საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
შ. რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

აკაკი სინთიბიძე

ლექსმცოდნეობის საკითხები

გამომცემლობა „მეცნიერება"
თბილისი—1965

8
808.1+899.962.1.09.1
ნ563

წინამდებარე ნარკვევებში განხილულია ქართული ლექსმეცოდნეობის ზოგიერთი სადაო ან შეუსწავლელი საკითხი, რომლებსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის ბუნების დადგენისათვის.

პოეტური ინტონაცია ავტორს მიაჩნია კომპლექსური ხასიათის მხატვრულ მოვლენად, რაც ლექსის გამომხატველობით შესაძლებლობათა მაქსიმალური გამოვლენის საშუალებას იძლევა; მეტრიკა, რითმასა და სტროფიკასთან ერთად, წარმოდგენილია როგორც ლექსის კლასიფიკაციის საფუძველი; მახვილზე დაკვირვება ექსპერიმენტული წესით წარმოებდა; ხოლო ნარკვევების ორი უკანასკნელი თავი შეეხება ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის პოეტიკას.

ნარკვევებით ავტორი აგრძელებს მუშაობას იმავე მიმართულებით, რაც მოცემული იყო მის წიგნში „პოეტური ხელოვნების საკითხები" (1961 წ.).

შესავალი

„ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“.

ასე იწყება მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, აღორძინების ეპოქის პირველი პოეტიკური თხზულება, ლექსის სწავლის წიგნი, დაწერილი მოსკოვს, 1731 წელს. მძიმე პოლიტიკურ სიტუაციაში, როდესაც შინაური აშლილობა და გარეშე მტერთა შემოსევები ქვეყანას დაღუპვით ემუქრებოდა, ხოლო საქართველოს ხელისუფალნი სამშობლოს ბედის საძიებლად სხვა ქვეყნის კარზე ისხდნენ, ემიგრანტი მხედარი მამუკა ბარათაშვილი პოეტიკის სახელმძღვანელოს წერს. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო შეუვალი რწმენა ქვეყნის ეროვნული ძალებისადმი, ამავე დროს, ეს ნიშნავდა პოეზიის როლისა და მნიშვნელობის მაღალ გაგებას. ლექსი გასართობი, თავშესაქცევი, მსუბუქი რამ როდია, იგი ცხოვრების ძირეული მოვლენაა. ხალხის ფიქრი და განცდა, მისი ჭირი და ლხენაა — „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“.

ლექსითი მეტყველება ჩვენი წინაპრების მეორე სამეტყველო ენა იყო. ლ ე ქ ს ი და ს ი ტ ყ ვ ა აგერ ჩვენს საუკუნემდე სინონიმებად მოჰყვა ერთმანეთს. იგი სანუკვარ მელოდიასავით შეიტკბო და შეისისხლხორცა ქართველმა კაცმა და განუყრელი თანამგზავრივით დაატარებს მას თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე. როგორც სიცოცხლის მშვენიერების შეგრძნების საუკეთესო საშუალებას და ცხოვრების უკუღმართობათა წინააღმდეგ ბრძოლის საიმედო იარაღს — „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“.

ცხოვრება ვითარდება, წინ მიდის, ძველი დრომოჭმული იდეები მარცხდებიან და ახალი, პროგრესული იმარჯვებს; ტექნიკა კოსმიურ სივრცეებს იპყრობს; კიდევ მრავალი და მრავალი სასწაულის მოწმე გახდება კაცობრიობა, მაგრამ ვიდრე ადამიანს სიცილი, ტირილი, ლხენა და მწუხარება შეეძლება, პოეზია კვლავაც დარჩება, როგორც ადამიანის სულიერი ცხოვრების აუცილებელი მოთხოვნილება — „ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ ქართული ლექსის ტრიუმფული მსვლელობის რამდენადმე სუსტი და დაგვიანებული გამოძახილი იყო. იოანე-ზოსიმეს ქართული ენის ქებას (X საუკუნე) XII—XIII საუკუნეებში ქართული ლექსის ქებაც უნდა მოჰყოლოდა, რუსთაველის გენიას მისი გენიალური შემფასებელიც უნდა გასჩენოდა, მაგრამ ქართლის ბედის უკულმართობის გამო მსგავსი რამ ან ვერ შევქმენით, ანდა შექმნილს ვერ ვუპატრონეთ.

ლექსმცოდნეობა ლიტერატურათმცოდნეობის მეტად რთული დარგია. პოეტური ნაწარმოების შესწავლა მკვლევარისაგან დაახლოებით ისეთსავე დეტალურ, ზედმიწევნით ფაქიზ და ნიუანსობრივ ანალიზს მოითხოვს, როგორც ანატომისტ-მკურნალისაგან — ადამიანის ორგანიზმის შესწავლა. იმ გასხვავებით, რომ თუ ანატომს არ ევალება ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ანალიზი, ამისათვის ცალკე მეცნიერება — ფსიქოლოგია არსებობს, ლექსმცოდნემ ლექსის ორგანიზმის შესწავლის დროს ანგარიში უნდა გაუწიოს იმ სულიერ მონაცემებს, რაც შემოქმედმა თავის ნაწარმოებში ჩააქსოვა.

ეს შედარება ლექსისა ცოცხალ ორგანიზმთან, ლექსმცოდნისა —ანატომსა და ფსიქოლოგთან შესაძლებელია შორეული და უხეში მოგვეჩვენოს, მაგრამ, ვფიქრობთ, იმის ნათელსაყოფად გამოდგება, რომ ლექსს, ისევე როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, განსაკუთრებით სათუთი ხელი ესაჭიროება. ლექსმცოდნეობაში ძირითადად ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული თუ როგორი უნარის, ცოდნისა და მხატვრული ალღოს მქონე მკვლევართან გვაქვს საქმე; რამდენად საფუძვლიანად ესმის მას ლექსწყობის კანონები, შემოქმედების ფსიქოლოგია და, საერთოდ, მხატვრული აზროვნების სპეციფიკა. ამასთან ერთად, იმასაც მნიშვნელობა აქვს, თუ როგორი მეთოდით მუშაობს იგი. მეცნიერების ისეთი მძლავრი აღმავლობის ვითარებაში, რომელშიაც დღეს ჩვენ ვიმყოფებით, როდესაც ყველა გზა საკვლევი ობიექტის მაქსიმალური შესწავლისკენ მიდის, შეუძლებელია ლექსმცოდნეობა ძველი, ზოგ შემთხვევაში პრიმიტიული მეთოდების ტყვეობაში რჩებოდეს.

ლექსისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებზე საუბარი, მისი შინაარსისა და იდეის გადმოცემა ზოგიერთი მხატვრული თავისებურების აღნიშვნით ფაქტიურად არაფერს გვეუბნება ლექსზე, როგორც ასეთზე. ამგვარი განხილვა ნაწარმოებებს, პოეტებს ერთმანეთისაგან ვერ განასხვავებს, ვერ გამოყოფს იმ სპეციფიკურ ნიშნებს, რაც დამახასიათებელია თითოეული მათგანისათვის.

ხელოვნების ანალიზი არამეცნიერული მეთოდებით, რაც დამკვიდრებულია ჩვენს ლიტერატურულ პრაქტიკაში, ყოვლად გაუმართლებელია. ლექსს თავისი კანონზომიერება გააჩნია, რომლის შესწავლა მხოლოდ და მხოლოდ ზუსტი მეცნიერული კვლევა-ძიების გზით შეიძლება.

თავისი დიდი მიზნისათვის ლექსმცოდნეობა ფართოდ იყენებს მოსაზღვრე მეცნიერებათა მონაცემებს. კერძოდ, სალექსო მეტყველების შესწავლა შეუძლებელია ლინგვისტიკის დაუხმარებლად. ენის ლექსიკური მარაგისა და გრამატიკული წყობის გაუთვალისწინებლად უსაფუძვლოა ლაპარაკი პოეტურ ლექსიკაზე, სინტაქსსა და სემანტიკაზე, ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებზე.

მ. ვერლი თავის წიგნში „Общее литературоведение« (1957 წ.) ასახელებს ჟენევის ენათმეცნიერთა სკოლას, სადაც ლინგვისტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა შეთანხმებულად იკვლევენ მხატვრულ ენას.

უდავოა ფონეტიკოსის როლი ლექსის ბგერითი მხარის შესწავლის საქმეში. ედ. ზიევრსის „ყღერის ანალიზის თეორია" დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ლექსმცოდნეობის ისტორიაში.

პოეტურ ნაწარმოებსა და მის ვარიანტულ სხვაობებზე დაკვირვება საინტერესო მასალას აძლევს ფსიქოლოგს შემოქმედებითი პროცესის საიდუმლოებათა გამოსარკვევად როგორც საერთოდ, ისე ამა თუ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში. ლექსებში ფიქსირებული ცალკეული შეგრძნებების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ პოეტური წარმოსახვის ზოგიერთ თავისებურებაზე, როგორც ეს ნათელჰყო აკად. დ. უზნაძემ ნ. ბარათაშვილის პოეზიის ოპტიკური და აკუსტიკური მასალის შესწავლის საფუძველზე.

პოეზიის კავშირი მუსიკასთან ხომ არავითარ ეჭვს არ იწვევს. რიტმიკა, როგორც ლექსის ძირითადი მამოძრავებელი ღერძი, მუსიკის სული და გულია. მუსიკის თეორეტიკოსს კვლევის საკუთარი მეთოდების მომარჯვებით შეუძლია ლექსწყობაშიაც ბევრი რამ საყურადღებო გვითხრას.

უკანასკნელ ხანებში ლექსმცოდნეობის სფეროში შემოიჭრა ისეთი კარდინალურად სპირისპირო მეცნიერება, როგორიც არის მათემატიკა.

სიტყვიერი ხელოვნების დარგებიდან ლექსი ყველაზე უფრო ემორჩილება კანონზომიერების პრინციპს. რიტმი და მეტრული სტრუქტურა, გარკვეული ჩარჩოები, ზღუდეები, ცეზურის სიმკაცრე, რითმის მოლოდინი და, საერთოდ, რიტმული წესრიგი კვლევა-

ძიების ზუსტი კანონებით შესწავლას საჭიროებს. და აი, მათემატიკოსებმა დაინახეს, რომ ლექსმცოდნეობას ეს სიზუსტე აკლია. უფრო სწორად, ლექსმცოდნეობაზე დაკვირვებით, სადაც მათ შეამჩნიეს მათემატიკური სიზუსტის ნიშნები, შესაძლებლად სცნეს თავიანთი მეთოდებით ჩარეულიყვნენ მის მსვლელობაში და ამ სიზუსტისათვის მეტი პროფესიული ხასიათი მიეცათ. კარგა ხანია, რაც მათემატიკა ლინგვისტიკას დაუკავშირდა. ენის ობიექტური კანონზომიერების კვლევა მათემატიკური მეთოდებით დაიწყო და შეიქმნა სპეციალური დისციპლინა — მათემატიკურიოლინგვისტიკის სახელწოდებით. ენის სფეროდან ლექსის სფეროში გადასვლა საესებით ბუნებრივი და მოსალოდნელია. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლექსის ენა. პოეტური ენა საერთო-სახალხო ენის თავისებური გამოყენების შედეგია. მაგრამ მათემატიკოსებს უშუალოდ ლექსის ენის კვლევა არ დაუწყიათ, მათ ხელი მოჰკიდეს რიტმს. რომლის ჩარჩოებშიც გაშლილია სალექსო ენა. ეს მიიჩნიეს ყველაზე უფრო სპეციფიკურად ლექსისათვის და ყველაზე უფრო საიმედო ობიექტად მათემატიკური მეთოდებით კვლევისათვის. მაგრამ მათემატიკურ მეთოდებს (ალბათობის თეორია, კიბერნეტიკა და სხვ.) ლექსის კვლევა-ძიების საქმეში შესაძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ დამხმარე მნიშვნელობა ექნეს. მათემატიკა მონაწილეობას მიიღებს სტატისტიკურ გამოთვლებში, სხვადასხვაგვარ გაანგარიშებებში, მაგრამ იგი ვერასოდეს. ტექნიკური პროგრესის ვერც ერთ საფეხურზე ვერ შეცვლის ლექსმცოდნის დაკვირვებულ თვალს.

ლექსის სპეციფიკის შესწავლა ლექსმცოდნე-ლიტერატორის საქმეა, უშუალოდ მის მოვალეობას შეადგენს ყოველგვარი სამუშაოს შესრულება, რაც კი ლექსთანაა დაკავშირებული. ამიტომ საესურველია იგი თავად დაეუფლოს ლექსმცოდნეობისათვის საჭირო ყველა მეთოდს, რომელი მეცნიერებისაც არ უნდა იყოს იგი. სხვა მეცნიერების წარმომადგენლები ხშირად თავიანთი პოზიციებიდან სწავლობენ ლექსს და უმეტეს შემთხვევაში თავიანთ საქმეს აკეთებენ, შესაძლებელია, მნიშვნელოვანს მათემატიკის, ენათმეცნიერებისა თუ ფსიქოლოგიისათვის, მაგრამ უმნიშვნელოს და ზოგჯერ უსარგებლოს ლექსმცოდნეობისათვის.

ქართული ლექსმცოდნეობა თავისი არსებობის თითქმის ორ ნახევარ საუკუნეს ითვლის. ამ ხნის განმავლობაში ბევრი გაკეთდა, ბევრი საპატიო სახელი შერჩა ჩვენი კულტურის ისტორიას. მამუკა

ბარათაშვილმა, თეიმურაზ და იოანე ბაგრატიონებმა, კოტე დოდა-შვილმა, სერგი გორგაძემ, კონსტანტინე ჭიჭინაძემ და სხვ. თავიანთი სიტყვა თქვეს ქართული ლექსის კვლევა-ძიების საქმეში. ამ სფეროში დღესაც წარმატებით მოღვაწეობენ აკაკი გაწერელია, პავლე ინგოროყვა, პანტელეიმონ ბერაძე და სხვ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პროფ. აკ. გაწერელიას ფუნდამენტალური ნაშრომი „ქართული კლასიკური ლექსი" (1953 წ.), რომელიც ჩვენი ლექსწყობის საფუძვლიან მეცნიერულ გამოკვლევას წარმოადგენს. ქართული ლექსმცოდნეობის განვითარებაზე საგრძნობი გავლენა მოახდინა რუსულმა პოეტიკამ, რომელიც ამ საუკუნის ოციან წლებში დამოუკიდებელი სკოლის პრეტენზიით გამოდიოდა (ბ. ტომაშევსკი, ბ. ეიხენბაუმი, ი. ტინიანოვი, ნ. შენგელი, ვ. ჟირმუნსკი და სხვ.).

მაგრამ ზემოთქმულის მიუხედავად, ქართული ლექსმცოდნეობის დღევანდელი დონე როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის სხვა დარგებთან, ისე ქართული ლექსის სიმაღლესთან შედარებით დაბალია. საქმეს ვერ შველის ის თითო-ოროლა ნაშრომი, რომელიც დრო და დრო გაიელვებს ქართული წიგნის ბაზარზე. საჭიროა მეცნიერთა ჯგუფის ინტენსიური, დაძაბული მუშაობა, რათა რუსთაველის სამშობლოში ლექსის კვლევა-ძიება სასურველ სიმაღლეზე დადგეს.

ჩვენ შესანიშნავი პოეზია გვაქვს: მდიდარი, მრავალფეროვანი, აღსავსე აზრის სიღრმითა და კეთილშობილებით, განცდის სიმძაფრითა და სისპეტაკით, ხატოვანებითა და მელოდიურობით. იგი დიდებული გამოვლინებაა ქართული სულისა, დიდებული განსახიერება ქართული ცისა და მიწის ზღაპრული მომხიბლაობისა. ჭეშმარიტად, ხელოვნების სფეროში ამაზე უკეთესი არაფერი შეუქმნია ქართველ ხალხს და რამდენად უფრო დავმშვენდებოდით კაცობრიობის თვალში, რომ შეიძლებოდეს პოეზიის ეროვნული ქნარის სხვათა ენაზე ამეტყველება, რომ არ კარგავდეს პოეზიის სათუთი ყვავილი თავის სურნელებას უცხო სამყაროში გადატანისას. ამიტომ ქართულმა ლექსმცოდნეობამ, რომელსაც ასეთი უხვი და სრულფასოვანი მასალა აქვს ხელთ, თავისი სათქმელი უნდა თქვას. მან საქვეყნოდ უნდა გაიტანოს ქართული ლექსის დიდება. ეს საქმე ღირს ზრუნვად, გატაცებად, თავგამოდებად. ყოველი ერის კულტურის საგანძურში

ლექსს საპატიო ადგილი აქვს დათმობილი; ლექსი გვაღელვებს, გვიტაცებს, გვაფრთოვანებს, ცხოვრების ხალისს გვანიჭებს, ტანჯვის სიმძიმეს გვიმსუბუქებს; იგი იყო და დარჩება კაცობრიობის სევდისა და სიხარულის უშუალო ანარეკლად.—

„ლექსი ერთი რამ არის ამ სოფლის საქმეში“.

ლექსის ინტონაცია

Наблюдения над интонацией стиха — первая задача стиховеда.

Б. Томашевский

ა) საკითხის კვლევის ისტორიიდან

დიდი გადატრიალების შედეგად, რაც ლექსის თეორიაში მოახდინა ცნობილმა გერმანელმა მეცნიერმა ედ. ზივერსმა, პოეტური ტექსტის თვალით ათვისების ნაცვლად წინა პლანზე წამოიწია ე. წ. სმენის ფილოლოგიამ, ყურადღების ცენტრი გადატანილ იქნა ლექსის წარმოთქმით მხარეზე, ბგერათა ანალიზზე, მელოდიასა და ინტონაციაზე[1]. ამან გამოხატულება ჰპოვა რუსული პოეტიკის წარმომადგენელთა გამოკვლევებში.

ბ. ტომაშევსკის აზრით, ინტონაცია ბგერასთანაა დაკავშირებული. მის სფეროში შედის ბგერის (ხმის) ყოველი მოქცევა—სიმაღლე, სიძლიერე თუ სიჩქარე[2]. ინტონაცია წარმოადგენს მეტყველების დანაწევრებისა და ამ დანაწევრებული ნაწილების შეერთების საშუალებათა რთულ სისტემას. ეს საშუალებებია: ძირითადი ტონის ამაღლება და დადაბლება (მელოდია), ძლიერი და სუსტი მახვილების, ე. წ. ფრაზეოლოგიური ან ლოგიკური მახვილების განლაგება (დინამიკა), მეტყველების აჩქარება და შენელება (ტემპი) და წარმოთქმის დანაწევრება (პაუზები)[3]. აქედან გამომდინარე ინტონაცია (თე-

---

[1] ედ. ზივერსის თეორიის შესახებ იხ. Н. Коварский. Мелодика стиха, „Поэтика", IV, 1928, стр.26-44; აკ. ბაწერელია. ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 20-23.

[2] Б. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Лен., 1959, стр. 261.

[3] Б. Томашевский, Стих и язык, М.-Л., 1959, стр. 16.

ლი წინადადების გააზრების საქმეს ემსახურება, იგი ფრაზის მთლიანობაში უნდა ვეძებოთ.

ბ. ეიხენბაუმი თავის წიგნში «Мелодика русского лирического стиха» (Петербург, 1922 г.) ინტონაციას მელოდიკის ცნებასთან ათანაბრებს და მას მიიჩნევს ლირიკის, კერძოდ, სასიმღერო ლირიკის გაბატონებულ მხატვრულ კომპონენტად. პოეტურ სინტაქსზე (განსაკუთრებით ინვერსიაზე) დაქვემდებარებული ინტონაცია სასიმღერო ლირიკაში კომპოზიციური საწყისის როლს ასრულებს, მას ლექსის მაორგანიზებელი ფუნქცია აქვს დაკისრებული.

ბ. ეიხენბაუმის წიგნზე დაწერილ რეცენზიაში ვ. ჟირმუნსკი ყურადღებას ამახვილებს სასაუბრო ინტონაციის მნიშვნელობაზე[4].

ლ. ტიმოფეევი ინტონაციაზე ლაპარაკობს, როგორც სინტაქსურ მოვლენაზე, რომლის წყალობით მეტყველება განსაკუთრებულ გამომხატველობით იერს ღებულობს. მხატვრულ შემოქმედებაში ინტონაცია სახის შექმნის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა[5]. ყველაზე უფრო ცალიერად ინტონაციაში მეტყველების ის სუბიექტურ-ემოციური შეფერილობა, რაც ლირიკისთვისაა დამახასიათებელი, ინტონაციის გარეშე გაუგებარი ხდება სალექსო ფრაზის ღრმა აზრი. ინტონაცია, თითქოსდა, ლექსის აზრის, შინაარსის ნაწილია, „პიტომაა, რომ როცა ლექსი სუსტია გამომსატველობითი თვალსაზრისით, იგი სუსტია საერთოდ ყველა თვალსაზრისითაც[6].

ლექსის ინტონაციის ზოგად დახასიათებას გვაძლევს აკ. გაწერელია. მისი განმარტებით, ინტონაცია არის „ინდივიდუალური სახე ლექსის საერთო რიტმული დენისა“, „ლექსის საერთო ტონის ცვალებადობა“, „იგი ეღმოცენდება ამა თუ იმ რიტმული სურათის საერთო ფონზე“; აკ. გაწერელიის სიტყვებით: „პოეტური ნაწარმოების ერთ-ერთ მხატვრულ თავისებურებას, უწინარეს ყოვლისა, ინტონაციის სიახლე ჰქმნის“[7].

ზემოთ დასახელებულ წიგნებსა და ნაშრომებში ლექსის ინტონაციაზე საუბარია მხოლოდ გაკვრით, პოეტიკისა თუ სტილისტიკის ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით. სპეციალური გამოკვლევა ამ საგანზე არ არსებობს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ვ. ოგნევის

---

[4] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, 1928, стр. 94-95.
[5] Л. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959, стр. 213-214.
[6] Л. Тимофеев, Стих и проза, М., 1938. стр. 193, 197.
[7] აკ. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი. 1953, გვ. 15, 187, 159.

სტატიას „პოეტური ინტონაცია"[8]. რადგან ვ. ოგნევის გამოკვლევა ჩვენი ნაშრომის[9] გამოქვეყნების შემდეგ დაიბეჭდა, მასზე შედარებით ვრცლად შევჩერდებით.

ავტორი ინტონაციის ფაქტორებად მიიჩნევს მახვილს, ტონსა და ტემბრს, ტემპსა და პაუზას; იგი მიუთითებს აგრეთვე რითმასა და ტროპის ზოგიერთ სახეზე; ცალკე გამოყოფს ქვეთავებს: ინტონაცია და სინტაქსი, ინტონაცია და მეტრი, ინტონაცია და რიტმი. ავტორის სიტყვებით, ლექსი სამეტყველო-მუსიკალური კატეგორიაა. პოეტური ინტონაცია ემყარება არა მარტო აზრსა და განწყობილებას, როგორც ეს პროზაშია, არამედ აგრეთვე ლექსის მელოდიურ წყობას. ეს პოეტურ ინტონაციას ანიჭებს განსაკუთრებულ ძალასა და მნიშვნელობას. ლექსს რომ რიტმული დანაწევრების პირობითობა დავუკარგოთ, ინტონაციის როლი საგრძნობლად ჩამოქვეითდება.

ავტორი ლაპარაკობს ინვერსიაზე, რომელიც ჩვეულებრივ რუსულ მეტყველებაში არც ისე შესამჩნევია და მხოლოდ და მხოლოდ ლექსში ხდება ხელშესახები; ლაპარაკობს მეტრისა და სიტყვის, სინტაქსურ-აზრობრივი და მეტრული პაუზების შეუთანხმებლობაზე, როგორც ინტონაციური ხაზგასმის რეალურ ელემენტებზე. მაგრამ ლექსის ინტონაციის ძირითად საყრდენ ობიექტად მას მიაჩნია არა იმდენად მეტრი ან პოეტური სინტაქსი, რამდენადაც სამეტყველო ტაქტი — ერთი მ�ლიანი რიტმული მონაკვეთი.

ლექსის ინტონაციის გახსნის საიდუმლოება, ავტორის აზრით, მდგომარეობს ნაწარმოების იდეური ჩანაფიქრის ამოცნობაში. თუ ბოლომდე არ გაიცნობ ნაწარმოების აზრს, ისე ვერ გაარკვევ ტაეპის ან სტროფის ინტონაციას. ინტონაცია მონაწილეობას იღებს იდეის რეალიზაციაში სახეებად და რიტმულ ფორმებად. ინტონაციის წარმმართველი როლის განსაზღვრა ლექსში არის, იმავე დროს, პოეტური ოსტატობის ანალიზი.

თავი რომ დავანებოთ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებს, რომლებიც თვალსაჩინოა ამ საკითხზე არსებულ ლიტერატურაში, პოეტური ინტონაციის შესახებ გამოთქმული შეხედულებანი არ იძლევიან საკმაო მასალას ცნების დადგენისათვის. საკითხი არაა იმდენად დამუშავებული, რომ მან უცვლელად დაიჭიროს თავისი კუთ-

[8] „Вопросы литературы". 1961, № 4.

[9] აკ. ხინთიბიძე, ქართული ლექსის ინტონაცია. საქ. სსრ მეცნ. აკად. საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1960. № 3, გვ. 103 —

ვნილი ადგილი ლიტერატურის თეორიის სახელმძღვანელოებში. ამის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ ინტონაცია არ არის ნათლად გამოკვეთილ კონკრეტულ ნიშანთა მატარებელი პოეტური ფიგურა, ისეთი, როგორიცაა, მაგალითად, მეტრი, რითმა, ალიტერაცია-ასონანსი და სხვ. ყოველ დაკვირვებულ მკითხველს შეუძლია ლექსში რითმისა და ალიტერაცია-ასონანსის შემჩნევა, მეტრისა და რიტმული ვარიაციების ამოცნობა. ლექსის მეტრი ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობაზეა დამოკიდებული, რითმა მეტრულად განსაზღვრულ ადგილებში ერთისა და იმავე, ან მსგავსი ბგერათა კომპლექსების გამეორებას ნიშნავს, ხოლო ალიტერაცია და ასონანსი—ერთისა და იმავე ხმოვნებისა და თანხმოვნების გამეორებას. ინტონაცია გაცილებით უფრო რთული მოვლენაა, უფრო ფართო და მრავალმხრივია თავისი ბუნებით, არ ეტევა ასეთ ვიწრო ფარგლებში და მასზე მსჯელობაც მოითხოვს კვლევა-ძიების მასშტაბის გაფართოებას.

ჩვენი საუბარი პოეტური ინტონაციის როლსა და მნიშვნელობაზე, რომელიც ქართული ლექსის მასალაზეა აგებული, ვერ იქნება ზუსტი და ამომწურავი, სხვა რომ არა იყოს, მარტო იმის გამო, რომ ჩვენს ენათმეცნიერებსა და მუსიკათმცოდნეებს დღემდე არ მოუხდენიათ ქართული მეტყველებისა და მუსიკის ინტონაციურ თავისებურებათა ანალიზი, ურომლისოდაც ძნელია ქართული ლექსის ინტონაციური ბუნების შეუცდომელი განსაზღვრა.

ბ) ინტონაციის ცნებისათვის

ინტონაცია ენის, მეტყველების განუშორებელი თვისებაა. იგი ლინგვისტური ტერმინია, წარმოშობილი ლათინური სიტყვიდან intono, რაც ქართულად ნიშნავს ხმამაღალ წარმოთქმას. სხვაგვარად: ინტონაცია მეტყველების ტონის განმსაზღვრელი ცნებაა, მეტყველებაში ხმის სიმაღლის ცვალებადობის აღმნიშვნელი ტერმინია. უინტონაციოდ მეტყველება შეუძლებელია. უცხო ენაზე მოლაპარაკე ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ინტონაციით იცნობა; როგორც შენიშნავენ, იგი ანგარიშს არ უწევს ამ ენისათვის დამახასიათებელ ინტონაციას (ბ. ტომაშევსკი).

ყოველგვარ მეტყველებას, ადამიანის მიერ წარმოთქმულ ყოველ ფრაზას, წინადადებას, სიტყვას, ბგერათა კომპლექსს თუ ცალკეულ ბგერას, ხმის ყოველ მოძრაობას, რასაც გარკვეული შინაარ-

სი შეგვიძლია მივცეთ, თავისი ინტონაცია აქვს. ინტონაცია აწესრიგებს მეტყველების შინაარსს.

როგორც მიმიკა იძლევა ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამოვლინების საშუალებას, როგორც ჟესტი ეხმარება ადამიანს თავისი გრძნობების თუ აზრების გადმოცემის დროს, ასევე ინტონაცია მთავარი საშუალებაა ადამიანის ნაფიქრ-ნაგრძნობის მეტი სიზუსტით, სისავსით და, თუ საჭირო იქნება, მეტი სიმძაფრით გამოხატვისათვის. ინტონაცია მეტყველების ტონის ცვალებადობით, მიმიკა სახის კუნთების რხევით, ხოლო ჟესტი—ხელების მოძრაობით ერთსა და იმავე მიზანს ემსახურებიან: ნათლად გამოიხატოს ადამიანის აზრისა თუ განცდის ყოველი ნიუანსი; ინტონაცია — მეტყველების ჟესტი და მიმიკაა.

. მეტყველების ინტონაცია, უპირველეს ყოვლისა. ეყრდნობა ბგერას. ბგერა მასალაა, რომლის საშუალებითაც ხორციელდება ინტონაცია[10]. როგორც მიუთითებენ, ინტონაცია არის ბგერითი საშუალებების ერთობლიობა ენაში. ასეთსავე ორგანულ კავშირშია ინტონაცია იმ შინაარსთან, რომელიც ბგერათა გარკვეულ ერთობლიობას სიტყვად აქცევს. ინტონაციის მეშვეობით ვლინდება ერთისა და იმავე სიტყვის სხვადასხვაგვარი შინაარსობლივი ნიუანსი.

სიტყვის გამოსათქმელი ძირითადი ინტონაციური ფორმებია — კითხვა, თხრობა და ძახილი: თოვს? თოვს. თოვს! თითოეულ ამ ფორმათაგანს თავისი სახეობანი აქვს. ერთი მხრივ, შეიძლება იყოს უბრალო შეკითხვა — თოვს თუ არა; მეორე მხრივ—შეკითხვა აღტაცების ჩართვით; მესამე შემთხვევაში შემკითხველს არ სიამოვნებს თოვლი, ამიტომ შეწუხდა და კითხვას მწუხარება შეერია. იმის გამო, რომ თოვს, მთქმელი შეიძლება იყოს გახარებული, აღტაცებული, გაკვირვებული, დამწუხრებული, აღშფოთებული. შეიძლება ეს სიტყვა გამოითქვას მრისხანებით, დანანებით, ირონიით და სხვ. გაგება იმისა, თუ თითოეულ ცალკე შემთხვევაში რა შინაარსს დებს მთქმელი ამ სიტყვაში, შესაძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ ინტონაციის მეშვეობით. წერით მეტყველებაში მხოლოდ ოთხი ნიშანი არსებობს სიტყვის შინაარსობლივი ნიუანსების ურთიერთგანსასხვავებლად. ეს ნიშნები ვერ ამოწურავენ სიტყვის ინტონაციური მრავალგვარობის შესაძლებლობას. მაგალითად, ზემოთ მოყვანილ შემთხვევაში კითხვითი ნიშნის ქვეშ ინტონაციის სამი სხვადასხვა სახეობა

---

[10] ს. ჟ ღ ე ნ ტ ი, ქართული ენის ფონეტიკა, 1956, გვ. 249.

გაერთიანდა. პუნქტუაცია ვერ იკისრებს წერითს მეტყველებაში ინტონაციის ფუნქციის შესრულებას, რომელსაც თავისი წერილობითი ნიშანი საერთოდ არ გააჩნია[11].

სიტყვის შინაარსობლივი გამოვლენის შესაძლებლობათა მომწესრიგებელია სიტყვათა კავშირი და ურთიერთმიმართება. ფრაზაში მოხვედრილი სიტყვა ფრაზის შინაარსის შესაბამისად სხვადასხვა შინაარსს იღებს. სიტყვის ინტონაციური იერის განმსაზღვრელია კონტექსტი. სიტყვა თ ო ვ ს შეიძლება ჩავსვათ სხვადასხვა წინადადებაში, ისე რომ მისი ყოველი შინაარსობლივი ნიუანსი იქნეს გამოვლენილი. წინადადება, ფრაზა არის მეტყველების ინტონაციის ძირითადი საყრდენი ობიექტი. აქედან გამომდინარე, მეტყველების ინტონაციის მამოძრავებელი ღერძი არის სინტაქსი. წინადადების ინვერსიული წყობა, თხრობის, კითხვისა და ძახილის ფორმები განსაზღვრავენ წარმოთქმის სხვადასხვა ტონს.

როგორც მიუთითებენ, განსაკუთრებით მაღალია ტონი კითხვით წინადადებაში, სადაც ტონის აწევა ხდება ან წინადადების ბოლოს. ანდა იმ სიტყვაზე, რომელსაც კითხვა ეხება. თხრობით ინტონაციაში წინადადების ბოლოს ტონი დაბლა იწევს, უფრო ზუსტად. ბოლო სიტყვის ბოლო მარცვალზე ტონის დადაბლებას წინ უსწრებს წინა მარცვალზე ტონის მსუბუქი აწევა. ძახილის წინადადებაში ხაზგასმული სიტყვის ტონის სიმაღლე მერყეობს კითხვით და თხრობით წინადადებათა ტონს შორის: არც ისე მაღალია, როგორც კითხვითი წინადადების ტონი, და არც ისე დაბალია, როგორც თხრობითი წინადადებისა.

მეტყველების ინტონაციის სხვა სახეებიდან აღსანიშნავია ლოგიკური და ემოციური ინტონაციები. პირველს გამოთქმის შინაარსის გამომხატველ ინტონაციას ეძახიან (იგივე ფრაზეოლოგიური ინტონაცია), ხოლო მეორეში ინტენსიურად ვლინდება მთქმელის უეცარი გრძნობა-განწყობილება (აფექტი).

ინტონაციას დიდმნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მუსიკაში, სადაც იგი ტონის სისწორეს ნიშნავს და ერთგვარად მარეგულირებელ როლს ასრულებს. ტონის სიყალბე, მოცემულ წყობაზე ზევით ასვლა ან ქვევით დაშვება არასწორი ინტონაციის შედეგია. უფრო ვიწრო მნიშვნელობით, მუსიკათმცოდნეები ინტონაციას მიიჩნევენ მელოდიის შემადგენელ კომპონენტად. მუსიკაში ინტონაცია ეწოდება მელოდიურ მოქცევას, რაც მუსიკალური გამომსახველობის ერთ-ერთი მთავარი საშუალებაა.

[11] გ. ა ხ ვ ლ ე დ ი ა ნ ი, ზოგადი და ქართული ენის ფონეტიკის საკითხები, 1938, გვ. 87.

სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციებს ბევრი რამა აქვთ საერთო. ორსავე შემთხვევაში ინტონაცია იქერს მოვლენათა შინაარსს, ადამიანის ემოციური განწყობილების ელფერს, ხალხის გრძნობებსა და აზრებს, ეპოქის სულისკვეთებას; ორსავე შემთხვევაში ინტონაციური გამოხატვის საშუალებებია: ხმის მოდულაცია, ტონი, რიტმი, ტემპი, აქცენტი, პაუზა და სხვ.

მაგრამ სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციათა შორის არის არსებითი განსხვავებაც. როგორც ვ. ჟირმუნსკი, შენიშნავს: მუსიკაში, სიმღერაში მელოდია არა დამოკიდებული ტექსტზე; ერთსა და იმავე ტექსტზე შეიძლება რამდენიმე სხვადასხვა მუსიკა დაიწეროს, სამეტყველო ინტონაცია კი დამოკიდებულია სიტყვასა და ფრაზაზე.

გარდა ამისა, სიმღერაში ტონი განსაზღვრულ ფარგლებში უცვლელი სიმაღლით ხასიათდება. მეტყველებაში ტონი უფრო რხევადია, ცვალებადია. მუსიკალური ინტონაცია მოძრაობს ზუსტი ინტერვალებით, მეტყველებაში კი ტონის მოძრაობა უფრო თავისუფალი და ნებისმიერია, ხშირია გადახვევები ძირითადი ინტონაციური ხაზიდან.

ასეთია მოკლედ და ზოგადად ინტონაციის ხასიათი მეტყველებასა და მუსიკაში.

რადგან ინტონაციაში უშუალოდ ვლინდება ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი აზრობლივი ნიუანსები, გრძნობათა ელფერი, განწყობილების ხასიათი, ამიტომ ინტონაცია საუკეთესო საშუალებაა ადამიანის ფიქრებისა და განცდების გადმოცემისა, მისი შინაგანი „მეს“ წვდომისა, რაც მხატვრული შემოქმედების პირველი არსებითი დანიშნულებაა. სხვა კომპონენტებთან ერთად ინტონაცია აქტიურ მონაწილეობას იღებს ლიტერატურულ-მხატვრული სახის შექმნის რთულ პროცესში. ბუნებრივად ისმის საკითხი მხატვრულ შემოქმედებასა და, კერძოდ, პოეზიაში, ლექსში ინტონაციის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ.

ჩვეულებრივი სამეტყველო ინტონაცია მხატვრულ შემოქმედებაში იცვლება, უფრო აქტიური ხდება, რადგან მწერალი შეგნებულად ერევა პერსონაჟის მეტყველებაში. პერსონაჟის ენობრივი დახასიათების დროს პროზაულ ნაწარმოებში ინტონაციას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უკავია. ამასთან ერთად, ინტონაციური სიცხადითა და დახვეწილობით უნდა გამოირჩეოდეს თვით ავტორის მეტყველებაც. განსხვავებულ საგანთა და მოვლენათა ავტორისეული დახასიათება ინტონაციური მრავალმხრიობის გარეშე შეუძლებელია.

განსაკუთრებულია ინტონაციის როლი სასცენო მეტყველებაში, რომლის საფუძველს დრამატურგიული ტექსტი წარმოადგენს. აქ კიდევ მეტი სიცხადით იჩენს თავს პერსონაჟის ენობრივი დახასიათების აუცილებლობა. ინტონაცია ერთ-ერთი ყველაზე უფრო აქტიური საშუალებაა მსახიობის მიერ თავისი როლის საჭირო სისრულითა და სიზუსტით განსახიერებისათვის. მსახიობი ძირითადად სწორედ ინტონაციის მეშვეობით გადმოსცემს აზრის, გრძნობის, განწყობის შინაარსს. ელფერს. სასცენო ხელოვნებაში ინტონაცია გაიგება, როგორც „მუსიკალური ელემენტების ძალთა განაწილება, მათი ურთიერთშეთანხმება და მოწესრიგება აზრის გახმოვანების დროს"[12]. მსახიობის მეტყველება უფრო კეთილხმოვანი და მელოდიურია, ინტონაციურად უფრო დახვეწილია, თუ მას ხელთ აქვს ისეთი სიტყვიერი ტექსტი, სადაც ხმოვნები და მჟღერი თანხმოვნები სჭარბობს. აღნიშნულ ბგერებს თავისთავადი მუსიკალურ-ჰარმონიული ბუნება აქვთ. ისინი ინტონაციისა და მელოდიის მსვლელობის ძირითად საყრდენს, ამოსავალ წერტილს წარმოადგენენ.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ინტონაცია არსად არ იქცევა ისეთ აქტიურ ზემოქმედებით ძალად, როგორც პოეზიაში, ლექსში. ბელეტრისტიკისა და დრამატურგიისათვის დამახასიათებელ ინტონაციას აქ ემატება ახალი—ძლიერი მომენტი რიტმისა. რიტმული წყობა არანაკლებ მნიშვნელოვანი წყაროა ლექსის ინტონაციისათვის, ვიდრე მხატვრული ფორმის სხვა რომელიმე კომპონენტი.

საკითხზე უშუალოდ მსჯელობის დაწყებამდე აუცილებელია გარკვეულ იქნეს ერთი გარემოება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ინტონაცია ხმის სიმაღლის, ტონის ცვალებადობის აღმნიშვნელი ცნებაა. იგი დამახასიათებელია ზეპირი და არა წერითი მეტყველებისათვის. მაგალითად, ამა თუ იმ ლექსის ინტონაცია—ტონის ცვალებადობით გარკვეულ ადგილებში, ხმის აწევით თუ დაწევით — ნათელი ხდება მხოლოდ მისი ხმამაღალი წარმოთქმის შემთხვევაში. ამავე დროს, ჩვენს ფუნქციებში არ შედის შემსრულებელთა კითხვის მანერაზე დაკვირვება. ჩვენი კვლევის საგანია არა სახალხო მთქმელთა ან დეკლამატორთა მიერ წაკითხული ლექსის ინტონაცია, არამედ ინტონაცია, ასე ვთქვათ, გაუხმოვანებელი ლექსისა.

ყოველი ინტონაციის საფუძველი ტექსტშია. არიან ე. წ. ობიექტური და სუბიექტური წამკითხველები. პირველნი პოეტის ჩანაფიქრს მიჰყვებიან (რამდენადაც ეს შესაძლებელი ხდება), მეორენი

[12] მალ. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები, 1949, გვ. 97.

თავიანთი სუბიექტური განწყობილების მიხედვით კითხულობენ. ცნობილია, კერძოდ, რომ მსახიობები ლექსის ლოგიკურ-ემოციურ მხარეზე ამახვილებენ ყურადღებას, შედარებით ნაკლებ ინტერესდებიან ლექსის მუსიკალური წყობით, ხოლო პოეტები, პირიქით. თავიანთი ლექსების კითხვისას ძირითადად მიჰყვებიან რიტმსა და მელოდიას. ე. წ. ობიექტურ წამკითხველთა არსებობა იმაზე მიუთითებს, რომ ტექსტის სწორ ინტერპრეტაციას ინტონაციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. ვინც სწორად ამოხსნის ლექსის შინაგან ხასიათს, ავტორის ჩანაფიქრსა და განწყობილებებს, იგი ნაწარმოებს სწორი ინტონაციით წაიკითხავს. სწორი ინტონაციით წაკითხვა ლექსის შინაგანი სამყაროს გაშუქებას ნიშნავს. ეს იგივეა ლექსისათვის, რაც სინათლე ბნელი ოთახისათვის მასში მოთავსებული ნივთების დასანახად და შესაცნობად. საგულისხმოა ნ. გოგოლის სიტყვები: მხოლოდ დახელოვნებულ კითხვას შეუძლია მოგვცეს პოეტთა შესახებ ნათელი წარმოდგენა.

რადგანაც ლექსის სწორი წაკითხვის საფუძველი თვით ტექსტშია მოცემული, ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ თვალით, ჩუმად წაკითხული ლექსის ინტონაციაზე მისი ხმამაღალი წარმოთქმის გარეშე. სალექსო მეტყველებას შეჩვეული მკითხველისათვის თვალით, ჩუმად კითხვის დროსაც კი ხმიანდება ლექსის შინაგანი სამყარო თავისი დამახასიათებელი მომენტებით და შესაბამის ინტონაციურ სახეს ღებულობს.

პოეზიაში ერთმანეთისაგან განასხვავებენ ეპიკურ და ლირიკულ ინტონაციებს. მიუხედავად საერთო ლექსითი ფორმისა, შესაძლებელია წმინდა ეპიკური ხასიათის პოეტურ ნაწარმოებს ინტონაციის თვალსაზრისით მეტი საერთო ექნეს მოთხრობასთან ან რომანთან, ვიდრე ლირიკულ ლექსთან. აქ დიდ როლს ასრულებს ეპოსისათვის დამახასიათებელი თემატიკური გაშლილობა, პერსონაჟთა სიმრავლე, მოვლენათა ფართო პლანში ჩვენება, თხრობის ეპიკური ტონი და, საერთოდ, ყველაფერი ის, რაც ეპოსსა და ლირიკას ერთმანეთისაგან განასხვავებს. ლირიკულ ინტონაციას თავისი სპეციფიკური სახე აქვს, ამიტომაა, რომ დრამატულ ინტონაციაზე აღზრდილი დეკლამატორები ლირიკული ლექსის კითხვისას ხშირად არაბუნებრივ მდგომარეობაში გრძნობენ თავს.

ინტონაციის სახეებიდან აღსანიშნავია დეკლამაციურ-რიტორიკული, სასიმღერო და სასაუბრო ინტონაციები.

დეკლამაციურ-რიტორიკული ინტონაცია დამახასიათებელია ხოტბითი ხასიათის ნაწარმოებებისათვის. აქ ინტონაცია მყარი და კა-

ნონიკურია, აკომპანიმენტივით გასდევს ლექსს. ნაკლებ მოძრავია ინტონაცია სასიმღერო ლირიკაშიც, სადაც მკაცრად მოწესრიგებული, მდგრადი ინტერვალები სიმღერის ნორმატიულობას განაპიროებენ. უფრო მოქნილი და ელასტიურია სასაუბრო ინტონაცია. იგი ნაკლებადაა შეზღუდული მეტრული ჩარჩოებით, კვალდაკვალ მიჰყვება ფრაზის მსვლელობას და ჩვეულებრივ სამეტყველო ინტონაციას უახლოვდება.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გარკვეულ იქნეს ინტონაციის ზოგადი ხასიათი ლექსში.

რადგან ლექსი მეტყველების მკაცრად მოწესრიგებული ფორმაა, ამიტომ აქ ინტონაცია უფრო მოწესრიგებულია, ვიდრე მხატვრულ პროზასა და ჩვეულებრივ მეტყველებაში. ინტონაციას ლექსში მაორგანიზებელი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი ერთგვარი რეგულატორის როლს ასრულებს ნაწარმოების შინაარსისეულ და ფორმისეულ კომპონენტთა შორის. ინტონაციის დამსახურებაა, ლექსის რიტმულ-მელოდიური ფორმა პოეტური ენის გზით ასე ტკბილად რომ შეთანხმებია მის იდეურ შინაარსს.

ინტონაციის სახით ლექსში საქმე გვაქვს სრულიად განსაკუთრებულ და თავისებურ მხატვრულ მოვლენასთან, რომლის დანახვა და ამოცნობა შეუძლებელია ლექსის მთლიანი ორგანიზმის გულდასმითი შესწავლის გარეშე. ამიტომაა, რომ ინტონაციას ორგანული კავშირი აქვს როგორც პოეტურ ენასთან, ისევე რიტმთან, რითმასა და ევფონიასთან. ინტონაცია საძებნელია სალექსო ფრაზის სინტაქსურ წყობაში, ლოგიკურად და ემოციურად ხაზგასმულ სიტყვებსა და გამოთქმებში, ძლიერსა და მოულოდნელ პოეტურ სახეებში, განმეორებებში, პარალელიზმებში, გრადაციებსა და ანტითეზაში; ინტონაცია განუყოფელია რიტმისაგან, სტრიქონთა მეტრულ-რიტმული ვარიაციები, რითმის შინაარსობლივი და ფონეტიკური მხარე, ლექსის ბგერითი ჟღერადობა გავლენას ახდენენ ინტონაციაზე. ბუნებრივად ისმის საკითხი: რა ადგილი უჭირავს ინტონაციას ლექსის შინაარსობლივ-მხატვრულ კომპონენტთა ერთიანობაში? რა როლს ასრულებს იგი ავტორის იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების პროცესში, მკითხველზე პოეტური ნაწარმოების ესთეტიკურ-შემეცნებითი ზემოქმედების დროს?

უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, რომ ინტონაცია არ შეიძლება დავაყენოთ ლექსის სხვა მხატვრული კომპონენტების გვერდით. იგი პრინციპულად განსხვავდება იმ პოეტური ფიგურებისაგან, რომლებსაც ერთი გარკვეული უბანი აქვთ მიჩნეული ლექსში და თავიანთი

წვლილის შეტანით ჩაერთვიან ლექსის საერთო მდინარებაში. ინტონაციას ვერ შევიტანთ პოეტური ფიგურების საერთო რიცხვში. ფიგურა გულისხმობს ნათლად გამოკვეთილ კონკრეტულობას, რომლის დანახვა შესაძლებელია. ინტონაცია რაღაც იდუმალი არსების სახით მონაწილეობს ლექსში. იგი ყველგან არის, თითქმის ყოველ სიტყვაში, ყოველ სალექსო ფრაზაში მისი აღმოჩენა შეიძლება, მაგრამ ძნელად დასანახია, ნაკლებ ხელშესახებია, იმიტომ რომ სიტყვის, ფრაზის გულშია მომწყვდეული, ზის იქ და შესატყვის გახმოვანებას ელოდება. ღრმად უნდა ჩასწვდე სალექსო ფრაზის ლოგიკურსა და ემოციურ შინაარსს. რომ მისი ინტონაცია დაიჭირო. მართალია, მკითხველი შინაგანად გრძნობს ინტონაციის არსებობას, ამიტომ ხმის სხვადასხვაგვარი რხევით კითხულობს ტექსტს, მაგრამ ყველაფერ იმას, რასაც ჩვენ ინტონაციას ვარქმევთ, ლექსში უკვე თავისი სახელი აქვს მოპოვებული და დამკვიდრებული. იგი ან ინვერსიაა ან მეტაფორა, ან ლოგიკურად გამახვილებული სიტყვა თუ ფრაზა, ან enjambement-ი, ან კიდევ რიტმი, რითმა თუ სხვადასხვა. ასე რომ ინტონაციისათვის ლექსში თითქოსდა ადგილი აღარ რჩება. ინტონაცია არ არსებობს ლექსის სხვა მხატვრული კომპონენტებისაგან დამოუკიდებლად, იგი ყველა მათშია განზავებული, განშტოებული, მის მიმართ ყველას პრეტენზია აქვს, მას ყველა თავის საკუთრებად მიიჩნევს, როგორც მათზე დამოკიდებულს. ლექსის სხვა კომპონენტებთან მიმართებაში ინტონაცია დაქვემდებარებული ხასიათისაა, იგი მეორადია, სხვათა წიაღიდანაა წამოსული და მათივე ბუნებით განსაზღვრული. მას არ შეუძლია პირუკუ გავლენა მოახდინოს თავის წარმომშობ კომპონენტებზე.

მეორადობის მიუხედავად, ინტონაციის როლი პოეტურ ნაწარმოებში გაცილებით დიდია, ვიდრე რომელიმე სხვა კომპონენტისა. ინტონაცია სინთეტური ხასიათის მხატვრული მოვლენაა. მას ლექსის თითქმის ყველა კომპონენტში აქვს ფესვები გადგმული. ის, რაც საერთოა ყველა მხატვრული კომპონენტისათვის, ინტონაციაში იყრის თავს. ამასთანავე, ინტონაცია თავისთავში აერთებს მხატვრულ კომპონენტთა არა უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვან დეტალებს, არამედ მათ არსებით მხარეებს, მათ შედეგს. სტრიქონში ტერფთა ადგილგადანაცვლების მთავარი მიზანია მკითხველის ყურადღების გამახვილება იმ სიტყვებზე, რომლებიც ამ გატეხილი რიტმის ქვეშ მოჰყვა. სწორედ ამ მომენტს იჭერს ინტონაცია. ინტონაციის ფესვების ამოძირკვა მხატვრული კომპონენტიდან ამ უკანასკნელის გაუქმება იქნებოდა. რაღა დაგვრჩება, მაგალითად, მოულოდნელი რითმიდან,

თუ მას წავართვით ამ მოულოდნელობით გამოწვეული ესთეტიკური სიამოვნების ფუნქცია. ინტონაციის მეშვეობით ვიგებთ ჩვენ მეტაფორის სიტკბოს, რიტმის სინარნარეს თუ აფორიზმის ძალას.

მართალია, ინტონაცია დაქვემდებარებული ხასიათისაა, იგი მხატვრული კომპონენტების შედეგს წარმოადგენს, მაგრამ ასეთი პასიური გზით მიღებული ინტონაცია თავისი სინთეტური ბუნების გამო ლექსში აქტიურ ძალად იქცევა. იგი ერთმანეთთან აკავშირებს ლექსის ცალკეულ კომპონენტებს, საიდუმლო ძაფებს აბამს მათ შორის. და ერთგვარად მაორგანიზებელ ფუნქციას კისრულობს. უფრო მეტიც: ინტონაცია ზოგჯერ ერთმანეთთან აკავშირებს შინაარსობლივად დაუკავშირებელ ფრაზებსა და სტრიქონებს. იმპრესიონისტული ხასიათის ლექსს, სადაც გარესამყაროს სურათი ნაწყვეტ-ნაწყვეტი შთაბეჭდილებების მეშვეობითაა გადმოცემული, ინტონაციის მთლიანობა უნარჩუნებს მხატვრული ნაწარმოების სახეს. ყოველ ჭეშმარიტ პოეტს საკუთარი ინტონაცია აქვს (საკუთარი ხმის პოეტიაო, იტყვიან). ყოველი ჭეშმარიტი პოეტი, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ინტონაციით იცნობა. ინტონაცია ქმნის პოეტს პოეტად, იგია პოეტთა ურთიერთგანმასხვავებელი.

თუ პოეტს ინტონაციის გრძნობა სუსტად აქვს განვითარებული, იგი ვერასოდეს ვერ შექმნის დიდსა და მნიშვნელოვან ნაწარმოებს. შესაძლებელია, ლექსი ყურადღებას იქცევდეს საინტერესო, იდეური შინაარსით, ბრწყინავდეს ცალკეული მოხდენილი გამოთქმებით, კეთილხმოვანი რითმებით, ბგერათა სასიამოვნო ჟღერადობით და სხვა მხატვრული ღირსებებით, მაგრამ თუ ყველაფერი ეს სისტემაში არაა მოყვანილი, არაა გაერთიანებული ერთი საერთო ღერძით, პოეტური ნაწარმოები ვერასოდეს ვერ ავა ხელოვნების ნიმუშის სიმაღლემდე.

განშტოების მიუხედავად, ინტონაცია ერთი მთლიანი მოვლენაა. რიტმისაგან წარმოშობილი ინტონაცია პრინციპში იგივეა, რაც პოეტურ სინტაქსთან დაკავშირებული ინტონაცია. ორსავე შემთხვევაში ჩვენ ვეძებთ ლექსის ტონის ცვალებადობას, რომელსაც ხან ინვერსია იწვევს, ხან რითმა, ხან სტრიქონის ტემპი და ა. შ. ცხადია, ეს ცვალებადობა ყოველთვის ერთნაირი არაა, მაგრამ ეს უკვე ინტონაციის, როგორც ერთი მთლიანი მოვლენის, სხვადასხვა მხარეებია.

მხატვრულ კომპონენტთა წიაღში წარმოშობილი ინტონაციები ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში ერთიან ინტონაციურ სისტემას ქმნიან. ინტონაციური სისტემის წარმოქმნისათვის პირველ რიგში აუცილებელია პოეტურ ნაწარმოებს საფუძვლად ედოს გარკვეული,

ძლიერი და ნათელი იდეა, შინაარსი, როგორც ქვაკუთხედი ხელოვნების ყოველი ნიმუშისა. „მე პატივს ვცემ რიტმსა და რითმას. — წერდა გოეთე. — მხოლოდ და მხოლოდ ისინი აქცევენ პოეზიას პოეზიად, მაგრამ. საკუთრივ, ღრმა და ქმედითი, საწყისის საწყისი თავისი ბუნებით, ჭეშმარიტების გამომსახველი და წინ წამყვანი არის ის, რაც რჩება პოეზიისაგან, როცა იგი გადაჰყავთ პროზაზე“.

ყველაზე მჭიდროდ ინტონაცია სწორედ ფრაზის შინაარსთანაა დაკავშირებული, მას მიყვება, მის სამსახურშია ჩაყენებული, მისი მაქსიმალური გამოვლინებისაკენ ისწრაფვის. ინტონაციური გამოვლენის გარეშე არ შეიძლება დარჩეს ლექსის არც ერთი. ცოტად თუ ბევრად, მნიშვნელოვანი აზრი, ჩანაფიქრი, განცდა, ამიტომაა, რომ ინტონაციურად სწორედ ის პოეტები არიან საინტერესო, რომელთა შემოქმედება მდიდარია აზრითა და გრძნობით.

ვ. ჟირმუნსკი მიუთითებდა: ბრიუსოვი ხშირად ბუნდოვანია იმის გამო, რომ იგი სიტყვას ჩვეულებრივად ეძებს არა აზრობლივი ღირებულების, არამედ ემოციური ტონის მიხედვითო.

აზრობლივი ღირებულების მქონე სიტყვებისაგან შედგენილი ფრაზის ინტონაცია ყოველთვის ნათელია და გარკვეული. ამასთან ერთად, მხატვრულ შემოქმედებაში აუცილებელია სიტყვათა მოძებნა ემოციური ნიშნის მიხედვით, მაგრამ იმ სიტყვებისა, რომელთა აზრობლივი ღირებულება სადაო არაა.

ინტონაციის ფორმები მრავალგვარია: ეპიკური და ლირიკული, სასაუბრო, სასიმღერო და ორატორულ-დეკლამაციური, თხრობითი, კითხვითი და ბრძანებითი, ლოგიკური და ემოციური, აღმავალი და დაღმავალი, მოშვებული და შემართული, მოძრავ-მოსრიალე და მონოტონური და სხვ. ერთი სიტყვით. ინტონაციის ფორმები სრულიად საკმარისია აზრისა და გრძნობის ნიუანსთა გამოსავლინებლად და მხატვრული კითხვის ოსტატები სახის შინაარსის გაგების შემდეგ იოლად ახერხებენ მისი გამოთქმისათვის შესაფერი ტონის მოძებნას.

ინტონაციის ეს სახესხვაობანი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში (ცალკეულ პოეტთან, ცალკეულ ლექსში) თავიანთ განშტოებებს ჰქმნიან, ნაწარმოების ლოგიკური და ემოციური შინაარსის. მისი მუსიკალური წყობის ყოველ მიმოხრას შესაბამისი რხევით პასუხობენ.

ინტონაციის მრავალფეროვნება პოეტს დადებითად ახასიათებს: ჩანს. მას ბევრი და მნიშვნელოვანი სათქმელი აქვს მკითხველისათვის და ახერხებს მის გადაცემას ლამაზი და მოხდენილი ფორმით. რადგან ინტონაცია პოეტის იდეათა და განცდათა სიღრმეზე, სიმძლავრესა და მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს, რადგან იგი თავისებური

ჯამია მხატვრულ კომპონენტთა ემოციური შინაარსისა და საერთო შედეგი მხატვრული აზროვნებისა. ამიტომ პოეტური შემოქმედების დახასიათების დროს ინტონაციის ხასიათის გარკვევას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ინტონაციის მრავალფეროვნებას ლექსის ღირსების კრიტერიუმად ვერ გამოვაცხადებთ. ამ მხრივ გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს ინტონაციის ინდივიდუალობასა და სიახლეს. ბესიკის სატრფიალო ლირიკის ინტონაცია არსებითად მონოტონურია: მზამზარეული რიტმული ფორმები, ფრაზათა ლოგიკურ-ემოციური გაშლა-განვითარების ერთფეროვნება და სხვ. მაგრამ ბესიკის ლექსების ინტონაციური სისტემა უაღრესად დახვეწილი, თავისებური და ინდივიდუალურია.

ინტონაციის მეტისმეტი მრავალფეროვნება, მეტისმეტი მოძრაობა და მოქნილობა ზოგჯერ საზიანოც კია ლექსისათვის. ამან შეიძლება შეასუსტოს ლექსის რიტმული ზემოქმედების ძალა და პროზაულ მეტყველებასთან დაგვაახლოვოს. ამასთან ერთად, მხატვრულ ხერხთა და საშუალებათა კომპლექსიდან პოეტი არჩევს მხოლოდ იმას, რაც ახლოსაა მის ბუნებასთან. ამიტომაა, რომ ერთი პოეტი კომპონენტთა ერთ რიგს აკისრებს წამყვან ფუნქციას, მეორე —მეორეს. ცნობილია, მაგალითად, რომ გ. ტაბიძის პოეზიის ძირითადი ესთეტიკური ფაქტორი რიტმთან დაკავშირებული მელოდიურობაა, ლეონიძისა — პოეტური მეტყველება.

აქედან გამომდინარე, მთავარია არა ინტონაციური მრავალფეროვნება, არამედ ინტონაციური გამახვილება მხოლოდ იმ მხატვრული კომპონენტებისა, რომლებიც დამახასიათებელია პოეტის ინდივიდუალური სტილისათვის და კარგად შეესატყვისებიან მოცემულ შინაარსს.

ინტონაციით უნდა შემოწმდეს პოეზიის ნაციონალური ბუნება. ინტონაცია თავისთავად ნაციონალური მოვლენაა, რადგან იგი არსებითად ენასთანაა დაკავშირებული, ენასა და რიტმთან (მელოდიასთან), რომელიც აგრეთვე ნაციონალური ხასიათისაა. ჩვენში ხშირად გარეგნული მონაცემების მიხედვით მსჯელობენ პოეტური შემოქმედების ეროვნულ ხასიათზე, აკვირდებიან ნაწარმოების მხოლოდ თემატიკასა და შინაარსს. ამიტომაა, რომ თითქმის არაფერს ამბობენ გ. ტაბიძის პოეზიის ეროვნული ბუნების შესახებ, რადგან ეროვნულობა გ. ტაბიძის შემოქმედების წიაღშია მოცემული და არა მის ზედაპირზე. რომ ადვილი დასანახი იყოს. გ. ტაბიძე უდიდესი ეროვნული პოეტია. უსათუოდ ამ დასკვნამდე მიგვიყვანს მისი პოეტური ინტონაციის გულდასმითი შესწავლა.

ინტონაცია, როგორც სინთეტურ-კომპლექსური ხასიათის მხატვრული მოვლენა, განმსაზღვრელია ლექსის საერთო მიმართულებისა. იდეური ხაზი, მხატვრული შესრულების მანერა, რომლებიც ლექსს ამა თუ იმ ლიტერატურული სკოლის საკუთრებად ჰქცევს, ინტონაციური გამოვლინების გარეშე წარმოუდგენელია. ყოველ ლიტერატურულ მიმართულებას, მეთოდს თავისი დამოუკიდებელი ინტონაცია აქვს. უფრო მეტიც: ინტონაციური თავისებურებით ხასიათდებიან ცალკეული ლიტერატურული სალონები, დაჯგუფებანი. ერთი ლიტერატურული სკოლისა თუ ჯგუფის პოეტებს ერთმანეთთან აკავშირებს არა მარტო ერთიანი იდეურ-თემატიკური სამყარო, არამედ—მოვლენათა მხატვრული შემეცნების საერთო პრინციპები, რომლებიც ერთმანეთის მონათესავე ინტონაციურ ვანშტოებებს ჰქმნიან.

პოეტურ ინტონაციაზე აუცილებელ გავლენას ახდენს ეპოქის შინაარსი, ტემპი, ხასიათი. ჭეშმარიტი პოეტის ინტონაციაში ეპოქის შინაგანი მამოძრავებელი ძალების, მისი არსის აუცილებელ გამოძახილს ვიპოვით ან პირდაპირ, აშკარად, ანდა ალეგორიულ-სიმბოლური ფორმით. ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედის ინტონაციის სათავე ეპოქის ხასიათში უნდა ვეძებოთ და. პირუკუ. პოეტის ინტონაციით ეპოქის ხასიათზე უნდა შეგვექმნას წარმოდგენა.

ამრიგად, ლექსის იდეის, შინაარსის, მხატვრული თავისებურებების გამოვლინება მისი ზეპირი წარმოთქმის დროს ხდება ხმის (ტონის) სათანადო მოძრაობით. რომლის საფუძველიც ტექსტშია მოცემული. ლექსის გარკვეული ჟღერადობა, ლოგიკურ-ემოციური მახვილები, გრამატიკული, ლოგიკური და მეტრული პაუზები, ძლიერი და მოულოდნელი აზრის შემცველი ფრაზა, მოხდენილი შედარება და მეტაფორა, სინტაქსური თავისებურებანი, მოულოდნელი რიტმული რხევები, ტემპის ცვლა, რითმის ხასიათი და ლექსის ორგანიზაციის სხვა ფორმები ქმნიან რეალურ საფუძველს იმისათვის, რომ ლექსი ხმის სათანადო მოძრაობით წარმოითქვას.

ლექსის იდეურ-მხატვრულ კომპონენტთა ერთიანობაში მოცემულ საფუძველს მისი შესატყვისი გახმოვანებისათვის პოეტური ინტონაცია ეწოდება. ინტონაცია წარმოადგენს ლექსის იდეურ-მხატვრული ქსოვილის არიადნის ძაფს, რომლის ხელის ჩაჭიდებით მკითხველს სრულყოფილი წარმოდგენა ექმნება ლექსის ხასიათსა და ღირსებაზე. პოეტური ინტონაცია ლექსის არსობის გამომავლინებელი მხატვრული მოვლენაა.

ასეთი ფართო და მრავალმხრივია ინტონაციის როლი და მნიშვნელობა ლექსში, მაგრამ... მივყვეთ დეტალურად და გავეცნოთ იმ მხატვრულ ხერხებს, საშუალებებს, ნიუანსებს, რომლებიც ლექსის ტონის ცვალებადობას განაპირობებენ.

ბ) პოეტური ენა და ინტონაცია

ლექსის ინტონაცია, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია პოეტურ ენასთან, რომელშიაც ყველაზე ნათლად და ყველაზე უკეთ ვლინდება ავტორის იდეური ჩანაფიქრი და მხატვრული კრედო[13].

პოეტური ენის თითქმის ყველა სახეობა ინტონაციის მასაზრდოებელი წყაროა. მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ინტონაციის კავშირი პოეტურ სინტაქსთან. სინტაქსურად თავისებურად დალაგებული ფრაზა, წინადადების ინვერსიული წყობა, რაც ჩვეულებრივია ლექსში, ინტონაციურად ყოველთვის გამოყოფილია. ჩვენ აღარ შევჩერდებით შედარებით მარტივ და გავრცელებულ მაგალითებზე, როგორიცაა მსაზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებული წყობა, მარტივი წინადადების წევრთა ნებისმიერი გადასმ-გადმოსმა და სხვ. მოვიტანთ შედარებით რთული ინვერსიის ორიოდე ნიმუშს გ. ტაბიძის ლექსებიდან.

ღამე ბნელზე ბნელი მისდევს უდროობის,
როგორც ბელზებელი, ქარებს უსადარესს.

(„შენ და შემოდგომა")

ამ ნაწყვეტში რამდენიმე ინვერსიის გარდა („ღამე ბნელზე ბნელი", „ქარებს უსადარესს") განსაკუთრებით გვეცემა თვალში ჩართულ გამოთქმასთან დაკავშირებული ინვერსია — როგორც ბელზებელი. ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობის მიხედვით წინადადება ასე უნდა დალაგებულიყო: უდროობის უსადარეს ქარებს მისდევს ბელზებელივით ბნელზე ბნელი ღამე, ანდა, ლექსის ფორმა რომ არ დარღვეულიყო, შეიძლებოდა ასედაც:

ღამე ბნელზე ბნელი, როგორც ბელზებელი,
მისდევს უდროობის ქარებს უსადარესს.

---

[13] პოეტური ენის ამ ფუნქციის შესახებ იხ. აკ. ხინთიბიძე, პოეტური ხელოვნების საკითხები, 1961 წ., გვ. 3—15.

ავტორისეული სინტაქსი შედეგია რითმათა თავისებური კომბინაციისა (a b a c d b d c), რაზედაც აგებულია მთელი ლექსი. მოცემული წინადადება ხმის ისეთი მოდულაციით უნდა იქნეს წაკითხული, რომ ინვერსიული წყობის გამო გამრუდებული შინაარსობლივი ხაზი გასწორდეს.

შევეხოთ ინვერსიის უფრო ცნობილსა და გავრცელებულ მაგალითს:

ცელი კივის და ველები.
(„ცელი კივის")

სინტაქსური ნორმის მიხედვით უნდა ყოფილიყო: ცელი და ველები კივის (უფრო სწორად: კივიან), ანდა შეიძლებოდა ასედაც: ცელი კივის და ველები კივიან. მაგრამ პირველ შემთხვევაში დაიკარგებოდა მშვენიერი გამოთქმა: ცელი კივის. მეორე ულაზათო ტავტოლოგია იქნებოდა; ხოლო პოეტის ნათქვამი, მართალია, სინტაქსურად უსწორმასწოროა, მაგრამ ყველა სხვა თვალსაზრისით ჩინებულია.

გვაგონდება პროფ. ა. ჩიქობავას სიტყვები, რომლებიც შეეხებოდა „ვეფხისტყაოსანში" დღევანდელი თვალსაზრისით გრამატიკულად არასწორ ფორმას — „დაიჭირავს" („ვერ დაიჭირავს სიკვდილსა გზა ვიწრო, ვერცა კლდოვანი"): პოეტური სახე ყოველგვარ გრამატიკაზე უფრო ძლიერიაო[14].

გ. ლეონიძის ლექსში „მაშ, რა ვუყოთ, პოეტებო" მეტყველების სხვა ნაწილებთან შედარებით განსაკუთრებული მხატვრულ-გამომსახველობითი ფუნქცია აქვთ დაკისრებული ზმნებს, ამიტომ სიმძიმის ცენტრი მათზეა გადატანილი. მოეყვეთ იქიდან, რომ ლექსი ზმნით იწყება:

გ ა დ ე ყ ა რ ა ნარიყალას
ნაცრიანი ბური...

ზმნის ეს აქტიურობა მთელ ლექსს გასდევს:

განა გასძლებს სიკვდილი,
ვაი, შენი ბრალი!
ხელებ შუა გ ა ქ ა ნ დ ე ბ ა

[14] საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიაში წაკითხული მოხსენებები — დან ი. ჭავჭავაძის დაბადების 120 წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო სესიაზე.

ვით ნიაღვრის წყალი,
ისევ ისე დ ა მ წ ი ფ დ ე ბ ა
ვერის ბაღში ბალი,
აბანოდან ა მ ა ი ე ლ ი ს
თვალციმციმა ქალი.

ამ ნაწყვეტში ლოგიკური მახვილები ზმნებს ეცემა. ზმნა მეთაურობს ფრაზას, მოქცეულა მის შუაგულში და ხელში უჭირავს მისი აზრობლივ-ემოციური სადავე. ამასთან ერთად, ზმნები მოთავსებულია ყოველი ორსტრიქონიანი ფრაზის პირველი სტრიქონის ბოლოს. სამივე ზმნა ოთხმარცვლიანია, ერთსა და იმავე დროშია დასმული და ერთისა და იმავე შინაარსის ხაზგასმას ემსახურება. ეს კანონზომიერება ეანაპირობებს ლექსის ამ მონაკვეთში ინტონაციის რელიეფურობას. მის უცვლელ მთლიანობასა და მდგრადობას.

ამ ნაწყვეტის პირველი ფრაზა —

განა გასძლებს სიჭაბუკე,
ვაი შენი ბრალი! —

ინტონაციურად დაკავშირებულია ლექსის სხვა პერიოდებში მოთავსებულ ორ ფრაზასთან:

1. განა გიცდის სიყვარული,
   ადგება და წავა!
2. განა ლექსი ლექსი არი
   თუ დარჩება მუნჯი?

ეს სამი ფრაზა ლექსის ინტონაციური სიმაღლეებია, სამი თანაბარი მწვერვალი, რომელთა შორის ინტონაციური მსგავსების შორეული ძაფებია გაბმული. ეს თანაბრობა და მსგავსება პირველ ორ მაგალითში მიღწეულია აქტიურ ფორმაში დასმული ზმნების წყალობით: „განა გ ი ც დ ი ს სიყვარული?“ „განა გ ა ს ძ ლ ე ბ ს სიჭაბუკე?“, ხოლო სამივე ფრაზას ერთმანეთთან აკავშირებს სიტყვა გ ა ნ ა და ერთნაირი იდეური გამიზნულობა.

ამ ლექსში აღსანიშნავია აგრეთვე რიტორული მიმართვა-შეძახებანი, როგორც ერთგვარი პასუხი-გამოხმაურება წინა სურათისა თუ მოქმედებისა, რაც ორ სხვადასხვა დროში დასმული ერთისა და იმავე ზმნის მეშვეობით ხორციელდება და ერთნაირი ინტონაციით ლექსში ორჯერ მეორდება:

1. ე გ ე ბ ე ბ ა მზეს თბილისი
თავის ექვსი კარით..
მ ი ე გ ე ბ ე თ,
ვინც დამწვარა,
როგორც საათნავა!
2. ღღეევანდელ დღეს ე გ ე ბ ე ბ ა
სახკომსაბჭოს დროშით!
მ ი ე გ ე ბ ე თ! ოქროს მტვერში,
სიტყვა უნდა გინდგანა.

ფრაზის თავში დასმული ზმნა მ ი ე გ ე ბ ე თ, გარდა იმისა, რომ თავისთავად ხაზგასმულია. ფრაზას ექსპრესიულ მიმდინარეობას აძლევს. ამ მსრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლექსის შემდეგი მონაკვეთი:

ჰ კ ი ვ ი ს თათრულ სიმღერებით
მწველი ეთიმ-გურჯი.
ს წ ვ ე თ ს ღვინოში ჩაწოპილი
ფიროსმანის ფუნჯი.
დ გ ა ს ქალაქი...

ჰ კ ი ვ ი ს, ს წ ვ ე თ ს, დ გ ა ს ლექსის ამ პერიოდის ინტონაციური სიმაღლეებია. ისინი, როგორც შემასმენლები, წინადადების თავში მოქცევით წყობას ინვერსიულს ხდიან. ხოლო როგორც ზმნები, ბიძგს აძლევენ ფრაზას მოქმედების ტემპის გაძლიერებისათვის.

დაბოლოს, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ლექსის კიდევ ერთ მონაკვეთზე, სადაც ერთადერთი ზმნა იპერს მთელს ინტონაციურ პერიოდს:

ბაგრამ ლექსი გ ა დ უ რ ჩ ე ბ ა
იმ ძველ ნაჩრდილარს?
სახედარზე წითელ ბოლოკს
და პიანურს მტირალს,
მეტივეს და თივის ურემს,
წყნეთურ მაწვნის ქილას?

ეს თავისებური ელიპსისია; ყოველი ჩამოთვლის წინ გამოტოვებულია და უნდა ვიგულისხმოთ ფრაზის პირველი სტრიქონი.

ინტონაციურად ხაზგასმულია. თვით ეს ჩამოთვლაც, რადგან ჩამოთვლა ხდება ერთმანეთისაგან შინაარსობლივად განსხვავებული

მოვლენებისა; ამასთანავე, ჩამოთვლის დროს რიტმულ მეტყველებაში, მაშინაც კი, როცა. ერთისა და იმავე სიტყვების ჩამოთვლა (იგივე განმეორება) ხდება, თანდათანობით ძლიერდება ტემპი:

კიპარისი ისე ღელავს, ისე ღელავს, ისე ღელავს,
ისე ტოკავს, ისე ტოკავს, როცა ქარი გადათელავს...

(გ. ტაბიძე, „გურიის მთები“)

აქ ყოველი „ისე ღელავს“ და „ისე ტოკავს“ განსხვავებული ინტონაციით წარმოითქმის, რადგან ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნიუანსების შემცველნი არიან.

სიტყვათა და გამოთქმათა განმეორებანი — თუნდაც ოდნავ შეცვლილი ვარიაციებით — მიგვანიშნებენ ერთხელ თქმულზე. გარდა ამისა, რაკი ავტორმა ისინი განმეორებით მოგვაწოდა, რაკი ნაწარმოების ლექსიკურ რკალში მათ უპირატესობა მიანიჭა, მაშასადამე, მათში განსაკუთრებული აზრობლივი თუ ემოციური შინაარსია ნაგულისხმევი, რომლის ამოცნობა მკითხველს აინტერესებს და განმეორებულ სიტყვებსა და გამოთქმებს სხვა თვალით აკვირდება.

განმეორებანი ზოგჯერ ერთნაირი ინტონაციის მატარებელნი არიან, რადგან არც მათი შინაარსი იცვლება და არც მათი ადგილი ლექსის რიტმულ მსვლელობაში. მაგალითად, ინტონაციურად უცვლელია მისამღერები, აგრეთვე პირველი სტროფის განმეორება ლექსის ბოლოს.

ბესიკის მუხამბაზებში სტროფის ყოველი მეხუთე, ბოლო სტრიქონი ერთისა და იმავე ტონით გამოითქმის. ეს შინაარსობლივად სხვადასხვა სტრიქონები მხოლოდ რითმით არიან დაკავშირებულნი ლექსის პირველ სტროფთან და აქედან ურთიერთთან (რაც რიტმულ მსგავსებას იწვევს), მაგრამ მთავარი, რაც განაპირობებს ბესიკის ხუთსტრიქონიანი სტროფების მეხუთე სტრიქონთა ინტონაციურ იდენტურობას, ეს არის მათი ადგილმდებარეობა:

მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა, ჩაველ ჭირებსა,
ანდამატისებრ მიმიზიდავ, ვჰგავ ნამჭირვებსა.
ვარდის ბაგენი მშვენიერად სხვა მაპირებსა,
ჩემებრ უწყალოდ მიიყვანებ გასაკვირვებსა!
როდის იქნება შემომხედო გულსა მწირებსა?
ეტლ-მშვენიერად მოარული გამსგავსე მთვარეს,
შენის ეშყითა მასა შევტრფი, ღამე ვვლი გარეს;

უცხო შეეიქენ ცნობისაგან, ვარ ჭირსა მწარეს.
ესამართლობამ, მიკვირს, როგორ ვერ შეგაზარეს?!
ა რ ვ ი ც ი, ვ ი ს ს ა გ ა ს წ ყ ო ბ ი ხ ა რ რ ჯ უ ლ ს ა,
ფ ი რ ე ბ ს ა?
თვით შენმა გულმა კარგად იცის, ვარ შენი მკვდარი:
შენმან სურვილმან ჩამოლია გული კლდე-მყარი,
პირველ მაქრისა გემო იყავ, ახლა ხარ მწარი:
სამართლიანი გზა დააგდე, დამიხშეე კარი!
ვ ი ნ ც რ ო მ ა მ ვ ი რ შ ი დ ა მ ი ნ ი ხ ა ვ ს,
დ ა მ ი ტ ი რ ე ბ ს ა!
მე ტკბილის გულით შემოგყურებ, შენ მემალები —
გინდა რომ მოვჰკვდე შეუყრელი, არ გებრალები!
რამდენის რიგით ცეცხლით დამწვი, მით მკირს ძალები!
შენსა მიჯნურსა შენი მოჰკლავს ცეცხლის ალები...
ე რ თ ხ ე ლ ა ღ ი რ ს ე შ ე ნ ი ხ ი ლ ვ ა შ ე ნ ს ა
მ ზ ი რ ე ბ ს ა!

(ბესიკი, „მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა")

ხაზგასმული სტრიქონების ინტონაციებში თითქმის ვერავითარ განსხვავებას ვერ ვნახულობთ. ამ ადგილებში ერთმანეთის საპირისპირო შინაარსის მქონე სტრიქონებიც რომ მოხვედრილიყვნენ. მათ შორის ინტონაციური მსგავსება მაინც იქნებოდა. ისეთი ძლიერია „ადგილის" გრძნობა ლექსში, რომ ერთი და იგივე სტრიქონებიც კი, სხვადასხვა ადგილებში მოხვედრილნი, ინტონაციურად იდენტურნი ვერ იქნებიან:

ე ს რ ა მ დ ე ნ ი მ ე დ ღ ე ა დ ა რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ღ ა მ ე
დახურულია გული როგორც საკანი რამე.
თითქო უმძიმეს კარებს კუპრის დაედო ლუქი,
გულში ვერც ზეცა ატანს, ვერც სიხარულის შუქი.
გაუდაბურდა ჩემი ყოფნის ყოველი წამი,
ე ს რ ა მ დ ე ნ ი მ ე დ ღ ე ა დ ა რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ღ ა მ ე.
აჰ, მომეცალეთ, კმარა! მხოლოდ სიკვდილი მინდა.
არც პოეზია მატკბობს, არც მეგობრობა წმინდა.
ე ს რ ა მ დ ე ნ ი მ ე დ ღ ე ა დ ა რ ა მ დ ე ნ ი მ ე ღ ა მ ე.
არე-მიდამოს შხამაეს ღრმა მწუხარების შხამი.
ჩამოიბუროს ზეცა, მისიც აღარა მჯერა —
მერის თვალებით იგი ვერ გაბრწყინდება, ეერა!

(გ. ტაბიძე, „მერის თვალებით")

ამ ლექსში სამჯერ მეორდება სტრიქონი „ეს რამდენიმე დღეა და რამდენიმე ღამე". პირველ და მესამე შემთხვევაში ისინი ინტონაციურად ერთმანეთს ემთხვევიან, რადგან სტროფების თავში არიან მოთავსებულნი; მეორე შემთხვევაში სტრიქონი გადატანილია სტროფის ბოლოს, წინადადების დასასრულს (ლექსში ორსტრიქონიანი სტროფებია). ამიტომ ოდნავ შემართული ინტონაცია, რაც დამახასიათებელი იყო სხვა შემთხვევებისათვის, აქ დაბლა ეშვება (განსაკუთრებით ბოლო სიტყვაში).

ინტონაციური თავისებურებებით გამოირჩევიან განმეორების სახეები: ანაფორა, ეპიფორა და პირაპირი.

გ. ლეონიძის ლექსში „ნინო ჭავჭავაძეს" სხვადასხვა ვარიაციით ხშირად მეორდება სიტყვა „შენ". ლექსის ბოლოს ეს განმეორება ანაფორის სახეს ღებულობს:

შ ე ნ სილამაზის ნაზო გრიგალო,
შ ე ნ გ ა ნ . აროდეს მომესვენება.

ეპიფორა, რაც ლექსში სტრიქონთა ბოლო სიტყვებისა თუ სიტყვათშეერთებების განმეორებას ნიშნავს, უმთავრესად რითმაში ითქვიფება, ამიტომ მასზე აქ აღარ შევჩერდებით.

თანამედროვე ქართულ ლექსში ხშირია პირაპირის შემთხვევები, როცა სიტყვათა ერთი და იგივე ჯგუფი ამთავრებს ერთ სტრიქონს და და იწყებს მეორეს:

დღეს აპიკპიკდი, საიდუმლოე, ი ყ ა ვ ჩ უ მ ი ხ ვ ა ლ,
ი ყ ა ვ ჩ უ მ ი ხ ვ ა ლ, დღეს კი დასტკბი, დასტკბი შემთხვევით,
სამარადისო ძეგლს აგიგებ! დ ა რ ჩ ი, ნ უ მ ი ხ ვ ა ლ!
დ ა რ ჩ ი, ნ უ მ ი ხ ვ ა ლ! გვევედრები ლოცვით, კურთხევით.

(ი. გრიშაშვილი, „დარჩი, ნუ მიხვალ")

პოეტური სინტაქსის სახეებიდან განსაკუთრებით თვალსაჩინოა გრადაცია. იგი არ შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს მკითხველის თვალსა და ყურს. საყოველთაოდ ცნობილი ადგილები „მერანიდან"—

მ ი რ ბ ი ს, მ ი მ ა ფ რ ე ნ ს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,

ანდა: გ ა ს წ ი, გ ა ფ რ ი ნ დ ი, ჩემო მერანო —
პირველ ყოვლისა, თავიანთი გრადაციული ფორმის გამო ამახსოვრდება მკითხველს.

ასევე თვალსაჩინოა ბესიკის კონტრასტული პარალელიზმებიც:

მე ტკბილის გულით შემოგყურებ, შენ მემალები.

(„მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“)

ანდა:

მე გული სრულად შემოგწირე,—შენ ხმა არ გამეცა!
შენ ჩემი ჭირი გიხარიან—მე ვსტირ დღე, ღამეცა!

(„ბულბულის შურსა“)

პოეტურ მეტყველებაში (ისევე, როგორც საერთოდ მეტყველებაში) ინტონაციური შეხების საგანია არა მარტო ინვერსიის ძალით ადგილგამოცვლილი სიტყვა, არამედ ისეთი სიტყვა, რომელსაც პირდაპირი სინტაქსური წყობის დროს ლოგიკური მახვილი ეცემა. იმისდა მიხედვით თუ რომელი აზრობლივი მომენტის ხაზგასმა გვესაჭიროება, წინადადებიდან მახვილის მეშვეობით გამოვყოფთ ერთ-ერთ სიტყვას. ლოგიკური (იგივე ფრაზეოლოგიური) მახვილი მოძრავია, ყოველგვარი ინვერსიის გარეშე წინადადების ხან ერთ წევრს შეიძლება ეცემოდეს და ხან მეორეს. მაგალითად, მარტივ წინადადებაში: ი ლ ი ა მ ო ჰ კ ლ ე ს წ ი წ ა მ უ რ შ ი ჩვენ შეგვიძლია ლოგიკური მახვილი მივცეთ ნებისმიერ სიტყვას: 1. ი ლ ი ა მოჰკლეს წიწამურში, 2. ილია მ ო ჰ კ ლ ე ს წიწამურში, 3. ილია მოჰკლეს წ ი წ ა მ უ რ შ ი.

მაგრამ ეს ასეა ცალკე აღებულ წინადადებაში. გაბმულ თხრობაში, მით უმეტეს, მხატვრულ მეტყველებაში ლოგიკური მახვილის მოძრაობა დაუშვებელია. იგი წინადადების ერთ რომელსამე წევრს უნდა ეცემოდეს და სინტაქსური წყობის შეუცვლელად არ უნდა შეიძლებოდეს მისი ნებისმიერი გადაადგილება, საილუსტრაციოდ:

წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია,
მაშინ ეპოქა გათავდა დიდი

(გ. ტაბიძე, „წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია“)

აქ პირველ წინადადებაში ლოგიკური მახვილი ეცემა სიტყვას ი ლ ი ა. ამ ფრაზისა და, საერთოდ, ლექსის მთავარი აზრი ისაა, რომ ი ლ ი ა ს სიკვდილით ქართულ ლიტერატურაში გათავდა ერთი დიდი ეპოქა და დაიწყო ახალი. სიტყვები წ ი წ ა მ უ რ ი და მ ო ჰ კ ლ ე ს ლოგიკური ხაზგასმის გარეშეა დატოვებული და კითხვის დროს რომელიმე მათგანზე ყურადღების გამახვილება შეცდომა იქნება.

ამ წინადადებაში, ინვერსიულ წყობასთანაც რომ არ გექონოდა საქმე, ლოგიკური მახვილი მაინც ამ სიტყვას დაეცემოდა. მაგრამ, იმისათვის რომ ეს გამოყოფა უფრო ხელშესახები. ყოფილიყო, ავტორმა შესცვალა ჩვეულებრივი სინტაქსი, მისთვის საინტერესო სიტყვა წინადადების (სტრიქონის) ბოლოს გადაიტანა და რითმაში მოამწყვდია.

პოეტური სინტაქსის სახეებიდან ინტონაციისათვის მდიდარ მასალას იძლევიან რიტორული შეკითხვა-შეძახებანი. მაგალითად, კითხვითი ფორმა კარდინალურად ცვლის საუბრის შინაარსს. ი. გრიშაშვილის ლექსის სათაურში „დავბერდი? არა!" საკმარისია კითხვის ნიშნის ბოლოს გადმოტანა, რომ ამ სიტყვებმა საპირისპირო შინაარსი მიიღოს: დავბერდი, არა?!

სალექსო პერიოდებში, რომლებიც კითხვით სიტყვებსა და ნაწილაკებს შეიცავენ, მახვილი ამ უკანასკნელთ ეცემათ:

რ ი ს თ ვ ი ს გამზარდა დედამ?
რ ი ს თ ვ ი ს მეტყოდა ნანას?

(გ. ტაბიძე, „თვალით ვეღარას ვხედავ")

ანდა:

ვაგონდება თ უ ა რ ა
კარალეთის დღეები,
მთების ლერწი კამარა,
უცხო სამოთხეები?
კიდევ შეგრჩა თ უ ა რ ა
მწიარული თვალები?
თუ დრომ გადაუარა
და ჩაუქრო ალები?

(გ. ტაბიძე, „გაგონდება თუ არა")

აქ ინტონაციური ხაზგასმის ობიექტია ნაწილაკი თუ ა რ ა. ორსავე შემთხვევაში იგი უშუალოდ ზმნასთანაა დაკავშირებული („გ ა გ ო ნ დ ე ბ ა თუ არა", „კიდევ შ ე გ რ ჩ ა თუ არა"); ორსავე სტროფში ეს ნაწილაკი პირველი სტრიქონების ჩამკეტად გვევლინება და რითმას ქმნის. ისინი არა მარტო უბრალოდ მეორდებიან, არამედ დანიშნულებისა და ადგილმდებარეობის მიხედვითაც ტყუპის ცალებივით ჰგვანან ერთმანეთს. ამგვარი პარალელები, რიტმისა და განწყობილების ასეთი ერთგვარობა ლექსის ინტონაციას სასიმღერო ელფერს აძლევს.

ინვერსიის შემთხვევაში, როცა შემასმენელი ბოლოდან წინ გადმოინაცვლებს, კითხვის მახვილი მას თან გადმოჰყვება ხოლმე:

მაგრამ ლექსი გ ა დ უ რ ჩ ე ბ ა
იმ ძველ ნააჩრდილარს?

(გ. ლეონიძე, „მაშ რა ვუყოთ, პოეტებო")

ანდა:

გ ა ხ ს ო ვ ს ცხენისწყლის ნაპირი,
თევზაობა და აპრილი?

(ლ. ასათიანი, „ბარდნალა")

ძახილის ინტონაცია უმეტესად ისეთი პოეტებისთვისაა დამახასიათებელი, რომელთა შემოქმედებაში წამყვანი ადგილი სამოქალაქო თემატიკას უჭირავს. იგი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ვარდატეხის ეპოქებში, რევოლუციური სიტუაციის ატმოსფეროში. მასების მძლავრი აღტკინების ვითარებაში. ამ მხრივ ტიპიურია ი. ევდოშვილის „მეგობრებს", ა. მირცხულავას „დამკვრელი ბრიგადები" და სხვ., საილუსტრაციოდ:

დასცხეთ, დაჰკარით მარცხებს, გარღვევებს!
დასცხეთ, დაჰკარით კოლექტიურად!

(ა. მირცხულავა, „დამკვრელი ბრიგადები")

ამასთან ერთად, ძახილის ინტონაცია დამახასიათებელია ძლიერი, ვაჟკაცური ხმის მქონე პოეტებისათვის. საგულისხმოა, რომ თვით სატრფიალო ლირიკაშიც კი გ. ლეონიძე ამ ინტონაციის საინტერესო ნიმუშებს გვაძლევს („მყვირალობა", „ყივჩაღის პაემანი" და სხვ.).

გ. ლეონიძის სატრფიალო ლირიკა არ არის ფერმკრთალი მეოსნის მელანქოლიური აღსარება. იგი სიყვარულით გახელებული რაინდის გულისძგერაა:

შორიდან რაზე მელამაზები,
გული მაქვს გულთან დაჯახებული!

(გ. ლეონიძე „ყივჩაღური ღამე")

მიუხედავად იმისა, რომ გ. ლეონიძის სიყვარული არაა მოკლებული ლირიკულ მგრძნობელობას („თოლია" და სხვ.), მაინც მგზნე-

ბარე, ვაკკაცური ტემპერამენტი, ქარიშხლისებური სულიერი დაუცხრომლობა გ. ლეონიძის სატრფიალო ლირიკაში ძახილის ინტონაციის აუცილებლობას ბადებს:

გახელებული ხარი ვარ,
გეშს ვიღებ ნიავქარზედა,
მაჩვენეთ ჩემი ოცნება,
რქა ზედ მივაფშხვნა რქაზედა!
სულ მივამტვრიო, მივლეწო,
გულში რაც გადაირაზა,
შევყვირებ,
როგორც ირმები
ჰყვირიან ყარაიასა!

(„მყვირალობა")

ძახილის ინტონაციამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა გ. ტაბიძის რევოლუციის შემდეგდროინდელ შემოქმედებაში, როცა პოეტმა თავის ხმას საბჭოთა ეპოქის ტემპისა და ხასიათის შესაფერისი სიმაღლე მოუნახა. გ. ტაბიძის შემოქმედებითმა ევოლუციამ მკაფიოდ იჩინა თავი ინტონაციაში. საერთო მინორული ტონი მაჟორულით შეიცვალა, განწყობილებათა შინაარსი უფრო დაკონკრეტდა, უფრო დაუახლოვდა სინამდვილის რეალურ მოთხოვნებს; პოეტმა გამოიხედა თავისი შინაგანი სამყაროდან და აქტიურად ჩაერია ცხოვრების ბობოქარ მსვლელობაში. ყველაფერმა ამან ნათლად გამოკვეთილი ინტონაციური სახე მიიღო. გ. ტაბიძის ახალი ლექსები უმალვე იცნობა თავისი ინტონაციით:

როგორ? მე ვქმნიდი იმედებს განგებ!
და მისთვის მსურდა ვარდების ფენა,
მისთვის ვფერავდი მრავალჯერ ჩანგებს,
რომ მხოლოდ მტრისთვის დამეტკბო სმენა?
არა და არა! მრავალი სტანჯა,
მრავალს დაუფრთხო სიმშვიდის ძილი,
ლექსი ყოველთვის იყო ხანჯალი,
ლექსი მტრებისთვის იყო სიკვდილი.
მოგხვდათ? იგრძენით? შევატრიალე
თუ არა ნისლში მყოფი ბორბალი?
იყო თუ არა ჭექა-გრიალი,
ჩვენი დღეების ცა ნაჟორფალ!
ო, შავო ზღვაო! ასწიე გემი,
შუქი დაენთოს ქაფთა მოკრებას,

დიე, კვლავ გავდეს მგზავრობა ჩემი,
ცხოვრების ჩემის აბობოქრებას!

(ვ. ტაბიძე, „ქალაქი წყალქვეშ")

ასეთი მოძრავი სასაუბრო ინტონაცია კონკრეტულ ემოციურ ფორმებში მოცემული, ასეთი აქტიური დამოკიდებულება მოვლენების მიმართ, მხატვრულ სახეთა ამგვარი პირდაპირობა და, ბოლოს, ამგვარი მებრძოლი სულისკვეთება არ იყო დამახასიათებელი გ. ტაბიძის რევოლუციამდელი შემოქმედებისათვის.

კითხვისა და ძახილის ინტონაციები პოეტის მღელვარე სულიერი მდგომარეობის მანიშნებელია, როცა მას გაკვირვებისა და აღფრთოვანების გამო აღარ შეუძლია გარეგნული სიმშვიდის შენარჩუნება და მკითხველის სახით თავის მოჭარბებულ გრძნობათა გამზიარებელ ადამიანს ხედავს. ასეა ეს ზემოთ ციტირებულ სტროფებშიაც.

მაგრამ ადამიანის მღელვარე სულისკვეთება შეიძლება გადმოიცეს თხრობითი ინტონაციითაც. უეცარი აფეთქებისგან თავშეკავება გრძნობაზე უარის თქმას როდი ნიშნავს?! მოკრძალებული ადამიანი საერთოდ ერიდება თავისი განცდების შესახებ ყვირილს, არ უნდა ყოველი გამვლელის განხილვა-შეფასების საგნად აქციოს თავისი გულის საიდუმლო კუნჭულებში სათუთად შენახული გრძნობათა მარგალიტები და მღელვარე განცდით შეპყრობილი, გარეგანი სიმშვიდის შენარჩუნებით წყნარად ესაუბრება თავის თავს. თხრობითი ინტონაცია პოეტის შინაგანი მღელვარების გამოხატვის მეტად სოლიდური ფორმაა. მაგრამ, მეორე მხრივ, კითხვითი და ძახილის ინტონაციები აცოცხლებენ საუბარს, რომელიც თხრობითი ინტონაციის დროს შესაძლებელია დუნე და უფერული ყოფილიყო. ეს დამოკიდებულია საუბრის შინაარსზე. შედარებით უმნიშვნელო აზრს იქნებ უფრო მოუხდეს ინტონაციური შეფერადება, რაც კითხვისა და ძახილის მეშვეობით ხორციელდება!

სალექსო მეტყველების ეს სამი ფორმა ორგანულ კავშირშია სასაუბრო ინტონაციასთან, რამაც ჩვენში თანდათანობით გაბატონებული მდგომარეობა მიიღო. თუ ამ მხრივ თვალს გადავავლებთ ქართულ პოეზიას, დავინახავთ, რომ ბესიკის ინტონაცია ძირითადად სასიმღეროა, გურამიშვილის ლექსებში სასაუბრო ინტონაცია ჭარბობს, ხოლო ორივე ამ ინტონაციის საფუძველი მოცემულია „ვეფხისტყაოსანში", რომელმაც თავის მხრივ სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა ჩახრუხაძე-შავთელის რიტორულ-პანეგირიკულ ინტონაციას.

მე-19 და მე-20 საუკუნეების ქართულ პოეზიაში, მიუხედავად იმისა, რომ გვყვანან ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ინტონაციის მქონე პოეტები (ნ. ბარათაშვილი, ა. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, გ. ტაბიძე და სხვა), ასეთი მკვეთრი ინტონაციური სხვაობანი აღარ შეინიშნება (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ანტირეალისტურ ლიტერატურას).

თანამედროვე ქართული ლექსის განვითარება ძირითადად მაინც სასაუბრო ინტონაციის გაძლიერების გზას გაჰყვა. თვით „ლურჯა ცხენების" ავტორის პოეტური ინტონაცია არსებითად სასაუბრო ხასიათისაა. საილუსტრაციოდ დავახასიათოთ ერთი სტროფი ლექსისა „ეს წინათ იყო":

ეს წინათ იყო, ზღინარეს თითქო
ვერცხლის ეფინა ძძინარე ნადრი
და კიდეებზე ბდუმარედ იდგა
შეუცნობელი შრიალი ჭადრის.

უპირველეს ყოვლისა, ნიშანდობლივია გამოთქმა — ეს წინათ იყო. სასაუბრო ინტონაციისაგან უფრო დაშორებული იქნებოდა: ეს იყო წინათ (თხრობით წინადადებაში შემასმენელი ჩვეულებრივად ბოლო ადგილზეა). მომდევნო ორ წინადადებას, მართალია, რიტმული ფორმა აქვს მიცემული (საგრძნობია ინვერსია), მაგრამ თხრობა მაინც ბუნებრივია, მშვიდი, ეპიკური. სამივე წინადადების ბოლოს ტონი დაბლა ეშვება. სტროფის მუსიკალური მხარე ძლიერია: მეტრული წყობა მყარია. რიტმი საკმაოდ ცოცხალია და აქტიური, რითმებიც უხვია, მაგრამ კიდევ უფრო ძლიერი, ღრმა და შთამაგონებელია სტროფის ლოგიკურ-ემოციური შინაარსი, რაც თავისი უპრეტენზიო წყობით სასაუბრო ინტონაციის არსებობას განაპირობებს.

სასაუბრო ინტონაციაში ძირითადად ერთდებიან პოეტური ენის საფუძველზე წარმოშობილი ინტონაციური ხაზები. სასიმღერო და ორატორულ-დეკლამაციურ ინტონაციაში, პირიქით, გადამწყვეტ როლს რიტმი თამაშობს. ძველი ქართული ლექსის რიტმული ზღუდეები მტკიცე და მყარი იყო, ამიტომ იქ ორატორულ-დეკლამაციური ან სასიმღერო ინტონაცია სჭარბობდა. ალბათ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ ძველად ლექსი რეჩიტატივით იკითხებოდა.

სასაუბრო ინტონაცია ანელებს რიტმული მეტყველების გამთიშველ მოქმედებას და ლექსს ჩვეულებრივ სამეტყველო ენასთან ახ-

ლოებს. იგი ფართო გასაქანს იძლევა, ლექსის ფორმით გადმოიცეს ცხოვრებისეული. მოვლენების თითქმის ყველა მხარე, ადამიანური ვანცდების ყოველი ნიუანსი. სასაუბრო ინტონაციის ფარგლებში პოეტის ლირიკული აღსარება უფრო უშუალო და გულწრფელია, უფრო ნამდვილია, დაზღვეულია იმ პირობითობისაგან, რაც დამახასიათებელია ორატორულ-დეკლამაციური და, ნაწილობრივ, სასიმღერო ინტონაციისათვის.

სასაუბრო ინტონაციის დროს ფრაზის სინტაქსური წყობაც უფრო ნორმალურია, ინვერსიები ნაკლებია და თანაც ზომიერი; იშვიათია მოულოდნელი გადასვლები ერთი აზრობლივ-ემოციური სამყაროდან მეორეში, ერთი რიტმული ვარიაციიდან მეორეზე. წინადადების წევრთა გადასმ-გადმოსმას უფრო ხშირად მივყევართ თხრობითი ინტონაციიდან კითხვით ან ძახილის ინტონაციამდე.

აუცილებელია იმ როლის გათვალისწინება, რასაც ლექსში პაუზა ასრულებს. სალექსო ფრაზაში თხრობა გაბმულია თუ ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, შესვენება ხშირია თუ იშვიათი, წინადადებები გრძელია თუ მოკლე, რთულია თუ მარტივი — ყველაფერი ეს გავლენას ახდენს ტონის მოძრაობაზე. რთული ქვეწყობილი წინადადების ინტონაცია განსხვავებულია რთული თანწყობილი წინადადების ინტონაციისაგან. პირველ შემთხვევაში დამოკიდებული წინადადების ტონი სხვა არის, მთავარისა — სხვა. განსხვავება უფრო თვალსაჩინოა, როცა დამოკიდებული წინადადება მთავარი წინადადების შუაშია მოქცეული:

ბედი, რ:ო მ ე ლ ი ც მ ე ა რ მ ე ღ ი რ ს ა,
ქარს მიპყვებოდა, როგორც ნამქერი.

(გ.ტაბიძე, „მერი“)

მეორე შემთხვევაში წინადადებები თანაბარი ძალისა და მნიშვნელობისანი არიან, ამიტომ მათი ინტონაციაც (თუ სხვა მომენტებს გამოვრიცხავთ) დაახლოებით ერთნაირია:

ან ცას ღიმილით რად გაეცქეროდი,
ან რად ეიჭერდი შუქს მოკამკამეს?
ან „შესაფლავეს“ რისთვის ეშღეროდი,
ან ვინ ისმენდა ჩემს „მე და ღამეს“?

(ვ.ტაბიძე, „მერი“)

შერწყმულ წინადადებაში ერთნაირი წევრების ჩამოთვლასთან გვაქვს საქმე. ჩამოთვლას თავისი ინტონაცია აქვს — პაუზები ხშირია და მოკლე-მოკლე:

> გაფრინდა ბავშვობის დღეები,
> მ ი ნ დ ვ რ ე ბ ი, ჯ ა ლ ე ბ ი, ტ ყ ე ე ბ ი.
>
> (გ. ტაბიძე, „ბავშვობის დღეები“).

მაგრამ გრამატიკული პაუზის გარდა, სალექსო მეტყველებას გააჩნია სხვა პაუზებიც, რომლებსაც არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ტექსტის სწორი წაკითხვისათვის. ასეთებია ლოგიკური, ემოციური და ჰეტრული პაუზები.

ლოგიკური პაუზა გულისხმობს შეჩერებას იმ სიტყვის წინ, რომელსაც ლოგიკური მახვილი ეცემა. პაუზა აძლიერებს სიტყვის ხაზგასმას:

> არავის ნახვა არ მინდა,
> მე მხოლოდ შენთან მოველი.
>
> (გ. ლეონიძე, „სიმღერა თარზე“)

აქ ლოგიკური მახვილი ეცემა სიტყვას შ ე ნ თ ა ნ. მის წინ მცირე პაუზაა, რაც ხელს უწყობს ამ სიტყვის გამოყოფას და მასზე ყურადღების გამახვილებას.

ჩვენს მიერ უკვე ციტირებულს სტრიქონში

> წიწამურში რომ მოჰკლეს ილია —

ლოგიკური პაუზა ლოგიკური მახვილით ხაზგასმული სიტყვის წინაა:

> წიწამურში რომ მოჰკლეს / ი ლ ი ა.

გარდა ამისა, როგორც მიუთითებენ, მცირე ლოგიკური პაუზა აუცილებელია ქვემდებარესა და შემასმენელს შორის მარტივ გაუვრცობელ წინადადებაში და ქვემდებარის ჯგუფისა და შემასმენლის ჯგუფის სიტყვებს შორის მარტივ გავრცობილ წინადადებაში. ილიას სტრიქონში —

> ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედებს
>
> („დედა და შვილი“)

სამსავე შემთხვევაში ქვემდებარესა და შემასმენელს შორის მცირე პაუზაა. მაგრამ ქვემდებარე და მისი ამხსნელი სიტყვები, როგორც მსაზღვრელ-საზღვრულები, შიგნით პაუზას არ საჭიროებენ, მაგალითად:

მარად მგრძნობელი ხალხი,
მარად მცნობელი ხალხი,
შეუცდომელი ხალხი.

(გ. ტაბიძე, „ხალხი“)

ქვემდებარესთან უშუალოდ დაკავშირებული სიტყვები წინადადებაში ჰქმნიან ერთ ჯგუფს, რომელიც შემასმენლის ჯგუფის სიტყვებისაგან პაუზითაა გამოყოფილი. წინადადებაში ლოგიკური პაუზები იმდენად ძლიერია, რომ ხშირად მის ადგილას მძიმეს სვამენ, ლოგიკურ და გრამატიკულ პაუზებს ერთმანეთში ურევენ. მაგ., ერთ-ერთი მოსწავლის საგამოცდო წერით ნამუშევარში ასეთი შეცდომა უნახავთ: „ხალხის საყვარელმა მწერალმა ეგნატე ნინოშვილმა, გურიის გლეხკაცობის მწარე ხვედრი გადმოგვიშალა“. მარტივ წინადადებაში მძიმე, ცხადია, ზედმეტია. აქ იგი ლოგიკური პაუზის აღსანიშნავადაა დასმული[15].

მსგავსი შემთხვევები ხშირია პოეზიაშიც, მისი აღმოჩენა ლექსების ნებისმიერ კრებულში შეიძლება. მაგრამ პოეზიაში ამ თვალსაზრისით ლოგიკურ პაუზაზე მეტად მეტრული პაუზა (ცეზურა) მოქმედებს. ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა ლექსში ლოგიკური და მეტრული პაუზები ერთმანეთს ემთხვევა, შეცდომები გამოცდილ სტილისტებსაც მოსდით და სტრიქონის ბოლოს, გრამატიკული აუცილებლობის გარეშე, მძიმეს ან სხვა სასვენ ნიშანს სვამენ.

ინტონაციური თავისებურებით ხასიათდება ემოციური პაუზა, რომელიც ემყარება შორისდებულებს — აღტაცების, მწუხარების, დანანების გამომთქმელ სიტყვებსა და ნაწილაკებს. ამასთან ერთად, ემოციური პაუზა სინტაქსურ ფიგურას გაჩუმებასაც ახლავს და მრავალწერტილით გამოიხატება. ემოციური პაუზის სიხშირე ბარათაშვილის პოეზიას თავისებურ ინტონაციურ იერს აძლევს.

ლექსის სწორი ინტონაციური აღქმისათვის აუცილებელია ყველა სახის პაუზის გათვალისწინება.

სინტაქსსა და, საერთოდ, ფრაზის გრამატიკულ წყობასთან ერთად ლექსის ინტონაციაზე გავლენას ახდენს პოეტური ლექსიკა და სემანტიკა. ნაწარმოების ლექსიკური რკალიდან ყოველთვის გამოი-

[15] იხ. გრ. ბარამიძე, გამომეტყველებითი კითხვა სკოლაში, 1952, გვ. 71.

ყოფა მარჯვედ ნახმარი. ღრმა აზრისა და გრძნობის შემცველი სიტყვა და გამოთქმა; გამოიყოფიან არქაიზმები, ნეოლოგიზმები, დიალექტიზმები, ლამაზი და მოულოდნელი შედარებები, მეტაფორები, ეპითეტები. შესაძლებელია ზოგიერთი შედარება მეტი ინტონაციური სიმაჯვილითაც ხასიათდებოდეს, ვიდრე ინვერსიული წყობით დალაგებული ფრაზა. ყველაფერი დამოკიდებულია პოეტური ფიგურის სიძლიერეზე. მისი გამოყენების ადგილსა და დროზე.

ვაჟას ლექსებში ინტონაციურად გამოყოფილია დიალექტური ფორმები:

ხშირად მოხეთქილს წვიმასა
სიპისა ა ქ ვ ი ღარები:
აქა-იქ გაიმტვრეეიან
პ ი რ გ ა შ ა უ ლ ი ღვარები.

(„არაგვს")

ასევე ითქმის გ. ლეონიძის ნეოლოგიზმების შესახებ:

ვინც დ ა ხ ო რ ბ ლ ა პერით ყანა
სამართალი მას აქვს განა?

ა. კალანდაძის ლექსში „მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს" ინტონაციურად ხაზგასმულია ხ ა მ ლ ი—ერთადერთი არქაული სიტყვა მთელს ლექსში:

ფეხზე მაცვია ირმის ტყავით შეკრული ხ ა მ ლ ი.

სალექსო ფრაზაში სიტყვის, გამოთქმის ინტონაციური გამოყოფისათვის ჩვეულებრივად მეტი მნიშვნელობა აქვს მათ შინაარსს, ვიდრე მათ ფორმას, გარეგნულ იერს. აი, გ. ტაბიძის „პრიმიტივის" პირველი სტროფი:

ყოველ თეთრ ღამეს, მთვარიან ღამეს
ვიღაც სალამურს გრძნობით ატირებს,
ვარსკვლავნი რთავენ ამ დროს მიდამოს:
უცხო ღელვებს, ცისფერ ნაპირებს.

ამ სტროფის აზრობლივ-ემოციური ცენტრი, საყრდენი არის სიტყვა ს ა ლ ა მ უ რ ი. იგი მკითხველში ეროვნული ტკივილის გრძნობას აღძრავს. ეს ტკივილი თეთრ ფონზეა მოცემული, ამიტომ არ არის მძაფრი და მტანჯველი; იგი უფრო ნელ, სასიამოვნო ტკი-

ვილს ჰგავს: თეთრი, შთვარიანი ღამე. ვარსკვლავებით მორთული ცისფერი ნაპირები და საიდანღაც გრძნობით ატირებული სალამურის ხმა. სალამურთან დაკავშირებული ეროვნული გრძნობა ისე რელიეფურია ამ სტროფში. როგორც წუნარ, მთვარიან ღამეში სალამურის შორეული მკვნესარე ჰანგი. ამ რელიეფურობას ისიც ხელს უწყობს, რომ გ. ტაბიძეს არ უყვარს ხშირი და გაშლილი საუბარი ეროვნული გრძნობის შესახებ. იგი მეტწილად ამგვარი მინიშნებით კმაყოფილდება (კარგად მიგნებულ მინიშნებას ზოგჯერ მეტი ზემოქმედებითი ძალა აქვს!). სიტყვა სალამურს შეიძლება არ ჰქონოდა ამგვარი ინტონაციური ღირებულება ისეთი პოეტის ლექსში, რომელიც განსაკუთრებით უხვია ეროვნული გრძნობის გამომჟღავნების მხრივ.

ფრაზეოლოგიური მახვილის ინტონაციურ დანიშნულებაზე ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს გ. ტაბიძის ლექსი „სროლის ხმა მთაში". იგი სამი სტროფისაგან შედგება. პირველ ორ სტროფში წინ წამოწეულია ორი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი შინაარსობლივი მომენტი. ჯერ ლოგიკური მახვილი გადატანილია დაკოდილ შველზე:

> გაისმა შორი სროლის ხმა მთაში
> და მონადირემ დაკოდა შველი..
> საღამო იწვა ხავერდის ყდაში,
> ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი...
> ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
> როცა მე ბავშვი ვიყავ.

შემდეგ დაკოდილ შველს ცვლის კუბო:

> არ არის რამე უფრო მტანჯველი,
> როდესაც კუბოს მიპყვები ქარში:
> „დარჩი"—ქვითინებს პაერში მარში,
> მაგრამ ვერავის ქვეყნად ვერ შველი.
> ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ,
> როცა მე ბავშვი ვიყავ.

მესამე სტროფის დასაწყისში ეს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მხატვრული ეპიზოდები (ხაზგასმულ სიტყვებზე პირდაპირი მითითებით) ერთდებიან და ლექსი თავდება სიკვდილის საშინელებით აფორიაქებულ ბავშვთა მძაფრი სულისკვეთებით:

> კუბო უმიზნოდ მცურავი ქარში,
> და უმიზეზოდ მოკლული შველი!

დაედევნება ბავშვებს სიზმარში
ეს მოგონების ლანდი, სანთელი.
რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
მზე, ნაკადული, მთები და ველი?

ამ სტროფის პირველ ორ სტრიქონში ყურადღებას იქცევს წინა სტროფებში დახატულ მოვლენათა მოხდენილი დახასიათება, ხოლო შემდეგ ამ მოვლენების ასეთივე მოხდენილი დაკავშირება ერთმანეთთან. ეს კავშირი და დახასიათება განხორციელებულია სიტყვებით: უ მ ი ზ ნ ო დ, უ მ ი ზ ე ზ ო დ. შესანიშნავი ემოციური სახეა: უ მ ი ზ ე ზ ო დ მ ო კ ლ უ ლ ი შ ვ ე ლ ი. ნადირობის სურვილს აყოლილმა მონადირემ სრულიად უმიზეზოდ ბუნების ეს უცოდველი არსება სიცოცხლეს გამოასალმა. ასევე ძლიერი და ამაზრზენია ქარში უ მ ი ზ ნ ო დ მ ც უ რ ა ვ ი კ უ ბ ო ს სურათი. უმიზეზო და უმიზნო სიკვდილის ცნებები აქ ლოგიკურ მთლიანობაშია მოცემული, მაგრამ ურთიერთკავშირისათვის საგულისხმოა, აგრეთვე, ამ ორი სიტყვის ფონეტიკური სიახლოვე, მათი ბგერითი შედგენილობის ამგვარი თანხვედრილობა. სიტყვები უ მ ი ზ ნ ო დ და უ მ ი ზ ე ზ ო დ აძლიერებენ და ამძაფრებენ ამავე ფრაზაში მოქცეული ლექსის ლოგიკურ ცენტრებს: კუბო და მოკლული შველი.

ამ ლექსის ინტონაციასთან დაკავშირებით გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ კიდევ ერთ მომენტზე: პირველ ორ სტროფს რეფრენად გასდევს სტრიქონები

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

ორსავე შემთხვევაში რეფრენი ერთნაირად დაბალი ინტონაციით გამოითქმის. მაგრამ ბოლო სტროფში, ოთხი სტრიქონის ჩავლის შემდეგ (ლექსში ექვსსტრიქონიანი სტროფებია), როცა მკითხველი რიტმული ასოციაციით კვლავ იმავე რეფრენს მოელის, მის ნაცვლად ახალი შინაარსის, განწყობილებისა და რიტმული შეფერილობის ფრაზა გვეგებება:

რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ
მზე, ნაკადული, მთები და ველი?

თუ ფრაზის პირველი ნაწილის რიტმული და (ინტონაციური) საფუძველი მაინც წინა რეფრენშია მოცემული. (შდრ., ერთი მხრივ:

„ეს იყო მაშინ, ეს იყო მაშინ“ და მეორე მხრივ: „რას იზამს მაშინ, რას იზამს მაშინ“), ფრაზის მეორე ნაწილი ამ მხრივ სრულიად ახალი და განსხვავებულია. ძირითადი რითმის წყალობით იგი ენერგიულადაა ჩართული სტროფში (შველი-სანთელი-ველი), რაც, წინა რეფრენისაგან განსხვავებით, მას მჭიდროდ აკავშირებს სტროფთან; ბოლო აზრობლივ-ემოციური თვალსაზრისით სტროფის ეს ბოლო სტრიქონები ლექსის მოულოდნელი კულმინაციაა. ინტონაცია აწეულია, შემართული. რეფრენის ასეთი გამოცვლა და ამაღლება ლექსს თავისებურ ინტონაციურ იერს აძლევს.

ზევით ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ სალექსო ფრაზაში ცალკეული სიტყვების აზრობლივ-ემოციურ დანიშნულებაზე. ამ თვალსაზრისით გაცილებით უფრო ანგარიშგასაწევია სიტყვათშეერთებები, გამოთქმები და თვით ფრაზები. სტრიქონში, სტროფში, ლექსში ხშირად რომელიმე გამოთქმა, ფრაზა თავისი განსაკუთრებული შინაარსით გამოირჩევა სხვა ფრაზებისა და გამოთქმებისაგან.

მინახამს წელი ჩემთვის მწველი მარად ჟამსადა,
არა მაქვს ცნობა, უშენობა მე ერთ წამსადა,
მთიებს რა ეღებ, სულს გავიღებ შენთვის ქრთამ-
სადა.
მელნის ტბა იშრობს, არ შეიშრობს თვალთა ნამსადა,
შახეს აწვები, მაქვს ღაწვები ცრემლით ნალარი.
ვარდო სასურო, მაისურო, გრწყავს წვიმა, დარი!...

(ბესიკი, „ვარდო სასურო“)

შეყვარებული ადამიანის ძლიერი განცდა ყველაზე ნათელ გამოხატულებას პოულობს ამ სტროფის ხაზგასმულ წინადადებაში („სულს გავიღებ შენთვის ქრთამსადა“). ეს გამოთქმა, რაც, შესაძლებელია, სხვა პოეტის ლექსში უხერხულად მიგვეჩნია, ბესიკისათვის ბუნებრივია და ნიშნეული. მაგალითად, ბარათაშვილს რომ ამავე სიტყვებით დაეხასიათებინა თავისი სატრფიალო გრძნობა, ინტონაციურად ხაზგასმულ, მაგრამ ულაზათო და შეუფერებელ გამოთქმას მივიღებდით. სიტყვის, გამოთქმის, ფრაზის ინტონაციური გამოყოფა ყოველთვის მათი ღირსების მაუწყებელი როდია? შეიძლება ინტონაციურად გამოიყოს ლექსის უხეირო რითმა, გამოთქმა, სტრიქონი —სწორედ მათი უხეირობის გამო.

სალექსო ფრაზაში ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგასმულია

წინაარსის მოულოდნელი განვითარება, უეცარი გადასვლა მოვლენათა ერთი რიგიდან მეორეზე. აი, გ. ტაბიძის ერთსტროფიანი ლექსი:

აყვავილებულ ველებს სალამი!
აქ ნაცნობია ჩრდილი ყოველი,
ტბების ვარდები, ფშნების წალამი —
სიტყვები გულზე დასაქსოველი.

(„აყვავილებულ ველებს სალამი")

ბუნების მრავალფეროვან სამყაროში პოეტს თავისი საყვარელი კუთხე აქვს, სადაც მისთვის ყველაფერი ნაცნობია და ახლობელი: ტბათა ვარდები, ფშანები, ხეთა ჩრდილებიც კი. პოეტი ესალმება აყვავილებულ ველებს და აგონდება აქ. ამ ადგილებში სატრფოს მიერ განდობილი „სიტყვები გულზე დასაქსოველი". ეს უკანასკნელი გამოთქმა, როგორც ამ ჩამოთვლაში მოულოდნელი, წინა რიგის მოვლენებისაგან განსხვავებული, პოეტისათვის განსაკუთრებით ძვირფასი შინაარსის მქონე—ინტონაციურად ხაზგასმულია[16].

სტროფის უკანასკნელ ტაეპში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აზრის ან გრძნობადი სახის მოქცევა საერთოდ დამახასიათებელია ტრადიციული ქართული ლექსისათვის, რომლის სტროფი ერთი მთლიანი, დასრულებული მუსიკალური ერთეულია, ბოლო ტაეპი კადანსური ხასიათისაა, ტონალობა დაბალია; სტროფის დასაწყისში მაღალ ტონში აყღერებული მუსიკა მეოთხე ტაეპში (ქართული ტრადიციული სტროფი უმეტესად ოთხტაეპიანია) თანდათან ნელდება და წყდება. ეს მუსიკალური გამოყოფა ხელსაყრელ ნიადაგს ჰქმნის მეოთხე ტაეპში განსაკუთრებით საყურადღებო აზრის გაჩენისათვის. ამასთან ერთად, ქართული ლექსის სტროფი ერთი მთლიანი დასრულებული აზრობლივ-ემოციური ერთეულია. მასში შინაარსის ერთი კონკრეტული მხარეა წარმოდგენილი. პირველ სამ ტაეპში ჩვეულებრივად მოცემულია ამბავი ან მსჯელობა, ხოლო ბოლო, მეოთხე ტაეპი წარმოადგენს დასკვნას:

მე კაცი ვარ ხორციელი, სულ ხომ ცას არ შავბერდები;
ვით ვუყოფილვარ მიწა-მტვერი, ისრეე ისე გაქვმტვერდები.
მე მტრად სხვანიც მეყოფიან, ძმასა რად-ღა დავმტერდები?
იმას ისრეე ქართლი ჰქონდეს, მე ჩემს კახეთს დავსჯერდები!

(დ. გურამიშვილი).

---

[16] ეს განსხვავებულობა პუნქტუაციითაც საგრძნობია. შერწყმული წინადადების უკანასკნელი წევრი, ძძიმის ნაცვლად, ტირეთია გამოყოფილი (იხ. გ. ტაბიძე, თხზ., ტომი I, 1937, გვ. 89).

კახეთის ბატონს კონსტანტინეს არ სურს მიიღოს ყეენის „წყალობა“ და თავის ძმას ვახტანგ მეექვსეს ქართლის ტახტში შეეცილოს. იგი მსჯელობს: ადრე თუ გვიან მეც მოვკვდები, როგორც მიწა ვიყავი, ასევე მიწად ვიქცევი. მტრები ისედაც მეყოფიან და საკუთარ ძმას რაღად მოვეკიდო მტრად? და ბოლოს ასკვნის:

იმას ისრეე ქართლი ჰქონდეს, მე ჩემს კახეთს დავსჯერდები!

ამგვარი დასკვნები ქართულ კლასიკურ ლექსში ხშირად აფორიზმამდეა ამაღლებული, რაც თავისი ბრძნული, კონდენსირებული შინაარსის გამო მკითხველის მიერ განსაკუთრებული ინტერესით აღიქმება. ქართული ლექსის სტროფში აფორიზმი ჩვეულებრივად ბოლო ადგილზეა მოთავსებული, წინა სტრიქონები მისი მომზადებისთვისაა საჭირო: აფორიზმი ხომ დასკვნითი ხასიათის ცნებაა, მის შემდეგ სათქმელი აღარაფერი რჩება და ახალი სტროფი უნდა დაიწყოს! სანიმუშო მაგალითებს მრავლად ვხვდებით აღორძინების ხანის პოეზიაში. მაგრამ ამ მხრივ მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა რუსთაველის გენიალური პოემა:

რა აქიმი დასნეულდეს, რაზომ გინდა საქებარი,
მან სხვა იხმოს მკურნალი და მაჯაშისა შემტყუებარი.
მას უამბოს, რაცა სჭირდეს სენი ცეცხლთა მომდებარი
და სხვამან სხვისთვის უყეთ იცის სასარგებლო
საუბარი.

ამ სტროფის პირველი სამი სტრიქონი, რომლებშიაც გადმოცემულია მსჯელობა ერთი გარკვეული მოვლენის შესახებ, დაახლოებით ერთნაირი ინტონაციით აღიქმება[17].

---

[17] „დაახლოებითო“, ვამბობთ, იმიტომ რომ აქ სტრიქონთა ნახევრებს შორის მცირე ინტონაციური სხვაობანი შეინიშნება. ფრაზის კონკრეტულ-საგნობრივი შინაარსი გადმოცემულია სტრიქონთა პირველ ნახევრებში: რა აქიმი დასნეულდეს... მან სხვა იხმოს მკურნალი და...მას უამბოს რაც სჭირდეს... სტრიქონთა მეორე ნახევრები ამ კონკრეტულ-საგნობრივი შინაარსის გაშლა-განვითარების, გაღრმავებისა და გაძლიერების საქმეს ემსახურებიან: აქიმი რაზომ გინდა საქებარი; მკურნალი და მაჯაშისა შემტყუებარი. რაცა სჭირდეს სენი ცეცხლთა მომდებარი.

ეს გარემოება ტიპიურია „ევფხისტყაოსნისთვის“. მარტო ავთანდილის ანდერძში, ცალკე სტრიქონებს რომ თავი დავანებოთ, ამ პრინციპით აგებული ოთხი სტროფი ვნახეთ (790-ე, 802-ე და 807-ე სტროფები). სანიმუშოდ:

სტროფის მეოთხე სტრიქონი, როგორც შედეგი, დასკვნა წინა მსჯელობისა, როგორც აფორიზმი, ხაზგასმითაა გამოყოფილი სხვა სტრიქონებისაგან. ამ გამოყოფას ხელს უწყობს აგრეთვე ნაწილაკი და, რომლითაც ჩვეულებრივად იწყება რუსთაველის სტროფის ყოველი მეოთხე სტრიქონი. და ნაწილაკი საზომის ფარგლებში არ შედის. როგორც მიუთითებენ, მას ტონური ფუნქცია აქვს დაკისრებული[18]. იგი იწვევს პაუზას, რაც ჩვეულებრივია ტონის გამოცვლის, ამ შემთხვევაში დადაბლების წინ. მაგრამ უფრო საყურადღებო ისაა, რომ ეს პაუზა ამზადებს მკითხველს რაღაც მნიშვნელოვანისა და განსაკუთრებულის მოსასმენად. მართლაც, რუსთაველის სტროფში აზრობლივი და ემოციური დატვირთვის ცენტრად მეტწილად მეოთხე სტრიქონია. როცა ეს გარემოება კარგად გვაქვს გათვალისწინებული, გამოჩნდება თუ არა და ნაწილაკი მეოთხე სტრიქონის წინ, მიუხედავად იმისა, შეიცავს თუ არა ეს უკანასკნელი წინა სტრიქონებისაგან განსხვავებულ შინაარსს, ჩვენ მაინც მას ხმის განსაკუთრებული რხევით წარმოვთქვამთ.

მხატვრულ ნაწარმოებში ინტონაციურ სხვაობას ქმნის აზრის მოულოდნელი განვითარება, გაბედული გამოთქმები, წინააღმდეგობებზე აგებული ფრაზები, კონტრასტები და დაპირისპირებანი. გ. ტაბიძის ლექსში „ი. ა." გამოხატულია ბავშვის სიკვდილით აღძრული მწუხარების ძლიერი განცდა. განცდის სიძლიერე გაპირობებულია ურთიერთდაპირისპირებული კონტრასტული სურათებით. სოფლიდან ჩამოსული ბავშვი მოულოდნელად ქუჩის მსხვერპლი გახდა: „ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი", „შეშლილი სახით კიოდა ქუჩა". ბავშვის მშობლიურ სოფელში კი ამ დროს სრული სიმშვიდე და ნეტარების განწყობილება სუფევს:

მზეზე ჰყვავოდა სოფლად ალუჩა
და გაისმოდა დების სიმღერა.

გასრულდა ჩემი ანდერძი, ჩემგან ნაწერი ხელითა.
აჰა, გამზრდელო, მოგშორდი, წავე გულითა ხელითა!
ნუ სჭმუნავთ ჩემთვის მეფენი, ნუ ხართ მოსილნი ბნელითა,
და სუფევითმცა ხართ თავითა, მტერთაგან საკრძალველითა!

აქ, როგორც ვხედავთ, მეოთხე სტრიქონზედაც ვრცელდება ის, რაც წინა მაგალითში პირველი სამი სტრიქონისთვის იყო დამახასიათებელი.

[18] გ. იმედაშვილი, ვეფხისტყაოსნის პარალელები მეათე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, „ლიტერატურული ძიებანი", II, 1945, გვ. 216.

უკანასკნელი სურათი, რომელიც ასე მკვეთრად უპირისპირდება პირველს, მისგან განსხვავებული ინტონაციური იერითაა შემოსილი.

თუ ლექსის ინტონაციაზე გავლენას ახდენს ფრაზის სიტყვიერი მასალა, ლექსიკური შედგენილობა, ღრმა აზრისა და გრძნობის გამომხატველი ცალკეული სიტყვები და გამოთქმები, ბუნებრივია, რომ ზეგავლენა უფრო ძლიერი იქნება მაშინ, როცა ეს სიტყვები, გამოთქმები, ფრაზები მეტაფორებსა, შედარებებსა და სხვა პოეტურ სახეებშია გადასული.

ყოველად შეუძლებელია ფრაზაში მხატვრული სახე ინტონაციურად ხაზგაუსმელი დარჩეს. საილუსტრაციოდ ვნახოთ გ. ტაბიძის შედარება:

მწუხარებავ, როგორც ველი,
ხშირად გულში გამიარ.

(„ეს მძინარე მთა და ველი")

აქედან რომ შესადარებელი ობიექტი („ველი") ამოვიღოთ, ინტონაციურად შეუმჩნეველი ფრაზა შეგვრჩება: მწუხარებავ, ხშირად გულში გამიარ.

ყოველად შეუძლებელია განსაკუთრებული ყურადღებით არ მოვეკიდოთ ძლიერსა და მოულოდნელ მეტაფორას, შედარებას თუ ტროპის სხვა სახეს, რომელიც ლექსის ჩვეულებრივი სახეების ფონზე უეცრად ოქროს ზოდივით შემოგვანათებს.

აკ. წერეთლის „თორნიკე ერისთავის" IV თავში დახატულია მტერთა შემოსევებისაგან მძიმე განსაცდელში მყოფი საქართველოს სურათი. ქართველები თავგანწირვით ეკვეთნენ მტერს:

მამა-პაპის განთქმულ ფარ-ხმალს
უმატებდა შვილი ფასსა
იმითი, რომ ლომკაცურად
შეებმოდა ერთი ასსა.
„ჰკა მაგი"-ს ხმა ყოველის მხრიე
მოისმოდა მტრის საზარი
და იმ გრგვინვას ბანს აძლევდა
საორკეცოდ მთა და ბარი.
სისხლით მორწყეს ტყე და ველი,
შეიღება წითლად მდელო;
აღდგომის კვერცხს დაემსგავსა
ჭირნახული საქართველო!

უკანასკნელმა შედარებამ, რომელშიაც დასკვნასავით გაერთიანდა ყველაფერი, რაც ავტორს უნდოდა ეთქვა საქართველოს მაშინდელი მდგომარეობის შესახებ, ისე დააბოლოვა ამბავი, მსჯელობა, რომ აუცილებელი შეიქმნა ახალ შინაარსობლივ მომენტზე გადასვლა.

ხშირად ლექსში ორნამენტების სიუხვესთან გვაქვს საქმე; ერთმანეთს ცვლიან, ეჯიბრებიან ეპითეტები, შედარებები, მეტაფორები. ამ დროს ლექსის დიდოსტატი ახერხებს ერთ-ერთი მათგანი შემოსოს განსაკუთრებული იერით. ძირითადად მას დააკისროს ლოგიკურ-ემოციური ცენტრის ფუნქცია. ასეა ეს ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში, საილუსტრაციოდ:

საქმე გაჭირდა, დედილო,
ურჯულო თათრებისგანა,
დათარეშობენ... კახეთი
მისცეს ქარსა და ნიავსა;
საცა ჰსურთ ეურჩენსა სპამენ,
საცა—ჭანჭურს და ქლიავსა.
აწიოკებენ ქალ-რძალსა,
ნამუსსა ხდიან ძალადა.
ჰკრეფავენ ურჯულოები
სილამაზესა ღალადა.
ორა პხოკავენ, დედილამ,
ვინც კი მაუთ თვალადა,
მ თ ვ ლ ი კ ა ხ ე თ ი ქ ც ე უ ლ ა
ჩ ი ქ ი ლ -მ ო ხ დ ი ნ ქ ა ლ ა დ ა.

(„ბასტრიონი")

ამ სტრიქონების პოეტურ სასეთაგან ყველაზე ძლიერია უკანასკნელი, რომელშიაც ოსტატურადაა დახატული შეურაცხყოფილი და დაუძლურებული ქვეყნის სურათი.

მხატვრული ორნამენტების სიუხვე თვალსაჩინოა გ. ლეონიძის ლექსში „კახეთი":

გინახავს გომბორის მთიდან
დანაბინდარი შვენება?
გინახავს გადაშვინდული
ცისკრული ამოთენება?
ციაგის ცისკრს აჰყვება
შუქი შორეულ შუქურთა
და გ ა მ ო ჩ ნ დ ე ბ ა ს ა მ შ ობ ლ ო,
რ ო გ ო რ ც მ ო ვ რ ი ლ ი ჩ უ ქ ურ თ მ ა.

უკანასკნელი შედარება, რომელიც ჩრდილავს სხვა პოეტურ სახეებს, ამ ნაწყვეტის მხატვრული კულმინაციაა.

გ. ლეონიძის პოეზია საერთოდ გამოირჩევა მხატვრული სახეების სიუხვითა და სიძლიერით. იშვიათად თუ ვნახავთ პოეტის ლექსს, რომელიც არ ბრწყინავდეს მოხდენილი შედარებით, მეტაფორით ან ტროპის რომელიმე სხვა სახით. ამ მხრივ გ. ლეონიძის ლექსებში შესამჩნევია ერთი თავისებურება: პოეტი მაინცდამაინც არ ცდილობს სტროფის რიტმულ ჩარჩოში მოხერხებული სადგომი შეურჩიოს მხატვრულ სახეს, მეტრულად ხაზგასმულ ადგილზე დასვას იგი და მკითხველის მთელი ყურადღება მასზე გადაიტანოს. პოეტს საჭიროდ არ მიაჩნია ამ მხრივ განსაკუთრებული „ზომების“ მიღება, რადგან მისი მხატვრული სახეები თავიანთი სიუხვით ზოგჯერ თითქმის მთელ ლექსს ავსებენ და ყველა მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ. ეს გარემოება ფრაზას ხელოვნურობისაგან იცავს. ლექსის სიტყვიერ შინაარსს უფრო ბუნებრივ მდინარებას აძლევს. მაგრამ ერთიც უნდა ითქვას: იმ მდიდარი მხატვრული სამკაულებით, რითაც ასე ბრწყინავს გ. ლეონიძის პოეტური შემოქმედება, შესაძლოა ზოგიერთ პოეტს უფრო მეტი მხატვრული ეფექტისათვის მიეღწია.

ხშირად გ. ლეონიძის ლექსი პირდაპირ მეტაფორით ან მხატვრული შედარებით იწყება, რაც ასე იშვიათია ჩვენს პოეზიაში, მაგალითად:

ჩამაჭრდა კახეთს ჰაერი.
(„მყვირალობა“)

მთვარე შრიალებს ფიქვიით.
(„ივრის ღამე“)

და სხვ.

პოეტები, რომლებიც ლექსის ამა თუ იმ მხატვრულ სახეზე დიდიმედს ამყარებენ, მას ასე ერთბაშად, ნაუცბათევად არასდროს არ მოგვაწვდიან, თანდათანობით მოგვამზადებენ იმისათვის, რომ მეტაფორა მთელი სიტკბო-სიამით შევიგრძნოთ. თუ წინასწარ განმარტებებს მოერიდებიან (იმისათვის, რომ მეტაფორა მოულოდნელი იყოს). მკითხველის მუსიკალურ-რიტმულ მზადყოფნას მაინც დაელოდებიან, მაგრამ, გ. ლეონიძის შემოქმედებითი პოზიციებიდან გამომდინარე, ეს სიტყვალარიბი მგოსნების საქმეა. ამ მხრივ გ. ლეონიძე იმ გულუხვ წინაპარსა ჰგავს, რომელსაც იმედი ჰქონდა თავისი საგან–

ძურისა და არ ენანებოდა უანგარიშოდ გაეცა ძვირფასი თვალ-მარგალიტი, უამრავი ოქრო და ვერცხლი. რაღა საჭირო იყო ზრუნვა ამ სიმდიდრის შესაფერი სიზუსტით განაწილებისათვის, როცა იგი ყველგან მისწვდებოდა, ყველას ეყოფოდა, ყველას გულს სიამით აავსებდა.

გ. ლეონიძის ლექსის ინტონაცია ძირითადად პოეტურ ლექსიკასა და სემანტიკაზეა დაფუძნებული.

იმ ლექსებში, სადაც ორნამენტები უხვია, ხშირად ერთი რიგის ორნამენტების (მაგალითად, ეპითეტების) ფონზე უფრო ნათლად და რელიეფურად გამოჩნდება მეორე (ვთქვათ, შედარება). აი, ერთი სტროფი ბესიკის „ტანო ტატანოდან“:

ალვაო, გესხნეს ორნი ნორჩნი მოსარხეველნი,
მკლავნი მომკლავნი, თითნი თლილნი მოსახვეველნი,
ზარიფსა წელსა დაეკვირვნეს ქვეყანად მვლელნი,
ო დ ე ს გ ნ ა ხ ვ ი დ ი, შ ე ვ ი მ ა ტ ნ ი ა თ ა ს ნ ი წ ე ლ ნ ი!
აწ დამლევიან ყოვლნი დღენი, უცხოდ ვარებო!

ამ სტროფში ერთმანეთის მიმყოლი ეპითეტების სიუხვესთან გვაქვს საქმე (მკლავნი მ ო მ კ ლ ა ვ ნ ი, თითნი თ ლ ი ლ ნ ი, ზ ა რ ი ფ ს ა წ ე ლ ს ა და სხვ.) და ამ ეპითეტების რიგის ჩათავების შემდეგ გამოჩნდება ჰიპერბოლა (ო დ ე ს გ ნ ა ხ ვ ი დ ი, შ ე ვ ი მ ა ტ ნ ი ა თ ა ს ნ ი წ ე ლ ნ ი), რომელიც განსხვავებული ინტონაციური ელფერითაა შემოსილი.

პოეზიაში ხშირად მიმართავენ უკვე ცნობილი სახის, სიტყვის, გამოთქმის (ხალხური იქნება ეს თუ ლიტერატურული) ამა თუ იმ კონტექსტში გამოყენებას. ზოგჯერ ნაცნობი სახე უცვლელად გადმოდის, იმავე შინაარსით მეორდება, როგორც ეს თავდაპირველად იყო, ზოგჯერ კი ნაწილობრივ იცვლება — ტექსტუალურადაც, შინაარსობლივადაც; შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ზუსტად იგივე ტექსტი განსხვავებულ სიტყვიერ გარემოში მოექცეს და ფრაზამ სხვაგვარი აზრობლივი თუ ემოციური იერი მიიღოს. არცთუ ისე იშვიათია შემთხვევები, როცა ძველი, გარკვეული აზრით ნასმარი პოეტური სახე ახალ ვითარებაში სრულიად საპირისპირო შინაარსის გადმოსაცემად გამოუყენებიათ.

ყველა ზემოთ დასახელებულ შემთხვევაში ნაცნობი გამოთქმა, შედარება თუ მეტაფორა მკითხველის მიერ განსაკუთრებული გრძნობით აღიქმება (ხმამაღალი კითხვის დროს განსხვავებული ტონით წარმოითქმის), მიუხედავად იმისა, აღნიშნული სახე თავისთავად,

თავისი შინაგანი მონაცემების მიხედვით არის თუ არა რაიმე განსხვავებული ნიშნის შემცველი. ნაცნობი ადამიანის მოულოდნელი შეხვედრისას უსათუოდ შეიცვლება ჩვენი სახის გამომეტყველება; გაზეთში დაჯილდოებულთა სიის კითხვის დროს ყოველ მიზეზს გარეშე გამოვყოფთ ჩვენთვის ნაცნობი ადამიანის გვარს. ეს მიმიკური თუ ინტონაციური ხაზგასმები იმისდამიუხედავად ხდება, თუ როგორია ჩვენი დამოკიდებულება ამ ადამიანების მიმართ — დადებითი თუ უარყოფითი.

უკვე ცნობილი და გავრცელებული სახის შემოტანა მხატვრულ ნაწარმოებში განსაკუთრებით ცხოველ ინტერესს მაშინ იწვევს, განსაკუთრებული ხაზგასმით მაშინ აღიქმება, როცა იგი ძველი, მეხსიერებაში გამჯდარი სახის მოგონებასთან ერთად გამდიდრებულია მხატვრული ეფექტის მქონე ახალი აზრობლივ-ემოციური ნიუანსებით, რომლებიც სიხარულის მაუწყებელნი იქნებიან თუ სევდა-მწუხარებისა, მკითხველს ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებენ.

ტ. გრანელის ლექსი, რომელიც მიძღვნილია ვანო სარაჯიშვილის ხსოვნისადმი, ამ სტროფით იწყება:

> დაეშვა ფარდა, დაბნელდა სცენა,
> შეწყდა დუმილი და მისტერია.
> ვანო, აღსრულდა შენი სიმღერა:
> „თავო ჩემო, ბედი არ გიწერია

აკაკი წერეთლის სტრიქონი, ზ. ფალიაშვილის მუსიკის წყალობით ასე ორგანულად დაკავშირებული ვ. სარაჯიშვილის სახელთან, ამ სტროფში ახალ ემოციურ შინაარსს იძენს. სწორედ ვ. სარაჯიშვილზე ახდა მისივე ბაგიდან წამოსული ეს სევდიანი ლექსი. აღნიშნული სტრიქონი, სტროფში მეტრულადაც რომ არ იყოს გამოყოფილი (ათმარცვლიანი საზომით დაწერილ ლექსში ეს ერთადერთი თერთმეტმარცვლიანი სტრიქონია), ნაცნობი სახის გამეორების გამო, ინტონაციურად მაინც გამოიყოფდა.

ა. კალანდაძის ლექსში „ყაყაჩოსა სიწითლითა“ ლამაზი პოეტური ფერებით დახატულია ჩვენი სამშობლოს წარმტაცი ბუნება. ლექსი თავდება ცნობილი ხალხური სტრიქონებით:

> ყაყაჩოსა სიწითლითა
> ყანა დაუმშვენებია.

ამ სტრიქონებს თავისთავადი მნიშვნელობა არა აქვთ. მათი დანიშნულებაა არა ბუნების სურათის გადმოცემა, არამედ ლექსის მომ-

დევნო და ძირითად ნაწილში წარმოდგენილი აზრის გაძლიერება: როგორც ყაყაჩო სიწითლით ამშვენებს (ამხიარულებს) ყანას, ასევე ყმაწვილი კარგი სწავლით ახარებს (ამშვენებს) დედის გულს. ა. კალანდაძის ლექსში ამ ხალხურ ნათქვამს თავისთავადი, პირველადი მნიშვნელობა აქვს მიცემული და მთელი ლექსი მასზეა აგებული.

ინტონაციური გამოყოფისათვის ზოგჯერ საკმარისია ძველ, ცნობილ სახეზე მცირედი მინიშნებაც კი. მაგალითად, აკაკისეული სახეებია გამოყენებული შემდეგ სტრიქონებში:

ქერა გოგო — პ ი რ ი მ ზ ი ს ა,
თეთრი — პ ი რ ი მ თ ვ ა რ ი ს ა.

(ი. ნონეშვილი, „შემოდგომა თბილისში“)

პირიმზისა და პირმთვარისა „ბაში-აჩუკის“ პერსონაჟებია, ისინი სხვაგან არსად არ გვხვდებიან... ამიტომ მათი ხსენება უმალვე „ბაში-აჩუკის“ პერსონაჟთა ასოციაციას იწვევს, რაც ამ სახელებს განსაკუთრებული იერით წარმოგვათქმევინებს.

სამივე ზემოთ განხილულ ილუსტრაციაში ცნობილი სახე და გამოთქმა სტროფის ან ლექსის ბოლოშია მოთავსებული. როგორც აღნიშნულიც გვქონდა, ეს ადგილი ძალზე ხელსაყრელია სტრიქონის, ფრაზის ინტონაციური გამოყოფისათვის. მაგრამ ხშირად ნაცნობი პოეტური სახე ლექსში ინტონაციურად ხაზგასმულია მისი ადგილმდებარეობის მიუხედავადაც. ლექსს „ციცარი“ გ. ლეონიძე ცნობილი ხალხური სიტყვებით იწყებს:

გადამაგდე და დამკარგე,
როგორც ჩერქეზმა ისარი[19].

ეს გაპირობებულია სხვადასხვა გარემოებით: 1. ისე იწყება ხალხური ლექსიც[20]. 2. ლირიკული ლექსისათვის ეს კარგი დასაწყისია. მკითხველის წინაშეა უკვე დრამატიზირებული პიროვნება, რომელსაც მძაფრი კოლიზიების დიდი გზა გაუვლია. 3. ავტორი არ ცდილობს ეს ხალხური სახე მაინცადამაინც მკვეთრად გამოჰყოს ლექსიდან, ინტონაციურად უფრო ხელსაყრელ ადგილას მოათავსოს და

[19] ცნობილია, რომ ამ შემთხვევაში გ. ლეონიძე სიტყვა-სიტყვით არ იმეორებს ხალხური ლექსის სტრიქონებს. ხალხურ ლექსში: „გადამაგდე და გამტყორცნე“. „დამკარგე“, „გადამაგდეს“ შემდეგ ბევრად უფრო შინაარსიანია და მიმზიდველია, ვიდრე „გამტყორცნე“.

[20] იხ. პ ე ტ რ ე უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, 1937, გვ. 298.

მკითხველს უთხრას: აი, შეხედეთ რა მშვენიერი სტრიქონებიაო. გ. ლეონიძეს არა აქვს ამგვარი დამოკიდებულება ხალხური შემოქმედების მიმართ. იგი ხალხურ სიტყვას არ უყურებს როგორც რაიმე „საინახაობით“ მოვლენას, ერთდროული გატაცების საგანს; პოეტი ხალხური სიტყვის წიაღში მოქმედებს, იქიდან გვესაუბრება, ამიტომ მისი კარგი მაინცადამაინც არ უკვირს.

ციტირებული სტრიქონები ისე შესისხლხორცებულია ლექსთან. რომ მისი ინტონაციური გამოცალკევება ძნელი ხდება, მაგრამ იგი, როგორც ერთხელ აღქმული, ნაცნობი და შემდეგ განმეორებული სახე, ნაწილობრივ მაინც სხვაგვარი იერით უნდა გამოითქვას.

როგორც შესამჩნევია, ჩვენი მითითებანი ამა თუ იმ სიტყვის, ფრაზის ინტონაციის ხასიათთან დაკავშირებით ზოგადია. ელაპარაკობთ ინტონაციურ ხაზგასმაზე, გამოყოფაზე, განსხვავებული ინტონაციით აღქმაზე, გამოთქმა-გამოხატვაზე და ა. შ. ბუნებრივია, რომ სიტყვის, ფრაზის ინტონაციური ხაზგასმა, გამოყოფა ყოველთვის ერთნაირი არ არის. ზოგ შემთხვევაში ძლიერია, ზოგ შემთხვევაში შედარებით სუსტი, ხან მაღალია ტონალობა, ხან კიდევ დაბალი. ტონის ცვალებადობა ხორციელდება ხმის მოდულაციებით, ხმის მიმოხრა კი შესაძლებელია იმდენჯერ, რამდენი სიტყვა, ფრაზა და მათი გაგება არსებობს. სიტყვის, ფრაზის გამოთქმა შესაძლებელია მსუბუქად, ნაზად, დატკბობით, სუსტად, რბილად, მჭახედ, ძლიერად, მქუხარედ, მოწყვეტით, გაგრძელებით, გაჭიანურებით და ა. შ. რადგან ჩვენ ლექსის შინაგან ინტონაციასთან გვაქვს საქმე და არა ზეპირი მეტყველების ინტონაციასთან, ამიტომ არ მიგვაჩნია საჭიროდ დაკვირვება ვაწარმოოთ ხმის მოდულაციებზე. ჩვენის მხრივ. ვფიქრობთ, საკმარისია მითითება, რომ აღნიშნული სიტყვა ან გამოთქმა ამა და ამ მოტივით გამოირჩევა ლექსის სხვა სიტყვებისა და გამოთქმებისაგან და ეს გამორჩევა ინტონაციური ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს.

მიუხედავად ამისა, მაინც გვინდა ამ სფეროდან ჩვენი ზოგიერთი დაკვირვება გავუზიაროთ მკითხველს. მაგალითად, ჩვენი დაკვირვებით, პოეტური სახე— მეტაფორა. შედარება. გაპიროვნება, ჰიპერბოლა თუ სხვ.—უფრო სხვაგვარი ტონით უნდა გამოითქვას, ვიდრე მნიშვნელოვანი. საინტერესო და მოულოდნელი აზრის შემცველი სალექსო ფრაზა. რომელიც მხატვრულ სახემდე არ არის ამაღლებული. მხატვრული სახე შედარებით უფრო რბილად, მსუბუქად, ნაზად. ხმის დატკბობით უნდა იქნეს წაკითხული, ხოლო ლექსის ლოგიკურ ცენტრად ქცეული სტრიქონი—უფრო მკვეთრი, ძლიერი ტო-

ნით. ასეთი დაშვება. ცხადია, პირობითია. შესაძლებელია მხატვრული კითხვის რომელიმე ოსტატმა სრულიად საწინააღმდეგო გზით ბრწყინვალე შედეგს მიაღწიოს. გარდა ამისა, ბევრი რამაა დამოკიდებული იმაზე. თუ როგორი შინაარსი უდევს საფუძვლად სალექსო ფრაზას. ვ. გაფრინდაშვილის მხატვრული სახე —

შოთამ მოაგდო ჩვენამდე რაში,
მდევარი ნისლში გადაიჩეხა

(„შოთას და თეიმურაზის გაბაასება")

საგმირო შინაარსითაა სავსე. ამიტომ იგი რბილად და ნაზად ვერ გამოითქმის, მაგრამ ეს და სხვა მსგავსი მაგალითები ვერ აბათილებენ ზემოთქმულს, რომლის მთავარი ძარღვი იმაში მდგომარეობს, რომ მხატვრული სახე მეტი ემოციური შინაარსის შემცველია, ვიდრე მშრალი მსჯელობის ფორმით გადმოცემული რაიმე აზრი, ხოლო ემოციებზე ჩვეულებრივად არ ხმაურობენ.

დ) რიტმის როლი ინტონაციაში

ჩეხი მკვლევარის იან მუკოუროვსკის სტატიაში „ინტონაცია, როგორც ფაქტი პოეტური რიტმისა"[21], როგორც სათაურიდანაც ჩანს, ინტონაცია განხილულია რიტმთან ორგანულ კავშირში.

ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან განსხვავებით, რიტმულ მეტყველებაში სიტყვას, გარდა აზრობლივ-ემოციური ფუნქციისა, დაკისრებული აქვს მუსიკალური ფუნქციაც. ლექსში სიტყვები მუსიკალური მეტყველების ტაქტებს ჰქმნიან, ამდენად მათ უფრო ნათლად გამოკვეთილი და დამოუკიდებელი სახე აქვთ, ვიდრე ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში. თვით პროზაულ და დრამატურგიულ მეტყველებაშიც კი სიტყვა ისეთი ხელშესახები არაა, როგორც სალექსო მეტყველებაში, სადაც სიტყვის ყოველი მიმოხრა, მისი ყოველი აზრობლივ-ემოციური თუ მუსიკალურ-მხატვრული ნიუანსი (რაგინდ უმნიშვნელოც არ იყოს იგი) უმალვე შესამჩნევი ხდება.

წინადადებებისა და ფრაზების რიტმიზაცია ხომ არავითარ ეჭვს არ იწვევს?! სალექსო მეტყველება მეტრისა და რიტმის მკაცრ ჩარჩოებშია მომწყვდეული და მთლიანად მას ექვემდებარება. მეტყვე-

---

[21] Archives neerlaudaises de phonetigue experimentale, VIII-IX, 1933, p. 153-165.

ლებაზე რიტმის ძალდატანების შედეგს წარმოადგენს გადატანა (enjambement), რაც ნიშნავს სინტაქსური ერთეულის გაწყვეტას და მისი ერთი ნაწილის გადატანას ტაეპიდან ტაეპში. ბ. ეიხენბაუმი თავის წიგნში „რუსული ლირიკული ლექსის მელოდიკა" გადატანას უკავშირებს ლექსის მელოდიურ წყობას. მაგრამ მას განიხილავს არა როგორც რიტმულ, არამედ როგორც სინტაქსურ მოვლენას, რაც, ჩვენი აზრით, სინამდვილეს არ შეეფერება.

Enjambement-ი, უპირველეს ყოვლისა, რიტმული მოვლენაა. ცეზურა, როგორც მეტრული წყობის მკაცრი გუშაგი, აიძულებს სიტყვასა და სიტყვათა ჯგუფს, რომლებიც ვერ ეტევიან გარკვეულ მეტრულ ჩარჩოში, დასტოვონ ერთი სტრიქონის საზღვრები და მეორეში გადავიდნენ. გადატანა ფრაზის სინტაქსურ მთლიანობას არღვევს; წინადადების კითხვის დროს იძულებული ვართ შევისვენოთ იქ, სადაც ეს დაუშვებელია გრამატიკული თუ ლოგიკური თვალსაზრისით, მაგრამ ეს დარღვევა მეტრული ზემოქმედების შედეგია.

გადატანა რომ რიტმულ მოვლენად მიეჩნია, მაშინ ბ. ეიხენბაუმიც რიტმს ინტონაციური გამოსახვის სფეროში შეიტანდა.

გადატანა გულისხმობს მხოლოდ და მხოლოდ მარტივი გაუვრცობელი ან გავრცობილი წინადადების გაყოფას. რთული წინადადების შემთხვევაში შესაძლებელია ერთი ნაწილი (ერთი წინადადება) ერთ სტრიქონზე იყოს და მეორე — მეორეზე. აქ გადატანასთან არ გვექნება საქმე. ასევე, შერწყმულ წინადადებაში ერთნაირი წევრებიდან მძიმეებით გამოყოფილი რამდენიმე წევრი შეიძლება მეორე სტრიქონში გადავიდეს, მაგრამ გადატანას არ ექნეს ადგილი. გადატანის დროს მეტრული პაუზა ჩნდება იქ, სადაც გრამატიკული თვალსაზრისით იგი დაუშვებელია.

გადატანა საყურადღებო მხატვრული მოვლენაა და იგი დიდ გავლენას ახდენს ლექსის ინტონაციაზე. სტრიქონი სტროფის შინაარსის ერთ, ვიწროდ შემოფარგლულ მონაკვეთს შეიცავს, სტრიქონის ბოლოს გრამატიკული პაუზა ჩვეულებრივად უნდა ემთხვეოდეს მეტრულ პაუზას (ცეზურას). Enjambement-ის დროს ეს დამთხვევა არ ხდება, რითაც ირღვევა მეტრსა და სინტაქსს შორის არსებული ჰარმონია.

ძველი ქართული ლექსისათვის enjambement-ი არ იყო მაინცადამაინც დამახასიათებელი, რადგან გრძელი, თექვსმეტ- და ოცმარცვლიანი სტრიქონები, როგორც ძირითადი ზომა ძველ-ქართული ლექსისა, ადვილად იტევდა წინადადებას — რამდენადაც არ უნდა ყოფილიყო იგი გავრცობილი. ამასთან ერთად, ძველ-ქართულ ლექს-

ში სტრიქონი თავისუფლად მოძრაობდა სტროფის ჩარჩოში, მკვეთრად იყო გამიჯნული მეზობელი სტრიქონებისაგან და წინადადების მიერ სტრიქონთა გამყოფი ხაზის გადალახვა ლექსწყობის დარღვევად ითვლებოდა. მაგალითად, ბესიკი ვერასგზით ვერ შეეწყობოდა ისეთ სინტაქსურ კონსტრუქციას, რომელიც სტრიქონის ფარგლებში ვერ ჩაეტეოდა; დაე, შესუსტებულიყო შინაარსის ზემოქმედებითი ძალა, ოღონდ ზიანი არ მოსვლოდა ლექსის რიტმულ წყობას.

თანამედროვე ქართულ ლექსში enjambement-ის შემთხვევები ხშირია:

ცვრიან ბალახზე თუ ფეხშიშველა
არ გავიარე, რაა მამული?

(გ. ტაბიძე, „მამული")

გადატანა ძლიერი და თვალნათლივია, როცა ის სტრიქონი, საიდანაც გადატანა ხდება, გარითმულია.

დაბლა ყრია ქვა და გუნდა,
ხმელი ნეშო, რკო და წაბლი,
მაღლა მთაა, სადაც უნდა
გადაფრინდეს დირიჟაბლი.

(გ. ტაბიძე, „ვინა თქვა")

რითმის თანაცალი სადაც უნდა წარმოთქმის შემდეგ ხანგრძლივ პაუზას საჭიროებს, ცეზურა მყარია და წინადადების გათიშვა საგრძნობი. ამასთან, აქ შემასმენელია გაყოფილი: უნდა გადაფრინდეს. მნიშვნელობა აქვს იმასაც, რომ გადატანა სტროფის მეორე ნახევარში ხდება და რითმის საკითხი უკვე გარკვეულია: სადაც უნდა რითმის მეორე თანაწევრია, შემხვედრი თანაწევრი.

ოთხსტრიქონიან სტროფში გადატანა უფრო ხშირად სტრიქონთა პირველ ან მეორე წყვილშია მოსალოდნელი. შედარებით იშვიათია გადატანა სტროფის პირველი ნახევრიდან მეორეში (მეორედან მესამე სტრიქონში):

მე დავიბადე განთიადისას,
როცა მთის წვერზე დილა მაისის
თვალებს ახელდა...

(გ. ტაბიძე, „მე დავიბადე განთიადისას")

გარდა გრამატიკული პაუზისა, გადატანის დროს მნიშვნელობა ეძლევა აგრეთვე ლოგიკურ პაუზას.

მარტივ წინადადებაში თუ ლოგიკური პაუზა ემთხვევა სტრიქონების გამყოფ მეტრულ პაუზას, მაშინ გადატანას ადგილი არა აქვს:

თითქოს იქ შორს, სამი დღეა იწვის
მშვენიერი მწვერვალები წიწვის...

(გ. ტაბიძე)

აქ სიტყვა იწვის შემდეგ მოდის ლოგიკური პაუზა, რომელიც შემასმენლის ჯგუფს ქვემდებარის ჯგუფისაგან ჰყოფს.

გადატანა მეტად ხელშესახები და საინტერესოა ინტონაციის თვალსაზრისით. ავიღოთ თეიმურაზ პირველის სტრიქონი:

გაუჩნდებოდა სიტურფე ვარდს, შენთან ხანი დაეყო.

(„მაჯამა")

თუ დავუშვებთ და ამ თექვსმეტმარცვლიან სტრიქონს ორ რვა-რვამარცვლიან სტრიქონად მივიჩნევთ, მაშინ გადატანის თვალსაჩინო შემთხვევასთან გვექნება საქმე. გ ა უ ჩ ნ დ ე ბ ო დ ა ს ი ტ უ რ ფ ე ვ ა რ დ ს — ინვერსიული წყობით წარმოდგენილი მარტივი გაუვრცობელი წინადადებაა (შემასმენელი, დამატება, ქვემდებარე). ინვერსიული წყობის გამო ლოგიკური მახვილი სიტყვა ვ ა რ დ ზ ე ა გადატანილი და მის წინ მცირე პაუზა შეინიშნება. ამ სიტყვის გამოყოფას ხელს უწყობს წმინდა რიტმული ფაქტორიც: ორ მრავალმარცვლიან სიტყვას დაერთვის ერთმარცვლიანი სიტყვა, რომლებიც ჰქმნიან ცხრამარცვლიან სტრიქონს მეტრული აქცენტით უკანასკნელ მარცვალზე. მოცემული ცხრამარცვლიანი წინადადება ჩართულია თექვსმეტმარცვლიანი შაირის სტრიქონში, რომელსაც მთავარი ცეზურა მოუდის რვა მარცვლის შემდეგ. ამის გამო წინადადება იხლიჩება. ერთმარცვლიანი სიტყვა ვ ა რ დ ს წყდება სტრიქონის პირველ ნახევარს და მეორეში გადადის. ამავე დროს, იგი ვერ ეთვისება სტრიქონის მეორე ნახევარს და კენტად რჩება. ამ კონტექსტში გაუგებარი იქნებოდა: ვ ა რ დ ს შ ე ნ თ ა ნ ხ ა ნ ი დ ა ე ყ ო. სტრიქონის პირველ ნახევარს იგი მეტრულმა წყობამ მოსწყვიტა, ხო-

ლო მეორე ნახევართან მის დაკავშირებას სინტაქსურმა წყობამ შეუშალა ხელი.

ამრიგად, გრამატიკული პაუზა არ დაემთხვა მეტრულს და ერთის ნაცვლად სტრიქონში ორი პაუზა წარმოიშვა:

გაუჩნდებოდა სიტურფე /ვარდს/, შენთან ხანი დაეყო.

გრამატიკული პაუზა მეტრულს დაემთხვეოდა, თუ პირობითად სტრიქონს ამგვარ სახეს მივსცემდით:

ვარდს ექნებოდა სიტურფე, რომ შენთან ხანი დაეყო.

ოეიმურაზის ამ სტრიქონთან თავისი ინტონაციით ახლოსაა რუსთაველის ცნობილი სტრიქონი: „მე გარდავსულვარ, სიბერე მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია". ორსავე შემთხვევაში enjambement-ი სტრიქონის შიგნითაა მომწყვდეული. ტიპიური გადატანა კი, როგორც ითქვა, ნაკლებ დამახასიათებელია ძველი ქართული ლექსისათვის, იგი ფაქტიურად შემდეგი დროის მოვლენაა. ქართული ლექსის განვითარებას ამ მხრივ მეტად საგულისხმო დასკვნამდე მივყეევართ.

გადატანა არის სალექსო ფრაზის შინაარსის მიმართება მეტრული შეზღუდულობის წინააღმდეგ. ამ შეზღუდულობისაგან თავის დახსნის ცდა. საეჭვო არაა, რომ მეტრული ჩარჩოები ერთგვარი ბორკილია აზრის შეუფერხებელი დინებისათვის. ხშირი ცეზურები ანაწევრებენ მეტყველებას. ხელს უშლიან მას ფართოდ გაშალოს ფრთები. მაგალითად, ბესიკის ლექსი, რომელიც ხშირი მუსიკალური ტაქტების მსგავს რიტმულ მონაკვეთებადაა დაყოფილი, არ გამოირჩევა შინაარსის ისეთი ლაღი და შეუფერხებელი მიმდინარეობით, როგორც გურამიშვილის ლექსი, სადაც მეტრული ზღუდეები სალექსო ფრაზის ბუნებრივ მსვლელობას ხელს არ უშლის.

Enjambement-ი იმის ნათელი დადასტურებაა, თუ როგორ ისწრაფვის ფრაზა თავი დააღწიოს მეტრულ ჩარჩოებს, გადალახოს მისი საზღვრები. განთავისუფლდეს მისი ბორკილებისაგან. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს თითქოს enjambement-ი აუცილებელი იყოს ლექსისათვის. თითქოს ქართული ლექსის განვითარებას მეტრული ჩარჩოების დამსხვრევისაკენ მივყავდეთ. Enjambement-ი ლექსის პერიფერიული მოვლენაა და მას იმდენი ძალა არ შესწევს, რომ ასეთი მძიმე ტვირთი აიკიდოს.

ლექსის ინტონაციაზე გავლენას ახდენს ტერფთა თავისებური განლაგება სტრიქონში, რაც უამრავ რიტმულ ვარიაციას იძლევა. ეს ერთგვარი ინვერსიაა, იმ განსხვავებით, რომ თუ ინვერსია, როგორც გრამატიკული მოვლენა, გულისხმობს წინადადებაში სიტყვათა ნებისმიერ გადაადგილებას ჩვეულებრივი სინტაქსური წყობის საპირისპიროდ, ამ შემთხვევაში ტერფთა ნებისმიერი გადაადგილება მუსიკალურ-რიტმული სწორხაზოვნების წინააღმდეგაა მიმართული.

გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები" სტრიქონებში ტერფთა ამგვარი განლაგებითაა შესრულებული: 4/3/ /4/3, მაგრამ რამდენსამე შემთხვევაში წყობა შებრუნებულ სახეს ღებულობს—3/4/ /3/4:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში,
არ ჩანდა შენ ნაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების ვარეშე.

რიტმული ინვერსიის გამო მესამე სტრიქონის ინტონაცია საგრძნობლად განსხვავებულია. ასეთი სხვაობანი ამ ლექსში საერთოდ თვალსაჩინოა, რაც მას ინტონაციური ერთფეროვნებისაგან იცავს.

ძირითადი რიტმული დინებიდან ვადახვევები უმეტესად მეორე პეონის მეშვეობით ხორციელდება[22]. აქ ჩვენ გამოვყოფთ მხოლოდ ერთ, ყველაზე უფრო ტიპიურ შემთხვევას — ესაა მაღალ შაირში მეორე პეონის მოქცევა ქორეებს შორის:

მე მინდოდა ყოფილიყო
ჩვენში სიყვარული ძმური,
ჩამომეგდო რიგი-წესი,
სამართალი ბატონ-ყმური.

(დ. გურამიშვილი)

ცეზურის ადგილის შეცვლა მეორე სტრიქონს სრულიად განსხვავებულ ინტონაციურ სახეს აძლევს.

მაღალი შაირის სტროფში კიდევ მეტ ინტონაციურ სხვაობას ქმნის დაბალი შაირის სტრიქონი, როგორი ვარიაციითაც არ უნდა იყოს იგი წარმოდგენილი:

ერთი ლეკის ბიჭი ჰყავდა
იმ გიორგი კუპატნელსა,

---

22 ამის შესახებ დაწვრილებით იხ. აკ. ხინთიბიძე, პოეტური ხელოვნების საკითხები, გვ. 44—57.

ბ ე ჯ ე ბ შ ი დ ა მ ბ ა ჩ ა დ ა ს ც ა,
პირში ბოლი გავარდესა.

(„არსენას ლექსი“)

ეს აშკარა და თვალსაჩინო მაგალითებია, ინტონაციური თავისებურებების მისაღებად კი რიტმის შედარებით უმნიშვნელო ცვლილებაც საკმარისია.

სტრიქონში ტერფთა ხასიათი და თანამიმდევრობა რომ ინტონაციური შეხების ობიექტს წარმოადგენს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ შინაარსობლივად განსხვავებული, მაგრამ ტერფთა ერთნაირი თანმიმდევრობის სტრიქონები ხშირად ინტონაციურად ერთმანეთს ემთხვევიან.

საილუსტრაციოდ ავიღოთ გ. ტაბიძის ორი ტაეპი, ერთი მხრივ:

ამაყი ლორდი დგას, დროა ძველი.

(„ორი ზღვა შეხვდა ერთიმეორეს“)

და მეორე მხრივ:

ის უცნობ ხიდზე დგას, სხვაა ხიდი.

(„ის მიდიოდა ჭუჩაში ერთი“)

ამ სტრიქონების ინტონაციური იდენტურობა ეჭვს არ იწვევს, მიუხედავად მათი შინაარსობლივი სხვადასხვაობისა.

რიტმულად ყოველთვის ხაზგასმულია ერთისა და იმავე სახეობის ლექსში ტერფთა ერთი რიგიდან მეორეზე გადასვლა:

იქით ნუში, აქეთ ნუში,
დახეთქილი ბროწეული.
ისევ ალუჩების ბუში
და ატმების ძოწეული.
გადაუგდე ნიავს ყელი,
სიო მოქრის შებინდების.
მ ო ი ს მ ი ნ ე წ ი ნ ა ნ დ ე ლ ი
გ ა ქ რ ქ ო ლ ე ბ ა ს ი მ ი ნ დ ე ბ ი ს.
შ ო რ ი თ ე ლ ა ვ ს ჩ ვ ე ნ ი თ ე თ რ ი
კ ო შ კ ი ს ძ ვ ე ლ ი გ ა ლ ა ვ ნ ი,
წინაპართა ჩვენთა ხვედრი —
მათი მიწა და სავანე.

(გ. ტაბიძე, „იქით ნუში, აქეთ ნუში“)

ჩვენ გრძლად მოვიტანეთ ეს ამონაწერი, რომ მთლიან ფონზე უფრო ნათლად გამოჩენილიყო პეონური და ქორეული ტერფების ურთიერთგანსხვავებული რიტმული სახე. ქორეთა რიგი: „შორით ელავს ჩვენი თეთრი კოშკის ძველი“ მეტი დანაწევრებით გამოითქმის, ვიდრე მისი წინამდებარე პეონური სტრიქონები: „მოისმინე წინანდელი გაჟრჟოლება სიმინდების“.

ამ მაგალითთან დაკავშირებით ბუნებრივად დგება ტემპის საკითხი. ერთმანეთს მიდევნებული ქორეები ჩვეულებრივად სტრიქონის ტემპს აჩქარებენ, აძლიერებენ. ზემოთ ხაზგასმული რიტმული პერიოდი, რომელიც ქორეული-ტერფებისაგან შედგება, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ტემპით იქცევს ყურადღებას. ტემპი კი ისეთივე რეალური მასალაა ინტონაციისათვის, როგორც თვით რიტმი.

თუ ერთმანეთს მიდევნებული ქორეები ტემპს აჩქარებენ, ლექსს სიმსუბუქეს აძლევენ, ერთმანეთს მიდევნებული დაქტილები, პირიქით, ტემპს ანელებენ, ლექსს ამძიმებენ. ასეთია საერთოდ დაქტილის ბუნება:

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბაღები,
მწუხარე ვნებები გამივლის,
სასახლის ჩაქრება ჭაღები.
(გ. ტაბიძე, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“
მამათა სავანეში“)

ლექსის ტემპის აჩქარება-შენელებაში აქტიურ მონაწილეობას იღებენ ერთმარცვლიანი და მრავალმარცვლიანი სიტყვები. ერთმარცვლიანი სიტყვები, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ისინი არ შეერწყმიან გვერდით მდგომ სიტყვებს და დამოუკიდებელი ტერფის პრეტენზიით გამოდიან, ხშირი პაუზებით ანაწევრებენ მეტყველებას, ამუხრუჭებენ ლექსის ტემპს, ხოლო მრავალმარცვლიანი სიტყვები ხელს უწყობენ მეტყველების სილაღესა და მხარგაშლილობას.

მაგრამ ლექსის ტემპისათვის მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სალექსო ფრაზის დინამიურობას, რაც, პირველყოვლისა, ფრაზის შინაარსზეა დამოკიდებული:

გაჯავრდა ქეთელაური,
ფერი დაიდვა მგლისაო,
ხელი დაიკრა ფრანგულსა,
შუქი ამოხტა მზისაო.

(ვაჟა-ფშაველა, „ალუდა ქეთელაური“)

შინაარსის დინამიურობა, მოქმედებითობა გაპირობებულია ფრაზაში მოქმედების გამომხატველ სიტყვათა (ზმნათა) სიხშირით. მიუხედავად იმისა, რომ ციტირებული სტროფი დაბალი შაირითაა შესრულებული, რაც შედარებით მშვიდი განწყობილების გამოხატვას გულისხმობს, მაინც ფრაზის გრამატიკული წყობა: მოკლე, ლაკონიური წინადადებები, აქტიურ ფორმაში დასმული ზმნები, არსებითი სახელების სიმრავლე აცხოველებს სტროფის შინაარსს, მას ტემპს და გაქანებას აძლევს.

მკვლევარები, რომლებიც ეჭვის თვალით უყურებენ რიტმის როლს ლექსის ინტონაციაში, მეტრის მიმართ უარყოფითად არიან განწყობილნი. ჩვენი აზრით, ინტონაციისათვის გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ლექსის ზომასაც. იმის თქმა ძნელია, რომ სხვადასხვა საზომით შესრულებული ლექსები ანდა იზომეტრული და ჰეტერომეტრული სტროფები, ცალკე აღებულნი, ინტონაციის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან. მაგრამ ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგასმული იქნება ლექსში საზომის მოულოდნელი გამოცვლა. იმის შემდეგ, რაც ჩვენ დავრწმუნდით, ერთისა და იმავე საზომის შიგნით რიტმული ვარიაციების ინტონაციურ სხვადასხვაობაში, ეს საეჭვო აღარ უნდა იყოს. ორიოდე მაგალითს მაინც მოვიტანთ. გ. ლეონიძის ლექსი „მაშ რა ვუყოთ, პოეტებო“ შესრულებულია ჰეტერომეტრული საზომის სახეობით — რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან. მხოლოდ ერთადერთი სტროფის მეტრია განსხვავებული (4/4). ჰეტერომეტრულ სტროფში, სადაც ყოველი ლუწი სტრიქონი ორი მარცვლით ჩამორჩებოდა კენტს, უთანაბრობა გასწორდა და რვამარცვლიანი მაღალი შაირი მივიღეთ. ამ ოპერაციის აღქმა შეუძლებელია ინტონაციური ხაზგასმის გარეშე.

ლექსის დასასრულს პოეტები ზოგჯერ მოულოდნელად გამოცვლიან მეტრს. მიზანი დასასრულის ინტონაციური ხაზგასმაა. ასეა ეს გ. ტაბიძის ლექსში „საღამო“. მთელი ლექსი თოთხმეტმარცვლიანი საზომითაა შესრულებული, მხოლოდ უკანასკნელი სტრიქონია ათმარცვლიანი.

ა. კალანდაძის ლექსი „მიხეილ ვარლამის ძე ერისთავის ხსოვნას“ თავდება ნახევარტაეპით „ეჰა, შავბედო“. ლექსის შინაარსი ასე ვითარდება: ერთ დროს დიდებით მოსილი ადამიანის სამარეს უბრალო ქვაც კი არ ამშვენებს, ხის ჯვარიც კი ვერ გაუმეტებიათ მისთვის, დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღიც არ აღუნიშნავთ. ასე გადავიდა ხსოვნიდან მისი სახელი, ასე უკვალოდ წაიშალა ამ ქვეყნად მისი არსებობის ნიშან-წყალი — გვეუბნება ამას პოეტი და

სურს უკანასკნელ სტროფში გამოთქვას მწარე გულისტკივილი ბედის ამგვარი უკუღმართობის გამო:

> აქ ჩაესვენა ერთი ვარსკვლავი,
> აქ შარავანდი დიად გვარისა...

შემდეგ პოეტს ეს სტრიქონები ოთხამდე აღარ აუყვანია, ჯვარედინი რითმით ერთმანეთისთვის აღარ გადაუბამს (ზევითა სტროფის ანალოგიით) და უეცრად მოსჭრა: „ეჰა, შავბედო“. ლექსის ეს მოულოდნელი მეტამორფოზა, რომელიც ინტონაციურად ასე გამახვილებულია, მეტრული ცვლილებების ფარგლებში რჩება.

შეგვიძლია დავასკვნათ: რაც მეტია გადახვევები თანამიმდევრული რიტმული წყობიდან, რაც უფრო მერხევი და მგრძნობიარეა ამ მხრივ ლექსი, მით უფრო მერხევი და ცვალებადია მისი ინტონაციაც.

ინტონაციასთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა შევეხოთ სტროფიკის საკითხსაც. ლექსის საერთო ხასიათზე უსათუოდ გავლენას ახდენს სტროფული დანაწილების თავისებურება. ვაჟა-ფშაველას სტროფული არტახებით შეუზღუდავი ლექსი ამ მხრივ უპირისპირდება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ბარის პოეზიას. ვაჟა საჭიროდ არ მიიჩნევს დაიცვას სტროფების ტრადიციული ოთხსტრიქონიანობა. მისთვის სტროფი თავდება იქ, სადაც თავდება ერთი სალექსო ფრაზა (ნაწილობრივ ანგარიში ეწევა რითმასაც). სხვა კანონზომიერება ამ მხრივ პოეტისათვის არ არსებობს. ამიტომ მის მრავალსტრიქონიან სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობის თანაბრობა დარღვეულია და, საერთოდ, ლექსის სტროფული დანაწევრების ზღუდეები მტკიცე არ არის. ხშირად ფრაზის მსვლელობა ერთი სახის რითმებით ჩაკეტილ, თითქოსდა, დამთავრებულ სტროფს ისე იოლად გადააბამს მეორესთან, რომ ზღუდის არსებობა საეჭვო ხდება.

ამის გამო ვაჟა-ფშაველას პოეზიას ინტონაციური გაშლილობა, სიფართოვე და სილაღე ახასიათებს. როცა ყოველ მეოთხე სტრიქონში ლექსის ტონი დაბლა ეშვება, მერე ისევ მაღლა იწევს და ასეთი გეგმაზომიერი პერიოდებით მეორდება, ინტონაციაც სტროფის ოთხკედელში იკეტება, უფრო მეზღუდული და რამდენადმე ხელოვნური გაძოდის.

ლექსის ინტონაციაზე გავლენას ახდენს სტროფებში სტრიქონთა რაოდენობის მოულოდნელი შეცვლა, სტრიქონების მოულოდნელი ჩამატება ან გამოკლება. ყოველ ახალ სტრიქონს თავისი ახალი ტონი მოაქვს და რაოდენობრივი ცვლილებები გარკვეული ზღვარის შემდეგ თვისობრივში გადადის:

მარტო ხარ და მარტო დგახარ,
ძმა არა გყავს, დედა,
მარტი ჩოხას შეგიკერავს
ზანზალებით ზედა,
წვიმით ქოჩორს დაივარცხნი,
ღამის წვეთს სვამ რძედა...
მხიარული საკრავებით
გაზაფხულის ვარსკვლავები
შენს ტოტებზე სხედან.

(გ. ლეონიძე, „ოლე")

სტრიქონი „მხიარული საკრავებით" სტროფის ჩვეულებრივ წყობას არღვევს, იგი თითქოს „ზედმეტია" ამ სტროფში, რომლის უკანასკნელი პერიოდი ორის ნაცვლად სამ სტრიქონს აერთიანებს.

ლექსში ჩვეულებრივი მოვლენაა დასაწყისი სტროფის ბოლოში ოდნავ შეცვლილი სახით გამეორება. ამ შეცვლის მიზანია წარმოდგენილი შინაარსისა თუ განწყობილების მეტი სრულყოფა. ზოგჯერ ასეთი განმეორება ხორციელდება ფიქსირებულ ფრაზაზე ახალი მეტრული ერთეულების დამატებით.

მოვიტანთ ორიოდე ნიმუშს ა. კალანდაძის პოეზიიდან. ლექსი „მე მივაშურებ ურარტუს ქვაბებს" ასე იწყება:

ფეხზე მაცვია ირმის ტყავით შეკრული ხამლი,
ვაღმერთებ მზესა,
ვანთებ ცეცხლსა
და მზისკენ მიდის რძისფერი კვამლი.

ლექსის ბოლოს ციტირებული სტროფი ამგვარ სახეს იღებს:

ფეხზე მაცვია ირმის ტყავით შეკრული ხამლი,
ვაღმერთებ მზესა,
ვანთებ ცეცხლსა
და ვწირავ მსხვერპლსა.
გრძნეულ ურარტუს ეფინება რძისფერი კვამლი.

როგორც ვხედავთ, ნახევარტაეპი „და ვწირავ მსხვერპლსა" სრულიად ახალია.

ლექსში „გასრიალდება ხევში ზმორებით" მდგომარეობა უფრო რთული და საინტერესოა. ლექსი ამ სტრიქონებით იწყება:

გასრიალდება ხეში ზმორებით,
ტანმოხატული უცხო ზოლებით,
მეხლებს მოიყრის და შიშის მგვრელი
ლოცულობს გველი...

ლექსის დასასრულს ვკითხულობთ:

ტყის ბანოვანი ზანტი ზმორებით,
ტანმოხატული უცხო ზოლებით
მორჩება ლოცვას და შიშის მგვრელი
ხ ე ლ შ ი დ ა ი რ ი თ
ვ ე ლ ებ ს დ ა ი ვ ლ ი ს
დ ა უ ზ უ ნ დ ა რ ა ს ი ცე ე ე ებ ს გ ვ ე ლ ი.

წავიკითხავთ თუ არა ამ სტროფში სიტყვებს: „და შიშის მგვრელი", მაშინვე მოველით ჩვენთვის უკვე ნაცნობ რიტმსა და რითმას (გველი), მაგრამ შუაში თითქმის მთელი რიტმული პერიოდია ჩამატებული.

ორსავე შემთხვევაში სტროფის აგებულების შეცვლა ინტონაციის შეცვლას იწვევს. ორივე ლექსის დაბოლოება ფრაზის ინტონაციური გამახვილების თვალსაჩინო ნიმუშია.

ე) ევფონიის ინტონაციური დანიშნულება

ზოგიერთი სპეციალისტი ამ საკითხის დასმასაც მიზანშეუწონლად მიიჩნევს. ბ. ეიხენბაუმი იმოწმებს ა. ბელის, რომელიც პუშკინის ლექსის «Не пой красавица»-ს ბგერითი მხარის ანალიზის დროს არაფერს ამბობს მელოდიკის (ინტონაციის) შესახებ.

ვ. ჟირმუნსკი ამ საკითხში ეთანხმება ეიხენბაუმს, მაგრამ როცა მეტად თვალსაჩინო ფაქტის წინაშე დგება, მაშინ ძალაუნებურად აღიარებს: ბალმონტის ლირიკაში ინტონაცია მჭიდროდაა დაკავშირებული ბგერების განმეორებასა და შინაგან რითმასთანო.

ევფონია გულისხმობს ბგერათა კეთილხმოვანებას. მათ ჰარმონიულ დამოკიდებულებას, სალექსო სტრიქონში ერთი და იგივე ან მსგავსი ბგერების (ბგერათა კომპლექსების) გამეორებას. ევფონია თავისთავში აერთიანებს როგორც ალიტერაცია-ასონანსს — ერთი და იგივე ბგერების გამეორებას, ასევე რითმას — ბგერათა ერთი და იგივე ან მსგავსი კომპლექსების კანონზომიერ გამეორებას (თუმცა რითმა მთლიანად ვერ თავსდება ევფონიის სფეროში).

ევფონიის ამ დახასიათებიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ მას პირდაპირი დამოკიდებულება არა აქვს ინტონაციასთან, როგორც ბგერის სიმაღლის (ტონის) ცვალებადობის განმსაზღვრელ მოვლენასთან. ევფონია საერთოდ არ მიგვანიშნებს ბგერის ერთ რომელსამე თვისებაზე: იგი ისახება ბგერათა ურთიერთობაში და გულისხმობს ბგერათა ურთიერთობის შედეგად წარმოქმნილ მოვლენას — კეთილხმოვანებას. მიუხედავად ამისა, ლექსის ინტონაცია, ასე თუ ისე, მაინც დამოკიდებულია ევფონიაზე. ბგერათა კეთილხმოვანება თავისებურ გავლენას ახდენს ტონის მოძრაობაზე. ხმოვნებისა და მჟღერი თანხმოვნების ჰარმონიული ურთიერთობა, როგორც სალექსო სტრიქონებში, ისე, კერძოდ, რითმაში, ლექსის ტონს მაღლა სწევს, ხოლო ყრუ თანხმოვნების შეხვედრა, პირიქით, ტონის დადაბლებას იწვევს.

ევფონია ეხმარება პოეტს აზრის, იდეის უკეთ გამოხატვაში, ლექსის ლოგიკურ-ემოციური ცენტრების ხაზგასმაში. გარკვეული კუთხით შერჩეულ ბგერათა ჰარმონია აძლიერებს შინაარსის ამა თუ იმ მხარეს, ამძაფრებს განწყობილებას.

„ყივჩაღის პაემანში“ გ. ლეონიძის მიზანია გადმოგვცეს სიყვარულით გახელებული რაინდის ბობოქარი სულისკვეთება. ამის შესაბამისად ლექსის სტრიქონები ჟღერადია. ტ-სა და რ-ს ალიტერაციის წყალობით ლექსიდან თითქოს-და გვესმის კიდეც „ცხენთა გრიალის, შუბთა ტრიალისა“ და ფარ-მუზარადის მტვრევის ხმა, რაც ლექსის ტონალობას მაღლა სწევს:

ტრამალ და ტრამალ გამოგედევნე,
შემოვამტვერე გზები ტრიალი,
მცხეთას ვუმტვრიე საკეტურები,
ვლეწე ტაძრები კელაპტრიანი!

გ. ტაბიძის „ზღაპარში“, პირიქით, სიმშვიდის, სიჩუმის განწყობილება სუფევს, ამიტომ ამ ლექსის ტონალობა დაბალია. ბგერათა ინტენსიობა — სუსტი:

მდინარის პირად, ხეივანში, ყოველ საღამოს
ორი ქალწული მემორეევ ჩრდილად გახდება,
ისინი ჩუმად გადიხდიან ლეჩაქთა სამოსს,
თვითონ მდინარეც და დუმილიც გალეჩაქდება.

ავტორი გადმოგვცემს დუმილის სიმშვენიერეს, ამიტომ სტროფის ლოგიკურ-ემოციური ცენტრებია არა ორი ქალწული მემორეევ,

ან კიდევ მდინარის პირი, ხეივანი და საღამო, არამედ სიტყვები: **ჩრდილად, ჩუმად, ლეჩაქთა** და **გალეჩაქდება,** რომლებიც სტროფის სხვადასხვა ადგილებშია განაწილებული. ამ ოთხი სიტყვიდან სამი (ჩრდილი, სიჩუმე, ლეჩაქი) სრულიად სხვადასხვა ცნებებია, ერთმანეთის სინონიმებადაც ვერ ჩაითვლებიან, მაგრამ ამ სტროფში ისინი დაახლოებით ერთი შინაარსის მატარებელნი არიან. სტროფში არის კიდევ ერთი, მეხუთე სიტყვა, რომელიც იმავე შინაარსს შეიცავს, რასაც ეს ოთხი. ეს არის დუმილი. ყველა პირობით ეს სიტყვა უნდა ყოფილიყო სტროფის ლოგიკურ-ემოციური ცენტრი. სტროფის ძირითადი აზრი სწორედ მასშია კონდენსირებული. მაგრამ სიტყვა დუმილი გამოთიშულია ზემომოყვანილი დაჯგუფებიდან. საქმე ისაა, რომ სიტყვები: ჩრდილად, ჩუმად, ლეჩაქთა, გალეჩაქდება შინაარსობლივი მსგავსების გარდა ფორმის მხრივაც მჭიდრო ურთიერთობაში არიან. მათ აკავშირებს საერთო ბგერა ჩ, რომელიც თავისი აკუსტიკით კარგად გამოხატავს სიჩუმის შინაარსს. ამ ცნების აღმნიშვნელი ბევრი სიტყვა ქართულში ჩ ბგერას შეიცავს: სიჩუმე, ჩქამი, ჩამი-ჩუმი, ჩურჩული, ფაჩუნი და სხვ. ხშირად მთელ სიტყვასაც მარტო ამ ერთი ბგერით გამოხატავენ ჩ (ჩუ) — გაჩუმდიო.

ალიტერაციის შემწეობით ციტირებული სტროფის სიტყვიერი მასალიდან ინტონაციური სიმაღლეების სახით გამოიყო ეს ოთხი სიტყვა, გაძლიერდა მათში მოცემული შინაარსი და ამაღლდა მათი როლი და მნიშვნელობა სტროფის იდეურ-შინაარსობრივი ორგანიზაციის საქმეში.

გ. ტაბიძის „ისევ ეფემერას“ პირველი სტრიქონი ევფონიის თვალსაზრისით შეიძლება გავყოთ ორ ნაწილად. სტრიქონის პირველი ნახევარი (რა ამოძრავებს) ძლიერი ყღერადობით ხასიათდება. მისი ნიშნებია: 1) სამი ა, თანაც ერთ შემთხვევაში ორი ერთად, 2) ორი რ და 3) ბგერათა ძლიერი კომპლექსი **ძრა.** სტრიქონის პირველი ნახევრის აყღერებული დასაწყისი (რა ა...) ძრა კომპლექსით თავდება. შემდეგ ყღერადობა კლებულობს (ვებს), თითქოს მზადდება გადასვლა სტრიქონის მეორე ნახევრისაკენ. მეორე ნახევარში (ციპარისის ტანს) ბგერათა ხმოვანება შესუსტებულია და დაყრუებული. სამჯერ ნახმარი სისინა ს და ყრუ კომპლექსი **კიპ** ქარის ჩუმი სისინისა და ფოთლების ყრუ შრიალის ხმას გამოსცემენ. ყღერადობის შესაბამისად სტრიქონის პირველი ნახევრის ტონი მაღალია, ხოლო მეორე ნახევრისა — დაბალი.

ამავე თვალსაზრისით საყურადღებოა გ. ტაბიძის ლექსი „სანამ არ დამსხვრეულან“:

სანამ არ დამსხვრეულან
ქნარები და არფები,
ლირიკული განდგომის
სიმებს დავეხარბები.
სანამ არ გადამჭკნარან
ბაღში ვარდთა ბარდები,
მიწავ, ნუ გეცოდები,
ცაო, ნუ გედარდები.

ჩვენი დაკვირვების საგანია ამ სტროფთა პირველი ნახევრები, რომლებიც ერთმანეთთანაა დაკავშირებული შორეული, ანაფორისეული გამეორებით:

1. სანამ არ დამსხვრეულან
ქნარები და არფები.
2. სანამ არ გადამჭკნარან
ბაღში ვარდთა ბარდები.

ამ ორი ფრაზიდან ინტონაციურად უფრო ხელშესახებია და საინტერესო პირველი. ამ ინტერესს. უპირველეს ყოვლისა, ჰქმნის შინაარსობლივი სილაღე და სიდიადე. ძლიერი მეტაფორული სახეა ქნარების მსხვრევა, რაც ჩვეულებრივ ენაზე სიმღერის, პოეზიის სიკვდილს ნიშნავს. მეორე ფრაზა ვერ ადის პირველის სიმაღლემდე, ვარდების გადაჭკნობა უფრო ჩვეულებრივი, პირდაპირი მნიშვნელობის გამოთქმაა და მოკლებულია მხატვრული განზოგადების იმ უნარს, რაც ქნარების მსხვრევაშია მოცემული. მაგრამ პირველი ფრაზის ეს აშკარა შინარსობლივი უპირატესობა ასეთი თვალსაჩინო არ იქნებოდა, რომ პოეტს მისთვის გამოხატვის შესაფერისი ფორმა არ მოენახა. გამოთქმა „სანამ არ დამსხვრეულან“ თავისი ჟღერადობით ბევრად უფრო გრაციოზულია, ვიდრე მისი პარალელური „სანამ არ გადამჭკნარან“. პირველ შემთხვევაში ერთად მოხვედრილი თანხმოვნები **მსხვრ** ბგერათა უფრო მჟღერ და კეთილხმოვან კომპლექსს ჰქმნიან, ვიდრე მეორე შემთხვევაში (**მჭკნ**). თანხმოვანთა კომპლექსი **ჭკ** ხმოვანებას აყრუებს, ტონს დაბლა სწევს. პირველი ფრაზა ინტენსიობის თვალსაზრისით უფრო ძლიერია და ტონის თვალსაზრისით უფრო მაღალი, ვიდრე მეორე. აქაც, ისევე როგორც წინა მაგალითში, გამოთქმის ინტონაციური გამოყოფის ერთ-ერთი მი-

ზეზი ბგერათა ურთიერთმიმართებაში, უფრო ზუსტად, ყღერის სიძ-ლიერეში მდგომარეობს.

რითმის მაგალითზე კიდევ უფრო ნათლად მეღავნდება ევფონიასთან ინტონაციის დამოკიდებულების რეალურობა. მდიდარი და მეღერი რითმა ინტონაციურად ყოველთვის უფრო შესამჩნევია, ვიდრე სუსტი და მკრთალი რითმა.

მაგრამ რითმისა და ინტონაციის ურთიერთობასთან დაკავშირებით უფრო მნიშვნელოვანი და საყურადღებო სხვა საკითხებია.

დავიწყოთ იქიდან, რომ რითმიან ლექსში პირველსავე სტრიქონიდან ინტონაცია დაძაბულია იმის გამო, რომ მკითხველი მოელის რითმას და არ იცის სად გაიელვებს იგი. როცა ერთი-ორი სტროფის ჩაკითხვის შემდეგ ლექსში რითმის ადგილს დაიგულებ, ახლა უკვე წინასწარ ემზადები მის შესახვედრად და ეს სამზადისიც გავლენას ახდენს ინტონაციაზე. რაც შეეხება თვით რითმას, შემხვედრი თანაწევრი რითმისა, ხოლო უკვე ცნობილ ლექსში მთლიანი რითმა ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგასმულია; ხაზგასმულია, ჯერ ერთი, იმის გამო, რომ აქ ბგერათა ერთისა და იმავე ან მსგავსი კომპლექსების გამეორებასთან გვაქვს საქმე, ხოლო გამეორება, როგორც პოეტური სინტაქსის ერთ-ერთი სახეობა, არ შეიძლება ინტონაციურად შეუმჩნეველი დარჩეს. მეორე მხრივ, სარითმო სიტყვები სტრიქონში შემავალი სხვა სიტყვებისაგან მეტწილად გამოირჩევიან თავისი ყღერადობითა და კეთილხმოვანებით. გარდა ამისა, რითმა სტრიქონის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო ადგილებშია მოთავსებული და მისი ინტონაციური გამოყოფა ამ თვალსაჩინოების გამოც ხდება. ყოველივე ამასთან ერთად, პოეტები ხშირად რითმაში მოაქცევენ სტრიქონის მთავარი აზრის შემცველ სიტყვას. ამის გამო ლექსს კარგად გაცნობილი მკითხველი სარითმო სიტყვაში ყოველთვის მოელის რაღაც ახალსა და მნიშვნელოვანს, რაც მას განაწყობს ამ სიტყვის ხაზგასმით წარმოთქმისათვის.

ამრიგად, რითმის ინტონაციური გამოყოფა, მისი განსაკუთრებული თვალსაჩინოება ლექსში უეჭველია. შეუძლებელია რითმათა განსაკუთრებული ხაზგასმის გარეშე წავიკითხოთ, მაგალითად, გ. ტაბიძის ეს სტროფი:

საიდუმლო ალები! ისევ მომემალება,
უმიზეზო წვალება და ლურჯი მწვერვალები!
ვარსკვლავებით მწირველი, ლოცვა — გასაკვირველი,
ასეთია პირველი ტრფობის ინტერვალები!

(„Voiles")

რითმათა სიმრავლე მაღლა სწევს ლექსის ჟღერადობას, განსაკუთრებით ძლიერად ჟღერენ დაქტილური სამფა რითმები (მწირველი—გასაკვირველი—პირველი).

ინტონაციური გამოხატვის სფეროში შედის მოულოდნელი რითმა[23].

რითმის მოულოდნელობის თვალსაზრისით საყურადღებოა არაზუსტი რითმის სახეები — დისონანსები და კონსონანსები.

აქ აღარ შევჩერდებით გ. ტაბიძის ცნობილ რითმაზე სილაში ვარდი—სილაკვარდე და მოვიტანთ ერთ სტროფს მისივე ლექსიდან „პირველ თაველებს“:

ვაჟნი ეძებდნენ მთებში ხაზინას,
თოფების ბოლი ცრემლებს გვადენდა,
არც დაგვასვენეს, არც დაგვაძინეს
და ასე კიდეც შემოგვათენდა.

ამ სტროფში კონსონანსური რითმა **ხაზინას-დაგვაძინეს** უფრო შესამჩნევია, ვიდრე კეთილხმოვანი ასონანსი: გვადენდა-შემოგვათენდა, რადგან ეს უკანასკნელი რითმის ჩვეულებრივი და გავრცელებული სახეა, პირველი კი იშვიათი. კონსონანსური რითმა განსაკუთრებით საინტერესოა მაშინ, როცა ბოლო ხმოვნები სხვადასხვაობენ: ჩაიკითხავ სტრიქონებს, მიხვალ შემხვედრი სარითმო სიტყვის ადგილსამყოფელთან, გაყვები რითმას, სიამოვნებას გგვრის ბგერათა ჰარმონიული შესატყვისობა და უეცრად, სრულიად მოულოდნელად იცვლება ხმოვანი და ბგერათა ჰარმონია დისონანსში გადადის. ასეა ეს მოტანილ მაგალითში, სადაც სიტყვა ხაზინას ბოლო ხმოვანი ა შემხვედრ სარითმო სიტყვაში ე-თი იცვლება (დაგვაძინეს). ამ მოულოდნელი გადატყდომის შედეგად რითმის შემხვედრი წევრი დაგვაძინეს სტროფში თვალსაჩინო სიტყვად იქცევა. ამ სიტყვასთან ერთად მკითხველის თვალი ძალაუნებურად წვდება რითმის განვლილ თანაწევრსაც (ხაზინას), როგორც გარდატეხის ერთ-ერთ წყაროს და საბოლოოდ ისიც ხაზგასმული რჩება (ამ ხაზგასმის რაობისა და ხასიათის შესახებ შემდეგ).

ამრიგად, რითმის მოულოდნელობა მისი ინტონაციური გამოყოფის საფუძველია. მაგრამ როცა მოულოდნელ რითმაზე ვლაპარაკობთ, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მოულოდნელი რითმა, უპირველეს

---

[23] ამ საკითხს გაკვრით ეხება პროფ. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა (ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 160).

ყოვლისა, მხატვრული სახის შინაარსითაა გაპირობებული და ვერ ეტევა ფონეტიკური ცვლილებების ჩარჩოში. მოულოდნელი რითმების კატეგორიაში შედის შორეული ასოციაციების შედეგად ერთმანეთთან შეუღლებული სარითმო სიტყვები (გ. ტაბიძის სილაში ვარდი—სილაქვარდე ამ მხრივაც საყურადღებოა). მოგვაქვს ერთი სტროფი გრ. აბაშიძის ლექსიდან „ოცნება უფლისწულისა“:

საქართველოს მთაგორების ხორუმი,
ვაზი ვაზზე ლერწებ-გადალასტული,
ალაგ თითა, ალაგ ალადასტური.
ჩემს მეფობას უნდა შენი დასტური,
შენ კი შორს ხარ, როგორც ყარაყორუმი.

ამ მდიდრული და კეთილხმოვანი რითმებიდან ამჟამად ჩვენს ყურადღებას იქცევს ხორუმი—ყარაყორუმი. საქართველოს მრავალფეროვან ბუნებას თვალშეჩვეული კაცისაგან, რომელსაც მშობლიური მთების ანსამბლი ხორუმის კოლორიტულ ცეკვას აგონებს, მოულოდნელი და თითქოს უადგილოცაა ყარაყორუმის შორეული უდაბნოს გახსენება. მეორე მხრივ კი ეს გახსენება ლოგიკურია სატრფოსაგან დაშორების, მისგან დავიწყების, მისი დუმილის ხაზგასმისათვის.

მაგრამ ეს რითმა მოულოდნელია არა მარტო თავისი შინაარსით, არამედ ადგილმდებარეობითაც: იგი ხორუმის რკალივით კეტავს სტროფს. ამასთანავე, რკალურობის ჩვეულებრივი პრინციპი დარღვეულია იმით, რომ სტროფი ხუთსტრიქონიანია, საწყისი რითმა გვიანდება და ეს მოლოდინი ამძაფრებს ინტერესს შემხვედრი სიტყვის მიმართ, რომელიც ამის გარეშეც. თავისთავადაც საინტერესოა.

როგორც ამ მაგალითიდან კარგად ჩანს, რითმათა მოულოდნელობა მხატვრულ სახეთა მოულოდნელობის შედეგია, რითმის ერთ-ერთი თანაწევრი მაინც მოულოდნელობის პრინციპზე აგებული მხატვრული სახის შედგენილობაში უნდა შედიოდეს, მოულოდნელმა სახემ უნდა განსაზღვროს რითმის მოულოდნელობა, თორემ ისე, ადვილი შესაძლებელია, რითმის თვითმიზნურმა ძიებამ ფორმალიზმამდე მიგვიყვანოს.

რითმისა და ინტონაციის ურთიერთობასთან დაკავშირებით გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ კიდევ ერთ გარემოებაზე.

რითმა ჩვეულებრივად ცეზურის წინაა მოთავსებული. მის შემდეგ პაუზა მოდის, რასაც ზოგჯერ ძლიერი რითმის ჩუმი, შინაგანი ხმაური ავსებს. ეს პაუზა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ გაელილ

რითმაზე. მის შინაარსზე, ფორმაზე, დავტკბეთ მისი სიმშვენიერით. რითმის ამგვარი ხაზგასმაც, ჩვენი აზრით, ინტონაციის სფეროში შემოდის. ამ გარემოებას ლექსის ინტონაციის ახალ, სპეციფიკურ მხარესთან მივყევართ. აქამდე ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებდით ლექსის იმ შინაარსობლივ-მხატვრულ მომენტებზე, რომლებიც მისი გახმიანების შემთხვევაში განაპირობებენ ხმის სიძლიერესა და აჩქარება-შენელებას, ტონის ცვალებადობას. ახლა დგება საკითხი უხმო, ფარული ინტონაციის არსებობისა, რომელიც ჩნდება სიტყვის წარმოთქმის შემდეგ და არავითარ მონაწილეობას არ იღებს სიტყვის გახმიანებაში. დავაკვირდეთ ერთ სტროფს გ. ტაბიძის ლექსისა „ყვავილებს თეთრებს“:

იელვებს შუქი — სამართებელი,
ხევებში გდია თეთრი საყელო,
ვიღაც სიკვდილის დამმართებელი
დგას უცნაური და უსახელო.

პირველი რითმის (სამართებელი—დამმართებელი) მეორე თანაწევრის წარმოთქმის შემდეგ პაუზა საკმაოდ გრძელია. პაუზის ეს სიგრძე სხვა მომენტებთან ერთად გაპირობებულია, ჯერ ერთი, იმით, რომ სტრიქონები მდორეა, ხშირი პაუზებით არაა დასერილი (მალალ შაირში ან ქორეულ ტრიმეტრსა და ტეტრამეტრში, რომლებიც დაქტილურ ტერფებს არ შეიცავენ, სტრიქონები უფრო მოძრაკი და ელასტიურია). მეორე მხრივ, პაუზის ეს სიგრძე გაპირობებულია თვით რითმის ხანგრძლიობით: დაქტილური რითმა დამხმარე ხმოვნებითა და თანხმოვნებით ხუთ მარცვლამდეა გაღრმავებული. ამასთან ერთად, იგი მჟღერი და კეთილხმოვანია. ასეთი მრავალმარცვლიანი, მჟღერი, კეთილხმოვანი რითმის წარმოთქმის შემდეგ თითქოს არც კი გინდა სწრაფად გადახვიდე ახალ სიტყვაზე, გინდა ცოტა ხანს მაინც დატკბე მისგან მონიჭებული სიამოვნებით. გრძელი პაუზა კი ამ ტკბობის საშუალებას გვაძლევს. სასიამოვნო ჟღერადობით ჩაღლილი რითმის ხმაური ყურს არ სცილდება და ძალაუნებურად ვფიქრობთ მასზე[24]. ე. ი. სიტყვათა წაკითხვისა თუ წარმოთქმის შემდეგ იბადება აუცილებლობა მათზე ყურადღების გამახვილებისა, მათი გამოყოფისა სტროფის ლექსიკური შემადგენლობიდან. ლექსის

[24] ამიტომაცაა, რომ სტროფის ლექსიკური შედგენილობიდან რითმა ყველაზე უკეთ გვამახსოვრდება; ხშირად რითმის საშუალებით აღვადგენთ დავიწყებულ სტრიქონსა და სტროფს.

ინტონაციის დანიშნულებაც ხომ ეს არის: იგი გამოყოფს სიტყვას წინადადებიდან, წინადადებას ფრაზიდან და მასზე გადააქვს მთქმელისა თუ წამკითხველის ყურადღება.

ნათქვამის უფრო ნათელყოფის მიზნით მივმართოთ ბგერათშეთანხმებას — ალიტერაცია-ასონანსს.

ლექსის ხმამაღალი კითხვის დროს ბგერათა ჰარმონიული შეთანხმება ხშირად ხაზგაუსმელი რჩება. კერძოდ, ალიტერაციის ქღერადობა რომ ინტონაციურად გამოიყოს, საჭიროა იგი მოცემული იყოს ან ბგერათა სრული შეუთანხმებლობის ფონზე, ანდა ყრუ ხმოვანებასთან მეზობლობაში, როგორც ეს დავინახეთ „ისევ ეფემერას" პირველი სტრიქონის მაგალითზე. ამასთან ერთად, ბგერათა ჰარმონიული შეთანხმება გამოთქმის ტონის მიხედვით ლექსში მაშინაა ხაზგასმული, როცა სიტყვის მახვილი იმ მარცვლებს ეცემა, რომლებშიაც ალიტერირებული ან ასონანსირებული ბგერებია მოთავსებული. ალიტერაცია-ასონანსის ყველა დანარჩენი შემთხვევა შეუმჩნეველი რჩება. ავიღოთ გ. ტაბიძის სტრიქონი —

აყვავილებულ ველებს სალამი

(„აყვავილებულ ველებს სალამი"),

სადაც ლ-ს ალიტერაციასთან გვაქვს საქმე. ლ სიტყვა ყვავილი-ს ყველაზე უფრო დამახასიათებელი თანხმოვანია. დანარჩენი თანხმოვნები ყვავის ასოციაციას ჰქმნის (ეს სიტყვა ხომ მთლიანად შედის ყვავილის შედგენილობაში). ამასთან. ლ თავისი სინაზით ყვავილის ბუნებასთან ახლოსაა. ლ ემოციური ცენტრი: ამ სიტყვისა, მისი ხაზგასმა უნდა პოეტს. ამიტომ იმეორებს მას ასე ხშირად (აყვავილებულ ველებს სალამი)[25]. მაგრამ აღნიშნული ალიტერაცია სტრიქონის გახმოვანების დროს შეუმჩნეველი რჩება, რადგან იმ მარცვლებს, რომლებშიც თანხმოვანი ლ შედის, მახვილები არ ეცემათ. ამავე მოტივით, გ. ლეონიძის სტრიქონში „გულში გაარტყავს ტყვიასა" უფრო შესამჩნევია სიტყვათა დასაწყისში გ თანხმოვნის გამეორება (გულში გაარტყავს), ვიდრე ბგერათა მთელი კომპლექსისა მეორე სიტყვის ბოლოსა და მესამის თავში (გაარტყავს ტყვიასა)[26], რადგან

---

[25] ვფიქრობთ, ძირითადად ამიტომაა, რომ ა ყ ვ ა ვ ე ბ ი ს პარალელურად გ. ტაბიძე არაიშვიათად ხმარობს ამ ფორმას: „აივნებს მალე .ა ა ყ ვ ა ვ ი ლ ებ ს" („პირველ თაველებს"), „მხოლოდ ტყემლების აყვავილება" („ოფორტი") და სხვ.

[26] ალბათ ალიტერაციის მიზნით ამჯობინა პოეტმა ლიტერატურულ ფორმას — გ ა ა რ ტ ყ ა მ ს, დიალექტური — გ ა ა რ ტ ყ ა ვ ს.

თანხმოვანი ბ ორივეგან იმ მარცვლების შემადგენლობაშია, რომლებსაც მახვილი ეცემა, ხოლო სიტყვაში გაარტყავს უკანასკნელი მარცვალი უმახვილობის გამო სრულიად შეუმჩნეველია.

რუსთაველის სტრიქონი „კარვის კალთა ჩახლართული ჩავჭერ, ჩავაკარაბაკე" ალიტერაციის საუკეთესო ნიმუშია, მაგრამ გარდა ბგერათა საწყისი კომპლექსებისა (კა, ჩა), სიტყვების შუაში ან ბოლოში მოქცეული ალიტერირებული ბგერები (რ, ლ, თ), ზემოაღნიშნული მიზეზის გამო, სტრიქონის გახმოვანების დროს ხაზგასმელნი რჩებიან.

ამრიგად, ლექსში სტრიქონი ხშირად ალიტერირებულია, ჩვენ ვამჩნევთ მას, მაგრამ ხმის მოძრაობით, ტონის ცვალებადობით ვერ გამოვხატავთ, ე. ი. რჩება აღგილი ხმის საშუალებით გამოუხატავი, უხმო. ფარული ინტონაციისათვის.

ევფონიის მოვლენები იმდენად ღრმადაა ჩამარხული ლექსის წიაღში, რომ ზოგჯერ მისი გამოვლენა ჩვეულებრივი საშუალებებით არ ხერხდება. გამოვლენა კი აუცილებელია. დანიშნულებისამებრ ნახმარი რითმები, ბგერათშეთანხმებანი ლექსს აკეთილხმოვანებენ. ლექსში განსახიერებულ შინაარსს ხემოქმედებით ძალას მატებენ. მკითხველი დიდად ნასიამოვნები რჩება, როცა იგი წვდება იმ მიზეზებს, რამაც განაპირობა ლექსის ეს მოხდენილი ეღერადობა. რაკი გამოვლენა აუცილებელია და ლექსის წიაღში მიმდინარე პროცესებიდან საბოლოოდ გამოუვლინებელი არაფერი რჩება, ჯობს ეს ფუნქცია ისევ ინტონაციას დავაკისროთ, როგორც ლექსის შინაგანი არსობის გამომავლინებელ კომპლექსურ საშუალებას.

1958 წ.

მესამე ტაეპის ქარცვალთმეტრობა

ტრადიციული ქართული ლექსი ძირითადად იზომეტრულია— მარცვალთა რაოდენობა სტროფის ყველა ტაეპში ერთნაირია. მაგრამ, ამასთან ერთად, მასში იმთავითვე შეინიშნებოდა არათანაზომიერ ტაეპთა გაერთიანების ტენდენცია. თავი რომ დავანებოთ ძველ, სასულიერო პოეზიას, ამის ნიმუშებს ვხვდებით აღორძინების ხანის მწერლობაშიც. კერძოდ, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ ფიქსირებული ე. წ. „გრძელდი შაირი სამკვეთი“, ჩვენი აზრით, არის არაოცდაოთხმარცვლიანი იზომეტრული ლექსი, არამედ ჰეტერომეტრული წყობის სახეობა — თექვსმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან:

> კაცსა უნდა: ამ სოფელსა არ მიყვეს და არ აქოსა,
> განეშორეს, განაგდოსა,
> ჩავარდებულ გეენიას დაუშრეტსა, ანაგზებსა,
> სამუდამოდ არ ანდოსა.
> თავი მკრძალად, სული მრთელად შეინახოს, არა ჰყოსა,
> წაწყმენდული არანდოსა;
> იქებიან, რომელიცა ეურჩების სიამოვნეს
> ამ წუთისა არასდროსა.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ლექსი მამუკას ოცდაოთხმარცვლიანად აქვს გააზრებული, მისი მეტრული სტრუქტურა უფლებას არ გვაძლევს უსიტყვოდ მივენდოთ ქართული პოეტიკის მამას. ოთხი მუხლის ჩათავების შემდეგ აქ ძალაუნებურად იბადება ახალი ტაეპის დაწყების აუცილებლობა. ოთხმუხლედზე უგრძესი ტაეპი ქართული ლექსისათვის არაბუნებრივია[27]. ჰეტერომეტრიკის ეს სახეობა

---

[27] ა. აბაშელის „ორი ცა“, რომელიც ს. გორგაძის კლასიფიკაციით ხუთი მუხლისგან შედგენილი ქორეულ-პეონური წყობის ოცმარცვლედია („ქართული ლექსი“, გვ. 33), სინამდვილეში წარმოადგენს ჰეტერომეტრიკის სახეობას — თექვსმეტმარცვლედი ოთხმარცვლედთან (აკ. ხინთიბიძე, პოეტური ხელოვნების საკითხები, გვ. 119).

— თექვსმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან — ტერფთა ამგვარივე განლაგებით უცხო არ არის საერთოდ ქართული ლექსისათვის:

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

ჰეტერომეტრული სტროფი უმეტესად გულისხმობს ორი სხვადასხვა ზომის ტაეპის კანონზომიერ მონაცვლეობას. გ. ტაბიძის „ეს მძინარე მთა და ველი“ დაწერილია ჰეტერომეტრიკის სახეობით — რვამარცვლედი შვიდმარცვლედთან, ყოველი კენტი ტაეპი რვამარცვლიანია, ლუწი — შვიდმარცვლიანი:

მწუხარებავ, როგორც ველი,
ხშირად გულში გამიარ.
ეს მძინარე მთა და ველი
იყოს მრავალჟამიერ.

ამასთან ერთად, ჰეტერომეტრულ სტროფში დასაშვებია არათანაზომიერი ტაეპების ყოველგვარი კომბინაცია, თუკი სტროფის რიტმული მთლიანობა არაა დარღვეული. ჰეტერომეტრული საზომითაა შესრულებული, მაგალითად, დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსი“, რომლის ყოველი სტროფის ხუთი ტაეპიდან პირველი-მეორე ათმარცვლიანია, მესამე-მეოთხე — ექვსმარცვლიანი, ხოლო მეხუთე — ხუთმარცვლიანი, რითმათა ამგვარი კომბინაციით — aabbc:

ზამთარს წაუხდა აწ პირნახული;
ზურმუხტის ტახტზე დაჯდა ზაფხული.
შემოკრბენ ყოველნი
მუნ სულნი ცხოველნი
და მიულოცეს.

როცა ეს წყობა უცვლელად გადადის სტროფიდან სტროფში და სისტემის სახით გასდევს ლექსს, ნათლად გამოკვეთილი რიტმული სურათი მეტრულ ჩარჩოებში ემწყვდევა და სტროფი ლექსის საზომი ერთეულის ფუნქციას კისრულობს.

ქართული ჰეტერომეტრიკა მდიდარია მსგავსი მოვლენებით, ხოლო შესაძლებლობანი კიდევ მეტია.

გვინდა გამოვყოთ ჰეტერომეტრული სტროფების ერთი კატეგორია, რომელიც შემდეგი საერთო კანონზომიერებით ხასიათდება:

ოთხტაეპიან სტროფებში განსხვავებული ზომისაა მხოლოდ ერთი ტაეპი.

ჰეტერომეტრიკის ამ კატეგორიაში ექცევა ს. ს. ორბელიანის „უცხო“ და მეტრული სტრუქტურით მისი შესაბამისი ლექსი „ნარგიზოვანიდან“ — „ქართლი შვენიერია“, რომელთა სტროფებში პირველი სამი ტაეპი ათმარცვლიანია, ხოლო მეოთხე—ცამეტმარცვლიანი:

გტრფიალებ, მზეო, თუ შენკენ მზეო,
ერთხელ მისმინე, ორჯელ, სამზეო.
ვერა ვცან შენი გონება, ზნეო.
ჰქვიან მას სახელად ქართლი შვენიერია.

ეს უკანასკნელი ტაეპი, რომელიც სტროფის რითმათა ფერხულიდანაც გამოთიშულია, რეფრენული ხასიათისაა და უცვლელად მეორდება ყოველი სტროფის ბოლოს.

უფრო ხშირად განსხვავებული ზომის ტაეპი მუხლნაკლი ან ტერფნაკლია: შეკვეცილია მარცვლებით, ტერფებით, მუხლებით; ხან ტაეპის ნაცვლად ნახევარტაეპია დარჩენილი, ხან არც ისაა სრული. ეს კვეცადობა შესაძლებელია მოხდეს სტროფის თავშიც, ბოლოშიც და შიგნითაც.

გ. ტაბიძის ათმარცვლიან ლექსში „ცხრაას თვრამეტი“ პირველი ტაეპი ხუთი მარცვლითაა წარმოდგენილი:

მახსოვს ნეტინ!...
იქ მარტოობა და სინანული.
დაგვესხენ ღამით მოთარეშენი
და ომი ატყდა პარტიზანული.

უფრო გავრცელებულია ბოლო ტაეპთა კვეცადობა:

მარტოკა ერთი, იდუმალ ვნებით
მთის ხრიოკებში რაკრაკებს წყარო,
გაჟღენთილია ტკბილ სურნელებით
მთელი სამყარო.

(გ. ტაბიძე, „დუმილი“)

შეკვეცილი ტაეპები ორგანულ მთლიანობაშია სტროფთან. შეკვეცა მოხდა არა თვითნებურად, არამედ რიტმული კანონზომიერების დაცვით. ტაეპი შეწყვეტილ იქნა ცეზურის ხაზთან, ე. ი. იქ, სადაც მეტრული პაუზა შეჩერების საშუალებას იძლეოდა. ამასთან

ერთად, საყურადღებოა ისიც, რომ, მოულოდნელი შეწყვეტის მიუხედავად, ტაეპი გაურითმავი არ დარჩენილა. ყოველივე ეს იმის საჩვენებლოდ მეტყველებს, რომ წარმოდგენილი სტროფები ერთი მთლიანი რიტმული ერთეულებია, რომლებიც მეტრული სქემის შექმნის საფუძველს იძლევიან.

ჰეტერომეტრული საზომების ამ კატეგორიაში ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ისეთმა ოთხტაეპიანმა სტროფებმა, რომლებშიაც განსხვავებული ზომისაა მესამე ტაეპი:

სურამისა ციხე.
სურვილითა გნახე.
ჩემი შვილი მანდ არის,
ყარგად შემინახე.

(ხალხური)

აქ საქმე გვაქვს მეტად ბუნებრივ, ძალდაუტანებელ რიტმულ წყობასთან, რომელიც ოდნავი ამაღლებით მესამე ტაეპში და შემდეგ ისევ დაბლა დასვლით სასიამოვნო მუსიკალურ შეგრძნებას იწვევს. შესაფერისი ნიმუშები სხვადასხვა ვარიაციით მრავლად აღმოჩნდა, განსაკუთრებით, ჩვენს ხალხურ პოეზიაში.

თუ ზევით, ექვსმარცვლიან ლექსში მესამე ტაეპი შვიდმარცვლიანი იყო, ქვემოთ მოტანილ მაგალითში შვიდმარცვლიანი ლექსის მესამე ტაეპი რვამარცვლიანია:

ალაზანი დიდია,
შიგ ბებერი ჰკიდია.
პური ვთხოვე, არ მაჭამა,
ჩემი ცოდვა ჰკიდია.

(ხალხური)

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ორსავე შემთხვევაში ტაეპები გათანაბრებულია ო ემფატიკური ხმოვნით, რაც ისე დამახასიათებელია ხალხური ლექსისათვის:

სურამისა ციხეო
სურვილითა გნახეო.
ჩემი შვილი მანდ არის,
ყარგად შემინახეო.

ანდა:

ალაზანი დიდიაო,
შიგ ბებერი ჰკიდიაო,
პური ვთხოვე, არ მაჭამა,
ჩემი ცოდვა ჰკიდიაო.

ამგვარი ეჭვის საფუძველი უსათუოდ არსებობს. ხალხურ ლექსში არის შემთხვევები, როცა ერთი და იგივე სტროფი ხან ო ემფატიკური ხმოვნითაა წარმოდგენილი, ხან კი მის გარეშე. მაგალითად, ცნობილი ხალხური ლექსი —

თებერვალი დადგა.
ხეში წყალი ჩადგა,
ჩიტმა ჩიორამა
საძირკველი გადგა —

ამგვარი სახითაც არაერთხელ შეგვხვედრია:

თებერვალი დადგაო,
ხეში წყალი ჩადგაო.
ჩიტმა ჩიორამაო.
საძირკველი გადგაო[28].

თუმცა ეს ანალოგია მთლად ზუსტი ვერაა. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ემფატიკური ხმოვანი სტროფის ოთხსავე ტაეპს ერთვის, წინა მაგალითებში კი იგი უნდა მიემატოს მხოლოდ სამ ტაეპს მეოთხესთან გათანაბრებისათვის. ამასთან ერთად, უფრო საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ამ სახეობის ზოგიერთ ნიმუშში, მიმართვითი ფორმის გამო, ო-ემფატიკური ხმოვნის არსებობა საერთოდ გამორიცხულია. ამის ნათელი ილუსტრაციაა ხალხური საბავშვო ლექსი:

აჩუ, აჩუ, ცხენო,
შე კუდმოსაკრელო.
უ ნ ა გ ი რ ი ვ ე რ ე ი შ ო ვ ე,
როგორ გაგაკენო[29].

პირველ, მეორე და მეოთხე ტაეპებზე ო ხმოვნის დამატება აქ ყოვლად გაუმართლებელი იქნებოდა. მაგრამ ესეც რომ შესაძლებე-

[28] ქს. ს ი ხ ა რ უ ლ ი ძ ე, საბავშვო ფოლკლორი, 1938, გვ. 50.

[29] საინტერესოა ისიც აღინიშნოს, რომ ამ ლექსის ვარიანტულ სხვაობებში მეტრული სტრუქტურა უცვლელია (იხ. ქს. სიხარულიძის „საბავშვო ფოლკლორი", გვ. 35).

ლი იყოს, ამით ტაეპების გათანაბრება მაინც ვერ მოხერხდება, რადგან ამ მაგალითში მესამე რვამარცვლიანი ტაეპი ორი მარცვლით უგრძესია სტროფის დანარჩენ ტაეპებზე. მეტობა შესაძლებელია სამი მარცვლითაც: ხალხურ ლექს-სიმღერებში ჩვეულებრივი და გავრცელებულია ხუთმარცვლედები მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით[30].

ამასთან ერთად, ზოგჯერ მესამე ტაეპი დანარჩენებზე უგრძესია მაშინაც კი, როცა ეს უკანასკნელნი ო ემფატიკური ხმოვნით არიან წარმოდგენილნი:

ვაი, ჩემო ქისაო,
ოქროს ქსოვილისაო!
შ ი გ ნ ა დ ე ბ ი ს ა ქ ო ნ ე ლ ი —
ფასი სამოთხისაო[31].

ამრიგად, ჰეტერომეტრული საზომის აღნიშნული სახეობის არსებობა ეჭვს არ იწვევს. ეს წყობა ხალხური ლექსწყობიდან შესული და გავრცელებულია ჩვენს ლიტერატურაშიც. აკ. წერეთლის პოეზიაში დადასტურებულია მისი სამი სხვადასხვა შემთხვევა: ექვსმარცვლედი მესამე შვიდმარცვლიანი ტაეპით („ექსპრომტები", II, თხზ. სრ. კრ., 1954, ტ. III, გვ. 467); ექვსმარცვლედი მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით („კმარა", III, 404) და შვიდმარცვლედი მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით (პირველი სტროფი ლექსისა „ხალხური", II, 232);

მინდვრად ეგდო თეთრი ქვა,
დავკარ ხელი, თან ამყვა.
ქ ა ლ ო შ ე ნ ი ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი,
საცა წავალ, თან წამყვა.

ეს წყობა დღესაც არაიშვიათად იხმარება. ახალგაზრდა პოეტის მ. ფოცხიშვილის ლექსების წიგნში „გული დაეძებს გულს" მისი რამდენიმე ნიმუში ვნახეთ, კერძოდ:

ალბათ ვიცინებთ ბევრს,
ალბათ ვიტირებთ ბევრს,
დ რ ო, რ ო გ ო რ ც თ ე თ რ ი ზ ა მ თ ა რ ი,
შეეპარება თმებს.

(„გული დაეძებს გულს")

---

[30] ქს. ს ი ხ ა რ უ ლ ი ძ ე, საბავშვო ფოლკლორი, გვ. 40.
[31] ძველი საქართველო, ტ. I, 1909, IV განყოფილება, გვ. 74.

ორივე სტროფი ხალხური ლექსის ყაიდაზეა გამართული და უნდა ვივარაუდოთ, რომ მარცვალთმეტობა მესამე ტაეპში მათ გადმოყოლილი აქვთ ხალხური ლექსწყობიდან. მაგრამ საგულისხმოა ის გარემოება, რომ მსგავსი მოვლენა დადასტურებულია ისეთ ლექსებში, რომელთაც ხალხურთან არავითარი საერთო არა აქვთ:

ათოვლილი სავანე,
თან სურვილი გვიანი.
რ ჩ ე ბ ა ო დ ნ ა ვ დ ა ს ა ნ ა ნ ი
ეს დღეები მზიანი.

(ტ. გრანელი, „განშორების ლოდები")

ამ ტიპის ხალხურ ლექსებში რითმა ან ინტერვალიანია (a b c b). ანდა სამფა (a a b a). ჯვარედინი გარითმება (a b a b). თანაც კონსონანსური რითმა (სავანე—დასანანი) ზემოთ მოტანილ სტროფს ხალხური ლექსწყობისაგან სავსებით მიჯნავს.

ლექსის ამ სახეობის თავისებურებას, უპირველეს ყოვლისა, განსხვავებული ზომის მესამე ტაეპი ჰქმნის. მარცვალთმეტობა მესამე ტაეპში ლექსის რიტმულ რხევადობაზე დადებითად მოქმედებს. ეს გადასვლები მოკლე ტაეპიდან გრძელზე და შემდეგ კვლავ მოკლეზე რიტმს მოძრავსა და ელასტიურს ხდის. ოთხმარცვლიან სტროფში ამგვარი ოპერაციისათვის ყველაზე ხელსაყრელი ადგილი სწორედ მესამე ტაეპია. მას შემდეგ, რაც პირველ ორ ტაეპში მსგავსი ერთეულების კანონზომიერმა გამეორებამ სისტემის სახე მიიღო, როცა გამოიკვეთა რიტმული სურათი, მელოდია, რიტმის გამოცვლა მესამე ტაეპში ლექსის ჰარმონიას ვეღარ აზიანებს, მით უმეტეს, რომ ბოლო ტაეპში რიტმი ისევ სწორდება. სტროფის შიგნით მოქცეული რიტმული „უწესრიგობა" მის ფარგლებშივე რჩება, გარეთ აღარ გამოდის. მუსიკალური თვალსაზრისით, ეს მოვლენა გაიგება, როგორც ხმის ოდნავი გაგრძელება, მცირეოდენი წამღერება, რაც ასე დამახასიათებელია ჩვენი ხალხური ლექს-სიმღერებისათვის. ოთხტაეპიან ხალხურ სტროფებში მისამღერები ჩვეულებრივად მესამე ტაეპს ერთვის:

რაც შენ წახველ, ჩემო ქმარო,
თვალზე ძილი არ მქონია,
ყოველ ღამე საყვარელი, გ ე ფ ი ცე ბ ი,
სამზე მეტი არ მყოლია.

ამ წყობის ბუნებრიობას ისიც განაპირობებს, რომ, ზომის სხვადასხვაობის მიუხედავად, სტროფის ყველა ტაეპი ერთ რიტმულ პრინციპზეა აგებული. ტერფთა ხასიათი ყველა ტაეპში ერთნაირია. „აჩუ, აჩუ, ცხენო“ ქორეულ-პეონური ტერფებითაა დაწერილი (2/4); ამის შესაბამისად მესამე ტაეპიც მაღალი შაირისაა (4/4). „ალბათ ვიცინებთ ბევრს“ ქორეულ-დაქტილური წყობისაა (2+3/1), რის გამოც მესამე ტაეპი შესრულებულია რვამარცვლიანი დაბალი შაირით (3/5). ტერფთა განსხვავებულობა მეტრულად განსხვავებულ ტაეპს ორმაგი დატვირთვის გამო სტროფის საერთო რიტმული დინებიდან ამოაგდებდა. ამის ნიმუშია ტ. გრანელის ქვემოთ მოყვანილი სტროფი, რომელშიაც მესამე ტაეპი არა მარტო უგრძესია დანარჩენებზე, არამედ მათგან განსხვავებულია ტერფთა ხასიათითაც:

მალე გავა ზამთარი,
მგონი ვნახავ გაზაფხულს.
ღამე სწვავს, როგორც აფთარი,
სულს, ლექსებში დამარხულს.

(„განშორების ლოდები“).

მეტრული თანაზომიერების შემთხვევაში მესამე ტაეპის განსხვავებული ტერფობრივი შედგენილობა ქართულ ლექსში ჩვეულებრივი მოვლენაა. რვამარცვლიანი მაღალი შაირით შესრულებულ სტროფში მესამე ტაეპი ხშირად დაბალი შაირისაა:

ერთს დედაბერ-მამაბერსა
გახსოვს, ჩვენ რომ შევეყარეთ,
გავიცხეთ საცოდავები
და სიცილი დავაყარეთ?

(ა. წერეთელი, „დედაბერ-მამაბერი“)

ანდა:

ჰოოპუნა! ავხე, ავხე!
ბიჭო, ჩემი მკაცა ნახე,
და თუ შენ მკაში ჩამოგრჩე,
ქალაჩუნა დამიძახე.

(ა. წერეთელი, „სიმღერა მკის დროს“)

მართალია, აქ ორსავე შემთხვევაში მესამე ტაეპის ზომა იგივე დარჩა, მაგრამ ტერფთა ხასიათის შეცვლის გამო რიტმული სხვაობა საგრძნობია.

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ თუ ამგვარი ცვლილება მაღალი შაირის სტროფის მესამე ტაეპში თითქმის ყოველთვის ნორმალურად გვეჩვენება, სხვა ტაეპებში იგი უმეტესად ნორმის დარღვევას იწვევს:

მაგრამ იქით წასულები
ა ღ ა რ ვ ი ნ დ ა გ ვ ბ რ უ ნ ე ბ ი ა...
ეტყობა, რომ იმერეთი
ყველას დაუწუნებია.

(ა. წერეთელი, „აქედან და ციმბირამდე“)

ამ მაგალითების მიხედვით დაახლოებით იგივე სურათი იქმნება, რაც მესამე ტაეპის მეტრული განსხვავებულობის შემთხვევაში გვქონდა. პირველ ორ სტროფს რიტმის გამოცვლა არა თუ ვნებს, თითქოს-და კიდეც უხდება, მაშინ როცა მესამე სტროფში იგი არც თუ ისე სასიამოვნოდ ჟღერს. საქმე ისაა, რომ მესამე სტროფში რიტმი მანამდე შეიცვალა, სანამ ერთი გარკვეული მელოდია გამოიკვეთებოდა.

ჰეტერომეტრული წყობის აღნიშნულ სახეობასთან მჭიდროდაა, აგრეთვე, დაკავშირებული ხალხურ ლექსში გავრცელებული სამფა რითმიანობა (a a b a). თანაზომიერი ტაეპები ერთი რითმით არიან გაერთიანებულნი, განსხვავებული ზომის ტაეპი კი ურითმოა. ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს ჩვენ მიერ უკვე ციტირებული სტროფები: „ალაზანი დიდია“, „ვაი, ჩემო ქისაო“ და სხვ.

მეტრულად თანაზომიერი ტაეპების ერთი რითმით გაერთიანება თანაზომიერ ტაეპთა ურთიერთკავშირს აძლიერებს, კანონზომიერების გრძნობას ქმნის, ჰარმონიულობას ზრდის. ამავე ძალით იგი ხელს უწყობს მეტრულად განსხვავებული და ურითმოდ დარჩენილი ტაეპის გამოყოფასა და ხაზგასმას.

სამფა რითმიანობა ტაეპთა თანაზომიერების შემთხვევაშიც კი ხელს უწყობს სტროფის რითმათა ჰარმონიაში ურითმოდ დარჩენილი მესამე ტაეპის ინტონაციურ განსხვავებულობას:

საიდუმლო ბ ა რ ა თ ო,
გითხრეს: „ექმენ, მ ა რ ა დ ო,
სიხარულის მომნიჭედ,
და სევდისა ფ ა რ ა დ ო“.

(აკაკი)

ეს მოვლენა, მიუხედავად თვისობრივი სხვაობისა, დაახლოებით იმავე ზემოქმედებითი ნიშნით ხასიათდება, როგორც ეს გვქონდა ტა-

ეპთა საერთო თანაზომიერებაში მესამე განსხვავებული ტაეპის დროს. ორსავე შემთხვევაში სტროფის ერთიანი მუსიკალური დინება ერთსა და იმავე ადგილას ფერხდება, თითქოს-და, „ჭორომს“ აჩენს და შემდეგ ისევ ძველ კალაპოტში სწორდება. ეს „ჭორომი“ სმენისათვის ადვილად შესამჩნევია. იგი, როგორც განსხვავებული დინება, განსხვავებული რიტმული ნიუანსი, მაშინვე თვალში ეცემა მკითხველს. რომელიც, თავისდაუნებურად, განსაკუთრებული ინტერესით აკვირდება ამ გრძელ თუ ურითმოდ დარჩენილ ტაეპს (ცხადია, ამ ორი მომენტის მთლიანი გათანაბრება არ შეიძლება. ტაეპის ინტონაციური ხაზგასმისათვის მეტი მნიშვნელობა აქვს მის მეტრულ სხვაობას. ვიდრე ურითმობას).

რიტმულად ასე გამოყოფილი და განსხვავებული მესამე ტაეპი საყურადღებოა ლოგიკურ-ემოციური თვალსაზრისითაც. ჩვენ მიერ ზემოთ ციტირებულ სტროფებში იგი თითქმის ყოველთვის გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებული შინაარსით. „ალაზანი დიდიას“ მესამე ტაეპი ამ სტროფის ლოგიკური დატვირთვის ცენტრს წარმოადგენს. აქ ახსნილია თუ რა ცოდვა ჰკიდია ალაზანში თავქვე ჩაკიდებულ ბებერს; ირკვევა, რომ ბებერი ძუნწი ყოფილა — „პური ვთხოვე, არ მაჭამა“. დედის განსაკუთრებული გრძნობები იმიტომაა მიმართული სურამის ციხისაკენ, რომ იქ საკუთარი შვილი ეგულება. ამ სტროფის მესამე ტაეპი — „ჩემი შვილი მანდ არის“ — სტროფის გასაღებს წარმოადგენს.

საინტერესოა თვით პოეტის, შემოქმედის დამოკიდებულება ამ მოვლენისადმი. შეუძლებელია იმის თქმა, რომ ამ შემთხვევაში პოეტს მხოლოდ და მხოლოდ რიტმული ფაქტორი ამოძრავებდეს. მესამე ტაეპის მეტრული განსხვავებულობის აუცილებლობა, ვფიქრობთ, მაშინაც იბადება, როცა სტროფისათვის დამახასიათებელი შინაარსის შემცველი სიტყვების ჯგუფი ვერ თავსდება წინასწარ მოზომილ ჩარჩოში. პოეტის მიერ დაწყებულმა საუბარმა მესამე ტაეპში ბუნებრივად მოიტანა ლოგიკურ-ემოციური თვალსაზრისით გამახვილებული გამოთქმა, რომელიც სიდიდის გამო ვერ ჩაეტია ტაეპის ფარგალში. ამავე დროს, პოეტმა იცის, რომ მესამე ტაეპი ითმენს მარცვალთა მეტობას. აქედან გამომდინარე, იგი უყოყმანოდ „არღვევს“ სტროფის მეტრულ სტრუქტურას, რითაც ხელს უწყობს თავისთავად, შინაარსობლივი თვალსაზრისით საინტერესო მესამე ტაეპის ინტონაციურ ხაზგასმას.

ამრიგად, ლირიკულ ლექსში ოთხტაპიანი სტროფის მესამე ტაპი თავისი ადგილმდებარეობის გამო ეფექტურ საშუალებას იძლევა პოეტური ფრაზის ლოგიკურ-ემოციური გამახვილებისათვის.

საერთოდ, ოთხტაპიან სტროფებში მესამე ტაპის მარცვალთმეტობა, სტროფის საერთო რიტმიკის დაცვით, დამოუკიდებელი მეტრული სქემის არსებობის მაუწყებელია; იგი თავისებური და მოქნილი ფორმაა ლირიკული განწყობილების გადმოსაცემად, გავრცელებულია ჩვენს პოეზიაში და შეტანილი უნდა იქნეს ჰეტერომეტრული საზომების რიცხვში.

1960 წ.

ლექსის ექსპერიმენტული ანალიზისათვის

ედ. ზივერსის თეორიას ჩვენში პირველი გამოეხმაურა აკად. გ. ახვლედიანი. მან ყურადღება გაამახვილა ამ თეორიის წმინდა პრაქტიკულ-გამოყენებით მხარეზე და 1934 წელს „ლიტერატურულ გაზეთში“ (№ 16) გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „ბგერათა ანალიზის მნიშვნელობა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის“. უფრო გვიან აკად. დ. უზნაძემ საგანგებოდ მიუთითა, რომ იმ პოეტთა შემოქმედების შესწავლისას, რომელთათვის რიტმი და მელოდია ძირითადი ფაქტორის როლს ასრულებს, აუცილებელია ყღერის ანალიზის თეორიის მოშველიება[32].

რა ნაკლიც არ უნდა გააჩნდეს აღნიშნულ თეორიას, ერთი რამ ცხადია: ლექსი, უპირველეს ყოვლისა, სმენისთვის არის განკუთვნილი, იგი მეტყველებისა და მუსიკის თავისებური შერწყმის შედეგს წარმოადგენს. მუსიკალური ელემენტი იმდენად ძლიერია ლექსში, რომ თვალით კითხვის დროსაც კი ჩვენში ლექსის რიტმი ხმაურობს და შეუმჩნეველი არ გვრჩება მისი შინაგანი აკუსტიკური სამყარო. ლექსის, როგორც ასეთის, შესწავლის დროს მის მუსიკალურ ანალიზს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს.

ლექსის მუსიკაზე დაკვირვება შეუძლებელია თუ ხელთ არ გვექნა გახმოვანებული ტექსტი. ამასთანავე, დაკვირვების ინდივიდუალური მეთოდი ფრიად სუბიექტურია და მხოლოდ მასზე დაყრდნობა საკმარისი არ იქნება. ლექსმცოდნის მიერ აღქმული და გახმოვანებული ტექსტი ვერ იქნება თავისუფალი მისი, როგორც მკვლევრის, წინასწარ განზრახული ტენდენციისაგან. აუცილებელია სპეციალურ მთქმელთა: დეკლამატორთა, მსახიობთა და სხვ. მოშველიება და ცდის წარმოება ექსპერიმენტული კვლევა-ძიების ყველა წესის დაცვით. რაც მეტი იქნება ცდისპირი, ერთისა და იმავე ლექსის რაც უფრო მეტი წაკითხვა გვექნება, ცხადია, მით უფრო მდიდარი

---

[32] დ. უ ზ ნ ა ძ ე, ი. გრიშაშვილის პოეზიის ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1944, № 40.

საექსპერიმენტო მასალა დაგროვდება. გახმოვანებულ ტექსტზე დაკვირვება შესაძლებელია როგორც სმენით, ისე სათანადო მგრძნობიარე აპარატების მოშველიებით. ამ შემთხვევაშიც, ცხადია, დამკვირვებელთა სიმრავლეს და ლაბორატორიის ტექნიკური აღჭურვილობის ხარისხს ჭეშმარიტების დადგენისათვის დიდი მნიშვნელობა ექნება. ექსპერიმენტული დაკვირვების მეთოდი, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს ცდის მწარმოებელი ლექსმცოდნის პირად დაინტერესებას, რომელიც უშუალოდ არჩევს საექსპერიმენტო მასალას, ადგენს ექსპერიმენტის გეგმას და შემდეგ ფხიზელი კრიტიკული თვალით აფასებს მის მსვლელობას.

ექსპერიმენტული კვლევის ობიექტი შეიძლება გახდეს ლექსის მუსიკალური მხარის ყოველი კომპონენტი აქცენტით დაწყებული და მელოდიით გათავებული.

ქართულ ლექსზე ექსპერიმენტული დაკვირვების მიზნით ჩვენ 1961 წლის დასაწყისში მივმართეთ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიას, რომელსაც პროფ. შ. გაფრინდაშვილი ხელმძღვანელობს. ლაბორატორია კარგადაა აღჭურვილი საჭირო აპარატურით, ჰყავს დამხმარე პერსონალი და აწარმოებს როგორც ქართული, ისე სხვა კავკასიური ენების ფონეტიკური სისტემის შესწავლას. ლაბორატორიაში ჩვენ მიერ ჩატარებული დაკვირვებანი, რომლებიც სალექსო ტაეპში სიტყვათმახვილის ზოგიერთ კერძო გამოვლენას შეეხებოდა, მხოლოდ დაზვერვითი ხასიათისა იყო. მას უფრო მეტად ამ მხრივ აქვს მნიშვნელობა, ვიდრე დასმული საკითხების საბოლოო გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

ა) პირველი ჰეონის რეალურობა

ჩვენში დიდი ხანია განმტკიცებულია აზრი, რომ ცალკე აღებულ ოთხმარცვლიან სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე ეცემა (სიხარული). ამისდა მიხედვით ქართული ლექსის ტაეპში მოხვედრილი ოთხმარცვლიანი სიტყვა-ტერფი მეორე პეონის სახით არის ცნობილი (ᴗ-ᴗᴗ). ამასთან ერთად, ქართულ ლექსმცოდნეობაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ოთხმარცვლიან სალექსო ტერფს, რომლის მესამე და მეოთხე ხმოვნები ბოლოდან თანხმოვნით არაა გათიშული, მახვილი ეცემა არა მესამე, არამედ მეოთხე ხმოვან-

ზე და ვღებულობთ პირველ პეონს: სიარული (—ᲣᲣᲣ)[33]. ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად დიდი მნიშვნელობა ექნება ერთ ახალ ტერფს ჩვენი ლექსწყობისათვის, რომელიც ძირითადად მხოლოდ სამი ტერფით საზრდოობს (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი). პირველი პეონის არსებობა ლექსის ტაეპს აქცენტურად უფრო საინტერესოს გახდის. ტერფთა კომბინაციების რიცხვის ზრდა რიტმული მრავალფეროვნების საწინდარი იქნება. ამასთან ერთად, სარითმო სიტყვებად მოხვედრილი პირველი პეონები ზედაქტილურ რითმას წარმოქმნის და ქართული რითმის სახეობათა გალერეას ერთი სრულუფლებიანი წევრი შეემატება. ქართულ ლექსში პირველი პეონის რეალურობა, ჩვენი აზრით, ეჭვს არ იწვევს. უპირველეს ყოვლისა, ამას მხარს უჭერს ის გარემოება, რომ დაქტილურ ბუნებასთან ერთად ქართული ენისათვის დამახასიათებელია სიტყვის თავკიდური მარცვლის მახვილით გამოიყოფა. ერთ-, ორ- და სამმარცვლიან სიტყვებს ქართულში მახვილი თავში მოუდის. მრავალმარცვლიან სიტყვებში, მართალია, ჩვეულებრივად ბოლოდან მესამე მარცვალია გამოყოფილი. გარდატეხა აქედან იწყება, მაგრამ, ამასთან ერთად, საწყის მარცვალთა მახვილიანობაც მესამე მარცვალთანაა გათანაბრებული[34].

პირადად ჩვენი დაკვირვებით ოთხმარცვლიან სიტყვებს: ს ი ხ ა რ უ ლ ს ა და ს ი ა რ უ ლ ს შორის, რომელთაგან პირველის ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნითაა გათიშული, ხოლო მეორესი—არა, მახვილის თვალსაზრისით სხვაობა უსათუოდ შეიმჩნევა. ორი ხმოვანი ერთად გაბმულ ელერადობას ქმნის, მათ შორის ზღვარი თითქოსდა წაშლილია. ეს განსაკუთრებით ითქმის ერთად მოხვედრილ ორ ერთნაირ ხმოვანზე, რომლებიც ერთმანეთს ერწყმიან და ერთი მახვილით ერთიანდებიან.

ოთხმარცვლიანი სიტყვების ზემოხსენებული აქცენტური ვარიაციები ჩვენს შემოქმედებით პრაქტიკაში შემჩნეული და დიფერენცირებულია. ხალხური სიმღერა „თამარ ქალის“ ტექსტი იწყება სიტყვით — წ ა ი ყ ვ ა ნ ე ს. სიმღერის მეორე აკორდში, მეორე სალექსო ფრაზაში ფიგურირებულია სიტყვა— შ ე უ კ ა ზ მ ე ს. ანდა სხვა ვარიანტით — შ ე ა ჯ ი ნ ე ს:

---

[33] ს. გ ო რ გ ა ძ ე, ქართული ლექსი, 1930, გვ. 4; აკ. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, გვ. 119.

[34] ს. ე ლ ე ნ ტ ი, ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა, 1963, გვ. 124.

წაიყვანეს თამარ ქალი
აფხაზეთში, დიელო.
ლურჯა ცხენი შეუკაზმეს
თამარ ქალსა, დიელო.
ლურჯა ცხენზე შეაჯინეს
თამარ ქალი, დიელო.

აქცენტირებული სიტყვების რიტმული თანადამთხვევა მუსიკალური ჰარმონიის მიზანს ემსახურება. ნათქვამის ილუსტრაციას წარმოადგენს აგრეთვე გ. ტაბიძის სტრიქონები:

ამ, ოდესმე მხიარული
გზით უყვარდათ სიარული.

(...„ამ ოდესმე მხიარული")

ანდა მისივე ლექსი. „ეს მშობლიური ქარია", რომელსაც შემდეგ ცალკე შევეხებით. ამრიგად, ჩვენ მხარს ვუჭერთ ს. გორგაძის მოსაზრებას ქართულ ლექსში პირველი პეონის არსებობის შესახებ. მაგრამ ეს მხოლოდ ჩვენი პირადი დაკვირვებაა. ქართველი ფონეტიკოსების ექსპერიმენტულ მასალებში ამ საგანზე არაფერია ნათქვამი. მათ არ გაუანალიზებიათ ისეთი ოთხმარცვლიანი სიტყვები, რომელთა მესამე და მეოთხე ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული. ექსპერიმენტული დასტურის გარეშე კი საკითხის გარკვევა შეუძლებელია. მართალია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენს მუშაობას ერთგვარი დაზვერვითი ხასიათი ჰქონდა, არ იყო დაცული ექსპერიმენტისათვის აუცილებელი ყველა წესი და პირობა, ამიტომ მიღებული შედეგების განზოგადება არ იქნება მართებული, მაგრამ გარკვეულ ფარგლებში მისთვის ანგარიშის გაწევა შესაძლებელია.

როგორ მიმდინარეობდა ექსპერიმენტი?

შევარჩიეთ საექსპერიმენტო მასალა: როგორც დამოუკიდებლად არსებული, ისე სალექსო ფრაზაში მოხვედრილი ოთხმარცვლიანი სიტყვები. მოვიწვიეთ სწორი ლიტერატურული დიქციის მქონე ოთხი ცდისპირი და ჩვენ მიერ მიწოდებული ტექსტის ოთხი სხვადასხვა წაკითხვიდან შეირჩა ერთი, რომელიც ყველაზე უფრო ბუნებრივ წაკითხვად იქნა მიჩნეული. ამ მიზნით ჩატარდა აუდიომეტრია, რომელშიაც მონაწილეობდნენ ქართული ენისა და ლექსის სპეციალისტები.

გასაანალიზებლად შერჩეული ტექსტი ჩაწერილ იქნა მელოდიოგრაფზე, აპარატზე, რომელიც შექმნილია ენათმეცნიერების ინსტი-

ტუტის ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში და საშუალებას იძლევა ერთდროულად რეგისტრირებულ იქნას როგორც ტონის, ისე ინტენსიობის ცვალებადობა. მასალა გაანალიზებულ იქნა ზემოხსენებულ ლაბორატორიაში პროფ. შ. გაფრინდაშვილის ხელმძღვანელობით (ლაბორანტები: ნ. იმნაძე და ი. თევდორაძე, უფროსი ინჟინერი ი. სტრელნიკოვი).

ცალკეული ოთხმარცვლიანი სიტყვები, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, 22 სხვადასხვა ვარიაციით წარმოვადგინეთ: გააცილა, მეეტლესი, მიიმალა, მოოქრვილი, უუნარო, გაიცინა, მეანაბრე, მეილახი, მეორმოცე, მეურმენი, მიანება, იოხუნჯა, მიუსია, ოაზისი, მოიმარჯვა, მოუტირა, უარესი, უეცარი, უიმედო, უორგულა, გაიარა, გიიეფე. უკანასკნელ ორ სიტყვაში მახვილის ადგილას სამი ხმოვანი იყრის თავს.

აღნიშნული სიტყვები მაგნიტოფონზე ჩაწერილი გადატანილ იქნა მელოდიოგრაფზე და მივიღეთ ბგერის ტონის სიმაღლისა და ინტენსიობის (დინამიკურობის) მაჩვენებელი მრუდები.

ქართულ ენაში, რუსულისაგან განსხვავებით, ბგერის ტონის სიმაღლისა და ინტენსიობის მწვერვალები ხშირად ერთმანეთს არ ემთხვევა. შესაძლებელია, სიტყვაში ტონის სიმაღლის მიხედვით გამოყოფილი იყოს ერთი მარცვალი, ინტენსიობის მიხედვით კი მეორე. ასეთ შემთხვევაში ძნელდება მახვილის ადგილსამყოფელის განსაზღვრა—არ იცი რომელს დაუჯერო, ტონს თუ ინტენსიობას. ეს საკითხი საერთოდ გაურკვეველია: ზოგი მახვილიანად მიიჩნევს ტონის სიმაღლით გამოყოფილ მარცვალს, ხოლო ზოგი უპირატესობას ინტენსიობას ანიჭებს[35]. სწორედ ამ გაურკვევლობის გამო აუცილებელი გახდა აუდიტორიების მოწვევა და მელოდიოგრაფის ჩვენებების სმენით შემოწმება. რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურისა და ენათმეცნიერების ინსტიტუტების ათმა მეცნიერ-თანამშრომელმა მოისმინა მაგნიტოფონზე ჩაწერილი ტექსტი და თითოეულმა მათგანმა განსაზღვრა მახვილის ადგილსამყოფელი სიტყვაში. ზოგი აუდიტორი გამოყოფდა ძირითადსა და თანამახვილს (უნდა ვიგულისხმოთ: ინტენსიობისა და ტონის მახვილებს). მელოდიოგრაფისა და აუდიტორთა ჩვენებები შემდეგ სურათს იძლევა.

---

[35] პროფ. ს. ჟღენტმა თავის ნაშრომში „ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა" (1963 წ.) უპირატესობა ტონურ მახვილს მიანიჭა (გვ. 137), თუმცა იქვე მიუთითა, რომ „დინამიკურობის მომენტს კი, რაც დრო გაღის, უფრო ზრდა ემჩნევა და, ალბათ, იგი ქართულ ენაში კიდევ უფრო განვითარდებაო" (139).

		მელოდიოგრამა						აუდიომეტრია										
		I მარცვალი		II მარცვალი		I და II მარცვ. ერთად		I მარცვალი		II მარცვალი		III მარცვალი		IV მარცვალი		I და II მარცვ. ერთად
		ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	
1	გიიეფე			+	+			4		2		2	1 (I)[1]			1[2]
2	გაიარა			+	+			6		2		1				
3	გააცილა					+	+	3		3		2				1
4	მიიმალა	+			+			5		2	1 (I)	1				1
5	უუნაარო	+	+					4		2	1 (I)	2	1 (I)			1
6	მოოკვილი			+	+			5		2	1 (I)	1	1 (I)			1
7	მეეტლესი				+			5		4			2 (I); 1 (II)			1
8	მეილაბი	+			+			6		4	1 (I)		1 (I)			
9	მეურმენი	+			+			7		3			3 (I)			
10	მეანაბრე		+					4		4	1 (I)	2			1 (II)	
11	მეორმოეე			+	+			5		5	1 (I)		1 (I)		1 (II)	
12	გაიცინა							8		2	2 (I)		1 (I)			
13	მიუსია							6		4	2 (I)		1 (I)			
14	ძიანება	+	+					5		5	1 (I)		2 (I)			
15	მოუტირა	+			+			6		4	2 (I)					
16	მოიმარჯვა	+			+			5		3	1 (I)	2	2 (I)		1 (II)	
17	იოხუნჯა	+			+			3		6	1 (I)	1	1 (I)		1 (II)	
18	ოაზისი							5		4	1 (I)	1	2 (I)			
19	უიმედო			+				5		5	1 (I)		1 (I)			
20	უარესი	+			+			5		5	1 (I)		1 (I)			
21	უეცარი	+	+					3		7						
22	უორგულა	+	+					3		7						
	სულ							108		85	17	15	22		4	6=214

[1] რომაული ციფრი უჩვენებს ძირითადი მახვილის ადგილმდებარეობას. სიტყვაში გ ი ი ე ფ ე ერთი აუდიტორი ორ მახვილს სვამს—ძირითადს თავიდან პირველ მარცვალზე. ხოლო თანამახვილს—მესამეზე.

[2] პირველი ექვსი ნიმუში ცხრა კაცმა მოისმინა.

როგორც ამ დიაგრამიდან ჩანს, ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, მელოდიოგრაფი ინტენსიობისა და ტონის მახვილებს პირველსა და მეორე მარცვლებზე უჩვენებს. ინტენსიობის მაქსიმუმი უმეტესად პირველ მარცვალზე მოდის (19 შემთხვევიდან 13), ტონური მახვილი ჩვეულებრივად მეორე მარცვალზეა (ცხრამეტიდან თორმეტი შემთხვევა).

ინტენსიობისა და ტონის მახვილები ერთმანეთს ემთხვევა ცხრამეტიდან 9 სიტყვაში (სიტყვებს: **გიიეფე, გაიარა, მოოქრვილი, მეორმოცე** მახვილი მეორე მარცვალზე მოუდის, ხოლო **უუნაროს, მეანაბრეს, მიანებას, უეცარის** და. **ურგულას** — პირველ მარცვალზე). სიტყვაში **გააცილა** ტონისა და ინტენსიობის მახვილები პირველსა და მეორე მარცვლებზე თანაბარია. ტონის სიმაღლე ვიოლინოს გასაღებით ორსავე მარცვალზე დიდი ოქტავის ფა ნახევარდიეზს უდრის[36], ინტენსიობა კი 44 დეციბელს.

ამრიგად, მელოდიოგრაფის მონაცემების მიხედვით, ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა პირველი და მეორე ხმოვანი თანხმოვნით არაა გაყოფილი, ინტენსიობის მახვილი უმეტეს შემთხვევაში სიტყვის თავშია, ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე, ხოლო ტონური მახვილი—ბოლოდან მესამე მარცვალზე. რომელს უნდა მიეცეს უპირატესობა ერთიანი მახვილის თვალსაზრისით? ამ კითხვაზე პასუხს იძლევა აუდიტორთა ჩვენებები.

აუდიტორთა უმრავლესობის აზრით 22 სიტყვიდან პირველ მარცვალზე მახვილი მოუდის 13 სიტყვას, მეორე მარცვალზე — მხოლოდ სამს, ექვს შემთხვევაში კი ხმები თანაბრად ნაწილდება. საერთო სურათი ასეთია:

ათი მსმენელის 214 ხმიდან პირველ მარცვალს ერგო 108 ხმა, ე. ი. ხმების საერთო რაოდენობის 50,4%, მეორეს—85 (39,7%), მესამეს—15, ხოლო პირველსა და მეორე მარცვლებს ერთად—6 ხმა. მაშასადამე, მახვილის თვალსაზრისით აუდიომეტრია უპირატესობას აძლევს პირველ მარცვალს, რომელზედაც მელოდიოგრაფის ჩვენებით ინტენსიობის მახვილი მოდიოდა.

ოუმცა მელოდიოგრაფისა და აუდიტორთა ჩვენებებს შორის ხსვაობაც შეინიშნება. სიტყვებში: გ ა ი ა რ ა და მ ო ო ქ რ ვ ი ლ ი,

---

[36] ვსარგებლობთ პროფ. შ. გაფრინდაშვილის მიერ ადაპტირებული სანოტო სისტემით, სადაც ოქტავა 24 თანაბარ ინტერვალადაა დაყოფილი. აღნიშნული სანოტო სისტემა 1952 წლიდან გამოყენებულია მეტყველებაში ტონის მოძრაობის გადმოსაცემად.

რომლებშიაც ინტენსიობისა და ტონის მახვილები მეორე მარცვალზე გვაქვს, მსმენელთა აბსოლუტური უმრავლესობა მახვილიანად პირველ მარცვალს მიიჩნევს; ხოლო სიტყვაში · უ ე ც ა რ ი, სადაც პირველი მარცვლის ინტენსიობა და ტონი საგრძნობლად მეტია მეორისაზე (პირველი მარცვლის ინტენსიობა—48 დეციბელი, მეორისა—45, პირველი მარცვლის ტონის სიმაღლე დიდი ოქტავის ლა დიეზი, მეორისა—ლა), მსმენელთა უმრავლესობა (ათიდან შვიდი) მახვილიანად მიიჩნევს მეორე მარცვალს. მაგრამ ეს გამონაკლისი შემთხვევები საერთო სურათს ვერ ცვლის.

აუდიტორთა ჩვენებებში ერთი კანონზომიერება შეგამჩნიეთ: მეორე მარცვლის მახვილიანობა უფრო გავრცელებულია იმ სიტყვებში, რომლებიც ხმოვნით იწყება. ასეთია, კერძოდ, ის სამი სიტყვა, რომლებსაც აუდიტორებმა ასე გამოკვეთილად მეორე მარცვალზე მისცეს მახვილი. ხოლო ხმოვნით დაწყებული დანარჩენი ოთხი სიტყვიდან ხმები თანაბრად ნაწილდება პირველსა და მეორე მარცვლებზე, ანდა პირველსა და სხვა დანარჩენ მარცვლებზე. შვიდი სიტყვიდან, რომლებიც ხმოვნით იწყება, მსმენელთა უმრავლესობა აქვს სიტყვაში მეორე მარცვალს თვლის მახვილიანად. თანხმოვნით დაწყებულ სიტყვებში კი ამ მხრივ უპირატესობა პირველ მარცვალს ენიჭება (15 სიტყვიდან 13-ს მახვილი პირველ მარცვალზე აქვს). ე. ი. სიტყვათა აბსოლუტური უმრავლესობა, რომლებსაც მახვილი თავკიდურ მარცვალზე აქვთ (თხუთმეტიდან თერთმეტი), თანხმოვნით იწყება, ხოლო ისინი, რომლებსაც მახვილი თავიდან მეორე მარცვალზე აქვთ, ხმოვნით იწყება. სიტყვის პირველ ბგერას (ხმოვანს) აუდიტორი მომეტებულად უმახვილოდ ტოვებს. ეს საინტერესო მოვლენაა, რასაც სპეციალური შესწავლა ესაჭიროება.

ასეთია მდგომარეობა ცალკეულ სიტყვებში. ახლა ვნახოთ რა ხახეს ღებულობენ სალექსო ტაეპებში მოქცეული ოთხმარცვლიანი სიტყვები. იგივე პეონური ტერფები?

საერთოდ, ქართულ ლექსწყობაში სიტყვასა და ტერფს შორის წინააღმდეგობა მცირეა. სიტყვები ძირითადად თავიანთი ბუნებრივი მახვილით სხედან სალექსო ტაეპებში და მეტრის ზეგავლენით დეფორმაციას არ განიცდიან[37]. ცალკეულ სიტყვათა მახვილზე დაკვირვებაც სწორედ ამის გამო ვაწარმოეთ. მაგრამ ლექსი მაინც ლექსია და მეტყველების სხვა სფეროში მიღებული დასკვნების მექანიკუ-

---

[37] დაწვრილებით იხ. ამ წიგნის თავი „ქართული ლექსის კლასიფიკაციისათვის".

რად მასზე გადატანა ყოვლად გაუმართლებელი იქნებოდა. ცალკეულ სიტყვათა მახვილის შესწავლას სალექსო ტერფების ხასიათის გარკვევისათვის მხოლოდ დამხმარე მნიშვნელობა შეიძლება მიეცეს[38].

ამრიგად, ჩვენთვის ნათელია მახვილის ადგილი ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული. ოთხმარცვლიან სიტყვებში თავკიდური მარცვლის აქცენტურმა გამოყოფამ ლექსწყობაში პირველი პეონი უნდა მოგვცეს.

გ. ტაბიძის ლექსები: „ეს მშობლიური ქარია“ (III ნაწილი) და „აუჩქარა ცხენმა გზაში“ შესრულებულია ქორეულ-პეონური წყობით. პირველი ექვსმარცვლედს წარმოადგენს, მეორე — რვამარცვლიან მაღალ შაირს. პეონური ტერფები ცეზურათა საზღვრებში თავისუფლად მოძრაობენ, რაც მათ დამოუკიდებელ არსებობას განაპირობებს. ორივე ნიმუში მდიდარია ჩვენთვის საინტერესო საექსპერიმენტო მასალებით.

პირველ ლექსში ოთხმარცვლიანი სიტყვები, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, ტაეპთა ბოლოებშია მოთავსებული და რითმებს ქმნიან:

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

მეორე ნიმუშში ამავე ტიპის ოთხმარცვლიანი სიტყვები ტაეპთა ბოლოშიც გვხვდება და თავშიც:

აუჩქარა ცხენმა გზაში,
ქიმერებმა დაკრეს ტაში,
დაიკივლა ელვამ ცაში
და ღრუბლები შეაჯერა.
აპა, ბრძოლა დაათავა,
ნაპოვნია მზის სათავე.
დაუკირა რაშს სადავე,
ხედავთ? იგი შეაჩერა!!.

[38] ამასთან ერთად, ლექსის აქცენტური ანალიზისათვის აუცილებელია სალექსო ფრაზებისა და პროზაული ტექსტების ურთიერთშედარება.

პ ე ო ნ უ რ ი ტ ე რ ფ ე ბ ი

დიაგრამა 2

		მ ე ლ ო დ ი ო გ რ ა მ ა										ა უ დ ი ო მ ე ტ რ ი ა								
		I მარცვ.		II მარცვ.		III მარცვ.		I და II მარცვ. ერთად		II და III მარცვ. ერთად		I მარცვ.		II მარც.		III მარცვ.		IV მარცვ.		I და II მარცვ-ებზე ერთად
		ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახ ვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახ ვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ინტენს. მახვილი	ტონური მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	ძირით. მახვილი	თანა-მახვილი	
1	გაიშალა				+			+				2		3	1 (1)	4	1 (1)	1		
2	დაიფერა							+	+			2		4	1 (1)	3		1		
3	დაიბერა				+					+		2		4	1 (1)	3	1 (1)	1		
4	გაიჩალა				+	+						3		4	1 (1)	3	1 (1)			
5	აბარია	+			+							3		5	1 (1)	1		1		
6	შენაფერი	+			+									8		2				
7	ყველაფერი			+	+							1		8		1				
8	ზღაპარია											3		6			1 (1)	1		
9	აუჩქარა	+	+									6		3		1	1 (1)			
10	ქიმერებმა	+			+							8		1		1				
11	დაიკივლა	+			+							4		6						
12	შეაჯერა	- +	+									4		3		2	1 (1)	1		
13	დაათავა		+	+								6		2	1 (1)					2
14	ნაპოვნია			+	+							5		4	1 (1)			1		
15	დაუპირა	+			+							5		4				1		
16	შეაჩერა	+	+									3		5		2	1 (1)			
	სულ											57		70	7	23	7	8		2
	I პეონი											38		38	6	22	6	7		2
	II პეონი											19		32	2	1	1	1		

მოტანილ საილუსტრაციო მასალაში წარმოდგენილია მეორე პეონებიც — ისეთი ოთხმარცვლიანი სიტყვები, რომელთა საწყისი ხმოვნები თანხმოვნებითაა გათიშული (აბარია. შენაფერი, ყველაფერი. ზღაპარია. ქიმერებმა, ნაპოვნია). ჩვენ გამოვიყენეთ ეს შემთხვევა და შედარების მიზნით აღნიშნული სიტყვებიც გავაანალიზეთ.

მელოდიოგრაფისა და აუდიტორიის ჩვენებები შემდეგ სურათს იძლევა (დიაგრამა 2).

როგორც დიაგრამიდან ჩანს, სალექსო ტერფებად ქცეულ ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, ინტენსიობის მახვილი უმეტესად პირველ მარცვალზე მოდის: 10 სიტყვიდან ხუთს პირველ მარცვალზე ეცემა, ერთს—მეორეზე, ერთს—მესამეზე. 2 შემთხვევაში პირველი და მეორე მარცვლები. ხოლო 1 შემთხვევაში მეორე და მესამე მარცვლები ერთნაირი ინტენსიობისაა. ინტენსიობის მახვილის მესამე მარცვალზე გადასვლა, რასაც ადგილი აქვს სიტყვაში გ ა ი ჩ ა ლ ა. შინაგანი ქორეული რითმის ზემოქმედების შედეგი უნდა იყოს (ჩ ა ლ ა გ ა ი ჩ ა ლ ა).

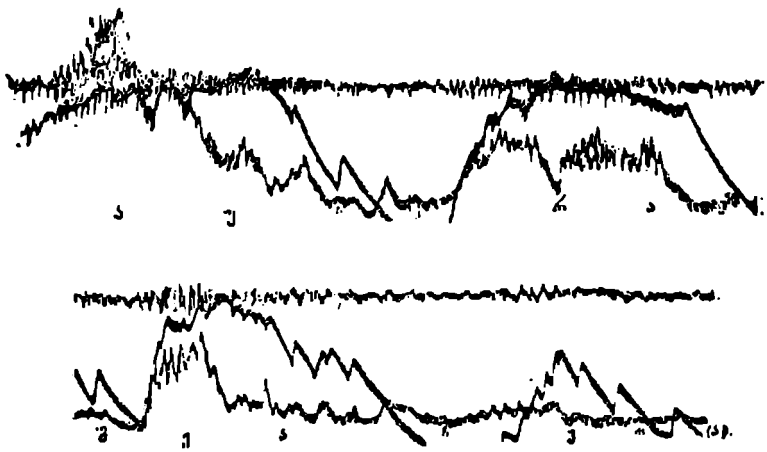
ტონური მახვილი უმეტესად მეორე მარცვალზეა: 10 შემთხვევიდან 5-ს მეორე მარცვალზე მოუდის, 4-ს—პირველზე, ხოლო ერთ შემთხვევაში პირველი და მეორე მარცვლების ტონი თანაბარი სიმაღლისაა.

ტაეპის თავსა და ბოლოში მოთავსებულ სიტყვათა ტონის სიმაღლის მიხედვით ურთიერთშედარებამ დაადასტურა, რომ ქართულში ზელოდიკა დაღმავალია. ლექსში „აუჩქარა ცხენმა გზაში“ ტაეპების თავში მოთავსებულ სიტყვათა (აუჩქარა. დაიკივლა. დაუპირა) მარცვლების საერთო ტონი უფრო მაღალია, ვიდრე ტაეპების ბოლოში მოთავსებული სიტყვებისა (შეაჯერა. დაათავა. შეაჩერა).

კერძოდ. სიტყვა **დაიკივლა**, რომელიც ტაეპის თავშია მოქცეული („დაიკივლა ელვამ ცაში“), ტონის სიმაღლის მიხედვით. დიდ ოქტავის ღო ნახევარბემოლამდე აღწევს. ხოლო სიტყვაში **შეაჯერა**, რომელიც ტაეპის ბოლოს მდებარეობს („და ღრუბლები შეაჯერა“). ტონის სიმაღლე დიდი ოქტავის ფა-ს არ სცილდება (ათვლა წარმოებს ვიოლინოს გასაღებით).

შემფასებელთა კოლექტივმა ძირითადად მხარი დაუჭირა მელოდიოგრაფის ჩვენებებს. ზოგ შემთხვევაში მონაცემები თითქმის ზუსტად დაემთხვა ერთმანეთს. მაგალითად, სიტყვაში **აუჩქარა** მელოდიოგრაფმა ორივე სახის მახვილი პირველ მარცვალზე უჩვენა (ნახ. 1). აუდიტორიის აზრითაც პირველი მარცვალია მახვილიანი (10 ხმიდან პირველს ერგო 6. მეორეს—3. ხოლო მესამეს—1). მელოდიოგრაფი-

სა და აუდიტორთა ჩვენებებს შორის ადგილი აქვს სხვაობასაც. კერძოდ, სიტყვა შ ე ა ჩ ე რ ა, მელოდიოგრაფის ჩვენებით, ორსავე მახვილს პირველ მარცვალზე საჭიროებს (ნახ. 2), მსმენელთა კოლექტივი კი უპირატესობას მეორე მარცვალს აძლევს (პირველ მარცვალს 3 ხმა ერგო, მეორეს—5).



ნახ. 1, 2

საერთო შედეგების მიხედვით, ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა საწყისი მარცვლები თანხმოვნით არის გათიშული, პირველსა და მეორე მარცვლებს შორის ხმები თანაბრად განაწილდა. თითოეულს 38 ხმა ერგო. ათი სიტყვიდან ექვსი მეორე მარცვალზეა აქცენტირებული, ოთხი კი პირველზე; მაგრამ მეორე მარცვალი პირველს ჩვეულებრივად თითო-ოროლა ხმით ჭარბობს, მაშინ როცა პირველი მეორეს ზოგჯერ სამი-ოთხი ხმით (დაათვა, აუჩქარა).

აუდიტორები რითმაში მოხვედრილი სიტყვების მესამე მარცვლებს უფრო ხშირად თვლიან მახვილიანად, ვიდრე ცალკე აღებული სიტყვებისას. მაგალითად, სიტყვაში გ ა ი შ ა ლ ა ხმათა შეფარდებითი უმრავლესობა მესამე მარცვალს ერგო. საერთოდ, ამ სტროფის ოთხმარცვლიან სიტყვათა მესამე მარცვლებმა ხმების მეტი რაოდენობა მოაგროვეს, ვიდრე პირველმა მარცვლებმა. ეს გარემოება იმითაა გაპირობებული, რომ აღნიშნული სიტყვები ტაეპთა ბოლოებშია მოთავსებული, რითმის თანაცალეშია, ხოლო ტაეპთა ქორეული კადენცია ბოლოდან მეორე მარცვლის აქცენტირებას მოითხოვს. ამ

მხრივ გარკვეულ როლს თამაშობს ტაეპთა საწყისი ორმარცვლიანი სიტყვებიც (შ უ ქ ი გაიშალა, წ ყ ა ლ ი დაიფერა და სხვ.). აშკარად იგრძნობა გარეშე ფაქტორის ზეგავლენით პეონის დიქორედ გადაქცევის ტენდენცია. ტაეპთა ბოლოებში მოთავსებული ოთხი სარითმო სიტყვის (გაიშალა, დაიფერა, დაიბერა, გაიჩალა) მესამე მარცვალი 40 შესაძლებლობიდან 13 ხმას აგროვებს (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სამ დამატებით მახვილს), მაშინ როცა ამავე ტიპის სამ სიტყვას (აუჩქარა, დაიკივლა, დაუჭირა), რომლებიც არც გარითმულნი არიან და არც ტაეპთა ბოლოებში იმყოფებიან, მესამე მარცვალზე 30 შემთხვევიდან მხოლოდ ერთი მახვილი ერგოთ.

მიუხედავად ამ თავისებურებისა, რაც ლექსის ფორმამ სიტყვათმახვილებს მისცა, მელოდიოგრაფისა და აუდიტორიის ჩვენებები ამ შემთხვევაშიც არსებითად იგივეა, რაც ცალკე აღებული სიტყვების მაგალითზე გვქონდა: ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვლიდან ხშირად ერაცვლებს ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე, ე. ი. პირველი პეონის არსებობა ექვს არ იწვევს.

პირველი პეონის რეალურობა დაადასტურა ოთხმარცვლიანი სიტყვების ორი სახეობის ურთიერთშედარებამაც. როგორც ანალიზმა გვიჩვენა, ოთხმარცვლიან სიტყვებს, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით ითიშება, მახვილი უმეტესად მეორე მარცვალზე მოუდის. ექვსი ასეთი სიტყვიდან მელოდიოგრაფზე გადატანილ იქნა ხუთი, რომელთაგან ორს ინტენსიობისა და ტონის მახვილები მეორე მარცვლებზე აქვთ, ხოლო დანარჩენ სამს ინტენსიობის მახვილი — პირველზე, ტონისა კი მეორეზე. აუდიომეტრიაც უპირატესობას მეორე მარცვალს აძლევს. ხმათა უმრავლესობით ექვს სიტყვაში ოთხს მახვილი მეორე მარცვალზე მოუდის, ორს კი პირველზე, ხმების საერთო შეფარდებით — ოცდათორმეტი ოცთან.

ლექსი „ეს მშობლიური ქარია" საერთოდ ისე წარმოითქვა, რომ საანალიზო სიტყვებში მახვილებმა მეორე მარცვალზე გადაიცვლა. ამის მიუხედავად, პირველი რიგის სიტყვათა პირველმა მარცვლებმა გაცილებით უფრო შეინარჩუნა მახვილი, ვიდრე მეორე რიგის სიტყვათა პირველმა მარცვლებმა.

სიტყვებში გ ა ი შ ა ლ ა, დ ა ი ფ ე რ ა, დ ა ი ბ ე რ ა, გ ა ი ჩ ა ლ ა, რომელთა საწყისი ხმოვნები თანხმოვნით არ ითიშება, მარცვლების მიხედვით ხმები ასე განაწილდა: პირველ მარცვალს ერგო 9 ხმა, მეორეს—15, მესამეს კი 13. ხოლო მომდევნო სიტყვებში

ა ბ ა რ ი ა, შ ე ნ ა ფ ე რ ი, ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ი, ზ ღ ა პ ა რ ი ა, რომელთა საწყისი ხმოვნები თანხმოვნებითაა გათიშული, მახვილები ასეა განაწილებული: პირველი მარცვალი—7 ხმა, მეორე მარცვალი—27 ხმა, მესამე მარცვალი—4 ხმა.

ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ პირველი რიგის სიტყვებში მესამე მარცვალთა აქცენტირება, რაც ასე საგრძნობია, მესამე პეონს (⏑⏑—⏑) კი არ ქმნის, არამედ დიქორეს (—⏑—⏑), რომელშიაც ამ შემთხვევაში, მეტრული ზემოქმედების გამო, ბოლო მახვილია გაძლიერებული. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ სიტყვებს, რომლებსაც აუდიტორთა დიდმა ხაწილმა მესამე მარცვალზე მისცა მახვილი, პირველი მარცვალიც მახვილიანი აქვთ. ამას ისიც ადასტურებს, რომ პირველი რიგის სიტყვებში მსმენელები ხშირად ორ მახვილს სვამენ—პირველსა და მესამე მარცვლებზე[30].

ამრიგად, საბოლოოდ გამორკვეულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ პეონურ ტერფებსა, რომელთა ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით არაა გათიშული, და იმ პეონურ ტერფებს შორის, რომელთა საწყის ხმოვნებს თანხმოვანი თიშავს, მახვილის თვალსაზრისით სხვაობა შესამჩნევია. პირველთ მახვილი უმეტესად თავკიდურ მარცვალზე მოუდით (დაიკივლა), ხოლო მეორე შემთხვევაში მახვილი ჩვეულებრივად მეორე (ბოლოდან მესამე) მარცვალზეა (ა ბ ა რ ი ა), პირველნი უმთავრესად პირველ პეონებს წარმოადგენენ (—⏑⏑⏑), ხოლო მეორენი — მეორე პეონებს (⏑—⏑⏑). მელოდიოგრამის მრუდებზე უბრალო დაკვირვებაც კი ნათელს ხდის, რომ თუ ორ ხმოვანს შორის გამყოფი ყელის ხაზი ნაკლებადაა შესამჩნევი, თანხმოვანსა და ხმოვანს შორის იგი უფრო საგრძნობია, ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა ორი ერთი და იგივე ხმოვანი ერთად იყრის თავს, ხაზი ოდნავ თუ შეინიშნება.

მელოდიოგრაფის აღნიშნული მონაცემები იმის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომ ერთად მოხვედრილი ხმოვნები ხშირად ერთ საერთო ჟღერადობას ქმნიან (ვფიქრობთ, არ ცდებოდნენ აუდიტორები, რომლებიც ორ ერთნაირ ხმოვანს სიტყვებში: გ ი ი ე ფ ე, დ ა ა თ ა ვ ა, გ ა ა ც ი ლ ა, მ ო ო ქ რ ვ ი ლ ი, მ ი ი მ ა ლ ა, მ ე ე ტ ლ ე ს ი, უ უ ნ ა რ ო ერთ მახვილს აძლევდნენ).

---

[30] რაც შეეხება მახვილს პირველსა და მეორე მარცვლებზე, რაც ასევე ხშირია აუდიტორთა ჩვენებებში, ეს არსებითად ორი ერთმანეთზე გადაბმული ხმოვნის მახვილის თვალსაზრისით არასაკმაო დიფერენციაციას ნიშნავს.

ამრიგად, ლექსწყობის სისტემაში არსებული პეონის ოთხი სხვადასხვა სახეობიდან (I—IV პეონები) ქართულ ლექსში წარმოდგენილი გვაქვს მეორე და პირველი პეონები. მაგრამ აქ აუცილებელია ერთი შენიშვნის გაკეთება: ზემოხსენებული დაკვირვებებიდან კარგად ჩანს, რომ მახვილის ადგილი ოთხმარცვლიან სიტყვებში არ არის მყარი და უცვლელი. ძნელია გადაჭრით თქვა, რომ ოთხმარცვლიანი სიტყვა, რომლის ორი საწყისი ხმოვანი თანხმოვნით ითიშება, ყოველთვის მეორე პეონს ქმნიდეს, ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა საწყისი ხმოვნები ერთმანეთს ებმიან, — ყოველთვის პირველ პეონს. ეს ასეა არა ყოველთვის, არამედ უმთავრესად. ქართულში მახვილი საერთოდ სუსტია და მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს შორის ინტენსიობისა და ტონის სიმაღლის თვალსაზრისით სხვაობა მცირეა. ჩვენ მიერ გაანალიზებული 18 ოთხმარცვლიანი სიტყვის პირველსა და მეორე მარცვლებს შორის ინტენსიობის მხრივ სხვაობა ჩვეულებრივად ერთ-ორ დეციბელს შეადგენს, ხოლო ტონის სიმაღლის მხრივ პირველსა და მეორე მარცვლებს შორის საშუალოდ ერთი ტონია მოთავსებული. ეს სხვაობა იმდენად მცირეა, რომ ადვილი შესაძლებელია სიტყვის ოდნავ თავისებური წარმოთქმის დროს მახვილიანსა და უმახვილო მარცვლებს შორის აღნიშნულმა თანაფარდობამ საპირისპირო სახე მიიღოს: მახვილიანი მარცვალი უმახვილოდ იქცეს და უმახვილო — მახვილიანად. ეს უფრო მოსალოდნელია სალექსო სტრიქონებში, სადაც სიტყვათმახვილსა და რიტმული ჯგუფის მახვილთან ერთად მეტრული მახვილიც მოქმედებს. (ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, რომ დასკვნების სიზუსტისათვის აუცილებელია წაკითხვათა დიდი რაოდენობის გაანალიზება).

ამრიგად, მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს შორის მცირე სხვაობის გამო წინასწარ დაბეჯითებით ძნელია პირველი პეონის წარმომავლობის ზუსტი განსაზღვრა, მაგრამ ის კი ცხადია, რომ ქართულ ლექსწყობაში პირველი პეონის არსებობა ეჭვს არ იწვევს.

პირველ პეონთან დაკავშირებით ბუნებრივად დგება ზედაქტილური რითმის საკითხიც. სარითმო სიტყვებად ქცეული პირველი პეონები ოთხმარცვლიან, ზედაქტილურ რითმებს ქმნიან.

გ. ტაბიძის ზემოთ ციტირებულ ლექსებში რითმებად გამოყენებული პირველი პეონები: გ ა ი შ ა ლ ა-გ ა ი ჩ ა ლ ა, დ ა ი ფ ე რ ა-დ ა ი ბ ე რ ა, შ ე ა ჯ ე რ ა-შ ე ა ჩ ე რ ა ზედაქტილური რითმებია. მაღალ რუსთველურში ფიქსირებული კატრენის ოთხჯერადი რითმ. დ ა ე ბ ა დ ა ზედაქტილური რითმების კატეგორიას ეკუთვნის, რად-

გან მის დასაწყისში ორი ხმოვნის ერთად მოხვედრის გამო მახვილი მეორედან პირველ ხმოვანზეა გადასული:

მისი ნახვა გულსა ჩემსა ეითა ბადე დაებადა,
მუნვე დარჩა, დასმობაცა მასთანავე დაება, და;
რადგან დასწვავს მოახლეთა, ღმერთსა მზედცა დაებადა,
მერმე ასმათ ჩემთვის დისა მართ დად უფრო დაებადა (754).

ბ) საიდან დავიწყოთ რითმა?

მახვილის სისუსტე ქართულში რითმის საკითხის სერიოზულ გადასინჯვას მოითხოვს. გადასახედია ტრადიციული შეხედულება რითმის გრძლიობის შესახებ. თუ პირველი პეონის რეალურობა ეჭვს არ იწვევს, მაშინ სამმარცვლიანი, დაქტილურ რითმას ქართული რითმის უმაღლეს საფეხურად ვეღარ მივიჩნევთ, ხოლო თუ მრავალმარცვლიან სიტყვებში რამდენიმე საწყისი მარცვალი თანაბარმახვილიანია, მაშინ აკუსტიკურად შეთანხმებული ხუთ-, ექვს-, შვიდ- და რვამარცვლიანი სიტყვები იმდენსავე მარცვლიან რითმებს ქმნიან. გამომდინარე აქედან, მდიდარი და ღრმა რითმების გამოყოფასაც აზრი ეკარგება. მდიდარი რითმა გულისხმობს სარითმო სიტყვათა კლაუზულის წინ მდებარე თანხმოვნების (ე. წ. საბჯენი თანხმოვნების) შეთანხმებას (ცხელსა-ხელსა), ღრმა რითმა კი კლაუზულის წინ მდებარე ხმოვნების შეთანხმებას (მთვარეული-ჩარეული). ხოლო თუკი სარითმო სიტყვის კლაუზულა მთელ სიტყვას მოიცავს, მაშინ ხომ სიტყვის ყველა ხმოვანი და თანხმოვანი უშუალოდ რითმის შედგენილობაში შედის?

ქართულ რითმას საერთოდ მრავალმარცვლიანობისკენ აქვს მიდრეკილება. აშკარად შესამჩნევია ტენდენცია, რომ სარითმო სიტყვები, რაც შეიძლება, ბოლომდე იქნას ურთიერთშეთანხმებული, რომ სიტყვა სიტყვას ემთხვეოდეს, როგორც „ჭაშნიკის“ ავტორი იტყოდა: „ასე უნდა: სიტყუა სიტყუას ეწყობოდეს“[40]; ანდა ერთი მოკლე სარითმო სიტყვა შევსებულ იქნეს სხვა სიტყვით. სიტყვებით თუ სიტყვის ნაწილებით. შედგენილი რითმის არსებობა ქართული რითმის მრავალმარცვლიანობისკენ მისწრაფების უტყუარი დადასტურებაა, მაგრამ ყველაფერი ეს მაინც მხოლოდ ზოგადი მსჯელობაა, რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ მარცვალთა რაოდენობის საკითხს ქართულ რითმაში სპეციალური შესწავლა ესაჭიროება.

---

[40] „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია“, გვ. 11.

ამჟამად ჩვენ ამ მიმართულებით მხოლოდ ერთი გაუბედავი ნაბიჯის გადადგმას ვაპირებთ. რითმის გარეთ დარჩენილი ბგერების ჯგუფს ერთი ან რამდენიმე თანხმოვანი უნდა ჩამოვაცილოთ და რითმის შედგენილობაში შევიყვანოთ. სხვაგვარად: სარითმო სიტყვათა ანაკრუზის ხარჯზე კლაუზულა უნდა გავამდიდროთ.

სიტყვის იმ ნაწილს, რომელიც მახვილამდეა მოთავსებული, ჩვეულებრივად ანაკრუზას უწოდებენ, ხოლო მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო ნაწილს (ხმოვნის ჩათვლით) —კლაუზულას. კლაუზულა ეს იგივე რითმაა, რადგან რითმა, ისევე როგორც კლაუზულა, სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის მახვილიდან იწყება.

ისმის საკითხი: მახვილიანი ხმოვნით დავიწყოთ რითმა თუ მახვილიანი მარცვლით?

კ. ჭიჭინაძე რითმას მახვილიანი ხმოვნით იწყებს. იგი წერს: „რითმა იზომება მახვილიანი ბგერის მარჯვნივ მოთავსებული მარცვლების რაოდენობით“[41]. „ვეფხისტყაოსნის“ რითმის ინდექსი, რომელიც კ. ჭიჭინაძემ დაურთო მის მიერ გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანს“, სარითმო კლაუზულებზეა აგებული, მახვილიანი ხმოვნის მარჯვნივ მდებარე მარცვლების მიხედვითაა გაწყობილი: აბანი, ებარე, ივიან, ომელსა, უდენი, ალე, ეტი, ილა, ონო და ა. შ.[42].

ამავე აზრისანი არიან ს. გორგაძე[43] და აკ. გაწერელია[44]. ამ გაბატონებული შეხედულების პარალელურად ჩვენში მიღებული და გაზიარებულია მოსაზრება მაჯამური და შეთავსებული რითმების არსებობის შესახებ. ეს ორი თვალსაზრისი, რაც ერთი შეხედვით ერთმანეთის გვერდით მშვიდად განაგრძობს არსებობას, სინამდვილეში ერთმანეთის გამომრიცხველია.

მაჯამა ანუ ომონიმური რითმა ნიშნავს ფორმით ერთნაირი და შინაარსით სხვადასხვა სიტყვების შეთანხმებას. მაჯამის დროს, არც მეტი, არც ნაკლები, სიტყვა სიტყვას უნდა ემთხვეოდეს (**წამებით — წამებით**). შეთავსებული რითმა მაშინ გვეძლევა, როცა ერთი სარითმო სიტყვა მთლიანად შედის მეორის შედგენილობაში (**ტივები—ნეგატივები**). აქაც მთლიან სიტყვებთან გვაქვს საქმე.

---

[41] კ. ჭ ი ჭ ი ნ ა ძ ე, რითმა ქართულ ლექსში, „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 152.

[42] შ. რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, ვეფხისტყაოსანი, 1934, კ. ჭიჭინაძის რედაქციით, გვ. 321—418.

[43] „ქართული ლექსი“, გვ. 92.

[44] „ქართული კლასიკური ლექსი“, გვ. 171.

თუ რითმა მახვილიანი ხმოვნიდან იწყება და მის წინ მდებარე თანხმოვნები რითმის კუთვნილებას არ წარმოადგენენ, მაშინ ზედმეტია ლაპარაკი სიტყვის, როგორც აკუსტიკური ერთეულის გამეორებაზე, როგორც ეს მაჯამაშია, ანდა ერთი სიტყვის შესვლაზე მეორის შედგენილობაში, როგორც ეს შეთავსებულ რითმაში გვაქვს; ზედმეტია ლაპარაკი, საერთოდ, სარითმო სიტყვაზე, როგორც ასეთზე, რადგან სიტყვა ხან ხმოვნით იწყება და ხან თანხმოვნით.

ამ წინააღმდეგობის შეუმჩნევლობა შეუძლებელია. ამავე დროს შეუძლებელია ქართულ ლექსში მაჯამური და შეთავსებული რითმების არსებობა ეპვის ქვეშ იქნეს დაყენებული.

გამომდინარე აქედან, ვფიქრობთ, სრულიად ბუნებრივია საკითხის დასმა გავრცელებული თვალსაზრისის გადასასინჯად. გარდა ზემოხსენებული არგუმენტებისა, ჩვენს ეპვს საფუძველი გაუმაგრა გასული საუკუნის ცნობილი ლექსმცოდნის კოტე დოდაშვილის შეხედულებამ, რომელიც მან ქართული ლექსის მახვილზე საუბრის დროს წამოაყენა. „ხმის ამაღლება ხმოვანისა,—წერდა კ. დოდაშვილი, — სიტყვაში გადაეცემა იმ თანხმოვან ბგერასაც, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით მიმოსდევს ხმოვანსა და ამრიგად, ხმის ამაღლებით გამოითქმის სიტყვის რომელიმე მთელი მარცვალი და არა მარტო ხმოვანი"[45]. ჩვენ მთლიანად ვემხრობით ამ აზრს. სიტყვაში მახვილი, მართალია, უშუალოდ ხმოვანს მოუდის, მაგრამ იგი გავლენას ახდენს იმ მარცვალზე საერთოდ, რომელშიაც აღნიშნული ხმოვანი შედის. ამიტომ ამბობენ: მახვილიანი მარცვალი, უმახვილო მარცვალი. ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ რითმის შედგენილობაში უნდა შევიდეს არა მხოლოდ მახვილიანი ხმოვანი, არამედ საერთოდ მახვილიანი მარცვალი, ე. ი. ის თანხმოვნებიც, რომლებიც აღნიშნული მარცვლის საკუთრებას შეადგენენ და ხმოვან ბგერას წინ უსწრებენ. რითმა უნდა დაწყებულ იქნეს სიტყვის მთელი ამაღლებული ნაწილით. დაღმავალი მელოდიის გამო ანაკრუზის სფერო ქართულ რითმას, ისევე როგორც საერთოდ ქართულ სიტყვას, მეტად ღარიბი აქვს.

მაშასადამე, ა. წერეთლის სარითმო სიტყვებში: დამაფარეო. დაგიბარეო კლაუზულა იქნება არა არეო-არეო, არა: შედ ფარეო-ბარეო. „ეეფხისტყაოსნის" 794-ე სტროფიდან რითმად უნდა გამოიყოს მთლიანი სიტყვები: მცნებისა—თნე.

---

[45] კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა, „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია", გვ. 103—104. ხაზი ჩვენია.

ბ ი ს ა—გ ზ ნ ე ბ ი ს ა—ნ ე ბ ი ს ა და არა მხოლოდ მისი ნაწილები, რომლებიც ე ხმოვნით იწყება.

სხვა რომ არა იყოს რა, სარითმო სიტყვების, როგორც მთლიანი ერთეულების, გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია ლაპარაკი რითმის სემასიოლოგიურ დანიშნულებაზე.

წამოყენებული დებულების დასადასტურებლად ჩვენ ექსპერიმენტიც მოვიშველიეთ. ავიღეთ ცალკეული ორ- და სამმარცვლიანი სიტყვები, რომლებშიაც თავკიდური მახვილიანი მარცვლის თანხმოვანი მის მომდევნო უმახვილო მარცვალში მეორდება (დ ი დ ი, თ ი თ ი, ნ ა ნ ა, დ ო დ ო, ლ ა ლ ა, კ ო კ ო რ ი, გ უ გ უ ლ ი, თ უ თ უ ნ ი). განმოვანებული ტექსტი გადატანილ იქნა მელოდიოგრაფზე და გაზომილ იქნა განმეორებული თანხმოვნების ინტენსიობა და ტონი.

თავკიდური მჟღერი თანხმოვანი, რომელიც ბგერათა გარემოცვაში არ იმყოფება, საერთოდ ნაკლები სიძლიერისა და სიმაღლისაა, ვიდრე სიტყვის შიგნით მყოფი თანხმოვანი. წარმოდგენილ მაგალითებშიაც მოსალოდნელი იყო, რომ საწყის თანხმოვნებს მომდევნოებთან შედარებით ინტენსიობა და ტონი დაბალი ექნებოდა. მაგრამ ეს ყველა შემთხვევაში არ გამართლდა. სიტყვებში: დ ო დ ო და გ უ გ უ ლ ი პირველი თანხმოვნები დ და გ უფრო ძლიერი ინტენსიობისა და მაღალი ტონისაა, ვიდრე მომდევნო მარცვალთა იგივე თანხმოვნები. სიტყვაში დ ი დ ი ორივე დ-ს ინტენსიობა ერთნაირია. დაახლოებით ეგევე ითქმის თ ი თ ი-ს ორივე თ-ს შესახებ.

ამრიგად, რვიდან ოთხ სიტყვაში პირველი თანხმოვნის ინტენსიობა მომდევნოებს არ ჩამორჩება, ტონის სიმაღლე კი ხუთი სიტყვიდან ორში პირველ თანხმოვანს მომდევნოზე მეტი აქვს (სამი სიტყვის — თ ი თ ი, თ უ თ უ ნ ი, კ ო კ ო რ ი — საწყისი თანხმოვნები ყრუ, უტონო ბგერებია).

საწყის თანხმოვანთა გაძლიერება მახვილიანი ხმოვნის ზემოქმედებით და, საერთოდ, მახვილიანი მარცვლის მთლიანობით უნდა აიხსნას. საანალიზო სიტყვებში პირველი მარცვალი ყველგან მახვილიანია და ხმოვნის აქცენტირება მის გვერდით მყოფ თანხმოვანზეც ვრცელდება, რაც მარცვლის, როგორც მთლიანობის, გამოყოფას იწვევს.

თუ ეს ასეა ცალკეულ სიტყვებში, მით უფრო უნდა მოველოდეთ ამას რითმაში, სადაც მახვილი უფრო ძლიერია და გამოკვეთილი[46]. ეს გარემოება კი უფლებას გვაძლევს რითმის შედგენილობაში

[46] ექსპერიმენტის სისრულისათვის კარგი იქნება თუ ამავე წესით სარითმო სიტყვებსაც დავაკვირდებით.

შევიტანოთ ის თანხმოვნებიც, რომლებიც „სხვადასხვა ვარიაციებით მიმოსდევს ხმოვანს“, და რითმა დავიწყოთ არა მახვილიანი ბგერით, არამედ მახვილიანი მარცვლით.

რითმის ამ გაგებიდან გამომდინარე მდიდარი რითმის ასპარეზი ძლიერ ვიწროვდება. მახვილიანი ხმოვნის წინ მდებარე საბჯენი თანხმოვანი, რომელსაც მდიდარი რითმა ემყარებოდა, თითქმის ყოველთვის რითმის შედგენილობაში რჩება. ქართულ სიტყვაში ხმოვანთა შორის მდებარე თანხმოვანი მარცვალს ადგენს მომდევნო ხმოვანთან და არა წინასთან (ალამაზებს). საბჯენ თანხმოვანსა და, მაშასადამე, მდიდარ რითმაზე ლაპარაკი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა უმახვილო და მახვილიანი მარცვლების გასაყარზე მოთავსებული რამდენიმე თანხმოვნიდან უმახვილო მარცვლის შედგენილობაში დარჩენილი უკანასკნელი თანხმოვანი სარითმო სიტყვებში მეორდება, მაგალითად ასე: **ერთრანი — დარდრანი.** მაგრამ ასეთი შემთხვევები ძალზე იშვიათია და მდიდარი რითმაც, როგორც ასეთი, ასპარეზის სივიწროვის გამო უნდა გამოყვანილ იქნას ქართული რითმის სახეობათა სისტემიდან.

არა მარტო მდიდარი, თვით ღრმა რითმაც კი ამგვარი ეჭვის საფუძველს იძლევა. როგორ უნდა შევურიგდეთ იმ აზრს, რომ, მაგალითად, გ. ტაბიძის რითმაში ა რ ა ს ო დ ე ს — დ ა რ ა ზ ო დ ე ს რითმად მივიჩნიოთ ა ს ო დ ე ს—ა ზ ო დ ე ს, ანდა რ ა ს ო დ ე ს—რ ა ზ ო დ ე ს. კიდევ უფრო მწვავდება მდგომარეობა შედგენილი რითმების მიმართ. არსებული თეორიის მიხედვით, არც ერთი რითმა და მათ შორის შედგენილიც დაქტილზე უგრძესი არ უნდა იყოს (პირველი პეონის გამოკლებით). თუ ასეა, რა ვუყოთ ა. წერეთლის ოთხმარცვლიან რითმებს: გ ა ნ ა დ რ ო ო—გ ა ნ ა ტ რ ო ო, ო ვ ა ლ ი ს ჩ ი ნ ი—დ ა რ ი ჩ ი ნ ი, ანდა გ. ტაბიძის მხატვრული წარმოსახვის ზღაპრულ გამოვლინებას — ს ი ლ ა შ ი ვ ა რ დ ი—ს ი ლ ა ჟ ვ ა რ დ ე? ამ მთლიანი სემასიოლოგიური ერთეულებიდან მხოლოდ სამმარცვლიანი კლაუზულები გამოვყოთ? არა, ეს შეუძლებელია!

მაგრამ... ჩვენ ისევ ზოგად მსჯელობას დავუბრუნდით, რამაც შეიძლება ის მცირედიც დაგვაკარგვინოს, რაც კონკრეტული ანალიზის შედეგად მოვიპოვეთ.

1961 წ.

ქართული ლექსის კლასიფიკაციისათვის

ლექსის კლასიფიკაციის საფუძველი, ისევე როგორც ყოველი სხვა მოვლენისა, მისსავე არსშია საძიებელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ლექსის ბუნება ექსპერიმენტულად არაა შესწავლილი და მის შესახებ არსებული ზოგიერთი შეხედულება შემდგომ დაზუსტებას მოითხოვს, მაინც უნდა ითქვას, რომ ის, რაც დღეს ვიცით ქართული ლექსის შესახებ, სრულიად საკმარისია მისი სრული კლასიფიკაციის მოსახდენად.

ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული მონაცემები საშუალებას იძლევა ერთმანეთისგან გამოვყოთ ლექსის ცალკეული სახეობანი და მათი კლასიფიკაცია მოვახდინოთ.

ისმის კითხვა: რატომ სახეობა და არა საზომი?

აქამდე ქართულ პოეტიკაში ლაპარაკი იყო ლექსთა საზომებზე, საზომთა კლასიფიკაციაზე და არა ლექსთა სახეობებზე, სახეობათა კლასიფიკაციაზე. რა თქმა უნდა, განიხილავდნენ შაირს, ჩახრუხაულს, ბესიკურს თუ სხვას, როგორც ლექსის სახეობებს, მაგრამ მათ უკან, თითქმის ყოველთვის, მხოლოდ ლექსის ესა თუ ის საზომი იმალებოდა — თექვსმეტმარცვლიანი, ოცმარცვლიანი, თოთხმეტმარცვლიანი და სხვ. ამასთან, დადასტურებული იყო თითოეული საზომის შიგნით რიტმული ვარიაციების არსებობა, მაგრამ ეს ვარიაციები არავის მიუჩნევია ლექსის დამოუკიდებელ სახეობად (ს. გორგაძის კლასიფიკაცია, ამ მხრივ, ნაკლებად შეესატყვისებოდა ქართული ლექსის ბუნებას).

ლექსის საზომი და ლექსის სახეობა ერთმანეთისაგან განსხვავებული ცნებებია. ყოველი საზომი, ამავე დროს, ლექსის სახეობაა, მაგრამ ყოველი სახეობა ლექსისა დამოუკიდებელ საზომს არ იძლევა. ლექსის სახეობათა რიცხვი საზომებთან შედარებით გაცილებით მეტია. საზომის შიგნით სახეობათა გამოყოფა გარკვეულ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული. ამა თუ იმ მეტრის ყოველი რიტმული ვარიაცია არ შეიძლება ცალკე სახეობად იქნეს მიჩნეული. გამომდინარე აქედან, ლექსის სახეობათა კლასიფიკაციის დროს ბევრად უფრო

რთული ამოცანის წინაშე ვდგავართ, ვიდრე საზომთა კლასიფიკაციის დროს.

საზომთა კლასიფიკაციიდან სახეობათა კლასიფიკაციაზე გადასვლის აუცილებლობა ეჭვს გარეშეა. საზომთა კლასიფიკაციის დროს საერთოდ კლასიფიკაციის გარეშე რჩებოდა ქართული ლექსის ბევრი ისეთი სახეობა, რომელთა ცალკე გამოყოფა გაპირობებულია არა საზომის, მეტრის თავისებურებით, არამედ სხვა ფაქტორებით. მეორეს მხრივ, ერთისა და იმავე საზომის შიგნით მოქცეული რიტმული ვარიაციები ზოგჯერ ერთმანეთისაგან უფრო დაშორებულნი არიან, ვიდრე სხვა რომელიმე საზომის რიტმული ვარიაციისაგან. მაგალითად, დავაკვირდეთ სამ სხვადასხვა ნიმუშს:

1. ნაპრალებზე გადაიმსხვრა ნარგი (გ. ტაბიძე).
2. გიგალობდი და არა გალობდი (გ. ლეონიძე).
3. მოგესალმებით, ქედებო (ვაჟა).

რიტმული წყობის მიხედვით, მეორე მაგალითი — გ. ლეონიძის ლექსი უფრო ახლოსაა მესამესთან — ვაჟას ლექსთან, ვიდრე პირველთან — გ. ტაბიძის სტრიქონთან, მაშინ როდესაც პირველი ორი ათმარცვლიანი ლექსის ნიმუშია, მესამე კი — რვამარცვლიანისა.

ცხადია, აქ სხვა რაღაც ფაქტორი მოქმედებს, ამ შემთხვევაში მეტრზე უფრო ძლიერი, რომელიც ერთისა და იმავე ზომის ტაეპებს თიშავს, ხოლო სხვადასხვა ზომის ტაეპებს ერთმანეთთან აახლოებს.

ის არსებითი ნიშანი, რომელიც ლექსის სახეობებად დანაწილების საფუძველს იძლევა, არის რიტმული წყობის თავისებურება. რიტმის თვისობრივი შეცვლა ლექსის ერთი სახეობიდან მეორეზე გადასვლას იწვევს. ამრიგად, კლასიფიკაციის საყრდენი ბარიერი არის რიტმიკა, რომელიც თავისთავად გაპირობებულია ენის ნაციონალური ბუნებით.

ქართულ ლექსში რიტმის ყველაზე უფრო ნათელი. რეალური სახე მეტრია. მეტრული ცვლილებები რიტმული თავისებურების პირველი ძირითადი წყაროა. ამიტომაც კლასიფიკაციის არსებით ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ ლექსის ზომა, მეტრიკა.

თავდაპირველად ქართული პოეტიკა ამ გარემოებაზე ყურადღებას არ ამახვილებდა, ალბათ იმიტომ, რომ ძირითადად მხედველობაში ჰქონდა კლასიკური ლექსი, რომელშიაც მხოლოდ ორი საზომი მოქმედებდა — თექვსმეტმარცვლედი და ოცმარცვლედი. შემდეგ ჩვენში ტრადიციად იქცა ლექსის სახეობაზე მსჯელობა ტაეპის ზომის მიხედვით. სილაბურობის პრინციპი წინა პლანზე იქნა წამოწეული.

ქართული ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეული არის ტაეპი. ტაეპით იზომება ლექსი. როცა ამბობენ: რვამარცვლიანი, ცხრამარცვლიანი, ათმარცვლიანი ლექსი, გულისხმობენ ისეთ ლექსს, რომლის თითოეულ ტაეპში რვა, ცხრა ან ათი მარცვალია, ე. ი. რამდენმარცვლიანიცაა ტაეპი, იმდენმარცვლიანია ლექსი.

მაგრამ ტაეპი, როგორც სტროფის შემადგენელი ნაწილი, არ არის მკაცრად განსაზღვრული, ურყევი ელემენტი, რაც აძნელებს მისი საზღვრების დადგენას. ეს უკანასკნელი კი, ლექსის საზომის გარკვევისათვის, აუცილებელია. ხშირად ჩვენს პოეტიკაში ერთი და იგივე ლექსი თვით ერთისა და იმავე მკვლევარის მიერ ხან ერთი საზომის კუთვნილებადაა გამოცხადებული, ხან კი მეორე საზომისა[47].

პოეტი თითოეულ ლექსს ერთი გარკვეული საზომით წერს. ეს გამოხატულებას პოულობს ლექსის ავტორისეულ გრაფიკაშიც, რასაც უმეტეს შემთხვევაში ანგარიში უნდა გაეწიოს. გარდა ამისა, ტაეპის საზღვრების დადგენაში მონაწილეობას იღებს შინაარსობლივი ფაქტორი, რიტმი, ცეზურა, რითმა და მრავალი სხვა, რომელთა კომპლექსური ზემოქმედების შესწავლის საფუძველზე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში უნდა დადგენილ იქნეს ტაეპის საზღვრები. ამ გარემოების გაუთვალისწინებლობის შედეგად ს. გაჩეჩილაძეს ქართულ მეტრიკაში შემოაქვს ორ, სამ, თვრამეტ, ცხრამეტ, ოცდაორ, ოცდაოთხ და ოცდახუთმარცვლიანი ლექსები, რომლებიც სრულიად შეუფერებელნი არიან ჩვენი წყობილსიტყვაობისათვის. ნაწილი ამ საზომებისა მიღებულია ორი ტაეპის მექანიკური შეერთებით. მაგალითად, გ. ტაბიძის სტროფი:

მაგრამ დაცემული არვის ვენახები.
თუმცა მრავალია გულში დაგუბული.
როგორც ყვავილები, როგორც ვენახები,
დაუსრულებელი სეტყვით დაღუპული —

რომელიც შედგენილია თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისაგან და შეკრულია ჯვარედინი რითმით, ს. გაჩეჩილაძეს მიჩნეული აქვს ოცდაოთხმარცვლიანი ლექსის ორტაეპედად[48].

ამავე წესით წარმოებს ტაეპების გაყოფაც. რუსთაველის ტაეპი „ჰე, ჩემო, ესე უსტარი არს ჩემგან მონაღვაწები“ მოტანილია რვა-

---

[47] ს. გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე. ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი. 1957, გვ. 355, 357.

[48] ი ქ ვ ე, გვ. 353.

მარცვლიანი ლექსის ნიმუშად. დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსის“ ტაეპები:

შემოკრბენ ყოველნი
მუნ სულნი, ცხოველნი

ერთ შემთხვევაში მიჩნეულია ექვსმარცვლიანად, ხოლო მეორე შემთხვევაში— სამმარცვლიანად[49].

ქართული მეტრიკა არ იცნობს ოთხმარცვლიანზე უმოკლეს და ოცმარცვლიანზე უგრძეს ტაეპს. მამუკა ბარათაშვილის ოცდაოთხმარცვლიანი „გრძლედი შაირი სამკვეთი“, რომელსაც იმეორებენ ს. გორგაძე და ს. გაჩეჩილაძე, სინამდვილეში ჰეტერომეტრული საზომია — თექვსმეტმარცვლედის რვამარცვლედთან შეერთების ნიმუში[50].

ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა, თანაზომიერება, ე. წ. იზომეტრულობა ქართული ლექსის ყველაზე არსებითი თვისებაა და მას კლასიფიკაციაში შესაფერისი ადგილი უნდა დაეთმოს.

აღორძინების პერიოდიდან, იზომეტრულობის პარალელურად, ქართულ ლექსში თავი იჩინა ჰეტერომეტრულობამ— სტროფში არათანაზომიერ ტაეპთა მონაცვლეობამ. მისი პირველი ნიმუში იყო ს.-ს. ორბელიანის „უცხო“, ხოლო განსაკუთრებით თვალსაჩინო მოვლენა დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსი“.

ამ გარემოებისათვის ქართულ პოეტიკაში უკანასკნელ პერიოდამდე ყურადღება არ მიუქცევიათ (მხოლოდ გაკვრით მიუთითა კ. დოდაშვილმა). ჰეტერომეტრულობის ცნების შემომტანი ჩვენში არის პროფ. აკ. გაწერელია, რომელმაც პირველმა აღნუსხა და გარკვეული პრინციპით დაალაგა ჰეტერომეტრულობის შემთხვევები ძველ ქართულ ლექსში[51].

ჰეტერომეტრულობამ მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიაში მძლავრად გაშალა ფრთები და განვითარების დიდ სიმაღლეს მიაღწია. სტროფში სხვადასხვა ზომის ტაეპთა მონაცვლეობა კანონზომიერი გახდა. ჯვარედინ რითმასავით, კენტი ტაეპები ერთმანეთს გაუტოლ-

---

[49] ტაეპების ამგვარი მექანიკური შეერთების ან გაყოფის ტენდენცია ს. გორგაძიდან მოდის (იხ. „ქართული ლექსი“, გვ. 19, 31).

[50] ამის შესახებ დაწვრილებით იხილეთ 75—76-ე გვერდებზე.

[51] აკ. გ ა წ ე რ ე ლ ი ა, ქართული კლასიკური ლექსი, გვ. 229—237.

და, ლუწი კიდევ ერთმანეთს, რამაც ლექსის რიტმული მხარე მრავალფეროვანი გახადა:

რა კარგია მზის დახრისას გორი,
შემოდგომის ჩრდილი როგორ ეხამება!
გადაყყურებ ციხიდან და შორით
ურმულივით ახლოვდება შეღამება.

(ს. ჩიქოვანი)

სხვადასხვა ზომის ტაეპთა ამგვარი კომბინაციების წყალობით ქართული ლექსის საზომთა რიცხვი ერთი ათად და მეტად შეიძლება გაიზარდოს.

ამასთან ერთად, ქართულ ლექსში ფიქსირებულია ჰეტერომეტრიკის ისეთი სახეობანიც, რომლებშიაც სტროფის ოთხი ტაეპიდან განსხვავებული ზომისაა მხოლოდ ერთი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა მარცვალთმეტობა მესამე ტაეპში, რომელმაც ხალხური პოეზიის გავლენით ლიტერატურაშიაც მოიკიდა ფეხი[52].

ძირითადად ასეთი სახითა და თანმიმდევრობით შევლენ ქართული ლექსის სახეობათა კლასიფიკაციაში ის საზომები, რომლებიც მიიღებიან თანაზომიერი ან არათანაზომიერი ტაეპების შეერთებით.

გაცილებით რთულდება მდგომარეობა, როცა საქმე შეეხება საზომთა შიგნით არსებულ რიტმულ ვარიაციებს, რომლებსაც ლექსის სახეობად ქცევის პრეტენზია აქვთ.

ამ საგანზე ჩვენში პირველი სიტყვა ჩამოაგდო XIX საუკუნის 80—90-იანი წლების მოღვაწემ კოტე დოდაშვილმა. მან ნათლად მიუთითა, რომ ლექსის ხასიათის გასარკვევად არ არის საკმარისი მარტო საზომის დასახელება, რომ, ამასთან ერთად, აუცილებელია იმ შინაგანი წყობის („წყობილების") აღნიშვნა, რომელიც ერთისა და იმავე საზომის ლექსებს ერთმანეთისაგან აგრერიგად განასხვავებს.

თავისი შეხედულება მკვლევარმა დიალოგის ფორმით წარმოგვიდგინა. აი. მისი საუბარი ერთ-ერთ იმდროინდელ პოეტთან:

„—რა გვარის წყობილებითა სწერთ, ბატონო, მომეტებულად თქვენს ლექსებს?

— ჰხმ! რვამარცვლოვანს, ათმარცვლოვანს, აგრეთვე თოთხმეტმარცვლოვანიცა მაქვს.

— ერთი მიბრძანეთ, ქართულს ენას, თქვენის ფიქრით, რომელი ლექსწყობა უფრო შეჰფერის: სილლაბური, მეტრული თუ ტონური?

---

[52] დაწვრილებით იხილეთ ამ წიგნის მეორე თავში.

—ჰჰჰა!.. რუსთაველი სწერდა თექვსმეტმარცვლოვანს და მას შემდეგ იშვიათადღა ვინმე სწერს აგრეთს გრძელს ლექსს, თუმცა კი შიგადაშიგ მოიპოება იმგვარი ლექსიცა...

მე მივხვდი, რომ ამ კაცს აპოლონი აწერინებს ლექსებსა და სრულიად არა გაეგება რა ლექსწყობის კანონებისა. ამისათვის გავბედე და ლაპარაკი შევაწყვეტინე.

— თქვენ რომ ბრძანებთ, ვითომც თოთხმეტის მარცვლითა სწერდეთ ლექსებს, განა ეგრეთი განმარტება ლექსთა გარეგნობისა საკმარისია?

მობაასე გაჩქარებული მიკითხავს ლექსს, მარცვლებსა სთვლის და გამარჯვებულის სახის მოძრაობით მეუბნება: „აკი მოგახსენეთ, ყოველს ტაეპში თოთხმეტი მარცვალია მეთქი, სხვა განა რაღა უნდა იყოს საჭირო?“.

—მე ეხლავ მოგახსენებთ, ბატონო. რამდენსამე თოთხმეტმარცვლოვან ლექსსა და თქვენ თითონვე მიბრძანეთ ერთის წყობილებით იქნებიან ისინი დაწერილნი თუ არა“.

მკვლევარს მოჰყავს თოთხმეტმარცვლიანი ლექსის სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნიმუში თავიანთი გრაფიკული გამოსახულებით და შემდეგ დასძენს:

„ამის შემდეგ ჩვენი პოეტი გაჩუმდა, ვეღარას ახერხებდა ეთქვა, ხოლო დიდის გულმოდგინებით მიგდებდა ყურს. მე ვუჩვენე, რომ აგრეთვე რვა, თექვსმეტ და სხვა მარცვლოვან ლექსშიაც შეიძლება სხვადასხვაგვარი წყობილება იყოს“[83].

მართალია, ქართული ლექსის მკვლევარნი მანამდეც გრძნობდნენ საზომის შიგნით ლექსთა სახეობებს: მამუკა ბარათაშვილი ცალ-ცალკე იხილავს შაირსა და გრძელ შაირს, შაირში მაღალ შაირს გულისხმობს, გრძელ შაირში — დაბალ შაირს, მიუთითებს მათ შორის სხვაობაზე. მაგრამ ამ მოვლენისათვის არც მანამდე და არც შემდეგ კვალიფიკაცია არავის მიუცია. მომდევნო მკვლევარებმა პირველ ხანებში კ. დოდაშვილის ამ მითითებას უსიტყვოდ აუარეს გვერდი. ბოლო დროს საზომების განხილვისას, სრულიად სამართლიანად, მათ რიტმულ ვარიაციებსაც ეხებიან (ა. გაწერელია, პ. ბერაძე), მაგრამ კ. დოდაშვილის მიერ დასმული საკითხი დღემდე მაინც გადაჭრილი არ არის.

ჩვენი აზრით, სრული საფუძველი გვაქვს იმისა, რომ ზოგიერთი საზომის რიტმული ვარიაცია, რომელიც თავისი წყობით ორიგინა-

---

[83] „ქართული პოეტიკის ქრესტომათია“, გ. მიქაძის რედაქციით, 1954, გვ. 99—101.

ლური და თავისთავადია, გამოვიტანოთ საზომის ფარგლებიდან და ლექსის დამოუკიდებელ სახეობად მივიჩნიოთ.

მაგალითად, თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, რომელიც ნიმუშად მოიტანა კ. დოდაშვილმა, ლექსის ოთხ სხვადასხვა სახეობას იძლევა:

1. თოთხმეტმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (44/42).

ზუბოვკიდან მომავალმან /ენახე ერთი ქალი,
მეტად ტურფა, მშვენიერი, /მასზე დამრჩა თვალი.

(დ. გურამიშვილი).

2. ბესიკური (5/4/5):

მე ულბილის გულით /შემოგყურებ/, შენ მემალები.
გინდა რომ მოვკვდე /ჩეუყრელი/, არ გებრალები.

(ბესიკი)

3. თოთხმეტმარცვლედი შუაში ცეზურით და დაქტილური კადენციით (43/43):

როგორც ნისლის ნამქერი, /ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი /სამუდამო მხარეში.

(გ. ტაბიძე)

4. თოთხმეტმარცვლედი შუაში ცეზურით და ქორეული კადენციით (52/52):

მომფინე ნელი შუქი /აწ შენგან დანაბნელსა,
ნუ მიმცემ, ვაჰ, სამარეს /შენდა ქებისა მხმობი.

(ალ. ჭავჭავაძე)

აშკარაა, რომ აქ ოთხი თავისებური წყობის ლექსთან გვაქვს საქმე. რა ქმნის ამ თავისებურებას? პასუხი ერთია — ტაეპებში ტერფების განსხვავებული ხასიათისა და წყობის საფუძველზე აღმოცენებული რიტმი.

პირველ მაგალითში ტაეპები შედგენილია ქორეულ-პეონური ტერფებისაგან. მეორე, მესამე და მეოთხე მაგალითებში ქორეასა და პეონთან ერთად მონაწილეობს დაქტილიც, რაც ლექსის რიტმს განსხვავებულ მიმდინარეობას აძლევს, ხოლო მეორე, მესამე და მეოთ-

ხე სახეობების ურთიერთსხვაობა გაპირობებელია ტერფების თავისებური წყობით.

ქართული ლექსწყობისათვის დამახასიათებელ ტერფებს შორის თავისი მკაფიოდ განსხვავებული ხასიათით გამოირჩევა დაქტილი. ქორე და პეონი, რომლებიც წყვილ მარცვლებს აერთიანებენ და ერთმანეთში გადასვლის ტენდენცია აქვთ, საგრძნობლად ჰგვანან ერთმანეთს. ორი ქორე ხშირად პეონად ერთდება, პეონი ორ ქორედ იშლება. რაც შეეხება დაქტილს, იგი, როგორც სამმარცვლიანი ტერფი, მკაფიოდ განსხვავდება როგორც ერთისა, ისე მეორისაგან, თავისი მდორე მიმდინარეობით თითქოსდა აგრძელებს კიდეც ტაეპს. შემთხვევითი არ არის, რომ დაბალ შაირს მამუკა ბარათაშვილი გრძელ შაირს უწოდებდა (ამ ტერმინს ახლაც ხმარობს პროფ. პ. ბერაძე). ქორეულ-პეონური წყობის მაღალ შაირთან შედარებით დაბალი შაირი დაქტილების სიხშირის გამო, ერთი შეხედვით, გრძელიც კი გვეჩვენება. დაქტილური ტერფი ლექსის ახალი სახეობის შექმნის ყველაზე უფრო საიმედო საშუალებაა.

როგორც ზემოთ მოტანილი მაგალითებიდანაც დავინახეთ, ხშირად ტაეპებში ერთი და იგივე ტერფები მონაწილეობენ. მაგრამ ტერფების წყობის, რიგის სხვადასხვაობის გამო ლექსთა ურთიერთგანსხვავებულ სახეობებს ვღებულობთ.

რვამარცვლიან დაბალ შაირს, რომლის გრაფიკული სახეა: ქორე-დაქტილი-დაქტილი, ანდა: დაქტილი-ქორე-დაქტილი, ასეთი ვარიანტიც მოეპოვება: დაქტილი-დაქტილი-ქორე. მაგალითად, „არსენას ლექსიდან“: „გაუწყრეს მაღალი ღმერთი“, ანდა „ბეჭებში დამბეჩა დასცა“.

ეს წყობა ცალკეული ტაეპების სახით ხშირად გვხვდება ხალხურ პოეზიაში, ვაჟა-ფშაველას ლექსებში და სხვაგანაც. როცა იგი სხვ წყობის ტაეპებშია გარეული, სხვაობა არცთუ ისე საგრძნობია: მაგრამ საკმარისი გახდა, გ. ტაბიძეს ბოლოანად ამ წყობით დაეწერა ლექსი, რომ იგი უმალვე დამოუკიდებელ სახეობად მიგვეჩნია:

ბრძოლისგან დაღლილი სახე
და ტყვია ჩამჯდარი თავში.
მე თვითონ დაჭრილი ენახე
ალუჩა—შვიდი წლის ბავშვი.

(„ალუჩა—შვიდი წლის ბავშვი“)

შევადაროთ, რამდენად განსხვავებულია ამ წყობისაგან რვამარცვლიანი დაბალი შაირის ჩვეულებრივი ტაეპი:

არწივი ვნახე დაჭრილი,
ყვავ-ყორნებს ეომებოდა,
ეწადა ბეჩავს ადგომა,
მაგრამ ვეღარა დგებოდა.

(ვაჟა-ფშაველა)

თუ ლოგაედში ქორესა და დაქტილის ადგილების შენაცვლება საგრძნობ რიტმულ ცვლილებებს არ იწვევს, ამ შემთხვევაში მდგომარეობა არსებითად იმან შეცვალა, რომ ეს შენაცვლება მოხდა ტაეპის ბოლოს. დაბალ შაირში კადენცია საერთოდ დაქტილურია, რითმაც დაქტილური (ეომებოდა-დგებოდა). გ. ტაბიძის ზემოთ მოტანილ ლექსში კი კადენცია და რითმა ქორეულია (სახე—ვნახე, თავში—ბავშვი). ტაეპის ბოლო, ანუ კლაუზულის უბანი, როგორც რითმის ადგილსამყოფელი და ცეზურის წინა მონაკვეთი, ქართულ ლექსში მეტად მგრძნობიარეა.

ტერფის როლის გაუთვალისწინებლად ქართული ლექსის შინაგან ბუნებაზე სრულ წარმოდგენას ვერ მივიღებთ, ვერ ავხსნით შთელ რიგ მოვლენებს, რომლებიც მის წიაღში მოქმედებენ. ამიტომ ტერფის როლის იგნორირება და მის ხარჯზე მუხლის, როგორც რიტმული ერთეულის, წინ წამოწევა, რომლის ცდა მოცემულია პროფ. გ. გაჩეჩილაძის წიგნში „მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები“ (1959 წ.), გამართლებული არ არის.

გ. გაჩეჩილაძე გამოდის იქიდან, რომ ტერფი არ არის ქართული ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეული. ამ მხრივ იგი სამართლიანად ეთანხმება აკ. გაწერელიას. მაგრამ უყურადღებოდ სტოვებს აკ. გაწერელიას მეორე დებულებას, რომლის მიხედვით ქართული ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულად აღიარებულია ტაეპი. ჯერ საჭირო იყო ამ დებულების უარყოფა, რომ გზა გაგვეხსნა მუხლედების თეორიისათვის.

ჩვენი აზრითაც, ქართული ლექსის ძირითადი რიტმული დასაყრდენი არის ტაეპი, როგორც ლექსის საზომი ერთეული, ხოლო ტაეპის შემდეგ უნდა ვილაპარაკოთ ტერფზე, როგორც ლექსის სტრუქტურული ორგანიზაციის დამხმარე საშუალებაზე. ის დიდმნიშვნელოვანი რიტმული ცვლილებები ერთისა და იმავე საზომის ფარგლებში, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი, ვერ აიხსნება მუხლედების თეორიით. კერძოდ, რა გვეთქმის იმ ფაქტის საწინააღმდეგოდ, როცა მუხლის ფარგლებში ტერფების გადასმას ლექსის ახალ სახეობამდე მივყევართ? ჩვენ მიერ უკვე ციტირებულ ტაეპში „არწივი ვნახე დაჭრილი“ უკანასკნელი მუხლი „ვნახე დაჭრილი“

წარმოდგენილია ქორეთი და დაქტილით. ლექსის სხვა სახეობის მისაღებად საკმარისი გახდა მუხლის შიგნით ტერფების გადაჯგუფება: „დაჭრილი ვნახე“ — „მე თვითონ დაჭრილი ვნახე“.

საერთოდ, მუხლი ვერ შეასრულებს იმ დიდ ფუნქციას, რასაც ტერფი ასრულებს ქართული ლექსის რიტმული მრავალფეროვნების საქმეში. ამავე დროს იგი ვერ გამოდგება ქართული ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულად, თუნდაც იმიტომ, რომ ზოგჯერ იგი ტაეპში სრულებითაც არ მონაწილეობს. ოთხ-, ხუთ-, ექვს- და შვიდმარცვლიან ლექსებში ტაეპები უშუალოდ ტერფებად იყოფა და ადგილი აღარ რჩება მუხლებისათვის. დაქტილური წყობის ცხრამარცვლედშიაც ამაოდ დავუწყებთ მუხლებს ძიებას. სამი დაქტილი უშუალოდ ქმნის ტაეპს:

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს...

(გ. ტაბიძე)

ტერფის როლის იგნორირებას ლოგიკურად მივყევართ ქართულ ლექსში ტონის, მახვილის ფუნქციის უარყოფამდე. გ. გაჩეჩილაძე იმოწმებს ა. გაწერელიას, რომლის მიხედვით ტერფი არ არის ქართული ლექსის რეალური რიტმის გამომხატველი, იგი ფიქციაა, მხოლოდ მეტრული სქემის ელემენტია.

როგორც მეტრული სქემის ელემენტი, ტერფი განუხრელად ბატონობს სიტყვაზე, მას თავის ბუნებრივ მახვილს უკარგავს, ტაეპში მხოლოდ მეტრული მახვილი მოქმედებს და სიტყვებს დაკარგული აქვთ თავიანთი ბუნებრივი ტონალობა. „ეს უკანასკნელი (რიტმი. აკ. ხ.) მეტრის მოთხოვნილების მიხედვით სრულიად თავისუფლად ცვლის სიტყვათა ბუნებრივ მახვილებს“[54]. აქედან გამომდინარე. ლექსის რეალურ რიტმში სიტყვათმახვილი, როგორც ტონის ცნების გამომხატველი, ბგერის სიმაღლის მაუწყებელი ნიშანი, არსებითად არ მონაწილეობს. აქ გ. გაჩეჩილაძე პ. ბერაძეს ემყარება, რომლის აზრით:

„ქართული ლექსის მახვილი მოძრავია იმ რიტმული ვითარების მიხედვით, რომელიც სიტყვას, როგორც სალექსო მასალას, აქვს დაისრებული გარკვეულ სიტუაციაში. ამის შესაბამისად მახვილი იქ-

[54] გ. გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, გვ. 300.

ნება ყოველთვის ტერფის დასაწყისში, სულერთია, სად შეუსწრებს ეს დასაწყისი სიტყვას— თავში, შუაში თუ ბოლოში...“[55].

შესაძლებელია, სილაბურ-ტონური სისტემის რომელსამე ლექსწყობაში ტერფი მხოლოდ მეტრული სქემის ელემენტი და, ამდენად, ლექსის რეალური ჟღერადობისათვის ფიქცია იყოს. კერძოდ, ფაქტია, რომ რუსულ ლექსწყობაში ტერფი მართლაც მხოლოდ სქემის ელემენტია და ტაეპის რეალურ რიტმს არ ჰქმნის. ხშირია შეუსაბამობა ტერფსა და სიტყვას შორის, როგორც ეს არის, მაგალითად, „ევგენი ონეგინის“ ტაეპში — Когда| не впу|тку зай|немóг, რომელიც ოთხტერფიანი იამბის ტიპიური ნიმუშია. ქართულ ლექსწყობაში მსგავსი მოვლენა იშვიათია და იგი, არსებითად, უნდა განხილულ იქნეს, როგორც მეტრული დეფექტი. ქართულ ლექსში სიტყვისა და ტერფის საზღვრები, ძირითადად, ერთმანეთს ეშთხვევა. ამისთვის არ არის დამახასიათებელი მეტრული სქემის გავლენით სიტყვათა მექანიკური გახლეჩა და შეერთება. სიტყვა თავისი ბუნებრივი მახვილით ზის სალექსო ტაეპში, სიტყვათმახვილი არსებითად ემთხვევა ტერფის მახვილს: ცხადია, ზოგჯერ ტერფი რამდენიმე სიტყვას აერთიანებს, მაგრამ რადგანაც ქართულში ტერფი ოთხმარცვლიანზე გრძელი არ შეიძლება იყოს, ორ- ან სამმარცვლიან სიტყვებ- ეტმასნებიან ერთმარცვლიანი სიტყვები, რომლებსაც თავად მახვილი არ გააჩნიათ, და, უმეტეს შემთხვევაში, ძალაში რჩება ორ- ან სამმარცვლიანი სიტყვების ბუნებრივი მახვილი, როგორც ეს რუსთაველის ტაეპშია: შავი ცხენი სადავითა /ჰყვა ლომსა და/ ვითა ვმირსა.

ამასთან ერთად, ისიც ცხადია, რომ ქართული ლექსის ტაეპში მოხვედრილი ოთხზე მეტმარცვლიანი სიტყვები ტერფების გავლენით იყოფიან. მაგრამ რადგანაც მრავალმარცვლიან სიტყვებს ქართულში ორი მახვილი აქვთ — ერთი თავში, ხოლო მეორე ბოლოდან მესამე მარცვალზე, მრავალმარცვლიანი სიტყვების აბსოლუტურ უმრავლესობას ტერფებად დანაწილების დროსაც კი შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი ბუნებრივი მახვილი. გამონაკლისები აქაც არის. კერძოდ მაშინ, როცა მეტრის ან რითმის გავლენით მრავალმარცვლიანი სიტყვის კადენცია ქორეულია და არა დაქტილური, მაგრამ გამონაკლისები, როგორც ცნობილია, კანონს ვერ ქმნიან.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, მაინც აშკარაა, რომ ტერფსა და სიტყვას შორის შეუსაბამობა არსებობს. მაგრამ, ხაზგასმით უნდა

---

55 თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის სამეცნიერო სესია, 1957, 8—10 აპრილი, მუშაობის გეგმა და თეზისები, გვ. 20.

ითქვას, რომ ეს შეუსაბამობანი დამახასიათებელია არა მხოლოდ სალექსო მეტყველებისათვის, არამედ საერთოდ ქართული მეტყველებისათვის. სიტყვათა ბუნებრივი მახვილი გაბმულ მეტყველებაში რამდენადმე იცვლება, გადადის სიტყვიდან სიტყვაზე და იქმნება ე. წ. სინტაქსური ჯგუფის მახვილი. სინტაქსური ჯგუფები, სინტაგმები სალექსო ტაეპშიაც ინარჩუნებენ თავიანთ დამოუკიდებლობას და გავლენას ახდენენ მის რიტმულ თავისებურებაზე.

ამრიგად, ქართულ ლექსში სიტყვა და სიტყვათა ჯგუფი, როგორც სემასიოლოგიური ერთეული, არსებითად ბატონობს ტერფზე, როგორც რიტმულ ერთეულზე. ტაეპის ტერფებად დანაწილება სიტყვებისა და სიტყვათა ჯგუფების ბუნებრივი საზღვრების მიხედვით ხდება.

ცხადია, ეს ბატონობა არ უნდა იქნეს გაგებული აბსოლუტური მნიშვნელობით. სალექსო ტაეპში, ერთი მხრივ, ტერფსა, ხოლო, მეორე მხრივ, სიტყვასა და სიტყვათა ჯგუფს შორის, სხვაგვარად რომ ვთქვათ: მეტრულ სქემასა და ჩვეულებრივ სამეტყველო ენას შორის ორმხრივი ურთიერთობა არსებობს. მაგრამ ამ ურთიერთობაში წამყვანი ადგილი ჩვეულებრივ სამეტყველო ენას უპირავს.

საბოლოოდ, გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ სალექსო მეტყველებასა და ჩვეულებრივ სასაუბრო ენას შორის ქართულში დიდი სხვაობა არ არის. ლექსის ენა ქართველი კაცისათვის, თითქოსდა, ბუნებრივი სამეტყველო ენაა. ამიტომ ამ სხვაობის ხელოვნური გაზრდა უმართებულოა[56].

გ. გაჩეჩილაძეს მოჰყავს „ვეფხისტყაოსნის" ცნობილი ტაეპი:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღერელად.

რომლის პირველი ნახევარი შესრულებულია დაბალი შაირით, მეორე ნახევარი კი მაღალი შაირით. რადგან ამ სტროფის მომდევნო სამი ტაეპი მაღალი შაირისაა, მკვლევარი სავალდებულოდ მიიჩნევს ტაეპის დასაწყისიც წაკითხულ იქნას. როგორც მაღალი შაირი:

მესა/მე ლე/ქსი კარ/გია /სანადიმოდ, /სამღერელად.
საშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად[57].

---

[56] ამ მხრივ საგულისხმოა პროფ. ს. ჟღენტის აზრი: „ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ქართული ენის რიტმიკული ბუნება გაცილებით უფრო ხელსაყრელ პირობებს ქმნის პროზაული და პოეტური ენის რიტმის დაახლოებისა და დამთხვევისათვის, ვიდრე ეს სხვა მთელ რიგ ენებშია" (სერგი ჟღენტი ქართული ენის რიტმიკულ-მეთოდიკური სტრუქტურა, 1963, გვ. 61).

[57] გ. გ ა ჩ ე ჩ ი ლ ა ძ ე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, გვ. 304.

აქედან დასკვნა: მეტრის ზეგავლენით სიტყვებს ბუნებრივი მახვილი ეკარგებათ და მოქმედებს მხოლოდ მეტრული, ე. ი. ტერფის მახვილი.

სინამდვილეში „ვეფხისტყაოსნის“ ეს სტროფი მთლიანად მაღალი შაირით კი არ არის შესრულებული, არამედ ნარევი ხასიათისაა. პირველი ნახევარტაეპის მეტრული სქემა დაბალი შაირია, სტროფის დანარჩენი ნაწილისა კი მაღალი შაირი:

მესამე | ლექსი | კარგია | სანადიმოდ, | სამღერელად,
საშიკოდ, სალაღობოდ, ამბანაგთა სათრეველად და ა. შ.

სიტყვებს შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი ბუნებრივი მახვილი, მეტრული სქემა ტაეპის რეალური რიტმის გამომხატველია. ტერფის ფიქციად გამოცხადებისათვის საფუძველი აღარ არსებობს.

საეჭვოა, რომელიმე დეკლამატორმა ილიას სტროფი ამგვარი მეტრული აქცენტით წაიკითხოს:

კაცად მაშინ /ხარ საქები,
თუ ეს წესი /წესად დარგე,
ყოველ დღესა შენს თავს ჰკითხო,
აბა მე დღეს ვის რა ვარგე.

რადგან სტროფის უკანასკნელი სამი ტაეპი ცეზურით შუაზე იყოფა, ამის გამო პირველ ტაეპს შუაზე არავინ გაყოფს და სინტაგმას (მაშინ ხარ) არ დაშლის (აქაც იგივე მაღალი და დაბალი შაირის მონაცვლეობაა). ამ სტროფის წაკითხვა ჩვეულებრივი სასაუბრო ინტონაციით, მაღალი და დაბალი შაირის თავთავიანთ ადგილებზე შენარჩუნებით, ოდნავადაც არ არღვევს ლექსის რიტმულ.მთლიანობას:

კაცად მაშინ ხარ/საქები,
თუ ეს წესი/წესად დარგე. და ა. შ.

მაღალი და დაბალი შაირის მონაცვლეობას ქართული ლექსის სტროფში ხშირად კანონზომიერი ხასიათი აქვს და არ შეიძლება იგი ყოველთვის რიტმის დარღვევად მივიჩნიოთ. როცა ეს კანონზომიერება დარღვეულია, მაშინ საქმე გვაქვს მეტრულ დეფექტთან და ქართული ლექსის რიტმული ბუნება აქ არაფერ შუაშია.

ამიტომაა, რომ ამ საკითხში ჩვენ არ ვეთანხმებით პროფ. ა. ჯ. გაწერელიას. მით უფრო არ ვეთანხმებით პროფ. პ. ბერაძესა და

პროფ. გ. გაჩეჩილაძეს, რომლებსაც ეს დებულება მომარჯვებული აქვთ ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობის წინააღმდეგ.

ტერფის რეალურობა ტაეპში წარმოადგენს მტკიცე ბარიერს, რომელსაც უნდა დავემყაროთ ქართულ ლექსში ტონურობის ელემენტების ძიების დროს. ტონურობა დაკავშირებულია სიტყვათმახვილის უძრაობასთან ან შედარებით უძრაობასთან. ქართულ ენაში მახვილი შედარებით უძრავია, მარცვალთა განსაზღვრული რაოდენობის მქონე სიტყვებს ერთსა და იმავე ადგილას ეცემა, მაგრამ იმდენად სუსტია, რომ მისი გადაადგილება, განსაკუთრებით მრავალმარცვლიან სიტყვებში, უმტკივნეულოდ შეიძლება. ამიტომ სალექსო ტაეპში სიტყვათმახვილების როლიც საგრძნობი ვერ იქნება. მაგრამ თუ სიტყვასა და ტერფს შორის წინააღმდეგობა წაშლილია, თუ სიტყვათმახვილი ემთხვევა მეტრულ მახვილს და გაძლიერებულია ამ უკანასკნელით, მაშინ მახვილის მნიშვნელობაც გაზრდილია, ცალკეულ სიტყვათა სუსტი მახვილი მეტრული მახვილის ზეგავლენით ლექსში ექსპრესიული ხდება და ტაეპში მარცვალთა რაოდენობის კანონზომიერების გვერდით უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ ტონის მოძრაობის ერთგვარ კანონზომიერებაზე. ამრიგად, სიტყვათმახვილის ცნება ქართულ ლექსში დაკავშირებულია ტერფის ცნებასთან. ქართულ ლექსში გავრცელებული ტერფები შეიცავენ ერთ მახვილიან და ერთ ან რამდენიმე უმახვილო მარცვალს, ტერფში მხოლოდ ერთი მარცვალია მახვილიანი, ე. ი. ტაეპის ტერფებად დაყოფა იმავე დროს ნიშნავს ტაეპის დაყოფას მახვილიანი მარცვლების მქონე რიტმულ ერთეულებად. ეს რიტმული ერთეულები კი არსებითად ცალკეული სიტყვებია თავისი ბუნებრივი და მკვეთრი მახვილებით.

ამგვარად, ტონის მოძრაობა ქართული ლექსის ტაეპში ხორციელდება ტერფების მეშვეობით. გამომდინარე აქედან, ტერფს ქართული ლექსის სახეობათა კლასიფიკაციაში ტაეპის შემდეგ წამყვანი ადგილი უნდა დაეთმოს.

ასეთია ჩვენი აზრი ტერფის რეალური ბუნების შესახებ. რასაც მომავალი ექსპერიმენტული ანალიზი, ვფიქრობთ, სავსებით დაადასტურებს.

ტერფთან კავშირში უნდა იქნეს განხილული ცეზურის როლიც. იმისდამიხედვით თუ სად კვეთს ცეზურა ტაეპს, ერთი ცეზურაა ტაეპში თუ ორი, ლექსი არსებითად იცვლება.

ავიღოთ ქორეულ-პეონური წყობის თორმეტმარცვლედი:

შენ გარბოდი, გზაში ქარი მოგეწია,
მოგასხურა წვიმა და აგაპყრო ცისკენ.
ღმერთო ჩემო, წვეთია თუ წყლის ბეწვია,
ნუ დამამსხვრევ მეხით, ხე კეთილი მიხსენ.

ს. ჩიქოვანის ამ სტროფში ტაეპების ზომაცა და ტერფთა ხასიათიც ზუსტად ერთი და იგივეა. მიუხედავად ამისა, პირველი და მესამე ტაეპები თავისი წყობით მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან მეორე და მეოთხე ტაეპებისაგან. განსხვავებას ქმნის ცეზურათა რაოდენობა.

I და III ტაეპებში ორი ცეზურა ტაეპებს სამ თანაბარ ნაწილად ყოფს:

შენ გარბოდი /გზაში ქარი/ მოგეწია.

II და IV ტაეპებში კი ერთი ცეზურაა ტაეპის შუაზე:

მოგასხურა წვიმა /და აგაპყრო ცისკენ.

საკმარისია ორცეზურიანი პირველი ტაეპი ერთცეზურიანად გადავაკეთოთ, რომ ნათლად დავინახოთ რა დიდი სხვაობაა ამ, ერთი შეხედვით, მსგავს ტაეპებს შორის. შევადაროთ, ერთი მხრივ:

შენ გარბოდი, /გზაში ქარი/ მოგეწია.

მეორე მხრივ:

შენ გარბოდი, გზაში /ქარი მოგეწია.

უფრო მეტი სიცხადისათვის, გადავაჯგუფოთ სტროფის ტაეპები, მსგავსი მსგავსის გვერდით მოვათავსოთ და ისე წავიკითხოთ:

შენ გარბოდი, /გზაში ქარი/ მოგეწია.
ღმერთო ჩემო, /წვეთია თუ /წყლის ბეწვია.
მოგასხურა წვიმა /და აგაპყრო ცისკენ.
ნუ დამამსხვრევ მეხით, /ხე კეთილი მიხსენ.

მივიღეთ ლექსის ორი, ურთიერთდამოუკიდებელი სახეობა.

ასევე შეიცვლება ლექსის სახე ტაეპში ცეზურის უბრალო გადაადგილებითაც: მაგალითად, ცნობილია, რომ ქართული იამბიკოს ტაეპი ცეზურით ორ ნაწილადაა გაყოფილი. პირველ ნაწილში ხუთი მარცვალია, მეორეში — შვიდი. თუ იამბიკოს ტაეპში ცეზურას ხუთი მარცვლიდან შვიდ მარცვალზე გადავიტანთ, ლექსის რიტმული წყობის შეცვლა ახალი სახეობის შექმნამდე მიგვიყვანს.

ვკითხულობთ ანტონ კათალიკოსის იამბიკოს:

ყვავილ-მრავალნი, /ბევრნი, არა სამ-ოთხე,
ღმრთივ სწავლითისა, /გვიქმენ ისე სამოთხე.
არა ერთკუთხედ, /უფროს ღამებრ სამოთხე.

ახლა გადავიტანოთ ცეზურა შვიდი მარცვლის შემდეგ და ისე წავიკითხოთ:

ყვავილ-მრავალნი, ბევრნი /არა სამ-ოთხე,
ღმრთივ სწავლითისა, გვიქმენ /ისე სამოთხე,
არა ერთკუთხედ, უფროს/ღამებრ სამოთხე.

ანდა: იამბიკოს მუხლებს ადგილები შევუცვალოთ. შვიდმარცვლიანი წინ გადმოვიტანოთ, ხუთმარცვლიანი უკან და შევადაროთ, ერთი მხრივ:

შენ ხარ ვენახი /დიდებული, ქალწულო.

მეორე მხრივ:

დიდებული, ქალწულო, /შენ ხარ ვენახი.

პირველი წყობა უფრო მძიმე და დარბაისლურია. მეორე უფრო მსუბუქი, ამღერებული; აშკარაა, რომ აქ ლექსის ორ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ სახეობასთან გვაქვს საქმე.

არა მარტო ტაეპთა შიგნით მოქმედი, ტაეპთა ურთიერთგამყოფი ცეზურების ადგილგადანაცვლებითაც ასეთსავე შედეგს მივიღებთ.

საილუსტრაციოდ ვიღებთ ნ. ბარათაშვილის ლექსის „მადლი შენს გამჩენს“ პირველ სტროფს:

მადლი შენს გამჩენს, ღამაზო/
ქალო, შავთვალებიანო,
დღისით მზეე, ღამით მთოვარეე,/
წყნარო და ამოდ ხმიანო.

საკმარისია ტაეპთა გამყოფ ცეზურას ადგილი შევუცვალოთ. რომ ლექსი სრულიად სხვა სახეს მიიღებს:

მადლი შენს გამჩენს, ღამაზო ქალო,/
შავთვალებიანო,
დღისით მზეე, ღამით მთოვარეე, წყნარო/
და ამოდ ხმიანო.

რვამარცვლიანი დაბალი შაირის ნაცვლად მივიღეთ ჰეტერომეტრული წყობის სახეობა — ათმარცვლედი ექვსმარცვლედთან.

ლექსის რიტმული წყობისათვის იმასაც მნიშვნელობა აქვს თუ როგორია სტროფიკა და რითმათა კომბინაციები. ამას კარგად გრძნობდნენ ჩვენი წინაპარნი და ლექსის გვართა და საზომთა დახასიათების დროს თითქმის ყოველთვის მიუთითებდნენ რითმასა და სტროფების ტაეპობრივ შედგენილობაზე.

ქართული ლექსის ზოგი ადრინდელი სახეობა მხოლოდ სტროფიკით იცნობოდა. მრჩობლედი ორტაეპიანი სტროფებისგან შედგენილ ლექსს ეწოდებოდა, შეწყობილი—ექვსტაეპიანისაგან შედგენილს, რვული რვატაეპიან ლექსს გულისხმობდა (აქედან მიიღო ეს სახელწოდებაც), ხოლო იამბიკოსა და მუხამბაზისათვის აუცილებელი იყო ხუთტაეპიანი სტროფები.

ლექსის ზოგიერთი სახეობა, რომლებიც ჩვენში დასავლეთ ევროპიდან შემოვიდა, ასევე დიდ ანგარიშს უწევს სტროფების ტაეპობრივ შედგენილობას. მაგალითად. სონეტისათვის აუცილებელია 14 ტაეპი, ტრიოლეტის სტროფი უსათუოდ რვატაეპიანი უნდა იყოს და ა. შ.

სტროფიკასთან გადაჯაჭვულია რითმა, როგორც ტაეპის ბუნებრივი დასრულება. მრჩობლედის ორტაეპიანი და რვულის რვატაეპიანი სტროფები უსათუოდ ერთი რითმით უნდა ყოფილიყო შეკრული. გარითმვის გარკვეულ წესს ექვემდებარება, აგრეთვე, წყობილი, მუხამბაზი და სხვ.

ერთი სიტყვით, სტროფიკისა და მასთან დაკავშირებული რითმის გაუთვალისწინებლად ქართული ლექსის ზოგიერთ სახეობაზე სრული წარმოდგენა არ გვექნება.

ტრადიციის მიხედვით, ქართული ლექსის სახეობის შექმნაში რითმა უფრო დიდ როლს ასრულებს, ვიდრე სტროფიკა.

ტრადიციული ქართული ლექსის სტროფისათვის ძირითადად დამახასიათებელი იყო ოთხტაეპიანობა, მაშინ, როცა რითმათა კომბინაციების მრავალგვარობას საზღვარი არ ჰქონდა. ზოგჯერ ლექსში ერთდროულად მოქმედებდა შინაგანი, გარეგანი და შინაგან-გარეგანი რითმები. მეტად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ ჩვენს წინაპრებს ოცმარცვლიანი ლექსისაგან, რითმის წყალობით, სამი სხვადასხვა სახეობა მიუღიათ: ფისტიკაური, ჩახრუხაული და შავთელური. როგორც ზომით, ისე ტერფთა ხასიათითა და განლაგებით, აგრეთვე სტროფიკით ეს ლექსები ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან. თავისებურებას ქმნის მხოლოდ და მხოლოდ გარითმვის ხერხთა

სხვადასხვაობა. ფისტიკაურში მხოლოდ გარეგანი რითმებია, ჩახრუხაულში გარეგანი და შინაგანი, ხოლო შავთელური იმით განსხვავდება ჩახრუხაულისაგან, რომ თუ ჩახრუხაულის გარეგანი რითმა მთელს ოდას სწვდება და ოდას ერთი გარეგანი რითმა აქვს, შავთელურის გარეგანი რითმა მხოლოდ ერთი სტროფის ფარგლებში რჩება, ყოველ ახალ სტროფს საკუთარი გარეგანი რითმა მოაქვს.

რითმა ლექსის თავისებურ სახეობას ქმნის არა მარტო გარითმვის ხერხებით, არამედ ბგერითი შედგენილობითაც. ამის კარგი ილუსტრაციაა მაჯამა, რომელიც ომონიმური რითმებით გაწყობილ ლექსს ჰქვია. იმის მიუხედავად, თუ იგი რა ზომის, წყობისა და სტროფული თავისებურების შემცველია. და, ბოლოს, არ შეიძლება ცალკე სახეობად არ გამოიყოს ე. წ. თეთრი, ურითმო ლექსი.

ცხადია, რითმა და სტროფიკა ისეთ დიდ როლს არ ასრულებს კლასიფიკაციაში, როგორც მეტრიკა. ამიტომ ამ სფეროში ვკმაყოფილდებით იმით, რაც ტრადიციით გადმოგვეცა, თუმცა, ვფიქრობთ, უფიგო არ იქნებოდა თუკი თანამედროვე ლექსშიაც, რითმისა და სტროფიკის თავისებურებებზე დაყრდნობით, შევეცდებოდით ლექსთა ახალი სახეობები გამოგვეყო და მათთვის გარკვეული კვალიფიკაცია მიგვეცა.

კლასიფიკაციის ამ სამი სხვადასხვა პრინციპის გაერთიანება ლექსის სახეობათა დადგენისათვის რაიმე დაბრკოლებას არ ქმნის. კერძოდ, თეთრი ლექსი ან მაჯამა შეიძლება იყოს ნებისმიერი ზომის და რიტმული სახესხვაობისა, მაგრამ მისი ხასიათის განმსაზღვრელი ფაქტორი იქნება ურითმობა ან რითმის ომონიმურობა და არა ამა თუ იმ საზომისადმი კუთვნილება. გრ. ორბელიანის „მუშა ბოქულაძე“ შესრულებულია დაქტილური კადენციის თერთმეტმარცვლედით, მაგრამ იგი თეთრი ლექსების კატეგორიაში ექცევა. ამავე რიტმზეა აგებული აკ. წერეთლის მაჯამა „აღმართ-აღმართ“. ასევე მრჩობლედისა ან ტერცინასათვის მნიშვნელობა არა აქვს ტაეპის ზომას და ტერფების ურთიერთმიმართებას. ორტაეპიანი სტროფებისაგან შედგენილ, მოსაზღვრე რითმებით გაწყობილ ლექსს ჩვენ უმალვე მრჩობლედს ვარქმევთ, ხოლო სამტაეპიანი სტროფებისაგან შედგენილს — ტერცინას.

რითმისა და სტროფის ჩართვა მეტრული პრინციპით გამართულ კლასიფიკაციაში ზოგჯერ აუცილებელიც კია. უამისოდ ერთმანეთისგან ვერ გამოვყოფდით რვეულსა და წყობილს, მუხამბაზსა და სონეტს, აგრეთვე, ოცმარცვლედის სახეობებს: ფისტიკაურს, ჩახრუხაულს, შავთელურსა და ძაგნაკორულს.

ასეთია ის ვერსიფიკაციული მონაცემები, რომლებიც საფუძვლად უნდა დაედოს ქართული ლექსის კლასიფიკაციას.

* * *

ქართული ლექსის სახეობათა რიცხვი (თუნდაც გარკვეული პერიოდების მიხედვით) დადგენილი არ არის. ამ მიმართულებით ჯერ-ჯერობით არავის უმუშავია.

აკ. გაწერელიას კლასიფიკაციაში, რომელიც ძველი ქართული ლექსის მეტრიკას შეეხება, ისევე როგორც ჩვენს ნაშრომში „თანამედროვე ლექსის საზომები", რიტმული ვარიაციების გათვალისწინების მიუხედავად, საზომებისაგან სახეობანი გამოყოფილი არ არის. ს. გორგაძის კლასიფიკაცია კი, რომელსაც ტერფობრივი მონაცემები დაედო საფუძვლად, მთლიანად უგულველყოფს ტაეპის ზომას და ამდენად საფუძველშივე შემცდარია.

ჩვენ შევეცადეთ მოგვეცა შედარებით მთლიანი ნუსხა იმ სახეობებისა, რომლებმაც დასაბამიდან გავრცელება ჰპოვა ჩვენს პოეზიაში. ცხადია, ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ნუსხა სრული ვერ იქნება, სხვა რომ არა იყოს, მარტო იმის გამო, რომ განვითარების პროცესში ლექსი ახალ-ახალი ფორმებით მდიდრდება. მაგრამ, ვფიქრობთ, იგი ამ სახითაც ნათელ წარმოდგენას მისცემს მკითხველს ქართული ლექსის ბუნების მრავალმხრიობასა და მრავალფეროვნებაზე.

ქართული ლექსის სახეობანი

იზომეტრული წყობა

1. ოთხმარცვლედი (2/2)[58].
2. ხუთმარცვლედი ლოგაედური წყობით (2/3).
3. ხუთმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (4/1).
4. ექვსმარცვლედი დაქტილური წყობით (3/3).
5. ექვსმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (2/4).
6. შვიდმარცვლედი დაქტილური კადენციით (4/3).
7. შვიდმარცვლედი ქორეული კადენციით (5/2):
8. რვამარცვლიანი დაბალი შაირი (5/3).

---

[58] იმ სახეობებს, რომლებიც ფიქსირებულია ჩვენს ნაშრომში „თანამედროვე ლექსის საზომები" (იხ. „პოეტური ხელოვნების საკითხები". გვ. 72—123), ანდა რომლებიც ფართოდაა ცნობილი, საილუსტრაციო მასალა არ ახლავს.

9. რვამარცვლიანი მაღალი შაირი (4/4).
10. რვამარცვლედი ქორეული კადენციით (3/3/2).
11. ცხრამარცვლედი დაქტილური წყობით (3/3/3).
12. ცხრამარცვლედი პეონურ-ლოგაედური წყობით (4/5):

გიხაროდეთ ანგელოსთ დასნო
და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო.

(დ. გურამიშვილი, „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა")

13. ცხრამარცვლედი ლოგაედურ-პეონური წყობით (5/4).

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე.

(ბესიკი, „ცრემლთა მდინარე")

14. ათმარცვლედი ლოგაედური წყობით (5/5).
15. ათმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (4/4/2).
16. ათმარცვლედი თავ-ბოლო დაქტილებით (3/4/3);

ლალბროლსა შერევნია შეთხზულად
(ა. ჭავჭავაძე, „ედემს რგულსა")

17. თერთმეტმარცვლედი დაქტილური კადენციით (4/4/3).
18. თერთმეტმარცვლედი ცეზურით ექვსი მარცვლის შემდეგ (6/5).
19. თერთმეტმარცვლედი ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ (5/6).
20. თორმეტმარცვლედი დაქტილური წყობით (33/33).
21. თორმეტმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (24/24).
22. თორმეტმარცვლედი პეონურ-ქორეული წყობით (42/42).
23. თორმეტმარცვლედი პეონური წყობით (4/4/4).
24. იამბიკო ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ (5/7).
25. იამბიკო ცეზურით შვიდი მარცვლის შემდეგ (7/5):

გიხილეს რაჲ მეფეთა /მძლავრთა ეითარცა.
(„გალობანი გიორგისნი")

26. ცამეტმარცვლედი მაღალი შაირითა და ლოგაედით (4/4/5).
27. ცამეტმარცვლედი დაბალი შაირითა და ლოგაედით (5/3/5).

მრავალთა ქამთა მოგებად თემთა იარო,
ეგოდენ ზრუნვა უმეტეს გაიზიარო.
(ს. ს. ორბელიანი, „ქილილა და დამანა")

28. ცამეტმარცვლედი ერთი ცეზურით (7/6):

ჰე, ღმერთო, აღმიხილე თვალი გონებისა,
დამანახვე, მაცნობე მე გზა ცხოვრებისა.

(დ. გურამიშვილი, „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენება")

29. ბესიკური (5/4/5).

30. თოთხმეტმარცვლედი ქორეულ-პეონური წყობით (4/4/4/2).

31. თოთხმეტმარცვლედი შუაში ცეზურით და დაქტილური კადენციით (4/3/4/3):

32. თოთხმეტმარცვლედი შუაში ცეზურით და ქორეული კადენციით (5/2/5/2):

მელნისა ტბათა ღელვას აუბამს ჩემნი თვალნი

(ა. ჭავჭავაძე, „ბალახშ ბეზეკის ბაგით")

33. თხუთმეტმარცვლედი ორი ცეზურით (5/5/5).

34. თხუთმეტმარცვლედი ერთი ცეზურით (8/7).

35. თხუთმეტმარცვლედი სამი არათანაზომიერი მუხლით (6/4/5/; 5/4/6).

36. რუსთველური დაბალი (5/3/5/3).

37. რუსთველური მაღალი (4/4/4/4).

38. თექვსმეტმარცვლედი ორი ცეზურით (6/3/7; 5/5/6; 6/5/5; 6/4/6):

მღვდელნი ადიდებდით, რომელმან განაძლიერა იგი.
/აბო თბილელის დასდებელნი/

ერნი უფროჟსად აღამაღლებდით მას უკუნისამდე.
/აბო თბილელის დასდებელნი/

და ვნახე მხატერობა ანუ ცისკარი აღმოსავლური.
(კ. ყალაძე, „ამბავი აპარელ ამხანაგების")

ხანდახან ჩამოვლენ გრიგალები და აჯანყდებიან
(კ. ყალაძე, „ამბავი აპარელ ამხანაგების")

39. ფისტიკაური (5/5/5/5; რითმა: aaaa).

40. ჩახრუხაული (5/5/5/5; რითმა: aab, ccb; ddb, eeb; ffb, ggb, hhb, iib და ა. შ.).

41. შავთელური (5/5/5/5/; რითმა: aab, ccb, ddb, eeb).

42. ძაგნაკორული (5/5/5/5):

ზარი დამეცა, ზარი დამეცა, პე გონებისა გასაკრთომელად.
(ს. ს. ორბელიანი, „ქილილა და დამანა“)

ჩახრუხაულისაგან განსხვავებით ძაგნაკორულის შინაგანი რითმები ომონიმურია, ამასთანავე, პირველი სტროფის ბოლო (მეოთხე) ტაეპი უცვლელად მეორდება მომდევნო სტროფების ბოლოებში.

43. რეული (რვატაეპედი. რითმა: aaaaaaaa).
44. შეწყობილი (ექვსტაეპედი. რითმა: aaaaaa).
45. მრჩობლედი (ორტაეპედი. რითმა: aa).
46. მაჯამა (ომონიმური რითმებით გაწყობილი ლექსი):

რად, სოფელო, სხვა არ დასწვი ჩემებრ, მე მქენ დახადაგე?!
გლახ, ლახვარი სასიკვდილნე ყველა მე მკარ, დახად აგე!
დამიკარგე ძე, ასული, ძმა არ ვიცი, და ხად აგე?
სხვა ნაყოფი მათებრ ტურფა რა აშენე და ხად აგე?

(თეიმურაზ პირველი, „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“)

47. მუხამბაზი (ხუთტაეპიანი სტროფები. რითმა: aaaaa, bbbba, cccca და ა.შ.).

მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა, ჩაველ ჭირებსა:
ანდამატისებრ მიმიზიდავ, ვჰგავ ნამჭირვებსა.
ვარდის ბაგენი მშვენიერად სხვა მაპირებსა,
ჩემებრ უწყალოდ მიიყვანებ გასაკვირვებსა!
როდის იქნება შემომხედო გულსა მწირებსა?

ეტლ-მშვენიერად მოარული გამსგავსე მთვარეს,
შენის ეშყითა მასა შევსტრფი, ღამე ვვლი გარეს;
უცხო შევიქენ ცნობისაგან, ვარ ჭირსა მწარეს.
უსამართლობამ, მიკვირს, როგორ ვერ შეგაზარეს?!
არ ვიცი, ვისსა გასწყობიხარ რჯულსა, ფირებსა!
და ა. შ.

(ბესიკი, „მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“)

48. სონეტი (თოთხმეტტაეპედი. ბესიკური წყობით)

მრისხანე დანტემ არ უარყო სონეტის ჭედა,
პეტრარკამ აქვე სიყვარულის დაანთო ალი,

მაკბეტის ოსტატს მისი წყება უყვარდა მეტად,
და კამოენსმა მწეხარებას აქ მისცა ძალი.
იგი ჩვენს დროში პოეტისთვის გამხდარა სვეტად,
ვორდსვორტმაც სონეტს დააკისრა მაღალი ვალი,
ოდეს მდაბიო ცხოვრებიდან გასულმა კენტად
დიდი ბუნების დაგვისახა ჩვენ იდეალი.
მთების ჩეროში შეხიზნულმა ლიტვის მგოსანმა
თავის სიმშობლოს უკვდავების ხმით შემმოსავმა,
მრავალ ოცნებას შემოაელო სონეტის რკალი.
ჯერ მისი ბგერა არ სმენიათ ჩვენებურ ქალებს,
როცა დელვიგმა ეამოკკვეთა იგი, ვით ხმალი
და ჰეგზამეტრსაც უხუპავდა ღვთაებრივ თვალებს.

(ვ. იაშვილი, „სონეტი")

49. ტრიოლეტი (რვატაეპედი, რომლის I ტაეპი მეორდება IV და VII ტაეპებში):

ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბეღურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.
შენ სილამაზეს ჩემი ტრფობა ესაფეხურა.
ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბეღურა.
მე განშორების ცივი თოვლი დიდხანს მეხურა.
ვტიროდი ხარბად — მარტოობით ნაალერსალი.
ვარ მოწყენილი, ვით ზამთარში ნაზი ბეღურა,
ვით შემოდგომის ღამეებში თეთრი ვერსალი.

(ვ. გაფრინდაშვილი, „სენტიმენტალური ტრიოლეტი")

50. ტერცინა (სამტაეპედი):

წიწამურიდან საგურამომდე ეკლიანი და პატარა გზაა,
წიწამურიდან საგურამომდე სიცოცხლის გაცვლა ნეტავი რაა,
წიწამურიდან საგურამომდე აშრიალებულ ფოთლების ზღვა.

(ვ. ნადირაძე, „წიწამურიდან საგურამომდე")

51. თეთრი ლექსი (ურითმო).

ჰეტერომეტრული წყობა

52. ოთხმარცვლედი სამმარცვლედთან $\frac{4}{3}$

53. ოთხმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{4}{4/2}$

54. ოთხმარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{4}{4/3}$

55. ხუთმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{3/2}{2/4}$

56. ხუთმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{2/3}{5/5}$

57. ექვსმარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{3/3}{2/3}$

58. ექვსმარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{3/3}{4/3}$

59. შვიდმარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{4/3}{2/3}$

60. შვიდმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{4/3}{4/2}$

61. შვიდმარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{5/2}{5/3}$

62. რვამარცვლედი ოთხმარცვლედთან $\frac{4/4}{4}$

63. რვამარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{4/4}{4+1}$

64. რვამარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{4/4}{4/2}$

65. რვამარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{4/4}{4/3}$

66. რვამარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{5/3}{5/2}$

67. რვამარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{4/4}{4/4+1}$

68. რვამარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{4/4}{4/4/2}$

69. რვამარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{4/4}{4/4/3}$

70. რვამარცვლედი თორმეტმარცვლედთან $\frac{4/4}{4/4/4}$

71. ცხრამარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{5/4}{5}$

72. ცხრამარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{3/3/3}{3/3}$

73. ცხრამარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{3/3/3}{5/2}$

74. ცხრამარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{3/3/3}{3/3\ /2}$

75. ცხრამარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{5/4}{5/5}$

76. ათმარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{5/5}{5}$

77. ათმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{5/5}{3/3}$

78. ათმარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{5/5}{5/2}$

79. ათმარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{5/5}{5/3}$

80. ათმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{4/4/2}{3/3/3}$

81. ათმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{5/5}{3/3/3}$

შუაღამისას წამოშლილები
დავრბიეართ, გაზეთებს ვატარებთ.

(გ. ქუჩიშვილი, „სიმღერა გაზეთების გამყიდველ-დამტარებლებისა“)

82. ათმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{4/4/2}{4/4/3}$

83. ათმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{4+1/4+1}{4/2/4+1}$

84. ათმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{5/5}{5/6}$

85. ათმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან $\frac{4/4/2}{4/4/4}$

86. ათმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან $\frac{5/5}{3/3/2/4}$

87. ათმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან $\frac{5/5}{5/4/5}$

88. თერთმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{4/4/3}{4/2}$

89. თერთმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{6/5}{3/3}$

90. თერთმეტმარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{4/4/3}{4/3}$

91. თერთმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{4/4/3}{4/4+1}$

92. თერთმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{6/5}{3/3/3}$

გვშიან თუ გვწყურიან, ძმურად, გულმკვდარად
ხან მოვსთქვამთ, ხან მწარედ ვხარხარებთ.

(გ. ქუჩიშვილი, „სიმღერა გაზეთების გამყიდველ-დამტარებლებისა“)

93. თერთმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{4/4/3}{4/4/2}$

94. თერთმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{4/2/4+1}{4+1/4+1}$

95. თერთმეტმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან $\frac{5/6}{6/6}$

96. თორმეტმარცვლედი ოთხმარცვლედთან $\frac{4/4/4}{4}$

97. თორმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{6/6}{5}$

98. თორმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{3/3/3/3}{3/3}$

99. თორმეტმარცვლედი ექვსმარცვლედთან $\frac{4/2/4/2}{2/4}$

100. თორმეტმარცვლედი შვიდმარცვლედთან $\frac{6/6}{3/4}$

101. თორმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{6/6}{3/3/2}$

102. თორმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{4/4/4}{4/4}$

103. თორმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{6/6}{3/3/3}$

104. თორმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{4/4/4}{4/4/2}$

105. თორმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{6/6}{5/5}$

106. თორმეტმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{4/4/4}{4/4/3}$

107. თორმეტმარცვლედი თერთმეტმარცვლედთან $\frac{6/6}{6/5}$

108. თორმეტმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან $\frac{4/2/4/2}{4/4/4\cdot 2}$

109. თოთხმეტმარცვლედი ხუთმარცვლედთან $\frac{5/4/5}{5}$

110. თოთხმეტმარცვლედი ცხრამარცვლედთან $\frac{5/4/5}{3/3/3}$

111. თოთხმეტმარცვლედი ათმარცვლედთან $\frac{5/4/5}{5/5}$

112. თოთხმეტმარცვლედი ცამეტმარცვლედთან $\frac{5/4/5}{4/4/5}$

113. თოთხმეტმარცვლედი თხუთმეტმარცვლედთან $\frac{5/4/5}{5/5/5}$

114. თხუთმეტმარცვლედი თორმეტმარცვლედთან $\frac{5/5/5}{5/5/2}$

115. თექვსმეტმარცვლედი ოთხმარცვლედთან $\frac{4/4/4/4}{4}$

116. თექვსმეტმარცვლედი რვამარცვლედთან $\frac{4/4/4/4}{4/4}$

117. თექვსმეტმარცვლედი თოთხმეტმარცვლედთან $\frac{4/4/4/4}{4/4/4/2}$

118. თექვსმეტმარცვლედი თხუთმეტმარცვლედთან $\frac{5/3/5/3}{5/3/5/2}$

119. გურამული (ხუთტაეპედი: 5/5, 5/5, 3/3, 3/3, 5. რითმა: aabbc):

ზამთარს წაუხდა ენ ჭირნახული;
ზურმუხტის ტახტზედ დაჯდა ზაფხული.
შემოკრბენ ყოველნი
მუნ სულნი ცხოველნი
და მიუღოცეს.

(დ. გურამიშვილი, „ქაცვია მწყემსი")

120. უცხო (ათმარცვლედი მეოთხე ცამეტმარცვლიანი ტაეპით):

ყარგ ქალს ვინ ღირსა, მოარჩენს ჭირსა,
ზრუნვას მოილხენს, ვინ უპვრეტს პირსა.
ნუმცა შეხვდები ანჩხლსა და ძვირსა:
პქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხვინელია.

(ს. ს. ორბელიანი, „უცხო")

121. რვამარცვლედი მესამე და მეშვიდე ხუთმარცვლიანი ტაეპებით (რითმა: aabccdb):

რაზმი-რაზმს ჩქარა! მხარი მხარს!
სიკვდილი მტარვალს საზიზღარს,
ჭირთა მთოველსა!
დიდება ერსა ჩვენს მშობელს,
მშვიდობა— მადლი ამ სოფელს,
თავისუფლება — სიკეთე
ერსა ყოველსა!

(ნ. ჩხიკვაძე, „ლაშქრული")

122. ექვსმარცვლედი მესამე შვიდმარცვლიანი ტაეპით:

სურამისა ციხე
სურვილითა გნახე.
ჩ ე მ ი შ ვ ი ლ ი მ ა ნ დ ა რ ი ს,
კარგად შემინახე.

(ხალხური)

123. ექვსმარცვლედი მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით:

რომ არ წამცდეს მეტი,
აქ მომხვდება კეტი,
დ ა ს უ ყ ვ ე ლ ა ა ს ე ი ტ ყ ვ ი ს:
„გიჟი იყო! ცეტი!"

(ა. წერეთელი, „ქმარა")

124. შვიდმარცვლედი მესამე რვამარცვლიანი ტაეპით:

ალაზანი დიდია,
შიგ ბებერი ჰკიდია,
პ ურ ი ვ თ ხ ო ვ ე, ა რ მ ა ჭ ა მ ა,
ჩემი ცოდვა ჰკიდია.
(ხალხური)

125. თავისუფალი ლექსი:

წითელი მოედანი,
სადაც განისვენებს
ჯონ რიდი —
პოეტი რევოლუციის,
დელეგატი
მესამე ინტერნაციონალის.
პიროვნება,
რომელთან ერთად განვიცადე
რევოლუცია...
მთელი სიმწარე მოვლენების
და მთელი სიტკბო,
რომ ეს სტიქია
უჩემოდ არ ჩატარებულა...
ო, რა თამამად
ცეცხლისკენ ვვლიდი.
პოეტი რევოლუციის...
დელეგატი
ინტერნაციონალის.

(გ. ტაბიძე, „ჯონ რიდი“)

1962 წ.

აკაკის ბგერწერული ხელოვნება

„შეეუხმატებილე ერთმანეთს"

აკაკი წერეთლის პოეტური მემკვიდრეობა არაერთხელ ქცეულა სპეციალური დაკვირვების საგნად, მაგრამ აკაკის პოეტური ოსტატობა ჯერჯერობით არავის შეუსწავლია. განსაკუთრებით ეს ითქმის ბგერწერაზე, რომელიც ლექსის მელოდიურობის ერთ-ერთ ძირითად წყაროსა და. აკაკის ხმათა ჰარმონიის გასაღებს წარმოადგენს.

აწ განსვენებულმა პოეტმა და მკვლევარმა კ. ჭიჭინაძემ ნაშრომში „ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის" პრობლემა" ბგერწერის თვალსაზრისით მოკლედ დაახასიათა ქართული ლექსი და რამდენიმე ნიმუში აკაკის პოეზიიდანაც მოიტანა. მაგრამ ეს პირველი სიტყვა აკაკის ბგერწერითი ოსტატობის შესახებ უფრო ზოგადი შთაბეჭდილების ნაყოფი იყო, ვიდრე სპეციალური კვლევისა, ამიტომ დაშორდა იგი სინამდვილეს. „აკაკი წერეთლისა და ილია ჭავჭავაძის ნაწერებში. — წერდა კ. ჭიჭინაძე. — ალიტერაციით გამართული ლექსები და ცალკე სტრიქონები მხოლოდ ბედნიერ გაშონაკლისს წარმოადგენენ. მათ დაუკარგეს ლექსის ცალკე აღებულ სტრიქონს დამოუკიდებელი ღირებულება. რომელსაც უმთავრესად ალიტერაცია ჰქმნის"[59].

ამ ბოლო დროს ეს შეხედულება გაიმეორა კრიტიკოსმა გ. ასათიანმა: „ისეთი პოეტების შემოქმედებაში, როგორიც ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იყვნენ, ალიტერაციული ბგერწერა წარმოადგენდა შემთხვევით იშვიათობას", აღნიშნავს იგი. წერილში „აკაკი წერეთელი და XIX საუკუნის პოეტური ხელოვნება" ავტორი მიუთითებს აკაკის ალიტერაციებზე, კერძოდ, მოჰყავს „პატარა საყვარელოს" ერთი დამახასიათებელი სტროფი, მაგრამ, ამასთან ერთად. იგი შენიშნავს: „აკაკისათვის უცხო იყო ალიტერაციული ბგერწერა. ყო-

---

[59] კ. ჭ ი ჭ ი ნ ა ძ ე, ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის" პრობლემა, 1925, გვ. 7.

ველ შემთხვევაში, ისეთი სრულყოფილი სახით, როგორც მას რუსთაველთან ან ბესიკთან ვხვდებით"[60].

აკაკის პოეზიის ბგერითი მხარის გულდასმით ანალიზს საპირისპირო დასკვნებამდე მივყევართ (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ რუსთაველთან გაჯიბრებას, რომლის წინაშე მთელი ქართული პოეზია თავს დაბლა ხრის).

პოეზიაში ბგერათშეთანხმების ორი მხარე უნდა გავარჩიოთ. ერთი გულისხმობს მსგავს ბგერათა ერთობლიობას, მეორე — ერთისა და იმავე თანხმოვნებისა და ხმოვნების გამეორებას — ალიტერაცია-ასონანსს.

აკაკისთვის ერთნაირად დამახასიათებელია ბგერათა შერჩევის ორივე გზა. მსგავს ბგერათა ერთობლიობა ჩვეულებრივად მაშინ იქმნება, როცა გარკვეულ სალექსო მონაკვეთში ხმოვნებს გარდა თავს იყრიან ურთიერთ მონათესავე, მჟღერი თანხმოვნები და მათი ჰარმონია არ ირღვევა მკვეთრად განსხვავებული ტონებით. ამ დროს ყველაფერი დამოკიდებულია პოეტის ფაქიზ მუსიკალურ გემოვნებაზე, მის უტყუარ სმენაზე, რომ ბგერათა სიმფონიაში დისჰარმონიული ელემენტი არ გაიპაროს. ამასთან შედარებით, ერთი და იგივე ან მსგავსი ბგერების განმეორება (ალიტერაცია-ასონანსი) იოლი საქმეა. ამიტომაა, რომ მათ რიგითი მოშაირეების ლექსებშიაც ვიპოვით, მაშინ როცა პირველი მხოლოდ დიდი მუსიკალური ალღოს მქონე პოეტთა თვისებაა. აკაკი სწორედ ამგვარი პოეტების რიცხვს ეკუთვნის. მის ლირიკულ შედევრებსა და საუკეთესო ეპიურ ქმნილებებში ბგერათა ჰარმონია, ალიტერაცია-ასონანსთან ერთად, მსგავს ბგერათა ერთობლიობასაც ემყარება.

მსგავსი აკუსტიკა პირველ რიგში ხმოვანთა სიმრავლითაა გაპირობებული. ხმოვანი ბგერები ჩვეულებრივად მჟღერია და სალექსო ფრაზაში მათი ურთიერთობა ჟღერადობის კოეფიციენტს ზრდის. აკაკისეული ბგერათა კომპლექსები ხმოვნების სიმრავლით, ე. ი. მარცვლებში თანხმოვანთა სიმცირით ხასიათდება. სიტყვებში თანხმოვან ბგერათა რიცხვი ზოგჯერ ხმოვნებზე ნაკლებია. მარცვლები ჩვეულებრივად ერთი-ორი ბგერითაა შედგენილი:

ჭრელი ჰეპელა ღაათრო
და გააბრუა იამა...
მას მიეპარა ყმაწვილი.
დაიჭირა და იამა.
(„ყმაწვილი და პეპელა", IV, 20)[61]

[60] გ. ასათიანი, პოეზია და პოეტები, 1963, გვ. 27, 55.

[61] ყველგან ვსარგებლობთ აკაკის თხზულებათა თხუთმეტტომეულით, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა.

ამ სტროფის 32 მარცვალში მხოლოდ 29 თანხმოვანი მონაწილეობს, ე. ი. ხმოვნები სჭარბობენ თანხმოვნებს, სარითმო ტაეპებში (II—IV) კი თანხმოვანთა რაოდენობა მინიმუმამდეა დაყვანილი: თითოეული ტაეპის 13 ბგერიდან 8 ხმოვანია და 5 თანხმოვანი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ძრავალ-ხმოვნიანი სიტყვები: დაათრო, გააბრუა, მიეპარა, დაიკირა, იამა, რომლებშიაც ა ბგერის მეთაურობით ხუთივე ხმოვანი მონაწილეობს. ხმოვანთა დომინანტობა სტროფს გაბმული ყღერადობის ხასიათს აძლევს.

საკმარისია დავხედოთ აკაკის „ჯარისკაცის" (II, 186) გრაფიკულ სახეს, რომ მაშინვე ეჭვი შევიტანოთ მის რვამარცვლიანობაში. „ჯარისკაცის" მოკლე ტაეპები—

პატარა ბიჭი ვიყავი,
პატარა ბიჭუკელაო

და ა. შ.

თანხმოვანთა სიმცირის გამო, ექვს-შვიდმარცვლიანი ლექსის შთაბეჭდილებას ახდენს.

თუ თანხმოვანთა შეფარდებითი ოდენობის მხრივ აკაკის ლექსებს ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის ლექსებთან შევადარებთ, მათ შორის საგრძნობ სხვაობას ვნახავთ. აკაკისათვის უცხოა თანხმოვანთა ისეთი შეჯგუფება, როგორიც მოცემულია, მაგალითად, ილიას სიტყვაში **განძრცვილვარ** („განძრცვილვარ გრძნობით, უდროოდა მეკვეთნენ ფრთენი"), სადაც სამ ხმოვანზე ცხრა თანხმოვანი მოდის. აკაკის „ჩემო თავოს" პირველი სტროფი ამავე საზომით შესრულებულ ბარათაშვილის „სული ობოლის" პირველ სტროფთან შედარებით 7 თანხმოვნით ნაკლებს შეიცავს. და ეს მაშინ, როცა „სული ობოლი" ბარათაშვილის ლექსებს შორის ბგერათა სიმარტივით გამოირჩევა, ხოლო აკაკის „ჩემო თავოს" აღნიშნული სტროფის რთული კომპოზიცია მის ბგერით დატვირთვას იწვევს. აკაკის რვამარცვლიან ტაეპებში ძნელად თუ შევხვდებით თანხმოვანთა ისეთ სიუხვეს, როგორიც პროფ. აკაკი შანიძემ ვაჟა-ფშაველას პოემებში შენიშნა. „ქართული ენის გრამატიკაში", სადაც სალექსო მარცვალზეა საუბარი, პროფ. აკ. შანიძეს მოაქვს ნაწყვეტი ვაჟას პოემა „ეთერიდან".

ღმერთს სთხოვდენ ცოლ-ქმრის დღეგრძლობას
ვედრებით ნებიერითა,

რომლის პირველ ტაეპში 34 ბგერაა (8 ხმოვანი და 26 თანხმოვანი)[62].

სიტყვებში თანხმოვანთა სიმცირე ხმოვანთა თავშეყრას იწვევს. იშვიათად მოიძებნება ძველ და XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში მეორე პოეტი, რომელიც ამ მხრივ აკაკის შეედრებოდეს.

ხმოვანთა ერთად მოხვედრა უმეტესად სიტყვის ბოლოში ხდება, რაც გაპირობებულია სარითმო სიტყვებში ო ემფატიკური ხმოვნისა და შედგენილი შემასმენლის სიხშირით (მხარეო, მწარეა).

ამასთან ერთად, აკაკის ლექსთა ტაეპებში არაიშვიათია პირველი პეონები, ისეთი ოთხმარცვლიანი სიტყვები, რომელთა მესამე და მეოთხე ხმოვნები ბოლოდან თანხმოვნით არ ითიშება:

> მ ი ა ფ რ ი ნ დ ა მძინარს ცხვირში,
> შიგ ისარი გ ა უ ყ ა რ ა,
> ჰ ა ა მ წ ა რ ა. მაგრამ ის კი
> სიკვდილისგან დ ა ი ფ ა რ ა.
>
> („მწყემსი და კოლო“, IV, 234)

შედარებით ნაკლებ, მაგრამ მაინც გავრცელებულია ხმოვანთა შეხვედრები სიტყვის შუაში (ვისიამეთ, IV, 325, გალიაში, IV, 327, დამცინიანო, IV, 331), მრავალმარცვლიანი სიტყვის დასაწყისში (შეინავარდა, IV, 330, გაუნძრევლად, IV, 289) და სხვ.

ხმოვანთა ეს თავყრილობა, რაც განსაკუთრებით ხშირ გამოხატულებას რითმაში პოულობს, სალექსო მეტყველებაზე თავისებურ ზეგავლენას ახდენს. ხმოვანი ბგერა საერთოდ უფრო ლაღი და გაშლილია, ვიდრე თანხმოვანი. მისი წარმოთქმის დროს ხმის სიმები თავისუფლად ირხევიან, ფილტვებიდან ჰაერის ტალღა შეუფერხებლად მოედინება. თანხმოვანი ბგერა უფრო მძიმეა, ხორკლიანია და გამოთქმას აფერხებს. სწორედ თანხმოვანთა სიმცირის გამოა, რომ აკაკის ლექსთა ტაეპები მსუბუქად, თავისუფლად იკითხება.

მაგრამ გამოთქმის სიმსუბუქე და სისადავე მარტო თანხმოვანთა სიმცირის შედეგი არ შეიძლება იყოს. არანაკლები მნიშვნელობა აქვს თანხმოვანთა ხასიათსა და მათ ურთიერთმიმართებას. ერთი და იგივე ან მონათესავე თანხმოვნები, აგრეთვე თანხმოვანთა ჰარმონიული ჯგუფები, რომლებშიაც სხვადასხვა ბგერები ორგანულად ირწყმებიან, ერთად მოხვედრის დროს გამოთქმას აადვილებენ.

---

[62] ა. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული გრამატიკის საფუძვლები, I, 1953, გვ. 21.

„ღამურას“ (II, 19) პირველ სტროფში მოთავსებული თანხმოვნები შემდეგ ჯგუფებს ჰქმნიან: ნარნარები ნ რ ლ, ბაგისმიერნი ბ მ, უკანასასისმიერნი გ კ, კბილისმიერნი დ თ, გვხვდება აგრეთვე სპირანტი ვ, რომელიც წარმოთქმის ადგილის მიხედვით ახლოსაა კბილისმიერებთან, სისინა ს (თვითეული სამ-სამჯერ) და ჰარმონიული ჯგუფი წუ (ორჯერ).

„ავადმყოფის“ (II. 10) პირველი სტროფის თანხმოვნები ამგვარად ჯგუფდებიან: ნარნარები ნ რ ლ, ბაგისმიერნი ბ მ, უკანასასისმიერნი (ხშული) გ კ, უკანასასისმიერნი (ნაპრალოვანი) ღ ხ, კბილისმიერნი დ ტ, სისინა ბგერები ს ძ წ· და ექვსჯერ გამეორებული სპირანტი ვ.

როგორც ვხედავთ, ყენტად დარჩენილი ბგერა იშვიათია და სადაც არის. მრავალგზისი გამეორებით თავისთავს ინახავს. ცალკეული ჯგუფებიც ერთმანეთთან ისე შორს არ დგანან, რომ მათი ურთიერთობა ბგერათა დისჰარმონიულ კომპლექსებს ქმნიდეს. არ ჩანან ქართულ მეტყველებაში ნაკლებად გავრცელებული, განკერძოებული წარმოთქმის ბგერები: ჯ, ჭ, უ და სხვ.

განხილული ლექსები და სტროფები ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენენ. აკაკის თანხმოვანთა სიმფონია საერთოდ ნაკლებად ემყარება სმენისათვის უცხო ბგერებს. ჩვენ საგანგებოდ გავსინჯეთ პოეტის სამი ლირიკული შედევრი: „განთიადი“, „ავადმყოფი მგოსანი“ და „პოეტი“. ,ამოირკვა, რომ ზემოთ დასახელებული ბგერებიდან უ არც ერთ ლ„ში არ არის გამოყენებული, ჯ გვხვდება ერთხელ და ჭ 3-ჯერ (თითო ლექსში თითოჯერ). უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ წარმოდგენილ თანხმოვანთა აბსოლუტური უმრავლესობა მყღერია. „განთიადში“, „ავადმყოფ მგოსანსა“ და „პოეტში“ პირველ ათ ადგილს რაოდენობის მიხედვით შემდეგი თანხმოვნები იკავებენ: **მ ს რ ნ ვ ლ დ გ ხ ბ**, რომელთაგან. გარდა ორისა (**ს, ხ**), ყველა მყღერია. მყღერი ბგერებიდან უკანა პლანზეა გადასული **ზ ჟ ღ ძ ჯ**.

ამრიგად, წარმოდგენილი მასალის მიხედვით. აკაკის ბგერათა ჰარმონია არსებითად მყღერი ბგერების (ხმოვნებისა და მყღერი თანხმოვნების) ურთიერთობაზეა აგებული, რაც აკუსტიკურ ერთგვაროვნებას ქმნის. ამ ყღერადობაში წამყვანი ადგილი ფართოდ გავრცელებულ ბგერებს უჭირავს, სმენისთვის მოულოდნელი კომპლექსები იშვიათად გვხვდება. ამასთან ერთად, პოეტი ეკრძალვის განსაკუთრებით ძლიერად მყღერ ბგერებს. ნაკლებად ეწყობა კერძოდ მოზუზუნე ზ-ს. ჟ-ს საერთოდ გაურბის, სხვა მიზეზებთან ერთად. უნდა

ვიგულისხმოთ. ყღერადობის კოეფიციენტის სიმძლავრის გამო. საგულისხმოა ის ფაქტი. რომ ქართულ ენაში ასე გავრცელებული, უძლიერესი ყღერადობის ბგერა რ პოეტს იშვიათად თუ გამოუყენებია ალიტერაციული მიზნით. ქვემოთ. ალიტერაციულ ბგერწერაზე საუბრის დროს, ჩვენ ამ ფაქტს კიდევ დავუბრუნდებით,. ამჟამად მხოლოდ იმის აღნიშვნა გვინდა, რომ აკაკის საერთოდ არ უყვარს ჭარბი ყღერადობა. არ მიმართავს ბგერით აფექტებს. პირიქით. ერიდება მყღერ ბგერათა ისეთ კომპლექსებს, რომლებიც ხმაურით იქცევენ ყურადღებას. ზომიერად მყღერი თანხმოვნები. ხმოვნები. როგორც უხმაურო ბგერები. ტონის თანაბრობით გამოთქმას მოძრაესა და ელასტიკურს ხდიან, მას სილამაზესა და სინაზეს აძლევენ. რაც ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნის სიმღერისათვის. მელოდიისათვის. ამ გარემოებამ დიდად შეუწყო ხელი აკაკის პოეტურ ნიმუშებზე დაწერილ მუსიკალურ ნაწარმოებთა სიმრავლესა და მელოდიურობას.

განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა აკაკის პოეზიაში ბგერათშეთანხმების მეორე მხარე—ბგერათა გამეორებანი—ალიტერაცია და ასონანსი.

ალიტერაცია ქართულ ლექსს იმთავითვე მოსდგამდა. სათანადო მასალებს უხვად ვპოულობთ ქართულ საგალობლებსა და მეხოტბეთა პოეზიაში. ალიტერაციული ბგერწერის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსანი", რომელიც ამ მხრივ საგანგებოდ შეისწავლა კ. ჭიჭინაძემ. ერთისა და იმავე თანხმოვანთა და ხმოვანთა გამეორებას კანონიკური ხასიათი მიეცა ანბანთქებაში, რომელმაც აღორძინების ხანის პოეზიაში ცალკე ჟანრის სახე მიიღო; ბგერწერითი ნიმუშებით მდიდარია რომანტიკოსთა პოეზია და, ბოლოს. ალიტერაცია-ასონანსი დამახასიათებელია ჩვენი ხალხური ლექსისათვის.

აკაკიმ შემოქმედებითად აითვისა წარსულის ეს მდიდარი გამოცდილება და ქართული ალიტერაციული ბგერწერა თავის მხრივაც ბევრი ახალი ნიუანსით შეავსო.

ქართული ლექსმცოდნეობის ეს უბანი ყველაზე ნაკლებადაა შესწავლილი. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კ. ჭიჭინაძის დასახელებულ ნაშრომს, არ მოგვეპოვება არც ერთი გამოკვლევა, საგაზეთო სტატიაც კი. რომელიც ქართული ლექსის ამ მეტად საინტერესო მხარის ანალიზს შეიცავდეს. ჩვენი პოეტიკის მკვლევარნი ჩვეულებრივად მეტრის. რიტმისა და რითმის სფეროთი იფარგლებიან[63]. ასეთ

---

[63] ს. გ ო რ გ ა ძ ე გაკვრით შეეხო ალიტერაციას, როგორც რითმის სახეობას (!) („ქართული ლექსი", გვ. 111—112).

პირობებში ძნელია კონკრეტული მითითება აკაკის ლექსის ალიტერაციულ თავისებურებებზე, ბგერწერის იმ ახალსა და სპეციფიკურ საშუალებებზე, რითაც პოეტმა ქართული ლექსი გაამდიდრა.

აკაკის ლექსებში ბგერათგანმეორებანი, უპირველეს ყოვლისა, სინტაგმებზე ვრცელდება. მართვა, მირთვა და შეთანხმება. განსაკუთრებით მსაზღვრელ-საზღვრული სახელები, სახელისა და ზმნის ურთიერთ მიმართებანი ძალზე ხშირად ალიტერაციითაა შეკრული (უსტარი ტკბილი, 1, 271, მწარედ მწველი, 1, 278, კვალს კეთილს, 1. 348. უგნურმა თაგუნამ, 11, 19, ჩემის ჩანგის III, 30. თებერვალი თანასმაა, III, 32, ადვოკატად გაიტლიკა. III. 52 და სხვ.).

ზოგჯერ ერთ სტროფში რამდენიმე ასეთი სინტაგმა იყრის თავს: ხმალს ჰლესენ, ფარსა ჰფერავენ, V, 48.

ანდა:

და აღარ მწამს სათვალთმაქცი
ყალბი გრძნობა, ფეჰი ჰკუა,
ცრუ ოცნება, ცრუ სიწმინდე
და არც სხვა რამ!.. ყველა სტყუა!
(„უკეღმართო ბედისწერავ", III, 99)

სიტყვათა ეს წყვილეულები შინაარსობლივად შეკავშირებული სინტაქსური ერთეულებია, ამიტომ მათ განსაკუთრებით უხდება ბგერათა თანხვედრილობა. სიტყვების ფონეტიკური შესატყვისობა მათ შინაარსობლივ თანხმობას აძლიერებს, ფორმა შინაარსის სამსახურშია ჩაყენებული. ალიტერაციულად შეკრული სინტაგმები გაცილებით უფრო ექსპრესიულია, მეტი ზემოქმედებითი ძალისაა, ვიდრე სინტაგმები თავიანთი ჩვეულებრივი სახით.

სინტაგმების პარალელურად აკაკი ხშირად მიმართავს საერთოდ მოსაზღვრე სიტყვების ალიტერაციას, რაც ზოგჯერ მთელ ტაეპს სწვდება. ეს განსაკუთრებით საყურადღებო მოვლენაა. როცა ერთ რიტმულ ერთეულად შეკრული ტაეპი ევფონიითაც გამთლიანდება, იგი უფრო მკვრივი ხდება:

სიტყვით სამსონს, საქმით ხაპყარს (II, 225)

თუ, ამასთან ერთად, ტაეპი დასრულებულ სინტაქსურ ერთეულსაც წარმოადგენს, მაშინ ეს სამმაგი ერთობა მას, როგორც თავისთავადი ღირებულების მქონეს, განსაკუთრებით შთამბეჭდავს ხდის:

დაღონდება დავით-ბეგი (II, 218)

ანდა:

დაუყენა ცუდი დილა (IV, 249).
იღებავდეს ჯაღარასა. (II, 49).

აკაკის ალიტერაციები უმთავრესად მოსაზღვრე სიტყვებს შორის იჩენს თავს. მასში იშვიათად თუ გამოერევა სიტყვათა „ჩავარდნა", როგორც ამ მაგალითშია: ზარი აუშვი ზეცაო (II, 214).

თუმცა გვხვდება ტაეპის ალიტერირებულ სიტყვათა და-თი დაკავშირების შემთხვევები, რაც ბგერწერას მიმზიდველ სახეს აძლევს. ბგერათშეთანხმების ეს პრინციპი უდევს საფუძვლად ორსტროფიან უსათაურო ლექსს „შაჰაბაზი და ზურაბი" (II, 270), რომლის თითოეული სტროფი ამ წესზე ალიტერირებული ტაეპით იწყება.

შაჰაბაზი და ზურაბი,
გ რდასული .ზღაპარია,
ადრე სადაც ბნელი იყო.
დღეს სინათლე-ლამპარია!
ტაძრები და მონასტრები
სულ დიაკვნებს 'აბარია, —
დღეანდელი გმირი არის
გუშინდელი თხაპარია.

თანხმოვანთა გამეორება მოსაზღვრე სიტყვებში ზოგჯერ ჯაჭვური წესით წარმოებს: მეორე სიტყვა პირველთან სხვა თანხმოვნითაა დაკავშირებული, მესამესთან სხვა თანხმოვნით და ა. შ. სიტყვები ტაეპში ერთმანეთს ჯაჭვისებურად ებმიან:

პატარა ჩიტი ჩიოდა (II, 219)

პირველ და მეორე სიტყვებს აერთებს ტ თანხმოვანი, მეორესა და მესამეს — ჩი კომპლექსი.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში ალიტერაცია მესამე თანხმოვანზეა გადასული და ჯაჭვი ერთი რგოლით დაგრძელებულია:

მოყვრულად შემოგსევივართ,
მტრულად გიმეტებთ განაო.

(„მუშური", II, 159)

კიდევ ერთი რგოლი ემატება ჯაჭვს „სულიკოს" პირველი სტროფის ალიტერირებულ სტრიქონებში:

საყვარლის საფლავს ვეძებდი,
ვერ ვნახე!. დაკარგულიყო!..
გულამოსკვნილი...

როგორც შევამჩნევდით, ციტირებულ მაგალითებში თანხმოვნებთან ერთად ზოგჯერ მთელი მარცვლებიც მეორდება. ამ შემთხვევაში ალიტერაცია ასონანსითაა გაძლიერებული (ხმოვანთა გამეორებით). მსგავსი მოვლენები განსაკუთრებით ხშირია სიტყვათა დასაწყისში. თავკიდურ მარცვალთა გამეორება ქართული ბგერწერის ძალზე დამახასიათებელი და მეტად საყურადღებო მოვლენაა. მისი სიხშირე გაპირობებულია ზმნისწინიანი და პრეფიქსიანი ფორმების მრავალგზისობით, ხოლო საყურადღებოა იმდენად, რამდენადაც სიტყვათა თავკიდური მარცვლები ქართულში უმეტესად მახვილიანია და გამეორებულ მარცვალთა აქცენტირება ბგერწერას კიდევ უფრო შესამჩნევს ხდის.

განსაკუთრებით ხშირად მეორდებიან და პრევერბით წარმოებული ზმნები:

კბილები დასძვრა, ბრჭყალები დასცვდა,
დაჩაჩანაკდა, დაბერდა ლომი.

(„დაბერებული ლომი", V, 320)

მეორდებიან აგრეთვე ზმნისწინები:

შე: შევხტი და შევინავარდე („არაკი", II, 50).
მო: მორჩი და მოისვენეო („სულიკო", II, 334).
მი: მიმართა და მიაშურა („დათვი და მელა", IV, 115).
ჩა: ჩაიკენეს-ჩაიჭიკჭიკა („სულიკო", II, 333).
გა: იდეალი გამიხუნდა.
გამიქარწყლდა მეგობარი.
(„უკანასკნელი", III, 140).

ზმნის და პრეფიქსიან ფორმასთან დაკავშირებულია ადგილის ზმნიზედა დ ა ბ ლ ა:

დაბლა დაეშვა ღამურა.
(„ღამურა", II, 20)
დაბლა დაუშვებს ცხვირსაო.

(„კაციც ბევრია გოშია", II, 272)

ჩა, გამო პრეფიქსები სახელებსა თუ სახელზმნებში თავიანთ შესატყვისებს პოულობენ:

ჩასვენით ჩამკვნესოს „ნანინა“
(„ანდერძი“, II, 310)
„გამოცანა“ გამოუცხო.
(„პანორამა. III, 319).

პრეფიქსებიდან აღსანიშნავია ხა პრეფიქსის გამეორება:

ხაერო ხამახურზედა
(„ორნიკე ერისთავი“, V, 31)
რომ ხაუქმელად ხაძნელოა.
(„გამზრდელი“, V, 244)
ეს ხაგულისხმო დღეანდელი დღე
ხაგანგებო და ხახსოვარი.
(„ხამძიმარი“, II, 327)

მა პრეფიქსი სახელის ფუძეში თავის შესატყვისს პოულობს:

მაძიებელი მართლისა.
(„ორნიკე ერისთავი“, V, 30)

მოტანილ ნიმუშებში მახვილი ყველგან ალიტერირებულ თავკიდურ მარცვლებს ეცემა. სიტყვის ბუნებრივი მახვილიც რომ არ ხვდებოდეს, გამეორებული მარცვლები მაინც აქცენტირებული იქნებოდა. მაგალითად, სიტყვას დ ა ვ უ ძ ლ უ რ დ ი თავისთავად მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე აქვს (დ ა ვ უ ́ ძ ლ უ რ დ ი), მაგრამ ქვემოთ მოყვანილ ალიტერაციაში იგი თავკიდურ მარცვალზე გადადის:

რომ დავბერდი, დავუილურდი,
სახე დაკნა, დამეღარა.
(„სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“, II, 257).

თვალსაჩინოა არა თუ მარცვალთა, არამედ თვით იმ თანხმოვანთა ალიტერაციაც, რომლებიც მახვილიანი მარცვლების შედგენილობაში შედიან. ასეთია, კერძოდ, თავკიდური თანხმოვნები. ტაეპში „ემსგავსება ბებრის ბუქნას“ (II, 17) სამივე სიტყვა თანხმოვან ბ-ს შეიცავს, მაგრამ პირველ სიტყვაში იგი გაცილებით უფრო ნაკლებად საგრძნობია, ვიდრე მეორე-მესამეში, სადაც ბ თანხმოვანი სიტყვების თავშია მოქცეული. ასევე თვალსაჩინოა თავკიდურ გ-ს ალიტერაცია „ჰაღარას“ ტაეპში:

გულს ვერ გამიტეხს ჰაღარა (II, 174).

ქ-ს ალიტერაცია ლექსში „ურიული მოთქმითი ტირილი საქართველოში“:

მხოლოდ ქურდული ქესაო (III, 244)

და სხვ.

ცალკეულ ბგერებსა და მარცვლებს ჰარმონიული ჯგუფები ცვლიან (პროზიდან „ბოდვას“ მესამე გამოცანა. II, 185. „ღამურას“ პირველი სტროფი, II. 19), ამას შეგვიძლია დავუმატოთ „ხალხურის“ (III. 157) პირველ სტროფში ფიქსირებული მ ო შ ხ ა მ უ ლ ო ხ შ ი ვ ა რ ი თ ა. მეტათეზისის მიუხედავად (**შხ, ხშ**) ბგერათა თანხმობა აქ საგრძნობი და საინტერესოა, მით უმეტეს. რომ იგი გამდიდრებულია **ო** ხმოვნით (**ოშხ, ოხშ**). მაგრამ განსაკუთრებით საყურადღებო მაინც პირველი მაგალითია („პროზიდან „ბოდვა“). სადაც რვამარცვლიანი მეტრით შესრულებულ 10 ტაეპიან გამოცანაში სამი ჰარმონიული ჯგუფი მონაწილეობს: **თხ. სხ** და **ცხ** (უკანასკნელი 5-ჯერ მეორდება).

აქვე უნდა გამოვყოთ ალიტერაციის ისეთი შემთხვევები. რომლებიც ხმოვანშენაცვლებულ თავკიდურ თანხმოვნებს ემყარება.

პირ-პურ. პირში პური მიეაყაროთ.
(„მუშტრი“. I, 126)

ვერ-ვარ: ვერიდოთ. ვარდის მფენარსა.
(„ჩემს მეგობარს“, II. 399).

ტახ-ტეს: წინ წადგებიან **ტახები,**
ეყურეთ თავის **ტეხასა.**
(„გარეული ღორი“, III, 190).

ეს უკანასკნელი ნიმუში ახლოსაა სიტყვათა თამაშთან, რაც აკაკისათვის ძალზე დამახასიათებელია.

მაჯამის ოსტატს კარგად ემარჯვება ერთისა და იმავე სიტყვისათვის სხვადასხვა მნიშვნელობის მიცემა. პოეტი საგანგებოდ არჩევს ამგვარ სიტყვებს და მათ განსხვავებული ფორმითა და შინაარსით გვთავაზობს. შევჩერდებით ზოგიერთ მათგანზე:

ის ხშირად **რჩება კ ა რ-გ ა რ ე თ**
და ე კ ა რ გ ე ბ ა ბინაო.

(„ბებიას სიტყვები“, II, 63).

აქ კარგადაა დაჭერილი კარ ფუძის თამაში; მაგრამ რადგან ეკარგებაში მას გ თანხმოვანიც ემატება, ამიტომ ჩინებულადაა შერჩეული კომპოზიტი კარ-გარეთ.

სიტყვა ბან-ის ორ სხვადასხვა მნიშვნელობაზეა დაფუძნებული:

ბანებიდან ქალები
მაჩხუბრებს ბახს აძლევენ.
(„ყვენობა", I, 192)

ცეცხლის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით სარგებლობს პოეტი ამირანის სიმღერაში:

ქვეყნად ცეცხლიხ მოტანისთვის
გულს ცეცხლი არ ნელდებოდა.
(„თორნიკე ერისთავი", V, 78)

„ნათელას" შესავალში ერთმანეთს ეთამაშება პოემის გმირის სახელი და ამ სიტყვის პირდაპირი გაგება:

დიახ, მსურს დავდნე და გავქრე,
რომ მას მოეფინო ნათელი!..
ნათელა არის იმისი,
ვისაც მე ვამკობ, სახელი[64].
(V, 184).

სიტყვების: თვალი, ყური, ენა, ფეხი — მოხდენილ თამაშთან გვაქვს საქმე ლექსებში: „გ. ტარსაიძის ხსოვნას" (III, 177), „ყმაწვილ ქალს" (II, 96), „ხუმრობა" (III, 118) და „ჩვენი მიხაკა" (II, 23).

ცალკე უნდა გამოიყოს სიტყვა ივერიიდან წარმოებული ბგერათა თამაში — „ივერიამ აგვირია" („ივერიის თანამშრომლე-

---

[64] საგულისხმოა, რომ პოემის ავტოგრაფში მთავარ გმირს პირიმზისა რქმევია:

დიახ, მსურს დავდნე და გავქრე,
რომ მას მოვფინო ნათელი —
პირიმზისაა იმისი,
ვისაც მე ვამკობ, სახელი.

(ა. წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, აკად. გამოც., ტ. V, გვ. 382, რედაქტორის შენიშვნები). ალიტერაციამ ხომ არ ითამაშა რაიმე როლი გმირის გადასახელების დროს (ნათელი-ნათელა)?.

ბი“. II, 342), რომელიც, ვფიქრობთ, სათავე გახდა გ. ტაბიძის საოცარი ბგერწერული ვარჯიშისა:

აი, რა მზის სიზმარია,
ა ი რ ე ვ ი ი ვ ე რ ი ა.
(გ. ტაბიძე, „აი, რა მზის სიზმარია“)

ბგერწერის ამავე კატეგორიაში ექცევა მსგავსი ფუძეების გამეორება:

ა ლ ვ ი ს ხ ეს ა ლ ი ედება.
(II, 234)

პოლოს, ბგერწერითი ხასიათისაა სიტყვების ქ რ ი ს ტ ე ს ა და ჯ ვ ა რ ი ს მოძრაობა ლექსში „მოქრთამე მსაჯულებს გლეხისაგან“ (I, 135):

და ქ რ ი ს ტ ე ს, ქ რ ი ს ტ ე ს სახელით,
ქ რ ი ს ტ ი ა ნ ი ჰგმობ საქმითა!

და ჯ ვ რ ი ს სახელით ჯ ვ ა რ ს ა ჰგმობ:
ჯ ვ ა რ ს აცევამ ჯ ვ რ ი ს ა მმოსავსა.

სიტყვათა თამაში — ერთი და იგივე სიტყვის სხვადასხვა ფორმაში გამეორებით — ლექსში ბგერათა მსგავს კომპლექსებს აჩენს და ხელს უწყობს ნაწარმოების ევფონიურ სრულყოფას.

სიტყვის თამაშთან ერთად აკაკი ასეთ ხერხსაც მიმართავს: რომელიმე დამახასიათებელ სიტყვას, რომელიც კარგად გამოხატავს მოვლენის არსს, თავის ბგერით შესატყვისებს გამოუძებნის, სტროფის ევფონიურ ცენტრად აქცევს. „გამზრდელის“ ფინალში, ბათუსა და საფარის დიალოგის დროს ასეთი სიტყვაა, მაგალითად, პ ი რ შ ა ვ ო ბ ა, რომელიც კარგად ახასიათებს საფარის პიროვნებას მის მიერ ჩადენილი დანაშაულის შემდეგ:

— საფარ-ბეგო! პირშავობა
შენი ვიცი, შემიტყვია.
(V, 244)

„სატრფოს“ (II, 235) პირველი სტროფის ევფონიური ცენტრია სიტყვა მ შ ვ ე ნ ი ე რ ი, რომელიც ამავე დროს მის აზრობლივ ცენტრს წარმოადგენს:

მშვენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა ერთგული!

შენით სულდგმულს, შენგანვე,
შენთვის მიძგერს ეს გული!

ჩ ა ნ გ უ რ მ ა მოიტანა ქვემოთ წარმოდგენილი ალიტერაცია:

და მეც ჩემს ჩანგურს ჩამოვკრაკ,
დავმღერებ ჩემებურადო.
(„აღსდეგ, გმირთ-გმირო", III, 374)

ძირითადად ამავე ხასიათისაა ალიტერაცია, როცა პოეტი სალექსო ფრაზის წარმმართველ სიტყვას თავის აკუსტიკურ პარალელს უპოვის. „მიმკვლევას" მესამე სტროფი ასე იწყება:

შენ აგუზგუზებ, ბუხარო,
დაბლა ნაკვერცხალს, მაღლა ალს.
(11, 253)

წარმოდგენილი სტრიქონების ისეთ თვალსაჩინო სიტყვებს, როგორიცაა ა გ უ ზ გ უ ზ ებ და ნ ა კ ვ ე რ ჩ ხ ა ლ ს, სტროფის მეორე ნახევარში თავიანთი ბგერითი შესატყვისები უჩნდება:

ნ ი გ უ ზ ა ლ ს შ ე გ ი ჩ ი ნ ჩ ხ ა ლ ე ბ თ,
გაგაყრევინებთ ნაპერწკალს.

ეს პარალელური შეუღლება (აგუზგუზებ ნიგუზალს, ნაკვერჩხალს შეგიჩინჩხალებთ), რომელიც ასე ბუნებრივად მოიტანა სტროფის შინაარსმა, ბგერათა ჰარმონიას მიზანდასახულობრივ ხასიათს აძლევს.

სტროფის ძირითადი აზრის გამომხატველი სიტყვის ბგერითი აქცენტირება ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულობის ერთი კერძო გამოვლინებაა.

როგორც ზემოთ მოტანილი საილუსტრაციო მასალიდან ჩანს, ერთი და იგივე თანხმოვნის თუ ბგერათა კომპლექსების გამეორება ტაეპის ფარგლებში არ ეტევა, გადადის ტაეპიდან ტაეპში და მთელ სტროფს მოიცავს. თუ ტაეპის ევფონიური გამოკვეთა და სტროფიდან მისი, როგორც ევფონიური ერთეულის, გამოყოფა მის თავისთავად ღირებულებას მაღლა სწევს, მეორე მხრივ, გამყოლ ალიტერაციას მნიშვნელობა აქვს ტაეპთა ურთიერთდაკავშირებისა და სტროფის მთლიანობის განმტკიცებისათვის. ეს მით უფრო აუცილებელია აკაკისეული სტროფებისათვის, რომლებსაც სასაუბრო ინტონაციაზე

აგებული ფრაზა ხშირად თავიდან ბოლომდე ავსებს, რაც enjambement-თა სიხშირეს განაპირობებს.

Enjambement-ის ფორმალური გამოძახილია კიბური რითმა, ხოლო კიბური რითმის სახესხვაობას წარმოადგენს ევფონიური გადასვლები, რასაც ამჟამად შევეხებით.

ევფონიური გადასვლა ტაეპთა ბგერითი დაკავშირების აქტიური საშუალებაა:

გულში იფეთქა ს ი ა მ ე მ,
ს ე ვ დ ე ბ ი უკუვუარეო.
(„განთიადი", II, 239)
ქვეყნიერად გადმოს უ ლ ა
ს ა სუფევლით სიყვარული.
(„საღამო", II, 240).
ერთი ვიღაცა საწყალი,
უნათესავო, უ მ ო ყ ვ რ ო,
ყ რ უ უდაბნოში ცხოვრობდა.
(„დათვი და მეუდაბნოე", IV, 187).
მაგრამ, ჩემო ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ა,
ა მ ა ო ა ჩვენი ნატვრა[65].
(„ალექსანდრა", I, 79).

ამავე ხერხით აკავშირებს პოეტი ერთმანეთთან სტროფსა და მისამღერს, რაც ორჯერაა ფიქსირებული ლექსში „ა, ცანგალა, ცანგალა". (II, 305—6).

როგორც ვხედავთ, ევფონიური გადასვლა იმავე კატეგორიის მოვლენაა, როგორც კიბური რითმა, იმ განსხვავებით, რომ მისთვის თითო- ოროლა ბგერაც საკმარისია.

ამავე დროს, ევფონიური გადასვლა ე. წ. ბგერწერული ანჟამბემანია. თუ გადატანა გულისხმობს ერთი სინტაქსური ერთეულის ტაეპიდან ტაეპში გადატანას და დასრულებას, ევფონიური გადასვლაც ერთ ტაეპში დაწყებული ბგერათა ჰარმონიის მეორეში გადატანას, გაგრძელებასა და დასრულებას ეწოდება, როგორც ეს ქვემოთ მოტანილ მაგალითშია:

ჩვენც ხომ ს ი ზ ე ბ ი ს ს ი ს უ ს ტ ე მ
ს ი ნ ა თ ლ ე დაკვიბნელაო.
(„ნათელა", V, 205)

---

[65] აქ გადასვლა ა ხმოვნით ხორციელდება (ალიტერაციას ასონანსი ცვლის).

ანდა:

გვერდით მოუსხდენ მსაჯულად
მოხუც ჭაღარათმიანნი
(„თორნიკე ერისთავი", V, 31)

გადატანა, კიბური რითმა, ევფონიური გადასვლა — ერთ ადგილზე მოქმედი 3 სხვადასხვა კომპონენტი — ერთ კონკრეტულ მიზანს ემსახურება: მოსაზღვრე ტაეპები, რაც შეიძლება, მჭიდროდ დააკავშიროს ერთმანეთთან.

მოსაზღვრე ტაეპთა ევფონიური დაკავშირება სხვა გზითაც ხორციელდება — ტაეპებს ერთნაირი ბგერები თუ მარცვლები იწყებენ:

ჩასდეგ მსოფლიოს ფერხელში,
ჩაები მამაცურადო!
(„გორგასალი", V, 283)

მართალია, ევფონიურ გადასვლასთან შედარებით ეს დაკავშირება უფრო შორეულია, მაგრამ თავისი სიმეტრიულობით, რომელიც გრაფიკულ თვალსაჩინოებაშიც გადადის, იგი სასიამოვნო ბგერწერით შეგრძნებას იწვევს.

ერთისა და იმავე ბგერების რამდენიმე ტაეპში გამეორების დროს წამყვანი ადგილი ჩვეულებრივად პირველ ტაეპს უჭირავს. იგია ტონის მიმცემი და ძირითადი დატვირთვაც მასზე მოდის:

მომწყინდა შენი ბღავილი,
ხმა ჩაიკმიდე ჩქარაო!
შენი ჩაკვრეხა რომ მნებავს,
მიზეზად ისიც კმარაო!
(„მგელი და კრავი", IV, 96).

ანდა:

მაგრამ მაინც დაცინებამ
გულში ცეცხლად დამიარა.
(„გამოთხოვება", III, 87).

ან კიდევ:

შენი ვარ, შენთვის მოვკვდები,
შენზედვე მგლოვიარეო!
(„განთიადი", II, 239).

ამ მაგალითებში ყურადღებას იქცევს ალიტერაციით შეკრული სიტყვათა სამეულები (ჩაიკმიდე, ჩქარაო, ჩაკვრეხა; მაინც, დაცინებამ, ცეცხლად; შენი, შენთვის, შენზედვე). მსგავსი მოვლენა ერთ ტაეპშიაც იჩენს თავს:

შემოქმედმა შენით შენზე.
(II, 348)

ეს ალიტერაციული სამეულები ისევე დამახასიათებელია აკაკისათვის, როგორც სიტყვათა წყვილეულების შეთანხმება იყო. მას კავშირი აქვს სამჯერად რითმიანობასთან (aaba; abbb), რაც ზოგჯერ კიბური რითმის დროსაც იქმნება (aaa).

ბიბლიური სამებისა თუ ქართული სამაიას, ქართულ ყოფაში ფეხმოკიდებული გასამების კვალობაზე აკაკის საერთოდ უყვარს საგანთა და მოვლენათა დასამება, მისი სამგზისობის ხაზგასმა. პოეტის შთაგონების ხშირი სტუმარი იყო ქართველ ქალთა სამება—ნინო. თამარი, ქეთევანი („ტ. ბაგრატიონის ალბომში", II, 212; „ალბომში" II, 366 და სხვ.). აქვე არ შეიძლება არ გავიხსენოთ „ბაში-აჩუკის" სამი ისტორიული პიროვნება, კახეთის განთავისუფლებისათვის მებრძოლი სამი რაინდი: ბიძინა ჩოლოყაშვილი, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავები, ანდა პოეტისეული სულიკო, რომელსაც „სამგან აქვს ბინა". ეს ხერხი აკაკის პოეტური ფორმის სფეროშიც გადმოაქვს. 9 სტროფისაგან შემდგარი იუმორისტული ლექსი „თქვენ უნდა იქნეთ სწორედ" (I, 352) სამ ნაწილადაა გაყოფილი. თითოეულ ნაწილს თავისი დამოუკიდებელი რითმა აქვს. პირველ სამ სტროფს სარითმო სიტყვად გასდევს თ ა ვ ს მ ჯ დ ო მ ა რ ე ო, მეორე სამ სტროფს — დ ი რ ე ქ ტ ო რ ა დ ო, მესამეს — ზ ე დ-დ ა მ ხ ე დ ვ ე ლ ი. ასე მკაცრად დაცული სიმეტრიულობა კიდევ უფრო სასაცილოს ხდის საბანკო არჩევნების მოჩვენებით სერიოზულობას.

ამ საერთო ორბიტში ექცევა ალიტერაციული სამეულებიც.

ზემოთ საუბარი გვქონდა ტაეპთაშორისო ალიტერაციის ტროს პირველი ტაეპის დატვირთვის შესახებ. სხვა შემთხვევაში პირველი ტაეპის ერთი რომელიმე თანხმოვანი მთელს სტროფშია განფენილი, ტაეპთა დატვირთვაც დაახლოებით თანაბარია:

დიდება ერთის მზეობას!
მეორის მოთმინებასა!
მესამის სარწმუნოებას!
და მათსა მოვლინებასა!
(„ჩემი ლოცვა", II, 349)

სიტყვათა წყვილეულების, სამეულების, მთლიანი ტაეპების, ტაეპთაშორისო ალიტერაციის შემდეგ უნდა აღინიშნოს ალიტერირებული სტროფი, რომელიც აკაკისეული ბგერწერისათვის ძალზე ნიშანდობლივია. თუ სინტაგმების ალიტერაცია შეიძლება ზოგჯერ შემ-

თხვევითი სასიათისა იყოს, ტაეპების და, განსაკუთრებით, სტროფის მთლიანი ალიტერაციის შემთხვევითობა ძნელი დასაჯერებელია. აკაკის ალიტერირებული სტროფები უმეტესად განსხვავებულ ფუძეებს ემყარება. ერთი და იგივე ფუძის მოძრაობა, რაც „სატრფოს“ პირველ სტროფში ვნახეთ („მშვენიერო, შენ გეტრფი“), შედარებით იშვიათია:

მაგრამ ხომ გაგიგონიათ,
ქვეყანას უმოახლოსა
ვირს ვარდისახარს ეძახდენ,
რომ ხელი არვინ ახლოსა.
(„პანორამა“, II, 925)

თანხმოვან ხ-ს შემცველი ექვსივე სიტყვა ერთიმეორისაგან ყოველმხრივ განსხვავებულია.

ალიტერირებული ბგერის მოძრაობა სტროფში ზოგჯერ ერთი გარკვეული მიმართულებით წარმოებს. მესტვირული ლექსი „ირაკლის საფლავზე“ შეიცავს სტროფს, რომელშიაც თანხმოვანი ტ მხოლოდ სარითმო ტაეპებში მეორდება:

ოცნების ზღვაში მცურავი
სელი ნეტარი ტკბებოდა,
თან ხორციც, გაბრიყვებული,
ტკბილ ერუანტელით დნებოდა.
(II, 392)

ამავე თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა „ნატვრა“ (III, 420), სადაც ალიტერაცია სარითმო ტაეპების თავშია გადატანილი:

როტშილდის ქონება მე.
შექსპირის გონება მე,
ყველაზედ უფროსობა,
შენი კი მონება მე.

სამჯერადი რითმით შეკრული სამი ტაეპის კავშირი ბგერწერითაც განმტკიცებულია. შ ბგერით ალიტერირებული რ ო ტ შ ი ლ დ ი და შ ე ქ ს პ ი რ ი აქ ისევე საგანგებოდაა მოტანილი, როგორც სარითმო სიტყვები (ქონება მე—გონება მე...). ეს ერთი ნიმუშიც

ბევრს ამბობს აკაკის ალიტერაციული ბგერწერის შემთხვევითობის საწინააღმდეგოდ.

თუ ამ სტროფში ტაეპთა საწყისი სიტყვებია ალიტერირებული, კრილოვის არაკის „ფუტკარი და ობობას“ ბოლო სტროფში. პირიქით, ალიტერირებულია ტაეპთა ჩამკეტი სიტყვები. კომპლექსი **რგ** საბ უკანასკნელ ტაეპს ამთავრებს, ხოლო პირველში დეფორმირებული სახით მონაწილეობს:

ზოგი ნიპიც ამგვარია:
შორიდან სჭრის და კარგია,
მაგრამ ახლოს უსარგებლო,
არავისთვის არ ვარგია.
(IV, 297)

ამ უკანასკნელი ნიმუშის გარდა, ზემოთ მოტანილ საილუსტრაციო მაგალითებში ალიტერაცია ერთ თანხმოვანს ემყარებოდა. სინტაგმებსა და ტაეპებში ერთი და იგივე კომპლექსებიც მეორდებოდნენ და მარცვლებიც (მოკლე მანძილზე ეს შედარებით ადვილია!). მაგრამ სტროფებში ძირითადად მხოლოდ ერთი თანხმოვანი გადის ბოლომდე. ასეთებია, კერძოდ, **ც** თანხმოვანი „ბაბილინას“ მესამე სტროფში (III, 375), **ხ** თანხმოვანი ლექსში „ჩემს მეგობარს“ (III, 383, VI სტროფი). **მ** თანხმოვანი ამავე სახელწოდების ლექსში (II, 399, I სტროფი), **თ** უსათაურო ლექსის „რაც არ იწვის, არ ანათებს“ III სტროფში (II, 395) და ა. შ.

აკაკის ალიტერირებულ სტროფებში განსაკუთრებით საინტერესოა ტაეპთა ევფონიური განსხვავებულობა, რაც ბგერწერას პოლიფონიურ იერს აძლევს.

ნაცვლად ერთისა სტროფში ორი ან რამდენიმე თანხმოვანი მოძრაობს; ერთი ერთ ტაეპში ქმნის ალიტერაციას, მეორე—მეორეში; ტაეპები მოსაზღვრეა და ხმოვანების ერთ სახეს მეორე ცვლის:

აბა, რას ბრძანებ, ბატონო?
გიჟი გგონივარ, განაო.
(„ჩემს მწყალობელს“, II, 440).

თითქოსდა ანბანთქებაა, ძველ პოეტთა სტილზე გაწყობილი, სადაც თითოეულ ასოს თითო ტაეპი ეთმობა. შდრ. ბესიკის:

ათინას აღზრდილს აქებდეთ, ალვად ანორჩვით ასულსა,
ბნელ ბაიათა ბრკვილობა, ბრანძ ბაბაკუა ბასრულსა.
(„მზეკაბუკ ორბელიანზედ")

მაგრამ აკაკის ანბანთქების დაწერა არ ჰქონია მიზნად (მისი „ქართული ან-ბანი" (I, 307) სულ სხვა ხასიათისაა!). ამ შემთხვევაში იგი ბგერითი ჟღერადობის პოლიფონიურობითაა შთაგონებული. ციტირებული სტროფის მესამე და მეოთხე ტაეპებსაც თავ-თავიანთი გამყოლი ბგერები აქვს:

რომ ვერ გამოვსცნო ეგ თქვენი
კრიმანჭულ-გამოცანაო?

ამრიგად, სტროფის ალიტერაცია ოთხ სხვადასხვა თანხმოვანს ემყარება (ბ გ ვ მ). ოთხი ტაეპის ოთხივე ხმა თავისი დამოუკიდებელი გზებით მიემართება. მაგრამ სტროფს მაერთებელი ბგერებიც მოეპოვება, რომლებიც ამ განსხვავებულ ხმებს თავს უყრიან და ერთ საერთო ჰანგში აქცევენ. ხმოვანი ა და თანხმოვანი ნ თავიანთი მრავალგზისობით (პირველი 13-ჯერ მეორდება, მეორე—8-ჯერ) სტროფის ევფონიაში ცენტრალურ ადგილებს იკავებენ და ხმათა პოლიფონიას არეგულირებენ. ბუნებრივია, რომ რვამარცვლიანი სტროფის ეს 21 ბგერა, რომელთა ურთიერთშესვედრა ოთხჯერ ან კომპლექსს ქმნის, შესძლებს სტროფის ევფონიაში რეგულატორის როლის შესრულებას. ასე აწესრიგებს პოეტი ხმათა მოძრაობას. მის მსუბუქ მუსიკას ზოგჯერ ასეთი სირთულეც თან ახლავს.

პარალელურად მოძრავ თანხმოვანთა წყვილებიდან აღსანიშნავია:

შ ტ: შორიდან შემოგვეპარა
მტერი, ვით ტურა-მელაო.
(„ნათელა", V, 205).

მ ვ: მტერსა, მოყვრულად მოსულსა,
ვერიდოთ, ვარდის მფენარსა.
(„ჩემს მეგობარს", II, 399).

მ ტ: მოყვრულად შემოგსეივართ,
მტრულად გიმეტებთ განაო.
(„მუშური", II, 159).

ხ ც („სალამი არქეოლოგებს", II, 47, I სტროფი),
ლ ჭ („სანამ ვიყავ ახალგაზრდა", II, 258, ბოლო სტროფი).

შ ჩ („ახირებული სტუმრობა", II, 411, მე-11 სტროფი).

შ ხ („სონა ციციშვილის ქალის სახსოვრად", III, 160, მე-6 სტროფი) და სხვ.[66].

ცალკე უნდა შეეხოთ ალიტერაციის შემთხვევებს, როცა განმეორებული ბგერები სტროფის ნახევრებს იკავებენ. საილუსტრაციო ნიმუშებს ვნახულობთ ლექსებში: „თერთმეტი ენკენისთვე" (II, 337) და „მოხუცი და ახალგაზრდა" (II, 358). პირველში მონაწილეობს მარცვალი **კ უ** (კურთხეულ, საუკუნოთ) და თანხმოვანი **წ** (შესწირა, მორწყული, კრწანისის).

უფრო საინტერესოა მეორე ნიმუში:

ის გაზაფხულიხ იაა,
გარს ეხვევიან ვარდები!
შენ შემოდგომის ფოთოლი,
სიო გკრავს, ჩამოვარდები!

ციტირებული სტროფი, ისევე როგორც მთელი ლექსი, დაპირისპირების პრინციპზეა აგებული. ერთმანეთს ენაცვლება მოხუცისა და ახალგაზრდის დახასიათება. სტროფის პირველ ნახევარში ახალგაზრდა ქალის პორტრეტია მოცემული, მეორეში მოხუცი პოეტისა. თითოეულ მათგანს თავისი ბგერწერითი ფორმა ამშვენებს: პირველს — **ის** მარცვლის განმეორება, მეორეს—**შე** მარცვლისა („ის გაზაფხულის იაა", „შენ შემოდგომის ფოთოლი").

მესამე პირის ნაცვალსახელი **ის** და მისი ასეთი დაშორება შემხვედრი მარცვლისაგან (შდრ, ერთის მხრივ—„**ის** გაზაფხულ**ის**" და მეორეს მხრივ—„**შენ** **შ**ემოდგომის") შესანიშნავი ოსტატობით მიგვანიშნებს გულსაკლავ სიშორეზე, რომელიც ასაკობრივი სხვაობის გამო პოეტსა და მის ახალგაზრდა სატრფოს შორის არსებობს.

შინაარსი და ფორმა აქაც ჩინებულად ეთვისება ერთმანეთს.

---

[66] ტაეპთა ეუფონიური განსხვავებულობა არც მანამდე ყოფილა უცხო ქართული პოეზიისათვის. კ. ჭიჭინაძეს მოაქვს ნ. ბარათაშვილის ორი მოსაზღვრე ტაეპი, რომელთაგან პირველში **მ** თანხმოვანი დომინანტობს, ხოლო მეორეში — **ნ** თანხმოვანი:

შემომერტყმოდა მაისის მწუხრი აღმესები ნაპრალთ მდუმარებითა;
ხანდისხან ნელად მქროლნი ნიავნი ღელეთა შორის აღმოკვნესოდენ.

(„ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ეუფხისტყაოსნის" პრობლემა", გვ. 8).

თუმცა ალიტერაციული სხვაობა მაშინ უფროა საგრძნობი, როცა ორივე ტაეპი სტროფის ერთ რომელსამე ნახევარს ეკუთვნის.

როგორც ამ უკანასკნელი, ისე ადრეული ციტირებული ნიმუშებიდან ჩანს, ტაეპთა ევფონიურ სხვაობას თანხმოვნებთან ერთად ხმოვნებიც ქმნიან („მოყვრულად მოსულსა“. „მოყვრულად შემოგსევივართ“. ანდა „სანამ ვიყავ ახალგაზრდას“ ბოლო სტროფში: „სული. კრული, გული წყლული“). ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „მოხუცის აღსარების“ (III, 197) მე-8 სტროფი, რომლის პირველი ტაეპი ა-ს ასონანსს ემყარება, ხოლო მეორეს და მარცვლის მოძრაობა ამშვენებს:

ჯერ აღმა-აღმა ამსვლელი,
უნდა დაუყვე დაღმართსა.

განსხვავებული ბგერები გამოყენებულია ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებათა გამოსახატავად („აღმა-აღმა“, „დაღმართსა“).

ერთისა და იმავე თანხმოვნის ან მარცვლის გამეორებასთან ერთად, აკაკის ბგერათა ჰარმონიაში საპატიო ადგილი აქვს დათმობილი მსგავს თანხმოვანთა გამეორებასაც. „ღამურასა“ და „ავადმყოფის“ პირველი სტროფების მიხედვით ჩვენ უკვე მივუთითეთ აკაკის ლექსში მსგავს თანხმოვანთა დაჯგუფებაზე. ანალოგიურ სურათს ვნახულობთ ლექსში „ხატის წინ“ (II, 303), რომლის პირველი-მეორე სტროფები ძირითადად თანხმოვანთა ორ ჯგუფს უპირავს: **დ თ ტ** და **მ ლ**.

„ქებათა-ქებაში“ (II, 67) ბგერითი დატვირთვა ძირითადად მოდის მსგავს თანხმოვნებზე — **მ ნ რ ლ**. ლექსის ევფონიაში მონაწილე 26 თანხმოვნიდან ერთ მესამედზე მეტს ზემოთ აღნიშნული ოთხი ბგერა იპერს. ამ ლექსის კეთილხმოვანება მსგავს თანხმოვანთა გამეორების შედეგია.

ერთისა და იმავე თანხმოვანთა განმეორებაზე დაფუძნებულ ალიტერაციაში ხშირად მონათესავე ბგერებიც მონაწილეობენ. მრავალჯერ განმეორებული თანხმოვანი თავის მსგავსს იწვევს და საბოლოოდ ვღებულობთ მსგავს თანხმოვანთა ისეთ შერწყმას, რომელშიაც წამყვანი ადგილი ერთ-ერთ მათგანს უპირავს:

მაგრამ როცა ვიღაც სხვაზე
გამწირა და გაცამსცვალა,
სულსაც, გულსაც, ორთავე ერთად
დაეკარგათ ძველი ძალა.
(„უკანასკნელი“, III, 440).

ამ სტროფის ალიტერაცია აგებულია ც თანხმოვანზე. მაგრამ. ამასთან ერთად, მასში მეტ-ნაკლები რაოდენობით მონაწილეობას იღებს ხუთივე სისინა ბგერა (ძ ც წ ზ ს). ზუსტად მეორდება ეს სურათი „შეცდომას“ პირველ სტროფში (I, 196). „რჩევა ახალგაზრდა მწერლებს“ (I, 178) ყურადღებას იქცევს თანხმოვან ჭ-ს ალიტერაციით (პირველი და უკანასკნელი სტროფები). აკაკის ევფონიისათვის ეს იშვიათი ბგერა მოიტანა სიტყვამ „ააჭიჭინე“, რომელიც ცრუ მომღერლის ქნარის საუცხოო დახასიათებას წარმოადგენს:

ააჭიჭინე აჭი-ბაჭია,
მართალს, ჭკვიანურს ნურას იმღერი,
თორემ გამოაჭრავს შენს ჩანგს, ვით ჭია,
ჭკუის მტარვალი ტეინმეისტერი.

შვიდგზის გამეორებულმა ჭ-მ თავისი მონათესავე შიშინა ბგერები შ და ჩ მოძებნა და ლექსის ერთ ვიწრო მონაკვეთზე მსგავსმა თანხმოვნებმა მოიყარეს თავი („შენს ჩანგს, ვითა ჭია“).

რა და რა თანხმოვნები ქმნიან ალიტერაციას? როგორია აკაკის პოეზიაში ბგერითი ხმოვანების საერთო ხასიათი?

ხმოვანი ბგერების ყღერადობა საერთოდ უფრო ერთგვაროვანია, მონოტონური. მეტყველებას თანხმოვნები აძლევენ მრავალფეროვნებას. მათ შეაქვთ ევფონიაში ესა თუ ის მიმართულება. მაგრამ თანხმოვნების ბგერითი სახე სხვადასხვაგვარია. მჟღერი თანხმოვნები თავიანთი ბუნებით ახლოსაა ხმოვნებთან და, როგორც მივუთითებდით, ხმოვნებთან ურთიერთობაში ევფონიას ერთფეროვანს ხდიან. ამ ერთგვაროვან ხმოვანებაში თანხმოვნებიდან ისეთი მჟღერები ჭარბობს, რომლებშიაც ტონი მეტია და ჩქამი ნაკლები (მ ნ რ ლ). მსგავს თანხმოვანთა თავმოყრაც ძირითადად მჟღერ თანხმოვნებზე მოდის. როგორც ეს ვნახეთ „განთიადის“, „ავადმყოფი მგოსნის“, „პოეტისა“ და „ქებათა-ქების“ მაგალითებზე.

ასე, რომ აკაკის ბგერათა ჰარმონია ძირითადად ტონური ბუნებისაა.

მაგრამ აკაკის მოძრავი ხასიათი, ცოცხალი და მოქმედი ბუნება. მისი ლექსის ნარნარი რიტმი და ელასტიური წყობა, ცხადია. ბოლომდე ვერ მიიტანს იმ ერთფეროვნებას, რაც ჩვეულებრივად ხმოვნებისა და მჟღერი (ტონიანი) თანხმოვნების ურთიერთობას ახლავს. პოეტმა კარგად იცის, რომ ხანდახან მეტყველების გაცოცხლებისა და გააქტიურებისათვის საჭიროა ბგერითი მოულოდნელობანი, ერთი ხმოვანებიდან მეორეზე უეცარი გადასვლები, ბგერათა ნაირ-ნაირ-

ფერები. აკაკი მთელი სისრულით იყენებს ქართული ბგერწერის შესაძლებლობებს. თუ მსგავსი ხმოვანების შესაქმნელად მას აქცენტი ხმოვნებსა და მჟღერ თანხმოვნებზე გადაჰქონდა, ბგერწერითი ნიუანსების ფართოდ გამოვლინებისათვის არც ყრუ და ჩქამიან თანხმოვნებს ივიწყებს. აკაკის ლექსის ალიტერაცია ძირითადად ყრუ და ჩქამიან თანხმოვნებს—მკვეთრებსა და ფშვინვიერებს ემყარება.

ყრუ ბგერებიდან განსაკუთრებით ხშირად მეორდებიან ფშვინვიერები: **ც, ჩ, თ,** მკვეთრები: **ტ. ჭ, ყ,** ხოლო სხვა თანხმოვნებიდან: **ს, შ, ხ.**

აქ საგანგებოდ უნდა გამოიყოს **ს** თანხმოვანი, რომელიც ქართულ ენაში, საერთოდ, ძალზე გავრცელებული ბგერაა. გარდა სიტყვის ფუძეებისა, მას არაიშვიათად შევხვდებით პრეფიქსებად, ზმნის პირთა და სახელთა ბრუნვის ნიშნებად. სიტყვათა ბოლოებში იგი ზოგჯერ გაორებულია. აკაკის მუსიკალური ბუნება **ს** თანხმოვნის მიმართ განსაკუთრებით ლოიალურია. ამას თავისი მიზეზები აქვს. **ს** ჩუმი და უპრეტენზიო ბგერაა, საერთო ხმოვანებაში იგი ყურს არ სჭრის, ნაკლებად შესამჩნევია. ამავე დროს, თავისი მრავალგზისობით იგი გამოთქმას სილბოსა და სინაზეს აძლევს. ეს თვისებები საერთოდ მოსდგამს აკაკის ლექსის მუსიკას. ამიტომ ამ ბგერის ხვედრითი წონა მის პოეზიაში განსაკუთრებით დიდია. კერძოდ, ზემოთ განხილულ „ქებათა-ქებაში" **ს** ყველა თანხმოვანს ჭარბობს და ლექსის თანხმოვანთა საერთო რაოდენობის ერთ მეცხრედზე მეტს შეადგენს. „ავადმყოფის" (II, 10) თითოეულ სტროფში რვა **ს**-ანი მონაწილეობს, ხუთზე ნაკლები არც ერთ სტროფში არ გვხვდება, ხოლო ზოგიერთში ათამდეც აღწევს:

არ მომკვდარა, მხოლოდ სძინავს,
და როდესაც გაიღვიძებს,
მოიგონებს იმათ სახელს,
ვინც დღეს. იმას არ ივიწყებს!

მიუხედავად ასეთი სიმრავლისა, მოტანილ სტროფში ამ ბგერის არსებობას მაინცადამაინც ვერ ვგრძნობთ. მსგავს მდგომარეობასთან გვაქვს საქმე „შეცდომას" (I, 196) პირველ სტროფში, რომელიც ზევით **ც**-ს ალიტერაციის ნიმუშად დავასახელეთ. ამ შემთხვევაში **ს** ცხრაჯერ მეორდება, ხოლო **ც** ექვსჯერ, მაგრამ **ც**-ს გამეორება ბევრად უფრო საგრძნობია, ვიდრე **ს**-ანისა:

სიბრიყვე კაცსა უცებსა
სწორზედაც ფეხსა წაუტეხს,

> დღე ჯავრით აფაც-ფუცებსა
> და ღამით ძილსაც გაუტეხს!

ევფონიის მრავალფეროვნებისათვის სწორედ ისეთი იშვიათი და თვალსაჩინო თანხმოვნებია საჭირო, როგორიცაა ც, ჩ, შ, ხ, ჭ. ამიტომაა, რომ პოეტი ალიტერაციის მასალად უმეტესად ამ ბგერებს იყენებს.

მჟღერი თანხმოვნებიდან განსაკუთრებით ხშირად მეორდებიან **მ ვ ნ ლ დ ბ გ.** როგორც აღნიშნულიც გვაქვს, პოეტი ერიდება ძლიერი ჟღერადობის მქონე ბგერების: **რ, ზ, ჟ-ხ** ალიტერირებას, რასაც შეიძლებოდა ზედმეტი ხმაური გამოეწვია.

ამრიგად, აკაკის ბგერათა ჰარმონიაში თანხმოვანი ბგერებიდან უმეტესად მონაწილეობენ სისინა **ს** და საშუალო ჟღერადობის თანხმოვნები, ხოლო ალიტერაციულ განშტოებებს ქმნიან შედარებით ნაკლებად გავრცელებული ყრუ ბგერები. გამომდინარე აქედან, ალიტერაცია ერთი მხრივ ჩუმი, ფრთხილი და შეპარულია (სტრიქონებიდან მალულად იჭვრიტებიან საგანგებოდ ჩასაფრებული თანხმოვნები), ხოლო მეორე მხრივ იგი მოკლებული არ არის სიახლესა და მრავალფეროვნებას.

ალიტერაციის პარალელურად აკაკის პოეზია მდიდარია ასონანსური მოვლენებით — ერთისა და იმავე ხმოვანთა გამეორებით. ხმოვანთა შეფარდებითი სიმრავლე, მათი თავმოყრა ტერფებსა და სარითმო კლაუზულებში, ერთი და იგივე მარცვალთა მრავალგზისობა, რომელთა შესახებ ადრე გვქონდა საუბარი, იძლეოდა იმის წინასწარ პირობას, რომ აკაკის ბგერათა ჰარმონიაში ასონანსს შესაფერი ადგილი ექნებოდა დათმობილი. მართლაც, საკმარისია პოეტის ლექსებზე ოდნავი დაკვირვება, რომ ხმოვან ბგერათა მოძრაობაში გარკვეული კანონზომიერება შევამჩნიოთ.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია იმ პირველ პეონთა მეზობლობა, რომლებშიაც ორი ერთნაირი ხმოვანი იყრის თავს:

> **გ ა ა ხ უ რ ვ ე ს.** მით ცხენები,
> **ა ა ღ ე ლ ვ ე ს, ა ა ჩ ქ ა რ ე ს.**
> („გამზრდელი", V, 244).

ეჭვი არ არის, რომ მძივებივით ასხმულმა ა ხმოვნებმა ერთმანეთი გამოიწვიეს, რათა ფრაზისათვის მეტი სილაღე მიეცათ. ა ხმოვანი საერთო ცენტრია ბგერათა ყოველგვარი ჰარმონიისა და ასეა

ეს აკაკის პოეზიაშიც. უმეტეს წილად ასონანსი ამ ბგერის გამეორებას ემყარება. თუ „საფრიალოში“ (III, 8) იგი მხოლოდ ერთ ტაეპზე ვრცელდება:

აეროსტატის ამბავი,

„ხალხურში“ (II, 233) სტროფის ნახევარს მოიცავს:

ალვის ხე აყვავებულა,
ამშვენებს არემარესა.

ამავე სახელწოდების მეორე ლექსში (II, 232) სარითმო ტაეპებს ახლავს:

ქკა უბეში ჩავიდე�ი.
დამამძიმა, დამძალა!
ქალო, შენი სიყვარულიც
გამწარდა, ვით სამსალა

ხოლო „განთიადში“ (II, 238) მთელ სტროფს იპერს:

მთაწმინდა გულში იხუტებს
საშვილიშვილო სამარეს,
ზამა-დავითსა ავედრებს,
აბარებს ქეეყნის მოყვარეს.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ა ხმოვნის გამეორება, როცა იგი სიტყვის თავშია მოქცეული და აქცენტირებული: ან ზმნისწინია (ავიდა. ასცილდა), ან ზმნისწინის შედგენილობაში შედის (დამამძიმა, დამძალა), ან საარვისო ქცევის ნიშანია (აბარებს). ან კიდევ სიტყვის ფუძის საკუთრებაა (ალვის ხე).

საგულისხმოა სხვა ხმოვანთა გამეორებაც.

ცრემლში მილესავს ნაღველი
და მღერნად ის მიხმარია.
(„გულის პასუხი“, II, 237).

ამ ორტაეპედში, რომელიც ლ-ს ალიტერაციითაა დამშვენებული, ბგერათა ჰარმონიას აძლიერებს მოსაზღვრე სიტყვების ი ხმოვნით დაკავშირება, როცა ერთი სტროფის ბოლო და მეორეს დასა-

წყისი ერთსა და იმავე ხმოვანზეა აწყობილი („ცრემლში მილესავს“, „ის მიხმარია“).

ე: შენი ვარ, შენთვის მოვკვდები,
შენზედვე მგლოვიარეო.
(„განთიადი“, II, 239)

აქ, მართალია, მთელი მარცვალი მეორდება ორი თანხმოვნით. რაც. უპირველეს ყოვლისა, ალიტერაციული მოვლენაა, მაგრამ, გარდა ამ პარცვლებისა, ხმოვანი ე კიდევ ოთხი სხვა მარცვლის შედგენილობაში შედის.

უ: გამხიარულდი ბუხარო!
გულჩათხრობილი ნუ ხარო!..
მციენა ზამთარს უყვარხარ,
და არც ცხელ ზაფხულს სძულხარო.
(„მიმკელევა“, II, 253)

უ-ს ასონანსი, ისევე როგორც ხ-ს ალიტერაცია, სიტყვა ბ უ ხ ა რ მ ა მოიტანა, რომელიც, როგორც მიმართვის ობიექტი. ამ სტროფის ცენტრალურ სიტყვას წარმოადგენს.

ო: ჩემო ჩანგო, ობოლ-მწირო,
ჩემის უბედობის ძირო.
(„გამოსალმება“, I, 259)

ამ ბგერის გამეორება უმეტესად შესამჩნევია მიმართვითი ხასიათის ლექსებში, სადაც სხვათა სიტყვის ო მონაწილეობს.

გარდა ცალკეული ხმოვნების გამეორებისა, აკაკის ლექსში ყურადღებას იქცევს ორი ხმოვნის მოძრაობა, რაც ურთიერთგანსხვავებული გზებით ხორციელდება. „განთიადის“ ქვემოთ მოტანილ ორტაეპედს თითქმის მთლიანად ი და ე ხმოვნები იჭერენ:

წინ მომეგებენ ღიმილით
შენი მზე, შენი მთვარეო.

ისეთი გავრცელებული ხმოვანი, როგორიცაა ა, ამ თექვსმეტმარცვლიან წინადადებაში მხოლოდ ერთხელ მონაწილეობს. ასევე ერთხელ გვხვდება ო ხმოვანი. ყველა დანარჩენი ადგილი ურთიერთმონაცვლე ი და ე ბგერებს უჭირავს.

სხვა შემთხვევაში ორი ხმოვნის მოძრაობას უფრო კანონზომიერი ხასიათი აქვს. ერთ ტაეპში ერთი ხმოვანი დომინანტობს, მომდევნო ტაეპში მეორე ხმოვანი და ტაეპთა ევფონიური განსხვავებულობა, რასაც თანხმოვნების სხვადასხვაობა ქმნიდა, კიდევ უფრო ძლიერი და შესაჩნევი ხდება.

„სანამ ვიყავ ახალგაზრდას“ უკანასკნელ სტროფში პირველი ტაეპი უ და ი ხმოვნების კანონზომიერ მონაცვლეობაზეა აგებული („სული კრული, გული წყლული“), მეორე ტაეპში ა ხმოვანი ექვსჯერ მეორდება („სახე მეკნარი, თმა ჭალარა)“. თუ ამ ჰარმონიას ერთისა და იმავე თანხმოვნების გამეორებითაც გავამდიდრებთ (პირველ ტაეპში ლ თანხმოვანია, მეორეში—ჭ), მაშინ ტაეპთა ევფონიური თავისთავადობა კიდევ უფრო საგრძნობი გახდება.

ამავე პრინციპით მოძრაობენ ე და უი ხმოვნები „ჩემს სათაყვანოს“ (III, 15) პირველ სტროფში:

ერთადერთად, ქვეყნის ღმერთად
გაჩენილო... უებარო!..
წყლულის გულის, კრულის სულის...

მაღალი ტონალობის ხმოვნები: უ და ი ბოლო ტაეპში, წარმოდგენილი შინაარსის შესაბამისად, სინტაგმებს მწარე მოთქმის ხასიათს აძლევენ, მაშინ როცა წინა ორ ტაეპში, სადაც საშუალო ხმოვანი ე დომინანტობს, თხრობა ლაღი და გაშლილია.

აკაკის სალექსო ტაეპებს ამშვენებს ერთი გარკვეული ტონალობიდან მეორეზე გადასვლა. ამ მხრივ საგულისხმოა „აღმართ-აღმართის“ (IV, 339) დასაწყისი, სადაც ტაეპთა პირველი მუხლები ხმოვანთა ერთ რიგზეა აწყობილი (ა—პირველ ტაეპში, ე—მეორეში):

აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა,
სერზე შევდექ, ჰმუნვის ალი მენელა.

ქართულ ლექსში ტაეპთა ანაკრუზის სფერო, კლაუზულასთან შედარებით, ამაღლებულია. ტაეპი ყოველთვის მაღალი ტონალობით იწყება და თანდათან დაბლა ეშვება. საწყისი მუხლების ეს ინტონაციური გამოყოფა კიდევ უფრო ნათელს ხდის მათს ევფონიურ სახესხვაობას, რომელიც საილუსტრაციო მასალაში ასეთი კოლორიტული სახითაა მოცემული.

ასონანსირებულ ხმოვანთა ურთიერთობის ეს პრინციპი განსაკუთრებით საგრძნობია „იმერულ სიმღერაში“ (I, 341).

ლექსის პირველი ტაეპი ა ხმოვნის დაბალი, მშვიდი ტონალობით იწყება:

პატარა საყვარელო.

მეორე ტაეპი უეცრად ი-ს მაღალ, შეშფოთებულ ტონში გადადის:

რისთვის მომიკალ გული.

(როგორი საოცარი შესატყვისობაა სტრიქონის შინაარსსა და ბგერწერას, როგორც ფორმისეულ კომპონენტს, შორის!). დაახლოებით იგივე მეორდება სტროფის მეორე ნახევარში:

გალიაში გაგზარდე,
ვით მაისის ბულბული.

აქ ყურს ხვდება სიტყვების საწყის ხმოვანთა გამეორება (გალიაში გაგზარდე), რაც კიდევ უფრო სრულყოფილი სახითაა მოცემული ლექსის მომდევნო სტროფში:

შაქრით მყავდი გაზრდილი,
შენთვის ელე კიდით-კიდე.

საილუსტრაციო მასალის ნაირსახეობაში კიდევ მრავალი საინტერესო მხატვრული ნიუანსის აღმოჩენა შეიძლება. მაგრამ ყოველივე ზემოთქმული, ვფიქრობთ, საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს აკაკის ბგერათა ჰარმონიაში ხმოვანთა როლსა და მნიშვნელობაზე. ერთი და იგივე ხმოვანთა გამეორება, ისეეე როგორც საერთოდ ხმოვანთა თავმოყრა და მისი შეფარდებითი სიმრავლე, აკაკის სალექსო ფრაზებს სილაღესა და სიმსუბუქეს აძლევს.

ხმოვანთა და მჟღერ თანხმოვანთა ერთობლიობა, აკუსტიკური ერთგვაროობა, ალიტერაცია, როგორც ბგერწერითი მრავალფეროვნების სათავე, სტროფიდან სტროფში გადადის და ზოგჯერ მთელ ლექსს მსჭვალავს. გადასვლის ერთი მომენტი, და ზმნისწინით წარმოდგენილი, კარგადაა ნაჩვენები ლექსში „მუხამბაზში“ (II, 347):

ცალი ხელით გვარს და რჯულს ვიფარავდი,
მეორეთი — ვთოხნიდი და ვბარავდი!..
სისხლის ოფლში გაეიწურე... გავკაჟდი!..

გაეფოლადდი ცეცხლში!.. დავპატარავდი!
დავჩიავდი!.. ნალეკი ვარ კვერცხივით.

ლექსის ევფონიაში ბგერწერასთან ერთად რითმაც მონაწილეობს. აქ პირველ რიგში ისევ „ბოდვას“ (II, 184) მესამე გამოცანა უსდა ვახსენოთ, რომელიც თავიდან ბოლომდე ცხ კომპლექსის ალიტერაციაზეა აგებული და ეს ბგერები ამავე დროს რითმის შედგენილობაში შედიან. როცა ლექსს ერთი რითმა გასდევს, ეს უკანასკნელი ხშირად ლექსის საერთო ხმოვანების განმსაზღვრელი ხდება. ასეთი მდგომარეობაა აგრეთვე ლექსში „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა“ (II, 257).

სარითმო კომპლექსი გ ი ნ დ ა ა რ ა, რომელიც პირველს გარდა ყველა სტროფში მონაწილეობს, სადაც კი გაივლის, ყველგან ბგერათა შესატყვისებს აჩენს. ლექსში დომინანტობენ ა ხმოვანი და დ თანხმოვანი (თავის მონაცვლე თ-სთან ერთად). მარტო ერთ სტროფში 16 ანი და 11 დონი მონაწილეობს:

რომ დავბერდი, დავუძლურდი,
სახე დაკნა, დამეღარა,
სიყვარული რაღად მინდა,
გინდ იყოს და გინდა არა!

ლექსის საერთო ხმოვანების განსაზღვრაში მონაწილეობას იღებს სათაურიც, რომლის დამახასიათებელი ბგერები ზოგჯერ მთელს ლექსშია განფენილი. მიუხედავად ნაკლებ გავრცელებულობისა, ხ თანხმოვანს „გაზაფხულის“ (II, 35) ყველა სტროფში ვიპოვით, ისევე როგორც ტ თანხმოვანს „სატრფოს“ (II, 235) ყველა სტროფში (ვარდა უკანასკნელისა, სადაც იგი დ-თია შეცვლილი). სათაური „სატრფოს“ ამ ლექსში ტ ბგერის შემცველ სიტყვათა მთელ რიგს იწკევს **(ბეტრფი, ცხრაკლიტულში, ტკბილად, ტკბილს, ტკბილი, აიტანე, ტყვეობა, ნესტან-დარეჯნის, ტარიელი).**

ბგერწერის თვალსაზრისით საინტერესოა ლექსი „ქარი და საბძელი“ (II, 268), რომელიც ეფუძნება ხალხურ ანდაზას: ქარის მოტანილს ქარივე წაიღებსო.

სიტყვა წ ა ღ ე ბ ა პოეტმა წ ა ხ ვ ე ტ ი თ შეცვალა, რომელიც ბ ზ ი ს მისამართით ძალზე ბუნებრივია. ამის კვალობაზე ლექსში განმეორებული ფუძეები: ხ ვ ე ტ (მოგახვეტეო, გიხვეტავს) და ტ ა ნ (მოგიტან, შემოგიტანო, შემოიტან, გაიტანო) ტ თანხმოვნის ალიტერაციას იწვევს. ამასთან, პირველ სტროფში ქ ა რ ი ს ზეგავ-

ლენით ქ ა რ და კ ა რ ფუძეების თამაში სასიამოვნო ბგერწერით სახეს ღებულობს.

> საბძელმა უთხრა ქარსაო:
> რას შემომბზუი კარსაო?
> ქარმა სთქვა: კარი გამიღე,
> მოგიტან საჩუქარსაო!..

ბგერწერის ცალკეული სახეები პოეტურ ტექსტში ყოველთვის იზოლირებული სახით არ არიან მოცემულნი; ზოგჯერ რამდენიმე მათგანი ერთდროულად მოქმედებს, ანდა ბგერწერის ერთი ფორმა მეორეში გადადის, მეორე მესამეში და ა. შ.

„სულიკოს“ (II, 333) ავტორი თავიდანვე ევფონიურ წყვილს გვთავაზობს: ს ა ყ ვ ა რ ლ ი ს ს ა ფ ლ ა ვ ს. მეორდებიან საწყისი მარცვლები სა-სა და თანხმოვანი ლ. მომდევნო სიტყვას, რომელიც ტაეპს კეტავს, მეორე ტაეპის დასაწყისთან აქვს საერთო: ვეძებდი, ვერ ვნახე (ვე-ვე), ხოლო ვერ ვნახე თავის მხრივ კეთილგანწყობილებაშია მეზობელ სიტყვასთან: დ ა კ ა რ გ უ ლ ი ყ ო. თანხმობას ქმნის რ-ს ალიტერაცია და მსგავსი ბგერების: ხ-სა და ყ-ს შეხვედრა. მესამე ტაეპი იწყება გ უ ლ კომპლექსით, რომელიც წინ მდებარე სიტყვაში შედიოდა: დაკარგულიყო; გულამოსკვნილი (ისევ ევფონიური გადასვლა!). სტროფის უკანასკნელი ტაეპი თავის პარალელურ სარითმო ტაეპს უკავშირდება. მაკავშირებელი ბგერა არის თანხმოვანი ხ (ვ ნ ა ხ ე, ხ ა რ), რომელიც ყ-სა და კ-სთან ურთიერთობაში მსგავს ბგერათა სამეულს ქმნის. ეს სამი ბგერა უცვლელად მეორდება ლექსის იმ სარითმო ტაეპებში, რომლებშიც რითმის თანაცალი ს უ ლ ი კ ო მონაწილეობს (გარდა უკანასკნელი სტროფისა, სადაც ხ-ანი შეცვლილია კანის მონათესავე გან-ით „სამგან გაქვს ბინა, სულიკო“).

მომდევნო სტროფი შ-ს ალიტერაციით იწყება: ე კ ა ლ შ ი ვ ა რ დ ი შ ე ვ ნ ი შ ნ ე, რასაც მოსდევს ო-ს ასონანსით შეკრული ტაეპი: ო ბ ლ ა დ რ ო მ ა მ ო ს უ ლ ი ყ ო. სტროფის პირველი ნახევარი მეორეს კვლავ ევფონიური გადასვლით უკავშირდება: ამოსულიყო გულის (დაახლოებით იგივე მეორდება, რაც წინა სტროფში გვქონდა!). მესამე ტაეპს აერთებს მსგავსი თანხმოვნები — გქ: გ უ ლ ი ს ფ ა ნ ც ქ ა ლ ი თ ვ კ ი თ ხ ა ვ დ ი. სიტყვა ფანცქალით შორეულად ეხმაურება და ეხმატკბილება ლექსის სხვადასხვა ადგილებში გაფანტულ სიტყვებს: შ ე ი ფ რ თ ქ ი ა ლ ა, დ ა გ ვ ქ ა თ ქ ა თ ე ბ დ ა, შ ე ფ რ ქ ვ ე ვ ი თ. ამავე დროს, მათ შორის კავში-

რი სცილდება წმინდა ფონეტიკურ საფუძველს და აზრობლივ ნათესაობაში გადადის.

მესამე სტროფში ოთხი ბგერწერითი მომენტია აღსანიშნავი:

1. ხ-ს ალიტერაცია პირველ-მეორე ტაეპებში:

ნიშნად თანხმობის კოკობი
შეირხა... თავი დახარა.

2. ც რ კომპლექსის ალიტერაცია მესამე-მეოთხე ტაეპებში:

ცვარ-მარგალიტი ციური
დაბლა ცრემლებად დაჰყარა.

3. ვარ-მარ კომპლექსების მონაცვლეობა: ცვარ-მარგალიტი.

4. და მარცვალი სიტყვების თავში: დაბლა... დაჰყარა.

მეოთხე სტროფს საოცრად ჰარმონიული სინტაგმა იწყებს (ს უ ლ გ ა ნ ა ბ უ ლ ი ბ უ ლ ბ უ ლ ი), საიდანაც ლ-ს მსუბუქი რხევა შემდეგ ტაეპსაც წვდება (ფოთლებში მიმალულიყო).... ჯაჭვისებურ ალიტერაციაში მი ზმნისწინი ერთვის (მიმალულიყო მივეხმატკბილე), რასაც შემდეგ ტ თანხმოვანი ცვლის (მივეხმატკბილე ჩიტუნას). მეოთხე ტაეპიც არაა გამოთიშული ამ გაბმული ხმოვანებიდან (მივეხმატკბილე, შენ ხომ არა ხარ).

ასე გადადის ბგერათა ჰარმონია სიტყვიდან სიტყვაზე, ტაეპიდან ტაეპში...

მეხუთე სტროფიდან ლექსის ევფონია ახალი კომპლექსებით მდიდრდება: შე (შეიფრთქიალა, შეახო, შეეკითხე შეფრქვევით), ჩა (ჩაიკვნეს-ჩაიპიკჭიკა), მო (მორჩი და მოისვენეო), თქ (თითქოს სთქვა), მც (მომცა ციმციმით) და სხვ.

აღარაფერს ვამბობთ ლექსის ბოლო სტროფებზე, რომლებშიაც მკითხველის მახვილი სმენა და დაკვირვებული თვალი თავად აღმოაჩენს ბგერათა მსგავს შესატყვისებს.

ასეთი მრავალფეროვანია „სულიკოს“ ევფონია. ამგვარი ნიმუშებით საერთოდ მდიდარია აკაკის პოეზია. „განთიადი“ (II. 238), „სატრფოს“ (II, 235), „ხანჯალს“ (II, 98), „ნათელას“ მთელი რიგი ადგილები (V, 184, 202, 204—206), „თორნიკე ერისთავის“ პირველი სამი თავი (V, 26—33) და მრავალი სხვა ბგერათშეთანხმების კომბინირებულ პრინციპს ემყარება.

აკაკის ბგერწერას თავისი ისტორია და განვითარების საფეხურები აქვს. შემოქმედების ყოველ ეტაპზე იგი ერთნაირად ძლიერი

არ ყოფილა. კერძოდ, პოეტის პირველ ნაბიჯებს ბგერწერითი მეტყველება არ მოჰყოლია. „საიდუმლო ბარათი“ და 60-იანი წლების სხვა ლირიკული შედევრები ევფონიის მხრივ ყურადღებას არ იქცევენ. ამ დროს აკაკის ლექსის მუსიკალობა არსებითად რიტმსა და რითმაზეა დაფუძნებული. ბგერათა ჰარმონია რითმის მეშვეობით ხორციელდება. რითმების სიმრავლე, გარითმვის ხერხთა მრავალგვარობა გაცილებით უფრო საგრძნობია პოეტის შემოქმედების ამ დასაწყის ეტაპზე, ვიდრე შემდეგ. ჯვარედინი, მოსაზღვრე, სამჯერადი რითმები შინაგანი და შინაგან-გარეგანი რითმებით შევსებული სტროფის თითქმის ყველა შესაძლებელ ადგილს იკავებენ და სამეტყველო ერთეულების გამეორებით ბგერათა ჰარმონიას ქმნიან. ალიტერაციაასონანსის საჭიროება მოხსნილია. სარითმო სიტყვების ურთიერთსიახლოვე მასზე მოთხოვნილებას ამცირებს და მკითხველის მთელი ყურადღება ტაეპების ან ბუხლების ბოლოებზეა გადატანილი.

ამ პერიოდის ლექსებში ბგერწერა ცალკეული სინტაგმების ან ურთიერთმოსაზღვრე სიტყვების ფონეტიკური თანხმობის საზღვრებს არ სცილდება. 70-იანი წლებიდან აკაკის პოეზიაში ალიტერაციაასონანსის ხვედრითი წონა იზრდება. ლექსებში: „შეცდომა“ (I, 196), „ჩონგური“ (I, 208), „ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია“ (I. 210). „გამოსალმება“ (I, 253), „აღმართ-აღმართ“ (I. 333). „იმერული სიმღერა“ (I, 341), „მუხამბაზი“ (I, 343), „დედა და შვილები“ (I. 377). „ჩემს მეგობარს“ (I, 383) და სხვ. შესამჩნევია ბგერათა კეთილხმოვანებისათვის ზრუნვა. მაგრამ ამ მხრივ ნამდვილი გარდატეხა მაინც 80-იანი წლებიდან იწყება, როცა პოეტი შემოქმედებითი სიმწიფის ახალ ფაზაში შევიდა. აკაკის პოეტური ხელოვნების საერთო აღმავლობას: ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა სიმდიდრეს. რიტმის დახვეწას, რითმათა გაკეთილხმოვანებას თან მოჰყვა ბგერათა ჰარმონიის ზრდაც. ბგერწერა ბგერათა ურთიერთობის უმაღლესი საფეხურია და ამ მხრივ რითმაზე მაღლა დგას. ეს უკანასკნელი მთელი საუკუნეების განმავლობაში ქართული ლექსის მოუცილებელ ელემენტად იყო ქცეული და მას კეთილხმოვანებისათვის საგანგებო ზრუნვად არავინ მიიჩნევდა. ამიტომ ბგერწერაზე, როგორც შეგნებულ პოეტურ ხერხზე, გადასვლა, რაც აკაკის პოეზიაში არსებითად 80-იანი წლებიდან იწყება, შემოქმედების ახალ საიდუმლოებათა წვდომას ნიშნავდა.

ბგერწერის ხვედრითი წონის ზრდა რითმათა შემცირების ხარჯზე მოხდა. 80-იანი წლებიდან აკაკის პოეზიაში ცენტრალური ადგი-

ლი ინტერვალიანმა რითმამ დაიჭირა; მან თითქმის მთლიანად განდევნა გარითმვის ყველა სხვა სახეობა, რომლებიც სტროფებს რითმათა სიმრავლით ტვირთავდა. დარჩა მეორე-მეოთხე ტაეპების დამაკავშირებელი ერთადერთი რითმა, ყველა სხვა სარითმო ადგილი განთავისუფლდა და შეიქმნა ხელსაყრელი ნიადაგი რიტმულ წესრიგს დაუმორჩილებელ ბგერათა თავისუფალი მოძრაობისათვის. ამოქმედდნენ ერთი და იგივე ან მსგავსი ზმნისწინები, პრეფიქსები, თავკიდური მარცვლები, ჰარმონიული ჯგუფები, ცალკეული ხმოვნები და თანხმოვნები; გადავიდნენ სიტყვიდან სიტყვაზე, ტაეპიდან ტაეპში, სტროფიდან სტროფში... და ლექსები ბგერათა ჰარმონიით გაივსო. ჭეშმარიტად, ეს იყო ბგერწერითი ოსტატობის ბრწყინვალე გამოვლინება. ამ დროს პოეტს ალიტერაციული მიზნით შესწორებები შეაქვს თავის ძველ ლექსებშიაც.

„პოეტის გულის" (I, 151) ავტოგრაფში, რომელიც 1865 წელსაა შესრულებული, უკანასკნელი სტროფის მეორე ტაეპი ვ ი თ მ ც ი რ ე გ ვ რ ი ტ ი[68], ლექსის ნაბეჭდ ვარიანტში („ივერია", 1881, № 1, გვ. 110—111) პოეტმა ასე შესცვალა: ვ ი თ მ შ ვ ი დ ი გ ვ რ ი ტ ი. მ შ ვ ი დ ი მ ც ი რ ე ს ნაცვლად აღნიშნულ კონტექსტში ევფონიის კეთილხმოვანებას საოცრად ზრდის: მთელი ტაეპი ი ხმოვანზე გაიმართა; ერთმანეთს გაეხმაურნენ კბილისმიერი თანხმოვნები: დ თ ტ. ბგერათა კომპლექსების თანადამთხვევამ ასონანსურ რითმამდე მიგვიყვანა: მ შ ვ ი დ ი-გ ვ რ ი ტ ი. არც ერთი ეს ნიშანი არ გააჩნდა აღნიშნული ტაეპის პირველ ვარიანტს.

„რჩევას" (I, 160) პირველ ვარიანტში (1867 წ.) ეწერა:

> შენ წადი და ეპიკპიკე
> ვარსკვლავებს, მზეს და მთვარესა[69].

„აკაკის კრებულში" (1899 წ., № 12) ე ჭ ი კ ჭ ი კ ე შეცვლილია სიტყვით ე ს ა უ ბ რ ე, რაც გაცილებით უფრო შეეფერება როგორც ამ სტრიქონების, ისე მთელი სტროფის ბგერათა სისტემას (ეპიკპიკეს ორ ჭ-ს სტროფის აკუსტიკაში დისჰარმონია შეჰქონდა).

ლექსში „აღარა გვაქვს გრძნობა" (1, 233) ვარიანტისეული ე რ თ ო ბ ი ს წ ი ლ[70] შეცვლილია სიტყვათა უფრო ჰარმონიული წყვილით — ძ მ ო ბ ი ს ნ ა ც ვ ლ ა დ.

---

[68] აკ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, თხზ. სრ. კრ., აკად. გამოც., ტ. I, გვ. 438.
[69] იქვე, გვ. 442.
[70] იქვე, გვ. 462.

ერთი ტაეპი ლექსისა „სიმღერა მკის დროს“ (I, 126): ნ ა მ გ ა ლ-მ ა ც თუ დ ა გ ვ ა ც ა ლ ა ავტოგრაფში ასე ყოფილა: ნ ა მ გ ა ლ-მ ა ც აღარ გვაცალა[71]. გარდა ც თანხმოვნის ალიტერაციისა, ძირითად ტექსტში ყურადღებას იქცევს სიტყვათა საწყისი კომპლექსების მსგავსება: ნ ა მ გ ა-დ ა გ ვ ა.

მოტანილი მაგალითებით დასტურდება, რომ აკაკი, როგორც ბკერათა კეთილხმოვანების ოსტატი, შეგნებულად ერევა თავისი ადრინდელი ნაწერების ტექსტში. ეს ჩარევა არსებითად 80-იანი წლებიდან დაიწყო. 80—90-იან წლებში აკაკის ბგერწერული ოსტატობა თავის გამარჯვებას დღესასწაულობს.

სწორედ ამ პერიოდში შემოიტანა აკაკიმ ქართულ ენაში შესანიშნავი სიტყვა: შ ე ხ მ ა ტ კ ბ ი ლ ე ბ ა.

შ ე ვ უ ს მ ა ტ კ ბ ი ლ ე ერ თ მ ა ნ ე თ ს, ვკითხულობთ „ნათელაში“. მ ი ვ ე ხ მ ა ტ კ ბ ი ლ ე ჩ ი ტ უ ნ ა ს, გვეუბნება „სულიკოს“ ავტორი; ჩ ა მ ი ხ მ ა ტ კ ბ ი ლ ა ჩ ო ნ გ უ რ მ ა, ნათქვამია ავადმყოფი მგოსნის აღსარებაში.

აღნიშნული სიტყვა ორგანულადაა ამოზრდილი ქართული ენის წიაღიდან: ამავე დროს, იგი ნათლად გადმოგვცემს მოვლენის შინაარსს. ხმების ურთიერთშეწყობა, შეთანხმება, ჰარმონიულობა ვერც ერთი სხვა ქართული სიტყვით ვერ გამოითქმის ისე კარგად, როგორც ამ ორფუძიანი კომპოზიტით — შეხმატკბილება. ამასთან, საგულისხმოა, რომ ეს სიტყვა სწორედ აკაკიმ შემოიტანა, მე-19 საუკუნის ყველაზე ტკბილხმოვანმა მგოსანმა, საქართველოს ბულბულმა, როგორც მას სიცოცხლეშივე შეარქვეს. აღნიშნული ტერმინი საუცხოოდ გამოხატავს აკაკის პოეზიის მუსიკალურ სულს; იგი საუცხოო ეპითეტია პოეტის ჩანგისა, **რომლის მუსიკალური ენა, „ჰარმონია მისი ხმების“** („ჩანგური“) აგერ ას წელზე მეტია ატკბობს ქართველი კაცის ყურს. თითქოსდა ეს სიტყვა პოეტს **თავისი ჩანგის** დასახასიათებლად შემოეტანოს!

აკაკის ლექსის ტკბილხმოვანებაზე საუბრის დროს არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მისი პირველი კრიტიკულ-თეორიული წერილი „რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის“ შესახებ“, სადაც ახალგაზრდა პოეტმა ქართველი „ბულბულების“ წინააღმდეგ გაილაშქრა. თეიმურაზ პირველის, ბესიკის, ალ. ჭავჭავაძისა და სხვა ტკბილხმიანი მომღერლებისათვის აკაკის გალობის კილო კი არ

[71] აკ. წერეთელი, თხზ. სრ. კრ., აკად. გამოც., ტ. I, გვ. 127.

დაუწუნებია, არამედ მათი გალობის მიმართულება დაიწუნა. უფრო სწორად, მათ გალობაში პოეტმა ვერ დაინახა „საზოგადო დარდისა და სიხარულის გამოხატულება“, ამიტომ დაგმო „ეს ლექსები თავიანთი ჰარმონიულობით“, ამიტომ უწოდა მათ ავტორებს ბულბულები, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. გადის დრო და ეს ეპითეტი, ამჟამად უკვე მეტაფორად ქცეული, როგორც სიმბოლო პოეტური ზეშთაგონებისა, თვით აკაკიმ დაიმსახურა. ტკბილხმოვანი სიმღერის გამო, რომელიც საზოგადო დარდისა და მწუხარების გამოხატულებას წარმოადგენდა, ქართველმა ხალხმა თავის საყვარელ პოეტს საქართველოს ბულბული უწოდა. ეს მირქმა, უპირველეს ყოვლისა, ნაკარნახევი იყო აკაკის ჩანგის ჰარმონიული ჟღერით. რომელშიაც ალიტერაცია-ასონანსს, მსგავს ბგერათა ერთობლიობასთან ერთად, საპატიო ადგილი უჭირავს. აღნიშნული ფაქტიც, თავი რომ დავანებოთ ზემოთ ჩატარებული ანალიზის შედეგად მიღებულ დასკვნებს, ნათლად მეტყველებს, რომ აკაკისათვის უცხო არ ყოფილა ალიტერაციული ბგერწერა, რომ იგი მისთვის „ბედნიერ გამონაკლისს“ და „შემთხვევით იშვიათობას“ არ წარმოადგენდა. ალიტერაციას, ისევე როგორც ასონანსსა და, საერთოდ, ბგერათა ჰარმონიას აკაკი მიმართავდა, როგორც შეგნებულ პოეტურ ხერხს; იმ თავისებურების გათვალისწინებით, რომელიც ამ უკანასკნელს გააჩნია და თავის სპეციალურ ნაშრომში ასე ჩამოაყალიბა კ. ჭიჭინაძემ: „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 ალიტერაცია კი მისი ფიქრის პირდაპირ საგანს არ წარმოადგენს. ალიტერაცია შედეგია პოეტის შინაგანი მუსიკალური ბუნების“[72].

პოეზიაში წინასწარგანზრახული, მოფიქრებული ალიტერაციებიც გვხვდება. ბგერათა ჰარმონიას ზოგჯერ თვითმიზნური ხასიათი აქვს. ქართული ანბანთქებანი აღორძინების ეპოქიდან და XX საუკუნის ათიან-ოციანი წლების სიმბოლისტური ლექსები ამ ცოდვისაგან დაზღვეული არ არის. თვითმიზნური ბგერათშეთანხმებანი ფორმალისტური ვარჯიშობის შედეგია და მას ნამდვილ პოეზიასთან საერთო არაფერი აქვს. ხელოვნურ, მყვირალა რითმას უფრო აიტანს ლექსი, ვიდრე ასეთსავე ალიტერაციას.

---

[72] კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ეეფხისტყაოსნის“ პრობლემა, გვ. 7.

აკაკის ბგერათა ჰარმონიის პირველი ძირითადი ღირსება მის ფარულ ხასიათში მდგომარეობს. რამდენადაც აკაკის ლექსებში, პუბლიცისტური სიმახვილის გამო, იდეური ტენდენციები ზოგჯერ შიშველი სახითაა წარმოდგენილი, იმდენად მისი ლექსების მუსიკალური (და, კერძოდ, ბგერწერული) ფორმა ჩუმი და მოკრძალებულია. ამიტომაა, რომ თვალის ერთი გადავლებით, სპეციალური დაკვირვების გარეშე, აკაკის ბგერწერითი ოსტატობა შეუმჩნეველია. არ გვგონია, თუ ბგერწერა არის ერთ-ერთი ძირითადი წყარო იმ სასიამოვნო ნელოდიისა, რომელიც პოეტის ლექსებიდან ისმის. აკაკის ბგერწერა ბუჩქებში მიმალულ ბულბულსა ჰგავს, როცა ჰანგი გვესმის, ხოლო მგალობელს ვერ ვხედავთ. ამასთან, ყოველთვის როდი გალობს აკაკის ბულბული. მან თავისი დრო და ადგილი იცის. ამიტომაა მისი გალობა ძალდაუტანებელი, მოუწყინარი. ალიტერაცია-ასონანსი ყოველი ტაეპის, სტროფის, პოეტური ფრაზის აუცილებელი მხლებელი ვერ იქნება. მხატვრული ღირებულება, დროდადრო, მის გარეშეც იქმნება; დროდადრო ლექსში მოქმედი სხვა ფაქტორები განაგებენ პოეტური ფრაზის ბედს და ბგერათშეთანხმების მოთხოვნილება არ იბადება. აკაკი არ ცდილობს ყველგან და ყოველთვის, უნდა თუ არ უნდა, ალიტერაცია-ასონანსით დაამაგროს ტაეპში სიტყვები თუ სიტყვათა ჯგუფები, ანდა მსგავს ბგერათა ერთობლიობაზე ააგოს ტაეპები თუ სტროფები. სიტყვათა შერჩევის დროს ამოსავალი პრინციპი აზრის ლოგიკაა და როცა იგი ზედმიწევნითაა დაცული, ზოგჯერ ლექსი ითმენს ბგერათა მცირეოდენ უთანხმოებას.

ზემოთ ჩვენ ვაჩვენეთ, თუ როგორ გამოცვალა პოეტმა სიტყვა ეჭიკჭიკე („რჩევა", I. 160), რომელიც არ შეესაბამებოდა სტროფის საერთო ხმოვანებას. მაგრამ ასევე შეუსაბამოა ეს სიტყვა „გაზაფხულის" (II, 95) პირველი სტროფისათვის.

> დღეს მერცხალი შემოფრინდა,
> ჭიკჭიკითა გადმომძახა:
> „გაზაფხული! გაზაფხული!"
> გულს იმედი დამესახა.

ჭ თანხმოვანს ამ სტროფში არავითარი ბგერითი საყრდენი არ მოეპოვება (თუ არ ჩავთვლით ერთხელ ფიქსირებულ ზ-ს, რომელთანაც მას ახლო ნათესაობა არა აქვს). რატომ დატოვა აკაკიმ აღნიშნული სიტყვა, ანდა რატომ არ გაამაგრა იგი ალიტერაციით? აქ პოეტი აზრობლივი მომენტით ხელმძღვანელობს: სადაც მ ე რ ც ხ

ლ ი ა ნახსენები, იქ ჭ ი კ ჭ ი კ ი არავითარ უხერხულობას არ გამოიწვევს, სადაც ბ უ ლ ბ უ ლ ი ა, იქ ტია-ტიაც შეიძლება იყოს. მართლაც, სიტყვა ჭ ი კ ჭ ი კ ი თ ა ციტირებულ სტროფში მის ბგერით მთლიანობას არ არღვევს. ასეთია შინაარსის ზემოქმედებითი ძალა.

ბგერწერა დიდი პოეტის ხელში ისეთივე ძალისა და მნიშვნელობის მხატვრულ მოვლენად იქცევა, როგორც რიტმი და რითმა. კერძოდ, ასეთი ფუნქცია აკისრია მას „ვეფხისტყაოსანში“, რაც სავსებით დაადასტურა პოემის კ. ჭიჭინაძისეულმა ანალიზმა. რუსთველი ალიტერაციას იყენებს კომპოზიციური მიზნით: ერთ მთლიან ერთეულებად ჰკრავს ტაეპებსა და სტროფებს, ალიტერაციული წესით ახასიათებს პოემის გმირებს (ტარიელს ტ თანხმოვანი მიჰყვება, ავთანდილს— ვ, თ, ნ, დ, ლ თანხმოვნები, ფრიდონს—რ, დ, ნ და ა. შ.)[73].

მიუხედავად იმისა, რომ აკაკის ბგერათა ჰარმონია რუსთველის ალიტერაციული ბგერწერის სიმაღლეზე ვერ ადის. მაინც აკაკის ლექსებსა და პოემებში შეინიშნება ბგერწერის მიზანდასახულებრივი გამოყენების შემთხვევები. ჩვენ გზადაგზა ვაჩვენებდით, თუ როგორ აქტიურად მონაწილეობს ბგერწერა ნაწარმოების შინაარსობლივი სრულყოფის საქმეში. ამჟამად გვინდა ამ მიმართებით უფრო არსებით მომენტებზე გავამახვილოთ ყურადღება. აკაკის არ ეუცხოება ბგერწერით გამოხატოს თავისი დამოკიდებულება საგნებისა. და მოვლენებისადმი, ბგერწერა აქციოს ნაწარმოების კომპოზიციურ საყრდენად, სიუჟეტის მსვლელობაში მას გარკვეული ფუნქცია დაკისროს.

ნათელას ცნობილ სიმღერას პოემაში შემდეგი სტროფი მოსდევს:

სთქვა და გადასდვა ჩანგური,
შეხედა ღიმით მთავარსა:
ნ ა თ ე ლ ა ნ ა თ ე ლ ს ა დ ი დ ე ბ ს,
ა მ კ ო ბ ს ჯ ა ვ ა რ ი ჯ ა ვ ა რ ს ა
(V, 205).

ხაზგასმული სტრიქონებიდან პირველში ნათელას დახასიათებაა მოცემული, მეორეში—ცოტნე დადიანისა. დახასიათება ხორციელდება სიტყვათა თამაშით: ნ ა თ ე ლ ა ნ ა თ ე ლ ს, ჯ ა ვ ა რ ი

[73] კ. ჭ ი ჭ ი ნ ა ძ ე, ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის“ პრობლემა, გვ. 87.

ჯ ა ვ ა რ ს ა. პირველი ნათელას სახელიდანაა წამოსული და მისი პიროვნების შუქითაა შთაგონებული (ნათელი), ხოლო მეორე ცოტნეს ვაჟკაცურ გარეგნობასა და ხასიათზე მიგვანიშნებს (ჯავარი, საბას განმარტებით, მ ო ხ დ ო მ ი ლ ო ბ ა ს ნიშნავს). თვით ბგერებიც თითქოს საგანგებოდაა შერჩეული: ნ თ ლ—რბილი. ნაზი, ქალური, ჯ ვ რ —მტკიცე, ულერადი, ვაჟკაცური.

სატირული ლექსი „ალბომში" (II, 244) შეეხება აკაკისდროინდელ გადაგვარებულ ქართველ ქალებს. მიმართვის ობიექტი ტ-ს ალიტერაციითაა დასურათხატებული.

(პირველ ორ სტროფში აღნიშნული თანხმოვანი რვაჯერ მეორდება, ხოლო მომდევნო სამ სტროფში — მხოლოდ ერთხელ). ამის შესაბამისადაა შერჩეული სიტყვები: ენატარტარა, ასეტყვებ, ტრიხინა, გულმკერდ-ტიტველა. ბგერა ტ ლამის ამ ქალის უარყოფითი ხასიათის სინონიმად იქცეს.

რიტმი, რითმა და მეტრი არაერთგზის გამოიყენა აკაკიმ ლექსის დასკვნითი ბაწილის შინაარსობლივი გამახვილების მიზნით. ამავე მიზანს ემსახურება ბგერწერის ის ორიოდე შემთხვევა, რაც ჩვენ პოეტის ლექსებში შევამჩნიეთ. ლექსი „სანამ ვიყავ ახალგაზრდა" (II, 257), როგორც უკვე მივუთითებდით, მდიდარია ბგერათა ჰარმონიით. მაგრამ თუ მანამდე (I სტროფის გამოკლებით, რომელიც ამ მხრივ საერთოდ არ იქცევს ყურადღებას) ერთი რიგის ალიტერაცია —ასონანსი მოქმედებს დ, ა ბგერებით, დასკვნით სტროფში ბგერათშეთანხმება სრულიად სხვა სახეს იღებს: სტროფის პირველი ტაეპი აგებულია უ ლ ი კომპლექსის ალიტერაციაზე, ხოლო ნეორე ტაეპში ა ხმოვნისა და ჭ თანხმოვნის გამეორებასთან გვაქვს საქმე:

სული კრული, გული წყლული,
სახე მჭკნარი, თმა ჭაღარა.

მეორე ნიმუშში უფრო საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ მასში ალიტერირებულია მხოლოდ უკანასკნელი, დასკვნითი სტროფი. მხედველობაში გვაქვს იგავ-არაკი „ფუტკარი და ობობა" (IV, 296). აქ. ისევე როგორც სერთოდ იგავ-არაკში, მთელი ყურადღება დასკვნით სტროფზეა გადატანილი, სადაც მოცემულია არაკის დედააზრი, სენტენცია:

ზოგი ნიჭიც ამგვარია:
შორიდან სჭრის და კარგია,
მაგრამ ახლოს უსარგებლო,
არავისთვის არ ვარგია.

რგ კომპლექსის ალიტერაცია, რომელიც წარმოდგენილი ტაეპების ბოლოებს ერთმანეთთან აკავშირებს, ამ სტროფს გარეგნულად თვალსაჩინოს ხდის, რაც მაღლა სწევს მის შემეცნებით ღირებულებას.

ალიტერაცია ხელს უწყობს პოეტური ნაწარმოების კომპოზიციურ სიმკვრივეს. ლექსის თავ-ბოლო სტროფებს, რომლებიც ერთი შინაარსითაა შეკრული. აკაკი ზოგჯერ ალიტერაციულადაც აკავშირებს ერთმანეთთან. „ჯარისკაცის" (II, 186) საწყისი სტროფები გარკვეული ვარიაციებით ლექსის ბოლოს მეორდება. შენარჩუნებულია მათი სტრუქტურა, რითმა და ნაწილობრივ ლექსიკა, მაგრამ კარდინალურად შეცვლილია შინაარსი და განწყობილება. ამ, ფორმით მსგავსი და შინაარსით განსხვავებული სტროფების ურთიერთმიმართება გამოხატულებას პოულობს ალიტერირებულ სიტყვებში: შ ე მ ო მ ნ ა ტ რ ი დ ა, შ ე მ ო მ ტ ი რ ო დ ა:

პატარა ბიჭი ვიყავი,
პატარა ბიჭუკელაო,
„დაურჩი დედას, კარგი ხარ!"
შ ე მ ო მ ნ ა ტ რ ი დ ა ყველაო,

და ბოლოს:

დავღონდი პატარა ბიჭი,
პატარა ბიჭუკელაო,
–ეაი, შენს დედას, საბრალოვ!"
შ ე მ ო მ ტ ი რ ო დ ა ყველაო.

ეს შორეული ალიტერაცია დაგვიანებულ რითმასავით გარკვეული ეფექტის შემცველია, ამავე დროს იგი აქტიურად ერევა ნაწარმოების სიუჟეტურ განვითარებაში. სიყვარულით გალაღებული ჭაბუკის შესანიშნავი დახასიათებაა: „შ ე მ ო მ ნ ა ტ რ ი დ ა ყველაო", ისევე როგორც „სალდათად გაწვეული ნეფის" სულიერ მდგომარეობას კარგად გამოხატავს სიტყვები: „შ ე მ ო მ ტ ი რ ო დ ა ყველაო".

ასე მარჯვედ იყენებს აკაკი ბგერწერას ამა თუ იმ მხატვრული მიზნის მისაღწევად.

ბგერწერა ლექსში იზოლირებული სახით არ მოქმედებს. იგი ორგანულ კავშირშია პოეტური ფორმის სხვა კომპონენტებთან, კერძოდ, საზომთან, რიტმსა და რითმასთან.

მეტრი, რიტმული ვარიაციები, რითმა, ბგერწერა ლექსის, როგორც ერთი მთლიანი მოვლენის, ოთხი სხვადასხვა მხარეა, რომლებიც შეთანხმებული ძალით ემსახურებიან პოეტურ მეტყველებას და,

მასთან ერთად, ხორცს ასხამენ ავტორის იდეურ-შინაარსობლივ ჩანაფიქრს.

საინტერესოა ლექსის ცოცხალ ორგანიზმში ამ ოთხი ელემენტის კოორდინაციებზე დაკვირვება.

აკაკის ლექსი „ხალხური" (III, 32), რომელიც ერთი მეტრული სქემით — რვამარცვლიანი შაირითაა დაწერილი, რიტმის, რითმისა და ბგერწერის კოორდინირებული მოქმედების საინტერესო სურათს იძლევა. დავხედავთ თუ არა ლექსს, მაშინვე ალიტერაციით დატვირთული სტრიქონი შემოგვანათებს:

ქრიშობისთვე ქურქს იკერავს.

სამი ქ ერთმანეთის გვერდით და მათი მონათესავე კ, რომლებიც მეღერი რ-თია გაძლიერებული (ქრ, ქურ, კერ). სტრიქონს ერთ საერთო ჰანგზე აწყობს. კარგი დასაწყისია.

მომდევნო ტაეპებში, ისევე როგორც მთელს ლექსში, ყურადღებას იქცევს ბგერწერით შეკრული სინტაგმები, ალიტერაციული წყვილები. ამ წესით წარმოებს თვეების ჩამოთვლა. თითოეულ დასახელებას, როგორც ქვემდებარეს, თან ახლავს შემასმენელი და მათ სინტაქსურ კავშირს ამაგრებს და ალამაზებს ერთისა და იმავე ან ურთიერთმონათესავე ბგერათა გამეორება: თებერვალი თანახმაა, მარტი დგება, აპრილია გულმოსული, მარიობისთვე დასიცხავს, ენკენისთვე გააგრილებს, ღვინობისთვე დააცივებს. ამ საერთო დაჯგუფებიდან გამოთიშულია რამდენიმე თვე, რომლებსაც შემასმენელი უშუალოდ არ მოსდევს, ანდა რომლებიც შემასმენელთან ფონეტიკურ კავშირში არ იმყოფება.

წყვილეულებთან ერთად ალიტერირებულია სიტყვათა სამეულები: მეც მომასხი მხარზედაო, მარტი დგება შარზედაო, რთველში კათხას დაიჭერსო, გაამზეეთ თქვენი ქურქი (ჯაჭვისებური ალიტერაცია). არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ საინტერესო ევფონიურ გადასვლებს:

იანვარი ეცილება
მეც..

ანდა:

. აპრილია გულ-მოსული
მოგადგებით კარზედაო.

ყურადღებას იქცევს მოსაზღვრე ტაეპების გა ზმნისწინით დაწყება:

გაამზევეთ თქვენი ჭურჭი,
გადაკიდეთ სარზედაო.

ხუთი ზმნა ლექსის უკანასკნელ 9 ტაეპში და ზმნისწინს შეიცავს: დააჭერსო, დასიცხავს. დაუბრუნებს, დააცივებს, დაიჭერსო.

ალიტერაცია-ასონანსთან ერთად ლექსის ევფონიაში აქტიურ მონაწილეობას იღებენ რითმები. რითმის დამახასიათებელი ბგერები ხშირად ტაეპის სიღრმეშია გასული:

ზედ გამოჭრილს ლარზედაო, მეც მომასხი მხარზედაო. მარტი დგება შარზედაო და სხვ. ამასთან, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, რვამარცვლიან მაღალ შაირში სარითმო ერთეულებს მთლიანი მუხლები, ნახევარტაეპები ქმნიან: ლარზედაო—მხარზედაო-შარზედაო-კარზედაო-სარზედაო. დაახლოებით ასე გრძელდება შემდეგაც: ფერად-ფერსო-— დააჭერსო—ყვითლად ფერსო — ყოლიფერსო — დაიჭერსო—ქამიერსო.

ამრიგად, რვამარცვლიან სარითმო ტაეპებში ყოველი ოთხი მარცვალი ურთიერთშეთანხმებულია, რაც ლექსის ერთ მეოთხედს შეადგენს. თუ ამ მრავალმარცვლიან, სრულ, მჟღერ რითმებს ალიტერაცია-ასონანსის ზემოთ ხსენებული ნიმუშებით გავამდიდრებთ. მივიღებთ მეტად ძლიერსა და კეთილხმოვან ევფონიას. რომლის ბადალს მე-19 საუკუნის ქართულ პოეზიაში იშვიათად ვიპოვით.

ამ ევფონიური სურათის მთლიანობას ხელს უწყობს ლექსის რიტმული წყობა, რომლის ჩარჩოში ხორციელდება როგორც რითმის მოძრაობა, ისე ზემოთ აღნიშნული ევფონიური გადასვლები.

ლექსში ორი რითმა მოქმედებს. პირველი რითმა ლექსს შუამდე წვდება. გამყოფი ტაეპია „მაისი თვალშვენიერი“, რომელიც რითმების ახალ სერიას იწვევს. ეს გარდატეხა რიტმული ზემოქმედების შედეგია. თავიდანვე ლექსს ერთი უცვლელი რიტმი მოყვება: ცეზურები ერთსა და იმავე ადგილზეა, სიტყვები თავისუფლად მოძრაობენ მუხლების ფარგლებში, ყოველი ნახევარტაეპი თავისი ოთხი შარცვლით დამოუკიდებელ რიტმულ ერთეულს ქმნის. რითმა ერთია და განუყოფელი. ასე გრძელდება ეს 10 ტაეპის მანძილზე. მე-11 ტაეპში რიტმი ოდნავ შეირხევა, მაღალი შაირიდან დაბალი შაირისკენ დააპირებს გადახრას:

მაისი თვალ-შვენიერი

ამიტომ დეფისით გაყოფილი კომპოზიტის პირველ სიტყვას ავტორი უკანვე აბრუნებს: მაისი თვალ/შვენიერი. რიტმი სწორდება,

მაგრამ ეს მცირედი შერხევაც რითმის გამოცვლის სიგნალი ხდება: სარითმო კლაუზულის **დაო**-ს ადგილს **ერსო** იკერს.

აღსანიშნავია, რომ გარდატეხა, რომელიც ჩვენ რიტმთან დავაკავშირეთ, საფუძველს არსებითად ლექსის შინაარსიდან იღებს. მაისი, როგორც წელიწადის უმშვენიერესი თვე, პოეტმა განსაკუთრებით გულთბილი ეპითეტით შეამკო: **თვალ-შვენიერი** და ეს შინაარსობლივი გარდატეხა რიტმით გააფორმა. საგულისხმოა, რომ ყოველი მომდევნო თვის დახასიათება, ასე თუ ისე, მაისთანაა დაკავშირებული:

მაისი თვალ-შვენიერი
კაბას იცვამს ფერად-ფერსო.
თიბათვე გულს მოუქარგავს,
მკათათვე ღილს დააკერსო.

მარიობისთვე დასიცხავს, ფერს გაუხუნებს, ენკენისთვე გააგრილებს, ღვინობისთვე დააცივებს, ხოლო გიორგობისთვე ფერად კაბაში გამოწყობილ თვალშვენიერ მაისს ქორწილში მრავალჟამიერს ეტყვის. ასე, რომ მაისი ერთგვარი ღერძია ამ ხალხურ კილოსა და მასალაზე აგებული საინტერესო პოეტური ქმნილებისა.

როგორც ვხედავთ, ლექსის ცალკეული ბგერწერითი ნიმუშები ერთმანეთისაგან იზოლირებულნი არ არიან, მისი ევფონიური ტილო ფართო და მრავალფეროვანია.

ამრიგად, ბგერათშეთანხმებანი 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. აკაკი საგანგებოდ არც ზრუნავს ნაწარმოების კეთილხმოვანებისათვის; თავისთავად მოდიან მსგავსი ბგერები, მეორდებიან თანხმოვნები და ხმოვნები, იქმნება ბგერათა ჰარმონია, თითქოსდა, იგი აკაკის ლექსის თანდაყოლილი თვისება იყოს.

1963 წ.

ილია—ლირიკული ლექსის ოსტატი

ჩვენში ლირიკა ხშირად ვიწრო მნიშვნელობით ესმით. იგი მიაჩნიათ მხოლოდ წუთიერი შთაბეჭდილებების, წუთიერი სიხარულისა თუ მწუხარების გადმოცემის საშუალებად, ცხოვრების წერილმანი მხარეების ამსახველ, ანდა საზოგადოებრივ რეზონანსს მოკლებულ ინტიმურ ურთიერთობათა გამომხატველ ჟანრად. მსუბუქი აზრი, მსუბუქი განცდა, რომელიც ცხოვრების სიღრმეში კი არ ჩადის, მოვლენების არსს კი არ წვდება, არამედ მოვლენათა ზედაპირზე ფარფატებს, გადმოცემული ასეთივე მსუბუქი ფორმით, აი, ლირიკა — ჩვენი ლიტერატურული საზოგადოების ერთი ნაწილის გაგებით.

ლირიკოსთა ერთგვარმა თავშეუწუხებლობამ, შიშმა თუ უუნარობამ—მთელი თავისი არსებით გამოხატონ ცხოვრება, ხელი შეუწყო იმ აზრის განმტკიცებას, რომ ცხოვრების სიღრმისეული მოვლენების ასახვა არ არის ლირიკის საქმე, ამისათვის არსებობს ეპოსი, დრამა, რომელთაც თავიანთი ჟანრული თავისებურების გამო მეტი გზები და საშუალებები გააჩნიათ ამ დიდი ამოცანის განსახორციელებლად; ხოლო ლირიკა უნდა დარჩეს ადამიანის ცალკეულ მსუბუქ განწყობილებათა გამომხატველად, რასაც თავისი კანონიერი არსებობის უფლება აქვს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში და რისთვისაც ნაკლებ ელასტიურნი არიან ლიტერატურის სხვა გვარები.

ამ მცდარი შეხედულების გაბათილება ძნელი არაა. ლირიკა ცხოვრების კვინტესენციაა, ცხოვრების მოვლენათა მოკლე, ლაკონიური დახასიათება, როგორც აფორიზმი, დებულება; დასკვნა. მხოლოდ, ლიტერატურის სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, მასში სიმძიმის ცენტრი გრძნობითს მომენტზეა გადატანილი. ლირიკოსისათვის ვულია მბრძანებელი ყოველთა—მარად მღელვარე, კეთილშობილი გული.

ლირიკის ძლევამოსილების საილუსტრაციოდ საკმარისია თვალი გადავავლოთ ჩვენი კლასიკოსი პოეტების შემოქმედებას. ნ. ბარათაშვილის ლირიკა გასული საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული სინამდვილის ღრმა გააზრების შედეგს წარმოადგენს; აკაკის ლი-

რიკა ჩვენი მაშინდელი ცხოვრების უტყუარი სარკე იყო; იგივე შეიძლება ითქვას ი. ჭავჭავაძის ლირიკული შემოქმედების შესახებ.

ილიას შემოქმედების გვირგვინში ლირიკას ფაქიზი და საპატიო ადგილი უკავია. იგი ბევრ ისეთ ნიუანსს შეიცავს, რაც სრულიად უცნობია მწერლის შემოქმედების სხვა მხარეებისათვის, ამავე დროს, ილიას ლირიკული აღსარება სარკეა ამ დიდი ადამიანის მდიდარი შინაგანი სამყაროსი.

ლირიკულ განცდას მიმზიდველობა ემატება, როცა იგი დიდი და ძლიერი პიროვნების სულის გამონასხივია: ვაჟკაცის ცრემლი მეტი ზემოქმედებითი ძალისაა. მე-19 საუკუნის საქართველოს ილია ჭავჭავაძეზე უფრო დიდი და ძლიერი პიროვნება არ ჰყოლია. ი. ჭავჭავაძე იყო ეპოქის აზრთა მპყრობელი, ბრწყინვალე ნიჭის, მძლავრი ინტელექტის, მტკიცე და შეუდრეკელი სულის ადამიანი, რომელშიაც, როგორც ფოკუსში, თავს იყრიდა ქვეყნის ეროვნული, სოციალური, პოლიტიკური, კულტურული, ეკონომიური და ყოველგვარი სხვა ინტერესი, რომლებსაც პირდაპირი დამოკიდებულება ჰქონდა ქართველი ხალხის ბედ-იღბალთან. იგი მრისხანე მსაჯულივით იდგა თავისი ერის ღირსებათა სადარაჯოზე და მკაცრი ლოგიკის ძალით, სატირის ცეცხლითა და მახვილით უსწორდებოდა გარეშე თუ შინაურ ჰტრეებს. ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძე და, როცა ყოველივე ამას ითვალისწინებ, დიდი მწერლის ლირიკულ განცდებს მეტი ფასი ეძლევა.

ილია ჭავჭავაძე არ იყო სანტიმენტალური განწყობილების კაცი, მას სძაგდა „დაძალებული გრძნობა, ძალად მოყვანილი ცრემლი", არ სჩვეოდა უმიზნო, უსაგნო ოცნება, უსაფუძვლო სიხარული და აღტაცება. ყოველივე ეს შეუფერებელი იყო მისი დიდი სულისათვის. მაგრამ ილიასათვის უცხო არ ყოფილა ცრემლი და აღტაცება ნამდვილი ვაჟკაცისა, რომელიც მამულიშვილური ბრძოლის დაძაბულ ვითარებაში დროდადრო მიგვახედებდა თავისი სულიერი სამყაროსაკენ და დიდი ტაქტითა და თავდაჭერილობით გვესაუბრებოდა მის სიღრმეში ჩამალული გრძნობების შესახებ. ილიას ლირიკული განცდები არ.არის გრძნობათა უბრალო თამაში; მასში მოცემულია ცხოვრების ფილოსოფია, ხალხისა და ქვეყნის ჭირ-ვარამი, მოცემულია საერთო-საკაცობრიო იდეალები; ყოველი მოძრაობა ილიას სულისა გარკვეულ ლოგიკასაა დაქვემდებარებული, გარკვეული იდეითაა კაპირობებული; კარგად უთხრა ვაჟა-ფშაველამ თავის უფროს თანამედროვეს:

Საძირკველად აზრი ჩააგდე,
ზედ დასდგი გრძნობის ტაძარი.
(„ილია ჭავჭავაძის სახსოვრად")

ი. ჭავჭავაძის ლირიკა მოცულობის მხრივ დიდი არ არის: დაახლოებით 80 ლექსი, რომელთა უმრავლესობა დაწერილია 1857—1860 წლებში, ილიას სამწერლო მოღვაწეობის პეტერბურგის პერიოდში. მწერლის ამ პერიოდის ლირიკა განსაკუთრებული თავისებურებით ხასიათდება. ამიტომ იგი ცალკე უნდა იქნას გამოყოფილი.

ა) ბარათაშვილის კვალზე

ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული აზრი ილიას რეალისტური ლირიკის რომანტიკული ელფერის შესახებ[76] პოეტის მხოლოდ ამ პერიოდის ლექსებზე შეიძლება გავრცელდეს. სწორედ მათში ჰპოვა გამოხატულება ქართველი რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელმა მანერამ მწერლის პატრიოტულ თუ ინტიმურ სულისკვეთებათა გადმოცემისა. სამშობლოს სიყვარულით წარმოშობილი სევდა, მშობლიური ბუნების მღელვარე განცდა, სატრფოს ცრემლი და სიყვარულით ტანჯვა, რომლებიც ილიას ამ ლექსებშია გამოხატული, როგორც იდეური გააზრებით, ისე მხატვრული შესრულების მხრივ, ახლოსაა ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებასთან.

ქართველ რომანტიკოსებთან ილიას შემოქმედებითი ურთიერთობის საკითხი ძირითადად გარკვეულია. ჩვენ გვინდა მხოლოდ მივუთითოთ ამ ზეგავლენის ზოგიერთ ახალ მომენტზე, განვსაზღვროთ მისი საერთო ხასიათი და ქრონოლოგიური საზღვრები.

ილიაზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ბარათაშვილის ლექსების კრებულს, რომელიც მას პეტერბურგში ყოფნისას ჩავარდნია ხელთ:

როს წაეკითხე მისი ლექსები,
ვერა რა ვთქვი რა განცვიფრებულმა.
(„სიკოლოზ ბარათაშვილზედ")

„თითქმის ერთი კვირა ყმაწვილი ბოდავდა ბარათაშვილითო", იგონებს მწერლის მეგობარი კოტა აბხაზი.

---

[76] კ ი ტ ა ა ბ ა შ ი ძ ე, ეტიუდები XIX ს. ქართული ლიტერატურის შესახებ. ტ. I, 1912, გვ. 169.

ჭაბუკი პოეტი არ შეიძლებოდა გულგრილი დარჩენილიყო ბარათაშვილის გენიის მიმართ, რომელიც მან პირველად შეიგრძნო მთელი სისრულით, და არ განეცადა მისი კეთილისმყოფელი ზეგავლენა. აკ. წერეთლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ილია ბარათაშვილის კვალს შეუდგა[77].

გარდა მხატვრული სახეების სიახლოვისა, მკვეთრად ბარათაშვილისებურია ილიას ამდროინდელი ლექსების მეტრი და რიტმი. მაგალითად, რიტმული თანხვედრილობა ი. ჭავჭავაძის „ლოცვისა" და ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვისა"—ამ ურთიერთმსგავსი შინაარსისა და განწყობილების მქონე ლექსებისა, არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს. ილიას ლექსი „ოჰ, სად არიან, სიჭაბუკევ, სიტკბონი შენნი" ბარათაშვილისებური გლოვაა ყმაწვილურ სარწმუნოებათა დაკარგვაზე, სიყვარულის წმინდა ტაძრის დანგრევაზე, გრძნობათა გაცივებაზე, ნაადრევ სიბერესა და დაჭკვიანებაზე. საილუსტრაციოდ შეიძლებოდა მიგვეთითებინა შემდეგ ადგილებზე:

ბარათაშვილი:

რისთვის მომიკალ ყმაწვილის ბრმა სარწმუნოება?
(„სულო ბოროტო")

ილია:

აღმესპანენ იგი საოცარნი ყრმობის სიზმარნი,
გულმა დაკარგა იმ სიზმრების სარწმუნოება.

ბარათაშვილი.

ვერცა აღმიგო სიყვარულმა კვალად ტაძარი!
(„ვპოვე ტაძარი")

ილია:

მან დამინგრია წმინდა გრძნობის წმინდა ტაძარი

და სხვ.

გარდა ამისა, ბარათაშვილის გამოძახილი შესამჩნევია ილიას ლექსებში: „დაე, თუნდ მოვკვდე". „ვაი მას... ვისაც ვაძლევდი მსხვერპლად" და „მტკვრის პირას", რომლებიც 1858—1859 წლებში დაწერილი. ამის შემდეგ, 1860 წელს ილია წერს ორ ლექსს ბარათაშვილზე, რომელთაგან ერთი არის აღფრთოვანება და განცვიფრება

[77] აკ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, რაოდენიმე სიტყვა „ჩანგურის" შესახებ, „ცისკარი", 1865, სექტემბერი.

ბარათაშვილის პოეზიით, ხოლო მეორე — ბარათაშვილის სიკვდილით გამოწვეული ღრმა მწუხარების განცდა[78]. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ილიას ახლა გაეგოს ბარათაშვილის არსებობაცა და მისი სიკვდილიც და პოეტის ახალგაჭრილ სამარესთან მდგარი სამუდამოდ ემშვიდობებოდეს მას: „ვაი, დაგკარგეო, უღვთო იყო შენი სიკვდილი“.

ამ გულმხურვალე დატირებით ილიამ თითქოს ერთგვარი შეება მისცა თავის სულს, ჩამოიცილა ბარათაშვილის მწუხარე ლანდი, რომელიც განუყრელად თან სდევდა ამ წლების განმავლობაში და განთავისუფლდა მისი პოეზიის ძლიერი ზეგავლენისაგან.

ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაზე გრ. ორბელიანის კეთილისმყოფელი ზეგავლენის საილუსტრაციოდ ჩვენ გვინდა მივუთითოთ ერთ დამახასიათებელ მომენტზე. ჩვენი ფიქრით, გრ. ორბელიანის ლექსთან „საღამო გამოსალმებისა“ ბევრი რამა აქვს საერთო ილიას „ყვარლის მთებს“. კავკასიის მთაზე, რუსეთ-საქართველოს საზღვარზე მდგარი გრ. ორბელიანი აგვიწერს კავკასიის ზვიად ბუნებას და ეთხოვება თავის სატრფოს, რომელიც თანდათან ეფარება თვალს. ილიას ლექსიც რუსეთს მიმავალი ჭაბუკის ასეთივე გამოსალმებაა თავისი მშობლიური მთებისადმი, საყვარელი სამშობლოსადმი. დამშვიდობება ორსავე შემთხვევაში ნაღვლიანი ფერებითაა შესრულებული და თვით დეტალებშიაც კი ჩამოგავს ერთმანეთს. საილუსტრაციოდ. გრ. ორბელიანი:

ეტლი ჰრბის, სატრფო მშორდების... თანა ჰსდევს ჩემი
მას სული,
ემზერ... შორს ძლივსღა ჰსჩანს... აღარ ჰსჩანს...
რაღასა ვუმზერ შმაგ-ქმნილი?

ილია:

ყოველი ხეებიჯი ჩემის ცხენის თქვენთან მაშორებს,
ყოველი წუთი გკარგავს თქვენა და მეც მაობლებს...
აგერ თქვენც აქრებით თან-დათანა.., თქვენსა მწვერვალსა
ძლივს ვარჩევ... წუთიცა... მხოლოდ ღა ვსჭვრეტ ციაგსა ცასა.

---

[78] ილიას თხზულებათა აკადემიურ გამოცემაში (ტ. I, 1951 წ.) ლექსი „ნიკოლოზ ბარათაშვილზედ“ („როს წავიკითხე მისი ლექსები“) მიჩნეულია ვარიანტად პოეტის ამავე სახელწოდების მეორე ლექსისა („ვაი დაგკარგეთ“). ჩვენი აზრით, ეს ერთი პიროვნებისადმი მიძღვნილი ორი სხვადასხვა ლექსია.

ეს მრავალწერტილები ორივე პოეტის ერთნაირი სულიერი მღელვარების მაუწყებელია და, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი თავის სატრფოს ემშვიდობება, ხოლო მეორე სამშობლო მთებს, საერთო სურათი უცვლელია. შეიძლება ეს იყოს შემთხვევითი კავშირი ორი ეროვნული პოეტისა. შესაძლებელია ისიც, რომ ილია ამ დროისათვის (1857 წ.) ხელნაწერის სახით იცნობდა გრ. ორბელიანის ლექსს, რომელიც 1841 წელსაა დაწერილი (პირველად გამოქვეყნდა 1860 წელს). მაგრამ ასეა თუ ისე, ერთი რამ ცხადია: „ყვარლის მთებს“ აქვს რაღაც შინაგანი კავშირი გრ. ორბელიანის ლექსთან.

ილიას დამოკიდებულება ქართველი რომანტიკოსებისადმი უაღრესად შემოქმედებითი ხასიათისა იყო. არც ერთ შემთხვევაში იგი ბრმად არ მიჰყვებოდა მათს მხატვრულ ჩანაფიქრს, არ იმეორებდა მათს სახეებს, არ ბაძავდა მათ. ბარათაშვილის გამოთქმა „რად მრისხანებ, ჩემის ბედის ვარსკვლავო“, სადაც „ბედის ვარსკვლავში“ პოეტის მომავალია ნაგულისხმევი, ილიას სხვა კონტექსტში გადაიქცევა: „გამიქრა ბედის ჩემის ვარსკვლავი“ („ვაი. მას—ვისაც ვაძლევდი მსხვერპლად“). აქ „ბედის ვარსკვლავში“ ნაგულისხმევია კონკრეტული პიროვნება, რომლის სიკვდილის გამო პოეტი ცრემლს ღვრის. ილიას სიტყვები: „ვაი მას, ვინცა ჭაბუკობას ჭაბუკ არ არი“ —ერთგვარი კვინტესენციაა ბარათაშვილის ლექსისა „ჩემთ მეგობართ“. ილია საერთოდ არ იყო იმ ტიპის შემოქმედი, რომ იოლად აჰყოლოდა სხვათა ფეხის ხმას, თუნდაც ეს ხმა ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის ყოფილიყო. საგულისხმოა, რომ ყმაწვილობის ასაკში დაწერილ ლექსს „ალბომში კნეინას ნატალია ანდრონიკოვისას“, რომელიც თავიდან ბოლომდე ბესიკისებურია, ავტორი ასე ამთავრებს: „გიძღვნი ამ ლექსსა საალბომოდ. სხვათა მიებაძე“.

ამრიგად, შემოქმედებითი კავშირი ქართველ რომანტიკოსებთან: მათს იდეათა და გრძნობათა სამყაროსთან სიახლოვე, თემატიკური და თვით ფორმალურ-მხატვრული შეხვედრები ილიას ამ პერიოდის საერთოდ რეალისტურ ლირიკას რომანტიკულ იერს აძლევს.

ჩვენ აღარაფერს ვამბობთ ილიას რეალიზმზე, რამაც ცხოველი გამოხატულება ჰპოვა პოეტის ამ ადრინდელ ლექსებში, იმ მხატვრულ პრინციპებზე, რომლებიც თავიდანვე განასხვავებდა რეალისტ ილიას რომანტიკოსებისაგან. ეს ისე ნათელია, რომ მას საგანგებო მტკიცება არ სჭირდება.

1861 წლიდან, საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ ილიას ლირიკა საგრძნობლად იცვლის ხასიათს. ეს სხვაობა იგრძნობა პირველსა-

ვე ლექსში („მას აქეთ, რაკი შენდამი"), რომელიც პოეტმა პეტერბურგიდან დაბრუნების შემდეგ დაწერა. ბარათაშვილის მსგავსად, ილიაც ამ ლექსში მარტოობასა და სულიერ ობლობას უჩივის. ბარათაშვილის ერთხელ დაობლებულმა სულმა აღარ იცის

ვის აუწყოს დაფარული მან გრძნობა,
ეფიქრება ხელმეორედ მას ნდობა.
(„სული ობოლი")

ილიას სულიერი ობლობა კი იქიდან წარმოდგება, რომ თავის ქვეყანაში, ამდენ ხალხში კაცს ვერ ნახულობს —

რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი განვუზიარო.

ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში ილია ბარათაშვილიდან ამოდის[79]. მაგრამ, ბარათაშვილისაგან განსხვავებით, ილია პირდაპირ, დაუფარავად გვისახელებს თავისი ფიქრისა და ტანჯვის მიზეზს; ბარათაშვილის სულიერი ობლობის წყარო, საფუძველი რომანტიკულ ბურუსშია გახვეული; ძნელი გასარკვევია ქართლის ბედია იგი, საკუთარი ოჯახური უბედობა, სატრფოს უარი თუ სამივე ერთად. ილიამ ბარათაშვილის დარდ-ნაღველს რომანტიკული გაურკვევლობის ბურუსი ჩამოაცალა და, აკაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „უფრო თამამად" უთხრა ხალხს: „აი, რა უნდა ეთქო თქვენთვის ბარათაშვილსაო; აი რას მოასწავებდა და რას ნიშნავდა მისი კვნესაო".

ბარათაშვილის „სული ობოლისა" და ილიას „მას აქეთ, რაკი შენდამის" ურთიერთშედარება ნათელს ხდის, თუ როგორ დასძლია საბოლოოდ რეალისტმა ილიამ რომანტიკოსი ბარათაშვილი, რომლის პოეზია ასე ძლიერად აწვებოდა ახალგაზრდა პოეტის სულს და თავის ორბიტში მომწყვდევას უქადდა. ეს ორი ლექსი კარგი ნიმუშია ერთისა და იმავე თემის რომანტიკულ და რეალისტურ ასპექტში გადაწყვეტისა.

ბ) მოგლენათა ღრმა გააზრების გზით

ილიას ლირიკა, მიუხედავად მცირე მოცულობისა, იტევს თემათა და მოტივთა გარკვეულ რკალს, რაც სრულიად საკმარისია მასზე, როგორც ეპოქის ხასიათის გამომხატველ ერთ მთლიან, დასრუ-

[79] ეს შენიშნული აქვს აკაკი წერეთელს ზემოთ დასახელებულ სტატიაში.

ლებულ მხატვრულ მოვლენაზე მსჯელობისათვის. ამასთან ერთად, ილიას ლირიკა მხატვრული გამოსახვის ხერხებისა და საშუალებების მკაცრად განსაზღვრული ხასიათით, წერის მკვეთრად გამოკვეთილი თავისებური მანერით გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა ილიაზე, როგორც მხატვარზე.

ილიას ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს გამოსახატავი ობიექტის ღრმა გააზრებით. მასთან თავისი დამოკიდებულების გამოაშკარავებით, ამა თუ იმ მოვლენაზე თავისი მსჯავრის დადებით, ილიას ლირიკის გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ ის დიდი მოქალაქეობრივი იდეალები, რითაც გაჟღენთილია ილიას მთელი შემოქმედება, მწერლის სულის ორგანული ნაწილი ყოფილა, მის პირად ცხოვრებასთან გადაჯაჭვული. პირად ინტერესებად ქცეული. ამიტომაა, რომ ყოველ საგანს (პირადული იქნება თუ საზოგადოებრივი) ილია ისე წარმოგვიდგენს, როგორც საკუთარი სულიერი ცხოვრების ნაწილს. მას არ უყვარს ოიოლი გზით სვლა, არ შეუძლია მოვლენებზე უგულო, ზერელე, ზედაპირული საუბარი. პოეტი არ ერიდება, თავის ლექსებში დააყენოს ცხოვრების რთული და საჭირბოროტო საკითხები, შეეხოს ადამიანის სულის ღრმად დაფარულ სიმებს; მას შეუძლია თვით უბრალო საგანშიც სხვების მიერ შეუნიშნავი დიდი მნიშვნელობის აზრი დაინახოს. ყოველივე ამის გამო ილიას ლექსების სახით საქმე გვაქვს ღრმა აზრებისა და ძლიერი ენერგიის შემცველ პოეზიასთან.

მთავარი ძარღვი ილიას ლირიკისა, ისე როგორც, საერთოდ, მისი შემოქმედებისა, არის ეროვნული მოტივი. ამ გრძნობის გადმოსაცემად ილია რამდენიმე სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. დამახასიათებელია, კერძოდ, ბუნების სურათების ფონზე სამშობლოს მდგომარეობის გამოხატვა („ელეგია", „გაზაფხული").

„ელეგიაში" ბუნების სტატიკურ სურათს ეთანხმება ქვეყნის მიძინებული მდგომარეობა. „გაზაფხულში" კი გაცოცხლებულ ბუნებასა და კვლავ მდუმარე ქვეყანას შორის კონტრასტია. ბუნება სარობს, ჰყვავის. გაზაფხულის იერით იმრსება, ქვეყანა კი ჯერ არ გამოფხიზლებულა ზამთრის ძილისაგან. თავისი მხატვრული ჩანაფიქრით ამ ლექსს ძალზე ჩამოჰგავს სამიოდე წლის წინათ დაწერილი ამავე სახელწოდების ლექსი. აქაც ლაპარაკია ბუნების აყვავებაზე, გამოცოცხლებაზე და, ბოლოს, მხიარული ბუნების საპირისპიროდ, მოცემულია ავტორის სევდიანი განწყობილება. თითქოს „ტყემ მოისხა ფოთოლის" ადრინდელ ვარიანტთან გვქონდეს საქმე. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ავტორის მწუხარე განცდის სუბიექტურ მო-

ტივირებაში, რაც პირველი „გაზაფხულისთვის“ იყო დამახასიათებელი. შემდეგ ეროვნული შინაარსია ჩადებული.

ბუნებისა და ადამიანის დაპირისპირებას საუცხოო გამოხატულება უპოვია ლექსში „მწუხარება“. პოეტის გული შეპყრობილია საშინელი სევდით, რომელიც ღრმა სულიერ ტანჯვამდეა ამაღლებული:

ძარღვნი სკდებოდნენ საშინელის წვითა და დაგვით,
ტვინი მეწოდა, გესლი მწვეთდა თვალთაგან მწარე.

ხოლო ამ დროს —

ქვეყანაზედ და ზეცაზედ კი იყო დუმილი,
მოლხენით იყვნენ უდარდელნი მთიებნი ცისა.

ეს მკვეთრი დისჰარმონიულობა ანარეკლია ცხოვრების მოუწესრიგებლობისა, ქვეყნისა და ხალხის დაბეჩავებული მდგომარეობისა. ილია მწვავედ განიცდის ამას და ეს არის ძირითადი წყარო იმ მძაფრი კონფლიქტიანობისა, რითაც მისი ლირიკა ხასიათდება.

ლექსში „დაკარგული ედემი“ გადმოცემულია ტრაგედია ხალხისა, რომელსაც ბუნების ედემში თავისი ედემი, თავისი ბედნიერება დაუკარგავს.

სამშობლოს სილამაზე, მადლით სავსეობა კიდევ უფრო მეტად და მეტად უკლავს პოეტს გულს. ეს გრძნობა შესანიშნავადაა გადმოცემული ლექსში „კითხვა-პასუხი“. რამდენადაც მაღლა იწევს სამშობლოს სიდიადის განცდა, იმდენად უფრო ძლიერდება ეს გულის კვდომა და განსაკუთრებით მწვავე ხასიათს ღებულობს ლექსის პირველი ნაწილის ბოლოს:

მარქვი, რად არის იქ გულთა კდომა,
სად სიცოცხლეა ჭახარებული,
და რამდენადც შენ ცხოველ-მყოფელ ხარ —
იმდენად უფრო რად კვდება გული?

ვფიქრობთ, ასე მძაფრად ლირიკულ ლექსში არავის გამოუხატავს ჩვენი ეროვნული ტკივილები. მაგრამ ტრაგედია ამით არ თავდება: არავინ არის ქვეყნის უბედურების გამკითხავი, არავის შესტკივა გული სამშობლოს ბედ-იღბალზე. 1881 წელს ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გაგზავნილ ბარათში პოეტი წერდა: „სხვა აქაური ამბები რა მოგწერო: ყველაფერი ძველებურად არის, ჩვენებურად: იგივ მთა, იგივ ბარი და იგივე გულაცრუებული ერი. კაცი არ არის

გარეშემოში, რომ ადამიანის ნიშან-წყალი ჰქონდეს, ვყრივართ ისე. როგორც ნახირი ბაკში"[80].

ძნელია ეროვნული დაცემულობის ამაზე უფრო ძლიერი მხატვრული წარმოსახვა. ეს სიტყვები შორეული გამოძახილია ლექსისა „მას აქეთ, რაკი შენდამი", რომელშიაც გამოხატული იყო პოეტის ტანჯვა იმის გამო, რომ თავის ქვეყანაში, ამდენ ხალხში სამშობლოს ბედზე დაფიქრებულ კაცს ვერ პოულობდა, რომ მისთვის გული გაეხსნა, გრძნობა გაეზიარებინა. მაგრამ პირადი წერილი უფრო შორს მიდის. ჩანს, იმ ოც წელიწადში, რომელიც წერილს ლექსისაგან აშორებს, კიდევ უფრო გაძლიერებულა პოეტის ეს გულისტკივილი.

ილიას პოეტური სტილისათვის უცხო არ ყოფილა ჩვენს მაშინდელ პოეზიაში ცნობილი და გავრცელებული ხერხი სატრფოს ცნებაში სამშობლოს გამოხატვისა. „ყვარლის მთების" შედარებისას ლექსთან „საღამო გამოსალმებისა" ჩვენ შესაძლებლად მივიჩნიეთ, რომ ილია იცნობდა გრ. ორბელიანის ლექსს და მის მიერ დახატულ სატრფოში სამშობლო უცვნია, ანდა მისი სატრფოსადმი განშორება სამშობლოსადმი განშორებით შეუცვლია.

უფრო საინტერესოა მეორე მაგალითი: გასული საუკუნის 70-იანი წლების თბილისში ძალზე გავრცელებული ყოფილა ხალხური სატრფიალო რომანსი „ორთავ თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია". ილიას ლექსს „ჩემო კარგო ქვეყანავ" ყოველი სტროფის ბოლოს მოსდევს რეფრენი: „ჩემო თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია", რომელიც თავდაპირველად ზუსტად ისე ყოფილა. როგორც ეს სატრფიალო რომანსშია[81].

ეჭვი არაა, რომ ილია ამ სიმღერით სარგებლობს (რომელიც ილიას ლექსის დაწერამდე იყო ცნობილი[82]), მაგრამ სარგებლობს არაპირდაპირ: სატრფოზე ნათქვამი სამშობლოზე გადააქვს, უფრო ამაღლებს, აკეთილშობილებს გრძნობას. სამშობლოა ილიასათვის თვალის სინათლე — ეს ყველაზე უფრო ძვირფასი განძი ადამიანისა[83].

---

[80] ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, წერილები, I. 1949, გვ. 63.

[81] გამოთქმას — „ორთავ თვალის სინათლევ" ილია, ეფიქრობთ, იმავე მოტივით ცვლის, რა მოტივითაც იწუნებდა. „შეშლილის" მთარგმნელის სტრიქონს: „ცრემლი არ მშრება არც ერთ თვალზედა".

[82] ამაზე პირველად მიუთითა ი. გრიშაშვილმა. იხ. მისი „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოპემა", 1928, გვ. 108.

[83] ეს არაპირდაპირი გამოყენება ძველ მწერალთა სიტყვებისა, აზრებისა, საერთოდ დამახასიათებელია ილიასათვის. ამგვარად მოექცა იგი ალ. ჭავჭავაძის ლექსს „მუხამბაზი ლოთიური". ეროვნული შინაარსი ჩადო იქ, სადაც ღვინის

1877 წელს, 40 წლის ასაკში ილიამ დაწერა ლექსი „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია". ერთი შეხედვით, ლექსი წმინდა სატრფიალო ხასიათისაა. მასში ლაპარაკია „უიმედო ტრფობაზე"; პოეტი მიმართავს სატრფოს: „ახ, რად გნახე შენ ჩემს საუბედუროდ"-ო, მიმართავს თავის გულს: ერთხელ დაწყნარებულო, ერთხელ მკვდარო გულო, რაღად აღსდექი მკვდრეთითო და სხვ. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ლექსი შეიძლება მიჩნეულ იქნეს მწერლის ეროვნული გრძნობის გამომხატველ ნაწარმოებად. მასში წარმოდგენილი სატრფო ეს იგივე სამშობლოა. კიტა აბაშიძეს მოჰყავს ადგილები ამ ლექსიდან იმ კონტექსტში, სადაც ილიას მამულიშვილობაზეა საუბარი[84]. ჩვენ ეფიქრობთ, რომ კიტა აბაშიძე არ ცდებოდა. თუმცა ამ აზრს დასაბუთება მაინც ესაჭიროება.

პირველყოვლისა, დამაფიქრებელია ლექსის ძლიერი პესიმისტური დასაწყისი. უიმედო სიყვარულის შესახებ ილიას ბევრი ლექსი დაუწერია ჭაბუკობაში, მაგრამ არსად არაა მოცემული ასეთი მწვავე გაწცდა უიმედობისა. ეს სიტყვები უფრო შესაფერი იქნებოდა სამშობლოს ბედიღბალზე მეოცნებე ილიასათვის; განსაკუთრებით აღსანიშნავია სტრიქონი:

რამან შეგქმნა ეგრე სავსე სიკვდილით?

ილიას მთელი პატრიოტული ლირიკა მწუხარე კვნესაა იმის გამო, რომ ლამაზი, მშვენიერი სამშობლო, სავსე ყოველგვარი გარეგნული სიკეთითა, უბედურ დღეშია. ეს კონტრასტი უკლავს პოეტს გულს. ეს არის მისი ტანჯვის სათავე („დაკარგული ედემი", „გაზაფხული", „კითხვა-პასუხი" და სხვ.), ეს გრძნობაა ჩაქსოვილი ზემოთ მოყვანილ სტრიქონშიაც.

მოტრფიალის განცდები იყო და ლექსსაც შესაფერი სათაური მისცა — „ჩემი თარიანალი". ამავე თვალსაზრისით საინტერესოა ილიას იუმორისტულ-სატირული ლექსი „ორ-ხმიანი საახალწლო ოპერეტი", რომელშიაც რუსთაველის, გურამიშვილისა და აკაკის პოეტური სახეები, სიტყვები, ფრაზები გამოყენებული, სხვადასხვა პიროვნებათა და მოელენათა დასახასიათებლად, ძირითადად, იუმორისტულ-სატირულ პლანში. ეს მხატვრული ხერხი, რომელიც ძალზე გავრცელებული ჩვენს დღევანდელ იუმორისტულ-სატირულ პოეზიაში, ილია ჭავჭავაძიდან უნდა მოდიოდეს.

[84] კიტა აბაშიძე, ეტიუდები XIX ს. ქართული ლიტერატურის შესახებ, 1912, ტ. I, გვ. 156—157.

სიტყვა ტ რ ფ ო ბ ა ს მამულის მისამართით ილია სხვაგანაც სმარობს. ლექსში„ ჩემო კარგო ქვეყანავ“ პოეტი ასე მიმართავდა სამშობლოს:

წვრილ-შვილნი წამოგესწრნენ ნაზარდნი, გულმტკიცენი.
მათი ზრუნვის საგანი შენ ხარ და შენ იქნები.

მათი გული შენისა ტ რ ფ ო ბ ი ს ფართო ბუდეა.

ამ ნაზარდ. გულმტკიცე შვილებში, რომელთა გული სამშობლოს ტრფობის ბუდეა, ილია ალბათ თავისთავსაც გულისხმობდა. იგი ჯერ კიდევ ყრმა, „ძლივს მოსული გონს და ცნობასა“ სამშობლოს მიმართ რაღაც არაჩვეულებრივი განცდით იყო შეპყრობილი („ყვარლის მთებს“). პეტერბურგში მყოფ პოეტს სიზმარშიაც არ ასვენებდა თავისი ქვეყნის ხატება („პავლოვსკის პარკი“) და რომანტიკული აღტკინებით ოცნებობდა ცარიზმის უღლისაგან სამშობლოს განთავისუფლებაზე („მესმის, მესმის“, „მგზავრის წერილები“). ამ გრძნობით შეპყრობილი ჩამოვიდა ილია საქართველოში, სადაც ქვეყნის მდგომარეობის უფრო ახლოს გაცნობამ რომანტიკული იდეალებით გატაცებული ჭაბუკი გულდინჯ რეალისტად აქცია; მისი ძირითადი ზრუნვის საგანი გახდა ქვეყნის შინაგანი გაძლიერება. ხალხის სულიერი და მატერიალური ძალების განვითარება. მაგრამ სამშობლოს ეროვნული განთავისუფლების გრძნობა ისე ღრმად იყო ჩაკირული პოეტის გულში, რომ მისი ამოშლა აღარ შეიძლებოდა და. აი. დასახელებულ ლექსში პოეტი კვლავ ძველ „ნატვრასა“ და „იმედს“ უბრუნდება, რომლის სანაცვლოდ დღეს პოეტს დარჩენია უიმედო ტრფობის ისრით განგმირული გული. ამის პოეტური გამოხატულება უნდა იყოს სიტყვები:

ეჰა, გულო, ერთხელ დაწყნარებულო.
ერთხელ მკედარო, რაღას აღსდექი მკედრეთით.

ბოლოს, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ ილიას ამ ლექსის დაწერამდე ერთი წლით ადრე გაზ. „დროებაში“ გამოქვეყნდა აკაკის ცნობილი ლექსი „აღმართ-აღმართ“, რომელშიაც დახატულია მტრის მიერ მოხიბლული, შემცდარი სატრფო-სამშობლო. ის საერთო თვისებები, რაც ამ ორ შესანიშნავ ლირიკულ ნაწარმოებს ერთმანეთთან აკავშირებს, გვაფიქრებინებს, რომ ილიას „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“ ერთგვარი გამოხმაუ-

რება უნდა იყოს აკაკის ლექსისა „აღმართ-აღმართ“[85]. სატრფოს სახით სამშობლოს გამოხატვის აკაკისეული მანერა, რაც ორიგინალურ მხატვრულ სამკაულად მიჰყვება მთელ მის პოეზიას, როგორც ჩანს უცხო არ ყოფილა ილიას პოეტური შთაგონებისათვის.

ილიასა და აკაკის შემოქმედებით ურთიერთობასთან დაკავშირებით გვინდა კიდევ ერთ დამახასიათებელ მაგალითზე მივუთითოთ. საქმე შეეხება ილიას „ბედნიერ ერს“ და აკაკის ლექსს „გამტანია ჩვენი ერი“. მათ შორის უდაო მსგავსებაა: ორივე სატირული ხასიათის ნაწარმოებია ერთიანი იდეური მიზანდასახულობით და მხატვრული კონცეფციით; ძირითადად, ერთნაირია ორივე ლექსის მეტრული წყობა და რიტმული ვარიაციები; ილიას ლექსის წამყვან რითმაზე ე რ ი აგებულია აკაკის მთელი ლექსი, ორივესთვის ნიშანდობლივია მესამე სტრიქონის გარითმულ მუხლებად დატეხა და სხვ.

შდრ. ილია:

ჩვენისთანა ბედნიერი
განა არის სადმე ერი?
მ ძ ი მ ე ყ ა ლ ნ ი თ,
ლ ა მ ა ზ ფ ა ლ ნ ი თ,
მორთული და მშვენიერი.

აკაკი:

გამტანია ჩვენი ერი
გარეგანად მშვენიერი,
თ ვ ა ლ შ ი მ ც ქ ე რ ი, პ ი რ მ ო მ ფ ვ რ ი,
ქვეშ-ქვეშ შტერი, ტკბილად მმღერი.

ვფიქრობთ, აკაკის „გამტანია ჩვენი ერი“, რომელიც ილიას „ბედნიერი ერის“ შემდეგაა დაწერილი, ამ უკანასკნელის გამოძახილი უნდა იყოს.

„ბედნიერი ერი“ ილიას სატირული პოეზიის შედევრია. იგი ხასიათდება მახვილი სარკაზმით, გასაკვირვები საგნის დამახასიათებელი დეტალების კარგი შერჩევით, გამოთქმის დახვეწილობით, სიცხადითა და ლაკონიურობით.

ეს თვისებები ერთობ ნიშანდობლივია ილიას სატირისათვის, რის გამოც იგი ზუსტად ხედება მიზანში და, საერთოდ, დიდი ზემო-

[85] გარდა ტექსტუალური მსგავსებისა, აქ ყურადღებას იქცევს მეტრულ-რიტმული თანხვედრილობაც. „აღმართ-აღმართ“ თერთმეტმარცვლიანი, მუხამბაზური ლექსია. ეს ზომა აკაკისათვის ტიპიურია („ჩემო თავო“, „მუხამბაზი“ და სხვ.), ხოლო „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“ ერთადერთი ლექსია ილიას მთელს შემოქმედებაში, რომელიც ამ საზომითაა დაწერილი.

ქმედებითი ძალის შემცველია. დავკმაყოფილდებით ორიოდე საილუსტრაციო მაგალითით. „გამოცანებსა“ და „კიდევ გამოცანებში“ ილია თავისი სატირის ცეცხლს მიმართავს გამოჩენილ დიდკაცთა წინააღმდეგ, რომლებიც, პირადი კეთილდღეობით გატაცებულნი, თავს არ იწუხებენ ქვეყნისა და ხალხის სამსახურისათვის. მაგრამ ილია მხოლოდ მეთაურებს ეხება, ამგვარი ხალხი კი, რომლებიც ჩუმად სხედან სახლებში და „ყველას ერთად ქვეყანა შინვე ფეხებზედ ჰკიდია“, მრავალია. და, აი, ილია არც მათ ივიწყებს:

მათში ბევრი წურბელაა,
გველი, ხვლიკი, ლოკოკინა;
იციან, რომ არ ვარგანან
და თავისთვინ სხედან შინა.

უკანასკნელ ორ სტრიქონში მოცემული სატირა არა ნაკლებ მკვეთრი და გულის მომკვლელია, ვიდრე ზოგიერთი ადრესატის ვრცელი უარყოფითი დახასიათება.

კიდევ უფრო საყურადღებოა მეორე მაგალითი: ჭაბუკობაშივე ილიას მახვილი კალმის წვერს წამოეგო მექრთამე დიამბეგი. 1857 წელს დაწერილი ლექსი „ხმა სამარიდამ“ მონოლოგია გროშისათვის კაცის გამყიდველი დიამბეგისა. 1858 წელს ნენე ანდრონიკაშვილისადმი მიწერილ წერილში ილია სატირულ ფორმებში კვლავ დიამბეგის მექრთამეობაზე ლაპარაკობს. ამავე პერიოდშია შექმნილი დიამბეგის შვილზე თქმული სამსტრიქონიანი ფრაგმენტი, რომელიც ბასრი და შორსგამიზნული სატირის შესანიშნავი ნიმუშია:

დიამბეგის შვილს ნანა, პატარა დიამბიკოსს;
გაიზრდება დედ-მამის სალხენად, სადიდებლად...
ვით მამა ქრთამს იღებდა, შვილმაც რომ ისე იღოს...

აქ ყოველი სიტყვა გესლით სავსე ირონიაა, საიდანაც ნათლად გამოსჭვივის ილიას თავშეუკავებელი სიძულვილი ხალხის სისხლისმსმელ მოხელეთა მიმართ. „ქართველის დედას“ და „ნანას“ ავტორი. აგრერიგად მზრუნველი ნორჩი თაობის აღზრდისათვის, ბავშვების მოსიყვარულე ილია, რომელიც ზემოთ დასახელებულ პირად წერილში ენამოჩლექით ეფერება თავის ახლობელ გოგონას („ლელო, ცემი ლელუკსა, პაწაწა ლელუკსა“ და ა. შ.), ასეთი მკაცრი და დაუნდობელია დიამბეგის შვილის მიმართ. აქ ლაპარაკობს არსებული სოციალური უსამართლობით შთაგონებული რევოლუციონერი-დემოკრატი, რომლის აზრით სათავეშივე უნდა მოისპოს ბოროტება.

ხალხის თავისუფლების მოსაპოვებლად წმინდაა ყოველი საშუალება.

ილია სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოვიდა ღრმად დარწმუნებული თავის უნარსა და შესაძლებლობაში, ყოველმხრივ მომზადებული დიდი და სერიოზული ბრძოლებისათვის; მან წინასწარ მიიღო საჭირო სულიერი წვრთნა: გამოსცადა ბედის ბრჭყალები, სიყვარულის ბასრი ეკალი, ბევრი სხვა ტანჯვაც. მაგრამ ყველას გაუძლო, ყველაფერი დასძლია, ამიტომ მისი პირადი განცდები არ არის განცდები ცხოვრების წვრილმანებზე მოწუწუნე ადამიანისა. მათში მოჩანს ძლიერი სულის, მტკიცე ნების პიროვნება — ამაღლებული ცხოვრების ყოველდღიურ წინააღმდეგობებზე და დაპირისპირებული ბუნებისა და საზოგადოების მრისხანე ძალებთან, მის შეუვალ წეს-კანონებთან. ილიას არ ეშინია ბედთან ჭიდილისა, სიკვდილის საშინელებისა, ოღონდ კი თავისი სიკვდილით გზა გაუნათოს მის კვალზე შემდგარ შთამომავლობას:

> დაე, თუნდ მოვკვდე, არ მეშინიან,
> მაგრამ კი ისე, რომ ჩემი კვალი
> ნახონ მათ, ვინცა ჩემს უკან ელიან,
> თქვან: აღასრულა მან თვისი ვალი.
>
> („დაე, თუნდ მოვკვდე")

ეს არის ილიასებური გახსნა „მერანის" იდეისა შთამომავლობისადმი თავგანწირული სამსახურის შესახებ. მხოლოდ ერთი რამ აფიქრებდა პოეტს — ისე არ წასულიყო ამ ქვეყნიდან, რომ თავისი კვალი არ დაეტოვებინა:

> ყველას გავუძლებ, როგორც კლდე ქვისა,
> ბედთანა ბრძოლა ვით შეშინებას?!
> ხოლო ჩემ თავის არაფრობისა
> არ ძალმიძს, ძმანო, ვერ რით გაძლება.
>
> („ბევრი ვიტანჯე")

აი, იგი წარმოიდგენს, რომ ბრძოლისაგან დაღლილი წუთით ხელს უშვებს ნიჩაბს და თვითდინებით მიჰყვება ცხოვრების ტალღებს. მდინარე მას თავისი მკირე ნავით ზღვაში შეიყვანს, ზღვა კი გადაჰკრავს თავის მძლავრ ხელს და ჩაჰლუპავს ცივ სიღრმეში და წაიშლება მისი ურგები კვალი. ამის წარმოდგენა იყო პოეტის ყველაზე დიდი ტანჯვა („მარტო მივჯორავ", „სიმღერა").

ცხოვრება გამუდმებული ბრძოლა და ჭიდილია. ამ ბრძოლაში ადამიანი ზოგჯერ იღლება, დუნდება, სულიერ წონასწორობასაც კარგავს, ყველაფრის ხალისი ეკარგება. ილიასთვის არც ამგვარი განცდებია უცხო:

დაბნელდა სული, გარშემოც ბნელა,
სიცივე მკვიდრობს ეხლა ჩემს გულში;
აღარ მაქვს საზრდო სულისათვის მე
არც სიძულვილში, არც სიყვარულში.
(„დაბნელდა სული“)

რაოდენ მძაფრი სულიერი ღელვა უნდა გადაეტანა ილია ჭავჭავაძეს, რომ ეთქვა: „აღარ მაქვს საზრდო სულისათვის მე“, მაგრამ ეს მაინც არ არის სულიერი დეპრესია. ავტორი მაინც ქედმოუხრელია, იგი ქონდრისკაცებთან ბრძოლაში დაღლილი ვაქკაცის იერით დაჰყურებს მოვლენებს:

ეხლა მათ საზიზღ, მდაბალ მტრობაზედ
არც მეცინება, არც მეტირება.

ეს რთული და მრავალფეროვანი ბუნება ილიას მღელვარე სულისა გამოხატულებას პოულობს მის სატრფიალო ლექსებშიც. ილიას გაგებით, სიყვარული არის ტანჯვა და ამ ტანჯვაშია სრული სიცოცხლე და ბედნიერება. სიყვარულით ტკბობა მას მხოლოდ ოცნებად გადაქცევია („მაშინ დავსტკბები სულის სამოთხით“) და ეს ჰაეროვანი ოცნებაც კი გარკვეული კონფლიქტების შემცველია. აქაც შეზღუდულია პოეტი, აქაც სრულ ნეტარებას ვერ ეძლევა:

მწყუროდეს, მაგრამ კრძალულებითა
მე შენთვის კოცნაც ვერ გამებედოს.

რაც უფრო გადმოდის პოეტი ფანტაზიიდან რეალობაში. მით უფრო წინააღმდეგობანი რთულდება, გრძნობები მძაფრდება. სიყვარულის კონფლიქტზეა აგებული ილიას თითქმის მთელი სატრფიალო ლირიკა. აი, პოეტი შეჰყურებს სატრფოს, რომელიც დასტირის თავის ბედსა და სიყვარულს და თვითონაც მისგან დაშორებით ცრემლს ღვრის. სურათი შეიცვალა: სატრფოს ვარდი უპყრია ხელთ და სიყვარულით დასცქერის მას, პოეტი კი კვლავ ძველებურად ღვრის ცრემლს („ვეხილე სატრფო“). მაგრამ ილიასთვის უცხო არ ყოფილა სიყვარულით აღფრთოვანებაც. ამის შესანიშნავი ნიმუშია

რომანში „ხმა გულისა“, სადაც მყუდრო ბაღნარში წამოწოლილი პოეტი თავის გულში აღმოაჩენს სიყვარულით გატაცებულ ბულბულს.

სიყვარულის ტკბილი ოცნებანი, ტანჯვა და სამოთხე, ჭაბუკური ფიქრები და გატაცებანი მალე მოეშალნენ პოეტს. ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაშივე მის ლაღ გრძნობას ფრთა მოჭკვეცა პატრიოტი მოქალაქის მძიმე მოვალეობამ, ქვეყნისა და ხალხის სამსახურის შეგნებამ, ისე რომ იგი ვერ მოესწრო ყმაწვილური ნეტარებით დატკბობას და, აი, ჭაბუკი ილია დასტირის უდროოდ გარდასულ სიჭაბუკეს. როცა ვკითხულობთ სტრიქონებს —

თეალ-წინ მიყრია უკეთესნი ყვავილნი მჭკნარნი,

ანდა:

განცრცეილვარ გრძნობით, უდროოდ მეკეთნენ ფრთენი,
გაზაფხულია, მე კი ვდგევარ ვით უფოთლო ხე —
(„ოჰ, სად არიან, სიჭაბუკევ, სიტკბონი შენნი“)

ნათლად ვგრძნობთ პოეტის სულის მძაფრ მოძრაობას.

მწვავე კონფლიქტზეა აგებული ლექსი „ალაზანს“. პოეტი მშობლიური მდინარის ზვირთებში ეძებს თავის დაკარგულ ყმაწვილობას, ნაღვლიანად შეჰყურებს იქვე მდგარ მუხას, რომლის ჩრდილქვეშ სასურველ არსებასთან ერთად არაერთხელ მისცემია სანეტარო ფიქრებს... აწ გაქრა ის შვება გულისა, ის ტკბილი აწმყო; წავიდა, როგორც მაშინდელი ზვირთი მდინარისა:

შენც გამოცვლილხარ, ალაზანო, მუხაც გამხმარა...
მეც უდროო-დროდ გამერია თმებში ჭაღარა.

ილია ჭავჭავაძის ლირიკა, რომელშიაც ღრმადაა ასახული ადამიანის მწვავე სულიერი კოლიზიები, ცხოვრების წინააღმდეგობანი, ცხადი დადასტურებაა ავტორის თეორიული შეხედულებებისა პოეზიის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ.

ილიას აზრით, ხელოვნება და, კერძოდ, პოეზია, ლირიკა ცხოვრების განსახოვნებაა:

„დაე... ზოგიერთმა უნაყოფო პოეტმა, — წერდა ილია, — ხელოვნების სახელითა უკუარიდოს პირი ხალხის ცხოვრებასა. მეშვიდე ცას შეაჩეროს გაბეცებული თვალები და ბულბულსავით უაზრო შტვენა დაიწყოს და აღარ გაათავოს, ჩვენ იმათთან საერთო გზა არა გვაქვს“.

პოეზიამ სრულყოფილად უნდა გამოხატოს ცხოვრება. შეუალამაზებლად, თავისი კარგითა და ავით, დადებითითა და უარყოფითით, კონფლიქტებითა და წინააღმდეგობებით:

„დროა [ხელოვნება—აკ. ხ.] ჩავიდეს ცხოვრების მდინარის ძირში. იქ მონახოს შიგ-მდებარე აზრი თავის ცხოველ სურათებისათვის. იქ, ცხოვრების ძირში, ის იპოვის ბევრ მარგალიტსა და უფრო ბევრ ლექსა და ლაფსა; არც ერთის გამოხატვა არ უნდა აშინებდეს ხელოვნებასა და არც მეორისა“...[86].

ილიამ ღრმად ჩაიხედა ჩვენი იმდროინდელი ცხოვრების მდინარის ძირში, ღრმად ჩაწვდა მოვლენებს და მკითხველს საშუალება მისცა გაეგო და განესაზღვრა მათი არსი, ბუნება, ხასიათი. ამასთანავე, ილიას ლირიკის ორბიტში მოქცეული საგნები და მოვლენები თავისთავად დიდმნიშვნელოვანნი არიან. პოეტის სულის გზით უკავშირდებიან სამშობლოს, ხალხის ბედს, ადამიანობის პრობლემას. საერთო-საკაცობრიო იდეალებს. ილიას ყოველი პირადი განცდა საერთო-საზოგადოებრივის სიმაღლემდეა აყვანილი, ხოლო საზოგადოებრივი ტკივილი პირადი განცდის სახითაა მოცემული, ორსავე შემთხვევაში იგი ერთნაირად მძაფრია, ერთნაირად დიადი და ამაღლებული.

რა გზით აღწევს პოეტი ამ სიდიადეს? როგორია მისი მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებანი?

გ) იდეური სიცსადე და სიზუსტე

ილიას პოეტური ოსტატობა არაერთხელ ქცეულა კამათისა და აზრთა სხვადასხვაობის საგნად. გასული საუკუნის 60—70-იანი წლების გაცხარებულ პოლემიკაში ილიას რკინის ლოგიკით მიწასთან გასწორებული მოპაექრეხი უმალვე ილიას ლირიკას მივარდებოდნენ, როგორც, მათი აზრით, ყველაზე სუსტ ადგილს მწერლის შემოქმედებაში და მისი ლექსების ძაგებით ცდილობდნენ თავიანთი დანგრეული პოზიციების გამაგრებას. დავის საგანი იყო ილიას ლექსების მხატვრული ღირსება.

ძირითადი მიზეზი ილიას თანამედროვეთაგან მისი ლირიკული შემოქმედების სათანადო შეუფასებლობისა, ეფიქრობთ, იყო ის იდეურ-მხატვრული სიახლე და თავისებურება, რაც ილიას ლექსებს გააჩნდა ტრადიციულ ქართულ პოეზიასთან შედარებით.

---

[86] ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, 1953, გვ. 68—69.

ი. ჭავჭავაძის ლექსი თავისი შინაგანი სტრუქტურით პრინციპულად განსხვავდება, ერთი მხრივ, ჩვენი ხალხური პოეზიისაგან და, მეორე მხრივ, რუსთაველის, თეიმურაზ პირველის, დ. გურამიშვილის, ბესიკის, ალ. ჭავჭავაძის ლექსებისაგან, ხოლო ნ. ბარათაშვილის ნოვატორული პოეზია, რომელთანაც ბევრი რამ ჰქონდა საერთო ილიას ლექსებს, 60-იან წლებამდე ჩვენში არ იყო იმდენად ფეხმოკიდებული, რომ თავისი ტრადიცია შეექმნა. ილია სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების ცენტრში მოექცა და მისი ღრმა შინაარსით დატვირთული მძიმე სალექსო სტრიქონები, არასწორხაზოვანი რიტმი და ნაკლული რითმა უცნაურად მოეჩვენა მკითხველის შეუჩვეველ ყურს.

ილიას პოეტურ ხელოვნებას არც აკ. წერეთელმა მისცა მაღალი შეფასება. კ. ლორთქიფანიძის მიერ შედგენილ „ჩანგურში" ნოთავსებული ილიას ლექსების განხილვის დროს აკაკი წერდა:

„თუ ჭავჭავაძის ლექსებში მარტო ხელოვნებას მივაქცევთ ყურადღებას, მაშინ მის ლექსებს არ ექნება დიდი ღირსება".

მართლაც, გარეგნულად, ერთი შეხედვით, ილიას ლექსი ნაკლებ ეფექტურია. მასში იშვიათად თუ შევხვდებით მეტაფორებსა და შედარებებს, ნაირ-ნაირ მხატვრულ სამკაულებს, სტრიქონის მსუბუქ რიტმულ რხევას; ყოველივე იმას, რითაც ბრწყინავდა ჩვენი ძველი პოეზია. მაგრამ ილიას ლექსებს გააჩნია დიდი შინაგანი ღირსება, რაც, სათანადო გაანალიზების შემდეგ, სავსებით ცვლის ამ პირველ შთაბეჭდილებას.

ილიას ლექსის სიძლიერე, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს მის იდეურ სიცხადესა და სიმკვეთრეში. ავტორის მიზანდასახულება, ძირითადი იდეური ძარღვი მტკიცედ კრავს ლექსს და გასაქანს არ აძლევს არცერთ ლამაზ ფრაზას, თუ იგი ლექსის ძირითად იდეას უშუალოდ არ პასუხობს. ცალკეული სტრიქონი, ფრაზა ილიასათვის მხოლოდ იმდენად არის კარგი, რამდენადაც იგი აუცილებელია ნაწარმოების იდეური მთლიანობისათვის, მხატვრული ჩანაფიქრის უფრო სრულყოფილად გამოხატვისათვის. „მწუხარების" პირველ ვარიანტში მეორე სტროფი ასე იწყებოდა:

ტირილი მსურდა და გამიშრა ცრემლიცა ტკბილი,
ლოცვა მინდოდა, — დამეკარგა სიტყვაც ლოცვისა

მაგრამ ილია დარწმუნდა, რომ ეს თავისთავად ლამაზი, მოხდენილი პოეტური ფრაზები ვერ იძლეოდნენ შესაფერ წარმოდგენას მის მძიმე სულიერ მდგომარეობაზე, ამიტომ იგი შესცვალა უფრო მძაფრი და მღელვარე სტრიქონებით (იხ. დასახელებული ლექსის

შუა ექვსი სტრიქონი: „სული მიგუბდა, გული მტეხდა ტკივილით, ტანჯვით“ და ა. შ.).

ილიას ლექსები კომპოზიციურად მტკიცედაა შეკრული; აზრის დინება გარკვეულ ლოგიკურ კანონებს ექვემდებარება. ლექსში „მითხარით, რისთვის ჩემ თავთანა მსურს“... ყოველ სტროფში არის კითხვა რისთვის, მხოლოდ უკანასკნელ სტროფშია მოცემული პასუხი — მისთვის.

ლექს „კითხვა-პასუხის“ პირველი ნაწილის თვითეულ სტროფში წამოყენებულ აზრს თანამიმდევრულად აქვს პასუხი გაცემული მეორე ნაწილის შესაბამის სტროფებში, რაც ქმნის დასრულებულობისა და მთლიანობის შთაბეჭდილებას.

„გუთნის დედას“ დასაწყისში წამოყენებულია თეზა—ანტაგონისტურ საზოგადოებაში უფლებრივად მშრომელი ადამიანის პირუტყვთან გათანაბრების შესახებ. გუთნისდედა მიმართავს თავის ხარს: „შენი უღელი ჩემს უღელზედა არ არის ძნელი“. ამ აზრის შემდეგომ განვითარებაში გუთნისდედა იმ დასკვნამდე მიდის. რომ ბუნებისაგან ბოძებული ის უპირატესობა, რაც ადამიანს პირუტყვთან შედარებით გააჩნია, კიდევ უფრო კულისმომკვლელია მისთვის:

შენ ვერ გაიგებ მეტყველის ტანჯვას,
როცა სიტყვასა მართალს გულში ჰკლავს.

ამიტომ სავსებით კანონიერად გაისმის ლექსის ბოლო ნაწილში გუთნისდედის სიტყვები:

აქ მენდე, ლაბავ, ჩემი უღელი
შენს უღელზედა უფრო ძნელი.

ასეთი კუთხე მონახა ილიამ ადამიანისა და პირუტყვის შესადარებლად, რომ მიღებული დასკვნის სამართლიანობაში ეჭვის შეტანა შეუძლებელია. ასე მძაფრდება და უფრო კონკრეტულ-დამაჯერებელი ხდება ლექსის დასაწყისში წამოყენებული სოციალური უთანასწორობის იდეა. ეს იდეური მთლიანობა ლექსს კომპოზიციურად კრავს და უფრო მონოლითურს ხდის.

ილიასთვის დამახასიათებელია პირველი სტროფის, პირველი ფრაზის გამეორება ლექსის ბოლოს, რაც გარკვეულ ჩარჩოს ქმნის ლექსში წარმოსახული აზრისა და გრძნობისათვის. მაგრამ ხშირად დასაწყისი სტრიქონები უცვლელად არ მეორდება და ამ შეცვლის

მიზანია ლექსში გატარებული იდეის უფრო ნათელ და გარკვეულ ფორმებში ჩამოყალიბება.

„ყვარლის მთების“ შედარებით ნეიტრალური დასაწყისი —

სამშობლო მთებო! თქვენი შვილი განებებთ თავსა —

დასასრულში ასეთ ამაღელვებელ სახეს ღებულობს:

მშვიდობით, ჩემნო, თვალში ცრემლით განებებთ თავსა.

„ბედნიერი ერი“ ამ სტრიქონებით იწყება:

ჩვენისთანა ბედნიერი
განა არის სადმე ერი?

ეს რეფრენი. რომელიც უცვლელად მეორდება ყოველი სტროფის შემდეგ, ლექსის ბოლოს ასეა შეცვლილი:

ჩვენისთანა ბედნიერი
კიდევ არის სადმე ერი?

აქ უფრო კატეგორიულად და გადაწყვეტითაა ნათქვამი, რომ ჩვენისთანა უბედური ერი სხვა კიდევ არ შეიძლება არსებობდეს.

კიდევ ერთი მაგალითი. ლექსი „დაკარგული ედემი“ ასე იწყება:

ვის უნახავს ის ედემი შლილი...

და ასე თავდება:

ვის უნახავს ის სამშობლო ჩემი?

ამ დასასრულით ილია პირველად ეუბნება მკითხველს, რომ ის გაშლილი ედემი, სადაც ხალხს თავისი ედემი დაუკარგავს, ჩემი სამშობლოაო. ამით ნათელი ეფინება ლექსის იდეურ ჩანაფიქრს და, ამავე დროს, გასაქანი ეძლევა მკითხველს იფიქროს ავტორის დამწუხრებულ სულზე. მოულოდნელი დასასრული ახალი ფიქრისა და ოცნების დასაბამი ხდება[87].

ამრიგად, აზრის ლოგიკური მთლიანობა არის სათავე ილიას ლექსების მონუმენტურობისა. ამავე დროს, ილიას ლექსებში, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებებში, აზრი მხატვრული სახეების მეშვეობით

[87] ეს ხერხი საერთოდ დამახასიათებელია ილიასათვის; მოვიგონოთ დასასრული ნაწარმოებებისა: „კაკო უაჩაღი“, „მგზავრის წერილები“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქვრივი“.

არის გადმოცემული. პოეტის ყოველი მხატვრული სახე ღრმაა. ზუსტადაა გამიზნული და ცხოველ წარმოდგენას გვაძლევს მოვლენის ხასიათზე. მეტაფორა — „შენს ძარღვისცემას მე ყურს ვუგდებ სულგანაბული", რომელშიაც გამოსახულია პოეტის დამოკიდებულება თავისი სამშობლო ქვეყნისადმი, ზუსტი განმსაზღვრელია ილიას მთელი მოღვაწეობისა. ასევე, „ელეგიას" მეორე სტროფი ერთი მთლიანი მეტაფორაა; მასში შესანიშნავადაა დახატული დასუსტებული, გაოგნებული ქვეყანა, რომლის ძილში ზოგჯერ ტანჯვით ამოძახილი კვნესა ისმის, რაც ცხადად მიგვანიშნებს მის ბედკრულ მდგომარეობაზე.

ილიას პოეტური აზროვნების სიღრმე და ორიგინალურობა ცხადად ჩანს თავს ცალკეულ მხატვრულ თქმებში. რამდენად მომხიბლავია. მაგალითად, „ყვარლის მთების" სტრიქონი, რომელშიაც ნეგატიური ფორმითაა დახატული მშობლიურ მთათა მწვერვალების სილაღე და სიდიადე:

> სადაც წეროთა ქარავანი, ცას დაღუპული
> თქვენ თავთან იყო თითქმის ძლივ-ძლივ გასწორებული.

ეპითეტების კლასიკურ გამოყენებასთან გვაქვს საქმე ილიას სატირულ ლექსებში („ბედნიერი ერი", „გამოცანები", „კიდევ გამოცანები", „პასუხის პასუხი" და სხვ.). შეიძლება ითქვას, რომ „ბედნიერი ერი" თითქმის მთლიანად ამ მხატვრულ ხერხზეა აგებული. ლექსის მთელი სიტყვიერი შედგენილობის ნახევარზე მეტი ეპითეტია და ისინი — სახელობით ბრუნვაში დასმულნი, თითქოს სტატიკურ მდგომარეობაში მყოფნი, ზმნის. შემასმენლის გარეშე — შესანიშნავად ასრულებენ თავიანთ მოვალეობას: მწვავე სატირულ ფორმებში ახასიათებენ ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის წყალობით სახელოკარგულ და ღირსებაახდილ ერს:

> უწყინარი,
> უჩინარი,
> ქედდრეკილი, მადლიერი..
> თვალაბმული,
> თაეკრული,
> პირს ლაგამი ზომიერი..
> მტვერწაყრილი,
> თავდახრილი,
> ყოვლად უქმი, უდიერი...
> მტრის არ მცნობი,

მოყვრის მგმობი,
გარეთ მხდალი, შინ ძლიერი...

ასეთივე მკვეთრი და მამხილებელია ილიას ეპითეტები მიმართული „მამათა“ ბანაკის წარმომადგენელთა წინააღმდეგ —

ჩვენ მოკუნტულნი,
თქვენ გაბღინძულნი
ვერა ვთავსდებით ერთმანეთშია.
(„პასუხის პასუხი“)

ეპითეტების ეს სიუხვე მხოლოდ სატირული ლექსებისთვისაა დამახასიათებელი. რაც შეეხება საკუთრივ ლირიკას, აქ ილია ძალზე თავდაჭერილია ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებათა ხმარებისას. განსაკუთრებით უცხოა მისთვის მეტაფორიზებული სტილი, ფრაზის უხვი ორნამენტირება. ის ღრმა და მნიშვნელოვანი აზრები, რითაც დატვირთულია ილიას სტრიქონები, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე დიდი ზემოქმედებითი ძალის მატარებელნი არიან. მოვიგონოთ ცნობილი სტროფი „დაე, თუნდ მოვკვდე, არ მეშინიან“. ანდა „იანიჩარის“ ის ადგილი, რომელშიაც ასე ღრმადაა ჩაქსოვილი ჩვენი წარსული ეროვნული ტრაგედია:

ვთქვი თუ ვისთვის შენ კისკასობ, ვისთვის იჩენ სიმარდესა,
შენი რაა, რომ ამშვენებ შენს დამღუპველ ოსმალეთსა.

ილიას, როგორც დიდი მწერლისა და მოაზროვნის, მახვილ თვალს შეუძლია ჩვეულებრივი საგნის იქით უფრო ღრმა და არსებითი დაინახოს. აი, იგი შესცქერის ცხენზე უდარდელად მოთამაშე ივერიელ ჭაბუკს, რომელსაც უცხო ქვეყანაში თავისი ეროვნული მეობა დაუკარგავს და თვალწინ ეხატება ქართველ მამელუკთა შემზარავი ბედი, რაც წარმოათქმევინებს ზემოთ მოყვანილ სიტყვებს. მაგრამ ის მხატვრული სილაღე, რაც ამ სტრიქონებისთვისაა დამახასიათებელი, არ შეიძლება მარტო აზრის ცხოველმყოფელობით ავხსნათ: იგი ენის ცხოველმყოფელობის შედეგიცაა.

ილიას პოეტური ენა მდიდარია აზრის ცოცხლად, დინამიურად გადმოცემის ფორმებით. მისი მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა საგნობრიობა და მოქმედებითობა, რაც ხელს უწყობს მოვლენის ნათელ, კონკრეტულ, ცოცხალ წარმოსახვას და მეტყველებაში ზმნათა და არსებით სახელთა სიუხვით ხორციელდება.

ზმნათა (შემასმენელთა) და არსებით სახელთა (ქვემდებარეთა და დამატებათა) სიხშირისა და ამის შესაბამისად წინადადებათა სიმოკ-

ლისა და სიმარტივის წყალობით ილიას ლექსებში აზრი, ამბავი წინაა წამოწეული, მოქმედება დინამიურია, ადგილი აღარ რჩება ბუნდოვანებისათვის. მიუხედავად ღრმა და რთული შინაარსისა, ილიას პოეტური ფრაზა ყოველთვის ნათელია, გასაგები, ადვილად აღსაქმელი. ფრაზის დამაბნელებელი, გამაბუნდოვანებელი ჩვეულებრივად უაზრობაა და არა აზრი. უაზრო, არაფრისმთქმელი სტრიქონები კი ილიასათვის უცხოა.

ზმნათა და არსებით სახელთა სიხშირეს ილიას ლექსებში ჯერ კიდევ პროფ. ალ. ცაგარელმა გაუსვა ხაზი. 1870 წელს გაზ. „დროების“ ფურცლებზე ალ. ცაგარელი მისი თანამედროვე ქართული მწერლობის მიმოხილვის დროს შეეხო ილიას „გაზაფხულს“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“). რომლის ღრმა ხალხურობის დამადასტურებელ ერთ-ერთ მთავარ სტილურ ნიშნად ავტორმა მიიჩნია ის გარემოება, რომ ლექსი ხასიათდება „ზმნისა და სახელი არსებითის სიმდიდრით, რომლებიც საგნებსა და იმათ მოქმედებას გამოხატავენ“[88].

ილიას „გაზაფხული“ მართლაც გამოირჩევა ამ მხრივ. 21 სიტყვიდან მასში 15 არსებითი სახელი და ზმნაა. ზედსართავი სახელი (განსაზღვრება, ეპითეტი) სულ ორია, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ობოლი ვაზი. ეს მშვენიერი გამოთქმა, რომელიც ილიამ პირველად შემოიტანა სამწერლო ენაში ობოლი მარგალიტის ანალოგიით, დღესაც ინარჩუნებს თავის ადრინდელ სურნელებას.

ზედსართავი სახელების სიჭარბე ფრაზას, ერთი შეხედვით, თითქოს მხატვრულ ელფერს აძლევს. მაგრამ სინამდვილეში იგი ხელს უშლის აზრის თავისუფალ, შეუფერხებელ განვითარებას და ხშირად უაზრობისა და ბუნდოვანების სათავეა.

ასე ფიქრობს, კერძოდ, ილია და ძირითადად სწორედ ამან განსაზღვრა მისი დამოკიდებულება ჩახრუხაძისადმი. ილიას არ მოსწონს ჩახრუხაძის „თამარიანი“ თავისი მხატვრულ-სტილური მიმართულების გამო, რადგან იქ, ილიას სიტყვებით, არ არის „არც აზრი, არც სურათი, არც მშვენიერება, არც ჭკუა, არც გული, არაფრისთანა არაფერი, გარდა ზედშესრულების რახარუხისა... მისი თამარის ქება მთელ მოთხრობის ოდენაა. ზედშესრულით დაიწყება და თითქმის ზედშესრულით თავდება“[89].

---

[88] „დროება“, 1870, № 4, ხაზი ავტორისაა.

[89] ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, გვ. 10, 11.

ზედშესრულების (ზედსართავი სახელების) სიჭარბე და ზმნის სიმცირე „თამარიანის“ სტილს ამძიმებს, სინათლესა და სიმსუბუქეს უკარგავს და ამცირებს მკითხველზე მისი ზემოქმედების ძალას.

ილიას შეხედულებით, „სიტყვის ნაწილებს შორის მარტო ზმნა არის აზრის გამომხატველი... უზმნოთ არა ენა, ფრინველის ენის მეტი, არ იხმარება და უფრო ჩვენი დალოცვილი ენა... სადაც ზმნა აკლია, იქ თვით აზრიც არ არის“[90].

კოზლოვის „შეშლილის“ რევაზ ერისთავისეულ თარგმანში ილიას მხოლოდ ერთი ადგილი მოსწონდა. „მთელს თავის თარგმანში, — წერდა ილია, — თავად ერისთავს აქვს ექვსი სტრიქონი ლექსი ისეთი ლამაზი და მსუბუქი, რომ ჩვენ არც კი გვჯერა, რომ იმისი დაწერილი იყოს. აი, ის ლექსები რა-რიგად ხატვენ შეშლილის მდგომარეობას:

„ხან მიიხედავს, ხან მოიხედავს,
გარემოს ჩვენსა საფლავს შეხედავს...
ამოიოხრებს, იწყებს ლოცვასა...
ხან ათრთოლდება, შეხედავს ცასა,
შეშინებული მე მომეკვრება
და ხან უეცრად კრეჭას მოჰყვება...“.

აი, აქ ჩანს ენაც, მხატვრობაც, აზრიც და ის სურათი, რომლის წარმოდგენაც ცხადად შეიძლება. ეს ლექსები ისე შვენიან დანარჩენ ლექსებში, როგორც ვარდი ჭინჭრებში“[91].

ზემოთ მოტანილი ნაწყვეტი, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ზმნების სიუხვით და სწორედ ეს არის სათავე მისი სიმსუბუქე-სილამაზისა.

წინადადებებში ზმნათა და არსებით სახელთა სიმდიდრის წყალობით ილიას პოეტური სტრიქონები აზრის არაჩვეულებრივი ტევადობით ხასიათდებიან. ამ მხრივაც ილია ბარათაშვილის უშუალო მემკვიდრეა. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ ილია ზოგჯერ მხოლოდ აზრის ლოგიკურ განვითარებას მიჰყვება და საგანგებოდ არ ზრუნავს მისი მხატვრული გაფორმებისათვის, სტრიქონები მშრალია, მაგალითად:

რა შევხედო მზეს? ვიცი, გადმოყრილს
კაცთ მაცოცხლებელს არც ერთსა მის სხივს
არ ძალუძს ჩემი გულის გათბობა.
(„ერთხელ ჯდა ჩემთან ქალი ლამაზი“)

---

[90] ი. ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, გვ. 50, 52.
[91] იქვე, გვ. 25—26.

მიუხედავად იმისა, რომ ფრაზა ღრმააზროვანია, იგი მაინც არ ტოვებს სასიამოვნო შთაბეჭდილებას, მძიმედ და უხალისოდ იკითხება. ამისი ერთ-ერთი მიზეზი, სხვათა შორის, ისიცაა, რომ მეორე სტრიქონში ერთმარცვლიანი სიტყვების სიჭარბე (6 სიტყვიდან 4 ერთმარცვლიანია) ამუხრუჭებს სტრიქონის რიტმულ დინებას. ზოგჯერ ამ ენობრივ სიმშრალეს ემატება შინაგანი სითბოს უქონლობა და ჭეშმარიტი პოეტური განცდის ნაცვლად ხელში გვრჩება ცარიელი რიტორიკა. რიტორიზმის საშიშროებას თავის ლექსებში კარგად გრძნობდა და ითვალისწინებდა თვითონ ილია. სწორედ ამის გამო მას თავისი რამდენიმე ლექსი დაუწუნებია კიდეც, გამოქვეყნების ღირსად არ უცვნია. ლექსები „პავლოვსკის პარკი“ და „ს...ს“ („მას აქეთ, რაც შენ მე შემიყვარდი“) ხელნაწერშივე გადახაზულია და ავტორის ხელით არშიაზე მიწერილი აქვს პირველს „რიტორიკა უშვერი“, ხოლო მეორეს — „რიტორიკა“. ამ ლექსებზე დაკვირვება ეჭვარწმუნებს, რომ ილია მკაცრი და მომთხოვნელი იყო არა მარტო სხვების, არამედ თავისი თავის მიმართაც. ამასთან ერთად, ილია ყურს უგდებდა და ანგარიშს უწევდა სხვების რჩევას, შენიშვნას. თუ რამდენად უსუსური იყო 60-იანი წლების ცნობილ პოლემიკაში ილიას ლექსების კრიტიკა, იქიდანაც ჩანს, რომ ერთი კრიტიკოსთაგანი ილიას სიტყვებში:

მამულო საყვარელო,
შენ როსღა აყვავდები —

მწვანე ბალახის ნატვრას ხედავდა, ხოლო მეორე იწუნებდა ამავე ლექსიდან გამოთქმას „ობოლი ვაზი“, იმ მოტივით, რომ ვაზი, რომელსაც ბაღში ასი და ათასი სხვა ვაზი ახვევია, არ შეიძლება ობლად მივიჩნიოთო. მიუხედავად იმისა, რომ ილიას ამგვარ კრიტიკოსებთან ჰქონდა საქმე, მაინც თუ მათს შენიშვნებში რაიმე გონივრულს ნახავდა, ღებულობდა და შემდეგ ამის მიხედვით თავის ლექსებს ასწორებდა კიდეც. მაგალითად, მან თეორიულად მიიღო ბარბარე ჯორჯაძის საყვედური „მერცხლის ჭყივილის“ შესახებ („გაზაფხული“). გ. ბარათოვის შენიშვნის საფუძველზე — „ელეგიას“ უკანასკნელი სტრიქონი: „როსღა გვექნება ჩვენ გაღვიძება“, ასე გადააკეთა: „როსღა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება“ და სხვ.

ილია საერთოდ ბევრს მუშაობდა თავის ლექსებზე. მრავალჯერ უბრუნდებოდა მათ, ასწორებდა, ცდილობდა, რაც შეიძლება სრულყოფილი სახით მიეწოდებინა მკითხველისათვის. ილიას ლექ-

სების დიდი ნაწილი რამდენიმე ვარიანტის სახითაა ცნობილი. ეს მძიმე და შეუნელებელი მუშაობა პოეტურ სიტყვაზე, რომლის კვალი აშკარად ატყვია ილიას ლექსების ავტოგრაფებსაც, შედეგი იყო იმ დიდი პასუხისმგებლობისა, რომელსაც ილია მუდამ გრძნობდა მკითხველი საზოგადოების წინაშე.

პოეტური სინტაქსიდან ილიას მხატვრული სტილისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია გრადაცია — მოვლენის მხატვრული წარმოსახვის გაძლიერება, გამძაფრება, ამაღლება. ილიას გრადაციები ორგანულ კავშირშია განმეორებასთან. ხშირად განმეორების გზით ხორციელდება ზეაღსვლა, მხატვრული ცნების გაძლიერება. მოვიგონოთ „განდეგილის" პროლოგისეული გრადაცია, რომლის ყოველი კენტი სტრიქონი იწყება ერთი და იმავე სიტყვით „სად", ანდა გრადაცია პოემიდან „დედა და შვილი":

ხალხი აზვირთდა, ხალხი აღსდგა, ხალხი მოქმედებს.

გრადაციის ბრწყინვალე ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს „გუთნის დედას" შემდეგი სტრიქონები:

მე ჩემის ჭირის, ჩემის წუხილის,
ჩემის კაცობის გულის დუღილის
სიტყვანი გულში მებადებიან...

ამ სტრიქონებში ხელშესახებადაა ნაჩვენები გუთნისდედის მძიმე ტრაგედია, რომელიც გრადაციის საფეხურებივით თანდათან მაღლა და მაღლა იწევს. მკითხველს ხიბლავს გამოთქმის ძალა და სურნელება, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვები ნათესაობით ბრუნვაშია დასმული, რასაც ჩვეულებრივად უნდა შეეფერხებინა და დაემძიმებინა გამოთქმა.

გამოთქმის ძალა და სურნელება განსაკუთრებით საგრძნობია იქ, სადაც სიტყვის შინაარსობლივი მხარე გაძლიერებულია ბგერათა ჰარმონიული წყობით. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ილიას ცნობილი სტრიქონები:

აღმიტაცებს ხოლმე ის ხმა
და აღმიგზნებს იმიდს გულში.
(„მესმის, მესმის")

აქ განმეორებულია ძირითადი აზრის გამომხატველ სიტყვათა (ზმნათა) დასაწყისი ბგერები. ბგერათა ჰარმონიულობა ზუსტი გამოხატულებაა იმ იდეური ჰარმონიულობისა, რომელიც ამ ორ სტრიქონს შორის არსებობს: ხალხთ ბორკილის მტვრევის ხმა არა მხო-

ლოდ აღაფრთოვანებს, აღიტაცებს პოეტს, არამედ გარკვეულ იმედსაც აღუგზნებს გულში; უფრო პირდაპირ რომ ვთქვათ. ილია არა მარტო აღფრთოვანებულია გარიბალდის ბრძოლებით თავისი ქვეყნის განთავისუფლებისათვის, არამედ მას გულში იმედიც ესახება. რომ ნაციონალურ-გამათავისუფლებელი ბრძოლის ტკბილი და სანატრელი ხმა შესაძლებელია თავის მამულშიაც გაიგონოს. გარდა ამისა, ლექსის იდეური შინაარსის უკეთ გამოვლინებას აქ ხელს უწყობს მოხდენილი ასონანსი—ხმოვან ი-ს გამეორება ყველა იმ სიტყვაში. რომლებზედაც გადატანილია ლექსის იდეური აქცენტი (აღმიტაცებს. აღმიგზნებს, ის, იმედს); თანაც, ამ სიტყვებში მახვილი თითქმის ყოველთვის ბგერა ი-ს ეცემა.

ბგერათა გამეორების საინტერესო შემთხვევასთან გვაქვს საქმე „ქართვლის დედას" შემდეგ სტრიქონში:

მხნეობა, ხმალი, მკლავი ქველური.

ეს არის ალიტერაციის გარკვეული სახეობა, რომელსაც შეიძლება ჯაჭვისებური ალიტერაცია ვუწოდოთ. პირველი ორი სიტყვა ერთმანეთს უკავშირდება თანხმოვნებით მანი და ხანი (მხნეობა — ხმალი), მეორე სიტყვა მესამესთან, გარდა პირველი და მეორე სიტყვის საერთო თანხმოვნის მანისა, დაკავშირებულია აგრეთვე ბგერა— ლასით (ხმალი-მკლავი), ხოლო მეოთხე სიტყვას მესამესთან, გარდა ბგერა ლასისა, აკავშირებს თანხმოვანი ვინი (მკლავი ქველური)[92].

დ) „არა მარტო ტკბილ სმათათვის..."

ჩვეულებრივად, ილიას მიიჩნევენ იდეურობის ისეთ მქადაგებლად პოეზიაში, რომელიც ნაკლებ ანგარიშს უწევს ლექსის ემოციურ- მუსიკალურ მხარეს. საილუსტრაციოდ ასახელებენ მის წერილს „საქართველოს მოამბეზედ", რომელშიაც დაგმობილია პოეტის „ბულბულივით უაზრო შტვენა", ასახელებენ ლექსს „პოეტი". რომელიც ამ სიტყვებით იწყება:

მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო
ვით ფრინველმა გარეგანმა.

---

[92] ჯაჭვისებური ალიტერაციის შესანიშნავი ნიმუშია რუსთაველის ცნობილი სტრიქონი: „ყარეის ყალთა ჩახლართული ჩავვერ, ჩავაკარაბაკე".

და ბოლოს, მიუთითებენ თვით ილიას ლექსებზე, რომლებიც, ამ კრიტიკოსთა აზრით, მუსიკალურ-ჰარმონიულობის თვალსაზრისით არ იქცევენ ყურადღებას.

არ იქნებოდა მართებული გვეფიქრა, თითქოს ილიას პოეზია სრულებით არ იძლეოდეს ამგვარი ეპვის საბაბს. ილიას ლექსების რიტმი ზოგჯერ უსწორმასწოროა, არის შემთხვევები სტროფში მაღალი და დაბალი შაირის უადგილო შენაცვლებისა, რასაც დისჰარმონია შეაქვს ლექსის მუსიკალურ მთლიანობაში („ხმა სამარიდამ", „ქართველ სტუდენტების სიმღერა" და სხვ.). ამასთან ერთად, ილია ხშირად კვეცავს და კუმშავს სიტყვებს, რის გამოც ხმოვნები მცირდება, თანხმოვნები ერთად იყრიან თავს და სიტყვა მძიმდება, თავის მუსიკალურ სილაღეს ჰკარგავს. ზოგჯერ ეს კვეცადობა გრამატიკულადაც გაუმართლებელია, მაგალითად: რ ა ს ც („მუშა"), რ ა მ დ ე ნ ა დ ც („კითხვა-პასუხი"), უ ს უ რ ვ ლ ო დ („მარტო მივცურავ ცხოვრების ზღვაში") და სხვ. მრავალთანხმოვნიანობა საერთოდ დამახასიათებელია ილიასათვის: „გ ა ნ ძ რ ც ვ ი ლ ვ ა რ გრძნობით" („ოჰ, სად არიან, სიჭაბუკევ...").

სიტყვათა შეკვეცის პარალელურად ილია მიმართავს სიტყვათა გავრცობასაც, უმეტესად მიცემით ბრუნვაში გავრცობის ნიშნის ა-ს დართვით. ეს ჩვეულებრივად ხდება არა იმდენად სტრიქონის ბოლოში—რითმის გასაწყობად, როგორც ეს ხალხური პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი, არამედ სტრიქონის შიგნით:

შენ, რომელსაცა ერთის გროშით დღე გემატება.
(„მუშა")

ანდა:

იმ ხმას საკვირველს, იმ ხმასა გრძნეულს.
(„ხმა გულისა")

არ შეიძლება ითქვას, რომ სიტყვათა ნებისმიერი შეკვეცისა და გავრცობის ხერხს ილია მხოლოდ მეტრის გასამართავად იყენებდეს; ზოგჯერ ეს მართლაც ასეა, მაგრამ საერთოდ ეს თვისება ილიას პოეზიის სტილური ნიშანია, მაგალითად: სიტყვას ქ ა რ თ ვ ე ლ ი ნათესაობით ბრუნვაში ილია ყოველთვის კუმშავს: „ქ ა რ თ ვ ლ ი ს დედაო, ძუძუ ქ ა რ თ ვ ლ ი ს ა" („ქ ა რ თ ვ ლ ი ს დედას"), „ქ ა რ-

თ ვ ლ ი ს ძილშია კვნესა ისმოდა („ელეგია“) და სხვ. ეს სპეციფიკურია ილიასათვის. მაგალითად, აკაკი წერეთელი იშვიათად თუ იტყოდა: იმ ხმასა გრძნეულს. გავრცობის ნიშანს იგი ჩვეულებრივად სტრიქონის ბოლოს გადაიტანდა (იმ ხმას გრძნეულსა). ესეც ილიასთვისაა სპეციფიკური.

რიტმის უსწორმასწორობა, სიტყვათა ეს ნებისმიერი შეკვეცა ზოგჯერ არაა გაპირობებული მხატვრული აუცილებლობით და, ამდენად, არ ტოვებს სასიამოვნო შთაბეჭდილებას. მაგრამ ყველაფერი ეს, რაც ერთი შეხედვით, ასე ნათელი და აშკარაა, იჩრდილება და თავისი უარყოფითი ზემოქმედების ძალას ჰკარგავს ილიას ლექსების მუსიკალური მხარის ყოველმხრივი გაანალიზების შემდეგ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ ილია როდი იყო პოეზიაში ტკბილხმოვანების წინააღმდეგი?! იგი პოეზიას მეტყველ მუსიკას უწოდებს („პოეზია ეს არის მეტყველი მუსიკა“). ხოლო მისი ცნობილი სტრიქონები ლექსიდან „პოეტი“—„არა მარტო ტკბილ ხმათათვის გამომგზავნა ქვეყნად ცამა“, სწორედ იმასვე ნიშნავს, რისი საწინააღმდეგო მიზნითაც მას იყენებენ: პოეტისათვის ტკბილხმოვანება აუცილებელია, თუმცა საკმარისი არ არის; იგი მოვლენილია ამ ქვეყნად სიმღერისათვის. მაგრამ მისი სიმღერა—განსხვავებით ფრინველის უაზრო გალობისაგან, აზრითა და გრძნობით უნდა იყოს სავსე, რომ ერს ტანჯვის ცრემლი მოსწმინდოს.

ილიას ლექსების რიტმი ისეთივე რთული და მრავალწახნაგოვანია, როგორც მისი პოეტური აზროვნება, პოეტური სახეები. ამ მხრივ მათ შორის სრული შესაბამისობა არსებობს. უფრო მეტიც: შეიძლება ითქვას, რომ ილიას ლექსების რიტმი შესატყვისი მუსიკალური გაფორმებაა ამ ლექსებში განსახიერებული გრძნობებისა და აზრებისა. ეს გარემოება თვალსაჩინო ხდება ილიას ლექსების მეტრულ წყობაზე დაკვირვებისას.

ილია არ ეძებს ახალ საზომებს, თავისებურ მეტრულ კონსტრუქციებს; იგი კმაყოფილდება იმით, რაც არსებობს და გავრცელებულია. მისი საყვარელი საზომებია: ათმარცვლიანი ფისტიკაური, რვამარცვლიანი შაირი და ბესიკური. ილიას მთელი ლირიკა, გარდა რამდენიმე ლექსისა, ამ საზომებს ემყარება. ამათგან ყველაზე უფრო გავრცელებულია და დამახასიათებელი ათმარცვლიანი ფისტიკაური. ეს ზომა ბესიკურთან ერთად ყველაზე უფრო შეეფერება ილიას პოეზიის ბუნებას. იგი რვამარცვლიან შაირზე უფრო მოსახერხებელია ილიას სულიერი სამყაროს გამოსახატავად. ამ რიტმში ილია, შეიძლება ითქვას, უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს. ხოლო შაირი,

განსაკუთრებით მაღალი შაირი, რომელსაც დაბალ შაირზე უფრო ხშირად მიმართავს ილია, არაა მისთვის სპეციფიკური და ნიშანდობლივი. მაღალი შაირისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე და ამღერება ხშირად როგორღაც ვერ ეგუება ილიას დინჯ მსჯელობას და ჩაკვირვებულ პოეტურ ხედვას. ამასთან ერთად, ილიას რიტმისათვის დამახასიათებელია ხშირი ცვალებადობა, თავისუფალი რხევები. ნებისმიერი გადასვლები, ამისათვის კი მეტ გასაქანს იძლევა ათ და თოთხმეტმარცვლიანი ლექსების გრძელი სტრიქონები.

საზომთა შერჩევისას ილია გარკვეულ ანგარიშს უწევს ლექსის იდეურ გამიზნულობასა და შინაარსობლივ მხარეს. ის ლექსები, რომლებშიაც პოეტი რეალისტური სიმშვიდით, ერთგვარი საქმიანი კილოთი გვესაუბრება თავის მიზნებსა და ამოცანებზე, საუბრის ფორმასთან უფრო ახლოს მდგომი თოთხმეტმარცვლიანი საზომითაა შესრულებული („მას ბქეთ, რაკი“, „ჩემო კალამო“ და სხვ.). ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა ის გარემოება, რომ „ჩემო კალამო“ ილიას პირველად ათმარცვლიანი საზომით ჰქონია დაწერილი:

ჩემო კალამო! რად გვინდა ტაში,
რასაც ვმსახურობთ — მას ვემსახუროთ.
და სხვ.

თოთხმეტმარცვლიანად მისი გადაკეთების მიზეზი, ვფიქრობთ, ისაა, რომ ათმარცვლიან სტრიქონში პოეტმა თავისუფლად ვერ ჩაატია თავისი სათქმელი. იმ გაშლილ მსჯელობას, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ილიას მეტყველებისათვის (და ეს ლექსიც ძირითადად, მსჯელობის ფორმაზეა აგებული), უფრო შეეფერება თოთხმეტმარცვლიანი გრძელი სტრიქონი. ლექსის ახალი ვარიანტი უფრო სრულად, ნათლად და ძლიერად გვაგრძნობინებს სამშობლოს სამსახურისათვის თავდადებული პოეტის სულისკვეთებას. მაგალითად, ლექსის ცნობილი ადგილი:

აგვიყოლია სიყრმიდანვე ჩვენ ქართველის ბედმა,
და, დაე გვძრახონ, ჩვენ მის ძებნით დავლიოთ დღენი —

მის პირველ ვარიანტში ამ სახით ყოფილა:

აგვიყოლია ჩვენ ქართველის ბედმა
და მის ძებნაში დავლიოთ დღენი.

ბოლო ვარიანტის უპირატესობა აშკარაა.

შედარებით მარტივი წყობით ხასიათდება ის ლექსები, რომლებშიაც ბუნების სურათებია გადმოცემული („გაზაფხული", „ჩიტი", „გაზაფხული"—„ტყემ მოისხა ფოთოლი" და სხვ.), ანდა რომლებშიაც საქმე გვაქვს ავტორის მხიარულ, აღმაფრთოვანებელ განწყობილებასთან („მესმის, მესმის").

აღნიშნული კანონზომიერება განსაკუთრებით ნათლად იჩენს თავს ალ. ჭავჭავაძისა და ნ. ბარათაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსების მეტრული წყობის ურთიერთშედარებისას. ლექსი „ალექსანდრე ჭავჭავაძე" დაწერილია რვამარცვლიანი მაღალი შაირით; იგი მსუბუქი და მოქნილია, სავსებით შეესატყვისება იმ დახასიათებას, რასაც ამავე ლექსში ილია ალ. ჭავჭავაძის პოეზიას აძლევს:

მისი ლექსი შვებით, ლხენით
ხან მეჯლისში მოფრინდება,
გულს ჩაგეკვრის, ჰლაღობს, ჰხარობს,
გამღერებს და ამღერდება.

ამასთან ერთად, ალ. ჭავჭავაძე ლექსში დახატულია, როგორც ცოცხალი, მოქმედი, რომლის სახეს კიდევ უფრო ცხოველმყოფელს ხდის ლექსის ცოცხალი და მოძრავი რიტმი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი კი გამომხატველია ავტორის უსაზღვრო მწუხარებისა ბარათაშვილის გარდაცვალების გამო. ამის შესაბამისად აქ რიტმიც უფრო მდორეა:

ვაი, დაგკარგეთ! უღმრთო იყო შენი სიკვდილი!

ამასთან ერთად, თოთხმეტმარცვლიანი ბესიკური საზომი, რომლითაც შესრულებულია ეს ლექსი, დამახასიათებელი მეტრი იყო ნ. ბარათაშვილისათვის, ორგანულად შესიტყვებული მისი პოეზიის ბუნებასთან.

ჩვენი ფიქრით, თითქმის შეუძლებელიც იქნებოდა ალ. ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ლექსის რიტმით იმ შინაარსის გადმოცემა, რაც ბარათაშვილისადმი მიძღვნილ ლექსშია მოცემული და პირიქით. ასე ზუსტად აბამებს ილია ლექსის მეტრულ წყობას, როგორც პოეტური ფორმის ერთ-ერთ კომპონენტს, ლექსის შინაარსთან.

კიდევ უფრო საინტერესოა ილიას ლექსები მეტრული წყობის შიგნით თავისებური რიტმული ნიუანსებით. ილიას არასწორხაზოვანი რიტმი სტრიქონის შიგნით ტერფთა რთული და მრავალფეროვანი ვარიაციებით ხასიათდება. რიტმის ეს არასწორხაზობრიობა, ხშირი

გადასვლები, გადატყდომები ძირითადად იქიდან მოდის, რომ ილია ჭარბად მიმართავს ტრადიციული ქართული ლექსისათვის ისეთ ნაკლებად დამახასიათებელ ტერფს, როგორიცაა მეორე პეონი. ილია ხშირად იყენებს მეორე პეონისა და ერთმარცვლიანი სიტყვის კომბინაციებს, რაც სტრიქონის თავისებურ რხევადობას იწვევს. ეს ოპერაცია განსაკუთრებით საინტერესო სახეს იღებს ათმარცვლიან ფისტიკაურში:

ვინ მოგმართოს შენ და წინ არ დახვდეს.
(„კითხვა-პასუხი").

უფრო ხშირად ასეთი დაკავშირება ხდება სტრიქონის მეორე ნახევარში, სადაც სტრიქონის ბოლოს მოთავსებული ერთმარცვლიანი მახვილიანი სიტყვა მაღლა სწევს ტონს და კვლავ ახალი სტრიქონების მოსასმენად განაწყობს მკითხველს:

გიმზერ და მზერა კვლავ სწყურიან თვალს.
(„კითხვა-პასუხი")
აღარ მაქვს საზრდო სულიხათვის მე.
(„დაბნელდა სული")
ფრიალოსაებრ ჩამოთლილი აქვს,
(„განდეგილი")

აღნიშნული რიტმული ვარიაცია, რომელიც ყველაზე უგრძესი ტერფიდან ყველაზე უმოკლესზე თავისი უეცარი გადასვლით ასეთ სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს, სპეციფიკურია ილიას ლექსების მუსიკალური წყობისათვის.

ილიასათვის უცხო არაა მეორე პეონთან დაკავშირებული ისეთი თავისებური რიტმული მოვლენაც, როგორიცაა მეორე პეონის მოქცევა ქორეებს შორის:

და იმის მზიან ჩრდილებში
მუდამ გ ა ზ ა ფ ხ უ ლ ი არი.
(„ბაზალეთის ტბა")

ილიას რიტმის შესანიშნავი გრძნობა აქვს. ლექსში „გაზაფხული" („ვიშ, გაზაფხული") იგი აგვიწერს გაზაფხულის მოსვლას. აღწერა ჯერ ზოგადია: გაზაფხულმა ცით სიხარული მოიტანა, ამწვანდა მთები და მინდვრები, აყვავილდა ბაღები და ზვრები, სიცოცხლის ნეტარებას მიეცა ყველა სულდგმული... შემდეგ სურათი უფრო კონკრეტული ხდება: დაჭერილია ბეღურას სიმღერა, ბულბულის სტვენა,

პეპელას ფრთების რხევა, წყაროს ჩუხჩუხი... და ეს გადასვლა ზოგადიდან კონკრეტულზე შესაბამის გამოხატულებას პოულობს ლექსის რიტმში. სტრიქონთა ნელი რხევა ერთბაშად სწრაფ მოძრაობაში გადადის, მდორე, მონოტონურ მუსიკაში თითქოს ბულბულის სტვენის ხმა შეიჭრება:

> **განახლებული,**
> **გაცოცხლებული**
> **ჰლხინობს და სტკბება**
> **ყველა სულდგმული.**
> **ბეღურა იქ ჰმღერს,**
> **ბულბული აქ სტვენს.**

ეს შესამჩნევი ცვლილება რიტმში გამოიწვია გრძელი, მრავალმარცვლიანი რიტმული ერთეულებიდან (გ ა ნ ა ხ ლ ე ბ უ ლ ი, გ ა ც ო ც ხ ლ ე ბ უ ლ ი) მოკლე, ერთმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილ ტერფებზე უეცარმა გადასვლამ (ი ქ ჰ მ ღ ე რ ს, ა ქ ს ტ ვ ე ნ ს).

იმის საილუსტრაციოდ თუ რამდენად მრავალფეროვანი და მომხიბლავია ილიას პოეზიის რიტმული წყობა, განვიხილოთ ლექსი „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია". ლექსის მინორულ შინაარსს ძალზე უხდება თერთმეტმარცვლიანი საზომი. ცეზურა სტრიქონს ორ არათანაბარ ნაწილად ჰყოფს. პირველი ნაწილი მოკლეა (ოთხმარცვლიანი მუხლი—ა ღ ა რ ც ნ ა ტ ვ რ ა), მეორე—გრძელი (შვიდმარცვლიანი— დ ა ა ღ ა რ ც ი მ ე დ ი ა). სტრიქონი ჩვეულებრივად დაქტილით ან მეორე პეონით ბოლოვდება, და ეს: სტრიქონის მოკლე პირველი ნახევარი და გრძელი მეორე ნახევარი უმახვილო მარცვლებით დაბოლოებული მას თითქოს ერთი გრძელი ოხერის ხასიათს აძლევს:

> **აღარც ნატვრა და აღარც იმედია!**
> **ყველა წარხდა... ვაი ესრეთ შთომილსა.**

თერთმეტმარცვლიანი საზომის ჩვეულებრივი წყობა ასეთი უნდა იყოს: 4/4/3; ყოველგვარი გადახვევა ამ სქემისაგან რიტმის სწორხაზობრიობას არღვევს. ილია რიტმული მრავალფეროვნების მომხრეა და ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ სქემას ბოლომდე ვერ გაჰყვებოდა. ძირითადი ცვლილება სტრიქონის მეორე ნახევრებზე მოდის. თავიდანვე ილია გატეხილი რიტმით იწყებს ლექსს—პეონსა და დაქ-

ტილს ადგილებს უნაცვლებს: „აღარც ნატვრა და აღარც იმედია“. მეორე სტრიქონში რიტმი სწორდება: „ყველა წარხდა... ვაი ესრეთ შთომილსა“ და ასე მიდის სტროფის ბოლომდე. მეორე სტროფში ახალი რიტმული რხევები შემოდის (2/5, 5/2):

ეჰა, გულო, ერთხელ დაწყნარებულო,
ერთხელ მკვდარო, რაღად აღსდექი მკვდრეთით.

მესამე სტროფის პირველი სტრიქონი, მართალია, ძირითადი სქემის მიხედვით, წინა სტრიქონის განმეორებაა, მაგრამ ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვების თავმოყრის გამო საგრძნობლად განსხვავებულ სახეს ღებულობს:

მე მისი ვარ, ის კი არ არის ჩემი.

გვინდა შევჩერდეთ კიდევ ერთ თავისებურ რიტმულ მოვლენაზე. მეოთხე სტროფის პირველი სტრიქონის სამივე ტერფი ერთმარცვლიანი სიტყვით იწყება:

სად წარვიდე, ვის შევჩივლო, ვის უთხრა.

ეს მოვლენა იმდენად არის საინტერესო, რომ იგი ერთგვარი გამოძახილია წინა სტროფში დახატული სურათისა, რომელიც ზუსტად ამგვარივე რიტმული წყობითაა შესრულებული. პოეტი ხედავს, რომ მისი სატრფო— „სხვას+თავს ევლის, სხვას+შეჰხარის, სხვას+ეტრფის“ და მე კი—„სად+წარვიდე, ვის+შევჩივლო, ვის+ვუთხრა“-ო.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სტრიქონი შინაარსობლივად ლექსის დასკვნითი სტრიქონია და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირით ყველა წინამდებარე სტრიქონთან არის დაკავშირებული, მაინც ყველაზე მეტი ურთიერთობა მას ჩვენს მიერ ზემოთ ციტირებულ სტრიქონთან აქვს.—მსგავსი მელოდია მსგავს განწყობილებას ქმნის.

სპეციალური შესწავლის საგანია თუ რა ადგილი უჭირავს რითმას ი. ჭავჭავაძის პოეზიაში. ილიას რითმა ესმის, როგორც რიტმის შემადგენელი ნაწილი, არ ზრუნავს მის მუსიკალურ ჟღერადობაზე, მის თავისთავადობაზე საერთოდ, ამიტომ რითმის ბგერითი მხარე მას არა აქვს აქცენტირებული.

ილიას რითმებში უმეტესად სარითმავ სიტყვათა მხოლოდ უკანასკნელი მარცვლებია შეთანხმებული, მაგალითად: გრგვინვახ— დე-

ნას („მტკვრის პირას"), გაუღიმებ-უბრუნებ („ნანა") და სხვ. პოეტი არ ზრუნავს რითმის სისრულისა და მრავალმარცვლიანობისათვის: უსათაურო ლექსის „მაშინ დავსტკბები სრულის სამოთხით" ვარიანტში სრული, მდიდარი რითმა: ს ა მ ო თ ხ ი თ ა-გ ა მ ო თ ქ მ ი თ ა ბ ო ლ ო რედაქციაში ავტორმა შესცვალა არასრული რითმით: —ს ა მ ო თ ხ ი თ-მ ო რ ც ხ ვ ო ბ ი თ. „ორ-ხმიანი საახალწლო ოპერეტის" V ლექსში ერთმანეთს ერითმება შემდეგი სტრიქონები: პ ო ე ტ ი ს ს ი ლ ო ვ ნ ი ს ა ს ა — ნ ა ყ ო ფ ს წ ყ ა ლ თ ა ნ ა ყ ვ ი ს ა ს ა. რითმა უკეთესი იქნებოდა (და თანაც რიტმიც გასწორდებოდა), რომ ასე ყოფილიყო: პ ო ე ტ ს ი ლ ო ვ ა ნ ი ს ა ს ა—ნ ა ყ ო ფ ს წ ყ ა ლ თ ა ნ ა ყ ვ ი ს ა ს ა. მსაზღვრელ-საზღვრულის ამგვარი შეთანხმება ილიასათვის უცხო არ იქნებოდა. მაგრამ, როგორც აღნიშნულიც გვაქვს, ილია გარკვეული პრინციპით ხელმძღვანელობს და რითმის კეთილხმოვანებას საგანგებო ზრუნვის საგნად არ ხდის[93].

ილიას რითმები ღარიბია იმ მხრივაც, რომ ზოგჯერ სიტყვათა ძირები კი არ ერითმებიან ერთმანეთს, არამედ მხოლოდ ბრუნვის ნიშნებია გამეორებული: მტვრევისა—მონობისა („მესმის, მესმის"), ანდა რითმას არსებითად თანდებულები ქმნიან: ჰაერში—ტყეში („ჩიტი").

ამასთან ერთად, ილიას რითმები ძირითადად მხოლოდ ხმოვნებზეა დაფუძნებული. პოეტი ნაკლებ ანგარიშს უწევს რითმებში თანხმოვანთა ურთიერთ შეთანხმებას: თანხმოვნების განმეორებას, მსგავსი თანხმოვნების თავმოყრას.

ამრიგად, ილია არ ფიქრობს იმაზე, რომ რითმა თავისთავად კარგი და კეთილხმოვანი იყოს. მისთვის რითმა არ არსებობს ცალკე, ლექსის რიტმისაგან დამოუკიდებლად. რიტმთან მიმართებაში კი ილიას რითმებს წუნს ვერ დავდებთ; ისინი სათანადოდ არეგულირებენ ტაეპის რიტმულ დინებას, აცხოველებენ ან ანელებენ ტემპს. კერძოდ, ერთმარცვლიანი რითმა ძალზე ეფექტური საშუალებაა სტრიქონის რიტმის მობრუნებისათვის, მისი გარკვეული გზით წარმართვისათვის. მუსიკალური მრავალფეროვნებისათვის მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, ერთმარცვლიანი სიტყვის შერითმება ორ და მეტმარცვლიან სიტყვასთან, რასაც ხშირად მიმართავს ილია.

---

[93] რითმის საკითხში ილია ნ. ბარათაშვილისა და გრ. ორბელიანის კვალზე დგას. მოვიგონოთ „საღამო გამოსალმებისას" პირველი რითმა: კ ა ვ კ ა ს ს ა—მ ი მ ა ს მ ო ხ უ ც ს ა. რითმის კეთილხმოვანების თვალსაზრისით უკეთესი იქნებოდა: კ ა ვ კ ა ს ს ა—მ ო ხ უ ც მ ა მ ა ს ა. მაგრამ ეს არ იქნებოდა ნიშანდობლივი გრ. ორბელიანის ლექსისათვის.

რა თქმა უნდა, ილის აქვს მუსიკალურად სრულყოფილი რითმებიც: ღ ა ლ ა ტ ს — ჯ ა ლ ა თ ს, მ ე ლ ი ს — ც რ ე მ ლ ი ს („ბევრი ვიტანჯუ"),: გ ა დ მ ო ვ ა წ ვ ი ნ ო თ — ვ ა წ ვ ი მ ო თ („გუთნის დედა") და სხვ. ამავე დროს, ილია როდი ფიქრობს, თითქოს ნაკლული რითმა სჯობდეს სრულ, კეთილხმოვან რითმას. იგი საერთოდ არ აყენებს ამ სიბრტყეზე საკითხს, რადგან, მისი აზრით, რითმა თავისთავად კეთილხმოვანი იქნება თუ არაკეთილხმოვანი, ამას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა ლექსის მუსიკალური სრულყოფისათვის. ილიას პოეზიაში ძირითადი მუსიკალურ-ესთეტიკური ფაქტორის როლს ასრულებს რიტმი. რითმა მხოლოდ დაქვემდებარებული ხასიათისაა, რიტმის სრულყოფას უწყობს ხელს და მკითხველის ყურადღებაც ძირითადად რიტმზეა გადატანილი. სწორად შენიშნავდა ვახტანგ კოტეტიშვილი ილიას ლექსების მხატვრულ ღირსებაზე მსჯელობის დროს:

„პოეტის გუნებ-განწყობილება ყოველთვის სწორ ზომას პოულობს და ეს მელოდია ხშირად იმდენად მიმზიდველია, რომ სტრიქონის ბოლოებს ყურადღებას არც კი აქცევთ. შთაბეჭდილების ცენტრი აქეთ არის გადმოტანილი, ლექსის შინა ქვეყანაში"[94].

ილია არ უგულველყოფს რითმას. ყველა მისი ლექსი და პოემა რითმიანია. ამავე დროს, მას კარგად ესმის რითმის როლი და მნიშვნელობა ლექსისათვის. წერილში „ორიოდე სიტყვა...", რომელიც კოზლოვის პოეზიის მკაცრ კრიტიკას წარმოადგენს, ილიას მოსწონს ამ უკანასკნელის „შუათანა შეუკვეცავი რითმა"[95].

მაგრამ, ილიას აზრით, რითმა არ არის პოეზიის მთავარი ძარღვი. იგი დასცინის პოეტებს, რომლებიც რითმის გულისათვის აზრს სწირავენ, „რითმათა მორახუნებლებს" ეძახის მათ. „განა რითმა რომ არ იყოს, პოეზიაც არ იქნება?"—კითხულობს იგი და საილუსტრაციოდ ასახელებს გრ. ორბელიანის ურითმო ლექსებს[96].

პოეტური ტექნიკის დაუფლება საერთოდ არ შეიძლება გადამწყვეტი იყოს პოეტისათვის. „ქართულად ლექსად მოწყობა სიტყვისა მეტად ადვილია, — წერდა ილია, — არა გვგონია, სხვა რომელიმე ენა წარმოადგენდეს ამისთანა სიადვილეს. ხოლო ლექსი იმით არ ლექსობს, რომ სიტყვის ბოლოები ერთმანეთისათვის შეუწყვიათ"[97]. ლექსი, პოეზია განსახიერებაა ცხოვრების მთელი შინაარსისა, ადამი-

---

[94] ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ნაწილი II, 1925, გვ. 160.

[95] ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. 3, გვ. 11.

[96] იქვე, გვ. 21.

[97] იქვე, გვ. 90.

ანის გულში დაგუბებული ფიქრებისა და განცდებისა. იგი, უპირველეს ყოვლისა, თავისი ცხოველმყოფელი შინაარსით უნდა იქცევდეს ყურადღებას, ხოლო მუსიკა (რიტმი, რითმა, ევფონია) მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა ამ შინაარსის ესთეტიკურ კატეგორიამდე ამაღლებისათვის. მუსიკალური ჰარმონიულობა აუცილებელია პოეზიისათვის, რომელიც, როგორც „მეტყველი მუსიკა", ამის გარეშე არ არსებობს, მაგრამ მარტო ტკბილხმოვანება ნამდვილ პოეზიას ვერ შექმნის: „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის გამომგზავნა ქვეყნად ცაშა!".

1957 წ.

სარჩევი

შესავალი 3
ლექსის ინტონაცია 8
ა) საკითხის კვლევის ისტორიიდან 8
ბ) ინტონაციის ცნებისათვის 12
გ) პოეტური ენა და ინტონაცია 24
დ) რიტმის როლი ინტონაციაში 54
ე) ევფონიის ინტონაციური დანიშნულება 65
მესამე ტაეპის მარცვალთმეტობა 75
ლექსის ექსპერიმენტული ანალიზისათვის 86
ა) პირველი პეონის რეალურობა 87
ბ) საიდან დავიწყოთ რითმა 101
ქართული ლექსის კლასიფიკაციისათვის 106
აკაკის ბგერწერული ხელოვნება 135
ილია—ლირიკული ლექსის ოსტატი 178
ა) ბარათაშვილის კვალზე 180
ბ) მოვლენათა ლრმა გააზრების გზით 184
გ) იდეური სიცხადე და სიზუსტე 195
დ) „არა მარტო ტკბილ ხმათათვის...“ 205

Акакий Георгиевич Хинтибидзе

ВОПРОСЫ СТИХОВЕДЕНИИ

(на грузинском языке)

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედ.-საგამომც. საბჭოს დაღგენილებით

რედაქტორი ბ. დ ო ბ ო რ ჯ გ ი ნ ი ძ ე

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. გ ი ო რ გ ა ძ ე
ბხატვარი გ. ნ ა დ ი რ ა ძ ე
კორექტორი ლ. გ ე ლ ო ვ ა ნ ი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 26.3.1965; ქაღალდი ხომა 60×90 1/16;
ნაბეჭდი თაბახი 13.50; სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 11.29;
უე 02075; ტირაჟი 1000; შეკვეთა 1328;
ფასი 91 კაპ.

გამომცემლობა „მეცნიერება", თბილისი, ძერჟინსკის ქ. № 8
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, ул. Дзержинского № 8

გამომცემლობა „მეცნიერების" სტამბა, თბილისი, გ. ტაბიძის ქ. № 3/5
Типография Издательства «Мецниереба», Тбилиси, ул. Г. Табидзе № 3/5