

აქაკი განაკრალია

ვეფხისფყაოსნის კოეფიკის ზოგიერთი საკითხი

ქართული და ზოგადი მერსიფიკაციის
კვლევის მეთოდოლოგიისათვის

გამომცემლობა „განათლება“
თბილისი—1974

8 Γ 1
899.962.1.092 [რუსთაველი]
გ 248

ქართული პერსონიკაცია

და

რუსთაველის ლექსი

თავი პირველი

რუსთაველის პოემის რიტმული სისტემის ერთ-ერთი სილიადე იმაშია, რომ იგი უაღრესად დახვეწილი და მოწესრიგებულია. წმინდა სმენითს ანუ აკუსტიკურ პლანში ეს მომენტი რეალიზებულია მეტრული სამახვილო პუნქტებით, რომელთა აღქმაზე უარის თქმა პოემის რიტმულ კონსტრუქციას სავსებით დაშლიდა. ამასთან: არა მარტო აუხსნელი დარჩებოდა მთელი რიგი მოვლენები პოემის ლექსთწყობისა, არამედ საზოგადოდ ქართული ლექსისაც.

საერთოდ, ელემენტარული კეშმარიტებაა, რომ პოეტური რიტმის აღქმა ხდება არა ვიზუალურად (ხედვით), არამედ სმენით (ყურით), რომლის დროს ლექსის წარმომთქმელი ან მისი მსმენელი თვითონ ტექსტის განმიანების მოტორულ-ენერგეტიკულ ბაზისსაც (სამეტყველო ორგანოების მოქმედებას) განიცდის, — ტექსტის ზეპირი მკითხველი — უშუალოდ (თავისთვის ან მსმენელისათვის), მსმენელი კი — პოტენციურად. ლექსის რიტმული ფაქტურა შინაგანად პროეცირებულია პირობითად „დანაწევრებულ“ წარმომთქმაზე, პროზა კი ამ ნიშანს მოკლებულია. იგივე ნიშანი განასხვავებს ლექსს არა მარტო ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებისაგანაც. სურათის ფერების ან არქიტექტურულ ძეგლთა „პროპორციების“ თვალთ აღქმა შეუძლიათ სმენას მოკლებულთ ან სავსებით ყრუებს. ლექსის რიტმული დინამიკა კი ბრმისათვისაც არაა დახურული, თუ მას ტექსტს წაუკითხავენ და შემდეგ თვითონ დაიხსომებს გაგონილს. ლექსის „პროპორციების“ აღქმა თვალთ არ შეიძლება. ლექსის კონსტრუქცია ვიზუალურ ასოციაციებს არ იწვევს, სურათის მიმართ კი პირიქით — სმენითი მომენტი მისი ათვისების დროს სრულიად გამოირიცხებულია, ხოლო ხედვითი აღქმა პლასტიკური ქმნილებების (ქანდაკების, ხუროთმოძღვრული ძეგლების, დეკორის, ჩუქურთმების, თვით მცენარის ან კრისტალების) ფორმათა გაგების ერთადერთი საფუძვე-

ლია. თავის დროს ამ თეორიულ დებულებებს დაჟინებით (მართალია ნორმატიულ პლანში!), მაგრამ კარგად ასაბუთებდა ლეონარდო და ვინჩი („ტრაქტატი მხატვრობაზე“, „ატლანტიკური კოდექსის“ სხვა ფრაგმენტები), რომ არაფერი ვთქვათ არისტოტელზე ან ლესინგის „ლაოკოონზე“, სადაც მხატვრის სფეროდ სივრცეა აღიარებული, პოეტის სფეროდ კი — დრო.

ამ წინასწარი და მოკლე თეორიული შენიშვნების შემდეგ (მათ უფრო ვრცლად ვეხებით ბოლოს) უშუალოდ გადავიდეთ იმ საკითხებზე, რომელთა ხელახალი დასმის ან განხილვის საჭიროება არ უნდა წარმოშობილიყო.

§ 1. მახვილის საკითხისათვის. მეტრული მახვილი ვეფხისტყაოსანში. ლექსის პროსოდიული ელემენტების კვლევისას ამოსავალია არა მახვილი საზოგადოდ (ამ საკითხს ზოგადი და კერძო ფონეტიკა იკვლევს), არამედ უმთავრესად მეტრული მახვილი, რომლის ადგილი საზომის (ნორმის) თვალსაზრისით ყოველთვის არ ემთხვევა ჩვეულებრივი, სიტყვიერი მახვილის ადგილს სალექსო ტაეპში. მახვილი საზოგადოდ პროსოდიის ერთი რომელიმე მარცვლის სიძლიერის ფოკუსია, იგი გამოყოფს მარცვლების გარკვეულ ჯგუფს და მის მწვერვალს შეადგენს¹. „ბევრ ენაში მახვილიანი მარცვლის ექსპირაციული გაძლიერება გამოიყენება აგრეთვე წინადადებათა სადიფერენციაციოდ“², მაგრამ ეს მოვლენა სალექსო ტაეპს არ ეხება, იგი წინადადება არაა.

ლექსის ტაეპმა არ იცის არც ლოგიკური, არც ფრაზის მახვილი. მეტრული მახვილები მეტწილად თანაბარძალოვანია.

ქართულ ფონეტიკაში სადავოდ არ ითვლება, რომ ორმარცვლიან ან სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის თავში, ხოლო მრავალმარცვლიან სიტყვებს — ბოლოდან მესამე მარცვალზე³. ეს აზრი დღემდე ურყევი⁴. წარსულში კი არც ერთ სერიოზულ მკვლევარს ეს ფაქტი სადავოდ არ მიუჩნევია.

ქართული სალექსო მეტრული მახვილის ბუნება კი სხვა საკითხებსაც აღძრავს, რადგან ჩვეულებრივი სიტყვათმახვილები საზომში ძლიერდებიან და კონსტრუქციულ ფუნქციებს იძენენ. ავიღოთ ამჟერად ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ- და ექვსმარცვლიანი სიტყვები, ვეფხისტყაოსნის მაგალითები, და განვიხილოთ ისინი მეტრული მახვილის თვალსაზრისით.

ორმარცვლიანები (მაგალითები ყველგან დამოწმებულია 1966 წ. გამოც. მიხედვით. რედაქტორები: ა. შანიძე და ალ. ბარამიძე):

1864: ავსა კარგად ვერვინ შესცვლეს, თნვსა ახლად ვერვინ იშობს

11842: არცა ლხინი ლხინად უჩანს არცა კირი ზტა-ზტი.

სტროფში, სადაც ორმარცვლიანთა ასეთი თანმიმდევრობაა და ოთხივე ტაეპს ძირითადად რიტმის ქორეული იმპულსი წარმართავს, კომპოზიციებიც უეჭველად ორი მახვილით იტვირთებიან („ზტა-ზტი“), მით უფრო თუ ისინი ტაეპის კადენციის (ქორეული რითმის) ადგილას არიან მოხვედრილნი. ამ კანონს ექვემდებარებიან ორი ერთმარცვლიანი სიტყვებიც ტაეპში („შტნ + მას“ და მისთ.). ორმარცვლიანები იდეალურ მეტრულ სქემაში ქმნიან ორმარცვლიან ტერფს ქორეს (/—) და ისიც სკანდირების ფონზე.

ტაეპში სამმარცვლიანი სიტყვა, ორმარცვლიანებთან ერთად, მუდამ დასაწყის ხმოვანზე ატარებენ მახვილს და მეტრის სქემის თვალსაზრისით ქმნიან დაქტილს (/— —). ასეთი ტაეპები ქორე-დაქტილურია (/— /— —...).

4242: რამაზის კაცი მემთხვია || ხატაეთს ზტა ხანია

3 2 3 || 3 2 3

/— — /— /— — || /— — /— /— —

როცა სტროფში ქორე-დაქტილური იმპულსია ძირითადი, მაშინ სამმარცვლიანი სიტყვები ან სამმარცვლიანი კომპლექსები (სქემით 1+1+1, 1+2 ან 2+1) და მთლიანი ზუთმარცვლიანი სიტყვები (მეორე, დამატებითი მახვილებით დასაწყის მარცვალზე) ზემოთ მოტანილი ტაეპის ანალოგს ქმნიან. მაგ.

ან: 762 ირემი თხა+და კანჯარი || ეურციკი მანლად მხტრმელი

3 2 (1+1) 3 || 3 2 3

3394: შტნ+გჟონდეს . ამირ:ბარობა || ქმნა+მისეე საუ:რავისა

3 2+3 (5) || 3 2+3(5)

ფონეტიკურად ეს საზომი იგივეა, რაც 75 ოახტაეპედის მესამე სტრიქონი-ტაეპი, რომელშიაც საზომი რეალიზებულია მეტრული მონაკვეთების („შეა“... და „დასთვალ“...) ფონზე:

ნაკრავსა შტა:დარბდით || ნასროლსა დასთვალ : ვრდითა

3 5 (2+3) || 3 5 (2—3)

რითმა ყველგან სამმარცვლიანი ანუ დაქტილურია: ორი „სეგ-მენტის“ (3 და 5) ფონზე ეს მოვლენები სრულიად არ აიხსნება. ამასთან: ეს იქნებოდა მრავალსიტყვიან ტაეპებში სემანტაკურ ერთეულთა რაოდენობის სრული ნიველირება.

აი დამატებით სხვა ნიმუშებიც:

- 1) 124¹: $\underset{3}{\text{გამრცვილსა}} \underset{2}{\text{ტანსა}} \underset{3}{\text{ქმოსნეს}} \parallel \underset{3}{\text{ყარყუმნი}} \underset{5}{\text{უსაპ:რრონი}} \underset{5}{(2+3)}$
- 2) 168²: $\underset{5}{\text{გემუ:დარები}} \underset{3}{\text{ამისთვის}} \parallel \underset{3}{\text{ვარ}} + \underset{3}{\text{თქვენი}} \underset{5}{\text{შემომხვ:ტწელი}} \underset{5}{(2+3)}$
- 3) 380⁴: $\underset{3}{\text{აწ+მათნი}} \underset{2}{\text{ჩავრნი}} \underset{3}{\text{ჩვენ}} + \underset{3}{\text{ზედა}} \parallel \underset{3}{\text{ჩვენგან}} + \underset{2}{\text{არ}} \underset{5}{\text{დსათმ:რნია}} \underset{5}{(2+3)}$
- 4) 424²: $\underset{3}{\text{მან}} + \underset{5}{\text{მითხრა}} \underset{5}{\text{მრციქ:ულობა}} \parallel \underset{3}{\text{გულისა}} \underset{5}{\text{მრსაფხ:ანი}} \underset{5}{(2+3)}$

თუ ჩვენ წავშლით ასეთი ტაეპების აქცენტურ მწვერვალებს („სეგ-მენტების“ თეორიის ფონზე) და მათი სისტემური განმეორების ფაქტს უარყოფთ, ვეფხისტყაოსნის რიტმულ სტრუქტურაში სრული ამორფიზმი, ქაოსი და ბგერითი მხარის საშინელი სილატაკე დაისადგურებს. და ეს კარგად ჩანს ტაეპში ექვსმარცვლიანთა გაჩენის მაგალითზე: მათი ახსნა მხოლოდ-და-მხოლოდ აქცენტური რიგის გათვალისწინებით თუ შეიძლება.

73²: $\underset{5}{\text{ძრწე:უღითა}} \underset{3}{\text{მრსილი}} \parallel \underset{2}{\text{პირად}} \underset{6}{\text{ბრრლბადახ:ხშრსანი}} \underset{6}{(6 \text{ მარცვ.})}$

შღრ. 336⁴: $\underset{5}{\text{აწ+საწ:უთროსა}} \underset{3}{\text{გამყარა}} \parallel \underset{2}{\text{პირმან}} \underset{6}{\text{ბრრლბადახშ:უტლზან.}}$

6-მარცვლიანი კომპოზიტური სიტყვა „ბროლბადახშოსანი“ მხოლოდ და მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჯდება დაბალი შაირის აქცენტურ სისტემაში (3 მახვილი ცეზურის მარცხნით, ამდენივე ცეზურის მარჯვნივ) თუ ნორმის თვალსაზრისით (და რეალურადაც) ტაეპის სქემის ორივე ნახევარში ორ-ორ დაქტილს ვივარაუდებთ. არავითარ „რული-მენტად“ ან „გადმონაშთად“ ასეთი სიტყვები ვეფხისტყაოსანში არ შეიძლება მივიჩნიოთ. „სეგმენტების“ ფონზე კი ისინი თითქოს დისონანს ქმნიან. მაგრამ რუსთაველის მეტრიკა სახამუშო დისონანსებს არ უშვებს იმათთვის, ვისაც კარგი სმენა აქვს.

კიდევ ერთი მაგალითი (როცა 6-მარცვლიანი სიტყვა მთლიანია):

გასტულ:ქბოდეს მკლპვნი+და || მრსნი სრამაყ:ტნია (6)

$\underset{5}{/ - / - -} \underset{3}{/ - -} \parallel \underset{2}{/ -} \underset{6}{/ - - / - -} \underset{6}{(3+3)}$

მეტრულ მონაკვეთთა რიგი ტაეპის ორივე ნახევარში — ერთნაირია.

„სეგმენტების“ თეორიის მიხედვით „სიამაყენია“ თითქოს არ-
 ლევეს დაბალ შაირს. სინამდვილეში კი არაფერი ამის მსგავსი არ ხდებ-
 ბა. აკუსტიკური თვალსაზრისით ამ მეტრულ ოდენობათა სრულიად
 ეკვივალენტურია ტაუპი შემდეგი სილაბური განლაგებით:

1217²: მრნა მრნურად მრსილი || სხვანი მგზავრულად ხამითა
 $\begin{array}{ccccccc} /- & /- & /- & || & /- & /- & /- \\ 2 & 3 & 3 & || & 2 & 3 & 3 \end{array}$

კიდეც (ორი ტაუპი ერთად):

380³⁻⁴: ხატეთს მყრფნი ყრველნი || ჩვენნი+სახ:პრაჯ:რნია (6).
 $\begin{array}{ccccccc} 3 & 2 & 3 & || & 3 & 2 & 3 \end{array}$

აწ+მათნი ჯავრნი ჩვენზედა || ჩვენგან+არ დასათმ:რნია
 $\begin{array}{ccccccc} 3 & 2 & 3 & || & 3 & 2 & 3 \end{array}$ (2+5)

6-მარცვლიანი „სახარაჯონია“-ს ეკვივალენტად მომდევნო ტაუპ-
 შია 6-მარცვლიანი კომპლექსი „არ დასათმონია“ და ბგერითს პლანში
 ისინი ერთნაირად უდერენ რიტმული ინერციის ზეგავლენით.
 ეფემერული „დარღვევა“ კომპენსირებულია აქ-
 ცენტების თანაბარი რაოდენობითა და განაწი-
 ლებით ტაუპის მთლიანი ფონეტიკური ველის
 გასწვრივ, ცეზურის წინ და ცეზურის შემდეგ
 (323 || 323).

ჩვენი ანალიზის შემდეგ საცხებით ნათელი ხდება 6-მარცვლიანი
 (მთლიანი თუ კომპოზიტური სიტყვების) კანონზომიერი ადგილი რუს-
 თაველის დაბალ შაირში. მოვიტანთ დამატებით სხვა ნიმუშებსაც, სა-
 დაც აქცენტური მეტრი აგრეთვე კრისტალიზებულია:

1) 458²: ქროთბ სავსენი მრვიდეს || თაჲი ავალალ:ტბინე (6)
 $\begin{array}{ccccccc} 2 & 3 & 3 & || & 2 & 3 & 3 \end{array}$

2) მომდევნო სტროფში (459²), რომელიც მაღალ შაირს ქმნის:
 აწ+ტგრეცა შეპყრბილმან || თაჲი გამრიმართ:პლე
 $\begin{array}{ccccccc} 4 & 4 & || & 2 & 6 & (4+2) \end{array}$

მაღალი შაირის ქორეული და მეორე პეონური იმპულსი (ამის შე-
 სახებ დაწვრ. იხ. ქვემოთ) 6-მარცვლიან სიტყვას „გამრიმართალე“
 საზომს ერთი შეხედვით ზოგან „უადგილო“ მახვილებით ტვირთავს,
 ე. ი. რიტმული ინერცია სიტყვას კონსტრუქციის
 წევრად აქცევს.

ამიტომ რითმაც ქორეულია („პლე“. ამასთან ირკვევა, რომ ფო-
 ნიკური თვალსაზრისით სქემა 242 მაღალ შაირში მთავარი ცეზურის

შემდეგ ბუნებრივია და თუ იგი არ გვხვდება I ტაეპის I ნახევარში, იმიტომ, რომ 2-მარცვლიანს იქ 4-, 5- და 6-მარცვლიანი მთლიანი სიტყვები არ მისდევს. ანალოგიურია ტაეპი:

6874; სახლ-სამყოფი არა ჰმარტებს, || ცამცა გარდარბაზ:ქსა (6)
 -/ - - | / - - | || / - - | - - / -

მოტანილ მაგალითში პირველი სიტყვა (ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი „სახლ-სამყოფი“) ინარჩუნებს მახვილს ბოლოდან მესამე მარცვალზე. ძირითადად ქორეული იმპულსის მქონე ტაეპი სტროფში კანონზომიერად თავსდება. სიტყვა „გაიდარბაზესა“ მახვილის მატარებელია მეტრული ნორმის თანახმად.

ქართულ ლექსში მარტოოდენ სილაბური ოდენობანი („გარკვეული სიგრძისა“) კი არ უნდა ვეძიოთ (ეს იოლი გზაა!), არამედ მეტრულ მონაკვეთთარიგი, რომელიც ამ ლექსს უძევს საფუძვლად. ყველა სიტყვათმახვილი ლექსში — მეტრული მახვილია.

6-მარცვლიანი სიტყვები საზომის (როგორც აქცენტური რიგის) გავლენით ბუნებრივად ჯდებაან 16-მარცვლიან საზომებში. ზემოთ მოტანილი მაგალითების გარდა, ეს სხვა კონსტრუქციის მქონე ნიმუშებითაც დასტურდება. ორი მახვილი (თავში და ბოლოდან მესამე მარცვალზე) 6-მარცვლიანებს რუსთაველის დაბალი შაირის კანონზომიერ ერთეულებად აქცევენ.

აი ამ წყობის რამდენიმე ნიმუში:

- 1). 978³: მან +უთხრა: „ფრღონ ხელმწიფე || მეფე მულღანზნ: არისა(6)
 3 2 3 || 2 6(3+3)
 8 8 || 16
- 2). 1459⁴: მივიდეს, სდა ქლაქი || დრდი მულღანზნ:არია (6)
 3 2 3 || 2 6(3+3)

მაშასადამე: თუ „სეგმენტებიდან“ ამოვალთ ან დაბალი შაირის ჩვეულებრივი რიცხობრივი მაჩვენებლების (5+3=8 ან 3+5=8) მიხედვით (მათი აბსოლუტიზაციის ფონზე) შევხედავთ მოტანილი ტაეპის მეორე ნახევარს (რიცხვითი მაჩვენებლით 2+6) „რუდიმენტად“ მივიჩნევთ სიტყვებს, რომელთაც სილაბურ-ტონური სისტემის თვალსაზრისით სრულიად ბუნებრივი ადგილი უჭირავთ ტაეპის კლაუზულაში (უკანასკნელ მაგალითში დაქტილური კადენცია ქმნის რითმას „არია“). „სეგმენტებისა“ და სილაბურობის მიხედვით კი ზემოთ მოტანილი ტაეპის სრულყოფილი გაანალიზება ყოვლად შეუძლებელია:

სილაბურად არც ერთ „სიმეტრიას“ არ შეეფერება 5 : 3 || 2 : 6 „შეფარდება“.

სილაბისტური თეორია სრულიად ვერ გაართმევს თავს 7-მარცვლიანი სიტყვების არსებობას ვეფხისტყაოსანში. სილაბურ-ტონური სისტემის მიხედვით კი სალექსო კონსტრუქციაში ისინი ბუნებრივ ფონეტიკურ ინტერპრეტაციას ექვემდებარებიან. მთლად აშკარად ეს ჩანს კომპოზიტურ 7-მარცვლიანების მაგალითზე. აი ორიოდ ნიმუშიც (დაბალი შაირიდან):

473²: უყავით თქვენცა წყალობა || მას + ღონე:გაცულ:ებულსა
 /— /— /— || /— /— /—
 3 2 3 || 1+7 (3+2+3)

მღრ. 1361⁴ უთხრა+თუ : ნახე ნაწერი || მისკპატიეგარდახდრისა.
 3 2 3 || 1 + 7 (3+2+3)

ამრიგად, თუ სეგმენტების თეორია დანგრეულია, სამაგიეროდ ვეფხისტყაოსნის ტაეპი გადარჩენილია და, მაშასადამე, რუსთაველის უცთომელი სმენის ფაქტიც. ფონეტიკურ პლანში ჩვენ ტაეპის მეორე ნახევარში გვაქვს არა უმახვილო მარცვლების ასეთი „შეფარდება“ (სილაბისტური თეორიის შესაბამისად) 5 : 3 || 1 : 7, ა რ ა მ ე დ მ ე ტ რ უ ლ ი ნ ა კ ვ ე თ ე ბ ი ს რ ი გ ი 323 || 323, რ ა ც დ ა ბ ა ლ ი შ ა ი რ ი ს ა ქ ც ე ნ ტ უ ა ც ი ა ს ი დ ე ა ლ უ რ ა დ გ ა მ ო ხ ა ტ ა ვ ს .

ვფიქრობთ, მართო ეს ერთი მაგალითიც კმარა, რომ სილაბისტურ თეორიას სამუდამოდ გამოვეთხოვოთ!

ჭერჭერობით ამით ვამთავრებთ მსჯელობას 2-, 3-, 5-, 6- და 7-მარცვლიან სიტყვათა აქცენტური ბუნების გამო ვეფხისტყაოსანში. სიტყვების ხელოვნურ „გახლეჩაზე“ საუბარი ჩვენი კლასიფიკაციის გაცნობისას სრულიად ზედმეტია სტროფის ან ტაეპის აქცენტური (მეტრული მახვილების როლის ტაეპში ახსნის) თვალსაზრისით.

ოთხმარცვლიანი მთლიანი სიტყვები ან მარცვლებრივი კომპლექსები (სქემით 1+3 ან 3+1 ან სხვა „შეფარდებით“) ტაეპში ატარებენ მახვილს ბოლოდან მესამეზე, ე. ი. მეტრის სქემაში ქმნიან მეორე პეონს (—/—), როგორც ეს თავის დროზე დაადგინა გრამატიკოსმა კოტე დოდაშვილმა და რომელიც იმ კუთხიდან იყო, სადაც ბუნებრივი ქართული „ენის შეგარძნება“ ყოველთვის ძლიერი და უნაკლო გახლდათ! მთლიანი ოთხმარცვლიანი სიტყვებისგან შემდგარი სტრიქონის იდეალური ნიმუშია ვეფხისტყაოსნის ტაეპი:

436⁴ ყველასავე მოგახსენებ || გამრგონე, დამრწყნარდი
 —/— —/— || —/— —/—

სქემის თვალსაზრისით ესაა ოთხტერფოვანი, მეორე პეონით დაწერილი ტაეპი მაღალი შაირისა (ოთხი „მუხლისგან“ ანუ „სეგმენტისგან“ შემდგარი), მაგრამ ასეთი სიტყვა-ტერფებისაგან მთლიანად შედგენილი 4-ტაეპედის („სტროფის“) არცერთი შემთხვევა ვეფხისტყაოსანში არაა, რადგან ოთხტაეპედში, ხშირად ერთი ტაეპის გასწვრივაც, მას ენაცვლება დიქორე (/—/) ანუ ორი ორმარცვლიანი სიტყვა, თვითელი მახვილით დასაწყისში ან ოთხმარცვლიანი სიტყვა ორი მახვილით. ამასთან, თვით ზემოთ მოტანილი ტაეპის ოთხმარცვლიანი ბოლოსიტყვა „ღამიწყნარდი“ დიქორედ იყოფა კლაუზულაში, რადგან მაღალი შაირის ტაეპის რითმა ყოველთვის ქორეული ანუ ორმარცვლიანია (მოტანილი ნიმუშიდან პირობითად გამოიყოფა „არდი“, როგორც ოთხტაეპედის რითმის შემადგენელი ფონეტიკური ოდენობა). აქედან ცხადია, რომ მაღალი შაირის რიტმული ინერცია ქორეულია, ხომ ვერ ვიტყვით უბრალოდ — „რითმა ორმარცვლიანია?“ (თუმცა ვეფხისტყაოსნის რითმების ფონეტიკურად გამაღარიბებელი ასეთი ტენდენციაც არსებობს. ეს შედეგია იმ ყალბი თეორიისა, რომლის მიხედვით ქართული ლექსთწყობა თითქოს სილაბური იყოს). ამიტომ 774⁴ ტაეპი, შემდგარი ოთხმარცვლიანი „სეგმენტებისაგან“ (4/4/4/4) — „სიყვარული სიყვარულსა შეგიცალო შეგიწონო“ — სრულიად არაა ტიპური მაღალი შაირისათვის. ასეთი ტაეპები აქცენტუატივის დროს ყოველთვის იშლებიან კადენციაში, რასაც ზოგი მკვლევარი მგონი სრულიად არ ითვალისწინებს.

ყველა ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი (სქემით 2 : 2) მაღალი შაირის კლაუზულაში ორი მახვილითაა დატვირთული:

256⁴: ზედა მიღვა, ჩაყოლა, ტირს, იზახის ვაგლახ-ვასა.

273¹: ქალსა ცრემლნი გარდმოსცივდეს, ას-ნაკეცნი, ბევრის-
ბევრად.

628²: ნავი იყო, გარ ეფარა, სამოსელი შრავალ-კეცი.

901¹: მან უბრძანა: „რაცა გითქვამს, უმართლვე ხარ მტის-
მტად.

1119²: რას გეჰადა ისი კაცი? მესწრაფების მტის-მტად.

1500¹: ფრიდონ მდაბლად თაყვანის-სცა, ჰკადრა მაღლი მტის-
მტი.

1184² არცა ლზინი ლზინად უჩანს, არცა ჰირი ზედას-ზედი.

და მისთ.

ალარაფერს ვამბობთ ისეთ შემთხვევებზე დაბალ შაირში, როცა კლაუზულაში მოხვედრილი ხუთმარცვლიანი სიტყვა (სქემით 2+3)

შთლიანი ან კომპოზიტური აგებულებისა: იგი უეჭველად წარმო-
ითქმება ორი მახვილით და მოგვცემს სქემის ტერფებს ქორესა და
დაქტილს (/-/-) მაგ.:

483²: ზურგით + უთქს ჯარი ხანდუმთა || დას-დასად უბან-უბანი.
3 2 3 || 3 2 : 3
(ოთხტაეპედში გვაქვს დაქტილური რითმა „უბანი“).

მაღალი შაირის ზემოთ მოტანილი ნიმუში გვარწმუნებს იმაში,
რომ რიტმის ზეგაეღენით (რიტმული ინერციის წყალობით) ტაეპების
კლაუზულაში წარმოიშობა ორი მეტრული მახვილი. ზოგჯერ ადგილი
აქვს მახვილის გადაადგილებას, რაც ეგზომ დამახასიათებელია მაგ.
ინგლისური სილაბურ-ტონური ლექსისათვის⁵, უმთავრესად სამ და
ოთხმარცვლიან სიტყვებში („სეგმენტებში“) ბოლოდან მეორე მარ-
ცვალზე (მაღალ შაირში), და რაც გაბმული, სასაუბრო მეტყველებისა-
თვის სრულიად არაა დამახასიათებელი. ქორეული იმპულსის მქონე
სტროფებში ოთხმარცვლიანი სიტყვები (ან კომპლექსები 3+1 ან
1+3) მუდამ ორ-მახვილიანია ტაეპის ბოლოს (დაბალ შაირში მეტ-
რული მახვილის გადაადგილების საკითხი არ დგას). როცა მაღალი
შაირის ტაეპების ბოლოს ყველა სიტყვა ორმარცვლიანია, მეტრული
მახვილი ბუნებრივად ადგილასაა (შდრ. სტროფი 330: ომსა: მწორმსა:
ზრმსა: ღრმსა). ეს მოვლენები არც ერთ სილაბურ ლექსთწყობას არ ახა-
სიათებს (როცა ტაეპში მეტრულ-ქორეული ნაკვეთები სისტემურია).

მაგრამ საკითხავია, როგორი ფონეტიკური პროფილის მქონეა
ოთხმარცვლიანი სიტყვები (მთლიანი ან სქემით 1+3 ან 3+1) და
ოთხმარცვლიანი კომპოზიტები ისეთ საზომებში, სადაც ისინი არა
ქორეული იმპულსის მქონე ტაეპების ცენტრში ხედებიან, მაგ. როცა
ისინი მარჯვნივ და მარცხნივ მეტწილად ქორე-დაქტილური (რიცხვით
2:3=5 ან 5) „მუხლებით“ („დიპოდიებით“) არიან გარემოცულნი?
ასეთს შემთხვევაში ისინი უეჭველად წარმოითქმებიან:

ა) ბუნებრივი მახვილით ბოლოდან მესამეზე, — როგორც მთლიან
ოთხმარცვლიან ერთეულებში ან კომპლექსებში (1+3 ან 3+1), ისე
კომპოზიტურ ერთეულებში (სქემა 2:2).

ბ) ეს კანონი სრულიად ურყევი რჩება მთელი სტროფის (4-ტაეპე-
დის ან 5-ტაეპედის) ფარგლებში. მოვიტანთ 14-მარცვლიანი საზომის
მქონე სტროფებს:

ბესიკი:

ტანო ტატანო/გულწამტანო/უცხოდ მარბო
ზრღვო კვებო/მოჰკლანებო/ვჭ'ი +სა:კარბო.

ესაა ნ. ბარათაშვილის „მერანინ“ პირველივე სტროფის საზომის პროტოტიპი. ჩვენი დიდი ლირიკოსი მას ზუსტად იცავს:

მირბის მირმაფრენს/უგზორ-უკვლოდ/ჩემი მერანი
ტუჲან მრმჩხავის/თვალ-ბედითი/შაგი ყორანი
გასწი მერანო/შენს ჳენებას/არ+აქვს სამზღვარი
ღა+ნიავეს მრეც/ფიქრბ-ჩემი/შაგად მღტღვარი.

რიტმული ინერცია ორ კომპლექსში (კომპოზიტში „უგზო-უკვლო“ და მთლიან სიტყვებში „ფიქრი ჩემი“) მახვილებს გადაადგილებს „უადგილო ადგილას“ ასე: „უგზორ-უკვლოდ“ და „ფიქრბ+ჩემი“, რადგან არც ერთი ჩვენგანი მათ ბუნებრივი მახვილებით („უგზო+უკვლოდ“ და „ფიქრი ჩემი“), რომლებიც მაღალ შაირში უეჭველად ამ სახით გამოითქმებოდენ — არ წაიკითხავს და სმენითს პლანში რიტმული ინერციით აღიქვამს მხოლოდ დეფორმირებულად: „უგზორ-უკვლოდ“ და „ფიქრბ ჩემი“. ეს კომპლექსები ქმნიან სქემაში ტერფს — მეორე პეონს (—/— —).

„სეგმენტების“ ან „ენობრივი შეგრძნების“ პოზიციიდან ასეთი მოვლენების ახსნა უკვე აღარ შეიძლება. მხატვრული ფორმა ენობრივ მასალას თავის მიზნების შესაბამისად ამუშავებს, რადგან არც ერთი ფორმა საზოგადოდ ინერტიული არაა მასალისადმი.

სიტყვა ლექსის სხვადასხვა უბანზე რიტმის მუდმივ და სხვადასხვანაირ ზეგავლენას განიცდის. ეს ზეგავლენა განუსაზღვრელი არაა, მაგრამ ტაქტის გარკვეულ მონაკვეთზე, სადაც რიტმული მოცდის მომენტი ასე ძლიერია, სიტყვების ბუნებრივი აქცენტუაცია ყოველთვის დეფორმაციას განიცდის. რიტმული მოცდის მომენტის გათვალისწინების გარეშე კი ლექსის სიტყვიერ ერთეულთა თანმიმდევრობის ხასიათს ვერასოდეს ვერ დავადგენთ.

ყველაფერი ზემოთ თქმული იქვემიუტანელად ცხადყოფს სამ მომენტს:

- 1) ქართულ ლექსში მახვილთა სისტემურ განმეორებას.
- 2) ქართული ლექსთწყობის მეტრულ ნორმაში და მის სქემებში საში ტერფის — ქორეს, დაქტილისა და მეორე პეონის დომინანტს, რომელიც ასე კარგად ეხამება თვით ქართული ენის ფონიკურ ბუნებას.
- 3) რიტმული ინერციისა (რიტმული იმპულსის) და რიტმული მოცდის მაორგანიზებელ როლს სიტყვიერი მასალის გაფორმების პროცესში, რის გარეშე ქართული სალექსო მეტყველება არ არსებობს (ზოგიერთ ამ საკითხს ჩვენ ქვემოთ ისევ დავუბრუნდებით).

ამ ფაქტების „უარყოფა“ წყლის უნაყოფო ნაყვა იქნება და მეტი არაფერი.

როგორც ვთქვით, მეტრული მახვილები ძირითადად თანაბარი სიძლიერისა არიან ტაეპსა და სტროფში, ხოლო მეტრული სიტყვები (метрическое слово, metrische wort), რიტმული კონსტრუქციისა და პოეტური ენის სპეციფიკის გამო, მუდმივ კოორდინაციაში იმყოფებიან ერთმანეთთან (როგორც ტაეპის, ისე სტროფისა და ხშირად ნაწარმოების მთელი ლექსიკური ველის გასწვრივ). ეს იწვევს სიტყვების მნიშვნელობათა ნიუანსების ცვალებადობის (ი. ტინიანოვის ფორმულით — „ს ე მ ა ნ ტ ი უ რ ი ო ბ ე რ ტ ო ნ ე ბ ი ს“) დამოკიდებულებას რიტმისგან, სიტყვათა ძირითადი და მეორადი მნიშვნელობის გამოყენებას სხვადასხვა ტროპებისათვის, უმთავრესად მეტაფორისათვის. სალექსო ენის თავისებურება იმაშია, რომ მეტრული რიგების (ტაეპების) ზოგადი იგივეობა, როგორც რიტმული პრიმატი და არა უცვლელი რამ, იწვევს ანალოგიურ იგივეობათა ვარიაციებს სიტყვათა მეორადი მნიშვნელობის შეხამების სფეროშიაც, რასაც მეტაფორა ემყარება. ვეფხისტყაოსნის სტილი მეტაფორულია. ამით აიხსნება, მაგ. გამოთქმების „გიშრის ტბა“ და „მელნის ტბა“ ვარიაციები პოემაში, — მათი ერთგვარი სემანტიკური სახეცვლილება და გარდამავლობა ცალკეულ სიტყვათა ძირითადი მნიშვნელობის მიყრუების ფონზე:

4³: მელნად ვინმარე გიშრის ტბა და კალმად მე ნა (=ლერწამი) რხეული.

ეს მეტაფორა არა ერთხელაა ინტერპრეტირებული ნაწარმოებში: 397⁴: მე შემომხედნის ლამაზად მის მელნის ტბისა თვალითა.

864⁴: აწ მეცა მიჯობს მონახვა მის მზისა, ლერწამ-ტანისა.

963⁴⁻⁵: დაჯე წერად ჭირთა ჩემთა, მელნად მოგცემ ცრემლთა ტბასა.

კალმად გიკვეთ გაწლობილსა ტანსა წვრილსა ვითა თმასა. (ვარიანტით „ლერწამსა“).

1146³: მელნისა ტბათა იღვრების საესე სათისა რუბები — და ა. შ.

პოეტური სიტყვა რიტმული კონტექსტის გარეშე არ არსებობს. პოეტური მეტყველების სემანტიკის თვალსაზრისით — „სეგმენტი“ აბსტრაქციაა!

თვით სტრუქტურალისტურ ენათმეცნიერებაში სადავოდ არ ითვლება, რომ პროსოდიული ფენომენები ზესეგმენტურ მოვლენათა რიგს ეკუთვნის და რომ ენის, როგორც ნიშნების სისტემის მიმართაც „სეგმენტები და მიჯნები წარმოადგენენ თეორიულ კონსტრუქციებს“ (М. Халле. Фонологическая система русского языка. Гл. I. Сегменты и границы, გვ. 302. „Новое в лингвистике“ т. II. М., 1962) თუ ეს სიტყვები ეკუთვნის რ. იაკობსონის კოლევას, მორის ჰალეს და

ისიც ენის მიმართ, მაშინ რალა ვთქვათ საკუთრივ პოეტურ ენაში სეგმენტების აბსოლუტიზაციაზე?

პოემის მეტაფორული სტილი რიტმთან უშუალო, მჭიდრო კავშირის ფონზე იშლება. მაღალი და დაბალი შაირის დინამიკა მეტაფორასაც დინამიკურს ხდის, აქცევს მას რიტმული მეტყველების ვარიაციულ წევრად. სიტყვის სხვადასხვა ლექსიკური შეფერვაც რიტმის ზეგავლენასაა დაქვემდებარებული. ამის შესახებ წერდა ჯერ კიდევ ფსევდო-ლონგინი ტრაქტატში „ამალღებულის შესახებ“, გაცილებით ადრე კი — არისტოტელე თავის „პოეტიკა“-ში. (О *возвышенном*, 1966, გვ. 71—72).

სილაბურ-ტონურ სისტემაში ეს მომენტი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა. თვალსაჩინოა იგი ვეფხისტყაოსანში. სიტყვა, როგორც ლექსიკური ერთეული, სხვადასხვა ფუნქციითაა დატვირთული ლექსსა და პროზაში. ს ე მ ა ნ ტ ი კ უ რ ი ვ ა რ ი ა ც ი ა , რ ო გ ო რ ც კ ა ნ ო ნ ი , პ რ ო ზ ა შ ი ა რ გ ვ ხ ვ დ ე ბ ა . ამ თვალსაზრისით სწორია რ. იაკობსონის ფორმულა: „Поэтому стих насквозь метафоричен“ („IV Межд. съезд славистов“. т. I. М., 1962, გვ. 620). პოეტური მეტყველების მეტაფორულობა ერთ-ერთი საფუძველია ლექსში სიტყვის მნიშვნელობათა მრავალფეროვნებისა. მაგრამ ეს საკითხი მთელი მონოგრაფიის თემაა. იგი ქართულ პოეტიკაში სრულიად დაუმუშავებელია. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული ლექსის სილაბურობის „თეორიის“ საფუძველზე ეს საკითხი არასოდეს არ დამუშავდება.

ამ კონტექსტში უნდა გავიხსენოთ თვითონ სტრუქტურალისტების კატეგორიული დებულება: „ყველაზე არსებითი დახასიათება ენისა, როგორც სემიოტიკური სისტემისა მდგომარეობს მისი კონცეპტუალური და ფონიკური ასპექტების ინტიმურ შერწყმაში“ (ს. კარცევსკი). თუ ეს პრინციპი გარდუვალად ვრცელდება ფრაზის ფონოლოგიურ მხარეზე, სალექსო ტაეპისათვის მას უნივერსალური მნიშვნელობა ენიჭება.

პოეტური მეტყველება (მეტრული მახვილებითა და მემეტრული სიტყვებით) რადიკალურად განსხვავებულია ჩვეულებრივი მეტყველებისაგან. გამოთქმის ხარისხზე პროეცირების შედეგად ლექსის რიტმული წყობა და აზრობრივი პლასტების ურთიერთმოქმედება ანიჭებს პოეტურ მეტყველებას მუდმივი დინამიზმის ხასიათს. პოეტიკა სწავლობს ამ მეტყველების ესთეტიკურ ელემენტებს, ლინგვისტიკა კი — საერთოდ ენასა და მეტყველებას ყველა მათი ელემენტებითა და სირთულით. ამიტომ ტაეპის იზოლაცია სტროფიდან მისი „მიკროანალიზის“ მიზნით (და ისიც ენათმეცნიერების პო-

ზიციიდან) გაუმართლებელია თეორიულად და პრაქტიკულად — მას შეუძლია ანალიზის სფეროში მოაქციოს მოვლენები, რომლებიც სალექსო რიტმის სფეროს არ განეკუთვნებიან. ამასთან იგი აფერხებს სინთეზის მიღწევას კვლევის დროს. ასე რომ არ იყოს მაშინ ყველანი ადვილად ვილაპარაკებდით ლექსებით, ან პროზის ყოველი აზხადიდან ასევე ადვილად გამოვქრიდით საზომებს ან შევძლებდით უცბად შეგვედგინა მაღალი ან დაბალ შაირის „მეტრები“ „სეგმენტებისაგან“, ამგვარად:

მანდებდნენ გულზე იარაღს || დრომის ველზე მტრებსა
 3 2 3 || 3 2 3

ან კიდევ (ესეც „ბინარული“, ე. ი. ორად გაყოფილი):
 ლაქვარდოვან | ცის კამარას || სიამით ჰვრეტს | თვალი ჩემი*.

ესენი სახელდახელოდ გამოგონილი და უგემური ნიმუშებია დაბალი და მაღალი შაირისა, მაგრამ პრინციპულად ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს (უფრო უგემური 16-მარცვლიანი შაირითაა დაწერილი, მაგალითად „აღლუზიანი“). პრინციპული მნიშვნელობის გარეშეობა ისაა, რომ სტროფის ან ლექსის საერთო რიტმული იმპულსის ან რიტმული სურათის გარეშე ტაეპი, როგორც სალექსო მეტყველების წვერი არ არსებობს. ამასთან მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ამ ტაეპის (ან ტაეპების) მხატვრული ხარისხი და მისი (ან მათი) მუდმივი ურთიერთკოორდინაცია სტროფში ან მთელი ნაწარმოების გასწვრივ. ვიმეორებთ: ტაეპი, რომელიც ამ კოორდინაციის ნიშნებით არაა აღჭურვილი (ფონიკურ და სემანტიკურ პლანში), როგორც პოეტური მეტყველების მხატვრული ერთეული არ არსებობს.

ვისაც პოეტიკის და კერძოდ, მეტრიკის ეს ფუნდამენტური დებულება არ აქვს გათვალისწინებული, იგი ლექსთწყობის საკითხებს ამოღოდა იკვლევს.

ლექსი არ გამოიყვანება მარტოდენ მეტყველებისგან საერთოდ, „ენის ბუნებისაგან“ საერთოდ, ბუნებრივი თქმისაგან საერთოდ და ა. შ. პირიქით — სიტყვიერი მასალა, „ბუნებრივი თქმა“, „ენის შეგრძნება“ და ა. შ. ლექსში რიტმის მუდმივ ზეგავლენას ექვემდებარება. პოეზია სხვაა და გაბმული მეტყველება — სხვა. „...РИТМ также не

* ვერსიფიკაციის მკვლევარი ხშირად მიმართავენ რომელიმე თავისი თეორიული მოსაზრების საილუსტრაციოდ ნებისმიერად შედეგნილ, გამოგონებულ ტაეპებს (მდრ. P. Якобсон. О чешском стихе, გვ. 29; იხ. აგრეთვე ბ. ტომშევსკის შრომები და სხვ.).

вытекает из сказа, как не вытекает он вообще из реальных форм стиха. Наоборот, и сказ, и живые словесные формы вытекают из ритма, испытывают на себе постоянное влияние ритма“ (ტომაშეცკი⁹). იგივე ავტორი 1958 წელს წერდა: „Мы говорим, что стихотворная речь дробится на единицы „стихи“, а прозаическая речь — „сплошная“⁷. ენა მასალაა პოეტისათვის. ენა კი არ ქმნის პოეტს, არამედ პოეტი ქმნის „საკუთარ“, ამა თუ იმ კონსტრუქციაში ჩამოყალიბებულ ენას მშობლიური რეტყველების წიაღში შერჩეული ელემენტების ბაზაზე.

ამ სტრიქონების დაწერამდე, 25 წლით ადრე, სრულიად დამოუკიდებლად ამასვე ვამტკიცებდით. ბოლოს და ბოლოს — ეს მოსაზრება ვერსიფიკაციის ყველა მკვლევარისათვის უცილობელი ჰქმნებოდა. ჩვენ ხშირად ვწერთ „რუსთაველის ენა“, „ვაჟა-ფშაველას ენა“ და ა. შ. და ყოველივე ეს ოდნავადაც არ გულისხმობს მშობლიური ენიდან მათი მოწყვეტის ცდას.

ეს გარემოება დებს ზღვარს ერთი მხრივ ენასა და მეტყველებასა და, მეორე მხრივ, პოეტურ ენას შორის, რაზედაც რ. იაკობსონი ჯერ კიდევ 1923 წელს წერდა (და რისთვისაც მას არასოდეს უღალატნია): „Если говорящий пользуется языком с чисто практической целью общения, мы имеем дело с системой практического языка, в которой языковые представления (фонетические, морфологические, синтаксические и семасиологические) самостоятельной ценности не имеют и являются лишь средством общения. Между тем, поэтический язык „построен так, чтобы ощущаться“. Языковые сочетания приобретают здесь самоценность (установка на] выражение). Только при такой предпосылке науки становится доступна проблема поэтического языка, как языка затрудненного, заторможенного. Эта проблема была ясно осознана в поэтике индийской, китайской у Аристотеля“.... (Р. Якобсон — П. Богатырев. Славянская филология в России за годы войны и революции. „Опояз“. Берлин. 1923, გვ. 30).

§ 2. მეტრული თუ „ენობრივი მახვილი“?. ქართული ლექსის ტაქტში არ შეიძლება არსებობდეს ისეთი „სეგმენტი“, რომელიც ერთ აქცენტურ მწვერვალს მაინც არ გამოყოფდეს, ხოლო ასეთი მახვილები თანაბარი ძალის ექსპირაციით არ იყვნენ დატვირთული. ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში (თვით უღარესად მკაფიო მახვილის მქონე ლექსთწყობაში, მაგ. რუსულში) ამ მომენტის ცხადსაყოფად მიმართავენ სკანდირებას⁸. სიტყვებისა და ტაქტის აქცენტური პროფილი მაშინ საეხვებით ნათლად ისახება. ამიტომ მეტრული მახვილის ბუ-

ნება სხვაგვარია, ჩვეულებრივი, „ენობრივი“ ანუ გრამატიკული თუ აგრამატიკული მახვილისა კი — სხვაგვარი. მეტრული მახვილები მიუთითებენ მათს კონსტრუქციულ როლზე, რომელიც არ შეიძლება ნეიტრალური იყოს „სიტყვიერი მასალისადმი“, რომელსაც ლექსში ავტონომიური ხასიათი დაკარგული აქვს და გარიტმული სახითაა წარმოდგენილი. ლექსის ფორმა სისტემაა, მასში „მასალისა“ და „სტრუქტურის“ ბრძოლის პროცესის ანარეკლიც არა ჩანს. (იხ. „ქ. კლ. ლექსი“, გვ. 33). აქცენტუაციის მხრით ლექსი წმინდა კონსტრუქცია და წმინდა მოძრაობაა. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი პოეზიის სფეროს არ განეკუთვნება. ასე რომ არ იყოს, მაშინ საერთოდ რატომ დაიწერებოდა ლექსი, როგორც პოეტის მიერ სრულიად შეგნებულად მოწესრიგებული და შერჩეული საზომით რეგულირებული სისტემა მეტყველებისა? თუ ენაზე რიტმის განუსაზღვრელი „ძალდომირობის“ თეორიას უარვყოფთ, „შე რ ჩ ე ვ ი ს ა“ და „შ ე ხ ა მ ე ბ ი ს“ მომენტი მაინც ხომ არჩება? (ამ ტერმინების მნიშვნელობათა შესახებ ქვემოთ).

„სეგმენტის“ ისეთი გაგება (თუნდაც პირობითად), როდესაც მასში შემავალი ყველა სიტყვა (მაგ. ერთმარცვლიანები) მახვილებით აღჭურვილი აღმოჩნდებოდა, სავსებით დაანგრევდა ლექსის ტაეპის ფონეტიკურ სტრუქტურას, ტაეპს, როგორც ისეთ სალექსო ერთეულს, რომელშიაც მეტრული ნორმის ზეგავლენით მხოლოდ ის მახვილები ინარჩუნებენ პოეტური მეტყველების მარეგულირებელ ფუნქციას, რომელიც ტაეპის სამახვილო პუნქტებს მოუღის⁹. საზომის ზეგავლენით ტაეპის მეტრულ მონაკვეთში დანარჩენი მახვილები ნიველირდებიან 1-დან 2-მდე. ამიტომ შეუძლებელია ტაეპში ასეთა ერთეულების ჩასმა:

„რ ა ვქმნ ა, რ ა ვყრ

ა ნ მით ა რ ჯ რ ვარ

ა ნ კიდე ვ მენ მ ა ს ჰვ ა ვ ღ ა და ს ხ ე.“¹⁰

ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ, რომ ამგვარი სიტყვიერი ერთეულებისგან შედგება მთელი „სიმეტრიული“ ტაეპი (სქემით „4 | 4 | 4“):

რ ა ვქნ ა, რ ა ვყრ | მით ა რ ჯ რ ვარ | მენ მ ა ს ჰვ ა ვ ღ ა | — ა. შ.

ტაეპის ასეთი სკანდირება დაახრჩობდა მკითხველს ან ტექსტის ზეპირად წარმომთქმელს. საბედნიეროდ, მთელს პოემაში არც ერთი ტაეპი არ გვხვდება ანალოგიური „სტრუქტურით“ აგებული. მეტიც, იგი არ გვხვდება ორი „სეგმენტის“ ფარგლებშიც (ეს დაემსგავსებოდა სილაში ჩაფლული ავტომობილის „ბუქსაობას“, რომელიც ძლივს გა-

მოდის სწორ გზაზე!), ხოლო მთელს სტროფზე (ოთხტაეპედზე) ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. რატომ? იმიტომ რომ საზომი არ გამოყოფს ყველა სიტყვიერი ერთეულს მახვილებს, მათგან მეტრული ინერციის წყალობით მხოლოდ ის მახვილები იტვირთებიან პოეტური მეტყველების მარგანიზებელი ფუნქციით, რომელთაც შერჩეული საზომის სისტემაში აქვთ განკუთვნილი სავალდებულო ადგილი. სილაბურტონურ ლექსთწყობაში ავტონომიური მარცვალი — აბსტრაქციაა. მხოლოდ სილაბურ ლექსთწყობაში ასრულებს ტერფის როლს თითოეული მარცვალი (ისიც ძირითადად უმახვილოა), მაგრამ ქართული ლექსისათვის ასეთი რამის მტკიცება — მეტი რომ არა ვთქვათ — უხერხულია. ქართულ მეტრიკას სწორედ ასეთი სიყალბისაკენ უბიძგებენ.

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოტანილი მაგალითების („რ ა ვქმნ ა...“ და სხვ.) დასახელებისას მეტრული მახვილის ცნება განდევნილია, ამ დეფინიციას ზოგი საერთოდ არც მიმართავს. ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ რადგან მაღალ შაირში ორმარცვლიანი სიტყვები სჭარბობენ და, მაშასადამე, სტროფში რიტმის ქორეული იმპულსია დომინანტი, მოტანილი ნიმუშები ასეთ სტროფში წაიკითხება სრულიად ნორმალურად (ყველა ტაეპის ფონზე):

რ ა + ვქმნ ა, | რ ა + ვჰყო, | მით + არ | ჰერ + ვარ | შენ + მას |
ჰგ ავ + და....

და ასეთი სკანდირება ბუნებრივი იქნებოდა ოთხტაეპედში. სადაც, მაგალითად, სიტყვათა ამგვარი განლაგება გვაქვს:

334: ძალად ღრმსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ქდემს
ზრდრლსა

ე. ი. ქორეული მონომეტრის ზეგავლენით თითოეულ ორმარცვლიან კომპლექსში მეორე ერთმარცვლიანი სიტყვები მახვილს დაკარგავდნენ და ისინი ტაეპის კონსტრუქციის წევრებად გადაიქცეოდნენ. სხვაგვარი ინტერპრეტაცია ლექსის აქცენტური პუნქტების ნორმალურ თანმიმდევრობას დაშლიდა. თანაც ასეთი ინტერპრეტაცია სრულიად არ ეგუება ჩვენს „ენობრივ შეგრძნებას“ („რ ა ვქმნ ა, რ ა ვჰყო“ და მისთ).

ლექსის რიტმის კვლევისას სრულიად დაუშვებელია გამორიცხვა ცნებებისა „მეტრული მახვილი“, „რიტმული იმპულსი“, „რიტმული ინერცია“ თუ „რიტმული სურათი“. პოეტიკა არ აპირებს „სტრუქტურალური“ ლინგვისტიკის წინაშე კაპიტულაციას ისევე, როგორც ამ უკანასკნელს არავინ თხოვს ასეთ რასმე მის სფეროში.

სრულიად წარმოუდგენელია ლექსში ორი მახვილით წარმოთქმა სიტყვებისა „გაბიცინა“ ან „გაბიღმა“ (ან „გაბიღმნა“) „ლატენტური პაუზით“ და ასე „გაბიცინა“, ან „გაბიღმნა“¹¹. თუ მაღალი შიარის ზოგის ტაეში ყოველი „სეგმენტი“ ამგვარი სიტყვებისგან შემდგარი აღმოჩნდებოდა (თეორიულად დაეუშვათ ასეთი რამ!) და თითოეულ სიტყვას ორ-ორი მახვილით გამოვთქვამდით — ტაეპი აგრეთვე მკითხველს დასწრებოდა. წარმოვიდგინოთ ასეთი ტაეპი:

გაბიცინა გაბიღმა გაბიფურჩქნა გაბიღმნა.

განა ოდნავ საეკვოა, რომ სტროფის რეალური წარმოთქმის დროს ასეთი „სტრიქონის“ თითოეულ „სეგმენტში“ მხოლოდ ერთი მეტრულად ძლიერი მახვილი დაჩნებოდა? ოთხტაეპედის მეტრული ინერცია (ამ შემთხვევაში პეონური) ზედმეტი მახვილების სრულ ელიმინირებას მოახდენდა.

საერთოდ წმინდა ფუნქციონალური განსხვავება ხმოვნებისა და თანხმოვნებისა — საჭირო არაა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ლექსთწყობის კვლევისას უსაფუძვლოა ფონეტიკაში დამკვიდრებული ტრადიციული კლასიფიკაციის („ხმოვანი“—„თანხმოვანი“) გადასინჯვა. ერთ-ერთი ასეთი ცდა, რომელსაც მიმართა მაგ. კოპენჰაგენის სტრუქტურალისტური ენათმეცნიერების მამამთავარმა ლ. ფელმსლევმა, არ იქნა გაზიარებული XX ს-ის დიდი ფონოლოგისტის ნ. ს. ტრუბეცკოის მიერ. იგი წერს: „Л. Ельмслев пытался определить эти понятия, не прибегая к представлениям, выработанным фонетикой“. „Несостоятельность определения, предложенного Ельмслевом, далеко не случайна. „Гласный“, „согласный“ — это звуковые, то есть акустические понятия, и их можно определить только как звуковые понятия. Любая попытка исключить или обойти при определении гласного или согласного акустические и артикуляторные понятия непременно должна окончиться крахом“ (Н. С. Трубейской. Основы фонологии. Пер. с немецк., М, 1960, გვ. 102-103). ქართულ ლექსთწყობაში სიტყვის ყოველი ხმოვანი სრულიად დამოუკიდებელი აკუსტიკური „მანიფესტაციით“ გვევლინება, მახვილიანი ხმოვანი სალექსო სიტყვაში გვერდით მოხვედრილ ხმოვანს არასოდეს არ უნაწილებს ექსპირაციის ენერჯიას.

საზომს (მეტრს) სასაუბრო მეტყველება გამოყავს მის „ინერტულობიდან“, „ლინგვისტური ავტომატიზმიდან“* და აწესრიგებს იმ

* უდავოა რ. იაკობსონის აზრი იმის შესახებ, რომ „...поэтический ритм один из способов выделения речи из состояния автоматизма“ (О чешском стихе, 17).

ქაოსს, რომელიც აქცენტუაციის თვალსაზრისით პოეტური მეტყველების რომელიმე უბანზე შეიძლება წარმოიშვას, კერძოდ, მახვილთა დისტრიბუციისა ან ხმოვანთა შორის „ლატენტური პაუზების“ საფუძველზე. ენისათვის ნორმალური ან დამახასიათებელი მოვლენები ხშირად „ანომალიურნი“ არიან სალექსო კონსტრუქციის თვალსაზრისით და ისინი მიყრუებული ან სავსებით გამქრალი სახით გვევლინებიან ამ კონსტრუქციაში. ჩვეულებრივი სიტყვათმახვილის ცნება არაა მეტრული მახვილის იდენტური ცნება.

რიტმი — პოეზიის მონარქია, მაგრამ ლექსი არაა პირდაპირი რეალიზაცია ყველა ენობრივი ტენდენციებისა. იგი მხოლოდ მისთვის დირებულ ელემენტთა თვალსაჩინოებასა და ინტენსიფიკაციას განაგებს.

ამიტომაც ლექსი არასოდეს არაა მიტოვებული სასაუბრო თუ პრაქტიკული ენის ან მეტყველების სტიქიის ანაბარა, პირიქით, ეს სტიქია ლექსში „მოთინიერებულა“ რიტმის ზეგავლენით. თუ გვაქვს შემთხვევა ამ კანონიდან თვალსაჩინო გადახვევისა, მაშინ ლექსზე, როგორც პოეტურ ფაქტზე ლაპარაკი ზედმეტია. მაგრამ პოეტიკა დეფექტურ, მდარე ლექსებს არ იკვლევს. უმახვილო „სეგმენტების“ თეორია არა მარტო უშვებს ქაოსის შესაძლებლობას, არამედ პოეტიკაში კარს უღებს მეთოდს, რომელიც დაამახინჯებდა ისეთი გენიალური ქმნილების აკუსტიკურ პლანში აღქმას, როგორცაა ვეფხისტყაოსანი.

აგრეთვე მიუღებელია (მეტრის თვალსაზრისით) ფონოლოგიური დიფერენციაცია სიტყვებისა „და გულსა“ და „დაგულსა“, რადგან სამარცვლიან მეტრულ მონაკვეთში (დაქტილი /—) საზომისა და სტროფის საერთო რიტმული ინერციის ზეგავლენით ისინი უეჭველად ერთი მახვილით წარმოითქმებიან („დაგულსა“) და ეს გარემოება სრულიად არ მოშლიდა „და გულსა“-ს სემანტიკურ პროფილს. თუ „და“ კავშირს ტაეპში ყველგან მნიშვნელობათა სადიფერენციაციო ფუნქციით დავტვირთავთ და მას ტაეპში „ბუნებრივ მახვილს“ დავუტოვებთ, მაშინ ტაეპის, როგორც ლექსის მთლიანი მეტრული ერთეულის წარმოთქმა სრულიად შეუძლებელი აღმოჩნდება. ტაეპის ექსპირაციული მთლიანობა არ არღვევს მის აზრობრივ მხარეს. ასე რომ არ იყოს, მაშინ რიტმული მეტყველების ნაცვლად ლექსი პროზულ მეტყველებას დაუახლოვდებოდა და ტაეპების არც გრაფიკული გამოყოფა და მათი მიჯრით განლაგება იქნებოდა სავალდებულო (ამასთან — განა დასაშვებია, ვთქვათ, ასეთი რითმები: „და გულსა: და „დაგულსა“, — პირველი ორი მახვილით, მეორე კი — ერთი აქცენტით?).

პრაქტიკული ენისა და მეტყველების ერთეულთა იზოლირებუ-

ლი ანალიზი (ენის კომუნიკაციური დანიშნულების გარკვევის დონეზე) პოეტიკაში სრულიად ზედმეტია. აქაც — მიკროანალიზი სინთეზისა და „მაკროანალიზის“ წინააღმდეგ მოქმედ ფაქტორად მოგვევლინებოდა. მეტრული მახვილის ბუნების დადგენა კი ამ უკანასკნელს გამორიცხავს და — პირიქით.

არ შეიძლება სადავო იყოს რ. იაკობსონისა და მ. ჰალეს აზრი იმის შესახებ, რომ „პროსოდიული ნიშნები აქვთ მხოლოდ ფონემებს, რომლებიც მარცვლის მწვერვალს ჰქმნიან (ტონი, ძალა და ოდენობა)“ (რ. იაკობსონი და მ. ჰალე. ფონოლოგია და მისი დამოკიდებულება ფონეტიკასთან. კრებულში „ნოვოე ვ ლინგვისტიკე“, მოსკ., 1962, II, 247). მაგრამ მტკიცება — „თუ ფონეტიკა წარმოადგენს შეძლებისამებრ ბგერის ფიზიოლოგიური და ფიზიკური თვისებების შეგრძნებათა შესახებ ამომწურავ მონაცემებს, ფონოლოგია და ფონემატიკა კი ფონეტიკის მიერ დაგროვებული მასალის კლასიფიკაციის მიმართ მკაცრი ლინგვისტური კრიტერიუმის გამოყენებაა“ (იქვე, 235) — სალექსო ტაეპზე არ შეიძლება გავავრცელოთ (მაგ. ქართულ ლექსში არ შეიძლება სიტყვა „გაიღიმა“-ს წარმოთქმა „გაზღიმა“-დ). ენათმეცნიერებაშიც ეს დებულება დიდი ხანია გადასინჯულია.

მაგრამ ზოგი მკვლევარის მთავარი დებულება ისაა, რომ ქართულ ლექსში თითქოს „მახვილის როლი მინიმალურია“ და რომ მისი „ფუნქციური დატვირთვა ნულს უდრის“. მიუხედავად მსჯელობის სფეროში ნაწილობრივ მაინც დაშვებული წინააღმდეგობისა, სწორედ ეს დებულებებია ძირითადი ქართული ლექსის სილაბურობის მომხრეთა თვალში.

ამ მოსაზრების სისწორის შემოწმება შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ ქართული ლექსთწყობის სხვა სილაბურ ლექსთწყობათა სისტემებთან (უმთავრესად ფრანგულთან) შედარების გზით. ასეთი შედარება ცხადყოფს ქართული ვერსიფიკაციის თავისებურებათა ანალოგების სილაბურ სისტემებში ძიების სრულ უნიადაგობას.

აქვე წინასწარ უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე შემდეგი უცხოელი კანონი: თუ რომელიმე ენას უძრავი ანუ მუდმივი თუ დაკავშირებული მახვილი (fixed stresses) აქვს, ეს აბსოლუტურად არ ეწინააღმდეგება ამ ენის პროსოდიის სილაბურ-ტონურობას, თუ ასეთი მახვილი პოეტურ ენაში მარცვალთა კონფიგურაციულ და გამომყოფ როლს ასრულებს. ამ საკითხში მართალი არიან იგივე რ. იაკობსონი და მ. ჰალე, როცა სწერენ: „Везде, где имеется контраст ударных и неударных слогов, ударение используется как конфигуративный (а именно выделительный) признак, тогда как длительность никогда

не принимает на себя этой функции“ (რ. იაკობსონი და მ. პალე. ფონოლოგია და მისი დამკვიდრებულება ფონეტიკასთან. „Новое в лингвистике“, т. II, გვ. 250. შტრ. მათივე: Phonology and Phonetics. Roman Jakobson. Selected Writings. I. Phonological Studies. 1962, S. 464—504).

ჩვენ მიერ ზემოთ მოტანილი ტაეპები „ვეფხისტყაოსნისა“ აბსოლუტური სიზუსტით ადასტურებენ ქართული მახვილის კონფიგურაციულ (სახელდობრ მარცვალთა კანონზომიერად გამომყოფ) ფუნქციას პოემაში: მტკიცება იმისა, რომ რადგან ქართულ მახვილს ფონოლოგიური, უკეთ — რელევანტური (მადიფერენცირებელი) როლი არ აქვს ჩვენს ენაში, ამიტომ ეს უარყოფს აქცენტური რიგის არსებობას და მის რიტმულ როლს — სრულიად უსაფუძლოა. „Языки, в которых длительность и ударение выступают как различительные функции — представляют исключение“ (იქვე). ყველაზე მკაფიო რელევანტური ფუნქცია მახვილს აქვს რუსულში და ამიტომ არსებითად მხოლოდ რუსულ ენაში უნდა აღინიშნოს სილაბურ-ტონური პროსოდის არსებობა? მაშინ რომელ ლექსთწყობას მივაკუთვნოთ, მაგ. გერმანული ლექსთწყობა? აკი გერმანულში არ გვხვდება აქცენტი რელევანტური ფუნქციით (Н. Трубецкой. Основы фонологии, 253)?

§ მ. ზოგიერთი არასწორი პარალელის გამო. მართებული არაა საკითხის ისე დასმა, თითქოს ქართული ლექსთწყობის სილაბურად აღიარება არ ამცირებს მას, რადგან, მაგალ. უმდიდრესი ფრანგული პოეზია და მისი ლექსთწყობა სილაბურია¹². უმდიდრესია არა მარტო ფრანგული, არამედ იტალიური და ესპანური პოეზიაც (ამჯერად მხედველობაში გვაქვს რომანული ენები) და მათი სილაბური ლექსთწყობანი. მაგრამ თვით ამ ლექსთწყობათა ურთიერთშედარებისას იმდენი თავისებურებანი ირკვევა, რომ პრინციპულად მიუღებელია მათი სრული იდენტიფიკაცია ერთი სისტემის ფარგლებშიც. მეთოდოლოგიურად ასეთი პარალელები დამღუპველიცაა¹³. მით უფრო ქართული ლექსთწყობის დახასიათებისას ასეთი პარალელის გავლება a priori სახიფათოა და უეჭველად მერყევ ნიადაგზე აღმოცენებული (ქართულს საერთო არაფერი აქვს რომანულ ენებთან აქცენტუალის მხრივ).

ქართული ლექსთწყობის შედარება ფრანგულთან არ შეიძლება, რადგან ეს უკანასკნელი აბსოლუტურად სხვა პროსოდიულ პრინციპებზეა დამყარებული. ეს პრინციპები კარგად ცნობილია სპეციალური შრომებისა და თვით ლიტერატურის თეორიის პოპულარული სახელმძღვანელოების მეშვეობით.

რა განასხვავებს ქართულ და ფრანგულ ლექსთწყობას?

1. ქართული კლასიკური ლექსის ფრაზირება, სკანდირების ფონზე (ზოგი მკვლევარი მგონი სკანდირების პრინციპს „პათოსში“ თუ „ფსევდოპათოსში“ ურევს!) მკაფიოდ „დანაწევრებული“ და „ხელოვნურია“ (რაც მის მთლიანობასა და დინამიზმს ერთი წამითაც არ გამორიცხავს). ქართული პოეტური მეტყველების მიმდინარეობა (ПРОТЕКАНИИ) დროში, მეტრულ მონაკვეთთა რიტმულად ღირებული ბგერების განმეორებანი რადიკალურად დაშორებულია ქართული სასაუბრო მეტყველებისაგან. ავიღოთ ტიპური მაგალითები (სიტყვათშორის „საზღვრების“ გრაფიკული აღნიშვნით):

ა.) 379¹: წიგნი/ვნახე/მისი/ბყო, /ერის/მდაგავს/ცქცხლი/გულსა.
 2 2 2 2 2 2 2 2

მახვილთა კონფიგურაცია აქ უაღრესად თვალსაჩინოა. ან კიდევ — არა ტიპიური:

436¹: ყველსავე მოგახსენებ, გამიგონე, დამიწყნარდი
 4 4 4 4

ბ) 351⁴: გარე მრმრტყმოდა ჯალაბი || ვითა ჩამსხდომი ნავესა
 2 3 3 || 2 3 3

ან (იქვე, 2): დვეცი, დვებნდი წამიხდა || ძალი მხრისა + და მკლავისა
 3 2 3 || 2 3 3

დიდი დაკვირვება არაა საჭირო იმისათვის, რომ დავინახოთ — ამ ტაეპების სხვაგვარი სკანდირება შეუძლებელია, რადგან ჩვენ მიერ მახვილებით აღნიშნული ხმოვნების გაძლიერება ან გაგრძელება დაუსრულებლად შეიძლება, სხვა მარცვლებისა კი — არა (არც მაღალ შაირის „ოთხმარცვლიანებში“, არც დაბალი შაირის სამ- და „ხუთმარცვლიანებში“). მაგრამ თუ იმ ყოვლად მცდარ აზრს გავიზიარებთ, თითქოს ქართულ ენაში მახვილის ფუნქციური დატვირთვა 0-ს უდრის, მაინც აშკარა უნდა იყოს, რომ ქართული გაბმული მეტყველება და პროზა ბგერითი ერთეულების ამგვარად „შემკვიდროებულ“, დანაწევრებულ და თანმიმდევრულ წესრიგს არ იცავს. მეტრულ ერთეულთა სისტემატურად განმეორებულ დაჯგუფებებს კი სალექსო ტაეპებში (სტროფის გასწვრივ) არც ერთი სილაბური ლექსთწყობა არ იცნობს (სიტყვათა იშვიათ დაჯგუფებებს თუ „სეგმენტებს“ იქ სულ სხვა, უფრო სპორადული ხასიათი აქვს). „სილაბური ლექსი მნიშვნელოვნად და მეტწილად ვიდრე ანტიკური, მისი თანამედროვე სახით, წარმოადგენს სასაუბროს, ე. ი. იგი არ მოითხოვს კითხვას, მკაცრად განსხვა-

ვებულს პროზის კითხვისაგან¹⁴. თანაც — ფრანგულ ლექსში საშპარ-
ცვლიანი დაქტილური რითმა (/—) შეუძლებელია¹⁵, ხოლო ასეთი
რიტმა ქართულ ლექსთწყობაში ძირითადია, „უმახვილო“ იქნება
იგი (?) თუ მახვილიანი, „მორფემბად“ თუ „ფონემბად“ დავყოფთ
(ე. ი. ლინგვისტურ მანიპულაციებს მიემართავთ მისი ტაეპიდან გამო-
ყოფისას „მიკროანალიზისათვის“) თუ მთლიან ბგერით ერთეულად
მივიჩნევთ მას. ერთმანეთისაგან „განსხვავდებიან“ მაგ. რუსთაველის
რიტმები:

„მჭ+რვა: ბერვა“, „სახემან: 'შეინახემან“, „თრქვა: მჭ+ვა!“
„ვანწები: აწ+ები“, „მევაგლახხვად: ახეუად“, „რქები: რქ+ები“,
„წვერვა: ათასჯერ+ვა“ და მისთ.).

„ფრანგული ლექსი დაუნაწევრებელ ჟღერტულს მიაგავს“ (სიუ-
ლი პრუდომი).

ნ ა ბ ე კ დ ი ტ ე ქ ს ტ ი — მ ა რ ტ ო ო დ ე ნ ხ ე ლ ო ვ ნ უ რ ი
ნიშანია ცოცხალი თქმისა, ხოლო სილაბური ლექს-
ის წარმოთქმა ძირეულად განსხვავდება ქართუ-
ლი (დასხვა სილაბურ-ტონური) ლექსის რეალური
წარმოთქმისაგან. ლექსის წარმოთქმის საშუალო და ნორმა-
ლურ დონეზე, რომელიც არ სცილდება ტაეპთა რიტმულ პროფილს და
მისგან გადახვევას არ უშვებს, ქართული ლექსთწყობა მუდამ თანა-
ტოლ თუ არათანატოლ მეტრულ ოდენობათა სისტემურ თანმიმდევ-
რობას ავლენს. ასეთი რამ ფრანგული და, საერთოდ სილაბური ლექს-
წყობისათვის — წარმოუდგენელია. ამასთან, იზოქრონიზმი (მეტრული
ერთეულების თანაბარ დროში განაწილება) სილაბურ ლექსთწყობაში
ასე თუ ისე თვალსაჩინოა (მაგრამ არა გადამწყვეტი), რაც სილაბურ-
ტონურ ლექსში სრულიად არაა სავალდებულო. ქართული ლექსის
იზოქრონიზმი — ფიქციაა.

2) სილაბური ლექსთწყობა, საკუთრივ ფრანგული, მთლიანად
პროზული იქნებოდა (უკეთ — იგი საერთოდ არ იქნებოდა ვერსიფი-
კაციული მოვლენა), რომ უადრესად მკაცრად არ იცავდეს ტაეპის ბო-
ლოს ერთ აუცილებელ მახვილს, 12-მარცვლიან ე. წ. ალექსანდრიულ
ლექსში კი ორ მახვილს — პირველს ცეზურის წინ (მეექვსე მარცვალ-
ზე) და მეორეს — ტაეპის ბოლოს (მეთორმეტე მარცვალზე). დანარჩე-
ნი მახვილები კი (აკად. შჩერბა მათ „სიტყვიერი მახვილების გადმო-
ნაშთებად“ მიიჩნევს ფრანგულ ლექსში) აქა-იქ ინარჩუნებენ თავიანთ
ადგილს, მეტწილად კი სრულიად ნიველირდებიან ტაეპის გასწვრივ.
მათი ფუნქციური დანიშნულება იმდენად მცირეა, რომ ფრანგულ

ლექსში სიტყვათა შორის მიჯნების დასადგენად ზოგჯერ ექსპერიმენტ-საც მიმართავენ. ეს გარემოება განსაზღვრავს ფრანგული (და საერთოდ სილაბური) ლექსის ტემპს, რომელიც ლექსის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია: მეტყველება გამალებით მიისწრაფვის მახვილიანი მარცვლისაკენ, რადგან ამ მარცვლამდე ტაეპში, აქცენტური რიგის ნიველირების გამო, იგი (მეტყველება) არტიკულაციურ დაბრკოლებას არ აწყდება. ამიტომ — სილაბური ლექსის ტემპი აღმავალია.

არაფერი ამის მსგავსი ქართულ ლექსში არ ხდება. სმენითსა და არტიკულაციურ პლანში მასში მკაფიოდ საგრძნობია მახვილთა რიგის ფაქიზი მათული, რომლის გასწვრივ სისტემურად ლაგდებიან საზომთან შეთანხმებული და მეტრული მახვილით დატვირთული სიტყვები, მეტყველება „ქუცმაცდება“, მიმდინარეობს ტემპის მუდმივი დახრა აქცენტური მწვერვალიდან სიტყვათა უმახვილო მარცვლებისაკენ (ქართული სალექსო მეტყველება ამიტომაც უფრო „დინჯი“, ვიდრე ფრანგული „ჟღურტული“). ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ტემპი დაღმავალია (ან გარდაღმავალ-დაღმავალი, მაგ. 14-მარცვლიან საზომებში, სქემით 2 : 3 : 4 : 2 : 3) და იგი სუქცესიურად ვითარდება. სილაბურ ლექსთწყობაში ამგვარი რამ აგრეთვე წარმოუდგენელია.

დამახასიათებელია ისიც, რომ ფრანგულში 11-მარცვლიანი ლექსი ძირითადად ატარებს ერთ მახვილს მე-10 მარცვალზე. ასეთი ლექსი აღინიშნება იტალიური სახელწოდებით endecasyllabo. ფრანგულში მიღებულია ანაპესტური (— — /) და იამბური (— /) კადენციები.

ქართულ ლექსთწყობაში ამგვარი რამეც წარმოუდგენელია.

მაგ. ქართულ 11-მარცვლიანი ტაეპების ნიმუშებია:

შვლეგ, შენი შვი ჩრხა შვლეგო (ხალხური)

2 2 2 2 3

ან: ბერი კაცი გლმა მრდის გორვითა (დ. გურამიშვილი)

2 2 2 2 3

(ვრცელი მიმოხილვა და ანალიზი დანარჩენი 11-მარცვლიანი საზომებისა იხ. „კლ. ქართ. ლექსი“, 1953, გვ. 261—267).

არც ერთ სილაბურ ლექსთწყობაში 11-მარცვლიანი სტროფის დომინანტად ასეთი კონსტრუქციები არ შეიძლება წარმოიშვას.

ერთი სიტყვით, ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთს, ძველი ტრადიციების მქონე სილაბურ ლექსთწყობას, რომლის ძირითადი სტრუქტურული ნიშნების ანალოგის მოძებნა შეიძლებოდა ქართულ ვერსიფიკაციაში, რომელიც დამოუკიდებელი, იმანენტური კანონებითაა განპირობებული. იგი სილაბურტონურია და არა ტონურ-სილაბური (როგორც ს. გორგაძე ფიქრობდა), მეტრულ მონაკვეთთა გარკვეული თან-

მიმდევრობითა და დაღმავალი ტემპით, რაც სილაბური ლექსთწყობისათვის სრულიად უცხოა.

მაგრამ რა აახლოვებს (ან განასხვავებს) ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობას მაგ. რუსულთან?

1). რუსულში თავისუფალი და მასთან ფონოლოგიური თუ დისტინქტური დანიშნულების მქონე მახვილი ძლიერია. ქართულ მახვილს და განსაკუთრებით მეტრულ მახვილს ეს არ ახასიათებს (არც გერმანულს). დამახასიათებელია, რომ ფიქსირებულ მახვილს რუსულშიაც მთელი რიგი სიტყვები ატარებენ: *глы́пость, глы́постей* და მისთ.

2). რუსულ და ქართულ ლექსთწყობაში, მაგალ. ერთმარცვლიანი სიტყვები ერწყმიან თავში ან ბოლოში 1-, 2-, სამ- და მეტმარცვლიანებს და სქემის მიხედვით ქმნიან გარკვეულ სატერფო კომპლექსებს, თუმცა ინტენსივობით ისინი (ქართული და რუსული) ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან. აი ნიმუშებიც (სათანადო სალექსო საზომებიდან):

ქართული ქორეები: „რყო“, „უზვი“, „მეფე“ და „მე+ვით“,

„თქვენ+თუ“, „ან+შენ“ და მისთ.

რუსული: „Море“, „Прыгнул“, „Взле“, ან „шёл+я“,

„ты+ли“, „на+пол“ და მისთ.

ქართული დაქტილი: „მბლალი“, „წავიდა“ ან „და+მბლალს“,

„აწ+მისად“ და მისთ.

რუსული დაქტილი: „злото“, „внёхал“, ან „можно-ли“,

на+море“ და მისთ.

ქართული II პეონი: „გალეული“ ან „აწ+მუნითცა“ და მისთ.

რუსული: „удалился“, ან „не+спрашивал“ და მისთ.

რუსულ ლექსთწყობისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებით იამბი (—/): *горà, пришлà, за+рýнль* და მისთ. აგრეთვე ანაპესტი: (— —/) „серебрò“, „человéк“, „я+пойдý“, „и не+взрýл“ და მისთ. და ამფიბრაქი (— / —) „желéзо“, „я+тýдý“, „не+мáнит“, „дубрàвы“ და მისთ. ამ სამ ტერფს ქართული ლექსთწყობა არ იცნობს ჩვენი ენის ფონეტიკურ თავისებურებათა გამო, რაზედაც უფრო ადრე დაწვრილებით ვწერდით. ს. გორგაძის სისტემისგან განსხვავებით, ქართული ვერსიფიკაციიდან ეს ტერფები გაძევებულია სწორედ „ენის შეგარძნების“ პოზიციიდან¹⁶.

რუსულშიაც გავრცელებულია წმინდა ქორეული საზომები და ისიც მეტრის სქემასთან დამთხვევით ისევე, როგორც ქართულში მაგ.

Мчатся тучи, выются тучи შღრ. „ნახეს უცხო მრყმე ვინმე“ და მისთ.

2 2 2 2 2 2 2 2

მაგრამ ხშირია სიტყვების ისეთი განლაგებაც (როგორც ქართულ ლექსთწყობაში), როცა სქემაში მათი მიჯნები არ ემთხვევიან ტერფის მიჯნებს, მაგ.

Друг + мой друг + да: лёгкий

შღრ. ქართული:

თამარ წყნარი, ხმა + ნარ:ნარი

რეალურ წარმოთქმაში, რასაკვირველია, სიტყვებს ტერფებისა და საერთოდ სქემის მიხედვით არავენ „ხლეჩს“. ასეთი რამის მტკიცება გაუგებრობა იქნებოდა.

რუსულ ლექსთწყობაში უკანასკნელი მახვილიანი მარცვლის შემდეგ ტაეპში შეიძლება ტერფის გარედ დარჩეს „ზედმეტი“ მარცვალი, მაგ. „ევგენი ონეგინის“ პირველსავე ტაეპის ბოლოს *прѣ(вил)*, მაგრამ ქართულთან შედარებით ეს განსხვავება ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურად გამოცხადების სასარგებლოდ აბსოლუტურად არაფერს ამბობს. აკი ფრანგულ სილაბურ ლექსთწყობაში ძალიან ხშირია უკანასკნელი სამახვილო მარცვლის გარედ „ზედმეტი“ ხმოვნების „დარჩენის“ მოვლენები? ამასთან მარცვალთა თანაბრობას (იზოსილაბიზმს) იცავს მაგ. ანტიკური ლექსთწყობა (ბერძნული და ლათინური), გრძელ ხმოვნებთან დაკავშირებული მუსიკალური მახვილებით, მაგრამ იგი სილაბურ ლექსთწყობად არავის მიუჩნევია. აღსანიშნავია, რომ XVII—XVIII საუკუნეთა გერმანული ლექსი მკაცრად იზოსილაბურია (განსაკ. გოეთემდე), მაგრამ ამ ეპოქათა გერმანული ლექსთწყობა არავის გამოუცხადებია სილაბურად.

როგორც ვხედავთ, ქართული ლექსთწყობის ელემენტთა ძიება მხოლოდ და მხოლოდ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში თუ შეიძლება. არც ერთს სილაბურ ლექსთწყობაში ქართული ვერსიფიკაციის ძირითადი რიტმული და პროსოდული მოვლენების ანალოგს ვერ ვიპოვით. კერძოდ რუსულის მიმართ საკითხი ეხება მხოლოდ მახვილთა შედარებითს ინტენსივობას, რუსული მახვილის ფონოლოგიურ ფუნქციებს, თუმცა რუსულ ლექსთწყობაშიაც მახვილთა ისეთ „არაბუნებრივ ძვრებთან“ ვვაქვს საქმე, როგორც ქართულსა და ინგლისურში (განსაკუთრებით ეს ეხება რუსული ლექსის რითმებს, თუმცა ტაეპთა შიგნითაც მახვილთა „არაბუნებრივი“ გადაადგილება მეტრის ზეგავ-

ლენით — რუსულშიაც ჩვეულებრივი მოვლენაა). ამასთან ცნობილია, რომ გერმანული მახვილი რუსულივით ფონოლოგიური არაა, მაგრამ ეს ნიშანი გერმანული ლექსის სილაბურობაზე არ მეტყველებს.

ეს მოვლენები დაწვრილებითაა გაშუქებული ჩვენს მონოგრაფიაში და ამიტომ საკითხის ზედმეტი დეტალიზაციისაგან თავს ვიკავებთ. აქ მხოლოდ დაუშვებებთ, რომ ინგლისურ ლექსთწყობასთანაც აქვს ქართულს შემხვედრი წერტილები. უწინარეს ყოვლისა, ინგლისურში მკაფიოდაა გამოხატული ტონური მახვილის თავისუფალი გადაადგილება (მაგ. „Länd: Scolländ“, შდრ. გურამიშვილი: „მონატანთ: ტანთ“ და სხვ. ქართულში ასეთი შემთხვევები ძალზე მცირეა). ქართულის მსგავსად ინგლისურში ორ- და სამმარცვლიან და მეორეს მხრით, მრავალმარცვლიან სიტყვათა აქცენტუაცია ერთმანეთისგან განსხვავდება. მაგ. difficul სიტყვას მახვილი მოუდის პირველ მარცვალზე, ორი დანარჩენი მარცვალი უმახვილოა და დაქტილს ქმნის, სამაგიეროდ მრავალმარცვლიანი სიტყვები (მაგ. examination) ატარებენ ორ მახვილს — ძირითადას და დამატებითს, დაახლოებით ქართული ხუთმარცვლიანი და ექვსმარცვლიანი სიტყვების მსგავსად. მაგრამ არის განსხვავებაც. იმისგან დამოკიდებით, თუ მეტყველების რომელ ნაწილს შეადგენს ესა თუ ის სიტყვა, იგი სხვადასხვანაირად წარმოითქმება აქცენტუაციის მხრით. მაგ. A'ccent (მახვილი) და Ac'cent (მახვილის დასმა). გერმანულში მახვილები მეტწილად ფუძისეულია და საკუთარ სახელებს დასაწყის მარცვალზე მოუდის, თუმცა გერმანულ აქცენტსაც აქვს ძლიერი მიდრეკილება თავისუფლებისაკენ (განსაკუთრებით ლექსში). მიუხედავად მეტრიდან მეტყველების იშვიათად გადახვევისა, გერმანული ლექსთწყობის სპეციფიკური ნიშანია — მახვილთა დინამიკა და მათი შედარებითი სიძლიერის დიფერენციაცია, რომელიც ამოფარებული კი არაა, არამედ სისტემური ხასიათისა (ფრ. ზარანი). უფრო დიფერენცირებულია სიძლიერის მხრივ ინგლისური მახვილი, რაც გერმანულისა, რუსულისა და მით უფრო ქართულისათვის დამახასიათებელი არაა. სილაბურ ლექსთწყობაში კი ეს საკითხები საერთოდ არ დგას. მაგ. ცალკე აღებული ფრანგული სიტყვა მახვილს ატარებს ბოლო მარცვალზე. მაგრამ ასეთი მახვილები ტაეპში სავსებით ქრებიან ან ნიველირდებიან, სისტემატურად არ მეორდებიან და განსაკუთრებულ ინტონაციურ როლს არ ასრულებენ. არაფერი ამის მსგავსი ქართულში არ ხდება. პირიქით.

მაშასადამე: რაგინდ გარკვეულ სხვაობებს არ ამქლავნებდეს ქარ-

აული ლექსთწყობა კლასიკურ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობებთან შედარებით და თავისი ნაციონალური, იმანენტური კანონებით არ იყოს გაპირობებული, იგი მაინც სწორედ სილაბურ-ტონურ სისტემებთან პოულობს ნათესაობას, სილაბურ ლექსთწყობებთან კი — არავითარს. მეტრულ ერთეულთა დაჯგუფება (метрическая группировка, metrische gruppierung) და ამ დაჯგუფებათა ძირეულ ბგერათა განმეორება, მახვილთა ძალზე საგრძნობი, „არაბუნებრივი“ გადაადგილება (კლასიკური მაგალითებია „უგზო-უკვლოდ“ და „ფიქრ ჩემი“) დაღმავალი ტემპი და მრ. სხვა — ქართულ ლექსთწყობას გარდუვალად სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობათა რიგში აყენებს და არავითარ ლინგვისტურ არგუმენტაციებს არ შეუძლიათ მისი რეალური ხასიათის შეცვლა, ჩვენი ვერსიფიკაციის დაყრუება. ამგვარი ცდებისგან არასოდეს არაფერი გამოვა. სანამ არსებობს ნორმალური ქართული სმენა, მანამდე არსებობს ქართული სილაბურ-ტონური ლექსი თავის მდიდარი ხმეირებით.

მნიშვნელობას მოკლებულ ფაქტად არ შეიძლება ჩავთვალოთ გარედან მომდინარე გავლენებიც. ქართული კულტურა საერთოდ არ ყოფილა გამოთიშული მსოფლიო კულტურული პროცესისაგან. ქართული პოეტური მეტყველების ფორმაციის პროცესი მოწყვეტილი არ იყო კერძოდ ბერძნულ-ბიზანტიური მოდელების გავლენისაგან, მაგრამ ყოველგვარი გავლენა მიმდინარეობს ეროვნული აკლიმატიზაციის პირობებში. არაფერი გასაკვირი არაა ის ფაქტი, რომ ქართულ ვერსიფიკაციაში შეიმჩნევა კვალი ბერძნულ-ბიზანტიური მეტრიკის გავლენისა (ქართული „იამბიკო“, ჩვენი ჰიმნოგრაფიის ფორმები, ბერძნული ჰეზამეტრის გადმოღების ცდები ქორეულ-დაქტილური საზომებით — ეფრემ მცირე და სხვ.). ეს გზა განვლეს გერმანულმა, ინგლისურმა და რუსულმა ვერსიფიკაციულმა სისტემებმა, ოღონდ გაცილებით გვიან. ანტიკური მეტრიკის გავლენას ვერ ასცდა თვით რომანული ენებიც. ბერძნული ლექსთწყობა კი „დღესაც ინარჩუნებს განუმეორებელი ნიმუშისა და ნორმის მნიშვნელობას“ ისევე, როგორც ბერძნული კლასიკური კულტურა მთლიანად (უფრო დაწვრ. იხ. ქვემოთ, პარაგრაფი „ბერძნული ნომენკლატურის გამო“). რომანულ ენებში ასეთი გავლენები გაცილებით გარეგნულია, ვიდრე ინდოევროპანულ ენებში, რადგან რომანული ენების ფონიკური ხასიათი თავიდანვე ხელს უშლიდა მეტრულ დაჯგუფებათა გამოვლინებას ტაქსა და სტროფში, ხოლო მეტყველების აღმავალი ტემპის უწყვეტელობა სტრიქონის დასასრულამდე — სქემის ტერფების აღქმას სკანდირების გზით. ამიტომ ბევრი თეორეტიკოსი რომანული ენების ლექსთწყობაში „ტერფად“ პირობითად მიიჩნევს თვითეულ მარცვალს, ცალკე აღებულს, ზოგიც —

მთელს მონაკვეთს ცეზურამდე (ი. მინორი, მ. გრამონი; ვ. უირმუნსკი, შჩერბა...). განა ერთი წუთითაც შეიძლება ასეთი თვალსაზრისის გავრცელება ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაზე?

თეორიული თვალსაზრისით ყოველივე ზემოთ თქმული საკვებით-კმარა იმისათვის, რომ ამიერიდან და სამუდამოდ ქართული ლექსთწყობის სილაბურობის მტკიცებაზე ხელი ავიღოთ. ეს გვა ქართულმა პოეტიკამ დიდი ხანია რაც განვლო. მიუხედავად ამისა, საჭიროა სხვა ფაქტების გაანალიზება, რომ საკითხების გაიოლება არ დაგვბრალდეს.

წინასწარ აქ დავუმატებთ შემდეგს:

როცა ვამბობთ „სმენითი“ ან „აკუსტიკური“ და ა. შ. ვგულისხმობთ მახვილების აკუსტიკურსა და არტიკულატორულ (მოტორულ-ენერგეტიკულ) მხარეებს. ასეთ გაგებას საფუძვლად არ უდევს არც „სმენითი ფილოლოგიის“ (ზივერსი, ზარანი...), არც ე. წ. კინეტიური თეორიის ცალმხრივი ინტერპრეტაციები. ტერმინი ნახმარი გვაქვს ფართო გაგებით, რამდენადაც ყოველგვარი სიტყვა საერთოდ აკუსტიკური სახე ანუ ხატია და ეს უწინარეს ყოვლისა ითქმის მახვილზე. ფონოლოგისტური თვალსაზრისი უარყოფს რიტმის ანალიზის დროს მახვილთა სისტემაზე ძირითადი ყურადღების გადატანას, რამდენადაც რიტმის შესწავლის საფუძვლად მას არსებით მომენტად მიაჩნია არასუბიექტური თუ ობიექტური ნიშნები მახვილისა, არამედ სიტყვის შინაგანი „განმასხვავებელი“ და „გამომყოფი“ ელემენტები (უმთავრესად ფუნქციურად მნიშვნელოვანი ფონემები). ეს თვალსაზრისი მკაფიოდაა გამოთქმული შემდეგი სიტყვებით:

«Ни акустическая точка зрения, ни двигательная точка зрения (იგულისხმება საერთოდ მოტორულ-ენერგეტიკული ინტერპრეტაცია რიტმისა, ა. გ.), независимо от того, будут ли они субъективными или объективными, не могут служить основой для разрешения проблем ритма; они могут быть разрешены лишь с точки зрения фонологической, устанавливающей разницу между фонологической основой ритма, внеграмматическими сопровождающими элементами и автономными элементами. Только на фонологической основе можно сформулировать законы сравнительной ритмики. Две ритмические структуры, по виду тождественные, но принадлежащие двум различным языкам, могут быть по существу различны, если они образованы из элементов, играющих разную роль в фонологической системе каждого из языков.

Параллелизм звуковых структур, реализуемый рифмой стиха, составляют один из наиболее продуктивных приемов для актуализации различных лингвистических аспектов» (В. А. Звегинцев-ის ქრესტომათია, მოსკ., 1960, ნაწ. II, გვ. 79—80; პრალის სკოლის მანიფესტი. სიტყვები რ. იაკობსონისა.)

რუსულ პოეტიკას ეს ფონოლოგიური თვალსაზრისი არ გაუზიარებია და ლექსს იქ იკვლევენ მახვილის ფონოლოგიური ფუნქციის გარეშე. საწინააღმდეგო გზას არც მათემატიკოსი კოლმოგოროვი ადგას.

§ 4. ტაეპი, როგორც სტროფის ან ლექსის რეალური ერთეული. სალექსო ტაეპის, კერძოდ, ვეფხისტყაოსნის ტაეპის სეგმენტებად დაყოფა იშვიათად მოიცავს სინტაქსურ-აზრობრივი მონაკვეთების რეალურ საზღვრებს — თვით მთავარი ცეზურა ხშირად ეფემერულია. განსაკუთრებით მაშინ, როცა 2- და სამმარცვლიან სიტყვებს 5-მარცვლიან ოდენობებად ვაქცევთ, რადგან საზომის ამ ადგილას „დიდი პაუზა“ სრულიად პირობითია (ასევე თვით „სეგმენტებს“ შორისაც)*. ყოველივე ეს კარგად ჩანს პოემის პირველივე სტროფის მეორე ტაეპიდანვე:

ზეგარდმო არსნი ს უ ლ ი თ ა || ჰ ყ ვ ნ ა ზეცით მონაბერითა.

ცეზურა სემანტიკურად არ ამთავრებს მთლიანი ერთეულების რიგს 8 მარცვლის შემდეგ ასეთს ტაეპებშიც:

ა. მან მოახსენა: „და დ რ ე ჯ ი თ || ზ ი ს, სკირსო ფერ-შეცვლილობა.

ბ. მე გარდავსულვარ, ს ი ბ ე რ ე || მ ჭ ი რ ს, ჰირთა უფრო ძნელია.

გ. ვითა კაკაბი ა რ წ ი ვ ს ა || ქ ვ ე შ ე, მიდამო კრთებოდა.

დ. ქალი ტ ი რ ს და | ც რ ე მ ლ თ ა აფრქვევს...

ე. ლხინსა ა რ ა ს | ა რ ი ა ხ ლ ე ბ ს...

ვ. მზე, ოტარიდი, მ უ შ თ ა რ ი || და ზ უ ა ლ ჩემთვის ბნდებიან.

ზ. მოჰხოცდეს და | მ ი ი ს რ ო დ ე ს...

თ. რა ადვილად გ ი ჩ ნ ს | მ ო თ მ ე ნ ა...

ი. ვარდი დამჰკნარი ეკალთა || შუა შორსმყოფი... — და მისთ.

არსებითად სეგმენტი თუ ტერფი კი არაა სტროფის რეალური ელემენტი, არამედ ტაეპი, მით უმეტეს, რომ სეგმენტები და მათი მიჯნები თვით ენის მიმართაც მხოლოდ „თეორიული კონსტრუქციებია“...

მაგრამ თუ გვინდა საზომის მეტრული ხასიათის დადგენა, უნდა მივმართოთ ტაეპის მხოლოდ და მხოლოდ მეტრულ დაჯგუფებათა (და არა „სეგმენტების“) გამოყოფას, ხოლო მახვილთა თანმიმდევრობის

* საერთოდ ტაეპის გაკვეთა ორ მონაკვეთად („დიქტომია“) ხდება ჩვენს ცნობიერებაში და იგი არასოდეს არაა საფუძველი თვითონ ტაეპის, როგორც მთლიანი აზრობრივი ერთეულის ფაქტიური გაყოფის, არც პაუზა შეიძლება მივიჩნიოთ ფაქტიურ მიჯნად ლექსში (ვირმუნსკი, ვეფხენიე... 146).

გამოსავლენად -- სკანდირებას. პოემის პირველივე ტაეპი მაშინ ასე წაიკითხება:

1: რრმელმან შტქმნა სსმყარო || ძალითა მით+ძლი:ქრითა
3 2 3 3 2 3
/ - - / - / - - || / - - / - / - -

ერთი წუთითაც არაა დასაშვები ფიქრი იმაზე, თითქოს „ძლი-ერთა“ სიტყვას ვინმე „ხლეჩს“. აქცენტური რიგის სქემის თვალსაზრისით ქორეულ ტერფს ქმნის ამ სიტყვის პირველი მარცვლის „შერწყმა“ წინამავალ ერთმარცვლიან სიტყვასთან „მით“ („მითძლი“...). სხვა გზით ტაეპის საზომის სქემის დადგენა შეუძლებელია, თანაც მოტანილი სქემა იდეალურად ასახავს ტაეპის ნორმალური წარმოთქმის ხასიათს.

სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმის კვლევის სხვა მეთოდი უცნობია. ქართული ლექსის სილაბურად აღიარების შემთხვევაში აღნიშნული მომენტები, თვით საზომის სრული რიტმული სურათი, ხელიდან გაგვისხლტებოდა: ბგერით: პლანში ეს იქნებოდა ქართული პოეტური მეტყველების საშინელი გაღარიბება, რადგან მაშინ იგი დაპკარგავდა თავის ორგანულ თავისებურებებს, ხოლო ვერ შეიძენდა სილაბური სისტემისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს — ერთს ან ორ ძირითად და სავალდებულო მახვილს (7-, 8-, 11- და 12-მარცვლიან ტაეპებში); დაკარგავდა დაღმავალ ტემპს და ვერ შეიძენდა სწრაფსა და აღმავალ ტემპს და ა. შ. რეალურად ქართული ლექსი ამორფული აღმოჩნდებოდა, უმახვილო მეტრული ერთეულები ცოცხალ მეტყველებაში ისე გადაებმებოდნენ ერთმანეთს, რომ მათ პაუზებად დაყოფაც ვერ უშველიდა — მივიღებდით პუტუნს ან, უკეთეს შემთხვევაში, ისეთ „ულურტულს“, რომელსაც კადენციაშიაც არ აღმოაჩნდებოდა ტაეპის დამამთავრებელი და მთელი ტაეპის სტროფიდან რიტმულ ერთეულად გამოსაყოფი ძლიერი მახვილი. შრომა „მეტრი და რიტმი“... ამ მოსაზრების კონკრეტული გამართლებაა.

აეილოთ სხვა მაგალითებიც ჩვენი შეხედულების საილუსტრაციოდ:

შენ ჰქენ სამართალი | სწორე და მართალი (გურამიშ.).

დაუფშვათ, რომ აქ გვაქვს ორი უმახვილო მეტრული წევრი, თითო ექვსმარცვლიანი („შენ ჰქენ სამართალი“ და „სწორე და მართალი“). რას გვეტყოდა „სეგმენტების“ თუ „სინტაგმების“ ასეთი კლასიფიკაცია ტაეპის მეტრულ სტრუქტურაზე? სრულიად არაფერს!

რეალური წარმოთქმის დროს კი ტაეპი ასე უღერს:

შენ ჩქვენ +სა: მართალი || სწორე + ჯა მართალი

/— — /— — || /— — /—
3 3 || 3 3

მღრ. მრქმედი ყრველთა || მკედართა + და ცხრველთა (მისივე)

სქემის თვალსაზრისით ტაეპში ოთხი სამმარცვლიანი მეტრული მონაკვეთი-ტერფი ანუ ოთხი დაქტილია. ამასთან საზომის ასეთი წარმოთქმა — აბსოლუტურად ნორმალურია.

ანალოგიურია გ. ტაბიძის ტაეპები:

ანგლოზს ეჭირა || გრძელი + პერ: გამენტი

მწუხარე თვალებით || მიწას + დაპ: ყურეზდა

მშერდობით მშერდობით || ამაოდ დანგნჯე

ქლვარე სლამოე || ალმას + სა: ყურეთა - და ა. შ.

/— — /— — || /— — /— —

სქემაში ტერფები იდეალურად ასახვევ ტაეპის აქცენტუაციას, მესამე ტაეპი მთლიანად სამი სამმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგება, ე. ი. ლექსის რიტმული იმპულსი, მისი მეტრული ინერცია — დაქტილურია.

ახლა ავიღოთ აკ. წერეთლის „კათალექტური მონომეტრი“:

თავო ჩემო ბედი არ + გი: წერია

ზ. ფალიაშვილმა ამ ტაეპის მეტრული მახვილები ზუსტად გააგრძელა „დაისში“:

თწავო ჩემო ბენდი არ გიწენერია

რა თქმა უნდა, ამ კანონის გავრცელება მუსიკალურ ფრაზაზე ყოველთვის არ შეიძლება. მუსიკალური აქცენტუაცია ხშირად არავითარ ანგარიშს არ უწევს სიტყვიერ-მეტრულ მახვილებს. იმავე „დაისში“ სამახვილო ადგილების ასეთი „არაბუნებრივი“ აქცენტური გაგრძელებანიც გვხვდება: „ღვინოვ კახურო ვარ შენი მსმელო“ და სხვ. მაგრამ ანალოგიური, „ბუნებრივი“ მეტყველების საპირისპირო, ფრაზირება დამახასიათებელია, მაგ. „თავადი იგორის“ ან „ევეგენი ონეგინის“ თითქმის ყველა მუსიკალური პასაჟისათვისაც. საზოგადოდ მუსიკაში ასეთი რამ ჩვეულებრივი მოვლენაა. ლექსი ამ მხრივ შეზღუდულია გარკვეულ საზღვრამდე, ენის ბუნების თანახმად. ქართულ ლექსში აქცენტური რიგის ნებისმიერი დაშლა ყოველთვის წარმოშობს ყურისათვის საჩოთირო დისონანსს. სილაბურ ლექსთწყობაში კი ასეთი რამ სახამუშოდ დისონანსად არ აღიქმებოდა, რადგან მეტრული მახვილები იქ არ მოიპოვება.

რატომაა შეუძლებელი მაგ. მაღალი შაირის დასაწყისში ორმარ-
ცვლიან სიტყვას რომ ოთხმარცვლიანი სიტყვა მოსდევდეს? ჩვენი ინ-
ტერპრეტაცია, სხვებისაგან განსხვავებით, აკუსტიკური შინაარსისაა.
მაგალითისათვის ავიღოთ რუსთაველის ცნობილი ტაეპი სქემით „4 4
4 4“:

15¹: მაგრა იტყვის | „ჩემი სჯობსო“ | უცილობლობს | ეთა ჯორი
არ შეიძლება სიტყვების შემდეგნაირი განლაგება (აზრობრივ მხა-
რეს ამჯერად ყურადღებას ნუ მივაქცევთ):

მაგრა + უც:ილობლობს იტყვის || „ჩემი სჯობსო“ ვრთა ჯრ რი
/ — — / — — № № / — / — / — / —

რადგან სქემის თვალსაზრისით ტაეპის დასაწყისში ორი დაქტი-
ლი აღმოჩნდებოდა, რაც სავსებით მოშლიდა მთელი ტაეპისა და
სტროფის ქორეულ იმპულსს, ტაეპი პროზულ სტრიქონად გადა-
იქცეოდა.

მაშასადამე, მაღალ შაირის პირველ ნახევარში რომ დაუშვებე-
ლია სიტყვათა თანმიმდევრობა სქემით 242... სრულიად არაფერს ამ-
ბობს ქართული ლექსთწყობის სილაბურობის სასარგებლოდ. პირიქით:
ქართული ლექსთწყობა რომ სილაბური იყოს, უმახვილო სიტყვათა
ნებისმიერი განლაგება არასოდეს არ დაარღვევდა მეტრის ბუნებრი-
ვობას. როგორც ეს დამახასიათებელია მაგ. ფრანგული ლექსთწყობი-
სათვის, სადაც ტაეპის შიგნით არა სისტემურად განლაგებული მახვი-
ლების („სიტყვიერი მახვილების გადმონაშთების“) „ფუნქციური და-
ტვირთვა 0-ს უდრის“. სილაბურ ლექსთწყობაში მარცვლებრივ ოდე-
ნობათა თანმიმდევრობა მეტწილად ნებისმიერია (ან სულ არაა), ქარ-
თულში კი — პირიქით.

ღე ეს ეხება არა მარტო ერთ ტაეპს და არა მარტო ქართულ სი-
ლაბურტონურ ლექსთწყობას. მაგ. რუსულში არ შეიძლება მოსაზ-
ღვრეობა ტაეპებისა:

М.чáтся тучи, вы́отся тучи
А человек смáтрит, видит.

ანაპესტური человек მოშლიდა ქორეული პრინციპით აგებულ
სტროფის რიტმულ სურათს, ლექსი პროზად გადაიქცეოდა. ანაპესტის
შექრა არ შეიძლება ქორეული ტაეპის შიგნითაც (არც ოთხტერფიანი
იამბის პირველი ტერფის შემდეგ). სილაბურ ლექსთწყობაში კი ეს
საკითხები საერთოდ არ დგას.

კერძოდ მაღალი შაირისათვის რომ ქორეული იმპულსია ძირითადი, ეს გარემოება იქედანაც კარგად ჩანს, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ამ საზომით დაწერილ სტროფებში 2-მარცვლიანი სიტყვები სჭარბობენ. მოგვყავს ერთი ნიმუში, რომელშიაც 28 სიტყვა ორმარცვლიანია, ხოლო მარტოოდენ ორი სიტყვა — ოთხმარცვლიანი.

შევეჯე,	წავე,	ბაღას	მრევე,	ვრთა	სცნობდე	ლხინთა	ზრმით
2	2	2	2	2	2	2	2
ბაღა	შეველე,	კოშკი	დამხვდა,	ასმათ	ენახე	ძირსა	დგომით;
2	2	2	2	2	2	2	2
ენახე,	კვერეტლი,	ნატრებად,	ცრემლი	აჩნდა,	ლაწვთა	წთომით,	
2	2	4	2	2	2	2	2
დამიმძიმდა,	აზა	ვკითხე,	ჩემი	სჭირდა	მისვლა	ნდომით.	
4	2	2	2	2	2	2	

პირველ ორი ტაეპი მთლიანად ორმარცვლიანი მეტრული სიტყვებისაგან შედგება, ხოლო მესამე და მეოთხე ტაეპებში თითო-თითო ოთხმარცვლიანი სიტყვები („ნატრებად“ და „დამიმძიმდა“) სტროფის ტონალობას ამრავალფეროვნებენ (ოთხმარცვლედის გასწვრივ — ერთი მახვილი ორის ნაცვლად!). საქმე გვაქვს ე. წ. „მოტყუებულ მოცდასთან“ (რ. იაკობსონის „отманутое ожидание“), როცა „სწორი“ დინამიკის ვარაუდი „არ მართლდება“ ტაეპის რომელიმე უბანზე.

მაღალი შაირის სტროფების უმრავლესობა რომ ძირითადად ქორეული პრინციპითაა აგებული, ამის დასაბუთება შეიძლება ზუსტი სტატისტიკური ცხრილით (აქ კი მათემატიკა მართლაც დაეხმარებოდა ქართულ ვერსიფიკაციაში!). ვეფხისტყაოსანში ძალიან იშვიათია ან სულ არ მოიძებნება მაღალი შაირის ისეთი სტროფი, რომელშიაც თუნდაც ორი ტაეპი მიჯრით მთლიანი ოთხმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგებოდეს. მაგრამ მოიპოვება ისეთი სტროფებიც, რომელნიც ძირითადად მეორე პეონური საზომით არის დაწერილი. ამგვარი ოთხტაეპდის ნიმუშიც:

1501: ფრიდონ კაცი დააბრუნა მოსახმელად აქლემისად
 სახლსა მისსა მისადებად მის ყველასა ხაჭურჭლისად
 აწ მუნითცა გაემართნეს არაბეთით მოვლად გზისად
 ავთანდილ-ა გაღეული შესაყრელად მთვარე მზისად.

სტროფში ათი სიტყვა მთლიანი ოთხმარცვლიანია, 8 კი მთლიანი ორმარცვლიანი. თუ კომპლექსებს „მის ყველასა“ და „აწ მუნითცა“ მთლიანი ოთხმარცვლიანების რიცხვში შევიტანთ, მაშინ მათი რიცხვი 12-ს მიაღწევს. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ასეთ ოთხტაეპედში ორ-

ორმარცვლიანი ჯგუფები („ფრიდონ კანნი“ და „სანტლა მისსა“) ისევე ცვლიან რიტმულ ტონალობას, როგორც ზემოთ მოტანილ ქორეულ სტროფში ოთხმარცვლიანი სიტყვები („ნატრებად“ და „დამრმძიმდა“). თანაც: ოთხმარცვლიანები რითმაში ყოველთვის ორ მახვილს იძენენ.

ე. ი. თუ უმრავლეს შემთხვევაში მაღალ შაირში ოთხმარცვლიანი სიტყვები „რეკვიზიტის“ დონეზე დგანან, უმცირეს შემთხვევაში — ამ დონეზე ორმარცვლიანები აღმოჩნდებიან ხოლმე. საკითხი ეხება დომინანტს.

ლექსის ტაეპში ყოველი სიტყვა მეტრული ერთეულია!

მხოლოდ სტროფის ფონზე შეიძლება დადგენა არა მარტო საზომის აგებულებისა, არამედ ცალკეული სიტყვებისა თუ სიტყვათა ჯგუფების რიტმული ფუნქციისა მთელს სტროფში.

თუ რამდენად დიდია პროცენტულად 2-მარცვლიანი სიტყვების, როგორც მეტრული ერთეულების „შეფარდება“ 4-მარცვლიანებთან მაღალ შაირში, ამისთვის სახელდახელოდ ავიღებთ შემდეგ სტროფებს (პირველი ციფრი უჩვენებს სტროფს, ფრჩხილებში კი — პირველი — 2-მარცვლიანთა რაოდენობას, მეორე კი — ოთხმარცვლიანების): 8(12—5), 15(16—3), 24(16—6), 77(10—8), 78(12—7), 89(15—5), 102(10—7), 146(12—7), 147(9—3), 153(8—8), 177(12—7), 256(17—5), 311(13—6), 327(9—5) და ასე დაუსრულებლად. მაშასადამე, ოთხმარცვლიანების ნაცვლად მაღალ შაირში დომინანტურია 2-მარცვლიანთა როლი (გამორიცხულია კომბინაციები 1+3 ან 3+1 და სხვა ვარიაციები, რადგან მათი მეტრული და სემანტიკური პროფილი ცვალებადია ტაეპისა და სტროფის ფარგლებში). მაღალი შაირის ყველა სტროფის ზუსტი მათემატიკური გამოანგარიშებანი (აღნიშნულ მეტრულ ოდენობათა ურთიერთშეფარდებისა) უფრო ნათელს გახდება ქორეული ინერციის ბატონობის მომენტს მაღალ შაირში.

ამიტომ მაღალი შაირისათვის ალება სილაბური სქემისა 4 4 4 4 — უკუუსაგდება. იგი არ ასახავს ტაეპის რეალური რიტმის სურათს. ამ საკითხთან დაკავშირებით ისევ უნდა დაეუბრუნდეთ 6-, 7- და 8-მარცვლიანთა ადგილს 16-მარცვლიანი საზომების ფარგლებში. ისინი არც „რუდიმენტებია“ და არც „გადმონაშთები“.

წინასწარ უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ თუ 16-მარცვლიანი საზომი რუსთაველამდე ყალიბდებოდა (ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ის სავსებით ჩამოყალიბებული იყო წმინდასახით რუსთაველამდე რამდენიმე საუკუნით ადრე და, შეიძლება, უძველეს დროშიც!), მაშინ ეს ისტორიზმი სავსებით ხსნის რუსთაველის ვერსიფიკაციის განსაკუთრებულებას, პოეტის მიერ ირრაციონალური „ოქროს კვეთის“ გამო-

ყენებას (?) და ა. შ. (თუ 16-მარცვლიანი შაირი რუსთაველამდე დიდი ხნით ადრე ყალიბდებოდა, „ოქროს კვეთის“ პირველ გამომყენებლად მაშინ ვეფხისტყაოსნის ავტორი არ უნდა მივიჩნიოთ!). ამასთან: თვით „ოქროს კვეთის“ ცნების მიყენება საზომთან — ფიქციაა (დაწვრ. ქვემოთ).

ექვსმარცვლიანი სიტყვები, ვითომცდა „რუდიმენტური“, გვხვდება პოემის სავსებით დახვეწილ სტროფებში. ბევრი მათგანი ლექსიკის მხრივაც ტიპურია რუსთაველისათვის. შევეცდებით ამ მოსაზრების დასაბუთებას კონკრეტული მაგალითებით:

4. უბრძანა: „გკითხავ საქმესა, ერთგან სასაუბნაროსა:
რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამქნაროსა,
იგი წახდების სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა;
მზე ჩავისვენდა, ბნელსა ვკვრეტთ, ღამესა უმთენაროსა.

ეს სტროფი პოემის ეპიკური ნაწილის მეოთხე სტროფია, ბრწყინვალე რიტმული სურათის მქონე, განთქმული მეტაფორით „ტურფასა საბაღნაროსა“ და ამდენადვე ღრმა ასტრონომიულ-თეოლოგიური გამოთქმით: „ღამესა უმთენაროსა“. სიტყვა „სასაუბნარო“ — კი პოეტის საყვარელი ლექსიკური ერთეულია, იგი 4- და 5-მარცვლიანი სიტყვების სახით ხშირად გვხვდება მაღალ და დაბალ შაირში. მაგ.

- 326¹: ქება არ ითქმის ენითა, აწ ჩემგან ნაუბნარითა.
386²: ვინცა განახოს, ჩემგან მისსა საუბნარსა ვერა სცნობდეს
890³: ვერ დამიჭირა მეფემან მშობლურად საუბნარითა.
(890 სტროფში გვხვდება გამოთქმა: „მას მოვეშორე, წამოვე“...

შდრ. 885³: „მას ვუორგულე, წამოვე“. 885 სტროფი კი ავთანდილის ნოსტალგიის შესანიშნავი გადმოცემაა!).

- 894¹: შეაქცევს და ეუბნების, საუბნართა შეენიერთა
896¹: შე-რასმე-ჰყვეს საუბნარსა, სიტყვა ჰკადრა არ-მალული:
1140¹: რა მივაჭირვე კითხვითა, მეტითა საუბნარითა.
1178⁴: იგი მოვა თავ-მოდრეკით წყნარი, არას მოუბნარი.
1226⁴: მით ნათლიდაღმა გამობდა ხმა, ჩვენი მოუბნარეო.
1329⁴: მისად სანაცვლოდ მოვილხენ, თქვენ თანა საუბნარითა.
1422⁴: ორნივე ერთგან უბნობდეს ტურფითა საუბნარითა.

მარტო ეს მაგალითები კმარა იმ მოსაზრების დასამტკიცებლად, რომ 6-მარცვლიანი სიტყვა „სასაუბნაროსა“ წმინდა რუსთაველისეულია და არავითარ „გადმონაშთებზე“ მსჯელობა მასთან დაკავშირებით არ შეიძლება. ლექსიკურ ერთეულთა თავისებურებებზე საუბრის დრო-

საც პოემის მთელი სიტყვიერი მარაგის გათვალისწინებაა სავალდებულო.

თუ „რუდიმენტებზე“ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ასეთებად ვეფხისტყაოსანში მივიჩნიოთ ე. წ. ომონიმები (138 — „ასადაგეს“; 180 — „დანასა“, 498 — „არიდენო“, 710 — „სამალი“, 1535 — „არიანო“ და მისთ.). ისინი მეხოტბეების ოდებიდან გაჩნდნენ პოემაში, რომლის ვერსიფიკაციული წყობა, ლექსიკა და მთელი ფრაზეოლოგიური ერთეულები ასე ახლოსაა ჩაბრუხაძისა და შაეთელის პოეტიკასთან (იხ. ჩვენი წერილი „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის საკითხები“, 1932).

ახლა ზოგიერთი სხვა „რუდიმენტების“ გამოც.

172¹⁻² ბრძანა „წადით ყველაკაი, აქა მომხრეთ არვინ მინა“,
მონებიცა მოიშორვა, თავი გაითავისწინა (6 მარც.)

სიტყვა „გაითავისწინა“ ისე ხშიანებს, როგორც 309 სტროფის მესამე ტაეპის „გაათანისთანე“(6).

მკვდარი მნახო, დამიტირე, სულტქვა გაათანისთანე (6 მარც.)
მე სამარე გამითხარე, აქა მიწა მიაკვანე.

ფონეტიკური მსგავსება სიტყვებისა „გაითავისწინა“ და „გაათანისთანე“ სავსებით ზედმეტს ხდის მათი რუდიმენტური ხასიათის გამო მსჯელობას. ამ საკითხს ერთხელ და სამუდამოდ წყვეტს ფაქტი რუსთველის სტროფში 6-მარცვლიანთა ორჯერ გამოყენებისა და, კიდევ უფრო ნათლად, რითმებში მიჯრით მათი გამოყენების შემთხვევები. ერთი მაგალითი:

53: მოიხმო მისი გამზრდელი, || ერთგული, ნაერთგულევი
უბრძანა: „ჩემი საქურტლე, || შენგან დანაბეჭდულევი, (6)
მომართვი ჩემი ყველაი, || ჩემი ნაუფლისწულევი“, (6)

მომართვეს გასცა უზომო, || უანგარიშო, ულევი.

(შდრ. 818¹: კვლა მოახსენა ვაზირმან, || სიტყვა ნაგუშინდლევი (6)).

ამრიგად — 6-მარცვლიანთა გამოყენება სავსებით ორგანულია პოემაში. სილაბურ-ტონური ინტერპრეტაციის დონეზე ისინი უნაკლონი არიან აქცენტუაციის მხრივ, ხოლო ლექსიკის მხრივ სრულიად არ წარმოადგენენ რაიმე გამოჩაჩისს. ამასთან ოდნავ არაა დასაეჭვებელი გენიალური სრულყოფილობა შემდეგი სტროფისა.

687: მას ავთანდილ თაყვანის-სცა — ლომთა ლომმან მზეთა-მზესა.

მუნ ბროლი და ვარდ-გიშერი გაეტურფა სინაზესა,

პირი მისი უნათლეა სინათლესა ზესთა ზესა

სახლ-სამყოფი არა ჰმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა! (6 მარც.).

აღარაფერს ვამბობ სტროფებზე. რომლებშიაც გვხვდება სიტყ-
ვები „მესალამოების“, „მესაზაროების“, „ჩაეკარაბაკე“, „სვე-დანარ-
ცხებულ“, „თვალ-დაუფახელსა“ და მისთ. ყველა ეს ოთხტაქედით-
უნაკლოა რიტმისა და სახეობრივი სიმდიდრის მხრივ.

გენიალური პოეტი დღემდე სრულიად მიუღწეველი მშობლიუ-
რი „ენის შეგრძნებით“ იყო დაჯილდოებული. ნუ დაეწამებთ მას რაი-
მე ცოდვას ამ სფეროში. დეფექტური პროსოდიული ინერციები ვეფ-
ხისტყაოსანში არაა. დეფექტები მხოლოდ ახირებულ თეორიებში უნდა
ვეძიოთ.

ვეფხისტყაოსნის დაბალ შაირში, რომლის სქემად შეცდომით აბ-
სოლუტიზირებულია განსაკუთრებით შეფარდება 3 : 5 · 8 (თავისი „ვა-
რიაციებით“) სავსებით ბუნებრივად ეღერს 8-მარცვლიანი სიტყვა
(უმთავრესად კომპოზიტიური შედგენილობისა) როგორც ცეზურის
მარჯვნივ, ისე მარცხნივ და იგი ტაქტის რომელიმე ნახევარს მთლია-
ნად მოიცავს. სილაბურ-ტონური სისტემის მიხედვით მისი აქცენტუა-
ცია იდეალურად ეთანხმება სქემას. მაგალითები:

662²: გრამბე ჩემი ამავეი || სრცოცხლეჯარმ:ებულმან (8)*

/ — / — / — || / — / — / —
3 2 3 || 3 2 3 (8)

1382²: ტარიელ დაჯდა სჯდომსა || რქსინოჯარდა:გებულსა (8)

/ — / — / — || / — / — / —
3 2 3 || 3 2 3 (8)

(შდრ. 1121,4: დიდსა შეიქმან მეფენი || პურობადარაზობასა).

ეს საზომები სავსებით ეთანხმებიან ხალხურში გავრცელებულ
ზოგიერთ 16-მარც. საზომს, და ეს შემთხვევითი როდია. მაგ.

ფერუმარილს რომ წაისომ || კარგად გამოჩნდებიაო (2+6)

ფარჩის კაბას შეგიკერავ || გააშრიალდებიაო (8)

(იხ. „ძველი საქართველო“, ტ; I, განყ. V. ხალხური სიმღერები, გვ. 28).

თუ სილაბური კონსტრუქციები 2+6, 1+7 ან სრული 8 (16-მარ-
ცვლიანი საზომის პირველ ან მეორე ნახევარში) ვისმეს არ აწყობს თა-
ვისი თეორიისათვის (ფაქტიურად ასეთი სქემა სავსებით და უმოწყა-
ლოდ ანგრევს კიდევ თვითონ თეორიას!), პოეტს არ უნდა მივაწეროთ
სიტყვიერი მასალის რიტმულად გაფორმების სფეროში რაიმე უმწეობა

* ლექსიკის მხრივ შდრ. ტაქები:

836²: აწ გამიარშდა სიცოცხლე მეთად უოელისა ჟამისა.

1008²: ოხერ სიცოცხლე უშენოდ. სოფელი გამარმებია—და სხე.

და „გადმონაშთებით“ სარგებლობა, — არაფერ ამის მსგავსს პოემაში ადგილი არა აქვს! პოეტოკაში არ შეიძლება თავის მართლება იმ ფორმულის მიხედვით, რომელიც ამბობს: „თუ ფაქტები არ შეთანხმებიან, მით უარესი ფაქტებისათვის“. ერთადერთი მაგალითიც რომ ყოფილიყო ვეფხისტყაოსანში 6-, 7- ან 8-მარცვლიანი სიტყვის გამოყენებისა, იგი ძირითადი მეტრული კანონის მრავალფეროვნების მანიშნებელი იქნებოდა და „გააშიშვლებდა“ თვითონ მეტრს. ხოლო როცა ასეთი მაგალითები საკმაოადა, მაშინ არ შეიძლება განვაცხადოთ, თითქოს ვეფხისტყაოსანში „რუდიმენტალურად ასახულია მეტრიკული სისტემის განვითარების წინა საფეხური, რომელიც ვეფხისტყაოსანის რთული პროსოდიული სისტემის ჩამოყალიბებას უძღოდა წინ“ (ეურნ. გვ. 47).

არაფერი ისე მკაფიოდ არ ამჟღავნებს ლექსის ძირითად მეტრულ კანონს, როგორც მისგან ეფემერული „გადახედვა“. მეტრიკაში ეს მოსაზრება ელემენტარული კვამარტებაა. ასეთი „გადახედვების“ გარეშე ლექსი ავტომატიზმში გადავიდოდა. ვერსიფიკაციული მოვლენები არ ემორჩილებიან რომელიმე ხელოვნურ „მეტრულ კანონს“ (მაგ. „სეგმენტების თეორიას“), მით უმეტეს ისინი არ ემორჩილებიან თეორიას, რომელსაც ეს მოვლენები სრულიად არ შეესაბამებიან.

ამიტომ ტაეპები —

1539,2: სკიპტროსან:გვირგვინ: ოსანსა || ჰშვწნოდა ცმბ+პორფ:
ირისა

/ — / — / — — || / — — / — / —
8 (3 2 3) || (3 2 3)

ან: 352⁴ მყურნი მრასხნეს, სენითა || მტქვეს+გა:მბზღზებ:ქ-
ლითა (1+7)

2 3 3 || 2 3 3

ანიღვე :

1496²: ასმათს ჟც+ხოარცი ირმისა || იქმს+მას:პრძლობა:

2 3 3 || 2 3 3
კვეთასა(1+7)

კარგად აიხსნება სილაბურ-ტონური ინტერპრეტაციის საფუძველზე, უმახვილო „სეგმენტების“ სქემის მიხედვით კი მოტანილი ტაეპები თითქოს პოემიდან „ამოსაგდებია“. მაგრამ როცა ასეთი სიტყვები სარიტმო კლაუზულებს მოიცავენ, საჭიროა მათი განხილვა საზომისა და მთელი სტროფის ფონზე. (352 ოთხტაპედიც ლექსიკის მხრივაც წმინდა რუსთველურია. „... ცრემლითა უშრობელითა“, „პირსა იხოკედეს ხელითა, ლაწვისა გამბობელითა“ და სხვა).

არაფერს ამბობს ჩვენთვის მიუღებელი თეორიის სასარგებლოდ ის ფაქტიც, რომ პოემაში 6-, 7- და 8-მარცვლიანები ტაეპის დასასარულს ხვდებიან. 1539,2 ტაეპი ამ აზრს არ ამართლებს (8-მარცვლიანი „სკიპტროსანგვირგვინოსანი“). რომ 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის ტაეპი 6-მარცვლიან სიტყვას „ითმენს“ დასაწყისში შაჰნამეს ქართული ვერსიების ერთ-ერთი ტაეპითაც დასტურდება:

სპანდიატისთანა (6) შვილი || შენ გამოსწყვიტე სპათაგან (იხ. „ქართ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 122). მაშასადამე: 16-მარცვლიანი შაირი „ითმენს“, „შეფარდებას“ 6·2||3·5 ტაეპის პირველ ნახევარშიც, აგრეთვე მთელს 8-მარცვლიან სიტყვას.

მეტრიკული კანონის თვალსაზრისით ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არა აქვს იმ ფაქტს, რომ მოტანილი ტაეპი („სპანდიატისთანა...“) მხატვრულად სუსტია და მეტრულადაც გაუმართავი.

ესეც ეწინააღმდეგება „სარკისებური ასახვისა“ და „ოქროს კვეთის“ თეორიას, რადგან საერთოდ გენიალური მხატვრული ნაწარმოები არცერთი თეორიის ან გეომეტრიული ფორმულების (საერთოდ წინასწარ შემუშავებული რეცეპტის) მიხედვით არ იწერება. მსოფლიო პოეზიამ ასეთი შემთხვევა არ იცის (დანტეს მიერ პოემისათვის რიცხვ 3-ის შერჩევას — ტრინიტარისტული საფუძველი აქვს).

ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით (რომელიც, მაგ. ვეფხისტყაოსანში 6-მარცვლიანთა გამოყენებას ეხება) უნდა განვაცხადოთ: ჩვენ აღნიშნული გვაქვს, ჯერ კიდევ 37 წლის წინათ, რომ მრავალმარცვლიანთა გამოყენება კანონზომიერი მოვლენაა 16-მარცვლიან საზომში. მოგვაქვს ზუსტი ამონაწერი ჩვენი მონოგრაფიიდან (დაყოფანიც ტექსტში):

„რიტმის მნიშვნელოვანი კომპონენტია აგრეთვე სიტყვებს შორის ბუნებრივი ხარვეზებისა და მეტრული სქემის ფიქციური ელემენტების — ტერფების — საზღვრების ურთიერთობა.

ზემოთ არა ერთგზის აღნიშნეთ, რომ ქართულ ლექსში ტერფებისა და სიტყვების საზღვრები ზოგჯერ სავსებით ემთხვევიან ერთმანეთს, ზოგჯერ კი არა. ეს გარემოებაც, რასაკვირველია, ტაეპის ინდივიდუალური რიტმული პროფილის გამომუშავების ერთ-ერთი პირობაა. ტაეპში მეტრული რიგის დანაწევრება ტერფებად და მისი შედარება ტაეპში სიტყვათა რეალურ განლაგებასთან ხშირად აშკარა კონტრასტის სურათს ქვადებს. მაგ. ავილოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. „და-

ბალი შაირის“ მეტრული სქემა და ტაეპი, რომელიც ამ სქემის მიხედ-
ვით უნდა დაიყოს:



შდრ. რა + მო:რმინეს, / ყველაი || დარჩა გულდანა: წყულულები
2 3 3 || 2 3 3

რეალური საზღვრები სიტყვებს შორის კი ამგვარია:

რა | მოისმინეს | ყველაი | დარჩა | გულდანაწყულულები
1 4 3 2 6

აღნიშნული სქემის მეორე და მესამე ტერფი ხშირად მთლიანი სიტყვების ნაწილებს მოიცავს (მოტანილ მაგალითში „... ისმინეს“ და „... წყულულები“). ძალიან იშვიათია ტერფისა და სიტყვის საზღვრების კონტრასტი იმავე სქემის მესამე უბანში. ტიპური არაა, მაგალითად, ასეთი ტაეპი:

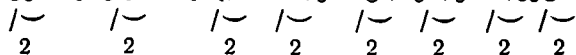
მბბრძანა „მრღა: მნახვიდეს“ || მე, მისთვის | გაცუ: დტ-
ბულსა“ | „ვ. ტყ.“, 851₂ |
3 2 3 3 2 3

შდრ. ტებ + შენ მოაკვლტეინე ||(შაჰნამე, II, 565₁).

ქართულ კლასიკურ ლექსში საერთოდ უფრო ხშირია საზომის სქემით ნავარაუდფვი ფარგლებისა და სიტყვათა ბუნებრივი საზღვრების ურთიერთდამთხვევა. მაგ.

შენი/სრცოცხლე/შტყოფის || ჩემად/რმედად/გტლისად („ვ. ტყ.“ 1297₁).
ან:

მტტრი/ყრვლი/ჩალაღ/მრჩანს/ვრნშკა/ტყო/ვრთა/კტტი („ვ. ტყ.“)



მიუხედავად ამისა, მთელი სტროფის მანძილზე მეტრული ნორმის კრისტალური სახით შენარჩუნება ძნელია და ქართული ლექსის რიტ-
მული მრავალფეროვნების ერთ-ერთი ნიშანიც ეს მოვლენაა“ (იხ. „ქ.
კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 157—158. თავი „რიტმი“. ეს თავი დაიწერა
1943—1945 წწ. იხ. იქვე, გვ. VIII).

მოტანილი ამონაწერი ჩვენი კონცეპციის ყველაზე თვალსაჩინო ილუსტრაციაა. მას ნორმატიულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ქართულ ლექსთწყობის ბუნების ამომწურავი გაგების თვალსაზრისით.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ კლასიკურ ლექსში ჩვენ 7- და 8-მარცვლიან სიტყვებს არ ვვარაუდობდით („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 122—123), მათი როლი ვეფხისტყაოსანში არც ისე დასამცირებელია. ვეფხისტყაოსნის მეტრიკა ჩვენი სპეციალური გამოკვლევის საგანი არ ყოფილა და „ქ. კლ. ლექსში“ მის მხოლოდ ზოგად და ძირითად ელემენტებს ვეხებოდით ქართული ლექსთწყობის ისტორიის ფონზე. მაგრამ სპეციალურ ნაშრომში, რომელიც ვ-ტყ-ის რიტმს ეხება, შენიშნული მოვლენების მეტრისტული ანალიზია საკირო და არა მათი სუბიექტური კვალიფიკაცია.

რუსთაველის ლექსი სრულიად არაა დამნაშავე იმაში, თუ რომელიმე თეორიას უჭირს!

§ 5. ვეფხისტყაოსნის საზომები. შადალი და დაბალი შაირის ისტორიული პროტოტიპების საკითხი. მეტრი ან საზომი რიტმის მთავარი კომპონენტია. ამასთან „ლექსის საზომი ანუ მეტრი შეიძლება ანალიზის მასალად ვაქციოთ. მას სქემის სახით გამოვყოფთ დანარჩენი ტაეპებისაგან და კლასიფიკაციისა და აღწერის საგნად ვაქცევთ. მაშინ საქმე გვაქვს არა მეტრთან, როგორც რიტმული მეტყველების რეალურ კომპონენტთან, არამედ მეტრულ სქემასთან, რომელიც პირობითად დაიყოფა შემადგენელ ელემენტებად. მეტრული სქემა განყენებული სახეა ცოცხალი რიტმული მეტყველების მარეგულირებელი კომპონენტის — მეტრისა“ („ქ. კლ. ლექსი“, 138).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართულ საზომებში ადგილი აქვს მახვილთა გადაადგილებას. ჩვენ ვწერდით: „თავისთავად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართული სიტყვები ნებისმიერად იტვირთებიან მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილისა რიტმს უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილი მეჩყვეი გახადოს. მიუხედავად ამისა, რიტმის ზეგავლენის საზღვრები შეზღუდულია და მახვილის რეგრესიული გადაადგილება, მაგალითად, სამ და ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რამდენიმე მაგალითით ამოიწურება. ქართული ენის ფონეტიკური ბუნება თვითონაც უკარნახებს რიტმს — თავი შეიკავოს სიტყვაზე აშკარა, ხშირი და შეუფერებელი ძალდატანებისაგან“ („ქ. კლ. ლექსი“, 132—133).

ძალიან დიდი ხნის წინათ ჩვენ მიერ გამოთქმული ეს თეორიული პოსტულატები დღესაც ძალაში რჩებიან და მათი რევიზია — ამაო საქმიანობაა (როგორც სხვა რევიზიებიც, რასაც ქვემოთ დავინახავთ!).

ამასთან — მეტრი კი არ უპირისპირდება რიტმს, არამედ შედის რიტმში, როგორც მისი ძირითადი კომპონენტი, ამიტომ საზომის დასა-

დგენად მთელი რიტმული სურათის, სტროფის ან ლექსის საერთო რიტმული იმპულსის გათვალისწინებაა აუცილებელი. ცალკე საზომში რიტმის ძიება — გაუგებრობაა. მეტრის აღქმა შეიძლება მხოლოდ გარემომცველი ტაქების ფონზე. „... არც ერთ ტაქს, აღებულს ცალკე, მთელი კონტექსტის გარეშე, არ შეუძლია გაამყდავნოს მეტრული კანონის მონაწილეობა. მხოლოდ მთელს ლექსში მხილდება ის ინერცია რიტმისა, ის საერთო რიტმული მონაცემი, ის კანონზომიერებანი რიტმული მოძრაობისა, რომელსაც ჩვენ აღვნიშნავთ ტერმინით — მეტრი“¹⁷. „... ცალკე ტაქს არა თუ არ აქვს მეტრი, იგი არც კი ავლენს რიტმს“¹⁸. „... ცალკეული ტაქის რიტმული ხასიათი უნდა შეფასდეს არა ტაქის მეზობელ [ტაქთან] შედარების თვალსაზრისით, არამედ სტროფში, როგორც რიტმულ მთლიანობაში მისი მდებარეობის მიხედვით“¹⁹. ყველაფერი ეს დაწერილია რამდენიმე ათეული წლის წინ!

მეტრიკის ეს უდავო დებულებანი ბრწყინვალედ აქვს ფორმირებული ალბერტ აინშტაინს, რომელიც ვერსიფიკაციის მკვლევარი არ ყოფილა:

«Мы ведем себя как ребенок, который по одному стиху судит о целой поэме, ничего не зная о ее ритмическом рисунке, или как человек начинающий учиться игре на фортепьяно и способный улавливать лишь связь какой нибудь одной ноты с непосредственно ей предшествующей или следующей за ней. В какой то мере такой подход может оказаться вполне удовлетворительным (если иметь дело с очень простыми и незамысловатыми сочинениями), но такого подхода явно недостаточно для интерпретации фуг Баха²⁰».

სეგმენტების „თეორია“ ქართულ ვერსიფიკაციაში — ასეთი ბავშვური საქმიანობაა!

ცალკე აღებული მეტრი-ტაქები (და მისი ერთ-ერთი კომპონენტი — რითმა) აბსოლუტურად არ კმარა სტროფის ან ლექსის რიტმული სურათის დასადგენად, არც მის გასაღებად²¹. ვიმეორებთ — საზომი რიტმის, როგორც სისტემის მთავარი კომპონენტია, შედის ამ სისტემაში, ხოლო რითმა შეიძლება ტაქების გასწვრივ მოიცავდეს მთელ სიტყვას ან სიტყვის ნაწილს (ვეფხისტყაოსანი, 562 : მოსაწყვარა : მღვარი : მოურვეარი : მგ + ვარი : და მისთ.), ტაქის შიგნით და მის კლაუზულაში. რუსული რითმა სხვა ნიშნებითაც ხასიათდება (რუსულ ლექსში სამმარცვლიან ანაპესტურ სიტყვას შეიძლება ბოლოს მახვილიანი ერთმარცვლიანი სიტყვა გაერთმოს: *занемог: мог* და ა. შ.).

დაუშვებელია ცალკეული სალექსო ტაქების ვარიაციების კატალოგიზაცია იზოლირებულად, მათი ციფრობრივი მაჩვენებლებითა

და მარტოოდენ წმინდა ლინგვისტური ანალიზით, რადგან ასეთი კატალოგიზაციის დროს მოსალოდნელია ყურადღებიდან გაგვეპაროს მათი რიტმული ხასიათი, ცალკეული ელემენტების რიტმული იერარქიისა და ესთეტიკური ხარისხის ნიშნები. ამგვარი „სტატისტიკური მეთოდი“ უადრესად პრიმიტიული ფორმალიზმის გამოვლინებად შეიძლება დარჩეს. მოვლენები, რომლებიც ლინგვისტურ დონეზე ანალიზის ობიექტად ჩანან, შეიძლება პოეტური (ე. ი. რიტმული) მეტყველების სისტემაში ფუნქციონალურად სულ სხვა ხასიათისა აღმოჩნდნენ²². ამის მაგალითია თუნდაც ემფატიკური მახვილის სხვადასხვა როლი ლექსსა და პროზაში, ანაკრუსის შემთხვევები ტაეპში, რასაც პროზაში საერთოდ ადგილი არა აქვს და ა. შ.).

მეორე და დიდად მნიშვნელოვანი მომენტია თითოეული ნორმის (მეტრის) ისტორიულ პერსპექტივაში განხილვა, რადგან დღემდე ცნობილ ყველა გენიალურ ეპიკურ თხზულებას მეტრის სფეროში ისტორიული პროტოტიპები თუ „მოდელები“ მოეძებნებათ. გამონაკლისს არც ვეფხისტყაოსანი წარმოადგენს. და ეს მისი ღირსებაა!

მაღალი და დაბალი შაირის ისტორიული პროტოტიპები, ფიქსირებული და მეტრულად გამოკვეთილი საზომები, დამოწმებულია X—XIII საუკუნეებიდან. ფილიპეს ბეთლემის საგალობელი საერთოდ ცნობილია. ასევე ცნობილია ეფრემ მცირის მიერ ჰომეროსის ტაეპის (პეგზამეტრის) გადმოღება დაბალი შაირით (ს. ყაუხჩიშვილი):

ბარბით მცემლობს პირმშობ || ვერ+მეცნ:რერი შრბისა
 2 3 3 || 2 3 3

ამ ნიმუშში შეიძლება მხოლოდ საზომის ჩანასახი დაეინახოთ, იგი სტროფის ერთეული არაა, მაგრამ რადგან მოტანილი ტაეპი ბერძნული სალექსო სტრიქონის ტაეპადვე გადმოღებას წარმოადგენს, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მასზე, როგორც ტიპიურ დაბალ შაირზე.

ამავე ეპოქის მახლობელი მოვლენაა არსენ იყალთოელის (XI ს. მიწ. — XII ს. დასაწ.) „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“. რითმების მხრივ იგი წმინდა კატრენია, რიტმის თვალსაზრისით კი — იდეალურად დახვეწილი დაბალი შაირის სტროფი:

როს+ნაჰ:არმავეს მტფენი || შვრდნივე პურად დამესხნეს,
 თურქნი, სპარსნი და არაბნი || საზლუართა იქით გამესხნეს,
 თევზნი ამერთა წყალთაგან || იმერთა წყალთა შთამესხნეს,

აწე ამათსა მაქმედსა || ხელნი გულზეჲან დამესხნეს.
 2 3(5) 3 || 2 3(5) 3

ცეზურის სიმტკიცე ოთხივე ტაეპში და მდიდარი დაქტილური

(„სამმარცვლიანი“) რითმა „ამესხნეს“ (ე. ი. ტაეპის კლაუზულის სიზუსტე ხმოვნებისა და თანხმოვნების დამთხვევის მხრივ) — არსენ იყალთოელის ამ კატრენს დაბალი შაირის კლასიკურ ნიმუშად ხდის. ქართული ლექსთწყობის თვალსაზრისით რუსთაველს უფრო სრულყოფილი დაბალი შაირი არ აქვს, ვეფხისტყაოსნის გენიალური ავტორი ამ საზომის მქონე სტროფს სხვა ელემენტებით (მაგ. ალიტერაციით, რითმების მრავალფეროვნებით...) და, რაც მთავარია, სიღრმეული სტრუქტურით (ემოციური და ინტელექტუალური შინაარსით) ამდიდრებს. რაიმე განსაკუთრებული ვერსიფიკაციული სიახლე დაბალ შაირში პოეტს არ შეუტანია, რადგან ამის საჭიროება მისთვის საერთოდ არ არსებობდა: დახვეწილ დაბალ შაირს რუსთაველამდე რამდენიმე საუკუნის ისტორია ჰქონდა და ისიც — ფიქსირებულად.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ „ისტორია და აზმანში“ შეტანილია სტროფი, რომლის, სქემაა:

თჳთალი ბილი[✓]ტველმან || სტერა შესახა შამშისი
 / - - / - / - ✓ || ✓ - / - - / - -

ნეტრი — ზუსტია.

(იხ. „ქ. კლ. ლექსი“, 247).

ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ დაბალ შაირს უძველეს და უმდიდრეს ქართულ ხალხურ პოეზიაში უნდა მოეძებნებოდეს საწყისები. რადიკალური დასკვნის გამოტანის საშუალებას აბრკოლებს ის გარემოება, რომ უძველეს ნიმუშებს ჩაწერილი სახით ჩვენამდე არ მოუღწევია. მაგრამ შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ მაგალითად, ხევსურულში დაბალი შაირის საზომით შექმნილ შედეგებს, ისიც მითოლოგიური შინაარსისას, შორეული წინაპრები არ გააჩნდათ. აი ერთი ნიმუშიც ხევსურული ლექსისა, თუნდაც იგი ჩვენს დროში იყოს დაწერილი. — მისი ფაქტურა უძველეს პლასტებს არეკლავს (იხ. ა. კ. შ ა ნ ი ძ ე, ქართული ხალხური პოეზია, I ხევსურული. ტფილისი, 1931, გვ. 667. ლექსი: „ძ მ ა ნ ი ს უ ლ ე თ შ ი“):

მე + რო/ძმანი + მუვა/სულეთა || სამზოვს/დასაფ:იტარი,
 ნეტავინ, ჩემო დედაო, || ბეჴნ მანახვინა ძმისანი!
 ჴვე დაიჴერდა ჴვიშია? || ჴვე დაშლიდესა მიწანი?
 დაჯხვიენ მანდლის პირშია || თმანი უნცროსის ძმისანი,
 გზანი მასწავლენ, დედაო, || გზანი(ი) სულეთისანი.
 ნეტავინ დამალებინა || კარნი სულეთის მკრისანი!
 ნეტავინ კიდევ მენახნეს || თვალნი უფროსის ძმისანი!

თუ ამ ლექსის დიალექტური არქაულობა და მთიულური ესქატალოგიის ელემენტები ნიმუშის ქრონოლოგიას მაინც ვერ განსაზღვრა-

ვენ, სამაგიეროდ ისინი ლექსის შორეული ძირების არსებობაზე მაინც მიუთითებენ. ეს გვაძლევს უფლებას დავასკვნათ, რომ რუსთაველის ლექსი ასეთს შორეულ ანალოგებზე (რომელნიც ქართული პოეტური მეტყველების ორგანულ ბუნებიდან გამომდინარეობენ) მკაფიო პროეცირებას უნდა წარმოადგენდეს. ამიტომ სრულიად მოულოდნელი არაა ის ფაქტიც, რომ მაღალი და დაბალი შაირის ნიმუშები რუსთაველამდე ჩახრუხაძესთან გვხვდება²³. მოგვაქვს ორივე სტროფის მხოლოდ პირველი ტაეპები:

79. გვრან შენებრთა ძებნანი || რკინისა ჯამლთა შესხმანი
და 24. თამარ წყნარი, შესაწყნარი ხმა+ნარნარი, პირ+მცინარი.

პირველი საზომით (დაბალი შაირით) დაწერილი სტროფის რითმები ომონიმურია („შესხმანი“) და რუსთაველს ეს ხერხი ჩახრუხაძისაგან აქვს შეთვისებული ზოგიერთი სტროფისათვის. ცეზურა თვალსაჩინოა.

მაღალი შაირის ჩახრუხაძისეული სტროფიც ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით იდეალურად დახვეწილია. საერთოდ, ვერსიფიკაციული ვირტუოზობა ჩახრუხაძისა და შავთელის ოდების პირველი ნიშანია, იგი თვალსაჩინო ხელოვნური ფრაზირებითაა აღბეჭდილი, რაც სილაბურ-ტონური სისტემისათვისაა დამახასიათებელი. აქვე უნდა მოვიფიქროთ, რომ მეხოტბეებთან და კერძოდ, ჩახრუხაძესთან რუსთაველის მკიდრო კავშირმა ნ. მარს საბაბი მისცა „თამარიანის“ ავტორი და ვეფხისტყაოსნის შემოქმედი ერთ პირად ევარაუდნა. მეხოტბეებიდან მოდის ერთადერთი 20-მარცვლიანი სტროფიც ვეფხისტყაოსანში.

საგანგებოდ აღსანიშნავია შინაგანი რითმები ჩახრუხაძის მაღალ შაირში. არაა საჭირო ანალოგიების ძიება სპარსულ-არაბულ ვერსიფიკაციაში — ქართული ლექსთწყობის ბუნება უარყოფს ასეთი „მოდელების“ ჩხრეკას სემიტურ თუ ინდო-არიულ სამყაროში, ქართული ენის სტრუქტურას არაფერი საერთო არა აქვს სპარსულთან ან არაბულთან... ჩახრუხაძის მაღალ შაირში 32 მახვილია (თითო ტაეპში 8); რითმა „არი“ განმეორებულია 16-ჯერ, ხოლო რითმას ადგენს მახვილი (როგორც სილაბურ, ისე სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში). ქართულში უმახვილო რითმის არსებობის მტკიცება — აბსურდია. (დამახასიათებელია, რომ ქართველი რომანტიკოსების მიერ რუსული ვაჟური ანუ „ერთმარცვლიანი“ რითმების თვალთ ათვისებამ ქართული ლექსის კადენცია დააყრუა: „ღვინოს: როს“).

შინაგანი ან გარეგანი რითმები კვანტიტეტურ (ოდენობრივ) მეტრიკაში (ბერძნულსა და ლათინურში) შეუძლებელია, ასეთმა ლექსთ-

წყობამ რითმა, როგორც კანონზომიერი მოვლენა — არ იცის. იქ მხოლოდ შემთხვევით თუ იჩენს თავს შინაგანი რითმა, ისიც ცალკეული სიტყვიერი პარალელიზმის ნიადაგზე, მაგალითად, ე. წ. *homoeoteleuton*-ის სახით (მაგ. პომეროსთან), ისიც ცეზურის წინ და ბოლოს. რომაულ პოეზიაში ამგვარი რითმის ილუზიას ჰქმნის ოვიდიუსის ტაეპი: *quot caelum stellas, || tot habet tua Roma puellas* (ვ. მილერი).

არა სისტემური ხასიათისაა შინაგანი და გარეგანი რითმები ბერძნულ-ბიზანტიურ პოეზიაში. რითმა მეტრის კომპონენტად გვევლინება მხოლოდ ახალი ენების ლექსთწყობაში. აღსანიშნავია, რომ რითმა ქართული ხალხური ლექსის აუცილებელი ელემენტია.

მამასადამე — რუსთაველის ორ საზომს ყოველმხრივ შორეული, ძირითადად ეროვნული ძირები აქვს. საერთოდ კი ვერსიფიკაციის სფეროში ახალი მეტრის (ან მეტრების) შექმნა სრულიად არაა გენიოსის დამახასიათებელი თვისება. ასევეა მუსიკაშიც. მაგ. ბახის ან ბეთჰოვენის ყველა ძირითადი მუსიკალური მეტრი ამ კომპოზიტორთა მოვლინებამდე იყო ცნობილი (შპიტა, შვაიცერი, იავორსკი...). გენია და ექსპერიმენტირება ერთმანეთს გამორიცხავენ (ექსპერიმენტები გენიალური პოეტების გამოჩენამდე უკვე დამთავრებულია!). ტერცინები და სონეტები დანტემდე და პეტრარკამდე იყო ცნობილი (პროვანსული ლირიკა, ბოლონიის სკოლა...), მაგრამ „*Vita nova*“, „*La Commedia*“ და „*Canzoniere*“ დასახელებული ორი გიგანტის ხელიდან გამოვიდა. ბესიკის 14-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი „მერანი“, ისეთივე მწვერვალი ქართული ლირიკისა, როგორცაა ვეფხისტყაოსანი ქართული პოეტური ეპოსისათვის. ვერსიფიკაციული სიახლენი ჩნდებიან პოეზიის პერიფერიაში და მათი კანონიზაცია დიდი პოეტის თვისებაა. როცა საზომი თავის ფუნქციას დაასრულებს გენიასთან, იგი ისევ პოეზიის გარეუბანში გადაინაცვლებს და ეპიგონებთან შეაფარებს თავს (ასე გაიცვითა რუსთაველის შემდეგ 16-მარცვლიანი შაირი ქართულ პოეზიაში XVIII საუკუნის ბოლომდე, დ. გურამიშვილის გამოჩენამდე!). გენია — გადაქარბებული ორიგინალობისა და ექსტრავაგანტურობის საწინააღმდეგო ცნებაა. სხვათა შორის — მეცნიერებაშიც ასეა.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ საზომის საკითხს, რომ ჩვენი განცხადება უფრო დასაბუთებული აღმოჩნდეს.

პომეროსის (IX ს. ძვ. წ.) პოემები დაწერილია ჰეგზამეტრით, ხოლო ამ საზომის მოდელი გამოიყენა ჰესიოდემ (VIII ს. ძვ. წ.), ხოლო რომაულ მწერლობაში — ვერგილიუსმა („ენეიდა“). ჰეგზამეტრი კი

არსებობდა ჰომეროსამდე რამდენიმე საუკუნით ადრე და მის არა ინდოევროპულ წარმოშობას ბევრი მეცნიერი ემხრობა (თუ ჰომეროსმა „უცხო მოდელი“ აიღო, ამიტომ „ილიადა“ და „ოდისეა“ სუსტ ნაწარმოებებად გამოვაცხადოთ?). ჩვენში ბოლო დროს რ. გორდეზიანი²⁴ საგანგებოდ შეეხო ჰეგზამეტრის გენეზისის საკითხს. პეროდოტეს ცნობაზე დაყრდნობით იგი ამ საზომის არსებობას მიკენურ ეპოქაში ვარაუდობს და მოაქვს ნიმუშები. მკვლევარის განცხადებით „პეროდოტე არ ეკუთვნის ისეთ ისტორიკოსთა რიცხვს, რომელთა ცნობებიც მხოლოდ შეუმოწმებელ ვადმოცემებსა და ზედაპირული დაკვირვებების შედეგად მიღებულ შთაბეჭდილებებს ეყრდნობა“ (გვ. 19). მართალია, არქეოლოგიური გათხრებით ჯერჯერობით ძნელია დადგენა ჰეგზამეტრის ასაკისა (იქვე); მაგრამ ერთი კი აშკარაა — ჰომეროსს მზამზარეული საზომი აქვს გამოყენებული და ამ საზომმა ზეგავლენა იქონია არა მარტო ბერძნულ-რომაული პოეზიის მთელ განვითარებაზე, არამედ თითქმის ყველა კულტურული ხალხების ლექსთწყობათა ჩამოყალიბებაზე (ინდოგერმანულ ენებზე, რომანულ და სლავურ ენებზე, ქართულზე და სხვ.). ბევრგან ბერძნულისადმი მიბაძვის ნიადაგზე ჩამოყალიბდა ნაციონალური ვერსიფიკაციული ფორმები (გავიხსენოთ, მაგ. გერმანული ლექსთწყობა, — ობიცისა და კლოპშტოკის როლი...). სპეციალურ ლიტერატურას გაცნობილი მკვლევარისათვის ეს ფაქტები ცნობილია. ჯერ კიდევ ამაყი რომაელებისაგან მომდინარეობს დევიზი „ისწავლეთ ბერძნებისაგან!“ ჰორაციუსი 500—600 წლით ადრე მცხოვრები ბერძენი ლირიკოსებისაგან (საფო, ანაკრეონტი, პინდარე...) სესხულობდა საზომებს. ყველა ხალხის პოეზია უცხოური „გავლენების“ თავისებურ სინკრეტიზმს ავლენს და დასაძრახისი ამაში არაფერია.

ვინც საწინააღმდეგოს ამტკიცებს, იგი ე. წ. „ტიქსტის დახურული წაკითხვის“ თვალსაზრისზე დგას, რაც ანტიისტორიზმის ერთ-ერთი წყაროა.

რუსთაველი არ ყოფილა გამონაკლისი, მეტრისტული განსაკუთრებულობა სრულიად არაა მისი ლექსის თვისება (ისევე, როგორც ჰომეროსისათვის). რუსთაველი ქართული ენისა და მეტყველების წიაღში აღმოცენებულ საზომს მიმართავდა. ამავე გზას ადგა რუსულ პოეზიაში ა. პუშკინი (თუმცა „ევგენი ონეგინის“ საზომი — ოთხტერფიანი იამბი — ლომონოსოვის სქემებშია დამოწმებული, ლომონოსოვმა კი იგი გერმანულისადმი მიბაძვით შეადგინა). გენიოსი თავის მიერ კუსტარულად დამზადებული ტანისამოსით არ გვევლინება ხოლმე.

რუსთაველს რომ წინაპრები ჰყავდა ვერსიფიკაციაში, ეს ძველადაც კარგად იცოდნენ. ამ მხრივ დამახასიათებელია არჩილ მეფის რუსთაველისა და თეიმურაზის „გაბაასება“. არჩილის პერსონაჟი საყვედურებს რუსთაველს (ამ უკანასკნელის განცხადებაზე; „მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მოლექსენი ჩემზე შენობს“):

80. ჩახრუხადემ უწინ არ თქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა?
რას მიერჩი მას რიტორსა. არ ანებებ მისსა მასა!
ვექვ, მას დარჩეს პირველობა, დაგიხიოს შენი მასა,
თორემ ვკითხოთ ქორანიკონს, გაგიჩნდების დიდი ბასა²⁵.

მეფესა და პოეტს არჩილ ბაგრატიონს ასეთს საკითხებში დაეჯერება.

გარდა ამისა, ერთი და იმავე საზომით შეიძლება დაიწეროს გენიალური თხზულებაც და სრულიად უბადრუკიც. სწორედ ამიტომ ეადვილებოდათ ანონიმ ინტერპოლატორებს ვეფხისტყაოსანში სტროფების ჩართვა, პოემიდან ყველა მათი ამოგდება ამჟამად ძალიან ძნელია. შემდეგ: განა 16-მარცვლიანი მაღალი და დაბალი შაირით არ წერდნენ რუსთაველის ეპიგონები XVI—XVIII საუკუნეებში? („შაჰნამეს“ ქართული ვერსიების ავტორები, ფეშანგი ფაშვიბერტყაძე, იოსებ ტფილელი, ნოდარ ციციშვილი, „აღლუზიანისა“ და „კათალიკოზ-ბაქარიანის“ ავტორები და მრ. სხვ.). ან კიდევ რამდენი ოდიოზური მთხზველი ჩვენს დროში?²⁶

საზომში ავტორის გენიალობის ამოკითხვა ისეთივე გაუგებრობაა. როგორც მასში სტროფის ან ლექსის მთელი რიტმული სისტემის ძებნა.

ზემოთ თქმული აყენებს არა მარტო მშობლიური „ენის შეგარძნების“, არამედ საერთოდ პოეტური ნაწარმოების გაგების საკითხსაც: არ შეიძლება სრულყოფილი იყოს რომელიმე იმ მკვლევარის ანალიზი, რომელიც ლიტერატურული ფაქტისადმი დამოკიდებულებისას უცთომელი გემოვნებით არაა დაჯილდოვებული და ვისთვისაც მხატვრული ლიტერატურა ინტიმური — სულიერი და ინტელექტუალური — ცხოვრების ერთ-ერთი საფუძველი არ ყოფილა სიყრმიდანვე. თავისთავად არც სხვადასხვა თეორიები, არც ბევრის წაკითხვა ან პოლიგლოტობა აქ საქმეს სრულიად არ შველის. ამგვარი რამის მტკიცება ოდნავადაც არაა „სუბიექტივიზმის“ ქადაგება პოეტიკაში²⁷.

ყოველივე ზემოთ თქმული რომ შევაჯამოთ უნდა დადგენილად მივიჩნიოთ: ვეფხისტყაოსნის მეტრიკა იცნობს სილაბურ-ტონურ სქემებს (დომინიურსა და ვარიაციულს). ესენია:

1. მაღალი შაირისათვის (სიტყვიერ-მეტრული მონაკვეთების მიხედვით):

ა. 2 2 2 2 || 2 2 2 2 (საზომის წმინდა ქორეული სახეობა):
იდეალურად ასეთი სქემა გამოხატულია. მაგ. ტაეპში:

334³, ძალად ღრმსა თვალად მზესა, || ტანად ვპვეანდი ეღმს ზრდრლსა.
/— /— /— /— || /— /— /—
2 2 2 2 || 2 2 2

ბ) მეორე პეონური (ქორეული კადენციით), რომელიც დომინიური არაა (სქემაში ქორეული დაბოლოება ამჟერად, კონტექსტიდან იზოლირებულ ტაეპში, გათვალისწინებული არაა):

4 4 4 4

1295⁴ გაგრცხადა დამალული || გონებაჲმან დაფარულმან
4 4 4 4
—/— —/— || —/— —/—

(სიტყვიერი ოდენობანი 1+3; 3+1; 2+1+1; 1+1+2; 1+1+1+1 და მისთანანი ამეამად მხედველობაში არა გვაქვს, რადგან ისინი სქემის ტერფებში ერთმანეთს ერწყმიან).

ამ მეტრული ნორმის ვარიაციები მრავალგვარია, მაგრამ აქცენტუაციის თვალსაზრისით ისინი ნორმიდან რაიმე თვალსაჩინო გადახვევებს იშვიათად უშვებენ. რიტმული მრავალფეროვნება მიიღწევა სტროფში რომელიმე ამ კონსტრუქციის დომინანტით. ძირითადად კი მაღალი შაირი — ქორეულია (არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ორმარცვლიანი სიტყვები პირველ მარცვალზე ატარებენ მახვილს, — ასე რომ იყოს ქორეულ საზომში მეტრის ზეგავლენით მახვილთა გადაადგილების შემთხვევები არ გვექნებოდა).

2. დაბალი შაირისათვის ძირითადია ქორე-დაქტილური სახეობა. მეტრისა:

5⁴ გასტეხს ქვასაცა მზარსა || გრდემლი ტყვიისა რბრლისა
/— /— — /— — || /— /— — /— —
2 3 3 3 || 2 3 3

შდრ. 39² თქვენნი თათბირი ავიცა || სხვისა კარგისა მჯრბია
/— /— — /— — || /— /— — /— —
2 3 3 || 2 3 3

ნაკლებ დამახასიათებელია სქემა:

ბ. 3 2 3 || 3 2 3
 38¹ ვაზირთა ჰკადრეს: „მეფეო || რად + ჰბრძანეთ თქვენი ბერობა?“
 / — — / — / — — || / — — / — / — —

როგორც აღვნიშნეთ, საზომის ეს სახეობანი — ქორე-დაქტი-
 ლურია.

განსაკუთრებულ ვარიაციულ მრავალფეროვნებას უშვებს უმ-
 თავრესად დაბალი შაირი. გარდა იშვიათი მთლიანი სილაბური ოდენო-
 ბებისა (5 : 3 · 8 // 5 : 3 · 8; 3 : 5 · 8 // 3 : 5 · 8; 3 : 5 · 8 // 5 : 3 · 8 და
 ა. შ.), ეს საზომი მეტრული მახვილების სისტემის მიხედვით ან აერ-
 თიანებს ერთ- და ორმარცვლიან სიტყვებს „ტერფებში“, ან 2- და
 3-მარცვლიანებს (სხვა „შეფარდებებს“ ნაკლები მნიშვნელობა აქვთ,
 როგორც მეტრულ მონაკვეთებში. მრავალმარცვლიან სიტყვებს სტრო-
 ფის რიტმის საერთო ინერცია მეტრული მახვილებით ტვირთავს, რო-
 გორც სიტყვის ბუნებრივი მახვილების ადგილას, ისე ზოგჯერ მათგან
 გადახვევების გზით). მხოლოდ და მხოლოდ ქართული ლექსის სილა-
 ბურ-ტონური ბუნების გამო კრისტალურ მეტრულ წვევრებად გვევ-
 ლინებიან 6-, 7- და 8-მარცვლიანი სიტყვები, მეტწილად დაბალ შაირ-
 ში. აი დამატებითი მაგალითები, რომლის მოტანასაც ვათვალისწინებუ-
 ლია ცალკეული სიტყვების სილაბური ოდენობანი, მაგრამ მათი
 მეტრული პროფილი მხოლოდ აქცენტური სისტემის ბაზაზე
 (მეტრული მონაკვეთების მიხედვით) სრულიად მკაფიო ხდება. ეს მეტ-
 რული ვარიაციებია (მეტწილად მახვილთა ზუსტი განლაგებით):

872⁴: მას + არა დრა შეესმის || რტსა თვალდაუფახელსა

1 2 2 3 || 2 6
 / — — / — / — — || / — — / — —
 (3) (2) (3) || (2) (3) (3)

1335³: მთ + ერთმ:ანერთსა აკოცეს, || ჰგვანან ყელგარდაჭდ:რბილსა

1 4 3 || 2 6
 / — — / — — / — — || / — — / — — / — —
 (2) (3) (3) (2) (3) (3)

1341³: ვერა ვერ + არგო დამწვარსა, || სრულად ცეცხლნადებ:არისა

2 1 2 3 || 2 6
 / — / — — / — — || / — — / — — / — —
 (2) (3) (3) || (2) (3) (3)

1359³: უთხრა, + თუ: „ნახე ნაწერი || მის + პატივგარდახდ: ილისა

2 1 2 3 || 1 7
 / — — / — / — — || / — — / — — / — —
 (3) (2) (3) || (3) (2) (3)

650⁴: თვით + ამანავე მოგაწონნეს || სამხედრობასრთიეცხნი

1 3 4 || 8
 - / - - - - / - - - - || - / - - - / - / -
 (4) (4) || (4) : (4)

670²: კვლბ + სხვაგნით ვეფხი უსულო || მკვდარი + ქვედანა-
 რცხებულნი

1 2 2 3 || 2 6
 / - - - / - / - - || / - - / - - -
 (3) (2) (3) || (3) (2) (3)

1312⁴: ფრცხლა ქაჭეთს მოვიყვანო || მათი მრმსლობამწყვედ:ელი

2 2 4 || 2 6
 / - - - / - - / - - || / - - / - - / - -
 (2) (2) (4) || (2) (2):(2):(2)

1121⁴: ღრღსა შეიქმან მეფენი || პურობადარბაზ:რბასა

(2) (3) (3) || (8)
 / - / - - / - - || / - - / - / - -
 (2) (3) (3) || (3) (2) : (3)

1410¹: თუცა ფრაღონ + და პეთანდილ || სრქეთემრუწვთ:რმნია

2 2 1 3 || 8
 / - / - - / - - || / - - / - / - -
 (2) (3) (3) || (3) : (2) : (3)

1515¹: გატკვირვა მტფე მისსა || თვალბლობასრტურფ:ესა

4 2 2 || 8
 - / - - / - / - || - / - - / - / -
 (4) (2) (2) || (4) (2) : (2)

1539²: სკპტროსანგვრგვინრსანსა || ჰმენოდა ცმბ + პორფერისა

8 || 3 1 4
 (/ - - / - / -) || (/ - - / - / -)
 (3 2 3) || (3 2 3)

ზემოთ აღენიშნეთ რომ რვამარცვლიანი კომპოზიტიური სიტყვა აქ ცეზურის მარცხნივია, ხოლო 1121,4 ტაეპში — ცეზურის მარჯვნივ („პურობადარბაზობასა“). მაშასადამე, ვეფხისტყაოსანში თეორიულად სავსებით დასაშვებია ასეთი კონსტრუქცია:

სკპტროსანგვრგვინრსანის (8) || პურობადარბაზრბასა (8), ე. ი. 8 : 8! ანალოგიური ტაეპი კი მხოლოდ სილაბურ-ტონური გაგების საფუძველზე შეიძლება გაანალიზდეს (მეტრული მონაკვეთების გამოყოფით).

თითოეული ტაეპი, როგორც ვთქვით, მხოლოდ რამდენიმე ტაეპის ან სტროფის ფონზე განიხილება, როგორც ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეული. ეს ფონი ანიჭებს მას გარკვეულ ინტონაციურ კონტურს

(ინგლ. intonation contour). ცალკეული ტაეპი, ამრიგად, ერთგვარი მოდელია ტაეპების გარემოცვაში, მისი ინტონაციური პროფილი ქართულში ეფუძნება საკუთრივ ზესემენტური და ზეტერფული საშუალებების რეალიზაციას, უწინარეს ყოვლისა, მახვილების კანონზომიერ განლაგებას „ბინარულ“ მონაკვეთებს შორის. მაგ. დაბალ შაირში სამი მახვილი ცეზურის მარცხენა მონაკვეთისა თავისი „დუბლიკატის“ ფონიკურ ექოს გამოსცემს ცეზურის მარჯვენა უბანზე. ტაეპი ფონიკურად მთლიანი ერთეულია. ცოცხალი ტაეპი „სემენტებისგან“, როგორც სტრიქონის „ნაწილებისაგან“ — არ შედგება. „ნაწილებისგან შედგება ლეში“ (ენგელსი).

ამასთან — ინტონაციური კონტურის არსებობა უნივერსალური კანონია თვით პროზული ფრაზის მიმართაც, რასაც სტრუქტურალისტებიც იზიარებენ. ლექსის სტრიქონი კი ასეთი კონტურის გარეშე საერთოდ არ არსებობს.

ამიტომ ვ. ტყ-ში 7- და 8-მარცვლიანი სიტყვების „რუდიმენტებად“ ან „გადმონაშთებად“ მიჩნევა — გაუგებრობაა: ტაეპის თითოეულ ნახევარში 3 მეტრული მახვილია. სილაბურ ლექსთწყობაში ასეთი რამ ყოვლად წარმოუდგენელია!

ამრიგად, მკითხველი აშკარად ხატავს, თუ როგორ იმსხვრევა „სემენტების“ თეორია აკუსტიკურ პლანში. აქცენტური სისტემის თვალსაზრისით დაბალ და მაღალ შაირში სიტყვათა სილაბური ოდენობანი და მათი „მონაცვლეობა“ ან „შეფარდებანი“ კი არ აღდგენს რიტმს, არამედ სიტყვათა თანმიმდევრობა მეტრული მონაკვეთების მახვილების განლაგების შესაბამისად, რომელსაც სტროფის საერთო რიტმული იმპულსი განაპირობებს. ყოველივე ეს ზემოთ მოტანილი თუ ცალკე აღებული ტაეპების მაგალითებზედაც აშკარად ჩანს, სტროფის კონტექსტში მისი სისტემური რეალიზაცია ხომ სრულიად უეჭველი ფაქტია. ამიტომაც აუცილებელი ტერფის ცნების გამოყენება საზომის სქემის დადგენისას, რადგან „ტერფი“ მეტრულ მონაკვეთის აბსტრაქტული სახეა და იგი ავლენს ტაეპის (სტრიქონის) მეტრული მონაკვეთების რიგს და მათს თითქმის უცვლელ თანმიმდევრობას, ან ურთიერთმონაცვლეობას. ამასთან ტერფი ერთი მახვილის ან ერთი გრძელი ხმოვნის გარეშე — წარმოუდგენელია. და რადგან ტერფების განაწილება სტრიქონში არ შეიძლება ამორფული იყოს (მახვილების განაწილება ხდება მეტრული ნორმის ზეგავლენით!), ამიტომ ქართული ლექსი გარდუვალად სილაბურ-ტონურ სისტემას მიეკუთვნება. ქართული ლექსის რიტმი კი არ უნდა „დავინახოთ“ (მათემატიკური ფორმულებით!), არამედ უნდა მოვისმინოთ და განვიცადოთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წმინდა სილაბური ლექსი (მაგ. კლასიკური ფრანგული) ასეთ მეტრულ დაჯგუფებათა სისტემურ განმეორებებს არ ავლენს (იშვიათი ცალკეული შემთხვევები კანონის ხასიათს არ ატარებენ). მტკიცება, რომ ვეფხისტყაოსნის რიტმი გარკვეული სიგრძის სილაბური „ოდენობების“ რეგულარულ მონაცვლეობას ემყარება“ და რომ ეს „სახეებით ეგუება ქართული ენის ბუნებასა და პროსოდიულ თავისებურებებს(?), სადაც მახვილი ფონოლოგიურად უფუნქციოა და მხოლოდ ფონეტიკურ, სიტყვის თანმხლებ(?) ანთროპოფონურ(?) ოდენობას წარმოადგენს“ (გაზ. „ლიტ. საქ.“, 1972, 26 მაისი, სვეტი 5) — კატეგორიულად უარსაყოფია. ჯერ ერთი: ლექსთწყობის სილაბურ-ტონურობის დასადგენად სავალდებულო არაა მახვილი ფონოლოგიური თუ დისტინქტური ფუნქციის მატარებელი იყოს. მეორე: სილაბურ ლექსთწყობაში „გარკვეული სიგრძის სილაბური მონაკვეთების რეგულარული მონაცვლეობა“ — ძალიან იშვიათია ან სულ არაა. ხოლო ქართულ ლექსში (და კერძოდ შაირის ლექსში) რომ „მახვილი ანთროპოფონურ ოდენობას“ არ წარმოადგენს, ამას ზემოთ მოტანილი მაგალითები აშკარად ცხადყოფენ. ქართული მეტრული მახვილის ბუნების ყალბი გაგების (ჩვეულებრივ, სიტყვათ:მახვილებთან მათი გათანაბრების ნიადაგზე) შედეგია აკვიატებული მტკიცება იმისა, თითქოს რუსთაველის პოემის ერთი მეტრის ფარგლებში ორი რიტმია წარმოდგენილი. „რიტმი“ ფართო ცნებაა და იგი მეტრით არ შემოიფარგლება. ცალკე აღებულ სტრიქონ-მეტრში რიტმი არასოდეს არაა რეალიზებული, მეტრი — რიტმის ძირითადი კომპონენტია და არა მთლიანად რიტმი. ეს უკანასკნელი მეტრთან ერთად სხვა კომპონენტთა რთულ კოორდინაციას გულისხმობს. ვინც სხვანაირად ფიქრობს — მათთან დავა სრულიად ზედმეტია (ხომ არ შეიძლება ვთქვათ: „ჩახმახი და დამბაჩა?!“):

სტრუქტურალისტური პოზიციებიდან მომდინარეობს ყალბი განცხადებაც, თითქოს „ლექსის მეტრისა და რიტმის შესწავლა ენათმეცნიერების საქმეა“ (იქვე, სვეტი 6). არა, ლექსის რიტმის შესწავლა პოეტიკის, როგორც ლიტერატურისმცოდნეობის მთავარი დარგის კომპეტენციაში შედის. პოეტიკის ფუნდამენტურ დებულებათა გაუთვალისწინებლობამ წარმოშვა სწორედ ის ყალბი შეხედულებაც, თითქოს რიტმი შეიძლება მეტრში იყოს რეალიზებული, რადგან არსებობს მთელი სტროფებიც კი, რომელშიაც მეტრი მონაწილეობს როგორც პოტენციური ფაქტორი, როგორც ნორმისადმი მიდრეკილება ან როგორც ფონეტიკური „პალიატივი“ და არა როგორც სისტემა („პროპორციული“, „სიმეტრიული“ და „ასიმეტრიული“). მეტრი არც ცალკე არსებობს, არც როგორც რეკვიზიტი.

აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, თითქოს „სწორი“ არაა შეხედულება, რომ მახვილი განსაზღვრავს სამმარცვლიანი და ორმარცვლიანი რითმის ხმარებას ვეფხისტყაოსანში ან თითქოს დაბალი შაირი „დაქტილით“ მთავრდება და მაღალი შაირი „ქორეთი“. სარიტმო კლავუზულის საშუალებით ქორეული და დაქტილური ტერმების გამოყოფა გაუგებრობაზეა დამყარებული(?). ჩვენ ვიცით მრავალი ენა (რუსული, ინგლისური. არაბული), სადაც ერთმარცვლიანი რითმებია გავრცელებული, ხოლო ტერმები შეიძლება შედგებოდეს ორი, სამი და ზოგჯერ ოთხი და ხუთი მარცვლისაგან მახვილის სხვადასხვა დისტრიბუციით“ (იქვე, სვეტი 7). ასეთი რამის მტკიცება თვითონაა საოცარი გაუგებრობა. რუსულში, რა თქმა უნდა, შეიძლება ერთმარცვლიანი რითმა განხორციელდეს, მაგ. სამმარცვლიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვების ურთიერთშერითმვით ტაეპის ბოლოს (ЗАИЕМОГ : МОГ), მახვილების დისტრიბუციითაც, მაგრამ ეს მოვლენა ხომ სწორედ რუსული აქსენტუაციის თავისებურებით აიხსნება (რუსული მახვილი თავისუფალია). ასეთივე მდგომარეობა ხშირია ინგლისურშიც. ორივე შემთხვევაში გასათვალისწინებელია არა მარტო „მახვილის სხვადასხვა დისტრიბუცია“ (ეს ასეა), არამედ ის ფაქტიც, რომ, მაგ. რუსულ სიტყვებს შეიძლება სხვადასხვა ადგილას მოუდიოდეს მახვილი. ქართულში ამის მსგავსი რამ არ შეიძლება არსებობდეს (თუ ის მეტრის ინერციის გავლენით არ იჩენს თავს). ასეთი ანალოგიის მოტანა ქართული ლექსისათვის მართლაც გაუგებრობაა, მაგრამ ვეფხისტყაოსანში რომ ქორეული (/—) და დაქტილური(/— —) რითმებია, ეს იქედანაც კარგად ჩანს, რომ პოემაში არ შეიძლება იყოს დატოვებული თუნდაც ორი ტაეპი, რომელნიც მარტოდენ ბოლო ხმოვნით (თუ მარცვლით) ეთანხმებოდნენ ერთმანეთს. პოემის პირველი სტროფის რითმაა „ქრითა“. განა შეიძლება მონორითმიან კატრენში ასეთი „რითმები“: „ერიტა: არეტა: ირათა: ორუტა“? ან დაბალი შაირის მე-10 სტროფის „ქნა“ (ჩენა: რბქნა: ლბქნა: ელქნა“) ამგვარი „რითმებით“ — „ანა:—~~ა~~ონა: ინა: უნა“? ჩვენმა შენიშვნამ იმის შესახებ, რომ ფილიპეს ბეთლემის საგალობლის „ო“ არსებითად „ერთმარცვლიანი რითმა“ კი არაა, არამედ რითმის ჩანასახია“, „ემბრიონალური რითმაა“ („საერთოდ რითმაც არაა!“) გამოიწვია ზემოთ მოტანილი უცნაური „არგუმენტის“ გამოტანა პრესაში.

სწორედ ქართული პროზოდის თავისებურების გათვალისწინებაა საჭირო საკუთრივ ქართული რითმის ბუნების დახასიათებისას და არა მაგალ. არაბული ან ინგლისური ანალოგიები. ამ ენათა პროზოდული თავისებურებანი ყოველთვის არ გამოდგებიან ჩვენი ლექსთ-

წყობის სპეციფიკური თავისებურებების დადგენისას. ზოგ რამეში ისინი ერთმანეთს ემთხვევიან, ზოგ რამეში კი — რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. და ეს განსხვავებანი სრულიად არაფერს ამბობენ ქართული ლექსთწყობის სილაბურობის სასარგებლოდ.

არაფერი საჭიროა ენათმეცნიერული შეგონება: „საერთოდ უნდა გვაჩსოვდეს უნივერსალური კანონი, რომ ლინგვისტური მოვლენა, რომელიც არ არის რელევანტური ენაში, არ შეიძლება საფუძვლად დაედოს ამ ენის ლექსთწყობის სისტემას. ვფიქრობ, ეს საკმაო საფუძველია იმისათვის, რომ თავი დავანებოთ უნაყოფო ცდებს დავადგინოთ ტერფები მახვილის საშუალებით“ (იქვე, სვეტი 7). მაგრამ რომელი ენის მეტრიკაში უცდიათ ტერფების დადგენისას სიტყვათმახვილების იგნორაცია? ან შეიძლება მეტრული მახვილის ბუნების კვლევისას მარტოოდენ „ენის რელევანტური ლინგვისტური მოვლენების“ ფარგლებში დარჩენა (სტრუქტურალისტური რეციდივი!)! ენა ძირითადად მატერიალური სისტემაა, რომელიც გამოიყენება ურთიერთგაგებინების (კომუნიკაციის) საშუალებად, რაგინდ იგი „ზროვნების აბსტრაგირებულ ცნებათა ბადე“ იყოს ან იგი „თავისთავში ჩაკეტილ კონსტრუქტებს“ შეიცავდეს ან, თუნდაც, „დახურულ სტრუქტურულ შკალას“ წარმოადგენდეს. არსებობს ენისა და მეტყველების ბუნების უთვალავი თეორია, მათი აღრიცხვა ამჟამად ალბათ რამდენიმე ტომის მასალად გამოდგებოდა (ამას მშვენივრად გრძნობს მაგ., ოტო ჟესპერსენი. იხ. მისი „გრამატიკის ფილოსოფია“), მაგრამ პოეტიკაში არ შეიძლება სადავო იყოს ის ურყევი ფაქტი, რომ პოეტური ენა და მეტყველება გაბმული ენისა თუ მეტყველების წიაღში შეგნებულად შერჩეული, ესთეტიკური ღირებულების მქონე ელემენტებისაგან შემდგარი და გაძლიერებული, ხაზგასმული და თან ფიქსირებული მეტყველებაა, რომლის მარეგულირებელია რიტმი. ამდენად, თითოეული ლექსთწყობა ნაციონალური ელფერისა და ბუნების მატარებელია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ რამდენი ენაცაა, იმდენივე ლექსთწყობაა ან სავალდებულო იყოს ერთი რომელიმე სისტემისადმი მიკუთვნებული ამა თუ იმ ენის ლექსთწყობა ამ ზოგადი სისტემის ყველა თავისებურებებს შეიცავდეს (მაგ. ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა — რუსულისას, ან ინგლისურისას, რუსული-გერმანულისას, ხოლო ფრანგული სილაბური ლექსთწყობა მთლიანად უახლოვდებოდეს, მაგალითად, პოლონურ სილაბურ ლექსთწყობას და ა. შ.). ეს შენიშვნა საკმარისად მიგვაჩნია პასუხად ისეთი „არგუმენტებისა“, როგორც წამოყენებულ იქნა ქართულ ლექსში ქორეული და დაქტილური რითმების არსებობის წინააღმდეგ. ჩვენ წინასწარ ვიცით, თუ სტრუქტურალისტური ენათმეცნიერების პოზიციიდან როგორ იქნება

„ახსნილი“ ქართული ლექსის რითმები. მეცნიერულ პოეტიკასთან ასეთ „ახსნას“ საერთო არაფერი ექნება, თუმცა „ლინგვისტურ ასპექტში“ იგი შეიძლება ორიგინალურადაც გამოჩნდეს. რითმას მართოდენ „ენობრივი სტრუქტურა“ ან მეტრული ფუნქცია არა აქვს, ხოლო სტროფის საერთო რითმული სურათის ფონზე როგორ გამოჩნდება ქართული რითმების გაანალიზება ფონოლოგიური თუ სხვა თვალსაზრისით (აგრეთვე იაკობსონის გავლენით მორფემებად თუ ფონემებად მათი დაყოფის გზით) — ჯერჯერობით ჩვენ ეს არ ვიცით. ალბათ ამა-საც დავინახავთ. რუსთაველის რითმა და რითმი ჯერ კიდევ ღრმადაა შესასწავლი და ჩვენ მაინცდამაინც ოპტიმისტურად არა ვართ განწყობილი.

რაც შეეხება განცხადებას, რომ „მთელი ქართული პოეზიაა“ ვერსიფიკაციის მხრივ შესასწავლი ახალი თეორიის („სეგმენტების თეორიისა“ და „ოქროს კვეთის“ ბაზაზე) — ესეც ახალი „პერსპექტივების“ მოლოდინით უნდა აიხსნას. რ. იაკობსონის ზოგიერთი ეპიგონის ეპიგონთა არმიის მოვლინება თუ რა დიდ გარდატეხას მოახდენს ქართულ პოეტიკაში და რამდენად ნიჭიერად იქნება დაწერილი „მთელი ქართული პოეზიის“ თეორიისადმი მიძღვნილი შტუდიები, ან გემოვნების რა დონეზე აღმოჩნდება კონკრეტული ანალიზები კონკრეტული პოეტური თხზულებებისა, რაც ეგზომ გაუჭირდა თვითონ რ. იაკობსონს რუსული და უცხოური პოეზიის ზოგიერთი ნიმუშების ანალიზისას (მათ შესახებ — ქვემოთ!) — ამის მოწმენიც ალბათ ახლო მომავალში ვიქნებით. გვეპატიოს იმის ფიქრი, თუ ამ მიმართულებით განსაკუთრებულ ღირებულ რასმე პოეტიკის დარგში ჩვენ არ მოველით. ლექსი და საერთოდ პოეზია იმდენად რთული ესთეტიკური ფენომენია, რომ ტექნიცისტური ანალიზის უნარის გარდა იგი კიდევ ძალიან ბევრ სხვა რამესაც მოითხოვს მკვლევარისაგან. ეფემერული „სეგმენტების თეორია“ და ასევე მირაჟული „ოქროს კვეთი“ ყოველივე ამის გარანტია არაა და არც არასოდეს იქნება.

§ 6. „სეგმენტების“ თეორიის ქართული და უცხოური სათავეები. მაღალი და დაბალი შიარის ნახევარტაეპს („ნახევარკარედს“) ახასიათებენ ასე:

„ნახევარკარედის დანაწილება სეგმენტებად (= „მუხლს“, ა. გ.) ორგვარია:

A. სიმეტრიული, როდესაც ნახევარი სტრიქონის ფარგლებში გვაქვს თანაბარი ზომის ორი წყვილმარცვლიანი სეგმენტი ოთხ-ოთხი მარცვლით თითოეულში.

B. ასიმეტრიული, მაგრამ აგრეთვე ბინარული ხასიათისა, როდესაც

ნახევარკარედი შედგება ორი სხვადასხვა ზომის კენტმარცვლიანი სეგმენტისაგან.

A და B ტიპის სეგმენტების მონაცვლეობა ნახევარკარედის, სტრიქონის ან მთელი სტროფის ფარგლებში გამორიცხულია. ისინი ერთმანეთს ენაცვლებიან მხოლოდ სტროფების მიხედვით, ქმნიან რა სხვადასხვა რიტმული სტრუქტურის კატრენებს:

A — ე. წ. მაღალ შაირს;

B — ე. წ. დაბალ შაირს.

ვეფხისტყაოსნის ტექსტის დაყოფა მაღალ შაირად და დაბალ შაირად, ამგვარად, მთლიანად დამოკიდებულია სიმეტრიული და ასიმეტრიული სეგმენტების მონაცვლეობაზე“ (ყურნ.. გვ. 33) და რომ „სეგმენტის საზღვარი უნდა ემთხვეოდეს სიტყვის საზღვარს“ (გვ. 34). „სეგმენტთა შორის არ შეიძლება სიტყვის განაწილება და სეგმენტის მაწარმოებელ ოთხმარცვლიან სიტყვას ვერ გამოეყოფა ორმარცვლადი წინამავალ ან მომდევნო ორმარცვლედთან ერთად „ტერფის“ ან სეგმენტის შესადგენად, ამიტომ გასაგებია, რომ თანმიმდევრობა 242 და მისთ. დაუშვებელია. აქედან ცხადია, რომ წინააღმდეგ გავრცელებული შეხედულებისა, ვეფხისტყაოსანში ორმარცვლიანი ტერფი („ქორე“) არ არსებობს(?).

ამავე მიზეზის გამო არ გვხვდება მაღალი შაირის სტროფებში მითითებული 323^ა ან 233^ა. რადგან სიტყვათგასაყარი ოთხმარცვლედის შემდეგაა, ხოლო სიტყვის დაყოფა არ შეიძლება“ (ყურნ., გვ. 34 ხაზგასმა ჩვენია ა. გ.). კიდევ: „შეიძლება თუ არა, რომ მაღალი შაირის სტროფებში სიტყვა დაიწყოს სტრიქონის პირველ მარცვალთან და დამთავრდეს მეხუთე მარცვალთან? ჩვენ დავადგინეთ (?), რომ არ შეიძლება. რატომ? იმიტომ, რომ მაღალ შაირში მეოთხე მარცვალი არის სიტყვათგასაყარი, აქ გადის სადემარკაციო ხაზი, რომლის გადალახვა სიტყვას არ შეუძლია... სიტყვა არ შეიძლება მეოთხე მარცვლიდან მეხუთეში გადავიდეს“ („ლიტ. საქართ.“, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი მეორე) და რომ ამიტომაც ხუთმარცვლიანი სიტყვები დაბალ შაირში არ გვხვდება.

ჯერ მოკლედ ტერმინ „სეგმენტის“ შესახებ. ეს ლინგვისტური ტერმინი წარმოშობით გეომეტრიული (და ანატომიური) ცნებაა და გულისხმობს წრის გარკვეულ მონაკვეთს (ლათ. segmentum), შემოსაზღვრულს რკალითა და მისი ხორდით. რუსულ მეტრიკაში სეგმენტის გამოყენების ცდის ავტორია რომან იაკობსონი, რომელიც კატეგორიულად წერდა 1928 წელს „Нормальный стих состоит из определенного числа сегментов с определенным числом слогов“ (О чешском стихе, 48). შემდეგ მან ეს ცნება გამოიყენა საზღვარგარეთ გამოქვეყნებულ მთელ

რიგ მეტრისტულ შრომებში, მაგალითად, ნარკვევში „ჩინური რეგულირებული ლექსის საზომი“ (1970 წელს). არსებითად რ. იაკობსონის ეს ნარკვევი (და ზოგი სხვაც) რომ არა, ზოგიერთს მგონია „სეგმენტის“ ხმარება ჩვენში ფიქრადაც არ მოუვიდოდა (ამაზე ქვემოთ). ყოველ შემთხვევაში, რ. იაკობსონს „სეგმენტის“ ცნება არ გამოუყენებია რომელიმე ლექსთწყობის სისტემის განსასაზღვრავად (მაგ. ჩინური ლექსის ქვანტიტატიური ხასიათის უარსაყოფად!). აქედან ცხადია, რომ რ. იაკობსონისათვის არასოდეს არ დაუკარგავს მნიშვნელობა ამ ცნებას, რომელსაც 1923 წელს მიმართა წიგნში „ჩინური ლექსის შესახებ“.

„სეგმენტი“ არსებითად იგივეა, რაც მამუკა ბარათაშვილის „მუხლი“. რაც შეეხება იმის აღნიშვნას, რომ სეგმენტის საზღვრებს არ შეიძლება გადასცილდეს სიტყვა და რომ „სიტყვათგასაყარი“ თავდება იქ, სადაც თავდება სეგმენტი, — მთელი ეს მსჯელობა ქართული მეტრიკისათვის ახალი არაა (მომდინარეობს მამუკა ბარათაშვილიდან), იგი არც ამ მსჯელობის ავტორის მიერ არის „დადგენილი“, მას ჩვენში ერთ-ერთი თავგამოდებული დამცველი-ავტორი ჰყავს და ეს ავტორი დასახელებული არაა!

ეს ავტორი კი — პროფ. ვუკოლ ბერიძეა!

მაღალი და დაბალი შაირის ისეთი დახასიათება, როცა პირველისათვის მიღებულია სქემა 4 4 4 4, ხოლო მეორისათვის 5 : 3 · 8 ან 3 : 5 · 8 („კარედის“ ნახევრისათვის), ჩვენს დროში ხაზგასმით აღნიშნა სწორედ პროფ. ვ. ბერიძემ ჭერ კიდეც 1938 წელს, მაგრამ მის სახელს სრულიად შეგნებულად არ ახსენებენ ამ საკითხთან დაკავშირებით. სამართლიანობა მოითხოვს ეს ფაქტი საგანგებოდ აღინიშნოს.

თავის წერილში „რუსთაველის შაირისათვის“ პროფ. ვ. ბერიძე სხვათა შორის წერდა:

„მაღალი შაირის თითოეული სტრიქონი ოთხ თანაბარ, თანასწორ მუხლად იყოფა. თითოეულ მუხლში ორ-ორ — ოთხ-ოთხმარცვლიანი სიტყვებია, ანდა, თუ ერთი სიტყვა ერთმარცვლიანია, მეორე აუცილებლად სამმარცვლიანი უნდა იქნეს, რომ საბოლოოდ მუხლში ოთხ-ზე მეტი მარცვალი არ მოვიდეს.“

დაბალი შაირისას სტრიქონი ოთხ არათანასწორ მუხლად იყოფა, ე. ი. თუ ერთ მუხლში ხუთი მარცვალია, მეორეში აუცილებლად სამია, ანდა პირიქით... სტრიქონში სიტყვას გაკვეთა არ სჭირდება და ერთი მუხლიდან მეორეში გადატანა: სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი ერთი მუხლის ფარგლებში ყოველთვის მთლიანადაა მოცემული“ (იხ. აკად. ნ. მარის სახელ. ენის, ისტორიისა და მატერ. კულტურის ინსტი-

ტუტის მოამბე, 1938, III, გვ. 189. ხაზგასმები ყველგან ჩენია. — ა. გ.).

პროფ. ვ. ბერიძევე ეკუთვნის მაღალი შაირის სიმეტრიულ სა-
ზომად მიჩნევა:

„სიმეტრიული თანმიმდევრობით გაწყობილი სიტყვები აქ ორ-
ორ — ოთხმარცვლოვანია, რაც თანაზომიერად მოკვეთილ ოდენობათ
იძლევა...“ (გვ. 120).

ამრიგად, ძირითადი პოსტულატები, რომელსაც ამჟამად ემყარე-
ბიან და თავის აღმოჩენად მიიჩნევენ, ეკუთვნის პროფ. ვ. ბერიძეს. ამ
პოსტულატებიდან მომდინარეობენ სხვა, ნაკლებ მნიშვნელოვანი დე-
ბულებანი მაღალი და დაბალი შაირის სილაბურ სტრუქტურაზე (გავრ-
ცობილი თუ შევსებული, — მათემატიკური თუ სტრუქტურალისტური
ტერმინოლოგიით, აგრეთვე სილაბურ „შეფარდებათა“ და სტრიქო-
ნებში სიტყვების რაოდენობათა მოსაწყენი სტატისტიკით!).

საოცარია, რომ პროფ. ვუკ. ბერიძის შეხედულებანი საგანგებოდ
არაა მოტანილი შრომაში „მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში“. მე-
ტიცი: ვუკ. ბერიძის წერილი არც ერთხელ, ბიბლიოგრაფიულადაც კი
არ არის დასახელებული აღნიშნულ შრომაში („საბჭ. ხელ.“, 1972,
№ 2, გვ. 54), თუმცა „მოამბის“ აღნიშნული ტომი იხსნება წერილით
„ნესტან-დარეჯანი შუააზიის არაბულ ფოლკლორში“. მაშასადამე,
ამ უკანასკნელი სტატიის ავტორს არ შეიძლებოდა „გამორჩენოდა“ იგი.
ეს აგრეთვე იქიდანაც კარგად ჩანს, რომ „საბჭ. ხელ“-ში“ დაბეჭდილი
ნაშრომის ავტორს დასახელებული აქვს (მგონი „ობიექტურობის“
ილუზიის შექმნის მიზნით!) „მოამბის“ იმავე ტომში დაბეჭდილი მეო-
რე წერილი ვუკ. ბერიძისა „შოთას პოეტიკისათვის“ („მოამბე“, III,
167—188; შტრ. „საბჭ. ხელ.“, 1972, გვ. 34, 35). მაგრამ ამ წერილში
პროფ. ვუკ. ბერიძე რუსთაველის ვერსიფიკაციის საკითხებს სრულიად
არ ეხება (ავტორი განიხილავს მხოლოდ პოემის „წინასიტყვაობას“ —
რუსთაველის შეხედულებებს პოეზიაზე და ა. შ.), ერთი სიტყვითაც
არ აქვს დახასიათებული მაღალი და დაბალი შაირის სტრუქტურა, არ
აქვს აღნიშნული მაღალი შაირის სიმეტრიულობა და სხვ. ყველა ეს
საკითხები პროფ. ვუკ. ბერიძეს განხილული აქვს იმავე ტომში და-
ბეჭდილ სპეციალურ მეტრისტულ ნარკვევში „რუსთაველის შაირისა-
თვის“, რომელზედაც ერთი სიტყვითაც არ მიუთითებენ!

განმეორებით ვსვამთ კითხვას: რატომ არ ასახელებენ საგანგებოდ
ვუკ. ბერიძის ნარკვევს, რომელშიაც აღნიშნულია, რომ: 1. „მაღალი
შაირის თითოეული სტრიქონი (= „კარდეს“) ოთხ თანაბარ, თანა-
სწორ მუხლად (= „სეგმენტს“) იყოფა, თითოეულ მუხლში ორ-ორი —
ოთხ-ოთხმარცვლიანი სიტყვებია“ და რომ „საბოლოოდ მუხლში ოთხ-

ზე მეტი მარცვალი არ უნდა მოვიდეს“. 2). „დაბალ შაირის სტრიქონი ოთხ არათანასწორ (= „ასიმეტრიულს“) მუხლად (= „სეგმენტს“) იყოფა და რომ „სტრიქონში სიტყვას გაკვეთა არ სჭირდება და ერთი მუხლიდან მეორეში გადატანა: სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი ერთი მუხლის ფარგლებში ყოველთვის ერთადაა მოქცეული“ (= „სეგმენტის საზღვარი უნდა ემთხვეოდეს სიტყვის საზღვარს“ და „სიტყვათგასაყარი ოთხმარცვლედის შემდეგაა, ხოლო სიტყვის გაყოფა არ შეიძლება“!)!

ამრიგად, პროფ. ვუკ. ბერიძემ ძირითადად ქართული ცნებებით თქვა იგივე 1938 წელს, რასაც იაკობსონისეული ტერმინოლოგიითა და ახალი აღმოჩენის სახით გვთავაზობენ 1972 წელს. ამის შემდეგ შეიძლება რაიმე სიახლედ ჩათვალოს მტკიცება, რომ „სეგმენტი“ „ტერფისაგან“ განსხვავებული სიდიდე კი არ არის, არამედ არის ერთეული, რომელიც საფუძვლად უდევს კარდის ისეთ გაყოფას, სადაც სიტყვათგასაყარი ჩნდება“ („ლიტ. საქართველო“, 1972, 26 მაისი, გვ. 2, სვეტი 8, დასაწყისი)?

ამ საკითხებთან დაკავშირებით თვითონ თეორიის ნამდვილი ავტორის სახელი არა ჩანს. ბიბლიოგრაფიულადაც არ ასახელებენ მის წერილს. მაგრამ „სეგმენტების“ ანუ „მუხლების“ ისეთი თეორია, როგორც უკანასკნელ ხანებში იქნა წამოყენებული, ეკუთვნის პროფ. ვუკ. ბერიძეს და იგი მას უნდა დაუბრუნდეს! („რას მიერჩი მას რიტორსა, არ ანებებ მისსა მასა“?).

კიდევ ვიმეორებთ:

როცა წერენ: „ნახევარკარედი დაბალ შაირში ასიმეტრიულად არის გაყოფილი აგრეთვე ორ სეგმენტად, რომელთაგან ერთი ხუთმარცვლიანია და მეორე სამმარცვლიანი. სიტყვათგასაყარი აქ სამმარცვლიან და ხუთმარცვლიან სეგმენტებთან იქნება“ (ყურნ. გვ. 34), — ნუთუ უმაღლე არ უნდა ყოფილიყო მითითებული ამ მოსაზრების თანამედროვე ავტორის სახელი? კრისტალოგრაფ შუბნიკოვს თუ არ ვიწყებთ ტერმინ „ეკვივალენტურთან“ დაკავშირებით (ესეც იაკობსონის გავლენა!), მთელი კონცეპციის ავტორი რატომ „გამოგვჩა?“ სამწუხაროდ, გამოთქმას „ჩვენ დავადგინეთ“ რეალური საფუძველი არ აქვს.

როცა პროფ. ვუკ. ბერიძე წერდა, რომ მაღალი შაირის „სტრიქონი ოთხ თანაბარ, თანასწორ მუხლად იყოფა. თითოეულ მუხლში ორო — ოთხ-ოთხმარცვლიანი სიტყვებია“ — ეს უკვე გულისხმობს, რომ „242 შეფარდება“ მასში დაუშვებელია, ხოლო როცა იმავე ვუკ. ბერიძის აზრით დაბალი შაირის „სტრიქონი ოთხ არათანაბარ მუხლად იყოფა, ე. ი. თუ ერთ მუხლში ხუთი მარცვალია, მეორეში აუცილებ-

ლად სამია და ანდა პირიქით“ — აგრეთვე გულისხმობს რომ „5 : 3 . 8 ან 3 : 5 . 8 შეფარდების“ გარდა იგი სხვა შეფარდებას არ სცნობდა დაბალ შაირში. ასევე, პროფ. ვ. ბერიძის აზრი, რომ „სიტყვის გაკვეთა არ შეიძლება“ (ე. ი. მუხლიდან მეორე მუხლში სიტყვის მარცვლის გადატანა) იგივეა, რაც იმის მტკიცება, რომ „სეგმენტის საზღვარი როგორც წესი ემთხვევა სიტყვის საზღვარს“ (ეურნ. გვ. 53, სვეტი II) და რომ „სიტყვის გაყოფა არ შეიძლება“ (რასაც დღეს ამტკიცებენ, როგორც ახალ აღმოჩენას: „ჩვენ დავადგინეთ“!).

წველაფერი ეს კი ძველია (1928 წელს გამოქმული). „აღმოჩენის“ ძირითადი ბირთვი პროფ. ვუკ. ბერიძისეულია და, როგორც ვთქვით, იგი მას უნდა დაუბრუნდეს. პირველი სათავე კი ამ თეორიისა — მამუკა ბარათაშვილთანაა.

ნარკვევში „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“ (დაიბ. „მნათობი“, 1948 წ. №№ 1, 3. გადაიბეჭდა 1953 წ. „ქართ. კლ. ლექსში“) ჩვენ ასე ვახსიათებდით მამუკა ბარათაშვილის სისტემას, მისი „მუხლების“ (=სეგმენტს) თეორიას (დაყოფანი ყველგან ტექსტში), სათანადო ციტატის მოტანით:

„ეს ამიტომ ამისთანა შაირს (მაღალ შაირს. ა. გ.) გააკეთებს ამის პირველი მუხლი და სამი სხვადასხვა ტოლ-ტოლი არიან. ეს ერთი სტრიქონი ხომ ოთხად გაიყო, ამაში სიტყვის მეტნაკლებობა არ არის, ოთხივე სწორე არის“.

მართებულია შენიშვნა, რომ მოყვანილი ტაეპის („სტრიქონის“ [მე რუსთველი ხელობითა]) „მუხლებში“ „სიტყვისმეტნაკლებობა არ არის“ (იგულისხმება მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა ტერფებში). რაც შეეხება რუსთველურ „დაბალ შაირს“ („ჭაშნიკით“ — „გრძელ შაირს“) მის შესახებ მამუკა აღნიშნავს:

„... პირველი მუხლი მეტი, მეორე ნაკლები, მესამე პირველის ოდენი და მეოთხე კიდევ ნაკლები გრძელ შაირის ხმას [=მეტრს. ა. გ.] გააკეთებს“. შემდეგ მოჰყავს ნიმუში — „მიჯნურსა თვალად სიტურფე | მართებს მართ ვითა მზეობა“ — და დაასკვნის: „ამ თვითოს მუხლების მეტნაკლებობით ეს ორი შაირი სხვადასხვა ხმები შაიქმნა“.

გამოთქმა „მუხლების მეტნაკლებობა“ გულისხმობს რუსთაველის დაბალი შაირის „მუხლების“ მარცვლობრივ განსხვავებას ცეზურებში. ამ განსხვავებას, მამუკას აზრით, იწვევს სიტყვების სხვადასხვანაირი „გაწყობა“ ტაეპში, ანუ „სტრიქონში“, რაც თავის მხრივ შაირის მეტრულ ტონს ცვლის („სხვადასხვა ხმები შაიქმნა“). მართლაცდა, თუ გავიზიარებთ მამუკას ლოგომეტრიულ თვალსაზრისს (რომელსაც საზომის ძირითად ელემენტად მიაჩნია სიტყვა

ან სიტყვათა კომპლექსი („მუხლი“) და არა ტერფი, როგორც აქცენტური რიგის ერთეული, რუსთაველის „დაბალი შაი-რი“ მართლაც სხვადასხვა რაოდენობის სიტყვიერი ჯგუფებისაგან შედგება“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 45) და იქვე: „2. „მუხლი“ — სიტყვის განსაზღვრული ჯგუფი ტაეპის შიგნით“ (გვ. 46).

რით განსხვავდება „მუხლის“ ასეთი განმარტება „სემენტის“ იაკობსონისეული გაგებისაგან? არაფრით.

ამ დახასიათებიდან ჩანს, რომ მ. ბარათაშვილის აზრით „მუხლი ისეთი ერთეულია ტაეპისა, რომელსაც მეორე „მუხლისგან“ გამოყოფს („გაჭრის“) ცეზურა, ე. ი. ერთი „მუხლიდან“ სიტყვა ან სიტყვების ჯგუფი მეორეში არ გადადის. საენათმეცნიერო ტერმინოლოგიით ესაა „სტრუქტურული მიჯნა“ ანუ „სადემარკაციო ხაზი“, რადგან მამუქას აზრით — „გაყოფა“ ან „გაჭრა“ [არის] სიტყვათა შორის ბუნებრივი პაუზა ანუ ცეზურა (caesura)“ („ქ. კლ. ლექსი“, გვ. 46).

ის, რასაც ახალ „აღმოჩენად“ გვაწვდიან, უკვე მამუქა ბარათაშვილს ჰქონია „აღმოჩენილი“. ოლონდ... ეს „აღმოჩენა“ ჩვენ არ გაგვიზიარებია.

ახლა ზოგიერთი უცხო წყაროს გამოც.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ 1923 წელს რ. იაკობსონმა გამოთქვა (კატეგორიული ფორმულის სახით), რომ „თითოეული ნორმალური ლექსი შედგება გარკვეული რაოდენობის სემენტებისაგან გარკვეული რაოდენობის მარცვლებით“. ეს მისი (და მანამდე არავის სხვისი) ძირითადი თეორიული პოსტულატია პოეტიკაში და იგი კერძოდ რუსულ პოეტიკაში იშვიათად თუ ვისმე გაუზიარებია. (გამოჩენილ რუს მეცნიერებს შორის — არავის). ამასთან, რ. იაკობსონი მას თავიდანვე უნივერსალური კანონის მნიშვნელობას ანიჭებდა (საერთოდ რ. იაკობსონს აქვს მიდრეკილება უნივერსალიების ძიებისადმი ენათმეცნიერებაში, გავისხენოთ მისი ე. წ. „ენობრივი უნივერსალიები“, რომელიც ამჟამად გადასინჯულია სიტყვის ტიპოლოგიის მეკლევართა მიერ!). აზრი, რომელიც მან გამოთქვა წიგნში „ჩეხური ლექსის შესახებ“ (1923)* თავისებურ გაფორმებას აღწევს ამ მეცნიერის რამდენი-

* ამ წიგნს რ. იაკობსონი ხშირად იმოწმებს თავის გვიანდელ ნაშრომებშიც. ნახ. მაგ. Roman Jakobson. Selected Writings. I, 1962, S. S. 201, 615 და სხვა). მართალია საბჭოთა ლიტმოლდნე ი. ბარაბაში, როცა წერს: „Для них (სტრუქტურალისტებისათვის. ა. გ.) „Основы фонологии“ (ნ. ს. ტრუბეტკოვის შრომა. ა. გ.), а также работы Р. Якобсона, в частности его книга о чешском стихосложении, где показана связь стиха с фонологическими элементами, стали импульсом

მე ნარკვევში და განსაკუთრებით მის ცნობილ სტატიაში ჩინური რეგულირებული ლექსის შესახებ (იხ. Roman Jakobson. The Modular Design of Chinese Regulated Verse. (Enchanges et communications. Mélanges offerts á Claude Lévi-Strauss. Tome I. Mouton 1970. s. 597—605). ამ წერილზე მიუთითებენ მოკლედ ასე „სიმეტრიის შესახებ ლექსთწყობაში იხ.“... და გვერდს „597“. („საბჭ. ხელ.“, გვ. 561, შენ. 5); ამასთან გაუგებრობას იწვევს 66 შენიშვნა: „66. R. Jakobson, op. cit., p. 598“, რომელიც გაკეთებულია ტექსტში შემდეგი სიტყვების შემდეგ „... არის შემთხვევები, როდესაც წმინდა სილაბური ფრანგული ლექსის კარედებში მარცვალთა რაოდენობა იცვლება⁶⁶ (ლაფონტენი)“. (ყურნ. გვ. 53). რ. იაკობსონის დასახელებული წერილის 598 გვერდზე (და არსად ამ წერილში!) ფრანგულ სილაბურ ლექსზე სრულიად არაფერია ნათქვამი და არც ლაფონტენია დამოწმებული. შეიძლება ჩვენს ავტორს რ. იაკობსონის რომელიმე სხვა შრომა აქვს მხედველობაში?

რ. იაკობსონის ნარკვევს წინ უძღვის ციტატა ვ. ი. ვერნადსკის ნაშრომიდან „Химическое строение биосферы земли и ее окружение (Москва, 1965), გვ. გვ. 175, 195“. იგივე ნაშრომა დასახელებული ჩვენი ავტორის გამოკვლევის მე-5 შენიშვნაში (ყურნ. გვ. 54). რ. იაკობსონის ციტაციისა და სიმეტრიის საკითხში ამ ენათმეცნიერის ერთ-ერთი დასაყრდნობია (იხ. გვ. 602) ჰ. ვეილის წიგნი „სიმეტრია“ (პრისტონი, ნიუ-იორკი, 1952), რომლის ინგლისურ და რუსულ გამოცემებს იმოწმებს ჩვენი ავტორიც (სარგებლობს რუსული თარგმანით)²⁸. რ. იაკობსონი ეყრდნობა აგრეთვე „მათემატიკოს და კრისტალოგრაფ ა. ვ. შუბნიკოვს“ „სიმეტრიისა და ანტისიმეტრიის“ საკითხში (რ. იაკობსონი, გვ. 602 და შენ. 16); ამავე ავტორს იმოწმებს ორგან ჩვენი ავტორიც (ყურნ. გვ. 54, შენ. 5). შუბნიკოვის რამდენიმე სხვა ნაშრომთან ერთად, ხოლო ტერმინ „ეკვივალენტურის“ გამო იქვე, მე-6 შენიშვნაში დასახელებულია: „А. В. Шубников. Симметрия и антисимметрия конечных фигур, გვ. 31, შენიშვნა I“, ამ ნაშრომს ეყრდნობა რ. იაკობსონი, რომელიც წყაროს ასახელებს ასე: See A. V. Shubni-

и плацдармом в поисках главной „пружины“ в механизме художественного произведения“ (Юрий Барабаш. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1973, гв. 256. ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.). თვითონ რ. იაკობსონი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ენევის სკოლის წინადადების საფუძველზე (იგულისხმება ფერდინანდ დე სოსიურის „კურსი“) მან დანერგა ტერმინი „Phonology“ (ფონოლოგია) პირველად 1923 წელს და უთითებს წიგნის „ჩებური ლექსის“ მე-21 გვერდს (Р. Я к о б с о н и М. Халле. Фонология и его отношение к фонетике. „Новое в лингвистике“. 1962, II, гв. 235).

kov. Simmetrija i antisimetrija konechnyx figur (Mcscow, 1951) pp. 6—14“ (იაკობ., გვ. 602, შენ. 16). არა მგონია, რომ ჩვენი ავტორი ვერნადსკისა და შუბნიკოვის შრომებით (ბიოსფეროს აგებულებაზე და კრისტალებზე) დაინტერესებულყო, რომ მათ შესახებ მითითებანი რ. იაკობსონის ნარკვევში არ ენახა. ამასთან, აღნიშნულ საკითხებზე არსებობს სხვა ავტორების შრომებიც, მაგ. ნობელის პრემიის ლაურეატის, აინშტაინის მეგობრის, დიდი მათემატიკოსის ე. ვიგნერის ბრწყინვალე შრომა: *Symmetries and Reflections. Scientific Essays of Eugene P. Wigner*. London, 1970. რუსული თარგმანი: *Е. Вигнер. Этюды о симметрии*. Пер. с англ. Ю. А. Данилова. М., 1971), რომელიც ჩვენს ავტორს დასახელებული არა აქვს, ალბათ იმის გამო, რომ იგი რ. იაკობსონის მიერ არაა დასახელებული. მაგრამ რ. იაკობსონის შრომის გამოქვეყნების შემდეგ (1970) რუსულად ითარგმნა და დაიბეჭდა მრავალი დიდმნიშვნელოვანი შრომა იმავე საკითხებზე და არც ერთი მათგანის სათაურიც არ მოაქვთ.

მაგრამ ეს პრინციპული მნიშვნელობის საკითხი არაა (არ ცოდნა არცოდნა!), საკითხი ეხება მხოლოდ რ. იაკობსონის კონცეფციის იმ იტაცებას, რადგან რაც მხოლოდ ერთი მკვლევარის სისტემას შეადგენს (პოეტიკაში!) მისი უყოყმანოდ გაზიარება და მიბაძვა ყოველთვის ეპიგონობის ხასიათს ატარებს.

უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია განცხადება, თითქოს — „ქართული ლექსის სილაბური ხასიათი ბევრ(?) მკვლევარს აღუნიშნავს“ და რომ ქართული ლექსი და კერძოდ რუსთაველის ლექსი „ეს არის რეგულირებული სილაბური ლექსი, რადგან სავალდებულოა, რომ ნახევარკარედი კიდეც გაიყოს ორ სეგმენტად, სულერთია, თანაბრად (4—4—8) თუ ოქროს კვეთზე (3—5·8 ან 5—3—8)“ (უტრნ. გვ. 53). ამის მტკიცება კი წარმოადგენს, ერთი მხრით, მამუკა ბარათაშვილისა და პროფ. ვუკ. ბერიძის შეზღუდულებებისა და, მეორე მხრით (ტერმინოლოგიურად), რ. იაკობსონის დებულებათა თავისებურ შენაზავს — „ოქროს კვეთის“ ანუ „ღვთაებრივი პროპორციის“ ცნების დამატებით (ამ უკანასკნელის შეს. ქვემოთ).

პროფ. ვუკ. ბერიძისა და მამუკას შესახებ ზემოთ უკვე საკმაოდ ითქვა. მოკლედ გავადევნოთ თვალი რ. იაკობსონის მსჯელობას.

1) თვითონ ცნება „რეგულირებული ლექსი“ (სიტყვა „სილაბური“-ს გამოკლებით) მომდინარეობს რ. იაკობსონის სტატიის სათაურიდან და მის მიერ ამ ტერმინის ხშირი ხმარებისაგან. მაგრამ ცნება „რეგულირებული ლექსი“ გამოყენებული ჰქონია ჩინური პოეტიკის მკვლევარს ჩიმს ჯ. ი. ლაუს ვიგნში „ჩინური პოეზიის ხე-

ლო ვ ნ ე ბ ა“ („The Art of Chinese Poetry. (Chicago, 1966, შდრ. იაკობ., 597). იგი თარგმანია ჩინური ტერმინისა „ლამუ-შინ“ („Lü-schin“). ასეთი „რეგულირებული ლექსი“ ჩინურ პოეზიაში დამკვიდრებულ სალექსო ფორმად ქცეულა თ'ანგების (T'ang) დინასტიიდან მოყოლებული (618—907)“ (იაკობ., იქვე). ამრიგად, ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრისას არსებითად იყენებენ 7—9 საუკ. ჩინური ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმის სახელწოდებას, შევსებულს სიტყვით „სილაბური“!.

2) „რეგულირებული სტროფი არის კატრენი და ჩვეულებრივ ჩინური ლექსები შეიცავენ ორ კატრენს (ერთ ოქტეტს)“ (იაკობ., იქვე). ეს მგონი „ენმაურება“ კიდევ რუსთაველის „კატრენებს“ (ხაზგასმები ყველგან, აქაც და ქვევით, იაკობსონისაა. ა. გ.). რუსთაველის სტროფი კატრენია (ამას ჩვენც აღვნიშნავთ), მაგრამ იაკობსონს რომ არ ეხმარა ეს ტერმინი, მას გამოიყენებდნენ? არა გვეგონია.

3) „კატრენი აგებულია ორი კუპლეტისაგან, თვით კუპლეტი ორი სტრიქონისაგან (Lines). მოკლე მეტრში სტრიქონი იყოფა ორ [სეგმენტად], გრძელ მეტრში კი სამ სეგმენტად (Segments)“ (597).

4) „კუპლეტების შიგნით სტრიქონების პარალელიზმი იმაზე მიუთითებს, რომ ორივე მიეკუთვნება ერთსა და იმავე რთულ წინადადებას. სეგმენტები სტრიქონებში ერთმანეთისაგან გამიჯნული არიან (გამოიყოფიან) სუსტი (slight) „პოტენციალური პაუზებით“ („potential pause“), რომელიც უმთავრესად მიუთითებს შიდა ფრაზულ გასაყარზე (boundary)“ (598). შდრ. ჩვენი ავტორის სიტყვები: „... ნახევარკარედი შედგება ორი თანაბარი ან ეკვივალენტური (ერთნაირად განაწილებული) სეგმენტისაგან, რომლებიც ქმნიან სიტყვათგასაყარს და გამიჯნული არიან ერთმანეთისაგან მცირე ცეზურებით („პოტენციალური პაუზებით“)“ (ყურნ., გვ. 34). რ. იაკობსონსაც წინწყლებში აქვს მოქცეული გამოთქმა „პოტენციალური პაუზები“, იგი, როგორც ჩანს, ეკუთვნის ჯეიმს ჯ. ი. ლიუსს. ქართველმა მკითხველმა როგორ გაიგოს ამ დეფინიციის გენეზისი, თუ იაკობსონის შრომის სათანადო გვერდზე არ მივუთითეთ? ამასთან, ყოველივე ეს, მგონი წყაროს დაუსახელებლად სხვისი ტერმინოლოგიის მითვისებასაც ნიშნავს.

5) რ. იაკობსონი „ბენტესილაბური“ და „ჰეპტასილაბური“ სტრიქონების გამოსახატავად მიმართავს სქემებს „(XX|XXX)“ და „(XX|XX|XXX)“ (იაკობ., გვ. 598). ასეთსავე გრაფიკას მიმართავს ჩვენი ავტორიც (იხ. „სალიტ. გაზეთი“, 1972, 19 მაისი, სვეტი 2: „XX|XX|XX|XX“). თანაც აღსანიშნავია, რომ იაკობსონის აზრით, თუ პირველ ან ორ მომდევნო სეგმენტში ლუწი რიცხვებია, მათ კენ-

ტი (მაგ. სამმარცვლიანი სილაბებისაგან შემდგარი) სეგმენტი მისდევს. მგონი ესეც ანიშნებს ჩვენი ავტორის მიერ რუსთველის შაირისათვის განყენებულ „შეფარდებათა“ გენეზისზე (პროფ. ვუკ. ბერიძის სქემასთან ერთად!). აქვეა ნახმარი ცნებები „ბისეგმენტური“ და „ტრისეგმენტური“ (იაკობ., 598).

6) ყველა ოდენობა, რომელიც საფუძვლად უდევს რეგულირებული ლექსის მოდულარულ საზომს, ქმნის „პროპორციული ურთიერთობის განსაზღვრულ სერიას“ („definite series of proportional relations“) (იაკობ., 598). ეს ცნებაც ჯეიმს ჯ. ი. ლიუს უნდა ეკუთვნოდეს. ჩვენი ავტორი პირდაპირ იმეორებს ამ გამოთქმას, წყაროზე მიუთითებლად.

7) რ. იაკობსონი ლაპარაკობს ჩინური ლექსის სტრიქონში „გრძელი“ და „მოკლე“ მახვილების (თუ რიტმების) ურთიერთდაპირისპირებაზე („long beats“ და „short beats“) და დასძენს, რომ „მათი ალტერნაცია შეადგენს ასეთი ლექსის ძირითად მეტრულ თვისებას“ („Their Alternation constitutes the pivotal metrical feature“) (გვ. 598). ძირითადად ლინგვისტური ტერმინი „ალტერნაცია“ ზოგი მკვლევარის შეყვარებული ცნებაა. იგი ნიშნავს ბგერათა მონაცვლეობას (чередование). რა თქმა უნდა, იგი რ. იაკობსონის კუთვნილება არაა ისევე, როგორც ტერმინი „რელევანტური“, რომელიც გვხვდება ტრუბეცკოისა და იაკობსონის ეპიგონთა შრომებში!..

8) „... დაუშვებლობა მსგავსი ტონის კლასებისა ორ ერთმანეთის მომდევნო ლუწრიცხვიან სილაბებში და აგრეთვე დაუშვებლობა იმისა, რომ მეტნაკლებად ძლიერი ტენდენციის რომელიმე ლუწრიცხვიან სილაბს იმავე სეგმენტის კენტრიცხვიანი სილაბის მსგავსი რიტმი მისდევდეს — წარმოადგენს რეგულირებული ლექსის ძირითად სტრუქტურულ თვისებას“. ამ მოსაზრების უშუალო ექოც იმის ზოგიერთ ქართულ მეტრისტულ ნაშრომში!

9) რ. იაკობსონი ხშირად მიმართავს ცნებას „ინვარიანტი“ (იაკობ., გვ. 601), როგორც ზოგი ჩვენი ავტორი. სტრუქტურალისტებს და კერძოდ იაკობსონს ის ნასესხები აქვს მათემატიკიდან, ეპიგონებს კი — იაკობსონისგან.

10) „ლექსში სხვადასხვა სტრიქონებს შორის პროსოდული შესაბამისობა (correspondances) ორ დიქოტომურ (dichotomous) პრინციპს ემყარება“ (გვ. 601). ეს ცნობილი ლინგვისტური ტერმინიც სისტემატურადაა ნახმარი ზოგიერთის შრომაში (რა თქმა უნდა, ეს ტერმინი იაკობსონის კუთვნილება არაა, მაგრამ იაკობსონს რომ არ ეხმარა მეტრიკაში, მას გამოიყენებდნენ ქართული ლექსთწყობის საკითხების კვლევისას?

11) ახლა „სარკისებური ასახვის“ გამო. იგი მათემატიკიდან გადავიდა რ. იაკობსონის ნარკვევში. რ. იაკობსონი იმოწმებს ჰ. ვეილის ციტატას „სარკისებური ასახვის“ შესახებ (გვ. 602) და კრისტალოგრაფ ა. შუბნიკოვის ტერმინებს „სიმეტრია“ და „ანტი-სიმეტრია“ (იქვე)²⁹ და თავის მხრივ დასძენს: „აღწერილი დიქოტომიები (dichotomies) ჩინურ რეგულირებულ ლექსში წარმოდგენილია ყველა ოთხი კომბინაციით: პირდაპირი სიმეტრია (Symmetry Proper), აგრეთვე არაპირდაპირი (შექცევითი, Reflexive) და უპირველეს ყოვლისა ანტისიმეტრია (Antisymmetry), რომელიც თავის მხრივ შეიძლება აღმოჩნდეს ან პირდაპირი ან უკუქცევითი“ (602). „აქ გვაქვს „სარკისებური ასახვა“ (ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.) და იგი ჩინური მეცნიერების აზრით „საინტერესო (amusing) პარალელს პოულობს თანამედროვე დეკორატიულ ხელოვნებაში“, მაგრამ შესაძლოა ჩინური ლექსი გვთავაზობს ყველაზე მეტყველ ანალოგიებს“ (იაკობ., 602). მკითხველი ხედავს თუ საიდან მომდინარეობს მაღალი და დაბალი შაირის დახასიათებანი ტერმინოლოგიის მხრივ! (კიდევ: „ბოლოკიდურ სეგმენტში პირდაპირი ანტისიმეტრია ქმნის მის სარკისებურ ასახვას“. იაკობ., გვ. 603. იქვეა მოტანილი გრაფიკული სქემა. უკანასკნელი ხაზგასმაც ჩვენია. ა. გ.). „მეტრი და რიტმის“ ავტორი ამ საკითხში პირდაპირ ბაძავს იაკობსონს.

12) რ. იაკობსონი წერს: „კატრენის შიგნით ორივე კუბლეთი სიმეტრიულ ურთიერთობაშია ერთმანეთთან. სიმეტრიული სტრიქონების რიგი იძლევა სარკისებურ ასახვას (ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.): მეორე კუბლეთის პირველი სტრიქონი შეესაბამება პირველი კუბლეთის მეორე სტრიქონს და მეორე კუბლეთის მეორე სტრიქონი პირველი კუბლეთის პირველ სტრიქონს. უფრო მეტიც: არაპირდაპირი (უკუქცევითი, reflexive) სიმეტრია ვლინდება ამ ორი წყვილის ბოლოკიდური სეგმენტიდან“ და ა. შ. (გვ. 603).

13) „ორი, ავტონომიური მეტრული, ერთმანეთთან შეწყვილებული წყობა (devices) უდევს საფუძვლად რეგულირებულ ლექსს“. „საბოლოო სტრუქტურა იწვევს ინვერსიას შიდა სტრუქტურის ბოლოკიდურ სეგმენტში — რეფლექსიას სიმეტრიისა და ანტისიმეტრიისა“ (604).

ჩვენ საჭიროდ არ ვთვლით რ. იაკობსონის ნაშრომიდან სხვა ადგილების მოტანას. აქ ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ მხოლოდ ის მომენტი, რომ რ. იაკობსონი თავის ამ ნარკვევს, მიუხედავად მოკრძა-

ლებული ტონისა, განმაზოგადებელი ხასიათის გამოკვლევად მიიჩნევს. იგი შესავალში წერს, რომ გვინდა მცირე (მოკრძალებული) წვლილი შევიტანოთ მეტრული ტიპოლოგიისა და, შესაძლოა, ლიტერატურებისა და კულტურების შედარებითს შესწავლაშიცო. (სიტყვა-სიტყვით: „His instructive data enable us to elicit the common foundations of these measures and hereby to offer a modest contribution to the gradually developing metrical typology and perhaps to the comparative study of literatures and cultures“ (597).

ყოველივე ეს რ. იაკობსონისათვის დამახასიათებელი ტენდენციაა უნივერსალებისადმი მიდრეკილებისა, სრულიად არა სავალდებულო ზოგადი მეტრიკისათვის და იმ მკვლევარებისათვის, რომლებისათვისაც ლექსთწყობის ნაციონალური სპეციფიკის ძიებაა მთავარი (ამ ძიების პათოსი გამსჭვალავს ჩვენს მონოგრაფიას, წინააღმდეგ ზოგიერთის წინასწარაკვიატებული და ნეგატიური დამოკიდებულებისა მისდამი, რის შესახ. იხ. ქვემოთ). ჩვენ უფრო დამაჯერებლად მიგვაჩნია განცხადება:

«... ритм стиха строится на природе самого языкового материала и мобилизует именно его выразительные свойства. Стихотворный размер содействует типизации стиля произношения. В прозаической и разговорной форме стили произношения не строго разграничены между собой... То, что не отчетливо разграничено в прозаической речи, получает ясное разграничение под влиянием стихотворного ритма. Выразительные средства языка как бы концентрируются. Интонационный строй, нейтрализованный в прозе, приобретает в стихах своеобразие и предельную выразительность. Конечно, нормы стихотворные и нормы грамматические не совпадают. ...Как бы ни был специфичен и своеобразен строй стиха, этот строй принадлежит языку и неповторим за пределами национальных форм речи. В этом причина того, что поэзия остается всегда наиболее национальной формой искусства» (Б. Томашевский. Стих и язык, 1959, გვ. 67—68).

გაცილებით ადრე ჩვენც არაერთხელ აღგვინიშნავს ეს მომენტები. ამიტომ უნივერსალური „ტიპოლოგიის“ ძებნა ლექსთწყობაში — კოსმოპოლიტი-მეტრისტების საქმეა და მას ჩვენშიაც გამოუჩნდნენ მიმდევრები. სხვა ხელოვნებათა შორის ლექსთწყობის ყველაზე მეტად სპეციფიკური და „ნაციონალური ხასიათი“ აგრეთვე ზედმეტს ხდის ანალოგიებს „დეკორატიულ“ ხელოვნებასთან, კრისტალებთან, მცენარეებთან, ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობის ძეგლებთან და ა. შ. (ეს ტენდენცია მომდინარეობს უძველესი დროიდან!). ამასთან, კატეგორიულად უარსაყოფია ლექსის რეალურ ელემენტად სემანტიკის თუ მუხლის ან ტერფის გამოცხადება, აქედან რომელ „ინვა-

რიანტსაც“ ავირჩევთ, იგი მეტრი-ნორმის სქემის ელემენტი და არა მეტყველების რეალური ელემენტი. ლექსში ასეთი რეალური ერთეულია — ტეპი.

ასევე კატეგორიულად უარსაყოფია ვერსიფიკაციაში „პროპორციისა“ და „სიმეტრიის“, როგორც სტატიკური (უმთავრესად გომეტრიული) და ვიზუალური ცნებების შეტანა.

§ 7. „ოქროს კვეთის“ საკითხი და ვეფხისტყაოსანი. „ასიმეტრიული ორად გაყოფილი“ დაბალი შაირის დახასიათებისას აღნიშნავენ, რომ „სამმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი სეგმენტების მიმართება ნახევარკარედის ფარგლებში თავისუფალია, ე. ი. შეიძლება გვექონდეს თანმიმდევრობა 3 5 ან 5 3. ეს თანმიმდევრობა განსაზღვრულია სეგმენტთა საწარმოებლად გამოყენებული სიტყვების სილაბური ხასიათით(?) და შეიძლება სტრიქონიდან სტრიქონამდე ან სტროფიდან სტროფამდე იცვლებოდეს ან უცვლელი რჩებოდეს. თუ სიტყვათა ხასიათი ნახევარკარედის ფარგლებში იმგვარია, რომ ვლებულობთ მიმართებას 3 2 3 (ან მათ ექვივალენტებს 3 1 1 3 ან 1 2 2 3 ან 3 1 1 2 და სხვ.), მაშინ 3- და 5-მარცვლიანი სეგმენტების განურჩევლად ორგვარი თანმიმდევრობა შეიძლება გვექონდეს, ე. ი. შეიძლება 3 2 3 დავყოთ ამგვარად 3 2 (-5) 3 ან 3 2 3 (-5). ზოგჯერ სეგმენტთა შორის საზღვრის დადგენა დამოკიდებულია ლექსიკურ-გრამატიკულ და სემანტიკურ ფაქტორზე, ზოგჯერ კი მათ შორის ნეიტრალური მიმართებები გვაქვს. არსებითად (?) ლექსის სტრუქტურის თვალსაზრისით მნიშვნელობა არა აქვს(?), წინამავალ სამმარცვლედს მიეკუთვნება შუამავალი ბისილაბური სიტყვა თუ ბოლოკიდურს(?).

3.2. პირველნახევარკარედში მოცემული თანმიმდევრობა დაბალი შაირის სეგმენტების მეორე ნახევარკარედში შეიძლება იმგვარად იყოს ასახული, რომ მივიღოთ ე კ ვ ი ვ ა ლ ე ნ ტ უ რ ი სიმეტრია, ე. ი. ამოსავალი მდგომარეობისათვის დამახასიათებელი მიმართებანი. ამის ნიმუშია

5 3 5 3

სტროფი 508,2: გახარებოლა ხვარაზმუჰს // სიხარულითა დიდითა;

3 5 3 5

სტროფი 794,4: მიღწვიან, მომიგონებენ, // დამლოცვენ, მოვეგონები.

3.4. მეორე მხრით, მეორე კარედში შეიძლება მივიღოთ ინვერსიული სიმეტრია, როდესაც ადგილი აქვს მიმართებათა სარკისებურ ასახვას (ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.)³⁰. მაგ.

სტროფი 531,2: მოღმობიერდა, მომიტკბა // გამწყურალი, გამქისე-
ბული

სტროფი 1371,3: დამოსნა ტურფა-ტურფითა, // ერთმანეთისა მჭო-
ბითა

3.5. ამგვარად, დაბალ შაირში გვაქვს შეფარდება 3 : 5 · 8. ეს კი არის ოქროს კვეთის (sectio auera) შეფარდება(?).

ოქროს კვეთი არის ისეთი დაყოფა მთელისა, როდესაც დიდი მონაკვეთი იმგვარ გეომეტრიულ მიმართებაშია მთელთან, როგორც მცირე მონაკვეთი დიდთან, ე. ი. დიდი მონაკვეთი არის „გეომეტრიული საშუალო“ მთელსა და მცირე მონაკვეთებს შორის“ (ყურნ., გვ. 34—35). ამის შემდეგ მოტანილია გრაფიკული ჩანახაზი და ახსნილია თუ როგორ შეიძლება ოქროს კვეთზე გაიყოს AB მონაკვეთი. ეს წესი კარგად ცნობილია და იგი გვხვდება პოპულარულ ხუროთმოძღვრული განმარტებითს ლექსიკონებშიც, უამრავ შრომაში, რომლებიც ოქროს კვეთის გეომეტრიულ დახასიათებას ეხებიან. ახალი ამაში არაფერია (თანაც — თვითონ კანონი ძალიან პრიმიტიულადაა განმარტებული).

ჩვენ ჯერ არ ვეხებით საკითხს — რამდენად სწორია სალექსო საზომზე „სიმეტრიის“, „პროპორციის“ თუ „ოქროს კვეთის“ ცნებების გავრცელება, რამდენადაც ეს ცნებები ითვალისწინებენ სივრცის, დროის ან მაგარი სხეულების (მაგ. კრისტალების და სხვ.) ან უმთავრესად არქიტექტურის პროპორციათა გეომეტრიულ ხასიათს, უმეტეს შემთხვევაში და ნაწილობრივ — მიახლოებით და არა აბსოლუტიზირებულად. მაგრამ სალექსო საზომების დახასიათებაში სივრცეულ-სტატიკური ნიშნის შეტანა არავითარ კრიტიკას არ უძლებს.

ამჟამად გვიანტერესებს საკითხი — რამდენად სწორია დაბალი შაირისათვის ძირითადი 3 : 5 · 8-ს (ნაკლები კატეგორიულობით სქემისა 5 : 3 · 8) აღება და მისი აბსოლუტიზირება, რამდენადაც ჩვენს მკვლევარს sectio auera-ს შეფარდებად უმთავრესად 3 : 5 · 8 სჭირდება.

„სამწუხაროდ“ ვეფხისტყაოსნის დაბალი შაირი ასეთი აბსოლუტიზირებისათვის საფუძველს არ იძლევა, იგი ტაეპის „სეგმენტაციაზეა“ დამყარებული. შეფარდებანი: 3 : 5 · 8 ან 5 : 3 · 8 არ ამოსწურავენ დაბალი შაირის მეტრულ ხასიათს, რაც თვითონ ნაშრომის ავტორის მიერ ჩატარებული ტაეპთა კატალოგიზაციიდანაც ჩანს და ამიტომ თქმა, რომ დაბალი შაირის მუდმივი პროსოდიული სიდიდეებია „სამმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი სეგმენტები“ („მაღალი შაირის

ოთხმარცვლიან სეგმენტების“ დარად!) — არაა სწორი. ეს მამუკა ბარათაშვილსა და ვ. ბერიძის მიერ მიღებული აბსოლუტიზაცია მკვლევარს სჭირდება უმთავრესად სქემის 3 : 5 · 8 („ოქროს კვეთის“ შეფარდების) დაბალი შაირისათვის ძირითად, ინვარიანტულ სახეობად აღიარებისათვის. („ეს სიდიდეები ყოველთვის(?) უცვლელნი არიან და მკაცრად ექვემდებარებიან ეკვივალენტური სიმეტრიის ან ღვთაებრივი პროპორციის კანონებს“ (იხ. უურნ., გვ. 46). ამიტომაც ასეთი აბსოლუტაციის ფონზე გამორიცხულია, მაგ., სილაბური „შეფარდებანი“ 2 : 8 : 8 || 2 : 6; 8 : 2 : 8 || 1 : 7, 8 : 2 : 8 || 8 და 8 || 2 : 8 · 8 დაბალი შაირისათვის (მეტრულ მონაკვეთთა მხედველობაში არ მიღებით), ხოლო მაღალი შაირისათვის „შეფარდებანი“ 44 || 2 : 6 ან 4 : 2 : 2 || 2 : 6, რადგან ისინი არღვევენ მაღალი შაირისათვის „შეფარდებას 4 4 4 4“, ხოლო დაბალი შაირისათვის 8 : 5 · 8 „შეფარდების“ განზოგადობას (როგორც „გადმონაშთები“ ან „რუდიმენტები“). აქ არ გვიშველის, მაგ. განცხადება, რომ „ოთხმარცვლიანი სიტყვა ყველაზე მეტად არის შესაფერი ოთხმარცვლიანი სეგმენტისათვის“ (უურნ., გვ. 40), რადგან ვ. ტყის არც ერთ სტროფში ორი ერთად მიჯრილი სტრიქონიც კი არც ერთხელ არ ავლენს მთლიანი ოთხმარცვლიანების რიგს, ხოლო დაბალი შაირის სტროფთა უმრავლესობა გარდუვალად არ იცავს „შეფარდებას“ 3 : 5 : 8 არც სემანტიკურად, არც ფონიკურად! ტაეპი: „გაგიცხადა დამალული გონებამან დაფარულმან“ და მისთანანი (ტექსტში მოტანილია 7 მაგალითი, გვ. 41), აგრეთვე არ წარმოადგენენ დომინანტურ ერთეულებს, რასაც ვეფხისტყაოსნის ყველა მაღალ შაირზე დაკვირვება ცხადყოფს (ვიმეორებთ: არც ერთი სტროფი მაღალი შაირისა უცვლელად არ იმეორებს მთლიანი სილაბური ერთეულების სქემას 4 4 4 4 ორი სტრიქონის მანძილზედაც კი, რაც ჩვენ ზემოთ უკვე ცხადვყავით).

დაბალი შაირის იდეალური („ინვარიანტული“) ტაეპებია ასეთი სილაბური მიმართებანი (რომელნიც ხშირად მეორდებიან მეტრულ მონაკვეთების სახით ტაეპში):

ან 1217² მონა მრნურად მრსილი || სხვანი მგზავრულად ხანითა

2 3 3 2 3 3

ნეიტრალური „ბისილაბური“ სიტყვა ასეთ ტაეპების შიგნით არ გვხვდება. საერთოდ კი 2- და 3-მარცვლიანი სიტყვები (ან კომპლექსები) როგორც მეტრული ერთეულები, ძირითადია ვეფხისტყაოსანში. მათი უცილობელი გაერთიანება „სეგმენტებში“ — მერყევ ნიადაგზეა აღმოცენებული. საწომში მეტრულ ერთეულთა რიგი უნდა დავინახოთ და არა უმახვილო სილაბური სეგმენტები (ქართული მეტრიკა მამუკა ბარათაშვილის სისტემას არ დაუბრუნდება).

მაგრამ დაბალი შაირის სტროფში რიტმის მუდმივი დინამიკის დროს ისინი „ინვარიანტების“ სახით ოთხ ტაქს უცვლელად და მუდმივად არ სწვდებიან. აი როგორ გამოიყურება „სილაბურ ოდენობებზე“ დაყრდნობისას, მაგალითად, მთელი სტროფი დაბალი შაირისა:

1208: „აღარ დაბრუნდით, მოხვედით, || შუქნი თქვენ ჩემთვის არენით;

არენით;

2 3 3 || 2 1 2 3

შეიყარენით ორნივე || ჩემზედა დაჯარენით

5 3 || 3 5

ამად შეეშინდი, ღონენი || ველარა მოვაგვარენით

2 3 3 || 3 5

იმას, გლახ, ჩემი სიკვდილი || გულითა სწაღდა, არ ენით

2 1 2 3 || 3 2 1 2

რა თქმა უნდა, „სეგმენტებში“ (ჩვენ ვიტყვოდით — მეტრულ მონაკვეთებში ან სქემის ტერმებში) სიტყვიერი ერთეულები ერთდებიან, მაგრამ ამ „სეგმენტა“ რიგი არ ამხელს სისტემურ შეფარდებას „კარედის“ I ნახევარში „მ : 5 · 8“, არამედ შეფარდებას 5 : 8 · 8, რომელიც შედარებით ტიპურია, მაგრამ არა დაბალი შაირის მთელი სტროფისათვის. (ამ სტროფში ტაქსის II ნახევრის შეფარდება 3 : 5 · 8 „უკუ სიმეტრია“ იქნება შეფარდებისა 5 : 3 · 8-ის, მაგრამ ეს კანონიც პოემაში ხშირად ირღვევა. ეს გასაგებია პოეტური ფორმის თვალსაზრისით, იგი გასაგები არაა მხოლოდ „სიმეტრიის“ მხრივ).

ვეფხისტყაოსნის დაბალი შაირის სტროფების შესწავლა ამ კუთხით (როცა მათი მათემატიკური კოეფიციენტი უმკველად უგულვებლყოფს ტაქსის I ნახევრისათვის 3 : 5 · 8 შეფარდების დომინანტს) ყოველგვარ საფუძველს აცლის იმ აზრს, თითქოს 3 : 5 · 8 შეფარდება (ძირითადად მიჩნეული 5 : 3 · 8 შეფარდებასთან ერთად!), რომელიც ოქროს კვეთის (sectio aurea) შეფარდებაა ალიარებული დაბალი შაირისათვის — „ინვარიანტული“ იყოს (სტროფის ფარგლებში მათი მუდმივი ცვლილებანი ასეთს აბსოლუტიზირებას გამოიციხავენ), ან რა რეალური (ბგერითი) ხასიათის გამომხატველია ეს ციფრები?!

კერძო შემთხვევები (იზოლირებული ტაქსის ანალიზის ფონზე!) არ შეიძლება აყვანილ იქნას უნივერსალობის ხარისხში, მით უფრო, რომ მეტრი არაა რიტმი მთლიანად. ამ შემთხვევებს თავისი ადგილი აქვთ სტროფში და მთლიანად პოემაში სხვა ხასიათის შეხამებებთან ერთად (ამასთან, თვით იდენტური სქემით დაწერილი სტროფები შინაგანი მრავალფეროვნებით ხასიათდებიან).

საერთოდ კი უაღრესად დამახასიათებელია, რომ დაბალი შაირის

ტაეპში, ცეზურის წინ და სულ ბოლოს სამმარცვლიანი სიტყვები ან სამმარცვლიანი კომპლექსები სჭარბობენ და არა ხუთმარცვლიანები! *sectio auera* გეომეტრიულ-ვიზუალური ცნებაა და მისი დაკავშირება საზომის სიღრმეზე ერთეულთა რიცხვებთან მეთოდოლოგიურად შეუძლებელია ისევე, როგორაც შეუძლებელია სალექსო რიტმთან, როგორც მეტყველების დინამიკურ პროცესთან, საერთოდ „სიმეტრიისა“ და „პროპორციის“ ცნებების დაკავშირება (ზემოთ დავინახეთ, რომ ასეთი ცდა უმთავრესად რ. იაკობსონისგან მომდინარეობს, მაგრამ მას არავითარი თეორიული გამართლება არ აქვს)*.

ახლა უნდა ვიკითხოთ — თვით არქიტექტურაში „ოქროს კვეთის“ შეფარდება ($8 : 5 \cdot 8$ ან $5 : 8 \cdot 8$) მართლა ერთადერთ ან ჭეშმარიტ შეფარდებადაა მიჩნეული? ან საერთოდ „ოქროს კვეთი“ — მნიშვნელობის გაზვიადება თვით ხელოვნების ამ დარგისათვისაც კი დასაშვებია?!

მკვლევარის მსჯელობის დასაყრდენია უმთავრესად ჰ. ტიმერდინგის წიგნის *Der Goldene Schnitt*-ის რუსული გამოცემა (გერმანული დედანი ჟურნალში შრომის გამოქვეყნების პროცესში არ უნახავთ, თუმცა ორჯერ ასახელებენ მას გერმანულად და რასაც ჭეშმარიტად ცხადვყოფთ). ჰ. ტიმერდინგი წერს:

«...часто прибегают к тем числовым отношениям, которые служат рациональными приближенными значениями для иррационального отношения золотого сечения. Но следует принять во внимание, что это само по себе еще не указывает на применение самого золотого сечения; например, если при этом чаще всего появляется отношение 3:5, то еще неизвестно, следует ли его рассматривать, как приближенное значение для отношения золотого сечения, или для отношения катетов прямоугольного треугольника, представляющего половину равностороннего треугольника. Лишь отношение 5:8 можно уже с уверенностью отнес-

* თეორიული გენეზისის თვალსაზრისით სიმეტრიისა და ანტისიმეტრიის ცნებები რუსულ პოეტიაში უფრო ადრეც გვხვდება, რაც სამართლიანადაა დახასიათებული, როგორც პაროდული ფაქტი: „...Встречались и такие пародийные рассуждения: „То есть имеем: пересекающиеся симметрично полуокружности встречаются 4 раза, из них два раза 2 полуокружности и два раза 3 пересекающиеся полуокружности. Нессимметричных пересечений... концентрических полуокружностей имеем один случай. Цепей всего семь. Из них в одно звено три цепи; из трех звеньев четыре цепи“. Цитируется не пособие по геометрии, а книга Д. Балики „В лаборатории поэта. Ф. Сологуб. А. Белый. Е. Замятин (1917)“. (ი. ბარაბაში, დასახ. წიგნის ვ. 226). ჭეშმარიტად დავინახავთ, რომ ამ „პრიმიტიულ გეომეტრიზმს“ თავის დროზე სასიკვდილო ვანაჩენი გამოუტანა ფორმალისტებს შორის ყველაზე ნიჭიერი ი. ტინიანოვიცა, რომლის შრომების საუკეთესო ნაწილი საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობას თავის ოქროს ფონდში შეაქვს.

ტი კ ზოლთომუ სეჩენიუმ. ზორშიმ პრიმერომ პრიმენენიამ ათომ პრიმბიჟენიომ ზნიჩენიამ რეზენიენიე ვსოთი ვ ირნი სტილამ «ბაროკო» ვ სელემსომ სობორე...

თემ ნე მენე, ნელზამ პერეოცენივამ ზნიჩენიე დელამ არქიტექტურამ რთონენიამ ზოლთომუ სეჩენიამ იგო პრიმბიჟენიამ. პრიმენენიე ათომ რთონენიამ ევლენიამ თოლკომ ჩასთიმ სლუჩაემ ობოჯომ პრავილამ, ამენიომ პრავილამ პოვტორენიამ ოდნომ ი თოგო ზე რთონენიამ ვ ოდელნიამ ჩასთიმ» (გ. ე. თიმერდინგ. ზოლთომუ სეჩენიე. პერ. ს ნემ., 1924, გვ. 81—82. ხაზგასმებო ჩვენამ. ა. გ.).

„შეფარდებამ“ 5 : 8 კი დობალ შაირს აბსოლუტურად არ შეეფერებამ. (კიდევაც რომ დავუშვამ ირრაციონალურ რიცხვთამ ლექსის რიტმის ახსნის სფეროში გამოყენებამ, რაც სავროთოდ გაუგებრობამ).

3. ტიმერდინგის წიგნი გამოიცამ სამჯერ (მესამე, ფორმატის მხრივაც უ ც ვ ლ ე ლ ი გამოცემა დაიბეჭდამ 1929 წელს), ამდენად ავტორის შეხედულებანი „ოქროს კვეთის“ შინაარსზე არავის უარყვიამ („ოქროს კვეთზე“ არსებობს მდიდარი ლიტერატურამ, რომელშიაც სავროთოდ უარყოფილიამ ირრაციონალურ sectio aurea-ს ფეტიშიზაციამ). ამიტომ ნათელი უნდამ იყოს ის აზრი, რომ თავისთავად ირრაციონალური „ოქროს კვეთის“ გამოყენებამ რუსთაველის მიერ (შეგნებულად თუ შეუგნებლად!) აბსოლუტურად გამორიცხულიამ: ქართული ენისათვის შესაფერი დამ ჩვეულებრივი, ბუნებრივი პროსოდიული მოვლენების ახსნამ არქიტექტურასამ დამ მხატვრობამში ზოგჯერ (დამ ძალიან იშვიათად აბსოლუტური სიზუსტიომ) გამოყენებული გეომეტრიული მეთოდის მიხედვით — სრულიად უსაფუძვლოამ. „ს არ კ ი ს ე ბ უ რ ი ა ს ა ხ ვ ი ს“ ცნებაც, რომელიც მათემატიკიდან მომდინარეობს (ბოლო დროს ვეილი³¹; ვიგნერი დამ მრავალი სხვ., „ჯგუფების“ ანუ „ფიგურების“ თეორეტიკოსებისამ დამ კრისტალოგრაფთამ, მავ. შუბნიკოვის დამ სხვათამ შრომები დამ სხვ.) დამ რაც რ. იაკობსონს აქვს გამოყენებული ჩინური ლექსთწყობისათვის — ვიზუალურ სფეროს უკავშირდებამ, რუსთაველის საზომთან მას არავითარი კავშირი არ აქვს. რუსთაველს „მოლაპლაპე“ მეტრით არაფერი დავუწერამ. დამ არც ერთ პოეტს სავროთოდ, რადგან მეტრები არ „ლაპლაპებენ!“ შეცდომის წყარო — რ. იაკობსონის ეპიგონობამ!

აღსანიშნავიამ, რომ 3. ტიმერდინგი, რომელიც სრულიად არ ამცირებს „ოქროს კვეთის“ მნიშვნელობას არქიტექტურამში დამ ხელოვნების (მავრამ არამ პოეზიის) სხვამ დარგებში, მაინც საჭიროდ სთვლის. შემდეგი გამათრთხილებელი მოსაზრებანი გამოთქვას:

«... только привычка заставляет нас придерживаться золотого сечения, после того как оно было принято на основании теоретических соображений, но которые сами по себе чужды эстетике»

(69—70). 3. ტიმერდინგის სიტყვით, „ოქროს კვეთის“ ძირითადი პრინციპი გამოიყენება წიგნის ფორმატის, ფერადი სურათების, შესასვლელი ბილეთების, ასპიდის დაფის, საფულეს, სკივრის (ზანდუკის). ყუთის, შოკოლადის ფილის, თაფლის პურის და სხვა საგნების ფორმისათვის „частью сознательно, частью бессознательно“ (70). ხშირად ამ სფეროში „ოქროს კვეთს“ ერთგვარად ნორმის მნიშვნელობაც კი ენიჭება (72); მიუხედავად ამისა, უნივერსალური მნიშვნელობა მას მაინც არ შეიძლება ჰქონდეს, რაც ტიმერდინგის განცხადებიდანაც კარგად ჩანს.

3. ტიმერდინგი განიხილავს „ოქროს კვეთის“ დამცველის, ესთეტიკის ფეხნერის მოსაზრებებს და დასძენს: „Именно эта неуверенность при выборе, которую отмечает Фехнер, почти дает нам возможность заключить, что мы сами по себе не склонны отдавать предпочтение отношению, которое дает нам золотое сечение. Гораздо более правдоподобным является предположение, что золотому сечению первоначально было отдано предпочтение по рассудочным соображениям“ (73).

ასეთი „рассудочное соображение“ უძვეეს საფუძვლად „ჰიპოთეზას“, თითქოს რუსთაველმა „შეგნებულად“ თუ „შეუგნებლად“ გამოიყენა „ოქროს კვეთი“ პოემის საზომისათვის, რაც „სემემენტების“ მარცვლების რიცხობრივი „მაჩვენებლების“ ცალმხრივი ინტერპრეტაციის საფუძველზე წარმოიშვა და რასაც სინამდვილეში შეუძლებელია ადგილი ჰქონდეს პოეტური ფორმის სპეციფიკური ხასიათის (მისი დინამიზმის) გამო. გეომეტრიული „გაზომვები“ ამ სფეროში — გამორიცხულია, იგი თვით არქიტექტურის ან მაგარი სხეულების მიმართაც ხშირად საცილობელია საკუთრივ „ოქროს კვეთის“ მხრივ:

„Если одна и та же длина в одном измерении кажется больше, чем в другом, то отношение золотого сечения должно потерять всякое значение. Это чрезвычайно ограничивает применение золотого сечения“, — წერს 3. ტიმერდინგი (73).

ქვემოთ ჩვენ კიდევ მოგვიხდება საკუთრივ „ოქროს კვეთის“ აბსოლუტიზაციაზე საუბარი 3. ტიმერდინგის წიგნთან დაკავშირებით, წინასწარ დავასკვნით მხოლოდ, რომ ხელოვნებაში „ოქროს კვეთის“ (3 : 5 : 8) უნივერსალური ესთეტიკურ კანონად აღიარება ფიქციაა (ისტორიულად და რეალურად).

აქ აღვნიშნავთ ერთს მომენტს.

იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ ჩნდება ოქროს კვეთი „სწორი პენტაგონისგან მიღებულ პენტაგრამაზე“, აღვნიშნავენ:

„3.5.1. ამ პენტაგრამას ძველ საბერძნეთსა და საშუალო საუკუნე-ების დასავლეთში მიეწერებოდა მისტიკური და მაგიკური ძალა, როგორც ავი სულებისაგან დასაცავ თილისმას. ეს წარმოდგენები ასახულია გოეთეს ფაუსტში¹², სადაც ნათქვამია, რომ ფაუსტის ოთახში შესული მეფისტოფელი უკან ვეღარ გამოვიდა, რადგანაც ზღურბლთან პენტაგრამა იყო მოთავსებული იმგვარად, რომ მისი ერთი მწვერვალი ოთახისაკენ იყო გაშვებული, ხოლო საპირისპირო კუთხის მწვერვალი, იმის გამო, რომ ნახაზი დაუდევრად იყო შესრულებული; ოდნავ ღია დარჩენილიყო. ამიტომ ბოროტმა სულმა ოთახში შესვლა მოახერხა, მაგრამ უკან გამოსვლა ვეღარ შეძლო. ამის გამო მეფისტოფელი ეუბნება ფაუსტს:

Gesteh ichs nur! Dass ich hinausspaziere,
Verbietet mir ein kleines Hindernis:

1395. Der Drudenfuss¹³ auf Eurer Schwelle—

ფაუსტი:

Das Pentagramma macht dir Pein?

Ei, sage mir, du Sohn der Hölle:

Wenn das dich bannt, wie kamst du denn herein?

Wie ward ein solcher Geist betrogen?

მეფისტოფელი: 1400:

Beschaut es recht! es ist nicht gut gezogen:

Der eine Winkel, der nach aussen zu,

Ist, wie du siehst, ein wenig offen¹⁴.

მეფისტოფელი:

უნდა გამოვტყდე! უკან გასვლაში

ხელს მიშლის მცირე რამ დაბრკოლება,

ჯადოჭრის ტერფი თქვენი ზღურბლის წინ.

ფაუსტი:

პენტაგრამაა, შენ რომ ვაწვალებს?

მითხარი, ეი, ქვესკნელის შვილო,

თუ ეს შენ გბოჯავს, როგორ მოხვედი?

როგორ მოტყუედა ასეთი სული?

მეფისტოფელი:

სწორედ განსაჯე! ცუდად შეგიოხზავს
ერთერთი კუთხე გარ-მიქცეული,
როგორცა ხელავ, ოდნავ ღიაა.

ამის შემდეგ მეფისტოფელი დააძინებს ფაუსტს, რომ მღრღნე-
ლებმა გაღრღნან პენტაგრამის კუთხის მწვერვალი, რომელსაც ბორო-
ტი სული ვერ ეკარტებოდა“ (ეურნ., გვ. 35—36).

მოტანილი ამონაწერის № 12 შენიშვნა მიუთითებს წყაროზე:

„12. ამის შესახებ იხ. H. E. Timerding. Der Goldene Schnitt. Mathematisch-physikalische Bibliothek, herausgegeben von W. Lietzmann und A. Witting, 32, Leipzig und Berlin; რუს. თარგ. Золотое сечение, პეტროგრადი, 1924, გვ. 11 შმდ.“ („საბჭ. ხელ.“, 55).

გერმანული გამოცემის სათაური ზუსტად ისეა . გადმოცემული, როგორც რუსული თარგმანის სატიტულო ფურცლის მეორე გვერდზე, მაგრამ ჰ. ტიმერდინგის წიგნის გერმანული გამოცემის არც წელია აღნიშნული (რადგან იგი ორჯერ დაიბეჭდა 1924 წლამდე გერმანულად, მესამედ კი — 1929 წ.), არც დამოწმებული ადგილის გვერდები, მკვლევარი იცნობს ჰ. ტიმერდინგის მხოლოდ და მხოლოდ რუსულ თარგმანს, რომლის 11—12 გვერდებზე მართლაც საუბარია „ფაუსტში“ ნახსენებ პენტაგრამაზე, მაგრამ ჰ. ტიმერდინგს „ფაუსტის“ სტროფები არ მოაქვს ვრცლად თავის შრომაში და კმაყოფილდება რამდენიმე სტრიქონით (გერმანულ ორიგინალში). ჰ. ტიმერდინგის მსჯელობა „ფაუსტის“ სათანადო ადგილების მოტანით გავრცობილი აქვს რუსული თარგმანის რედაქტორს, რომლის შენიშვნებითაც უხვად სარგებლობს ჩვენი ავტორი. აი მთელი ადგილი რუსული თარგმანიდან შენიშვნე-
ბითურთ (გვ. 11—12):

«Вспоминается место из Гетевского «Фауста»*, где Мефистофель был лишен возможности выйти из комнаты Фауста благодаря пентаграмме, расположенной на пороге так, что одна из вершин была направлена внутрь комнаты, а вершина противоположного вогнутого угла, вследствие несовершенства чертежа, содержала маленькое отверстие, так что дух мог только войти в комнату, а выйти никак не мог:

„Dass ich hinausspaziere,
Verbietet mir ein kleines Hindernis:
Der Drudenfuss auf Eurer Schwelle“.

После того, как Мефистофель усыпил Фауста, который не хотел его выпустить, послушные ему мыши и крысы должны были прогрызть вершину неприкосновенной для него пентаграммы».

როგორც ვხედავთ, ჰ. ტიმერდინგის რუსული თარგმანის შენიშვნები კარგადაა გამოყენებული, ხოლო თვით ჰ. ტიმერდინგის ზოგიერთი ფრაზები არსებითად სიტყვასიტყვითაა თარგმნილი. რა თქმა უნდა, ეს უფრო მეტია, ვიდრე ყრუდ წყაროზე ბიბლიოგრაფიული მითითება! მაგრამ მგონი ესეც კმარა — პროფ. ვუკოლ ბერიძის სტატია ხომ ბიბლიოგრაფიულადაც არაა დასახელებული ჟურნალის ტექსტის არც ერთ შენიშვნაში.

თვით გოეთეს მიერ ნახმარ ტერმინს Drudenfuss აქვს შენიშვნა 13, ხოლო განმარტება ასეთია:

„13. Drudenfuss „ჯადოქრის, კუდიანი ქალის ტერფი“ ასეთი პენტაგრამის სინონიმად იხმარება“ („საბჭ. ხელოვნება“, გვ. 55, შენ. 13). წყარო არაა მითითებული. ჰ. ტიმერდინგი კი წერს:

«Это так называемая пентаграмма, которая играла большую роль во всех магических науках до последнего времени, и теперь еще во многих местностях употребляется народом в виде «ведьминной стопы» (Drudenfuss) как средство защиты от злых духов. (გვ. 11. ეს სიტყვები ნარკვევის ავტორს პენტაგრამის დახასიათების დასაწყისში აქვს ნათქვამი).

გოეთეს „ფაუსტის“ გამოცემებში პენტაგრამის ცოტა სხვაგვარი განმარტებებიცაა ხოლმე მოტანილი. მაგ., ამ დრამატული პოემის ერთ-ერთ ბოლოდროინდელ გამოცემაში (Goethe. Faust. 1969. Insel-Verlag, Leipzig, გვ. 644) აღნიშნული პენტაგრამა ასეა განმარტებული:

„პენტაგრამა. ბერძნ., ხუთკუთხოვანი ნიშანი, ქრისტეს სიმბოლიური ფიგურა, რომლითაც ავ სულელებს ბოქავენ. იხ. Drudenfuss (ალქაჯის ტერფი)“.

* Приведем это место в переводе Н. Холодковского:
Мефистофель. Нет, трудноато выйти мне теперь.

Тут кое-что мешает мне немного:
Волшебный знак у вашего порога.

Фауст. Не пентаграмма-ль этому виной?

Но как же, бес, пробрался ты за мной?

Каким путем впросак попался?

Мефистофель. Изволили ее вы плохо начертить,

И промежуток в уголку остался,

Там, у дверей — и я свободно мог вскочить.

Прим. ред.»

рой; правильный четырехугольник, иначе квадрат, представляется как первая фигура при всяком геометрическом рассмотрении и встречается уже у египтян на каждом шагу. Правильный пятиугольник сравнительно не так легко получить, но тем более удивительными кажутся его свойства, когда он открыт. Этим объясняется то, что у пифагорейцев как раз с правильным пятиугольником была связана мысль о таинственных силах и свойствах. Но эти свойства обнаруживаются лишь тогда, когда рядом с обыкновенным правильным пятиугольником будет рассмотрена та звезда, которая получается при последовательном соединении через одну всех вершин обыкновенного пятиугольника, иными словами фигура, составленная диагоналями пятиугольника. Это так называемая пентаграмма, которая играла большую роль во всех магических науках до последнего времени, и теперь еще во многих местностях употребляется народом в виде „ведьминой стопы“ (Druidenfuss), как средство защиты от злых духов, в частности, для охраны спящего от ведьм и от производимого ими кошмара. Вспоминается место из Гетевского „Фауста“ *, где

* Приведем это место в переводе Н. Холоповского:

Мефистофель. Нет, трудновато выйти мне теперь.
Тут кое-что мешлет мне немного:
Волшебный знак у вашего порога.

Фауст. Не пентаграмма-ль этому виной?
Но как же, бес, пробрался ты за мной?
Каким путем впросак попался?

Мефистофель. Изволили ее вы плохо начертить.
И промежуток в уголку остался.
Там, у дочерей — и я свободно мог вскочить.

Прим. ред.

აღსანიშნავია, რომ ჰერმან ვეილი, რომლის წიგნს სიმეტრიაზე მკვლევარი კარგად იცნობს რუსულ თარგმანში, აგრეთვე მოკლედ ლაპარაკობს „ფაუსტში“ ნახსენებ პენტაგრამაზე. პ. ვეილის წიგნის რუსულ გამოცემაში ნათქვამია:

«Рассмотрим, например, знаменитую пентаграмму... с помощью которой доктор Фауст прогонял дьявола Мефистофеля¹⁹». (Герман Вейл. Симметрия. пер. с англ., М., 1968, გვ. 72).

შენიშვნაში (№ 19) კი აღნიშნულია (იგი ეკუთვნის რუსული გამოცემის რედაქტორს):

«19 (72). Вейл имеет в виду сцену первого посещения Фауста Мефистофелем в «Фаусте» Иоганна Вольфганга Гете. Когда Фауст говорит Мефистофелю: «Ступай. В твоём распоряжении окно, и дверь и дымоход», тот отвечает: «Я в некотором затрудненьс. Мне войти в сени не даёт фигура над дверною рамой». — «Ты испугался пентаграммы?» — спрашивает его Фауст. (Гете. «Фауст», перевод Б. Пастернака. Гослитиздат, 1957, 94.—95). Пентаграмма... пятиконечная звезда, служившая символом здоровья ещё у древних пифагорейцев» (Вейл. 170).

ვფიქრობთ, რომ ამ წყაროზედაც უნდა მივითვებინათ, თუნდაც ასე: „შდრ.“ როცა წაკითხული ცნობები ხელს გვეწყობენ „ფაუსტის“ სათანადო ადგილებზე ყურადღების გამახვილებას და მათი შემწეობით ასეთი ადგილების სწრაფად მოძებნას, მოტანასა და თარგმნას, ისინი ხაზგასმით უნდა იყოს დასახელებული, მით უფრო. თუ ტექსტისა და რედაქტორის კომენტარის ზოგიერთ აბზაცებს თითქმის* სიტყვა-სიტყვით ვთარგმნით (თუმცა წინწკლებში არ შეგვაქვს). წინააღმდეგ შემთხვევაში... მაგრამ კვალიფიკაცია თავისთავად ნათელია!

შოპოვება უფრო აშკარა გაუგებრობაც, მაგ., წიგნის სათაურის ნებისმიერი „შეესება“ (იქ არ არსებული სიტყვების გამოგონებითა და წამატებით). ჩვენ არ ვფიქრობთ, რომ ის მკითხველისათვის გზაკვალის არევის მიზნითაა გაკეთებული, მაგრამ ფაქტი ვერ აგვისხნია.

თი უაღრესად დამახასიათებელი ადგილი, რომელიც ჩვენს განცხადებას ზუსტად ასაბუთებს.

„ოქროს კვების“, როგორც ესთეტიკური პრინციპის აბსოლუტიზაციის მიზნით მკვლევარი იმოწმებს გერმანელ მეცნიერს ცაიზინგს (XIX ს.) ასე:

„XIX საუკუნეში Zeising ამტკიცებს, რომ ნაწილების აგება ოქროს კვების მიხედვით „არის საერთოდ ძირითადი პრინციპი ყოველგვარი ძემოქმედებისა, რომელიც მიისწრაფვის სიმშვენიერისა. და

* ვ. მხოვთ „თითქმის“, რადგან ტ. მერლინგს „вершина“. როგორც ევოლუციური ცნება. უნდა თარგმანიყო როგორც „წვერა“ ან „წვერო“ და არა როგორც „მწვერვალი“.

მთლიანობისაკენ, როგორც ბუნების სამყაროში, ისე ხელოვნებაში²⁰ (იხ. „საბჭ. ხელოვნება“, გვ. 36).

შენიშვნაში (№ 20) მითითებულია:

„20. Zeising. Die neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig, 1854 (ჯერმ., გვ. 15. ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.).

მკვლევარს უშუალოდ არ უნახავს ცაიზინგის წიგნი, რომელსაც გერმანულად ასახელებს და რომლის არსებობა მან ჰ. ტიმერდინგის წიგნის რუსული თარგმანის მეშვეობით გაიგო. მეტიც — იგი ამახინჯებს წიგნის სათაურს, ხოლო თუ რატომ — ამას მკითხველი თავისთავად მიხვდება.

დავასაბუთოთ ნათქვამი.

ჰ. ტიმერდინგის წიგნის რუსულ თარგმანში სწერია:

„Я имею в виду Цейзинга (Zeising. Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig, 1854). Он там сам высказывает руководящую основную мысль, что построение частей в отношении золотого сечения есть «вообще основной принцип всякого созидания, стремящегося к красоте и цельности, как в царстве природы, так и в области искусства...» (Г. Е. Тиммердинг. Золотое сечение. 57.

ციტატა ტექსტში გრძელდება, მაგრამ იგი მთლიანად არ მოაქვთ. ამასთან ტიმერდინგის „сст.“ („არის“) მოქცეულია ცაიზინგის ციტატის ფარგლებში! ა. გ.).

როგორც ვხედავთ, ტიმერდინგი არ უთითებს ცაიზინგის წიგნის გვერდს (ასევეა ტიმერდინგის წიგნის გერმანულ ორიგინალში). არ უთითებს მას არც ავტორი ნარკვევისა „მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში“, რადგან ცაიზინგის წიგნს (რომელსაც ასახელებს ტიმერდინგზე მიუთითებლად და გერმანულად) უშუალოდ არ იცნობს. ამასთან: ტიმერდინგთან არაა აღნიშნული ცაიზინგის სახელი, ან მისი ინიციალი, ამიტომ არაა იგი აღნიშნული არც ჟურნალში დაბეჭდილ შრომაში (სამწუხაროდ, მკვლევარმა არ იცის ცაიზინგის სახელი!). უფრო მეტი: რომ მკითხველმა არ იფიქროს, რომ მან ტიმერდინგის რუსული თარგმანის მიხედვით გაიგო ცაიზინგის წიგნის არსებობა და თითქოს უშუალოდ ცაიზინგიდან მოაქვს ციტატი — ავრცელებს თვითონ გერმანული წიგნის სათაურს დასაწყისში არტიკლ Die-ს შეტანით, რაც ცაიზინგის წიგნის სათაურში არაა და იგი, რა თქმა უნდა, არც ტიმერდინგთანაა.

ცაიზინგის წიგნის სათაური კი შემოკლებით და ზუსტად ასეთია:

Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Professor Dr. A. Zeising. Leipzig, Rudolf Weigel.

Neue Lehre

von den

**Proportionen des menschlichen
Körpers,**

aus einem bisher unerkannt gebliebenen,

die ganze Natur und Kunst durchdringenden

morphologischen Grundgesetze

entwickelt

und

mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme

begleite

von

Professor **Dr. A. Zeising.**

Mit 177 in den Text gedruckten Holzschnitten.

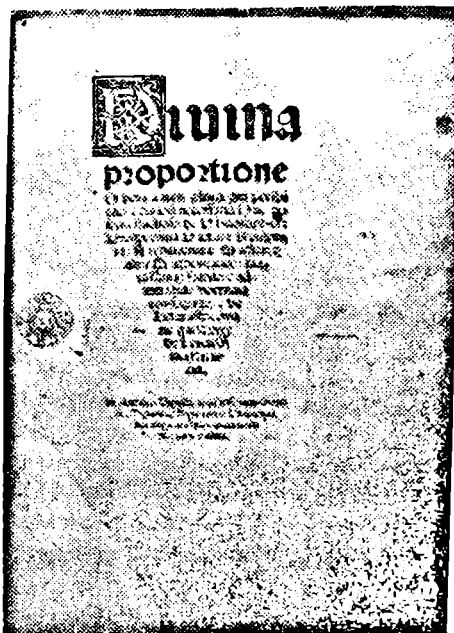
LEIPZIG,

RUDOLPH WEIGEL.

1854.

1854. (სხვა გამოცემა ამ წიგნისა არ არსებობს, ხოლო ა. ცაიზინგის წიგნის სათაურის ფოტოსურათს ამ ნაშრომს ვურთავთ)³².

სადაა აქ არტიკლი Die?! რატომ არაა აღნიშნული ავტორის ინიციალი A.? ან როგორ უნდა გაიხსნას ეს ინიციალი?



ლუკა პაჩოლის წიგნის ვადა (შტრ. აქ ტექსტი, გვ. 95)

საქმე ისაა, რომ ა. ცაიზინგს თავისი სახელი გაშლით არ მოაქვს თავის ამ პირველ შრომაში (არსად!), მაგრამ თავის დროის გამოჩენილ მეცნიერ-ჰეგელიანელს ეკუთვნის კიდევ ორი შრომა:

1. Aesthetische Forschungen, 1855.
2. Der goldene Schnitt, 1884.

ამ შრომების მიხედვით კი (და ისედაც!) ცნობილია, რომ ცაიზინგის სახელია Adolf (ადოლფი)!!! ჩვენმა მკვლევარმა კი ეს არ იცის მაშინ, როდესაც ადოლფ ცაიზინგისა და მისი შრომების შესახებ საქმარადაა ნათქვამი, მაგ., უკვე 1960 წელს რუსულად გამოსულ კ. გილბერტისა და გ. კუნის კლასიკურ „ესთეტიკის ისტორიაში“. (იხ. К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. Пер. с англ., М., 1960, გვ.

540, შენიშვნაში დასახელებულია ა. ცაიზინგის ზემოთ მითითებული შრომები. პირველ შრომას იცნობს გ. ნ ა დ ი რ ა ძ ე ც. იხ. მისი „რუსთაველის ესთეტიკა“, თბ., 1958, გვ. 427. ამ წიგნის რედაქტორი კი ჩვენ ვართ, ე. ი. ამ 34 წლის წინათ მაინც ვიცოდით ა. ცაიზინგის არსებობა!).

ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი:

3. ტიმერდინგს ა. ცაიზინგის ციტატა მოაქვს, როგორც „ოქროს კვეთის“ მნიშვნელობის გაზვიადების ნიმუში, რაც, ეტყობა, ზოგიერთს მაინც და მაინც ხელს არ აძლევს. 3. ტიმერდინგი მის მიერ მოტანილ ციტატას წინ უმძღვარებს შემდეგ განმარტებას (იხ. Г. Е. Тимердинг. Золотое сечение, 56-57):

«Когда пытаются найти такой закон пропорциональности в природе, в основу объяснения природы кладется принцип, отличный от причинной связи, и этим самым объяснение становится все-таки всегда на почву метафизики. Это ясно обнаруживается у человека, который был самым решительным и последовательным сторонником убеждения во всеобъемлющем значении золотого сечения для строения образов природы. Я имею в виду Цейзинга...» და შემდეგ ისე, როგორც ზემოთ იყო მოტანილი სათანადო აღვლილი.

3. ტიმერდინგი არა ერთხელ აფრთხილებს მკითხველს „ოქროს კვეთის“ აბსოლუტაზიციის დაშვების წინააღმდეგ, თუმცა მის მნიშვნელობას არ ამცირებს. ტიმერდინგის გამოკვლევა თავდება ავტორის ფრიად საგულისხმო სიტყვებით (რუს. თარგმანი, გვ. 85—86; შდრ. გერმან. ორიგინალის გვ. 56—57):

«Без сомнения, золотое сечение, в этом ограниченном толковании его значения, как дающего, хорошее и приятное соотношение измерений или частей друг к другу, сохраняет постоянно ценность, которую не следует преуменьшать. С другой же стороны, мы должны остерегаться мистического толкования этого отношения, которое не требуется для понимания действительных законов искусства и психологических условий художественных впечатлений, а лишь препятствует правильному пониманию этих условий и направляет на ложный путь, вследствие необоснованного введения метафизического элемента» (ხაზგასმები ჩვენია. ა. გ.).

ამგვარი დასკვნისათვის 3. ტიმერდინგს ბევრი არგუმენტი მოაქვს თავის შრომაში. ზემოთ ჩვენ დავინახეთ, რომ იგი უარყოფს „ოქროს კვეთის“, როგორც ხელოვნების უნივერსალური კანონის მნიშვნელო-

ბას. შეიძლება ფეხნერი*, ა. ცაიზინგი ან მისი თანამედროვე მიმდევრები არიან მართალნი?! მაშინ ორივე მხარის საბუთების გაანალიზებაა საკირო და არა რომელიმე თვალსაზრისის, როგორც უცილობელი კუჭმარტების გაზიარება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხელოვნების ბუნების გაგებისას შეიძლება „ყალბ გზაზე“ მდგომი აღმოვჩნდეთ!

და რომ ასეთი რამ შეიძლება მოხდეს, ამაში დაგვარწმუნა „ოქროს კვეთის“ მნიშვნელობის გავრცელებამ ვეფხისტყაოსნის საზომზე: არავითარი „ოქროს კვეთი“ რუსთაველს არ გამოუყენებია (არც შეიძლო გამოეყენებინა!), ისევე როგორც მის შორეულ წინაპრებს 16-მარცვლიანი შაირით წერისას! რატომ? იმიტომ, რომ „ოქროს კვეთის“ გამოყენება ლექსში საერთოდ არ შეიძლება.

დამატებით აღვნიშნავთ, რომ ჰერბარტის, ცაიზინგისა და ციმმერმანის ფორმალისტურ-უნივერსალისტურ ცდებთან დაკავშირებით სავესებით მართებულ შეხედულებას გამოთქვამენ ესთეტიკის ისტორიის თანამედროვე შკვლევარები:

«Разумеется, вполне возможно найти формальные соотношения и пропорции в идеях и образах стихотворения и тем самым подвергнуть его формальному анализу. Но в результате такого анализа мы не узнали бы ничего относительно самой сущности поэзии. Формалистическая теория, в тех случаях, когда ей приходится объяснять обширную область художественного опыта, сначала бьет мимо цели, а потом становится вообще бессмысленной». «Заслуга формалистической школы в том, что она сосредоточила внимание на тех моментах объекта эстетического исследования, которые доступны измерению. Но поскольку сторонники этой школы отрицали эмоциональность эстетического опыта, то тем самым они сделали его неполноценным. Отвергнув философский смысл искусства, они не смогли найти в искусстве ничего, кроме интеллектуального наслаждения» (К а т а р и н Г и л б е р т, Г е л ь м у т К у н. И с т о р и я э с т е т и к и, пер. с англ., М., 1960. გვ. 540. (ზაზგასაშები ჩვენია. ა. გ.).

„სამწუხაროდ“ — პოეზია და, მით უმეტეს, ლექსის ფორმა (განსაკუთრებით კი მისი მეტრიკა!) არაა მარტოდენ ინტელექტუალი ტკობის სფერო. იგი ამის საშუალებას არ იძლევა აგრეთვე რომელიმე ნაწარმოებზე დაწერილი საკუთარი გამოკვლევით თვითტკობისათვის.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი მომენტი:

„ოქროს კვეთის“ მხატვრობაში გამოყენებაზე იმწმებენ ჰ. ტი-

* ფეხნერის შეხედულებანი „ოქროს კვეთის“ შესახებ, რომელიც მას განვითარებულ აქვს თავის „ესთეტიკის შეაჯალში“ (ბერლინი, 1876) თარგმნილია რუსულად (იხ. კრებული „Семиотика и искусствознание“, М., 1972. გვ. 326—329).

მერდინგის წიგნს გერმანულად, აგრეთვე მეორედ და ასე („საბჭ. ხელ.“, გვ. 55, შენ. 22):

„22. H. E. Timerding, op. cit., s. 66 f.“.

მაგრამ „ოქროს კვეთის“ შესახებ მხატვრობაში მსჯელობა გვხვდება არა ამ მეცნიერის (ტიმერდინგის) შრომის რომელიმე გერმანული გამოცემის 66 და შემდეგ გვერდზე, როგორც ამას ქართული მკვლევარი უთითებს, არამედ მისი შრომის რუსულ გამოცემაში. ჩვენს ავტორს უფიქრია: რადგან რუსული თარგმანის 66—67 გვერდზე ტიმერდინგი ეხება ოქროს კვეთის გამოყენებას მხატვრობაში, მაშასადამე, გერმანული ორიგინალის 66—67 გვერდებზედაც უნდა ვივარაუდოთ იგივე მსჯელობაო. მაგრამ ფრიად უხერხულ ვითარებას ქმნის ის გარემოება, რომ ტიმერდინგის ნაშრომის არც ერთი გამოცემა არ შეიცავს 66 გვერდს, ასე რომ „გვ. 66-ი და შემდეგ“ მიუთითებს რუსულ, კომენტარებით გაზრდილი (და ფორმატის მხრივაც შემცირებული) თარგმანის გვერდებს და არა გერმანული ორიგინალის გვერდებს, როგორც ეს მეცნიერს აქვს აღნიშნული 22-ე შენიშვნაში.

ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ძალიან მძიმე კონფუზია, მეტი რომ არა ვთქვათ! თუმცა რატომ არ უნდა ვთქვათ?

66-დან ციფრების გადასმა-გადმოსმის დროსაც 66-ს ვღებულობთ. მაგრამ რომ დაეუშვათ შესაძლებლობა, რომ მეცნიერს აქ lapsus calami გაეპარა და ვიფიქროთ, რომ უნდოდა მიეთითებანა 16, 26 ან 56 გვ.გვ. — მაინც არაფერი გამოვა, რადგან ტიმერდინგის შრომის გერმანული ტექსტის სამივე გამოცემის ამ გვერდებზე მხატვრობაზე არაფერია ნათქვამი! ამასთან: მკითხველმა უნდა იცოდეს (ვიმეორებთ!), რომ ტიმერდინგის წიგნის მესამე, ფორმატის მხრივაც უცვლელ („Unveränderte“) გამოცემაშიაც სულ 57 გვერდია (იხ. Der goldene Schnitt, von Dr. H. E. Timerding, prof. an der technischen Hochschule in Braunschweig. Mit 16 Figuren im Text. Dritte, unveränderte Auflage, 1929, Leipzig und Berlin. Verlag und Druck von B. G. Teubner. წიგნი შეიცავს სულ 57 გვერდს, ხოლო მხატვრობაში ოქროს კვეთის შესახებ მსჯელობაა 42—43 გვ. გვ.-ზე!).

თავის დროზე ტიმერდინგის წიგნი გერმანულად მეცნიერს ხელთ არ ჰქონია, ხოლო ამ წიგნის გვერდებს გერმანულად მიუთითებს რუსული თარგმანის მიხედვით.

ახლა ვიკითხოთ: ანიკებს თუ არა ჰ. ტიმერდინგი უნივერსალურ მნიშვნელობას „ოქროს კვეთის“ მხატვრობაში? არა, არ ანიკებს. იგი წერს:

«Его прежде всего нельзя понимать в том смысле, что золотое сечение есть единственное отношение, которое производит приятное впечатление, и поэтому отнюдь нельзя считать, что приятное эстетическое впечатление есть особое отличительное свойство золотого сечения... Для картин с ясно изображенным горизонтом, у которых действительно расстояние двух параллельных линий, а именно верхнего и нижнего края картины, должно быть разделено третьей параллелью — горизонтом, с давних пор установлено правило, что это деление должно производиться по золотому сечению. Но если уже в древнем искусстве оно никоим образом не наблюдается, как общее правило, и даже не может быть установлено с отдаленным приближением, то с появлением реализма в середине прошлого века прямо-таки намеренно искали отступлений от него» (Г. Е. Тимердинг, Золотое сечение, гл. 66).

აი რაა თქმული ტიმერდინგის წიგნის რუსული თარგმანის 66 გვერდზე (შდრ. გერმ. ორიგინალის მე-3 გამოცემის გვ. 42). ყოველივე ეს — ცაიზინგის მიერ აბსოლუტიზირებული პრინციპის უგულებელყოფაა. ტიმერდინგის წიგნის რუსული თარგმანის მე-66 და შმდ. გვერდზე „ოქროს კვეთის“ უნივერსალობის გამო დადებითი არაფერია ნათქვამი. პირიქით. ჩვენს ავტორს კი ცალმხრივად, თავისი კონცეფციის გასამაგრებლად აქვს იგი მითითებული და ისიც ტენდენციურად, არა სწორად და არა გერმანული ორიგინალიდან!

ვფიქრობთ: არ ვარგა რომელიმე ნაშრომის დამოწმება ცალმხრივად, ისიც — რუსული გამოცემის მიხედვით, ხოლო მოჩვენებით — თითქოს უშუალოდ ორიგინალის მიხედვით. ეს მაინც ხომ არაა საკმაო?!

§ 8. რამდენიმე სიტყვა „ფიბონაჩის რიცხვების“ გამო. მკვლევარი ოქროს კვეთის ალგებრულ გამოხატულებაზე მსჯელობს (ყურნ., გვ. 36) და მიუთითებს, რომ „ოქროს კვეთის“ ნაწილები დაახლოებით შეადგენენ მონაკვეთის 62 და 38 პროცენტს (ზუსტი იქნება შეფარდება 0,61803 და 0,38197). ეს პირობა შეიძლება გადაწერილი იქნას ამგვარად:

$$\frac{x}{a} \left(1 + \frac{x}{a}\right) = 1 \text{ ან } x = \frac{a}{\left(1 + \frac{x}{a}\right)}$$

$$x = a \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\dots}}}}}$$

ე. ი. მივიღებთ ე. წ. უწყვეტ წილადებს, რომლის შესაფერი წილადები

იქნება $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}, \frac{21}{34}, \frac{34}{55}, \frac{55}{89}, \frac{89}{144}, \frac{144}{233}, \frac{233}{377}$ და ა. შ., სადაც ყოველი რიცხვი, დაწყებული მესამი-

დან, უდრის წინა ორის ჯამს“ (მოტანილია ცხრილი. ა. გ.) „ამ რიგებს ეწოდება ფიბონაჩის რიგები, იტალიელი (პიზელი) მათემატიკოსის Leonardo Fibonacci-ის (დაბ. 1170 წლის ახლო ხანებში, გარდ. 1228 წლის შემდეგ) მიხედვით, რომელმაც აღმოსავლეთში მოგზაურობის შედეგად გაიცნო არაბული მათემატიკის მიღწევები და გააცნო იგი დასავლეთს“ (36).

ფიბონაჩის რიცხვები საკმაოდ კარგადაა ცნობილი მათემატიკის (არითმეტიკისა და გეომეტრიის) სახელმძღვანელოებიდანაც. 1969 წელს ამ ცხრილებზე მესამედ გამოიცა სპეციალური ნარკვევი რუსულად (იხ. Н. Н. Воробьев. Числа Фибоначи. Изд. третье, М., 1969), საიდანაც ვტყობილობთ შემდეგს: ცნობილ იტალიელ მათემატიკოს ლეონარდო პიზელს 1202 წელს დაუწერია (და ჩვენამდე მოუღწევია 1228 წელს მეორე ვარიანტით) თხზულება Liber abacci („წიგნი აბაკის შესახებ“). ავტორის სახელწოდება ყოფილა ფიბონაჩი (Fibonacci — შემოკლებული fillus Bonacci-ა და ნიშნავს „ბონაჩის შვილს“). Liber abacci წარმოადგენს მოზრდილ შრომას, შეიცავს თითქმის იმდროინდელ ყველა არითმეტიკულ და ალგებრულ ცნობებს და მნიშვნელოვანი როლი შეუსრულებია დასავლეთ ევროპაში მათემატიკის განვითარებაში შემდგომი რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში, კერძოდ, სახელდობრ ამ წიგნით გაეცნენ ევროპელები ინდურ („არაბულ“) ციფრებს“ (ვორობ., გვ. 7). ამ წიგნის 1228 წლის ხელნაწერის 123—124 გვერდზე მოთავსებულია ამოცანა იმის შესახებ, თუ „ბოცვერის

(კროლიკ) რამდენი წყვილი იზადება წელიწადში ერთი წყვილისაგან“. თითქოს ვიღაცას მოუთავსებია წყვილი ბოცვერი კედლით ყოველმხრივ შემოზღუდულ ადგილას იმ მიზნით, რომ გაეგო რამდენი წყვილი ბოცვერი იზადება წლის მანძილზე, თუ ბოცვერების ბუნება ისეთია, რომ თვის შემდეგ ბოცვერების წყვილი წარმოშობს სხვა წყვილს, ხოლო ბოცვერები ჰზადებენ თავის დაბადების მეორე თვიდან“ (გვ. 8) ფიბონაჩს მიუღია რიცხვები ბოცვერთა თითოეული წყვილის გამრავლებისათვის ასეთი თეორიული გამოანგარიშებით: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377 (გვ. 8). ამ ცხრილების დასაბუთება ასეთია (მთელი რიგი მათემატიკური გამოთვლების შემდეგ. იხ. გვ. 8—10):

«3. Обратимся теперь к важному частному случаю последовательности (1), когда $u_1=1$, $u_2=1$; условие (2), как было только что отмечено, дает нам возможность вычислять последовательно один за другим все члены этого ряда. Нетрудно проверить, что в этом случае первыми четырнадцатью его членами будут числа 1, 2, 3, 5, 13, 21, 34, 55, 144, 233, 377, которые уже встречались нам в задаче о кроликах. В честь автора этой задачи вся последовательность (1) при $u_1=u_2=1$ называется рядом Фибоначчи, а члены ее—числами Фибоначчи» (გვ. 10).

მოტანილი რიცხვების ალგებრული გამოხატულება ოქროს კვეთთან დაკავშირებით მოაქვს პ. ტიმერდინგსაც (გვ. 45):

«... точное значение x получается при бесконечном продолжении процесса, и это бесконечное продолжение обозначают многоточием на конце. Таким образом пишут:

$$x = \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}}}}$$

«отсюда видно, что закон этой дроби также очень прост» (გვ. 48).

ტიმერდინგის წიგნის ამ ადგილს არ უთითებენ!

პ. ტიმერდინგი არ იეიწყებს, რომ თვითონ დაყოფის ფიბონაჩისეული რიცხვები აღნიშნოს (თუმცა ამ რიცხვების დამდგენელის სახელის მითითებას საჭიროდ არ სცნობს, ალბათ, თვითონ რიცხვების პოპულარობის გამო):

«Для последовательности приближенных дробей будет таким образом иметь:

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}, \frac{21}{34}, \frac{34}{55} \text{ и т. д.} \quad (40)$$

ფიბონაჩის ცხრილების დახასიათებანი გვხვდება ბევრ სხვა ავტორებთანაც (მაგ., იხ. პ. ვეილი, გვ. 98—99 და სხვ.).

სწორედ ამ ცხრილებს, ოქროს კვეთთან დაკავშირებით და განსაკუთრებით ვეფხისტყაოსნის მეტრიკის შესწავლისათვის მგონი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ზოგი მკვლევარი. არა მგონია შესაძლებელი იყოს „ბოცვერების (კროლიკი) გამრავლებიდან“ გამოყვანილი ფიბონაჩის ცხრილებით რაიმე კანონზომიერების დადგენა ვეფხისტყაოსნის მეტრიკისა, ასე ფიქრი შეიძლება მომდინარეობდეს მათემატიკაში პირადად ჩვენი ცოდნის დაბალი დონისაგან, მაგრამ, ვფიქრობთ, უფრო დამაჯერებელი უნდა იყოს სპეციალისტის აზრი ფიბონაჩის ცხრილების აბსოლუტიზაციის შესახებ:

«8. Прямоугольники золотого сечения выглядят «пропорционально» и приятны на вид. Вещами, имеющими такую форму, сказывается удобным пользоваться. Поэтому многим «прямоугольным» предметам нашего обихода (книгам, спичечным коробкам, чемоданам и т. п.) часто придается именно такая форма.

Различными философами-идеалистами древности и средневековья внешняя красота прямоугольников золотого сечения и других фигур, в которых наблюдается деление в среднем и крайнем отношении, возводилась в эстетический и даже философский принцип. Золотым сечением и еще некоторыми числовыми отношениями пытались не только описать, но и объяснить явления природы и даже общественной жизни, а с самим числом ϕ и с его подходящими дробями производились разного рода мистические «операции». Разумеется, подобные «теории» ничего общего с наукой не имеют» (Н. Н. Воробьев, Числа Фибоначчи, 83-84. ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.).

ვფიქრობთ, რომ ამგვარ „თეორიად“ უნდა ჩაითვალოს ფიბონაჩის ცხრილების გამოყენებაც ვეფხისტყაოსნის ლექსთწყობის კვლევისა და მასში ე. წ. „ღვთაებრივი პროპორციის“ დადგენის დროს.

აღსანიშნავია, რომ თვით აკად. კოლმოგოროვი თავის თავს თვლის ა. ბელის, ბ. ტომაშევსკისა და გ. შენგელის „ძველი ნაშრომების მოკრძალებულ ინტერპრეტატორად“ და მათი სტატისტიკური ცხრილების დამაზუსტებლად, თუმცა თვით დასახელებულ მკვლევართა ე. წ. „პირიხების სტატისტიკა“ თავიდანვე მერყევ ნიადაგზე იყო აღმოცენებუ-

ლი (პირიხი ორმარცვლიან უმახვილო ტერფს გულისხმობს; ასეთი ტერფი კი, როგორც აღნიშნულია, რუსულ მეტრში არ არსებობს. მიუხედავად ამისა, დიდი ლექსთმცოდნე ბ. ტომაშევესკი მას კატეგორიულად იცავს)³³. თვითონ ანდრეი ბელიმ უარყო რიტმის ერთეულად პირიხისა და საერთოდ ტერფის მიჩნევა და რუსული მეტრიკის ახალი მიღწევების ზეგავლენით ასეთ ერთეულად ტაეპი (стих) მიიჩნია (წიგნში „რიტმი როგორც დიალექტიკა“, 1929), ხოლო აკად. კოლმოგოროვის ცდებთან დაკავშირებით საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდენტმა, დიდმა ქართველმა მათემატიკოსმა აკად. ილია ვეკუამ განაცხადა: „მათემატიკური მეთოდებით ლექსის მხოლოდ ზოგიერთი ტექნიკური კანონზომიერების დადგენა შეიძლება, მაგრამ ჩემი აზრით, არცერთმა მათემატიკოსმა თავს უფლება არ უნდა მისცეს კანონიკურად გამოაცხადოს თავისი ესა თუ ის შეხედულება მეცნიერების იმ დარგში, რომელიც აბსოლუტურად სხვა სფეროს განეკუთვნება. ვფიქრობთ, საკუთარ კანში დატევა სჯობია. ლიტერატურათმცოდნეები როგორმე გააანალიზებენ მხატვრულ ნაწარმოებებს სხვათა დაუხმარებლად. რაც შეეხება პოეტიკას, ამ საქმეში ჩემი თავი კომპეტენტურად არ მიმაჩნია, მაგრამ, ვფიქრობთ, ლიტერატურათმცოდნეები დაიცავენ მას სხვა მეცნიერების წარმომადგენელთა ხელყოფისაგან. ცხადია, მას აქვს უფლება და კიდევაც იარსებებს დამოუკიდებელ მეცნიერებად“ (იხ. მისი ინტერვიუ. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1972, 23 მაისი).

აკად. ი. ვეკუას ამ სრულიად კომპეტენტურ განცხადებას ჩვენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ. იგი ყველამ უნდა ყურადღილოს, განსაკუთრებით იმათ, ვისი მათემატიკური ერუდიციაც ძალზე საეჭვოა.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ დაინტერესებულ მკითხველს პოეზიისა და მათემატიკის ურთიერთობაზე, კერძოდ აკად. კოლმოგოროვის ცდებთან დაკავშირებით, შეუძლია წაიკითხოს ფრიალ საყურადღებო სტატია: Е. Ермилова. Поэзия и математика („Вопросы литературы“, 1962. № 3, стр. 71—82).

§ 8. რამდენიმე სიტყვა ლუკა პაჩოლის თხზულების „ღვთაებრივი პროპორციის“ შესახებ. წერენ: „განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა ოქროს კვეთის პროპორციამ იტალიური რენესანსის ეპოქაში, როდესაც ის მიჩნეული იყო „სრულყოფილებისა და პარმონიის უმაღლეს გამოვლინებად ბუნებასა¹⁹ და ხელოვნებაში“. ფიქრობენ, რომ ამ პროპორციას „ოქროს კვეთი“ უწოდა თვით ლეონარდო და ვინჩი, ხოლო მისმა მეგობარმა, მათემატიკოსმა Luca Pacioli-მ (Luca di Borgo, დაიბ. 1445 ან 1450 — გარდ. დაახლოებით 1514 წ.) მას ტრაქ-

ტატი მიუძღვნა სათაურით De Divina Proportione (რომი, 1509), რომელშიაც ამტკიცებს, რომ მსგავსად მეხუთე სუბსტანციისა, რომლის საშუალებითაც გამოწვეულია ოთხი სხვა მარტივი სხეულის, ოთხი ელემენტის — მიწის, წყლის, ჰაერისა და ცეცხლის არსებობა, ხოლო მათი მეოხებით ყველა ნივთისა ბუნებაში, წმინდა პროპორციაც, პლატონის „ტიმოლის“ მიხედვით აძლევს ფორმალ არსს თვით ზეცას, რადგან მას მიეწერება ფორმა სხეულისა. რომელსაც ეწოდება დოდეკაედრი. მისი წახნაგები წარმოადგენენ სწორკუთხედებს და შეუძლებელია იგი შეიქმნას ოქროს კვეთის პროპორციის გარეშე“. (ყურნ., გვ. 36).

სანამ ამ განცხადების შინაარსს შევეხებოდეთ, აღვნიშნავთ, თუ რას წერს ავტორი რუსთაველის მიერ ოქროს კვეთის გამოყენებასთან (?) დაკავშირებით:

„პოეტი მიზნად ისახავდა შეექმნა დიდი მოცულობის მხატვრული ნაწარმოები — პოემა ან რომანი ლექსად. ესოდენ დიდი ზომის ნაწარმოები (1587 სტროფი, ექვსი ათასზე მეტი სტრიქონით), რომ მას ერთი ზომითა და რიტმით დაეწერა (როგორც, მაგ., ფირლოუსის შაჰნამე, თავიდან ბოლომდე მუთაკარიბით ნაწერი), ეს იქნებოდა ერთფეროვანი და მონოტონური. მეორე მხრივ, ლექსის მეტრის ცვლა სხვადასხვა ნაწილების მიხედვით ან სტროფიდან სტროფამდე პოემას მთლიანობას დაუკარგავდა პროსოდიული თვალსაზრისით“ (ყურნ., გვ. 37. ხაზგასმები ჩვენია. ა. გ.).

ვფიქრობთ, არ იქნებოდა ზედმეტი ავტორს გახსენებოდა თუ რას ვწერდით ამ საკითხზე ჯერ კიდევ 1932 წელს ნარკვევში „რუსთაველის პოეტიკის საკითხები“ (იხ. „რჩ. ნაწ.“, I, გვ. 10):

„ვეფხისტყაოსანი დაწერილია 16-მარცვლიანი საზომით, რომელსაც ორი ძირითადი, აქცენტური სისტემისა და ტემპის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებული, აგებულება აქვს (ე. წ. „მალალი“ და „დაბალი“ შაირი). ამით არის გამოწვეული ის მრავალფეროვნება ინტონაციისა, რომლის მსგავსს ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ერთს დიდ ეპიკურ ნაწარმოებში კლასიკური ეპოქებიდან: რუსთაველმა დასძლია ამ ძეგლებისათვის დამახასიათებელი მონოტონური დინება თხრობისა და აიცილინა ხელოვნურობა, რომელიც კონტრასტული მეტრების ურთიერთცვლას შეეძლო გამოეწვია მთელი პოემის მანძილზე“.

როგორც ვხედავთ — მსჯელობა მგონი იდენტურია. რა თქმა უნდა, სრულიად არ ვფიქრობთ, რომ ავტორმა, როცა თავის შეხედულებას გამოთქვამდა, ჩვენს ნარკვევს იცნობდა, უნდა ვიფიქროთ, მას არც კი ჩაუხედია ჩვენს შრომაში (თუ ეს ღირსებად ჩაეთვლება ვისმეს). ამასთან უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენამდე (დაახლოებით მაინც) იგივე

აზრი სხვასაც გამოუთქვამს (თუმცა მთლად ისე არა, როგორც ჩვენ):
და რაიმე ორიგინალობას ამ საკითხში ვერ დავიჩემებთ.

ახლა ლუკა პაჩოლის ნაწარმოების შესახებ.

ჩვენ ვერ აგვისხნია ის ფაქტი, რომ ზემოთ მოტანილ ციტატაში
ლეონარდო და ვინჩის მეგობრისა და მათემატიკოსის ლუკა პაჩოლის
თხზულების არც სათაურია სწორად მოტანილი და არც გამოცემის
ადგილი. ლუკა პაჩოლის შრომას ეწოდება *Divina proportione* და გა-
მოცემულია იგი ვენეციაში (და არა რომში) 1509 წელს. ჩვენ ზუსტად
არ ვიცით საიდან გაჩნდა „De“ ან „რომი“ ავტორის ციტატაში!

რა თქმა უნდა, ავტორს ეს წიგნიც თვალთ არ უნახავს. მაგრამ შე-
იძლებოდა თუ არა შეცდომების თავიდან აცილება? შეიძლებოდა.

ჩერ კიდევ 1935 წელს ლეონარდო და ვინჩის „რჩეული თხზულებ-
ების“ მეორე ტომის (Леонардо да Винчи. Избранные произведения.
Том второй. Accademia. 1935. Москва-Ленинград) კომენტარებში აღ-
ნიშნულია:

1) «Учение Леонардо о пропорциях в значительной мере
построено на этом оптическом законе. Теория зрительной пира-
миды была разработана греками, а Леонардо вместе с Лукой
Пачоли воспользовался ею для возвеличения роли математичес-
кой перспективы в живописи» (285. საზღვარსგარეშე ჩვენია. ა. გ.).

ლეონარდოს „ატლანტიკური კოდექსის“ ერთ ფრაგმენტიდან მო-
ტანილ ფრაზასთან დაკავშირებით თქმული (იმავე წიგნში):

2) «468. Глаз, называемый окном души... — почти
дословно эти выражения повторяются у Пачоли в *Divina propor-
tione*». (მოტანილია ადგილი ამ წიგნიდან, იხ. გვ. 286). „De“ აქ არა
ჩანს!

3) ანალოგიურია კომენტარი: „— Если вы, историографы,
или поэты... — Те же слова в более подходящем контексте пе-
рефразированы в полном заглавии Пачоли: „*Divina proportione
opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curicisi necessaria ove ciascun
studioso di Filosofia, Prospectiva, Pictura, Sculptura, Architectura,
Musica e altre Mathematiche, suavissima, sottile e admirabile doctrine
consequira, e delectarassi, con varie questione de secretissima scientia*“
(280).

„De“ აქაც არა ჩანს! მართალია, გამოცემის ადგილი და წელი აქ
აღნიშნული არაა, მაგრამ ის მოაქვს მათემატიკის გამოჩენილ ისტორი-
კოს Leonardo Olshki-ს. აი ისიც (იხ. Леонардо Ольшки. История научной литературы на новых языках.
Том первый. Пер. с нем., М.-Л., 1933, გვ. 98, примеч. 4): 4.
Lucas de Borgo. *Divina Proportione*. Venetiis, Paganino de Paganinis,
1509“. „De“ აქაც არ ჩანს (ოღონდ შეცდომით დიდი ასოთია დაწერი-

ლი სიტყვა Proportione). გამოცემის ადგილი კი — ვენეცია — ზუსტადაა მითითებული! (ოლშის წიგნის I ტომში ლუკა პაჩოლის ცხოვრებასა და მისი მათემატიკური ნაშრომების დახასიათებას აგრეთვე მის ურთიერთობას და ვინჩიანს საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს. იხ. გვ.გვ. 98—153. საგანგებოდ Divina proportione-ს შეს. იხ. გვ. 148—153. „ლეონარდო და ვინჩის აკადემიისა“ და თვითონ ლეონარდოს შეს. იხ. იქვე, გვ. 153—262. საერთოდ ამ საკითხებთან დაკავშირებით ოლშის შრომის გაცნობა აუცილებელია და ჩვენთვის გაუგებარია — რატომ გამორჩათ იგი).

ვ. პ. ზუბოვი ჩინებულ მონოგრაფიაში ლეონარდოზე ლუკა პაჩოლის წიგნიდან მოტანილ ციტატას უკეთებს შენიშვნას (იხ. В. П. Зубов. Леонардо да Винчи. 1452—1519. М.-Л., 1962, стр. 157): „2. L. Pacioli. Divina proportione, p. 35.“ „De“ არა ჩანს! (ვ. ზუბოვის მოკლედ აქვს გადმოცემული შინაარსი და შედგენილობა ლუკა პაჩოლის წიგნისა)“.

მოკლედ: ლუკა პაჩოლის წიგნის სათაურს წინ არ უძღვის „De“, ხოლო მისი გამოცემის ადგილად ყველგან მითითებულია „ვენეცია“! საიდან გაჩნდა „რომი“ ეს ჩვენ ვერ გამოვარკვეით, მაგრამ „De-ს გენეზისი მგონი (დაბეჭდვით ამას არ ვაცხადებთ!) ჰ. ტიმერდინგის წიგნის რუსული თარგმანიდან უნდა მომდინარეობდეს. იქ 53-ე გვერდზე აღნიშნულია:

«К этому времени, а именно к последним годам пятнадцатого столетия, относится первое самостоятельное сочинение о золотом сечении, написанное братом миноритом Лукой Пачиоли Luca Pacioli) и озаглавленное de Divina proportione, т. е. о божественном отношении» (Г. Е. Тимердинг. Золотое сечение, 53).

ზემოთ მოტანილი ადგილი სწორად არაა თარგმნილი გერმანულიდან (სხვათა შორის ესეც ხომ არაა შეცდომის წყარო?). ორიგინალში ნათქვამია:

„Aus dieser Zeit, nämlich aus den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts stammt die erste selbständige Schrift über den Goldene Schnitt, die von dem Minoritenfrater Luca Pacioli verfasst ist und den Titel trägt: Divina proportione, Das göttliche Verhältnis“ (Timmerdng, Der Goldene Schnitt, 1929, s. 32).

არავითარი „De Divina Proportione“ აქაც არა ჩანს. რუსულ თარგმანში რედაქტორის მიერ შეტანილი „de“ ხომ არ იქცა ქართველი მკვლევარის ნაშრომში ლათინურ „De“-დ. (მაგ., ლუკრეციუსის „De rerum natura-ს, კეისარის „De bello gallico“-ს ან „De bello civili“-ს ან კიდევ ნეტარი ავგუსტინეს „De Civitati Dei“-ს ანალოგიით? მაგრამ ლუკა პაჩოლის წიგნი იტალიურად არის დაწერილი, ტოსკანური დიალექტის სიქარბით, თუმცა „De“ იქაც მოსალოდნელი იყო.

დანამდვილებით მაინც არ შეგვიძლია ვთქვათ — საიდან მომდინარეობს აღნიშნული შეცდომები ლუკა პაჩოლის თხზულების სათაურის არა სწორად გამოცემისა ან მისი გამოქვეყნების ადგილის („რომი“) დასახელებისას!

რომ ლუკა პაჩოლის შრომის სათაურის საკითხი საბოლოოდ გადაწყდეს, ვაქვეყნებთ მის ფოტოსურათს, საიდანაც ჩანს, რომ უნდა დაწერილიყო Luca Pacioli, Divina proportione... Venetiis, 1509. (შდრ. გვ. 15).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ დიდად მნიშვნელოვანი მომენტი: ლეონარდო და ვინჩი სისტემატურად ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ „ღვთაებრივი პროპორცია“ განუხორციელებელია მუსიკაში და განსაკუთრებით პოეზიაში, ამ უკანასკნელის სპეციფიკური ხასიათის გამო. ამ ფაქტის დადგენა მას სჭირდება ხელოვნების დარგებს შორის მხატვრობისათვის უპირატესობის მისანიჭებლად. მიუხედავად ნორმატიული ტენდენციისა, ლეონარდოს შეხედულების ძირითადი ბირთვი ოდნავადაც არაა სადავო.

ჩვენი შეხედულების საილუსტრაციოდ შეგვეძლო მრავალი ადგილის მოტანა მისი განთქმული ტრაქტატიდან „მხატვრობის შესახებ“ (იგი ანონიმის მიერ იქნა შედგენილი და ვინჩის „კოდიჩო ატლანტიკო“-ს ფრაგმენტებისაგან), მაგრამ აქ დავკმაყოფილდებით ორიოდ ამონაწერით „კოდექსის“ სხვა ფრაგმენტებიდან:

1. «... если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства» (Собр. соч., II, 62).

2. «Живопись представляет тебе в одно мгновение свою сущность в способности зрения тем же самым путем, которым впечатление получает природные объекты, и притом в то самое время, в какое складывается гармоническая пропорциональность частей, которые составляют целое, угрожающее чувству; и поэзия докладывает о том же самом, но средством менее достойным, чем глаз, и несущим впечатлению изображения называемых предметов более смутно и более медлительно, чем глаз, истинный посредник между объектом и впечатлением, непосредственно сообщающий с высшей истинностью об истинных поверхностях и фигурах того, что появляется перед ним; они же порождают пропорциональность, называемую гармонией, которая сладким созвучием веселит чувство, так же, как пропорциональность различных голосов — чувство слуха; последнее все же менее достойно, чем глаз, так как едва родившееся от него уже умирает, и так же скоро в смерти, как и в рождении. Этого не может произойти с чувством зрения, так как если ты представишь глазу человеческую красоту, состоящую из пропорциональности прекрасных членов, то эти красоты и не так смертны и не разрушаются так быстро, как музыка; наоборот, эта красота длительна и позволяет

გებე რასმარტრირატ სება ი ობსუჯდატ, — ი ნე როდიტსა ვსე სნოვა, კაკ მუზიკა ი მნოგოკრატნო მზუჩუნანი, ნე ნასკუჩივატ თებე, — ნაობროტ, ოჩაროვიატ თება ი ივლიეტსა პრინჩიო თოგო, ჩო ვსე ჩუვსტა ვმსტე ს გლავო მოთელი ბი ობლადეტ იუ, ი კაჟეტსა, ჩო მოთელი ბი ვსტუპიტ ი ვ სოსტიაჟნე ს გლავო» (II, 65—66.). «...კარტინა... ვ მნიჩიტელნი მერე მამსჩაეტ თო, ჩოგო ნე სმოგლი ბი მამსტიტ თონკოსტი პოეტა, კოტორი ვ ეტო მსლუჩაე ლოჩეტ სრავნიტსა ს ჟივოპისცემ, ნო ნე მამსჩაეტ, ჩო ეგო სლოვა პრი უპომინანი სოსტავნიჩ ასტეი ეტოი კრასოტა რადჟელაიუნტსა დრუგ ოტ დრუგა ვრემენემ, პომსჩაიუნტსა მჟედუ ნიმი მამსტინე ი რადჟელაიუნტსა პროპორციი, კოტორი ონ ნე მოჟეტ ნამავტ ბეზ ბოლშის დლინოტ; ი ნე ბუდუჩი ვ სოსტიაჟნი ნამავტ იხ, ონ ნე მოჟეტ სლოჟიტ ი მნიჩიტელნი გარმონიჩესკიუ პროპორციონალნოსტ, კოტორა სკლადივატსა ი მსჟესტვენნიჩ პროპორციი» (II, 66).

თუ მსედველობაში არ მივიღებთ მხატვრობისათვის პრიმატის მინიჭების შეგნებულ ტენდენციას, ლეონარდოს განსაზღვრა პოეზიის ბუნებისა, უკეთ, — მისი სპეციფიკისა, სრულიად იჭვმიუტანელია. „ღვთაებრივი პროპორცია“ — სტატიკური ვითარებაა, პოეზია — დინამიკური, დროში მიმდინარე ხელოვნება. ლეონარდოს ეს ჩინებულად მოეხსენებოდა (რაც არ მოეხსენებოდა ა. ცაიზინგს და არ მოეხსენებოდატ კრისტალოგრაფ შუბნიკოვს, სხვა თეორეტიკოსებს და საერთოდ „პროპორციონალისტებს“). ის, რაც ასე კარგად იცოდა გენიალურმა ლეონარდომ, მხატვარმა და მეცნიერმა, იგი პრაქტიკულად და უკეთ იცოდა გენიალურმა პოეტმა რუსთაველმა, რომელმაც ყველაზე დინამიკური პოემა დაუტოვა კაცობრიობას.

§ 8. ერთი ცუდად წაკითხული ადგილის გამო. ქართულ პრესაში ორჯერ იქნა მოტანილი³⁵ შემდეგი მეტრული სქემა ჩვენი წიგნიდან, კონტექსტიდან გამოთიშული და მათი კვალიფიკაცია — აგრეთვე ორჯერ.

პირველად ასე:

„სეგმენტის საზღვარი აუცილებლად უნდა ემთხვეოდეს სიტყვის საზღვარს, რამდენადაც სეგმენტის შესაღვენად ხშირად რამდენიმე სიტყვა არის გამოყენებული, ბუნებრივია, რომ ცალკეული სიტყვების საზღვარი სეგმენტის საზღვარს არ დაემთხვევა, მაგრამ თვით სეგმენტი კი აუცილებლად თავდება იქ, სადაც თავდება სიტყვა. ამიტომ დაყოფა

შავი | ცხენი | სადა | ვითა || ჰყვა ლომ | სა და, | ვითა | გმირსა არ შეიძლება გამართლებულად ჩაითვალოს. ეს ისედაც აშკარაა მახვილის დისტრიბუციის მიხედვით და საბოლოოდ დასტურდება ხუთმარცვლიანი სიტყვების გამორიცხვით მაღალი შაირიდან, აგრეთვე გარკვეულ შეღარდებათა (242, 233, 322) უქონლობით იმავე მაღალ შაირში.

წინააღმდეგ შემთხვევაში არაფერი უშლიდა ხელს პოეტს, რომ ხუთ-მარცვლიანი სიტყვიდან გამოეყო ერთი მარცვალი და წინამავალი ან მომდევნო სამი მარცვლისათვის მიეკუთვნებინა და ამით მაღალი შაირი „მიეღო“³⁶. დავანებოთ თავი იმ უნიადაგო მარჩიელობას თუ „რა შეუშლიდა“ ან „რა არ შეუშლიდა ხელს პოეტს“ თავის პროსოდიული არჩევანის დროს (ამგვარი მსჯელობით ყოველგვარი აზრის „მტკიცება“ შეიძლება), ამჟამად ჩვენთვის მთავარია მოტანილი სქემის დახასიათება ნეგატიურად.

მეორედ ჩვენი სქემა ასეთი სიტყვებით იქნა დახასიათებული:

„რა უდევს საფუძვლად მტკიცებას, რომ ვეფხისტყაოსანში ქორეები და დაქტილები გვაქვს? თურმე ის გარემოება, რომ ქართულში ორმარცვლიან სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის, ხოლო სამმარცვლიან სიტყვებს ბოლოდან მესამე მარცვალზე. სიტყვების ამ ბუნებრივი მახვილის საფუძველზე შეითხზა(?) ცნება „ორმარცვლიანი ტერფის“ (ქორე) მახვილით ბოლოდან მეორე მარცვალზე და „სამმარცვლიანი ტერფისა“ (დაქტილი) მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე. მაგრამ თუ ამ ხელოვნური „ტერფების“ სკანდირების დროს ორმარცვლიან სიტყვას მახვილი არ ხვდება მეორე მარცვალზე, მაშინ ცვლიან მახვილს, მაგ., ჰყვა ლომსა და ორმარცვლიან სიტყვაში (ლომსა) მახვილი ხომ ბოლოდან მეორე მარცვალზე უნდა გვქონდეს: ლომსა? მაშ რატომ შეცვალეს მახვილი და ბოლოდან პირველ მარცვალზე გადაიტანეს: ლომსა? იმიტომ, რომ მოგონილ „ტერფში“ სიტყვა ვერ თავსდება და იძულებული არიან დაამახინჯონ რუსთაველის ლექსი და ქართული ენის ბუნების წინააღმდეგ მახვილი გადასვან უსაფუძვლო სქემების გასამართლებლად.

მაშასადამე, „ტერფებს“ ადგენენ სიტყვების მახვილის მიხედვით, ხოლო სიტყვების მახვილს — „ტერფების“ მახვილის მიხედვით. ეს არის კლასიკური ნიმუში შეცდომისა, რომელსაც ლოგიკაში ეწოდება *circulus in probando*, ე. ი. ლოგიკური უაზრობა ან აბსურდი“ („ლიტსაქ.“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 1—2).

ეს ტირადა თვითონ წარმოადგენს *circulus in probando*-ს, აღმოცენებულს ჩვენი ერთი ადგილის ცუდად წაკითხვის საფუძველზე, აგრეთვე მთელი ჩვენი მონოგრაფიის დედააზრის დამახინჯების ნიადაგზე, რადგან თავისთავად არავინ არავითარ ტერფს ან სქემას არც ამართლებს და არც უარყოფს.

აღვადგინოთ, მთელი კონტექსტი ჩვენი წიგნიდან (ზუსტად — გრაფიკული თვალსაზრისით და სიტყვების „დაყოფათა“ მხრივაც!):

„მაგრამ ტერფი მეტრული სქემის ერთეულია, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში იგი განყენებული გამოხატულებაა

მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების გარკვეული თანმიმდევრობისა სქემის გარკვეულ ნაკვეთში. ამიტომ ტერფის საზღვრები შეიძლება დაემთხვას სიტყვის დასასრულს ტაქში და შეიძლება არ დაემთხვას. მაგალითისათვის ავიღოთ „ვეფხისტყაოსნის“ რომელიმე რვატერფიანი ტაეპი და დავყოთ იგი სქემის ელემენტების ანუ ტერფების საზღვრების შესაბამისად:

შავი | ცხენი | სადა:ვითა | ჰყვბ ლო:მსა და | ვითა გმბრსა

მესამე და მეოთხე ტერფების საზღვრები ერთი სიტყვის („სადა : ვითა“) ფარგლებს მოიცავს, ხოლო მეხუთე და მეექვსე ტერფების საზღვრებში აგრეთვე მთელი სიტყვა („... ლო : მსა“) მოქცეული.

მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე ჩვენ ვასკვნი: ლექსის რეალური რიტმი ტერფებისაგან კი არ შედგება, არამედ საზომის ჩარჩოებთან შეფარდებული სიტყვებისაგან. ტერფი მხოლოდ სქემის ელემენტი და გამოიყენება პირობითად, ტაეპის შიგნით მახვილთა კანონზომიერი თანმიმდევრობის ამა თუ იმ კ ა ნ ო ნ ი ს (ზემოთ მოტანილი ტაეპისათვის — ქ ო რ ე უ ლ ი კ ა ნ ო ნ ი ს) დასადგენად და აღსანიშნავად. როცა ვამბობთ, რომ ტაეპი ოთხტერფიანი ქორეთია დაწერილი, სრულიად არ ვგულისხმობთ, თითქოს ტაეპი სქემის ამგვარი განყენებული და დამოუკიდებელი ერთეულებისაგან — ქორეებისაგან შედგება. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რ ვ ა მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი ტაეპი, სადაც თითოეულ მახვილიან მარცვალს მისდევს ერთი უმახვილო მარცვალი და პ ი რ ო ბ ი თ ა დ ვასკვნით, რომ ტაეპები ქორეულია. ოთხი ტერფისაგან შედგება მეტრული სქემა და არა თვითონ ტაეპი, ვითარცა ფონეტიკურად მთლიანი ერთეული სტროფისა.

იგივე ითქმის ყველა სხვა ტერფისა და სხვა საზომთა მეტრული სქემების შესახებ“ („ქართ. კლ. ლექსი“, 139).

ესაა შავით თეთრზე დაბეჭდილი! მკითხველი ალბათ ყურადღებას მიაქცევს, რომ სიტყვები „სადა : ვითა“ და „ლომ : სა“ ორი წერტილითაა „გაყოფილი“ (ე. ი. ჩვენ სქემამდე კი არ ვყოფთ მათ!), ხოლო სხვაგან ვერტიკალური ხაზია (მაგალითის მომტანი ამ ნომენტს მგონი განზრახ ყურადღებას არ აქცევს!), ამასთან — არაერთგზის გვაქვს განმეორებული სიტყვები „პირობითად“, „მეტრული სქემა“ და „მეტრული კანონი“, ე. ი. მათ ლექსის ტაეპის რეალურ მეტყველებაზე არ ვავრცელებთ. წიგნის მეორე გვერდზე მთელი პარაგრაფი მთავრდება შემდეგი განცხადებით: „ტერფის საზღვრები არ აღიქმის. გაგება რიტმისა, როგორც მეტრული სქემის განყენებული ელემენტების, ტერფების სახეცვლილებისა — მიუღებელია“ (გვ. 140).

ამასთან: როცა ქორეულ მეტრს ვახსიათებთ საგანგებოდ (და-

ყოფით) აღენიშნავთ: „ტიპიური ქორეული მეტრი „ვეფ-
ხისტყაოსანში“ შემდეგია:

მისი | ნახვა | გულსა | ჩემსა | ვითა | ბანდ | დანე: ბანდა („ქართ. კლ.
ლექსი“, 141).

აი, როგორი „ტიპიური მაგალითებია“ მოტანილი ჩვენს წიგნში! სხვისი აზრის არგაგება და მისი ფალსიფიკაცია — არ შეიძლება.

ერთი სიტყვით, ჩვენი მონოგრაფიის მთელ წიგნში ტერფებზე ვმსჯელობთ მხოლოდ და მხოლოდ მეტრულ სქემასთან დაკავშირებით. მეტრული სქემა კი — თვით მეტრი არაა და მით უმეტეს იგი არაა რიტმი. ვისაც ჩვენი ეს ძირითადი თვალსაზრისი ვერ გაუგია, მას ამაოდ ჩაუხედავს აღნიშნულ მონოგრაფიაში. წიგნის დედააზრის ასეთი არასწორი გაგება ჩვენ არც შეგვხვედრია.

ამასთან კატეგორიულად უნდა განვაცხადოთ, რომ თვით მეტრული სქემების აღწერისას, ჩვენ ყველგან სიტყვათა ბუნებრივი აქცენტუაცია გვაქვს მხედველობაში მიღებული და არაა ერთი გამონაკლისიც კი, სადაც ამ პრინციპს ვლალატობდეთ. სქემაში ორწერტილები სიტყვის „დაყოფისას“ აგრეთვე ამ პრინციპზე მიუთითებენ. მაგალითებად ამჟამად მოგვაქვს მარტოოდენ საზომი — სქემის ფორმები (იხ. „ქ. კლ. ლექსი“):

თერთმეტმარცვლიანი:

გონება | მრმხადა | უსუ:ლრანი (გვ.266)

თოთხმეტმარცვლიანი (გურამიშვილი):

ყრმავ გონება | უგუჟური | აგო:ნრარეო

თავს ნუ გავდი | ულრნოდა | ალო:ნრარეო

იქრთაქეთ | მორხედე | ათვა: ლრარეო

სტან სწუთრო | მუხანათი | სალზო:ბრარეო (გვ.276).

და ა. შ. (მონოგრაფიიდან მაგალითები ზუსტადაა გადმოწერილი, გრაფიკულის მხრივაც).

ე. ი. მეტრული სქემების დადგენის დროსაც ჩვენ უმთავრესად ტაეპის სიტყვათა ბუნებრივი, ნორმალური აქცენტუაცია გვაქვს მხედველობაში. ამასთან — ისინი მეტრული მახვილებია (სტროფის რიტმული იმპულსის მიხედვით). ყველა სქემა ასეა დადგენილი. ილუსტრაციისათვის მთელ წიგნს ვერ გადმოვწერთ.

მაგრამ ჩვენ ისიც გვაქვს გათვალისწინებული, რომ მეტრული კანონი არაა ნეიტრალური ან ინდიფერენტული სიტყვიერი მასალისადმი და ვარკვეულ მომენტებში ეს კანონი სიტყვათა ბუნებრივი აქცენტუაციის დეფორმაციის მიზეზი ხდება, რადგან სალექსო მეტყველება რიტმიდან გამოდის და არა პირუკუ. რიტმი ენის ნაციონალური თვისებების ფარგლებს იშვიათად სცილდება, იგი ამ თვისებათა მობილიზაციას ახდენს, მაგრამ თავისი ესთეტიკური მიზნებისათვის. ლექსში რომ

ეს კანონი არ ბატონობდეს, მაშინ იგი პროზა იქნებოდა, ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობის აღქმა გაქრებოდა და გაბმული მეტყველების საწინააღმდეგო დინამიზმი და წმინდა მოძრაობა დროში — არ გვექნებოდა*. პროზაში შეუძლებელია სისტემური განმეორება ასეთი კონსტრუქციებისა:

იყო არაბეთს როსტევან...

2 3 3

ან: ნახეს, უცხო მრყმე ვინმე...

2 2 2 2

მაგრამ თუ ზქემის თვალსაზრისით ასეთ კონსტრუქციებში ტერფები და სიტყვები ერთმანეთს ფარავენ, სამაგიეროდ კონსტრუქციები „მირბის მიმდგრენს (უგზორ-უკვლოდ)“... „მესამე ტერფი-სიტყვა („უგზორ-უკვლოდ“) მეტრული ინერციის წყალობით მთლიანად „უნაკლო“ („ბუნებრივი მახვილების“ თვალსაზრისით) არაა — გაბმული მეტყველების მიხედვით „უგზორ-უკვლოდ“ (შდრ. „ფიქრ-ჩემი“) „ანომალიაა“, რიტმის თვალსაზრისით კი — აბსოლუტურად ნორმალური (იხ. ზემოთ).

ვფიქრობთ, რომ ჩვენი მონოგრაფიიდან მოტანილი ვრცელი ციტატისა და დამატებითი განმარტებების შემდეგ სრული უფლება გვაქვს უკანვე დაუვბრუნოთ ავტორს მისი კვალიფიკაცია. დაწერილს ან ზეპირად თქმულს პატივისცემა უნდა. საწინააღმდეგო თვისება სხვა-საც რომ აღმოაჩნდეს?

წიგნის ტენდენციურად, წინასწარაკვიატებული აზრითა თუ ემოციებით კითხვას (ასეა წაკითხული თვით ტიმერდინგის წიგნიც!) ყოველთვის შეუძლია უსიამოვნო ჩიხში მოგვაქციოს. ჩვენ მონოგრაფიის გულდასმით წაკითხვის შემთხვევაში კი, მაგალითად, ავტორს შეეძლო თვითონ არ დაეშვა უნებლიე შეცდომა. მხედველობაში მაქვს ჟურნალში დაბეჭდილი ტექსტის შენიშვნაში („საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 56) მოტანილი ცნობა „62. ქართული ლექსის სილაბური ხასიათის შესახებ იხ. ა. ვ. ფეოდოროვი (А. В. Федоров). О путях и средствах передачи грузинского стиха. Грузинская романтика, ლენინგრადი, 1940, გვ. გვ. 227—228)“.

* პროზაულ სტრიქონად გადაიქცეოდა ვ. ტუ-ის ის სტრიქონიც, რომელიც ჩვენი წიგნიდან მოკავთ, თუ მას მარტოოდენ „ენის შეკრძნების“ მიხედვით წაიკითხავთ როგორც ზოგი მკვლევარი კითხულობს ვ. ტუ-ის სტრიქონებს;

შანე ცხენი საღაპითა ჰყვან ღრმსა ღან ვრთა გმირსა

ავიწყდებათ, რომ პოეტური ტაევი ენაში კი არაა „ჩარჩენილი“, არამედ ამ ენიდანაა „ამოსული“ რიტმის ზეგავლენით! ამიტომ სიტყვა „ლომსა“ პ რ ი ნ ც ი პ უ ლ ა დ შეიძლება მთელი სტროფის მეტრული ინერციის ფარგლებში გახშირდეს, როგორც „ლომსან“.

მაგრამ წიგნი „Грузинская романтика“ ბუნებაში არ არსებობს, არსებობს კრებული „Грузинские романтики“. ამასთან: წერილის („О путях...“) ბოლოს წერია А. Федоров და არა А. В. Федоров. თანაც სტატიას უჭირავს კრებულის 227—232 გვ.გვ. და არა „227—228“ გვ.გვ. ყველაფერი ამის ზუსტად გაგება შეიძლებოდა სწორედ ჩვენი მონოგრაფიიდან, რომელშიაც პირველად გავაანალიზეთ ა. ფეოდოროვის წერილი (აქედან გაიგეს იგი სხვებმა. და არა მარტო ეს!), აგრეთვე ზუსტად ვუჩვენეთ ავტორის ინიციალი, გვარი და კრებულის სახელწოდებაც („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 301, შდრ. 131—132).

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ამ კრებულის ერთ-ერთი თანამშრომელი ჩვენც ვართ (იხ. იქვე, გვ. V). ჩვენი მეტრული სქემების მიხედვით თარგმნა მიხ. ლოზინსკიმ (რუსულად დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ ბრწყინვალე მთარგმნელმა) ნ. ბარათაშვილის „მერანი“. იგი საუკეთესოა ამ ლექსის საბჭოთა პერიოდის თარგმანთა შორის.

რასაკვირველია, შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ lapsus calami-ს რეოხებით წიგნის სათაური დამახინჯდეს. არც ისაა გასაკვირი, თუ პოეტური ტექსტის თავისებურებანი ზოგჯერ მათი სხვადასხვანაირი წაკითხვისა და სხვადასხვა დასკვნების გამოტანის პირობებსაც ჰქმნიან. ასე ყოფილა ჩვენში და სხვაგანაც. საკითხი მხოლოდ ისაა — რამდენად სწორია ძირითადი წაკითხვანი და მთვან გამომდინარე დასკვნები (უნებლიე შეცდომები გამორიცხული არაა). მეცნიერებაში არსებობს ძეგლის უკუღმა წაკითხვის შემთხვევებიც. ვთქვათ, რომელიმე ენათმეცნიერს ხელთ ჩაუვარდა უცნობი ეპიგრაფიკული ძეგლის ფოტოსურათი და იგი არამეულად წაიკითხა, რის შედეგად შორს მიმავალი დასკვნები გააკეთა. მაგრამ სურათის შებრუნების დროს გამოიჩინა, რომ იგი ქართული ე. წ. „ღედადბრულით“ შესრულებული წარწერა ყოფილა! ასეთი რამეც ხდება მეცნიერებაში!

თუ ზოგჯერ ლექსის რიტმულ წყობას ამახინჯებენ ცალკეული დეკლამატორები, „პათოსითა“ თუ „ფსევდოპათოსით“, ამაში თვით ქართული ლექსის კონსტრუქციას ბრალი არ მიუძღვის. გადახვევები სჩვეოდათ პოეტებსაც — როგორც რუსეთში, ისე ჩვენშიც. მაგ., ი. გრიშაშვილი და ტ. ტაბიძე აგრძელებდნენ ცალკეულ მარცვლებს კითხვის დროს, მაგრამ ქართულ ლექსში გრძელი მარცვლები არ არსებობენ. ნაწილობრივ ასე იქცეოდა ალ. ბლოკი რუსეთში. ამრიგად, შეიძლება თვით ავტორის დეკლამაცია არ დაემთხვას ლექსის აქცენტუაციას. უფრო შორს მიდიან მსახიობები და ამის უფლება ნაწილობრივ მათ აქვთ კიდევ. მაგრამ შედეგად მაინც ლექსის სტრუქტურის დაშლას ვეღებულობთ: „Разрушая ритмическое движение речи, актеры тем самым уничтожают и ритмическую интонацию (мелодику сти-

ხა), заменяя ее интонацией смысловой, психологической. Все усилия направляются на то, чтобы заглушить стих, сделать его возможно незаметным³⁷.

არსებითად, „სეგმენტების“ თეორიის მომხრენიც ამ გზით მიდიან: როგორმე დააყრდნენ ქართული ლექსი ამ უკანასკნელის აქცენტური მწვერვალების მოშლის გზით. ეს მეორე, არანაკლებ უკიდურესი გზაა ქართული ლექსის რიტმული აგებულების ვერ შემჩნევისა, მისი აკუსტიკური გაღარიბებისა. საბედნიეროდ, რაიმე თეორიული ან პრაქტიკული ნაყოფის მოტანა ასეთ ცდებს არ შეუძლია.

§ 10. ბერძნული ნომენკლატურის საკითხი ზოგად და ქართულ ვერსიფიკაციაში. თუ ქართული ლექსთწყობა სილაბურს მიეკუთვნებოდა, ე. ი. თუ ქართული ლექსის ტაეპებში ჩვენი სმენა მახვილთა სისტემურ რიგს ვერ აღმოაჩენდა, მაშინ, რასაკვირველია, უარი უნდა გვეთქვა ამ ტაეპის სქემის ტერფებად დაყოფაზე, ხოლო ბერძნული ნომენკლატურიდან ქართული მეტრისათვის შესაფერი რამდენიმე ტერფის შერჩევაზე. ბუნებრივია, ასეთ შემთხვევაში ჩვენ უნდა დავბრუნებოდით მამუკა ბარათაშვილის უმახვილო „მუხლების“ (= „სეგმენტების“) თეორიას, სულ ერთია, მოვნათლავდით ქართული ლექსის ტაეპის მეტრულ ერთეულებს მუხლებად თუ რ. იაკობსონის მიბაძვით „სეგმენტებად“*. როგორც ცნობილია, მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“ (XVIII ს.), მაგ., მაღალი შაირისათვის ოთხმარცვლიანთა ოთხი „მუხლია“ ნავარაუდები (სქემა იქნება 4/4/4/4), ხოლო დაბალი შაირისათვის ხუთმარცვლიანი და სამმარცვლიანი „მუხლები“ ტაეპის მონაკვეთში (ძირითადად 5 : 3 · 8). დაწვრ. იხ. „ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 48 და ზემოთ).

არსებითად ეს იქნებოდა ის, რასაც ამჟამად ამტკიცებენ („ინვარიანტების“, „სარკისებური ასახვის“ და „ოქროს კვეთის“ დამატე-

* სეგმენტაციას, როგორც ფორმალურ მეთოდს, ამჟამად თვით ენათმეცნიერებაშიც უარყოფენ: „Теперь можно считать уже твердо установленным и не требующим доказательств утверждение, что исследователь не может ограничиваться разного рода сегментациями „текста“, а должен рассматривать его как результат ряда порождающих процессов и трансформаций, повсе не обязательно непосредственно раскрываемых традиционным „формальным“ его анализом“ (О. С. Ахманова, Г. М. Микаэлян. Современные синтаксические теории, М., 1963, გვ. 101). ლექსის რიტმის ანალიზის დროს სეგმენტაციის მეოთხე მით უფრო უნიადაგოა, რადგან რიტმი პოეტური მეტყველების მუდმივ დინამიკურ ტრანსფორმაციას ავლენს. არაერთგზის აღვნიშნეთ და ახლაც ვიმეორებთ: რეალური ერთეულია ტაეპი და არა „სეგმენტი“ თუ „მუხლი“. (შდრ. ი. ბარაბაში, დასახ. ნაშრ. გვ. 249).

ბით): ქართული ლექსთწყობის ლოგომეტრულ სისტემად მიჩნევა, მისი სილაბურ სისტემისადმი მიკუთვნება.

ასეთ ცდებს, რაგინდ უცნაურად არ უნდა მოგვეჩვენოს ეს ფაქტი, რუსული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის კვლევის ისტორიაშიც კჭონდა ადგილი და ამგვარი რევიზია მომდინარეობდა... დიდი რევოლუციონერისა და მოაზროვნე-მწერლის ნ. ჩერნიშევსკისაგან: იგი რუსული ენისათვის შესაფერისად არ მიიჩნევდა ლომონოსოვისეულ ვერსიფიკაციას (ლომონოსოვმა უარყო ტრედიაკოვსკის სილაბური სისტემა და რუსულისათვის სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ფორმები დააკანონა), მოითხოვდა რუსულიდან განედევნათ „შეუფერებელი“ ტერაფები (იამბი, ქორე, დაქტილი და ა. შ.), როგორც ბერძნული ლექსთწყობის სახეობანი, და აუცილებლად მიიჩნევდა რუსული ლექსთწყობის კვლევისას რითმებში ბგერათა დამსგავსების აღნიშვნით დაკმაყოფილებას³⁸. ნ. ჩერნიშევსკი აგრეთვე აკრიტიკებდა რუსულ დაქტილურ ჰეგზამეტრს³⁹, რომელიც ბრწყინვალედ გამოიყენა გნედიჩმა „ილიადას“ თარგმნის დროს.

მაგრამ რუსული მეტრიკა არ წასულა თვით ისეთი ვეება ანალიტიკური ჰკუის მქონე მეცნიერის კარნახით, როგორც ნ. ჩერნიშევსკი იყო. მისთვის რომ დაეჭვებინათ, მდიდარი რუსული ვერსიფიკაცია ამჟამად არ გვექნებოდა: უფრო ადრე არც რუს პოეტებს დაუჭერებიათ „ბერძნული მოდელების“ უარყოფელთათვის. პუშკინი ლომონოსოვის გზით წავიდა და მსოფლიო პოეზიამ მიიღო „რუსულისათვის შეუფერებელი ოთხტერაფიანი იამბის“ სქემით დაწერილი „ბრინჯაოს მხედარი“ და „ევეგენი ონეგინი“! იამბი რუსული პოეტური მეტყველების საფუძვლად იქცა!

რუსული მეტრიკა — აკად. კორშიდან მოყოლებული ბ. ტომაშევსკიმდე — ბერძნული ნომენკლატურით სარგებლობს*, ხოლო აკად. კოლმოგოროვი ბერძნული „პირიხების“ (— —) და „იამბების“ (—/) სტატისტიკის ნიადაგზე მათემატიკურ-გრაფიკულ პირამიდებსაც აგებს⁴⁰.

რეციდივები გრძელდებოდა შემდეგაც. ასე, მაგ., XX ს-ის 10-ან და 20-ან წლებში ორი ნიჭიერი მკვლევარი ვ. ნედლობროვო და ვ. ჩუდოვსკი უარყოფდნენ არა მარტო ტერაფებს (ბერძნული სახელწოდებით), არამედ მეტრსაც. მაგრამ დღემდე რუსული ლექსთწყობის შე-

* თვითონ რ. იაკობსონიც კატეგორიულად არ ილაშქრებს ბერძნული ნომენკლატურის წინააღმდეგ. სტატიაში „On Ancient Greek Prosody“ იგი ახსენებს ტროქეს, მსჭელობს ოქსიტონისა და პაროქსიტონის შესახებ, აგრეთვე პროგრესული და რეკრესული მახვილის ბუნებაზე და ა. შ. (Roman Jakobson. Selected Writings, I, s. s. 262—271, განსაკ. 263, 265, 267).

სახებ დაწერილი შრომებიდან კლასიკურ გამოკვლევებად რჩებიან ბ. ტომაშევსკის, ვ. ჟირმუნსკის, გ. შენგელის, ს. ბონდის, ს. ბერნშტეინის და სხვათა შრომები, ხოლო სილაბურ და კერძოდ, ფრანგულ ლექსთწყობაზე არსებული მდიდარი ლიტერატურიდან — ფ. ზარანის, ედ. შტენგელის და განსაკუთრებით, მ. გრამონის (და მასზე დაყრდნობით აკად. ლ. შჩერბას) შრომები. რ. იაკობსონს თავისი წიგნის („ჩეხური ლექსის შესახებ“) მეორე ნაწილში უნდა განეხილა „ჩეხური ოთხტერფიანი იამბი“ და „ოთხტერფიანი ტროქე“ (О чешском стихе, 5). და ეს — ჩეხური სილაბური ლექსის მიმართ! მასვე ეკუთვნის შრომა „ბულგარული ხუთტერფიანი იამბის შესახებ“ (სოფია, 1935).

ამიტომ ჩვენ უცნაურად გვეჩვენება მსჯელობა „ფსევდოქორეებსა“ და „ფსევდოდაქტილებზე“ („საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2), რომლებიც არა მარტო მეტრულ სქემაში, არამედ ქართული ენის ფონეტიკის სფეროში იდეალურად ასახავენ ქართული მეტყველების აქცენტუაციას, ხოლო მეტრული სქემისა და მახვილის თვალსაზრისით მათი გამოყენება ჩვენს მეცნიერულ ვერსიფიკაციაში აუცილებელია და მუდამ ასეთად დარჩება. თუ საზღვარგარეთელი რომელიმე ენათმეცნიერი ვერსიფიკაციაში მეტრული სქემების დახასიათებისას არ ხმარობს ზოგიერთ ბერძნულ სახელწოდებას, ამიტომ მისი ნორმად და მეცნიერების უახლეს სიტყვად მიჩნევა სრულიად არაა სავალდებულო. ასეთ ცდებს, როგორც დავინახეთ, წარსულშიაც ჰქონდა ადგილი.

წინა ექსკურსიდან მკითხველმა დაინახა, თუ რამდენად კარგად გამოხატავენ ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი ქართულ 2-, 3-, 4- და 5-მარცვლიან სიტყვათა ფონეტიკურ პროფილს (არც ერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტაეპში ეს სიტყვები მეტრული ერთეულებია!), ხოლო ასეთი სიტყვების სისტემური განლაგება, მეტრულ მონაკვეთებთან ერთად სალექსო ტაეპში და მეტრული ნორმის ზეგავლენით — იმდენად ბუნებრივი და თვალსაჩინოა ფაქიზი სმენისათვის, რომ მათი უარყოფის შედეგად და უმახვილო „სეგმენტებით“ დაკმაყოფილების შემთხვევაში ქართული ლექსის ისტორია (უძველესი დროიდან დღემდე) შეიძლება სამ თაბახიან „გამოკვლევაში“ მოთავსდეს (თუ დანომრილი „სტრიქონების“ კატალოგიზაციას არ მივმართავთ და ჩვენს opus-ეს ხელოვნურად არ გავზრდით!). ქართული ლექსთწყობის სილაბურად აღიარებას არავითარი შემოქმედებითი პერსპექტივები არ აქვს. ამასთან — მას არ აქვს პრაქტიკული გამართლებაც, რადგან არც ერთი ქართველი პოეტი თავის სტრიქონებისადმი სმენას არ დაიყრუებს შემოქმედების პროცესში (მაგ., სწორი რითმების შედგენისას!) და „პუტუნს“ არ მოჰყვება.

თეორია მაშინაა პერსპექტიული, როდესაც მას პოზიტიური შედეგები მოსდევს ან როცა იგი ექსპერიმენტულ შემოწმებას გაამართლებს. რუსთაველის ან ბარათაშვილის ლექსი „ლათენტური პაუზებით“ არასოდეს არ წარმოითქმება.

ანტიკური ნომენკლატურით სარგებლობს მთელი კულტურული კაცობრიობა. ბერძნული სახელწოდებანია „ფსიქოლოგია“, „ლოგია“, „ისტორია“, „გეოლოგია“, „გეოგრაფია“ და აუარებელი სხვ. მეცნიერების არც ერთი დარგი არ არსებობს ბერძნული ან ლათინური ნომენკლატურის გარეშე (რეცეპტები დღესაც მკვდარი ლათინურით იწერება!)... აღარაფერს ვამბობთ ფილოსოფიურ, მათემატიკურ, თეოლოგიურ-რელიგიურ ცნებებზე, არქიტექტურის, სკულპტურისა და მხატვრობის ტერმინებზე და ა. შ. თვით „სიმეტრიაც“ ბერძნული სიტყვაა. მე არ ვიცი მეცნიერების რომელიმე დარგი, სადაც ანტიკურ ნომენკლატურას არ იყენებდნენ. მეტრიკამ რალა დააშავა? თვითონ ამ დისციპლინის სახელწოდებაც ხომ ბერძნულია („მეტრონ“ ზომას ნიშნავს)? სად და როდის ჩაისახა ტერმინები „რიტმი“, „მეტრი“, „რიტმა“, „ტონი“, „ცეზურა“ და მისთანანი? მგონი ლინგვისტიკის აღმოცენებამდე! და ბოლოს — საიდან მომდინარეობს თვითონ ზოგი მკვლევარის მიერ უადგილოდ ნახმარი „პარამონია“ და „პოლიფონიურობა“? ან სად გადავადლოთ ჟანრების ბერძნული სახელწოდებანი „ტრაგედია“, „კომედია“, „ეპოსი“, „ოდა“, „ელეგია“ და უამრავი სხვა ტერმინი, რომლითაც მსოფლიო ლიტერატურა დღემდე სარგებლობს?

ქართული ეროვნული კულტურის ნამდვილი ფორმირება დაიწყო მას შემდეგ, რაც ჩვენმა ხალხმა ბერძნულ-ბიზანტიურ სამყაროდან მიიღო რელიგია, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე ეხმარებოდა მას მუსლიმანურ სამყაროს წინააღმდეგ ბრძოლაში. ან რა მწირი იქნებოდა ჩვენი ხალხის სულიერი საგანძური, რომ იგი მდიდარი არ იყოს ბიზანტიური სასულიერო (ჰიმნოგრაფიული, აგიოგრაფიული...) და თეოლოგიურ-ფილოსოფიური ლიტერატურის შესანიშნავი ძეგლების თარგმანებით. „ჩარიდავრიშინები“, „ყარამანიანები“ ან „სპილენძისქალაქიანები“ კი ქართული კულტურის საგანძურში არ შედიან.

ბერძნულ-ბიზანტიურ სამყაროსთან მჭიდრო კავშირში ჩამოყალიბდა უმდიდრესი ეროვნული ქართული არქიტექტურა, ფრესკული მხატვრობა, მინანქარი, ბარელიეფი და ოქრომჭედლობა. ანალოგიური მასშტაბის მუსლიმანური ნაკადი, საბედნიეროდ, ქართულმა კულტურამ არ იცის. მეტეხის ტაძრის წინ ატუზული მიზგითა, ზოგაერთის alma mater, მუსლიმური აგრესიის სიმბოლო იყო და იგი ჩვენმა მთავრობამ დამსახურებულად მიღწა. ქართველმა ხალხმა წარხოცა არშაკიდებისა და სასანიდების, ხალიფატის, დიდი თურქობის, მონგოლთა აგრესიისა

და სეფიანთა დინასტიის დროს დანერგილი პოლიტიკური და სოციალური ინსტიტუტები და მათი აღმნიშვნელი ტერმინები („საპიტიახზო“, „საამირო“, „პიტიახში“, „მარზაპანი“, „ემირი“, „ამირსპასალარი“, „ვალი“, „ვეზირი“, „ყულარაღასი“ და მრ. მისთ.). ისინი ამჟამად ლექსიკონებში, ორიენტალურ გამოკვლევებში ან ისტორიულ პროზაში თუ წამოყოფენ თავს. თუ რუსთაველი ზოგიერთ მათგანს ხმარობს, ისიც სრულიად პირობითად. მისი გამოთქმა „ესე ამბავი სპარსული“ მდიდარი ირანული ეპოსის მიმართ პირობითად გაღებული ხარკია — პოემის ქარგა ქართულია, ხოლო პერსონაჟები თვით „მიზგითშიაც“ ქრისტიანულად ლოცულობენ. ვეფხისტყაოსანი უდიდესი ეროვნული ეპოსია, უმთავრესად ბერძნული სამყაროთი ნაკვები და მისი პროსოდის კვლევის დროსაც არაბულ-მუსლიმანური ანალოგიების სიჭარბე განდევნილი უნდა იქნას. მხოლოდ ცალკეული შემთხვევების, სალექსო ფორმების სახელწოდებათა და ლექსიკის (მაგ., ზოგი ასტროლოგიური ტერმინის) ან ნასესხები სიტყვების („ბულბული“, „შიმშერი“ „ბალახში“ და მისთ.) ეტიმოლოგიური ახსნის სფეროში რჩებათ სამუშაო ჩვენს ლექსიკოლოგებს. რუსთაველის გენიალური ქმნილება ღრმად ეროვნულია ემოციურად და მხატვრულ-ფილოსოფიური აზროვნების თვალსაზრისით.

არც ერთი არაბი ფილოსოფოსის ნაწერებში რუსთაველი საგანგებოდ არ იხედება, სამაგიეროდ იგი ზედმიწევნით იცნობს პროკლე დიადოხოსს, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელს, იყენებს პლატონის გამოთქმებს, მოციქულთა ეპისტოლეებს, ყველაზე მეტად ძველსა და ახალ აღთქმას და ა. შ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ვერსიფიკაციის გამოჩენილი მკვლევარნი, მაგ., რუსეთში, ან პოეტები (ა. ბელი, ვ. ბრიუსოვი, ვიარ. ივანოვი, გ. შენგელი...), ან ლიტერატურისმცოდნენი (ბ. ტომაშევსკი, ვ. ჟირმუნსკი, ს. ბონდი, ბ. ეიხენბაუმი...) იყვნენ, ხოლო სალექსო ენის კვლევის დარგში — ბრწყინვალე მწერალი და ასეთივე ლიტერატურათმცოდნე იური ტინიანოვი. თვით რ. იაკობსონის ადრინდელი შრომებიც ძირითადად პოეტიკას განეკუთვნებიან („უახლესი რუსული პოეზია“, „ვ. მაიაკოვსკის პოეზია“...). მართალია, ბოლო ხანებში მის შრომებში ჭარბობს ლინგვისტურ-სტრუქტურალისტური ანალიზი და სათანადო ტერმინოლოგია, მაგრამ იგი სცოდავს ტიპოლოგიისა და უნივერსალიების ძიების სფეროში და ისიც მათემატიკისა და სხვა დისციპლინიდან ნასესხები ტერმინოლოგიის ზეგავლენით. ყოველივე ამის იმიტაცია ქართულ ნიადაგზედაც გამოვლინდა.

ვერსიფიკაციის საკითხებს ევროპაში ძირითადად პოეტიკის მკვლევარნი ან ლიტერატურის ისტორიკოსები ეხებოდნენ და ეხებიან

(ვ. კრისტი, ვალაშვილი-მელუნდორფი, მორის ბაურა და მრ. სხვ.). ან კიდევ — გამოჩენილი პოეტები (პ. ვალერი, თ. ელიოტი...).

ზოგადი ვერსიფიკაციის კანონები და ტერმინები ურყევნი რჩე-
ბიან. ქართული ლექსთწყობის სქემათა ელემენტების და-
ხასიათებისას ისევე დარჩებიან „ქორე“, „დაქტილი“ და „მეორე პეო-
ნი“, როგორც ქართული არქიტექტურული ძეგლების ანალიზისას ცნე-
ბები „ბაზილიკა“, „კონქი“, „ინტერიერი“ და მისთ. ამ უკანასკნელთ
ისევე „აქვთ საერთო“ ჩვენს ხუროთმოძღვრებასთან, როგორც პირ-
ველთ — ქართულ მეტრიკასთან

ასეთ გაგებას ეწინააღმდეგება „მუხლების“ ანუ „სეგმენტების“
„თეორია“, რომელიც ქართული ლექსთწყობის სილაბურობის საფუძე-
ლადაა გამოცხადებული. ასეთი „თეორიის“ სათავე კი, როგორც უკვე
აღვნიშნეთ, მამუკა ბარათაშვილის „კაშნიკშია“, მაგრამ საკითხავია —
„კაშნიკი“ ქართული ლექსის ეროვნულ სპეციფიკას ითვალისწინებს,
თუ იგი აღმოსავლური (კერძოდ არაბულ-სპარსული) წარმოშობისა?

როგორც ცნობილია — „კაშნიკის“ ავტორი არ იცნობს და არც
საქიროდ სცნობს საზომის სქემის ტერმინებად დაყოფის მეთოდს, ამი-
ტომ გრაფიკული სქემების ნაცვლად მიმართავს ორიგინალურ ხერხს:
მოჰყავს ჯერ ნიმუში — ერთი ან მეტი რაოდენობის „სტრიქონი“ — და
მერმე მარცვლებრივი რაოდენობის მხრივ შესაბამის რომელიმე სიტყ-
ვის ვარირებას მიმართავს, ასე, მაგ., მოყვანილია მთელი სტროფი:

„მიჯნურსა თვალად: /სიტურფე:/ მართებს მართ ვითა:/ მზეობა“,
რომლის „ხმის“ ანუ საზომის გამოსახატავად მამუკა შემდეგნაირად
იმეორებს ერთ სიტყვას:

„მიჯნურთათვისგან⁵ /მიჯნურთა:/ მიჯნურთათვისგან:/ მიჯნურთა“.

(„ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 47—48). ჩახრუხაძის ერთი სტროფისთვის
(„თამარ წყნარი“...), ე. ი. მალალი შაირისათვის კი იგი ვარაუდობს სქე-
მას 4 4 4 4, ერთი სიტყვის 4-ჯერ ხმარებით:

მიჯნურობას:/მიჯნურობას:/მიჯნურობას:/მიჯნურობას.

ასეთ საზომად აგრეთვე რუსთაველის მალალი შაირის შემდეგი
ტაეპებია მიჩნეული:

დავეუძღურდი:/მიჯნურთათვის:/კვლა წამალი:/ არსით არი

ანუ მომცეს:/განკურნება:/ანუ მიწა:/მე სამარი.

მისი დასკვნა მალალი და დაბალი შაირის გამო მოკლედ ასეთია:
„ზოგი თვითო სტრიქონი ოთხად გაიჭრება, ზოგი ექვსადო“ (იქვე).

უკვე აღვნიშნეთ და ახლაც ვხედავთ, რომ მამუკას „მუხლი“ იგი-
ვეა, რაც ზოგი მკვლევარის იაკობსონისეული „სეგმენტი“. თანაც:
„გაქრაში“ იგი არსებითად „სიტყვის გასაყარს“ გულისხმობს.

ჩვენ გამოვთქვით ეპიკი: „რაც შეეხება ტრაქტატის ლიტერატურული წყაროების საკითხს, დღემდის გამოურკვეველი იყო: მოგპოვებოდა თუ არა ავტორს რომელიმე სახელმძღვანელო რუსული მეტრიკისა. საფიქრებელია მამუკას სცოდნოდა, სუსტად მიინც, რუსული ენა: „ქაშნიკი“ დაწერილია მოსკოვს 1731 წელს. მაგრამ 1731 წლამდე რუსულ ენაზე არ მოიპოვებოდა სპეციალური ნარკვევი მეტრიკის დარგში, არც ორიგინალური და არც თარგმნილი (ტრედიაკოვსკისა და ლომონოსოვის ტრაქტატები გამოქვეყნდა 1735 და 1739 წწ.)“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953. გვ. 43).

მაგრამ წყარო მიინც მიკვლევულ იქნა. ქართული პოეტიკის ისტორიის მკვლევარი გ. მიქაძე 1954 წელს წერდა:

„... აკ. გაწერელიამ გაგვიზიარა თავისი მოსაზრება, რომ მამუკა ბართაშვილს უნდა სცოდნოდა არაბულ-სპარსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებში გავრცელებული ლექსის საზომის განხილვის მეთოდი. მართლაც, „ლექსის სწავლის წიგნის“ დაკვირვებული შესწავლა უცილობელს ხდის ამ ფაქტს... სპეციალური ლიტერატურის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მამუკას უნდა სცოდნოდა დიმიტრი კონსტანტინეს ძე კანტემირის (1673--1723) შრომა, რომელშიც ზოგადად გადმოცემული იყო არაბულ-სპარსული პოეტიკის საკითხები. დ. კანტემირს ლათინურად დაუწერია „წიგნი სისტემა ანუ მაჰმადიანურ რელიგიათა მდგომარეობა“. ამ შრომის რუსული თარგმანი, შესრულებული ივანე ილინსკის მიერ, დაიბეჭდა სანკტებერბურგში 1722 წელს შემდეგი სახელწოდებით „Книга система или состояние мухамеданской религии“. დასახელებული შრომის 36-ე თავში (გვ. 352—353), სხვათა შორის, საუბარია არაბულ-სპარსულ-თურქული პოეტიკის შესახებ. აქ ნათქვამია, რომ აღმოსავლური ლექსის ზომის გადმოსაცემად იღებენ გამოყოფილ სიტყვას სხვადასხვა ცვლილებით, და სანიმუშოდ მოცემულია შემდეგი ზომა:

Мефтеилун — Мефаилун — Муфтеилун — Фаилун

იქვე მოყვანილია ლექსის ტაეპიც:

Ами ки ди/дар олан/ди деси ру/ мен герек.

სწორედ ასე იქცევა მამუკა თავის შრომაში. „ლექსის სწავლის წიგნში“ ჯერ მოცემულია რომელიმე საზომზე გაწყობილი სიტყვა „მიჯნური“, ხოლო შემდეგ მოყვანილია ესა თუ ის ლექსი“⁴¹.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ლექსთწყობის ზოგიერთი მოვლენების ახსნისას ამგვარ, მამუკასეულ მეთოდს მიმართავდნენ და იგი ჩვენს მონოგრაფიაში ორჯერაა დამოწმებული (იხ. გვ.გვ. 41 და 198—199). არაბი ფილოლოგის ალ. ჰარირის (გარდ. 1122 წ.) „მაკამებში“ (ნოველებში) მოტანილი ორმაგი შინაგანი რითმებით აგებულ ტაეპებზე და-

კვირვების საფუძველზე „რიტმის“ ავტორი წერდა: „საკმარისია შეგვეცილი ბასიტის ტრადიციული ტერმების (მუსთაფა ცილუნ და ცილუნ და ცილუნ) ნაცვლად ვიხმაროთ ტერმები: მუსთაფა ცილუნ მუსთაფა ცილუნ, რომ მივიღოთ:

ლამ დაბკა სნჰინ/ვა ლმ მუსნჰინ ვალმ ზაჰინუნ/ვნ ლმ მუსინუნ
ვაჰნ ლ-მასნვი/ბადნ თ-თასავი ჟა ლმ მინუნ/ვალა სამინუნ

მაშინ შინაგანი რითმა თავის ადგილს პოეზობს, ხოლო ლექსი იდენტური ხდება ქართული ჩახრუხაულისა:

1. ბრძანონ სამალად, ართუ სამალად; ელი ამოსით, ეს რომ არა მით?

2. მასთანა შო რად — ართუა შორად! — ელია — მოსით, ეს რომ არამით.

იდენტურია ზომა, შინაგანი რითმა, რითმების განაწილება ტერმებში (ცვლებადი რითმა პირველ ნახევარ ხანაში, უცვლელი — მეორე ნახევარი ხანის ბოლოს)... ამ მაგალითზე შეგვიძლია დავინახოთ, თუ რამდენად სასარგებლო შეიძლება იყოს ქართული და არაბული ლექსების ზომების შედარებითი შესწავლა როგორც ერთი, ისე მეორე ენის პოეტიკის საკითხისათვის“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 198—199).

როგორც ვხედავთ — ოდესღაც ამ სიტყვების ავტორი ქართულ ლექსში ტერმების არსებობას სცნობდა!

თუ ჩახრუხადის შინაგანი რითმების ანალიზისას ჩვენ გარკვეული მნიშვნელობა მივანიჭებთ აღნიშნულ მოსაზრებებს, თვით ქართული ლექსის მთლიანი სტრუქტურის განხილვისას „სპარსულ-თურქულ-არაბულ-მაჰმადიანური“ საწყისები, რომელიც „ქაშნიკიდან“ მომდინარეობს და „მუხლის“ ცნების (მამუკას იგი კანტემირის თარგმანში ნახმარ „موت“-ს ქართულ გადმოკეთებას წარმოადგენს)⁴² ახალი, ლინგვისტური ტერმინებით მონათვლაში გამოიხატა მხოლოდ — კატეგორიულად უარსაყოფია. ბერძნული ნომენკლატურის გაუქმება ასეთი „საწყისების“ სასარგებლოდ არც ქართულ პოეტიკას არგებს რასმე და არც ქართული კულტურის, კერძოდ ჩვენი ვერსიფიკაციის პრესტიჟის ამალლებას შეუწყობს ხელს. „მუხლები“ (= „სეგმენტები“) ისევე უარსაყოფია, როგორც „ემირები“ და „მიზგიტები“, რომლებიც ჩვენი ისტორიის არცთუ ბრწყინვალე ფურცლებს ეკუთვნიან. ქორე და დაქტილი კი ისევე ახლოა ჩვენთან, როგორც ბიზანტიიდან მომავალი რელიგიის, ფილოსოფიის. თეოლოგიისა და პლასტიკური ხელოვნების ცნებები, ხოლო დღეს — იმავე ბერძნული ფილოსოფიისა და მეცნიერების ტერმინოლოგია. ქართული კულტურის არც ერთი უბანი არ შეიძლება

გამოითიშოს ანტიკური (ეგრძოდ, ბერძნულ-ბიზანტიური) და ევროპული კულტურის ფარგატერიდან.

ქორესა, დაქტილისა და მეორე პეონის წინააღმდეგ იერიში განმეორებულ იქნა და გამოიხატა ასეთი სიტყვებით:

„როგორც ჩანს „სეგმენტის“ ცნება გაუგებრობას იწვევს⁴³. სეგმენტი არ არის რიტმული ჯგუფი. ეს არის რიტმული ერთეული, რომელიც კარედის სტრუქტურას უდევს საფუძვლად. თუ საჭიროა ამ სიტყვის ნაცვლად ძველი ნაცნობი ტერმინი ვიხმაროთ, ეს იქნება ისევ „ტერფი“, მაგრამ არა ორმარცვლიანი „ტერფი“ (ქორე) ან სამმარცვლიანი (დაქტილი), არამედ მაღალ შაირში ოთხმარცვლიანი „ტერფი“ (მაგრამ არა პეონი) და დაბალ შაირში ხუთმარცვლიანი „ტერფი“ (მაგრამ არა პირიხ-დაქტილი?) და სამმარცვლიანი „ტერფი“ (მაგრამ არა დაქტილი, ამფიბრაქი და ანაპესტი, თუნდაც ხან ერთს „ჰგავდეს“, ხან მეორეს და ხან მესამეს). ამ მსჯელობიდან ცხადია, თუ რატომ ვუარყოფთ ჩვენ „ტერფის“ ცნებას“ (ლიტ. საქ., 1972, დასახ. N.).

ყველასათვის ნათელი არაა ვის მიემართება მთელი ეს ტირადა, მაგრამ რომ მასში ბევრი რამ არეული და გაუთვალისწინებელია, ეს კი ჩვენთვის ძალიან ნათელია.

1) თუ პირობითაც დასაშვებია სეგმენტის შეცვლა ტერფით (ბერძნული სახელწოდების გარეშე!). მაშინ დგება საკითხი — ეს სეგმენტი თუ ტერფი უმახვილოა? გვაქვს თუ არა სეგმენტებში ძლიერი მომენტები ან ეგებ ისინი აქცენტუაციის მხრით ამორფული არიან?! როგორ გამოიყურებიან ეს „სეგმენტები“ თუ ტერფები ქართული აქცენტუაციის ფონზე?! ეგებ ქართული ლექსი სიტყვათა მეტრული მახვილების (აქცენტური მწვერვალების) სრულ ნიველირებას ეფუძნება? ან ეგებ სულ არა გვაქვს მახვილი, არც გრძელი ხმოვანი, არც მუსიკალური მახვილი? აკი მკვლევარის განცხადებით მახვილი ქართულში „ე ქ ს პ რ ე ს ი ი ს და ტ ე მ ბ რ ი ს“ საფუძველია, თუმცა ასეთი მახვილის „ფუნქციური დატვირთვა“ იმავე დროს თურმე „0-ს უდრის“ (?). მსჯელობის ამდენი „ვარიანტიდან“ მაინც რომელი „ინვარიანტი“ ავირჩიოთ? და თუ „მახვილიან ინვარიანტს“ ავირჩევთ, ქართული საზომის სქემაში ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი უმაღლვე თავ-თავიანთ ადგილს დაიქვრენ, რადგან ხუთმარცვლიანი „სეგმენტი“ ერთ ტერფად არ შეიძლება მივიჩნიოთ, ხოლო ოთხმარცვლიანი — უმახვილოდ!

2) ამფიბრაქი (—/—), ანაპესტი (— —/) და პირიხ-დაქტილი (— —/—) ქართული ვერსიფიკაციიდან განდევნილია ჩვენი მონოგრაფიის წყალობით და ვისაც იგი გულდასმით წაუკითხავს, ამ ტერფებზე საუბარს ხელახლა არ დაიწყებდა. ამასთან — ტერფის ცნება გარდუვალად

უკავშირდება მასში ან მახვილის ან გრძელი მარცვლის (ხმოვნის) არსებობას!

3) მკვლევარი ბოლოს მაინც უარყოფს „ტერფს“, ე. ი. იგი ამკობინებს რ. იაკობსონის ტერმინს „სეგმენტს“, რომელიც „კარედის“ ძირითად „რიტმულ ერთეულად“ არის აღიარებული. ასეთებია სილაბური ოდენობანი 4 4 4 4 (მაღალი შაირისათვის) და 3 : 5 · 8 ან 5 : 3 · 8 (დაბალი შაირისათვის ვარიაციებით). მაგრამ სილაბური „სეგმენტები“ 3 : 5 · 8 და 5 : 3 · 8 („3 : 5 : 8 შეფარდება“), რომელნიც თურმე „ოქროს კვეთის“ პროპორციას იძლევიან (?) — ამომწურავი და განმსაზღვრელი „ინვარიანტული სახეობანი როდია დაბალი შაირისა, იგი უფრო ვარიაციული სახეობაა სქემისა 2 · 3 · 3 : 8 // 2 · 3 · 3 : 8 ან 3 · 2 · 3 : 8 — 3 · 2 · 3 : 8, რომელნიც თავის შიგნით კიდევ მრავალ ვარიაციას უშვებენ, მაგრამ არა მარტოდენ სილაბური ოდენობის სახით და შერწყმულად, არამედ მეტრული სიტყვებისა ან მეტრული მონაკვეთების (სქემის თვალსაზრისით — ტერფების) მრავალფეროვნების გზით. ჩვენ ზემოთ მოვიტანეთ პოემის პირველივე ტაეპი:

რომელმან შექმნა სამყარო || ძალითა მით + ძლი:ჭრითა
 3 2 3 || 3 2 3

ეს სქემაში დაქტილებისა და ქორეების კომბინაციაა (ე. წ. „ნარევი საზომი“), არავითარი სეგმენტებით ასეთი ტაეპის მეტრული სქემის დახასიათება არ შეიძლება: „ბინარულად“ გაყოფილ ამ „კარედის“ მეორე ნახევარში ჩვენ ვერ მივიღებთ მაგ., „სტრუქტურას“ 3 : 5 · 8, თუ არ დავუშვით, რომ ტაეპის პირველი ან მეორე ნახევარი შეიცავს სამ მეტრულ მონაკვეთს (სამ ტერფს — დაქტილს (3), ქორესა (2) და დაქტილს (3)).⁴ წინა ცეზურული სილაბური განლაგებანი სიტყვებისა 8 2 8 „არ ემთხვევიან“ ცეზურის მეორე ნახევრის სილაბურ განლაგებას 8 1 4? ამასთან „სეგმენტური შერწყმანიც“ ხომ სემანტიკურად არ ამართლებენ ტაეპის განხილვას მარტოდენ ასეთი შერწყმის ფონზე?! (ბისილაბური „შექმნა“-ს ტოლფარდად ტაეპის მეორე ნახევარში გამოდის ნეიტრალური „მით“, რომელიც ფონიკურად „იტაცებს“ „ძლიერითას“ პირველ მარცვალს).

ასეთი მაგალითები (და ისინი უსაზღვროდ მრავალია ვეფხისტყაოსანში!) — სრულიად არაფერს ტოვებენ უმახვილო „სეგმენტების“ თეორიისაგან. ლექსის ძირითადი რიტმული ერთეულია ტაეპი და არა „სეგმენტი“.

§ 11. ტერფის, საზომისა და სქემის საკითხები „ქართულ კლასიკურ ლექსში“. მიუხედავად ვერსიფიკაციაში ბერძნული ნომენკლატურ-

რის ზოგიერთი ერთეულით სარგებლობის აუცილებლობისა, ჩვენ რომელიმე ტერფი პოეტური მეტყველების რეალურ ერთეულად არასოდეს არ მიგვიჩნევია. მოვიტანთ სათანადო ამონაწერებს ჩვენი მონოგრაფიიდან, რომ ეს საკითხი ამოწურულად ჩაითვალოს (დაყოფანი ყველგან ტექსტშია. ა. გ.).

„მეტრიკის საკითხებში ტონურ-სილაბური სიტემის დამცველნი იზიარებდნენ ლოგაედურ თეორიას, ე. ი. კლასიკური მეტრიკის ნომენკლატურას ეძებდნენ ქართულ ლექსში. ამიტომ ქართული ლექსის რეალური რიტმის ფაქტორები არსებითად აუხსნელი დარჩა“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, 96). „ქართული ლექსის რიტმის ახსნისა და გაანალიზების ერთ-ერთ წინა პირობას წარმოადგენს მეტრული მახვილის ფუნქციის გარკვევა“ (იქვე). „ტერფი როგორც რიტმის გამომხატველი ერთეული, არ არსებობს. ტერფი სქემის აბსტრაქტული ერთეულია. ყოველგვარი ცდა ტერფების ურთიერთმონაცვლობაში აღმოეჩინათ ლექსის რიტმი, მარცხით დასრულდა; ცოცხალი მეტყველება არღვევს ფაქციური ტერფების საზღვრებს“... (102). „მაგრამ ტაეპის ანალიზის დროს ტერფის ცნება მკვლევარს სჭირდება არა თვით ტერფის ადგილებისა და საზღვრების დასადგენად. არამედ მახვილების თანმიმდევრობის გამოსარკვევად“ (იქვე). „... ტერფის ცნება პირობითად რჩება, მაგრამ მას დამხმარე ტერმინის მნიშვნელობა ენიჭება. სიტყვების და ტერფების საზღვრების დამთხვევა ისევე ბუნებრივი მოვლენაა, როგორც მისი საპირისპირო შემთხვევები“ (103). „აბსოლუტურად ურყევი საზღვრები ტერფებისა (როცა ისინი სრულ სიტყვებს წარმოადგენენ) ლექსში უცნობია“ (103). „თუ ჩვენ თავს დავადწევთ ნორმის გრაფიკულ გამოხატულებაში ანუ სქემაში რიტმის ძიებას, მაშინ „ტერფს“ მარტოოდენ დამხმარე, წმინდა აღწერილობითი დანიშნულება მიენიჭება და საზომის ყოველგვარი „დარღვევა“ რიტმის თვალსაზრისით იქნება ახსნილი“ (104). „ორმარცვლიანი ტერფებიდან ქართული მეტრული სქემისათვის შესაფერია მხოლოდ ერთი—ქორე. ტიპი-

ური ქორეული მეტრი ვეფხისტყაოსანში შემდე-
გია:

ზისი | ნახვა | გულქსა | ჩემსა | ვითა | ბაღე | ღაე:ბადა (734)
/— /— /— /— /— /— /—/— (გვ. 141)

„თითოეული ლექსთწყობის ნაციონალური ხა-
სიათი მუდავნდება რიტმის, როგორც რეალური
ბგერის, აღქმის დროს. მეტრულ სქემაში ლექსის
სპეციფიკური ნიშნების ძიება კი სრულიად ამაო
საქმეა“ (152).

„ქართული ლექსთწყობა ერთხელ და სამუდამოდ უნდა განი-
ტვირთოს დოგმატიკური ვერსიფიკაციის ამგვარი ნომენკლატურისაგან
და ამიერიდან ქართული ლექსის ტაეპებში არ უნდა დავიწყოთ ძიება
სპონდეების, იამბების, პირიქების, მოლოსის, ანტიპასტის, ეპიტრი-
ტის, ამფიმაკრის, იონიკისა, ტრიბრაქესა და ანტიბრაქესი, როგორც ამას
ს. გორგაძე ცდილობდა... ეს სახელწოდებანი არავითარ
კანონზომიერ და რეალურ მოვლენებს არ აღ-
ნიშნავენ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საზო-
გადოდ და ქართულში კერძოდ“ (გვ. 243). „ქართუ-
ლი კლასიკური ლექსის საზომი უნდა დახასიათ-
დეს არა როგორც რომელიმე ბერძნული პროტო-
ტიპის ქართული ვარიაცია, არამედ როგორც
მთლიანი აზრობრივი და ინტონაციური ერთე-
ული, რომლის ხელოვნური დაქუცმაცება ცალკე-
ული ბერძნული ტერფების შესაბამისად — უაღ-
რესად მიუღებელი და უაღბი გზაა“ (244).

ესაა შავით თეთრზე დაბეჭდილი ამ ოცი წლის წინ, ისიც დაყო-
ფით, ე. ი. მკითხველისათვის შთამაგონებლად! ზოგი ღია კარებს
ამტვრევს!

არც ცნება „სიმეტრიული“ ყოფილა უცხო ამ სტრიქონების ავ-
ტორისათვის, თუმცა მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ მიგ-
ვინიჭებია. ჩვენ დაყოფით გვაქვს აღნიშნული:

„სალექსო ტაეპში ან მეტრში სილაბურად
უთანაზომო სიტყვების თანაარსებობა ხშირად
სიმეტრიულად და კანონზომიერადაა განხორ-
ციელებულ. ამ მოვლენასთან საერთო არაფერი
აქვს პროზული აბზაციისათვის დამახასიათებელ
რიტმული ფორმების თავისუფალ წყობას“ (244).

მაგრამ ზემოთ მოტანილი ამონაწერები არ გულისხმობენ ბერძნული ნომენკლატურის მთლიანად უკუგდებას. ქართული საზომების სქემებისათვის ჩვენ გამოვყავით სამი ტერფი (ვეროპული ენებისათვის გამოვყევს 4 ან 5), რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი მეტყველების რიტმული სისტემის დახასიათებისას, ამ სისტემის ნორმის სქემაში მეტრულ მონაკვეთთა გამოყოფისას სამი ტერფია (ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი) გამოსაყენებელი და ისიც — პირობითად. eo ipso არავითარი „მუხლებითა“ და „სეგმენტებით“ მათი შეცვლა არ შეიძლება, საზომის სქემაში აქცენტუაციის ხასიათს მათი შემწეობით ვერ დავადგენთ, ხოლო აქცენტუაციის გარეშე ქართული ლექსის საზომი არ არსებობს: მაგ., მარტოოდენ სილაბური ოდენობანი დაბალი შაირისათვის 3 : 5 // 2 : 6, საზომს როგორც რიტმულ სისტემას — სრულიად არა-რიტმულ, ე. ი. ამორფულ პროზულ სტრიქონს დაუახლოვდება. ამის შემდეგ გასაგები უნდა იყოს ჩვენი განცხადება მაღალი შაირის გამოც: „მთლიანად ორივე სახეობა „მაღალი შაირისა“ უნდა დახასიათდეს, როგორც ქორეული მეტრი, რადგან იმ შემთხვევაშიაც, როცა სტროფში მეორე პეონი სჭარბობს, ტაეპების კადენცია უცვლელია, ე. ი. ქორეულია“ (გვ. 249). მაგალითებად კი მოტანილია ტაეპები:

ავთანდილცა დაჰმარჩილდა || საუბარი გარდაწყვიდეს

— / — — — / — — || — / — — — / — —
4 4 4 4

და ქორეული:

რგი სხვა, სი^აძვა სხვა || შუა უზის დიდი მზღვარი

/ — / — / — / — || / — / — / — / —
2 2 2 2 2 2 2

(„ქ. კლ. ლექსი“ გვ. 248—24).

ამ ტაეპებში სიტყვები მეტრული ერთეულებია და არა „ენობრივი“ ერთეულები: ისინი სუქცესიის (თანმიმდევრობის) კანონს ემორჩილებიან!

ყოველივე აქ თქმული (წინარე ექსკურსთან ერთად) იმდენად გამკვირვალე და ლოგიკურია, რომ ჩვენ ამიერიდან აღარ ვაპირებთ დიდი ხნის წინ დადგენილ კეშმარტებზე მომავალში ხელახლა სიტყვის დაძვრას. ქართული მეტრიკა არასოდეს არ გაიზიარებს სტრიქონებში შემავალი სიტყვების დანომვრისა და მათი ამ სახით კატალოგიზაციის მეთოდს. ბოლოს და ბოლოს — ეს მეთოდიც არაა!

§ 12. რამდენიმე სიტყვა სტრუქტურალიზმის გამო პოეტიკაში. პოეტიკაში სტრუქტურალიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი, როგორც ცნობილია, არის რომან იაკობსონი, ჩვენი

დროის ერთ-ერთი დიდი ლინგვისტი, ვ. მაიაკოვსკისა და ვ. შკლოვსკის მეგობარი, რომელმაც პირველად სცადა ფონოლოგიის ბაზაზე ლექსის (კერძოდ, ჩეხური ლექსის) რიტმიკის შესწავლა. 20-იანი წლების რუსული „ოპოიაზის“ მთელი რიგი ფორმალისტური დებულებანი მან გადაიტანა ჩეხოსლოვაკიაში, სადაც ნ. ტრუბეცკოსთან ერთად სათავეში ჩაუდგა ე. წ. პრადის სტრუქტურალისტურ სკოლას.

რ. იაკობსონის კვლევის სფერო თავიდანვე პოეზია იყო და ჰემ-მარიტად დიდად ნიჭიერ პოეტებს შეგობრობდა. ზემოთ დავინახეთ, რომ ამჟამად რ. იაკობსონის მეთოდსა და ტერმინოლოგიას იყენებენ თვით ვეფხისტყაოსნის კვლევისას.

სტრუქტურალიზმს (კერძოდ, პრადის სკოლას -- ნ. ტრუბეცკოი, რ. იაკობსონი, ს. კარცევსკი და სხვა) კვებავს რამდენიმე სათავე: რუსული ფორმალიზმი („ოპოიაზი“, „მოსკოვის ლინგვისტური წრე“), ე. წ. „ყაზანის სკოლა“ (რუსული ფონოლოგიის მამამთავარი ბოდუენ დე კურტენე, ნიკ. კრუშევსკი) და ენათმეცნიერების „უენევის სკოლა“ (ფერდინანდ დე სოსიური). ზოგადი ნიშანი ყველა ამ სათავესა არის ტენდენცია საკვლევი ობიექტის (ენის, მეტყველების, პოეტური ტექსტის...) შემოფარგვლისა თვით ენობრივი რიგის მოვლენათა იმანენტური სფეროთი (ენა, როგორც ნიშანთა სისტემა, მოცემული თავის თავში და თავისთვის; პოეტური ენა — აგრეთვე თავისთავზე ორიენტირებული, თვითღირებული და გამოთქმათა აქტუალიზებული სისტემა, ისევ მარტოოდენ ენის ბაზაზე განხორციელებული და ა. შ.). თუ კოპენჰაგენის სტრუქტურალისტური სკოლისათვის (მხედველობაში გვაქვს უმთავრესად დელმსლევის შრომები, რომელთაგან ბევრი რუსულადაა თარგმნილი) არსებითი აღმოჩნდა სოსიურის მიერ სინქრონიისათვის ანუ ენის ზედროული, სტატიკური ნიშნების სისტემისათვის უპირატესობის მინიჭება, წინააღმდეგ დიაქრონიისა (ანუ ენის ისტორიის, ე. ი. მისი ევოლუციის, დროის გასწვრივი პროცესისა), სამაგიეროდ, პრადის სკოლისათვის არსებითია სინქრონიისა და დიაქრონიის გაერთიანება და ფუნქციურ ელემენტთა ურთიერთ მიმართებათა დადგენა თვითონ ენის, როგორც ნიშანთა სისტემის შიგნით (იხ. „პრადის ლინგვისტური წრის მანიფესტი“ 1929 წლისა, რომლის რუსული თარგმანი დაბეჭდილია ვ. ა. ზვეგინცევის ქრესტომათიაში „XIX და XX საუკუნეების ენათმეცნიერების ისტორია“... ნაწ. II, გვ.გვ. 69—85, განსაკ. გვ. 72—82).

მიუხედავად, კერძოდ, ფონოლოგიაში სტრუქტურალისტების გარკვეული მიღწევებისა, რატომ ვერ ჩამოყალიბდა დღემდე ფონოლოგისტური „შეღარებითი რიტმიკა“, რაზედაც დიდი ხანია თეორიულად მსჯელობს რომან იაკობსონი, ყველაზე თვალსაჩინო წარმომად-

გენელი სტრუქტურალისტური პოეტიკისა? ნაწილობრივ ფ. დე სო-სიურის ზეგავლენით სტრუქტურალიზმი არსებითად უარს ამბობს როგორც საზოგადოდ ენის, ისე პოეტური ენის სუბსტანციის (მაგ., სიტყვათა მნიშვნელობების რიგის, ტექსტის „შინაარსის“, „იდეების“...), აგრეთვე ამ სუბსტანციის მთლიანი მატერიალური (ფონიკური) გარსის (მაგ. ლექსში მახვილების აკუსტიკურ-არტიკულიატორული ბუნებისათვის) განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭებაზე, კვლევის სფეროში მათს შეტანაზე და ა. შ. რადგან რიტმის შინაგან „განმასხვავებელ“ და „განმსაზღვრელ“ ნიშნებად სტრუქტურალისტები მათ არ მიიჩნევენ. საზოგადოდ ენა (და პოეტური ენა კერძოდ) გაგებულია როგორც სტრუქტურა, უკეთ, როგორც სტრუქტურათა გაერთიანება, არსებობს მხოლოდ ფონოლოგიურად მნიშვნელოვან ელემენტთა „შეფარდებანი“ და ამ შეფარდებათა დანაწევრების გზა, მთავარია სტრუქტურათა აღწერა და ჩვენება (მაგ., ენაში „ბინარულ“ ანუ „ორი ნაწილისაგან შემდგარ ოპოზიციათა“ ხასიათის გამოვლენა, ე. წ. ფონოლოგიური დიქოტომია და ა. შ.). მიუხედავად ენის სისტემური მთლიანობის თეორიული აღიარებისა, სტრუქტურალიზმი ჯერ ანაწევრებს ამ სისტემას და შემდეგ მიმართავს (უშედეგოდ!) მის ხელახალ აღდგენას ანუ რეგენერაციას, რაც პრინციპულად ეწინააღმდეგება პოეტური ტექსტის და საერთოდ პოეზიის ბუნებას, რომელიც *a priori* მოიაზრება, როგორც დინამიკურად გაშლილი მთლიანობა. მეთოდოლოგიური სუბიექტივიზმი, რასაც სრულიად სამართლიანად ებრძვის სტრუქტურალიზმი ენათმეცნიერებაში, ხშირად იცვლება „მათემატიკური სუბიექტივიზმით“: ყველა ცალკე შემთხვევისათვის (ან მოვლენათა გარკვეული ჯგუფისათვის) მონახული უნდა იქნას ფორმულები, რომელნიც წმინდა სტრუქტურულ „შეფარდებებს“ ზუსტ გრაფიკულ გამოხატულებებში მოაქცევენ. ესაა ინდივიდუალისტური ილუზიონიზმი, წარმოშობილი ჰუმანიტარული დარგებისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულების ნიადაგზე, სრულიად გაუმართლებელი, რადგან მათემატიკურ ფორმულებში ასახული კერძოდ პოეტური ტექსტის მხატვრული კორელატები უმაღვე მკვდარ სქემებად იქცევიან, რომლის მიღმა რიტმის თვით „ფონოლოგიური საფუძვლის“ დანახვა (და მით უფრო განცდა ან შეგრძნობა) შეუძლებელი ხდება: რეალური პოეტური ტექსტიდან „სუბსტანციის“ გამოთიშვის გზით რიტმი ზედროულ და ზესივრცეულ გარემოშია ლოკალიზებული, იგი არ

ქ დ ე რ ს. გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით — ეს უკიდურესი ფორმა-
ლიზმის და, მაშასადამე, იდეალიზმის გზაა (ჰუსერლიანიზმის გავლენის
რეციდივი!). რიტმის ფონოლოგიურ-მათემატიკურ ახსნას არ შეუძ-
ლია თავი დააღწიოს ასეთ გარდუვალ ფიასკოს, რადგან ნიშანთა იზო-
ლაცია ტექსტის აზრის ანუ კონცეპტუალურ არედან — ამ ნიშანთა სო-
ციალური იზოლაციის მაუწყებელიცაა (სტრუქტურალისტიკისათვის ნიშ-
ნები მათი მნიშვნელობის ანუ შინაარსის მხრივ კი არ არიან საინტე-
რესონი, არამედ ერთმანეთისადმი მიმართებულ სისტემის
მხრივ!).

რა განაპირობებს ასეთ იზოლაციას?

სტრუქტურალისტებთან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ლიტერატუ-
რის ანალოგიას ენასთან (რ. იაკობსონი: „პოეზია არის ენა მის ესთე-
ტიკურ ფუნქციაში“) და აქედან — პოეტიკის ლინგვისტიკის ნაწილად
გადაქცევის ტენდენციას. ნაწილობრივ სოსიურის სინქრონიის კვალო-
ბაზე, ენაში, როგორც „განმასხვავებელ“ ნიშანთა სისტემაში, ყველა-
ფერს სიგნალის დანიშნულება აქვს, რამდენადაც ენა ინფორმაციის
საშუალებაა. მაგრამ მეცნიერული კვლევის ობიექტი თითქოს შეიძ-
ლება იყოს მხოლოდ ამ ფუნქციონალურ ნიშანთა შინაგან „შეფარდე-
ბათა“ სისტემა და არა თვითონ ინფორმაციის არსი („სუბსტანცია“) და
ამ არსის განმაპირობებელი ფაქტორები. ლიტერატურული ანალიზის
დროს ტექსტი ნაწევრდება ელემენტების წყებად და ისიც „ჰორიზონ-
ტალურად“: თვითელი გამოთქმა (როგორც ძირითადი „კონსტრუქ-
ტი“) — სიტყვებად, სიტყვები — მარცვლებად, ხოლო მარცვლები —
ფონემებად; სინტაქსის სფეროში ერთ-ერთ ძირითად ერთეულად აღე-
ბულია, მაგ. სინტაგმა, რომელიც ბინარულად (დიქოტომიურად) გა-
ყოფილ ორი ნაწილისაგან შედგება (მაგ. საზღვრულ-მსაზღვრელისა-
გან). იაკობსონ-ფანტ-ჰალეს მიხედვით ყველა ენის ლექსიკურ და მორ-
ფოლოგიურ შემადგენლობაში „შინაგანი განმასხვავებელი ნიშნებიც“
დიქოტომიური ფონოლოგიის სფეროში ექცევიან და ისინი 12 „ბინა-
რული ოპოზიციით“ არიან წარმოდგენილი, მაგ. 1. ხმოვანი — თანხმო-
ვანი; 2. ხმოვანი-არახმოვანი; 3. წყვეტილი-უწყვეტელი; 4. გლოტალი-
ზებული — არაგლოტალიზებული და ა. შ. (P. Якобсон, Г. М. Фант и М.
Халле. Введение в анализ речи, „Новое в лингвистике“, 1962, II, 211).
ასეთი ბინარული ოპოზიციების ანალოგი ბუნებაში წარმოდგენილია
ანტინომიური ცნებებით: ბნელი — ნათელი, მაღალი — დაბალი, ზე-
ცა — დედამიწა, მარჯვენა — მარცხენა და ა. შ. ამ ანტინომიათა სათა-
ვე პითაგორელებთანაა (შღრ. მათი „დაპირისპირებათა ცხრილი“).

საბჭოთა ენათმეცნიერ ვ. ივანოვის შენიშვნით იაკობსონ-პალეს ცხრილი სიზუსტის მხრივ ექსპერიმენტულ შემოწმებას მოითხოვს.

ამრიგად — სტრუქტურალისტური მეთოდი არის ელემენტების გათიშვის ანუ მათი „ოპოზიციისა“ და ანტინომიის მეთოდი; წარმოიშობა ერთგვარი სტატისტიკური ველი, სადაც მთლიანი მეტყველების დინამიკას ცვლის ელემენტთა „შეფარდებებისა“ და „ოპოზიციების“ გამომშრალი და მკვდარი სურათი. განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩნდება ეს სალექსო რიტმის ანალიზის დროს. სტრუქტურალისტების კირვეული მტკიცება, თითქოს მათი მეთოდის მიხედვით ყოველი სტრუქტურა დინამიკურია — ყალბია. დიალექტიკურ მონიშმს მათთან ცვლის გათიშულობის მომენტი, წინა პლანზე გამოდიან ნაწილები და არა მათი მთლიანობა, სადაც ამ ნაწილების medium-ის როლს ჩვეულებრივ მთლიანი და გაუთიშველი კონტექსტის აზრი უნდა ასრულებდეს, რის დანახვა სტრუქტურალისტებს არ სურთ. ამიტომ ასე საგრძნობია თანამედროვე დასავლური სტრუქტურალიზმის უკიდურეს სახეობაში (განსაკუთრებით ბოლო დროს) ისტორიზმის ტოტალური უარყოფა, აქედან კი — მიდრეკილებანი სტატისტიკისადმი ელემენტთა ინვენტარიზაციისა და მათემატიკური ფორმულები-სადმი, კვლევითი ინტელექტუალიზმი ნთქავს პოეზიის ემოციონალურ სფეროს, სტრუქტურალისტურ ძიებათა შედეგად „ინტუიციური ლიტერატურისმკოდნეობის“ ნანგრევებზე რჩება მშრალი და უნაყოფო, გამხმარი „გრაფიკული ფიგურები“ და ალგებრული აღრიცხვანი. რუსულ პოეტიკაში ამგვარი ცდების სათავე ანდრეი ბელისა და მისი ეპიგონების (გ. შენგელი და სხვ.) შრომებშია (ისინი დახასიათებულია ჩვენს ნარკვევში „ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა“. იხ. „თბილისი. უნივერს. შრომები“, 1936, ტ. V, გვ. 245—259; შდრ. „ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ.გვ. 26—27, 288—289).

მეთოდოლოგიურად (და ფაქტიურად) ამგვარი ცდების სათავე, კერძოდ, სტრუქტურალისტებთან, ისევ სინქრონიის (ანუ სტატისტიკური ლინგვისტიკის) და დიაქრონიის (ისტორიული ანუ დინამიკური ლინგვისტიკის) სოსიურისეულ გამიჯვნიდან მომდინარეობს (პრალის სტრუქტურალისტურ სკოლას ეს თითქოს არ ეხება). მაგრამ საკუთრივ პოეტურმა ენამ არც „ზედროულობა“ იცის, არც „სიმშვიდე“, ერთი მხრივ, და არც აბსტრაქტული მოძრაობა, მეორე მხრივ, როგორც არ იცის იგი საერთოდ ენამ (შუხარდტის ცნობილი რეპლიკა: „მყუდროება და მოძრაობა (უკანასკნელი უაღრესად ფართო მნიშვნელობით) ენაში. როგორც ყველგან, არ წარმოადგენენ დაპირისპირებებს: რეალურია მხოლოდ მოძრაობა, მყუდროება — მხოლოდ მოჩვენება“).

ამიტომ მართებულია მოსაზრება, რომ სინქრონია თუ გვეხმარება ტექსტის „მექანიზმის“ ნაწილების შესწავლაში, ამ მექანიზმის აბსოლუტად გადაქცევა და მისი დიაქრონიიდან მოწყვეტა — დაუშვებელია. სპეციალისტებს კარგად ახსოვთ ფ. დე სოსიურის განთქმული სიტყვები, რითაც მთავრდება მისი „კურსი“: „Единственным и истинным объектом лингвистики является язык, рассматриваемый в самом себе и для себя“ (Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики. Изданный Ш. Бальи и А. Сешэ. რ. ი. შორის რედ. და შენიშვნებით. მოსკ., 1933, გვ. 207). ისიც კარგად ცნობილია, რომ გენიალური ფ. დე სოსიური ისე შორს წავიდა, რომ დაიწყო მსჯელობა, თითქოს სინქრონული პლანი ერთი ენისა გაცილებით ახლოა სხვა ენის სინქრონულ პლანთან (დროის გარკვეულ ეტაპზე), ვიდრე საკუთარი წარსულის (დიაქრონიის) ვითარებასთან. ეს პოსტულატი კარს უღებს ენობრივი უნივერსალების ჭერჭერობით არცთუ პროდუქტიულ ძიებას (შდრ. P. Якобсон. Типологические исследования и их вклад в сравнительно-историческое языкознание. „Говсе в лингвистике“, Вып. III, М., 1963).

მაინც — რ. იაკობსონის ბევრ სწორ (ზოგჯერ ბრწყინვალე) დაკვირვებებს ენათმეცნიერებაში, სამწუხაროდ, ანალოგები არ მოეძებნება პოეტიკაში მისივე ცდების სახით. პოეზიის ენა არაა „ინვარიანტებისა“ და „ვარიანტების“ მექანიკური ჯამი, ხოლო სალექსო ტაეპი — დანაწევრებული „სეგმენტების“ ჯამი. ლექსი არც სტატიკურ, არც ფსევდო-დინამიკურ „სიმეტრიებს“ ავლენს. სალექსო რიტმი — დინამიკური მთლიანობაა, ხოლო ტაეპი — ამ რიტმის ძირითადი და აგრეთვე მთლიანი ერთეული (ფონიკურად და სემასიურად).

ენათმეცნიერებამ არ გაიზიარა აგრეთვე სიტყვის (მეტყველების აქტისა) და ენის დაპირისპირება (სოსიური), როცა პირველი — ინდივიდის მერყევი და შემთხვევითი გამოთქმების ჯამადაა აღიარებული, მეორე კი — სტატიკურ სისტემად, რომლის შეცვლა ინდივიდს არ შეუძლია. რასაკვირველია, ენა საერთოდ კონსერვატიულია თავის ბუნებით, მაგრამ ის ფაქტიცაა გასათვალისწინებელი, რომ თვითეული მომდევნო თაობა ვერაფერს გაუგებდა წინა თაობას (ან თაობებს), რომ ენის სტაბილური ნორმები ამ თაობებისათვის თანაბრად გასაგები არ იყოს. ცხადია, მოძრავია უმთავრესად ინდივიდუალური სამეტყველო აქტი, იგი ხშირად რევოლუციურიცაა. ცოცხალ მეტყველებაში ადგილი აქვს მუდმივ ცვალებადობას, ზოგი რამ კვდება, ზოგი ახალიც ჩნდე-

ზა და ა. შ. მაგრამ სწორედ ცოცხალი მეტყველებაა ხიდი ენის, როგორც სისტემის გაგებისაკენ. იგი ამ სისტემას ზედმიწევნით ან ნაწილობრივ ფლობს (ეს „ფლობა“ ადამიანთა ბავშვობის პერიოდიდან დედანაში განსწავლის გზით იწყება). სიტყვა (მეტყველება) თავის მხრივ ინერტიული არაა ენისადმი. თითქმის ყველაფერი, რაც მეტყველებაშია ადგილს პოულობს ენაში (გარდა კინეტიკური ენისა, ძალზე თვალსაჩინო, ინდივიდუალური ინტონაციისა და ა. შ., ე. ი. იმ ელემენტების გარდა, რის სტაბილური ფიქსირებაც ენის სისტემაში არ შეიძლება).

პოეტური მეტყველება კი (ტექსტის სახით ფიქსირებული) ჩასახვის წიალშივე ისტორიულია; უნივერსალებისათვის გზა მასში დახშულია გავლენათა აკლიმატიზაციის გამო; რიტმიკის სფეროშიც მხოლოდ სქემათა მოდელირება ხდება ნაციონალურ ნიადაგზე; ამასთან იგი აზრობრივი და ბგერითი პლანების შერწყმას წარმოადგენს, რადგან საერთოდ ენა და აზროვნება უწყვეტი მთლიანობაა. შეუძლებელია „წმინდა აზროვნება“ ენის გარეშე, ამდენად არც ენა შეიძლება არსებობდეს, როგორც „წმინდა ფორმა“, განტვირთული ყოველგვარი „აზრის სიმძიმისაგან“. სტრუქტურალისტური მიმდინარეობის ზოგი წარმომადგენელი ამ უდავო თეორიულ წინამძღვრებს არ იზიარებს.

ამჟამად რ. იაკობსონი სტრუქტურალიზმს იცავს ფილოსოფიის პოზიციებიდანაც (ნ. მისი წერილი: „სიტყვა და ენა“. „მიმომხილველი“, 1972, № 6—9, გვ.გვ. 540—551). ნაწილობრივ ეს იმითაც აიხსნება, რომ პრალის სტრუქტურალისტური სკოლა დინამიკასა (დიაქრონიას) და სტატიკას (სინქრონიას) ენის მიუცილებელ ატრიბუტებად თვლიდნენ თვითონ ამ ენის ისტორიის ყველა პერიოდში, მაგრამ საკითხის გნოსეოლოგიურ ასპექტს მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ.

სტრუქტურულ ენათმეცნიერებაში ამჟამად დიდი ძვრებია. ამერიკელი ლინგვისტის ნ. ხომსკის ნაშრომების გამოქვეყნების შემდეგ (მათი თარგმანების ნაწილი დაიბეჭდა ცალკე და კრებულებში „ნოვოე ვ ლინგვისტიკე“, ტ. II, ჟურნალში „ვოპროსი იაზიკოზნანია“ და სხვ.) ისევ თავი წამოყო კარტეზიანული განხრის ლოგიციზმმა ენათმეცნიერებაში, მაგრამ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ნ. ხომსკის რაციონალისტურ მარეფორმებმა ყველა თავის უფლებაში აღადგინა ინტუიციური კრიტერიუმების სტატუსი ენათმეცნიერებაში. სტრუქტურალისტური ენათმეცნიერება იძულებული ხდება ანგარიში გაუწიოს ამ ძვრებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მთელი რიგი მისა ლინგვისტური პოსტულატების გადასინჯვის პერიოდი დგება (ყარგად

ცნობილია, რომ სტრუქტურალისტები კატეგორიულად უარყოფენ ინტუიციურ კრიტერიუმს ენათმეცნიერებაში!).

ამ ძალზე მოკლე მიმოხილვის მიზანია ვაჩვენოთ ის წინამძღვრები, რომლებიც საფუძვლად უდევს სტრუქტურალიზმს პოეტიკაშიც, კერძოდ, რ. იაკობსონის მეტრისტულ შტუდიებში. თითქმის ყოველ აბზაცში გვხვდება მთელი სერია ლინგვისტური ტერმინებისა, რომელთაგან ბევრი მანამდეც კარგად იყო ცნობილი, კერძოდ, ფონოლოგისტ ბოდუენ დე კურტენეს შრომებიდან (ნ. მისი „ჩრეული თხზულებების“ 2 ტომი, განსაკ. ტ. I, მოსკ. 1963); ასეთი ტერმინებია — „ფონემა“, „ალტერნაცია“, „კორელაცია“, „დიქტომია“, „ბინარული“, „რელევანტური“, „აქტუალიზაცია“ და მრავალი, მრავალი სხვა. ეს ენათმეცნიერული ტერმინოლოგია, გამოყენებული რ. იაკობსონის ნაწერებში პოეტიკისა და სტილისტიკის საკითხებზე, მთელს „ლინგვისტურ მოზაიკას“ ჰქმნის. ტენდენცია, რომელიც ასე საგრძნობი იყო 20-იანი წლების მის შტუდიებში, ამჟამად არათუ გაღრმავებულია, არამედ პირდაპირ ჰიპერტროფირებული, ისიც ტრადიციული პოეტიკის უაღრესად აუცილებელი და მუდამ გაუხუნარი ტერმინების სრული იგნორაციის ხარჯზე. არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ამგვარი მოზაიკის მიღმა ყოველთვის ახალი აზრი იმალება.

„სისადავე ზოგჯერ ანალიზის მტერია“ (დოსტოევსკი), მაგრამ ნაშრომის კითხვის დროს არასპეციალისტს მაინც გონების ზედმეტი დაძაბვა უხდება იმ დროსაც, როცა ამის საჭიროება არ უნდა არსებობდეს. მაგრამ რაც ასატანია რ. იაკობსონთან, ეპიგონებთან იგი კომიკურად თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, პრიმიტიულად მაინც გამოიყურება, თუმცა ეპიგონს ყოველთვის საწინააღმდეგო ვითარებაში წარმოუდგენია თავი.

მიუხედავად გარკვეული ევოლუციისა, რომელიც რ. იაკობსონის შეხედულებებმა განიცადეს რუსეთიდან მეცნიერის გამგზავრების შემდეგ (მის უკანასკნელ შრომებში გრამატიზმმა თითქმის შთანთქა პოეტიკა!), ბევრი რამ მას „ობოიაზის“ პერიოდის შეხედულებებიდან მაინც არ დავიწყნია, პირიქით, ზოგი მათგანი ახალი გამოთქმებითა და ტერმინოლოგიით შეავსო. ბევრმა შეიძლება არ იცის, რომ ზოგი რამ, რასაც, რ. იაკობსონი დღეს ამტყიცებს (რასაკვირველია, გარკვეული სახეცვლილებით), სათავეს ღებულობს ნარკვევში „უახლესი რუსული პოეზია“, მის რეცენზიაში ვალერი ბრიუსოვის წიგნზე „მეცნიერება ლექსის შესახებ“ და განსაკუთრებით წიგნში „ჩეხური ლექსის შესახებ“. ამაზე მშვენივრად მეტყველებს მისი ნაშრომი „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“⁴⁴, წერილი „პოეზიის გრამატიკა და

გრამატიკის პოეზია“⁴⁵, პატარა, მაგრამ შემაჯამებელი სიტყვა-საერთაშორისო სლავისტების IV ყრილობაზე (1958 წ. 1—10 სექტ.)⁴⁶, ნარკვევი ჩინური რეგულირებული ლექსთწყობის კონსტრუქციაზე და სხვა მისი შრომები.

ძირითადი დებულებები, რომელსაც დიდი ხანია იცავს რ. იაკობსონი პოეტური ენისა და კერძოდ ლექსის კონსტრუქციის მიმართ, მდგომარეობს შემდეგ ფორმულირებებში:

1) პოეტური ენა არის განწყობა გაგებინებაზე, როგორც ასეთზე. ეს გაგებინება თავისთავზეა მიმართული, თავისთვისვე, და ამაშია პოეტური კონსტრუქციის ფუნქცია. ეს კი ფორმალისტური იმანენტიზმია, მომდინარე „ობოიზის“ თეორიული არსენალიდან (რუსი ფორმალისტები ამ დებულებას უპირისპირებდნენ პოეზიის, როგორც სახეებით აზროვნების თეორიას)*. პოეზიის სპეციფიკად აღიარებულია გრამატიკულ მნიშვნელობათა სტრუქტურების „სიმეტრიული განმეორებანი და კონტრასტები“ (წერილში „პოეზიის გრამატიკა...“). თუ 20-იან წლებში რ. იაკობსონი იზიარებდა იმ აზრს, რომ მხატვრული (კერძოდ სალექსო) ფორმა არის „ორგანიზებული ძალდატანება ენაზე“, რამაც ნ. ტრუბეცკოს ცნობილი კრიტიკული რეპლიკა გამოიწვია, შემდეგ მან ამჯობინა ამ ფორმულის შეცვლა ცნებებით „შერჩევა“ (selection) და „შეხამება“ (combination). „ლინგვისტიკა და პოეტიკა“-ში გამოთქმულ ამ ცნებებს იგი ხშირად იმეორებს. წერილში „პოეზიის გრამატიკა...“ რ. იაკობსონი ანვითარებს იმ აზრს, რომ გრამატიკული მნიშვნელობანი, როგორც გარკვეული ოდენობანი, აიძულებენ პოეტს მიმართოს სიმეტრიას და დაიცვას მარტივი განმეორებანი ზუსტი სქემებისა, რომლებიც ბინარული პრინციპით არიან აგებული ან იგი უკუაგდებს მათ „ორგანული ქაოსის“ ძიებაში... რ. იაკობსონი ფიქრობს, რომ ამ ნიადაგზე თვალსაჩინო ხდება „ღრმა ანალოგია პოეზიაში გრამატიკის როლსა და მხატვრობის კომპოზიციებს შორის, რომელიც ემყარება აშკარა თუ ფარულ გეომეტრიულ წესრიგს ან გეომეტრიულობის უკუგდებას“... იგი მსჯელობს „გრამატიკული და გეომეტრიული ფიგურების“ შესახებ და ა.შ.⁴⁷.

2. რ. იაკობსონი მთლად ორიგინალური არაა თავის „გეომეტრიზმით“, როცა ამ უკანასკნელს აცხადებს ენისა და საკუთრივ სალექსო ფორმის საფუძვლად — ანალოგიური მოსაზრებანი „ობოიზის“ ზოგი-

* შდრ. ვ. შკლოვსკი: „Литературное произведение есть чистая форма... отсюда же безвредность, замкнутость в себе, неповелительность искусства“ (Теория прозы, 1925, გვ. 162). ვ. შკლოვსკიმ შემდეგ ეს ფორმალზმი უარყო. რ. იაკობსონმა კი—გააღრმავა იგი.

ერთ სხვა წევრსაც გამოუთქვამს მანამდე, ხოლო რ. იაკობსონთან ის ძალზე პედალიზებულია თანამედროვე მათემატიკური აღრიცხვებისა, გეომეტრიული სიმეტრიებისა და ე. წ. „ჭკუფების“ ანუ „ფიგურების“ თეორიის დარგში გარკვეული მიღწევების ზეგავლენით⁴⁸.

უაღრესად კონდენსირებულად ჩამოაყალიბა თავისი დებულებანი რ. იაკობსონმა 1958 წელს სლავისტების IV კონგრესზე, მოკლე, მაგრამ შინაარსიან სიტყვაში. მან განაცხადა:

«Есть одна специфическая особенность, присущая только поэтической речи, в отличие от всех остальных языковых систем. При всей смелости и новизне вопроса о том, что неизбежно характеризует всякий стих, лингвист должен ответить на этот вопрос об общем знаменателе всех стихотворных явлений и дать продуктивный критерий, который позволил бы изучать поэтический язык как таковой.

Речевая деятельность складывается из двух основных факторов: выбор и сочетание. Если я хочу сказать «отец заболел», я с одной стороны, выбираю либо сознательно, либо подсознательно одно из схожих наименований — отец, батюшка, родитель, папа, а затем один из возможных глаголов — заболел, захворал, занемог и т. д. Наряду с выбором вступает в силу сочетание: существительное отец комбинируется с глаголом заболеть. Выбор основан на ассоциации по сходству и контрасту, в частности, на максимальной степени сходства, т. е. на отождествлении. Сочетание построено на ассоциации по смежности. Эта концепция была намечена уже в работе гениального лингвиста Н. В. Крушевского лет восемьдесят тому назад, но не была в свое время ни развита, ни использована.

Какую же роль играют эти две оси—ось сходства, или тождества, и ось смежности — в поэтическом языке? В поэтическом и только поэтическом языке мы видим проекцию оси тождества на ось смежности, т. е. в плоскость сочетания, в план звукоряда. Например, когда, строится русский стих, неизбежно выступает целый ряд отождествлений: ударение здесь оказывается равным ударению, безударность равна безударности, слог равен слогу. В рифме известное сочетание фонем после каких-то эквивалентных промежутков повторяется. Ни в какой другой речевой деятельности нам нет надобности фиксировать внимание на эквивалентности таких единиц, как слоги, ударения, рифмующие фонемосочетания, интонационные периоды и паузы и т. д. Это делает стих особой структурой. Поскольку возникает проекция принципа отождествления из области выбора в область сочетания, поскольку вопрос эквивалентности неизбежно встает по отношению к любым языковым единицам, к любому речевому плану, — все это особенно ясно выступает в структуре рифмы. Риф-

მა, конечно, не только звуковое явление: говоря о грамматической рифме, мы тем самым уже подчеркиваем связь между повторностью в звуковом и в морфологическом плане; а если в данной поэтической школе грамматические рифмы, напротив, избегаются, то культивируются не аграмматические, а скорее анти-грамматические рифмы: эквивалентности в одном плане противопоставлен контраст в другом плане. Сказанное по поводу рифмы применимо к стиху вообще: два стиха, находящиеся рядом, всегда сопоставляются не только в русском былинном стихе или в карельском фольклоре, где параллелизм синтаксический и морфологический является либо нормой, либо близкой к норме тенденцией; но так же и в тех стихотворных формах, где возможны и обычны вариации, два стоящих рядом стиха неизбежно сопоставляются, и постоянно возникает вопрос формальных и семантических сближений и расхождений. Словом, в стихе неизбежно сплывает вопрос о тождестве. Поэтому стих насквозь метафоричен. Правда, мы переживаем метонимию как троп, глубоко отличный от метафоры. Но в то же время любая смежность в стихе невольно несет в себе эмбрион сходства. Подобной проекции нет в экспрессивном языке. Именно в такой проекции заключается неотъемлемая особенность поэзии. Эта проблема налицо в поэтическом творчестве всех стилей, времен и народов, но ставится она по-разному. Что превалирует, какие установлены эквиваленты, на каком тождестве лежит главное ударение, что должно быть равно, а что контрастировать, что положено в основу стихотворного канона и что служит вариационным элементом? Здесь отношение инвариантов и вариаций складывается совершенно иначе, чем в других областях языка» (IV Межд. Съезд славистов. 1, М., 1962, гл. 619—621. ხაზგასმები ჩვენია. ა. გ.).

როგორც ვხედავთ, „შერჩევისა“ და „შეხამების“ პრინციპი ითვალისწინებს ლექსში „ინვარიანტულ“ ტაქსა და მეორე, მომიჯნავე ანუ „ვარიანტული“ ტაქსის ურთიერთობას, „შერჩევის“ მომენტიდან „შეხამებაზე“ პროეცირების მომენტს. მაგრამ მთელი ლექსის ან სტროფების მანძილზე „ინვარიანტული“ სტრიქონი (=მეტრს) სრულიად არ რჩება ინვარიანტად (სემანტიკური სხვაობა ტაქსებისა ამას არ უშვებს) და ორი ტაქსის (სტრიქონის) ურთიერთმიმართების აბსოლუტიზაციის საფუძველს მოკლებულია. „ყველა დროისა და ყველა ხალხის სტილებში“ ასეთი უნივერსალური კანონის დადგენა თუნდაც იმიტომაც უკუუსაგდები, რომ არის ენები (მაგ., გერმანული, ქართული...), რომლებშიაც ნორმის მატარებელი ტაქსი — „ინვარიანტი“ — ყოველთვის არ შეიძლება ჩაითვალოს დაპირისპირებად მომიჯნავე, მეორე „კონტრასტული“ ტაქსის (სტრიქონის) მიმართ და მეტრი-

(„ინვარიანტი“) ზოგჯერ უცვლელი რჩება მთელი სტროფის მანძილზე, ე. ი. ლექსში მეტრიდან ანუ ნორმიდან გადახვევა ყოველთვის სავალდებულო არაა. ამასთან მათემატიკურ-ფიზიკალური წარმოშობის ტერმინი „ინვარიანტი“ (ენათმეცნიერებაში დანერგილი) სპეციფიკურ შინაარსს შეიცავს (ამ საკითხზე იხ. ე. ვიგნერის დასახ. ნაშრომი, აგრეთვე დ. ჰილბერტის კლასიკური გამოკვლევა „გეომეტრიის საფუძვლების“ შესახებ) და პოეტიკაში მისი შემოტანის საჭიროება სრულიად არაა. შერჩეული საზომი (ნორმა) პოეზიაში თავისი ხასიათით ნაკლებად ან სრულიად არ ავლენს საერთო ნიშნებს ინვარიანტის ფიზიკალურ და მათემატიკურ ნიშნებთან. „ინვარიანტი“ და „სიმეტრია“, მაგ. ა. აინშტაინის „დინამიკურ გეომეტრიაში“ (ევკლიდეს გეომეტრიისაგან განსხვავებით) ზოგჯერ მხოლოდ „ცნებების გარკვეულ ჯამებს“ წარმოადგენენ და მათი არითმეტიკული გამოხატვაც შეუძლებელია (იხ. ა. აინშტაინი, თხზ., IV ტომი. აგრეთვე Дж. А. Уйлер. Предвидение Эйнштейна, Пер. с нем. М., 1970).

„ინვარიანტი“ ან „სიმეტრია“ გეომეტრიაში სივრცეულ, დროულ და სიბრტყეულ ცნებებს წარმოადგენენ.

განცხადება, რომ „ერთადმდგომი ორი ტაეპი გარღვევალად შეეფარდებიან ერთმანეთს“ — არავითარ კანონზე არ მიუთითებს. ორი ტაეპი შეიძლება აბსოლუტურად ერთნაირნიც იყოს (მაგ., ორტაეპედი რეფრენები) სემანტიკურად და ფონიკურად და მაშინ „ეკვივალენტობის“ ცნება თავისთავად იხსნება.

დამახასიათებელია, რომ რ. იაკობსონის გრამატიზმმა და გეომეტრიზმმა, რომელიც ასე მკაფიოდ აისახა მის წერილში „პოეზიის გრამატიკა და გრამატიკის პოეზია“ გამოიწვია სწორედ „ოპოიაზის“ ყოფილ ლიდერის ვ. შკლოვსკის უარყოფითი პოზიცია. მან საგანგებოდ გააჩნია რ. იაკობსონის სტატია 1969 წელს (იხ. ჟურნ. „ინოსტრანაია ლიტერატურა“, 1969, № 6, გვ. 218—224) და ამგვარად დაახასიათა იგი:

«Кажется мне, что в новой статье Роман Якобсон работает как бы по инерции, изменяя выбор материала, но не всегда обогащая принципы анализа. Лингвистика наступает на поэтику, даже не проведя артиллерийского обстрела» (218). «Искусство не геометрично» (219). «Кажется мне, что перенесение законов грамматики на поэзию — это утверждение универсальности одной из структур, а это еще не доказано. Теория языка, созданная в последней четверти века, точна и мужественна, но структуру языка она целиком пытается перенести на искусство. Поэма создается в сфере языка, но она — часть искусства и должна быть понятна на основании законов этого соотношения явлений.

Структуры не должны заменять одна другую, она структура именно потому что определенна» (220). «Отождествление литературы с языком, вернее, отождествление законов их построений неправильно потому, что муза литературы имеет сестер со сходными нравами» (220). პუშკინის ლექსის „Я вас любил“... იაკობსონისეული ანალიზის დაწვრილებითი შემოწმების შემდეგ ვ. შკლოვსკი წერს: «Кажется мне, что в результате анализа стихотворение не приблизилось к читателю, что его художественная форма не стала доступнее» (222) «Ошибочна инерция неверного тезиса, что поэтика — раздел лингвистики» (223). სტრუქტურალისტური ტერმინოლოგიის შესახებ პოეტიკაში ვ. შკლოვსკი მართებულად (და ცოტა ირონიულადაც!) შენიშნავს: «Терминология необходима, и, может быть я ей завидую, но она может обратиться в новую, техническую латынь, в которой новизна термина заменяет точность термина. Новизна заставляет предполагать, что за новым словом стоит какое-то уточнение явления, прежде не анализированного» (223).

«Роман Якобсон руководил московским лингвистическим кругом... Потом перенес свою работу в Прагу; пражская лингвистическая школа на материале осознания языковых построений как структуры создала само понятие структуры как замкнутого построения, части которого объединены так, что целое может существовать, изменяя свое, применение, и развиваться на основании своих, в самой системе заложенных, законов. Структурализм родился в лингвистике. Та статья Романа Якобсона, о которой я сейчас говорю, содержит в себе, как мне кажется, некоторые инерционные моменты структурализма как явления, рожденного в анализе языка и пытающегося остаться в языке, то есть пытающегося перенести законы языковых структур на структуры других порядков» (223). «Представление о поэзии как об отражении грамматики не сделает поэтику математикой. Повторяю: смысл геометрии в конечной однозначности ее выражения, смысл поэзии — многозначность, сдвиг, многоступенчатость и возвращение миру ощущения. Превращение поэтики в грамматику — застенчивость и робость» (224).

ასე ამთავრებს „აპოლიზის“ და საერთოდ რუსული ფორმალიზმის ყოფილი ლიდერი თავის რეცენზიას რ. იაკობსონის წერილზე „პოეზიის გრამატიკა...“ ვ. შკლოვსკის აქ მოტანილი დებულებებიდან არც ერთი სადავო არაა (ყოველ შემთხვევაში — პოეზიის მცოდნეთათვის!).

თითოეული თეორიის სისწორე კონკრეტული ანალიზის დროს ირკვევა. თუ როგორ გამოიყურება ამ შემთხვევაში რ. იაკობსონის სხვა ცდები, გარდა „Я вас любил...“ ლექსის ანალიზისა, მოვიტანთ კიდევ ორ მაგალითს.

მაგ., რომან იაკობსონმა ცნობილ ფრანგ მეცნიერ კ. ლევის სტროსსთან ერთად გაანალიზა შარლ ბოდლერის სონეტი „კატეგორიები“ (ამის შესახებ იხ. Шарль Бодлер. Цветы зла. Издание подготовили Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. М., 1970, გვ. 367), მაგრამ ამ ლექსის სტრუქტურალისტური ანალიზი მისი დაწვრილებითი განხილვისა და ტექსტუალური ვარიანტების შეჯერების საფუძველზე — არ გამართლდა (იქვე, გვ. 367—368), რამაც გამოიწვია ი. ბარაბაშის შემდეგი რეპლიკა:

«Р. Шобер приводит в своей статье примеры, свидетельствующие о «сопротивлении макроструктур структуральному анализу» и о том, как непросто преодолеть это сопротивление. Замечу что это можно сказать даже о тех исследованиях, которые считаются своего рода классикой структуральной поэтики, скажем, о разборе Р. Якобсоном и К. Леви-Строссом сонета Ш. Бодлера «Кошки»... Н. Балашов и И. Поступальский, авторы комментария к русскому переводу сонета, убедительно показывают, сколь зыбка при ближайшем рассмотрении текстологическая основа этого разбора и сколь велика по прежнему дистанция: «между желаемым и достигнутым в структурном анализе поэзии». Никак они не даются в руки, эти неуловимые структуры...» (Ю. Барабаш. Эти неуловимые структуры... жур. «Иностранная литература», 1972, № 4, гв. . 211). სტრუქტურალისტური ანალიზის ვრცელი კრიტიკის შემდეგ ავტორი ასკვნის, რომ, «... пока что результаты, достигнутые структуральной поэтикой, весьма скромны, во всяком случае, они никак не соответствуют претензиям данного течения» (იქვე).

დამაჯერებელი არ აღმოჩნდა რ. იაკობსონის ვარაუდი ერთი ხალხური ჩეხური ნაწარმოების კავშირის შესახებ რუსულ ხალხურ კომედიასთან მეფე მაქსიმილიანზე (IV მეжд. съезд славистов. I, გვ. 157. პ. ბერკოვის სიტყვა). სამწუხაროდ, კონკრეტული პოეტური ნაწარმოების ანალიზი რ. იაკობსონს არც წინათ გამოსდიოდა (იხ. მისი „გ. მაიაკოვსკის პოეზია“). რუსულ პოეტიკას რომელიმე მათგანი არა თუ არ გაუზიარებია, არც კი აღუნიშნავს. ლექსის კონკრეტული ანალიზი — ურთულესი ამოცანაა.

ეს მაგალითები სტრუქტურალისტური პოეტიკის სასარგებლოდ არ ლაპარაკობენ. თუ თვით რ. იაკობსონს კონკრეტული ანალიზები არ გაუმართლდა, მის ეპიგონებზე რაღა ვთქვათ?!

სტრუქტურალიზმი კი არ აფართოებს, არამედ არსებითად ავიწროვებს პოეტიკის ამოცანებს. ეს გამომდინარეობს იმ არა სწორი ანალოგიებისა, თეორიული დებულებებისა და თვით ტერმინოლოგიისა-

გან, რომელთაც უმთავრესად ამ მიმდინარეობის მეთაური რ. იაკობსონი მიმართავს. მათემატიკისა და ლინგვისტიკის ამოცანები სხვაა, პოეტიკისა კი სხვა. ვინც ამ თვალსაზრისს არ იზიარებს, მას ლიტერატურისმცოდნეობაში ანალიზის მასალად შემოაქვს მოვლენები, რომელთაც არსებითი და გადამწყვეტი მნიშვნელობა არ აქვთ პოეტური ძეგლის სტრუქტურაში. სალექსო მეტყველების ელემენტებიდან ანალიზის მასალად პოეტიკა იღებს ისეთებს, რომელთაც ესთეტიკური ფუნქცია აკისრიათ და ამ ფუნქციის ძიება გეომეტრიზმში, ან მათი გაანალიზება მათემატიკური მეთოდებით — უსაშველოდ განწირულია ფიასკოსათვის. თვით ტერმინი „სტრუქტურა“ ფრთხილად უნდა ვიხმაროთ, რადგან ლექსი სტატიკური აგებულება კი არაა, არამედ დინამიკური პროცესი*. ამას განსაკუთრებით ცხადყოფს სიმეტრიის საკითხი პოეზიაში. როგორც არა ერთხელ აღვნიშნეთ, ესაა სტატიკური ნიშნის შეტანა იქ, სადაც საქმე გვაქვს დროში წმინდა მოძრაობასა და მიმდინარეობასთან (протекание). როცა რუსეთში 20-ან წლებში ამ ცნებას („სიმეტრია“) მიმართეს, ი უ რ ი ტ ი ნ ი ა ნ ო ვ მ ა კატეგორიულად განაცხადა:

«... все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле, в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью. (Вместо того, чтобы и пространственные формы осознать, как динамические *suī generis*). То же в терминологии. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического ряда; повторение перестает сознаваться фактом разной силы в разных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие «симметрии композиционных фактов», опасное, ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление.

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а разветвляющаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции.

* „როცა არ უნდა ვიგულისხმოთ „სტრუქტურაში“, ჩვენ აბსოლუტურად უნდა ვიყოთ დარწმუნებულნი, რომ იგი ისევე არ მიაგავს ენას, როგორც ვაშლის აღწერა თვითონ ვაშლს“. (Эйшер Хауген. Направления в современном языкознании. „Новое в лингвистике“. Вып. I. М., 1960, стр. 253).

Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая»⁵¹. პოეზიისა და კერძოდ ლექსის ბუნების მცოდნისათვის ეს განცხადებაც—აქსიომატური კეშმარტებაა! ეიზიალურ (და საერთოდ სივრცობრივ) ასოციაციებს ლექსის რიტმი არ იწვევს. ლექსი არაა სტატიკური „სიმეტრიებისა“ და „პროპორციების“ ჯამი.

ამასთან, რამდენად სწორია თავისთავად და საზოგადოდ ობიექტების დაყოფა ორ ჯგუფად, სიმეტრიულ და ასიმეტრიულ ობიექტებად? ამას არ ამართლებს ინფორმაციის ბუნების შესწავლის თანამედროვე დონე. „...Симметрия и асимметрия есть частные случаи (абстракции) диссимметрии. В самом деле, в мире не существует раздельно ни абсолютно симметричных ни абсолютно асимметричных объектов. Следовательно в любом объекте всегда существует единство симметрии и асимметрии, то есть диссимметрия“ (А. Д. Урсул. Природа информации. Философский очерк. М., 1968, გვ. 201—202). სალექსო რიტმის, როგორც მუდმივი დინამიკის და ცვლილების სისტემის მიმართ კი ყველა ეს სტატიკური ცნებები საბოლოოდ უნდა მოიხსნას.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ რ. იაკობსონი თვითონ მივიდა იმ დასკვნამდე (კერძოდ მეტყველების მიმართ), რომელიც ი. ტინიანოვმა თავის დროზე გააკეთა ლექსის მიმართ. ამას მოწმობს მისი წერილი: К вопросу о зрительных и слуховых знаках (თარგმანია წერილისა: R. Jakobson. On Visual and Auditoru Signs. Phonetica, II, 216—220. იხ. კრებულში: „Семиотика и искусствометрия. Москва, 1972, 82—87). იგი წერს:

«Очевидно, что как слуховое, так и зрительное восприятие «работают» и в пространстве, и во времени, но для зрительных знаков важнее пространственное измерение, а для слуховых — временное» (84). «Есть громадная разница между картиной, которая, будучи пространственной, в основном воспринимается одновременно (моментально), и протеканием во времени речи или музыки, последовательно воздействующих на наш слух» (85). «Что же касается речи, то в ней симультанные (ჩინბავს „ერთდროულობას“, ა. გ.) синтезы представляют собой пересадку (transposition) развивающегося во времени события в синхронную структуру, тогда, как при восприятии картин эти синтезы наилучшим образом отвечают самой природе созерцаемой картины» (85—86). «Зрительные знаки связаны в первую очередь с пространством, а слуховые — с временем; у первых основным принципом построения является одновременность, у второго-последовательность»

(86). სრულიად უდავოა დასკვნებია და ისინი საესეებით გამოორიცხავენ „ჩინურ ლექსებზე“ დაწერილ მის ნარკვევში განვითარებულ დებულე-ბებს.

ზემოთ, „ოქროს კვეთის“ („ღვთაებრივ პროპორციის“) საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ დავინახეთ, რომ პოეზიისა და მხატვრობის განსხვავებათა დადგენისას ანალოგიურ მოსაზრებას გამოთქვამდა ჯერ კიდევ ლეონარდო და ვინჩი, ხოლო XX ს-ის რუსულ პოეტიკაში — ი. ტინიანოვი, რომელიც ხაზგასმით აღნიშნავდა სრულიად მართებული კორექტივით: დრო თვითონ ლექსში კი არ აღიქმება, არამედ მისი მიმდინარეობა ხდება დროში: «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а, стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными. В понятие этого протекания, этого «развертывания» вовсе не обязательно вносить временной оттенок. Протекание, динамика— может быть взято само по себе, вне времени, как чистое движение» (Проблема, ... 10). «В прозе (благодаря симультанности речи) время ощутимо» (119). «В стихе время совсем не ощутимо» (119). «Перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу» (120). როგორც ვხედავთ, რ. იაკობსონმა არსებითად ორმოცდახუთი წლის შემდეგ გაიმეორა ის, რასაც ი. ტინიანოვი ასე ნიჭიერად ამტკიცებდა 1924 წელს⁵².

რიტმი. — დროში მიმდინარეობაა, მაგრამ თვითონ დრო — ლექსში არ აღიქმება. ამიტომ ყოველგვარი თეორია, რომელიც იზოქრონიზმის პრინციპს იზიარებს — თეორიულად და რეალურად სრულიად უსაფუძვლოა. ახალი ენების სალექსო რიტმის იზოქრონიზტული ახსნა — უკუსადებია. არც ქართული ლექსის ბუნების განსაზღვრა შეიძლება იზოქრონიზმის ნიადაგზე — ასეთ რამეს მასში ადგილი არ აქვს. ამიტომ თქმა იმისა, რომ „რუსთაველის ლექსი არის არა stress-timed rhythm, არამედ syllable-timed rhythm“ (ეურნ., გვ. 53), და რომ „ეს არის რეგულირებული სილაბური ლექსი“ (იქვე) — კრიტიკას ვერ უძლებს. ჩინური ლექსის შესახებ იაკობსონის სტატიიდან გადმოსული ტერმინი („რეგულირებული“) გამოუსადეგია თუნდაც იმიტომ, რომ სილაბური ოდენობანი ან უბრალოდ სილაბები კი არ არიან თავისთავად რეგულირებულნი ქართულ ლექსში (გვ. 53: „კადენციები, რომლებიც დახასიათდება მარცვალთა ტენდენციით გამეორებული იქნენ დროის ამა თუ იმ განზომილების ინტერვალებში(?), დამოუკიდებლად იმისა, თუ რა რაოდენობა გვაქვს ბგერებისა მარცვალში, ან რა რაოდენობა გვაქვს მახვილებისა სეგმენტებში“) და ამ სილაბურობისადმი აქცენტური სისტემის ინდიფერენტული დამოკიდებულების ბაზაზე, არამედ,

პირიქით — რიტმი, როგორც დროში წმინდა მოძრაობა, რეალიზებული მეტრული პუნქტების ტაეპებში თანმიმდევრული (სუქტესიური) განმეორებების გზით (რომელიც, მართალია, ისე მკაფიოდ არ იქცევს ყურადღებას, როგორც თავისუფალი მახვილის მქონე ენებში) — შეადგენს ქართული ლექსის ბუნებას. ამიტომაც იგი სილაბურ-ტონური. იგი ასეთად რჩება მაშინაც, როდესაც ჩვენს წინაშეა *Vers libre*, რომელზედაც მიახლოებითაც არ შეიძლება გავრცელდეს არც „სიმეტრია-ასიმეტრიულობა“ და არც „ორი ტაეპის მეზობლობის“ პრინციპი (იაკობსონის „შერჩევის“ ღერძიდან „შეხამების“ ღერძზე ოპერირება!). ქართული *Vers libre* (როგორც რუსული და სხვა ენებისა) ყოველგვარ იზოქრონიზმს უარყოფს*, მაგრამ მასში რიტმი მონაწილეობს, როგორც პოეტნიკური მიდრეკილება დროში ბგერების თანმიმდევრული და მეტრულად მოწესრიგებული მეტყველებისადმი!

იაკობსონის ან ზოგიერთი მისი ეპიგონის ყველა თეორიული დებულება რადიკალურად გადასასინჯია. საუკეთესო, რაც სტრუქტურალისტურ პოეტიკაშია — იგი უნდა განთავისუფლდეს ყველაფერი მოდურისაგან, უწინარეს ყოვლისა, პოეტური მეტყველების დახასიათებაში „გეომეტრიული“ ცნებების შეტანისაგან. აგრეთვე, ქართულ პოეტიკაში ანალოგიური ტენდენციების დანერგვისაგანაც. ბუნებრივია, რომ ეს მოითხოვს იაკობსონის „სეგმენტისაგანაც“ ქართული პოეტიკის განთავისუფლებას: იგი რუსეთში არ დამკვიდრებულა, მას არც ზოგად პოეტიკაში მოუპოვებია უდავო ტერმინის უფლება და ქართულ, სავსებით უცხო ნიადაგზე მისი გადმონერგვა მით უფრო მიუღებელია. იგი ისევე აღარიბებს ქართულ ლექსთწყობას, როგორც მამუკა ბარათაშვილის აღმოსავლური წარმოშობის „მუხლი“ და საერთოდ ქართული ლექსის სილაბურობის მტკიცება!

§ 18. რიტმის, როგორც სისტემის გაგებისათვის. დასასრულ, ყოველგვარი გაუგებრობის გასაფანტავად უნდა აღვნიშნოთ, რომ რიტმი, როგორც დინამიკური სისტემა, როგორც პროცესი ვლინდება მთლიან სალექსო ერთეულებში — სტროფში ან ცალკეულ ლექსში, რომელიც სტროფებად არაა დაყოფილი. ამ პროცესის მთავარი ნიშანი ისაა, რომ ტაეპი-მეტრი, როგორც პოეტური მეტყველების მთლიანი და ძირითადი კომპონენტი მუდმივ კოორდინაციაშია არა მარტო წინა ან მომდევნო ტაეპთან, არამედ საერთოდ ტაეპებთან, მათი გარკვეული რაოდენობის ფარგლებში (მაგ. სტროფში). ამიტომ მეტრი-ნორმა, რო-

* „Стихотворный ритм мало считается с физическим временем“, (Б. Томашевский. Русское стихосложение, გვ. 86). ქართულ ლექსში „ინტერვალებზე“ მსჯელობა ამ ფაქტს ანგარიშს არ უწევს.

მელიც შეიძლება რეალიზებულ იქნას ერთ რომელიმე ტაეპში (ან ყველა ტაეპში ერთად) არ შეიძლება ატარებდეს მათემატიკური ინვარიანტის, როგორც ყველა თავისი ინვარენდიენტით უცვლელი ნორმის ნიშნებს, ხოლო დანარჩენი ტაეპები — დაპირისპირებული ან ეკვივალენტურ ვარიანტებად იქნან მიჩნეული (რიტმული ვარიაცია სულ სხვა ცნებაა). ერთი და იგივე მეტრით დაწერილ ორ მიჯრილ სტროფში საზომი-„ინვარიანტი“ უცვლელი არაა ფონეტიკურად, ხოლო სემანტიკურად ხომ ასეთ მომენტს იქ სრულიად არ აქვს (და არც შეიძლება ჰქონდეს) ადგილი⁵³.

რ. იაკობსონის გავლენით „ინვარიანტისა“ და „ვარიანტის“ ცნებების შემოტანას ვერსიფიკაციაში არავითარი გამართლება არა აქვს. ეს ტერმინები ისევ ძველ ცნებებზე („მეტრი“ და „რიტმული ვარიაციები“) მიუთითებენ, მაგრამ პოეტიკის ტერმინებს ისეთი შინაარსით „ამდიდრებენ“, როგორსაც ესენი ფაქტიურად არ შეიცავენ.

ჩვენთვის კარგად ცნობილია, რომ „ინვარიანტისა“ და „ვარიანტებს“ მიმართავენ თანამედროვე ლინგვისტიკის გარკვეულ მიმართულებათა წარმომადგენელი (კერძოდ რ. იაკობსონი აგრეთვე მიმართავს გეომეტრიულ ცნებასაც „კონგრუენტი“, რაც დამთხვევას ან შეთავსებას ნიშნავს. იხ. მაგ. მისი ნარკვევი ჩინური ლექსის რეგულირებული საზომის შესახებ). მაგრამ თუ ეს ცნებები ბუნებაში ჰომოგენური (ერთგვაროვანი თუ ერთთვისებიანი) ან ჰეტეროგენური (არაერთგვაროვანი და სხვადასხვა თვისებათა) მოვლენების ახსნის თვალსაზრისით გამოდგებიან, ლექსთწყობის კვლევისას მათი გამოყენება (რომელიმე ლინგვისტური მიმართულების მიზანძივით) საჭირო არაა. ინვარიანტები და ვარიანტები (თავიანთი მათემატიკური შინაარსით!) არ მიუთითებენ კერძოდ ქართული ლექსის რიტმის ისეთ ძირეულ თვისებებზე, რომელთა ახსნისას ამ მათემატიკური ცნებების გამოყენება საერთოდ საჭირო იყოს.

ამჟამად ჩვენ არ შეგვიძლია ვრცლად ამ საკითხებზე მსჯელობა. იგი ცალკე წერილის თემაა და ეხება საკუთრივ რ. იაკობსონის მეტრისტულ გამოკვლევებს და რიტმის ესთეტიკას საზოგადოდ.

მაგრამ როდესაც საკუთრივ ლექსის რიტმისა და მისი კომპონენტების სპეციფიკაზე ვლაპარაკობთ, სრულიად არ ვფიქრობთ, რომ რიტმი, როგორც კოორდინაციის რთული სისტემა, ბუნებაში არსად არ გვხვდება. მაგრამ კერძოდ მხატვრობაში „რიტმი“ ან „დინამიკური სიმეტრია“ არსებითად პირობითი ცნებებია (სწორია რ. იაკობსონის განცხადება: „სურათს ჩვენ მომენტალურად, ერთბაშად აღვიქვამთ“!). იგივე ითქმის ხუროთმოძღვრების პროპორციებზე, დეკორის „რიტმზე“, კრისტალების „სიმეტ-

რიებზე“ და მათში „სარკისებურ ასახვაზე“, და ყველა ვიზუალურ ასოციაციებზე საერთოდ (მაგ. „სარკისებური ასახვის“ ცნება მარტივად ნიშნავს ადამიანის გარეგნობის არეკვლას ანუ მისი ორეულის გამოჩენას სარკეში!). ასეთი რამ სალექსო ტაეპს (ან მით უფრო რიტმს მთლიანად) სრულიად არ ახასიათებს. სამაგიეროდ რიტმი, როგორც სისტემა და დინამიზმი ელინდება, მაგალითად, ხართან ტორეადორის ბრძოლაში ან მანგუსტასა და კობრას შერკინებისას, როცა მათი მოძრაობის კოორდინაციის მომენტი ასე თვალსაჩინოა და სხვ. საილუსტრაციოდ შევჩერდები ფაუნის ამ ორი უკანასკნელი წარმომადგენლის ბრძოლაზე.

ცნობილია, რომ გრძელი კობრა ითვლება „გველების დედოფლად“. მისი კანი მართლაც სიმეტრიულად არის მოფარაჭებული. კობრა ძალიან საშიში და შხამიანი ქვეწარმავალია, მაგ. როცა სპილოს შეეჯახება, ყელი წინასწარ ებერება ბოლმისაგან და პირდაპირ ხორთუმში უკბენს, მთელ გესლს ჩაღვრის მასში, რის გამო სპილო რამდენიმე საათის შემდეგ კვდება. მაგრამ ეს ძლიერი და გესლიანი ქვეწარმავალი სრულიად უმწეოა ბუნებაში მისი ანტაგონისტის მანგუსტას წინაშე. კიბერნეტიკის მამამთავარი ნორბერტ ვინერი ასე ახასიათებს მათი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის რიტმს:

«Любопытный пример — борьба мангусты со змеей. Как указывает Киплинг в «Рики-Тики-Тави», мангуста не является невосприимчивой к яду кобры, хотя она до некоторой степени защищена своей жесткой шкурой, которую змее трудно прокусить. По описанию Киплинга, эта борьба — настоящая игра со смертью, состязание в мускульной ловкости и проворстве. Нет основания считать, что у мангусты движения быстрее или точнее, чем у кобры. Тем не менее мангуста почти всегда убивает кобру и выходит из борьбы без единой царапины. Как ей удается это?

...Мангуста начинает с ложного выпада, который вызывает бросок змеи. Мангуста увертывается и делает еще выпад, так что противники действуют в некотором ритме. Но эта пляска не статическая, а постепенно прогрессирующая. Свои выпады мангуста делает все раньше и раньше по отношению к броскам кобры и, наконец, нападает в тот момент, когда кобра вытянулась во всю длину и не может двигаться быстро. На сей раз мангуста не делает ложного выпада, а точным броском прокусывает мозг змеи и убивает ее.

Другими словами, образ действия змеи сводится к одиноч-

ნამ, не связанным между собой броскам, тогда как мангуста действует с учетом некоторого, хотя и не очень большого отрезка всего прошлого хода сражения. В этом отношении мангуста действует подобно обучающейся машине, и действительная смертоносность ее нападения основана на гораздо более высокой организации нервной системы⁵⁴.

აღსანიშნავია, რომ „კლინიკური“ თუ ნამდვილი სიკვდილის შემდეგაც კობრას გრძელი და სიმეტრიულად მოხატული ტანი კიდევ დიდხანს რიტმულად თრთის, — ეს მრისხანე ქვეწარმავლის კონვულსიებია, მაგრამ ისინი უკვე საშიში არაა!

ნორბერტ ვინერი მართებულად უწოდებს კობრასა და მანგუსტას ბრძოლას „სიკვდილის ცეკვას“. იგი მართლაც შინაგანად რთულია და აღსაყვებელი თავისებური ემოციური შინაარსით.

დეკორში, მცენარეებში, კრისტალებში, თეორიულად „გაყინულ“ სალექსო საზომებში („სარკისებური ასახვა“), ადამიანის სხეულის აგებულებაში და სხვ. — ასეთი დინამიკური რიტმი არ გვხვდება.

ამასთან: რიტმი ლექსის და საერთოდ პოეზიის სიღრმეული სტრუქტურის მუდმივი თანმხლები სისტემაა. მაგ. რიტმთან მჭიდროდაა დაკავშირებული პოეტური მოტივის ან ლეიტმოტივის განვითარება. თუ ეპოსში ლეიტმოტივთა სისტემა გარე სამყაროსადმი მიმართული, ლირიკულ ლექსში ან ასეთი ლექსების კრებულებში ლეიტმოტივი ვარიაციულად მეორდება და სუბიექტური ხასიათისაა. ამის მშვენიერი მაგალითია დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, რომელშიაც ბიოლოგიური ნოსტალგიისა და მიუსაფრობის გრძნობა უმაღლეს და თანაც გულწრფელ აღსარებაში გადადის. კრებული იწყება საწუთროსადმი პოეტის საყვედურით პირველსავე კარში „ამ წიგნთა გამლექსავის გვარისა და სახელის გამოცხადება“ (იგი 16-მარცვლიანი მაღალი შაირითაა გამართული).

მე საწუთრომ ბერწოვნება მომახალა თავში კობლად;
ქე არ მომცა, არც ასული, შემქმნა სახლ-კარ დასამზობლად.
ამ ლექსთ თავი მოუყარე, საცა მეთქვა თვითო ობლად,
აგების რომ ბრძანოს ვინმე სიტყვა ჩემი შესანდობლად.

ეს მოტივი ჟღერს „დავითიანში“. მთელი კრებულიც ანალოგიური აღსარებით იხურება (ბოლო ვრცელ ლექსში „ამ წიგნის გამლექსავის სულის მოხსენება“):

მე ვარ, ვითა აღდაქი, ბიცი და მლაშობი,
დედისგანვე ცოდვასა შინა ნაშობი;
უშრტო და უნაყოფო, ვით გალი განმხმარი,
უძეო, უსაქლო, არარად სახმარი.

აღსარება იმდენად გულწრფელი და მასთან შემზარავია, რომ „ბინარულად“ (ე. ი. ორმაგად, ორ ნაწილად) გაყოფილი კატრენის რიტმიკაზე მსჯელობა ზედმეტი ხდება; აქ უმაღვე თავს ჰყოფს ტაეპების სიღრმული სტრუქტურის აღქმის ხარისხი, რომელიც ძალაუნებურად იწვევს წამკითხველის სრულ ღუმილს, იმას რასაც მუსიკაში *Silenzio perfetto* ეწოდება.

არაპროგრამულ მუსიკაში კი ასეთი მომენტის აღქმის საფუძველი ემოციური ასოციაციების სფეროშია საქიებელი. სამაგიეროდ პოეზიასთან მუსიკას აახლოვებს დინამიკური სირთულე, რითაც აღბეჭდილია, მაგალითად, მოცარტის გენიალური *Requiem!*⁵⁵.

1972. მაისი.

თავი მეორე

მიმდინარე წლის 15 აგვისტოს ჩვენ წავიკითხეთ ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული ნაშრომის მეორე ვარიანტი, რომლის ნაწილობრივად შეცვლილი სათაურია „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“ (გამოცემულია „ცალკე ამონაბეჭდის“ სახით. თბ., 1973).

ნაშრომის აპარატურა და ტექსტის ძირითადი ნაწილის მთელი რიგი ადგილები რადიკალურად გადაკეთებულია იმ შენიშვნების თანახმად, რომელიც ჩვენი ამ წიგნის პირველ ნაწილშია მოცემული. თუ როგორ განხორციელდა ეს „ვერსიფიკაციული დაზვერვა“ — არ შეიძლება გახდეს მეცნიერული მსჯელობის საგნად, რადგან იგი საერთოდ ჩვენი კულტურის პრესტიჟის საკითხს ეხება და არა მარტო ერთს ან რამდენიმე პიროვნებას. თავისთავად ეს გარემოება სამწუხაროა, რადგან მსგავსი რამ მეცნიერებაში ჩემთვის ცნობილი არაა. ქვემოთ მხოლოდ მოკლედ და გზადაგზა მოგვიხდება ზოგი რამის აღნიშვნა შექმნილ ვითარებასთან დაკავშირებით.

* * *

ჯერ ძირითადი ტექსტის შესახებ.

გვ. 17. ლუკა პაჩოლის ნაშრომის სახელწოდება ასეა შეცვლილი: „De divina proportione. Venezia, 1509“. მაგრამ „De“ მაინც დარჩა,

ხოლო ლათინური „Venetiis“ შეცვლილია თანამედროვე, იტალიურ „Venezia“-დ; პირველ ვარიანტს ეწერა „რომი“ (მაშინ ავტორისათვის არ იყო ცნობილი პაჩოლის წიგნის გამოცემის ადგილი). მაგრამ წიგნის სახელწოდება მეორე ვარიანტშიც დამახინჯებულია (ზღრ. აქ დაბეჭდილ ფოტოს), ე. ი. მკვლევარისათვის არც ახლაც ცნობილი წიგნის სწორი სათაური. და ეს — ვითომც რუსთაველთან „ოქროს კვეთის“ „აღმომჩენის“ შრომაში!

იქვე გვარს Zeising-ს წინ გაუჩნდა ინიციალი A, რადგან მკვლევარმა ახლაც გაიგო იგი, ადრე კი ტიმერდინგის წიგნის რუსულ თარგმანში ამოიკითხა გერმანელი მკვლევრის მარტო გვარი და იქედან მოიტანა წინწყლებით მისი ციტატა (ვითომც ცაიზინგის წიგნი ორიგინალში ჰქონდა წაკითხული). მაგრამ როცა ცაიზინგის წიგნი მოიპოვა, ციტატის წინწყლები გააქრო და შენიშვნაში შესატყვისი ადგილი დაიშოვნა გერმანულად, წინანდელი უზუსტობის დასაფარავად. ამ მიზნითვე სათაურში არ არსებული „Die“ არტიკლიც, მის მიერ შეტანილი და გამოგონილი, აგრეთვე მოხსნა.

გვ. 18—19. ტექსტში მოტანილია ს. ეიზენშტეინის სიტყვები „ოქროს კვეთზე“, როგორც ვითომდა „დინამიკურ პროპორციაზე“, რასაც ჩვენი ავტორი ეთანხმება. „სივრცისეული, პლასტიკური ხელოვნების“ მიმართ (გვ. 18) ასეთი გამოთქმების ხმარება სხვა ავტორებთანაც გვხვდება, მაგრამ ყველგან აბსოლუტურად პირობითად. სივრცეული „პროპორციები“ დინამიკურად არც მიმდინარეობენ და არც აღიქმებიან. ტერმინოლოგიური ძალიანების გამოყენებით ჩვენი ავტორი ცდილობს გაამართლოს ლექსთწყობაში სტატიკური მომენტის შეტანა. თუ რატომ ცდილობს ასე, მკითხველისათვის ეს გასაგებია ამ წიგნის პირველი თავის გაცნობის შემდეგ. პლასტიკურ ხელოვნებაში ელემენტთა „დინამიკას“ არაფერი საერთო არა აქვს დროის ხელოვნებათა (მუსიკა, პოეზია...) დინამიკურ პროცესთან. ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში ელემენტთა „დინამიკა“ აღიქმება მომენტალურად და ერთბაშად, პოეტური რიტმი კი თვითონ დროში მოძრაობაა, რომელიც აკუსტიკურ-არტიკულატურად განიცდება თანმიმდევრულად. ჩვენი აზრი მისთვის ცნობილი გახდა „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებული წერილის შემდეგ, ამიტომ საჭირო გახდა საწინააღმდეგოს „მტკიცებაც“.

გვ. 19. ავტორი ფიქრობს, რომ 16-მარცვლიანი შაირის ხმარება ქართულ პოეზიაში რუსთველამდე (ლეონტი მროველი, არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, ხევსურული პოეზია და სხვა) მთლიანად („ყველდფერი ეს“) „ინტუიციის ხასიათს ატარებს“. ეს შეხე-

დულება ყალბია, რადგან მაგ. ჩახრუხაძეს ან არსენ იყალთოელს „ინტუიციის დონეზე“ არაფერი დაუწერიათ (საერთოდ გამოთქმა „ინტუიციის დონე“ მკვლევარს წამდაუწუმ სჭირდება მისთვის საწინააღმდეგო ფაქტების მნიშვნელობის დასამტკიცებლად).

გვ. 43. „ქართულში მარცვალთა და ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე, მსგავსად მახვილისა (მკვლევარის ქართული დაცულია, ა. გ.), როგორც ცნობილია(?), არ არის ფონოლოგიური ღირებულების მქონე“. ამ განცხადებას ქართული ლექსთწყობისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან მახვილისა და ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლის იდენტურ მოვლენებად აღიარება არა მარტო ჩვენი ვერსიფიკაციისათვის არ შეიძლება, არამედ იგი არ შეიძლება თვით ქართული ენისათვის. ამასთან, ჩანს, მახვილის ფონოლოგიური ღირებულების გარეშე ავტორს საერთოდ არ შეუძლია წარმოიდგინოს რომელიმე ლექსთწყობის ტონურობა, რაც ნაწილობრივ იაკობსონის შეხედულების ცალმხრივი გაზვიადებაა. ამასთან ნარკვევში ხშირად აქვს ადგილი პარალელებს კერძოდ არაბულთან (მაგ., მარცვლის საკითხში, გვ. 39 და სხვა). ზედმეტია საუბარი იმის შესახებაც, რომ „გრძელი და მოკლე მარცვლები ქართულში არ უპირისპირდება ერთმანეთს“ (გვ. 43), რადგან ეს საკითხი საერთოდ არც დასმულა, კერძოდ, ქართული ლექსთწყობის მიმართ ახალ ქართულ მეტრიკაში. რაც შეეხება გონებამახვილურ ანალიზს ქართულ სიტყვებში ე. წ. „მიჯნის“ (ინგლ. juncture, იხ. გვ. 44 და შმდ.) ფენომენისა, იგი განეკუთვნება ენათმეცნიერულ პრობლემათა რიგს და არა ქართულ ლექსთწყობას, რადგან არავითარ ლინგვისტურ საბუთებს არ შეუძლია დაამტკიცოს, რომ ქართული ლექსის სტრიქონში, მაგ. „გ ა რ ი ც ი ნ ა“ სიტყვა შეიძლება „ორ მახვილს ატარებდეს“ ასე „გ ა რ ი ც ი ნ ა“ (გვ. 46). მეტრული ინერცია ასეთი მოვლენების უ ე ჭ ვ ე ლ ე ლ ი მ ი ნ ა ც ი ა ს ახდენს ტაეპში (უფრო ვრცლად ქვემოთ, რითმაზე მსჯელობისას). ამიტომ ჩვენი დებულების დასაპირისპირებლად გამოთქმული შეხედულება — ... „წაკითხვა გაციინა, გაცილიმნა არ შეიძლება გამართლებულად ჩაითვალოს“ (გვ. 46) — არ ე მ ყ ა რ ე ბ ა ქ ა რ თ უ ლ ი ლ ე ქ ს ი ს მ ე ტ რ უ ლ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი ს ფ უ ნ კ ტ ი ი ს გ ა გ ე ბ ა ს.

გვ. 49. „ფსევდო-ქორეებისა და დაქტილების“ (ქართული ლექსის სქემის ტერფების) წინააღმდეგ გალაშქრების მიზნით ავტორი ასე კითხულობს ვეფხისტყაოსნის ტაეპებს („ჩვეულებრივი და ნორმალური ქართული“):

ნახეს უცხო | მრუმე ვინმე | ჯღა მტრალი, წყლისა პირსა
შპვი ცხენი | სადავითა | ჰყვან ღრმსა და | ვრთა გმირსა (გვ.49)

მკვლევარს არ აკრთობს ის გარემოება, რომ ორივე ტაეპის შესა-
მე „სეგმენტში“ ორი მახვილი ერთადაა მიჯრილი („ჯღა მტრალი“ და
„ჰყვ ლრმსა და“), ე. ი. არსებითად ტაეპები უნდა ვიკითხოთ არა მეტ-
რული მონაკვეთების ბაზაზე (ე. ი. მეტრული მახვილებით), არამედ
თვითეული სიტყვა — სიტყვიერი მახვილებით. გარდა იმისა, რომ ეს
ყოვლად წარმოუდგენელია ინტონაციისა და რიტმის თვალსაზრისით,
ეს იმასაც ნიშნავს, რომ მეტრის როლი აბსოლუტურად იგნორირებუ-
ლია სალექსო აქცენტუაციის სფეროში: სალექსო სტრიქონი
გაიგივებულია პროზულ წინადადებასთან (თუ სა-
ერთოდ დასაშვებია წინადადების ასეთი გადატვირთვა მახვილებით).

ყველა ანალოგიური წაკითხვები მკვლევარისა — ჩვენზე მძიმე (და
სასწრაფოდ გამოსასწორებელი) დეფექტების შთაბეჭდილებას სტოვე-
ბენ. ამაზე პირველ თავში საკმაოდაა თქმული.

გვ. 51—52. ავტორი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ „სხვა სტრუქ-
ტურის ლექსთწყობის შესწავლისას აღმოცენებული დებულება მეტრის
შესახებ, რომ ეს „აბსტრაქტული სქემაა“, არ შეიძლება მექანიკუ-
რად(?) გადმოვიტანოთ ქართულში“ (52). რატომ? თურმე იმიტომ, რომ
„საერთოდ ქართულ პოეზიაში“ „ლექსის მეტრი სავსებით რეალური
სიდიდეა(?), რომელიც შეიძლება განიზომოს(?) მარცვალთა რაოდე-
ნობის მიხედვით, ამასთან მთელი ტექსტის მანძილზე, ზემოთ ჩამო-
თვლილი სისტემებისაგან განსხვავებით, ეს სიდიდე უცვლელი რჩება,
თუმცა შეიძლება სხვადასხვაგვარად დაიყოს(?) სეგმენტებად, რის შე-
დეგადაც განსხვავებულ რიტმს ვღებულობთ“ (52). მკვლევარი „ზო-
მავს“ კიდევ რიტმს!

არც ერთი დებულება არაა სწორი.

1) მეტრი, როგორც რიტმისაგან ანალიზისთვის ცალკე გამოყო-
ფილი ერთეული აბსტრაქტული სქემა ყველა სისტემის ლექსთწყობი-
სათვის, ეს ზოგადი მეტრიკის დებულებაა და არა რომელიმე „სხვა
სტრუქტურის“ ლექსთწყობის შესწავლის დროს „აღმოცენებული დე-
ბულება“. მას არავინ არ იყენებს მექანიკურად, რადგან თუ მეტრის
ზოგად დეფინიციას არ დავადგენთ, ჩვენ საერთოდ ვერ ვუპასუხებთ
კითხვას: რა არის მეტრი? სწორედ ამიტომ, რომ მკვლევარის
ნაშრომში არც მოიძებნება საზომის განსაზღვრა.

2) „ქართული ლექსის მეტრი სავსებით რეალური სიდიდეა“, მაგ-
რამ არა მასში „სეგმენტების“ მიხედვით, არამედ მეტრული მონაკვეთე-
ბის რიგის მიხედვით; წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ მართლაც უნდა
წაგვეკითხა „სეგმენტებში“ შემავალი ყველა სიტყვა სიტყვიერი მახვი-
ლებით („ნორმალური ქართულის“ მიხედვით!), რის შემდეგ არც მეტრს
მივიღებდით, არც რიტმს, როგორც მთლიან სისტემას. „მეტრი-ინ-

ვარიანტი“ არც ერთი ენის ლექსთწყობის სისტემაში არ რჩება სრულიად უცვლელი, ერთი კატრენის ფარგლებშიც კი (გამონაკლისები ჩვენ მითითებული გვაქვს „ქ. კლ. ლექსში“). „მუდმივი სიდიდეები“ — ილუზორული მოვლენებია, რადგან ლექსს წარმართავს არა მარტო მეტრი, როგორც რიტმის ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი, არამედ სხვა კომპონენტებიც (ტემპი, ინტონაცია, მახვილთა რაოდენობის ცვლა საზომის ჩარჩოში და ა. შ.). სტროფი ისევე არაა უცვლელი ფონიკურად, როგორც სემანტიკურად. წინააღმდეგ შემთხვევაში — ლექსი ავტომატური სარეკელა იქნებოდა და ჩვენ „პროპორციულ შეფარდებათა“ გამომშრალი სქემები შეგვჩრჩებოდა ხელთ. ამასთან — ტაქსის „დაყოფა“ ცალკეულ ერთეულებად ეწინააღმდეგება ტაქსის მთლიანობის ფაქტს, პოეტური მეტყველების, როგორც უწყვეტელი ექსპირაციული ტალღის გაგებას.

ლექსის ცოდნისათვის საერთოდ პოეზიის ბუნების ცოდნაცაა საჭირო.

ასევე არსებობს ტერფის ზოგადი განსაზღვრაც. Fr. Saran-ი ასე განმარტავს ტერფს და მეტრს: „Fuss ist-kurz gesagt ein Teil des Metrums bezw. des Metrisches Schemas“ (Fr. Saran. Deutsche Verslehre. München, 1907, S. 203). იგივე დებულებაა მიღებული მეტრიკის ყველა გამოჩენილი მკვლევარის მიერ (იაკობსონის სკოლა გამონაკლისია). „სახელმძღვანელოებსა“ და „პოპულარულ შრომებს“ „ქ. კლ. ლექს“-ის ავტორი არასოდეს არ დაყრდნობია. საწინააღმდეგო დებულებიდან მომდინარეობს ის მძიმე მეთოდოლოგიური ნაკლი, რომელმაც არსებითად განაპირობა მეტრისა და რიტმის ცნებების იდენტიფიკაცია. ჩვენი მკვლევარის შრომაში გამოთქმული შეხედულება, თითქოს რუსთაველის შაირში გვაქვს „ორი ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული რიტმი“ (65), დაბალი და მაღალი შაირი, — მძიმე შეცდომაა. არც ერთ მეტრში, რაგინდ იდეალური არ იყოს იგი (თუმცა ყველა მეტრი თავისთავად „იდეალურია“!) ცოცხალი რიტმი („ჟღერადობა“) მთლიანად არაა რეალიზებული — მეტრი არ მოიცავს სტროფის, ან მთელი ლექსის რიტმულ სურათს. ეს მეტრიკის ანაბანაა და სავალდებულო ქართული ლექსთწყობისათვისაც.

და ბოლოს, „მუდმივი სიდიდეები“ არ სწვდება მაგ. ჰეტერომეტრულ სტროფებს, ქართულ საგალობლებს, ე. წ. Vers libre-ს (სადაც მეტრი მონაწილეობს არა როგორც „მუდმივი სიდიდეების“ სისტემა, არამედ როგორც მარტოოდენ რიტმული იმპულსი!) და ა. შ. და ამის გამო ყველა ისინი პოეზიის გარეთ დავტოვოთ? (ამ საკითხზე იხ. ჩვენი „ქართული ვერსიფიკაციისა და ჰიმნოგრაფიის საკითხები“, ჟურ. „მნათობი“, 1969, № 1, გვ. 135—173).

გვ. 25. ქორეს უარყოფის მიზნით, მკვლევარი მაღალ შაირში ნახულობს მხოლოდ ე. წ. „ტროქეულ ტენდეციას“ (იაკობსონის გავლენა ტერმინოლოგიის სფეროში) და ამასთან აცხადებს, რომ „საქმეს არ უშველის მტკიცება, რომ სავალდებულო არაა ტერფისა და სიტყვის მახვილი ემთხვეოდეს ერთმანეთს. ეს ცნობილია კლასიკური ბერძნულისათვის (და არა, მაგალითად, რუსულისათვის ან გერმანულისათვის? ა. გ.), მაგრამ ქართულში სხვა ვითარებაა“. საკითხავია: თუ მეტრული მახვილი ქართულში ხშირად ემთხვევა სიტყვიერ მახვილს და ეს უკანასკნელი ამ გზით მეტრულ აქცენტად იქცევა — ეს ფაქტი ჩვენი კონცეფციის საწინააღმდეგოდ ლაპარაკობს? ამასთან, თვით მკვლევარი მსჯელობს პოემაში „მრავალფეროვან რიტმულ ვარიაციებზე“ (33). მაგრამ შეცდომით ფიქრობს, რომ იგი სიტყვათა მრავალგვარ კომბინაციას ეფუძნება. ეს ასე რომ იყოს, მაშინ რით განსხვავდება ქართული პოეტური მეტყველება — პროზაულისაგან?!

რაც შეეხება „ორმარცვლედის მაღალი შაირის მაწარმოებელ ძირითად ტერფად მიჩნევის“ უარყოფას, რასაც მკვლევარი ცდილობს (და რასაც პოემის ზოგი ტაეპის პაროდული წაკითხვით „ამაგრებს“, იხ. გვ. 25) — აგრეთვე ქირვეული გაუგებრობაა. მაგრამ ამაზე დაწვრილებით ვწერთ პირველ თავში და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მკვლევარის ამ დებულების მცდარობა განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოჩნდება მაღალი შაირის „ორმარცვლიანი“ (ქორეული) რითმის ანალიზის დროს, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი, რადგან არსებითად ქორეს უარყოფამ რითმისათვის მკვლევარი პროსოდული პარადიგმის სფეროში მოაქცია.

წინასწარ ერთი მაგალითი: სიტყვისათვის „გაიდარბაზესა“, რომელიც მაღალ შაირში გვხვდება (676,4) მკვლევარი გამოყოფს „ზესა“-ს (გვ. 35), სრულიად მართებულად. მაგრამ ეს „ზესა“ მასთან უმახვილო ნაკვეთია. რატომ? წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი დაარღვევდა მაღალი შაირის „სიმეტრიულობას“. ესაა ის „აქილევსის ქუსლი“, რომელიც მკვლევარის „ანტიქორეიზმს“ თანახლავს და რაც მაღალი შაირის „სემენტაციასაც“ აქარწყლებს („გაიდარბაზესა“ გვხვდება ტაეპის ბოლოს, 2 მარცვლიან სიტყვასთან — „ცამცა“ — ერთად. მთელი ტაეპის სილაბური „შეფარდებანი“ ასეთია 4 : 2 : 2 || 2 : 6. ეს კი რიტმი აღარაა!!).

შრომაში რიტმთან გამოთქმულ სხვა შეხედულებებს უკვე შევეხეთ ამ შრომის პირველ ნაწილში.

ნარკვევის „მეტრი და რითმა“-ს მეორე თავი ეხება ვეფხისტყაოსნის რითმას. აი პირველივე სიტყვები:

„ვეფხისტყაოსნის“ რითმა თავისი სიმდიდრით, უღერადობით და მუსიკალობით („უღერადობა“ „მუსიკალობაში“ არ შედის? ა. გ.) იმდენად მკვეთრად გამოირჩევა ლექსის სხვა ნაწილებისაგან(?), რომ ყოველი სარიტმოდ კლაუზულა მუსიკალურ აკორდს ემსგავსება“ (გვ. 55).

ავტორი აქ იძულებულია არა სტრუქტურალისტური მეტრიკის ტერმინს „კლაუზულას“ მიმართოს, მაგრამ კლაუზულა ხომ უეჭველად მასში აქცენტის არსებობას გულისხმობს? ამას თავი დავანებოთ, საკითხავია: რა საჭიროა რითმის შედარება „მუსიკალურ აკორდთან“? აკორდი ხიშნავს არა ნაკლებ სამი ბგერის ერთდროულ შეხამებას ტერციის გასწვრივ და იგი ან მაჟორულია, ან მინორული. განა შეიძლება სალექსო რითმასთან დაკავშირებით ასეთ მომენტებზე მსჯელობა? თანაც: თვით აკორდს ტერციაში გამოყოფს მუსიკალური აქტენტი. მაშინ რა ვუყოთ ჩვენი მკვლევარის შეხედულებას, რომლის მიხედვით რითმა საერთოდ და ქართული რითმა კერძოდ, არაა მახვილთან დაკავშირებული: „ზოგიერთ მკვლევარს დღემდე ურყევ ჭეშმარიტებად მიაჩნია და ვერ წარმოუდგენია რითმა მახვილის გარეშე“ (გვ. 69). როგორ „არღვევს“ ჩვენი მკვლევარი ამ მართლაც ურყევ ჭეშმარიტებას? ერთერთ არგუმენტად მოტანილია ისევ არაბული მაგალითი: „მაგ., არაბულში ხშირად გვაქვს ოთხ- და ხუთმარცვლიანი მღჳჳ-ები, მაგრამ რითმა, თითო-ოროლა გამონაკლისის გარდა, ერთმარცვლიანია, ამავე დროს ერთმარცვლიანი ტერფი არ არსებობს“ (გვ. 57). „არაბულმა ორიენტაციამ“ ლამის ყველაფერი შთანთქმას.

აქედან მომდინარეობს (სხვა „არგუმენტებთან“ ერთად) „მტკიცება იმისა, რომ მახვილი კი არაა მარჯანიზებული ფაქტორი ქართულ რითმაში, არამედ „კლაუზულის გარკვეული(?) სიმეტრიული მიმართება სეგმენტის სტრუქტურასთან“ (55) და „რომ ამ სიმეტრიის“ საფუძველზე „ვეფხისტყაოსნის რითმების ორი სახეობა უპირისპირდება ერთმანეთს: ორმარცვლიანი (მაღალ შაირში) და სამმარცვლიანი (დაბალ შაირში)“ (გვ. 55—56. ხაზგასმები ჩვენია. ა. გ.). ცნებები „ქორეული“ და „დაქტილური“ განდევნილია და დატოვებულია მარტო-ოდენ სილაბური ინტერპრეტაცია „მიმართებებითა“ და „დაპირისპირებებით“ (გაეიხსენოთ ლინგვისტური „პოზიციები“ და „პოსტპოზიციები“!). მაგრამ ვეფხისტყაოსნის კლაუზულებში არავითარ „დაპირისპირებებს“ ადგილი არ აქვს.

აქედანვე მომდინარეობს მაღალ შაირში „ოთხმარცვლიანი

ოთმის“ (?) არსებობის დაშვებაც, თუმცა მკვლევარი გრძნობს, რომ „ოთხმარცვლიანი რითმის წარმოება პრაქტიკულად ძნელი განსახორციელებელია და ენის შესაძლებლობა ამ მხრივ მეტად შეზღუდულია, ოთხმარცვლიანი მაგალითები ძალიან ცოტაა, სულ დადასტურებულია შვიდი შემთხვევა“ (გვ. 56). აქ შეცდომაა — მოტანილია 6 და არა შვიდი „შემთხვევა“, პოემიდან ამოწერილია 6 სტროფი მთლიანად. გამოყოფთ ამ სტროფების რითმებს: - „ასად აგეს: ასადაგეს: ა, სად აგეს: ასადაგეს“, 2. „უშენოსა: უშენოსა: უშენოსა“, 3. „არ იდენო: არიდენო: არ იდენო: არიდენო“, 4. „დაებადა: დაება, და: დაებადა: დაებადა“, 5. „არე-მარე — არ ემარე: არემარე: არე,მარე“, 6. „ღარიანო: არიანო: და რიანო: არ იანო“ (გვ. 56—57).

უველა ეს რითმა ე. წ. ომონიმებია („მაჯამები“), რომელიც მკვლევარს „ოთხმარცვლიან რითმებად“ (ზოგადი მეტრიკის ტერმინოლოგიით „ჰიპერდაქტილურ რითმებად“) მიუჩნევია. რატომ? იმიტომ რომ გამოირიცხოს ასეთი ომონიმური რითმების კლასიფიკაციაში ორი ქორეს (დიქორეს) გამოყოფა. ეს თავიდან ბოლომდე მცდარი გზაა: რუსთაველთან „ოთხმარცვლიანი რითმა“ არ გვხვდება, არც საერთოდ ძველ ქართულ პოეზიაში. ასეთი გაგება ისევ ქართული რითმიდან მახვილის განდევნის ბაზაზეა აღმოცენებული.

უველა აქ მოტანილი რითმა — ოთხმარცვლიანი კომპლექსები — ქორეული რითმებია. „ასადაგეს“ იმიტომ უდრის სემასიოლოგიზირებულ „ასად აგეს“, რომ პირველიც ორ მახვილს ატარებს („ასად: აგეს“) და მეორეც („ასად აგეს“), რადგან სტროფის ქორეული კადენციისა და მეტრული ინერციის ზეგავლენით ბოლო სიტყვები (ოთხმარცვლიანი ან სხვაგვარი სტრუქტურისა) იტვირთებიან მახვილით ბოლოდან მეორე მარცვალზე (შდრ. გ. ტაბიძესთან: „ჩანს ჭალა: ჩანი: შალა“, „უტუქვამს რვილის: გარდამ: რვიდეს“ და მისთ.).

ოთხმარცვლიანი ომონიმების მთლიან რითმებად მიჩნევა რომ შეიძლებოდეს, მაშინ ქართულ კლასიკურ ლექსში ე. წ. ჰიპერდაქტილური რითმების არსებობასაც ვაღიარებდით, ეს კი გაუგებრობაა.

ამრიგად, საქმე ის კი არაა, თითქოს ქართული რითმა არაა დაკავშირებული მახვილთან, არამედ უსაშველოდ ყალბია იმ აზრის მტკიცება, თითქოს ვეფხისტყაოსანში შეიძლება არსებობდეს „რითმა, რომელიც შეიძლება მთლიანად იმეორებდეს სეგმენტის სილაბურ სიგრძეს, ე. ი. ოთხი მარცვლისაგან იყოს შედგენილი“ (56). არც ერთი რითმა ვეფხისტყაოსანში ოთხი მარცვლისაგან არაა შედგენილი, ე. ი. მასში „ოთხმარცვლიანი რითმები“ არ მოიპოვება ისევე, როგორც საერთოდ ქართულ ლექსში. მკვლევარის მიერ მოტანილი „შვიდი შემ-

თხვევა“ (ნამდვილად კი — 6) — მხოლოდ ომონიმებია და ისინი გამოცხადებულია „ოთხმარცვლიან რითმებად“. როგორც ვთქვით, ეს ღრმა შეცდომაა.

გვ. 57. მკვლევარი აცხადებს: „რამდენადაც ორმარცვლიან სიტყვას ქართულში აქვს ტენდენცია მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე ატაროს, ხოლო ორმარცვლიანი სიტყვებისაგან ნაწარმოები ორმარცვლიანი რითმების რაოდენობა თითქმის 40%-ს (39,8%) აღწევს, იქმნება შთაბეჭდილება („ინტუიციის დონეზე“? ა. გ.), თითქოს მაღალი შაირის რითმები „ქორეულია“ (57—58) და რომ „მახვილი რითმაში ისევე არ ასრულებს მათგანინზებელ როლს, როგორც ლექსის სტრუქტურის სხვა ნაწილებში. ეს კარგად ჩანს ისეთ შემთხვევებში, როდესაც მაღალი შაირის ორმარცვლიანი რითმა ნაწარმოებია ერთმარცვლიანი, სამმარცვლიანი ან ოთხმარცვლიანი სიტყვების საშუალებებით, სადაც მახვილის სხვადასხვაგვარი განაწილება გვაქვს“ (გვ. 58).

შემდეგ მოტანილია მაგალითები. აი ერთი მათგანი:

1. ოთხმარცვლიანები: „დამიმძიმდა: გამიღიმდა: გარდმოსწვიმდა: მიაქიმდა“. აქ რითმა იქნება „იმდა“, რადგან მთლიან „ოთხმარცვლიან რითმას“ ვერ შექმნიან ერთეულები „გარდმოსწვიმდა“ და „მიაქიმდა“ („იმდას“ წინა ვოკალიზაცია ორივე ერთეულში მკაცრად განსხვავებულია). მაშასადამე, რითმა „იმდა“ თითქოს შესაძლებელია მახვილის გარეშე იმიტომ, რომ მეტრული ინერციის გარეშე თვითეული ოთხმარცვლიანი სიტყვა „ნორმალური ქართულით“ იკითხება მახვილით მესამე მარცვალზე ბოლოდან? მაშინ რას ეფუძნება მახვილის გარეშე დატოვებული ამ „იმდა“-ს „ჟღერადობა“ როგორც „აკორდისა“ (აკორდი ხომ უაქცენტოდ წარმოუდგენელია!)? (გვ. 58). დაუსვა ეს კითხვა ავტორმა თავის თავს? თუ ორმარცვლიანი სიტყვები მახვილს ატარებენ მაღალ შაირში („ტროქეული ტენდენცია“) „იმდა“ მონაკვეთმა რაღა დააშავა?

სამმარცვლიანების მაგალითებიდან (რითმა „ბრი“).

„დარი : მკვდარი: არის(?): სამარი“ (გვ. 58).

მაგრამ „სამარი“ სიტყვას ხომ ტაეპის „სემენტში“ წინ ერთმარცვლიანი სიტყვა ერთვის? მაშასადამე, „სამარი“ წაიკითხება ოთხმარცვლიან კონტექსტში (მაგ., „მე + სამარი“) და მაშინ ხდება ქორეული მახვილით მისი დატვირთვა. მკვლევარს ეს ფაქტი მგონი შეგნებულად არ აქვს გათვალისწინებული.

რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ ვეფხისტყაოსანში ორმარცვლიანი რითმის შესაქმნელად თითო მარცვლიანი სიტყვაა გამოყენებული, ეს მოვლენა აღნიშნული გვაქვს ჩვენც, მაგრამ იგი ახსნილია აქ-

ცენტუაციის ბაზაზე: „გამიწამე“ და „წა მე“ უნდა წაკითხული იქმნას ასე: გამი: წამე: წა + მე“, რადგან ორმარცვლიან რითმაში არ შეიძლება მახვილს ატარებდეს ორი ერთმარცვლიანი სიტყვები („წა-მე“). ვინც პოემის კლაუზულას ასე აღიქვამს და წაკითხავს, იგი პოემის ერთი თავის წაკითხვის შემდეგ ფიზიოლოგიურ ტრანსში ჩავარდება: რუსთაველის პოემის მკითხველს „პროპორციის“ იდეის დაცვის მიზნით სახრჩობელაზე ავიყვანო.

გვ. 61—62. მკვლევრის აზრით „რამდენადაც ხუთმარცვლიანი რითმა სიმეტრიულად შეეფარდება დაბალი შაირის სეგმენტს, მისი გამოყენება რითმად სავსებით კანონზომიერია“ (61) და მოტანილია სტროფი (გვ. 62), რომლის რითმებია: „სამს ალებისა — სამ სალებისა: სამსა ლებისა: გასამსალებისა“!, ე. ო. ქართულში (და კერძოდ რუსთაველთან) „ხუთმარცვლიანი რითმაც“ გვქონია! ნამდვილად კი აქ გვაქვს რითმა „ქებისა“, დაქტილური, მახვილით პირველ მარცვალზე. ქართულში „ხუთმარცვლიანი რითმის“ „აღმოჩენა“ მოხდა „სეგმენტაციის“ საფუძველზე. აი როგორი სავალალო ნაყოფი მოიტანა ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობის უარყოფამ. ამას უნდა დავუმატოთ აგრეთვე თითქოს-და სწორი „ერთმარცვლიანი რითმის“ „აღმოჩენაც“ ფილიპეს ბეთლემის საგალობელში („ქალწულო: ღმრთისმშობელო: დედოფალო“...). მაშასადამე, ქართულ კლასიკურ ლექსში გვქონია: სწორი ერთმარცვლიანი და მრავალმახვილიანი ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი, ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი რითმები და ყველა მათ „აკორდის უღერადობა“ ახასიათებთ.

ასეთი რამეების „მტიციებას“ ვნათლავთ ჩვენ პროსოდიულ პაროდიად!

კიდევ ერთი მაგალითი:

მკვლევარს მოაქვს 865-ე სტროფი, რომლის „რითმაა ირსა“ (ოთხ ტაქსს გასდევს სიტყვები „პირსა: ტირსა: ქვითკირსა: ქირსა“). და აი, ავტორი მსკელობს: „ამ სტროფში რითმაა ირსა. მის საწარმოებლად პირველ და მეორე და მეოთხე კარედებში გამოყენებულია ორმარცვლიანი სიტყვები, მახვილით ბოლო მარცვალზე: პირსა, ტირსა, ქირსა, მაგრამ რა ვუყოთ ცნობილი მესამე სტრიქონის სარიტმო სიტყვას ქვრთკირსა“? ეს ხომ სამმარცვლიანი სიტყვაა! სამმარცვლიან სიტყვებს ხომ მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე აქვს: „ქვრთკირსა, ქართული ენის ბუნების შესაბამისად, მაშინ „ქორეული“ კლაუზულა აღარ გვექნება, ხოლო თუ მახვილს გადავსვამთ იმ მიზნით, რომ „ქორეული კლაუზულა“ გამოვიყვანოთ, მაშინ დავარღვევთ მახვილის ხმარების იმ

წესს, რომელიც სამმარცვლიანი სიტყვებისათვის არის დადგენილი. „ქვითკირსა“ ქართული ენისათვის მისაღები არ არის და არც თუ ვინმე წარმოთქვამს სიტყვას ამგვარად“ (გვ. 70).

გარეგნულად ასეთი „არგუმენტაცია“ ეფექტურადაც კი გამოიყურება, მაგრამ მთელი მსჯელობა გაუგებრობათა გაბმული ჭაჭვია.

„ქვითკირსა“ სიტყვას ტაეპის ბოლოს წინ მისდევს ერთმარცვლიანი „ვით“ (ვით + ქვით : კირსა), სამმარცვლიანი სიტყვები მალალი შაირის კლაუზულაში სხვაგვარად არასოდეს არაა წარმოდგენილი. მაშასადამე, საქმე გვაქვს მეტრის ზეგავლენით ოთხმარცვლიანი კომპლექსის დიქორედ (/—/) გადაქცევასთან, რომლის შემდეგ მთელი კომპლექსის აქცენტური ნაწილი „ირსა“ („ვით + ქვითკირსა) ბგერით დუბლეტად გვევლინება კლაუზულაში დანარჩენი სამი „რსა“-სი. ჩვენ კი არ „გადავსვამთ“ მახვილს, არამედ მეტრის ინერცია გადასვამს მახვილს მთელ ოთხმარცვლედში წინა ან მომდევნო ქორეული კლაუზულების გავლენით. არ შეიძლება ტაეპიდან სიტყვის, როგორც მეტრული ერთეულის იზოლაცია, — ესეც ვერსიფიკაციის ანაბანაა. ასეთი იზოლაციის შედეგად მკვლევარი თვითონ (გვ. 70) გვაწვდის ასეთ კურიოზულ დასკვნას: თურმე სამმარცვლიანი სიტყვა „დაგბადა“ („დაგბადა : მედიადა : იეფადა“), რომელიც მოტანილია წინამავალი ერთმარცვლიანი სიტყვის გამოტოვებით, არ შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „დაგბადა“. გაბმულ მეტყველებაში ან ტექსტში, რასაკვირველია. „დაგბადა“ სიტყვა წარმოითქმება მახვილით პირველ მარცვალზე, მაგრამ მალალ შაირში (ე. ი. რიტმულ ერთეულში) იგი ხომ კლაუზულაში ყოველთვის გამოიყენება წინამავალ ერთმარცვლიან სიტყვასთან ერთად? პოეტური სკანდირება და „ნორმალური ქართულით კითხვა“ იდენტური ფონეტიკური მოვლენებია?! ტაეპი ხომ ყოველთვის ხელოვნური ფრაზირებითაა აღბეჭდილი? და ამის ახსნა უნდა გვპირდებოდეს „ქ. კლ. ლექსის“ არსებობის შემდეგ?!

უფრო დიდი გაუგებრობაა მკვლევარის მიერ მოწოდებული წაკითხვა: „დაგბადა: სადა: მქდინადა: რქფადა-ა“ (გვ. 70)• ჩამოვწერთ ისინი ვერტიკალურად და მიჯრით:

დაგბადა (ერთი მახვილი)
სადა („ „)
მქდრადა (ორი მახვილი)
რქფადა-ა (საზი მახვილი)

მაშასადამე, აღნიშნული სტროფის ტაეპებში თურმე სარიტმო კლაუზულები აქცენტუაციის მხრივ ზოგჯერ გვაძლევენ ასეთ თანმიმდევრობებს („შეფარდებებს“):

/ - -
/ -
/ - / -
/ - / -

ამგვარი ყოფილა თურმე, როგორც ერთ-ერთი ნიმუში, მაღალი შაირის რითმების „აკორდული ჟღერადობა!“ ჩვენ მოგვებზრდა ასეთი „მაგალითებისა“ და „არგუმენტაციებისათვის“ ნამდვილი სახელის დარქმევა. ესეც ჩინებული „ნაყოფია“ ქართული ლექსის სილაბურობის „მტკიცებისა“. მეცნიერებაში კუროოზი „სარკისებურად აირეკლება“ ხოლმე.

მკვლევარს რითმა არ მიაჩნია მეტრის ელემენტად, რადგან მეტრული ინერციის ცნება მისთვის არ არსებობს. მას არ შეუძლია წარმოიდგინოს რაიმე ისეთის არსებობა პოეტურ მეტყველებაში, რომელიც შეიძლება არ ემთხვეოდეს ჩვეულებრივი („ნორმალური“) წარმოთქმის ფორმას. სალექსო რიტმს იგი ტოვებს ენაში, — ამაშია ყველა გაუგებრობის სათავე.

ამიტომ ჩვენ აღარ ვეხებით მკვლევარის კრიტიკას, მიმართულს ისეთი წაკითხვების წინააღმდეგ, როგორიცაა „შესაწყნარი, ხმა + ნარნარი, სჩინარი“ და სხვა, რომელთაც იგი „რომელიმე პროვინციული სნობის დეკლამაციისათვის დამახასიათებლად თვლის“ (თუმცა ჩვენ არ ვიცით რომელი „პროსოდიული მუხრან-ბატონების შტოს“ ეკუთვნის ზოგი. ავტორი!).

ყველა მოტანილ მაგალითებზე იგივე ითქმის, რაც ითქვა „ქვითკირსა“ სიტყვაზე. ამიტომ გამოთქმა „მოვლენა, რომელიც რელევანტური არაა ენაში, არ შეიძლება ლექსთწყობის სტრუქტურულ საფუძველს ქმნიდეს“ (76), შეიძლება რომელიმე „ლოკალური“ სტრუქტურალიტის სმენაში დამაჯერებლად ჟღერდეს, მაგრამ მისი უსაფუძვლობა, კერძოდ, ქართული ლექსის კლაუზულის ანალიზისას მგონი ზუსტად და მკაფიოდ გამოჩნდა. არ გამოვედევნებით აგრეთვე გამოთქმებს „იმპრესიონისტული“, „ინტუიციის დონეზე“ (ამ უკანასკნელს იგი ხშირად ხმარობს) და სხვ., რადგან ასეთი გამოთქმების ხმარება არ შეფერის მკვლევარს, რომელიც ქართულ რითმას აღარებს „აკორდს“ და ამასთან შესაძლებლად თვლის ერთ კატრენში ერთმანეთს ერთმებოდეს ერთმახვილიანი, ორმახვილიანი და ასე გასინჯეთ, სამმახვილიანი სიტყვები („რჭფად-ა: მქრდადა: სანდა და მისთ.). ასევე ზედმეტად ვთვლით სლავურ ენებში რითმის ხმარების ისტორიის მიმოხილვისა და მასთან დაკავშირებით გამოთქმული მოსაზრებების შეფასებას (გვ. 74—75). ასეთი რამეების ახსნას შეიძლება იმათთვის ჰქონდეს მნი-

შენელობა, ვინც ვერსიფიკაციის ისტორიის შესწავლას ახლა იწყებს. არც ლექსთწყობათა სისტემების ავტორისეულ კლასიფიკაციებს (გვ. 86—89) განვიხილავთ, რადგან ტრადიციული დაჯგუფებების ნაცვლად შეიძლება ბევრ თანამედროვე მკვლევართან იმავე დაჯგუფებათა სხვადასხვაგვარი სახელწოდებანი შეგვხვდეს. მაგ. „ს ი ლ ა ბ უ რ ა ქ ე ნ ტ უ ა ლ უ რ ი ს ი ს ტ ე მ ა“ (გვ. 87) იგივეა, რაც ჩვენი „მ ა რ ც ვ ლ ე ბ რ ი ვ (ს ი ლ ა ბ უ რ)-მ ა ხ ვ ი ლ ე ბ რ ი ვ ი“ ლექსთწყობა („ქ. კლ. ლექსი“, გვ. 9) და ა. შ. ყ ვ ე ლ ა ტ ე რ მ ი ნ ი-ს ა ხ ე ლ წ ო დ ე ბ ა — პ ი რ ო ბ ი თ ი ა.

საერთოდ, „სილაბისტებს“ რომ ყველა დეტალში ეუბასუხოთ, მაშინ აქ მთლიანად უნდა გადმოვწეროთ „ქართული კლასიკური ლექსი“.

არც „დიქტომიის“ ანალოგების დადგენის გზით ინდოევროპული ენების შორეულ ძირებთან ქართული ლექსის ბუნების ნათესაობის და მსგავსების შესახებ ვაპირებთ მსჯელობას. მომავალი რევოლუციური ჰიპოთეზების წამოყენება ან მათ ირგვლივ საუბარი იმათთვის დაგვიტომა, ვისაც შეუძლია, მაგალითად, უკუღმად წაკითხულ ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლებში არამეული ასოები ეძიოს.

* * *

გადავდივართ ქართულ ლექსში „მახვილთა გადაადგილების“ საკითხზე, რაც ასე მკაფიოდ ჩანს კერძოდ მაღალი შაირის კლაუზულაში.

მაღალი შაირის კლაუზულაში მეორე პეონის დიქტორედ ან დიამბად გადაქცევა საზოგადოდ დამახასიათებელია სწორედ სილაბურტონური ლექსისათვის. და აქაც საქმე გვაქვს აგრეთვე მ ა ხ ვ ი ლ ი ს გ ა დ ა ა დ გ ი ლ ე ბ ა ს თ ა ნ. რუსულ იამბურ მეტრში ეს მოვლენა კლაუზულაში ბადებს ქორიამბს, რაზედაც სპეციალურად წერს ვ. ჟირმუნსკი: „[Ямбы и хорей] при пропуске ударения, заменяются пэоном, при перестановке ударения со второго слога на первый хорямбом и т. д.“ (Жирмунский, Введение в метрику, 166—167). რუსულ ოთხტერფიან იამბში „სწორი მახვილისაგან გადახვევებს“ („отступления“) აღნიშნავდა ჯერ კიდევ 1910 წელს ა. ბელი (Символизм, 259), მაგრამ პეონების სრული რეალიზაცია არც რუსულ ლექსში ხდება მთელი სტროფის მანძილზე (А. Белый. Символизм, 1910; Г. Шенгели. Техника стиха, 1940, გვ. 74; В. Томашевский, Русское стихосложение, 1923 და სხვ.). ქართულში კი მეორე პეონი სტროფის კლაუზულაში უეჭველად დიქტორედ იქცევა (კერძოდ, ვეფხისტყაოსანში). ამ ფაქტის იგნორაციამ დაბადა ქართულში მახვილიანი ქორეული რითმის არსებობის ისეთი უნიადაგო უარყოფა, როგორც გვაქვს მკვლევარის შრომაში.

ამასთან დაკავშირებით უნდა შევეხოთ ფ. ტიუტჩევის რითმის საკითხს, რომლის გამო მკვლევარს დიდი აურზაური აქვს ატეხილი თავის ნარკვევში და სადაც в ночи სიტყვასთან დაკავშირებით (რომელიც ჩვენ მოვიტანეთ „ლიტ. საქართველოში“) „რუსული ენის ელემენტარული კანონების უცოდინარობაზეა“ საუბარი (გვ. 112—113).

ფ. ტიუტჩევის ლირიკაში გარდა Silentium-ისა, არც ერთხელ არ გვხვდება ტაეპის კლაუზულაში в ночи სიტყვა. Ночи სიტყვა კი უცვლელი ფორმით ხშირია მის ლექსებში. მაგ.

Томительная но́чи повесть

ან მთელი სტროფი:

Я очи знал,—о,эти о́чи

Как я любил их, знает бог!

От их волшебной, страстной но́чи

Я душу оторвать не мог („Я очи знал....“)

იგივე ითქმის ბროდიტ სიტყვაზე, რომელიც ტიუტჩევთან მხოლოდ ერთხელ გვხვდება მახვილით ბოლო მარცვალზე (ლექსში — Последняя любовь). ეს უკვე მახვილის გადაადგილებაა (და არა „გადატანა“). მოტანილი ტაეპის გამო სპეციალისტი შენიშნავს მთელი ლექსის მეტრული იმპულსის დადგენის შემდეგ: „Понятно в 6-м стихе слово „бродит“ читается с ударением на втором слоге „броди́т...“ (ბ. ტომაშევსკი).

სამაგიეროდ, ამ სიტყვას ტიუტჩევი დანარჩენ შემთხვევაში ხმარობს მახვილით პირველ მარცვალზე (მაგ. გოეთეს „ვილჰელმ მაისტერის“ ციკლში შეტანილი პირველი „არფისტის სიმღერის“ თარგმანში: Так бродит ночью и днем და თავის ორიგინალურ ლექსებშიც). რაც შეეხება კონტექსტს В ночи тихо плывет.... რუსი მეტრისტები მას კითხულობენ ასე „В но́чи т́ихо плывет...“ რადგან ტაეპის რიტმული იმპულსი ქორეულია და პირველი სიტყვის წაკითხვა ბოლო მახვილით გამოიწვევდა ორი აქცენტის ერთად მოხვედრას, რაც რუსულ იამბურ ან ქორეულ საზომებში დაუშვებელია (თუ საქმე არ გვაქვს წერტილით აღნიშნულ პაუზებთან ან ე. წ. eniambement-თან).

ყველა ამ მოვლენებს რუსი მკვლევრები ხსნიან მხოლოდ და მხოლოდ მახვილის გადაადგილებით მეტრის შესაბამისად და არა მარტო იმით, რომ ტუტჩევი ზედმიწევნით იცნობდა რუ-

სული სიტყვების აქცენტუაციის ყველა ვარიანტს და მათ ითვალისწინებდა. განსაკუთრებით თავის რითმებში იგი ხშირად „ცოდავდა“ ამ მხრივ. სწორედ ამ გარემოებამ დააწერინა ტიუტჩევის ლირიკისა და პოეტის ბიოგრაფიის ერთ-ერთ საუკეთესო მცოდნეს: „Сама по себе тютчевская рифма, за сравнительно редкими исключениями, не отличается полнозвучием или изысканностью“ (К. Пагирев. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, გვ. 296. შპრ. გვ. 289).

გასათვალისწინებელია აგრეთვე შემდეგი ფაქტი.

გენიალური ტიუტჩევი ფრანგული ენის აქცენტუაციის დიდ ზეგავლენას განიცდიდა, ფრანგული სიტყვები კი ბოლო მარცვალზე ატარებენ მახვილს. არსებობს ორი ცნობა ტიუტჩევის მეტყველებისა და წერის „ფრანგულ“ მანერაზე. აი ისინი:

1). „[Тютчев] говоривший и писавший по-французски свободнее, чем по-русски.“ და 2) “Это был старичок тихонький, говорил по-французски лучше, чем по-русски...“. ეს ცნობები ეკუთვნის რუსული ლიტერატურის გიგანტს, ლევ ტოლსტოის, რომელიც ორჯერ ესაუბრა ტიუტჩევს (იხ. Урания. Тютчевский альманах. Л.-д., 1928, გვ. 225—226).

რუსული ენა ან ამ ენის ლექსიკონები შეიძლება ზედმიწევნით ვიცოდეთ, მაგრამ ტიუტჩევის პოეტიკისა კი არაფერი გვესმოდეს. „ლინგვისტური მძვინვარების“ ნიადაგზე ზოგიერთს ტიუტჩევის ლირიკის გამოჩენილი მკვლევრები და მათთან ერთად მგონი თვით ტოლსტოი შემოელანძა! ჩვენ არასოდეს არ მივცემდით უფლებას თავს რომელიმე არაბისტიკისთვის აგვეხსნა არაბულში იზაფეტისა თუ სუკუნის გამოყენების კანონები, ზოგი კი ასეთ პოზაში აღმოჩნდა ჩვენს მიმართ საკუთრივ ტიუტჩევთან დაკავშირებით.

ისიც უნდა ვიცოდეთ, რომ რუსული იამბური ლექსის კლაუზულის ბოლოს ხშირად ჩნდება მეოთხე პეონი (— — /) ე. ი. ოთხმარცვლიანი სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი მახვილით ბოლო მარცვალზე. კერძოდ, ტიუტჩევთან ამ მოვლენის გამო საგანგებოდ წერდა ა. ბელი, რასაც იგი ფრანგული პროსოდის გავლენას უკავშირებდა: „[Русский] ст х выгляделся; тенденция к овладению разнообразными французскими трюками, которыми так хорошо играл еще Ронсар, снизилась в ловкое опрощенство“ (Андрей Белый. Писатели о писателях. „Новый мир“, 1932, кн. 11, гв. 230). „Выразителем этой тенденции был влиявший вместе с Тютчевым на символистов Фет“ (230). „В начале века были не только осознаны

технические достижения ямба Пушкина (в замене пэона второго, или хода « - - - - » пеоном четвертым « — — — - »... но были открыты, так сказать, технические лаборатории для экспериментов над ямбом» (243). ეს ხერხი (მეოთხე პეონის გაჩენისა რითმაში გადაადგილებული მახვილით) იყო „средство ритмического воздействия как мы это видим у Тютчева“ (243) და საერთოდ „Этот ямб сознательно следует пушкинскому приему (обилие пеонов четвертых)“. გვ. 243).

როცა რომელიმე რუსი პოეტის პროზოდის საკითხებს ვეხებით, საჭიროა თვითეული რუსული მეტრის ისტორიული დინამიკის ცოდნა, ჩახედვა სპეციალურ ლიტერატურაში, თუ ამ ლიტერატურას კარგად ვფლობთ. არც დალის, არც უშაკოვის და არც სხვისი ლექსიკონის ცოდნა ტიუტჩევის რიტმიკის ახსნისას საკმარისი არ არის.

რაც შეეხება ქართულში მახვილის „გადაადგილების“ ფაქტის შეგნებულ უარყოფას, რასაც ზოგი მკვლევარი ჩვენში გულმოდგინედ იცავს, გაუგებრობაა; რუსულისათვის ცნობილია, რომ რუსული ლექსის რიტმის ერთ-ერთი და ძირითადი განმსაზღვრელი („определитель“) ელემენტად მიჩნეულია სწორედ მახვილის გადაადგილება. („перестановка“) (ამის შესახებ იხ. В. Жирмунский, Введение... 16; შტრ. რითმაში მახვილის „გადაადგილების“ შესახებ მისივე Рифма... 1923, გვ.გვ. 77—79). ქართულ ლექსში კი ამ მოვლენის გაუთვალისწინებლად, როგორც ზემოთ დავინახეთ, საკუთრივ მალალი შაირის ქორეული რითმის ახსნა სრულიად შეუძლებელია. ამასთან რუსული ლექსის სქემაში პეონისა და სხვა ტერმების მონაცვლეობას განიხილავენ ა. ბელი, გ. შენგელი, ვ. ყირმუნსკი და სხვები. ამიტომაც, რომ იგივე ავტორები საგანგებოდ მსჯელობენ რუსული ლექსის ლოგაედური საზომების მრავალფეროვან ტერფოვანებაზე. სილაბურ-ტონური სისტემებისათვის ბევრი საერთო ნიშანია დამახასიათებელი და პარალელების მოტანა საკითხს არკვევს. „არაბული პარალელები“ კი სრულიად უადგილოა.

„ტიუტჩევის უჩვეულო რიტმზე“ და რითმაზე ლაბარაკობს ვ. ყირმუნსკიც (Введение... 43, Рифма... 105, შენ. 322 და სხვ.). უფრო ადრე ა. ბელი წერდა „ღარიბ რიტმებზე“ და „მდიდარი რიტმებზე“ რუსულ ლექსში („სიმბოლიზმი“, განსაკუთ. გვ. გვ. 267—271), ხოლო ტიუტჩევის თვლიდა ყველაზე დიდ ხელოვანად „მდიდარი რიტმისა“ („სიმბოლიზმი“, 354). მეთოდოლოგიურად ეს მოსაზრება გაუმართლებელია და ვ. ყირმუნსკი მართალი იყო, როცა

აღნიშნავდა“... нет хороших и плохих ритмов, как нет достойных и недостойных метрических форм“ (Введение... 42). ჩვენი მკვლევარი ახლახან გასცნობია ვ. ჟირმუნსკის შრომას და ასდგენს აქ მოტანილი გამოთქმის თავისებურ პერიფრაზას: „კარგი და ცუდი სისტემები ლექსთწყობისა არ არსებობს, ისე როგორც არ არსებობს კარგი და ცუდი სტრუქტურის ენები“ (გვ. 89). ამ ნასესხებ დებულებას, თავისთავად სწორს, წინ უძღვის ღვარძლიანი ტირადა: „... უსაფუძვლოა ზოგიერთი პრიმიტიულად(?) მოაზროვნე პროვინციელი მკვლევრის(?) ცდა ცრუმორწმუნეობრივად დაუპირისპიროს ერთმანეთს სილაბიზმი, როგორც წმინდა მექანიკური თვლა მარცვლებისა და ცხოველი პულსაცია აქცენტუალური ლექსისა“ (გვ. 89. ციტატა იაკობსონიდანაა).

თუ ვინ იგულისხმება გაბოროტებული მკვლევრის ამ ციტატაში, ეს ძალიან კარგად ჩანს. ასეთი „კვალიფიკაციის“ სისწორე რუსთაველის პოემაში „ოქროს კვეთის“ „აღმომჩენის“ (ეს „აღმომჩენა“ — ბლექფია!) სინდისზე იყოს, ამიტომ გულმოსასვლელი ამაში არაფერია (ქვეყანა ჩალით არაა დახურული!). აღსანიშნავია მხოლოდ შემდეგი: ვინც „ქ. კლ. ლექსს“ იცნობს, მას კარგად მოეხსენება, რომ სილაბიზმის თავისებურებათა შესახებ მსჯელობისას რამდენი სპეციფიკური ნიშანია გამოყოფილი მასში ამ სილაბიზმის დასახასიათებლად (სილაბური ლექსის ტემპის თავისებურებანი, სიტყვიერ მახვილთა როლის ელიმინაცია მასში, სილაბური ლექსის კადენციის ერთფეროვნების სხვადასხვა ხასიათი, კერძოდ, რომანული ენების ლექსთწყობაში და ა. შ.). ან ვინ ალაპარაკდა ყველა ამ საკითხზე ჩვენამდე ქართულ პოეტიკაში? და ყველაფერი ეს ხომ სილაბურ ლექსთწყობაზე არსებული კლასიკური შრომების (ზარანის, შტენგელის, ჟირმუნსკისა და სხვათა გამოკვლევების) საფუძველზეა განხორციელებული?!

ჩვენი მკვლევარი თავის გულის სიღრმეში მართლაც რომ ზემოთ მოტანილი ტირადის შესაბამისად ფიქრობდეს, მაშინ იგი იძულებული არ გახდებოდა კარგად ორგანიზებული „ვერსიფიკაციული დაზვერვის“ წყალობით რადიკალურად გადაეკეთებინა მთელი აპარატურა ჟურნალში გამოქვეყნებული ტექსტისა. აკი წინასწარ მიღებული (და მგონი უშუალოდაც გაცნობილი) ინფორმაციის მეშვეობით, თანაც საშინელი პანიკური შემოფოთების პირობებში (ასეთ აფექტაციებს შეუძლია ბოლოს და ბოლოს ფიზიკურადაც ავნოს მკვლევარს) მოიძია მან მოსკოვსა თუ თბილისში ტიმერდინგისა და ცაიზინგის შრომების გერმანული ორიგინალები, რომელთაც იგი ჟურნალში გამოქვეყნებული თავისი ნარკვევის წერის პერიოდში აბსოლუტურად არ იცნობდა (უკანასკნელი ავტორის სახელი მან არც აშუამად იცის); ჩვენ-

გან მომდინარე ინფორმაციის ნიადაგზე გააქრო ავტორმა მცდარად მითითებული გვერდები (რუსული თარგმანების მიხედვით და იმავე დროს კი თითქოს ორიგინალებში ამოკითხულ პაგინაციაზე „დაყრდნობით“); იგი იძულებული გახდა მოეხსნა წინწყლები ცაიზინგის ციტატისა, რომელსაც ტიმერლინგის შრომის რუსულ თარგმანში წააწყდა, ხოლო უშრანალში ცაიზინგის წიგნზე მიუთითა სათაურში არ არსებული არტიკლ „Die“-ს შეტანით, რაც აგრეთვე გააქრო თავისი ნარკვევის მეორე ვარიანტში, როცა გერმანული გამოცემის სათაურს დახედა. ეს უზუსტობანი ჩვენ მიერ იქნა მხილებული; შესწორდა ტიმერლინგის შრომაზე რუსული გამოცემის მიხედვით მითითებული გვერდი — „66“ (მხატვრობაში „ოქროს კვეთის“ გამოყენებაზე) მაშინ, როცა ტიმერლინგის სამივე გერმანული გამოცემა 60 გვერდზე მეტს არ შეიცავს. ყველაფერი ეს (და უფრო მეტიც) ჩვენგან რომ არ გაეგოთ და ისე დაბეჭდილიყო ნაშრომის მეორე ვარიანტი, მაშინ რით უნდა ემართლებინათ თავი? მაგრამ უკვე დაბეჭდილ საუურნალო ტექსტს რაღა ეშველება?

ბევრი რამ მაინც „ხელუხლებელი“ დარჩა. საკვირველია, რომ მან მთლიანად არ შეასწორა თვით მცდარი სათაური გამოკვლევისა. მეთოდოლოგიურად ახლაც გაუმართლებელია სათაური „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“. რადგან, კვლავ ვიმეორებთ, არც რიტმი და არც რითმა პოემაში კი არ ძეგს (მსგავსად ისეთი კომპონენტებისა, როგორიცაა ალიტერაცია, ეპითეტი ან მეტაფორა), არამედ ისინი მოიცავენ მთელ პოემას, ხოლო კერძოდ რიტმი განმსჭვალავს ყოველ პოეტურ ნაწარმოებს პირველი თანხმოვნიდან თუ ხმოვნიდან მოყოლებული ბოლომდე. რიტმი — პოეტური ტექსტის მთლიანი სისტემაა, მისი „ამოღება“ ტექსტიდან არ შეიძლება („ში“-ს შემთხვევაში — კი).

არავის არ შეფერის მსჯელობა წიგნზე, რომელიც თვალთ არ უნახავს.

ვერა და ვერ მოხერხდა ლუკა პაჩოლის ტრაქტატის სათაურის სწორად დაბეჭდვაც. ეს ფაქტი, რა თქმა უნდა, სკანდალია, რადგან „ოქროს კვეთზე“ დაწერილი სპეციალური ტრაქტატის სათაურის არ ცოდნა მიუტევებელია იმ დროს, როცა ამ „ოქროს კვეთს“ ვეძებთ (თუმცა ამოად!) რუსთაველის ქმნილებაში. უბრალო შეცდომად ეს ფაქტი არ შეიძლება ჩაითვალოს; თვითონ მკვლევარი კი მთელ ამ მარცხს ავადმყოფურად განიცდის; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი თავის რამდენიმე „მიმდევარზე“ „ასი თავით მალლა დგას“. რასაკვირველია, ეს ასეა.

ასევე, მითვისების კვალის დასაფარავად ნაშრომის მეორე ვარიანტში სასწრაფოდ მოიტანეს სათანადო ადგილები პროფ. ვუკოლბერიძის წერილიდან, თუმცა მკითხველებს მაინც დაუმაღეს ვ. ბერიძის ის ძირითადი დებულება, რომ ვეფხისტყაოსნის შაირში მუხლიდან მეორე მუხლში მარცვლის გადატანა („ისტყვის გაყოფა“) არ ხდება, რაც „მეტრი და რითმის“ ავტორმა თავის მიერ „დადგენილად“ აღიარა?! (შდრ. გვ.გვ. 12 და 13).

მაშასადამე, ჩვენგან მომდინარე მხილებათა საფუძველზე არსებითად და მთლიანად გადაკეთდა შეცდომათა მთელი სერია, რისი მოწმენიც გავხდით. არაფერი ამის მსგავსი მგონი მსოფლიო ფილოლოგიაშიც კი დღემდე არ მომხდარა. ამიტომ გასაგებია ის ამაზრზენი და გულისამრევი სუბიექტური რეაქცია, რაც აღნიშნული ფაქტების ჩვენის მხრივ გამოტანამ გამოიწვია მკვლევარში. მან გამომჟღავნა მთელი ის სიბრაზე, რისი ატანაც კი საერთოდ ქაღალდს შეუძლია. არ დაგვბრალდება ყალბი თანაგრძობა, თუ ვიტყვით, რომ ავტორი უხერხულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ცნობილია, რომ მძიმე შეცდომათა მხილება ზოგიერთში უსიამოვნო რეაქციას იწვევს, მაგრამ, ვფიქრობთ, აკადემიური ტონის დაცვა სჯობია.

ანალოგიურია გულმოსული ავტორის განცხადება: „ს. გორგაძის შემდეგ ზოგიერთმა არა კომპეტენტურმა ავტორმა(?), როგორც ჩანს, თვითონ კითხულობდა ლექსებს ამგვარ პროვინციულ ქარგონზე, ს. გორგაძეს რომ აქვს მხედველობაში. თავისი საკუთარი დეკლამაცია მიიჩნია არამართო თანამედროვე, არამედ კლასიკური ლექსისათვისაც და უცხო ლექსთწყობის ნელმძღვანელოში ამოკითხული წესი რითმაში მახვილის ხმარებისა ქართულზედაც გაავრცელა. ამ იმპრესიონისტულ საფუძველზე(?) მიღებული დასკვნების გასამართლებლად შეიქმნა „თეორია“ მახვილის გადაადგილების შესახებ ქართულ ლექსში. მაგ. ვეთავაზობენ ასეთ წაკითხვებს: ნარნარი; ლანკანთა, პინაკთა, დავამცირრ და სხვ.“ (73). ზემოთ კიდევ თქმულია, რომ „განსაკუთრებით გავრცელდა ასეთი არაბუნებრივი აქცენტუაცია უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე, უმთავრესად ჯაზური სიმღერების გავლენით“ (იქვე).

როგორი „ისტორიზმია“, შეფერილი სნობისტური ირონიით და ისიც კლასიკური მუსიკისადმი სიყვარულის პოზიციიდან!

ჯაზური სიმღერებისა და მგონი სხვა კილოთი შეფერილი ფირფი-

ტები პირადად ჩვენ არასოდეს მოგვისმენია. ის კი ცნობილია, თუ ვის ეკუთვნის ქართულ სიუჟეტზე პენდელის ოპერის „რ ა დ ა მ ი ს ტ ო“-ს. პირველი აღმოჩენა ქართულ მწერლობაში, რომელსაც სწორედ ამ სემიოლოგის ნიჟიერმა მოწაფემ შემდეგ სპეციალური შრომა მიუძღვნა და სამართლიანად დაიმსახურა „პენდელის საზოგადოების“ მედალი გერმანიაში. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ არც ბახს, არც პენდელს „ოქროს კვეთზე“ არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდათ და ეს არ უშლიდა ხელს მათ გენიალური მუსიკალური ქმნალები დაეტოვებინათ კაცობრიობისათვის.

რაც შეეხება მახვილის გადაადგილების ნიმუშებს, რომელიც ნარკვევშია მოტანილი, მის შესახებ „ქ. კლ. ლექსში“ ნათქვამია:

„თუ აღნიშნულ მაგალითებს კონტექსტიდან გამოვყოფთ და ისე ამოვწერთ, მივიღებთ, სიტყვებს სმენისათვის საჩოთირო მახვილებით: „ისტ“, „მოსული“, „ბინაკთა“, „ალარცა“, „მონატანთ“, „გულცნობრილი“, „დავამცირო“ (გვ. 130) და „[მახვილის გადაადგილება] აიხსნება საზომის ზემოქმედებით: ჩვენ მიერ ამოწერილი სიტყვები უწყვეტელი ექსპირაციული ტალღის ელემენტებს წარმოადგენენ, ისინი ან შეერწყმიან მომიჯნე სიტყვებს და მათთან ერთად ქმნიან ფონეტიკურ ერთეულებს („ალარცა + დაო“, „დავამცირო + მე“) ან კიდევ რითმით გამოწვეული ძლიერი კადენციის მსხვერპლნი ხდებიან („გულცნობრილი — რბლი, „მოსული — სული“ და მისთ.)“. (გვ. 130). „ქართულ დაქტილურ სიტყვას (ე. ი. სამმარცვლიანს, ა. გ.) არ შეუძლია ბოლო მარცვალზე მიიღოს მახვილი, თუმცა ლექსის ტაქში, მეტრის ზეგავლენით, თითო-ორი საწინააღმდეგო შემთხვევებია ცნობილი („ალარცა“, „მონატანთ“), მაგრამ არც ერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთი ქართული სიტყვები ფონეტიკური ანომალიის სახით არსებობენ (უკანასკნელი ორი სიტყვა ტექსტში დაყოფითაა აწყობილი, ა. გ.). თავისთვად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართულში სიტყვები ნებისმიერად იტვირთებიან მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილის არიტმის უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც მერყევი გახადოს“ (გვ.გვ. 132—133. დაყოფა ტექსტშია. ა. გ.).

ჩვენი მონოგრაფიის ამ ადგილის წაკითხვის შემდეგ განა შეიძლება სიტყვების ტენდენციურად და მართლაც „კონტექსტიდან გა-

მოყოფით“ ამოწერა და მათი გაკარკატურება? ეს უკვე შეგნებული „აზროვნული ანომალია“ და იგი აღარ მიაგავს „ვენეციის“ „რომად“ გასაღებას, რაც უმეცრების შედეგად წარმოიშვა. მაგრამ არც ესაა გასაკვირი: თუ ემოციას ავეყვით, ყველაფერს დაეამახინჩებთ.

ქართული კლასიკური რითმა ჩვენ გაანალიზებული გვაქვს სალექსო ფორმის კანონების ფონზე და არამარტო ენობრივ ბაზაზე. ამასთან, როგორც მკითხველი მოტანილი ამონაწერიდან დაინახავდა, მახვილის გადაადგილების ფაქტი (რაც მარტოდენ ლინგვისტური ასპექტის მიხედვით არ უნდა განიხილებოდეს ქართულისათვის) არაა აყვანილი ყოვლისმომცველი მეტრისტული კანონის რანგში და „უცხო ენების სახელმძღვანელოები“ აქ არაფერ შუაშია. ამიტომ ვწერთ მოტანილ მაგალითებზე, როგორც „თითო ოროლა საწინააღმდეგო შემთხვევებზე“ და მათ „ფონეტიკურ ანომალიათა“ რიცხვს ვაკუთვნებთ!!

კარგ მთქმელს კარგი გამგონე უნდა!

რაც შეეხება სიტყვას „ნარნარი“, იგი გვხვდება მალალი შაირის ოთხმარცვლიან კომპლექსში „ხმბ + ნარნარი“ და ტაეპში, რომელიც ე. წ. ორმარცვლიანი ქორეული რითმებითაა შედგენილი. მკვლევარს შეუძლია კანონზომიერად მიიჩნიოს ასეთი რითმები — „თამარ წყნარი: ხმანნარი“, ეს მისი საქმეა, ქართული ვერსიფიკაციისა კი არა და რაც მთავარია — არც ძველად, არც შემდეგ ნიჭიერ პოეტებს მკვლევარის მიერ „აღმოჩენილი“ წესის მიხედვით არ შეუდგენიათ რითმები.

ჩვენ კი არ გადმოგვაქვს უცხო ლექსთწყობას კანონები ქართულზე, არამედ ზოგიერთ სემიტოლოგს გადმოაქვს არაბულ-სპარსულში ცნობილი კანონი ტაეპში ბოლო გრძელი ხმოვნების გართმვისა ქართულზე და აბსოლუტურად „იმპრესიონისტულად“. ამ სემიტოლოგების „კლასიკურ მუსიკაზე გავარჯიშებული სმენისათვის“ ალბათ საჩოთირო არ იქნებოდა ასეთი რითმები „ერიტა: ურიტა: ირეტა: არეტა“. რუსთაველის პოემის რომელიმე სტროფში რომ გვქონდეს ერთი ამგვარი შემთხვევაც კი, მას ალბათ არაბული პოეტიკით გამართლებდნენ და ამართლებენ კიდევ: „ასეა არაბულში, სადაც მახვილი იშვიათად დაისმის სარითმო მარცვალზე და ბევრ(?) სხვა ენაში“ (გვ. 75). საბედნიეროდ, გენიალური ქართველი პოეტი ამგვარი რამისაგან დაზღვეულია.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი განსაკვირვებელი და ტენდენციური ფაქტი: ნაშრომის ავტორი უმაღლავს მკითხ-

ველებს ფედოროვის აზრს ქართულში მახვილის გადაადგილების შესახებ და ჩვენს რეაქციას ამ საკითხში. აი იგი:

ფედოროვი წერს („ქ. კლ. ლექსი“, 131—132):

„ქართულ ენაში ისეთი სიტყვების გვერდით, რომლებშიაც ისევე, როგორც რუსულში, მახვილის გადაადგილება შეუძლებელია, არსებობს მრავალრიცხოვანი რიგი სიტყვებისა, რომელნიც ასეთს გადაადგილებას უშვებენ და რუსული ენისაგან განსხვავებით — რაიმე გამოწკლისს არ წარმოადგენენ“.

ჩვენ კი ვწერთ ამ ციტატის გამო:

„ქართულში არც თუ „მრავალრიცხოვანია“ ისეთი სიტყვები, რომლებშიაც მახვილების გადაადგილება გვხვდება; ასეთი სიტყვების სიპარბე შეინიშნება უმთავრესად ქართული ლექსის სარიტმო კლავუშულეებში, მაგრამ მათი არაბუნებრიობა მუდამ საჩოთიროა ქართული სმენისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ უკიდურესი სახეობა ასეთი შემთხვევებისა — მახვილთა რეგრესიული გადაადგილება (სიტყვათა ბოლო მარცვალზე გაძლიერებული მახვილები) — რუსული ვერსიფიკაციული სისტემების ზეგავლენას უნდა მიეწეროს (გურამიშვილი და ქართველი რომანტიკოსები, რომლებიც თვალთ ითვისებდნენ რუსულ ვაჟურ რითმებს და სხვ.)“ (იქვე).

ფედოროვის წერილიდან მკვლევარს მოყავს მცდარი ციტატა ქართული ლექსის სილაბურობაზე, რომელიც ჩვენ გავაქარწყლეთ (მას შემდეგ, რაც მკვლევარმა ჩვენგან გაიგო კრებულ „Грузинские романики“-ს ნამდვილი სახელწოდება და საგანგებოდ წაიკითხა მთელი წიგნი, წინანდელი ლაპსუსის დასაფარავად („Грузинская романтика“ რუსულის მცოდნეს არ შეეძლო ანტოლოგიის სახელწოდებად მიეჩნია, მაგ., მსგავსად სახელწოდებისა: „Русская символика“). მაგრამ რატომ არ გაითვალისწინა ჩვენი პოლემიკა ფედოროვთან, კერძოდ, ქართულში მახვილთა გადაადგილების სიმციროსა და ხასიათის გამო? და როცა ამჟამად ხელახლა გამოვიტანეთ ჩვენი სიტყვები, მკითხველი მაინც გამოიტანს თავის დასკვნას.

ფედოროვი ქართულში მახვილის გადაადგილებას თითქმის უნივერსალურ კანონად მიიჩნევს, ჩვენ კი ასეთ უნივერსალიზმს ვუარყოფთ (თუმცა ქართული ლექსის კლავუშულაში გვხვდება იგი, უმთავრესად მხოლოდ მაღალ შაირში!). ნუთუ უნდა დავიჭეროთ, რომ ჩვენი წიგნის არა ტენდენციურად წაკითხვა ასე ძნელი იყო?

არც ეს გვიკვირს, რადგან ავტორს ზოგჯერ პირველად ჩვენს მიერ

მოტანილი მაგალითებიც მოაქვს, როგორც საკუთარი და არაერთხელ — მთელი დებულებებიც. ამჯერად მხოლოდ ორი მაგალითი:

1). ქართულში თანხმოვანთა და ხმოვანთა „მრავალი კომბინაციიდან“ „პრაქტიკულად დადასტურებულ“ მაგალითებად მოტანილია „ზოგიერთი“: „ccccccv (მწვრთნე-ლი, ფრცქვნა, ბრდღვნა); ccccccv (გვწვრთნა, გფრცქვნა, გბრდღვნა); cccccccv (გვფრცქვნა, გვბრდღვნა); ccccccv (ფრცქვნის, ბრდღვნის); cccccccvc (გვწვრთვნის, გფრცქვნის, გბრდღვნის); cccccccvc (გვფრცქვნის, გვბრდღვნის)“... და ა. შ. (გვ. 41; დანარჩენი მაგალითები მიჯრილი თანხმოვნების მსრივ ნაკლებ-რიცხოვანია. თანაც: ორი უკანასკნელი მაგალითი ზედმეტადაა განმეორებული!. ა. გ.).

ამ მაგალითების ტიპური ნიმუშები პირველად მოვიტანეთ ჩვენ და სპეციალურად გავანალიზეთ იგი. აი ეს ადგილიც „ქ. კლ. ლექსი“-დან (გვ. 113);

„ცოცხალ მეტყველებაში ცალკე აღებულ ერთმარცვლიან სიტყვებს მასწილი არა აქვს, რადგან ნათი წარმოთქმის ექსპირაციული ხარისხი დაბალია. ისინი უეჭველად უმახვილო მარცვლები არიან, მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ენაში რთული არტიკულაციური ბაზისის მქონე ზოგი ერთხმოვანი სიტყვა ძლიერად გამოითქმის. მაგ.:

გვწვრთვნ-ის, გვბრდღვნ-ის, გვფრცქვნ-ის და მისთ.“.

მკვლევარმა არ მიუთითა ჩვენი წიგნის ამ გვერდზე და არ აღნიშნა სპეციალურად, რომ მისი მაგალითების ძირითადი მოდელების გამოტანა ქართულ ვერსიფიკაციაში გვეკუთვნის ჩვენ. ამ ნებისითი თუ უნებლიეთი(?) პლაგიატის აღნიშვნა ჩვენ არ გვინდოდა (პირველ ნაწილში, რომელიც 1972 წ. დაიწერა, მას გვერდი ავუარეთ), მაგრამ ჩვენი ზეგავლენით შეკეთებული მისი შრომის ვარიანტის ტონმა ეს გვაიძულა.

მკვლევარი შეიძლება იძულებული გახდეს და ამჟამად მაინც დასახელოს წყარო: ეს მაგალითები ჩვენამდე მოტანილია ჰანს ფოგტის „ქართულ ენაში“ (1936). მაგრამ ...ჰანს ფოგტს სწორედ ჩვენ ჩავაწერინეთ ეს მაგალითები მისი თბილისში პირველად ჩამოსვლის დროს (გაგვაცნო იგი პროფ. ი. აბულაძემ). ჰ. ფოგტმა სასწრაფოდ ჩაიწერა ჩვენი მაგალითები (აგრეთვე სხვაც) თავის უბის წიგნაკში და გვითხრა, რომ ქართული ენის ვოკალიზმის საკითხების დამუშავებისას თქვენს მიერ მოწოდებულ ნიმუშებს გავარჩევო.

ჰანს ფოგტისა და ჩვენი გაცნობა ეპიზოდური იყო და მას არც კი დაუხსომებია ჩემი გვარი (პირველად ვესაუბრეთ განსვ. ი. აბულაძესთან ერთად, მეორედ მას შევხვდი მის. ჭავჭავაძის ბინაზე, — ეს

იყო და ეს!). ამიტომ არ ჩავთვალე საჭიროდ მომეხსენებინა იგი „ქ. კლ. ლექსში“, რადგან ზემოთ მოტანილი მაგალითების ნამდვილი ავტორი ჩვენ ვართ.

„მეტრი და რითმის“ ავტორი კი არც კ. ფოგტს ასახელებს, არც ჩვენ, მოტანილ მაგალითებზე კი ძალიან ვრცლად მსჯელობს. მკითხველი დარწმუნდება, თუ რა ხასიათის ამბები ხდება ხოლმე ქართულ ფილოლოგიაში. თუ უნებლიე შეცდომების აღნუსხვა ასე ეხალისებათ, უხვად წაღებული მაგალითების ავტორი მაინც დაასახელონ ხანდახან.

2). ჩვენ ვწერთ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 134):

„გერმანულშიაც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონ-ზომიერი ურთიერთმონაცვლეობა უმთავრესად მიმდინარეობს მეტრული სქემიდან გადაუხვევლად“ და სათანადო კომენტარში ვუთითებთ წყაროს: „მ. ვ. ჟირმუნსკი. Op. cit., 86. იქვე, გვ. 300. იგულისხმება ამ ავტორის „ვევედენიე“...).

„მეტრი და რითმის“ ავტორი თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს მოტანილ ციტატას:

„გერმანულ ლექსში მეტრიკული მონაცვლეობა მახვილიანებისა და უმახვილოებისა, ხორციელდება სქემიდან თითქმის ყოველგვარი გადახვევის გარეშე“ (გვ. 88).

არც ჩვენი წიგნის გვერდია მითითებული, არც პირვანდელი წყარო — ვ. ჟირმუნსკის წიგნი, რომელსაც მკვლევარი ახლახან გასცნობია.

თანაც საკითხავია: რატომ მსჯელობენ ზოგჯერ მაინც ერთნაირად „ღრმად მოაზროვნენი“ და „პრიმიტიულად მოაზროვნენი?“ კიდევ: ჩვენ ასე ვფიქრობდით 35 წლის ასაკში, ზოგი კი — მგონი ხანდაზმულობის ეამს ($35 + 35 = 70$)!

გვინდა შევინარჩუნოთ იმდენი ტაქტი, რომ ანალოგიური მაგალითებით არ გადავაჭრელოთ ნაშრომი. დავძენთ მხოლოდ, რომ ელემენტარული მეცნიერული ეთიკა მოითხოვს საჯაროდ აღანიშნოს:

1). „ქ. კლ. ლექსის“ გამოქვეყნების შემდეგ გახდა შესაძლებელი იმ მდიდარი მეტრისტული ლიტერატურის გაცნობა, რომელიც ჩვენ გვაქვს დამოწმებული და გაანალიზებული წიგნში.

2). 1953 წელს, როცა ჩვენი წიგნი გამოვიდა (მისი ცალკეული თავები კი იბეჭდებოდა 1947—1948 წლებში!) მთელი რიგი ავტორების (მაგ. ა. ბელის, რ. იაკობსონის და სხვების) ხსენებაც კი არ იყო. არც ერთი დღევანდელი მკვლევარი ვერსიფიკაციისა ასეთი გამბედაობის გზას მაშინ არ დაადგებოდა.

მეტყე: ჩვენთვის ისიც კი კარგადაა ცნობილი, თუ ვინ იცავდა ოდესღაც ენის კლასობრივობას „არაბული მასალების“ მაგალითზე და

პოლიტიკური კონიუნქტურის შესაბამისად. და ჩვენ ვიყავით ის ერთ-ერთი არა ლინგვისტი და არა პოლიგლოტი, რომელიც გულახდილად ეუბნებოდა მსგავს ენათმეცნიერებს — ენის კლასობრიობა სისულელეაო. თუ ვინმეს კარგი მეხსიერება შერჩა, მას შეუძლია გაიხსენოს ყველაფერი ეს. ქილიკობა ჩვენი ნაშრომის მიმართ — სუბიექტური წარმოშობის მოვლენაა და, უეჭველია, მომავალში ქართული ლექსის კვლევის ისტორია ყველა მსგავს გამოხტომებს შესაფერ კვალიფიკაციას მოუძებნის. ხოლო თუ როგორ მკვლევარებს აღზრდის ჩვენი ლექსთწყობის „სეგმენტაციისა“ და „ოქროს კვეთის“ „თეორია“ მომავალში — ეს კი ჩვენთვის აბსოლუტურად ნათელია. ამასთან: ეგებ დაასახელონ ერთი შრომა მაინც, სადაც მეტრისტული ევოლუციის ხანგრძლივი პროცესის ისეთი თვალის გადავლება გვქონდეს, როგორცაც ეხედავთ „ქ. კლ. ლექსში“.

ნარკვევში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი რითმასთან დაკავშირებით არა სილაბურ-ტონური სისტემების მქონე ენებიდან ანალოგიების მოტანას, მაგ. პოლონურიდან და ჩეხურიდან (გვ. 39 და სხვ.).

1931 წელს პარიზში დაბეჭდილ წერილში „ე ვ რ ა ზ ი უ ლ ი ე ნ ე ბ ი ს კ ა ვ შ ი რ ი ს დ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს“ რ. იაკობსონი წერდა, რომ ჩეხური მახვილი „მიჯაჭვეულია“ სიტყვის პირველ მარცვალზე, პოლონურში — უკანასკნელის წინაზე. ამრიგად, ამ ენებში, რუსულის საპირისპიროდ, მახვილის ადგილი გარეგნულად განპირობებულია და [მას] არ შეუძლია გამოვიდეს სიტყვათა მნიშვნელობის განმასხვავებლად“ (Roman Jakobson, Selected Writings. I. Phonological Studies. 1962, s. 151. დამოწმებულია ბოდუენ დე კურტენე და ავტორისავე წიგნი „ჩეხური ლექსის შესახებ“. იხ. იქვე, გვ. 201; 1923 წელს პირველად გამოთქმულ ამავე შეხედულებას ავტორი ანვითარებს აგრეთვე წერილში Contribution to the Study of Czech Accent. „Selected...“ I, s. 614—625. დამოწმებულია ისევ „ჩეხური ლექსის შესახებ“, s. 615, №№ 1, 2). მაგრამ ამ „მიჯაჭვეულ“ მახვილებს აღნიშნული ენების ლექსთწყობაში კონფიგურაციის სახე არა აქვთ და მათ არც მეტრული მონაკვეთების გამოყოფის ფუნქცია აკისრიათ ტაქტში. ისინი არც ტერფის შედგენის დროს თამაშობენ რაიმე როლს. ამიტომ ყოველგვარი ანალოგია აღნიშნული ენების ლექსთწყობისა ქართულთან — არა თუ უსაფუძვლოა, არამედ უბრალოდ რომ ვთქვათ, ყურით მოთრეული.

გაუგებრობაა აგრეთვე ბრალდება, თითქოს ჩვენ მარტო ფრანგული ლექსთწყობის ანალოგიით ვკმაყოფილდებით ქართულთან დაკავ-

შირებით. „ქ. კლ. ლექსის“ კარგად წაკითხვას ასეთი განცხადების გაკეთება თითქოს უნდა გამოერიცხა.

საერთოდ ძლიერი ზღვარი სილაბურ-ტონურ და სილაბურ ლექსთწყობებს შორის საერთოდ არ არსებობს და ამ საკითხზე საგანგებოდ სწერდა ვ. ჟორმუნსკიც („ვევედენიე“..., 89). არა მარტო ქართული ლექსთწყობა შეუდარებიათ ფრანგულისათვის (ასეთი უნიადაგო პარალელები დღესაც გვხვდება), არამედ რუსულიც (იქვე, 60) და არცერთის გაზიარება არ შეიძლება.

მხოლოდ ღიმილის გამოწვევა თუ შეუძლია პუშკინის პოეზიაში „ოქროს კვეთის“ აღმოჩენის ცდას. ს. ვიზენშტეინის ჰიპერიმპრესიონისტული მსჯელობის დახმარება ამ საკითხში (გვ.გვ. 98--99) თითქმის კომიკურადაც გამოიყურება. თუმცა რატომ არა, ჩვენ შეგვიძლია არა მარტო სტროფები, არამედ თვით კონკრეტული ტაეპები (სტრიქონები) დავასახელოთ შემდეგი „სეგმენტური შეფარდებებით“.

„ვეგენი ონეგინიდან“:

Когда не в шутку (5) знаемог (3) = 5 : 3

....

Для звуков жизни (5) не шадить (3) = 5 : 3

.....

О чем живет и (5) почему (3) = 5 : 3

....

Пересказать мне (5) нелосуг (3) = 5 : 3

„სარკისებური ასახვა“ ამ „შეფარდებებისა“:

Татьяна (3) слушала его (5) = 3 : 5 და ა. შ.

ქართული პოეზიიდან (ვაჟა):

„ვაჰ, დედას თქვენსა (5), ყოვებო(3) = 5:3

ცუდ დროს ჩაგიგდავთ (5) ხელადა, (3) = 5:3

თორო ვნახავდი (5) თქვენს ბულბულს (3) = 5:3

გაშლილს, გაფანტულს (5) ველადა (3) = 5 : 3.

რატომ არ შეიძლება ეს ტაეპები მივიღოთ „ინვარიანტებად“, ხოლო ცანარჩენები — „ვარიანტებად“? მაგრამ იუმორის გრძნობა არ უნდა დავკარგოთ.

* * *

ნარკვევის ავტორი თავს ესხმის ე. ბოლხოვიტინოვს (გვ. 91—93). მაგრამ ასე გასალანძლავია იგი? განა უღარესად მნიშვნელოვანი გარემოება არაა ის ფაქტი, რომ XIX საუკუნის რუსთველოლოგია იწყება ე. ბოლხოვიტინოვის სახელით? იგი ხომ პირველად

შეეხო აგრეთვე რუსთაველს „მსოფლიო ლიტერატურის მასშტაბით და დაუპირისპირა გენიოსი პოეტი არისტოსა და ოსიანს“? (გ. იმედა-შვილი, რუსთველ. ლიტ. 1957, გვ. 4. ქვემოთ მოკლედ: „რუსთ. ლიტ.“), აგრეთვე პირველად დაასახელა „როლანდის სიმღერა“ ვეფხისტყაოსანთან დაკავშირებით და განა ოდნავ საექვოა, რომ დასახელებულ პოეტებსა და ძეგლებს ბოლხოვიტინოვი კარგად იცნობდა ორიგინალში (უკეთ, ვიდრე ბევრი დღევანდელი მეცნიერი)? განა ე. ბოლხოვიტინოვმა პირველად არ თარგმნა რუსთაველის პოემის პირველი სტროფი („кто сотворил твердь силою крепкою...“) და იმდროისათვის თითქმის ადეკვატურად? და განა მისი მეშვეობით არ გაიცნო იგი ევროპამ? (ბოლხოვიტინოვის წიგნი გერმანულად გამოვიდა 1804 წ. რიგა-ლაიპციგში და იმავე წელს ფრანგულად ს. პეტერბურგში. „რუსთ ლიტ.“, გვ. 7). გერმანული თარგმანის 148 გვერდზე მოთავსებულია ვეფხისტყაოსნის ბოლხოვიტინისეული თარგმანი პოემის პირველი სტროფისა, რუსული ტრანსკრიპციით და გერმანული თარგმანით (იქვე, გვ. 6), ე. ი. ბოლხოვიტინოვმა პირველად გააცნო კულტურულ მსოფლიოს არამარტო ჩვენი ლექსთწყობის ზოგიერთი პრინციპი, არამედ რუსთაველის სახელიც. ყოველივე ეს ჩვენ აღნიშნული გვაქვს „ქ. კლ. ლექსში“ (1953).

და აი ეს ბოლხოვიტინოვი აღმოჩნდა 1973 წელს (ე. ი. 171 წლის შემდეგ) დაუმსახურებელი თავდასხმის ობიექტი!

რატომ?

იმიტომ, რომ XIX ს-ის ქართული ვერსიფიკაცია, როგორც მეცნიერული დისციპლინა იწყება ე. ბოლხოვიტინოვით. ეს აღვნიშნეთ „ქ. კლ. ლექსში“ და მასვე გავუსვით ხაზი წერილში „ქართული ვერსიფიკაცია და რუსთაველის ლექსი“, რომელიც დაიბეჭდა „ლიტ. საქართველო“-ში 1972 წელს (№ 15) და რომელმაც „მეტრი და რითმა“-ს ავტორი გაამძვინეარა. წერილში ხაზგასმული იყო ის ფაქტი, რომ „ქართული ლექსის სილაბურ-ტონური სისტემისადმი მიკუთვნებას დიდი ხნის ისტორია აქვს და ამ ისტორიის სათავეში ფაქტიურად ბაგრატიონები დგანან“. ეს განცხადება ემყარებოდა იმავე წერილში მოტანილ ცნობას (პირველად დაებეჭდეთ 1965 წ.): „...составлено было Е [вгением] весьма ценное „Изображение Грузии“ (1802)—результат бесед с грузинским епископом Варлаамом, с грузинскими князьями Баграрой (Баграмом, а. г.), Иоанном и Михаилом“ (იხ. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона, т. 21, გვ. 441)“. ჩვენის მხრით ვუმატებდით იქვე: „თუ ინტელექტუალური ელიტარიზ-

მის“ მწვერვალიდან გადახედავთ ჩვენი ლექსთწყობის ისტორიას, დავინახავთ, რომ ბაგრატიონები ამ სფეროში უფრო სანდო და სარწმუნო ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ“.

ამ „ინტელექტუალურმა ელიტარიზმმა“ (ბაგრატიონების დასახელებამ) მოთმინებიდან გამოიყვანა ზოგი მკვლევარი და თავისი მოსაზრების გასამართლებლად მოიტანა ახალი ციტატა ე. შმურლოს წიგნიდან, ამგვარად (ბოლხოვიტინოვის სიტყვებით):

«Дома я по пустыннооки живу, никуда вон ногою. Провожу только иногда вечера с грузинским пресв. Варлаамом... Мы с Грузинским сами хохочем, что из шуток вышла книга... и все это писал человек, ни слова по грузински не знающий и от роду Грузии не выдавший». Письмо В. Македонцу, № 33. иб. Е. Шмурло, Митрополит Евгений как ученый. С.-Петербург, 1888, гв. 340)» (წიგნის გვ. 92).

მკვლევარი ზეიმობს — ბოლხოვიტინოვი თავისავე წიგნს დასცინოდა!

მაგრამ ციტატა მთლიანად არაა მოტანილი და სრულიად შეგნებულიად. მკვლევარს ხელს არ აძლევს ის გარემოება, რომ ბარათის დასასრულამდე ბოლხოვიტინოვი აღნიშნავს, რომ როცა მან წიგნი დაამთავრა: „Прочел владыке Варлааму, с находящимся здесь грузинскими князьями советоваться и спрашиваться“ (შმურლო, 340). წიგნის მეორე, 341 გვერდის პირველ შენიშვნაში ე. შმურლო აღნიშნავს ბოლხოვიტინოვის წერილის ამ ადგილთან დაკავშირებით: „Что же касается до упоминаемых в тексте „грузинских князей“, то это были Баграт, Иоанн и Михаил, выжидавшие себе пенсии от русского правительства“ ბროკჰაუზისა და ეფრონის ენციკლოპედიაში ბოლხოვიტინოვზე დაბეჭდილი სტატიის ავტორიც (ე. შმურლო) ამ ცნობას ემყარება და ბიბლიოგრაფიაშიც ასახელებს მის წიგნს. ყველაფერი ეს „მეტრი და რითმა“-ს ავტორმა ისევ ჩვენი წერილის მიხედვით გაიგო (არ აღნიშნა!), თანაც ბოლხოვიტინოვის ციტატა შეკვეცილად მიაწოდა მკითხველს. მკვლევარისათვის უსიამოვნოა ის ფაქტი, რომ ბოლხოვიტინოვის წიგნის შედგენაში სამ ბაგრატიონსაც მიუღია მონაწილეობა და ამიტომაც ქართველი უფლისწულები მის მიერ „ამოღებულთა“ ბოლხოვიტინოვის კონსულტანტთა სიიდან!

ეს უსამართლობაა როგორც ისტორიის, ისე ბოლხოვიტინოვის მიმართ.

ბოლხოვიტინოვის შრომას თავიდანვე დაჰყვა არაერთი ნაკლი, მაგრამ საჭიროა ისტორიის გათვალისწინება: იგი პირველი ავტორია მთელ რუსულ მწერლობაში, რომელმაც სპეციალურად შეისწავლა დიდძალი დოკუმენტური და საარქივო მასალა საქართველოს ისტორიაზე (ეს მასალა მიმოხილული აქვს შმურლოს, იხ. გვ.გვ. 241—342 და შმდ.). მისი წიგნი ითარგმნა რამდენიმე ევროპულ ენაზე და გამოიწვია დიდი გამოძახილი საზღვარგარეთ (იქვე, გვ.გვ. 344—348). ბოლხოვიტინოვის წიგნის განსაკუთრებულ დამსახურებას ქართულ ლიტერატურის შესწავლის თვალსაზრისით აღნიშნავს თვითონ შმურლოც. აი ერთი ადგილი:

«В лице академика Броссе, специалиста по знакомству с историей кавказских народов, «Историческое изображение Грузии» встречает не только открытое, но и вполне авторитетное одобрение. По словам его биографа-сына, на занятия грузинским языком натолкнула Броссе именно эта книга. В одном из своих ранних трудов будущий академик так отзывается об этом произведении: *un excellent petit ouvrage de critique littéraire*. В своих *Recherches sur la poésie géorgienne* он не только опирается в своих выводах на «Историческое изображение», но и приводит из него две выдержки: русское сочинение служит ему опорой и исходным пунктом. И позже, спустя много лет, сам готовясь выпустить в свет многотомную историю той самой страны, которой посвящена была небольшая книжечка Александроневского префекта, академик Броссе выражается о последней в таких выражениях: *un ouvrage devenu rare et qui merite, à mon sens, d'être regardé comme classique en son genre*» (შმურლო, გვ. 348. აქვეა დასახელებული ბროსეს შრომები ფრანგულად).

ამრიგად, ბოლხოვიტინოვის შრომა იქცა ბიძგად პირველი დიდი ფრანგი ქართველოლოგი-აკადემიკოსის მუშაობისა ქართულ ლიტერატურასა და ისტორიაში. მარტო ეს ფაქტი კმარა ბოლხოვიტინოვის სახელის უკვდავსაყოფად. ამიტომ იგი ირონიის საბაბი მაინც არ უნდა გამხდარიყო.

ფქმულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ ბოლხოვიტინოვი ლიტურგის ჩინებული მცოდნე იყო პრაქტიკულად და თეორიულად (კარგად იცოდა, რას ნიშნავდა აკორდი), დაწერილი აქვს რამდენიმე ვრცელი შრომა საეკლესიო გალობაზე (შმურლო, 154), იყო მუსიკისმცოდნე, ზედმიწევნით ფლობდა კლასიკურ და ევროპულ ენებს და ა. შ. და ასეთი სპეციალისტი, როცა თავის სმენით აკვირდებოდა ქართული

ლექსის ცოცხალ წარმოქმნას ვარლამ ერისთავისა და ქართველი უფლისწულების მეტყველების მიხედვით, ბუნებრივია, ქართული პროსოდის ზოგიერთ არსებით მომენტს კარგად დაიჭერდა. ასეც მოხდა. შმურლო გვაწვდის შესანიშნავ ცნობას: ბოლხოვიტინოვის არქივში (ციევ-სოფიის ბიბლიოთეკაში) დაცული ყოფილა მთელი კრებული, თვითონ ბოლხოვიტინოვის მიერ ასე დასათაურებული: „Записки, принадлежащие к истории Грузии“. ამ დოკუმენტებს შორის სხვათა შორის მოთავსებული ყოფილა მასალა „9. „О стихах“ (2¹/₂/л) — о стихосложении, с нотами частью рукою Евгения“. (შმურლო, 241—242, 345, ტექსტი და შენიშვნები). მასაშადამე, მუსიკის მცოდნეს ქართული მუსიკაც ნოტაციის სახით გადმოუცია (იგულისხმება საკუთრივ ქართულ მუსიკისათვის შედგენილი სქემები). აი რამდენად სერიოზულად მოკიდებია „ქართული ენის არ მცოდნე“ ბოლხოვიტინოვი ქართული ვერსიფიკაციისა და მუსიკის საკითხებს. ამიტომ მისი შეხედულებების ირონიულად მონათვლა „თეორიად“ (წინწყლებით!) უმადურობაა, მეტი რომ არა ვთქვათ. ასეთი ირონიის ავტორები ხომ ბოლხოვიტინოვზე ნაკლებ ერკვევიან მუსიკაში? ვინც სალექსო რითმას მიიჩნევს „აკორდად“, მას ძალიან ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს მუსიკაზე და პოეზიაზე საერთოდ.

ისიც აღსანიშნავია, რომ ბოლხოვიტინოვის შენიშვნებს ქართულ პროსოდიაზე განსაკუთრებული ყურადღება მიუბჟრია უცხოელი სპეციალისტების მხრით თავის დროზე.

ერთი სიტყვით, შეკვეცილად და კარიკატურულად იქნა გამოყენებული შმურლოს ცნობები ბოლხოვიტინოვზე; და განა ერთი წუთით საფიქრებელია, რომ საბრალო მიტროპოლიტი ან რომელიმე „გიმნაზიის მასწავლებელი“ (რომელთაც ამბიციურად დასცინიან!) ასეთ რამეს იკადრებდა?

მკვლევარი აცხადებს: „საერთოდ ქართული ლექსთწყობის შესწავლის ისტორიის საკითხები ჭერ კიდევ არაა სათანადოდ გაშუქებული“ (გვ. 111). ქართული ვერსიფიკაციის ისტორია, მის დინამიკურ განვითარებაში, უკვე შესწავლილია და ამიერიდან მისი მხოლოდ ბიბლიოგრაფიულად შევსება თუ შეიძლება. ჩვენი ექსკურსის იგნორაციის საფუძველზე არასოდეს არ დაიწერება ქართული ლექსთწყობის სრულყოფილი ისტორია, მაგრამ ერთი კი გარანტირებულია: თუ ასეთი ისტორია მაინც დაიწერა, შეუძლებელია მასში არ მოხვდეს ბოლხოვიტინოვის „თავგადასავალი“, როგორც ეს „მეტრი და რითმა“-ს ავტორთანაა წარმოდგენილი.

ბოლხოვიტინოვის პროსოდიულ-მუსიკალურ ძიებათა გაკარიკატურ-

რება და მისი ინფორმატორებიდან სამი ქართველი ბაგრატიონის „ანუ-ლირება“ ამ ისტორიაში შევა როგორც სავალალო ანტიისტორიზმით აღბეჭდილი უმადურობა.

ასევე: მკვლევარის განცხადება, რომ „ს. გორგაძის ღვაწლი ქართული ლექსთწყობის დარგში უსამართლოდაა მიჩქმალული“ (გვ. 111) აგრეთვე უპასუხისმგებლო განცხადებაა. ს. გორგაძის ღვაწლი კარგადაა დაფასებული. მაგრამ — ხომ უნდა სისინებდნენ გზადაგზა?

თუ ბოლხოვიტინოვს ეკუთვნის ნახევრადმცდარი ფრაზა: „просодия трузинской поэзии вся тоническая, на подобие греческой и латинской“ (რომელსაც მკვლევარის ნაშრომში ძახილის ნიშანი მისდევს), იმას როდი გულისხმობს, რომ არსებითად ტონურსა და კვანტიტატურ ლექსთწყობებს შორის ბოლხოვიტინოვი განსხვავებას ვერ ამჩნევდა. ეს მოსაზრებაც უბრალო გაუგებრობაა, რადგან არა თუ ბოლხოვიტინოვის, არამედ ვოსტოკოვის დროსაც რუსულ ლექსში ბერძნულის ანალოგიით მახვილიან მარცვალს თვლიდნენ „გრძლად“, ხოლო უმახვილოს „მოკლედ“. ვოსტოკოვი წერდა „...русский стих бслее привык к восходящим стопам, т. е. ямбу, амфибрахию и анапесту, в коих долгий слог последует краткому“ (Опыт о русском стихосложении. Изд. II, СПб, 1817, გვ. 84).

ვერც ბოლხოვიტინოვს, არც ვოსტოკოვს ვერ დავაბრალებთ იმას, თითქოს მათ არ იცოდნენ რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის საზომების აქცენტუაციის განსხვავება ბერძნული კლასიკური ლექსის საზომებისათვის დამახასიათებელ ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლისაგან. მათ დროს არ იყო დადგენილი სათანადო ვერსიფიკაციული ტერმინოლოგია მხოლოდ. ამ ფაქტის ხელახალი ახსნა ჩვენ არ უნდა დაგვეკირვებოდა, რადგან „ქ. კლ. ლექსში“ ამაზე საკმარისად თქმული. ბოლხოვიტინოვის დროს ტონური ლექსთწყობის ანალოგია კლასიკურთან ჩვეულებრივი მოვლენა იყო და ეს სადავო არაა იმათთვის, ვინც რუსული მეტრიკის ისტორიას კარგად იცნობს. ბოლხოვიტინოვის ფრაზაში მთავარი მაინც ისაა, რომ „ქართული პოეზიის პროსოდიას“ იგი ტონურად მიიჩნევს. მართალია, მართო ტონურად ამ პროსოდიის მიჩნევა შეცდომაა, მაგრამ ქართული ლექსის ერთ-ერთი ძირითადი თვისება კარგადაა მოსმენილი: მან სწორედ დაქტილი აღიარა ქართული საზომის ერთერთ ძირითად ტერფად. ანდრეი ბელი, რომელიც 1927 წ. იყო თბილისში, თავის წიგნში: „ქარკაკასიიდან“ (1929) ერთ ადგილას აღნიშნავს ქართველი პოეტების დეკლამაციაზე დაკვირვების გამო, რომ მას „დაქტილები ეფრქვევოდენ“ ყურში. ა. ბელისათვის საგანგებოდ არ აუხსნიათ ქართული ლექსთ-

წყობის კანონები და სწორედ ამიტომ არის საინტერესო რუსული მეტრიკის ფუძემდებლის (იგი მათემატიკისა და მუსიკის ჭეშმარიტად დიდი მცოდნეც იყო) აზრის დამთხვევა ბოლხოვიტინოვის აზრთან, რომელიც ბაგრატიონების წარმოთქმაზე დაკვირვების საფუძველზე წარმოიშვა.

რასაკვირველია, ბოლხოვიტინოვი რომ ჯეროვნად ვერ აფასებდა პუშკინს, ეს პოეზიაში მისი საერთო გემოვნების შეზღუდულობით და შეიძლება სხვა მიზეზით აიხსნას (როგორც სასულიერო პირს, მასაც მგონი არც შეეძლო პუშკინის დიადი პოეტური ეროტიკით აღტაცება). ქართულ მწერლობაში ცნობილი „მიმოსვლის“ ავტორი ტიმოთე გაბაშვილიც ვერ აფასებდა ჯეროვნად რუსთაველს, მაგრამ ამის გამო მისი წიგნი არავის ამოულია ჩვენი ლიტერატურიდან (იგი შესანიშნავად გამოსცა ე. მეტრეველმა). მგონი არც ბოლხოვიტინოვის „საქართველოს აღწერა“ გადასადგები ანალოგიური ვითარების გამო. ძალიანაც რომ მოვისურვოთ, ამას ვერ შეეძლებთ.

ბოლხოვიტინოვს რომ მოსწონდა ხვოსტოვი, რასაკვირველია, ესეც პოეზიაში მისი არასრულყოფილი გემოვნების შედეგია. მაგრამ შეიძლება ვერსიფიკაციის საკითხების ასე თუ ისე მცოდნე იყოს ადამიანი და პოეზიის გაგებაში მაინც კოკლობდეს. ასეც ხდება ხოლმე. მეტიც: ვერსიფიკაციის მკვლევარმა შეიძლება რაიმე თარგმნოს კიდევ და დიდად უხეიროდ (ბოლხოვიტინოვი შესანიშნავად თარგმნიდა ლათინურიდან). მაგ., ბევრისთვის ცნობილია არაბი პოეტის რეიჰანის ლექსის კარგი ქართული თარგმანი. მისი თავდაპირველი, ფილოლოგიური პწკარედი (უსაშველოდ უგემურად შესრულებული) ჩვენ სავსებით დავხვეწეთ მთარგმნელთან ჩხუბისა და დავიდარაბის ვითარებაში. ამ თარგმანს წინ უძღვის შესავალი, სადაც მსჯელობაა, სხვათა შორის, კიპლინგზე. იგი იმდენად დაბალი ხარისხისაა, რომ შეეფერება უნივერსიტეტის პირველი კურსის სტუდენტს, რომელსაც ეს-ესაა ხელში აულია დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის რომელიღაც ტრადიციული გამოთქმებით სავსე სახელმძღვანელო.

მკვლევარს მოაქვს პუშკინის დამცინავი სიტყვებო ხვოსტოვზე, რომელიც ბოლხოვიტინოვს მოსწონდა თურმე.

პუშკინი არა მარტო სარკასტულად დასცინოდა უზადრუკ „პიიტ“ ხვოსტოვს, არამედ ამკობდა ეპითეტებით „სვისტოვი“, „გრიფონი“, „გრაფონი“ და ა. შ. ხვოსტოვი იყო მეფის რუსეთის აკადემიის წევრი, იყო პატივმოყვარე, ხელისუფლების მიერ განებივრებული „პოეტი“. ბიოგრაფიის ცნობით „вообще Х. был одним из энергичных членов академии“, მაგრამ დახეთ, „как личность, граф Х. оставил о себе самую

лучшую память“, არ ყოფილა შურიანი და ტირანი თანანშრომლების მიმართ და ხელს არ უშლიდა სხვების წარმატებას (ბროკჰაუზისა და ვფრონის ლექსიკონი, ტ. 73. გვ. 142). პუშკინს არ უყვარდა აგრეთვე აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი მ ი ხ. ა ლ. დ ო ნ დ უ კ ო ვ-კ ო რ: ს ა კ ო ვ ი (იმავე ლექსიკონის ტ. 21, გვ. 17), რომელიც ზოგჯერ „პატრიოტულ“ ლექსებსაც თხზავდა, მაგრამ ვიცე-პრეზიდენტობისათვის იგი სრულიად შეუფერებელი იყო. პუშკინმა მასაც მიუძღვნა ცნობილი ეპიგრამა „На Дондукова-Корсакова“:

В Академии наук
Заседает князь Дундук,
Говорят, не подобает
Дундуку такая честь;
Почему ж он заседает?
Потому что. . . .

რაც შეეხება იმის აღნიშვნას, რომ ბოლხოვიტინოვი გატაცებული იყო ჰეგზამეტრებით, დასაძრახისი ამაში არაფერია. ცნობილია, მაგალითად, თუ როგორ გამოეხმაურა 1830 წელს პუშკინი გნედლიხს მიერ „ილიადას“ თარგმნას ჰეგზამეტრით. აი ეს ორტაეპედიც:

Слышу умолкнувший звук божественной речи.
Старца великого тень чую смущенной думой.

ხოლო 1832 წელს თარგმანის დამთავრებას იგი შეეგება შედეგ-რით, 24-ტაეპიანი ლექსით: „С Гомером долго ты беседовал один“ და სხვ.

ჩვენს მკვლევარს არც ნ. გულაკი დარჩა გაუქინწლავი. იგი ირონიულად იწყებს: „მეორე მხრივ ქართული ლექსი სილაბურ-ტონურად მიიჩნია რიგმა ავტორმა: თბილისის გიმნაზიის მოსამზადებელი განყოფილების შტატგარეშე მასწავლებელმა (сверхштатный учитель) ნ. გულაკმა“ (გვ. 109).

რამდენიმე ცნობა ამ „გიმნაზიის შტატგარეშე მასწავლებელ“ ნ. გულაკზე.

1883 წელს ქართულად და რუსულად დაიბეჭდა ცნობები იმაზე, რომ მასწავლებელ ნ. გულაკს რუსულად უთარგმნია ვეფხისტყაოსანი (გ. იმედაშვილი, რუსთ. ლიტ., 84). 1884 წელს მას წაუეკითხავს ლექცია და მართებულად აღუნიშნავს, რომ რუსთაველის „ლექსთწყობილება რითმულია და არა სილაბური“ და რომ პოემაში „ბუნებაც ქართულია და კაცნიც ქართველები არიან“ (იქვე,

85), — მოსაზრებანი, რომლებიც იქვს არ იწვევენ. იმავე 1884 წელს გულაქის მოხსენება ჯერ დაიბეჭდა სერიაში СМОНПК (вып. IV), მერე ცალკე წიგნად. ამ წიგნის უფრო ვრცელი ანოტაციიდან ვგებულობთ, რომ „როსტვეანი და ქვეშევრდომნი მაჰმადიანები არ არიან. ისინი ქრისტიანული მწერლობისა და სარწმუნოების ცოდნას ამჟღავნებენ, მათ საუბრებში მოჩანს ფსალმუნებისა და საღვთო წიგნების კვალი“ (იქვე, 86), — ეს ის დებულებებია, რომლებიც კონკრეტული ილუსტრაციებით ცხადყო ჩვენი საუკუნის 20-ან წლებში კორნ. კეკელიძემ. ამაასთან, ნ. გულაქს კარგად აქვს შეგნებული ვეფხისტყაოსნის სილიადე: „მხატვრული ღირსებებით ვეფხისტყაოსანი სხვა მსოფლიო ეპიკურ თხზულებებზე მალა დგას. სიყვარულის გაგება მას ანსხვავებს აღმო.სავლურ თხზულებათაგან. პოემის გმირები ქმნიან მაღალი ღირსებებით აღჭურვილ ტიპებს, რომელნიც ახორციელებენ იმ მაღალ იდეალებს, რომელნიც საქართველოს ცხოვრებას ამოძრავებდა“ (იქვე). კონდენსირებულად აქ გამოთქმულია თანამედროვე რუსთველოლოგიის საუკეთესო მიღწევების თვალსაზრისი, ხოლო ზოგ რამეში ნ. გულაქის აზრი წინ უსწრებს თვით დიდი მეცნიერის მორის პაურას (M. Bowra) ზოგიერთ აზრს (მაგ., სიყვარულის რუსთველისეულ გაგებაში). ნ. გულაქი აგრეთვე აცხადებს, რომ ვეფხისტყაოსანი არაა „მომამიტური პოემა, მსგავსად ილიადა და ოდისეასი, ან თვით ნიბელუნგებისა, არც შექება რომელიმე ფაქტისა მშობლიური ისტორიისა, მსგავსად იგორის ლაშქრობისა, Chanson de Geste როლანდზე და ა. შ. იგი არის „искусственная поэма“ (იქვე).

ამ საკითხშიაც ნ. გულაქი თანამედროვე რუსთველოლოგიის დონეზე დგას.

ნ. გულაქის ნაშრომს დადებითად გამოეხმაურა ვინმე „Y“ 1884 წ. (იქვე. 91), რომელიც საკითხების მიმოხილვის შემდეგ აცხადებს, რომ „от наших академиков мы мало приблизились к пониманию Руставели“ (გვ. 91). ერთი უცნობი ავტორი („უავტორო“) იმავე წელს წერდა, რომ „გულაქის აზრით, ვეფხისტყაოსანი არ არის თარგმნილი თხზულება, ის ორიგინალური ნაწარმოებია“ (იქვე, 93), ხოლო კორესპონდენციაში თვითონ გულაქზე ნათქვამია: „ქართველი არ არის და ქართული ენა კი შეისწავლა და წაუყითხავს თვით თხზულება“-ო (იქვე, გვ. 93). სხვა ავტორი მიუთითებს, რომ „გულაქი სწორია სიყვარულის გაგებაში, რაც რუსთველს ანსხვავებს სხვა შემოქმედთაგან“ (95).

ნ. გულაჯის შეხედულებებს დადებითად შეხედნენ აკაკი წერეთელი 1887 წ. (გვ. 123), ე. სტალინსკი 1888 წ. (გვ. 132), ალ. ხახანაშვილი 1895 წ. (გვ. 195), მ. ჯანაშვილი 1896 წ. (გვ. 204), მ. გეორგიძე 1899 წ. (გვ. 215), მ. ჯანაშვილი მეორედ 1900 წ. (გვ. 225) და სხვ. ნ. გულაჯის თარგმანის ნაწყვეტები 1901 წ. შეიტანა რ. კინცარიმ რუსულად დაწერილ „სცენის სურათებში“ (გვ. 228). 1937 წ. რუსთაველის საიუბილეო გამოფენაზე ექსპონირებული იყო ნ. გულაჯისეული თარგმანი რუსთველის პოემისა (იქვე, 713). არსებობს შრომაც თვით გულაჯზე (იქვე, 849).

ნ. გულაჯი ერთ-ერთი ის მკვლევარი იყო (ე. ბოლხოვიტინოვისა და პ. იოსელიანის შემდეგ), რომელიც ვეფხისტყაოსანს განიხილავდა მსოფლიო ლიტერატურის უდიდესი ეპიკური ძეგლების ფონზე, ძეგლებისა, რომელსაც ზოგიერთი თვით „უჩებნიკების“ მიხედვით კი არ იცნობდა, არამედ ორიგინალში ჰქონდა წაკითხული ისინი. ნ. გულაჯზე იმასაც ვერ ვიტყვით რომ ვერსიფიკაციის კანონებს არ იყო დაუფლებული. ის ფაქტი, რომ მან უშუალოდ ქართულად წაკითხა რუსთაველის პოემა და თარგმნა კიდევ (პოეტური ტექსტის თარგმნის პროცესი კი გულისხმობს ნაწარმოების რიტმულ აგებულებაში ასე თუ ისე გარკვევას) და ის მენდა კიდევ პოემის ცოცხალ რიტმულ უღერას, ეს მისი შეხედულების სასარგებლოდ ლაპარაკობს.

რასაკვირველია, ნ. გულაჯს მოსდის შეცდომები ვეფხისტყაოსნის ტაეების აქცენტუაციის სქემების დადგენისას („ქ. კლ. ლექსი“, 78), მაგრამ აბსოლუტურად სწორია მისი განცხადება: „ქართული ენა... იცავს იმდენად არა ბევრათა სიგრძესა და სიმოკლეს, რამდენადაც მახვილს. რუსთაველის ტაეპი ცეზურის საშუალებით ორ თანაბარ ნახევრად იყოფა, თვითეულ ნახევარში სამი ტერფია, თვითეულ ტერფში ერთი მახვილი, ისე რომ, თვითეული ტაეპი, ბერძნული ჰეგზამეტრის მსგავსად, ექვსტერფიანია ექვსი მახვილით“ (გვ. 77—78). ეს სიტყვები დაბალი შაირის ჩინებული დახასიათებაა თავის დროისათვის.

და თუ ქართულის შესწავლის შემდეგ ყველაფერი ეს შენიშნა უცხოელმა, ამიტომ იგი გასაკიცხია? რაც შეეხება სქემების უზუსტობას, ეს არაა გასაკვირი. რუსი ვოსტოკოვი, მეტრიკის სპეციალისტი, დიდ შეცდომებს უშვებდა რუსული ლექსის საზომების აქცენტუაციის დადგენისას. და ეს იმას ნიშნავს, რომ მახვილი „მინიმალური ფუნქციით“ იყო დატვირთული რუსულ ლექსში ვოტოკოვის დროს?! აკიდღესაც ბევრი რუსი მკვლევარი ერთი და იმავე საზომის მქონე ლექსებს ზოგჯერ სხვადასხვანაირად კითხულობს? და ეს რუსულის მიმართ!

რუსული ენის გრამატიკის ცოდნა რუსული

მეტრიკის ისტორიის კარგი ცოდნის გარანტი-
არაა. ასევე, ლინგვისტურ-აკადემიური ამბიციის მწვერვალთან აწ-
უნდა დავცინოთ იმ მკვლევარებს XIX საუკუნის „გიმნაზიის მასწავ-
ლებელთა“ წრიდან, რომლებიც კეისრისა და ციცერონის „ოქროს ლა-
თინურს“ ასწავლიდნენ შეგირდებს და რომლებიც ჰომეროსისა ან
ვერგილიუსის პოემის ჰეგზამეტრში შესანიშნავად ერკვეოდნენ, თუმცა
„გიმნაზიის შტატგარეშე მასწავლებლები“ იყვნენ და არ ჰქონდათ მა-
ღალი სამეცნიერო ტიტულები. პროვინციალობაა ისე ფიქრი, თით-
ქოს თანამედროვე ეტაპზე მაღალი ტიტულის ტარება უკვე გული-
სნობს ძველი გიმნაზიის მასწავლებლებთან შედარებით, მაგალი-
თად, სალუსტი კრისპის პროზის უკეთ ცოდნას. „აკადემიურ“ წრე-
ებში პირადად მე არ შემხვედრია არც ერთი მკვლევარი ვერსიფიკა-
ციისა, რომელსაც „კატილინას შეთქმულების“ პასაჟები ლათინურ
ენაზე ზეპირად წარმოეთქვა. „გიმნაზიის მასწავლებლებმა“ კი ეს პა-
საჟები ზედმიწევნით იცოდნენ, რადგან ისინი საერთოდ ასეთი შე-
დევრების ორიგინალებზე იყვნენ აღზრდილნი სიყრმიდანვე.

თუნდაც ის ფაქტი, რომ ნ. გულაკმა პირველად შენიშნა რუსთა-
ველის დაბალ შაირში ნ აქცენტი (ე. ი. მახვილთა კონფიგურაციის მო-
მენტს გაუსვა ხაზი), ჩემს თვალში მას გარკვეული მხრით იაკობსონის
ქართველ ეპიგონებზე მალა აყენებს. „სტრუქტურალისტური პოეტი-
კის“ ქართული „ვარიანტის“ წარმომადგენლებთან სხვადასხვა „შე-
ფარდებები“ ძიებამ ქართული ლექსის „ჟღერადობა“ (ძალზე
ბანალური გამოთქმა!) საცხებით დააყრუა. საერთოდ ამას სრულიად
არ შევლის ისეთი ზოგადი, თავისთავად არაფრისმთქმელი და კონკრე-
ტულად დაუსაბუთებელი გამოთქმები, როგორიცაა „ჰარმონიულობა“,
„აკორდი“, „პოლიფონიური მუსიკის ჟღერადობა“ და მისთ., რომელ-
თაც ყველა ტრაფარეტული სტილით დაწერილ სტატიებში ვხვდებით
წამდაუწუმ. „მაღალი აზროვნების“ ნიმუშებად ისინი არ ჩაითვლე-
ბიან. არც ერთი გულაკი წარსულში ასე „იმპრესიონისტულად“ არ
წერდა.

ბოლხოვიტინოვის და გულაკის „ჩაწიხვლის“ შემდეგ პატივისცე-
მით არიან მოხსენებული „სილაბისტები“, მათ შორის მეორედაა და-
მოწმებული ლუკა ისარლოვი შემდეგნაირად: „ამავე აზრისა
არიან ლ. ისარლიშვილი (შდრ. მისი სიტყვები: „ქართული ლექსების
თვისება ანუ ლექსთწყობილება სილაბურია“. ქრესტ., გვ. 157. შმდ.“
ნარკვევის გვ. 108, შენიშვნ. 99).

ჯერ ვიკითხოთ— ვინაა ეს „ლ. ისარლიშვილი“?

აკაკი წერეთელმა 1884 წელს (როცა ნ. გულაკმა წაიკითხა მო-

ზსენება ვეფხისტყაოსანზე) ლუკა ისარლოვს მიუძღვნა ვრცელი ლექსი „არაკი“, რომელშიაც გვხვდება ასეთი კუპლეტები:

იყო ერთი მაიმუნი,
ეძახოდნენ ლუკა — მელას;
ზურგს ეკიდა ქვეყნის წუნი
ულოკავდა ფეხებს ყველას.

ერთხელ საზრდო მოისუნა
და ქურდობას ხელი მიჰყო

და რომ გაძღა მაიმუნი,
გამობრუნდა, მოისვენა,
შინაურებს დასდო წუნი,
იჩუმაღ იწყო მათი კბენა.

(აკაკი წერეთელი, თხზ. სრული კრებული. ტ. 2, თბ., 1950, გვ. 120).

ამ ლექსის ვრცელ კომენტარში სხვათა შორის ნათქვამია (გვ.გვ. 474—475): „ლექსში ნაგულისხმევია ლუკა ისარლოვი (1814—1893), კავკასიის საცენზურო კომიტეტის უმცროსი ცენზორი და მდივანი 1881 წლიდან 1888 წლამდე. ქართული აზრის ამ ჯალათმა განსაკუთრებით მძიმე პირობები შეუქმნა ქართულ პრესას 80-იან წლებში. ის კრძალავდა ან შეკვეცით უღმობელად ამახინჯებდა ქართველი მწერლების თხზულებებს, მათ ნაწერებში ჰკლავდა ცოცხალ აზრს“. ლუკა ისარლოვის არა ერთი ასეთი „სამარცხვინო როლის“ ჩამოთვლის შემდეგ კომენტარში თქმულია, თუ როგორ ებრძოდა იგი გაზ. „დროებას“, რომლის თანამშრომლებმა „თავხედ ცენზორს სამაგიერო მიუზღეს“. იქვე დამოწმებულია მემუარისტის ცნობა: „ცენზორად, ანუ უკეთ რომ ვთქვათ, ქართული მწერლობის ჯალათად დანიშნული იყო მაშინ ლუკა სტეპანიჩ ისარლოვი... ლუკა ნამდვილი ძველი დროის პოლიციელი იყო: გულით გაქვავებული, ჰკუთით გამოფიტული, ვერც შენი წრფელი სიტყვა, ვერც შენი საღი სჯა, ვერც ხვეწნა და მუდარა ვერ მიაღწევდა იმის გულსა და ტვინსა“ (ი. მანსვეტაშვილი, „მოგონებანი“, 1936 წ., გვ. 89).

და აი ეს „ძველი დროის პოლიციელი“, „ჰკუთით გამოფიტული“ და უფროსებისადმი მლიქვნელი „ლუკა-მელა“ დამოწმებულია, როგორც XIX საუკუნის ერთერთი ანგარიშგასაწევი „სილაბისტი“, ხოლო „აკადემიურად“ გალანძღულია ე. ბოლხოვიტინოვი და ნ. გულაკი, ეგზომ დამსახურებული და თავის დროს შეძლებისამებრ ერუდირებული

მკვლევარები ქართული ლექსისა და კერძოდ; რუსთაველის პოემისა სილაბისტი ლუკები საერთოდ მართლაც: „კბენენ შინაურებს“!

სამართლიანობის ნატამალი მოიძებნება ამ ფაქტში? ან ვისმეს-თვის დამამშვენებელია „ვერსიფიკაციული ალიანსი“ ლუკა ისარლოვთან?

ლუკა ისარლოვი მემუარისტის მიერ ყველა: ზემოთ ჩამოთვლილ თვისებებთან ერთად დაჯილდოებული იყო სხვისი აზრების მითვისების, ანუ პლაგიატობის უნარითაც. თავის უბადრუკ წერილში ქართულ ლექსთწყობაზე მოაქვს იამბის ჰორაციუსეული განმარტება ასე: „ორაციო უწოდებს იამბიკოს (Jambus): Syllaba longa brevi subiecta vocatur jambus“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 76), ე. ი. „მელა-ლუკა“ — ჰორაციუსის მკითხველი ლათინურ ორიგინალში (ჰორაციუსი ზოგიერთ დღევანდელ მეცნიერს ფეტის რუსულ თარგმანშიაც კი არ წაუკითხავს გულდასმით). მოტანილი ფრაზა ავტორის დაუხაზვლებლად ლუკამ მოპარა პ. იოსელიანს. (იქვე, შდრ., გვ. 66). საერთოდ პლაგიატორები დროის მანძილს არ უწევენ ანგარიშს და ისინი ერთმანეთს დიდი სიმპათიით ეხმაურებიან „ინტუიციის დონეზე“.

ამ ფაქტებთან დაკავშირებით იძულებული ვართ გამოვიტანოთ სხვისი მონაპოვრის მითვისების შემთხვევა, რაზედაც საუბარი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით სამძიმოდ მიმაჩნდა: ამჟამად (მკვლევრის ნაშრომის გადაკეთებული ვარიანტის გამოქვეყნების შემდეგ) ამის სრული მორალური უფლება გვაქვს.

1941 წელს დაიბეჭდა ორ წიგნად შამილის მდიენის ტაჰირ ყარახელის განთქმული „ქრონიკა“, ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლი დაღისტნისა და კერძოდ შამილის ბრძოლების ისტორიაზე. I ტომი შეიცავს რუსულ თარგმანს, მე-II — არაბულ ტექსტს. მსოფლიო არაბისტიკაში ეს გამოცემა კარგადაა ცნობილი. მას ერთ-ერთ ვარიანტად საფუძვლად უდევს ჩვენს მიერ 1935 წელს აულ აშილტაში შექმნილი ხელნაწერი. „ქრონიკის“ მთარგმნელი ა. ბარაბანოვი შესავალში ჩამოთვლის ხელნაწერებს და ჩვენს მიერ მოპოვებული ვარიანტის გამო აღნიშნავს:

«3. Фото-снимок с неполной рукописи, найденной в Тбилиси доц. Г. В. Церетели, предоставленный мне в пользование акад. И. Ю. Крачковским. Дата написания неизвестна. Эта рукопись названа мною «рукопись В» (Хроника Мухаммеда Тахира а-л-Карахио дагестанских войнах в период Шамиля. Перевод с арабского А. М. Барабанова. Предисловие Акад. И. Ю. Крачковского. «Труды института Востоковедения», XXXV. М., Л.-д, 1941, гв. 22)».

ხელნაწერი ჩვენ ვათხოვეთ ციტატაში დასახელებულ პატივცემულ მეცნიერს იმ პირობით, რომ შესავალში მისი მომპოვებელის სახელი მაინც იქნებოდა აღნიშნული. ბოლოს და ბოლოს ეს საკითხის ისტორიისათვისაც იყო საჭირო. პირობა არ იქნა დატული. ყოველივე ამის გამო ჩვენ მოკლედ და ორჯერ ვწერდით გრიგოლ ორბელიანის მხატვრული ნაწერების აკადემიური გამოცემის („საბჭ. მწერალი“, 1951, გვ. 226 და 1959 წ. გამოცემის გვ. 580) ბოლოს დართულ შენიშვნებში, „ბიოგრაფიული წყაროების სიაში“, „ქრონიკის“ სრული სათაურის, მთარგმნელისა და რედაქტორის დასახელების შექმნა:

„ტაპირ ყარახელის ქრონიკის ამ გამოცემის ერთერთი ვარიანტი [„ხელნაწერი B“], რომელიც თბილისიდან გადაეგზავნა აკად. ი. კრაჩკოვსკის, ჩვენ ვიპოვეთ აშილტაში (დაღისტანს) 1935 წელს. გამოცემაში ეს ფაქტი აღნიშნული არაა“ (გვ. 580).

ასე ყრუდ და ჩენტლემენურად აღვნიშნეთ ჩვენ სხვისი მონაპოვარის ნებსითი თუ უნებლიეთ (ვფიქრობთ კი — აშკარა) მითვისების ფაქტი. როდესაც არაერთგზისი და კატეგორიული მოთხოვნის შემდეგ ძლივს დავიბრუნეთ ხელნაწერი თბილისში მისი უკანვე გადმოგზავნის შემდეგ (მკვლევარი აპირებდა ხელახლა ეთარგმნინებინა იგი თავის ერთი ასპირანტისათვის, რადგან ბარაბანოვის რუსულ თარგმანს უვარგისად თვლიდა), სპეციალური განცხადებით მაინც არ გამოსულან და „ქრონიკის“ ერთერთი ძირითადი ვარიანტის მომპოვებელი არ დაუხახლებიათ, თუმცა ამის შესაძლებლობა არაერთხელ ჰქონდათ.

ხელნაწერი ამჟამად ჩვენს განკარგულებაშია. და რომ ჩვენ შევიძინეთ იგი აშილტაში 1935 წელს (დაღისტანის ცაკის იმდროინდელი თანამშრომლის დახმარებით) აღნიშნული გვაქვს 1935 წელსვე დაწერილ ნაკვეთში „მთების ქვეყანაში“ (მდრ. ჩვენი „ნოველები“, 1960, გვ. 158: „მეგზურს საჩუქრად მოაქვს შამილის ბიოგრაფია არაბულ ენაზე. მას ჩემს მიერ დავალებული ჰქონდა ხელნაწერების შესყიდვა აულებში. ჩემი ხელნაწერი ამჟამად უკვე ცნობილია მეცნიერებაში“. იქვე შენიშვნაში დასახელებულია გამოცემა, მაგრამ „ხელნაწერის“ ნამდვილი თავგადასავლის გამო კრინტი არაა დაძრული).

ყოველივე ამის შემდეგ სრულიად არ გვიკვირს ის კარგად ორგანიზებული „ვერსიფიკაციული დაზვერვა“, რის წყალობითაც რადიკალურად გადაკეთდა „მეტრი და რიტმის“ აპარატურა და შეგნებულ სიყალბეთა მთელი სერიის დიდი ნაწილი გაქრა მასში. მაგრამ, როგორც ვთქვით, არსებობს ჟურნალში დაბეჭდილი ტექსტი, ხოლო ჩვე-

ნის მხრით ზეპირად და ზოგჯერ საჯაროდ გამოთქმულ მხილებათა ოსტატური იგნორაცია ამიერიდან საქმეს ვერ უშველის.

* * *

„მეტრი და რითმა“-ს ავტორი სავსებით მართებულად ასწორებს ჩვენს შეცდომას: „მაღალი შაირის 139 სტროფის ტაეპის რითმები ქორეულად მიგვიჩნევია. „აღრე : უყვითლესაღრე“... კი არა, რითმა „ქსაღრე“-ა სწორი, რადგან მოტანილი სტროფის ტაეპი დაბალი შაირითაა დაწერილი. ეს არის მეორე მართებული გასწორება ფილიპე ბეთლემის საგალობლის სტრუქტურის სწორ დადგენასთან ერთად (გვ. 110) და ამას საგანგებოდ ვუსვამთ ხაზს. მაგრამ განა შეიძლება დაიწეროს მთელი გამოკვლევა რომ შიგ თითო-ოროლა სწორი შენიშვნაც არ იყოს გამოთქმული? თანაც: განა მაღალ შაირში თვით ექვსმარცვლიანი სიტყვებიც არ გვხვდება („გაიდარბაზესა“ და სხვ.)?

მინც როგორი დასკვნა გამოაქვს ამ მეორე შესწორების საფუძველზე ავტორს? იგი წერს, რომ ჩვენი მაგალითი „არ ემყარება ვეფხისტყაოსნის ტექსტის ცოდნას“ (110).

ერცელ გამოკვლევაში, რომელიც სპეციალურად მიძღვნილია მრავალსაუთუნოვანი ქართული ლექსთწყობისადმი (VII—XVIII სს.) და არა ვეფხისტყაოსნისადმი (მასში რუსთაველის პოემის მხოლოდ რამდენიმე სტროფი ან ტაეპია გაანალიზებული საზომის მხრივ), განა ერთი, ორი ან თუნდაც გაცილებით მეტი არაა სწორი წაკითხვის მაგალითების პოვნა ასეთი ვანცხადების საფუძველს ქმნის? ჩვენ საგანგებოდ აღვნიშნეთ პრესაში ფილიპეს ბეთლემის საგალობლის საზომის სწორი დადგენა მკვლევრის მიერ, აქ აღვნიშნავთ მეორე გასწორების სისწორესაც, მაგრამ რატომ დაუმალა მკითხველს ავტორმა არა თუ შეცდომათა (რომელიც ყველას მოსდის), არამედ შეგნებულ სიყალბეთა და სიცრუეთა მთელი სერიის გასწორება თავის გამოკვლევის მეორე ვარიანტში?! ან შეიძლება ომონიმების „ოთხმარცვლიან“ და „ხუთმარცვლიან“ რითმებად“ მიჩნევა (თუ გვექნებოდა 4-ჯერ ნახმარი „გასამსალებისა“, რითმა თურმე „ექვსმარცვლიანი“ იქნებოდა!)? აღარაფერს ვამბობთ „ოქროს კვეთზე“, რომელზედაც ამიერიდან მსჯელობა მხოლოდ ხუმრობით თუ შეიძლება. ეს ანეკდოტია.

1932 წელს დაწერილ ნარკვევში „ვეფხისტყაოსნის პოეტის საკითხები“ (სტატია-ნარკვევი დაიწერა იმ დროს, როცა არსებობდა რუსთაველის პოემის ტექსტის მხოლოდ ორი ასეთ-ასე ხეირიანი გამოცემა — ს. კაკაბაძისა და იუსტ. აბულაძისა) ჩვენ აღვნიშნავდით:

„ჩახრუხადის შიერ ერთხელ ნახმარი საზომი „ვეფხისტყაოსანში“ იქცა ძირითად მეტრად. სამაგიეროდ, ჩახრუხადის ქებათა აუცილებელი კომპონენტები — შინაგანი რითმა და ომონიმები — შემთხვევით ელემენტებს წარმოადგენენ „ვეფხისტყაოსანში“. ეს გამოწვეულია აღნიშნულ ნაწარმოებთა ჟანრული განსხვავებით: პოემას არ შეეძლო ოდების სტილის ყველა ელემენტი ესესხებინა და რუსთაველის მაჯამები ჩახრუხადისაგან შეძენილ რუტიმენტებად უნდა ჩაითვალოს. მათი ფუნქცია „ვეფხისტყაოსანში“ ძალზე შემცირებულია“ (იხ. „რჩ. ნაწ.“, ტ. I, გვ. 7).

1973 წელს კი (ე. ი. 40 წლის შემდეგ) წერენ:

„... შინაგანი რითმა, მსგავსად იმისა, როგორც ეს გვაქვს მეხოტბეებთან, ვეფხისტყაოსანს არ ახასიათებს. კიდევ მეტი, რუსთაველი ერიდება ჰარზ და მოზღვავებულ შინაგან რითმას, რაც მის წინამძვალ პოეზიას ახასიათებდა. რუსთაველმა გაათავისუფლა ქართული ლექსი შინაგანი რითმებისაგან“ („მეტრი და რითმა“..., გვ. 82). სპეციალისტი-მკითხველი დარწმუნდება, თუ ვის გამოუთქვამს ყველაზე ადრე სწორი მოსაზრება შესაბამისი და უფრო ზუსტი პოეტიკური ინტერპრეტაციით. ამასთან ისიც ირკვევა, თუ პოემის ტექსტის როგორ ცოდნას ემყარებოდა ჯერ კიდევ 22 წლის ჭაბუკი, როცა რუსთაველის პოეტიკაზე თავის პირველ ნარკვევს წერდა. მეორას მხრივ — მაჯამებს ჩვენ ვთვლიდით ვეფხისტყაოსანისათვის შემთხვევით ელემენტებად, სტილისტურ ინერციად, სხვა კი — მას „აკორდულ“ „ოთხ“ და „ხუთ-მარცვლიან რითმად“ მიიჩნევს. განა ეს პაროდია არაა?

ყველა რუსთველოლოგს შეუძლია ორივე მსჯელობის სათანადო „დონე“ ადვილად დაადგინოს.

მკვლევრის სურვილია, რომ „არაზუსტი რითმის“ ცნება შეიცვალოს „არაიდენტური რითმის“ ცნებით და შეხედულება, თითქოს — „ასონანსური რითმით კიდევ მეტი ემფაზია(???) მიღწეული“ რუსთაველის პოემაშიო — არ შეიძლება ჩვენი მხრით სერიოზული მსჯელობის საგანი გახდეს.

სხვების მიერ ადრე შენიშნული მომენტები მკვლევარს საერთოდ უნდა ახსნას მარტოოდენ „ინტუიციის გრძნობით“. მაგ., მაღალი შაირის ოთხმარცვლედებად, ხოლო დაბალი შაირის ხუთ- და სამმარცვლიანებად დაყოფა, რასაც მამუკა ბარათაშვილიდან მოყოლებული დღემდე რამდენიმე მკვლევარი იზიარებს (მათ შორის „მსგავსად სხვა ავტორებისა, ყოველგვარი დასაბუთების გარეშე“ ნ. მარიც. შდრ., გვ. 103) „მეტრი და რითმას“ ავტორის აზრით ხდებოდა ბოლომდე გაუცნობიერებლად: „თითქმის ყველა მკვლევარი, ვინც კი ლექსთ-

წყობის საკითხებს შესებია, ინტუიციით გრძნობდა ასეთი დაყოფის ბუნებრივობას, თუმცა ამის მეცნიერულად დასაბუთება არავის მოუცია“ (გვ. 102).

ასე მოუხდება ყველა მათ, ვისაც „მეტრი და რითმას“ ავტორი თავის „პროსოდიულ კომპანიაში“ რაცხს: ვინც დებულებას მეცნიერულად ვერ ასაბუთებს, ის არც მეცნიერია და არც ნიჭიერი. საერთოდ, ყველა „სეგმენტისტმა“ („მუხლისტებმა“) თუ „სინტაგმისტმა“ ეს რეპლიკა ამიერიდან კარგად უნდა დაიხსომონ. საზეიმო მათ არაფერი აქვთ!

და ასეთი ირონიის უფლებას აძლევს თავს ის, ვინც რუსთაველის ხუთმარცვლიან ომონიმურ სიტყვას „ს ა მ ს ა ლ ე ბ ი ს ა“ — ერთ მთლიან რითმად თელის. ამასთან, მოტანილი ციტატის ავტორს ისევ არ აფრთხობს პროფ. ვუკ. ბერიძის აჩრდილი.

* * *

რითმის საკითხშიც მკვლევრის სრული ფიასკო ვანაპირობა „იაკობინურმა ტერორმა“, ე. ი. მცდარმა თეორიულმა წინამძღვარმა: „მაღალი შაირის“ სრული „პროპორციულობის“ ანუ „სიმეტრიის ურთიერთმიმართების“ იდეის დაცვამ, ამ საკითხშიაც „გეომეტრიზმის“ პრინციპისადმი ერთგულებამ. ამიტომ ასე ხშირად იმეორებს იგი ცნებებს „პროპორცია“ და „სიმეტრია“ რითმის სეგმენტთან „მიმართებების“ დადგენის დროს (გვ.გვ. 55, 56, 57. მაგ. „ორმარცვლიანი რითმა ისეთ მიმართებაშია სეგმენტთან, როგორც თვით სეგმენტი — ნახევარკარედთან და ნახევარკარედი — კარედთან“). ეს ტერმინოლოგია განმეორებულია შენიშვნებშიც, სადაც ლაპარაკია „მიმართებებსა და შეფარდებებს“ (გვ. 91). „არგუმენტაცია“ კი მეტწილად არაბული მაგალითებითაა „გამაგრებული“ (მდრ. გვ. 57). მკვლევარის დეფინიციებს აგვირგვინებს ასეთი გამოთქმა „... მაღალი შაირის თექვსმეტი მარცვლიანი გეომეტრიული პროპორციის მიმართებაზეა აგებული“ (გვ. 57).

არა, ლექსმა და საერთოდ პოეზიამ „გეომეტრიული პროპორციების მიმართებანი“ არ იცის!..

ამგვარად, ვეტხისტყაოსნის ვერსიფიკაცია ავლენს უმთავრესად „მიმართებებს“, „შეფარდებებს“, „სიმეტრიებს“, „გეომეტრიულ პროპორციებს“ და ა. შ. სამაგიეროდ, მახვილის როლი მასში თურმე „მინიმალურია“; მახვილი რითმას არ ადგენს; ტერფი საზომის სქემაში მეტრული მონაკვეთის სახით არ

გვხვდება; ტაეპებში აქცენტების კონფიგურაციული სახით არსებობა იგნორირებულია; სტრიქონებში („კარედებში“) ყველა სიტყვა შეიძლება სიტყვიერი მახვილებით წავიკითხოთ (მაგ., ოთხმარცვლიან „სეგმენტში“ ასე: შენ მას ჰგავ და..., ხოლო რითმაში ასე: რეფადა-ა“, გბ-ცინა და მისთ.). „მიმართებებიდან“ გამოთიშულია ყველაფერი სუბსტანციური, რჩება „შეფარდებანი“, „მიმართებანი“ და „პროპორციები“. მიუხედავად ამ „შეფარდებების“ დაცლისა კონცეპტუალური და ფონიკური შინაარსისაგან, ავტორი ხანდახან, გაკვრით მაინც, ლაპარაკობს პოემის „პოლიფონიურ შედარებაზე“ და რითმაზე როგორც „აკორდზე“!

მოტანილ თეორიულ „ანტინომებს“ სტრუქტურალისტებიც არ იზიარებენ, ხოლო მარტოოდენ „მიმართებათა“ რეგისტრაციის პრინციპის სათავე სოსიურთანაა. „პირველად სოსიურმა უგულებელყო ფიზიკური ბგერისა და სემანტიკური მნიშვნელობის რაობა. მან მოგვცა მათ ურთიერთმიმართებათა რეგისტრაციის განსაზღვრა. მისი აზრით, მათი შესწავლა მხოლოდ მიმართებებში შეიძლება. ენობრივ ერთეულებს ბგერები და მნიშვნელობები კი არ წარმოადგენენ, არამედ ამ ბგერებითა და მნიშვნელობებით წარმოდგენილი მიმართებათა ელემენტები. ელემენტთა ურთიერთმიმართებანი ქმნიან ენის შინაგან სისტემას, რომელიც სრულიად დამოუკიდებელია ბგერის ფიზიკურ, ფიზიოლოგიურ და აკუსტიკურ განსაზღვრებათაგან“ (ი. რამიშვილი, კოპენჰაგენის სტრუქტურალისტური სკოლის ამოსავალი პრინციპები. იხ. კრებული: „თანამედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები“. თბ., 1967, II, გვ. 104. ხაზგასმები ჩვენია, ა. გ.).

როგორც ეს გზა, ისე სინქრონიისა და დიაქრონიის დაპირისპირება ან მათი გაერთიანება თუ ურთიერთში შექრა — თანამედროვე ენათმეცნიერებაში განვლილი ეტაპია. მათი ჭირვეული დაცვა, რაგინდ „შევსებული“ და მოდიფიცირებული სახით არ იყოს იგი წარმოდგენილი ამჟამად — ლექსთწყობის კვლევისას კატეგორიულად უკუსაგდებია. ქართულ ნიადაგზე მისი გადმოტანა — მეთოდოლოგიურად ძალიან დაბალი რანგის მოვლენაა. იგი დაგვიანებული ექოა ლინგვისტიკაში განვლილი ეტაპისა.

ყოველივე ამის შემდეგ გასაკვირი არაა ისიც, რომ მკვლევარი რუსთველოლოგიის (და მთელი ქართული კულტურის) ძირითად საკითხს — ვეფხისტყაოსნის ავტორის მსოფლმხედ-

ველობის პრობლემას — მოკლედ და ზერეულად წყვეტს ერთს შენიშვნაში (იხ. გვ. 102, შენ. 49): „ამ მსოფლმხედველობას საფუძვლად უდევს „ბოროტთა უარსობის ანუ ბოროტების არასუბსტანციონალობის ნეოპლატონური კონცეფცია“ და ა. შ., — აცხადებს იგი. და ეს თქმულია მას შემდეგ, რაც უკვე გამოქვეყნებულია პირველხარისხოვანი შრომები, რომელთაც არსებითად გაამართლეს კორნელი კეკელიძის მიერ 20-იან წლებში გამოთქმული თვალსაზრისი პოეტის ქრისტიანობაზე, რაც ისტორიული თვალსაზრისითაც შეუძლებელია სხვაგვარ ფორმაში გამოვლენილიყო. რუსთაველის „პანთეიზმის“, „მატერიალისტური პანთეიზმის“ თუ „ნეოპლატონიზმის“ გამო მსჯელობა არ ემყარება რუსთაველის მსოფლმხედველობის ცოდნას, არც რუსთაველოლოგიის უახლესი მიღწევების გათვალისწინებას ამ საკითხში. საერთოდ, სიმპტომატურია, რომ „შეფარდებათა“ ფორმალისტური თეორიის მიმდევრებს რუსთაველის მსოფლმხედველობის ანალიზი არ ემარჯვებათ და ესეც სრულიად კანონზომიერია. ასევე კანონზომიერია ის ამბიციური განცხადებაც, თითქოს პოეტის საზომში „ღვთაებრივი პროპორციის“ „გამოვლინების“ შემდეგ რუსთაველს მსოფლიო პოეზიაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ენიჭება. თავისთავად საზომის არც ერთი ფორმა არ განაპირობებს ნაწარმოების გენიალობას, რადგან აბსოლუტურად გენიალური ან არაგენიალური საზომები არ არსებობენ, არსებობენ მხოლოდ გენიალური და არაგენიალური (ან ხშირად — საშუალო თუ დაბალხარისხოვანი) პოეტები. ჰომეროსის ან ვერგილიუსის სიდიადე არ განისაზღვრება იმით, რომ მათ ჰეგზამეტრით შექმნეს თავიანთი პოემები, არც პუშკინის „ევგენი ონეგინ“-ის მომხიბვლელობა გაუპირობებია ოთხტერფიანი იამბის გამოყენებას, არც დანტეს მიერ ტერცინის მეტრის ზუსტად დაცვას „ღვთაებრივი კომედიის“ მართლაც ღვთაებრიობა. ამ მეტრებს ჩამოთვლილ ავტორებზე აღრე და შემდეგაც იყენებდნენ, მაგრამ „ილიადა“ და „ოდისეა“, „ვეფხისტყაოსანი“, „ღვთაებრივი კომედია“ და „ევგენი ონეგინი“ — ერთეულებია. მეტრისტული განსაკუთრებულობა, ვიმეორებთ, არასოდეს არ ყოფილა ნაწარმოების გენიალურობის წინაპირობა. პირიქით, ვერსიფიკაციული ექსპერიმენტები თავდაპირველად პოეზიის პერიფერიაში წარმოიშობიან ხოლმე.

ესეც ელემენტარული ჰეშმარტებაა იმათთვის, ვინც მსოფლიო პოეზიის ისტორია ასე-თუ-ისე იცის და მთავარი პოეტური ძეგლების ღირსებანი ორგანულად აღუქვამს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თვით ფონემათა მიჩნევა ენის სის-

ტემაში სიტყვების ან მორფემების მნიშვნელობათა „განმასხვავებელ“ ელემენტებად — აგრეთვე თეორიულად განვლილი გზაა ფონეტიკაში. „Фонемы не различают смысла как таковсгс. Они различают фонетические (звуковые) оболочки языковых единиц“ (О. С. Ахманова. Фонология. М., 1954, გვ. 13) „...следует решительно высказаться против распространенных в фонологии упрощенческих методов „подстановки“ и вульгарного представления о фонемах как непосредственных „различителях“ смысла слсв и морфем. Значение не есть функция звука. Значение слова рождается на базе познания действительности, ее отражения человеческим мозгом. Звуки языка лишь помогают родиться, оформиться определенному значению. Поэтому мы никак не можем думать, что гласные О и У различают значения слов стол и стул. Слова стол и стул различаются прежде всего на базе знания нами соответствующей действительности, на базе наличия у нас соответствующих мыслей, понятий и представлений“ (13—14).

„გლოსემანტიკის“ მისამართით ავტორი მართებულად წერს, რომ ენის გაგება ბევრათა ფუნქციების „ჯამებად“, როცა ყურადღება ექცევა მხოლოდ მათი ურთიერთ „გადაკვეთის წერტილებს“, დამოუკიდებლად იმ „სუბსტანციისა“, რომელშიც „მანიფესტირდება“ ეს „გადაკვეთის წერტილები“ (17) — სრულიად გაუმართლებელია. „Гипостазирование „отличительных черт“ („дифференциальных признаков“), противопоставление их „недифференциальным“ — один из конкретных способов, конкретная „методика“ идеалистического буржуазного языкознания“ (18). „...новейшие представители идеалистической фонологии в Европе все более последовательно и настойчиво противопоставляют „отличительные черты“ (или „дифференциальные признаки“) „не релевантным“, или „не пертинентным“, или „не дифференциальным“, почему дальнейшее развитие фонологии в работах этой школы идет не по пути преодоления отрыва фонетики от фонологии, а по пути все большего изощрения этого отрыва, доходящего до „фонологической“ диссоциации фонем“ (разложения фонем на составные части“ (21).

ასეთი „მეთოდოლოგიდან“ ხომ არ მომდინარეობს სხვათა შორის, „მიჯნის ფენომენზე“ მსჯელობა ლექსთწყობასთან დაკავშირებით ან ცდა „გაბიცინა“ სიტყვის წაკითხვისა „გაბიცინა“-დ? ან კიდევ მსჯელობა „რ ელ ე ა ნ ტ უ რ ბ ა ზ ე“, როგორც უნივერსალურ კანონზე ქარ-

თული ლექსთწყობისათვის? აღნიშნული „კრიტიკიკები“ გამო მოტანილი ციტატების ავტორი სამართლიანად ასკვნის:

«Представляется возможным высказать мнение, что этот критерий, так же как и остальные механические правила и критерии, рекомендуемые буржуазной фонологией, обречен на неудачу, поскольку идеалистическое представление о системе языка, свойственное вообще буржуазному структурализму, не может дать основы для классификации реальных языковых явлений. Поскольку система мыслится не как совокупность реально существующих языковых фактов, исторически развивающихся по внутренним законам развития данного языка, а как вполне статическое и искусственное распределение по рубрикам «отношений» и «противоставлений» на основе разного рода априори заданных принципов «удобства», «эффективности», «простоты», «изящества» и т. п., ни один из предлагаемых буржуазной лингвистикой методов и критериев не может служить основой для научной классификации языкового материала» (22).

თუ ამ ციტატებს ჩამოვამორებთ ზედმეტ პოლემიკურ ეპითეტებს, დანარჩენი აქ თქმული მთლიანად ეხება „მეტრი და რითმა“-ს მეთოდოლოგიურ და ფაქტიურ მხარეს. „დიქტომიებიზე“ და „რელევანტურ“ თუ „არარელევანტურ“ ელემენტებზე მსჯელობა, ყველა ეს „მექანიცისტური კრიტიკიკები“ ვეფხისტყაოსნის მეტრსა და რითმასთან დაკავშირებით აღმოცენებულია ვერსიფიკაციაში ვითომც „სისადავისა“, „სილამაზისა“ და „სიფაქიზისადმი“ ლტოლვის საფუძველზე. ქართულ ლექსთწყობაშიც თურმე აქცენტური „მანიფესტაცია“ კი არაა მნიშვნელოვანი, არამედ „სტატიკური და ხელოვნური განაწილება რუბრიკების მიხედვით“ სხვადასხვა „გეომეტრიული შეფარდებებისა“ და „დიქტომიებისა“! მეცნიერებაში ვისიმე ეპიგონობა და იმიტატორობა არც თუ ისე საჭარბიელოა.

„მეთოდია“, რომელიც გაუმართლებელია თვით ენათმეცნიერებაში, მით უფრო გაუმართლებელია იგი მეტრიკაში. რუსულ ვერსიფიკაციაში ეს „მეთოდია“ არავის გაუაზრებია და ჩვენი ლიტერატურისმცოდნეობაც ამგვარ „მეთოდიას“ მისი ჩასახვის უმაღვე უნდა გამოეთხოვოს. ეს „მეთოდია“ ისევე ყალბია ლექსის მიმართ, როგორც ცდა „ოქროს კვეთის“ საფუძველზე აიხსნას Mona Liza-ს ცნობილი ღიმილი (ლეონარდოს განთქმული sfumato, дымчатость). დროის ხელოვნების არც ერთი დარგის ელემენტების „გაზომვა“ არ ხდება,

ხერხი არ განაპირობებს ეფექტს, ეს უკანასკნელი ეფუძნება ხერხის სრულყოფილ რეალიზაციას მხოლოდ.

„მექანიკური კრიტიკიუმებით“ ქართული ლექსთწყობის კვლევა არ შეიძლება. „სტრუქტურალისტური იმიტაციები“, როგორც ლოკალური და თანაც მოდური ცდები — წარმავალია.

* * *

როდესაც ხაზს ვუსვამთ რიტმის მორგანიზებელ როლს ლექსის სიტყვიერი მასალის გაფორმების პროცესში, სრულიად არ ვფიქრობთ რომ რიტმი ენის მიმართ ძალზე „იმპერიალისტურია“, მაგრამ რიტმის აქტიური როლი — ძირითადი ფაქტორია ამ გაფორმებისა: ლექსში თვითეული ბგერითი „ნამცეცი“ კი გარიტმულია! ამიტომ, ის რაც „თვლემს“ ენაში, რიტმის ზეგავლენით იგი „ფხიზლობს“ ლექსში. რაც „საძებარი“ ან „ადუქმელი“ მეტყველებაში, ინტენსივირებულია ლექსში, ე. ი. იგი აღიქმება და მოქმედებს. ეს არის მიზეზი იმ გარდუვალის კეშმარიტებისა, რასაც კატეგორიული დებულების სახით გვაწვდის თვით სტრუქტურალისტების ერთ-ერთი მამა — ფერდინანდ დე სოსიური: „Поэтические тексты являются ценными документами для познания произношения: зависит ли система стихосложения от числа слогов, от их количества (долготы), или повторения одинокых звуков (аллитерация, ассонанс, рифма)—эти памятники могут дать нам сведения по соответствующим вопросам“ (К у р с...55).

ვინც ლექსს ენის სისტემაში ტოვებს და თვითეულ ტაქსს განიხილავს არა როგორც ამ ლექსის ძირითად მთლიან რიტმულ ერთეულს, არამედ „სეგმენტებისაგან“ დიქტომიურად დაყოფილ („სადემარკაციო ხაზი!“). „შეფარდებებს“ — მას ლექსი არ ესმის. ლექსთწყობა ენის ფონიკური (ბგერითი) სისტემის პირველ კონტროლის როლსაც თამაშობს და ელემენტთა ცარიელი „მიმართებების“ „დადგენით“ ამ კონტროლის მნიშვნელობა ყოველთვის ხელიდან გაგვისსლტება. ვრცელი ლინგვისტური აპარატი, რომელიც „მეტრი და რიტმის“ ავტორთან გვხვდება, შეიძლება რუსთველის პოეტური ენის ზოგიერთი მომენტის დასახასიათებლად გამოდგეს, მაგრამ ვეფხისტყაოსნის ვერსიფიკაციის კარდინალურ საკითხებს იგი სრულიად არ არკვევს. მგონი — პირიქით.

ძირითადი დასკვნა მთელი ჩვენი მსჯელობისა იმაში მდგომარეობს, რომ ვეფხისტყაოსანში, ისევე როგორც საზოგადოდ ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, მახვილთა სისტემა მკაცრად კონფიგურაციულია. ამის საბუთია მაღალი შაირის კლაუზულის ქორეული ხასიათი, რომელიც ოთხმარცვლიან კომპლექსში სქემის თვალსაზრისით მუდამ დიქორული ინერციის ბაზაზე წარმოიქმნება და მისი მიჩნევა უბრალო „ტროქეულ ტენდენციად“ — აბსურდია: ვერსიფიკაციული „ტენდენციები“ არასოდეს არ ავლენენ მეტრულ კანონს და არც ტაქების კადენციის სისტემური განმეორებების საფუძველს ჰქმნიან („ტენდენციები“ ყოველთვის ამორფულია). რაც შეეხება დაბალ შაირს, მთავარი ცეზურის ორივე მხარეს, მარჯვნივ თუ მარცხნივ (ეს „ბინარიზმი“ აღქმის თვალსაზრისით ილუზორულია) ყოველთვის ან ძირითადად გამოსცემს 6 მახვილის ვიბრაციას — 3 აქცენტს თვითეულ მეტრულ მონაკვეთში. ამიტომ, მაგ. ტაეპი —

კოკასა შიგან რაცა დგას || იგივე წარმოსდინდების
 3 2 2 1 || 3 5

უნდა გაანალიზდეს არა „სეგმენტაციის“ გზით (5 : 3 // 3 : 5), არამედ აქცენტუაციის ფონზე შემდეგნაირად:

კოკასა შიგან რაცა+დგას || იგივე წარმოსდინდების
 3 2 3 || 3 2 3
 სქემა / — / — / — || / — / — / —

ასევე ტაეპიც:

ყრველი სქმე რხერი || მრკლეა მით+ობ:ქრია
 3 2 3 || 3 2 3
 / — / — / — || / — / — / —

ამიტომ აქცენტური სისტემის ბაზაზე ერთნაირი კონსტრუქციის მქონენი არიან კომპოზიტიური შემადგენლობის ან მთლიანი 6-, 7- თუ 8-მარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილი ტაეპები, ერთის მხრით, და 2- და სამმარცვლიანი მთლიანი სიტყვებისაგან შედგენილი ტაეპები მეორე მხრით. თეორიულად დაეუშვათ ასეთი ტაეპი (ე. ი. რუსთაველთან ცეზურის მარჯვნივ არსებულ 8-მარცვლიანი კომპოზიტი ვაგაერთიანოთ ცეზურის მარცხნივ არსებულ 8-მარცვლიან კომპოზიტთან) შემდეგნაირად (მაგალითი განმეორებით მოგვაქვს):

სკიპტროსან გერგევიან ოსანის || პურობა დარბაზ ობასა(8:8)

/- - /- /- - || /- - /- /- -

მეტრულ მონაკვეთთა რიცხობრივი რიგია: 3 : 2 : 3 || 3 : 2 : 3 და იგი ფონიკურ ასპექტში ზუსტი ექვივალენტი იქნება რუსთაველის შემდეგი ტაეპისა:

დამშლიან | ჩემნი | კვშირნი || შევქთვივარ | სულთა | სირასა
3 2 3 || 3 2 3

ასეთი ტაეპების ვარიაციები სხვადასხვა სახისაა. მაგ.

662,3: გამბე ჩემი ამბავი || სრცოცხლე:გარმ:ებულმან (8)
3 2 3 || 3 2 3

872, 3: მსს+არა დრა შენსმის || რტსსა+თვალ:დაუ:ფახელსა (2:6)
3 2 3 || 3 2 3

1354,3: უთხრა:თუ: „ნახე ნაწერი || მის+პატიე:გარდახდ:რლისა(1+7)
3 2 3 || 3 2 3

მეტრული ინერცია ავლენს მეტრულ მონაკვეთებს და არა სილაბურ „ოდენობებს“ და მათ „შეფარდებებსა“ თუ „ურთიერთმიმართებებს“. ამრიგად: ქართული (და კერძოდ რუსთაველის) ლექსის სილაბურ-ტონურობის საკითხს წყვეტს ამ ლექსში აქცენტთა მკაცრი კონფიგურაციის არსებობის ფაქტი, ის სუბსტანცია, რის უგულვებელყოფა არ შეიძლება და რის ანალოგს ვერც ერთი ენის სილაბურ ლექსთწყობაში ჩვენ ვერ ვიპოვით. „სემანტი“ და „დიქტომიები“ „თეორიული კონსტრუქციებია“ თვით ენისათვის, ლექსისათვის კი — ფიქციები.

სტრუქტურალურ-ფონოლოგიური თვალსაზრისით და „მიჯნების ფენომენის“ გათვალისწინებით კი გვთავაზობენ, მაგ., რუსთაველის ტაეპის ასეთ წაკითხვას:

1379,2: მუზარადი მრ.იხადა, გა.რღიმნა, გა.რცინა

ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ არა მარტო სალექსო სტრიქონის, არამედ პროზაული წინადადების ასე წარმოქმნა მკითხველისათვის ყელში თოკის გამოშვას დაემსგავსებოდა. მეტრის ფუნქცია — სატერფო აქცენტის მიერ ცალკეულ სიტყვიერ მახვილთა (მაგ. ერთმარცვლიანთა) ელიმინირება — არც ერთი წუთით არ უნდა იქმნას დავიწყებული. (გავიხსენოთ აგრეთვე ნ. მარის „სამახვილო კომპლექსები“).

ტაეპი მთლიანი ექსპირაციულ-სემანტიკური ტალღაა, მისი ინტონაციური კონტურის დადგენა რამდენიმე ტაეპის ან სტროფის ფონზე თუ შეიძლება. ამასთან, იგი რიტმის სხვა ფაქტორების (ტემპი, მახ-

ვილთა გადაადგილება, „შინაგანი პაუზა“ და მრავალი სხვა) მუდმივ ზეგავლენას განიცდის. რიტმის თვალსაზრისით ლექსი — დროში დინამიკურად გაშლილი მოძრაობაა, იგი ხედვით (ვიზუალურ) და სტატიკურ-სივრცულ ნიშნებს („სიმეტრია“, „გეომეტრიული პროპორციები“ და ა. შ.) არასოდეს არ ავლენს. მაგრამ თუ ჩვენ გვინდა რიტმის მთავარი ფაქტორის, მეტრის ზოგადი სქემის მოდელის დადგენა, მეტრული მონაკვეთების არსებობა ყოველთვის ქმნის საფუძველს ამ სქემის გრაფიკული გამოხატვისათვის და მაშინ ბერძნული მეტრიკის ზოგიერთი ტერმის სტრუქტურა და მათი სახელწოდებანი უმალვე წინა პლანზე გამოდიან. ეს უნივერსალური კანონია მეტრიკისა (ბერძნული ნომენკლატურა რელიეფურად ადგენს მეტრული მონაკვეთების კონფიგურაციასაც).

ეკერმანთან საუბარში 1829 წ. 6 აპრილის თარიღით გოეთე თავის ერთი ლექსის ემოციური ხასიათის გამო შენიშნავდა:

„ეს რიტმზეა დამოკიდებული, — თქვა გოეთემ, — ლექსი იწყება ფორმლაგით (=უმახვილო მარცვლით. ა. გ.), შემდეგ გრძელდება ტროქეებით, სადაც დაბოლოების წინ იჭრება დაქტილი, რაც თავისებურად მოქმედებს და რის გამოც ლექსი იძენს ურვა-ჩივილის ხასიათს“. გოეთემ აიღო ფანქარი და [ტაეპი] ამრიგად დაჰყო:

Von | meinem | brü|den | Lager | bei | ich | ver | trieben
(=მე ჩემი ფართო სარეცელიდან ვარ განდევნილი).

(Goethes Gespräche mit Eckermann. Berlin, 1955, s. 472.)

შდრ. Юогаи Петер ЭКкерман. Разговоры с Гете. „Academia“, 1934, გვ. 446).

მაშასადამე, გოეთეს შეეძლო მოეძებნა სად იყო ქორე და სად დაქტილი მისი ლექსის ტაეპის სქემაში. თუ ამას სხვა ვერ ახერხებს, ვერსიფიკაცია ამაში დამნაშავე სრულიადაც არაა.

არაფერი საჭიროა არაა ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლების „ობოია-ზის“ დროს რუსეთში გამომუშავებული და შემდეგ საზღვარგარეთ სხვა ენათმეცნიერული ტერმინებით გართულებული ცნებების და შეთოდების ქართულ ნიადაგზე გადმონერგვა ან მისი გალვანიზაცია. არც მათემატიკასთან ცუგრუმელობას საჭიროებს ქართული პოეტიკა. მეცნიერების ერთ-ერთი პარადოქსი იმაშია ც მდგომარეობს, რომ „ჩამორჩენილობის“ წინაშე შიშს შეუძლია ექსტრავაგანტური „თეორიების“ სფეროში მოგვახვედროს, რაც ხშირად უფრო სასაცილოდ გამოიყურება, ვიდრე „გატკეპნილი გზით სიარული“.

გენიალურმა პოეტებმა ეს კარგად იცოდნენ.

ამიტომ — უკან, გოეთესაკენ!

შენიშვნები

¹ „Ударение можно определить как вершинообразующее выделение просодемы“ (Н. С. Трубецкой. Основы фонологии. Пер. с нем., М., 1960, გვ. 230).

² „Экспираторное усиление ударного слога во многих языках используется также для дифференциации предложений“ (იქვე, 251). 6. ტრუბეცკოს აზრით ქართულში „სლოგ“ является не фонологической, а фонетической категорией“ და მის განსაზღვრებას „ზმონის“ ცნებას უნდა მიემართოთ (210).

³ „ფრანგულ ენაში სიტყვათმახვილი თითქმის მუდამ პირველ მარცვალზეა ბოლოდან (ე. ი. მახვილი ბოლო მარცვალზეა). დღევანდელ ქართულში სიტყვის მესამე მარცვალზეა ბოლოდან სამ- და მეტმარცვლიან სიტყვებში (ორმარცვლიანში ბოლოდან და ა. შ.)“. (გ. ახვლედიანი. ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები, 1949, გვ. 133). ლ. ვ. შერბასთან კამათში ფრანგულისათვის სიტყვათმახვილის არსებობის უარყოფის გამო, გ. ახვლედიანი შენიშნავს, რომ „არ შეიძლება არსებობდეს უსიტყვათმახვილო ენა, რამდენადაც ყოველ ენაში არსებობს სიტყვა, როგორც აზრობრივი თუ ფონეტიკური ოდენობა“ (იქვე, 134). ქართულ სიტყვათმახვილებზე ამ საყოველთაოდ ცნობილ აზრს ავრცელებენ ქანურ-მეგრულზედაც: „ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზეა, ისე როგორც სხვა ქართულურ ენებშია“ და რომ „ქანურ-მეგრულის სამმარცვლიან სიტყვებში დღეს ჩვეულებრივ მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზეა, ისე როგორც ეს ქართულ ლიტერატურულ წარმოთქმაში“ (სერგი ელენტი. ქანურ-მეგრულის ფონეტიკა, 1953, გვ. 190 და 191). სხვა შრომებში ქართული მახვილის სისუსტის გამო ფრაზაში მის შემნაცვლელად ს. ელენტი თვლის მელოდიურობას, მაგრამ ეს მოსაზრება მეტრულ მახვილებზე შეუძლებელია გააეცელოთ — ლექსი აძლიერებს გაბმული მეტყველებისათვის დამახასიათებელ მახვილთა როლს).

აღსანიშნავია, რომ ზოგს სადავოდ მიაჩნია ქანურ-მეგრულისათვის სიტყვათმახვილების ადგილების ისეთი განაწილება, რომელიც ქართული სალიტერატურო ენისა და მეტყველებისათვისა დამახასიათებელი, მაგრამ ის კი უდავოდაა აღიარებული, რომ „ქართულში მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზეა (თუ სიტყვა ორმარცვლიანია, ცხადია, მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე ქნება)“. ტ. გულაევა, მახვილის ადგილისათვის მეგრულში. კრებული „გიორგი ახვლედიანს“, 1969, გვ. 106. იქვეა დასახ. სათ. ლიტერატურა, გვ. 107). „ჰანს ფოგტის აზრით, ქართულში მახვილიანია ბოლოდან მეორე მარცვლი (ორმარცვლიანში), მესამე — სამ- და მეტმარცვლიანში. ქართულში ტონური მახვილია დომინანტი დინამიკურობის ელემენტებით. ამ აზრს იზიარებს ე. ზელმერიც, რომელმაც ექსპერიმენტულად გამოიკვლია ქართული მახვილის ბუნება“ (ი. თევდორაძე. სიტყვათმახვილისათვის ქართულში. კრებული. „გიორგი ახვლედიანს“, 1969, გვ. 64). ამ მეცლევარის აზრით „ქართულში გვაქვს დინამიკური სიტყვათმახვილი და ეს მახვილი სიტყვას პირველ მარცვალზე მოუდის (დასაწყისიდან)“. (იქვე, 65) და რომ „ქართულში მეორე მახვილი

გვაქვს ხუთ და მეტმარცვლიანებში ბოლოდან მესამე მარცვალზე“ (იქვე, გვ. 67).
ი. თვედორაძის ეს უკანასკნელი მოსაზრება უდავოა.

ამიტომ სადავო არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ქართული ლექსი ჩვენი ენისა და მეტყველების ამ საერთო ტენდენციებს აძლიერებს, მაგ. სტროფის ჩარჩოში მეტოფონეტიკური ფუნქციით მახვილის ადვირთვას.

4 „სინამდვილეში ქართული მახვილი საერთოდ ფიქსირებულია და დაკავშირებულია ბოლოდან მეორე მარცვალთან ორმარცვლიან სიტყვებში და ბოლოდან მესამესთან — სამმარცვლიან სიტყვებში. ოთხმარცვლიან სიტყვებში მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოდის, თუმცა, ზოგიერთი გამოკვლევის მიხედვით მესამე და მეოთხე მარცვლები ერთნაირი მახვილით წარმოითქმის“ („საბჭ. ხელოვნება“, 1972, № 2, გვ. 48, სვეტი მეორე). ამ აზრს ვასაბუთებთ ჩვენც, მაგრამ მტკიცება, რომ ქართული მახვილი მხოლოდ ფიქსირებულია და ის არასოდეს არაა მოძრავი (ამის შთაბეჭდილება თითქოს „ინტუიციის დონეზე იქნება“, იხ. იქვე) არაა მართალი, რადგან სასაუბრო მეტყველებაშიც ეს კანონი ურყევი არაა, ცალკეულ სიტყვათა სილაბური გაზრდის ან შეკვეცის შემთხვევაში მახვილის ადგილი მერყევიანაა („მარჯალიტი“ და „მარგალიტს“ „მარგალიტრაო“ და სხვ.). ყველაზე ადრე ეს შეამჩნია პ. იოსელიანმა. ამასთან ქართული ფიქსირებული მახვილი რომ მხოლოდ კონსერვატული ბუნებისა იყოს, „ოთხმარცვლიან სეგმენტში“ მახვილი (ბოლოდან მესამეზე) არცერთხელ არ მიიტაცებდა ორმარცვლიანი სიტყვების ბუნებრივ მახვილს. ლექსში სწორედ ეს მოვლენა იწვევს მახვილის დაძვრას, მაგ., კომპოზიტში ნ. ბარათაშვილთან „უგზო-უკვლოდ“ და ა. შ. მათ შეს. იხ. ტექსტში.

5 ნორმის ზეგავლენით მეტრული მახვილის გადატანა ჩვეულებრივი მოვლენაა რუსულ ვერსიფიკაციაში. ასეთი რამ ოდონდ ნაყლებ მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო რუსულ ხალხურ ლექსთწყობაში, რომელიც წმინდა ტონურ სისტემას იცავს. მაგრამ სპეციალისტი საგანგებოდ შენიშნავს: „Перенос ударения с существительного на предлог обладает в фольклоре несравнимо более широким возможностями, чем в современном разговорном языке“ (М. П. Шокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. Изд. АН СССР. М., 1952. 140). მკვლევარი ამ მოვლენის მიზეზებს „რუსული ხალხური ენის დინამიკურ თავისებურებებში“ ხედავს. რაც შეეხება ინდივიდუალურ პოეტურ შემოქმედებას, ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით მახვილთა გადაადგილების ან გადატანის მასიური შემთხვევებია ცნობილი ინგლისურ, გერმანულ და რუსულ ლექსთწყობაში.

6 Б. Томашевский. Русское стихосложение, 1923.

7 Б. Томашевский. Стих и язык. 1959.

8 «При скандовке стихи делятся на слоговые группы, ритмически равные между собой, с аналогичным положением ударяемого слога. Эти группы по аналогии с греческим стихосложением именуются стопами, а для каждой стопы употребляется название заимствованное из таблицы античных стоп, при условии замены долгого слога ударным, а краткого неударным» (Б. Томашевский. Теория литературы. Изд. пятое. М.-Л., 1930, гл. 90). ამ მეთოდის თვის რუსულ მეცნიერულ მეტრიკას არასოდეს უღალატნია, თუმცა სრულიად უნაყოფო ცდებიც იყო ბერძნული ნომენკლატურის უარყოფისა (ვ. ნედობროვო, ჩედოვსკი და სხვ. ამ საკითხზე დაწერ. თვითონ ნარკვევში).

9 «...ударные есть понятие не абсолютное, а относительное; существуют

სლოგი ბოლო უდარნი და მენო უდარნი; პო ოთხონიო კ ბოლო უდარნიო სლოგო მენო უდარნიო მოვო ვოტუპოტო ვო სოხო ვო ფუნქციო მოტრიოესკი-ნოულარ-ნოგო, ნო ნარუოოო მოტო; თოთ ჯო მენო უდარნი სლოგო რიოოო სო აბსოლუტიო ნო-უდარნიო მოვო იშოლნიო როლო მოტრიოესკი-უდარნიო». (В. Жирмунский. По поводу книги «Ритм как диалектика». Ответ Андрею Белому. «Звезда», 1929, № 8, გვ. 205). ეს უდავო თვალსაზრისი ვრცელდება ქართული ლექსის მეტრული მახვილების ბუნებაზედაც.

10 „საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 52.

11 იქვე, გვ. 51—52.

12 გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 19 მაისი.

13 «Методологически погубно рассмотрение соотносительности систем без учета имманентных законов каждой системы» (Ю. Тынянов и Р. Якобсон.

Проблемы изучения литературы и языка. «Новый лед», [1929], № 12, 37):

დავუმატებო. რომ ამ მანიფესტის დებულებებს რ. იაკობსონი უყუყმანოდ ეცადა. 1962 წელსაც, ხოლო მანიფესტის მე-7 პარაგრაფი კიდევაც თარგმნა ინგლისურად იხ. მისი Selected Writings. 1962, I, S. 654, სტატიაში „Retrospect“, რომელიც 1962 წ. თებერვალშია დაწერილი). ამიტომ გასაკვირი როდია, რომ ამჟამად სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობებსაც კი (მაგ. ინგლისურს, თვით რუსულსაც) ზოგჯერ ზოგადად სილაბურ სისტემად მიიჩნევენ.

14 Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-ое, 1930; გვ. 88.

15 იქვე.

16 რუსულ ლექსთწყობაში ძირითადად ხუთი ტერფია (ქორე, იამბი; დაქტილი, ანაპესტი, ამფიბრაქი) და ამაში შეთანხმებული არიან რუსული ლექსის მკვლევარნი (იხ. А. Белый. Символизм. 1910, გვ. 554; Б. Томашевский, русское стихосложение. Петер., 1923, გვ. 12 — 13; В. Жирмунский: Введение в метрику. Лен.—Д. 1925, გვ. 25—26; Проф. Л. В. Щерба. Фонетика французского языка. Изд. третье. М., 1948; გვ. 165; Г. Шенгели, Техника стиха. 1940, გვ. 7—8. მისივე Техника стиха. 1960, გვ. 12—13). აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ კოტე დოდაშვილი ბერძნული მეტრიკის ტერფებიდან რუსულისათვის სწორედ ხუთს გამოჰყოფდა: „... რუსულს ენას შეჰვერის: ხორეი, იამბი, დაქტილი, ამფიბრაქი და ანაპესტი. ჩვენს ენას კი ხორეი, დაქტილი, პირინდაქტილი და პეონი მეორე“ (იხ. „ქართ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 80, შტრ. გ. მ. იქაძე, ქართული პოეტიკის ქრესტომათია. თბ., 1954, გვ. 106). კ. დოდაშვილის სწორი თვალსაზრისი შემდეგ მიივიწყეს და ქართული ლექსთწყობა გადატვირთეს ქართულისათვის შეუფერებელი ტერფებით ბერძნული ნომენკლატურიდან, მაგრამ ასეთი რამ რუსულ მეტრიკაშიაც ხდებოდა და არანაკლები ჭიუტობით.

17 В. Жирмунский, Введение... 60—63.

18 იქვე, 67.

19 Б. Томашевский, О стихе, 32. შტრ. В. Жирмунский, Введение...

88: «Метрическая конструкция стихотворения не определяется акцентуацией изолированных стихов». მხატვრული კანონი უნდა ვრცელდებოდეს მთელ ლექსზე: «Художественный закон подчиняет себе индивидуальный и противоречивый хаос свободной речевой стихии, дает ему ритмический строй» (В. Жирмунский, Введение в метрику, 22).

20 Альберт Эйнштейн. Собрание научных трудов. т. II, М., 1966, гл. 157. («Эпилог: Сократовские диалоги»).

21 «Метр как рифма, ни в какой степени не являются ключом к познанию стихового ритма в широком значении этого слова» (Б. Томашевский, О стихе, 30).

22 Б. Томашевский. Стих и язык. М., Л.-д., 1959, გვ. 14 ამ გარემოებით აიხსნება ის ფაქტიც, რომ ლექსში სიტყვა ზოგჯერ გრამატიკული თვალსაზრისით სრულიად არაა სრულყოფილად შენარჩუნებული (ილია: „ან შენ გვიმა რა იცოდა“, „იგივი დიდებულ და დედემებულ“ და მისთ.) მართალი იყო რ. იაკობსონი, როცა წერდა: „Ряд элементов языка не находится в прямом соответствии с ритмической инерцией“ (О чешском стихе, 19). „...индивидуальное высказывание не может рассматриваться безотносительно к существующему комплексу норм“ (Ю. Тынянов и Р. Якобсон. Проблемы изучения литературы и языка. „Новый лед“. [1929] გვ. 37). ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ „...много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам“ (Поэтика. Пер. В. Г. Аппельрота (М., 1957, გვ. 128).

23 არ შეიძლება სადავო იყოს ის აზრი, რომ ჩაბრუნებულ შემოქმედება ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ვეფხისტყაოსანს. კ. ჩაიკინმა მგონი დამაჯერებლად დაათარია ჩაბრუნების მე-6-ე ოდა („ქაბასა მფლობი დიდი ემირი...“) 1186 (ან 1185) წლით. „ოდაზე მიწერილი სტროფი უნდა ეკუთვნოდეს ან იმავე 1186 წ., ანდა მის წინამავალ 1185 წ. თვით ოდა-ელეგია შეიძლება დაწერილიყო მინაწერის წინ ახლო ხანებში...“ (დაწერ. იხ. კ. ჩაიკინი. ქართულ-ირანული ურთიერთობიდან. „აკად. ნ. მარის სახ. ენის, ისტორიისა და მატ. კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, III, გვ. 15, ტფ. 1938). თუ ეს მოსაზრება შეიძლება დავას იწვევდეს, სრულიად სადავო არაა ის აზრი, რომ რუსთაველი ვერსიფიკაციულად დამოკიდებულია ჩაბრუნებისგანაც და არა პირიქით.

24 ჰეგზამეტრის სტრუქტურისა და მისი მთავარი ტერმის — დაქტილის — ბუნების შესახებ არსებობს უმდიდრესი ლიტერატურა. უახლოესი შრომების დიდ ნაწილი დასახელებული აქვს რ. გორდეზიანს (იხ. მისი წინასიტყვაობა პ. ბერაძის წიგნისა „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები“. თბ., 1969). ძველი შრომებიდან როსბახის, გლედინისა და ვესტფალის მონოგრაფიული გამოკვლევების გარდა, ნ. Dr. I. H. Heinrich Schmidt. Leitfaden in der Rhythmik und Metrik, Lpz., 1869. დაქტილის შესახებ გვ. 29; ვრცლად განიხილავს ჰეგზამეტრს ეპოსსა და ლირიკაში W. Christ, Metrik der Griechen und Römer. Lpz., 1879, S. 176—219) და მრ. სხვ.

25 არჩილიანი, ტ. II, ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. თბ., 1937, გვ. 11.

26 ანტიკმატ ძალზე მიაჩნებური ფორმალისმის ხასიათისაჰყოველგვარი კატალოგიზაცია ცალკეული ტაქტებისა და შედგენა სტროფების რაოდენობათა ცხრილებისა (ასეთ ცდებს მაშინ ექნებოდა მნიშვნელობა, რომ ჰომერის მოცულობა ზუსტად ვიცოდეთ), ცალკეულ სიტყვებსა რიცხობრივი მაჩვენებლებით და „ვარიაციებით“. ამგვარი ცხრილები ნაწარმოების მთლიანი „მეტრიკული ანალიზის“ ილუზიას ქმნიან მხოლოდ, ნამდვილად კი ისინი მომავლდებულ მოწყენას ავრცელებენ, რადგან დანომრილი სიტყვები და ამგვარად განლაგებული ტაქტები („სტრიქონები“ თუ „კორელები“) არაფერს ამბობს მათი ელემენტების შინაგან მხატვრულ იერარქია-

ზე, რაც მხოლოდ სტროფის ან მთელი ნაწარმოების სტრუქტურის გათვალისწინებით, მისი ელემენტების ურთიერთყოფილობის ფონზე ელინდება. ასეთი ანალიზის გამოთქმაც ქრონოლოგიურად ახლო თუ დაშორებული ეპოქების ლიტერატურულ ტენდენციებიდან — დაუშვებელია. თუ ანალიზის სფეროში სემანტიკურ მომენტებს გავითვალისწინებთ, მაშინ ანალიზი უფრო რთულდება. ეს კარგად ჩანს თუნდაც ვეფხისტყაოსნის თეოლოგიური დეფინიციების მაგალითზე — მათი გაგება ქართული და მსოფლიო (კერძოდ ბიზანტიური) ნაკადების ახსნის საფუძველზე შეიძლება, ე. ი. აუცილებელია ფართო თეორიული კრიტერიუმის აღება: „Понятие литературной синхронической системы не совпадает с понятием именно мыслимой хронологической эпохе, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вослекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации существующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи“ (Ю. Тынянов и Р. Якобсон. Проблемы изучения... გვ. 37). ეს შეხედულება საკმაოდ არაა. თუ რომელიმე მოდერ შეხედულებას ავიკვირებთ დღეს, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ გუშინდელი შემადარებელი გაუქმებულია. პოეტთა არაა თეორიული რელატივიზმის სფერო.

27 «Не может изучать художественное произведение тот, кто его не понимает. В этом формула «субъективизма» поэтики» (Б. Томашевский. О стихе, 32) .

28 Герман Вейл. Симметрия, пер. с англ., М, 1968. წიგნი მოტანილია მათემატიკოსის შრომებისა ამ საკითხზე, აგრეთვე დასახელებულია ამ ავტორის შრომის რუსული თარგმანი Классические группы, их инварианты и представления, ИЛ, 1947 (32). აღსანიშნავია, რომ ჰ. ვეილი, რომლის აზრით „სილამაზე შედროდა დაკავშირებული სიმეტრიასთან“ („სიმეტრია“, გვ. 35), უმთავრესად მხატვრობის, არქიტექტურის, ქანდაკების და ხელოვნების სხვა დარგებში პოულობს ამგვარი სილამაზის განსაზღვრებას, ამასთან საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ „Нанасолее поразительным примером симметрии в неорганическом мире являются кристаллы“ (38). შესავალ თავში „Зеркальная симметрия“ ჰ. ვეილი სწორედ ამ საკითხებს ეხება. სიმეტრიის გამოვლინებას ბუნებაში (მაგ. მექანარეაში), აგრეთვე ისე ხელოვნების სხვა დარგებში და კოსმოსში ეძღვნება წიგნის დანარჩენი ნაწილი. თეორიული თეალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა დასაბუთება ფიზიკურ-სივრცული ფაქტისა, რომ „...во всей физике не имеется ничего, что указывало бы на внутреннее различие между левым и правым. Левой и правой эквивалентны так, как все точки и все направления в пространстве. Положение, направление, левое и правое являются относительными“ (51). ეს პირობითი სივრცული პრინციპი, რომელიც სიმეტრიის ცნებაში შედის, პოზიტივიზმის არ არსებობს. (ლექსი განასხიკვესს მარჯვენას მარცხენასთან). აქედან ცხადი ხდება, რომ ეკვივალენტის ცნების ისეთი გაგება, როგორც მას აქვს ფიზიკაში, ლექსის თეორიაში ყოვლად შეუძლებელია გამოყენებულ იქმნას. ამასთან დასახსიომებელია ჰ. ვეილის განცხადება, რომ „Пространство как таковое изучается геометрией“ (50) და რომ ბუნების კანონები ინვარიანტული არიან „ასახლთან“ დაკავშირებით (იქვე), რაც აგრეთვე არ შეიძლება ლექსის ბუნებაზე გავრცელდეს. ჰ. ვეილის წიგნი შედგება ექვთებისაგან. მესამე ლექსია ეხება „ორნამენტულ სიმეტრიას“, რომლის დასაწყისში ავტორი წერს: „Эта лекция носит более систематический характер, чем предыдущая, так как она посвящена одному специальному виду ге о-

метрической симметрии, наиболее интересному со всех точек зрения. Этот вид симметрии в применении к двум измерениям используется в искусстве—в орнаментах на различных поверхностях, в трехмерном пространстве он характеризует расположение атомов, в кристалле. Поэтому мы будем называть его орнаментальной или кристаллографической симметрией" (107. ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.). ყველაფერი ეს პოეზიას არ ეხება.

როგორია ჰ. ვეილის აზრი თვითონ სიერცის სტრუქტურასა და რელატივობის თეორიის თანახმად სიერცეში გეომეტრიული ფორმების სიმეტრიის თაობაზე? იგი წერს: „Пустое пространство обладает весьма высокой степени симметрии; любая точка подобна любой другой, и ни в одной точке нет внутреннего различия между разными направлениями" (145). ჰ. ვეილი სპეციალურად არ ეხება პოეზიაში სიმეტრიის საკითხს, რადგან, ჩანს, მისთვის საეხებით ნათელია, რომ სიმეტრიულ და სხერცეულ მოვლენათა ზემოთ მითითებული კანონზომიერებანი პოეზიაში შეუძლებელია არსებობდეს (თუმცა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი საერთოდ არც ფიქრობდა ამ საკითხზე).

„სიმეტრიის“ და „ინვარიანტის“ ფიზიკალური და გეომეტრიული შინაარსის გაგებისათვის (აგრეთვე ფიზიკაში ამ საკითხების გაცნობისათვის) განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ე. ვიგნერის წიგნს სიმეტრიაზე (*Symmetries and Reflection, Scientific Essays of Eugene P. Wigner, Bloomington, 1970*. ესარგებლობთ რუსული თარგმანით: Е. Вигнер. Этюды о симметрии. Пер. с англ. Ю. А. Данилова. „Мир“, М., 1971). ეს ძალზე სპეციალური გამოკვლევა, მაგრამ მისი ზოგადი და ფილოსოფიურ-ფიზიკალური დასკვნები არა სპეციალისტი მკითხველისათვისაც ვასაგებია. ავტორი, ნობელის პრემიის ლაურეატი, ინშტაინის მეგობარი და მსოფლიო მასშტაბის მეცნიერი არაფერს ამბობს „ინვარიანტების“ ან „დინამიკური სიმეტრიის“ არსებობის გამო ხელოვნებაში, კერძოდ, პოეზიაში, თუმცა სპეციალურად ამ საკითხის კვლევა მის ამოცანას არც შეადგენს; მაგრამ ე. ვიგნერის წიგნს დიდი მნიშვნელობა, კერძოდ ჩვენი თემის თვალსაზრისით; იმაშია, რომ ინვარიანტის ცნების გამოყენება მეტრიკის დარგში სრულიად გაუმართლებელია, ამ ცნების წმინდა ფიზიკალური და გეომეტრიული ხასიათის გამო. დანიტერესებულ მკითხველს თვითონ შეუძლია ყოველივე ამაზე სრული წარმოდგენა იქონიოს ე. ვიგნერის შრომის გაცნობის მეშვეობით. სიმეტრიისა და ინვარიანტის ცნებები, დაცლილი მათი ფიზიკალური ან გეომეტრიული შინაარსისაგან, საკუთრივ პოეზიაში რუმალვე იქცევიან სტატიკურ ცნებებად, ისევე როგორც „სარკისებური ასახვის“ ცნებაც, რამდენადაც აქ საჭივ ვეაქვს აბსოლუტურ მსგავსებათა განმეორებასთან (არეკვლის პრინციპთან), რომლის გადატანა, „ბინარულად“ გაყოფილ სტრიქონზე (და მით უმეტეს რიტმზე, როგორც მთლიან დინამიკურ სისტემაზე) — ყოველგვარ კონკრეტულ შინაარსსა და მნიშვნელობასა მოკლებული, რადგან, რეალურად იგი მასში არც კი ივარაუდება. ჭერ კიდევ ადოლფ ცაიზინგი (XIX ს.) ცდილობდა ასეთი რამის აღმოჩენას პოეზიაში ოქროს კვეთის აბსოლუტიზაციის ნიადაგზე, რაც სამართლიანად იქნა უარყოფილი ჰ. ტიმერდინგის და სხვა თეორეტიკოსების მიერ (კერძოდ, თვით არქიტექტურისა და მხატვრობის მიმართ). აშკარაა, რომ ამგვარი გაგება არც რ. იაკობსონის ცდებს ამართლებს მეტრიკაში წმინდა მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, ხოლო პრაქტიკულად მათ უნაყოფოს ხდის.

„პროპორციის“ (ვეკლიდურისა და არავეკლიდურის), მოედნებისა და სხვადასხვა ობსკურთხედთა, აგრეთვე კონკრეტების ცნებების, „სარკისებური ასახვის“. „არაპითაგორული გეომეტრიისა“ და სხვა საკითხების გავებისათვის იხ. დ. ჰილ-

ბერტის კლასიკური შრომა (Д. Гильберт. Основания геометрии. Пер. с 7-го нем. издания И. С. Градштейна. М., Л.—д, 1948, გვ. გვ. 111—168 და 227—228). დ. ჰილბერტის გამოკვლევებიდანაც კარგად ჩანს, რომ პოზიტიუ-
ულადილია „კონგრუენტის“ ცნების შემოტანა, რასაც რ. იაიკობსონი ამოდ ცდილობს.

ხემათ აღძრული საკითხების შედარებით ვრცელი გაცნობისათვის საჭიროდ
ვთვლით მივუთითოთ დამატებით ლიტერატურაზე. მაგ., ინვარიანტის ცნებისათვის
აინშტაინის წერილის გარდა იხ. Макс Борн. Эйнштейновская теория относитель-
ности. Пер. с англ., М., 1972, გვ. გვ. 75, 120, 235 (ინგლისურად: Einsteins The-
ory of Relativity by Max Born. New York, 1962). ე. წ. „ჯგუფების“ („группы“),
მათი „ბინარული“ ხასიათისა და ინვარიანტული ბუნების შესახებ ნახე И. Сегал.
Математические проблемы релятивитской физики. Пер. с англ., М., 1968)
(ინგლისურად: Mathematical Problems of Relativistic Physics by Irving E. Segal
1963); Дж. Милнор. Особые точки комплексных гиперповерхностей.
Пер. с англ., М., 1971) (ინგლისურად: Singular Points of Complex
Hypersurfaces by John Milnor. Princeton, 1968). ფიგურების
ახე „ჯგუფთა“ სიმეტრიული შინაარსის ლოჯიკური გამოყენებულს საკითხისათვის იხ. М.
Кац, С. Улам Математика и логика. Ретроспектива и перспектива. Пер.
с англ., М., 1971 (გვ. 88 и след.) (ინგლისურად: Mathematics and Logic.
Retrospects and Perspectives. Marc Kac and Stanislaw M. Ulam. New
York. Washington. London. 1968). „ჯგუფის“ ცნებისათვის, აგრეთვე „ასახვის“ ცნე-
ბისათვის, რომელიც „მათემატიკის მრავალი განყოფილების მთავარ ცნებად ითვლება“,
განსაკ. იხ. И. Гроссман, В. Магнус. Группы и их графы. Пер. с англ.,
М., 1971 (ინგლისურად: Groups and Their Graphs by I. Grossman
and W. Magnus 1964). საეულისხმოა ამ ავტორთა განცხადება იმის შესახებ,
რომ ასახვის (არეკელის) ცნება მათემატიკაში ახლოსაა იმ მნიშვნელობასთან,
რომელიც მას ყოველდღიურ ცხოვრებაში აქვს. ამასთან „В математике понятие
отображения во всех его вариантах основывается на понятии соответ-
ствия между элементами исходного объекта и элементами его образа“
(122). ავტორები მსჯელობენ „ჯგუფებსა და ორნამენტებზე“ (თავი 15, გვ. 210).
კერძოდ, დეკორატიულ ხელოვნებაში, სადაც ჯგუფთა კონკრეტული რეალიზაციის
შემთხვევები ასე ხშირია. იგი ახასიათებს შპალერს, ტყავეულობას, არქიტექტურულ
მორთულობებს, ორნამენტებს (მაგ. ალგამბრას სასახლეს გრენდაში, რაზედაც 30-იან
წლებში ტიმერდინგიც წერდა) და სხვ. გროსმანი და მაგნუსი ახასიათებენ კვადრატს,
სამკუთხედებს, ექვსკუთხედებს (გვ. 212) და ა. შ. ჩვენს ხელთ არსებული ლიტერა-
ტურა (აქ ნაწილობრივ დასახელებული) მგონია ნათეს ფენს იმ საკითხს, თუ ძირი-
თადად რომელ დარგებს ეხება „პროპორციებისა“ და „სარკისებური ასახვის“ მო-
მენტები და მათი გამოვლინებები. ამ საკითხზე მსჯელობდნენ და მსჯელობენ რუ-
სულ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც, განსაკუთრებით კრისტალოგრაფიაში. დავასა-
ხელებთ მიმდინარე წელს (1972) გამოცემულ შრომას: С. А. Гумилевский, В. М.
Киршон, С. П. Луговский. Кристаллография и минералогия. М., 1972).
ამ ავტორების განცხადებით კრისტალოგრაფიაში საუბარია იმაზე, რომ კრისტალებს
ახასიათებთ გარკვეული სიმეტრიულობა და რომ „Элементами симметрии называются
геометрические образы (точки, прямые плоскости) при помощи которых выя-
вляется симметричность фигур или многогранника“ (11). კრისტალებში „სიმეტ-
რიული სიმბრტყის“ გამო აღნიშნავენ: „Плоскостью симметрии называется во об-

რამაჟა მათი პლანობი, დასაყვანი ფიგურა ია დუე რავნიე ჩაგნი. კორიე ობიექტი დუგ დუგუ კაკ პრედმეტი იე იგო ზერკალნიე იზობრაჟენიე“ (11. ხაზასმა ჩენია. ა. გ.). ბინარული სტრუქტურები „ჩაოტი ვსტრეჩაეტსა ვიდე კრისტალოვ, პრედსტავლენნიე კუბანი, კუბო-ოქტაედრანი, პენტაგონ-დოდეკაედრანი“ (142. შდრ. სურათები, იქვე. გვ. გვ. 69, 143 და შმდ.). ასეთი სტატისტიკური „კრისტალოგრაფიული გეომეტრიზმი“ ზოგიერთხელ მეტრიკაშიც შემოიტანოს დიქტომიის პრინციპის გამოყენებით!

ა. შუბნიკოვის ცნობილ შრომას სიმეტრიაზე სპეციალურად ვეხებით ქვემოთ. საერთოდ რუსულად არსებობს მდიდარი ლიტერატურა ამ საკითხზე. შუბნიკოვის წიგნში მოთავსებული ბიბლიოგრაფიის გარდა, რუსულად და უცხოურ ენებზე დაბეჭდილი შრომების მნიშვნელოვანი, მაგრამ არა სრული სია სიმეტრიაზე იხ. წიგნში: А. Д. Урсул. Природа информации. Философский очерк. М., 1968, გვ. 193—196, 198—199, 202—206, 211). საკითხის ფილოსოფიური მხარის შესახებ იხ. Н. П. Коноплева, Г. А. Соколик. Симметрия и типы физических теорий. (ж. „Вопросы философии“. 1972, № 1, გვ. 118—127). ამ სტატიის გაცნობა საჭიროა იმათთვის, ვინც აღნიშნული პრობლემის ენციკლოპედიური და ფიზიკალური შინაარსის გაგებას მოისურვებს.

29 ყველაზე მნიშვნელოვან თეორეტიკოსად რუსულ კრისტალოგრაფიაში, სიმეტრიის კანონების დადგენის ოვალსაზრისით, ითვლება ა. ვ. შუბნიკოვი, რომლის ერთ შრომას (Симметрия и антисимметрия конечных фигур., М., 1951) განსაკუთრებით ემყარება რ. იაკობსონი თავის ნარკვევებში ჩინური რეგულირებული ლექსის მოდულარული საზომის შესახებ (R. Jakobson, op. cit., § 602. ტექსტი და შენ. № 16). ვ. შუბნიკოვი გამოჩენილი მათემატიკოსი და კრისტალოგრაფია, მრავალი შრომისა და წერილის ავტორი კრისტალებში სიმეტრიის არსებობის საკითხის შესახებ. მიმდინარე, 1972 წელს მეორედ გამოიცა მისი დიდი, შემჯამებული შრომა, ვ. ა. კოპციკთან ერთად დაწერილი (იხ. А. В. Шубников, В. А. Копцик. Симметрия в науке и искусстве. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Изд. „Наука“, М., 1972. იხ. იქვე საკითხის ვრცელი ლიტერატურა, თუმცა ავტორების განცხადებით წიგნში მოტანილია საერთოდ ამ პრობლემაზე არსებული უმდიდრესი შრომების მხოლოდ „შეღარებით მცირე“ ნაწილი. გვ. გვ. 313—323). წიგნის უკანასკნელ თავს ეწოდება „Симметрия и диссимметрия в искусстве. Законы композиции. Структурно-системные методы анализа художественных произведений“ (216—312). ამ თავის მხოლოდ 296—313 გვერდები ძღვენება საკუთრივ პოეზიაში სიმეტრიის საკითხებს.

წინასწარ უნდა შევნიშნოთ, რომ შუბნიკოვის შრომის ბოლო თავი ჩინებული ნიმუშია იმისა, თუ როგორი ცალმხრივი შეხედულებების განვითარება ახასიათებთ პოეზიისაგან დაშორებული სამეცნიერო დისციპლინის შესანიშნავ წარმომადგენლებსაც კი ხელოვნებაზე და კერძოდ, პოეტიკის საკითხებზე. ა. ვ. შუბნიკოვის შეხედულებანი ამ სფეროში აღბეჭდილია სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთობის სფეროში უნივერსალური შიფრის დადგენის ტენდენციით, ასეთი შიფრი კი არ არსებობს თვით ბუნების ყველა მოვლენისადმი (ხომ სიმპტომატურია ის გარემოება, რომ სერიოზულად არაფერს მსჯელობს მაგ. ოკეანეების, ზღვების ან მდინარეების „პროპორციებსა“ და მათი მოძრაობის „ინვარიანტებზე“?). მით უფრო: სულიერი და ინტელექტუალური ფენომენები რომ ერთ უნივერსალურ შიფრს ან კანონს ავლენდენ, მაშინ ეს წაშლიდა ამ ფენომენების სპეციფიკურ და იმანენტურ ნიშნებს,

რაც მათთვის დამახასიათებელ მრავალფეროვნებას შინაგან ავტომატიზმის ელფერს მიანიჭებდა, ერთი ფენომენის „ინვარიანტული“ ნიშნით ადვილად მოიძებნებოდა მეორე ფენომენის ისეთივე „ინვარიანტული ნიშანი“. ეს გარემოება მშვენივრად ჩანს დასახელებული ნაშრომის ავტორთა თუნდაც შემდეგი განცხადებიდან, რომელიც მათ მოაქვთ „ევეგენი ონეგინის“ ერთი სტროფის ანალიზისა და მთელი პოემის დახასიათების საფუძველზე: „Если на уровне слоговой структуры можно уподобить строфу полукристаллу, на уровне чередования рифмы, весь роман представляется как одномерный монокристалл!“ (300). როგორც იტყვიან—კომენტარები ზედმეტია.

ავტორები კარგად გრძნობენ, რომ სიმეტრიისა და დისიმეტრიის კანონების ხელოვნების დარგებზე გავრცელების საკითხის შესწავლა მხოლოდ იწყება და რომ „თვითონ ეს მეთოდები ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებიან“ (297). „многим конкретным структурно-системным исследованиям не достает синтетической точки зрения, целостного охвата всего единства подструктур, которое только и составляет в произведении неповторимый художественный эффект.“ (297). საქმე ისაა, რომ მეთოდოლოგიურად შეუძლებელია „სინთეტური თვალსაზრისის გამომუშავება“ იქ, სადაც წინასწარი ტენდენციით ხდება ერთი ან მრავალი არაპოეტური ფაქტების ნიშნების გადატანა საკუთრივ პოეტურ ფაქტებზე!

ავტორები იმასაც კარგად გრძნობენ, რომ „ხელოვნების მიმართ საჭიროა სიმეტრიის ცნების გაფართოება“. „Расширение понятия симметрии... существенно расширяет и области ее приложений в искусстве. Действительно, законы перспективы в живописи и графике представляют собой не что иное, как законы групп проективных преобразований, воспринимаемых как образования подобия или цветного подобия, на уровнях соответствующих подструктур. Гармоническая пропорциональность античных скульптурных и архитектурных форм—результат строгого соблюдения аничных мастерами канонов проективных групп. Группы преобразований четырехмерного пространства-времени совместно с цветными группами определяют специфические законы композиции для временных искусств: музыки, поэзии, танца, кинематографа“ (297—298). ჯერ ერთი — სრულიად უსაფუძვლოა ავტორთა კატეგორიული მსჯელობა ანტიკური ხანის ოსტატების მიერ „ანტიკური სეულბტურული და არქიტექტურული ფორმების პარამონიული პროპორციულობის მკაცრად დაცვის შესახებ“, რადგან ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია, რომ „პარამონიული პროპორციულობის დაცვა“ ძველ ხელოვნებაში ყოველთვის არ იყო ესთეტიკურ რანგში აყვანილი და გარკვეული „ესთეტიკურ უწყესრიგობას“ იქ ზოგჯერ „პარამონიულ პროპორციულობაზე“ ნაკლებ მნიშვნელობა არ ჰქონდა (ვიენელმანი, ვაოლფლინი...). ახალი ხანების ქანდაკებასა და არქიტექტურაზე ამ პრინციპის აბსოლუტიზაცია ხომ მთლად უნიადაგოა. მეორე: „დროის ხელოვნებაში“, „კომპოზიციის სპეციფიკური კანონები“ როდია რეალიზებული სიმეტრიების ან პროპორციების სახით, რაგინდ ამის დამტკიცებას არ ცდილობდნენ ცალკეული ავტორები, მაგ., თვით მუსიკათმცოდნეობაშიც კი (ცუკერმანი და სხვ.). მაგ. გერმანული რომანტიკული სიმფონიური მუსიკა (მაგ. შუმანი) სრულიად არ ემორჩილება „ვარიანტების“ და „ინვარიანტების“ ურთიერთმოქმედების სისტემური განმეორების კანონს მთელ რიგ ცალკეულ პასაჟებში (არც საერთოდ). ასეთი რამის გავრცელება აბსოლუტურად არ შეიძლება

თვით ისეთი კონტრაპუნქტივისა და პოლიფონისტიკის ფუნქციები, როგორც გენიალური ბახია.

ავტორების მსჯელობა თანდათან რთულდება და ეს გამოწვეულია ხელოვნების რთული ბუნების ასნის სურვილით: „Применение расширенного понятия симметрии в искусстве связано с найденным специфическим соотношением эквивалентности между элементами художественных подструктур и найденным групп художественных автоморфизмов, сохраняющих выделенный структурный уровень инвариантным. Преобразования (вариации) и их инварианты—вот важнейшие понятия и в сфере науки и в сфере искусства (ბახასმა აქ ავტორებისა. ა. გ.). При установлении групп симметрии в искусстве, как и в науке, приходится прибегать к абстрагированию, суждению по методу аналогии, замене сложного явления упрощенной идеальной моделью. При этом сами преобразования и группы симметрии могут оказаться „необычными“, „странными“ (такими же, как группы по модулю), но они существуют, если только существует относительная эквивалентность и упорядоченность элементов подструктур“ (298). „Переход к представлениям и идеям теории обобщенной симметрии позволяет и в структурном искусствоведении придать этим идеям более определенный и точный смысл“ (298).

ადილი შესამჩნევია, რომ ამ თეორიულ წინამძღვრებს საფუძვლად უდევს ისევ სტატიკური აღქმა ხელოვნებისა და „სიმეტრიის გაფართოებული გაგება“ (მასში ვითომცდა დინამიზმის შეტანით) აქ საქმეს არ შეეღის. პოეზიაში „იდეალური სტრუქტურული მოდელი“ თუ „მოდული“ არ არსებობს ისევე, როგორც არ არსებობს „შედარებითი ეკვივალენტობა“ და „ქვესტრუქტურების ელემენტთა მოწესრიგებულობა“, — ლექსი დროში მუდმივი მოძრაობაა და განსხვავებულ ელემენტთა ურთიერთყოორდინაცია გამოირცხავს „სიმეტრიის“ რეალიზაციას „ეკვივალენტების“ განსხვავებულ ბაზაზე მოძრაობის და ისიც თითოეულ კონკრეტულ სიტუაციაში: მაგ., ლეიტმოტივის განვითარება და ემოციის დინამიკა „მოდულების“ სახით იდენტური ფორმებით არასოდეს არ მეორდება (მით უფრო გაყინული „ინვარიანტებისა“ და „ვარიანტების“ სახით), წინააღმდეგ შემთხვევაში პოეტურ ტექსტში ჩვენ არ გვექნებოდა თემის საფეხურებრივად მრავალფეროვანი განმეორება, ამ თემის გაშლა და დამთავრება (თემატიკურად ფინალი ყოველთვის ცალკეულ მოტივებს აჯამებს და შეიძლება მასში არც „კომპოზიციური ელემენტები“, არც ცალკეული მოტივის ვარიაციული სახეობა იქნას შენარჩუნებული ბოლომდე. ეს ეხება რიტმის სფეროსაც).

ა. ვ. შუბნიკოვისა და ვ. ა. კობციკის ნაშრომში საგანგებო ყურადღება ექცევა მუსიკასა და პოეზიაში „განმეორების“ მომენტს: „...правильное же повторение одинаковых частей в целом и составляет сущность симметрии. Мы с тем большим правом можем приложить к музыкальному произведению понятие о симметрии, что произведение записывается при помощи нот, т. е. получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозреть. Подобно музыкальным произведениям могут быть симметричными и произведения словесности, в особенности стихотворения“ (298). ეს განცხადება სრულიად ზედმეტს ჰდის ავტორების „სიმეტრიის ცენტრალურად მსჯელობას: ვინც მუსიკალური ან პოეტური ნაწარმოებების სიმეტრიაზე მსჯელობს ბგერითი ფაქტების გრაფიკული გამოხატულებების (ნოტები—პარტიტურა, სა-

ლექსო საზომების გრაფიკული სქემები...) მიხედვით, მათთან რაიმე დავა სრულიად ზედმეტია. ამით იხსნება ისიც, რომ წიგნში „ევეგენი ონეგინს“ ერთი სტროფის ტექსტის სქემის ელემენტების (იამბებისა და ტაქტებში ქორეს 7-ჯერ გამოყენების) და მათი გრაფიკული სქემების ირგვლივ არის საუბარი (299—200). სქემა და მისი გრაფიკა კი რეალური რიტმობა და ამიტომ იგი სტროფში „სიმეტრიის“ არსებობის დასამტკიცებლად არ გამოდგება. ყველაფერი ეს — ეფემერული ილუზიაა იმათთვის, ვისაც ლექსის რიტმის ბუნებისა რაიმე გაეგება.

ამასთან, დამახასიათებელია ერთი შტრიხი: ავტორების კონცეფციისათვის ავტორიტეტულია ანდრეი ბელის წიგნი „რიტმი როგორც დიალექტიკა“ (1929), რომელიც საგანგებოდაა დასახელებული მე-300 გვერდზე ლექსში „ტრანსლაციური სტრუქტურის რეგულარობის ხარისხის“ საკითხთან დაკავშირებით: „Мы не будем выделять этот уровень, отсылая читателя к работе А. Белого (1929), выполнившего для пушкинского „Медного всадника“ подробный и тонационный разбор“.

რუსული მეტრიკიდან ა. ბელის უაღრესად პარადოქსული წიგნის გამოყოფა — კარგად ახასიათებს ავტორების მეთოდოლოგიურ მხარეს. „რიტმი როგორც დიალექტიკა და პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარი“ (1929) არაა მეცნიერული პოეტიკის მიღწევა რუსეთში, მან მხოლოდ ნეგატიური შეფასება დაიმსახურა და იგი მოკლედ ჩვენს წიგნშია და განხილული (იხ. „ქ. კლ. ლექსი“, გვ.გვ. 288—289). ამიტომ მასზე სიტყვას არ გავაგრძელებთ.

მაგრამ შუბნიკოვის და კოპციის წიგნში მოტანილია ციტატა შესანიშნავი რუსი მკვლევარის ბ. ტომაშევსკის წიგნიდან „ლექსი და ენა“: „Подлинная жизнь стиха начинается в его движении“ (Б. Томашевский, 1959, გვ. 184)“ (301). ეს აზრი კი უცილობელია, ოღონდ იგი ეწინააღმდეგება „ინვარიანტებისა“, „ვარიანტებისა“ და „ეკვივალენტების“ თეორიას, გარეთვე „გეომეტრიულ მიმოხილვას“ (სივრცულ პრინციპს), რომლის დასაბუთებაც ეძღვნება დასახელებული ნაშრომი. შუბნიკოვისა და კოპციის „გაფართოებული სიმეტრია“ და „ღისიმეტრია“ სტატეიკის ცნებებია, მიუხედავად ამ ცნებებში მოძრაობისა და ღისიმეტრია აღმოჩენის ამაო ცდებისა ვერსიფიკაციის მიმართ (აინშტაინის „ღისიმეტრიკაში“ მათ მართლაც ღისიმეტრიული შინაარსი აქვთ!).

შუბნიკოვის წიგნში სხვა სადავო საკითხებიცაა დასმული, მაგრამ მათ ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვთ (მაგ., პოლინდრომის გაგება „სიმეტრიის“ თვალსაზრისით, მტკიცება, თითქოს ლექსებად არ შეიძლება ჩაითვალოს ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც სტროფები აბსოლუტური სიზუსტით მეორდებიან (გვ. 302) და სხვ. დაძვინთ: უქანასკნელი პრინციპის გაზიარების შემთხვევაში ბევრი შედეგრი ბერძნულ-რომაული პოეზიისა შეიძლება პოეზიის გარეთ დაგვარჩეს! როგორც ჩანს, ასეთი დებულების მტკიცებისას ავტორებს მხედველობაში აქვთ ის გარემოება, რომ „ინვარიანტისა“ და „ვარიანტის“ ცნებები ანალოგიურ ლექსებზე არ შეიძლება გავრცელდეს.

კრისტალოგრაფ შუბნიკოვის სისტემატ აბსოლუტიზაციის ნიშნითაა აღბეჭდილი. იგი ითვალისწინებს შედარებით „მოწესრიგებულ“ ტექსტებს, მაგრამ არ ითვალისწინებს უაღრესად მნიშვნელოვან მომენტებს: თვით „ევეგენი ონეგინში“ „ხარვეზების“ ანუ ტექსტუალური ეკვივალენტები არსებობის ფაქტს და Vers libre-ის ბუნებას. ამ საკითხზე კი იური ტინიანოვი ამომწურავი სიზუსტით მსჯელობს (იხ. Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка, Л—д, 1924,

გვერდები ამ გამოც. მიხედვითაა მითითებული). რადგან ამ შრომამ, სხვა რუს ავტორთა (ბახტინი, პროპი...) შრომებთან ერთად (პოტიკაში) დიდი გამოძახილი პპოვა ევროპასა და ამერიკაში (იხ. Семнотика и искусствометрия, 1972, გვ. 12). ჩვენ მას მოკლედ შევეხებით, კერძოდ, „ტექსტის ეკვივალენტებთან“ დაკავშირებით.

ი. ტინიანოვის წიგნი შედგება ორი ნაწილისაგან. პირველ ნაწილში (გვ. 7—47) განხილულია „რიტმი, როგორც კონსტრუქციული ფაქტორი ლექსისა“, ხოლო მეორე, ძირითადი ნაწილი (გვ. 48—120) ეხება „სალექსო სიტყვის მნიშვნელობას“ ანუ პოეტურ სემანტიკის საკითხებს. ჩვენთვის აშკარად საინტერესოა ნაშრომის პირველ ნაწილში წამოყენებული უდავო დებულებანი (საერთოდ საკამათო არაა ვ. შკლოვსკის აზრი ამ მკვლევარის შესახებ: „В анализе стиха, как мне кажется, он никак не обогнан“). (В. Шкловский. Тетива. М., 1970, გვ., 184).

უწინარეს ყოვლისა, საყურადღებოა „სმენითი ფილოლოგია“ კრიტიკა, რომელიც ი. ტინიანოვს აქვს დასაბუთებული. იგი უარყოფს მარტოოდენ აკუსტიკურ თვალსაზრისს, რადგან ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, არ ამოწურავს ლექსის ყველა მომენტს და თანაც ზედმეტს იძლევა. სანიმუშოდ კმარა „ტექსტის ეკვივალენტების“ მაგალითი. ცნობილია, რომ პუშკინი თავის ლექსებსა და „ევეგენი ონეგინში“ ხშირად სვამს წერტილებს ტაქებისა და ზოგჯერ მთელი სტროფების მაგიერ. ტექსტის ამ ეკვივალენტების“, როგორც გრაფიკული სისტემების, აკუსტიკურად აღქმა არ შეიძლება. ეკვივალენტები კი არსებითად მთელ ისტროფების მაკავრობას სწევენ, ისინი პაუზებადაც არ ჩაითვლებიან, რადგან პაუზა სტროფის ეკვივალენტად არ გამოდგება. მკითხველი ე. წ. „ცარიელ ადგილებს“ ანუ ნაწილობრივ ხარეუზებს რეალურად არსებული სტროფის ბადალ მოვლენად აღიქვამს, თუმცა „მასალა მინიმუმამდეა შეცვლილი“ (სიტყვების ნაცვლად გრაფიკული ელემენტები — წერტილები!). მსგავსად საშუალო საუკუნეების თეატრისა, სადაც ტყის ილუზიისათვის საკმარისი იყო მხოლოდ აბრა წარწერით „ტყე“, ლექსშიაც საკმარისია რომელიმე ელემენტის იარაღი თვითონ ელემენტის ნაცვლად (იქვე). „სმენითი ფილოლოგია“ (ჩვენ დაქანდით — ისევე როგორც „სიმეტრიის“ თეორია) ტექსტის გრაფიკული ეკვივალენტის როლს სრულიად არ ითვალისწინებს, რადგან მას საქმე აქვს მარტოდენ რეალური ფონეტიკური ერთეულების სისტემასთან — სიტყვიერ ტექსტთან. ტინიანოვის აზრით „აკუსტიკური მიდგომა არ ამოწურავს მხატვრული ნაწარმოების ელემენტებს ერთი მხრივ და იძლევა ზედმეტს მეორე მხრივ... ზოგი არსებითი ფაქტი არ ამოიწურება ლექსის აკუსტიკური ცხადყოფით და კიდევაც ეწინააღმდეგება მას. ასეთია უწინარეს ყოვლისა ფაქტი ტექსტის ეკვივალენტებისა“ (21—22). იგივე ეხება „სიმეტრიულ-კრისტალოგრაფიულ“ მეთოდს.

ე. წ. „თავისუფალი ლექსის“ შესახებ შემდეგი მოსაზრებაა წამოყენებული:

რაშია საიდუმლოება „თავისუფალი ლექსისა?“ რატომ არ ვთვლით მას პროზად, ხოლო ე. წ. „მეტრულ პროზას“ — ლექსად? ი. ტინიანოვის მართებული შენიშვნით, ამას წყვეტს რიტმის სხვადასხვა ფუნქცია ამ ორ ქანრში. იგი წერს: „ლექსი პროზად“, როგორც ქანრი, და „რომანი ლექსად“, როგორც ქანრი, აგრეთვე დაფუძნებული არიან ორივე მოვლენის ღრმა განსხვავებაზე და არა მათს სიახლოვეზე: „ლექსი პროზად“ ყოველთვის აშიშვლებს პროზის არსს, ბუნებას, „რომანი ლექსად“ — ლექსის არსს, ბუნებას... ამრიგად, განსხვავება ლექსისა და პროზას შორის, როგორც მეტყველების ფონეტიკრობის მხრივ სისტემურისა და უსისტემურის, უგულვებლყოფილია თვითონ ფაქტებით. ის გააღიანება რიტმის ფუნქციური როლის არეში, თანაც [საკითხის] სწყვეტს სახელდობრ რიტმის ეს ფუნქციური როლი, და არა სისტემები, რომლებშიაც ის არის მოცემული“ (39, ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.).

ი. ტინიანოვის საბოლოო დასკვნა ასეთია: „არ შეიძლება შესწავლა რიტმის სისტემების პროზასა და ლექსში ერთნაირად, რაგინდ არ გვეჩვენებოდეს ეს სისტემები ერთმანეთის მონათესავეებად. პროზაში ჩვენ გვექნება რაღაც სრულიად არა-ადეკვატური სალექსო რიტმისა, რაღაც ფუნქციონალურად ღეფორმირებული საერთო კონსტრუქციის მიერ. ამიტომ არ შეიძლება შესწავლა პროზის რიტმისა და ლექსის რიტმისა, როგორც რაღაც თანასწორებისა“ (იქვე).

როგორც ვხედავთ, ლექსში „ტექსტის ეკვივალენტების“ (ცარიელი ადგილების) არსებობის ფაქტი და Vers libre-ის ბუნება საბოლოოდ გამოიხატება პოეზიაში პროპორციებისა და საერთოდ გეომეტრიული ცნებების გამოყენების ყოველგვარ ცდას. ლექსის რიტმი ელემენტების რთული კოორდინაციის სისტემაა, «ტექსტუალური ეკვივალენტი» ამ სისტემაში შედის. სიმეტრიების სტატუსი ხასიათი კი ასეთ რასმე ვარედ ტოვებს, ე. ი. იგი ეწინააღმდეგება ლექსისა (და საერთოდ) პოეზიის ბუნების გაგებას.

რიტმის ესთეტიკისა და მეთოდოლოგიის ნიადაგზე „პროპორციის“ ცნება საბოლოოდ უნდა მოიხსნას ლექსის მიმართ!

³⁰ ცალკეულ, განმეორებულ ელემენტთა გარეგნული დამხვევების ვარიაციება, მაგ. კრისტალებში არსებულ „სარკისებური ასახვის“ პრინციპთან — ლექსთწყობაში არ შეიძლება. ტაეპის მეორე ნახევარი (ეგზერის შემდეგ) ხომ სემანტიკურად აგრძელებს პირველ ნახევარს (და არა მარტო მარცვლებრივ რაოდენობებს ამა თუ იმ სახით — ზუსტად, „ეკვივალენტურად“ თუ „შექცევითი“ პროპორციით)? ტაეპა პირველი ნახევრის არეკვლა არ ხდება მეორე ნახევარში, რადგან მეცნიერულ პოეტიკაში ტაეპი ძირითადი და მთლიანი ერთეულია რიტმისა, რომელიც მკვიდროდა დაკვირვებული მომდევნო ტაეპებთან (ფონიკურად და სემანტიკურად). სტრუქტურული „მიმართებანი“ და „შეფარდებანი“ ამ მომენტებს პრინციპულად არ ითვალისწინებენ. რაც შეეხება „ტაეპის“ შეცვლას „სტრიქონით“ — იგი იმიტომ უარევეთ. რომ სტრიქონი აბზაცის ნაწილია. რუსულ მეტრიკაშიაც ამიტომ ანსხვავებენ ერთმანეთისაგან „СТИХ“-სა და „СТРОКА“-ს. ხოლო „კარდეს“ იმიტომ ვერ მივიღებთ, რომ მან შეიძლება წარმოშვას, მაგალითად, ყოველგვარი ტაეპის „ორ კარად“ გაგების საშუალება. თანაც ეს ტერმინი შინაარსობრივად „დიქტომიის“ პრინციპს ეფუძნება. ეს კი დაუშვებელია (იხ. ტექსტი).

ამასთან: ტაეპი დიდი ხანია დაკანონდა ქართულ ლექსთწყობაში stichos-ის მნიშვნელობით და მისი შეცვლა ახალი ტერმინით — გამართლებული არაა.

3: Герман Вейл. Симметрия. Пер. с англ., М., 1958, გვ. 72 და სათანადო შენიშვნა (გვ. 170). სხვათა შორის, პ. ვეილი და სხვები საკანებოდ მსჯელობენ „ინვარიანტებზე“, რამაც (როგორც ჩანს) გაუკვეული გავლენა იქონია რ. იაკობსონის მეტრისტული შტედიებას ტერმინოლოგიაზე, რომლის მიბაძვით გაჩნდა ჩვენში ქართული ლექსთწყობისათვის უფრო ადრე ენათმეცნიერებაში შეტანილი ამ ტერმინის სისტემური გამოყენების ცდა. ამ მომენტს იმიტომ ვუსვამთ ხაზს, რომ ზოგიერთისათვის რ. იაკობსონის ნარკვევი ჩანური ლექსის საზომზე ერთგვარ „მეტრისტულ პილიად“ ქცეულა (სხვა მის შრომებთან ერთად).

³² მოკვავქს ა. ცაიზინგის წიგნის სრული სათაური: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Übersicht der bisherigen Systeme begleitet von Professor Dr A. Zeizing. Mit 177 in den Text gedruckten Holzschnitten. Leipzig, Rudolf Weigel, 1854.

ავტორის „წინასიტყვაობას“ და წინასწარ განმარტებებს უჭირავს წიგნის III—XVII გვ.გვ. „შესავალს“ — 1—10 გვერდი. საკიბის ისტორიას ძველს (ანტიკურ) ფილოსოფიაში — 11—34 გვ.გვ. (პითაგორას მოძღვრებას ეძღვნება 11—12 გვ., პლატონს — 12—20 გვ. ცაიზინგი აქ განიხილავს პლატონის დიალოგებს «ფედროსი», «დიდი ჰიპია», «ფილებოსი», «თიმეოსი» (ჩერდება სიმეტრიის ცნებაზე პლატონთან). არისტოტელეს დათმობილი აქვს 20—27 გვ.გვ. (კერძოდ, სიმეტრიას ეხება 21, 25 გვ.გვ.). ლაპარაკობს არისტოქსენზე, სტოიკოსებსა და ეპიკურელებზე, ციცირონისა და პლოტინის შესახებ (გვ.გვ. 27—34). შემდეგ მიდის სპეციალური თავი, რომელშიაც ა. ცაიზინგი ეხება ბერძნულ და რომაულ პრაქტიკულ მოძღვრებას ანატომიისა და ფიზიოლოგიის საკითხებზე, ამ დარგის წარმომადგენელთა (პოლიქტერი, თეოდოროსი, ევფრასი, ლისიპე, ვიტრუვიუსი...) შეხედულებებს (35—46). იტალიელ და ესპანელ ოსტატებს (ანატომები... ჯოტო, გიბერტი, ბრამანტე, ალბერტი, ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რაფაელი, როსსი, დე კარტონა, ცესიო, მათემატიკოსი კარდანო, პომპონიო ჭურციო, არბენინი, ბარბარო, ლომაცო, ჰამუსი, დე ბორგონა, ბეკერა, ვილაფანე, ალონსო ბერუჩუეტე და სხვ. (47—53). ამ ნაწილში ა. ცაიზინგი სპეციალურად არჩევს და ვინჩის „ატლანტიკურ კოდექსიდან“ გამოყოფილ ცნობილ „ტრაქტატს მხატვრობაზე“ („Trattato della pittura“) და იქ განვითარებულ მოძღვრებას პროპორციებზე. უფრო ვრცელია დახასიათება მიქელანჯელოს მოძღვრებისა ადამიანის სხეულის პროპორციაზე... საგანგებოდ არის მიმოხილული (შეგრამ არა ვრცლად) ფრანგი და ბელგიელი (53—56), ინგლისელი (61—68), გერმანელი და ნიდერლანდელი (68 და შემდ.) ოსტატების შეხედულებანი (მაგ. ალბრეხტ დიურერის, ლიხტენსტეგერის და სხვათა). ახალი ხანის ხელოვანთა და ფილოსოფოსთაგან განხილულია (ჰოგარტთან და სხვა ხელოვანთა გვერდით) კანტის, ფიხტეს, შლეგელის (განსაჯ. ჰეგელის) და სხვ. შეხედულებანი. „სისტემატურ ნაწილში“ (131—450), რომელიც ძირითადად თვით ავტორის სისტემის დალაგებას შეიცავს, ა. ცაიზინგი ეხება ჰიპოტენუზას გაზომვას (160), ანტიკური ხელოვნების ქანდაკებებს (177), ადამიანის ჩონჩხის პროპორციას (177. აქედან მოაქვს იგი ჰ. ტიმერდინგს!), კაცისა და ქალის სახის სიმეტრიებს (187—189); თავის ქალის (192, 234), ხელების (200—201), ნახევარტანის ძარღვების (207), კაცის მთელი ტანის (214), ანტიკური სკულპტურის თავების (246), ხელის (249), ფეხის (251) და ა. შ. გაზომვებს (ქართული ლექსის მარცვლებსაც ხომ „ზომავენ“?). გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი მინერალების, კერძოდ, კრისტალების პროპორციებს (332—337), მეცნარეთა ფოთლების სიმეტრიებს (350—357), ცხენის (384), მხედრისა და ცხენის ქანდაკებათა (384—386), ძროხის (386), ხუროთმოძღვრული შეგუების, მაგ. ათენის პართენონის (390, 393), მარბურგის წმინდა ელისაბედის ეკლესიის (406), ფრაიბურგის ტაძრის, მხატვრობის (მაგ. რაფაელის „სიქსტის მადონას“, გვ. 413) და სხვა ნიმუშების პროპორციებს. 414—444 გვ.გვ. ეძღვნება პროპორციის მნიშვნელობას მუსიკაში, 444—550 გვ.გვ.-ზე კი ა. ცაიზინგი მსჯელობს პროპორციის მნიშვნელობაზე „პოეზიის სამყაროში“, მეცნიერებაში, ეთიკასა და რელიგიაში. ჩვენი თემის თვალსაზრისით საინტერესოა ის, რომ ავტორი პროპორციებს ეძებს ლექსთწყობაში, იგი ლაპარაკობს ტერფებში მორების განაწილებაზე, ჰეგზემეტრისა და პენტამეტრის პროპორციებზე, ამავე პრინციპზე ენაში, კერძოდ, წინადადებებს შორის პროპორციებზე და ა. შ. თავის შრომას იგი ამთავრებს სტრაფით გოეთეს ლექსიდან Weissagungen des Bakis (450).

ა. ცაიზინგის შრომას წითელ ზოლად გასდევს ბუნებასა და კულტურის ყველა სფეროში ოქროს კვეთის ანუ სიმეტრიისა და პროპორციის შეგნებული და ცალმხრივი აბსოლუტიზაცია, რასაც ჰ. ტიმერდინგისა და სხვათა შრომებში დიდი ხანია

უნევერსალური კანონის მნიშვნელობა დაკარგული აქვთ. განსაკუთრებით ეს ეხება, კერძოდ პოეზიის სფეროს, რომელზედაც ხედვითი შთაბეჭდილებების გადატანა სრულიად უნადავოა. რაც შეეხება ა. ცაიზინგის ცდას ბერძნულ ლექსთწყობის ცალკეული ტერმების ფარგლებში და ჰეგზამეტრში იპოვოს „ღვთაებრივი პროპორციები“ — იგი არავითარ კრიტიკას არ უძლებს. ვისაც ბერძნულ მეტრიკაზე ელემენტარული წარმოდგენა აქვს სპეციალური შრომების მიხედვით, ცაიზინგის მსჯელობა მას სერიოზულ თეორიად არ შეუძლია მიიჩნიოს. ამასთან: ირაციონალური რიცხვი 3 : 5 ხომ 17-მარცვლიანი ჰეგზამეტრის დაქტილურ ტერმებს სრულიად არ შეეფერება? მაშასადამე: იქ „ოქროს კვეთის“ ნებისმიერი ძიება უნაყოფოა.

აჰ მაგ. ბ. ტომაშევსკი წერს (იხ. С т и х и я з ы к. Филологические очерки. М., Л.-д. 1959, გვ. 50) რუსული ლექსის რიტმის დახასიათებისას:

„Встречаются отдельные случаи употребления трех пиррихийев подряд:

И милостив и долготерпелив... — $\underline{\quad} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \underline{\quad}$

Сребролазурные и златобирюзовы...
 $\cup \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \underline{\quad}$

მკითხველი ხედავს, რომ თუ ფიქციურ, უმახვილო ტერმებად ანუ პირიხებად (—) დავყოფთ მოტანილ ტაეებს, რამდენად „ხელოვნურად“ დაქვემდებება ცოცხალი წარმოთქმა. მიუხედავად იმისა, რომ ა. ბელიმ თვითონ უარყო პირიხების რეალურ ელემენტად მიჩნევა მეტრისათვის (წიგნში „რიტმი როგორც დიალექტიკა“), მას მაინც იცავს ისეთი დიდი თეორეტიკოსი რუსული ლექსთწყობისა, როგორცაა ბ. ტომაშევსკი (და მისი გავლენით — აკად. კოლმოგოროვი და მისი სკოლა). როგორ მოვიქცეთ — აუეკრძალოთ რუსულ პოეტიკას მარტოოდენ „ბერძნული ლექსთწყობისათვის შესაფერი ტერმის“, პირიხის ანალიზი გამოითიშოს რუსული ლექსთწყობის საზომების კვლევის დროს? ჩვენ რომ „აუეკრძალოთ“ — ისინი კი დავიკვირებენ?

ამასთან — თუ რომელიმე საზღვარგარეთელი მკვლევარი (უმთავრესად ენათმეცნიერთა წრიდან, რაც სასჯებით გასაგებია) საერთოდ არ მიმართავს მეტრული ნორმების დახასიათებისას ბერძნული ნომენკლატურის ნაწილობრივ გამოყენებას, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ზოგადი პოეტიკა უარს ამბობს (ან იტყვის) საზომთა დახასიათების ერთადერთ და სწორ მეთოდზე, ენათმეცნიერული აზროვნების ევოლუციის არც ერთ ეტაპზე არ შეიძლება ფაქტიურად გაუქმდეს ქართული ქორე ან დაქტილი, რუსული იამბი, ქორე ან ანაპესტი, გერმანული ქორე, იამბი და დაქტილი და ა. შ., რადგან თეორიები პროსოდიული სქემების ერთეულებს არ აუქმებენ. საერთოდ ახალი თეორიები არ აუქმებენ რეალურად (და ოდითგანვე) არსებულ პოეტურ ფაქტებს, არც პოეტიკის ზოგიერთ ძირითად თეორიულ დებულებებს. მაგ. ჩვენი მტკიცება, რომ სალექსო მეტრი — რიტმის კომპონენტია და არა თვითონ რიტმი, როგორც სისტემა — მომდინარეობს ჯერ კიდევ არისტოტელედან, რომელიც „პოეტიკაში“ (4) აღნიშნავდა: „...ясно что метры части ритма“. (იხ. (Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собрание текстов профессора А. Ф. Лосева. М., 1960, გვ. 183). მაშასადამე, ამ ქვემარცხებას 2500 წლის ისტორია აქვს! აქვე აღნიშნავთ, რომ ერთი რომელიმე საზომის (თუნდაც რომელიმე ქვეყნის პოეზიის უმთავრეს პოეტურ ძეგლში გამოყენებულს) მიხედვით მთელი ლექსთწყობის ყველა სპეციფიკური ელემენტების ანალიზი და ამ ლექსთწყობის რომელიმე სისტემისადმი მიკუთვნება — ძალზე სახიფათო გზაა. მაგ., ჰეგზამეტრიც (დაქტილური ტერმებისაგან შემდგარი საზომით) არის დაწერილი პომპროსის ორი პოემა

და პესიოდეს ეპიკური ნაწერები, მაგრამ ჰეგზამეტრით არ ამოიწურება ბერძნული ლექსთწყობა, მეტიც — არისტოტელე ფიქრობს, რომ იამბური (—/) საზომები უფრო დამახასიათებელია ბერძნულსათვის: „ЯМБ есть именно форма речи большинства людей. Вот почему из всех размеров люди чаще всего произносят в разговоре ямбические стихи“ („რეტორიკა“, III, I, დასახ. კრებულის გვ. 184). „დაბალი და მაღალი შაირის“ ეფემერული „სეგმენტების“ საფუძველზე არც ქართული კლასიკური ლექსთწყობის ბუნების ამომწურავი დახასიათება შეიძლება, რადგან მასში სხვა აგებულების მქონე საზომებით დაწერილი ძეგლებიც უხვად გვხვდება და ყველა ისინი მხოლოდ და მხოლოდ სილაბურ-ტონური სისტემის საფუძველზე შეიძლება გაანალიზდნენ.

34 აი ვ. ზუბოვის ცნობებიც: ლუკა პაჩოლის თავისი წიგნი დაუმთავრებია 1496 წელს (ესაა თარიღი მილანში მისი ჩასვლისა და ლეონარდოს გაცნობისა). „В первой части книги Пачоли изложена теория „золотого сечения“, во второй — теория правильных многогранников (в которой находит применение „золотая пропорция“). Последняя, третья, часть является трактатом по архитектуре“ (В. П. Зубов, Леонардо да Винчи, 1452—1519. М., Л—д, 1962, გვ. 25). ლ. პაჩოლის „დივინა პროპორციონე“ დაიბეჭდა ვენეციაში 1509 წელს. ამ წიგნის ილუსტრაციები ეკუთვნის ლეონარდო და ვინჩის, რაც თვითონ პაჩოლის სიტყვებიდან ჩანს („დივინა პროპორციონე“, 144). ხელოვანისათვის მხედველობის პრიმატის შესახებ (სხვა შეგრძნებებთან შედარებით) არა ერთხელ წერს ლეონარდო თავის „ტრაქტატში მხატვრობაზე“, აგრეთვე „ატლანტიკური კოლექსის“ სხვა ფრაგმენტებში. ამავე შეხედულებას იზიარებდა ლუკა პაჩოლი (დაწვრილ. ზუბოვი, 156—157), რომელიც თვალებს უწოდებს „კარებს სამყაროში“. ამასვე არაერთხელ აღნიშნავს ლეონარდო. დამახასიათებელია პაჩოლის სიტყვები: „Если говорят, что музыка удовлетворяет слух, одно из натуральных чувств, то перспектива удовлетворяет зрение, которое тем более достойно, что оно есть первая дверь для интеллекта“ (L. Pacioli • Divina proportio, 40—41. Зубов, 164). ამასვე აღნიშნავს ლეონარდო „თვალის“ აპოლოჯიის სახით (ზუბოვი, 165).

ლ. პაჩოლის მხრივ პლატონის მიერ „თიმეოსის“-ში და არქიტ. ვიტრუვიუსის მიერ განვითარებულ შეხედულებებთან დაკავშირებით არქიტექტურული კოლონების აგების შესახებ ვ. ზუბოვი სპეციალურად შენიშნავს: „Эти слова Пачоли проливают свет на загадочное соотношение между первой частью его трактата, где речь идет об иррациональном „золотом сечении“, и третьей частью, где все архитектурные пропорции — целочисленные. Отношения целых чисел лишь приближения к сложнейшим отношениям самой природы, показуемым геометрически, но невыразимым арифметически с абсолютной точностью“ (გვ. 224). ვ. ზუბოვის ეს სიტყვები ფრიად საგულისხმოა. უნდა ვიკითხოთ: რამდენადაა გამართლებული ვეფხისტყაოსნის საზომებში ვითომცდა „გამოყენებული“ „ირაციონალური“ „ოქროს კვეთის“ არითმეტიკული გამოხატვანი, როცა ასეთი რამ მიუღწეველი ყოფილა თვითონ არქიტექტურული პროპორციების მიმართ? ამასთან — ცნობილია, რომ ძველი მათემატიკური აპარატით ლეონარდოს არ შეეძლო გეომეტრიულ ფიგურათა აღრიცხვა და ამაში მდგომარეობდა მისი ტრაგედია (იქვე). ჩვენში კი ამ „ძველი მათემატიკური აპარატით“ უნდა ახსნან „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრიკა!!!

ლეონარდო უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მათემატიკას. მისი სიტყვებია: „Пусть не читает меня тот, кто не математик“ (ზუბოვი, 212), რადგან, მისი აზრით, მათემატიკური მეცნიერებანი (არითმეტიკა და გეომეტრია) „накладывают молчание на языки спорщиков,“ (იქვე, 212. შდრ. М. А. Гук о в с к и й. Механика Леонардо да Винчи. М., 11—д. 1947. გვ. 810). ლეონარდოს მათემატიკა და მექანიკა უმაღლეს მეცნიერებად მიაჩნდა. ლეკა პაჩოლის შეხედულებაჲ ასეთი იყო: „Из всех истинных наук, как утверждают Аристотель и Аверроэс, наши математические науки наиболее истинны и имеют первую степень достоверности, и им следуют все другие естественные науки“ (Div. prop., 34. Зубов, 214—215).

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის უდიდესი პოეტი პოლ ვალერი, რომელიც თავისუფლად საუბრობდა აინშტაინთან მათემატიკის საკითხებზე, პირდაპირ ეხმაურება თავისი მუხის პროტაგონისტს, მათემატიკაში „ხელმოცარულ“ ლეონარდოს და მის მეგობარ პაჩოლის, როცა წერს: „... Я не специалист по математике, а только поклонник ее, неудачник, влюбленный в эту самую прекрасную из наук“. ეს სიტყვები ეპიგრაფად მოაქვს მათემატიკოსს ფ. კიშპანს თავისი წიგნის „შესავლის“ დასაწყისში (Ф. Киспан. История числа π Пер. с румынского, М., 1971, 9). „ლიტ. საქართველოში“ დაბეჭდილ ჩვენს წერილს წინ უძღვის პოლ ვალერის სხვა სიტყვები. თუ თვითონ მათემატიკოსები ზოგჯერ საჭიროდ თვლიან უდიდესი ფრანგი პოეტის სიტყვების ეპიგრაფად წამძღვარებას მათემატიკური შრომების შესავლის წინ, ამის უფლება მით უფრო გვექნა ჩვენ პოეტის საკითხზე დაწერილ წერილში. აქი პოლ ვალერის სწორედ პოეტის კათედრა ეკავა 1937 წლიდან კოლუმბე დე ფრანსში. ამასთან ისიც კარგად ცნობილია, რომ პოლ ვალერი არა მარტო ვერსიფიკაციის საკითხების ბრწყინვალე მცოდნე იყო (იგი პოეზიის ამოცანას „ვერსიფიკაციული ამოცანების გადაწყვეტაში“ ხელდავდა), არამედ მათემატიკისაც.

აქვე დაუვმატებთ შემდეგს: ლეონარდოს შესახებ საუბარი ჩვენ გარკვეულმა სიტუაციამ როდი გვიკარნახა. ჯერ კიდევ 1946 წელს ე. „მნათობში“ დაიბეჭდა ჩვენი გამოკვლევა „ლეონარდო და ვინჩი და სულხან-საბა ორბელიანი“ (ერთი იგავ-არაკის გენეზისის გამო“ (შდრ. „რჩ. თხზ.“, წიგნი 1), რომელშიცა დავადგინეთ, რომ იტალიელ გენიოსსა და საბას იდენტური იგავები („სადაფი და კირჩხიბი“) დაუწერიათ. ორივეს უსარგებლია ერთი და იმავე წყაროთი — ბასილი კესარიელის (IV ს.) წიგნით „ექუსთა დღეთაჲ“ (ლეონარდოს — ლათინური თარგმანით, საბას — ბერძნულიდან გ. მთაწმინდელის მიერ თარგმნილით). 1970 წელს ლუერში (პარიზი) ჩვენ დიდახანს ვიდექით ლეონარდოს განთქმული „მონა ლიზას“ წინ და ვაპირებდით მასზე წერილის დაწერას, მაგრამ ეს ვერ გავხდეთ. თუ ზოგიერთს „ფაუსტი“-ს ან „მონა ლიზა“-ს (დამთ. დაახლ. 1506 წ.) შესახებ საუბარი დაპირდათ რაიმე საკითხის ტექნიკური ანალიზის დროს, ჩვენთვის კი აღნიშნული შედეგების ავტორები ზოგჯერ სპეციალური შესწავლის ობიექტებიც იყვნენ (შდრ. ჩვენი: „გოეთე ქართულ ლიტერატურაში“. 1932). „ფაუსტის“ სრულყოფილი გაგებისათვის კი ვერმანულის ზედმიწევნით ცოდნაც არ კმარა, უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა პოეზიის ზედმიწევნითი ცოდნა. ასე რომ არ იყოს, მაგალითად, რუსულის ყველა ჩინებულად მცოდნე ადვილად უნდა გებულობდეს ფ. ტურტჩევის ლირიკას, ან ქართული გრამატიკის მცოდნე — ბარათაშვილს.

დაუვმატებთ აგრეთვე შემდეგს, კერძოდ, ლეონარდოსთან დაკავშირებით.

საერთოდ ბევრი რამ, რაც ლეონარდომ იცოდა თეორიულად მათემატიკაში, პრაქტიკულად იგი მხატვრობაში არ გამოუყენებია, მაგ., ფერების სფეროში (იხ. პაინ-

რის ვალოდლინი, ხელოვნების ისტორიის ძირითადი ცნებები. 1930. რუს. თარგ., გვ. 60). საერთოდ მისი გამონათქვამები ფილოსოფიის, მეცნიერებისა და ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე თავმოყრილია უამრავ სპეციალურ გამოცემებში. ერთ-ერთი მონუმენტური გამოცემა (რომელიც დიდი ხანია ჩვენს ხელთაა) ეკუთვნის თეოდორ ლაუბკეს (Leonardo da Vinci. Tagebucher und Aufzeichnungen. Lpz., 5. Aufl. 1953. იტალიურიდან თარგმნილი ფრაგმენტები „ატლანტიკური კოდექსიდან“ შესრულებულია თ. ლაუბკეს მიერ. პერსპექტივის შესახებ საგანგებოდ იხ. თავი XXXIII, 764—780. შდრ. ლეონარდო და ვინჩის „რჩ. თხზ.“, ტ. II, რუს. თარგმანი).

35 ე. „საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 34; გაზ. „ლიტ. საქართველო“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 1—2.

36 ე. „საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 34.

37 Б. Э и х е н б а у м. Литература. Л.-д, 1926 (წერილი „О камерной декламации“). ი. კლ. ლექსში“ ჩვენ ვწერდით: „ლექსის ტაქტმა ლოგიკური მახვილი არ იცის. ფრაზის მახვილი კი გაბმულ მეტყველებასა და პროზაული აზხაიცის რომელიმე უბანში გვხვდება. მხოლოდ დეკლამატორები ტვირთავენ სალექსო ტაქტს ლოგიკური ან ფრაზობრივი მახვილით პოეტური ტექსტის წარმოქმნის დროს, რადგან ლექსი მათთვის მონოლოგის ფორმაა. ძალიან ხშირად ეს მოვლენა იწვევს მეტრული ნორმისა და რიტმული ჩარჩოების დაშლას“ (110—111). ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ.). რატომ ხდება ასე? დეკლამატორები ეწევიან მეტრული მახვილების იგნორაციას! ეს გასაკვირი არაა: რ. იაკობსონის მიმდევრებიც ამავე გზას ადგანან, ისინი ანგარიშს არ უწევენ იმ ფაქტს, რომ ლექსში ზოგჯერ თვით უმახვილო მარცვლებიც მეტრული ნორმის ფარგლებში პრინციპულად მახვილიან მარცვლებად შეიძლება ჩაითვალოს (ამ თვალსაზრისით ქართული ქორეული საზომის სქემაში სიტყვა „ლომსა“ პრინციპულად შეიძლება მიჩნეულ იქნას „იამბურ“ სიტყვად („ჰყვან+ლომსან+და“ ანალოგიური ვითარებაა ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში. რუსულის მიმართ მართებულია ვ. უირმუნსკის აზრი: „Всякий четный слог в ямбе, фактический не несущий ударения, благодаря ритмической инерции всего стихотворения, воспринимается нами, как принципиально-ударный слог“ (Введение, 64). ამიტომ პუშკინის ტაქტში напоминают мне оне ааравითარი უმახვილო ორმარცვლიანი ტერფი პირიხი (—) არაა და კოლმოგოროვისა და მისი სკოლის მათემატიკურ სტატისტიკას მეთოდოლოგიური ბაზისი არ გააჩნია (როგორც არ გააჩნდა იგი ა. ბელის „გრაფიკულ მეთოდს“. იხ. ი. კლ. ლექსი“).

38 მითითება ამაზე იხ. М. П. Штокмар. Библиография работ по стихосложению. ГИЗ. 1933, გვ. 74—75. წყაროთარუბრიკები №№ 393 და 394. იქვეა მითითებული სათანადო ადგილები ნ. ჩერნიშევსკის თხზულებებისა აღნიშნულ საკითხებზე. გვ.გვ. 96—97; რუბრ. №№ 568, 569.

39 რუსულ ლიტერატურაში ჰეგზამეტრის წინააღმდეგ გალაშქრებას გამართლება არა ჰქონდა, რადგან „Среди античных размеров наиболее популярным и прочно усвоенным в истории новых народов является гекзаметр“ (Жириунский. Введение... 226). „Гекзаметр вводит несомненное разнообразие в стих и допускает более широкое использование всего словарного материала, который легко укладываются в его гибкую схему“ (იქვე, 228).

40 იხ. კრებული Теория стиха. Ленинград, 1968.

41 გ. მიქაძე. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII—XIX სს.). თბ., 1954, გვ.გვ. 10, 11, 12.

42 გ. შიქაძე. რუსულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობიდან. გაზ. „ახალგაზრდასტალინელი“, 1954, გვ. 2. შტრ. მისი მონოგრაფია „მამუკა ბარათაშვილი“. (აქვე აღვნიშნავთ, რომ მამუკა ბარათაშვილის „მუხლს“ საერთო ირაფერი აქვს ძველ ქართული ჰიმნოგრაფიის ტერმინ „მუხლთან“, რომელიც ბერძნულ-ბიზანტიური საგალობლის სტროფს — „ტროპარს“ — აღნიშნავს. „მუხლის“ შემნაცვლელად იქ მეორე ქართული ტერმინი „დასდებელი“-ც არსებობდა).

43 „ლიტ. საქართველო“, 1972, 26 მაისი, გვ. 2, სექტი 5—6. „სეგმენტის“ ცნება არავითარ „გაუგებრობას“ არ იწვევს. იგი სრულიად გასაგებად იხმარა ჯერ კიდევ 1923 წელს რ. იაკობსონმა ჩეხური ლექსის შესახებ დაწერილ შრომაში (იხ. ტექსტი).

44 R. Jakobson. Linguistics and Poetics. (Style in Language. Cambridge, 1960). (ამ ნარკვევის სათანადო ვრცელი კრიტიკული ანალიზი მოცემული იქნება ჩვენს შრომაში „სტრუქტურალიზმი პოეტიკაში. პროფ. რ. იაკობსონის მეტრისტული შტუდიების გამო“).

45 იხ. კრებულში Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. ამ მოხსენების ძირითადი აზრი გადმოცემულია შემდეგი სიტყვებით: „Поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построение сочетаний. Симметрическая повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами“. როგორც ჩანს, პოეზიის ასეთი გაგება ერთგვარ ამოსავალ თეორიულ დოქტრინად ქცეულა ზოგიერთი მხის მიმდევრისათვის.

46 იხ. კრებული: IV Международный Съезд славистов. Материалы дискуссии. I. М., 1962.

47 იხ. Poetics..., სადაც რ. იაკობსონს თავისი გრამატიკული გეომეტრიზმი მკაფიოდ აქვს გამოთქმული. ზედმეტია ლაპარაკი იმაზე, რომ ასეთი გეომეტრიზმი არსებობდა გამორიცხავს ისტორიზმს, ამასთან იგი სალექსო თუ გრამატიკულ სტრუქტურებს განიხილავს ესთეტიკური და ფილოსოფიური ანალიზის სფეროდან გამოთიშვის ნიადაგზე, აგრეთვე ამ სტრუქტურათა ფსიქოლოგიურ-ინტელექტუალური შინაარსისაგან აბსტრაგირებულად. ყოველივე ეს — გენეტიკურად „ნოოზის“ დროინდელი ფორმალიზმიდან მომდინარეობს.

48 იხ. ტექსტი.

49 იხ. ზემოთ, შენიშვნა, № 28.

50 იხ. იქვე (შენ. 28).

51 Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л.-д., 1924, гл. 2, 9—10.

52 „ქართულ კლასიკურ ლექსში“ საკმაოდაა ნათქვამი რ. იაკობსონის ე. წ. „სუბიექტური დროს“ უსაფუძვლოებაზე, რისთვისაც მას არასოდეს არ უღალატნია „ჩეხური ლექსის შესახებ“ დაწერილი გამოკვლევის (1923) შემდეგაც (იგი ბოლომდე სახეცვლილი იზოქრონიზმის დამკველად დარჩა!). მუსიკალური ტაქტი და გამმა — მათემატიკურად სწორ პროპორციებს აელენენ, ლექსისათვის ეს დამახასიათებელი არაა. კერძოდ, მუსიკალური ტაქტის მაგალითზე ჰეგელი გენიალური სიზუსტით წერდა: „Если бы поэтому метр мог целиком склониться перед законом такта, то различие между музыкой и поэзией, по крайней мере в этой области, было бы полностью устранено и временной элемент стал бы брать верх в такой степени, какую не может допустить поэзия в соответствии с ее природой“ (Гегель. Эстетика. Том третий. М., 1971, стр. 400).

ვ. უ ი რ მ უ ნ ს კ ი ც გამოთქვამს პოეტიკაში უდავოდ აღიარებულ კვეშარიტებს, როცა წერს: „Мы уже отметили важнейшие отличия звукового материала стихотворной речи от музыкальных тонов: скользьящие тона, неопределенные интервалы, отсутствие точной и пропорциональной временной длительности“ (Введение в метрику, 20). შეუძლებელია სრულყოფილი იყოს (მეთოლოგიურად და ფაქტიურად) ნაშრომი ლექსთწყობაზე, თუ მისი ავტორი პოეტიკის ზოგად საკითხებში არაა ღრმად ორიენტირებული და რიტმის ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ პრობლემატიკას არ ითვალისწინებს სრული მოცულობით. ყოველ შემთხვევაში, რ. იაკობსონის ჩინებული წერილი „ეზუალური და სმენითი ნიშნების შესახებ“ მეთოლოგიურად ეწინააღმდეგება მის შრომას ჩინური ლექსის მოდულარული საზომის შესახებ. მეტიც: პირველი სრულად აღქმებს მეორეს.

53 ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ ტექსტში მოტანილი მაგალითებიდან აქ კიდევ ერთხელ მოვიტანთ ერთ ტაქს:

მან მოახსენა: „დაღრეჯით // ზის, სკირსო ფერ-შეცვლილობა.

„სეგმენტი“ „დაღრეჯით“ არ ამთავრებს სემანტიკურად „კარედის“ პირველ ნახევარს, მკაცრი „სადემარკაციო ხაზის“ გავლება ამ სიტყვასა და ცეზურის შემდეგ მომდევნო სიტყვას შორის (ცეზურის წინ სიტყვის მარცვლებრივი დამთავრების გამო) სრულიად უაზრო ერთეულად გადააქცევდა ტაქს („მოახსენა დაღრეჯით“ კი არა, არამედ „მოახსენა: დაღრეჯით ზის მეფეო“, — აი რაა ნათქვამი ტაქსში, როგორც მთლიან რიტმულ-სემანტიკურ ერთეულში). აქედან ცხადია, რომ „სეგმენტი“ ვერ შეცვლის „მეტრული მონაკვეთის“ ცნებას, მას (სეგმენტს) თავისი, ძირითადად ლინგვისტური ან გეომეტრიულ-ანატომიური შინაარსი უნდა დავეტოვოთ. ცეზურების აღქმა ხდება ჩვენს ცნობიერებაში და არა რეალურად.

ამასთან, კიდევაც რომ დავუშვათ, თითქოს ქართული ლექსი „გარკვეული სიგრძის მქონე“ სილაბურ ოდენობათა „ურთიერთმიმართებებსა“ თუ „შეფარდებებს“ ემყარება, ეს გარემოება მაინც არ შეტყველებს ქართული ლექსთწყობის სილაბურობაზე, რადგან თუ ასეთი ოდენობანი კანონზომიერად მეორდებიან, მაშინ მათი თანმხლები მახვილებიც იცავენ თანმიმდევრობის კანონს. ასეთი რამ კი სილაბურ ლექსთწყობაში წარმოუდგენელია (ალექსანდრიულ ლექსში ძალიან იშვიათი „სეგმენტირების შემთხვევების“ ანალოგია ქართულისათვის სრულიად შეუფერებელია).

მაინც კიდევ რა საბუთები მოაქვთ ქართული ლექსის სილაბურობის სასარგებლოდ (რომელთაც ჩვენი ამ შრომის ძირითად ნაწილში არ შევხებივართ)?

ა) მახვილთა დისტრიბუცია (განაწილება) ქართულ ლექსში იმ სახისაა, რომ იგი არ შეესაბამება მის სილაბურ-ტონურ ლექსად აღიარებას და რომ „ქორეები“ და „დაქტილები“ „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსში არ არსებობს. ამას გვიჩვენებს ქართული მახვილის ბუნებაც და ყოველგვარი ცდა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი ქორეულ და დაქტილურ ტერმებში ჩატიონ(?), იწვევს არეუ-დარევას მახვილის განაწილების მხრივ და სრულ ქაოსს(?) ლექსის სტრუქტურაში. ამიტომ არავინ იცის(?), სად დიქორეა, სად მეორე პეონი, სად პირველი პეონი, სად დაქტილი ან ამფიბრაქი(?) და სხვ. ამასთან, გენიალურ პოეტს, რომელსაც სრულყოფილი სიმეტრიის და პროპორციის(?) საფუძველზე აქვს აგებული თავისი პოემა, წარმოაჩენენ როგორც უხეირო

მელექსეს, რომელიც ვერ ახერხებს თავის მიერ არჩეული სქემის დაცვას და ყოველ ნაბიჯზე ამახინჯებს(?) ქართული ენის(?) ბუნებას და ხმარობს მახვილებს ისეთ უადგილო ადგილას, როგორცაა ლომსა, ბრძენი(?) წაქიფი(?) პასუხი და სხვ.“ („ლიტ. გაზ.“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვ. 2, ბოლო). თავი რომ დაეხებოთ ლექსთ-წყობისათვის ეფემერულ „პროპორციებს“ და სხვა „არქიტექტურულ-გეომეტრიულ“ (ე. ი. რეალური „ულერადობისგან“ დაკლილ) ცნებებს, ჩვენ არ ვიციტ საიდან გაჩნდა მაგ. „პასუხი“ და სხვ. ამგვარი. მთელი ამ ტირადის საფუძველი რსაა, რომ სქემის განყენებული ელემენტები აქ არეულია ტაქსის რეალურ ელემენტებში, ამასთან ქართული საზომის სქემის ელემენტად შემოტანილია მაგ. ამფიბრაქი (ალბათ აქ იგულისხმება ს. გორგაძე), რადგან მთელი საზომის შემქმნელ ტერზად იგი არავის მიუჩნევია ჩვენი მონოგრაფიის გამოქვეყნების (1953) შემდეგ. ასეთად მას არც თვითონ ს. გორგაძე მიიჩნევდა მაინცდამაინც.

ანტიკური ნომენკლატურისადმი სიძულვილის გამო არ უნდა გადავაქარბოთ. ხოლო რაც შეეხება მაგ. ქორესა და დაქტილს, ისინი იმდენად აშკარა ელემენტები ქართული ლექსის მეტრული სქემისა, რომ მათ გარეშე მაგ. „შეფარდებანი“ 2 : 6, 1 : 7 ან 2 . 3 . 3 : 8“ სრულიად ვერ აიხსნება, რაც მგონი აბსოლუტური სიუხ-ღითაა ზემოთ დასაბუთებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჩვენ პართლაც ქაოსს შევიტანთ ვეფხისტყაოსნის მეტრულ სქემებში და შეიძლება რუსთაველს „გადმონაშთებით“ სარგებლობა (ე. ი. სიტყვიერი მასალის გაფორმების სფეროში სრული უმწეობა) დაეაბრალოთ (იხ. ტექსტი).

ბ). წერენ: „ერთი წუთით დავეშვათ, რომ მაღალი შაირის სტროფები შედგება ორმარცვლიანი ქორეებისაგან. მაშინ ჩვენ ნახევარკარედში ოთხი „ტერფი“ (ქორე) უნდა გვქონდეს: XX XX XX XXII (ზუსტი მიბაძვა რ. იაკობსონისა გრაფიკის სფეროში! ა. გ.). ასეთ შემთხვევაში როგორ უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ პირველი „ტერფიდან“ სიტყვა შეიძლება გადავიდეს(?) მეორე „ტერფში“, მაგრამ მეორე „ტერფიდან“ მესამეში ვერავითარ შემთხვევაში ვერ გადავა? ასევე მესამე „ტერფიდან“ შეიძლება გადავიდეს მეოთხე „ტერფში“, მაგრამ მეოთხე „ტერფიდან“ მეხუთეში ვერ გადავა. ამგვარადევა მეორე ნახევარკარედში, ყველა სტრიქონში, ყველა სტროფისა და მთელ პოემაში“ (იქვე). მაგრამ, ჩვენი გავებით, მაღალი შაირის რომელ ტაქში გვხვდება პირველი დასაწყისი ტერფის (ქორეს, ე. ი. ორმარცვლიანი მეტრული სიტყვის) „გადასვლა“ მომდევნო, მეორე ტერფში, ან მეოთხე „ტერფის“ (ე. ი. ქორეს) მეხუთეში გადასვლა რატომ უნდა ხდებოდეს ან არ ხდებოდეს, როცა ეს მეხუთე „ტერფი“ რუსთაველის 16-მარცვლიანი მაღალი შაირის „ნახევარკარედებში“ საერთოდ არ არსებობს და იგი ცეზურის შემდეგ მისდევს- წინამავალ ტერფებს? შეცდომის ძირი ისევე იმაშია, რომ ტერფი (დავეშვათ — „ოთხმარცვლიანი ტერფი-სეგმენტი“) აქ აღიარებულია რეალური მეტრულ ელემენტის ერთეულად და არა იდეალური ნორმის ნაწილად. ჩვენი კამათი ამ სფეროში ყრუ-მუნჯთა დილოგს მივაგვს (ჩვენ კარგად გვესმის რისი მტკიცებაც უნდა ავტორის, მაგრამ თეორიული და ფაქტობრივი საფუძველი ასეთი მტკიცებისა არ არსებობს). ამასთან: „მაღალი შაირის“ „შეფარდება“ 4 : 4 || 1 + 7 ზემოთ მოტანილ მსჯელობას ხომ სრულიად უნდა დაგოს ხდის? და — რატომ?

ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი მეტრულ მონაკვეთთა განყენებული, აბსტრაქტული გამოხატულებანია და ისინი არ შეიძლება ცოცხალი წარმოთქმის ერთეულად მივიჩნიოთ, იგივე ოთქმის „სეგმენტზედაც“. მაგრამ ამ ტერფების გარეშე ტაქსის მეტრული კანონზომიერების და მათი სქემების დადგენა ყოველად შეუძლებელია (უბრალოდ — ჩვენ ვერც ავხსნით ქართული პროსოდიის თავისებურებებს მათ გა-

რეზე!). „სეგმენტის“ ცნება კი ვერასოდეს ვერ შეცვლის ტერფის ცნებას. რ. იაკობსონის ცდებს ზოგად პოეტიაში არ მოუპოვებიათ საყოველთაო აღიარება და ქართული ლექსის მიმართ ასეთი რამის დაკანონებას ამაოდ ცდილობენ (გრაფიკულის მხრიაეც მიბაძვით). თანაც: ტერფები არ „გადადიან“ ერთიმეორეში, ისინი ერთმანეთს ენაცვლებიან სქემაში.

დამახასიათებელია განცხადება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ — ფიბონაჩის რიცხვებიდან (... 3 5 8 13 და სხვ.) და გეომეტრიული პროპორციიდან (2 4 8 და სხვ.) მხოლოდ 8 ემთხვევა ერთმანეთს, ე. ი. 8 არის ის რიცხვი, რომელიც იძლევა სრულყოფილ შეფარდებას, როგორც ეკვივალენტური სიმეტრიის, ისე ოქროს კვეთის პროპორციის ხაზით“ (იქვე მოტანილია „3 : 5 : 8 შეფარდება“), როგორც იდეალი „ოქროს კვეთის პროპორციის თვალსაზრისით“ („ლიტ. საქ.“, 1972, 26 მაისი, გვ. 2, სვეტი 6, ბოლოს). საზომის ამ გეომეტრიულ-არითმეტიკულ გაგებაზე და უნიადავო აბსოლუტიზაციაზე ჩვენ არაერთხელ ვილაპარაკეთ და აქ აღარ ვაგიმეორებთ იმ აზრს, რომ მეტრში (საზომში) თავისთავად რიტმის სრულყოფილობის ან არასრულყოფილობის ძიება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. საზომში რაიმე ესთეტიკური იდეალი თავისთავად არასოდეს არაა განხორციელებული. (საზომი არც რიტმია მთლიანად). როგორც აღენიშნეთ, ერთი და იგივე საზომით შეიძლება დაიწეროს უბადრუკი ნაწარმოებიც, ნიჟიერიც, და როგორც იშვიათი გამონაკლისი, გენიალურიც. ამასთან, როგორც კანონი, ამ უკანასკნელის მეტრი ჩვეულებრივ დიდი ხნის წინად არის ხოლმე კრიტიკულად ნაკლებმნიშვნელოვან ძეგლებში და რუსთაველის საზომი ამ მხრივ გამონაკლისი არაა და ეს მისი ღირსებაა: მეტრისტულ სიახლესთან არასოდეს არაა დაკავშირებული გენიალობის ცნება (არც ერთი ქვეყნის ლიტერატურაში და მათ შორის — არც ქართულ პოეზიაში მსგავსი რამ არ მოიპოვება). ნარკვევის ძირითადი ნაწილი ამაზე დაწვრილებით ვწერთ.

ამასთან დაკავშირებით საჭიროა ერთი განმარტებაც. ჩვენი მისამართით წერენ: „59. მეტრისა და რიტმის განსხვავების თავგამოდებული დამკველია ჩვენში ა. გაწერელია, „ქართული კლასიკური ლექსი“, გვ. 136. შემდ.“ („საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 55).

ქ. კ. ლექსში“ არაფერი ამის მსგავსი ჩვენ არ გვიფიქრია და არც დავიწყებია. პირიქით, ჩვენ არ ვთიშავთ მეტრისა და რიტმს ერთმანეთისაგან, რადგან მეტრი რიტმის შემავალ ნაწილად, მის მთავარ კომპონენტად მიგვაჩნია. ჩვენი მონოგრაფიის აღნიშნულ გვერდებზე („136 და შემდ.“) მაგ. ვწერთ:

„ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება მუსიკასა და პოეზიაში რეგულირდება ამა თუ იმ საზომის ანუ მეტრის ზეგავლენით. მეტრი ძირითადი კომპონენტია რიტმისა, იგი ყველაზე იდეალური სახეა ტაემის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში“ (გვ. 136. დაყოფა ტექსტშია. ა. გ.) ასე ვამთავრებთ გვ. 136-ზე ჩვენი მსჯელობას, ხოლო 137-ე გვერდი იწყება შემდეგი პარაგრაფით:

„§ 2. რიტმის ფაქტორები. რიტმის ფაქტორები მარტოდენ მეტრით არ ამოიწურება. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის ცნება მოიცავს მთელი ლექსის ბგერით წყობას, რომელსაც შემდეგი ფაქტორები აყალიბებენ: 1. მეტრი ანუ ნორმა, რომელიც განსაზღვრავს ძლიერი და სუსტი მომენტების კანონზომიერების ხასიათს ტაეში. 2. მეტრისა და სიტყვის ურთიერთობა (საზომთან შედარებით მახვილებისა და მარცვლების დაკლება ან მომატება, ცალკეული სიტყვებისა და ტერფების საზღვრების ურთიერთობა და ა. შ.). 3. enjambement ანუ ტაემის აზრისა და მეტრული რიგის დაბოლოების განსხვავებანი რთულ რიტმულ ერთეულში — სტროფში. 4. რითმა, როგორც ერთ-ერთი სიგნალი ტაემის რიტმული დასასრული-

სა. 5. ტემპისა და ინტონაციის ანუ ლექსში საერთო ტონის ცვალებადობის ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ.

ამ ფაქტორთა შორის სალექსო რიტმის ყველაზე მთავარი კომპონენტია მეტრი, რომლის შემადგენელი ელემენტების (ტერფი, ანაკრუზა, ცეზურა და კლაუზულა) აღწერაც წინ უძღვის რიტმის დანარჩენი ფაქტორების განხილვას (137).

როგორც ვხედავთ — ჩვენ მეტრსა და რიტმს კი არ „განვასხვავებთ“ ერთმანეთისაგან, არამედ, ჩვენი აზრით, პირველი — მეორის (რიტმის) „ძირითადი ფაქტორი“ ანუ „მთავარი კომპონენტია“. ამით ამიხსნება ის გარემოება, რომ ჩვენს მონოგრაფიაში ცალკე თავი არ ეძღვნება მეტრს, არამედ ეს უკანასკნელი შეტანილია წიგნის მეორე ნაწილის მეორე თავში, რომლის სახელწოდებაა „რიტმი“ (136). ეს ფაქტი ასახულია წიგნის სათაურის ქვეშაც: „მახვილი. რიტმი, რითმა. სტროფი“.

მთელი ჩვენი ნაშრომის დედააზრი იმაშია, რომ მეტრი გაგებულა, როგორც რიტმის შემადგენელი კომპონენტი, მისი წამმართველი ფაქტორი. ამიტომ ჩვენ არასოდეს არ დავწერდით ნარკვევს სათაურით „მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში“, არამედ დავწერდით ასეთი სათაურით „ვეფხისტყაოსნის რიტმი“, რადგან რიტმი ჩვენ გვესმის, როგორც პოეტური ნაწარმოების მთლიანი მატერიალური სისტემა და არა როგორც ამ ნაწარმოებში „ჩადებული“ რამ (იხ. ტექსტი). „ში“ — ზედმეტია, რადგან რიტმის „ამოღება“ პოეტური ტექსტიდან შეუძლებელია.

არავის დაუწერია: რიტმი „ილიადაში“, რიტმი „ვეგენი ონგენში“, რიტმი „ლეთებრივ კომედიაში“ და ა. შ.

რასაკვირველია, არსებობს სხვაგვარი გაგებაც, ჩვენი გაგების საპირისპირო, მაგრამ ის შეხედულება, რომელსაც მოგვაწერენ, ჩვენ არ გამოგვითქვამს. პირიქით — ჩვენ სრულიად მის საწინააღმდეგო აზრს ვიცავთ. „ქ. კლ. ლექსში“ დაყოფითაა დაბეჭდილი შემდეგი მეთოდოლოგიური დასკვნა: „მათს (მეტრისა და რიტმის, ა. გ.) ურთიერთდაპირისპირებას არავითარი საფუძველი არ გააჩნია“ (გვ. 34). საკვირველია, რომ კატეგორიულად გამოთქმული ეს თვალსაზრისი სრულიად უკუღმა იქნა გაგებულა.

ასევე — როცა ჩვენ განვაცხადეთ პრესაში, რომ ქართული ლექსის სილაბურ-ტონური ხასიათის გაგების სათავეში ბავრათიონები იდგნენ და რომ „ბევრი სილაბისტი“ ჩვენთვის უცნობია-მეთქი, აბაპირდაპირ გვიპასუხებს: „ქართული ლექსის სილაბური ბუნება ბევრ მკვლევარს აღუნიშნავს, დაწყებული მამუკა ბარათაშვილიდან და იოანე ბავრათიონიდან“ („ლიტ. საქ.“, 1972.19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 3). მაშუკა ბარათაშვილის სისტემის სათავეების შესახებ ტექსტში გვაქვს საუბარი, მას არაბული წარმოშობა აქვს. რაც შეეხება იოანე ბავრათონს, ვისაც ჩვენი მონოგრაფია მიუყვარებლად და გულდასმით წაუკითხავს, კარგად დაინახავს, რომ იგი ძირითადად ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობას იცავდა („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 55—58), თუმცა ძალზე ეკლექტიკურად (აკი ისიც ლაპარაკობს „ქორეებზე“ და „იაპებზე“ „მუხლებთან“ ერთად?).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი წიგნის გაცნობის შემდეგ განზრახ არ უნდა „დავიწყებოდათ“ არა მარტო პროფ. ვუკ. ბერიძის წერილი „რუსთაველის შიორისათვის“ (იხ. „ქართ. კლ. ლექსი“, გვ. 316, № 38: „ბ ე რ ი ძ ე ვ უ კ. რუსთაველის შიორისათვის. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საქ. ფილიალის მოამბე, III, 1938“), არამედ ს. გორგაძის 1912 წელს დაბეჭდილი შრომაც „ქართული წყობილიტყვაობა“, რომელიც სპეციალურად გვაქვს გარჩეული, მოტანილი გვაქვს მისი ერთ-ერთი დებულება: „ო რ მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი მ შ უ ხ ლ ე ბ ი ც ა ლ კ ე ა რ ს ა დ შ ე გ ე ბ ე რ ი ა“ (ქ. კლ. ლექსი, გვ. 85. სიტყვები ტექსტშიც დაყოფითაა დაბეჭდილი.

ა. გ.). ჩვენ აგრეთვე ვწერდით: „სალექსო ტაეპი მას ესმის, როგორც „სალექსო მუხლთა (resp. ტერფთა) მწყობრი თანმიმდევრობა“ (იქვე). მოტიანილია ს. გორგაძის მიერ რიტმის განმარტება: „თუ არის მუხლთა თანმიმდევრობა, მაშინ რიტმიცაა და, პირიქით: სადაც რიტმი არაა, იქ არც მუხლთა თანმიმდევრობაა“ (იქვე). როგორც ვხედავთ, ის რასაც ახალ აღმოჩენად თვლიან (თუ ის მართლაც აღმოჩენაა) ნაწილობრივ უკვე ს. გორგაძესთანაც გვხვდება ჭერ კიდევ 1912 წელს. ამასაც „ივიწყებენ“.

ს. გორგაძემ თავისი ეს თავდაპირველი, მცდარი თვალსაზრისი უარყო შემდეგ, ოღონდ შემდგომი კვლევა გადატვირთა ბერძნული ნომენკლატურიდან ნაესესხები ზედმეტი, ქართული ენისათვის შეუფერებელი ტერფებით. ასე თუ ისე: ს. გორგაძემ გააღრმავა თავისი კვლევა, დღეს კი მის მიერ განვლულ ეტაპს უბრუნდებიან, ოღონდ, რასაკვირველია, ახალი და ვრცელი ენათმეცნიერული აპარატის დახმარებით.

უაზრობაა კამათი იმაზე, რომ მეტრიკაში ზედმეტია „რელევანტურისა“ და „არარელევანტურის“ დაპირისპირებანი, ეს თვალსაზრისი უარესად სადავოა თანამედროვე ფონოლოგიაშიც.

ვრცლად აღარ ვიდავებთ იმ მოსაზრების გამოც, თითქოს „მახვილი არ შეიძლება იყოს მეტრიკული და რიტმიკული (ასეთი დაპირისპირება ჩვენთვის მიუღებელია. ა. გ.) ერთეულების(?) მარეგულირებელი ქართულ ლექსში, რადგან იგი არაა რელევანტური(?). იგი თამაშობს ერთგვარ(?) როლს როგორც ექსპრესიული ფაქტორი(?), პაუზასთან ერთად მონაწილეობს აგრეთვე მიჯნის ფენომენის შექმნაში. მაგრამ მუდმივი(?) პროსოდიული სიდიდეები(?) ქართულში არ შეიძლება მახვილის საშუალებით შეიქმნას. მე ვფიქრობ, ახლა სადავო აღარ უნდა იყოს ის გაერმოება, რომ მახვილი კი არ განსაზღვრავს მეტრიკულ და რიტმიკულ(?) ერთეულებს(?), არამედ თვითონ(?) განაწილდება სეგმენტის ფარგლებში (არაქანონზომიერად თუ კანონზომიერად? მეტრული ინერცია ნეიტრალურია „სეგმენტების მიმართ“? ა. გ.) იმისდა მიხედვით, თუ რა ლექსიკურ-სილაბური სტრუქტურისაა სეგმენტი“ („ლიტ. საქ.“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 2). „მიჯნის ფენომენი“ ენის თუ მეტყველების სფეროს ეკუთვნის და ის არ შეიძლება რიტმის ერთ-ერთ ფაქტორად იქნას მიჩნეული, რადგან ლექსში რიტმულ ინერციას შეუძლია მას სრულიად არ გაუწიოს ანგარიში (ლექსის მეტყველება ჩვეულებრივი, პროზაული მეტყველებისაყენ გადაიხრება!) ან მისი ელიმინირება მოახდინოს. მერმე: მართო მახვილი რომ იყოს გაღაწყვეტი ქართულ ლექსში (ამას არავინ არ ამტკიცებს), მაშინ პირადად ჩვენ ქართულ ლექსს მივიჩნევდით ტონურ-სილაბურად (ან პირდაპირ ტონურად) და არა სილაბურ-ტონურად. მაგრამ მახვილების სისტემა გარდუვალად თან ახლავს სილაბურ სიდიდეებს. მაგ. დაბალ შაირში 2 3 3 ან 3 2 3 ოდენობებს და არა „5:3 ან 3:5“ „შეფარდებებს“, რაგინდ ქირვეულად ვამტკიცოთ ძველისძველი დებულება, თითქოს 2:3 ან 3:2 „შეფარდებანი“ არ არსებობენ და ისინი მთლიან „სეგმენტებს“ წარმოადგენენ. რადგან თუ 5-მარცვლიან სიტყვაში არ გამოვეყოფთ ორ მეტრულ მონაკვეთს (/ / / / /) თითო მახვილებით (რადგან 2:3 სილაბური „შეფარდებანი“ 2 მახვილს ატარებენ), მაშინ ფონიკურ პლანში ისინი (2:3 და 5 „შეფარდებანი“) ერთმანეთის ტოლფარდნი არ აღმოჩნდებიან (რიტმი დაირღვევა!). ცხადია, რომ 2- და 3-მარცვლიანი სიტყვების კომპლექსი (2 მახვილით) აქუსტიკურად ემთხვევა 5 მარცვლიანებს (აგრეთვე ორი მახვილით — თავში და ბოლოდან შესამეზე), ისევე როგორც 2 3 3 სილაბური ოდენობანი მეტრულად ემთხვევა ტაეპის მეორე ნახე-

ვრის 2:6 შეფარდებებს (/ / / / /). ამ მოვლენის ახსნა შესაძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ მახვილთა სისტემის, როგორც ქართული ლექსის ცერძოდ, ვ. ტყ. ს-ზომის სახეობათა) სილაბურ-ტონური ხასიათის გათვალისწინების საფუძველზე (დაწერ. იხ. ძირითადი ტექსტი).

აქედან ისიც ცხადია, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მეტრული მახვილების სისტემის ფუნქცია ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსში. მეტრული მახვილების რიტმული დანიშნულების გარეშე კი ქართული ლექსი არ არსებობს.

ზოგის აზრით, სეგმენტი იგივე ტერფია (არაა მართალი: „სეგმენტი“-„მუხლს“), მხოლოდ ტერფში მგონი მახვილს არ ვარაუდობენ. მაგრამ ტერფის ცნება ერთი გარკველი ხმოვნის ან ერთი მახვილის გარეშე წარმოუდგენელია. ქართულ ენაშიც მახვილის იგნორაცია არაა მართებული. ხომ ცნობილია, რომ „ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზეა, სამ- და მეტ მარცვლიანებში — ბოლოდან მესამე მარცვალზე“ (არნოლდ ჩიქობავა). მეტრიკა ამ ფენომენს აძლიერებს და უფრო თვალსაჩინოს ხდის.

საერთოდ მახვილის კონსტრუქციული დანიშნულება კარგად გაითვალისწინა ზოგიერთმა, რომელმაც განაცხადა, რომ ახალი „თეორია“ — არ მოხსნის მახვილის, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსის კონსტრუქციული ელემენტის ფაქტორს. ეს იმით მტკიცდება, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ სისტემური ხასიათი აქვს დაბალ შაირში სამმარცვლიანი, ხოლო მაღალში ორმარცვლიანი რითმის ხმარებას“ („ლიტ. საქ.“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 4). ეს სწორი განცხადებაა. მაგრამ ჩვენთვის მოულოდნელია შეხედულება (და შეუთავსებელი ზემოთ გამოთქმულ სწორ დებულებასთან), რომ დაუშვებელია ვ. ტყ-ის წარმოთქმა ერთი მხრივ, წინასწარი ნორმით, „ტერფული“ სტრუქტურის მიხედვით და, მეორე მხრივ, ცალკეული სიტყვათ-მახვილების მიხედვით (იქვე). „ვეფხისტყაოსნის“ წარმოთქმას ვანაპირობებს „მახვილის, როგორც ლექსის კონსტრუქციული ფაქტორის“ დაცვა, რასაც თვითონ ტექსტი სრულიად ბუნებრივად უკარანახებს მკითხველს. შემდეგ: ლექსში სიტყვათმახვილი მუდამ მეტრულ მახვილად იქცევა. „ვეფხის ონეგის“ კითხვისას არც „ტერფოვნება“ აღიქმის, არც სიტყვათმახვილი ცალკე, როგორც ლინგვისტური ფენომენი — რიტმული მეტრეულზეა ბგერითი ერთეულების კანონზომიერების ბუნებრივი რეალიზაცია და სილაბურ-ტონური სისტემის ლექსებში ორი რეპრეზენტანტი — მეტრული ერთეულები (ან მონაკვეთები) და მეტრული მახვილები — ერთად და განუხრევლად მონაწილეობენ. სილაბურ ლექსთწყობაში ასეთი რამ არ გვხვდება, ქართულში კი იგი მუდმივი აკუსტიკური აგენტია!

არავითარ კრიტიკას არ უძლებს ზოგიერთის განცხადებას იმის შესახებ/ რომ „... სრულიად გაუმართლებელი აღმოჩნდა რუსთველური სალექსო ტაქსის მეტრულ ტერფებად (დაქტილებად, ქორეებად, პეონებად...) დანაწილების დღემდე გავრცელებული ყოველგვარი ცდა(?). ასევე უმართებულოა ქართული ლექსის საფუძვლად მახვილის, ტონურობის აღიარება“ („ლიტ. საქ.“, 1972, 19 მაისი, გვ. 2, სვეტი 6). ბოლო განცხადება მგონი თვითონ მთავარი თეორიის ავტორის ზოგიერთ შეხედულებას (მაგ. მახვილის ექსპრესიულ როლზე ვ. ტყ-ში) ეწინააღმდეგება და ამიტომ მასზე სიტყვას არ გავაგრძელებთ. აღენიშნავთ მხოლოდ, რომ ამგვარ დეკლარაციებს ქართული ლექსის ფონიკური სიმდიდრის გაღარიბება არ შეუძლიათ და ისინი ჰაერში გამოკიდებულნი დარჩებიან! საერთოდ ზერელე და ნაუცბადევი განცხადებანი ქართულ ლექსთწყობაზე იმათი საქმეა, ვისაც ეს ლექსთწყობა არასოდეს უკვლევია. ამასთან: ვინ მიიჩნია ტერფი ლექსის ტაქსის რეალურ ელემენტად? (თუმცა ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობა ტერფი სიტყვების სახითაც გვხვდება!).

მ.ა.

მაგრამ ნაკლებ ახირებული როდია ასეთი მსჯელობა: „რადგან ვეფხისტყაოსანში ერთი გამყოლი(?) ტერფი არ გამოიკვეთება (დაბალ შაირში კი იგი პრინციპულად დაუშვებელია, ხოლო მაღალ შაირში ხშირად მექანიკურ გასლენას(?) და სიტყვათმახვილის(?) უადგილო ვადანაცვლებას იწვევს), ამიტომ გამორიცხულია მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა კანონზომიერი მონაცვლეობა, რასაც სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობა ემყარება. აქედან გამომდინარე, საცილობელი ხდება საერთოდ ლექსის ტერფოვანებაც“ (?) („ლიტ. საქ.“, 1972, 19 მისი, სვეტი 5). იდეალური ნორმის, მეტრული სქემის ტერფოვანება აქ რიტმშია არეული. შემდეგ მიღის „სეგმენტის“ დაცვა და ვეფხისტყაოსანში „მუდმივ პროსოდიულ სიდიდებდად“ არა ქორესა, დაქტილისა და პეონის აღიარება, არამედ „სამმარცვლიანი, ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი სეგმენტების („მუხლების“) მიჩნევა ასეთ სიდიდებდად (იქვე).

ყველაფერი ეს გაუგებრობაა, მაგრამ დროებით ვაუწყით ანგარიში მოტანილ ციტატას.

მკვლევარისათვის უცნობი დარჩენილა ის ფაქტი, რომ არის მთელი რიგი საზომები ყველა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, სადაც საზომებს „ერთი გამყოლი ტერფი“ არ ახასიათებს. ერთ მახვილს რომ უუქველად მისდევდეს მეორე უმახვილო მარცვალი ან პირიქით, მაშინ, მაგალითად, ბ. ტომაშვესკი არ დაიწყებდა პირიხების შესწავლას რუსულ იამბურ მეტრებში (ასეთი რამის მტკიცება არ შეიძლება არც ინგლისური მეტრიკის მიმართ). ამასთან — რა ვუყოთ უმდიდრეს ბერძნულ ლირიკას, თუ მასში „ერთი გამყოლი ტერფი“ თითქმის სულ არ გვხვდება ერთი ტაეპის ფარგლებშიც კი. მაშასადამე, ქვანტიტატური ლექსთწყობაც სილაბისტურად გამოაცხადოთ? მერმე: ვინ უთხრა ციტატის ავტორს რომ რეალური ტაეპი აბსტრაქტული ტერფებისაგან შედგება? ეს ისწავლეს ან ეს გაიგეს ჩვენი მონოგრაფიიდან? (სქემების აღწერა ხომ არ აურიეს რეალურ რიტმში?). შემდეგ: განა არ არსებობს რუსული ე. წ. ლოგაედური საზომები და ზოგიერთ მათგანს პუშკინი არ მიმართავდა? ან რა ვუყოთ ა. ბლოკის ანაპესტურ (—/) ლექსებს, რომლებშიაც იამბებია შეჭრილი (თუ სქემიდან ამოვალთ)?

„ლექსის ტერფოვანება“ — აბსურდია, მხოლოდ მეტრის სქემაა „ტერფოვანი“. ამასთან ტერფი მეტრული მონაკვეთების გათვალისწინებისას აუცილებელია, უამისოდ ზუსტ სქემებს ვერ დავადგენთ. სეგმენტების „შემთხვევაში“ კი შეიძლება ორი ტერფი (ე. წ. „დიპოდიები“) გავიგოთ ერთ ტერფად ან „მუხლად“. შემდეგ: თუ სამ-, ოთხ- და ხუთმარცვლიან „სიდიდეებს“ ვტოვებთ, ორმარცვლიანებმა რა დაშავეს? როგორ „სეგმენტებდად“ დავყოთ მაშინ გურამიშვილის ან სხვა პოეტების მთელი რიგი საზომები სქემაში? (მაგ. 11 მარცვლიანები სხვა ზოგიერთი საზომის სქემაში, რომლებშიც „ერთი გამყოლი ტერფი“ მკაფიოდ გამოიყოფა?). ორმარცვლიანები 4-ულეებში გავაერთიანოთ ასეთი „ოპერაციები“ სხვამ ჩაატაროს და დანახავს თუ, მაგალითად, გურამიშვილს როგორი უბალრუკი და უაზრო სტრიქონების ავტორად გადააქცევს იგი. ამასთან: მაღალ შაირში ორმარცვლიანთა დომინანტის მოხსნა უმაღლესი არ გააღარიბებს საზომის ამ სახეობას ოთხმარცვლიანების თანატოლ ერთეულებად ორმარცვლიანთა ერთმანეთთან შერწყმის („სეგმენტი“) შემთხვევაში? ორმარცვლიანი ერთეულებისაგან შემდგარი ტაეპები (მაგ. „არცა ჰირი ჰირად უჩანს არცა ლხინი ზედა-ზედი“) ფონიკურად და სემანტიკურად ტოლფარდნი აღმოჩნდებოდნენ ისეთი ტაეპებისა, როგორიცაა მაგ. „გავიცხადა დამალული გონებამან დღვარულმან“. მოიხსნებოდა რიტმი, როგორც მრავალფეროვნება, როგორც ფონიკურ ოდენობათა მუდმივი ურთიერთომქმედება და საერთო რიტმულ იმპულს-

თან შეფარდებული დინება და ვარიაციული გადახვევანი გარკვეულ სილაბური ერთეულებით (რა თქმა უნდა, ერთი რომელიმე მათგანის, უმთავრესად ორმარცვლიანთა, როგორც მუდმივი დომინანტის ბატონობის ფარგლებში). მაგრამ ასეთ საკითხებზე ციტატის ავტორთან დაეაძნელია. ლექსი არაა გაყინული „პროპორციებისა“ და „სიმეტრიების“ ჯამი. ციტატის ავტორმა ასე იფიქროს, პოეზია თავისთვის დარჩება და ამით იგი (პოეზია) არაფერს წააგებს. პირიქით!

იმევე ავტორმა გაზ. „ლიტ. საქართველოში“ გამოაქვეყნა (1973 წ. 15 ივნისი) „ფიქრები თანამედროვე ვერსიფიკაციაზე“, სადაც შენიშვნაში, განაცხადა, რომ ქართულ ლექსში მახვილის ბუნება შესასწავლია, თუმცა ჩვენს შრომგრაფიაში ვერცადაა განხილული ეს საკითხი და მრავალი წლის მანძილზე იყენებენ მას ქართული პოეტიკის ამ დარგში. მას შემდეგ, რაც მკვლევარმა უარყო ქორეს არსებობა თეორიული სიუზერენის ზეგავლენით, ეს საკითხი თითქოს მართლაც „გადასასინჯია“. მაგრამ თავისივე თავის რევიზიონისტი დაუყოვირდეს თანამედროვე პოეზიიდან მოტანილ ამ ორ ტაეპელს, ჩვენი სქემით

ხედავ: რქვენი/დაანჯგებს ამაყად, მძიმედ

და+მე შენ+ტეტევი/უბატონოდ ხმს+გასცემს ვინმე (მუხრან მაკაეარიანი).

განა აქ სამივე ტერფი (ქორე, დაქტილი და მეორე პონი) ერთად არაა თავმოყრილი და იგი ხომ ქორეული კადენციით („მძიმედ—ვინმე“) განსხვავდება იმავე საზომის დაქტილური კადენციისაგან?

მთელი გაუგებრობა მომდინარეობს იქიდან, რომ არ ითვალისწინებენ ზომარცვლიანი სიტყვები (ან კომპლექსები 1+1) ქართულ სალექსო ტაეპში (და საერთოდ ყველა ლექსთწყობაში) მეტრული სიტყვებია და არა მართო ენობრივი ერთეულები, ისინი რიტმული ფუნქციით არიან დატვირთულნი და მათი ბგერით და სემანტიკურ დანიშნულებათა გაიკვივება პროზაულ და ენობრივ ორმარცვლიან ერთეულებთან — არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. ეს აქსიომაა. „ევეკნი ონევი-ნის“ „дядя“ ან „не мог“ პროზაული სიტყვები კი არაა, არამედ მეტრული ერთეულები. სიტყვა ტაეპში და სიტყვა პროზაულ აბზაცში — სხვადასხვა კატეგორიებია.

ეგებ ვინმემ იფიქროს, რომ ყოველივე ეს საკუთრივ ქართულ ლექსთწყობაში „ქორე“ გადასარჩენად არის თქმული. მაგრამ თავისუფალი მახვილის მქონე რუსულ მეტრიკაში ხომ ხშირად ანალოგიურ მოვლენებთან გვაქვს საქმე? განა „სიტყვების“ მიხედვით არაა დადგენილი მთელი რიგი საზომები რუსულში? აი, მაგალითები (სხვადასხვა შრომებიდან):

1. ერთტერფიანი იამბი: Шумит.

Бежит (პუშკინი);

2. ორტერფიანი: Друзья мой (პუშკინი);

3. ერთტერფიანი ქორე: Жарок

Ярок (ვ. პეტროვი);

Вóет вéтер

4. ორტერფიანი ქორე: Свод+ла: зýрный

შდრ. ხმს+ნარ: ნარი;

В грóзные знóиные (ვლ. სოლოვ.)

Тонет| тонет| (პოლეე.);

5. სამტერფიანი ქორე: вéет лéгкий вéтер

6. ოთხტერფიანი ქორე: тéрек | вóет | дик+и | злóбен (ლერმ.)

Тóлько óтблеск, тóлько тéин (ვლ. სოლ.)

ან: Бýря | мглóио | нéбо | крбет

ან კიდე:

мчатся тучи, вьются тучи

7. ორტერფიანი დაქტილი: Плавали, плавали

Звукани, звуками (სლუჩ.);

8. მეორე პენი: Фонарики, сударики (მატლევი).

9. სამტერფიანი ამფობრაქა: В глубокій | теснине | Дарыяла (ლერმ.)

შეიძლება მრავალი მაგალითის მოტანა მრავალტერფიანი საზომებისა, რომლებიც ამ პრინციპით არიან შედგენილნი. როგორც ჩანს ამ საკითხზე არსებული სპეციალური ლიტერატურა ზოგისათვის უცნობი დარჩენილა.

ჩვენ აქ განზრახ არ მოგვაქვს ანაპესტისა (— /) და ამფობრაქის (— / —) მაგალითები, რადგან ასეთი ტერფები ქართული ლექსის სქემაში არ გვხვდება.

მაშასადამე — შეიძლება რუსულშიც ნორმა-ტაები მთლიანი ორმარცვლიანი სიტყვებისაგანაც აიგოს ქორეული საზომის სახით. როგორც ვხედავთ, ეს შესაძლებელია რუსულში (სადაც, რასაკვირველია, ასეთი ტერფები მრავალმარცვლიანების ფონზედაც იკვეთება მეტწილად მახვილების დისტრიბუციის წყალობით, მაგრამ ეს ხომ ქრუსული მახვილის სპეციფიკური ბუნებით აიხსნება?). მით უფრო ბუნებრივია იგი ქართული ქორეული საზომების სქემებისათვის, რომელშიაც ორმარცვლიანი სიტყვები მეტწილად არ ერწყმიან ერთმანეთს ისე, რომ თავისი ბუნებრივი მახვილები (ბოლოდან პირველზე) დაკარგონ და თავის ამ ინერციას ხშირად გადასცემენ ოთხმარცვლიან სიტყვებს და მათ დიქორეებად აქცევენ, განსაკუთრებით შინაგანი რითმების მქონე მაღალ შაირში და საერთოდ ოთხმარცვლიანი სიტყვებით დაბოლოებულ ტაეებში (ერთმარცვლიანი სიტყვა თუ წინ ერთვის სამმარცვლიანი). ქორეული მეტრის სქემა და მისი ვარიაციები მეტწილად ამ ბაზაზე წარმოიშობა ხოლმე.

ქართული ლექსის საზომის სქემაში ორმარცვლიანი ტერფების (ქორეების) უარყოფას (ეს აზრი ს. გორგაძისაგან მომდინარეობს!) არც ისტორიული, არც რეალური საფუძველი არ აქვს. ორმარცვლიანთა იგნორაციას სხვა სილაბურ-ტონური სისტემები (თვით რუსულიც კი!) არ ამართლებენ. რუსულში მარცვლის როლი კარგად ჩანს ერთ მაგალითზე (ასაც რუსი მეტრისტები იმოწმებენ): თუ „ევეგენი ონეგინის“ I ტაეის პირველ სიტყვას Мой მოვხსნით, მივიღებთ ორმარცვლიანებისაგან შემდგარ იდეალურ ქორეულ საზომს: Дня чьих чьстных прѣвил. აქედან ჩანს, რომ ლექსში სიტყვის ფუნქცია რიტმულია, რა შედგენილობისაც არ უნდა იყოს იგი.

ამასთან, ვინ თქვა, თითქოს სილაბურ-ტონური სისტემის მქონე ლექსთწყობაში მხოლოდ დამხლოდ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობის დაცემა ძირითადი საფუძველი რიტმისა? ეს ტრივიალური შეხედულების განმეორებაა. ოთხტერფიან იამბში ისეთი ტაეები, როგორცაა „Напоминают“ (პუშკინის Не пої красавица...) და „Адмиралтейская игла“ (პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარი“) თითქმის ყველა რუსი ლექსთწყობის მეკლევარის ანალიზის საგანი გახდა, ბევრი მათში პირიხების იამბთან შეხამებას ხედავს (ა. ბელი, გ. შენგელი, ბ. ტომაშევსკი...). აკი მოტანილ მაგალითებში აშკარად დარღვეულია მახვილიანი და უმახვილო მარცვალთა მონაცვლეობა? სწორედ ასეთი სიტყვების იამბურ მეტრში გაჩენას უსვამენ ისინი ხაზს რიტმის თვალსაზრისით და განსაკუთრებით. და თუ ფიქციური, უმახვილო ტერფი პირიხი (— /) გამოცხადებულია რუსულ ოთხტერფიანი იამბის შემადგენელ და ძირითადი ტერფის მეზობელ და ბადალ ტერფად, მაშინ ქართულ

2 3 და 5 „შეფარდებებში“ სქემის თვალსაზრისით ქორე-დაქტილის მოსმენას რა აბრკოლებს? „უმახვილო სეგმენტების“ ფეტვიზაცია? კვლევის ასეთი „მეთოდი“ ჩვენ სხვებისათვის დაგვიტოვია.

ამ საკითხზე დავის დასამთავრებლად შევებებით ერთ საკითხს, რომელმაც განსაკუთრებული როლი უნდა ითამაშოს ქართული ლექსთწყობის ნორმალური კვლევისათვის, მისი სილაბურ-ტონური ხასიათის შესწავლისათვის მომავალში (თუმცა ასეთი შესწავლა ძველი ქართული პოეზიის მიმართ დამთავრებულია), რომ არ გავალარიბოთ იგი აკუსტიკურად და „სტრუქტურალისტური ეპიგონობის“ ნიადაგზე არ დაერჩეთ!

უნდა მივიღოთ ნ. ს. ტრუბეცკოს „ყველა ენის“ ორ ჯგუფად დაყოფა — ერთნი „მარცხალსათვლელ“ (слогочислительные) ენებს გუთენიან, მეორენი — „მორასათვლელ“ (моросчитающие) ენებს. რუსულს, როგორც მარცხალსათვლელ ენას, ახასიათებს მახილი, რომელსაც დისტინქტური (სიტყვათა წინმწინელობის განმასხვავებელი) ფუნქცია აქვს და აკუსტიკა (Н. С. Трубецкой. Основы фонологии, 222. სიტყვების მაგალითები იქვე: „Самовар“, „Бумага“, „Паточка“). დანარჩენი მარცხელნი ასეთ სიტყვებში არაინტენსიური არიან. (ქვე. 223).

მაგრამ მეტრულ მახვილებთან დაკავშირებით ეს საკითხები მართო რუსულში ღვას.

ყოველი მახვილი ხასიათდება ხმის გაძლიერებით, იგი გამოყოფს სიტყვის რომელიმე მარცხალს დანარჩენთაგან (იქვე, ვრცლად გვ.გვ. 61—62, თუმცა ამ აზრს ზოგი უარყოფს!), მაგრამ თვით რუსულშიაც, ჩვეულებრივ ანუ გაბმულ მეტყველებაში მისი აღქმა ან მინიმალურია, ან შეუმჩნეველი ან კიდევ ავტომატური და მხოლოდ როცა აშკარა დარღვევის შემთხვევა წარმოიშობა, აქცენტის ფუნქცია უმაღვე თავს იჩენს: „Наличие ударения в слове очевидно для каждого, говорящего по-русски; однако он не только не отдает себе отчета, в чем оно заключается, но большей частью и не замечает его, так как пользуется им автоматически. Только неправильно поставленное ударение сразу обращает на себя внимание, произношение молодёжи вместо молодёж, портфель вместо портфель „режет слух“ людям, являющимся посетителями русского литературного языка“ (Л. Р. Зиндер. Вопросы фонетики. М.-д, 1948. გვ. 39—40. ხაზგასმა ჩვენია. ა. გ. შტრ. რ. იაკობსონის მიერ შექმნილი შრომა: Р. И. Аванссов. Русское литературное произношение. М., 1954, გვ. 8—9). ქართულ გაბმულ მეტყველებაში მახვილი აგრეთვე არ იქცევა ყურადღებას (თუმცა „არასწორად“ დასმული მახვილი ქართულშიაც უმაღვე „სქრის ყურს“. მაგ. „კაცრ“). მაგრამ ეს გარემოება ისევე არ იძლევა საფუძველს მეტრული ანუ გაძლიერებული მახვილის უარსაყოფად ქართულ ლექსთწყობაში, როგორც რუსულში. მეტრიკა ეფუძნება ენის იმ ელემენტების ინტენსივაციას, რომელთა აღქმა ენაში „ავტომატურია“ ან „ნაკლებ შესამჩნევი“. თანაც მეტრიკა ამ ელემენტების ორგანიზებულობის „ინიციატორია“. სიტყვები, როგორც „ლექსიკურ-სილაბური სიდიდეები“, თვითონ კი არ ანაწილებენ მახვილებს „კარედებში“ (მაშინ შერჩეული მეტრის ფუნქცია და რიტმული იმპულსი ლექსში არ უნდა არსებობდეს!), არამედ სიტყვათა შეხამება წინასწარ შერჩეულ ნორმასთან (მეტრთან ან საზომთან), როგორც აქცენტურ სისტემასთან. მეტრული აქცენტი, რაგინდ სუსტი მავთულის სახით არ მონაწილეობდეს ქართულ ლექსში, იგი ერთ-ერთი მთავარი მარეგულირებელია ამ ლექსისა.

თუ ამ კემშარიტებას არ მივიღებთ, მაშინ კონტექსტიდან იზოლირებული „კარედებისა“ და უმახვილო „მუხლების“ კატალოგიზაციის საფუძველზე ქართული

ლექსთწყობის სილაბურობის „დამტკიცება“ ადვილია. მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს გზა ქართულმა ვერსიფიკაციამ დიდი ხანია განვლო და მამუკა ბარათაშვილის „სპარსულ-არაბულ“ პოეტიკასთან მისი დაბრუნება უნაყოფო ცდაა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით უნდა დაისვას ტერფის საკითხიც. როცა სიტყვაში „გულდანაწყულლები“ ორ დაქტილს ვეპარაუდობთ, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ თვითონ სიტყვა ორი დამოუკიდებელი და მართლაც, ფიქციური ელემენტებისაგან (დაქტილებისაგან) შედგება, არამედ ვადგენთ საზომის შიგნით მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ოდენობებს, როგორც მეტრულ მონაკვეთებს. სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე ენაში. მასში საზოგადოდ „шккакой чисто фонетический анализ потока звуков не может установить количество слов, составляющий этот поток, и границы между отдельными словами.“ (О. Есперсен. Фило-софия грамматкии. М., 1958, გვ. 102). უამისოდ კი ერთი საზომის ზუსტი ფონეტიკური აეგებულების დადენა მეორე, განსხვავებული საზომისაგან—შეუძლებელია. „სეგმენტი“ ამ მიზნისათვის აბსოლუტურად არ გამოდგება.

ტერფი რომ აბსტრაქტული (მაგრამ აუცილებელი) ელემენტია სქემისა — ამის დაინებულ მტკიცებას ეძღვნება ჩვენი მონოგრაფია. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ტერფი ასევე აბსტრაქტული ელემენტია ყველა სილაბურ-ტონური ლექსთწყობისათვის (რუსულისათვის, გერმანულისათვის, ინგლისურისათვის...). ფრანგულ-სილაბურ ლექსთწყობაში კი, მაგალითად, ტერფად ხშირად მიიჩნევენ ცალკე მარცვალს, ზოგიერთნი ფრანგულ სიტყვაში მახვილს საერთოდ არ ვარაუდობს. რაიმე ამის მსგავსის ქართულში და განსაკუთრებით, ქართულ ლექსთწყობაში „აღმოჩენა“ — უაზრო რამ იქნებოდა! ვერსიფიკაციის „ტირანია“ იმაში გამოიხატება, რომ იგი ხშირად ენას თავზე ახვევს ამ ენისათვის უცნობ. მოვლენებსაც. ამას — ყველა ენის მეტრიკა ადასტურებს.

განა მართო ამ ფაქტების აღნიშვნა არ კმარა იმისათვის, რომ ქართული ლექსთწყობის სილაბურობაზე სამუდამოდ უარი ვთქვათ, ხოლო ტერფის ცნება დავტოვოთ საზომის სქემის დასახასიათებლად? საქმე იმაშია, რომ საწინააღმდეგო ტენდენციას თვითონ ჩვენი ვერსიფიკაციის ბუნება წინ აღუდგება და „მუხლედოვანების“ პრინციპს იგი არასოდეს არ ვაიზიარებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ტერფი თვით „მორასათვლელ ენებშიც“ (მაგ., ბერძნულსა და ლათინურში) სქემის განყენებულ ელემენტია. ეს ანაბანა ზოგიერთს ვერ გაუგია და ტერფებს ბერძნულისათვის რეალურ „ერთეულებად“ მიიჩნევს. მაგ., ლათინურ ლექსთწყობაში მარცვლების გარკვეული ჯგუფი ერთ მეტრულ მახვილს (ictus) ემორჩილება და იწოდება ტერფად (pes). გრამატიკული მახვილი (accentus) შეიძლება დაემთხვას რიტმულს და შეიძლება არ დაემთხვას, მაგრამ ძირითადად რიტმის საერთო საფუძველი ლათინურში (როგორც ბერძნულში) გრძელი და მოკლე მარცვლების გარკვეული თანმიმდევრობაა. ტერფები ან მკაფიო ერთეულებად აა გამოყოფილი ცალკე სიტყვების სახით ან უმთავრესად გრძელი და მოკლე ხმოვნების მთელი მეტრული მონაკვეთების სახით.

ამასთან — თუ ქართულ ლექსთწყობაში მეტწილად (და არა მართო) მეტრული დაჯგუფება ემთხვევა სიტყვათდაჯგუფებებს, ეს სქემის თვალსაზრისით ტერფების (ქორეს, დაქტილის და მეორე პეონის) არსებობას არ უარყოფს, როგორც ამ ტერფებთან სხვა ტერფების (ანაპესტის, ამფიბრაქის და იამბის) სიტყვათა საზღვრებთან მეტწილად არ დამთხვევა არ ხსნის, მაგალითად, რუსულისათვის საზომების ელემენტებად მათ აღიარებას. კატეგორიულად ღნდა უარყოფთ ერთი (ან რამდენიმე)

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ზოგიერთი სპეციფიკური ნიშნების მიხედვით სხვა ნაწიონალური სპეციფიკის მქონე სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის დახასიათება და მათში ყველა კომპონენტის ერთმანეთთან დაუმთხვევლობის გამო საერთო ნიშნების წაშლის ყოველგვარი ცდები, ასეთი ცდების ჩატარება ერთი სისტემის მქონე ლექსთწყობაში საერთოდ არ შეიძლება. არ შეიძლება აგრეთვე აბსოლუტური იდენტურობის ძიებანი სილაბურ ლექსთწყობებშიც (აქცენტუაციის მხრივ, მაგალითად, პოლონური და ჩეხური სილაბური ლექსთწყობა თითქმის არ გავს ფრანგულ ან ესპანურ სილაბურ ლექსთწყობას. მიუხედავად ამისა, იპინი ერთ მეტრიკულ სისტემას ეკუთვნის). ქართულ ლექსთწყობას კი ასეთ ლექსთწყობასთან საერთო არაფერი აქვს, ქართულ ლექსში ერთი მარცვლის ტერფად მიჩნევა — აბსურდია. ამიტომ არასოდეს არ დამტკიცდება ქართული ლექსთწყობის სილაბურობა ისევე, როგორც არ დამტკიცდება ის, თითქოს ლუკა პაჩოლის ტრაქტატს ეწოდება „De Divina Proportione“, როგორც არ დამტკიცდება ის, თითქოს პ. ტიმერდინგის ნაშრომის გერმანულ ტექსტის არავრებულ 66-ე გვერდზე ლაპარაკია ოქროს კვეთის გამოყენებაზე მხატვრობაში; როგორც არასოდეს დამტკიცდება ის, თითქოს ა. ციხინგის წიგნის სათაური იწყება სიტყვით „Die“, და რომ თითქოს პროფ. ვუკ. ბერაძის ზოგიერთი შეხედულება რუსთაველის შაირზე ვინმე სხვის მიერ იყოს „პირველად დადგენილი“ და მისი.

მოკლედ: „უმახვილო ან მახვილებით გადატვირთული სექვენტების თეორიით“ ისევე არ შეიძლება ქართული ლექსის გადაქცევა სილაბურად, როგორც არ შეიძლება ვენეციის გადაქცევა „რომად“!

⁸⁴ Норберт Винер. Новые главы кибернетики. Пср. с англ. М., 1936. стр. 25.

⁸⁵ მოცარტის ამ კმნილებაზე არსებულ მდიდარი ლიტერატურიდან მკითხველს ვუსახელებთ ამჟამად ადვილად ხელმისაწვდომ ერთ წიგნს მხოლოდ: Е. Черная. Моцарт. М., 1961, გვ. გვ. 349—353.

დამატებითი ბანმარტაბანი

1

მუსიკალური ანალიზის სფეროში ერთი პირველთაგანი იყო პითაგორი (დაახლ. 580—500 ძ. წ.), რომელმაც ბგერების გაზომვისას გამოიყენა მონოხორდი-სიმი (Г. Липсон. Великие эксперименты в физике. М., 1972, გვ. გვ. 62—63; ინგლისურად Н. Lipson. The Great Experiments in Physics. Edinburg, 1969); ჭერკიდევ ძველ პითაგორელებთან მიღებული იყო სხვადასხვა მოვლენის არითმეტიკული და გეომეტრიული ინტერპრეტაცია. თვითონ პითაგორი, მაგ. მუსიკას განიხილავდა, როგორც გონების მიერ აღქმულ აქტს, ამიტომ მუსიკაზე იგი მსჯელობდა არა სმენის მიხედვით, არამედ მათემატიკური ქარმოვის საფუძველზე. პითაგორელები იშველიებდნენ გეომეტრიას ტონების სწორ სხეულებთან შედარების სახით. ტონი განიხილებოდა, როგორც კუბი, კვარტა მოაზრებული იყო იკოსაედრად, კვინტა — ოქტაედრად, ოქტავა — ტეტრაედრად, ანუ პირამიდის სახით და ა. შ. ასე ჰქონდათ გააზრებული ბუნების სხვა მოვლენებიც, გეომეტრიული შინაარსი იესებოდა ფიზიკური შინაარსით (წყალი — იკოსაედრი, ჰაერი — ოქტაედრი და ა. შ.). მეხუთე სწორი გეომეტრიული სხეული — დოდეკაედრი (თორმეტკუთხედი) გაგებული

იყო, როგორც ფორმის მხრივ ყველაზე სრულყოფილი სხეული, მაქსიმალურად დაახლოვებული ბურთთან და, მაშასადამე, იგი მიაჩნდათ მთელი კოსმოსის ფორმის განსახიერებად (Античная музыкальная эстетика, М., 1960, გვ. 23 — 24. შტრ. А. Ф. Лосев. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963-გვ. გვ. 273—300; Пифагорийско-платоническое учение о пропорциях. წიგნს თან ერთვის საკითხზე არსებული მდიდარი ლიტერატურის სია).

ვრცელ, თავისებურ, მაგრამ არათანმიმდევრულ სისტემად ყალიბდება პლატონთან „სფეროების პარმონის“ და განსაკუთრებით ოქროს კვეთის გეომეტრიული ინტერპრეტაცია დოდეკაედრთან დაკავშირებით, რაც განვითარებულია მის განთქმულ დიალოგში „თიმეოსი“, ანტიკური კოსმოლოგიის ყველაზე ბრწყინვალე ძეგლში. ამ დიალოგს ემყარებოდნენ ანტიკურ ხანაში და ახალ საუკუნეებში. ჯერ კიდევ ნეტარ ავგუსტინესთან პლატონის მათემატიკური წარმოდგენები ამ თეოლოგიის ქრისტიანულ-ირაციონალური სიმბოლიზმის კაპრიზებს ემსახურებოდა. იტალიური აღორძინების ეპოქაში — ლუკა პაჩოლიმ პირველად განსჭვრიტა, კერძოდ, არქიტექტურასა და მხატვრობაში ირაციონალური „ოქროს კვეთის“ პრინციპი, რის უნივერსალურ კანონად აღიარებას XIX საუკუნეში შეეცადნენ, კერძოდ, ციხინგი, ფენერი და სხვ. (ხელმისაწვდომ ლიტერატურიდან საკუთრივ ანტიკურ ესთეტიკაზე იხ. Античная музыкальная эстетика, გვ. გვ. 42—45; Лосев. История ант. эстетикн, გვ. გვ. 272, 296—297). ა. ლოსევი ხაზგასმით გადმოსცემს პლატონის აზრს იმის შესახებ, რომ „Додекаэдр точно построен по закону золотого деления. Это особенно ярко видно на так называемой пентаграмме, которая представляет собою совокупность диагоналей додекаэдра, или геометрическую фигуру, образованную последовательным соединением вершин додекаэдра через одну“ (297).

სათანადო ცნობები ძველი პითაგორელების ნაწერების შესახებ და ცალკეული ექსცერპტები მათგან, აგრეთვე ადგილები პლატონის დიალოგებიდან („ფილებოსი“, „ნაღიმი“, „თიმეოსი“, „სახელმწიფო“, „კანონები“) იხ. კრებულში Античная муз. эстетика, 127—170; პლატონის ტერმინოლოგია, მაგ. ზომა (metron), „პარმონია“ (harmonia), „სიმეტრია“ (symetria) და სხვ. გაანალიზებული აქვს ა. ლოსევი. იხ. მისი Эстетическая терминология Платона. კრებული Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, გვ. გვ. 17—52.). ამ კრებულთან ერთად აღტილებულია კუნისა და პილბერტის „ესთეტიკის ისტორიის“ გაცნობა. შტრ. აგრეთვე: Вернер Гензенберг. Физика и философия. М., 1963, გვ. 46).

აქ მოგვქვს რუსული თარგმანი „თიმეოსის“ იმ ადგილისა, რომელსაც სხვადასხვა მკვლევართა აზრით ალტაცებაში მოჰყავდა ლეონარდო და ვინჩის მეგობარი და მათემატიკოსი ლუკა პაჩოლი, ავტორი იტალიურად დაწერილი ტრაქტატისა „დივინა პროპორციონე“ (ვენეცია, 1509), „ოქროს კვეთის“ ცნების ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით:

«По этой причине бог, приступая к составлению тела Вселенной, сотворил его из огня и земли. Однако два члена сами по себе не могут быть хорошо сопряжены без третьего, ибо необходимо, чтобы между одним и другим родилась некая объединяющая их связь. Прекраснейшая же из связей такая, которая в наибольшей степени единит себя и связуемое, и задачу эту наилучшим образом выполняет пропорция, ибо, когда из трех чисел — как кубических, так и квадратных — при любом среднем числе первое так относится к среднему, как среднее к последнему, и соответственно последнее к среднему, как среднее к первому, тогда при перемещении средних чисел на: первое и пос-

ლედნეე მესო, ა პოსედნეე ი პერვოე, ნაპროტივ, ნა სრედნეე მესო ვიასნიესეა, ყოი თიპოენიე ნეობხოდინოე იოსეაესე პრეჟნიმ; ა კოლ სკორო ეოი თაკ, ანიკი, ვსე ეიი კიისლა იბრავიუი მესო სობოი იდინივო» (პლათონ. სოკინენიე ვ თრეხ თომახ, მ., 1971, თომ. 3. ყაფი I, კვ. 472. შგოკლებიოი ეს აღლილო მოაქეს კ. ტიპერდინეს: Der Goldene Schnitt, 3 Aufl. 1929, S. 31. შდრ. რუს. თარგმანი: Золотое сечение. 1924, კვ. 51) და პრ. სხვას. „თოპოსის“ გამო იხ. ვერნერ ჰაიზენბერგი, დასახ. თხზ. კვ. 45).

2

„ვეფხისტყაოსანში“ დაქტილი პირველად დაინახა ე. ბოლხოვიტინოემა (1802) ქართველი ბაგრატიონების კარნახით და მისი სქემები გაიმეორა ფრანგული დაწერილი სტატიებში მარი ბროსემ 1827 და 1830 წწ. (გ. იმედაშვილი, რუსთველოლოგიური ლიტერატურა, თბ., 1957, გვ.გვ. 7 და 8). 1870 წელს ა. ხოძკო საგანგებოდ შეეხო რუსთაველის ლექსს და აღნიშნა, რომ მასში „ხოვრეი და დაქტილია ძირითადი“ („ცისკარი“, 1870, ივნისი, 52. იხ. გ. იმედაშვილი, დასახ. შრომა, გვ. 52). „ვეფხისტყაოსნის“ საზომთან ჰეგზამეტრის შედარების თვალსაზრისით აგრეთვე აღსანიშნავია ერთი საინტერესო ფაქტი. 1912 წელს შიო დაეითაშვილი „სახალხო ფურცელში“ აქვეყნებს პოლემიკურ წერილს სათაურით „ამპარტავეანი დილეტანტი“ და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია ჰეგზამეტრით, გ. იმედაშვილის ცნობით, შ. დაეითაშვილი განმარტავს ჰეგზამეტრს, მოპყავს მისი სქემა და აღნიშნავს: „ქართულ სიტყვებს გრამატიკული მახვილი არა აქვს, ლექსში კი ის აუცილებელია და იქ დაისმის, სადაც თვით ლექსი მოითხოვს და არა სიტყვის ბუნება. ქართულ ენას ყველანაირი ლექსით ეხერხება, რაც ეო აქამოდე უცხო ენაზე დაწერილა და გაგონილა, მაშასადამე „ჰეგზამეტრიც“. ავტორი „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონების „მუხლებში“ „სპონდეებს“ და დაქტილებს ხედავს (დასახ. შრომა, გვ. 289). თუ ზოგიერთ გადაკარბებას არ მივაქცევთ ყურადღებას, ამ სიტყვების ავტორს მეტრული მახვილის ბუნება ასე თუ ისე გათვალისწინებული აქვს.

მთელი XIX ს-ის მანძილზე ყველაზე დაკვირვებული და კარგი სმენით აღკურვილი მკვლევარები (თვით უცხოელთაგანაც), რომლებიც პოემის მეტრს შეხებთან, ამ საზომის აქცენტურ პლანში დახასიათებისას (სქემის თვალსაზრისით) სწორედ ქორეებსა და დაქტილებს ამჩნევდნენ. ქართული ენის დაქტილურ ხასიათი, ხოლო ქართული ლექსის ქორულ-დაქტილური ბუნება 170 წლის მანძილზე არც ერთ სერიოზულ მკვლევარს არ უარუყვია. ამიტომ უსაფუძვლოა განცხადება, თითქოს „ზოგიერთ მკვლევარს(?) შესაძლებლად მიიჩნია, რომ მახვილი უადგილო აღვილას დასვას ისე, რომ ვერა გრძნობს უხერხულობას. ამის მიზეზია სწორედ მახვილის უმნიშვნელო როლი ქართულში“ (ე. „საბჭ. ხელ.“, 1972, № 2, გვ. 55). ასე არაა საქმე!.. უარესად მნიშვნელოვანია, მაგალითად, ის ფაქტი, რომ რუსული მეცნიერული მეტრიკის ფუძემდებელმა ანდრეი ბელიმ, რომელიც აბსოლუტური სმენით იყო დაჯილოებული ქართულ მეტყველებასა და ქართულ ლექსში სწორედ დაქტილები მოისმინა 1927 წელს, საქართველოში ყოფნისას. თავის მოგზაურობის წიგნში „В:тер с Кавказа“ (1929) იგი ამას აღნიშნავს ორ ადგილას. პირველად ერთი ქართველი პოეტის დელამაციურ დაკვირვების გამო წერს: „...громко кричит, рот раздрав свои строчки гортанные, режущие острым дактилических рифм, точно стрел наконечником, воздух“ (стр. 202). მეორეა პ. იაშვილზე თქმულია:

„И кричит мне Яшвили; не слышу я слова веселого:

— Хэбэკэ... Тэბэკэ... Рэбэკэ...—დაქტილემ, прытким слетают грузинские рифмы“ (გვ. 229).

ასე — ა. ბელის ყურმა კარგად მოისმინა ქართული მეტყველების საფუძველი — მისი დაქტილურობა. ასე ესმოდათ იგი ქართული ლექსის ნიჭიერ მკვლევარებს (თ. ბატონიშვილიდან მოყოლებული დღემდე).

ვიმეორებთ: ქართულ ლექსში მახვილი რიტმის ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია სილაბურობასთან ერთად. როცა, მაგალითად, დაბალი შაირის მეორე ნახევარში გვაქვს 8-მარცვლიანი კომპოზიტური სიტყვა „ოქსინო-გარდაგ: ებულსა (/—/—/—/—, ე. ი. 323), იგი სქემის თვალსაზრისით (და რეალურადაც) უქვეყლად წაიკითხება დაქტილურ-ქორეული რიტმით და ამ ნიადაგზე (მეტრის ინერციის საფუძველზე) გვევლინება იგი წინაცეზურული სიტყვების (3·2·3) ზუსტ აქცენტურ ეკვივალენტად. ჩვენ მიერ უხვად მოტანილი ასეთი ფაქტები კმარა ქართული ლექსის სილაბურ-ტონური ხასიათის დასადგენად. „სეგმენტების“ საფუძველზე აღნიშნული მოვლენის — მახვილთა კონფიგურაციის — ახსნა სრულიად შეუძლებელია, რაგინდ „თეორიული მსჯელობით“ ვეცადოთ ამას და თვით რუსთაველს დაეწამოთ „გადმონაშთების“ გამოყენება!

დამახასიათებელია ის ფაქტიც, რომ „ილიადას“ საზომი — ჰეგზამეტრი — დაბალი შაირით გადმოქონდათ ძველად (ეფრემ მცირე). უფრო მეტაჲ: გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის საწყისები შეიძლება ქართულ ლექსთწყობაში ვეძიოთ“ (ს ი მ ო ნ ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი. ანტიკური ლიტერატურა. I გამოც., გვ. 67. დაწვრ. იხ. მისი „ბერძნ. ლიტ. ისტორია“, ტ. I).

ჰომეროსის ეპოსის ჰეგზამეტრით გადმოღების ცდამ რომ მარცხი განიცადა (არ ვიცი — ვის მიერ!) არაფერს ამბობს იმის შესახებ, რომ ქართული პროზაშია მოკლებულია დაქტილური საზომის გადმოღების საშუალებებს, პირიქით — ჰეგზამეტრის თითქმის ყველა „მუხლში“ რომ შეიძლება სამმარცვლიანების შეცვლა ორმარცვლიანით, ეს მოვლენა აადრელებს ჰეგზამეტრის ფონიკური დუბლიკატის შექმნას ქართულ ენაზე. ნიჭიერ მთარგმნელს შეუძლია ამის მიაღწიოს. თეორიულად დავეშვათ ამგვარი რამ: მაღალ შაირში ოთხმარცვლიან სიტყვებს ან კომპლექსებს თუ მოვაშორებთ პირველ მარცვალს, მივიღებთ დაქტილურ საზომს. მაგ., თუ ნაცვლად პეონური ტაქსისა „მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ საქმესა ამაღარი“ დავეწრთ „ხელობით რუსთველი ვიქმ, საქმეს ამაღარს“ — ვღებულობთ სწორ დაქტილურ საზომს, ხოლო გაცილებით კარგად ან ბრწყინვალედ ასეთი საზომის გამართვა უკვე პოეტურ ტალანტზეა დამოკიდებული. ასევე, თუ პუშკინის ოთხტერფიან იამბს სტრიქონის პირველ დასაწყისში მოვაცლით ერთ მარცვალს, მივიღებთ სწორ ოთხტერფიან ქორეულ საზომს *Двѣя сложных чѣстных прѣвил.* რაზედაც ზემოთ უკვე ვწერდით. რუსულსათვის დაქტილური საზომები დამახასიათებელი არ იყო, მაგრამ ნიჭიერმა ვნედიჩმა „ილიადას“ შესანიშნავი თარგმანი დაეტოვა რუს მკითხველს და ამ თარგმანისათვის დღემდე ვერ გაუსწრიათ. თუმცა ერთი კორექტივაც: უახლესი რუსული მეტრიკის დიდ მიღწევად აღიარებულია ის ფაქტი, რომ თურმე „...*из двухсложников, больше отвечает ритмическим свойствам [русского] языка хорей. из трехсложников-дактил“* (об. Вопросы литературы, 1973, № 11, გვ. 242). ეს ფაქტი დაადგინა კოლმოვოროვის სკოლიდან გამოსულმა ვ. ს. ბ ა ე ს კ ი მ (იქვე). „ქორესა“ და „დაქტილს“ თვით ენის მიმართაც ხმარობენ და ისიც რუსულსათვის!

თუ რამდენად მნიშვნელოვან ნაშრომად თვლის რომან იაკ. იბსონი თავის წიგნს „ჩიხური ლექსის შესახებ“ (1923), ამაზე ტექსტში მოტანილ ცნობების გარ-

და იხ. თვით იაკობსონის წერილი Круговорот лингвистических терминов. (ა. ა. რეფორმატსკისადმი მიძღვნილი კრებული: Фонетика. Фонология. Грамматика. М., 1971, გვ. 385. შდრ. აგრეთვე მისი წერილი: Contribution to the Study of Czech Accent. „Selected Writings“ I, S. 201 და მისი სხვა შრომები). ხოლო ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონისათვის რომ პოეტიკაში ავტორიტეტულ პირად დარჩა ვ. შკლოვსკი, ამას გვითვალისწინებს მათი მანიფესტი 1929 წლისა, რომელზეც თავდება საგულსხმომ განცხადებით: „... необходимо возобновление Опояза под председательством В. Шкловского“ („Новый Леп“, [1929], № 12, გვ. 37).

4

საინტერესოა ვიციოთ, როგორ უნდა გადაეკეთათ უმახვილო თუ მახვილიან „მუხლებად“ ან „სევმენტებად“ ორტერფიანი ქორეული საზომი შემდეგი სახისა:

გრძელებს
ემყვით მთერალებს

თუ ასე არ წავიციოთ, მაშინ რით განვასხვავოთ ისინი ჩვეულებრივი პროზისაგან?

ან ოთხტერფიანი და ხუთტერფიანი ქორეული სქემა ტაქებებისა:

- ბრძენმა მითხრა სიტყვა ჭირად
ქვრე ბალი ენახე ძირად
ან: გტყვის: ვარდო შენი სახე
რდეს ენახე მქმნა მახე.
შენსა ფერსა სული ვახე (ბესიკი).
ან: ენა მარჯვე ენა ტებრილი
ან: მქმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მქმეო (გურ.)

ან ორდაქტილიანი სქემები:

- მრმეტ+მე შეტყობა
ქარგ+სიტყვი შეტყობა (ეურ.)
შდრ. ზანფული განახლდა
საცმელი თან+ახლდა (მისივე).

ან სამტერფიანი დაქტილი:

წუთი+ან: აზღისა მკრფელი (გურ.) („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. გვ. 138, 252—254, 261).

როგორც ვხედავთ — მტრულ მახვილთა განაწილება ქმნის მეტრს და არა ის გარემოება, რომ „მახვილი თვითონ(?) ნაწილდება სევმენტის ფარგლებში“.

ალარაფერს ვლამარაკობთ ე. წ. ნარევ საზომებზე, რომლათაც ასე მდიდარია ქართული ლექსთწყობა და რომელთა სილაბურ-ტონური კლასიფიკაციის გარეშე (მათი აქცენტუაციის უგულბელოფის საფუძველზე და „შეფარდებებით“ შემოფარგელის ბაზაზე) ამ ლექსთწყობის ბგერით სიმდიდრე სავსებით დაიკარგებოდა.

10-მარცვლიანი შაირის თავისებურებანი ასევე არ ამოწურავენ ქართულ ლექსთწყობას, როგორც ჰეგზამეტრი — ბერძნულ მეტრიკას, ან ოთხტერფიანი იამბი — რუსულ ლექსთწყობას.

აი ზოგიერთი დებულებანი ჩვენი წიგნიდან:

1) „არავითარი „პირიხები“ და „პეონები“, როგორც რეალური წევრები რიტმული მეტყველებისა, არ არსებობენ და მეტრისა და რიტმის დაპირისპირებაც თავიდან ბოლომდე უალბია: მეტრი (საზომი) ერთ-ერთი ფაქტორია რიტმისა და მათი ურთიერთდაპირისპირება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. საზომის სქემა კი — განყენებული გამოხატულებაა მეტრისა და არა ამ უკანასკნელის, როგორც რიტმის რეალური ცნებისა“ („ქ. კლ. ლექსი“, 1953, გვ. 28).

2) „ქართული მახვილი არაა ისე მკვეთრი, როგორც რუსული ან გერმანული აქცენტი. მაგრამ ქართულ ლექსშიაც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობა მონაწილეობს შინაგანი, აუცილებელი ფაქტორის სახით, როგორც ფაქიზი მავთული ელექტრონის დენისა. საკმარისია დაიშალოს ეს მავთული და ლექსის რიტმული წყობაც დაიშლება... საკმარისია თუნდაც ზერელედ დავუკვირდეთ ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპში კომპაქტურად შეკრული სიტყვიერი ერთეულების თანმიმდევრობას. რათა დავრწმუნდეთ: ქართულ ლექსში შეუძლებელია მთელი ან ნახევარტაეპის მიჩნევა „ერთ ღილ ტერფად“, როგორც მაგალითად სილაბურ ლექსთწყობაში, სადაც სიტყვები ნებისმიერად მისდევენ ერთმანეთს, ხოლო მათ შორის ხარვეზების არსებობა ძნელი შესამჩნევია.

აეილოთ რუსთაველის ტაეპები:

1. „მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ სქემესა ამნდარი“
(4 მახვილი)
2. „მრდი მპრიხო უწყალოდ დამქერ ღზხვრითა შენითა“
(6 მახვილი)
3. „ღაქე წქრად ქირთა ჩემთა მელნად მრგვემ ცრემლთა ტბანსა“
(8 მახვილი)

ეს ტაეპები, სიტყვათშორის ხარვეზებით და უაღრესად გამოკვეთილი მეტრული ნორმის პროფილით. ყოვლად წარმოუდგენელია სილაბურ ლექსთწყობაში, რომელსაც ხელოვნური ფრაზირება და სკანდირება არ შეეფერება (ამ ლექსთწყობაში სიტყვიერი მახვილების ნიველირების ანუ აქცენტურ მწვერვალთა წაშლის გამო)“. (გვ.გვ. 128—129).

3) „ლექსის ტაეპში მოხვედრილი სიტყვა ყოველთვის განიცდის რიტმის მრავალი ფაქტორის და, უწინარეს ყოვლისა, საზომის ზემოქმედებას. სიტყვა იძულებულია კონსტრუქციის წევრად იქცეს, დეფორმირებული სახით მოხვედეს ტაეპში“ (130).

4) „... ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილისა რიტმს: უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც მერყევი გახადოს. მიუხედავად ამისა, რიტმის ზეგავლენის საზღვრებიც შეზღუდულია...“ (132—133).

5) „ლექსში ენის ფონეტიკური საშუალებანი მაქსიმალურადაა გამოვლინებული. რიტმის თვალსაზრისით ეს მაქსიმუმი გამოხატულია მახვილის როლის ხაზგასმით, სისტემის სახით მის კრისტალიზაციაში.

ამიტომაც იქცა ქართული ე. წ. „ფიქსირებული“ (?) მახვილი ჩვენი ვერსიფიკაციის მამოძრავებელ ღერძად. ამიტომაც მდიდარი რიტმული ვარიაციებით მარცვლების რაოდენობის მხრივ ერთნაირი ტაეპები (მაგ., 16-მარცვლიანი შიარი) ქართულ

ლექსში და ვინც „სმენით პლანში“ ვერ გაარჩევს კარდინალურ განსხვავებას სიტყვიერ მახვილთა სხვადასხვა რაიგისას (მაგ., ტაეპებში „მე რუსთველი“ და „ნახეს უცხო...“) მისთვის საშუალოდ გაუგებარი დარჩება ჩვენი პროსოდისა და ლექსთწყობის რიტმული მრავალფეროვნების ხასიათი.

ამ მხრივ ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს საერთო არაფერი აქვს სხვა ენათა სილაბურ ლექსთწყობასთან“ (133).

6) „ხელოვნების დარგებში რიტმი სხვადასხვაგვარად ვლინდება. სახვით ხელოვნებაში (მხატვრობა, ქანდაკება, არქიტექტურა...) იგი გამოხატულია ფერების, ხაზებისა თუ გარკვეული პროპორციების მეშვეობით. მუსიკასა და პოეზიაში რიტმი ემყარება თანატოლი ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობას; მუსიკაში — ძლიერი და სუსტი ბგერების თანმიმდევრობას, პოეზიაში კი — ა. გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ განმეორებას (მეტრული ლექსთწყობა); ბ. ტაეპებში თანაბარ-მარცვლიანობას ორი საეაღდებულო მახვილით (სილაბური ლექსთწყობა) და გ. მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების კანონზომიერ განმეორებას (სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა)... სილაბური და სილაბურ-ტონური სისტემის ენის მქონე ენებში... სამეტყველო ერთეულები იზოქრონიზმის პრინციპს არ იცავენ, წმინდა მუსიკალურ რიტმთან ასეთი სისტემების კავშირი ძალზე სუსტია“ (136).

ეს სიტყვები დაწერილია თითქმის მეოთხედი საუკუნის წინ. ამჟამად შეიძლება იხილოთ უკეთ გამოგვეთქვა, მაგრამ თეორიული სიზუსტის თვალსაზრისით მათში შესაცვლელი არაფერია, რადგან ისინი ქართული ლექსის რეალურ ბუნებას ახასიათებენ. მშრალი, ინტელექტუალისტური სქემები, ლექსის, როგორც სულიერი ფენომენის, სტრუქტურის მათემატიკური ფორმულებით გამოხატვის ცდები, პოეტური ენის მარტოოდენ ლინგვისტური ინტერპრეტაციის ნიადაგზე აღმოცენებულნი და ამ ნიადაგშივე ჩარჩენილი (ე. ი. თვალსაზრისი, რომელიც პოეტიკისა და სტილისტიკის რანგში არაა აყვანილი!) ქართული ლექსთწყობის ბგერითი სისტემის ხასიათს ვერასოდეს ვერ შეეცლიან.

ვიმეორებთ — სიტყვა ენაში სხვა ფუნქციითაა დატვირთული, სალექსო ენაში კი — სხვა დანიშნულებით. ლექსში იგი კონსტრუქციის წევრია და მისი მახვილი (შეიძლება ენაში რომ არ იქცეოს განსაკუთრებულ ყურადღებას) მეტრის ზეგავლენით ინტენსიური ხდება და ამიტომ იგი მეტრულ მახვილად იქცევა და სილაბურობასთან ერთად წარმართავს ქართული ლექსის რიტმს, ე. ი. მის რეალურ „ქღერაობას“.

6

«Теоретически Кант прав, что математика — гордость человеческого разума. Но... лишь искусство вновь убеждает нас, что аспекты вещей бесчисленны и всякая попытка объять их единой формулой тщетна... Открытие нестоимости вещи — величайшая привилегия и глубочайшее волшебство искусства» (E. Cassirer. An Essay on Man. New Haven, 144–145). („Вопросы философии“, 1972, № 7, стр. 124).

7

აკად. არნ. ჩიქობავა ორმაცვლიან ქართულ სიტყვებში მახვილს გამოყოფს პირველ მარცვალზე: „ქართული: დქდა (და არა: დედა). მუშა (და არა: მუშა), სარკე (და არა: სარკე)“ და ა. შ. (არნ. ჩიქობავა. ენათმეცნიერების შესავალი, 1952, გვ. 160), ხოლო მრავალმარცვლიანებში — მთავარ მახვილს ბოლოდან შესამეზღ და მეორეხარისხოვანს — პირველ მარცვალზე: „სასწავლებელი“, „დაწესებულე-

ბა", „ხელმძღვანელობა“ (იქვე, 161). „ქ. კლ. ლექსის“ (1953) სპეციალურ თავში „მახილი“ (დაიბეჭდა ე. მნათობში 1947 წ. № 9) ჩვენ მოგვაჩვენებს ნიმუშები „მამა“, „ღედ-და“, „ცეცხლი“ და მისთ. და განემარტავთ, რომ „შეუძლებელია გამოვთქვათ „მამა“, „ღედან“ და ა. შ. („ქ. კლ. ლექსა“, გვ. 117), ხოლო ხუმარცლიანებზე ვწერთ: „ესენი ატარებენ მთავარ (დაქტილურ) მახილს ბოლოდან მესამე მარცვალზე და მეორე-ხარისხოვანს, უფრო სუსტ ანუ დამატებით მახილს დასაწყისში (პირველ მარცვალზე), მაგ. „მრუსთარი“, „დაქიწებელი“ და ა. შ. (გვ. 120). ექვსმარცვლიანები აკრთვეთ ორი მახილით არიან დატვირთული: „გაუმართლებელი“, „გაუსწორებელი“ და მისთ. (იქვე, გვ. 222). მაშასადამე, ქართული აქცენტუაციის ძირითადი და სპეციფიკური ნიშნები დადგინდება, არსებითად ამ აქცენტუაციის თავისებურებანი გათვალისწინებული ჰქონდათ ჯერ კიდევ 1970 წლის წინ. რაც შეეხება ქართულ ლექსს, ჩვენი ენის ეს ფონეტიკური ნიშნები მასში გააძლიერებულია და მეტრულ ნორმებში მოხვედრისას ერთმალე განაქცენტურ სისტემას ქმნიან, ე. ი. მეტრულ მახვილებად იქცევიან (ტაბში მახილთა დიფერენციალი მთავარ და მეორეხარისხოვან მახვილებად—არ შეიძლება).

8

ვერსიფიკაცია — თვითონაა პოეზიის მათემატიკა, ამიტომ იგი ჰიპერმათემატიკაა სრულიად არ საჭიროებს, მოდას აყოლა არც ამ დარგში ვარგა. ეს იმ ფსევდომეცნიერული თვალსაზრისის შედეგია, რომლის მიხედვით პოეტური ფორმის ელემენტების ანალიზისას მათემატიკური აპარატის გამოყენება თითქოს ქვეშარტების ზუსტად დადგენას ემსახურებოდეს. არსებითად ესაა ილუზია, წარმოშობილი ჰუმანიტარული დარგებისადმი სკეპტიკური დამოკიდებულების ნიადაგზე, რამაც თავისი დრო მოჰკამა. „...версия, гласящая, будто фундаментальными могут быть только естественные и математические науки, является несостоятельной и ее можно рассматривать как следствие непонимания природы научного знания вообще. Общественные, гуманитарные науки обладают не менее фундаментальным характером, чем науки естественные и математические“ (Академик Б. М. Кедров. О науках фундаментальных и прикладных. „Вопросы философии“, 1972, №10, გვ. 49).

აღსანიშნავია, რომ მათემატიკის თვით ფიზიკაშიაც გამოყენების წინააღმდეგ იყო სხვა არავინ, თუ არა... ალბერტ აინშტაინი. აი რას სწერენ მის შესახებ:

„იგი სრულიად სამართლიანად თვლიდა, რომ ფიზიკური თეორიის შინაარსი მათემატიკური განტოლებებით არ ამოიწურება. „მათემატიკა მე მხოლოდ იმდენად მაინტერესებს, — ამბობდა აინშტაინი, — რამდენადაც იგი შემოძლია ფიზიკაში გამოვიყენო“. როდესაც აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის კვლევა მათემატიკა-სებმა დაიწყეს და ამ თეორიის ფიზიკური შინაარსი მათემატიკურ განტოლებებში დაკარგეს, მაშინ აინშტაინმა პროტესტი განაცხადა. იგი ხუმრობით ამბობდა, რომ „მას შემდეგ, რაც ფარდობითობის თეორიას მათემატიკოსები დაეპატრონენ, იგი მე თვითონ აღარ მესმისო“. მათემატიკა, აინშტაინის მიხედვით, ფორმალური მეცნიერებაა. ამიტომ „მათემატიკით ყველაფრის დამტკიცება შეიძლება“. მთავარია, ამბობს აინშტაინი, თეორიის შინაარსი, კერძოდ, ფიზიკური თეორიის რეალური შინაარსი

და არა მისი ფორმა. 1950 წელს იგი ცნობილ ფიზიკოსს მაქს ფონ ლაუეს სწერდა: „შესაძლებელია მათემატიკური თვალსაზრისით საგანს მთლიანად დაუფლებული იყო, მაგრამ არ გესმოდეს საკითხის არსი“. აინშტაინის ეს თვალსაზრისი სავსებით სწორია. მართლაც, ფიზიკური მეცნიერების შინაარსი მათემატიკური განტოლებებით არავითარ შემთხვევაში არ ამოიწურება“. (მათე მირიანაშვილი, სერგი ავალიანი, აღბერტ აინშტაინი 1972, გვ. 11).

9

თვითონ ა. აინშტაინის ზოგადი (და არა სპეციალური) ფარდობითობის თეორია, რომელიც საფუძვლად უდევს სამყაროს კვლევას (ტიპოლოგიურს, ინვარიანტულ-ჭაფუფურს და სხვ., — აქ შედის, მშასაღამე, „სარკისებური ასახვის“ პრინციპი!) — ექსპერიმენტული თვალსაზრისით მერყევი აღმოჩნდა. დამახასიათებელია დიდი ფრანგი მეცნიერის ლ. ბრილაუენის (Léon Brillouin) სიტყვები: „Наша точка зрения... находится в противоречии с предложениями, сделанными Эйнштейном, когда он пытался свести физику к геометрии и полагал, что такое сведение возможно на основе римановой геометрии» (Л. Бриллауэн. Новый взгляд на теорию относительности. Перевод с английского К. А. Пирагаса. М., 1972, с. 86). «Общая теория относительности — блестящий пример великолепной математической теории, построенной на песке и ведущей ко все большему нагромождению математики в космологии (типичный пример научной фантастики)» (с. 28).

თუ თვით კოსმოლოგიური თეორიების „მათემატიკით გადატვირთვა“ მეცნიერულ ფანტატიკის მაგალითს წარმოადგენს, ლექსთწყობის კვლევის სფეროში ასეთი მეთოდი ხომ სრულიად ზედმეტი იქნება?

«Если говорить о художественном творчестве, то здесь разрыв между моделируемыми структурами и чувственной непосредственностью особенно опасен, мы рискуем получить не модель объективного мира, а лишь обескровленную схему. То, что допустимо и плодотворно в математике, может оказаться смертельным для искусства» (ბარაბაში, დასახ. წიგნი, გვ. 241).

«...Поиски математически точной истины, — отмечает А. Бушмин, — в области искусства чрезвычайно затруднены, а когда они заканчиваются успехом, то оказывается, что эта постигнутая «точная истина» далеко не улавливает всей истины, остается тощей, несоизмеримо малой по отношению к целому». Остается та голая, абстрактная, выхолощенная «формула», погоню за которой в общественных науках зло высмеивал К. Маркс». (იქვე, 217).

ერთი სიტყვით, მეტრიკაში გეომეტრიზმის შეტანის ყოველგვარი ცდა — გაუმართლებელია. მით უფრო თუ იგი მეცნიერების მიერ უარყოფილი რომელიმე აბსტრაქტული მათემატიკური „შეფარდებების“ აბსოლუტიზაციას ემყარება. სწორედ ასეთ აბსტრაქტულ მათემატიკურ შეფარდებას წარმოადგენს „ოქროს კვეთი“, რაზედაც კვაფიოდ თქმულია, მაგალითად, სახვითი ხელოვნების ტერმინთა ლექსიკონის ბოლო გამოცემაშიც:

«Золотое сечение — строго определенное, математическое соотношение

პროპორციის, при котором одна из двух составных частей во столько же раз больше другой, во сколько сама меньше целого. Художники и теоретики прошлого не редко считали З. с. идеальным (абсолютным) выражением пропорциональности; на деле же эстетическое значение этого «непроложного закона», ограничено и условно уже в силу известной неравноценности горизонтального и вертикального направлений. В практике изобразительного искусства З. с. редко применяется в его абсолютной, неизменной форме, большое значение имеет здесь характер и мера отклонения от верх в такой степени, какую не может допустить поэзия в соответствии с ее мннов изобразительного искусства, М., 1961, გვ. 52).

მაშასადამე, თუ „ოქროს კვეთის“ აბსოლუტიზაცია უნიადგოა თვით სახვით ხელოვნებაში, ლექსთწყობაში ამ „აბსტრაქტული მათემატიკური პრობორციის“ თუ „კორიზონტალური და ვერტიკალური მიმართებების“ „აღმოჩენა“ მგონი საეხებით უსაფუძვლო უნდა იყოს. და — ასეცაა.

10

ქორე, იამბი, დაქტილი და ა. შ. „ბერძნული მეტრიკის ერთეულები“ კი არაა მხოლოდ, არამედ საზოგადოდ ყველა სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის საზომებისა და სქემებისა. როცა 1961 წელს პოეტმა სტ. შჩიაჩოვმა ერთს თავის ლექსში („ლიტ. გაზეთი“, 1961, 30 მაისი) მოითხოვა — „Довольно ямбов и хореев, λοιайте их черт побери!“ — მეორე პოეტმა კატეგორიული ტონით და ზუსტად დაუმტკიცა მას ამ ლოზუნგის უსაფუძვლობა: „Общезвестно что ямб интонационно опирается на самую природу языка нашего, на природу разговорной речи!“ (ზუსტად იგივე ითქმის ქორესა, დაქტილისა და მეორე ჰეონის მიმართ ქართული

ლოყსის „ვანისლი ტიორკინი“ ქორეებითაა დაწერილი, ავრთვე სმელიაოვისა და სასაუბრო მეტყველების თვალსაზრისით!). იგივე ავტორი აღნიშნავდა, რომ ტერსხვა პოეტების შესანიშნავი ლექსებიო („Лит. газета“, 1971, 6 июня). ამასთან, ისიც ხომ კარგად ცნობილია, რომ რუსულ ლექსში იამბი და ქორე მეტწილად საზომის მეტრულ მონაცეებებს გაზოხატავენ. თუმცა ორივე ეს ტერფი, შეიძლება ცალკე სიტყვების სახითაც იყოს წარმოდგენილი მასში: *Отéц* (იამბი), *Тóнет* (ქორე), *Вспииска* (დაქტილი) და ა. შ. მეტრიკაში დამკვიდრებული ბერძნული ნომენკლატურის მოდერნიზაცია „სეკვენტების“ ცნების შემოტანით სრულიად უპერსპექტივოა, როგორც ქართული. ისე სხვა ლექსთწყობათა კვლევის სფეროში.

11

იტალიურშიაც ქორეული რითმა შეიძლება შედგეს ყოველგვარი „მიჯნის ფენომენის“ ვარეშე ისევე, როგორაც საზოგადოდ სილაბურ-ტონურ ლექსში. შდრ. დანტე (*La Divina Commedia. Purgatorio. Canto VIII. 19—21*):

Aquzza qui, lettor, ben li occhi al vero
ché 'l vero é ora ben tanto soltile.
certo che 'l trapassar dento é leq;iero.

ბიანჩის მიერ დაბეჭდილ „ქომედის“ რითმათა სიმფონიაში რითმები საბჭენი ხმოვნების მიხედვით არის გაწყობილი. მოტანილ ტერცინაში I და III ტაეების რითმაა „éTO“.

უსთომელ „ენობრივ ალღოს“ არ მეთყველებს ხშირი გამოყენება ისეთი რუსული კალკების, როგორცაა მაგ. გამოთქმები „შემთხვევიდან შემთხვევამდე“, „პრინციპში“ (იხ. წერილი „ვეფხისტყაოსნის ტექსტის მეცნიერული გამოცემისათვის“. „მნათობი“, 1962, № 2, გვ. 127: „...პრინციპში უნდა ითვალისწინებდეს“) და მრ. სხვ., რომელთა აღრიცხვას აქ არ შეუძლებოდა. დავუმატებთ მხოლოდ რამდენიმე სიტყვას ე. ბოლხოვიტინოვის გამო.

ე. ბოლხოვიტინოვის წიგნს 1887 წელს სპეციალური ნარკვევი მიუძღვნა თ. მაკავარიანმა (იხ. მისი „ერთი საყურადღებო წიგნის შესახებ“. „ქ. მარქსის სახელობის საქ. სსრ სახელმწ. საჯარო ბიბლიოთეკის შრომები“. წიგნი III. ტფილისი, 1937, გვ. 212—220). ნარკვევის 213 გვერდზე მოთავსებულია წიგნის სათაურის ფოტო-სურათი, 215 გვერდზე კი ავრეთვე ფოტო-სურათი ვეფხისტყაოსნის პირველი სტრ.ფის („რომელმან შექმნა“) ბოლხოვიტინისეული რუსული თარგმანისა, რომელსაც წინ უძღვის რუსული ასოებით გადატანილი იმავე სტროფის ტაბეტი. თ. მაკავარიანმა სრულად მოიტანა ჯერ კიდევ „Русский архив“-ში 1870 წელს დაბეჭდილი (გვ. 769—880) ბარათი ბოლხოვიტინოვისა ე. ი. მაკედონეცისადმი, ყოველგვარი კუპიურების გარეშე, ავრეთვე დაბეჭდა „რუსკი არხივი“ ბარათის ტექსტთან დაკავშირებით დართული სქოლიოები (თ. მაკავარიანი, გვ. 216): მაგ. ქართველ ბატონიშვილებზე „რუსკი არხივი“ ნათქვამია: „პეტერბურგში იმ დროს ცხოვრობდნენ, სხვათა შორის, ქართველი ბატონიშვილები: ბაგრატი, იოანე და მიხეილი“, ხოლო ბანტიშ-კამენსკიზე ბოლხოვიტინოვს სიტყვებთან („попросил я помощи от Бантиша-Коменского“) დაკავშირებით „რუსკი არხივი“ ასეთი შენ-შენა ყოფილა: „ევგენი მასხრობს თავისი შრომის შესახებ. მას საფუძვლად დაედო არა მარტო ბანტიშ-კამენსკის მიერ გადაცემული მასალები, რამედ თვით ევგენის მიერ წაითხული შრომები საქართველოს შესახებ, როგორც მოხსენებულია წიგნის წინასიტყვაობაში. შეადარე წერილები მნ-ე და 44-ე“ (გვ. 216). ვფიქრობთ, თ. მაკავარიანის წერილი რომ სკოდნოდათ, მაშინ ე. ბოლხოვიტინოვის ხელშრომას საკუთარ წიგნზე — სერიოზული მნიშვნელობას არ მიანიჭებდნენ. რაც შეეხება ბროსეს დამოკიდებულებას ბოლხოვიტინოვის წიგნისადმი, მრავლისმეტყველია მისი სიტყვები, რომელიც თ. მაკავარიანს მოაქვს. იგი წერს: „ამ წერილს ვამთავრებთ ცნობილი კავკასიოლოგის მ. ბროსეს სიტყვებით: „ეს შრომა ახლა იშვიათია და ჩემი აზრით ღირსია დაცვის, როგორც თავის დარგში კლასიკური ნაწარმოები. ის ჩვეულებრივად მიეწერება Rd. კიევის მიტროპოლიტ ევგენის, რომელიც გარდაიცვალა 1837 წ. ეს წიგნი თავის სახელწოდებით აღნიშნული სმირდინის ბიბლიოთეკის და იმპ. საჯარო ბიბლიოთეკის კატალოგში. გერმანულ ენაზე უთარგმნია შმიდტს რიგაში 1803 წ.“ (იხ. Brosset. Additions à l'Histoire de la Georgie. St. Pet., 1851, p. 290. ტექსტი და სქოლიო)“ (თ. მაკავარიანი, დას. წერ., გვ. 219). ეს „თავის დარგში კლასიკური ნაწარმოები“ და მისი ავტორი დაამცირეს და გამოლანძღეს, ხოლო ავტორიტეტულად დაიმოწმეს... „გონებაგამოფიტული“ ლუკა-მელა

„ღრმა აზროვნების“ მაგალითად არ გამოდგება ის განცხადებაც, თითქოს რუსთაველის მსოფლმხედველობის საფუძველია „ნეოპლატონიკური კონცეფცია“. რუსთაველი, რასაკვირველია, იცნობდა ნეოპლატონიკოს პროკლეს (V ს.) შრომას „კავშირნი ღმრთისმეტყულებითნი“, რომელიც იოანე პეტრიწმა თარგმნა ქართულად და ქრისტიანული ასპექტით განმარტა იგი. პროკლე ფაქტიურად ნეოპლატონიზმის უკანასკნელი დიდი სისტემატიზატორია. მაგრამ რუსთაველი, უწინარეს ყოვლისა, ქრისტიანი მოაზროვნეა და ამ საკითხზე დავა ამჟამად უკვე ანაქრონიზმად შეიძლება ჩაითვალოს. ამასთან, რუსთაველის მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი წყაროს უდიდესი ქრისტიანი თეოლოგი ფსევდო-დიონისე არეობაველი, რომელიც ტრადიციულად „გაქრისტიანებულ ნეოპლატონიკოსად“ იყო მიჩნეული. თანამედროვე თეოლოგიის უადრესად ავტორიტეტულმა წარმომადგენლებმა (ელ. ლოსკი, კრივოშენინი და სხვ.) ეს დებულება დიდი ხანია მოხსნეს (უფრო ადრე ეპიფანოვიჩმა თავის მონოგრაფიაში მაქსიმე აღმსარებელზე). ასე, მაგ. ელ. ლოსკი არა ერთხელ აღნიშნავს იმ „ღმარაკაციულ ხაზს“, რომელიც ფსევდო-დიონისეს თეიზმს გამოყოფს პლოტინის წარმართულ ელინიზმისაგან (Вл. Лосский. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. „Богосл. труды“, М., 1972, т. VIII, гл. 20 და შმდ.). ღმერთის დახასიათება უარყოფითი ატრიბუტებით (მაგ. რომ ის არაა არც თვისება, არც რაოდენობა, არც მოძრაობა, არც უძრავი, არც სიერცემია, არც დროში, არც არსია, არც არა-არსი და ა. შ.) გვხვდება პლოტინთანაც და ფსევდო-დიონისესთანაც, მაგრამ პირველთან იგი იღვწივტირებულია ყოფის ნიშნებთან და ამიტომ მრავლობადაა მიჩნეული, დიონისესთან კი ეს მრავლობა ღმერთის მიმართ დახასიათებისას პრინციპულად მოხსნილია. ამიტომ პლოტინის ნეტავიერ ფილოსოფიას მხოლოდ გარკვეული მსგავსება თუ აქვს ფსევდოდიონისეს აპოფატისტთან. მაგ., პლოტინის VI „ენეადაში“ ჩამოთვლილი და ზემოთმოტანილი ქვაყოფითი ატრიბუტები „ერთისა“ („Единое“) მარტოოდენ ფორმაჯურ ანალოგს პოულობს ფსევდო-დიონისესთან და აიხსნება იმ დროს (III — V სს.) გაერცელებულ ტერმინების დამოხვევით. მეტრე: როცა ფსევდო-დიონისე წერს „მისტერჯურ თეოლოგიაში“, რომ ღმერთი არაა „არცა ერთ, არცა ერთობა“ („შრომები“, გვ. 228. თავი ე.)—იგი ამით პირდაპირ ეკამათება პლოტინს (ელ. ლოსკი, გვ. 21). პლოტინის „ერთი“ („Единое“) არაა ფსევდო-დიონისეს „ერთი“, რადგან ეს უკანასკნელი იმ თავიერ „სამეზაა“, თანაც ეს „სამეზა“ (სამი იპოსტასი) ერთთარსებაა (3=1). „ერთთარსება“-ს ანუ „ომოუსიოს“ ცნებას მიმართავს პლოტინიც. მაგრამ ამ ტერმინით ეკლესიამ გამოთქვა ერთთარსება მონადისა და ტრიადისა, თანაც ერთდროულობა ერთი ბუნებისა და განხვავება სამი იპოსტასისა. პლოტინისული ტრიადეც სამი ერთთარსებანი იპოსტასისგან შედგება (ერთი, გონი და სული), „однако их единственность не поднимается до Троичной антиномии христианского догмата: она представляется нам как бы нисходящей иерархией и проявляется в непрерывной эманации ипостасей... Это лишней раз показывает, как ошибочен метод историков, которые хотят выразить мысль отцов Церкви, интерпретируя термины, которыми они пользуются в духе еллинистической философии“ (ელ. ლოსკი, 3С). გამოჩენილი საბჭოთა ფილოსოფოსის ა. ფ. ლოსევის აზრითაც, პლოტინისა და პროკლეს „ერთი“ „высшая и последняя основа всего бытия, признаваемая у Прокла, не имеет ничего общего ни с какой монотеистической религией, поскольку единое является здесь совершенно безличным принципом“ (Прокл. Первоосновы теологии. Тб., 1972, гл. 143. ბოლო

სიტყვ.). ქრისტიანული ღმერთი კი—პიროვნულია და საშუაროს „შემქმნელი“ თანაც „რაცხვები“, რომლებიც პროკლესთან „ერთსა“ და „გონებას“ შორის არიან მოქცეული, წმინდანებთან ღმერთებს, ისინი არსებითად **самые настоящие языческие греко-римские боги, т. е. все эти Зевсы, Аполлоны, Афины-Паллады и пр.** (იქვე, 142). ქრისტიანული მონოთეიზმის ერთგულ რუსთაველს (რომლის „ვინ არს ძალი უხალაგი ზის უკუდავი ღმერთი ღმერთად“) არ შეეძლო ნეოპლატონიკოს პროკლეს უპიროვნო და ადგილ-სამყოფელის არ მქონე „ერთის“ წარმართულ-ელინისტური გაგება გეოზიარებისა, რაც შეეხება ოთხი ელემენტის ემპედოკლესეულ გაგებას (პაერი, წყალი, ცეცხლი, მიწა), იგი ქრისტიანობაში შენახულია ბუნებისმეტყველებით ნაწილად, არისტოტელეს მიბაძვით გავრცელებული შუა საუკუნეების ქრისტიანულ თეოლოგიაშიც. საერთოდ ამ საუკუნეთა ფილოსოფია იყო ძირითადად თეოლოგია და ელინიზმს ქრისტიანობის გამარჯვების შემდეგ „ავტონომიურად“ არ გადმოულახავს საზღვარი ამ საუკუნეებში. ამიტომ ელინურ-ფილოსოფიური ღმერთი არ არის ქრისტიანულ-თეოლოგიური ღმერთი. რუსთაველის „რომელმან“ არის ქრისტიანული „სამება“, იგი „ზის“ ღმერთივით ნისლში, „საზღვრებს დაუსაზღვრებს“, თავის სამებაში „ერთარსებაა“ და ა. შ. (შდრ. „ერთარსებისა ერთისა“ და სხვ.). ნეოპლატონიკოსს არ შეეფერება აგრეთვე ზეცაში ანუ საიქიოში სულთა დავანების იდეა („ეინცა მოკლდეს მეფეთათვის, სულნი მათნი ზეცას რბიან“) და სხვა წმინდა ქრისტიანული ცნებები, რომლებიც კარგა ხანია განმარტებულია რუსთველოლოგიაში (ვახტანგ VI, თეიმურაზ ბატონიშვილი, კორნ. კეკელიძე და სხვ.). რაც შეეხება ბოროტების არა სუბსტანციაციონობის იდეას, იგი სრულიადაც არაა „ნეოპლატონიკური კონცეპცია!“

მოკლედ: განცხადება, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობას განსაზღვრავს „ნეოპლატონიკური კონცეფცია“; არ ემყარება გენიალური ქართველი პოეტის მსოფლმხედველობის შესწავლის იმ დონეს, რასაც ამჟამად რუსთველოლოგია ასახავს.

საერთოდ, რომელიმე მკვლევარის (ან თუნდაც მკვლევართა) ამა თუ იმ დებულების თუ დებულებათა უკრიტიკოდ გაზიარება და სპეციალური კვლევა-ძიების გარეშე მათი მოკლე დასკვნით გამოტანა (თითქოს ეს დასკვნა ურყევ პოსტულატადაა ვისმეს მიერ აღიარებული) ყოველთვის სახიფათოა. „რიტმი და რითმა“-ს ავტორს სხვა თავის ნაშრომშიაც შეემთხვა ასეთი რამ, უკვე კონკრეტულ თარიღებთან დაკავშირებით. მაგ. წიგნში „უძველესი ქართული წარწერები პალესტინიდან“ (თბ., 1960) ავტორმა გაიზიარა მურვან-პეტრეს კონსტანტინოპოლიდან იერუსალიმში ჩასვლის ი. მარკვარტისეული თარიღი „420 წელი“ და მას დაეყრდნო: „429 წელს იგი (მურვანოსი, ა. გ.) გაიქცევა კონსტანტინოპოლიდან პალესტინაში და ბერად შედგება ზეთისხილის მთის მონასტერში და ამ მონასტრის წინამძღვრის გერონტიოსისაგან მიიღებს სახელს პეტრეს“ (გვ. 27. დამოწმებულია „პეტრე ცხოვრება“-ს რააბესეული თარგმანი და სირიული ტექსტის გვერდები, აგრეთვე იგივე ი. მარკვარტი). ე. წ. დავითის ვოდოლზე, იერუსალიმის მახლობლად მონასტრის აგებას მურვან-პეტრეს მიერ მკვლევარი 420—424 წლებით საზღვრავს: „ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ: ოთხას ოცდაათიან წლებში მურვან ოს-პეტრე ქართველს იორდანის ღრბანოში აუშენებია მონასტერი“ (გვ. 28). ამ დებულებიდან ამოკვლის შემდეგ ავტორი ათარიღებს II. და III. წარწერებს, რომლებიც თურმე „დამორებული არიან I წარწერისაგან სულ ცოტა ერთი საუკუნით. ამავე დროს ეს წარწერები არიან უძველესი დღემდე ცნობილ ყველაზე ძველ ქართულ წარწერათა შორის, ვინაიდან ნახევარ საუკუნით მაინც წინ უსწრებენ ყველაზე ძველად მიჩნეულ ბოლნისის წარწერებს“ (გვ. 29. დაყოფანი ტექსტშია. ა. გ.):

სამწუხაროდ, უკანასკნელ მიებათა ფონზე ამ თარიღებზე მსჯელობა (და წიგნის კონცეფცია ამ მხრივ) მთლად დამჭერებლად არ გამოიყურება. 1968 წელს გამოჩენილ-მა ბოლანდისტმა პოლ დევიომ თავის ნარკვევით „როდის ჩავიდა პეტრე იბერიელი იერუსალიმში?“ (Paul Devos: Quand Pierre l'Ibère vint-il Jérusalem? „Analecta Bollandiana“, 1968, Tome 86—Fasc. 3—4, p. 337—350). აბსოლუტურად ზედმიწევნით დაასაბუთა, რომ მურმანი (მურვანოს-პეტრე) კონსტანტინოპოლიდან იერუსალიმში ჩავიდა არა 420 ან 480 წელს, როგორც აქამდე ეგონათ (ჩააბე, მარკვარტი, პონიგმანი, თუმანოვი), არამედ 187—138 წლების ფარგლებში. ასე, რომ მურვანოსი (მურმანი) მონასტერს ვერ ააშენებდა ამავე საუკუნის 420—484 წლებში იორდანის უდაბნოში. მურმანის მიერ კონსტანტინოპოლის დატოვება მოხდა იქ იერუსალიმელი წმინდანის ნეტარ მელანის ჩასვლის (487 წ.) შემდეგ, როცა ეს უკანასკნელი და-ესწრო თეოდოსი II-ისა და ევდოკიას ასულის ქორწინებას რომის იმპერატორის შემკვიდრე ვალენტინიანზე. 437 წელსვე იერუსალიმში მელანიას დაბრუნების შემდეგ მურვანი და მითრიდატეც ჩადიან წმინდა ქალაქში და პირველად მასთან მივლენ. პოლ დევიო ემყარება Vita Petri („ანონიმის“ ანუ რუფუსის) სირიული ტექსტის ანალიზს და თვითონ „წმინდა მელანიას ცხოვრებას“. ამ ტექსტების ზუსტ ინტერპრეტაციაზე დამყარებული თარიღების დადგენის შემდეგ საექვო ხდება თვითონ წარწერების ზედმეტი „ხანდაზმულობა“. მაგრამ ეს საკითხი ეპიგრაფის-ტებმა უნდა გადაწყვიტონ, ეს მათი კომპეტენციის სფეროა.

ამასთან, ერთი პალეოგრაფიული საბუთი, რომელიც „უძვე. ქართულ წარწერებშია“. მოტანილი და რომელზედაც მკვლევარი მსჯელობს (ასო ო-ს თავდაპირველ ქართულ ვარიანტად ო-ს მიჩნევა, რომელიც „პალესტინის მესამე წარწერაშია“ (იხ. გვ. 49) და რაც მის „არქაულობას მოწმობს“) წინათაც იყო აღნიშნული სხვის მიერ მაგ, აღნიშნულ საკითხზე, ასო „ო“-ს არქაულობაზე უფრო ადრე მსჯელობდა პ. ინგოროცა (იხ. მისი „ქართული დამწერლობის ძეგლები ანტიკური ხანისა“. „ენიმიკის მოამბე“, 1941, X, გვ. 413), რომელიც წერდა: „ასო „ო“ ქართულ ძეგლებში ზოგჯერ წარმოდგენილია, როგორც ოვალი“ (იქვე), ხოლო „უძვე. ქართ. წარწერების“ ავტორი წერს: „... ნიშანი ო, რომელიც უბრალო წრეს წარმოადგენს“. („უძვე. ქართ. წარწ. პალესტინიდან“, 1980, გვ. 49; შტრ. აგრეთვე ორივეგან ასო „ო“-ს განვითარების რიგის ჩვენებანი). ერთი სიტყვით, პირველი წყარო მითითებული არაა.

14

წინამდებარე ნარკვევში რუსული ციტატების სისშირე გამოწვეულია, იმიტომ, რომ ავტორს სწადია მკითხველს მაქსიმალური წარმოდგენა ჰქონდეს მათი შინაარსის ყველა ნიუანსზე. ბევრი უცხოელის ნაშრომის ორიგინალბას შოვნა ადვილიც რომ იყოს, მაშინაც გართულდებოდა მათი სწრაფად თარგმნა, ხოლო მკითხველისათვის რუსულიდან თარგმანის მიწოდებას შეიძლება ნებისითი თუ უნებლიე შეცდომები მოჰყოლოდა, რის მაგალითებიც ხშირია. თუ როგორი უხერხულობა შეიძლება მოჰყვეს ზოგჯერ რუსული თარგმანიდან ციტატის ქართულად თარგმნას (ხოლო მოჩვენებით — ორიგინალის ტექსტზე მითითებას), ამის მოწმენიც გავხდით.

„რიტმი და რითმას“ ავტორი სიმეტრიის შესახებ იმოწმებს (გვ. 96) კერძოდ ჯ. ჰემბრიჯის შრომას „დინამიკური სიმეტრია არქიტექტურაში“, მის ინგლისურ გამოცემას (ნიუ-იორკი, 1926) და რუსულ თარგმანს ამ წიგნისას (მოსკოვი, 1965). ჯ. ჰემბრიჯი ე. წ. „დინამიკური სიმეტრიის“ თეორიის ავტორია, იგი ამ გამოთქმას ხმარობს „ოქროს კვეთთან“ დაკავშირებით. მაგრამ გაზიარებულა ჯ. ჰემბრიჯის თეორია აშკარად? გამოჩენილი ამერიკელი მათემატიკოსი და მეცნიერების ამ დარგის პოპულარიზატორი მარტინ გარდნერი წერს: „Американец Джей Хембридж, умерший в 1924 году, написал много книг, в которых отстаивал понятие „динамической симметрии“, понимая под этим применение геометрии... в искусстве, архитектуре, проектировании мебели и даже типографских шрифтах. В наши дни мало кто принимает его работы всерьез“ (Мартин Гарднер. Математические головоломки и развлечения. Пер. с англ., М., 1971, გვ. 227). აქედან ვასაგებია, თუ რამდენად დასაშვებია ჯ. ჰემბრიჯის მიერ თვით „აეჯეულობაზე“ გაერცლებული „დინამიკური სიმეტრიის“ სალექსო რიტმის ბუნებაზე ვადატანა. ამერიკაშივე დაიწყოებული „თეორიის“ (რომელიც აშკარად „სერიოზულად“ აღარ მიაჩნიათ) 1972 წელს ქართული ლექსთწყობისათვის „რესტავრაცია“ მგონი მთლად სერიოზული არ უნდა იყოს. აღსანიშნავია, რომ მ. გარდნერი ეხება ა. ცაიზინგის შრომას, ასახელებს ლუკა პაროლისაც, მიმოიხილავს „ოქროს კვეთის“ ცნების ისტორიასა და მის მათემატიკურ შინაარსს (იხ. გვ.გვ. 218—231) და ყველგან საუბარია სარკმლების, სურათების ჩარჩოების, სათამაშო კარტების, წიგნების ყდების და საერთოდ, „სწორკუთხოვანი საგნების“ შესახებ, აგრეთვე ადამიანის სხეულის პროპორციაზე, რასაც „ოქროს კვეთთან“ დაკავშირებით ექსპერიმენტული მონაცემები ნაკლებად ამართლებენ. მ. გარდნერს „ოქროს კვეთი“ შეაქვს მათემატიკურ გასართობთა სერიაში. „პროპორციებსა“ და „სიმეტრიებს“, როგორც სტატიკურ ცნებებს პოეზიაში და კერძოდ, ლექსთან დაკავშირებით შეიძლება მომავალში ასეთი გასართობი ანეკდოტების ხასიათი მიეცეს. აღარაფერს ვამბობ ა. შუბნიკოვისა და ე. კოპიციის წიგნის „სიმეტრია“ „განსაკუთრებულ მნიშვნელოვან“ და „კაპიტალურ მონოგრაფიად“ მიჩნევის შესახებ (გვ. 96). ეს შრომა ჩვენ გაანალიზებული გვაქვს ამ ნარკვევის I თავში. სალექსო რიტმის კვლევისათვის, თუ რა ღირებულება აქვს მას — მკითხველი ამაში მგონი დარწმუნდებოდა. აღარაფერს ვამბობთ ტიმერლინგისა და ცაიზინგის შრომებიდან ციტატების მოტანაზე მას შემდეგ, რაც ნარკვევის ავტორისათვის ცნობილი გახდა ჩვენი აზრი, რომ ჟურნალში დაბეჭდილ ტექსტში ისეთი შეცდომებია დაშვებული, რომლებიც ასახულებენ იმ ფაქტს, რომ მკვლევარს თავდაპირველად ისინი ხელთ არ მოუპოვებოდა, რადგან ორივე გერმანელი მეცნიერის შრომების გვერდები მითითებული იყო ტიმერლინგის რუსული გამოცემის მიხედვით, რაც გერმანული ტექსტების გვერდებს არ ემთხვეოდა. სასწრაფოდ მოქმენილი მონოგრაფიებიდან ციტატების ხშირი დემონსტრაცია წინანდელი სიცრუის კვალის დასაფარავადაა გაკეთებული. ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა, მძიმე შთაბეჭდილებას სტოვებს დაკვირვებულ მკითხველზე, რომელიც ჟურნალში დაბეჭდილ ტექსტს გულდასმით შეუდარებს შრომის მეორე ვარიანტს. მარტო ის რად კმარა, რომ ავტორმა ტიმერლინგის რუსული წიგნის მიხედვით მოტანილი ცაიზინგის ციტატის წინწყობი მოსპო? (შდრ. „რიტმი და რითმა“, გვ. 17 და ჟურნალის სათანადო გვერდი). სხვა ანალოგიური მაგალითებიც მეორე ვარიანტში ბლომდაა (მაგ., მიმოიხილეთ იმ ავტორ-

რების შეხედულებებისა, რომლებიც მაღალ შაირში ხედავენ 5:3 და დაბალ შაირში 4 მარცვლიან მუხლებს“ (გვ. 103). ეს „დიპლომატიური კომპრომისია“ და მეტი არაფერი, თანაც — შენიშვნებისგან თავის დაზღვევის მიზნით გაკეთებული. იგივე უნდა ითქვას რ. იაკობსონის შრომების გვერდების ხშირი დამოწმების გამოც.

16

„რიტმისა და რითმის“ ავტორი თავს ესხმის მელიტონ კელენჯერიძეს ქართულ ლექსში „სტოპების“ არსებობის გამო მსჯელობისათვის (გვ. 104—105) და თითქმის მთელი შემდგომი მეცნიერული ქართული ვერსიითაც ამ მკვლევარის მიბაძვად მიიჩნია. ავტორი აცხადებს, რომ მწერალთა კავშირში ჩატარებულმა დისკუსიამ გვიჩვენა (რომ) აშკარად მკვლევართა დიდი უმრავლესობისათვის თვალსაჩინო ვახდა ვეფხისტყაოსნის ტექსტის „დაქტილებად და „ქორეებად“ დაყოფის(?) სრული უსაფუძვლობა“ (გვ. 105). აღნიშნულ დისკუსიაზე გამოსული ზოგიერთი ორატორის მსჯელობათა მეცნიერულ ღირებულებაზე ზემოთ გვაქვს საუბარი. აღარ ვეხებით აგრეთვე იმ საველლო ფაქტებს, რომლებიც ამ სხდომის ანგარიშის გაზეთში ტენდენციურად და არა სრულად დაბეჭდვის ამბებთანაა დაკავშირებული და რაც ალბათ სამემუარო მასალა ვახდება. ძალიან უნდა უპირდეს მკვლევარს, რომ ასეთ „არგუმენტაციას“ მიმართოს. ეს იმას ემგვანებოდა, რომ ჩვენ კორნელი კეკელიძის რეცენზიები („ქ. კლ. ლექსზე“) მოგვეტანა დასახმარებლად, ამ მასშტაბის მეცნიერი დისკუსიაზე არ გამოსულა (გამონაკლისი — ალ. ბარამიძე) „პროპორციების“ და „სეგმენტების“ დამცველად! მაგრამ თავი დავანებოთ იმ სუბიექტური მიზეზების მიმოხილვას, რომელთაც აიძულეს ზოგიერთმა ახალ „აღმოჩენასა“ და ფრიად ექსტრაორდინალურ „თეორიას“ სასწრაფოდ მიმხრობოდნენ. ბევრი მათგანის ვერსიითაც კი განსწავლულობის დონე საველებით „ექვივალენტურია“ მათივე ნიჭიერებისა და გემოვნებისა ლიტერატურაში. რაც შეეხება მელიტონ კელენჯერიძეს, „პროსოდიულ-არისტოკრატიული“ აგრესია მან დაიმსახურა მგონი იმ მართალი სიტყვების გამო, რომელთაც თავდება მისი წერილი: „ლექსიწყოება ანუ წყობილი სიტყვაობა“: „... ჩვენი აზრით, ვინც რუსთაველის, აკაკის, ი. ჯავახიშვილის, ნ. ბარათაშვილის და რ. ერისთავის ლექსებში... აღიარებს სიცოცხლის მოკლებულს, მშრალს, უმსგავსო სილაბურს, უძრავს, კაბინეტურს, ნაძალადებს ლექსწყობას, იგი იქნება შემცდარი აზრის ამ ლექსწყობის კანონებზე“ („ქართული პოეტიკის ქრესტომათია, XVIII—XX სს.). გივი მთქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ., 1954, გვ. 194).

ერთი აბსოლუტურად უდავოა: ვინც რიტმთან დაკავშირებით „პროპორციებისა“ და „სეგმენტების“ მსჯელობს, მისთვის არსებითად ლექსი „მშრალი“ და „უძრავია“. ეს კი ასე არაა. ლექსი არაა გეომეტრიული ხასიათის „ოდენობათა“ „შეფარდებანი“ ან „ურთიერთშეფარდებანი“, იგი უწყვეტელი დინამიკური პროცესია.

17

გაუგებრობის შედეგია იმის „მტკიცება“, თითქოს ერთმარცვლიანი სიტყვები საერთოდ ტერფებს არ ქმნიან და რადგან ქართულში ორ- და სამმარცვლიანი სიტყვები მახვილო პირებზე მარცვალზე მოუღის, ამიტომ მხოლოდ „ინტუიციის დონეზე იქნება შთაბეჭდილება“, რომ ისინი „ქორეებსა“ და „დაქტილებს“ (და, მაშასადამე, კლავშულაში — ქორეულ და დაქტილურ რითმებს) წარმოადგენენო. რადგან მკვლევარს რუსული სილაბურ-ლექსიტყობის მთელი რიგი სპეციფიკური თვისებები აქვს უმთავრესად მხედველობაში (კერძოდ, იქ გავრცელებული მახვილის დისტრი-

ბუციის თავისებური ხასიათი), ამიტომაც არაბელ-სპარსულ ლექსში მიღებული გარითმვის წესს სთვლის უფრო მისაღებად ქართულისათვის. ეს სრულიად ყალბი და უსაფუძვლო მოსაზრებაა. სილაბურ-ტონურ და სილაბურ ლექსთწყობათა ხსენებების აბსოლუტური დამთხვევები არ არსებობს. მაგრამ ქართულს მარტოოდენ სილაბურ-ტონურ სისტემებთან აქვს შემხვედრი წერტილები, სილაბურთან კი — არავითარი. მაგალითისათვის ავიღოთ გერმანული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა, სადაც არც თავისუფალი მახვილია (რუსულივით) დომინანტი და მას არც „რელევანტური“ ფუნქცია აქვს დაკისრებული ენაში ან ლექსში (იგი არაა მადიდებრივ-ტირებელი ელემენტი). გერმანული ლექსის კლაუზულაში კი ძალიან ხშირად მთლიანი ერთი-, ორი- და სამმარცვლიანი სიტყვები ქმნიან ე. წ. ვაჟერ, ქორეულ და დაქტილურ რითმებს ისევე, როგორც „ტერფებს“, ვითარცა ე. წ. „კათალექტურ“ ერთეულებს. აი ნიმუშები გოეთეს „ფაუსტიდან“, რომლის გაცნობა (მთლიანად!) ზოგიერთს დაქირდა პენეტრანტისთან დაკავშირებით, ისიც ტიმერლინგის წიგნის რუსული თარგმანის შენიშვნებში ამოკითხულ სტროფებთან დაკავშირებით. ერთმარცვლიანი რითმები: Geld; Well; Mund; kund; Licht; bricht; klemmt; hemmt; licht; spricht; mich; dich; hängt; frang; Land; Hand; ab; Grab; voll; soll და მ. ს. თ. ვ. „ვაჟური რითმიკი“. ამასთან, რუსულის მსგავსად, თუმცა შედარებით ძალიან (ე. წ. ვიათა, „შეძლება ორ-ან სამმარცვლიანი სიტყვის შერითვა ერთმარცვლიანთან verbrängt; Nacht; Krafft; Brüderschaft და ა. შ. ორმარცვლიანი რითმები: Zeit; Keid; heist; Geist; და ა. შ. სამმარცვლიანები: steigen; reichen; weichen; gleichen და ა. შ. გერმანულში, ქართულის მსგავსად, ჩვეულებრივია ხუთმარცვლიანი და სამმარცვლიანი სიტყვების გარითმვა: verzieln; Akademien და მ. ს. თ.

ახლა მოვიტანოთ ქართული მაგალითები: ერთმარცვლიანი რითმები: რომ; დრომ; ბზა; ვზა — და მ. ს. თ. ორმარცვლიანები: არა; მკედარი; ომი; ლომი — და მ. რ. მ. ს. თ. სამმარცვლიანები: სვინი; ყმანი; ერთა; ფრითა — და მ. რ. მ. ს. თ. ხუთმარცვლიანების გარითმვა სამმარცვლიანებთან: გერანი; განგებ; რანი; ნაუნბ/წრითა; ზ/წრითა. მეტრული იმპულსის ზეკავლენით ხდება ქართული ლექსის კლაუზულაში მახვილიანი ქორეული (ორმარცვლიანი) სიტყვის გარითმვა ოთხმარცვლიანებთან. გერმანულშიაც ასეთი რამ იშვიათი არაა.

რომელ სილაბურ ლექსთწყობაში შეიძლება მოიძებნოს ასეთი პარალელები? არც ერთში. რატომ? იმიტომ რომ ტაქტის გასწვრივ ასეთ ლექსთწყობაში მეტრული მონაკვეთის (სქემასი — ტერფის) ფარგლებში მახვილი არ თამაშობს ელიმინაციის (მაგ., ერთმარცვლიანი სიტყვისგან შემდგარ კომპლექსში მათი ერთი აქცენტის ქვეშ გამეერთიანების) როლს, მახვილები ამ ნიადაგზე ტაქტში კონფიგურაციულად არ არიან გამოყოფილი და ისინი არც კლაუზულის ფარგლებში ადგენენ რითმას, როგორც ქართულში; ვინც ამ უცილობელ ფაქტს არ იზიარებს, მისთვის ქართული ლექსის ბუნების გაგების კარები საშუადაზოდ დახშულია, რადგან ისინი ისე კითხულობენ ლექსს, როგორც პროზას, რომელსაც რიტმი, როგორც უინაშაჟური ხისტემა არ აქვს.

გერმანული ნიმუშები მოტანილია მხოლოდ ფაუსტის ფრაგმენტიდან. მაგრამ გოეთე ასეთ რითმებს მიმართავს თავის სხვა ლირიკულ თუ პოეტურ-ეპიკურ თხზულებებში სისტემატურად. (მაგ., „დასავლეთ-აღმოსავლურ დივანში“ ტიპიურია ასეთი რითმები: sanig; klang და ა. შ.). ანალოგიური ნიმუშებით მდიდარია ოპიციის, რომანტიკოსების, ჰაინეს, პოლდერლინის, სტეფან გეორგეს, რაინერ მარია რილკეს და სხვათა ლექსები. ვინც ორიგინალში ამ ავტორებს არ კითხულობს, მისთვის ეს კარგადაა ცნობილი სპეციალური ლიტერატურიდან მაინც (ამის გაგება შეიძლება თუნდაც ო. ნ. ნიკონოვას წიგნიდან „გერმანული ენის ფონეტიკა“, მოსკოვი, 1948, გვ. 135. დაწვრილებით კი — ფ. ზარანთან).

სარჩევნი

ქართული ვერსიფიკაცია და რუსთაველის ლექსი შენიშვნები	3 187
დამატებითი განმარტებანი	217

რედაქტორი — აკ. ბ ა ქ რ ა ძ ე

გამომც. რედაქტორი — ო. შ ა ლ ა მ ბ ე რ ი ძ ე

მხატვრული რედაქტორი მ. ა ს ა თ ი ა ნ ი

ტექნიკური რედაქტორი თ. მ ა ნ ჯ გ ა ლ ა ძ ე

კორექტორი ნ. ნ ა დ ა რ ა ი ა

გამომშვები ნ. დ ო გ უ ზ ა შ ვ ი ლ ი

გადაეცა წარმოებას 25/IX-73 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/IV-74 წ.
ქალაქის ზომა 60×90^{1/16}; საბეჭდი ქალაქი № 1; ნაბეჭდი თაბახი 14,75;
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 14,57;
უე 00359; ტირაჟი 3000; შეკვეთა № 2396
ფასი 1 მან. 50 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.
Издательство «Ганатლება», Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.
1974

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