შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი
LEPL Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

თამარ მარმაძე

სონეტი საქართველოში

გამომცემლობა „უნივერსალი"
თბილისი 2008

წიგნში მონოგრაფიულად არის შესწავლილი სონეტის ისტორიის ეტაპები ქართულ მწერლობაში.

ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ სონეტი ეროვნული პოეზიის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე გავრცელებულ მყარ სალექსო ფორმათაგან დღეს ყველაზე უფრო პოპულარულია.

მონოგრაფიაში მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული სონეტის ისტორიისა და თეორიის პრობლემები. გაანალიზებულია ქართველ პოეტთა სონეტები ძირითადი ვერსიფიკაციული პარამეტრების შესწავლის საფუძველზე.

წიგნში წარმოდგენილია, აგრეთვე, სრული სურათი საქართველოში სონეტის კვლევისა, საუბარია „სონეტების გვირგვინზე", რომელიც შედარებით გვიან შემოვიდა ჩვენში.

რედაქტორი: აკაკი ხინთიბიძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები: † გივი მიქაძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
რევაზ მიშველაძე, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
სულხან ჟორდანია, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

© თ. ბარბაქაძე, 2008

გამომცემლობა „უნივერსალი", 2008

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge

ISBN 978-9941-12-177-7

წინათქმა

სონეტი, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, თითქმის ორ საუკუნეს ითვლის საქართველოში. შესაბამისად, საკმაოდ ხანგრძლივია მისი კვლევის ისტორიაც. საერთოდ, ქართულ პოეზიაში დამკვიდრებული აღმოსავლური და ევროპული მყარი სალექსო ფორმების შესწავლის მდიდარი ტრადიცია არსებობს ეროვნულ ლექსმცოდნეობაში. მყარ სალექსო ფორმებს საგანგებო გამოკვლევები მიუძღვნეს: დ. კობიძემ, აპ. სილაგაძემ, გ. მიქაძემ, აკ. ხინთიბიძემ, რ. ბერიძემ, ნ. თარგამაძემ და სხვებმა.

სონეტის, ამ ევროპული კანონიკური სალექსო ფორმის, თაობაზე, პირველი სიტყვა ილია ჭავჭავაძემ თქვა თავის სადებიუტო წერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთაევის კოზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა“: „-ეგ სონეტები, ეგ უკეთესნი ყვავილნი პოეზიისანი“.

1884 წელს ნ. გულაკმა ახსენა დანტეს სონეტი თბილისში, „ვეფხისტყაოსანზე“ წაკითხული საჯარო ლექციის დროს, ორიოდე წლის შემდეგ კი ივ. კავთელმა (ჯაჯანაშვილმა) დაახასიათა იგი თავის წერილში, როგორც ლირიკული პოეზიის ერთ-ერთი სახე. ნამდვილი თეორია სონეტის მკაცრი კანონების თაობაზე ქართულ მწერლობაში მხოლოდ XXს. 10-იან წლებში ყალიბდება. იგი უშუალოდ უკავშირდება იმ ქართველი პოეტ-სონეტისტების სახელებს, რომლებიც სონეტებსაც წერდნენ და ამ უცხოური სალექსო ფორმის ვერსიფიკაციული პარამეტრების დადგენა-დაკანონებასაც ცდილობდნენ. სონეტის პრობლემის კვლევა პოეტებმა დაიწყეს, რისი შედეგიც იყო ცნობილი პოლემიკა 10-იან წლებში: 1918 წ. ი. გრიშაშვილის „საღათნოვას“ 68-ე გვერდის სქოლიოში გამოთქმულმა შენიშვნამ სონეტის საქართველოში დამკვიდრების თაობაზე იმავე წელს საინტერესო დისკუსია გამოიწვია გაზეთების: „სახალხო საქმისა“ და „საქართველოს“ ფურცლებზე; დისკუსიაში მონაწილეობდნენ: გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, ს. ფაშალიშვილი.

ამ პოლემიკას მოჰყვა 1919 წელს ე. „მეოცნებე ნიამორებში“ დაბეჭდილი ვალ. გაფრინდაშვილის ესსე „სონეტის პრობლემა“.

საბოლოოდ კი ს. გორგაძემ ჩამოაყალიბა სონეტის კანონიკური ფორმის სალექსო პარამეტრები ქართულ პოეზიაში („ქართული ლექსი“, 1930).

ამის შემდეგ ქართულ მწერლობაში სონეტი და, შესაბამისად, სონეტის თეორიის ასპექტებისადმი მიმართული კვლევა ჩრდილში მოექცა.

1963 წელს გამოქვეყნდა გ. მიქაძის გამოკვლევა „ქართული სონეტისთვის“ და 60-იან წლებში გაიმართა დისკუსია სონეტის გარშემო (გ. მიქაძე, აკ. ხინთიბიძე). სონეტის კვლევის ისტორიისათვის საქართველოში ასევე მნიშვნელოვანია მ. კიკვაძის ნაშრომები სონეტის თაობაზე.

80-იანი წლებიდან მკვეთრად გაიზარდა ინტერესი სონეტის მიმართ, როგორც პოეზიაში, ასევე ლექსმცოდნეობაში. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ სწორედ თბილისში ჩატარდა სონეტის ისტორიისა და თეორიის ასპექტებისადმი მიძღვნილი საკავშირო სიმპოზიუმები 1985 და 1988 წლებში, სადაც მოხსენებები წაიკითხეს: დ. თუხარელმა, გ. ბუაჩიძემ, გ. ღლებანიძემ, კ. გერასიმოვმა, აკ. ხინთიბიძემ, გ. გიგოლოვმა, თ. ბარბაქაძემ. მათი გამოკვლევები, პირველი სიმპოზიუმის მონაწილე სხვა უცხოელ მეცნიერთა ნაშრომებთან ერთად დაიბეჭდა კრებულში: "Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета", ТГУ, 1985.

სონეტის დამკვიდრება-განვითარების ისტორია ქართულ მწერლობაში მოკლედ არის გადმოცემული აკ. ხინთიბიძის სალექციო კურსში „ქართული ლექსმცოდნეობა“ (თბ., 1992).

როგორც ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, ქართულ მწერლობაში არ არსებობს სრული, მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელშიც ნაჩვენები იქნებოდა სონეტის განვითარების გზა და ასპექტები საქართველოში.

ჩვენ განვიზრახეთ, საგანგებოდ შეგვესწავლა ეს პრობლემა და წარმოგვეჩინა სრული სურათი ქართულ მწერლობაში, როგორც სონეტის ჩასახვისა და განვითარებისა, ისე მისი კვლევა-ძიების თაობაზე.

შესავალი

სონეტის ისტორიისა და თეორიისათვის

ევროპული პოეზიის წიაღში აღმოცენებული სონეტი მალე გავრცელდა მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში, შეინარჩუნა თავისი მკაცრად დადგენილი კანონები და, შესაბამისად, მოირგო ამა თუ იმ ქვეყნის ეროვნული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი.

ტერმინი „სონეტი“ (sonetto), როგორც მკვლევარები მიუთითებენ, უნდა მოდიოდეს იტალიური სიტყვიდან „sonore“, რაც „ხმოვანებას“ ნიშნავს. სწორედ სონეტის ჟღერადობას, მის „ხმიერებას“ ითვალისწინებს ამ ქართული პოეზიისათვის იმჟამად უცხო, ახალშემოსული სალექსო ფორმის ერთ-ერთი პირველი განმმარტებელი შალვა დადიანი („ქუჯი“). 1897 წ. ჟურნ. „მწყემსში“ (№21, გვ. 13) დაიბეჭდა მის მიერ „თავისუფლად გადმოღებული“ და არა „თარგმნილი“ (მ.კ.) შექსპირის 66-ე სონეტი, რომელსაც სათაურად ჰქონდა „სანოტა“ და სქოლიოში ამგვარად იყო ახსნილი: „სასიმღერო სიმები, ანუ ჩანგი“. გერმანიაში სონეტს ერთ დროს „კლინგ-გედიხტს“ (ზარების, სიმების ჟღერას) უწოდებდნენ[1].

სონეტი რომ თავდაპირველად სასიყვარულო სიმღერებს ერქვა, ამ ფაქტზე ყურადღებას ამახვილებენ ის მკვლევარები (კლოდ ფუშეტი, ჰენრი ესტიენი), რომლებიც ამ სალექსო ფორმის სამშობლოდ პროვანსს მიიჩნევენ, სადაც ტრუბადურთა შორის გაავრცელებული იყო ამგვარი სახელწოდების სიმღერები. თუმცა აღნიშნავენ იმასაც, რომ ეს შეიძლება უნებური დამთხვევაც იყოს და პროვანსული სონეტები, უბრალოდ, სასიყვარულო სიმღერებია და არა მკაცრად განსაზღვრული წესებით დაწერილი ლექსები[2].

უფრო გავრცელებულია აზრი სონეტის იტალიური

---

1 მ. კიკვაძე. კლასიკური სონეტის სპეციფიკური ნიშნები, კრ.: პოეზია და სტილისტიკა. თბ., 1977, გვ. 118, 134.

2 Шульговский Н.Н., Теория и практика поэтического творчества, СПБ., 1914, с. 35.

წარმოშობის თაობაზე. (ნ. შულგოვსკი, ლ. გროსმანი, ა. კეიატკოვსკი, ვ. მიონხი, მ. ბოურა, ო. ფედოტოვი, მ. გასპაროვი, ვ. სოვალინი, კ. გერასიმოვი, რ. ბერიძე, მ. კიკვაძე, გ. მიქაძე და ა.შ.).

სონეტის ისტორიისა და თეორიის თანამედროვე მკვლევარები მიიჩნევენ, რომ სონეტის წარმოშობა XIII ს. იტალიას და ე.წ. „სიცილიურ სკოლას" უკავშირდება[1]. მისი პირველი ავტორი იყო ჯაკომო და ლენტინო, ხოლო თავის აყვავებას მიაღწია სონეტმა ფრანჩესკო პეტრარკას (1304–1374) შემოქმედებაში, რომელმაც 300-მდე სონეტი დაწერა. სონეტებს წერდნენ: დანტე, მიქელანჯელო, ტორკვატო ტასო.

საგულისხმოა, რომ XVI ს.-მდე საფრანგეთში სონეტის ფორმას არ იცნობდნენ, იტალიაში კი სამი საუკუნით ადრე ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ პოეტები სონეტების წერაში. ჯერ კიდევ XIII ს-ში, სამეფო კარზე გამოჩნდა სონეტის მსგავსი ლექსები, ხოლო სიცილიელი პოეტების: კოდერტას, მონტეკანტის, სარდინიის მეფის შემოქმედებაში უკვე სწორი სონეტებიც გვხვდება*.

სონეტის ფორმის გამორჩეულობამ და განსაკუთრებულმა შინაარსმა განსაზღვრა მისი აღორძინება დახვეწილი პოეტური ფორმების ბატონობის ეპოქაში. დანტე ალიგიერი „ახალ ცხოვრებაში" თხრობას, ძირითადად, პროზით წარმართავს, მაგრამ ხშირად ურთავს სონეტებს, ხან კანონიკურს (I, IV, VI, VIII, X და ა.შ.), ხან თავისუფალს (V, XVIII).

„სწორი სონეტის პოეტიკა, არსებითად, არაჩვეულებრივად უბრალოა. რთული და განზრახ გაძნელებულია მხოლოდ მისი პრაქტიკა... ყოველ შემთხვევაში, წესები ამ დადგენილი, „ზუსტი პოემისა" შეიძლება რამდენიმე პარაგრაფად ჩამოვაყალიბოთ", –

---

1 Гаспаров М.Л., Романтические твердые формы, в кн.: Очерк истории европейского стиха, М., 1989, с. 149-150.

* იბეხერი სიცილიაში, სამეფო წრეებში წარმოშობილ ამ ფორმას „არისტოკრატიულ სონეტს" უწოდებს და აღნიშნავს: „სონეტი არავითარ შემთხვევაში არ წარმოიშობა ისე, თავისთავად, იგი აღმოცენდება გონიერული განსჯის, ღრმად მოფიქრებული თეორიის შედეგად".

წერდა ლ. გროსმანი[1].

სონეტის გარითმვის ყველაზე სრულყოფილ ფორმად ითვლება შემდეგი სქემა: abba abba – კატრენებისთვის; cdd ede – ტერცეტებისთვის, ე.ი. თუ კატრენები აგებულია რკალურ რითმაზე, მაშინ მესამე სტრიქონი პირველი ტერცეტისა უნდა გაერითმოს უკანასკნელი ტერცეტის მეორე სტრიქონს და, პირიქით, თუ კატრენები აგებულია ჯვარედინ რითმაზე, მაშინ საერთო რითმითაა დაკავშირებული პირველი–ორი სტრიქონი მეორე ტერცეტისა და საერთო რითმითვე იმართება უკანასკნელი სტრიქონები ორივე ტერცეტისა: abab abab – კატრენებისათვის; ccd eed ან, eec - ddc ტერცეტებისათვის.

თაეის ნაშრომში სონეტის ცნობილი გერმანელი მკვლევარი ვალტერ მიონხი განასხვავებს ევროპული სამი ტიპის სონეტებს; ტიპური სქემები შემდეგი სახისაა:

იტალიური: abab/abab/cdc/dcd
abba/abba/cde/cde (ე.წ. „სამკუთხედი")

ფრანგული: abba/abba/ccd/eed
abba/abba/ccd/ede

ინგლისური: abab/cdcd/efef/gg [2-3]

ფრანგული სონეტის ტერცეტების რითმას ო. ფედოტოვი ამგვარადაც წარმოგვიდგენს: cc deed, ან: cc dede, ისე რომ ერთი ორსტრიქონედი და კატრენი მივიღოთ.

სონეტის ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის ურთულეს პრობლემას ვრცელი გამოკვლევა უძღვნა ამ ორიგინალური სალექსო ფორმის თაყვანისმცემელმა, მისმა ცნობილმა თეორეტიკოსმა ი.ბეხერმა, რომელმაც ნაშრომს წაუმძღვარა გერმანელი მწერლის თეოდორ ფონტანეს სიტყვები: „ო, ისწავლეთ ფიქრი გულით და გრძნობა გონებით". ამ ეპიგრაფში კონდენსირებულია სონეტის ფილოსოფიის არსი,

1 Гроссман Л., Поэтика русского сонета, в кн.: "Борьба за стиль", М., 1927, с. 28.

2 Monch W. Das Sonnet. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955

3 Сонет серебрянного века. Русскии сонет конца XIX - начала XX века. Составление, вступительная статья и комментарии О.И.Федотова, М., 1990, с. 7.

რომლის მიხედვითაც ავტორს სონეტი პოეზიის ძირითად ფორმად მიაჩნია.

ეს არის ისეთი ფორმა პოეზიისა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს მის მთავარ შემადგენელ ნაწილებს ყველაზე კონცენტრირებული ყველაზე „წმინდა“ სახით (ამავე დროს, ეს ფორმა არის – ფორმა შინაარსისა). ძირითადი ფორმა პოეზიისა, როგორადაც სონეტი წარმოუდგენია ი.ბეხერს, არ ემთხვევა პოეზიის საწყის ფორმას, – გამოჩნდა პოეტური კულტურის განვითარების ძალიან მაღალ საფეხურზე და მისი ძირითადი ფორმა გახდა. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პოეზიის ძირითადი ფორმა ყველა დროისათვის ერთი და იგივეა. დამახასიათებელი თავისებურება ამ ძირითადი ფორმისა, ი.ბეხერის აზრით, ის არის, რომ მინიმალურ სივრცეში კონცენტრირებულია დიდი პოეტური ძალა[1].

არსებობს აგრეთვე წესი სონეტის პირველი და უკანასკნელი ნაწილების რითმათა განსხვავების შესახებ: თუ სონეტი იწყება ვაუური რითმით, ის აუცილებლად უნდა დასრულდეს ქალური რითმით, და პირიქით. ეს დამოკიდებულია პირველი კატრენისა და უკანასკნელი ტერცეტის რითმათა განსხვავებაზე. თუმცა უნდა აღინიშნოს,. რომ ეს წესი ხშირად ირღვევა თვით სონეტის კლასიკოსების მიერაც.

გოეთე თავის სონეტში „ბუნება და ხელოვნება“ წერს: „ოსტატს სჭირდება მხოლოდ საშუალებათა მინიმუმი“, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანი პრინციპია სონეტისათვის.

რითმათა ზემოხსენებული, მკაცრი სქემის გარდა, ამ „საშუალებათა მინიმუმში“ შედის სონეტის მეტრი, რომელიც მარცვალთა განსაზღვრულ რაოდენობას თხოულობს სონეტის სტრიქონებში.

„სონეტში მარცვალთა საერთო რაოდენობა 154–ს უდრის... 14 თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონი გვაძლევს მარცვალთა ზემოხსენებულ რიცხვს (ასეა მხოლოდ ისეთ სონეტებში, რომლებიც მარტო ქალური რითმებითაა დაწერილი, ასეთია

1 Бехер И.-Р. Философия сонета, или Малое наставление по сонету, в кн.: О литературе и искусстве, М., 1981, с.409.

იტალიური სონეტი), ახალ სონეტში კი, სადაც ეაჟურ რითმებს ენაცვლება ქალური რითმები, ნორმა მარცვალთა საერთო რაოდენობისა გამოხატულია ციფრით – 147 (ე.ი. 7 სტრიქონი 11–მარცვლიანი და მხოლოდ 10–მარცვლიანი – დანარჩენი შვიდი"[1], – წერდა ლ. გროსმანი, რომელიც მიიჩნევდა, რომ რუსულ პოეზიაში კანონიკური სონეტის ზომა ხუთტერფიანი იამბია.

სონეტის მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ სონეტის ზომად პროვანსელმა ტრუბადურებმა ე.წ. „გლიკონური ლექსი" აირჩიეს: „ჰენდეკესილაბური გლიკონური ლექსი გახდა საფუძველი ტრუბადურთა სონეტებისა და მარცვალთა დაკანონებული რაოდენობა (11 მარცვალი თითოეულ სტრიქონში), დიდხანს იყო დაცული სონეტის ავტორთა მიერ. მისი დარღვევა და ალექსანდრიული ლექსის დამკვიდრება მხოლოდ „პლეადის" პოეტებმა (პიერ რონსარი, იოაკიმ დიუ ბელე და სხვ.) შეძლეს".[2] მათ, როგორც ცნობილია, გააფართოვეს სონეტის თემატიკა, მისი შინაარსი.

ბუნებრივია, რომ სონეტის წერის მკაცრად დადგენილ კანონს: სტროფების სტაბილურობას – 2 კატრენი და 2 ტერცეტი (ერთი ოქტავა და ერთი სექსტინა), თითოეულ სტრიქონში მარცვალთა განსაზღვრულ რაოდენობას (11 მარცვალი) და გარითმვის ზემოხსენებულ სქემებს ანგარიშს უწევდა ყველა სონეტისტი. თვით შექსპირმაც კი შეამცირა სტრიქონებში მარცვალთა რაოდენობა ინგლისური ენის ბუნების შესაბამისად, რომელსაც თავისი სონეტების მეტრად იამბური პენტამეტრი (ათი მარცვალი) აირჩია.

მიუხედავად მკაცრად დადგენილი წესებისა, სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ქვეყანაში სონეტმა მიიღო სხვადასხვა სახეცვლილებებიც:

1) კუდიანი სონეტი: 2 კატრენი + 3 ტერცეტი
2) სონეტი კოდით: ემატება მე–15 სტრიქონი

---

1 Л.Гроссман, დასახ. ნაშ., გვ. 134.

2 მ. კიკვაძე. დასახ. ნაშრ., გვ. 133.

3) ორმაგი სონეტი: 4 კატრენი + 4 ტერცეტი

4) უთაავო სონეტი: 1 ოთხტაეპედი + 2 ტერცეტი

5) ნახევარსონეტი: 1 კატრენი + 1 ტერცეტი

6) შებრუნებული სონეტი: 2 ტერცეტი + 2 კატრენი

7) საერთორითმიანი: კატრენებსა და ტერცეტებში ორჯერადი რითმა.

8) კოჭლი სონეტი: კატრენების უკანასკნელი სტრიქონი მოკლეა და ა. შ.

იწერებოდა თეთრი, ურითმო სონეტებიც.

თითოეულს სონეტის ამ სახესხვაობათაგან აღმოაჩნდა რეპროდუქციის უნარი, ე.ი. სხვადასხვა ქვეყნის პოეტთა შემოქმედებაში დამკვიდრდა გარკვეული, მცირეოდენი ცელილებებით. როგორც ცნობილია, ნებისმიერი მეტრიკის განვითარებაში არსებობენ ტიპიური და არატიპიური, ლექსწყობის სისტემის თვალსაზრისით მარკირებული და არამარკირებული ფორმები[1]. საკითხის გადაწყვეტისათვის აპ. სილაგაძეს არსებითად მიაჩნია რეპროდუქციის თვისება: „მარკირებულია ის ფორმა, რომელსაც აქვს რეპროდუქციის უნარი"[2].

„სონეტის საზომი საკმაოდ მყარი იყო: 11 მარცვლიანი იტალიურსა და ესპანურ პოეზიაში, ალექსანდრიული ლექსი – ფრანგულში, ხუთტერფიანი იამბი – ინგლისურში, ხუთტერფიანი და ექვსტერფიანი იამბი – გერმანულში. რუსულ სონეტებს ხშირად წერდნენ ხუთტერფიანი და ექვსტერფიანი იამბებით. რუსულ პოეზიაში ცნობილია სხვადასხვატერფიანი სტრიქონებისაგან შემდგარი სონეტები – ე.წ. „კოჭლი სონეტები". ამის გარდა, „ამ სალექსო ფორმის კონსტრუქციაზე მოქმედებს აგრეთვე პარალელიზმი, გადატანა, ანაფორა და პოეტური სინტაქსის სხვა მოვლენები".[3]

---

1 ა. სილაგაძე. ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ, თბ., 1987

2 ა. სილაგაძე. უნიკალური არაბული სალექსო ფორმის შესახებ, თბ., 1992, გვ. 25.

3 Совалин В.С., в кн.: Русский сонет XVIII - нач. XX века, М., 1983, с. 494.

პოეტები ხშირად ქმნიდნენ აგრეთვე სონეტების ციკლებს, რომლებსაც აერთიანებდა ავტორის ჩანაფიქრი. წერდნენ აგრეთვე პიესებს, რომლებშიც სტროფები შეესაბამებოდა სონეტის ფორმას (გავიხსენოთ, რომ შექსპირის ადრეულ კომედიაში „ამაო გარჯა სიყვარულისა“ ერთ-ერთი დიალოგი სონეტის ფორმას უახლოვდება. – თ.ბ.). ყველაზე რთული ორგანიზაცია კი არის ე.წ. „სონეტების გვირგვინი“.

ბუნებრივია, რომ სონეტის გარეგნული, ფორმალური ნიშნების დაცვას საგანგებო ყურადღებით მოეკიდნენ ქართველი პოეტებიც. ძიება კლასიკური სონეტის ქართული ლექსის ბუნებასთან მოსარგებად კარგა ხანს გაგრძელდა (XIX ს. 30-იანი წლებიდან XX – ს. 10-იან წლებამდე). 1930 წელს კი ს. გორგაძე წერდა: „დღევანდელ პირობებში ჩვენთვის სრულიად საკმაოა, რომ ჩვენ გვაქვს სონეტი, რომელშიც დაცულია შემდეგი მთავარი საკომპოზიციო ნიშნები:

1) მთელი ნაწარმოები 14 ტაეპისაგან შედგება;

2) ეს ტაეპები ასე არიან ხანებად დაჯგუფებული: პირველი რვა ტაეპი ორ ხანადაა ჩამოყალიბებული, თითოეულ ხანაში 4-4 ტაეპი, დანარჩენი 6 ტაეპიც აგრეთვე 2 ხანად – 3-3 ტაეპი თითო ხანაში;

3) ამ სტროფულ დაყოფას ორ მთავარ ნაწილად (44/33) უდრის ერთი მხრივ, ნაწარმოების შინაარსის დაახლოებით ამგვარივე (ორ ნაწილად) დანაწევრება და, მეორე მხრივ, თითოეული ნაწილის ფარგლებში რითმების განსხვავებული განაწილება.

4) რითმების კომბინაცია ჩვენებურ სონეტში ასეთია:

abba abba ccd eed

(ე.წ. ფრანგული სონეტის სქემა – თ. ბ.)

5) რაც შეეხება სონეტის მეტრს, ერთხანობას ჩვენი მგოსნები მეტრის არჩევაში ირყეოდნენ, საბოლოოდ კი არჩევანი 14 მარცვლოვან ლოგაედურ ტრიმეტრზე (5 4 5) ე.ი. მცირებესიკურ ანუ მუსტაზადის ტაეპზე შეაჩერეს“[1].

---

1 ს. გორგაძე. „ქართული ლექსი“. ტფ., 1930, გვ. 119.

რას წარმოადგენს მაინც თვით შინაარსი იმ ფორმისა, რომელიც სპეციფიკურად არის მიჩნეული სონეტისათვის? – ამგვარად სვამს კითხვას ი.ბეხერი და თვითონ იქვე უპასუხებს: სონეტში შინაარსი წარმოდგენილია ცხოვრების მოძრაობის კანონით, რომელიც ამგვარი სქემით შეიძლება გამოვხატოთ: თეზა (ანუ მდგომარეობა – I კატრენი), ანტითეზა (წინააღმდეგობრიობა – II კატრენი), სინთეზი (კვანძის გახსნა დასასრულით – ტერცეტები). თუმცა ი.ბეხერი აქვე მიუთითებს, რომ აბსოლუტური სიზუსტით ეს სქემა იშვიათად გვხვდება სონეტებში, მაგრამ მისი გამორიცხვა მაინც შეუძლებელია.

„სონეტი თავის თავთან წინააღმდეგობაში აღმოჩნდება, თუკი მას შთანთქავს თოთხმეტსტრიქონედი, რომელშიც მოძრაობის კანონი დარღვეული იქნება“[1].

თუ ჩვენ თვალს გავადევნებთ სონეტის ისტორიას და იმ ცვლილებებს, რაც მან განიცადა, შევნიშნავთ, რომ სონეტი ყოველითვის ცდილობდა, შეევსო თავისი თავი, გაემდიდრებინა და გაელრმავებინა, რათა თავისი დრამატული ფორმა შეეთანხმებინა ცხოვრების მოძრაობის დრამატული კანონებისათვის.

„ამგვარად, სონეტი თავისსავე თავს ეწინააღმდეგება და 14–სტრიქონედი ყოველთვის ანადგურებს თვით შინაარსს, სონეტის არსს, „ჭამს“ რა მის სუბსტანციას და კვლავ „ძლევამოსილი“ 14 სტრიქონედიდან, მოულოდნელად და გაუთვალისწინებლად, კვლავ აღდგება სონეტი და წარმოგვიდგება თავისი დიალექტიკური სიდიადით, რაც თვითონ ცხოვრების მოძრაობის კანონებს შეეფერება“, – ასკვნის მკვლევარი.

ი.ბეხერი სონეტს უწოდებს პოეტური ფორმის ჭადრაკს: უმცირეს ფართობზე იგი შეიცავს უმდიდრეს პოეტიკურ ენერგიას.

„ჩვენ გვეჩვენება, – წერს ი. ბეხერი, – რომ სონეტის არსი ის არის, რომ იგი წარმოგვიდგენს პოეზიის დიალექტიკურ ხასიათს, უფრო მაღალი ხარისხით – დრამატულს“. იქვე ავტორი სვამს კითხვას: რა გვესმის სონეტის სქემის ქვეშ? და ამგვარად წარმოგვიდგენს ზემოხსენებულ სქემას:

1 ი.ბეხერი, დასახ. ნაშრ., გვ. 409.

„თეზა (I კატრენი) – ადამიანის სიდიადე;
ანტითეზა (II კატრენი) – ადამიანის უბადრუკობა;
სინთეზი – სიდიადე და დაცემულობა“[1].

ი.ბეხერის აზრით, პოეზიის არცერთ სხვა ფორმას არ სჭირდება ისეთი ნაკლები თანხმობა „ინტუიციასთან“, როგორც სონეტს. მისი ავტორი, – ეს, უპირველეს ყოვლისა, არის კონსტრუქტორი „ოლონდ შემოქმედებითმა პოეტურმა კონსტრუქციამ შეიძლება მხოლოდ მაშინ მიაღწიოს გამარჯვებას, თუ პოეტი ისწაველის გრძნობას ფიქრით და ფიქრს – გრძნობის დროს“.

ი.ბეხერი სონეტს პოეზიის ტრაგიკულ ფორმად თვლის, რადგან „იგი კვლავ და კვლავ ეწინააღმდეგება საკუთარ თავს“[2].

საგულისხმოა კიდევ ერთი დაკვირვება: ბუნების ათვისების დროს, როდესაც ცხოვრებისეულ პრობლემებს ეწყვეტთ, ადამიანის წინაშე ყოველთვის წამოიჭრება ერთი საკითხი: მცირე საშუალებებით მივაღწიოთ უმაღლეს მიზანს. სონეტი ამ ცხოვრებისეული აუცილებლობის ზუსტ და ადეკვატურ გამოხატულებას წარმოადგენს და გვაძლევს მას მხატვრული კანონზომიერებით.

სონეტის ხასიათი, როგორც ძირითადი პოეტური ფორმისა, გამოიხატება იმაშიც, რომ მასში გაერთიანებულია ჭეშმარიტი და მშვენიერი.

სიკეთე და თავისუფლება სონეტში განუყოფელ კავშირშია ერთმანეთთან. თავისუფლება ცხადდება მასში, როგორც „გაცნობიერებული აუცილებლობა“ „განსაზღვრულ საზღვრებში“. „გაპირობებული, განსაზღვრული საზღვრები“, – ეს არის დაწესებული განსაზღვრულობა, რომლის წიაღში შეუძლია სონეტს განვითარდეს; ხოლო “გაცნობიერებული აუცილებლობა“ იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტმა იცის ეს პირობები, აღიარებს და ექვემდებარება მათ.

სიკეთეც პოვებს თავის გამოხატულებას სონეტში; თუმცა

1 იქვე. გვ. 412
2 იქვე. გვ. 416

დისციპლინა, რომელსაც ის მოითხოვს, თვითონ წარმოადგენს მორალურ აქტს, მორალური აღსარების სიმბოლოს. საერთოდ, სონეტში მოხსენილია განსხვავება ან წინააღმდეგობა „ფიქრსა“ და „გრძნობას“ შორის, ცოდნა ხდება პოეტური შემოქმედების ნაწილი, ხოლო პოეტური შემოქმედება – შემეცნების პროცესის ნაწილი. ქმნადობა და ფიქრი ერთიანდება.

„სონეტი – პოეტური სიბრძნის განსახიერებაა. იგი დასრულებული სახით წარმოგვიდგენს პოეტიკურ პრინციპს. სონეტის სტრუქტურა დამაჯერებლად გვიჩვენებს ყველაზე განსხვავებული ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულებას, მრავალხმიანობის შეთანხმებას“[1].

თავისი არსებობის შვიდი საუკუნის მანძილზე სონეტით ცდილობდნენ პოეტები, სრულყოფილად გამოეხატათ გრძნობები და განცდები. პოეზიის ისტორია იცნობს ე.წ. „დიდაქტიკურ სონეტებს“, ანუ სონეტს სონეტის შესახებ (პიერ პუპოს, შლეგელის, ბუალოს „პოეტური ხელოვნების“ ნაწყვეტი სონეტის პოემასთან გათანაბრების თაობაზე, ა. პუშკინის და ა.შ.), რომლებიც მაქსიმალურად წარმოგვიდგენენ კანონიკური სონეტის მოთხოვნებს და გვიჩვენებენ, რომ „შეუძლებელია 14 სტრიქონის უფრო სრულყოფილად განლაგება, ვიდრე ეს სონეტში ხდება“[2].

სონეტის, როგორც „მსოფლმხედველობის ფორმის“ გაგება, ზოგიერთ თეორეტიკოსს ნებას რთავს, მისი ევოლუცია წარმოადგინოს ადამიანის მსოფლმხედველობის ევოლუციის შესაბამისად[3]. სონეტის კანონთა დიალექტიკის გაანალიზების შედეგად კი სონეტის თანამედროვე მკვლევარი კ.გერასიმოვი, რომელიც იმოწმებს ვ.კ. ტრედიაკოვსკის (რუსული პოეზიის ისტორიაში სონეტის ერთ–ერთი პირველი პოპულარიზატორი) მოსაზრებას სონეტის ფენიქსისებურ ბუნებაზე, მიიჩნევს, რომ

1 იქვე. გვ. 422

2 Брюсов В., Ремесло поэта. - Вступительная статья к "опытам по метрике да ритмике, по эвфонии и созвучиям...", Собр. соч. в семи томах, т. 3, М., 1974, с. 474.

3 Титаренко С.Д., Сонет в русской поэзии первой трети XIX века, Автореферат дис. к. фил. н., Томск, 1983, с. 5.

სონეტი კვლავ რჩება XXს. ლირიკის ერთ–ერთ ძირითად ფორმად[1].

* * *

ფრანგულმა რენესანსმა სონეტი თავის საყვარელ პოეტურ ფორმად გამოაცხადა. როგორც ცნობილია, ფრანგული რენესანსის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო „პლეადის“ შემოქმედება. 1540 წ. დასასრულს საფრანგეთში აღმოცენდა ლიტერატურული წრე, თავდაპირველად „ბრიგადის“, ხოლო შემდეგ „პლეადის“ სახელით ცნობილი.

„პლეადის“ ბელადი და ორგანიზატორი პიერ რონსარი XVI ს. 70–იან წლებში აქვეყნებს სონეტების კრებულს „ელენეს სიმღერები“. როგორც მისი პოეზიის მკვლევარები აღნიშნავენ, რონსარის შემოქმედების ძირი მუსიკალურია[2]. რონსარის აზრით, მუსიკალობა არის სასინჯი ქვა ადამიანის სრულფასოვნებისა. რონსარი აკადემიის წევრებთან ერთად ოცნებობდა, მუსიკისათვის აღედგინა ის ბრწყინვალე მდგომარეობა, რაც მას ჰქონდა ანტიკურ სამყაროში და ფიქრობდა ანტიკური დრამის აღორძინებას, რომელიც გააერთიანებდა პოეზიისა და მუსიკის ელემენტებს. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ რონსარის რამდენიმე სონეტი „Amours“ (1552) ემყარება ჟანეკენის, მიურეს მუსიკას და განკუთვნილია მუსიკალური შესრულებისათვის. მუსიკა ითხოვს სქემათა მკაფიობას. ამან კი „პლეადის“ არჩევანი საბოლოოდ შეაჩერა სონეტის მკაცრსა და ორგანიზებულ ფორმაზე. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რონსარის ხელოვნება ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილი სონეტის იტალიელ ოსტატთა გვერდით, მაგრამ სონეტის განმტკიცება და განვითარება საფრანგეთში, უპირველეს ყოვლისა, რონსარის სახელს უკავშირდება[3]. ამავე დროს ერცელდება იგი ესპანეთსა (ლოპე დე ვეგა) და ინგლისში,

---

1 Герасимов К.С., Диалектика канонов сонета, в кн.: Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета, ТГУ, 1985, с. 48.

2 Шишмарев В.Ф., Ронсар и музыка, в кн.: Французская Литература, М., 1965, с. 411

3 იქვე, გვ. 417.

სადაც დედოფალი ელისაბედი უწევს მას მფარველობას.

სონეტი ინგლისურ პოეზიაში ჯერ კიდევ ჰენრიხ VII-ის მეფობის დროს დამკვიდრდა – მისი შემომტანი იყვნენ უაიეტი და სერიე, მაგრამ მათ მხოლოდ გზის გაკვლევა შეძლეს სონეტისათვის, რადგან ორივე ახალგაზრდა გარდაიცვალა[1].

1557 წ. წიგნების ცნობილი გამომცემელი რიჩარდ ტოტელი აქვეყნებს ანთოლოგიას მრავალისმეტყველი სახელწოდებით: „სიმღერები და სონეტები". ნამდვილ სრულყოფილებას ინგლისურმა სონეტმა მაინც აღორძინების დროს მიაღწია. დიდებული, მაგრამ ცივი, დეკორატიული სონეტები შექმნა ედმუნდ სპენსერმა. უფრო ღრმა განცდები და გრძნობებია გადმოცემული ფილიპ სიდნეის სონეტებში, ხოლო 1592 წ. გამოჩნდა სონეტების კრებული პოეტ დანიელისა, რომელმაც გარკვეული გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა შექსპირზე.

1609 წელს ცალკე კრებულად გამოდის შექსპირის 154 სონეტი. მეორე დიდი ინგლისელი სონეტისტი უორდსვორთი ამ სონეტებს შექსპირის შემოქმედების გასაღებს უწოდებს[2].

XVII ს.-დან სონეტი ჩნდება შვედურსა და გერმანულ პოეზიაში. მარტინ ოპიცი (1597–1639) წერს მის პირველ ნიმუშებს, ხოლო შემდეგ შლეგელი და გოეთე სრულყოფენ და ხვეწენ გერმანულ სონეტს.

საგულისხმოა, რომ სწორედ სამი, სამნახევარი საუკუნის წინათ ჩაისახა მუსიკაში სონატის ფორმა. იგი, როგორც სპეციალისტები მიიჩნევენ, უნდა მიეკუთვნებოდეს პერიოდს – ჰოლანდიის პოლიფონიური სკოლიდან – ი.ს. ბახამდე. ამ სკოლის ყველაზე გამოჩენილი წარმომადგენელი იყო ფრანსუა დ'ეპრე. სონატის ჩამოყალიბებული ფორმა უკვე გვაქვს ბახთან, თუმცა სონატამ თავისი განვითარების უმაღლეს სტადიას ე.წ. „ვენის კლასიკოსებთან" (ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი) მიაღწია.

XVI ს. II ნახევარსა და XVII ს. დასაწყისის მუსიკალურ სამყაროში დიდი ძვრები მოხდა. აუცილებელი გახდა ახალი გამოსახვითი საშუალებების მიგნება, ახალ ფორმათა

1 Морозов М., Сонеты Шекспира, М., 1949, с. 179.
2 იქვე, გვ. 184.

ჩამოყალიბება. სონატური ფორმაც სწორედ ამ დროს ჩაისახა. მთავარი, რაც ამ დროის მუსიკალურ სამყაროში მოხდა, ეს იყო ცალკეული ინსტრუმენტების გამოყოფა ორკესტრიდან. ამ პერიოდში დაიწყეს მუსიკალური ნაწარმოების შექმნა ცალკე ინსტრუმენტებისათვის. ამან მუსიკა უფრო ინტიმური გახადა და, თანაც, საჭირო შეიქნა ამ ნაწარმოებებისათვის გარკვეული ფორმის მონახვა. რასაც აქამდე აკეთებდა მთელი ორკესტრი, ის ფუნქციები დაეკისრა ერთ ინსტრუმენტს. ბუნებრივია, ერთ ინსტრუმენტს არ შეეძლო მართლაც გაეწია მთელი ორკესტრის მაგივრობა, ამიტომ დაიწყეს გამოყოფა ერთი, გარკვეული თემისა და მისი დამუშავება. საგულისხმოა, რომ სონეტშიც პოეტი ერთი თემის დამუშავებას მიმართავს: სიყვარულის, მეგობრობის, ერთგულების და ა.შ.

ამ მხრივ კომპრომისზე წავიდნენ და დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მიანიჭეს ისეთ ინსტრუმენტს, რომელსაც პოლიფონიური ხმოვანების საშუალება ჰქონდა. აქედან დაიწყო კლავირის (ფორტეპიანოს მაშინდელი სახე) როლის გაზრდა. თავდაპირველად, ცხადია, ვერ ჩასწვდნენ მის მთელ შესაძლებლობას და მოგვცეს მხოლოდ სონატის ჩანასახი, ე.ი. მხოლოდ მისი ცალკეული ნაწილები.

ბახის უდიდესი დამსახურება ის იყო, რომ მან ორი პოლიფონიური თემა ჰარმონიულად დააკავშირა ერთმანეთთან, ე.ი. ისინი ერთად ხმოვანებდნენ და თითქოს გამომდინარეობდნენ ერთმანეთისაგან. იქ კი, სადაც პოლიფონიურობის საშუალება არ ჰქონდა, ჩამოაყალიბა მკაცრად მოწესრიგებული ოთხნაწილიანი, ზოგი კი – სამიანი სონატა, რომელიც ერთი თემის განვითარებას წარმოადგენდა.

კლასიკური სონატის I ნაწილი, ექსპოზიცია, არის სწრაფი, რამდენიმე შესავალი ტაქტის შემდეგ პირდაპირ გვეძლევა მთავარი თემა (შეიძლება ნაწარმოები პირდაპირ, მთავარი თემით დაიწყოს, ამის კლასიკური მაგალითია „მთავარის სონატა“). მთავარი თემის განვითარების შემდეგ დგება „დამუშავების“ დრო, რომელსაც აუცილებლობით მივყავართ მეორე, დამხმარე თემამდე. იგი

პირველის მონათესავეა და, ამავე დროს, განსხვავდება მისგან. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს „ნათესაობა“ ხანდახან კონტრასტით გამოიხატება. შემდეგ ეს ორი თემა ერთმანეთს უახლოვდება I ნაწილის დასკვნით მონაკვეთში და უშუალოდ ერთი მეორის შემდეგ ისმის (მაგ. „პათეტიკური სონატა“). თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ შეიძლება „დამხმარე თემა“ სონატის პირველ ნაწილში სრულებით არ გამოჩნდეს. ასეთ შემთხვევაში ეს გამოწვეულია პირველი თემის ყოვლისმომცველობით (ამის თვალსაჩინო მაგალითია ისევ „მთვარის სონატის“ I ნაწილი).

სონატის II ნაწილი უმეტეს შემთხვევაში პირველს უპირისპირდება ხასიათით. აქ საინტერესოა შემდეგი: თუ სონატის I ნაწილი ორთემიანია, მაშინ II ნაწილი უმეტეს შემთხვევაში ერთთემიანია, ხოლო თუ I ნაწილი ერთთემიანია, მაშინ – პირიქით. ძირითადი ხასიათი მუდამ დაპირისპირებულია პირველ ნაწილთან. თანმიმდევრობა იგივეა, რაც I ნაწილში. ამავე დროს, სონატის I და II ნაწილები ერთმანეთთან დიალექტიკურ კავშირში იმყოფებიან. რაც შეეხება III ნაწილს, რეპრიზას (იტალ. გამეორება), ის წარმოგვიდგენს იმას, რაც იყო I და II ნაწილებში, თავისთავის უმაღლესი განვითარების ფორმით, ან ერთი, ან მეორე თემის პრიმატით. წარმოგვიდგენს, რათა ფინალში (რომელიც ფორმალურად შეიძლება გამოყოფილი არ იყოს) გადაწყდეს მათი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბრძოლა. თანაც, ეს „ბრძოლა“ რამდენიმეპლანიანია: ერთმანეთს უპირისპირდებიან პირველი ნაწილის I და II თემები, ერთი მხრივ, და სონატის I და II ნაწილები, მეორე მხრივ.

რომანტიზმმა სრულიად შეცვალა კლასიკური სონატის ფორმა. საგულისხმოა, რომ სონატის ყველა ფაზისათვის დამახასიათებელია სწრაფვა გაადამიანურებისაკენ.

ეს ერცელი მსჯელობა სონატის კომპოზიციის შესახებ იმიტომ დაგვჭირდა, რომ გვეჩვენებინა, თუ რა მჭიდროა კავშირი სონეტსა და სონატურ ფორმას შორის. სონეტის თეზა, ანტითეზა და სინთეზი უშუალოდ არის არეკლილი სონატური ფორმის მონაკვეთთან: ექსპოზიციას, დამუშავებასა

და რეპრიზასთან. ეფიქრობთ, კანონზომიერია, რომ ევროპულ პოეზიასა და სამუსიკო ხელოვნებაში სონეტის აღორძინებისა და, შესაბამისად, სონატის ჩასახვის პერიოდები ერთმანეთს ემთხვევა.

მუსიკისა და პოეზიის მჭიდრო კავშირზე მიუთითებდა გ.ვ.ფ. ჰეგელი, როდესაც წერდა: „...პოეზიას აქვს გარეგნული მასალა, საერთო მუსიკასთან, – ესაა ხმიერება. მუსიკაში არსებით მიზნად გამოდის ამ ხმიერების ფორმა, სახელდობრ, როგორც ხმიერება, მუსიკაც, სკულპტურის მსგავსად, შედარებით ღარიბია ცხოერების მრავალფეროვნების გადმოსაცემად. ამიტომ გონი თავის შინაარსს იღებს ბგერებიდან, როგორც ასეთიდან და აღამაღლებს თავის თავში სიტყვების დახმარებით, რომლებიც, მართალია, საბოლოოდ არ ტოვებენ ხმიერების სტიქიას, მაგრამ დაჰყავს იგი შეტყობინების გარეგნულ ნიშნებამდე“[1].

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

...პოეზია, თავისი გაგების თანახმად, არსებითად, წარმოადგენს თავისთავად ხმიერ ხელოვნებას და იგი უნდა გაცხადდეს მთელი სისავსით, როგორც ხელოვნება, მას მით უფრო არ შეუძლია გადაუხვიოს ამ ხმიერებას, რადგან ეს მისი ერთადერთი მხარეა, რომელიც რეალურად არის დაკავშირებული

1 Гегель Г.В.Ф., Лекции по эстетике, в 4-х т., т.3, гл. 2, Поэзия, М., 1968, с. 417.

მის გარეგნულ არსებობასთან“[1].

თუკი სონეტს პოეზიის ძირითად ფორმად მივიჩნევთ, მაშინ ისიც დასაშვებად უნდა ჩავთვალოთ, რომ ლექსის ამ ფორმამ სრულყოფილად უნდა გადმოგვცეს და თავისთავში მოიცვას პოეზიის სპეციფიკური ბუნება, მისი არსი; რადგან პოეზიისათვის ხმიერება, ჟღერადობა, მუსიკალურობა არსებითია, ბუნებრივია, რომ ეს თვისება აუცილებლად უნდა ჰქონდეს სონეტსაც.

* * *

რიცხვი 14, სონეტის სტრიქონთა რაოდენობა, ახსნისა და გამოცნობისაკენ უბიძგებდა მის მკვლევარებს. რატომ მაინცდამაინც 14 სტრიქონში უნდა ჩატეულიყო სათქმელი? „როგორც არ იციან, ვინ გამოიგონა სამყარო, ისე არ იციან, ვინ გამოსჭედა პირველად 14 სტრიქონი სონეტისა... როგორ მოხდა, რომ ადამიანის გონებამ ისე დააწყო 14 სტრიქონი, რომ სონეტის შეუდარებელი გოტიკა საკალდებულო შეიქმნა ყველა საუკუნისათვის?.. იმან, ვინც ეს ციხე ააშენა, გადაკეტა ამ ციხის კარები და გასაღები ზღვაში გადაისროლა“[2].

ვფიქრობთ, რომ სონეტის აღმოცენება იტალიურ პოეზიაში ერთგვარად განაპირობა თომა აქვინელის სქოლასტიკურმა ფილოსოფიამ, რომელშიც თავისებურ დასრულებას მიაღწია პლატონის „იდეათა თეორიამ“ არისტოტელეს „რედაქციით“. როგორც მიუთითებენ, თომა აქვინელის ფილოსოფიაზე დიდი გავლენა მოახდინა აგრეთვე ნეოპლატონიზმის მოძღვრებამ. თომა აქვინელის ფილოსოფიის ძირითადი პრინციპია ეპოქის იდეალის გაცხადება: რწმენისა და გონების ჰარმონია; მისი აზრით, „აბსოლუტური გონება ქმნის მატერიას, როგორც მასალას და აფორმებს მის მიერ იმთავით, მარადიულად, ერთხელ და სამუდამოდ მოფიქრებული და მოაზრებული იდეებისა და ფორმების, იდეალური წესრიგის მიხედვით; ეს ქვეყანა,

1 იქვე. გვ. 419.
2 ვალ. გაფრინდაშვილი, სონეტის პრობლემა, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, №1, თებერვალი.

რეალური სამყარო, ამგვარად, როგორც ფორმის, ასევე მატერიის მხრივ, ღვთის ქმნილებაა... რეალური სამყარო და ყოველივე რეალურად არსებული არის, არსებობს იმდენად, რამდენადაც ამ მარადიულსა და იდეალურ პროექტს ექვემდებარება. მისგან გადახვევა და გადადგომა არსებობის კლებასა და დაკარგვას მოასწავებს"[1].

ღმერთის მიერ დადგენილი წესრიგის მიხედვით შექმნილ ქვეყანაში ყოველი ქმნილებას წინასწარ მიჩნეული აქვს ადგილი და მისი გონიერებაც იმის მიხედვით არის განპირობებული, თუ რამდენად ემორჩილება წინასწარ განსაზღვრულობას, ღვთის განგებას (როგორც სონეტში – თ.ბ.).

ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი ზ. კაკაბაძე თომა აქვინელის ფილოსოფიაზე საუბრისას აღნიშნავს: „დამახასიათებელია, რომ თომა აქვინელის ფილოსოფიას გოთურ ტაძარს ადარებენ ხოლმე – გოთური ტაძარი თავისი აგებულებით ზეცისაკენ განუხრელი მისწრაფების შთაბეჭდილებას ახდენს, მისწრაფებისა, რომელიც ამასთან, მშვიდი და გაწონასწორებული, ჰარმონიული იერარქიული წესრიგის სახით ხორციელდება. ნაწილები მშვიდად და უდრტვინველად, „თვინიერად" იკავებენ თავიანთ დაბალსა და მაღალ ადგილებს და ასე შეხმატკბილებულნი, თითქოსდა, ერთი–მეორის ხელშეწყობითა და დახმარებით მიიწევენ ქვემოდან ზევით, მიწიდან ზეცისაკენ"[2].

ეალ. გაფრინდაშვილი, პოეტისა და ესსეისტის ჭეშმარიტი ალღოთი აღჭურვილი შემოქმედი, გაოცებული კითხულობდა: „როგორ მოხდა, რომ ადამიანის გონებამ ისე დააწყო 14 სტრიქონი, რომ სონეტის შეუდარებელი გოტიკა სავალდებულო შეიქნა ყველა საუკუნეებისათვის?" (ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919). უფრო აღრე კი გრ. რობაქიძე წერდა: „თავის შინაური სტილით სონეტი გოტიკის ფორმაა ნამდვილი" (გაზ. „საქართველო", 1918, №221).

XIII ს. იტალიაში დამკვიდრებული იდეალი, ღვთაებრივი

1 ზ. კაკაბაძე. ფილოსოფია და ცხოვრება, წიგნში: „ხელოვნება ფილოსოფია, ცხოვრება", ობ., 1979, გვ. 259.
2 იქვე. გვ. 260.

განჩინებით შექმნილი სამყაროსა და წესრიგის თაობაზე, შესაბამის მხატერულ განხორციელებას პოულობს ამავე დროს, ამავე ქვეყანაში, ე.წ. „სიცილიურ სკოლაში“ (ჯაკომო და ლენტინი) აღმოცენებულ სონეტის ფორმაში, რომელიც სრულ-ყოფას აღწევს ფრანჩესკო პეტრარკას, დანტეს, მიქელანჯელოს შემოქმედებაში. რენესანსულმა ხელოვნებამ სონეტის ფორმას განვითარების სრული შესაძლებლობა მიანიჭა.

თომა აქვინელის ფილოსოფიის მიხედვით, სამყაროს მკაცრი განსაზღვრულობის კანონი და, სონეტის თეორიის შესაბამისად, ლექსის ამ მყარი ფორმისათვის დამახასიათებელი კანონიკური წესების დაცვის აუცილებლობა, ეფიქრობთ, საგულისხმოა. „როგორც ცნობილია, ლიტერატურა და ხელოვნება ადამიანის ცხოვრების წარმმართველ იდეალს გამოსახავენ, ხოლო ეს იდეალი სხვა არაფერია, თუ არა ყოფიერების ასეთი თუ ისეთი გაგება. ამიტომაა, რომ ფილოსოფიისა და ხელოვნების ისტორიებ'ში საკვანძოთ არაორაზროვანი პარალელიზმი იჩენს თავს“[1].

ჩვენი აზრით, * სტრიქონების რაოდენობა – 14 – განსაკუთრებული შინაარსით არის აღბეჭდილი სონეტში. რიცხვი 14 სიმბოლური განსახიერებაა კაცობრიობის ისტორიისა, კაცთა მოდგმის თოთხმეტი თაობისა აბრაამიდან ვიდრე დავითამდე, თოთხმეტი თაობისა დავით მეფიდან ბაბილონის ტყვეობამდე და თოთხმეტი თაობისა ტყვეობიდან ვიდრე ქრისტეს დაბადებამდე: „ყოველი ნათესავი აბრაჰამისგან ვიდრე დავითისამდე ნათესავი ათოთხმეტ და ტყუენვითგან ბაბილოვნისაით ვიდრე ქრისტესამდე ნათესავი ათოთხმეტ“ (მათე, 1, 17). სონეტის თოთხმეტი სტრიქონის საიდუმლო, „თოთხმეტის“ მისტიკური, გამოუცნობი მიმზიდველობაც, ასე რომ აქეზებდა საუკუნეების განმავლობაში მსოფლიოს საუკეთესო პოეტებს, ალბათ, კაცობრიობის მარადიული, უძველესი, ჭეშმარიტი და ზღაპრული ისტორიის ფურცლებშია ჩამარხული...

თომა აქვინელის სქოლასტიკური ფილოსოფიის ძირითადი

---

1 ზ. კაკაბაძე, ზ.დასახ. ნაშ., გვ. 321.

დებულებების გათვალისწინება კიდევ უფრო განამტკიცებს ჩვენს ვარაუდს სონეტის თეორიის ჩამოყალიბების დროს ნეოპლატონიზმის მნიშვნელობის გამო. კერძოდ, ცნობილია, რომ „სწორედ ნეოპლატონური აზროვნების ლოგიკამ მიიყვანა პროკლე რიცხვთა სფეროს პრობლემის დამუშავების აუცილებლობამდე. პლატონთან რიცხვები ცალკე საფეხურად არაა გამოყოფილი, პროკლეს სამყაროში კი რიცხვები ანუ ღმერთები ერთის შემდგომი საფეხურია, რომელსაც მოსდევს გონი და, ბოლოს სული“[1].

რიცხვების ცალკე საფეხურად გამოყოფა პროკლეს ფილოსოფიურ ტრაქტატში „კაეშირნი ღვთისმეტყველებითნი“ იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ აღიქვა ისინი იმ ასპექტში, რომელშიც ღმერთები რიცხვების იგივეობრივია. პროკლესთან რიცხვები ზეშთაარსობრივია, ღმერთების მსგავსად. რიცხვებს და ღმერთებს, ა. ლოსევის აზრით, ერთგვაროვანი ნიშნები გააჩნიათ: არა აქვთ თვისებრიობა, ერთადერთნი არიან და მთლიანნი, განუ-ყოფელნი. „რიცხვთა ერთადერთობა და განუმეორებლობა მათი ძირითადი მახასიათებელი თვისებებია, რომელთა საშუალებით, მყლავნდება ნეოპლატონური სამყაროს იერარქიული საფეხურების შინაგანი ერთიანობა და ყოველი მათგანის სხვა საფეხურებთან მიმართების ბუნება“[2]. აქვე მკვლევარი საყურადღებო მოსაზრებას გვთავაზობს იმის თაობაზეც, რომ პოეზიაში, რომელიც ნეოპლატონურ მსოფლაღქმას ემყარება, მკვეთრად უნდა გამოიხატებოდეს სიტყვათა დესემანტიზაციის ტენდენცია. ასეთი ანტიენაა მუსიკა, სიმღერა... სონეტიც, როგორც ეთქვით, თავისი პირვანდელი მნიშვნელობით სწორედ „ხმოვანებას“, „ულერადობას“, „ხმიერებას“ ნიშნავს და მჭიდროდ არის დაკავშირებული მუსიკასთან, სონატასთან. ნეოპლატონიზმი თავის შესაბამის განხორციელებას შუა საუკუნეების ევროპაში სონეტის ფორმაშიც ავლენდა. ჩანს, ქართულმა სინამდვილემ სონეტი ერთდროულად აღიქვა, როგორც რენესანსული

1 ი. ლომიძე. ქართული რიტმის ისტორიიდან. თბ., 1988. გვ. 19.

2 ი. ლომიძე. ს.დასახ. ნაშ. გვ. 20.

იდეალის განმახორციელებელი „აპოლონური“ ფორმა და, ამავე დროს, სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი, ერთობ პოპულარული, „დიონისური“ საწყისის გამომხატველი ლექსი. დისჰარმონიისა („დიონისური“) და ჰარმონიის („აპოლონურის“) შეფარდებითობა თავისებურად აირეკლა ქართველი პოეტების მიერ არაკანონიკური სონეტებით არაჩვეულებრივ გატაცებაში. თუმცა საგულისხმოა ერთი ფაქტიც: როგორც ევროპაში, ასევე საქართველოშიც ფორმადარღვეული, სახეცვლილი სონეტები ძირითადად მაინც ყოველთვის იცავენ რიცხვ 14–ს, როგორც მკაცრად გაპირობებულს, მისტიკური მნიშვნელობით აღბეჭდილს.

თავი I

სონეტი და ქართული სინამდვილე

იმ უცხოურ, მყარ სალექსო ფორმათა შორის (იამბიკო, მაჯამა, მუხამბაზი, თეჯნისი, ბაიათი, ტერცინა, ოქტავა, ტრიოლეტი, რონდო და ა.შ.), რომელთაც ქართული პოეზიის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე ვხვდებით, სონეტი დღეს ყველაზე პოპულარულია.

XIX ს. ქართულ მწერლობაში 30–იანი წლებიდან გამოჩნდა თარგმნილი სონეტები, მაგრამ სონეტის საუკუნე საქართველოში ჯერ არ დამდგარიყო; ვიდრე ქვეყანაში არ შეიქმნებოდა შესაბამისი გარემო და ამ მყარი სალექსო ფორმის დამკვიდრებისათვის აუცილებელი პირობები, სონეტი ვერ მოერგებოდა ეროვნულ სინამდვილეს.

დიდი ესპანელი მოაზროვნე, თანამედროვე დასავლური ინტელექტუალიზმის ერთ–ერთი უთვალსაჩინოესი წარმომადგენელი ხოსე ორტეგა ი გასეტი თავის ფილოსოფიურ ესსეში „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ საუბრობს ხელოვნების სოციოლოგიის ქმედით ძალაზე და აღნიშნავს: „ახალგაზრდა მუსიკოსი ანგარიშმიუცემლად ცდილობს ბგერებით მოახდინოს ზუსტად იმავე ესთეტიკურ ფასეულობათა რეპროდუცირება,

რომელთა ხორცშესხმასაც მიელტვის მისივე თანამედროვე მხატვარიც, პოეტიც და დრამატურგიც. მხატვრული გრძნობის ეს საყოველთაო ერთობა ძალაუნებურად უნდა იწვევდეს ერთნაირ სოციალურ შედეგებს"[1]. ხოსე ორტეგა ი გასეტი მიუთითებს, რომ რომანტიზმის მიერ დამკვიდრებული ხალხური სტილი მალე დაეუფლა მასებს და მოიხვეჭა პოპულარობა. „დემოკრატიის პირმშო ბრბოის ნებიერი გახლდათ", მაგრამ ახალი ხელოვნება, ანუ თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნება, „მისი ნებისმიერი ქმნილება აეტომატურად იწვევს საზოგადოებაში კურიოზულ სოციოლოგიურ ეფექტს". ახალი ხელოვნება თავისებური ნიჭით დაჯილდოებული უმცირესობისკენაა ორიენტირებული და, ამდენად, თანაშემოქმედებას, თანაგანცდას თხოულობს, რის შესაძლებლობაც მხოლოდ „რჩეულ უმცირესობას" აქვს: „თუ ახალი ხელოვნება ყველასათვის გასაგები არ არის, ეს იმიტომ, რომ მისი საშუალებანი ზოგადადამიანურნი არ არიან. ხელოვნება ყველასათვის კი არა, მხოლოდ ადამიანთა ძალზე მცირერიცხოვანი კატეგორიებისთვისაა განკუთვნილი. ეს ადამიანები, შესაძლოა, სხვაზე უფრო უმნიშვნელონიც არიან, მაგრამ აშკარად არ ჰგვანან დანარჩენებს"

საქართველოში სონეტის დამკვიდრება XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან იწყება, „ახალი ხელოვნებისათვის" დამახასიათებელი ორიენტაცია რჩეულებისადმი, მისი არასაყოველთაო ხასიათი განსაკუთრებით აირეკლა „ცისფერყანწელთა" შემოქმედებაში. მათი დიდი დამსახურებაა სწორედ ქართულ პოეზიაში სონეტის, როგორც ორიგინალური, გამორჩეული სალექსო ფორმის დამკვიდრებაც.

10-იანი წლებიდან ქართველი მოაზროვნენი, კრიტიკოსები, მწერლები აქტიურად იწყებენ თანამედროვე სოციალური და ლიტერატურულ-ესთეტიკური გარემოს გაანალიზებასა და შეფასებას. ის ძირეული ცვლილებანი, რაც გამოწვეული იყო ახალი საუკუნის დასაწყისითა და მისი თანამდევი პროცესებით, ბუნებრივია, აირეკლებოდა ხელოვნებაში. ახალი საუკუნის დასაწყისი აღიქმებოდა, როგორც უნიკალური შემთხვევა ერთი ისტორიული ციკლის დასასრული (ინ

1 ხოსე ორტეგა ი გასეტი. ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. თბ., 1992, გვ. 5.

დე სიცლე) და სრულიად ახალი ეპოქის დასაწყისი. ალ. ბლოკის სიტყვებით: „уже Январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем Декабрь 1900 года, ... самое начало столетия было исполнено сушественно новых знаний и предчуствии“ . თვითონ ეს ფაქტი საუკუნეთა მონაცვლეობა უკვე განსაკუთრებული სიმბოლო იყო, რადგან „ В жизни символиста всс – символ. Несимволов – нет...“ .1910 წელს არჩილ ჯორჯაძე წერდა: „ჩვენი სიტყვა-კაზმული მწერლობა ძლიერ დაქვეითებულია. ამ უკანასკნელს ხანებში მცირედი განცხოველება დაეტყო ლირიკულ პოეზიას და დრამატულ ლიტერატურას. ლირიკულ პოეზიაში აშკარად გამოისახა ორი მიმართულება. ერთი მიმართულება დახასიათდება რაციონალური ხასიათით და მოქალაქეობრივის მოტივებით. მეორე მიმართულება კი არსებითად ირაციონალური და თითქმის მისტიკურია... ერთი ჯგუფის პოეტებს აღაფრთოვანებს კონკრეტული სინამდვილის გამშვენიერების აზრი, მეორენი გაურბიან ამ კონკრეტულ სინამდვილეს და ოცნების სამეფოს ძებნაში არიან“.

გრ. რობაქიძის ლექციის ანალიზისას არჩ. ჯორჯაძე საგანგებოდ ეხება ირაციონალურსა და რაციონალურ შემეცნებას შორის არსებული ბრძოლის გამძაფრებას თანამედროვე პოეზიაში: „... განმარტეთ პოეტის ლირა ემპირიულად, ახსენით პოეზიის შინაარსი ისტორიულად, ნათელი ჰფინეთ იმ კავშირს, რომელიც არსებობს „გარემოსა“ და პოეტის შემოქმედებას შორის. თქვით, თუ გნებავთ, რომ ეს კავშირი მიზეზობრივია და როდესაც ყოველივე ამას აღასრულებთ, მაინც დარჩება გამოურკვეველი ერთი რამ: რთული ფსიხიური შემოქმედება პოეტისა, დარჩება გამოურკვეველი შემოქმედების საიდუმლოება და მისწრაფება „მარადისობისადმი...“

არჩილ ჯორჯაძემ კარგად გამოხატა ის ზოგადი თვალსაზრისი იმ ამოცანების თაობაზე, რასაც ახალი ეპოქა უსახავდა შემოქმედს: „ჩვენ დღეს გვესაჭიროება გაბედული მხატვარი, დიდი ოცნების პატრონი, რომელიც გულში სევდას ატარებს, თავი კი გაშუქებული აქვს ღრმა და ფართო აზროვნებით... სინამდვილეში ვერ დაგვანახვა სინთეზი ჩვენი ცხოვრებისა. ხელოვნებამ უნდა გაბედოს და მხატვრულ ნაკვთში დაგვანახოს ის, რაც ისახება, ხოლო სავსებით არ გამოსახულა,

რაც იზრდება და მწიფდება, ხოლო სავსებით ვერ გაზრდილა და მომწიფებულა. ხელოვნებას აქვს ძალა ამგვარი საქმისათვის“.

არჩ. ჯორჯაძის ნააზრევში მკაფიოდ ირეკლება XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართველი ინტელიგენციის სულიერი განწყობილება: ინტუიციისა და ძლიერი შემოქმედებითი ენერგიით აღმოჩენილ იქნას მკითხველისათვის ახალი სამყაროს ნამდვილი სახე, რომლის გაგება და ათვისება მხოლოდ ლოგიკური შემეცნებით შეუძლია. ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულების თეორია ამ დროისა და ამოცანებისათვის არჩ. ჯორჯაძეს ფასდაკარგულად მიაჩნია, რადგან „უტილიტარიზმის გამეფება ხელოვნებაში ხშირად სულიერი უძრაობის გამეფებას მოასწავებს_ ამ უტილიტარიზმის ტრფიალების ძალით ეომებიან დღეს იმ ორიოდე პოეტსაც კი, ვინც იგრძნო ტრაგიკული ხასიათი სიცოცხლისა და ვინც ცდილობს პოეტური ფორმა მისცეს თავის ახლად შეძენილ და მოპოვებულ სულის განცდას“.

არჩ. ჯორჯაძე სავსებით სწორად მიუთითებდა შემოქმედებაში რაციონალურისა და ირაციონალურის ერთიანობაზე: „თუ გიპყრობთ ძალა ირაციონალურისა, რაციონალური საფუძველი, რომელზედაც დგეხართ, მეტად გამოაჩენს თქვენს სულიერ განწყობილებას“.

ასევე მართალია არჩ. ჯორჯაძე, როდესაც წერს: „თუ სულის მეუფებისაკენ მიისწრაფის თქვენი გული, გვაჩვენეთ ხორცი, რომელმაც შეგაძულათ „სოფელი“.

XX ს. დამდეგიდან დაწყებული ძიება ეროვნული ფიზიონომიის დადგენის სფეროში, რომელსაც მიეძღვნა თეორიული წერილები და აისახა მხატვრულ შემოქმედებაშიც, დღესაც გრძელდება. მხატვრულ შემოქმედებას, ეპოქის შესაბამისად, მეტად რთული და მნიშვნელოვანი ამოცანა დაეკისრა: მას უნდა გამოეხატა ქართული ცხოვრების განზოგადებული სურათი: „დროა ვნახოთ ჩვენი თავი, ყველანი, ვინცა ვართ მხატვრულ ნაწარმოებში“.

არჩ. ჯორჯაძის მცდელობას ქართველი შემოქმედებითი ინტელიგენციის თავისებურების დადგენის თაობაზე, დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. განსაკუთრებით ფასეულად გვეჩვენება პოზიცია ფილოსოფოსისა, რომელსაც სურს, მხატვრულ ნაწარმოებში იხილოს გარემომცველი სინამდვილისა და ქართული ხასიათის,

ქართული სულის ჭეშმარიტი გამოხატულება. ფორმის ძიების საკითხი, დასმული არჩ. ჯორჯაძის ნაწერებში, წარმატებით გაგრძელდა მის თანამედროვეთა ნააზრევშიც.

საგულისხმოა, რომ XX ს. 10-იან წლებში ეროვნული ცნობიერება მეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სწორედ ქართული ხასიათის სრულყოფილად გამოხატვის აუცილებლობას: „არსებობს თუ არა დღეს ქართული შენობა? – კითხულობდა გ. ქიქოძე – ვგულისხმობ ისეთ შენობას, რომელიც ქართულ ეროვნულ ხასიათს ხატავს და არა მარტო ისეთს, რომელშიც ქართველები ცხოვრობენ“.

გ. ქიქოძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ახალმა დრომ მოიტანა ახალი ფორმების შექმნის საჭიროება: „დიდი ისტორიული ეპოქა მით გამოირჩევა ჩვეულებრივისაგან, რომ ის უხვად შობს ახალ ფორმებსა და იდეებს, მსოფლიოს ახალს გარეგრძნობას და შემეცნებას იძლევა და მომავალ საუკუნეთა მიმდინარეობას საზღვრავს... ჩვენი სული შეიცვალა, რადგან შეეხო საგანთა და მოვლენათა ახალსა და იდუმალს მხარეს, რომელიც უწინ სრულიად დაჩრდილული იყო“

თუ არჩ. ჯორჯაძე ქართველი კაცის ინდივიდუალიზმზე ამახვილებდა ყურადღებას, გ. ქიქოძე ახალი ეპოქის დასაწყისისათვის მეტად მნიშვნელოვან შენაძენად მიიჩნევს იმ ფაქტს, რომ ქართველობამ დაინახა: „პიროვნება არ არის აბსოლუტურად დამოუკიდებელი ღირებულება: მისი ცხოვრება, სიყვარული და სიკვდილი ნაწილია დიდი კოსმიური რიტმისა, რომელიც საუკუნიდან საუკუნეში ცვლის და აახლებს არსებობას“

შესაძლოა, ჩვენი ინდივიდუალიზმი იმანაც განაპირობა, რომ „ჩვენ, ქართველებს, ნათესავები არა გვყავს დედამიწის ზურგზე– ქართველი ერი ჯერჯერობით მარტოდმარტო დგას, როგორც ცოცხალი ნიმუში უცნობი, გარდასული რასისა... მთელი ჩვენი ისტორია სულიერი ნათესავის ძიებაა. ძნელად მოიპოვება ერი, რომელიც ასე მოტყუებულიყოს თავის საუკეთესო იმედებში“. უდარებს რა ერთმანეთს აღმოსავლეთისა და ქართულ პოეზიას, გ. ქიქოძე შენიშნავს: „იმათი სუფისტური თეოსოფისა და პოეზია პიროვნების გათქვეფას მოითხოვდა აბსოლუტურ ერთეულში; ჩვენი

წარმართული ტრადიციები და ჩვენი ინდივიდუალისტური მორალი, პირიქით, პიროვნების დადასტურებას აღიარებდა". რუსთა და ქართველთა ხასიათების მთავარ განმასხვავებელ თვისებად გ. ქიქოძე ჩვენს სუბექტივიზმს, ინდივიდუალიზმს მიიჩნევს, რომლის შეგუება და მიღება შეუძლებლად მიაჩნიათ ჩვენს მეზობლებს, თუმცა კი თითქოს რწმენის ერთიანობა გვაქვს, „ჩვენთვის სარწმუნოება პირადს ალმაფრენაში მდგომარეობს და არა საეკლესიო ცერემონიალში..."

XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართველ მოაზროვნეებს კარგად ესმოდათ, რომ ერის პოლიტიკური აღორძინება „კულტურული თავისებურებების აღიარებიდან იწყება" (არჩ. ჯორჯაძე), რომ „ჩვენი სამშობლოს ასაღორძინებლად მარტო პოლიტიკური ბრძოლა არ კმარა. ეროვნული განახლება ხელოვნების შემწეობითაც უნდა მოხდეს" (გ. ქიქოძე).

XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართულ აზროვნებაზე უდიდესი გავლენა იქონია ნიცშეს ალოგიზმის თეორიამ, რომელიც თავისებურად აირეკლა ქართველ პოეტთა შემოქმედებაშიც და ჩვენს ფილოსოფოსთა შრომებშიც. კ. კაპანელის პირველი ფილოსოფიური წერილი „ნიცშეანობის ლეიტმოტივები" ერთგვარი ცდაა ნიცშეს ძირითადი პრინციპების გადმოცემისა, რომლის მიხედვით, სიცოცხლის ღირსი მხოლოდ ძლიერია. ნიცშეს იდეების გამოყენებით ქართული კულტურის ანალიზის მცდელობისას კ. კაპანელი დაასკვნის, რომ შემოქმედი ქმნის ახალ სინამდვილეს, რომელიც დისჰარმონიულია, რადგან იგი ტანჯვას ემყარება. კ. კაპანელის ფილოსოფიის ამოსავალია ცხოვრების აუცილებლობა, თუმცა იგი არსებული სახით, ე.ი. როგორც ტანჯვის სამყაროს, - ვერ ურიგდება. ტანჯვისაგან თავისუფალი ცხოვრება კი არ ჩანს.

კ. კაპანელის პირველი წიგნი „ტანჯვა და შემოქმედება" (Тиф. 1917), რომელშიც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაც არის გაანალიზებული, განამტკიცებს რწმენას, რომ ტანჯვა აფართოებს ცნობიერებას კოსმოსთან შერწყმამდე.

კ. კაპანელის აზრით, „ნაციონალიზმის ეპოქა დამთავრდა და ახალი ნაკადი, ინდივიდუალიზმის, ირაციონალიზმის და იმორალიზმის გამარჯვებას გვაუწყებს". კ. კაპანელის მსოფლმხედველობა,

რომელსაც იგი „ორგანოტროპიზმს“ არქმევს, არსებითად, არის კოსმიზმი და ბიოფსიზმი და ძირითადად ითვალისწინებს ისტორიისა და ინდივიდის და მთელი ყოფიერების საზრისის საკითხს ეპოქის დასახასიათებლად. მიუთითებენ, რომ ფილოსოფიის პესიმიზმი და პროტესტი ინდივიდის გაუფასურების გამო ბევრად განაპირობა ეპოქის ანტიინდივიდუალისტურმა სულისკვეთებამ, ინდივიდის ღირებულებათა გაუფასურებამ, პირველი მსოფლიო ომის კატასტროფულმა შედეგებმა.

ორგანოტროპიზმის ძირითადი მოტივია კულტურისა და ყოფიერების ყველა მხრისა და ასპექტის გარემოსთან ორგანულ-ბიოლოგური შეგუების მოთხოვნილებებით ახსნა: ყოველი გარემო თავისებურია, ამიტომ მასთან შეგუების ფორმებიც სპეციფიკურ სახეს ღებულობს: „ყოველ ყოფას, ყოველ მიწა-წყალზე, წუთისოფლად, აქვს საკუთარი სული, სევდა, განცდა, სტილი, იდეა; სამყაროს დაუსრულებლობაში, ხალხთა გუგუნსა და მოძრაობებში, ეპოქათა და მოდგმათა ფერისცვალებაში, ყოველი მომენტი არსებობისა, ყოველი სახე წარმოშობილი ბიოგენეტიკურად, მართლდება თავის შინაწყობაში პირობებით და მდგომარეობებით სულისა და გარესამყარობის ურთიერთობით – ორგანოტროპიზმით...“

კ. კაპანელის ესთეტიკურ ნააზრევში სპეციალისტები განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ მის მიერ ქართველი ერის სოციალური ფსიქოლოგიის კვლევის ცდას: „მე-20 საუკუნის დასაწყისში ეს სიახლე იყო. ევროპაში ხალხთა ფსიქოლოგიის პრობლემატიკა ის-ის იყო მუშავდებოდა და კაპანელმა ეს სიახლე ქართულ სინამდვილეს მიუსადაგა. ამავე დროს, იგი შეავსო ორგანოტროპული პრინციპით“.

აქვე ედ. კოდუა სავსებით სწორად შენიშნავს, რომ კ. კაპანელი ქართულ ხასიათსა და მის სულიერ სირთულეში პოულობდა ნიცშეანურ მოტივებს: „ეს მოტივები და შესაბამისი განაზრებანი საუკუნის დასაწყისის ქართველ მოაზროვნეებში საკმაოდ ღრმად იყო გამჯდარი და მას ვერ ავხსნით მხოლოდ ნიცშეს ფილოსოფიის

გავლენით. ნიცშესადმი დამოკიდებულება იმიტომ გაჩნდა ქართველ მოაზროვნეებში, რომ ქართულ სულს ჰქონდა შესაბამისი საწყისები.

ნიცშესადმი 10-20-იანი წლების ქართველი პოეტების დამოკიდებულებას კარგად გამოხატავს კონსტანტინე გამსახურდიას სონეტიც „ფრიდრიხ ნიცშეს", რომელიც 1921 წელს არის დაწერილი:

იყო გოლგოთა, ვაიმარი და „სილს მარია"
ახალი დროის მატიანე შენ მოგინდება,
შენ გვაგრძნობინე, სინამდვილე რომ სიზმარია,
რომ ახლოვდება ძველ ღმერთების შემობინდება.
ანთიხარ ისე.- (მაგრამ ნეტავ ვის შეგადარებ)
ჩემს გულში ცეცხლი უხილავი, უცხო მშვენების
და ამიტომაც მირაჟების და მოჩვენების
სისხლიან მასკებს დაფარულად გულში ვატარებ.
შენ ამ სამყაროს უდუელოდ ვერ შეეთვისე,
წახვედი სოფლის ვარამისგან გულგამეხილი
წმინდა ფრიდრიჰი და ჯვარცმული ხარ დიონისე,
ჭაბუკი მუხა, გრიგალისაგან გადატეხილი,
ო, შუა გზაზე რა ძნელია შემოღამება,
რომ უკვდავებით შეისყიდო ქვეყნის წამება.

„არარაციონალობა" ახასიათებს არსებობის ყოველ წესს და მოძრაობას, - წერს კ. კაპანელი, - ასეთი შრომანი უეჭველად კრიტიკული ეპოქის ანარეკლია, შპენგლერისა და კაპანელის შრომათა კონცეფციების შეხვედრაც აქ აიხსნება, კრიზისები სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში ნიადაგს აპოხიერებს რელავისტური და პესიმისტური თეორიებისათვის. ასეთი დიდი ინტერესი საქართველოში ჯერ არც ერთ წიგნს არ გამოუწვევია"

კ. კაპანელის აზრით, მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია გამოხატოს გონის კრიზისი, იგი მას გვაძლევს ინდივიდუალიზმის ტრაგედიის სახით, მაგრამ ეს ტრაგედია საერთო საკაცობრიო და სოციალურია,

რადგან „ინდივიდუალიზმი კოლექტიურ განცდებსა და სურვილებს ატარებს“.

კ. კაპანელის აზრით, „ყოველი მომენტი ენისა და ლიტერატურის ვითარებისა მატერიალურ-სტატისტიკური“ ფორმაა სოციალური მოძრაობისა და ტკივილების, კოლექტიური სულის დათანაწყობებისა და შემოქმედებითი განრიგებისა.

მეტყველება სულის განთავისუფლებაა განცდისაგან: გამოთქმის საშუალება სულის ტკივილებს ანახევრებს, ათავისუფლებს იდეას სოციალური ცხოვრების ამყოლობაში და ამოძრავებს შემოქმედებით ნებისყოფას. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნაწარმოები მონუმენტია განცდათა ემანაციისა; რაც უფრო ღელავს შემოქმედებითი სული ინდივიდუალური ყოფის ნაჭუჭში, მით უფრო მარჯვედ ქსოვს იგი სოციალურ ურთიერთობაში კლასობრივი, ჯგუფობრივი და ისტორიული ხასიათის იდეალებს“.

შემოქმედების ორგანოტროპული პრინციპი კ. კაპანელის მიერ ასე არის ჩამოყალიბებული: „კაცობრიობის მსოფლმხედველობა ყოველთვის ისტორიულია და ტროპული, სამყაროს წყობა და სახეობა ერთეულების ქაოსია, უდიდესი ჭეშმარიტება მხოლოდ ტროპული განცდის დათანაწყობებაა: სული ჩვენი იხედება წუთისოფლად სოციალურ-ტროპული ინტერესებისა და საჭიროების თვალებით“

კ. კაპანელის ფილოსოფიურ შეხედულებებზე განსაკუთრებით ვრცლად იმიტომ ვისაუბრეთ, რათა გვეჩვენებინა, თუ რა მნიშვნელოვანი იყო XX ს. დასაწყისში ფორმისა და შინაარსის, გართულებული სოციალური გარემოსა და პიროვნების, ინდივიდის ტრაგიკული დამოკიდებულების ასახვის პრობლემა – ლიტერატურაში, რომელიც თითქმის თანაბრად ორგანული და მტკივნეული აღმოჩნდა როგორც იმდროინდელი ქართველი ფილოსოფოსებისათვის, ისე პოეტებისთვისაც.

„ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევში მკაფიოდ აირეკლა ის ეპოქისეული ძვრები და გარდაქმნა, რამაც ძირეულად შეცვალა XX საუკუნის დამდეგის ქართველის ფსიქიკა;

მსოფლიო ლიტერატურის განახლების პროცესში ჩართული ეროვნული პოეზია ცდილობდა, საკუთარი სიტყვა ეთქვა შინაარსისა და ფორმის მორიგების პრობლემაზე: „ხელოვნებაში, ისე როგორც ბუნებაში, წარმოებს მარადი ბრძოლა ფორმისა და შინაარსისა: ნამდვილ ხელოვნებაში ფორმა იმორჩილებს შინაარსს_ დღეს მსოფლიო პოეზიაში ხდება ერთგვარი გარდატეხა. ლოზუნგი ასეთია: მეტი სიწმინდე ფორმის და მეტი კონკრეტულობა შინაარსის_ თანამედროვე ქართული პოეზია ყანწელების სახით აღრმავებს თავის შინაარსს და ფორმას“ - წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი წერილში „ორი სტიქია“, რომელიც თავისებური ინტერპრეტაციაა ფრ. ნიცშეს ერთ-ერთი ადრინდელი გამოკვლევისა „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“. ფრ. ნიცშეს აზრით, ბერძნული ტრაგედიის სიდიადე მძაფრი ვნებების სიღრმესა და დაძაბულობაში მდგომარეობს: „ეს ვნებებია დიონისეს კულტის წყარო და მათი ორგიასტული ძალა. მაგრამ მარტოოდენ თავბრუსდამხვევი გრძნობები და აფექტები როდია ბერძნული დრამის ერთადერთი წყარო. დიონისეს ძალა აპოლონის ძალამ შეარბილა. ამგვარ ყოვლისმომცველ პოლარულობაშია არსი ყოველი საპირისპირო ძალის: ორგიასტული ლტოლვისა და ვიზიონერული ხედვის ურთიერთგამსჭვალვის“

ვალ. გაფრინდაშვილი, ნიცშეს თეორიის თანახმად, წერს: „პოეზიაში, ისე, როგორც ბუნებაში, არის ორი სტიქია: აპოლონური და დიონისური“.

ე. კასირერი საინტერესოდ მსჯელობს ლირიკოსის ძალაზე, რომელსაც შეუძლია, ნათელი სახე მიანიჭოს ადამიანის უბუნდოვანეს გრძნობებს. ამ ფაქტს ცნობილი მეცნიერი იმით ხსნის, რომ პოეზიას, მართალია, საქმე აქვს თითქოსდა ირაციონალურსა და გამოუთქმელ საგანთან, მაგრამ მას მაინც შეუძლია მკაფიო გამოსახულება მისცეს გრძნობათა სამყაროს: „ხელოვნების ყოველ ქმნილებას მოეპოვება ინტუიციური შემეცნებით მოპოვებული სტრუქტურა, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი რაციონალური ბუნებისაა“.

სონეტში კარგად არის შერწყმული რაციონალური და

ირაციონალური: ფორმა ლექსისა გონებით, მკაცრი წესრიგით შემოსაზღვრული, ხოლო მისი შინაარსი ირაციონალური, შინაგანი ჭვრეტითა და ხილვით აღბეჭდილი. ერთი მხრივ, სონეტის გაგება და წვდომა შეუძლებელია ყველასთვის, გარდა რჩეულებისა, მეორე მხრივ, მისი განცდა ძალუძს ყველას, ვისთვისაც უცხო არ არის პოეტური ალღო და ჭეშმარიტების წვდომის ინტუიტიური უნარი; ან უფრო უკეთ, მალარმეს სიტყვებით: „ლექსი არის გამოცანა ბრბოსათვის და კამერული მუსიკა – ზიარებულთათვის“.

ი. ტენის აზრით, „ხელოვნების ნაწარმოები განისაზღვრება ერთობლიობით, რომელიც წარმოადგენს გარემოცვას, გონებისა და ზნე-ჩვეულებების საერთო მდგომარეობას“. როგორც ფიზიკური ტემპერატურაა აუცილებელი თესლის აღმოცენებისათვის, ასევე ხელოვნების ნაწარმოებისათვის არის საჭირო ერთგვარი „მორალური ტემპერატურა“, რათა იგი დამკვიდრდეს. საგულისხმოა, აგრეთვე, ი. ტენის მიერ აქვე დამოწმებული გოეთეს სიტყვები: „გაივსეთ თქვენი გონება და გული, რაგინდ ფართოც არ უნდა გქონდეთ, თქვენი საუკუნის იდეებით და გრძნობებით და ხელოვნების ნაწარმოებიც გაჩნდება“.

ცნობილი ფრანგი მწერალი და კრიტიკოსი, ლიტერატურის სტრუქტურალიზმის ფუძემდებელი როლან ბარტი (1915-1980) თავის ერთ-ერთ ესსეში „მწერლები და მოკალმეები“ ერთმანეთისაგან მიჯნავს მწერლის, როგორც მხოლოდ სიტყვის წინაშე პასუხისმგებლის ფუნქციას და მოკალმის, როგორც ანგაჟირებული და სოციალურად დოგმატური ფენომენის ფუნქციას. მწერალსა და მოკალმეს შორის არსებული განსხვავების ჩამოთვლისას რ. ბარტი საგანგებოდ აღნიშნავს ფორმის საკითხსაც: „... მოკალმის სიტყვა არამყარია სხვა მიზეზითაც. რამდენადაც იგი აზრის უბრალო მატარებელს წარმოადგენს- მოკალმე ვაჭრობს თავისი აზრით და არავითარ ხელოვნებაზე არ ფიქრობს, - „წმინდა“ აზრის მთავარი ნიშან-თვისება სწორედ ის არის,

რომ ის ფულადი მიმოქცევის გარეშე გამომუშავდება; განსხვავებით ფორმისაგან, რომელიც, ვალერის თქმით, ძვირი ღირს, აზრი არაფერი ღირს, სამაგიეროდ მას არც ყიდიან, არამედ დიდსულოვნად ჩუქნიან".

მერაბ მამარდაშვილი „ისტორიოსოფიაზე" (ფილოსოფიური გააზრება ზოგადი საკითხებისა მ.მ.) საუბრისას მიუთითებდა: „ყველაფერი, რაც ჩვენ გარშემო ხდება, რაღაც უხილავი ძაფებითაა დაკავშირებული იდუმალ ისტორიასთან, რომელიც არის შინაგანი ადამიანის ისტორია, სულის ისტორია". სონეტი, როგორც ლირიკული ლექსის მკაცრად განსაზღვრული, კანონიკური სალექსო ფორმა, განსაკუთრებით პოპულარული ხდებოდა იმ დროს და იმ ქვეყნებში, როდესაც და სადაც ან უაღრესად ჰარმონიული და მოწესრიგებული იყო საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრება მოქალაქეებისა (აღორძინების ხანის იტალია, ინგლისი), ან იყო სწრაფვა კანონიზაციისაკენ (კლასიციზმის ეპოქა საფრანგეთში), ანდა: სრული უღმერთობისა და ნიღბებით ცხოვრების ეპოქაში, როდესაც ადამიანი თვით იქცა სიმბოლოდ (სიმბოლიზმის ხანა ევროპასა და რუსეთში, საქართველოში). სონეტში მკაცრი წესებისადმი დამორჩილებით პოეტი თავის თავს შესაძლებლობას აძლევს, იყოს პიროვნება, რადგან „პიროვნული საქციელი კანონის შესრულებაა და არა ინტერესებისა თუ ფსიქოლოგიური მექანიზმების თამაშის შედეგი".[1] სონეტი, ერთი მხრივ, როგორც ლირიკული ლექსის ფორმა, გადმოგვცემს სულის ისტორიას, პიროვნულ განცდას სიყვარულის, სიძულვილის, სიკეთის, საერთოდ, ყველა ადამიანური იდეალისას, რომელიც ცხოვრებისეული გამოცდილების შედეგად მიღებული სიბრძნის

1 მ. მამარდაშვილი, საუბრები ფილოსოფიაზე, თბ., 1992, გვ.180.

სახით კონკრეტდება, ხოლო, მეორე მხრივ, მასში ხორციელდება ჩვეულებრივი ადამიანის, მოკვდავის პიროვნებად, ზნესრულ ადამიანად ჩამოყალიბების აქტი: კანონებისადმი მორჩილებით ვიწრო ინდივიდუალისტური, ეგოისტური და სუბიექტური ინტერესების უგულებელყოფა ღვთაებრივისა და ობიექტური წესრიგის წინაშე და მის სასარგებლოდ.

ჩვენი აზრით, საყურადღებო იქნება, თუ ამ კუთხით შევხედავთ სონეტის სახესხვაობებს, რომლებიც, როგორც ცნობილია, მრავლად იყო აღორძინების ხანის იტალიაშიც, ფრანგ და რუს სიმბოლისტებთანაც და „ცისფერყანწელებთანაც“. არაკანონიკური სონეტები იწერებოდა მისი ჩასახვის პირველ ხანებშიც და იქმნება დღესაც, მიუხედავად თეოფილ გოტიეს მკაცრი გაფრთხილებისა და სონეტის თეორეტიკოსთა მიერ არაერთგზის გამოთქმული აკრძალვისა.

სონეტი „ცისფერყანწელებმა“ შემოქმედების უნივერსალურ ფორმად და სიმბოლოდ გაიაზრეს, სადაც სულის „საიდუმლო მუსიკის“ გამჟღავნება ხდებოდა შესაძლებელი. არაკანონიკური, ფორმადარღვეული სონეტი, შესაბამისად, გაგებულ იქნა, როგორც სიმბოლო, ნიღაბი. თანაც, საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ სონეტი მხოლოდ პოეტური კულტურის განვითარების ძალიან მაღალ საფეხურზე იქცევა „პოეზიის ძირითად ფორმად;“ ამდენად, შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ სონეტის მკაცრი წესებიდან

გადახვევა პოეტური ტექნიკის უცოდინრობის, ვერდაუფლების, ან უნებლიე აქტი იყოს.

არაკანონიკური სონეტების უმრავლესობა მართლაც ვერ სცილდება წარუმატებელი ექსპერიმენტის საზღვრებს, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი (ვალ.გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტი“, ი.გრიშაშვილის „კოჭლი სონეტი“, გრ. რობაქიძის „სონეტი ნაპირებგადალახული“, „ამორძალი ლონდა“, ალ. აბაშელის „ცისარტყელა“ – სონეტი – სეპტეტი და ა.შ.) თავისი ფორმაცვალებით, ანუ ე.წ. „გაცრუებული მოლოდინით“ ჭეშმარიტად ადასტურებს ნამდვილი სონეტის უკვდავებას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სონეტი საქართველოში განსაკუთრებით პოპულარული იყო XX ს. 10–20–იან წლებში, რომლის II ნახევრიდან იკლო, ხოლო 30–40–იან წლებში თითო–ოროლა სონეტიღა თუ იბეჭდებოდა პერიოდიკაში. 50–60–იან წლებშიც არ გამოუჩენიათ ქართველ პოეტებს მის მიმართ დიდი ინტერესი. შესაძლოა, ამის მიზეზი იყო, საზოგადოდ, ლექსის განვითარების ზოგადი კანონზომიერება, რომელიც მყარი სალექსო ფორმებისა და თავისუფალი ლექსის მონაცვლეობის „ტალღისებური მიქცევის“ პრინციპს ექვემდებარება და რის გამოც ევროპულ პოეზიაშიც მოხდა სონეტის ნაწილობრივი გაუჩინარება აღორძინების ეპოქაშივე. რადგან უკვე მაშინ ჩაისახა თავისუფალი ლექსი: „Только в Италии сонет и (в меньшей

степени) канцона сохранили популярность; во Франции же и сонет вслед за рондо, триолетом и пр. опускается в XVII-XVIII вв. до уровня салонной забавы и возрождается лишь в XIX в. Во-вторых же, эпоха возрождения ввела в поэзию новую, в основном астрофическую стихотворную форму вольный или смешанный стих (vers libres, vers meles) неупорядоченное сочетание строк разной длины"[1]. საგულისხმოა ისიც, რომ ქართულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის მიმართულების გაბატონების გამო სონეტის, ტრიოლეტის და სხვ. წერა ფორმალისტურ, დეკადენტურ მოვლენად აღიქმებოდა. 60-იანი წლებიდან ქართული ვერსიფიკაციაში მტკიცედ იწყო დამკვიდრება ვერლიბრმა და, ბუნებრივია, დიდი ინტერესი გარითმვის მკაცრი სისტემის მქონე სონეტის მიმართ აღარც უნდა ყოფილიყო. თანაც, აღნიშნული პერიოდი მძიმე სოციალური გარდატეხის ხანა იყო ქართველი საზოგადოებისათვის; ნაწილობრივ შეიცვალა მწერლის ფუნქცია და დანიშნულებაც: პოეტი, ბუნებრივია, აღარ იყო ქურუმი და „ღმერთთან მოლაპარაკე", იგი მარტოოდენ ხალხის მსახურად იქცა, რომელსაც სრულიად მკაფიო, პრაქტიკული ამოცანების შესრულებისაკენ მოუწოდებდა პარტია და ხელისუფლება. ყოველგვარი ინტუიცია და არაცნობიერი მკრეხელობა იყო და

1 М.Л. Гаспаров, Очерк истории европейского стиха, М., 1989, с. 151.

დანაშაული. როლან ბარტის მოსაზრებას თუ გავიზიარებთ, ამ დროს „მწერალი“ „მოკალმედ“ იქცა, რომელიც ფუნქციას კი აღარ ასრულებდა, საქმიანობით იყო დაკავებული: „მოკალმის ფუნქციაა – ყველგან და ყოველთვის დაუყოვნებლივ გამოთქვას ის, რასაც ფიქრობს“, – წერს რ.ბარტი და აქვე შენიშვნის სახით განმარტავს: „დაუხანებელი შეტყობინების ეს ფუნქცია პირდაპირ საპირისპიროა მწერლის ფუნქციისა: ჯერ ერთი, მწერალი დამგროვებელია, ის სხვა რიტმით იბეჭდება, ვიდრე აზროვნებს: მეორეც, თავისი აზრების გაშუალებას იგი სათუთად დამუშავებული „სწორი“ ფორმით ახდენს: მესამეც, იგი მზადაა თავის ნაწარმოებთა თავისუფალი განსჯისათვის, იგი პირდაპირ საპირისპიროა დოგმატიკოსის“.[1]

სხვათა შორის, „ჭეშმარიტი პოეტის“, „წმინდა პოეზიისა“ და „არისტოკრატიული ფორმების“ წინააღმდეგ ბრძოლა და მათი უარყოფა 20–იან წლებშივე დაიწყო ქართულ პერიოდიკაში. სანდრო ცირეკიძის „სონეტი პროზით“ უარყოფილ იქნა დ.შენგელაიას მიერ: „ლექსი გამოთაყვანდა სონეტებში და პროზა – მინიატურებში (ამ სამარცხვინო საქმეში მეც მიდევს წვლილი). ეს იყო ტრაღედია ხელოვნებისა, სადაც კასტრატების როლს ჩვენი პროზაიკოსები თამაშობდნენ. სანდრო ცირეკიძე ყველაზე უფრო ტრაღიკული იყო ამ როლში. მისი პირველი

1 რ.ბარტი, ზემოთ.დასახ. ნაშრომი. გვ. 40.

საფეხური – მინიატურა, მეორე – სათაური, მესამე – სიკვდილი პროზისა და მისი ლექსთან დაახლოება („სონეტი პროზით“) ოქტომბრის რევოლუციამ გახსნა ყველა არსებული საზღვრების ახალი პერსპექტივები ...აქ ᲣᲜᲓᲐ ᲘᲚᲐᲪᲐᲠᲐᲙᲘ ᲡᲐᲥᲛᲘᲐᲜᲐᲓ, ᲐᲜᲓᲐ ᲑᲐᲩᲣᲛᲓᲔ (ხაზგასმა ჩვენია — თ.ბ.)... რეალი ითხოვს საქმიან მიდგომას. აქედან გამოდის საქმიანი წერის მანერა... პოეტები, როგორც არისტოკრატიული მაღალი ჯიშის კასტა, მოისპო. ხელოვნება დაუახლოედა ფიზიოლოგიას, სტიქიას, და ამიტომ არის იგი ხალხური... ახლა პრობლემები სრულიად ახალია და ფორმალური მეთოდები სონეტში და ტრიოლეტში კი არ მოქცეულა, არამედ უამრავ ახალ ფორმებში...“.[1]

ჩვენი საუკუნის 70–იანი წლებიდან სონეტის აღორძინებას და, განსაკუთრებით, უკანასკნელ ათწლეულში მის მიმართ ქართველი პოეტების ყურადღების გაათკეცებას, ბუნებრივია, ახსნა სჭირდება და ამის ერთ–ერთი მიზეზი სწორედ ის „იდუმალი ისტორია“, „სულის ისტორია“ უნდა იყოს, რომელზედაც მერაბ მამარდაშვილი გვაუწყებდა თავის „ფილოსოფიურ საუბრებში“.

ბოლო წლებში არაერთხელ აღუნიშნავთ ის საოცარი მსგავსება, რაც თანამედროვე – XXს. 90–იანი წლების საქართველოსა და ჩვენი ქვეყნის 10–20–იანი წლების კულტურულსა და საზოგადოებრივ ყოფას ასე აახლოვებს

1 დ. შენგელაია, Comentaria de bello Galico (გალის ომის კომენტარები), ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“, ტფილისი, №1, 1924–1925, გვ. 25.

ერთმანეთთან: მტკიცნეული ჩაღრმაევება ეროვნული ხასიათისა და და ცნობიერების ძირების ჩასაწვდომად, ჩვენი ბედნიერებისა და უბედურების მიზეზების მოძიება და ახსნა, „სიცოცხლის ნაკადის ფილოსოფიის“ დამკვიდრება, ანუ „სჯობს სიცოცხლისა გაძლება“ მაშინ, როდესაც არყოფნა კარსაა მომდგარი, ქვეყნად გაბატონებული ქაოსის, უსამართლობისა და უწესრიგობის საპირისპიროდ, სიმშვიდის, სამართლიანობისა და წესრიგის გამეფების სურვილი და, შესაბამისად, სონეტის ფორმის აღორძინება ქართულ პოეზიაში, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს შემთხვევითი. ამ რწმენას განგვიმტკიცებს ბოლო წლებში გაბოქვეყნებული: ლია სტურუას, გენო კალანდიას, ოთარ ჭელიძის, შალვა ფორჩხიძის, ლადო სეიდიშვილის, ოთარ მიქაძის, ბათუ დანელიას, ანზორ სალუქვაძის, შოთა ზოიძისა და სხვათა სონეტები.

საგულისხმოა ერთი გარემოებაც: მიუხედავად სონეტის ფორმით დიდი გატაცებისა, 10–20–იანი წლების ქართულ პოეზიაში არ დაწერილა ე.წ. „სონეტების გვირგვინი“. 70–იანი წლებიდან ქართულ პოეზიაში უკვე გამოჩნდა „სონეტების გვირგვინი“: ა.სალუქვაძის „სონეტების გვირგვინი, მიტანილი უცნობი ჯვარისკაცის საფლავთან“, ო. ჭელიძის “სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს“, ლ.სეიდიშვილის „კენტაერების მარულა“ და ა.შ. უცხოელ პოეტთა სონეტების თარგმანებიც

შესამჩნევად გამრავლდა: რამდენიმე მთარგმნელმა სცადა შექსპირის სონეტების გაქართულება (რეზო თაბუკაშვილის, გივი გაჩეჩილაძის, გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანები), მორის ფოცხიშვილმა თარგმნა ჩეხოსლოვაკიელი პოეტის გვიეზდოსლაეის „სისხლიანი სონეტები“, ბესიკ ადეიშვილმა თარგმნა პეტრარკას სონეტები, თამაზ ჩხენკელმა ქართულად აამეტყველა დანტეს სონეტები და ა.შ.

სონეტი 80–90–იანი წლების ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში კვლავ აღიქმება, როგორც სიმბოლო, პოეტური ხატი მარადიულის, საუკეთესოს, მყარის, ღვთაებრივის.

80–იან წლებში სონეტის მიმართ ყურადღების გაძლიერებაზე უნდა მეტყველებდეს ის ფაქტიც, რომ სწორედ თბილისში ჩატარდა სონეტის თეორიისა და ისტორიის ასპექტებისადმი მიძღვნილი საკავშირო სიმპოზიუმები 1985 წლის მაისში და 1988 წლის მარტში, სადაც მოხსენებები წაიკითხეს: აკ. ხინთიბიძემ, დიმ. თუხარელმა, გ. ბუაჩიძემ, მ. კიკვაძემ, გ. ლებანიძემ, კ. გერასიმოვმა, გ. გიგოლოვმა, თ. ბარბაქაძემ... ამ სიმპოზიუმებმა დიდი გამოხმაურება გამოიწვია, როგორც ქართულ, ასევე რუსულ პრესაში. რუსულ ენაზე თარგმნა და კომენტარები დაურთო ვლ. ჩერდნიჩენკომ ვალ. გაფრინდაშვილის ესსეს „სონეტის პრობლემა“.[1]

---

1 Вл. Чередниченко, Сонет-теорема (Вал. Гаприндашвили о проблеме сонета), Ж. "Литературная Грузия", 1988, №4, с. 204-211.

როგორც ვნახეთ, XX ს. 10–20–იან წლებში ქართულმა სინამდვილემ, საზოგადოებრივმა ცნობიერებამ, ეპოქის ამოცანების ფილოსოფიურმა განზოგადებამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ამ მყარი პოეტური ფორმის დამკვიდრება. ეს ურთიერთგაპირობებულობა (სონეტის ფორმისა და ქართული სინამდვილის, ანუ შინაარსის), ვცადეთ, აგვეხსნა იმდროინდელი ცნობილი ქართველი მოაზროვნეებისა და მწერლების: არჩ. ჯორჯაძის, გერ. ქიქოძის, კონსტ. კაპანელის შრომებსა და წერილებზე დაყრდნობით; ამჯერად გვინდა გავითვალისწინოთ თანამედროვე მწერლებისა და მოაზროვნეების: გ. ასათიანის, ზ. კაკაბაძისა და სხვ. შეხედულებები ჩვენს ეროვნულ პრობლემებზე. ერის ურთულესი შინაგანი ფსიქოლოგიური მდგომარეობისა და ეროვნული თვითგადარჩენის ტრაგიკულად გამძაფრებულ "შეგრძნებაზე...

ვალ. გაფრინდაშვილის საყურადღებო ესსეში „სონეტის პრობლემა" ორჯერ გვხვდება ამგვარი ფრაზა: „...სასიხარულო ის არის, რომ მთელი დასი ქართველი პოეტებისა ავადმყოფია სონეტით. იმათ სონეტი ეჩვენებათ როგორც უნივერსალური ფორმა შემოქმედებისა (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.). „ჩვენ, ქართველები, ელლინების, რომაელების და ფრანგების მემკვიდრეები ვართ ფორმის სიყვარულში. ჩვენი ბუნება იმდენად მჭევრმეტყველია, რომ შეუძლებელია აქ ფორმის პრიმატის დაგმობა და უარყოფა. ქართველ პოეტებს სწამთ სონეტი,

როგორც უნივერსალური ფორმა შემოქმედებისა (ხაზგასმა აქაც ჩვენია – თ.ბ..) სონეტი, ამნაირად გაგებული, უახლოვდება სიმბოლოს და მის მაგივრობას ასრულებს"[1]. ზემოხსენებული ციტატებიდან აშკარა ხდება: ვალ. გაფრინდაშვილი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ სონეტის მიმართ საგანგებო ინტერესი ქართველი პოეტების მიერ განაპირობა ეროვნულმა ხასიათმა, სრულყოფილი ფორმისადმი განსაკუთრებულმა მოწიწებამ და ასევე მასში ზოგადუნივერსალური, საყოველთაო წესრიგის, კანონზომიერების აღმოჩენამ.

ქართული ხასიათის კელეეისას გ.ასათიანი საგანგებოდ მსჯელობს ჩვენი ერის სპეციფიკურ თვისებაზე: „ქართული სული... ვერ ურიგდება იდეალის დაშლას, დანაწევრებას, მარტოოდენ ერთი იდეალური თვისება მის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად საკმარისი არაა".[2] ცნობილი კრიტიკოსი აქვე საუბრობს ქართულ ხასიათზე, როგორც ბედნიერების მაძიებელ ხასიათზე და მიაჩნია, რომ ქართული ლხინის დედააზრიც ესაა: „ადამიანი დგამს ბედნიერების სპექტაკლს... ეს გახლავთ სასურველისა და რეალურის ურთიერთშეკავშირება ანუ იდეალური ჰარმონიის აღდგენა... სასურველსა (იდეალურსა) და არსებულს (რეალურს) შორის ჰარმონიის აღდგენის ცდა – ასეთია ბედნიერების ქართული მოდელის მთავარი

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, სონეტის პრობლემა, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919 №1, თებერვალი.

2 გ. ასათიანი, სათაეებთან, „საუკუნის პოეტები", თბ. 1988, გვ. 472.

ტენდენცია“.[1]

როგორც სონეტის ცნობილ თეორეტიკოსს იბეხერს მიაჩნია, ლექსის ამ მყარ ფორმაში, როგორც „პოეზიის ძირითად ფორმაში“, გაერთიანებულია ჭეშმარიტი და მშვენიერი. სონეტის მიმართ განსაკუთრებული ყურადღება XX ს. 80-იან წლებში ამ თვისებების გამოც უნდა იყოს გამოწვეული, რადგან ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებად აღიარებულ იქნა სიმართლის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება: „— ქართველი კაცისთვის სიმართლე (...სინამდვილე, სიცოცხლე, ყოფიერება) თავისთავად სიკეთე და მშვენიერებაა. – წერს გ.ასათიანი, და აქვე სწორედ ამ თვალსაზრისით, ხსნის ე.წ. „მკვახე შეძახილს“, რაც ისტორიის გარკვეულ მომენტში „ეწარე სიმართლის“ თქმას, გამოფხიზლებას გულისხმობს.

გ. ასათიანის აზრით, „ყოველ სულიერად განვითარებულ ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული ხერხი ან ფორმა, რის საფუძველზეც განისაზღვრება არა მხოლოდ მისი მაღალი, მარადი, გარდუვალი ყოფიერების თავისებურება, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრების, ყოფის უწვრილმანესი თვისებებიც“. სწორედ ამ თვალსაზრისით სურდა, ჩაწვდომოდა „საქართველოს, როგორც ფორმას“ ბ. პასტერნაკი.

ქართული ხასიათის კვლევისას გ.ასათიანი გამოთქვამს

1 იქვე. გვ. 477-478.

მოსაზრებას: „ქართული ესთეტიკური ბუნება თავის ყველაზე მნიშვნელოვან, მხატვრულად ყველაზე სრულქმნილ გამოვლინებაში დასაბამიდანვე ამჟღავნებს განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რენესანსული (ჰუმანისტური) იდეალებისა და თვითგამოხატვის შესაბამისი ფორმებისაკენ“.[1]

გ. ასათიანი ამ კუთხით განიხილავს „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკას, როგორც „აპოლონის საწყისის“ გამარჯვებას „დიონისეს საწყისზე“.

XX ს. ქართული პოეზია სონეტის მიმართ გამოჩენილი თაყვანისცემით თითქოს იმ დანაკლისს ავსებდა, რაც ევროპული მწერლობისაგან მისმა საუკუნეობრივმა, ნაძალადევმა მოწყვეტამ გამოიწვია. ეს თაყვანისცემა გაორკეცებული ძალით მჟღავნდება სწორედ იმიტომაც, რომ სონეტი, ინტუიციურად, მიჩნეულ იქნა სწორედ „ეროვნული მხატვრული თვითგამოხატვის“ ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად.

XX ს. 10-20-იანი წლების ქართული სინამდვილე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიულადაც და ჩვენი სუბიექტური განცდითაც, გარკვეულად ჰგავს ჩვენს დღევანდელობას. კულტურულ-ფსიქოლოგიური გარემო თითქოს ხელს უწყობს მსგავსი ფორმების აღმოცენებას. თუ 60-იანი წლების ქართულ პოეზიაში ვერლიბრით გატაცება იყო ნიშანდობლივი,

1 გ. ასათიანი. ზემოთდასახ. ნაშრ., გვ. 534.

80-90-იან წლებში სონეტის მყარი ფორმისადმი თაყვანისცემაში გამოიხატა ქართველი პოეტების სწრაფვა ეროვნული, სულიერი გამოცდილების ათვისებისა და რენესანსული იდეალის, ჰარმონიის, სიკეთის, მშვენიერებისა და ჭეშმარიტების ძიებისა. ვერლიბრის გვერდით, თითქოს მოულოდნელად, ჩნდება სონეტის კლასიკური და გაწონასწორებული ფორმა.

XX ს. 80-90-იანი წლების საქართველოში განსაკუთრებით მწვავედ დაისვა საკითხი ქართველი ერის ფიზიკური არსებობის შენარჩუნების თაობაზე და ერის თვითგადარჩენის ერთ-ერთ პირობად გაცნობიერდა სულიერი ფასეულობების (კულტურის) შექმნის უნარი. კრიზისის დროს, როგორც ცნობილია, ხდება ერის სულიერი ძალების მობილიზება ფიზიკური გადარჩენისათვის და საკუთარი შესაძლებლობების ზუსტი შეფასება. სინამდვილესთან მიახლოება აიძულებს მას ღირებულებების გადაფასებას და ჭეშმარიტის გადარჩენისათვის ბრძოლას. მეტაფიზიკური სინამდვილე გაცილებით მეტ მნიშვნელობას იძენს ახლა, ვიდრე არაკრიზისულ სიტუაციებში. ამ დროს კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პოეზიის მყარ ფორმებს, რომლებიც, უკვე „ხარისხის ნიშნით" აღბეჭდილნი, ფასს არასოდეს კარგავენ: „ხელოვნება ვითარცა ქმნილებაში ჭეშმარიტების დადგინება, თხზეაა. მთხზველია არაოდენ ქმნა ქმნილებისა, არამედ თავისებურად – მისი შენახვაც, რამეთუ ქმნილება, ვითარცა

ქმნილება, მხოლოდ მაშინაა ნამდვილი, როცა თავად ჩვენ ჩვენსავ ჩვეულებას განეუდგებით და ქმნილებით გახსნილს მიეცემით, რათა ამ გზით თვით ჩვენი არსება ყოფიერის ჭეშმარიტებაში დავადგინოთ"[1]. „ხელოვნების ქმნილებაში დადგენილია ყოფიერების ჭეშმარიტება... ხელოვნება არის ჭეშმარიტების მიერ თავისი – თავის – თვით – დადგინება – ქმნილებაში",[2] – წერს მარტინ ჰაიდეგერი (1889–1976), თანამედროვეობის ერთ–ერთი უდიდესი ფილოსოფოსი, ექსისტენციალიზმისა და ანტიტექნიცისტური მსოფლმხედველობის ფუძემდებელი. ჰაიდეგერი მიიჩნევდა, რომ ხელოვნება გამოცანაა, ხოლო ამ გამოცანის გასიგრძეგანება არის განმარტებათა ამოცანა. განმარტების ხელოვნება, ტექსტის ძირეული გაგება, ანუ „ჰერმენევტიკა" კი ბევრ ღვთაებრივ საიდუმლოს გეაზიარებს, პოეტური ფორმის მშვენიერებაში დაუნჯებულს. „ჭეშმარიტებასთან მშვენიერების უცნაური შეკავშირება იმალვის იმ წესში, რითაც დასავლურად განსაზღვრული სამყაროსათვის ყოფიერი არსებობს, ვითარცა ნამდვილი"[3], – მარტინ ჰაიდეგერის წიგნის „დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა" ბოლოსიტყვაობიდან მოხმობილი ეს ციტატა ერთგვარი პასუხია აქვე დასმული კითხვისა: „ისევ არის კი ხელოვნება ის არსობრივი და აუცილებელი წესი, რითაც ჩვენ

1 მ. ჰაიდეგერი, დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა, ოპ., 1992, გვ. 77.
2 იქვე. გვ. 38.
3 იქვე. გვ. 85.

წილად მოსული არსებობისათვის გადამწყვეტი ჭეშმარიტება ხდება, თუ იგი აღარ არის ასეთი რამ?".[1]

სონეტი, როგორც უკვე ითქვა, არის რეალურის, ყოფიერის, სინამდვილისა და ირაციონალურის შერწყმა ძშვენიერ ფორმაში; ამიტომაც არის, რომ იგი ფენიქსიეით აღდგება ხოლმე. ქართული სინამდვილის გათვალისწინებით, შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ იგი, თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი გაუჩინარების შემდეგ, კვლავ აღორძინდა.

1 იქვე. გვ. 83.

თავი II

სონეტის გენეზისი საქართველოში

როდესაც საქართველოში სონეტის პირველად გამოჩენისა და მისი დამკვიდრების ისტორიას ვაანალიზებთ, შეუძლებელია, არ გავიხსენოთ და არ დავეთანხმოთ ი.-რ. ბეხერის უკვე ზემოთ ციტირებულ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ სონეტი არავითარ შემთხვევაში არ წარმოიშობა ისე, თავისთავად, და რომ იგი აღმოცენდება გონივრული განსჯის, ღრმად მოფიქრებული თეორიის შედეგად.

საგულისხმოა, რომ XVIII ს.-მდე არც რუსულ პოეზიაში გამოჩენილა სონეტი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი თარგმნილი სონეტი 1735 წლით თარიღდება რუსეთში. ვ. კ. ტრედიაკოვსკის შემდეგ სონეტს მიმართავს ა. პ. სუმაროკოვი, რომელმაც თარგმნა პაულ ფლემინგის სონეტები.

XVIII ს. რუს პოეტთაგან სონეტის მიმართ ყველაზე დიდი ინტერესი გამოავლინა ა. რუევსკიმ. „იგი ცდილობდა გაეფართოებინა ამ მყარი სალექსო ფორმის შესაძლებლობათა საზღვრები: სინჯა, ეწერა თავრითმებით, გაეყო სტრიქონები და შეექმნა ორმაგი სონეტი, რომელიც შეიცავდა სამ განსხვავებულ აზრს. XVIII ს. რუსული სონეტის ისტორიაში გვხვდება ისეთი ნიმუშებიც, რომლებიც აერთიანებენ სხვადასხვა ჟანრების ნიშნებს:

ა.რუევსკის ეკუთვნის სონეტი – მადრიგალი, მ. ხერსაკოვს – სონეტი – ეპიტაფია, არის აგრეთვე სონეტი – მიძღვნები, ე.წ. „მედალიონები“.[1]

XIX ს. 20–იან წლებში სონეტებს წერდნენ: პ. კატენინი, ა.დელვიგი, დ. ევნევიტინოეი, ნ. იაზიკოვი, ა. პუშკინი, ე. ბარიატინსკი, ვ. კიუხელბეკერი და სხვ. XIX ს. შუა წლებში სონეტისადმი ინტერესი რუსეთში შენელდა.

პუშკინისდროინდელი სონეტების უმრავლესობა კანონიკური ფორმიდან გადახვევას წარმოადგენს. გამონაკლისია ამ მხრივ ა. დელვიგის სონეტები. ვ.სოვალინი თვლის, რომ პუშკინმა, შესაძლოა, დელვიგის გაელენით დაწერა თავისი სონეტები.

XIX ს. ბოლოს გაიზარდა ინტერესი თარგმნილი სონეტების მიმართ. უკვე ამ დროს რუსულ სონეტს ჰქონდა სხვადასხვა ვარიანტული ფორმები. ვ. სოვალინს ამის მიზეზად მიაჩნია რუსი პოეტების მიერ დასავლეთ ევროპის სონეტისტთა შემოქმედების თავისუფალი, ორიგინალური გააზრება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ მხრივ პ. ბუტურლინის პოეზია.[2]

* * *

ქართულ პოეზიაში სონეტის გენეზისი XIX საუკუნის 30–იან წლებს უკავშირდება. როგორც მიუთითებენ, ტერმინი

1 Совалин В.С., Русский сонет XVIII - нач. XX века, М., 1983, с. 495.
2 დასახ. ნაშრომი, ვ. სოვალინის ბოლოსიტყ., გვ. 496.

„სონეტი“ ქართულ ლიტერატურაში პირველად გეხვდება რუსულიდან გადმოთარგმნილ პოეტიკურ სახელმძღვანელოში, რომელსაც ეწოდება „საფუძველნი სიტყვიერებისანი“. იგი ეკუთვნის ა. ნიკოლსკოის (1755–1834), ქართულად თარგმნილია არა უადრეს 1816 წლისა. ამ ხელნაწერში, როგორც გ. მიქაძე გვაუწყებს, იკითხება: „ეპილრამათა თვის ეტყვიან ეგრეთვე: მადრიგალ, ს ო ნ ე ტ, ტრიოლეტ და რონდო“.[1]

ტრადიციულად, პირველი თარგმნილი სონეტის გამოჩენა ქართულ პოეზიაში გიორგი ერისთავის სახელს უკავშირდება. მკვლევარ გ. მიქაძეს აღნიშნული აქვს, რომ გ. ერისთავს, 1832 შეთქმულების მონაწილეს, ვილნოში გადასახლებისას, შეუსწავლია პოლონური ენა და 1836–1838 წლებში უთარგმნია ა. მიცკევიჩის ექვსი სონეტი. მიუხედავად თარგმანთა არასრულყოფილებისა, გ. მიქაძე, სხვა მკვლევარებთან ერთად (გ. აბაშიძე, ლ. ბარნაველი), ამ მოვლენას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს.

მ. კიკვაძე ეთანხმება გ. მიქაძის მოსაზრებას და დამატებით მიუთითებს გ. ერისთავის კიდევ ერთ თარგმანზე: პეტრარკას სონეტი „კურთხევა“ პოეტს 1839 წელს უთარგმნია, დაბეჭდილია იგი ე. „ცისკრის“ 1852 წლის პირველ ნომერში.[2]

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, „გ.

---

1 გ. მიქაძე, ქართული სონეტისათვის, წგ.: ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 124.

2 Киквадзе М., Пути развития грузинского сонета, в кн.: Гармония противоположностей, аспекты теории и истории сонета, ТГУ, 1985, с. 145.

ერისთავის თარგმანები სუსტია და ზოგჯერ მათში არც კია შენარჩუნებული ორიგინალის ფორმის ელემენტები– ყველა სონეტი სხვადასხვა ზომითა და აგებულებითაა ნათარგმნი".[1] გ. ერისთავის ორიგინალურ თხზულებათა შორის შეიძლებოდა გამოგვერჩია ასეთივე არაკანონიკური სონეტები, უფრო ზუსტად, თოთხმეტსტრიქონედები, რომელთაც, მხოლოდ პირობითად თუ ეუწოდებთ სონეტებს, ვგულისხმობთ ლექსებს: „№–" და „ე...". ორივე 14–სტრიქონიანია, პირველი – 16 მარცვლედია, ხოლო მეორე – 14 მარცვლიანი.[2] ორივე ლექსის გარითმვის სქემები ამგვარია: aabb aabb ccd dee (თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ სონეტის ტრადიციულ რითმათა სქემას არც თარგმნილ სონეტებში იცავს გ. ერისთავი და, უფრო მეტიც, ა. მიცკევიჩის „ყირიმული სონეტების" ციკლიდან „ჰარამხანის საფლავნი" არც არის გარითმული).

ბუნებრივია, XIX ს. ქართულ პოეზიაში არსებულ ყველა 14 სტრიქონიან ლექსს სონეტად ვერ მივიჩნევთ, მაგრამ გრ. ორბელიანის 1832 წ. დაწერილი ორი ლექსის: „* * * მისი სახელი კიცხვითა" და „* * * ჰე, ივერიაე!.." არსებობა XIX ს. 30–იანი წლების ქართულ პოეზიაში მაინც საყურადღებოდ მიგვაჩნია (განსაკუთრებით ამყლავნებს მსგავსებას სონეტის

---

1 გ. მიქაძე. დასახ. ნაშ., გვ. 125.
2 გ. ერისთავი. თხზულებანი, თბ., 1966.

ფორმასთან „ჰე, ივერიაე!...“).[1]

საქართველოში სონეტის კვლევის ისტორიისათვის გასათვალისწინებელია ილია ჭავჭავაძის ცნობილ წერილში „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კოზლოვიდგან „შეშლილის“ თარგმანზედა“ მოცემული შეფასება ადამ მიცკევიჩის სონეტების და, საერთოდ, სონეტის თაობაზე: „ანდრე შენიეს ლექსები კაზლოვის თარგმანში არც ისე ბევრნი არიან და არც ისე უფერულნი, როგორც სახელოვანი მიცკევიჩის „ყირიმის სონეტები“. ეგ სონეტები, ეგ უკეთესნი ყვავილნი პოეზიისანი, – რა-რიგ უსულგულო, უსურნელო ყვავილებად შეიცვალნენ კაზლოვის თარგმანში! არამც თუ კაზლოვმა (არ) შეარჩინა მიცკევიჩის სონეტებს ფორმა სონეტისა, არამედ არ შეარჩინა თითქმის არც ის მშვენიერნი სურათნი, რომელშიც ასე ნათლად გამოეხატვნენ წუთის გრძნობანი იმ სახელოვან პოლშელ პოეტს“.[2]

როგორც ცნობილია, „ორიოდე სიტყვაში...“ ილიამ მხოლოდ ზოგადი მოსაზრება გამოთქვა ჩვენი ლიტერატურის საერთო მდგომარეობაზე. მას განზრახული ჰქონდა, კონკრეტული მასალის ანალიზით დაესაბუთებინა თავისი შეხედულება. ამაზე მეტყველებს ფრაგმენტები წერილისა „ცისკარი 1857 წლიდან

1 საყურადღებოა, რომ „*** ჰე, ივერიაე!..“ აკ. გაწერელიას მიერ გრაფიკულად ასეა დაბეჭდილი: 6 4 4. გრ. ორბელიანი, „სალამო გამოსალმებისა“, ობ., 1989, გვ. 130.

2 ი. ჭავჭავაძე. „ორიოდე სიტყვა...“ ჟ. „ცისკარი“, 1861, №4, გვ. 560.

– 1862 წლამდინა“, რომელიც, სამწუხაროდ, აღარ დაუწერია. ილიას წერილი ჩაფიქრებული ჰქონდა, როგორც „საფუძვლიანი კრიტიკული ანალიზი თანამედროვე ქართული ლიტერატურისა, და ამასთან დაკავშირებით დასახვა ქართული მწერლობის განვითარების მომავალი გზებისა“ (ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. 3, გვ. 12).

ილიას წერილის ფრაგმენტებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ „ცისკრის“ პოეზიის ანალიზის საფუძველზე იგი მოლექსეების სამ კატეგორიას გამოყოფს: 1) მომეტებული მოლექსეები პოეზიის მიღმა დგანან; 2) დანარჩენთაგან უმეტესობა ძველ მიმართულებას ადგანან, ძველ პოეზიას ბაძავენ შინაარსითაც და ფორმითაც; 3) მოლექსეთა ერთი ნაწილი „ევროპულ გამოთქმას ბაძავს“.

ამ „ცისკრის“ პოეტების მესამე კატეგორიას ეკუთვნის, ალბათ, კირილე ლორთქიფანიძე და, კერძოდ, მისი სონეტი „ბედის ვარსკვლავისადმი“, რომელიც 1859 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისკარში“ (№7):

ბედის ვარსკვლავო, ვით კაშკაშებდი შენ ამოსვლის
დროს
და მით ჩემს გულსა ვით ახარებდი, ცით მომცინარი,
ბედნიერ ეიყავ, როს მომითხრობდი დროებს სახაროს,
მუდამ ვიშვებდი, ვის ვუნახივარ მაშინ მტირალი?

მაგრამ შუა გზაზე, რა დაბნელდა, მაშინ საწყალი,
გულ-ამოსკვნითა ამაცრემლე ვით ბედნიერი,
რადგან ვგონებდი, რომ შენ იყავ ციდამ გამქრალი,
ამოსელიდამა მარად მღიმარე, სრბითა გზიერი.

მსწრაფულ სხივებითა რა განაქარვე ცაზედან ბნელი
და ლრუბელთ შუა, ვითარ პირველად, კვალად გამოკრთი,
მე, საბრალოსა, საუკუნოდ შემაშრე ცრემლი.

ხოლო აწ გვედრი, ბედის ვარსკვლავო, არა დაბნელდე,
სანამ მგზავრობა დაწყებული არ შევასრულო
და, საშვებელად, არ საწუხოდ, მიკაშკაშებდე!

14 მარცვლედით (5/4/5), კატრენებითა და ტერცეტებით, – abab abab cdc ede გარითმვის სისტემით დაწერილი ეს ლექსი შეიძლება მივიჩნიოთ სონეტად. იგი დღემდე არ შეუნიშნავთ ქართული ლექსის მკვლევართ. ეფიქრობთ, კირილე ლორთქიფანიძის „ბედის ვარსკვლავისადმი“ აუცილებლად უნდა იყოს აღნუსხული საქართველოში სონეტის გენეზისის კვლევის დროს: XIX ს. 50-იანი წლების ბოლოს ჟ. „ცისკარში“ უკვე იყო დაბეჭდილი ორიგინალური სონეტი ქართულ ენაზე.

XIX ს. 80-იანი წლებიდან გახშირდა სონეტის ხსენება

ქართულ სალიტერატურო კრიტიკასა და პერიოდიკაში. 1882 წ. ჟ. „იმედში“ (№9–10, გვ. 59)* დაიბეჭდა რუსულიდან ანტონ ფურცელაძის მიერ თარგმნილი ლექსი, რომელსაც სათაურად ჰქონდა „სონეტი“ და რომელიც სრულიად არ იცავდა მის კანონიკურ წესთაგან თითქმის არც ერთს.

1884 წ. გაზ. „დროებაში“ გამოქვეყნებულ უწყებაში ნ. გულაკის მიერ “ვეფხისტყაოსანზე“ ორი ლექციის წაკითხვის შესახებ ნახსენებია ტერმინი „სონეტი“: „–სიყვარული „ვეფხისტყაოსანში“. სიყვარული დასავლეთში. სონეტი დანტედამ“[1] (არც პროგრამაში და არც შემდეგ, წიგნაკად გამოცემულ ლექციაში, არ არის აღნიშნული დანტეს რომელ სონეტს აცნობს თბილისის საზოგადოებას ბ–ნი ნ.გულაკი – თ. ბ.).

ტერმინი „სონეტი“ გვხვდება აგრეთვე იე. კაეთელის (ჯავჯანაშვილის) წერილში, სადაც ავტორი ჩამოთვლის ლირიკული პოეზიის სახეებს და მათ შორის ასახელებს სონეტს[2].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1897 წ. ჟ. „მწყემსში“ (№2, გვ. 13) „ქუჯის“ (შ.დადიანის) მიერ თარგმნილი შექსპირის 66–ე სონეტი დაიბეჭდა სათაურით „სანოტა“ და უკვე ხსენებული

* ჟ „იმედში“ და არა ჟ „იევრიაში“ (1882, №9–10, გვ. 59), როგორც მითითებულია სპეციალურ ლიტერატურაში: გ. მიქაძე, ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 124; აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, რჩ. ნაწერები., ტ.III (1), თბ., 1981, გვ. 294; მ. კიკვაძე, დასახ. წგ.: „პოეზია და სტილისტიკა“, თბ., 1977, გვ. 134. გაზ. „დროება“, 1884, 18 მარტი, №56, გვ.1.

2 იე. კაეთელი (იე. ჯავჯანაშვილი), ლირიკული პოეზია, გაზ. „თეატრი“, 1886, №18–19, გვ. 199.

განმარტებით („სასიმღერო სიმები, ანუ ჩანგი“ – თ.ბ.).

XIX ს. მოსამზადებელი პერიოდი აღმოჩნდა ქართულ პოეზიაში სონეტის შემოსვლისათვის. ეს მყარი ევროპული სალექსო ფორმა ძირითადად მაინც XX ს. 10-იან წლებში მკვიდრდება ჩვენში.

* * *

კოტე მაყაშვილი, „ჩვენი პირველი სონეტისტი“, როგორც მას ვალ. გაფრინდაშვილი უწოდებს[1-2], დღევანდელ ლიტერატურისმცოდნეთა[3] მიერ ქართულ პოეზიაში ორიგინალური სონეტების შემომტანად არის მიჩნეული. 1909 წ. კ.მაყაშვილმა გამოაქვეყნა 1908 წელს დაწერილი 4 სონეტი*, რომელთა გაერთიანება ერთ ციკლად შეიძლება. სონეტები 14-სტრიქონიანია, მაგრამ არ არის დაყოფილი ტრადიციულ კატრენებად და ტერცეტებად; მხოლოდ მეოთხე სონეტში შეიმჩნევა ცდა ტერცეტების ცალკე გამოყოფისა:

მე კი... ახ, ვხედავ, რაც ქვეყნად ხდება:
ვხედავ ერთს დიდსა წამების ჯვარსა:
მესმის უბადრუკთ კვნესა, გოდება;

1 ტრ. მაჩაბელი (ვალ. გაფრინდაშვილი), ქართული პოეზია, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1920, ივნისი, წ.IV, გვ. 25.
2. Вал. Гаприндашвили, К. Макашвили, "Заря Востока", 1927, 2. IX.
3 გ. მიქაძე. ქართული სონეტისათვის, წგ.: ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 126.

ეხედავ სისხლიან ცხარე ცრემლღვრასა.
ეხედავ და ვსტირი, არ ძალმიძს შველა!
ვითა სანთელი ვიწვი და ვდნები
მიტომც ვილევი მე ნელა–ნელა,
მიტომაც ექრები... მიტომაც ვკვდები!

ვისმენდი ტანჯვით ამ ხმას გულსაკლავს,
ეუსმენდი ჩემსა სულთმობრძავს ვარსკვლავს,
ჩემსავით ობოლს, ჩემსავით ბედკრულს.

და აი, შეკრთა!.. უცბად მოსწყდა ცას,
უკანასკნელად შეხედა მიწას –
და გადაეშვა არყოფნის უფსკრულს!..[1]

კ. მაყაშვილის ოთხივე სონეტი ათმარცვლიანია (5/5). როგორც გ. მიქაძე მიუთითებს, ამის შემდეგ ქართულ პოეზიაში ძირითადად ათმარცვლიანი (5/5) სონეტები იწერებოდა (მელ. გობეჩია, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე), საბოლოოდ კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართული სონეტის აღიარებულ საზომად 5/4/5 გვევლინება.

ქართულ მწერლობაში სონეტის შემოტანისა და

---

1 * ი. გრიშაშვილი „საგაზეთოში" (1918 წ.) გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ კ. მაყაშვილის ეს სონეტები დაწერილია პეტრარკას ზეგავლენით. კ. მაყაშვილი, ლირიკა, ოპ., 1914, გვ. 12.

დამკვიდრების პირველი ეტაპი, ბუნებრივია, ძიებითა და გაუბედაობით იყო აღბეჭდილი, რაც აირეკლებოდა კიდეც ავტორთა კომპოზიციურად სუსტ, შინაგან სიმტკიცესა და სრულყოფილებას მოკლებულ სონეტებში. თეორიული გააზრებისა და გონივრული განსჯის გარეშე, რომელიც ევროპულ სალექსო ფორმას ქართულ სინამდვილეს მოარგებდა, შეუძლებელი ჩანდა სონეტის ეროვნული პოეზიის ძირებთან დაკავშირება.

„კარგი ლექსები, ლექსები, რომლებიც შეიცავენ პოეტურ ინფორმაციას, – ეს ის ლექსებია, რომლებშიც ყველა მოსალოდნელი და მოულოდნელი ელემენტი ერთდროულად გვხვდება. პირველი პრინციპის დარღვევა ტექსტს უაზროს ხდის, ხოლო მეორისა – ტრივიალურად... ნოვატორობა – ეს არის სერიოზული დამოკიდებულება ტრადიციებთან, ერთდროულად მეხსიერებაში აღდგენა მისი და არათანხვდომა მასთან"[1], – წერს ი. ლოტმანი.

ამგვარი გააზრება სონეტის ფორმისა პირველად „ცისფერყანწელებმა" სცადეს. „ფორმა სონეტისა, მიუდგომი და მკაცრი, გვიტაცებს ჩვენ და, ამავე დროს, გვინდა ეს ფორმა დავიმორჩილოთ, რომ მისი იდუმალება რამენაირად ცხადეყოთ, მოეხადოთ მას ნიღაბი"[2].

„სონეტი – სიმბოლო" – ამგვარად გააზრებული ლექსი, რა თქმა უნდა, უკვე გულისხმობს სპეციფიკურ შინაარსს,

1 Лотман Ю. М., Анализ поэтического текста, Л., 1972, с. 138.

2 ვალ. გაფრინდაშვილი, სონეტის პრობლემა, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919, №2, გვ. 12.

ისეთი თემის დამუშავებას, უნივერსალურ პრობლემატიკას რომ გადმოსცემს სიმბოლოთა მეშვეობით.

სონეტის ისტორიაში სიმბოლისტი პოეტების შემოქმედებამ სრულიად ახალი ხანა დაიწყო.

ფრანგული სიმბოლიზმის უდიდესი წარმომადგენლის შარლ ბოდლერის შემოქმედებაში არაჩვეულებრივად არის გაფართოებული სონეტის შესაძლებლობანი. შარლ ბოდლერის პოეზიის მკვლევარები მიუთითებენ: „სუბიექტური მომენტის ძზერა მასთან მიმართულია არა ფსიქიკის ზედაპირულ შრეზე, არამედ მის სიღრმისეულ პლანზე, არა არსებულის აღქმაზე, რომელიც აწმყოშია მოცემული, არამედ იმ გახსენებაზე, რაც იწოდება აპერცეპციად, ან წარმოსახულად, იმაზე, რაც შეიძლება კიდევ იყოს"[1].

ეს წინააღმდეგობრივი, ტრაგიკული ერთიანობა – ჰარმონიის პირობითობა და დისჰარმონიის აუცილებლობა – ბრწყინვალედ აისახა შარლ ბოდლერის სონეტებში, რომელთა უმეტესობა არაკანონიკურია, თავისუფალია, მათში არ არის დაცული სონეტის წერის აუცილებელი წესები, დარღვეულია, ან საერთოდ, უარყოფილია რითმა. „მოცემული ჯგუფი სონეტებისა რეგულარულად (კანონიკურად – თ. ბ.) შეიძლება პირობითად მივიჩნიოთ, იცავენ რა ძირითად მოთხოვნებს ამ მყარი ფორმისას

1 Нольман М., Шарль Бодлер, Судьба. эстетика. Стиль, М., 1979, с. 189.

(სტროფული საზღვრები: კანონიკური დაყოფა კატრენებად და ტერცეტებად, ალექსანდრიული საზომი)"[1]. ბოდლერის შემოქმედების მკვლევარები ნაკლად არ უთვლიან პოეტს ამგვარ თავისუფლებას და მიაჩნიათ, რომ არავის მოუცია ისეთი სერიოზული მნიშვნელობის გაფართოება სონეტის პოტენციური შესაძლებლობისა, როგორიც ბოდლერს"[2].

სიმბოლისტებს ხელოვნების იდეალურ სახეობად მუსიკა მიაჩნდათ, რადგან იგი გათავისუფლებულია ცნებებისაგან, მსჯელობისაგან. ამიტომაც იყო, რომ პოლ ვერლენმა, როგორც ცნობილია, წამოაყენა ამგვარი ლოზუნგი: „მუსიკა, მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა!" და თვითონ განახორციელა იგი კიდეც თავისი „უსიტყვო სონეტების" მეშვეობით. ვერლენის პოეზიის უდიდესი გავლენა ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებაზე კარგად არის ცნობილი[3]. ამ ბოლო ხანებში, ვახტანგ ჯავახაძის „უცნობის" წყალობით ისიც შევიტყვეთ, რომ გალ. ტაბიძეს ვერლენის სონეტების საფუძველზე საკუთარი, ორიგინალური ლექსები დაუწერია, რომლებსაც თარგმანებად ველარც კი ჩავთვლით[4].

ქართულმა სიმბოლიზმმა აითვისა „ფრანგი ძმების"

---

1 Орагвелидзе Г., Стих и поэтическое видение, Тб., 1973, с. 69.
2 იქვე. გვ. 70.
3 ირ. კენჭოშვილი, „ხშირად ვიგონებ ვერლენს...", წგ.: გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, თბ., 1980, გვ. 11.
4 ვ. ჯავახაძე, უცნობი, თბ., 1991, გვ. 509–513.

შემოქმედება და ლექსის მუსიკალობა, ბგერათა თანხმიერება, ალიტერაციისა და ასონანსის სიმდიდრე, აუცილებლად მიიჩნია.

ამ პრინციპების იდეალურად დაცვის საუკეთესო ფორმად „ცისფერყანწელებმა“ სონეტი დასახეს, სადაც სიტყვათა ჟღერადობას, სულის „საიდუმლო მუსიკის“ გადმოცემას, გრძნობათა ლირიკულ სიუჟეტში განვითარების ვირტუოზულ ფლობას სჭირდებოდა ჭეშმარიტი შემოქმედის გონება და ხელოვნება.

ქართული პოეზიის ისტორიაში, ალბათ, ძნელად მოიძებნება რომელიმე ფორმა ლექსისა, რომელიც იმდენი სახეცვლილებით იყოს ცნობილი, როგორც სონეტი, თუმცა ეს არაკანონიკური. სახეშეცვლილი სონეტები ევროპელ ავტორთა შემოქმედებაშიც მრავლად გვხვდება. ჯერ კიდევ თეოფილ გოტიე ჰკიცხავდა სონეტის კანონიკური წესების დამრღვევთ: „თუკი სურთ ისარგებლონ თავისუფლებით და რითმების თვითნებური განლაგებით, რატომ მიმართავენ მკაცრ ფორმას, რომელიც არ უშვებს მცირეოდენ გადახრას, მცირეოდენ თავისუფლებასაც კი? უზუსტობა ზუსტში, ასიმეტრია – სიმეტრიაში – არის კი რაიმე მეტად დაუშვებელი ლოგიკურად... საჭიროა მთლიანად

დავექვემდებაროთ მის კანონებს, ანდა ვაღიარებთ რა მას პედანტურ და სამარცხვინო ფორმად, სრულებით ნუ დავწერთ სონეტებს"[1].

სონეტის კანონიკური ფორმა და მისი სახეცვლილებანი, როგორც აღვნიშნეთ, სახე–სიმბოლოებად იქნა გააზრებული ქართველ სიმბოლისტთა მიერ.

კლასიკური, რენესანსული – ფრანგული, იტალიური თუ ინგლისური სონეტის კომპოზიცია ექვემდებარებოდა ამ მყარი ფორმის, როგორც შინაარსის, თავისებურად გახსნის საშუალების, განვითარების აუცილებლობას, სიტყვიერად გადმოცემული კონკრეტული განცდა კი, თუმცა თავისუფალი არ იყო შინაგანი დრამატიზმისა და წინააღმდეგობისაგან, ისე მაღლდებოდა ფილოსოფიურ აბსტრაქციამდე, ჟანრის სპეციფიკის დარღვევა, მისი სახეცვლილება საჭირო არ იყო.

კლასიკური, რენესანსული სონეტი გამომხატველი იყო პოეზიის „აპოლონური სახისა" – სამყაროში არსებული ღვთაებრივი წესრიგი და სინათლე სონეტის დახვეწილ, გარეგნულად მშვენიერ ფორმაში აირეკლებოდა.

სიმბოლისტთა შემოქმედებაში კი სონეტი გააზრებულია როგორც ნიღაბი ცხოვრებისეული, ყალბი წესრიგისა; არაკანონიკური, ფორმადარღვეული სონეტი სრულიად 'შეგნებულად დაამკვიდრეს

1 Шульговский Н.Н., Теория и практика поэтического творчества, СПБ.,1914,с. 483.

ფრანგმა სიმბოლისტებმა, რომელთათვის ორიგინალურობისა და უჩვეულობის მოთხოვნა უპირველესი იყო: „...იგი აუცილებლად ორიგინალური უნდა იყოს, აუცილებლად უნდა ლაპარაკობდეს ისეთ საგნებზე, რაზეც მანამდე არაფის უსაუბრია, ამასთან ერთად, იმგვარი ფორმით, რაც მანამდე არ არსებულა"[1], – წერდა რემი დე გურმონი.

ფრანგმა სიმბოლისტებმა, არაკანონიკური სონეტის ფორმის გამოყენებით, – დისჰარმონიული შინაარსისა და დისჰარმონიული ფორმის შეხამებით – ახალ ჰარმონიას მიაღწიეს. მათ სახეცვლილი, არაკანონიკური სონეტი სამყაროს „დიონისური" საწყისის, ტრაგიკული, წინააღმდეგობრივი საფუძვლის არსებობის ჩვენების ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნიეს.

ქართველმა სიმბოლისტებმა, როგორც უკვე ვთქვით, გაიაზრეს და აითვისეს ფრანგი პოეტების გამოცდილება და ახალი, ორიგინალური, სიმბოლისტური თემატიკის დამუშავებისას ეროვნული პოეზიისათვის უცხო სალექსო ფორმა გამოიყენეს, სადაც სიტყვები მუსიკალური ჟღერადობის მიხედვით იქნებოდა შერჩეული.

გრ. რობაქიძე და ტ. ტაბიძე სწორად მიიჩნევდნენ: „ცისფერყანწელებამდე" დაწერილი ქართული სონეტები

1 Реми де Гурмон, Книга масок, 1913, с. X

შეუძლებელია „ნამდვილ სონეტებად“ ჩაეთვალოთ, რადგან მათში არ არის დაცული აუცილებელი მოთხოვნა შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიულობისა.

ჩვენში სონეტის ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებაში ფრანგულ პოეზიაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსულმა სიმბოლისტურმა სონეტმა (კ. ბალმონტი, ვ. ბრიუსოვი, ვიაჩ. ივანოვი, მ. ვოლოშინი, ფ. სოლოგუბი), აკმეისტების სონეტებმა (ა. ახმატოვა, ს. გოროდეცკი, ო. მანდელშტამი). კარგად იყო ცნობილი ქართველი სიმბოლისტებისათვის ი. სევერიანინის წიგნი „მედალიონები“, სადაც მიძღვნითი ხასიათის სონეტები იყო შესული.

„სონეტი–მედალიონები“ და „ავტომედალიონები“ მრავლადაა ქართველ პოეტთა შემოქმედებაშიც. ბუნებრივია, ეს არ არის შემთხვევითი: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სონეტი ძირითადად ერთთემიანია და უპირატესად მასში დამუშავებულია მარადიული, კეთილშობილური იდეალები: სიყვარული, მეგობრობა და ა.შ. „მედალიონებსა“ და „ავტომედალიონებში“ პოეტ–სონეტისტს საშუალება ეძლევა, ერთი რომელიმე პიროვნების ან საკუთარი თავის სრულყოფილი დახასიათებაც მოგვცეს და მის მიერ ლექსის თქმის ხელოვნების ფლობის საიდუმლოც ცხადჰყოს.

ქართველი სიმბოლისტებისათვის განსაკუთრებით ფასეულია ლექსის მეშვეობით სულის მუსიკის, მისი საიდუმლო

ჟღერადობის გადმოცემა, რაც სონეტის ფორმაში ყველაზე უკეთ მიიღწევა. ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს პაოლო იაშვილის სიტყვები ვერლენისადმი მიძღვნილ სონეტ–მედალიონში:

ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე! ამ სამებაში
მე ყველა მიყვარს... მაგრამ ვერლენს თრთოლვით
ვისმენდი!

შემთხვევითი არ უნდა იყოს ქართველი პოეტების არჩევანის შეჩერება 14 მარცვლიან საზომზეც. 5/4/5, როგორც ვიცით, „ბესიკურის" სახელით არის ცნობილი ქართულ ვერსიფიკაციაში. მისთვის უპირატესობის მინიჭება „ცისფერყ ანწელთა" მიერ სონეტის მეტრად იმ გარემოებამ განაპირობა, რომ ბესიკის პოეზიით დამკვიდრებულ ამ სალექსო ფორმას XVIII-XIX ს.ს. ქართულ ვერსიფიკაციაში უკვე მოპოვებული ჰქონდა პოპულარობა.

ვფიქრობთ, არცთუ უსაფუძვლო ვარაუდი იქნება ისიც, რომ სონეტი ერთგვარი ლოცვაა, ლექსად თქმული, გალობით, სიმღერით მიმართვა ღვთაებისადმი.

გრ. რობაქიძის „სონეტი ლოცვის" და ნიკ. ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა". ვფიქრობთ, ბევრი რამით ენათესავება ერთმანეთს და მათი ანალიზი სამომავლო საქმეა. ამჟამად კი, თუკი მოკლედ ჩამოვაყალიბებთ ყოველივე ზემოთქმულს, შეიძლება დავასკვნათ:

1. სონეტის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის განხორციელების მოთხოვნა მისი ჩასახვისთანავე განსაზღვრული იყო „სიმღერის“ მსგავსი „ხმიერი“, „ულერადი“ ლექსით. ქართული პოეზიისათვის მისაღები და ორგანული იყო ამ პირობის ასრულება ეროვნული ლექსის განვითარების ბუნებრივი გზის გამო: მუსიკალობას უპირატესად რითმა, სონეტის მკაცრად განსაზღვრული რითმა ჰქმნიდა, „რომელიც პირველი სიმდიდრეა ჩვენი ლექსისა“ (აკ. წერეთელი)[1]. სონეტის მეტრად კი განისაზღვრა „ბესიკური“ (5/4/5).

2. ევროპული სონეტის ჩამოყალიბება და განმტკიცება დაკავშირებულია მუსიკალურ სამყაროში სონატის ფორმის დამკვიდრებასთან. ქართველმა სონეტისტებმა ინტუიციითა და თეორიული გააზრებით ბრწყინვალედ განახორციელეს სონეტის „შინა მხარის“ მოთხოვნაც მკაფიობისა და განსაზღვრულობის თაობაზე.

3. რიცხვთა სიმბოლიკისა და ქრისტიანული მისტიკის ურთიერკავშირი უცხო არ უნდა ყოფილიყო ალორძინების ხანის ევროპისათვის, რაც თავისებურად აირეკლა კიდეც ნეოპლატონიზმში. სონეტისათვის მნიშვნელოვანი რიცხვების: 14, 4, 3, 2 დაკავშირება ქრისტიანობასა და კაცობრიობის მარადიულ

1 აკ. წერეთელი, რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ, ჟ. „ცისკარი“, 1865, №9, გვ.18.

პრობლემასთან, ვფიქრობთ, დასაშვებია, რამდენადაც სონეტი საუკუნეების განმავლობაში მის შემოქმედ–თეორეტიკოსთა მიერ გაიაზრებოდა როგორც უნივერსალური ფორმა პოეზიისა, როგორც სიმბოლო შემოქმედების მარადიული დანიშნულებისა.

სონეტის დამკვიდრება საქართველოში „ცისფერყანწელებს“ უკავშირდება. მათ სწორად ახსნეს და გაამჟღავნეს ის ღეთაებრივი საიდუმლო, რის სათქმელადაც იყო მომარჯვებული ლექსის ეს ფორმა.

თავი III

სონეტი 1900–1930–იან წლებში

900–იანი წლების ქართული ლექსი, ეპოქის შესაბამისად, თემატურადაც და ვერსიფიკაციულადაც, მრავალფეროვანია და არაერთგვაროვანი. ამ დროს სამი პოეტური თაობა თანაარსებობს; მოღვაწეობას განაგრძობენ ძველი თაობის წარმომადგენლები: აკაკი, ვაჟა, დუტუ მეგრელი და სხვ., შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში არიან შესული 90–იანი წლების პოეტები: ი. ევდოშვილი, ნ. ჩხიკვაძე, ვ. რუხაძე, დ. თომაშვილი, პ. ცახელი და სხვ., ამავე დროს, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან ახალი თაობის პოეტები: კ. მაყაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე და სხვ.

მართალია, ქართული ლექსის რეფორმა მოგვიანებით, 1915 წელს, მოხდა, მაგრამ უკვე 900–იანი წლების ქართულ პოეზიაში დაიწყო ახალი სალექსო ფორმებისა და მხატვრული ხერხების შემოტანა და დამკვიდრება. ცნობილი ჩეხი ლექსმცოდნე, „პრაღის ლინგვისტური წრის“ წარმომადგენელი, იან მუკარჟოვსკი აღნიშნავს: "...Современная эстетика вполне обоснованно придерживается взгляда, что в искусстве нет процесса, а

есть только чередование разных вариаций художественного построения, каждая из которых в равной мере соответствует эстетическим требованиям времени и среды, ее породивших, и в равной мере должна быть преодолена последующим развитием"[1].

პოეტური ტექნიკის მიმართ, ეპოქის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, სამიევე პოეტურ თაობას ჰქონდა გამახვილებული ინტერესი, თუმცა, ახალი ფორმებისა და ხერხების დაუფლების წარმატება ინდივიდუალური იყო და ლირიკოსის ნიჭიერებასა და ტალანტს ექვემდებარებოდა. 1910–1914 წლების საქართველოში ლექსების 25-მდე კრებული გამოვიდა, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: ს. შანშიაშვილის „ბალი სევდისა" (1910) და „შვების თავადი" (1911), ი. გრიშაშვილის „ოცნების კოცნა" (1911) და „ლექსები", ტ. I (1914), ა. აბაშელის „მზის სიცილი" (1913), კ.მაყაშვილის „ლირიკა" (1914), გ. ქუჩიშვილის ლექსების პირველი წიგნი (1914) და გ. ტაბიძის ლექსები, ტ. I (1914). დასახელებულ კრებულებში თითქმის ყველგან არის შეტანილი სონეტები, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ უკვე 10-იანი წლებიდან იმკვიდრებს ადგილს სონეტი საქართველოში.

1 Ян Мукаржовский, Традиция формообразования, в кн.: Структуральная поэтика, М., 1996, с. 319.

სონეტი, როგორც ევროპული სალექსო ფორმა, ბუნებრივია, 900-იანი წლების პოეტური თაობების ყურადღების ცენტრში მოექცეოდა. მართლაც, 900-იან წლებში საფრანგეთში ყოფნამ დააწერინა მელიტონ გობეჩიას სონეტების ციკლი „პარიზის სონეტებიდან". მელიტონ გობეჩია „იეერიასა" და „ცნობის ფურცელში" თანამშრომლობდა, 1900 წლის დასაწყისში საფრანგეთში წავიდა, 1902 წელს კი ლექსების წიგნი „ჰანგები" გამოსცა. პარიზში საქართველოზე ბეჭდავდა წერილებს. „პარიზის სონეტებიდან" პირველად „სახალხო გაზეთის" სურათებიან დამატებაში" (1910, №1-2) დაიბეჭდა, თუმცა ისინი 1909 წელს დაიწერა. სონეტების თემატიკას პარიზული შთაბეჭდილებანი განსაზღვრავს, ხოლო ფორმას: ათმარცვლიანი (5/5) საზომი, ტრადიციული სტროფიკა - ორი კატრენი და ორი ტერცეტი და ასევე კანონიკური გარითმეის სისტემა: abab abab cdd cee. თუმცა ზოგჯერ ტერცეტების რითმა დარღვეულია: **cdc dcd** - სამი რითმის მაგივრად ტერცეტები ორი სახის რითმით არის გამართული. მელიტონ გობეჩიას მოკრძალებული ადგილი უჭირავს **XX** საუკუნის ქართული პოეზიის ისტორიაში და არც იყო მოსალოდნელი, რომ მისი სონეტები იქნებოდა მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებით გამორჩეული. მელიტონ გობეჩიას „პარიზის სონეტები" საყურადღებოა იმდენად, რამდენადაც, კოტე

მაყაშვილის შემდეგ საქართველოში იგი სონეტის დამკვიდრების გზაზე თავისებურ კვალს ტოვებს.

1909 წელს არის დაწერილი სანდრო შანშიაშვილის სონეტები: „შავს ზღვასთან“ და „ბედი მგოსნისა. გრ. ეოლსკის ხსოვნას“[1]. ორივე სონეტი თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის შესრულებული. გარითმვის სისტემა არაკანონიკურია: **aaaa abab cdc dcd.** xaxa bbxb xbb cxc. ორივე ზღვის სტიქიასთან ამაოდ მებრძოლ ლირიკულ გმირს ეძღვნება:

ზღვის შაებნელ ტალღებს მიაპობდა ობოლი ნავი,
უკან მოჰქროდა შორით ღმერთი, უქადდა ენებას.
დიდხანს მგოსანი დაეძებდა ცხოვრების გზასა,
არ უდრკებოდა გზის სიძნელეს, არც დაბრკოლებას...

როგორც ცნობილია, ტ. ტაბიძე სანდრო შანშიაშვილს თელიდა „ცისფერყანწელთა“ აკვნის დამრწევად; სანდროს პოეზიაში ხედავდა ნათესაურს, ახლობელს, „ახალი ქართული პოეზიის სათავეს“[2]. ტ. ტაბიძემ ს. შანშიაშვილს ორი ლექსი მიუძღვნა: „იარალის“ და „გომბორის მთაზე“:

არ ხარ მოხუცი, მაგრამ ჩვენ, ყრმანი,
მაინც მოგისმენთ გამოუცდელნი,
შენ დაარწიე ჩვენი აკვანი

1 ს. შანშიაშვილი, თხზ. კრ. 5 ტომად, ტ. I, თბ., 1986, გვ. 63.
2 შ. აფხაიძე. სანდრო შანშიაშვილის პოეტური შემოქმედება. წიგნში: „მახსოვს მარადის“, თბ., 1988, გვ. 190.

და სიყვარულის დაგვედე ულელი.

900-იან წლებში სონეტები გამოაქვეყნა ვარლამ რუხაძემ, რომელიც ქართულ მწერლობაში XXს. დამდეგს ჩამოყალიბებულ დემოკრატიულ ფრთას ეკუთვნოდა. ვარ. რუხაძის ლექსები (კრ. „ცისკარი“, ბათუმი, 1904; კრ. „თაიგული“, ბათუმი, 1910; კრ. „ცხოვრების ყვავილები“, თბ., 1919) ძირითადად მისდევს იმ შაბლონს, რაც პროლეტარული მწერლობის წარმომადგენლებისათვის (ირ. ევდოშვილი, ნ. ჩხიკვაძე, დ. თომაშვილი და სხვ.) იყო დამახასიათებელი: შინაარსობრივი ქარგა და მხატვრული სახეები ორიგინალობით არ გამოირჩევა, არც ვერსიფიკაციული სურათია არსებითად განსხვავებული. შედარებით უკეთეს შთაბეჭდილებას ტოვებს სატრფოსადმი მიძღვნილი სონეტები, რომლებიც ვარლამ რუხაძეს 1910 წელს დაუწერია.

ვარ. რუხაძის სონეტები: „ს. ჯულელის ხსოვნას“, „სატრფოს“, „ახ. ერთხელ კიდევ რომ დამენახე!..“ (ოთხი სონეტი) ათმარცვლიანია (5/5), ხოლო 1916-1919 წლებში დაწერილი სონეტები: „მოციქული“, „შენ ჩემთან მოდი“, „ქუჩებში“ – თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის შესრულებული.

რიტმიკის თვალსაზრისით საინტერესოა 1918წ. დაწერილი ვარ. რუხაძის ათმარცვლიანი (5/5) („უმისოდ რაა სიცოცხლე

ჩემი?")[2] სონეტის პირველი კატრენი:

„შხამკბილა გველო! შენ რას იცინი?

რა გახარხარებს: ხა, ხა, ხა, ხა, ხა?.. აქ მარცვლები შორისდებულებით არის დანაწევრებული.

* * *

ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში თავისი კუთვნილი ადგილი უჭირავს კონსტანტინე ჭიჭინაძეს, როგორც „ვეფხისტყაოსნის" პოეტიკის, ქართული რითმის, ბარათაშვილის ლექსის მკვლევარს[1], მაგრამ საგულისხმოა ისიც, რომ კ. ჭიჭინაძე თვითონაც იყო პოეტი, სონეტებისა და ვერლიბრების ავტორი. კ. ჭიჭინაძის პირველი ლექსები 1908 წელს დაიბეჭდა გაზ. „ივერიაში", მომდევნო წლებში ის აქვეყნებდა თავის ლექსებსა და პოემებს „თეატრსა და ცხოვრებაში", „თემში", „სახალხო გაზეთში". პოეტის რჩეული ლექსების პირველი კრებული კი 1924 წელს გამოიცა[2].

კ. ჭიჭინაძე 1915 წელს დაწერილ ლექსში „ლექსთაწყობა" აღნიშნავდა:

---

1. ხინოიბიძე აკ., კონსტანტინე ჭიჭინაძე – ქართული ლექსის მკვლევარი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1970, 31 ივლისი.
2. კ. ბობოხიძე, წინასიტყვაობა წიგნისათვის: კ. ჭიჭინაძე, ერთტომეული, თბ., 1958, გვ. 7–8.

„მე მომაბეზრა თავი ლექსმა ჩვენში ქებულმა,
ოთხ-ოთხ სტრიქონად აკინძულმა, დალაგებულმა, –
სულს მიხუთავენ კანონები, მძულს სიმეტრია,
მიყვარს ლექსწყობა აბნეული, ქაოტიური...“

ამ სიტყვებით პოეტი მიგვანიშნებს თავის სურვილზე: ეპოქის ახლებური, გამძაფრებული რიტმის შესატყვისი სალექსო ფორმების ძიებასა და ეროვნული პოეზიის განახლებისაკენ სწრაფვაზე. კ. ჭიჭინაძე ამ სურვილის განხორციელების შესაძლებლობას ქართული პოეზიისათვის ახალ, უცხოურ ფორმებში ცდილობდა. თავდაპირველად პოეტი სონეტის კლასიკურმა, მკაცრმა ფორმამ გაიტაცა, ხოლო შემდეგ მეორე უკიდურესობამ – თავისუფალმა ლექსმა, რის შესახებ თვითონვე შენიშნავდა ლექსში „ორიოდე სიტყვა“:

მე თვითონ დატყვევებული ვიყავი მაშინ
სონეტის, როგორც მეგონა, უკვდავი ფორმით.
ახლა სხვა დროა. გრიგალები, ქარიშხალი. შტორმი
და ცეცხლის ხაზი.

– – – – – – – – – – – – – –

რა ვქნა, მეც... მეც კი მიტყდება ლექსი!
თითქოს ჩემი გული აიგო ორპირად ალესილ დანაზე.
თურმე ყველაფერი წარმავალი ყოფილა ამ ქვეყანაზე,
თურმე ჩვენ ხანდახან აქლემად გვეჩვენება ნემსი.

თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსიც კი, ხანჯალივით

ნაფერი,

გარდაუვალი როდი ყოფილა თურმე.

წლებს – ამ ისტორიის გაბაწრულ ურმებს –

დაეიწყების უფსკრულისაკენ მიაქვს ყველაფერი!

(1925)

აკ. გაწერელიას აზრით: „კ. ჭიჭინაძის პოეზია ინტელექტუალურია. XIXს. რუსულ პოეზიაში ფართო მასშტაბის ინტელექტუალური პოეტი იყო ვალერი ბრიუსოვი, პოეტიკის მკვლევარი (კ. ჭიჭინაძის ერთ-ერთი ავტორიტეტი ვერსიფიკაციის საკითხებში) და საუკეთესო მთარგმნელი. არც ის არის შემთხვევითი, რომ პოეტის გარდაცვალების წელს (1924) კ. ჭიჭინაძემ დაბეჭდა მისადმი მიძღვნილი ლექსი „ვალერი ბრიუსო

უცოიმელი ამ სფეროში. არ ეამბობთ, რომ კ. ჭიჭინაძის რითმა ლექსიკურად უფრო მდიდარი იყოს, ვიდრე გრიშაშვილის რითმა, ან მუსიკალურობისა და კოლორიტულობის მხრით შეედრებოდეს გ. ტაბიძის რითმას... მაგრამ აკუსტიკური სისრულის თვალსაზრისით, კ. ჭიჭინაძის რითმა სანიმუშოა"[1].

კ. ჭიჭინაძის ერთ-ერთი პირველი სონეტი 1916 წლით არის დათარიღებული: „შემოდგომა" 14 მარცვლიანი (5/4/5), კატრენებით და ტერცეტებით, გარითმვის კანონიკური სქემით: **abba abba ccd ede** შესრულებული ლექსია. სონეტში ფერწერული სიზუსტით არის გადმოცემული შემოდგომის სევდიანი სურათი სოფლად, რომელიც ერთფეროვანია და განურჩეველი:

...სხვა არაფერი. არც სურათი მძიმე შრომისა,
არც დროს ტარება. ალარ მოსჩანს არსად
სოფლებში
მაყრიონები – სიხარული შემოდგომისა.

ამ ტერცეტის უკანასკნელი ორი სტრიქონი ანჟამბემანით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, რაც, ერთი შეხედვით, მოულოდნელია სონეტისათვის, ანჟამბემანს კიდევ მიმართავს კ. ჭიჭინაძე სონეტში „მკითხავი":

მადონასავით წინ უბრალოდ თმებგაყოფილი
ის საიდუმლოდ იღიმება და კმაყოფილი

1 იქვე. გვ. 268.

მიხსნის ყველაფერს თაედახრით და ფრთხილ

განმარტებით.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ კ. ჭიჭინაძე ერთ-ერთი პირველი ქართველი ვერლიბრისტია, მაშინ უფრო ადვილი ასახსნელი იქნება ანუამბემანის ზემოხსენებული შემთხვევები. კ. ჭიჭინაძის ლექსები: „ოდა რუსთაველისადმი“, „გმირი“, „სალამო ზღვაზე“, პოემა „რიონის აპოლოგია“, მართალია, სრულყოფილი ვერლიბრის ნიმუშებად ვერ ჩაითვლება, მაგრამ მათში ნაწილობრივ უარყოფილია რითმა და საზომი.

სონეტში „მოაგარაკე“ (1917) კ. ჭიჭინაძე შედარების ობიექტად თვით სონეტს მიმართავს, როგორც სიმბოლოს სრულყოფილებისა:

ის ბალში მუდამ სასეირნოდ გამოდის დილით, –
ის სონეტივით ლამაზია და მოყვანილი,
ოქროვან შუქის შადრევანით ტანდაბანილი
უელის ყვავილნარს გარეშემო ნაბიჯით ფრთხილით...
...გარემოცულა სამოსელით თეთრით და თხელით
და ცისარტყელას ლურჯი ზოლის მსგავსი სარტყელით,
როგორც სონეტი მშვენიერი, იყოფა ორად.

ხოლო 1920 წელს დაწერილ სონეტში „მოგონება“ ეკითხულობთ:

არასდროს შენზე სიტყვა ჩემი არ თამამობდა, –

რამდენჯერ ენება თავისუფლად გაშლას ლამობდა, მაგრამ სონეტის ტერცინებში მკაცრად შევხუთე.

კ. ჭიჭინაძეს 1916–1920 წლებში ექვსი სონეტი აქვს დაწერილი და ყველა ტრადიციული, კანონიკურია. კ. ჭიჭინაძეს 1940–1941 წლებშიც დაუწერია ორი კანონიკური სონეტი: „სერაფიტი“ და „ლენინი აკლდამაში“.

1917–1928 წლებში ოთხი სონეტი დაწერა კონსტანტინე გამსახურდიამ. მათგან ორი: „გრაფ ცეპელინისადმი“ და „ემილ ვერჰარნისადმი“ გაერთიანებულია ავტორისეული შენიშვნით: „ორი სონეტი. კვიკლოსიდან XX საუკუნე“. ეს სონეტები 1917 წელს, შვეიცარიაში, ლოზანაში არის დაწერილი და მათში მკაფიოდ არის აღბეჭდილი კ. გამსახურდიას ევროპული შთაბეჭდილებანი: ტექნიკური რევოლუცია, მანქანური ინდუსტრიის ყოვლისშემძლეობა და ადამიანური ფაქტორის გაქრობა. სუბიექტის განდევნა ობიექტური, რეალური გარემოცვიდან. სონეტი "ემილ ვერჰარნისადმი" ე. წ. „ინგლისური სონეტის“ სტროფულ კომპოზიციას იმეორებს 4–4–4–2; ორივე სონეტი თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის შესრულებული, გარითმვის ტრადიციული სქემით: **abab abab ccd eed**.

კ. გამსახურდიას სონეტზე „ფრიდრიჰ ნიცშეს“ (1921) უკვე ზემოთ ვისაუბრე, ამიტომ ამჟამად მასზე ყურადღებას

ალარ შევაჩერებ.

კ. გამსახურდიას სონეტთაგან ყველაზე საყურადღებოა 1928 წელს დაწერილი უსათაურო სონეტი „*** მეც მყავდა დედა“. ამ სონეტის მეორე ტერცეტი ბოლო-ნაკლულია:

მეც მყავდა დედა, ის წავიდა, მარტო დამტოვა,
ვის მივაკითხო? ალარ არის ამ სააქაოს:
მახსოვს, აქ იყო, ისიც ვიცი, რომ ალარ მოვა,
ვის მივაკითხო? ამ ბნელ ღამეს, თუ მრუმე ქაოსს?

ჰოი, დავსილო სიხარულით ბავშვობის დღეთა,
როცა მყოფნიდა მე ხალისი და სითამამე,
ამსოფლიური მომიწამლა ბედმა სიამე...
ოჰ, ცისნათელო, ეგებ შენ თუ მაუწყო რამე?

მე სიხარულის საუნჯენი გადამეკეტა,
ვარამის გესლით გავითანგე და მოვიშხამე,
ეგებ ზეცაში მან კარავი თუ გაიკეთა,
ან წილნაყარი იყოს ეგებ გარდასულ მზეთა
და დაეუფლა მის უკვდავ სულს უკუნი ღამე.

კონსტანტინე გამსახურდიას მცირერიცხოვან ლირიკულ ქმნილებათა შორის, ვფიქრობთ, ეს სონეტი გამორჩეულია.

* * *

1918 წელს ორი სონეტი დაუწერია სიკო ფაშალიშვილს, რომელმაც ორი წლის შემდეგ სონეტის გარშემო გამართულ პოლემიკაშიც მიიღო მონაწილეობა (გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 915). პირველ სონეტში „ყვითელი ფერი“ ერთგვარად არის არეკლილი „ცისფერყანწელთა“ გატაცება ქარვის, ყვითელი ფერით, შემოდგომით, სევდიანი განწყობილებით. მეორე სონეტი „გრძნობათა მწუხრზე“ გამოირჩევა თემის ფილოსოფიური განზოგადებით, რომელიც დასკვნის სახით არის ჩამოყალიბებული უკანასკნელი ტერცეტის ორსტრიქონედში:

– მაშ, რა ფასი აქვს ნეტარებას, ან მის მოლოდინს,

თუ სიცოცხლისას ორივ გვტანჯავს: ტკბილიც და მწარეც.

1919 წელს ორი სონეტი დაწერა იასამანმა (მიხ. კინწურაშვილმა), რომელმაც 1938 წელს უშუალოდ პოლონურიდან თარგმნა ა. მიცკევიჩის „ყირიმული სონეტები“ (ჟ. „ინათობი“, №7), ხოლო 1942 წელს გამოაქვეყნა რამდენიმე ათეული სონეტისაგან შემდგარი ციკლი „კოლხური სონეტები“.

20–იანი წლების ქართული პოეზიის ისტორიას ორი პოეტი ქალის – მარიჯანისა და საფო მგელაძის სონეტებიც ამდიდრებს.

მარიჯანის სონეტი „განჯა“ (1922) ეგზოტიკური აღმოსავლური ქალაქის სურათებს აცოცხლებს:

წითელ ქლამიდას რომ მოისხამს აღმოსაელეთი,
ყორანთა ურდო ააყვავებს ბაღში ჩინარებს.
გამოაღვიძებს ყარაულებს, ფეხზე მძინარებს,
რომ დასტკბნენ ყურძნით, ყალიონით და
სიმთვრალეთი...

საფო მგელაძის ე.წ. სონეტი–მედალიონი ცნობილ ბერძენ პოეტ ქალს საფოს ეძღვნება:

თავგანწირულმა ზღვის უფსკრულში მოსძებნე ბინა,
ბედმა გიმუხთლა, ტურფა ქალო, ბედმა დაგცინა,
ო, საფო, საფო, ეგ სახელი და სიმარტოვე
შენ მიანდერძე. სვედამ სული მეც ამატკინა,
შენ შენი გული დაამსხვრიე ფაონის წინა,
ჩემი ფაონი მე თვით დაეგმე და მივატოვე.

გმირული თავგანწირვის სულისკვეთებით არის გამსჭვალული ილო მოსაშვილის სონეტი „დოღში. სწორებთან“ (1922):

ამ გზას მივენდე. ვთქვი სიმღერა მზის ჰანგებიდან
და თუ ძოვტყუვდი, ან გულისთქმა არ გამინაღდდა,
უფსკრულებისკენ! – გაფრენილი უზანგებიდან.

***

10–იანი წლების ბოლოს ქართულ პერიოდიკაში გამოჩნდა გრიგოლ ცეცხლაძის სონეტები, რომლებშიც სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი ბოჰემური ყოფის სურათები იყო დახატული:

თბილი ოთახი მე არ მინდა, არც მოსვენება,
გარეთ გავათევ არაყის და ღვინის ამარა,
თუ მოეკედე მთვრალი – ქუჩა იყოს ჩემი სამარე –
დილას გამვლელებს ვეგონები მე მოჩვენება...

(„ლოთის სონეტი“, 1918)

30–იან წლებში გრ. ცეცხლაძეს შვიდი სონეტი აქვს დაწერილი. „ბესიკის რომანი“ სონეტის ნაირსახეობათა რიცხვს განეკუთვნება: ორი კატრენის შემდეგ არის ე.წ. "სონეტის გასაღები", რასაც კვლავ ერთი კატრენი მოსდევს. ორტაეპედი ორიგინალურად არის აგებული ბესიკის ლექსებიდან ამოღებული ციტატებით:

ვა, სიცოცხლეო, უკულმართო... „სჩანს, რომ გაგვყარეს,
მითქვამს: „მიჯნურნო, შემიბრალეთ, მოვლეთ ჩემს
არეს!“

სონეტში „ტროფეი“ (1935) გრ. ცეცხლაძე ასე ახასიათებს სონეტის ფორმას:

ტირის სონეტი, დროს და სივრცის გადამლახველი...

აღვიძებს წარსულს – მე ხმა მესმის მოდაფდაფენის.

სონეტი „აკაკი წერეთელი ქუთაისში“ (1936) ე.წ. „ინგლისური სონეტის“ სტროფულ კომპოზიციას (4–4–4–2) ეფუძნება; თუმცა მესამე კატრენში დარღვეულია სონეტისათვის აუცილებელი მოთხოვნა: აკრძალვა სიტყვების გამეორებისა:

მათ გულით უყვართ საქართველოს ბერი ბულბული,

ბერი ბულბული – მომღერალი ქვეყნის ახალის...

„ინგლისური სონეტის“ ყაიდაზეა აგებული გრ. ცეცხლაძის „დავით კლდიაშვილი თბილისის ოპერაში“ (1936) და „ნიკო ლორთქიფანიძე“ (1937). გრ. ცეცხლაძე სონეტებს უძღვნის აგრეთვე „მამია გურიელს“ (1936), „მეგობარს“ (1936), „ვალ. გაფრინდაშვილს“ (1950), „ზაქარია ფალიაშვილს“ (1969).

XX ს. პირველი მესამედი. შეიძლება ითქვას, ყველაზე რთული პერიოდი აღმოჩნდა ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში. ევროპული სალექსო ფორმების დამკვიდრებას დაჟინებით ცდილობდნენ ახალი ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენელი პოეტები, რომლებიც ტრაგიკულად განიცდიდნენ 20–იანი წლების მეორე ნახევრის საქართველოს მდგომარეობას. პოეტის ინდივიდუალიზმი და თავისუფალი ნება, რომლის განხორციელების გარეშე სონეტის ფორმის არსებობა შეუძლებელია, სოციალისტურმა რეალიზმმა აკრძალა და,

შესაბამისად, 30-იანი წლების შემდეგ მკვეთრად შემცირდა სონეტების რიცხვი ქართველ პოეტთა შემოქმედებაში. სონეტის ფორმის წინააღმდეგ ჯერ კიდევ 1916 წელს დაიწერა ნოე ზომლეთელის ამგვარი სტრიქონები:

„...და მაგ „კოჭლი სონეტებით“ კმარა, სმენას ნუ მიჭედავთ...“

1900-1930-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სონეტი, როგორც ევროპული მყარი სალექსო ფორმა, საბოლოოდ დამკვიდრდა და ამ პროცესში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ზემოაღნიშნულმა პოეტებმა. ფასდაუდებელია წვლილი გრ. რობაქიძისა, რომელსაც სონეტის ქართველ თეორეტიკოსთა შორის (ვალ. გაფრინდაშვილი, ტ. ტაბიძე) 10-იან წლებში გამორჩეული ადგილი უკავია. სწორედ გრ. რობაქიძესა და ი. გრიშაშვილს შორის სონეტის თეორიისა და ისტორიის საკითხებზე გამართულმა პოლემიკამ განსაზღვრა ძირითადად ჩვენში სონეტისათვის აუცილებელი ვერსიფიკაციული პარამეტრების (საზომი, სტროფიკა, რითმა) დადგენა. ქვემოთ საგანგებოდ შეეეხებით: ი.გრიშაშვილის, ალ.აბაშელის, გრ.რობაქიძის, გალაკტიონისა და ტერენტი გრანელის სონეტებს. ეს პოეტები, „ცისფერყანწელებთან“ ერთად, ბევრს ფიქრობდნენ და ზრუნავდნენ სონეტის საქართველოში დამკვიდრებისათვის.

მათთვის სონეტი მხოლოდ უცხოური, ეგზოტიკური მყარი სალექსო ფორმა კი არ იყო, არამედ საკუთარი შემოქმედების აუცილებელი და ორგანული ნაწილი. საგანგებო ქვეთავი დაეთმობა 10-იანი წლების ბოლოს გამართულ პოლემიკას სონეტის გარშემო.

ა) იოსებ გრიშაშვილის სონეტები

იოსებ გრიშაშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანია იმ ქართველ პოეტთა შორის, რომელთაც სონეტები გამოაქვეყნეს 900-იან წლებში. პოეტის პირველი სონეტები, რომლებიც „სახალხო გაზეთსა" (1909, №50) და „ჩანგში" (1910) დაიბეჭდა, მოგვიანებით თვითონ ავტორმა უარყო და მათ სახელწოდება „სონეტიც" კი შეუცვალა[1].

იოსებ გრიშაშვილის ლექსის კელევისას აკ. ხინთიბიძე საგანგებოდ იმოწმებს დ. უზნაძის განმარტებას იმის თაობაზე, რომ ი.გრიშაშვილი „სმენის პოეტია". მისი შემოქმედების მთავარ ფაქტორებს რიტმი და მელოდია წარმოადგენს.

აკ.ხინთიბიძე სწორად მიიჩნევს, რომ „მელოდიურობა ი. გრიშაშვილის ლექსის პირველი დიდი ღირსებაა და უპირველესად ამით ეხმიანება იგი დიდ წინაპარს, აკაკი წერეთელს, რომელმაც

1 ი.გრიშაშვილი, „საგაზინოვა", ტფ. 1918, გვ. 68 (სქოლიო).

სიჭაბუკეში გზა დაულოცა პოეტს...“[1]

ი.გრიშაშვილის თანამედროვენიც და შემდგომი დროის კრიტიკოსებიც უპირატესად მის პოეზიაში „მგრძნობელობას“ ხედავდნენ. დღევანდელ ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოიკვეთა აზრი: ა)„ქართული ლექსის რეფორმის სათავეებთან სხვებთან ერთად ი.გრიშაშვილიც დგას და სწორედ მის პოეზიაში იჩენს ხშირად თავს ის ვერსიფიკაციული სიახლეები, შემდგომ ორგანულად რომ მკვიდრდება ქართულ პოეზიაში“[2]. ბ)„დასავლური კულტურა, რა თქმა უნდა, შეუთავსებელი იყო მის ნამდვილ, თანდაყოლილ, პოეტურ სტიქიასთან, თუმცა გარკვეულ მომენტში მაინც საკმაოდ უხვი ღალა გადაუხადა ამ ახალ ქროლვას. გრიშაშვილის მიმართ გადამეტებით სუბიექტურნი იყვნენ, როგორც მისი თაყვანისმცემლები, ისე აუგად მხსენებლებიც. იმის გამო, რომ ერთნიც და მეორენიც მისი შემოქმედების გასაღებს ამ ზერელე ფსევდო-ევროპეიზმში ეძებდნენ“[3].

ი. გრიშაშვილის პოეტური სამყაროს დასახასიათებლად მკვლევარები ხშირად იშველიებენ აგრეთვე პოეტის 1920 წ. დაწერილ ლექსს „მაჯამა“, სადაც ავტორი საკუთარ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს იმდროინდელ ქართულ პოეზიაში

---

1 აკ.ხინთიბიძე. გრიშაშვილის ლექსი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 25 აპრილი, №17, გვ. 3.
2 ბ. ჯორბენაძე. იოსებ გრიშაშვილი და თბილისი, „ბალავარი მწერლობისა“, თბ., 1987, გვ. 221.
3 გ. ასათიანი, ი.გრიშაშვილი, თანამდევი სულები, თბ., 1983, გვ. 108.

მიმდინარე რეფორმის მიმართ: „მე ევროპამ სახლში არ შემიწვია...“, – აცხადებს იგი, ხოლო 1922 წელს ლექსში „მე და ევროპა“ ი. გრიშაშვილი ასე აკონკრეტებს ევროპულ და აღმოსავლურ ლიტერატურულ ტრადიციებთან თავის დამოკიდებულებას:

მიყვარს ლექსის სიცხარე, – თემა აღმოსაელური,
მაგრამ მუდამ მაღელვებს მე ევროპა სწაელული,
ჩემში ორი გრძნობაა, ორი დაუდევრობა:
სინაზე და სიტლანქე, ტფილისი და ევროპა.

თუმცა მიუთითებენ, რომ „ამ ორი ნაკადის ურთიერთ–შერწყმის დროს, პოეტის აზრით, განმსაზღვრელი როლი მაინც აღმოსაელური ცხოვრებისა და აზროვნების წესს ენიჭება“[1], მაგრამ ი. გრი'შა'შვილის შემოქმედებაში მაინც გამორჩეული ადგილი უკავია ევროპულ სალექსო ფორმებს: სონეტს, ტრიოლეტს...

აკ. ხინთიბიძე კი ჯერ კიდევ 50–იანი წლების ბოლოს წერდა „ოცნების კოცნის“ (1911) თაობაზე, რომ „იგი გამოირჩევა ორიგინალური ლექსწყობით, უაღრესად მეტყველი რიტმით, რითმათა მრავალსახეობით, პოეტური გამოთქმის სიახლე ერთბა'შად თვალში ეცემა მკითხველს“[2].

ლექსის მელოდიურობისათვის უპირატესობის მინიჭება,

---

1 ავთ. ნიკოლეიშვილი, XX ს. ქართული ლიტერატურის ისტორიის სარკვევები, ქუთაისი, 1994, გვ. 358.
2 აკ. ხინთიბიძე, იოსებ გრიშაშვილი, თბ., 1956, გვ. 57.

ეროვნულ პოეზიის ტრადიციების გათვალისწინებით ევროპული სალექსო ფორმების ათვისება–დამკვიდრება, როგორც ვთქვით, დამახასიათებელი იყო ი. გრიშაშვილის ცოცხალი, მაძიებელი პოეტური ბუნებისათვის. ალბათ, სწორედ სიახლისაკენ სწრაფვის სურვილმა განაპირობა, რომ უკვე 900–იან წლებში დაბეჭდა მან პირველი სონეტები. ი. გრიშაშვილის 1910 წელს დაწერილი სონეტი „სიზმარი" თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) არის შესრულებული და დაყოფილია კატრენებად და ტერცეტებად. დარღვეულია კატრენებისა და ტერცეტების გარითმვის კანონიკური სქემები: **aabb abab ccc ddc.** ასევე 1910 წელს დაწერილი „სონეტი" სამი „ატრენისა და ერთი ორტაეპედისაგან შედგება, რომელთა გარითმვის სქემები ამგვარია: **abab abab cc abba**.

1912–1913 წლებში დაწერილი ი. გრიშაშვილის სონეტები: „ტალღების კონცერტზე", „ქალწული ყვავილი" და „შაგგერემანი ღამე" თექვსმეტმარცვლიანია (44/44), წყვილადი რითმებით. რა თქმა უნდა, მათი მიჩნევა კანონიკურ სონეტებად არ შეიძლება, მაგრამ საქართველოში სონეტის დამკვიდრების ისტორიის გაცნობის თვალსაზრისით, მათი გათვალისწინება მაინც აუცილებლად მიგვაჩნია.

პირველი ნამდვილი სონეტის ნიმუშად, ალბათ, „პოეტი" უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც 1914 წელს დაწერა ი.გრიშაშვილმა.

თუმცა ერთი მნიშვნელოვანი კანონი – სონეტში სიტყვათა განმეორების აკრძალვისა – მასში მაინც დარღვეულია: რამდენჯერმე მეორდება წინადადება: „მე პოეტი ვარ!“ ამგვარი საგანგებო განმეორება, საგანგებო ფუნქციით დატვირთული აზრისა, ერთგვარად გამართლებულია და სონეტის კომპოზიციას არ არღვევს.

1947 წელს გამოვიდა კრებული „ქართველი პოეტები ქუთაისს“, სადაც ავტორთან შეუთანხმებლად, შესწორებული სახით შეუტანიათ ი. გრიშაშვილის „სონეტი ქუთაისს“. ამით აღშფოთებულ პოეტს მიხ.ალავიძისათვის ბარათი გაუგზავნია: „სირცხვილი ჩემი ლექსის გასწორებისათვის... განა მე გუშინდელი მწერალი ვარ, რომ შეუთანხმებლად ლექსი გამისწოროთ. ეგ ლექსი „სონეტი ქუთაისს“ დაწერილია 1917 წელს... მაშინ ჩემი პოეზია დეკადენტური იყო და არა რევოლუციური და ახალი და სწორედ ასე უნდა მეწერა. თქვენ კი ჩემი ლექსი გაგითანამედროვებიათ და თარიღი კი ძველი დაგიტოვებიათ. რა საჭირო იყო ეს?.. „მოდის ქართული ავტომობილისა“ და „სონეტი ქუთაისს“ შორის 30 წელი თაბაუთობს. განა მომავალ კრიტიკოსს ჩემზე ამით მასალა არ ეძლევა: რა დავწერე მაშინ, რა დავწერე ახლა?“[1].

„სონეტი ქუთაისს“ საზომის, რითმისა და სტროფიკის

1 მიხ. ალავიძე. ლიტერატურული წერილები, 1981, გვ. 88

მიხედვით კანონიკურია, მაგრამ მისი სიუჟეტური განვითარების ხაზი ნაკლებად ითვალისწინებს სონეტის სპეციფიკას.

საყურადღებოდ მიგვაჩნია, „ცისფერყანწელებთან“ ი.გრიშაშვილის დამოკიდებულების თვალსაზრისით, „სონეტები ყანწელებისადმი“, რომლებიც 1918 წელს კოლაუ ნადირაძეს და გრიგოლ რობაქიძეს მიუძღვნა პოეტმა.

1918 წელი, როდესაც პოლემიკა გაიმართა სონეტის გარშემო ი. გრიშაშვილსა და „ცისფერყანწელებს“ შორის, განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა პოეტი–სონეტისტისთვის: ი. გრიშაშვილმა ამ წელს ორი „კოჭლი სონეტი“ დაწერა: „მეფე ვახტანგი“ და „შეიდიში“. ეს სონეტები „კოჭლია“ იმიტომ, რომ მათი კატრენების უკანასკნელი სტრიქონები, თითხმეტმარცვლედის ნაცვლად, ხუთმარცვლიანია:

მე შემიყვარდა ძველ წიგნების ნესტი და ჟანგი.
ვეტრფი ყოველგვარ ძველ დანაშთომს, ძველ ნატამალსა,
ახ, ნეტამც იმ დროს, როცა სწერდა „დასტურლამალსა“
მეფე ვახტანგი!
ხელში კალამი, წელზე ხმალი, მკლავზე დასტანგი,
ის არც სტამბაში თაკილობდა ლურჯ ფეშტამალსა.
თვით ყაბახზედაც მტერს ასმევდა თასით წამალსა –
მის ჩოგან–ჩანგი!

ი. გრიშაშვილის სახეშეცვლილ სონეტთა შორის გამოირჩევა „პატარა სონეტი“ (1919) ე.წ. „სონეტი-სეპტეტი“ და თეთრი სონეტი „ის ჩემთან იჯდა ბნელ ჯურღმულში“ (1931).[1]

ურითმო, ყრუ სონეტები ქართულ პოეზიაში მრავალად არ გვხვდება. მისი კლასიკური ნიმუში, როგორც ცნობილია, ვალერიან გაფრინდაშვილმა შექმნა (1916). საგულისხმოა, რომ ორივე ურითმო სონეტი აჩრდილთან, სიკვდილის გამო პოეტისაგან დაშორებულ სულთან სასაუბროდ არის გამიზნული. ვალ გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტის“ უკანასკნელ ტერცეტში ვკითხულობთ:

...შემდეგ დავშორდით, სამუდამოდ. ვზიავარ კაფეში.
კაფეს სარკიდან გამოვიხმე შენი აჩრდილი
და მას მიემართავ ყრუ სონეტით, უხმო სონეტით.

ი. გრიშაშვილის თეთრი სონეტიც ლირიკული გმირის სიკვდილმისჯილისადმი მიმართული კითხვებით მთავრდება. ჩანს, სონეტის ურითმობა, დაყრუება გამოწვეულია, მასში გამოხატული სპეციფიკური შინაარსით.

1922 წელი განსაკუთრებით ტრაგიკული აღმოჩნდა ი. გრიშაშვილისა და მისი ქვეყნისათვის; ეს მძიმე სულიერი განწყობილება მკაფიოდ აირეკლა 1922 წლის 9 სექტემბერს, მეტეხის საპატიმროში დაწერილმა, თორმეტმარცვლიანმა (33/33)

1 ი. გრიშაშვილი, დაუბეჭდავი ლექსები, თბ., 1992, გვ. 70

სონეტმა „*** იმღერეს დიდება“:

იმღერეს დიდება! ლალები. ფარჩები

დარკინულ სარკმელზე იღვრება სამფერად.

რა ეუყოთ, თუ ჩრდილოს ხორშაკმა დამბერა?

ო, ჩემო ქვეყანავ, ასე არ დარჩები!..[1]

ეს თორმეტმარცვლიანი (33/33), ინგლისური სონეტის მსგავსად, ორტაეპედით დასრულებული სონეტი, შეიძლება ითქვას, ერთადერთია ქართულ პოეზიაში.

1922 წელს არის დაწერილი აგრეთვე ი. გრიშაშვილის სონეტი „ავლაბარი“, სადაც პოეტის დიდი ეროვნული ტკივილით გამოწვეული გულისწყრომა არის გამოხატული:

..დღეს კი ქართველი გულში მუდამ წყველას აჩაღებს:

და წყველა იმას, ვინც მაღრიბის ველურ ყაჩაღებს

გაულო კარი თერგდალეულ დარიალისა.

იოსებ გრიშაშვილის ძველი თბილისისადმი მიძღვნილ ლექსთა შორის ორი სონეტიც არის. ერთი, „სონეტი შუაბაზრის ტრამვაის“, 1927 წლის 25 იანვარს არის დაწერილი თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5), ორი კატრენითა და ორი ტერცეტით, გარითმვის კანონიკური სქემით: **abba abba ccd eed**. ეს სონეტი თავისებურად ეხმაურება ი. გრიშაშვილის იმ ლექსების ციკლს, რომელიც პოეტმა ძველ თბილისს უძღვნა და,

1 იოსებ გრიშაშვილი, დაუბეჭდავი ლექსები, ოთ., 1992, გვ. 17.

რითაც სამართლიანად დაიმკვიდრა მან გამორჩეული ადგილი ქართული პოეზიის ისტორიაში. ამავე თემაზე, თუმცა იძულებით გამოწვეული, ყალბი აღფრთოვანებით არის დაწერილი 1958 წელს ახალი თბილისისადმი მიძღვნილი სონეტი:

ჩემმა თბილისმა სულ სხვა კაცად შემატრიალა,
განა მარტო მე? სხვა აშიკნიც პოეზიისა;
მან დაგვანახა სიძლიერე ახალი გზისა
და დაგვირიგა სათითაოდ ჩანგი წკრიალა.

(„სონეტი თბილისს“)

იოსებ გრიშაშვილს სონეტი მხოლოდ პოეტური შთაგონების რეალიზაციის ერთ-ერთ ფორმად კი არ მიაჩნდა, არამედ მისი არსისა და თავისებურების ახსნაც აინტერესებდა, როგორც ქართული პოეზიის მკვლევარს. 10-იანი წლების ბოლოს გამართულ პოლემიკას სონეტის თაობაზე, „ცისფერ-ყანწელებსა“ და ი. გრიშაშვილს შორის, რომელსაც ქვემოთ შევეხებით, დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

ბ) ალექსანდრე აბაშელის სონეტები

XX ს. 10-იანი წლების ქართულ პოეზიაში სრულიად გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ალექსანდრე აბაშელის

სონეტებმა. მისი ლექსების კრებული „მზის სიცილი“, რომელიც 1913 წელს გამოვიდა თბილისში, მნიშვნელოვანი მოვლენა აღმოჩნდა ქართული ლექსის ტექნიკის თვალსაზრისითაც. ერთი მხრივ, პოეტმა გააგრძელა ტრადიციული ვერსიფიკაციის გზა, აკაკის ლექსის სისადავე, მელოდიურობა და სინათლე დაუდო საფუძვლად თავის პოეზიას, მეორე მხრივ კი, პირველივე კრებულმა მკაფიოდ გამოამჟღავნა ალ. აბაშელის სერიოზული გატაცება რუსული სიმბოლიზმის თემატიკითა და ევროპული სალექსო ფორმებით. „ალექსანდრე აბაშელი ჩვენი საუკუნის ქართული ლექსის აკვანთან დგას და ახალფეხადგმული ქართული პოეტიკის პირველი მეგზურთაგანია. უნდა ითქვას მხოლოდ, რომ თავისი პოეტური ბუნებით ის ერთგვარად გამოირჩევა იმ შემოქმედთა შორის, რომლებმაც ძირეული გარდატეხა მოახდინეს ქართულ პარნასზე. კერძოდ, „ცისფერყანწელთაგან“ განსხვავებით, „მზის სიცილის“ ავტორს ნაკლებად მიუწევდა გული სიმბოლიზმის (უფრო ზუსტად, პოსტსიმბოლისტების) მიერ ესთეტიზირებული დისჰარმონიისაკენ. ის არასოდეს არ დაუთვრია ცეცხლისა და სისხლის ქარიშხალს, სიმახინჯის შემზარავ ნიღბებს, არსებითად, არასდროს არ ჩაჰყოლია ფსკერამდე სასოწარკვეთილების მღვრიე მორევს. მის შეკრთომას, მის მწუხარებით შეშფოთებულ სულს ყოველთვის

აწონასწორებდა ლტოლვა კლასიკური პოეტური აზროვნებისაკენ, სილამაზის კლასიკური იდეალისაკენ, გამოხატვის კლასიკური ფორმებისაკენ"[1], – წერდა გ. ასათიანი.

ალ.აბაშელის ეროგულება აკაკის ლექსისადმი, გადმოცემის თანახმად, გაზ. „თემის" რედაქციას იმით აღუნიშნავს, რომ მისთვის პრემიად აკაკის ოქროს კალამი მიუნიჭებია: „ალ.აბაშელი იყო ზუსტი, მკაფიო პოეტური აზრის ოსტატი. იგი ხშირად ქრესტომათიული სიზუსტით წერდა ლექსებს და პოეზიაში მაღალ სისადავეს ამკვიდრებდა. უყვარდა ლექსის კლასიკური ფორმა და ძალზე გარანდული სტრიქონი"[2].

ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციების ერთგულებასთან ერთად, როგორც ვთქვით, პოეტი გატაცებული იყო კ. ბალმონტის შემოქმედებით. მზითა და სინათლით არის გასხივოსნებული ალ.აბაშელის მეორე კრებულიც „ანთებული ხეივანი" (1923), რომელშიც სონეტის ბევრი სახესხვაობა შეიტანა პოეტმა. ალ.აბაშელის სონეტები, ტექნიკის თვალსაზრისით, საგანგებო დაკვირვებას იმსახურებს. შეიძლება ითქვას, 10–20-იანი წლების ქართულ პოეზიაში არცერთ სხვა პოეტს არ შეუქმნია იმდენი სახეშეცვლილი სონეტი, რამდენიც – ალ. აბაშელმა დაწერა. მის პოეტურ ხელოვნებას სათანადოდ

1 გ. ასათიანი, თანამდევი სულები, თბ., 1983, გვ. 93.
2 ს. ჩიქოვანი, ალექსანდრე აბაშელის გახსენება, წიგნში: „რჩეული წერილები", თბ., 1963, გვ. 466.

აფასებდნენ თანამედროვეებიც. კ. ჭიჭინაძე წერდა: „მისი პოეტური მეტყველება თავისუფლად იშლება რიტმის, ორკესტრალობისა და ენობრივი ნორმების დაურღვეველად. არსებითად, ეს ის ოსტატობა არის, რომელიც უნდა ახასიათებდეს შემოქმედების პირველი ფაზიდან გამოსულ ყოველ ნამდვილ პოეტს“[1].

ასევე საგულისხმოა კ. გამსახურდიას დაკვირვებანი ალ. აბაშელის ვერსიფიკაციაზე. ალ. აბაშელის რითმის ორიგინალობაზე მიუთითებს ავტორი, როდესაც წერს: „ალ. აბაშელმა შექმნა მთელი ლეგიონი საესებით ახალი სახეებისა... იგი გაურბის ტრივიალურ ბოლორითმას, ბრმად როდი მიჰყვება ქართული ენის იმანენტურ რითმიანობას და მუსიკალობას“[2].

სონეტის სახეცვლილებათა შორის ცნობილია ნახევარ-სონეტი, ე.წ. სონეტი-სეპტეტი, რომელიც 7 სტრიქონისაგან შედგება: ა) ერთ კატრენსა და ერთ ტერცეტს შეიცავს, ან ბ) კატრენი შუაზე გაყოფილია ტერცეტით.

სონეტ-სეპტეტის პირველ სახეობას განეკუთვნება ალ.აბაშელის „უბრალო ამბავი“, „პირველი სხივი“:

მთა დილის შუქმა ვარდისფერი ფიფქით მოჰფინა.

ჩვენ მთის მწვერვალზე მზის ამოსვლას ვეგებებოდით

---

1 კ. ჭიჭინაძე. ლექსის შესანიშნავი ოსტატი, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1959, №49, 4 დეკემბერი, გვ. 2.

2 კ. გამსახურდია, ესკიზური პორტრეტი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1940, №15, 20 მაისი, გვ. 3.

და წითლად ნაფერ ცის გალავანს ეაკვირდებოდით,
უცებ გულისთქმამ თვალი შენსკენ ამაპყრობინა.
და დავინახე შენს სახეზე სხივი პირველი.
შენი თვალიდან ამოფრინდა ლურჯი ფრინველი
და სიყვარულის დაბადება შემატყობინა.

1916

სონეტ-სეპტეტის მეორე სახეობის ნიმუშს წარმოადგენს ალ. აბაშელის „ცისარტყელა“:

მზემ პირბადე გადაიძრო, გაუცინა ღრუბელს მტირალს, –
ჰგავდა ქალწულს ოქროსთმიანს, ლურჯ სარკმლიდან
გამომზირალს.
ღრუბელს ცეცხლი წაუკიდა, ფრთა შეასხა ალისფერი,
თმაუუუნა თეთრ წვიმაში ამოავლო სხივის წვერი
და აჰკინძა ცეცხლის ძაფით ლექსი ცაზე დასაწერი.
ღრუბელს მკერდზე დაეკიდა შეიდფერ მელნით
აღბეჭდილი
მზის სონეტი შუქმრავალი, შეიდ სტრიქონად დაწერილი.

1915. XI

საგულისხმოა, რომ ეს სონეტ-სეპტეტი 16 მარცვლიანია.

მაღალი შაირით არის დაწერილი მისი ყველა სტრიქონი. არაკანონიკურია კატრენისა და ტერცეტის გარითმვის სქემაც: **aa ccc aa.**

ალ. აბაშელი ამკვიდრებს ქართულ პოეზიაში „სონეტების ციკლებს“, რაც დასავლეთ ევროპის პოეზიაში აღორძინების პერიოდიდან არის ცნობილი. „ციკლი“ წარმოადგენს ერთგვარ მაკროსამყაროს, რომელშიც თითოეული სონეტი – მიკროსამყაროა, „წამია“ დიდი ფორმის სისტემაში. ამიტომაც არა იყო შემთხვევითი, რომ ა. შლეგელი პეტრარკას სონეტების ციკლს ჭეშმარიტ და სრულყოფილ ლირიკულ რომანებს უწოდებდა[1].

სამი სონეტ-სეპტეტისაგან შედგება ალ.აბაშელის სონეტების ციკლი „არწივის ფრთები“, სადაც თითოეული ნახევარსონეტი ტრადიციული თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5), კატრენისა და ტერცეტისა და გარითმვის სქემით (**abba cdc**) არის შესრულებული.

ალ. აბაშელს ჩვეულებრივი სონეტების ციკლიც დაუწერია: „ცეცხლის მახვილი“ (1917) სამი სონეტისაგან შედგება, ხოლო „არწივი ჰაერში“ (1918) 2 სონეტისაგან. „ჩემი გზა“ 8 სონეტს აერთიანებს, „ცისფერი ყვავილები“ – 14 სონეტს. „სონეტების ციკლიზაცია“ ქართული პოეზიის ისტორიაში ყველაზე ფართოდ ალ. აბაშელის ლექსთა კრებულებშია წარმოდგენილი.

---

1 Тынянов Ю., Архаисты и новаторы, М., 1929, с. 18.

ალ. აბაშელს ეკუთვნის აგრეთვე სახეშეცვლილი სონეტის ერთი საინტერესო სახეობა – ე.წ. „შებრუნებული სონეტი“ – „სიცილი“:

ბაღში ბნელოდა. და სიჩუმე თითქო ტიროდა.
ჩემი ოცნება შენს გარშემო დასრიალებდა,
მე შენ გელოდი. და ლოდინი ფიქრს მიალებდა.

დრო ისვენებდა, მე სიჩქარე მისი მჭიროდა.
უცებ ჩემს ახლო აწკრიალდა შენი სიცილი,
ვერცხლის ეკვნებად ხეივანში მიმოიფანტა,

და ჩრდილს ეკვეთა ხმის ისარი, ალმასით თლილი.
რომ ეგ სიცილი ასე უცბად არ მოსულიყო
მე შენს დაფარულს სულის ნადებს ვინ მომიტანდა?
თურმე შენს სულში სხვა ყვავილი ამოსულიყო.

უკან დაებრუნდი შავ ფიქრების სანადიროდა.
ეკვნის წკრიალი თან მომდევდა და მაწვალებდა.
უარყოფილი სიყვარული მსხვერპლს მავალებდა,
მაგრამ შენს ღალატს მსხვერპლი ალარ შეეწიროდა.

ალ. აბაშელი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ლექსის კეთილხმოვანებას. კ. ბალმონტის პოეზიის თაყვანისმცემელი, რომელიც 1914 წელს გაზ. „Закавказскаия рeч"-ის ფურცლებიდან მიესალმა კ. ბალმონტის ჩამოსელას საქართველოში[1], თვითონაც ხშირად წერდა სონეტებს, რომლებიც ბგერათა ალიტერირების პრინციპით იყო აგებული. ამგვარი სონეტია ალ. აბაშელის „შაი თმა"[2]:

შენ სიშავე შენი თმისა შავ შადრევნად გაღიმოშალე

შავ არშიად შეეთვისა ყელს მარმაში მოშრიალე,

შადრევანი შავად ჰკოცნის შავი ელვით აზავთებულს.

ორ შავ გიშრის ორ შავ კოცონს, ორ შავ ნიშში შუქანთებულს...

და ა.შ.

საგულისხმოა, რომ ეს სონეტიც, ზემოთდასახელებული სონეტ-სეპტეტის „ცისარტყელას" მსგავსად, 16-მარცვლიანია (4/4/4/4). გარითმვის სისტემაც კატრენებისა, არ არის კანონიკური (**aab aab ccd eed**). 16-მარცვლიანია აგრეთვე პოეტის სონეტი „თეთრი თმა".

ალ. აბაშელს ეკუთვნის აგრეთვე საერთორითმიანი სონეტი

1 ნ. გიორგობიანი, ალ. აბაშელი, თბ., 1978, გვ. 41.
2 „ოეატრი და ცხოვრება", 1916, №23, გვ. 5.

(**aaaa aaaa bba cca**)[1] და კოჭლი სონეტი „გამოუთქმელი“:

ვნახე მთის ნოხზე ყვავილების ბრილიანტები
ჰგავდა დამსხვრეულ ცისარტყელას, მთაზე დაყრილსა.
აფერადებდნენ ცისფერ ყვავილს, ღერო-დახრილსა
ფოთლის ლანდები.
მიველ, მოვსწყვიტე მთის ყვავილი სხივ-ანანთები
და ავყევ მაღლა ველურ ბილიკს, მთაზე აჭრილსა.
ყვავილს დავხედე: სულ ჩაქრო ჭკნობის აჩრდილსა
ბრილიანტები...

ალ. აბაშელის პირველი სონეტი „მე თვალს გარიდებ“ 1912 წლით თარიღდება, ხოლო ერთ-ერთი უკანასკნელი სონეტი „გაბზარული სარკე“ 1929 წელს არის დაწერილი. თუ პირველ სონეტში ალ. აბაშელი „დემონს – რღვევის ანგელოსს“ ემიჯნებოდა, უკანასკნელ სონეტში მას ბოროტ აჩრდილებთან პირისპირ დარჩენილს ვხედავთ.

გ) გრიგოლ რობაქიძის სონეტები

„გრიგოლ რობაქიძემ ლექსს მისცა ბრინჯაოს ჭედა, ჩამოსხმული სონეტები კლასიკური სიმტკიცით თანდათან ადიდებენ დიდოსტატის სახელს“. – მართებულად აფასებს

1 გაზ. „შადრევანი“, 1916, 6 აპრილი, №16.

ტიციან ტაბიძე გრიგოლ რობაქიძის ლექსის თავისებურებას და მისი განხორციელების საუკეთესო ნიმუშებად პოეტის სონეტებს მიიჩნევს. ჩვენი აზრითაც, გრიგოლ რობაქიძის, როგორც პოეტის სახე, ყველაზე უკეთ გამოჩნდა მის სონეტებში.

გრიგოლ რობაქიძის სონეტებზე ამ ათიოდე წლის წინათ უკვე გამოქვეყნდა აკაკი ხინთიბიძის წერილი[1], სადაც განხილულია გრ. რობაქიძის 1916–1921 წლებში დაწერილი 13 სონეტის პოეტიკა და მისი იმდროინდელი წერილები სონეტის თეორიაზე. ჩვენ ამჟამად ძირითადად იმ ფუნქციას შევასრულებთ, რასაც აკ.ხინთიბიძე უსახავდა ამავე წერილში გრ. რობაქიძის სონეტების მომავალ მკვლევარს, რომელმაც „...კარგად უნდა შეისწავლოს ეს გაუცხოებული სამყარო – დასავლეთ–აღმოსავლეთის მიჯნაზე შექმნილი, გახსნას მკითხველისათვის ამოუცნობი ქარაგმები, ბოლომდე გაჰყვეს ავტორისეული აზრის სიღრმეს და სტილის უჩვეულო ხვეულებს“[2].

გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, როგორც ითქვა, ძირითადად, 1916–1921 წლებშია დაწერილი, 1922 წელს კი პაოლო იაშვილმა ლექსი მიუძღვნა გრ. რობაქიძეს, სადაც დანანებით დაემშვიდობა ამ მყარ სალექსო ფორმას: „საქართველოში გადავაშენოთ სონეტის მოდგმა. ჩვენ გავაკეთეთ ის მშობლიური სიტყვის

1 აკ. ხინთიბიძე, გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, ჟ „რიწა“, 1989, №3, გვ. 117–125.

2 იქვე. გვ. 118.

მუცელში... იშვა... და ახლა გაეასვენოთ თეთრი კუბოთი და მღვდლებად იყენენ მალარმე და ხოზე-მარია..."[1].

პაოლო იაშვილის მიერ ნახსენები „თეთრი კუბო" და „მალარმე", სიმბოლიზმის პოეტიკის თავისებურებას თუ გავითვალისწინებთ, ის მინიშნებებია, რომელთა მეშვეობით გრ. რობაქიძის სონეტების მხატვრული მეტყველების ამოცნობა უნდა დავიწყოთ.

როგორც ცნობილია, სიმბოლიზმი ნიშანთა სისტემას მჭიდროდ აკავშირებდა შინაარსის პლანთან და დიდ ყურადღებას აქცევდა სალექსო ფორმას. სიმბოლიზმის ნიშანთა სისტემა მყარი იყო და, სალექსო ფორმაც, როგორც გამოხატვის ერთეული, თვითონ იყო ნიშანი ანუ სიმბოლო ამ პოეტურ სამყაროში. სონეტი, როგორც მყარი სალექსო ფორმა, როგორც უკვე ვთქვით, თვითონ იყო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლო, როგორც ფრანგი, ასევე ქართველი სიმბოლისტებისათვის.

სონეტი „დიდი შუადღე", რომელიც გრ. რობაქიძეს 1918 წელს დაუწერია, მალარმეს ცნობილი ეკლოგის „ფაენის ნაშუადღევის" სიუჟეტითა და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურით არის შთაგონებული. სონეტში პოეტი იხსენებს იმ შუადღის მხურვალე პეიზაჟს, რომლის განცდაც ასე მძაფრია

1 ზ. მეძველია, პოეტის პორტრეტი სონეტურ ციკლში („კისფერი ყანწები" – 1915-1923), გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი, აღდგენილი გამოცემა, 1994. №2 (11), გვ. 16.

მალარმეს ლექსში. სონეტი „დიდი შუადღე“ გრ. რობაქიძის სხვა სონეტებისაგან ყველაზე მეტად გამოირჩევა არქაული ლექსიკით. „ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურა, რომელიც პოეტის სუბიექტურ განწყობას ასახავს, ბუნებრივი ენის ობიექტური ტრანსფორმაციული შესაძლებლობის წყალობით იქმნება“[1]. სიტყვები: ყარამფილი (მიხაკი), კალმასი (სომხურია, კალოზე პურის მოშოება, ქართულად მუჩირობა ჰქვია), კალასო (მუხის ხე, წყალში დებით რკინასავით გამაგრებული), ჩქური (ეჭვი), რახსი (შავ-მოწითალო ცხენი) მკითხველისათვის სრულიად გაუცხოებული და იდუმალია. თითოეული მათგანი აღმოსაელური სამყაროს მხატვრულ-ემოციური შეცნობის სიმბოლოდ გაიაზრება ამ სონეტში და გრ. რობაქიძის შემოქმედებითი პრინციპის განხორციელებას ეპასუხება: „ჩემი წმინდა მხატვრული ხასიათის ამოცანა იყო ევროპული სიმბოლიზმის ტექნიკით, – ამ სიტ-ყვას განსაკუთრებული მნიშვნელობით ეხმარობ, – ქართული აღმოსავლეთის სიღრმისეული წვდომის შემოქმედებითად განსახიერება“, – წერდა გრ. რობაქიძე 1918 წ. ჟურნალ „ARS“-ში. სონეტში „დიდი შუადღე“, რომელიც სწორედ ამაევ, 1918 წელს არის დაწერილი, პოეტმა, შეიძლება თამამად ითქვას, განახორციელა ეს ამოცანა:

---

1 ციტატა მოხმობილია ნინო ნაკუდაშვილის წლიური სამეცნიერო შრომიდან: „ქართული პოეტური აზროვნების სემიოტიკური მოდელი (თეორიული ნაწილი)“, თბ., 1997, გვ. 12.

ცხელ ნირვანაში მოთენთილი მძიმედ ვეშვებით:

ვით მდინარეში შეძირული ნელი კალასო,

ხელდება ჟინი ალესილი ქარვის კალოსი!

დიდი შუადღის ავხორცობით დავიკარგებით[1].

ასეთი ეგზოტიკური კონსონანსური რითმა: კალასო – კალოსი, ალბათ, არც მოიძებნება ქართული რითმის ისტორიაში. რითმის პირველი ცალის სემანტიკური მნიშვნელობა იმდენად გაუცხოებულია მკითხველისათვის, რომ, ფაქტობრივად, იგი დესემანტიზებული ერთეულია ამ შემთხვევაში და, ქართველ მეხოტბეთა წინაცეზურული რითმების მსგავსად, იდუმალის, გამოუთქმელის შესაცნობად სჭირდება პოეტს. კალასო – „მუხის ხე, წყალში დებით რკინასავით გამაგრებული" – სონეტის ამ კატრენში მამრის სიმბოლოა, „ქარვის კალო" კი ქალური საწყისის განმასახიერებლად აღიქმება: მათი შერწყმა–შეერთება ალმოსავლური განცდაა ევროპული მითოლოგიიდან ცნობილი პანისა და ნიმფის შუადღის შეხვედრისა:

მწიფე მარცვლები ცვივა ხვატის გამსკდარ ბროწეულს,

თელემის ბადეში აზმორებენ ყველა რიტმები.

ნათელი ჩქური ერთვის ვნებით სივრცის ძოწეულს.

ღვთის სიახლოვით მეწამულნი: ვიწვით, ვითვრებით,

---

1 ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919, გვ. 1.

რახსებ–შებმული ტყდება პანის სპილენძის კეერი.

და სიყვარულით ბნედას გვაყრის მზის აეი ტეერი.

გრ. რობაქიძე სონეტში „დიდი შუადღე“ შეუდარებელ ფერწერულ პეიზაჟს ხატავს სიცხით გათანგული წყვილისა და მზით აელვარებული ბუნების წარმოსადგენად. წითელი ფერის ნაირგვარობისა და მზით აელვარებული ელფერების აღსანიშნავად სონეტში გვხვდება: ლალი, ყარამფილი, ალისფერი, ბროწეული, ძოწეული, მეწამული, რახსი, სპილენძი, ყვითელი, ქარვა – კონკრეტული, საგნობრივი მეტაფორები. წითელ ფერთან ერთად სონეტში არის შავი (წურბელნი, მიწის მკერდები), თეთრი (ალმასი), ნათელი ჩქური (ეჭვი) კი ქრება სივრცეში.

რიგორც მიუთითებენ, „სამყაროს პოეტური სურათი დასრულებულ სახეს მაშინ იღებს, თუ მის შემადგენელ ყველა კლასს ერთი ორგანიზაციული პრინციპი ახასიათებს, რისი საშუალებითაც სემანტიკური კლასები პოლარიზდებიან და ზეკლასებში ერთიანდებიან“[1].

ამგვარად, ამა თუ იმ აზრის რეალიზაცია ლიტერატურულ ტექსტში წარმოადგენს სულ მცირე, ორი პოტენციურად არსებული საზრისის ურთიერთობას. აქედან გამომდინარე, სამყაროს პოეტური სურათები გამოირჩევიან არა მარტო თითოეულ მათგანში გაბატონებული ოპოზიციებით, არამედ

1 ნ. ნაკუდაშვილი. ზ/დასახ. ნაშრ., გვ. 17

საზრისთა ურთიერთობის ხერხებითაც.

რა თქმა უნდა, პოეტური ტექსტის შექმნა მხოლოდ სემანტიკური მნიშვნელობის დონეზე არ განიხილება. „თემა წარმოადგენს ენობრივი მნიშვნელობის ზედა, რეალურ ზღვარს; არსებითად მხოლოდ თემა აღნიშნავს რაღაც გარკვეულს“ (მ. ბახტინი).

გრ. რობაქიძის სონეტის „დიდი შუადღის“ მხატვრულ-სემანტიკური ანალიზისას სამყაროს შექმნის სიმბოლური სურათი იხატება ჩვენ თვალწინ. სონეტში „ფრანგ პოეტს“ კი შემოქმედებითი აქტია წარმოდგენილი; პირველ კატრენში ერთგვარი პრელუდიაა მოცემული ღვთაებრივი შთაგონებით შეპყრობილი პოეტის პორტრეტისა:

შენი გენია მეტეორის ალმა გაჰმურა.

სიგიჟის ხორბლით აესებ მარად ქვეყნის ხვიმირებს.

ლამის სოროებს დასტრიალებ როგორც ლამურა,

აეხორცი ტვინით ბუდეს უნგრევ ყვითელ ქიმერებს.

მეორე კატრენის მიხედვით აშკარა ხდება, რომ შთაგონების პროცესის დროს პოეტი სიმბოლისტურ ლექსს ქმნის:

აპოკალიფსის ცხენს აუბამ ლექსის ავშარას.

ხერხემლით ჰშიშობ: განკითხვის დღემ არ იგვიანოს.

მეორე კატრენის I – II სტრიქონებში მოხმობილი

სიტყვები: აშარა და ლუესი მრავლისმეტყველი სახე-სიმბოლოებია – აშარა (ბაყვები, ლერწმის კალათა) და ლუესი (სიფილისი) – სიმბოლისტი პოეტის ბოჰემური ყოფის ხშირი შედეგი:

ტანამლვრეული ეშურები მაცდურ აშარას.

ლუესის წვეთით გიხელდება ბნელი დიანოს.

ცნობილია, რომ 1911 წელს გრიგოლ რობაქიძემ ლექცია წაიკითხა ფრიდრიხ ნიცშეზე. იგი მითის წარმომშობ ძალად აღიარებდა პოეტურ სიტყვას, რომელიც დიონისურ ცოდნას გვაძლევს სიმბოლოების მეშვეობით[1]. ფრ. ნიცშეს მსოფლმხედველობის გრ. რობაქიძისეული მოდელი მისაღები აღმოჩნდა ქართველი სიმბოლისტებისათვის, რომლებმაც მერე მთელი სალიტერატურო სკოლა შექმნეს ამ იდეის მხატვრული ხორცშესხმისათვის. თვითონ გრ. რობაქიძე კი ამგვარად განმარტავდა თავისი პოეტური და ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობის არსს: „პოეტური სიტყვისა და ესთეტიკური ცდების სფეროში ჩემი ლიტერატურული გზა იმით აღინიშნა, რომ მე ქართველი ხალხის ცნობიერებაში შემოვიტანე ევროპაში ჩამოყალიბებული და რუსეთში გართულებული მსოფლშეგრძნება. მე ყოველთვის იმ მსოფლგანცდას ვემხრობოდი, რომ აღმოსავლეთი ევროპულ დასავლეთზე უფრო სიმბოლურია და

1 ც. ღლონტი, გრიგოლ რობაქიძე და ქართველი სიმბოლისტები, გაზ. „წიგნის სამყარო", 1995, №2, გვ.3.

ეგრძნობდი იმთავითვე, რომ საქართველო, როგორც ერთგვარი ნატეხი აღმოსავლეთისა, ბოლომდე განსაზღვრული შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლიზმის ხაზებში"[1].

გრ. რობაქიძის „სონეტი – მედალიონი" ფრანგ პოეტს ეძღვნება, რომელიც ქართული სიმბოლისტური ცნობიერებითა და მხატვრულ–სახეობრივი სტრუქტურით არის განცდილი. როგორც ტექსტის გაცნობა გვიჩვენებს, ეს ფრანგი პოეტი შარლ ბოდლერია, რომლის სიმბოლისტური სახეები და სონეტის რითმის დარღვევა აირეკლა, შესაბამისად, ქართველი სიმბოლისტი პოეტის სონეტმაც.

ერთი მხრივ, გრ. რობაქიძე ახსენებს „კატებს", ბოდლერის ცნობილი სონეტის რემინისცენციას რომ აღძრავს ჩვენში, და, მეორე მხრივ, ტექნიკურად, გარითმვის სისტემას შეგნებულად არღვევს კატრენებში ისე, როგორც შარლ ბოდლერი წერდა თავის ე.წ. „თავისუფალ სონეტებს": იმის ნაცვლად, რომ I კატრენის რითმა მეორეში გადაიტანოს, პოეტი არ იცავს რითმის ოთხჯერადობას. ისევე, როგორც „დიდი შუადღე", სონეტშიც „ფრანგ პოეტს" თითქმის ყოველი სტრიქონი წერტილით მთავრდება, ყოველ სტრიქონში არის ზმნა და სონეტი მთლიანად 14 წინადადებას, აზრობრივად დასრულებულ ერთეულს, ამთლიანებს. ეალ.

1 ჯ. ARS. 1918, №2.

გაფრინდაშვილი წერდა: „გრიგოლ რობაქიძემ შექმნა ახალი ფორმა სონეტისა, რომელშიც ყოველი სტრიქონი წერტილით თავდება. ყოველი სტრიქონი სრულ ქანდაკებას წარმოადგენს და არსად კავშირი „და“. ბოდლერისადმი მიძღვნილი სონეტის დრო-სივრცული მოდელი ერთი ღამის ფარგალშია მოქცეული: შუადღისას დაწყებული შემოქმედებითი აქტი განთიადისას სრულდება არსის ფორმად ქცევის დიონისური მისტერიით. შინაარსის ფორმა ამჯერად მყარი სონეტია:

პირზე გაშრება ცოფიანი დუჟი ქაოსის.

განთიადისას ლორწიან ტუჩს მზის ძალლი გლოკავს

შენს სონეტებში გადარევა შეკრული როკავს[1].

გრ. რობაქიძემ 1918–1919 წლებში დაწერა და „გველის პერანგში“ შეიტანა სონეტები: „აქლემი“ და „ვასაკა“; როგორც ო. ფრეიდენბერგი მიუთითებს, „ცხოველი, როგორც პერსონაჟი, არა მარტო ზოომორფული სახეა ნაწარმოებში, რომელიც ტოტემიზმიდან მოდის, არამედ წარმოადგენს სიკვდილის მეტაფორას: გმირის ფაზა, რომელშიც იგი ან დაითმენს, გადაიტანს დროებით შეტაკებას წყვდიადთან, უსიამოვნებასთან, ან მოკვდება ამ ორთაბრძოლის დროს, გადასულია ზოომორფულ პლანში“[2].

---

1 ჟ. „შვილდოსანი“, 1920, №1, გვ. 3.
2 О.М. Фрейденберг, Поэтика сюжета и жанра, М., 1997, с. 204.

„გველის პერანგში“ აქლემ ბეხანის სიკვდილის ეპიზოდი მხატვრულად ერთ-ერთი უძლიერესია, რაც შეეხება სონეტს „აქლემი“, მისი კომპოზიციური სტრუქტურა სრულყოფილია: პირველ კატრენში დახატულია აქლემის გარეგნული პორტრეტი მხოლოდ სახელდებითი წინადადებებით, უზმნოდ, მოქმედების, მოძრაობის გარეშე. თვალწინ წარმოგვიდგება მარადიულობასთან შერწყმული სტატიური ფიგურა, რომელიც დროსა და სივრცეში არ იცვლება, თითქოს შორეული წარსულიდან მოდის და ასევე არასოდეს გაქრება უშორეს მომავალში:

აყუდებული. აყროყვილი. ორკუზიანი.

ცხუნე სივრცეთა კოშმარების უგვანო ბუში.

ბაიასავით გამომწვარი ზანგელა ბურში.

უცხო. უთვისო. მატანტალა. შორიგზიანი.

მეორე კატრენში გრ. რობაქიძე აქლემის თვისებებს, მის ორიგინალობასა და შინაგან გამორჩეულობას უსვამს ხაზს. საგულისხმოა, რომ როგორც პირველ კატრენში, ისევე მეორეშიც, პოეტი ორ-ორ სტრიქონს წარმოგვიდგენს მხოლოდ ზედსართავი სახელებითა და წერტილებით, ხოლო ორ-ორ სტრიქონს უზმნოდ, მაგრამ მაინც გაბმულად, რამდენიმე სიტყვით გამთლიანებულს წერს; ამ ორი სტრიქონის ხერხემალს მეორე კატრენში სახელზმნები „მოდუნებული“ და „გახუნებული“

წარმოადგენს, რომლებიც ტაეპების დასაწყისშია მოქცეული:

ამპარტავანი. ნელი. დინჯი. თავაზიანი.

მოდუნებული მეოცნებე შორეთის მურში.

მორცხვი. კეკელა. მოალერსე. მუსუსი. მრუში.

გახუნებული მაგრამ მაინც მარად მზიანი.

რითმა ორივე კატრენისა ერთნაირია.

სონეტის ტერცეტებ'ში გახსნილია აქლემის სახე-სიმბოლოს არსი – სამყაროს მარადიული სევდის მტვირთველი:

...და უშნო ცოხენით ოდეს ერთვი მელანქოოლიას

დორბლიან ტუჩზე გიობდება სამყაროს დარდი.

საგულისხმოა, რომ სონეტს „აქლემი" ერთვის გრ. რობაქიძის შენიშვნა: „თავი და თავი აქ ბოლოა". ჩანს, ავტორი გულისხმობს სწორედ აქლემის სიმბოლური სახის გახსნის მნიშვნელობას, რაც მართლაც წარმატებით დასრულდა ამ სონეტის უკანასკნელ ტერცეტში.

შეიძლება ითქვას, რომ გრ. რობაქიძის სონეტი „აქლემი" (1918) ერთგვარი სიახლეა პოეტური სინტაქსის მხრივ, რომელსაც პოეტი კვლავ მიმართავს სონეტში „ვასაკა"[1].

ვასაკა, გრ. რობაქიძის სონეტის მიხედვით, ერთი მხრივ,

---

1 ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919, №3, გვ. 1.

სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკის „იხვისა და მყვარის“ პერსონაჟი ბაყაყის მსგავსად, თავისიანებს მოშორებული, მუხის წყლიან ფუღუროში სამკვიდრო-მოპოვებული, ყველასაგან განმარტოებულია, მეორე მხრივ კი მას ლოტრეამონის გომბეშოს ცივი და ლორწოვანი სუნთქვა ასაზრდოებს:

თავისიანებს თავის ძულვით ჩამოწყვეტილი.

მუხის წყალიან ფუღუროში გადამუდრული.

ქოსა. თვალკუსა. ლორწიანი. ცხვირდასუდრული.

სოფლის ავი ზნით ცხარე ტვინში ხშირად წვეტილი.

გრ. რობაქიძე „ვასაკას“ დამამთავრებელ ორტაეპედს 150-ე ფსალმუნის მე-6 მუხლის: „ყოველი სული აქებდით უფალსა“, ხალხური ვერსიის გათვალისწინებით*, ამგვარად წერს:

ხის სენაკიდან მალვით ზემო ამოცოცდები –

და შეუდგები ღვთის დიდებას კვახე ყაყანით.

გრიგოლ რობაქიძის „სონეტ-მედალიონების“ ციკლი ექიმ სიმონ ჯაფარიძისადმი მიძღვნილი სონეტით იხსნება. რომელიც 1917 წელს გამოქვეყნდა „ჩანგის“ II წიგნში (სონეტი დაწერილია 1915 წელს). „სონეტი სიმონს“ თავისებური ოდაა აპოლონური სილამაზის მამაკაცისა, რომლის წინაშეც თვით სიკვდილიც ალიარებს უძლურებას. სიკვდილის დაძლევა, რომელიც პოეტურ სიუჟეტის ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემაა[1], ამ სონეტში

*გადმოცემის თანახმად, დავით მეფემ 150-ე ფსალმუნის მე-6 მუხლი დაწერა მას შემდეგ, როცა მისი ჯარისკაცების მიერ დევნილი ბაყაყი წინ დაუხტა და ადამიანის ხმით სახოვა, არ დაეშალა მისთვის ყიყინი, ანუ ღვთის მიმართ აღვლენილი გალობა.

1 Ю. М. Лотман, Смерть как проблема сюжета, в кн.: Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М., 1994, с.417.

სილამაზის მეოხებით ხდება:

მაგრამ შენთან კი თვით სიკვდილიც მხოლოდ

შეკრთება

და ჩუმი კოცნით დაგიხუჭავს მაგ წამწამებსა.

ემპირიულ ყოფაში სიკვდილის დავიწყების ერთ-ერთი საშუალება სიყვარულია, რომელსაც ხშირად დროის მდინარება ანადგურებს. „ლერწამი“, როგორც მარადქალურის მყარი სიმბოლო, ამ სონეტშიც განსაზღვარულ ფუნქციას ასრულებს:

საზარელია და სასტიკი ხანის კვეთება:

ცელაავს და ლეწაავს ლაღი სიტკბოს ნაზ ლერწამებსა.

გრიგოლ რობაქიძემ ერთი მედალიონი „სონეტი-ლოცვის“ უძღვნა „ახალ მხედართ“ – ვალ. გაფრინდაშვილს, პ.იაშვილს, ტ. ტაბიძეს და გ. ტაბიძეს (1916წ.) სონეტის პირველ კატრენში დარღვეულია ერთი მოთხოვნა ამ მყარი სალექსო ფორმისა: ყოველ სტრიქონში მეორდება სიტყვები:

უძირო სევდა, ნელი სევდა, ვით ძილი ქვისა,

ფიცხელი ფიქრის, მწვავი ფიქრის წითელი გზნება,

უნისლო ტკვრი, ხშირი ტკვრი უსიტყვო თქმისა

დამწვარი თვლემა მყუდრო, მკრთალი, დამწვარი ენება.

საფიქრებელია, რომ განმეორება, როგორც მხატვრული

ხერხი, გრ. რობაქიძეს უკარნახა ამ სონეტის განსაკუთრებულმა დანიშნულებამ: იგი ლოცვაა. ლოცვის, შელოცვის ტექსტებისათვის კი ჩვეულებრივია განმეორება, რომელსაც გარკვეული მაგიური ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული და იგი განსაზღვრავდა შელოცვის რიტმულ წყობას[1]. როგორც ცნობილია, განმეორება ხშირად გვხვდება ფსალმუნებშიც.

გრ. რობაქიძეს „სონეტი ლოცვის", როგორც ეთქვით, „ახალ მხედართ" ეძღვნება, ანუ კიდევ „ახალ მოწამეთ", მათ, რომლებიც სხვა წამებულთა შემდეგ გამოჩნდებიან და ეწამებიან. გრ. რობაქიძე პოეტური ინტუიციით გრძნობს, რომ „ახალი მხედარნი" – „ახალი წამებულნი" იქნებიან, ამიტომ ქრისტიანული ლოცვის მსგავსად, ოღონდ ახლებური რიტმულ-მხატვრული სტრუქტურით უნდა დაიწეროს მათდამი მიძღვნილი ახალი ლოცვა.

ტრადიციული, მყარი, ქრისტიანული მწერლობიდან აღებული სახე-სიმბოლოებით არის დახასიათებული სონეტში უფალიც:

უფალო, ოი, მშვიდო, ლაღო, მაღალო, წყნარო,
ჩაეშვი ჩემი სულის თასში, ვით გრილი წყარო..

საგულისხმოა, რომ კატრენების რითმები ადგილმდებარეობის

1 ჯ. ბარდაველიძე. ქართული შელოცვების ლექსთწყობა, წგ: ქართული ხალხური ლექსი, თბ., 1979, გვ 190.

მიხედვით ამ სონეტში განსხვავებულია: abab abba. გრ. რობაქიძის „სონეტი ლოცვის“ თაობაზე შეიძლება თვით ავტორის სიტყვები დაგვემოწმებინა: „რამდენად ჰარმონიული გაყვანილია შინაარსისა და ფორმის შერწყმულობა ხელოვნურ ნაქმში, იმდენად პლასტიურია უკანასკნელი, პლასტიურობა კი სათავეა რიტმიულობისა“[1].

1919–1921 წლებში გრ. რობაქიძემ „ცისფერყანწელ“ მეგობრებს ცალ-ცალკე სონეტი-მედალიონებიც უძღვნა: „პაოლო იაშვილს“ (1919), „ტიციან ტაბიძეს“ (1919), „ვალერიან გაფრინდაშვილს“ (1921).

სონეტში „პაოლო იაშვილს“ გრ. რობაქიძე აღწევს სრულ თანხვედრას მედალიონის ადრესატის ყოფითი, ცხოვრებისეული, ლაღი რიტმისა და მისი პოეზიის თემატიკის თავისებურების შერწყმისას. პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს პოეტი და პიროვნება:

კაფეს ხმაურში გამოსჭერი ლაღი ზმანება,

ნათალი ლექსი უთავაზე პარიზს და თავრიზს, –

მიმართავს გრ. რობაქიძე პ. იაშვილს, რომლის პიროვნულ ხასიათსა და პოეზიაში, მართლაც, საოცრად არის შერწყმული ევროპული დენდიზმი და აღმოსავლური დარდიმანდობა.

---

1 გრ. რობაქიძე, გ. ტაბიძის „ქებასა ქება ნიკორწმინდას“, კრ. „ლექსი, მხოლოდ ერსი ლექსი“, ოთ., 1995, გვ. 114.

ტიციან ტაბიძისადმი მიძღვნილ სონეტ-მედალიონში კი გრ. რობაქიძემ ზუსტად განსაზღვრა ტ. ტაბიძის პოეზიის ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება: წინასწარმეტყველის, ქადაგის, მისანის შეუმცდარი ალღო:

ღამის გუბეში გალეშილი ბნელი ქაოსი
შენში აპირებს მუნჯი რიტმის უხვად ამოცრას,
როს მოგესხმება ლუში ლირწი მისი ხავოსი, –

ყიეილით ისერი საიდუმლო სიტყვას საოცარს...

გრ. რობაქიძის „ავტომედალიონი. პასუხად პაოლოს" ამგვარად წარმოგვიდგენს სონეტების ავტორსა და თეორეტიკოსს:

თასზე თასს ვამსხვრევ, რომ ავმართო კიდეე ათასი
თავალებული: მე სარკე ვარ ყველა თვალების
და მასკა ჩემი ქერქი არის მხოლოდ ცვალების.

ხშირად საგანგებოდ აღნიშნავენ, რომ სწორედ მეტაფორა ქმნის სულიერ კავშირს ენასა და მითს შორის. მეტაფორის სათავეს კი ეძიებენ ხან ენის შექმნის, ხან კი – მითოლოგიურ ფანტაზიაში. შესაბამისად, მეტაფორის შექმნის ორი გზაა: ლოგიკურ-დისკურსიული და ლინგვო-მითოლოგიური[1]. გრ.

1 Касирер, Сила метафоры, в кн.: Теория метафоры, М., 1990, с. 41.

რობაქიძის ლირიკული გმირისათვის მოძებნილი სახე-მეტაფორები: „სარკე“ და „გველის“ პერანგი – სწორედ ამ ორი გზის შერწყმით არის შექმნილი და მყარ სალექსო ფორმის ყოველი განასლებაც ამავე პრინციპით არის გამართლებული.

გრ. რობაქიძის „ამორძალი ლონდა. სონეტი ნაპირებგადალახული“ ერთგვარი ინნოვაციაა ტრადიციული სონეტისა, სადაც კანონიკური ნორმები არ იცვლება, მაგრამ იქ. სადაც ყველაფერი ნებადართულია, მაშინ არც წესების დარღვევა შეიძლება. ამდენად, განახლება, მეორეული დამუშავება (რესაიკლინგი) საინტერესოა სწორედ იმ ტექსტისა, რომელიც არ უნდა 'შეიცვალოს'. სიმბოლისტური სონეტის ნაირგვარ სახესხვაობათა შორის გრ. რობაქიძის ზემოაღნიშნული სონეტი გამოჩეულ ადგილს იკავებს. „ნაპირი“, საზღვარი სონეტისა არის 14 მარცვალი (5/4/5), რომელიც დაცულია კატრენებისა და ტერცეტების 8 სტრიქონში, დანარჩენი 6 კი, შესაბამისად, 18 და 19 მარცვლიანია, თუმცა სალექსო მუხლები ამ დაგრძელებულ სტრიქონებშიც ოთხ და ხუთმარცვლიანებია (5/5/4/5; 5/4/4/5)

ყიჟინი. როკვა. ახელება. სიტყვა. თამადა. (5/4/5)

ხელიდან ხელში აზარფეში ამართული და გადმოსული (5/4/4/5)

---

1 ბორის გროისი, ინნოვაცია, როგორც მეორეული დამუშავება, კრ. "Мысль изреченная",М.,1991, ქართული თარგმანი: გაზ: „± ლიტერატურა“, 1996, 1-15 ივნისი, №3, გვ. 11.

ფილიპპის ძესთან ომს ელიან ამორძალები ასე თამამად (5/4/5/5)

ხოლო რად კუშტობს ქერა ლონდა მტევანიეით ტანდაყ ურსული[1]. (5/4/4/5)

ცვლილება ამ სონეტში მხოლოდ საზომს შეეხო და ისიც წარმატებით განხორციელდა, რადგან ლექსის რიტმი არ დარღვეულა, ტექსტმა შეინარჩუნა პლასტიურობა.

გრ. რობაქიძის სონეტებზე „საქართველოს" (1919) და „ქართველ ხელოსანს. სალამი სონეტით" (1917) ვრცლად საუბრობს აკ. ხინთიბიძე ზემოთდასახელებულ წერილში, ამიტომ ამჟამად ჩვენ მათ ალარ შეეხებით.

გრიგოლ რობაქიძე, როგორც სონეტის თეორეტიკოსი, განსაკუთრებული სილრმითა და ერუდიციით, პოეტური ინტუიციით, შეუმცდარი კრიტიკოსის თვალით ადგენს ქართულ პოეზიაში სონეტის წერის კანონებს და სამართლიანად იწუნებს უმართებულო სონეტებს. პოლემიკამ, რომელიც 1918 წელს გაიმართა, უფრო თვალსაჩინოდ გამოკვეთა გრ რობაქიძის – სონეტისტისა და ლექსის თეორეტიკოსის – პროფილი.

---

1 ჟ „შვილდოსანი", 1920, №2–3, გვ. 3.

დ) პოლემიკა სონეტის გარშემო

ლექსის კითხვის დროს, რა თქმა უნდა, არასოდეს აღვიქვამთ მხოლოდ სიტყვებით გამოხატულ აზრს; მასთან ერთად ყოველთვის განვიცდით, რაც ლექსის ფორმით, რითმით, რიტმით, სტროფიკით არის მოტანილი ჩვენამდე.

„Каждая стихотворная форма несет на себе многослойные напластования смысловых ассоциаций, накопившихся за годы и века ее употребления у прежних поэтов... Чем лучше мы представим себе эту историю стиха, тем полнее мы поймем смысл любого читаемого стихотворения“[1].

სონეტის შემოტანა და დამკვიდრება, როგორც უკვე რამდენჯერმე ვთქვით, ამა თუ იმ ქვეყანაში აუცილებლად მოითხოვდა ეროვნული ვერსიფიკაციის ნორმების გათვალისწინებით მისთვის მეტრის, რითმის შერჩევას, არჩევანის გაკეთებას სტროფიკის სფეროში. ამიტომაც არ იყო მოულოდნელი, რომ 10-იანი წლების დამლევს, 1918 წელს, მწვავე პოლემიკა გაჩაღდა ქართული პერიოდიკის ფურცლებზე სონეტის თაობაზე. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული ვერსიფიკაციის თითქმის 300-წლიანი ისტორია არ იცნობს უფრო ფართო დისკუსიას ლექსის თეორიის საკითხებზე, თუ არ ჩავთვლით XX ს. 70-80-იან წლებში გაჩაღებულ პოლემიკას ქართული ლექსის ბუნების დადგენის თაობაზე. მნიშვნელოვანი იყო

1 Гаспаров М. Л., Очерк истории европейского стиха, М., 1989, с. 3.

აგრეთვე პოლემიკა XX ს. 70-იანი წლების ბოლოს ვერლიბრისა და რითმიანი ლექსის გარშემო.

სონეტის, როგორც ქართული ლექსის ერთ-ერთი ახალი ფორმის, არსებობის ისტორია, როგორც ვნახეთ, მჭიდროდ არის დაკავშირებული გრიგოლ რობაქიძის, პოეტისა და თეორეტიკოსის, სახელთან. გრ. რობაქიძის აზრით, საქართველოში სწორი სონეტის შემოტანის ისტორია „ცისფერყანწელებს" უნდა დაკავშირებოდა, მაგრამ იყო სხვაგვარი თვალსაზრისიც. კერძოდ, 1918 წელს გამოცემულ ი. გრიშაშვილის მონოგრაფიაში „საგათნოვა" ავტორი აღნიშნავდა, რომ სონეტი ჩვენში ადრეც იწერებოდა, მაგრამ სონეტის წერის ელემენტარულ წესს არ იცავდნენ: ეს, ვითომდა სონეტები, ზოგი დაწერილია თორმეტ სტრიქონად, ზოგი – რვა კუპლეტად არის დაყოფილი. შემდეგ ი. გრიშაშვილი წერს: „ჩვენში პირველად 1909 წელს სწორი სონეტები შემოიტანა პეტრარკას სონეტების ზეგავლენით პოეტმა კ. მაყაშვილმა (1909 წ. „ჩარგი", გვ. 361). შემდეგ მ.გობეჩიამ, 1910, „სახალხო გაზეთი", დამატება, №22). შემდეგ მე და შანშიაშვილმაც დავწერეთ ასეთი სონეტები"[1].

ი. გრიშაშვილის ამ შენიშვნას უპასუხა გრ. რობაქიძემ, რომელიც მიიჩნევდა, რომ „ცისფერყანწელების" სონეტებით უნდა დაწყებულიყო სონეტის ისტორია საქართველოში: „საერთოდ,

1 ი. გრიშაშვილი, „საგათნოვა", 1918. გვ. 68. სქოლიო.

მე ვამტკიცებ, რომ ჩვენში მოდერნისტებამდე დაწერილი სონეტები არც გარე მხარით, არც შინა მხარით სონეტებს არ წარმოადგენენ"[1]. – აღნიშნავდა ავტორი.

თუ გრ. რობაქიძე სონეტისათვის აუცილებლად მიიჩნევდა მისი „გარე მხარისა" და „შინა მხარის" ერთიანობას, ი. გრიშაშვილის აზრით, „სონეტი, უწინარეს ყოვლისა, ლექსის ფორმაა"[2], ამიტომ მასში გამოხატული გრძნობაც, ყველა პოეტის მიერ დაახლოებით დაცულია.

გრ. რობაქიძის მსჯელობის საგანი გახდა ს. შანშიაშვილის, კ. მაყაშვილის, მელ. გობეჩიას და ი. გრიშაშვილის სონეტების როგორც შინაარსი, ასევე ფორმა: რითმა, მეტრი, სტროფიკა. დასკვნის სახით გრ. რობაქიძემ მიუთითა: „აქ მოყვანილი ლექსების გარჩევის დროს მე ვხელმძღვანელობდი სონეტისათვის საჭირო მინიმალური მოთხოვნით, მაგრამ მიუხედავად ამისა, არც ერთი მათგანი დაახლოებით არ შეიძლება სონეტად იყოს მიღებული"[3].

გრ. რობაქიძის თვალსაზრისი სწორი სონეტის პოეტიკის თაობაზე მაქსიმალისტურად შეიძლება მოგვეჩვენოს, მაგრამ თუ

---

1 გრ. რობაქიძე. პასუხად გრიშაშვილს, გაზ. „საქართველო", 1918, №211, გვ. 3.
2 ი. გრიშაშვილი, რობაქიძესთვის, გაზ. „სახალხო საქმე", 1918, № 379, გვ. 2
3 გრ. რობაქიძე. სონეტი საქართველოში, გაზ. „საქართველო", 1918, №214, გვ. 3.

გაეითვალისწინებთ ეპოქის მოთხოვნებს, რაც ქართული ლექსის განახლების მოსურნე პოეტთა თაობას ჰქონდა გასიგრძეგანებული. მაშინ საესებით რეალური გახდება სონეტის თეორეტიკოსის ეს სიმკაცრე. უკვე „ცისფერყანწელთა“ მომდევნო პოეტების თაობამ აღნიშნა, რომ მათი წინამორბედი „პოეზია სონეტებისა და ტრიოლეტების ფორმით ფილოსოფიას აეითარებდა“[1]. ეს ფილოსოფიური საფუძველი კი არჩ. ჯორჯაძისა და კიტა აბაშიძის ლიტერატურულ–ესთეტიკურ შეხედულებებთან ერთად, ევროპული და რუსული მოდერნიზმის თეორია, ფრ. ნიცშესა და ელ. სოლოვიოვის ნააზრევი გახლდათ. ამგვარი შეფასება უკვე მოწმობს „ცისფერყანწელთა“ სწორ არჩევანს სონეტის შინაარსისა და ფორმის შეხამების თაობაზე, თუმცა არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ მხოლოდ თეორიული ცოდნა სონეტის კანონიკური წესებისა პრაქტიკულად, ძალიან ხშირად, სასურველ შედეგს ვერ იძლეოდა. მიუხედავად იმისა, რომ 1918 წელს უკვე მრავლად იყო დასტამბული ქართველ პოეტთა სონეტები, ნამდვილი, კლასიკური ნორმების მიხედვით სრულყოფილი, ალბათ, მხოლოდ გრ. რობაქიძის მიერ დაწერილი რამდენიმე სონეტი თუ იყო. სამაგალითოდ შეიძლება თამამად დავასახელოთ გრ. რობაქიძის „დიდი შუადღე“ და „ფრანგ პოეტს“.

---

1 ნ. ჩაჩავა, ბგერაცია ორიენტაციის საკითხი, ჟ. „ლიტერატურა და სხვა“. 1924-25, №1, გვ. 40.

თუ ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, მაშინ ვერც კი შევედავებით ი. გრიშაშვილს, რომელიც წერდა: შეიძლება ყველა ეს ჩვენი სონეტი მხოლოდ მასალად გამოადგეს იმ მომავალ პოეტს, რომელიც ბრმად კი ისარგებლებს რუსული სონეტით, არამედ შიგნიშიგან შეისწავლის ქართული ენის თვისებებს და შეჰქმნის ახალ ქართულ სონეტს კლასიკური კანონების მიხედვით"[1].

პოლემიკის დროს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი იყო ი. გრიშაშვილის შენიშვნა სონეტში სიტყვების გამეორების შესახებ. გრ. რობაქიძის აზრით, „სიტყვის გამეორებას სონეტში შესაძლოა ადგილი ჰქონდეს, თუ ამას მოითხოვს რიტმის დენა. საქართველოში მოდერნისტებამდე სიტყვის გამეორებას უთავბოლოდ ჰქონდა ადგილი..."[2]

გრ. რობაქიძის სონეტებზე საუბრისას ჩვენ უკვე საგანგებოდ აღვნიშნეთ, რომ პოეტის „სონეტი ლოცვის" ყურადღებას იქცევს სიტყვების გამეორებით, მაგრამ ეს დარღვევა სონეტში სრულიად გარკვეული, განსაზღვრული ფუნქციით არის აღჭურვილი. ევროპულმა სიმბოლისტურმა სონეტმა, როგორც ცნობილია, ბევრი ნაირსახეობა დაამკვიდრა ამ მყარი სალექსო ფორმისა. სიტყვების გამეორების გარდა,

---

1 ი. გრიშაშვილი, სონეტი საქართველოში, გაზ. „სახალხო გაზეთი", 1918, №385, გვ. 3

2 გრ. რობაქიძე. სონეტის გარშემო, გაზ. „საქართველო", 1918, №221, გვ. 3.

ცვლილება შეეხო სონეტის კატრენების რითმას, რაც ბოდლერის პოეზიაში ე. წ. „თავისუფალი სონეტებით“ გამოიხატა. სწორედ სონეტში რითმის თავისუფლებას ეხებოდა ი. გრიშაშვილი „საგათნოვაში“, როდესაც წერდა: „... უკანასკნელ დროს რუსის პოეტებში თავი იჩინა ე.წ. სონეტის რითმის ბურთაობამ, ე.ი. მხოლოდ რითმის ცვლამ!.. ეს „ცვლა“ კი იმაში გამოიხატება, რომ სონეტის პირველი ნახევრის რვა სტრიქონი ოთხი სახის რითმით კი არ არის შერითმული – როგორც ეს ძველად იყო – არამედ: ორი სახის რითმით. ასე რომ, დღესდღეობით– ნამდვილ სონეტად ითვლება ის ლექსი, რომლის პირველ რვა სტრიქონში ორი სახის რითმაა და ტერცინები კი ისევ ძველი დარჩა: ექვსი სტრიქონი სამ–სამ პწკარად გაყოფილი (გვ. 68, სქოლიო).

გრ. რობაქიძე ამ შენიშვნის თაობაზე ი. გრიშაშვილს მიუთითებს შულგოვსკის ცნობილ წიგნს: "Теория и практика поэтического творчества“ და ამბობს, რომ ძველად და ახლაც სონეტის კატრენები მხოლოდ ორი სახის რითმით იყო გამართული და არა ოთხი სახის, როგორც ამას ი. გრიშაშვილი მიიჩნევს. შეიძლება საზღვარგარეთ ამა თუ იმ მწერალმა I-VIII სტრიქონი ოთხი სახის რითმით გამართოს, მაგრამ მას მხოლოდ „თავისუფალ სონეტს“ ეძახიან და არა ნამდვილს

– „კლასიკურს“[1]. გრ. რობაქიძე მიუთითებს, რომ ჰ. ჰაინეს ცნობილი სონეტის პ. ვეინბერგისეული რუსული თარგმანი ამ მხრივ მცდარია და მასზე დაყრდნობა არ შეიძლება.

გრ. რობაქიძე აქვე დაწვრილებით საუბრობს კატრენებისა და ტერცეტების რითმების თავისებურებაზე და მიუთითებს, რომ ტერცეტების გარითმვის დროსაც აუცილებელია გარკვეული წესის დაცვა: ტერცეტებში სამი განსხვავებული ჟღერადობის რითმა უნდა იყოს და არა ერთგვაროვანი.

ურითმო სონეტი, ლექსის ამ მყარი ფორმის თავისებურებიდან გამომდინარე, არ შეიძლება კანონიკურად მივიჩნიოთ. ვალ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტი“ ამ მხრივ მას გამონაკლისად მიაჩნია, რომელიც სახეშეცვლილ სონეტად უნდა ჩავთვალოთ.

ქართველ პოეტთა სონეტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ 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 სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობისა. გრ. რობაქიძე ამის თაობახე შენიშნავდა: „სონეტში არ არის ვაჟური და ქალური

1 გრ. რობაქიძე. სონეტის გარშემო, გაზ. „საქართველო“, 1918, № 221, გვ 3.

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"[1].

საგულისხმოა, რომ გრ. რობაქიძე ქართული ლექსების ვაჟურ რითმაში გულისხმობს ორმარცვლიან რითმას, ხოლო ქალურს – სამმარცვლიანს, რადგან ერთმარცვლიანი რითმა ქართულში იშვიათობაა, ხოლო ორ და სამმარცვლიანი – ჩვეულებრივი: „შეიძლება არ დავეთანხმოთ ავტორს, რომელიც ამ ტერმინების შინაარსს ცვლის, მაგრამ უტყუარია მისი ალღო, როცა ორ და სამმარცვლიანი რითმების მონაცვლეობას ქართული ლექსის ღირსებად თვლის"[2], – შენიშნავს აკ. ხინთიბიძე. ამ წესით გარითმა გრ. რობაქიძემ სონეტი „აქლემი", რაზეც პირველად ვალ. გაფრინდაშვილმა მიუთითა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სონეტის მეტრი ქართულ პოეზიაში ბესიკური თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) განისაზღვრა გრ. რობაქიძის მიერ ამ პოლემიკის დროს: „იგი იძლევა ქართულში ნელსა და მძიმე რიტმს, რაც ასე ახასიათებს სონეტს „მას უნდა ჰქონდეს ლიტონის სიმძიმე", – წერდა

1 იქვე.
2 აკ. ხინთიბიძე, გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, ჟ. „რიწა", 1989, №3.

ოგი.

ქართული ლექსის რიტმულობაზე საგანგებო ზრუნვა გრიგოლ რობაქიძეს სათანადოდ შეუფასეს თანამედროვეებმა, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიკო ფაშალიშვილის აზრი: „გაზ. „საქართველოში“ რობაქიძემ წამოაყენა ერთი ყურადღსაღები საკითხი – ქართული სიტყვის რიტმული დახვეწისა და ლექსის მუსიკალური ამღერების თაობაზე“[1]. ს. ფაშალიშვილი გრ. რობაქიძის წერილებში განსაკუთრებით ყურადსაღებად მიიჩნევდა ავტორის მოსაზრებას ქართული სიტყვის რიტმული მელოდიის თავისებურებისა და „სარითმო სიტყვათა თანასწორ მახვილზე დანასკვის მეთოდის შესახებ“[2].

სიტყვასთან დამოკიდებულებაში გრ. რობაქიძე, უპირველეს ყოვლისა, მის სიმბოლურ მნიშვნელობას გულისხმობდა და ყოველგვარი „ქირურგიული ჩარევა“ მისი რიტმული ჟღერადობის გასაკეთილშობილებლად ამ თვალსაზრისით იყო გაპირობებული: „Слово только потому есть орган мысли и непременное условие всего позднеишего развития мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения“[3].

გრ. რობაქიძის სონეტებში, როგორც უკვე ვნახეთ,

1 ს. ფაშალიშვილი. საპასუხო, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, № 915.
2 იქვე
3 А.А. Потебня, Теоретическая поэтика, М., 1990, с. 45.

სიტყვათა შერჩევისას გამოჩენილი სიფრთხილე, განსაკუთრებით კი სარითმო სიტყვებისადმი დამოკიდებულება, ადასტურებს გრ. რობაქიძის – პოეტისა და თეორეტიკოსის – თანხვედრას. ტიციან ტაბიძე, რომელიც საგანგებოდ აღნიშნავს გრ. რობაქიძის მიერ ქართული სიტყვებისათვის ახალი ყღერადობის მინიჭებას, მიუთითებს, რომ პოეტის მიერ ამგვარი გატაცება ახალი სიტყვებით ზოგჯერ თვითმიზნური ხასიათისაა და ლექსს უკარგავს ბუნებრიობას[1].

ტ. ტაბიძე 1918 წელს გაზეთების: „საქართველოსა“ და „სახალხო საქმის“ ფურცლებზე გაჩაღებული პოლემიკის მონაწილეც გახდა და შემდეგ ვალ. გაფრინდაშვილის ესსეს „სონეტის პრობლემის“ ანალიზიც ითავა. ტ. ტაბიძე ორივე შემთხვევაში საკმაოდ მკაცრ შემფასებლად წარმოგვიდგება: საკუთარი სონეტები, რომელიც „ცისფერი ყანწების“ არსებობამდე დაწერა, პოეტმა „ბავშვურ შეცდომებად“[2] მოიხსენია, ხოლო ვალ. გაფრინდაშვილის წერილში გამოთქმული შეხედულებანი მაინცდამაინც სერიოზულად არ მიიჩნია და აღნიშნა: „წერილი არ არის შეკრული ერთიანი ფორმით“[3].

ტიციან ტაბიძის ეს ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვა

---

1 ტ. ტაბიძე, ბიბლიოგრაფია. „მეოცნებე ნიამორები“, გაზ. „საქართველო“, 1919, №44, გვ. 2

2 ტ. ტაბიძე, ჩემზე და სონეტზე. გაზ. „საქართველო“, 1918, № 22., გვ. 2–3.

3 ბიბლიოგრაფია. „მეოცნებე ნიამორები“, გაზ. „საქართველო“, 1919, №44, გვ. 3.

რამდენიმე თვალსაზრისით იქცევს ჩვენს ყურადღებას. პირველ ყოელისა, მის მიერ გამოთქმული შენიშვნით, რომ ვალ. გაფრინდაშვილისათვის „სონეტი პრობლემაა და სხვა ქართველ პოეტთან ერთად უპირებს აფეთქებას, მაგრამ აფეთქებული სონეტი მაინც უკან მიხედვაა და შეგნებული თავის განსაზღვრა“[1] (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.). ტიციან ტაბიძემ, ერთ-ერთმა პირველმა სონეტის ქართველ თეორეტიკოსთა შორის, ლაკონიური და ზუსტი ფორმულირება მოგვცა სონეტის სახესხვაობებისა: ყოველი სახეშეცვლილი სონეტი 'შეგნებული გადახვევა უნდა ყოფილიყო უკვე დადგენილი წესებიდან, თავისუფალი უნდა ყოფილიყო აუცილებლობის საზღვრებ'ში (გავიხსენოთ გრ. რობაქიძის „სონეტი ნაპირებგადალახული“, სადაც ნაპირად 14 მარცვლიანი საზომი იგულისხმება).

ტიციან ტაბიძე ასევე მართებულად უსაყვედურებს ვალ. გაფრინდაშვილს, რომ „წერილში არ არის დაფასებული ქართველი პოეტების მიღწევები სონეტში და მარტო შესაძლებლობაზეა ლაპარაკი“[2]. რა თქმა უნდა, ვალ. გაფრინდაშვილის ზემოხსენებული

---

1 იქვე

ესსე მეტ დამაჯერებლობას შეიძენდა, მასში რომ რამდენიმე სონეტის ანალიზი მაინც ყოფილიყო.

რეცენზენტს არასერიოზულ განაცხადად მიაჩნია აგრეთვე ვალ. გაფრინდაშვილის აზრი იმის თაობაზე, რომ „იტალიის და საფრანგეთის შემდეგ სონეტის ბრწყინვალე ისტორიაში საქართველო მესამე ადგილს დაიჭერს..." ეს, ბუნებრივია, ესსეს ავტორის გულწრფელი სურვილი კი იყო, მაგრამ მისი დამაჯერებელი საფუძველი წერილში არ ჩანდა*.

ვალ. გაფრინდაშვილის ესსე „სონეტის პრობლემა", რომელიც 1919 წელს დაიბეჭდა ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორებში" (№1, თებერვალი, გვ. 11–13) და, რომელსაც ჩვენ მრავალგზის ვიმოწმებთ, დღევანდელ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც მნიშვნელოვან ნაშრომად ითვლება და სონეტის ისტორიის და თეორიის მკვლევარი მას გვერდს ვერ აუვლის. სწორედ ამ ინტერესმა განაპირობა მისი რუსულ ენაზე თარგმნა ვლ. ჩერედნიჩენკოს მიერ, რომელმაც ამ ესსეს რუსულ თარგმანს დაურთო კომენტარები, ბოლოსიტყვაობა – გამოკვლევა და აღნიშნა: „Проблема сонета" документ эпохи, отразивший историко-литературную ситуацию в Грузии первых десятилетии XX века - расцвет символизма, активное формотворчество"[1].

---

* საგულისხმოა, რომ არსებობს აგრეთვე სონეტის წარმოშობის ე.წ. „არაბული" ვერსია, რომლის ავტორი (ა. გორნფელდი) XIX-XX სს. მიჯნაზე წერდა: „...за предписанными теорией и не всегда соблюдаемыми внешними формами сонета стоят требования его внутренней логики, требования, которые в хорошем сонете выполняются сами собой, т.к. вытекают из сущности этой высокохудожественной формы"(Брокгауз Ф. А., Ефрон И.А., Энциклопедический, словарь, СПБ, 1900, т.XXX, полутом 60, с. 860).

1 Вл. Чередниченко, Сонет - теорема (Вал. Гаприндашвили о проблеме сонета), ж. "Литературная Грузия", 1988, №4, с. 208.

ელ. ჩერედნიჩენკოს გამოკვლევაშიც ხაზგასმულია რამდენიმე წინააღმდეგობა, რაც ვალ. გაფრინდაშვილის ესსეში იჩენს თავს. კერძოდ, ერთი მხრივ, ვალ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, რომ სონეტის ფორმის საბოლოო შეცნობა მომავლის საქმეა, მეორე მხრივ კი, დაეჭვებულია და დარწმუნებული, რომ მისი ამოცნობა შეუძლებელია; ვალ. გაფრინდაშვილი ჯერ აღიარებს, რომ სონეტი კონსერვატიული ფორმაა და ცვალებადობის კანონს არ ემორჩილება, ამავე დროს კი, ფიქრობს და უშვებს შესაძლებლობას, რომ სონეტის სტრუქტურა შეიძლება ძირეულად შეიცვალოს. მკვლევარის აზრით, არ შეიძლება ლიტერატურულ ესსეს მეცნიერული ტრაქტატის ღირებულება მივანიჭოთ, ამიტომაც თვით სათაური ესსესი „სონეტის პრობლემა“ არამომგებიანად მიაჩნია ვლ. ჩერედნიჩენკოს, რომელიც ამ ესსეს ღირსებებსაც არ ტოვებს უყურადღებოდ. მისი აზრით, ამ წერილს ახასიათებს ამაღლებულ–რომანტიკული, რაინდული დამოკიდებულება სონეტისადმი, რომლის ტრუბადურად წარმოგვიდგება თვით ვალ. გაფრინდაშვილიც[1].

ჩვენი აზრით, ვალ. გაფრინდაშვილის ესსე „სონეტის პრობლემა“ იმდროინდელი ქართული სალიტერატურო კრიტიკის მნიშვნელოვანი შენაძენია. ქართულ ენაზე გამოქვეყნებულ წერილთაგან ეს იყო პირველი მცდელობა, შედარებით

1 იქვე. გვ. 211.

ერცლად და ამომწურავად გაეცნოთ მკითხველისათვის ერთი სალექსო ფორმა. აეტორი ძირითადად სწორად განსაზღვრავს სონეტის შინაარსისა და ფორმის დამოკიდებულების საკითხს იმდროინდელი სალიტერატურო-კრიტიკული ნაშრომების გაცნობა-გათვალისწინებით და აფორისტული სტილით აყალიბებს განსაზღვრებებს: სონეტში „ფორმა ქმნის შინაარსს“, „ფორმა სონეტისა მარადიულია, როგორც თვით ლიტერატურა“, „ქართველ პოეტებს სწამთ სონეტი, როგორც უნივერსალური ფორმა შემოქმედებისა“[1], სწორად შეაფასა ვალ. გაფრინდაშვილმა აგრეთვე გრ. რობაქიძის დამსახურება სონეტის განვითარებაში. და აღნიშნა, რომ მან: ა) შექმნა ახალი ფორმა სონეტისა, რომელშიც თითოეული სტრიქონი წერტილით მთავრდება; ბ) თითოეული სტრიქონი წარმოადგენს დასრულებულ მთლიანობას. ამიტომ სონეტში ერთხელაც კი არ იხმარება „და“ კავშირი; გ) თითხმეტმარცვლიან სონეტში იგი ეყრდნობა ქალური და ვაჟური რითმების მონაცვლეობას („ფრანგ პოეტს“, „აქლემი“) ვალ. გაფრინდაშვილის აზრით, პირველი კლასიკური სონეტი ეკუთვნის პაოლო იაშვილს („სონეტი ელლის“). ვერც ამ მხრივ შეეედავებით ესსეისტს, რადგან კანონიკური წესების გათვალისწინებით, „შეგნებული აუცილებლობით“ დაწერილ და

---

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, „სონეტის პრობლემა“, ე. „მეოცნებე ნიამორები“. 1919, №11 თებერვალი, გვ. 11.

გამოქვეყნებულ სონეტთა შორის პ. იაშვილის „სონეტი ელლის“ ქრონოლოგიურად მაინც პირველია (1915); თუმცა კვლავ უნდა გავიმეორით ჩვენი თვალსაზრისი, რომ პირველად, ქართველ პოეტთა შორის, გრ. რობაქიძემ შეძლო სრული ჰარმონიულობით დაეკავშირებინა ერთმანეთთან სონეტის შინაარსი და ფორმა თავის სონეტებში: „დიდი შუადღე“ და „ფრანგ პოეტს“. აქვე ვალ. გაფრინდაშვილი საუბრობს სონეტის იმ ნაირსახეობებზე, რომლებიც „ცისფერყანწელებმა“ შექმნეს: პაოლო იაშვილმა დაწერა: ელამი სონეტი, სონეტი-ამორძალი და სონეტი-უნაგირით; ტიციან ტაბიძემ – სონეტი-ჰერმაფროდიტი, რომელიც ვალ. გაფრინდაშვილს ახალი, ქართული სონეტის დაბადების მაუწყებლად მიაჩნია, ხოლო კოლაუ ნადირაძეს ჰქონია ორიგინალური იდეა, შეექმნა სონეტი-ქამრით*, თვით ვალ. გაფრინდაშვილს კი, როგორც ვიცით, ამ დროისათვის უკვე გამოქვეყნებული ჰქონდა ურითმო, ყრუ სონეტი. ესსეისტის აზრით, არცერთი ქვეყნის პოეზიაში არ არის იმდენი ნაირსახეობა სონეტისა, რამდენიც ქართულ სინამდვილეში: შებრუნებული სონეტი თუ კოჭლი სონეტი უკვე ტიპიურ ფორმებად ითვლება ქართულ პოეზიაში.

---

* სონეტი ქამრით (ანუ იგივე სონეტი კოდით) – დამატებითი მეოხუთმეტე სტრიქონით. რუსულ პოეზიაში ცნობილია ამგვარი სონეტები, რომელიც ვალერი ბრიუსოვს ეკუთვნის („Игорю Северянину", "Цветы роняют робко лепестки...", 1918)

ცისფერყანწელთა მიერ შექმნილი სონეტის სახესხვაობების გამო საგანგებო პოლემიკა გაიმართა XX ს. 60-იანი წლების ქართულ ლექსმცოდნეობაში აკ. ხინთიბიძესა და გ. მიქაძეს შორის. როგორც ცნობილია, გ. მიქაძემ თავის ნაშრომში „ქართული სონეტისათვის" სახეშეცვლილი სონეტის 12 სახეობა გამოჰყო ქართულ პოეზიაში[1]. ამ ნაშრომს გამოეხმაურა აკ. ხინთიბიძე, რომლის აზრით: „მეოცე საუკუნის ქართველი პოეტები ზოგჯერ შეგნებულად უხვევდნენ სონეტის კლასიკურ ფორმას და სხვადასხვა სტროფული შედგენილობის, რითმათა კომბინაციებისა და რიტმული აღნაგობის სონეტებს ქმნიდნენ. ეს ცდები უმთავრესად შედეგიანი იყო"[2]. გ. მიქაძის აზრით კი, ყოველი ასეთი ცდა არათუ შედეგიანად, არამედ მარცხად უნდა ჩაეთვალოთ"[3]. გ. მიქაძე აქვე ერთმანეთისგან მიჯნავს ცნებებს: სონეტის სახესხვაობები და სახეშეცვლილი სონეტები და აღნიშნავს, რომ „ეს სულ სხვადასხვა ცნებებია... როდესაც განვიხილავთ სონეტის სახესხვაობებს, მხედველობაში გვაქვს სწორი, მაგრამ სხვადასხვაგვარი სონეტები (4-4-4-2; 4-4-6; 8-6); სონეტის სახესხვაობათა საფუძველს გ. მიქაძე, ძირითადად, სტროფული კომპოზიციის განსხვავებაში ხედავს, ხოლო „სახეშეცვლილი სონეტები რაიმე ნიშნით განსხვავდებიან სწორი

---

1 გ. მიქაძე, ქართული სონეტისათვის, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, I, 1963, გვ. 131-152.

2 აკ. ხინთიბიძე, სონეტისთვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1967, 28 აპრილი, №18, გვ. 3.

3 გ. მიქაძე, იხილე სონეტის გარშემო, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. IV, 1968, გვ. 21;

სონეტებისაგან. „სახეშეცვლილი სონეტები“ სწორი სონეტისაგან გადახვევაა, ხოლო სონეტის სახესხვაობა, არსებითად, არ ემიჯნება კანონიკურ სონეტს. საკლასიფიკაციო ნიშანი – სტროფიკა, რომელიც სონეტის სახესხვაობას ქმნის, ისეთივე ძირითადი სალექსო პარამეტრია, როგორც საზომი და რითმა; ჩვენი აზრით, მკვეთრი ზღვარის გავლება მხოლოდ მასზე დაყრდნობით, ზემოხსენებულ ცნებებს შორის, შეუძლებელია.

რა შეეხება ს. ცირეკიძის „სონეტს პროზით“, რომელიც გ. მიქაძისა და აკ. ხინთიბიძის პოლემიკის ერთ–ერთ მნიშვნელოვან საკითხს შეადგენდა, მასზე საგანგებოდ ვისაუბრებთ „ცისფერყანწელთა“ სონეტების განხილვისას, ამიტომ ამჯერად მასზე ყურადღებას აღარ შევაჩერებთ.

გ) გალაკტიონ ტაბიძის სონეტები

მარადისობაში საკუთარი ნებით გადასვლამდე სამოოდე წლით ადრე გალაკტიონმა „ერთი ბალადის“ საღამო მოაწყო, რისთვისაც პოეტმა საგანგებო სიტყვა მოამზადა; იგი საუბრობდა ქართული ლექსის ფორმათა სიახლის, მისი „შემოქმედებითი და ტექნიკური მხარის“ საიდუმლოთა წვდომის თაობაზე. ამ მცირე ზომის სიტყვაში გალაკტიონმა ქართული ლექსმცოდნეობისათვის რამდენიმე მნიშვნელოვანი პრობლემა წამოჭრა: „...რომ პოეტმა უფრო მთლიანად გამოხატოს, გამოაელინოს თავისი ნიჭი, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი საკუთარ

დაუფლებულია დიდს ტექნიკას"; ჩვენი პოეზიის ტექნიკას ათასწლოვანი ისტორია აქვს. ჩვენ უნდა ვიცოდეთ ყველაფერი..". „დღემდე არ მოგვეპოვება არავითარი სპეციალური გამოკვლევა ქართული ბალადის შესახებ"; აქვე გალაკტიონი საგანგებოდ აღნიშნავს: „მეოცე საუკუნის ქართული პოეზია მოვიდა და დამკვიდრდა სრულიად ახალი რითმებითა და ასონანსებით, ახალი ლექსთწყობით, ახალი ხმოვანებით, შემოტანილი იქნა ახალი ფორმები (შემოვიდა ბალადა, გაზელი, სონეტი, ოკტავა, ტერცინები, ტრიოლეტები, სექსტინა, რონდო, კანცონები და სხვ)".[1]

უფრო ადრე, 1949 წელს კი გალაკტიონი წერდა: „საერთოდ უნდა გაიხსნას აკაკი წერეთლის ფრაზა ჩემს შესახებ: „მას ბევრი სიახლე შემოაქვს ჩვენს მწერლობაში"[2]. გალაკტიონის პირველი კრებული, რომელიც 1914 წელს გამოვიდა, უკვე იქცევდა ყურადღებას ლექსის ახალი სახეებითაც. გალაკტიონი ბევრს ფიქრობდა და წერდა ახალ სალექსო ფორმებზე, რომელთაგან რამდენიმე თვითონვე დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში. ამ მხრივ განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა 1922 წელი. იმ დროს ახალდაარსებულ „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის" პირველსავე ნომერში გალაკტიონი განმარტავს გაზელას (ანუ ღაზელს) –

1 გ. ტაბიძე, თხზ. ოორმეტ ტომად, ტ. XII, თბ., 1975, გვ. 202–203
2 იქვე, გვ. 151

სპარსული პოეზიიდან ჩვენში ახალშემოსული სალექსო ფორმის – სპეციფიკურ ნიშნებს. 1922 წელს დაწერა გალაკტიონმა ევროპული სალექსო ფორმით – ტერცინით – „აივანზე“, 1922 წელსვე დაწერა „ვილანელი“. განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა გალაკტიონი ევროპული სალექსო ფორმებიდან სონეტს.

სონეტი, როგორც ორიგინალური ფორმა ლექსისა, ყურადსაღებად მიუჩნევია გალაკტიონს თავისი ლექსების პირველი კრებულს განხილვის დროსაც „წიგნში არის სონეტი“, – წერდა პოეტი 1950 წ. 17 ნოემბერს წერილში „საკუთარი ლექსების 'შესახებ“[1], სადაც საუბრობდა 1914 წელს გამოცემული ლექსების წიგნის პოეტურ ნოვაციებზე.

გალაკტიონის მიერ აღნიშნული სონეტი „ლაურა“ პეტრარკას სონეტების შთაგონებითაა დაწერილი:

..და როს პეტრარკას ნაზ სონეტებს ვიზეპირებდი,
ჩემთვის ლაურა იყო შორი, უცხო ქვეყანა.

ამ სონეტის სტროფული კომპოზიცია და მეტრი კანონიკურია: ორი კატრენისა და ორი ტერცეტისაგან შედგება და თითოეული სტრიქონი თოთხმეტმარცვლიანია (5/4/5), მაგრამ მასში დარღვეულია გარითმვის დადგენილი სქემა. არ არის დაცული კატრენებისათვის აუცილებელი ორჯერადი და

1 გ. ტაბიძე, თხზ. ოორმეტ ტომად, ტ. XII, 1975, გვ. 152

ტერცეტებისათვის სავალდებულო სამჯერადი რითმები.

სონეტის ფორმითაა დაწერილი გალაკტიონის ლექსი „აგერ ღობიდან გიცქერს კამური“ (1957). თეთრი კამური, როგორც ცნობილია, ქართული ვაზის იშვიათსა და ეგზოტიკურ ჯიშს მიეკუთვნება და ერთეული ძირების სახით გვხვდება გურიისა და იმერეთის რაიონებში. სონეტის პირველსავე სტრიქონში ხმიანდება ეს უცხო, იშვიათი, ჟღერადი პოეტური სიტყვა „კამური“, რომელიც გარითმულია სიტყვასთან „საამური“. კამურის სითეთრე გზებსა და ღამესაც ნათელს ჰფენს:

აგერ, ღობიდან გიცქერს კამური;
გზებიც თეთრია, ღამეც თეთრია,
გურიის მთებში მე შემხვედრია
იგი, ლამაზი და საამური.

მეორე კატრენში ანტითეზაა მოცემული: კამურის ხილვით მოგვრილი სიმშვიდე მაინც ვერ ავიწყებს პოეტს გარდასულ დღეთა „უჟამურ“ მოგონებებს:

მდინარით რბოდა სიასამური,
ჰქრებოდა მყისვე, რაც სიმკვეთრეა
წლები რაღაცას არეს ჰყვედრიან,
ცხრაას რვა – მწარე და უჟამური!

ტერცეტებში, როგორც წესია, სინთეზია მოცემული

თეზისა და ანტითეზისა. შინაგან სულიერ შფოთსა და ღელვას აცხრობს, ამშვიდებს მშობლიური გარემო, რომლის სიმბოლური გამოხატულებაა ამ შემთხვევაში კამური:

გურიის გზებზე მივდივართ ორნი,
ვიგრძენით მაღლა აფრენა ყორნის,
სადმე სიმშვიდე ვიგრძნო–მწყურია...
რომ არ ვისმენდე გარშემო ჭოტებს,
რომ შესაფერად გვაფენდეს ტოტებს
ამ არემარედ, რაც კამურია.

ამ სონეტის გარითმვის სისტემა იცავს ე.წ. „ფრანგული სონეტის“ სქემას. კატრენების რითმაა: ccd eed, ხოლო ტერცეტებისა: abba, abba, სონეტი ათმარცვლიანია. ამავე ზომითაა (5/5) გამართული გალაკტიონის უფრო გვიანი ხანის სონეტები: „ოპერის თეატრთან“ (1925) და „ისტორიულად, მედგარ ჭენებით“ (1957).

ათმარცვლიანია (5/5) აგრეთვე 1914 წელს დაწერილი გალაკტიონის სონეტი „გობელენი“. სონეტში გობელენი მკითხველის თვალწინ იქსოვება ფოთლითა და „ლაჟვარდ თვალთაგან გადასულ ნამით“, რომელიც ბიბლიური სულამითის ბრწყინვალებით ციაგდება, ხოლო შემდეგ:

ტბის პირად, როცა ხეების ხელებს

დაეკიდება მთვარე და ცვარი

დამთვრალი ბალი გაშლის გობელენს...

1915 წელს ლექსში „მუსიკალური ფანტაზმა“ გალაკტიონი წერს:

სადღაც ქვითინი იყო ქალური

და სონეტების ნაზი ფერები,

ხოლო 1922 წელს ვერლიბრით გაგვესაუბრება:

...გადმოვიღებ მიუსეს წიგნს,

იქ ერთი სონეტი მეთორმეტე გვერდზე

ასე თავდება:

„ოჰ, არ ველოდი, ქალბატონო,

მე თქვენგან ღალატს!“

განა ეს სტრიქონი არ ღირს მთელ პოემად?

(„ეს იყო ოქტომბრის დამლევს“)

ჩანს, გალაკტიონი ბევრს ფიქრობდა სონეტის ფორმის თაობაზე, როგორც შემოქმედებით გზის დასაწყისში, ასევე 50-იან წლებში, ხოლო სონეტის პოემასთან შედარება გვაფარაუდებინებს, რომ პოეტი კარგად იცნობდა სონეტის თეორეტიკოსთა ნაშრომებს. სხვათა შორის, გალაკტიონს 10-იანი წლების პირველი ნახევრის სონეტები საოცრად ნაზი, ლირიული განწყობილებით არის აღსავსე, ე.წ. სამოქალაქო

მოტივები ჯერჯერობით მათთვის უცხოა, რასაც ვერ ვიტყვით 1917–1918. 20-იან წლებში შესრულებულ რამდენიმე სონეტზე, („ათრობდა ხალხთა მწუხარება“, „მიწა გამოჩნდა“, „ურიცხვ დროშებში“).

გალაკტიონ ტაბიძის სონეტებში განცალკევებით დგას ერთი სახეშეცვლილი სონეტი „ურიცხვ დროშებში“ (1925), რომელიც ბოლონაკლული სონეტის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს.

ცხრაას ჩვიდმეტი! – ჭიხვინებდა შენი მერანი,
ბარიკადების მღელვარება გებარა ოდეს,
ურიცხვ დროშების მიდიოდნენ მოსიმღერენი
ბევრი მათგანი ალარ მოვა აქ არასოდეს!
უკანასკნელად გეიღიმოდნენ გზაზე ქალები:
გახსოვდეთ მასა და მიზანი მისი გახსოვდეთ
ბედნიერებას გვპირდებოდნენ მისი თვალები,
ბევრი მათგანი ალარ მოვა აქ არასოდეს!
მუსიკა, რისხვა და ქვეყანა, ზრუნვის საგანი...
თითქო ყველაფერს კარი მძიმედ გადარაზოდეს...
ოჰ, არასოდეს არვინ მოვა იმათთაგანი!

სონეტი საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს: ორივე კატრენისა და ერთადერთი ტერცეტის ბოლოს ერთსა და

იმავე სტრიქონს ეხვდებით (ტერცეტის უკანასკნელი სტრიქონი თუმცა ოდნავ განსხვავებულია – თ.ბ.), რომელიც ქოროს მიერ წარმოთქმული რეფრენივით ჩაესმის მკითხველს. მიუხედავად ბოლონაკლულობისა, სონეტი კომპოზიციურად სრულყოფილია და აზრობრივად – დასრულებული: „თითქო ყველაფერს კარი მძიმედ გადარაზოდეს“, – წერს პოეტი და მწუხარებას ამაზე დიდი სათქმელი აღარც რჩება, ამის მერე უსიტყვო დუმილი, მწუხარე სიჩუმე უნდა გამეფდეს. ბოლო ტერცეტი, ამიტომ, უსიტყვოდ იგულისხმება.

სონეტისათვის უჩვეულო დარღვევა – ჰეტეროსილაბიზმი ანუ არათანაბარმარცვლიანობა გვხვდება გალაკტიონის სონეტში „მიწა გამოჩნდა“.

ხომალდს, რომელსაც ნაფოტივით ღუპავს ბუნება
რა იღუნება იქ მაღალი ანძების სვეტი,
უხილავ ძალას უცდის პოეტი
და ქარიშხალის აზუზუნება.
მიარხევს ზვირთებს მრისხანე ბედი.
არსად არა სჩანს სული უნებო,
ვისაც არა-რაჲ დარჩენია სიკვდილის მეტი
და იცის მხოლოდ ერთი გრძნობა: არდაბრუნება.
მაგრამ შენ როსმე გიგრძვნია? – არა!

მის საძებნელად გავსწიოთ ჩქარა,
სასოწარკვეთის დედამიწას ნება ვინ მისცა?
ბევრი ეძებდა მის ნახვას დღემდე,
მაგრამ შეხედეთ: ძიების შემდეგ!
მიწა გამოჩნდა, მეგობრებო, ახალი მიწა!

აქ, სტრიქონთა ცვლასთან ერთად, იცვლება მარცვალთა რაოდენობაც, შემდეგი თანმიმდევრობით (14:14:10:10, 10:10:14, 10:10:14, 10:10:14).

ჩვენი აზრით, საზომის ასეთ ცვლას ამ სონეტში საგანგებო ფუნქცია აქვს დაკისრებული: მეტი სიცხადით გამოკვეთოს სათქმელი. სონეტი იწყება თოთხმეტმარცვლიანი მეტრით, ნელი და მძიმე რიტმით, პირველი კატრენის დასასრულს, სადაც უნდა გამოიკვეთოს თემა სონეტისა, იცვლება მეტრი და, შესაბამისად, რიტმიც. მოწოდებასავით გაისმის სიტყვები: „უხილავ ძალას უცდის პოეტი და ქარიშხალის აზუზუნებას“, შემდეგ კვლავ 10 მარცვლიანი მეტრი გრძელდება, ხოლო მეორე კატრენის ბოლოს პოეტი ისევ შეცვლილი საზომით გვიმხელს უდიდეს საიდუმლოს შემოქმედისა, რომელსაც „არა-რად დარჩენია სიკვდილის მეტი“.

ფრანგული სიმბოლიზმის მამამთავარი შარლ ბოდლერი წერდა: „სიკვდილი ერთადერთი ჭეშმარიტებაა, რომელიც

ადამიანს დარჩენია. პოეტი ცდილობს, შექმნას მისგან ერთადერთი იმედი". თითქოს ამ სიტყვების დადასტურებაა გალაკტიონის სონეტის პირველი ტერცეტის ბოლო სტრიქონი, რომელიც წინამავლებისაგან განსხვავებით, ისევე 14 მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი და თავისებურად აგრძელებს კატრენის 14 მარცვლიან სტრიქონებში გამოკვეთილ სათქმელს:

სასოწარკვეთის დედამიწას ნება ვინ მისცა?

სონეტის ბოლო ტერცეტი დამამთავრებელი აკორდია, რომელშიც ცხადლივ იკვეთება დასკვნა – კვლავ საზომთა „ტრადიციული" ცვალების სახით:

ბევრი ეძებდა მის ნახვას დღემდე,

მაგრამ შეხედეთ: ძიების შემდეგ!

მიწა გამოჩნდა, მეგობრებო, ახალი მიწა!

პოეტმა ერთადერთი გარდაუვალი ჭეშმარიტებისაგან, სხვათათვის ენით აუწერელი სასოწარკვეთის მიზეზისაგან (სიკვდილი), თავისთვის შექმნა იმედის წყარო და ეს რწმენა სხვებსაც აჩუქა: „მიწა გამოჩნდა, მეგობრებო, ახალი მიწა!"

გალაკტიონ ტაბიძის სონეტებმაც, ბუნებრივია, თავისებურად აირეკლა მისი ლექსების უმრავლესობაში გამჟღავნებული შეგრძნება და სიამაყე საკუთარი სიდიადის გამო. პოლ გოგენი წერდა: „სრული ჭეშმარიტებაა, რომ ტანჯვა ამძაფრებს გენიას.

მაგრამ იგი მეტისმეტი არ უნდა იყოს, თორემ დაგჯაბნის და დაგაძაბუნებს, არარად გაქცევს. მე დიდი სიამაყე გამაჩნდა, ამან მომანიჭა სწორედ მძაფრი ენერგია – ნეტავ ნაკლია თუ არა იგი? უნდა გავაღვიძოთ, თუ ამოვძირკვოთ ეს გრძნობა? მე მგონი, იგი ჩვენს საყრდენად უნდა ვაქციოთ, ეს ხომ საუკეთესო საშუალებაა იმ მხეცთან ბრძოლისა, რომელიც ჩვენს არსებაშია ჩაბუდებული...“ სწორედ ეს სიამაყე, საკუთარი გენიის გაცნობიერებული შეგრძნებისაგან გამოწვეული სიამაყე, იყო „მფარველი იალქანი“ გალაკტიონის პოეზიისა. თვითონ გ. ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ – საუკუნეების განმავლობაში თვლიდნენ სიამაყეს სიკვდილზე უმაღლესად, დიდებას ამა სოფლისას თვლიდნენ ამაოებად და ახსოვდათ მხოლოდ დიდება მარადისი...“ (1921).

გალაკტიონის სონეტში „მფარველი იალქნები“ თვალნათლივ ჩანს პოეტის სამუდამო სამყოფელი–მოელვარე თეთრი კუნძული:

გამოჩნდებოდა შემოდგომა, ჩემი მფარველი,
როდესაც სულში დაჭკნებოდა ათასი ვარდი,
საბედისწერო ბედის ბილიკს გადავიარდი,
თუ ქარიშხალი მატარებდა განუქარველი
და მისი ხმები მომესმოდა: ზღვაო, დაწყნარდი!

შენ, ქარიშხალო, დასავლეთის გზებით წარეედი,
მე – მგზავრი მგოსნის ანგელოზი მქვია მფარველი,
სული იმისი სხვანაირად არის წარმართი.
ოჰ, რა ოცნება იყო ჩემთვის ასეთი ხმები!
ულრუბლო ზღვაზე მისცურაედნენ მძიმე გემები
და დროშათ გროვა დაწერილი და დაქანცული.
შორით მოსჩანდნენ იალქნები და უფრო შორით
დატეებული ქარიშხალთა წითელ იზორით
ეხლა საამოდ ელვარებდა თეთრი კუნძული.

(1919)

„მგზავრი მგოსნის“ ყურთასმენისათვის მისაწვდომი „ასეთი ხმები“ „ხმა იდუმალის“ ნაირსახეობაა, რაც მხოლოდ „საუკუნეთა ბინადარ“ პოეტებს ჩაესმით ხოლმე განგებისაგან.

სპეციალურ ლიტერატურაში ხშირად მიუთითებენ, რომ სონეტისათვის დამახასიათებელი და აუცილებელია შემოქმედის სულიერი დრამატიზმის ჩვენება. მისი სიუჟეტური განვითარების ხაზი დრამატიზმს ეყრდნობა, რომელიც ბადებს სწორედ ამაღლებულის განცდას, რაც აუცილებელია სონეტისათვის. საგულისხმოა, რომ გალაკტიონი, ვერდის დრამატიზმზე საუბრის დროს, საგანგებოდ აღნიშნავდა: – „არ უნდა გაეთანაბროთ დრამატიზმი პესიმიზმთან“ „მშვენიერი ტანჯვით“ გამოწვეული

დრამატიზმი განსაზღვრავს გალაკტიონის ერთ-ერთ სონეტს, რომელსაც „გული“ ჰქვია:

აღმოხდა მთვარე! გაანათა უსიერცო ბაღი,
მაღალ ღეროზე გაიშალა გრძელი ზამბახი,
მაგრამ მის გაშლას სიხარულით არ ვეგებები:
ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები,
თეთრი ძეგლები და იმათ ქვეშ ობლად მარხია
გული, უგონო სიყვარულმა რომ შეარყია...[1]

ირეალურსა და რეალურს შორის არსებული ისედაც მარადიული დრამატიზმი კიდევ უფრო გაამძაფრა და აუტანელი გახადა 20-იანი წლების საქართველოს კონკრეტულმა, სასოწარმკვეთმა, ტრაგიკულმა სინამდვილემ. „ბედმა რომ ტფილისს გადმოახალა“. ათმარცვლიან სონეტში „ოპერის თეატრთან“ (1925) გალაკტიონი ჩიეის:

წავლიან დრონი – მაგრამ ნობათად
დადაღულ გულებს, ღამის ნიაევებს
ალერსად აღარ მიუღიაევებს.
სადღაა მხარე იმა გრძნობათა?
იქ ერთადერთი, გრძნობა შიშველი
აღარ გაჰკივის სარაჯიშვილი!..

სონეტში, როგორც ცნობილია, აკრძალულია სიტყვათა

[1] გ. ტაბიძე. ტ. XII, 1975, გვ. 409, 144

განმეორება. გალაკტიონის არაკანონიკურ სონეტში „წარწერა ანატოლ ფრანსის სურათზე“ (1936) მეორდება ორი ტაეპი, რომელშიც კონდენსირებულია მთელი აზრი ლექსისა:

მხოლოდ გუგუნი იყო მისი ხმის რეზონანსი,

ანატოლ ფრანსი, მშვენიერი ანატოლ ფრანსი.

ამ სონეტში დარღვეულია სტროფული კომპოზიცია: ტერცეტები უარყოფილია, სამი კატრენი და ერთი ორტაეპადი ამგვარად არის განლაგებული: 4:4:2:4 ამგვარი სტროფული აღნაგობის სონეტი ერთადერთია გალაკტიონის პოეზიაში.

პოეტის უკანასკნელ სონეტში „ისტორიულად, მედგარ ჭენებით“, რომელიც ქართველ მებრძოლ ქალებს ეხება, პირველი ტერცეტი ამგვარად წარმოგვიდგება:

სხვა ქალი კერად დგა დღე-ღამითა,

ან მიუძღოდა მშრომელ მამითადს

მშვიდობიანი დღის სამაია.

სიტყვა „სამაია“ ამ ტერცეტში, ერთი შეხედვით, უცნაურად და ალოგიკურად ჩნდება, თუმცა წაკითხვისთანავე ამოცნობისა და გაშიფვრისაკენ გვიბიძგებს, ასოციაციური კავშირების ძიებისაკენ გვაქეზებს ისევე, როგორც გალაკტიონის ლექსების სხვა მრავალი სიმბოლური მხატვრული სახე. საქმე ისაა, რომ გალაკტიონი საგანგებოდ იყო დაინტერესებული ე. წ. „სამაიანის“

პრობლემით: „ლირიულ და ეპიურ ჟანრში, ფორმა სამაიანი სტროფიკის (ხანა) ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განახლებათაგანია, თუ მთლიანად სიახლე არა!“[1] – წერდა იგი და შემდეგ იქვე თეზისებს აყალიბებდა ამ ფორმის გენეზისის თაობაზე; მისი აზრით, „ყველა სამ-სამი სტრიქონი სამაიასებურია, ძველისძველია. ჩვენი სამაია უფრო ძველია, ვინემ... ამიტომაც ქართული „სამაიანი“ ანუ ტერცეტიც იტალიურზე ადრე აღმოცენებულა: „ტერცეტი „ცალკეული სტროფი“ (სტანსი) სამი სტრიქონისაგან დამთავრებული და დამოუკიდებელი როგორც აზრობრივად, შინაარსით, ისე ალნაგობის გარეგნული ნიშნებით რითმა aaa (განა მეც ასე არა მაქვს?)...“ ტერცეტის განმარტება ქართული სონეტის ისტორიისთვისაც საგულისხმო ფაქტია, მით უფრო, რომ აქვე დასძენს პოეტი: „ტერმინი ტერცეტი იხმარება აგრეთვე სპეციალურად სამ-სამი სტრიქონიანი სონეტებისათვის...“[2]

ვფიქრობთ, პოეტი საგანგებოდ მოიხმობს ზემოხსენებულ სამსტრიქონედში სიტყვა „სამაიას“.

გალაკტიონის ორიგინალური სონეტების გვერდით კუთვნილ ადგილს იჭერს პოეტის მიერ თარგმნილი სონეტებიც, რომელთა რიცხვი არცთუ მრავალია. გ. ტაბიძეს უთარგმნია ხოზე მარია დე ჰერედიას ერთი და პოლ ვერლენის ორი

1 გ. ტაბიძე, თხზ., ტ. XII, გვ. 167
2 გ. ტაბიძე, თხზ., ტ. XII, გვ. 168-169

სონეტი.

გალაკტიონ ტაბიძის სონეტები ბუნებრივი, ორგანული ნაწილია პოეზიის იმ მუდმივი დღესასწაულისა, რომელიც „უკვდავების ბინადარი“ შემოქმედის ლექსების სახით გვერგო ქართველებს ღვთაებრივ ძღვნად და საჩუქრად.

ვ) ტერენტი გრანელის სონეტები

ტერენტი გრანელის პოეზია, რომელიც 10-იანი წლებიდან მკვიდრდება ქართულ სინამდვილეში, გალაკტიონისა და „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედების დროსა და სივრცეს ვერ ასცდებოდა და სიმბოლისტური მხატვრულ-ესთეტიკური სახეებით და შეგრძნებებით იქნებოდა ნასაზრდოები. ეს ასეც არის, ამიტომაც ტერენტი გრანელის სონეტებში არ ჭირს პოეტის სიმბოლისტური მსოფლაღქმის დამადასტურებელი პოეტური ხატების გამოყოფა.

ტერენტი გრანელის პირველი კრებული „პანაშვიდები“ 1920 წელს დაისტამბა, რომელშიც რამდენიმე სონეტიც იყო დაბეჭდილი. 1922 წელს გამოსულ წიგნს „სულიდან საფლაევები“ უკვე ჰყავდა ისეთი ცნობილი კრიტიკოსები, როგორებიც იყვნენ: კ. გამსახურდია და ვალ. გაფრინდა'შვილი. თუ პირველმა საგანგებოდ აღნიშნა ამ კრებულის ავტორის წარმატება

„ლექსის ტექნიკაში“, ვალ. გაფრინდაშვილმა მიუთითა ტერენტი გრანელის სონეტებზე: „სონეტი დედინაცვალს“ და „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოს“ და საყურადღებოდ მიიჩნია ამ უკანასკნელი სონეტის სტრიქონები:

ო, ჩემი სული უერთდება ქალაქს მტვერიანს,

დავიკარგები, როგორც მამის ძველი ნისია.

სიკვდილი, მასთან დაკავშირებული მისტიკა და იდუმალება არის საყრდენი როგორც ტერენტი გრანელის მთელი შემოქმედების, ისე მისი სონეტებისათვის. ტერენტი გრანელის პოეზიის მკვლევარები (აპ. ჟორდანია, ვლ. ნორაკიძე) ხშირად იმოწმებენ შოპენჰაუერის ნათქვამს: „უფრო ნათლად და კარგად ხედავენ პესიმისტის შავი თვალები, ვიდრე ოპტიმისტისა“ და ნიცშეს სიტყვებს: „ყველა ნაწერებიდან მე მომწონს ის, რომელიც არის სისხლით დაწერილი და სწერე სისხლით, მაშინ გაიგებ, თუ რა არის სული!“

ტერენტი გრანელის პოეზიის ძირითადი განწყობილება – ირაციონალური, ინტუიციური განცდა სიკვდილისა, „სიცოცხლის შიში“ – კარგად აისახა სონეტში „საიდუმლო მისალმება ჭლექიან სამრეკლოს“ (1921):

ზამთრის დღეები, ყრუ სიცივე და პროცესია,

ნელი სურვილი, შუალამის თეთრი გოდება.

ჩემი სავანე უდაბნოა და შეცოდება,

ვერ გაექცევი მზერამოღლილს და მიზეზიანს.

ცნობილი ლექსმცოდნე ი. ლოტმანი, როდესაც საუბრობს სიკვდილის, როგორც სიუჟეტის პრობლემის თაობაზე, აღნიშნავს: "То, что не имеет конца - не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. В этом отношении приписывание реальности значений, в частности, с процесе художественного осмысления, неизбежно включает в себя сегментацию

Жизнь - без начала и конца...

Но ты, художник, твердо веруй

в начала и концы.

(А. Блок)

Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое в сфере действительности связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе - в области искусства определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних".[1] როგორც ი.ლოტმანი გვიჩვენებს, ლიტერატურული ნაწარმოები, რომლის სიუჟეტური პლანი სიკვდილის თემას ეფუძნება, ფაქტობრივად, ეწინააღმდეგება

1 Ю.М.Лотман, Смерть как проблема сюжета, в кн.: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М., 1994, с. 417-418.

მის უარყოფას: „Понятие смерти (конца) не может быть решено простым отрицанием уже потому, что здесь пересекаю тся космичесчкие и человеческие структуры“[1]. სიკვდილის პრობლემა ტერენტი გრანელის პოეზიაში განუყოფლად არის დაკავშირებული ქრისტიანულ მსოფლგანცდასთან, ხოლო რელიგია არის ერთადერთი ჭეშმარიტი გზა პიროვნების ანუ სასრულობის, მარადიულობასთან, უსასრულობასთან დაკავშირებისა:

ზარების რეკა წერტილებით შემომესია,
უიღბლო ყოფნის სინანული სულში გროვდება.
საქართველოში მხოლოდ შენ ერთს თუ გაგონდება
გაბრწყინებული ჩემი სახე, ვით ეკლესია.

ზემოხსენებული სონეტის მეორე კატრენში თითქოს ფიზიკურად შეიგრძნობა „სული – სხეულის ჩუმი ტუსაღი, სული – უცნობი, სული – ანგელოზი“. ზარების რეკა, წერტილებით შემოსეული, იმ დასასრულის, საოცნებო სიკვდილის, სიცოცხლის წერტილის მაუწყებელია, რაზეც ასე ოცნებობს პოეტი.

ტერენტი გრანელის პოეზიაში ნეორომანტიზმის მიმართულების მაძიებელნი (მიხ. ზანდუკელი)[2], ალბათ, გრძნობდნენ და ხედავდნენ მის ლექსებში გამუდმებულ

1 იქვე. გვ. 420.
2 ჩემი ცხოვრება მხოლოდ ლექსია, ტერენტი გრანელი, თბ., 1984, გვ. 86

ლტოლვას იმ მომავლისაკენ, რომელიც მხოლოდ „ყოფილის ნიღბით წარმოგვიდგება“[1]. ადამიანი კი, განძარცვული თავისი მატერიალური სხეულისაგან, გამუდმებით განიცდის სულიერ ევოლუციას.

„სონეტი დედინაცვალს“ პოეტი–ვიზიონერის მეტაფიზიკური ჭვრეტით დანახულ ზესთა სოფელს გვიჩვენებს, რომელში შესაღწევად ლირიკული გმირის დაბინდული, ცრემლიანი მზერა და ლოცვით დაქანცული სულია საჭირო:

მამის საფლავზე აგატირებს ტკბილი წარსული,
სპეტაკ ცრემლებში დაეხვევი, როგორც ბაწარი.
გიყვარს ლოცვებში წალენჯიხის ძველი ტაძარი,
წვიმიან დღეში სასაფლაოს წყრომით გარს უვლი.

„ცრემლი–ბაწარი“ წარსულის ჭაში ჩასასვლელი საშუალებაა, რომელიც ლოცვასთან ერთად წინ უძღვის გმირს ძვირფას სულებთან შესაერთებლად.

მიუხედავად იმისა, რომ ტერენტი გრანელის ფიზიკური პორტრეტით ხშირად ზეცისაკენ თვალებაპყრობილი შემოქმედი წარმოგვიდგება, მისი ლექსების ლირიკულ გმირს უფრო ქვესკნელის უძირო ჭაში „ცრემლის ბაწრით“ მიმავალს ეხედავთ. „ცრემლის ბაწარი“ ის პოეტური სახე–სიმბოლოა, რომელიც ემპირიულს აერთებს ირეალურთან, ამ შემთხვევაში სახე უკვე

1 А. Белый, Символизм как миропонимание, М., 1994, с.301.

აზრია: „Голый образ и образ как символ - это образ как смысл“[1], – წერდა ამერიკელი პოეტი უოლეს სტივენსი.

თუ სონეტის პირველ კატრენში ინდივიდუალური ძალისხმევით ცდილობს ადამიანი მარადიულთან ზიარებას, მეორე კატრენში მედიუმად მღვდელი და სახარება გვეელინება, რაც ლირიკულ გმირს ერთდროულად აკავშირებს მკვდრებთანაც და ცოცხლებთანაც. პირველ კატრენში ირაციონალური, ინტუიციური წიაღსელით აღწევს გმირი ირეალურ ჭეშმარიტებას, ხოლო მეორე კატრენ'ში რეალური, ნამდვილი ქვეყნის სიცოცხლით განაგრძობს კვლავ არსებობას:

კეთროვანებას რელიგია შენ'ში ასრულებს,
მარად საყდარში იარები გრძელი მაზარით.
ცივ სახარებას წაგიკითხავს მღვდელი ლაზარე
და ისევ ნდობით უერთდები ცოდვილ ავსულებს.

ქრისტიანული მსხვერპლშეწირვის უდიდესი და უწმინდესი სიმბოლო – სანთელი – „სონეტი დედინაცვალს“, მართლაც, პოეტური ზეშთაგონების ნათლით ასხივოსნებს:

მწუხრის წირვებში აინთები, როგორც კანდელი,
გტანჯავს სიავე, ფერწასული მთვარის ანთება
და 'შენს კალთებში ჩუმად იწვის კორიანტელი.

„ფერწასული მთვარის“ მხატვრული სახე უნებურად

1 Писатели США, М., 1982, с. 205

გვახსენებს ნიკ. ბარათაშვილის მთაწმინდის მთვარეს, „დისკო-გადახრით შუქმიბუნდვილს“, რომელიც „მხურვალე ლოცვით დაქანცულ უმანკო სულს“ ედარება და მარადიულობასთან გვაზიარებს. სონეტის უკანასკნელ ტერცეტში გვხვდება ორიგინალური დისონანსური რითმა: მონებს სტირი – მონასტერი:

გარს გახვევია მწუხარება გლოვის ბანტებად.
ოქროს ხატებში მონაზონი ძველ მონებს სტირი
და კვლავ გელათის გესიზმრება შენ მონასტერი.

ისევე, როგორც ამ სონეტში, ტერენტი გრანელს სხვა სონეტებშიც განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა „წ“ ბგერის ალიტერირებას მაშინ, როდესაც პოეტის წინასწარჭვრეტის, ხილვის, ტრაგიკული მსოფლშეგრძნების სურათები იხატება:

მეწამული საბნებს აელვარებს წყრომით აფთარი
და ფარულ წამით იფერფლება სწრაფი კანდელი.
(„სონეტი“, 1919), ან:
წითელი რაში ანიავებს მეწამულ ნალებს.
(„სონეტი“, 1919).

ეეფონიის სემანტიკური ფუნქციის კვლევისას საგანგებოდ მიუთითებენ, რომ ბგერწერა გაცნობიერებული მხატვრული ხერხია, ხოლო „წ“ ბგერას პოეტები უფრო ხშირად მიმართავენ

მინორული განწყობილების გადმოსაცემად[1].

რითმა: კანდელი–კორიანტელი (იხ. „სონეტი დედინაცვალს“) მეორდება გრიგოლ რობაქიძისადმი მიძღვნილ სონეტშიც (1919):

წითელ ფერებით ჩამოდნები მწვანე კანდელი,
ცეცხლის რკალებით აგათრთოლებს კორიანტელი...

ერთ–ერთ უსათაურო სონეტში ტერენტი გრანელი პოეტურ თვითდახასიათებას მიმართავს და თავისი შემოქმედების თავისებურებაზე საუბრობს:

ობობას ქსელში ჩავაქსოვე ფართო ზმანება,
შეშლილ ხელებით ვათამაშებ ბოქსის საპირებს
ყრუ სიცოცხლეში ილეწება ალფრთოვანება,
ლურჯი ოცნება თვალწინ მიშლის უცხო ნაპირებს.

რომანტიკულ–სიმბოლისტური ალეგორიები, ამ კატრენში ასე მრავალად რომ არის მოხმობილი, ზუსტად გვიხატავს ტერენტი გრანელის სულიერ პორტრეტს. აქვე სონეტი, როგორც ლექსის კლასიკური, სრულყოფილი ფორმა, ზღაპრულ სამყაროში გადასახლებისა და მარადიული ჰარმონიის ზიარების საშუალებად არის ნაგულისხმევი:

ჩემი სონეტი ოქროს ტყეში ზეიმს აპირებს.

---

1 აკ. ხინსიბიძე. ქართული ლექსმცოდნეობა, თბ., 1997, გვ. 119

„სონეტი–მედალიონი“, რომელიც ტერენტი გრანელმა ნიკო ფიროსმანს მიუძღვნა, ერთდროულად, წარმოგვიდგენს მხატვრის რეალურ ყოფას და მწარე სინამდვილის ნაყოფს – მის შემოქმედებას:

ჩუმად გეწვია საოცრების რუხი ხაზები,
ფარულ კოშმარებს ატირებდი სევდის მინაში,
შენ არ იცოდი დამშვიდებით ყოფნა ბინაში
და ღამის ლოთებს დაეძებდი ღვინის თასებით.

ჩანს, ტერენტი გრანელისათვის რამდენადაც წმინდა და ამაღლებული იყო ღმერთთან პირისპირ დარჩენილი მორწმუნე–ქრისტიანის ლოცვის ექსტაზი, იმდენად ყალბი და მიუღებელი ჩანდა ზოგჯერ ღვთისმსახურების ზერელე ცერემონიალი (ეს ჩანს ზემოხსენებულ სონეტშიც, რომელიც დედინაცვალს ეძღვნება):

ლოცვით ამსხვრევდი ზიარებას სასაფლაოზე,
სისხლიან მკერდით აიტანე ბროლის არმაზი,
ანთებულ მხატვარს საიქიო, ალბათ, გაოცებს.

ტერენტი გრანელი ამ სონეტის მეორე ტერცეტში შთამბეჭდავად და ზუსტად ხატავს ნიკო ფიროსმანის შემოქმედებით ინდივიდუალობას ერთი სტრიქონით:

შენი ოცნება ისვენებდა წითელ ნარმაზე.

მხატვრის სულიერი პორტრეტის „წითელ ნარმაზე“, ანუ სისხლით, ტკივილით დაფარულ ტილოზე ამგვარი სიზუსტით შესრულება მხოლოდ ტერენტი გრანელს შეეძლო, რომელიც ლრმა სულიერ ნათესაობას გრძნობდა ნიკო ფიროსმანთან: „მისი ფარული, იდუმალი სული... განუწყვეტლივ ეძიებდა თანამგრძნობ სულებს. ეძიებდა და ხშირად პოულობდა კიდეც, მიწიერი გაძლებისა და არსებობის ძალას რომ მატებდა. ხშირად უხილავს თბილისის ნისლში ფიროსმანის ტანჯული სახე... უხილავს და უსაზღვროდ გახარებია, მარტო რომ არ იყო ამქვეყნად... რომ არსებობდნენ მისნაირი ხვედრით შეკრული და წმინდა ტანჯვით შეკავშირებული ადამიანები“[1]. თუ გავიხსენებთ კ. გამსახურდიას მიერ ტერენტი გრანელის შესახებ ნათქვამ სიტყვებს ე. „ილიონში“: „ტერენტი გრანელი მოდის სისხლიანი სამარიდან“, მაშინ უფრო თვალსაჩინო გახდება სისხლის, წითელი ფერის ტრაგიკული განცდა და მისი მეშვეობით სულიერი ნათესაობის ძიების ცდა თანამედროვეთა შორის. მხატვრული სახე „წითელი ნარმისა“, როგორც ტრაგიკულის, გამაღიზიანებელი ყოველდღიურობისა და, ამავე დროს, ღვთის მიერ ნიშანდებულის, რჩეულის ფერისა სხვა სონეტშიც გვხვდება:

შავი წირვები ატირდება წითელ ნარმაში.

---

1 ლერი ალიმონაკი, კვირის წირვები ანუ ცხოვრება ტერენტი გრანელისა. თბ., 1990, გვ.11.

ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ ოთარ ჭილაძე სულიერ ნათესავებად, „ბედნიერ ტანჯულებად“ მიიჩნევს ფიროსმანსა და ტერენტი გრანელს. პირველის თაობაზე აღნიშნავს, რომ იგი უკანასკნელი წარმომადგენელი იყო ჩვენი საეკლესიო მხატვრობისა, რომელსაც, წესით, ტაძრები უნდა მოეხატა, მაგრამ ბედის უკულმართობის გამო, დუქნებს ხატავდა; მიუხედავად ამისა „...ის მაინც უფრო სულის მხატვარია, ვიდრე ყოფისა“[1]. ტერენტი გრანელისათვის კი, მისი აზრით, „...ყველაფერი ჯერ ლექსის სახეს იღებდა და მხოლოდ მერე ხდებოდა გასაგები, მისაღები და უარსაყოფი... ის თავიდანვე განწირული იყო დასაღუპავად, რადგან არ შეეძლო საკუთარ არსებაში პოეტი გამოეცალკევებინა ჩვეულებრივი ადამიანისაგან“[2]. ასევე საგულისხმოა ერთგვარი პოეტური „გადაძახილის“, სულიერი ნათესაობის ძიება ტერენტი გრანელსა და ნიკო სამადაშვილს შორის[3].

ტერენტი გრანელის პოეზიაში აშკარად ვლინდება ლირიკულის დრამატიზება, მძაფრი, მძიმე სუბიექტური განცდის ობიექტივაცია, რასაც დისჰარმონიის დაძლევისა და

---

1 ო. ჭილაძე. წიგნიდან: „ბედნიერნი ტანჯულნი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1997, №17.
2 იქვე
3 თ. შავლაძე. დრო და პოეტი, ანუ ორიოდე პარალელი, გაზ. „ლიტერატურული საქა-რთველო“, 1991, 8. II. გვ. 3

სასურველი ჰარმონიის მიღწევის სურვილი განსაზღვრავს: „–ქვეყნად ქმნილება მოაგონებს დაკარგულ ზეცას. მისდევს, მიჰყვება იმ მოჩვენებათ, რომ შეიპყროს სატურფალნის სიტყვის ბადეში, რიტმში, რითმაში და ეწამება“,[1] – წერდა ვასილ ბარნოვი ტერენტი გრანელის ლექსებზე. პოეტის სონეტებიც ამ ძნელადმოსაპოვებელი იდეალისაკენ მიმავალ გზაზე შეიქმნა.

თავი IV

სონეტი „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში

„ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობამ განაპირობა სონეტის სრული და საფუძვლიანი დამკვიდრება ქართულ პოეზიაში. პირველი სალიტერატურო სკოლა, რომელიც ჩვენს ქვეყანაში 1916 წელს შეიქმნა, მტკიცედ დაადგა ქართული ლექსის „ევროპული რადიუსით“ გამართვის გზას. თუმცა არ უნდა დავივიწყოთ: „გალაკტიონი ათიოდე ნოვატორული ლირიკული შედევრის ავტორი იყო, როცა „ცისფერყანწელები“ თავიანთ ჯგუფს აყალიბებდნენ. ქართულ ლექსში გარდატეხა

1 ვ. ბარნოვი, გრანელის პოეზიისათვის, წიგნში: „ჩემი ცხოვრება მხოლოდ ლექსია“. ტერენტი გრანელი, თბ., გვ. 129.

მანამდე მოხდა, ვიდრე „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული გაერთიანება გაფორმდებოდა“[1].

სინამდვილის სრული შეცვლის მოთხოვნა, რაც დაკავშირებული იყო სამყაროს სრული განახლების იდეასთან, ამოსავალ პრინციპს წარმოადგენდა სიმბოლისტებისა და მათთან დახლოებული ფილოსოფოსებისათვის, ამიტომაც მიესალმა არჩ. ჯორჯაძე პირველი ქართული სიმბოლისტური სკოლის გამოჩენას ჩვენს ქვეყანაში.[2]

როგორც რემი დე გურმონი წერდა: „სიმბოლისტებმა მხოლოდ ძველი ჩირაღდნები დაანთეს. ჭეშმარიტი სიახლე, რაც ამ სკოლამ მოიტანა, განსხვავებულ საწყისთა მთლიანობაში აღქმის მცდელობაა. ეს გამოიხატება მატერიალური სამყაროს იდეათა სამყაროსთან დაკავშირებაში, ფიზიკურად აღქმადი სინამდვილის მიღმა ფარული იდეალიზმის განჭვრეტაში, პიროვნების, სუბიექტის განცდათა ობიექტურ ძალებთან შეთანხმების სურვილში. მიკროკოსმოსში მაკროკოსმოსის მოდელის დანახვის ცდაში“[3].

როგორც ცნობილია, რუსულ სიმბოლიზმში პრობლემა „საყოველთაო ერთიანობისა“ წამოჭრა ფილოსოფოსმა ვლ. სოლოვიოვმა, რომლის აზრითაც, „ახალ ხელოვნებაში“ უნდა

---

1 აკ. ხინოიბიძე. გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. თბ., 1992, გვ. 157
2 ტ. ტაბიძე. „ცისფერი ყანწები“, ჟ. „ცისფერი ყანწები“, 1916, №2, გვ. 69
3 Реми Де Гурмон, Книга Масок, М., 1913, с. 50

განხორციელებულიყო ჰარმონიული სინთეზი რელიგიის, მეცნიერების და ფილოსოფიის. არ შეიძლებოდა, ყოფილიყო ორი, ურთიერთდაპირისპირებული ჭეშმარიტება – პოეტური და მეცნიერული: მხატვრული გრძნობა, როგორც ჭეშმარიტება, უშუალოდ იხსნება აზროვნებაში, ზნეობრივ შემოქმედებაში კი გვეძლევა საშუალება, შევიცნოთ იგი, როგორც აუცილებელი მოთხოვნა სინდისისა და მოვალეობისა"[1].

სიმბოლიზმი, როგორც მსოფლმხედველობა, საუკეთესო საშუალება იყო სონეტის მყარი ფორმის მდიდარი შესაძლებლობების გამოსამეღავნებლად: სიმბოლისტების მოთხოვნა „სულის რევოლუციის" (ა. ბელი) თაობაზე სონეტის განახლებასა და რესტავრაციას, სახეცვლილებებს ამართლებდა, ხოლო თვით სონეტის არსის მყარ ფორმაში განსხეულება სიმბოლისტური პრინციპების გამოხატვისათვის იყო საჭირო.

„ცისფერყანწელების" ორდენს დაარსებიდანვე უცნაური ხვედრი ერგო: მას გამუდმებით უსაყვედურებდნენ, სდევნიდნენ, ბრალს სდებდნენ, აიძულებდნენ მონანიებას, ან მის მაგივრად ბოდიშს იხდიდნენ: მაგ. ჟ. „ცისფერი ყანწების" გამოსვლის გამო ჟ. „თეატრმა და ცხოვრებამ" რეცენზია გამოაქვეყნა, სადაც რეცენზენტმა უარყოფითად შეაფასა ქართველი სიმბოლისტების

1 Соловьев Вл., Поэзия Ф. И. Тютчева, Собр. соч. в - 10 т., СПБ., 1912, т.7, с. 124

გამოჩენა. პ. იაშვილის „პირველთქმას“ და ტ. ტაბიძის „ცისფერი ყანწებით“ უწოდა მარინეტის მანიფესტის „უხეირო გადაღეჭვა“. თუმცა რეცენზენტი არ უარყოფდა, რომ ჩვენს ლიტერატურას „დიაღ სჭირია განახლება, ახალი სტილის შემუშავება“[1]. 20-იანი წლების მეორე ნახევარში „ცისფერმა ყანწებმა“, ბუნებრივია, არსებობა შეწყვიტა.

იმის გამო, რომ ქართული სალიტერატურო კრიტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა წლების განმავლობაში იძულებული იყო, ხარკი გადაეხადა სოციალისტური სინამდვილისათვის და 10-20-იანი წლების ეროვნული სალიტერატურო პროცესი ყალბად შეეფასებინა, ჩვენში დამკვიდრდა აზრი, თითქოს „ცისფერყანწელები“ არ იყვნენ ორთოდოქსი სიმბოლისტები, ეს შეხედულება, ბუნებრივია, მათ „გასამართლებლად“ იყო საჭირო და კრიტიკოსებს ვერც ვუსაყვედურებთ ამის გამო.. ქართულ სიმბოლიზმზე, როგორც დეკადანსის გამომხატველ ლიტერატურულ მიმდინარეობაზე, სრულიად გასაგები მიზეზების გამო, აგდებით წერდნენ 30-50-იან წლებში, მოგვიანებით ეს კილო შეიცვალა, მაგრამ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობაში მაინც დომინირებს აზრი, რომ სიმბოლიზმი თითქოს მოდური გატაცება იყო „ცისფერყანწელებისათვის“ და არა ორგანული

1 მა-ო-განი. საწადელს მიაღწიეს („ცისფერი ყანწების“ გამოსვლის გამო), ჟ „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, № 13, გვ. 14

მხატვრული მეთოდი. ჩანს, რომ ქართული სიმბოლიზმი ჯერ კიდევ მიჩნეულია ჩვენში მშობლიური პოეზიის მაგისტრალური გზიდან გადახვევად, თუმცა გამოჩნდნენ ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედების მკვლევარნი, რომლებიც სრულიად საფუძვლიანად მიიჩნევენ „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებას სიმბოლიზმის ჭეშმარიტ გამოხატულებად და ამის გამო ბოდიშის მოხდა არ სჭირდებათ: „მეტისმეტად დაბალი აზრის უნდა იყო პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, ტიციან ტაბიძის სიმბოლისტურ ლექსებსა და ესეებზე, რომ ისინი ყმაწვილური გატაცების ნაყოფად მიიჩნიო“[1], – წერს ახალგაზრდა მკვლევარი ბ. წიფურია, რომელიც თავის საკანდიდატო დისერტაციაში განიხილავს სონეტს „ცისფერყანწელებთან“ (გვ. 186–215).

„ყველა თავის ნაწარმოებს, – წერდა ვ. ბრიუსოვი, – ხელოვანი თავის თავში პოულობს, მხატვრული სკოლა გარეგნულ მაგალითებს ასწავლის, შინაარსი კი საკუთარი სულიდან უნდა აიღოს“.[2]

„ქართული ეროვნული აზროვნების რესტავრაცია“ (არჩ.

---

1 ბელა წიფურია, „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული სკოლა“, სადისერტაციო ნაშრომი ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, „ხელნაწერის უფლებით“, თბ., 1993, გვ. 38

2 Литературное наследство, № 27–28, 1937, с. 56

ჯორჯაძე) იყო "ცისფერყანწელთა" სიმბოლისტური აზროვნების დეკანატა: ის საფუძველი, რომელიც „მინიშნებათა პოეტიკის" (ე. ბრიუსოვი) მეშვეობით შეკრავდა „ქართული ფილოსოფიის გაწყვეტილ ძაფს".

„ცისფერყანწელები" თაყვანს სცემდნენ და თავიანთ ხელმძღვანელად აღიარებდნენ გრ. რობაქიძეს, რომლის თხზულებებით იხსნება თითქმის ყველა მათი პერიოდული გამოცემა.

„ცისფერყანწელთა" სალიტერატურო ორდენში, როგორც ცნობილია, 1916 წელს გაერთიანდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, იოანე ყიფიანი და სანდრო ცირეკიძე. 1918 წელს მათ შეუერთდნენ: გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლო მიწიშვილი და ალი არსენიშვილი. „ცისფერყანწელებთან" თანამშრომლობდნენ და მათ პერიოდულ გამოცემებში ბეჭდავდნენ თავიანთ თხზულებებს: ლელი ჯაფარიძე, ლადო მაჭავარიანი, გრიგოლ ჯაფარიძე, გრიგოლ ცეცხლაძე, ვიქტორ გაბესკირია, ლილი მეუნარგია,

ლევან ასათიანი, რაულ გოგოხია*.

---

* 1916 წლამდე ჯ „ცისფერი ყანწების“ გამოსვლამდე ქართველი სიმბოლისტები თავიანთ თხზულებებს ბეჭდავდნენ შემდეგ ჟურნალ-გაზეთებში: „მეგობარი“, „კოლხიდა“, „იმერეთი“, „თემი“, „სალამური“, „სახალხო გაზეთი“, „ერი“, „საქართველო“, „საქართველოს სურათებიანი დამატება“, „ფასკუნჯი“, „ოქროს ვერძი“, „თეატრი და ცხოვრება“, „ქართული მწერლობა“, „აისი“, „თოლაბულისის სარტყელი“, „დროშა“, „სალტე“, „კრონოსის სარკე“, „კავკასიონი“, „ახალი კავკასიონი“, „მნათობი“, „ხელოვნების დროშა“, „ხელოვნება“, „კლდე“ და ა.შ. 1916 წლის შემდეგ კი მათ თავიანთ პერიოდული გამოცემები დააარსეს. ჟურნალები: „ცისფერი ყანწები“ (რედ. პ.იაშვილი) – 1916 წ. „მეოცნებე ნიამორები“ – (რედ. ვალ. გაფრინდაშვილი) – 1919-1923წ.წ., „შვილდოსანი“ (რედ. ს.ცირეკიძე) 1920წ. გაზეთები: „ბარრიკადი“ – 1922-24წ.წ., „ბახტრიონი“ (1922-24წ.წ.), „რუბიკონი“ (1923-24), „საქართველო“ (1916-24წ.წ.), „ლაშარი“ (1923), „პოეზიის დღე“ (1922-24) ა.შ.

„ცისფერყანწელთა“ სონეტები ძირითადად ზემოჩამოთვლილ ჟურნალ-გაზეთებში მოეთავსა. დიდად დაგვეხმარა შემდეგი კრებულები: ვალ. გაფრინდაშვილი, დაისები, ქუთაისი, 1919, ვალ. გაფრინდაშვილი. თხზ. თბ., 1990, რაჟდენ გვეტაძე. ვირების მესია, ტფ., 1924; პ.იაშვილი, თხზ. თბ., 1975, შალვა კარმელი, ბაბილონი. ტფ., 1921, „სემირამიდას ბალი“, თბ., 1924, კოლაუ ნადირაძე, „ბალდახინი“, ქუთაისი, 1920; ნიკ. მიწიშვილი, „გარდაცვალება“, ტფ., ტ. ტაბიძე. თხზ. 3 ტომად, თბ., 1966, ს. ცირეკიძე „მთვარეულები“, ქუთაისი, 1921 და ა.შ.

1994 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ აღდგენილი გამოცემა, რომლის მე-2 ნომერში ზ. მეძველიამ დაბეჭდა გ. ლეონიძის მიერ შედგენილი „ყანწელების გენეალოგია, სადაც მოცემულია „გვარების ესთეტიკა და ქიმერიადა“: 1. გრიგოლ რობაქიძე, 2. ვალ. გაფრინდაშვილი, 3. პ. იაშვილი, 4. ტ. ტაბიძე, 5. შ. აფხაიძე, 6. ნიკ. მიწიშვილი, 7. ს. ცირეკიძე, 8. კ. ნადირაძე, 9. ალი არსენიშვილი, 10. ნიკო ლორთქიფანიძე, 11. არისტო ჭუმბაძე, 12. ლადო გუდიაშვილი, მეცამეტე – გიორგი ლეონიძე ეს სია 1923 წელს არის შესრულებული.

„ცისფერყანწელებმა“ შეძლეს სონეტის ფორმა მიესადაგებინათ „ახალი პოეზიის“ შინაარსისათვის: ეჩვენებინათ რეალურსა და ირეალურს შორის არსებული საბედისწერო გათიშულობა და პიროვნების სულიერი ტრაგიზმი.

ეროვნული პოეზიისათვის აქამდე უცნობ განცდათა და განწყობილებათა გამოსახატავად ქართველი სიმბოლისტები შესანიშნავად იმარჯვებდნენ კლასიკური, კანონიკური სონეტის ფორმას, ხშირად კი, ლირიკული გმირის შინაგანი დისჰარმონიის გადმოსაცემად. ახალი პოეტური განცდის ორიგინალურად გადაწყვეტისათვის, ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების მსგავსად, ამ მყარი სალექსო ფორმის დარღვეულ, არაკანონიკურ სახეს მიმართავდნენ. ასე დაიწერა და შემორჩა ქართულ სონეტისტიკას: „ყრუ სონეტი“, „უკულმართი სონეტი“, „სონეტი ნაპირებგადალახული“ და ა.შ.

ყოველივე ზემოთქმული სონეტის, როგორც ფილოსოფიური ლირიკის, ერთ–ერთი ფორმის, შინაარსობრივი და კომპოზიციური მთლიანობის პრობლემებს ეხებოდა. მაგრამ სონეტის კანონიკურობას, როგორც ცნობილია, ქმნის იმ მყარ ვერსიფიკაციულ ნორმათა ერთობლიობა, რაც ცვალებადობის

წესს არ ემორჩილება მისი არსებობის თითქმის 700-წლიან ისტორიაში. კერძოდ, სონეტისათვის საკალდებულო 14 სტრიქონი, წინასწარ დადგენილი მეტრისა და რითმის დაცვა, არანაკლებ პრობლემური იყო XX ს. 10-20-იანი წლების პოეტებისათვის, ვიდრე სონეტის შინაარსის შერჩევა.

ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა „ცისფერყანწელთა" დაკინებული მოთხოვნა სონეტში 14-მარცვლიანი საზომის დამკვიდრებისა: „სიმბოლისტებმა წინ წამოწიეს 14- და 10-მარცვლიანი ლექსები.

განსაკუთრებით პირველი გახშირდა. კლასიკური სონეტის გარშემო გამართულ კამათში, ტრიოლეტებისა და რონდოების კორიანტელში ტრადიციული მდიდარი შაირი სრულიად დაივიწყეს. შეიქმნა ერთგვარი სტანდარტი და მტკიცება იმისა, რომ თითქოს სონეტის ფორმას მარტო 14-მარცვლიანი ლექსი შეეფერება.

მოდერნისტებმა, რა თქმა უნდა, ბევრი სიახლე მისცეს ქართულ ლექსს, მაგრამ იმის გამო, რომ მეტრულ-რიტმული

სტანდარტების გაბატონებას ცდილობდნენ, ქართული ლექსის მეტრულ (და რიტმულ) გალარიბებას უწყობდნენ ხელს"[1]. ამგვარი საყვედური სონეტის მეტრის არჩევის თაობაზე, ბუნებრივია, უმართებულოა: რადგან სონეტი ლირიკული პოეზიის მყარი, კანონიკური ფორმა იყო, უთუოდ მოითხოვდა, ქართულ პოეზიაში მას ჰქონოდა დადგენილი, განსაზღვრული საზომი; სწორედ ეს გარემოება უკარნახებდა „ცისფერყანწელებს", დაეკანონებინათ და დაეცვათ განსაკუთრებული მეტრული წყობა ქართული სონეტისათვის. ხანგრძლივი დავის შემდეგ, როგორც უკვე აღნიშნეთ: „არჩევანი 14-მარცვლიან ლოგაედურ ტრიმეტრზე - 5/4/5, ე.ი. ბესიკურ ტაეპზე შეაჩერეს. 14 ტაეპი მთელ ნაწარმოებში და 14 მარცვალი თითოეულ ტაეპში - აი, რა სახე მიიღო სონეტმა ქართულ მწერლობაში"[2].

სონეტის კეთილხმოვანების თანახმად, საესებით ბუნებრივი იყო „ცისფერყანწელების" საგანგებო ზრუნვა მისი რითმის თაობაზე, რაც, სამწუხაროდ, შემდეგ საბოდიშოდ გაუხდათ და რის გამოც მონანიება მოსთხოვეს პაოლო იაშვილს, რომელიც იძულებული გახდა, დაეწერა: „წაქეზებულნი იმით, რომ ჩვენ ფორმის ნოვატორებად მოეევლინეთ ქვეყანას, ჩვენ სიტყვასა და ლექსს მხოლოდ სამკაულის მნიშვნელობა მიუზღავით.

---

1 გრ. აბაშიძე, შაირის გარშემო, ჟ. „ჩვენი თაობა", 1937, №28, გვ. 56
2 ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, ტფ., 1930, გვ. 119

როდესაც ვწერდით სონეტებს, ხელს ვაფარებდით ტექსტს და ერთი-მეორეს ხშირად მხოლოდ რითმებს ვაჩვენებდით, რადგან ჩვენი აზრით, სონეტის გამარჯვება მხოლოდ ახალი რითმების გამარჯვებით იქნებოდა გამართლებული. ვალ. გაფრინდაშვილი ოცნებობდა, რომ მის იუბილეზე ჩვენ მას 25 ახალ რითმას მიეუძღვნიდით და ეს მას ყველაზე დიდ საჩუქრად მიაჩნდა. ჩვენ შორის ვალ. გაფრინდაშვილი ყველაზე უფრო ემონებოდა ფორმალურ ესთეტიკას და ბევრ თქვენგანს ახსოვს გარეგანი ელვარება მისი დაისებისა"[1], - წერდა პაოლო იაშვილი თვითმკვლელობამდე ერთი წლით ადრე.

დღეს, როდესაც შეიძლება თამამად გავუსწოროთ თვალი ქართველ სიმბოლისტთა 10-20-იანი წლების გულწრფელ სტრიქონებს და მათი სონეტების მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებაც შევაფასოთ, შედარებით ადვილია, ავხსნათ ამ ფორმის ასეთი პოპულარობა.

როგორც ი. ბროდსკი მიიჩნევს, „ყველაზე საიმედო დაცვას ბოროტებისაგან პიროვნების უკომპრომისო განკერძოება, აზროვნების ორიგინალობა, პარადოქსულობა და, თუ გნებავთ, ექსცენტრულობა წარმოადგენს"[2]. პოეზიაში მოძალებული

1 პ.იაშვილი, რისთვის ვიხსენებთ წარსულ შეცდომებს, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1936, №26.
2 იოსიფ ბროდსკი, გზის დალოცვა, ჟ „XX საუკუნე", თბ., 1994, №1, გვ 110

ეპიგონიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად „ცისფერყანწელებმა“ სონეტიც მოიმარჯვეს, როგორც ორიგინალური, ახალი ფორმა, რომლის შექმნა უნიჭო მიმბაძველებს გაუჭირდებოდათ.

რუსული სონეტის ცნობილი მკვლევარი ლ. გროსმანი მიუთითებდა, რომ "სიმბოლისტების დროს აღმოჩენილ იქნა განსაკუთრებული, სონეტის რიტმი, ადრე ცნობილი მხოლოდ დელვიგისა და პუშკინისათვის: მოქნილი, წყნარი, მშვიდი და ზეიმურობის შემცველი, ამავე დროს".[1]

როგორც „ცისფერყანწელები“ მიიჩნევდნენ, ამგვარ „ნელსა“ და „მძიმე“, მტკიცე რიტმს ჰქმნიდა სონეტში 14 მარცვლიანი (5/4/5) საზომი, მაგრამ ძიებას სონეტის რიტმის სფეროში დაჟინებით აგრძელებდნენ ქართველი სიმბოლისტები. ტ. ტაბიძე სონეტს „შეგნებულ თავის განსაზღვრას“ (გაზ. „საქართველო“, 1919, №44) უწოდებს და ამგვარი განმარტებით აზუსტებს მის ფილოსოფიურ სიღრმესა და განზოგადების ძალას.

როგორც ცნობილია, 1929 წ. გამოსულ გამოკვლევაში „რიტმი, როგორც დიალექტიკა“ ანდრეი ბელი კრიტიკულად უდგება თავის ადრინდელ შრომებს. ა. ბელის აზრით, რიტმი წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ ფაქტს, რომელიც წინ უსწრებს „სიტყვიერი შერჩევის“ მომენტს. ამიტომ იგი მას ეძებს

1 Л. Гроссман, Поэтика русского сонета, в кн.: Борьба за стиль, М., 1927, с. 128

როგორც ლექს'ში, ისე პროზაში და ამით ანგრევს მათ ჟანრულ ბუნებას.

ქართველი სიმბოლისტები, გრ. რობაქიძის თაოსნობით, ცდილობდნენ ჟანრული ჩარჩოების რღვევას და მხატვრული ნიმუშებით ადასტურებდნენ ამ პრინციპს. სამაგალითოდ შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით" და ს. კლდიაშვილის „Natur morte".

„პოეზიისა და პროზის საზღვრების საკითხით, რომელიც აწვალებს „ცისფერი ყანწების" უმთავრესს მებაირახტრეთ, დაისრულია სანდრო ცირეკიძე. მასში იმდენად მძაფრია ეს გაორება, რომ ჯერ არნახულ მხატვრულ ძალთა სიძუნწემდე მიდის ეს სიჩუმის მოციქული ქართულ მწერლობაში. ის ქმნის პატარა შედევრებს, რომლებიც ფართხალებენ ორმაგი ყოფნის საზღვრებზე"[1], – წერდა ალი არსენიშვილი 1922 წელს.

ამ „პატარა შედევრთა" რიცხვს განეკუთვნება სანდრო ცირეკიძის „სონეტი პროზით", რომელიც ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორების" 1921 წლის იანვრის ნომერში (№5, გვ 4) გამოქვეყნდა:

---

1 ალი არსენიშვილი, გამოგონილი საუკუნეები, გაზ. „ბახტრიონი", 1922, №1

უდაბნო გზაზე იყო ბროლის კოშკი, 5/6–11

დაისი რომ გაფითრდებოდა ჩამავალ მზისთვის, 4/5/5–14

დაგვიანებული მგზავრები დაისვენებდნენ ბრინჯაოს კარებთან, 6/3/5/6–20

პირიმზე მიიწვევდა ერთს. 3/5–8

თავგადასავალს უამბობდა არჩეული 5/4/4–13

ყველას ენახა ძვირფასი ქვები, მეფეები, დიდი ქალაქები. 5/5/4/6–20

გააზმორებდა მზეთუნახავი ძველი ამბით მოწყენილი, 5/5/4/4–18

გიჟი აედევნებოდა თავის ქარავანს. 2/6/2/3–13

ერთხელ შორით მოვიდა მგზავრი ფეხშიშველი, 4/3/2/4–13

პირიმზის დაღლილმა ცქერამ აანთო იგი. 6/7–13

ალაპარაკდა მათხოვარა ცივ ღამეებზე, სიშორეზე 5/4/5/4–14

განთიადისას ბროლის კოშკი დაცარიელდა, 5/4/5–14

უდაბნოს გზაზე ისევ მიიმღერიან უცხო მგზავრები, 5/7/5–17

დანგრეულ გალავანთან ფეხს აუჩქარებენ. 3/4/6–13

სანდრო ცირეკიძის „სონეტი პროზით“ წლების განმავლობაში სხვადასხვანაირად ფასდებოდა ქართულ

სალიტერატურო კრიტიკაში: შალვა აფხაიძემ ერთ-ერთმა პირველმა განსაზღვრა ამ ორიგინალური თხზულების რაობა: „...პროზა პოეზიის ჩარჩოებში შედის. ამის ცდაა ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით"[1]. თითქმის სამოცი წლის შემდეგ შ. აფხაიძემ კელავ გაიმეორა ეს აზრი: „მისი (ს.ცირეკიძის – თ.ბ.) ოცნება იყო, როგორღაც წაეშალა ზღვარი პროზაულ ნაწარმოებსა და ლექსს შორის, მოენახა საერთო, შესახები წერტილები მათ შორის. დაეჭირა რაღაც საერთო რიტმული დინება. ამ მხრივ თავისებური ცდებიც კი ჰქონდა. მან დაწერა „სონეტი პროზით"[2].

60-იან წლებში ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით" კამათის საგნად იქცა გ.მიქაძესა და აკ. ხინთიბიძეს შორის[3], რომლის შეჯამება თ. თევზაძემ სცადა მოგვიანებით[4]. 1983 წ. ლალი ავალიანი წერდა: „სონეტი პროზით" ..ერთგვარი მობრუნებაა სინამდვილისაკენ, მისი სატკივარისაკენ. ჩანს,

1 შ.აფხაიძე, თავისუფალი ლექსი, გაზ. „ბარრიკადი", 1922, №6, გვ. 2
2 შ.აფხაიძე, სანდრო ცირეკიძე, წიგნში: შ.აფხაიძე, მახსოვს მარადის..., თბ., 1988,გვ.155.
3 გ.მიქაძე, ქართული სონეტისათვის, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, 1, 1963, გვ. 131-152
აკ. ხინთიბიძე, სონეტისთვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1967, №18
გ. მიქაძე, ისევ სონეტის გარშემო ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. 4, 1968, გვ. 213-220
აკ. ხინთიბიძე, დავის საგანი – სონეტი, ლიტერატურული ურთიერთობანი, კრებული III, 1972, გვ. 295-301.
4 თ.თევზაძე, მხატვრული ძიებანი ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში, წიგნში: თ.თევზაძე, მხატვრული სახის მეტამორფოზები, თბ., 1991, გვ. 39-48

ს.ცირეკიძეც, სხვა ცისფერყანწელთა დარად, გრძნობდა „ბროლის კოშკში“ გამოკეტვის უნაყოფობას. „სონეტი პროზით“ თამამი ექსპერიმენტიც არის; ცისფერყანწელთა გატაცება სონეტის მკეიდრად ნაშენი, ტევადი ფორმით სანდრო ცირეკიძესთან ამგვარი აბსურდული გზით (სონეტი პროზით – არც არის სონეტი! – თ.ბ.) გამოვლინდა“.[1]

ჩვენ უფრო მართებულად მიგვაჩნია, თევზაძის აზრი: „სანდრო ცირეკიძე ამ შემთხვევაში გვეელინება სონეტის პროზაული ფორმის შექმნის ექსპერიმენტატორად. ეს ცდა გამომდინარეობს მისი ესთეტიკური პრინციპებიდან: პროზასა და პოეზიას შორის მიჯნა თანდათან უნდა გაუფერულდეს ...რადგან სონეტში სიტყვა ასეთი ძლიერი მუხტის მატარებელია, სწორედ მას შეუძლია ბიძგი მისცეს პროზის და პოეზიის საზღვარზე ახალ ნაირსახეობათა წარმოქმნის პროცესს“.[2]

სანდრო ცირეკიძის „სონეტი პროზით“ ერთ–ერთი მორიგი ცდაა ქართველი სიმბოლისტებისათვის „სულის რევოლუციის“ სფეროში. საგულისხმოა, რომ ესსეში „ორსახიანი იანუსი“ ს. ცირეკიძე ერთმანეთისაგან ამგვარად მიჯნავს ლექსსა და პროზას: „პირველში იგულისხმება ფსიხოლოგიური მომენტი,

---

1 ლ.ავალიანი, სანდრო ცირეკიძე – ცისფერყანწელთა ბენიამინი (ს.ცირეკიძის ახალი კრებულის გამოცემისათვის), წიგნში: ლ.ავალიანი. ლიტერატურული წერილები, ოიბ., 1992, გვ. 97
2 ო.თევზაძე. ზემოთად. ნაშრ., გვ. 46–47

მეორეში – სტილისტური“.

ს.ცირეკიძის აზრით, მკვეთრი საზღვარი ლექსსა და პროზას შორის მაინც არ არის: „ახალმა პოეზიამ არ იცის ლექსისა და პროზის გარკვეული საზღვარი. აქ ნახევარტონებია, თანდათანობით გადასვლა ერთი სტილისტური ფორმიდან მეორეზე“.[1]

ს.ცირეკიძემ ისიც კარგად იცოდა, რომ „ხმოვნების რიტმის კულტურა ბოლომდე მივიდა სონეტში“[2], ხოლო ახალი ლექსის ასაგებად საჭიროა აქამდე უცნობი რიტმის მოძებნა და გამოყენება. ლექსის რიტმისა და პროზის რიტმის განსხვავებასა და თავისებურებაზე საგანგებოდ მსჯელობენ ლიტერატურის თეორეტიკოსები“[3]. ბ.ტომაშევსკის აზრით, „პროზის რიტმი სხვა არაფერია, თუ არა მეტყველების ბგერითი დანაწევრება, რომელიც განსაზღვრულია მეტყველების აზრობრივი და სინტაქსური წყობით (მისი გრაფიკული ჩანაწერის საზღვრებში)

პროზის რიტმი არის სინტაქსის სპექტრი“[4]. ლექსის რიტმი კი, განსაკუთრებით ლექსის ჩამოყალიბებისა და პროზისაგან განცალკევების პერიოდში, მკაფიოდ ემიჯნება „ბუნებრივ“

---

1 ს.ცირეკიძე. „ორსახიანი იანუსი“, ჟ. „მშვილდოსანი“, 1920, №2–3, გვ. 19–20.

2 ს. ცირეკიძე. „რიტმი პროზაში“, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №21, 3 დეკემბერი.

3 М.М. Гиршман, Ритм прозы и ритм стиха, в кн.: Ритм художественной прозы, М., 1982, с. 263-328.

4 Томашевский Б.В., Стих и язык, М.-Л., 1959, с. 309-310.

ენობრივ რიტმს".[1]

„პროზის რიტმის" გამარჯვება „ლექსის რიტმზე" და, შესაბამისად, პროზის სინტაქსური კონსტრუქციების უპირატესობა ლექსის მეტრულ ერთეულებთან შედარებით აშკარად იგრძნობა ს.ცირეკიძის ზემოხსენებულ საინტერესო ექსპერიმენტში, ამიტომაც გვიჭირს, რომ იგი სახეშეცვლილ სონეტთა რიცხვს მივაკუთვნოთ.

ეალ. გაფრინდაშვილი ს.ცირეკიძეზე საუბრისას 1922 წ. საგანგებოდ აღნიშნავდა: „ცნობილია მისი (ს.ცირეკიძის – თ.ბ.) გაბედული პარადოქსი: სათაური ამოსწურავს პოეტის შემოქმედებას და ავტორებიდან დარჩება მხოლოდ სათაურები... შეიძლება სანდრო ცირეკიძემ სათაურების წერა დაიწყოს".[2] ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანია სათაურის შერჩევა ამ სონეტისათვის: „სონეტი პროზით" შეიძლება ისეც გავიგოთ, როგორც ლექსისათვის უჩვეულო, პროზაული სიუჟეტის, თხრობის მომენტის გაბატონება მასში. ის ამბავი–ზღაპარი, რაც ს. ცირეკიძის ზემოხსენებულ თხზულებაშია მოთხრობილი, ბუნებრივია, არ შეესაბამება ლირიკული ლექსის კომპოზიციას. თუმცა სონეტის კომპოზიცია (თეზა – ანტითეზა – სინთეზი)

---

1 Гаспаров М.Л., Оппозиция "стих-проза" в становлений русского стихосложения. - Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, с. 141

2 ეალ. გაფრინდაშვილი, ლექსები. პოემა. ეარგმანები. ესსეები. წერილები. მწერლის არქივიდან, ოიბ., 1990, გვ. 532

მაქსიმლურად არის დაცული ამ ნაწარმოებში, მაგრამ თვითონ გრძნობის, ემოციის განვითარება კი არ ხდება მასში, არამედ ამბის, თუმცა ირეალურისა და ზღაპრულის, მაგრამ მაინც ამბის, გადმოცემა, რომელსაც ჰყავს თავისი პერსონაჟები, მაგრამ არა ჰყავს ლირიკული გმირი, რომლის გრძნობის ემოციური სილრმეც იქნებოდა ნაჩვენები ამ სონეტში.

პროზისათვის დამახასიათებელი სინტაქსი, „ობიექტური დროისა და სივრცის" უპირატესობა ლექსისათვის სპეციფიკურ „სუბიექტურობასთან" შედარებით, მკაფიოდ არის გამოკვეთილი ს.კლდიაშვილის ექსპერიმენტულ სონეტში „Natur morte", რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში" (1922, ნოემბერი, №7, გვ. 6):

ობობას ქსელივით კიდია ქსოვილი ფანჯარაზე. 6/6/4 – 16
კედლებს იქით ღამეა და გახელებული ქარი. ცოცხლდებიან 7/8/4 – 19
თეთრ ლარნაკები, გამშრალი კათხები, ძველი სურათები 6/6/6 – 18
და ნაროებიდან გადმოდიან ფრთხილი ნაბიჯით 6/4/5 – 15
მორიელებით გადაიელიან ხალიჩებს და სარკეების 9/8 – 17
უფსკრულებში გადაიხედავენ, ეძებენ წარსულს მის 5/5/6 – 16

უსაზღვროებაში, სადაც შენახულია დრო და სთელემენ ლანდები

6/2/6 /6–22

ჩუმი შრიალი გაისმის სარკეებში. იმლერეეა მათი 5/3/4/5 – 17

სიწმინდე და გადასული მაყრიონები ჩქარობენ 4/4/5/3 –16

ნაპირების გადმოსასელელათ. 4/5 –9

ქარიეით გადმოლახეს სარკეების ჩარჩო და ჯვარასაეით 3/4/4/3/4 – 18

დატრიალდა ჩემი ოთახი, მიმჯაჭვეეს დრო უსახელო 4/5/4/4 – 17

და ველი შემოეა უცხო ძლიერი. მოეა როგორც 3/3/2/3/4 – 15

ახალი მოციქული და დაუზოგაეი გამაკრაეს ჯვარს. 3/4/6/4 – 17

ს. ცირეკიძის აზრით, „პროზას ლექსზე უფრო უყვარს ერთი კანონი – გამონაკლისი კანონებიდან. უცნაური შეენებაა რიტმის ერთნაირი დენისას მოულოდნელ დარღვევაში. სიმეტრიის დაკოჭლების შეენება იცის არქიტექტურამაც მაღალ საფეხურებზე"[1]. ამ საგულისხმო სიტყვებს თუ გაეითვალისწინებთ სერგო კლდიაშვილის „Natur morte"-ს შეფასებისას, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ზემოხსენებული ექსპერიმენტი უფრო პროზის

1 ს. ცირეკიძე, რიტმი პროზაში, გაზ. „ბახტრიონი", 1922, №21, 3 დეკემბერი

სფერის განეკუთვნება, ეიდრე ლექსისას. სერგო კლდიაშვილი, როგორც ცნობილია, თავისი შემოქმედებითი არსით და მრწამსითაც პროზაიკოსი იყო და არა პოეტი. ვ. გოლცევი საგანგებოდ აღნიშნავს: „მხატვრული პროზის უმაღლეს ფორმად სერგო კლდიაშვილი მინიატურას თვლიდა – პატარას, საზღვრისად შეკუმშულ ნოველას. ცნობილი მწერლის სახელი მან მოიხვეჭა სწორედ როგორც ნოველისტმა. ნოველის ტექნიკას იგი საუცხოოდ ფლობს...“[1]. სერგო კლდიაშვილის ეს თხზულება ლექსი არ არის, ამიტომ მასში თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი გამეორების აუცილებლობაც არ არის საჭირო, ამიტომაც, როგორც კი „Natur morte“-ს ტექსტში რიტმის გამოვლინების ძიებას შევუდექით, მივხვდით, რომ ეს ამაო გარჯა იქნებოდა, რითმასა და სტროფიკაზე საუბარიც ამ შემთხვევაში, რა თქმა უნდა, უშედეგო აღმოჩნდებოდა. 14 სტრიქონის გარდა, სიმბოლიზმისათვის ტრადიციული მხატვრული სახეების გარდა ამ თხზულებას სიმბოლისტურ სონეტთან არაფერი აკავშირებს! თუმცა ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „ცისფერყანწელებმა“ სონეტი თავიანთი ექსპერიმენტული ძიების ერთ-ერთ საუკეთესო ფორმად მიიჩნიეს და მისი დამახინჯება, სახეცვლილება, ამ ჯგუფის ესთეტიკიდან გამომდინარე, აუცილებელი მოთხოვნაც

1 ვ. გოლცევი, სერგო კლდიაშვილი, ჟ. „ჩვენი ცაობა“, 1935, №1, გვ. 63.

კი გახდა: „სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს, – წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი, – ეს სასწაული სიმახინჯის ფერის ცვალებისა ხდება ზედმიწევნით ლირიკაში, ეპოსში კი, თუნდაც ავტორი გენიალური მხატვარი იყოს, სიმახინჯე რჩება სიმახინჯედ– ლირიკამ გარდაქმნა მთელი რიგი მახინჯი სახეები და აზიარა ისინი ესთეტიკას".[1]

ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით" და ს. კლდიაშვილის „Natur morte", მიუხედავად იმისა, რომ პირველი ლირიკის ჟანრულ ჩარჩოებში ეტევა, ხოლო მეორე პროზას ვერ ტოვებს, მაინც არ შეიძლება, თუნდაც სახეშეცვლილ სონეტთა რიცხვს მიეკუთვნოთ.

ნიკოლო მიწიშვილი სონეტის ფორმას შედარებით იშვიათად მიმართავდა: უფრო სწორად, მან 1922 წელს დაწერა „ერთადერთი სონეტი", ხოლო ამავე წელს პოემაში „შაი ვარსკვლავი" შეიტანა სონეტი, რომლის უკანასკნელ ტერცეტში პეტრარკასა და დანტეს შემოქმედების გამოძახილი გვესმის:

„იყავნ მშვიდობით, შეგემატოს ლაურას დღენი
და ბეატრიჩემ ჩაგაბაროს შენ სამოთხენი.

1922–1925 წლებში, როგორც ცნობილია, ნიკოლო მიწიშვილი საფრანგეთში იმყოფებოდა. მონატრებული სამშობლოს მძაფრი განცდით არის დაწერილი „ერთადერთი სონეტის" სტრიქონები:

1 ჯ „მეოცნებე ნიამორები", 1921, №5, გვ. 14

ჩემი ლექსები, სამშობლო და ერთი სახელი
ჩემი ძარღვებით შეკრული და შეერთებული,
გულიდან, ასე მოწყვეტილი უმართებულოდ –
არ იქნებიან სიხარულში ჩემი მნახველი

„ერთადერთი სონეტი“ იმავე განწყობილებითა და ემოციური მუხტით არის განმსჭვალული, რითაც გამოირჩევა საქართველოსადმი მიძღვნილი სხვა პოეტთა ლექსებიდან ნიკოლო მიწიშვილის „სამშობლოს“ სტრიქონები: „ო, საქართველოვ, წიგნო ჩუმად გადასაშლელო...“ (1924), ან: ამავე, 1922 წელს დაწერილი ორტაეპედი:

და საქართველოს მზიან სერებზე
ცრემლიან თვალებს გადავაგორებ.

„ცისფერყანწელთაგან“ სონეტი არ დაუწერია ალი არსენიშვილს, რომელიც მხოლოდ ესსეებით, ლიტერატურული ნარკვევებით, თარგმანებით, თანამედროვე პოეტებზე გამოთქმული საინტერესო დაკვირვებებით არის ცნობილი, ორიგინალური მხატვრული თხზულებები კი არ დაუწერია[1]. თვით ალი არსენიშვილს „ყანწელებმა“ მიუძღვნეს ლექსები: ტ. ტაბიძემ „ილაიალი“, ვალ. გაფრინდაშვილმა „ქუთაისი ქარში“ და „ალი არსენიშვილს“, პ. იაშვილმა „ალი არსენიშვილს“, აგრეთვე,

1 მ. ბერძენიშვილი, ცისფერყანწელთა სულიერი ძმა ალი არსენიშვილი, გაზ. „წიგნის სამყარო“, 1994, №2, გვ. 3

რ. გვეტაძემ და სხვებმა. პ. იაშვილი წერდა: „შევხვდით სამება დაუდგომელი: ალი, პაოლო და ტიციანი“. ს.კლდიაშვილის მოგონებით ისიც ცნობილია, რომ სტუდენტ ალი არსენიშვილის წერილს უპასუხა ალ. ბლოკმა და ურჩია მას: „არა, არ შეიძლება პოეზიის ასე მძაფრად განცდა...“[1]

ივანე - ყიფიანის „სონეტი“, რომელიც ნამდვილ „სიყ ვარულის სიმღერას“ წარმოადგენს, ე. „ცისფერი ყანწების“ პირველ ნომერში გამოქვეყნდა:

შავგვრემან მიწას ვერცხლის ღამით უმზერდა მთვარე,
ჰაერს ათბობდნენ სურნელებით თეთრი ვარდები,
ლერწმების შრიალს ყურს უგდებდა ტბა მოელვარე,
საგაზაფხულო ჰიმნს უკრავდნენ ღამის ბარდები.

ივ. ყიფიანის „სონეტის“ სიმბოლისტური სახეები ძლიერ ჩამოჰგავს „ელენე დარიანის დღიურებში“ შემავალი ლექსების მხატვრულ ქსოვილს.

ს. ცირეკიძის, ს. კლდიაშვილის, ნ. მიწიშვილის, ა. არსენიშვილისა და ივ. ყიფიანის თაობაზე შესაძლებლად მიგვაჩნია, მხოლოდ ზემოხსენებულს დავჯერდეთ; პ. იაშვილის, ტ. ტაბიძის, ვალ. გაფრინდაშვილის, კ. ნადირაძის, შ. კარმელის, რ. გვეტაძის, შ. აფხაიძისა და გ. ლეონიძის სონეტების განხილვას კი საგანგებო ქვეთავებს დავუთმობთ.

---

1 Ал. Блок, Неизданные стихи (История одного письма), Тифлис, 1927, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №3

ა) პაოლო იაშვილის სონეტები

საქართველოში სონეტის ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსი, ვალ. გაფრინდაშვილი 1919 წელს წერდა: „...პირველი კლასიკური სონეტი დასწერა ელენე დარიანმა ჩვენში, პაოლო იაშვილმა შეჰქმნა შემდეგი სონეტები: ელამი სონეტი, სონეტი ამორძალი და სონეტი უნაგირით"[1]. სანდრო ცირეკიძე კი 1924 წელს აღნიშნავდა, რომ „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების. „წითელი ხარის" და „ფარშავანგების" ავტორი ყველაზე უკეთ იმორჩილებს თავისუფალ ლექსს".[2] თუმცა აქვე წერდა, რომ „პაოლო იაშვილის ლირიკას აქვს უშფოთველობა და სიდიადე მწვერვალების".

სწორედ სიმშვიდით, ღვთაებრივი ჰარმონიულობით, აპოლონური სილამაზით ბრწყინავს პაოლო იაშვილის პირველი კლასიკური სონეტის („სონეტი ელლის", გაზ. „სამშობლო", 1915, №159) გმირი, რომლის სული ღვთაებრივი იდეით არის განმსჭვალული:

„იცხოვროს ყველამ სიხალისით და სიყვარულით".

პაოლო იაშვილის „სონეტი ელლის" სწორედ ის ლექსია, სადაც პოეზიის აპოლონური საწყისი იმარჯვებს დისჰარმონიულ, დიონისურ, პიროვნების გამანადგურებელ ძალაზე. სწორედ ამგვარი ღვთაებრივი წესრიგი და სიყვარული სუფევდა გოთურ

---

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, სონეტის პრობლემა, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები", 1919, თებერვალი, გვ. 13

2 ს. ცირეკიძე, პორტრეტები. პაოლო იაშვილი, გაზ. „ბარრიკადი", 1924, №1 6 იანვარი

ტაძრებში, რომელთა ფორმას იმეორებს სონეტიც.

სულისმიერი მუსიკის გადმოცემის საუკეთესო ცდაა „სონეტი ელლის“, რომლის პირველ კატრენში გვეძლევა ძირითადი თემა:

სონეტით მინდა ჩემი გრძნობა შენდამი, ელლი,
შენს სულს გადავცე– მაგონდება სოფელი შორი.
ერთმანეთს შევხედით; ყვავილებით ხარობდა ველი;
იყავი ნაზი ისე, როგორც ტყის ნიამორი.

აქ მარადიული სიყვარულისა და შეხვედრის, სულთა დიალოგის, ჰარმონიული შეთანხმების ექოც არის და ერთი, კონკრეტული ბედნიერების ამბავიც. იდილიური სრულყოფილების შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს ალიტერაცია: სტროფში ნარნარა ბგერების (ნ,რ,ლ)სიჭარბე და ხშირად გამეორებული ბგერათა კომპლექსი ელი (ილე), რომელიც კატრენების სარითმო კლაუზულაც არის ამავე დროს:

მე შემიყვარდი– და მიყვარხარ– და მარად გელი
მე მინდა შენი სიახლოვე, შენი ამბორი:
შენთვის ეოცნებობ მე სონეტით მადიდებელი
და შენით, ელლი, ანთებული მზის თანასწორი.

სიტყვა „ელლი“ ამ სონეტში კონკრეტული ქალის სახელს გულისხმობს, მაგრამ ეს სიტყვა ებრაულ ენაზე ღმერთს

ალნიშნავს (გაეიხსენოთ ჯვარცმის დროს ქრისტეს მიერ წარმოთქმული: „ელლი, ელლი, ლამა საბაქთანი?“ – „უფალო, უფალო, რატომ დამიტევე მე“?). სიყვარულის მარადიული, ღვთაებრივი განცდა, ღმერთთან ზიარების ხსოვნა, რომელიც ემოციური მეხსიერებით შემონახულია, ახლობელია, მაგრამ მაინც შორეულია და მიუწვდომელი, ამავე დროს, სიტყვის გაორებული მნიშვნელობით მიიღწევა. სიტყვის დესემანტიზაცია, შინაარსის გაბუნდოვანება სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელი პოეტური ხერხია. ძვირფასი არსება, გამოუთქმელი და იდუმალი, ბოლომდე შეუცნობელი რჩება ყოველთვის. კლასიკური სონეტის სპეციფიკური ნიშნების დადგენისას მ.კიკვაძე შენიშნავს, რომ დანტე ალიგიერი „ახალ ცხოვრებაში“, ასევე „ღვთაებრივ კომედიაში“, ავითარებს წინამორბედი პოეტის გვიდო გვინიცელის მოძღვრებას და საეალდებულოდ თელის, რათა სონეტის მთავარი გმირი იყოს კეთილი სულის, ნათელი გონების ადამიანი, რადგან მხოლოდ ასეთ პიროვნებას ეზიარება, იცავს „ამორე“, სიყვარულის ღვთაება... პროვანსელი ტრუბადურებიც ხომ სონეტს „სონ დამურს“ უწოდებდნენ, ანუ „სიყვარულის სიმღერას“. მ.კიკვაძე აქვე იმოწმებს გვიდო გვინიცელის ცნობილ ფრაზებს: „მშვენიერ სულში მდგომარეობს ამორე“ ან: „კეთილ გულს მიწყივ იცავს ამორე“.[1]

---

1 მ. კიკვაძე, კლასიკური სონეტის სპეციფიკური ნიშნები, წიგნში: „პოეზია და სტილისტიკა“, თბ., 1977, გვ. 127.

პაოლო იაშვილის „სონეტი ელლის“ სწორედ სიყვარულის სიმღერაა, ნამდვილი სონეტი, რომლის ფრაზებში ასე ხშირია მრავალწერტილები, სულის საიდუმლო მუსიკას რომ ახმოვანებს, როდესაც დუმილიც გასაგებია...

ამ სონეტის თაობაზე მოგვიანებით ნინო ტაბიძე წერდა: „სწორედ იმ ხანებში, როცა პაოლო იაშვილი „ცისფერი ყანწების“ მანიფესტს წერდა“, დაიბეჭდა მისი ლექსი „სონეტი ელლის“.[1]

ლალი ავალიანი პაოლო იაშვილის და, საერთოდ, „ცისფერყანწელების“ სიმბოლისტობას აყენებს ეჭვქვეშ: „დღეს ქართული სიმბოლიზმი უფრო „ლიტერატურულ განწყობილებად“ გვესახება, ვიდრე ლიტერატურულ მიმართულებად“.[2] პაოლო იაშვილის სიმბოლისტობა ნაკლებ დამაჯერებლად მიაჩნიათ სხვა მკვლევარებსაც (გ.ქიქოძე, გ.მერკვილაძე, ავთ. ნიკოლეიშვილი). თავის დროზე, ალბათ, აუცილებელი იყო, და გ. ქიქოძეც უარყოფდა პაოლო იაშვილის სიმბოლისტობას: „—არც პაოლო იაშვილის გარეგნობაში, არც მის სულში არაფერი იყო დეკადენტური. გეგონებოდათ, ის სიმბოლისტური და—დეკადენტური— პოეზიის სკოლას უფრო თავით მიემხრო, ვიდრე გულით“[3] (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.). აქ ორიოდე სიტყვა

1 ლ. ავალიანი, პაოლო იაშვილი, თბ., 1977, გვ. 77.
2 იქვე, გვ. 78
3 გ. ქიქოძე, წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., 1985, გვ. 419

უნდა ვთქვათ ცნებების: „სიმბოლისტურისა“ და „დეკადენტურის“ თაობაზე, რომლებიც რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში უკვე კარგა ხანია გაიმიჯნა ერთმანეთისაგან. რუსული სიმბოლიზმის მკვლევარის ე. ერმილოვას ნაშრომში[1] კარგად არის ნაჩვენები, თუ როგორ ემიჯნებოდნენ ცნობილი რუსი სიმბოლისტი პოეტები ესთეტიზმსა და დეკადენტობას ჯერ კიდევ 900-იანი წლების დამდეგიდან: „1900 წლიდან გამოსულმა თაობამ სიმბოლიზმის დროშით პირველმა აღნიშნა საზღვრები სიმბოლისტურ გზასა და მისგან გამიჯნულ ესთეტიზმსა და დეკადენტობის აზრთა მიმართულებათა შორის“.[2] – წერდა ა. ბელი.

1994 წელს თსუ-ს გამოცემული „უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ კურსშიც კვლავ დომინირებს აზრი, რომ „ცისფერყანწელებმა“ და მათმა თავკაცმა პაოლო იაშვილმა 30-იან წლებში „სრული შეგნებითა და სიწრფელით დააღწიეს თავი ესთეტიკური მოდერნიზმის ტყვეობას“.(?)[3] თუმცა ვერც იმას დავივიწყებთ, რომ ჯერ კიდევ 20 წლის წინათ, 1975 წელს, გ.მერკვილაძე წერდა: „ქართულ სიმბოლიზმში, ალბათ, სწორედ მელოდიურობის შინაგანმა, ობიექტურად არსებულმა

---

1 Е.В. Ермилова, Теория и образный мир русского символизма, М., 1989, с. 20.

2 А.Белый, Воспоминания об А.А. Блоке, Записки мечтателей, Пг., 1922, с.8.

3 ლავალიანი, პაოლო იაშვილის პოეზია, წიგნში „უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, თსუ, გვ. 372.

ტენდენციამ თავიდანვე განაპირობა სონეტის ფორმის განსაკუთრებული პოპულარობა. „ცისფერყანწელები“ საკმაოდ ხშირად მიმართავდნენ ამ ფორმას. „ეს ლირიკული ტონების კეთილხმოვანი–თანამიმდევრობითი ურთიერთშეხამების ახალ შესაძლებლობას იძლეოდა მისი თავისებურების – ხანგრძლივობის, ხმოვანებისა და რიტმულ–რითმული ურთიერთშესატყვისობის განსაზღვრული კანონიკური პრინციპების შემოქმედებითი გამოყენებით“[1] (ხაზი ჩვენია – თ.ბ.).

აქვე გ. მერკვილაძე აღნიშნავს, რომ პაოლო იაშვილმა „ცისფერი ყანწების“ სალიტერატურო სკოლის არსებობის დროს ცხრა სონეტი დაწერა და მათგან არც ერთი არ იყო ურითმო, „ყრუ“. ეს ფაქტი კი „თავისთავად მეტყველებს „ცისფერყანწელთა“ დაინტერესებას ამ ფორმით, როგორც პოეზიაში მელოდიურობის გაძლიერების ერთ–ერთი საშუალებით“.. (ხაზი კვლავ ჩვენია, თ.ბ.).

საესებით მართებული ახსნაა პაოლო იაშვილის სიმბოლისტური სონეტებისა. ლიტერატურისმცოდნეობაში ბოლო ხანს სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს ჰერმენევტიკა, რაშიც გულისხმობენ „ტექსტის ინტერპრეტაციისა და მისი გაგების

---

1 გ. მერკვილაძე. სიტყვა პაოლო იაშვილის პოეზიაზე. წიგნში „პაოლო იაშვილი, პოეზია, პროზა, წერილები, ფარგმანები“, თბ. 1975, გვ. 60–61

თანამიმდევრულ განხორციელებას".[1] ცნობილი ამერიკელი მეცნიერი პოლ რიკიორი აღნიშნავს, რომ დაშორება ტექსტის გაგებასა და განმარტებას შორის ბადებს კონფლიქტს მეთოდებს შორის. XX ს-ში კი, როცა მოხდა სემიოლოგიური რევოლუცია და დაიწყო სტრუქტურალიზმის ინტენსიური განვითარება, ლიტერატურისმცოდნეობაში ყველაფერი ძირფესვიანად შეიცვალა. შეიცვალა, ბუნებრივია, სიმბოლისტური ტექსტის გაგება-ინტერპრეტაციის თეორიაც. სიმბოლისტი პოეტი ორიენტირებს სიმბოლისტური სახეებით, რომელთა ახსნა-გამოცნობა მკითხველის საქმეა. „სახე, როგორც ცნობიერების განცდილი შინაარსის მოდელი, არის სიმბოლო. განცდათა სიმბოლიზაციის მეთოდი სახეების მეშვეობით არის სიმბოლიზმი",[2] – წერდა ა.ბელი.

პაოლო იაშვილის ზემოხსენებული „სონეტი ელლის" სწორედ, „განცდათა სიმბოლიზაციის" გამო არის სახელდობრ სიმბოლისტური სონეტი. თეიმურაზ დოიაშვილი გალაკტიონ ტაბიძის სიმბოლისტურ ლექსებზე მსჯელობისას საგანგებოდ აღნიშნავს: „სიმბოლო, როგორც ინტუიტურად შემეცნებული ტრანსცენდენტური საწყისის რეალიზების საშუალება, მინიშნების პრინციპს ეფუძნება. თავისი განუსაზღვრელობით,

---

1 Поль Рикер, Герменевтика текста, в кн. "Герменевтика. этика. Политика". М., 1995

2 А. Белый, Арабески, М., 1911, с.258

მრავალმნიშვნელობით ის მუსიკას უახლოვდება".[1]

როგორც უკვე ვთქვით, მუსიკალური სონატის ფორმა თავისი ექსპოზიციით, დამუშავებითა და რეპრიზით მჭიდროდ უკავშირდება სონეტის სიუჟეტური ხაზის განვითარებას: თეზას, ანტითეზასა და სინთეზს. თემის განვითარების ამ მუსიკალურ პრინციპზეა აგებული სწორედ პაოლო იაშვილის „სონეტი ელლის".

პაოლო იაშვილის ცხრა სონეტიდან შვიდი მიძღვნითია, ექვსი – ე.წ. „მედალიონია", ხოლო ერთი – „ავტომედალიონი".

პ. იაშვილმა სონეტები მიუძღვნა ვალერიან გაფრინდაშვილს (1915წ.) და ტიციან ტაბიძეს (1919 წ.). სონეტში „ვალერიან გაფრინდაშვილს" მკაფიოდ ჩანს ამ ორი სიმბოლისტი პოეტის (ვალერიანისა და პაოლოს) განცდათა სხვადასხვაობა: თუ აჩრდილების, ორეულების და სარკის უფსკრულების სიღრმის მხილველ პოეტს სწამს „ბროლში თქმული სიტყვების ძალა", პაოლო იაშვილისათვის ირეალური სამყარო არის „მხარე გამარჯვების და განახლების". თუმცა ორივეს აერთიანებს პოეზიის ერთგულება.

ლალის კოშკები, სიდიადე ზღაპრულ სახლების,
რაც გვაწამებდა, ყველაფერი მზემ გამოცვალა.

1 ი.დოიაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება. სადისერტაციო მაცნე ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. ხელნაწერის უფლებით. თბ, 1995. გვ. 23.

შენ პოეზიის სამსახური აიღე ეალად
და მეც მომესმა ხმა ძვირფასი, ხმა შეთანხმების.

ოცნებით ცხოვრობ, ოცნებაში შენი ძმა ვარ მე,
მიჰქრი უშიშრად ქედმაღალი ღამის მხედარი.
გაგიუებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს
მალარმე.

პაოლო იაშვილის სონეტებში „ხმა შეთანხმების“ უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე დისონანსების მშვენიერებად გარდაქმნის ხელოვნება, რაც მისი ვერლიბრის კუთვნილება გახდა. ამიტომაც წერდა, ალბათ, ს.ცირეკიძე: „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების“.

სონეტში „ტიციან ტაბიძეს“ პაოლო იაშვილი განსაზღვრავს „ცისფერყანწელთა“ ორდენისა და მისი თითოეული წევრის როლს და ადგილს ქართული პოეზიის დიდ ტაძარში:

საკმევლის სუნი გვაბარბაცებს შენ და თვითეულს
კათაკმევლებად მლოცველებში რომ შეეჩარით.

კლასიკური, ეროვნული პოეზიის ტრადიციების გადალახვა, მათთან შებრძოლების ფონზე საუკეთესოს შენარჩუნება და სიახლის დამკვიდრება, რა თქმა უნდა, ძნელი იყო. მით უფრო, რომ ქართველი სიმბოლისტების შეგრძნებებსა და განცდებში

ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობდა მშობლიური, ტრადიციული და, ამავე დროს, სრულიად ახალი, მიმზიდველი და იდუმალი, საინტერესო და გამოუცნობი „მსოფლიო სული“, ევროპა:

დახურეს გზები, მოვეფანტეთ ყავრიან ქოხებს
კომანდორიევით უკან მოგსდევს წმინდა გიორგი.
შეალამის კვამლში აგათრთოლებს და აგამბოხებს
დუბელით, ჭლექით დღენაკლული შენი ლაფორგი;
მოგაგონდება მამაშენი, ღვინო და გედი,
სოფელი, ჭინკა, ვარსკვლავები და საფრანგეთი.

1916 წელს დაიწერა პაოლო იაშვილის „ტრიპტიხი. მალარმე. ვერლენ, ვერჰარნ“. სონეტში „მალარმე“ პოეტი სიმბოლისტური სახეებით ქმნის „გედის“ ავტორის, „თოვლზე დაფანტულ მრავალფერი ქვის მაქებარი“ ფრანგი სონეტისტის პორტრეტს და მასთან საკუთარ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს:

...ის იყო ბრძენი, მაგრამ ხშირად გაუგებარი.
მისივე ნათელ სონეტივით გამოკვეთილი.
იგი ბეერისთვის დაფარულად და მიუგნებლად,
ჩემს ოცნებაში ამართულა ბრწყინვალე ძეგლად.

სიმბოლიზმი კონტრასტების ხელოვნებაა და უცილოდ გულისხმობს წინააღმდეგობათა უკიდურეს დაპირისპირებას, ხოლო ტანჯვის აბსოლუტიზაციით – გენიის გამძაფრებას.

სწორედ ამგვარად განელილი პოეტური გზის გამო თაყვანს სცემენ პოეტები თანამოძმეთ და თანამოკალმეთ. სონეტში „ვერლენ“ პაოლო იაშვილი გვიხატავს ცნობილი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტის „სიდიადეს მის წამებაში“:

მან მეფობასთან შეაერთა მათხოვრის ბედი,
ცხოვრობდა როგორც დიდ ქალაქის ავი ლეგენდა.
ბნელ ოცნებაში დასცურავდა მაისის გედი,
წავიდა ისე, რომ მაისი არ გაუთენდა,
მას, როგორც მოწმეს უკვდავების და დიდებისა,
ამკობს გვირგვინი მარმარილოს სონეტებისა.

ტრიპტიხის მესამე ლექსი ეძღვნება ცნობილ ფრანგ პოეტს ემილ ვერჰარნს, „დროის ახალ დანტეს“, როგორც მას გალაკტიონი უწოდებს („ისევ ეფემერა“, 1922). ვერჰარნისადმი მიმართულ სონეტში პაოლო იაშვილი ხატავს XX საუკუნის ტექნიკური ცივილიზაციით სულამღვრეული პოეტის პორტრეტს, რომლის შინაგანი წონასწორობა მუდმივად დარღვეულია:

შენი კიეილი მკვეთრია ვით ცხელი შურდული,
შენს სასახლეში ყეფს ყვითელი საშინელება,
ჭვარტლიან ბაღში აღტაცებაც არ გეძნელება
შენ ხარ მხედარი შეშლილი და გზადაბურდული.

ვერჰარნის მიერ შექმნილი პოეტური კოშმარი იხატება

პოლო იაშვილის სონეტში. სონეტი – მედალიონის ყოველი სიტყვა ზუსტად მიგნებული სახე–სიმბოლოა ვერჰარნის პოეზიის შესაცნობად. „სონეტის გასაღები“ აკონკრეტებს აბსტრაქტულ განცდათა მრავალფეროვნებას:

შენი აჩრდილი იმართება ვით სისხლიანი
და საშინელი ქანდაკება ქალაქის თავზე.

პოლო იაშვილის, როგორც სიმბოლისტი პოეტის, შემოქმედებით გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ „ელენე დარიანის დღიურები“. სიმბოლიზმის ერთ–ერთი არსებითი მოთხოვნა გარდასახვის, ნიღბის ხელოვნებისა სწორედ აქ გამომჟღავნდა ყველაზე უკეთ. პ.იაშვილმა ამ ლექსებში გვიჩვენა ლირიკული შეგრძნება „არა–მეს“ განცდებისა, ქალის პიროვნული განცდა სიყვარულის, როგორც სტიქიური, ყოვლისდამფიწყებელი გრძნობისა. ე.წ. „ელენე დარიანის ციკლის“ ლექსებში პოლო იაშვილს ერთი სონეტიც შეუტანია. „ფერადი სონეტით“ პოეტმა სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ფერთა შეგრძნებისა და განცდის მდიდარი შესაძლებლობანი გამოამჟღავნა: „უთვალავი ფერითა“ და უამრავი სურვილით ავსებულ ქვეყანაში პოეტმა მოიტანა „ელვარება ფერადი ჰანგის“. დაუმორჩილებელი და ველური გრძნობა სიყვარულისა მაინც შეიძლება ფორმაში მოაქციო და ჩაკეტო; ელ. სოლოვიოვის

აზრით, სილამაზე – მხოლოდ შეგრძნებადი ფორმაა სიკეთისა და ჭეშმარიტებისა: ამ სიმბოლისტური მსოფლშეგრძნების გამოსახატავად სონეტი, როგორც მშვენიერი ფორმა და მისი შინაარსი, როგორც ჭეშმარიტების გამოვლინება უმაღლესი, ღვთაებრივი სიკეთის – სიყვარულის სახით, საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა. ოქროსფერი და ბნელი – ნათელი და შავი მკვეთრად უპირისპირდება, მაგრამ ამავე დროს, იზიდავს კიდეც ერთმანეთს:

ერთხელ ვიხილე და ველარ ვთქვი თამამი „არა“.
და მომეწონა რომ მფარავდა მე ოქროს ბადე...
და მიხარია, ბნელ თვალებით რომ დავიბადე.

სამყაროს სტიქიური საწყისი, ველური ინსტინქტი, გაუღენთილი მძაფრი სურვილები, შესაძლოა, მხოლოდ ხელოვნებამ აქციოს ჭეშმარიტ მშვენიერებად. ცხოვრების, რეალობის სილამაზე ხელოვნების მეშვეობით მშვენიერი ხდება და უკვდავებასაც ეზიარება. სხვა გზა ხორცის სილამაზის უკვდავებისა – არ არსებობს. ამიტომაც მაღლდება „ელენე დარიანის დღიურებში“ მოქცეული ხორციელი ტრფობა სულისმიერ განცდამდე.

ლექსის შინაარსისათვის სწორედ სანატრელი „ოქროს ბადეა“ სონეტის ფორმა, რომელიც სიყვარულის აბსტრაქტულ, ირეალურ განცდას დახვეწილი და არისტოკრატიული გარეგანი

გამოხატვის მეშვეობით სძენს ბრწყინვალებას. „ფერად სონეტში“ სამყაროს ბნელ „დიონისურ“ საწყისზე იმარჯვებს ნათელი, აპოლონური საწყისი – „ოქროს ბადე“. სწორედ ოქროსფერით, მზისფერით ბრწყინავს პაოლო იაშვილის ლექსების უმრავლესობაც.

პაოლო იაშვილის „ავტომედალიონში“ (1917) გასაოცარი ობიექტურობით, სიზუსტით და წინასწარმეტყველურადაც კი არის დახასიათებული პოეტის პიროვნება:

საქართველოში არ იწამეს ჩემი დენდობა,
მე მახალისებს მხოლოდ ჩემი salto mortale,
მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუკი მენდობა,
ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი.
შევხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყვითელ
ხავერდსა
და რუსთაველთან გადავდივარ მე ალაverdსა.

როგორც უკვე ვთქვით, პაოლო იაშვილის სონეტები კლასიკური, აპოლონური საწყისის მატარებელი პოეზიის არსის გამომხატველია. საყურადღებოა ისიც, რომ პაოლო იაშვილს არ უთარგმნია ფრანგი სიმბოლისტების სონეტები. მას ეკუთვნის მხოლოდ ა. პუშკინის სამი სონეტის („ელეგია“, „სონეტი“, „კნეინა ე.ი. გალიცინას“) თარგმანი.

„ავტოპორტრეტში“ პაოლო იაშვილი წერს, რომ იგი „ლამაზ რითმისათვის ერთი წამით ჩაფიქრებული პოეტია“, რომელმაც „პოეზიიდან შორს გასტყორცნა სიტყვა თარსული“. პაოლო იაშვილის სონეტების რითმები გამოირჩევა მდიდარი ასონანსებით: არ აფასებ – დარაბაზე, ქოხებს – აგამბოხებს, ძმავ მე – მალარმე, გადამკიდე – გნახავ კიდევ და ა.შ. კონსონანსები: დობილი – შესანდობელი, დარბაზი – ტარებაზე.

თითქოს ერთგვარი გამონაკლისია პაოლო იაშვილის „სონეტი“ (1918), რომელშიც პოეტი ბუნდოვან, ერთი შეხედვით, აბნეულ პოეტურ განცდას გვთავაზობს:

მე ვკითხავ ვინმეს: „ჩემს სონეტებს რად არ აფასებ?“
მერე უეცრად თამარ მეფე – ჩემი დობილი,
ვთხოვ მოკრძალებით – შესვას ჩემი შესანდობელი
და თავს დავიხრჩობ ბნელი ღამით ძველ დარაბაზე.

აქ პოეტი ერთგვარ მისტიფიკაციას მიმართავს: მან იცის, რომ არაკანონიკური სონეტების ფონზე, შესაძლოა, მისი კლასიკური სონეტები ბევრს ანაქრონიზმად ჩაეთვალა, მაგრამ პოეტის ერთგულება საკუთარი „სულის შინაარსის“ (ვ.ბრიუსოვი) მიმართ მტკიცეა.

„მინიშნებათა პოეტიკის“ მეშვეობით მკითხველი ეზიარება ლირიკული გმირის სულის სიმძიმეს, ტრაგიკულ განცდას.

პაოლო იაშვილის სონეტები გამოირჩევა „ცისფერყანწელთა“ სონეტებისაგან თავისი კანონიკურობით, რაც შეგნებული და გათვალისწინებული ჰქონდა პოეტს, რომლისთვისაც „კალამის წვერი – ბულბულის ნისკარტი“ იყო:

ციდან მოსმენილ შუადღის ჟღერის
მონად გამხდარა ლექსების ზომა.
მარცვლების ძებნას დაიწყებს ცერი,
აავსებს წერილს წუხანდელ ცის დარდი,
და მღერის, მღერის კალამის წვერი,
კალამის წვერი – ბულბულის ნისკარტი.

(1932. „მაგიდა – ჩემი პარნასი“)

პაოლო იაშვილის თითქმის არცერთი სონეტი არ უხვევს დადგენილი ნორმებიდან. მათში უდიდესი პოეტური ენერგიის წყალობით, კანონიკური ფორმის მეშვეობით არის შეკრული მღელვარე და ტრაგიკული სული, რომელიც გარეგნულად ყოველთვის ინარჩუნებს სიმშვიდეს და აუმღვრეველობას, რადგან იგი ღვთაებრივი ჰარმონიის დაუჭვეებელი მლოცველია. ასტამურ შერვაშიძის ფსევდონიმით გამოქვეყნებულ პაოლო იაშვილის „მდუმარე ვედრებაში“ (გაზ. „ჩვენი მეგობარი“, 1917, № 316, 2 აპრილი, გვ. 3), პოეტი ღმერთისადმი შესავედრებელ სიტყვებს ველარ პოულობს, რადგან „ხვეწნა–ამბორია“;

სიმბოლისტებისთვისაც ხომ სიტყვით გამოთქმული აზრი უკვე სიცრუეა, პოეტური მდუმარება კი – ყველაზე მეტყველი და მხურვალე ლოცვა:

ღმერთო! გვისმინე! ნუ დაგვტოვებ ქართველებს მარტო,
მე აღარ ვიცი, როგორ გითხრა, როგორ მოგმართო!
ქვეყნიერების სიხარული როცა იწყება,
მე მეშინია საქართველოს გადაეიწყება.
უფალო, შენ ხარ ქვეყნის მეფე, ქვეყნის მმართველი,
დიდი ხანია შენს წინაშე იწვის ქართველი!
და ჩვენი ლოცვა დღეს სხვა ლოცვას აღარ ედრება,
უკანასკნელი, გამიგონე, ღმერთო, ვედრება!

პაოლო იაშვილის „მდუმარე ვედრება“, მარითალია, სონეტი არ არის, მაგრამ ლექსის ერთი, ზემოთ მოხმობილი ნაწილი 5/4/5 სქემით არის გამართული. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 14 მარცვლიანი საზომის ამავე სქემით (5/4/5) არის შესრულებული ნიკ. ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვა“, ილია ჭავჭავაძის „ლოცვა“ და აჩრდილის ლოცვა ილია ჭავჭავაძის პოემა „აჩრდილში“.

პაოლო იაშვილის სონეტები – „სიყვარულის სიმღერები“ – სიცოცხლის, ღვთის სადიდებელი ოდებია. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველდღიური ყოფა მძიმეა და აუტანელი, ღმერთის რწმენა აყუჩებს ტკივილს და ტანჯვას ნეტარებად აქცევს.

ჩანს, პოეტი შეუმცდარი ალლოთი გრძნობდა „ცისფერ-ყანწელთა“ ტრაგიკულ მომავალს და 13 წლით ადრე, 1924 წელს, გარეგნული სიმ'შვიდით, მაგრამ შინაგანი მღელვარებით აფრთხილებდა თავის სულიერ ძმებს: „... „ცისფერყანწელებს“ აღარაფერი დარჩენიათ გარდა იმისა, რომ თქვან: „გაეჩუმდეთ, ძმებო“.

პაოლო იაშვილის „ბულბულის ნისკარტი“ ამ სიტყვების შემდეგ სონეტებით აღარც ამეტყველებულა.

ბ) ტიციან ტაბიძის სონეტები

„სონეტისათვის უღალატე ძველ მუხამბაზებს“, – ასე მიმართავდა ეალ. გაფრინდაშვილი ტ.ტაბიძეს მისდამი მიძღვნილ „მედალიონში“, ხოლო თვითონ ტიციანი წერდა: „-მე და არც ერთ „ყანწელს“ არც დიდ დამსახურებად არ ჩაგვითვლია სწორი სონეტის წერა. სწორი სონეტები ხომ საუკუნეების წინ იწერებოდა იტალიაში და საფრანგეთში და რა უნდ ყოფილიყო აქ ისეთი, რის დაჩემებაც ღირდეს“.[1]

და მართლაც, „ცისფერყანწელებს“ არასოდეს მოუნდომებიათ დაუმსახურებლად მიეკუთვნებინათ პირველობა სონეტის შემოტანისა საქართველოში.

---

1 ტ. ტაბიძე, ჩემზე და სონეტზე. გაზ. „საქართველო“, 1917, №225.

ტ. ტაბიძის სონეტები გვეხმარება მისი პოეტური მემკვიდრეობის სწორ შეფასებაში. ტ. ტაბიძის პირველი, ათმარცვლიანი სონეტები 1911 წლით არის დათარიღებული („მგზავრის სიმღერა“, „ადონაის“, „მედეა“). ამავე წელს უთარგმნია ტ.ტაბიძეს ივ. ბუნინის „ალპებზე“ და კ.ბალმონტის „წინათგრძნობა“. ორივე 14–მარცვლიანი საზომით (5/4/5) და გარითმვის სისტემით: abab abab ccd dee შესრულებული.

ტ.ტაბიძის ათმარცვლიანი (5/5) „მგოსნის სონეტი“ (1915წ.) არ იცავს საევალდებულო სტროფულ დანაწევრებას კატრენებად და ტერცეტებად. ლექსი გაყოფილია ორ რეასტრიქონიან სტროფად. ტ.ტაბიძე მოგვიანებით თვითონვე აღნიშნავდა: „...მე თვითონ მქონდა საკუთარი და თარგმანი არა სწორი სონეტები... და ჩემს ბავშვურ შეცდომებს სიყვარულით ვიგონებ“.

ტიციანის ნამდვილი, სწორი სონეტები „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროს იწერება და მათში აღბეჭდილია სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი ხილვები და მსოფლგანცდა. თუმცა თვითონ ტიციანი აღნიშნავდა: „სიმბოლიზმი რომ ჩვენში უცხოეთიდან მოდის, ამაში არაფერი საფრთხე არ არის. ჩვენ ვიცით, რომ ისტორიულ დროში საქართველო იმყოფებოდა ბევრი სხვა და სხვა კულტურის გაელენის ქვეშ. ბევრი გადმოუღია იმას ბერძნული, არაბული, სპარსული კულტურის, ბევრი

იმათთვისაც გაუტანებია... როცა ხალხი იღებს სხვისაგან რაიმეს, იმას თავის ბრძმედში ატარებს. ნაციონალური აპერცეპციის ძალით ერი ითვისებს იმას, რაც მის ეროვნულ თავისებურებას ეგუება, რასაც იმასთან ახლობელი კავშირი აქვს". ასე იყო „ყანწელთა" სონეტებშიც: მიუხედავად სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივ, მყარ თემათა და სახეთა ერთიანობისა, მათს სონეტებში ყოველთვის იგრძნობოდა ეროვნული ტკივილი თუ სიხარული. 1918 წელს ტ. ტაბიძე წერს „ქალდეას ბალაგანს":

ჩემი სამშობლო – საქართველო სხვა თეატრია,
ბევრი მინახავს ხეტიალ'ში მე თეატრები.
გახუნებული მისი სული ბევრმა ათრია,
მაგრამ ელვარე მზე სხივებით არ ეხათრება.

ეხედავ, მოდიან ზღვა ლანდებად ბრძენი მაგები,
მიმი, უონგლერი და დროგები აქტიორებით.
არ მეშინია ძვირფას ძმებთან სულის წაგება
და ძველ პიესას მე ვთამაშობ განმეორებით.

იყო თამარი და ძვირფასი მისი სამება,
ამაზე იტყვის საქართველო მატიანებით
მხოლოდ შენს ტანჯვას, კოლომბინა და შენს წამებას

პიეროს მეტი ვერ იტირებს სხვა დანანებით.
ვერ ნახავ რაინდს, ჩემზე უფრო რომ უერთგულოს
შენს წამებულ სულს, კოლომბინა, შენს
ტუბერკულოზს.

ეს სონეტი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია მთლიანი ციკლისა „ქალდეას ქალაქები“, რომელიც ოთხი ლექსისაგან შედგება („ქალდეას მზე“, „მაგი წინაპარი“, „უაბჯარონი“, „ქალდეას ბალაგანი“). „პოეზიისათვის განსაკუთრებით ძვირფასია წარსული“ (ვ.გაფრინდაშვილი), ისტორია პირადი განცდაა, ამბავი, მომხდარი ათას წლის უკან – თითქოს შენი საკუთარი ამბავია, და შენი საკუთარი ამბავი, მომხდარი ახლა, თითქო შორეული ამბავია შენი ხალხის. პლატონის გენიალური თქმა რომ ვიხმაროთ, „ისტორია“ არის მოგონება (ანამნეზის), მართალს იტყვის ამდროული გერმანელი ავტორი: „წარსული მისი (ადამიანის) ხალხის (მისი) პიროვნული ხსოვნაა, ხოლო მომავალი მისი ხალხის – მისი პიროვნული საქმეა“ (მარტინ ბუბერ). „დიახ! ისტორია ქმედითი ხსოვნაა“, – აცხადებდა გრ. რობაქიძე. მართლაც, თითქოსდა, გაუცხოებულ პიეროსა და კოლომბინას ნასესხებ სახეებში ნამდვილად საქართველოს მცველი რაინდი და მისი მამული იგულისხმება. საერთოდაც, ტ.ტაბიძის სონეტებში განსაკუთრებული სიცხადით შეიგრძნობა

გარდასულ ამბავთა თუ გმირთა გათავისება, წარსულის საოცარი, პიროვნული განცდა. ტ.ტაბიძის „ფატმან–ხათუნი“ სიცხადითა და პოეტურ სახეთა დახვეწილობით კიდევ ერთხელ განამტკიცებს აზრს, რომ სონეტი საუკეთესო ფორმაა ასეთი თემების დასამუშავებლად:

ჩემს სულს ასარკებს მოგონება ცხელი ასულის,
ფატმან ხათუნი ელანდება ძილშიც ხარბ თვალებს.
მიყვარს ეს ლანდი მაშინაც კი, როცა მაწვალებს,
შეიძლებოდეს დაბრუნება ნეტავ წარსულის.

მუტრიბ–მომღერალთ ისმის ქება აქ სიყვარულის,
ალიონამდე ჰკოცნის ფატმან აესებულ ყანწებს
და კუროების ქარავნები ამტვერებენ გზებს,
ელიან ნახვას ნდომისაგან ფერგადასულის.

არ დაიღლება მისი ტუჩი კოცნით არასდროს,
სულსაც მიინდობს, რომ ღალატით შემდეგ დალადროს.
მისთვის ერთია ჩაჩნაგირი და ავთანდილი.

ფატმან, ოცნებით ცხოვრობს სული შენს ცხელ საბანში,
ის შენი ტყვეა, როგორც თაგვი სინის ხაფანგში
და თრთის ქედანი, აქ ძერასთან ომგადახდილი.

სიუჟეტური ხაზის განვითარება საოცარი სიზუსტითა და სრულყოფილებით მიმდინარეობს ამ სონეტში. პირველ კატრენში გვეძლევა პიროვნული განცდა პოეტისა, რომელიც ნატრობს წარსულის დაბრუნებას (უკანასკნელი სტრიქონი), როგორც მომდევნო კატრენში ვხედავთ, ეს სულაც არ ყოფილა ძნელი პოეტისათვის: ცხადად შევიგრძნობთ ფატმან ხათუნის სულს („ალიონამდე ჰკოცნის ფატმან ავსებულ ყანწებს") და გარემომცველ სამყაროს, ხდება კვანძის შეკვრა, რაც სონეტის კომპოზიციის აუცილებელი პირობაა, პირველ ტერცეტში უნდა გაიხსნას კვანძი და ასეც ხდება: „მისთვის ერთია ჩაჩნაგირი და ავთანდილი". სონეტის ბოლო ტერცეტი დამამთავრებელი აკორდია ზემოთქმულისა. „ფატმან, ოცნებით ცხოვრობს სული შენს ცხელ საბანში", ისევ „ისტორიის ქმედითი ხსოვნისაკენ" გვაბრუნებს. ამ სონეტის კითხვისას შეიძლება ირწმუნო ბუალოს სიტყვები, რომელიც კარგად შეკრულ სონეტს გრძელ პოემას ადარებდა.

ქართველი სიმბოლისტები, ფრანგ და რუს სიმბოლისტთა მსგავსად, ცდილობენ ახალი მითის – პოეტის სახელზე შექმნილი მითის – შემოტანას პოეზიაში. „ამ ახალი მითოლოგიის მასკარადში „ყანწელებს" დიდი გაბედულებით

შეჰყავთ ერთმანეთი“, – აცხადებდა ვალ. გაფრინდაშვილი და შემდეგ დასძენდა: „სონეტის დრამატიზაცია უთუოდ ყანწელების დამსახურება“[1] (ვ.გაფრინდაშვილი, დეკლარაცია, (ახალი მითოლოგია), „მეოცნებე ნიამორები“, №7, 1922). ტიციან ტაბიძის სონეტი „ვალ. გაფრინდაშვილს“ უკეთ დაგვანახებს შემოქმედის პოეტურ სამყაროს:

შენი ოცნება მოიხარშა გოიას ქვაბში,
ალარ სცილდები დაბნელებულ ძველ ესკურიალს,
მწარედ გაწამებს ბალახვანი, როგორც გურიელს,
ღამის მხედარო, ანთებულო ღამეთა წვაში.
ახლოა მოსე, პოეზიის მეწამულ ზღვაში
შენ შეიყვარე ოფელია, ალარ სცელი სხვაში.
ვიცი, რომ უფრთხი გაგიუების სხვა ქარის ტრიალს,
მაგრამ სადაეე შენი ლექსის დახრის დარიალს,
დუელში მოკლულ ორეულთა დადეეი გორი,
ლოტრეამონის მაინც გებრძვის შენ მალდარორი,
მეც შენთანა ვარ ამ ბრძოლაში, ვინ დამაკავებს?
უკანასკნელი დაისების ცეცხლში ალდები,
მეც თავს დამნათის ჩემს ქალდეას ცეცხლის კალთები,
მაგრამ სახელი პოეტების უფრო გვაბრმავებს.

---

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია), ჟ „მეოცნებე ნიამორები“, №7, 1922

სონეტში ერთ სახელს – ვ.გაფრინდაშვილის – უკავშირდება რამდენიმე ცნობილი და თვითონ ვალ. გაფრინდაშვილთან, ერთი შეხედვით, დაუკავშირებელი სახელი, მაგრამ თუ „ყანწელთა“ წერილებს გადავხედავთ, მათ შემოქმედებას გავეცნობით, მივხვდებით, რომ ამ სახელებს მართლაც გზამკვლევის ფუნქცია ეკისრება ვალ. გაფრინდაშვილის პოეტურ სამყაროში შესასვლელად. დავიწყოთ პირველი კატრენით, სადაც ოთხი მაგიური სახელია: გოია, ესკურიალი, ბალახვანი, გურიელი; გოია – ცნობილი ესპანელი მხატვრის – სახელი და ესპანური ესკურიალი მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს, ორივე ერთად კი ვალ. გაფრინდაშვილის პოეზიას. მამია გურიელის სახელი ქართველმა სიმბოლისტებმა კიდევ ერთი ახალი მითის შესაქმნელად გამოიყენეს. თვითონ ვალ.გაფრინდაშვილს აქვს სონეტი მასზე („და ყვითლად მხიბლავს მოქეიფე ლოთი მამია, საბედისწერო, სასიკვდილო ყრუ ბალახვანი“), მეორე კატრენში ძირითადად ორი სახე–სიმბოლოა: ოფელია და მოსე. ორივე მათგანი თავისებურად გვიხსნის ვალ. გაფრინდაშვილის პიროვნებას. მის „დაისებში“ ცალკე ციკლია „ოფელიები“, სადაც პოეტი ჩუმი სინაზითა და სიყვარულით უმღერის ოფელიას – მარადიული სიყვარულის სიმბოლოს. რაც შეეხება მოსეს – ბიბლიურ ღმერთკაცს და ვალ. გაფრინდაშვილთან

მის დაკავშირებას, ამ მხრივ საინტერესო ცნობას გვაწვდის ვარამ გაგელი (ტ.ტაბიძე); „მისი (ვ.გაფრინდაშვილის – თ.ბ.) სახე მისმა მეგობარმა ახალ მოსეს სახეს შეადარა“. თვით ვალ. გაფრინდაშვილის პოეზიის გაცნობით იხსნება დანარჩენი პოეტური სახეები და ბოლოს აღსარებასავით გაისმის დასკვნა ტ.ტაბიძისა: „მაგრამ სახელი პოეტების უფრო გვაბრმავებს“, მაშ ასე, იქმნება მითი პოეტზე, „ყანწელების“ უმაღლესი მიზანი კი მართლაც ეს იყო, რადგან „სიმბოლიზმის დეეიზი არის მარადისობა, სიმბოლოზე უფრო მაღალი საფეხური არის მითი. მითში სიმბოლო კარგავს საშუალების ხასიათს და პოულობს დამოუკიდებელ არსებობას“.[1]

90-იან წლებში გახდა მხოლოდ ცნობილი ტ. ტაბიძის სონეტი-მედალიონი, მიძღვნილი გრ. რობაქიძისადმი, რომელიც 1916 წელს, ჟ. „ცისფერი ყანწების“ პირველი ნომრის გამოსვლის შემდეგ უნდა იყოს დაწერილი. სონეტში არეკლილია გრ. რობაქიძის ლექსის განწყობილებანი, რომელიც იმავე ჟურნალში იყო დაბეჭდილი.

ტიციან ტაბიძეს „ცისფერი ყანწების“ არსებობის პერიოდში 10 სონეტი დაუწერია: („ნოემბერი“ (1916), „პიერო“ (1916), „ავტოპორტრეტი“ (1916), „ფატმან-ხათუნი“ (1917), „პეტერბურგი“

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, დავით გურამიშვილი (პარალელები), ჟ. „მეცნიერ ნიამორები“, 1920, №4.

(1917), „ქალდეას ბალაგანი“ (1918), „ეალერიან გაფრინდაშვილს“ (1918), „პაოლო იაშვილს“ (1921), „ნინა მაყაშვილს“ (1922). მის „აეტოპორტრეტში“ (1916წ.). მარცვალთა რაოდენობა მერყეობს თითოეულ სტრიქონში) 12–13–12–11, 12–12–12–12, 12–11–10, 12–12–12).

ტიციან ტაბიძისეულ თარგმნილ სონეტთა შორის ცალკე უნდა გამოიყოს პოლ ვერლენის „კოჭლი სონეტი“, რომელიც 1914 წელს დაიბეჭდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ (1914, №7, გვ. 7), ხოლო შემდეგ გამოქვეყნდა „ჩანგის“ მეორე წიგნში (1916):

პო, ჭეშმარიტად უსაზღვროა ჩემი ტკივილი,
ან უბედური შეიძლება, როგორც მე ვარ დღეს?
ვკვდები, ვით მხეცი და არავის ესმის კივილი,
მაყურებელთა შებრალება ვის გაახსენდეს!..
ბიბლიის ზეავი, ჯოჯოხეთი, შავი ლონდონი,
სულს ხუთავს ნისლი, ხმაურობა და გაზის
კრთომა,
ვებერთელანი შეკუმშულან ერთად სახლები,
ჭირვეულ მოხუცთ, გეგონება სენატორთ სხდომა!
წარსული კვის, კნავის, მოსთქვამს, მორბის, მოფრინავს,

ვარდისფერ ნისლში და ტალახში, სადაც Sohos
მეფობს თან მასთან indeeds, all rights haos!
ოჰ, ჭეშმარიტად ყველაფერი მეტად მწვაევა,
ძალა არა მაქვს, მოვითმინო ესდენ წამება...
შავო ქალაქო! ცეცხლი ციდან როს წაგედება?...

ჩვეულებრივად, სონეტი „კოჭლია“ მაშინ, თუ მისი კატრენების უკანასკნელი სტრიქონები მოკლეა, დაკოჭლებულია (როგორიცაა, მაგალითად, იოსებ გრიშაშვილის ცნობილი კოჭლი სონეტები: „მეფე ეახტანგი“ და „შეიდიში“, სადაც კატრენების ბოლო სტრიქონები 14–მარცვლიანის მაგიერად – 5–მარცვლიანია). ამ სონეტში კი, როგორც ვხედავთ, მარცვალთა რაოდენობა ყველა სტრიქონში თანაბარია. ჩანს, სონეტში სხვა სპეციფიკური ნიშნებია უარყოფილი და სიკოჭლეც მათი დარღვევითარის გამოწვეული. ამის გასარკვევად ჩვენ საგანგებოდ გავაანალიზეთ ფრანგული დედანი და ვ.ბრიუსოვის მიერ რუსულად თარგმნილი იგივე სონეტი. აი, რა გვიჩვენა დაკვირვებამ:

1. ფრანგული ორიგინალი დაწერილია 13–მარცვლიანი საზომით, რუსული თარგმანიც, დედნის შესაბამისად, 13–მარცვლიანია;

2. როგორც ფრანგულ დედანში, ისე რუსულად თარგმნილ

„კოჭლ სონეტში“ გარითმულია მხოლოდ კატრენები და არა ტერცეტები.

აქ თავს იჩენს ერთი მეტად საინტერესო გარემოებაც: ფრანგული სონეტის კატრენებში ჯვარედინი რითმაა და, მაშასადამე, ერთმანეთს უნდა ერითმებოდეს ტერცეტების ბოლო ტაეპები, ხოლო რუსულ თარგმანში დარღვეულია ეს სქემა და კატრენები მოსაზღვრე რითმითაა გამართული. ტ. ტაბიძის თარგმანში დედნის ვითარებაა დაცული. ეს სხვადასხვაობა კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს ამ სახის სონეტებში რითმის თავისუფლებაზე.

3. ისიც აღსანიშნავია, რომ დედანში ექვსჯერ მეორდება სიტყვა vraiment – ჭეშმარიტად. ესეც ერთ-ერთი დარღვევაა სონეტის წერის სპეციფიკურ ნიშანთა.

პ.ვერლენის „კოჭლ სონეტში“ საოცარი სიცხადით არის აღბეჭდილი ურბანიზმით მიჯნადადებული და თავისუფლებადაკარგული სულის ტკივილი, რაც ტიციან ტაბიძის ორიგინალური შემოქმედებისთვისაც ბუნებრივი და ორგანული იყო. სამართლიანად არის აღნიშნული: „...სამყაროსადმი დამოკიდებულების მთავარ თავისებურებას მის (ტ. ტაბიძის – თ.ბ.) პოეზიაში მაინც დრამატიზმი შეადგენს. ეს შინაგანი თავისებურება უაღრესად დამახასიათებელია არა მხოლოდ

ლექსისათვის, რომლებიც საქართველოსა და ქართველი ხალხის ბედს შეეხება და ღრმად ინდივიდუალურ ელფერს აძლევს მის პატრიოტულ განცდას, დრამატიზმით – შინაგანი აფორიაქების, მოუწყობლობის, ქარიშხლიანი წინათგრძნობის დაღით არის აღბეჭდილი მთელი მისი ინტიმური ლირიკა"[1] და, შეიძლებოდა დაგვემატებინა, მის მიერ თარგმნილი „კოჭლი სონეტიც".

1916 წ. ტ. ტაბიძეს უთარგმნია შ.ბოდლერის სონეტი „ბაასი", რომლის 16 მარცვლიანი საზომით და მოსაზღვრე რითმით გამართული სტრიქონები ნაკლები პოეტური ზემოქმედების ძალისა აღმოჩნდა.

ტ. ტაბიძის სონეტი „პიერო" ბოლონაკლულია – ტერცეტი არა აქვს, ხოლო „ქალდეას ბალაგანი", ინგლისური სონეტის მსგავსად, ორსტრიქონიანი „სონეტის გასაღებით" მთავრდება (12/2). ასევეა სონეტი „პაოლო იაშვილს", ხოლო „ნინა მაყაშვილს" შებრუნებული სონეტია (6/8/2) კოდით.

1927 წელს კი ტ.ტაბიძე წერს ღრმა ტრაგიზმით აღბეჭდილ ლექსს „სოლანლულიდან", რომელიც 14 მარცვლიანი, კანონიკური სონეტია (გარითმვის სისტემა: abab abab ccd dee), ოღონდ დასასრულ მეორდება შერეული კატრენი:

ისედაც მშვიდი სულ დამცხრალა ამალამ მტკვარი
მხოლოდ მეტეხთან მაინც არი უფრო მშფოთვარე;

1 გ. ასათიანი, კრიტიკული დიალოგები, თბ., 1977, გვ. 323

ანგელოსებმა მეტივეებს მოპარეს კვარი,

ლრუბლის ტივებზე გაწოლილა ქალიეით მთვარე.

სონეტის ტერცეტების მკაფიოდ იხატება პოეტის სასოწარკვეთილება:

მე რა მაქვს ახლა, რა მექნება, ან რა მებადა,

ვარ უზრუნველი და ტიტველი მთა შაენაბადა,

და თუ მაწუხებს, – მხოლოდ ფიქრი გულის დამწველი,

რომ ახლო არი მარაბდა და კრწანისის ველი,

რომ ყველა ლეკმა და ურჯულომ გული იყარა,

რომ კუბოსაეით დაცხრილული დგას ნარიყალა.

1936 წლით არის დათარიღებული ტიციან ტაბიძის სონეტი „ორი არაგვი“, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ. ამჯერად აღენიშნავთ, რომ ამ არაკანონიკურ სონეტსაც ერთი ზედმეტი კატრენი აქვს, რომელიც „სონეტის გასაღების“ ფუნქციას ასრულებს:

ორი არაგვი, როგორც ორი და,

ვით დღე და ღამე – თეთრი და შაეი,

ბავშეურ ტირილით ტოლად მოდიან,

რომ ერთად მტკვარში დაიღრჩონ თაეი.

სონეტი „...შემოუფშენია, შემოუდნია“ უკანასკნელი

აღმოჩნდა პოეტის შემოქმედებაში, ამიტომაც არის, ალბათ, რომ 1936 წლით დათარიღებულ ამ ლექსსაც სიკვდილის ციები სუნთქვა თანგაევს და მასში ბედისწერის გარდუვალობის მკაცრი და ჩუმი, იდუმალი რწმენა ზუსტად განსაზღვრულ 14 სტრიქონში ამეტყველდება.

ლექსის შექმნის პროცესი ბუნებრივად გულისხმობს რაციონალურისა და ირაციონალურის, ლოგიკურისა და ალოგიკურის, მისტიკურის თანხვედრასა და ურთიერთგაპირობებულობას, რაც ხშირად პოეტის მიერ ლექსის ფორმის არჩევაშიც გამოიხატება. სონეტის ფორმა, რომელიც სამართლიანად არის მიჩნეული „პოეტური სიბრძნის განსახიერებად", პოეტური ოსტატობისა და მძაფრი, „ემოციური მეხსიერებით" ალბეჭდილი სახეების მოწესრიგებულად, კანონზომიერად წარმოდგენის საშუალებას იძლევა.

სიცოცხლის მომღერალი პოეტისათვის „მაგი წინაპრისაგან" ნაანდერძევი სული კი არანაკლები წინასწარმეტყველი აღმოჩნდა საკუთარი ბედისწერისა:

„და თუ ველარ ვთქვი ლიტურგია მე თავის თავზე, ქვეყანას მაინც გადაეუხდი ერთხელ პანაშვიდს." – 1916 წელს ტიციან ტაბიძის მიერ დაწერილი ეს სტრიქონები 20 წლის შემდეგ ახდენილი წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა...

სონეტი „...შემოუფშვნია, შემოუდნია...“ არაკანონიკურია: ტერცეტები კატრენებს შუა არის მოქცეული და სამი ორტაეპედისაგან შედგება, რითმაც არ იცავს ამ მყარი ფორმის კლასიკურ სქემას (cdx dxd), არც კატრენების რითმაა მწყობრი და ტრადიციული (xbxb xbxb), დარღვეულია სონეტის მკაცრი მოთხოვნაც: გამეორებული სიტყვები მასში მრავლადაა.

ეს დარღვეული ფორმა, თითქოს ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, სულის წიაღიდან ამოსროლილი ფრაზები ღმერთთან ქადაგის საუბრის დროს მოხელთებული აზრის გამჟღავნებაა, ინტუიციით უშეცდომოდ შეცნობილი და ჯერ კიდევ გონებით გაუაზრებელი მომავალია. ალბათ, შემთხვევით არ მიმართავდა გრ. რობაქიძე ტიციანს ამგვარად:

შენში იწვიან ძველ ქურუმთა ლოცვის თესლები,
ტკბილი სონეტი ესიტყვება გვართა მოირას,
ხსოვნას გილბობენ იზიდასი შენ სარეცლები,
ქალდეას სიზმარს რომ აგრძელებ ასე ზმორიანს.

– – – – – – – – – – – – – – – – – – – –

ყივილით ისერი საიდუმლო სიტყვას საოცარს,
არ შეგეშინდეს ძნელი ცნობის: ბავშვო ტიციან:
რომ დიონისო შენი ჩუმი ძმადნაფიცია.

(1919 წ.)

1936–37 წლებში ტიციან ტაბიძის პოეზიაში თავისებურად

გახმიანდა თერგისა და მყინვარის სახეები, რომელთაც კლასიკური ქართული პოეზიის ტრადიციებთან მიბრუნებულმა შემოქმედმა ახლებური გააზრება მისცა:

დიდხანს ეძინა მყინვარს
ტიტველი
და დაუბრუნდნენ ნიაღვარები,
ფიცავს შეძრული ყინულების
ზღვა:
ვუყვარდი კიდეც და ვეყვარები.
დაბრუნდებიან კორიანტელად
დაგუბებული ნიაღვარები.

ეს სტრიქონები 1936 წელს არის დაწერილი და მათი უშუალო კავშირი ჩვენს საანალიზო ლექსთან სადავო არ არის:

შემოუფშვნია, შემოუდნია
ყაზბეგს სპეტაკი თოვლის ხუნდები.
ესმის მყინვარის მწვერვალთა ფიცი:
„კვლავ ნიაღვრად დაგიბრუნდები!“

და უნდა ღმერთსაც დაუსაბუთო
ყველა თამარში ერთი თამარი,

ირემი ირემს და შველსა შველი
რძიან ბალახის კონას სთავაზობს.
მხოლოდ თერგია მარტო ლოგინში
და მარტოობის სიგიჟით ბრაზობს.

მონადირეც ვარ, მოვკალი შველი,
ვილაცამ მომკლა, ვილაც მოვკალი,
გამოეა მთაზე თმადავარცხნილი,
ყინულიანი თვალებით ქალი.

მარადიულობისა და წარმავლობის პრობლემათა ურთიერთგაპირობებულობა და ერთიანობა მყინვარისა და მისგან ნასაზრდოები „ნიაღვრების“ – წყალთა დენაში ასოცირდება. „ყაზბეგის სპეტაკი თოვლის ხუნდების“ ახსნა, მათი სახეცვლილება, დიდებული წარსულის მტკიცედ დაბეჭდილი საიდუმლოს გამჟღავნება დარღვეულ დროთა კავშირის შეკერის აუცილებლობამ განაპირობა.

მყინვართან ანუ მარადიულობასთან ახლოს, მისი სიმაღლიდან და მის ფონზე საკუთარი შესაძლებლობების განსაზღვრა–შეფასებაა განსაკუთრებით ძნელი და პასუხსაგები. დიდი ილიას მიერ მყინვართან დაეჭვებით წარმოთქმული შეკითხვა: „შევიძლებ კი?..“ ტიციან ტაბიძის ლექსშიც ხმიანდება:

შეიდჯერ რომ გითხრათ ლექსები ყველამ,
ყველა შეიდივე აცდენილია.
თავს დაგვიარა ვაჟა–უშაველამ,
თავზე გვაწვება ზვავად ილია, –

წერდა ტიციანი ჯერ კიდევ 1927 წელს („კახეთი. გუშინ შეიდნი გურჯანელნი"), ხოლო მოგვიანებით, 1936–37 წლებში, თავს იჩენს ერთი საყურადღებო გარემოება: ჩანს, ილიასა და აკაკის აჩრდილებთან, მათ მხატვრულ სახეებთან სიახლოვე სიმშვიდისა და შინაგანი რწმენის იმპულსს უძლიერებდა პოეტს. ამ ძვირფასი სულების გამოხმობა და მათთან გასაუბრება ძალას ჰმატებდა მას:

აკაკის ლექსით გამონაფრენი
ბუჩქებში ბეუტავს ციცინათელა,
ტიტველ ღრუბლების ჩანან აფრები
და ჩვენი გული თერგმა გათელა

(1937, 2 აპრილი, „ელ.მაიაკოვსკის დედა და დები")

მყინვარი და თერგი – ორ სტრიქონად დაწყვილებული, ურთიერთგადაჯაჭვული და განუყოფელია პოეტისათვის:

როგორც დაწვება ნისლი მყინვარზე
და ბრდღვიალა თერგს კალთით დაფარავს.

(1937, 15. IX. „ისე უბრალოდ, როგორც მუხრანზე")

სონეტის პირველი კატრენის ბოლო სტრიქონები და მეორე ტერცეტის ბოლო ორი სტრიქონიც ერთმანეთთან მყინვარისა და თერგის პოეტური ხატებით არის დაკავშირებული:

მხოლოდ თერგია მარტო ლოგინში
და მარტოობის სიგიჟით ბრაზობს.

ეს სტრიქონები, ნებით თუ უნებლიეთ, გვახსენებს ილიას მიმართვას თერგისადმი „მგზავრის წერილებიდან“: „შენ, ჩემო ძმობილო, ზოგიერთ კაცსავით, საცა მისულხარ, იქაური ქუდი დაგიხურავს... თითქო შენი განიერი წადილი შენს ვიწრო საწოლში ვერ მოთავსებულაო,“ – ავტორი თერგს „უსაყვედურებს“ საბედისწერო სახეცვლილებას, უნებლიე ღალატს და, მისგან გამომდინარე, შინაგან ამბოხს, თვითდაუკმაყოფილებლობას. სიტყვები „მარტო“ და „მარტოობის“ ერთი ფუძისანი, მაგრამ არაერთგვაროვანი ლექსიკური ერთეულებია. „მარტო ლოგინში“ – ცალად დარჩენილის ტრაგედიაც არის და იძულებითი უმოძრაობის, სარეცელს მიჯაჭვის აუცილებლობის, ავადმყოფობის გამოხატულებაც, ხოლო „მარტოობის სიგიჟე“ განზოგადებაა გაუცხოებული, სიერცეს მოწყვეტილი არსებობისა.

„თერგის განიერი წადილის“ იძულებითი მოთავსება „ვიწრო საწოლში“ “დამორჩილებაა მკაცრი ბედისა“, „ვერმიწვდენაა სურვილისა“. „ულონობაა“, როდესაც „შემოქმედი „ჰხედავს ცას

და შეჰკვნესის ულონობის სიმწვავითა“. ეროვნული უბედობით გამოწვეული სასოწარკვეთილება და ტკივილი, ულონობის უილაჯობით გადაღლილი სულის კვნესა ზემოხსენებულ ორსტრიქონედში კულმინაციას აღწევს. თერგის ტრადიციული მხატვრული სახის ამგვარი გააზრება – ილიასთან თერგი იბრძვის, რადგან „განიერი წადილი“ „ვიწრო საწოლში“ ვერ ჩაუტევია, ხოლო ზემოხსენებულ სონეტში თერგს ბრძოლის თავიც აღარ აქვს, იგი „მარტოობის სიგიჟით ბრაზობს“. მით უფრო ძნელია მარტოობა და კენტად დარჩენა, რაც უფრო ცოცხალია ხსოვნა საყოველთაო, სრული ჰარმონიისა და ურთიერთდანდობისა:

ირემი ირემს და შველსა შველი
რძიან ბალახის კონას სთავაზობს.

ამ სტრიქონებში ერთი და იგივე ლექსიკური ერთეულები განსხვავებული გრამატიკული ფორმებით არის წარმოდგენილი. სონეტში, როგორც ვიცით, სიტყვის გამეორება არ შეიძლება, მაგრამ აქ მას საგანგებო ფუნქცია აქვს: გააძლიეროს ბუნებაში არსებული ერთიანობის, თანადგომისა და თანალმობის მხატვრული ხატი. თუმცა ერთურთის მიერ დანდობილი, მაგრამ მაინც მსხვერპლის: შველისა და ირმის სახეები დომინირებს ტიციან ტაბიძის 1936–1937 წლების ლექსებში; კერძოდ, ჩვენი

საანალიზო სონეტის მეორე კატრენში ვკითხულობთ:

მონადირეც ვარ, მოეკალი შველი,

ვიღაცამ მომკლა, ვიღაც მოეკალი.

პოეტი ერთდროულად არის მონადირეც და შველიც: მკვლელიც და მსხვერპლიც. როგორც უკვე ვთქვით, აკაკი წერეთლის შემოქმედებასთან განსაკუთრებული სიახლოვე იგრძნობა ტიციან ტაბიძის ბოლოდროინდელ ლექსებში. დაჭრილი შვლის, ირმის სახეებიც ამ თვალსაზრისს განგვიმტკიცებს:

გაღებულ ჭიშკარს შემოაბღავლებს

აბდუშაჰილის დაჭრილი შველი

როცა ჭრილობა ჭრილობას აღებს,

ათჯერ დაჭრილი სხვას რას უშველის.

(1936. „...გაღებულ ჭიშკარს შემოაბღავლებს“).

ანდა:

დგას მონადირე, მოელის ირემს

და ტანში უელის მას ჟრუანტელი.

(1937. „განთიადისას“)

უკანასკნელი სტრიქონები:

გამოვა მთაზე თმადაავარცხნილი,

ყინულიანი თვალებით ქალი.

ე.წ. „სონეტის გასაღებს“ წარმოადგენს. მასში კონდენსირებულია

ძირითადი იდეა ლექსისა: ტრაგიკული განცდა მომავლისა, რომელიც სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ნიღბით, თეატრალიზებული ფორმით წარმოგვიდგება: ქვეყანა სცენაა, სადაც მყინვარიდან ყველაფერი ხელისგულივით ჩანს. ილიას აჩრდილის „უძრავი, უხმო, დაფიქრებული“ მზერა აქ „ყინულიანი თვალებით“ იცვლება: გარდაუვალი უბედურება, ქვეყანასა და მის შვილებს რომ თავს დაატყდება, მზერას ყინავს.

ტიციან ტაბიძეს დაახლოებით 16 სონეტი აქვს დაწერილი. საგულისხმოა, რომ მათი უმრავლესობა „ბესიკურით“ (5/4/5) არის გამართული. 1911–1915 წლებში შექმნილ 10 მარცვლიან სონეტებს: "მგზავრის სიმღერა", „მედეა", „მგოსნის სონეტი", პოეტი მოგვიანებით თვით უწოდებდა „არასწორს", ამიტომაც ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: რატომ მიმართავს კვლავ 10 მარცვლიან საზომს ჩვენთვის საინტერესო სონეტში? ჩანს, პოეტი იხსენებს ახალგაზრდობას და პოეზიით გატაცების პირველ დღეებს... ისევე, როგორც სიკვდილის წინ უბრუნდება ადამიანი თავისი ბავშვობის სამყაროს:

თითქოს მშობლიურს ისმენდეს ნანას,
ანდა დაღუპვა იყოს ნუგეში –
ასე აპარებს დემონი დანას
აკანკალებულ თამარს უბეში.

(„ორი არაგვი", 1936, 9 ივლისი)

თამარის სახე, რომელიც საანალიზო სონეტში ჩნდება (–„და უნდა ღმერთსაც დაუსაბუთო ყველა თამარში ერთი თამარი“), თავის ერთადერთობით არის განუმეორებელი და ღმერთთან წილნაყარი ისევე, როგორც ყველა ადამიანის ცხოვრება მხოლოდ მის მიერ აღმოჩენილი, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი ჭეშმარიტების შეცნობის შემდეგ იძენს აზრს, ღმერთის მარადიულობის რწმენასა და სამყაროსთან განუყოფელი ერთიანობის შეგრძნების სიხარულს. „თამარს ვინ იტყვის – რა იყო მართლა!“ – ეს გულწრფელი აღტაცება თამარის ერადერთობით ტიციან ტაბიძის პოეზიის „სახელების მაგიას“ უძვირფასესსა და მრავლისმეტყველ სახე–სიმბოლოს სძენს.

სონეტი თუმცა კატრენებად და ტერცეტებად არის დაყოფილი, მაგრამ ჩვენი აზრით, იგი მაინც არაკანონიკურია, რადგან, როგორც უკვე ვთქვით, მასში დარღვეულია სტროფიკის გარითმვის ტრადიციული სქემა.

სტრიქონები ზოგჯერ მარტო ზმნური წინადადებებით არის წარმოდგენილი, რაც ამძაფრებს ლექსის ექსპრესიულობას და ინფორმაციულობას. სონეტში მაქსიმალურად არის შეზღუდული ტროპების რიცხვი (სულ რამდენიმე ეპითეტია: სპეტაკი თოვლის

ხუნდები, რძიან ბალახის კონას, თმადაყარცხნილი, ყინულიანი თვალები...), თითოეული მათგანი მხოლოდ აუცილებლობით არის ნაკარნახევი. საგულისხმოა, რომ ეპითეტთაგან 3 სითეთრესთან არის დაკავშირებული და მყინვარის, სიცივის, „უკვდავების“ ეიზუალურ ხატს ქმნის.

„რომ იყოს თერგი ორი ამდენი, თვალებს ცრემლებად ველარ გაწვდება“, – იწინასწარმეტყველა ტიციან ტაბიძემ 1932 წელს და ამ მშფოთვარე, მარადიული ჭმუნვითა და ვაი–ვაგლახით აღსავსე მდინარეს „ცრემლების ანდერძი“ უწოდა. პოეტს, რომელსაც „თვალებს ცრემლების თერგი“ ურეკხავს, სასოწარკვეთილებით აღმოხდება:

მწარეა ლუკმა საქართველოში,
პოეტებისთვის უფროა მწარე.
მინდა, მე ავდგე და ჯოხით ხელში
ჩამოვეითხოვო სამშობლო მხარე.

მყინვარისა და თერგის პოეტური ხატები კრავს სწორედ სონეტის კომპოზიციას, რომელიც, ტრადიციულად, გულისხმობს თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის არსებობას ამ მყარ ფორმაში. პირველ კატრენში, როგორც ვთქვით, მოცემულია მარადიულისა და წარმავლის (მყინვარი–ნიაღვარი) ერთიანობა. ტერცეტები გვიხატავს ჩვენს ირგვლივ არსებული ჰარმონიისა და

დისჰარმონიის (ირემი, შველი – თერგის მარტოობის სიბრაზე) აუცილებლობას, უკანასკნელ კატრენში ხდება დაკონკრეტება, სინთეზირება განზოგადებული მსჯელობისა და პიროვნული ტრაგედიის წარმოჩენა (ვილაცამ მომკლა – ვილაც მოვკალი), რომლის მხილველიც – „თმადავარცხნილი, ყინულიანი თვალებით ქალი“ ღვთაებრივი სიმშვიდითა და მიუკერძოებლობით უმზერს წუთისოფლის ამაოებას.

კომპოზიციური ფუნქცია ეკისრება ამ სონეტში „და“ კავშირს, რომელიც მხოლოდ ორჯერ გეხვდება: პირველი „და“ იწყებს ტერცეტებს („და უნდა ღმერთსაც დაუსაბუთო“), ხოლო მეორე – ამთავრებს („და მარტოობის სიგიჟით ბრაზობს“). ამასთანავე, პირველი მათგანი მაერთებელ კავშირად არც აღიქმება: იგი თითქოს შეწყვეტილი ფრაზის შემდგომი აზრის გაგრძელებისათვის სჭირდება ავტორს.

ტრაგიკული აღსასრულის მტკივნეული განცდა თერგისა და მყინვარის ნათელი სახეების თანდასწრებით, გაცილებით ადრე, თითქმის 1925 წლიდან ჩნდება ტიციან ტაბიძის პოეზიაში:

ვილაცა დადის ხმალამოწვდილი,
ვილაც დაჰყეფავს ცოფით დარიალს,
კელაპტარივით დგას მთა მყინვარის –
ოერგი ქაჯების ისმენს დაირას.

ეიცი, არ მაქვს ხმა მრისხანე ლომის;
ეიცი, არ მაქვს ხმა მწივან არწივის,
დასაკლავ ხბოს ხმით მინდა ეიბღავლო,
რომ ეშაფოტზე მეც დამარწიეს.

(პოემიდან „ჩაღატარ“)

ტერცეტების შემკვრელი „და“ კავშირი ასოციაციურად გვახსენებს პოეტის ადრეული შემოქმედების მხატვრულ სახეებს.

სონეტის პირველივე სტრიქონი „შემოუფშენია, შემოუდნია“, რომელიც ორი ზმნითაა წარმოდგენილი, აქტიური, ქმედითი ცხოვრების, მოძრაობის დაწყების მაუწყებელია. გამოღვიძება, ყინულის რღვევა, ბუნებრივია, უმტკივნეულო და უმსხვერპლო ვერ იქნება.

ტიციან ტაბიძის სონეტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა პოეტის შემოქმედების ზოგიერთი ძირითადი მოტივი, კერძოდ: სამშობლოს ბედის ტრაგიკულობის განცდა, ლიტერატურულ თუ რეალურად არსებულ ისტორიულ პიროვნებათა „ქმედითი ხსოვნა“, თანამოკალმე მეგობართა გაზღაპრებული და ახალმითოლოგიური სახეების შექმნის ცდები და, რაც მთავარია: სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული, მისი წარსულისა და სილამაზის უმცირესი ნიუანსების საოცარი გრძნობა. „ქართული

მზის და ქართული მიწის“ ტკივილი, ის, რამაც მთელი მისი პოეზია ერთ მომხიბლავ, დაუბოლოებელ სიმღერად აქცია.

გ) ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტები

„ვალერიან გაფრინდაშვილმა მოიტანა სიცივე და ზომიერება ევროპიელისა. იმას დღემდე არ დაუწერია თავისუფალი ლექსი... საქართველოში არავის ყვარებია სონეტი მასავით. მის პირველ წიგნში 20 პროცენტი სონეტია. მაგრამ ამ გაყინულ ფორმას მისმა წერილმა მოუძებნა ისტორია და მისცა მისტიკობა. განსაკუთრებით პირველ ხანებში“, – წერდა სანდრო ცირეკიძე გაზეთ „რუბიკონში“ (1922, №12) და მართლაც, ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსთა კრებულებმა, ესსეებმა თუ წერილებმა მკაფიოდ შემოგვინახეს სონეტის მიმართ „ცისფერყანწელთა“ უდიდესი ინტერესისა და სიყვარულის კვალი. პოეტმა, რომელსაც უკვე გამოქვეყნებული ჰქონდა სონეტები, 1919 წელს ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“ დაბეჭდა ესსე „სონეტის პრობლემა“, სადაც ამ მყარი სალექსო ფორმის თავისებურებასა და ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებაში მის უნივერსალურ როლზე მიუთითა. გაფრინდაშვილის პირველი სონეტები რუსულ ენაზეა დაწერილი და 1915 წლით არის დათარიღებული. ერთი მათგანი პოლინა დე ვიარდოს ეძღვნება.

– ცნობილი რუსი მწერლის ი.ს.ტურგენევის მუდმივი ოცნებისა და სიყვარულის საგანს, ხოლო მეორე სონეტი 1915 წლის შემოდგომაზე, ერთ–ერთი ოფიციალური შეხვედრის დროს, მიუძღვნია პოეტს კონსტანტინე ბალმონტისათვის. გარდა ამ ორისა, ვალ. გაფრინდაშვილმა შემდგომ კიდევ ოთხი სონეტი გამოაქვეყნა რუსულ ენაზე: „ემილ ვერჰარნს“ (1916), „კონსტანტინე მარჯანიშვილს – უდიდეს ხელოვანს“ (1931), „ოლგა ფორშს“ (1933), „სონეტი თიკო თუმანიშვილს“ (1939), საგულისხმოა, რომ თიკო თუმანიშვილს მშობლიურ ენაზეც უძღვნა პოეტმა ლექსი.

ვალ. გაფრინდაშვილის რუსულ ენაზე დაწერილი ექვსივე სონეტი იცავს საეალდებულო დაყოფას კატრენებად და ტერცეტებად.

როგორც ცნობილია, 1919 წელს ქუთაისში გამოვიდა ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსთა კრებული „დაისები“, რომელიც ოთხ ციკლს აერთიანებდა: 1. „დაისები“, 2. „ორეულები“, 3. „ოფელიები“ და 4. „ამარსიფალი“. სწორედ ამ უკანასკნელში იყო წარმოდგენილი პოეტის სონეტების უმრავლესობა. სულ კრებულში 12 სონეტია, რომლებიც ციკლების მიხედვით ამგვარად არის განაწილებული: 1 – „მე – სარკეში“ (ორეულები); 2 – „ოცნება წვიმაში“ („ოფელიები“); დანარჩენი 10 სონეტი:

„ძაღლის სიმღერა“, „თეატრში“, „ქალწულს მტრედისფერში“, „ყრუ სონეტი“, „მამია გურიელი“, „გრიშა აბაშიძე და ჟერარ დე ნერვალი“, „გ.რ. (გრიგოლ რობაქიძეს)“, „ტიციან ტაბიძე“, „შემოდგომის ქანდაკება“, „აშორდია“ – კრებულის ბოლო ციკლშია. გარდა ზემოჩამოთვლილი სონეტებისა, პოეტს ამავე პერიოდში დაუწერია აგრეთვე „შეხვედრა“ (გაზ. „მეგობარი“, 1915 წ., №21, 25 ოქტომბერი, გვ. 2. – ე.წ. „შებრუნებული სონეტი“).

ამ სონეტის აზრი და განწყობილება მსგავსია „დაისებში“ შეტანილი სონეტებისა, რომლებიც სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივი სახეებით იქცევს ჩვენს ყურადღებას. 1920 წელს დაუწერია ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტი „პაოლო იაშვილს“, რომელიც, ბუნებრივია, „დაისებში“ ვერ მოხვდებოდა, მაგრამ მაინც იგი პოეტის შემოქმედების პირველი პერიოდის (1915–1920) სონეტთა რიგს განეკუთვნება. მეორე ხანა სონეტით გატაცებისა 1932–1941 წლებია.

ამ პერიოდში დაწერილი 27 სონეტიდან თითქმის ნახევარი (12) 1940 წლით არის დათარიღებული. 1940 წელსვე გაფრინდაშვილი წერს „სონეტის ქალაქს“, რომელსაც სონეტის სამშობლოს – რომს უძღვნის. ეს სონეტი ე.წ. „დიდაქტიკურ სონეტთა“ რიგს განეკუთვნება, იგი არის „სონეტი სონეტის

შესახებ“ (სონეტისტიკის ისტორიაში კარგად არის ცნობილი ამგვარი დიდაქტიკური სონეტები, რომელთა ავტორები არიან: პიერ პუპო, ვილჰელმ შლეგელი, ბუალო, ა.პუშკინი, სენტბეევი და სხვ.)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ავტორს 10 სონეტი შეუტანია ციკლში „ამარსიფალი“. რას ნიშნავს სიტყვა – „ამარსიფალი“? სანდრო ცირეკიძე, ვალ.გაფრინდაშვილის პორტრეტის წერისას, მოუოითებდა: „ძვირფას ქვებივით ეძებს ძველ სიტყვებს და ხან აშორდიასავით აკეთებს ყალბ მარგალიტებს. მისი სიტყვებია: ქიმერიონი, ამარსიფალი...“[1] თვითონ ვალერიან გაფრინდაშვილი „დაისებში“ ასე განმარტავს ამ უცნობი სახე-სიმბოლოს რაობას: „ამარსიფალი – დაისების ღერბია“ („დაისები“, 1919 წ. ქუთაისი, გვ. 16).

მხატვრული სახე ამარსიფალისა კი ერთგვარად გახსნილია ლექსში „სომნამბულა“, სადაც ავტორი ხილვათა და ორეულთა სამყაროს მომხიბვლელობაზე საუბრობს და მასში მოხვედრისათვის ყველაზე ხელსაყრელად მიაჩნია თოელიანი საღამო. თოელის ფანტელები მსუბუქი და გამჭვირვალე მაქმანის პირბადის მაგივრობას ასრულებს, რომლის მიღმა რეალური სამყაროს სურათები იდუმალი და საოცნებო ხდება.

---

1 ს. ცირეკიძე. პორტრეტები. ვალ. გაფრინდაშვილი. გაზ. „რუბიკონი“, 1923, №12.

არ ემორჩილეთ სინამდვილის სასტიკ არტახებს,
ტანის მოქცევით გამოსცვალეთ ქვეყნის პროფილი,
ეს თქვენი ცქერა სინამდვილეს გააპარტახებს,
ვით კარუსელი დატრიალდა მხარე ყოფილი.
სალამოს თოელი – პირბადეა ამარსიფალი

– – – – – – – – – – –

სცვივა და ფარჩავს შებინდებულ ჰაერს ლანდებით.
გამოგიწოდებთ დაისიდან ხელს პარსიფალი
და ფრთამარდი სხვა უფსკრულში გადაბრძანდებით.

სიტყვა „ამარსიფალს“ კიდევ ერთხელ ახსენებს „დაისებში“ ვალ. გაფრინდაშვილი:

დაუსრულებელ ხეტიალში გაეხდები ავად –
ამაყ ბოდვაში ამარსიფალ სფინკს მოვიგონებ.

(„ძვირფასი ქვების ვიზიონერი“)

როგორც ვხედავთ, „ამარსიფალი“ აქაც იდუმალს, მიუწვდომელს და საოცნებოს უტოლდება. ამასთან დაკავშირებით, საყურადღებოა თვითონ ვალ. გაფრინდაშვილის სიტყვები: „ბლოკმა გააზლაპრა თოელი და მისი ნეზნაკომკა – წინათ ეგვიპტის სფინკსი – ახლა თოელის და ნეკის პროსპექტის გამოცანაა“.[1] თოელს განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია ენიჭება ვალ.

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, პეიზაჟი უკულმა, გაზ. „ბარრიკადი“, 1922, №5 გვ 1

გაფრინდაშვილის პოეზიაში. ფიფქი, სითეთრე, ფანტელების გამჭვირვალება, ბროლი, თოვლიანი სალამო, პირველი თოვლი – კარგად ნაცნობი და ძლიერი ემოციურობით დატვირთული სახე – სიმბოლოებია პოეტის ლექსებში, სადაც ისინი სიწმინდის, უმწიკვლოების, სულიერი სიფაქიზის ტოლფასია.

თოვლის, სითეთრის მიმართ განსაკუთრებული ყურადღება და ინტერესი ფრანგი სიმბოლისტი პოეტების შემოქმედების გაცნობით იყო გაპირობებული ცისფერყანწელებისათვის. ამ მხრივ ყველაზე დამახასიათებელი მაინც სტეფან მალარმეს შემოქმედება იყო, რომელმაც „უარყო ჩვეულებრივი ლანდშაფტი და შექმნა პეიზაჟი თოვლის და მინის („გედი", „ფაენის ნაშუადღევი", „დასვენება"). რემი დე გურმონი „ნილაბთა წიგნში" შენიშნავდა: „...ჰოი, ეს სონეტი „გედი" (მთელ მის ყელს შეარხევს ეს თეთრი აგონია), სადაც ყველა სიტყვა თეთრია, როგორც თოვლი!"

ვალ. გაფრინდაშვილის პოეზიის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ფრანგი სიმბოლისტებიდან ყველაზე მეტად პოეტი სტეფან მალარმეს შემოქმედების გავლენას განიცდიდა („გაგიჟებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე", – მიმართავდა პაოლო იაშვილი მეგობარს მისადმი მიძღვნილ სონეტში), ამიტომაც „ამარსიფალის" პოეტური ხატის თოვლთან (სითეთრესთან,

სიწმინდესთან) და სფინკსთან (იდუმალსა და გამოუცნობთან) დაკავშირება ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების პოეზიასთან წილნაყარობაზე მიგვანიშნებს.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითად ვერ ჩავთვლით იმ ფაქტს, რომ სტეფან მალარმეს უკვდავი სონეტის „გედის“ ერთ-ერთი, არცთუ ურიგო, თარგმანი ქართულ ენაზე სწორედ ვალერიან გაფრინდაშვილს ეკუთვნის.

საყურადღებოა ერთი ფაქტის აღნიშვნაც: 1917 წლის 2 თებერვალს თბილისში გამართულ „ცისფერყანწელების“ საღამოზე ვალერიან გაფრინდაშვილმა წაიკითხა მოხსენება „სტეფან მალარმე“, რომელიც შემდეგ ჟურნალ „მეოცნებე ნიამორებში“ (1919 წ. №2, აპრილი) დაისტამბა. თეთრი ფერის პრიმატზე მალარმეს შემოქმედებაში გაფრინდაშვილი აღნიშნავდა: „მალარმემ შექმნა სიტყვებიდან კოშკები ულმობელი სითეთრისა. სონეტი, ეს თავადური ფორმა ლექსისა, მალარმემ, ვით ჯადოქარმა გადააქცია ამაყ და კეთილშობილ ჩვენებად და მალარმეს მაღალი სახელი შეერთებულია გედის წარმოდგენასთან, რომელიც კვდება სონეტის თოვლიან სარკეში... მე აღვნიშნავ მალარმეს პოეზიაში თეთრი ფერის უპირატესობას... თვით მალარმეს პორტრეტი, მისი დათოვლილი სახე იძლევა სითეთრის შთაბეჭდილებას... ეს არის სითეთრე ზამთრის, სარკისა და ქანდაკების. ეს სითეთრე

არის სიმბოლო უმაღლესი სულიერი ძლიერებისა. ეს სითეთრე არის ნირვანა, რომელშიც პოეტს უნდა განაცალკეეოს თავისი სული. აქ სითეთრე მხოლოდ სახეა რჩეული უკვდავების“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ამარსიფალის“ ციკლში 10 სონეტია გაერთიანებული. ეს კი ერთგვარი ცდაა სონეტების ციკლიზაციისა, რაც ასე დამახასიათებელი იყო დასავლეთ ევროპული ლიტერატურისათვის, განსაკუთრებით აღორძინების ხანაში. საკმარისია გაეიხსენოთ დანტეს, პეტრარკას, „პლეადის“ პოეტების, უორდსვორთის სონეტთა ციკლები. როგორც აღნიშნავენ, ციკლური ფორმა სონეტებისა ეხმარება პოეტს თემის ფილოსოფიურ განზოგადებაში, გაფართოებაში.

ქართველი სიმბოლისტები, რომლებიც თაყვანს სცემდნენ თავიანთი „ფრანგი ძმების“ თეორიულ შეხედულებებსა და პოეტურ შემოქმედებას, თვითონაც ქმნიდნენ სახეცვლილ სონეტებს. ისინი უცხო, ახალ, ორიგინალურ თემატიკას ეროვნული პოეზიისათვის ასევე ახლებური სალექსო ფორმით ამუშავებდნენ. ვალ. გაფრინდაშვილი ბოდლერს ასეთი „ექსპრომტით“ მიმართავდა:

შენ მხოლოდ ერთი გამოდიხარ ღამურ სცენაზე,

და სონეტს იტყვი ანგრეულს და გადაგვარებულს–

საგულისხმოა, რომ 10–20–იან წლებში ეროვნული პოეზიის განახლების პროცესს თვითონ ქართველი პოეტები

აანალიზებდნენ და მკაფიოდ მიანიშნებდნენ ახალი ფორმებისა თუ თემების დამუშავების დროს მომხდარ ცვლილებებზე. ეალ. გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილ სონეტში გრ. რობაქიძე წერდა: და შენი ხელი ახელებით ცდას ველარ ითმენს /უეალ ხრამებში ის მოანგრევს და ბელტავს რითმებს,/ მაგრამ ხანდახან სარკე ხილვას რომ დაგპირდება,/ – დაგირბილდება მაშინ შენი სონეტი კვრიეი: / და ულმობელი უცნობისათვის შენც ატირდები".

სონეტის მყარი, მკვრიეი ფორმის „დარბილებაში", ანუ დარღვევაში ავტორი, ვფიქრობთ, ეალ. გაფრინდაშვილის არაკანონიკურ, სახეცვლილ სონეტებს გულისხმობს, რომლებშიც უმთავრესად სიმბოლისტური თემატიკაა („...სარკე ხილვას რომ დაგპირდება") დამუშავებული.

ეალ. გაფრინდაშვილის სონეტების რითმა მდიდარია და ორიგინალური. ბევრ სონეტში გაბრწყინდა ახალი რითმები: გრიმებს–გაულიმებს, ჯიოკონდა–დაღონდა, ორი–Nevermore, ღიმი–სერაბიმი, იები–შენაციები, ტრაურით–ქათინაურით და ა.შ. შ.აფხაიძე შენიშნავდა, რომ ეალ. გაფრინდაშვილი „...რითმის საოცარი ვირტუოზი, მიმართავს ყოველგვარ საშუალებას, რომ შექმნას დაუსრულებელი ჰარმონია. მისი ლექსები დამძიმებულია უხვი ასონანსებით, დისონანსებით (ე. „შვილდოსანი", 1920, №1, გვ. 20).

...ლექსით ვზომავდი მე ჩემს კაცობას
და ბედნიერი ვიყავ სონეტით, –

წერდა 1933 წელს ვალერიან გაფრინდაშვილი, რომელიც „ცისფერყანწელთაგან“ ყველაზე მეტად ეთაყვანებოდა სონეტის ფორმას. ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტების უმრავლესობა, როგორც ქართულ, ასევე რუსულ ენებზე, 1915–1920 წლებშია შეთხზული; მიძღვნითი ხასიათის სონეტებს (ე.წ. „სონეტი–მედალიონები“) წერდა პოეტი უმთავრესად 1933–1941 წლებში. სულ კი, ვ.გაფრინდაშვილს დაახლოებით 45 სონეტი აქვს დაწერილი.

ვალერიან გაფრინდაშვილის „თეთრი დღეების“ ავტოგრაფი (სსლმ–25543) სამი ვარიანტით არის შემორჩენილი. ერთ–ერთ ვარიანტს ახლაცს ავტორისეული შენიშვნა: „напечатат из етого сонета толко две терцети“.

ვ. გაფრინდაშვილის სონეტი „დაისი“, 1918 წ. დაწერილ პოეტის ორ სონეტთან („პაგანინი“, „სონეტი“) ერთად, ყურადღებას იპყრობს მისთვის დამახასიათებელი სიტყვაქმნადობითა („რაგინდრაფერს“, „პოემანს“, „მოემანს“, „ქაიანური“) და სიმბოლისტური პოეტური სახეების სიმდიდრით. „პაგანინსა“ და „სონეტში“ მეორდება ეგზოტიკური რითმა: „ჭიანური–ქაიანური“.

ვალ. გაფრინდაშვილის სონეტების გაცნობა მკაფიოდ

გეიდასტურებს, თუ რარიგ დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა პოეტი ლექსის ამ მყარი ფორმის კანონიკური წესების დაცვას: მის 14 მარცვლიანი სტრიქონებით, კატრენებისათვის საეალდებულო ორი სახისა და ტერცეტებისათვის აუცილებელი სამი სახის რითმით გამართვას, აზრის ლაკონიურობასა და სიტყვათა რიგის სიმჭიდროეს... ფრთხილობდა, რათა მისი სონეტები არასრულყოფილი სახით არ ეხილა მკითხველს, ამიტომაც ითხოვდა დაუმუშავებელი კატრენების მოცილებას და მხოლოდ ტერცეტების დაბეჭდვას („თეთრი დღები“):

თუმცა მე ხშირად თანამიგრძნობს ავი გრიგალი,
მეგონა, თუ ის სხვა უფსკრულში გამისროლიდა, –
მაგრამ ვერ მიხსნის ვერასოდეს სასტიკ ბროლიდან.
დღეთა სარკეებს გარს არტყია ღამეთა რკალი,
სული სარკეა, მოჩვენებას ვერ გადალახავს
და თეთრი ჟამი ჩემს ოცნებას თოვლისფრად თალხავს.

მარტი, 1917წ.

ვალერიან გაფრინდაშვილმა სიცოცხლეში ვერ მოასწრო საკუთარი ლექსების, თარგმანების, წერილებისა და ესეების სრული კრებულის დაბეჭდვა. პოეტის სონეტების ნაწილიც, განსაკუთრებით რუსულ ენაზე შეთხზული, დღემდე ელოდება გულისხმიერ გამომცემელს, ამიტომაც სიმბოლურად ხმიანდება

პოეტის ლექს-ანდერძის სიტყვები:

–დავეძებ რითმებს და სახეებს – იმედიანი,
რომ ჩემი ლექსი მკითხველამდე მიეიდეს ბოლოს,
როგორც ჩამქრალი ვარსკვლავების სხივი გვიანი.

1932–1941 წლებში დაწერილ სონეტთა უმრავლესობა გარითმულია ამგვარი სქემით: abba abba dcc dee, შესრულებულია თოთხმეტმარცვლიანი 5/4/5 საზომით, მხოლოდ ერთი, „დაგვიანებული სონეტი (სჩიქოვანს)“ არის დაწერილი ათმარცვლიანი 5/5 საზომით.

სონეტში „გრიშა აბაშიძე და ჟერარ დე ნერვალი“ (1917წ.) პარალელური ბიოგრაფიების მოშველიებით დაასკვნის პოეტი:

ტანჯულ ცხოვრებას აუჯანყდნენ, ვით სპარტაკები,
ადიდეს სევდა – ოცნებისთვის ნაფარდაგები.

ეს ორი სტრიქონი პირველ კატრენს მოსდევს, ხოლო შემდეგ კვლავ მეორე კატრენია.

1938 წ. დაწერილ სონეტში „მთარგმნელი“ ვალ. გაფრინდაშვილი წერს:

მისი თარგმანი – ეს სარკეა, სადაც ირიბად
მოჩანს დედანი, ისეთივე და სხვანაირი, –

და შემდეგ აღწერს მთარგმნელის ძნელსა და მღელვარე

შრომას, რომელიც პოეტის ორეული გამხდარა და, „მისი შთაგონებით და გრიგალით ცეცხლმორეული“, ზოგჯერ ანარეკლია „ძველ სალიერის“.

ვალ. გაფრინდაშვილი ცნობილი მთარგმნელი იყო. მას თარგმნილი აქვს: პოლ ვერლენის, ტრისტან კორბიერის, ალბერ სამენის, მიკოლა ბაჟანის, ჟერარ დე ნერვალის სონეტები.

შემოქმედების მეორე პერიოდში (1925–1941) შეთხზული სონეტების შინაარსი რეალისტურია და უფრო მეტად კონკრეტულ–საგნობრივი მხატვრული სახეებით გამოირჩევა.

ვალ. გაფრინდაშვილის სონეტთა სიმრავლე გვაფიქრებინებს, რომ პოეტს სწორედ ლექსის ეს ფორმა მიაჩნდა თავისი შემოქმედებითი მრწამსის შესაფერის ფორმად. პოეტის რწმენით კი, ხელოვანის უპირველესი დანიშნულებაა ჩვენება ადამიანის სულის სიძლიერისა, მისი ოცნებისა და ფანტაზიის უსაზღვროებისა.

დ) კოლაუ ნადირაძის სონეტები

კოლაუ ნადირაძე ავტობიოგრაფიაში ამგვარად იგონებს ქუთაისის გიმნაზიაში პაოლოსა და ტიციანთან მეგობრობის ხანას: „...მეექვსე კლასიდან იწყება ჩვენი სერიოზული გატაცება პოეზიით – რუსთაველი, აკაკი, ილია, ბარათაშვილი, ვაჟა, გრიგოლ ორბელიანი და პარალელურად: პუშკინი, ლერმონტოვი, ტიუტჩევი – ჩვენი სათაყვანებელი პოეტები ხდებიან. შემდეგ ვეცნობით ფრანგებს – პარნასელებს და სიმბოლისტებს. განსაკუთრებით გვიტაცებენ: ბოდლერი, ედგარ პო, ვერლენი, მალარმე, არტურ რემბო, ლაფორგი და ვერჰარნი, აგრეთვე მეტერლინკი, როდენბახი და ოსკარ უაილდი. ვხვევთ ბავშვობაში დაწერილ ლექსებს და ახლებურად ვცდილობთ ლექსების წერას“.[1]

ევროპული და რუსული მოდერნისტული ლექსის საიდუმლოს ნაზიარევი ახალგაზრდა პოეტი „ცისფერყანწელთა“ ორდენის ერთგული წევრი გახდა და სიცოცხლის ბოლომდე უერთგულა სიყმაწვილეში დადებულ ძმობის ფიცს ისე, რომ ზოგჯერ გადამეტებითაც აფასებდა ამ სალიტერატურო სკოლის როლს უახლესი ქართული ლექსის რეფორმის საქმეში: „გვწამდა, რომ არსებითად სწორ გზას ვადექით.

1 კ. ნადირაძე. ერსტომეული, თბ., 1971, გვ. 8

რომ ქართული ლექსის ფორმა და აღნაგობა დაკნინებას განიცდიდა, რომ აკაკი წერეთლის მიერ სავსებით ამოწურული ქართული ლექსის აკაკისებური წყობა გადაიქცა შტამპად, შაბლონად. რომ აკაკის ეპიგონებმა დაუკარგეს ქართულ ლექსს სილამაზე და ელერადობა, გააუბრალოეს, დააყრუეს იგი. ქართული ლექსი გახდა უგემოვნების, დაცემისა და საოცარი ჩამორჩენილობის მაჩვენებელი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს რუსთაველი უფრო თანამედროვე პოეტი იყო, ვიდრე აკაკის მიმბაძველთა ლეგიონი... ცალკეულ გამოჩენილ პოეტთა ხმა (ა.აბაშელი, ი.გრიშაშვილი, გ.ტაბიძე) – იკარგებოდა ამ უგემოვნობის ზღვაში, რადგან მათი განცალკევებული, ერთპიროვნული გამოსვლა, რაც მთავარია, არ ქმნიდა ერთ მთლიან და მიზანდასახულ ფრონტს, ე.ი. პოეტურ „სკოლას"[1] ამ სიტყვებით, – ნებით თუ უნებურად, კ.ნადირაძე ჩრდილში აქცევს გალაკტიონის სალექსო რეფორმას, რომელიც „ცისფერყანწელთა" სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლამდე უკვე მომხდარი იყო ქართულ პოეზიაში".[2] კ. ნადირაძეს ზემოხსენებული სიტყვებით სურდა, ეჩვენებინა საერთო მისწრაფების ერთიანი პოეტური მრწამსის სიძლიერე, რომელიც ჯგუფის ყოველ წევრს

1 კ. ნადირაძე. პოეზიის დღე. მოგონების ფურცელი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო". 1967, №40
2 აკ. ხინსიბიძე. გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები. თბ., 1992. გვ. 156–158

ავალებდა ახალ სალექსო ფორმებსა და პოეტურ სახეებზე მუშაობას, მათ დახვეწასა და სრულყოფას.

„კ. ნადირაძის ლექსების წიგნი „ბალდახინი", რომელიც 1920 წელს გამოქვეყნდა, ქართული ლექსის უახლესი რეფორმის, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტის, ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს"[1], – წერს აკ. ხინთიბიძე. როდესაც თ.ჩხენკელი განიხილავს კ.ნადირაძის პოეტურ შემოქმედებას, „ბალდახინის" შესახებ აღნიშნავს: „წიგნში დაბეჭდილი ლექსები ძირითადად პოეტური აპერცეპციის ორ ნაკადს მოიცავს. პირველი ორგანულად არის დაკავშირებული კლასიკური მწერლობის ფესვეულ ხაზთან, პოეტის ინდივიდუალური ტემპერამენტი მთელი სისავსით ვლინდება და ამიტომ, ბუნებრივი უშუალობით იმოსავს ფორმას. მეორე – პოეტისათვის გაუშინაგნებული უცხო მსოფლშეგრძნების ელემენტებითაა დამძიმებული და ხშირად შთაგონების იმიტაციური ფორმით არის გამოხატული".[2]

იგულისხმება, რომ „ბალდახინში" შესული კ.ნადირაძის ხუთი სონეტი: „ცისფერი ფაკირი" (1916), „ყვითელი ტრფობა" (1916), „ივ.მაჩაბელს" (1920), „იერუსალიმი" (1917), „ავტოპორტრეტი" (1919) ამ მეორე რკალში თავსდება, რადგან გამოთქმები: „უცხო მსოფლშეგრძნების ელემენტები" და „შთაგონების იმიტაციური

1 აკ. ხინთიბიძე, იქვე, გვ. 137
2 თ. ჩხენკელი, კოლაუ ნადირაძე, წიგნში: პოეზია-სიბრძნის დარგი, თბ., 1978, გვ. 244

ფორმა“, ჩვენი აზრით, პოეტის სიმბოლისტურ ნაწარმოებებს მიემართება უთუოდ.

კ. ნადირაძის პოეტურ შემოქმედებაში სონეტის ხვედრითი წილი ძალიან მცირეა. „ბალდახინში“ შესული სონეტების რიცხვს პოეტმა შემდეგ მხოლოდ 2–3 სონეტი თუ მიუმატა მხოლოდ. ჩანს, მას მაინცდამაინც არ იზიდავდა ეს მყარი სალექსო ფორმა. „ბალდახინში“ შესული სონეტები კანონიკურია: 14 მარცვლიანი საზომით (5/4/5), სავალდებულო სტროფიკით და გარითმვის კლასიკური სქემით: abba abba cdc dee (cff eyy). ტერცეტების რითმები ხშირად კონსონანსურია: გოდება–ლოდები („ქარეისფერი ფაკირი“), ცხეირგატეხილი–გადაეხილა („ავტოპორტრეტი“), სონეტში „ავტოპორტრეტი“ (1919) სიმბოლისტურ–მხატვრული სახეებით კ.ნადირაძე მიგვანიშნებს, თუ გეოგრაფიული :გარემოს, ფსიქიკური წყობისა და რელიგიური განწყობილების ერთიანობის საფუძველზე როგორ იქმნება პოეტის სულიერი და გარეგნული პორტრეტი:

ვარ აზიელი; ამებურდა სიზმრებით თვალი;
კელაკ ეკვატორი მელანდება, ხაშმით მაბრუებს;
ლომები ზანტად დაეძებენ დაბურულ ღრუებს,
მძიმე თათებით ცხელ სილაზე აჩნდება კვალი.

აღმოსავლეთის ზანტი და საკუთარ თავში

ჩალრმაევებული ხილვების ფონზე გაფაქიზებული ინტუიცია უცებ იყინება ჩრდილოეთის სიცივის გაცლენით. სიმბოლისტური მსოფლალქმისათვის ტრადიციული პოეტური დაპირისპირდება ემპირიული და ტრანსცედენტური სამყაროსი „ცივად აყრუებს“ შეძოქმედს:

ზურმუხტი, ოქრო, ფარჩეული და სპილოს ძვალი,
პაგოდებიდან გადასცქერენ კერპები რუებს,
ჩრდილოეთ ზღვების მდუმარება ცივად მაყრუებს,
სადაც ყინულებს ჩაურაზავთ გზები უვალი.

ავტომედალიონის პირველი ტერცეტი მოულოდნელი, ბუნებრივი გულწრფელობითა და ნატურალისტური რეალიზმით არის აღბეჭდილი:

მე ამ ქვეყანას მოვეველინე ცხვირგატეხილი,
დაუცხრომელი, სულმდაბლობას რომ ვეურჩები,
ვატარებ ლორნეტს და სიმრუშე მტანჯავს ქუჩების!

სულის წიალში მოგზაური სიმბოლისტი პოეტის ხეტიალი ღვთის უარყოფიდან მის ყოვლისმპატიებელ კალთაში თავის შეფარების სურვილით მთავრდება. შინაგანი ამბოხი, გაორება, დისჰარმონია, პროტესტი, ახალი ღმერთის ძიება ბოლოს მაინც ლოცვით, საკუთარი თავის ღვთისადმი შეკედრებით სრულდება:

ახ, ნეტავ გამჩენს ჩემი გული გადაელახა –

თუ ვიქნებოდი მუდამ მარტო, მუდამ ბედშავი,

ჯერ კიდევ ლეკვი პოეზიის დაუგეშავი.

ეჭვი, რომელიც რწმენასა და გონებას ერთმანეთს უპირისპირებს, ბოლოს მაინც ღმერთის სიახლოვის განცდით დაცხრება.

კ. ნადირაძის სიმბოლისტური სონეტებისათვის დამახასიათებელი სახეობრივი აზროვნება დიდად არის დავალებული სამყაროს აღქმის იმპრესიონისტული ხერხებისაგან:

იქ, სადაც ზანტად იკლაკნება მთვლემარე განგი,

ყვითელ პაგოდას დამღერიან ჩუმი პალმები;

ფაკირი სახეს იჩუქურთმებს ვერცხლის კალმებით;

ცისფერ ტალღებში გაიელვებს ზურგი ნიანგის, –

ასე აღწერს კ. ნადირაძე ოცნებით წარმოდგენილ, ზღაპრულ მხარეს, ჯადოსნური ფაკირის ადგილ–სამყოფელს.

საოცნებო აღმოსავლეთი თავისი მისტიკითა და შეუცნობლობით XX საუკუნის „ცივმა და მიუსაფარმა მდუმარებამ“ დაამუნჯა და მკვდარი აკლდამების საუფლოდ აქცია, სადაც მხოლოდ ტურისტ–მოგზაურის თვალის სასეირო და გასართობიღა მოიძებნება და არა სულის იდუმალი მხარეების გამნათებელი მზიური სამყარო:

მოგვებს, ქურუმებს უმღერიათ მზიური ჰანგი,
დღეს კი სიჩუმე აქ მოგზაურს მიესალმება,
მხოლოდ ოგის მკრთალი სახე გაიალმება,
ქარვისფერ ხელში ელავს შუბი და ბუმერანგი.

სწორედ ქარვისფერი ფაკირის ბუმერანგივით დაუბრუნდა კაცობრიობას მისივე ნასროლი დაეჭვება: გონების მიერ უარყოფილი ღმერთის მიერ სიკვდილის შემდეგ თვით უარმყოფელმა იწყო კვდომა: „რელიგიური დოგმატიზმის შეეიწროებით, რელიგიური რაციონალიზმის უძლურების აღიარებით და, მასთან ერთად, მეცნიერული დოგმატიზმის, როგორც მსოფლმხედველობრივი სისტემის უძლურების აღიარებითაც, შემეცნების თეორია ძალას აცლის ორივე მოწინააღმდეგეს – რელიგიასაც და მეცნიერებასაც“,[1] – წერდა ა. ბელი.

„ქარვისფერი ფაკირის“ გოდება მარადიულობის ფონზე უნუგეშოდ და უპასუხოდ რჩება:

უხსოვარ დროზე ჩურჩულებენ თეთრი ლოდები;
და თუ აჩქარდა შორს უდაბნო ბედუინებით, –
ქრება ფაკირი: ის არაევის არ ელოდება.

კ. ნადირაძის სონეტი „ქარვისფერი ფაკირი“ სიმბოლისტური მხატვრული სახეებით ხატავს ჩვენს წინაშე უდაბნოს და მის მკვიდრ სფინქსს, პაგოდას, პალმებსა და ოგებს: ქარვების,

1 А. Белый, Арабески, М., 1911, с. 179

ყვითელი პაგოდას ფონზე „ცხელი ლაჟვარდი აიმღვრევა ზურმუხტ მინებად“, ხოლო „თეთრი ლოდები“ ჩურჩულებენ მარადიულობაზე. ამ სონეტში ყველა ფერს სიმბოლური ფუნქცია აქვს დაკისრებული და, საბოლოოდ, „მზიური ჰანგის“ განცდას უკავშირდება.

ქრისტიანობის ეჭვშეუვალი რწმენისა და სასოების მონატრება ისმის კ.ნადირაძის სონეტში „იერუსალიმი“. ბიბლიური გმირების გახსენებით პოეტი ღვთაებრივი სიყვარულის ჰარმონიულობასა და უკვდავებას აცოცხლებს მარადიულობის ფონზე:

ძველი ქალაქის კედლად ბრწყინვალებს ძვირფასი მითი.
სოლომონ–ბრძენის დღესაც ახსოვს მთვარეს დიდება,
მისი ლექსები და ცრემლები, თვალთ დაბინდება,
რომ მომაკვდავი შორდებოდა მას სულამითი.

სოლომონისა და სულამითის სიყვარული, მათი აჩრდილები ცოცხლდება მთვარის შუქით განათებული იერუსალიმის ნანგრევებ'ში, დავითის ფსალმუნთა ტკბილი გალობის ფონზე. კ. ნადირაძეს ენატრება ამ საოცნებო, კაცობრიობის „ბავშვობის ხანა'ში“ დაბრუნება: როგორც ცნობილია, შარლ ბოდლერი კაცობრიობის განვითარება'ში გამოჰყოფდა ოთხ ძირითად პერიოდს: ბავშვობას – ადამიდან ბაბილონამდე, სიჭაბუკეს

– ბაბილონიდან ქრისტეს დაბადებამდე, სიმწიფეს – ქრისტეს დაბადებიდან ნაპოლეონამდე, თავის თანამედროეობას კი – ინდუსტრიის ბატონობის ხანას – სიბერედ თვლიდა.[1] დაკარგული ჰარმონიის ხსოვნა კვლავ ცოცხლობს და ეძახის პოეტს თავის წიაღში დასაბრუნებლად, რაც, სამწუხაროდ, შეუძლებელია:

და სიმსუბუქე გამჭვირვალე სამოსავისა
მე მენატრება, მეხარბება, ვით ნეტარება,
მაგრამ ლოდინში მწარედ გული დამეარება.

როგორც მიუთითებენ, „კალი იუგას“ – რკინის საუკუნის ზემოქმედებით, ,ქვეყანაზე ბატონდება მატერიალური კულტურა, მატერიალური ჰუმანიზმი, რაციონალიზმი, პრაგმატიზმი, ინტელექტუალიზმი და თუნდაც (თავისი საუკეთესო ასპექტით) –ადამიანის მოჩვენებითი თავისუფლება, არჩევანის თავისუფლება“.[2] „ახალი მითოლოგიის“ ცნებაზე მსჯელობისას გ. ბულაძე იშველიებს შელინგის აზრს, რომ „ბერძნული მითოლოგიის“ მასალად წარმოგვიდგება ბუნება, ხოლო ქრისტიანული მითოლოგია ისტორიას, სულს ეფუძნება; პირველი იყო რეალისტური მითოლოგია, მეორე – იდეალისტური; ახალმა მითოლოგიამ უნდა გააერთიანოს ორივე. თანადროული მითოლოგია შეიქმნება მხოლოდ მაშინ, როცა ისტორია შეიესება

1 Ш. Бодлер, Об искусстве, М., 1986, с. 4.
2 გ. ბულაძე, მითოლოგია მხატვრობის სოციოლოგიის ზოგიერთი ასპექტის შუქზე. ჟ. „პოლიტოლოგი“, №4, 1994, გვ. 105.

ბუნებით“.[1]

„ახალი მითოლოგიის“ შექმნის მცდელობა, რაც ასე თვალსაჩინოა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში, აირეკლა მათ სონეტებშიც. განსაკუთრებით კარგად გამჟღავნდა ბუნებისა და ისტორიის შერწყმის სურვილი კ. ნადირაძის სონეტებში.

სონეტი „ივანე მაჩაბელს“ მედალიონის ნიმუშია, სადაც მკაფიოდ იხატება იდუმალებითა და გენიალობით აღბეჭდილი პიროვნების სულის ბიოგრაფია. ივანე მაჩაბლის შესახებ ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა: „...ისეთივე მოვალეობის გრძნობით და წმიდნა გულით თარგმნიდა შექსპირს, როგორც ჩვენი მთაწმინდელები სთარგმნიდნენ საქრისტიანო წიგნებს. ივ. მაჩაბლის „დაუღალავი შრომისა და განმარტოებული სულის“ შესაფერისად მიიჩნევს ვახ. კოტეტიშვილი ექვთიმე მთაწმინდელის სიტყვებს „უცალო ვიყავ და უფროის ღამით მიწერიაო“.

ივანე მაჩაბლის რეალური სახის ჩვენება პოეტს სწორედ ირეალური ყოფის ფონზე მიაჩნია შესაძლებლად:

შენ დაგეუფლენ ქიმერები გამხდარ ხელებით,
კუდიანებმა, როგორც მაკბეტს, დაგასხეს რეტი
იწვოდი ჩუმად, სილამაზის ცეცხლით ნაშრეტი;
დაგდევდა ღამე, ამღვრეული, მძიმე ხველებით.

1 იქვე, გვ. 195.

„რა არის წმინდა ხელოვნება თანამედროვე თვალსაზრისით?“ – კითხულობდა შ. ბოდლერი და იქვე უპასუხებდა – „აშკარა მისნობაა, გრძნეულებაა, ერთდროულად რომ შეიცავს ობიექტსა და სუბიექტს, ხელოვანისაგან დამოუკიდებელ სამყაროს და თავად ხელოვანს“[1]. სიმბოლისტის აზრით, მიზეზებს, ანარეკლებს, სახეებს თავისთავად არავითარი ღირებულება არ გააჩნიათ, მხოლოდ ერთი დანიშნულება აქვთ – მათი ჭვრეტა საკუთარი თავის დანახვის შესაძლებლობას უნდა აძლევდეს ადამიანს.[2] ამიტომაც არის, რომ კ. ნადირაძის ზემოხსენებულ სონეტში ჰამლეტის, ოფელიასა და ლედი მაკბეტის აჩრდილების გამოხმობა საჭიროა თვით ივანე მაჩაბლის გასაცნობად. რეალური ცხოვრებიდან მოულოდნელად, მართლაც ზღაპრულად გამქრალ მთარგმნელს პოეტმა „ლირიკის ელიზეუმში“ მიუჩინა ბინა:

და როცა ტფილისს დაეფინა მთვარის ლანდები, –
შენ ოფელიამ გადაგხურა დალალ–კაევებით
და ამ ქვეყანას გამოგტაცა სათუთ მკლავებით.

„ბალდახინში“ შესული სონეტი „ყვითელი ტრფობა“ კ. ნადირაძის გადაუმუშავებია და 1957 წ. კრებულში დაუბეჭდავს სათაურით „მიუწვდომელი“. საბოლოო რედაქცია ლექსისა,

1 ჟან–პოლ სარტრი, „ბოროტების ყვავილების“ წინასიტყვაობა. ნაწყვეტი წიგნიდან „ბოდლერი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, №39, 23 სექტემბერი, გვ. 16.
2 იქვე.

შესაძლოა, პოეტური ოსტატობით უკეთესია, მაგრამ მასში წაშლილია კვალი კ. ნადირაძის სიმბოლისტური მსოფლაღქმისა. თვით სათაურთა შორის განსხვავებაც მიგვანიშნებს ამაზე. საერთოდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ კ. ნადირაძის სონეტებში დომინირებს ყვითელი ფერი, როგორც ყოველდღიური ცხოვრების სიმძიმის, თვალშისაცემი სიყალბის, პიროვნების გამომფიტავი ფერი. კ. ნადირაძე, ბუნებრივია, შეეცდებოდა ამოეშალა ლანდების, მოჩვენებების, ორეულების კვალი სონეტიდან. ამიტომაც, „ყვითელი ტრფობის“ ბოლო ტერცეტი:

მისი ვერ შეექმენ სინამდვილის მე სილამაზე,
მის ლანდურ სხეულს ვერ ჩაეუდგი სიცოცხლის ალი,
და ისევ რჩება იქ უცნობი და გამჭვირვალე.

ასე შეიცვალა „მიუწვდომელში“ (1957):

ზოგჯერ ახლოს ხარ, – გულის სიმებს ავაწყობ ხმაზე,
ზოგჯერ შორეთში, ველარ გარჩევ შენი მდომელი,
და ისევ რჩები ჩემთვის მარად მიუწვდომელი.

თითქოს უკეთესიც არის ეს საბოლოო რედაქცია, მაგრამ ადრინდელი, პირველდელი „ლირიკული ცნობიერება“ დაკარგულია.

1960 წელს კ. ნადირაძეს დაწერილი აქვს ლექსი „ბევრი

არ მითქვამს, მამულო, შენთვის!“

ბევრი არ მითქვამს, მამულო, შენთვის,
სიტყვა კაზმული და საალერსო,
მაგრამ გულს შენი ტრფიალი ერთვის, უნეტარესო!

ეგებ ეს იყო ჩემი სიურჩე: –
დუმილი ძუნწად დამირღვევია,
მხოლოდ რაც სულში მქონდა საუნჯე,
შენს წინ ცრემლებად დამიფრქვევია.
ცოტა რამ მითქვამს! ვაგლახ, წამისად
სიზმრად ქცეული, სიცოცხლე ქრება...
დავკარგე ზღვარი დღის და ღამისა,
ტრფობა კი შენი არ მეკარგება.

მე ეგ დუმილი მიღირდა ძვირად...
ან ახლა სიტყვას როგორღა ვბედავ?!
ნეტავ სიყვარულს ვინ უხსნის ხშირად
საკუთარ დედას?

ეფიქრობთ, იგი სონეტია, არაკანონიკური სონეტი (3+4+4+3). ლექსი ათმარცვლიანია, ოღონდ ტერცეტების ბოლო სტრიქონებია თხუთმეტმარცვალედით შესრულებული, თანაც ისე,

რომ ხუთმარცელედი ცალკე სტრიქონად არის გაფორმებული და შესაბამისად, გარითმეის სისტემაც ასეთია: abab abab abab abab.

კ. ნადირაძის ლექსებზე საუბრისას აკ. ბაქრაძე აღნიშნავს, რომ კოლაუ ნადირაძის პოეზიას ახასიათებს დარბაისლური სიმშვიდე, რაც საფუძველია მისი ლექსებით მოგვრილი ჩუმი ნეტარებისა: „სიმშვიდე კი დაბადებულია ტრაგედიაგავლილი ერის მოწამეობრივი თავშეკავებით. გადახდილია ბრძოლა, გადალახულია მდინარე, აშენებულია ტაძარი, აღსრულებულია ლოცვა, ნაპოვნია ბედნიერება, მოხდილია ვალი, აღდგენილია წონასწორობა და ერის სულში ჩასახლებულია ღვთაებრივი ძალა. წონასწორობას უკვე ვეღარაფერი დაარღვევს. აქ „ჩუმი ნეტარებით დასურათხატებული (კ. ნადირაძე) საქართველოა პოეზიის ენით დასურათხატებული“.[1]

ე) შალვა კარმელის სონეტები

შალვა კარმელმა ძალიან ადრე დატოვა ქართველ სიმბოლისტთა ორდენი: იგი 24 წლისა გარდაიცვალა 1923 წლის იანვარში. „ცისფერყანწელები“ უდიდესი ტკივილით გამოემშვიდობნენ „სიკვდილის ცელით მათ შორის პირველად

1 აკ. ბაქრაძე, ჩუმი ნეტარება, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974, 22 თებერვალი, გვ. 3

მოჭრილ ყვავილს“ (კ. ნადირაძე)[1].

მისი ლექსების თაობაზე პაოლო იაშვილი წერდა: „შალვა კარმელი ჩუქურთმების ოსტატი იყო პოეზიაში. ყველა მისი ლექსი ამოჭრილი იყო მარმარილოზე თუ სპილენძზე. მას, როგორც მთვარეულს, იტაცებდა რითმა, და ლექსის გამართულობაზე, რითმაზე ფიქრობდა... მისი ლექსი ხშირად გაუგებარი იყო, მაგრამ არასოდეს არ იყო გაუგებარი მისი რითმა. ყველაზე დიდი სიხარული ცხოვრებისა იყო მისთვის მისი წიგნი „ბაბილონი“.[2]

შალვა კარმელის „ბაბილონს“ (1921) გამოეხმაურა ბ. ულენტი.[3]

ალბათ, არც ერთ პოეტს არ განუდიდებია სონეტის ფორმა ქართულ პოეზიაში ისე ძლიერ, როგორც შალვა კარმელს, რომელმაც ამგვარად განსაზღვრა მისი თავისებურება:

ლამაზ ქალივით შემოყვარდა სონეტის ფორმა,
მოშვილდულ რკალში ოქროთვალით მეტად კარგია,
მეფურ ჯვირითის ქამანდები ჩვენ ვიცით ორმა
და მონადირეს ტყეში თავი არ დამკარგვია.

„მოშვილდული რკალი“ (რობაქიძე) სონეტის ფორმაა,

1 შ. კარმელი, ლექსები, თბ; 1970, გვ. 7
2 პ. იაშვილი, კარმელი–მარცალი, წიგნში: პ.იაშვილი, პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები, თბ; 1975, გვ. 285
3 ბ. ულენტი, ბიბლიოგრაფია, ჟ „უქიმერიონი“, 1922, №1, აპრილი, ქუთაისი

რომელშიც „ოქროთვალი“ – შინაარსია დაუნჯებული. მეფეების საყვარელი არისტოკრატიული ფორმა ლექსისა ოსტატის დახელოვნებულ გონებასა და თვალს მოითხოვს. პოეტური გზნება ემორჩილება ამ ხმოვანი, ულერადი ლექსის სტრიქონებს:

შერჩეულ სხეულს ეს ჯავშანი მწყობრად არგია,
ქარვის მეფის ქალს მაძმობილა ცრემლების თქორმა.
მწველ სიმღერებში, რაც პოეტურ სულის თარგია –
ყველას საცქერად აიტაცა ლაჟვარდში ქორმა.

სონეტში სიტყვების შერჩევა განსაკუთრებით ყურადღებას ითხოვს, ამიტომაც წერს პოეტი:

ვფურცლავ რვეულებს, მტვრიან წიგნებს, ძველ
ლექსიკონებს
ვდარაჯობ სიტყვებს: მეფე, მონა და მაძებარი.
არის რითმები ქალწულივით მკრთალი, მგზნებარი.

შალვა კარმელის ლექსების თითქმის მესამედი სონეტებია, რომლებითაც გადმოცემულია პოეტური სულის ყველაზე მტკივნეული თრთოლვა და წუხილი. პ. იაშვილი იგონებს: „გვეშინოდა, როცა ის, ყოველთვის ჩუმი, ცრემლებით გვეტყოდა თავის დების სიკვდილს“. ეს ცრემლები მოწვეთავს მის სონეტში „გამოტირილი ჩემზე“ (ანუ „ჩემი ორი დის წმინდა ხსოვნას“):

სპეტაკ ქვებიეით ედევნება ცრემლი ცრემლს მწუთხეს,
უცნობი ფარდა ჩემმა ხელმა ველარ გახია,
საბრალო დებო, რად წახველით უხილავ კუთხეს?

სიმბოლისტი პოეტისთვის სიკვდილი ჩვეულებრივი, ყოფითი მოვლენა ვერ იქნებოდა! მაკროკოსმოსთან სულის შერწყმამდე იტანჯება და წვალობს ლირიკული გმირი, რომლისთვისაც ხილვებისა და აჩრდილების სამეფო უფრო რეალურია, ვიდრე ემპირიული ყოფა:

ძილში მეძახის მარიხელი თუ სატურნელი,
ღამეში ქშინავს ვეშაპივით შავი ქაოსი.

სონეტზე უზომოდ შეყვარებული პოეტი საკუთარ თავს პიგმალიონად წარმოიდგენს, ხოლო თავის შემოქმედებას – ულამაზეს გალათეად.

სონეტი, როგორც სიმბოლო ამაღლებულისა, უზენაეს ჭეშმარიტებას აზიარებს პოეტს.

პოეტის უტყუარი ალღო და რეალობით ნასაზრდოები წინათგრძნობა გარდაუვალი აღსასრულის მოახლოებას აგრძნობინებდა შალვა კარმელს, რომლის სიცოცხლესთან დამაკავშირებელი უკანასკნელი რგოლი მისი სონეტები იყო: „ო, გეშინოდეს! უკვდავებას მე გემუქრები“, – ასე მიმართავდა პოეტი თავის ბედს, რომელიც ასე ულმობლად მოექცა მის

სხეულს. სონეტში „გამოთხოვება სულთან ავადმყოფ სხეულის“ შალვა კარმელი ასე მიმართავს თავის სულს:

შენ წახვალ მზესთან! ანდა სხვაგან! მე, სისხლნაკლული,

ფარაონიეით, სარკოფაგში ჩავალ დაკლული,

ახ, სულო ჩემო: დამიტირე და მაპატიე.

სონეტი–გამოცანა – ამგვარად გაგებული ლექსის ფორმა განსაკუთრებული ძალით იზიდავს პოეტის მარად მაძიებელ გულსა და გონებას, რომელიც სამყაროს მარადიულ, უკვდავ სულს ეზიარება მისი მეშვეობით:

თოთხმეტ სტრიქონში ვაპატიმრებ ხშირად შაირებს.

სიტყვების დადგმა ლაბირინთად სულს ეცნაურა,

ლამაზ ფრინველებს მოვაქანებ ყველანაირებს

პეტრარკას ხელით გადაიცვამს სამოსს ლაურა.

(„მარიონეტკები“, 1920)

სავსებით ბუნებრივია, რომ საკუთარი პორტრეტის გასაცნობად პოეტი სონეტის ფორმას ირჩევს და თავისი ეგზოტიკური ფსევდონიმის ასახსნელად და გასამართლებლად ხილვებს აკავშირებს ერთმანეთთან:

მეფისტოფელის წამოსასხამს ვშლი ცეპელინად,

რომ გაეადვილნო პოეზიას ყველა მიზნები.
მე მას, კარმელი, ვით მონასტერს, შევეხიზნები,
ეტრიალებ დამწვარ არაბებში მზიურ ელლინად
ვიცი: უთუოდ საამაყო მაქვს რეფლექსებში:
მდიდარი რითმა რომ გავმართე ქართულ ლექსებში.

„შალვა კარმელი, უპირველეს ყოვლისა, რითმის კავალერი იყო. არც ერთი ქართველი პოეტი ისეთი დაუღალავი სისწორით არ ახორციელებდა თავის ლექსებში ფორმულას ქალურ და ვაჟურ რითმების შესახებ, როგორც შალვა კარმელი. თავის ავტოპორტრეტში ის კიდევაც ამაყობს: „პირველად რითმა რომ გავმართე ქართულ ლექსებში",[1] – წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი, რომელმაც წერილი მიუძღვნა ძვირფასი თანამოკალმის შემოქმედებას და პროფესიული სიზუსტითა და სილრმით გააანალიზა ამ ახალგაზრდა პოეტის ლექსები. ვალ. გაფრინდაშვილის აზრით, შალვა კარმელი „გახდებოდა ქართული პოეზიის თეოდორ დე ბანვილი, რომელსაც განსაკუთრებით უყვარდა რითმა და ამავე დროს ჭეშმარიტ პოეტად ითვლებოდა"[2]. აქვე მკვლევარი აღნიშნავს: „სონეტის ფორმა ემარჯვებოდა „ბაბილონის" ავტორს და აქაც სჩანს მისი პარნასელობა. მის პატარა წიგნში ათი სონეტია".

---

1 ვალ. გაფრინდაშვილი, ლექსები, პოემა, ოიარგმანები, ესსეები, წერილები, მწერლის არქივიდან, ოთ. 1990, გვ. 558.
2 იქვე. გვ. 560

შალვა კარმელის სონეტებით ცოცხლდება ლეგენდები, მოტანილი ჩვენი წარსული, რომელიც განსაკუთრებით ძვირფასია პოეზიისათვის: „ყველა მისი მოგონებები წარსულშია და პოეზიისათვის მომავალი მისაღებია იმდენად, რამდენადაც მასში განხორციელდება წარსულის ლოზუნგები და ნაჩრდილები“[1], – წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი.

ქართველმა სიმბოლისტებმა მიიღეს ლოზუნგი–აფორიზმი: „სიმბოლიზმის დევიზი არის მარადისობა“. მარადისობა კი, თავისთავად, გულისხმობს წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობას: „პოეზიაში არის მარადი ტრიალი – მომავალში მოსჩანს წარსული და წარსულში – მომავალი“[2].

„ცისფერყანწელებმა“ თავიანთ ლექსებში გააცოცხლეს საქართველოს წარსული მთელი თავისი ტრაგიზმითა და მომხიბვლელობით (გავიხსენოთ ტ.ტაბიძის „ქალდეას ქალაქები“). შალვა კარმელის „სონეტი ნინოს“, „თამარ“, „სონეტი გიორგი სააკაძეს“ ჩვენი ქვეყნის ისტორიის სამ სხვადასხვა პერიოდს ასახავს.

„სონეტი ნინოს“ კონკრეტული, მკაფიო ეპითეტებით წარმოგვიგენს წმინდა ნინოს ქართლში შემოსვლას. ეს სონეტი მხატვრულ სახეთა რეალისტურობით იქცევს ყურადღებას.

---

1 ვალ. გაფრინდაშვილი. ზ/დასახ. წიგნი, გვ. 503
2 იქვე. გ. 503

„სონეტის გასალები“ შეკრულია მდიდარი რითმით:

ბოდბის მონასტერს გაუშლიხარ ცისფერ იᲜში,

ასე ახსოვხარ შენს საყვარელ იეერიაში.

თამარ მეფისადმი მიძღვნილ სონეტში პოეტი უფრო სახოტბო, ზეაწეულ ტონს არჩევს ქების ობიექტის შესამკობად. სიტყვები ამ სონეტში თითქოს ოქროსფრად ბრწყინავს, გაბრმავებს და სიღრმისკენ გიკრძალავს მზერას:

მუდამ მაისში ამწვანდება თამარ–ზენარი.

დაფანტავს ცაზე ბრილიანტებს ხელ–ნარნარადი.

ლეგენდა, რომელიც ასე ფასეულია სიმბოლისტებისათვის, ერთი სტრიქონით ცოცხლდება პირველი ტერცეტის ბოლოს:

ვინ არ აქებდა! ვინ არ სტრფობდა ნაზ ბაგრატიონს!

ამაყ თაეადებს მეფე–ქალი წვაედა მზიანი!

თორმეტ კუბოში, ო, რომელმა კუბომ დატიოს?!

გიორგი სააკაძეს ერის სიმბოლოდ წარმოგვიდგენს პოეტი, რომელსაც შეუძლია სონეტის მეტად ტევად, ერთ სტრიქონში ჩატიოს ამ გაორებული და უბედური პიროვნების ტრაგიკული ცხოვრება:

ტანჯვის კოცონზე იფერფლება დამწვარი ბედი.

მითოლოგიური სახეები, ბიბლიური თემატიკა მაცდური და მრავლისმეტყველი მასალა იყო სიმბოლისტი პოეტისათვის.

რომელიც სიტყვისთვის მრავალმნიშვნელობის მინიჭებას ცდილობდა და ახალი მითოლოგიის სახეებს თამამად უკავშირებდა უძველესს.

სონეტში „არტემიდა“ შალვა კარმელი პოეზიას წარმარათი ღმერთქალის ერთგულ მსახურად წარმოგვიდგენს:

დაგედევნება არტემიდას ერთგულ მწევრებად: –
ჩემი სონეტი, ჩემი რონდო – და მადრიგალი!

ამ სონეტში გაბრწყინებულია მართლაც ეგზოტიკური რითმა: ხრიზანტემიდან–არტემიდა.

თანამედროვეობის მკაფიო სილუეტებიდან პოეტის შთაგონება ელვისუსწრაფესად გადაინაცვლებს მთვარით განათებულ, იდუმალ იუდეაში, სადაც მსოფლიო ტრაგედია უნდა დაატრიალოს ლეგენდარულმა სალომეამ:

ძაღლური კბენით გაიარა მზემ ეკვატორი.
ელექტროს შუქი შეეჯიბრა ქალაქში მთვარეს.
ცეცხლის თვალებით ბრაზიანი მოჰქრის მატორი.
ყავახანიდან დაიღვარა სიმები თარის.
მთვარეულ ცეკვას აქ აყვება ასული ქარის.
უნაზეს ვეფხით, – მე ვკანკალებ – თითქოს ნატორი.
ჩემთვის საშველი ტრფიალიდან აღარსად არის
და ძირს ვეშვები ვით დაჭრილი გლადიატორი.

(„ჩვენება იუდეის ასულის“)

„ჩემში წარსული მოტრიალდა, ასე მგონია“, – წერდა შალვა კარმელი სონეტში „ბაბილონი“, რომელშიც პოეტი პარალელს აკლებს აწმყოს ქაოსსა და უძველეს ბაბილონს შორის და მათ შორის საოცარ მსგავსებას პოულობს.

შალვა კარმელის სონეტების კითხვისას გრძნობ, როგორი ერთგული და წრფელი გრძნობით კრავს პოეტი სონეტის ლამაზ რკალს, მის ფორმას არ ამახინჯებს ღარიბი რითმებითა და ზედმეტი სიტყვებით. შალვა კარმელის ყველა სონეტი კანონიკურია.

ვ) რაჟდენ გვეტაძის სონეტები

„ცისფერყანწელთა“ მეგობარმა და თანამოაზრემ, გრიგოლ ცეცხლაძემ 1922 წელს წერილი მიუძღვნა რაჟდენ გვეტაძეს. ავტორი საუბრობს ქართულ პოეზიაზე, „რომელმაც უკანასკნელი ხუთი-ათი წლის განმავლობაში ბევრი გაბედული ნაბიჯი გადადგა“ და, კერძოდ, პოეტ რაჟდენ გვეტაძეზე, რომელიც იმ დროისათვის უკვე ორი კრებულის: „დაბინდული ქარვების“ (ქუთ. 1920) და „ღამეების“ (ტფ. 1922) ავტორია*.

---

* რ. გვეტაძის პირველი კრებული „მთვარის ზღაპარი“ 1915 წ. გამოვიდა „ყვირილაში“ (ზესტაფონი).

გრ. ცეცხლაძე ამაეე წერილში მიუთითებს რ. გვეტაძის ორიგინალურ რითმაზე: „არიურაუდნენ – რაუდენ“. ავტორის აზრით, თუ პირველ წლებში რაუდენ გვეტაძეს ემჩნეოდა ლექსის ტექნიკისადმი შედარებით ნაკლები ყურადღება, შემდეგ იგი გამოასწორა. ამის მაგალითად გრ. ცეცხლაძე ასახელებს რ.გვეტაძის „უკულმართ სონეტს“: იგი „ერთადერთი სონეტია ქართულად დაწერილი, რომელიც იკითხება წალმიდანაც და უკულმიდანაც. ასეთი სონეტი არავის დაუწერია არც რუსის პოეტებში“[1]. წერილში ეს სონეტი მოყვანილია წალმა–უკულმა.

რ. გვეტაძის ე.წ. „უკულმა სონეტი“ სათაურით „გატეხილი ქარვა“ პირველად გამოქვეყნდა გაზეთში „პოეზიის დღე“ (1921 წ. 7 მაისი:

მტარვალი ბედი მაწვალებს ულვთოდ,
გავანდო მინდა ფიქრები ვინმეს, –
ნარვალი თვალის ამევსო ცრემლით.

ნისლები ფარავს ისევ ზმანებებს,
ავანთე ქარში სანთელი ხატთან:
მისნები მირჩევს მოვიკლა თავი.

---

1 გრ. ცეცხლაძე, რაუდენ გვეტაძე. გაზ. „ტრიბუნა“, 1922, №234, გვ2.

მეგება ფეხქვეშ ძველი ნოხები,
განი ოცნების დაპატარავდა.
კანი სახისა მოალისფერე
შელება ქარმა და შემოდგომამ

მეხება სამტროდ დღეს საქართველოც,
დანის ტარება ისევ მჭირდება
ხანი უკურთხი და მოსაწყენი
მეხებად მაყრის თავზე კვირეებს.

ულვთოდ მაწვალებს ბედი მტარვალი
ეინმეს ფიქრები მინდა გავანდო
ცრემლით ამევსო თვალის ნარეალი

ზმანებებს ისევ ფარავს ნისლები
ხატთან სანთელი ქარში ავანთე
თავი მოვიკლა მირჩევს მისნები

ნოხები ძველი ფეხქვეშ მეგება
დაპატარაედა ოცნების განი
მოალისფერე სახისა კანი
შემოდგომამ და ქარვამ შელება.

საქართველოც დღეს სამტროდ მეხება
მჭირდება ისევ ტარება დანის
მოსაწყენი და უკურთხი ხანი
კვირეებს თავზე მაყრის მეხებად.

ეს ათმარცვლიანი, არაკანონიკური (3+3+4+4) სონეტი მრავალმხრივ არის საყურადღებო: პირველ ყოვლისა, პოეტური ტექნიკის ფლობით, შემდეგ კი მასში გამოხატული ტანჯვის აგონიით, როდესაც გმირი თვითმკვლელობაში ეძებს ერთადერთ გამოსავალს, რაც თავდაყირა აყენებს, მართლაც, მის მიერ განვლილ მთელ ცხოვრებას.

სონეტი „უკულმართი“, გარდა იმისა, რომ წაღმა და უკულმა მხრიდანაც იკითხება მისი ყოველი სტრიქონი („მტარვალი ბედი მაწვალებს უღვთოდ – უღვთოდ მაწვალებს ბედი მტარვალი“ და ა.შ.), ქვემოდან ზემოთაც იკითხება: ე.ი. შეიძლება ჯერ კატრენები

იყოს და მერე ტერცეტები /კეირეებს თავზე მაყრის მეხებათ/ მოსაწყენი და უკურთხი ხანი/ დანის ტარება ისევ მჭირდება /მეხება სამტროდ დღეს საქართველოც... და ა.შ./ – „უკულმა სონეტს“ რითმები არა აქვს, დაყრუებულია მისი სტრიქონები. „წალმა სონეტს“ კი კანონიკური, კლასიკური სქემით გამართული რითმები (cdc ede abba abba) ამშვენებს. „უკულმართი“ თავისი ურითმობით ვალ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტს“ გვაგონებს, რომელიც პირველად გრიგოლ რობაქიძემ მიაწერა სახეცვლილ სონეტთა კატეგორიას, რადგან, ჩვეულებრივ, სონეტი, როგორც „ულერადი“ ლექსი, არ შეიძლება იყოს ურითმო, ყრუ.

როგორც ვხედავთ, რ. გვეტაძის „უკულმართი“ სამგვარად არის სახეშეცვლილი: შებრუნებულია მისი სტროფიკა წალმა–უკულმა იკითხება და არის ურითმო, ყრუ.

რაუდენ გვეტაძის „უკულმართი“ სიმბოლიზმის თეორიაში ფართოდ გავრცელებული ორეულის, ანარეკლის პოეტური ნათელყოფაა; სარკის, ანარეკლის ეფექტის გამოყენებით არის ნაჩვენები თვითმკვლელის განმარტოება.

შარლ ბოდლერის „ბოროტების ყვავილების“ წინასიტყვაობაში ჟან–პოლ სარტრი წერდა: „ბოდლერი ცდილობს დანად აქციოს რეფლექსური ცნობიერება, ჭრილობად კი – არეკლილი ცნობიერება. ბოდლერს სურს, საწინააღმდეგო

მოძრაობით, იმავე მიზანს რომ ემსახურება, თავისი არეკლილი ცნობიერება ფარულ მომხრედ აქციოს თავისივე რეფლექსური ცნობიერების წინააღმდეგ".[1]

სამყაროს დიონისური, დისჰარმონიული, ქაოსური საწყისის გამარჯვებაა „უკულმართი", რომელიც გადმობრუნებული, წალმა პირით აპოლონური, მშვენიერი ფორმით მოგვეელინა. „რა" და „არარა", „ნათელი" და „ბნელი" ერთიანი, წრიული ტრიალის აუცილებელი ნაწილებია, ისინი ურთიერმიზიდვისა და ურთიერთლტოლვის გამო არსებობენ და სონეტის მარადიული ფორმაც, ერთდროულად, შეიძლება იყოს მახინჯიც და მშვენიერიც.

„უკულმართს" არ შეიძლება ჰქონდეს რითმები, ისევე როგორც არა აქვს რითმები ვალ. გაფრინდაშვილის „ყრუ სონეტს", რომლის ლირიკული გმირია თვითმკვლელობაზე მეოცნებე. რითმები, „სასიგნალო ზარები" (ა.ახმატოვა) ტაეპებისა მხოლოდ მშვენიერ, მოწესრიგებულ, სიცოცხლით მოზეიმე სალექსო ფორმას სჭირდება, ანუ კლასიკურ სონეტს. უკულმართი, გადაგვარებული, უფორმო სონეტი კი, ბუნებრივია, ვერ ილორძინებს. იგი, როგორც გაელვება წამიერი სასოწარკვეთილებისა, აუცილებლად უნდა დაფიქსირდეს, მაგრამ არ კი დაკანონდეს.

---

1 ჟან-როლ სარტრი, „ბოროტების ყვავილების" წინასიტყვაობა, ნაწყვეტი წიგნიდან „ბოდლერი", გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1983, №39, 23 სექტ. გვ. 160.

რ. გვეტაძის სონეტი „გატეხილი ქარვა“ საუკეთესო დასტურია ქართველ სიმბოლისტთა თეორიული ნააზრევისა სონეტის, როგორც სიმბოლოს, ნიღბის შესახებ. მრაველისმეტყველია თვით „უკულმართის“ ეს მეორე დასახელება: „გატეხილი ქარვა“. ჩანს, ავტორი ქარვაში კრიალოსანს, წრეს, მარადიულ ტრიალს გულისხმობს, რომელიც „გატყდა“, დაირღვა...

...ცრემლმორეული თვალებით დანახული დანისლული სამყაროს ზმანებებით წარმოვიდგენთ ლექსის ლირიკულ გმირს, რომელიც ხატთან ანთებს სანთელს; ეს სანთელი ჩასაქრობადაა განწირული, რადგან ქარია. ამგვარი სანთელი სიმბოლოა პიროვნებისა, რომელიც თავის მოკვლას აპირებს, თანაც, მისნების რჩევით. ერთმანეთს უპირისპირდება რწმენა და ურწმუნოება – ხატი და მკითხავი. მკითხველის თვალწინ იცვლება ფერები თავისმკვლელისა, რომლის წინაღმდეგ ამხედრებულა მთელი ქვეყანა, ხოლო „ხანი უკურთხი და მოსაწყენი“ დაუნდობლად ანადგურებს პიროვნებას...

რ. გვეტაძემ სონეტში „უკულმართი“ ასახა ქართველ სიმბოლისტთა მსოფლაღქმის მეტად გართულებული და დაძაბული სახე. პოეტური სამყარო რეალური სამყაროს მოდელია, მაგრამ მათ ძალზე რთული ურთიერთდამოკიდებულებები აკავშირებთ, პოეტური ტექსტი ჭეშმარიტების ძიების, გარემომცველი

სამყაროს წვდომისა და მასში ორიენტირების მძლავრი და ლრმად დიალექტიკური პროცესია.

„პოეზიის მიზანი, რა თქმა უნდა, „ხერხის“ გამოყენება კი არაა, არამედ სამყაროს იდუმალების წვდომა, ადამიანთა ურთიერთობა, პიროვნების თვითშემეცნება, საკუთარი თავის სრულყოფა საზოგადოებრივი კომუნიკაციის პროცესში“[1], – წერს ი. ლოტმანი, რომელიც აქვე იმოწმებს ცნობილი ფრანგი სტრუქტურალისტის ჟ.მუნენის სიტყვებს: „სტრუქტურა იმიტომ არსებობს, რომ არსებობს ფუნქცია, სტრუქტურები აშიშვლებენ ფუნქციებს“.

ი. ლოტმანი გრაფიკას ენობრივი ტექსტის ორგანიზების ერთ–ერთ სახეობად მიიჩნევს, რომელსაც ლექსის სტრუქტურასთან არსებითი მიმართება აქვს. გრაფიკის მეშვეობით აგებს პოეტი სამყაროს მისეულ მოდელს.

ბოჰემური ცხოვრების მოტრფიალე სიმბოლისტთა შემოქმედებისათვის ღამის ქალის, – კაბარეთა და კაფეთა, ღამის ქუჩაბანდების – განუყრელი სამკაულის პოეტური სახე, ორგანულია და აუცილებელი, გ. ქიქოძე აღნიშნავდა: „როგორც პეტრარკამ თავის ლაურასადმი მიძღვნილი სონეტებით ჰუმანიზმისა და რენესანსის ეპოქა გახსნა პოეზიის დარგში, ისე უსირცხვილო მულატ ქალზე, „შავ ვენერაზე“ კატორღელივით

1. Ю. Лотман, Анализ поэтического текста, Л., 1972, с. 47

მიჯაჭვულმა ბოდლერმა თავისი „ბოროტების ყვავილებით“ დეკადანსის ეპოქა ასახა ევროპული პოეზიის განვითარებაში“. ბოდლერის მიერ დამკვიდრებული „შავი ვენერას“ კულტი, რამდენადმე ტრანსფორმირებული, გვხვდება „ცისფერყანწელთა“ პოეზიაშიც. განსაკუთრებით პოპულარულია მათთვის ე.წ. „ხავერდის ქალი“, რომელსაც სონეტებს უძღვნიან შალვა კარმელი და რაუდენ გვეტაძე; შალვა კარმელი წერდა:

მანთებდა ღაზო სიყვარულის სხივთა თარეშით,
არ ვიცი, სული სონეტებში სანამ სტიროდა, –
ლამაზ ბანოვანს კი ჰკოცნიდა ღამე კაფეში.

(„ხავერდის ქალი“, 1919)

რაუდენ გვეტაძის სონეტი „ხავერდის ქალი“ ღამეული ქალაქის სიკვდილის სუნთქვით შეშინებული ლირიკული გმირის მონოლოგია. სიმბოლისტებისათვის კარგად ნაცნობი „ქალაქი–სპრუტი“ (რვაფეხა) თავისი ბოროტებითა და შეუბრალებლობით თაეზარს სცემს XX საუკუნის ადამიანს, მარტოსულად და ეულად წარმოადგენინებს თავს და წუთიერი შვების მძებნელად აქცევს ღამის წყვდიადში მოხეტიალეს:

სიკვდილის სუნთქვა აფართოებს ღამის ლაყუჩებს,
მაქეზებს ჟინი რაყიფობის სახელნაბანი,
მაგრამ საზღვარი ლტოლვილ გრძნობებს უხმოდ აყუჩებს

მის ლრმა თვალებში სონეტებით ვამთავრებ მითებს.

რითმა „ლაყუჩებს–აყუჩებს“ ორიგინალობით არ იქცევს ყურადღებას, იგი ტ. ტაბიძის შემოქმედებაშიც გვხვდება. შალვა კარმელის სონეტში „მეფის ქალნი ტრაურებში“ ვკითხულობთ:

და, ვიტან გრიგალს, სასიკვდილოდ გულს რომ აყუჩებს, –
თორემ ვიხრჩობი და ვერაფის ვერ ეთხოვ ლაყუჩებს.

ამ სარითმო წყვილით უკიდურესად არის გამძაფრებული ხმელეთზე მარტოსულად დარჩენილი პოეტის აგონია; მიწაზე ამოგდებული თევზივით გაუცხოებულია პოეტისათვის გარემო, რომელსაც სუნთქვას უშლის მტანჯველი ყოველდღიურობა, ქალაქის ქაოსი და სპლინი, „უხმო ჯალათად“ გადაქცეული. მიუსაფარი და უმწეო სული ეძებს დროებით თავშესაფარს:

ხაფერდის ქალი აბოროტებს ქალაქს და ქუჩებს.
საბედისწერო ასპარეზზე მელის ყაბახი,
უკვდავ ლექსებით მომღიმარი დავსწვი თაბახი.
ჩემი ფიქრები დაემსგავსნენ გამხმარ ალუჩებს.

სულის უმიზნო ხეტიალი მარცხით მთავრდება და უთვისტომოდ დარჩენილს სევდა და მწუხარებაღა დარჩენია საოხად.

„ხაერდის ქალის“ პოეტური სინონიმია რაჟდენ გვეტაძის სონეტის „დამქრალი სანთლების“ გმირი „უცხო ასული“, რომელიც გაულმერთებია პოეტს. მიწიერი, წარმავალი სიყვარული და ხორციელი ტრფობა, დიონისური საწყისის აღზევება დაცხრება საბოლოოდ და ზეციური ნათელით გაბრწყინდება ყოველივე; დროებით უარყოფილი ღმერთი კუთვნილ ადგილს დაიჭერს.

როგორც ცოდვილმა, დავიეიწყე საყდრის ზარები, – მწარე აღსარებას ამბობს პოეტი, რომელსაც წარმართის მსგავსად, ცოცხალი ადამიანი გაუხდია კერპად. თანაც – აშარი, ცბიერი და კადნიერი „უცხო ასული“. სონეტის ბოლოს უარყოფილია ეს ცოდვიანი სიყვარული:

ვით ხატთან ზეთი და სანთლების კვიპაროსები
შენი სურათის წინ ჩემს ოთახში აღარ ანთია.

მამია გურიელის ბოჰემური ცხოვრება, ღამის დემონურ ძალებთან ნაზიარები პოეტი სიცოცხლეშივე იქცა ერთგვარ მითად და სიმბოლოდ, რაც შემდეგ თავიანთ სონეტებში უკვდავყვეს „ცისფერყანწელებმა“. მამია გურიელის აჩრდილი ეელინება სიმბოლისტ პოეტს, რომლისთვისაც სწორედ ხილვებისა და ორეულების მიერ მოტანილი ილუზიური სამყაროა ერთადერთი, მისაღები რეალობა, რომელშიც შერწყმულია წარმართულიცა და ქრისტიანულიც:

როს მნაოობთ ნისლი ჩაიბნევა მთის ხეობაში
და სიამაყე ამთვარებდა ძველი საყდარის –
ამ დროს ხმა მესმის მამიასი, უცხო სადარის,
და ვამჩნევ ლანდსა დაღონებულ მარტოობაში.
ის ხან საზარლად დემონივით გადიხითხითებს,
ხან კი მწუხარე ლოცვებათ ჰქმნის თვის ყრმობის
მითებს.

ხან აგონდება მარიამი, ხან კახაბერი.

ბოროტი სულის ძიერ მოტყუებული, გაორებული, დაეჭვებული, ნაზი სულის პოეტი ცბიერ სამყაროშიც მოუსვენარი და აფორიაქებული წარმოუდგება რაჟდენ გვეტაძეს: მამია გურიელი „ხან წყევით ამბობს ბედისადმი მიძღვნილ ნაზ ოდებს და ჩონჩხადქმნილი შუალამემდის უსიტყვოდ გოდებს“.

რ. გვეტაძემ ამ სონეტით გვიჩვენა, რომ მას იშვიათი უნარი შესწევს პოეტი–ვიზიონერისა:

მე მიყვარს ღამე დაურღეველ მყუდროებაში.
და გაცრეცილი, სევდიანი ღიმილი მთვარის,
ვით მწუხარება ქარვისფერი ლამაზი მკვდარის
და ყვავილები სასაფლაოს ყრუ დღეობაში.

ამ სონეტში დიონისური საწყისი ებრძვის აპოლონურს, ხან

ერთად თანაარსებობს ორივე, მაგრამ გარეგნულად წესრიგსა და დადგენილ კანონებს ემორჩილება სონეტის ფორმა: 5/4/5 საზომითა და კანონიკური გარითმვით: abba abba ccd dee.

სიმბოლისტი პოეტებისათვის კარგად ცნობილი, ზემოთაც არაერთხელ ნახსენები, ქალაქის დამთრგუნველი ზეგავლენის თემას ავითარებს რ. გვეტაძე სონეტში „მწუხარება ტფილისით". პოეტს, რომელსაც წარსულის ნოსტალგია აწუხებს, ნატერად გადაქცეულა „თამარის დროის ქუჩა– ყაფანი":

მახრჩობს ტფილისი ქიმერების და კოკაინის,

როცა დაცხრება მრუშ ქუჩებში აყალმაყალი

მეტეხის თავზე გადაეკიდა, როგორც კაინი.

სონეტში „ლაზოიანი სურვილი" ყურადღებას იქცევს უკანსკნელი ტერცეტის რითმა: „ჩუქურთმებით –' შუქურ თმებით":

–გამოგიკვეთავ სამარის ქვას ძველ ~~ჩუქურთმებით~~

და შემდეგ ფარულ თავს დაეიხრჩობ შენს ~~შუქურ თმებით~~.

გრ. ყუფარაძე რ. გვეტაძის „დაბინდული ქარვების" (ქუთ. 1920) განხილვისას შენიშნავს, რომ მასში „სიტყვის აკუსტიკა... უმაღლეს ხარისხამდე აღწევს. ხშირია პოლიფონიური ~~სტრიქონები~~"[1].

1 გრ. ყუფარაძე, ქართული პოეზია, ე. „სემირამიდის ბაღები", იანვარი,

რ.გვეტაძის ეგზოტიკურ რითმათა შორის, როგორც უკვე ითქვა, საგანგებო ყურადღებას იქცევს მისი სონეტის „ავტოპორტრეტის“, ე.წ. ავტომედალიონის უკანასკნელი ტერცეტის რითმა: „არიჟრაუდენ–რაუდენ“:

ჩემი ფიქრები ნისლიანი ვერ არიჟრაუდნენ,
და სონეტის ქვეშ უხმოდ იწვის, როგორც აბედი –
ღარიბი გვარი და სახელი: გვეტაძე რაუდენ.

მსგავსი სარითმო წყვილი – „დაუდარაჯდნენ – გვეტაძე რაუდენ“ გვხვდება ლექსში „წერილი“ (1922). ამ ორიგინალური რითმის თაობაზე საგანგებოდ მიუთითებდა გრ. ცეცხლაძეც.[1]

რ. გვეტაძის ავტომედალიონში კატრენების რითმაც იქცევს ყურადღებას. გარითმვის სქემა ასეთია: abba abba. სარითმო ერთეულები: მუხამბაზებს–ჯამბაზებს, დამაბა–დამაფასებს.

რაუდენ გვეტაძის შემოქმედებაზე საუბრისას საგანგებოდ აღნიშნავენ სონეტს „მარო მაყა'შვილს“, სადაც პოეტმა ქართველი პატრიოტი ქალიშვილის სახე დახატა:

მოჩანს მთვარეზე განწირული მამაცი ჯარი
და უჩვევ შიშით ვეფარები ქვის მოაჯირებს:
მოულოდნელად თქვენს სასთუმალს მოძერება ჯეარი –
ვით ქაფის სვეტი წამოდგებით გა'ძლილ ქოჩორით.
და მოგონებით გულდაწყვეტილს დიდხანს გაჩერებთ

1921, ზესტაფონი.

1 გრ. ცეცხლაძე, რაუდენ გვეტაძე. გაზ. „ტრიბუნა“, 1922, №235, გვ. 2.

ქოროღლის ციხე, ტაბახმელა, რუხი კოჯორი.

1924 წელს გამოვიდა რ.გვეტაძის ახალი პოეტური კრებული „ვირების მესია“, რომელშიც რამდენიმე სონეტია შესული. სონეტებში: „ვირების მესია“ და „მანიფესტი ვირებს“ კარგად არის გამოხატული ის სიმბოლური ფუნქცია, რის შესრულებაც ევალებოდა ამ კრებულს, საზოგადოდ, XX ს. 20-იანი წლების ქართულ სალიტერატურო წრეებში წარმოშობილი კამათი-დაპირისპირება ამ საკითხის თაობაზე გაანალიზებული აქვს აკ. ბაქრაძეს, ამიტომ ჩვენ ამჯერად მასზე ალარ შეეჩერდებით.[1]

ვირი, როგორც ღვთაებრივი ცხოველი, რომლითაც ქრისტე იერუსალიმში შევიდა, მოთმინების, შრომისა და სევდის სიმბოლოა, მატერიალურ ყოფას მიჯაჭვული და მარად თავდაღუნული, ნაკლებად იცლის იგი ზეცისა და ოცნებისათვის. პოეტი, რომელიც ვირის მეხოტბე ხდება, თვითონაც გადაწყვეტს, ფუჭ ოცნებას თავაუღებელი გარჯა ამჯობინოს:

თუ დამიჯერებთ, არც მე მინდა ვიყო ფრთოსანი –
ჩემთვის ვირები ყველაფერზე უკეთესია.

(„ვირების მესია“)

ფრთაშეკვეცილი ოცნებები საქართველოს წარსულს დასტრიალებს, რომელიც პოეტს „დიდ ეზოში გამხმარ ბლებს

1 აკ. ბაქრაძე. მერანი თუ სახედარი. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, 25 დეკემბერი.

აგონებს“:

ო, ჩემი სულის კუბო არის ქოში თამარის
და მისი ლანდი თეთრ ღამეში როცა ფარფაშებს
მე ეხედავ „ქორწილს დიდუბეში“ და აზარფეშებს...
მაწამებს ფიქრი ფრთებდაჭრილი და უამარი.

(„მე ყველასი ვარ უმადური“)

რ. გვეტაძის სონეტების უმრავლესობა 14 მარცვლიანია (5/4/5). ათმარცვლიანია (5/5) მისი სონეტები: „ქეთევან“, რომელშიც ავტორი გულისტკივილით წერს თავის გარდაცვლილ მცირეწლოვან ქალიშვილზე და სონეტი „ცხრამეტი წლის ხარ“, რომელიც რ. გვეტაძეს 1936 წელს დაუწერია. სონეტში „ქეთევან“ რ. გვეტაძე მიმართავს ტერცეტების გარითმვის თავისებურ უნიკალურ სქემას ე.წ. „სამკუთხედს“: cde cde.

რაუდენ გვეტაძის სონეტებმა მკაფიოდ აირეკლა XX საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოს რთული და საბედისწერო ცხოვრების ტეხილები: ერთი მხრივ, რაინდული, ჰეროიკული სულის აღზევება და ჰარმონია, მეორე მხრივ, ბიწიერი, ბოროტი ყოფის მიერ გაძევებული სულიერების კრიზისი და აგონია. პოეტმა შეძლო, ერის ემოციური მეხსიერება ორივე უკიდურესობით გაემდიდრებინა.

ზ) შალვა აფხაიძის სონეტები

შალვა აფხაიძე 40–60–იან წლებშიც აქვეყნებს სონეტებს. ლექსის ამ კანონიკური ფორმის სიყვარული და პატივისცემა გამოხატა პოეტმა, როდესაც 1941 წელს გამოსულ თავის ლექსების წიგნში 46 სონეტი შეიტანა. ეს სონეტები ორ ციკლადაა წარმოდგენილი: პირველი ციკლი – „მწვერვალები“ – 28 სონეტს აერთიანებს, ხოლო მეორე – „ბედი ქართლისა“ – 18 სონეტისაგან შედგება. 1967 წელს კი პოეტურ კრებულში „მცხეთის ლაჟვარდები“ შალვა აფხაიძემ ცალკე რკალი გამოჰყო, რომელშიც 12 სონეტი გააერთიანა. ბოლოდროინდელი სონეტები ძირითადად წარსულის გმირებს და აწმყოს ცნობილ ადამიანებს ეძღვნება. მხოლოდ სათაურების დასახელებაც კი ამ სონეტებისა, ცხადჰყოფს, რომ პოეტი სონეტს მიმართავს, როგორც ოდას, ხოტბას („ბაგრატის ტაძარი“, „სამასი არაგველი“, „ცხრა ძმა ხერხეულიძე“, „ბასიანი“, „ბაგინეთი“, „წულრუღაშენი“, „მარაბდის ველი“ და ა.შ.). შალვა აფხაიძის 40–იანი წლების სონეტები კანონიკურია: 14–მარცვლიანი (5/4/5) საზომით, ორი

კატრენითა და ორი ტერცეტით და გარითმვის კლასიკური სქემით: abba abba cdc dee (იშვიათად: abab abab cdc dee).

„ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის პერიოდში შალვა აფხაიძეს სამიოდე სონეტი აქვს შეთხზული. იგი უფრო ცნობილი იყო თავისი ლიტერატურულ–თეორიული ესსეებით. მისი წერილები: „თავისუფალი ლექსი“ (გაზ. „ბარიკადი“, 1922, №6), „ქართული პოეზიის პერსპექტივები“ (ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, თებერვალი, № 1), „ლიტერატურული პროფილები. ვალ. გაფრინდაშვილი „დაისები“ (ჟ. „მშვილდოსანი“, 1920, №1, გვ. 20–22) და სხვა მეტად საყურადღებოა ქართული ლექსის მკვლევართათვის.

10–იანი წლების ბოლოს შ. აფხაიძე ამგვარად განსაზღვრავდა ქართულ პოეზიაში სიმბოლიზმის არსებობას: „საქართველო მდიდარია უცხო ფერებით, განებივრებულია სურნელოვანი ხმებით. სიმბოლიზმმა დაისახა მიზნად მათი გაცხოველება. მისთვის საჭიროა მდიდარი ფერი და სურნელოვანი ხმა, როგორც იარაღი ხელოვნური ტანჯვისა და შემოქმედებისა. ფერისა და ხმის სინთეზი სიტყვაში იკვანძება. ამიტომ აქედან იწყება ისტორია ქართული სიტყვის ძიებისა... გაიზარდა განცდათა სფერო. დაიბადა ახალი გრძნობანი. ახალი სიტყვა საჭირო იყო უჩვეულო ემოციების გადმოსაცემად... სიმბოლიზმი წინათ უცნობი

განცდების ასახვისათვის ჰქმნის ახალ სიტყვებს. ახალისებს ძველს, ობით დაფარულს. ვითარდებოდა სიტყვის ტექნიკა– სიტყვის პირდაპირი აზრი უკვე აღარ აკმაყოფილებს ქართველ ხელოვანს. ხმაში ეძიებს შინაარსს. გიპნოზური ალიტერაციებით, ასონანსებით და დისონანსებით ეუბნება იგი მკითხველს იმას, რისი თქმაც სიტყვით ვერ მოახერხა. სიმბოლიზმი ამაღლებს ენის ემოციურ მნიშვნელობას.

..მარტივმა და ღრმა რეფლექსებმა გამოაქანდაკეს უკვე ახალი ლექსები, ახალი აღნაგობა, ახალი სტილითა და ტექნიკით დაწერილი. არ არის მომწიფებული ახალი შკოლა ჩვენში, არის დაუმთავრებელი სილუეტები, მოუხაზავი პროფილები, მაგრამ ჯანსაღია სხეული ახალი ლექსისა"[1], – წერდა შ.აფხაიძე. რომლის „ქარვის სონეტში" ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს ფერი და ხმა: ქარვისფერი, ყვითელი, მთვარიანი ღამე, შავი, ლურჯი – ის სიმბოლური ფერებია, რომელთა მეშვეობით იხატება სონეტის მიძღვნის ობიექტი, ხოლო რითმები: ამარტი–მარტი, ბონაპარტი–კარტი, ჯავაირი–შაირი, დაირი–სხვანაირი, დარია–მარია, მთვარიანს–ქარვიანს, პროფილი–კმაყოფილი „ამაღლებს ენის ემოციურ მნიშვნელობას". „ქარვის სონეტის" კატრენები ორ რითმაზეა აგებული, ხოლო ტერცეტების რითმები ულერადობით

1 შ. აფხაიძე, ქართული პოეზიის პერსპექტივები, ჟ „მეოცნებე ნიამორები", 1919, №1, თებერვალი.

მაქსიმალურად უახლოვდებიან ერთმანეთს.

„ქარვის სონეტი“ ერთგვარი მიძღვნა–ლოცვაა, სადაც პოეტი არღვევს რეალობის მიჯნას და უახლოვდება მიუწვდომელს, საოცნებოს:

გიშრის თვალებით კრძალვით ვამსხვრევ ღამეს მთვარიანს
შენს სადიდებლად ვწერ სონეტებს ნაზს და ქარვიანს:
შენი პიერო მომიგონე, წმინდა მარია.

სიმბოლიზმის მიერ დამკვიდრებული ნიღაბთა აპოლოგია შ.აფხაიძის ამ სონეტში პიეროს სახით ამეტყველდა, რომელიც ქართველი მკითხველისათვის ტ. ტაბიძის ლექსებიდან კარგად არის ცნობილი.

შალვა აფხაიძის სონეტები, რომლებიც 10–20–იან წლებშია შეთხზული, ღვთისმშობლის მიმართ უსაზღვრო მოკრძალებითა და თაყვანისცემით არის გამსჭვალული. „ჩვენ გვწამს საქართველოს მესიანიზმი!“ – აცხადებდა შ. აფხაიძე და ქართული მესიანიზმის იდეის მხატვრულ ხორცშესხმას ცდილობდა იგი, სხვა „ცისფერყანწელებთან“ ერთად. ღვთისმშობლის ხატის მზერა და მისგან გამოწვეული სულიერი სიმშვიდე აწონასწორებს შ.აფხაიძის სამივე სიმბოლისტურ სონეტს („ქარვის სონეტი“, „სანტა მარია“, „ღვთისმშობელი პროსპექტზე“).

სიმბოლისტი პოეტი შეგნებულ არჩევანს აკეთებს:

წარმართულ ღვთაებებს ზურგს აქცევს და ქრისტიანულ წიალს მიმართავს:

თვალმიბნედილი ვდგევარ შენს წინ, სანტა მარია,
მახარებს ტანჯვა, ღვთიურ სახეს რომ გილამაზებს,
მე შენზე ლოცვა ვამჯობინე ვერცხლის არმაზებს
და სხვა ოთახი უშენობით ყრუ სამარეა.

საგულისხმოა, რომ სონეტს „სანტა მარია“ ჰქვია, ევროპულ ქრისტიანულ კულტურასთან ზიარება და ეროვნული ძირების გადარჩენა მიაჩნია პოეტს ხსნის საუკეთესო გზად:

ქარვისფერ ლოცვებს ვადნობ შენს წინ ამაყი გურჯი,
ჩემ ფერად წარსულს რომ ვკითხულობ სათუთ
დალალში,
შენი სახება ჩემს ოთახში არის საუნჯე
და უცხო ხატი დაიწვება საფირონ-ლალში.

პოეტი ექსტაზს განიცდის და სულიერ თანაგრძნობას პოულობს:

მწვანე ქვეყანაც – თუ ვერ გხედავ – უცხო მხარეა,
არც ხალისი აქვთ გაბრწყინებულ ფერად დარბაზებს!
მე შენს სურათზე ვითვლი ჩუმად ვარდისფერ ხაზებს,
სანტა მარია, შენს ტუჩებზე სიმწუხარეა!

შალვა აფხაიძის სონეტი „სანტა მარია“ სამი კატრენისაგან

შედგება, რომელთაც ერთვის ორსტრიქონიანი ე.წ. „სონეტის გასაღები“, სადაც პოეტური დასკვნის სახით გვეძლევა შედეგი ლოცვისა:

სანტა მარია! შენს ლოყებზე ცრემლები არი!
მიიღე ჩემგან საალერსოდ ეს მინანქარი.

სონეტში „ღვთისმშობელი პროსპექტზე“ (ჟ. „მშვილდოსანი“, 1920, №1, იანვარი, გვ. 8) რეალურისა და ირეალურის მიჯნაზე მყოფი ხილვა–ზმანებაა, როდესაც პროსპექტისა და ტაძრის სიმშვიდეს ეზიარება პოეტი. ქალაქი, ჩვეულებრივ, დისჰარმონიისა და სულისშემხუთველი გარემოს სიმბოლო, ამჯერად რწმენით განათებულა:

ათასი ქვები მის მკრთალ თითებს აედევნება.
ეტყვის გამვლელი: „რომ ავთრთოლდე, მომეცი ნება.
ურიცხვ ვედრებას ღვთისმშობელი მოკრეფს მოწყენით.
გაივლის წყნარად და ტაძართან ის გაილიმებს,
დაათოვს პროსპექტს მწუხარების სურნელის ფერით
და აატირებს ღვთიურ ცქერით ბევრ პილიგრიმებს.

შალვა აფხაიძის სიმბოლისტური სონეტების ფორმა კანონიკურია. სამივე სონეტი შესრულებულია 14–მარცვლიანი საზომით (5/4/5), გარითმვის კანონიკური სქემით: abba abba ccd ede („ღვთისმშობელი პროსპექტზე“), abba abba abba cc („სანტა მარია“).

შალვა აფხაიძემ, პოეტმა და ლექსის თეორიის მკვლევარმა, საყურადღებო წერილები მიუძღვნა, როგორც „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედების, ასევე რუს სიმბოლისტთა პოეზიას. 20–იანი წლების პერიოდიკაში კარგად არის ასახული შ.აფხაიძის ღვაწლი ამ მხრივ. მას 1923 წელს ახალდაარსებულ პოეზიის აკადემიაში მოხსენებაც წაუკითხავს ნიკოლოზ გუმილიოვის შემოქმედებაზე.

შალვა აფხაიძის სონეტებში კარგად არის შერწყმული ამ მყარი სალექსო ფორმის თაობაზე პოეტის თეორიული ცოდნის სიმდიდრე და მისი პრაქტიკული განხორციელებისათვის აუცილებელი პოეტური ოსტატობა.

თ) გიორგი ლეონიძის სონეტები

გიორგი ლეონიძის პოეზიაზე საუბრისას თითქმის ყველა ქართველი კრიტიკოსი და ლიტერატურისმცოდნე (გ. ხერხეულიძე, გ. ასათიანი, აკად. ნიკოლეიშვილი, აკ. თოფურია) დაუეჭვებლად აცხადებს, რომ „სიმბოლისტურ–ლიტერატურული პრინციპები ქართველ სიმბოლისტთაგან ყველაზე სუსტად მის

პოეზიაში გამოვლინდა"[1]. პოეტის სიმბოლისტური ლექსების ნაკლად თვლიან მათში გამოყენებულ „რთულ, ; ძნელად ასათვისებელ პოეტურ სახეებსა და შედარებებს, გადამეტებულ, თვითმიზნურობამდე მისულ სურათებს, რომლის ახსნა და გაშიფვრა მკითხველს ზოგჯერ უჭირს"[2]. თუმცა, ბუნებრივია, გ. ლეონიძის შემოქმედების მკვლევართ არც ის აეიწყდებათ, რომ სწორედ „ცისფერყანწელთა" ორდენში ყოფნის პეროდში (1918–1925წწ.) მოხდა ძირითადად მისი მხატვრულ–სახეობრივი აზროვნების ჩამოყალიბება, რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა „ქართულ მიწაში ყელამდე ჩაფლული პოეტის" (მიხ. ჯავახიშვილი) ორიგინალური ხელწერა. ასე რომ, ის ათიოდე სონეტი, რომელიც გ. ლეონიძეს 1916–1928 წლებში შეუთხზავს და, რომელთა უმრავლესობა სიმბოლისტური პოეტური სახეებითა და თემატიკით არის ნასაზრდოები, ვერ მიეცემა დავიწყების ბურუსს „ბუნდოვანებისა" და „გაუშიფრაობის" გამო. მით უფრო, რომ ეს სონეტები ორგანული ნაწილია, როგორც გ. ლეონიძის მთლიანი პოეტური შემოქმედებისა, ასევე ქართველ სიმბოლისტთა მხატვრულ–თეორიული ნააზრევისა.

ქართულ სიმბოლისტურ სკოლაზე საუბრისას ვალ. გაფრინდაშვილი შენიშნავდა: „სახელწოდება: სიმბოლიზმი, ეს

---

1 აკო. ნიკოლეიშვილი, XX ს. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები, 1, თბ., 1994, გვ. 581.
2 გრ. ხრხეულიძე. გ. ლეონიძის პოეზია, თბ., 1981, გვ. 38.

არ იყო უარისყოფა მთელი წარსულის, პირიქით... ეს იყო უფრო შეცნობილად განცდა პოეზიის, (ხაზგასმა ჩვენია – თ.ბ.), როგორც ასეთი... სიტყვის, როგორც ნამდვილი სხეულის განცდა მისი ფერით, მისი ხმაურით, მისი ტემპერამენტით, მისი განუმეორებელი სურნელებით... ჩვენ მივილეთ ბოდლერის დებულება – „კორესპონდანსი“ – „შესაბამობა“. აქ მთელი ათვისებაა სამყაროსი: ყოველი საგანი, რომელიმე თავისი ასპექტით სახავს მეორე სხვა საგანს: – აქედან მათი თანხმობა („შესაბამება“). აქედანვე: გაღრმავებული მეტაფორა.

ეს შეგნება მოითხოვს ქვეყნიური რიტმის ნამდვილ მიხვედრას, – და პოეზია ნამდვილად ითხოვს არა მარტო „ჭიანურობას“, არამედ სამოგვეო სულის გუნებას – სულის განწყობას: პოეტი თუ არ ემსხვერპლა განცდით ქვეყნიურ რიტმს, ისე მხოლოდ ყოველდღიურობის ბუშები წარმოიშობიან... და თავი და თავი: ჩვენ უნდა გამოვკვეთოთ ამ საერთო რკალში ჩვენი ქართული პროფილი, ქართველობის ძირეული განცდა ჩვენი მთავარი მოთხოვნაა...“[1]

ქართული სიმბოლისტური სკოლის ეს ძირეული მოთხოვნები აირეკლა სწორედ გ. ლეონიძის სონეტებში, რომლებიც პოეტის შემოქმედების ორგანული, მოუცილებელი ნაწილია. მართებულად

---

1 ეალ. გაფრინდაშვილი. ქართული სიმბოლისტური სკოლის შესახებ. იხ. წგ–ში: ეალ. გაფრინდაშვილი. ლექსები, პოემა, თარგმანი, ესსეები, წერილები. მწერლის არქივიდან, თბ., 1990, გვ. 693–695.

შენიშნავდა გ. ქიქოძე: „მკითხველზე ყოველთვის უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს ლეონიძის სტიქიური ტემპერამენტით დაწერილი პატრიოტული ლექსები, საიდანაც მხედრების ყიჟინი და იარაღის ჩხარუნი ისმის“[1]. საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ გ. ლეონიძის პოეტური ნათლია, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ვაჟა-ფშაველა იყო. მის მიმართ კი ქართველ სიმბოლისტებს გამორჩეული დამოკიდებულება ჰქონდათ: თუ ილიას პოეზია და აკაკის შემოქმედება მათ გაღიზიანება-უარყოფას იწვევდა, ვაჟა-ფშაველას თავიანთ ლიტერატურულ წინამორბედად ასახელებდნენ.[2] გრ. რობაქიძე აღნიშნავდა: „გიორგი ლეონიძეს არ ესაჭიროება მიწასთან დაბრუნება. იგი თვითონ არის „მიწა“. მის პოეზიაში უთუოდ არის ვაჟა-ფშაველას თესლი. ძვირია ასეთი სინოყივრე და სიუხვე“ (გაზ. „რუბიკონი“, 1923, №4).

გ. ლეონიძემ, როგორც აღნიშნავენ, „ხელი შეწყო ქართული პოეტური მეტყველების განახლებას“ (გ. ქიქოძე). სწორად აფასებდა გ. ლეონიძის პოეტური სიტყვის ძალას პ. იაშვილი 1919 წელს მისდამი მიძღვნილ ლექსში:

შენ ოცნებით თამარისკენ წახვედი,
ჰგავხარ ლაშქარს ანთებული სახეთი,

1 გ. ქიქოძე. წერილები, ესსეები, ნარკვევები, თბ., 1985, გვ. 430.
2 ლ. ავალიანი, ვაჟა-ფშაველა ცისფერყანწელთა თვალსახედვით, წიგნში: ლ. ავალიანი, ლიტერატურული წერილები, თბ., 1992, გვ. 100-113.

მოდი, ვნახოთ შენი გარე კახეთი,

სადაც სიტყვა წარსულით გაერთობა.

მოდი, ვნახოთ ნინოწმინდის საყდარი

ნინოს ხატი ჭრილობებით გამხდარი,

ვნახოთ მხარე, ერეკლეს ნატახტარი,

ძველი მადლი, ახალი ულმერთობა.

გ. ლეონიძის დამოკიდებულებას სიმბოლიზმთან კარგად გვიჩვენებს შ.აფხაიძის სიტყვებიც: „მისი საკმაოდ რთული სახეობრივი აზროვნება, წერის მანერა – ყველაფერი იმას ადასტურებს, რომ გოგლა კარგად იცნობდა სიმბოლისტურ პოეზიას და მისი სკოლა ჰქონდა გავლილი. გოგლა იცნობდა როგორც რუსული, ისე ფრანგული სიმბოლიზმის განთქმული წარმომადგენლების შემოქმედებას. მას უფრო ფრანგი სიმბოლისტები მოსწონდა: ბოდლერი, ვერლენი, რემბო. მათში მეტ სინათლესა და გამჭვირვალებას ხედავდა, ვიდრე, ვთქვათ, ბლოკის პოეზიაში, მოსწონდა, მაგრამ არ უყვარდა...' გოგლამ კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციები განაგრძო და მათში სიახლეც შეიტანა. ახალ შინაარსს, ახალ თემებს ახალი ფორმაც მიუყენა".[1]

გიორგი ლეონიძის პირველი სონეტი 1916 წლით არის დათარიღებული. „სონეტი ქართველ ჰუსარებს" თითქოს ერთგვარი

1 შ. აფხაიძე. მახსოვს მარადის... თბ., 1988, გვ. 322.

პასუხია პაოლო იაშვილის მოწოდებისა, რომელიც მას ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული: „სონეტი, სონეტი ქართველ ჰუსარებს“.

ქართველი მებრძოლების აღტკინება, მათი ეპუკაცური სულის ხმოვანება ამეტყველებულა ამ სონეტში, რომელშიც მხედართა სრბოლისა და მოძრაობის საოცარი დინამიკაა გადმოცემული:

..და სატევრები ქარქაშებში არ ინახება,
ავეანდის ულერით, რახტის ცემით, ვით ყაჩაღები
ხმლის მარაოთი ჩაუქროლებთ მთელემარ ხალიფას.

სონეტის უკანასკნელ ტერცეტში წარმოდგენილია ტრაგიკული წინასწარმეტყველება ქართველ მხედართა მომავლისა:

აათამაშებთ სისხლიან სულს ნარინჯის მთებში.
მთვრალი სალომე დაიუინებს თქვენს თავებს თეფშით,
როცა თვალები გაგეხსნებათ მთვარის ყალიბად!

„სონეტი ქართველ ჰუსარებს“ კანონიკურია: თოთხმეტმარცვლიანი (5/4/5) საზომით, ორი კატრენითა და ორი ტერცეტით და გარითმვის კლასიკური სქემით: abba abbaccd eed. პირველი კატრენის დასაწყისი სტრიქონები სახელდებითი წინადადებებისაგან შედგება. ნაწყვეტ–ნაწყვეტი, მოკლე. ლაკონიური მეტყველებით პოეტი ქმნის დაძაბულ, ერთგვარ

დანაღმულ მხატვრულ ველს, სადაც ყოველ სიტყვას საგანგებო ფუნქცია ეკისრება. მოქმედებას ამჯერად აქტიური მზერა ენაცვლება:

ჩხარი. ჩქაფანი. აქარება გულარდაშორი,

ღია მზვარიდან აზავთული მზერა დურავჯის.

სონეტის ამგვარი რიტმულ–ინტონაციური წყობა დამახასიათებელია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებისათვის. გავიხსენოთ მისი სონეტები:

აყუდებული. აყროყვილი. ორკუზიანი.

(„აქლემი")

უკარებელი. მიზანტროპი. ტანდაყუდრული.

(„ვასაკა")

1917 წელს პოეტმა ხუთი სონეტი დაწერა, რომელთაგან სამი საქართველოს მიუძღვნა. ორი სონეტი გ. ლეონიძემ ერთ ციკლად წარმოგვიდგინა. „ორი სონეტი საქართველოს" ყურადღებას იქცევს გ. ლეონიძის გულწრფელი პატრიოტიზმი, რომელიც აკ. წერეთლის პოეტური ალეგორიის გამოძახილია:

ზღვად ობოლ ხომალდს მიეამსგავსე ჩემი მამული,

როგორ მაჟღერებს საქართველოს ნაზი ნაღველი,

ო, ჩანგის ნაცვლად მეპყრას შუბი პირ–გამახვეული.

გიორგი ლეონიძე ერთგვარ პოეტურ მატიანეს ქმნის, როდესაც

საქართველოს ძნელი წარსულის სურათს გვიხატავს:

მზესთან აჰზიდე მარმარილოს ტაძრის კედელი,
მარტო დადექი სილამაზის წმინდა მკრებელი,
წარსთქვი ლოცვები სხვებისათვის მოუთხრობელი
და შემოიელე ცეცხლის ალი დაუშრეტელი.

მთელი კატრენი სიმბოლურად ჩვენი ქვეყნის ისტორიას ასახავს, ამიტომაც აღარ სჭირდება პოეტს ეპითეტებისა და შედარებების მოშველიება სასურველი სურათის წარმოსადგენად. თითოეული წინადადება აქ მაუწყებელია უმნიშვნელოვანესი ამბისა – იმ საიდუმლოს გვიმჟღავნებს, რის მეშვეობითაც საქართველო გადარჩა: „მარმარილოს ტაძრის კედელი", ანუ ფორმა, ქრისტიანობით შემოზღუდული, ტაძარში დაკანონებული სილამაზე. ანუ სულის მარადიული სწრაფვა მშვენიერებისაკენ, ფორმისა და შინაარსის, ანუ სხეულისა და სულის თანაზიარობა მეტყველებაში, ენაში, ლოცვაში განხორციელებული (გაიხსენოთ: „სიტყვა ფიქრის სხეულია"). ქართველისათვის ეს ორგანული ჰარმონია სულისა და ხორცისა გამოწრთობილია მარადიული ბრძოლის ქარ–ცეცხლით, ამიტომაც არის იგი მტკიცე და დაურღვეველი („და შემოიელე ცეცხლის ალი დაუშრეტელი").

გიორგი ლეონიძე ამავე სონეტის პირველ ტერცეტში ქმნის ეგზოტიკურ რითმას: „ჟამისა–შეგილამისა“:

ჩაჩქან–მუზარადს დასჩნეევია ჟანგი ჟამისა,
თეთრი გვირგვინი უცხოელმა შეგილამისა –
საკურთხეველსაც შემოსძარცვა მან მეწამული–

ამ გამჭვირვალე სიმბოლისტურ სახეებში დახატულია თანამედროვე საქართველოს უბადრუკი სურათი, რომელიც იმდენად რეალურია და ხელშესახები, ამოსაცნობსა და გასაშიფრსაც აღარაფერს გვიტოვებს. ალბათ, ამიტომაც ეეჭვებათ ხოლმე გ. ლეონიძის სიმბოლისტობა: „მინიშნებათა პოეტიკა“ აქ მრავალმნიშვნელოვანი აღარ არის, იგი მხოლოდ ერთ მნიშვნელობამდე კონკრეტდება: საქართველოს პოეტური ხატის ემოციურ წარმოდგენამდე.

ამ ციკლის („ორი სონეტი საქართველოს“) მეორე სონეტის ლირიკული გმირი შურისმაძიებელია, „ელვასავით შესახედარი“:

ამღერდა სისხლი... და დაათრო სული და გული,
თუ მ'ხე მომპარეთ – გამინათებს ბნელში ფრანგული,
წკრიალა ხანჯლებს გვიელვარებს შოთას ოცნება...
არწივის ფრთებით დამიბრუნეთ გვირგვინოსნობა!
მინდა ბისონზედ ალივლივდეს ალმასის ღიღი
და ჩემს გუმბათებს შეეფინოს სხივთა ჟინჟღილი!

სიმბოლისტი პოეტის სახეობრივი აზროვნება, საქართველოს დამოუკიდებლობის ოცნებით ნასაზრდოები, დაკავშირებულია იმ მხატვრული საშუალებების ამეტყველებასთან, რაც უშუალო, განუყოფელი ატრიბუტებია ქართული სახელმწიფოებრიობისა.

1917 წელსვე დაიწერა გიორგი ლეონიძის სონეტი „საქართველოში (თეთრი დროშა)", რომელიც არაკანონიკურია: ერთი კატრენისა და ორი ექვსტაეპედისაგან შედგება. ამ სონეტშიც დიდებული წარსულით მოიმედე, მეოცნებე გმირად წარმოგვიდგება პოეტი:

შოთას გაფიცებთ! – მივემსგავსოთ ნესტანის რაინდს,
ძველი სამშობლო ჩვენს სიზმრებში ვეძიოთ მაინც,
დაგვირგვინებულს ფარ–შიმშერით დავუდგეთ მზირად
და ყვავილები მივუჩინოთ ნაზირ–ვეზირად.
მზეს შევაგებოთ თეთრი დროშა ნიანგოსანი,
ასე გვეძახის ნარდ–ყვავილის ტკბილი მგოსანი.

საქართველოს მესიანიზმის იდეა, რომელსაც გ. ლეონიძემაც მიუძღვნა საგანგებო ესსე, ძლიერ პოპულარული იყო „ცისფერყანწელთა" შემოქმედებაში. გ. ლეონიძის აზრით, ეს იდეა ეროგვარად დაადასტურა თამარის მეფობამ: „თამარში კვლავ იღვიძებს ბებერი თესლი: უფალმან აღმიღო და მცხო

ზეთითა ცხებულისა მისითასა“ – „მე თამარ, მიწა შენი და მიერვე ცხებულებასა ღირსმყავ და თეისობასა“. თამარის ფულზე წარწერილი იყო: „თამარ, ასული გიორგისა, შემწე მესსიისა“.

„თამარ“ში საქართველო ცხადდება, როგორც განწმენდილი ტიტანი, რომელშიც ღმერთი ამყლავნებს თავის სახეს.

გიორგი ლაშას დაბადებაზე მატიანე სწერს: „ტაბახმელასა, ბეთლემ მყოფელმან, მუნ შვა ძე სწორი ხვთისა. ეს უმაღლესი დამტკიცებაა ქართული მესიანიზმის.

თამარის მეორე სახეა ის ზორტებდაჭიმული „გორგასლიან–დავითიანი“ დროშა, რომელიც ატარებდა საქართველოს გარუჯულ სახეს, სარაცინებისა და სელჩუკთა ატეხილ ურდოებში.

მარტო ეს დროშა ტრიალებდა თამამად ყველა ცეცხლებში და იერუსალიმში მკაცრი ალაყაფიც გადარღვეული იყო ქართული დროშის შრიალით... ამ დროშას არ ატარებდა ანგარება – ეროვნული ეგოიზმი, – ეს ძველი ალთქმის იუდეანობა“[1], – წერდა გ. ლეონიძე, რომლის ზემოხსენებული სონეტი „თეთრი დროშა“ უშუალო მხატვრული ანარეკლია პოეტის მესიანისტური შეხედულებებისა და თამარ მეფის განდიდებისა:

ეიმღერ და ეიმღერ სილამაზით – მზეს ესუნთქავ ეიდრე –
მაგრამ ჩემს გულშიც დაიკმევა სხვა მუჯამარი,
და შაირებსაც გაანათებს ჩემი თამარი.

---

1 გ. ლეონიძე, ქართული მესსიანიზმი, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №2

1917 წელს, როდესაც ეს სონეტი დაიწერა, გ. ლეონიძემ ესსე მიუძღვნა თამარს: „საუკუნეთა ბინდში მხოლოდ შენ გპოვა ერის სალამურმა, მხოლოდ შენ მოგკრა თვალი საქართველოს დედამ!.. და გიხმობ შველად, თამარ! ჰოი, თამარ! – ივერია იავარ იქმნა!“[1]

1917 წელს გ. ლეონიძემ კიდეც ორი სონეტი დაწერა: „თაისი“ და „ჟორჟ როდენბახი“. ორივე კანონიკური სონეტია, მდიდარი ალიტერაციული სტრიქონებით:

ჯვარისწერაში ჯვარსა სჯობდა თეთრი თაისი,
ეჯიბმა ჯერანს შეგადარა გულთა მკრეფელი,
გადაგვყარეს შაბაში და მისაგებელი,
ასი მაყარი გვიცინოდა, როგორც მაისი.

(„თაისი“)

საქართველოსათვის ტრაგიკულ, აეადმოსაგონარ 1924 წელს დაიწერა გ. ლეონიძის სონეტი „საქართველო“, რომელშიც სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი სახეობრივი აზროვნებით იხატება ჩვენი ქვეყნის რეალური ვითარება 20–იან წლებში. პოეტი სამშობლოს მიწას ქალური საწყისის განსხეულებად წარმოგვიდგენს, რომლის მითოლოგიური, უძველესი არსი სწორედ ამგვარად იყო გაცნობიერებული წარსულში:

1 გ. ლეონიძე. თამარ! გაზ. „საქართველო“, 1917, №93, 30 აპრილი.

შენ ფიროსმანის შვიდლარიან მარნებში გხედავ,
გადაპოხილა შენი მკერდი, როგორც სარწყავი,
სისხლის საპალნით დატვირთულო, ვინ დაგიხვეტა
ბრგე თეძოები, ბელტებიეით დასაფარცხავი.

უპატრონოდ დარჩენილი, შეურაცხყოფილი, ღირსებაშელახული დედა–სამშობლოს ხილვა გამძაფრებულია ზუსტი სიმბოლოების მეშვეობით:

ტანი ყამირი, როგორც ხმალი ელავს ჩამდგარი,
ვინ დაჩექმილი ჩემი სული შხამებს დარია,
აქაფებულა შუაღამე, როგორც ჯაგარი,
ვილამ დაიდგნოს, ვინ შეაბას კარად დარიალს.

გიორგი სააკაძის გაორებული სახე ქართველმა სიმბოლისტებმა საქართველოს ტრაგიკული ბედის სიმბოლოდ გაიაზრეს და ახალი შინაარსით დატვირთეს:

ტაძარს ალაევრდს შემოაფრენს ტალღას მორევი,
დგანან უზანგში: ღვთისმშობელი და მოურავი,
რკინის პალოზე გადავარდნილს ვხედავ ხანძარებს.

სონეტის უკანასკნელი ტერცეტი წარსულსა და აწმყოს შორის სიმბოლური ერთიანობის სულისკვეთებით არის გაჟღენთილი; უსამშობლო, უსიყვარულო, დაქირაველული კონდოტიერების მიერ არაერთგზის დამარცხებულა ჩვენი სამშობლო:

მოდის შამქორი–სოლანლუხი. დროშების მტვერი.
ზურნით ფალანგებს მოუძღვება კონდოტიერი
და შენი სისხლი გაჭედილი, შიშით ზანზარებს.

1925–1928 წლებში გიორგი ლეონიძეს სამი არაკანონიკური სონეტი აქვს დაწერილი. სონეტი „ზვავი“ შედგება ერთი კატრენის, ორი ტერცეტისა და ერთი ხუთტაეპედისაგან. საზომი ათმარცვლიანია (5/5). სონეტში გადმოცემულია ზვავის მოწყვეტის დინამიკა: ის შინაგანი ენება სტიქიური ძალისა, რაც აუცილებლად აიძულებს ზოგჯერ უმოქმედო, სტატიკურ საგანს ამოქმედებას, ამოძრავებას.

სონეტის პირველ კატრენში აღწერილია მყინვარზე მბრწყინავი ზვავები:

ათასი ზვავი ბრწყინავს ბრწყინვალე,
დართხმული მთვარე ისერის კურცხალებს...

მთვარისა და ვარსკვლავების გრძნეულ სხივებს გაურბის ზვავი, რომელიც სწყდება მშობლიურ ნიადაგს:

დაიძრა ზვავი აქაფებული,
კლდეებს ახალა საფეთქელები,
როგორც ყივჩადთა ურდო, გარბოდა,
მაგრამ! ვერც მთვარე დაშტერებული
და ვერც ვარსკვლავი დაანაფოტა.

ამ სონეტში გარითმეის სისტემაც დარღვეულია: კატრენში თუმცა კანონიკურია რითმა: abba, მაგრამ ტერცეტებში მოსაზღვრე რითმაა: ccddee, ხოლო ხუთტაეპედში: ორი სტრიქონი გაურითმაეია: axbabx.

სონეტი „ბიბლიური ჩვენება“ ასევე არაკანონიკურია, ოღონდ „ზეავის“ სტროფიკის არაკანონიკურობა ამ სონეტში შებრუნებულია: ჯერ ხუთტაეპედია, შემდეგ ტერცეტები და, ბოლოს, კატრენი, რომლის მესამე სტრიქონი დაკოჭლებულია: სონეტი მთლიანად ათმარცვლიანია, კოჭლი სტრიქონი კი მხოლოდ ერთი მუხლით – ხუთმარცვლედით არის წარმოდგენილი:

ვისმენდი სიტყვას პირველად უსმენს,
დნებოდა ხორცი, ვით ცვცხლზე ცვილი,
აჰა, დამლურსმეს
და „კვართსა ზედა იყარეს წილი!

1928 წელს დაწერილი უკულმა სონეტი „თბილისის ოსტატები“ ბოღონაკლულიცაა: უკანასკნელი კატრენი აკლია. I და II ტერცეტში გამოთქმული აზრი ერთგვარად უპირისპირდება ერთმანეთს:

აქ ადიდებდნენ დამპალ კინტოს, თათრულ მუხამბაზს,
აბანოს წვირეს, შუა ბაზრის კორიანტელსა.
გაბერილ შარვალს, ყარაჩოხელს... (გასამხელია?)

აქ იეიწყებდნენ ფიროსმანის მზიან მუშამბას,

ბექა ოპიზარს, ოსტატობის წმინდა ანდერძსა,

აქ იეიწყებდნენ ძველ პოეტებს ოქროსყელიანს...

ინტონაცია ამ სონეტისა სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება. საგულისხმოა ერთი ფაქტი: სონეტში „თბილისის ოსტატები“ ტერცეტები გარითმულია იმ სქემით, რომელიც ერთადერთხელ შეგვხვდა მხოლოდ რ. გვეტაძის სონეტში „ქეთევან–“ (1924): cde-cde.

„უსმენელ სიტყვის მსმენელი, ვარ უცნობ ულერის მნატვრელი“, – ასე ახასიათებდა საკუთარ პოეტურ კრედოს გიორგი ლეონიძე, რომლის სონეტები ამ, თითქმის ახდენილ, ნატვრას მართლაც აზიარებს მკითხველს.

თავი V

სონეტი XX ს. 40–90–იანი წლების ქართულ პოეზიაში

ქართულ პოეზიაში სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურული მეთოდის გაბატონებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა ჩვენი პოეტების დამოკიდებულება სალექსო ფორმებისადმი. მაშინ, როდესაც ფორმის მიმართ გამოჩენილი ნებისმიერი ყურადღება

„ფორმალიზმად“ ინათლებოდა და ხშირად ისჯებოდა კიდეც, ლიტერატურაშიც ნაკლებად ჩნდებოდა წმინდა ფორმალური ძიებანი. პოეზიის ძირითად ამოცანად იმ დროს სამოქალაქო მოტივების გამოხატვა იქცა, რაც შეიძლება სადა, უბრალო, ხალხის ფართო მასისათვის გასაგები ენით.

მიუხედავად ამისა, 40–იანი წლების ქართულ პოეზიაში მაინც გვხვდება სონეტები.

როგორც ცნობილია, 1940 წელს გამოქვეყნდა გრიგოლ აბაშიძის ორი მცირე ფორმის ლირიკული პოემა: „ამირანის დაბადება“ და „ასფურცელა“, რომლებშიც, როგორც სპეციალისტები მიუთითებენ, კარგად არის შერწყმული ლირიკული და ეპიკური ელემენტები, რაც, საერთოდ, დამახასიათებლად მიაჩნიათ გრ. აბაშიძის მთელი პოეტური შემოქმედებისათვის.[1] ეს პოემები იმდროინდელმა სალიტერატურო კრიტიკამ დადებითად არ შეფასა: „ამირანის დაბადების“ პოემად ჩათვლის საკითხი, საერთოდაც, ეჭვქვეშ დააყენა მისი მცირე მოცულობის გამო. მკვლევარი ნ.ონაშვილი წერს: „ორიგინალური არქიტექტონიკით, ზეაწეული, პათეტიური მიზანდასახულობითა და შეუდარებელი ლირიზმით ეს ნაწარმოებები თითქოს არ ქმნიან რეალისტური პოემების შთაბეჭდილებას. ამიტომ თავის დროზე ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ ისინი შეაფასა, როგორც პოეტის

1 ნ. ონაშვილი, გრიგოლ აბაშიძის პოემები, თბ., 1977, გვ. 6

მიერ სიმბოლიზმის წინაშე ხარკის მოხდა“.[1]

საყურადღებოა, რომ პოემაში „ამირანის დაბადება“ ჩართულია ორი სონეტი. პოემის მესამე თავში „ამირანის დაბადება“ ერთმანეთის მიყოლებით არის დაბეჭდილი ორი სონეტი, რომელთაგან ერთი დალისა და მონადირის შეხვედრას ასახავს, ხოლო მეორე – დალის სიკვდილსა და წყევლას:

კვდებოდა დალი უცრემლო და სანთელუნთები,
გაჰქონდა თოვლზე გაფანტული ქარს დალალები
მონადირეთა მორიდებით ნათეალთვალები,
თრთოდნენ მთვარისებრ გაბადრული თეთრი კუნთები.

დაწყევლა დალმა: მწვერვალიდან ნუმც დაბრუნდები,
გსურდეს სიკვდილი, მკერდში დანა არ დაგკრან ნებით,
ჩახედა უფსკრულს მონადირემ და დანანებით
ნახა: მზისაგან გამდნარიყვნენ თოვლის გუნდები.

შენ ჩემი თმებიც ჩაგიყვანდა დაბლა, დაწნული,
რომ ვყოფილიყავ უცოდველი და კელავ ქალწული,
მაგრამ დღეიდან ნახე ღმერთის შურისძიებაც.

---

1 იქვე, ეგ 11.

დაძრწოდე მარტო, არ შემოგხვდეს ნადირი ერთიც,
დაგიხშოს შურმა ტრფობისათვის გახსნილი მკერდი
და სიძულვილი ჩაგებუდოს გულში ჭიებად.

ორივე სონეტი დაწერილია 5/4/5 საზომით, გარითმვის ერთნაირი სქემით: abba abba ccd ccd.

ამ სონეტების „თამამი“ შინაარსი, მთელ პოემასთან ერთად, სიმბოლიზმით გატაცებად ჩაუთვალეს გრიგოლ აბაშიძეს, რომელსაც აქვს კიდევ ორი სონეტი: „ძველ ტაძარში“ და „შვიდი მეცხოვნე“.

სონეტი „ძველ ტაძარში“ ათმარცვლიანია (5/5), გარითმვის ტრადიციული სქემით: abba abba ccd ede. სონეტის კომპოზიცია კანონიკურია და კარგად გვიხსნის პოეტის ჩანაფიქრს: ძველ ტაძარში შემორჩენილ ფრესკებზე გამქრალია მხატვრის გზნება და ცეცხლი, მაგრამ მარადიული ჭიდილი კეთილსა და ბოროტს შორის კვლავ გრძელდება:

-..და გახვეული დარდის ძაძაში,
მხატვრის აჩრდილი დადის ტაძარში,
დადის და უკვირს: როგორ წაშლილა,

როგორ გამქრალა ნახატში ცეცხლი!

მხოლოდ ჯვარცმაღა მოჩანს აჩრდილად
და თხელ თითებში იუდას ვერცხლი.

სონეტი „შვიდი მეციხოვნე“ ჰეროიკული ხასიათისაა. სიუჟეტური განვითარების ხაზი ამ ლირიკულ ლექსს მართლაც პოემას ამსგავსებს: პირველ კატრენში ნაჩვენებია, თუ ყიზილბაშთა შემოსევის წინ როგორ გაიხიზნა მთებში მთელი სოფელი. მეორე კატრენში კი სოფელში მყოფ შვიდ მეციხოვნეს ვეცნობით, რომლებიც რიგრიგობით ისვრიან შვიდ–შვიდი სათოფურიდან. პირველ ტერცეტში ხდება კვანძის შეკვრა: შიმშილსა და წყურვილს კი გაუძლეს მეციხოვნეებმა, მაგრამ ტყვიის გარეშე დარჩენილებს მტრის მოგერიება აღარ შეეძლოთ და, ამიტომ ციხიდან უჩინარი ბილიკით დაეშვნენ მტრის ურდოსაკენ:

ბევრის სიკვდილი არ დაგვცალდა მცირერიცხოვნებს,
ჩვენც მტკვარი გვერგო სასაფლაოდ შვიდ მეციხოვნეს
და იყო მტკვარი საახალწლო თოვლივით თბილი.

გრიგოლ აბაშიძეს ეკუთვნის კიდევ ორიგინალური, ათმარცვლიანი (5/5) სონეტი, რომელიც ჩართულია ერცელ ოდა–ლექსში „ფოლადის სიმღერა“:

ახლა სადა ხართ? ფაშვები დევის
რად არ ქშინავენ ნაპერწკლის ფრქვევით?
საბერვლის ყბები დასკდნენ ხველებით?

ურო და გრდემლი თქვენი სად არი?
მალაროები გაქრნენ ხვრელებით
და აღარ ღვიეის თქვენი ღადარი.
ბნელ აკლდამებში აღარ სტვენს ძვალიც.
გადარჩა მხოლოდ რკინა და რვალი.
გადარჩა თქვენი ხმალი ნამგალა.
ფოლადი თქვენი, სახელგანთქმული
და თუ სამჭედლო თქვენი გამქრალა
სხვა სამჭედლოებს აგებს ქართველი!
ქართლში კვლავ რკინას გააქვს ხმაური:
წყალს – ნაგუბარი, გზას – ნაგზაური![1]

გრ. აბაშიძე 80-იან წლებში კვლავ დაუბრუნდა სონეტს, როგორც უკვე მთარგმნელი, როდესაც ქართულ ენაზე აამეტყველა პიერ რონსარის სონეტები.

1940 წელს დაწერა <u>იოსებ ნონეშვილმა</u> ცნობილი „უკულმა სონეტი შაჰ-აბასს", რომლის უკანასკნელი კატრენის მეორე სტრიქონი დაკოჭლებულია: 14-მარცვლიანის მაგივრად ათმარცვლიანით გადმოგვცემს პოეტი სათქმელს და ასე მიმართავს შაჰ-აბასის აჩრდილს:

მილიონების ბედ-ილბალს რომ ხმლით იმონებდი,
ბნელ სამარეში რა ჩაგყოლია?!

---

1 გრ. აბაშიძე. ლექსები, პოემები, თბ., 1989, გვ. 119.

სისხლიან პოეტს უკულმართი გული გქონია,

მიტომ უკულმა დაგიწერე მეც ეს სონეტი!

ი. ნონეშვილი ამ სონეტში თეორიულად ხსნის და ასაბუთებს სონეტის ფორმის თვითმიზნურად გამოყენების საჭიროებას: აქ თვითონ შინაარსი არის გამოხატული ფორმის მეშვეობით: უკულმართ კაცს უკულმართ სონეტს (3–3–4–4) უძღვნის პოეტი.

ი. ნონეშვილი სონეტში „პომპეუსის ხიდი“ გვიამბობს მცხეთაში პომპეუსის ხიდის აგების ამბავს. სონეტის ბოლო ტერცეტი ტექნიკურად ორიგინალობით გამოირჩევა: მარცვალთა თანაფარდობა არ არის დარღვეული, მაგრამ შეცვლილია გრაფიკა:

მტკვარს,

საქართველოს მიწა–წყალზე სინათლედ გაშლილს,

ახალი ხიდი დასდგომია, ვით ცისარტყელა, –

და მიაქვს ძველი, დავიწყების უძირო ზღვაში.

ტერცეტის პირველი სტრიქონებიდან გრაფიკულად ცალკე გამოყოფილი სიტყვა „მტკვარს“ სონეტის ღერძად გვევლინება: ლექსის იდეა მასშია კონდენსირებული და იგი ერთგვარად უპირისპირდება სონეტის სათაურს – მარადისობის პირისპირ დარჩენილია და მასთან გათანაბრებულია ქართული, მშობლიური

მტკვარი და არა მასზე პომპეუსის მიერ გადებული ხიდი.

1940 წელს არის დაწერილი აგრეთვე ი. ნონეშვილის სონეტი „არსენას საფლავთან“, სადაც პოეტი მდიდარ, ორიგინალურ რითმებს მიმართავს: გულისმთაფლავი – საფლავი, ყანწების ბოლო – აძლევდა მხოლოდ.

1942 წელს არის დაწერილი ცნობილი ქართველი ლიტერატორის მირიან აბულაძის ორი სონეტი: „სოლომონ ლიონიძე“ და „გაზაფხულის გზა“[1]. კატრენების გარითმვის სქემა ორივე სონეტში ამგვარად არის წარმოდგენილი: abab abba, ტერცეტები კი კანონიკურად არის გარითმული: cdc dee. თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5) დაწერილი ორივე სონეტი ყურადღებას იქცევს გრძნობის სიწრფელითა და აზრის სიცხადით. სონეტში „სოლომონ ლიონიძე“ ტერცეტები ერთმანეთთან ანჟამბემანით არის დაკავშირებული:

გადმოდგა ბჭესთან: ზანზარებდა ძველი ტაძარი.
იმედით, თრთოლვით მას სამშობლო კვლავ შეჰყურებდა,
მაგრამ, ამაოდ, თბილისიდან ბედითი თვალი

უკვე კვესავდა მისი გზების უდაბურებას!
დიდი მსაჯული შემოახტა ცეცხლოვან მერანს
და გადავარდა – სად უხმობდა მას ბედისწერა!..

1 მ. აბულაძე, მტკვარი კიდევ ჩაატარებს ტივებს, თბ., 1997, გვ. 21, 22.

40-იან წლებში „სონეტი-მედალიონები“ შეუთხზავს ხარიტონ ვარდოშვილს, რომელსაც, რატომღაც 20-იან წლებში არ დაუწერია სონეტები (მისი ლექსების კრებულში, რომელიც 1924 წელს არის დასტამბული, არ არის არცერთი სონეტი). ხარიტონ ვარდოშვილის სონეტები: „ალექსანდრე აბაშელს“, „პატარა კახი“, „შუქია“, „გემი“ კანონიკურია: ტრადიციული თოთხმეტმარცვლედით (5/4/5), გარითმვის ცნობილი სქემით: abba abba ccd eed. გამონაკლისია მისი სონეტი „ნინო ჭავჭავაძეს“, რომელიც „სონეტის გასაღებით“ მთავრდება და არა ტერცეტით. ამ სონეტს მკვლევარი გ. მიქაძე ე.წ. „ინგლისური სონეტის“ სახეობას აკუთვნებს.

1947 წლით არის დათარიღებული ცნობილი ლიტერატურისმცოდნისა და პოეტის თამაზ ჩხენკელის სონეტი „*** ცა გადაიხსნა“:

ცა გადაიხსნა და სამყაროს ძლიერმა ფეთქვამ
შენ სიყვარული შთაგაგონა – ბუნების მჭვრეტელს,
დიდი სიჩუმის და ნისლიან დღეების შემდეგ
ხარობდი მზით და გაოცებდა სიუხვე ფერთა.

ვარდობა იდგა: უეცარი სინათლის ელდა
უზომო შუქით აბრმავებდა გარინდულ კედლებს.

მცირე ეზოში იგონებდი მოლურჯო ქედებს,
ყანების ხმას და მწუხარებას დაკოდილ შველთა.

ჩასვენდა იგი!.. რა უსაზღვრო მადლით ელოდა
მათი ღიმილით მობრუნებულ ვარდისფერობას
შენი ოცნება დაჩოქილი ორიეე მუხლით,
შენ არ დაგცალდა ამ სიცოცხლით დღემდე გეხარა, –
აღახვენ თვალნი და უდაბნოს ფერივით რუხი
იხილე მთების და ღრუბლების ჩუმი ქვეყანა.

თამაზ ჩხენკელი, რომელსაც ეკუთვნის ადამ მიცკევიჩისა და პეტრარკას ცნობილი, კლასიკური სონეტების საუკეთესო ქართული თარგმანები, თავის ორიგინალურ სონეტებსაც კანონიკურ წესრიგს უმორჩილებს. ზემოხსენებული სონეტი კარგად გადმოგვცემს პოეტის მიერ შეცნობილ ლირიკულ სამყაროს, რომელსაც, ცის გახსნასავით, მხოლოდ ერთხელ იხილავს ადამიანი და მერე მისი გახსენებით ეძლევა ხოლმე უსასრულობასთან შერწყმის ლტოლვას.

1957 წლით თარიღდება მურმან ლებანიძის „ყირიმული სონეტი“, რომლის საზომი, მართალია, კანონიკურია, ტრადიციული თოთხმეტმარცვლედი (5/4/5), მაგრამ გრაფიკა განსხვავებულია: ხუთმარცვლედი ცალკე სტრიქონად აქვს პოეტს გამიჯნული:

მთელ დღეს ხომალდი (5)

პორტის ქვაზე ძაღლივით გეება, (4/5)

ლივადიიდან დაეყურებდით (5/4)

ცისფერ იალტას, (5)

სადაც გადაწყდა (5)

ბედ-იღბალი იმპერიათა (4/5)

და სადაც დიდი (5)

რუსი ხალხის აღსრულდა ნება! (4/5)

მურმან ლებანიძეს ეკუთვნის აგრეთვე იუმორისტული „ეიწრო სონეტი“, რომელიც 5 მარცვლიანი კატრენებისა და 6:7 მარცვლიანი ტერცეტებისაგან შედგება:

ყარაული დგას,

ფიქრობს, „ცხელაო!“

ყანა უელის გარს,

მი-ყელ-ყე-ლა-ობს.

თმით გოეთეს ჰგაეს –

დიდბედენაურს,

წერილ სონეტებს თხზაეს,

ჩხირ-კე-დე-ლა-ობს.

არც ვისი – დანტეა!

არც ვისი – გოეთეა!

ჩვენებიანთ პანტეა!

ცაში მზე ანთია,

მთებს იქით შორეთია,

ეს ლექსი სონეტია!

გარდა ჩვეულებრივი, სტრიქონების სარითმო დაბოლოებებისა: abab abab cdc dee მურმან ლებანიძის „ვიწრო სონეტის“ კატრენებში არის შიდარითმებიც: ყარაული–ყანა უელის, თმით გოეთეს – წერილ სონეტებს.

1969 წელს არის დაწერილი მ. ლებანიძის არაკანონიკური სონეტი „გასწი, იალე და იარე კელაპტრით ხელში!“

სადღაც კიპლინგი! (5)

სადღაც – ბერნსი! სადღაც – კანდელით (4/5)

გალაკტიონი – შორეული შენთვის ნათელი! (5/4/5)

ლადო, ტიციან – მშობლიური და მახლობელი (5/4/5)

ბოლოს რუსთველი – (5)

ქვეყნად ყოველის დამამხობელი. (4/5)

ვინ გაჰქცევია ქვეყნად სიყვარულს! (5/5)

ვით გაექცევი მხატვარ დიდებას (5/5)

და რომ ახალმა ნერგმა იყაროს, (5/5)
წინამორბედი შორს სანთელს გინთებს... (5/5)

გასწი, იალე (5)
და იარე კელაპტრით ხელში, (4/5)
რომ მოგაშურონ (5)
და შენკენაც ვიდოდნენ ბნელში. (4/5)

გარდა იმისა, რომ სონეტი შებრუნებულია, ჯერ ტერცეტებია წარმოდგენილი და მერე კატრენები, არც რითმაა მასში კანონიკური და საზომიც ერთგვარი არ არის: ათმარცვლიანსა და თოთხმეტმარცვლიან სტრიქონებს ენაცვლება ხუთ და ცხრამარცვლიანი სტრიქონები.

გრიგოლ ცეცხლაძე, რომელიც 1918–1930–იან წლებში წერდა სონეტებს, კვლავ უბრუნდება მას 50–60–იან წლებში („ვალერიან გაფრინდაშვილს", „ზაქარია ფალიაშვილი", „შენ, მშენებელო ხიდების").

50–იანი წლების ბოლოს, 1959 წ. გიორგი პაპუაშვილმა სონეტი უძღვნა ტიციან ტაბიძეს და ორიგინალურად გადმოგვცა სიმბოლისტ პოეტთა აჩრდილებთან შეხვედრა:

გზაჯვარედინზე შმაგი რემბო ცალ ფეხზე დგება,
ამაყი თავით სურს დაფაროს ხალხთა კრებული,

მთვრალი პაოლო ლექსს კითხულობს გაფითრებული
მეც, თქვენი მონა, გიგალობებთ ქებათა-ქებას.

50-იანი წლების ბოლოს მოსალოდნელიც იყო სონეტის კელავ ალორძინება, „ცისფერყანწელების“ რეაბილიტაციის შემდეგ თითქოს ტაბუ აეხსნა მათ შემოქმედებას და სონეტის მყარმა, კლასიკურმა ფორმამ ახალი სათქმელი მოიპოვა.

პოეტ ჯემალ ინჯიას 1958 წლით დათარიღებულ სონეტში „ფირუზისადმი“ ეკითხულობთ:

მისი გულისთვის მინდა რითმებს მკლავი დაეჭიდო,
მისი გულისთვის რაც ვიმღერეთ მას უკან ორმა,
მე ერთ მცირე ძაფს გამოვაცლი კლასიკურ ფორმას
და ეს სონეტიც არ იქნება მყარი და მჭიდრო.

ჯემალ ინჯიას 60-იან წლებშიც აქვს დაწერილი სონეტები („პოეზია დიდ ქალაქში“, „გამქრალი სული“, „სერობა“ და ა.შ.). 1988 წელს კი საინტერესო ექსპერიმენტის სახით აქვეყნებს სონეტს „რუ ტყეში“, რომელსაც ახლავს შენიშვნის სახით ამგვარი განმარტება: „ყველაზე გამხდარი სონეტი“:

რუ
ვის
ჰგვრის
ბრუს?

ყრუს,

ვინც

ძლიევს

დუმს.

ტყეც

არ

ცნობს

დღეს

ავ

სნობს.

80–90–იან წლებში ჯემალ ინჯიამ პერიოდიკაში გამოაქვეყნა რამდენიმე „სონეტების გვირგვინი“: „ირმის ნახტომი“, „დუმილით ომი ანუ ტერენტი გრანელის მონოლოგი“, „რექვიემი“.

60–70–იან წლებში ორი სონეტი–მედალიონი დაწერა მიხეილ ქვლიეიძემ („სანდრო მათიაშვილს“, „ირაკლი ზაზანაშვილს“), რომლისთვისაც სონეტი უფრო ეგზოტიკური, ორიგინალური ფუნქციის მხატვრული სახეა, ვიდრე მისი შემოქმედებისათვის ორგანული ფორმა:

მოდი, ჩვენს ბიჭებს გაეუაროთ, ჩაეიხრჩვეთ სმაში,

გათენებისას სოლანლულში მივირთვათ ხაში

და ეს სონეტიც იმ სუფრაზე დავაჭაშნიკოთ!

80–იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ პოეზიაში განსაკუთრებით იმატა იმ პოეტთა რიცხვმა, რომელთა შემოქმედებაში სონეტმა კვლავ აღიდგინა ათწლეულების მანძილზე დაკარგული ფუნქცია, როგორც „პოეზიის უნივერსალური ფორმისა“.

80–იანი წლების საქართველოში, ეროვნული მოძრაობის გამოცოცხლებამ, 9 აპრილის ტრაგედიამ და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ახალმა ეტაპმა ახალი შინაარსით დატვირთა ეს მყარი სალექსო ფორმა. ტრაგიკულისა და ამაღლებულის შერწყმამ მშვენიერთან თითქოს უბიძგა ქართველ პოეტებს, რომ სონეტის ფორმისათვის მიეგნოთ.

არცთუ უმნიშვნელო იყო ის ფაქტიც, რომ ეროვნული მოძრაობის ლიდერებს ზვიად გამსახურდიასა და მერაბ კოსტავასაც აქვთ სონეტები.

ზვიად გამსახურდიას ლექსების კრებულში „მთვარის ნიშნობა“ (თბ., 1987 წ.) სამი სონეტია შესული: „მიძღვნა“, „შენი ღიმილი. სონეტი მანანასადმი“ და „ზენა“ („ციკლიდან „ტერენტი გრანელი“).

პირველ სონეტში („მიძღვნა“) საოცარი წინასწარ–მეტყველებით არის შეცნობილი ლექსის ლირიკული გმირის

ტრაგიკული მომავალი და მისი სამშობლოს გარდაუვალი უბედურება:

მოსალოდნელი მწუხარების კუშტი მაყარი
მტკიცედ მიეყვები მე ნაკვალევს მზიურ შუბისას,
შენ, თმაგაშლილი, თავზე ნაცარგადანაყარი,

მლოცავ, მპირდები გრძნეულ სიტფოს შენი უბისას,
მე ვარ სიზმარი, შენ – სიზმრების მხილველი ჩუმი,
მე ვარ ცხედარი, შენ – სუდარის ხარ აბრეშუმი.

„სონეტი მანანასადმი“ სამი კატრენისა და „სონეტის გასალებისაგან“ შედგება.

ტერენტი გრანელისადმი მიძღვნილი ლექსების ციკლში არის ერთი სონეტიც („ზენა“), რომელშიც თავისებურად არის გახსნილი ტერენტი გრანელის პიროვნება:

ჭეშმარიტებას ეძიებდი ცხოვრება მთელი,
და, აჰა, ჰპოვე აკლდამა და გვირგვინი მჭკნარი,
სადაც ხმიანებს ავბედითი დუმილის ქნარი,
სად იდუმალთა სამყაროთა მაცნეებს ელი.
თუ არ გასთელე უსასოო ჭმუნვათა ველი,
ვერ ოდეს ჰპოვო ღვთაებრივი სევდის ბალნარი,
ვერ ვეზიარო უზენაესს ლოცვად დამდნარი,

ვერ მოიწიო სასოების საესე თაველი.

სოფლის ამაო განცხრომანი, ნეტარებანი,
სიზმარებრ გაჰქრნენ, მოგელიან ანგელოზთ დასნი,
ახმიანდება შენში ისევ საღვთო ებანი
და როს დასცალო კურთხეულნი მრავალნი თასნი,
ნუ დაიეიწყებ, რომ შენც იყავ ცოდვილთაგანი
რამეთუ ჰპოვე მარადიულ ლტოლვის საგანი.

ამ სონეტში პოეტი მხატვრული სახეების აზროვნების გზით მიდის „პოეტური სიბრძნისაკენ," ჭეშმარიტების საძიებლად „ღვთაებრივ სევდის ბალნარში", სადაც მხოლოდ ღრმა სულიერებითა და ქრისტიანული რწმენით შეიძლება შეაღწიო.

სონეტში არის ლექსიკურად და მორფოლოგიურად ორიგინალური რითმები: მთელი – ელი და ველი – თაველი, ნეტარებანი – ებანი, დასნი – მრავალნი თასნი, ცოდვილთაგანი – ლტოლვის საგანი.

~~მერაბ კოსტავას~~ 1990 წელს გამოცემულ ლექსების კრებულში ორი სონეტია შეტანილი: „ისტორია" და „კოხტაგორა". სონეტი „ისტორია" არაკანონიკურია: კატრენები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია ტერცეტებით, ხოლო მისი საზომი სრულიად ორიგინალური ჰეტეროსილაბურობით გამოირჩევა ქართული

ევრსიფიკაციის ისტორიაში.

რამდენი დისკო ზღვაში იძირება სისხლიანით მეწამული,
ოდეს სიჭაბუკის სპეტაკი გრძნობა ჰქარგავს სალამოებს,
რამდენი ოცნება ასე ილუპება ულვთოდ მოშხამული,
რამეთუ სოფლის სასტიკი პრესი ტლანქად აუთოებს.

რამდენი, რამდენი იისფერ ღამეს ცქიედება ვარსკვლავი,
რამდენი მიზანი წყდება სინამდვილეს, ვითარცა ნასხლავი,
რამდენს, ო, რამდენს ეს პირობითობა ღრღნის და
აიძულებს.
ვისმეს თუ უხილავს მისგან უენებელი საწუთროს
სტუმარი?
რამდენი კვდება უხმოდ, უსიტყვოდ და მიაქვს საიდუმლო,
რამდენი აკლდამა და სამაროვანი მდუმარებს.
ასეა, ასე სიყალბის გუდაა კაცთა ისტორია,
ქალალდზე ნაჯლაბნით სიმართლის ძალუმ ხმას ძნელად თუ
გაიგებ,
სიცრუის ხნარცვში და ჭორების მორევში თუ რამ სისწორეა,
ალბათ ის, რასაც წვითა და დაგვით იმ სოფლად წაიღებ.

ამ სონეტს, ალბათ, „ნაპირებგადალახული“ უნდა ეუწოდოთ, რადგან დადგენილი თოთხმეტმარცვლედი თითქოს მის ყოველ

სტრიქონში გადალახულია: 18:17:18:16:17:18:–17:18:17:15; 17:18:18:17; ტერცეტებში ხუთგზის მეორდება სიტყვა „რამდენი“, რაც სონეტის სათაურს „ისტორიას“ ეხმიანება და, სიმბოლურად, ისტორიით ნაგულისხმევ წელთა აღრიცხვას, თვლას, უთვალავს შეგვახსენებს.

„სონეტი ნაპირებგადალახულის“ ისტორია საქართველოში, როგორც ცნობილია, გრიგოლ რობაქიძის სახელს უკავშირდება. მისი „ამორძალი ლონდა. სონეტი ნაპირებგადალახული“ (ჟ. „ᲔᲨᲕᲘᲚᲓᲝᲡᲐᲜᲘ“, №2–3, თებერვალი–მარტი, 1920, გვ. 3) კანონიკური სონეტის მეტრის დარღვევის გამო არის ამგვარად სახელდებული. თუმცა გრ. რობაქიძის სახეშეცვლილ სონეტში ნაპირი – 14 მარცვალი (5/4/5) დადგენილია: I კატრენის I სტრიქონისა და მეორე კატრენის I–II სტრიქონებში. ტერცეტებში კი მხოლოდ თითო–თითო, მესამე და მეორე სტრიქონებია, შესაბამისად, 19 და 18 მარცვლიანი მერაბ კოსტავას მეორე სონეტი „კოხტაგორა“ კანონიკურია სტროფიკისა (4433) და საზომის (5/4/5) მიხედვით. მაგრამ გარითმვის სისტემა დარღვეულია: aabbccdd...

ლაგამის კენეტა, ცეცხლოვანი ნესტო ჰუნეთა,
ეამთ ასპარეზზე გაჭენება საუკუნეთა...
კოხტაო გორავ, ცადაზიდულ დეეთა მაყარო,

ჭმუნვად გებული რაინდების გზათშესაყარო.
აცერებულო, ცოდვიანო, ღალატიანო,
ხამს დამიფინო შენი კალთა, ნულარ გვიანობ,
მარქვი, სად შექმენ ძმანი ყელ-ყელ გადაჭდობილნი,
სადა წევს ცოტნე, გუამის გუემით არ დამნდობელი,
ნისლთ საბუდარო, ზეალმტაცო ჭვრეტის საგანო,
მოგეახლები, ვით შეთქმული იმათთაგანი,
რათა შემიტკბო მარტოსული, მიუსაფარი
და განმიმართლო გარდასული დროის ზღაპარი,
დავლახნოთ უამნი, ტაიჭების გაეხედნოთ რემა,
მზეგადასული შეთქმულების გავიყოთ გვემა.

პოეტმა ~~ოთარ ჭელიძემ~~, რომელმაც 1983 წელს გამოაქვეყნა „სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს“; 90-იან წლებში კვლავ მიმართა სონეტის ფორმას.

ოთარ ჭელიძის სონეტი „ნობელის პრემია“, რომელიც პროფესორ ვასილ ვარაზიშვილის ხსოვნას ეძღვნება, ათმარცვლიანია, მაგრამ არა ტრადიციული სქემით 5/5, არამედ 3/3/4:

მსოფლიოს ყველაზე საპატიო
ჯილდოთი გელოდა გაბრწყინება,
ბოლოს კი – საბჭოთა საპატიმრო,

ამ ტვინში ტყვიების ჩაწყვილება.
ყოყმანით ხმებოდი შუბლმაღალი,
საეჭვო მომავლით გაღელვებდა
საშინელ აწმყოში შუაღამის
ბრდღვიალა ვარსკვლავად გაელვება.
გახსოვდა – რა ხალხი გაფრენილა
ნავთლუღის ხრამისკენ, ელიასკენ
შავბნელი მანქანით, გამთენია–
და ჩემთვის დღესაკით ნათელია –
წილხვდომილ ნობელის პრემიაზე
უარი რა დარდმაც გათქმევინა.[1]

ათმარცვლიანია აგრეთვე ო. ჭელიძის თხუთმეტსტრიქონიანი „დღემდე მოღწეულნი“, რომელსაც პოეტი „კენტ-სონეტს“ არქმევს. იგი, ზემოთ დასახელებული სონეტისაგან განსხვავებით, შესრულებულია 6/4 სქემით და მისი სტროფიკაც განსხვავებულია: 4+4+4+3: ერთი სტრიქონი კენტია, ზედმეტია.

ჩემი უბედური თაობიდან
დღემდე მოღწეულნი ყავარჯნებით,
როცა სამსჯავროში გამოდიან
ხელი გაუწოდეთ გადარჩენილთ.
თუ რამ შეაშინებთ სიბერისას,

1. ოთარ. ჭელიძე. რჩეული. ტ. I. თბ; 1992. გვ. 279.

უნდა წარსულისთვის აპატიოთ,
რადგან ბოროტების იმპერია,
ჯერ მათ გადაექცათ საპატიმროდ.
ყველა – შიმშილისგან, სიცივისგან,
მტრისგან დაღუპულთა მგლოველია;
ზოგი სოლოვკიდან, ციმბირიდან,
ზოგიც ლეგენდიდან მოგვეელინა.
და სულმოუთქმელად მოელიან,
სისხლით გალოთებულ იმპერიას
როდის გამოეტაცებთ იბერიას.

სამოქალაქო ლირიკის უანრს განეკუთვნება ოთ. ჭელიძის არაკანონიკური „მახინჯი სონეტი ნ–ს“:

ღალადი დღევანდელ აღსარების
შენ მიერ გაყიდულ პოეტზეა,
ვისითაც იწყება – მასხარების
საყბედოდ – ახალი პოეზია.
და ბოლოს თუ ისე გათავხედდი –
მის კუბოს გაჰყევი მხარშედგმული,
მწუხარე ძმებს სისხლი გაუშრებათ:
ჩათვლიან შენგანვე ჩაშვებული
ყოფილი ძმაკაცის სასახლეთი

შენს მხარზე დაშვებას დაუშვებლად.
არადა, შენდობის დაუსჯელად,
ჩემგანაც გეკუთვნის არაერთი
პანჩურის ამოკვრა უკანალზე,
კაცთაგან მართლაცდა უკანასკნელს.

ამ სონეტის სტროფიკა: 4+3+3+4 პოეტის აზრით, სონეტის „სიმახინჯის“ საფუძველია.

სონეტის ფორმით არის დაწერილი აგრეთვე ოთ. ჭელიძის ბალადა „ეეფხვის ბოკვერი და ობოლი გოგო“, რომელიც 8-მარცვლიანი საზომით (2/4/2) არის შესრულებული:

ეეფხვი დაეძებდა ბოკვერს
და სისხლს მიწამლავდა იჭვი:
„ალბათ ყაჩაღებმა მოკლეს
ჩემი სახლიკაცის ბიჭი“.

ოთ. ჭელიძის ათმარცვლიან სონეტებში ოთხმარცვლიანი რითმის არსებობა სიახლედ შეიძლება ჩაითვალოს: ქართულ პოეზიაში სონეტის სარითმო ერთეულებად ძირითადად ორ და სამმარცვლიანი რითმები გვხვდება. ოთ. ჭელიძის ზემოხსენებულ სონეტებში კი თითქმის პრინციპად არის ქცეული ოთხმარცვლიანი სიტყვების შერჩევა რითმისათვის.

1991 წელს პოეტმა იმერი ხრეველმა გამოაქვეყნა

პალინდრომების კრებული, სადაც შესულია სონეტი–პალინდრომი „არ ახარა“:

ცას რა ვეტრუბადურე – ვერ უდაბურ ქვეარსაც
ერას, დასიც ამარად არა მაცისადარე...[1]

1991 წელს დაიბეჭდა ტაგუ—მებურიშვილის „სამი სონეტი საქართველოს თავისუფლებას,“ რომელიც ავტორმა მერაბ კოსტავასა და ზვიად გამსახურდიას მიუძღვნა („გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1991, 12 აპრილი, გვ. 6).

I სონეტის მეტრიკა ტრადიციულია (5/4/5), თუმცა სტროფიკა თავისებურია: 4 4 2 4.

II სონეტი თუმცა თოთხმეტმარცვლიანი საზომით არის შესრულებული, მაგრამ სქემა განსხვავებულია: 7/7, რაც იშვიათია. საქართველოში სონეტის არსებობის მანძილზე თოთხმეტმარცვლედის ამგვარი სქემისთვის არცერთ პოეტს არ მიუმართავს:

როგორ დაგაავადეს, როგორ დაგასნეულეს,
იხედები სარკეში, სხვა გიცქერის სარკიდან!
დაგაოსეს, მაგრამ მაგ ლაგმებს მაინც დაკენიტავ,
კუდით ქვას ასროლინებ ასით ათასეულებს.

III სონეტში ტაგუ მებურიშვილი კვლავ 5/4/5 საზომს, გარითმვის კანონიკურ სქემასა და სტროფიკას მიმართავს.

1. იმერი ხრეველი. ორდარა დრო (პალინდრომები), თბ., 1991. გვ. 38.

ბათუ დანელიამ „თავისუფალი სონეტები“ უწოდა 1993 წელს დაბეჭდილ თავის ახალ ლექსებს. ათივე სონეტის („თოვლი“, „მუსიკისადმი“, „პოეტი“, „წვიმა“, „ყოფნა“, „ქარი“, „აპრილი“, „მიდიან“, „უბედურები“, „მეზობელი“)[1] საზომი ერთნაირია: 5/4/5. რითმის თავისუფლება საგრძნობია ზემოთ დასახელებული სონეტების კატრენებში:

დასტაქარივით მოიჩქარის აპრილი ჩვენკენ, –
უნდა მოგვისწროს სულზე დროის ყინვით დამზრალებს,
რომ გაახსენოს თვალს ფერი და ყელს გემო კენკრის
და დააკვწყოს გულს მთელი წლით გამწყრომ–გამწრალი.
მოდის აპრილი და გზადაგზა ზამორის კეალს კენკავს,
მოაქვს მერცხლების მაქმანები და ცვრის მარცვალი
და ნაკადულებს, ხარისთვალას ბაბთებით შემკულს,
ვაუგაკიდებულ გოგოსავით მოატკარცალებს...

(„აპრილი“)

ბათუ დანელიას 1986–1987 წლებშიც აქვს დაწერილი სონეტები: „სამეგრელოსკენ“ (1987), „შთამომავალი“ (1987), „სონეტი ვასო თედიაშვილის ხსოვნას“ (1986).

შალვა ფორჩხიძის სონეტის: „*** როგორც კი ვინმე...“[2]

1. ბათუ დანელია, თავისუფალი სონეტები. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993, 30 აპრილი, გვ. 8.
2. შ. ფორჩხიძე, „როგორც კი ვინმე“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1994, 14 იანვარი, გვ. 10.

საზომის, სტროფიკისა და გარითმვის სისტემა კანონიკურია და ერთგვარ ლოცვად ხმიანდება:

როგორც კი ვინმე სიყვარულით ჩემს წიგნს გადაშლის,
ნედლ სტრიქონებში ცხელი გული დაიწყებს ფეთქვას...
მჯერა, ჩემს ყოფას, ჩვენს სიხარულს ვამი ვერ წაშლის,
მე ყველა ლოცვა შენს თვალებზე მინდოდა მეთქვა–

სულს შენი ხატის წვავს ნათელი და მზის სურნელი
მოკონავს ჩემს თეთრ ტრიოლეტებს და ლურჯ სონეტებს,
და თუ ოდესმე გულს შეუდგა ჭმუნვის ღრმულები
მე გევედრები, გევედრები, მაშინ მომხედე...

მაშინ დამინთქე მკერდზე შენი თეთრი სინაზე
და მაზიარე სიხარულის სპეტაკი ცრემლით,
მე შენებრ წმინდა საქართველოს სუფევას ველი...

ჰათოვე მადლი ათოვლებულ ცისკრის ციაგზე,
ნასმინე სუნთქვა სურნელოვან, უჭკნობ მდელოთა,
ქრისტეს თვალებით გამიბრწყინე საქართველოს ცა...

შალვა ფორჩხიძის „ჩემი ლოცვა“, 14–ტაეპიანი, 20–მარცვლიანი, წყვილადი რითმით შესრულებული ლექსია:

ისევ დაგვათოეს ციდან მანანა, ხმელი ხე მწვანით გაიფოთლება
არ შეიძლება საქართველოში პატივი არ ეცეთ პატიოსნებას–
ნუ მოგეშალოთ უხვი პურ–ღვინო და სიყვარულის სულში
სუფევა,
სამოთხის ბაღის ტკბილი ნაყოფი და მარიამის ლოცვა–კურთხევა–
ომს მოერჩებით და ქარიშხლიანი ისევ გატკბება ჩვენი ცხოვრება,
ნუ მოგეშალოთ საქართველოთი და ამ ლურჯი ცით
თავმოწონება!–

80–იან წლებში გამოქვეყნდა ირაკლი ბაზაძის სონეტები; პოეტი ძირითადად 14 მარცვლიან საზომს (5/4/5) მიმართავს და გარითმვის კანონიკურ სქემას: abba abba cdc dce. სონეტში „დროა აღწერო" მეორე ტერცეტის პირველი სტრიქონი დაკოჭლებულია:

მოწამეთაზე ქარმა წელი გადაუზნიქა
ალვებს– ბავშვობის მიითვალა წლები მუსიკამ
დროს მძიმე ტორით ბევრის ბედი გადაუსრისავს,
შენს ბედსაც გასრესს,
შენ მტვერი ხარ გარდუვალობის
დროა აღწერო, ყოველივე, ირაკლი, დროა.[1]

ირაკლი ბაზაძის წიგნში „მარტოობის ქალბატონი" შესული სონეტების ციკლი უკეთეს შთაბეჭდილებას ტოვებს პოეტური

1 ი. ბაზაძე. მარტოობის ქალბატონი, თბ., 1988

ტექნიკის თვალსაზრისით. I სონეტი ე.წ. „ინგლისური სონეტის“ ფორმას იმეორებს: 4 4 4 2, მეორე სონეტი კი თავისებური სტროფული კომპოზიციით გამოირჩევა: 4 4 5 3 3. ამ ციკლის უკანასკნელი მე-8 სონეტი იმეორებს I-ის ფორმას: 4 4 4 2.

ტრაგიკულად დალუპულ პოეტსა და მთარგმნელს თამაზ ბაძაღუას ეკუთვნის ფრანჩესკო პეტრარკას სონეტების თარგმანები და ორიგინალური სონეტი: „*** ძველი სიტყვები“:

ძველი სიტყვები – „მიჯნურობა“, „ნამუსი“, „ქორფა“,
ობიან ტვინში ლურსმნებივით შევა ზედიზედ,
მე დავნარცხდები სიყვარულის გზაჯვარედინზე
და ბედისწერა ყელში ბაწარს წამიჭერს ორფად.
გამახსენდება მაშინ ძველი სიტყვა „ღალატი“
და ძუს თვალები აირეკლავს დამწველ სინათლეს,
სადაც ხესავით აყვავდება სიტყვა: „გინატრე“,
მთელი სიცოცხლე საიდუმლოს რომ ვიმალავდი.

შემოეცლება სიტყვას კანი და ვით ნაყოფი
გაეწებება შეკრულ ტუჩებს ბზინვარე წვენით
მეც იმ ტოტიდან ჩამომწყდარს და ორად გაყოფილს.

შემხუთავს ხსოვნა, როგორც ალხი ნოეს კიდობანს
და როს ობიან ტვინს გაკაწრავს სახელი შენი
იმ გრილ წიალში ჩამიხუტებს სიტყვა „მშვიდობით“.

თამაზ ბაძაღუას ზემოთ მოხმობილ სონეტში, მხატვრული სახეების ზუსტი შერჩევით, ზედმიწევნით სრულად არის გადმოცემული ის გზა, რასაც გაივლის ძველი, თითქოს უკვე განიცდებული სიტყვა გაცოცხლებისას, ახალი არსის მინიჭებისას.

პოეტი ოთარ მიქაძე ძირითადად კანონიკურ სონეტებს წერს. 1994 წელს გამოქვეყნებული მისი სონეტები: „ხეოფსის პირამიდა“, „შეჭირვება უდაბნოში“, „ირიბი იალქნები“, „ქარიტები“, „ნეპტუნი“, „სონეტი“, „სატურნი“, „ფორტუნა“, „თეთრი შროშანა“[1] 14 მარცვლიანი საზომით (5/4/5), ორი კატრენითა და ორი ტერცეტით და გარითმვის აუცილებელი სქემებით არის შესრულებული. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთ სონეტში შეიმჩნევა რიტმის დარღვევა მარცვლის დაკლების გამო:

გული გრდემლით ხმას გამოსცემს და უკვე ბნელა (5/4/4)
აქ დაეიბადე და სიკვდილიც, ვგრძნობ, რომ აქ მელის (5/4/5)
და მოვა ჟამი წირვა–ლოცვის, სანთელ–საკმეველის (5/4/5)
და იქნებ ეუსმენ ბინდის შრიალს უკანასკნელად (5/4/5)

(„სონეტი“)

---

1 გაზ. „სიტყვა ქართული“, 1994, №1, 14 იანვარი, გვ. 6.

ან:

დრო მაინც მიდის, მიდის და პირამიდის (5/3/5)
მოძრაობს ჩრდილი და ირხევა პალმის მარაო (5/4/5)
და სივრცეს – მშვიდად გაწოლილი – გაჰყურებს სფინქსი (5/4/5)

(„ხეოფსის პირამიდა“)

ჩანს, პოეტი ბევრს ფიქრობს სონეტის ფორმაზე, იცის მისი სპეციფიკურობა და ტექნიკურად მისი დაუფლების სირთულე:

მწუხრის ვარსკვლავი შორიდანაც ხედავს გარკვევით,
რომ იწრთობა და იჭედება სონეტი ძნელად.

(„სონეტი“)

ოთარ მიქაძე სწორად ფიქრობს, რომ სონეტის ფორმისათვის აუცილებელია სიმშვიდე და წონასწორობა:

მჭედელი მყავდა წინაპარი – ჯანყის მოთავე,
მიპყრობილი მაქვს მეც ჯანყისკენ თვალი ორთავე
და მაინც ოქრომჭედლივით სონეტს დავცქერი.
გულის სარქველი ზინდანივით რომ აატოკა?
ისეთი დროა – ხამს ეკვერაედე მახვილს მარტოკა,
მაგრამ რკინეულს მიწა შეჭამს... რჩება ნაწერი.

(„სონეტი“)

ოთ. მიქაძის სონეტებში შეიმჩნევა უცხო, ეგზოტიკური

სიტყვებით ერთგვარი გატაცება ისე, რომ ზოგჯერ მათი მნიშვნელობა თანამედროვე მკითხველისათვის ბუნდოვანია და ვერც კონტექსტის მეშვეობით ამოიცნობთ. მაგ. სიტყვები: ლანთანი, ხინდანი, კვადრიგა, ქანჩახებს; ზოგიერთი სიტყვა კი ძველი ქართული ენის ლექსიკონის მოშველიებით ცოცხლდება და მხატვრულ სახესაც გამახსოვრებს ორიგინალურობის გამო:

ფრთხილობს ქედანი – შაბარდუხი დიდი ქორია
და შურთხიც კრთება, შაბარდუხი შორით თუ ყივის,
მოშრიალდება ბინდი შავი შაბარდუხივით
და ქარდაკრული ქანჩახების ფარავს ფორიაქს.

(„თეთრი შროშანა“)

შოთა ზოიძის „უსანქციო სონეტების“ კრებული, რომელიც 70 სონეტისაგან შედგება, 1996 წელს დაისტამბა. პოეტის არჩევანი და გატაცება ამ მყარი სალექსო ფორმით, ჩანს, შემთხვევითი არ არის და მას არც ავიწყდება, ხშირად შეახსენოს მკითხველს ამის თაობაზე. მაგალითად, კრებულში დროდადრო გვხვდება ამგვარი სტრიქონები: „მეათე სონეტს მივაფრქვიე ჩემი სათქმელი“, „მეოცე სონეტს საუკუნეს ვუძღვნი მეოცეს“, „დგას უსანქციო სონეტების ჯერი და რიგი“, „მე წარსულს შენსას ჩემს სონეტში არ შევაწუხებ“, „ქრისტეს ასაკი მომაგონა მე ამ სონეტმა“ და ა.შ. სონეტების კრებული

ერთიანი, მთლიანი ციკლია და არა ერთმანეთთან მექანიკურად შეკავშირებული ლექსების წიგნი. პოეტი ამ მთლიანობის ხაზგასასმელად ზოგჯერ ერთი სონეტის უკანასკნელი სტრიქონით მეორე, მომდევნო სონეტს იწყებს, ანდა აზრობრივად იმგვარად წარმართავს სათქმელს, რომ სონეტები ერთმანეთის გაგრძელება – დაზუსტებად წარმოგვიდგება. მაგალითად: მე–2 სონეტი მთავრდება ფრაზით: „და გაეხსნება ასპარეზი მრავალ ათასებს“, ხოლო მე–3 სონეტს იმავე წინადადებით იწყებს პოეტი. ზოგჯერ თვით სონეტის დასაწყისი და დასასრული სტრიქონებია თითქმის ერთი და იგივე: „ეს სტრიქონები არ ეგონოს ვინმეს ტროპარი“, – ამგვარად იწყება 48–ე სონეტი, რომელიც ბოლოვდება თითქმის ამავე წინადადებით: „ო, ეს სონეტი არ ეგონოს ვინმეს ტროპარი“. მომდევნო, 49–ე სონეტში, შ. ზოიძე კვლავ აგრძელებს დაწყებულ თემას, რომელიც თითქოს ვერ დასრულებულა წინამავალი სონეტის საზღვრებში და კვლავ ითხოვს სრულყოფა–დაზუსტებას:

ეს სტრიქონები არ გეგონოთ ალილუია,
ალილუია არ გეგონოთ ეს სტრიქონები,
ეს სტრიქონები ნაყოფია ცივი გონების,
რომელიც ახლა ცხელი გულით გათიბულია.

„უსანქციო სონეტების“ თემატიკას ასე განსაზღვრავს

პოეტი უკანასკნელ, 70–ე სონეტში:

პოეტის ბედი ყველა დროში ხიდია ბეწვის,
მეც უსანქციო სონეტები შევკარი ტივად,
თუ მტკივა, ჩემი უბედური სამშობლო მტკივა,
თუ მეწვის, ჩემი მკერდდამწვარი მამული მეწვის.[1]

შოთა ზოიძის „უსანქციო სონეტები“ ვერსიფიკაციულად კანონიკურია: ბესიკური საზომით, ორი კატრენითა და ორი ტერცეტითა და გარითმვის ამგვარი სქემით: abba abba ccd eed.

თითქოს მოულოდნელია, მაგრამ პოეტი სონეტის სახეცვლილებას ერთხელაც კი არ მიმართავს.

1986 წელს არის დაწერილი შარლოტა კვანტალიანის „სონეტი მზეს“, რომელიც სამი კატრენისა და „სონეტის გასაღებისაგან“ შედგება. საგულისხმოა, რომ პოეტი მაქსიმალურად ზუსტად იყენებს ამ მცირე ლირიკული ფორმის შესაძლებლობას და მესამე კატრენის ბოლო ორ სტრიქონს აფორისტული შინაარსით წარმოგვიდგენს, ხოლო „სონეტის გასაღებს“ ლექსის ადრესატს უძღვნის:

მზის მალამოთი მოვიშუშებ ყველა იარას
და ტკივილისთვის არა დამრჩება არსად ადგილი,
ცის ბილიკებზე ვინც კი მხოლოდ მზისკენ იარა,
მისთვის სიცოცხლე და სიმღერა არის ადვილი.

1 შ. ზოიძე. „უსანქციო სონეტები“, თბ., 1996, გვ. 79.

შენი თვალები ჩემთვის მზეა, მზე სხივოსანი,

ამიტომ ცაში ვერას ხედავს შენი მგოსანი.[1]

ამგვარივე სტროფულ კომპოზიციას (4–4–4–2) ეყრდნობა ვახტანგ ღლონტის 1979 წელს დაწერილი სონეტები, რომელთაგან ერთ–ერთი სონეტის უკანასკნელი სტრიქონი დატეხილია და ხუთმარცვლიანი მონაკვეთი ცალკე სტრიქონად არის გაფორმებული:

საუკუნენიც დაცხრებიან კაცთან ზავთებით,

ჩვენ კი სამყაროს დაღუპვამდეც ვერ

დავზავდებით.[2]

80–90–იან წლებში გამოქვეყნდა ნია აბესაძისა („სიჩუმე მწვერვალზე", თბ; 1985) და რაულ ჩილაჩავას („თბილისის დროით", თბ; 1991) სონეტები. განსაკუთრებით საინტერესოა რაულ ჩილაჩავას „ატომური ტრიპტიქი", რომლის შემადგენელი სამივე სონეტის ტერცეტები გარითმულია ამგვარად: cdc cde.

ჯენეტი ვეკუამ 1992–1993 წლებში სონეტების ორი პატარა კრებული გამოაქვეყნა: 1992 წელს დაისტამბა „საქართველოს ტრაგედია", სონეტების სისხლიანი გვირგვინი". სონეტების კრებული „სიყვარული და გილიოტინა" (1993) კი პოეტმა

1 შ. კვანტალიანი, „სიყვარულს არა აქვს საზღვრები", თბ., 1988. გვ. 8
2 ვ. ღლონტი. „სევდიანი სიმღერა", ბათუმი, 1996, გვ. 36.

გია ყარყარაშვილს უძღვნა. ჯენეტი ვეკუას სონეტები 14 მარცვლიანია (5/4/5), კანონიკური სტროფიკითა და გარითმვის სისტემით.

1996 წელს გამოქვეყნდა ბაგრატ ოდიშელის სონეტების კრებული „ცადამაღლება უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი. ქრისტოლოგიური თხზულება“, რომელსაც წინ უძღვის სონეტი „აპოკალიპსი“.

თხზულების პირველი სონეტი „უფალო, შეგვიწყალენ“ თოთხმეტმარცვლედის, ათმარცვლედისა და ცხრამარცვლედის მონაცვლეობით აგებული, ჰეტეროსილაბური ლექსია. თოთხმეტმარცვლედის განსხვავებული სქემა (34/34), ათმარცვლედი (3/4/3) და ცხრამარცვლედი (3/3/3) ამ სონეტის რიტმს განსაკუთრებულ ელერადობას ანიჭებს:

უფალო, შეგვიწყალენ, უფალო, შეგვიწყალენ,
უფალო, მოგვიტევენ ცოდვები...
მოწყალედ გადმოგვხედე, მოსწმინდე ცრემლი თვალებს
გვაცხოვრე, როდესაც მოვკვდებით...

ბაგრატ ოდიშელის სონეტებისაგან შედგენილი თხზულება რამდენიმე „გვირგვინს“ შეიცავს, ოღონდ არაკანონიკურს: 1 – 4 სონეტი ადგენს „მცირე გვირგვინს“, რომელსაც მოსდევს 12 მარცვლიანი (3/3/3/3) სონეტი, 10 მარცვლიანი სონეტი (4/4/2),

8 მარცვლიანი (4/4), 11 მარცვლიანი (4/4/3).

II ციკლი თხზულებისა 3 სონეტისაგან შემდგარი „გეირგეინია“, რომელსაც მოსდევს კვლავ ათმარცვლიანი სონეტი (5/5).

III – IV ციკლებშიც, შესაბამისად, 4 და 3 სონეტისაგან შემდგარი „გეირგეინებია“, V ციკლში – 6–სონეტიანი გეირგეინით მოგვითხრობს პოეტი იესო ქრისტეს ცხოვრების გზის თაობაზე და ა.შ.

თხზულებაში არის ერთი – შვიდმარცვლიანი სონეტი:

დგახარ გულდაკოდილი

ღვთისმშობელო მარიამ...

ახლა შენ გაბარია

სული, ყველა ცოდვილის...

ისევ შენთან არიან

შენი წმინდა დობილნი

შენთან ფიქრგანდობილი...

საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ პოეტ რატი ამაღლობელის „ხუთი სონეტის ლოცვა“, რომელიც სონეტების ციკლს წარმოადგენს. მასში ხუთი სონეტია გაერთიანებული: „ლოცვის სონეტი“, „ცრემლის სონეტი“, „რითმის სონეტი“, „ფიქრის

სონეტი“ და „ჯვარცმის სონეტი“. ყოველი წინამავალი სონეტის უკანასკნელი სტრიქონი მომდევნო სონეტს იწყებს. მაგ: პირველი „ლოცვის სონეტი“ მთავრდება სტრიქონებით:

ლოცვის სონეტის მკრთალ ფურცელზე ცრემლის ფონია

გთხოვ, შეისმინო ჩემი ლოცვა და სიმფონია.

მომდევნო „ცრემლის სონეტი“ იწყება უკანასკნელი სტრიქონით და ა.შ. განსაკუთრებით საინტერესოა „რითმის სონეტი“ და „ჯვარცმის სონეტი“, სადაც ახალგაზრდა პოეტი თეორიულ დაკვირვებასაც გამოთქვამს პოეტური ფორმის, რითმისა და სონეტის თაობაზე; მაგ. „ჯვარცმის სონეტში“ პოეტი წერს:

უსიტყვო ლოცვის მოგაწვდინო ელამობ ღაღადი
ლოცვა სონეტის მკვრივ სხეულზე ნებით ჯვარცმული,
სულის სიღრმეთა თეთრი სივრცით ამოცარცული
და სასოების ასოებით ამონახატი.

საგულისხმოა, რომ ხუთივე სონეტში I–II კატრენები გარითმულია ამგვარად: abba, ხოლო მესამე კატრენი ჯვარედინი რითმით abab, რის შესახებ თვითონ ავტორი მიუთითებს ამავე სონეტის მესამე კატრენში:

გიხმობს, უფალო, მრავალ ტანჯვას ნაზიარები,

მის ფრთებს კალამი ჯვარედინი რითმებით ლურსმავს,
მელნით აღევსო დალურსმული მას იარები
და შენს ლოდინში, მეუფეო, სულ გაილურსა...[1]

XX ს. 40–90–იანი წლების ქართულ პოეზიაში სონეტის ფორმის მზარდი პოპულარობა, როგორც ვნახეთ, განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა უკანასკნელ ათწლეულში, რასაც ადასტურებს ამ წლებში გამოცემული ლია სტურუას, გენო კალანდიასა და ლადო სეიდიშვილის სონეტების კრებულებიც, რომელთა ანალიზს საგანგებო ქვეთავები მივუძღვენით.

XX ს. 40–90–იანი წლების ეროვნული ვერსიფიკაციისათვის ევროპული მყარი სალექსო ფორმებისადმი ყურადღების გამახვილება, ვფიქრობ, დაკავშირებულია ქართული პოეზიის განახლებისა და მსოფლიო პოეზიასთან მისი ორგანული ერთიანობის დაცვის სურვილთან. 60–70–იან წლებში ვერლიბრით გატაცებული პოეტები, თითქოსდა მოულოდნელად, მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მობრუნდნენ. ეს ერთგვარი კრიზისის მაუწყებელიც არის და რალაც ახალი, „მესამე გზის“ ძიების სურვილიც: გალაკტიონის გარდაცვალების შემდეგ, 50–იანი წლების ბოლოდან ქართულ პოეზიაში გაჩენილი სიცარიელის ამოვსება შეუძლებელი გახდა. კრიზისის გაცნობიერებისა და

1 რ. ამაღლობელი, ხუთი სონეტის ლოცვა, „არილი“, 1996, 23–29 ნოემბერი. №12, გვ. 3.

გადარჩენის პოეტური ინსტინქტი უფრო პოეზიის უნივერსალურ, ჭეშმარიტ ფორმებს ენდობა, ვიდრე ეერლიბრს. შესაძლოა, სონეტი ის „ინტუიტიური შემეცნებით მოპოვებული სტრუქტურაა“ (ე.კასირერი), რაც რაციონალური საშუალების მოძიებაში უნდა დაეხმაროს ქართველ პოეტებს ეროვნული ვერსიფიკაციის განახლებისა და რეფორმის დროს.

არაკანონიკური სონეტების სიმრავლე (ი.ნონეშვილის „უკულმა სონეტი შაჰ-აბასს“, ოთ. ჭელიძის „კენტსონეტი“ და „მახინჯი სონეტი“, მ.ლებანიძის „*** გასწი, იალე-“, ლადო სეიდიშვილის, რ.ჩილაჩავას და სხვ. ექსპერიმენტები), ერთი მხრივ, 10-20-იანი წლების ქართული პოეზიის ერთგულებითა და სიყვარულით, მეორე მხრივ, სონეტის კლასიკური სახესხვაობების ათვისება-გამეორებისა და მისი გამრავალფეროვნების სურვილით აიხსნება.

ა) ლია სტურუას სონეტები

ლია სტურუას სონეტების კრებულის გამოსვლა 1987 წელს ერთგვარ მოსალოდნელ მოულოდნელობად შეიძლება შეფასდეს ლიტერატურისმცოდნეობის დღეანდელი თვალსაწიერიდან. ერთი მხრივ, წლების მანძილზე ლია სტურუას ვერლიბრს შეთვისებული და შეჩვეული მკითხველი მოულოდნელად სონეტის

მკაცრი, კანონიზებული ფორმის ჩარჩოებში უნდა ზიარებოდა პოეტის ფიქრსა და განცდას, მეორე მხრივ კი, მოსალოდნელი იყო, სონეტების წერა დაეწყო პოეტს, რომელიც ვერლიბრის ჩარჩოებს წლების განმავლობაში უსაზღვროდ აფართოებდა დახვეწილი და რჩეული მეტაფორებით, კონკრეტულ-საგნობრივი განცდების უზოგადესი აბსტრაჰირებით და ფილოსოფიური სილრმით წვდებოდა მხოლოდ მისთვის ჩვეულსა და ცხად ემოციათა ნიუანსებს; და მაინც, ვერ ამოეწურა შესაფერის შესიტყვებათა შესაძლებლობანი: გულისმიერი და გონისმიერი განცდა-მსჯელობანი კვლავ ითხოვდა სასურველ ფორმას:

ფითრი ედება ჩემი მკერდის მარცხენა მხარეს,
რომელიც ვერ ვთქვი, თორემ სიტყვა, რამდენიც გინდა,
მშვენიერ სხეულს მოარხევდა, უმეტაფორესს,
გულში კი მჭირდა ის მარგილი, იმ ღობის სარი,
რომლითაც შენთვის მოიზომე ფერები შინდის,
მე კი სიმართლე დამიტოვე და სიმარტოვე, -

წერს ლია სტურუა სონეტში „სიყმაწვილესთან გამოთხოვება“, რომელიც ერთგვარი სინანულია ალოგიკური და უმიზეზო სიხარულის სამუდამოდ გაქრობის საშიშროების გამო. „ლია სტურუას მხატვრულ აზროვნებაში ძალზე ინტენსიურია მეტაფორის განმაზოგადებელი ფუნქცია - ის ახასიათებს არა

ცალკეულ მოვლენას, არამედ სამყაროს მთლიანად, ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი ძირითადი ობიექტი სამყაროს განმეორებადი ნაწილია, ხოლო ტექსტში წარმოდგენილი კომპონენტით აღნიშნული თვისება სამყაროს ზოგადი თვისებაა – პურის თვისებაა ის, რომ მის უკან ყოველთვის დგას „ვერცხლის გუნდში ამოელებული იდეა შეების“[1], – აღნიშნავს თ. დოიაშვილი, რომლის თვალსაზრისი კიდევ უფრო განგვიმტკიცებს რწმენას იმის თაობაზე, რომ პოეტ ლია სტურუას, ღრმა ინტელექტუალური და ფილოსოფიური ლირიკის წარმომადგენელს, აუცილებლად უნდა მიემართა სონეტისთვის, ამ პოეზიის „უმაღლესი ფორმისათვის“, სადაც მაქსიმალურად მჟღავნდება პოეტის და, შესაბამისად, სიტყვის შესაძლებლობები.

ლია სტურუას სონეტების კრებულში 49 სონეტია შესული და თითოეული მათგანი საგანგებო ფუნქციითაა აღჭურვილი: პოეტი ცდილობს, ღრმად ინდივიდუალური და სუბიექტური, ამორფული განცდა ლოგიკური და წინასწარ დადგენილი ფორმის საზღვრებში მოაქციოს და ამით უფრო შთამბეჭდავი და მეტყველი გახადოს მკითხველისათვის. ლია სტურუას სონეტები „ლოგიკის მონატრებაა“ (დ. ბარბაქაძე) ალოგიზმებითა და აბსურდით დაღლილი პიროვნებისა, კლასიკური, პირველქმნილი

1 თ. დოიაშვილი, ფრაგმენტები, გაზ. „სიტყვა ქართული“, 1993, 25 მარტი, №24, გვ. 3.

ჰარმონიის დაბრუნების სურვილით აღსავსე სულის ბრძოლაა, აწმყოდან თავდასაღწევად მიმართული, რომელიც, სამწუხაროდ, მარცხისთვისაა განწირული:

მთელი სიცოცხლე ვიარსებე ურითმო ფიქრით,
ბოლოს გავგიჟდი, დავიკიდე ზარები ყურზე,
ვდიე მუსიკის კილომეტრებს და დავიზავე
ნაკლები სმენით და მომინდა სიკვდილი – ძილი.
მაგრამ ვინ მომცა, როცა ვდგავარ, როგორც მიზანი
კიბოს წითელი მარწუხების, ტვინში გაუონვის,
როცა გავწიე და გავტეხე ყველა საზომი,
ამღერებული ჯვარედინად ვერ ვთქვი ტყუილი.

(„სიკვდილის სონეტი“)

მუსიკალური, ულერადი სალექსო ფორმისათვის დამახასიათებელი მდიდარი რითმები სრულიად ახლებურ დატვირთვას იძენს ლია სტურუას სონეტებში: თუ კატრენების რითმები მაინც ემორჩილება გარითმვის საევალდებულო სქემებს: abba abba, ტერცეტებში სრული თავისუფლება ეძლევა პოეტის შემოქმედებით ფანტაზიას: ნაირ–ნაირი ვარიაციით არის წარმოდგენილი ტერცეტების სამჯერადი რითმა (cde ede, cdd eed, cde cde ,cde xcc, cdc ede, cde xdx...) უფრო ხშირია „სამკუთხედი“ cde cde, რაც კლასიკური, კანონიკური სონეტისათვის ძლიერ

იშვიათია, ხოლო ქართულ პოეზიაში იგი პირველად გამოიყენეს გიორგი ლეონიძემ და რაჟდენ გვეტაძემ.

ლია სტურუას სონეტების ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა სტროფების დაკავშირება ერთმანეთთან ანჟამბემანის მეშვეობით: აზრი უწყვეტ დინებად მიემართება ტაეპიდან ტაეპში, წერტილების გარეშე, თუმცა ხანგრძლივი პაუზებითა და სიტყვების დაგემოვნება–ტკბობის შეგრძნებით:

მე მიყვარს იგი, გაცვეთილი და ხელუხლები,
დროებით პირის დაბუჟება, ენაზე ხუნდი,
მუსიკას მძაფრს და აზრს ბუნდოვანს რომ ამბობს გუნდი
ლექსიკონიდან რომ მოუჩანს თეთრი მუხლები,

ის სიტყვა მიყვარს – მოზეიმე, უემური, ძველი,
კბილს რომ მოგკვეთავს ქადის გულით, ლიმონის სუსხით,
ვისთვის აზრია, ვისთვის ჰანგი, ჩემთვის კი ნუსხი
თავისუფალი და თავკერძა, მზაკვარი მგელის,

რომელსაც ელი სიკვდილივით და, მაინც ელი,
როგორც ყველაზე ჭარბსისხლიან და მშიერ ვნებას
გამოფიტული საუბრების დინჯ სამყაროში
და, უცებ, ეხედავ, ქვემდებარეს გამოჭრეს ყელი

და მისი სისხლით გაიტიკნენ გამხდარი ზმნები,

არც ერთი წუთი არ მაცოცხლა ამის გარეშე!

(„სონეტი სიტყვაზე“)

როგორც ცნობილია, პოეზიაში ყოველიეე, რაც ორგანიზებულია, ნიშნადობას იძენს (ი.ლოტმანი). გრაფიკული და ფონოლოგიური სისტემების ურთიერდამთხვევისას კი ისინი ენის მატარებელი სუბიექტის ცნობიერებაში ერთიანი სისტემის სახითაა წარმოდგენილი. ლია სტურუას სონეტების გრაფიკა გარეგნულად კლასიკურ, კანონიკურ დაყოფას ემორჩილება: ორი კატრენი და ორი ტერცეტი გრაფიკულად გამიჯნულია, მაგრამ შინაგანად, როგორც ვთქვით, კატრენები და ტერცეტები ერთმანეთისაგან განუყოფელია.

ლია სტურუას ზემოთმოხმობილ სონეტში („სონეტი სიტყვაზე“) საუკეთესოდ არის აღბეჭდილი სიტყვის ტრაგიკული ფერისცვალება და მისი უფუნქციობა თანამედროვე ყოფითსა თუ პოეტურ მეტყველებაში: სულიერებისაგან დაცლილი აწმყო საგნებისა და სხეულების სიმრავლედ წარმოგვიდგება, სადაც თითოეული მათგანი მნიშვნელოვანია არა როგორც კონკრეტული

ნიეთი, არამედ როგორც იარალი, საშუალება მოქმედებისა, შედეგისა: „გრამატიკულად ესაა არა არსებითი სახელები (არსებები) და არა ზედსართავი სახელები (ატრიბუტები), არამედ – ზმნები (ჩამოყალიბება). მათ არ შეუძლიათ მოქმედება, ან მოქმედების განცდა, არამედ წარმოადგენენ მოქმედების შედეგებს, გამოხატულებს ზმნებით და ინფინიტივებით: ესაა თითქოსდა უსასრულოდ გაყოფადი წარსული მომაჟალი ჩამოყალიბებისა, აწმყოდან მუდმივად განმსხლტომი"[1].

ლია სტურუა, რომელიც საკუთარი ბედისწერასავით განიცდის სიტყვებს, როგორც „მიზეზობრივ ერთობას", კოსმიურ აწმყოს რომ მოიცას და, სადაც მიზეზ–შედეგობრივი კავშირი არც არსებობს, სონეტების მეოხებით ცდილობს ამ თავზარდამცემი ჭეშმარიტების გადმოცემას:

მე ვეძებ სიტყვებს, იმ ზმნისა და საგნის შემფერავს,
რომელსაც გულით დაინახავ და არა თვალით,
როგორც გუნდები ზარის თავში და თოელზე ალი,
უცნაური და ხმამაღალი ფიქრი მესევა.

(„გრძნობისმიერი სონეტი")

ამ სონეტის წაკითხვისას უნებლიეთ გახსენდება თეოდორ ფონტანეს სიტყვები: „ისწავლეთ ფიქრი გულით და გრძნობა

1 მიხ. რიკლინი, მეტაფორის შიდაპირი, გაზ. „ლიტერატურა", 1996, 16–31 მაისი, №2, გვ.1.

გონებით“, რომლებიც სონეტის ცნობილმა თეორეტიკოსმა ი.ბეხერმა ეპიგრაფად წაუმძღვარა თავის ნაშრომს ამ მყარი სალექსო ფორმის ფილოსოფიაზე.

სიტყვის, როგორც პოეტური ხერხის, გამოდაუკმაყოფილებლობის განცდა, რომელიც თითქმის ყველა ეპოქის შემოქმედისათვის იყო დამახასიათებელი გაცნობიერებულად და, რაც ასე ბრწყინვალედ დააფიქსირა თ. ტიუტჩევის ცნობილმა გამონათქვამმა: „Мысль изреченная есть ложь“, კიდევ ერთხელ ახმიანდა ლია სტურუას სონეტში:

რა ფერადებს და რა სიმღერას, რას ოხოვენ სიტყვას,
დუმილის ოქროს ნაწყენ გულზე რატომ ითნევენ?
სიერცე, კარებში მოყოლილი, მტკიცა თითიეით,
ამას თუ ვიტყვი, გინდაც წყალი, ან მიწა მეთქვას.

თავებში ტვინი, მშობიარე, კუოავს და ფეთქავს,
რომელ სიტყვაში ჩაეტევა ასეთი ლავა?
ალბათ, სიმწრით რომ მოიძიებ, მტკიეანი თავით
და არ შეგრცხვება, ღვთის წინაშე დაარქვა ლექსი.

(„პოეტური სონეტი“)

სონეტში „ძველი სიმღერის მოტიეებზე“ თითქოს მყისიერად

ალადგენს პოეტი წარსულის სიმშვიდესა და სიკეთეს, რომელსაც მაინც ვერ ეგუება „ლურჯ ტყუილს“ მიჩვეული, სასულეში „ზღარბჩაგდებული“, რომლის თითოეულ სიტყვას „ნერვების თაიგული“ ამკობს.

თ. დოიაშვილმა ლია სტურუას ლექსებზე დაკვირვებისას ერთ საგულისხმო ფაქტს მიაქცია ყურადღება: პოეტის იმ ლექსებში, რომლებსაც მეტაფორულობა ნაკლებად ახასიათებთ, შეიმჩნევა ე. წ. „საკვანძო სიტყვის“ თანხმოვნების გამეორება ლექსის სივრცეში ახლომდებარე სიტყვებში. „ევფონიური სიახლოვე გვიბიძგებს, ყურადღება გავამახვილოთ ფონეტიკურად მსგავს სიტყვებზე, რომლებიც თითქოს სემანტიკურადაც უახლოვდებიან ერთმანეთს და წარმოქმნიან „მეტაფორულობის“ შთაბეჭდილებას“. ამ მოვლენას თ. დოიაშვილი მეტაფორიზაციის ანალოგიურ აქტად მიიჩნევს.

ლია სტურუას ბგერწერაც ზემოხსენებული აქტის მსგავსად იქმნება. მისი სონეტების დისონანსური რითმა, განსაკუთრებით ტერცეტებისა, ძირითადად, ბოლოკიდური, სარითმო სიტყვის საყრდენი თანხმოვნების გამეორებას ემყარება მეზობელ სიტყვებში: ენამჭევრობა – ჭერზე, წყალი – წყნარად და აქვე ასონანსი: ჩემს ლაღ ცხოვრებას – მემახსოვრება.

საერთოდ, ლია სტურუას სონეტებში არაზუსტი რითმის

სახეობათაგან ყველაზე ხშირია დისონანსი, რომელიც რითმის საყრდენი თანხმოვნების მეტად შეზღუდულ თანხმობას ეფუძნება. ასე, მაგალითად: ხვედრი – დამაყვედრიან, ყელზე – ველთა („ჭრელი სონეტი"), დაეიზავე – მიზანი („სიკვდილის სონეტი"), ღამისთევანი – დამალევინეს, უმეტაფორესს – სიმარტოვე და ა.შ.

ლია სტურუას სონეტების კატრენებში რიითმა, როგორც უკვე ვთქვით, ძირითადად, კანონიკურია, მაგრამ პოეტი ზოგჯერ ვერც აქ იკავებს თავს თავისუფლებისაგან და ასეთ ფართო გასაქანს აძლევს „ენის მატერიალურ აღჭურვილობას" (რ. იაკობსონი), რითმის რიტმულ–ფონოლოგიურ მხარეს:

როგორც ვქარგავდი ცხვირსახოცებს და ხელთათმანებს,
მთელი სიცოცხლე, დამეკარგა სადღაცა გ უ ლ ი.
იქნებ, გაექცა ჩემს სიმძიმეს და გართულებებს,
იქნება, სადღაც შ ე ი გ უ ლ ა თეთრი მაქმანი

და გამერიდა, მემსახურა ისედაც დიდხანს,
თავს მევლებოდა, სისხლს ქაჩავდა, როგორც მანქანა,
არ მოვასვენე, არ მივეცი მე გასაქანი,
ჩემი სტრესების ქარტეხილი, წნევების სიცხე...

(„სონეტი გულზე")

პირველი კატრენის კონსონანსური შიდარითმა „გული–

შეიგულა“ ე.წ. „თავისუფალი სონეტების“ (sonet libertins) რკალში აქცევს ამ სონეტს, რომელიც ასოციაციურად გვახსენებს გალაკტიონის სონეტს „გული“.

როგორც ცნობილია, „პოეტური სიუჟეტი არ მიისწრაფვის, მოგვითხროს ერთი რომელიმე, ჩვეულებრივი ამბავი; მან უნდა გადმოგვცეს მთავარი და ერთადერთი მოვლენა, ლირიკული სამყაროს არსი“ (ი.ლოტმანი). ამ თვალსაზრისით, ლია სტურუას „სონეტი გულზე“ და გალაკტიონის სონეტი „გული“ ლირიკული სამყაროს არსის წვდომის ორი, ერთმანეთის მსგავსი და, ამავე დროს, მეტად ორიგინალური, ინდივიდუალური გზაა. გალაკტიონის სონეტის გმირი – დაკარგული, დამარხული გული და ლია სტურუას სონეტის ასევე დაკარგული, სხვის საგულეს, მაქმანით დაფარულ მკერდს შეფარებული გული პოეტს ეკუთვნის, ამიტომაცაა იგი ასეთი ტრაგიკული და განწირული.

ზამბახთა შორის ყრია თეთრი ქანდაკებები,
თეთრი ძეგლები და იმათ ქვეშ ობლად მარხია
გული, უგონო სიყვარულმა რომ შეარყია...

(გალაკტიონი, „გული“)

თუ გალაკტიონის გული ტრაგიკული ამაღლებულობითა

და კლასიკური სიდიადით განისვენებს ზამბახებსა და ქანდაკებებს შორის, ლია სტურუას სონეტში უკიდურესად გაშიშვლებული ნერვებისა და სტრესების ფონზე დანახული გული თითქმის პაროდირებულია და, სადისტურ–მაზოხისტური ტკბობით აღქმული, უგულოდ დარჩენილი ადამიანის მიერ:

იქიდან მიწას დაენარცხა, ანდა, პირიქით,
სულაც შუქიეით ამოვიდა ჩემი პირიდან,

პიტნის წვეთები შეიყვარა, მაქმანის მკერდი,
დევს საგულეში, აფრიალებს თეთრად ნიორი,
დადინჯებული საკაცეთი გადამირია...

(ლია სტურუა, „სონეტი გულზე“)

მე–20 საუკუნის 80–იანი წლების პოეტურ სამყაროში ამგვარი პაროდიულ–ირონიული ნაკადი მოულოდნელი და უცხო არ ყოფილა, ამიტომაც აღიქმება ასე ბუნებრივად „სონეტი გულზე“, სხვაგვარად დანახული გული ფსევდოკლასიკური და ყალბი იქნებოდა...

შიდარითმასა და თავრითმას ვხედებით ლია სტურუას „ბუკოლიკურ სონეტში“:

ბენზინის სუნი, გაზი, ბული დაახრჩობს ქალაქს
ოთხი კედელი, დაბოღმილი მარწუხებს მიჭერს

მე კი მაგიუებს ფერშეცვლილი ბუნების ნიჭი
როცა ცას, მაღალს, სანთელივით უნთია ჭალა,
ლოცვად ვეცემი მის წინაშე: – მომეცი ძალა,
ხის და ბალახის ტყავში შევძერე, ფრინველის ფრთაში
რამე ყვავილი გამიზარდე ალისფერ თმაში!
გთხოვ გულით, თვალით და ხერხემლის თოთხმეტი მალით.

შესაძლოა, ამ სონეტის მშვიდმა, იდილიურმა სიუჟეტმა განაპირობა რითმათა სიზუსტე და კეთილხმოვანება. კატრენების რითმა ასონანსურად მეორდება ტერცეტებშიც: კმარა – ფარას – იარას.

მიუხედავად იმისა, რომ ლია სტურუას სონეტები ქართული სიმბოლიზმის მდიდარი ფესვებით არის ნასაზრდოები, ისინი სრულიად ორიგინალური და ინდივიდუალური მხატვრულ–სახეობრივი აზროვნებითა და ლირიკული სამყაროს მოდელის აგების განსაკუთრებული მასალით გამოირჩევა. საგულისხმოა ამ მხრივ ლია სტურუას მიერ გამოთქმული თვალსაზრისი ერთ ინტერვიუში, როდესაც იგი ვერლიბრსა და რითმიან ლექსზე საუბრობს: „ქართველ სიმბოლისტებს შემოაქვთ აგრეთვე რითმიანი ლექსის ერთი ყველაზე სრულყოფილი ფორმა –

სონეტი, რომელიც მათემატიკურ სიზუსტესა და ბრწყინვალე ტექნიკას საჭიროებს".[1]

სონეტის ისტორიასა და თეორიაში კარგად არის ცნობილი ე.წ. დიდაქტიკური სონეტები, ანუ „სონეტი სონეტის შესახებ" (პიერ პუპოს, შლეგელის, პუშკინის და ა.შ.). ლია სტურუას „სონეტი სონეტის შესახებ" მშვენივრად გამოხატავს ამ მყარი სალექსო ფორმისადმი პოეტის დამოკიდებულებას:

სონეტი თლილი და ნატიფი გედის ყელივით
თვალს უნდა გჭრიდეს, სევდას გგერიდეს და მუსიკობდეს,
მზესა და მთვარეს ირეკლავდეს, მკერდზე იმხობდეს,
აქა-იქ ლურჯად მოაფრქვიოს იები სველი.
აქციოს ცვილად მწარე ენება, დანები მჭრელი,
ლამაზი იყოს, ხაზგასმულად, და ოქროპირი,
ვერ შეეგუოს ტვინის ჭყლეტას, რთულ ოკრობოკროს
კეთილხმოვანი კანონების ამაყი მცველი.

ლია სტურუასათვის კლასიკური სონეტის მოდელი, როგორც ვთქვით, სიმბოლისტური სონეტია (ამიტომაც იხსენებს იგი მალარმეს ცნობილ სონეტს „გედი"), სადაც სამყაროს ტრაგიკული, დიონისური საწყისი და მშვენიერი, აპოლონური

1 ლალი გულისაშვილი, ჩემი პირველი ინტერვიუ («ინტერვიუ მცირე შენიშვნებით»), ჟ. „ცისკარი", 1979, №2, გვ. 113

საფუძველი დისჰარმონიული კავშირით არის წარმოდგენილი. ამავე სონეტში ლია სტურუა არ ერიდება საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპის გამომჟღავნებას, თავის მიმართების ჩვენებას კლასიკური სონეტისადმი:

შენ მოგაბაროს ზამბახებით სავსე ზესკნელი,
რა ვარსკვლავები მოგიქუჩოს, რამდენი მძიე!
ბოლოს კი კუდზე გამოგაბას სევდიან მერანს,
რადგან არ იშლი მათხოვრობას და იწვდი ხელებს,
სიტყვას მოითხოვ ნაკლები ხმის, ნაკლები სხივის,
მაგრამ რომელშიც იგრაგნება წითელი ნერვი...

პოეზიის სპეციფიკის დაყვანა სახეობრიობაზე, რა თქმა უნდა, უმართებულოა, მაგრამ მისი ხვედრითი წილი რომ განუზომლად დიდია ლექსის მხატვრულ ქსოვილში, ამის დასტურია ჩვენ მეხსიერებაში დალექილი თუ მბრწყინავი უამრავი ტროპი მშობლიური თუ მსოფლიო ლიტერატურიდან. მეტაფორების კასკადს ლია სტურუას სონეტებში ზოგჯერ ბრწყინვალედ ენაცვლება უახლესი პოეზიისათვის დამახასიათებელი მეტონიმია და ტრადიციული პოეტიკისათვის ჩვეული, თითქოს მარტივი ხერხი – შედარება:

მე პენელოპედ ვერ ვივარგებ, ძაფის დამრთველად
და კლდის ნატეხად, ამისათვის არ მომცემს საბაბს

ჩემი ნერვების ელვარება, სიტყვების ძაბვა,

მე ვერც ლამაზად დავიწვები, როგორც სანთელი,
შენ გაგიხსენებ ერთი წუთით და გადამთელავს
მანქანის ჯოგი და ვიღაცა მოგიტანს ამბავს...

(„შეხსენება“)

თვითდამშვიდებისა და იმედისათვის გაუქმებულია ტრადიციული ნავთსაყუდარი: „მოსაწყენია ერთგულების კვევით ლეჭვა“ მაშინ, როდესაც სამყარო, ელვის უსწრაფესად ცვალებადი და მერყეი, წითელ–ყვითლად შეფერილი, მოუსვენარი სიძულვილითა და გულცივობით გიპირისპირდება:

და შენს პერანგზე, საღებავის და სისხლის გვერდით
თოხლო კვერცხიდან გამოწელილ გვირილებს ვხედავ...

(„შეხსენება“)

და მაინც, ერთადერთი საყრდენი გაუცხოებულ და მტრადქცეულ სამყაროში პოეტისათვის მაინც მშობლიური სიტყვაა, რომლის მიმართ თანდაყოლილი სიყვარული ცვალებადობის კანონებს არ ემორჩილება:

ვაჲ სულს, ლურსმანზე დაკიდებულს, ჩემს დახშულ ყურებს,
ქართული სიტყვა რომ მოშიედათ, ვითარცა პური

თანამესუფრეს, თურმე წინათ ერქვა პურისმტე-

(„სონეტი თანამესუფრეებს“)

ლია სტურუას სონეტების მეტრი ტრადიციული, ქართულ ლექსწყობაში სონეტისათვის შერჩეული თოთხმეტმარცვლედია, ე.წ. „ბესიკური“: 5/4/5; ზემოხსენებულ სონეტში პოეტი ცდილობს, თანამესუფრეთა უცხო სიტყვებით გაჯერებული მეტყველებით დაღლილი და აწრიალებული სული როგორმე მშობლიური სიტყვით დაიმშვიდოს; იმ ძველი, გამძლე, ერთგული სიტყვით, რომელიც ერთდროულად საგნის არსსაც გამოხატავს და მის ნამდვილ ფორმასაც. პოეტურ სტრუქტურას ციტირებულ ტერცეტში ხსნის და კეტავს ძველი ქართული ენისათვის დამახასიათებელი კონსტრუქციისა და ლექსიკური მნიშვნელობის მქონე ორი სიტყვა: „ეაჲ“ და „პურისმტე“. შორისდებული, როგორც გრამატიკული, წმინდა რელაციური სიტყვა, მართალია, დაცლილია ლექსიკური, მატერიალური მნიშვნელობისაგან, მაგრამ მას უდიდესი როლი ეკისრება პოეტისეული სამყაროს მოდელის შექმნისას. ამიტომაც არის, რომ თუ შორისდებულს „ეაჲ“ ძველი ქართული წარმოთქმის მიხედვით არ წაეიკითხავთ, ჲ-ს მაგივრად სრულ „ი“-ს წარმოეთქვამთ, სტრიქონის საზომი დაირღვევა: 15 მარცვლიანი გახდება, პოეტი ასევე წარმატებით

იყენებს თანამეუფრეთა და მის სულს შორის არსებული დისონანსის საჩვენებლად სიტყვას „პურისმტე“.

პურისა და სიტყვის გათანაბრება, მათი სინონიმურ ცნებებად ქცევა ჩვეულერიეია ლია სტურუას სონეტებში. ამ შემთხვევაში ამ სიტყვების პოეტური და სალექსიკონო მნიშვნელობები ემთხვევა ერთმანეთს:

ვინ დამაპუროს და ვინ მითხრას ის ტკბილი სიტყვა,
მთელი სიცოცხლე რომ ველოდი, უენო ძაღლი?!
გათავდა უკვე, სადაცაა, პირს მიყოფს მიწა...

(„სონეტი გაძლებაზე“)

ლია სტურუას სონეტებში ბრწყინვალედ ხორციელდება მატერიალურის, საგნობრივი სამყაროს განსულიერების, იდეალიზების მისტერია პოეტის ადამიანური ბუნების მსხვერპლად შეწირვის გზით. ხერხები და საშუალებანი ამ მისტერიისათვის პოეტმა მშობლიური ენის წიაღში უნდა ეძიოს („ძველი ქართული ალზევებას გავს, ტრაგედიას“), სადაც სიტყვათა საიდუმლო ძირებია ჩაკირული, რომლის გასანედლებლად პოეტის მიწიერი სიცოცხლის გაწირვა ხდება საჭირო:

...როდესაც ენა წიგნიერი, უჩვევი, ცივი,
გაიულინთება შენი სისხლით, გამოვა მზეზე.
შენს კანს ჩაიცვამს, საზეიმო ვარდისფერ ატლასს,

ფლასი კი დაწვი, ტრაგედია ითქმება ლექსად,
ხმათა კანკალით და ყოველგვარ გულამდე ატანს_

(„ტრაგიკული სონეტი“)

პოეტისათვის ამქვეყნიური ყოფის უდიდესი ჯილდო საკუთარი არსიდან ამოთქმული და გათავისუფლებული სიტყვაა, ღმერთის წყალობად რომ მიითვლის იგი, მკითხველი კი – ზიარებად, პოეტის სისხლით გაჟღენთილ უფლის სხეულთან, ამიტომაც წერს ლია სტურუა:

..რადგანაც უდრის ნეტარებას სიტყვა ყოველი
და სიტყვებს 'შორის ცეზურების ლურჯი ღრმულები_

(„პათეტიკური სონეტი“)

ლია სტურუას სონეტების გმირმა იცის, რომ მისი ყოფნა ამქვეყნად ბევრისათვის არის გაუგებარი, ამოუხსნელი და გამაღიზიანებელი („ჩემი სიცოცხლე მისთვის არის სტიქია მტრული, სხვანაირობით დაღდასმული, გაუგებარი“), მაგრამ საკუთარი თავის ღალატი შეუძლებელია:

რა ვქნა, მე მტრებად ვერ დავსახე სიტყვა და პური
და მშრომელია პურზე ფიქრი, მძიმე, მაძღარი,
სიტყვა კი – წუთი მშვენიერი და არამყარი_

(„გაკაწრული სონეტი“)

ლია სტურუას სონეტების კომპოზიცია კანონიკურია:

თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის ერთიანობას ემორჩილება და უფრო ხშირად „სონეტის გასაღები“ უკანასკნელი ტერცეტის ორი სტრიქონით არის წარმოდგენილი. საგულისხმოა, რომ ლია სტურუას „სონეტის გასაღები“ ზოგჯერ ეწინააღმდეგება პირველი ტერცეტით მიღწეულ თანხმობა-სინთეზს:

როცა მე დავცხრი, დავეწაფე სითბოს და წამალს,
რითმიან ლექსს ვწერ, მაგონდება დედა და მამა,
ჩუმად ვეჩვეი წითელი ხის სრიალა მარჯანს,
მაგრამ ვერც სიტყვას ვუღალატებ, ძნელსა და მძიმეს,
ვერც არითმიას, ამოვარდნილს და მოციმციმეს,
ვერავის ხათრით ვერ მოვარგებ ნორმალურ მაჯას.

(„სონეტი ვერდათმობაზე“)

ლია სტურუას სონეტების კრებული 80-იანი წლების ქართული პოეზიის ერთი ყველაზე ძვირფასი შენაძენია, რადგან მასში ჭეშმარიტისა და მშვენიერის შერწყმის იშვიათი ნიმუშების შექმნა შეძლო პოეტმა.

იანამედროვე მკითხველი, მიუხედავად გარემოსა და ყოფაშიარსებული ქაოსისა და აბსურდული ყოფისა, პოეზიისაგან მაინც ელოდება სიბრძნეს და შვებას. ლია სტურუას სონეტების ჭეშმარი, პოეზიას სწორედ ეს გაუცრუებელი მოლოდინი განსაზღვრავს.

ბ) გენო კალანდიას სონეტები

გენო კალანდიას პოეზიაში სონეტი 80-იანი წლების მიწურულს უკვე თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა, როგორც მხატვრული აზროვნების ახალი სტრუქტურა ესთეტიზმითა და დენდიზმით გატაცებული შემოქმედისა. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ გ. კალანდიას ლექსების განხილვისას კრიტიკოსები ხშირად მიუთითებდნენ „ცისფერყანწელებთან“ პოეტის სულიერ ნათესაობას, მათი მხატვრული სახეებით აზროვნების ზოგჯერ ჭარბ გავლენასაც კი. სამყაროს ლირიკული მოდელის წვდომის სურვილის თანხვედრამ ქართველ სიმბოლისტთა შემოქმედებასთან, გ. კალანდია ბუნებრივად მიიყვანა „ცისფერ-ყანწელთა“ საყვარელ სალექსო ფორმასთან. პოეტისათვის სონეტის ფორმისადმი გამჟღავნებული თაყვანისცემა უფრო ქართული ლექსის კლასიკოსებისათვის რაინდულ თაყვანისცემად უნდა მივიჩნიოთ („მე იაშვილის ვატარებ ორდენს“), ვიდრე საკუთარ შემოქმედებაში უკვე შესაძლებლობაამოწურული სალექსო ფორმებისადმი გამოჯვენად.

ე.წ. „დიდაქტიკურ სონეტებს“, ხშირად ვხვდებით სონეტისტთა შემოქმედებაში. ამ მხრივ გამონაკლისი არც გ. კალანდიაა, რომელიც წერს:

სონეტი – სუნთქვა, სიყვარული უკანასკნელი,
ოქროს მარყუჟი, ბორკილების ხელზე დადება,
სიცხე, წითელა ბატონები, ძვლების ანთება,
მელანქოლია, რომაული ბალის სურნელი.

კატრენებში ერთ საზღვრულს („სონეტი“) ფოთხმეტი მსაზღვრელი განმარტავს – ზმნები შეცვლილია სახელზმნებით, ასევეა ტერცეტებში, სადაც რვა მსაზღვრელია მოხმობილი სონეტის ფორმის თავისებურების დასაზუსტებლად. ზმნები ამჯერადაც უარყოფილია:

ომში, დუელში მიმავალის – სისხლი ფიცხელი,
მწირის სენაკი, კვირის ლოცვა ვარსკვლავთმრიცხველის,
სასჯელის ძელი – ხორცთან გაყრა სიკვდილმისჯილის.

სონეტი – ვარდის ნაფერთალი, თაფლი ველური,
მზეში, მთვარეში, ირმის რძეში ამოვლებული,
ქითსის საფლავზე ამოსული პურის ჯვეჯილი.

„დიდაქტიკურ სონეტში“ გ. კალანდია გვიმეორებს თანამედროვე პოეტის დამოკიდებულებას ამ, თითქმის შვიდასწლიანი ისტორიის მქონე, სალექსო ფორმის მიმართ. იგი თანამედროვე ლირიკულ სამყაროში მოსულია, როგორც უკვე ჩამოქნილი, დახვეწილი, სრულქმნილი ფორმა, მისი ხელახალი ქმნადობა,

მისი მხატვრულ–სახეობრივი აზროვნების სტრუქტურული ცვალებადობა თითქმის შეუძლებელია, ამიტომაც ირჩევს პოეტი მის დასახასიათებლად პათეტიკურ, აღტაცებულ ინტონაციას. გაქვავებული მეტაფორები და დოგმატური სიმბოლოები („კოშკი სმარაგდის“, „თოვლის ზამბახის ელვა–რება“, „კვირის ლოცვა“ და ა.შ.) კიდევ უფრო განამტკიცებს რწმენას, რომ სონეტის ფორმა ძნელად ემორჩილება ცვალებადობის კანონებს და აქტიურ, ქმედით დამოკიდებულებას საკუთარი გარსის მიმართ არავის აპატიებს.

გენო კალანდიას კრებულში „მესამე თვალი“ (თბ., 1993) თითქმის ასი სონეტია შესული, რომელთა უმრავლესობა ციკლებად არის წარმოდგენილი: „ზღვის სონეტები“, „სონეტები სიყვარულზე“, „შემოდგომის სონეტები“, „საღამო ხანის სონეტები“. საერთო სახელწოდება ამ ოთხი ციკლისა: „გრაალი და კარიადიტები“, ჩვენი აზრით, სიმბოლურად სიყვარულისა და რწმენის მცველ რაინდებსა და ქალიშვილებს გულისხმობს. კარიადიტები, როგორც ცნობილია, სვეტის ნაცვლად გამოყენებული ქალთა ქანდაკებები იყო ძველ საბერძნეთში, ათენის ერეხთეიონში. კარიატიდის, როგორც სვეტის, სიმბოლური გააზრება და მისი დაკავშირება სონეტის ფორმასთან, ბერძნულ, კლასიკურ ქანდაკებასავით სრულქმნილსა და უნაკლოსთან,

საესებით ბუნებრივია გ.კალანდიას მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნებისათვის. ასევე, შეიძლება, სიმბოლურად ახსნა სახე-სიმბოლო „გრაალისა“, როგორც სიწმინდის მცველისა.

გრაალი და კარიატიდები, როგორც სახე-სიმბოლოები რწმენის, სიწმინდისა და ჭეშმარიტების კავშირს, გვიჩვენებენ მშვენიერსა, ამაღლებულსა და მტკიცესთან. შინაარსისა („გრაალი“) და ფორმის („კარიატიდები“) შერწყმა და ურთიერთგაპირობებულობა განსაზღვრავს, როგორც ცნობილია, სონეტს, „როგორც თეორემას“, რომლის წარმატებაც მკაცრი რაციონალიზმითა და შეუმცდარი პოეტური ინტუიციით მიიღწევა მხოლოდ „გრაალისა და კარიატიდების“ პირველი ციკლი „ზღვის სონეტები“ 3 სონეტისაგან შედგება: „ლაზები“, „თევზის სეზონი“ და „აფსირტე“, მითოლოგიურ-სიმბოლური მხატვრული სახეებით პოეტი ბავშვობის, ყრმობის დღეებს აცოცხლებს, რომელიც ზღვის ელვარე ფერებით, ლეგენდების იდუმალებითა და ზღაპრული ხმებით იყო ავსებული:

ბადეებს შლიან... და ჭრიალი ორჩხომელების
ისმის ხორხოცად ოჩოკოჩის, ქაჯის, ქიმერის.

(„ლაზები“)

ანტიურ დღეებს დაემგვანენ ჯუმათის მთანი,
სსსხლიან მხრებზე უდევთ, ელვა – მამონტის ძვალი.

(„აფსირტე“)

ზემოხსენებული ორივე სონეტი ტრადიციული საზომით: 5/4/5 არის შესრულებული, ხოლო „თეგზის სეზონი“ – ათმარცვლიანია (5/5).

მეორე ციკლში „სონეტები სიყვარულზე“, როგორც აღვნიშნეთ, 33 სონეტია გაერთიანებული. ეფიქრობ, აქაც სიმბოლურად არის პოეტის მიერ გააზრებული სონეტების რიცხვიც და ციკლის დასათაურებაც. ლირიკული გმირის ცხოვრების მეორე, ულამაზესი პერიოდი, სიჭაბუკე წარმოჩნდება „სონეტებით“, რომლებიც, როგორც უკვე ვთქვით, სწორედ „სიყვარულის სიმღერებად“ ითვლებოდა ძველ პროვანსში, სადაც მას ტრუბადურები მღეროდნენ:

თქვენს ნატიფს სხეულს, – თეთრი ზღვების ნისლიით მსუბუქს,
დილიდან გამქრალს სარკეებში, ლაჟვარდის ბროლში,
ვუძღვნი ამ სონეტს – გამოკვეთილს გრანიტის ქვაში.

(„ანტიური ბეჭედი“)

ამ ციკლში შემავალი სონეტების საზომი, ძირითადად, თოთხმეტმარცვლედია (5/4/5), გვხვდება ათმარცვლიანი (5/5/)სონეტებიც, მაგრამ არის გამონაკლისიც: სონეტი „ორნი“ შვიდმარცვლედით არის შესრულებული.

წვიმს... ოფელიას ლანდი
მისდევს ხავერდის გუბეს.

შეიდმარცვლიანია (5/2) აგრეთვე ციკლში „სალამო ხანის სონეტები“ შემავალი სონეტი „ცისფერი წიგნი“:

პონტოს უბიდან ცამდე,
მირონის წყალსა სვამდა, –
ჩემი ცისფერი წიგნი.

მესამე ციკლი „შემოდგომის სონეტები“, ჩანს, ადამიანის ცხოვრების მესამე ხანას, სიჭარმაგეს ასახავს სიმბოლურად მასში 13 სონეტი წარმოუდგენია გ. კალანდიას, რომელსაც პოეტური და ცხოვრებისეული გამოცდილება თვითგამჟღავნებისა და ემოციური მეხსიერებით შემონახული მძაფრი განცდების ასახვისაკენ უბიძგებს:

მკერდიდან სიტყვა ამოიღე – ნაგლეჯი გულის,
წყვდიადის ნეკნზე საკუთარი სიცოცხლე დასწვი,
ვით ზემო ქართლის ხეობაში ჩარჩენილ არწივს,
შეგაბარბაცებს მშობლიური სისხლი და რჯული.
დაწერე, როგორ გაილია ზაფხული უცებ,
ის ქალიც როგორ დაემგვანა უნაბის ფურცელს,
ფოქრების ნაცვლად ნემსის შვავი ჩატოვე ტვინში.

(„სიტყვა“)

ეს ციკლში კვლავ გაიხმიანებს სონეტის ფორმაზე

პოეტის ფიქრი, რომელიც შორეულად პ.იაშვილის „ფერად სონეტს“ ეხმიანება:

ა, ეს სონეტი – სვეტი ფერადი,
ქვაში მოჭრილი ვაზის სუქურთმა...
– – – – – –
უმანკო სხივი თეთრი დარბაზის,
თორმეტი ბოძი – ლურჯი კამარის,
პიერ რონსარის მუხის აკვანი,
მარად ძვირფასი კუბოს კარამდის.

უკანასკნელი ციკლი „საღამო ხანის სონეტები“ მწუხრის სმენით არის აღსავსე ისე, როგორც სიცოცხლის მიწურული. მით უფრო, რომ რეალურმა, ცხოვრებისეულმა განცდებმა, მართლაც სევდითა და ტკივილით ნასაზრდოებმა, ხვავრიელი ნიადაგი შეუქმნა ლირიკული გმირის პესიმიზმს:

გავწყალებოდი დედას საშოში,
ან დაეეკალი მშობელს აღდგომას
და არ მეხილა ის ორთაბრძოლა, –
მკვდრების აღლუმი და პანაშვიდი.

აღარ მენახა როკვა მოკვდავთა,

ყორნების ბინდი, – ავადაშლილი,
ამელო თოფი იაშვილიეით
და ალიონზე თავი მომეკლა.

(„ორთაბრძოლა“)

თანამედროვე საქართველოს ტრაგიკული დღეების განცდა, უსასოო სევდა და თანამოძმეთა დაუნდობლობით გამოწვეული დაბნეულობა აირეკლა სონეტმა „ჯვარი და გვირგვინი“, რომლის საზომიც ორიგინალურია: 14 მარცვლიანი კატრენებისა და ტერცეტების უკანასკნელი სტრიქონები ათმარცვლიანია:

ნუ მკითხავ, რისთვის დაიღვარა ამდენი სისხლი,
რა ნაღველს მალავს გულმჭმუნვართა თვალი და ფიქრი,
რა იყო გუშინ, რა იქნება ამ უფსკრულს იქით,
რით აგაშორო ტყვიას და სიკვდილს?!

ამგვარი საზომით არის შესრულებული გ.კალანდიას სონეტი „ტროფეები“:

კოლხურ ლარნაკში ღვთაებრივი რტოები ჩავდე,
რომ უკეთ მეგრძნო ღვთაებრივი შენი მშვენება,
დავბერდი მგონი... იმნაირად აღარ თენდება,
ვით ილვრებოდა ნათელი ადრე.

ქართულ პოეზიაში კარგად არის ცნობილი სონეტის ერთ–ერთი სახესხვაობა: „კოჭლი სონეტი“, რომლის შემოტანა

იგრიშაშვილს სახელს უკავშირდება („შეიდიში“, „მეფე ვახტანგი“) და, რომლის ერთი სტრიქონი ყოველი ;კატრენის ბოლოს განსხვავებულია (14:5). კალანდიას ზემოთდასახელებული სონეტები ტრადიციული „კოჭლი სონეტისაგან“ რამდენადმე განსხვავებულია, რადგან 5 მარცელიანის მაგიერად 10 მარცელიანია კატრენებისა და ტერცეტების უკანასკნელი სტრიქონები. მაგრამ ეფიქრობ, იგი სონეტის სახესხვაობათაგან ყველაზე მეტად მაინც „კოჭლი სონეტის“ სახელს იმსახურებს.

ჰეტეროსილაბურ, ანუ არათანაბარმარცვლიან სტროფებს (14:10) მიმართავს პოეტი სონეტშიც „მესამე თვალი“, რომელსაც, ჩანს, გ. კალანდია თავისი პოეტური კრედოს გამოხატულებად მიიჩნევს, რადგან კრებულიც სწორედ ასე დაუსათაურებია:

ძნელია გულით მორჩილებდე მიზეზის მიზეზს,
სხვისი კარნახით წუთისოფლის ტალახი ზილო,
ჩიტივით ხელში ჩაგაკვდება წინაპრის კილო
ვერ იმფინარებ მაისის მზისფერ.
გაეშორები შემოდგომას, გაზაფხულს, ზამთარს,
ზაფხულის მესა – ხმაგრძნეულთა მოწამლავს ხაშმით,
დაბზრიალდები ჩიკორივით საკუთარ გვამში,
ნაგვის ორმოში მოადენ ზღართანს.

თუ ძალა გეყო, ამოხვიდე ქვემოდან ზემოთ,
მესამე თვალის სხივნათელით შეხედო ველობს,
შეიცნო შენი კარიბჭის კარი,
განიგდე შიში... მსახურება ყოველთა ძალთა
რომ სულის წიაღ განწმენდილი ჩახვიდე ლეთას
მკედართა წიგნით და მარტვილის კვარით.

ათმარცვლიანი საზომის ვარიაციების მონაცვლეობით პოეტი სონეტის რიტმსა და ინტონაციას სრულიად ახლებურ ელერადობას აძლევს

მიარღეევს ვარდისუბანს ღრუბლიანს, (3/4/3)
ყმაწვილი ქალი ძაძით მოსილი, (5/5)
კვერაეს იარაღს კოჭლი ჰეფესტო (5/5)
ამოსდის ალის ბუჩქი უბიდან. (3/4/3)

გარდა „გრაალისა და კარიატიდების“ ციკლში გაერთიანებული სონეტებისა, გ. კალანდიას კრებულში „მესამე თვალი“ არის კიდევ 25 სონეტი, რომელთა საზომები (5/4/5, 5/5) და გარითმვის სისტემები (abba abba ccd eed/cdd cee...) ძირითადად კანონიკურია. ჰეტეროსილაბური (14:10) საზომით არის შესრულებული მხოლოდ ერთი სონეტი „მშვენიერი ელენე“.

ფრანგ და ქართველ სიმბოლისტთა სონეტებითა და სახელებით ნასაზრდოები ქართველი პოეტის სონეტები ცხადად გვიჩვენებს თანამედროვე ეროვნული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელ ერთ ტენდენციას: ახლო წარსულის პოეტური მემკვიდრეობის ათვისებისა და მისი განახლებისაკენ სწრაფვას. გ. კალანდიასათვის სონეტი, როგორც ფილოსოფიური ლირიკის ფორმა, საუკეთესო საშუალება აღმოჩნდა სინამდვილის განზოგადებისა და მისი კონკრეტული მხატერულ–სიმბოლური სახეებით წარმოსადგენად.

გ) ლადო სეიდიშვილის სონეტები

ლადო სეიდიშვილის სონეტები 70–იანი წლების დამდეგიდან გახმიანდა ქართულ მწერლობაში (ჟ. „ჭოროხი“, 1973, №4), ხოლო 1995 წელს გამოვიდა მისი სონეტების კრებული „ზნენი და ენებანი“.

რამდენიმე წლის წინათ თამაზ ჩხენკელმა ამგვარად შეაფასა პოეტის შემოქმედებითი მრწამსი: „ლადო სეიდიშვილის შთაგონებას სიყვარული განსაზღვრავს. მისი მსოფლშეგრძნება ფართო არეალს წვდება, რაშიც არაჩვეულებრივი ბუნებრიობით

ერთიანდება ევროპის ძველი მითოლოგიიდან მოხმობილი სურათები და ქართული ყოფის კონკრეტული დეტალები. მისი „უცნაური ხილვები“ სიახლის განცდას ბადებს და, ამიტომ, სიხარულს გვანიჭებს“.[1]

ლადო სეიდიშვილისათვის სონეტის ფორმა საშუალებაა ცხოვრებისეული გამოცდილების გადმოსაცემად, ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობისა და ტანჯვის მშვენიერების განცდისათვის, ამიტომაც არ მიგვაჩნია, რომ პოეტის გატაცება ამ ევროპული კლასიკური სალექსო ფორმით თვითმიზანი იყოს საკუთარი ინდივიდუალიზმის ნათელსაყოფად.

ლადო სეიდიშვილისათვის გატაცება სონეტით, ჩანს, არახალია, მაგრამ 50-იანი წლების საქართველოში, როდესაც პოეტის შემოქმედებითი გზა იწყებოდა, არც ისე დიდი მოწონებით ხვდებოდნენ ამ მყარი ფორმის გამოჩენას:

თვალამრეზილი უცქეროდნენ მაშინ სონეტებს,
სიცივის გარდა ვერაფერი გამოიმეტეს.

(„თბილისი, 56“)

ლადო სეიდიშვილის პოეზიაში წარსულის ძლიერი ემოციური განცდა ერთგვარად სიმბოლიზებულია „მტვრის“ მხატვრულ სახეში: წარსული, მტვრის სახით მოღწეული

1 თ. ჩხენკელი, წინასიქმა ლადო სეიდიშვილის სონეტებისათვის, გაზ. „კავკასიონი“ (არილი), 1994, 17 აგვისტო, №33, გვ. 8.

ჩვენამდე, რომელსაც ვსუნთქავთ და ვანიეთებთ, სხეულით ვატარებთ და მისით ვივსებით:

მტვრად იქცა ოდეს ბაბილონი, ტროა, აქადი–
ის მტვერი ახლა ითენებდა თბილისში დილას.

„სიძველისადმი გრძნობა, პატივის“ მკაფიო დადასტურებად უნდა მივიჩნიოთ ძველი ბერძნული და შუამდინარული მითოლოგიური სახეების სიმრავლე ლადო სეიდიშვილის სონეტებში, სადაც ზოგადსაკაცობრიო სევდასა და იდეალებს ბუნებრივად ერწყმის ეროვნული სატკივარი:

ლრმაა ჯურღმული წარსულისა, ჩემო ენქიდუ!
გზა გამიკვლიე, პასუხს ჩავწვდე იდუმალყოფის –
წამიერებამ ვით შეჰყარა, ასე თანხმობით
ფოტოზე ოთხი ძმადნაფიცი კრაველის ქუდით“.

(„შა ნაკბა იმურუ“. ზურაბ კიკნაძეს)

ლადო სეიდიშვილის სონეტების კრებული ამ მყარი სალექსო ფორმის 10 ციკლს, ან რკალს წარმოგვიდგენს: „ათი სონეტი სიყვარულის ხელოვნებაზე“, „ზნენი და ენებანი“ – 47 სონეტს აერთიანებს, მესამე რკალში: „აღების ღამე ანუ 50–იანი წლების თბილისური ქრონიკა“ შესულია 79 სონეტი, „ბაზარი: ხილვა – ინტერმედია“ – 7 სონეტისაგან შედგება, რომელსაც მოსდევს „დანტე და მინერვა“ (45 სონეტი), რკალში

„ეამპირი: ტრაგიკული წიაღსელა“ წარმოდგენილია „კატრენები“ (6), „ტრიო-ოქტავა“, „სონეტი-ტრიოლეტი-ოქტავა“; „ბათუმის სილუეტებში“ 25 სონეტია, ხოლო რკალში: „ანტისამყარო, ანუ გასეირნება გაქვავებული ვარსკვლავეთის საუფლოში“ – 64 სონეტი. ე.ი. 10 რკალში პოეტი აერთიანებს 275 სონეტს. კრებული მთავრდება სონეტების გვირგვინით: „კენტავრების მარულა“, რომელიც, როგორც წესი, 15 სონეტისაგან შედგება.

ლადო სეიდიშვილის წიგნის სათაური „ზნენი და ენებანი“ განსაზღვრულია თვით სონეტის, ფილოსოფიური ლირიკის ფორმის, სპეციფიკურობით: მასში ერთმანეთს ერწყმის ჩვეული, გონებით, ტრადიციით ნაკარნახევი ფორმები (ზნენი) და გრძნობით, ემოციით, განცდით წარმოშობილი შინაარსი (ენებანი). ამ კრებულში სონეტების გვერდით, გამონაკლისის სახით, გეხვდება მხოლოდ რამდენიმე, განსაკუთრებული, სალექსო ფორმა: ტრიო-ოქტავა, სონეტი-ტრიოლეტი-ოქტავა, რონდო, რონდელი, სექსტინა, რაც შეეხება „ეშმაკის სიმღერას“, რომელიც „ანტისამყაროში“ წასაკითხად დაწერილი ლექსია, მას საგანგებო ფორმას არ ურჩევს პოეტი.

ლადო სეიდიშვილის სონეტების კრებულში, შეიძლება ითქვას, ნამდვილი ფეიერვერკია სონეტების სახესხვაობისა: ამდენი სახეცვლილი სონეტი ერთად ძნელად მოიძებნება სხვა

ქართველ სონეტისტთა შემოქმედებაში. მარტო სათაურების დასახელებაც კი ლადო სეიდიშვილის ამგვარი სონეტებისა, დაგვარწმუნებს, თუ რა მდიდარია ამ მხრივ მისი პოეზია: „კუდიანი სონეტი“, „ურითმო სონეტი ა.რუგო'შელს“, „სონეტი სარკეში“ (იგივე: უკულმართი – თ.ბ.), „ცთომილი სონეტი“, „მონორითმული სონეტი“, „უთავო სონეტი“, „წვიმის სიმფონია“ (ანუ იგივე ალიტერაციული სონეტი – თ.ბ.) და ა.შ. შეუძლებელია, არ აღენიშნოთ, რომ ყველა ზემოთჩამოთვლილი ლექსის მიკუთვნება სახეშეცვლილ სონეტთათვის, გაჭირდება. ისინი, ალბათ, ექსპერიმენტებად უნდა მივიჩნიოთ; თუმცა ორიგინალური, საინტერესო, მაგრამ მაინც მხოლოდ ცდა შეიძლება დავარქვათ. პოეტის სურვილია, ნებისმიერად ცვალოს სონეტის მყარი სალექსო ფორმა და ანგარიში არ გაუწიოს მისი წერის დადგენილ წესებს. სახეცვლილებანი სონეტისა მხოლოდ დადგენილი მეტრის, რიტმის, რითმისა და სტროფიკის ფონზე აღიქმება, ანუ დარღვევა ნორმის ჩარჩოებში უნდა მოხდეს და არა უსაზღვროდ.

ლადო სეიდიშვილის სონეტის მეტრი ძირითადად თოთხმეტმარცვლედია: 5/4/5, მაგრამ პოეტი ნაირგვარ ექპერიმენტს მიმართავს სონეტის საზომის შერჩევისას. მაგ: „ირონიული სონეტი“ ეყრდნობა 14–მარცვლიანი საზომის ამგვარ ვარიაციას:

4424; 4442:

ჩემი ბედის ირონია – ცელქი ქალბატონი
„ჰოს“ ფიქრობს და „არას“ ამბობს
სერიოზულ ტონით.

სონეტში „ელეგიური“ პოეტი იყენებს ჰეტეროსილაბიზმს: 16–მარცვლიანი და 8–მარცვლიანი შაირის მონაცვლეობას:

...მოვუხმე კლიოს, ევტერპეს –
ჩემში ამღერდა ჩემივე ხმა, სიჩუმეს რომ შევწირე.
(„ელეგიური“)

განსაკუთრებით ხშირია ჰეტეროსილაბური სონეტები (14:10). ლადო სეიდიშვილის ბევრი სონეტი ათმარცვლიანი საზომით არის შესრულებული, მათგან გამოირჩევა „სონეტი სარკეში“:

დალლილი ქალი მოსულა სახლში:
ანთია ჭაღი, ანთია გაზქურა...
შემოუბერა ცხელმა ზაფხულმა,
ჩხრიალებს წყალი აბაზანაში
ჩაქრა სინათლე ღია ზალაში,
თითქოს სარკეში ჩაძვრა მზაკვრულად.
ფარდაზე წალმა ჩრდილი გაკრულა –
ამოქარგული უცხო ზარნიშით.

ვით ღამისეულ გამოსხივებამ,
კვლავ გაიზმორა ზანტად სხეულმა...
(თეთრ, მსუქან ხელებს იდაყვში ხრიდა)
იწყება ხორცის სვლა ლიტანიით,
სანთლები ანთია ორივე მხრიდან:
სარკეში იხედება კეკლუცი ტანი.

სარკეში იხედება კეკლუცი ტანი,
სანთლები ანთია ორივე მხრიდან:
იწყება ხორცის სვლა ლიტანიით
(თეთრ, მსუქან ხელებს იდაყვში ხრიდა)
კვლავ გაიზმორა ზანტად სხეულმა...
ვით ღამისეულ გამოსხივებამ,
ამოქარგული უცხო ზარნიშით
ფარდაზე უცხო ჩრდილი გაკრულა –
თითქოს სარკეში ჩაძერა მზაკერულად.
ჩაქრა სინათლე ღია ზალაში,
ჩხრიალებს წყალი აბაზანაში.
შემოუბერა ცხელმა ზაფხულმა,
ანთია ჭალი, ანთია გაზქურა...
დაღლილი ქალი მოსულა სახლში.

ლადო სეიდიშვილის „სონეტი სარკეში“ ათმარცვლიანი საზომით (5/5), გარითმვის ამგვარი სქემით: ecc edd xxbb abab/ abab bbxx cee dde დაწერილი სონეტია, რომლის II კატრენში დარღვეულია კანონიკური სქემა გარითმვისა. „სონეტი სარკეში“ უფრო ნატურალური, ზედაპირზე არეკლილი ფოტოგრაფიული სიზუსტით იზღუდება და მისი ლირიკული გმირის ჩაძირვა, ჩაწვდომა სულის სიღრმეში, როგორც ვალ. გაფრინდაშვილის ურითმო სონეტში „მე-სარკეში“ ვხვდებით, აქ არ ხდება. ჩანს, აეტორის ამოცანა აქ სულ სხვაა: ნივთიერი სამყაროს წინ წამოწევა და „ხორცის სველა ლიტანიით“, როდესაც პიროვნება ჩანთქმულია უსუბიექტო, უადამიანო სივრცეში და ნივთების გარემოცვაში აღიქვამს მხოლოდ საკუთარ თავს. მის მარტოობას კი ტექნიკის საუკუნის „მეგობრები“ ავსებენ: გაზქურა, ჭაღი, აბაზანის წყლის ჩხრიალი, რომელიც, ერთადერთი, ახმაურებს სამყაროსაგან ფარდით გამიჯნულ სახლს-ნიჟარას. ამ სონეტში ხშირად მეორდება ბგერა „ზ“, რომელიც მობეზრების, სიზანტის განწყობილებას ქმნის.

ლადო სეიდიშვილის კრებულში ე.წ. „დიდაქტიკური სონეტიც“ არის შესული. პოეტის მიერ შეთხზული „სონეტი სონეტის შესახებ“ კლასიკური სონეტის შესაბამისი საზომით (5/4/5) და გარითმვის კანონიკური სქემით (abba abba ccd ede)

არის შესრულებული. მისი კომპოზიცია ეურდნობა სონეტის სიუჟეტური ხაზის განვითარების ცნობილ ხერხს: თეზის, ანტითეზისა და სინთეზის ერთიანობას. პოეტი ახერხებს ერთდროულად ისაუბროს სონეტის თეორიაზეც და, ამავე დროს, პრაქტიკულად ხორცი შეასხას მას. თეორიისას და პრაქტიკის წარმატებით შერწყმა შეძლო ლადო სეიდიშვილმა სონეტის „თოთხმეტსვეტიანი სასახლის“ აგებისას:

აქ თამაშდება მისტერია ოთხ მოქმედებად:
პირველი სცენა ძირითადი შესავალია,
სად მოწოდების თემად ისმის მოკლე არია –
გვაცნობს, თუ როგორ ულალატეს მოკეთეებმა.

დაჰკრეს ნაღარა და მეორე აქტში ეკვეთნენ
მტრებს და აოტეს მომხვდურები ისე მალიად –
სიტყვის ბანაკში ყველაფერი არიე–დარია
და ამ ქარ–ცეცხლში განაგრძნობენ ლექსის კვეთებას.

ახრი ხელებში ეფშვნებოდათ კირითხუროებს
– სტრიქონში გული ჩააშენეთ! – ერთმა იხუმრა–
და ამ ქარაგმას მოეკიდნენ არც უსაფუძვლოდ.

სიტყვები სიტყვებს ამოუდგნენ და ჩაკირული,
თოთხმეტსვეტიან სასახლეში სონეტის ფუძედ
მზის სინათლეზე ფართხალებდა პოეტის გული.

პოეტი–სონეტისტი ბევრს ფიქრობს სიტყვაზე, მის ძალაზე და მიიჩნევს, რომ იგი ადამიანს ღმერთისგან ეძლევა მხოლოდ აზრის სილრმეში ფიქრით შეღწევის შემდეგ („სიტყვა“). ლადო სეიდიშვილის „ტრანსცენდენტური სონეტი“ ფილოსოფიის მარადიულ კატეგორიებზე – დროსა და სივრცეზე, მასზე ჯვარცმულ ადამიანზე ჩაფიქრებისას არის დაწერილი:

ახლა არ ეიცი, აწმყოში ვარ თუ დავახანე..
ვილაც მეძახის, ვილაც მიხმობს უკულმა მხარეს
სადაც ირიბად გაქცევია ჩრდილები საგნებს.

პოეტს შემოქმედებითი ძალა აიძულებს გასეირნებას „ანტისამყაროში, ანუ გაქეავებული ეარსკვლავეთის საუფლოში“ და შეაძლებინებს საკუთარი თავის დანახვას, სიზმრისა და სიცხადის ზღვარზე:

როგორ მეგონა ჩვენი ტაძრის გუმბათი მყარი..
(გაცრეცილ ზეცას ღამურები ფრთებით კემსავენ)
შორიდან ისმის ტკივილივით ვილაცის კვნესა –
ნუთუ ვესწრები დაბადებას უცხო სამყაროს.

(„დაბადება“)

ციტირებული კატრენის მესამე სტრიქონის მეტრი დარღვეულია: 5/4/5–ის ნაცვლად გვაქვს: 5/3, რაც პოეტს იმ დისონანსის საჩვენებლად სჭირდება, ახალი სამყაროს აღმოჩენას რომ ახლავს თან.

ლადო სეიდიშვილის სონეტების კრებულში „ზნენი და ენებანი“ რკალი „ანტისამყარო ანუ გასეირნება გაქვავებული ვარსკვლავეთის საუფლოში“ სონეტების რიცხვით (64) მეორე ადგილზეა „თბილისური ქრონიკის“ შემდეგ (79). ამ ციკლში პოეტს, ძირითადად, სონეტის მეტრად შერჩეული აქვს: თოთხმეტმარცვლედი (5/4/5) და ათმარცვლედი (5/5), მაგრამ არის გამონაკლისიც: სონეტი „ბათუმი, სასტუმრო „ფრანცია“, ჰეტეროსილაბურია. (5/5; 3/3/3; 3/3/2; 4/3; 5/3; 5/3; 3/3/3; 5/2; 6/2; 5/2; 5/2; 5/2; 5/2; 5/2; 5/2), დისონანსური და კონსონანსური რითმებით:

მოკვდა, გათავდა: ჯორჯაძე არჩილ.
ბათუმი, სასტუმრო „ფრანცია“.
დილიუანსს გაუწყდა ქანცი,
ნაპირები კი არ ჩანს–
პიჯაკში უდევს მარჩილი,
მარჯვენა ხელი ასწია –
მარცხენა აგდია ყანწიეით,

ბაგეს შეახმა: დარჩი!

თვალზე გადაეკრა ლიბრი,

ბიჭი ნაპირზე მირბის,

ზღვის კიდე ალარ მოსჩანს.

913 წელი...

მარადისობის ოჯახს მალე აახლებს წერილს.

მომაკვდავი ქართველი ინტელიგენტის თვალით უკანასკნელად დანახული ბათუმი გვაგრძნობინა პოეტმა. იმპრესიონისტული ფერწერითა და სინტაქსით შესრულებული ეს სონეტი, ვერლიბრისა და რითმიანი ლექსის (abba abba ccd ede) საზღვართა გადაკვეთისა და შერწყმის ექსპერიმენტად მიგვაჩნია.

ტექნიკა ამავე ციკლის სონეტისა „ექსპონატი“ სრულიად უჩვეულოა: ჰეტეროსილაბურ კატრენებს (5/4; 3/3/3; 5/4; 3/3/3; 5/3; 3/3; 3/4; 3/3) ენაცვლება კანონიკური საზომით შესრულებული ტერცეტები (5/4/5):

ლუვრი. როდენის „მოაზროვნე“

ძლივს დადგეს რომელიც იმხანად

(ვიღაცამ ტყვია დაახალა)

მოვიდნენ: აწონეს, აზომეს,

გადაალაჯეს გაზონებს...

გავროშის ამხანაგს

თან ახლდა სალახანა

გზადაგზა ბაზრობდნენ...

მეტრდარღვეული, დისჰარმონიული სონეტი, ეფიქრობთ, ექსპერიმენტია სონეტის ფორმით გატაცებული პოეტისათვის, რომელსაც ჰეტეროსილაბიზმისათვის სხვა დროსაც მიუმართავს („ცთომილი სონეტი", „ანალიტიკოსი", „მარადი სახლის დიასახლისი" (CVII), „აკვარელი" და ა.შ.)

ა.რუგოშელისადმი მიძღვნილი სონეტში „ლოთის ფილოსოფიური სკოლა... შინისაკენ" უკიდურესობამდეა მიყვანილი პოეტის თავისუფლება: შენარჩუნებულია მხოლოდ სონეტის 14 სტრიქონი, რითმა და საზომი კი – უარყოფილია. ამასთან ერთად, ლადო სეიდიშვილი ქმნის მონორითმიანი სონეტის ნიმუშსაც, რომლის რითმებია: სიპი ქვები – ველოსიპედი – ფერდით – ბედით – მეტი – ელისაბედი – დედის – ქვებით – ერთი – ქედით – ემით – ნებით – ჩიტით – ოცდაჩვიდმეტი. სონეტების მეორე რკალში „ზნენი და ენებანი" შეტანილია თავრითმიანი სონეტი „დილის აპოლოგია":

<u>ჩავარდა</u> მთვარე... ფანჯარაზე ყინვის ვარდები

<u>ამ სისხამ დილით</u> საიდუმლო ყლორტებს <u>ისხამენ</u>

<u>და ფარდებს</u> იქით არეკლილი <u>დაჭრილი ფრთებით</u>

ისარგარჭობილ გულს აუცრემლებს თეთრი ისხარი

კრებულში რამდენიმე ურითმო სონეტიც გვხვდება („რობოტი“, „ახირებული სონეტი“).

საინტერესო ექსპერიმენტს გვთავაზობს პოეტი „უთავო სონეტით“, რომელსაც იგი უწოდებს „გილიოტინის უკანასკნელი მსხვერპლის ანდერძს“ და, ამიტომ უთავოდ, I კატრენის გარეშე წარმოგვიდგენს მას. „კუდიან სონეტში“ კი, პირიქით, ერთ სტრიქონს უმატებს პოეტი და მარადიული გრძნობის ძალას გვიჩვენებს.

საინტერესოა პოეტის მიერ სონეტების სათაურების შერჩევის პრინციპი. ლია სტურუას მსგავსად, ლადო სეიდიშვილიც ხშირად არქმევს თავის სონეტებს ამგვარ სათაურებს: „სიშორის სონეტი“, „ნეტარების სონეტი“, „ახირებული სონეტი“, „უასაკო სონეტი“, „ტექნიკური სონეტი“, „ირონიული სონეტი“, „ალტაცების სონეტი“, „უკუსვლის სონეტი“ და ა.შ.

ჩანს, კუსა და მორიელის იგავის სიბრძნე განსაკუთრებით ფასეული აღმოჩნდა თანამედროვე ქართველისათვის, ამიტომაც არის, რომ მისი რემინისცენციები ჩანს ლია სტურუას სონეტში:

დაჯდება, კუს და მორიელის მიამბობს იგავს,
კარგისთვის კარგი ვის უქნია ღმერთის წინაშე...
...სულ მორიელის ნაკბენივით მემახსოვრება...

(ლია სტურუა, „ქალის სონეტი პოეტის მიმართ“)

...და ლადო სეიდიშვილის სონეტში: „წვიმის გუბეში მოსმენილი კუსა და მორიელის დიალოგი“:

ჩაყვინთა კუმ და ჩაუძახა მორიელს ფსკერზე
ჯიში რას გარგებს, თუ სხეულში გიზის სატანა
და ყველა თავის გამართლებას მორალში ეძებს.

აფორისტული კალამბური ასრულებს სონეტს „უსათაურო სიმღერა“, რომელიც ლადო სეიდიშვილს 15 მარცვლედით გაუმართავს: (4/4/4/3):

სჯობს თავიანს ემსახურო დავითა თუ უდავოდ,
ვიდრე გყავდეს პატრონი და ...მერე ისიც უთავო.

ლადო სეიდიშვლის სონეტს, რომელიც ლალი ძნელაძის ხსოვნას ეძღვნება, ასეთი ეპიგრაფი ხსნის და აზუსტებს: „მღერის თქორი – ყვავილებით უცნაურად მორთული“. პოეტისათვის საყვარელი სახე–სიმბოლო ოფელიას თეთრი აჩრდილისა – ამ სონეტში ქართული ლექსისათვის საკმაოდ იშვიათი და უცხო საზომის – ცამეტმარცვლედის მეშვეობით ამეტყველდება (5/3/5; 4/4/5):

ხვალ ვალენტინის დღე არის –
ვიეალენტინებ.-

მლვრიე მტკვარში ვის დაეძებს

ნეტავ მეტივე?..

წვიმის სიმფონიას კი პოეტი ალიტერაციით მდიდარი სტრიქონებით გვიზიარებს:

„ჩამოდიოდა ღაპაღუპით დედამიწაზე.

ჟინჟღლი ჟამი-ჟამ უჟამური ჟივილი-ხივილით,

თქორი თქორთქორით კარსმომდგარი მათხოვარივით...“

ლადო სეიდიშვილმა, ქართველმა პოეტ-სონეტისტმა, საგრძნობლად გააფართოვა ამ მყარი სალექსო ფორმის შესაძლებლობათა საზღვარი.

თავი VI

„სონეტების გვირგვინი“ ქართულ პოეზიაში

თავის ცნობილ ესსეში „სონეტის პრობლემა“ ვალ. გაფრინდაშვილი სინანულით აღნიშნავდა, რომ ‹ქართულ პოეზიაში დღემდე არავის დაუწერია „სონეტების გვირგვინი“ (1919წ.). არამცთუ XX ს. I ნახევარში, 70-იან წლებამდე არც არავის უცდია ამ რთული პოეტური ფორმის დაუფლება ჩვენში. პირველი „სონეტების გვირგვინი“ 1975 წ. გამოჩნდა ქართულ პერიოდიკაში (ანზორ სალუქვაძის „სონეტების გვირგვინი,

მიტანილი უცნობი ჯარისკაცის საფლავთან")[1], ხოლო 80–იანი წლებიდან იგი პოპულარული გახდა ქართველ პოეტთა შორის.

როგორც ცნობილია, „სონეტების გვირგვინი" ისევე, როგორ სონეტი, წარმოიშვა XIII ს. იტალიაში, მაგრამ მისი კანონიზება უფრო გვიან, XVII-XVIII საუკუნეებში მოხდა. მისი ისტორია და თეორია დაწერილებით არის განხილული ცნობილი გერმანელი ლიტერატურისმცოდნის, სონეტოლოგის ვ. მიონხის მონოგრაფიაში, რომელიც სონეტს ეძღვნება (Munch W., Das Sonett, Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955, s. 3-31).

რუსულ პოეზიაში „სონეტების გვირგვინის" ყველაზე ადრეულ ნიმუშად ითვლება ცნობილი სლოვაკი პოეტის ფრანც პრეშერნის „სონეტების გვირგვინი" (1832წ.)*, თარგმნილი ფ. კორშის მიერ 1889 წელს[2]. ყველაზე ადრეულ ორიგინალურ „სონეტების გვირგვინად" კი მიჩნეულია ეიაჩ. ივანოვის „სონეტების

1 გაზ. „ლიტერატურული საქართველო", 1975, 9. IX.

* საგულისხმოა, რომ ფ. პრეშერნის „სონეტების გვირგვინის" სონეტი–მაგისტრალი აკროსტიხულია, რაც თარგმანში აისახა. გიორგი მელენტიევი, რომელმაც XX ს. 80–იან წლებში, ქ. სარანსკში „სონეტების მუზეუმი" შექმნა და მას ფრანც პრეშერნის სახელი მიაკუთვნა, თელის, რომ „სონეტების გვირგვინისათვის" კანონიკური უნდა იყოს „მაგისტრალის" აკროსტიხულობა (Вадим Перельмутер, Письмо к читателю, или прогулки по музею сонета, ж. "Литературная учеба", 1985, 11, с. 210). ო. ფედოტოვი აღნიშნავს, რომ „სონეტების გვირგვინის" საზღვარგარეთელ ავტორთა შორის რეკორდსმენია ბულგარელი პოეტი ვ. მარკოვსკი, რომელსაც 50 „გვირგვინი" აქვს დაწერილი.

2 В.П.Тюкин, Венок сонетов в русской поэзии XX века, в кн.: Проблемы теории стиха, Л., 1984, с. 208.

გვირგვინი“ და მ. ვოლოშინის „Corona Astralis“, რომელიც 1909 წ. გამოქვეყნდა.

1911–1920 წლებში, როგორც „სონეტების გვირგვინის“ მკვლევარი ვ.ტიუკინი გვაუწყებს, რუსეთში გამოქვეყნდა 11 „გვირგვინი“, რომელთა ავტორები იყვნენ, როგორც აღიარებული ოსტატები: კ. ბალმონტი, მ.ვოლოშინი, ასევე ნაკლებად ცნობილი პოეტები: ა.არხანგელსკი, ი.კრიჩევსკი, ნ.ობოლენსკი, ნ. შულგოვსკი და სხვ.

„სონეტების გვირგვინის“ პოპულარობა რუსეთში იზრდებოდა და, ამასთან ერთად, საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებშიც ჩნდებოდა ეს ფორმა. გ. მელენტიევის კრებულში თავმოყრილია „სონეტების გვირგვინები“, რომელთა ავტორები არიან უკრაინელი, ბელორუსი, სომეხი, მოლდაველი პოეტები.

„სონეტების გვირგვინი“ ა. კვიატკოვსკის ცნობილ „პოეტიკურ ლექსიკონში“ (მ., 1966) მიჩნეულია პოემის ფორმად, რომელიც შედგება 15 სონეტისაგან. „სონეტების გვირგვინის“ თემატურსა და კომპოზიციურ გასაღებს წარმოადგენს მაგისტრალური სონეტი (მაგისტრალი), რომელიც ასრულებს ამ პოემას. „მაგისტრალი“ მთელი პოემის მიმდინარეობისას იწერება: I სონეტის I და ბოლო სტრიქონები წარმოადგენს მის საწყის

სტრიქონებს. ამავე დროს, I სონეტის დასასრულით იწყება II სონეტი, რომლის დასასრული III დასაწყისია და ა.შ. ამრიგად, მე-15, მაგისტრალური სონეტი, წინამავალი, მე-14 სონეტის საწყისი და ბოლო სტრიქონებისაგან არის შექმნილი.

„სონეტების გვირგვინი“ პოეტისაგან დიდ ოსტატობას მოითხოვს, განსაკუთრებით რითმის მხრივ, რადგან რითმათა დარღვევა „გვირგვინში“ დაუშვებელია.

რუსულ პოეზიაში ცნობილია არაკანონიკური „სონეტების გვირგვინებიც“: როდესაც მაგისტრალი უარყოფილია, ამიტომ გვირგვინი მხოლოდ 14 სონეტისაგან შედგება (ი. ეფრემოვი, სონეტები, 1964, ი.ლედნევი, ეოლოგდა, 1976, ნ. ჩერნოეა, „ვერცხლის ძაფი“, 1979). ზოგჯერ ორი „გვირგვინით“ არის წარმოდგენილი ეს ფორმა პოემისა, ზოგჯერ სონეტი – მაგისტრალი აკროსტიხულია და ა.შ.

ოთარ ჭელიძის „სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს“[1] ათმარცვლიანი საზომით (3/3/4) არის შესრულებული. მაგისტრალი ამგვარად ხმიანობს:

ვარ ძველი მეგზური დღელამისა,
სიგარეტს ვუკიდებ წარამარა
და ჩემთა მთიებთა ანაბარა
თანდათან ნათდება დედამიწა.

1 გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, 13 მაისი, გვ. 8.

რიურაკის ვეება დიადემით
ვბავშვედებით ბავშვობის უნახავი
სიცოცხლის სათავეს მივადგები,
კაცური თაობით გულახდილი.
არაფერს გავუმხელ ახალბედებს,
მათ მამას რა ცეცხლი ანალვერდლებს
საწუთრო რარიგად უკვამლდება;
თუ აწმყო მყობადში გამახედებს,
სხვა რაა წინაპრის უკვდავება!

ოთ. ჭელიძის „რჩეულის“ I ტომში დაბეჭდილი „უგვირგვინო სონეტები“, ჩვენი აზრით, თავისებური სახეცვლილებაა ზემოხსენებული „სონეტების გვირგვინისა“. თემატურ–შინაარსობრივი ხაზი ამ „მცირე პოემებისა“ ორივეგან უცვლელია, შეცვლილია მათი პოეტური ტექნიკა: თუ „სონეტების გვირგვინი“ კანონიკურია, „უგვირგვინო სონეტების“ თითოეული სონეტის დასასრული მომდევნოს დასაწყისი სტრიქონია, უკანასკნელი, XV სონეტი, აქ დამოუკიდებელია და არა „მაგისტრალი“, რომელიც წინამავალ სონეტებზე იქნებოდა დამოკიდებული. „უგვირგვინო სონეტების“ დაწერის თარიღი კრებულში აღნიშნული არ არის, მაგრამ XV სონეტიდან ჩანს, იგი 1987 წ. უნდა იყოს დაწერილი:

ჯვარცმული მაცხოვრის გაჩენიდან
შეშლილი ეამთაცვლის განსაცდელით –
ცამეტი წელილა დაგრჩენია
ორიათასამდე გასაეკლელი–
და შეგთხოვ – ლეგენდად გადაქცეულს:
დამასწრო მესამე ათასწლეულს![1]

„სონეტების გეირგვინი“ „სიჩუმე მწვერვალზე“ 1985 წელს გამოაქვეყნა ნია აბესაძემ, რომელმაც ათმარცვლედით (5/5), გარითმვის ამგვარი სქემით (abab abba ccd eed) კანონიკური სტროფიკით (4+4+3+3) გამართა გეირგვინში შემავალი ყოველი სონეტი.[2]

საგულისხმოა, რომ ქართულ პოეზიაში „სონეტების გეირგვინი“, ძირითადად, თემატურად ერთ ქარგაზეა აგებული თითქმის ყველა პოეტთან: იგი ან ერთგვარი რეკვიემია, და ასეც ასათაურებენ მას პოეტები, ანდა საკუთარი ყოფნა–არყოფნის პრობლემაზე დაფიქრებული და წინაპართა და ნაგრამის წინაშე მოვალეობის გრძნობით შეპყრობილი პოეტი წარმოთქვამს ლირიკულ აღსარებას.

1989 წლის 9 აპრილის სისხლიან ტრაგედიას უძღვნა თავისი „რეკვიემი“ (სონეტების გეირგვინი)“ პოეტმა ჯემალ

1 ოთ. ჭელიძე, რჩეული ორ ტომად, თბ., 1992, ტ. I, გვ. 13.
2 ნ. აბესაძე, „სიჩუმე მწვერვალზე“, თბ., 1985, გვ. 61.

ინჯიამ.

„რეფერენდუმის“ მაგისტრალში ვკითხულობთ:
შემოსილები „სამამულო“ მარკის ფარებით
შემოესივნენ რუსთაველის პროსპექტს სკვითები.
ქართლოსის ხორცო, იჩეხები და იფლითები
ხელკეტით, ტყვიით, ალესილი რვალის ბარებით.

გოგო, ტანკები „წესრიგისთვის“ დანაბარები,
ვერ გააბრუნე შემაზრზენად აებედითები?!
შენ ველარ ნახავ, რომ აღვადგენთ გაზონს მითელილს,
რადგან ლამაზ თავს დედის კალთას არ აფარებდი.

რა სურათები შეიქმნება და რა ტომები,
სულის შეძერამდე წინდაწინვე მანალვლიანებს.
ხელს ჩაჰკიდებენ გიორგები და მადონები.
ლევანებს, ზაზებს, ფარნაოზებს, ცირებს, ციანებს,
შენს სამარესთან მოვლენ შენი თანატოლები, –
საქართველოში რა გამოლევს თექვსმეტწლიანებს?!

უფრო ადრე, ჟურნალ „ცისკრის“ 1980 წ. მეორე ნომერში, დაბეჭდილია ჯემალ ინჯიას „ირმის ნახტომი (სონეტების გვირგვინი)“, რომელიც კოსმიური სიყვარულის ყოვლისმომცველი

გრძნობისა და მისი მიწიერი განხორციელების შესაძლებლობის სადიდებლად დაუწერია პოეტს:

თვით ალიონზე მე დაგიკრეფ ედელვაისებს,
ირმის ნახტომით სონეტების გვირგვინს დაგიწნავ,
რომ ვარსკვლავეთთან სამუდამოდ ძმადგანაფიცმა
აპრილის ჯიღით შემკობილ თავს ვდიო მე ისევ.

როგორც არასდროს უდევნიათ ღმერთებს, კეისრებს,
გზამიცემულებს არიადნას გრძელი ძაფისგან,
გაკიდებულებს საყვარელი ქალის კაბის ქარს,
რაც აგრილებდა თვალებიდან ნატყორცნ გეიზერს.

მე კი შენს ცრემლებს არასოდეს დაევნახები,
თუნდაც მწყეველიდნენ ჩვენი ზვრები და ევნახები,
სადაც მტევნებად ასხმულია შენი თვალები...

ჯ. ინჯიას ეკუთვნის აგრეთვე სონეტების გვირგვინი: „დუმილით ომი, ანუ ტერენტი გრანელის მონოლოგი“[1], რომელიც ათმარცვლიანი საზომით (5/5) არის შესრულებული: მაგისტრალი წარმოგვიდგენს ტერენტი გრანელის მონოლოგს:

ჩემ წინააღმდეგ დუმილით ომი
დაიწყეს ყოვლად გაუფრთხილებლად,

1 ჯ. „ცისკარი“, 1993, №6.

მაგრამ რას მშველის მათი მხილება,
ლურჯი თვალების ბრიალი წყრომით.

შურის ქვეყანას ამშვენებს ტომი.
მისი მცხოვრებნი მიჩანს მღილებად.
ვიხსენებ იმ ხალხს და მელიმება,
რომ ვიყავ მათი სიტყვების მდომი.

ისევ დუმილით ომი მძვინვარებს
მაგრამ მე თავს ვერ მოვიმძინარებ,
თუმცა დაესვა ჩემს გზას წერტილი.

ეს სასაფლაო ძალზე ცივია,
მილიონი წლის წინ მოწყვეტილი
ვარსკვლავები ძირს ახლა ცვივიან.

1994 წელს გამოქვეყნდა „ლიტერატურულ საქართველოში“ დავით მჭედლურის სონეტების გვირგვინი „რეკვიემის“ სახელწოდებით. ამ გვირგვინში პოეტი მწუხარედ მოგვითხრობს 1991–1992 წლების ტრაგედიაზე, რომელიც საქართველოში დატრიალდა; იმ უმძიმეს სულიერ განცდებზე, რაც თითოეული ჩვენგანის ხვედრად იქცა:

გადავქცეულვართ ნანგრევებში მკუთავ ხვლიკებად
დაქცეულია დღეს სამშობლო, როგორც ტაძარი,
და მწვანე ბალახს არ ამოჰყრის კვლავ ნახანძრალი
და გაზაფხულიც სიკვდილივით მიიდრიკება.

და თვალხენეში, ხვალ სიკვდილით გალამაზდები,
სული კი მიხტის არყოფნისაკენ, ანთუ მიბლავის,
მოსწყურდა სივრცე უსასრულო და მომხიბლავი,
დაეძებ საშველს და სამყაროს კედლებს აწყდები.

ბორიტმა ღმერთმა და ბორიტმა იმძლავრა კაცმა
და გაყინული შადრევნები დგანან ჩრდილებად,
მზერა მომაელის ჭუჭრუტანას ეცოდვილება.

ისევ დაცემა, სულის გვემა და ხორცის კაწრვა?!
– ვხედავ ნანგრევებს და ბორიტი ხვლიკების ხროვებს
და ყოველივეს წარმავლობის ქარი აცხროებს.

ლადო სეიდიშვილის სონეტების გვირგვინი „კენტავრების მარული“, რომელიც ერთ–ერთი პირველია საქართველოში (ჟ. „ჭოროხი“, 1975, №4), ყურადღებას იქცევს სამყაროს თავისებური აღქმითა და გააზრებით და ცნობილი მხატვრული

სახეების ახლებური ხედვით: „გვირგვინის“ I სონეტის ბოლო ტერცეტში ნახსენები გალაკტიონისეული „ზარა“ („დარიალიდან ზარავდა ზარა“) ის ლიტერატურული რემინისცენციაა, რაც კლასიკოსთა შემოქმედების ნიჭიერ ამთვისებელთა ქმნილებებში გვხვდება მხოლოდ:

ურუანტელივით სიბნელიდან დარეკავს ზარა,
ნაელდება შიშით იმ გავლილი დღის საზღაურად
ოცნების თვალით სახილველი უცხო საყურე.

„გვირგვინის“ მე-5 სონეტში პოეტი მხატვრულად გეიხსნის კენტავრის სახე-სიმბოლოს რაობას: გაორებული ყოფის ბინადართ უჭირთ პირველქმნილი ჰარმონიის აღდგენა, მას'ში 'ერწყმა, ამიტომაც ამ სონეტის პირველ კატრენში თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენს პოეტური ფორმის რღვევას (14:5):

რაა სიცხადე, თუ ყველანი ვგავართ კენტავრებს,
ვით სხვის აზრებზე მორგებულ სურვილს.
შუადღის ცაზე უდროო დროს და უსუსური
ვით ააგორა კარეტა – მთვარე.

მე-6 სონეტშიც ჰეტეროსილაბურია (14:10) პირველი კატრენი:

რაა იმედი უსაგნობის ამ სამსახურით,

მელანქოლია – უსიტყვო რიტმის

ლადო სეხნიშვილის სონეტების გვირგვინის „კენტაურების მარუნას“ სონეტი – მაგისტრალი კანონიკურია, როგორც საზომის, ასევე გარითმვის მხრივაც.

ვენეტი ეეკუას „საქართველოს ტრაგედია. სონეტების სისხლიანი გვირგვინი“ ცალკე კრებულად გამოსცა „მერანმა“ 1992 წელს. მაგისტრალი, ისევე, როგორც მთელი „მცირე პოემა“, თოთხმეტმარცვლიანია, გარითმვის ტრადიციული სქემით.

80–90–იან წლებში „სონეტების გვირგვინთა“ სიხშირე ქართულ პოეზიაში გვაფიქრებინებს, რომ გაიზარდა ინტერესი პოეტური ტექნიკის დაუფლების მიმართ, ხოლო ტრაგიზმის გამოხატვის მარჯვე ფორმად ქართველმა პოეტებმა „სონეტების გვირგვინი“ მიიჩნიეს.

ბოლოთქმა

1. სონეტის ისტორიისა და თეორიის პრობლემები მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ევროპაში სონეტი წარმოიშვა პოეტური კულტურის განვითარების მაღალ საფეხურზე, რენესანსის დროს: XIII ს. იტალიაში, XVI ს. საფრანგეთსა და ინგლისში.

შესაბამისად, ჩამოყალიბდა ევროპული სამი ტიპის სონეტი: იტალიური: abab abab cdc dcd//abba abba cde cde; ფრანგული: abba abba ccd eed; ინგლისური: abab cdcd efef gg.

ფილოსოფიასა და ხელოვნების ისტორიაში არსებული ცნებებისა და მხატვრული სახეების პარალელიზმი, რენესანსის ეპოქის იდეალების თანხვედრა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შესაძლებელს ხდის, სონეტის თეორიის პრობლემების კვლევისას პარალელები ვეძიოთ თომა აქვინელის ფილოსოფიაში, ნეოპლატონიზმში, რიცხვთა სიმბოლიკაში, სონატურ ფორმასა და გოთურ არქიტექტურაში.

2. ქართულ სინამდვილეში სონეტის შემოსვლასა და დამკვიდრებას ხელი შეუწყო მყარი სალექსო ფორმებისაკენ მიდრეკილებამ, რაც ადრიდანვე ახასიათებდა ქართულ პოეზიას (რვული, შეწყობილი, შერეული, აღმოსავლეთიდან შემოსული მუხამბაზი და სხვა).

ქართული მწერლობა არასოდეს ყოფილა' თაეის თავში ჩაკეტილი. მას იმთავითვე ახასიათებდა მსოფლიოს ლიტერატურულ–კულტურულ ღირებულებათა ათვისება.

ილია ჭავჭავაძემ გურამიშვილის დროიდან შენიშნა ევროპეიზაციის ტენდენციები ქართულ მწერლობაში, რომელიც ნიკ. ბარათაშვილის რომანტიკული მსოფლაღქმით დაგვირგვინდა.

სიმბოლიზმის შემოსვლა (რამაც განაპირობა სონეტის

გავრცელება საქართველოში), როგორც მიუთითებენ, იყო „ქართული ფილოსოფიის გაწყვეტილი ჯაჭვის“ აღდგენა.

3. სონეტის ისტორია ქართულ მწერლობაში გიორგი ერისთავის სახელს უკავშირდება. კერძოდ, მის მიერ პოლონურიდან თარგმნილ ადამ მიცკევიჩის სონეტებს, რომლებიც თავისუფალი, არაკანონიკური ფორმისაა.

გ. ერისთავის ორიგინალურ თხზულებათა შორისაც არის ამგვარი არაკანონიკური თოთხმეტტაეპედები: „№...“ და „ე...“, რომლებსაც, შეიძლება, პირობითად ეუწოდოთ სონეტები. ასევე შესაძლებლად მიგვაჩნია, სონეტებად მივიჩნიოთ გრ. ორბელიანის თოთხმეტტაეპიანი ლექსები: „*** მისი სახელი კიცხვითა“ და „*** ჰე, ივერიავ“.

ქართულ მწერლობაში პირველი ორიგინალური სონეტის გამოჩენის თარიღად უნდა მივიჩნიოთ 1859 წელი, როდესაც ჟურნ. „ცისკარში“ (№7) გამოქვეყნდა კირილე ლორთქიფანიძის კანონიკური სონეტი „ბედის ეარსკვლავისადმი“ (სტროფიკა: 4+4+3+3, გარითმვის სისტემა: abab abab cdc ede, საზომი: 5/4/5. დღემდე პირველი სწორი სონეტების შემომტანად კოტე მაყაშვილს თელიდნენ (1909 წ.).

აღსანიშნავია აგრეთვე ანტ. ფურცელაძის მიერ რუსულიდან თარგმნილი „სონეტი“ (დაიბეჭდა ჟ. „იმედში“, 1882, №9–10).

XIX ს. მოსამზადებელი პერიოდი აღმოჩნდა ქართულ

მწერლობაში სონეტის დამკვიდრებისათვის.

4. სონეტის შემოტანისა და დამკვიდრების პირველი ეტაპი (900-იანი წლები) ძიებითა და გაუბედაობით იყო ალბეჭდილი. მელ. გობეჩიას, ს. შანშიაშვილის, ი. გრიშაშვილის, ტ. ტაბიძის და სხვ. ადრეული ლექსები, რომლებიც „სონეტის" სახელწოდებით არის დაბეჭდილი, არ შეიძლება ნამდვილ სონეტებად მივიჩნიოთ.

5. 10-იანი წლების ბოლოს სონეტის ფორმის საბოლოო დაკანონებაში, გრ. რობაქიძესა და „ცისფერყანწელებთან" ერთად, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს: ალ. აბაშელმა, ი. გრიშაშვილმა, გ. ტაბიძემ, ტ. გრანელმა და სხვებმა.

საქართველოში სონეტის გავრცელებას, ფრანგულ სიმბოლისტურ სონეტთან ერთად, განაპირობებდა რუსული სიმბოლისტური და აკმეისტური სონეტები.

სიმბოლისტების მოთხოვნა „სულის რევოლუციის" (ა. ბელი) თაობაზე ამართლებდა სონეტის რესტავრაციას და მის სახეცვლილებებს; სონეტის არსის მყარ ფორმაში განსხეულება სიმბოლიზმის ძირითად პრინციპს გამოხატავდა. ამით აიხსნება „ცისფერყანწელთა" შემოქმედებაში არაკანონიკურ სონეტთა სიმრავლე.

6. XX ს. 10-20-იან წლებში ევროპული პოეზიის განახლების პროცესს თვითონ ქართველი პოეტები აანალიზებდნენ

და მკაფიოდ მიანიშნებდნენ ახალი ფორმებისა თუ თემების დამუშავების დროს მომხდარ ცვლილებებზე. ამ დროს იმდენად მძლავრად მოიკიდა ჩვენში ფეხი სონეტმა, რომ იგი საგანგებო დისკუსიის საგნადაც იქცა. 1918 წელს გაზეთების: „საქართველოსა“ და „სახალხო საქმის“ ფურცლებზე გაჩაღდა პოლემიკა სონეტის გარშემო (ი. გრიშაშვილი, გრ. რობაქიძე, ტ. ტაბიძე, ს. ფაშალიშვილი), დიდი მნიშვნელობისა იყო აგრეთვე ვალ. გაფრინდაშვილის ცნობილი ესსე „სონეტის პრობლემა“ (1919) – პირველი ცდა ერთი მყარი სალექსო ფორმის ისტორიისა და თეორიის ასპექტების კვლევის სფეროში.

პოლემიკის დროს საგანგებო ყურადღების მიქცევა გარითმვის სისტემის და ამ მხრივ გრ. რობაქიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება გაზიარებულია თანამედროვე ლექსმცოდნეობაში. ქალური და ვაჟური რითმების შეფარდების შესატყვისი ქართულში გახდა ორ– და სამმარცვლიან რითმათა მონაცვლეობა.

XX ს. 30–იანი წლების დამდეგს ქართულ მწერლობაში საბოლოოდ დადგინდა სონეტისათვის საეალდებულო ვერსიფიკაციული პარამეტრები: თოთხმეტტაეპიანობა და თოთხმეტმარცვლიანობა (5/4/5); გარითმვის ძირითადი სქემებით: abba abba ccd eed; abab abab ccd dee; abab baba cdd cee.

7. კანონიკური სონეტების გვერდით, ქართულ მწერლობაში

ადრეევ გეხვდება არაკანონიკური, თავისუფალი სონეტები. ასეთებია, კერძოდ: ა) შებრუნებული სონეტი; ბ) კოჭლი სონეტი; გ) ნახევარსონეტი (სონეტი–სეპტეტი); დ) თავნაკლული სონეტი; ე) ბოლონაკლული სონეტი; ვ) თავრითმიანი სონეტი; ზ) საერთორითმიანი სონეტი; თ) ურითმო, თეთრი, ყრუ სონეტი და ა.შ.

ბევრი სახეშეცვლილი სონეტი იწერება დღესაც (კენტსონეტი, სონეტი–პალინდრომი, ჰეტეროსილაბური სონეტები, მონორითმიანი სონეტები და სხვ.).

სონეტის ბევრი სახესხვაობა, რომლებიც 10–იან წლებშიც იყო და შემდეგაც გახშირდა, ექსპერიმენტის ფარგლებს ვერ სცილდება (სონეტი პროზით, სონეტი ალიტერაციით, ვიწრო სონეტი, ყველაზე გამხდარი სონეტი და ა.შ.).

8. „ცისფერყანწელების“ შემდეგ ქართულ მწერლობაში სონეტმა, ფაქტიურად, შეწყვიტა არსებობა, რომლის ძირითადი მიზეზი იყო არაოფიციალური აკრძალვა სონეტის ფორმისა, მისი შეუთავსებლობა საბჭოური სინამდვილისადმი: სონეტის მეშვეობით შეუძლებელი იყო სოციალისტური აღმშენებლობის გამოხატვა.

სონეტის აღორძინება, ძირითადად, 70–90–იან წლებში განაპირობა, 10–20–იანი წლების მსგავსად, ეროვნული მწერლობის ჩართვამ მსოფლიო სალიტერატურო პროცესში.

9. აღსანიშნავია სონეტების ციკლიზაცია, რომელიც 10-იან წლებშიც იყო და 80-90-იან წლებშიც აღორძინდა (ალ. აბაშელი, ეალ. გაფრინდაშვილი, ლ. სეიდიშვილი, გ. კალანდია და სხვ.).

10. სონეტის ისტორიასა და თეორიაში მნიშვნელოვანია სონეტების გვირგვინი, რომელიც სონეტ-მაგისტრალს და მისი ტაეპებისაგან შედგენილ თოთხმეტ სონეტს აერთიანებს. მიუხედავად სონეტის ფართო გავრცელებისა, 10-20-იანი წლების საქართველოში სონეტების გვირგვინი არ იყო. ჩვენში იგი პირველად 70-იან წლებში გამოჩნდა (ა. სალუქვაძე, ლ. სეიდიშვილი).

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. აბაშელი ალ., მზის სიცილი, თბ., 1913, „თეატრი და ცხოერება“, №23, გვ.5; გაზ. „შადრევანი“, 1916, 6 აპრილი, №16
2. აბაშიძე გრ., ლექსები, პოემები. თბ., 1989
3. აბაშიძე გრ., შაირის გარშემო, ჟ. „ჩვენი თაობა“, 1937, №28
4. აბესაძე ნ., სიჩუმე მწვერვალზე, თბ., 1985
5. აბულაძე მ., მტკვარი კიდევ ჩაატარებს ტივებს, თბ., 1997
6. ავალიანი ლ., ლიტერატურული წერილები, თბ., 1992
7. ავალიანი ლ., პაოლო იაშვილი, თბ., 1977
8. ალაევიძე მ., ლიტერატურული წერილები, თბ., 1981
9. ალიმონაკი ლ., კვირის წირვები ანუ ცხოერება ტერენტი გრანელისა, თბ., 1990
10. ამაღლობელი რ., ხუთი სონეტის ლოცვა, „არილი“, 1996, 23–29 ნოემბერი, №12,გვ.3
11. არსენიშვილი ა., გამოგონილი საუკუნეები, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №1
12. ასათიანი გ., თანამდევი სულები, თბ., 1983
13. ასათიანი გ., კრიტიკული დიალოგები, თბ., 1977
14. ასათიანი გ., სათავეებთან, საუკუნის პოეტები, თბ., 1988
15. ასათიანი ლ., ვალერიან გაფრინდაშვილი, ჟ. „მნათობი“, 1946, №4, გვ. 155–166
16. აფხაიძე შ., თავისუფალი ლექსი, გაზ. „ბარრიკადი“, 1922, №6, გვ. 2
17. აფხაიძე შ., ლექსები, თბ., 1941
18. აფხაიძე შ., მახსოვს მარადის..., თბ., 1988
19. აფხაიძე შ., ქართული პოეზიის პერსპექტივები, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, №1, თებერვალი
20. ბაზაძე ი., მარტოობის ქალბატონი, თბ., 1988
21. ბარდაველიძე ჯ., ქართული ხალხური ლექსი, თბ., 1979
22. ბარნაველი ლ., „აიუ დაღის“ ქართული თარგმანი, გაზ.

„ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1951, 8 ივლისი, №27
23. ბაძაღუა თ., ქვასა და სიტყვებს შორის, თბ., 1988
24. ბაქრაძე აკ., მერანი თუ სახედარი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, 25.12
25. ბაქრაძე აკ., ჩუმი ნეტარება, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო““, 1974, 22.2
26. ბერიძე რ., მყარი სალექსო ფორმები, წიგნში: ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, თბ., 1995
27. ბერიძე რ., სონეტი. სონეტთა გვირგვინი. წიგნში: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 9, გვ. 474
28. ბერძენიშვილი მ., ცისფერყანწელთა სულიერი ძმა ალი არსენიშვილი, გაზ. „წიგნის სამყარო“, 1994, №2, გვ. 3
29. ბროდსკი ი., გზის დალოცვა, ჟ „XX საუკუნე“, თბ., 1994, №1, გვ. 10
30. ბულაძე გ., მითოლოგია მხატვრობის სოციოლოგიის ზოგიერთი ასპექტის შუქზე, ჟ „პოლილოგი“, №4, 1994
31. ბუალო, პოეტური ხელოვნება, თბ., 1936
32. გამსახურდია ზ., მთვარის ნიშნობა, თბ., 1987
33. გამსახურდია კ., ესკიზური პორტრეტი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1940, №15
34. გამსახურდია კ., თხზ. 8 ტომად, ტ7, თბ., 1965
35. გაფრინდაშვილი ვალ., დაისები, ქუთ., 1919
36. გაფრინდაშვილი ვალ., ლექსები. პოემა. თარგმანი. ესსეები. წერილები. მწერლის არქივიდან, თბ., 1990
37. გაფრინდაშვილი ვალ., დეკლარაცია (ახალი მითოლოგია), ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1922, №7
38. გაფრინდაშვილი ვალ., ორი სტიქია, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №4
39. გაფრინდაშვილი ვალ., პეიზაჟი უკუღმა, გაზ. „ბარრიკადი“, 1922, №5
40. გაფრინდაშვილი ვალ., სტეფან მალარმე, ჟ „მეოცნებე ნიამორები“, 1919, №2
41. გაფრინდაშვილი ვალ., სონეტის პრობლემა, ჟ „მეოცნებე

ნიამორები“, 1919, №1
42. გაწერელია აკ., ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა, თსუ 'შრომები, 1936, ტ.V, გვ.245–259
43. გაწერელია აკ., გალაკტიონ ტაბიძე, ჟ. „მნათობი“, 1938, №12, გვ. 131–142
44. გაწერელია აკ., ნარკვევები. პორტრეტები. ლექსმცოდნეობა, თბ., 1988
45. გაწერელია აკ., ქართული კლასიკური ლექსი, რჩ. ნაწერები, ტ. III (1), თბ., 1981
46. გიორგობიანი ნ., ალექსანდრე აბაშელი, თბ., 1978
47. გვეტაძე რ., ვირების მესია, თბ., 1924
48. გვეტაძე რ., „უკუღმა სონეტი“ – „გატეხილი ქარვა“, გაზ. „პოეზიის დღე“, 1921, 7 მაისი
49. გობეჩია მელ., „პარიზის სონეტებიდან“, „სახალხო გაზეთის“ სურათებიანი დამატება, 1910, №1–2
50. გოგიჩაიშვილი მ., XVII-XVIII საუკუნეების ქართული პოეზიის მცირე ფორმები, ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, კ. III, 1968, გვ. 199–226
51. გორგაძე ს., ქართული ლექსი, ტფ., 1930
52. გოლცევი ვ., ს. კლდიაშვილი, ჟ. „ჩვენი თაობა“, 1935 №1, გვ. 63.
53. გულისაშვილი ლ., ჩემი პირველი ინტერვიუ, ჟ. „ცისკარი“, 1979, №2
54. გრიშაშვილი ი., დაუბეჭდავი ლექსები, თბ., 1992
55. გრიშაშვილი ი., რობაქიძესთვის, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, №379, გვ.2
56. გრიშაშვილი ი., საგათნოვა, თბ., 1918, გვ. 68, სქოლიო
57. გრიშაშვილი ი., სონეტი საქართველოში, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, №385, გვ.2
58. დანელია ბ., თავისუფალი სონეტები, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1993, 30 აპრილი, გვ. 8
59. დანელია ბ., მარტოობის ზამთარი, თბ., 1997
60. დოიაშვილი თ., გალაკტიონ ტაბიძის სახეობრივი აზროვნება. სადისერტაციო მაცნე ფილოლოგიის

მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელნაწერის უფლებით, თბ., 1995
61. დოიაშვილი თ., ფრაგმენტები, გაზ. „სიტყვა ქართული“, 1993, 25 მარტი, გვ.3
62. „დროება“ (გაზ.) 1884, 18 მარტი, №56, გვ. 1 (ცნობა ნ. გულაკის ლექციაზე, სადაც ნახსენებია „სონეტი“)
63. ერისთავი გ., თხზულებანი, თბ., 1966
64. ვეკუა ჯ., საქართველოს ტრაგედია, თბ., 1992; სიყვარული და გილიოტინა, თბ., 1993
65. ზოიძე შ., უსანქციო სონეტები, თბ., 1996
66. თარგამაძე ნ., სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები, თბ., 1990
67. თევზაძე თ., მხატვრული სახის მეტამორფოზები, თბ., 1991
68. იასამანი (მიხ. კინწურაშვილი), ძველი სიმღერა, თბ., 1986
69. იაშვილი პ., პოეზია. პროზა. წერილები. თარგმანები, თბ., 1975
70. იაშვილი პ., რისთვის ვიხსენებთ წარსულ შეცდომებს, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1936, №26
71. ინჯია ჯ., სონეტების გვირგვინი, ჟ. „ცისკარი“, 1980, №2; 1993, №6
72. ჟ. „იმედი“ (1882, №9–10, გვ. 59), სადაც დაიბეჭდა ანტ. ფურცელაძის მიერ თარგმნილი „სონეტი“.
73. კაეთელი ივ. (ჯაჯანაშვილი), ლირიკული პოეზია, გაზ. „თეატრი“, 1886, №18–19, გვ. 199
74. კაკაბაძე ზ., ხელოვნება. ფილოსოფია. ცხოვრება. თბ., 1979
75. კალანდია გ., მესამე თვალი. თბ., 1993
76. კარმელი შ., ბაბილონი, 1922
77. კაპანელი კ., სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები, თბ., 1925
78. კაპანელი კ., სული და იდეა, თბ., 1923
79. კაპანელი კ., ტანჯვა და შემოქმედება, თბ., 1917
80. კაპანელი კ., ფილოსოფიური შრომები, თბ., 1989
81. კასირერი ე., რა არის ადამიანი? თბ., 1983
82. კენჭოშვილი ი., გალაკტიონ ტაბიძის პოეტიკა, თბ., 1980
83. კენჭოშვილი ი., ორიოდე სიტყვა შექსპირის ასი სონეტის გამო, გაზ. "ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 18

აპრილი, №16
84. კვანტალიანი შ., სიყვარულს არა აქვს საზღვრები, თბ., 1988
85. კობიძე დ., ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, თსუ შრომები, ალმ. შრ., ტ.91, II, 1960, გვ.133–159
86. კოსტავა მ., ლექსები, თბ., 1990
87. კლდიაშვილი ს., Natur Morte, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1922, №7, გვ.6
88. ლებანიძე მ., ლექსები, თბ., 1989
89. ლეონიძე გ., ერთტომეული. ლექსები. პოემები. თბ., 1980
90. ლეონიძე გ., „თამარ!“ გაზ. „საქართველო“, 1917, №93, 30.4
91. ლეონიძე გ., ქართული მესიანიზმი, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №2
92. ლოლაშვილი ივ., აკაკის უცნობი ლექსები, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1950, 23 აპრილი, №17, გვ. 3
93. ლომიძე თ., ქართული რითმის ისტორიიდან, თბ., 1980
94. ლორთქიფანიძე ი., იოსებ გრიშაშვილის პოეტიკის საკითხები, „მაცნე“, 1982, №2 გვ. 5–20
95. ლორთქიფანიძე კ., „ბედის ვარსკვლავისადმი“, ჟ. „ცისკარი“ 1859, №7
96. მა–თ–განი, საწადელს მიაღწიეს („ცისფერი ყანწების“ გამოსვლის გამო), ჟ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1916, №13
97. მამარდაშვილი მ., საუბრები ფილოსოფიაზე. თბ., 1992
98. მაყაშვილი კ., ლირიკა, თბ., 1919
99. მეძველია ზ., პოეტის პორტრეტი სონეტურ ციკლში („ცისფერი ყანწები“ – 1915–1923), „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალი“, აღდგენილი გამოცემა, 1994, №2(11), გვ. 16–17
100. მიქაძე გ., ისევ სონეტის გარშემო, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, წ. IV, 1968, გვ. 213–220
101. მიქაძე გ., ქართული სონეტისათვის, ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, I, 1963, გვ. 131–

152; ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 120–141
102. მიქაძე ოთ., სონეტები, გაზ. „სიტყვა ქართული“, 1994, №1, გვ.6
103. მშვიდობაძე მ., ადამ მიცკევიჩი და ქართული ლიტერატურა, გაზ. „ახალგაზრდა სტალინელი“, 1959, 18.9. №20, გვ. 2
104. მჭედლური დ., სონეტების გვირგვინი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1994, №18
105. ჟ. „მწყემსი“ (1897, №2, გვ.13) დაბეჭდილია ქუჯის (შ.დადიანის) მიერ თარგმნილი შექსპირის 66–ე სონეტი
106. ნადირაძე კ., ბალდახინი, ქუთ., 1920
107. ნადირაძე კ., ერთტომეული, თბ., 1971
108. ნადირაძე კოლ., პოეზიის დღე. მოგონების ფურცელი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, №40
109. ნაკუდაშვილი ნ., ქართული პოეტური აზროვნების სემიოტიკური მოდელი (თეორიული ნაწილი). წლიური სამეცნიერო შრომა, თბ., 1997
110. ნიკოლეიშვილი ავთ., XX ს. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები, I, ქუთაისი, 1994
111. ნონეშვილი ი., თხზულებანი 2 ტომად, თბ., 1982
112. ოდიშელი ბ., ცადამაცლება, თბ., 1991
113. ონაშვილი ნ., გრიგოლ აბაშიძის პოემები, თბ., 1977
114. ორბელიანი გრ., სალამო გამოსალმებისა, თბ., 1989
115. პოეზია და სტილისტიკა, თბ., 1977
116. ელენტი ბ., ბიბლიოგრაფია, ჟ. „უქიმერიონი“, 1922, №1, აპრილი, ქუთაისი
117. რიკლინი მიხ., მეტაფორის შიდაპირი, გაზ. „±ლიტერატურა“, 1996, 16–31 მაისი, №2, გვ. №1
118. რობაქიძე გრ., პასუხად გრიშაშვილს, გაზ. „საქართველო“, 1918, №211, გვ3
119. რობაქიძე გრ., სონეტი საქართველოში, გაზ. „საქართველო“, 1918, №214, გვ3
120. რობაქიძე გრ., სონეტის გარშემო, გაზ. „საქართველო“, 1918, №221, გვ.3
121. რობაქიძე გრ., სონეტები: ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1919,

აპრილი, გვ.1; ჟ. „შვილდოსანი“, 1920, №1, №2–3
122. რობაქიძე გრ., გალაკტიონ ტაბიძის „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“, კრ. „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“, თბ., 1995
123. რუხაძე ვარ., „ცისკარი“, ბათუმი, 1904, „თაიგული“, ბათუმი, 1910
124. სალუქვაძე ა., სონეტების გვირგვინი, მიტანილი უცნობი ჯარისკაცის საფლავთან, გაზ. „ლიტ. საქართველო“, 1975, 9. IX
125. სარტრი ჟან–პოლ, „ბოროტების ყვავილების“ წინასიტყვაობა, ნაწყვეტი წიგნიდან „ბოდლერი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1983, №39, 23.9., გვ. 16
126. სეიდიშვილი ლ., ზნენი და ვნებანი, თბ., 1995
127. სილაგაძე ა., ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ, თბ., 1987
128. სილაგაძე ა., უნიკალური არაბული სალექსო ფორმის შესახებ, თბ., 1992
129. სტურუა ლ., სონეტები, თბ., 1987
130. ტაბიძე გ., თხზ. თორმეტ ტომად, ტ. XII, თბ., 1975
131. ტაბიძე გ., ლექსები, ქუთაისი, 1914
132. ტაბიძე ტ., ბიბლიოგრაფია, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, გაზ. „საქართველო“, 1919, №44, გვ. 2
133. ტაბიძე ტ., ლექსები, თბ., 1990
134. ტაბიძე ტ., ჩემზე და სონეტზე, გაზ. „საქართველო“, 1918, №225, გვ. 2–3
135. ტაბიძე ტ., „ცისფერი ყანწები“, ჟ. „ცისფერი ყანწებით“, 1916, №2
136. ტენი ი., ხელოვნების ფილოსოფია, თბ., 1990
137. უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1994
138. უზნაძე დ., ი. გრიშაშვილის პოეზიის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, №40
139. ფაშალიშვილი ს., საპასუხო, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1920, №915, გვ.2–3

140. ფორჩხიძე შ., „როგორც კი ეინმე“ (სონეტი), გაზ. „ლიტერატურული საქართველო,“ 1994, 14. I, გვ.10
141. ქვლივიძე მიხ., ლექსები, თბ., 1989
142. ქიქოძე გ., ეროვნული ენერგია, თბ., 1919
143. ღლონტი ვ., სვედიანი სიმღერა, ბათუმი, 1996
144. ღლონტი ც., გრიგოლ რობაქიძე და ქართველი სიმბოლისტები, გაზ., „წიგნის სამყარო“, 1995, №2, გვ.3
145. ყუფარაძე გრ., ქართული პოეზია, ჟ. „სემირამიდას ბაღები“, იანვარი, 1921, ზესტაფონი
146. შაელაძე თ., დრო და პოეტი, ანუ ორიოდე პარალელი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1991, 8.II, გვ.3, 1986
147. შანშიაშვილი ს., თხზ., კრ. 5 ტომად, ტ. I, თბ., 1986
148. შენგელაია დ., Comentaria de bello Galico (გალიის ომის კომენტარები), ჟურნ. „ლიტერატურა და სხვა“, ტფ., №1, 1924–25.
149. ჩაჩავა ნ., ბგერათა ორიენტაციის საკითხი, ჟ. „ლიტერატურა და სხვა“, 1924–25, №1, გვ. 40
150. ჩემი ცხოვრება მხოლოდ ლექსია, ტერენტი გრანელი, თბ., 1984
151. ჩიქოვანი ს., რჩეული წერილები, თბ., 1963
152. ჩხენკელი თ., ბედი წიგნისა (ხოზე მარია დე ჰ ერედიას „ტროფეების“ გამო“), გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1968, №3
153. ჩხენკელი თ., მზებუდობა, თბ., 1980
154. ჩხენკელი თ., პოეზია – სიბრძნის დარგი, თბ., 1978
155. ჩხენკელი თ., წინათქმა ლადო სვიდიშვილის სონეტებისათვის, გაზ. „კავკასიონი“ („არილი“), 1994, 17 აგვისტო, №33, გვ. 8
156. წერეთელი აკ., რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ, ჟ. „ცისკარი“, 1865 №9, გვ. 18
157. წიფურია ბ., „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული სკოლა. სადისერტაციო ნაშრომი ფილ. მეცნ. კანდ. სამეცნ.

ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელნაწერის უფლებით, თბ., 1993
158. ცეცხლაძე გრ., ლექსები, თბ., 1967
159. ცეცხლაძე გრ., რაუდენ გვეტაძე, გაზ. „ტრიბუნა“, 1922, №234, გვ. 2
160. ცირეკიძე ს., ორსახიანი იანუსი, ჟ. „შვილდოსანი“, 1920, №2–3, გვ. 19–20
161. ცირეკიძე ს., პორტრეტები. პაოლო იაშვილი, გაზ. „ბარრიკადი“, 1924, №1
162. ცირეკიძე ს., რიტმი პროზაში, გაზ. „ბახტრიონი“, 1922, №21, 3 დეკემბერი
163. ცირეკიძე ს., სონეტი პროზით, ჟ. „მეოცნებე ნიამორები“, 1921, №5, გვ.4
164. ჭავჭავაძე ი., თხზ. 10 ტომად, ტ. 3, 1953, გვ. 12
165. ჭავჭავაძე ი., ორიოდე სიტყვა..., ჟ. „ცისკარი“, 1861, №4, გვ. 560
166. ჭარხალაშვილი ზ., იოჰანეს ბეხერის ესთეტიკური წერილები, „ლიტერატურული გაზეთი“, 1960, 18 მარტი, №12, გვ.2
167. ჭელიძე ოთ., რჩეული, ტ.I, თბ., 1992
168. ჭელიძე ოთ., სონეტების გვირგვინი ჩემს ნაგრამს, გაზ. „ლიტ. საქართველო“, 1983, 13 მაისი, გვ.8
169. ჭილაძე ო., „ბედნიერნი ტანჯულნი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1997, №17
170. ჭიჭინაძე კ., ერთტომეული, თბ., 1958
171. ჭიჭინაძე კ., ლექსის შესანიშნავი ოსტატი, გაზ. „ლიტერატურული გაზეთი“, 1959, №49, გვ.2
172. ჩილაჩავა რ., თბილისის დროით, თბ., 1991
173. ხერხეულიძე გრ., გ. ლეონიძის პოეზია, თბ., 1981
174. ხინთიბიძე აკ., ამაყი ნება – გრ. რობაქიძის პოეტური მემკვიდრეობიდან, გაზ. „თბილისი“, 1989, №245, 1 დეკემბერი, გვ.4–5
175. ხინთიბიძე აკ., გალაკტიონი თუ ცისფერყანწელები, თბ.,

1992
176. ხინთიბიძე აკ., გრიგოლ რობაქიძის სონეტები, ჟ. „რიწა“, 1989, №3, გვ.117–125
177. ხინთიბიძე აკ., გრიშაშვილის ლექსი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 25 აპრილი, №17, გვ.3
178. ხინთიბიძე აკ., დავის საგანი – სონეტი, „ლიტერატურული ურთიერთობანი“, კრ. III, გვ. 295–301.
179. ხინთიბიძე აკ., იოსებ გრიშაშვილი, თბ., 1956
180. ხინთიბიძე აკ., კონსტანტინე ჭიჭინაძე – ქართული ლექსის მკვლევარი, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1970, 31 იელისი
181. ხინთიბიძე აკ., კოჭლი სონეტი, „მაცნე“, 1985, №2, გვ.46–49
182. ხინთიბიძე აკ., სონეტისათვის, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 28. IV, №18, გვ.3
183. ხინთიბიძე აკ., ქართული ლექსმცოდნეობა, თბ., 1992
184. ხოსე ორტეგა ი გასეტი, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია, თბ., 1992
185. ხრეველი იმერი, ორდარა დრო (პალინდრომები) თბ., 1991
186. ხუციშვილი სოლ., „სისხლიანი სონეტები“ ქართულად, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1985, 23 აგვისტო, №34, გვ.13
187. ჯავახაძე ვ., უცნობი, თბ., 1991
188. ჯორჯაძე არჩ., თხზ., ტ. 3, ტფ., 1911, ტ. მ, 1914
189. ჯორბენაძე ბ., იოსებ გრიშაშვილი და თბილისი, წიგნში: „ბალავერი მწერლობისა,“ თბ., 1987
190. ჰაიდეგერი მ., დასაბამი ხელოვნების ქმნილებისა, თბ., 1992
191. Аверинцев С., Вячеслав Иванов. - В кн.: Иванов Вяч., Стихотворения и поэмы, М., 1976.
192. Автономова Н., Гаспаров М., Сонеты Шекспира - переводы Маршака. "Вопросы литературы", 1969, '2.

193. Аполлон. 1910, №8, с.61.
194. Ашукин Н., Валерий Брюсов.-М. 1929. с.347.
195. Барт Р., Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. 1989.
196. Белый А., Арабески, М., 1911.
197. Белый А., Воспоминание об А. Блоке, записки мечтателей, Пг., 1922.
198. Белый А., Ритм как диалектика и "Медный всадник". Исследование, М., 1929.
199. Белый А., Символизм, М., 1910.
200. Белый А., Символизм как мировозрение, М., 1994.
201. Бердников Л.И., К издательской истории русского сонета 1730-1750 годов. В сб.: Федоровские чтения. 1980, М., 1984.
202. Бэлза И. С., "Игру его любил творец Макбета" (сонеты Шекспира). - В кн.: Гармония противоположностей, ТГУ, 1985. с.75-88.
203. Бехер И.-Р., Философия сонета, или малое наставление по сонету, в кн.: "О литературе и искусстве", М., 1989.
204. Благонравов В. Н., Сонет в современной русской советской поэзии (Сонеты Новеллы Матвеевой). - В кн.: Вопросы теории и истории литературы, Самарканд, 1980.
205. Благонравов В.Н., Ларцев В.Г., Сонет в современной узбекской поэзии ("Книга сонетов" Барота Байкабулова). В кн.: Проблемы поэтики, т. ШМ, Самарканд, 1978.
205. Блок Ал., Неизданные стихи (История одного письма), Тиф., газ. "Бахтриони", 1927, 1922, '3.
206. Блок Ал., Собр. соч. 8; т., М.-Л., т. 6, 1962.
207. Брокгауз Ф. А., Ефрон И.А., Энциклопедическии словарь, СПБ., 1900, т.XXX, полутом 60, с. 860.
208. Брюсов В., Ремесло поэта. - Вступительная статья к "Опытам по метрике и ритмике, по евфонии и

созвучиям...", Собр. соч. в семи томах, т.3, М., 1974.
209. Буачидзе Г.С., "В колыбели давних тревог" (о грузинском переводе "Трофеев" Ж.-М. де Эредия). В кн.: Гармония..., ТГУ, 1985, с. 117-131.
210. Вацуро В.Э., Русский сонет 1820-х годов..., В кн.: Гармония... С. 88-101.
211. Венок сонетов: Библиографическии указатель: Составитель: Мелентьев Г В., Саранск, 1988.
212. Володарская Л. И., Первый английскии цикл сонетов и его автор. - В кн.: Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. - М., 1982, с. 257-291.
213. Вяземский П. А., Эстетика и литературная критика, М., 1984.
214. Вяземский П. А., Введение к кн.: Крымские сонеты Адама Мицкевича. Переводы и Подрожания Ивана Козлова, СПБ., 1829.
215. Гаприндашвили Вал., К. Макашвили, "Заря Востока", 1927, 2. ШЧ
216. Гаспаров М. А., Оппозиция "Стих-проза" в становлении русского стихотворения; Тезисы докладов летней школы моделирующим системами, Тарту, 1970, с. 141.
217. Гаспаров М.Л., Очерк истории европейского стиха, М., 1989.
218. Гаспаров М. Л., Очерк истории русского стиха, М., 1984.
219. Гаспаров М. Л., "Сонет" кн.: Краткая литературная энциклопедия, т. 7, 1972, с. 67.
220. Гегель Г.Ф.Ф., Лекций по эстетике, В 4-х т., т.3, М., 1989.
221. Герасимов К.С., Диалектика канонов сонета, в кн.: Гармония противоположностей, Аспекты теории и истории сонета, ТГУ, 1985.
222. Герасимов К.С. Сонет в творческом наследии Валерия брюсова. В сб.: В. Брюсов. Проблемы мастерства.

Сборник научных трудов. Ставрополь, 1983.
223. Гиголов Г. М., О сонете А.С. Пушкина "Суровый Дант" (Некоторые вопросы). Труды ТГУ, т.61, Тбилиси, 1956.
224. Гиголов Г М., "Литературоведческие" сонеты ("Плеяда" Л. П. Гроссмана). - В кн.: Гармония противоположностеи, ТГУ, 1985, с 131-145.
225. Гинзбург Л., Сонеты Иоганнеса Бехера. В кн.: Иоганнес Р. Бехер, Сонеты, - М., 1960.
226. Гиршман М. М., Ритм художественной прозы, М., 1982.
227.Горфункель А. Х. Трактат Джордано бруно "Светильник тридцати статуй". Философские науки", 1976, '3, с. 126-135.
228. Горфункель А. Х., Сонеты Джордано Бруно в связях его философий, В. кн.: Гармония противоположностей, ТГУ, 1985, с. 60-75.
229. Гроисс Б., Сб., "Мысль изреченная", М., 1991.
230.Гроссман Л., Поэтика русского сонета, в кн.: Борьба за стиль, М., 1927.
231.Гумилев Н., Письма о русской поэзии, Пг., 1923. с. 20.
232. Гурмон Реми де, Книга масок, 1913, с. Чю
233. Гуревич А. Я., Категории средневоковой культуры, М., 1972.
234. Дидро Д., эстетика и литературная критика, М., 1980.
235. Ермилова Е.В., Теория и образный мир русского символизма, М., 1989.
236. Жирмунский В.М., Теория стиха, Л., 1975.
237. Жирмунский В.М., Введение в литературоведение, СПБ., 1996.
238. Зорин А. Л., Сонеты Шекспира в русских переводах, В кн.: У. Шекспир. Сонеты. М. 1984.
239. Ингарден Р., Исследования по эстетике. М., 1962.
240. Касирер, Сила метафоры. В кн.: Теория метафоры, М., 1990.

241. Квятковский А. П., Поэтический Словарь, М., 1966.
242. Киквадзе М., Пути развития грузинского сонета, - В кн.: Гармония противоположностей, аспекты теории и истории сонета, ТГУ, 1985.
243. Кузнецов Б.Г., Идеи и образы Возрождения (наука ЧШМ-ЧМШ в.в. в свете современной науки). М., 1979.
244. "Литературное наследство", '27-28, 1937.
245. Лотман Ю. М., Анализ поэтического текста, Л., 1972.
246. Лотман Ю.М., Смерть как проблема сюжета. - В кн.: Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, М., 1994.
247. Ляпина Л.Е., Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х г.г., Автореф. дисс... канд. фил. н., Л., 1977.
248. Мицкевич А., Собр. соч., т.5, М., 1954.
249. Лебанидзе Г.Ш., "Сонеты к Орфею" Рильке и прблема полноты теории сонета. - В кн.: Гармония противоположностей, ТГУ, 1985, с. 52-60.
250. Липник Ю.В., эстетика парадокса. В сб.: НТР и развитие художественного творчества. - Л., 1980.
251. Лосев А.Ф., Знак. Символ. Миф., М., 1982.
252.Михайлов И., "Люблю тебя, законченность сонета". - Литературная учеба, 1979, ' 5, с. 193-208.
253. Морозов М., Сонеты Шекспира, М., 1949.
254. Мукаржовский Ян, Традиция Формообразования. В кн.: Структуральная поэтика, М., 1996.
255. Нольма М., Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль. М., 1979.
256. Обломиесвкий Д., Французский символизм, М., 1973.
257. Одоевцева И., На берегах Невы. - М., 1988
258. Ольшки Л., История научной литературы на новых языках, в 3-х Т., М.-Л., 1933, т.3
259. Орагвелидзе Г., Стих и поэтические видение, Тб. 1973
260. Пашковска-Хоппе К., Основные модели синтаксической

композиции сонетов Шекспира. - В сб.: Шекспировские чтения. М., 1976.
261. Перельмутер В., Письмо к читателью, или прогулка по музею сонета, ж. "Литературная учеба", 1985 '1.
262. Писатели США. М., 1982.
263. Потебня А.А., Теоретическая поэтика, М., 1990.
264. Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века. Хрестоматия М., 1988.
265. Проблемы теории стиха, Л., 1984.
266. Пяст ВЛ., Современное стиховедение. Ритмика, Л., 1931.
267. Пушкин А.С., Собрание соч. Т.2, М., 1959, с.75.
268. Романов Б.В., В кн.: Русский сонет. Сонеты русских поэтов XVIII эначала XIX века. М., 1983.
269. Рикер П., Герменевтика текста. В кн.: Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995.
270. Сквозников В., Лирика. В кн.: Теория литературы. том 2, М., 1983.
271. Совалин В.С., В кн.: Русский сонет. XVIII - начало XX века. М., 1983.
272. Соловьев Вл., Поэзия Ф.И. Тютчева, Собр. соч. В 10-томах, СПБ., 1912, т.7
273. Сонет серебряного века, Русский сонет конца XIX - начала XX века. Составление, вступительная статья и комментарии О.И.Федотова. - М., 1990.
274. Тимофеев Л., Основы теории литературы, 5-ое издание, М., 1976.
275. Тимофеев Л., Венгров Н., Краткий словарь литературоведческих терминов, 4-ое изд., М., 1963.
276. Титаренко С.Д., Сонет в русской поэзии первой трети XIX века. Автореферат дис. к фил. Н., Томск, 1983.
277. Титаренко С.Д., "Крымские сонеты" А. Мицкевича в русских переводах и развитие сонета в конце 20-х 30-х г.г. XIX века. - В сб.: Гармония противоположностей.

Аспекты теории и истории сонета, Тб., 1985.
278. Томашевский Б.В., Стих и язык, М.- Л., 1959.
279. Томашевский Б.В., Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1930.
280. Томашевский Б.В., Русское стиховедение. Метрика. Пб., 1923.
281. Тредиаковский В.К., Новый и краткий способ к сложению россииских стихов В кн.: Тредиаковский В.К., Избр. произв., М., 1969.
282. Тухарели Д.А., Сонет в литературах народов СССР. - В кн.: Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета, ТГУ, 1985.
283. Тынянов Ю., Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
284. Тынянов Ю., Архаисты и новаторы, М., 1929.
285. Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, М., 1965.
286. Тюкин В.П., Венок сонетов в русской поэзии XX века. - В кн.: Проблемы теории стиха, Л., 1984.
287. Федотов О.И., Сонет в творчестве А. Ахматовой. В. кн.: Проблемы творчества и биографии А.А.Ахматовой, Одесса, 1989. С. 17-20.
288. Фоменко И.В., О поэтике лирического цикла. - Филологические науки, 1982, №4.
289. Фрейденберг О.М., Поэтика сюжета и жанра, М., 1997.
290. Чередниченко Вл., Сонет-теорема (Вал. Гаприндашвили о проблеме сонета), ж. "Литературная Грузия", 1988, №4, С 204-211.
291. Цветаева М.Н., Соч. в. 2-х т., т.1, М., 1988.
292. Шенгели Г.А., Техника Стиха, М., 1960.
293. Шишмарев В.Ф., Французская Литература, М., 1965.
294. Шульговский Н.Н., Теория и практика поэтического творчества, СПБ., 1914
295. Шурбанов А., Ренесансовнят хуманизьм лириката на

Шекспир. - София, 1980
296. Холшевников В., Основы стихотведения, Л., 1972
297. Якобсон Р., Работы по поэтике, М., 1988
298. Mönch W., Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, 1955
299. Heinze H., Petrarcas Canzoniere und sein romantichen Nachdichter. In: Petrarca F., Sonette. Leipzig, 1991
300. Venton W., Analyses of the Shakespeare's Sonetts... London, 1964

ავტორთა და პირთა საძიებელი

ა

აბაშელი ალ (71, 77, 95, 97-102, 246, 312, 402, 405)
აბაშიძე გრ. (52, 173, 305, 309)
აბაშიძე გრიშა (234, 243)
აბესაძე ნ. (338, 393)
აბრااامი (22)
აბულაძე მ. (311)
ავალიანი ლ. (178, 179, 191, 192, 292)
აკაკი (223, 226, 245, 246)
ალავიძე მიხ. (90)
ალიგიერი დ. იხ. დანტე
ალიმონაკი ლ. (162)
ამაღლობელი რ. (340-342)
ამირანი (305, 306)
აპოლონი (33)
არისტოტელე (28)
არსენა (311)
არსენიშვილი ალი (169, 176, 186, 187)
არტემიდა (266)
არხანგელსკი ა. (390)
ასათიანი გ. (43, 46, 88, 97, 217, 289)
ასათიანი ლ. (169)
აფსირტე (366)
აფხაიძე შ. (73, 169, 178, 187, 285-289, 292, 293)
აქვინელი თ. (20-22, 23, 400)
აშორდია (234)
ახმატოვა ა. (66, 272)

ბ

ბაზაძე ი. (331)
ბალმონტი კ. (66, 97, 206, 233, 390)
ბანვილი თეოდორ (263)
ბაჟანი (244)

ბარათაშვილი ნიკ. (67, 159, 204, 245)
ბარბაქაძე დ. (345)
ბარბაქაძე თ. (4, 42)
ბარდაველიძე ჯ. (117)
ბარიატინსკი ე. (51)
ბარნაველი ლ. (52)
ბარნოვი ვ. (164)
ბარტი რ. (34, 39)
ბაქრაძე აკ. (258, 281))
ბაძაღუა თ. (332, 333)
ბახი ი.ს. (16, 17)
ბახტინი მ. (109)
ბეატრიჩე (185)
ბეთჰოვენი (16)
ბელე იოაკიმ (9)
ბელი ა. (157, 166, 175, 192, 194, 251, 402)
ბერიძე რ. (3, 6)
ბერნსი რ. (315)
ბერძენიშვილი (186)
ბეხერი ი. (6, 8, 12-16, 26, 45, 50)
ბლოკი ალ. (155, 187, 236, 293)
ბობოხიძე კ. (75)
ბოდლერი შ. (61, 62, 110, 112, 127, 146, 217, 239, 245, 252, 255, 271, 293)
ბოურა მ. (6)
ბრიუსოვი ვ. (14, 66, 77, 137, 168, 169, 202, 215)
ბროდსკი ი. (174)
ბროკჰაუზი ფ. (132)
ბუალო (14, 210)
ბუაჩიძე გ. (4)
ბუბერი მ. (208)
ბუტურლინი პ. (51)
ბულაძე გ. (253)

გ

გაბესკირია ვ. (169)
გაგელი ვარამ (ტ. ტაბიძე) (213)
გავროში (384)
გალათეა (261)
გალაკტიონი (315, 342)
გალიცინა ე. (201)
გამსახურდია ზ. (319-321)
გამსახურდია კ. (31, 80, 98, 153)
გასეტი ხოსე ორტეგა (24)
გასპაროვი მ. (6, 38, 122, 181)
გაფრინდაშვილი ვალ. (3, 4, 20, 21, 33, 37, 43, 44, 60, 86, 93, 111, 118, 131-135, 153, 154, 168, 169, 181, 185-188, 195, 206, 208, 213, 232, 233, 235, 236, 239-242, 263, 272, 290, 316, 388, 405)
გაჩეჩილაძე გ. (142)
გაწერელია აკ. (54, 77)
გერასიმოვი კ. (4, 6, 14, 42)
გვეტაძე რ. (169, 187, 267-283, 304)
გვიეზდოსლავი (42)
გვინიცელი გ. (190)
გიგოლოვი გ. (4)
გიორგი-ლაშა (299)
გიორგობიანი ნ. (102)
გირშმანი მ. (180)
გობეჩია მელ. (59, 72, 123, 124, 402)
გოგენი პ. (147)
გოგოხია რ. (169)
გოეთე (7, 8, 16, 34, 314, 315)
გოია (211, 212)
გოლცევი ვ. (184)
გორგაძე ს. (4, 12, 13, 173)

გორნფელდი ა. (132)
გოროდეცკი ს. (66)
გოტიე თ. (63)
გრაალი (365, 366, 372)
გრანელი ტ. (86, 153-164, 319, 320, 395, 402)
გრიშაშვილი ი. (3, 37, 59, 70, 71, 77, 87, 90, 93, 94, 123, 124, 126, 127, 215, 246, 371, 402, 403)
გროისი ბ. (120)
გროსმანი ლ. (6, 7, 9, 175)
გულაკი ნ. (3, 57)
გულისაშვილი ლ. (356)
გუმილიოვი ნ. (289)
გურამიშვილი დ. (213, 400)
გურიელი მ. (212, 234, 277, 278)
გურმონი რემი დე (65, 165, 237)

დ

დადიანი შ. (ქუჯი) (5, 57)
დავითი (22)
დალი (306)
დანელია ბ. (41, 329)
დანიელი (16)
დარიანი ელენე (188, 199)
დანტე (3, 6, 22, 42, 57, 185, 190, 198, 239, 314, 375)
დელვიგი ა. (51)
დიინისო (31, 32, 220)
დოიაშვილი თ. (194, 195, 345, 351)

ე

ევდოშვილი ი. (70)
ევტერპე (378)

ენქიდუ (375)
ელენე (372)
ელისაბედ დედოფალი (16, 385)
ერისთავი გ. (52, 53, 54, 401)
ერმილოვა ე. (192)
ესტიენი ჰ. (5)
ეფრემოვი ი. (391)
ეფრონი ი. (132)

ვ

ვაჟა-ფშაველა (29, 245; 292)
ვალერი პ. (35)
ვალენტინი (387)
ვარაზაშვილი ვ. (324)
ვარდოშვილი ხ. (312)
ვეინბერგი პ. (128)
ვეკუა ჯ. (338, 399)
ვერდი (149)
ვერლენი პ. (62, 67, 152, 197, 198, 214, 216, 244, 245, 293, 294)
ვერჰარნი ე. (80, 197, 198, 233, 245)
ვენევიტინოვი დ. (51)
ვენერა („შავი ვენერა“ (ბოდლერი) (274)
ვოლოშინი მ. (66, 389)
ვოლსკი გრ. (73)

ზ

ზაზანაშვილი ნ. (318)
ზანდუკელი მიხ. (156)
ზოიძე შ. (41, 335- 337)
ზომლეთელი ნ. (86)

თ

თაბუკაშვილი რ. (42)
თაისი (300)
თამარი (228, 264, 279, 282, 292, 298, 299)
თარგამაძე ნ. (3)
თევზაძე თ. (178)
თომაშვილი დ. (70)
თოფურია აკ. (289)
თუმანიშვილი თიკო (233)
თუხარელი დ. (5, 42)

ი

იაზიკოვი ნ. (51)
იაკობსონი რ. (352)
იასამანი (მიხ. კინწურაშვილი) (82)
იაშვილი პ. (66, 118, 135; 136, 167-174, 186, 187, 188, 234, 237, 256, 259, 260, 292)
ივანოვი ვ. (389)
იზიდა (220)
ირაკლი (331)
ინჯია ჯ. (317-318, 393-396)
იუდა (308)

კ

კავთელი ივ. (ჯავჯანაშვილი) (3, 57)
კაკაბაძე ხ. (21, 43)
კალანდია გ. (141, 342, 363-373, 405)
კაპანელი კ. (29-32, 43)
კარმელი ს. (169, 187, 258-267, 276)
კასირერი ს. (33, 119)
კატენინი პ. (51)

კახაბერი (278)
კენჭოშვილი ი. (62)
კვანტალიანი შ. (337)
კვიატკოვსკი ა. (6, 390)
კიკვაძე მ. (4, 5, 6, 9, 12, 42, 52, 57, 190)
კიკნაძე ზ. (375)
კინწურაშვილი მიხ. (იასამანი) (82)
კიპლინგი რ (315)
კიუხელბეკერი ვ. (51)
კლდიაშვილი ს. (169, 176, 182, 183, 184, 187)
კლიო (378)
კობიძე დ. (3)
კოდერტა (6)
კოდუა ედ. (30)
კოლომბინა (207, 208)
კორბიერი ტრისტან (244)
კროჩე ფ. (389)
კოსტავა მ. (319, 321-323)
კოტეტიშვილი ვახ. (254)
კრიჩევსკი ი. (390)

ლ

ლაურა (185, 262, 274)
ლადო (315)
ლაფორგი (240
ლებანიძე გ. (4, 42)
ლებანიძე მ. (313–316, 343)
ლედნევი ი. (391)
ლეონიძე გ. (169, 187, 289-304)
ლეონიძე ს. (311)
ლომიძე თ. (23, 24)
ლონდა (323)

ლოპე დე ვეგა (16)
ლორთქიფანიძე კირ. (55, 56, 401)
ლოსევი ა. (23)
ლოტმანი ი. (60, 115, 155, 274, 348, 353)

მ

მა-თგანი (167)
მათე
მათიაშვილი ს. (318)
მაკბეტი (254, 255)
მალარმე (34, 105, 197, 237, 238)
მამარდაშვილი მ. (35, 40)
მანანა (319)
მანდელშტამი ო. (66)
მარია (286, 287, 289)
მარიამი (278)
მარინეტი (167)
მარიჯანი (82, 83)
მარკოვსკი ვ. (389)
მარჯანიშვილი კ. (233)
მაყაშვილი კ. (58, 59, 70, 71, 73, 123, 124, 401)
მაყაშვილი მარო (280)
მაყაშვილი ნ. (213, 214)
მაჩაბელი ივ. (247, 254)
მაჩაბელი ტრისტან (ვალ. გაფრინდაშვილი) (58)
მაჭავარიანი ლ. (169)
მგელაძე საფო (82, 83)
მელენტიევი გ. (389, 390)
მერკვილაძე გ. (191, 193)
მეტერლინკი მ. (245)
მეუნარგა ლილი (169)
მეფისტოველი (262)

მეძველია ზ. (105)
მთაწმინდელი ექვთიმე (254)
მინერვა (375)
მიონხი ვ. (6, 7, 389)
მიურე (15)
მიუსე ა. (21, 143)
მიქაძე გ. (3, 4, 7, 52, 57, 58, 59, 137, 138, 178, 312)
მიქაძე ოთ. (141, 333-334)
მიქელანჯელო (6, 22)
მიცკევიჩი ა. (52, 53, 54, 82, 313, 401)
მიწიშვილი ნ. (169, 185, 186)
მონტეკანტი (6)
მოროზოვი მ. (16)
მოსაშვილი ი. (83)
მოსე (213)
მოცარტი (16)
მუკარჟოვსკი ი. (70)
მუნენი ჟ. (274)
მჭედლური დ. (396)

ნ

ნადირაძე კ. (92, 136, 187, 245-250, 251-256)
ნაკუდაშვილი ნ. (106, 108)
ნესტანი (298)
ნიკოლეიშვილი ავთ. (89, 191, 289, 290)
ნიკოლსკოი ა. (52)
ნინო (264)
ნიცშე ფრ. (29-31, 33, 80, 110, 125, 154)
ნობელი ა. (324)
ნოლმან მ. (61)
ნონეშვილი ი. (309-311, 343)
ნორაკიძე ვლ. (154)
ნოე (333)

ო

ობოლენსკი ნ. (390)
ოდიშელი ბ. (339)
ონაშვილი ნ. (305)
ოპიზარი ბექა (304)
ორაგველიძე გ. (62)
ორბელიანი გრ. (53, 54, 245)
ოპიცი მ. (16)
ოფელია (212, 255, 368, 387)

პ

პაგანინი (241)
პაპუაშვილი გ. (316)
პარსიფალი (236)
პასტერნაკი ბ. (45)
პენელოპე (357)
პერელმუტერ ვ. (389)
პიგმალიონი (261)
პიერო (208, 213, 217, 286)
პეტრარკა ფ. (6, 22, 42, 52, 59, 100, 123, 140, 185, 239, 262, 274, 313, 332)
პლატონი (23)
პო ე. (245)
პოლინა დე ვიარდო (233)
პომპეუსი (310)
პოტებნია ა. (130)
პრეშერნი ფ. (389)
პროკლე (23)
პუპო ა. (14, 356)
პუშკინი ა. (14, 16, 51, 201, 245)

ჟ

ჟანეკენი (15)
ჟერარ დე ნერვალი (234, 243, 244)
ჟორდანია აპ. (154)
ჟღენტი ბ. (259)

რ

რემბო ა. (245, 292, 293, 316)
რიკიორი პ. (194)
რიკლინი მ. (349)
რობაქიძე გრ. (3, 4, 21, 26, 37, 65, 67, 86, 92, 103, 105, 106-117, 118-124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 136, 169, 176, 220, 259, 292, 295, 324, 402, 403)
როდენი ო. (384)
როდენბახი ჟ. (245, 300)
რონსარი პ. (9, 15, 309)
რეევსკი ა. (50, 151)
რუსთველი (245)
რუგოშელი არჩ. (385)
რუხაძე ვარ. (70, 74)

ს

საკაძე გ. (264, 265, 301)
საიათნოვა (3, 123)
სალიერი (244)
სალომეა (266)
სალუქვაძე ა. (41, 388, 405)
სამადაშვილი ნ. (163)
სამენი ა. (244)

სარაჯიშვილი ვ. (150)
სარტრი ჟ.პ. (255, 271, 272)
სევერიანინი ი. (66, 137)
სეიდიშვილი ლ. (41, 42, 342, 343, 373-388, 397-399, 404)
სერიე (16)
სიდნეი (16)
სილაგაძე აპ. (3, 10)
სოვალინი ვ. (10, 51)
სოლოგუბი ფ. (66)
სოლომონ ბრძენი (252)
სოლომონ ლიონიძე (311)
სოლოვიოვი ვლ. (125, 165, 166, 199)
სპენსერი (16)
სულამითი (142, 252)
სუმაროკოვი პ. (50)
სტივენსი უ. (158)
სტურუა ლ. (41, 342, 343-363)

ტ

ტაბიძე გ. (59, 62, 70, 71, 77, 78, 86, 105, 118, 138, 139-143, 148, 164, 246, 342, 402)
ტაბიძე ნ. (191)
ტაბიძე ტ. (3, 65, 70, 73, 86, 104, 118, 119, 131, 132, 165, 168, 169, 175, 186, 187, 195, 204, 217, 218, 221, 227, 228-231, 316, 402, 403)
ტასო ტ. (6)
ტენი ი. (34)
ტიტარენკო ს. (14, 200)
ტიუკინი ვ. (389, 390)
ტიუტჩევი თ. (166, 245, 350)
ტიციანი (315)
ტომაშევსკი ბ. (180)

ტოტელი რ. (16)
ტრედიაკოვსკი ვ. (15, 50)
ტურგენევი ი. (233)

უ

უორდსვორთი (16, 239)
უაიეტი (16)
უზნაძე დ. (87)

ფ

ფალიაშვილი ზ. (316)
ფატმან-ხათუნი (209-210, 213)
ფაშალიშვილი ს. (3, 82, 403)
ფედოტოვი ო. (6, 7)
ფიროსმანი (161, 162, 300)
ფონტანე თ. (7, 349)
ფორჩხიძე შ. (41, 329-331)
ფოცხიშვილი მ. (42)
ფლეგმინგი პ. (50)
ფორში ო. (233)
ფრანსი ა. (151)
ფრანსუა დ'ეპრე (16)
ფრეიდენბერგი ო. (112)
ფურცელაძე ანტ. (57, 401)
ფუშეტი კ. (5)

ქ

ქეთევანი (282, 304)
ქვლივიძე მიხ. (318)
ქიქოძე გ. (28, 29, 43, 191, 274, 292)
ქრისტე (330)
ქუჩიშვილი გ. (71)

ღ

ღლონტი ვ. (338)
ღლონტი ც. (110)

ყ

ყარყარაშვილი გია (339)
ყიფიანი ივ. (187)
ყუფარაძე გრ. (279, 280)

შ

შავლაძე თ. (163)
შანშიაშვილი ს. (70, 71, 73, 124, 402)
შაჰ-აბასი (309)
შელინგი (253)
შენგელაია დ. (40)
შერვაშიძე ასტამურ (პ. იაშვილი) (203)
შექსპირი (5, 6, 11, 12, 16, 57)
შიშმარიოვი ვ. (15)
შლეგელი ვ. (14, 16, 100, 356)
შოთა (298)
შპენგლერი (31)
შულგოვსკი ნ. (5, 64, 127, 390)

ჩ

ჩაჩავა ნ. (125)
ჩერედნიჩენკო ვ. (42, 43, 133, 134)
ჩერნოვა ნ. (391)
ჩილაჩავა რ. (343)

ჩიქოვანი ს. (97, 243)
ჩხენკელი თ. (42, 247, 312, 313, 373, 374)
ჩხიკვაძე ნ. (70)

ც

ცირეკიძე ს. (39, 138, 169, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 187, 188, 196, 232, 235)
ცახელი პ. (70)
ცეცხლაძე გრ. (84, 169, 267, 268, 316)
ცოტნე (324)

ძ

ძნელაძე ლ. (387)

წ

წერეთელი აკ. (68, 87, 96, 97)

ჭ

ჭავჭავაძე ილ. (3, 54, 55, 204, 223, 225, 400)
ჭავჭავაძე ნ. (312)
ჭელიძე ოთ. (41, 324-327, 343, 391-393)
ჭილაძე ოთ. (163)
ჭიჭინაძე კ. (75, 76, 77, 78, 79, 98)

ხ

ხინთიბიძე აკ. (3, 4, 42, 77, 87, 88, 89, 104, 129, 137, 138, 160, 165, 178, 246, 247)

ხერასკოვი (51)
ხეოფსი (333, 334)
ხერხეულიძე გრ. (289, 290)
ხრეველი ი. (327-328)

ჯ

ჯავახაძე ვ. (62)
ჯავახიშვილი მიხ. (290)
ჯაკომო და ლენტინო (7, 22)
ჯაფარიძე ლელი (169)
ჯაფარიძე გრ. (169)
ჯოკონდა (240)
ჯორბენაძე ბ. (88)
ჯორჯაძე არჩ. (26, 27, 28, 43, 165, 168, 383)

ჰ

ჰაიდეგერი (48)
ჰაიდნი (16)
ჰაინე ჰ. (128)
ჰამლეტი (255)
ჰეგელი (19)
ჰერედია ხოზე მარია (105, 152)

ტერმინთა საძიებელი

ა

ავტომედალიონი (სონეტი-ავტოპორტრეტი) (66, 195, 201, 249, 280)
აკმეისტური სონეტი (402)
აკროსტიხი (389)
ალექსანდრიული ლექსი (10)
ალეგორია (295)
ალიტერაცია (63, 102, 189, 285)
ანაფორა (10)
ანთოლოგია (16)
ანჟამბემანი (78, 311, 347)
ანტითეზა (12, 13, 26, 141, 181, 229, 361)
ანტიკური დრამა (15)
ანტიტექნიცისტური (48)
აპერცეპცია (247)
აპოლოგია (79)
აპოლონური საწყისი (ფორმა) (24, 46, 64, 188, 201, 278, 356)
არაზუსტი რითმა (არაიდენტური რითმა) (351)
არაკანონიკური სონეტი (33, 53, 65, 151, 202, 218, 240, 257, 270, 303, 321, 343, 402, 403)
„არისტოკრატული სონეტი“ (7)
ასონანსი (63, 139, 202, 241, 285, 355)
„აღტაცების სონეტი“ (386)
„ახირებული სონეტი“ (386)

ბ

ბაიათი (24)
ბალადა (138, 139)
ბგერწერა (159, 351)
„ბესიკური“ (67, 129, 173, 227, 337, 359)

ბიბლიოგრაფია (131)
ბოლონაკლული სონეტი (144, 217, 303, 404)
ბოლორითმა (98)
„ბრიგადა“ (15)
„ბუკოლიკური სონეტი“ (354)

გ

გადატანა (ანჟამბემანი) (10)
გაზელი (139)
„გაკაწრული სონეტი“ (361)
განმეორება (116)
გარითმვის სისტემა (401)
გვარი (19)
გლიკონური ლექსი (9)
გოთური ტაძარი (21)
გოტიკა (20, 189)
გრაფიკა (274, 310, 313)
„გრძნობისმიერი სონეტი“ (349)

დ

დეკადენტი, დეკადანსი (38, 91, 191, 192, 275)
დეკლამაცია (270)
დენდიზმი (363)
დესემანტიზაცია (190)
„დიდაქტიკური სონეტი“ (14, 234-235, 256, 363, 364, 380)
დიონისური საწყისი, ფორმა (24, 46, 110, 188, 201, 278, 356)
დისონანსი (159, 196, 241, 285, 351, 352, 383)
დოგმატიზმი (251, 365)
დრამატული, დრამატიზმი (13-14, 64, 149, 150, 163, 211, 216)
დრამატურგი (35)

ე

ეგზოტიკური რითმა (242, 280, 297)
ევფონია (159)
ეკლოგა (105)
„ელამი სონეტი“ (136)
ელეგია (201, 378)
ეპიგრაფი (8)
ეპითეტი (229, 296)
ეპიკური (305)
ეპიტაფია (51)
ეპოსი (185)
ესთეტიზმი (192, 363)
ექსპოზიცია (240)
ექსისტენციალიზმი (48)

ვ

ვაჟური რითმა (8, 128, 129, 135, 263, 403)
ვერლიბრი (38, 47, 75, 79, 123, 196, 342, 343, 344, 355, 384)
ვერსიფიკაცია (38, 96, 171, 342, 403)
ვილანელი (140)
„ვიწრო სონეტი“ (314, 404)

თ

თავისუფალი ლექსი (38, 76, 178, 188, 232, 284)
თავისუფალი სონეტი (6, 111, 127, 329, 353, 4030
თავრითმა (354)
თავრითმიანი სონეტი (385, 404)

თეთრი სონეტი (10, 93)
თეზა (12, 13, 142, 181, 229, 361)
თეკნისი (24)

ი

იამბი (4)
იამბიკო (24)
იამბური პენტამეტრი (9)
იგავ-არაკი (115)
იმპრესიონისტული (250)
ინგლისური სონეტი (7, 64, 80, 85, 94, 217, 332, 400)
ინტონაცია (304, 365, 372)
„ირონიული სონეტი“ (377)
იტალიური სონეტი (7, 400)

კ

კალამბური (387)
კანონიკური სონეტი (6, 19, 20, 80, 92, 217)
კანცონა (139)
კატრენების რითმა (7)
კატრენი (9, 12, 13, 58, 72, 81, 90, 94, 98, 140, 144)
კენტ-სონეტი (325, 343, 404)
კლასიკური სონატა (24, 25)
კლასიკური სონეტი (135, 170, 188, 190, 317, 357)
კლაუზულა (189)
„კლინგ-გედისტ“ (5)
კომპოზიცია (91, 113, 181, 361, 380)
კონსონანსი (107, 202, 248, 353, 383)
კოსმიზმი (30)
კოჭლი სონეტი (10, 14, 37, 86, 92, 103, 215, 216, 217, 371)
კუდიანი სონეტი (9, 377)

ლ

ლექსმცოდნეობა (138)
ლექსწყობა (27, 75, 89, 359)
ლინგვო-მითოლოგიური (119)
ლირიკული გმირი (93, 171, 182, 273, 297, 320, 369)
ლირიკული ლექსი (35)
ლირიკული პოეზია (3, 185)
ლირიკული პოემა (305)
ლოგაედური ტრიმეტრი (11, 173)
ლოგიკურ-დისკურსიული (119)

მ

მადრიგალი (51, 52)
მანიფესტი (ლიტერატურული) (167)
მარცვალი (8, 9)
მაღალი შაირი (100)
მახვილი (130)
მახინჯი სონეტი (326, 343)
მაჯამა (24, 88)
მეტაფორა (119, 291, 344, 349, 351, 357, 365)
მეტონიმია (357)
მეტრი (8, 122, 124, 359)
„მედალიონები“ (მიძღვნით სონეტები) (51, 195, 199, 213, 254)
მინიატურა (39, 40, 184)
მოდერნისტი, მოდერნიზმი (126, 192, 245)
მონორითმიანი სონეტი (385, 404)
მონორიმული სონეტი (377)
მოსაზღვრე რითმა (217)
„მოშვილდული რკალი“ (სონეტი) (259)
მუსტაზადი (12)
მუხამბაზი (24, 205, 280, 400)

მუხლი (120)
„მცირე გვირგვინი“ (სონეტების) (339)
„მცირებესიკური“ (12)
მყარი ფორმა (34, 45, 47, 50, 104, 116, 120, 342)
მხატვრული სახე (158, 184, 235, 244, 251, 264)

ნ

ნაპირებგადალახული სონეტი (იხ. სონეტი ნაპირებგადალახული) (322, 323)
ნახევარსონეტი (10)
ნეოპლატონიზმი (20, 32, 33, 400)
ნეორომანტიზმი (156)
„ნეტარების სონეტი“ (386)

ო

ოდა (79, 115)
ორგანოტროპიზმი (30)
ორკესტრალობა (98)
ორმაგი სონეტი (10)
ორსტრიქონედი (7)
ოქტავა (9, 34, 139)

პ

„პათეტიკური სონეტი“ (361)
პალინდრომი (328)
პარალელიზმი (10, 400)
პატარა სონეტი (იხ. სონეტი-სეპტეტი) (93)
პესიმიზმი (149)
„პლეადა“ (15, 20, 21)

პოემა (19)
პოეტიკა (124, 168)
პოეტური სინტაქსი (114)
„პოეტური სონეტი“ (350)
პოლიფონია (24)
პოსტსიმბოლიზმი (96)
პროვანსული სონეტები (5)
პროზის რიტმი (180, 181, 183)

ჟ

ჟანრი (152)
„ჟღერადობა“ (33, 68)

რ

რაციონალიზმი (251)
რეგულარული სონეტი (იხ. კანონიკური) (21)
რემინისცენცია (111, 387, 398)
რენესანსი (20, 30, 47, 400)
რეპრიზა (195)
რეფრენი (145)
რვული (400)
„რითმის სონეტი“ (340)
რითმა (75, 77, 86, 91, 122, 124, 164, 174)
რიტმი (74, 76, 88, 98, 129, 146, 164, 174, 175, 291, 372)
რკალური რითმა (7)
რომანტიზმი (25)
რონდელი (376)
რონდო (24, 52, 172, 376)

ს

საერთორითმიანი სონეტი (10, 102, 404)
საზომი (72, 86, 91, 121, 146, 346, 401)
„საკვანძო სიტყვა“ (351)
სალექსო რეფორმა (139, 140)
„სამაიანი“ (151, 152)
„სანოტა“ (5, 58)
სახეშეცვლილი სონეტები (138)
სემანტიკა (108, 159, 351)
სემიოლოგია (194)
სექსტინა (9, 376)
„სიკვდილის სონეტი“ (346)
სიმბოლო, სიმბოლიზმი/სიმბოლისტი (36, 63-65, 96, 105, 126, 130, 165-167, 191, 206, 213, 284, 290, 355)
სინთეზი (12, 13, 26, 141)
სიუჟეტი (181, 353, 355, 381)
სიშორის სონეტი (386)
სიცილიური სკოლა (30)
სონატა (16-18, 23, 25, 195)
სონეტების გვირგვინი (11, 41, 318, 324, 338, 339, 376, 388-399, 405)
„სონეტების მუზეუმი“ (389)
სონეტების ციკლი (14, 100, 239, 283, 295, 297, 331, 336, 340, 405)
სონეტი ამორძალი (136, 188)
სონეტი ალიტერაციით (404)
სონეტი - გამოცანა (262)
„სონეტი გულზე“ (353)
„სონეტი - თეორემა“ (366)
სონეტი კოდით (იხ. სონეტი ქამრით)
„სონეტი ლოცვის“ (67)
სონეტი - მაგისტრალი (389, 390, 399, 405)

სონეტი მედალიონი (83, 111, 118, 161, 199, 205, 241, 312)
სონეტი ნაპირებგადალახული (37, 132, 322, 323)
სონეტი პალინდრომი (328, 404)
სონეტი პროზით (39, 138, 176, 177, 178, 179, 181, 404)
სონეტი სარკეში (იხ. უკუღმართი სონეტი) (377)
სონეტი სეპტეტი (37, 93, 98-100)
სონეტი სიტყვაზე (348)
სონეტი სონეტის შესახებ (იხ. დიდაქტიკური სონეტი)
სონეტი-ტრიოლეტი-ოქტავა (376)
სონეტი უნაგირით (136, 188)
სონეტი ქამრით (13, 136, 137, 217)
სონეტი ჰერმაფროდიტი (136)
სონეტის გასაღები (84, 218, 265, 288, 312, 320, 337, 362)
სონეტის თეორია და ისტორია (32, 42, 86, 356, 406)
სონეტის კომპოზიცია (137, 307)
სონეტის სახესხვაობები (137, 138)
სონეტისტი (58, 389)
სონეტოლოგი (390)
სოციალისტური რეალიზმი (38, 85, 304)
სტანსი (152)
სტროფიკა (86, 91, 124, 138, 303, 323, 339, 401)
სტროფული კომპოზიცია (137, 140, 229)
სტრუქტურა, სტრუქტურალიზმი (19, 113, 194, 274, 359)
სქოლასტიკა (20, 23)

ტ

ტაეპი (11, 77, 173)
ტერცეტების რითმა (7)
ტერცეტი (9-10, 58, 72, 90, 93, 94, 98, 140, 144, 241)
ტერცინა (24, 127, 139, 140)

ტექნიკური სონეტი (386)
„ტრაგიკული სონეტი“ (361)
„ტრანსცენდენტული სონეტი“ (382)
ტრიოლეტი (34, 38, 40, 52, 89, 125, 139, 172, 376)
ტრიო-ოქტავა (376)
ტრიპტიხი (198)
ტროპი (32, 229)
ტრუბადური (5, 9, 134, 190, 367)

უ

„უგვირგვინო სონეტები“ (392)
„უასაკო სონეტი“ (386)
„უთავო სონეტი“ (10, 377, 386)
„უკუსვლის სონეტი“ (386)
უკუღმართი სონეტი (იხ. შებრუნებული სონეტი) (268, 272, 303, 309, 310, 343)
ურითმო სონეტი (10, 128, 136, 193, 377, 380, 404)
„უსანქციო სონეტი“ (335)
„უსიტყვო სონეტები“ (62)

ფ

ფერადი სონეტი (199, 369)
„ფიქრის სონეტი“ (340)
ფორმა სონეტისა (135, 259)
ფრანგული სონეტი (11, 142, 400)

ქ

ქალური რითმა (8, 128, 129, 135, 263, 403)

ღ

ღაზელი (იხ. გაზელი) (139)

ყ

„ყველაზე გამხდარი სონეტი“ (ერთმარცვლიანი სონეტი) (317, 404)
ყრუ სონეტი (ურითმო სონეტი) (37, 93, 128, 136, 193, 271)

შ

შაირი (172, 173, 299)
შებრუნებული სონეტი (10, 101, 234, 271, 316, 404)
შედარება (272, 296, 357)
შეწყობილი (400)
შიდარითმა (354)

ც

ცეზურა (361)
„ცთომილი სონეტი“ (377, 385)
ციკლი სონეტებისა (208, 212, 286, 295, 375)
„ცრემლის სონეტი“ (340)

წ

წინაცეზურული რითმა (107)
წყვილადი რითმა (330)

ხ

ხანა (11, 152)
ხმიერი ხელოვნება (27, 33, 68)

ჯ

ჯვარედინი რითმა (7, 342, 346)
„ჯვარცმის სონეტი“ (341)

ჰ

ჰენდეკასილაბური ლექსი (9)
ჰერმენევტიკა (48, 193)
ჰეტეროსილაბიზმი (145, 321, 339, 371, 372, 378, 383, 384, 398)
ჰეტეროსილაბური სონეტი (404)

General characteristic

The aspiration of our poetry towards traditionally established poetic forms which was initially intrinsic to it (iambico, rvuli, shetskobili, shereuli, mukhambazi and so on) contributed to the introduction and enrooting of the sonnet in Georgian reality. Georgian literature has never tended to isolation, being always open to literary and cultural values. Ilia Chavchavadze detected the inclination of Georgian literature to Europe in David Guramishvili's creative work. Later it climaxed in Nikoloz Baratashvili's romanric worldview.

The emergence of symbolism in Georgian literature which appeared to be "the restoration of interrupted chain of Georgian philosophy" (A. Jorjadze) contributed to the introduction and development of the sonnet.

Among all stable poetic forms widespread on different stages of Georgian poetic history, nowadays the sonnet is the most popular. The problems of history and theory of the sonnet are closely linked. The study of the sonnet includes interdependence of form and content, analysis of sonnet philosophy and its main versification parameters '(strophic, rhythmic, metrics). In Georgian literature of the 20th century the sonnet became the object of the closest attention. Interest to the problems of its history and theory grew respectively.

Stable poetic form has a determined compositional structure, strophic, rhythmic and metrics. But it is also known that an alien stable poetic form in the literature of every certain period is established according to the laws of prosody and traditional poetic form of the given nation.

The book presents a study of the development stages of this stable poetic form on the basis of analysis of the sonnets by Georgian poets. The goal of the book is to reveal the whole picture of the sonnet origin and development in Georgian literature as well as its study and analysis by Georgian literary critics.

The problem study level. The sonnet as European stable poetic form has existed in Georgia for nearly two centuries. The duration of the history of its study is respective: Georgian prosody has a rich history of study of stable Eastern and European poetic forms enrooted in Georgian poetry. The sonnet is not an exception. The following authors have devoted their

essays to the sonnet: V. Gaprindashvili, G.Mikadze, M. Kikvadze, A. khintibidze, D.Tukhareli, R.Beridze , G,Buachidze and others.

The work of the above-mentioned researchers demonstrates specific feature of Georgian sonnet, and its peculiarity in Georgian poetry. Types of the sonnet in creative work by Georgian poets were studied and distinguished. Although Ilia Chavchavadze was the first to speak about the sonnet in his debut letter "Several Remarks" the true theory about fixed form of sonnet has been formulated in Georgian literature since 10-s 20th of century. This process is connected to the names of Georgian poets, who tried to compose sonnets themselves as well as to establish and canonize its verification parameters. The study of the sonnet problem was begun by poets, which resulted in famous discussion in 1918 (I. Grishashvili, G.Robakidze, T.Tabidze, S.Pashalishvili)

The modern level of the problem study is mostly conditioned by the All-Union symposium held in Tbilisi in 1985 and in 1988, devoted to the theoretical and historical aspects of the sonnet and by the collection of materials of the first symposium: "Harmony of the Opposites"- aspects of the sonnet theory and history.TSU, 1985, which also included articles by Georgian authors.

The book presents, in a monographic form, the research of the sonnet history in Georgian literature, an attempt to reveal completely the establishment of this European stable poetic form.

As a result of the research, 1859 is considered the date of the appearance of the first original sonnet in Georgian literature. At that time Kirile Lortkipanidze's strictly canonized sonnet " To the Guiding Star" was published in the journal "Tsiskari" # 7. Up to now Kote Makashvili was considered the first, whose sonnets were published in 1909. The following suggestion, advanced on the basis on the parallelisms of notions and artistic images existing in the history of philosophy, literature and art can be considered as scientific novelty: coincidence of ideals of the Renaissance in different fields of art enabled us to look for parallels in philosophy of Foma Akvinski, Neo-Platonism, symbolism of numbers, in sonata form widespread in music and gothic architecture.

The book presents an attempt to link types of sonnets to poetic theory of symbolism. The requirement of symbolists about "The Revolution of spirit" (Andrei Belii) justified the restoration of the sonnet and its

modification. As an example of modified sonnets the book presents special analysis of overturned sonnets – "Broken Amber" by Rajden Gvetadze and "Shemoupshvnia"(crumbled, melted) by Titsian Tabidze, which were not studied up to now. On the basis of study of Grigol Robakidze's sonnets and his articles on the sonnet theory, characteristics and theoretical substantiation of symbol role in Georgian literature are presented. The possibility of fusion of Eastern poetic images and Western theoretical assumption is revealed on the example of G. Robakidze's sonnets. G.Robakidze's poetic experience was accepted by Georgian reality in 10 – 20-ies, in 70 – 90-ies it was once more restored to life. Up to now the sonnet of 40 – 90-ies of 20th century wasn't studied. Up to 70-ies there was no "garland of sonnets" in our literature, so there was no necessity to study it. The book is devoted to the "garland of sonnets'. The research gives proof that the reason for adaptation of the "garland of sonnets" in Georgia in 80-90-ies, and its special popularity lies its potential to reflect people's tragic experience.

The Main Content of the Work

As it is known, the term "soneto" goes back to the Italian word "sonore", which means "sound". In Germany the sonnet is called Kling-Gedicht (the sound of bells, strings). One of the first translator of the 66th sonnet by Shakespeare Shalva Dadiani drew attention to the sound of sonnet, its song-like character when interpreting this poetic form (Kuji).(Shalva Dadiani- "Mtskemsi", 1897, #21, p. 13. Georgia)

In the history of the world poetry France and Italy are considered to be the birthplace of sonnet. According to one of the theories, in France in particular in Provance "love songs" of Provance troubadours created a basis for canonized form of the sonnet. According to the other point of view the sonnet has an Italian origin (V. Shulgovski, L.Grossman, V.Menkhi, K.Gerasimov, R.Beridze, M.Kikvadze, G.Mikadze and others).

Modern researches of the sonnet history and theory connect the origin of the sonnet to Italy 13th century and the so-called Sicilian school.(Gasparov M.L. Romantic Stable Forms. An Essay on History of European Verse. M.1989, p149-150).

The first author of the sonnet was Jacomo da Lentino. The period of its flourishing in Italian poetry is the creative work of Francesco Petrarca (1304-1374), who wrote up to 300 sonnets. Sonnets were also written by Dante, Michelangelo, Torcvato Tasso.

There is also a so called Arabic version of the sonnet. Its author is A. Gornfeld. (Brokhouse F.A., Efron I.A. //Encyclopedic Dictionary 1900, v. XXX, semi volume 60, p. 860)

The sonnet became the favorite form of the French Renaissance. The famous literary circle known under the name of "Pleiades" (1540) and its organizer poet Ronsar chose the strict and organized form of the sonnet based on music(Shishmarev V.F. Ronsar and Music //French Literature, M., 1965, p.411).

In England in 1557 appeared Richard Totel's anthology "Songs and Sonnets". 154 sonnets by Shakespeare were published In 1609. English sonnet writer Wordswort called them "the key to Shakespeare's creative work".

In Swede and German poetry the sonnet has appeared since 18th century. The first examples belong to Martin Opitz (1597-1639). Later the sonnet's form is reformed by Shlegel and Goethe.

The famous German sonnet theorists V. Monch and I. Becher conducted a thorough study of this stable poetic form of European poetry. V. Monch marks out three types of European sonnet and presents them in form of following scheme:

Italian: abab/abab/cdc/dcd

Abba/abba/cde/cde/i.e. triangle

French: /abab/abab/ccd/eed/abba/abba/ccd/ede/

English: abab/cded/efef/gg

O. Fedotov presents the rhyme of French sonnet terćet in the following way: cc dced or cc dede – so as to get a distich and quatrain. (The Sonnet of the Silver Age. The Russian Sonnet of the end of the 19th – beginning of 20th Centuries. Compiling, Introductory Essay and Comments by O.N. Fedotov, M.,1990, p. 7).

Famous theorist of this original poetic form I. Becher devoted his research to the most difficult problem of interdependence between form and content of the sonnet. The foreword to his work were the words by German writer Teodor Fontane: "Learn to think with your heart and

feel with your mind". The whole essence of the sonnet philosophy is expressed in this epigraph according to which the author considers the sonnet to be the main kind of poetry. Principal feature is concentration of great poetic energy in minimum space.

Beside complicated 14-syllable measure and the system of rhythm, "the minimum means" imply meter, which requires definite number of syllables in a line. Provance troubadours chose Gendeke-Syllabic Glickonic verse as the sonnet's meter (11 syllables in each line), the Pleiades poets (Pier Ronsar, Ioakim du Bell) took Alexandric verse as the sonnet's meter. Italian and Spanish poetry was dominated by 11-syllable meter as the sonnet's meter, English poetry – by 5 syllable iambus.

I. Becher calls the sonnet "the chess of poetic form". He presents its scheme as thesis, antithesis and synthesis and considers the sonnet structure to show convincingly the interdependence of polyphony.

The sonnet theorists together with the researchers of verse canons are these poets-sonnetists who created the so-called "didactic sonnet", i.e. "sonnet about sounds" (P. Pupo, V. Shlegel, T. Gotie, A. Pushkin, V. Trediakovski and so on).

The sonnet composition is in peculiar concordance with sonata form spread in music and originated in Europe of the second half of the 16th and the beginning of the 17th centuries. The full-fledged sonnet form is already traced in I.S. Bach's creative work. The climax of its development is the work by the so-called "Vienna classics" (Haydn, Mozart, Beethoven). The first part of the classical sonnet is exposition (thesis), the second – elaboration (antithesis), the third – reprise (synthesis). Naturally the periods of Renaissance and relevantly of the sonnet origination in European poetry and musical art coincide.

The sonnet origination in Italian poetry of the 13th century was to a certain degree determined by the philosophy of Thomas Akvinski. It somehow summed up "The Theory of Ideals" by Plato edited by Aristotle. The philosophy of Thoma Akvinski was greatly influenced by Neo-Platonism. It centered on the reflection of the epoch ideal: harmony between faith and mind. According to the philosophy of Thomas Akvinski in the world determined by God's will each creature has its initially allotted place and its mind chooses the degree to which to obey God's Providence.

Georgian sonnet theorists (Grigol Robakidze, Valerian Gaprindashvili), as well as foreign researchers compared the sonnet structure, the perfection of its form to gothic architecture which, in its turn parallels the philosophy of Thomas Akvinski. (Kakabadze Z. Art, Philosophy, Life. – Tbilisi, 1979, p.259. Georgia).

Taking into account the scholastic philosophy of Thomas Akvinski and Neo-Platonism the mystery of the 14-lines of the sonnet, the mystic meaning of "14" can be explained. Maybe number "14" is a symbolic reflection of the history of humanity, fourteen generation of humankind from Abraham to David, fourteen generation of the king David up to Babylon capture and fourteen generation from the capture to Christ appearance: "So all the generations from Abraham to David are fourteen generations; and from David to the taking away to Babylon, fourteen generations; and from the taking away to Babylon to the coming of Christ, fourteen generations." (Matthew I, 17).

Despite strictly determined rules, the sonnet modification appeared in different time in different countries: tagged sonnet (2 quatrain + 3 tercets), "sonnet with coda (15 lines), a double sonnet(4 quatrains + 4 tercets), an headless sonnet (a quatrain +2 tercets), a semi-sonnet(1 quatrain +1 tercet), a overturned sonnet (1tercet +2 quatrain), also generally rhymed, white , unrhymed, lame sonnet (the last line of the quatrain is shortened) and so on.

The sonnet modification acquired a special artistic semantic change in the creative work of "Tsisperkantselebi". They perceive the sonnet as "Apolonic" form, reflecting the Renaissance ideals (canonic sonnet), as well as non canonic verse, which expressed the "Dionysus" source and characteristic for symbolic poetry.

Chapter one – "The Sonnet and Georgian Reality". This chapter demonstrates the general artistic-ideological world intrinsic to the epoch. On the one hand it contributed to the establishment of the sonnet in Georgian national literature in 10-s of 20th century, on the other hand – it revived in 70-ies, 90-ies.

The orientation on the chosen characteristic to the new art, lack of generalization found their strongest reflection in "Tsisperkantselebi's" creative work. They have contributed greatly to the establishment of the sonnet as an original poetic form in Georgian poetry.

Since 10-s Georgian thinkers, critic writers have been intensely involved in study and evaluation of contemporary literary aesthetic environment. The deep alteration caused by the beginning of the new century found their exact reflection in art. The very fact of the new turn of the century was a special symbol for "all is considered a symbol in the life of symbolists, there are no non-symbols)". (Tsvetaeva M. Collection in 2 volumes, M., 1997, v.2, p.159).

The book analyses literary-aesthetic ideas of A. Jorjadze, G. Kikodze, K.Kapaneli; expressed in 10-s when an attempt was made to define Georgian national character, national face. In their works famous aesthetes searched a form able to connect reality and Georgian character. In the 10-s natural consciousness focused on the necessity for perfect and exact expression of Georgian character.

As it is known, together with K. Abashidze, A. Jorjadze was one of the first to appreciate the search for new artistic means and images undertaken by the "Tsisperkantselebi" and approved their emergence in Georgian literature. A. Jorjadze when analyzing the public lecture by Grigol Robakidze stressed the question of increasing controversies between irrational and rational sides of cognition in modern poetry. A. Jorjadze considered the theory of utilized purpose of art as depreciated and welcomed the representatives of the new art. ..."the strength of love towards the utilized withstand those few poets who were able to feel the character of life and who tried to formulate their newly restored sensation of soul in a poetic form.(A. Jorjadze. Collection, v.3-Tiflis, 1911, p.33, Georgia)

G. Kikodze emphasized the necessity of establishing new form due to the change of time: "the difference between a great historic epoch and ordinary is in adundant generation of new form and ideas. Our soul has changed, for it has touched a new and mystic aspect of things and phenomena, which were earlier concealed from us".(G.Kikodze. National Energy. – Tbilisi, 1919, p.207.Georgia)

Georgian thinkers of 10-s understood that political revival of people begins from acception of cultural diversity" (A.Jorjadze), that "... natural renewal is to be developed through culture " (G. Kikoidze).

Georgian thinking of 10-s of 20th century was greatly impacted by Nietzsche's theory of allogism, which found a peculiar reflection in the

creativity of Georgian poets and works of our thinkers. In this respect Grigol Robakidze's lecture in Friedrich Nietzsche's philosophy was most important, as well as K. Kapaneli's first philosophical article "Leitmotifs of Nietzscheism" and his first book "Suffering and Creativity" (Tiflis, 1917). The essence of Kapaneli's work outlook, which he called "organotropism" is an explanation of all aspects of culture and existence by their need for organic and biological adaptation for environment. In accordance with this view point Kapaneli considered Georgian national character and revealed Nietzsche's motives in its spiritual complexity. The book presents analysis of Konstantin Gamsakhurdia's sonnet "to Friedrich Nietzsche"(1921) with and aims to reveal the attitude of Georgian poets of 10-s-20-ies to Nietzsche. A specific interpretation of one of the earlier works by Nietzsche "Birth of Tragedy out of Music Spirit" is given by Valerian Gaprindashvili in article "Two Elements"(fragments) (newspaper "Bakhtrioni",1922,#4): He agrees with Nietzsche that there are two elements in poetry as well as in nature Apolonic and Dionysus".

The book gives detailed consideration of the common principle of Georgian aesthetic way of thinking and creative art of 10-s-20-ies. It was reflected in passion for the sonnet form in which the rational and irrational were tightly intangled. The verse form is outlined by mind, strictly organized and content is irrational, conceivable and confirmed by the inner view. For Georgian poets the sonnet appeared to be a "structure acquired by intuitive cognition (E.Kassirer), able to give distinct description of sensual world by means of its rational nature and philosophic generations.

The book shows that the sonnet popularity in Georgian literature decreased since the second half of 20-ies of 20th century. It became less and less popular for nearly half of a century and only since 70-ies it has begun its "revival like phoenix"(V. Trediakovski), which is intrinsic to this poetic form.

As it is shown by contemporary theorists of prosody restoration of the sonnet after enthusiasm for verse libre (free verse) can be caused on the one hand, by "wavy tide" of forms, natural necessity for alteration. On the other hand, in our opinion the reason can be relative freedom from creative principles of socialistic realism in Georgian reality of 70-ies.

Since that time a writer was able to stop being "just a writer"

but fulfill his genuine function. "A writer 's function is to immediately express everything he thinks everywhere and every time, - R.Bart writes and clarifies,- this function is quite the opposite of that of just a writer: first of all he accumulates, publishes in a tempo different form his writing ; second – he expresses his ideas in a thoroughly elaborated "correct" form.." (Bart R. The Writers and the Writing // Selected Works. Semiotics. Poetics. M., 1989, p.139).

As it is known, since 20-ies there has been a fight against "pure poetry" and "aristocratic forms" in Georgian reality. It was thought that "a verse has degraded in sonnets , a prose –in miniatures...The October Revolution opened new prospects for the existing frames... you could speak either in a business like way or keep silent (our italics T.B.) reality required a business like approach. As a result business letter style poets as the highest noble caste are destroyed, modern problems are quite new and formal methods are conveyed not through the sonnet or triolet, but through many new forms". (Shengelaia D. Comentaria de bello Galico (comments on Gallic war) "Literatura da Skhva", Tiflis, 1924-1925,#1, p.25.Georgia).

It is natural that such kind of time and reality destroyed the sonnet's form. Recently the striking similarity between modern Georgia and culture and public life of our century in 10-20-ies has been often noted - painful and profound study of national character and consciousness, desire for vast generation of distinct phenomena, exposure and interpretation of reasons for our happiness and our sorrow.

The sonnet in the creative work of Georgian poets of 80-ies–90-ics is again taken as a symbol, poetic image of eternity, embodiment of perfection, stability.

The fact that All-Union symposiums devoted to the aspects of sonnet theory and history were held in Tbilisi (1985 and 1988) also indicates the increased attention to the sonnet in 80-ies. The materials of the first symposium were included in the publication, which contained not only foreign but also Georgian sonnet researchers: D.Tukhareli, M.Kikodze, G.Buachidze, G. Lebanidze, G. Gigolov, A. Khintibidze and others.

The book demonstrates the role of public consciousness, Georgian reality and philosophic implementations of epochal challenges. This interdependence (between the sonnet form and Georgian reality, i.e.

content) is shown on the example of works and articles by A. Jorjadze, G.Kikodze and K.Kapaneli. On the other it has been attempted to detect the degree to which Georgian reality of the 80-90-ies of 20th century. contributed to the revival of the sonnet form in contemporary Georgian literature.

Our own conception has been brought forth in the book. According to it Georgian poets' special interest to the sonnet in 10-s-20-ies as well as in 80-90-ies was due to national character, particular interest to perfect poetic form of the sonnet aspiration to reveal its general laws. A s it is known, a stable sonnet form as the main poetic form unifies "the genuine and the beautiful" (I. Bekher). The special interest to the sonnet enabled Georgian poetry to fill the gap formed by its forced century-long isolation form European literature. This interest was especially strong, for the sonnet was intuitively acknowledged as one of the best forms for national artistic self-expression.

When researching Georgian character Georgian philosophers and literary critics (Z.Kakabadze, M.Mamardashvili, G. Asatiani and others) emphasized that "... Georgian aesthetic nature ... demonstrated primary inclination towards Renaissance ideals and the appropriate form of expression".(Asatiani G. At the Sources. – Tbilisi, 1988, p.472.Georgia)

In our opinion the sonnet interest to the stable sonnet form in 80-90-ies reflected the aspiration of Georgian poets for exploiting national, spiritual experience and searching for Renaissance ideals, harmony, beauty and truth.

Chapter two – "Genesis of the sonnet in Georgian reality". This chapter shows appearance of translated and original sonnets in Georgian literature of the 19th century and characteristic features of this stable poetic form in translated editions of that time.

Taking into account I. Bekher's view, the chapter contains the idea according to which in no country the sonnet was accumulated so intensely, naturally and that its appearance as due to existence of a reasonable, sophisticated theory. The establishment of the sonnet in national literature was promoted by proximity of Georgian artistic reality to Russian and European poetry.

It is remarkable that the sonnet didn't exist in Russian poetry until 18th century The first sonnet translated by Tretiakovski appeared in

Russian literature in 1755. Then A. Sumarokov translated Paul Fleming's sonnet. In the 18th century original sonnets were written by A. Rjevski, M. Kheraskov. In 20-ies of 19th century P. Katenin, A. Delvig, D.Venevitinov, N. Jazikov, A Pushkin, E. Baratinski, V. Kuckelbeker and others became sonnet authors. By the middle of the 19th century interest towards sonnet in Russia had begun to decrease. Most sonnets of Pushkin's epoch don't follow the fixed form. The exclusions are A.Delvig's sonnets. V.Solavin thinks that A.Pushkin wrote his sonnets under Devlig's influence. (Sovalin V.S. the Russian Sonnet of the Beginning of the 18th-19th centuries, 1983, p.495) By the end of the 19th century interest to the sonnet in Russian poetry had increased again, its different modified form had emerged. The reason is considered by V.Sovalin to be free original interpretation of creative work of West-European sonnetists by Russian poets. He also attached great importance to A.Buturlin's poetry.

In Georgian literature the sonnet genesis can be traced back to the 30-ies of 19th century G. Mikadze points out that the term "sonnet"is first introduced in the translated Russian poetic text-book "The basis of philosophy" by A.Nikolski (1755-1834). It could not be translated earlier than 1816.

The appearance of the first translated sonnet in Georgian poetry is linked to the name of G. Eristavi. In 1836 -1838 he translated six sonnets by A.Mitskevich from Polish. Despite drawbacks in translation G. Mikadze and other researchers (G. Abashidze, L.Barnaveli) consider this event as most important. M. Kikvadze supposes one more work to be Eristavi's translation. In 1839 G.Eristavi translated into Georgian a sonnet by Petrarki "Blessing" ("Tsiskari",1851,#1)

From our point of view similarity with sonnet form can be seem in original 14-lined 16 and 14 syllabic verse by G.Eristavi: "#" and "E". The same idea is true concerning verses by Grigol Orbeliani "Hey, Iberia", and "Reproaching his Name".

To study the sonnet history in Georgian Ilia Chavchavedze's evaluation of Kozlov's translation of sonnet by Adam Mitskevich in his famous letter "Several Remarks" and his opinion about the sonnet in general is to be taken into consideration: "... these sonnets, there marvelous flowers of poetry..."

Fragments of I. Chavchavadze's article "Tsiskari from 1875 to 1862"

show that on the basis of analysis of the poetry presented in the journal he distinguishes three kinds of poets and remarks that "...one kind of poets imitates "European speech".

This category of poets, who published their works in "Tsiskari" refers also to Kirile Lortkipanidze and his sonnet "To the Guiding Star" ("Tsiskari",1859,#7). It has not been studied in scientific literature yet. It is written in 14-syllabic (5/4/5) quatrains and tercets with rhythm system abab abab cdc ede. It addresses the guiding star. It is full of romantic aspiration and is influenced by Nikoloz Baratasvili's poetry. We think that by the end of the 19th century. (1859) an original Georgian sonnet was published in the journal "Tsiskari".

Since 80-ies of 19th century the sonnet referred more frequently in Georgian literary critics and periodic. In 1882 the verse under the name "Sonnet" translated by Anton Purtseladze from Russian was published in the journal "Imedi" (and not in the journal "Iveria" as it was noted in special scientific literature).

"Sonnet", "Sonnet from Dante" is mentioned in the newspaper "Droeba" (1884, march 18 #56 Pl). The article informed about two public lectures devoted to "Vepkhistkaosani" ("Knight in the Panthers Skin") conducted by N. Gulak.

This term is also mentioned in the article by I. Kavteli (Jajanashvili) (newspaper "Teatri" 1886, # 18-19). There the author enumerated kinds of lyric poetry, also mentioning the sonnet.

To the end of the 19th century in 1897 Georgian translation of the 66-th sonnet by Shakespeare appeared for the first time in the journal "Mtskemsi" signed by "Kundji" (Sh.Dadiani).

In the book 19th century is considered to be preparatory period for the sonnet appearance in Georgian poetry. This stable poetic form has been enrooted in Georgian poetry since 10-s of 20th century.

4 sonnets published by Kote Makashvili in 1909 are discussed by us. The sonnets are 10 syllable (5/5). As it is pointed out by G.Mikadze, they were the main reason for Georgian meter to be taken as the principle one for Georgian sonnet (M.Gobechia, I.Grishashvili, T.Tabidze).

From our point of view, the first stage of the sonnet emergence and establislment in Georgian literature (before "Tsispekantselebi") was marked by search and hesitation. It is clearly seen from the sonnet

style lacking strong composition, inner conviction and perfection. It was impossible to adopt the European stable poetic form to Georgian reality, to connect the sonnet with source of national poetry without theoretical consideration and profound study.

"Tsisperkantselebi" interpreted and assimilated the experience of French Symbolists and accepted fixed and non-fixed sonnet form as symbols when elaborating new, original symbolic subject matter: a fixed form –a symbol of "Apollonic" source of existence, a modified form – "Dionysus" source. We think that sonnet of Russia symbolists (K.Balmont, V.Brusov, V.Ivanov,M.Voloshin, F.Sologub, Acmeists (A.Akhmatova, S.Gorodetski, O. Mandelshtam) played no less important role than French poetry in formation and establishment of the sonnet in Georgian literature. The collection of sonnets "Medallions" by I. Severianin is well-known to Georgian symbolists.

The principle of French symbolism – to express the music of soul, its internal mysteries, which is especially well transmitted by means of sonnet form, carries a particular charge for Georgian symbolists. Understanding of the sonnet by "Tsispekantselebi" as a verse-symbol was promoted by its rhythmic wealth, predetermination of meter, "inner side " of the sonnet, requirements for intense and distinct composition, link of numbers significant for the sonnet– 14,4,3,2, with symbolism of numbers.

Chapter 3 – "The sonnet in 1900 – 1930-ies. This part of the book is devoted to the question of consolidation of the sonnet in Georgian literature, establishment and elaboration of its canonic rules. After overall review of sonnets by Kote Makashvili and other authors, the subchapters appear; sonnets by Iosef Grishashvili, Alexandre Abasheli, Grigol Robakidze, debates on the sonnet as well as sonnets by Galaktion Tabidze and Terenti Graneli. Thematic and versificated variety of Georgian verse of the 900-es was caused by co-existence of three generation of poets. Such representatives of old generation as: Akaki Tsereteli, Vaja Pshavela, Dutu Megreli and others continue their activities. At the same time poets of 900-es: I. Evdoshvili, N. Chkhikvadze, V. Rukhadze, D. Tomashvili, P.Tsakheli and so on achieved their poetic maturity. Simultaneously poets of new generation: K.Makashvili, S.Shanshiashvili, I.Grishahsvili, G.Tabidze and others began their creative activity.

Although the reform of Georgian verse took place later in 1915 the process of formation of new poetic form and artistic means began in the poetry of 900-es. Co-existence of artistic forms is an admitted fact in perfect prosody: "...Modern aesthetics adheres to the view that art is not a process. It is a sequence of different variations of artistic mood each of which equally corresponds to aesthetic requirements of time and environment which generated it. It must be equally overcome by further development.

It can be said that each of the three generation of poets showed particular interest in poetic technique following the requirement of the epoch. The book considers sonnets by Meliton Gobechia (illustrated appendix to "Sakhalkho Gazeti"1910,#2) which left peculiar vestige after K.Makashvili in Georgian sonnet development. This chapter also discusses sonnets by S.Shanshiashvili, V. Rukhadze, K. Chichinadze, K. Gamsakhurdia, S. Pashalishvili, Maridjan, Safo Mgeladze, G. Tsetskhladze. In the conclusion of the third chapter it is pointed out that the sonnet occupied strong position in 1900-1930 in Georgian literature. The role of the above – mentioned poets in this process was not less than that of I. Grishashvili, A.Abasheli, G.Robakidze, G.Tabidze, T.Graneli and "Tsisperkantselebi". The first subchapter "Sonnet by Grishashvili" demonstrates the way the poet acquires poetic technique, beginning from non-fixed form of sonnet published in "Sakhalkho Gazeti" (1909) and "Changi" (1910) to the first fixed form of sonnet under the title "Poet" (1914).The book studies modified sonnets of the poet: "Lame Sonnets"(King Vakhtang, "Sheidishi"), so-called sonnet-septet ("Little Sonnet"), white sonnet ("He Sat with Me in the Dark Torture Chamber"), as well as 12-syllable (33/33) two-metric sonnet "Glorify Grandeur". Among verses, devoted by the poet to the old Tiflis there are two sonnets "Sonne to the Tram Shuabazar:"(1927) and "Sonnet to Tbilisi" (1958).

The second subchapter – "Sonnet by Alexandre Abasheli". The collection of verses "Laughter of the Sun"(1913) explicitly shows on the one hand, loyalty of the poet to traditional versificated norms, on the other hand, serious passion for Russian symbolism and European poetic forms. Abundance of modified sonnets is observed in the second volume "The Buning by A. Abasheli (1923). It can be said that Abasheli created the greatestnumber of sonnet modification in 10-20-ies. They are: 1) two

versions of "sonnet-septet"; a)"A Simple Story" (3+4) and b)"Rainbow" (2+3+2), 2) "overturned sonnet"(3+3+4+4) "Laughter" 3)sonnet with general rhythm (aaaa aaaa bba cca); 4)lame sonnet "Unsaid". The sonnet "Shavi Tma" (Black hair);based on alliteration of sound "sh" is also of great interest. A. Abasheli introduces "sonnet cycles" into Georgian poetry known since Western-European poetry of the Renaissance. Abasheli's sonnet "eagles wings" consists of three sonnet-septets. The cycle of fixed form of sonnets "My Way" includes 8 sonnets, and "blue flowers" – 14.

The third subchapter – "Sonnets by Grigol Robakidze". 13 sonnets by G.Robakidze written in 1916-1921 are considered in this chapter. In our opinion they demonstrate poetic image of Robakidze best of all. It is supposed that the sonnet "The Great Midday" by Robakidze is inspired by the plot and artistic structure of famous eclogue "The Midday of Faun" by Malare. The semantic units – qurampili (carnation), kalmasi – (collection of bread on the threshing-floor), kalaco (an oak which got stronger being soaked in nature), chkuri (jealousy, doubt), rakhsi (black-reddish house) – are Eastern artistic emotional symbols representing symbolic picture of the world. In this case semantic structure of the text reflecting semantic disposition of the poet is formed by transformation of natural language.

The sonnet "To the French poet" presents an act of creativity. The sonnet is devoted to Sharl Bodler, but Robakidze used "signs of poetics" and not direct reference to express his thought. The quatrains of the sonnet "To the French Poet" like free sonnets by Bodler are not based on four – time rhyme.

In 1918-1921 Robakidze wrote and included sonnets "Camel" and "Vasaka" (a frog), in his novel "The Snake's Skin". Their quatrains are written using only adjectives, not verbs. Valerian Gabashvili wrote that Grigol Robakidze created a new form of the sonnet where each line ends in a full stop. Each line is a completed structure without conjunctions "and."

The clue to the sonnet "Vasaka" can be found in apocryphal version of psalm 150 and provides a deeper understanding of the artistic image of the frog.

Repetitions occupy a particular and significant role in Robakidze's sounds. According to rules, repetition of words in the sonnet is forbidden

but in the "Sonnet of Pray" repetitions are charged with expressive function reminding of ancient folk exorcisms and psalms. The sonnet also demonstrates violation of quatrain rhymes: abab abba.

G. Robakidze in "Sonnets Medallions" gives extremely exact portraits of his friends poets by means of metaphors and uses both ways of metaphor structure: logic-discursive and linguo-mythologic (E.Kassirer). The sonnet "Londa-Amazon" occupies a special place in the book. The author called it "a sonnet which burst its banks". "The bank" i.e. the limit of the 14syllabic sonnet is observed only in 8 lines. The remaining six were introduced without violation of the verse rhyme.

The debate on the sonnet most clearly elucidated the profile of Grigol Robakidze as a sonnetist or theorist of prosody.

The fourth subchapter: "Debate on the Sonnet" concerns the famous discussion conducted in 1918 in the newspaper "Sakartvelo" (#211, 214, 221) on the remark about the sonnet form expressed in the footnote on page 68 in a monograph by Ioseb Grishashvili "Saiat-Nova". In the course of the debate following points were discussed: a) G.Robakidze's point of view on interchange of two and three syllabic rhyme in Georgian verse was clarified. b) 14-syllabic (5/4/5/)meter as the sonnet meter was established in Georgian poetry, c) repetition of words in the sonnet was admitted if the repetition had a special function.

Then S.Pashalishvili and T. Tabidze got involved in the debate: S. Pashalishvili saw the merit of polemic letter by G.Robakidze in his view on peculiarities of rhythmic melody of Georgian words and rhyme words.

T. Tabidze acknowledged "Tsispekantelebi" to be the first poets in of the fixed form of sonnet in Georgia, thus solving one of the principal question of the debate. T. Tabidze expressed his view in an essay published after the debate "The problem of the sonnet" by Valerian Gabashvili: "...it is not connected by a single form". T. Tabidze was the first among Georgian sonnet theorists who gave precise definition of the sonnet modifications: each modified sonnet should not adhere to the established norms. "The sonnet deforms itself" – writes T. Tabidze.

Thefifth subchapter – "Sonnets by Galaktion Tabidze".Galaktion Tabidze atached great importance to this poetic form still new for Georgian poetry. In 1950, when discussing his first collection of verses

he wrote: "There is a sonnet in the book". Galaktion's sonnet "Laura" was inspired by Pertarca's sonnet. Galaktion wrotc 14-syllabic(5/4/5/) and 10-syllabic (5/5) sonnet: "Gobelin", "At the Opera House", "Being Drunk by the Peoplc's Sorrow". Among modified sonnets special attention is attracted to the cut sonnet (without final) "Among Countless Flags," heterosyllabic sonnet "The Earth Appeared"; the repetition of words and phrases in the sonnet" The Sign on the Portrait of Anatol France" are charged with special artistic function. In the same subchapter it can be noticed the poet uses the term "samaian" instead of the term "tercet".

The sixth subchapter – Sonnet by Terenti Graneli: "The subchapter is devoted to the demonstration of artistic way of thinking of the poet marked by symbolic and romantic feeling. The main motive of Graneli's poetry – irrational, intuitive, mystic experience of death, fear of life – represents the basis of composition and plot of the poet's sonnets. In 20-ies Georgian literary critics (K.Gamsakhurdia, V.Gabashvili) highly appreciated sonnet technique of T. Graneli's sonnet "Secret Greeting to the Tuberculosis Bell Tower".

When analyzing Graneli's sonnets we draw special attention to the alliterations. In particular the poet uses alliteration of sound "S" to express dramatic, tragic world outlook, minor pessimistic tone. A remarkable place in Graneli – sonnetist's creative work occupies the sonnet medallion "Niko Pirosmani". Its symbolic artistic image – "red canvas" is a peculiar watershed between real and unreal, a symbol of tragic way of life. All the sonnets by Terenti Graneli are fixed.

Chapter four: "The Sonnet in the Creative Work of "Tsispekhantselebi". The chapter includes 8 subchapters. It presents general review demonstrating the sonnet as artistic symbol,a mask in the creative work of "Tsisperkhantselebi". In the book it is confirmed that the sonnet was established in Georgian poetry due to "Tsisperkantselebi's" work.

The primary principle of those symbolists and philosophers who were ideologically close to them was requirement for total change of reality connected to the idea of the word's renewal. That is why A. Jorjadze greeted the emergence of the first school of symbolism in our country.

In Russian symbolism the problem of "general integrity" was raised by Vladimir Soloviev. According to it the "new art" implies harmonic synthesis of religion, science and philosophy. Symbolism appeared

to be the best means to reveal vast possibilities of the sonnet's stable form. The idea of "Restoration of Georgian National Mind" (A.Jorjadze) provided the basis for symbolic way of thinking of "Tsisperkantselebi", in particular, by means of the "poetics of hint" (V.Brusov) which could restore "the interrupted chain of Georgian philosophy"(A.Jorjadze).

"Tsisperkantselebi" managed to adapt the sonnet form to the content of the "new poetry": to show fatal spirit between real and unreal and spiritual tragedy of personality. The usage of classical fixed sonnet form by Georgian symbolists was forced by necessity to express experience and mood strange to national poetry. Quite often to express inner disharmony of a lyric hero, to provide an original solution of a new poetic mood, Georgian poets, like French and Russian symbolists referred to violated, new fixed form of the stable sonnet. Thus such kinds of sonnets as "deaf sonnet", "overturned sonnet", "sonnet which burst the banks" and so on were created in Georgian sonnetistics.

All the above mentioned concerned the problems of integrity of the content and composition of the sonnet. As it is known canonization of the sonnet is created by the complex of stable versificated norms non-liable to the law of modification during its nearly 700-year-old history. In particular, 14 lines obligatory for the sonnet strophic, observation of preliminary given meter and rhyme were no less problematic for 10-20-ies of the 20th century than the choice of the sonnet's content. In consequence, Georgian literary critics appreciated negatively the urgent demand of "Tsisperkantselebi" to consolidate 14-syllabic meter in the sonnet: "Symbolists put forward 14 and 10-sullabic verses, in particular the first. In debates conducted on the classical sonnet, traditional rich shairi was forgotten, outshone by triolets and rondo. A kind a standard was established and only 14-syllabic verse was acknowledged as the sonnet form. Modernists certainly brought a lot of novelty in Georgian poetry. But an attempt to enforce meter – rhythmic standards contributed to the metric (and rhythmic) impoverishment of Georgian verse. The concern of "Tsisperkantsianelebi" about the sonnet rhyme was quite natural in accordance with the sonnet's harmony. In consequence they had to ask forbiddance for it and Paolo Iashvili had to express repentance.

Famous researcher of Russian sonnet A.Grossman pointed out that symbolists discovered a special sonnet rhythm, earlier characteristic only

to Delvig and Pushkin – flexible, calm, regular and solemn at the same time.

According to "Tsisperkantselebi's"point of view, 14-syllabic meter (5/4/5) created such "slow" and "heavy" rhythm of the sonnet.

Andrei Beli in his research "Rhythm as Dialectics" published in 1929, criticized his earlier works and points out that rhythm is a psychological factor, preceding the moment of "word choice" that's why a poet looks for it in verses and in prose, thus violating their genre.

On the initiative of Grigol Robakidze, "Tsiperkantslebi" tried to destroy limits of the genre and confirmed this principle by artistic images. As an example of it, the book discusses "Sonnet in Prose" by S.Tsirekidze and "Nature Morte" by S.Kldiashvili. These two provoked many interesting statements. The question of the genre became subject of discussion among Georgian critics (G.Mikadze, A. Khintibidze, T. Tevzadze, L. Avaliani). In our opinion, the victory of "prose rhythm" over "verse rhythm" and correspondently preference of prose syntactic constructions as compared to verse metric units clearly indicates that both samples-experiments refer more to prosaic sphere than to the poetic one. As we think, they can not be referred to the number of modified sonnet.

Among "Tsiperkantselebi" Nikolo Mitsishvili and Ivane Kipiani comparatively seldom used the sonnet form. As to Ali Arsenishvili, he is more known as essay writer and translator.

There are special subchapters in the book devoted to those representatives of "Tsisperkantselebi" who favored this stable poetic form most of all.

"Sonnets by Paolo Iashvili". Paolo Iashvili is said to have written the first Georgian classical sonnet – "Sonnet to Elli". In general Paolo Iashvili wrote nine sonnets all of which are fixed. Not a single unrhymed, deaf sonnet was written by him. It should be noted that from nine sonnets by P. Iashvili seven are dedications, six –the so-called "medallions", one "automedallion". The "cycle of Ellen Dariani" contains one colored sonnet which shows domination of Apolonic "harmony" over" Dionysus source".

"Sonnets by Titsian Tabidze". Understanding of artistic and expressive character of Titsian Tabidze's sonnets enables us to appreciate and analyze all his poetic legacy.

The first 10-syllable sonnet by T.Tabidze dates back to 1911 ("Travellers' Song","Adonais","Medea"). The sonnets "In Alps" of Bunin and Balmont's Premonition" were translated by the same year. They are both done in 14-syllable meter (5/4/5) in the following rhyming system :abab abab ccd dee.

In 10-syllable sonnet (5/5) " The Poet's Sonnet"(1915) T.Tabidze does not follow the traditional division into quatrains and tercets. The verse is divided into two eight-line strophes. Later T.Tabidze remarked "...I had my own and translated sonnets done in a wrong way ...and I recall my childish mistakes with love" (1918).

Real fixed form sonnet written by T.Tabidze the existence of the order "Tsiprkantselebi". They reflect artistic and symbolism. The same subchapter of the book gives analysis of ten sonnets, written in that Self-Portrait", "Fatman-Khatum","Petersburg", "Show Booth of Khaldea', "To Valeria Gaprindashvili", "To Paolo Iashvii", "To Nina Makashvili", "To Grigol Robakidze". Only "Self-Portrait' is heterosyllabic.

In the same subchapter "Lame Sonnet" by Pol Varlen translated by Titsian Tabidze is also discussed and compared to its French original and Russian translation made by V.Brusov. Thorough study revealed that in the original as well as in the Russian translation only quatrains, not tercets are rhymed. T. Tabidze adheres to the original in his translation, so the sonnet is "lame" not because of irregularity of quatrain syllables or brevity of the last words, but because of unrhymed tercets. Among the sonnets written by T.Tabidze during the existence of the order "Piero" presents a non-fixed one (4+4+3), and "Show-Booth of Khaldea" has a scheme of an English sonnet (4+4+4+2). Extra quatrains can be found in the sonnets written by T.Tabidze a little later : "Near Soganlug" (1927) and "Two Aragvi"(1936). From our point of view these additional quatrain bear the function of clue to the sonnet.

Special attention in the subchapter is given to the analysis of the last non-fixed sonnet by T.Tabidze "...shemoupshvnia, shemoudnia". It presents a special kind of 10-syllable overturned sonnet (4+2+2+2+4) consists of tercets, intermixed with quatrains. The tercets are presented by two metric feet and like quatrains have violated rhyme. One more strict rule is not observed in them: words are repeated.

Artistic and versificated analysis of the sonnet "Shemoupshvnia,

shemoudnia" clearly shows its intrinsic connection with the whole creative work of T. Tabidze as well as with rich traditions of Georgian classical poetry. It is accidental that the composition of the sonnet is connected by poetic images of "mkinvari" (glacier) and Terek, symbolic reflection of eternal and traditional. A special function is attached to the conjunction "da" ("and").

Titsian Tabidze has written 16 sonnets. He referred to this poetic form to the end of his life to express all his pain, to get rid of his spiritual burden.

"Sonnet by Valerian Gabashvili". The third subchapter of the fourth chapter presents analysis of about 45 sonnets. The contemporaries of the poet emphasized: "... No one in Georgia loved the sonnet more than he did". (S.Tsirekidze) This love was reflected in the poet's sonnet and his famous essay " The problem of the Sonnet". It is also known about still not published sonnet by V. Gaprindashvili,written in Russian.

The work presents research of V. Gaprindashvili's sonnets, including the collection "Sunsets". Most of them are united in "the cycle Amarsipali". It is also pointed out that an overturned sonnet "Encounter" written in the same period was not included in the collection though it has much in common with the included sonnets. (Newspaper "Megobari",1915 #21).

The work explains the meaning of the image- symbol "Amarsipali" which is revealed in V. Gaprindashvili's verse "Somnambulist". "Amarsipali" is a "veil" caused by evening snow and an "emblem" of sunset. The meaning of this image-symbol implies something mystic, a unattainable, that was pointed out by V. Gaprindashvili "Block created a fairy-tale out of snow and his "stranger" earlier was a Egyptian sphinx and now became a mystery of the Nevski Avenue.

The meaning of the word-symbol "Amarsipali" associated with snow, once more confirms V. Gaprindashvili's passion for Malarme's poetry. Gaprindashvili rendered his "Swan" into Georgian: translation occupies a special place in his dissertation work.

It is remarkable that uniting the sonnets in the cycle "Amarsipali" was a kind of step to the cycling of sonnets which was so natural for Western-European literature, especially during Renaissance. A cyclic form provides means for philosophical generations for enlargement of a topic.

In the sonnet devoted to Valerian Gaprindashvi, G. Robakidze wrote: "softer will become your hard sonnet then..." Under the "softening" of the stable hard form of the sonnet or its violation the poet-researchers implied the creation of modified, unrhymed, deaf sonnets "by Valerian Gaprindashvili.

The sonnet by V. Gaprindashvili are distinguished for their exotic rhymes (grimebs - gaugimebs, jiokonda - dagonda) and neologisms (poemans, moemans, kaianuri).

In the second period of the creative activity (1925-1946) the content of the sonnets by Valerian Gaprindashvili aquired more realistic features and concrete character of artistic images. In 1940 the poet wrote the so – called "didactic sonnet" – "To the Town of the Sonnet".

"Sonnets by Kolau Nadiradze." The subchapter refers mainly to the analysis of sonnet, included in the collection "Canopy".

The number of sonnets in K. Nadiradze's creative activity is not large. To the five sonnets, published in the collection "Canopy", the poet added only one. Apparently this stable poetic form didn't attract the poet very much. The sonnets included in "Canopy" are fixed: they are written in 14 –syllabic meter: abba abba cde dee/cdd cee. The tercet rhymes are often consonant: godeba-ladebi: ("Fakir of Amber Colour"), tskhvirgatexili-gadaexila("Self-Portrait").

The attempt to create a "new mythology" can be clearly seen in the creative work of "Tsisperkantselebi". It also reflected in their sonnets.

Desire for fusion of nature and history can be traced in K.Nadiradze's sonnets. His sonnets are written in a manner expressing impressionist world outlook. It is confirmed by domination of yellow color symbolizing heaviness and falsity of "empirical life" ("Yellow Languor").

The work analyses a recent non-fixed (3+4+4+3) sonnet by the poet (1960): "Didn't Tell your Motherland a lot").

"Sonnet by Shalva Karmeli". Shalva Karmeli was first to leave "Tsisperkantselebi's" order (1923) and most attracted by the sonnet form. One third of his collection " Babylon", published (1921) two years before his death consist of sonnets. One of the first reviewers of the collection saw the connection of Shalva Karmeli's verses with the poetry of French Parnassians and explained the poet passion for rhyme by spiritual vicinity: "No Georgian poet used so permanently the formula about male

and female rhymes in his verses as it did Shalva Karmeli".

The subject matter of Shalva Karmeli's sonnets concerned mainly the past of Georgia and the Biblical motives. All the sonnets by Shalva Karmeli are fixed.

"Sonnet by Razhden Gvetadze". The next "Tsispekantslebi" representative who often used the sonnet form in his creative work is Razhden Gvetadze. He is to be of overturned sonnet in Georgian literature.

"An overturned sonnet" is the only Georgian sonnet that can be read forward and backward. "Such a sonnet has never been written by Russian poets" – G.Tseskhladze wrote (newspaper "Tribune", 1922,#234, p.2). The so-called "overturned sonnet" by R. Gvetadze under the name " Broken Amber" was first published in the newspaper "Age of Poetry" (May 1921).

This 10-syllabic non-fixed (3+3+4+4) sonnet is interesting in many respects: first great mastery of poetic technique, and then the expression of suffering, when the main hero chooses suicide as the only way. And then turns everything over and passes the same way back.

"An overturned sonnet" can be read vice versa as well. It means that first quatrains can come then tercets "An overturned sonnet" has no rhyme, its lines are deaf. "A Direct sonnet" is embellished by fixed rhymes according to the classic scheme (cdc ede assa assa). As to its lack of rhyme " the overturned sonnet" by Valerian Gaprindashvili, which was called a modified one by G. Robakidze.

From our point of view, "the overturned sonnet" by R.Gvetadze is modified in three respects: first its strophic is overturned and is read vice versa and is unrhymed, deaf one.

"The overturned sonnet" by R.Gvetadze represents poetic proof to the theory of a double reflection wide-spread in symbolism. Here the effect of mirror reflection shows the image of a self-murderer.

"An overturned sonnet" is a victory of Dionysus, disharmonized source of the world as opposed to its other attractive side with it Apolonic form. "Something" and "nothing" ,"light" and " dark" are the necessary parts of a single rotation. They exist due to musical attraction and the sonnet eternal form can be both ugly and beautiful. "An overturned sonnet" can not be rhymed. It also concerned " the deaf sonnet" by V.

Gaprindashvili, where the lyric hero dreams of suicide. Rhymes, those "signal bells" of lines (A.Akhmatova) are required only for beautiful fixed form – classical sonnet and a shapeless, non-fixed sonnet does not fit into them. A rhyme can be noticed there as an instant flash of desperation, but not as an established form.

The sonnet "Broken Amber" by R. Gvetadze is the best testing of the views of Georgian symbolists on the sonnet as a mask of symbols. The name "Broken Amber" speaks for itself. From our point of view, the author understands amber as a rosary, a circle of eternal rotation, that has been "broken", changed, destroyed.

This "overturned sonnet" enabled R. Gvetadze to demonstrate the most complex and intense form of "Tsisperkantselebi's" world outlook. Poetic world presents a peculiar model of reality, but these words have complicated relations; a poetic text is a powerful and deeply dialectical process of the search for truth, study of reality and ways to orientate oneself in it and interpret it. "During social intercourse it (sign) stands for some entity it presents. The attitude of the substitute to the substituted, expression to the content make up the semantic of sound", - Juri Lotman wrote.

The subchapter also analysis the following sonnets by R. Gvetadze: "A Velvet Woman," "Extinct Candles." Thematic and versificated parallels to T. Tabidze and Sh. Karmeli's sonnets are revealed.

It is noted that in the sonnet "Avid Desire" the rhyme of the last tercet is "Chukurtmebit – chukur tmebit". Galaktion also has it in the sonnet "Song of Songs to Nikortsminda".G. Tsetskhladze specially pointed out the rhythmic pair "arizhrarhden- razhden" (newspaper "Tribune", 1922 #235).

In the work it is said that in the sonnet "Ketevan" Gvetadze uses unique scheme of rhyming tercets, the so-called "triangle": cde cde.

"Sonnets by Shalva Apkhaidze." The subchapter presents creative work of one more member from "Tsispekantselebi". In 40-ies his creative activity often took the form of cycles.

It is pointed out that during the existence of "Tsisperkantselebi's" order Sh. Apkhaidze wrote only three sonnets. But 40-ies appeared to be very fruitful for him in this respect. The collection by Sh. Apkhaidze, published in 1941 contained 46 sonnets, 28 of which were united in the

cycle "The Peaks", and 18 Sonnets –into the cycle "Destiny of kartli". The collection published in 1967, comprised 12 sonnets, united in one cycle "Azure over Mtskheta", devoted to the past of Georgia.

Shalva Apkhazi's quatrains are based on two rhymes, and tercet rhymes are extremely close to each other in sound. Sh.Apkhaidze's sonnets written in 10-20-ies are devoted to the Virgin. They, alike the other sonnet of "Tsisperkantselebi" , demonstrate an attempt to reflect artistically the idea of Georgian Messiahnism. ("Amber Sonnet", "Saint-Maria", "The Virgin in the Avenue").

"Sonnet by Giorgi Leonidze". The first sonnet of the poet "The Sonnet to Georgian Hussars" goes back to 1916. It is fixed and written in the rhythmic intonational meter, established in Georgian poetry by Grigol Robakidze. It consists of nominal sentences, words and lines ended in full stops.

Two from five sonnets written in 1917 are included in one cycle: "Two Sonnets to Georgia". One of the sonnets written in the same year "In Georgia (The White Flag)"- is non-fixed (4+6+6). It is devoted to the rebirth of Messiahnism idea in Georgia.

Non-fixed sonnets are composed by Giorgi Leonidze in 1925-1928: "Avalanche" (4+3+3+5), "Biblical Vision" (5+3+3+4). They are also lame ones. The last line of the quatrain is lame. Also the "overturned sonnet" has a shortened end "Tbilisi Masters" (3+3+4).

The intonation of this "overturned" sonnet reminds of colloquial speech. It draws attention by its rare "triangle" scheme of rhythmic which was used in R.Gvetadze's sonnet "Ketevan" – cde cde.

Chapter five – "The Sonnet of 40-90-ies of 20th century in Georgian Poetry". In this chapter one of the most considerable stages in the development of this stable poetic form is considered, when the dominating literary-artistic method of social realism forced Georgian poets to reconsider their attitude to poetic form in general. At the time when attention to form was stigmatized as "formalism" (which was often punished), purely formalistic tendencies in literature were quite rare. The main task of poetry was expression of civil rights, put in a simple language comprehensible for everyone.

Despite this fact the sonnet are still popular in Georgian poetry of 40-ies. The work gives discussion of sonnets by Grigol Abashidze. Two

sonnets of the poet are included in the poem " Birth of Amirani"

There was time when G. Abashidze was blamed for adherence to symbolism and strictly punished because of provocative content of the sonnets and the poem in general. Grigol Abashidze is also the author of two independent sonnets: "In the Old Temple" and "Seven Sailors". His quite large verse – ode "The Song about Steel" contains 10-syllabic sonnet. G.Abashidze's sonnets are fixed, 10-syllabic (5/5) or 14-syllabic (5/4/5).

In 80-ies G.Abashidze once more resorted to the sonnet, this time as a translator and rendered Pier Ronsar's sonnets into Georgian.

In 1940 Ioseb Noneshvili wrote the famous " overturned" sonnet "Shakh-Abbas", where the second line of last quatrain is lame: instead of 14-syllabic it is 10-syllabic. Such sonnets as: "Pompei's Bridge" and "At Arsen's Grave" also belong to I. Noneshvili.

In the summary of the chapter Mirian Abuladze's sonnets are reviewed: "Solomon Lionidze" and "Spring Road", sonnets medallions by Khariton Vardoshvili, a sonnet by Tamaz Chkhenkeli "*** The Sky is Fallen Apart". Sonnets by Murman Lebanidze are considered in greater details. In the creative activity of the poet, alongside traditional 14-syllabic (5/4/5) sonnet, we can see " a narrow sonnet" which consists of 5-syllabic quatrains and heterosyllabic (6:7) tercets. The fixed form sonnet " Gastsi, Iale da Iare Kelaptrit Kheshi" (Start Going Lighting Your Way by an Icon –Lamp) (6+4+4) also belongs to Murman Lebanidze. This "overturned sonnet" is written in heterosyllabic meter (10:14:5:9).

To the end of the 50-es after the rehabilitation of the "Tsisperkantselebi" , their creative work was no longer forbidden and sonnets classical form acquired a new content.

Jemal Injia began to publish his sonnet in 60-ies. In 1988 he published a one- syllabic sonnet "A Spring in the Forest" as a kind of interesting experiment. It has a remark – "the thinnest sonnet"; its meter, strophic and rhyme system are fixed.

Mikhail Kvlividze's sonnets are also considered in this chapter.

Then the discussion dwells to the point that national liberation movement which swept Georgia in 80-ies, the tragedy of April 9 and the new stage in fight for independence filled this stable poetic form with new content. Fusion of the sublime and the tragic inspired Georgian

poets to beauty, to reconsideration of this traditional sonnet form. It is also remarkable that the leaders of the liberation movement Zviad Gamsakhurdia and Merab Kostava composed sonnets.

The collection of verses by Z.Gamsakhurdia " Engagement of the Moon" (1987) included three sonnets "Dedication", "Your Smile.Sonnet to Manana", "Heavenly" ("From the cycle Terenti Graneli").

Merab Kostava's collection of verses (1990) contains only two sonnets: "A Story" and "Kokhtagora". "A Story" has a non-fixed form (4+3+3+4) and heterosyllabic metre. The word "Ramdeni" (how many) repeats five times in tercets which corresponds to the sonnet name "A Story".

In the sonnets by Otar Chelidze a version of 10-syllabic verse (3/3/4) is demonstrated . O.Chelidze's sonnet "Those Who Survived" is written in 10-syllabic rhyme (2/4/4) in 15 lines. The poet called it "an odd-numbered sonnet" because one line is extra there (4+4+4+3). Also the sonnet devoted to N is non-fixed (4+3+3+4) or, as the poet called it, "ugly". Its rhyming is also peculiar:abab cde dce abab. Otar Chelidze's ballad "A Tiger Cub and an Orphan" is written in the form of a ballad in 8-syllabic meter (2/4/2).

Poet Imeri Khreveli published a collection of palindromes In 1991, in which he included a sonnet – palindrome "He did not bring Happiness",

Here it is also considered "Three Sonnets to Liberated Georgia" by T.Meburishvili, "Free Sonnet" by B. Danelia, sonnets by Sh. Porchkhidze, I. Bazadze, T. Badzagua, O. Mikadze, Sh. Zoidze, Sh. Kvantaliani, V.Glonti, N. Abesadze, R. Chilachava, D. Vekua, B. Odineli, R.Amaglobeli.

In this chapter an idea was expressed that the emphasis on stable European poetic form in 40-90-ies of 20th century was due to renewal of Georgian poetry and desire for integrity with the world poetry. The poets, who earlier favored verse libre suddenly turned to stable poetic forms in 60-70-ies. It was a harbinger of crisis and testimony of the search for "the third way" at the same time.

The multitude of non-fixed sonnet an Georgian poetry in 40-90-ies is explained by loyalty to literary heritage of 10-20-ies on the one hand, and on the other, desire to enroot and assimilate classical sonnet and its

various forms.

In Georgian poetry in 80-90-ies the number of sonnetists significantly increased. The following ones are especially prominent: Lia Sturua, Geno Kalandia and Lado Seidishvili. Special collection of sonnets were published by them. a) "Sonnet by Lia Sturua". Appearance of collection of sonnets by Lia Sturua in 1987 can be considered an "expected surprise" from the position of modern literary criticism. On the one hand, a fixed form of the sonnet was unexpected for the reader, accustomed to verse libre by Lia Sturua, intrinsic for her creative work for many years. But on the other hand, it was predictable that the poetess who had used ingenious metaphors and abstract generalizations of concrete phenomena and experience within the frame of verse libre would resort to the sonnet.

Lia Sturua's collection includes 49 sonnets, each of them specifically charged. The poetess tries to give logical, predetermined and initially established form to deeply individual and subjective, amorphous experiences. The sonnets by Lia Sturua represent "aspiration for logic",tiredness from allogisms and the absurd, fight for restoration of the present.

In the sonnets by Lia Sturua a rhyme has a completely new charge. In tercets it is absolutely free and three time rhyme of tercets is given in different variations: cde ede cdd eed cde cde cde xcc cdc ede xdx cde. "Triangle" cde cde is also met, which is a rare case for classical fixed form of sonnet. In Georgian poetry R. Gvetadze and G.Leonidze were the first to resort to this scheme.

The sonnet by Lia Sturua "Sonnet about the Word" reflects tragic experience of the world and its "lack of functionality" in contemporary reality and poetic speech. The present deprived of spirituality is presented in a multitude of things and bodies where each of them is significant not for its definite character, but as means for achievement, a tool of action , a testimony to the final of any activity. "Grammatically it is not a noun (name of a creature) and not an adjective (attributes), but verb-formations... They can not act or perceive action. They present conclusion of activity, expressed by verbs and infinitives. It is like a infinitely divisive past of future formation, permanently escaping the present".

Lia Sturua's poems are supposed to have the following peculiarity: those poems which are less metaphoric are marked by repetition of

consonants in the so-called "key-word", in the nearest words in the poetic space. T. Doiashvili considers this phenomenon an act similar to metaphorisation.

The sound structure of Lia Sturua's sonnets is created in a similar way. The dissonance rhyme of her sonnets, especially tercet, is based on repetitions of consonants, mainly in ending of rhyming words: enamchevroba-cherze, tskali – tsknarad: assonance: chems lag tskhovrebas – memakhsovrcba. Among all kinds of inaccurate rhymes dissonance is most often met in Lia Sturua's sonnets. It is based on agreement of the most limited consonant basic rhymes: Khvedri-damakhvedvian ("Coloured Sonnet"), davizave- mizani, gamistevani-damalevines, umetaforess-simartove.

In the work the sonnet "Sonnet on the Heart" by Lia Sturua is analyzed. It is referred to as the so-called "free-sonnet". At the same time, on the associative basis, we connect it with Galaktion's sonnet "The Heart".

The so-called "didactic sonnet" by L.Sturua "Sonnet on Sonnet" reflects the poetess's attitude to this stable poetic form. Symbolic sonnet serves as a model of classical sonnet for Lia Sturua.

b) "Sonnet by Geno Kalandia". At the end of 80-s the sonnet clearly emerged in G.Kalandia's poetry as a new structure of artistic way of thinking for the poet keen on aestheticism and dandyism. Such evident preference for the sonnet form can be explained in the first place by chivalrous admiration for classics of Georgian poetry ("Me Iashvilis Vatareb Ordens"- " I Bear the Order of Iashvili") and then by neglect of his own, old and exhausted poetic opportunities.

The collection of verses by G.Kalandia 'The Third Eye"(1999) included up to 100 sonnets, most of which are presented in the cycle " Sea Sonnets", 'Sonnets on Love", "Autumn Sonnets", "Evening-time Sonnets". The general name of those four cycles, from our point of view, implies knight – defenders of love and faith – as well as the fair sex. Interpretation of caryatids as the symbol of columns and their connection with classic forms of the sonnet seems natural in G.Kalandia's creative work.

The collection contains seven-syllabic sonnets ("The Two", "Blue book"). The cycle "Autumn Sonnets" brings back to memory the sonnet

by Elen Dadiani "Coloured Sonnet". G Kalandia often resorts to heterosyllabism and makes the last lines of quatrains and tercets lame ("The third Eye", "The Trophy").

The sonnet creativity of the Georgian poets fostered by traditions of French and Georgian poets- symbolists reveals one feature intrinsic for contemporary national poetic structure – mastering of poetic heritage of the past and aspiration for Lado Seidishvili". In the subchapter it is pointed out that L.Seigishvili's sonnets have appeared since 70-ies in Georgian literature. The work presents analysis of the collection of sonnets by L. Seidishvili "Hearts and Passions" (1995), which includes 10 cycles or rings. The collection comprises 75 sonnets and ends in the garland of sonnets "Jumps of Centaurs".

The name of L. Seidishvili's collection of sonnets from our point of view is determined by the specific character of the sonnets themselves: it contains forms, dictated by habits, mind, and traditions: its content presents a fusion of feelings, emotions, and passions. Alongside the sonnets, as a kind of exclusion the collection contains several special poetic forms: a trio-octave, a sonnet-triolet-octave, rondo, rondella, sextina. The collection has many non-fixed sonnets: a tagged sonnet, an unrhymed sonnet, a sonnet-monorhyme, a sonnet without beginning a sonnet with alliteration.

All of them belong to the number of modified sonnets. They represent more a kind of experiment, for modifications of the sonnet are perceived only against the background of fixed strophic, rhythm and meter i.e. distortion must not exceed the standard. In our opinion L. Seidishvili's sonnet "A Sonnet in the Mirror" presents an interesting experiment. It is read as usual, but there is its second version read vice-versa –form the last full stop of the tercet, like a mirror reflection. In this sonnet, the sound "z" is often met, which creates the atmosphere of idleness, gloom. Alongside 10 and 14 –syllabic sonnets heterosyllabic sonnet is pointed out ("Batumi, Hotel "France", "The Exhibit" and so on).

In the work it is remarked that the poet-sonnetist Lado Seidishvili widened the limit of this stable poetic form by means of various experiments.

Chapter six ."The Garland of Sonnets" in Georgian literature. In special literature it is remarked that "the garland of sonnets" is one of the

most difficult types of versification. Its first sample is met in Italy in the 13th century but its canonization took place later. In 17th-18th centuries. "the garlands of sonnet" appeared in Georgian poetry. The peculiarities of its development are considercd in the last 6-th chapter. The last "garland of sonnets" was written in Georgia by the poet Anzor Salukvadze and was called "The Garland of Sonnets Brought to the Grave of the Unknown Soldier" (Newspaper "Literaturuli Sakartvelo", 1975, 9 IX). In 70-s L. Scidishvili's "garland of sonnets" "Jumps of Centaurs" was also published ("Chorosi", 1975, #4). In 80-es "garland of sonnets" by the following poets were published. O. Chelidze ("The Garland of Sonnets to My Posterity") J. Injia ("Requiem", "The Deer Leap", "Silent Fight", or Monologue of Terenti Graneli"), N. Abesadze ("Silence at the top"), D. Mchedluri ("Requiem"), D. Vekua ("Tragedy of Georgia").

Frequent use of "the garland of sonnets" in Georgian literature of 80-90-ies suggests the increase of interest in mastering poetic technique. Besides, 'the garland of sonnets" was accepted by poet to be the most convenient form to express the tragedy properly.

In the conclusion the result of the research are summarized and peculiarities of the aspects of history and theory of the sonnet in Georgian literature is given in 10 points.

The Main Conclusions

1) The problems of the sonnet history and theory are tightly connected. In Europe the sonnet emerged on thc top of the development of poetic culture – during Renaissance in 13th century, in Italy in 16th century, in France and England.

Accordingly, three types of European sonnet were established: - Italian: abab abab cde dcd // abba abba cde cde. Freach: abba abba ccd eed; English: abab cdcd efef gg.

The parallelism of notions and artistic images in the history of philosophy and art, similarity of the Renaissance ideals in different fields of art enables us to reveal analogy in the philosophy of Thomas Akvinski, neoplatonism, symbolism of numbers, sonata musical form and gothic literature within the frame of study of the sonnet theory.

2) The appearance and establishment of the sonnet in Georgian reality

was provoked by the inclination to the stable poetic form, which was primarily characteristic for Georgian poetry (rvuli, shetskobili, shereuli, mukhambazi, which was originated in the east and others).

Georgian literature has never been a closed system. Aspiration to universal humanistic literary – cultural values was always intrinsic to it.

Ilya Chavchavadze noticed the tendency towards europazation of Georgian literature in the creative work of David Guramishvili which, afterwards, crowned by the romantic outlook world look of Nikoloz Baratashvili.

The emergence of symbolism in Georgian literature, which prompted the popularity of the sonnet, was "a restoration of the interrupted chain in Georgian philosophy, as it is pointed out in literary criticism (A. Jorjadze),

3) The history of the sonnet in Georgian literature is connected to the name of George Eristavi, in particular, to the sonnets by Adam Mitskevich, translated by him from Polish. They have free, non-fixed form.

Among original non-fixed composition by G. Eristavi, there are 14-syllabic work "#" and "E" which can be called sonnets only relatively. It also refers to 14-syllabic poems by Orbeliani "Reproach His Name", and "...Hey, Iberia".

1859 can be considered the date of appearance of first original sonnet in Georgian literature when "the seventh number of the journal "Tsiskari" Kirile Lordkipanidze's fixed form of sonnet "To the Guiding Star" was published (The strophic 4+4+3+3, the system of rhyming: abab cdc ede, metre 5/4/5). Up to now the author of the first regular sonnets was considered Kote Makashvili (1909).

"The Sonnet" translated from Russian by Anton Purtseladze also playedan important role (published in the journal "Imedi" 1882, #9-10).

consequently became 19th century presented a preparatory stage form the establishment of the sonnet in Georgian literature.

The first stage of the sonnet appearance and establishment in 900-s was marked by search and uncertainty. Early poems by M. Gobechia, S. Shanshiashvili, T. Grishashvili, T. Tabidze and others were considered to be sonnets but it facts lacked to be such.

5) At the end of 10s the final enrooting of the sonnet form was due

to the work of A. Abasheli, T. Grishashvili, G. Tabidze, T. Graneli and others, alongside with G. Robakidze. and "Tsisperkantselebi".

The spread of the sonnet in Georgia was provoked by the influence of French symbolic sonnets, as well as Russian symbolist and acmeistic sonnets. The requirement of symbolists for the necessity of "revolution of spirit" (Andrei Beli) justified the restoration of the sonnet and its modification. The embodiment of the sonnet essence in a stable form reflected the main principle of symbolism. It explains the abundance of "Tsiperkantelebi".

6) The process of the renewal of national poetry in 10-20-ies of 20th century was analyzed by Georgian poets themselves. They clearly pointed out the changes, which occurred within the frame work elaboration of new forms and topics. At that time the sonnet got enrooted so deeply in Georgia that it became a subject of special discussion in 1918 in the newspaper "Sakartvelo" and "Sakhalkho Sakme". A debate was conducted around the sonnet (I. Grishashvili, G. Robakidze, T. Tabidze, S. Grishahsvili). Valerian Gaprindashvili's famous essay "The Problems of the Sonnet" (1919) also played a significant role. It was the first experience of research in history and theory of the stable poetic form.

The attention to the rhyming system demonstrated in the discussion and Grigol Robakidze's opinion on the question is accepted and shared by modern prosody. In Georgian poetry alteration of two and three syllabic rhymes began to correspond with correlation of male and female rhymes.

To the end of the 30-es of 20th century. versification parameters obligatory for the sonnet were eventually defined: 14-feet and 14-syllabic meter (5/4/5); the main scheme of rhyming: abba abba edd; abab abab ccd dee; abab baba cdd cee.

7) Alongside the fixed sonnet, non-fixed, free sonnets are also met in Georgian literature. They are: a)an overturned sonnet; b)a lame sonnet; c)a semi sonnet (sonnet-septet); d) a shortened sonnet; e)a sonnet with general rhyme; f)unrhymed, white, deaf sonnet and so on.

Many modified sonnets are created nowadays. (an odd sonnet, a sonnet-palindrome a heterosyllabic – sonnet, a sonnet – monorhyme and so on).

A lot of sonnet kinds of 10-s and popular even later do not exceed the

limit of experiment (a sonnet in prose, a sonnet with alliteration, a narrow sonnet, the thinnest sonnet and etc.).

8) After "Tsisperkantslebi" in Georgian literature the sonnet, in fact, stoppel its existence. The main reason was unofficial ban on the sonnet form due to its incompatibility with Soviet reality: The form could not reflect the ideas of socialist building.

The restoration of the sonnet form in 70-90-ies was determined, like in 10-20-ies, by the involvement of Georgian national poetry into the world literary process.

9) The cycling of the sonnet, existing in 10-s and restored in 80-90-ies also deserved attention (A. Abasheli, V. Gaprindashvili, L. Seidishvili, C. Kalandadze and others).

10) In the history and theory of the sonnet "a garland of sonnets", involving sonnet-main line and 14 sonnets composed from its feet is considered to be a significant phenomenon. Despite wide spread popularity in Georgia in 10-20ies such form as "the garland of sonnets didn't exist. For the first time "the garland of sonnets" appeared in Georgian poetry in 70-s (A. Salukvadze, L. Seidishvili).

The book by Tamar Barbakadze presents the study of the stages of the sonnet history in Georgian literature in a monographic form. demonstrates that nowadays the sonnet is the most popular among other stable poetic forms spread on different stages of the history of national poetry. The work shows a close connection of the problems of the sonnet history ant theory and analysis of the principal versification parameters (strophic, rhythm, measure) of the sonnets of Georgian poets.

The book presents a complete picture of the sonnet research in Georgia. It also discusses "a garland of sonnets" as well which emerged later in Georgia quite late.

The sonnet in its fixed form was established in 10-20-ies of 20th century In Georgia. After that its stopped its existence. Only in 70-90-ies it restored to life again. In both cases it was provoked by renewal of Georgia verses and its integral connection with the world's poetry. This study of sonnets by Georgian poets enables the author to clarify many questions not studied up to now.

Общая характеристика работы

Актуальность темы обусловлена значимостью исследования одной из важнейших проблем грузинской версификации, а именно - структуры устойчивых (твердых) стихотворных форм.

Целью исследования является монографическое исследование этапов укоренения и развития сонета в грузинской литературе.

Проникновению и утверждению сонета в грузинской действительности способствовало стремление нашей поэзии к традиционно устойчивым стихотворным формам, что изначально же было характерно для нее (ямбико, рвули, шецкобили, шереули, мухамбази и т.д.). Грузинская литература никогда не отличалась замкнутостью - для нее было органично освоение новых мировых литературно-культурных ценностей. Илья Чавчавадзе узрел тенденцию грузинской литературы к европеизации в творчестве Давида Гурамишвили, что увенчалось впоследствии романтическим мировосприятием Николоза Бараташвили.

Появление символизма в грузинской литературе, обусловившего утверждение и развитие в ней сонета, было, как отмечалось (А.Джорджадзе), воссозданием "прерванной цепи грузинской философии".

Среди всех устойчивых стихотворных форм, распространенных на разных этапах истории грузинского стихосложения, сонет является сегодня самым популярным.

Проблемы истории и теории сонета тесно увязаны меж собой. При исследовании сонета учитываются взаимоотношения его формы и содержания, изучается и анализируется философия сонета и его основные версификационные параметры (строфика, рифма, метрика). В грузинской литературе XX века сонет стал объектом самого пристального внимания. Соответственно возрос интерес и к проблемам его истории и теории.

Композиционная структура устойчивой стихотворной формы предопределена, ее строфика, рифма и метрика - канонизированы, однако известно и то, что в литературе каждого конкретного периода чуждая устойчивая стихотворная форма складывается с учетом

законов просодии и традиционных стихотворных форм данного народа.

В монографии представлены и изучены этапы развития этой устойчивой стихотворной формы на основе анализа сонетов грузинских поэтов.

Целью исследования является выявление полной картины как зарождения и развития самого сонета в грузинской литературе, так и его изучения и анализа грузинскими литературоведами.

Сонет как европейская устойчивая стихотворная форма существует в Грузии почти два столетия. Соответственно, так же длительна и история его изучения. Грузинское стиховедение имеет богатую традицию изучения укоренившихся в грузинской поэзии устойчивых восточных и европейских стихотворных форм. Сонет также не составляет исключения. Специальные эссе и исследования посвятили сонету: В.Гаприндашвили, Г.Микадзе, М.Киквадзе, А.Хинтибидзе, Д.Тухарели, Р.Беридзе, Г.Буачидзе и др.

В трудах названных исследователей установлены специфические признаки сонета, его своеобразие в грузинской поэзии. Изучены и выделены виды сонета в творчестве грузинских поэтов. Правда, впервые о сонете заговорил Илья Чавчавдзе в своем дебютном письме "Несколько слов ...", однако истинная теория о каноническом сонете складывается в грузинской литературе лишь с 10-х годов XX века. Этот процесс непосредственно связан с именами тех грузинских поэтов, которые сами писали сонеты, а также пытались установить и канонизировать его версификационные параметры. Исследование проблем сонета начали поэты, следствием чего и послужила известная дискуссия 1918 года (И.Гришашвили, Г.Робакидзе, Т.Табидзе, С .Пашалишвили).

Современный уровень изучения проблемы во многом обусловлен проведенным в Тбилиси в 1985 и 1988 годах Всесоюзным симпозиумом, посвященным аспектам теории и истории сонета, а также сборником материалов первого симпозиума: "Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета", ТГУ, 1985, куда вошли и статьи грузинских авторов.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые представлено монографическое исследование этапов

истории сонета в грузинской литературе, сделана попытка создания полной картины утверждения в ней этой европейской устойчивой стихотворной формы.

Исследования выявили, что датой появления в грузинской литературе первого оригинального сонета следует принять 1859 год, когда в журнале "Цискари" (№7) был опубликован правильный, канонический сонет Кирилэ Лордкипаиидзе "К путеводной звезде". До настоящего времени бытовало мнение, что первым был Котэ Макашвили, сонеты которого были опубликованы в 1909 году.

К научной новизне можно отнести и предположение, высказанное на основании существующих в истории философии, литературы и искусства параллелизмов понятий и художественных образов: совпадение идеалов эпохи Ренессанса в разных областях искусства позволяет при исследовании проблем теории сонета искать параллели в философии Фомы Аквинского, неоплатонизма, числовой символике, распространенных в музыке видах сонета и готической архитектуре.

В книге впервые увязаны виды сонетов с поэтической теорией символизма. Требование символистов о "революции духа" (Андрей Белый) делало оправданной реставрацию сонета и его видоизменений.

Из числа видоизмененных сонетов в книге представлен специальный анализ "опрокинутых сонетов" "Сломанный янтарь" Раждена Гветадзе и "...Шемоуплвниа, шемоудниа..." ("... раскрошилось, расстаяло...") Тициана Табидзе, которые еще не стали объектом изучения грузинского стиховедения.

На основании изучения сонетов Григола Робакидзе, а также написанных им статей о теории сонета представлены характеристика и теоретическое обоснование роли образа-символа сонета в грузинской литературе. При рассмотрении сонетов Г.Робакидзе выявлена допустимость слияния восточных художественных образов и западных теоретических воззрений. Этот поэтический опыт Григола Робакидзе был воспринят грузинской действительностью в 10-20-х годах, в 70-90-х годах он вновь возродился к жизни.

До настоящего времени не был изучен сонет 40-90-х годов XX века в грузинской литературе. До 70-х годов в нашей литературе

не было "венка сонетов", поэтому не возникала и необходимость его изучения. Проблеме "венка сонетов" в грузинской поэзии отведена в книге специальная глава.

В исследовании дано обоснование того, что укоренение "венка сонетов" в грузинской поэзии 70-х годов и его особая популярность в Грузии 80-90-х годов обусловлена стремлением приспособить эту устойчивую форму к трагическим переживаниям народа.

* * *

Как известно, термин **soneto** происходит от итальянского слова sonore, которое обозначает "звучание". В Германии сонет назывался "клинг - гедихт" (звучание звонков, струн). На звучание сонета, его песенный характер указывал при толковании этой иностранной стихотворной формы один из первых переводчиков 66-го сонета Шекспира Шалва Дадиани (Куджи) (Ж. - "Мцкемси", 1897, №21. с 13. Груз.).

В истории мировой поэзии родиной сонета считаются Франция и Италия. Согласно одной из теорий, во Франции, точнее в Провансе, "любовные песни" провансальских трубадуров заложили основы канонических форм сонета; сторонники второй точки зрения признают итальянское происхождение сонета (Н. Шульговский, Л. .Гроссман, В. Мёнх, М.Боура, М.Гаспаров, О.Федотов, В.Совалин, К. Герасимов, Р. Беридзе, М. Киквадзе, Г. Микадзе и др.).

Современные исследователи истории и теории сонета придерживаются мнения, что зарождение сонета связано с Италией XIII века и так называемой "сицилийской школой" (Гаспаров М. Л., Романтические твердые формы. Очерк истории европейского стиха. М.1989, с 149-150).

Его первым автором был Джакомо да Лентино, а периодом высшего расцвета сонета в итальянской поэзии считается творчество Франческо Петрарки (1304-1374), который написал до трехсот сонетов. Сонеты писали Данте, Микеланджело, Торквато Тассо.

В научном обороте бытует и так называемая "арабская версия" происхождения сонета, автором которой является А. Горнфеньд (Брокгауз Ф.А., Ефрон И. А //Энциклопедический словарь, СПБ,

1900, т. XXX, полутом 60, с. 860).

Сонет стал заявленной любимой поэтической формой французского ренессанса. Известный под именем "Плеяды" литературный круг (1540 г.), его организатор поэт Ронсар остановил свой выбор на строгой и организованной форме сонета, в основе которого лежала музыка (Шишмарев В. Ф., Ронсар и музыка // Французская литература, М., 1965, с 411).

В Англии в 1557 году впервые появилась антология Ричарда Тотеля "Песни и сонеты", а в 1609 г. было обнародовано 154 сонета Шекспира, которые второй английский сонетист Вордсворт назвал "ключом к творчеству Шекспира".

В шведской и немецкой поэзии сонет появляется с XVII века, первые образцы принадлежат Мартину Опицу (1597-1639), а впоследствии форму сонета совершенствуют Шлегель и Гёте.

Известные немецкие теоретики сонета В.Мёнх и И.Бехер досконально изучили эту устойчивую стихотворную форму европейской поэзии. В. Мёнх выделяет три типа европейского сонета и представляет их в виде схемы:

итальянский: abab/ abab/ cdc/dcd/
abba/ abba/cde/cde/ т.н. "треугольник"
французский: abab/ abab/ccd/eed abba/abba/ccd/ede
английский: abab/cdcd/efef/gg

О. Федотов представляет рифму терцетов французского сонета следующим образом: cc deed, или: cc dede - так, чтобы получить двустишие и катрен (Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX -начала XX века. Составление, вступительная статья и комментарии О.Н. Федотова, М., 1990, с.7).

Сложнейшей проблеме взаимоотношения формы и содержания сонета посвятил свое исследование известный теоретик этой оригинальной стихотворной формы И. Бехер, который предворил свой труд словами немецкого писателя Теодора Фонтане: "Учитесь думать сердцем и чувствовать разумом". В этом эпиграфе конденсирована суть философии сонета, согласно которой автор считает сонет основной формой поэзии, а его главной особенностью концентрацию большой поэтической энергии в минимальном пространстве.

Помимо 14-сложного размера и системы рифмов, "минимальные средства" подразумевают и метр, требующий определенного количества слогов в строфе. Провансальские трубадуры выбрали размером сонета гендеке-силлабический гликонический стих (11 слогов в каждой строке), поэты "Плеяды" (Пьер Ронсар, Иоаким дю Бель) метром сонета установили александрийский стих; в итальянской и испанской поэзии в качестве размера сонета стал господствовать 11-сложный размер, в английском -пятистопный ямб.

И. Бехер называет сонет "шахматами поэтической формы", представляет его схему в виде тезы, антитезы и синтеза и считает, что структура сонета убедительно показывает взамозависимость разнящихся элементов, согласование многоголосья.

Теоретиками сонета, вместе с исследователями канонов стиха, являются те поэты -сонетисты, которые создавали т.н. "дидактические сонеты", т.е. "сонеты о сонетах" (П.Пупо, В.Шлегель, Т.Готье, А.Пушкин, В.Тредиаковский и др.).

Композиция сонета находит своеобразную аналогию с рапрос - траненной в музыке сонетной формой, зародившейся в Европе во второй половине XVI и начале XVII века. Сложившаяся форма сонета отмечается уже в творчестве И.С.Баха, а наивысшую стадию своего развития форма находит в творчестве т.н. "венских классиков" (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Первой частью классического сонета является экспозиция (теза), втором -разработка (антитеза), а третьей - реприза (синтез); закономерно, по-видимому, что периоды возрождения, а соответственно, и зарождения сонета в европейской поэзии и музыкальном искусстве совпадают.

Зарождение сонета в итальянской поэзии XIII века в определенной мере было определено философией Фомы Аквинского, в которой нашла своеобразное завершение "Теория идей" Платона в редакции Аристотеля. На философию Фомы Аквинского большое влияние оказало и учение неоплатонизма и ее основным принципом стало олицетворение идеала эпохи: гармония веры и разума. Согласно философии Фомы Аквинского, в мире, сотворенном по установленному Богом порядку, каждому его творению изначально же отведено свое место и его разум определяет то, насколько

подчиняется он предопределению, Божьему провидению.

Как грузинские теоретики сонета (Григол Робакидзе, Валериан Гаприндашвили), так и зарубежные исследователи уподобляли построение сонета, совершенство его формы готической архитектуре, которая, со своей стороны, находит параллели в философии Фомы Аквинского (Какабадзе З. Искусство. Философия, Жизнь., Тбилиси, 1979, с.259, Груз.).

С учетом схоластической философии Фомы Аквинского и учения неоплатонизма можно объяснить тайну 14-и строф сонета, мистическое значение "четырнадцати".

Возможно число "14" является символическим олицетворением истории человечества, четырнадцати поколений рода человеческого от Авраама и до Давида, четырнадцати поколений от царя Давида и до Вавилонского пленения и четырнадцать поколений от плена и до явления Христа:"... всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов; и от Давида до переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов" (От Матфея, 1,17).

Несмотря на строго установленные правила, в разное время и в разных странах появились видоизменения сонетов: хвостатый сонет (2 катрена + 3 терцета), сонет с кодой (15 строк), двойной сонет (4 катрена + 4 терцета), безглавый сонет (катрен + 2 терцета), полусонет (1 катрен + 1 терцет), опрокинутый сонет (2 терцета + 2 катрена), а также общерифмованный, белый, безрифменный, хромой сонеты (последняя строка катренов укорочена) и т.д.

Видоизменения сонета получили особую художественно-смысловую нагрузку в творчестве "голубороговцев". Сонет был воспринят ими одновременно и как олицетворяющая идеалы Ренессанса "аполонновская" форма (канонический сонет), так и характерный для символической поэзии неканонический стих, сонет, выражающий "дионисово" начало.

* * *

Глава первая - "Сонет и грузинская действительнот". В этой главе показан тот общий, характерный для эпохи художественно-идейный мир, который способствовал, с одной стороны, укоренению сонета в грузинской национальной литературе в 10-х годах XX века,

а с другой - его возрождению в 70-90 -х годах.

Присущая "новому искусству" ориентация на избранных, отсутствие в нем всеобщего характера с особой силой отразились в творчестве "голуборожцев". Велика их заслуга в деле становления в грузинской поэзии сонета как оригинальной, необычной стихотворной формы.

Начиная с 10-х годов грузинские мыслители, критики, писатели активно изучают и оценивают современную им социальную и литературно-эстетическую среду. Глубинные изменения, которые были вызваны началом нового века, сопутствующие им процессы нашли свое зеркальное отображение в искусстве. Уже сам факт смены веков был особым символом, ибо "... в жизни символистов всё символ, не символов - нет..." (Цветаева М. Соч. в 2-х т , М, 1998, т.2, с.259).

В книге проанализированы литературно-эстетические воззрения А.Джорджадзе, Г.Кикодзе, К.Капанели, высказанные в 10-х годах при попытке определения грузинского национального характера, национальной физиономии. Известные эстетики ставили в своих трудах вопрос поисков формы, способной увязать окружающую действительность и грузинский характер. В 10-е годы национальное сознание придавало чрезмерно большое значение именно этому вопросу - необходимости совершенного и точного выражения грузинского характера.

Как известно, вместе с К.Абашидзе, А.Джорджадзе одним из первых оценил значение привнесенных "голуборожцами" новых художественно-образных поисков и приветствовал их появление в грузинской литературе. А.Джорджадзе при анализе публичной лекции Григола Робакидзе специально касается вопроса нарастания противоречий между иррациональной и рациональной сторонами познания в современной поэзии. А.Джорджадзе узрел обесценившие теории утилитарного назначения искусства и приветствовал представителей "нового искусства": "... силой любви к этому утилитарному борются сегодня даже с теми немногочисленными поэтами, которые сумели ощутить трагический характер жизни и кто пытается наделить поэтической формой столь трудно и недавно обретенное ощущение души" (А.Джорджадзе. Соч., кн. 3- Тифлис,

1911, с. 33. Груз).

Г.Кикодзе специально подчеркивал, что новое время привело к необходимости укоренения новых форм: "Великая историческая эпоха тем и отличается от заурядной, что она щедро порождает новые формы й идеи ... Душа наша изменилась, ибо прикоснулась к новой и таинственной стороне предметов и явлений, которые в прошлом полностью были скрыты от нас (Г.Кикодзе. Национальная энергия - Тбилиси, 1919, с.207. Груз.).

Грузинские мыслители 10-х годов хорошо понимали, что политическое возрождение народа "...начинается с признания культурных своеобразий" (А.Джорджадзе), что "...национальное обновление должно протекать через культуру" (Г.Кикодзе).

На грузинское мышление 10-х годов XX века огромное воздействие оказала ницшеанская теория аллогизма, которая своеобразно отразилась и в творчестве грузинских поэтов и в трудах наших мыслителей. С этой точки зрения, помимо прочитанной Григолом Робакидзе лекции о философии Фридриха Ницше, особенно значимой оказалась первая философская статья К.Капанели "Лейтмотивы ницшеанства" и его первая книга "Страдания и творчество" (Тифлис, 1917). Основным мотивом мировозрения К.Капанели, которое он окрестил как "органотропизм", является объяснением всех сторон и аспектов культуры и бытия потребностью их органически-биологического приспособления к окружающей среде. Под этим углом зрения рассматривал К.Капанели грузинский национальный характер и видел в его духовной сложности ницшеанские мотивы. С целью выявления отношения грузинских поэтов 10-20-х годов к Ницше в работе анализируется сонет Константина Гамсахурдия "Фридриху Ницше" (1921г.). Своеобразную интерпретацию одной из ранних работ Ницше "Рождение трагедии из духа музыки" дает Валериан Гаприндашвили в своей статье "Две стихии (фрагменты)" (Газ. "Бахтриоии", 1922, №4), где он в унисон с теорией Ницше пишет:" В поэзии, ровно как в природе, существуют две стихии: аполлоновская и дионисийская".

В книге детально рассматривается единый принцип грузинского эстетического мышления и художественного

творчества 10-20-х годов, который нашел своеобразное отражение в увлечении формой сонета, так как в нем тесно переплелись рациональное и иррациональное: форма стиха очерчена разумом, строго упорядочена, а содержание иррационально, постижимо и подтверждено внутренним взором. Для грузинских поэтов сонет оказался "приобретенной интуитивным познанием структурой" (Э.Кассирер), способной своей рациональной природой и философскими обобщениями дать четкое изображение чувственного мира.

В монографии показано, что популярность сонета в грузинской литературе снизилась со второй половины 20-х годов XX вска, затем в течении почти полувека сонет замечался все меньше, и лишь с 70-х годов он начал "возрождаться подобно фениксу" (В.Тредиаковский), что вообще характерно для этой стихотворной формы.

Возврат к сонету после увлечения верлибром, как указывают современные теоретики стихосложения (М. Гаспаров), возможно является, с одной стороны, следствием "волнообразного наката" форм, закономерной необходимостью чередования, а с другой стороны, как мы считаем, причиной является относительное освобождение от творческих принципов социалистического реализма в грузинской действительности 70-х годов.

Именно с этого времени стало возможным для писателя из состояния пишущего" вернуться к исполнению своей истинной функции. "Функция пишущего - всегда и всюду без промедления высказывать то, что он думает, - пишет Р.Барт и поясняет, эта функция беспромедлительно прямо противоположна функции писателя: во-первых, писатель создает накопления, печатается в ином ритме, нежели мыслит; во-вторых, свои мысли он опосредует тщательно обработанной, "правильной" формой..." (Барт Р., Писатели и пишущие «Избранные труды Семиотика. Поэтика. М, 1989, с 139).

Как известно, с 20-х годов в грузинской действительности уже развернулась борьба против "чистой поэзии" и "аристократических форм". Высказывалось мнение, что "стихотворение одурело, захирело в сонетах, а проза - в миниатюрах...Октябрьская революция открыла новые перспективы для всех существующих рамок ... либо надо говорить по-деловому, либо молчать (курсив наш - Т.Б.)...

реалии требуют делового подхода. Отсюда вытекает манера делового письма ... поэты как высшая аристократическая каста уничтожены ... современные проблемы совершенно новы и формальные методы облеклись не в сонет или триолет, а во множество новых форм (Шенгелая Д. Comentaria de bello galico (комментарии Галийской войны) "Литература да схва", Тифлис, 1924-1925, №1, с. 25 Груз.).

Естественно, подобное время и действительность уничтожили форму сонета. В последние годы не раз отмечалось то изумительное сходство, которое так сближает современную Грузию с культурой и общественной жизнью нашей страны 10-20-х годов - болезненное углубление в корни национального характера и сознания, желание широкого обобщения конкретных явлений, выявление и толкование причин нашего счастья и нашей беды.

Сонет в творчестве грузинских поэтов 80-90-х годов вновь воспринимается как символ, поэтический образ вечности, воплощения опосредствования совершенного, устойчивого.

О повышении внимания к сонету в 80-е годы должен свидетельствовать и тот факт, что именно в Тбилиси были проведены посвященные аспектам теории и истории сонета Всесоюзные симпозиумы (1985 и 1988г.г.). Материалы первого симпозиума были включены в сборник, в котором вместе с зарубежными авторами были представлены и грузинские исследователи сонета: Д.Тухарели, М.Киквадзе, Г.Буачидзе, Г.Лебанидзе, Г.Гиголов, А.Хинтибидзе и др.

В монографии представлено, как грузинская действительность 10-20-х годов, общественное сознание и философское обобщение эпохальных задач определили факты узаконения устойчивой сонетной формы. Эта взаимообусловленность (формы сонета в грузинской действительности, т.е. содержания) показана нами с привлечением трудов и статей А.Джорджадзе, Г.Кикодзе и К.Капанели. С другой стороны, сделана попытка установить, насколько способствовала грузинская действительность 80-90-х годов XX века возрождению формы сонета в современной грузинской литературе.

В работе выдвинута наша собственная концепция, согласно которой особый интерес грузинских поэтов к сонету как в 10-20-е

годы, так и в 80-90-е, был предопределен национальным характером, особым отношением к совершенной поэтичской форме сонета, желанием открыть в нем закономерности обшеуниверсального, всеобщего порядка.

Как известно, в устойчивой, твердой форме сонета как "в основной поэтической форме" сведены к единству "истинное и прекрасное" (И.Бехер). Своим особым интересом к сонету грузинская поэзия XX века как бы восполняла тот пробел, который образовался от ее насильственного векового отрыва от европейской литературы. Этот интерес с удвоенной силой проявился еще именно и потому, что сонет интуитивно был признан одной из лучших форм "национального художественного самовыражения".

При исследовании грузинского характера грузинские философы и литературные критики (З.Какабадзе, М.Мамардашвили, Г.Асатиани и др.) особо подчеркивают, что "...грузинская эстетичевкая природа... уже изначально проявляла особую склонность к идеалам Ренессанса и соответвующим формам самовыражения" (Асатиани Г. "У истоков" - Тбилиси, 1988, с 472. Груз.).

На наш взгляд, подчеркнутый интерес к устойчивой форме сонета в 80-90-е годы выразил стремление грузинских поэтов к освоению национального, духовного опыта и поиску идеалов Ренессанса, гармонии, добра, прекрасного и истинного.

Глава вторая - "Генезис сонет в Грузии". В этой главе прослеживается появление переводных и оригинальных сонетов в грузинской литературе XIX века, первых пояснений и характеристик этой устойчивой стихотворной формы в периодических изданиях того времени.

С учетом мнения И.Бехера, в начале данной главы высказана мысль, что сонет ни в одной стране не приживался стихийно, сам по себе, и что его появление является следствием существования разумной, глубоко продуманной теории. Становлению сонета в национальной литературе способствовало сближение грузинской художественной действительности с русской и европейской поэзией.

Знаменательно, что до XVIII века сонета не существовало и в русской поэзии. Первый, переведенный В.Тредиаковским сонет

появился в русской литературе в 1735 году. Затем А.Сумароков перевел сонеты Пауля Флеминга. В XVIII в. оригинальные сонеты писали: А.Ржевский, М.Херасков; в 20-ых годах XIX в. число сонетистов увеличилось: П.Катенин, А. Дельвиг, Д.Веневитинов, Н.Языков, А.Пушкин, Е.Баратынский, В.Кюхельбекер и др. К середине XIX в. интерес к сонету в России стал спадать. Большинство сонетов пушкинской эпохи отходят от канонической формы, исключение составляют сонеты А.Дельвига. В.Совалин считает, что А.Пушкин, возможно, написал свои сонеты под влиянием Дельвига.(Совалин В.С. Русский сонет нач. XVIII- XIX века, 1983, с. 495). К концу XIX века интерес к сонету в русской поэзии вновь возрос, возникают его различные вариантные формы. Причиной этого В.Совалин считает вольное оригинальное толкование творчества западноевропейских сонетистов русскими поэтами, в этом смысле он придает большое значение поэзии А.Бутурлина.

В грузинской литературе генезис сонета наблюдается с 30-ых годов XIX века. Г.Микадзе указывает, что термин "сонет" у нас впервые встречается в переведенном с русского поэтическом учебнике А.Никольского (1755-1834) "Основы словесности", перевод которого не мог быть осуществлен ранее 1816 года.

По традиции, появление первого переводного сонета в грузинской поэзии связывается с именем Г.Эристави. В 1836-1838 годах он перевел с польского шесть сонетов А.Мицкевича. Несмотря на несовершенство переводов, Г.Микадзе и другие исследователи (Г.Абашидзе, Л.Барнавели) придают этому явлению большое значение. М.Киквадзе причисляет к числу переводов Эристави еще один образец. В 1839 г. Г.Эристави перевел на грузинский сонет Петрарки "Благословление" ("Цискари", 1852, №1).

С нашей точки зрения, сходство с сонетной формой проявляют и оригинальные четырнадцатистрочные 16- и 14-сложные стихи Г. Эристави "№ .." и "Э.. ". Такое же мнение у нас и по поводу стихов Григола Орбелиани "*** Ге, Иверия" и " *** Имя его порицая".

Для изучении истории сонета в Грузии во внимание следует принять данную Ильей Чавчавадзе в его известном письме "Несколько слов..." оценку перевода Козловым сонетов Адама Мицеквича и его мнение о сонете в целом:"... эти сонеты, эти чудеснейшие цветы

поэзии... "

Фрагменты статьи И.Чавчавадзе "Цискари от 1855-го до 1862-го года" показывают, что Илья на основании анализа представленной в журнале поэзии выделяет три категории стихотворцев и отмечает, что "... одна часть стихотворцев подражает" европейской речи".

К этой третьей категории печатавшихся в "Цискари" поэтов относится, видимо, Кирилэ Лордкипанидзе и его сонет "К звезде путеводной" ("Цискари", 1859, №7), который пока не был изучен в специальной научной литературе. Написанный 14-сложнымм (5/4/5) катренами и терцетами, придерживающийся системы рифмовки – abab abab cdc ede - сонет представляет собой обращение к путеводной звезде. Он проникнут романтическими стремлениями и несет на себе отпечаток поэтического влияния Николоза Бараташвили.

Мы считаем, что к концу XIX в. (1859 г.) в журнале "Цискари" уже был опубликован оригинальный грузинский сонет.

С 80-ых годов XIX века, участилось упоминание сонета в грузинской литературной критике и периодике. В 1882 году в журнале "Имеди" (а не в журнале "Иверия", как это было отмечено в специальной научной литературе) было опубликовано переведенное с русского Антоном Пурцеладзе стихотворение под названием "Сонет".

"Сонет", "Сонет из Данте" упоминается в опубликованной в газете "Дроэба" (1884, 18 марта, №56, с.1) информации, оповещающей о проведении Н.Гулаком двух посвященных "Вепхисткаосани" публичных лекциях.

Этот термин упомянут и в статье И.Кавтели (Джаджанашвили) (газ. "Театри", 1886. №18-19.е), где автор, перечисляя виды лирической поэзии, упоминает также и сонет.

К концу XIX в., в 1897 г., в журнале "Мцкемси" впервые появился грузинский перевод 66-го сонета Шекспира, подписанный "Куджи" (Ш.Дадиани).

В Книге высказано соображение, что XIX век был подготовительным периодом для появления сонета, в грузинской поэзии. Эта твердая стихотворная форма утверждается в грузинской литературе в основном с 10-х годов XX в.

Нами рассмотрено четыре сонета, опубликованных в 1909 году Котэ Макашвили. Сонеты 10-сложные (5/5). Как указывает Г.Микадзе, именно они послужили главной причиной того, что в грузинской поэзии сонеты в основном писались этим размером (М.Гобечия, И.Гришашвили, Т.Табидзе).

На наш взгляд, первый этап появления и утверждения сонета в грузинской литературе (до"голубороговцев") отличался исканиями и нерешительностью, что и отражалось на композиционно слабых, лишенных внуренней убедительности и совершенства сонетах. Без теоретического осмысления и вдумчивого изучения было невозможно приспособить, подогнать европейскую устойчивую стихотворную форму под грузинскую действительность, связать сонет с истоками национальной поэзии.

"Голубороговцы"осмислили и освоили опыт французских символистов и при разработке новой, оригинальной символистической тематики интерпретировали канонические и неканонические формы сонета как символы: каноническая форма - символ "аполлоновского" начала бытия, а видоизменения сонета - "дионисийского" начала.

Полагаем, что в деле формирования и утверждения сонета в грузинской литературе сонеты русских символистов (К.Бальмонт, В.Брюсов, В.Иванов, М.Волошин, Ф.Сологуб), акмеистов (А.Ахматова, С.Городецкий, О.Мандельштам) сыграли не менее значительную роль, чем французская поэзия. Хорошо были знакомы грузинские символисты и со сборником сонетов И.Северянина" Медальоны".

Особую нагрузку нес для грузинских символистов принцип французского символизма - озвучание музыки души, ее глубинных тайн, что особенно удавалось посредством сонетной формы.

Осмысление"голуборожцами"сонета как стиха-символа было обусловлено его рифмическим богатством, предопределенностью метра, размера, "внутренней стороной" сонета, требованиями напряженной и четкой композиции, связью значимых для сонета чисел -14,4,3,2- с символикой чисел.

Глава 3 "Сонет в 1900-1930-е годы". Этот раздел монографии посвящается вопросу закрепления сонета в грузинской

литературе, установлению и разработке его канонических правил. После общего обзора, в котором рассмотрены сонеты Коте Макашвили и других авторов, в отдельные под главы выделены: сонеты Иосифа Гришашвили, Александра Абашели, Григола Робакидзе, полемика вокруг сонета, а также сонеты Галактиона Табидзе и Терентия Гранели.

Тематическое и версификационное многообразие грузинского стиха начала 900-х годов было следствием сосуществования трех поколений поэтов. Свою поэтическую деятельность продолжали представители старого поколения: Акакий Церетели, Важа-Пшавела, Дуту Мегрели и др.; в пору поэтической зрелости вступили поэты 900-х годов: И.Эвдошвили, Н.Чхиквадзе, В.Рухадзе, Д.Томашвили, П.Цахели и др.; одновременно на творческую арену выходят поэты нового поколения: К.Макашвили, С.Шаншиашвили, И.Гришашвили, Г.Табидзе и др.

Правда, реформа грузинского стиха имела место позже, в 1915 году, но уже в поэзии девятисотых начался процесс складывания новых стихотворных форм и художественно-изобразительных средств. Сосуществование художественных форм является признанным фактом в совершенном стиховедении: "...Современная эстетика вполне обоснованно придерживается взгляда, что в искусстве нет процесса, а есть только чередование разных вариаций художественного настроения, каждая из которых в равной мере соответствует эстетическим требованиям времени и среды, ее породивших, и в равной мере должна быть преодолена последующим развитием" (Мукаржовский Я. Традиция формообразования, в кн. Структуральная поэтика, М, 1996, с 319).

Можно сказать, что, исходя из требований эпохи, каждое из этих трех поколений поэтов проявляло обостренный интерес к поэтической технике.

В труде рассмотрены сонеты Мелитона Гобечия (Иллюстрированное приложение к "Сахалхо газети", 1910, № 1-2), которые после К.Макашвили оставили своеобразный след на пути утверждения сонета в грузинской литературе. В этой же главе рассмотрены сонеты С.Шаншиашвили, В.Рухадзе, К.Чичинадзе, К.Гамсахурдия, С.Пашалишвили, Мариджан, Сафо Мгеладзе,

Г.Цецхладзе.

В заключении обзорной части третьей главы отмечается, что в грузинской литературе 1900-1930-х годов сонет уже занял прочное место и в этом, помимо И.Гришашвили, А.Абашели, Г.Робакидзе, Г.Табидзе, Т.Гранели и "голубороговцев", не менее значительна была и роль вышеназванных поэтов.

Первая подглава "Сонеты Иосифа Гришашвили" показывает путь, пройденный поэтом при освоении сонетной техники, начиная от напечатанных в "Сахалхо газети" (1909г.) и "Чанги" (1910г.) неканонических сонетов и до первого канонического сонета под названием "Поэт" (1914г). В монографии исследованы видоизмененные сонеты поэта: "хромые сонеты" ("Царь Вахтанг", "Шеидиши"), так называемый сонет-септет ("Маленький сонет"), белый сонет ("Он сидел со мной в темном застенке"), а также 12-сложный (33/33) двухстопный сонет "*** Воспели величие". Среди стихотворений, посвященных поэтом старому Тифлису, есть два сонета "Сонет трамваю Шуабазари" (1927г.) и "Сонет к Тбилиси" (1958 г.).

Вторая подглава - "Сонеты Александра Абашели". В сборнике стихов поэта "Смех солнца" (1913г.) ясно выражены, с одной стороны, верность поэта традиционным верификационным нормам, а с другой, серьезное увлечение тематикой русского символизма и европейскими стихотворными формами. Обилие видоизмененых сонетов отмечается во втором сборнике А.Абашели "Пылающая аллея" (1923г.). Можно сказать, что в грузинской поэзии 10-20 годов никто из других поэтов не создавал столько видоизменений сонета, как это сделал Абашели. Его перу принадлежат: 1) две разновидности "сонета-септета" а) "Простая история" (3÷4) и б) "Радуга" (2+3+2); 2) "опрокинутый сонет" (3+3+4+4) "Смех"; 3) сонет с общей рифмой (аааа аааа bba cca); 4) хромой сонет "Невысказанный". Интерес также вызывает построенный по принципу аллитерации звука "ш" сонет "Шави тма" (Черные волосы). А.Абашели вводит в грузинскую поэзию "сонетные циклы", известные в западноевропейской поэзии с эпохи Возрождения. Сонет Абашели "Крылья орла" состоих из трех сонетов-септетов, цикл канонических сонетов "Мой путь" включает в себя восемь сонетов, а "Голубые цветы" -четырнадцать.

Третья **подглава**- "Сонеты Григола Робакидзе". В подглаве рассмотрено 13 сонетов Г.Робакидзе, написанных в 1916-1921 годах, в которых, на наш взгляд, наилучшим образом проявилось поэтическое лицо Робакидзе. Думается, что сонет Робакидзе "Великий полдень" вдохновлен сюжетом и художественно-образной структурой известного эклога С.Маларме "Полдень фавна". Семантические единицы – qarampili (гвоздика), kalmasi (сбор хлеба на гумне), kalaso (дуб, окрепший в воде как железо), чкиri (сомнение, ревность), raxsi (черно-красноватый конь) являются восточными художественно-эмоциональными символами, которые представляют символическую картину создания вселенной. данном случае семантическая структура текста, отображающая семантический настрой поэта, создается путем трансформации естественного языка.

В сонете "Французскому поэту" представлен акт художественного творчества. Этот сонет посвящен Шарлю Бодлеру, однако Робакидзе доводит свою мысль до читателя посредством "поэтики знаков" а не прямым указанием. Катрены сонета "Французскому поэту", подобно свободным сонетам Бодлера, не соблюдают четырехразовость рифмы.

В 1918-1921 гг. Робакидзе написал и включил в свой роман "Змеиная кожа" сонеты: "Верблюд" и "Васака"(лягушка), катрены которых построены с использованием лишь прилагательных, без применения глаголов. Валериан Гаприидашвили писал, что Григол Робакидзе создал новую форму сонета, в котором каждая строка оканчивается точкой. Каждая строка являет собой законченное изваяние, причем ни разу не употреблен союз "и".

Ключ к сонету "Васака" восходит к апокрифной версии 150-го псалма и углубляет символическое осмысление художественного образа лягушки.

В сонетах Робакидзе своеобразная и значительная роль отводится повторам. Если, согласно правилам, повторение слов в сонете запрещается, в "Сонете молитвы" повтору как художественному средству придается экспрессивная функция, связывая тем самым сонет со старинными народными заговорами и псалмами. В сонете нарушена и рифма катренов: abab abba.

Г.Робакидзе в "Сонетах-медальонах" при помощи метафор максимально точно рисует творческие портреты своих друзей-поэтов и с успехом использует оба пути создания метафор: логически-дискурсивный и лингво-мифологический (Э.Кассирер).

В книге особое место уделяется сонету "Лонда-амазонка", который был назван автором "сонетом, вышедшим из берегов". "Край, граница", т.е."берег" 14-сложного сонета соблюден в 8-и строках, остальные шесть, соответственно, являются 18-и 19-сложными. Изменения в этом сонете были сделаны без нарушения ритма стиха.

Профиль Григола Робакидзе как сонетиста и теоретика стихосложения наиболее отчетливо проявился в полемике, развернувшейся вокруг сонета.

Четвертая подглава-"Полемика вокруг сонета" затрагивает ту известную дисскусию, которая развернулась в 1918 году на страницах газет "Сакартвело" (№211,214,221) и "Сахалхо сакме"(№ 379, 385) по поводу замечания о сонетной рифме, высказанной в сноске 68-ой страницы в монографии Иосифа Гришашвили "Саят-Нова". В ходе этой полемики: а) выяснилась точка зрения Г.Робакидзе на чередование в грузинском стихе двух- и трехсложной рифмы; б) метром сонета в грузинской поэзии утвердился 14-сложный (5/4/5) размер; в) был допущен повтор слов в сонете в случае, когда повтор имел особую функцию.

Затем в полемику включились С.Пашалишвили и Т.Табидзе. С.Пашалишвили видел достоинство полемических писем Г.Робакидзе в высказанном им мнении об особенностях ритмической мелодии грузинских слов и рифмующихся слов.

Т.Табидзе решил один из основных вопросов развернувшейся полемики кто был первым поэтом, создавшим в Грузин канонический сонет, в пользу "голуборожцев". Т.Табидзе дал свою оценку и опубликованному после этой полемики эссе "Проблема сонета "Валериана Гаприндашвили: "... оно не связано единой формой". Т.Табидзе одним из первых среди грузинских теоретиков сонета дал точное определение видоизмененний сонета: каждый видоизмененный сонет умышленно должен отступать от установленных норм. "Сонет сам определяет самое себя", - писал

Т.Табидзе.

Пятая подглава - "Сонеты Галактион Табидзе". Большое значение придавал этой новой для грузинской поэзии стихотворной форме Галактион Табидзе. В 1950 году, обсуждая свой первый (1914 г.) сборник стихов, он писал: "В книге есть сонет". На создание этого сонета - "Лаура"- Галактиона вдохновили сонеты Петрарки. Галактионом написаны как 14-сложные (5/4/5), так и 10-сложные (5/5) сонеты: "Гобелен", "У оперного театра", "Пьянила печаль народа". Из видоизменений сонета внимание привлекает усеченный (не имеющий концовки) сонет "Средь бесчисленных знамен", гетеросиллабический сонет "Земля показалась"; повторам слов и фраз в сонете "Надпись на портрете Анатоля Франса" придается особая художественная функция. В этой же подглаве мы отмечаем, что поэт вместо термина "терцет" предлагает термин "самаиан"

Шестая Подглава "Сонеты Терентия Гранели". Подглава посвящена показу особенностей художественно-образного мышления сонетов поэта, несущих на себе отпечаток символистических и романтических настроений. Главный мотив поэзии Гранели иррациональное, интуитивное, мистическое переживание смерти, боязнь жизни - положен и в основу композиции и сюжета сонетов поэта. Уже в 20-е годы грузинская литературная критика (К.Гамсахурдия, В.Гаприндашвили) выделяла высокую технику сонета Т.Гранели "Тайное приветствие туберкулезной колокольне".

При анализе сонетов Гранели мы обратили особое внимание на используемые им аллитерации. В частности к аллетированию звука "с" поэт специально прибегает тогда, когда в сонете передается драматическое, трагическое мироощущение и выражается минорный, пессимистический настрой. В творчестве Гранели- сонетиста выделяется сонет-медальон "Нико Пиросмани", символистический художественный образ которого -"красный холст"- служит своеобразным водоразделом между реальным и ирреальным и предстает как символ трагического образа жизни. Все сонеты Терентия Гранели канонические.

Глава четвертая - "сонет в творчестве "голубороговцев". Глава объединяет восемь подглав. В ней дается обзор

общего характера, в котором показано, что сонет в творчестве "голубороговцев" осмысливался как художественный символ, маска.

В книге дается обоснованное подтверждение того, что "голубороговцы" обусловили окончательное закрепление сонета в грузинской поэзии.

Связанное с идеей обновления мира требование полного изменения действительности являлось исходным принципом символистов и приближенных к ним философов. Именно поэтому приветствовал А.Джорджадзе появление первой школы символизма в нашей стране.

В русском символизме проблему "Всеобщего единства" поднял философ Владимир Соловьев, согласно которому в "новом искусстве" должен был осуществиться гармоничный синтез религии, науки, философии. Символизм оказался лучшим средством для выявления богатых возможностей твердой формы сонета. Идея "Реставрации грузинского национального мышления" (А.Джорджадзе) стала закваской символического мышления "голубороговцев", тем основанием, которое при помощи "поэтики намека" (В.Брюсов) могло связать "прерванную цепь грузинской философии" (А.Джорджадзе).

"Голубороговцы" сумели приспособить сонетную форму к содержанию "новой поэзии": показать роковой разлад между реальным и ирреальным и духовный трагизм личности.

Необходимость выражения ранее не знакомых для национальной поэзии переживаний и настроений заставила грузинских символистов прибегнуть к использованию классической канонической сонетной формы. Часто с целью передачи внутренней дисгармонии лирического героя, для оригинального решения нового поэтического настроения грузинские поэты, подобно французским и русским символистам, обратились к нарушенной, неканонической форме твердого сонета. Так был создан в грузинской сонетистике "глухой сонет", "опрокинутый сонет", "сонет, вышедший из берегов" и т.д.

Все вышесказанное касалось проблем содержательного и композиционного единства сонета. Но каноничность сонета,

как известно, создает та определенная совокупность твердых версификационных норм, которые не подчиняются закону изменяемости в течение его почти семисотлетней истории. В частности, обязательные для сонета 14 строк, строфика, соблюдение заранее заданного метра и рифмы были не менее проблематичными для 10-20-х годов XX столетия, чем выбор содержания сонета.

Грузинская литературная критика впоследствии отрицательно оценила настойчивое требование "голуборожцев" закрепить 14-сложный метр в сонете: "Символисты выдвинули на передний план 14-и 10-сложные стихи, особенно участились первые. В спорах, разгоревшихся вокруг классического сонета, в вихре триолетов и рондо традиционным богатый шаири был предан забвению. Сложился своего рода стандарт, и стали утверждать, будто сонетной форме соответствует лишь 14-сложный стих. Модернисты, разумеется, внесли в грузинское стихосложение много нового, но, пытаясь насаждать метрико-рифмические стандарты, они тем самым способствовали метрическому (и ритмическому) обеднению грузинского стиха" (Абашидзе Г. По поводу шаири // "Чвени таоба",1937, №28,с,56. Груз.).

В соответствии с благозвучием сонета совершенно естественной была забота "голуборожцев" о его рифме, за что впоследствии им пришлось извиняться и что потребовало покаяния от Паоло Яшвили (Яшвили П. Для чего вспоминаем прошлые ошибки // "Литературули газети",1936, №26, Груз.).

Известный исследователь русского сонета А. Гроссман отмечал, что символистами был открыт особый, сонетный ритм, ранее свойственный лишь Дельвигу и Пушкину - гибкий, спокойный, ровный и в то же время сочетающий в себе торжественность.

Как считали "голубороговцы", подобный "замедленный" и "тяжелый", твердый ритм порождал в сонете 14-сложный (5/4/5) размер (Гроссман Л. Поэтика русского сонета// Борьба за стиль, М., 1927,с. 128).

В опубликованном в 1929 г. исследовании "Ритм как диалектика" Андрей Белый критически пересматривает свои ранние труды и отмечает, что ритм представляет собой психологический факт, предшествующий моменту "словесного выбора". Поэтому

поэт ищет его и в стихе и в прозе, нарушая тем самым их жанровую природу.

"Голубороговцы", по инициативе Григола Робакидзе, старались разрушить жанровые границы и подтверждал и этот принцип художественными образцами. В качестве примера в книге рассмотрены "Сонет в прозе" С. Цирекидзсе "Natur Morte" С.Клдиашвили. О них в грузинском стиховедении высказано немало интересных соображений, вопрос об их жанре, как известно, стал предметом дискуссии в грузинской критике (Г.Микадзе, А.Хинтибилзе, Т.Тевзадзе, Л.Авалиани). С нашей точки зрения, победа "ритма прозы" над "ритмом стиха" и, соответственно, преимущество синтаксических конструкций прозы по сравнению с метрическими единицами стиха явно указывает на то, что оба образца-эксперимента больше соотносятся с прозаической сферой, чем со стихотворной, и, как мы считаем, их нельзя отнести к числу видоизмененных сонетов.

Из "голуборожцев" к сонетной форме сравнительно редко обращались Николо Мицишвили и Иванэ Киниани, а что касается Али Арсенишвили, то он более известен как эссеист и переводчик.

В работе специальные подглавы посвящены тем представителям "голуборожцев", в творчестве которых эта твердая стихотворная форма занимала особенно большое место.

"Сонеты Паоло Яшвили". По поводу Паоло Яшвили говорилось, что им создан первый грузинский классический сонет -"Сонет к Элли". Вообще же Паоло Яшвили написал девять сонетов, из которых все являютя каноническими. Им не создан ни один нерифмованный, глухой сонет. Примечательно и то, что из девяти сонетов П.Яшвили семь - это посвящения, шесть т.н. "медальонов", а один "автомедальон". В "Цикл Елены Дариани" П.Яшвили ввел один "цветной сонет", в котором чувствуется преимущество "аполлоновской" гармонии перед "дионисийским началом".

"Сонеты Тициана Табидзе". Установление художественно-выразительного характера сонетов Тициана Табидзе помогают правильно оценить и проанализировать все его поэтическое наследие. Первые 10-сложные сонеты Т.Табидзе датированы 1911-ым годом ("Песня путника", "Адонайс", "Медея"). В тот же год

им переведены сонеты "В Альпах" И. Бунина и "Предчувствие" К.Бальмонта. Оба они выполнены 14-сложным размером (5/4/5) и в следующей системе рифмовки: abab abab ccd dee.

В 10-сложном сонете (5/5) Т.Табидзе "Сонет поэта" (1915г.) не соблюдено обязательное строфное деление на катрены и терцеты. Стихотворение поделено на две восьмистрочные строфы. Позднее Т.Табидзе сам отмечал: "... у меня самого были собственные и переводные неправильные сонеты... и свои детские ошибки я вспоминаю с любовью" (1918).

Настоящие канонические сонеты созданы Тицианом Табидзе в период существования ордена "Голубые роги", и в них запечатлено характерное для символизма художественно-образное мышление. В этой же подглаве труда проанализированы десять сонетов, написанных в этот период: "Ноябрь", "Пьеро", "На автопортрете", "Фатьман-Ханум","Петербург", "Балаган Халдей", "К Валериану Гаприндашвили", "К Паоло Яшвили", "К Нине Макашвили", "К Григолу Робакидзе". Гетеросиллабическим является лишь "Автопортрет".

Здесь же мы рассматриваем переведенный Тицианом Табидзе "Хромой сонет" Поля Верлена, который сравниваем с его французским оригиналом и русским переводом, выполненным В.Брюсовым. Тщательное изучение показало, что как в оригинале, так и в русском переводе срифмованы только катрены, а не терцеты. Т.Табидзе в своем переводе не отходит от оригинала и потому этот сонет является "хромым" отнюдь не из-за неравномерности слогов катренов, не из-за краткости последних слов, а в силу нерифмованности терцетов.

Среди сонетов, написанных Т.Табидзе в период существования ордена, неканоническим является сонет "Пьеро" (4+4+3), а "Балаган Халдеи" повторяет схему английского сонета (4+4+4+2).

Лишние катрены имеются в сонетах, написанных Т.Табидзе несколько позднее: "Близ Соганлуга" (1927) и "Две Арагви" (1936). С нашей точки зрения, эти дополнительные катрены выполняют функцию "ключа к сонету".

Особенное место в подглаве уделяется анализу

неканонического последнего сонета Т.Табидзе "*** Шемоуплшвиа, шемоудиа" (...раскрошилось, расстаяло); Эта особая разновидность 10-сложного опрокинутого сонета (4+2+2+2+4) состоит из терцетов, помещенных между катренами. Терцеты представлены двумя стопами и, подобно катренам, в них нарушена рифма, и нем не соблюдено еще одно строгое требование: повторяются слова.

Художественно-образный и версификационный анализ сонета "... Шемоуплшвиа, шемоудиа" наглядно показывает его органическую связь как со всем творчеством Т.Табидзе, так и с богатыми традициями грузинской классической поэзии. Не случайно также и то, что композицию сонета связывают поэтические образы ледника и Терека, которые в символических образах обобщают вечное и преходящее. Особая функция в этом сонете придана союзу "да" ("и").

Тициан Табидзе написал 16 сонетов. До конца своей жизни он обращался к этой твердой стихотворной форме, чтобы излить все наболевшее, выплеснуть всю накопившуюся на душе тяжесть.

"Сонеты Валериана Гаприндашвили". В третьей подглаве четвертой главы монографии представлено и проанализировано до 45-и сонетов. Современники поэта подчеркивали: "... В Грузии никто, как он, не любил сонета" (С.Цирекидзе). Эта любовь отразилась в сонетах поэта и его известном эссе "Проблема сонета". Известны также все еще не опубликованные сонеты В.Гаприндашвили, написанные им на русском языке.

В труде исследованы сонеты, вошедшие в сборник В.Гаприндашвили "Вечерние зори", большинство которых объединены в цикл "Амарсипали". Отмечено также, что в сборник не попал, хотя перекликается с внесенными в него сонетами, написанный в этот же период опрокинутый сонет "Встреча" (Газ. "Мегобари", 1915, №21).

В труде объясняется значение образа-символа "Амарсипали", который раскрыт в стихотворении В.Гаприндашвили "Сомнамбула", "Амарсипали" – созданная вечерним снегом - "вуаль" и "герб" вечерних зорь, значение этоего образа символа

приравнивается к тайнственному, недостижимому на что указывал и сам В.Гаприндашвили: "Блок сделал из снега сказку, а

его Незнакомка - прежде египетский сфинкс, сейчас стала загадкой Невского проспекта".

Значение слова-символа "Амарсипали", связанного с представлением о снеге, еще более подтверждает факт увлечения В.Гаприндашвили поэзией Маларме. Гаприндашвили перевел на грузинский его "Лебедя"; в книге переводу отводится особое место.

Знаменательно, что объединение в цикл "Амарсипали" сонетов является своеобразной попыткой циклизации сонетов, что было так характерно для западно-европейской литературы, особенно в эпоху Возрождения. Циклическая форма сонетов помогает поэту в философском обобщении, расширении темы.

В сонете, посвященном Валериану Гаприндашвили, Г.Робакидзе писал: "Размягчится тогда твой твердый сонет...". Под "размягчением" устойчивой, твердой формы сонета или его нарушением поэт-исследователь подразумевал создание Валерианом Гаприндашвили видоизмененных, безрифменных," глухих сонетов".

Сонеты В.Гаприндашвили отличаются экзотическими рифмами (grimebs gaugimebs, jiokonda dagonda и др.) и неологизмами ("poemans", "moemanc", "kaianuri").

Во втором периоде творчества (1925-1946гг.) содержание сочиненных Валерианом Гаприндашвили сонетов, становится более реалистичным и отличается конкретно-предметным характером художественных образов. В 1940 г. поэт написал так называемый "дидактический сонет"- "Городу сонета".

"Сонеты Колау Надирадзе". Подглава касается, в основном, анализа сонетов, вошедших в сборник "Балдахин".

Удельный вес сонетов в творчестве К.Надирадзе очень невелик. К пяти сонетам, напечатанным в сборнике "Балдахин", поэт позднее добавил лишь один. Видно, поэта не особенно привлекала эта твердая стихотворная форма. Сонеты, вошедшие в "Балдахин", являются каноническими: написаны в 14-сложном метрическом размере (5/4/5) с двумя катренами и двумя терцетами и постклассической схеме рифмовки: abba abba cdc dee/cdd cee. Рифмы терцетов часто консонансны: godeba-lodebi ("Янтарного

цвета факир"), ckhvirgatekhili – gadaekhila ("Автопортрет").

Попытка создания "новой мифологии", которая так явно проявилась в творчестве "голуборожцев", отразилась и на их сонетах.

Желание слить природу и историю особенно сказалось в сонетах К.Надирадзе. В его сонетах ярко проявилась манера, характерная для выражения импрессионистского мироощущения, что сказалось и на примате желтого цвета, символизирующего тяжесть и лживость "эмпирической жизни" ("Желтое томление").

В труде проанализирован сравнительно недано написанный поэтом (1960г.) неканонический (3+4+4+3) сонет "Не сказал я тебе, Родина, мгого".

"Сонеты Шалвы Кармели". Раньше всех (1923 г.) орден "Голубые роги" оставил Шалва Кармели, которого сонетная форма привлекала особенно. Сборник "Вавилон", изданный (1921г.) за два года до его смерти, почти на треть состоит из сонетов. Один из первых рецензентов этого сборника усмотрел связь стихотворений Шалвы Кармели с поэзией французских парнасцев и увлечение поэта рифмой объяснил этим духовным родством: "Ни один грузинский поэт не применял в своих стихотворениях столь неустанно формулу о женских и мужских рифмах, как Шалва Кармели" (В.Гаприндашвили. Стихотворения. Поэма. Переводы. Эссе. Тбилиси, 1990, с.559, Груз.).

Тематику сонетов Шалвы Кармели в основном определял его интерес к прошлому Грузии, так же широко использует он библейскую тематику. Все сонеты Ш. Кармели канонические.

"Сонеты Раждена Гветадзе". Следующий из числа "голубороговцев", в чьсм творчестве такое же значительное место занимает сонет, является Ражден Гветадзе. С его именем связана история создания опрокинутого сонета в грузинской литературе.

"Опрокинутый сонет" является единственным грузинским сонетом, который читается и в прямом и в обратном направлении. "Такой сонет не написан никем из русских поэтов", писал Г.Цецхладзе (Газ."Трибуна", 1922, №234,с.2).

Так называемый "опрокинутый сонет" Р.Гветадзе под названием "Разбитый янтарь" впервые был опубликован в газете

"Поэзиис дге" (7 мая 1921 г.).

Этот 10-сложный неканонический (3+3+4+4) сонет интересен во многих отношениях: во-первых, мастерским владением поэтической техникой, а затем уже агонией выраженного в нем страдания, когда герой единственный выход видит в самоубийстве. И это переворачивает все вверх дном, возвращает вспять пройденный им путь.

"Опрокинутый сонет" читается и снизу вверх, значит сперва могут быть катрены, а затем терцеты. "Опрокинутый сонет" не имеет рифмы, его строки глухи. "Прямой" же сонет украшен каноническими, созданными по классической схеме рифмами (cdc ede abba abba). "Опрокинутый сонет" Гветадзе своей безрифменностью напоминает "опрокинутый сонет" Валериана Гнриидашвили, который к числу видоизменных сонетов впервые причислил Г.Робакидзе.

С нашей точки зрения, "опрокинутый сонет" Р.Гветадзе видоизменен в трех отношениях: во-первых, опрокинута его строфика, читается шиворот- навыворот и является нерифмованным, глухим.

"Опрокинутый сонет» Р.Гветадзе является поэтическим подтверждением широко распространенного в теории символизма явления двойника, отражения, здесь посредством эффекта зеркального отражения нарисован образ самоубийцы.

"Опрокинутый" является победой дионисийского, дисгармонического, хаотического начала мира, который с перевернутой, лицевой стороны привлекателен своей аполлоновской, прекрасной формой. "Нечто" и "ничто", "светлый" и "темный" являются необходимыми частями единного круговращения. Они существуют благодаря взамопритяжению, взаимовлечению, и вечная форма сонета может быть одновременно и безобразной и прекрасной.

"Опрокинутый" сонет не может иметь рифмы так же, как лишен рифмы "глухой сонет" В.Гаприндашвили, лирический герой которого мечтает о самоубийстве. Рифмы, "сигнальные колокола" строк (А.Ахматова) требуются лишь прекрасной, канонической форме -классическому сонету, а бесформенный, неканонический

сонет не может приспособить их к себе. Рифму как молниеносный проблеск отчаяния обязательно нужно зафиксировать, но не узаконить.

Сонет Р.Гветадзе "Разбитый янтарь" является лучшим свидетельством теоретических взглядов грузинских символистов о сонете как о маске символов. О многом говорит и второе название "опрокинутого"- "Разбитый янтарь". С нашей точки зрения, автор в янтаре видит четки, круг, вечное круговращение, которое "сломалось", изменилось, нарушилось.

Р.Гветадзе своим "опрокинутым сонетом" продемонстрировал наиболее усложненную и напряженную форму мировосприятия "голуборожцев"; поэтический мир является своеобразной моделью реальности, но оба эти мира объединяют сложные взаимоотношения; поэтический текст же является мощным и глубоко диалектическим процессом поиска истины, изучения окружающей действительности и ориентации в ней, ее интерпретации. "В процессе социального общения он (знак) выступает как заменитель некоторой представляемой им сущности. Отношение заменяющего к заменяемому, выражения к содержанию составляют семантику знака", писал Ю.Лотман (Лотман Ю.М., Анализ поэтического текста. Л, 1972, с. 19).

В подглаве проанализированы также сонеты Р.Гветадзе: "Бархатная женщина" "Потухшие свечи". Выявлены параллели с сонетами Т.Табидзе и Ш.Кармели как с тематической, так и версификационной точки зрения.

Отмечено, что в сонете "Жадное желание" рифмой последнего терцета является "chukurtmebit – chukur tmebit" как у Галактиона в стихе "Песнь песен Никорцминде".

На рифмическую пару "arizhrarhden-razhden" специально указывал Г.Цецхладзе (Газ. "Трибуна", 1922, №235). В труде говорится, что Р.Гветадзе в сонете "Кетеван" обращается к уникальной схеме рифмования терцетов, к так называемому "треугольнику"; cde cde.

"Сонеты Шалвы Апхаидзе". Подглава знакомит с сонетами еще одного из "голубороговцев", творчество которого в 40-е годы особенно часто было представлено в виде циклов.

В труде отмечается, что в период существования ордена

"Голубые роги" Ш.Апхаидзе сочинил всего три сонета, но в этом отношении 40-е годы оказались для него очень плодотворными. В вышедший в 1941 году сборник Ш.Апхаидзе включил 46 сонетов, 28 из которых были объединены в цикл "Вершины", а 18 сонетов - в цикл "Судьба Картли". В сборник, вышедший в 1967 году, поэт поместил 12 сонетов, которые свел в один цикл - "Голубизна над Мцхета", посвященный прошлому Грузии.

Катрены "Янтарного сонета" Шалвы Апхаидзе построены на двух рифмах, а рифмы терцета по своему звучанию максимально приближаются друг к другу.

Сонеты Ш.Апхаидзе, сочиненные им в 10-20-е годы, посвящены Богоматери. В них, как и в сонетах других "голуборожцев", сделана попытка художественного воплощения идея грузинского мессианизма ("Янтарный сонет", "Санта-Мария", "Богоматерь на проспекте").

"Сонеты Гиоргия Леонидзе". Первый сонет поэта "Сонет к грузинским гусарам" датирован 1916 годом. Он является каноническим и выполнен тем ритмико-интонационным размером, который был узаконен в грузинской поэзии Григолом Робакидзе: составлен из именных предложений, слов и стоп, завершающихся точками.

Два из пяти сонетов, написанных в 1917 году, включены в один цикл: "Два сонета к Грузии". Написанный в том же году один из сонетов "В Грузии (белый флаг)"- неканонический (4+6+6). Он посвящен возрождению идеи мессианизма в Грузии.

Неканонические сонеты сочинены Гиоргием Леонидзе в 1925 -1928-х годах: "Лавина" (4+3+3+5), "Библейское видение" (5+3+3+4), которые являются одновременно и "хромыми". Хромающей является последняя строка катрена, а также "опрокинутый сонет" с усеченным концом "Тбилисские мастера" (3+3+4).

Интонация этого "опрокинутого сонета" приближается к разговорной речи. Он обращает на себя внимание той редкой "треугольной" схемой рифмовки, которая была использована в сонете Р.Гветадзе "Кетеван" – cde cde.

Глава пятая – "Сонет 40-90-х годов XX века грузинской поэзии". В главе рассмотрен один из самых значительных этапов

развития этой твердой стихотворной формы, когда господствующий литературно-художественный метод социалистического реализма заставил грузинских поэтов пересмотреть свое отношение к стихотворной форме вообще. В то время, когда любое проявление внимания к форме скрещивалось "формализмом" (что часто бывало наказуемым), чисто формалистические искания в литературе были редки. Основной задачей поэзии тогда стало выражение гражданских мотивов на наиболее простом и доступном для широких народных масс языке.

Несмотря на это, в грузинской поэзии 40-х годов все же встречаются сонеты. В работе рассмотрены сонеты Григола Абашидзе. Два сонета включены поэтом в поэму "Рождение Амирана".

В свое время смелое содержание этих сонетов вместе со всей поэмой стало причиной обвинения Г.Абашидзе в приверженности к символизму, за что он был строго наказан. Григолу Абашидзе принадлежат еще два независимых сонета: "В старом храме" и "Семь тюремщиков", а в довольно обширное стихотворение-оду "Песнь о стали" он включил 10-сложный сонет. Сонеты Г.Абашидзе - канонические, 10-сложные (5/5) или 14-сложные (5/4/5).

В 80-е годы Г.Абашидзе вновь обратился к сонету, теперь уже как переводчик, и заставил заговорить на грузинском языке сонеты Пьера Ронсара.

В 1940 году Иосиф Нонешвили написал известный "опрокинутый" сонет "Шах-Аббас", в котором вторая строка последнего катрена является хромающей: вместо 14-сложной она 10-сложная. И.Нонешвили принадлежат также сонеты: "Мост Помпея" и "У могила Арсена".

обзорной части главы мы рассматриваем сонеты Мириана Абуладзе: "Соломон Лионидзе" и "Весенняя дорога", сонеты-медальоны Харитона Вардошвили, сонет Тамаза Чхенкели "*** Небо разверзлось". Более подробно останавливаемся на сонетах Мурмана Лебанидзе. В творчестве поэта рядом с традиционными 14-сложными (5/4/5) появляется "узкий сонет", который состоит из пятисложных катренов и гетеросиллабических (6:7) терцетов. Мурману Лебанидзе принадлежит также канонический сонет "Гасци,

иале да иаре келаптрит хелши" (В путь, освещая вокруг лампадой) (6+4+4); этот "опрокинутый сонет" сложен гетеросиллабическим размером (10:14:5:9).

К концу 50-х годов, после реабилитации "голуборожцев" было снято табу и с их творчества, классическая форма сонета обрела новое содержание.

Джемал Инджия публиковал свои сонеты еще в 60-е годы. В 1988 году в виде инетерссного эксперимента он издает односложный сонет "Ручеек в лесу", который снабжает примечанием - "самый худой сонет"; метр, строфика и система рифмовки - канонические.

В этой же главе рассмотрены сонеты Михаила Квливидзе.

Далее говорится, что развернувшееся в Грузии в 80-х годах национально-освободительное движение, трагедия 9 апреля и новый этап борьбы за независимость наполнили иным содержанием эту устойчивую стихотворную форму-сонет. Слияние возвышенного и трагического подвигло грузинских поэтов к прекрасному, вынудило их по-иному отнестись к традиционной форме сонета. Не так уж незначителен тот факт, что лидеры освободительного движения Звиад Гамсахурдия и Мераб Костава писали сонеты.

В сборнике стихов З.Гамсахурдия "Помолвка луны" (1987 г.) вошли три сонета: "Посвящение", "Твоя улыбка. Сонет к Манане", "Небесный" ("Из цикла Терентий Гранели").

В сборнике стихов Мераба Костава (1990г.) всего два сонета: "История" и "Кохтагора". "История" неканонической формы (4+3+3+4), размер – гетеросиллабический. В терцетах пять раз повторяется слово "рамдени" (сколько), что созвучно названию сонета "История".

В сонетах Отара Челидзе отмечается иная вариация 10-сложного стиха (3/3/4). 10-сложным стихом (2/4/4) в пятнадцать строк написан сонет О. Челидзе "Дошедшие до сегодняшнего дня", который поэт назвал сонетом-нечетом, т.к. в нем одна строка лишняя (4+4+4+3). Так же неканоничен сонет (4+3+3+4), или как назвал его поэт "уродливый" сонет, посвященный "Н", рифмовка которого тоже имеет своеобразный характер: ababcde dce abab. В форме сонета написана и баллада Отара Челидзе "Тигренок и сиротка", выполненная восьмисложным размером (2/4/2).

В 1991 году поэт Имери Хревели опубликовал сборник палиндромов, в который вошел сонет-палиндром "Не порадовал" (ар ахара).

Здесь же рассмотрены "Три сонета к свободном Грузии" Т. Мебуришвили, "Свободные сонеты" Б.Данелия, сонеты Ш.Порчхидзе, И.Базадзе, Т.Бадзагуа, О.Микадзе, Ш.Зоидзе, Ш.Кванталиани, В.Глонти, Н.Абесадзе, Р.Чилачава, Д.Векуа, Б.Одишели, Р.Амаглобели.

В этой главе монографии высказана мысль о том, что обострение внимания к твердым европейским стихотворным формам в 40-90-е годы XX века было связано с обновлением грузинской поэзии и желанием достижения тесного органического единства с мировой поэзией. Поэты, увлеченные верлибром, в 60-70-е годы неожиданно повернулись к твердым стихотворным формам. Это одновременно и предвестник кризиса и свидетельство поиска "третьего пути".

Обилие неканонических сонетов в грузинской поэзии 40-90 годов объясняется, с одной стороны, приверженностью литературному наследию 10-20 -х годов и, с другой стороны, желанием перенести на свою почву и освоить классический сонет со всем многообразием его форм.

В грузинской поэзии 80-90-х годов число сонетистов значительно возросло. Среди них особенно выделяются Лия Стуруа, Гено Каландия и Ладо Сеидишвили, которыми были выпущены специальные сборники сонетов.

а) Сонеты Лии Стуруа. Выход сборника сонетов Лии Стуруа в 1987 году с позиций сегодняшнего литературоведения можно оценить как некую "ожидаемую неожиданность" С одной стороны, для читателя, привыкшего к верлибру Лии Стуруа, характерному для ее творчества на протяжении многих лет, канонизированная форма сонета была неожиданностью. Но, с другой стороны, вполне можно было ожидать, что к сонету обратится поэтесса, которая многие годы безгранично расширяла рамки верлибра оригинальными метафорами и абстрактными обобщениями конкретно - предметных явлений и переживаний.

В сборник Лии Стуруа вошли 49 сонетов и каждый из

них несет особую нагрузку, имеет специфическую функцию. Глубоко индивидуальные и субъективные, аморфные переживания поэтесса старается ввести в границы логически определенной и заранее установленной формы. Сонеты Лии Стуруа - "Тяготение к логическому" человека, уставшего от аллогизмов и абсурда, это борьба за возвращение классической гармонии, направленная на бегство из настоящего.

В сонетах Лии Стуруа рифма несет совершенно новую нагрузку: в терцетах она полностью свободна и трехразовая рифма терцетов представлена в различных вариациях: cde ede; cdd edd; cde cde; cde; xcc; cdc; ede; xdx; cde. Часто встречается и "треугольник": cde cde, что крайне редко для классического канонического сонета. В грузинской поэзии к этой схеме первыми обратились Р.Гветадзе и Г.Леонидзе.

В сонете Лии Стуруа "Сонет о слове" хорошо отражена трагическая переменчивость слова и его "бесфункциональность" в современном быту и поэтической речи. Лишенное духовности настоящее представлено множеством вещей и тел, где каждое из них значительно не своей конкретностью, а как средство достижения чего-то, орудие действия, свидетельство итога деятельности. "Грамматически это не имя существительное (существа) и не прилагательное (атрибуты), а глаголы-формирование... Они не могут действовать или ощущать действие, а представляют итог деятельности, выраженный глаголами и инфинитивами, это как бы бесконечно делимое прошлое будущего формирования, вечно ускользающее из настоящего" (Риклин М. Интерьер метафоры, Газ." ± Литература", 1996, №2, Груз.).

О стихотворениях Лии Стуруа уже была высказана мысль,что в тех ее стихотворениях, которые в меньшей степени характеризуются метафоричностью, замечается повтор согласных так называемого "узлового слова", в близлежащих в существующем стихотворном пространстве словах. Это явление Т.Доиашвили считает актом, аналогичным метафоризации.

Подобным же образом создается звукопись сонетов Лии Стуруа. Диссонансная рифма ее сонетов, особенно терцетов, опирается на повтор опорных согласных, в основном, в окончаниях

рифмующихся слов: enamchevroba-cherze, tskali – tsknarad; ассонанс: chems lag tskhovrebas – memakhsovreba. Из всех видов неточных рифм в сонетах Лии Стуруа чаще встречается диссонанс, который опирается на согласие наиболее ограниченных согласных опорных рифм: Khvedri-damakhvedvian, ("Пестрый сонет"), davizave- mizani, gamistevani-damalevines, umetaforess-simartove.

В книге проанализирован сонет Лии Стуруа "Сонет о сердце", который мы относим к числу т.н. "свободных сонетов". Параллельно, на ассоциативной основе мы связываем его с сонетом Галактиона "Сердце".

Так называемый "дидактический сонет" Лия Стуруа "Сонет о сонете" хорошо выражает отношение поэтессы к этой твердой стихотворной форме. Моделью классического сонета для Лии Стуруа является символический сонет.

"Сонеты Гено Каландия". В конце 80-х годов в поэзии Г.Каландия явственно выделяется сонет как новая структура художественного мышления для увлеченного эстетизмом и дендизмом поэта. Такое явное предпочтение сонетной форме мы можем считать прежде всего рыцарским преклонением перед классиками грузинского стихосложения ("Ме Яшвилис ватареб орденс"- "Я ношу орден Яшвили"), и лишь затем отходом от уже исчерпанных возможностей собственных стихотворных форм.

В сборник стихов Г.Каландия "Третий глаз" (1993г.) вошли почти сто сонетов, большинство из которых представлено в циклах "Морские сонеты", "Сонеты о любви", "Осенние сонеты", "Сонеты вечерней поры". Общее название этих четырех циклов, с нашей точки зрения, подразумевает и рыцарей - защитников любви и веры - и прекрасный пол. Осмысление кариатид как символа колонны и их увязывание с классическими формами сонета выглядят совершенно естественным в творчестве Г.Каландия.

В сборнике встречаются семисложные сонеты ("Двое", "Голубая книга"). Цикл "Осенние сонеты" порождает литературную реминисценцию сонета Елены Дариани "Цветной сонет". Г.Каландия обращается к гетеросиллабизму и часто делает последние строки катренов и терцетов хромыми ("Третий глаз", "Трофей").

Взращенное на традициях французских и грузинских поэтов-

символистов сонетное творчество грузинского поэта выявляет одну характерную для современного национального поэтического строя тенденцию - освоение поэтического наследия недавнего прошлого и стремление к его обновлению.

в) "Сонеты Ладо Сеидишвили". В подглаве отмечается, что в грузинской литературе сонеты Л.Сеидишвили появляются с 70-х годов. В труде проанализирован сборник сонетов Л.Сеидишвили "Нравы и страсти" (1995 г.), в котором им представлены 10 циклов или колец. Сборник включает 275 сонета и завершается венком сонетов "Скачки кентавров".

Название сборника сонетов Л.Сеидишвили, с нашей точки зрения, определяется спецификой самих сонетов: в нем собраны формы, продиктованные привычками, разумом, традицией (нравы); содержание, возникшее как сплав чувств, эмоций, переживаний (страсти). В сборнике рядом с сонетами, как исключение, встречается только несколько особых стихотворных форм: трио-октава, сонет-триолет-октава, рондо, ронделла, секстина. В сборнике очень много неканонических сонетов: хвостатый сонет, безрифменный сонет, сонет-монорим, безглавый сонет, сонет с аллитерацией. Не каждый из них можно отнести к числу видоизмененных сонетов. Они скорее представляют собой некий эксперимент, так как видоизменения сонета воспринимаются лишь на фоне установленной строфики, ритма и метра, т.е. нарушение должно происходить лишь в пределах нормы, но не сверх того. Интересным экспериментом, с нашей точки зрения, является сонет Л.Сеидишвили "Сонет в зеркале", который читается как обычно, однако тут же представлен его второй вариант, прочитанный наоборот - от последней точки терцета, наподобие повтору зеркальным изображением. В этом сонете часто повторяется звук "з", который создает настроение лени, уныния. Рядом с 10-и 14-сложными сонетами отмечается гетеросиллабический сонет ("Батуми гостиница "Франция", "Экспонат" и др.).

В труде отмечается, что грузинский поэт-сонетист Ладо Сеидишвили своими различными экспериментами значительно расширил границы возможностей этой твердой стихотворной формы.

Глава шестая - "Венок сонетов" в грузинской литературе. В специальной научной литературе указано, что "венок сонетов" является одним из наиболее трудных видов в версификации. Его первый образец встречается в XIII в. в Италии, но его канонизация произошла позднее, в XVII-XVIII вв. "Венки сонетов" вошли и в грузинскую литературу. Особенности его развития рассмотрены в последней, шестой главе труда. Первый "венок сонетов" был у нас создан поэтом Анзором Салуквадзе и назывался "Венок сонетов, принесенный на могилу Неизвестного солдата" (Газ. "Литературули Сакартвело", 1975. 9.IX). В 70-е годы был опубликован также "венок сонетов" Л.Сеидишвили "Скачки кентавра" ("Чорохи", 1975, №4). В 80-е годы вышли в свет "венки сонетов" следующих поэтов: О.Челидзе ("Венок сонетов моему потомству"), Н.Абесадзе ("Тишина на вершине"), Д.Инджия ("Реквием", "Прыжок оленя", "Война с молчанием, или монолог Терентия Грашели"), Д. Мчедлури ("Реквием"), Д.Векуа ("Трагедия Грузии").

Частое появление "венка сонетов" в грузинской литературе 80-90-х годов заставляет думать, что интерес к освоению поэтической техники возрос; в то же время "венок сонетов", видимо, признан поэтами наиболее удобной формой для адекватного выражения трагического.

В заключении обобщены результаты исследования и в 10-ти пунктах изложены выявленные закономерности и особенности аспектов истории и теории сонета в грузинской литературе.

Основные выводы

1. Проблемы истории и теории сонета тесно взаимосвязаны. В Европе сонет возник на высокой ступени развития поэтической культуры - в эпоху Ренессанса: в XIII веке в Италии , в XVI в. во Франции и Англии.

Соответственно, сформировалось три типа европейского сонета -итальянского: abab cdc dcd // abba abba cde cde; французского: abba abba ccd eed; английского: abab cdcd efef gg.

Параллелизм понятий и художественных образов, существующий в истории философии и искусства, совпадение идеалов Ренессанса в различных областях искусства дают

возможность при исследовании проблем теории сонета выявлять параллели в философии Фомы Аквинского, неоплатонизме, символике чисел, сонатной музыкальной форме и готической архитектуре.

2. Появлению и утверждению сонета в грузинской действительности и способствовала предрасположенность к твердой стихотворной форме, что изначально было характерно для грузинской поэзии (рвули, шецкобили, шереули, пришедший с Востока мухамбази и др.).

Грузинская литература никогда не была замкнутой системой. Для нее всегда было характерно стремление к приобщению и освоению общечеловеческих литературно-культурных ценностей.

Илья Чавчавадзе заметил тенденцию грузинской литературы к европеизации в творчестве Давида Гурамишвили, что впоследствии увенчалось романтическим мировосприятием Николоза Бараташвили.

Появление символизма в грузинской литературе, обусловившего распространение сонета, было, как об этом указывается в литературной критике (А.Джорджадзе), "восстановлением прерванной цепи грузинской философии".

3. История сонета в грузинской литературе связана с именем Гиоргия Эристави, в частности, с переведенными им С польского языка сонетами Адама Мицкевича, имеющими свободную, неканоническую форму.

Среди оригинальных сочинений Г.Эристави есть подобные неканонические 14-стопные произведения "№" и "Э", которые назвать сонетами можно лишь условно. Так же условно можно принять за сонеты 14-стопные стихотворения Г.Орбелиани "*** Имя его порицая" и " *** Ге, Иверия".

Датой появления первого оригинального сонета в грузинской литературе можно считать 1859 год, когда в седьмом номере журнала "Цискари" был опубликован канонический сонет Кирилэ Лордкипанидзе "К путеводной звезде" (Строфика: 4+4+3+3, система рифмовки:abab abab cdc ede, размер: 5/4/5). До настоящего времени создателем первых правильных сонетов считали Котэ Макашвили (1909г.).

Важную роль сыграл и переведенный с русского Антоном

Пурцеладзе "Сонет" (напечатан в журнале "Имеди", 1882 г., №9-10).

Исходя из вышесказанного, можно констатировать, что XIX век стал подготовительным этапом для утверждения сонета в грузинской литературе.

4. Первый этап появления и утверждения сонета (900-е годы) был отмечен исканиями и неуверенностью. Ранние стихотворения М.Гобечия, С.Шаншиашвили, И.Гришашвили, Т.Табидзе и др., напечатанные под названием "сонеты", нельзя причислять к настоящим сонетам.

5. В конце 10-х годов значительную роль в окончательном узаконении сонетной формы, наряду с Г. Робакидзе и " голубороговцами", сыграли А.Абашели, И.Гришашвили, Г.Табидзе, Т.Гранели и др.

Распространение сонета в Грузии произошло под влиянием как французских символистических сонетов, так и русских символистических и акмеистических сонетов. Требование символистов о необходимисти "революции духа" (Андрей Белый) оправдывало реставрацию сонета и его видоизменений; воплощение сути сонета в твердой форме выражало основной принцип символизма. Этим объясняется обилие неканонических сонетов в творчестве "голубороговцев".

6. Процесс обновление национальной поэзии в 10-20-х годах XX в. подвергали анализу сами грузинские поэты, которые четко указывали на изменения, имевшие место при разработке новых форм и тем. В это время сонет настолько прижился в Грузии, что стал предметом специальной дискуссии. В 1918 году на страницах газеты "Сакартвело" и "Сахалхо сакме" вокруг сонета развернулась полемика (И.Гришашвили, Г.Робакидзе, Т.Табидзе, С.Пашалишвили). Большую роль сыграло также известное эссе Валериана Гаприндашвили "Проблемы сонета" (1919) - первый опыт исследования аспектов истории и теории твердой стихотворной формы.

Проявленное в дискуссии особое внимание к системе рифмовки и мнение Григола Робакидзе по этому вопросу принято и разделено современным стиховедением. Соотношению женской и мужской рифм в грузинской поэзии стало соответствовать

чередование двух- и трехсложных рифм.

К концу 30-х годов XX века в гузинской литературе окончательно определились обязательные для сонета версификационные параметры: четырнадцатистопность и четырнадцатисложность (5/4/5); основные схемы рифмовки: abba abba ccd eed; abab abab ccd dee; abab baba cdd cee.

7. Наряду с каноническими сонетами, в грузинской литературе встречаются также неканонические, свободные сонеты. Таковыми в частности являются: а) опрокинутый сонет; б) хромой сонет; в) полусонет (сонет-септет); г) безглавый сонет; д) усеченный сонет; е) сонет с общей рифмой; ж) безрифменный, белый, глухой сонеты и т.д.

Много видоизмененных сонетов создается и сегодня (нечетный сонет, сонет- палиндром, гетеросиллабический сонет, сонет-монорим и др).

Множество разновидностей сонетов, существоваших в 10-е годы и получивших распространение в дальнейшем, не выходят за рамки эксперимента (сонет в прозе, сонет с аллитерацией, узкий сонет, самий худой сонет и т.д.).

8. После "голубороговцев" в грузинской литературе сонет фактически прекратил свое существование, основной причиной чего был неофициальный запрет сонетной формы ввиду ее несовместимости с советской действительностью: в форме сонета невозможно было выразить идеи социалистического строительства.

Возрождение сонета в основном в 70-90-е годы было обусловлено, подобно 10-20-ым годам, включением грузинской национальной поэзии в мировой литературный процесс.

9. Заслуживает внимания циклизация сонета, существовавшая в 10-е годы и возродившаяся в 80-90-е годы (А.Абашели, В.Гатридашвили. Л.Сеидишвили, Г.Каландия и др.).

10. В истории и теории сонета значительным явлением считается "венок сонетов", объединяющий сонет-магистраль и составленные из его стоп 14 сонетов. Несмотря на широкое распространение сонета в Грузии 10-20-х годов, такой формы "венка сонетов"- не было. Впервые "венок сонетов"появился в грузинской поэзии в 70-е годы (А.Салуквадзе. Л.Сеидишвили).

ამონარიდები რეცენზიებიდან:

„ქართულ სონეტზე მრავალი შრომა დაიწერა. ამ შრომების ბიბლიოგრაფიული მაჩვენებელი რომ შევადგინოთ, საკმაოდ დიდი ნუსხა გამოვა. ეს გარემოება კი, ერთი შეხედვით, გვაფიქრებინებს, რომ ქართული სონეტის შესახებ ახლის თქმა მეტად გაძნელდება, მაგრამ თამარ ბარბაქაძემ შეძლო, სრულიად ახალი კუთხით მიდგომოდა საანალიზო პრობლემას, შეძლო შრომატევადი და ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად გადმოეცა თავისი ახალი მონაცემები ქართულ სონეტზე.

წიგნის გაცნობა ნათელს ჰფენს, თუ რამდენი რამ არ ვიცოდით, ან სრულიად არ ვიცოდით სონეტის თაობაზე..“

გივი მიქაძე

„თამარ ბარბაქაძემ სრულიად ახალი ელფერი და განზომილება მისცა ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში სონეტის დამკვიდრების პრობლემას. სონეტის დაბადების თარიღის დადგენით და ახალ სონეტთა აღმოჩენით მკვლევარი დიაღაც რომ ავსებს XX საუკუნის ლიტერატურის ისტორიის თეთრ ფურცლებს და ამ ურთულესი ჟანრის ავტორიტეტულ, კომპეტენტურ მკვლევარად გვევლინება“.

რევაზ მიშველაძე

„... განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს თამარ ბარ-ბაქაძის მსჯელობა მუსიკისა და პოეზიის, სონატისა და სონეტის ქრონოლოგიურსა და კომპოზიციურ, შინაგან ნათესაობაზე, აზრი იმის შესახებ, რომ სონატური ფორმის ჩასახვა ქრონოლო-გიურად სონეტის დამკვიდრებას დაემთხვა შვედურსა და გერ-მანულ პოეზიაში და რომ ერთი, გარკვეული თემის გამოყოფა მუსიკაში მაშინ განხორციელდა, როცა სონეტში, პოეზიაში ერთი თემის: სიყვარულის, მეგობრობის, ერთგულების თემის დამუშავე-ბა დაიწყეს.

გაბედული, ორიგინალურია პარალელის გავლება სონ-ეტისა და გოთური ტაძრის არქიტექტონიკებს შორის. აქ მკვ-ლევარი ვალერიან გაფრინდაშვილისა და გრიგოლ რობაქიძის ავტორიტეტებს ეყრდნობა და დაასკვნის, რომ XIII ს. იტალიაში დამკვიდრებული იდეალი, ღვთაებრივი განჩინებით შექმნილი სამყაროსა და წესრიგის თაობაზე, შესაბამის მხატვრულ განხორ-ციელებას პოულობს ამავე დროს, ამავე ქვეყანაში, ე.წ. „სიცილ-იურ სკოლაში“ აღმოცენებული სონეტის ფორმაში, რომელიც სრულყოფას აღწევს ფრანჩესკო პეტრარკას, დანტეს, მიქალენჯე-ლოს შემოქმედებაში. რენესანსულმა ხელოვნებამ, – განაგრძობს იგი, – სონეტის ფორმას განვითარების სრული შესაძლებლობა მიცა.

ნაშრომში მოყვანილ მაინტრიგებელ პარალელთა შორის

ყველაზე ორიგინალურად მე მაინც ის პარალელი მიმაჩნია, სადაც მეცნიერი სონეტის თოთხმეტ ბწკარს მათეს სახარებაში დადასტურებულ კაცთა მოდგმის თოთხმეტ თაობას უკავშირებს: აბრამიიდან ვიდრე დავითამდე; დავით მეფიდან ბაბილონის ტყვეობამდე და ტყვეობიდან ვიდრე ქრისტეს დაბადებამდე. ქალბატონი თამარი არ ცდილობს და, ეს გასაგებიცაა, ამ კავშირის კანონზომიერების მეცნიერულ ახსნა-განმარტებას და მსჯელობას მეტაფიზიკურ აკორდზე ამთავრებს: „სონეტის თ᾽ოთხმეტი სტრიქონის საიდუმლო, „თოთხმეტის“ მისტიკური გამოუცნობი მიმზიდველობაც, ასე რომ აქეზებდა საუკუნეების განმავლობაში მსოფლიოს საუკეთესო პოეტებს, ალბათ, კაცობრიობის მარადიული, უძველესი, ჭეშმარიტი და ზღაპრული ისტორიის ფურცლებშია ჩამარხული“.

ამის შემდეგ თამარ ბარბაქაძე, ნაშრომის შინაგანი ლოგიკის შესაბამისად, მეტაფიზიკურ თოთხმეტ ბწკარს ქართული პოეზიის სინამდვილეს უკავშირებს და ფრიდრიხ ნიცშეს ტერმინების გამოყენებით მეტად საინტერესო დასკვნას აკეთებს: „ქართულმა სინამდვილემ სონეტი ერთდროულად აღიქვა, როგორც რენესანსული იდეალის განმახორციელებელი „აპოლონური“ ფორმა და, ამავე დროს, სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი, ერთობ პოპულარული, „დიონისური“ საწყისის გამომხატველი ლექსი. დისჰარმონიისა („დიონისურის“)

და ჰარმონიის („აპოლონურის“) შეფარდებითობა თავისებურად აირეკლა ქართველი პოეტების სონეტებმა. არაკანონიკური სონეტები, ძირითადად, მაინც ყოველთვის იცავენ რიცხვ თოთხმეტს, როგორც მკაცრად გაპირობებულს, მისტიკური მნიშვნელობით აღბეჭდილს“.

გრიშაშვილიდან ლადო სეიდიშვილამდე, ასეთია ნაშრომის დიაპაზონი. წიგნში გაანალიზებული, კლასიფიცირებული და შეფასებულია: იოსებ გრიშაშვილის, ალექსანდრე აბაშელის, გრიგოლ რობაქიძის, გალაკტიონ ტაბიძის, ტერენტი გრანელის, პაოლო იაშვილის, ტიციან ტაბიძის, ვალერიან გაფრინდაშვილის, კოლაუ ნადირაძის, შალვა კარმელის, რაჟდენ გვეტაძის, შალვა აფხაიძის, გიორგი ლეონიძის, ლია სტურუას, გენო კალანდიას და ლადო სეიდიშვილის სონეტები. კვლევა-ძიება, ანალიზი ჩატარებულია მაღალპროფესიულ დონეზე, სილამაზის, მშვენიერების უტყუარი ალღოთი და გემოვნებით. დროდადრო არა მარტო სონეტი, არამედ თამარ ბარბაქაძის მსჯელობის სტილი, ლოგიკური და ინტუიციური დამაჯერებლობა გვგვრის შემეცნებითსა და ესთეტიკურ სიამოვნებას. ნაშრომი ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას როგორც ქართული სონეტის გენეზისსა და რაობაზე, ასევე პოეზიაზე, შემოქმედებაზე საერთოდ“.

სულხან ჟორდანია

შინაარსი

წინათქმა ——— 3

შესავალი

სონეტის ისტორიისა და თეორიისათვის ——— 5

თავი I

სონეტი და ქართული სინამდვილე ——— 24

თავი II

სონეტის გენეზისი საქართველოში ——— 50

თავი III

სონეტი 1900–1930-იან წლებში ——— 70

ა) იოსებ გრიშაშვილის სონეტები ——— 87

ბ) ალექსანდრე აბაშელის სონეტები ——— 95

გ) გრიგოლ რობაქიძის სონეტები ——— 103

დ) პოლემიკა სონეტის გარშემო ——— 122

ე) გალაკტიონ ტაბიძის სონეტები ——— 138

ვ) ტერენტი გრანელის სონეტები ——— 153

თავი IV

სონეტი „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში ——— 164

ა) პაოლო იაშვილის სონეტები ——— 188

ბ) ტიციან ტაბიძის სონეტები ——— 205

გ) ვალერიან გაფრინდაშვილის სონეტები ——— 232

დ) კოლაუ ნადირაძის სონეტები ——— 245

ე) შალვა კარმელის სონეტები ——— 258

ვ) რაუდენ გვეტაძის სონეტები ——— 267

ზ) შალვა აფხაიძის სონეტები ——— 283

თ) გიორგი ლეონიძის სონეტები ---------- 289
თავი V
სონეტი XXს. 40–90–იან წლებში ---------- 304
ა) ლია სტურუას სონეტები ---------- 343
ბ) გენო კალანდიას სონეტები ---------- 363
გ) ლადო სეიდიშვილის სონეტები ---------- 373
თავი VI
სონეტების გვირგვინი ქართულ პოეზიაში ---------- 388
ბოლოთქმა ---------- 399

გამოყენებული ლიტერატურის სია ---------- 406

ავტორთა და პირთა საძიებელი ---------- 423

ტერმინთა საძიებელი ---------- 439

რეზიუმე ინგლისურ ენაზე ---------- 451

რეზიუმე რუსულ ენაზე ---------- 485

ამონარიდები რეცენზიებიდან ---------- 525

შინაარსი ---------- 529