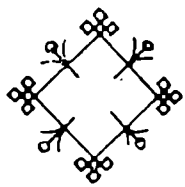
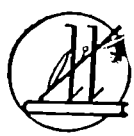
თეიმურაზ დოიაშვილი

ლეჩხუმის ეპოპეა





გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი — 1981

Г 2
899.962.1—1
დ 698

წიგნში მონოგრაფიულად არის შესწავლილი ევფონიის როლი ლექსში. ბგერითი მოვლენები განხილულია სალექსო სისტემის სხვა კომპონენტებთან მიმართებაში, რის საფუძველზეც წარმოჩენილია ევფონიის რიტმული, კომპოზიციური და სემანტიკური დანიშნულება, ფონიკის მნიშვნელობა მხატვრული სახის ფორმირებისას. საგანგებოდაა განხილული ევფონიური ორგანიზაციის სპეციფიკა სხვადასხვა ლიტერატურულ მიმდინარეობათა მიხედვით.

წიგნი განკუთვნილია პოეტიკის, ზოგადად პოეზიის პრობლემებით დაინტერესებული მკითხველებისათვის.

Д 70202—057 325—81
М601 (08)81

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ლექსის ფორმალური ელემენტების პოლიფუნქციური ბუნების შესწავლა უშუალოდ უკავშირდება ფორმა-შინაარსეული დუალიზმის დაძლევის საკითხს. „ერთიანის გაორება და მისი წინააღმდეგობრივი ნაწილების შემეცნება“ (2, 371)[1] ნაწარმოების დიალექტიკის, მხატვრული სახის თვითგანვითარების წვდომისა და ანალიზის თეორიული საფუძველია. მაგრამ კონკრეტული კვლევა ხშირად არ შეესაბამება ზოგადმეთოდოლოგიურ დებულებებს. გამოჩენილი რუსი მწერალი კ. ფედინი წერს: „განა წარმოსადგენია, რომ ლიტერატურის თეორიაში, ესთეტიკაში დაინერგოს მხატვრულობის ავტონომია იდეურობისაგან, ანდა პირიქით? პრაქტიკაში ასეთი ავტონომია თითქმის კანონად იქცა. საჭიროა კი მაგალითების დასახელება? გაიხსენეთ საგაზეთო და საჟურნალო სტატიები რომანებზე, მოთხრობებზე, პოემებზე. ყოველ რეცენზიას ბოლოში დაერთვის საკრამენტული დანამატი ორი-სამი ფრაზისა სიუჟეტის, კომპოზიციის, სტილის, ლექსიკის შესახებ. თითქოს ყოველივეს, რაც მანამდე ითქვა, რაიმე ფასი ჰქონდეს სიუჟეტის, კომპოზიციის, სტილის გარეშე. ამას ვაკეთებთ ჩვენ, ფორმალიზ-

---

[1] ფრჩხილებში მოთავსებული, მძიმის მარცხნივ მდებარე რიცხვი აღნიშნავს ციტირებული ნაშრომის რიგით ნომერს დამოწმებული ლიტერატურის სიაში, ხოლო მარჯვნივ მდებარე — ნაშრომის გვერდს.

მის მოწინააღმდეგენი, მაგრამ განა ეს ყირაზე დაყენებული ფორმალიზმი არ არის?“

იდეური შინაარსისა და მხატვრული ფორმის იზოლირებული შესწავლა იწვევს მცდარ წარმოდგენას, თითქოს პოეზია იდეების შელამაზებული, ხატოვანი გარდათქმა იყოს. ფორმა-შინაარსეული დუალიზმი გადაულახავ დაბრკოლებად იქცევა სინთეზისათვის, რადგან ამ სტრუქტურათა დამაკავშირებელი მეცნიერული კრიტერიუმები დღემდე დადგენილი არ არის[1].

ზოგადმეთოდოლოგიური დებულებებისა და კონკრეტული ანალიზის შეუსაბამობის ფაქტი არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. შეუსაბამობის ახსნა მხოლოდ მკვლევართა მიზეზით, ე. ი. სუბიექტური ფაქტორით, საკითხის გამარტივება იქნებოდა. როგორც ჩანს, არსებობს ობიექტური მიზეზებიც, რომელთა გამო პოეტური ნაწარმოების კვლევა ფორმისა და შინაარსის კატეგორიებში არაეფექტურია.

ნაწარმოების ცოცხალი დიალექტიკა — შინაარსის პრიმატი, ფორმის აქტიური უკუქმედება — შემოქმედებით პროცესში მჟღავნდება. ლიტერატურის მკვლევარს კი საქმე აქვს არა შემოქმედებით პროცესთან, არამედ მზა მხატვრულ ნაწარმოებთან. ვარიანტული წაკითხვები, თუკი ასეთი შემორჩენილია, მხოლოდ მკრთალი ანარეკლია ამ პროცესისა. ნაწარმოების

---

[1] ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე დ. ლიხაჩოვი ფორმა-შინაარსეული დუალიზმის დაძლევას „მესამე თემის“ შემოტანით ცდილობს. „მესამე თემის“ კვლევა თანაბარ ყურადღებას მოითხოვს როგორც ნაწარმოების შინაარსის, ისე ფორმის მიმართ და, ამდენად, ფორმა-შინაარსის ერთიანი ანალიზის საშუალებას იძლევა. „მესამე თემებს“ მიეკუთვნება ავტორის ჩანაფიქრის, ცალკეული მხატვრული სახეების, ნაწარმოების ჟანრული ბუნების და სხვ. გარკვევა (109, 24). როგორც ვხედავთ, დ. ლიხაჩოვი მხოლოდ მაკროსტრუქტურებს ეხება, მიკროსტრუქტურათა საკითხი კი ღიად არის დატოვებული. ამის გამო ფორმა-შინაარსეული დუალიზმის დაძლევის ეს ცდა წარმატებულად ვერ ჩაითვლება.

ცოცხალ დიალექტიკას იმ ბედნიერ და გამონაკლის შემთხვევებში ვეცნობით, როდესაც თვით მწერალი გვიზიარებს საკუთარ გამოცდილებას.

უფრო მნიშვნელოვანია მეორე მომენტი. ფრ. ენგელსი ერთგან რიცხვისა და ფიგურის ცნებებთან დაკავშირებით შენიშნავს, რომ ისინი „არსაიდან არ არის ამოღებული, გარდა ნამდვილი ქვეყნიერებისა... თუ გვინდა ეს ფორმები და ურთიერთობანი წმინდა სახით გამოვიკვლიოთ, ისინი სრულიად უნდა გამოვთიშოთ მათი შინაარსისაგან, ეს უკანასკნელი განზე გადავდოთ, როგორც მნიშვნელობას მოკლებული“ (1, 46—47). დასაშვებია თუ არა ამგვარი მიდგომა მხატვრული ფორმისადმი? პოეტური ნაწარმოების შინაარსი მხატვრული ფორმისათვის ვერ იქნება „მნიშვნელობას მოკლებული“, როგორც ეს გეომეტრიულ ფიგურებშია. მხატვრული სახის სპეციფიკას ფორმა-შინაარსეული ელემენტების განუმეორებელი ერთიანობა ქმნის. აქედან გამომდინარე, პოეტური ნაწარმოების დაყოფა ფორმალურ და შინაარსობრივ ელემენტებად არამარტო დაუძლეველ დაბრკოლებას უქმნის სინთეზს, არამედ თვით საკვლევი ობიექტის სპეციფიკას უგულებელყოფს.

პოეტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე ფორმა-შინაარსეული დუალიზმის დაძლევა გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს, რაზეც ხაზგასმით მიუთითებენ როგორც საბჭოთა, ისე უცხოელი მკვლევარნი (103, 444; 71, 129;). ფორმისა და შინაარსის პრობლემა მხატვრულ ნაწარმოებში ზოგადფილოსოფიური თუ ესთეტიკური პრობლემის კერძოობითი შემთხვევა კი არ არის, არამედ განსაკუთრებული შემთხვევაა (126. 8). ლექსის ყოველი ელემენტი არა მარტო ორგანული, არამედ განუმეორებელი ერთიანობა ფორმა-შინაარსეული კომპონენტებისა.

ლიტერატურათმცოდნეობაში თანდათან მკვიდრდება აზრი,

რომ ფორმა-შინაარსეული დუალიზმი შეიცვალოს „სტრუქტურაში რეალიზებული იდეით“. პოეზიაში არ არსებობს „ფორმალური ელემენტები“ ამ ცნების ტრადიციული გაგებით, ლექსის ყველა ელემენტი აზრობრივად დატვირთულია (111, 64). ფორმისა და შინაარსის იზოლირებული ანალიზისა და მათი შემდგომი სინთეზის პრობლემა მოხსნილია. ელემენტის შესწავლა პოეტურ სისტემასთან კორელაციაში ცხადყოფს მის მნიშვნელობას ნაწარმოებისათვის. საკითხის დასმა ამ ასპექტში, უპირველეს ყოვლისა, პოეტური მთლიანობისა და შემადგენელი ელემენტების ურთიერთობის გარკვევას მოითხოვს.

* * *

პოეტური მთლიანობა შემადგენელი ელემენტების კავშირურთიერთობათა რთული სისტემაა და კომპონენტთა ჯამზე არ დაიყვანება. ელემენტები არა მარტო ფუნქციონირებენ ერთმანეთთან, არამედ მთლიანობის დიქტატსაც ემორჩილებიან. ამიტომ ელემენტი, როგორც სისტემის კომპონენტი, უნდა სხვაგვარად შეფასდეს, ვიდრე იგივე ელემენტი თავისთავად.

მხატვრული ანალიზის საწყის ეტაპზე ელემენტთა იზოლირებული შესწავლა აუცილებელია. იგი წარმოდგენას გვიქმნის მათს საგნობრივ ბუნებაზე, სტრუქტურაზე. მაგრამ მარტო აღწერით, ელემენტთა სტილისტიკური შეფასებით ვერ დავკმაყოფილდებით. მხატვრული ანალიზი მოითხოვს ელემენტის ფუნქციის გარკვევასაც. ლიტერატურის ცნობილი თეორეტიკოსი აკად. მ. ხრაპჩენკო წერს: „თუ გავითვალისწინებთ, რომ მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხებსა და საშუალებებს განსაზღვრული მიზანდასახულობა აქვს, ცხადი გახდება, — ამ საშუალებათა მეცნიერული შესწავლა მათი ფუნქციის გაურკვევლად შეუძლებელია. რადგან ეს ფუნქცია ერთგვაროვანი

არ არის და მთელ რიგ „ცვლად სიდიდეებზეა“ დამოკიდებული, თეორიული პოეტიკის პრობლემათა წრე ძალიან ფართოდ და რთულად გვესახება. აღწერითი პოეტიკისა და მის ნაირნაირ განშტოებათაგან განსხვავებით მარქსისტული თეორიული პოეტიკისათვის, მართებული იქნებოდა, ფუნქციური პოეტიკა გვეწოდებინა “ (137, 401).[1]

ერთი და იგივე ელემენტი სხვადასხვა სისტემაში განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ნაწარმოების გაგებისათვის არსებითია ელემენტთა მიმართების დადგენა მთელთან. ფუნქციური პოეტიკა, რომელიც აღწერის სანაცვლოდ მიმართებათა კვლევას გვთავაზობს, ელემენტს შეისწავლის პოეტურ სისტემასთან კორელაციაში. ელემენტის გამოყოფა მექანიკურად კი არ ხდება, არამედ აბსტრაჰირების გზით. ანალიზის პროცესში ყოველთვის გათვალისწინებულია მთელი, სიტუაცია, კონტექსტი.

ყოველი ლიტერატურული ანალიზი ნაწარმოებიდან მიღებულ უშუალო შთაბეჭდილებას ეფუძნება. პირველადი აღქმა ინტუიციურია და იგი სინთეზურობით ხასიათდება. ტექსტის გაცნობის შემდეგ მკვლევარს ზოგადი წარმოდგენა უჩნდება მთლიანზე, მის ხასიათსა და იდეურ მიზანდასახულობაზე. ამ მომენტიდან ინტუიციურ წვდომას ანალიზი ენაცვლება. მკვლევარი ხელმეორედ უბრუნდება ნაწარმოებს, ცდილობს ცალკეული ელემენტები პირველადი აღქმის შუქზე განიხილოს, განსაზღვროს მათი მნიშვნელობა მთლიანობისათვის. კვლევის პროცესში ელემენტთა ფუნქციების დადგენასთან ერთად თანდათანობით იხსნება თვით პოეტური მთლიანობის ბუნებაც.

ინტუიციურად აღქმული მთლიანობიდან ცალკეულ ელე-

---

[1] მორფოლოგიურ-აღწერითი მიდგომის შეცვლას ფუნქციურ-სტილისტიკური და ესთეტიკური შესწავლით გადაჭრით მოითხოვს აკად. ვ. ვ. ვინოგრადოვიც (72, 82).

მენტთა ფუნქციის დადგენამდე და ამ პროცესში მთელის შეგნებულ, ანალიტიკურ გახსნამდე — ასეთია კვლევის დინამიკა.

როგორც ვხედავთ, ინტუიციურ აღქმას ანალიტიკური წვდომა ენაცვლება, მაგრამ დასაშვებია საერთოდ მხატვრული ნაწარმოების ანალიზი? ანალიტიკური მეთოდის მოწინააღმდეგენი მიუთითებენ, რომ ნაწარმოები ესთეტიკურ ზემოქმედებას თავისი მთლიანობით ახდენს, ანალიზი კი დაშლას, დანაწევრებას გულისხმობს. საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა მეცნიერებაში გზას უხსნის იმპრესიონიზმს, უშუალო შთაბეჭდილებაზე დამყარებულ განცდათა ფიქსაციას.

ლიტერატურის მკვლევარს ნაწარმოების არსის შეცნობა ევალება, რაც წარმოუდგენელია ანალიზის გარეშე. ცხადია, ანალიზი შლის მთლიანობას, აუხეშებს, „ჰკლავს“ მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ ეს გარდაუვალი მომენტია შემეცნების გზაზე. „ჩვენ არ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, გამოვხატოთ, გავზომოთ მოძრაობა, თუ არ შევწყვეტთ შეუწყვეტელს, არ გავამარტივებთ, გავაუხეშებთ, არ გავყოფთ, არ გავამკვდარებთ ცოცხალს. მოძრაობის გამოხატვა აზრის მიერ არის გაუხეშება, გამკვდარება,—და არა მარტო აზრის მიერ, არამედ შეგრძნების მიერაც, და არა მარტო მოძრაობისა, არამედ ყ ვ ე ლ ა ცნებისა“ (2, 264). მხატვრული ნაწარმოების კვლევა არ წყდება ანალიზის სტადიაზე. ანალიზს სინთეზი ენაცვლება. „ანალიზისა და სინთეზის შეერთება, — ცალკეული ნაწილების განხილვა და ამ ნაწილთა ერთობლიობა, ერთად შეჯამება“ (2, 221) მარქსისტული ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი პრინციპია.

* * *

ლექსის რთულ იერარქიულ სისტემაში ევფონიას ქვედა, საწყისი პოზიცია უჭირავს. მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურასთან ერთად იგი ყველაზე ნაკლებად უკავშირდება ლექსის სე-

მანტიკურ არეალს. უფრო ზუსტად, ევფონიის მიმართება ნაწარმოების სემანტიკასთან იმდენად გაშუალებულია და ძნელად დასადგენი, რომ ევფონიურ მოვლენებს, ჩვეულებრივ, ასემანტიკურად მიიჩნევენ. ამავე დროს, ევფონია არ არის ლექსის ისეთივე აუცილებელი ატრიბუტი, როგორიც მეტრი და რითმაა. მართალია, თანამედროვე პოეზიაში ამ უკანასკნელთაც დაკარგეს აბსოლუტური, განმსაზღვრელი როლი (მხედველობაში გვაქვს ვერლიბრი), მაგრამ ჩვენს წარმოდგენაში ისინი მაინც განუყოფელნი არიან ლექსის ცნებისაგან. ევფონიაზე ამას ვერ ვიტყვით. იგი უფრო არასაყოველთაო, ფაკულტატიური მოვლენაა, მის არსებობა-არარსებობას ლექსისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს. გამოდის, რომ ევფონია როგორც ვერსიფიკაციული, ისე სემანტიკური თვალსაზრისით ნაკლებმნიშვნელოვანია. თავისთავად იბადება კითხვა: საჭიროა კი მისი შესწავლა?

საკმარისია გავეცნოთ ლექსის დიდოსტატთა მხოლოდ ზოგიერთ მოსაზრებას ევფონიაზე, რომ სკეპტიკური კითხვა, რომელიც მშრალმა ლოგიკამ და აპრიორულმა მსჯელობამ წარმოშვა, თავისთავადვე მოიხსნას.

ნ. ნეკრასოვი წერს: „პროზაიკოსი ცხოვრების ფიზიონომიას ნიშან-თვისებათა მთელი წყებით აღადგენს. პოეტი იმავე მიზანს მხოლოდ სახის, მხოლოდ სიტყვის, ხანდახან მხოლოდ ბედნიერად მიგნებული ბგერის მეშვეობით აღწევს“ (114, 670).

„თუ ლექსი მოკლებულია ევფონიას, ის პროზად რჩება, თუნდაც მეტრულად უზადო იყოს“, — გვარწმუნებს ცნობილი პოეტი და ლექსის თეორეტიკოსი ვ. ბრიუსოვი (65, 33—34).

ვ. მაიაკოვსკიმ ერთ-ერთ დისპუტზე გაარჩია ს. ესენინის სტრიქონი: „Знаю я, что с тобою другая“ და ჩვეული პოლემიკური სიმძაფრით განაცხადა: „სწორედ ეს „др“ — другая,

дорогая, — аи, рა ხდის პოეზიას პოეზიად. аи, рას არ ითვალისწინებენ ბევრნი. ამ „др“-ს უქონლობა ახმობს პოეზიას“ (113, 538).

პოემაში „საუბარი ლირიკის შესახებ“ გ. ტაბიძე წერს:

აზრთ შინაგანი
მოძრაობა
ბუნება გრძნობად —
უნდა გაიხსნას
გარეგანად
იმ მოძრაობად,
რასაც იძლევა
სიტყვათ რიტმი
და ჰარმონია.

როგორც ვხედავთ, ევფონია ხელს უწყობს ლექსის მხატვრული ლოგიკის მოტივირებას, სიღრმისეული განცდების გარდაქმნას გარეგან, გრძნობად სინამდვილედ. იგი „ხდის პოეზიას პოეზიად“,[1] ხოლო ზოგჯერ თავისი მნიშვნელობით „ნიშან-თვისებათა მთელ წყებას“ უტოლდება.

რა ანიჭებს ფონიკას ასეთ ძალას ლექსში? რა სპეციფიკა აქვთ ბგერებს პოეზიაში პროზისაგან განსხვავებით?

ყოველდღიურ მეტყველებაში სიტყვა გაგებინების საშუალებაა. კომუნიკაციის პროცესში როგორც ადრესანტის, ისე ადრესატის ყურადღება აზრზე, ცნებაზეა გადატანილი, სიტყვის ბგერითი მხარე კი დაჩრდილულია. მხატვრულ პროზაში ბგერითი ფაქტურისადმი ყურადღება თუმც აქტივიზებულია, მაგრამ იგი ფრაზის კეთილხმოვანების მოთხოვნას იშვიათად სცილდება. პროზის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მწერალი

[1] ნიშანდობლივია ნ. ვ. გოგოლის სიტყვებიც: „აზრთა პოეზია უფრო ადვილად ხელმისაწვდომია, ვიდრე ბგერათა პოეზია, ანუ, უკეთ რომ ვთქვათ, პოეზიის პოეზია“ (79, 65).

უფრო სიტყვათა აზრობრივ თანხმიერებაზე ზრუნავს, ვიდრე ბგერით ფორმაზე. სხვაგვარად, პროზაში მთავარია აზრის გრამატიკა და არა ბგერათა გრამატიკა.

პოეზიაში სურათი არსებითად იცვლება. პოეტური მეტყველება რიტმულად მოწესრიგებული მეტყველებაა. სალექსო რიტმი ბგერით მასალას აორგანიზებს. რომელიმე სიტყვის შეტანა რიტმულ სტრუქტურაში გულისხმობს მის შეფასებას ბგერითი თვალსაზრისით, ე. ი. ლექსის ბგერითი მხარის ცნობიერი განცდა ხდება. ბგერითი გამეორებანი, რომლებიც პროზაში, ჩვეულებრივ, არ შეიმჩნევა, ლექსში გამოკვეთილად ჟღერს. ბგერა პოეზიაში მკაცრად ორგანიზებული მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის მეშვეობით იძენს თვისებრივ სიახლეს.

რიტმის გრძნობა ნიშანდობლივია პროზისათვისაც. „ბუნინს უთქვამს, რაიმეზე წერას რომ ვიწყებ, უწინარეს ყოვლისა, ჯერ ბგერა უნდა ვიპოვოო. — გადმოგვცემს კ. პაუსტოვსკი და იქვე სვამს კითხვას: — რას ნიშნავს „ბგერის პოვნა“?.. „ბგერის პოვნა“ იგივეა, რომ პროზის რიტმსა და ძირითად ჟღერადობას მიაგნო, ვინაიდან პროზას ისეთივე შინაგანი მელოდია აქვს, როგორც ლექსსა და მუსიკას“ (36, 189).

რიტმი პროზაში თხრობის, აზრის განვითარების ლოგიკას ემორჩილება და თავისი ბუნებრივი გამოვლინების დროს მშობლიური ენის ფაქიზ გრძნობას ემყარება. მისთვის უცხოა ისეთი მძლავრი მარეგულირებელი, როგორიცაა მეტრი. პროზის რიტმი მოკლებულია მაორგანიზებელ ფუნქციას, რაც ბგერითი მასალისადმი ყურადღების შესუსტებას იწვევს. ევფონიის ჰიპერტროფირება პროზაში მანერულობის ნიშანია. იგი მოკლებულია იმ ეფექტს, რომელიც მას ლექსში გააჩნია. ბგერათა დაჟინებული გამეორება ფრაზებისა და მთელი პერიოდების მანძილზე აძნელებს აზრის აღქმას, ქმნის მელოდი-

ურ მონოტონიას. ამ მხრივ ტიპიურია ა. ბელის პროზა, რომლის შესახებ მ. გორკი შენიშნავდა: „ბელი ისე ექცევა სიტყვის მუსიკას, როგორც პუშკინის სალიერი — მოცარტის მუსიკას“ (82, 394). ეს ღირსეული განაჩენია ყველა იმათთვის, ვინც პროზის ბუნებას ღალატობს, ვინც სალიერის მსგავსად «Звуки умертвив, музыку разъял как труп».

ლექსის ევფონიისადმი მეცნიერული ინტერესი სიმბოლისტური სკოლის ცდებთან დაკავშირებით ჩაისახა. სიმბოლისტები ირეალური სამყაროს წვდომას ესწრაფოდნენ, ამ სამყაროსთან კი, მათი აზრით, ყველაზე ახლოს იდგა მუსიკა, როგორც სინამდვილისაგან თავდახსნილი, წმინდა ემოციას დაფუძნებული ხელოვნება. ევფონიის კულტივირება პოეზიაში სიტყვიერ ხელოვნებას მუსიკასთან, ხოლო ამ გზით, ირეალობასთან აახლოებდა. სიმბოლისტური პოეზია მდიდარ მასალას იძლეოდა ლექსის ფონიკის შესასწავლად, ხოლო სიმბოლიზმის თეორეტიკოსთა მოსაზრებანი ამ საკითხზე ბგერის პრობლემისადმი ყურადღებას აღძრავდა.

ევფონიის მეცნიერულ კვლევას ნაყოფიერი ნიადაგი შეუმზადა ედ. ზივერსის და მისი მოწაფეების (ფრ. ზარანი, ე. რეინჰარდი...) შრომებმა. „სმენითი ფილოლოგიის“ მამამთავარმა ედ. ზივერსმა პოეტური ტექსტის თვალით ათვისების ტრადიციულ მეთოდს ლექსის რეალური ჟღერადობის ანალიზი დაუპირისპირა. „პოეტური ნაწარმოების წერილობითი გადაცემა მხოლოდ საბრალო სუროგატია ცოცხალი სიტყვისა. სრული ზემოქმედება რომ მოახდინოს, ტექსტში ჩაყინული პოეტური ნაწარმოები ზეპირი ინტერპრეტაციის, დეკლამაციის გზით უნდა გაცოცხლდეს“, — წერდა იგი (157, 39). ნაბეჭდ ტექსტსა და მის ხმიერ ინტერპრეტაციას შორის „სმენითი ფილოლოგიის“ წარმომადგენელნი ისეთსავე მიმართებას ხედავდნენ, როგორც ნოტებსა და სიმღერას შორის. ნაბეჭდი ტექსტი მათ-

თვის მხოლოდ ნიშანი იყო დეკლამაციისათვის (143, 334—335). ზივერსი ლექსის ანალიზს სმენით პრინციპზე აფუძნებდა, განურჩევლად იმისა, ტექსტის დეკლამაციასთან ჰქონდა საქმე, თუ ლექსის ხმიერების აზროვნებაში წარმოდგენასთან. იგი ფონეტიკურ მოვლენებს, კერძოდ მელოდიკას, აზრის მექანიკურ დანამატად კი არ მიიჩნევდა, არამედ ქმედით საწყისად, პოეტური მთლიანობის სრულუფლებიან კომპონენტად.

ზივერსის მოძღვრება, რომელიც ლექსის ბგერითი ფორმის ანალიზს მოითხოვდა, შინაგანად გულისხმობდა ევფონიის შესწავლის აუცილებლობას. სმენითი პრინციპი ამოსავალი გახდა ევფონიის მეცნიერული კვლევისათვის. ლექსის თვალით ათვისების დროს ბგერითი მოწესრიგება ჩრდილში რჩებოდა, რადგან იგი სმენითი აღქმისათვის იყო გათვალისწინებული. ევფონია, როგორც წმინდა ბგერითი მოვლენა, ხმიერ ინტერპრეტაციას მოითხოვდა. ფონიკის კვლევისათვის მნიშვნელოვანია არა ასოები და მათი გამეორების სიხშირე, არამედ ბგერათა რეალური ჟღერადობა — ასეთი იყო ძირითადი დასკვნა ევფონიის მკვლევარისათვის.

თავის ერთ-ერთ გამოკვლევაში ედ. ზივერსი წერდა: „პოეტური კონცეფციის წარმოქმნის აქტი დაკავშირებულია განსაზღვრულ მუსიკალურ, ანუ რიტმულ-მელოდიურ განწყობილებასთან, რომელიც შემდგომში ნაწარმოების სპეციფიკურ რიტმსა და ენობრივ მელოდიაში აღიბეჭდება... მისწრაფება მელოდიის გამოკვეთილი მოწესრიგებისაკენ მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო მეტად ემორჩილება პოეტი შემოქმედებით პროცესში ზოგადი სუგესტიური მელოდიური წარმოდგენის გავლენას. რაც უფრო ძლიერია ეს ფაქტორი, მით უფრო ცდილობს პოეტი პოზიტიური მიმართულებით — სიტყვები ისე შეარჩიოს, რომ ისინი კარგად მოთავსდნენ წარმოდგენილ მელოდიურ სქემაში და ნეგატიური მიმართულებით — თავი

აარიდოს იმას, რაც ამ მოთხოვნილებას ვერ აკმაყოფილებს“ (157, 58, 61).

ზივერსის მიხედვით, შემოქმედებითი პროცესი მელოდიკის დომინანტობით მიმდინარეობს, მელოდიკა ლექსის მაორგანიზებელი საწყისია. სიტყვათა შერჩევა მელოდიურ მონაცემებს ემორჩილება და არა სემანტიკურ მნიშვნელობას. „სმენითი ფილოლოგიის“ ძირითადმა ნაკლმა აქ იჩინა თავი: სიტყვა, როგორც მეტყველების აზრობრივი ერთეული, დავიწყებულია და იგი მხოლოდ აკუსტიკური თვალსაზრისით განიხილება (22, 213). რუსმა ფორმალისტებმა ზივერსის მოძღვრების ეს მხარე საკუთარი მიზნებისათვის გამოიყენეს. ვ. შკლოვსკიმ ზივერსის დებულების ტრანსფორმაციის გზით „ზაუმის“ არსებობის დამტკიცება სცადა. მელოდიკის ადგილას მან „ბგერითი ლაქა“ ჩასვა, ხოლო სიტყვათა შერჩევა მელოდიკის სანაცვლოდ ევფონიურ პრინციპს დაუმორჩილა. ვ. შკლოვსკი წერდა: „პოეტს ლექსი ხშირად სიტყვიერი ფორმის გარეშე, ბგერითი ლაქის სახით ევლინება. ეს ლაქა ხან ახლოვდება, ხან უკან იხევს, დაბოლოს, დაემთხვევა რა თანაჟღერად სიტყვას, საცნაური ხდება. პოეტი ვერ ბედავს ზაუმური სიტყვის თქმას. ზაუმურობა, ჩვეულებრივ, რაიმე შინაარსის ნიღაბს ეფარება, ეს შინაარსი კი იმდენად მაცდუნებელია და მოჩვენებითი, რომ პოეტებს აიძულებს აღიარონ, ჩვენივე ლექსების შინაარსი არ გვესმისო“ (141, 21). საკითხის ამგვარი გააბსოლუტება სწორი არ არის, მაგრამ მელოდიკისა თუ ევფონიის მნიშვნელობის აღიარება სალექსო სტრუქტურისათვის უთუოდ აღვივებდა ინტერესს ამ ელემენტების მიმართ.

* * *

ჩვენი საუკუნის 10—20-იან წლებში ევფონიის კვლევამ ინტენსიური ხასიათი მიიღო. ეს იყო მიგნებებით, ურთიერთგა-

მომრიცხველი მოსაზრებებითა და, უფრო ხშირად, შეცდომებით აღსავსე პერიოდი. მოისინჯა მრავალი გზა, დაგროვდა მნიშვნელოვანი გამოცდილება, მაგრამ ძიება ერთიანი მეთოდოლოგიის შექმნით არ დაგვირგვინებულა. მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდში გამოიკვეთა ისეთი ტენდენციები, რომლებიც მოდიფიცირებული სახით დღესაც განაგრძობს არსებობას. ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია მოკლედ შევჩერდეთ „ბგერითი სიმბოლიზმისა“ და „ბგერითი ავტონომიის“ პრინციპებზე.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპმა ყველაზე მკვეთრი გამოხატულება სიმბოლისტურ კრიტიკაში ჰპოვა. რომ არაფერი ვთქვათ ბოდლერისა და რემბოს ცნობილ სონეტებზე „შესაბამისობანი“ და „ხმოვნები“, მალარმესა და რენე ჰილის ტრაქტატებზე, რუსი სიმბოლისტების კ. ბალმონტის, ა. ბელის, ვიაჩ. ივანოვის შრომებში მოცემულია ბგერათა სიმბოლური განმარტების მთელი პროგრამა. დასავლელი სიმბოლისტების კვალდაკვალ მათ აღადგინეს ძველი მოძღვრება ბგერათა ემოციური მნიშვნელობის შესახებ, რომლის ჩანასახი უკვე პლატონის „კრატილში“ შეინიშნება (51, 51) და რაზეც ასე ბევრს წერდნენ გერმანელი რომანტიკოსები (148).

ა. ბელი ბგერას დაკარგული შინაარსის გამომხატველ ჟესტად თვლიდა. მისი სახეობრივი იმპროვიზაციები ბგერათა თემებზე ამ შინაარსის მოგონების ცდა იყო (57, 10). კ. ბალმონტი წერდა: „ყოველი ბგერა ცოცხალი არსებაა, ყოველი ბგერა მაცნეა“ (53, 83).

სიმბოლისტებისათვის ბგერა მატერიალური მოცემულობა კი არ იყო, არამედ ნიშანი შეფარული, სიღრმისეული აზრისა, „ბგერა-მაცნე“, ანუ „ბგერა-სიმბოლო“. ეს კი ნიშნავდა, რომ ფონიკის შესწავლისას უნდა გაშიფრულიყო ყოველი ალიტერაციის, ყოველი ბგერითი გამეორების აზრი. მაგალითად, ა. ბელიმ განიხილა პუშკინის სტრიქონები „Шипенье пенис-

тых бокалов и пунша пламень голубой“ და ალიტერაციათა სკრუპულოზური ანალიზით „ბგერებში შეფარული სურათის“ ამგვარი რეპროდუქცია მოგვცა:

«Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими ниспадает, пеняся, в бокалы и стоит «шипенье пенистых бокалов», взлетающей вверх линией поднимается «пунша пламень голубой» (58, 187).

ბელისავე მტკიცებით, ა. ბლოკის თხზულებათა მესამე ტომს (1914 წ.) თავიდან ბოლომდე გასდევდა „рдт — дтр“ ბგერები, რომელიც წიგნის ძირითად აზრს გამოხატავდა: „рдт“, ანუ „трагедия трезвости“ — „სიფხიზლის ტრაგედია“ (59, 134).

სიმბოლისტები ბგერას უშუალოდ უკავშირებდნენ აზრს, ახდენდნენ ბგერათა მატერიალიზაციას ან ფსიქოლოგიზაციას. ისინი ამარტივებდნენ სემანტიკურ და ევფონიურ სტრუქტურათა ურთიერთმიმართებას, დიდ გასაქანს აძლევდნენ სუბიექტივიზმს.

ფორმალისტები, რომელთაც მეორე უკიდურესობას — „ბგერითი ავტონომიის“ პრინციპს — მისცეს დასაბამი, მკაცრად აკრიტიკებდნენ სიმბოლისტებს. ბ. ეიხენბაუმი პუშკინის ორტაეპედის ბელისეული ინტერპრეტაციის გამო ირონიულად შენიშნავდა: „ასე მთელი პუშკინის „თარგმანება“ შეიძლება. რაღა საჭიროა პუშკინი? განა უმჯობესი არაა, ეს „დეტალური სურათი“ აღვიქვათ სრული სახით, ისე, როგორც მოცემული აქვს ბელის? რა საჭიროა მისი დამალვა ალიტერაციაში? თუ პოეზია, უბრალოდ, რებუსია?“ (144, 204). „ბგერითი სიმბოლიზმის“ ასეთი კრიტიკა სამართლიანი, მაგრამ ცალმხრივი იყო, რადგან ფორმალისტები უარყოფდნენ პოზიტიურ მხარესაც — მისწრაფებას ფორმისა და შინაარსის მთლიანობისაკენ.

„ფორმალურმა სკოლამ“, რომელიც მექანიკური მატერია-

ლიზმისა და კანტიანობის იდეებით საზრდოობდა, წინ წამოსწია „ბგერითი ავტონომიის“ პრინციპი. ფორმალისტებისათვის პოეტური ნაწარმოები მხატვრული ხერხების მექანიკური კონგლომერატი იყო, ხოლო ლიტერატურული პროცესი მოიაზრებოდა, როგორც ძველი ხერხების შეცვლა ახლით. მათი დევიზი იყო დებულება: „ხელოვნება, როგორც ხერხი“ (ვ. შკლოვსკი). „თუ მეცნიერებას ლიტერატურაზე სურს იქცეს მეცნიერებად, მან თავის ერთადერთ გმირად „ხერხი“ უნდა აღიაროს“, — წერდა რ. იაკობსონი (145, 10). პოეტური ხერხი განიხილებოდა იზოლირებულად, როგორც თვითმყოფი, დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულების მქონე ფენომენი. ფორმალისტებმა პოეტური ტექსტის შესწავლა მთლიანად მოსწყვიტეს შინაარსს, როგორც არაესთეტიკურ მოვლენას, და ამით პოეტური ენა, ფაქტიურად, ზაუმს გაუთანაბრეს.

„ბგერითი ავტონომია“ გულისხმობდა ევფონიის შესწავლას ლექსის სხვა კომპონენტებისაგან იზოლირებულად. „პოეტური ენა მიისწრაფის ფონეტიკური, უფრო ზუსტად, ევფონიური სიტყვისაკენ, ზაუმური ენისაკენ“, — წერდა რ. იაკობსონი (145, 7). ბგერისა და აზრის მიმართების საკითხი მოხსნილი იყო. ბ. ეიხენბაუმი აღნიშნავდა: „ბგერები ლექსში... თავისთავადი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობისაა“ (144, 296). მთელი ყურადღება ევფონიური კონსტრუქციების აღწერას ეთმობოდა. მაგალითად, ო. ბრიკმა ბგერითი გამეორებანი მხოლოდ გარეგნული ნიშნების მიხედვით შეისწავლა, მოგვცა მათი კლასიფიკაცია, მაგრამ ამ მოვლენის მნიშვნელობის დადგენა არ უცდია (63). ბ. კუშნერი ამტკიცებდა, რომ ლექსში ბგერით მოწესრიგებას ზუსტი სიმეტრიის, მათემატიკური კანონზომიერების სახე ჰქონდა. მან გამოყო კიდეც ბგერათა სიმეტრიული რიგები, მაგრამ ხელთ უსიცოცხლო, შიშველი სქემები შერჩა (106).

„ბგერითი ავტონომიის“ პრინციპი იყო ერთგვარი რეაქცია „ბგერითი სიმბოლიზმისათვის“ დამახასიათებელი სუბიექტივიზმის წინააღმდეგ. ფორმალისტები ცდილობდნენ ყოფილიყვნენ ობიექტურნი, მაგრამ ეს ცდა ტექსტიდან თვითნებურად გამოტანილი ფონემების ანალიზით დამთავრდა.[1]

ევფონიის საკითხებისადმი სუბიექტივისტური და ფორმალისტური მიდგომა ვერ ხსნის ამ მოვლენის ბუნებას. საჭირო იყო „ბგერითი ავტონომიისათვის“ დამახასიათებელი მშრალი „ობიექტივიზმის“ დაძლევა და ბგერის იმგვარი დაკავშირება შინაარსთან, რომ არ წარმოქმნილიყო სუბიექტივიზმის საფრთხე.[2]

1928 წელს გამოქვეყნდა ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის ერთობლივი სტატია „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემები“, რომელშიც წამოყენებული იყო ტელეოლოგიური და ფუნქციური პრინციპები (133, 35—36). ტელეოლოგიზმის პრინციპი გულისხმობდა, რომ პოეტურ ნაწარმოებში ყოველ ხერხს გარკვეული მიზანდასახულობა ჰქონდა. ელემენტის შესწავლას პასუხი უნდა გაეცა კითხვაზე „რისთვის?“, ე. ი. გაერკვია ელემენტის ფუნქცია, მისი მიზნობრივი დანიშნულება.

უკვე 20-იან წლებში იყო საინტერესო ცდები ევფონიის

---

[1] უნდა აღინიშნოს, რომ „ფორმალური სკოლის“ ზოგი წარმომადგენელი არ გამორიცხავდა ბგერისა და აზრის მიმართების საკითხს. ლ. იაკუბინსკი სტატიაში „О звуках стихотворного языка“ სწორედ ამ მიმართებას იკვლევდა (146). რ. იაკობსონიც გაკვრით შენიშნავდა, რომ ფონემებს ასოციაციურად შეუძლიათ აზრობრივ წარმოდგენებთან დაკავშირება (145, 48).

[2] ჩვენ აქ მოკლედ დავახასიათეთ „ბგერითი სიმბოლიზმი“ და „ბგერითი ავტონომია“ მათს ჩანასახოვან სტადიაში. ამ პრინციპთა თანამედროვე მოდიფიკაციების კრიტიკული ანალიზი მოცემული გვაქვს სპეციალურ თავში „ევფონიის სემანტიკური ფუნქციისათვის“.

ფუნქციური შესწავლისა (132; 61). ევფონიური მოვლენები განიხილებოდა პოეტური სტრუქტურის სხვა ელემენტებთან კავშირში.

ფუნქციური შესწავლა, უპირველეს ყოვლისა, უარყოფს „ფორმალური ელემენტებისადმი“ მექანიკურ მიდგომას. იგი გულისხმობს ლექსის შემადგენელი კომპონენტების ურთიერთმიმართებების დადგენას, მათი როლის განსაზღვრას ნაწარმოებისათვის, იმის გათვალისწინებას, რომ ევფონია სპეციფიკურ სალექსო კონსტრუქციას დაქვემდებარებული სტრუქტურაა, სადაც გარეგნულად მსგავსი ელემენტები ახალ ფუნქციას იძენენ პოეტურ სისტემაში თავისი ადგილის მიხედვით.

* * *

ლექსმცოდნეობის თანამედროვე ეტაპზე ლექსის ცალკეული ელემენტების შესწავლისას სულ უფრო ხშირად გამოიყენება მათემატიკურ-სტატისტიკური მეთოდები. მათემატიკის ექსპანსია განსაკუთრებით საგრძნობია იმ ელემენტების მიმართ, რომლებიც ფორმალიზაციას ემორჩილებიან (რიტმიკა, ფონიკა). სტატისტიკური გამოთვლები მეცნიერების უახლეს მიღწევებს ეფუძნება. აკად. ა. კოლმოგოროვი რიტმიკის კვლევაში ალბათობის თეორიას იყენებს, ხოლო უნგრელი მეცნიერი ი. ფონადი ლექსის ბგერით ფორმას ინფორმაციის თეორიის თვალსაზრისით განიხილავს.

ყოველი ენა შეზღუდულია გარკვეული გრამატიკული კანონებით, რაც ტექსტის განსაზღვრული ელემენტების გამოცნობის საშუალებას იძლევა. შეზღუდვის გაზრდასთან ერთად გამოცნობის სიხშირე მაღლდება. ინფორმაციის თეორიის თანახმად, რაც უფრო მაღალია გამოცნობის სიხშირე, ტექსტის ინფორმაციულობა მით უფრო მცირეა. ლექსი, როგორც ენობ-

რივი ფაქტი, ენის კანონებს ემორჩილება. ამავე დროს, იგი ლექსწყობის კანონებსაც ექვემდებარება, ე. ი. ლექსი ენასთან შედარებით უფრო შეზღუდულია. ეს ნიშნავს, რომ ელემენტთა გამოცნობის სიხშირე პოეზიაში უფრო მაღალი უნდა იყოს. ვიდრე ენაში და, შესაბამისად, პოეტურ ტექსტს უფრო დაბალი ინფორმაციულობა უნდა ჰქონდეს, ვიდრე ჩვეულებრივ ენობრივ კომუნიკაციას. ი. ფონადიმ ექსპერიმენტულად შეამოწმა ეს ჰიპოთეზა. სტატისტიკურმა გამოთვლებმა მოულოდნელი შედეგი გამოიღო. აღმოჩნდა, რომ პოეზიაში გამოცნობის სიხშირე უფრო დაბალია, ვიდრე პუბლიცისტიკასა და სასაუბრო მეტყველებაში (შესაბამისად: 40%, 67%, 71%). მაშასადამე, პოეზიის ინფორმაციულობა ბევრად უფრო დიდი მოცულობისაა, ვიდრე ჩვეულებრივი ენისა (149, 592). ასე შეიქმნა პოეტური ენის პარადოქსი: მეტი შეზღუდვა — მაღალი ინფორმაციულობა. თანამედროვე პოეტიკა რთული პრობლემის წინაშე დგას: საჭიროა ლექსის ზეინფორმაციულობის წყაროს დადგენა, პოეტური სისტემის ყოველი ელემენტის სემანტიკური ბუნების გახსნა.

ი. ფონადის გამოთვლებში ლექსის ბგერითი მხარე ფორმალიზებულია. ბგერები მას წმინდა რაოდენობრივი თვალსაზრისით აინტერესებს, რაც სტატისტიკურ მეთოდს სასურველ პირობებს უქმნის. მაგრამ რა შეუძლია მოგვცეს სტატისტიკამ ევფონიის ესთეტიკური დანიშნულების შესწავლისას? არის კი საჭირო გამოთვლები კონკრეტულ ნაწარმოებში, როდესაც ბგერითი მოწესრიგება იშვიათად სცილდება სტროფის ფარგლებს?

ფონიკის კვლევისათვის ამოსავალია სმენითი შთაბეჭდილება. სმენითი აღქმის შედეგად ევფონიური მოწესრიგება საგრძნობი ხდება. ამ მოშენტიდან ფონიკაზე შეიძლება ვიმსჯელოთ, როგორც პოეტურ ხერხზე, ე. ი. ვიმსჯელოთ ესთეტიკუ-

რი კანონების მიხედვით. მაგრამ რა განაპირობებს ბგერის აღქმას? ერთჯერადი ფორმა, ჩვეულებრივ, შეუმჩნეველი რჩება, ბგერას სიცოცხლეს გამეორება ანიჭებს. „ძირითადი პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ორგანიზდება ენობრივი მასალა პოეტურ ნაწარმოებში, ეს არის ფონეტიკურ წარმოდგენათა გამეორების პრინციპი“ (117, 106). აღმქმელი სუბიექტი მხოლოდ გამეორებად ბგერებს აცნობიერებს, მაგრამ ბგერის გამეორებადობა აუცილებლობით არ გულისხმობს. რომ იგი ესთეტიკური ფუნქციის მქონეა. საჭიროა გაირკვეს, სტრუქტურულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, თუ წმინდა ენობრივ ფაქტთან. ამ მხრივ გარკვეული დახმარება შეუძლია გაგვიწიოს სტატისტიკამ.

ცნობილი ფონოლოგი ნ. ტრუბეცკოი აღნიშნავს, რომ „ცალკეული ფონემების სიხშირე ნაკლებადაა დამოკიდებული ტექსტის სტილურ თავისებურებებზე“, ე. ი. ნებისმიერ ტექსტში ფონემათა სიხშირე დაახლოებით ერთნაირია. მაგრამ მკვლევარი იქვე შენიშნავს, რომ გამონაკლისს წარმოადგენს „პოეზია და ნატიფი პროზა, სადაც ბუნებრივ სიხშირეთა წინასწარგანზრახული, ხელოვნური დეფორმაცია გათვლილია იმაზე, რომ სპეციფიკური ეფექტი გამოიწვიოს“ (131, 289—290). თუ დავიანგარიშებთ ბგერის გამოყენების სიხშირეს პოეტურ ნაწარმოებში და მას ენისათვის დამახასიათებელ ბგერის სიხშირეს შევუდარებთ, შეგვიძლია უტყუარად დავადგინოთ, ენობრივი მოვლენა გვაქვს, თუ პოეტური ხერხი. უნდა აღინიშნოს, რომ თითქმის ყველა ინდივიდს აქვს მშობლიური ენის ინტუიციური გრძნობა, რომლის საფუძველზე შეუძლია განსაზღვროს, ბგერათა გამეორება შემთხვევითია თუ არა. მიუხედავად ამისა, სტატისტიკას მაინც აქვს უპირატესობა ინტუიციის წინაშე, რადგან იგი ობიექტურ, ფაქტობრივ მონაცემებს ეყრდნობა.

ევფონიის ფუნქციური შესწავლისათვის მათემატიკური მეთოდების გამოყენებას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. სტატისტიკისათვის აუცილებელია ელემენტთა ფორმალიზაცია, ევფონიისათვის კი მთავარია ბგერათა თვისებრიობა, მიმართება პოეტურ მთლიანობასთან. სტატისტიკის მთელი სიკეთე დიდი რიცხვებით ოპერირებისას მჟღავნდება, კონკრეტული ტექსტის ანალიზის დროს კი საქმე გვაქვს მარტივ არითმეტიკასთან. რაც მთავარია, ევფონიის მკვლევარს იმდენი მომენტის გათვალისწინება უხდება, რომ მათი გადატანა მათემატიკის ენაზე ძალიან გაძნელდება და, არსებითად, არც არის საჭირო.

ევფონიის სტატისტიკური კვლევის თავისებური ცდა მოგვცა ცნობილმა პოეტმა და მკვლევარმა კ. ჭიჭინაძემ. მან მოიწადინა ინტუიციური შთაბეჭდილებისათვის — „რუსთაველის შაირი თავისი არაჩვეულებრივად მდიდარი ალიტერაციით განირჩევა ყველა დანარჩენი პოეტების შაირისაგან“ — ობიექტური, არითმეტიკულ რიცხვებში გამოსახული მტკიცების სახე მიეცა. „ყოველგვარი მტკიცება იმდენად უფრო ობიექტური და, მაშასადამე, დამაჯერებელი, რამდენადაც ის ციფრების საშუალებით ხდება. ყველაზე უფრო სანდო ჭეშმარიტება არის ის ჭეშმარიტება, რომელიც ემყარება ციფრებს“ (45, 25) დებულება, რომელიც საფუძვლად დაედო სტატისტიკურ გამოთვლებს, ასეთი იყო: „თუ ერთი პოეტი ლექსის სტრიქონში ერთსა და იმავე ბგერას იმეორებს უფრო ხშირად სხვა პოეტებთან შედარებით, მაშინ, ცხადია, მის სტრიქონში სხვადასხვა ბგერების რიცხვი ნაკლები უნდა იქნეს უფრო, ვიდრე სხვა პოეტების იმავე მეტრის სტრიქონებში“ (45, 25). კ. ჭიჭინაძემ გამოთვალა „ალიტერაციის კოეფიციენტი“ რუსთაველის თეიმურაზ პირველის, არჩილის, გურამიშვილისა და ბესიკის შაირისათვის და რიცხობრივი მონაცემების მიხედვით დაას

კვნა, რომ რუსთაველის შაირი განუზომლად მაღლა დგას დანარჩენ პოეტთა მაჩვენებლებზე.

რა შეიძლება ითქვას კვლევის ამ მეთოდზე? უპირველეს ყოვლისა ის, რომ კ. ჭიჭინაძე იკვლევს არა უშუალოდ ალიტერაციებს, ე. ი. განმეორებად ბგერებს, არამედ განსხვავებულ ბგერებს. „ალიტერაციის კოეფიციენტი“, რომელიც საყრდენი ცნებაა სტატისტიკური გამოთვლებისათვის, ალიტერაციათა რიცხვს კი არ გამოხატავს, არამედ განსხვავებულ ბგერათა რიცხვს. მკვლევარი მთელს მსჯელობას იმაზე აგებს, რომ განმეორებად ბგერებსა და განსხვავებულ ბგერებს შორის გარკვეული მიმართება არსებობს: რაც უფრო დაბალია განსხვავებულ ბგერათა რიცხვი, მით უფრო მდიდარი უნდა იყოს სტრიქონი ალიტერაციებით. ეს დებულება საინტერესოა, მაგრამ იგი პოეტთა შედარების საფუძვლად არ გამოდგება. საქმე ისაა, რომ შაირის მეტრში თანხმოვანთა მუდმივი რაოდენობა განსაზღვრული არ არის, სხვაობა 1—6 ფონემის ფარგლებში მერყეობს. შედარებას მაშინ ექნებოდა რეალური საფუძველი, პოეტთა სტრიქონებში ბგერების იგივეობრივი რაოდენობა რომ იყოს. ბგერათა რაოდენობის განსხვავების გამო შეიძლება აღმოჩნდეს, რომ მცირეკოეფიციენტიანი ტაეპი უფრო ნაკლებადაა მოწესრიგებული, ვიდრე მაღალკოეფიციენტიანი ტაეპი.

კ. ჭიჭინაძის გამოთვლებს, როგორც ყოველ სტატისტიკურ გამოთვლას ევფონიის სფეროში, ერთი არსებითი ნაკლი აქვს: შემთხვევითი და ესთეტიკური ფუნქციის მქონე ბგერითი გამეორებანი ერთმანეთთან გათანაბრებულია.[1] გარდა ამისა, კ. ჭი-

[1] რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ კ. ჭიჭინაძე არ ასხვავებს ბგერათა შემთხვევით გამეორებას და გამეორებას ესთეტიკური ფუნქციით. მკვლევარი ერთგან შენიშნავს: „ერთი პოეტი ერთი და იმავე ბგერის ორი ან სამი მოხერხებული გამეორებით ჰქმნის მუსიკას, ხოლო მეორე პოეტის სტრიქონში იგივე ბგერა იმდენჯერვე ან უფრო მეტჯერაც გამეორდება, მაგრამ ამ გამეორებას ექნება შემთხვევითი და უწესრიგო ხასიათი“ (45, 32).

ჭინაძის ამოსავალი დებულება არ ითვალისწინებს მეტად მნიშვნელოვან რაოდენობრივ მაჩვენებელს — თანხმოვანთა საერთო ოდენობას სტრიქონში. ამის გამო გამოთვლათა შედეგები შეიძლება ობიექტურ ვითარებას ვერ ასახავდეს. ის ფაქტი, რომ რუსთაველმა დაიკავა მისთვის განკუთვნილი ადგილი, რუსთველური ლექსის უზარმაზარი უპირატესობის შედეგი უფროა, ვიდრე სტატისტიკურად დადგენილი კანონზომიერება. დანარჩენი პოეტების შეფასება ამ მონაცემებით სანდო არ არის[1].

* * *

ლექსის ევფონიის ცნება ალიტერაცია-ასონანსთან, ბგერათა კომპლექსების გამეორებასა და ანაფორა-ეპიფორასთან ერთად, ტრადიციულად, რითმასაც მოიცავს. რითმას, როგორც ცნობილია, ორი არსებითი ნიშანი აქვს: იგი ბგერითი გამეორებაცაა და რიტმული ფაქტორიც. უფრო ზუსტად, რითმა რიტმული ფუნქციის მქონე ბგერითი გამეორებაა. ლექსის აღიარებული მკვლევარნი მიუთითებენ, რომ რითმა, როგორც ბგერითი გამეორება, ევფონიის კუთვნილებაა (91, 9; 126, 406; 65, 14; 152, 101;). რითმის ბგერითი შედგენილობის შერჩევას დიდი მნიშვნელობა აქვს ლექსის ფონიკისათვის. ეს განსაკუთრებით მახვილიან ხმოვანზე ითქმის, რადგან ასონანსი ტაეპის შიგნით, რომელსაც რითმის მახვილიანი ხმოვანი განამტკიცებს, უჩვეულო გამომსახველობას იძენს. გარკვეული ეფექტის შექმნა შეუძლია რითმის კონსონანტური ბგერების შეთანხმებას სტრიქონის ბგერით ქსოვილთან: სარითმო სიტყვის ახმიანე-

[1] თვითონ კ. ჭიჭინაძე წერილში წავს, რომ „ასეთი ანგარიში ტლანქია მეტად“, რომ „შეუძლებელია ზემოაღნიშნული წესით საერთოდ პოეტების დაფასება ალიტერაციის აზრით“ (45, 31, 33).

ბასთან ერთად ტაეპში განმეორებადი ბგერებიც ცოცხლდებიან.

ვ. ჟირმუნსკის აზრით, რითმა იმით განსხვავდება ბგერითი გამეორებისაგან, რომ იგი მეტრული კომპოზიციის ელემენტია (91, 19). ეს თავისებურად სვამს შემთხვევითი რითმის საკითხს. შემთხვევით რითმას განსაზღვრული ადგილი არ გააჩნია, იგი სპორადულად იჩენს თავს და ამიტომ არ შეიძლება ჰქონდეს კომპოზიციური დანიშნულება. შემთხვევითი რითმა წმინდა ევფონიური მოვლენაა (91, 19; 129, 53; 136, 137).

ზოგი მკვლევარი შიდა რითმასაც, რომელიც ერთი ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული, ალიტერაციულ მოვლენად თვლის. მუდმივი შიდარითმის გათანაბრება შემთხვევით რითმასთან არ შეიძლება. მუდმივი შიდარითმა, როგორც სტროფული კომპოზიციის ხერხი, პრინციპულად არ განირჩევა ბოლორითმისაგან. იგი ლექსის მეტრულ კომპოზიციაში გარკვეულ როლს ასრულებს: გამოყოფს და ერთმანეთს უკავშირებს ნახევარტაეპებს და რიტმულ მონაკვეთებს (91, 48).

ევფონიის პრობლემების განხილვისას ბუნებრივად იბადება კითხვა, ბგერითი მოწესრიგება ლექსში ცნობიერია თუ ქვეცნობიერი. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სიტყვის შეტანა რიტმულ კონსტრუქციაში ბგერითი ფორმის გააზრებას მოითხოვს, ბგერითი მხარე ცნობიერდება. მაგრამ სიტყვის შერჩევა რიტმის თვალსაზრისით არ ნიშნავს, რომ ევფონიური შერჩევაც ცნობიერია. შემოქმედების საწყის სტადიაზე ბგერითი მოწესრიგება არ წარმოადგენს პოეტის უშუალო ზრუნვის საგანს. კ. ჭიჭინაძე სრულიად სამართლიანად წერს: „არამც და არამც პოეტი შემოქმედების პროცესის დროს ალიტერაციაზე არა ფიქრობს. არაფერი არ არის ლექსში ისე უშუალო და ბუნებრივი, როგორც ალიტერაცია. პოეტი ლექსის წერის დროს ფიქრობს რითმაზე, მეტრზე, სახეებზე, მაგრამ ალიტე-

რაცია კი მისი ფიქრის პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს. ალიტერაცია შედეგია პოეტის შინაგანი მუსიკალური ბუნების. პოეტს აქვს სიტყვა, შემდეგ ის, ან ერთბაშად, ან საკმაო ძიების შემდეგ, მიაგნებს მის შესაფერ მეორე სიტყვას, რომელიც თურმე იმიტომ არის შესაფერი, რომ აზრის გარდა კიდევ თავის რომელიმე მნიშვნელოვანი ბგერით ეთანხმება მას.“ (45, 6—7).

პოეზიის ისტორიამ მრავალი ფაქტი იცის, როცა ალიტერაციები თუ ასონანსები მოფიქრებულია. ბგერითი მოწესრიგება ზოგი ლიტერატურული მიმართულებისათვის (სიმბოლიზმი, ფუტურიზმი) თვითმიზნად იქცა. ბგერათა შერჩევას „სიტყვათა მაგიის“ თუ „ორკესტრულობის“ პრინციპით ცნობიერი, ხელოვნური ხასიათი ჰქონდა. ასეთ ლექსებს ხშირად არაფერი აქვთ საერთო მაღალ პოეზიასთან, ანდა ექსპერიმენტის ნიმუშებად რჩებიან. ხელოვნური ფონიკის მქონე ლექსებში უპირატესად ერთნაირი ბგერები მეორდება, პოეტური ინსტრუმენტი სააშკარაოზეა გამოტანილი, თავს იწონებს თავისი ხმიანობით. ჰეშმარიტად მუსიკალური პოეტის ევფონია იგივეობრივი და მსგავსი ბგერების რთულ ჰარმონიას ემყარება: მუსიკა ისმის, ინსტრუმენტი კი თვალთაგან დაფარულია.

იმის თქმა, რომ ბგერათა შერჩევა და მოწესრიგება არაცნობიერია, ევფონიურ მოვლენებს აზრის უბრალო დანამატად როდი აქცევს. შემოქმედებით პროცესში მარტო აზრს კი არ მოჰყავს სიტყვა, არამედ ზოგჯერ მსგავსი ბგერების მქონე სიტყვათა შეხამება სხვა შუქით მოსავს აზრს. ხდება ისეც, როდესაც მუსიკალური აქცენტი უფრო ძლიერია, ვიდრე აზრობრივი შეთანხმება.

ლექსის ევფონიური ორგანიზაცია დიდად არის დამოკიდებული მშობლიური ენის გამძაფრებულ გრძნობაზე, სიტყვის ბგერითი ფორმის წვდომის თანდაყოლილ, წმინდა პოეტურ

ინსტინქტზე. როგორც ჩანს, არსებობს ბგერითი ასოციაციების რაღაც მექანიზმი, რომელიც აზრობრივად განსხვავებულ, მაგრამ მსგავსად მჟღერ სიტყვებს ერთმანეთისაკენ იზიდავს. ამ მექანიზმის გახსნა დიდ სიცხადეს შეიტანდა დასმულ საკითხში.

• • •

ქართულ ლექსმცოდნეობაში ევფონიის საკითხები ნაკლებად არის შესწავლილი. „ქართული პოეტიკის ქრესტომათიაში“, რომელიც ეროვნული პოეტიკური აზროვნების თითქმის ორ საუკუნეს მოიცავს, არაფერია ნათქვამი ლექსის ფონიკაზე. თვით XX საუკუნეშიც სპეციალური გამოკვლევები ამ სფეროში თითებზე ჩამოსათვლელია, ლიტერატურის ისტორიკოსები კი მხოლოდ ზოგადად მიანიშნებენ ევფონიის არსებობა-არარსებობაზე ამა თუ იმ პოეტის შემოქმედებაში.

ვ. ბრიუსოვი თავის ევფონიურ შტუდიებში მიუთითებდა, რომ ყოველი ენისა და მისი პოეზიის ფონიკა თვითმყოფი, თითქმის დამოუკიდებელი მოვლენაა (96, 281). მდიდარი და მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზია ამ მხრივ საგანგებო შესწავლას მოითხოვს.

ბგერითი მოწესრიგება, ალიტერაცია-ასონანსები უცხო არ არის ხალხური ლექსისათვის (39, 316). ევფონიის საინტერესო ნიმუშებია გამოვლენილი ქართულ საგალობლებშიც. „ჰიმნოგრაფების შემოქმედება, ასე მდიდარი სრულყოფილი ალიტერაციებით, ზოგჯერ მაინც გვანცვიფრებს თავისი სისადავით, ბუნებრიობით, უშუალობით და იმ ფუნქციონალობით, რომელსაც ის, როგორც პოეტური გამოსახვის ერთ-ერთი ფორმა, ინარჩუნებს აზრისა და სახის გამოხატულებისათვის. კლასიკური ჰიმნოგრაფიის ალიტერაცია არ არის თვითმიზანი. ის საგალობლის მხოლოდ მუსიკალურ ენას კი არ აძლიერებს,

არამედ ხელს უწყობს მთავარ თემაზე ყურადღების შეჩერებას და ემოციის გაძლიერებას“ (26, 179—180).

ევფონიური მოვლენების შესწავლა და შეფასება ჰიმნოგრაფიაში დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. ჩვენთვის სადღეისოდ ზუსტად არ არის ცნობილი ჰიმნთა შესრულების წესი, ერთსულოვნება არ არსებობს ქართული სასულიერო პოეზიის ბუნების საკითხშიც. ჰიმნი საგალობლად იყო განკუთვნილი, ამიტომ ჰიმნოგრაფიული პოეზიის სტრუქტურას განსაზღვრავდა არა მოწესრიგებული ტონიკა, არამედ გალობის კანონები (22, 228). მელოდიას, რომელსაც საგალობლებში დომინანტობა ეკუთვნოდა, არ შეიძლება გავლენა არ მოეხდინა ლექსის ისეთ კომპონენტებზე, როგორიცაა რითმა და ფონიკა. ქართულ ჰიმნებს რითმა არ გააჩნდათ, რაც აიხსნება არა მარტო საეკლესიო აკრძალვებით, არამედ მელოსის ბატონობითაც (27, 193). ბუნებრივია, ჰიმნის მელოდიური ასმიანებისას ალიტერაციული შეთანხმებანიც იჩქმალებოდა. საგალობლებს არ ჰქონდათ აგრეთვე მოწესრიგებული რიტმული წყობა, რაც ბგერით ფორმას მსმენელისათვის შეუმჩნეველს ხდიდა. ამ მიზეზთა გამო გვებადება კითხვა: ხომ არ არის საგალობლის ე. წ. ალიტერაციები ფიქსირებული ფორმების გამეორების ენობრივი ტენდენციის გამოვლენა? ეს კითხვა მით უფრო საფუძვლიანი ჩანს, რომ „ადრინდელი ქართული... სიტყვათა და მათი ბგერების შერჩევის მხრივ უფრო მეტ მსგავსებას ააშკარავებდა ახალ ქართულთან შედარებით“ (31, 56).

ცნობილია, რომ ყველა ჰიმნი არ იგალობებოდა, ჰიმნების ერთი ნაწილი საკითხავად იყო განკუთვნილი. საგალობლებისათვის არსებობდა სპეციალური ტერმინი „მეხური“ (29, 604). ევფონიის შესწავლისათვის უფრო მიზანშეწონილია საკითხავი ჰიმნების ანალიზი.[1] განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს

[1] ალიტერაციათა საინტერესო ნიმუშებია გამოვლენილი სინურ მრავალთავში (864 წ.), ჰომილეტიკური ხასიათის თხზულებებში (28, 163...).

ფონიკის შესწავლა იამბიკოებში, რომელთაც გამოკვეთილი რიტმული სტრუქტურა აქვთ.

ქართული საერო პოეზიის ჩვენამდე მოღწეული პირველივე ძეგლები მაღალი პოეტური კულტურით გამოირჩევიან. შავთელისა და ჩახრუხაძის ოდები რითმათა წყობით, გართულებული ბგერითი კომბინაციებით უჩვეულო ჟღერადობას აღწევენ. „თამარის ოდების მშვენება — მათს არაჩვეულებრივ მხატვრულ ფორმაშია, ლექსის მომაჯადოვებელ მუსიკალობაში“ (29, 232). შავთელი და ჩახრუხაძე ალიტერაციისა და მჯამის ბრწყინვალე ოსტატები იყვნენ და რუსთველის გენიალური პოემა, რომელიც მრავალი თაობის ნამოღვაწარის შეჯამებას წარმოადგენდა, ამ ორი პოეტის ფორმალურ მიღწევებსაც ასახავდა (115, 208—209).

„ვეფხისტყაოსნის“ ევფონია უზარმაზარი თემაა. რუსთველოლოგიაში ბევრი რამ გაკეთდა გენიალური პოეტის მხატვრული ოსტატობის, მათ შორის, ფონიკის შესასწავლად. შეიქმნა კ. ჭიჭინაძის სპეციალური მონოგრაფია ამ საკითხზე. „ვეფხისყტაოსნის“ მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს პოემის უჩვეულო მუსიკალურობასა და ჟღერადობას, არკვევს ჟღერადობის მიზეზებს (19; 23; 35; 41; 49;). მიუხედავად ამისა, რუსთველის ევფონიის შესწავლა ამოწურულად ვერ ჩაითვლება. საჭიროა აღინუსხოს და დაკლასიფიცირდეს ბგერითი მოწესრიგების ყველა შემთხვევა, გაირკვეს მათი ფუნქცია, დადგენილ იქნას რუსთველური „ბგერათმეტყველების“ ძირითადი პრინციპები.

აღორძინების ხანის მწერლობა ევფონიის მხრივ სავსებით შეუსწავლელია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კ. ჭიჭინაძის რეტროსპექტულ მიმოხილვას „ალიტერაციის...“ შესავალ ნაწილში.

აღორძინების ხანაში გაჩნდა და დამკვიდრდა ე. წ. ანბანთ-

ქებანი. ეს არის წმინდა ტექნიკური ხასიათის მოვლენა, წინასწარ აღებული კომპოზიციური სქემის — ქართული ანბანის დაძლევის ცდა. ანბანთქებას არ გააჩნდა მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია, პირიქით, განმეორებად ბგერათა დახვავება სტრიქონში ან მთელს სტროფში იწვევდა არაკეთილხმოვანებას, საარტიკულაციო ორგანოების გადაღლას. მიუხედავად ამისა, აღორძინების ხანის პოეტები დიდ მნიშვნელობას აძლევდნენ ანბანთქებას, ყოველი ახალი სახეობის შექმნა დიდ დამსახურებად მიაჩნდათ და ცილობაც ჰქონდათ ამის გამო (34, 216). წმინდა ტექნიკურ მომენტზე ყურადღების გადატანა იყო უარისთქმა თუ მივიწყება რუსთველური კრედოსი: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“. აღორძინების ხანის პოეზიის დეკადანსი ამ დეტალშიც საგრძნობია.[1]

პოეტური აზროვნების დაქვეითებამ ასახვა ჰპოვა პოეტიკურ აზროვნებაშიც. ბესიკი, როგორც ვირტუოზი მელექსე, იოანე ბატონიშვილმა რუსთველს ამოუყენა გვერდში: „ბესარიონ გაბაშვილი იყო მეცნიერებასა შინა გამოცდილი და უცხო პიიტიკოს-მეშაირე, მსგავსი რუსთაველისა“ (16, 204). ცხადია, ასეთი შეფასება უაღრესად გაზვიადებული იყო, მაგრამ მასში აისახა პოეტის ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით დაფასების ტენდენცია. ნიშანდობლივია ამ მხრივ მ. ბარათაშვილის სიტყვებიც სულხან-საბაზე: „სულხან-საბა ორბელი-

[1] დეკადანსის ნიშნების მატარებელია არჩილის შემოღებული „ჩარხებ მბრუნავი ლექსი“, რომელიც, ალ. ბარამიძის თქმით, „სრულ უგემურობას წარმოადგენს“. ერთნაირი სიტყვების სხვადასხვა რიგით გამეორებას არაფერი აქვს საერთო ევფონიასთან და, ზოგადად, პოეზიასთან. დ. კობიძის ჰიპოთეზით, „შესაძლოა ასეთ „ლექსებს“ სხვებისთვის სალექსო საზომებისა და რიტმების სწავლების დანიშნულება ჰქონდა (32,276). ესთეტიკური თვალსაზრისით ამ ჰიპოთეზას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. ასევე მხოლოდ ექსპერიმენტად რჩება ვახტანგ მეექვსის პოლინდრომი: „იმატა ასვათ ატამი“ და მისთანანი (25, 65).

ანმა ქილილა და მანა გალექსა: თუცა რუსთველის ნათქვამი არ არი, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არი, იმაში ბევრი ხმა მოუყვანია“ (18, 132). საბას პოეტური ავტორიტეტი, როგორც ჩანს, ვერსიფიკაციულ ნოვატორობას ეფუძნებოდა, რაც მამუკას ეპოქაში პოეტური ოსტატობის მაჩვენებელი იყო. „ქართულ პოეზიაში საბასათვის ასეთი ადგილის მიჩენის უფლებას მამუკას აძლევდა ეპოქის თვალსაზრისი — პოეტის როლი ფასდებოდა ნოვატორობით ლექსწყობაში“ (22, 233).

საბას პოეტური მოღვაწეობა კიდევ ერთი დეტალით არის საინტერესო. მას ეკუთვნის ასოთა სიმბოლური განმარტება:

რა ოსტატი ასოთ სხმიდა,
მისი გული სხვას იწვართიდა,
ონით ხრმალებრ მტერთა სრვიდა,
განსა ფარებრ იფარვიდა,
ინსა ზუჩად დაირქმიდა,
ტარსა ჯაჭვად ჩაიცმიდა,
ენსა მშვილდად აისხმიდა,
სანით ისრად მტერთა სრვიდა!

(40, 24)

იმ დროს, როდესაც დასავლეთში იაკობ ბომე ასოთა მაგიურ-მისტიკურ განმარტებას იძლეოდა (155, 222), საბას სიმბოლიკა ასოთა მოხაზულობაზე დაკვირვებისა და ეროვნული ყოფით განსაზღვრული აღქმის დაკავშირების შედეგი იყო.[1]

ის, რაც ზემოთ ითქვა აღორძინების ხანის პოეზიაზე, მხოლოდ მისი ერთი ასპექტია. ამ ეპოქის თვალსაჩინო პოეტთა

[1] ასოთა მოხაზულობაზე დამყარებული ბგერითი სიმბოლიკა აქვს გამოყენებული დიმ. ორბელიანს სატრფოს მშვენების გადმოცემისას: „ონს წარბად ვუწოდ, სანს წამწამად, მანი ყურად მეჩვენა და ტარი წინამოსავით დაგრეხილა, ხოლო რაე შენს მიხრამოხრით სლუას მიჩუენებს“ (34, 222). ასოთა სიმბოლურ დახასიათებას იძლევა კ. გამსახურდია რომანში „მთვარის მოტაცება“ (თავი „ლირიული ინტერმეცო“).

ფონიკის შესწავლა, ალბათ, მრავალ საგულისხმო ფაქტს გამოავლენდა.

„ქართველმა რომანტიკოსებმა იცოდნენ სტრიქონის ფასი ლექსში... მთელი თავისი ყურადღება მათ სტრიქონის შენებაზე გადაიტანეს. გრ. ორბელიანსა და ნ. ბარათაშვილს აქვთ ბევრი, ალიტერაციით მდიდარი, საუცხოო კომპოზიციის სტრიქონები“, — წერდა კ. ჭიჭინაძე (45, 8). მკვლევარი ბარათაშვილის ავტოგრაფებზე დაკვირვებით დამაჯერებლად ცხადყოფს პოეტის სტრიქონთა ევფონიურ დახვეწილობას. ქართველ რომანტიკოსებს თავის ევროპელ თანამოძმეთაგან განსხვავებით არავითარი ბგერითი თეორია არ შეუქმნიათ. მათი გზის გამკვლევი ფონიკის სფეროში საკუთარი პოეტური სმენა, ბგერათა ჰარმონიული შეთანხმების შინაგანი გრძნობა იყო.

XIX საუკუნის დიდი რეალისტების — ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას პოეზიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ევფონიური წესრიგი მათი ლექსებისათვის უცხო არ იყო. „ბგერათშეთანხმება აკაკის პოეზიაში ჩვეულებრივი და მასობრივი მოვლენაა. მას ამა თუ იმ სახით თითქმის ყველა ნაწარმოებში ვიპოვით. ამავე დროს, იგი პოეტის მუსიკალური გენიის მეტად ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი გამოვლინებაა. ერთი შეხედვით, აკაკი არც ზრუნავს კეთილხმოვანებისათვის; თავისთავად მოდიან მსგავსი ბგერები, მეორდებიან თანხმოვნები და ხმოვნები, იქმნება ბგერათა ჰარმონია, თითქოსდა, იგი აკაკის ლექსის თანდაყოლილი თვისება იყოს“ (47, 171). დაკვირვება აკაკის ბგერწერაზე იმის მაჩვენებელია, რომ სკეპტიკური აზრი სამოციანელთა ფონიკაზე, რომელიც 20-იან წლებში გამოითქვა და რომელსაც ახლაც ჰყავს მომხრეები, მართებული არ უნდა იყოს.

ჩვენი დიდი კლასიკოსების პოეტური მემკვიდრეობა მათმა უნიჭო მიმბაძველებმა უკიდურესად გააუბრალოეს. „ილიასა და

აკაკის პოეტიკამ და, კერძოდ, პოეტურმა ტექნიკამ ნაწილობრივ უკვე ამოწურა თავისი თავი და ეპიგონობაში იწყო გადაზრდა“ (14, 50). XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან იწყება ქართული ლექსის განახლების პროცესი. ეს იყო ცდა, ერთი მხრივ, ქართული პოეტური კულტურის ტრადიციების განახლებისა, ხოლო, მეორე მხრივ, ქართული ლექსის გაყვანისა თანამედროვე პოეტურ ძიებათა მაგისტრალურ გზაზე. 10—20-იანი წლები განუწყვეტელი ძიების წლებია პოეტური აზროვნებისა და ვერსიფიკაციის სფეროში. არ დარჩენილა პოეტური სტრუქტურის არც ერთი ელემენტი, რომელსაც თვისებრივი სიახლე არ განეცადოს. შეიცვალა დამოკიდებულება სიტყვისადმი, შეიქმნა სახეობრივი აზროვნების სრულიად ახალი სისტემა. გაფართოვდა ვერსიფიკაციული არსენალი: მეტრულ-რიტმულ ნოვაციებთან ერთად ქართულმა ლექსმა შეიძინა მანამდე უცნობი, ორიგინალური ჟღერადობა. განახლდა რითმა, დაიხვეწა ლექსის ბგერითი ფორმა. ახალი პოეტიკის შემუშავების პროცესში, ცხადია, იყო გატაცებანი, ზოგჯერ გადახვევაც რეალისტური ხელოვნების გზიდან. XX საუკუნის ქართული პოეზია ჩვენთვის სწორედ იმით არის საინტერესო, რომ ფონიკის სფეროში მრავალი შესაძლებლობა მოისინჯა, ფართო გასაქანი მიეცა ექსპერიმენტს. უახლესი ქართული პოეზია თავისი მრავალფეროვნებით, პოზიტიური და ნეგატიური მონაცემებით მდიდარ მასალას იძლევა ევფონიის ძირითადი პრობლემების განსახილველად, რაც ამ პერიოდისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას განაპირობებს.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ევფონიის საკითხების განხილვისას ორი ტენდენცია იჩენს თავს. ერთნი ფონიკის დანიშნულებას მხოლოდ და მხოლოდ ლექსის მუსიკალურ ჟღერადობაში ხედავენ და მარტო ევფონიური სტრუქტურის შამოყოფითა და აღწერით კმაყოფილდებიან (ამ პრინციპით

არის აგებული კ. ჭიჭინაძის მონოგრაფია „ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხის ტყაოსნის“ პრობლემა“). მეორენი თუმცა ბგერითი ფორმის ფუნქციათა დადგენას ისახავენ მიზნად, მაგრამ მათი ცდა ბგერისა და აზრის სუბიექტურ დაკავშირებას არ სცილდება (41, 120—125).

ლექსის ფონიკისადმი ფორმალურ-აღწერითი და სუბიექტურ-იმპრესიონისტული მიდგომა საბურველ შედეგს ვერ გვაძლევს. ევფონიის ფუნქციურ შესწავლას საფუძვლად უნდა დაედოს ამ ელემენტის მიმართების კვლევა პოეტური სტრუქტურის კომპონენტებთან, პოეტურ მთლიანობასთან.

ევფონია და სალექსო სტრუქტურის კომპონენტები

(რიტმი, კომპოზიცია, ინტონაცია)

„პოეზიაში არ არსებობს ერთმანეთისაგან იზოლირებული მეტრიკა, რიტმიკა, სტროფიკა ან ევფონია. რეალურად არსებობს მხოლოდ მთლიანი ლექსი. ყოველ ტაეპს აქვს განსაზღვრული მეტრი, გააჩნია საკუთარი ბგერითი წყობა, შედის რომელსამე სტროფსა თუ სტროფოიდში. გარდა ამისა, ტაეპი ემორჩილება ლექსის საერთო კომპოზიციას, დასასრულ, აქვს განსაზღვრული აზრი. ყველა ეს მხარე განუყოფელ ურთიერთკავშირშია. მხოლოდ მეცნიერული ანალიზის მიზნით შეიძლება ამა თუ იმ კომპონენტის იზოლირებული განხილვა, იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეული მათგანი მოქმედებს მეორეზე“, — წერდა ვ. ბრიუსოვი (96, 280).

ამ თავში ჩვენ კონკრეტულ მიზანს ვისახავთ: ლექსის კავშირურთიერთობათა რთული სისტემიდან გვინდა გამოვყოთ რამდენიმე რგოლი და ევფონიური მოვლენები შევისწავლოთ არა ავტონომიურად, არამედ სალექსო სტრუქტურის კომპონენტებთან მიმართებაში. ვფიქრობთ, ეს საშუალებას მოგვცემს წმინდა მორფოლოგიური, აღწერითი მომენტის სანაცვლოდ წინ წამოვწიოთ ევფონიის ფუნქციური დანიშნულების საკითხი.

კვლევის დაწყებამდე საჭიროდ მიგვაჩნია მცირე ტერმინოლოგიური განმარტება. „ევფონია“ რამდენიმე მნიშვნელობით

იხმარება. ფართოდ გააზრებული, „ევფონია“ ბგერათგამეორებასა და რითმასთან ერთად რიტმსაც მოიცავს (102, 348). ზოგჯერ იგი მხოლოდ ბგერით ჰარმონიას გულისხმობს: „მხატვრული მეტყველების ძირითადი თვისება არის კეთილხმოვანება. ყოველგვარი მეტყველება, განსაკუთრებით კი ხელოვნების ნაწარმოებში, უნდა იყოს წარმოსათქმელად ადვილი და სმენისათვის სასიამოვნო“ (124, 158). ტრადიციული გაგებით, „ევფონია“ ლექსის ბგერით მოწესრიგებას აღნიშნავს და ბგერათგამეორებასა და რითმას აერთიანებს.

„ევფონია“ (ბერძ. კეთილხმოვანება) ვერ არის მაინცდამაინც მარჯვედ შერჩეული ტერმინი. თავისი ეტიმოლოგიით ის ვერ ფარავს საკვლევი ობიექტის შინაარსს. ბგერითი მოწესრიგება ლექსში მარტო კეთილხმოვანებას როდი ემსახურება; მას სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქციებიც გააჩნია. ტერმინ „ევფონიის“ ხმარება უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა იმ შემთხვევებში, როცა ხორციელდება პრინციპი: „წარმოსათქმელად ადვილი, სმენისთვის სასიამოვნო“, ე. ი. როცა მეტყველებაში თავიდან აცილებულია ერთმარცვლიანი სიტყვებისა და რთული არტიკულაციის მქონე ბგერების თავმოყრა, კაკაფონიური ხმიანობა, ჰიატუსის მოვლენები და სხვ. ამგვარად გაგებული „ევფონია“ თანაბრად დამახასიათებელია როგორც პოეზიის, ისე პროზისათვის.

ა. ს. პუშკინი „ბახჩისარაის შადრევანის“ ერთი სტრიქონის გამო პ. ა. ვიაზემსკის სწერდა: „არაფერია იმაზე ადვილი, რომ ჩაისვას: Ровна, Грузинка, красотою, მაგრამ инка кр... სიტყვა грузинка კი აქ აუცილებელია“ (118, 76). თანხმოვან კომპლექსთა შეხვედრა инка кр პოეტს არაკეთილხმოვნად ეჩვენა, ამიტომ მან საბოლოოდ სტრიქონს ასეთი სახე მისცა: „Но кто с тобою, Грузинка, ровен красотою?“

დაახლოებით იგივე აზრია გატარებული ა. მ. გორკის წე-

რილში ბ. პოლევოისადმი: „ყურადღება მიაქციეთ, რომ სიტყვის ბოლო მარცვალი არ შეერწყას მომდევნო სიტყვის თავმარცვალს, რაც მესამე, უსარგებლო მარცვალს ქმნის. მაგალითად: „как ка-мень“, „бреду ду-мала“ და ა. შ.“ (82, 63).

თავის დროზე ი. ჭავჭავაძეც წერდა: „რა ხმოვანებაა ამ სიტყვებში: „სასიქადულოის, გამოჩენილის, უკვდავის, სახელოვანის რუსთაველის?“ ესე უნდა ვწეროთ? ის არა სჯობს ყურისთვისაც და გამოსათქმელადა: სასიქადულო, სახელოვან, უკვდავ და გამოჩენილ რუსთაველის“ (44, 448).

ევფონიის ასეთი გაგება უკვე ანტიკურ ხანაში შემუშავდა. „მეტყველებაში არ უნდა მოხდეს ხმოვანთა შეჯახება, რადგან იგი ბორძიკს გამოიწვევს. არ შეიძლება ერთი სიტყვის დამთავრება და მეორის დაწყება ერთი და იმავე მარცვლით“, — ამბობდა ისოკრიტე (51, 171).

„ევფონიის“ სანაცვლოდ თანამედროვე გამოკვლევებში მკვიდრდება ტერმინი „ფონიკა“ (ბერძ. ბგერადი). იგი გულისხმობს ლექსის ბგერით მხარეს მის ყოველ გამოვლინებაში. შეუსაბამობა საკვლევ ობიექტსა და მის აღმნიშვნელ ტერმინს შორის მოხსნილია. ჩვენს მიერ ორივე ცნება — „ევფონიაც“ და „ფონიკაც“ — გამოიყენება პარალელურად, როგორც სინონიმური სიტყვები.

1. ევფონია და რიტმი

ევფონიასა და მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს. ლექსში ბგერა მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციის საფუძველზე იძენს თვისებრივ სიახლეს. მეტრული კანონი ბგერითი მასალის მოწესრიგებას ესწრაფვის, ქმნის მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ მონაცვლეობას, ტაეპის „ფონეტიკურ კომპოზიციას“. მეტრული იმპულსი თანდათანობით იპყრობს მხატვრული მეტყველების

ყველა მხარეს, რიტმულ განაწილებას კი, პირველ რიგში, ხმოვანთა და თანხმოვანთა თვისებრივი მომენტი, ანუ ევფონია ექვემდებარება (88, 8).

მაგრამ რიტმისა და ფონიკის დამოკიდებულება არ არის ცალმხრივი. თუ ლექსის კომპონენტებს შორის ურთიერთგავლენა არსებობს, მაშინ მარტო რიტმი კი არ არის მნიშვნელობის მქონე ფაქტორი ევფონიისათვის, არამედ ეს უკანასკნელიც ზემოქმედებს რიტმზე. ამ სტრუქტურათა შორის არსებობს კორელაცია გარკვეული სუბორდინაციის ფარგლებში. „ბგერითი წყობა მოქმედებს რიტმზე: რიტმი ამა თუ იმ ბგერათა ზემოქმედებით იცვლება და, პირიქით, ბგერითი წყობა დამოკიდებულია საზომზე, რიტმსა და სტროფულ აღნაგობაზე“, — წერდა ვ. ბრიუსოვი (96, 280). ევფონიას რიტმულ ფაქტორად მიიჩნევდა ი. ტინიანოვიც (132, 146).

რაში გამოიხატება კონკრეტულად ევფონიის რიტმული დანიშნულება?

. ცნობილია, რომ რიტმის ძირითადი კომპონენტი არის მეტრი. მეტრი იდეალური სახეა ტაეპის ბგერითი მოწესრიგებისა. რიტმის მიმართება მეტრთან — ეს ლექსის რეალური, ემპირიული მონაცემების მიმართებაა იდეალურ, აბსტრაქტულ სტრუქტურასთან. მეტრი ქმნის ფონს, რომელზეც თვალნათლივ აღიქმება რიტმული ინდივიდუალობა. „ცალკეულ ტაეპებში მახვილების სისტემა ლექსის რიტმის საფუძველია. მეტრი იდეალური ნორმაა ამ სისტემისა და პოეტური ტექსტის ბგერითი ფორმის ხასიათს განსაზღვრავს“ (22, 322).

ჩვენი დაკვირვებით, ფონიკა მეტრული ორგანიზაციის ხაზგასმის ეფექტური საშუალებაა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ასონანსის როლი. მახვილთა სისტემა, ჩვეულებრივ, განსხვავებულ ხმოვნებს აძლიერებს, ასონანსის შემთხვევაში კი იგივეობრივი ხმოვნები გამოიკვეთება. აქცენ-

ტირებულ ხმოვანთა ერთგვაროვნების გამო მეტრი მდგრად, რელიეფურ სახეს იძენს. მაგალითად:

გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი,
რა მალე მოვიდა აგვისტოს პირველი.
გარეულ ჰალებში ტრიალებს ქათამი,
ჰაობში იხვია მოწყენით მზირველი.
(გ. ტაბიძე, „გახედე: კახეთი!")

დამოწმებული სტროფი უჩვეულო მეტრული ორგანიზებით გამოირჩევა. თითოეული ტაეპი მეტრის იდეალური ნორმაშესხმაა. მაგრამ ამ საოცარი წესრიგის ფონზე მაინც გამოიკვეთება „ა" ხმოვნის ასონანსით ხაზგასმული პირველი სტრიქონი: „გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი". თუმცა ეს ტაეპი წმინდა ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით იდენტურია დანარჩენი ტაეპებისა, მაგრამ მეტრულ ორგანიზაციას იგი მეორად, ევფონიურ წესრიგსაც უთავსებს, რის გამოც ლექსის რეალური აღქერებისას უფრო შეკრულ და ერთიან ხასიათს იძენს. ევფონია მეტრული ნორმის სამსახურში დგება.

თუ ასონირებულ ხმოვნებს სიტყვის საწყისი თანხმოვნების ალიტერაციაც ახლავს, ეს მეტრის მაორგანიზებელ ფუნქციას უფრო გამოკვეთს:

ჰკნება ვარდები რგული,
ქარი ქანაობს ქნარად,
არ გამთელდება გული?
წყნარად. წარსულო, წყნარად.
(გ. ტაბიძე, „ქარი ქანაობს ქნარად")

სტროფის მეტრულ ორგანიზაციაში წამყვან როლს ასრულებენ მეორე და მეოთხე ტაეპები. ლექსის აღქმების პროცესში ევფონია გამოკვეთს ამ ტაეპებს. საცნაურს ხდის მათს მეტრულ მოწესრიგებას.

დამოუკიდებლად აღებულ ალიტერაციასაც ხიტყვათა და-

საწყისში ასონანსის გარეშე შეუძლია ტაეპის ერთიანობის ხაზგასმა, ტაეპის შემადგენელი ერთეულების ევფონიური გამოყოფა. მაგალითად:

ფარები ფერდობს ფრიალოს
ამკობენ, როგორც ღრუბლები.
(ს. ჩიქოვანი, „ვაჟა-ფშაველას ბილიკებზე")

ზემოთ განხილული ნიმუშების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ლექსის ფონიკას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მეტრისათვის. თუ მეტრული ნორმა რეალიზებულია სტრიქონში, ასონანსი მას რელიეფურ სახეს აძლევს, ხაზს უსვამს, როგორც მეტრულ ეტალონს. მნიშვნელობის მქონე ელემენტია ალიტერაციაც. იგი დამატებითი საშუალებაა მეტრულ დაყოფაზე ხაზგასასმელად. ალიტერაცია მეტრულ წესრიგს განსაზღვრულ პროფილს აძლევს, აძლიერებს ტაეპის გამომსახველობას. ცხადია, ფონიკისა და მეტრის დამოკიდებულებას პირდაპირი კავშირი აქვს რიტმთან. მეტრული სტრუქტურის კრისტალიზაციით იქმნება საჭირო ფონი ლექსის რიტმული მრავალფეროვნების ასათვისებლად.

მეტრისა და ფონიკის ურთიერთობის თვალსაზრისით უნდა გამოიყოს კიდევ ერთი დეტალი. რაც უფრო მოკლეა საზომი და რამდენადაც მეტმარცვლიანია რითმა, სტრიქონის ჟღერადობა მით უფრო საგრძნობია. თუ რითმა გაძლიერებულია მსგავსი ბგერებით ტაეპის სიღრმეში, მუსიკალური ეფექტი იზრდება. მაგალითად:

შუქი გაიშალა,
წყალი დაიფერა,
სიო დაიბერა,
ჩალა გაიჩალა.
(გ. ტაბიძე, „ეს მშობლიური ქარია")

მოკლე, ექვსმარცვლიან საზომში პოეტი ზედაქტილურ, ოთხმარცვლიან რითმას იყენებს. თუ ამას დავუმატებთ რითმის

ბგერით საყრდენებს პირველ და მეოთხე სტრიქონებში (შ-შ, ჩ-ჩ), სტროფის უჩვეულო ჟღერადობის მიზეზი ცხადი გახდება.

ამავე ხერხით აღწევს მუსიკალურ ეფექტს გ. ლეონიძეც:

ნაკადული მორბოდა,
ვით ირემი ქორბუდა.
ნაკადული მოქროდა,
გადამდნარი ოქროდა.
(„ნაკადული")

მეტრი მხოლოდ ერთი, არსებითი კომპონენტია რიტმისა. ევფონიისა და რიტმის ურთიერთობის თვალსაზრისით საყურადღებოა რიტმისათვის ისეთ მნიშვნელოვან ელემენტებზე დაკვირვება, როგორიცაა ტემპი და გადატანა (ანჟანბემანი). ევფონიის ურთიერთობის შესწავლისას ამ ელემენტებთან განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაქცევთ ბგერათგამეორებებს, რამდენადაც რითმის რიტმულ-კომპოზიციური დანიშნულება კარგად არის შესწავლილი.

ლექსმცოდნეობაში ფართოდ გამოიყენება ტემპის ცნება. პოეტური მეტყველების ტემპი უფრო ნელია, ვიდრე პროზაული მეტყველებისა. აკად. ლ. შჩერბა წარმოთქმის ორგვარ სტილს ანსხვავებდა: სასაუბროსა და იდეალური ფონეტიკური გამოთქმის სტილს (142). სალექსო მეტყველება სიტყვის იდეალური ფონეტიკური გამოთქმისაკენ მიისწრაფვის. პოეზიაში დომინირებს სრული სტილი, იმ შემთხვევათა გარდა, როცა პოეტი სპეციალურად მიმართავს სასაუბრო ფორმებს. ლექსის შენელებული ტემპი ხელს უწყობს სიტყვის სრულყოფილ ახმიანებას, მისი ბგერითი თავისებურებების გამოკვეთას. ის ფაქტი, რომ ლექსში ტემპი შენელებულია, არ ნიშნავს, თითქოს იგი უცვლელი, მუდმივი სიდიდე იყოს. ტემპი უშუალო კავშირშია გადმოცემულ შინაარსთან, განცდებისა და განწყო-

ბილების ხასიათთან. მაგრამ ემოციურ-შინაარსობრივი მხარე მხოლოდ ზოგად ხაზებში განსაზღვრავს ტემპს, მისი კონკრეტული გამოვლინება კი სხვა მომენტებთან ერთად დამოკიდებულია ტაეპთა რიტმულ მონაცვლეობაზე, რიტმულ მონაკვეთთა წყობაზე. ჩვენი აზრით, რიტმთან ერთად ტემპზე სპეციფიკურ გავლენას ახდენს ფონიკაც.

დავიწყოთ იქიდან, რომ ტაეპში ისეთი სიტყვების დაგროვება, რომლებშიც ერთად თავმოყრილი თანხმოვნები ჭარბობს, ტემპის განვითარებას ანელებს. გ. წერეთელი წერს: „სხვადასხვა ხანგრძლივობის მქონე მარცვლები, იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი და როგორი თანხმოვნებისაგან არიან შედგენილი, არ შეიძლება გავლენას არ ახდენდნენ ლექსის ტემპსა და რიტმზე“ (43, 50). მართლაც, ერთმარცვლიანი სიტყვები „ის“ და „ბრდღვნის“ დიდად განსხვავდებიან თანხმოვანთა რაოდენობით, რაც მათი წარმოთქმისათვის განკუთვნილი დროის მკვეთრ სხვაობას იწვევს. ამან არ შეიძლება გავლენა არ მოახდინოს ტემპის მდინარებაზე. დავაკვირდეთ კონკრეტულ ნიმუშს:

> მარტის ნიაღვარს აყვირებულს გზები ჩაუხრავს,
> უგრიალნია და ზღვის უბეს შეერთებია.
>
> (გ. ლეონიძე, „მე რომ მიყვარხარ“)

თითქმის ყოველ სიტყვაში, რომელთაც ეს სტრიქონები აერთიანებს, თანხმოვანთა თავმოყრა შეინიშნება. სალექსო მეტყველება მოითხოვს სიტყვათა ფონეტიკური შედგენილობის სრულ რეალიზაციას. თანხმოვანთა ჯგუფები არტიკულაციის სიძნელის გამო წარმოთქმისას უფრო მეტ დროს საჭიროებენ, ვიდრე ისეთ შემთხვევაში, როცა თანხმოვანთა თავმოყრა არა გვაქვს. ლექსის ტემპი ნელდება. ლექსის შინაარსსა და რიტმულ წყობასთან ერთად ტემპის ინდივიდუალიზაციაში ევფონიაც აქტიურად მონაწილეობს.

თანხმოვანთა დაჯგუფების დამამუხრუჭებელი გავლენა ლექსის ტემპზე აშკარაა ასეთ სტრიქონებშიც:

რა ერთად ჟღერენ: ცრემლნი, ძგერანი,
ოხვრა, გულისთხრა, მტეხიარობა.
(გ. ლეონიძე, „ძველი დაირა")

თანხმოვანთა კომპლექსები, განსაკუთრებით მეორე ტაეპის სამწევრა ჯგუფები (ხვრ, თხრ, მტხ), ტემპის შენელების ობიექტურ საფუძველს ქმნიან.

ტემპის შენელებას მხოლოდ თანხმოვანთა თავმოყრა როდი იწვევს. ზოგადად თუ ვიტყვით, ევფონიურად ორგანიზებული ტაეპი უფრო ნელ ტემპში წარმოთქმას მოითხოვს, ვიდრე იმავე რიტმული წყობის, მაგრამ ევფონიურად გაუფორმებელი სტრიქონი. ბგერითი მოწესრიგება ლექსის სმიერი ინტერპრეტაციის დროს სპეციალურ გამოყოფას მოითხოვს, გამოყოფის პროცესში კი ტემპი ნელდება. მაგალითად:

ვერსად შევხვდი წმინდა წყალი,
ბევრჯერ განჯას ვუთხარ აჯა.
(ს. ჩიქოვანი, „განჯის დღიური")

ტაეპთა რიტმული წყობა იდენტურია: 2222; მეორე სტრიქონში იშვიათი თანხმოვნის „ჯ"-ს ალიტერაციის გამოყოფის საჭიროება ამ ბგერის ინტონაციურ ხაზგასმას მოითხოვს, გამოყოფისას კი ტემპის განვითარება ნელდება. მეორე ტაეპი, მიუხედავად მეტრული წყობის იგივეობისა, პირველ ტაეპთან შედარებით მდორედ წარმოითქმის. ეს ნიუანსი ამენისათვის ძნელი დასაჭერი არაა.

ანალოგიური ვითარებაა ამ სტრიქონებშიც:

მტკვართან ზის ობლად ბარათაშვილი,
რატომ დასტოვე მარტო კატინა?
(ს. ჩიქოვანი, „განჯის დღიური")

„ტ" ბგერის ალიტერაცია მეორე ტაეპის ოთხსავე სიტყვაში და აქცენტირებული „ა" ხმოვნის ასონანსი ბგერითი ჰარმონიის გამოკვეთას მოითხოვს. სიტყვათშორისი პაუზები საგრძნობი ხდება, სტრიქონის ტემპი ნელდება.

ალიტერაციული თანხმიერების გამოყოფა, განსაკუთრებით, თუ ალიტერირებულია სიტყვის საწყისი თანხმოვნები, გავლენას ახდენს სიტყვათშორის პაუზებზე, იწვევს მათს ხელოვნურ გამკვეთრებას. ეს ნიუანსი უფრო ისეთ სინტაგმებშია საგრძნობი, რომლის წევრთა შორის პაუზის არსებობა გამორიცხულია, ხოლო ევფონიური კავშირი — თვალსაჩინო. მაგალითად:

ციაგის ციალს აჰყვება
შუქი შორეულ შუქურთა.
(გ. ლეონიძე, „კახეთი")

სინტაგმებში „ციაგის ციალს", „შორეულ შუქურთა" მსაზღვრელ-საზღვრულს შორის გრამატიკულად პაუზა დაუშვებელია, მაგრამ ალიტერაციული კავშირის გამო (ც-ც, შ-შ) საჭირო ხდება ამ კავშირის ხაზგასმა. ამ დროს სინტაგმის წევრებს შორის ჩნდება პაუზა, რომლის წარმოქმნა მხოლოდ და მხოლოდ ბგერითი წყობის შედეგია. პაუზის ხანგრძლივობა, ვთქვათ, პირველი ტაეპის სინტაგმის წევრებს „ციაგსა" და „ციალს" შორის დაახლოებით ისეთივეა, როგორიც ცეზურული პაუზისა: „ციალს/ აჰყვება". პაუზის გაჩენა, ცხადია, ანელებს ტემპს.

ლექსის ტემპზე გავლენას ახდენს განმეორებად ბგერათა ფონეტიკური მონაცემები. მაგალითად, მკვეთრი თანხმოვნის „კ"-ს არტიკულაციას უფრო ნაკლები დრო სჭირდება, ვიდრე სპირანტ „ს"-ს წარმოთქმას. ამის გამო „კ"-ს ალიტერაციით გაწყობილი სტრიქონი უფრო სწრაფ ტემპში იკითხება, ვიდრე „ს" ბგერის განმეორებაზე აგებული ტაეპი.

შევადაროთ:

კერენსკი... კაპასი კივილით კიოდა.
(პ. იაშვილი, „თივის ურმეული“)

სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო.
(გ. ტაბიძე, „დრო“)

ორივე ტაეპის რიტმული წყობა იდენტურია (33/33), მაგრამ პირველი სტრიქონის ტემპი უფრო ჩქარია, ვიდრე მეორისა. ტემპი, როგორც ითქვა, უპირველესად, შინაარსზეა დამოკიდებული. პ. იაშვილის ტაეპი გალაკტიონის სტრიქონთან შედარებით შინაგანად უფრო სწრაფ ტემპს მოითხოვს, მაგრამ მის სწრაფვას ერთგვარად ანეიტრალებს პაუზა პირველი სიტყვის შემდეგ („კერენსკი...“). დაახლოებით იგივეობრივ სიტუაციაში პირველი ტაეპის აჩქარება მეორესთან შედარებით, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანწილად ალიტერირებულ თანხმოვანთა როგორობით არის მოტივირებული.

ფონიკით განპირობებული ტემპის შენელება ძირითადი მომენტია ევფონიური სტრუქტურისა და ტემპის ურთიერთობაში. ეს ფაქტი განსაკუთრებულ ხაზგასმას მოითხოვს, რადგან რიგ შემთხვევებში იქმნება ილუზია, თითქოს ბგერათა გამეორება ტემპის დაჩქარებასაც უწყობდეს ხელს.

მაგალითად:

მზე ამოდის...
ეფინება —
ზეთავს,
ზეგარდს,
ზესთა-ზენას...
(გ. ლეონიძე, „კახური განთიადები“)

დამოწმებული სტრიქონები შინაარსობრივად სწრაფ ტემპს მოითხოვს. პირველი ორი სტრიქონი, სადაც ევფონიური კავშირი არ არის, უფრო მდორეა, ვიდრე მომდევნო, ევფონიურად ჟღერადი ტაეპები („ზეთავს, ზეგარდს, ზესთა-ზენას“).

იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ტემპის აჩქარებას ფონიკა განაპირობებს. მაგრამ ეს ასე არ არის. შინაარსობრივ მომენტთან ერთად ტემპის აჩქარებაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს პეონური წყობის („მზე ამოდის, ეფინება“) შეცვლას ქორეული წყობით („ზეთავს, ზეგარდს, ზესთა-ზენას“). ევფონიის როლი აქ უფრო ტონალური ერთიანობის შექმნით განისაზღვრება, ვიდრე ტემპის აჩქარებით.

ტემპის აჩქარების დაკავშირება ფონიკასთან და ამ კავშირის მოჩვენებითი ხასიათი კარგად ჩანს შემდეგ ნიმუშზე:

და ჩანჩქერების ჩქარი ჩქერები
კლდეს ემსხვრევიან შუქნამქერები.
(გ. ლეონიძე, „არ გავჩერდები“)

დამოწმებული სტრიქონების რიტმი რაიმე განსაკუთრებულ მიდრეკილებას ტემპის აჩქარებისაკენ არ ამჟღავნებს. სამაგიეროდ, ტექსტის შინაარსი ტაეპთა სწრაფ წაკითხვას გვიკარნახებს. რადგან სტრიქონები ევფონიურად მოწესრიგებულია, იქმნება ილუზია, თითქოს ფონიკა ტემპის აჩქარებაში აქტიურად მონაწილეობს. სინამდვილეში ჩ/ჩქ/შქ კომპლექსთა გამეორება არამცთუ აჩქარებს ტემპს, არამედ, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მის შენელებას იწვევს. მაგრამ შინაარსის ზემოქმედება იმდენად დიდია, რომ იგი არა მარტო ანეიტრალებს ევფონიის დამაბრკოლებელ ძალას, არამედ მასაც ითრევს ჩქარ ტემპში. ექსპრესიულობა, რომელიც ბგერათა გამეორებით მიიღწევა, თითქოს შინაარსით განპირობებული ტემპის აჩქარების ფუნქციასაც იერთებს.

ამრიგად, ფონიკა არ არის ნეიტრალური ლექსის ტემპის მიმართ. სალექსო სისტემის სხვა კომპონენტებთან ერთად იგი განსაზღვრავს ტემპის მდინარებას, იწვევს მის შენელებას. სპეციფიკურ შემთხვევაში ევფონია ტემპის დაჩქარების ილუზიასაც ქმნის.

რიტმისა და ფონიკის ურთიერთობის თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა ანჟანბემანისა და ევფონიური გადასვლის თანადამთხვევა, ე. ი. ისეთი შემთხვევა, როცა სიტყვისა თუ სიტყვათა ჯგუფის გადატანას ტაეპიდან ტაეპში თან სდევს ევფონიური გადასვლაც. აქვს თუ არა ამ უკანასკნელს რაიმე მნიშვნელობა ანჟანბემანისათვის, თუ იგი უფუნქციო მოვლენად რჩება? ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, საჭიროა მოკლედ შევჩერდეთ ანჟანბემანის, როგორც რიტმული მოვლენის, რაობაზე. განვიხილოთ ანჟანბემანის ტიპიური შემთხვევა:

ვდგები გვერდზე, სილამაზე
შრომაშია, და სამშობლო ხარობს.
(ს. ჩიქოვანი, „პურის მკა“)

მეტრული კანონის მოქმედებით ფრაზის ლოგიკური განვითარება წყდება. მეტრული პაუზა პირველი ტაეპის ბოლოს, რომელიც წინადადებას — „სილამაზე შრომაშია“ — შუაზე ყოფს, გრამატიკული თვალსაზრისით იმდენად გაუმართლებელია, რომ დიდად აფერხებს ფრაზის მთლიანობაში აღქმას. გადატანა ტაეპიდან ტაეპზე მკვეთრად არის ხაზგასმული. მაგრამ ფრაზის მისწრაფება ერთიანობისაკენ ადვილად როდი ნებდება მეტრის ძალადობას. ეს მისწრაფება იმდენად ენერგიულია, რომ, თუ არა რიტმული ინერცია, რომელიც წინარე სტრიქონების აღქმისას გამომუშავდა, გადალახავდა მეტრულ შეზღუდვას, მოძებნიდა უფრო ბუნებრივ ფორმას:

ვდგები გვერდზე, სილამაზე შრომაშია,
და სამშობლო ხარობს.

ფრაზის გადატანა სტრიქონიდან სტრიქონზე შესამჩნევ რიტმულ ცვლილებას იწვევს. იგი არღვევს საზომისა და სინტაქსური დაყოფის თანხმიერებას, მოაქვს რიტმული ნაირფერობა.

როგორც ცნობილია, სალექსო ფრაზა რიტმულ-სინტაქსური მოვლენაა. ფრაზის სინტაქსი აიგება არა აზრობრივი, არამედ რიტმული დაყოფის საფუძველზე (143, 328-9). მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურასა და სინტაქსურ სტრუქტურას შორის ხშირად სრული შესაბამისობაა: მეტრული და სინტაქსური დაყოფა თანხვედრილია. მაგრამ როცა ფრაზა გადალახავს მეტრულ ჩარჩოს და გადადის სტრიქონიდან სტრიქონზე, იქმნება ანჟანბემანი. აღწერითი თვალსაზრისით თუ მივუდგებით, ანჟანბემანის შემთხვევაში სინტაქსური ერთეული არ ემთხვევა მეტრულ ერთეულს — ტაეპს, ხოლო დინამიკაში თუ გავიაზრებთ, ანჟანბემანი „ინტონაციურ კონფლიქტს იწვევს მეტრსა და ტაეპის სინტაქსურ დაბოლოებას შორის“ (22, 342-3).

გავერკვეთ ამ კონფლიქტის არსში.

კლასიკური ლექსი თანაბარზომიერი ერთეულების გამეორებას ემყარება. თუ არა ეს თანაბარზომიერება, მეტრული წესრიგის შეგრძნება გაჭრებოდა. ანჟანბემანის დროს ფრაზა ცდილობს დაარღვიოს სიმეტრიულობა და, ამდენად, გამოდის, როგორც სალექსო მეტყველების მოწინააღმდეგე. თუ დავუშვებთ იმის მტკიცებას, რომ პირიქით, მეტრი ბოჭავს ფრაზას, ამით გავიმეორებთ ცნობილ ჭეშმარიტებას, რომ მეტრის არსებობა თავისთავად გულისხმობს შეზღუდვას. მეტრული შეზღუდვის გარეშე ლექსი არ არსებობს. ვინაიდან მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა ლექსთწყობის საფუძველია, ხოლო ანჟანბემანი მისი ზეგავლენისაგან თავის დაღწევას ცდილობს, შეიძლება ვთქვათ, რომ გადატანა არის ძალდატანება მეტრზე. ანჟანბემანი ტაეპის გამომყოფი პაუზის მოშლას ცდილობს, მეტრის მოქმედება პაუზის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაა.

ამ სიტუაციაში ბუნებრივად დაისმის კითხვა: თუ ანჟანბემანი სალექსო მეტყველების ძირითად პრინციპს არღვევს, რატომ მიმართავენ მას პოეტები? ანჟანბემანის მეშვეობით სა-

ლექსო მეტყველება სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება, მრავალფეროვნება შემოაქვს სალექსო რიტმში. მონოტონურობა, რომელიც მეტრულ-სინტაქსურად გაწონასწორებულ ლექსს ახასიათებს, იცვლება მოქნილი, ვიბრაციებით მდიდარი რიტმული წყობით. შევადაროთ ორი პოეტური ნიმუში:

გზას ვერ პოულობენ მწკრივი წეროები,
გზას ვერ პოულობენ ნელი ნიავები,
ოდნავ ირხევიან ისლის ღეროები,
მთების შეღამებით მონაიავები.
(გ. ტაბიძე, „საღამო სოფლად")

ზის აივანზე თავხედი ყვავი,
ერთი მათგანი, ვინაც სნებიან
და გამჭვირვალე ჰაერში შავი
ზმანებებივით იფანტებიან.
(გ. ტაბიძე, „სასახლე ძველი")

პირველ სტროფში რიტმულ და სინტაქსურ სტრუქტურათა შორის სრული თანხმიერებაა: ყოველი ტაეპი დამთავრებულია აზრობრივად, მეტრულად და ინტონაციურად. ამ რიტმულ-სინტაქსურ და ინტონაციურ იზომეტრიზმს ხაზს უსვამს პირველი ორი სტრიქონის პარალელიზმის ფორმა. სტროფის ინტონაცია სპეციფიკურად სალექსოა.

მეორე ნიმუშში სინტაქსისა და მეტრის ჰარმონიული ურთიერთობა დარღვეულია. ორი ანჟანბემანი მეორე და მესამე ტაეპებში სტროფის რიტმულ ნახაზს განსაკუთრებულ სახეს აძლევს. რთული ქვეწყობილი წინადადება ისეა შეტანილი და ჩასმული მეტრულ ჩარჩოში, რომ იგი პირველყოფილ, სასაუბრო ინერციას ინარჩუნებს.

ზემოთქმულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ანჟანბემანი მეტრისა და სინტაქსის, უფრო ზოგადად, სალექსო მეტყველებისა და აზრის განვითარების კონფლიქტის გამოვლენაა, მათ

შორის თანხმიერების დარღვევაა. ამ დისჰარმონიის ფონზე პოეტები არცთუ იშვიათად მიმართავენ ანჟანბემანის, როგორც რიტმულ-სინტაქსური მოვლენის, ბგერით მოტივირებას, ევფონიურ გადასვლას. ჩვენი აზრით, ბგერითი გადატანა აღნიშნული დისჰარმონიის დაძლევას ემსახურება; იგი ერთგვარი ბუფერის როლს ასრულებს მეტრსა და სინტაქსს შორის.

შევუპირისპიროთ ორი ისეთი შემთხვევა, რომელთაგან ერთში ანჟანბემანი ევფონიურად მოტივირებულია, ხოლო მეორეგან — არა:

წუხელ მესიზმრა ცისფერი
ცხენი, ცაცხვი და ტაძარი.
(ს. ჩიქოვანი, „განჯის დღიური“)

თითქოს რაიმეს ნიშნავს, რომ ბნელი
ღამით იმავე მეგობარს ელი.
(გ. ტაბიძე, „კაკლის ხე მთაწმინდაზე“)

დავუკვირდეთ პირველ ნიმუშს. ანჟანბემანი აქ სრულიად აშკარაა, რადგან გათიშულია განუყოფელი სინტაგმა „ცისფერი ცხენი“. თუ გავყვებით მეტრის მოთხოვნას და „ცისფერს“ „ცხენისაგან“ მეტრული პაუზით გამოვყოფთ, შეიძლება ფრაზის აზრი შეიცვალოს. საზღვრულისაგან გათიშული მსაზღვრელი „ცისფერი“ სუბსტანციურ იერს მიიღებს და ჩამოთვლის— „ცხენი, ცაცხვი და ტაძარი“ — პირველ წევრად იქცევა. პოეტის მისწრაფებას, ხაზი გაუსვას სიზმრის უჩვეულობას სიტყვა „ცისფერის“ რიტმულად თვალსაჩინო ადგილას დასმით, მეტრული პაუზის გაღრმავებამ შეიძლება სულ სხვა სემანტიკური იერი მისცეს.

. თუ მეტრულ წყობასთან შედარებით სინტაქსს მივანიჭებთ უპირატესობას, მაშინ რიტმული ქსოვილი შეიცვლება:

წუხელ მესიზმრა ცისფერი ცხენი,
ცაცხვი და ტაძარი.

იქმნება რთული სიტუაცია, როცა ერთ-ერთი მომენტისათვის უპირატესობის მიცემა ან აზრის ცვლილებას იწვევს, ან მეტრული წყობისას.

ანალოგიური ვითარებაა გალაკტიონის სტრიქონებშიც. აქაც გათიშულია მსაზღვრელ-საზღვრული „ბნელი ღამით“. მეტრული პაუზის მოქმედებით „ბნელი“ კარგავს განსაზღვრების ფუნქციას და გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს. იგი „ღამის“ ერთ ნიშანს — „სიბნელეს“ კი აღარ გამოხატავს, არამედ გამოდის როგორც სუბსტანცია „ბნელი“, რომელიც მოჩვენებითი სუბიექტის როლსაც კისრულობს: მე („ბნელი“) ღამით მეგობარს ველი. თუ მეტრული წყობის სანაცვლოდ ფრაზის განვითარებას გავყვებით, ამით მეტრული კანონზომიერების ნიშანს სავსებით მოვსპობთ.

რა გამოსავალი არსებობს შექმნილი სიტუაციიდან?

გალაკტიონის სტრიქონებში კონფლიქტის გადაწყვეტის ერთადერთი გზა ისახება. ლექსის კითხვის პროცესში მკითხველი აკეთებს მეტრულ პაუზას, ოღონდ პაუზის ხანგრძლივობა ნაკლებია, ვიდრე ჩვეულებრივ არის ხოლმე ტაეპის ბოლოს. პაუზის შემცირების გამო ანჟანბემანის გამთიშველი ძალა კლებულობს, რაც აზრობრივი ცვლილების თავიდან აცილების საშუალებას იძლევა. ამავე დროს, პაუზა ასე თუ ისე შენარჩუნებულია, ეს კი მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის შენარჩუნების საწინდარია. ცხადია, პაუზის შემცირება მოქმედებს რიტმულ წყობაზე, სალექსო ფრაზის ინტონაციაზე.

სხვაგვარად წყდება კონფლიქტი იქ, სადაც ანჟანბემანი ევფონიურად მოტივირებულია. მეტრული პაუზა ტაეპის ბოლოს აქ სრულ უფლებაში რჩება, ხოლო ფრაზის განუყოფლობას ევფონიური მომენტი განაპირობებს. ს. ჩიქოვანის ლექსში „ც“ ბგერის გადასვლა ტაეპიდან ტაეპში, გამოკვეთილი ალიტერაციული თანხმიერება „ცისფერი“-„ცხენი“-„ცაცხვი“ კონ-

ფლიქტის გადაჭრის ქმედითი ფაქტორია. ალიტერაციული გადასვლა ქმნის ტონალურ ერთიანობას. ბგერითი მსგავსების გამო სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლისას ტონალობა თავის სიმაღლეს ინარჩუნებს, რაც, მიუხედავად მეტრული პაუზის მოქმედებისა, აზრობრივ განვითარებას სასურველ კალაპოტს უქმნის. ამრიგად, მეტრი თავის უფლებებში რჩება, ხოლო ფრაზა ევფონიის სახით მოკავშირეს იძენს.

ევფონიური გადასვლის ეფექტის ნათელსაყოფად მივმართოთ მცირე ექსპერიმენტს. ავიღოთ ანჟანბემანის რომელიმე ნიმუში, სადაც ბგერითი გადატანა არ გვხვდება და ხელოვნურად შევქმნათ იგი, ხოლო შემდეგ ეს ორი ნიმუში, ერთი პოეტის კუთვნილი, მეორე — ექსპერიმენტის მიზნით შედგენილი, შევადაროთ ერთმანეთს. გალაქტიონი წერს:

ძვირფასო მთებო, რაღაც იშვიათ
ძალით მწვერვალნი დაგიფარავენ.

(„დაგიფარავენ“)

სინტაგმა „იშვიათ ძალით“ გათიშულია. სინტაგმის წევრებს შორის ევფონიური კავშირი არ შეიმჩნევა. შევქმნათ ასეთი კავშირი ხელოვნურად:

ძვირფასო მთებო, რაღაც იშვიათ
(შვებით) მწვერვალნი დაგიფარავენ.

თუ ძირითად ტექსტში ინტონაცია ანჟანბემანის საფუძველზე წარმოქმნილ კონფლიქტს ასახავს, ექსპერიმენტულ სტრიქონებში ეს კონფლიქტი მიყუჩებულია. ცხადია, გადამწყვეტი როლი აქ ევფონიას ეკუთვნის, რამდენადაც სალექსო სტრუქტურის სხვა ელემენტებს ცვლილება არ განუცდიათ.

რაც უფრო საგრძნობია ევფონიური გადასვლა სტრიქონიდან სტრიქონზე, ანჟანბემანის მოქმედება მით უფრო შერბილებულია. დავაკვირდეთ ორ ნიმუშს ს. ჩიქოვანის პოეზიიდან:

ჩამავალ მზის შუქი შუბლზე
შეჩერდება და ფიქრიეით აფრინდება.
(„ლენინის ძეგლთან“)

კერიასთან შემდეგ შვებით
ვშრებოდით და ვთელემდით კიდეც.
(„სვანეთში გაგზავნილი ბარათი
კომკავშირელ ქალისადმი“)

ორივე მაგალითში პირველი ტაეპი გამოყოფს „შ“ ბგერის ალიტერაციას („შუქი შუბლზე“, „შემდეგ შვებით“), რომელიც განსაზღვრავს მის ტონალობას. ტაეპიდან ტაეპზე გადასვლისას იგივე „შ“ ბგერა შენარჩუნებულია („შუბლზე შეჩერდება“, „შვებით ვშრებოდით“), რაც ტონალობის უცვლელობას უზრუნველყოფს. ეს ფაქტი ძალიან მნიშვნელოვანია: ტონის უცვლელობის გამო ანჟანბემანის მოქმედება ნაკლებ საგრძნობია.

ანჟანბემანის მოქმედების ნიველირება დამოკიდებულია იმაზეც, თუ რამდენად დიდია ევფონიური თანხვედრა წინარე ტაეპის დაბოლოებასა და მომდევნო ტაეპის დასაწყისს შორის. იქ, სადაც თანხვედრა გამოკვეთილია, სინტაქსური გათიშვა ნაკლებ იგრძნობა. მაგალითად:

მე ვერ ვარჩევდი, თუ როგორ რთავდა
მთვარე ვარსკვლავებს, როგორც შვილთ დედა.
(გ. ტაბიძე, „რა რიგ მწყურია“)

ჰოგრიტით მზერა, ხელთათმანი... შენ აისრულე
სურვილი დიდი და დაბურულ ბაღის დარდები.
(გ. ტაბიძე, „აუზისაგან“)

ანჟანბემანის რეგულირებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ე. წ. კიბურ რითმასაც, რომელიც ევფონიური გადასვლის ფუნქციას ასრულებს და, ამდენად, ასუსტებს ანჟანბემანის მოქმედებას. მაგალითად:

და მაშინ ვიტყვი, აჰა, მოვედი
გედი, დაჭრილი ოცნების ბაღით.

(გ. ტაბიძე, „სილაჟვარდე, ანუ
ვარდი სილაში“)

გადატანა „მოვედი გედი“ ევფონიურად მოტივირებულია. ბგერითი სიახლოვის გამო კიბური რითმა „მოვედი-გედი“ ევფონიურ ერთიანობას ქმნის. „გედი“ ანეიტრალებს მეტრული პაუზის მოქმედებას და, პაუზის რეალიზაციის მიუხედავად, უწყვეტი ჟღერადობით ფონს უქმნის აზრის დაუბრკოლებელ განვითარებას.

კიბური რითმის მოქმედების ნათელსაყოფად ისევ შეპირისპირების ხერხი გამოგვადგება. შევადაროთ ორი ნიმუში, რომელთაგან ერთს გადატანისას კიბური რითმა ახლავს, ხოლო მეორეს — არა:

ოჰ, როგორ გაფითრდა ციურთა თანადი
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით.

(გ. ტაბიძე, „ანგელოზს ეჭირა
გრძელი პერგამენტი“)

და მახსოვს მხოლოდ ცისფერთვალება
იდუმალება შორეულ ტრფობის.

(გ. ტაბიძე, „ის“)

ანჟანბემანის მოქმედების განსხვავებული ეფექტი სტრიქონთა სემენთი აღქმისას იოლი შესამჩნევია. მეტრული პაუზის გამკვეთრება პირველ შემთხვევაში ფრაზის სემანტიკაზე მოქმედებს, მეორე შემთხვევაში კი, მიუხედავად მეტრული პაუზის სიძლიერისა („ცისფერთვალება“ გარითმულია წინარე სტრიქონის „წვალებასთან“), ვერ აფერხებს ფრაზის განვითარებას. კიბური რითმა „ცისფერთვალება“ — „იდუმალება“ ანეიტრალებს მეტრული პაუზის გამთიშველ მოქმედებას ხმიანობის გამეორების გზით.

წარმოებული დაკვირვების საფუძველზე შეიძლება დავას-

კვნათ, რომ ევფონიური გადასვლა, რომელიც ანჟანბემანს ემთხვევა, ანეიტრალებს მეტრისა და სინტაქსის კონფლიქტს. იგი ხელს უწყობს ფრაზის ბუნებრივ დინებას და მეტრულ პაუზასაც ინარჩუნებს.

ცხადია, ანჟანბემანისა და ბგერითი გადატანის თანხვედრა ყოველთვის არ ხერხდება. ანჟანბემანის ბგერითი მოტივირება ნიშანდობლივია იმ პოეტებისათვის, რომლებიც ლექსში ვერსიფიკაციულ და აზრობრივ ელემენტთა წონასწორობისაკენ მიისწრაფიან.

2. ევფონიის კომპოზიციური დანიშნულებისათვის

ლექსის ფონიკაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ბგერითი გადატანისა და ანჟანბემანის თანადამთხვევა მხოლოდ ერთი, კერძოობითი შემთხვევაა ევფონიური გადასვლისა. ბგერა ხშირად გადადის სტრიქონიდან სტრიქონზე, ერთმანეთს უკავშირებს ცალკეულ ტაეპებს. ს. ჩიქოვანი წერს:

> ამ ძუძუმ კვება მთაწმინდის უბე,
> აბოს კუთხე და ისნის ბორცვები.
> („მეტეხზე ხომლის წევრები ვთვალე")

ჩვენს წინაშეა ბგერითი დაკავშირების მარტივი შემთხვევა. პირველი ტაეპის ჩამკეტი სიტყვა ევფონიურად ეხმიანება მეორე ტაეპის საწყის სიტყვას: „უბე"-„აბო". ამის შედეგად ორ დამოუკიდებელ რიტმულ მონაკვეთს შორის ბგერითი კონტაქტი მყარდება. ფონიკა მონაწილეობს ტაეპთა შეკავშირებაში და, ამდენად, კომპოზიციური გაერთიანებისაკენ სწრაფვას ამყარებს.

ბგერითი გადასვლის ანალოგიური შემთხვევები სხვა პოეტებთანაც გვხვდება:

სამშობლო მზის ყოველ სხივმა
გადამისხა ცეცხლი გულში.
(გ. ლეონიძე, „სიყვარული მაშ გაქვს ვისი?“)

უნდა გავტეხო ახალი ახო
ახალ სიტყვების დასაფანტავად.
(პ. იაშვილი, „ცხოვრება ალიოშა
ჯაფარიძისა“)

ტაეპთა ევფონიური დაკავშირება ძალიან ეფექტურია მოკლე საზომით გამართული სტრიქონებისათვის, რომელთა დამოუკიდებლობა არ არის მყარი. ევფონიური გადასვლა სტრიქონიდან სტრიქონზე აძლიერებს ფრაზის ერთიანობას. მაგალითად:

გახსოვს? ტოტი ჭარისა
აჭანებდა მთვარესა...

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

ევფონიური გადასვლის შემაკავშირებელი ძალის ნათელსაყოფად საინტერესო მასალას იძლევა გ. ლეონიძის ლექსი „მთაწმინდიდან ჭარს მოჰქონდა“, რომელშიც ერთი და იგივე მონაკვეთი ორი ასეთი ვარიაციით გვხვდება:

მთაწმინდიდან ჭარს მოჰქონდა
ნუშის ნაფერთალი.

ჭარმა ჭალაქს დაუშინა
ნუშის ნაფერთალი.

პირველისაგან განსხვავებით, მეორე შემთხვევაში ევფონიური გადასვლა მოქმედებს („დაუშინა ნუშის“), რაც ამ მონაკვეთს დინამიკურ, ერთიან ფორმას აძლევს. ბგერითი გადატანა ისეთსავე შემაკავშირებელ ძალას ავლენს, როგორც კიბური რითმა. ეს უკანასკნელი სტრიქონთა გაერთიანების ფუნქციითაა აღჭურვილი. მაგალითად:

იასევ ახალი ჟრჟოლა დახძარი,
დასწვანი ზვირთი ცეცხლით ნაზავი.
(გ. ლეონიძე, „თამარ ჭავჭავაძეს —
იუბილეზე“)

იწოდა ტაძრის გუმბათი, კალთა,
ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი.
(გ. ტაბიძე, „მერი“)

ევფონიის შემაკავშირებელი ძალა მხოლოდ ბგერითი გადატანით როდი ამოიწურება. პოეტიკაში კარგად არის ცნობილი ბგერითი ანაფორაც, რომელიც ტაეპთა ერთნაირ დაწყებას გულისხმობს. მაგალითად.

ალაზნის ველო, ვრცელი გნახე და
ავლანდე შენი ტყე და ჩირგვები.
(ს. ჩიქოვანი, „ალაზნის ველზე“)

ტაეპთა მსგავსი დასაწყისი „ალა“-„ავლა“ მათი დაკავშირების საშუალებაა. ცხადია, შემაკავშირებელი ეფექტი აქ ისეთი ძალისა არ არის, როგორიც ევფონიური გადასვლის დროს. მანძილი ევფონიურ ელემენტებს შორის ანაფორის შემთხვევაში უფრო დიდია, ვიდრე ბგერითი გადატანისას, როცა ხმოვანების ბუნებრივი გაგრძელება გვაქვს. მიუხედავად ამისა. სიმეტრიულად განლაგებულ ბგერებს სმენა აღიქვამს, რაც გავლენას ახდენს ტაეპთა ურთიერთობაზე, მათს ერთიანობაზე.

ანაფორის მოქმედებას შეიძლება დავუკავშიროთ თავრითმაც, რომელიც თავისი ფუნქციით ახლოს დგას ანაფორასთან. თავრითმაც სტრიქონთა დაკავშირებას ემსახურება. მაგალითად:

თვალები, ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი,
წვალებით მოკვდება (ოხვრა, პასტორალი).
(გ. ტაბიძე, „ყორანი“)

შეჯახებია ბულბული ბულბულს,
შეხარბებია შენი წკრიალი.
(ს. ჩიქოვანი, „განჯის დღიური“)

ევფონიის კომპოზიციურ ფუნქციაზე საუბარი ჩვენ სტრიქონთა შეკავშირებიდან დავიწყეთ, რადგან ბგერითი გადასვლის განხილვამ უშუალოდ დაგვაყენა ამ საკითხის წინაშე. ფონიკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ძირითადი რიტმული ერთეულის — ტაეპის კომპოზიციურ ორგანიზაციაშიც. თუ ბგერითი მასალის განაწილება სტრიქონში მეტრული კანონის მოთხოვნებს ექვემდებარება, ევფონიური ქსოვილი ტაეპის ერთიანობას განამტკიცებს. ტაეპის აზრობრივ მთლიანობას საფუძვლად უდევს რიტმულ-ევფონიური მთლიანობა. გაბმული ალიტერაციითა თუ ასონანსით შეკრული სტრიქონი აღიქმება, როგორც უწყვეტი ხმიანობა, რაც ტაეპს გამოკვეთილ სახეს აძლევს. მაგალითად:

გ. ტაბიძე:

ჰაერი სერავს სერებს ფერებით.
(„გრიგალი“)
მტკვარი ღრიალებს ტივების ტევით.
(„ადრიანი გაზაფხული“)
გაფითრებული ფერით მფერები.
(„ცხრაას თვრამეტი“)

გ. ლეონიძე:

ცაა ფირუზის თლილი ფიცარი.
(„ჭილილა და დამანა“)
სამშობლოს დროშის შრიალს შევხარი.
(„მცხეთის მთებში“)

ს. ჩიქოვანი:

ჰქონია საუბრის უებრო უნარი.
(„ყვარელში“)
ქედიდან ქვეითად ეშვება სარქალი.
(„ყვარელში“)
შემოდგომამ მშვენებაში შემახვია.
(„ანანია“)

ტაეპის დასრულების მინიშნება, მისი ერთიანობის ხაზგასმა ზოგჯერ სტრიქონის საწყის და ჩამკეტ სიტყვათა ევფონიუ-

რი შეთანხმებით ხორციელდება. ტაეპის დამამთავრებელი სიტყვა, უთანხმდება რა საწყის სიტყვას, სტრიქონის დასრულების მაუწყებელი სიგნალის ფუნქციას ასრულებს. მაგალითად:

რაზე ღრიალებს ფაზი.
მთებს ეფინება თებო.
(გ. ტაბიძე, „შენ რაღას იტყვი?“)

ჭაჯებს არ მალავს მსუბუქი ჯაგი.
(გ. ტაბიძე, „ჭაჯები, ალები, ჰინკები“)

ურმიდან გიმღერ უბირი.
(ს. ჩიქოვანი, „მარილზე წასვლა“)

როგორც ვხედავთ, ფონიკა აქტიურად მონაწილეობს ტაეპის კომპოზიციურ გამთლიანებაში. ის ხელს უწყობს ტაეპის შიგნით ცალკეული სიტყვების ურთიერთობის განმტკიცებას, ტაეპის, როგორც საწყისი კომპოზიციური ერთეულის, ერთიანობის გამოკვეთას.

ფონიკა არ კმაყოფილდება ტაეპის გამართვით, ან ორი სტრიქონის შეკავშირებით. იგი აფართოებს მოქმედების არეს და არცთუ იშვიათად მთელ სტროფს იპყრობს:

აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის
მსუბუქი ტალღები და ლურჯა ცხენების!
შენ მხოლოდ მარადი სიმაღლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.
(გ. ტაბიძე, „დრო“)

„შ“ ბგერის ალიტერაცია მთელ სტროფს გასდევს და გრძელ ევფონიურ მწკრივს ქმნის: დაშლილი — შავი — შენ — გიშველის — შუქად — მშობლიურ — შეეშენები. იგი განსაზღვრავს სტროფის ერთიან ჟღერადობას, ეხმარება სტროფს განცალკევებულ ტაეპთა გამთლიანებაში.

განსაკუთრებულია ფონიკის მნიშვნელობა სტროფის აზრობრივი ინტეგრაციისათვის. ს. ჩიქოვანი წერს:

შენს წიგნს ვშლიდი და წვიმაში ამაჟრჟოლე.
მეხვეოდა ბეწვები თუ წვიმა მწვანე,
მომეშველე, გზაში თქეში ამაშორე
და ნისლივით მთის მწვერვალზე ამიყვანე.
(„სიმღერა დავით გურამიშვილზე")

სტროფის ფონიკას ორი თანხმოვნის („წ", „შ") მონაცვლეობა ასაზრდოებს. ეს ბგერები, ამდიდრებენ რა ლექსის ჟღერადობას, ამავე დროს, ტაეპთა ინტეგრაციის ფუნქციასაც ასრულებენ, სტროფის შიგნით ტაეპთა განუყოფელ და ურღვევ კავშირებს ქმნიან.

სტროფის ერთიანობის მოტივირებაში შეიძლება აქტიური როლი შეასრულოს ასონანსმაც. მაგალითად:

ყოველთვის მგონია: გადიფრენს ყორანი
და სანთლებს ჩააქრობს თვალების ალვაში;
თვალები, ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი,
წვალებით მოკვდება (ოხვრა, პასტორალი).
(გ. ტაბიძე, „ყორანი")

თუ სტროფში გამოვყოფთ მახვილიან ხმოვნებს, ბგერითი წესრიგის აშკარა ნიშნებს შევამჩნევთ:

ო ო ა ო
ა ა ა ა
ა ი ა ა
ა ო ო ო

სტროფი ორი ხმოვნის („ო", „ა") ტონალობაზეა აგებული. ეს ხმოვნები, განსაზღვრავენ რა ტაეპთა ხმიანობას, ერთმანეთს ენაცვლებიან. ტონის ცვალებადობა თითქოს დასრულებულ მელოდიას ქმნის: „ო" ტონალობა „ა" ტონალობაში გადაიზრდება, ხოლო უკანასკნელ ტაეპში ისევ უბრუნდება საწყის

ხმიანობას, ქმნის ერთგვარ მელოდიურ ჩარჩოს, რომელშიც მოქცეულია სტროფის აზრობრივი მდინარება.

იშვიათად ევფონია სტროფთა შეკავშირებაშიც იდებს წილს. აზრის განვითარების დინამიკას ევფონიაც მხარს უბამს. მაგალითად:

ღამე იყო გათეული
მეეზოვის ჭურჭით
და სარკმელთან კამათელი
კალმახური ზურგით —
ბზრიალებდა, ყალყზე იდგა,
ვით ყაბახის ცხენი...
(გ. ლეონიძე, „მთაწმინდიდან ქარს მოჰქონდა")

დამოწმებულ ნიმუშში აზრის მსვლელობა სტროფიდან სტროფში გადასვლას მოითხოვს. აზრობრივ გადასვლას თან სდევს ბგერითი გადასვლაც: ზურგით — ბზრიალებდა... განმეორებადი „ზრ" კომპლექსი სტროფებს ერთმანეთთან აკავშირებს, შუამავლის როლს ასრულებს მათ შორის.

დავიმოწმოთ კიდევ ერთი მაგალითი. დავაკვირდეთ გ. ჩაბიძის ლექსს „მესამე":

ჩვენ მიედიოდით ტაძრისკენ ორი.
იყო საღამო. ლოცვები. ზარი.
და ჩვენს საოცარ გზაზე, ლენორა,
რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი.

ენატრებოდა ფრთებს სითამამე
უზრუნველობის, შენი სიშორის!..

პირველი სტროფის დასკვნითი სტრიქონი — „რტოებს ტირილით ამტვრევდა ქარი" ევფონიურად ხაზგასმულია სამგზის გამეორებული „ტრ" კომპლექსით. პოეტის ფაქიზი სმენისათვის გამოკვეთილი ხმიანობიდან უცაბედი გადასვლა მეორე სტროფზე მიუღებელია, ამიტომ იგი სტროფს იწყებს სიტყვით „ენატრებოდა", რომელშიც იგივე „ტრ" კომპლექსი ხმიანობს.

ევფონიური გადასვლა სტროფებს შორის კონტაქტს აძლიერებს.

სტროფთა კომპოზიციური დაკავშირების თვალსაზრისით განსაკუთრებით ეფექტურია ისეთი შემთხვევები, როცა წინამავალი სტროფის ფონიკა ეუფლება მომდევნო სტროფსაც და ერთიან ევფონიურ სურათს ქმნის. მაგ.:

შემოდგომა იდგა მაშინ,
მოშრიალე მაღლა მთაში...
შავი, შავი, სამიშარი,
გაიშალა ქარიშხალი.

და გორვაშის მთის ოხერაში
კიეილი და ქარის ტაში...
ქარიშხალი, როგორც რაში,
ნისლი — ფერი გარიჟრაჟის.

(ს. ჩიქოვანი, „სვანეთში გაგზავნილი ბარათი კომკავშირელ ქალისადმი")

„შ" ბგერის ალიტერაცია ძალდაუტანებლად გადადის პირველიდან მეორე სტროფში. ბგერითი კორესპონდირების გამო მათი კავშირი მტკიცეა. ევფონიური ერთიანობა განცალკევებული სტროფების ერთიანობას განაპირობებს.

ამავე ფუნქციას ასრულებს „შ" ბგერის ალიტერაცია გ. ლეონიძის ლექსში „რუსთაველზე ნუ შეხედავ":

შენი თვალი ბუდეშური
გამოსულა საშუბარად,
განა არ გაქვს დასაშური,
მოკაშკაშებ მაშ აბა რად?

თბილისში რომ დაგომანობთ,
შვილები მთებში რად დატოვეთ?..

„შ" თანხმოვნის დაუბრკოლებელი გადასვლა სტროფიდან სტროფში, საერთო ევფონიური პროფილი ამ ორი დასრულებული რიტმული მონაკვეთის შემაკავშირებელი ფუნქციით გამოდის.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ევფონია აქტიურად მონაწილეობს ტაეპის ერთიანობის გამოკვეთაში, უფრო მეტიც, ხელს უწყობს სტროფში ტაეპთა ინტეგრაციას. ლოგიკურად იბადება კითხვა: ხომ არ განიცდის აქტივიზაციას ევფონიური სტრუქტურა თეთრ ლექსში, სადაც ურითმობის გამო ფონიკის ზემოაღნიშნული თვისებები შეიძლება განსაკუთრებით ფასეული აღმოჩნდეს.

ისტორიულად დადასტურებული ფაქტია, რომ ალიტერაციას ლექსში მაორგანიზებელი ფუნქციის შესრულება შეუძლია. მაგალითად, ძველ გერმანულ ლექსში, რომელიც ბოლორითმას არ იცნობდა (ბოლორითმა გაჩნდა IX საუკუნეში ლათინური პოეზიის გავლენით), მაორგანიზებელ ფუნქციას ალიტერაცია ასრულებდა (154, 81). ძველი გერმანული ლექსის ტაეპი შეიცავდა ოთხ მახვილიან ხმოვანს, რომელთაგან სამი, ან უკიდურეს შემთხვევაში ორი მაინც, დაკავშირებული იყო ერთმანეთთან საბჯენი თანხმოვნის ალიტერაციით. XIX საუკუნეში რ. ვაგნერმა და ვ. იორდანმა სცადეს ალიტერაციის ძველი ფუნქციის აღდგენა, მაგრამ ამას წარმატება არ მოჰყოლია (154, 96).

როგორც საბჭოთა, ისე უცხოელი ლექსმცოდნენი აღნიშნავენ, რომ თეთრ ლექსში ფონიკამ შეიძლება გასწიოს რითმის მაგივრობა. კ. ჭიჭინაძე ა. რემბოს „მთვრალი ხომალდის“ პ. იაშვილისეულ თარგმანზე წერდა: „თარგმანი ურითმოა, მაგრამ რითმის მოვალეობას აქ ბრწყინვალედ ასრულებს ალიტერაციაო“ (45, 5). ამავე აზრისაა გერმანელი მკვლევარი ე. შტაინიც. ჰ. ჰაინეს ერთ-ერთი ურითმო ლექსის („Meerstille“) განხილვისას ის მიუთითებს, რომ ბგერწერა აქ ურითმობის სრულ კომპენსაციას ახდენს (158, 124).

დავაკვირდეთ გალაკტიონ ტაბიძის ურითმო ლექსს „რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიო ღელვებს“ და ვცადოთ

გარკვევა, შეიმჩნევა თუ არა რაიმე განსაკუთრებული ყურადღება ევფონიური მომენტისადმი.

რა დამშვიდებით გადავცქერი მსოფლიო ღელვებს,
ვიცი: ახლოა ის, ვისაც ველი.
მას სამოსელი ბრწყინვალების და გამარჯვების
მოაქვს მებრძოლი პოეტისათვის.
დასცხრით, ტალღებო, მზე ამოდის აღმოსავლეთით;
მზე მოდის არა ერთი და ორი...
დამშვიდდით, როგორც მე ვარ მშვიდი ამ მოლოდინში.

ლექსის სმენითი აღქმისას ურითმობა თითქმის არ იგრძნობა, მაგრამ არც აშკარად გამოხატული ევფონიური წესრიგი შეიმჩნევა. ლექსის შინაგანი მთლიანობა, სტრიქონთა უწყვეტი დინამიზმი და ფრაზების ძალდაუტანებელი კავშირი შეფარული შინაგანი ორგანიზაციის არსებობაზე მიგვანიშნებს. ხომ არ უნდა ვეძებოთ ამ ორგანიზაციის სათავე ევფონიაში? დავაკვირდეთ ლექსის თითოეულ სტრიქონს. დავიწყოთ პირველი ტაეპიდან:

რა დამშვიდებით /გადავცქერი/ მსოფლიო ღელვებს.

ევფონიური კავშირი პირველ და მეორე მუხლს შორის ადვილი მისაგნებია: მუხლთა საწყისი მარცვლები „რა და...“ — „გადა“ ბგერით სიახლოვეს ამჟღავნებენ. საერთოა მახვილიანი მარცვლის შემადგენლობაში შემავალი თანხმოვანი „ვინიც“. მესამე მუხლიც „მსოფლიო ღელვებს“ ბგერითი კავშირით არის შეკრული: მეორდება ს, ლ თანხმოვნები. ამასთანავე, ბგერა „ბ“ სიტყვაში „ღელვებს“ დაყრუებულია და გამოითქმის, როგორც „ფ“. ფონეტიკურად სახეცვლილი ეს ბგერა ეხმიანება მსაზღვრელი სიტყვის „ფ“ თანხმოვანს („მსოფლიო“). მუხლთა შეკავშირებას სტრიქონში ხელს უწყობს „ვ“ ბგერის გამყოლი ალიტერაცია: დამშვიდებით — გადავცქერი— ღელვებს. პირველი ტაეპი, მიუხედავად მოჩვენებითი ევფონი-

ური მოუწესრიგებლობისა, რთული ბგერითი კავშირების სისტემას ქმნის.

მეორე სტრიქონის ევფონიური ორგანიზებულობა უდავოა: „ვიცი: ახლოა ის, ვისაც ველი“. განმეორებადი ვი-ვი-ვე (ვიცი-ვისაც-ველი), ბგერითი გამოძახილი „**ის**“ — „**ვის**აც“ ტაეპს ინდივიდუალურ ელერადობას აძლევს.

კავშირი პირველ და მეორე ტაეპებს შორის ევფონიის აქტიური ჩარევით მყარდება. პირველი ტაეპის გამყოლი „ვინი“ მეორე სტრიქონში გადადის და განვითარებას პოულობს, ხოლო ბგერა „ც“, განმარტოებით მდგარი საწყის სტრიქონში, მომდევნო ტაეპში ორმაგ მხარდაჭერას ხვდება: გადა**ვცქერი** — **ვი**ცი — ვისაც. შესამჩნევია ეპიფორაც: „ელვებს“ — „**ველი**“. სტრიქონები ევფონიურად შეკრულია. პირველი ორტაეპედის აზრობრივ ერთიანობას მისი ფონიკა განამტკიცებს.

მეორე და მესამე ტაეპი დაკავშირებულია შემთხვევითი რითმით: „ველი“ — „სამოსელი“. რომელიც ბოლორითმის ერთგვარ კომპენსაციას ახდენს. მნიშვნელობის მქონეა სიტყვათა შეხმიანებაც: „**ის**“ — „**ბრწყინვალების**“, რასაც სიტყვა „გამარჯვების“ „ის“ დაბოლოებაც აძლიერებს. „ის“ ნაცვალსახელს ლოგიკური მახვილი ეცემა. ხდება მისი აქცენტირება, რომლის გამო მისი ბგერითი კავშირი სიტყვებთან „გამარჯვების“, „ბრწყინვალების“ ადვილად აღსაქმელი ხდება.

მეოთხე სტრიქონი მარტივ ბგერით კავშირებს გამოყოფს: ალიტერირებული „მ“ („**მ**ოაქვს **მ**ებრძოლი“) და ასონირებული „ო“ („მოაქვს“, „პოეტისათვის“) ამ ტაეპის ევფონიური ცენტრებია. მესამე-მეოთხე სტრიქონთა კავშირი განხორციელებულია ანაფორით: „მას“ — „მოაქვს“. აგრეთვე ეპიფორით: „გამარჯვების“ — „პოეტისათვის“.

განხილულ ოთხტაეპედში რითმის უკმარისობის შეგრძნებას მხოლოდ მეოთხე ტაეპი ბადებს, მაგრამ საერთო ევფონიური

ორგანიზაციის ფონზე იგი უხერხულობას არ იწვევს. სტროფის აზრობრივ ინტეგრაციაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს თანხმოვანი „სანი“, რომელიც ერთიან ტონალობას ქმნის.

ლექსის მომდევნო, მეხუთე ტაეპი „ა“ ხმოვნის ასონანსზეა აგებული:

დასცხრით, ტალღებო, მზე ამოდის აღმოსავლეთით.

საინტერესოა მსგავს ბგერებზე აგებული ალიტერაცია: ხ-ღ-ღ (დასცხრით-ტალღებო-აღმოსავლეთით), აგრეთვე მიჯრით გამეორებული „მ“—„მზე ამოდის აღმოსავლეთით“. ტაეპთა შეკავშირებას განაგრძობს თანხმოვანი „ს“, რომელიც ამ სტრიქონში სამგზის მეორდება (დასცხრით, ამოდის, აღმოსავლეთით) და ამით წინარე მონაკვეთის ტონალობას ბუნებრივად აგრძელებს.

მეექვსე სტრიქონში გამოიყოფა ალიტერირებული „მ“ („მზე მოდის“) და „რ“ (არა ერთი და ორი“). კავშირი წინა ტაეპთან ხორციელდება გამეორებით: „მზე მოდის“ — „მზე ამოდის“.

დასკვნითი სტრიქონის ბგერითი მოწესრიგება მეტად თვალსაჩინოა. „დმშ“ კომპლექსის სამგზისი გამეორება სხვადასხვა რიგით (დამშვიდდი-მშვიდი-მოლოდინში) ტაეპს მთლიანობას ანიჭებს.

ამრიგად, ლექსის გამოწვლილვითმა ევფონიურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ, მიუხედავად მოჩვენებითი ევფონიური უწესრიგობისა, სტრიქონთა უმეტესობა ევფონიურად ორგანიზებულია. ტაეპთა შორის კავშირი, რაც, ჩვეულებრივ, რითმის მეშვეობით ხორციელდება, ფონიკის ზრუნვის საგანი ხდება: ხან ევფონიური გადასვლა მოქმედებს, ხან შემთხვევითი შიდარითმა, ანაფორა თუ ეპიფორა, ხანაც სიტყვათა მარტივი გამეორება. ფონიკის მეშვეობით ტაეპები ერთმანეთს უკავშირდებიან და ერთიან სალექსო სტრუქტურას ქმნიან.

გალაკტიონ ტაბიძის მეორე თეთრი ლექსი „მოჩვენება ნანგრევებში“ კიდევ უფრო გამოკვეთილი ბგერითი წესრიგით ხასიათდება. ყოველ ტაეპს ინდივიდუალური ევფონიური სახე აქვს, მათს შეკავშირებაშიც ფონიკის როლი მნიშვნელოვანია. დავაკვირდეთ დასკვნით სტროფს, რომელშიც ევფონიურ კავშირთა კომპოზიციური როლი თვალსაჩინოა:

ეშვება ფარდა, დედამიწას ეცემა ბინდი,
ბინდი, რომლითაც უკურნებლად სწუხდა რემბრანდტტი,
ლანდი, რომლითაც ბოტტიჩელი იჩრდილებოდა
და ფერადები დაღალულნი პოეტის შელლის.

ტაეპთა შეკავშირების თვალსაზრისით საინტერესოა გადასვლა „ბინდი“ — „ბინდი“, რომელსაც მეორე სტრიქონის ჩამკეტი სიტყვა „რემბრანდტტი“ ეხმიანება. სიტყვათა გამეორება გარკვეულ როლს თამაშობს ტაეპთა შეერთებაში, მაგრამ სიტყვა „რემბრანდტტის“ დანიშნულება მაინც განსაკუთრებულია: პირველი ტაეპის „ბინდთან“ იგი ეპიფორას ქმნის, რითაც ტაეპთა შეკავშირებას ემსახურება; შეთანხმება „ბინდი“ — „რემბრანდტტი“ მეორე სტრიქონის თავსა და ბოლოში ხელს უწყობს ტაეპის რიტმულ გამოკვეთას; კიბური რითმა „რემბრანდტტი“ — „ლანდი“ მომდევნო, მესამე ტაეპთან კავშირს უზრუნველყოფს.

მესამე ტაეპის გამყოლი ალიტერაცია „ლ“ — „ლანდი, რომლითაც ბოტტიჩელი იჩრდილებოდა“ და ევფონიური წყვილი „ბოტტიჩელი იჩრდილებოდა“ ალიტერირებული „ჩ“ ბგერით სტრიქონს ერთიანობას და ინდივიდუალურ ჟღერადობას აძლევენ. მესამე და მეოთხე ტაეპთა კავშირი ემყარება ევფონიურ თანხმიერებას „ბოტტიჩელი“ — „შელლი“.

გ. ტაბიძის ორი თეთრი ლექსის განხილვის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ევფონია არ არის პასიური ლექსის კომპოზიციური ორგანიზაციის მიმართ. იგი ხელს უწყობს

რიტმული ერთეულების — ტაეპების გამოკვეთას. თავისი წვლილი შეაქვს მათი დაკავშირების საქმეში.

ევფონიას გარკვეული როლი შეუძლია შეასრულოს თავისუფალ ლექსშიც, სადაც რითმასთან ერთად მეტრული კანონზომიერებაც უარყოფილია. თავისუფალი ლექსი მკაცრად მოწესრიგებული მეტრული წყობის სანაცვლოდ ეყრდნობა განწყობილების ერთიანობას, სახეთა ასოციაციურ ურთიერთკავშირს, შინაგან რიტმს. ტაეპებად დაყოფა აქ პირობითია, ხოლო სტროფული დაყოფა თითქმის არ გვხვდება. ტაეპის აღნაგობაზე მსჯელობის საფუძველს ძირითადად გრაფიკა იძლევა. გრაფიკის მნიშვნელობა თავისუფალი ლექსისათვის განსაკუთრებულია, რამდენადაც გარეგნულად სწორედ იგი განარჩევს ლექსს პროზისაგან, განგვაწყობს საიმისოდ, რომ ნაწარმოები აღვიქვათ, როგორც პოეზიის ნიმუში. გრაფიკის მნიშვნელობას ვერ უგულვებელყოფს ის ფაქტი, რომ მეტრულად მოწესრიგებულ, რითმიან კლასიკურ ლექსში სალექსო სტრუქტურა ნებისმიერ გრაფიკულ ფორმაში გამოავლენს თავის ბუნებას. თავისუფალი ლექსი, რომელსაც არ ექნება პროზისაგან განსხვავებული, სპეციფიკური გრაფიკა, დაკარგავს თავის სტრუქტურულ სახეს. გრაფიკის მოშლით გაქრება პოეტური სტრუქტურის მანიშნებელი სიგნალი.

თავისუფალი ლექსის გრაფიკაზე იმიტომ შევჩერდით, რომ მას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ვერლიბრის ფონიკისათვის. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მეტრულ-რიტმული სტრუქტურა ის გადამწყვეტი ფაქტორია, რომელიც ბგერას პოეზიაში ყურადღების საგნად აქცევს. თავისუფალ ლექსში, რომელსაც მეტრი არ არეგულირებს, ბგერას თითქოს უნდა დაეკარგა თავისი ძალა. მაგრამ ასე არ ხდება. ვერლიბრის გრაფიკა გვიკარნახებს, ნაწარმოები აღვიქვათ როგორც ლექსი. სალექსო სტრუქტურაზე წარმოდგენიხ შექმნისთანავე ბგერით წესრიგსაც ვამჩნევთ, თუ იგი რეალურად არსებობს.

რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ფონიკას თავისუფალი ლექსისათვის? შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შემოხვევით რითმასთან ერთად ის რიტმულ რიგს, ტაეპს კონკრეტულ ბგერით პროფილს აძლევს, ლექსის თავისუფალ დინებაში წესრიგის შეტანას ცდილობს. დავაკვირდეთ გ. ტაბიძის ლექსს „ო, დღეს შემოდგომაა“:

ო. დღეს შემოდგომაა...
შემოდგომა...
სულს
აღარ სურს არავინ...
ნაზი ფერების კვდომად,
ნაზო მერი,
დაჰქრი ლანდი ცისფერი...
შემოდგომა
შენს ბაგეებს მაგონებს...
ვწუხვარ...
მშვიდობით...
მერი...

ჩვენს წინაშე თავისუფალი ლექსია, მაგრამ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ფარული მეტრული წესრიგი მოქმედებს. შთაბეჭდილებას მარტო შემთხვევით რითმათა გაელვება კი არ ასაზრდოებს, არამედ უფრო ის, რომ ლექსი თითქოს ერთ საზომზეა აგებული, კერძოდ, შვიდმარცვლედის ერთმანეთთან შეუთავსებელ რიტმულ ვარიანტებზე – – 4/3 და 5/2. ამ ვარიანტთა გამოკვეთაში მონაწილეობს ბგერათა გამეორება, რითმა.

ლექსის პირველი ტაეპი „ო, დღეს შემოდგომაა“ შვიდმარცვლედია (4/3) და თავისი წყობით შესაფერ რიტმულ ინერციას ბადებს. მაგრამ უკვე შემდგომი სტრიქონი „შემოდგომა...“ არღვევს ამ ინერციას, მოაქვს რიტმული შეუზღუდველობის განცდა. მომდევნო ორი სტრიქონი თუმც გრაფიკულად გათიშულია, მაგრამ სიტყვის „სულს“ გამოყოფა ცალკე ტაე-

პად მხოლოდ გარეგნული საშუალებაა ამ სიტყვის ინტონაციური ხაზგასმისა. ფაქტიურად, ჩვენს წინაშე ერთი რიტმული მთლიანობაა, იმავე წყობისა, როგორიც ლექსის საწყისი სტრიქონი (4/3). ამ ორი სტრიქონის ერთ რიტმულ ერთეულად გამოცხადებას მხარს უჭერს ევფონიური კავშირი: „**სულს** აღარ **სურს** არავინ“.

მომდევნო ტაეპი ისევ შვიდმარცვლედია, მაგრამ რიტმული სტრუქტურა შეცვლილი აქვს. ვარიანტი 4/3 იცვლება 5/2-ით, რომელსაც თითქმის დამკვიდრებულ ინერციაში ახალი შტრიხი შემოაქვს. მაგრამ ეს ტაეპი როდი ეთიშება წინარე ტაეპებს. შემთხვევითი რითმა „შემოდგომა“ — „კვდომად“ სარითმო სტრიქონებს რიტმულად დამთავრებულ სახეს აძლევს, ერთმანეთთან აკავშირებს.

მიმართვას „ნაზო მერი“ ისევ რიტმული თავისუფლება მოაქვს, სამაგიეროდ, იგი ერითმება მომდევნო ტაეპის დამამთავრებელ სიტყვას „ცისფერი“, რითაც ეს უკანასკნელი გამოკვეთილ სახეს იღებს და აღადგენს წყობას 4/3.

შემდეგი ორი ტაეპი „შემოდგომა /შენს ბაგეებს მაგონებს“ ისევ გათიშულია, მაგრამ ფრაზის მისწრაფებას ერთიანობისაკენ ფონიკაც მხარს უბამს და მთლიან ტაეპს ქმნის (4/4/3). მონაკვეთის რიტმული ბუნების განსაზღვრაში ბგერითი მსგავსება აქტიურად ერევა.

დარჩენილი სამი თითოსიტყვიანი ტაეპის („ვწუხვარ...“. „მშვიდობით...“, „მერი...“) მიღმა ილანდება რიტმული წყობა 5/2.

ამრიგად, ლექსის შინაგან ლტოლვას მოწესრიგებისაკენ ევფონია გარკვეულ სამსახურს უწევს. ბგერათა გამეორება და შემთხვევითი რითმა ტაეპთა რიტმული ბუნების გამოვლენას უწყობს ხელს და ამით თავისი წვლილი შეაქვს ლექსის კომპოზიციურ ორგანიზაციაში.

ევფონიის მნიშვნელობა თავისუფალი ლექსისათვის განსაკუთრებით თვალსაჩინოა რიტმულად მოწესრიგებული და რითმით განმტკიცებული ლექსის ფონიკასთან შეპირისპირებისას. შევადაროთ ერთმანეთს ორი ნიმუში:

ღამეა საშინელი, ღამე
ამართული, როგორც შავი დროშა.
გრიგალი ძაღლივით ღრღნის
ქალაქის ქალას.
(გ. ტაბიძე, „ქალაქი სიბნელეში")

მღელვარება ღრღნის ქალაქის ქალას:
ჩავარდნილ თვალებს და ღია ბაღებს.
(გ. ტაბიძე, „ლენინი")

თუ მეტრული კანონზომიერებით აღბეჭდილ ლექსში („ლენინი") ევფონია მეორადი მოვლენაა ტაეპის რიტმული გამოკვეთისათვის, თავისუფალ ლექსში „ქალაქი სიბნელეში" ტაეპის რიტმული სტრუქტურა უშუალო კავშირშია ფონიკასთან. ტაეპის ბგერითი წყობა თითოეულ სტრიქონს მდგრადობას ანიჭებს. ფორმალური ნიშანი, რომელიც ვერლიბრის ლექსითს ბუნებაზე მიგვითითებს, გრაფიკასთან ერთად ამ შემთხვევაში არის ფონიკაც.

8. ევფონია და ინტონაცია

ევფონიისა და ტემპის ურთიერთობის შესწავლისას, რომელიც ჩვენ ევფონიის რიტმზე ზემოქმედების ასპექტში განვიხილეთ, აღვნიშნეთ ბგერითი წყობის ზემოქმედების ფაქტი ტემპზე. გავლენა, რომელსაც ფონიკა ახდენს ტემპზე, ასახვას პოულობს ინტონაციაში. მეტყველების ტემპი კი, როგორც ენათმეცნიერები და პოეტიკის მკვლევარნი მიუთითებენ, ინტონაციის კომპონენტია (92, 273; 127, 16). ეს ფაქტი მიგვა-

ნიშნებს, რომ მიმართების ძიება ევფონიასა და ინტონაციას შორის საფუძველს არ უნდა იყოს მოკლებული.

მეტყველება წარმოუდგენელია ინტონაციის გარეშე. ტონის სიმაღლის ცვალებადობა, ინტონაციის არსებითი კომპონენტი, მეტყველების დანაწევრებისა და მისი შეერთების სისტემას ქმნის. ინტონაცია გამაერთიანებელია აზრისა და ბგერითი ფორმისა. იგი გრძნობისა თუ განცდის ისეთი ნიუანსების გადმოცემის საშუალებას იძლევა, რომლის სიტყვიერი გამოხატვა ხშირად შეუძლებელია. ინტონაცია აკონკრეტებს შინაარსს, სიტყვის მნიშვნელობა ინტონაციის ცვლის კვალობაზე შეიძლება არსებითად შეიცვალოს.

ლექსის ინტონაცია განსხვავებულია სასაუბრო მეტყველების ინტონაციისაგან. განსხვავების საფუძველია ლექსის რიტმული ორგანიზაცია, რომელიც პოეტური ნაწარმოების სპეციფიკურ, გამორჩეულ ინტონირებას განსაზღვრავს. მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის მნიშვნელობა ლექსის ინტონაციისათვის იმდენად დიდია, რომ ზოგი მკვლევარი მსჯელობს საზომის იმანენტურ ინტონაციაზე სინტაქსური აღნაგობისა და შინაარსისაგან დამოუკიდებლად (143, 340; 111, 137). ეს კონსტანტური ინტონაცია ფონის დანიშნულებას ასრულებს ლოგიკური ინტონაციისათვის. ლექსის ინტონაციის განსაზღვრისათვის არსებითია პოეტური ნაწარმოების შინაარსი, მაგრამ ამ უკანასკნელს მხოლოდ ლექსის სრული ათვისების შემდეგ ვეცნობით. თუ ნაწარმოების ინტონაციის ხასიათი მხოლოდ შინაარსის გააზრების შემდეგ გამოიკვეთება, ლექსის „რიტმული ინტონაცია“ პირველი სტრიქონების წაკითხვისთანავე საცნაური ხდება (136, 117).

ინტონაცია ენასა თუ პოეზიაში არ არის სუბიექტური მოვლენა. ინტონაციის სუბიექტურობის თეორიას თანამედროვე ენათმეცნიერება უარყოფს (92, 273-4), ხოლო ედ. ზიევრსის

შემდეგ გაზიარებულია აზრი, რომ ყოველ პოეტურ ნაწარმოებს საკუთარი მელოდიური თავისებურებანი აქვს (157, 58). ლექსის რეალური ინტონაციის ყოველი ნიუანსი ტექსტის ობიექტური მონაცემებით არის განსაზღვრული. ინტონაციას ორგანული კავშირი აქვს რიტმთან, პოეტურ ენასთან, რითმასთან, ევფონიასთან.[1]

ინტონაცია ლექსში ორმაგი ბუნებისაა. ერთი მხრივ. ის ლექსის სხვა კომპონენტებს ექვემდებარება, ხოლო, მეორე მხრივ, აერთიანებს რა ამ კომპონენტთა თავისებურებას, სინთეტურ მოვლენად გამოდის. ინტონაციის როლის შეფასებისას ამ ორმაგობის გათვალისწინება აუცილებელია. ზოგი მკვლევარი ანგარიშს არ უწევს პირველ მომენტს — ინტონაციის მეორად ხასიათს და მისი სინთეტურობის ჰიპერტროფირებას ახდენს. აქედან გამომდინარე, მათ ინტონაცია სალექსო სტრუქტურის გადამწყვეტ ფაქტორად მიაჩნიათ (129, 117; 80, 89). ინტონაციის საკითხისადმი ამგვარ მიდგომას ვერ დავეთანხმებით. საქმე ისაა, რომ სალექსო სისტემის ყოველ ელემენტს შეუძლია გავლენა მოახდინოს ინტონაციაზე, პირუკუ გავლენა კი გამორიცხულია. ამ პოზიციიდან თუ მივუდგებით ფონიკისა და ინტონაციის ურთიერთობის საკითხს, ვერ დავეთანხმებით მტკიცებას, თითქოს ევფონია ის კოქსია, რომელიც ინტონაციური აღქმის ბრძმედში იწვის (80, 118). ასეთი განცხადების მიზეზი ის არის, რომ ფონიკისა და ინტონაციის ურთიერთობის მხოლოდ ერთი მხარეა გათვალისწინებული, კერძოდ. ინტონაციის მნიშვნელობა ლექსის ევფონიისათვის: განმეორებადი ბგერები ინტონაციურ გამოყოფას საჭიროებს. ამ დროს

---

[1] ლექსის ინტონაციის ურთიერთობა სალექსო სტრუქტურის ცალკეულ კომპონენტებთან ვრცლად არის განხილული აკ. ხინთიბიძის ნაშრომში „ლექსის ინტონაცია“ (48).

უყურადღებოდ რჩება უკუკავშირი: ევფონიის მნიშვნელობა ინტონაციისათვის, ტონის სიმაღლის ცვლილებისათვის.

ინტონაციის მიერ განმეორებად ბგერათა გამოყოფა ინტონაციის ერთ-ერთი ფუნქციაა და ამ ფაქტში რაიმე დომინირების ნიშანი არ უნდა ვეძიოთ. თუ დომინირებაზე მიდგება საქმე, უფრო არსებითი ის არის, რომ ფონიკა ობიექტურ ბაზისს ქმნის ინტონაციისათვის, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტონის სიმაღლის განსაზღვრაში. განვიხილოთ ეს საკითხი უფრო დეტალურად. დავაკვირდეთ გ. ტაბიძის ლირიკულ შედევრს „გაგონდება თუ არა“:

გაგონდება თუ არა
კარალეთის დღეები,
მთების ლურჯი კამარა —
უცხო სამოთხეები?
კიდევ შეგრჩა თუ არა
მხიარული თვალები?
თუ დრომ გადაუარა
და ჩაუქრო ალები?
მივდიოდით მხარდამხარ
და დრო გვეუარესა,
აწ არ ვიცი, სადა ხარ
და რომელსა მხარესა.

ლექსის მელოდიური წყობა იმდენად შთამბეჭდავია, რომ იგი მუსიკალურ პიესას მოგვაგონებს. სად იღებს სათავეს ეს მელოდიურობა? მოკლე საზომის — შვიდმარცვლედის (4/3) გამოყენება უკვე თავისებური განაცხადია მუსიკალურობაზე. მაგრამ გალაკტიონის ამ ლექსის მელოდიურობის წყარო რიტმულ-ინტონაციურ ერთიანობაშია საძიებელი. საზომის შინაგან აწყობასთან ერთად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ინტონაციას. ლექსის ინტონაციური სვლები უაღრესად მოწესრიგებულია და მოდულაციებით მდიდარი, ხოლო ტონი — აწეული და ეღერადი. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ტონის სიმაღლისათვის განსა-

კუთრებული მნიშვნელობა აქვს ლექსის ფონიკას, მის თვისებრიობას. დავაკვირდეთ ნაწარმოების ბგერით აღნაგობას, მოვიშველიოთ სტატისტიკა. ლექსის 84 ხმოვანზე სულ 98 თანხმოვანი მოდის, რაც იმას გვაუწყებს, რომ ე. წ. „ბგერითი გამჭვირვალება“[1] უჩვეულოდ მაღალია. ორი თანხმოვნის თავმოყრა მარცვალში იშვიათია, ლექსი მსუბუქია და წარმოსათქმელად ადვილი. მაღალია „სარითმო კოეფიციენტიც“: შვიდმარცვლიან საზომში გამოყენებულია დაქტილური რითმა, რაც იძლევა შეფარდებას 4:3. მაგრამ უმთავრესი ის არის, რომ 98 თანხმოვნიდან 66 (!) მჟღერია და 32 ყრუ. თუ მჟღერ თანხმოვნებს ხმოვანთა რაოდენობასაც დავუმატებთ (66+84=150). მივიღებთ შეფარდებას 150:32. ყრუ ბგერები ბგერათა საერთო რაოდენობის მხოლოდ 17,5%-ია. ხმოვანთა და მჟღერ თანხმოვანთა ასეთი შთამბეჭდავი უპირატესობა ყრუ თანხმოვნებზე განურჩეველი არ არის ინტონაციისათვის. ტონის სიმაღლე, ინტონირების ზოგადი ხასიათი მნიშვნელოვანწილად გაპირობებულია ლექსის ფონიკით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ევფონიური მოწესრიგების შემჩნევისთანავე მკითხველი ცდილობს მის ინტონაციურ გამოყოფას. ის ფაქტი, რომ ბგერათა გამეორება უნდა აისახოს ინტონაციაში, მიუთითებს, რომ ფონიკა კავშირშია ინტონაციასთან. განმეორებადი ბგერების როგორობა გავლენას ახდენს ტონის სიმაღლეზე, იწვევს ტონის დადაბლებას ან ამაღლებას. დავაკვირდეთ პ. იაშვილის სტრიქონებს:

როგორც ფართო ჭადართან
ჩეროების ჯერი,
ისე ჩუმად ჩატარდა
ჩემი ლექსი ბევრი.

(„როგორც აფრის ტკაცუნი“)

[1] ტერმინი ეკუთვნის გ. შენგელის და გულისხმობს ხმოვანთა და თანხმოვანთა თანაფარდობას ცალკეულ ტაეპებში, თუ მთლიანად ლექსში. (140, 93).

სტროფის სმენითი ათვისების დროს შეუძლებელია შეუმჩნეველი დარჩეს „ჩ“ ბგერის ალიტერაცია (ჩეროების, ჩუმად, ჩატარდა, ჩემი), რომელსაც მხარს უპამს მსგავსი ბგერები „ჭ“ და „ჯ“ (ჭადართან, ჯერი). სტროფის ფონიკის საფუძველს თანხმოვანთა სრული სამეულებრივი ჯგუფი ქმნის: ჯ-ჩ-ჭ. ის სიტყვები, რომლებშიც შედის „ჩ“ ბგერა, გამოიყოფა ინტონაციური მწვერვალების სახით და ტონის მოძრაობა მათი ათვისების გზით ვითარდება. ფონიკის განმსაზღვრელი „ჩ“ ბგერის სიყრუის გამო სტროფის ტონი დაბალია. იგი ორგანულ კავშირში იმყოფება იმ განწყობილებასთან, სინანულის იმ განცდასთან, რომელიც ლექსიდან გამოკრთის. სიტყვა „ჩუმად“ მონაკვეთის ლოგიკური ცენტრია (მსგავსების ნიშანი, რომელსაც გამოყოფს სტროფში გაშლილი შედარება, სწორედ „სიჩუმეა“). იგი განწყობილების სტიმულატორიცაა და ფონიკის განმსაზღვრელიც. ამ სიტყვით ნასაზრდოები ფონიკა ინტონაციის მსვლელობას ობიექტურ ნიადაგს უქმნის.

„ჩ“ ბგერის ალიტერაცია სხვა შემთხვევებშიც ტონის დაწევა-დადაბლებას იწვევს და უშუალოდ უკავშირდება ლექსის საერთო განწყობილებას. მაგალითად:

არ ჩანს არავინ ეკლესიაში,
არც დაჩოქილი მოჩანს მორჩილი.
(გ. ლეონიძე, „ძველი საქართველო“)

ჩავფიქრდი და დავიჩრდილე ჩეროში,
ჰერე მზეზე ჩავიარეთ ზვარი.
(ს. ჩიქოვანი, „ნაზანი“)

დამოწმებულ ნიმუშთა შინაარსი და განწყობილება წყნარ, დაბალ ტონალობას მოითხოვს. „ჩ“ ბგერა თავისი ფონეტიკური თვისებებით სწორედ ამგვარ ინტონირებას უჭერს მხარს.

ფონიკის ცვლილება მოსაზღვრე ტაეპებში, ვთქვათ, ალიტერირებული ან ასონირებული ბგერების შეცვლა, გავლენას

აბდენს ტონის სიმაღლეზე. რამდენადაც დიდია სხვაობა ტაეპთა ფონიკას შორის, იმდენადვე საგრძნობია ტონის ცვალებადობაც. მაგალითად:

ჩურჩული — ულურჯეს ფარჩის,
შრიალი — აბრეშუმთ შარის.
(გ. ტაბიძე, „ჩურჩული — ულურჯეს ფარჩის")

სტრიქონთა შორის სრული რიტმულ-სინტაქსური პარალელიზმი გვაქვს. უმნიშვნელოა სხვაობა შინაარსობრივი თვალსაზრისითაც. ამ მონაცემთა საფუძველზე ტაეპთა ტონალობა თითქოს იგივეობრივი უნდა იყოს. მაგრამ ეს ასე არ არის. მეორე ტაეპი ტონალურად უფრო მაღალია, ვიდრე პირველი. რადგან ინტონაციის განმსაზღვრელი სხვა მომენტები, გარდა ფონიკისა, იდენტურია, ტაეპთა ტონალური განსხვავება ევფონიას უნდა მივაწეროთ. თითოეულ სტრიქონს თავისი ბგერითი პროფილი აქვს: პირველი ტაეპი ალიტერირებულია „ჩ"-ზე, ხოლო მეორე — „შ" თანხმოვანზე. მაგრამ ტონალობის სხვაობას იმდენად თანხმოვნები არ განაპირობებს, რამდენადაც ხმოვნები. დაბალი ტონალობის „უ"-ს ასონანსს („ჩურჩული ულურჯეს...") ენაცვლება მაღალი ტონალობის „ა" („აბრეშუმთ შარის"). ხმოვანთა სხვადასხვაობას ალიტერაციათა განსხვავებულობაც აძლიერებს, რაც თავის მხრივ ტონალურ სხვაობას განაპირობებს.

მიუხედავად ასონირებულ ხმოვანთა განსხვავებისა პირველსა და მეორე ტაეპში, სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლისას ტონის მკვეთრი ცვლილება არ შეიმჩნევა. ეს ხდება იმის გამო, რომ ერთი ტონალობიდან მეორეზე გადასვლა შემზადებულია თანდათან. „უ" ტონალობის მქონე პირველი ტაეპის უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვანი „ა" („ფარჩის") უზრუნველყოფს ერთი ტონალობის გადაზრდას მეორეში. არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ „რ" ბგერის ალიტერაცია,

რომელიც ორივე ტაეპის ყოველ სიტყვაში შედის. იგი ქმნის საერთო ფონს, რომელზეც თითოეული ტაეპის ინტონაციური ინდივიდუალობა უფრო ნათლად იკითხება.

სალექსო სტრიქონში ფონიკის მეტნაკლები ცვლილება ასახვას პოულობს ინტონაციაში. ფონიკის ხასიათის შესაბამისად ტონის სიმაღლე ან აღმავალი გზით მიდის, ან ქვეითდება. მივმართოთ მაგალითს:

დგება თეთრი დღეები,
რიდეების სეზონი.

(გ. ტაბიძე, „დგება თეთრი დღეები“)

გალაკტიონის ეს ორი სტრიქონი შეკრულია „ე“ ხმოვნის ასონანსით: ხუთივე მახვილი „ე“ ხმოვანზე მოდის. თვალსაჩინო ფონიკური ერთიანობა, ცხადია, გავლენას ახდენს ინტონაციაზე: ტონის სიმაღლეს „ე“ ბგერის ფონეტიკური თვისებები განაპირობებს. ინტონაციის ერთიანობა ხმიერად აფორმებს ფრაზის ერთიანობას. ყოველივე ამასთან ერთად, „ე“ ხმოვანი ქმნის საერთო ფაქტურას, რომლის ფონზე ინტონაციის ყოველი ცვლილება უფრო რელიეფურად გამოიკვეთება. დავაკვირდეთ პირველ ტაეპს. საწყისი სიტყვის ყველა კონსონანტი (დგბ) მჟღერია, რაც თავიდანვე მაღალ ტონალობას ქმნის. მაგრამ მომდევნო სიტყვაში ორი ყრუ „თან“-ის გამოჩენა („თეთრი“) ტონს აქვეითებს. სამაგიეროდ, ტაეპის ჩამკეტი სიტყვა „დღეები“, მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ლექსში კადენცია დაღმავალია, თავისი ფონიკით (მჟღერები — დღბ, გაორმაგებული „ე“) ტონალურად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე წინმავალი სიტყვა „თეთრი“. ფონიკურ ცვლილებას თან სდევს ტონის ცვლილება. პირველი ტაეპის ინტონაციური მოძრაობა სქემატურად ასე შეიძლება გამოვსახოთ: ამაღლება-დადაბლება-ამაღლება.

ევფონიურ წყობას ძალუძს არამარტო ტონის დაწევა, არა-

მედ ამაღლებაც. ტონის ცვლილება ლექსის ბგერით შემადგენლობაზეა დამოკიდებული:

დღე გაფითრდა იაგუნდის,
დგას ღრუბლების ჯგუფები.
რაგინდ დიდი გული გქონდეს,
მაინს დაიღუპები.
(გ. ტაბიძე, „დღე გაფითრდა იაგუნდის“)

მთელს სტროფში მხოლოდ ათი ყრუ ბგერაა. მჟღერთა უჩვეულო სიუხვე სტრიქონთა ტონალობას მაღლა სწევს. ტონის საერთო მდინარებას გზას უკვალავენ ალიტერირებული გ, დ, ღ ბგერები, როგორც ტონის სიმაღლის განმსაზღვრელი რეალური ელემენტები.

ლექსის ფონიკით განსაზღვრულ ბგერის სიმაღლესა და ნაწარმოების განწყობილებას შორის შესაბამისობა უნდა არსებობდეს. იქ, სადაც ალიტერაცია თვითმიზანია, იკარგება კავშირი განწყობილებასა და ტონალობას შორის. ჰეშმარიტ პოეზიაში ევფონიური წყობა, მასზე დაფუძნებული ტონის სიმაღლე მჭიდრო კონტაქტშია შინაარსთან, ლექსის განწყობილებასთან. ტონალობისა და შინაარსის ერთიანობის კარგი ნიმუშია გ. ლეონიძის სტრიქონები:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედევნე,
შემოვამტვერე გზები ტრიალი,
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები,
ვლეწე ტაძრები კელაპტრიანი!
(„ყივჩაღის პაემანი“)

ლირიკული გმირის ვნებათაღელვა, მისი დაუოკებელი სწრაფვა ლექსის ტონალობაშიც აისახება. „რ“ ბგერის ვიბრაცია, მისი სპეციფიკური აკუსტიკა მიერთებული მკვეთრ „ტ“ თანხმოვანთან, „ტრ“ კომპლექსის გრიგალისებური დატრიალება სტროფში ტონალობას ამაღლებს და გმირის სულისკვეთებასთან სრულ ჰარმონიაშია.

ტონის ასეთსავე აწეულობას განაპირობებს „ტრ“ კომპლექსის გამეორება გ. ლეონიძის მეორე ლექსშიც — „სამშობლოს გმირებს“:

გამოჩნდებოდა ბუქი და მტვერი,
კორიანტელი ამტყდარი ცამდე,
მტვრევით მოჰქროდა სეტყვასებრ მტერი
და ჭართლს ურდონი თვალებით ნთქავდნენ!

ვფიქრობთ, წარმოებული დაკვირვების საფუძველზე შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა: ფონიკა ზეგავლენას ახდენს ლექსის ინტონაციაზე, კერძოდ, ტონის სიმაღლის ცვლილებაზე. ევფონია არის ერთ-ერთი ობიექტური ფაქტორი, რომელიც რეალურ საფუძველს უქმნის ტონის მოძრაობას, მინიმუმამდე დაჰყავს სუბიექტური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა.[1]

ფონიკისა და ინტონაციის ურთიერთობის ასპექტში საჭიროდ მიგვაჩნია ერთი მომენტის გამოყოფაც — ხომ არ შეიმჩნევა ინტონაციურად განსხვავებულ, სასიმღერო და სასაუბრო ტიპის ლექსებში ევფონიური წყობის სხვაობაც?

ლექსის დაყოფა სასიმღერო და სასაუბრო ინტონაციის მიხედვით ბ. ეიხენბაუმმა დაამკვიდრა (143, 331). სასიმღერო ლირიკაში ინტონაცია მდგრადია და, ამდენად, ნორმატიული. ლექსის რიტმი ვიბრაციებით თუმც მდიდარია, მაგრამ მისი ლტოლვა მეტრულ ჩარჩოს არ სცილდება. მეტრულ-ინტონაციური დაყოფა თანხვედრილია და ანჟანბემანი იშვიათი გამონაკლისის სახით თუ გვხვდება. სამაგიეროდ, ხშირია პარალელიზმის ფორმები, რომელიც ინტონაციის მისწრაფებას ერთგვაროვნებისაკენ სასურველ ნიადაგს უქმნის. სასიმღერო ლექსში ფრაზის აგება, უმთავრესად, რიტმულ-მელოდიურ სტიქიას

[1] ლექსის ინტონაციისათვის მნიშვნელოვანია რითმაც. რითმის როლი ინტონაციისათვის საკმაოდ კარგად არის შესწავლილი (48, 69—73; 80, 182—190), ამიტომ ამ საკითხზე აღარ ვჩერდებით.

ემორჩილება. პოეტი ცდილობს, აზრი თუ განცდა მუსიკალურ სამოსელში შემოგვთავაზოს.

სასაუბრო ლირიკის ინტონაცია უფრო მოქნილი და მოძრავია. ინტონირების ერთგვაროვნება, რომელიც სასიმღერო ლექსს ახასიათებს, აქ დარღვეულია, ხოლო მეტრული შეზღუდვა — შესუსტებული. სასაუბრო ლექსში რიტმის ხაზგასმული პირობითობა შერბილებულია. მეტრულ-რიტმულ და სინტაქსურ სტრუქტურათა შეფარდებითი თავისუფლება ლექსს სასაუბრო მეტყველებასთან აახლოებს, ინტონაციას ბუნებრივ განვითარებას აძლევს.

სასიმღერო ლირიკის ორიენტაცია მელოდიურობისაკენ ბგერითი მასალის საგულდაგულო შერჩევას, მის სპეციფიკურ ორგანიზაციას მოითხოვს. სასიმღერო ლირიკაში იშვიათია ძნელად წარმოსათქმელი თანხმოვნების თავმოყრა, არამჟღერი, ყრუ ბგერების დაგროვება. უმთავრესი კი მაინც ის არის, რომ პოეტები არ ცდილობენ ფონიკის გამოკვეთას, ევფონიური სტრუქტურის ხაზგასმულ აქცენტირებას. ბგერითი წესრიგი აქ შეფარულია და მისი მიკვლევა განსაკუთრებულ დაკვირვებულობას მოითხოვს. დავიმოწმოთ რამდენიმე ნიმუში გალაკტიონის პოეზიიდან:

თოვლმა სილას მიანება
ნოვალისის ყვავილი.

(„აღარ არის მენესტრელი“)

მყუდრო ბინა ბრწყინავდა..

(„გოტიეს“)

ახლაც ჩემს თვალწინ არის
თქვენი ბინა ტყის პირას.

(„სახლი ტყის პირას“)

აშკარა ევფონიური წესრიგი ამ სტრიქონებში არ შეიმჩნევა, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, შეფარულ ჰარმონიას აღმოვა-

ჩენთ. პირველ ნიმუშში თითქმის ყველა სიტყვა ერთმანეთთან კავშირშია, მაგრამ ეს არ არის ერთ ბგერაზე აგებული ალიტერაცია, რომელიც უმალ საცნაურდება. აქ რთული პოლიფონიაა, ბგერათა ურთიერთგადასვლაა, აკორდული მრავალხმოვანებაა. ფარული შეხმატკბილების იშვიათი ნიმუშია „თოვლმა სილას“ — „ნოვალისის“. სხვა მაგალითებშიც ბგერითი თანხმიერება არ ეთიშება საერთო ხმიანობას, ოღონდ თავისი, განსაკუთრებული წვლილი შეაქვს საერთო ჟღერადობაში: „ბინა ბრწყინავდა“, „თვალწინ არის“ „თქვენი ბინა“.

გ. ტაბიძის ლექსებში სიტყვათა შერჩევა ზოგჯერ ისეთი იშვიათი ხელოვნებით ხდება, რომ იქმნება სრული ილუზია, თითქოს პოეტი ერთ ძირს აბრუნებდეს და მის ყოველ მიმოხვრაში ახალ მუსიკალურ ნიუანსებს ხსნიდეს:

გულმოდგინებას შუადღე იჩენს,
იფენს რა ენებს, ვით წითელ ინას.
(„შუადღის გულმოდგინება“)

ყვავილთა ციდან კალათებს ცლიდენ.
(„მშობლიური ეფემერა“)

სიტყვები ჯადოსნურ ძაფებს აბამენ ურთიერთშორის, აცოცხლებენ თანდაყოლილი სახეობრიობის საიდუმლოს. აქ რომელიმე ბგერა კი არ განსაზღვრავს მუსიკალურ თემას, არამედ სახეთა დენადობა და ბგერათა ფაქიზი შეხმატკბილება. ბგერითი კომპლექსები აძლიერებენ მელოდიურ ტონუსს, ისე რომ არ ეთიშებიან საერთო ფონს. აქ მთავარია არა სიტყვათა ევფონიური გამოყოფა, არამედ საერთო ინტონაციური ნახაზის შექმნა, ინტერვალთა მდგრადობის განმტკიცება.

დავაკვირდეთ კიდევ ორ ნიმუშს გ. ტაბიძის პოეზიიდან:

რამდენი ქალი, მღერალი ქალი
შეიმოსება ბინდით, დათვალე.

აშრიალდება მრავალი ხალი
და გატაცებით ცა მოშავთვალე.
(„აჰა, ბინდდება“)

წარსულმა ღამემ შენს ფანჯარაში
დათოვა თოვლი ია-ზამბახის!
შენი ალვა დგას, როგორც დარაჯი,
მზეთუნახავი და მკრთალი სახის.
სისხლივით ელავს ფოთლები ვაზის,
ბროლი, მარჯანი და ნელი რვალი,
ხალივით მთვრალი ხაზი შირაზის
ალვაში შედის მრავალთ-მრავალი.
(„ავდრის მოლოდინში“)

რა ფუნქცია აკისრია განმეორებად „ალ“ და „ვლ“ კომპლექსებს პირველ ან მეორე შემთხვევაში? სიტყვათა თუ სახეთა აქცენტირებას მათ ვერ დავაკისრებთ, რადგან ინტონაციის მოძრაობა თანაბარია. კომპლექსთა გამეორება მუსიკალურ რეგისტრს ქმნის, ინტონაციის მღერადობას უწყობს ხელს. სახეობრივი სისტემა მელოდიის მიერ თითქმის იჩრდილება. ბგერათა მიმოხვრა და სილბო დომინირებს სახეთა პლასტიკურ გამომსახველობაზე, სახის ლოგიკურ წყობაზე. ლექსის ფონიკა სასიმღერო ინტონაციის სამსახურში დგას.

თუ სასიმღერო ლირიკაში ლექსის ფონიკა მელოდიური ტონუსის გაძლიერების ფუნქციას ასრულებს, სასაუბრო ლექსში მისი ორგანიზაციის პრინციპი და დანიშნულება განსხვავებულია. ევფონია სასაუბრო ლირიკაში გამომსახველობაზე, ექსპრესიულობის გაძლიერებაზე იღებს გეზს, ან სემანტიკურად მნიშვნელოვანი სიტყვების თუ სიტყვათა ჯგუფების გამოყოფას ესწრაფვის. მაგალითად:

არაჭართული შეიძლება იყოს თბილისი?
ვინ მოიგონა არაკადთქმული?

განა დანთქმული შეიძლება როსმე თბილისი?
არა, კერაა მარად განთქმული.
(გ. ლეონიძე. „თუ ძმობა არის ჩვენი სარდალი")

ამ სასაუბრო ინტონაციის ლექსში ევფონია მელოდიურობის გაძლიერებას როდი ისახავს მიზნად. ბგერითი თანხმიერება გამოყოფს სტროფის შინაარსობრივ ცენტრებს: „არაქართული" — „დანთქმული" — „არაკადთქმული" — „არა კერაა". პოეტის სათქმელი ამ სიტყვებშია კონცენტრირებული: თბილისის „არაქართულობა" „არაკადთქმული" ამბავია. იგი „კერაა განთქმული". ევფონიური წყობა სრულ თანხმიერებაშია ინტონაციის ხასიათთან. აძლიერებს ინტონაციურ გამომსახველობას.

ტ. ტაბიძის ლექსები უპირატესად სასაუბრო ლირიკას განეკუთვნება. თუმცა მისი ლექსი ევფონიური მოწესრიგებით არ გამოირჩევა, მაგრამ ზოგჯერ იგი მაინც შესამჩნევია. ინტონაციის სათქმელი ხასიათიდან გამომდინარე, ფონიკა ექსპრესიულობას, სახეთა ინტონაციურ ხაზგასმას ემსახურება. მაგალითად:

ამ დროს მოდიოდა გრიგოლ ორბელიანი ორთაჭალიდან.
ცხელი ცოცხალით სავსეა ნავი,
ეს ხმაა ჰიჰყინასი ასე გულსაკლავი,
თუ კრწანისიდან მოდიან თათრები.
(„მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება")

სასაუბრო ინტონაციას აქ ტაეპთა თავისუფლება, რიტმის შეუჩერებელი დინება და თხრობითობის ძლიერი ტენდენცია აპირობებს. ევფონიური ორგანიზაციის ცალკეული ელემენტებიც წარმმართველ ინტონაციურ დინებას ემორჩილებიან. პირველ ტაეპში „რო" კომპლექსის გამეორება ცენტრალურ სახეს — „გრიგოლ ორბელიანი" — გამოყოფს და მასთან ევფონიურად აკავშირებს „ორთაჭალას". სურათის სხვა დეტალებიც, რომ-

ლებიც ბგერითი თანხმიერების გამო წინ წამოიწევს („**ცხელი ცოცხალი**“, „**გულსაკლავი**“ — „**კრწანისი**“), ამ ცენტრალური საბის ირგვლივ ჯგუფდება. ფონიკა თავისი გამომსახველობით სახეობრივ სტრუქტურას ეხმარება, ხოლო ინტონაცია შეუფერხებლად ითვისებს ევფონიურ თავისებურებებს.

განვიხილოთ კიდევ ერთი ნიმუში, გ. ტაბიძის ლექსი „ლენინი“. ეს ნაწარმოები სრულყოფილად ასახავს იმ ცვლილებას, რაც 20-იან წლებში განიცადა პოეტის მინორულმა, კამერულმა ინტონაციამ. კონკრეტულ სინამდვილესთან ახლოს მისვლამ, ეპოქის უმძლავრესი გაქანების ასახვის სურვილმა გალაკტიონის პოეზიაში გზა გაუხსნა სასაუბრო ინტონაციას. ინტონაციის შეცვლამ სიახლე მოიტანა ფონიკის გამოყენებაშიც. თუ გალაკტიონის ადრინდელ ლექსებში ევფონია ძირითადად მელოდიურობის სამსახურში იდგა, სათქმელი ინტონაციის მომძლავრებასთან ერთად მან ახალი ფუნქცია შეიძინა – ექსპრესიულ-გამომსახველობითი შესაძლებლობანი გამოავლინა.

მღელვარება ღრღნის ჭალაჭის ჭალას:
ჩავარდნილ თვალებს და ღია ბაღებს.
უძრავ ლენინით მრისხანე ძალას
სძრავენ ზოდები —
დახურულ კარებს გრიგალი აღებს...

ნერვული რიტმი ვერ თავსდება მეტრის ჩარჩოებში, არღვევს მის სამანებს, ხოლო ფრაზის ინტონაცია ამ შინაგან რიტმულ დაძაბულობას აირეკლავს. რიტმის ყოველი რხევა, ინტონაციის უმნიშვნელო ცვლილება აქ გამოსახვის მიზანს ემორჩილება, რაზეც აშკარად მეტყველებს განმეორებად ბგერით კომპლექსთა შერჩევა, მისი ხასიათი. „ღრ“, „ძრ“ და მსგავს კომპლექსთა შერჩევა-გამოყენება მიგვითითებს ახალი ნაკადის შემოჭრაზე გალაკტიონის ფონიკაში.

ევფონიის სემანტიკური ფუნქციისათვის

ლექსის ზეინფორმაციულობის მიზეზთა ძიებისას ევფონიის სემანტიკური ბუნების წარმოჩენას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ეძლევა. ბგერისა და აზრის ურთიერთობის დადგენა, ბგერითი სტრუქტურის როლის განსაზღვრა ლექსის სემანტიკურ ორგანიზაციაში ევფონიის აქტუალური პრობლემაა. მისი შესწავლა თავიდანვე მოითხოვს კვლევის ამოცანების ზუსტ ფორმულირებას, ევფონიის სემანტიკურობის ცნების დეფინიციას. ეს საშუალებას მოგვცემს ორიენტირება მოვახდინოთ არსებულ თვალსაზრისთა რთულ ლაბირინთში, გავარკვიოთ, რამდენად კანონზომიერია საერთოდ საკითხის ამგვარად დასმა.

ევფონიის სემანტიკურობის ცნება გულისხმობს, რომ ლექსში განმეორებადი ბგერები და ბგერათა კომპლექსები გარკვეულ შინაარსს უკავშირდებიან და ამის საფუძველზე გარკვეულ სემანტიკურ მნიშვნელობას იძენენ. საკმარისია, ამ დებულებას გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით შევხედოთ, რომ ეჭვი შეგვეპაროს ასეთი დაკავშირების შესაძლებლობაში. ბგერა არ შეიძლება იყოს შინაარსის ასახვა, რადგან ბგერა და შინაარსი ჰეტეროგენული მოვლენებია. ობიექტურად მათ შორის კავშირი გამორიცხულია, ხოლო თუ ასეთი კავშირი არსებობს, იგი კონვენციური ხასიათისაა (მაგალითად, სიტყვაში). აქედან გამომდინარე, პოეზიაში სიტყვათა რიგიდან გამოცალკევებულ ბგე-

რებს არ შეიძლება ჰქონდეთ დამოუკიდებელი სემანტიკა. მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც ვსვამთ ევფონიის აზრობრივი დანიშნულების საკითხს, ოღონდ ვგულისხმობთ, რომ მნიშვნელობა ბგერათა იმანენტური თვისებებიდან კი არ წარმოდგება, არამედ მხოლოდ დედუქციური მსჯელობის გზით შეიძლება გამოვლინდეს.

რუსი ფორმალისტებისათვის ბგერათა სემანტიკის ძიება მოხსნილი იყო, რადგან მნიშვნელობა, შინაარსი მათთვის არაესთეტიკურ მოვლენას წარმოადგენდა. ისინი მთელ ყურადღებას ბგერითი კონსტრუქციების აღწერას უთმობდნენ. თანამედროვე ნეოფორმალიზმი ასე ხელაღებით აღარ ემიჯნება პოეტური ნაწარმოების შინაარსს, მაგრამ ფორმალიზმის ემბრიონი მაინც ძლიერია ისეთ პოსტულატში, რომელიც ბგერითი ფორმის განსაკუთრებულ, ეგზისტენციალურ მნიშვნელობას აღიარებს. ასე მაგალითად, გერმანელი მკვლევარი ჰ. ლუტცელერი ამტკიცებს, რომ ლირიკული ლექსის არსებას ხშირად მხოლოდ ბგერითი ფორმა გამოხატავს და არა სიტყვაში გამჟღავნებული შინაარსი. მკვლევარი განიხილავს ი. აიხენდორფის ერთ-ერთ ლექსს, რომლის შინაარსსა და ევფონიურ სტრუქტურას შორის სრული შეუსაბამობა სუფევს. ნაწარმოების შინაარსი სუბიექტის სულიერ დისჰარმონიას, შინაგან რღვევას გადმოგვცემს, ბგერითი ფორმა კი უაღრესად მოწესრიგებულია. აიხენდორფის შემოქმედების საერთო კონცეფციის საფუძველზე ჰ. ლუტცელერი ამტკიცებს, რომ პოეტის მსოფლმხედველობა ლექსის ევფონიაში აისახება, ხოლო შინაარსი მხოლოდ და მხოლოდ მისტიფიკაციაა. მაშასადამე, ლექსის ბგერითი ფორმა, ევფონიური მომენტი იძენს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას, ხდება პოეტის მსოფლმხედველობის მატარებელი (156, 214—215).

ჰ. ლუტცელერი ანზოგადებს კონკრეტულ მასალაზე მიღე-

ბულ დასკვნებს, ლექსის ბგერით ფორმას აბსოლუტურ მნიშვნელობას აძლევს. მკვლევარი არ ითვალისწინებს, რომ შინაარსთან მიმართების, ანტითეზის გარეშე ევფონიის არსებით მნიშვნელობაზე მსჯელობა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ ევფონიის დამოუკიდებლობის ცნება უაღრესად შეფარდებითია და არავითარ შემთხვევაში — აბსოლუტური. მიუხედავად ამისა, ჰ. ლუტცელერის თეზისი პოპულარულია დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში. სიმპტომატურია ამ მხრივ მ. ვერლის სიტყვები: „ჰაინრიხ ლუტცელერის შემდეგ ძალაში რჩება ის ფაქტი, რომ ნაწარმოების პოეტური ძალის მტვირთველი „იმ სიღრმისეულ ფენაში, რომელთან შედარებით სხვა დანარჩენი, შესაძლოა, ნაკლებ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს“, შეიძლება იყოს მხოლოდ ბგერითი სტრუქტურა. იმას, რაც ყველაზე უფრო გრძნობიერია, ე. ი. „შინაარსისაგან თავდახსნილ „ბგერით სტრუქტურას“ შეიძლება უშუალო ეგზისტენციალური მნიშვნელობა ჰქონდეს“ (71, 133).

ჰ. ლუტცელერის კონცეფციაში ორთოდოქსული ფორმალიზმი გარკვეულ მოდიფიკაციას განიცდის. თუ ევფონიის „ეგზისტენციალური მნიშვნელობის“ აღიარება ამ კონცეფციას „ბგერითი ავტონომიის“ პრინციპთან აახლოებს, ფონიკასთან არაკონტექსტური აზრის მიმაგრებით იგი „ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპს ენათესავება. ბგერათა „ავტონომიურმა“ შესწავლამ, ევფონიური კონსტრუქციების აღწერამ თანამედროვე ბურჟუაზიული პოეტიკა ჩიხში შეიყვანა, ამიტომ „ბგერითი ავტონომია“ დღეს ხშირად „ბგერითი სიმბოლიზმის“ მოსასხამით გვევლინება. ამ ორი პრინციპის შეთავსება ნეოფორმალიზმის არსებითი ნიშანია. ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნენი რ. უელეკი და ო. უორენი, რუსული „ფორმალური სკოლის“ დიდი დამფასებელნი, იძულებულნი არიან აღიარონ, რომ ბგერითი ფორმის ანალიზის სრული მოწყვეტა შინაარსი-

საგან მცდარია. სამაგიეროდ, ისინი ცდილობენ აზრობრივი რიგიდან გამოტანილ ფონემებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მისცენ.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპის გამოცოცხლება თანამედროვე პირობებში შემთხვევითი არ არის. იგი გამომდინარეობს პოეზიის იმ გაგებიდან, რომელიც გავრცელებულია ბურჟუაზიულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ინგლისელი ესთეტიკოსი ენდრიუ სესილ ბრედლი წერს: „საუკეთესო პოეზია, და არამარტო საუკეთესო, შთაგონების, სუგესტიურობის უსაზღვრო ატმოსფეროთია გარემოცული. პოეტი ერთზე გვესაუბრება, მაგრამ ამ ერთის მიღმა თითქმის ყველა საიდუმლოა შეფარული“ (122, 383). პოეზია მაგიის, შთაგონების საუფლოდ არის გამოცხადებული. ლექსში გამოსახული რეალობა მხოლოდ სიმბოლოა სამყაროს უსასრულო მრავალსახეობისა. პოეტური შემოქმედების ამგვარი მოაზრებისას ევფონიის ხვედრითი წონა საგრძნობლად იზრდება; ბგერა სუგესტიურობის მისაღწევი მძლავრი საშუალებაცაა და რეალობის მიღმა არსებული საიდუმლოების სიმბოლოც.

მეორე ინგლისელი ესთეტიკოსის კრისტოფერ კოდუელის აზრით, ლექსის ბგერითი სტრუქტურა, რითმა, ევფონია უშუალოდ დაკავშირებულია აფექტების, ინსტინქტების სამყაროსთან. კოდუელი წერს: „პოეზია ენის მეშვეობით გამუდმებით არღვევს, უარს ამბობს რეალური სამყაროს დედაარსზე, რათა უფრო მკაფიოდ წარმოაჩინოს ადამიანის არსება. რითმის, თანაყღერადობის, ალიტერაციის მეშვეობით პოეტი ისეთ სიტყვებს აერთიანებს, რომლებიც ლოგიკურად შეუთავსებელნი არიან, ანუ რომლებსაც რეალურ სინამდვილეში დამაკავშირებელი რგოლი არ გააჩნიათ... რეალური სამყარო პოეზიაში უკანა პლანზე გადადის, ხოლო ინსტინქტების, სიტყვათა ემოციური კავშირების სამყარო წინ წამოიწევს და რეალურ სამყაროდ იქცევა“ (101, 259).

ბრედლის მსგავსად, კოდუელისთვისაც პოეტური ნაწარმოები ორპლანოვანია. ის, რაც ლექსში რეალური სამყაროდან მომდინარეობს, მხოლოდ ფასადია ფარული შინაარსისა. ბგერითი სტრუქტურის მოქმედებით ნაწარმოებში ასახული გარესინამდვილე იჩრდილება, ადგილს უთმობს სიტყვათა მიღმა შეფარული ინსტინქტების, აფექტური ემოციების სამყაროს. ამ თვალსაზრისის მიხედვით, პოეზიის, ლექსითი მეტყველების დანიშნულებას თურმე რეალური სამყაროს დეფორმაცია წარმოადგენს, ევფონია, ბგერითი თანხმიერება კი აქტიური მონაწილეა ამ პროცესისა.

ის ფაქტი, რომ ლექსში მსგავსი ჟღერადობის სიტყვები ერთმანეთს იზიდავენ, რომ პოეზიაში შესაძლებელია ისეთი სიტყვების დაკავშირება, რომელთა შეხვედრა ლოგიკურ-ენობრივ კონსტრუქციაში გამორიცხულია, ადრეც იყო შემჩნეული (128, 63). მაგრამ სიტყვათა ასეთი დაკავშირება, როგორც შემდეგში დავრწმუნდებით, ნაწარმოებში ასახული სამყაროს იგნორირებას კი არ მოასწავებს, არამედ ლექსის იდეურ-შინაარსობრივი სიღრმის გამოვლენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ამჟამად ჩვენთვის მხოლოდ ის არის საინტერესო, რომ ბრედლიცა და კოდუელიც ცდილობენ, ლექსში გამოსახული სინამდვილის, ნაწარმოების სიტყვიერი შინაარსის მნიშვნელობა მინიმუმამდე შეამცირონ, ხოლო ბგერით სტრუქტურას განუსაზღვრელი, სიმბოლური ყოვლისმომცველობა მიანიჭონ. „ბგერითი სიმბოლიზმი“ პოეზიის არსის სწორედ ამგვარ გაგებას ეფუძნება.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპი პოეზიის მიმართ პირველად სიმბოლიზმის თეორეტიკოსებმა გამოიყენეს. შესავალ ნაწილში ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ რუსი სიბოლისტები—ა. ბელი, კ. ბალმონტი, ვ. ივანოვი ბგერებისა თუ ბგერათა კომპლექსების მატერიალიზაციას ან ფსიქოლოგიზაციას ახდენდნენ. ბგე-

რისა და აზრის დაკავშირება იმდენად სუბიექტური იყო, რომ მას მხოლოდ მკვლევარისათვის სავალდებულო, ინტრაინდივიდუალური ხასიათი ჰქონდა. პუშკინის სტრიქონში „Роняет лес багрянный свой убор“ ა. ბელი ნებისმიერად გამოყოფდა ბგერათა სამ ჯგუფს — „р“, „ссв“, „нн“ და თითოეულს სიმბოლურ მნიშვნელობას აძლევდა: „р“ ფოთლების სიწითლეს გამოხატავს, „ссв“ — ფოთლებში მონავარდე ნიავს, ხოლო „нн“ — შემოდგომის „ჰაეროვან მელანქოლიასო“ (58, 188). ა. ბელი გამოდიოდა „ბგერითი სახის“, „ბგერა-სიმბოლოს“ ცნებიდან. ბგერის სიმბოლური აზრის წვდომა სიმბოლისტებისათვის ინტუიციურ აქტს წარმოადგენდა, ამიტომ ბელის ნაშრომებში ბგერისა და აზრის დაკავშირების ლოგიკური მოტივირება გამორიცხული იყო.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ თანამედროვე ადეპტები ბგერით-აზრობრივი კავშირების ინტერინდივიდუალურ კონსტანტობას ამტკიცებენ. ბგერასა და მნიშვნელობას შორის შინაგანი შესატყვისობა არსებობს: გარკვეული ბგერები გარკვეულ მნიშვნელობაზე მიუთითებენ. ბგერათა აკუსტიკა და საარტიკულაციო ორგანოების მოქმედება იწვევს განსაკუთრებულ ემოციურ შეგრძნებებს, ანუ მნიშვნელობებს. ასოციაციური კავშირი ინტერინდივიდუალური ხასიათისაა, ე. ი. საერთოა ყველა ინდივიდისათვის. ბგერებს შეუძლიათ დაუკავშირდნენ ნებისმიერი მოდალობის მოვლენებს და, ამდენად, მათი შესაძლებლობანი თითქმის განუსაზღვრელია.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ მომხრეები საქმეს ისე წარმოგვიდგენენ, თითქოს ემპირიული მეცნიერების — ფსიქოლინგვისტიკის მონაცემები მათ თვალსაზრისს უჭერდეს მხარს. რ. უელეკი და ო. უორენი წერენ: „ასოციაციის კანონზომიერება წინა რიგის ხმოვნებსა („e“ და „i“) და თხელ, სწრაფ და მკვეთრ ობიექტებს შორის, აგრეთვე, უკანა რიგის ხმოვნებსა

(„o“ და „u“) და უხეშ, ნელ, მუქ ობიექტებს შორის შეიძლება ექსპერიმენტულად დამტკიცდესო (134, 177).

გერმანელი მკვლევარი ო. კლაინშმიდტი ლექსის ბგერითი ფორმის ანალიზს სინესთეზიის მოშველიებით ახდენს. „ფერთა მრავალფეროვნება დღის სინათლის გაფილტვრით მიიღება, — წერს იგი — ვოკალთა ჟღერის შეფერილობა კი ნათელი a მოკალიდან მომდინარეობს. a-ს გარშემო ვოკალები შემდეგი თანმიმდევრობით ლაგდებიან: e, ä, ö, o, u, ü, i, e. ყველაზე ნათელი ფერია a-სთან, ყველაზე ბნელი — u-სთან“. ამ სქემის მიხედვით ო. კლაინშმიდტი ადგენს ხმოვანთა ფერებს („e ყვითელია, i — მოყვითალო-მომწვანო, ü — წითელი, o — ლურჯი, ö — მომწვანო-მოლურჯო, ä — მწვანე“), ხოლო შემდეგ მას ლექსის ანალიზისათვის იყენებს. ბგერითი აღნაგობის მიხედვით ის მსჯელობს ფ. ნიცშეს ლექსში შემავალი სიტყვების, ფრაზების შეფერილობაზე, ხოლო შემდეგ ცდილობს, შეფერილობას ლექსის შინაარსში მოუძებნოს გამართლება (151, 176).[1]

---

[1] ლექსის ევფონიის პრობლემას სინესთეზიური სიმბოლიკის ასპექტში განიხილავს პ. ბაიერიც (147). სინესთეზიური სიმბოლიკისა და ლექსის განწყობილების დაკავშირებას ვხვდებით 20-იანი წლების რუსულ პოეტიკაშიც. მ. გრიგორიევს მოჰყავს ა. ს. პუშკინის ცნობილი სტრიქონები:

Для берегов отчизны дальной
Ты покинула край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал над тобой.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ლექსი დაწერილია პუშკინის ტრფობის ობიექტის — რიზნიჩის გარდაცვალების გამო. სტროფის გამეორე „a“ ხმოვნის ასონანსი „a-a-a...“, მისი აზრით, აშკარად ეთანხმება პოეტის სამგლოვიარო განწყობილებას: ა. რემბოს სინესთეზიური შკალის მიხედვით „a“ შავი ფერისაა (84, 42—43).

თუ რამდენად სუბიექტურია ასონირებული ბგერისა და ლექსის განწყობილების ამგვარი დაკავშირება, იქიდან ჩანს, რომ პოეტები „a“ ხმოვანს განსხვავებულ ფერებში აღიქვამენ. მაგალითად, შლეგელის, გრიმისა

თუმცა კლაინშმიდტს სურს, ბგერების დახასიათებას ობიექტური საფუძველი მოუძებნოს, მაგრამ მისი სინესთეზიური შკალა არასავალდებულოა. ბგერათა შეფერილობისა და შინაარსის დაკავშირება ავტორის იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებებს არ სცილდება. ამდენად, ო. კლაინშმიდტი თუ არ აჭარბებს, არც ჩამოუვარდება ა. ბელის შტუდიებს სუბიექტურობის ხარისხით.

„ბგერითი სიმბოლოზმი“ ბგერებს გარკვეულ მნიშვნელობებთან აკავშირებს. მართალია, ობიექტურად ასეთი კავშირი არ არსებობს, მაგრამ ამ პრინციპის მომხრეთა მტკიცებით, იგი მოცემულია სუბიექტში: ბგერის აკუსტიკა და არტიკულაცია ასოციაციურად იწვევს განსაზღვრულ ემოციებს. ბგერის სემანტიკის საკითხი პოეზიიდან ფსიქოლოგიის სფეროში გადადის. ბგერა მნიშვნელობას იძენს არა პოეტურ კონტექსტში, არამედ იგი იმანენტურად ახასიათებს ბგერას, როგორც ფსიქოლოგიური მოცემულობა.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ფსიქოლინგვისტიკის მონაცემები, წინააღმდეგ „ბგერითი სიმბოლიზმის“ მომხრეთა მტკიცებისა, არ ეთანხმება მათს თვალსაზრისს. ბგერის სიმბოლური მნიშვნელობის კვლევის მთელი ისტორიის მანძილზე არც ერთი ექსპერიმენტიდან არ მტკიცდება, რომ „ცალკეული ფონემები მათთვის სპეციფიკური სიმბოლიზმით ხასიათდებიან, რომ გარკვეული ბგერები გარკვეულ მნიშვნელობაზე მიუთითებენ. საქმე იმაშია, რომ ყველა ამ ექსპერიმენტში გამოიყენება ბგერათა კომპლექსები და დასკვნა კი კეთდება ცალკეულ ფონემათა სიმბოლიზმის შესახებ“ (17,

---

და ჰიუგოსათვის „a“ თეთრია (155, 222—223—227). ამავე შეფერილობისაა იგი ა. ბელისა (57, 106) და კ. ბალმონტისათვის (53,59). წითელი შეფერილობისაა რ. ჰილისა და ჯ. ლიკოკისათვის (30,459). შავ ფერთან ამ ხმოვანს მხოლოდ ა. რემბო აკავშირებს (119, 82).

238). ამდენად, ევფონიის სემანტიკური ფუნქციის შესწავლისათვის „ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპი მიუღებელია.

ზოგიერთი საბჭოთა ლექსმცოდნე იმდენად სკეპტიკურად უყურებს ევფონიის აზრობრივი დანიშნულების კვლევას, რომ საკითხის ამგვარი დასმაც კი გაუმართლებლად მიაჩნია (81). „რატომ უნდა მივაწეროთ ბგერებს განსაზღვრული შინაარსი, როცა ისინი დამოუკიდებლად კი არ ზემოქმედებენ ჩვენზე, არამედ იდეების, ხასიათების, ინტონაციისა და სხვათა რთულ სისტემაში?“ — კითხულობს ლ. ტიმოფეევი (129, 6). მისი აზრით, „ბგერითი გამეორებანი იქ ჩნდება, სადაც მეტყველებას განსაკუთრებული ემოციური შეფერილობა აქვს“. ევფონია „საფუძველია ემოციურად შეფერილი სიტყვების ინტონაციური გამოყოფისათვის“ (130, 295).

როგორც ვხედავთ, ლ. ტიმოფეევი უარყოფს ბგერათა სემანტიზაციის შესაძლებლობას პოეზიაში. სამაგიეროდ, ის ევფონიას ინტონაციურ სისტემას უქვემდებარებს. ბგერათა გამეორება გამოყოფს აზრობრივად მნიშვნელოვან, თანაჟღერად სიტყვებს, განსაკუთრებულ ემოციურ გამომსახველობას აძლევს მათ. ევფონიის ძირითადი ფუნქცია ბგერითი ხაზგასმაა (130, 286).[1]

ლ. ტიმოფეევს პოეზიის, ლირიკის სპეციფიკურ ნიშნად ემოციურობა მიაჩნია. „სალექსო მეტყველების საფუძველია განცდათა ემოციურად ზეაწეული წყობა... ლექსის გამოყენება უკვე თავისებური განაცხადია ემოციურად შეფერილ მეტყველებაზე. არსებითად აქედან იღებს სათავეს სალექსო მეტყვე-

[1] აღსანიშნავია, რომ სალექსო ფორმის სხვა ელემენტების როლიც დაახლოებით ამგვარადვე არის კვალიფიცირებული. მაგალითად, ლ. ტიმოფეევი რიტმის შესახებ წერს: „რიტმი... თითქოს ხაზს უსვამს აზრობრივად მნიშვნელოვან ამა თუ იმ ადგილს, აძლევს მას განსაკუთრებულ გამომსახველობას“ (130, 275).

ლების მთავარი ნიშანი: პროზისათვის დამახასიათებელი ცვალებადი ინტონაციის საპირისპიროდ ლექსში მუდმივად მოქმედებს ერთგვაროვანი, ემოციურად შეფერილი ინტონაციური სისტემა“ — წერს იგი (130, 270).

აკად. ვ. ვ. ვინოგრადოვის მართებული შენიშვნით, ლ. ტიმოფეევის მსჯელობა ლირიკული სალექსო სტილის თავისებურებებზე ძალიან უნიფიცირებული და ღარიბია (73, 67). ეს არის მიზეზი ფორმალური ელემენტების ფუნქციათა უნიფიცირებისაც. ლ. ტიმოფეევის აზრით, რიტმი, ევფონია, გადატანა და სხვა, ისე როგორც მთლიანად სალექსო სტრუქტურა, ემოციის გამოხატვას ემსახურება. ვინაიდან ამ ელემენტთა გამომსახველობითი შესაძლებლობანი ინტონაციაში რეალიზდება, ამიტომ ინტონაცია სალექსო მეტყველების გადამწყვეტი ფაქტორი ხდება. ინტონაციური სისტემა ემოციური საწყისის მატარებელია, იგი ლექსს პროზისაგან განასხვავებს.

ლ. ტიმოფეევის კონცეფციის ნაკლი თანდათან საცნაური ხდება. „ჟღერის უჩვეულობა გამომხატველია იმ ემოციური მდგომარეობისა, რომელსაც მოუცავს პოეტის სული. იგი გვაიძულებს, ვიგრძნოთ პოეტის მღელვარება“, — წერს მკვლევარი ბგერათა გამეორების გამო (130, 286). გამოდის, რომ ემოცია ჟღერადობაში მჟღავნდება, ლირიკულ ლექსში თითქოს ორი დამოუკიდებელი სტიქია მოქმედებს: ინტონაციურ სისტემაში მოქცეული ემოცია და სიტყვაში გაცხადებული შინაარსი.

ლექსის შინაარსისა და ემოციური შეფერილობის ამგვარი გათიშვა მართებული არ უნდა იყოს. თუ ენაში ემოციურ-ექსპრესიული მომენტი თან ახლავს ლოგიკურად ნეიტრალურ შინაარსს და მისი გამოყოფა შესაძლებელია სიტყვის ლოგიკურ-აზრობრივი მნიშვნელობის გამორიცხვით, პოეზიაში მსგავსი ოპერაციის ჩატარება შეუძლებელია. სინტაგმაში „სან-

დომიანი სახე“ მსაზღვრელის ემოციური შეფერილობის დადგენა სინონიმურ სიტყვებთან („ლამაზი“, „მშვენიერი“) იდენტიფიკაციის გზით ხერხდება, მაგრამ გალაკტიონის სტრიქონში „სანდომიან ცის ელვა და ფერი“ რაიმე იდენტიფიკაციაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, რადგან ტროპში „სანდომიანი ცა“ მსაზღვრელ-საზღვრულის გაერთიანება უარყოფს ენობრივ ლოგიკას, ემოციურ და აზრობრივ-ლოგიკურ მომენტებს შორის ზღვარი წაშლილია. „ავტორი მკითხველს გადასცემს სამყაროს საკუთარ მოდელს და მკითხველის პიროვნებას ამის შესაბამისად აორგანიზებს. ემოცია მხატვრულ ნაწარმოებში გადაიცემა მნიშვნელობის მეშვეობით“ (111, 86).

ევფონიის შემოზღუდვა ბგერითი ხაზგასმის ფუნქციით სწორი არ არის. ფორმალური ელემენტების დანიშნულებათა უნიფიცირება სალექსო სტრუქტურის შეუფასებლობის შედეგია. განხილული შემთხვევა კარგი მაგალითია იმისა, თუ რაოდენ ძნელია დუალიზმის დაძლევა, როდესაც ფორმა-შინაარსეული დაყოფიდან გამოვდივართ. ამ დროს, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ფორმალური და შინაარსობრივი ელემენტების მექანიკური დაკავშირება თუ მოხერხდება.

ევფონიის სემანტიკური ფუნქციის კვლევას ობიექტური საფუძველი აქვს. ლექსის იდეური შინაარსი იზოლირებულად კი არ არსებობს, არამედ რეალიზებულია სალექსო სტრუქტურაში: სტრუქტურის შეცვლა შინაარსის ცვლილებას იწვევს. სტრუქტურის ყოველ ელემენტს, მათ შორის ევფონიასაც, გარკვეული კავშირი აქვს შინაარსთან, გააჩნია აზრობრივი დატვირთვა.

ლექსის ყოველი კომპონენტის შინაარსობრივი ღირებულება ამა თუ იმ კონკრეტულ ვითარებაში, რასაკვირველია, ერთნაირი არ არის, მაგრამ არსებითი ისაა, რომ ყოველი კომპონენტი თავისი შესაძლებლობის ფარგლებში აქტიურად მონა-

წილეობს შინაარსის ორგანიზაციაში. ნაწარმოების იდეური შინაარსი მთელი სისრულით მხოლოდ ლექსის ყველა კომპონენტის ურთიერთმიმართებაში ვლინდება. ევფონია კავშირს ამყარებს ცალკეულ ელემენტებს შორის და საცნაურს ხდის ისეთ შინაარსობრივ ნიუანსებს, რომლებიც ევფონიური მოწესრიგების გარეშე ვერ იარსებებდა.

ევფონიის სემანტიკური მნიშვნელობის შესწავლა გულისხმობს იმ მიმართებათა კვლევას, რომლებიც იქმნება ბგერითი მოწესრიგების საფუძველზე, ხოლო აზრობრივი მნიშვნელობა, რომელიც თავს იჩენს მიმართებათა განხილვისას, მიეწერება ევფონიას, ე. ი. ხდება ბგერათა სემანტიზაცია. ცხადია, ანალიზის პროცესში ევფონიური სტრუქტურა გამოგვაქვს სალექსო სისტემიდან. მაგრამ ეს არ არის მექანიკური გამოყოფა, არამედ — აბსტრაჰირება, რომელიც ყოველთვის ითვალისწინებს მთელს, კონტექსტს, სიტუაციას. ევფონიას განვიხილავთ, როგორც ნაწილს ინტეგრირებული მთლიანისას.

1. ბგერათმიბაძვა

ევფონიის სემანტიკური მნიშვნელობის კვლევა საყოველთაოდ ცნობილი ევფონიური მოვლენის — ბგერათმიბაძვის ანალიზით გვინდა დავიწყოთ. ბგერათმიბაძვა იმით არის საინტერესო, რომ ასემანტიკურიდან სემანტიკურზე გადასვლა, ფონიკის აზრობრივი როლი აქ განსაკუთრებით თვალსაჩინოა.

ბგერათმიბაძვის არსი, როგორც ცნობილია, ის არის, რომ გარკვეული შესაბამისობა მყარდება ლექსის ფონეტიკურ ჟღერადობასა და ბუნების „ხმიერ“ მოვლენებს შორის: პოეტი სამეტყველო ბგერების საშუალებით ბუნებაში არსებული ხმაურის იმიტაციას ახდენს. გავერკვეთ ამ მოვლენის სპეციფიკაში.

გ. ტაბიძის საკმაოდ მოზრდილი ლექსი „ფოთლების შრიალი“ მთლიანად ბგერათმიბაძვაზეა აგებული:

ნელ შრიალით შლის ნიავი ჩაშავებულ შქერებს,
აშრიალებს ალვის წვერებს შიშით შენაჩვენებს;
შორი შუქი შორ ჩასელაში უცდის ალთა ფერებს,
მშვენიერი ჰორიზონტი ტალღებს აჩანჩქერებს.
ნელ შრიალით შლის ნიავი შამბს შებინდულ ტბაში
და ჩურჩული გამოისმის ყვავილთ მიმოხვრაში.
მშვენიერი სილამაზით იშმუშნება ცაში,
შორეული შეღამების ელვა და ჯახაში...

იგივე ხერხია გამოყენებული მეორე ლექსშიც — „ალაზანთან“:

მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
შაკი ლეჩაქი დაეცა შარებს.
დამშვიდდი. სძინავს ალაზნის კარებს.
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა:
შენს მოგონებას, როგორც ეს ჭალა,
მთების დუმილი ამინანქარებს.
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა,
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს...

ორივე ლექსში დომინირებს ბგერა „შ“, რომელიც უპირატესად სიტყვათა დასაწყისში გვხვდება და მიჯრილ ალიტერაციას ქმნის. ბგერის დაჟინებული გამეორება გვიბიძგებს ვეძიოთ მისი მნიშვნელობა. რადგან ბგერათმიბაძვა ბუნების ხმაურთა იმიტაციას გულისხმობს, „შ“ ბგერა ფოთლებისა და ჩალის შრიალს უნდა გადმოსცემდეს. თუ გამოთქმული აზრის ფორმულირებას მოვახდენთ, აღმოჩნდება, რომ ბგერა გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს, სემანტიზაციას განიცდის.

ბგერისა და აზრის კავშირი ბგერათმიბაძვაში ეჭვს არ იწვევს, ამიტომ არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმის გარკვევას, თუ საიდან ღებულობს ბგერა სემანტიკას, როგორ ხდება განმეორებად ბგერათა გააზრიანება.

ევფონიური სტრუქტურა კონტექსტის მეშვეობით იძენს შინაარსობრივ დატვირთვას. ერთსა და იმავე ბგერას სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს. თუ პირველ ლექსში „შ“ **ფოთლების** შრიალს უკავშირდება, მეორეში იგი **ჩალის** შრიალს ბაძავს. მართალია, „შ“ ორსავე შემთხვევაში „შრიალს“ გადმოსცემს, მაგრამ მხატვრული სახის ზუსტ დეტერმინაციას კონტექსტი ახდენს. თავად „შრიალისა“ და „შ“ ბგერის დაკავშირებაც კონტექსტით არის განსაზღვრული, რადგან, თუ დავუშვებთ, რომ „შრიალი“ ამ ბგერისათვის იმანენტური მოცემულობაა, „ბგერითი სიმბოლიზმის“ პოზიციებზე აღმოვჩნდებით. ს. ჩიქოვანისა და გ. ლეონიძის ქვემოთ მოყვანილ სტრიქონებში გამოკვეთილად ხმიანობს „შ“, მაგრამ იგი „შრიალის“ შეგრძნებას აღარ იწვევს, კონტექსტი ამის შესაძლებლობას არ იძლევა:

როგორც შანდალი, დადგა ეზოში
შინდი და შუქი ავარდა შინდის.
(„გაზაფხული“)

ჩვენ შინდისფერი დროშა გვქონია,
შავი არშიით შემოვლებული.
(„დროშა“)

ბგერათმიბაძვის ნიმუშების განხილვისას ხშირად ცდილობენ საერთო ნიშანი გამონახონ გადმოცემულ მოვლენასა და ბგერის ფონეტიკურ თვისებებს შორის. ამ თვალსაზრისით, „შ“ ბგერასა და „შრიალს“ შორის კავშირს ასეთი ახსნა შეიძლება მოეძებნოს: „შ“ ბგერის წარმოთქმისას საარტიკულაციო ორგანოები (ენის წვერი და ნუნები) უახლოვდებიან ერთმანეთს, ქმნიან ნაპრალს, რომელშიც გადის არასრულად დაბრკოლებული ჰაერნაკადი და გამოსცემს შიშინის მსგავს ბგერას. სპირანტი „შ“ შიშინა ბგერაა, მაშასადამე, გ. ტაბიძის ციტირებულ ლექსებში იგი თავისი აკუსტიკით იწვევს „შრიალის“ შეგრძნებას.

ბგერათმიბაძვის შემთხვევაში განმეორებადი ბგერების შერჩევა მოტივირებულია, მაგრამ ეს არ იძლევა საბაბს ფონეტიკური შტუდიებისათვის. ბგერისა და აზრის შეკავშირება ლექსში, ჩვენი აზრით, ისეთი სიტყვით არის გაშუალებული, რომელშიც უკვე განხორციელებულია ბგერისა და მოვლენის აკუსტიკური მიმსგავსება.

ცნობილია, რომ ყოველ ენაში არსებობს ე. წ. ხმაბაძვითი, ანუ ონომატოპეური სიტყვები, რომლებიც განსაკუთრებული ექსპრესიულობით ხასიათდებიან. პოეტი, რომელიც ბუნების ხმიერ მოვლენებს ბაძავს, მიბაძვისათვის სწორედ იმ ბგერებს იყენებს, რომლებიც გამოყენებულია შესაბამის ონომატოპეურ სიტყვაში. განმეორებადი ბგერები ასოცირდება ონომატოპეურ სიტყვასთან, განიცდის სემანტიზაციას. დავიმოწმოთ რამდენიმე ნიმუში:

შრიალი:

ო, შრიალით ეშვება
შემოდგომა სნეული.

(გ. ტაბიძე, „სანატორიუმში")

ვერხვის ფოთლების თეთრი ლაშქარი
აშრიალდება უშორეს ზღაპრად.

(გ. ტაბიძე, „ვერხვები")

შეაშრიალა მთვარემ რუშების
და არშიების ნაზი ჩანჩქერი.

(გ. ლეონიძე, „ბარათაშვილი")

შორს ალეები შრიალებენ,
რომ შეამკონ შეღამება.

(ს. ჩიქოვანი, „განშორების სალამო")

ქროლვა:

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...

(გ. ტაბიძე, „ქარი ჰქრის")

ქუსლამოკრული ქურანი
მიჰქროდა ნიავქარული.
(გ. ლეონიძე, „თუშის ქალი ალავერდობაში“)

ფრიალი:

გაიფრიალებს ცისფერი აფრა.
(გ. ტაბიძე, „ოთხი დრო“)

ფრენა:

ფიქრი დაფრინავს აფრაზე სწრაფი.
(ს. ჩიქოვანი, „ღამე სარფში“)

წანწკარი:

იაგუნდების წკარუნით
მოწანწკარენი წყარონი.
(გ. ლეონიძე, „კახეთი“)

წკრიალი:

მაჟაურების წკრიალი წუნარი
მწუხრზე დააწვა მღვიძარე მიწას.
(ს. ჩიქოვანი, „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“)

ჩურჩული:

ჩარგალის ყველა ჩანჩქრიდან
ვაჟას ხმა მეჩურჩულება.
(გ. ლეონიძე, „ტოპონიმიკა“)

სისინი:

სად ტელეგრაფის ისმის სისინი.
(გ. ტაბიძე, „ახალ მერნების წყება“)

ხრიალი:

მომაკვდავ დემონის ხრიალით ხრიალებს
გრძნეული ხეობა.
(გ. ტაბიძე, „ღამე ხეობაში“)

ღრიალი:

ღობეში ღორი უღლიანი ღრიალებს მწარედ.
(პ. იაშვილი, „ოფორტი“)

დამოწმებულ სტრიქონებში ონომატოპეური სიტყვები განმეორებად ბგერათა რომელობასაც განსაზღვრავს და მათს სემანტიკურ მნიშვნელობასაც.

ბგერითი ფორმისა და მნიშვნელობის კავშირის ახსნა ონომატოპეურ სიტყვაში ენათმეცნიერების საქმეა. პოეზიის მკვლევარისათვის სრულიად საკმარისია იმის აღნიშვნა, რომ ევფონიური სტრუქტურის შედგენილობა ონომატოპეის ბგერითი ფორმით არის მოტივირებული, ბგერის სემანტიზაცია სიტყვასთან ასოცირების შედეგია. განმეორებადი ბგერა ანგარიშს არ უწევს ცალკეული სიტყვების აზრს, იგი სიტყვათა მიერ შექმნილ იმ მოვლენას გამოხატავს, რომლის ბგერითი დახასიათება, ჩვეულებრივ, ონომატოპეურ სიტყვაშია მოცემული.

ბგერათმიბაძვაზე მსჯელობისას განმარტებას მოითხოვს ერთი საკითხი. ევფონიური სტრუქტურა და სიტყვიერი შინაარსი იგივეობრივი სემანტიკის მქონეა, რაც არასაჭირო გაორების, აზრობრივი ტავტოლოგიის შთაბეჭდილებას ქმნის. რა გამართლება აქვს ამგვარ გაორებას?

ხელოვნება თავის ნებისმიერ გამოვლინებაში საგნის გამოსახვისაკენ მიისწრაფვის. გამოსახვა საგნის უშუალო წარმოდგენას გულისხმობს. ხელოვნების ყოველ დარგში გამოსახვის პრობლემა თავისებურად წყდება, რამდენადაც გამომსახველობითი მასალა განსხვავებულია.

პოეზია საგანს სიტყვის მეშვეობით გამოსახავს. თუ სიტყვის სპეციფიკა, ერთ შემთხვევაში, პოეტს გარკვეულ უპირატესობას აძლევს, სხვა შემთხვევაში, მას სიძნელეების წინაშე აყენებს. სიტყვა აბსტრაჰირების შედეგია. იგი, ფაქტიურად, განზოგადებული ცნებაა, რომელიც **ასახელებს**, მაგრამ **არ გამოსახავს**. იქ, სადაც გამოსახვის მოთხოვნილება ჩნდება, სიტყვა, პირველ რიგში, ცნებითობისაგან უნდა გათავისუფლდეს. ტროპული მეტყველების ძირითადი დანიშნულება ისაა, რომ იგი სიტყვის შესაძლებლობის ფარგლებში გრძნობად-კონკრეტული გამომსახველობისაკენ მიისწრაფვის. მაგრამ პო-

ეზიას გამოსახვის სხვა საშუალებაც გააჩნია. ერთადერთი ჰეშმარიტად გრძნობადი მასალა, რომელიც პოეტს ხელთ აქვს, ეს ბგერაა, ამიტომ წარმოუდგენელიც კი იქნებოდა, რომ მას ეს მასალა თავისი მიზნებისათვის არ გამოეყენებინა. ლექსში ევფონიური სტრუქტურა გადმოსაცემ მოვლენას უკავშირდება და სიტყვისათვის დამახასიათებელი დასახელების სანაცვლოდ, უშუალოდ გამოსახავს მას.

ბგერათმიბაძვის დროს აზრობრივი ტავტოლოგია გამორიცხულია: სიტყვიერი ფორმა ასახელებს, ხოლო ფონიკა — გამოსახავს. ბგერათმიბაძვისას „ჩვენს წარმოდგენაში იქმნება არა მარტო მხედველობითი, არამედ სმენითი სახე“ (136, 133). ცხადია, გამოსახვის პროცესში ბგერა იმ მნიშვნელობასაც იერთებს, რაც მის მიერ მატერიალიზებულ ობიექტს გააჩნია.

ბგერის გამომსახველობითი ფუნქციით გამოყენება ესთეტიკური ზემოქმედების ძლიერი საშუალებაა. კ. ჩუკოვსკი წერს: „როცა ნეკრასოვი აღწერს მატარებელს, რომელმაც ესესაა ჩაუარა რუსულ სოფელს, მისი ლექსიც ქშენას იწყებს:

Пусто вам! Пусто вам! Пусто вам!

ეს არ არის უბრალო ბგერათმიბაძვა, ეს ყოველი სიტყვის ფონეტიკის გამძაფრებული, ლირიკული შეგრძნებაა, რომლის გარეშე მსოფლიოში საუკეთესო სემანტიკა პოეზიისათვის მკვდარია“ (139, 413).

არცთუ იშვიათად პოეტები ექსტრალინგვისტური ხმაურის მიბაძვისას არტიკულირებულ, მაგრამ ასემანტიკურ ბგერათა კომპლექსებს იყენებენ. მიბაძვა სიტყვათა რიგში კი არ არის შეფარული, არამედ პირველყოფილი ექსპრესიით არის გადმოცემული. გ. ტაბიძე წერს:

ბუჩქს შარფივით ბოლს ორთქლმავალი ჰფენს
და გაისმის თან: რა-რა-რა-რა, ძინს!

(„მატარებელში“)

ღამით მუსიკა ნელდება
და მოდუდუნებს, როგორც რუ:
რა-რა-რა-რა... რა — პაუზა
და ისევ: რუ-რუ, რუ-რუ-რუ.

(„დიდი ქალაქი")

ამავე ხერხს სხვა პოეტებიც იყენებენ:

და მას შემდეგ სად არ ვიყავ,
ბედმა სად არ მატარა,
ახლაც მესმის მატარებლის
რატა-რატა-რატა-რა!

(ა. მირცხულავა, „დაბრუნება სოფლად")

ნაუ, ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა...
შორს სადღაცა ყვავილს ბუჩქქვეშ მიეძინა...
ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა,
ცვარი ბალახს მოსწყდა, სევდით დაიგმინა,
ქარში ზარის ხმა ისმის...
ნაუ ნანი ნინა!..

(პ. იაშვილი, „ზარის ხმა ქარში")

მსგავს ნიმუშებს სხვა ქართველ პოეტებთანაც ვხვდებით.

დამოწმებულ მასალაზე დაკვირვება კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ კონტექსტს ბგერათა სემანტიზაციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. გალაკტიონის ლექსებში კომპლექსი „რა" კონტექსტის ზემოქმედებით ურთიერთგანსხვავებულ მოვლენებს უკავშირდება. თუ ტიპიურ ბგერათმიბაძვაში ბგერის შერჩევა მოტივირებულია, აქ ბგერისა და მნიშვნელობის დაკავშირება პირობითია. „შ" ბგერის გამოყენებას „შრიალის" გამოსახატავად ონომატოპეურ სიტყვასთან ასოცირების გამო ობიექტურობის ელფერი აქვს, „რა" კომპლექსის გამოყენებას კი მატარებლის, ან მუსიკის ხმიერების გადმოსაცემად მხოლოდ პოეტის აღქმაში შეიძლება ჰქონდეს რაიმე გამართლება. მკითხველისათვის ამ ორი რაგვარობის დაკავში-

რება პირობითია და მხოლოდ და მხოლოდ კონტექსტით არის მოტივირებული.

ბგერათმიბაძვაში გარესინამდვილის ხმაურსა და ბგერათა ხმიანობას შორის მსგავსებას ვხედავთ, მაგრამ არის კი აქ ნამდვილად მსგავსება?

ევფონიური სტრუქტურის ჟღერადობას და გარესინამდვილის ხმაურს, როგორც უკვე დავადგინეთ, ონომატოპეური სიტყვის ანალოგიით ვაიგივებთ, ამიტომ თეორიული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია გაირკვეს, არის თუ არა ონომატოპეაში ზუსტი ასახვა ობიექტური სინამდვილისა. ცნობილია, რომ სხვადასხვა ენაში ხმაბაძვითი სიტყვები არ ემთხვევა ერთმანეთს. მაგალითად, „ყიყლიყოს“ რუსულში შეესაბამება „кукареку“, გერმანულში — „kikeriki“, ფრანგულში—„coquerico“, ინგლისურში — „cock-a-doodle-do“, ჩინურში — „kilao“, მონღოლურში — „djor-djor“ (150, 36—37).

ეს ფაქტი იმაზე მიუთითებს, რომ ონომატოპეა ხმაურის ზუსტ ასახვას კი არ ახდენს, არამედ პირობით კავშირს ამყარებს მასთან. ონომატოპეის გამომსახველობა მოქმედებს ერთი, განსაზღვრული ენის ფარგლებში.

ამ აზრის გავრცელება ბგერათმიბაძვაზეც შეიძლება. ევფონიური სტრუქტურისა და რეალური სამყაროს ხმაურის შესაბამისობა პირობითია და მოქმედებს მოცემული ენის ფარგლებში. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ცნობილი ფრანგი რომანისტის ა. დოდეს ერთი ჩანაწერი. დოდე მოგვითხრობს: „მე გამუდმებით ვიხსენებ ხოლმე ცნობილ სტრიქონს: Quadrupedante putrem sonitu quatit... ეს ფრაზა ხშირად მოჰყავდათ ჩვენთვის, როგორც ბგერათმიბაძვის მაგალითი. მასწავლებელმა დამარწმუნა, რომ ფრაზის ჟღერადობის გამორჩევა ცხენის ჭენებისაგან შეუძლებელი იყო. ერთხელ განვიზრახე

ჩემი დის შეშინება, რომელსაც ცხენები ძალიან აფრთხობდა. მე ჩუმად მივეპარე მას და დავიყვირე: Quadrupedante putrem sonitu quatit... მაგრამ რა მოხდა? პატარა ოდნავადაც კი არ შემკრთალა“ (87, 539).

ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ ბგერისა და ბუნების ხმიერი მოვლენების კავშირი პირობითია, ევფონიური სტრუქტურა ექსპრესიას მხოლოდ შინაარსის მეშვეობით იძენს...

2. ევფონია და პოეტური სიტუაცია

ბგერათმიბაძვა მხოლოდ ერთი, შედარებით მარტივი სახეა ევფონიური მოწესრიგებისა. პოეტურ მასალაზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ხშირად განმეორებადი ბგერები და ბგერათა კომპლექსები ხმიანობენ, მაგრამ მიმართების დადგენა ნაწარმოების შინაარსთან ძალიან ჭირს. ევფონიის მკვლევარმა რთულ კითხვაზე უნდა გასცეს პასუხი: არსებობს თუ არა კავშირი შინაარსობრივ და ბგერით სტრუქტურებს შორის, თუ ეს კავშირი ბგერათმიბაძვის ფარგლებს სცილდება? ჩვენი პასუხი ამ კითხვაზე დადებითია: ევფონიის სემანტიკური ფუნქციის გამოვლენა მოსახერხებელია დედუქციური მსჯელობის გზით.

ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები მხატვრული კომუნიკაციისათვის არის განკუთვნილი. შემოქმედი „შეგნებულად ცდილობს გარკვეული გარეგნული ნიშნების მეშვეობით გადასცეს სხვებს განცდილი გრძნობა“ (125, 357). „გარეგნულ ნიშანთა“ ორგანიზაცია აზრისა და გრძნობის ეკვივალენტურად გადმოცემას ემსახურება. ლირიკულ ნაწარმოებში, რომელშიც აზრობრივ-ემოციური სტრუქტურა უკიდურესად კონდენსირებულია, ფორმალური ელემენტები აქტივიზაციას გა-

ნიცდიან. პოეტი შინაარსის ორგანიზაციისათვის ნებისმიერ ელემენტს იყენებს, უკავშირებს მას პოეტური აღქმის რომელიმე მომენტს. „პოეტის სულიერი წყობა ყველაფერში პოულობს გამოხატულებას, თვით სასვენ ნიშნებშიც კი“, — წერდა ა. ბლოკი (120, 265). თუ შემოქმედის სულიერი წყობა პუნქტუაციაშიც კი ვლინდება, ცხადია, ის ბგერათა მოწესრიგებაშიც იქნება ასახული. მრავალრიცხოვანი დაკვირვებანი დიდ პოეტთა ხელნაწერებზე ცხადყოფს, რომ მათთვის ევფონიური სტრუქტურა სალექსო კონსტრუქციის სრულუფლებიანი, მნიშვნელობის მქონე კომპონენტია. ლექსის ვარიანტებში ასახული ცვლილებანი უმთავრესად ევფონიურ და რიტმულ სტრუქტურებზე მოდის (73, 133). ბგერითი ჩასწორება ცვლის შინაარსსაც, კორექტივი შეაქვს სემანტიკურ სტრუქტურაში. ევფონია თავისებურად აორგანიზებს შინაარსს,გარკვეული კავშირი აქვს მასთან. განმეორებად ბგერათა სემანტიკური ფუნქციის გახსნა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება, თუ ღრმად ჩავწვდებით ნაწარმოების კონტექსტს, სიტყვებში ფიქსირებულ პოეტურ სიტუაციას.

პოეტური ტექსტი ენობრივ მასალაში რეალიზებული სიტუაციაა, რომელსაც ავტორი ისე არეგულირებს, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება სრულად მიიტანოს თავისი ჩანაფიქრი. თუ იგი წარმატებით ართმევს თავს ჩანაფიქრის ხორცშესხმის რთულ ამოცანას, მაშინ ვღებულობთ მხატვრულად სრულფასოვან ნაწარმოებს: პოეტის მიერ შექმნილი სტრუქტურა არის ერთადერთი შესაძლებელი სტრუქტურა გადმოსაცემი იდეისათვის.

მაგრამ გარდა პოეტისა, არსებობს მკითხველიც. ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მკითხველის აღქმაზეა დამოკიდებული. იმისთვის, რომ მკითხველი სრულად ჩასწვდეს პოეტურ ტექსტში ფიქსირებულ სიტუაციას, ანალიზის პროცესი, რომელ-

საც ის ახორციელებს, ავტორისმიერ სინთეზს უნდა ემთხვეოდეს. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა იდეა სრულყოფილად რეალიზდება სტრუქტურაში, ხოლო მკითხველი ზუსტად შიფრავს მას, მყარდება ნამდვილი კონტაქტი პოეტსა და მკითხველს შორის: პოეტურ ტექსტში გამოსახული სიტუაცია ავტორსა და მკითხველს ერთნაირად ესმის.

შემოქმედებით პროცესში ავტორს მხედველობაში ჰყავს იდეალური მკითხველი, რომელმაც ავტორის ჩანაფიქრი ადეკვატურად უნდა აღიქვას. პოეტი რომელიმე ევფონიურ ელემენტს სემანტიკურ დატვირთვას აძლევს, ხოლო მკითხველმა სიტუაციის იგივეობრივი გაგების საფუძველზე უნდა შეძლოს მისი მნიშვნელობის დადგენა.

ევფონიის სემანტიკურობის საკითხი, როგორც ვხედავთ, პირდაპირ კავშირშია ტექსტის გაგებასთან. „ტექსტი ფაქტი კი არა, პრობლემაა.“ — წერდა ბ. ეიხენბაუმი (143, 340). რამდენადაც უკეთ დაძლევს ევფონიის მკვლევარი ტექსტის ანალიზის პრობლემას, მით უფრო მეტი წარმატება ექნება მას განმეორებად ბგერათა სემანტიკური ფუნქციის კვლევაში.

სპეციალურ ლიტერატურაში ხშირად აღნიშნავენ, რომ სიტყვა სალექსო კონსტრუქციაში თვისებრივად სხვა მოვლენაა, ვიდრე სიტყვა ენაში. რიტმულ-სინტაქსურ რიგში მოხვედრილი ლექსიკური ერთეული კავშირურთიერთობათა დიდ უნარს ამჟღავნებს. ამის გამო ლექსში „უშინაარსო“ სიტყვამ შეიძლება სემასიოლოგიზაცია განიცადოს, გახდეს მნიშვნელობის მატარებელი (132, 122). დავაკვირდეთ ამ მოვლენას კონკრეტულ მაგალითზე. გ. ტაბიძე წერს:

თანაც გაიხედავ: შენაც დაღამდები —
ირგვლივ დამჭკნარია ფერი და ფერვალი;
ასეთ სანახავად, როგორც თანამდები,
ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი!

(„საუბარი ედგარზე“)

„ფერვალი“ ენობრივი თვალსაზრისით უშინაარსო ბგერათა კომპლექსია, მაგრამ ლექსში ის სიტყვად აღიქმება. პოეტურ სიტუაციასა და ბგერით კომპლექსს შორის ორმხრივი კავშირი მყარდება: ლექსის სემანტიკური ველი „ფერვალს“ თავის გავლენას უმორჩილებს, კონტექსტით განსაზღვრულ ლექსიკურ შეფერილობას აძლევს. თავის მხრივ, „ფერვალი“, როგორც ოკაზიონალური სიტყვა, ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის უნიკალობას, პირველქმნილ კონკრეტულობას, რომლის გადმოცემა ჩვეულებრივი სიტყვით შეუძლებელია, რადგან „ყოველი სიტყვა (მეტყველება) უკვე განაზოგადებს“ (2, 278). ბგერითი სიახლოვე „ფერი და ფერვალი“ სიტყვაში გამჟღავნებული შინაარსისა და აღქმის უნიკალობის შინაგან კავშირზე მიუთითებს: სიტუაცია ააზრიანებს ბგერით კომპლექსს („ფერვალი“), ეს უკანასკნელი კი ხაზს უსვამს აღქმის განსაკუთრებულობას.

როგორც ვხედავთ, სალექსო კონსტრუქციის ზეგავლენით „ფერვალი“ ფონეტიკური მოვლენიდან სემანტიკურ მოვლენად იქცევა, პოეტური სტრუქტურის მნიშვნელობის მქონე ელემენტი ხდება.

ბგერათა კომპლექსის სალექსო ფრაზად გამოყენების იშვიათი შემთხვევაა გ. ტაბიძის „დოვინ-დოვენ-დოვლი“:

მიჰქრის დალალგადაყრილი:
დოვინ, დოვენ, დოვლი...
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,
ვარდისფერი თოვლი.

(„მოვა... მაგრამ როდის?“)

თავის დროზე ქართულ კრიტიკაში წერდნენ: „გალაკტიონ ტაბიძის ერთ ლექსში ნახმარია გაუგებარი და ყოველგვარ შინაარსს მოკლებული ბგერათა რიგი: „დოვინ-დოვენ-დოვლისა“. ეს სიტყვები კონტექსტის გარეშე სრულს უაზრობას წარმოადგენენ, ხოლო კონტექსტში მოქცეულნი, აძლიერებენ

ლექსის სუგესტიურ მხარეს — იწვევენ ჩვენში გარკვეულ წარმოდგენებს მათი დასახელების გარეშე“ (15, 32).

თანამედროვე მკვლევართაგან ეს შეფასება გაზიარებული არ არის. ერთი მათგანი იმოწმებს სათანადო ადგილს გალაკტიონის ლექსიდან და კითხულობს: „რა არის ეს? (განსაკუთრებით მეორე სტრიქონი), სიტყვათა უმიზნო თამაში თუ კომპრომისი ფორმისადმი? არც ერთი და არც მეორე. ავტორი ციტირებულ სიტყვებს ამბობს ლურჯა რაშის შესახებ, რომელიც მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური სახე-სიმბოლოა და, მაშასადამე, უკვე ეს ფაქტი გამორიცხავს მოტანილ სტროფში ფორმალიზმის რაიმე ნიშნის არსებობას. საქმე ისაა, რომ გალაკტიონმა თავისი საყვარელი ლურჯა რაშის ჭროლვას ქვეშეცნეულად, შინაგანი ინტუიციით გამოუძებნა მეტად ორიგინალური და ეფექტური ენობრივი გამოხატულება, რომელიც ნიმუშია სიტყვათა მუსიკისა და ფერადოვნების შეხამებისა მჩქეფარე ტემპში“ (46, 18).

ჩვენი აზრით, „დოვინ-დოვენ-დოვლის“ მნიშვნელობა არ დაიყვანება სუგესტიურობაზე, ან რაშის ჭროლვის მარტივ ბგერათმიბაძვაზე. ეს უაღრესად გამომსახველი ფრაზა მოცემულ პოეტურ სტრუქტურაში შეუცვლელი ელემენტია როგორც შინაარსობრივად, ისე ფორმით.

„დოვინ-დოვენ-დოვლი“ ლურჯა რაშის პოეტურ სახეს უკავშირდება. ლურჯა რაშის თემა მოცემულია ლექსის უკანასკნელ ორ სტროფში:

დედოფალო! ლურჯა რაში
მიჰქრის საშიშ-ჩქარი
და ბილიკთა ლურჯ-ქვიშაში
მიაქვს მძაფრი ქარი!

მიჰქრის დალალგადაყრილი:
დოვინ, დოვენ, დოვლი...
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,
ვარდისფერი თოვლი.

ეს სტროფები ინტონაციურ ერთიანობას ქმნიან. ემფატიკური ინტონაცია გრადაციის გზით მიდის და აღწევს რა კულმინაციას, თანდათან დაბლა ეშვება. მიმართვა „დედოფალო!“, რითაც იწყება სტროფი, თავიდანვე მაღალ რეგისტრს გვთავაზობს. თემის განვითარებასთან ერთად. ინტონაციის მრუდი სულ უფრო და უფრო მაღლა მიიწევს: სიტყვები თითქოს კარგავენ შინაარსს და აზრობრივ-ემოციური მხარე მთლიანად ინტონაციას ექვემდებარება. აზრობრივი განვითარება შეჩერებულია („მიჰქრის საშიშ-ჩქარი...“, „მიჰქრის დალალგადაყრილი...“), სამაგიეროდ, მელოდიური სტიქია დაუბრკოლებლად მიიწევს კულმინაციისაკენ. ორგზის გამეორებული „მიჰქრის“ შემდეგ, სტრიქონით „მიჰქრის დალალგადაყრილი“ ქროლვის თემის სიტყვიერი გადმოცემის შესაძლებლობა ამოწურულია. მაგრამ პოეტური ხილვის თავისებურება, რომელიც ამ ორი სტროფის უჩვეულო ემფატიკურობას განაპირობებს, ინტონაციურ გაგრძელებას მოითხოვს. „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ დომინირებული ინტონაციური სტრუქტურის შემავსებლად გამოდის. უაზრო ბგერათა კომპლექსის გამოყენებას ამ ფუნქციით თავისი ახსნა მოეძებნება: სიტყვისაგან განსხვავებით, რომელსაც თვითონვე აქვს ლექსიკური შეფერილობა, „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ თავისუფალია ასეთი შეფერილობისაგან და წმინდად გადმოსცემს ინტონაციურ ტონალობას. ამავე დროს, პოეტი თავისუფლად ახდენს სტროფის ევფონიით ნაკარნახევი ბგერების შერჩევას: „დალალგადაყრილი — დოვინ-დოვენ-დოვლი“.

მაგრამ რა აზრობრივი გამართლება აქვს ფრაზას? „დოვინ-დოვენ-დოვლი“, როგორც ინტონაციის შემავსებელი მასალა, ნუთუ უაზრო ბგერათა კომპლექსად რჩება? ლურჯა რაში გალაკტიონის პოეზიის სიმბოლოა. „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ პოეზიის გასვლაა მუსიკის სტიქიაში. ის პრაქტიკულად გამოხა-

ტავს დიდი პოეტის შემოქმედებით კრედოს: „შენ მელოდიას უფრო იგონებ“.

ბ. ბელინსკი დეზდემონას სიმღერის კოზლოვისეულ თარგმანზე წერდა: „О, ива, ты, ива, зеленная ива“, რომელიც არავითარ გარკვეულ შინაარსს არ გამოხატავს, შეიცავს ღრმა აზრს; ამ აზრმა უკუაგდო სიტყვა, რომელსაც არ ძალუძს მისი გამოხატვა, და იქცა გრძნობად, მუსიკალურ ბგერად“ (20. 361). იგივე შეიძლება გავიმეოროთ „დოვინ-დოვენ-დოვლის“ მიმართ.

პოეტს ინტონაციური ზეაღსვლა ბრწყინვალედ მიჰყავს კადანსისაკენ. დავაკვირდეთ სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლას:

დოვინ, დოვენ, დოვლი...
თოვლი...

მუსიკალური სტიქიიდან სიტყვისაკენ შემობრუნება იდეალურად არის განხორციელებული: „თოვლი“ თითქოს გამოძახილია წინმავალი მუსიკალური ფრაზისა და, ამავე დროს, ლოგოსისაკენ დაბრუნებაც.

„დოვინ-დოვენ-დოვლი“ უაღრესად დიდ დატვირთვას ღებულობს: ეს არის დაძლევა სიტყვიერ საშუალებათა შეზღუდვისა, აზრი — მუსიკაში გაცხადებული. თავად გალაკტიონს ეს სახე თავისი პოეზიის განუყოფელ ატრიბუტად მიაჩნია. საინტერესოა ამ მხრივ პირველი ნაბეჭდი ტექსტი ცნობილი ლექსისა „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“:

დღეს ჰყვავის ბზა, ალუბალი, ატამი,..
ისევ დღეა შენი მაშასადამე —
შორეული სული დოვენ-დოვლისა,
საქართველო — უპირველეს ყოვლისა!

„ფერვალი“ და „დოვინ-დოვენ-დოვლი“ ჩვენ მოვიყვანეთ, როგორც უაზრო ბგერათა კომპლექსების სემანტიზაციის ნი-

მუშები. ახლა ვნახოთ, რამდენად მოსახერხებელია ურთიერთობის დადგენა განმეორებად ბგერებსა და შინაარსობრივ სტრუქტურას შორის, ევფონიის დანიშნულების ჩვენება მთლიან სალექსო სისტემაში.

გ. ტაბიძის ლექსი „ჭარხალი“ უაღრესად მოწესრიგებული ბგერითი ფორმით გამოირჩევა:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,
ეზოში მწვანე ყვაოდა ბაო.
ვაზის ბარდებში სცურავდა სურა,
შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო.

ბობრი ბელავდა კახამბალს, ჟოლას,
ბირკვილს ბატები ქარმა მორეკა,
ცა წამოიწყებს მსხვილ წვიმის სროლას
და აბლაბუდას კრებს ბობორიკა.

ქვერი, ქალტამი! მოჭრილი სამხარს.
ნახირი მოდის საღამო დროის,
უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს
და ქალი ჰკივის იმ „დოი-დოი“-ს.

ეკვეთა ქარი ბურდებსა და რტოს,
უცებ აშფოთდა ისლი, ჩელტები.
ო, სიყმაწვილე, აწი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

რამდენადაც უფრო გამოკვეთილია სმენისათვის ბგერათა ჰარმონიული თანხმიერება, იმდენად უფრო რთულია და მრავალფეროვანი სიტყვათა ევფონიური კავშირები სტროფებში და თვით სტროფებს შორისაც. მაგალითად, კომპლექსი „ბა“ არა მარტო პირველ სტროფს გასდევს (ბამბურა-ბაო-ბარდებში-ბანცალებდი), არამედ ხმოვნის შეცვლით მეორე სტროფის ფონიკასაც განსაზღვრავს (ბობრი-ბელავდა-კახამბალს-ბირკვილს-ბატები-აბლაბუდას-ბობორიკა). აღსანიშნავია პირველ

სტროფში „ვა“ კომპლექსის გამეორებაც: მწვანე-ყვაოდა-ვაზის-სცურავდა, აგრეთვე, გამოძახილის პრინციპზე აგებული მიმართებანი: ბამბურა მურა, ყვაოდა ბაო, სცურავდა სურა, ბანცალებდი ცაო. ბგერითი სტრუქტურის დაწვრილებითი აღწერა შორს წაგვიყვანდა. გვებადება კითხვა, აქვს თუ არა ამ გამოკვეთილ ევფონიურ ორგანიზაციას რაიმე ღირებულება ლექსის საერთო ჩანაფიქრისათვის?

პირველი და ყველაზე არსებითი ისაა, რომ გალაკტიონი ამ ლექსში ჭარბად ხმარობს დიალექტიზმებს, კერძოდ, იმერიზმებს: ბამბურა, ბაო, ბობრი, ბელავდა, კახამბალი, ჟოლა, ბირკვილი, ბობორიკა, ჟვერი, ჟალტამი, ბანცალი, ბურდები, ჩელტი, აწი. ამ თოთხმეტი ლექსიკური ერთეულიდან უმეტესი ისეთი სიტყვაა, რომელიც ლიტერატურულ ენაზე მოლაპარაკე მკითხველისათვის გაუგებარია, ან ბუნდოვანი. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი დიალექტიზმების მეშვეობით შინაარსის „ჩაბნელებას“ ცდილობს. სამაგიეროდ, იგივე დიალექტიზმები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ევფონიური კავშირების ორგანიზაციაში. უკვე ეს ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ ბგერით სტრუქტურას გარკვეული დანიშნულება აქვს. რაში გამოიხატება იგი? პასუხს ამ კითხვაზე ლექსის დასკვნით სტრიქონებში ვპოულობთ:

ო, სიყმაწვილე! აწი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

პოეტი იხსენებს სიყმაწვილის დღეებს. ვიზუალური შთაბეჭდილებანი, იმერული პეიზაჟი, მისი კოლორიტი შესანიშნავად არის გადმოცემული, მაგრამ გალაკტიონისათვის, როგორც ჩანს, უმთავრესი მაინც ბავშვობის ხმების გახსენება, შთაბეჭდილების ბგერითი რეპროდუცირებაა. ეს არის ცდა ბავშვობის განუმეორებელი სამყაროს ხმიერი გადმოცემისა, ბგერებში

„ამეტყველებული“ სიყმაწვილე. პოეტი თითქოს ა. ფეტის ცნობილი პოეტური პრინციპით მოქმედებს:

Что не выскажешь словами —
Звуком на душу навей.

განხილულ ლექსში განმეორებადი ბგერების გააზრიანებისაკენ მიმავალი გზა რამდენადმე ადვილად მისაკვლევია. ვცადოთ იგივე ოპერაციის ჩატარება უფრო რთულ მასალაზე.

გ. ტაბიძეს აქვს მცირე მოცულობის ლექსი „სიბერე“:

მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ღალატს),
თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა —
ეხლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!
ეჰაი მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ქალთა წყევლას, სიბერეს?
წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან
და შლიან შემკრთალ სურათის ფერებს.

ამ ლექსის ბოლო ორი სტრიქონი გამოკვეთილ ევფონიურ მოწესრიგებას ამჟღავნებს. პირველი ტაეპი აგებულია „წვ“-„ცვ“ ბგერების გაბმულ ალიტერაციაზე:

წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან...

სტრიქონიდან სტრიქონზე ევფონიური გადასვლა გვაქვს: „ცვლიან“ — „და შლიან“. მეორე ტაეპში გამოიყოფა ბგერითი კავშირები: „შლიან შემკრთალ“, „სურათის ფერებს“. აღიქმება ორივე სტრიქონის დამაკავშირებელი „ლასი“-ც: „სიცილით ცვლიან და შლიან შემკრთალ...“ ყველა ეს მომენტი ლექსის სმენითი აღქმის დროს ერთიანდება და ამ სტრიქონებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. აქვს თუ არა ევფონიას ამ შემთხვევაში რაიმე აზრობრივი გამართლება? დასმულ კითხვაზე რომ ვუპასუხოო, არ უნდა დავკმაყოფილდეთ მხო-

ლოდ სიტყვიერი შინაარსის ანალიზით და გარკვეული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ სტრუქტურასაც, რომელშიც რეალიზებულია შინაარსი.

ლექსის პირველი ორი სტრიქონი პარალელიზმის პრინციპითაა აგებული:

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

პარალელურ სემანტიკურ ობიექტებს შორის — „რითმები", „მეგობრები" — პოეტი ანალოგიას ავლებს. ანალოგია განსხვავებულში მსგავსების გამოყოფას გულისხმობს, ამიტომ პარალელიზმის კონსტრუქციის არსი იმაშია, რომ „რითმები" და „მეგობრები" ერთმანეთს გაუთანაბროს და გამოყოს მსგავსების ნიშანი. რა შეიძლება იყოს ამ ორი ცნებისათვის საერთო? პირველი ბიძგი შეიძლება ა. პუშკინის ცნობილმა სტრიქონმა მოგვცეს: „Рифма — звучная подруга", სადაც ჩვენთვის საინტერესო სიტყვები ერთმანეთს უკავშირდება. „რითმა" შეთანხმებას, თანხმიერებას გულისხმობს, თანხმიერება კი არსებითია „მეგობრობისთვისაც". საერთო ნიშნის საფუძველზე პირველი ორი სტრიქონის ზოგადი აზრი შეიძლება ასე გავიგოთ: „მე მიღალატა ძველმა თანხმიერებამ".

ტექსტის შემდგომი ანალიზიდან ირკვევა, რომ თანხმიერების ადგილი სპლინმა, მოწყენამ დაიკავა:

თუმცა მე მასთან მიყვარდა შებმა —
ეხლა რა ვუყო სპლინს, უხმო ჯალათს!

კიდევ ორი სტრიქონი:

ეჰაი მე ვამბობ: სად შემიძლია
ვებრძოლო ჭალთა წყევლას, სიბერეს...

და აღმოჩნდება, რომ „სპლინი", „წყევლა" და „სიბერე" პოეტისათვის სინონიმური ცნებებია: აზრობრივი პარალელიზმი „მიყვარდა შებმა" — „სად შემიძლია ვებრძოლო" ამის საფუძ-

ველს იძლევა. ამრიგად, ერთი მხრივ, დგას „რითმები“ და „მეგობრები“, როგორც „თანხმიერება“, მეორე მხრივ,—„სპლინი“, „წყევლა“, „სიბერე“.

ლექსში ეს ორი მხარე დაპირისპირებული არ არის, მაგრამ დრამატული ინტონაცია — „ეჰაl მე ვამბობ...“ შინაგანად გულისხმობს მათს დაპირისპირებას. დაპირისპირება მინიშნებულია ლექსიკურადაც: რითმა, თანხმიერება — სპლინი, „უხმო ჯალათი“. გავერკვეთ დრამატიზმის არსში.

სიტყვათა შეპირისპირების შედეგად იქმნება ოპოზიციური წყვილი:

თანხმიერება — სიბერე.

თანხმიერება, ჰარმონია „სიბერეში“ აღვიძებს და გამოყოფს შეუთანხმებლობის, დისჰარმონიის ნიშანს, ხოლო „სიბერე“, თავის მხრივ, „თანხმიერებას“ ახალგაზრდობის ნიშანს მიაწერს. ოპოზიცია გამოკვეთილ სახეს იღებს:

ჰარმონია — დისჰარმონია
ახალგაზრდობა — სიბერე.

როგორც ვხედავთ, დრამატიზმის საფუძველი ისაა, რომ ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი ჰარმონია, თანხმიერება („რითმები“, „მეგობრები“) სიბერეში დისჰარმონიით იცვლება („სპლინი“, „წყევლა“). ახალგაზრდობა და სიბერე დროითი მიმართებაა. დრო ცვლის სამყაროსთან დამოკიდებულების ხასიათს, რაც ზმნათა დროის ფორმებში აისახება: „მიყვარდა შებმა“ — „სად შემიძლია ვებრძოლო“. პირველი ექვსტაეპედის დრამატიზმის საფუძველი დროის მსვლელობის ტრაგიკული აღქმაა მოკვდავი სუბიექტის პოზიციიდან. ობიექტურ დროში სუბიექტის მიერ საკუთარი დისჰარმონიის შეტანა.

ლექსის დასკვნით ორტაეპედში გამოსახულია ობიექტურად არსებული დრო, დრო, როგორც ასეთი. სუბიექტი, რომელიც

დომინირებს წინარე მონაკვეთში („მე მიღალატეს“, „ვამჩნევ მე“, „მე მიყვარდა“), ამ სტრიქონებში ქრება. გარდა ამისა, სიტყვა „სიცილი“ ფრაზაში — „წვიმები წვიმებს სიცილით ცვლიან“ აღწერილი სიტუაციის ტრაგიკულ განწყობილებასთან კონტრასტს ქმნის.

კონტრასტი ყველაზე უფრო თვალსაჩინოა ევფონიურად. დროის არსებობის ორ, დიამეტრულად განსხვავებულ ფორმას ლექსში ევფონიური სტრუქტურა მიჯნავს. სუბიექტის მიერ შემოტანილი დისჰარმონიის საპირისპიროდ ობიექტური დროის შინაგანი მთლიანობა და ურღვევი ერთიანობა ბგერით ჰარმონიაში არის განსახოვნებული. ევფონიურ სტრუქტურას ამ შემთხვევაში კომპოზიციური დანიშნულებაც აქვს და სემანტიკურიც: იგი აქტიურად მონაწილეობს შინაარსის ორგანიზაციაში, თავის თავზე იღებს ობიექტური დროის სპეციფიკის გამოხატვას.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ყოველი ბგერითი გამეორების, ალიტერაციისა თუ ასონანსის შინაარსობრივი გაშიფრვა მოხერხდება. საქმე ისაა, რომ პოეტური აღქმა, რომელიც წინ უსწრებს ნაწარმოების შექმნას, სრულად ვერ აისახება ნაწარმოების სიტყვიერ ქსოვილში, გრძნობის ყოველი ნიუანსის ენობრივი გაფორმება შეუძლებელია. რომანტიკოსთა პოპულარული დებულება, რომ „მოკვდავსა ენას არ ძალ-უც უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ანარეკლია რეალური წინააღმდეგობისა გრძნობის განსაკუთრებულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. შემოქმედებით პროცესში პოეტი მხატვრული აღქმის ზოგიერთ მომენტს, რომელიც ტექსტში სიტყვიერად არ ფიქსირდება, ბგერებს უკავშირებს. ბგერები იძენენ მნიშვნელობას, ისინი პოეტური აღქმის რომელსამე მომენტს გამოსახავენ. მიუხედავად ამისა, ბგერათა მნიშვნელობის მიგნება და გამოვლენა, ფაქტიურად, მიუღწეველი ხდება, იმდენად

სუბიექტურია და ინტრაინდივიდუალური ბგერისა და აზრის დაკავშირება ლექსში.

ევფონიის სემანტიკური მნიშვნელობის დადგენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება, როცა მას სალექსო სისტემისათვის სტრუქტურული ღირებულება აქვს. სხვა ვითარებაში მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ფონიკა პოეტური აღქმის რომელსამე მომენტთან არის დაკავშირებული. ძალიან იშვიათად, გამონაკლისის სახით, ამგვარი დაკავშირების პროცესსაც შეიძლება მივადევნოთ თვალი.

კ. ჩუკოვსკის გადმოცემით, ა. ბლოკმა პოემა „თორმეტნის“ წერა შუა ადგილიდან დაიწყო:

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..

ეს უცნაური ფაქტი თვითონ პოეტმა იმით ახსნა, რომ ორი „ж“ პირველ სტრიქონში ერთობ გამომსახველად ეჩვენა (138).

ევფონიის მკვლევარი პოემის შესწავლისას, ცხადია, გამოყოფს „ж“ ბგერის ალიტერაციას. პოეტის გამონათქვამზე დაყრდნობით მას სრული უფლება აქვს განაცხადოს, რომ განმეორებადი „ж“ ბგერა სტრიქონს განსაკუთრებულ გამომსახველობას აძლევს. მაგრამ ჩვენ გვაქვს მეორე, ძალიან საინტერესო ცნობა, რომელიც ამ ფაქტის სხვაგვარი შეფასების საშუალებას იძლევა.

ა. ბელი თავის მოგონებებში აღნიშნავს, რომ „თორმეტნის“ შექმნას წინ უსწრებდა და წერის პროცესშიც თან სდევდა რაღაც ბუნდოვანი, შემაშფოთებელი ხმიერება. თვითონ ბლოკი ამ ხმიერებას ახასიათებდა, როგორც ფიზიკურად შესაგრძნობ, დიდ, შენივთულ ხმაურს, ძველი სამყაროს ნგრევით გამოწვეულ ხმაურს (112, 119).

ამ ორ ფაქტს შორის მიმართების დამყარება ძნელი არ არის. როგორც ჩანს, ხმაურმა, რომელიც მოუცილებლად თან

სდევდა პოეტს, თავისი პირველი გამოხატულება ალიტერირებულ „ж“ ბგერაში იპოვა. პოეტური აღქმის მნიშვნელოვანი კომპონენტი ევფონიურ მომენტს დაუკავშირდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ა. ბლოკი ამ ხმაურს ასოციაციით ძველი სამყაროს ნგრევის ხმაურს უკავშირებდა, შეიძლება ითქვას, რომ განმეორებადი ბგერა „ж“ გარკვეულ შინაარსს იძენს: იგი პოეტურ წარმოსახვაში არსებული მოვლენის მატერიალიზაციას ახდენს, ეპოქისეული გარდატეხის გამომხატველია.

გ. ტაბიძის ლექსში „შემოსილნი გამჭვირვალე ბლონდებით“ ევფონიური მოწესრიგების თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს ორტაეპედი:

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა,
არარა ბედს ჩემთვის არ აქვს არარა.

ამ სტრიქონებში გაბმულად მეორდება „რა“ კომპლექსი. ევფონიის სემანტიკის ძიება კონტექსტის ფარგლებში არაფერს გვაძლევს, ამიტომ უნდა დავუშვათ, რომ ბგერათა კომპლექსი პოეტური აღქმის რომელიმე კომპონენტთან არის დაკავშირებული.

გალაკტიონის ლექსებში „რა“ კომპლექსის გამეორება რამდენჯერმე მატარებლის ხმაურს უკავშირდება:

ბუჩქს შარფივით ბოლს ორთქლმავალი ჰფენს
და გაისმის თან: რა-რა-რა-რა, ძინს!

(„მატარებელში“)

ან კიდევ:

მესმის რულში, ერთხელ გაიბზარა რა,
მატარებლის: რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა.

(„იმ ატმებს გაუმარჯოს...“)

უკანასკნელი ნიმუში მეტად ახლოა ჩვენთვის საინტერესო სტრიქონებთან. შევადაროთ:

ტყდება გული, ერთხელ გაიბზარა რა...
მესმის რულში, ერთხელ გაიბზარა რა...

სიახლოვე მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ კონტექსტის მიხედვით პოეტი ორსავე შემთხვევაში სიჭაბუკის დღეებს იგონებს. კვლავ შევადაროთ:

შემოსილნო გამჭვირვალე ბლონდებით,
ყრმობის ქარნო, ნეტა რად მაგონდებით?..

ყველაფერი სიზმარივით გათავდა,
რასაც გული სიყრმით დამიხატავდა.

ეს ტექსტუალური და შინაარსობრივი მსგავსება გვაძლევს საფუძველს ვიკითხოთ: ხომ არ არის საძიებელ შემთხვევაში „რა“ მატარებლის ხმაურის გამომხატველი, რომელიც პოეტის წარმოსახვაში საკუთარი „უბედობის“ განცდასთან ასოცირდება? ლექსის ვარიანტული წაკითხვა მხარს უჭერს ამ ვარაუდს:

ვარსკვლავების ფერფლი ცას შელეკია,
მესმის სულში მწარე, ყრუ ელეგია —
მატარებლის: რა-რა-რა-რა, რა-რა-რა,..
არარა ბედს ჩემთვის რა-რა, არა რა.

შემოქმედებითი პროცესის საწყის ეტაპზე მატარებლის ხმაურის ასოცირება პოეტის „სულის ელეგიასთან“ აშკარაა. შემდგომში მატარებლის სახე იკარგება, სამაგიეროდ, პოეტი ინარჩუნებს ხმიანობას „რა, რა, რა“, რომელიც მის წარმოსახვაში მატარებლის ხმაურსა და სულიერი სიმარტოვის განცდას აერთებს. „რა“ კომპლექსი პოეტური აღქმის მნიშვნელობის მქონე ელემენტია, პოეტისათვის მას განსაზღვრული აზრობრივი დატვირთვა აქვს...

8. ევფონია და ჰიპერსემანტიკა

ბგერათა გამეორება სალექსო კონსტრუქციაში განსაკუთრებულ თვისებას იძენს: ბგერითი ერთგვაროვნების გამო ლექსში შეიძლება ისეთი სიტყვები დაუკავშირდნენ ერთმანეთს, რო-

მელთა შეხვედრა ლოგიკურ ენობრივ კონსტრუქციაში გამორიცხულია. სიტყვათა შორის ახალი, სპეციფიკური ურთიერთობა მყარდება, რომელიც ენობრივ, სინტაქსურ კავშირზე ვერ დაიყვანება. მსგავსი ბგერები ლექსიკურ ერთეულთა შედარების, ხოლო შემდეგ — შეპირისპირების საფუძველს იძლევა. შეპირისპირების პროცესში ხდება სემანტიკათა შეჯახება, რაც ახალი ემოციური და აზრობრივი ნიუანსების წარმოქმნას იწვევს. ასეთი ნიუანსები იშვიათად პროზაშიც ჩნდება, მაგრამ ლექსში, მისი კონსტრუქციის სპეციფიკურობის გამო, მსგავსი მოვლენები ხშირია. განვმარტოთ ეს მოსაზრება კონკრეტულ მაგალითზე. გ. ტაბიძე წერს:

საღ ოდესმე მეოცნებე აფრებით,
ათასფერი იმედით და ზაფრებით,
აგასფერის მიმოჰქროდა ხომალდი,
მეზღვაურის ბედთან გათანაბრებით.

(„მეოცნებე აფრებით“)

„ფრ“ (ბრ) კომპლექსის გამეორების გამო იქმნება სიტყვათა ჯგუფი: აფრებით-ათასფერი-ზაფრებით-აგასფერი-გათანაბრებით. „ფრ“ კომპლექსი ასოცირდება თითოეულ ამ სიტყვასთან, იერთებს მათს სემანტიკას. ბგერითი თანხმიერების გამო გამოყოფილი სიტყვები პარალელიზმს ქმნიან, რაც გვიბიძგებს მათს შორის მსგავსების ნიშანი ვეძიოთ. ეს ნიშანი მოცემულ სიტყვათა სემანტიკური ველების გადაკვეთით მიიღება. სიტყვათა შედარება-შეპირისპირება განმეორებადი კომპლექსის საფუძველზე ხდება, ამიტომ დადგენილი საერთო ნიშანი ამ კომპლექსს უკავშირდება, იგი სემანტიზაციას განიცდის.

დამოწმებულ სტროფში ევფონიურად გამოყოფილ სიტყვებს შორის ცენტრალური სახეა „აგასფერი“. ამაზე მიუთითებს არა მარტო შინაარსობრივი მხარე, არამედ სტრიქონთა დაკავშირების ხერხიც სტროფში: ტაეპი, რომელშიც შედის მხატვრული სახე „აგასფერი“, ურითმოდ არის დატოვებული

(რითმათა წყობა ასეთია: aaвa). რითმით შეკრულ ტაეპთა ფონზე იგი რელიეფურად გამოიკვეთება და განსაკუთრებულ აზრობრივ დატვირთვას იძენს. სტროფის ფონიკაც „აგასფერის“ სპეციფიკური „ფრ“ კომპლექსით საზრდოობს. ამ კომპლექსის შემცველი ყველა სიტყვა „აგასფერთან“ არის დაკავშირებული. თავისი ლექსიკით ისინი აცოცხლებენ ლეგენდას უკვდავებით დასჯილი ადამიანის შესახებ. გოლგოთაზე მიმავალ განაწამებ ქრისტეს აგასფერი ჯვრის ზიდვაში არ შეეშველა, რის გამოც იგი უკვდავებით, მარადიული ხეტიალით დასაჯა მაცხოვარმა: „მინდეს ყოფაი მაგისი, ვიდრემდე მოვიდე“ (ახალი აღთქმა, იოანე, თავი 21). თანაყღერად სიტყვათა საერთო ნიშანი ლეგენდის სიბრტყეშია საძიებელი, ხოლო მისი კონკრეტული გამოსახვა დაკისრებული აქვს „ფრ“ კომპლექსს.

ევფონიური სტრუქტურა ზოგჯერ სიტყვათა შინაფორმის გადააზრებას ახდენს, რაც ახალი შინაარსობრივი და ემოციური ნიუანსების გაჩენას იწვევს. შედარების პროცესში გახსნილი სემანტიკა ბგერათა მსგავსების საფუძველზე წარმოიქმნება, ამიტომ, სავსებით გამართლებულია, რომ იგი განმეორებად ბგერებს დავუკავშიროთ. გ. ტაბიძის პოეზია საინტერესო ნიმუშებს იძლევა ამ მხრივ:

არეს მრავალ გარდასულ წლის
გადასცქერის ნანგრევი,
ღრო და ჟამი მას ვერა სცვლის,
ქარით ნამინანქრევი.

(„არეს მრავალ გარდასულ წლის“)

ჩნდება სინათლის ჩქარი ქაფები
ეზებზე ქარივით მოქარავანე.

(„თბილისი“)

მოტანილ სტრიქონებში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ევფონიურად დაკავშირებული სინტაგმები: „ქარით ნამინანქრევი“ და „ქარივით მოქარავანე“. „ქარის“ აშკარა გამო-

ძახილი სიტყვებში „ნამინანქრევი," „მოქარავანე", გარდა ძირითადი სემანტიკური მნიშვნელობისა, ოკაზიონალურ, შემთხვევით მნიშვნელობასაც ბადებს. სიტყვათა შედარების პროცესში იხსნება თითოეული სიტყვის შინაფორმა, პოეტური ეტიმოლოგია, რაც აძლიერებს სიტყვათა სემანტიკურ და ემოციურ დატვირთვას. მოჩვენებითი, ბგერით მსგავსებაზე დამყარებული სიახლოვე შინაგანად ამართლებს უჩვეულო ტროპების „მოქარავანე ქარისა" და „ქარით ნამინანქრევის" არსებობას.

ბგერათა სემანტიზაციის თვალსაზრისით საინტერესოა ერთი ასპექტიც. ცნობილია, რომ პოეზიის ენა, ძირითადად, ტროპული მეტყველების ენაა. ტროპულ მეტყველებას ლექსში ხშირად თან ახლავს ევფონიური მოწესრიგება. ვცადოთ გარკვევა, რა მნიშვნელობა აქვს ამ ფაქტს ბგერის სემანტიზაციისათვის. დავაკვირდეთ მარტივ მაგალითს:

ცამდე ალბათ ბევრჯერ ადის
შადრევნების ვედრება.
(გ. ტაბიძე, „შადრევნების ვედრება")

სინტაგმა „შადრევნების ვედრება" ჩვენთვის იმით არის საინტერესო, რომ იგი ტროპის სახეა, კერძოდ, გაპიროვნებაა, ხოლო მისი წევრები ევფონიურად დაკავშირებულია: „ვედრება" მთლიანად ხმიანდება მსაზღვრელში — „შადრევნების".

ყოველი ტროპი გამოცანაა და ამოხსნას საჭიროებს. იგი ჩვენი გონების, ინტელექტის გააქტიურებას მოითხოვს. „შადრევნების ვედრება" არ არის ძნელად გასაშიფრი ტროპი, მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელობა აქვს არა სიძნელე-სიადვილეს, არამედ თავად პრინციპს. პრინციპის არსი კი ისაა, რომ ტროპით ნაგულისხმევი მსგავსებისაკენ ანალიტიკური გზით მივდივართ: „შადრევნებისა" და „ვედრების" შეთავსების საფუძ-

ველი პოზის მსგავსებაა — ზეცისაკენ ატყორცნილი შადრევანი, მავედრებლის მაღლა აღმართული ხელები.

ანალიტიკურად მიკვლეული მსგავსება ტროპში, ცხადია, უშუალოდ კი არ არის მოცემული, არამედ იგულისხმება. სამაგიეროდ, ამ ცნებათა წარმოსახული მსგავსება ბგერითი სიახლოვით არის ხაზგასმული. ის ნიშანი, რომელიც ტექსტში სიტყვიერად ფიქსირებული არ არის და, რასაც ტროპი ეყრდნობა, ბგერებში თითქოს მატერიალიზაციას განიცდის. ანალიტიკური გზით დადგენილი მსგავსება ბგერების მეოხებით უშუალო, გრძნობად-კონკრეტულ გამოხატვას იძენს. აქედან გამომდინარე, სავსებით ბუნებრივია, რომ მსგავსების ნიშანი, რომელიც გარეგნულად ბგერათა მსგავსებაში პოულობს გამოსახვას, განმეორებად ბგერებს დავუკავშიროთ, ე. ი. მოვახდინოთ მათი სემანტიზაცია.

საკითხი მხოლოდ ბგერათა სემანტიზაციით არ ამოიწურება. რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს, ტროპული მეტყველება თავისი არსით სალექსო ფორმას ეწინააღმდეგება. მეტაფორას „სიტყვიდან წარმოსახვისაკენ მივყავართ, რითაც წონასწორობა ირღვევა და ლექსი ზედმეტი ხდება. მეტაფორის განვითარება არღვევს ლექსს, როგორც ასეთს, და იგი პროზისაკენ მიჰყავს“ (143, 133). წარმოსახვაზე გათვლილი ტროპი ხელს უშლის ლექსის, როგორც რიტმულად მოწესრიგებული მეტყველების, აღქმას. ლექსს აქ, ჩვენი დაკვირვებით, გარკვეულ დახმარებას უწევს ევფონია. ტროპის თანაწევრები, რომლებიც ევფონიურად დაკავშირებულნი არიან, ბგერათა მსგავსების გამო უშუალოდ გამოხატავენ სახით ნაგულისხმევ რეალურ თუ წარმოსახულ მსგავსებას და, ამდენად, აპელირებას წარმოსახვისადმი ზედმეტს ხდიან. ევფონია ერთგვარად აწონასწორებს ტროპის ლტოლვას წარმოსახვისაკენ, სალექსო მეტყველების რიტმულ ჩარჩოში აბრუნებს მას. ამ

თვალსაზრისით, ევფონია სალექსო მეტყველების დამხმარე და აქტიური მარეგულირებელია.

ცხადია, ამ ფაქტის აბსოლუტიზაცია არ შეიძლება. ევფონია, როგორც საერთოდ, ისე ამ ფუნქციით, იმ პოეტებთან გამოიყენება, რომელთათვისაც სახეობრივ აზროვნებასთან ერთად პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალურ ეფექტს, აზრობრივ-მელოდიურ ელენეტთა ჰარმონიულობას.

ევფონია და მხატვრული სახე

პოეტური შემოქმედება ესთეტიკური იდეალის სახეობრივი ფორმირებისაკენ სწრაფვაა. გამომსახველობით საშუალებათა მთელი არსენალი, ვერსიფიკაციული ხელოვნება, პოეტური წარმოსახვა იდეის გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში გამოხატვას ემსახურება. ევფონია, როგორც პოეტური სტრუქტურის ელემენტი, თავისი შესაძლებლობის ფარგლებში მონაწილეობას იღებს მხატვრული სახის ორგანიზაციაში, იგი სახის ორგანული ნაწილია.

ევფონიისა და მხატვრული სახის ურთიერთობის პრობლემა ნაკლებად არის შესწავლილი. ეს გარკვეულწილად განპირობებულია იმით, რომ ბგერითი წყობისა და სახეობრივი ფორმის შემხები წერტილების მიკვლევა საკმაოდ ძნელია. თანამედროვე გამოკვლევებში გვხვდება მახვილგონივრული დაკვირვებანი, რიგ შემთხვევებში დამაჯერებლად არის გახსნილი ევფონიურ და სახეობრივ სტრუქტურათა დიალექტიკა, მაგრამ რაოდენობრივად მაინც საკითხის სუბიექტური ინტერპრეტაცია სჭარბობს. ქვემოთ ჩვენ შევეცდებით ფონიკისა და მხატვრული სახის ურთიერთობა რამდენიმე ასპექტში განვიხილოთ.

1. ევფონია და მხატვრული სახის სტრუქტურა

ლექსის ესთეტიკური ზემოქმედება დიდად არის დამოკიდებული პოეტურ სახეთა ორიგინალობაზე, განსხვავებულ მოვლენებში მსგავსების შემჩნევის უნარზე, იმ სპეციფიკურ

პოეტურ ხილვაზე, რომელიც საგანთა ემპირიული ურთიერთობის მიღმა მხატვრულად ღირებულ კავშირს პოულობს. პოეტური წარმოსახვა რეალიზდება ენობრივ ფორმაში, იძენს გარკვეულ სტრუქტურას. შედარებას, მეტაფორას, მეტონიმიას და სხვა ტროპებს საკუთარი წყობა და აგების სპეციფიკური პრინციპები აქვთ. წარმოსახულის სახედ გარდაქმნა, სიტყვიერ ქსოვილში მისი ფიქსირება რთული პროცესია. ტროპის მხატვრული ზემოქმედება, დამაჯერებლობა არა მარტო პოეტის მიერ შემჩნეული მსგავსების რეალურობაზე არის დამოკიდებული, არამედ სახის ადექვატურ ფორმადქმნაზეც. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ მხატვრული სახისათვის ისეთი ფორმის მიცემა, რომელიც მოვლენის შინაგან არსებას სწვდება და მის გამოხატვას ესწრაფვის, შეუძლია ევფონიასაც. ამ თვალსაზრისით საგანგებოდ განვიხილავთ ტროპის ორი სახეობის — შედარებისა და მეტაფორის მიმართებას ევფონიასთან.

დავაკვირდეთ გალაკტიონის შედარებას:

ფეხთან პერანგი იწვა ცბიერი,
როგორც ელვარე ფარშავანგები.
(„დამწველი თავის სიმშვენიერით“)

სალექსო კონსტრუქციის ზემოქმედებით თანაჟღერადი სიტყვები „პერანგი“ — „ფარშავანგები“ ერთიმეორის გვერდზე დგება. თუ დავაკვირდებით, ადვილად შევამჩნევთ, რომ ევფონიურად გამოყოფილი სიტყვები მხატვრული სახის, კერძოდ, შედარების სტრუქტურული ღირებულების მქონე ელემენტებია. ევფონიური წყვილის პირველი წევრი „პერანგი“ შედარების ის კომპონენტია, რაც ედარება (საგანი), ხოლო მეორე წევრი „ფარშავანგები“ — რასაც ედარება (სახე). მაშასადამე, ევფონია გამოყოფს სახის სტრუქტურის ძირითად ელემენტებს, ხაზს უსვამს მათ. მაგრამ ფონიკის მნიშვნელობა ამით არ ამოიწურება. შედარების მიზანი შესადარებელ ობი-

ობიექტთა მსგავსებაზე მინიშნებაა. ის, რისკენაც მიისწრაფვის მხატვრული სახის სტრუქტურა, მატერიალიზებულია ფონიკაში. მსგავსი ბგერათა კომპლექსები „რანგ“ — „ვანგ“ ობიექტთა წარმოსახული მსგავსების ევფონიური გამოვლენაა.

ევფონია შედარების სტრუქტურის სრულ იმიტაციას ახდენს: როგორც პოეტი გამოყოფს სამყაროს კავშირურთიერთობათა რთული სისტემიდან ორ საგანს და მათ შორის მსგავსებას პოულობს, ისე ევფონიაც მხატვრული სახის ერთიანი ქსოვილიდან გამოყოფს სტრუქტურულ კომპონენტებს, ხოლო შემდეგ მათს რეალურ თუ წარმოსახულ მსგავსებას განამტკიცებს.

ევფონიისა და მხატვრული შედარების ანალოგიური სურათია, ვთქვათ, ასეთ სახეში:

ერბო ულვაშზე იდგა ობივით.
(ს. ჩიქოვანი, „ხევსურული ძროხა“)

სახის ძირითადი სტრუქტურული ელემენტები „ერბო“, „ობი“ ევფონიურად გამოყოფილია. შედარებით ნავარაუდევი მსგავსება ბგერითი მსგავსებით არის განმტკიცებული.

ევფონიის მიმართება შედარების სტრუქტურასთან არ არის ერთსახოვანი. ფონიკა ყოველთვის შესადარებელ საგნებს ან მოვლენებს როდი გამოყოფს. შესაძლებელია ევფონიურ აქცენტთა გადაადგილება, შედარების სხვა კომპონენტების ხაზგასმა, კომბინაციათა ნაირგვარობა.

ვით დამსხვრეული ჭიქა,
გატყდა ღიმილი ტუჩის.
(გ. ტაბიძე, „სად დასასრული იყო“)

ბგერითი მსგავსება აქ შესადარებელ ობიექტთა მაგიერ გამოყოფს საგანს („ღიმილი ტუჩის“) და იმ ნიშანს („გატყდა“), რომელიც საგანს სახესთან („დამსხვრეული ჭიქა“) წარმოსახუ-

ლი მსგავსების საფუძველზე მიეწერება. ბგერითი სიახლოვე („ტუჩის“ —„გატყდა“) დამაჯერებელს ხდის „ღიმილისათვის“ უჩვეულო თვისების მიკუთვნებას. შედარების სტრუქტურასთან მიმართების თვალსაზრისით ევფონიური ცენტრები გადანაცვლებულია, შესადარებელ ობიექტთა ხაზგასმის სანაცვლოდ აქცენტირებულია საგანი და მსგავსების ნიშანი, მაგრამ ამით ფონიკის მნიშვნელობა მხატვრული სახის ათვისებაში არ მცირდება.

სავსებით განსხვავებულია და უფრო რთულიც ფონიკისა და სახის ურთიერთობა გალაკტიონის შედარებაში:

ტბა შრიალებდა, როგორც შოპენის
მთვარიან ნისლში შესული ვალსი.
(„ტბა შრიალებდა“)

აქ შესადარებელ ობიექტთა ბგერითი მსგავსების საკითხი მოხსნილია. ცენტრალურ სახეებს შორის („ტბა“, „ვალსი“) ყოველგვარი ევფონიური კავშირი გამორიცხულია. შედარების საფუძვლად აღებულია „შრიალი“, თვისება, რომელიც შესადარებელ სახეებს მხოლოდ მეტაფორულად შეიძლება მიეწეროს. მაგრამ სახის აღნაგობის მიხედვით ვითარება ისეთია, თითქოს „შრიალი“ „ვალსის“ ორგანული თვისება იყოს. ევფონია ამ შემთხვევაში „ვალსისადმი“ „შრიალის“ დაკავშირების გამართლებას ცდილობს, რაც ორიგინალური გზით ხორციელდება. „ვალსს“ წინ უძღვის გავრცობილი განსაზღვრება—„შოპენის მთვარიან ნისლში შესული ვალსი“, რომელიც „შ“ ბგერის ალიტერაციაზეა აგებული. ბგერა „შ“ ერთგვარი „ევფონიური ეპითეტის“ როლს ასრულებს, რომელიც გამოყოფს „შ“ თანხმოვნის აკუსტიკას, როგორც „ვალსის“ ერთ ნიშანს და ამით ხელს უწყობს სახისა და თვისების, „ვალსისა“ და „შრიალის“ დაკავშირებას. ვალსის „აშრიალებაში“ არანაკლები მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ეს ვალსი შოპენისაა. სახი-

სა და შედარების საფუძვლად აღებული თვისების ევფონიური დაკავშირება აქ უკვე პირდაპირი გზით კი არ ხორციელდება, არამედ შუალობით.

იმ ოთხი შედარებიდან, რომელიც ჩვენ განვიხილეთ, გამოვლინდა სამი ტიპი ევფონიისა და სახის ურთიერთობისა. თუ პირველ ორ მაგალითში ევფონია შედარების ძირითად კომპონენტებს გამოყოფს და მათ შინაგან მსგავსებას უსვამს ხაზს, მესამე მაგალითში ფონიკა საგნისა და მსგავსების ნიშნის ბგერით მოტივირებას ემსახურება. უკანასკნელი ნიმუში სახისა და მასთან დაკავშირებული მსგავსების ნიშნის ბგერითი მოტივირების შემთხვევაა.

კონკრეტული მასალის შესწავლამ ფონიკისა და შედარების სტრუქტურის ურთიერთობის სხვა სახეებიც შეიძლება გამოავლინოს, მაგრამ არსებითი ყოველთვის მაინც ის იქნება, რომ ევფონია შედარების სტრუქტურული ელემენტების გამოყოფასა და მათი ურთიერთობის მოტივირებას ემსახურება.

ფონიკას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მეტაფორის სტრუქტურისათვისაც. ცნებათა დაახლოება მათი მსგავსების საფუძველზე, ერთი საგნის თვისების გადატანა მეორეზე მეტაფორული სახის არსებითი ნიშანია. რამდენადაც მეტაფორაში, შედარებისაგან განსხვავებით, საგანი და სახე შეთავსებულია, მათი ხაზგასმის საჭიროება გამორიცხულია. სამაგიეროდ, მეტაფორული სახისათვის მნიშვნელოვანია მსგავსების ხაზგასმა მეტაფორულ სახესა და იმ ობიექტს შორის, რომელსაც სახით ნაგულისხმევი თვისება მიეწერება. ბგერის სემანტიკის საკითხებზე საუბრისას უკვე აღვნიშნეთ, რომ ფონიკა მეტაფორით ნაგულისხმევ მსგავსებას ბგერითი მსგავსებით განამტკიცებს. მეტაფორა, რომელიც ევფონიურად მოტივირებულია, დამაჯერებლობასა და გაზრდილ ესთეტიკურ ზემოქმედებას აღწევს.

განვიხილოთ მარტივი სტრუქტურის მეტაფორები, რომ-

ლებიც მიიღება რაიმე ობიექტთან ზმნის მეტაფორული დაკავშირებით:

ორკესტრი ტირის თავგამეტებით.
(გ. ტაბიძე, „შავი სვეტები“)

ერთხელ ივრის ცაც გადაირევა.
(გ. ლეონიძე, „ჩემი ბაღი“)

ცის ტატნობზე წრეს ბაწრავენ წეროები.
(ს. ჩიქოვანი, „მოსავლის დღესასწაული კრაკოვში“)

ქვემდებარისა და შემასმენლის მეტაფორული დაკავშირებისას, როცა ეს კავშირი ევფონიურად მოტივირებულია („ორკესტრი ტირის“, „ივრის ცაც გადაირევა“, „წრეს ბაწრავენ წეროები“), ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სიტყვათა შეერთება ენობრივი ლოგიკის ბუნებრივი გამოვლენაა და არა პოეტური წარმოსახვით შექმნილი, მხატვრული ლოგიკით გაპირობებული სახე.

არსებითად ანალოგიურია სიტუაცია მაშინაც, როცა ე. წ. მეტაფორული ეპითეტები გვაქვს:

ოჰ, მეგობრებო... ლოდინი ლოდის.
(გ. ტაბიძე, „ჩვენ ვხვდებით ისევ“)

თვალს თეთრი არყის არტყია ალყა.
(ს. ჩიქოვანი, „არყის ხეები“)

ხაზგასმულ სინტაგმებში მეტაფორული სტრუქტურა ორმაგად არის მოტივირებული: საგანთა შინაგანი თუ წარმოსახული მსგავსებით და ამ მსგავსების ევფონიური ასახვით.

ფონიკის მნიშვნელობა მეტაფორული სახისათვის ზოგჯერ იმდენად დიდია, რომ პოეტური სურათი ბგერითი თანხმიერების გამო უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე რეალური, ემპირიული ფაქტი. ს. ჩიქოვანი წერს:

არხის წყალი არხევს ნიავს.
(„თბილისის ზღვასთან“)

თუ სალექსო ფრაზას ლოგიკის თვალით შევხედავთ, უფრო მართებული იქნებოდა, რომ ყოფილიყო: „არხის წყალს არხევს ნიავი“. ემპირიული ფაქტი ამ ვარიანტში უფრო ზუსტად არის ასახული. მაგრამ პოეტი ასე როდი აზროვნებს. მხატვრულ წარმოსახვაში რეალური სუბიექტი („ნიავი“) კარგავს აქტივობას, ხოლო ობიექტი („არხის წყალი“) სუბიექტის ადგილს იკავებს. ევფონიური თანაყოერადობა „არხის“ — „არხევს“, რომელიც ს. ჩიქოვანის სტრიქონში გამოიკვეთება, ზუსტად არის შენარჩუნებული ჩვენ მიერ შექმნილ ექსპერიმენტულ სტრიქონშიც: **„არხის** წყალს **არხევს** ნიავი“, მაგრამ ფონიკა, იმისდა მიხედვით, ემპირიული ფაქტის ასახვა გვაქვს, თუ პოეტურად გარდაქმნილი მხატვრული სახე, განსხვავებულ ეფექტს იძლევა. თუ ექსპერიმენტულ ვარიანტში სურათის ლოგიკურობის გამო ევფონიური შეთანხმება შემთხვევით ენობრივ მოვლენად აღიქმება, პოეტისეულ სტრიქონში იგი სპეციალური ხერხის იერს იძენს. „არხის წყლის“ მიერ ნიავის „რხევა“ „რხ“ კომპლექსის განმეორებადობის შედეგად მხატვრულად უფრო დამაჯერებელი ხდება, ვიდრე მეტრულ ჩარჩოში მოქცეული, ემპირიული რეალობის უცვლელად ამსახველი ექსპერიმენტული სტრიქონი.

ფონიკისა და მხატვრული სახის ურთიერთობის ასპექტში ყურადღებას იქცევს ისეთი შემთხვევები, როცა სახის განვითარება, მისი გარდაქმნის კანონზომიერება ევფონიურად არის მოტივირებული. გალაკტიონი წერს:

გავიდა კვლავ წელი შვიდი,
იმ ნავებს თან გაჰყვა რული,
მშფოთვარედ გადიქცა მშვიდი,
გემების გამოჩნდა სული.
(„ალუჩა, შვიდი წლის ბაშვი“)

ლექსის მესამე ტაეპში ანტონიმიური სიტყვები „მშფოთვარე“ და „მშვიდი“ ბგერითი მსგავსების გამო ერთმანეთს იზი-

დავენ. „მშვიდის“ მეტამორფოზა „მშფოთვარედ“ თითქოს იგივეობრივი კომპლექსების (მშვ-მშვ) დამთხვევით არის განსაზღვრული. ამ ორი ცნების დიამეტრული სხვაობის მიუხედავად, ევფონიური დამთხვევა თითქოს მათ შინაგან მსგავსებაზე მიუთითებს, რაც ერთი თვისებრიობის შეცვლას მეორეთი მხატვრულად დამაჯერებელს ხდის.

სახის ევფონიური მოტივირებისათვის საინტერესოა „სულის“ მეტამორფოზა გალაკტიონის სტრიქონში:

უნდა, რომ სული არ მიისილოს...

(„სასაფლაონი“)

„სულის მისილვა“, პოეტური წარმოსახვის ეს იშვიათი ნიმუში, ისეთ ბგერით ფორმაშია მოცემული, რომ სახის გარდაქმნის ასეთი შესაძლებლობა მხატვრულად უტყუარ ფაქტად გვესახება.

ფონიკა მარტო სახეთა ცვლილების ბგერით მოტივირებას კი არ ახდენს, არამედ სახეთა ასოციაციური დაკავშირების მიზეზსაც გვიხსნის. გ. ლეონიძე წერს:

ეს ხმა კი არა, იყო სახმილი.

(„ძველი დაირა“)

„ხმის“ ასოცირება „სახმილთან“ გაჩნდა ევფონიური მსგავსების ნიადაგზე. „ხმ“ კომპლექსი არის ის რეალური ფენომენი, რომელიც „ხმაში“ „სახმილს“ აღმოგვიჩენს და დაირის ჟღერაში ნდომის მხურვალებას გვიმჟღავნებს.

გალაკტიონი წერს:

გაბზარულ ზარში არავინ კვნესის,
ეს ქარი ჰკივის და იკაწრება.

(„პირიმზეს“)

ქარის ქროლვისა და კვნესის გაიგივება, ამ ორი მოვლენის ასოციაციური შეკავშირება მეტაფორულ სახეში ისევ და ისევ

ბგერით ფორმაში პოულობს გამართლებას. ქარის მოქმედება („ქარი ჰკივის და იკაწრება“) აისახება „კ“ ბგერის ალიტერაციაში. „კვნესა“, რომლის ილუზიასაც ქმნის ქარი, ამავე „კ“ ბგერას შეიცავს. „კვნესისა“ და „ქარის კივილის“ გაიგივება თითქოს პოეტურ წარმოსახვაში მათი ბგერითი სიახლოვით არის შეპირობებული.

ამრიგად, განსხვავებულ მოვლენათა გაიგივებისათვის, რაც მეტაფორული სტრუქტურის საფუძველს ქმნის, ფონიკას სპეციფიკური მნიშვნელობა აქვს: ბგერითი სიახლოვის გამო სახეთა დაკავშირება დიდ დამაჯერებლობას, მხატვრულად უტყუარი ფაქტის ღირებულებას იძენს.

ევფონიის თითქმის ყველა მკვლევარი ერთხმად აღნიშნავს, რომ ლექსის ფონიკა ხშირად რომელიმე სიტყვას, რომელიმე სახეს გამოყოფს, რომ პოეტური ნაწარმოების ბგერითი ფორმა აზრობრივად მნიშვნელოვანი სიტყვის ჟღერადობით საზრდოობს. ამ მართებული დებულების ილუსტრაცია ყველაზე უფრო ხელსაყრელია ონომასტიკისა და ფონიკის ურთიერთობის მაგალითზე. დაკვირვებანი ცხადყოფს, რომ პოეტები თუ მწერლები დიდ მნიშვნელობას აძლევენ გმირის სახელის შერჩევას, რამდენადაც სახელის ჟღერადობასა და გმირის პიროვნულ თვისებებს შორის ერთგვარ კავშირს ხედავენ.

ქართულ პოეტიკაში პირველად კ. ჭიჭინაძემ მიუთითა საკუთარ სახელთა ევფონიურ მოტივირებაზე „ვეფხისტყაოსანში“ (45, 87). ეს ხერხი შეინიშნება ვაჟას „ბახტრიონსა“ და სხვა პოემებში (24, 229). დ. ვიგოდსკის დაკვირვებით, პუშკინის „ბახჩისარაის შადრევნის“ ევფონიას მთავარი მოქმედი პირების — გირეის, მარიასა და მაზეპას — სახელთა ბგერითი ფორმა ასაზრდოებს (75).

XX საუკუნის ქართული პოეზიისათვის ეს ხერხი უცხო არ არის. მაგალითად:

მეტყვის მეტეხი გაუტეხელი
დიდი ვახტანგის უტეხარ ნებას.

ერეკლეს მკლავის ნავაჟკაცარი —
სისხლით ჩასერილი მწარე კრწანისი.
(გ. ლეონიძე, „თბილისის ხოტბა“)

დავითი დარდით ამბობდა დილით.
(ს. ჩიქოვანი, „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“)

გირტყამდა ტორი ტამერლანისა.
(ს. ჩიქოვანი, „ქალწული კოშკი“)

მოყვანილ ნიმუშებში ტაეპთა ევფონიური გამართვა ონომასტიკურ ერთეულთა (ვახტანგი, ერეკლე, დავითი, ტამერლანი) ბგერითი ფორმის მიხედვით სრულიად აშკარაა.

სახელისა და მასთან ევფონიურად დაკავშირებული სიტყვის ერთობლიობამ ზოგჯერ შეიძლება გარკვეულ განზოგადებას მიაღწიოს. მაგალითად:

როზენის როზგი ქართლზე დაკრული.
(გ. ლეონიძე, „ბარათაშვილი“)

საქართველოს მთავარმართებლის გვარისა და სიტყვა „როზგის“ შეერთებით იქმნება მეტად ლაკონური დახასიათება როზგზე დამყარებული „ჰარმონიისა“. ისტორიულ ფაქტს აქ შესაფერისი ბგერითი ფორმა აქვს მოძებნილი და სახე — „როზენის როზგი“ — ძალაუფლებისა და ჩაგვრის განუყოფელ, „შინაგან“ კავშირზე მიგვანიშნებს ცარისტულ რუსეთში.

ტ. ტაბიძე წერს:

აქ რომ იბრძოდა სააკაძე, ვინ გააკავა?
(„ცხენი ანგელოზით“)

ბგერითი სიახლოვე ერთმანეთთან აკავშირებს სიტყვებს „სააკაძე“ და „გააკავა“. ევფონიური ასოციაციით შექმნილი სახე — „გაკავებული სააკაძე“ — ერთ მარტივ სინტაგმაში მთელ ეპოქას, გმირის დიდ ტრაგედიას იტევს.

ონომასტიკურ სახეს ზოგჯერ მთელი ლექსის ფონიკა ეხმიანება. სახელის შემადგენელი ბგერები დანაწილებულია ტაეპებსა და სტროფებში და ლექსის აღქერებისას გვახსენებს მთავარ სახე-სიტყვას. ამ მხრივ საინტერესოა ი. გრიშაშვილის ლექსი „მეფე ვახტანგი“:

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

ონომასტიკური სიტყვის — „ვახტანგის“ სპეციფიკური ბგერები ხ, ტ, გ, ზოგჯერ კი ვ, ნ ბგერების გამეორებაც, მთავარ სახე-სიტყვას წინ წამოსწევს. აღსანიშნავია, რომ მეორე სტროფში სახელი „ვახტანგი“ აღარ არის ნახსენები, მაგრამ სარითმო წყვილი „დასტანგი“-„ჩანგი“, განმეორებადი ხ, ტ ბგერები ვახტანგის სახელს გამუდმებით გვახსენებს.

იშვიათი სახელი „ტალლა“ არის ა. მირცხულავას ამავე სახელწოდების ლექსის ფონიკის განმსაზღვრელი. ევფონიურ ქსოვილს განმეორებადი „ტ“ ბგერა ქსოვს:

ტირილმა რომ აგიტანა,
დარდი თვალთ ვინ გაგიტარა, ვინ,
ტირის ტალლა და გიტარა,
ტირის ტალლა და გიტარა — ტინ!

ტალლა სწუხს და, როგორც სტვირი,
გულიც სტირის: ძინ, ძინ,
თან გიტარაც სტირის, სტირის:
ტარატირა, ტინ-ტინ!

სავსებით ანალოგიურია საკუთარი გეოგრაფიული სახელებისა და ფონიკის ურთიერთობაც. დავიმოწმოთ რამდენიმე ნიმუში.

მდინარეები:

ზევით ღრიალით მიგორავს თერგი,
ქვევით გრიალი გაუდის არაგვს.
(ტ. ტაბიძე, „ამოდის, ნათდება“)

ეუმზერ უნაზეს ალაზნის ნისლებს.
(ს. ჩიქოვანი, „ყვარლის მთები“)

მტკვარი მოტირის
ატივებულ ტალღების მტვრევით.
(ა. მირცხულავა, „მტკვარისტანი“)

მთები:

მთაწმინდა — ერის ღვაწლის ამწევი.
(გ. ლეონიძე, „თბილისის ხოტბა“)

ორკაპი უშბა მარცხდება ურჩი,
მორჩილი ხდება თეთნულდი თეთრი.
(ს. ჩიქოვანი, „მთამსვლელები“)

ადგილის სახელები:

სიტყვა მზის ნაღმით ნარიყალას ნაშთზე ნატყორცნი.
(ი. გრიშაშვილი, „ტრიოლეტები შეითანბაზარში“)

გრიგალი ჭარი ტრიალ სამგორის,
ალერსის ჭარი ჩვენს ლაზიკიდან.
(გ. ტაბიძე, „ოცნება აჭარისწყალთან“)

ჩამოთვლილ მაგალითებში განსაკუთრებით საინტერესოა ბოლო ნიმუში, სადაც ჭარის ეპითეტი შერჩეულია გეოგრაფიულ სახელთან ევფონიურ მიმართებაში: „გრიგალი... სამგორის“, „ალერსის... ლაზიკიდან“.

გეოგრაფიულმა სახელმაც, ონომასტიკური სახელის მსგავსად, შეიძლება მთელი ლექსის ფონიკა განსაზღვროს. ასეთია ა. მირცხულავას ლექსი „დარიალი“, სადაც სათაურში გატანი-

ლი ტოპონიმის ბგერითი ფორმა ლექსის ევფონიურ ქარგას ქმნის:

დაებადე დარიალს
მანდარინა დაირა,
ამ დარიალ მიდამოს
ვერვინ დაგედარება,
ავდარია დარიალს,
დარიალს ვინ დაიარს,
გადარია მიდამო
დარიალის დარებმა!

საკუთარი სახელებისა და ფონიკის ურთიერთობაზე ჩვენ ასე დაწვრილებით იმიტომ შევჩერდით, რომ მხატვრული სახისა და ევფონიის მჭიდრო კავშირი აქ მარტივად და თვალსაჩინოდ არის გამოხატული. ცხადია, საკუთარი სახელის ადგილი შეიძლება დაიკავოს ნებისმიერმა სახე-სიტყვამ. ლექსის ფონიკა სახის ბგერითი ფორმის მიხედვით აიგება. მოვიტანთ მხოლოდ ერთ მაგალითს. გ. ლეონიძეს ეკუთვნის მესხეთის საგალობლად ნათქვამი ლექსი „მესხი ვარ“. ლექსის ცენტრალური სახეა „მესხი“, რომლის „სხ“ კომპლექსი მთელ ნაწარმოებს გასდევს და გამუდმებით მოგვაგონებს მთავარ, წარმმართველ სიტყვას:

მესხი ვარ! ვანთე მე სხივი,
მესხმა შესხმა ვთქვი ახალი,
მტერი დამესხა, დავძლიე,
ვიყავი სახემაღალი.

ლექსის დასაწყისში აღებული ევფონიური გეზი ნაწარმოებს ბოლომდე გასდევს. დავიმოწმოთ კიდევ რამდენიმე სტრიქონი:

მესხმა დავასხი ვენახი...
ტანზე ამესხა ჭრილობა...
ისევ აღვსდექი, მესხი ვარ,
მზე ახლად გადმომესხივა...

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ სახედ ქცევის პრეტენზია აქვს ნებისმიერ სიტყვას, რომელსაც პოეტისათვის ამა თუ იმ მიზეზით განსაკუთრებული ღირებულება შეიძლება ჰქონდეს, ცხადი გახდება, რაოდენ დიდი მრავალფეროვნების მიღწევა შეიძლება ლექსის ევფონიურ ორგანიზაციაში.

ევფონიისა და მხატვრული სახის ურთიერთობის პრობლემა რთული პრობლემაა. აქ რაიმე მტკიცედმოქმედი კანონის გამოვლენა შეუძლებელია. ევფონიური მოწესრიგების ყოველი შემთხვევა განუმეორებელი ინდივიდუალობის მქონეა და მხატვრული სახისა და ფონიკის ურთიერთობა ყოველი ფაქტის კონკრეტულ ანალიზს მოითხოვს.

2. ევფონია და ზთაგეხდილების ერთიანობა

რენესანსის უდიდესი მხატვარი ლეონარდო და ვინჩი პოეზიას ფერწერაზე დაბალი რანგის ხელოვნებად მიიჩნევდა და თავის მოსაზრებას იმით ასაბუთებდა, რომ ლექსში ცალკეული დეტალების არაერთდროული გამოჩენის გამო მეხსიერება ვერავითარ ჰარმონიას ვერ გრძნობსო (74, 32). ხელოვნების უმაღლეს მიზანს ფუნჯის დიდოსტატი ღვთაებრივ ჰარმონიაში ხედავდა, ხოლო ამ უკანასკნელს მოიაზრებდა, როგორც ერთბაშად აღსაქმელ პროპორციას. ვინაიდან ლექსში „ერთი ნაწილი იბადება მეორისაგან და შემდგომი ნაწილი ისე არ ჩნდება, თუ წინარე არ მოკვდა“ (74. 48), პოეზიაში ერთდროული აღქმის შესაძლებლობა გამორიცხულია და, ამდენად, მისთვის ხელოვნების უმაღლესი მიზანი მიუღწეველი რჩებაო, — ამბობდა იგი. ჩვენი მიზნისათვის მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რამდენად მართებული იყო ფერწერისა და პოეზიის შეფასება გენიალური მხატვრის მიერ. ჩვენთვის მთავარი ისაა, რომ ლეონარდო და ვინჩიმ უტყუარ კანონზომიერებას მიაგნო:

ფერწერულ ტილოზე გამოსახულება ერთიანობაში აღიქმება, ხოლო ლექსს დროში განვითარება ახასიათებს.

უფრო მოგვიანებით დიდმა გერმანელმა ესთეტიკოსმა გ. ე. ლესინგმა ეს დებულება უფრო ნათლად ჩამოაყალიბა. ლესინგი წერდა: „ის, რასაც თვალი ერთბაშად იტაცებს, პოეტმა უნდა გვიჩვენოს ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ. ხშირად, უკანასკნელი ნაწილის აღქმის დროს პირველი სავსებით გვავიწყდება, მთლიანობაზე წარმოდგენა კი სწორედ ამ ნაწილებმა უნდა შეგვიქმნასო“ (107, 202).

ლესინგის აზრით, პოეტური საშუალებებით შექმნილი სურათის ერთიანობაში აღქმა დეტალთა არაერთდროულობის გამო მიუღწეველია, ამიტომ იგი პოეტებს ურჩევდა, გაეთვალისწინებინათ თავისი ხელოვნების სპეციფიკა და სურათისა თუ მოვლენის ერთდროული არსებობა ლექსში თანმიმდევრულ არსებობად გარდაექმნათ. ასეთი გარდაქმნის კლასიკურ ნიმუშად მას ჰომეროსის პოეზია მიაჩნდა. ჰომეროსი, რომელსაც აგამემნონის ჩაცმულობის ჩვენება სურს, კი არ აგვიწერს მას, არამედ აიძულებს აგამემნონს ჩვენს წინ მოირგოს ტანსაცმელიო. „ჩვენ ვხედავთ ტანსაცმელს, მაშინ როდესაც პოეტი გამოხატავს ჩაცმის პროცესს“ (107, 192).

პოეზიისათვის დამახასიათებელი შეზღუდვის დასაძლევად ლესინგს მთელი ყურადღება მასალის გარდაქმნაზე გადაჰქონდა. უფრო ზუსტად, მისთვის სახეთა არაერთდროული გამოჩენა ლექსის შემზღუდველი ნიშანი კი არ იყო, არამედ ლექსის სპეციფიკას წარმოადგენდა. პოეზიას, ლესინგის აზრით, თავისი სპეციფიკის შესაფერისი თემები უნდა დაემუშავებინა.

ლეონარდო და ვინჩი და გ. ე. ლესინგი სწორად მიუთითებდნენ ლექსის დროში განვითარების ფაქტზე, მაგრამ მაინც გვებადება კითხვა: ნუთუ პოეზიას ნამდვილად არ ძალუძს ერთიანობის მიღწევა, ნუთუ მის გამომსახველობით არსენალ-

ში არ არის საშუალება, რომელიც პოეზიის შესაძლებლობათა ფარგლებს გააფართოებს და დეტალთა ერთდროული არსებობის ილუზიას მაინც შექმნის? ვფიქრობთ, ასეთი საშუალება ლექსის ევფონიაა.

გ. ტაბიძე წერს:

და დედოფალი ალვა
ელვამ დაღუნა ცივმა.

(„საღამო“)

სიტყვიერ ფორმაში დასრულებული სურათია ფიქსირებული. ამავე დროს, სამგზის გამეორებული „ლ“ — ალ, ალ, ელ (დედოფალი-ალვა-ელვა) მუსიკალურ გამას ქმნის. აქვს თუ არა ევფონიას ამ სტრიქონებში რაიმე სხვა დანიშნულება, გარდა კეთილხმოვანებისა?

როგორც ითქვა, ლექსში სიტყვები ერთიმეორეს მისდევენ, ე. ი. ლექსის კომპოზიცია დროშია განფენილი. პოეტური შთაბეჭდილების გადმოცემა ხდება თანდათან, მაშინ როცა ეს შთაბეჭდილება თავისი ბუნებით ერთდროულია. იქმნება წინააღმდეგობა პოეზიის სპეციფიკით განსაზღვრულ სახეთა თანმიმდევრულ გადმოცემასა და გადმოსაცემი შთაბეჭდილების ერთდროულობას შორის. პოეტი ცდილობს, ლექსში სახეების ერთიმეორის მიყოლებით არსებობა მათ ერთდროულად არსებობად აქციოს. ერთდროულობის ილუზიას იგი ევფონიის მეშვეობით ქმნის.

სურათი, რომელსაც გალაკტიონი გვიხატავს, მის მიერ მთლიანობაშია აღქმული. პოეტურ შთაბეჭდილებას სწორედ ეს ერთიანი, ერთდროული აღქმა ბადებს და არა თანდათანობითი ხილვა: ალვა ელვამ დაღუნა. გალაკტიონი ცდილობს ერთიანი შთაბეჭდილება მიიტანოს მკითხველამდე, ამიტომ იგი იძლევა ამ ერთიანობის ბგერით მოტივირებას. სამგზის გამეორებული „ლ“ და, განსაკუთრებით, სურათის კომპოზიციური

ცენტრების ბგერითი სიახლოვის ხაზგასმა — „ალვა“ — „ელვა“ მთელ სურათს ერთდროული არსებობის ელფერს აძლევს. საგნების გვერდ-გვერდ არსებობას მათი ბგერითი ფორმის სიახლოვე ამთლიანებს.

ცხადია, წინააღმდეგობა სახეთა განცალკევებულ გადმოცემასა და შთაბეჭდილების ერთიანობას შორის არ ისპობა, მაგრამ სახეთა თანაჟღერადობა მათი თანაარსებობის ილუზიას იწვევს. ბგერითი სიახლოვის გამო სახეები ასოცირდებიან ერთმანეთთან, იქმნება სახეთა აკორდისებური ერთდროულობა.

დავაკვირდეთ გალაკტიონის მიერ შექმნილ პოეტურ სურათს:

ატყდა ქუხილი, გავარდა მეხი,
გაეხმაურა ტყე მეხის ტეხილს.
ხევში, ხრამებში ატყდა ხარხარი
და წამოვიდა წვიმა ჩქარჩქარი.
(„ქარმა ბუდიდან ყვავის ბახალა“)

ამ პეიზაჟურ სურათში სახეები „ქუხილი“, „მეხი“, „ტყე“, „ხევი“, „ხარხარი“, „წვიმა“, რომლებიც ემპირიულ სინამდვილეში ერთიან სურათს ქმნიან და პოეტურ შთაბეჭდილებას აძლიერებენ, მოკლებულნი არიან ერთდროული გამოჩენის უნარს. მაგრამ სახეთა ევფონიური კავშირი უმნიშვნელო ფაქტი როდია. განცალკევებულ დეტალთა მონაცვლეობაში უცვლელი რჩება საერთო თანხმოვანი „ხ“, რომელსაც სახეთა უწყვეტ დენადობაში სტატიკის მომენტი შემოაქვს და სურათის ერთიანობაში აღქმას აადვილებს.

შთაბეჭდილების ერთიანობის შენარჩუნება უმნიშვნელოვანესია ლირიკული ლექსისათვის, რამდენადაც მის შინაარსს საგნებისა და მოვლენების აღწერა კი არ ქმნის, არამედ მათი აღქმით მიღებული შთაბეჭდილება. ლევ ტოლსტოი წერს:

«Нельзя ли как-нибудь перелить в другого свой взгляд при виде природы? Описание недостаточно» (120, 528). თუ პროზაში აღწერა საკმარისი არაა, ლირიკისათვის იგი პრინციპშივე მიუღებელია. მაგრამ როდესაც პოეტი მაინც მიმართავს აღწერას, ის იმედოვნებს, რომ შთაბეჭდილებას პოეტური მეტყველების ხაზგასმული პირობითობით შეინარჩუნებს. მთავარია არ დაიკარგოს შთაბეჭდილების ერთიანობა.

გალაკტიონის „ატმის ყვავილების“ პირველი სტროფი სიტყვაში გამჟღავნებული პლასტიკის იშვიათი ნიმუშია:

რტოებში ავობს ბებერი ქარი,
ყვავილთა ჯარი ფიფქით ბანაობს.
ტყდება, ნანაობს ეთერი ჩქარი,
ნანაობს ქარი და მიქანაობს.

მთელი სტროფი აღიქმება, როგორც მთლიანი, დასრულებული სურათი, ფაქტიურად კი ერთ ლოკალში სამი დამოუკიდებელი მოვლენაა მოქცეული:

რტოებში ავობს ბებერი ქარი...
ნანაობს ქარი და მიქანაობს.

ყვავილთა ჯარი ფიფქით ბანაობს.

ტყდება, ნანაობს ეთერი ჩქარი.

ცხადია, რომ პოეტის აღქმაში ყველა ეს მოვლენა გაერთიანებულია, რომ მას ამ ერთიანი ხილვის გადმოცემა სურს. მაგრამ ერთიანობა მხოლოდ სალექსო ფორმით და მოვლენების ერთ სტროფში მოქცევით როდი მიიღწევა. გამაერთიანებელ ფუნქციას აქ თავის თავზე იღებს რითმა, ბგერათა თანხმიერება. სამივე წინადადების სუბიექტები შეკავშირებულნი არიან ბგერითი მსგავსებით: ბებერი **ქარი** — ყვავილთა **ჯარი**— ეთერი **ჩქარი**, რითაც სურათის ეს კომპოზიციური საყრდენები არა მარტო ერთმანეთის გვერდით დგებიან, არამედ თითოე-

ული მათგანი, როგორც ექოს, თავის თავში იმეორებს დანარჩენი ორის ხმიანობას. ამას ემატება ზმნების ბგერითი დაკავშირებაც: ავობს — ბანაობს — ნანაობს — მიქანაობს, რაც აძლიერებს სტროფის დინამიზმს, ცალკეულ მოქმედებებს ერთ მთლიან მოქმედებად გარდაქმნის. დეტალების მოსალოდნელ განცალკევებულობას ბგერათა თანხმიერება აერთიანებს. მოვლენათა თანმიმდევრული არსებობა მათ ერთდროულ არსებობად იქცევა.

ევფონიის გამაერთიანებელი ფუნქცია თავის შესაძლებლობებს მთელი სისრულით ავლენს „ლურჯა ცხენებში“. ლექსის უჩვეულო ორკესტრულობა, მუდმივი შიდარითმები და ბგერათგამეორებანი აძლიერებს მუსიკალურ ეფექტს, ლექსის სუგესტიურობას. ამავე დროს, ევფონია პოეტისათვის მხატვრული ჩანაფიქრის წარმოსახვის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა. „ლურჯა ცხენებში“ გამოხატული ქაოსი, რეალობა თუ ირეალობა, ეს „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“, „გამოუცნობი ქიმერები“, „სიზმარეული ჩვენებანი“, „სულის ხმოვანება“ თუ ლურჯა ცხენების დაუოკებელი ქროლვა ერთიანი პოეტური ხილვის კომპონენტებია. ლექსი ამ ქაოსის ხილვით მიღებული მთლიანი შთაბეჭდილების გადმოცემას ემსახურება. პოეზიისათვის დამახასიათებელი სახეთა არაერთდროული გამოჩენა შთაბეჭდილების მთლიანობას დაშლით ემუქრება. აქ უკვე თავის შესაძლებლობას ავლენს ევფონია: შიდარითმები და ბგერათა გადაძახილები ცალკეულ სახეებს ერთმანეთთან აკავშირებს. ლექსის რთული ბგერითი ქსოვილი სახეთა ერთდროული არსებობის ილუზიას ქმნის.

ამრიგად, ევფონია, გარკვეული აზრით, აფართოებს ლექსის შესაძლებლობათა საზღვრებს. წინააღმდეგობა პოეზიის სპეციფიკით განსაზღვრულ სახეთა თანმიმდევრულ გადმოცემასა და გადმოსაცემი შთაბეჭდილების ერთდროულობას შორის

ფონიკის მეშვეობით დაიძლევა. ევფონია სურათის აღქმისათვის საჭირო ერთიანობას ქმნის, რაც შთაბეჭდილების ერთიანობას განაპირობებს.

8. ევფონიის როლი მხატვრული სახის ფორმირებაში

ცნობილი რუსი პოეტი ვიაჩ. ივანოვი ამტკიცებდა: პოეტი სახეებით კი არა, ბგერებით აზროვნებსო (94, 105). ცხადია, შემოქმედებით პროცესში პოეტი სიტყვებით ოპერირებს და არა ბგერებით, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ ამცირებს ფონიკის როლს მხატვრული სახის ფორმირებაში. შემოქმედებით პროცესში მხოლოდ აზრი კი არ იწვევს სიტყვას, არამედ, ზოგჯერ ბგერითი ასოციაციაც. ასოციაციურად წარმოქმნილი სახე სხვა განათებას აძლევს აზრს. უკვე ამის გამო უნდა უარიყოს მოარული დებულება, თითქოს ევფონია მხოლოდ გარეგანი დამატებაა სახისა, ერთგვარი მუსიკალური აკომპანემენტია. მწერლის ლაბორატორიაზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ვარიანტები და ჩასწორებანი ხშირად ევფონიურ სრულყოფას ისახავს მიზნად, ევფონიური ცვლილება კი აზრობრივი ცვლილებაცაა, რადგან ტექსტში შეტანილ, ევფონიურად გამართულ სიტყვას თან სხვა ემოცია, სხვა აზრობრივი ნიუანსი მოაქვს. ევფონიის აქტივობა სახის ფორმირებაში უფრო იმ პოეტებთან შეიმჩნევა, რომელთათვისაც სახის პლასტიკური აღქმა განუყოფელია სმენითი აღქმისაგან.

გ. ტაბიძის ლექსში „კვნესის ვოლტორნი“ ვკითხულობთ:

ვიყავით ორნი
იქ, სადაც ირისს
იგრძნობდა ძველი
რაშელი, შელლი.

უკანასკნელი ტაეპი — „რაშელი, შელლი“ ერთიან მუსიკალურ აკორდად აღიქმება, მაგრამ რამ გამოიწვია ამ ორი სახის

ერთად მოხვედრა? ლექსის ავტოგრაფში „რაშელის“ მაგივრად იკითხება „ჰაინე“. ლოგიკური თვალსაზრისით ამ ორი პოეტის თანადგომა უფრო გამართლებულია, ვიდრე მსახიობ ელზა რაშელისა და პოეტ პერსი ბიში შელისა. მაგრამ პოეტი, როგორც ჩანს, ლოგიკის სანაცვლოდ ფრაზის მელოდიურ განვითარებას მიჰყვება. „შელლის“ ბგერითი ფორმა გალაკტიონის ცნობიერებაში აცოცხლებს მსგავსი ჟღერადობის გვარს — „რაშელი“, რომელიც „ჰაინეს“ ადგილს იკავებს. „რაშელი“ ევფონიურ გარემოსთან სრულ თანხმიერებაშია: „ძველი რაშელი, შელლი“. გალაკტიონი განსხვავებულ სიტყვებს („ჰაინე“, „რაშელი“) თავისუფლად უნაცვლებს ერთმანეთს, იყენებს მათ, როგორც სინონიმებს. პოეტი ამაში არავითარ უხერხულობას არ ხედავს, რადგან ასეთ შენაცვლებას მოითხოვს ლექსის მელოდიური წყობა, ევფონია.

გ. ტაბიძის ცნობილი ლექსის — „თიბათვე გავიდა“ — პირველ ნაბეჭდ ტექსტში იყო ასეთი სტრიქონი:

ურიის ხელში ვარ! დამედო ვალები!

მოგვიანებით პოეტმა მცირე ცვლილება მოახდინა: „ურია“ შეცვალა „მევახშით“. ფრაზა ევფონიურად გაიმართა („მევახშის ხელში ვარ!“), „ხშ“ კომპლექსის გამეორებით პოეტმა სახის გამომსახველობა გააძლიერა. მაგრამ მარტო ევფონიური ცვლილება მოხდა? მიუხედავად იმისა, რომ გალაკტიონისათვის „ურია“ და „მევახშე“ აშკარად სინონიმური სიტყვებია, ევფონიურ ცვლილებასთან ერთად აზრობრივი მხარეც შეიცვალა: მხატვრულმა სახემ უფრო ფართო, განზოგადებული ხასიათი მიიღო. ამის მიზეზი ის არის, რომ ენაში არ არსებობს აბსოლუტური სინონიმები. სიტყვათა ევფონიური შენაცვლება, თუნდაც იგი სინონიმიკის ფარგლებში ხდებოდეს. მაინც გამოიწვევს აზრის ნიუანსობრივ ცვლილებას.

ევფონიის აქტიური როლი სახის ქმნადობის პროცესში შეიძლება ვარიანტული წაკითხვების გარეშეც გამჟღავნდეს. დავაკვირდეთ ს. ჩიქოვანის სტრიქონებს და ვცადოთ სახის ფორმირების ლოგიკური გააზრება:

ჩრდილში დაჯექ გაშლილ ვერხვის,
მოგაგონდა შენი ჰუნე.
ვერხვი არის ფერი ვეფხვის
მეტყველი და მეფსალმუნე.
(„სიმღერა დავით გურამიშვილზე")

რა გზით მოხდა უკანასკნელ ორტაეპედში მოქცეული მხატვრული სახის შექმნა, „ვერხვის" მეტაფორული გათანაბრება ისეთ განსხვავებულ ცნებებთან თუ სახეებთან, როგორიცაა „ვეფხვი" და „მეფსალმუნე"?

„ვერხვისა" და „ვეფხვის" სახეობრივი დაკავშირება ბგერითი ასოციაციის შედეგია. „ვეფხვი" პირველი ტაეპის სარითმო სიტყვის — „ვერხვის" თანაჟღერადი სიტყვის ძიებისას გაჩნდა. პოეტმა ჯერ „ვერხვის" შესაბამისი სიტყვა „ვეფხვი" იპოვა, ხოლო სახეთა შორის კავშირი შემდეგ აღმოაჩინა.

ანალოგიური, მაგრამ უფრო რთული ძიების შედეგადაა მიღებული „მეფსალმუნე". „მეფსალმუნეც", მსგავსად „ვეფხვისა", სარითმო სიტყვაა და მისი დაკავშირება მეორე ტაეპის „ჰუნესთან" აუცილებელია. ამავე დროს. იგი კონტაქტში უნდა იყოს ცენტრალურ სახესთან „ვერხვი". ამრიგად, ერთი მხრივ. დგას „ჰუნე" თავისი ფონიკით, რომელიც სარითმო სიტყვის ძიებას განსაზღვრავს, ხოლო, მეორე მხრივ, სახე „ვერხვი-ვეფხვი". რომელიც შემდგომ განვითარებას და დასრულებას მოითხოვს და ასევე ხმიანობს პოეტის წარმოსახვაში. სახე „მეფსალმუნე" იქმნება „ვეფხვისა" და „ჰუნეს" პოეტური კონტამინაციით: „მ-ეფ-სალმ-უნე". რაც შეეხება „მეტყველს", იგი მეორეულ მოვლენად გვესახება. „მეტყველი". ფაქტიუ-

რად, სინონიმია „მეფსალმუნესი“, რომელიც ამ ძლიერი მხატვრული სახის მიგნების შემდეგ გაჩნდა.

სახის ფორმირების მთელი პროცესი დაახლოებით ასე წარმოგვიდგება: „ვეფხვი“ ევფონიურად უკავშირდება „ვერხვს“, როგორც სარითმო სიტყვა, ხოლო „მეფსალმუნე“ რითმის ძიებისა და უკვე შექმნილი სახის — „ვერხვი-ვეფხვი“ — ფონიკის ათვისების შედეგია. ფონიკის წარმმართველ როლზე ლაპარაკის უფლებას აქ ის იძლევა, რომ ორივე სახე — „ვეფხვიცა“ და „მეფსალმუნეც“ — სარითმო სიტყვებია და, რაც მთავარია, მათი დაკავშირება „ვერხვთან“ შორეულ პოეტურ ასოციაციებს ემყარება.

ევფონიის აქტიური გავლენა იგრძნობა პოეტური ლექსიკის სფეროშიც. არქაიზმების, ნეოლოგიზმების, დიალექტიზმების გამოყენებას არცთუ იშვიათად ევფონიური გამართლება აქვს. მაგალითად:

შორს ფშანიდან გიგალობდა მაფშალია.
(ს. ჩიქოვანი, „წალენჯიხა“)

ბულბულის ნაცვლად მეგრული „მაფშალიას“ ხმარება აქ მხოლოდ და მხოლოდ ევფონიური თანაჟღერადობით არის გაპირობებული.

ასონანსის გაძლიერების მიზნით გამოიყენება დიალექტური ფორმა „ამაივლის“ გ. ლეონიძის სტრიქონებშიც, რომელიც, ამავე დროს, ქალაქურ კოლორიტსაც ქმნის:

აბანოდან ამაივლის
თვალციმციმა ქალი.
(„მაშ რა ეუყოთ, პოეტებო“)

ზოგჯერ ევფონიური ეფექტის გაძლიერებისათვის პოეტები გრამატიკულ ნორმებსაც კი არღვევენ, ცვლიან სიტყვის ფორმას, აკლებენ, ან ამატებენ ბგერებს. დავიმოწმებთ მხოლოდ ორ ნიმუშს. გ. ლეონიძე წერს:

ხმა ვაჟკაცური, მედგრული,
გუგუნით ყალხზე დგებოდა:
ხმა ერთი ძალით შეკრული
ეხოებს ეხეთქებოდა.

(„თბილისის განთიადი“)

სტროფი იშვიათი ბგერის — „ხ“-ს ალიტერაციაზეა აგებული. საერთო ბგერითმა ინერციამ დაიმორჩილა სიტყვა „ყალყზე“, სახე უცვალა მას: „ყარი“ გარდაიქმნა „ხანად“ („გუგუნით ყალხზე დგებოდა“). პოეტის სმენამ, ეტყობა, ვერ აიტანა ორი მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე „ყ“, რომელსაც ევფონიურ თემაში დისონანსი შეჰქონდა და თავს ლიცენციის უფლება მისცა.

გ. ტაბიძის ერთ-ერთ ლექსში ვკითხულობთ:

მისი ელამ მზის თვალის ხილება
ეშორეება ჰაერს არეულს,
მხოლოდ ტყემლების აყვავილება
ხეებს რიდეებს ფენს სიზმარეულს.

(„ოფორტი“)

სტროფის ფონიკის წამყვანი ბგერა „ე“ ხმოვანია. „ე“ ტონალობის გაძლიერებაში თავისი წვლილი შეაქვს სიტყვას „ეშორეება“, რომელიც არასწორი გრამატიკული ფორმის მქონეა. რომ არაფერი ვთქვათ ენებითი გვარის ხელოვნურ წარმოებაზე („ეშორეება“ ნაცვლად ფორმისა „შორდება“), უფრო აშკარაა „ე“ ხმოვნის ჩამატება: „ეშორე-ე-ბა“. ცხადია, სიტყვის ასეთ აღნაგობას მნიშვნელობა აქვს ევფონიური წესრიგისათვის. აღსანიშნავია, რომ ეს სიტყვა გალაკტიონმა მოგვიანებით შეიტანა ლექსში. ადრე აქ ასეთი წაკითხვა იყო: „ოცნებით ფარავს ჰაერს არეულს“.

ა. ბლოკი წერდა: „ყოველი ჩემი გრამატიკული დაუდევრობა ლექსში შემთხვევითი არ არის: მის უკან შეფარულია ის, რასაც შინაგანად ვერ შეველეოდი“ (120, 263). შეიძლება

ითქვას, რომ ნორმიდან გადახვევა გ. ტაბიძისა და გ. ლეონიძის ლექსებში ასეთ „შეულეველ“ მომენტებთან არის დაკავშირებული.

ევფონიისა და სახის ფორმირების დიალექტიკა განსაკუთრებით თვალსაჩინოა იმ შემთხვევაში, როცა პოეტი თვითონ აანალიზებს საკუთარ ნაწარმოებს, როცა თავად პოეტს შევყავართ შემოქმედებითი პროცესის საიდუმლოებით მოცულ ლაბირინთში. უაღრესად საინტერესოა ამ მხრივ „ყორანის“ ავტოანალიზი ე. პოს მიერ. პოეტი თანმიმდევრულად გვიჩვენებს, როგორ მივიდა იგი ცენტრალური სახე-სიმბოლოს — ყორნის შექმნამდე.

პოეტის გადმოცემით, ნაწარმოების ძირითად ეფექტს იგი რეფრენზე ამყარებდა, რეფრენის ძალა კი, ტრადიციულად, აზრობრივი და ბგერითი მონოტონიით განისაზღვრება. ე. პომ გადაწყვიტა ცვლილება შეეტანა რეფრენის გამოყენებაში, კერძოდ, ბგერითი მონოტონია შეენარჩუნებინა, მაგრამ აზრის ვარიირება მოეხდინა. რეფრენის სპეციფიკის შემუშავების შემდეგ დადგა საკითხი, როგორი უნდა ყოფილიყო რეფრენი კონკრეტულად. პოეტმა გადაწყვიტა, რომ უმჯობესი იყო ერთსიტყვიანი რეფრენი, რადგან ვრცელი წინადადების აზრობრივი ვარიირება გაძნელდებოდა. მაგრამ რომელი სიტყვა უნდა გამოეყენებინა რეფრენისათვის? „ეჭვი არ არის, რომ რეფრენი უნდა ყოფილიყო ჟღერადი, გახანგრძლივებული გამომსახველობის მქონე, რათა ზემოქმედების ძალა ჰქონოდა. ამ მოსაზრებამ მიმიყვანა გრძელ „o“ ხმოვნამდე, როგორც ყველაზე მჟღერ ვოკალამდე, ყველაზე გამომსახველ თანხმოვან „r“-თან კომბინაციაში“ (116, 174). რეფრენის ბგერითი შემადგენლობის განსაზღვრის შემდეგ თითქმის თავისთავად მოვიდა ლექსის განწყობილებისა და ბგერითი შემადგენლობის შესაფერისი სიტყვა „Newermore“ — „არასოდეს“. რამდენადაც ეს

სიტყვა დაუსრულებლად უნდა განმეორებულიყო, პოეტმა არალოგიკურად ჩათვალა, რომ რეფრენი ადამიანს წარმოეთქვა. ასე გაჩნდა იდეა არაგონიერი, მაგრამ მეტყველების უნარის მქონე პერსონაჟის შემოყვანისა. თავდაპირველი აზრი, რომ თუთიყუშს დაკისრებოდა ეს ფუნქცია, უარყოფილ იქნა. მისი ადგილი დაიკავა ყორანმა, რომელსაც მეტყველებაც შეეძლო და ლექსის საერთო განწყობილებისათვისაც შესაფერი იყო.

ევფონიის როლი მხატვრული სიმბოლოს შექმნაში მეტად თვალსაჩინოა: ბგერები („o“, „r“) განსაზღვრავს უმნიშვნელოვანესი სიტყვის — „Newermore“-ს შერჩევას, რომელსაც დაჟინებით იმეორებს ყორანი. ამ სიტყვის მეშვეობით ყალიბდება წარმოდგენა ყორანზე, როგორც ავისმომასწავებელ სახესიმბოლოზე.

მხატვრული სახის ფორმირების ლოგიკური გააზრება რთული საქმეა. ჩვენ შევეცდებით განვიხილოთ გ. ტაბიძის ერთი სახე და, შეძლებისდაგვარად, წარმოვაჩინოთ ევფონიის როლი სახის ქმნადობის პროცესში.

გ. ტაბიძის ცნობილი ლექსი „ალვები თოვლში“ ასე იწყება:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით.

თავისი უჩვეულობით აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეტაფორული სახე „ივლისისფერი ყინვა“. ამ ტროპის გაშიფრვა მეტაფორის ზოგადი სტრუქტურის გათვალისწინებით თითქოს სიძნელეს არ უნდა წარმოადგენდეს. საჭიროა მეტაფორის გადატანითი მნიშვნელობის დადგენა კონტექსტის მიხედვით, რაც ტროპით ნაგულისხმევი მსგავსების აღმოჩენამდე მიგვიყვანს. მაგრამ „ივლისისფერი“ არამცთუ გადატანითი მნიშვნელობით, არამედ პირდაპირი მნიშვნელობითაც უკიდუ-

რებად ბუნდოვანია. „საეჭვოა, რომ „ივლისისფერის" სავარაუდო სინონიმური მნიშვნელობის ძიებამ რაიმე ხელშესახები მოგვცეს, რადგან სიტყვის საწყისი მნიშვნელობა დროის აღმნიშვნელია და არა ფერის" (21).

მეტაფორის ამოცნობის ტრადიციულ გზას ჩიხში შევყავართ. ასეთ სიტუაციაში ისღა დაგვრჩენია, რომ ხელი ავიღოთ ტროპის გახსნაზე, დავჯერდეთ მისი უჩვეულო ემოციური ეფექტის კონსტატირებას.

როგორც უკვე შენიშნულია, ლექსის პირველი ნაბეჭდი ვარიანტი (კრებ. „სხივი", 1916 წ.) ძირითადი ტექსტისაგან განსხვავებულ წაკითხვას იძლევა:

> როდესაც მთვარე თოვლიან ალვებს
> ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით...

ე. ი. „ივლისისფერი ყინვის" პირველსახე იყო „ცისფერი ყინვა". ამ ფაქტის საფუძველზე გამოითქვა მოსაზრება, რომ „ივლისისფერი" წარმოადგენს „ცისფერის" ტრანსფორმირებულ სახეს (21). რა გზით ხორციელდება აღნიშნული ტრანსფორმაცია?

გალაქტიონის ლექსი მხედველობითი და სმენითი ასოციაციების ერთობლიობას ემყარება. პოეტისათვის მნიშვნელოვანია არა მარტო სიტყვის სემანტიკა, არამედ მისი მუსიკალური გამომსახველობაც. „ივლისისფერი" ტონალურად ერთ ხმოვან-ზე არის აგებული („ი"). სინესთეზიურ ხელოვნებაში კი ეს ხმოვანი ძირითადად ცისფერი ფერის აღმნიშვნელია. თვალსაჩინოა წმინდა აკუსტიკური მსგავსებაც: ივლისისფერი — სისფერი-ცისფერი" (21).

ამ არგუმენტაციის მიხედვით სახის ტრანსფორმირება სინესთეზიით არის მოტივირებული. „ცისფერი" უკავშირდება „ი" ხმოვნის ტონალობას. „ი" ხმოვნის ტონალობაზე და „ცისფერის" ჟღერადობის სრული ათვისების საფუძველზე იქმნება

ტრანსფორმირებული სახე — „ივლისისფერი“. პოეტისათვის „ივლისისფერი“ თავისი „ი“ ტონალობით ასოციაციურად „ცისფერის“ ფეროვნებასაც ინარჩუნებს და მის მუსიკალურ ფორმასაც.

ეს საინტერესო მოსაზრება დამარწმუნებელი იქნებოდა, რომ მას საფუძვლად არ ედოს უაღრესად სუბიექტური მოვლენა — სინესთეზია, კერძოდ, მისი ერთი სახე, ე. წ. „ფერადი სმენა“ (audition coloreé). მტკიცება იმისა, რომ „ი“ ხმოვანი სინესთეზიურ ხელოვნებაში უმთავრესად ცისფერს უკავშირდება, სინამდვილეს არ შეეფერება. თუ, მაგალითად, ა. ვ. შლეგელისათვის „ი“, მართლაც. ცისფერია, ჰიუგო მას თეთრად აღიქვამს, ხოლო ი. გრიმისა და რემბოსათვის ეს ხმოვანი წითელია (155, 223—224—226). მეცნიერული დაკვირვებანიც წინააღმდეგობრივ შედეგებს იძლევა. კლაპარედის სტატისტიკით „ი“ უპირატესად წითელია, ფეხნერის მონაცემებით — ყვითელი, ხოლო ბლეილერისა და ლემანის გამოთვლებით — თეთრი (123, 263). ცალკეულ მწერალთა მიერ ერთი და იმავე ხმოვნის სხვადასხვა ფერთან დაკავშირება მიუთითებს, რომ საქმე გვაქვს სუბიექტურ კონცეფციასთან, რასაც ექსპერიმენტული მონაცემებიც ადასტურებს.

მართალია, გალაკტიონის ლექსებში („მერი“, „გზაში“...) გვხვდება ლიტერატურული სინესთეზიის ორიოდე ნიმუში, მაგრამ ეს არ იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ პოეტს „ფერადი სმენა“ ჰქონდა.

შექმნილ სიტუაციაში ბუნებრივად დაისმის კითხვა: რატომ შეცვალა გალაკტიონმა „ცისფერი“? მიუთითებენ, რომ „პოეტს ამ პერიოდის ლექსებში ისე ხშირად აქვს გამოყენებული „ცისფერი“, რომ არ შეიძლება არ ეგრძნო ამ სიტყვის გაუფასურების ზღვრამდე მისვლა“ (21). დავუკვირდეთ ამგვარ ახსნას. „ცისფერი“, მართალია, ძალიან ხშირად გვხვდება გალაკტიო-

ნის ლექსებში, მაგრამ მხატვრული ხერხი დამოუკიდებელი რეალობა კი არაა, არამედ მიმართებაა ლექსის სხვა კომპონენტებთან. ცალკე აღებული სიტყვა „ცისფერი“ მხატვრულად ნეიტრალურია, მისი პოტენციური შესაძლებლობანი კონტექსტში მჟღავნდება. კონტექსტს შეუძლია არაჩვეულებრივად შეზღუდოს სიტყვა, წინ წამოსწიოს მხოლოდ ერთი განსაზღვრული ნიშანი, მაგრამ, ამავე დროს, — განუზომლად გააფართოვოს სიტყვის ფარგლები, დაუკავშიროს მას მრავალრიცხოვან ასოციაციათა წყება. „ცისფერი“ სხვადასხვა სემანტიკურ გარემოში, სხვადასხვა საგნებთან ურთიერთობაში ყოველთვის ახალ აზრობრივ და ემოციურ ნიუანსებს იძენს. ქვემოთ მოტანილ მაგალითებში „ცისფერი“ სხვადასხვა პოზიციაში გვხვდება და ამის გამო მისი მხატვრული ზემოქმედება ყველგან ინდივიდუალურია: „ბაღი ედარება ცისფერ მოგონებას“, „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“, „ველად ყრია ლურჯი კომში და ცისფერი ატამი“, „ეს არის სული დამწყვდეული ცისფერ ბადეში“, „და საღამო მდინარის, გახელილი ცისფერად“. ნათქვამს ისიც უნდა დაემატოს, რომ გალაკტიონს არასდროს უარუყვია „ცისფერი“ და შემდეგშიც ამ ფერის ერთგული დარჩა.

ჩვენს წინაშე ისევ თავდაპირველი კითხვა დგას: როგორ ავხსნათ „ივლისისფერი ყინვა“?

სანამ ამ კითხვაზე ვუპასუხებდეთ, საჭიროა შევისწავლოთ ლექსის მხატვრული სისტემა და ცალკეულ დეტალებზე ვიმსჯელოთ მხოლოდ ამ სისტემიდან გამომდინარე.

ლექსის დასაწყისი ზამთრის ღამეული პეიზაჟის პოეტურ ფიქსაციას წარმოადგენს. მხატვრულ სახეებში გარდაქმნილი ემპირიული სინამდვილე ისეა მოწოდებული, რომ ლექსის მაორგანიზებელი „მეს“ მიმართება ობიექტივირებული მოვლენებისადმი შენიღბულია; „მეს“ მოჩვენებითი ნეიტრალობა თხრობითი ინტონაციით არის ხაზგასმული:

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით!
სითეთრე შვენის მაღალ მწვერვალებს,
უით სასძლოს ფარჩა და ალმასები.
მოკრიალებულ ჰაერში ოდეს
გულცივად ბრწყინავს ფარჩა ნათელი...

ამ მომენტიდან „მე“ სააშკარაოზე გამოდის და თან მოაქვს დაძაბული, ემფატიკური ინტონაცია, რომელიც „მეს“ შინაგან მღელვარებას შეესაბამება. იქმნება ინტონაციური მწვერვალი:

ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
გადაზნექილი სიზმრების წელი!

მხატვრული სახის თავისებურება (სიზმრის „გასაგნება“, პლასტიკური პოზა — „გადაზნექილი სიზმრების წელი“) და თვალშისაცემი ემფატიკურობა საჩინოს ხდის ამ ორი სტრიქონის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ლექსის სტრუქტურაში. მკითხველი ცდილობს გაერკვეს, რა იგულისხმება აქ, — ზამთრის პეიზაჟის სიზმარეული აღქმა, თუ რეალობას მოწყვეტილი პოეტური ხილვა. ლექსის მომდევნო სტრიქონები ცხადყოფს, რომ პოეტური სიზმარეთი რეალობის ანარეკლი კი არ არის, არამედ მინიშნებაა შორეულ, უცნობ სამყაროზე:

მკრთალი ვარდები დასცვივა ხელებს,
ჩამოიშლება შუქი — პირბადე
და უ ც ნ ო ბ ღამის შ ო რ საკურთხეველს
უნდა ვუხმობდე განთიადამდე.

ლექსის დასკვნითი ოთხტაეპედი პოეტური ინტერპრეტაციაა ცნობილი სიმბოლისტური დევიზისა: „A realibus ad realiora“ — „რეალურიდან ზერეალურისაკენ!“ (93, 156):

დგას გაყინულთა ოცნებათ კრება:
მთა თეთრი, როგორც მაღალი რაში
და უ ჩ ვ ე ვ ნ ა თ ე ლ ს ეალერსება
ჩ ვ ე უ ლ ს ი ც ი ვ ი ს მძინარებაში.

ჩვენს წინაშეა კონცეფცია: ემპირიული სინამდვილე („ჩვეული სიცივე“) — ირეალური ქვეყანა („უჩვევი ნათელი“). სამყაროს ერთიანობის აღდგენა, დუალიზმის დაძლევა ხდება ობიექტური სინამდვილისა და პოეტის სუბიექტური ხილვების შერწყმით — ჩვეული სიცივიდან უჩვევი ნათელისაკენ.

ამრიგად, ლექსში რეალიზებულია სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი. ამ თვალსაზრისით, ლექსის პირველი სტრიქონები მხოლოდ „ზამთრის ღამეული პეიზაჟის ფიქსაცია“ როდია, როგორც ანალიზის საწყის სტადიაზე გვეგონა, არამედ ირეალური ქვეყნის იდუმალებათა ანარეკლიც. ლექსის საერთო ხასიათი უფლებას გვაძლევს „ივლისისფერი ყინვა“ განვიხილოთ სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში.

დავუკვირდეთ „ივლისისფერი ყინვის“ პირველსახეს — „ცისფერი ყინვა“. ეპითეტი „ცისფერი“ ორგანულად ეთვისება „ყინვის“ ფეროვნებას, ამიტომ მსაზღვრელ-საზღვრულის ასეთი დაკავშირება გამართლებულია ლოგიკურადაც და ემოციურადაც. „ცისფერი“ უშუალოდ ასახელებს „ყინვის“ ფერს, ხოლო „ცისფერი ყინვა“ საგანთა რეალურ ურთიერთობას ასახავს. მაგრამ ამ შემთხვევაში გალაკტიონისათვის მთავარია არა რეალურ ურთიერთობათა კოპირება, არამედ ირეალურ, მიღმა სამყაროზე მინიშნება. „ცისფერი ყინვა“ იცვლება „ივლისისფერი ყინვით“.

„ივლისისფერი“ სიმბოლისტური სიტყვათქმნადობის საინტერესო ნიმუშია. ა. ბელის მიხედვით, სიტყვათქმნადობის უმაღლესი სტადია არის ალუზიის, მინიშნების სტადია, როცა ორი საგნის შეჯახებით იქმნება ახალი, მესამე საგანი (60, 446). „ივლისისფერი“ ორი სიტყვის („ივლისი“, „ფერი“) შეერთებით არის მიღებული. შემადგენელ ნაწილებს თავისთავადი ლექსიკური მნიშვნელობა აქვთ: „ივლისს“ უკავშირდება დროის გაგება, „ფერს“ — ფეროვნება. ამ სიტყვების სემანტიკურ

ველებს არ გააჩნიათ არც ერთი შემხები წერტილი, ამიტომ მათი გაერთიანება კომპოზიტად („ივლისისფერი“) ხორციელდება საგნობრივ და კაუზალურ მნიშვნელობათა იგნორირების გზით. ამის გამო „ივლისისფერი“ კიდეც არის ფერი და არც არის. იგი დროს არ აღნიშნავს, მაგრამ ასოციაციურად მაინც ინარჩუნებს დროის წარმოდგენას. მდგრადი ლექსიკური მნიშვნელობის სანაცვლოდ წინა პლანზე გამოდის ლექსიკური შეფერილობა და მასთან დაკავშირებული ასოციაციები. „ივლისისფერს“ „ივლისთან“ დაკავშირებული წარმოდგენებით დისონანსი შეაქვს ფრაზის სემანტიკაში, ხოლო „ყინვასთან“ მიმართებაში იგი ალოგიზმს ქმნის. ამ ალოგიზმის ახსნა შესაძლებელია სიმბოლისტური პოეტიკის ფარგლებში. სიმბოლისტები არ გაურბიან ყველაზე თვალსაჩინო შეუსაბამობასაც კი, ოღონდ საჭირო განწყობილება შექმნან, ოღონდ ირეალურ არსებობაზე მიანიშნონ. „ივლისისფერი ყინვა“ სიმბოლისტურ პოეტიკაში ფართოდ გავრცელებული კატაქრეზის საინტერესო ნიმუშია. ვ. ჟირმუნსკი, რომელმაც სპეციალურად შეისწავლა ეს ხერხი ალექსანდრე ბლოკის შემოქმედებაში, მიუთითებს, რომ ბლოკი არ გაურბის ლოგიკურ წინააღმდეგობას სხვა სიტყვების რეალურ, საგნობრივ შინაარსთან. პოეტი თითქოს განზრახ უსვამს ხაზს შეუსაბამობას, რათა შექმნას ირაციონალობის, ზერეალურობის, ფანტასტიკურობის შთაბეჭდილება (90, 55).

მაშასადამე, „ცისფერის“ შეცვლა „ივლისისფერით“ გამომდინარეობს ლექსის საერთო ჩანაფიქრიდან: რეალურ ურთიერთობათა ამსახველ „ცისფერ ყინვას“ ცვლის „ივლისისფერი ყინვა“, როგორც გამონაკრთომი ირეალობისა.

მიუთითებენ, რომ „მეორე წიგნზე მუშაობის დროს გალაქტიონი ეუფლება მოვლენათა გასაიდუმლოების ხელოვნებას და ამას თავის შემოქმედებით პრინციპად ხდის. ადრე დაწე-

რიელ ლექსებს იგი ამ თვალსაზრისით ასწორებს კიდეც („მერი“). ზოგიერთი ლექსის რედაქციულ სხვაობაზე დაკვირვება ნათელყოფს, აგრეთვე, ერთ საინტერესო გარემოებას. ლექსის პირველ ვარიანტს, როგორც რეალურ შთაბეჭდილებათა უშუალო ანარეკლს — უფრო მეტად ეტყობა კონკრეტულ სინამდვილესთან სიახლოვე; სახეები უფრო საგნობრივი და ხელშესახებია. როცა პოეტი მეორედ და მესამედ უბრუნდება ლექსს, მაშინ, სადაც კი შესაძლებელია, მთლიანად სპობს კვალს რეალური შეგრძნებისას, რომელთაც მას პირველი შემოქმედებითი ბიძგი მისცეს“ (33, 79).

„ალვები თოვლში“ რომ შევადაროთ მის პირველ ვარიანტს — „ალვის ხე თოვლში“, ვნახავთ, რომ აქ სწორედ ზემოაღნიშნული ტენდენციაა გატარებული. საგნები კარგავენ მატერიალურობას, კონკრეტულობას და განყენებულ, აბსტრაქტულ სახეებად გარდაიქმნებიან. შევადაროთ:

შვენის ბეჭედი ალვის მწვერვალებს...
სითეთრე შვენის მაღალ მწვერვალებს...

გადაზნექილი ალვის ხის წელი...
გადაზნექილი სიზმრების წელი...

სათაურის ძიებაც ამ ტენდენციას ადასტურებს: „საახალწლო“, „ზამთრის ღამე“, „ალვის ხე თოვლში“, დაბოლოს, „ალვები თოვლში“.

საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი, უშუალოდ დაკავშირებული ჩვენთვის საინტერესო მხატვრულ სახესთან. ლექსის პირველი ორი სტრიქონი სამი რედაქციითაა ცნობილი:

თოვლით დაფარულ ველებს და ჭალებს
მთვარე ანათებს, ბრწყინავენ მთები.

(ავტოგრაფი)

როდესაც მთვარე თოვლიან ალვებს
ათრობს ცისფერი ყინვის თასებით.

(1916 წ.)

დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს
ივლისისფერი ყინვის თასებით.

(1919 წ.)

სხვაობა პირველ და უკანასკნელ ვარიანტებს შორის კარგად მიუთითებს იმ ცვლილებაზე, რაც სამყაროს მხატვრული ათვისების პროცესში მოხდა. ვიზუალური აღქმა, საგანთა ემპირული ასახვა ადგილს უთმობს შინაგან პოეტურ ხილვას, გართულებულ მეტაფორულ აზროვნებას.

ყველა ეს ფაქტი უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ჩვენთვის საინტერესო მხატვრული სახე იცვლება ლექსის საერთო ჩანაფიქრის კვალობაზე და ეს ცვლილება შეესაბამება ამ პერიოდში (1915—1919 წწ.) არსებულ ტენდენციას. აქ უკვე დაისმის კითხვა, რატომ ჩნდება მაინცადამაინც ფორმა „ივლისისფერი“?

ჩვენი აზრით, აღნიშნული ფორმის შექმნაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სმენით ფაქტორს, იმ მუსიკალურ გარემოს, რომელშიც მოქცეულია „ივლისისფერი“. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა „ივლისისფერის“ მიმართება საზღვრულ სიტყვასთან — „ყინვის“. ფორმა „ყინვის“ „ი“ ტონალობაზეა აგებული. „ივლისისფერის“ „ი“ ტონალობა საზღვრული სიტყვის ტონალობას უთანხმდება. საერთოა აგრეთვე თანხმოვანი „ვ“.

მაგრამ არის ეს საკმარისი ჩვენი თეზისის გასამართლებლად? არა, რადგან ამ პირობას სავსებით აკმაყოფილებს „ივნისისფერიც“, რომელიც როგორც მინიშნების ხასიათით, ისე მეტრულად და ტონალურად ანალოგიურია „ივლისისფერისა“. ამ უკანასკნელი ფორმის მთელი უპირატესობა ის არის, რომ იგი თავის „ვლ“ კომპლექსით უკავშირდება წინმავალი ტაეპის ბოლო სიტყვას — „ალვებს“. იქმნება შესანიშნავი მუსიკალუ-

რი გადასვლა: „...თოვლიან ალვებს ივლისისფერი.“ ორივე სტრიქონი გაუმჯობესებას განიცდის ევფონიურად. თავდაპირველი ტექსტიდან ამოვარდება სიტყვა „როდესაც“, რომელსაც თავისი ფონიკით დისონანსი შეაქვს საერთო ჟღერადობაში. მის ადგილს იკავებს ფორმა „დაათრობს“, რომელიც ბგერით კავშირს ამყარებს მომდევნო სიტყვასთან: „დაათრობს მთვარე“, აძლიერებს მთელი პირველი სტროფის „ა“ ტონალობას: „დაათრობს მთვარე თოვლიან ალვებს“. „ივლისისფერის“ ჩასმა „ათრობს“ ფორმის მაგივრად და „ცისფერის“ ამოღება, რომელსაც საზღვრულ სიტყვასთან („ყინვის“) ბგერითი კავშირი არა აქვს, არა მარტო აძლიერებს მთელი ტაეპის „ი“ ტონალობას: „ივლისისფერი ყინვის თასებით“, არამედ თავისი „ვლ“ კომპლექსით უთანხმდება წინმავალ „თოვლიან ალვებს“. „ა“ ტონალობიდან ჰარმონიულად გადავდივართ „ი“ ტონალობაზე.

„ივლისისფერის“ შექმნაში რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს „ალვებს“, ამას მხარს უჭერს ერთი გარემოება. ალვა გალაკტიონის საყვარელი სახეა. პოეტი მარტო ალვის ტანადობით კი არ არის მოხიბლული, არამედ სიტყვა „ალვის“ შინაგანი მუსიკითაც. გალაკტიონი ხშირად იმეორებდა: ყოველ საგანს თავისი მუსიკა აქვს, ჭეშმარიტი პოეტი სწორედ ამ მუსიკას ეძებსო. თუ ლექსების პირველ კრებულში (1914 წ.) ალვა მხოლოდ ატრიბუტის როლში გამოდის (ალვის ხე, ალვის ტანი, ალვის ხეივანი, ალვის მწვერვალი), მისი მუსიკა ჯერ მიკვლეული არ არის, შემდგომ ხანებში უკვე გაბატონებულია ფორმა „ალვა“. პოეტმა მიაგნო საგნის მუსიკას და სადაც კი იყენებს „ალვას“, იგი ყველგან ევფონიურად მოტივირებულია.

ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებენ „ივლისისფერის“ შექმნას და რომლებიც ჩვენ განცალკევებულად განვიხილეთ, შემოქმედებით პროცესში, ცხადია, ერთობლივად მოქმედებენ.

გალაკტიონი ფიქრობს, რეალური ურთიერთობა შეცვალოს მინიშნებით. იგი უარს ამბობს „ცისფერზე“, მაგრამ სურს შეინარჩუნოს ფერის ნიუანსი. ამ დროს „თოვლიანი ალვის“ მუსიკა უკარნახებს ფორმა „ივლისს“, რომელიც უერთდება ფერს და პოეტისათვის იდეალურ ვარიანტს ქმნის...

ევფონია და მწერლის შემოქმედებითი პოზიცია

ევფონია, ისე როგორც პოეტური სისტემის ყოველი ელემენტი, ისტორიული მოვლენაა და მისი ფუნქციების განსაზღვრა შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიული ანალიზის ასპექტში. „არ არსებობს ლექსის ზოგადი კატეგორია, არ არსებობს სტილის ზოგადი კატეგორია. ისინი კონკრეტულ ფორმაში არსებობენ ყოველთვის ისტორიულ ფონზე", — წერდა ბ. ტომაშევსკი (126, 497). აღიარებული საბჭოთა ლექსმცოდნის ეს დებულება დიდმნიშვნელოვანია ევფონიის კვლევისათვის: ზოგადად აღებული ევფონია, ევფონია, როგორც ასეთი, არ არსებობს. იგი შედის ამა თუ იმ მხატვრულ სისტემაში და იმ ზოგად კონცეფციას ექვემდებარება, რომელზედაც აიგება მხატვრული ნაწარმოები. ევფონიის ფუნქციური დანიშნულების კვლევა მოითხოვს იმ ისტორიულ-კულტურული ფონის გათვალისწინებას, რომელზეც პროეცირდება ესა თუ ის ქმნილება.

მწერლის შემოქმედებითი პოზიცია, სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათი გავლენას ახდენს ევფონიაზე. იგი ექვემდებარება იმ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ კრედოს, რომელსაც ემსახურება პოეტი. ახალი მეთოდისა თუ ლიტერატურული მიმდინარეობის დაბადება, წამყვანი ჟანრის შეცვლა, რაც ისტორიული განვითარებით არის შეპირობებული, იწვევს ევფონიისადმი დამოკიდებულების ცვლილებას. ფონიკის ხვედ-

რითი წონა მხატვრულ ნაწარმოებში იზრდება, ან კლებულობს. ზოგადი მხატვრული კონცეფცია ასახვას პოულობს ლექსის ევფონიურ ორგანიზაციაში, ამიტომ ბგერითი მოწესრიგება, როგორც გარკვეული ტენდენცია, როგორც განსაზღვრული სტილური ნიშანი, გარკვეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ კონცეფციაზე, გარკვეულ მიმდინარეობაზე მიგვანიშნებს.

რუსი რომანტიკოსი პოეტი კ. ბატიუშკოვი ჰომეროსის მთარგმნელის ნ. გნედიჩისადმი გაგზავნილ წერილში ჩიოდა: „... რა არის ეს „ы“? რაა „ш“, „щ“, „шний“, „щний“, „три“, „тры“? ო, ბარბაროსები!“ (55, 30).

კ. ბატიუშკოვთან შორეული პოლემიკის ექოდ გამოისმის ვლ. მაიაკოვსკის სტრიქონები:

Есть еще хорошие буквы:
Эр,
Ша,
Ща.

ერთი და იმავე ბგერებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულება კონკრეტული გამოხატულებაა პოეზიის არსისა და დანიშნულების განსხვავებული გაგებისა. კ. ბატიუშკოვისათვის პოეზია „წარმოსახვის, მგრძნობელობისა და მეოცნებეობის“ შეერთებაა, რომელიც „გამოთქმის სიწმინდეს, ფრაზის მოქნილობასა და სინარნარეს“ მოითხოვს (55. 340. 364), პოეზია ტკბობის საგანია.

ვლ. მაიაკოვსკის რევოლუციური ტემპერამენტი ვერ ურიგდება სალონურ დახვეწილობასა და სალუქობას. პოეზია მისთვის მძლავრი იარაღია პროლეტარული რევოლუციის ბარიკადებზე. ლექსი „იტალიური ბგერების“ ჰარმონიული შეხამება კი არაა. არამედ დინამიტია, მტრის ბანაკში გადატყორცნილი. ნაცვლად „მუსიკალური“ სიტყვებისა საჭიროა მებრძოლი სიტყვა, ბგერათა გამომსახველი, ექსპრესიული ორგა-

ნიზაცია, რომელიც პოეტურ ფრაზას ძალასა და ენერგიას მისცემს.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც ქმნის პოეტი, ბგერებისადმი, ლექსის ევფონიისადმი დამოკიდებულებაშიც აისახება. შემოქმედებითი პოზიცია, ესთეტიკური კრედო ფონიკასაც იმორჩილებს, გავლენას ახდენს მის სპეციფიკაზე. ქვემოთ შევეცდებით ვაჩვენოთ ამ გავლენის ხასიათი რამდენიმე ლიტერატურული მიმდინარეობის მაგალითზე.

ევფონიის კულტივირება სიმბოლისტურ პოეზიაში ცნობილი ფაქტია. ფონიკისადმი განსაკუთრებული ყურადღება უშუალოდ გამომდინარეობს მხატვრული კონცეფციის სპეციფიკიდან. ამდენად, ევფონიის როლის გარკვევისათვის სიმბოლისტთა შემოქმედებაში არსებითი მნიშვნელობა აქვს მათს ზოგად ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ შეხედულებებში გარკვევას.

სამყაროს სიმბოლისტური მოდელი დუალისტურია: რეალური, ფენომენალური ქვეყანა — იდეალური, ნოუმენალური სამყარო. ჭეშმარიტია მიღმა, იდეათა სამყარო, ხოლო ხილული, მატერიალური სამყარო მხოლოდ უხეში ანარეკლია იდეათა სამყაროსი. თითოეულ მათგანს შემეცნების სპეციფიკური გზა აქვს. ფენომენალური ქვეყანა შეიმეცნება ლოგიკური გზით, ხოლო ნოუმენალური სამყარო — ინტუიციის მეშვეობით. შემეცნების პირველი ფორმა მეცნიერების კუთვნილებაა, ხოლო მეორე — ხელოვნებისა. ხელოვნების დარგებიდან ირეალურ სამყაროს ყველაზე უკეთ მუსიკა ასახავს, როგორც ყველაზე ალოგიკური ხელოვნება. ა. შოპენჰაუერის აზრით, ხელოვნების ყოველი დარგი მოვლენათა ანაბეჭდით არის დაღდასმული. მხოლოდ მუსიკაა უშუალო ანაბეჭდი საგნისა თავის თავში, მხოლოდ მუსიკა ასახავს სრულყოფილად ტრანსცენ-

დენტურს (99, 362). რადგან ირეალური ქვეყნის მოხილვაში მუსიკას ვერავინ უწევს მეტოქეობას, სიმბოლისტებმა წამოაყენეს დებულება ხელოვნების ყოველი დარგის მუსიკასთან დაახლოებისა. პ. ვერლენის ცნობილ დევიზს — „მუსიკა — უპირველეს ყოვლისა!“ ს. მალარმემ შოპენჰაუერის მოძღვრების გაცნობის შემდეგ დასაბუთებული სახე მისცა, აღიარა რა ეს მოძღვრება სიმბოლისტური ხელოვნების საფუძვლად (99, 362).

შოპენჰაუერის მოსაზრებებმა ხელოვნების განსაკუთრებულ შემეცნებით როლზე, მუსიკის ფეტიშიზაციამ დიდი გავლენა მოახდინა რუს სიმბოლისტებზე, რაც აშკარად გამოვლინდა მათს თეორიულ ნააზრევში. მაგალითად, ა. ბელი წერდა: „უახლოვდება რა მუსიკას, მხატვრული ნაწარმოები ხდება უფრო ღრმა და ფართო. ხელოვნების ყოველ დარგს ამოსავალ პუნქტად აქვს სინამდვილე, ხოლო საბოლოოდ — მუსიკა, როგორც წმინდა მოძრაობა“ (60, 153). კ. ბალმონტი ამბობდა, „პოეზია შინაგანი მუსიკაა“ (53, 19), ხოლო ალ. ბლოკი განმარტავდა: „მუსიკა ქმნის სამყაროს. ის სამყაროს სულიერი სხეულია (духовное тело), აზრია (დენადი) სამყაროსი“ (62, 150). სიმბოლისტებისათვის მუსიკა იქცა მთავარ ტონად ხელოვნებაში, რომელთან შედარებითაც ხელოვნების სხვა დარგები მხოლოდ ობერტონებია.

პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების ამოცანამ სიმბოლისტები ლექსის ფონიკისადმი ყურადღებიანი გახადა. მათ განსაკუთრებული მზრუნველობა გამოიჩინეს ლექსის ბგერითი მოწესრიგების მიმართ, რამდენადაც ეს მუსიკასთან დაახლოების და ამ გზით ტრანსცენდენტურის მოხილვის შესაძლებლობას იძლეოდა. მაგრამ სიმბოლისტური ლექსის მუსიკალობის საკითხი ერთ აუცილებელ და პრინციპულ განმარტებას მოითხოვს. სიმბოლისტებისათვის ევფონიური ორგანიზაცია იყო არა

ერთადერთი, არამედ მხოლოდ ერთი მომენტი პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების თვალსაზრისით. ლექსის მუსიკალობა არ გულისხმობდა მხოლოდ ევფონიას. ეს საგრძნობია თვით პ. ვერლენის ლექსიდან „პოეტური ხელოვნება“:

Риторике сломай ты шею!
Не очень рифмой дорожи...

ვერლენის ასეთი „სასხვათაშორისო“ დამოკიდებულება რითმისადმი, ამ მძლავრი ევფონიური მოვლენისადმი, მიუთითებს, რომ ფონიკა არ იყო წამყვანი ფაქტორი მუსიკალობის მისაღწევად. მუსიკასთან დაახლოების პერსპექტივა ისახებოდა არა იმდენად ბგერათა შეხმატკბილებაში, რამდენადაც პრინციპში:

Одни оттенки нас пленяют,
Не краски, цвет их слишком строг!
(66, 102).

„არა ფერი, არამედ — ნიუანსი!“ — ეს იყო ძირითადი გზა სიმბოლისტური პოეზიის მუსიკასთან დაახლოებისა.

სიმბოლისტთა აზრით, სიტყვა თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით უკავშირდება გარესინამდვილეს, მოჩვენებით რეალობას, ამიტომ ისინი ცდილობენ სიტყვის გათავისუფლებას ამ კავშირისაგან, სიტყვის გარდაქმნას ნიუანსად, მინიშნებად. აქედან იღებს სათავეს სიმბოლისტური პოეტიკის არსებითი ნიშანი — სიტყვათა ალოგიკური შეერთება, რის შედეგადაც ლექსიკური ერთეულები კარგავენ ძირითად მნიშვნელობას.

გ. ტაბიძის სტრიქონში „სტიროდა სული ცისფერ ღვინოებს“ სინტაგმა „ცისფერ ღვინოებს“ სიმბოლისტური სიტყვათშეერთების ტიპიური ნიმუშია. ალოგიკური დაკავშირება სიტყვებისა „ცისფერი“ და „ღვინო“ თითოეულ მათგანს ათავისუფლებს კონკრეტული, საგნობრივი მნიშვნელობისაგან, ხოლო ამ გზით შექმნილი სახე — „ცისფერი ღვინოები“ — რაღაც

უჩვეულობის, „არაქაურობის“ იერს იღებს. სახის მიღმა იხსნება უსასრულო პერსპექტივა, რომელიც ჩვენს გონებრივ თვალსაწიერს სცილდება. „ცისფერი ღვინოები“ თავისი კონკრეტულობით კი არ ზემოქმედებს, არამედ განუსაზღვრელის, იდუმალის შეგრძნებას იწვევს. სიტყვის საგნობრივი კონტურები ქრება, იგი სიტყვათა ნიუანსირებული თამაშით იცვლება. სიტყვა არ ასახელებს, ის მიგვანიშნებს. სიმბოლო, როგორც ინტუიციურად შემეცნებული ტრანსცენდენტურის რეალიზების საშუალება, მინიშნების პრინციპს ეფუძნება. თავისი განუსაზღვრელობით, მრავალმნიშვნელოვნებით ის სწორედ მუსიკას უახლოვდება. „სიმბოლოდან იფრქვევა მუსიკა“ — ამბობდა ბელი (56, 225). როდესაც სიმბოლისტები ქმნიდნენ მინიშნების პოეტიკას, როდესაც მალარმე ამტკიცებდა: „ლიტერატურას არა აქვს სხვა მიზანი, გარდა მინიშნებისა“ (98, 12), როდესაც ვიაჩ. ივანოვი კატეგორიულად აცხადებდა: „მე სიმბოლისტი არა ვარ, თუ ჩემი სიტყვები უდრის თავის თავს, თუ ის არ არის ექო სხვა ბგერებისაო“ (93, 153), ხოლო ვ. ბრიუსოვი სიმბოლიზმს განსაზღვრავდა, როგორც „მინიშნების პოეტიკას“ (121, 12), არსი ყველგან ერთი იყო: სიტყვიერი ხელოვნების დაახლოება მუსიკალურ სტრუქტურასთან, მუსიკის არაკონკრეტულ, განუსაზღვრელ ბუნებასთან.

სიმბოლისტური პოეზიის ლტოლვა მუსიკისაკენ უმთავრესად სიმბოლოს განუსაზღვრელობაში, სახეთა დენადობაში მჟღავნდება. ეს არის მუსიკასთან დაახლოების არსებითი, პრინციპული მომენტი ლექსის ევფონიურ ორგანიზაციასთან შედარებით. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ ამ პოზიციიდან შეიძლება აიხსნას ის ფაქტი, რომ ქართველ სიმბოლისტთა, „ცისფერყანწელთა“, შემოქმედებაში არ შეიმჩნევა რაიმე აშკარად გამოვლენილი სწრაფვა ევფონიური მოწესრიგებისაკენ. ცხადია, ქართველი სიმბოლისტები კარგად იცნობდნენ როგორც

ფრანგი, ისე რუსი სიმბოლისტების შეხედულებებს მუსიკის შესახებ, მაგრამ მათ, თავიანთი ინდივიდუალური პოეტური ბუნების შესაბამისად, ევფონიური ორგანიზაციის სანაცვლოდ, აირჩიეს პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების მეორე, „სახეობრივი მუსიკის“ გზა. სტრიქონთა ბგერითი მოწესრიგება ქართველ სიმბოლისტთა ლექსებში სპორადული მოვლენაა (პ. იაშვილის გამოკლებით).[1] რამდენიმე ნიმუში ვ. გაფრინდაშვილის პოეზიიდან:

ისევ მაღრიბის მალაღურებს ემალაღურა.
(„დაისი მესამე“)

უსიტყვო მღერით დამატყვევებს უცხო ფანტომი.
(„ორეულებთან შეხვედრა ხიდზე“)

ძვირფასი ქვების ჭიმერები ჭროლას მართავენ.
(„ჭიმერების მარუსა“)

სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელ „სახეთა დენადობაზე“ იმიტომ შევჩერდით, რომ ხშირად სიმბოლისტთა მუსიკისადმი ლტოლვის გამოხატულებად მხოლოდ ლექსის ევფონიურ ორგანიზაციას მიიჩნევენ. ის, რომ „სახეთა დენადობა“ სპეციფიკური ნიშანია სიმბოლისტური პოეზიისა, ხოლო ევფონია ფაკულტატიური მოვლენაა, თავისთავად მიუთითებს მათს ხვედრით წონაზე ლექსის მუსიკასთან დაახლოების პროცესში. მაგრამ მუსიკისაკენ ლტოლვა რომ მარტო „სახეთა დენადობაში“ არ გამოიხატება, კარგად ჩანს სიმბოლისტური ლექსის დახასიათებიდან: „სიმბოლისტებისათვის ლექსი იყო უპირატესად „მუსიკალური“ ჟღერადობის მოვლენა. სიტყვა ითრგუნებოდა რიტმით, იგი აღიქმებოდა მხოლოდ როგორც მასალა, რომელშიც ხორცს ისხამდა სიტყვის გარეშე აჟღერე-

[1] შდრ. მ. აბულაძე: „ტ. ტაბიძის ლექსები... ნაკლებევფონიურია“ (13, 58). „ვ. გაფრინდაშვილის ლექსები... ნაკლებევფონიურნი არიან“ (38, 58—59).

ბული რიტმულ-მელოდიური ჩანაფიქრი. ფრაზა ემორჩილებოდა რიტმს, სამეტყველო ინტონაცია — სალექსო მღერადობას, სიტყვა — ბგერით შერჩევას... ფრაზა, როგორც ასეთი, მათ ლექსში არ იყო“ (143, 106—107). სიმბოლისტთა მთელი შემოქმედება მიმდინარეობდა მელოდიური საწყისის დომინანტობით და ევფონიაც მის სამსახურში იდგა. სიმბოლისტთა გატაცება ლექსის ევფონიური მოწესრიგებით უშუალოდ უკავშირდებოდა მათს მისწრაფებას მუსიკისაკენ, ეს უკანასკნელი კი ირაციონალური სამყაროს მოხილვისა და გამოხატვის იდეალურ საშუალებად იყო მიჩნეული. მაგრამ რა ფუნქციას აკისრებენ სიმბოლისტები ევფონიას კონკრეტულად?

ჩვენ სპეციალურად აღარ შევჩერდებით სიმბოლისტური აზროვნებისათვის ისეთ ნიშანდობლივ მოვლენაზე, როგორიცაა ბგერათა სიმბოლიზაცია. გვინდა მხოლოდ აღვნიშნოთ, რომ ბგერათა სიმბოლური გააზრება არ იყო მხოლოდ თეორიული დეკლარაცია, სიმბოლისტები მას პრაქტიკულად ახორციელებდნენ. ა. ბელი წერს: „მე, მაგალითად, ვიცი, რომ „პეტერბურგის“ შინაარსი წარმოიშვა л-к-л — пп-пп-лл ბგერებიდანო“ და იძლევა ამ ბგერების სიმბოლური შინაარსის ახსნას რომანთან მიმართებაში (95, 110). ა. ვექსლერის მტკიცებით, ა. ბელის „ეპოპეის“ ბგერით წყობაში იკითხება ნაწარმოების ძირითადი აზრი, თუ გავითვალისწინებთ ბგერათა იმ მნიშვნელობებს, რომელიც ბელიმ მათ „გლოსოლალიაში“ მიაკუთვნაო“ (70). ეს ფაქტები იმაზე მეტყველებს, რომ ხელოვნური ბგერითი „ენა“, რომელიც ბელიმ შეიმუშავა, სათანადოდ გამოიყენა კიდეც. ბგერითი ორგანიზაცია მის ნაწარმოებებში უბრალო მუსიკალური აკომპანემენტი კი არ არის, არამედ სახე-სიმბოლოთა სისტემაა, რომელიც ევფონიურად განსაზღვრაეს და განაზოგადებს თემას. ფონიკის ასეთი ფუნქციით გამოყენება ეფუძნება სიმბოლისტთა ზოგად მხატვრულ

კონცეფციას და ბგერათა დანიშნულება ჩვენთვის გასაგები ხდება მხოლოდ ამ კონცეფციის ფონზე.

სიმბოლისტები ცდილობდნენ სიტყვის პირველყოფილი, ორმაგი ძალის გამოცოცხლებას. ცნობილი ფრანგი სიმბოლისტი რენე ჰილი სიტყვის იდეოგრაფიის პარალელურად ფონეტიკური მხარის აღორძინების ამოცანას სახავდა. იდეა, მისი აზრით, უნდა გამოხატულიყო ფონიკაში (77). ჰილმა შექმნა ე. წ. „ინსტრუმენტირების თეორია“, რომელიც, ერთი მხრივ, რემბოს „ხმოვნებში“ წამოყენებულ იდეას ავითარებდა, ხოლო, მეორე მხრივ, თანხმოვანთა ჟღერადობას აიგივებდა ორკესტრის ამა თუ იმ ინსტრუმენტთან. მაგალითად, თანხმოვანი „r“ შეერთებული წითელი ფერის „o“ ხმოვანთან, ჰილის აზრით, შეესაბამებოდა საქსაფონის ხმას და ძალაუფლებისა და დიდების იდეებს გამოხატავდა. ამ მოძღვრების ძირითადი აზრი ის იყო, რომ სიტყვას, გარდა საკუთრივი აზრისა, ეძლეოდა კიდევ სხვა, ბგერით შედგენილობაზე დამოკიდებული მნიშვნელობა. რ. ჰილს შესაძლებლად მიაჩნდა სიტყვით გადმოცემული აზრის გაძლიერებაც და შეცვლაც: სიტყვის გარეფორმის შესაბამისი ინსტრუმენტირება აზრს აძლიერებს, ხოლო ამ ფორმის საპირისპირო ინსტრუმენტირება, პირიქით, სიტყვის აზრს ცვლისო (86, 202—203).

რ. ჰილის მოსაზრებანი, რასაკვირველია, მცდარი იყო, მაგრამ ჩვენთვის არსებითი ისაა, რომ იგი აცოცხლებდა „ბგერითი მაგიის“ უძველეს ტრადიციას, რეალურად თვლიდა აზრის შეცვლას ბგერითი ზემოქმედებით.

პოეზიის, როგორც მაგიის, გაგება პოპულარული იყო სიმბოლისტებში. ლექსის ევფონიური ორგანიზაცია, უპირატესად, მაგიურობის ფუნქციას ასრულებდა. კ. ბალმონტი წერდა: „ლექსი, საერთოდ, თავისი არსებით მაგიურია და ყოველი ასო

მასში მაგიააო“ (53, 82). ბალმონტის ფონიკის გასაღები ამ დებულებაშია მოცემული. ავიღოთ მისი რომელიმე ლექსი:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши...
(«Камыши»).

ან:

Ландыши, лютки. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луч расцветающий.
Светлый, свободный журчащий ручей.
(«Песня без слов»).

ევფონიურ ორგანიზაციას ამ ლექსებში მაგიის ფუნქცია ეკისრება. ფონიკა აქ შინაარსისაგან დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს და თავისი მაგიური ზემოქმედებით მკითხველს ირეალობისაკენ „ეზიდება“.

ინ. ანენსკი წერს: „ბალმონტს აქვს ორი ბგერით-სიმბოლური პიესა გადმოცემული „შ-ს“ ხმაურსა და „ლ“-ს სონორობაში“ (50, 208). თუ ვიმსჯელებთ ბალმონტის ტრაქტატის მიხედვით, „შ-ს“ ადამიანური და ცხოველური, ორგანული და არაორგანული სამყაროს გამაერთიანებელი ბგერებია, ხოლო „ლ“ — სიყვარულის, სინაზის, ალერსის სიმღერაა (53, 52). დამოწმებულ ლექსებში ბგერა-სიმბოლოთა სწორედ ეს ორი სახეა გამოყენებული და სიმბოლური განმარტება, რომელსაც პოეტი აძლევდა ამ ბგერებს, პრაქტიკულად განხორციელებულია.

კ. ბალმონტის ევფონიურმა შტუდიებმა გავლენა იქონია ქართულ პოეტურ კულტურაზე. ეს გავლენა სრულიად აშკარაა, მაგალითად, ალ. აბაშელის ლექსში „განთიადის მოლოდინში“:

ნისლის ნაკვეთი ნარნარ ნიავს
ჩამქრალ ჩრდილად ჩაჰკვდომოდა,
ბუჩქნარ-ბაღში ბროლ-ბილილას
მწვანე მოლი მოჰფენოდა.

სიოს სისინს სასოება
დილის დარდით დაჰკარგოდა,
ლაჟვარდს ლანდთა ლეგიონი
გრძნეულ გროვად გაჰყოლოდა...

ლექსი თავიდან ბოლომდე ალიტერაცია-ასონანსით არის გაწყობილი. თითოეულ სტრიქონს ერთი რომელიმე ბგერა, ხმოვანი თუ თანხმოვანი, გასდევს. თავის დროზე ლექსი დიდი აღტაცებით მიიღო საზოგადოებამ. ივ. გომართელი წერდა: „საყურადღებოა აბაშელის სტილი, მისი ენა, რომელიც ნამდვილი მუსიკაა“. ამის საილუსტრაციოდ კრიტიკოსი სწორედ ზემოთ მოყვანილ ნაწარმოებს იმოწმებდა (3, XIII).

„განთიადის მოლოდინში“ ნაკლებად მუსიკალური ლექსია. სამაგიეროდ, ბალმონტისეული „ბგერითი მაგიის“ ქართულ ნიადაგზე გადმოტანის ცდა უეჭველია. შეუძლებელია ვერ შევამჩნიოთ მსგავსება აბაშელის ლექსის ფონიკასა და ბალმონტის გახმაურებული ლექსის — „Челн томленья“ ბგერით წყობას შორის:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чужды чарам черный челн.

როგორც ბალმონტის, ისე აბაშელის ლექსისათვის ნიშანდობლივია ბგერათა სპეციალური შერჩევა, ხელოვნური „მუსიკალობა“. სახის პლასტიკურობა, აზრის სინათლე მათთვის მეორეხარისხოვანი მომენტია ბგერათა „მაგიურ“ შეხმატკბილებასთან შედარებით.

ამავე პრინციპზეა აგებული ალ. აბაშელის სონეტი „შავი თმა“, რომელსაც თავიდან ბოლომდე გასდევს „შ“ ბგერის ალიტერაცია:

შენ სიშავე შენი თმისა შავ შადრევნად გადმოშალე,
შავ არშიად შეეთვისა ყელს მარმარში მოშრიალე.

შადრევანი შავად ჰკოცნის შავი ელვით აზავთებულს
ორ შავ გიშრის ორ შავ კოცონს, ორ შავ ნიშში შუქანთებულს...

ბალმონტის პოეტიკის გავლენა იგრძნობა პ. იაშვილის ლექსშიც — „ასო ლასი“:

ლეილას თვალები ელავენ ბნელიდან,
დედოფალს ახლავან მხევალნი მცველებად,
ყვავილიც მწველია ლეილას ხელიდან,
დალალნი დაშლილან ელვარე გველებად.

ასული მწველია ძველი სურნელებით,
დედოფლის ალერსი გრძელია, ძნელია;
ლეილა ლოცულობს დაღლილი ხელებით,
ჭალები გალობით ალიონს ელიან.

ლექსი „ლ“ ბგერის მუსიკით სუნთქავს. პოეტი სათაურშივე მიუთითებს მუსიკალური პიესის თემაზე, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს აქ „ლ“ ბგერის თვითმიზნური თამაშია. ავტორს განსაკუთრებული მიზანი აქვს: ლექსის ყოველი სიტყვა საერთო პოეტური ენიდანაა აღებული, სახეები ნაცნობია და მრავალგზის გადამღერებული („დალალნი დაშლილან ელვარე გველებად“, „თვალები ელავენ“, „გრძელი ალერსი“ და სხვ.). ამ ნაცნობ, მრავალგზის გამეორებულ სახეთა ფონზე ინაკვთება ევფონიური ორგანიზაცია. ბგერათა დაჟინებულ გამეორებას უჩვეულობის განცდა მოაქვს. ბგერითი სტიქია განმაახლებელ საწყისად გამოდის, რომლის მეშვეობით პოეტი ცდილობს, მკითხველს ნაცნობი სახეები სხვა სხივმოსილებით დაანახოს, ბანალობის მიღმა მაგიური, შეფარული აზრი აღმოაჩინოს.

ცნობილი საბჭოთა მკვლევარი ლ. გინზბურგი წერს: „ფონეტიკური ინსტრუმენტირება, სიმბოლისტების დეკლარაციის მიუხედავად, სულაც არ გარდაქმნიდა ლექსს მუსიკად, ხელოვნებად, რომელიც სრულიად განსხვავებული მასალით ოპერი-

რებს. ლექსის ბგერითი ორგანიზაცია, ისე როგორც ყოველივე სხვა პოეზიაში — სიტყვიერ ხელოვნებაში, იყო აზრობრივი ფაქტორი, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა სიტყვის მნიშვნელობაზე, გარდაქმნიდა ტრადიციულ პოეტურ სახეებს“ (78, 263).

გარდა იმისა, რომ აქ მართებულად არის ხაზგასმული ფონიკის როლი ტრადიციულ სახეთა გარდაქმნაში, ანგარიშგასაწევია მეორე მომენტიც: ევფონიური ორგანიზაცია სიმბოლისტურ ლექსში აზრობრივი ფაქტორიაო. ეს მოსაზრება საავსებით შეეფერება სინამდვილეს და აქარწყლებს მითს სიმბოლისტური ბგერითი მოწესრიგების თვითმიზნურობის შესახებ. თავის დროზე ვ. ბრიუსოვი წერდა: „თუ რომანტიკოსებს ფორმა თვითმიზნურად უყვართ, სიმბოლისტებმა უარყვეს ფორმის თვითმკმარი მნიშვნელობა. სიმბოლისტებისათვის ფორმა იქცა მკითხველზე ზემოქმედების საშუალებად, ამასთან, მძლავრ საშუალებად. აქედან წარმოდგება სიმბოლისტთა ზრუნვა ფორმაზე, ტექნიკაზე“ (64, 326). სიმბოლისტური პოეტური ფორმა იყო საშუალება სპეციფიკური პოეტური შინაარსის გადმოსაცემად. მართალია, შემდგომში, სიმბოლიზმის კრიზისის წლებში, ფორმალური მხარე თვითმიზნად იქცა, მაგრამ ეს იყო უკვე დაცემის, სკოლის დაშლის პერიოდი.

სიმბოლისტური მხატვრული კონცეფცია მოითხოვდა, რომ გამოსახულის უკან მდგარიყო რაღაც სხვა. ევფონია, როგორც პოეტურად მნიშვნელოვანი ელემენტი, რაღაც სხვაზე მიგვანიშნებდა და, ამდენად, აზრობრივ მოვლენას წარმოადგენდა. იგი გამოსახავდა „საიდუმლო აზრებს“, რომლის სიტყვიერი გადმოცემა სიმბოლისტებს შეუძლებლად მიაჩნდათ. სიმბოლიზმი ახდენდა ფორმის კულტივირებას, მაგრამ ის ებრძოდა ფორმალიზმს იდეალისტური შინაარსის დროშით. სიმბოლისტური ევფონიური ორგანიზაციის ფორმალიზმად გამოცხადე-

ბის ძირითადი მიზეზი ის არის, რომ მკვლევარნი ხშირად გამოდიან მხოლოდ ტექსტის მონაცემებიდან და არ ითვალისწინებენ იმ იდეურ-ესთეტიკურ წარმოდგენებს, რომელთანაც მიმართებას ამყარებს ტექსტი. მართლაც, ძნელია ახსნა მოეძებნოს ბგერათა ფეიერვერკს კ. ბალმონტის, ალ. აბაშელის, პ. იაშვილის და სხვათა ლექსებში, როცა სახეობრივი აზროვნება და ევფონიური ორგანიზაცია განცალკევებულობის ტენდენციას ავლენს. მაგრამ თუ გვინდა ფონიკის ობიექტური ფუნქციის დადგენა მათს შემოქმედებაში, ბგერათა მოწესრიგება უნდა შევაფასოთ მათივე კონცეფციის შუქზე.

ბალმონტისეული ევფონიური ორგანიზაცია, რომელიც ცალკეულ ბგერათა გამეორებას ემყარება, მარტივი სახეა სიმბოლისტური ფონიკისა. თავისი ერთფეროვნების გამო იგი უფრო მონოტონიას ქმნის, ვიდრე ცოცხალ მელოდიას. „ბალმონტი ყოველთვის და უპირველეს ყოვლისა ცალკეული სტრიქონების პოეტია“ — ამბობდა ვ. ბრიუსოვი (85, 209), ხოლო ა. ბლოკი უფრო მკაცრ შეფასებას იძლეოდა: „ბალმონტმა და მის კვალდაკვალ სხვა თანამედროვეებმა გაავულგარულეს ალიტერაცია“ (62, 179).

სიმბოლისტები ქმნიდნენ უფრო რთულ პოლიფონიას, მდიდარს შინაგანი რითმებითა და ალიტერაციებით. ევფონია, დაკავშირებული „სახეთა დენადობასთან“, განუზომლად დიღ სუგესტიურ ზემოქმედებას ახდენდა მკითხველზე, ვიდრე ბალმონტის „მაგიური“ ლექსები. დავაკვირდეთ გ. ტაბიძის ცნობილ ლექსს „Voiles“:

საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება იაგუნდი, ლალები!
საიდუმლო მღერალი, კიდევ მრავალფერ ალით:
ასეთია მფარველი — საყვარელი თვალები!

საიდუმლო ალები! ისევ მომეძალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!

ვარსკვლავებით მწირველი, ღოცვა გასაკვირველი,
ასეთია პირველი ტრფობის ინტერვალები!

სერაფიმთა ბაგეზე უნაზესი, ფაქიზი —
რაინდობად მაქეზებ შორით უმხურვალესი!
საიდუმლო ალები ზღვათა იდუმალების,
სადაც რომ იმალება შორეულთა ალერსი!

ქრება ქარში შანდალი (ოცნება შარშანდელი)
და თამაშში მანდილის ქრიან თებერვალები!
საიდუმლო ალები! ისევ დამევალება
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!

გალაკტიონის ეს ლექსი სიმბოლისტური ხასიათისაა. ნაწარმოების სათაური „Voiles“ — „ვუალები“, „პირბადეები“ გარკვეულწილად მიგვანიშნებს პოეტურ ჩანაფიქრზე. გავიხსენოთ ვერლენის „პოეტური ხელოვნება“, რომელშიც პოეზიის თემატიკის ჩამოთვლისას „ვუალიც“ არ არის დავიწყებული:

То — взор прекрасный за вуалью,
То — в полдень задражавщий свет...

სიტყვა „ვუალი“ სიმბოლისტი პოეტისათვის უკვე შინაგანად საინტერესო სახეა. ვუალი ფარდაა, რომლის მიღმა სხვა, ჩვენთვის უცნობი სიცოცხლე გამოკრთის. იგი სახე-სიმბოლოა იმ უხილავი ფარდისა, ამიერ და იმიერ სამყაროებს რომ აცალკევებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ პოეტი სიტყვას გაუცხოურებული ფორმით წარმოგვიდგენს. სიმბოლიზმის ცნობილი მკვლევარი ვ. გოფმანი უცხო სიტყვათა გამოყენების გამო წერს: „რამდენადაც გაუგებარია, ან ნაკლებგასაგები ეს სიტყვები, იმდენადვე განსაკუთრებული „მუსიკალური“ ექსპრესიის მქონეა მათი უცნობი ფონეტიკური სახე, ბგერითი მხარე, ხოლო სემანტიკა — განუსაზღვრელად ფართო და საიდუმლო“ (83, 72).

ლექსის სათაურში შემჩნეული ტენდენცია უფრო საგრძნო-

ბია ნაწარმოების სახეობრივ სისტემაში. მთელი ლექსი რაღაც იდუმალზე, შორეულზე მინიშნებით სუნთქავს. დავაკვირდეთ სახეებს: „საიდუმლო ალები“, „ზღვათა იდუმალება“, „საიდუმლოდ მღერალი“, „უმიზეზო წვალება“, „შორეულთა ალერსი“... ეს „საიდუმლოება“ თითქოს რეფრენად გასდევს ლექსს, იქმნება მინიშნებათა მთელი სისტემა. სახეები მუსიკალურად დენადია. ისინი არ გადმოგვცემენ რაიმე კონკრეტულ სურათს, ან აზრს, არამედ გვიქმნიან განუსაზღვრელ, მუსიკალურ განწყობილებას, ასოციაციათა ამოქმედების ფართო ასპარეზს. მაგრამ ლექსის საერთო სტრუქტურაში წარმმართველი როლი მაინც ევფონიას ეკუთვნის. სახე-სიმბოლო „ვუალი“ პოეტურ ტექსტშია „განფენილი“: მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტში ეს სიტყვა ერთხელაც არ არის ნახსენები, „ვ“ და „უ“ ბგერები, დომინანტური ევფონიური „ალ“ კომპლექსი, აღებული სიტყვიდან „ვუალ“, ყველგან პირბადეთა ნელ მიმოხვრას გვაგრძნობინებს. გალაკტიონის ეს ლექსი თითქოს მინიშნებათა ორმაგ სისტემას ემყარება: განმეორებადი „ვ“ და „უ“ ბგერები, აგრეთვე „ალ“ კომპლექსი დაჟინებით გვახსენებს ძირითად სახე-სიმბოლოს — „ვუალი“, ხოლო ეს უკანასკნელი თავისი არსით უკვე მოიცავს შეფარულის, მიღმა არსებულის შინაარსს.

სიმბოლისტური აზროვნების სპეციფიკა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოითხოვს სიტყვათა განტვირთვას მათი საგნობრივი მნიშვნელობისაგან და ნიუანსირებული ნიშნების წამოწევას, რაც, უპირატესად, სიტყვათა ალოგიკური შეკავშირებით მიიღწევა. მაგრამ ამ აზრობრივი ალოგიზმის, კაუზალური კავშირების უარყოფის საპირისპიროდ შეიმჩნევა სიტყვათა ევფონიური დაკავშირებისაკენ ლტოლვა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აზრის ლოგიკას ევფონიური ლოგიკა ენაცვლება. ამის მიზეზი ისაა, რომ სიმბოლისტები სიტყვათა ბგერით სი-

ახლოვეში მხოლოდ გარეგნულ მსგავსებას კი არ ხედავენ, არამედ შინაგან, ეზოტერულ თანხმიერებას. აზრის ლოგიკა ფენომენალურ მოვლენათა კანონზომიერებას ასახავს, მაშინ როცა ევფონიური ლოგიკა ტრანსცენდენტურის ეზოტერულ სიბრძნეს გვაზიარებს. დავაკვირდეთ გ. ტაბიძის ერთ მხატვრულ სახეს:

ის მიდის, თითქოს სიცივეს ვარცხნის.
(„ითვლის თვითეულ მისხლით“)

მეტაფორა „სიცივეს ვარცხნის“ ალოგიკურია, რადგან „სიცივე“ და „ვარცხნა“ ისეთ განსხვავებულ სიბრტყეებზე დგანან, რომ მათი დაკავშირება რეალურად არსებული მოვლენის ჩარჩოში ვერ მოთავსდება. მეტაფორის წევრებს შორის არ არსებობს მსგავსების ნიშანი. მხატვრული სახე „სიცივეს“ მატერიალურობას მიაწერს, მას კი ეს ნიშანი არ ახასიათებს, ე. ი. გვაქვს „ცრუ-მეტაფორა“. მსგავსების ნიშნის დადგენის სურვილს სახის მიღმა გავყავართ, ვხსნით პერსპექტივას. მაგრამ ეს არ არის სასრული პერსპექტივა, რომელიც მსგავსების რეალური ნიშნის აღმოჩენით შეიკვრება. ეს მხოლოდ მსგავსების იმიტაციაა, რომელიც სიტყვათა საგნობრივ მხარეს გვაცილებს და არარსებულის საძებნელად გვისტუმრებს. მეტაფორული სახე „სიცივეს ვარცხნის“ მხოლოდ მხატვრული წარმოსახვის ნაყოფია, რომელსაც არ გააჩნია რეალური საფუძველი. სამაგიეროდ, რეალურად არარსებული მსგავსება სიტყვათა ფონიკაში იჩენს თავს: „სცვ“ — „ვცს“. სიმბოლისტი პოეტისათვის ეს ბგერითი სიახლოვე ყოველგვარ რეალობაზე მაღლა დგას, რადგან სიტყვათა ევფონიურ თანხმიერებაში იგი ეზოტერულ თანხმიერებას ხედავს. ის, რაც ერთი შეხედვით გარეგნულ მოვლენად ჩანს, სიმბოლისტურ აზროვნებაში განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს: ბგერათა მსგავსება ონტოლოგიური ღირებულების ფაქტი ხდება.

საიდან იღებს სათავეს სიტყვის ფონეტიკური ფორმისადმი ამგვარი დამოკიდებულება? სიმბოლისტებისათვის შემეცნება სიტყვიერი აქტია. სიტყვას არა მარტო გნოსეოლოგიური, არამედ ონტოლოგიური მნიშვნელობაც აქვს (83, 63), „შემოქმედებითი სიტყვა ქმნის სამყაროს“ (60, 439). შემეცნება ურთიერთობის დამყარებაა სიტყვებს შორის, რომელიც შემდეგ საგნებზედაც ვრცელდება. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია ევფონიისათვის, რადგან სიტყვათა ბგერითი სიახლოვე აღიქმება, როგორც საგანთა სიახლოვე.

სიმბოლისტებმა გააცოცხლეს სიტყვისა და საგნის ურთიერთობის პირველყოფილი, მითოლოგიური თეორია, რომლის მიხედვით, საგნის სახელი საგნისაგან განუყოფელი მოვლენაა. „სახელი არ არსებობს საგნის გარეშე. მოვიმოქმედებთ რა რაიმეს სახელზე, ამით ვიმოქმედებთ საგანზეც, დავუმორჩილებთ მას ჩვენს ნებას...“ (51, 9). ეს შეხედულება დაუდეს საფუძვლად სიმბოლისტებმა საკუთარ ევფონიურ შტუდიებს, გააბსოლუტეს სიტყვის გავლენა საგანთა სამყაროზე.

აღნიშნული შეხედულება ვერ უძლებს სერიოზულ კრიტიკას. ჯერ კიდევ ჰერაკლიტე მიუთითებდა, რომ „ისრის“ (βιός) სახელი სიცოცხლეა (βίος), საქმე კი — სიკვდილი“ (51, 31), რითაც ხაზს უსვამდა აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის დაკავშირების პირობითობას სიტყვაში. მიუხედავად ამისა, თუ გვინდა ევფონიის დანიშნულება გავარკვიოთ სიმბოლისტურ პოეზიაში, საჭიროა ამ მოძღვრების გათვალისწინება.

თუ რაოდენ დიდია ნდობა ევფონიური თანხმიერებისადმი, კარგად იგრძნობა გ. ტაბიძის ლექსში „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“:

ვენერა სარკესთან ეგონა ფრაგონარს
პალაცო პიტი და პერუჯი ვენეტა.
ფერები მიენდო მშვენიერ საგონარს,
რომელსაც იძლევა ხმები მასსენეთა.

გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!
ოცნებაა შენ წარსულს ვედრებით შესძახებ,
რომ ისევ აინთოს უცნობი ლამპარი
ვუალის, ვიოლეს და სხვების შესახებ.

დავუკვირდეთ ჯერ ლექსის სათაურს. რა არის „ვუალი“ ან „ვიოლე“? შეიძლება დავუშვათ, რომ პირველი პირბადეა, ხოლო მეორე — ქალის სახელი. ასეთი გააზრებისას შეიძლება მათი ლოგიკური დაკავშირებაც შევძლოთ, მაგრამ სიტყვათა გაუცხოურების გამო ამ სახეთა მნიშვნელობა განუსაზღვრელია და ჩვენი წარმოდგენაც მათზე — არამდგრადი და კონკრეტულობას მოკლებული. სამაგიეროდ, უკვე სათაურშივე ავლენს თავის ძალას ევფონიური ლოგიკა. ბგერითი თანხმიერება „ვუალი“ – „ვიოლე“ ამ ორ განსხვავებულ სახეს შორის ეზოტერულ კავშირს ამყარებს.

ევფონიური ლოგიკა განსაკუთრებით ძლიერია საწყის ორტაეპედში, რომელიც საკუთარ სახელთა სიუხვით გამოირჩევა: „ვენერა“, „ფრაგონარი“, „პალაცო პიტი“, „პერუჯი ვენეტა“. უცხო სახელთა ასეთი მოზღვავება შემთხვევითი არ არის. ეს ცნობილი ხერხია, როცა სიტყვათა გაუცხოურებით ძირითადი მნიშვნელობის ჩაბნელება და ნიუანსირებული ნიშნების, ლექსიკური შეფერილობის გაძლიერება ხდება. თავად სახის სტრუქტურა, სიტყვათა შეკავშირება ისეთია, რომ იგი არ ემორჩილება აზრის ლოგიკას. სარკესთან მდგომი ვენერას აღქმა ფრაგონარის მიერ, ვენერას წარმოსახვა სასახლედ მხოლოდ ალოგიკური აზროვნების დროსაა შესაძლებელი. მაგრამ იქ, სადაც აზრობრივი ლოგიკა დარღვეულია, თავის ადგილზეა ევფონიური ლოგიკა. სახის ძირითადი ელემენტები „ვენერა“ და „ვენეტა“, მიუხედავად მათი მნიშვნელობის დიამეტრული სხვაობისა, სიმბოლისტი პოეტისათვის, ბგერითი მსგავსების გამო, მათ ფარულ, ეზოტერულ კავშირზე მეტყველებს, უფრო

რთულია „ვენერასა“ და „პიტის“ გაიგივების მექანიზმი. „პალაცო პიტი“ დაკავშირებულია „პერუჯი ვენეტასთან“ ძირეული ბგერის „ტ“-სა და დამხმარე „პ“-ს მეშვეობით. „ვენერასა“ და „პიტის“ გაიგივება თითქოს მათემატიკური თეორემის მსგავსად ხდება: თუ ერთი რომელიმე საგანი („ვენეტა“) ცალკ-ცალკე მსგავსია ორი საგნისა („ვენერა“, „პიტი“), მაშინ ეს საგნებიც ერთმანეთის მსგავსი ყოფილა („ვენეტა“ ~ „ვენერა“ ~ „პიტი“). გაიგივება, რაზეც ლაპარაკია ტექსტში („ეგონა ფრაგონარს“), არის დაფარულის გაცხადება ბგერებში: ის, რაც „ეგონა“, ევფონიურ საფუძველზე ეზოტერულად იგივეობრივი ყოფილა. თავად ეს უცნაური სუბიექტური ხილვაც — „ვენერა... ეგონა... პალაცო“, ევფონიურად მოტივირებულია. „ეგონა“ არა ვინმე სხვას, არამედ „ფრაგონარს“. საგანთა შორის ეზოტერული კავშირის განჭვრეტა, წარმოსახვა („ეგონა“) შეეძლო მხოლოდ ფრაგონარს, რადგან ამგვარი წარმოსახვა მხოლოდ მისი წილხვედრია: „**ეგონა ფრაგონარს**“. ფონიკა აქაც თავის საქმეს აკეთებს. იქმნება ეზოტერული კავშირების მთელი სისტემა, რომელსაც ბგერითი მსგავსება ასაზრდოებს.

პირველი სტროფის ბოლო ორტაეპედი თუმცა შინაარსობრივად უფრო მისაწვდომია, მაგრამ აქ უკვე ბგერათა სინესთეზიური აღქმის მოტივი გამოდის წინ. დავაკვირდეთ: „ფერები... რომელსაც იძლევა ხმები“. ეს სხვა არაფერია, თუ არა ე. წ. ფოტიზმი, როცა ბგერით აღქმას ფერთა მეორეული აღქმა ემატება. თავად მხატვრული სახე უაღრესად რთულია: მასნეს („მასსენეთა“) მუსიკით აღძრული ფერები მშვენიერ მოგონებას („საგონარს“) ხატავს.

მთელი პირველი სტროფი ფანტასტიკური სამყაროს შთაბეჭდილებას ტოვებს, სადაც მოვლენები ერთმანეთს უცნაურად უკავშირდებიან, საგნები ერთმანეთში გადადიან (ვენერა

ეგონა პალაცო, ხმები იძლევა ფერებს), სადაც გვერდიგვერდ სუნთქავს ანტიკური მითოლოგია და აღორძინების არქიტექტურა, მხატვრობა და მუსიკა. მართლაც, ეს ზღაპრული სამყარო ყოფილა: „გათავდა, განელდა, გაჩუმდა ზღაპარი!“ პოეტი „უცნობი ლამპრის“ მოიმედედ რჩება, რომელმაც ისევ უნდა გაანათოს ზღაპრული სამყარო „ვუალის, ვიოლეს და სხვათა შესახებ“. ამ კონტექსტში „ვუალისა“ და „ვიოლეს“ მნიშვნელობა ცხადი ხდება. ეს სიმბოლური სახეებია იმ ზღაპრული სამყაროსი, რომლის გაცოცხლება „უცნობი ლამპრით“ — ინტუიციით განათებას ითხოვს.

ამრიგად, ფონიკის ფუნქციური დანიშნულება სიმბოლისტურ პოეზიაში უშუალოდ გამომდინარეობს მისი ზოგადი მხატვრული კონცეფციიდან, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემიდან. ევფონიის კულტივირება არ არის სიმბოლისტებისათვის თვითმიზანი: ბგერათა თანხმიერება აახლოებს პოეზიას მუსიკასთან და, ამდენად, ტრანსცენდენტურის წვდომის საშუალებას იძლევა. ბგერა, ისევე როგორც ყოველივე არსებული, ნიშანია სხვა „უფრო ნამდვილი“ რეალობისა. ყოველი ბგერა სიმბოლოა, „ყოველი ბგერა მაცნეა“ (კ. ბალმონტი). ლექსის ფონიკა ქმნის „ბგერათა მაგიას“. ბგერათა ჰარმონიას შეუძლია „შთააგონოს“ მსმენელს ის შთაბეჭდილება, რომელიც სიტყვით არ გადმოიცემა. დასასრულ, კაუზალურ კავშირს სცვლის ევფონიური კავშირი, რომელიც საგანთა ეზოტერულ ნათესაობაზე მიანიშნებს.

რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა გვეჩვენოს, არც ერთ ამ პუნქტში სიმბოლისტები ორიგინალურნი არ ყოფილან. ის, რაც მათ საკუთარ დამსახურებად მიაჩნდათ, ფაქტიურად, გერმანული რომანტიზმის ტრადიციების გამოცოცხლებას წარმოადგენდა. მუსიკის გაფეტიშება, ევფონიური ორგანიზაციისადმი განსაკუთრებული ყურადღება, ბგერათა სიმბოლიზაცია,

ფერებისა და ბგერების სინესთეზიური დაკავშირება გერმანელი რომანტიკოსებისათვის უცხო არ იყო (155, 220). ე. თ. ა. ჰოფმანი ამბობდა: მუსიკაში ადამიანი „მიწიერში ზეციურს შეიგრძნობსო“ (97, 8). ნოვალისის თქმით, „მუსიკა — სახეობრივი მდინარებაა“ (108, 130). მუსიკის ასეთი შეფასების გამო რომანტიკოსები ცდილობდნენ პოეზიის დაახლოებას მუსიკასთან, რომლის მრავალსახოვნება, განუსაზღვრელობა, გრძნობათა ბუნდოვანება ატყვევებდა მათ გულს. რომანტიკოსები სიტყვაში ეძებდნენ იმას, რაც გადააქცევდა მას მინიშნებად, ნიუანსად. ა. ბლოკი წერდა: „რომანტიკოსებმა იცოდნენ ლექსის ფასი. სიტყვის ჟღერადი მდინარება იქცეოდა ზემოქმედების მძლავრ საშუალებად. იგი ხშირად აძლევდა სრულიად სხვა შინაარსს იმ აზრებს, რომლებიც ლექსებში იყო გამოთქმული“ (120, 265).

ალიტერაციული ლექსის აღდგენის ცდა ვაგნერისა და იორდანის მიერ, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, უშუალოდ გამომდინარეობდა რომანტიკოსთა ენის ფილოსოფიიდან. ვაგნერის აზრით, სიტყვათა ალიტერაციული ერთობა საგანთა ერთობას ქმნიდა, ბგერათა მსგავსება საგანთა შინაგან მსგავსებასაც გულისხმობდა. (153, 132—133). რომანტიკოსთა ეს მოსაზრებაც ფრიად პოპულარული იყო სიმბოლისტებში. ვ. ჟირმუნსკი მიუთითებს, რომ რომანტიკოსები სიტყვებს ირჩევდნენ არა აზრის, არამედ ჟღერადობის, მუსიკალური ეფექტის მიხედვით (89, 36).

რომანტიკოსთა პოეტიკის ამ უკიდურესად გამარტივებული მონახაზიდანაც კი საგრძნობია, რომ სიმბოლისტები ვარიირებული სახით იმეორებდნენ რომანტიკოსთა თვალსაზრისს ლექსის ევფონიის სფეროში. რამ განაპირობა ამ ორი მიმდინარეობის სიახლოვე ბგერასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით?

რომანტიკული პოეზიის შინაარსს აბსოლუტის ძიება ქმნის (97, 7). თუ სიმბოლისტი პოეტი ტრანსცენდენტურის წვდომას ესწრაფვის, რომანტიკოსი აბსოლუტთან ზიარებას ცდილობს. ორივე რეალურში ზერეალურს ეძებს, სასრულში უსასრულოს, განსაზღვრულში განუსაზღვრელის გამოსახვაზე ოცნებობს მიზნის საერთოობა მათი პოეტიკის მსგავსების საფუძველია. აბსოლუტისა და ტრანსცენდენტურის მოხილვის სურვილს მუსიკის აპოლოგიამდე მივყავართ, მუსიკისა და პოეზიის დაახლოების გზაზე კი ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ევფონიური ორგანიზაციაა.

თუ რომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ზოგად კონცეფციათა სიახლოვე მათი პოეტიკის მსგავსებას განაპირობებს, რომანტიზმისა და კლასიციზმის ესთეტიკური პოზიციის დაპირისპირებულობა ბგერისადმი დამოკიდებულებაშიც მჟღავნდება. ბუალო „პოეტურ ხელოვნებაში“ წერდა:

Созвучные слова сливайте в стройный хор.
Нам отвратителен согласных грубый спор.
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет.

ციტირებული სტროფის მიხედვით სრულიად აშკარაა, რომ ბუალოსათვის ლექსის ევფონია საჭირო, მაგრამ მეორეხარისხოვანი მოვლენაა. ლექსის ბგერითი მოწესრიგება მისთვის კეთილხმოვანების ცნებაში თავსდება, ხოლო წამყვანი არის აზრი, გონი.

მოვუსმინოთ ახლა რომანტიკოს ლ. ტიკს:

Liebe denkt in süssen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern[1].

თუ ტიკის სიტყვებს შევუდარებთ ბუალოს შეხედულებას, შევამჩნევთ, რომ ბგერისადმი დამოკიდებულებაში ისინი სა-

[1] „სიყვარული ტკბილი ბგერებით აზროვნებს, რადგან აზრები შორს არიან“.

პირისპირო პოზიციებზე დგანან. ეს დაპირისპირება შემოქმედებითი პოზიციის სხვაობით არის გაპირობებული.

კლასიცისტური ხელოვნება, რომელიც რაციონალისტური ფილოსოფიით საზრდოობდა, გონების ყოვლისშემძლეობას აღიარებდა. ხელოვნებათა შორის ყველაზე მაღლა იდგა სიტყვიერი ხელოვნება, პოეზია, რომელსაც უშუალო კავშირი ჰქონდა იდეებთან, გონებასთან. პოეზია, მათი აზრით, ფილოსოფიას ემიჯნებოდა. სამაგიეროდ, მუსიკა რაციონალისტებისათვის მხოლოდ შეგრძნებათა თამაში იყო. მას არ ჰქონდა მაღალი ღირებულება, რადგან მოკლებული იყო რაციონალურ ელემენტებს. ვ. ასმუსი წერს: „მუსიკა, კანტის მიხედვით, გვესაუბრება მხოლოდ შეგრძნებათა მეშვეობით, ცნებათა გარეშე. ის არაფერს გვიტოვებს განსჯისათვის“ (52, 249). მუსიკის ამგვარი შეფასება რაციონალისტთა მიერ გამორიცხავდა კლასიცისტური პოეზიის დაახლოებას მუსიკასთან, რადგან ეს შეურაცხყოფდა, დაამცირებდა პოეზიას. ევფონიური ორგანიზაციის კლასიცისტური პრინციპი, ბუალოს მიხედვით, სავსებით თავსდება ფორმულაში: „სასმენად სასიამოვნო, წარმოსათქმელად ადვილი“.

რომანტიკოსებმა კლასიცისტურ გონების კულტს და სახეთა ლოგიკურ თანმიმდევრობას მგრძნობელობა და მუსიკალური დენადობა დაუპირისპირეს. რომანტიკოსთა რწმენით, აბსოლუტთან თავისი სიწმინდით და უშუალობით ყველაზე ახლოს მიდის მუსიკა, ამიტომ ხელოვნების ყველა დარგი, მათ შორის პოეზიაც, უნდა ეზიაროს მუსიკას. ისინი ცდილობდნენ გამოენახათ და გამოეყენებინათ ყველა ის შესაძლებლობა, რაც სიტყვას მუსიკასთან დააახლოებდა. ამის შედეგია რომანტიკოსთა ყურადღება ლექსის ევფონიური ორგანიზაციისადმი. სიმბოლისტებმა რომანტიკული პოეზიის ეს ტენდენციები უკიდურესობამდე მიიყვანეს, რაც კარგად აისახა ვ. ბრიუსოვის საპროგრამო ლექსში „პოეტს“:

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов.

რომანტიზმის განხილვა კლასიცისტურ და სიმბოლისტურ მიმდინარეობებთან მიმართებაში კარგი მაგალითია იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ განაპირობებს მხატვრულ კონცეფციათა მსგავსება ევფონიური ორგანიზაციის მსგავსებას (რომანტიზმი და სიმბოლიზმი), ხოლო კონცეფციათა განსხვავება — ბგერისადმი დამოკიდებულების განსხვავებას (რომანტიზმი და კლასიციზმი).

ლექსის ევფონიას უდიდეს ყურადღებას აქცევდნენ ფუტურისტები. მათ ენის ძირითადი, საკომუნიკაციო ფუნქცია ბგერით მხარეს დაუქვემდებარეს და ამ პრინციპის უკიდურეს გამოვლინებამდე, ე. წ. ზაუმურ ენამდე მივიდნენ. უნდა ითქვას, რომ ფუტურიზმს როგორც საერთოდ, ისე საქართველოში არ ჰქონია რაიმე მკვეთრად ჩამოყალიბებული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კრედო. ფუტურისტთა ძირითადი მიზანი იყო ძველი მხატვრული ფორმების ნგრევა და ახალი პოეტური ენის დამკვიდრება. ამ მისწრაფებას თავისებური ახსნა მოეძებნება. ქართველმა ფუტურისტებმა გადაწყვიტეს, სოციალისტური რევოლუციისათვის პოეტური რევოლუციაც დაეკავშირებინათ: როგორც რევოლუციამ უარყო წარსული სოციალური ჩაგვრის სისტემა, ისე ახალ ხელოვნებას უნდა მოეხდინა ძველი სოციალური ჩაგვრის პირობებში შექმნილი კულტურული მემკვიდრეობის „ტერორი“, შეექმნა სრულიად ახალი, სოციალისტური საზოგადოების შესაფერისი მხატვრული ფასეულობანი. ქართველი ფუტურისტების ლიდერი ს. ჩიქოვანი 20-იანი წლების დასაწყისში წერდა:

აწმყო, წარსულის უარმყოფელი
არის მშობელი მომავალისა.

(„წინა თაობის პოეტებს“)

ამ პოლემიკური სტრიქონების ადრესატი ყოველგვარი ორაზროვნების გარეშე იყო მინიშნებული. ილიას მიერ გამოყენებული ეპიგრაფის ახალი, ფუტურისტული ვერსია საკმაოდ ნათლად გამოხატავდა ამ მიმდინარეობის ტენდენციებსა და პათოსს.

ქართველ ფუტურისტთა ამოცანები ფორმულირებული იყო ს. ჩიქოვანის წერილში „სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H_2SO_4 გამოსვლის გამო“. ს. ჩიქოვანი წერდა: „ფორმა, რომელიც ემსახურებოდა გარდასულ ეპოქას, არ არის მისაღები თანამედროვეობისათვის... ხელოვნებას, ისე როგორც სოციალურ მოძრაობას, აქვს ორი პოლუსი, პირველი — რევოლუციისა და მეორე — აღმშენებლობის. პირველი გულისხმობს მოძრაობას გარდასული ფორმებისა და ფაბულის გასანადგურებლად, მეორე — ახალი სისტემისა და ფორმების აგებას“ (42, 216—217).

ანალოგიის ძებნა სოციალურ მოძრაობასა და კულტურის განვითარებას შორის მცდარი იყო. ფუტურისტებმა წამოაყენეს „უტრადიციო ნოვატორობის“ აბსურდული დებულება, რომელიც სავსებით ეწინააღმდეგებოდა სოციალისტური ხელოვნების მშენებლობის პრინციპებს. მოძღვრება ყოველ ეროვნულ კულტურაში ორი კულტურის არსებობის შესახებ შინაგანად გულისხმობდა მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობიდან საუკეთესო, პროგრესული ტრადიციების ათვისების აუცილებლობას. ახალი, პროლეტარული ხელოვნება უნდა აშენებულიყო წარსული მემკვიდრეობის მძლავრ ბალავარზე. ეს პრინციპული თვალსაზრისი პირდაპირ უარყოფდა იმას, რასაც ს. ჩიქოვანი ხელოვნების ერთ „პოლუსად“ თვლიდა — „გარდასული ფორმებისა და ფაბულის განადგურებას“. რაც შეეხება მეორე „პოლუსს“ — „ახალი სისტემებისა და ფორმების აგებას“, აქ ფუტურიზმი იმ გზით წავიდა, რომელმაც იგი

„ზაუმამდე“ მიიყვანა. ჩვენი მიზნებისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა ეს უკანასკნელი მხარე ფუტურისტული „ხელოვნებისა“, რამდენადაც იგი უშუალოდ უკავშირდება ლექსის ფონიკის საკითხებს.

რუსი ფუტურისტები თავიანთ მანიფესტებში გამოდიოდნენ სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მუსიკალობის წინააღმდეგ. ა. კრუჩონიხის აზრით, სიმბოლისტები „ალიტერაციას იმ მიზნით იყენებდნენ, რომ ყოველ სიტყვაში აუცილებლად შეგვხვედროდა რომელიმე ლამაზი, ფაქიზი წყვილი: пе-пе-пе, пи-пи-пи, се-се-се, ня-ня-ня. თუ ბგერას, თუნდაც მჟღერს, ზედიზედ ოცჯერ გაიმეორებ, იგი მომაბეზრებელი და ყრუ გახდებაო“ (105, 33).

თუ სიმბოლისტური ლექსის ფონიკის კრიტიკა რაციონალურ მარცვალს შეიცავდა (აზრი სიმბოლისტური ფონიკის მონოტონიის შესახებ), ფუტურისტები უთუოდ სცოდავდნენ კლასიკოსთა ევფონიური ორგანიზაციის შეფასებისას. იგივე ა. კრუჩონიხი ლერმონტოვის ლექსების ფონიკის შესახებ აღნიშნავდა, რომ იგი შესრულებულია „კისელითა და რძით, რაც ჯანმრთელ ადამიანს კუჭს გაუფუჭებსო“, ხოლო პუშკინის გენიალური პოემის შესახებ წერდა: „მთელი „ევგენი ონეგინი“ შეიძლება გადმოიცეს ორ სტრიქონში:

ешн-вон,
он-е-тся.

— ზეიმობს მთვლემარე სტვენა“ (105, 41, 32).

წინარე ლიტერატურულ მიმდინარეობათა ნამოღვაწარის ამგვარი შეფასების შემდეგ, ცხადია, ინტერესს იწვევს, რა მოიტანეს ახალი თვითონ ფუტურისტებმა. მართალია, ფუტურისტები ცდილობდნენ, საქმე ისე წარმოედგინათ, თითქოს მათ ბგერასთან დამოკიდებულების თვალსაზრისით არაფერი ჰქონდათ საერთო, ვთქვათ, სიმბოლიზმთან, მაგრამ ფაქტები სხვას ღაღადებენ. მაგალითად, ვ. კამენსკი წერდა: „ბგერა к სიტყვას

აძლევს მყარ, ცივ და მკვეთრ მატერიალობას, м — ცხოველთა ძახილია, о — სიცივის სალტეა“ და ა. შ. (100, 124). რა არის ეს, თუ არა „ბგერითი სიმბოლიზმი“?! „რუსული ფუტურიზმის მამა“ დ. ბურლიუკი აცხადებდა: „ჩემთვის ჩემი ლექსები საორკესტრო მუსიკის მსგავსად ჟღერს! ცალკეული ბგერები მუსიკალურ ინსტრუმენტებს უიგივდება. სტრიქონები ფერადი ხაზებია, სიტყვები — საღებავის მონასმი“ (69, 9). სრულიად აშკარაა, რომ დ. ბურლიუკი რ. ჰილის თეორიის არაორიგინალურ გამგრძელებლად გვევლინება. სიმბოლისტური და ფუტურისტული ფონიკის ურთიერთობაზე უფრო მეტის თქმაც შეიძლება: ფუტურისტული „ზაუმური“ პოეზია იყო ერთგვარი გაგრძელება და უკიდურესობამდე მიყვანა სიმბოლისტთა ევფონიური შტუდიებისა. მოვიტანოთ ერთი სტროფი სიმბოლისტი პოეტის ვ. სოლოგუბის პოეზიიდან:

Лила, лила, лила, качала
Два мелько-алые стекла.
Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала.

დამოწმებულ სტრიქონებში სიტყვათა მიჯნები წაშლილია და გაბმული ბგერითი რიგის შთაბეჭდილება იქმნება. მართალია, აქ ბგერით ორგანიზაციას თავისი სპეციფიკური ფუნქცია აქვს, მაგრამ ფორმალური თვალსაზრისით იგი „ზაუმის“ წინამორბედია.

ერთადერთი სიახლე, რაც ფუტურისტებმა მოიტანეს, ეს იყო ლექსის ბგერითი ბაზისის გაფართოება. თუ სიმბოლისტური ფონიკა „მუსიკალური“ ბგერებით საზრდოობდა (სონორები, მჟღერი თანხმოვნები), ფუტურისტებმა გზა გაუხსნეს ყველა ბგერას, განურჩევლად მათი ფონეტიკური ხასიათისა. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ მცირე შტრიხი ფუტურისტთა ევფონიურ პალიტრაზე. არსებითი კი ისაა, რომ ფუტურისტებმა გააღრმავეს ბგერისადმი ნდობა, „ორთოდოქსული“ ხასიათი მისცეს ევფონიურ ორგანიზაციას.

ფუტურიზმის მთავარი „მიღწევა“ „ზაუმის“ შექმნა იყო, ამიტომ არსებითი მნიშვნელობა ეძლევა იმის გარკვევას, თუ რა არგუმენტები მოჰყავდათ მათ „ზაუმის“ დასაფუძნებლად.

ა. კრუჩონიხი ცნობილ დეკლარაციაში „ზაუმური ენის“ შესახებ ამგვარად ასაბუთებდა „ზაუმის“ არსებობის აუცილებლობას: „აზრი და გამოთქმა ვერ ეწევა შთაგონებულის განცდას, ამიტომ მხატვარს უფლება აქვს იმეტყველოს არა მარტო საერთო ენით (ცნებებით), არამედ პირადი ენითაც (შემოქმედი ინდივიდუალურია) და, აგრეთვე, ენით, რომელსაც არა აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული),— ზაუმით. საერთო ენა შემზღუდველია, თავისუფალი ენა სრული გამოთქმის საშუალებას იძლევა. სიტყვები კვდებიან, სამყარო მარად ნორჩია. მხატვარმა იხილა სამყარო ახალი სახით და, როგორც ადამი, ყველაფერს თავის სახელს აძლევს. ზამბახი მშვენიერია, მაგრამ უმსგავსია სიტყვა „ზამბახი“ (лиля) — დამონებული და „გაუპატიურებული“. ამიტომ მე ვუწოდებ ზამბახს „еуы“ და პირველყოფილი სიწმინდე აღდგენილია“ (105, 43).

თავის დროზე ფორმალისტი ვ. შკლოვსკი კრუჩონიხის ამ მოსაზრებას ასეთ კომენტარს უკეთებდა: „ემოციები ყველაზე უკეთ შეიძლება გამოიხატოს განსაკუთრებული ბგერა-თქმით (звукоречь), რომელსაც ხშირად არც აქვს განსაზღვრული მნიშვნელობა და მოქმედებს უშუალოდ ემოციებზე მნიშვნელობისაგან დამოუკიდებლად, ან მნიშვნელობის გარეშე“ (141, 14).

ჩავუკვირდეთ კრუჩონიხის დეკლარაციას და შკლოვსკის კომენტარს. კრუჩონიხი იქიდან გამოდის, რომ აზრს, სიტყვას არ შეუძლია სრულფასოვნად გადმოსცეს განცდა, მიჰყვეს განცდის დინამიკას. ეს რომანტიკოსთა და სიმბოლისტთა შემოქმედებიდან წამოღებული ნაცნობი მოტივია: წინააღმდეგობის

ხაზგასმა განცდასა და მის სიტყვიერ ფორმირებას შორის მათი საყვარელი თემაა. ეს წინააღმდეგობა, როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, რეალური ანარეკლია წინააღმდეგობისა განცდის კონკრეტულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. მაგრამ რა გზა არსებობს კონფლიქტის დასაძლევად? ჭეშმარიტი ხელოვანი თავისი ხელოვნების ფარგლებში ცდილობს დაბრკოლების გადალახვას, მასალის მთელი პოტენციის გამოყენებას განცდის ფორმირებისათვის. რას გვთავაზობს კრუჩონიხი? იგი განცდის პირველყოფილი სიცხადით გადმოცემისათვის მოითხოვს „თავისუფალი ენის“ შემოღებას, საგანთა გადასახელებას, რადგან „სიტყვები ცვდება, სამყარო კი მარად ახალია“. ახალი განცდით დანახული საგანი ახლებურ სახელდებას მოითხოვს, რის შედეგადაც ზამბახი (лиля) იქცევა „еуы“-დ. რა იმალება ამ მარტივი კომბინაციის მიღმა? თუ განცდის გადმოცემა დამოკიდებულია სახელზე, ცხადია, ახალ სახელს აქვს უნარი განცდის ობიექტივირებისა, ხოლო რადგან „еуы“ სხვა არაფერია, თუ არა ბგერათა კომპლექსი, გამოდის, რომ ბგერათა კომპლექსს გარკვეული განცდის, ემოციის გადმოცემა შესძლებია. აღმოჩნდა, რომ მთელს ამ ფუტურისტულ „ფილოსოფიას“ ძველი, ნაცნობი აზრისაკენ მივყავართ, რომელიც ბგერებს ემოციურ მნიშვნელობას ანიჭებს. თუ რამდენად უმართებულოა ეს მოსაზრება, ამაზე უკვე გვქონდა საუბარი.

კიდევ ერთ მომენტსაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება. პოეტის მიერ შექმნილი სიტყვა („еуы“) ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია და ამის გამო მას ზოგადი, საყოველთაო მნიშვნელობა ვერ ექნება. ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ ფუტურისტები ხელს იღებენ კომუნიკაციაზე. საკუთარი განცდების სხვებისთვის გადაცემაზე და მხოლოდ ვიწროინდივიდუალური, სუბიექტური პოეტური ენის შექმნით კმაყოფილდებიან? ფუტურისტთა აზრით, არტიკულირებულ ბგერებს შეუძლიათ

ემოციების აღძვრა მკითხველში, რომლის საფუძველზე უნდა ჩამოყალიბდეს „ზაუმური სახე“. სახის ქმნადობის სქემა ასეთია: განუსაზღვრელი ბგერითი ემოციებიდან სახისაკენ. კომუნიკაციის ასეთი გზა ტიპიურია მუსიკისათვის. რამდენიც არ უნდა ამტკიცონ ფუტურისტებმა, რომ ისინი არ ცდილობენ პოეზიის დაყვანას მუსიკამდე, სრულიად აშკარაა მუსიკის კონსტრუქციული პრინციპის გადატანა პოეზიაში. აქ იგულისხმება არა ლექსის გარეგნული თანხმიერება, არა მელოდიურობა, არამედ სახის აგების ტიპოლოგიური მსგავსება.

ა. კრუჩონიხის ქვემოთ დამოწმებულ „ლექსს“ არაფერი აქვს საერთო მუსიკასთან ჰარმონიის, მღერადობის ასპექტში, მაგრამ პრინციპი, რომელზეც იგი არის აგებული, მუსიკალური პრინციპის ანალოგიურია: ემოციიდან სახისაკენ.

Дыр-бул-щыл
убешур
скум!
вы-со-бу
р-л-эз.

ფუტურისტები ე. წ. „звукорядь“-ების ზემოქმედების ეფექტს ეყრდნობიან, რის მეშვეობითაც. მათი აზრით, შეიძლება მკითხველზე ისეთივე ზემოქმედების მოხდენა, როგორც მუსიკის საშუალებით.

არის თუ არა შესაძლებელი სამეტყველო ბგერების მეშვეობით მუსიკალური ეფექტის მიღწევა? სიმბოლისტები მიხვდნენ, რომ ვერავითარი ევფონიური ორგანიზაცია ვერ ქმნიდა მუსიკას ამ ცნების პირდაპირი გაგებით. ამიტომ იყო, რომ მათ სიმძიმის ცენტრი სახეთა ღენადობაზე გადაიტანეს, ხოლო ფონიკა მხოლოდ დამხმარე საშუალება იყო „მუსიკალობის“ შესაქმნელად. ფუტურისტებმა ეს ვერ გაითვალისწინეს. მათ პირდაპირი აზრით გაიგეს სიმბოლისტური მითი პოეზიის მუსიკად გარდაქმნის შესაძლებლობაზე, იფიქრეს, რომ ბგერებს

აზრის გარეშე შეუძლიათ შექმნან ახალი ტიპის პოეზია. ფუტურისტთა ეს რწმენა ეფემერული იყო, იგი არ ითვალისწინებდა რეალურ ვითარებას.

მუსიკისათვის მატერიალური სუბსტანცია არის ბგერა, ხოლო პოეზიისათვის — სიტყვა. თითოეული მათგანის სპეციფიკა განსაზღვრულია მასალის ბუნებით. მუსიკა ბგერათა სპეციფიკური შეერთებით ქმნის განსაზღვრულ მელოდიას. მუსიკალური ნაწარმოების აღმქმელი მელოდიის მოსმენისთანავე როდი სწვდება მის აზრს?! მელოდია უშუალოდ მოქმედებს ჩვენს გრძნობებზე, აღძრავს ემოციებს, რომელსაც ჩვენ შინაგანი გამოცდილების საფუძველზე შეძენილ ემოციებს ვუფარდებთ. ემოციითა გადამუშავების შედეგად თანდათან იკვეთება მელოდიის აზრი, რომელიც, მართალია, მოკლებულია სიტყვიერ სიცხადეს, მაგრამ მიახლოებითი შინაარსი გააჩნია. ამრიგად, მუსიკაში ხორციელდება პრინციპი: ემოციიდან აზრისაკენ.

პოეზიაში დიამეტრულად საპირისპირო კანონი მოქმედებს. სიტყვათა შეხამების შედეგად უშუალოდ ყალიბდება აზრი, რადგან ყოველი სიტყვა თავისთავად აზრის მქონეა. ლექსის ათვისებისას ჩვენ ჯერ აზრობრივ მხარეს ვაცნობიერებთ, ხოლო შემდეგ ემოციურ ტკბობას განვიცდით. ცხადია, პოეტური ნაწარმოების აღქმის პროცესი აქ ძალიან სქემატიზებულია, არ არსებობს მკვეთრი მიჯნა აზრსა და ემოციას შორის, მაგრამ ჩვენ პრინციპულად გვესახება ის, რომ პოეზიაში აზრი იწვევს ემოციას.

ფუტურისტებმა უარყვეს პოეზიის სპეციფიკა. მათ უარი თქვეს სიტყვაზე და მთელი ყურადღება ბგერაზე გადაიტანეს, რომლის ორგანიზებით მუსიკალური ეფექტი უნდა შეექმნათ. მაგრამ ეს განუხორციელებელი ოცნება იყო, რადგან სამეტყველო და მუსიკალურ ბგერებს შორის მკვეთრი სხვაობაა. მუსიკალურ ბგერებს აქვს მუდმივი ტონის სიმაღლე, რაც სა-

შუალებას იძლევა შეიქმნას მელოდია. სამეტყველო ბგერების სიმაღლე არამდგრადია, რაც მელოდიური ფრაზის შექმნას გამორიცხავს. მელოდიის გარეშე კი არც ემოციები ჩნდება და აღარც აზრია. ფუტურისტ პოეტს ხელთ მხოლოდ ბგერათა აზრსმოკლებული გროვა რჩება. ფუტურისტებმა, რომელთაც უარყვეს სიტყვა, ვერც ერთი მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ვერ შექმნეს.

დავაკვირდეთ ს. ჩიქოვანის „ორკესტრულ ლექსებს“ (20-იანი წლები), რომლებიც, მისი თქმით, იყო „რეკონსტრუქციული ცდა ქართული მწერლობის ტრადიციებთან შეფარდებით“ (12) პოეტი ქმნის შინაარსისაგან გათავისუფლებულ ბგერათა რიგებს, ევფონიურ ქსოვილს და მთელ იმედებს ბგერათა ექსპრესიულობასა და შემთხვევით სიტყვიერ ასოციაციებზე ამყარებს:

ორგი-დო ხერგი დო მუხების რკო!
ხორბალი, კომბალი,
კომბალი ომბალო,
კომბალი ბალიგი
ბრბო და ლომები. ბრბო და სპილოებს...

ლექსში ზაუმური ელემენტები ჭარბობს, ხოლო სიტყვათა გამოჩენა უპირატესად ევფონიური ასოციაციების შედეგია. მაგალითად: „ხორბალი, კომბალი, ომბალო“.

1924 წელს ს. ჩიქოვანი ერთ თავის ფუტურისტულ ლექსს საგულისხმო განმარტებას აძლევდა: „სიმონ ჩიქოვანმა — წერს იგი საკუთარ თავზე — გახსნა... ხალხური ტონის საწყისი ლექსი (ხაბო), სადაც სიტყვა მოსპობილია, როგორც წოდება ნივთისა და მოცემულია, როგორც უსაგნო მატერიალი“ (42, 220). აი, ეს ლექსიც:

მეკობრეების ხიფათს აბრუებს ხაბო
ხარბი აბრეშუმის ხორაგი ხაბო

სიტყვის შინაარსი, მართლაც, „მოსპობილია“. აქ მხოლოდ „უსაგნო მატერიალია“. სამაგიეროდ, იქმნება ხალხური შელოცვის მაგიური „ტონი“. სიახლოვე ს. ჩიქოვანის ფუტურისტულ ლექსებსა და რუსულ ფუტურიზმს შორის სიტყვისადმი დამოკიდებულების ასპექტში მჟღავნდება.

ამრიგად, ფუტურისტული ლექსის ფონიკა გარკვეულ პრინციპს ექვემდებარება: სამეტყველო ბგერებს პოეტის განცდათა ობიექტივირება ძალუძს. ბგერათა რიგმა მკითხველს, მუსიკის ანალოგიით, უნდა აღუძრას განსაზღვრული ემოციები, რომლის მეშვეობით მან „ზაუმური სახის“ წვდომა უნდა შეძლოს. ბგერათა რიგის სუბიექტურმა მიმაგრებამ მნიშვნელობასთან ფუტურისტული შემოქმედება პოეზიის მიღმა დატოვა.

რეალისტური პოეზია თავისი მხატვრული კონცეფციით, სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ხასიათით პრინციპულად განსხვავდება ზემოთ განხილული ლიტერატურული მიმდინარეობებისაგან. ამიტომ სავსებით კანონზომიერია, რომ ევფონიური ორგანიზაციის რეალისტური პრინციპი საკუთარ, სპეციფიკურ თვისებებს ავლენს.

რეალისტური შემეცნების პროცესი ობიექტურისა და სუბიექტურის დიალექტიკურ ერთიანობას ეფუძნება. რეალისტი პოეტისათვის ობიექტური სინამდვილე ერთადერთი სინამდვილეა, რომელიც შემოქმედის ცნობიერებაში გავლის შემდეგ პოულობს მხატვრულ გაფორმებას. ყოველ პოეტს სამყაროს საკუთარი ხედვა, საკუთარი მსოფლმხედველობა აქვს. მხატვრული ნაწარმოები ობიექტურ და სუბიექტურ მომენტთა ორგანული მთლიანობაა. რეალისტური შემეცნებისათვის ამოსავალია ობიექტური სინამდვილე, რომელიც გადამუშავდება პოეტის ცნობიერებაში და მხატვრული წარმოსახვის ინდივიდუალობას განაპირობებს.

მხატვრული სახე რეალისტურ პოეზიაში რეალური, გრძნობად-კონკრეტული საფუძვლის მქონეა, მაშინ როცა სიმბოლისტებისათვის სიმბოლო პირობითი ნიშანია იმისა, რაც ენის მეშვეობით ვერ გადმოიცემა. რეალიზმი ამოდის ობიექტური სინამდვილიდან, სიმბოლიზმს მოაქვს აგნოსტიციზმის ელემენტები. განსხვავება, რომელიც აშკარაა სინამდვილესთან მიმართებაში, ფონიკისადმი დამოკიდებულებასაც განასხვავებს. რეალისტი პოეტისათვის მოხსნილია ბგერითი მაგიის, ტრანსცენდენტურის მუსიკალური გამოსახვის, ბგერათა ონტოლოგიური ძალმოსილების საკითხი. ევფონია აქ რეალური სინამდვილის წარმოსახვის სამსახურში დგას. ევფონიისადმი რეალისტური მიდგომის შესანიშნავი ნიმუშია ვლ. მაიაკოვსკის სიტყვები სიმბოლისტთა ფონიკაზე. პოეტი წერს: „ბგერითი მხარე ბევრს პოეზიის თვითმიზნად ესახება; ეს არის პოეზიის დაყვანა ტექნიკურ სამუშაომდე. ჟღერადობის, ალიტერაციათა გადაჭარბებული გამოყენება წაკითხვისთანავე ქმნის ზედმეტობის შთაბეჭდილებას. მაგალითად, ბალმონტი:

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны...

ალიტერაციათა დოზირება არაჩვეულებრივ სიფრთხილეს მოითხოვს. საჭიროა, შეძლებისდაგვარად, ისეთი გამეორებები, რომლებიც არ არის თვალშისაცემი. ნათელი ალიტერაციის ნიმუშია მოცემული ჩემს ლექსში ესენინზე:

Где он, бронзы звон, или гранита грань...

მე ვიყენებ ალიტერაციას გამოყოფისათვის, ჩემთვის მნიშვნელოვანი სიტყვის უფრო მეტი ხაზგასმისათვის“ (113, 495).

ევფონიისადმი რეალისტური დამოკიდებულების არსებითი ნიშნები ნათლად ინაკვეთება პოეტური ლაბორატორიის მონაცე-

მების გათვალისწინებისას. ა. ს. პუშკინი, არჩევს რა ვიაზემსკის ორ სტრიქონს, ავტორს საყურადღებო რჩევას აძლევს:

«...с гневом
Сердитый влаги властелин —

вла, вла მუსიკალური ბგერებია, მაგრამ, შეიძლება მაგალითად, ელვაზე ითქვას, ციური ცეცხლის მბრძანებელიო? ჩანჩქერი თავისთავად სინოტივეა, ისე როგორც ელვა — ცეცხლი. შეცვალე როგორმე. გადმოუშვი ის რომელიმე ჭორომიდან, სიმაღლიდან, ან რაღაც ამდაგვარიდან“ (118, 170-1).

პუშკინისათვის, როგორც ვხედავთ, უმთავრესია საგანთა რეალური ურთიერთობის ჩვენება, ხოლო ფონიკა მას ექვემდებარება. უმართებულოა ვ. ბრიუსოვის მტკიცება, თითქოს პუშკინის პოეზიაში „ყოველი სტრიქონი, ყოველი ასო სიტყვაში თავის ადგილზე დგას, უპირველეს ყოვლისა, ევფონიური კანონების მიხედვით“ (64, 481). პუშკინის ფონიკის მკვლევარი ა. ჰერბსტმანი სამართლიანად აკრიტიკებს ვ. ბრიუსოვის ამ მოსაზრებას და სავსებით დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ ევფონია გენიალური პოეტის შემოქმედებაში ლოგიკურ კავშირებს განამტკიცებს, აზრის, იდეის მუსიკალურ მოტივირებას ემსახურება (76).

ევფონიური ორგანიზაციის რეალისტური პრინციპი დიდი სიცხადითა და სისადავით არის ჩამოყალიბებული გ. ტაბიძის პოეტურ ტრაქტატში „საუბარი ლირიკის შესახებ“. გალაკტიონი წერს:

მძლე ჰარმონიის
კანონების
დაცვის გარეშე
ჩნდეს პოეზია
სიბნელეში და
სიმცდარეში.

ჰარმონიას, შინაგან წესრიგს პოეზიისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს. პოეტი, რომელიც „მძლე ჰარმონიის“ კანო-

ნებს გადაუხვევს, „სიბნელისა და სიმცდარის“ საუფლოში მოხვდება. მაგრამ პოეზია მარტო ჰარმონია როდია! არის კიდევ სხვა, არსებითი მხარეებიც. ამიტომ:

... გონებას
არასოდეს
არ შეუძლია
დაკმაყოფილდეს
ჰარმონიის
მხოლოდ თამაშით,—
კვლავ პოეზია
იდგეს ბნელში,
ცივ აკლდამაში.

გალაკტიონისათვის არ არსებობს ერთმანეთისაგან განცალკევებული „აზრისა“, ან „ჰარმონიის“ პოეზია, რადგან ერთმანეთისაგან მოწყვეტით ორივე „ცივი აკლდამისთვის“ არის განწირული. პოეზია ჟღერადობისა და აზრის თანხმიერებაა, ის სანუკვარი სინთეზია, როცა გამომსახველობითი საშუალებებისა და გამოსასახი შინაარსის განუმეორებელი ერთიანობა მიიღწევა. მაღალი პოეზიისათვის მებრძოლმა პოეტმა

უნდა იცოდეს
აზრისა და
ხმის შეხამება
ერთგვარ წესრიგში
მოიყვანოს
დღე, შეღამება.

„აზრისა და ხმის შეხამება“ რეალისტური ფონიკის ძირითადი პრინციპია.

როგორც ლექსის ვარიანტული სახესხვაობანი გვიჩვენებს, რეალისტ პოეტთა შემოქმედებაში ევფონია აზრის ლოგიკის, სახეობრივი აზროვნების განმტკიცებას ემსახურება. განვიხილოთ მარტივი შემთხვევა. გ. ტაბიძე წერს:

შემდეგ ეკვეთა რადიოსადგურს
და კაბინებს ხმა გააკმედინა.

(„იმ დღეს რომ იყო“)

ლექსის პირველ ვარიანტში „გააკმედინას“ ნაცვლად იკითხებოდა „ჩააწყვეტინა“. გალაკტიონმა მოახდინა სინონიმურ სიტყვათა ჩანაცვლება, რის შედეგადაც სახე „კაბინებს... გააკმედინა“ უფრო დამაჯერებელი გახდა ბგერითი თანხმიერების გამო.

რეალისტურ პოეზიაში ევფონია ფარული ძაფია, რომელიც მიჰყვება აზრის განვითარებას, წინ წამოსწევს სემანტიკურად მნიშვნელოვან სიტყვებს, განსაკუთრებულ გამომსახველობას აძლევს მათ. ტ. ტაბიძე წერს:

ჩერქეზ მინდორზე შავი ზღვის პირად
ჩამდგარან ჩაის აქ ჩარდახები.

(„ასე მგონია, თითქოს ვხედავდე“)

ევფონიურად დაკავშირებული „ჩაის ჩარდახები“ მშვენიერ სახეს ქმნის, ხოლო მის წინ წამოწევას საერთო ფონზე ხელს უწყობს „ჩ“ ბგერის გამეორება სხვა სიტყვებშიც („ჩერქეზ“, „ჩამდგარან“).

გ. ლეონიძის ლექსში იგივე „ჩა“ კომპლექსი ექსპრესიულობის, დინამიზმის გაძლიერებას ემსახურება:

სად ჩავა, სად ჩაქრება
მზე, ქედებს ჩაწურვილი.

(„მზე სად ჩაექანება“)

ტკივილის განცდა, რომელიც მზის ჩასვლასთან არის დაკავშირებული, „ჩა“ კომპლექსთან ასოცირდება. „ჩავა-ჩაქრება-ჩაწურვილი“ ქმნის ფართო სემანტიკის მქონე ევფონიურ-აზრობრივ ერთიანობას, რომლის ლექსიკური და ემოციური არეალი „ჩა“ კომპლექსით არის შემოსაზღვრული.

ტ. ტაბიძისა და გ. ლეონიძის სახეთა და ევფონიურ ქსოვილთა ერთგვარი გაერთიანებაა გალაკტიონის სტროფი:

შეხედე, როგორ არის ჩასკვნილი
ამ მთების ჩრდილი და ჩაის ჭალა.
ჩამავალ მზეთა უკანასკნელი
და სისხლიანი გზა ჩაიშალა.

(„შეხედე!“)

„ჩაი“ და „მზის ჩასვლა“ აქ ერთ ლოკალშია მოქცეული. განმეორებადი „ჩა“ კომპლექსი გამოყოფს ამ სახეებს და მათ შორის ევფონიურ ძაფებს აბამს.

ევფონიური ორგანიზაციის რეალისტური პრინციპი რეალურად არსებული მოვლენების მოტივირებას ესწრაფვის. თუ სიმბოლისტები ცდილობენ თავი დააღწიონ სიტყვის საგნობრიობას, რათა იდეალურის გამოხატვა-მინიშნება შეძლონ, რეალისტი პოეტი იდეალურს მატერიალურ სახეს უძებნის, მისთვის გრძნობად-კონკრეტული ფორმის მიცემა სურს. ეს სხვაობა თავის გამოხატულებას პოულობს სიტყვათა ევფონიური დაკავშირების ფუნქციურ დანიშნულებაში.

სიმბოლისტი ალოგიკური კავშირის გამართლებას ევფონიურ თანხმიერებაში ხედავს, რაც, მისი აზრით, საგანთა ეზოტერულ სიახლოვეზე მეტყველებს. რეალისტისათვის ბგერითი დაკავშირება რეალური კავშირის ხაზგასმის, რეალურად არსებული მსგავსების მატერიალიზაციის საშუალებაა. დავაკვირდეთ ს. ჩიქოვანის სტრიქონებს:

და აფრები კაშკაშებენ აფრენილი,
როგორც ჭართლის ფრინველების სილამაზე.

(„სიმღერა დავით გურამიშვილზე“)

ანდა გ. ლეონიძის მეტაფორულ სახეს:

ბრიალი...
ბროლი დატბორილი.

(„ბრიალის წყარო“)

ბგერითი კავშირები აქ პოეტური წარმოსახვის კანონზომიერებას აძლიერებს. ს. ჩიქოვანის შედარებაში, რომელიც რეალურ მსგავსებაზეა აგებული, ეს მსგავსება ევფონიურ დადასტურებას პოულობს. „ფრ“ კომპლექსის გამეორება აზრობრივ ლოგიკას ევფონიურ დამაჯერებლობას მატებს. ასევე, გ. ლეონიძის სტრიქონშიც ბგერათა შესანიშნავი გადაძახილი სახის შინაგანი მსგავსების ხაზგასმას ემსახურება.

რეალისტურ და სიმბოლისტურ სახეთა პოეტური პერსპექტივა განსხვავებულია. სიმბოლისტისათვის სივრცე, რომელიც სახის მიღმა იხსნება, უსასრულოა. ეს არის პარალელურ ხაზთა უსასრულო გაგრძელება, რომელიც სასრულობის, ურთიერთგადაკვეთის ილუზიას სახეებში სიტყვათა ევფონიური დაკავშირებით ქმნის. რეალისტური სახის პერსპექტივა უფრო ვიწროა, რადგან იგი იკეტება სახით ნაგულისხმევი მსგავსების აღმოჩენისთანავე. სამაგიეროდ, ის დატვირთულია კონკრეტული აზრით და განუსაზღვრელ მინიშნებათა და ასოციაციათა სანაცვლოდ მოვლენის არსს სწვდება, უძებნის მას გამოსახვის ბგერით ფორმას.

ამრიგად, ის, რაც სიმბოლისტი პოეტისათვის საგანთა რეალურ ურთიერთობაზე მაღლა დგას და მათს ეზოტერულ კავშირზე მიგვანიშნებს, რეალისტისათვის მხატვრული წარმოსახვით შექმნილი სახეების ურთიერთმიმართებათა ობიექტივირების საშუალებაა.

რეალისტურ პოეზიაში ფონიკა აზრის ლოგიკას მისდევს. ეს წამყვანი, ძირითადი ტენდენციაა. მაგრამ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს რეალისტი პოეტი მხოლოდ აზრს მიჰყვება და ბგერითი თანხმიერება მისთვის განურჩეველია. „აზრისა და ხმის შეხამების“ პროცესში იგი არ ერიდება აზრობრივ ვარიირებას ევფონიური ეფექტის მისაღწევად. აზრი და მელოდია, სახე და ევფონია განუყოფელია. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა

ერთი საგულისხმო მაგალითი ა. ს. პუშკინის შემოქმედებითი პრაქტიკიდან. „ევგენი ონეგინის“ ხელნაწერში ვკითხულობთ:

Где ж мой Онегин полусонный,
В пастелью с бала едет он.
А Петербург неугомонный
Уже встает...

ევფონიურად გამოკვეთილი კომპლექსი „он“ რეკვასავით გაისმის, მაგრამ ეს არ შეესაბამება ლექსის შინაარსს: ლაპარაკია მძინარე ონეგინზე და პეტერბურგზე, რომელიც ეს-ესაა იღვიძებს. პუშკინი უარს არ ამბობს ბგერით მოწესრიგებაზე, ოღონდ ცდილობს, აზრობრივი გამართლება მოუძებნოს მას. სტრიქონს „уже встает“ პოეტი ცვლის სტრიქონით „уж барабаном пробужден“. ცვლილების შედეგად განმეორებადი „он“ კომპლექსი უფრო ძლიერდება, რასაც ემატება ბგერათა რიგი „ба-бу... ба-ба-бу“. ევფონიური ორგანიზაცია შენარჩუნებულია, ხოლო ახალი სტრიქონის შემოტანით იგი აზრობრივ გამართლებას პოულობს (76, 187), ფორმა-შინაარსის დიალექტიკური ურთიერთობა მეტად თვალსაჩინოა. ფონიკა მოითხოვს შინაარსობრივ გამართლებას (შინაარსი წარმმართველია), მაგრამ გავლენას ახდენს აზრის ფორმირებაზე (ფორმა აქტიურია).

ევფონიური ორგანიზაციის რეალისტური პრინციპები შემოქმედებითად უფრო რთული დასაძლევია, ვიდრე, ვთქვათ, ევფონიურ ლოგიკაზე დაფუძნებული სიმბოლისტური პრინციპი. სიმბოლისტი უარყოფს სიტყვათა ლოგიკურ დაკავშირებას, რითაც დიდ თავისუფლებას იქმნის სიტყვათა ბგერითი შერჩევისათვის. რეალისტური პოეტიკა, რომელიც თავისი ობიექტის იდენტურად გამოსახვას ესწრაფვის, ახდენს სიტყვათა გამოყენების მკაცრ კონტროლს, ეს კი ევფონიურ შერჩევას ძალიან აძნელებს. პოეტური იდეალის ხორცშესხმა, „აზრისა და ხმის შეხამება“ მხოლოდ უდიდეს პოეტთა ხვედრია.

ამრიგად, ევფონიის სპეციფიკა რეალისტურ პოეზიაში უშუალო კავშირშია შემოქმედებით პოზიციასთან, ზოგად მხატვრულ კონცეფციასთან. რეალისტური პოეზია უარყოფს ბგერის გამოყენებას მინიშნების ფუნქციით, უარს ამბობს „მუსიკაზე მუსიკისათვის“. ბგერა აქ შინაარსის განუყოფელი ნაწილია. მას თავისი წვლილი შეაქვს ლექსის სემანტიკურ ორგანიზაციაში, მხატვრული სახის მოტივირების ძლიერი საშუალებაა. მხატვრული ლოგიკის სამსახური ძირითადი პრინციპია რეალისტური პოეზიის ევფონიური ორგანიზაციისათვის.

1973 წ.

დამოწმებული ლიტერატურის სია:

1. ფრ. ენგელსი, ანტი-დიურინგი, თბ., 1952.
2. ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, მეოთხე გამოცემა, ტ. 38, თბ., 1963.
3. ა. აბაშელი, მზის სიცილი, თბ., 1913.
4. ვ. გაფრინდაშვილი, დაისები, 1915—1918, ქუთაისი, 1919.
5. ი. გრიშაშვილი, თხზულებათა კრებული ხუთ ტომად, ტ. 1, თბ., 1961.
6. პ. იაშვილი, ერთტომეული, თბ., 1965.
7. გ. ლეონიძე, თხზულებათა კრებული ექვს ტომად, ტ. I, II, თბ., 1962, 1963.
8. ა. მირცხულავა, ერთტომეული, თბ., 1953.
9. გ. ტაბიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. I—IX, თბ., 1966—1972.
10. ტ. ტაბიძე, თხზულებანი სამ ტომად, ტ. I, თბ., 1966.
11. ს. ჩიქოვანი, თხზულებანი, ტ. I, II, თბ., 1963, 1965.
12. ს. ჩიქოვანი, მხოლოდ ლექსები, თბ., 1930.
13. მ. აბულაძე, ტიციან ტაბიძის პოეზია, თბ., 1961.
14. გ. ასათიანი, პოეზია და პოეტები, თბ., 1961.
15. ლ. ასათიანი, ლიტერატურა და სხვა, თბ., 1933.
16. ი. ბაგრატიონი, კალმასობა, II, კ. კეკელიძისა და ა. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1948.
17. ა. ბაინდურაშვილი, სახელდების ექსპერიმენტული ფსიქოლოგია, თბ., 1971.
18. მ. ბარათაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და საძიებელი დაურთო გ. მიქაძემ, თბ., 1969.
19. ალ .ბარამიძე, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ., 1966.,
20. ბ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1952.

21. რ. ბურჭულაძე, ტროპი-გამოცანის ამოხსნის ცდა, „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, № 20.
22. ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, რჩეული ნაწერები, II, თბ., 1965.
23. მ. გოგიბერიძე, რუსთაველი. პეტრიწი. პრელუდიები., თბ., 1961.
24. ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, თბ., 1972.
25. ვახტანგ VI, ალ. ბარამიძის რედაქციითა და შენიშვნებით, თბ., 1947.
26. გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტური მეტყველების ზოგი საკითხი, კ. კეკელიძის საიუბილეო კრებული, თბ., 1959.
27. გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები, „ლიტ. ძიებანი“, XII, თბ., 1959.
28. ივ. იმნაიშვილი, ქართული პოეტური ენის საკითხები, თბ., 1966.
29. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1960. II, თბ., 1958.
30. მ. კვესელავა, ფაუსტური პარადიგმები, II, თბ., 1961.
31. გრ. კიკნაძე, მეტყველების სტილის საკითხები, თბ., 1957.
32. დ. კობიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969.
33. მეოცე საუკუნის ქართული ლირიკის ისტორიის ნარკვევები, I, თბ., 1971.
34. გ. მიქაძე, ანბანთქება ძველ ქართულ ლიტერატურაში, თსუ სტუდენტთა შრომების კრებული, III, 1948.
35. გ. ნადირაძე, რუსთაველის ესთეტიკა, თბ., 1958.
36. კ. პაუსტოვსკი, ოქროს ვადრი, თბ., 1969.
37. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII—XIX სს.), გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით, თბ., 1954.
38. ქართული საბჭოთა პოეზიის საკითხები, თბ., 1964.
39. ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II, თბ., 1968.
40. ქილილა და დამანა, ალ. ბარამიძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით, თბ., 1949.
41. შ. ღლონტი, ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენის სპეციფიკურობის პრობლემა, სოხუმი, 1961.
42. ს. ჩიქოვანი, სასწრაფო განმარტება ჟურნალ H_2SO_4 გამოსვლის გამო, „მნათობი“, 1924, № 4.

43. გ. წერეთელი, მეტრი და რიტმი „ვეფხისტყაოსანში", „საბჭოთა ხელოვნება", 1972, № 2.
44. ი. ჭავჭავაძე, თხზ. სრული კრებული, ტ. III, თბ., 1953.
45. კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხის ტყაოსნის" პრობლემა, თბ., 1925.
46. გრ. ხერხეულიძე, პოეზიის სამყაროში, თბ., 1971.
47. აკ. ხინთიბიძე, აკაკის ლექსი, თბ., 1972.
48. აკ. ხინთიბიძე, ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბ., 1965.
49 გ. ჯობლაძე, რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, თბ., 1966.
50. И. Анненский, Книга отражений, С.-Пб., 1906.
51. Античные теории языка и стиля, М.-Л., 1936.
52. В. Ф. Асмус, Немецкая эстетика XVIII века, М., 1963.
53. К. Бальмонт, Поэзия как волшебство, М., 1915.
54. К. Бальмонт, Стихотворения, Л., 1969.
55. К. Н. Батюшков, Сочинения, М.-Л., 1934.
56. А. Белый, Арабески, М., 1911.
57. А. Белый, Глоссолалия, поэма о звуке, Берлин, 1922.
58. А. Белый, Жезл Аарона (О слове в поэзии), «Скифы», сб. I, 1917.
59. А. Белый, Поэзия слова, Пб., 1922.
60. А. Белый, Символизм, М., 1910.
61. И. Бернштейн, Опыт анализа «словесной инструментовки», «Поэтика», 5, Л., 1929.
62. А. Блок, Записные книжки, 1901—1920, М., 1965.
63. О. Брик, Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха), «Поэтика», Петроград, 1919.
64. В. Я. Брюсов, Избр. соч. в двух томах, т. 1, М., 1955. т. 2, М., 1955.
65. В. Брюсов, Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам, М., 1918.
66. В. Я. Брюсов, Полн. собр. соч. и переводов, т. 21, С.-Пб., 1913.
67. В. Брюсов, Рэне Гиль, «Весы», 1904, № 12.
68. Буало, Поэтическое искусство, пер. Э. Л. Липецкой, М., 1957.
69. Д. Бурлюк, Энтелехия, New-York, 1930.
70. А. Векслер, «Эпопея» А. Белого (опыт комментария), сб. «Современная литература», Л., 1925.
71. М. Верли, Общее литературоведение, М., 1957.
72. В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959.
73. В. В. Виноградов, Стилистика, теория поэтической речи, поэтика, М., 1963.
74. Л. да Винчи, Избранное, М., 1952.
75. Д. Выгодский, Из эвфонических наблюдений («Бахчисарайский фонтан»), «Пушкинист», 4, М.-П., 1922.

76. А. Гербстман, Звукопись Пушкина, «Вопросы литературы», 1964, № 5.
77. René Ghil, Поэзия, «Аполлон», 1910, № 6.
78. Л. Гинзбург, О лирике, М.-Л., 1964.
79. Н. В. Гоголь, Собр. соч. в четырех томах, т. 4, М., 1968.
80. Б. П. Гончаров, Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973.
81. Б. Гончаров, Л. Тимофеев, Обогащение или обеднение? К спорам о содержательной природе стиха, «ЛГ», 1972, №20.
82. М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, М., 1953; т. 30, М., 1955.
83. В. Гофман, Язык символистов, Лит. наследство, т. 27—28, М., 1937.
84. М. С. Григорьев, Введение в поэтику, ч. I, М., 1924.
85. Н. Гудзий, Из истории раннего русского символизма, «Искусство», 1927, кн. 4.
86. Р. де Гурмон, Книга масок, 1913.
87. А. Доде, Собр. соч. в семи томах, т. 7, М., 1965.
88. В. М. Жирмунский, Композиция лирических стихотворений, Пб., 1921.
89. В. М. Жирмунский, Немецкий романтизм и современная мистика, С.-Пб., 1914.
90. В. М. Жирмунский, Поэзия Александра Блока, П., 1922.
91. В. М. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Пб., 1923.
92. Л. Р. Зиндер,Общая фонетика, Л., 1960.
93. Вяч. Иванов, Борозды и межи, М., 1916.
94. Вяч. Иванов, К проблеме звукообраза у Пушкина, сб. «Московский пушкинист», 2, 1930.
95. Иванов-Разумник, Вершины, Ал. Блок, А. Белый, П., 1923.
96. Из лекции В. Я. Брюсова в Московском университете по теории стихосложения — «Вопросы эвфонии», Изв. АН СССР, отд. лит. и языка, 1955, т. 14, вып. 3.
97. Из истории романтизма и реализма XIX века на западе, М., 1937.
98. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века (1871 — 1917), М., 1968.
99. История французской литературы, т. 3, М., 1959.
100. В. Каменский, Его — моя биография великого футуриста, М., 1918.
101. К. Кодуэлл, Иллюзия и действительность, М., 1969.
102. А. Квятковский, Поэтический словарь, М., 1966.
103. В. В. Кожинов, Поэтика за пятьдесят лет, Изв. АН СССР, серия лит. и языка, 1967, т. 26, вып. 5.
104. С. В. Кравков, Взаимодействие органов чувств, М.-Л., 1948.
105. А. Крученых, Апокалипсис в русской литературе, М., 1923.

106. Б. Кушнер, О звуковой стороне поэтической речи, «Поэтика», I, П., 1916.
107. Г. Э. Лессинг, Лаокоон или о границах живописи и поэзии, М., 1957.
108. Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934.
109. Д. Лихачев, Принцип историзма в изучении содержания и формы литературного произведения, «Русская литература», 1965, № 1.
110. Ю. М. Лотман, Анализ поэтического текста, Л., 1972.
111. Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, вып. I, (Введение, теория стиха), Тарту, 1964.
112. П. Медведев, В лаборатории писателя, Л., 1971.
113. В. В. Маяковский, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, М., 1968.
114. Н. А. Некрасов, Полн, собр. соч., т. 9, М., 1950.
115. Ш. И. Нуцубидзе,Руставели и восточный ренессанс, Тб., 1967.
116. Э. По, Собр. соч., т. 2, М., 1906.
117. Е. Д. Поливанов, Общий фонетический принцип всякой поэтической речи, «Вопросы языкознания», 1963, № 1.
118. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 10, М., 1966.
119. А. Рембо, Стихотворения, М., 1960.
120. Русские писатели о литературном труде, т. 3, Л., 1955, т. 4, Л., 1956.
121. «Русские символисты» вып, 2, М., 1894.
122. Современная книга по эстетике, М., 1957.
123. П. П. Соколов, факты и теория «цветового слуха», «Вопросы философии и психологии», М., 1897, кн. 37—38.
124. В. И. Сорокин, Теория литературы, М., 1960.
125. Л. Н. Толстой, О литературе, М., 1955.
126. Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959.
127. Б. В. Томашевский, Стих и язык, М.-Л., 1959.
128. Б. Томашевский, Теория литературы, Поэтика, изд. 6-ое, М.-Л., 1931.
129. Л. И. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
130. Л. И. Тимофеев, Теория литературы, М., 1971.
131. Н. С. Трубецкой, Основы фонологии, М., 1960.
132. Ю. Тынянов, Проблемы стихотворного языка, Л., 1964.
133. Ю. Тынянов, Р. Якобсон, Проблемы изучения языка и литературы, «Новый Леф», 1928, № 12.
134. Р. Уэллек, О. Уорен, Теория литературы, М., 1978.
135. А. А. Фет, Полн. собр. стихотворений, Л., 1959.
136. В. Е. Холшевников, Основы стиховедения, Л., 1962.
137. М. Б. Храпченко, О разработке проблем поэтики и стилис-

тики, Изв. АН СССР, отд. лит. и языка, 1961, т. XX, вып. 5.
138. К. Чуковский, А. Блок как человек и поэт, П., 1924.
139. К. Чуковский, Мастерство Некрасова, М., 1962.
140. Г. Шенгели, Практическое стиховедение, М., 1923.
141. В. Шкловский, О поэзии и заумном языке, «Поэтика», П., 1923.
142. Л. В. Щерба, О разных стилях произношения и об идеальном фонетическом составе слов, Избр. работы по русскому языку, М., 1957.
143. Б. Эйхенбаум, О поэзии, Л., 1969.
144. Б. Эйхенбаум, Сквозь литературу, Л., 1924.
145. Р. Якобсон, Новейшая русская поэзия, Прага, 1921.
146. Л. Якубинский, О звуках стихотворного языка, «Поэтика», I, П., 1916.

147. P. Beyer, Über Vokalklangsprobleme und Vokalsymbolismus in der neuere deutschen Lyrik, in: Festschrift für Berthold Litzmann, Bonn, 1920.
148. E. Fiesel, Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik, Tübingen, 1927.
149. I. Fonady, Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung, „Poetics, Poetyka, Поэтика", Warszawa, 1961.
150. O. Kahlo, Der Irrtum der Onomatopoetiker, in: Phonetika, Basel (Schweiz) — New-York, 1960, Vol. 5.
151. O. Kleinschmidt, Die Lautgewebe in Gedicht, in „Das Manuskript", 1954.
152. W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Bern und München, 1961.
153. W. Kayser, Geschichte des deutschen Verses, Bern und München, 1960.
154. W. Kayser, Kleine deutsche Versschule, Francke Verlag, Bern und München, 1960.
155. A. Liede, Dichtung als Spiel, Bd. 2, Berlin, 1963.
156. H. Lützeler, Die Lautgestaltung in der Lirik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 29, 3. Heft, Stuttgart, 1935.
157. Ed. Siewers, Rhitmisch-melodische Studien, Germanische Bibliothek, Bd. 5, Heidelberg, 1912. Heidelberg, 1912.
158. E. Stein, Wege zum Gedichte, Berlin, 1966.

სარჩევი

შესავალი 3
ევფონია და სალექსო სტრუქტურის
კომპონენტები (რიტმი, კომპოზიცია, ინტონაცია) 35
1. ევფონია და რიტმი 37
2. ევფონიის კომპოზიციური დანიშნულებისათვის . . . 55
3. ევფონია და ინტონაცია 71
ევფონიის სემანტიკური ფუნქციისათვის 86
1. ბგერათმიბაძვა 97
2. ევფონია და პოეტური სიტუაცია 106
3. ევფონია და ჰიპერსემანტიკა 121
ევფონია და მხატვრული სახე 127
1. ევფონია და მხატვრული სახის სტრუქტურა 127
2. ევფონია და შთაბეჭდილების ერთიანობა 140
3. ევფონიის როლი მხატვრული სახის ფორმირებაში . . 146
ევფონია და მწერლის შემოქმედებითი პოზიცია 163
დამოწმებული ლიტერატურის სია 205

Доташвили Теймураз Иосифович

ЭВФОНИЯ СТИХА

(На грузинском языке)

Издательство «Сабчота Сакартвело»
Тбилиси, Марджанишвили, 5
1981

რედაქტორი ირ. არაბული
მხატვარი ჯ. ყავლაშვილი
მხატვრული რედაქტორი აკ. თევზაძე
ტექნიკური რედაქტორი ე. ციხელაშვილი
კორექტორი ნ. მჭედლიშვილი
გამომშვები ა. საკაძე

გადაეცა წარმოებას 2/VII 80 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27/III-81წ. საბეჭდი ქაღალდი № 1, 70×108 1/32, პირობითი ნაბეჭდი ქაღალდი 9,27 სააღრ.-საგამომც. თაბახი 8,46 უე 00354. ტირაჟი 2000. შეკვ. № 2007. ფასი 50 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო"
თბილისი, მარჯანიშვილის 5.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის ი. ჭავჭავაძის სახ. წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი № 7.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе, Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы 7.