

პ. ბერაძე

ძველი ბერძნული და
ქართული ლექსთწყობის
საკითხები



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 1969

А-сГ1

მეც-14 300,962,1 09 . . .

3 5 12

7-2-1

წიგნები კმხილულია ბგოსნული ქპოსის ს.ლექსო
საზომის დაქტილული მეგზამეტრის სტრუქტურისა
და წაომომობის საკითხები. ემველესი ქაოთელი ლექ-
სის, ქართული ხალხური მუსიკის რიტმისა და სტრუქ-
ტურის ანალიზის საფევეულზე ავტორი შიდის დასკე-
ნამდე, რომ ქართული ლექსისა და მუსიკისათვის
ორგანულია დაქტილური რიტმი.

წაშრომი განკეთენილია ფილოლოგებისათვის, ის-
ტორიკოსებისათვის, მუსიკათმცოდნეებისა და ლექსთ-
წყობის საკითხებით დაინტერესებული მკითხველისა-
თვის

რ. დ. ქტორი, რ. გორდენიანი

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. კობიაშვილი

მხატვარი გ. ნადირაძე

ტექნიკაქტორი ი. ხუციშვილი

კორექტორი ნ. ქადაგიანი

ბელოჯილი, დ.ს.ბეკდ.დ. 28/11 69

ქ.დ. ლდის ფორმატი 60X90/16

ბეჭედი თაბ.ხი 8,25

სალოცავო-სამომცემლო თაბ.ხი 6,8

შევეთა 1779.

უე 05140.

ტოლევი 500

დასი მამკაბ.

აზილისს უხივერსიტეტის გამომცემლობა,

აზილისი, ი. ქავკეაის პროსპექტი, 1

Издательство Тбилисского университета,

Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1.

აზილისს უხივერსიტეტის სტამბა,

აზილისი, ი. ქავკეაის პროსპექტი, 1.

Типография Тбилисского университета,

Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1.



3. 806560 (1901--1968)

რ ე ლ ა კ ტ ო რ ი ს ა ბ ა ნ

ქართულსა და რუსულ ენებზე არცთუ მრავლად მოიპოვება ისეთი ნაშრომები, რომელნიც სრულად და თანამიმდევრულად წარმოგვიდგენდნენ ანტიკური ლექსთწყობის რთულსა და პრობლემატურ საკითხებს. ამ საკითხთა შესწავლას კი უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც პოეტური ხელოვნების ისტორიის გათვალისწინებისათვის, ასევე სხვადასხვა ხალხთა შორის არსებული უძველესი კულტურული თუ ნათესაური კავშირების კვლევისათვის. ამ მხრივ პ. ბერაძის ნაშრომი, რომელიც მიზნად ისახავს უძველესი ბერძნული სალექსო საზომის -- დაქტილური ჰეგზამეტრის -- წარმოშობისა და განვითარების კვლევას ძველი ქართული ლექსთწყობის საკითხთა შესწავლის პარალელურად. წარმოადგენს ამ ხარვეზის შევსების მნიშვნელოვან ცდას.

დაქტილურ ჰეგზამეტრს, ბერძნული ლექსის უძველეს საზომს, ერთ-ერთი ძირითადი ადგილი ეკუთრება ანტიკურ პოეზიაში. ამ საზომით არის დაწერილი ძველი ბერძნებისა და რომაელების საუკეთესო ეპიკური ნაწარმოებები, დაქტილური ჰეგზამეტრით არის გამართული ჰომეროსის უკვდავი პოემები „ილიადა“ და „ოდისეა“. ჰეგზამეტრის დიდი პოპულარობა ბერძნულ პოეზიაში თითქოს ლოგიკური იქნებოდა აგვეხსნა მისი ორგანული კავშირით ბერძნულ ფოლკლორულ პოეტურ ტრადიციაში არსებულ; ბერძნული ენისათვის ბუნებრივ სალექსო საზომებთან, მაგრამ ამგვარ დაშვებას ხელს უშლის, ერთი მხრივ, თვით ბერძენ მოღვაწეთა დამოკიდებულება დაქტილური ჰეგზამეტრისადმი. როგორც ბერძნული ენისათვის უჩვეულო და არაბუნებრივი რიტმული შემადგენლობის საზომისადმი და, მეორე მხრივ, დაკვირვება ბერძნული პოეზიის განვითარების კანონზომიერებაზე, რაც ავლენს ბერძნული პოეტური ენის გაცილებით უფრო დიდ სწრაფვას იამბური რიტმისაკენ, ვიდრე დაქტილურისა-

კენ¹. რასაკვირველია, ეს მოვლენა არ დარჩენილა შეუნიშნავი თანამედროვე მეცნიერებისათვის. დაქტილური ჰეგზამეტრის წარმოშობისა და მისი მიმართების საკითხს ამა თუ იმ ხალხის პოეზიის, მუსიკისა და ცეკვის რიტმთან მრავალი ნაშრომი მიეძღვსა უკანასკნელი საუკუნენახევრის განმავლობაში. იყო ცდები დაქტილური ჰეგზამეტრის საფუძველი ინდოევროპულ ტომთა უძველეს ლექსში ეძებნათ და წარმოდგინათ დაქტილური ჰეგზამეტრი ორი მარტივი ლექსის გაერთიანების შედეგად მიღებულ საზომად. უფრო დამაჯერებელი იყო მოსაზრება ჰეგზამეტრის არაბერძნული და არაინდოევროპული წარმომავლობის შესახებ². თუმცა, ჯერჯერობით, საკითხი მაინც არ შეიძლება გადაჭრილად ჩაითვალოს. უკანასკნელი წლების სამეცნიერო ნაშრომებში დაქტილური ჰეგზამეტრის წარმოშობის შესახებ ისეთივე კამათი მიმდინარეობს, როგორც რამდენიმე ათეული წლის წინათ³. საქმეს ვერ უშველს ვერც B-ხაზოვანი წარწერების გაშიფრვამ და ვერც ბრინჯაოს ხანის ძველ-აღმოსავლური პოეზიის ნიმუშთა აღმოჩენამ, მხოლოდ ამჟამად, ჰეგზამეტრის საკითხის კვლევისას, საჭირო ხდება გაცილებით უფრო მრავალფეროვანი წერილობითი წყაროებისა და არქეოლოგიური მონაცემების გათვალისწინება, ვიდრე ეს 15—20 წლის წინათ იყო აუცილებელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ამჟამად მეცნიერთა განკარგულებაში ბრინჯაოს ხანის ხმელთაშუა ზღვის აუზში ბინადარ ტომთა მრავალრიცხოვანი წერილობითი ძეგლებია, ჯერჯერობით მაინც ვერ მოხერხდა დაქტილური ჰეგზამეტრით გამართულ ლექსთა ძვ. წ. ა. IX—VIII საუკუნეზე უძველესი ნიმუშების აღმოჩენა. მართალია, ჰ. ბოსერტი ვარაუდობდა, რომ ბრიტანეთის მუზეუმში № 10059-ით დატულ, ეგვიპტურ ენაზე იეროგლიფებით შესრუ-

¹ შესაძლოა, სწორედ ამან გამოიწვია ის, რომ გარკვეული პერიოდიდან ბერძნულ პოეზიაში დაქტილური ჰეგზამეტრი საერთოდ აღარ გამოიყენებოდა. ასე, მაგ., ბერძნული ტრაგედიების საგუნდო სიმღერებში ჰეგზამეტრი მხოლოდ გამოჩენილის სახით გვხვდება (მაგ., ესქილეს „აგამემნონის“ ქოროს პირველი სიმღერა). ასევე ძალზე იშვიათია მისი გამოყენება გარკვეული დროიდან ლირიკაშიც. შტრ. E. Bethe. I, Ilias, 1914, გვ. 37...

² შტრ. A. Meillet, L'origine indoeuropéenne des mètres grecs, Paris, 1923; ა. მეიეს თვალსაზრისს დაქტილური ჰეგზამეტრის არაინდოევროპული წარმომავლობის შესახებ ნდობით უყურებს თანამედროვე მეცნიერთა უმეტესობა; იხ. Gerald F. Else. Homer and the Homeric Problem, 1965, გვ. 10; Albin Lesky. Geschichte der Griechischen Literatur, München, 1963, გვ. 77.

³ K. Marot, Die Anfänge der griechischen Literatur, Vorfagen, Budapest, 1960, გვ. 212—ა20.

აწვევა ჩვეულებრივ ოთხგზის ახასიათებს¹. არც უგარიტულ ლექსს, რომელიც არ იცნობს ერთიან მყარ საზომს და ძირითადად რიტმს ებრაულ პოეზიაში ცნობილ Parallelismus inembrorum-ის საშუალებით გადმოსცემს². არ აქვთ არაფერი საერთო დაქტილურ ჰეგზამეტრთან³.

რასაკვირველია, ყოველივე ეს ბადებს კითხვას ბერძნულ სამყაროში ჰეგზამეტრის გავრცელების დროისა და იმ წყაროს შესახებ, საიდანაც უნდა შეეთვისებინათ ეს საზომი ბერძნებს. დღეს სავსებით დარწმუნებით შეიძლება თქმა, რომ ჰეგზამეტრი საკმაოდ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ითვლებოდა ბერძნული პოეზიის ერთ-ერთ ძირითად და უნივერსალურ საზომად. ჰეგზამეტრის პოპულარობა როდი იყო მხოლოდ ჰომეროსისა და ჰესიოდეს დიდი ავტორიტეტის შედეგი. ეს პოეტები ბერძნული ჰეგზამეტრის დამამკვიდრებლებს კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ -- მის გამომყენებელთ თავის შემოქმედებაში. ასევე ვერ ვიტყვიტ იმას, რომ ჰეგზამეტრი მხოლოდ ეპოსისათვის დამახასიათებელი და ორგანული საზომი ყოფილიყოს; ჰეგზამეტრითაა გამართული ჰომეროსის ეპოქიდან მოღწეული თითქმის ყოველგვარი ლექსი.

იმას, რომ ჰეგზამეტრი თავდაპირველად უნივერსალურ სალექსო საზომს წარმოადგენდა. შემდეგი ფაქტები ამტკიცებენ:

ა) ჰომეროსის „ეპიგრამების“ სახელწოდებით მოღწეულ ერთ-ერთ ეპიგრამას — *Επίγραφή*, რომელიც XV-ედ აღინიშნება. აშკარად დაპკრავს მეტად არქაული იერი. მთელი ეს ეპიგრამა, რომლის შექმნა შესაძლოა ჰომეროსამდელ პერიოდსაც კი მიეწეროს. გამართულია ჰეგზამეტრით. მხოლოდ მისი დამამთავრებელი სტრიქონია იამბური (?) პროზა. თუკი აქ მართლაც ჰომეროსისაგან დამოუკიდებელ ფოლკლორულ პოეტურ ტრადიციასთან გვაქვს საქმი, მაშინ ეს ფაქტი ჰეგზამეტრული საზომის პოპულარობაზე უნდა მიგვითითებდეს ხალხურ პოეზიაში⁴.

ბ) ჰეგზამეტრითაა გამართული ისხიაზე აღმოჩენილი ცნობილი

¹ H. G. Glitterbock, *Song of Ullikumi, Journ. of Cuneif. Stud.*, 5, 1951, გვ. 135...; 6, 1952, გვ. 8...; შტრ. T. B. L. Webster, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 68.

² *Die Mythologischen und Kultischen Texte aus Ras Scharma, übersetzt von J. Aistleitner, Budapest, 1959, გვ. 8.*

³ იხ. აგრ. T. B. L. Webster, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 68: „There seems no reason to suppos that any of these (იგულისხმება ძველადმოსავლური—რ. გ.) metres had the precision of the Homeric hexameter“.

⁴ K. Marot, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 214.

ნესტორის დოქის წარწერაც¹. დოქი თარიღდება ძვ. წ. ა. VIII საუკუნის ბოლო მესამედით. წარწერის პირველი სტრიქონი კარგად არ იკითხება; იგი ასე იწყება: „Νεστορις: ε[...]: εμποισ[ου]: ποτερ[ου]...“ სავარაუდებელია, რომ მეორე სიტყვა აღდგება ჰემ ფორმით და მაშინ წარწერა ასე წაიკითხება: „მე ვარ ნესტორის დოქი“... ეს აღგილი კი აშკარა მიმართებას გვიჩვენებს „ილიადის“ XI 632...-თან, რაც მეცნიერთა ნაწილს აფიქრებინებს კიდევ, რომ „ილიადის“ შექმნის ქვედა საზღვრად მერვე საუკუნის ბოლო მესამედზე უფრო გვიანდელი პერიოდი არ უნდა ვივარაუდოთ. შემდეგი სტრიქონები ასე აღდგება:

იხვ ὁ ἄ(ν) τῶδε π[ίε]σι: ποτερ[ου]: ἀπ[ὸ] κα κενον
 ἡ[μ]ερ[ου]: ἡ[μ]α[ρ] ῥέσει: καλλιστε [φά]νο: Ἄφροδι[της]

„ვინც ამ დოქიდან სვამს, მას მაშინვე სტაცებს ხელს სიყვარულის ეინი ლამაზ გვირგვინოსან აფროდიტეს მიერი“². წარწერის ავტორი „ილიადის“ შესაბამისი ადგილის ცოდნასთან ერთად ამჟღავნებს ერთგვარ პოეტურ დამოუკიდებლობასაც. ასე, მაგ., იგი აფროდიტეს მიმართ იყენებს ეპითეტს ლამაზ გვირგვინოსანს, რაც ჰომეროსთან საერთოდ არ გვხვდება³. როგორც ისხიას დოქი გვიჩვენებს, ჰომეროსის ეპოქაში ჰეგზამეტრს საკმაოდ ფართო პრაქტიკული გამოყენება ჰქონია.

გ) ჰეგზამეტრის გამოყენებაზე ჯერ კიდევ მიკენურ ეპოქაში საკმაოდ გარკვევით მიგვიითითებს ჰეროდოტე. თავის „ისტორიაში“ (v 58-61) იგი ვრცლად მსჯელობს ბერძენთა მიერ ანბანის გადმოღებაზე ფინიკიელთაგან და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მას თვით აქვს ნანახი ბეოტიაში აპოლონ ისმენიოსელის ტაძარში სამფეხები, რომლებზედაც იონურის მსგავსი კადმეური ნიშნებით ჰეგზამეტრული სტრიქონები იყო დაწერილი. პირველ წარწერად ჰეროდოტე ასახელებს:

Ἄμφιτρύων μ' ἀνέμνησεν ἰὼν ἀπὸ Τηλεβοάων

„ამ ფიტრიონისაგან ვარ მიძღვნილი ტელებოაელებზე გამარჯვების შემდეგ“. ჰეროდოტეს აზრით,

¹ ob. R. Hampe, Die Homerische Welt im Lichte der neusten Ausgrabungen. Sonderdr. d. Ztschr. „Gymnasium“, 1956, გვ. 36.
² K. Marot. დასახ. ნაშრ., გვ. 228.

ეს სამფეხი ლაიოსის, კადმოსის შვილწვილის ლაბდაკოსის.
ის დროს ეკუთვნის.

მეორე სამფეხზე ასეთი წარწერა ყოფილა:

Σκαῖος πυγμαχέων με ἐκηβόλω Ἀπόλλωνι.
νικήσας ἀνέμγηε τειν περιαλλές ἄγαλμα.

„სკაიოსისმა, გაიმარჯვა რა კრივში; შენ, შორს-
ნსროლელ აპოლონს გიძღვნა (ჩემო თავი) შესა-
ნიშნავი საჩუქარი“. ამ სამფეხს ჰეროდოტე, თიდიპოს
მეფის დროინდელად მიიჩნევს.

მესამე სამფეხს ასეთი წარწერა ჰქონია:

Λαοδάμας τριπόδ' ἀντὸς εὐσκόπω Ἀπόλλωνι
μουναρχέων ἀνέμγηε τειν περιαλλές ἄγαλμα.

„ლაოდამანტმა მეუფემ ეს სამფეხი შენ, შორს-
მკვრეტელ აპოლონს თვით მოგიძღვნა შესანიშ-
ნავი საჩუქარი“. ამ სამფეხს ჰეროდოტე თიდიპოსის, ის
ეტეოკლეს შვილის ლაოდამანტის დროს მიაწერს.

ე. ი. ჰეროდოტეს თვალსაზრისით, ჰეგზამეტრით გამართული ეს
წარწერები შესრულებული უნდა იყოს დაახლოებით ძვ. წ. ა. 1360—
1260 წლებს შორის.

ჰეროდოტეს ცნობის მიხედვით ჰეგზამეტრი გამოიყენებოდა
თვით მიძღვნით წარწერებშიც, რაც კიდევ უფრო მეტად ამტკიცებს
ჰეგზამეტრის უნივერსალობას.

ჰეროდოტეს ამ ცნობას საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში მეცნი-
ერები მაინცდამაინც დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებდნენ, რადგან
მასში ბერძენი ისტორიკოსის ქრონოლოგიური ხასიათის შეცდომას
ბედავდნენ. მართლაც, მინოსური და მიკენური (A- და B-ხაზოვა-
ნი) წარწერების აღმოჩენამდე ბერძენების მიერ ანბანის გამოყენების
ყველაზე ადრეულ თარიღად მიჩნეული იყო ძვ. წ. ა. I ათასწლეუ-
ლის დასაწყისი. ეს კი გამორიცხავდა რაიმე წერილობითი დოკუმენ-
ტების არსებობას მიკენურ საბერძნეთში I ათასწლეულამდე. მაგრამ
მას შემდეგ, რაც კუნძულ კრეტასა და საბერძნეთში მარცვლოვანი
ხაზოვანი ნიშნებით შესრულებული დოკუმენტები იქნა აღმოჩენილი
და მათი ერთი ნაწილი გაიშიფრა კიდევ, ნათელი გახდა, რომ ანბანს
ეგეოსის ზღვის აუზში მცხოვრები ხალხები იყენებდნენ. უკვე ბრინ-
ჯაოს ხანაში. ამასთანავე გამოირკვა, რომ B-ხაზოვანი წარწერების
დიდი ნაწილი შესრულებულია ბერძნულ ენაზე. ეს კი მიკენურ სა-

ბერძნეთში წერილობითი ლიტერატურული ტრადიციის არსებობას რეალურს ხდის.

ამ აღმოჩენათა ფონზე ჰეროდოტეს ზემოხსენებულ ცნობასაც მეტი დამაჯერებლობა მიეცა. ჰეროდოტე აღნიშნავს, რომ მის მიერ ნანახი ნიშნები იონურის მსგავსნი იყვნენ (τα παλιὰ ἑμοῖα ἔθνηα τῆσιν Ἰαυαῖσι). ეს მსგავსება იმდენად საგრძნობი ყოფილა, რომ ჰეროდოტეს არ გასჭირვებია სამფეხების წარწერათა წაკითხვა. ამდენად, ჰეროდოტეს მიხედვით უკვე ძვ. წ. ა. XIV საუკუნეში ბეოტიელი ბერძნები იყენებდნენ ფინიკიურიდან გადმოღებულ და განვითარებულ ფონეტიკურ დამწერლობის სისტემას.

რამდენად რეალურია ძვ. წ. ა. XIV საუკუნეში ამგვარი დამწერლობის არსებობის ფაქტი? რადგან ამ საკითხს ბერძნულ პოეზიაში ჰეგზამეტრის დამკვიდრების დროისა და მისი გავრცელების მასშტაბის გასათვალისწინებლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მასზე საჭირო გახდება მცირე ხნით შეჩერება.

ჰეროდოტეს ცნობა, უნდა ითქვას, არ შეესაბამება ჭერჭერობით არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ მასალათა მონაცემებს. ჩვენ კვლევის დღევანდელ დონეზე შეგვიძლია იმის თქმა, რომ ძვ. წ. ა. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის საბერძნეთში გავრცელებული ყოფილა ხაზოვანი მარცვლოვანი დამწერლობა და არა ფინიკიურიდან გადმოღებული ფონეტიკური დამწერლობის სისტემა. ამიტომ ზოგიერთ მეცნიერს მიაჩნია, რომ ფინიკიური დამწერლობის გადმოღება უნდა მომხდარიყო მიკენური სამყაროს დაქვეითების შემდგომ, მაგრამ არა უგვიანეს ძვ. წ. ა. XI—X საუკუნისა¹. მეცნიერთა აზრით, ჰეროდოტეს მიერ მოხსენიებული სამფეხების წარწერები რომ მართლაც მიკენური პერიოდისა ყოფილიყვნენ. მაშინ მოსალოდნელი იქნებოდა მათზე ყოფილიყო B-ხაზოვანი და არა „იონურის მსგავსი“ კადმეური ნიშნები. მეორე მხრივ, ისიც აშკარაა, რომ ჰეროდოტე არ ეკუთვნის ისეთ ისტორიკოსთა რიცხვს, რომელთა ცნობებიც მხოლოდ შეუმოწმებელ გადმოცემებსა და ზედაპირული დაკვირვების შედეგად მიღებულ შთაბეჭდილებებს ეყრდნობა. როგორც ცნობილია, თანამედროვე ისტორიკოსთა, არქეოლოგთა და ენათმეცნიერთა აღმოჩენებმა ჰეროდოტეს მრავალი ისეთი ცნობის რეალურობა დაამტკიცა, რომელნიც ძალზე დიდხანს ბერძენი ისტორიკოსის შეცდომის ნიმუშებად იყო მიჩნეული. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მის მიერ ნანახი სამფეხები მართ-

¹ H. Jensen, Die Schrift im Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, 1958. II, გვ. 428.

ლაც შეტად არქაული იყო. რადგან ჰეროდოტე სრულიად უყოყმანოდ ათარილებს მათ ადრეული პერიოდით. სწორედ ამიტომ ზოგიერთი მეცნიერი მდგომარეობიდან ასეთ გამოსავალს გთავაზობს: თებეს „სამფეხების წარწერები შესაძლოა მართლაც ძალზე ძველი ყოფილიყო, თუმცა იქნებ არც მთლად ისე ძველი, როგორც თვით ლეგენდარული სამფეხები; ეს უეჭველად არქაული წარწერები კი უფრო მოგვიანებით იქნა ამოტვიფრული მათზე, მაგრამ ჯერ კიდევ მხოლოდ იონიურის მსგავსი და არა თვით იონიური ანბანით“¹.

ამგვარად, კვლევის თანამედროვე დონეზე შეიძლება ითქვას, რომ ჰეროდოტეს მიერ მოხსენიებული წარწერები არ უნდა იყოს ძვ. წ. ა. XI—X საუკუნეზე უფრო გვიანდელი.

სავსებით შესაძლებელია წარწერები თვით თებეს ლეგენდარულ მმართველთა დროითაც კი დათარიღდეს². ის ფაქტი, რომ საბერძნეთში ჯერხანად აღმოჩენილია მხოლოდ ხაზოვანი წარწერები, არ გამორიცხავს აქ ერთდროულად დამწერლობის სხვა სისტემის არსებობასაც. როგორც ცნობილია, კუნძულ კრეტაზე თანამედროვე არქეოლოგიური აღმოჩენების მიხედვით ერთდროულად დამწერლობის რამდენიმე სისტემა იყო ხმარებაში. სრულიად შესაძლებელია ბეოტიაში, კერძოდ კი თებეში, უკვე მიკენურ ეპოქაშივე გამოიყენებოდა კნოსოს, მიკენსა და პილოსში არსებული B-ხაზოვანისაგან განსხვავებული დამწერლობის სისტემა. უკანასკნელი ხანის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად თებეში ბრინჯაოს ხანის ფენებში აღმოჩნდა საგნები, რომლებზედაც ამოტვიფრულია ძველი სემიტური ლურსმული ნიშნები³. ეს კი მიუთითებს ბეოტიის მკვიდრთა საკმაოდ ადრეულ კონტაქტებზე ახლო აღმოსავლეთის უძველესი კულტურის მატარებელ ხალხებთან. სავსებით დასაშვებია, რომ „კადმეური ნიშნები“ საბერძნეთის ზოგიერთმა პროვინციამ მიკენურ ეპოქაშივე შეითვისა, იმ პერიოდში, როდესაც ბერძნული ტრადიციის მიხედვით კადმოსი მოსულა ბეოტიაში ფინიკიიდან. მაგრამ „კადმეური ნიშნების“ ხმარების არე, ალბათ, იმხანად მხოლოდ ბეოტიით (და შესაძლოა კიდევ ზოგიერთი პროვინციით) განისაზღვრებოდა. რაც შეეხება ეგეოსის აუზის დანარჩენ რაიონებს, აქ იმდენად ძლიერი იყო მინოსური ხაზოვანი დამწერლობის ხმარების ტრადიცია. რომ მას აშკარა უპირატესობა ჰქონდა მოპოვებული დამწერლობის სხვა სისტემებთან შედარებით. ბერძნები, რომელნიც მი-

¹ K. Marot, დასახ. ნაშრ., გვ. 227.

² ამ თვალსაზრისს მხარს უჭერს A. Mentz-o, Die Urgeschichte des Alphabets, Rhein. Mus., 1936, გვ. 347.

³ AJA LXXIII, გვ. 293.

ნოსური კულტურის დიდ გავლენას განიცდიდნენ. თვით მიკენური სამყაროს დაქვეითებამდე ოფიციალურ დამწერლობად მინოსურს იყენებდნენ. იმდენად დიდი იყო კულტურული კავშირი მიკენურ საბერძნეთსა და მინოსურ კრეტას შორის. ბეოტიაში კი. ეტყობა, გამოიყენებოდა ის დამწერლობა (შესაძლოა B-ხაზოვანის პარალელურად), რომელიც თან მოიტანა თებეს მმართველთა წინაპარმა ახლო აღმოსავლეთიდან.

დამწერლობის ამ სისტემას, ალბათ, როგორც მინოსური სამყაროსათვის არაორგანულს, ერთგვარად იზოლირებული ადგილი ეჭირა. იმდენად, რამდენადაც მისი შემოტანა საბერძნეთში ხანგრძლივი კულტურული კავშირების შედეგი კი არ იყო. არამედ მხოლოდ ადამიანთა ერთი ჯგუფის გადმოსახლებისა ფინიკიიდან. ასეთი გადმოსახლების დაშვება კი ძვ. წ. ა. XV—XIV საუკუნისათვის სავსებით რეალურია. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მიკენური სამყარო დაქვეითდა დიდი კატასტროფების შედეგად. რასაც ეგეოსის ზღვის აუზში ბერძნული ტომების ახალი შემოქრა მოჰყვა დორიელთა სახით. მას შემდეგ, რაც ხმელთაშუა ზღვის აუზში მინოსურმა კრეტამ და მიკენურმა საბერძნეთმა დაკარგეს კულტურული მეწინავეობა. მას შემდეგ, რაც დაინგრა მიკენური ეპოქის მთავარი დასახლებები და ზღვაზე მონოპოლია მთლიანად ფინიკიელებმა იგდეს ხელთ. საბერძნეთში თანდათანობით განვითარებას იწყებს ახალი კულტურა¹.

ამ კულტურის აღმავლობას იმპულსს აძლევდა ის ენერჯია და მებრძოლი განწყობა, რაც დორიელებმა მოიტანეს თან და ის კავშირები. რაც ბერძნულ ტომებს და ამ დროის სხვა ხალხებს. პირველ რიგში კი ფინიკიელებს შორის დამყარდა.

რასაკვირველია, ახალი კულტურის აღმავლობის პროცესი მაინც ძველ ნიადაგზე მიმდინარეობდა. მიკენური კულტურის ტრადიციები ორგანულად შეერწყა გარდამავალი პერიოდის ბერძნულ კულტურას. მართალია, ღირებულებათა გადაფასება მოხდა თითქმის ყველა სფეროში. მაგრამ მრავალი რამ, რაც მეორე ათასწლეულის ბერძენის ფსიქიკასა და კულტურას შეუსისხლხორცდა მინოსურისაგან, მხოლოდ მცირე ცვლილებით გადმოვიდა I ათასწლეულის საბერძნეთში, თუმცა ინოვაციები მაინც საკმაოდ მრავლად იყო². რასაკვირველია, გარდამავალი ხანის ბერძნული კულტურა გაცილებით უფრო დაბალ საფეხურზე იდგა. ვიდრე მისი წინამორბედი

¹ C. Starr, *The Origins of Greek Civilization*, London, 1961.

² C. Starr, დასახ. ნაშრ.; V. R. d A. Desborough, *The Last Mycenaean and their Successors*, Oxford, 1964.

მიკენური ცივილიზაცია. მაგრამ მასში უკვე იკვეთებოდა ის თავისებური და მინოსურ-მიკენური კულტურისაგან დამოუკიდებელი შტრიხები. რამაც ოდნავ მოგვიანებით ასეთი ბრწყინვალე განვითარება და სრულყოფა პოვა კლასიკური ბერძნული კულტურის სახით. გარდამავალი ხანის ბერძნული კულტურისათვის ძირითადად დამახასიათებელი იყო საკუთრივ ბერძნული კულტურისათვის არაორგანულ. მინოსურისგან მიკენურზე ხელოვნურად მორგებულ იმ გაზოვლინებათა შეცვლა, რომელთა ბოლომდე შესისხლხორცება და შეწოვა ვერ მოახერხეს მიკენელმა ელინებმა, ახალი, ბერძნული ენისა და კულტურისათვის უფრო ბუნებრივი მომენტებით. პირველ რიგში, ეს, ეტყობა, დამწერლობას შეეხო. ბერძნული ენისათვის არაბუნებრივი მარცვლოვანი დამწერლობა შეიცვალა დამწერლობის ახალი. ფინიკიურიდან გადმოდებული სისტემით. რომელიც უფრო მოსახერხებელი იყო ბერძნებისათვის. ერთი სისტემიდან მეორეზე (ბეოტიაში უკვე მიკენურ ეპოქაშივე არსებულ სისტემაზე (?) გადასვლა გამოიწვია ფინიკიელ ტომებთან დამყარებულმა მჭიდრო კონტაქტებმა და ფინიკიელთა ხვედრითი წონის ზრდამ მთელს ხმელთაშუა ზღვის აუზში. ამ პერიოდში ფინიკიელებმა განვითარებული ფლოტის წყალობით ხმელთაშუა ზღვის აუზში ის ადგილი დაიკირეს, რაც რამდენიმე საუკუნით ადრე მინოსურ კრეტას ეკავა. ამ პერიოდიდან არის მოსალოდნელი საბერძნეთში ე. წ. „კადმური“ დამწერლობის სისტემის ოფიციალურ დამწერლობად მიღება. თუმცა სავსებით შესაძლებელია, რომ ელადის ცალკეულ რაიონებში იგი თვით მიკენურ პერიოდშიც გამოეყენებინათ.¹

ამ ვრცელ ექსკურსის გაკეთება ჩვენ აპოლონისადმი მიძღვნილი სამფეხების წარწერთა პეროდოტესთან მოცემული დათარიღების რეალურობის გასათვალისწინებლად დაგვკირდა. პეროდოტეს ცნობას თუ ვენდობით. რისიც, როგორც გამოირკვა, საკმაო საფუძველი არსებობს, უნდა დავუშვათ, რომ ჰეგზამეტრით იმართებოდა ლექსები ჯერ კიდევ მიკენურ ეპოქაში.

როგორც ჩანს, ჰეგზამეტრი ისე ჰქონდა ბერძნულ ლექსს იმთავითვე შეთვისებული და იმდენად პოპულარული იყო, რომ იგი არამცთუ გადმოვიდა I ათასწლეულის ბერძნულ პოეზიაში, არამედ საკმაო პერიოდის განმავლობაში მას ერთგვარად უნივერსალური საზომის ფუნქციაც კი ეკისრებოდა და გამოიყენებოდა თითქმის ყოველგვარი აზრის ლექსად გამართვისას.

¹ Sp. Marinatos, *Kadmyia gramata* (ΕΠΕΤΗΡΙΣ ἐς Γ. Χατζιδάξην; G. Klaffenbach, *Schriftprobleme der Ägais*, F und Fo, 1948, 83-195.

ჰეგზამეტრის ესოდენი პოპულარობის მიზეზს მეცნიერთა დიდი ნაწილი მიკენურ ეპოქის ბერძნული ენის თავისებურებებით ხსნის. მათი აზრით, მიკენურ დიალექტს მრავალი ისეთი დაქტილური რიტმის შესაბამისი ელემენტი ჰქონდა. რომელსაც შემდეგ მხოლოდ ჰომეროსსა და მის მიმდევრებთან ვნახულობთ. ასე, მაგ., მხოლობითი რიცხვის ნათესაობითი ბრუნვის დაბოლოება *oio* (რაც შემდეგ ზოგიერთ თესალიურ წარწერაშიც დასტურდება). ან *ao*; მრ. რიცხვის ნათესაობითი ბრუნვის დაბოლოება *axw*; ასევე შეურწყმელ ხმოვანთა ჯგუფები, როგორც. მაგ., *ἄω:σθoχoς* [ku-to-no-o-ko], *ἄω:σxαφeψiFεξ* [o-pi-ka-pe-e-we]. ჰომეროსის ენასთან გვიჩვენებს აგრეთვე მიმართებას *Nouina agentis* — *np*-ზე, მიმართულების სუფიქსები—*me* და *mev*—. ლოკატივ-ინსტრუმენტალის დაბოლოება—*φi*-(ჰომ.: *φi* და *δρασφi*=*δρασσι*). ყოველივე ეს, კ. მაროტის სიტყვით რომ ვთქვათ, ააშკარავებს, რომ „მიკენურ-ბერძნული ენის სიტყვები უფრო თავისუფლად ჩასხდებოდნენ დაქტილურ რიტმში, ვიდრე მოგვიანებით ხმარებული სიტყვები კლასიკურ-ბერძნულ დიალექტთა“¹. ასე რომ, ბერძნული ენის იმ დიალექტებში, რომელთაც შეუთვისებიათ თავდაპირველად ჰეგზამეტრი, უნდა ვივარაუდოთ, ყოფილა გარკვეული საფუძველი ამ საზომის დამკვიდრებისა და გავრცელებისათვის. ეტყობა, უკვე მიკენურ ეპოქაში მიიღო ჰეგზამეტრმა ჩამოყალიბებული სახე. ამას ადასტურებს ჰომეროსთან ე. წ. მიკენური ეპიკური ფორმულების დიდი რაოდენობით გამოყენება¹. ეს ეპიკური ფორმულები, რომელთა შექმნა მიკენური დიალექტის ბაზაზე ბუნებრივი ჩანს, ხშირად ხელოვნურად გამოიყურება ძვ. წ. ა. I ათასწლეულის ბერძნულ დიალექტთათვის. ამიტომ ჰომეროსთან დამოწმებულ თითქოსდა ხელოვნურ ფორმებში, რიგ შემთხვევაში, მიკენურ პოეზიაში დამკვიდრებული ტრადიციის გაგრძელება უნდა დავინახოთ.

მიკენურ დიალექტში იმ ელემენტთა დადასტურება, რომელნიც გარკვეულ მიმართებას აჩვენებენ დაქტილურ რიტმთან, ეტყობა, ბერძნული ენისათვის არ იყო ორგანული. აქ შეიძლება საქმე გვქონდეს იმ დიდ გავლენასთან, რაც მიკენურ წარწერათა ენის ჩამოყალიბებაზე მოუხდენია წინაბერძნული ტომების ენებს, პირველ

¹ K. Marot, *Die Anfänge der Griechischen Literatur*, გვ. 240...; იხ. აგრ. M. Bowra, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 35: „though in classical times the iambic may have been close to ordinary speech, this does not seem to be true of the mycenaean age“.

² T. B. J. Webster, *დასახ. ნაშრომი*.

რიგში კი — მინოსურ-პელაზგურს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ძნელი წარმოსადგენია, რას უნდა გამოეწვია სულ რაღაც რამდენიმე საუკუნეში ბერძნულ სიტყვათა რიტმული შემადგენლობის ისეთი არსებითი შეცვლა, რომ პირველი ათასწლეულის ბერძნული ენისათვის ჰეგზამეტრი საკმაოდ ძნელი და ხელოვნური საზომი გამხდარიყო. როგორც მ. ბოვრა შენიშნავს: „ჰეგზამეტრი არც თუ ისე მოსახერხებელია ბერძნული ენის თავისუფლად გამოყენებისათვის. ის, სკანდირებისას. მრავალ სიტყვას არ იგუებს, განსაკუთრებით მათ. რომელნიც კრეტიკულ ტერფს (—|—) ან ორზე მეტ მოკლე მარცვალს შეიცავენ ერთმანეთის მიყოლებით“¹.

მიკენურ ეპოქაში, როდესაც ბერძნული დიალექტები დამკვიდრებას იწყებდნენ ბალკანეთში, აქ, ეტყობა, ძირითადი მოსახლეობა არაბერძნულენოვანი იყო. ამას ადასტურებს B-ხაზოვან წარწერათა დეტალური ანალიზი. ირკვევა, რომ დღეს შეიძლება ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ არაბერძნული ელემენტების ჰარბად არსებობაზე B-ხაზოვან წარწერებში, არამედ ამ წარწერათა ერთი ნაწილის საერთო არაბერძნულ ხასიათზე². ბუნებრივია, ელინური და არაელინური ტომების მეტად მკვიდრო ურთიერთობისას, როდესაც ბერძნული ტომების კულტურა წინაბერძნული მოსახლეობის კულტურის მძლავრ გავლენას განიცდიდა, არაბერძნული სუბსტრატული ენები ასევე საკმაოდ მნიშვნელოვან გავლენას მოახდენდნენ მიკენური ეპოქის ბერძნულ დიალექტებზე. ამით არის გამოწვეული ის, რომ მიკენურ დიალექტს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სხვა ბერძნულ დიალექტთა შორის³. შესაძლოა ამ გავლენამ განაპირობა შემდგომი დროის ბერძნულ დიალექტთათვის არაბუნებრივ იმ ელემენტთა მომძლავრება მიკენურში, რომლებზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი. მას შემდეგ, რაც ბერძნული ტომები საბოლოოდ დამკვიდრდნენ ბალკანეთში და ბერძნულმა ენამ წამყვანი ადგილი დაიჭირა მთელ ეგეოსის ზღვის აუზში, მიკენური დიალექტი შეერწყა სხვა ბერძნულ დიალექტებს, რომელთაც მეტი „სიცოცხლისუნარიანობა“ აღმოაჩნდათ, რადგან ორგანულად იყვნენ დაკავშირებული საერთო ბერძნულის სტრუქტურასა და რიტმულ წყობასთან. სწორედ ამიტომ ჰეგზამეტრი, რომელიც, ეტყობა, შეისისხლხორცა მიკენურმა პოეზიამ და შექმნა მისი გამოყენების მყარი ტრადიცია, უკვე

¹ M. Bowra, A Companion to Homer, London — New-York, 1962, გვ. 23.

² Saul Levin, Greek and Non-Greek Inflexions in Linear B; კრებულში: Mycenaean Studies, Medison, 1964, გვ. 147—156.

³ იმდონ. სბ. W. Merlingen, AfA, 1963, გვ. 167...

ჰომეროსის ეპოქაში საოცარ სიძნელებს უქმნის აედებს. ასე. მაგ., ჰომეროსი იძულებულია გაექცეს ისეთ სიტყვათა და ფორმათა ხმა-რებას, რომელნიც მისთვის ცნობილნი უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ არ სხდებოდნენ მისი ლექსის საზომში. სწორედ ამიტომ ვხვდებით მასთან ფორმას *αἴψιατα* და *αἴψιασσι*. მაგრამ ის არ ხმარობს *αἴψιασων* ფორმას, გვაქვს *πασιμασι*, მაგრამ ვერ ვნახავთ *πασιμασων*-ს, გვაქვს *μισμενεες*, მაგრამ არა გვაქვს *μισμενεσσι*¹. ყოველივე ეს იმის შედეგი იყო, რომ უკვე ჰომეროსის ეპოქაში ბერძნული სიტყვისათვის ხელოვნური იყო დაქტილური რიტმი და ბუნებრივი—იამბური. ამას მშვენივრად ხედავდა თავის დროზე არისტოტელეც (Poet. 1449 a 25).

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ დაქტილური ჰეგზამეტრი იმ სახით, როგორითაც მას ჩვენ ვიცნობთ, არ არის ბერძნული ენისათვის ორგანული და ბუნებრივი სალექსო საზომი, იგი ბერძნებს უნდა შეეთვისებინათ იმ პოეტური ტრადიციიდან, რომელმაც გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა მიკენური პოეზიის ფორმირებაზე. გვაქვს თუ არა მინიშნება თვით ბერძნულ წყაროებში ჰეგზამეტრის დამკვიდრების გზებზე ელინურ პოეზიაში?

ანტიკური ხანის მოღვაწეები ჰეგზამეტრის შემოტანას მითიურ პოეტს ოლენს მიაწერენ. ჰეროდოტეს, პავსანიასა და სხვათა ცნობით, ოლენი წარმოშობით ლიკიელი ყოფილა². ზოგჯერ მას ჰიპერბორიული წარმოშობისადაც მიიჩნევდნენ. მაგრამ, როგორც მეცნიერებაშია მიღებული, ლიკია და ჰიპერბორეელთა ქვეყანა ამ შემთხვევაში იდენტურია და ორივე მათგანი აღნიშნავს აპოლონის წმინდა ქვეყანას ლიკიას³.

ამ ცნობებს საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰეგზამეტრის წარმომავლობის გასათვალისწინებლად, რადგან ძვ. წ. ა. II ათასწლეულის მეორე ნახევრის ლიკია სწორედ ის ქვეყანაა, რომლის მოსახლეობას მკვიდრო ნათესაური კავშირი ჰქონდა კრეტის მინო-

¹ M. Bowra, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

² Hdt. 4,35: „εν τῇ μινω, (ჰიპერბორიელ არგესა და ოპისისადმი). τὸν σφρ (დელოსელებს) Ὀλῆον ἰσχυρὸν Ἀσυχίος ἐποίησε.. οὗτος δὲ ὁ Ὀλῆον καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς παλαιοὺς ἤμους ἐποίησε ἐκ Ἀσυχίης ἐλθεῖν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δῆλῳ; აგრ. Paus. 1 13, 5: (დელოსელები) μύθοισι... Εἰλεμυία... καὶ ἤμινον ἄδουσιν Ὀλῆιος...; აგრ. 8, 21, 3: Ἀσυχίος δὲ Ὀλῆον... Ἀηλῆιος ἤμους καὶ ἄλλους ποιήσας καὶ ἐς Εἰλεμυίαν ἐβλήσεν τε αὐτῶν ἀνακαλεῖ, δῆλον ὅς τῃ Περρωμένη τῶν αὐτῶν καὶ Κρόνου προσημύεσθαι φησὶ αὐτῶν...; იხ. აგრ. Paus. 9, 27, 2; 5, 7, 8; აგრ. Callimachus, hymn. Del. 305, სადაც კალიმაქე ოლენს ქსანთოსიდან მოსულად თვლის და სხვ.

³ RML, Olen.

ურ-ეგეოსურ მოსახლეობასთან. როგორც ცნობილია, ლიკიას და ლიკიელებს ჰეროდოტე უწოდებს არა ისტორიულ ლიკიაში ბინადარ ხეთურ-ლუვიური წარმომავლობის ტომებს. არამედ კრეტიდან მოსულ კოლონისტებს. რომელნიც დაუპირისპირდნენ ადგილობრივ კილიელებს¹ და ძვ. წ. ა. XIV - XIII საუკუნეებში ლიკიაში წამყვანი კულტურული და პოლიტიკური მდგომარეობა დაიკირეს. ეს კი სრულიად რეალურ საფუძველს უქმნის მეცნიერებაში უკვე გამოქმულ ვარაუდს. რომ ჰეგზამეტრის წყაროები ისევ და ისევ წინაბერძნულ ეგეოსურ სამყაროშია საძებნო.

რასაკვირველია, მეცნიერების განვითარების თანამედროვე დონეზე ძნელია იმის მტკიცება, რომ ჰეგზამეტრი ორი მარტივი, ძვ. ინდოევროპული ლექსის გაერთიანების შედეგად არის მიღებული, რადგან მაშინ გაუგებრობას იწვევს ის გარემოება, თუ რატომ გარდაიქმნა იგი ინდოევროპულ ბერძნულ ენაზე მოლაპარაკე ხალხის პოეზიაში ინდოევროპული ენებისათვის ორგანული საზომიდან ამ ენებისათვის სრულიად არაბუნებრივ საზომად.

ჰეგზამეტრის მიჩნევას ორი მარტივი ლექსისგან მიღებულ საზომად მნიშვნელოვანი დაბრკოლებები უდგას წინ. იმდენად აშკარაა ჰეგზამეტრის მთლიანობა. რომ მისი გაწყვეტის ცდები სხვადასხვა ნაწილებად მიგვიყვანს სრულ გაუგებრობამდე. რადგან ჰეგზამეტრული სტრიქონის გაყოფის ერთი კი არა რამდენიმე გზა არსებობს², რომელია მათგან უფრო სწორი, ამის თქმა შეუძლებელია. გარდა ამისა, ჰეგზამეტრსა და ლირიკულ საზომთა შორის, მათი გამოყენების სპეციფიკურობის თვალსაზრისით. ისეთი პრინციპული ხასიათის განსხვავებებთან გვაქვს საქმე, რომ ძნელია ჰეგზამეტრი ლირიკულ ლექსათგან განვითარებულ საზომად წარმოვიდგინოთ³.

¹ რომელნიც ხეთურ-ლუვიურ ტომს უნდა წარმოადგენდნენ; იხ. G. Neumann, Beiträge zum Lykischen, Sprache, VII, 1961, გვ. 70—76.

² ჰეგზამეტრული სტრიქონი შეგვიძლია პრაქტიკულად გავყოთ იმდენ ადგილას, რამდენი სახის ცეზურაც გვაქვს. ცეზურა კი, როგორც ცნობილია, მრავალგვარი შეიძლება იყოს.

³ M. Bowra, დასახ. ნაშრ., გვ. 22: "...We may in principle doubt whether the hexameter would be likely to owe anything to the metres of lyrical verse. Heroic narrative of the Homeric kind is a distinct and separate art for its unit of composition, heroic poetry uses the single line; while song is sung to a recognizable time, heroic poetry is at the most intoned to a very simple chant; while song may be sung by a choir and even accompanied by a dance, heroic poetry is sung by a single bard and has no dance. In the absence of any independent evidence it seems unwise to claim that the hexameter is derived from the meas-

ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხის კვლევისას. ეტყობა. მხედველობაში, პირველ რიგში. ისევ და ისევ ჰეგზამეტრი უნდა გვქონდეს და მისი ანალიზის შედეგად დაახლოებით განვსაზღვროთ ის, თუ რა არის ამ ლექსის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები და რა სახით შეიძლება ყოფილიყო ეს ნიშნები გამოვლენილი ჰეგზამეტრის განვითარების ადრეულ სტადიაზე.

დაქტილური ჰეგზამეტრი იმ სახით. როგორცაა მას ჩვენ ვიცნობთ¹. წარმოადგენს ექვსი დაქტილური (— — —) ტერფისაგან შედგენილ სალექსო სტრიქონს (ბოლო ტერფი მოკვეცილია — —), ე. ი. უგრძეს სალექსო სტრიქონს. ლექსის ისტორიული განვითარების მანძილზე გამოირკვა, რომ სალექსო სტრიქონის, როგორც უმაღლესი რიტმული ერთეულის. მთლიანობაში აღქმა მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი. თუ მასში ტერფების რაოდენობა არ აღემატება ექვსს. მეორე მხრივ. ერთტერფიანი ტაეპი მხოლოდ ქალაღზეა შესაძლებელი — სმენა მას მაინც ორტერფიან ერთეულად გააერთიანებს. ამიტომ ერთსაზომიან ტაეპს (მონომეტრს) ლექსთწყობაში, ჩვეულებრივ. ორტერფიან სალექსო სტრიქონს უწოდებენ². გამოწვევის წარმოადგენს დაქტილი (— — —) და ანაპესტი (— — —), რომელთა შემთხვევაში ერთ ტერფს შეუძლია მოგვეცეს მონომეტრი. ეს იმით არის გამოწვეული. რომ დაქტილი და ანაპესტი შეიცავს ერთი სალექსო სტრიქონისათვის საკმარის ოთხ ხანგრძლიობას (χρῆσις).

დაქტილური ჰეგზამეტრის ყოველი ტერფი წარმოადგენს დაქტილს, გარდა მეექვსესი: იგი შეიძლება იყოს მხოლოდ სპონდე (— —) ან ტროქე (— —). მეტრული ლექსთწყობა ემყარება ხმოვნების რაოდენობას (μετρησις, quantitas) — ქვანტიტეტს. თავის მხრივ. ხმოვნების სიგრძე-სიმოკლე ემყარება გარკვეულ წესს — ერთი გრძელი ხმოვნის წარმოთქმის დრო ეტოლება ორი მოკლე

ures of lyric verse. There is no reason why it should not have been developed simply as a measure of narrative poetry, and if it has any connection with lyric verse, it may be no more than through some distant common source which has been shaped into two quite different directions“.

¹ დაქტილური ჰეგზამეტრის სტრუქტურისა და აღნაგობისათვის კომპერსის ეპონი იხ. G. S. Kirk, Studies in Some Technical Aspects of Homeric Style (განსაკ. გვერდები 76—104), Vale Classical Stud., V, 20, 1966.

² — — — ტროქეული
— — — იამბური > მონომეტრი.

ხმოვნის წარმოთქმის დროს, ე. ი. ორ ხანგრძლიობას (χρόνος) — $w = o \div o$; ჰეგზამეტრში ამ თანაფარდობის შედეგად ხშირია შემთხვევა, როდესაც დაქტილი სპონდეთი იცვლება. ასეთი მოვლენა საკმაოდ იშვიათია სხვა ენებში და თვით ბერძნულში მხოლოდ დაქტილისა და ანაპესტის შემთხვევებით განისაზღვრება. ეს, ალბათ, იმიტომ არის გამოწვეული, რომ დაქტილი და ანაპესტი გაიაზრებოდა როგორც რიტმული ერთეული, რომელიც ოთხ ხანგრძლიობას (χρόνος) აერთიანებდა. დაქტილში ყოველთვის პირველი ორი ხანგრძლიობა ერთიანდებოდა და გადმოიცემოდა ერთი გრძელი მარცვლით. ხოლო ანაპესტში — მეორე ორი. რაც შეეხება დანარჩენ ორ ხანგრძლიობას, აქ შეიძლებოდა გამოყენებული ყოფილიყო როგორც ერთი გრძელი, ისე ორი მოკლე მარცვალი. დაქტილში რიტმს ქმნის ძლიერ (პირველ) და სუსტ (მომდევნო) მარცვალთა კანონზომიერი მონაცვლეობა. ამ სიძლიერის (რაც გამოიხატება ხმის ამალღებაში — arsis) და სისუსტის (რაც გამოიხატება ხმის დადაბლებაში — thesis) ერთმანეთთან შეგრძნებისათვის მისაწვდომი კანონზომიერი მონაცვლეობა ჰეგზამეტრულ სტრიქონში ქმნის arsis-ისა და thesis-ის მომენტების ერთფეროვან თანამიმდევრობას. ეს კი საშუალებას იძლევა გაირკვეს ჰეგზამეტრული ლექსის ზომა, გამოიყოს სალექსო სტრიქონში ტერფთა რაოდენობა.

ჰეგზამეტრში, როგორც ყველა გრძელ სალექსო სტრიქონში, ჩვენი რიტმული შეგრძნება გვაიძულებს მოვნახოთ ადგილი შესასვენებლად, რადგან ჩვენს ყურადღებას მოძალებული რიტმული ჯგუფების ერთ მთელად აღქმა იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუკი ეს ჯგუფები დანაწილდებიან სტრიქონში აქ გადმოცემული აზრისათვის დამახასიათებელი ბუნებრივი ინტონაციის შესაბამისად. ჰეგზამეტრი მრავალ ამგვარ შესვენებას ანუ ცეზურას (τοιμή, caesura) ასხვავებს იმის მიხედვით, თუ სტრიქონის რომელ ტერფში ხდება შესვენება. მაგ., მეტე ჰომეროსის პოემებში გამოყოფს ექვს ძირითად ცეზურასა და ორ დიერეზისს¹:

1. τοῖμῃ κατὰ τρίταυ τροχαιῶν

— — — — —

¹ მათთან ერთად სალექსო სტრიქონში შეიძლება გვექონდეს კიდევ ე. წ. მცირე ცეზურები (caesura minor). ჩამოთვლილ ცეზურათაგან ყველაზე ხშირია ჰომეროსთან პენტემიმერესისა და ტროქეული (1) ცეზურის ხმარება.

დაქტილური ჰეგზამეტრის წარმოშობასა და თავდაპირველ აღნაგობაზე საუბრისას გასათვალისწინებელია სწორედ ის უხერხულობანა, რასაც მისი ხმარება იწვევს ბერძნულ პოეზიაში. ძნელი დასაჯერებელია, რომ იქ, სადაც ჰეგზამეტრი პირველად იქნა გამოყენებული, იგივე ხასიათის დაბრკოლებებს ეარსება.

პირველ რიგში, ჩვენთვის ამოსავალი უნდა იყოს ის გარემოება, რომ ჰეგზამეტრის რიტმი დაქტილურია. უნდა დავუშვათ, რომ იმ გარემოში, სადაც ჰეგზამეტრი ჩამოყალიბდა, დაქტილური რიტმი იყო სასაუბრო ენისათვის ისეთივე ბუნებრივი, როგორც ბერძნულისათვის ეამბური. ამდენად, ჰეგზამეტრის შექმნას საფუძვლად უნდა სდებოდა ამ საზომის პირველად გამომყენებელთა ენის რიტმის დაქტილური ბუნება. შესაბამისად იმ ეტაპზე დაქტილურ ტერფებსა და ამ ტერფების შემადგენელ სიტყვებს შორის ძირითადად რიტმული თანხვედრა უნდა ყოფილიყო. როგორც ბერძნულ დრამაში ჩვეულებრივი სასაუბრო სიტყვები, ყოველგვარი ხელოვნური მორგების გარეშე, მშვენივრად სხდებიან იამბური ტრიმეტრით გამართულ სტრიქონებში, ალბათ, ასევე ბუნებრივად გადმოსცემდა დაქტილური ჰეგზამეტრი მის შემქმნელთა ენის თავისებურ რიტმს. რადგან „ის რიტმის ინსტინქტი, რომელიც... ნაციონალურ ლექსს აქვს გამომუშავებული, გვიჩვენებს ბგერათა ჩვენი ჩვეულებრივი სასაუბრო ენისათვის დამახასიათებელ განლაგებას“¹. ცეზურა, შესაბამისად, დაქტილური ტერფის გამკვეთი კი არ იქნებოდა, არამედ ტაქს ერთ-ერთი დაქტილური ტერფის ბოლოს მოუვიდოდა. ეს ლექსს შეუნარჩუნებდა იმ დადმავალ ტონალობას, რაც დაქტილისათვის არის დამახასიათებელი. ასევე, სტრიქონის დამამთავრებელ ტერფში მოსალოდნელი იქნებოდა სრული დაქტილი და არა ტროქე. ექვსტერფიანობა, უნდა ვივარაუდოთ, ამგვარი ლექსისათვის ოდითგანვე ბუნებრივი და ორგანული იყო, რადგან ჰეგზამეტრული სტრიქონის მთლიანობასა და შეკრულობაში ექვის შეტანის არაეითარი საფუძველი არ გვაქვს.

რამდენად მიზანშეწონილი იქნებოდა ჰეგზამეტრის განვითარების იმ ეტაპზე ჩვენ ქვანტიტეტის იგივე კანონების არსებობა გვემტკიცებინა, რაც ბერძნულში გვაქვს? საეხებით შესაძლებელია, გრძელი და მოკლე მარცვლების კანონზომიერი მონაცვლეობა სრულიადაც არ იყო დამახასიათებელი ჰეგზამეტრის ჩამოყალიბების პირველ საფეხურზე, ისევე როგორც ჰეგზამეტრის პირველად გამომყენებელ

¹ J. Hortváth, Rendszeres m. versta, 1951, გვ.18. მოგვყავს კ. მაროტის მხედვით, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 280.

ხალხთა (ეგეოსური?) ენა. შესაძლოა, საერთოდ არ ასხვავებდა გრძელსა და მოკლე მარცვლებს. დასაშვებია, რომ მარცვალთა სიგრძისა და სიმოკლის ჩვენთვის ცნობილი სისტემა მხოლოდ ბერძნულმა დაამკვიდრა ჰეგზამეტრში.

რიტმს, როგორც ცნობილია, ქმნის სხვადასხვა სიძლიერის ბგერების კანონზომიერი მონაცვლეობა. ბგერის სიძლიერე-სისუსტე სრულიადაც არ არის სავალდებულო მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლით გამოიხატოს¹.

ამდენად დაქტილური რიტმი სავსებით შესაძლებელია რომელიმე წინაბერძნულ ენაში გადმოცემული ყოფილიყო მხოლოდ ძლიერა და სუსტი ბგერების შესაბამისი მონაცვლეობით.

როგორც ცნობილია, სხვადასხვა ხალხს რიტმის თავისებურა გრძნობა აქვს, რაც, იმის მიხედვით, თუ რამდენად ღრმად არის რიტმის ინსტინქტი გამჭდარი ამა თუ იმ ხალხის ბუნებაში. იგი პოულობს გამოხატულებას ამ ხალხის შემოქმედების ყველა სფეროში, რომელიც რიტმულ საწყისთან არის დაკავშირებული: ენაში, მუსიკაში, ქორეოგრაფიაში.

ამიტომ იმის გამოსარკვევად, ორგანულია თუ არა ლექსში გამოყენებული საზომის რიტმი ამა თუ იმ ხალხისათვის, ჩვენ ამ ხალხის შემოქმედების ის მხარეებიც უნდა გავითვალისწინოთ. სადაც ასევე ვლინდება ხალხის რიტმული ინსტინქტები, რადგან „ენის რიტმი, ისევე როგორც მუსიკისა და ცეკვისა, ხშირად ერთად წარმოგვიდგებიან; ამდენად, ისინი ერთმანეთისგან კი არ უნდა გამოვიყვანოთ, არამედ უნდა მივიჩნიოთ ერთი და იმავე წყაროდან წარმოშობილად“². ეს წყარო კი არის მოცემული ხალხის მიდრეკილება გარკვეული რიტმისაკენ.

სწორედ ამიტომ ჰეგზამეტრის წარმოშობის პრობლემა, პირველ რიგში, უშუალოდ უნდა დავეუკავშიროთ ენის, მუსიკის, ქორეოგრაფიის საკითხთა კომპლექსურ შესწავლას. ამის საფუძველზე უნდა გაირკვეს, თუ რა სახით შეეძლო მოეხდინა რეალიზაცია ამა თუ იმ ხალხის რიტმულ მიდრეკილებას მის პოეზიაში.

3. ბერძნის ნაშრომი საკითხს სწორედ ამ ასპექტში წარმოგვიდ-

¹ სამარტილიანად შენიშნავს ფორსტერი, Acta Antiqua, 1956, გვ. 182: „daß Kürze und Länge relative Begriffe sind, die erst in lebendigen Flüsse des Rhythmus, infolge Stellung und Verwendung der Silben im Verse ihren wahren Inhalt bekommen; es ist der Rhythmus der Vater des Metrums, der zur Ausgestaltung seines Wesens die Quantitäten auswählt und verwendet“.

² K. Marot, დასახ. ნაშრ., გვ. 231.

ვენს. აქ დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის საფუძველზე ნათლად არის ნაჩვენები. თუ რამდენად არაბუნებრივია ჰეგზე-მეტრი ბერძნული ენისათვის და რამდენად რეალურია ამ საზომის წყაროთა ძებნა წინაბერძნული ტომების პოეზიაში.

ნაშრომში შესწავლილია უძველესი ქართული ლექსის, ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და პოეზიის ძირითადი რიტმი დაქტილურია. გარდა ამისა, ავტორის მტკიცებით, უძველეს ქართულ ლექსს ახასიათებდა ექვსტერფიანობა. რამაც თვით უკანასკნელ ხანებამდე მოაღწია ჩვენს პოეზიაში შაირის სახით. ერთი მხრივ, დაქტილური რიტმის ორგანულობა ქართული სიმღერის, ცეკვისა და უძველესი ლექსისათვის, მეორეს მხრივ კი, ჩვენი შაირისათვის, ქართულ პოეზიაში ოდითგანვე დამკვიდრებული ლექსისათვის, დამახასიათებელი ექვსტერფიანობა. ავტორს საფუძველს აძლევს დაასკვნას, რომ ჰეგზემეტრი, თავისი სავარაუდო ადრეული ფორმით შესატყვისობას გვიჩვენებს უძველეს ქართულ პოეზიაში გამოყენებულ სალექსო საზომთან. რომლის კვალი საკმაოდ კარგად შემოგვინახა შაირმა.

პრობლემის ამგვარად დასმას დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ უძველესი ქართული ლექსის საკითხთა შესწავლისათვის. ამით პ. ბერაძის ნაშრომი ახალ გზას სახაევს ეგეოსურ-წინაბერძნულსა და ქართველურ ტომებს შორის არსებულ უძველეს კავშირთა კვლევისათვის. როგორც ცნობილია, არაინდოევროპული ეგეოსური ტომების კავკასიურ, კერძოდ კი ქართველურ ტომებთან ნათესაობის იდეას მრავალი მომხრე ჰყავს როგორც ჩვენში, ასევე საზღვარგარეთაც. ეს საკითხი დღესაც საკმაოდ მწვავედ დგას მეცნიერთა წინაშე და მისი საბოლოოდ გარკვევა ხანგრძლივსა და მრავალმხრივ მუშაობას მოითხოვს.

მიუხედავად იმისა, რომ პ. ბერაძის ნაშრომი დაწერილია წლების წინ და უკანასკნელ ხანებში ავტორს ამ საკითხებზე სპეციალურად აღარ უმუშავნია, შეიძლება ითქვას, რომ არცერთი თანამედროვე აღმოჩენა და უახლესი სამეცნიერო გამოკვლევა არ იძლევა საფუძველს პ. ბერაძის ნაშრომში წარმოდგენილი ძირითადი პრინციპული მოსაზრებების მოხსნისათვის. ეს კი საშუალებას ქმნის ნაშრომი გამოქვეყნდეს არსებითი გადამუშავებისა და განახლების გარეშე.

ბუნებრივია, ნაშრომში აღძრული ზოგიერთი საკითხი შეიძლება დავას იწვევდეს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შრომის მნიშვნელობა დიდია. იგი არის პირველი ცდა უძველესი ქართული ლექსისა-

თვის პარალელის მოძებნისა სხვა ხალხთა პოეზიაში. მუშაობის ამ მიმართულებით წარმართვამ, შესაძლოა, ძველი ხალხების კულტურის მრავალ სადავო საკითხს მოჰქინოს უუქი.

სამწუხაროდ, ავტორი ვერ მოესწრო წიგნის გამოქვეყნებას. მას აღარ დასცალდა შეეტანა ნაშრომში განზრახული დამატებები და შესწორებები. იგი წავიდა ჩვენგან ისე, რომ განუხორციელებელი და დაუმთავრებელი დარჩა მრავალი საინტერესო ჩანაფიქრი და წამოწყება. დაე, ამ ნაშრომმა მუდამ შეუნახოს ჩვენ საზოგადოებას ხსონა კეთილშობილი, თავისი საქმით გატაცებული, სამშობლოს უზომოდ მოყვარული მეცნიერისა და მოქალაქისა.

რ. გორდენიანი

ბერძნული ლატინური ჰეგზამეტრის კვლევის ისტორია

ბერძენთა უძველესი სალექსო ზომა დაქტილური ჰეგზამეტრია ამ საზომით არის გამართული ბერძნული ეპოსი. ლირიკა კი, თუ პირველ ხანებში დაქტილურ ჰეგზამეტრს მაინც გამოიყენებდა ხოლმე. ბოლოს სრულიად უკუაგდებს მას და თავის საკუთარ სალექსო ფორმებს — იამბურ-ტროქეული ტერფებისაგან შედგენილ ფორმებს შეიმუშაებს. დაქტილურ ჰეგზამეტრს თავს არიდებს აგრეთვე ბერძნული დრამა და, თუ იქ ვხვდებით მას, მხოლოდ ვითარცა გამონაკლისს.

ასე რომ, დაქტილური ჰეგზამეტრი ეპოსთან დაკავშირებული საზომია. მართლაცდა, თუკი ბერძნული ეპოსის კლასიკური წარმომადგენელი ჰომეროსი და სხვა ეპიკოსი მწერლები ქმნიდნენ ამ საზომით ეპიკურ პოემებს, შემდეგ, დროთა ვითარებაში, საქმე იქამდე მიდის, რომ დაქტილური ჰეგზამეტრის გარეშე ხერხდება თვით ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებთა შექმნა და აი, მეექვსე საუკუნიდან ჩვენი წელთაღრიცხვით უკვე იამბიკური ტრიმეტრი დაქტილურ ჰეგზამეტრს თვით ეპოსიდანაც კი განდევნის.

ამრიგად, ჰომეროსის დროიდან მოკიდებული ესოდენ ზეიმით წამოსულ დაქტილურ ჰეგზამეტრს — ეპოსისათვის განკუთვნილ საზომს — თვით ეპოსიდან გაძევება ხვდა წილად.

ბერძნული ლექსის განვითარება როდი უწყობდა ხელს ამ გრძელი და მრავალტერფიანი ლექსის საბოლოოდ შენარჩუნებას.

საეკვო აღარ არის, რომ დაქტილური ჰეგზამეტრი — ბერძნული ეპოსის სალექსო ფორმა — შორს ყოფილა ხალხურისაგან. დაქტილური ჰეგზამეტრის წარმოშობის შესახებ ძველ ბერძნულ ტრადიციას გარკვეული შეხედულება აქვს შემუშავებული: პ ა ვ ს ა ნ ი ა ს აზრით, ჰეგზამეტრი ჰიპერბორეელმა ოლენმა შექმნა, იმ ოლენმა, რომლის შთამომავალია მელანოპოსი, ხოლო მელანოპოსი ჰომეროსის წინაპრად არის მიჩნეული (პავსანია, X, 5. 4).

ამრიგად, ბერძნული ტრადიცია აღარ თვლის სადავოდ იმ გარემოებას, რომ თვით პირველი ბერძენი პოეტებიც და პირველი სალექსო ფორმაც არაბერძნული. უცხო წარმოშობისაა.

პავსანიასა და სხვათა მოსაზრება პირველ ბერძენ პოეტთა და სალექსო ფორმის უცხოურობის შესახებ არ შეიძლება ადამიანს ჯორად ან ფანტაზიის ნაყოფად ეჩვენოს. მით უმეტეს, რომ ჩვენს ხელთ არის თვით კლასიკურ ხანაშიც კი ერთი ქვეყნიდან მეორეში პოეტურ ფორმათა გავრცელების მეტად ნათელი და ექვემოტანელი მაგალითები. ანტიკური ქვეყნებისათვის ასეთი რამ ჩვეულებრივი მოვლენა იყო.

ცნობილია, რომ პირველი რომაელი პოეტები ბერძნები იყვნენ. მაგალითად, ბერძენი იყო ლივიუს ანდრონიკე. ასევე რომაულ ლექსთწყობას საფუძვლად დაედო ელინურ პოეზიაში გამოყენებული სალექსო საზომები. საბერძნეთიდან რომში გადავიდა არა მარტო დაქტილური ჰეგზამეტრი, არამედ ყველა სახის ბერძნული საზომი. რომაელთა შესანიშნავი პოეტი ჰორაციუსი თავის თავს უდიდეს დამსახურებად ხომ სწორედ ეოლიური საზომის ლათინურში გადატანას უთვლის¹.

ასე რომ, ძველთაგან მოღწეული ცნობები დაქტილური ჰეგზამეტრის უცხო ნიადაგზე წარმოშობის შესახებ შეიძლება არ გვეჩვენოს ისე საეჭვოდ, თუ საქმეს მეტი დაკვირვებით შევხედავთ.

არისტოტელეს მიერ ჰეგზამეტრის ჩვიდმეტმარცვლიან ლექსად აღიარება² მაინც არ ნიშნავს, რომ ბერძნულ დაქტილურ ჰეგზამეტრში დაქტილი ნიშანდობლივი, იმთავითვე განმტკიცებული ტერფი ყოფილიყოს. ერთი შეხედვით, თუ მართლაც ჰეგზამეტრი ჩვიდმეტმარცვლიანია, მაშინ ყველა ტერფი, გარდა უკანასკნელი კატალექტიკური ტერფისა, დაქტილური უნდა ყოფილიყო. საქმის ნამდვილი ვითარება კი ასეთი არის: ჰომეროსის „ილიადას“ ოცი³ სიმღერიდან, რომელიც შეიცავს 12.866 სტრიქონს, დაქტილები ბევრად ჰარბობს მესამე და მეხუთე ტერფში. სხვა ტერფებში კი — სპონდეებს თითქმის ნახევარი ადგილი აქვთ დათმობილი. ასე რომ, ერთიმეორეზე ჰეგზამეტრის თითოეულ სტრიქონს სულ სრულად თექვსმეტი მარცვლიც კი არ უწევს. აქედან ცხადია, რომ ჰეგზამეტრი ჩვიდმეტმარცვლიანად კი არა, თექვსმეტმარცვლიან ლექსადაც არ შეიძლება მივიჩნიოთ.

¹ Horatius, III, 30.

² Aristoteles, Metaphysica, 16 p, 1093 a 30.

³ სტატისტიკური მონაცემები მოგვცაქს კ. მაიის ტერის ნაწრომის მიხედვით: — Die homerische Kunstsprache, 1921.

ამრიგად, დაქტილური ტერფი არ შეიძლება ჩაითვალოს წამყვან ტერფად. რადგან იქაც კი, სადაც მისი სიხშირე ექვემოთნაწილია, განსაკუთრებით მესამე ტერფში, სინამდვილეში მოჩვენებითი დაქტილი გვექნება. რადგან, ლექსი ტყდება ცეზურის ადგილას და გვაძლევს აქ დამასრულებელ ტერფად არა დაქტილს, არამედ იამბს — ვაჟური ცეზურის შემთხვევაში და ქორეს — ქალური ცეზურის შემთხვევაში. ასე რომ, მესამე ტერფის დაქტილურობა დარღვეულია ცეზურით.

ამნაირად, მართალია, მარცვალთა რაოდენობის მიხედვით თუ ვიპყრებთ. თითქოს დაქტილური ჰეგზამეტრის ყოველ სტრიქონში რამდენიმე დაქტილი (სამი მაინც) უნდა გვხვდებოდეს, მაგრამ სინამდვილეში, როგორც ირკვევა, ასე არ არის, რაკი საცეზურო მესამე ტერფის დაქტილურობა გამოწვეული ყოფილა არ დაქტილის, არამედ სულ სხვა ტერფის მისაღებად.

დაქტილი რომ ბერძნულსათვის უცხოა, ამას შესანიშნავად გვიმოწმებს თვითონ არისტოტელე: „იამბიკური მეტრი ხომ ყველა მეტრზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის; ამის ნიშანია ის, რომ ჩვენ ურთიერთშორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით“¹. იგივე არისტოტელე იამბს მიიჩნევს ყველაზე ახლობელ ზომად სამეტყველო ენასთან, ამიტომაც უწოდებს მას *μέτρον λεγναιζώντων* (Rhet. III, 8 p. 1408 b).

ამრიგად, გამოდის, რომ ბერძნულ დაქტილურ ჰეგზამეტრს, წამოსულს უცხო სალექსო ფორმიდან, განვითარების შედეგად უპირატესი ადგილი მიუნიჭებია არა, დაქტილისათვის, არამედ სხვა — ბერძნული ენისათვის უფრო შესაფერის იამბურ-ტროქეულ ტერფთათვის.

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი ეს დასკვნები, რა თქმა უნდა, გულისხმობს ერთგვარ წინასწარ მუშაობას, რომელიც ჩატარებული იყო თვით საკითხის ისტორიის გათვალისწინების საფუძველზე. ბერძნული ჰეგზამეტრის წარმოშობის ისტორიის გათვალისწინება მეტად ძნელია. რადგან მეტრიკის კვლევა ბერძნულ სამყაროში შედარებით გვიან დაიწყო. თუ სწორია ის ჰიპოთეზა, რომ ჰომეროსი მოღვაწეობდა მე-9—8 საუკუნეთა მიჯნაზე, მაშინ პირველი ცნობები ბერძნული მეტრიკის შესახებ ხუთ-ოთხი საუკუნით იგვიანებს და რაც

¹ : რისტოტელე, პოეტიკა. თარგმანი ს. დანელიასი. თბილისი, 1944, გვ. 11.

გვაქვს. ისიც არ შეიძლება ჩაითვალოს საკმარისად საქმის ნამდვილი ვითარების გათვალისწინებისათვის.

„ანტიკური მეტრიკა წარმოგვიდგენს ჩვენ ზერელე აღწერას. მექანიკურ კლასიფიკაციას, უნაყოფო სპეკულაციას. აქამდე გამოიყენებენ ხოლმე იქიდან ზოგიერთ ტერმინს. განსაკუთრებით ისეთს, რომელიც საგნის შესახებ მნიშვნელოვანს არაფერს შეიცავს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება. თითქოს მართლაც არც ერთი შესანიშნავი ბერძენი არ დაინტერესებულა იყოს მეტრიკის საკითხებით“... ასეთ საყვედურს გამოთქვამს პ ა ა ს ი თავის ბერძნული მეტრიკის სახელმძღვანელოში¹.

თუ ეს საყვედური ანტიკური ხანის მოღვაწეებისადმი რამდენადმე გადაქარბებულად შეიძლება ეჩვენოს ადამიანს. ყოველ შემთხვევაში უძველესი ლექსის — ბერძნული ჰეგზამეტრის მიმართ იგი სავსებით სამართლიანად შეიძლება იქნას მიჩნეული. მართლაცდა, ბერძნული ჰეგზამეტრის შესწავლის საქმე მეტრიკის დანარჩენ საკითხთა შორის ყველას ჩამორჩებოდა.

თანამედროვე მეცნიერებაში პირველად ბერძნული ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხის გათვალისწინებას შეეცადა თ ე ო დ ო რ ბერგკი, რომელმაც თავის ნაშრომში (Th. Bergk, Über das älteste Versmaß der Griechen, Freiburg, 1854, Kleine philolog. Schriften II, გვ. 392—408) საქმე ისე გაითვალისწინა, თითქოს ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი შექმნილი იყოს ორი დამოუკიდებელი მცირე ზომის ლექსისაგან. ბერგკი აცხადებს: „ისე როგორც ხელოვნურ ეპოსს საფუძვლად უდევს ძველი. მარტივი საგმირო სიმღერები, ასევე ჰეგზამეტრი არის წარმოშობილი უძველესი საანდაზო ლექსებიდან. ჰეგზამეტრი სხვა არაფერია, თუ არა შეერთება ორი საანდაზო ლექსისა ერთ დასრულებულ მთლიანობაში“ (იხ. დასახელებული შრომა. გვ. 404). ბერგკი მშვენივრად გრძნობს ჰეგზამეტრის სიმძიმეს. მის შეუფერებლობას მოკლე ხალხური ლექსისათვის. და. აი. ასეთ უძველეს ფორმად მას მიუჩნევია მოკლე ენოპლიოსი. რომლის ბოლო მთავრდება გრძელი მარცვლით — — — — — ან კიდევ — — — — — და გრძელი პარომიაკოსი ან პროსოდიაკოსი — — — — — ან — — — — —. როგორც ჩანს, მეორე სახის ლექსის სქემა მხოლოდ (ერთი მოკლე ან გრძელი) სილაბა ანცეპსით განსხვავდება ენოპლიოსისაგან. იგი მტკიცედ მისდევს თავის ერთხელე ნათქვამს და სრულიად არ აფიქრებს ის უხერხულობა. რომელსაც იწვევს საკითხის ასე. მეტი რომ არ ვთქვათ. მარტივი

¹ P. Maas, Griechische Metrik, 1923. გვ. 2.

გადაწყვეტა: „იქაც კი. სადაც ჩანს ჰომეროსის ლექსთწყობის წეს-საგან გადახრა. უნდა შევიცნოთ იმ ხალხურ საზომთა გავლენა“. მაგრამ, როცა საკითხი მიდგა ბუკოლიკური დიერეზისის წარმოშობის გათვალისწინებაზე, აქ იგი იძულებული გახდა ეთქვა, რომ თითქოს ბუკოლიკური დიერეზისი შეიძლებოდა წარმოშობილიყო სხვა გზით. მან ბუკოლიკურ დიერეზისიანი ჰეგზამეტრი ტეტრაამეტრისა და დიმეტრის შენაერთად მიიჩნია.

მეორე გერმანელი მეცნიერი უზენერი შეეცადა ბერგის დებულებისათვის უფრო მეტი დამაჯერებლობა მიენიჭებინა. იგი თავის გამოკვლევაში (H. U s e n e r, Altgriechischer Versbau. Bonn, 1887). მართალია, აკრიტიკებს ბერგს და მის შეხედულებას მექანისტურად აღიარებს (იხ. დასახ. შრომის გვ. 44). მაგრამ თვითონ ცდილობს ჰეგზამეტრშივე იპოვოს სიძველის შემცველი ადგილები. იგი არ კმაყოფილდება ორი მცირე საზომის ლექსის ჰეგზამეტრის საფუძვლად აღიარებით. მას უნდა გამოარკვიოს, საიდან იქნა მიღებული თვით ეს მარტივი და უძველესი ფორმა ლექსისა. იგი ამ მიზნით გათვალისწინებს ძველ ინდურ ლექსს, გერმანულ ლექსს და ამის შედეგად ასკენის. თითქოს ეს მცირე ზომის ლექსები სავალდებულო იყოს ყველა ინდო-ევროპულ საზომთათვის. შემდეგ უზენერის თეორიისათვის უფრო მეტი დამაჯერებლობის მიანიჭებას შრომდერი შეეცადა.

შროდერმა (O. Schröder, Vorgeschichte des Homerischen Hexameters-Sitzungsberichte d. Bayer, Akad. 1907, VI, გვ. 229 და შმდ.) მოინდომა აღედგინა ყველა ის ეტაპი, რომელიც განვლო ბერძნულმა ჰეგზამეტრმა თავისი განვითარების გზაზე. შროდერის აზრით, ბერძნული ჰეგზამეტრის განვითარება ასე უნდა წარმოვიდგინოთ:

1. აღმავალი ტენდენციის მქონე ენოპლიოსი,
2. დაღმავალი ტენდენციის მქონე ენოპლიოსი,
3. წმინდა დაქტილებისაგან შედგენილი ენოპლიოსი აღონისური კლაუზულით.
4. შეერთება აღმავალი ოთხიქტუსიან ენოპლიოსისა ოთხმარცვლიან ეოლიურ ბაზისთან.
5. იმავე ენოპლიოსის შეერთება ხუთმარცვლიანად ქცეულ ეოლიურ ბაზისთან. ვიდრე ჰეგზამეტრი მიიღებდეს იმ სახეს. რა სახითაც იგი ბერძნულ ეპოსში გვხვდება. ბოლოს მას მოჰყავს სო-

ფოკლეს „ანტიგონედან“ მაგალითი. რომლის მსგავსი უნდა ყოფი-
ლიყო ჰეგზამეტრის უძველესი სახეობა:

οὐτ' ἀμείψαι σὲ γ' ἀνιψάπαι, ἔμ' ἔχαι μᾶμ' ἔχει

Sophocles. Antigone, 709-710.

შროდერი თვითნებურად ურთავს ერთიმეორეს სხვადასხვა ლექ-
სებს. რომ ამ გზით მიიღოს ის ნაწილები. საიდანაც ვითომ უნდა
ყოფილიყო წარმოშობილი ჰეგზამეტრი. იგი იღებს ენოპლიოსს და
იქამდე მიურთავს მას სხვადასხვა ნაკლებ ნაწილებს. სანამ სასურ-
ველ შედეგს მიაღწევდეს. მაგრამ ასეთი მირთვა ხელოვნურობისა და
ნაძალადეობის აშკარა შთაბეჭდილებას ტოვებს. და მართლაც ვიტე
სამართლიანად აცხადებს: „Diese Annahme sind im einzelnen unbe-
weisbar“ (იხ. RE, ტ. VIII, გვ. 2241). მას სრულიად შეუძლებლად
მიაჩნია ასეთი გზით ჰეგზამეტრის თანდათანობითი განვითარების
სურათის აღდგენა. თვითონ კი მიზნად ისახავს შედარებით უფრო
მკირე ამოცანას. მას უნდა იპოვოს ის უკანასკნელი საფეხური მაინც.
საიდანაც ჰეგზამეტრი უნდა იყოს გამოსული.

იმ მეცნიერთა შორის, რომელთაც მიზნად დაუსახავთ ბერძნული
ჰეგზამეტრის პირვანდელი სახით აღდგენა თვით ბერძნული ჰეგზა-
მეტრის საფუძველზე. არის ჩვენ მიერ მოხსენიებული ვიტე. მას.
როგორც დავინახეთ. უარყოფილი აქვს ბერკის. უზენერისა და
შროდერის შეხედულება. იგი საპასუხოდ თავის მოსაზრებას წამოა-
ყენებს. ჰეგზამეტრის პირვანდელი სახის აღსადგენად ვიტეს საჭი-
როდ მიაჩნია ბუკოლიკური დიერეზისის საკითხის შესწავლა¹. ვიტე
აცხადებს: „თითქმის სამოცი ჰომეროსის ასი ლექსიდან წარმოადგენს
ბუკოლიკურ დიერეზისს და ქმნის გარდაუღლავ საზღვარს. რაც
ლექსის დასასრულისათვის სიტყვის ან სიტყვათა ნაერთის აღონი-
სურ ზომას მოითხოვს“². ვიტე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჰეგზა-
მეტრის ამ დასკვნით ნაწილს. მისი აზრით. იგი „პოეტის მეხსიერე-
ბაში გაცილებით აღრეა. ვიდრე ლექსის წინა ნაწილი იქნებოდეს
გამართული“³. ვიტეს შეხედულება მეტად მოეწონა ვილამოვიც-
მოლენდორფს. მაგრამ მან იგრძნო, რომ მართო ბუკოლიკური ცეზუ-
რა ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხს ვერ გადაწყვეტდა და ამიტომ
კიდევაც აღნიშნა, რომ „როგორც ვაჟური, ისე ქალური ცეზურის
საკითხი თანაბრად უნდა იქნას ახსნილი“.

¹ K. Witte, Die Entstehung der ionischen Langzeile, Glotta, IV (1912), გვ. 1—21.

² იქვე. გვ. 2.

³ იქვე. გვ. 5.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვიტეს შეხედულება ჰეგზამეტრში ბუკო-
ლიკური დიერეზისის სიკარბის შესახებ არ არის სავსებით სწორი.
ვიტე ამ დებულების წამოყენების დროს ეყრდნობა ბეკერის (იხ.
B e k k e r. Hom. Blätter, გვ. 144) ბუკოლიკურ დიერეზისიანი ჰეგ-
ზამეტრის აღრიცხვის შედეგად მიღებულ დასკვნებს. მაგრამ ირკვევა,
რომ არა ყველგან, სადაც ბეკერი და ვიტე დიერეზისის გულისხმობს,
გვაქვს ნამდვილი დიერეზისი. მართლაც, სავსებით სამართლიანია
კ ა უ ე რ ი ს ¹ კრიტიკა წარმოებული ბეკერ-ვიტეს შეხედულების
წინააღმდეგ. მაგალითად, იგი იღებს „ოდისეას“ ლექსს 7,33

οὐδ' ἀγαπαζόμενοι φίλεισσ' ἔς Ζ' ἄλλιοθεν ἔλθοι, ἢ ἔλθοι.

რომელშიც ნაცვალსახელი არის დაქტილთან დაკავშირებული. ასე
რომ, წმინდა დიერეზისი არ გვექნება. ხოლო ქვემოთ მოყვანილ მა-
გალითებში მეხუთე ტერფის დაქტილს წინდებული ერთვის. რაც
აგრეთვე დიერეზისის საფრთხეს განუშალებს. ასე, მაგ.:

ოდისეა 9,535 ... ἔν | πῆματᾶ οἴχαψ

„ 19,290 ... ἔς | πατρίδα γαίαν

შემდეგ კაუერი სავსებით სამართლიანად შენიშნავს: შეუძლებელი
იქნებოდა პოეტს თავში ჰქონოდა წინასწარ გამოთქმა ἀργυρόπεζα,
ἀγκυλομήτης და შემდეგ ამათ მიერთოს Θέτις, Κρόνος. ცხადია,
რომ არა ყოველი დაშორებული დაქტილ-ქორე შეიძლება ჩაითვა-
ლოს დიერეზისად, არამედ იგი, კაუერის აზრით, აუცილებლად ლექ-
სის დასასრულით უნდა იყოს გამოწვეული, რომ ამრიგად ლექსის
დასკვნით ნაწილს ხაზი გაესვას, მან შესაფერისი რიტმული შთა-
ბეჭდილება უნდა შექმნას იმისათვის, რომ მის შემდეგ კვლავ ახალი
სტრიქონი დაიწყოს.

ამრიგად, ბუკოლიკური დიერეზისი უფრო ნაკლებად უნდა იყოს
მიღებული მხედველობაში, ვიდრე ჩვეულებრივი ცეზურა. ყოველ
შემთხვევაში. კაუერის აზრით, მისი, ე. ი. ბუკოლიკური დიერეზისის,
სიკარბის შესახებ ლაპარაკი არ შეიძლება და ამიტომ ეს გარემოება
არ შეიძლება გამოდგეს ბერძნული ჰეგზამეტრის წარმოშობის სა-
კითხის გასაღებად (...der Gedanke, aus dieser einen Quellen den
Hexameter abzuleiten muß aufgegeben werden²).

თავისი აზრის დასამტკიცებლად კაუერს მოჰყავს „ილიადას“
ოთხი სიმღერის მიხედვით შედგენილი ასეთი სტატისტიკური ცნო-
ბები:

¹ P. Cauer, Grundfragen der Homerkritik, Leipzig, 1921, გვ. 138
და შმლ.

² იქვე, გვ. 192.

ილიადას სიმღერები	5	10	16	22
ორ-დ გაყოფილი ბუკოლიკური დიერეზისის მიერ	17	21,5	17	18,1
ქალური ცეზურა	39,6	31,8	35,8	40,9
ვაჭური ცეზურა	36,8	38,7	41,2	37,1
სამად გაყოფილი	6,6	8	6	3,9

ამრიგად. ვიტეს შეხედულება — ბუკოლიკური დიერეზისის საშუალებით გაეთვალისწინებია ის ნაწილები, რომელთაგან უნდა ყოფილიყო შედგენილი დაქტილური ჰეგზამეტრი — არ აღმოჩნდა დამაჯერებელი, ჯერ ერთი, თვით ბუკოლიკურდიერეზისიან ჰეგზამეტრთა რიცხვის სიმცირის გამო და. მეორე, იმის გამო. რომ ბუკოლიკური დიერეზისი ისე ადვილად ველარ დაუკავშირდა ლექსის წინა ნაწილს, როგორც ვიტეს ეგულებოდა.

საინტერესოა აღინიშნოს აგრეთვე თე ა შ ტ ი ფ ლ ე რ ი ს აზრა იმის შესახებ, რომ ბუკოლიკური დიერეზისისაგან შეუძლებელია გათვალისწინებულ იქნას ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხი¹. ადონიუსის დამამთავრებელი ნაწილი ჰეგზამეტრისა არ არის დამოუკიდებელი ან მინამატი ლექსის ნაწილი. მისი ფორმა გამოწვეულია ოთხი ტერფის დაქტილური. ზოგჯერ სპონდერ დასასრულიანი სიტყვისაგან. ეს ბუკოლიკური დიერეზისი არის მეორადი მოვლენა. გარკვეულ სიტყვათა ფორმა. მესამე ტერფის ცეზურას რომ შედეგად მოჰყვა. ამით აგრეთვე ისიც არის ნათქვამი, რომ ბუკოლიკური დიერეზისის არსებობისაგან ჰომეროსის ლექსის წარმოშობის ისტორიისათვის ვერავითარ გასაღებს ველარ მივიღებთ. ლექსი თავისი წარმოშობის ისტორიაზე არაფერს გვეუბნება. თვით კაუერი მეტად მოკლედ და. შეიძლება ითქვას. უპრეტენზიოდ გამოთქვამს მოსაზრებას მოკლე ლექსთაგან ჰეგზამეტრის წარმოშობის შესახებ (იქვე. გვ. 197).

ჰეგზამეტრის მოკლე ლექსთა შეერთების საშუალებით შექმნის თეორიის მომხრეთა შორის უნდა აღინიშნოს ვი ლ ა მ ო ვ ი ც კ ო ლ ე ნ დ ო რ ფ ი ც. იგი დასაბუთებას თავისებურად აგებს. ლეზბულობს ეოლიურ ლექსს და მას მიიჩნევს საერთოდ ბერძნული ლექსის უძველეს ნიმუშად. მაგრამ ეოლიური ლექსის სიძველის აღიარება თავისთავად უკვე გზას კვეთს მისგან დაქტილური ჰეგზა-

¹ Stiffler Thea, Das Wernische Gesetze und die bukolische Diäresis-Philologus, 1924. LXXIX, რვეული 4, გვ. 223 და შმდ.

პეტლის ვამოსაყვანად. საქმეს ის გარემოება აბრკოლებს. რომ ძველ ეოლიურ ლექსს. რომელსაც უდარებენ ჰეგზამეტრს. ცოტა აქვს საერთო ჰეგზამეტრთან. რადგანაც ეოლიური ლექსი მარცვალთა რაოდენობას იკავს. მაშინ როდესაც დაქტილური ჰეგზამეტრი შესაძლებელს ხდის გრძელი მარცვლით ორი მოკლე მარცვლის შეცვლას. ეოლიურ ლექსში ასეთი შენაცვლება შესაძლებელი არ არის. იქ შეიძლება უმალ მოკლე მარცვლით გრძელი შეიცვალოს. ანდა პირუეუ. ამრიგად. ეოლიური ლექსი. ისე როგორც ძველი ინდური ლექსი. მარცვალთა რაოდენობაზეა აგებული. ჰეგზამეტრი კი --- მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეზე. ასე. მაგალითად. საფიკური სტროფის სამი პირველი სტრიქონი მეორე და ბოლო ტერფში შეიძლება იყოს როგორც ქორე. ისე სპონდე. ხოლო ბოლო -- მეოთხე სტროფში შეიძლება იყოს დაქტილ-ქორე ან დაქტილ-სპონდე. ასე რომ, დაქტილური ჰეგზამეტრისათვის სავალდებულო შენაცვლება ხარისხის მიხედვით არ ეგუება ეოლიურ ლექსს და ამიტომაც ასეთ პრინციპულად განსხვავებული ლექსისაგან ბერძნული ჰეგზამეტრის გამოყვანა არ უნდა იყოს მეთოდოლოგიურად უნაკლო. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ ბერძნული ჰეგზამეტრი ლადებოდა $\alpha\alpha\alpha\alpha$ $\sigma\sigma\epsilon\chi\sigma\sigma$, ეოლიური ლექსი კი— $\alpha\alpha\alpha\alpha$ $\sigma\sigma\rho\sigma\phi\eta\upsilon$.

სწორედ ეს თავისებურებანი არ იძლევა საშუალებას ვიგულისხმობთ, რომ ჰეგზამეტრი ეოლიური ლექსისა და ადონიუსის შენაერთია. როგორც ამას ვიტე ითვალისწინებს და შემდგომ ვილამოვიც-მოლენდორფი იმეორებს¹. ვილამოვიცი ასე მსჯელობს: ცეზურა, როგორც ვაჟური, ისე ქალური, არ არის იმის ნიშანი. რომ სწორედ ამას შეუძლია მიგვიითითოს იმ პირვანდელ ნაწილებზე, რომელთაგან თავდაპირველად შედგებოდა ჰეგზამეტრი. ვილამოვიც-მოლენდორფს მიაჩნია ცეზურა წამკითხველის დასვენებისათვის აუცილებელ პაუზად და იგი არ უნდა ყოფილიყო იმ დროს. როცა ლექსი იმღერებოდაო. ამიტომ ვილამოვიცი ჰეგზამეტრის პირვანდელ სახედ ისევ ოთხ და ორტერფიან (4+2) ლექსებს გულისხმობს და იზიარებს ამ საკითხზე მიღებულ აზრს. ვილამოვიც-მოლენდორფიც ამის დასაბუთებას მაინც და მაინც არც კი ცდილობს და ისე აკოთეთურად მხარს უჭერს სხვათა აზრს, აზრს, რომელიც არ შეიძლება ჩაითვალოს პრობლემის ახსნად.

ყურადღების ღირსია ალენის² მოსაზრება. გამოთქმული

¹ Wilamowitz-Möllendorf, Ilias und Homer, გვ. 348 და შმდ.

² Allen Fr., Über Ursprung des homerischen Versmaßes, Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, ტ. XXIV, 1878, გვ. 556 და შმდ.

ბერძნული ჰეგზამეტრისა და ძველი ორიგინალური ლათინური ლექსის - სატურნიკული ლექსის - ურთიერთობის შესახებ.

ვიდრე თავის საკუთარ შეხედულებას წამოაყენებდეს. ალენი ეხება მის წინამორბედთა დამსახურებას ბერძნული ჰეგზამეტრის კვლევის დარგში.

ალენი საეცებით სამართლიანად აღნიშნავს: *Kein einziger Mensch hat den daktylischen Hexameter aus der Luft erfunden* (იხ. დას. შრომის გვ. 557).

ალენი ემყარება ვესტფალის შრომას და ადარებს ერთიმეორეს ზენდურს. ინდურსა და ძველ გერმანულ ლექსთა სქემას. ამ სქემათა მოყვანა ალენს სჭირდება იმიტომ, რომ წინააღმდეგ ვესტფალის შეხედულებისა, როგორც ზენდურს, ისე გერმანულ ლექსს ახასიათებდა არა ქორეული. არამედ იამბური ბუნება. ამრიგად. ვესტფალის ამ სქემას:

ზენდური $\bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u} | \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}, \bar{u} \bar{u}$

გერმანული $\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-) | \bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)$

ალენი ამნაირად ასწორებს და ცვლის:

ზენდური $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} | \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$

ინდური $\bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} | \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$

გერმანული $(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-) | (-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)\bar{u}(-)$

ალენი საეცებით სამართლიანად შენიშნავს, რომ სამივე დასახელებული ერის ეპიკური პოემები და ბალადები ერთი ლექსის მიხედვით სრულდებოდა ხოლმე, რომ ეს ლექსი ორ თანაბარ, ერთიმეორისაგან მკვეთრად გაყოფილი ორი მწკრივისაგან შედგებოდა. რომლის ყოველი ნახევარი ოთხ იქტუსიან და ოთხ მსუბუქ მარცვალს შეიცავდა.

ამის მიხედვით იგი ასკვნის, რომ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი ოდესღაც უფრო მკაცრად უნდა ყოფილიყო შეუახე გაყოფილი. ვიდრე ჰომეროსთან ვხედავთ.

ეს ძველი ლექსი. ალენის აზრით. უფრო მარტივი უნდა ყოფილიყო. მას უნდა ჰქონოდა კატალექტიკური. უმაღლესი ქორეული დასასრული.

ეს დასკვნა ალენს მიღებული აქვს ბერძნული ჰეგზამეტრის ცე-
ზურის ბუნების შესწავლის საფუძველზე. ვინაიდან ბერძნულ ჰეგზა-
მეტრში ქალურცეზურიანი ლექსი ჭარბად არის წარმოდგენილი
(ამ დებულებას იგი შესაფერი სტატისტიკით ადასტურებს). ამიტო-
მაც პირვანდელი ლექსი ქორეულდაბოლოებიანი უნდა ყოფილიყო.

ამრიგად, ალენი ჰეგზამეტრის პირველ ნახევარში ათავსებს ქა-
ლურცეზურიან ნაწილს. ხოლო მეორე ნახევარში კი იმას, რაც რჩე-
ბა შემდეგ. და გამოდის:

— — — — — | — — — — — — — — —

აქ სვამს ალენი წერტილს და აცხადებს, რომ შეუძლებელია
ბერძნული ჰეგზამეტრის კვლევა მხოლოდ ჰეგზამეტრზე დაყრდნო-
ბით ამაზე შორს წავიდესო.

ამის შემდეგ იგი გადადის სატურნიკული ლექსის საკითხზე.

იგი განიხილავს ამ ლექსის შესახებ მეცნიერებაში არსებულ
შეხედულებებს. ზოგის აზრით, მის საფუძვლად ბერძნულია მიჩნე-
ული. ზოგს კიდევ სატურნიკული ლექსი ლათინურ ორიგინალურ
საზომად მიუჩნევია. ალენი ძირითადად იზიარებს მეორე შეხედუ-
ლებას და მას სატურნიკული ლექსი, ერთი მხრივ, იტალიური ტო-
მებისა და, მეორე მხრივ, ბერძნულის გავლენის შედეგად წარმოშო-
ბილ ლექსად მიაჩნია.

რაკი სატურნიკული ლექსი უფრო ბუნებრივად იყოფა შუაზე,
ალენი იშველიებს ვესტფალის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ
სატურნიკული ლექსის ნახევარი ტიპოდია კი არა, არამედ კატალექ-
ტიკური ტეტრაპოდიაა. ამის მიხედვით იგი სატურნიკული ლექსისა-
თვის ჩვეულებრივ მიღებულ სქემას:

Malum dabunt Metelli | Naevio poetae

— — — — — | — — — — —

ასე ასწორებს:

malum dabunt, Metelli | Naevio poetae.

— — — — — | — — — — —

სატურნიკული ლექსის ამნაირად დალაგება ალენს სჭირდება იმისა-
თვის, რომ შემდეგ ამგვარად გამართული სატურნიკული ლექსი ძველ
გერმანულ ლექსს შეუდაროს:

virum mihi camena | insecē vrsutum

do wās ouch kómen Hárnuht | wól. miť túsent mánnuēr
ან კიდევ უფრო სრული ტეტრაპოდის მაგალითები:

sacra in mensā penatium | ordine ponuntur
 daz sz ze rēhter māze in | wōl gemiden kündēn.

რაკი საქმე აქამდე მიიყვანა, ახლა ალენის მიზანია სატურნიკული ლექსი როგორმე მიუახლოვოს ბერძნულ ჰეგზამეტრს. ამ მიზნით იგი იწყებს კიდევ სატურნიკული ლექსის ჰეგზამეტრთან შეპირისპირებას. ალენი არ კმაყოფილდება მარტო იმით, რომ სატურნიკულ ლექსს ხმის ამალღების მომენტი გააჩნია, რომ იგი აქცენტია ნი ლექსია. ამას ალენი უმატებს აგრეთვე მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ სატურნიკულში მახვილის გვერდით სიგრძის მომენტიც უნდა იყოს სავარაუდებელი.

ალენის აზრით, ბერძენთა ეპიკურ ლექსსაც ასეთივე წარსული უნდა ჰქონდეს. იგი ეპიკური ლექსის უძველეს სქემას ამგვარად ითვალისწინებს:

— ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ | — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

საკითხავია, როგორ მოახერხა ალენმა ორმარცვლიანი ტერფის ნაცვლად სამმარცვლიანის ჩასმა? ამის საბუთად მას ასეთი მსჯელობა მოჰყავს:

„როგორც ელინური ენის ბუნებამ. ისე მრავალფეროვნებისადმი ლტოლვამ (Mannigfalligkeitsliebe) გამოიწვია ორმარცვლიანის გამრავლება“ (გვ. 591).

შემდეგ ძველი ინდოგერმანული ლექსის სქემას ითვალისწინებს და განაგრძობს:

— ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ | — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

თუკი ჩვენ ტაქტის წინა ნაწილის (Auftakt) ორმარცვლიანობას დაეუშვებთ, მაშინ გამოვა:

— ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ | — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ დაახლოებით

τὸν ἄνδρα μοι ἔσπετε Μῆνται | βῆσαι φέρων δὲ μέλα πῶλιν

რაკი ეს ლექსი მონოტონურია, — განაგრძობს ალენი, — აიღეს და პირველ ნაწილში ტაქტის წინა ნაწილი (Auftakt) ჩამოაცილეს და გამოვიდა:

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘ — ˘ ˘

avais pas connaissance. Il m'a été singulièrement agréable de voir que par une voie autre que celle que j'ai suivie, M. K. Meister était arrivé à la même conclusion, celle de l'origine étrangère de l'eksametre. Il y a dans cet accord une présomption de vérité („როდესაც მე ჩამოვაყალიბე ეს ჰიპოთეზა, ბატონ კარლ მაისტერის წიგნი „ჰომეროსის ხელოვნური ენა“ (ლაიპციგო, 1921 წ.) უკვე გამოსული იყო, მაგრამ მე არაფერი ვიცოდი მის შესახებ. ჩემთვის იმის დანახვა იყო განსაკუთრებით სასიამოვნო. რომ სულ სხვა თვალსაზრისით. ვიდრე მე, ბ.-ნი კ. მაისტერი მივიდა იმავე დასკვნამდე, რომ ჰეგზამეტრი უცხო წარმოშობის არის. აი. ამ დამთხვევაში არის მიგნება ჰეშმარიტებისა“).

კ. მაისტერის კაპიტალური შრომა „ჰომეროსის ხელოვნური ენა“. რომელიც გამოვიდა 1921 წელს. თავს უყრის ყოველივეს. რაც კი მანამდე იყო ნათქვამი და ნაკვლევი ჰომეროსის ენის თავისებურებათა შესახებ. ავტორი გვიჩვენებს. თუ რაგვარად გახდა იძულებული ბერძნული ენა შეჰგუებოდა იმ მისთვის უჩვეულო ლექსის საზომს და რა ცვლილება განიცადა ენამ ამ შეგუების დროს.

ამის საფუძველზე კ. მაისტერი ასკვნის. რომ ბერძნული ჰეგზამეტრი მართლაცდა არ არის ორიგინალური ბერძნული საზომი.

თავისი შრომის პირველსავე გვერდზე უჩვენებს კ. მაისტერი ჰომეროსის ენის დამოკიდებულებას ჰომეროსის ლექსის საზომისაგან: „ვისაც განუზრახავს გამოიკვლიოს ჰომეროსის ხელოვნური დიალექტის რაობა და წარმოშობა. უნდა გაითვალისწინოს მეტრი. რომელმაც იგი შექმნა“. მაგრამ სირთულეს ის გარემოება ქმნის, რომ თვით დაქტილური ჰეგზამეტრი — ჰომეროსის პოემათა ეს საზომი — არ მიუღია უძველეს ეპოსს როგორც მზამზარეული რამ, არც ის ენა ყოფილა მზამზარეული. რომელიც ამ ფორმის ლექსის მიხედვით უნდა განლაგდეს. ამიტომ ჰეგზამეტრის გავლენა თვით ენაზე ნათელი იქნება მაშინ. თუ ჩვენ გვეცოდინება არა მარტო ის ენობრივი მოვლენები. რომლებიც პოემაში შეინიშნება. არამედ იმ აუცილებლობის მიზეზიც. რომელიც პოეტს ავალებს სწორედ ეს ფორმა აირჩიოს და არა სხვა რომელიმე.

კ. მაისტერი უჩივის ჰეგზამეტრის წარსულის შესწავლის სიძნელეს: „აქამდე. სამწუხაროდ. ვერც სხვა ბერძნულ საზომთან. ვერც იტალიკების. ვერც არიელთა და ვერც გერმანელთა საზომებთან შედარებამ ვერ შეძლო გაეფანტა ის წყვილი, რაც ჰეგზამეტრის წინაისტორიას მოიცავს“ (კ. მაისტერი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 57).

..ძველი გერმანული ალიტერაციული ლექსი. აგრეთვე სატურნი-

კული ლექსი. თავისი მეტრული პრინციპებით განსხვავდება ბერძნული ლექსის ხელოვნებისაგან. ინდური საზომიც არაერთაა ნათესაობას არ ამკლავნებს ბერძნულ ჰეგზამეტრთან (იქვე. გვ. 58).

ამის შემდეგ კ. მაისტერი ასკვნის: „Es ist eine nicht abzusehende Möglichkeit, daß die Äolier oder Ionier ihre Vers- und Sageskunst von einem der Völker, auf die sie bei ihrer Einwanderung in Hellas stießen, übernommen haben, so wie diese später auf die Lateiner übergegangen ist“ (იქვე). „არ არის გამორიცხული იმის შესაძლებლობა, რომ იონელებმა თავისი ლექსისა და სიმღერათა ხელოვნება გადმოიღეს ერთ-ერთ იმ ხალხთაგან, რომლებსაც ისინი საბერძნეთში გადასახლების დროს შეხვდნენ. ისევე როგორც ყოველივე ეს გვიან ლათინებში გადავიდა“.

თავისი ნაშრომის ბოლოს კ. მაისტერი კვლავ უბრუნდება ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხს: „ვის შეუძლია უარყოს შესაძლებლობა იმისა, რომ დარღანელებს, ლიკიელებს ან ლიდელებს პომეროსზე აღრე არ ჰქონდათ პოეზია?“ და განაგრძობს: „უეჭველია. ჰეგზამეტრი არის ქმნილება ხანგრძლივი პოეტური ვარჯიშისა, მაგრამ იმის წინა და უძველესი ფორმები შეუძლებელია გათვალისწინებულ იქნას პომეროსის ჰეგზამეტრის აგებულების მიხედვით. რამდენადაც ჩვენ მას ვიცნობთ. და აგრეთვე არ შეიძლება გამოყვანილ იქნას სხვა — ინდოგერმანულ ან არაინდოგერმანულ ხალხთა ლექსისაგან“.

შემდეგ: „ჩვენ ვალდებული ვართ ანგარიში გავუწიოთ იმის შესაძლებლობას, რომ ბოლოს-და-ბოლოს ჰეგზამეტრიც რომელიმე ფრიგიულ ან ლიკიურ ლექსს ემყარებოდეს. ან არსებითად რომელიმე მსგავსი ლექსის იდენტური იყოს (გვ. 230—231).

ასეთია კ. მაისტერის შეხედულება ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხზე. იგი. როგორც ვხედავთ, რამდენჯერმე უბრუნდება, შეიძლება ითქვას. გარშემო უტრიალებს საკითხს იმის შესახებ. რომ არა მარტო სალექსო ფორმა, არამედ ეპოსიც ამკლავნებს დამოკიდებულებას მცირეაზიელ მეზობლებთან. კ. მაისტერი შემთხვევით როდი აღნიშნავს (იხ. გვ. 230): „ვის შეუძლია თქვას, რომ აიანტი ანდა ოდისევის წარმოშობით ბარბაროსები არ შეიძლება ყოფილიყვნენ ხოლო აქილევის ბერძნობაზე ხომ ლაპარაკიც შეუძლებელი იქნებოდა“.

ამრიგად. კ. მაისტერის ნათქვამიდან შეიძლება დავასკვნათ:

1. ბერძნული ჰეგზამეტრი ვერ პოვებს პარალელს ვერც ბერძნული და ვერც რომელიმე ინდოევროპული ლექსის ფორმასთან.

2. არ არსებობს რომელიმე არაინდოევროპული ლექსი, რომელიც მისი მსგავსი იყოს.

3. სავარაუდოა ჰეგზამეტრისა და თვით ბერძნული ეპოსის დაპოკიდებულება იმ მცირეაზიელ ხალხთან, რომლებთანაც ბერძნები ურთიერთობაში მოხვდნენ მათი გადასახლების დროს.

4. ბერძნული ენა იძულებული შეიქნა შეკვეთებოდა მისთვის უჩვეულო საზომს -- დაქტილურ ჰეგზამეტრს და ამის შედეგად კომეროსის ენა ხელოვნური ენა გახდა.

მეიეს თავის შრომაში, როგორც წიგნის სათაურიდან ჩანს. მიზნად აქვს დასახული შეისწავლოს ბერძნული მეტრიკის ინდოევროპული საფუძვლები.

მეიე აღნიშნავს (დასახ. შრ., გვ. 53—8). რომ ჰეგზამეტრი უძველეს პოემათა ლექსია, მაგრამ. მიუხედავად ამისა, მასში არა ჩანს თვით ბერძნული ლექსის დამახასიათებელი თვისებანი და მის ნაცვლად აღინიშნება თანაბრობა ორ მოკლესა და ერთ გრძელ მარცვალს შორის. რაც ჩაითვლება ბერძენთა სიახლედ. რომლის შესატყვისი არ არის სანსკრიტში. ჰეგზამეტრი გამოკვეთილი ლექსია, მასში თანამიმდევრობა ო — გამორიცხულია, თანამიმდევრობა. რომელიც ხშირია ბერძნულში და მისთვის ბუნებრივია. ეს გარემოება ჰეგზამეტრს ხელოვნურობის ხასიათს ანიჭებს.

არის ენაში ისეთ ფორმათა დიდი რაოდენობა, რომელსაც პოეტი ვალდებულია ერიდებოდეს. რადგან ისინი ვერ თავსდებათ ამ ლექსას ფარგლებში. ასე. მაგ., *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა*: კომეროსთან ხშირია. მაშინ როდესაც იგი სრულიად არ იყენებს ფორმას *აჟჟაჟაჟა*. მსგავსი მაგალითებით მეიე უჩვენებს, რომ ზოგჯერ ერთი და იმავე სიტყვის რომელიმე ფორმა ერთ შემთხვევაში მისაღებია, მეორე შემთხვევაში -- არა. ასე. მაგალითად: *აჟჟაჟაჟა*-ს ნაცვლად კომეროსს აქვს *აჟჟაჟაჟა*: და *აჟჟაჟაჟა*, მაშინ როდესაც შეუძლებელია მისთვის *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა* ან *აჟჟაჟაჟა*, ხოლო მისაღებია *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა*. ხშირია *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა* სრულიად არ გვხვდება. იგი ხმარობს *აჟჟაჟაჟა*, *აჟჟაჟაჟა*, ხოლო *აჟჟაჟაჟა* და *აჟჟაჟაჟა* არა აქვს (იქვე. გვ. 58).

მეიე (გვ. 61) ერთიმეორეს უპირისპირებს ჰეგზამეტრსა და იამბიკურ საზომს. ჰეგზამეტრი არ იყო იამბიკურივით ხალხური საზომი:

„C'est une mètre savant, manié par de spécialistes, les

ძეიე აცხადებს (გვ. 63):

„თუ ეს ჰიპოთეზა უცხო ნიჰუმის შესახებ სწორია. მაშინ გასაგები ხდება ჰეგზამეტრის განსაკუთრებული ხასიათი ყველა დანარჩენ ბერძნულ ლექსთა შორის და ფუჭი იქნებოდა იმის ძიება. თუ როგორ წამოვიდა ჰეგზამეტრი ინდოევროპელთა სხვადასხვა მეტრიდან“.

შემდეგ ძეიე განაგრძობს მსჯელობას. მისი აზრით (გვ. 63) „ბერძნები როდი იყვნენ გულუბრყვილო მიმბაძველები იმისა, რაც მათ მიუღიათ, შეუგუებიათ. შეუცვლიათ, წესრიგში მოუყვანიათ“ (Les Grecs n'ont jamais été de simples imitateurs. Tout ce qu' ils ont reçu, il l'ont adapté, transformé, réglé“). და ბოლოს (გვ. 78) ასკვნის: „ხოლო რაც შეეხება მეცნიერთა გავლენას, ეს გავლენა ალბათ უცხოური იყო და, სანამ არაფერი გვეცოდინება ეგეოსის სამყაროს პოეტურ ფორმათა შესახებ, ფუჭი იქნებოდა მოგვენდომებინა მისი გამოცნობა“ („Quant aux influences savantes elles sont probablement étrangères, et tant qu' on ne saura rien de formes poétiques du monde égéen, il serait vain de vouloir le deviner“). ძეიეს შეხედულებანი ბერძნული ჰეგზამეტრის წარმოშობის შესახებ შეიძლება ამნაირად დავაღვათ:

1. ბერძნული ეპოსის საზომი დაქტილური ჰეგზამეტრი პრინციპულად განსხვავდება საერთოდ ბერძნული მეტრიკის დანარჩენ სახეობათაგან. ორი მოკლე მარცვლის ერთი გრძელით შენაცვლება უპირისპირდება ბერძნული და ინდოევროპული მეტრიკის ძირითად კანონს მარცვალთა რაოდენობის დაცვის შესახებ.

2. დაქტილური ჰეგზამეტრი ახდენს იძულებას ენაზე, ირჩევს იქიდან ისეთ ფორმებს, რომლებიც მას ეხერხება. ეპოსის ენა ხელოვნურია. ხელოვნურია ლექსიკაც. გრამატიკაც. დიქციაც.

3. ჰეგზამეტრი ხელოვნურია. იგი მეცნიერთა მიერ კულტივირებული საზომია. არ არის ხალხური. ხალხურია იამბიკური ზომა.

4. ჰეგზამეტრი და ეპოსი შექმნილი უნდა იყოს ბერძნების მიერ უცხოთა მიბაძვით, ისევე როგორც ბერძნები მიბაძვდნენ უცხოელებს სახვითი ხელოვნების დარგში.

5. ჰეგზამეტრი ბერძნებმა გადაამუშავეს და შეუგუეს თავის ლექსთწყობას.

6. ბერძნული ჰეგზამეტრის კერად ეგეოსის კულტურის გარემო უნდა იყოს მიჩნეული. ამ საფუძვლის გარეშე ფუჭია ოცნება ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხის გადაწყვეტაზე.

ბერძნული ჰეგზამეტრის თავისებურებაანი

ბერძნული ჰეგზამეტრი უცხო წარმოშობის ლექსად არის მიჩნეული. ახლა საჭიროა შევეისწავლოთ თვით ბერძნული ჰეგზამეტრის შემადგენელი ნაწილები. უფრო ღრმად ჩაუყვირდეთ მის თავისებურებას. რომ ამ გზით მივიდეთ იმ დასკვნამდე, თუ რატომ უნდა იქნას მიჩნეული მაინცდამაინც უცხო ლექსის მიხედვით გამართულ საზომად ისეთი ლექსი. რომელმაც ესოდენ შესანიშნავი კვალი დატოვა ბერძნულ პოეზიაში. აკი ამ ლექსით იწერებოდა კლასიკური ხანის ბერძნული საგმირო სიმღერა. ამ საზომით ქმნიდა ხომ თავის თხზულებებს სახელოვანი ჰომეროსი და, რა თქმა უნდა, ერთი შეხედვით. არც ისე ძნელი უნდა იყოს თვით ბერძნულში ისეთი ლექსის პოვნა, რომლისგანაც უნდა გამოიყვანებოდეს ბერძნული ჰეგზამეტრი.

ბერძნული ჰეგზამეტრის გამოყენება ძირითადად შემოიფარგლება ეპოსით. ამ ლექსით ქმნიდნენ ჰომეროსი, ჰესიოდე, პირველი ელეგოსები და შემდეგ ეპიგონები.

ბერძნულ დაქტილურ ჰეგზამეტრს ეწოდება დაქტილური, რადგან იგულისხმება, რომ მასში დაქტილს წამყვანი და უმთავრესი ადგილი უჭირავს. ამ გარემოებას ადასტურებს სრულიად მარტივი სტატიზტიკა. „ილიადას“ 20 სიმღერიდან 4749 დაქტილური ტერფია, ხოლო 2970—სპონდე. ამრიგად, დაქტილთა რაოდენობა თითქმის ერთიორად აღემატება სპონდეებს. რაღა თქმა უნდა, რომ ეს დაქტილები არ წარმოადგენენ წმინდა დაქტილებს. ბერძენი ეპიკოსები ვალდებულნი იყვნენ ასე თუ ისე შეენახათ მისაბაძი ნიმუშის. დაქტილებიანი ჰეგზამეტრის დამახასიათებელი თვისებანი და, რა თქმა უნდა, რომ ამ გზაზე მათ მეტად მძიმე დაბრკოლებები უნდა გადაელაზათ, უპირველეს ყოვლისა დაბრკოლებები, რომლებიც გამომდინარეობდნენ ბერძნული ენის ბუნებიდან.

კნობლია, რომ ბერძნული სიტყვა სიგრძის მიხედვით დასასრუ-

წმინდა დაქტილებიანი ლექსის მიხედვით ბერძნული ჰეგზამეტრის გამართვას წინ კიდევ სხვა დაბრკოლებები გადაელობა, რომელთა შესწავლა ფრიად საგულისხმო დასკვნის გაკეთების უფლებას კვანიჭებს. ამ დაბრკოლებათა გათვალისწინება არკვევს როგორც ჰეგზამეტრის თავისებურებას, ისე მისი წარმოშობის საკითხსაც.

აქამდე საუბარი გვექონდა დაქტილური ჰეგზამეტრის პირველი ტერფის შესახებ. ახლა საინტერესოა ლექსის ბოლოსაც შევხვით.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი არასოდეს არ მთავრდება დაქტილით. უკანასკნელი ტერფი მუდამ ორმარცვლიანია. ჰეფესტიონის სახელმძღვანელოში ამ უკანასკნელი ტერფის შესახებ ასეთ განმარტებას ვხვდებით: $\epsilon\pi\iota\ \gamma\beta\ \tau\eta\varsigma\ \epsilon\sigma\chi\acute{\alpha}\tau\eta\varsigma\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\alpha\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \lambda\epsilon\omicron\varsigma\text{-}\lambda\epsilon\iota\text{:}\pi\epsilon\iota\ \delta\ \nu\acute{\alpha}\chi\tau\alpha\iota\varsigma\ \mu\iota\chi\ \sigma\alpha\lambda\lambda\alpha\chi\eta$ (გვ. 21): „ხოლო უკანასკნელ სიტყვასთან — $\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ — დაქტილი ტოვებს ერთ მარცვალს“. როგორც ამ ამონაწერის მიხედვით ირკვევა. უკანასკნელ ადგილას დაქტილს ერთი მარცვალი ჩამოჰკლებია. საგულისხმოა, რომ ჰეფესტიონი ჩვეულებრივ მიღებული ტერმინის „კატალექტიკურის“ გვერდით ამ მოვლენას ასე ხსნის. რაც უეჭველს ხდის იმ გარემოებას, რომ უკანასკნელი ლექსის ადგილას დაქტილი უნდა ყოფილიყო. ამით აიხსნება ჰეფესტიონის მსჯელობა დაქტილისაგან ბოლო ტერფში ერთი მარცვლის ჩამოკლების შესახებ. აგრეთვე ტერმინ „კატალექტიკურის“ შემოღებაც. საკითხავია. რას უნდა გამოეწვია ასეთი შეცვლა ბოლო მარცვლისა? ან კიდევ რატომ უნდა იყოს ბოლო ტერფი მაინცდამაინც ორმარცვლიანი?

პასუხი ერთადერთი შეიძლება იყოს: ჰეგზამეტრი გაუმართავთ უცხო ნიმუშის მიხედვით, ისეთი ლექსის მიხედვით, რომელშიც ბოლო ადგილას უეჭველად დაქტილი უნდა ყოფილიყო, ხოლო შემდეგ, როცა მის მიხედვით ბერძნული ლექსი გამართეს, უკანასკნელი ტერფი შეუგუეს ბერძნული ენის ბუნებას. რადგანაც დასასრულში, იქ, სადაც უნდა გამოვლინებული ყოფილიყო ბერძნული ენისათვის შესაფერისი რიტმი. უკანასკნელი ტერფი ვერ დარჩებოდა დაქტილური ფორმისა. ამიტომაც არის, რომ ბოლო ტერფი დაქტილის ნაცვლად ორმარცვლიან ტერფს — ქორეს ანდა სპონდეს წარმოგვიდგენს. სამაგიეროდ, ჰეგზამეტრის ბოლო ტერფის გამოჩენამ დაქტილისაგან გამოიწვია დაქტილისათვის ადგილის განმტკიცება მის წინა, მეხუთე ტერფში. მართლაცდა, „ილიადას“ ოცი სიმღე-

ოდან მეხუთე ტერფში 12 866 ლექსიდან მხოლოდ 778-ია სპონდე (კ. მაისტერის მიხედვით, იხ. დას. შრომა, გვ. 7).

მეხუთე ტერფში დაქტილის სიკარბემ ბერძნული მეტრიკის ბევრევეართა (ვიტეს, ვილამოვიც-მოლენდორფისა და სხვათა) ესო-დენი ყურადღება სწორედ იმიტომ გამოიწვია, რომ მათ საშუალება მიეცათ ამ გარემოებაზე დაემყარებინათ თავიანთი მსჯელობა დაქტილური ჰეგზამეტრის წარმოშობის საკითხის გადასაწყვეტად. სინამდვილეში კი დაქტილი მეხუთე ტერფში შემონახულია იმიტომ, რომ ამის სანაცვლოდ ბოლო ტერფში დაქტილისაგან თავის დაღწევა მოხერხებულყოფიერად. ეს მეხუთე დაქტილური ტერფი ის საყრდენია, საიდანაც გამოსული ბერძნული ჰეგზამეტრი დასასრულ მეექვსე ტერფში უბრუნდება თავისი ბუნებისათვის შესაფერ რიტმს.

ჩვენ დავინახეთ, რომ ბერძნულ ჰეგზამეტრს პირველი ტერფის გაფორმების დროს მოუვიდა მარცხი და ვერ შეძლო ყველა საწყისი ტერფისათვის დაქტილური სიტყვა გამოენახა. რაც შეეხება ბოლო ტერფს, იქ სრულიად დააღწია მან თავი მისთვის შეუფერებელ რიტმს, მაგრამ ბერძნული ჰეგზამეტრის ფორმების საკითხი აქ როდღი მთავრდება.

მართალია, ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ამოსავალი წმინდა დაქტილებსაგან შედგენილი ლექსი უნდა იყოს, მაგრამ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი ორგულობს დაქტილურ ტერფს არა მარტო ლექსის დასასრულში, არამედ სხვა გადაწყვეტ ადგილასაც.

საქმე ის არის, რომ ასეთი მორიღება დაქტილისაგან ნაკარნახევია თვით ბერძნული ენის ბუნებით. ეს რომ ასეა, ამას ადასტურებს ლექსის ცეზურის გაფორმების საკითხი. უნდა აღინიშნოს, რომ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ცეზურის საკითხი საკვებით ნათელს ხდის ბერძნულის მორიღებას დაქტილისაგან.

ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის ყველაზე გავრცელებული ცეზურა არის პენტემიმერისი. ცეზურა პენტემიმერისი ლექსს ყოველ ისეთ ადგილას, სადაც არასოდეს დაქტილი არ მიიღება. პენტემიმერისის ცეზურა თავსდება ორი დაქტილისა და ერთი მარცვლის შემდეგ. ასეთი ვითარების დროს სინამდვილეში ორი დაქტილი როდღი გვექნება, ორი დაქტილი არ გვექნება; რადგანაც ის კენტად დარჩენილი ერთი გრძელი მარცვალი. რომელიც წინა დაქტილს მიერთვის, თავისთავად, რა თქმა უნდა, ტერფს ვერ შექმნის. ასეთ ვითარებაში ტერფის შესაქმნელად მან, იმ ერთმა მარცვალმა, რაღაც უნდა წააგ-

ლიჯოს წინა დაქტილურ ტერფს, რომ რაქენაირად იმ ერთ მარცვალს აოსებობის საშუალება მიეცეს. ამრიგად, პენტემიმერისიანი ცეზურის შემთხვევაში მხოლოდ ერთ დაქტილს მივიღებთ. დანარჩენი დაქტილი იმ ერთ მარცვალთან შერწყმული, მოგვცემს ქორეიამბს.

პენტემიმერისიანი ცეზურის მაგალითად ჩვეულებრივ მოჰყავთ ხოლმე „ილიადას“ პირველი სტრიქონი:

Μητις χείρθε φείξ Πηλεΐδῆδῃσ' Ἀχιλλεύου.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ სიტყვა, რომელიც ამთავრებს ცეზურამდე ლექსის პირველ ნაწილს (φείξ), იამბია. ცნობილია, რომ პენტემიმერისის ცეზურა ყველაზე უფრო გავრცელებულია ბერძნულ ჰეგზამეტრში. ეს მოხდა იმიტომ, რომ აქ ლექსი მთავრდება ბერძნული ენისათვის ყველაზე უფრო შესაფერ რიტმულ ერთეულზე — იამბზე.

ამნაირად, გადამწყვეტი მნიშვნელობის მქონე ადგილზე, იქ, სადაც ლექსის ნახევარი მთავრდება, გამოდის არა დაქტილი. არამედ იამბი.

პენტემიმერისის ცეზურის შემდეგ უნდა დავასახელოთ ცეზურა, რომელსაც თვითონ ბერძნები „ტროქელს“ უწოდებენ. ეს ცეზურა „ძესამე ტროქის შემდეგ“ ლექსის გადამწყვეტ ადგილას გამოავლენს ბერძნული ენის ბუნებისათვის შესაფერ მეორე რიტმულ ნაირობას. სახელდობრ. ქ ო რ ე ს.

ამ ცეზურის მაგალითად მოჰყავთ, ჩვეულებრივ. „ოდისეას“ პირველი სტრიქონი. რომელიც ცეზურის ადგილას ტროქელი სიტყვით Μῆνᾱ-თი მთავრდება.

ფრიად საინტერესოა ის გარემოება, რომ თვით ბერძნების მიერ ტ ო ქ ე ლ სახელდებული ტერფი ქალური ცეზურისა საბუთს გვაძლევს, რომ ვაჟური ცეზურის შემთხვევაშიც ი ა მ ბ ი ვეძიოთ.

შემდეგი სახეობა ცეზურისა არის ჰეტემიმერისი. ჰეტემიმეროსს ახასიათებს ცეზურა სამი დაქტილისა და ერთი მარცვლის შერწყვა. ამ შემთხვევაშიც ცეზურის წინ ორი დაქტილის შემდეგ ქორეიამბი გვექნება. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ეს ცეზურა ნაკლებ არის გავრცელებული დასახელებულ ცეზურებთან შედარებით. საკითხავია, რატომ გვხვდება ეს ცეზურა მცირე რაოდენობით? ამ გარემოების მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ, მართალია, ცეზურა მთავრდება იამბით. მაგრამ თავში მაინც ორი დაქტილია საჭირო. ეს კი უფრო

მომე ვითარებაში აყენებს ბერძნულ ენას. რომელსაც დაქტილები-სადმი გარკვეულად შეურიგებლობა ეტყობა.

დაქტილის შეუფერებლობაზეც ბერძნული დაქტილური ჰეგზა-მეტრისათვის თვითონ ბერძენი მეტრიკის სპეციალისტები გვემოწმებია.

მართლაცდა. ბერძენ მეტრიკოსთათვის წმინდა დაქტილებისაგან შედგენილი ლექსი ჰეგზამეტრისა საესებოთ სამართლიანად მიჩნეულია ნაკლოვან — არასრულყოფილ ლექსად. ასე. მაგალითად. Appendix rhetorica-ში, რომელიც ჰეფესტიონის „ენეირიდიონშია“ მოთავსებული (გვ. 34, თავი 4). დაქტილებისაგან შედგენილი ლექსი უხერხულ ლექსად არის მიჩნეული და მოყვანილია იმის ნიმუშად, თუ როგორ არ უნდა იწერებოდეს დაქტილური ჰეგზამეტრი. მას თავის სახელი აქვს მინიჭებული — *ἀπέρρητος*.

ასეთი ლექსის მაგალითად მოყვანილი არის „ილიადას“ პირველი სიმღერის 214-ე სტრიქონი, რომელშიც ყოველი სიტყვა ტერფია:

ἄπριος εἴνεα ἄψ ὄε, σὺ δ' ἄσχεα πείθεο δ' ἄμιν

კითხვა იბადება. რით დაიმსახურა ამ ლექსმა ასეთი სახელწოდება? მისი „დანაშაული“ სწორედ ის არის, რომ მასში ხუთი ერთიმეორეზე მიწყობილი დაქტილია. დაქტილების ასეთი სიმრავლე კი ბერძნული ენის ბუნებას არ შეეფერება.

ბერძნული ენის ბუნებისათვის დაქტილის შეუფერებლობას ის გარემოებაც ამქდავენებს. რომ უხერხულად არის მიჩნეული ისეთი სახე ლექსისა, რომლის ბოლო ტერფი დაქტილია. ასეთ ლექსს დიონისე თრაკიელის გრამატიკის დამატებაში¹ სახელად ეწოდება *μακροσχελῆς* გრძელტერფიანი. ამის მაგალითად მოყვანილია ოდისეას 9347 სტრიქონი:

Κύκλιψ, ἄψ, πῖε οἴνον, ἔπει φάγες ἀνδρῶμεα κρέα.

მოყვანილი მაგალითებიდან აშკარად ჩანს, რომ დაქტილების სიკარბე ან კიდევ დაქტილური დასასრული ჰეგზამეტრის ლექსს უხერხულობას უქმნის და ბერძენი პოეტები ასეთ ვითარებას შეგნებულად გაურბიან. ამიტომ ლექსის ცეზურის გადამწყვეტ მომენტში ან კიდევ დამთავრებისას, სწორედ იქ, სადაც ლექსის ბუნება უნდა გამოვლინდეს, დაქტილი არ ჩანს.

ამრიგად. ცხადი შეიქმნა, რომ ლექსის ბუნება ბერძნულისათვის ისეთ ვითარებას ანიჭებს უპირატესობას, როდესაც გამოვლინდება

¹ Hephæstion, 8, 325—6.

დაქტილის ნაცვლად ქორე ან იამბი. ეს რომ ასეა. ამას ადასტურებს ბერძნული ჰეგზამეტრის შემდგომი ბელი.

ცნობილია, რომ ბერძნულმა ლირიკამ პირველ ხანებში გამოიყენა დაქტილური ჰეგზამეტრი ელეგიური დისტიქის სახით. როგორც ჩანს. ბერძნები კიდევ კარგა ხანს ერთგულობდნენ დაქტილურ ჰეგზამეტრს. მაგრამ მისი ლირიკაში გამოყენების დროს ამ უცხო საფუძველზე შექმნილ ლექსის ფორმას უფრო თამამად შეუცვალეს სახე და მიანიჭეს მას მშობლიური ენის ბუნებისათვის შესაფერისი რიტმული ხასიათი.

ელეგიური დისტიქის პირველ სტრიქონად დატოვეს დაქტილურა ჰეგზამეტრი. ხოლო მეორე სტრიქონის — ეგრეთ წოდებული პენტამეტრის გასაფორმებლად აიღეს პენტემიმერისის — ცეზურიანი ჰეგზამეტრის პირველი ნახევარი. ე. ი. ის ნაწილი. რომელიც ცეზურაწდე რჩება. ეს ნაწილი გაიმეორეს ორჯერ და ამრიგად მიიღეს ისეთი ლექსი. რომელიც ორი ნახევრისაგან შედგება და ყოველ ნახევარში თითო დაქტილსა და ქორე-იამბს შეიცავს.

ამ შემთხვევაში რომ სწორედ ქორე-იამბია მიღებული მხედველობაში. ეს დასტურდება თვითონ ბერძენ მეტრიკოსთა მოწმობითაც. ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ, როგორც ბერძნული მეტრიკის სახელმძღვანელოშია აღნიშნული, პენტამეტრის მეორე ნახევარში დაქტილების სხვა ტერფით შეცვლა შეუძლებელია¹. რადგანაც სხვა შემთხვევაში ლექსი ვერასგზით ვერ მიიღებდა ბერძნული ენის ბუნებისათვის შესაფერ ქორეულ-იამბურ დასასრულს. ამ გზით კი ლექსის მეორე ნახევარში ასეთი დასასრული სავსებით უზრუნველყოფილია.

აი. ამნაირად შეძლო ბერძნულმა დაქტილურმა ჰეგზამეტრმა ამ უცხო. წმინდა დაქტილებისაგან შედგენილი სალექსო ფორმის თავისი — ბერძნული ენის ბუნებისათვის შესაფერი სახით გარდაქმნა.

ჩვენ აქამდე საუბარი გვქონდა ბერძნულ ჰეგზამეტრში ყველაზე გავრცელებული ცეზურების — პენტემიმერისის. მესამე ტროქესა და ჰეტემიმერისის შესახებ. რაც შეეხება ცეზურის უკანასკნელ სახეობას. ე. ი. ბუკოლიკურ ცეზურას. იგი შექმნილი არის ბერძ-

¹ იხ. Hephaestion. გვ. 316. τὸ δὲ δευτερον περιημιμετρῆς πάντως ἐχει τὸν β. διὰ τὸν β. δὲ...

ნული ჰეგზამეტრის განვითარების შემდგომ. გაცილებით გვიან ეტაპზე და ამიტომ მას უკვე მოპოვებული აქვს ისეთი საძიებელი ფორმა ლექსისა, რომელშიაც დაქტილები შედარებით უკეთ არის მოგვარებული. შემთხვევითი როდია, რომ ასეთი ცეზურა ბერძენ მეტრიკოსთა მიერ დასახელებულია სულ ბოლოს. ბუკოლიკური ცეზურა, როგორც ვთქვით, შეიქმნა ხანგრძლივი პრაქტიკის შედეგად. ჰომეროსის დროიდან ხუთი საუკუნის შემდეგ შეძლეს გამოენახათ ისეთი ფორმა ლექსისა, რომელსაც ცეზურის ადგილას ექნებოდა დაქტილი და შემდგომი ტერფიც დაქტილით გაუფორმდებოდა. თუმცა ასეთი ლექსი დაქტილს ამეღავნებს გადამწყვეტ ადგილზე, მაგრამ სავსებით ცხადია, რომ ჰარმონიული ჰეგზამეტრი ფრიად არამუსიკალური გამოდის და ლექსი, რომელშიაც ტერფა და სიტყვა ერთიმეორეს ემთხვევა, წოდებული არის *χαρακτρισμός*-ად, ხოლო იმავე ადგილას საუკეთესოდ აღიარებულია ისეთი ლექსი, რომელსაც მესამე ტერფი დაქტილური აქვს და გაყოფილია ტრიქითი.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ბერძნული ჰეგზამეტრი დაქტილურ ბუნებას დალატობს და ამ მისთვის უხერხული ვითარებისაგან გამოსავალს ეძიებს. ამის დამადასტურებელია დაქტილისაგან თავის დაღწევა როგორც ლექსის დასაწყისში — *σὺ γὰρ ἀχχέφα-ღე:*, ისე შუაში — ცეზურა პენტემიმერისი, ჰეტემიმერისი, ტრიქული: ბოლოშიაც, როგორც ვიცით, უკანასკნელი ტერფი არასოდეს არ უნდა იყოს დაქტილი.

ცალკე გვინდა შევეხოთ დაქტილურ ჰეგზამეტრის უკანასკნელ ტერფს. მას ჩვეულებრივ კატალექტიკურს უწოდებენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს შეკვეცა შეეხება არა ბერძნულ ლექსს, არამედ იმ უცხო ლექსს, რომლის საფუძველზე უნდა შექმნილიყო ბერძნული ჰეგზამეტრი. ბერძნულმა ჰეგზამეტრმა იმთავითვე მოიშორა უკანასკნელ ტერფში დაქტილი და მის ნაცვლად ორმარცვლიან ტერფს მიანიჭა ადგილი. ასე რომ, ტერმინი „კატალექტიკური“ უნდა ითვალისწინებდეს იმ პროცესის აღნიშვნას, რომელიც მოხდა უცხო დაქტილური ლექსის მიხედვით ბერძნული ჰეგზამეტრის გამართვისას.

აღსანიშნავია, რომ ცეზურათაგან ყველაზე გავრცელებული მაინც მესამე ტერფის ფარგლებში მოთავსებული ცეზურაა, ე. ი. ისეთი ცეზურა, რომლის მიხედვით ან იამბი, ან ქორე ამთავრებს ცეზურის ადგილს. ამ გარემოებას მართლაც რომ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, რაც შეიძლება დადასტურდეს შესაფერისი სტა-

ტიტიკითაც. კ. მაისტერის მიერ გაანგარიშებულ „ილიადას“ პირველი 20 სიძღვრის (12866 ლექსი) მესამე ტერფში სპონდეს შედარებით ნაკლები რიცხვია წარმოდგენილი — სულ 1966 სპონდე¹.

ეს გარემოება იმით აიხსნება, რომ ტროქეული ცეზურა დაბრკალებულია იმ შემთხვევაში. თუ არ იქნებოდა დაქტილი, თუქცა ჰენოემიმერისისათვის ამას, რა თქმა უნდა, მნიშვნელობა არ ექნებოდა.

ამისდა მიხედვით საინტერესოა ისიც აღინიშნოს, რომ მესამე თეზისის შემდეგ ყველაზე ნაკლებია დაქტილურ ან სპონდეურდაბოლოებებიან² სიტყვები.

ასე რომ, მესამე ტერფის ცეზურა მთავარი ცეზურაა. ცეზურაა *αα' εἰς αχ' γ*, რადგანაც აქ, სიტყვის ბოლოს³ ეძებენ ხოლმე შეჩერებას. და, აი, სწორედ ეს დაბოლოება ნათელყოფს, რომ შეუძლებელია მივიღოთ დაქტილი იქ, სადაც ლექსის გადამწყვეტი ადგილებია: ცეზურის ადგილას და ლექსის დასასრულს. ყველა ეს მოვლენა — აშკარად და ერთხმად ამჟღავნებს იმ წყაროს წმინდადაქტილურობას. საიდანაც ჰეგზამეტრი შეიქმნა. შეიძლება დავასკვნათ:

1. ბერძნული ჰეგზამეტრის ცეზურა ამჟღავნებს, რომ ბერძნული ჰეგზამეტრის საფუძველი წმინდა დაქტილური ლექსი არის.

2. ცეზურის ადგილას ბერძნული ჰეგზამეტრი თავს აღწევს დაქტილს და ლექსის რიტმს იამბურ-ტროქეულ ხმოვანებას ანიჭებს.

3. ბუკოლიკური დიერეზისი გვიანი დროის შექმნილია და შედეგია ხანგრძლივი ვარჯიშისა, ამიტომ იგი ნაკლებად გვხვდება ჰომეროსთან და ხშირად — გვიანი დროის ავტორებთან.

¹ K. Meister, Die homerische Kunstsprache, 1921, 83. 7.

² იქვე, 83. 9.

³ იქვე, 83. 259.

უძველესი ქართული ლექსი

შეიძლება თუ არა სერიოზული მსჯელობა უძველესი ქართული ლექსის შესახებ, მაშინ როდესაც ჩვენ განზრახული გვაქვს შევიხილოთ და გამოვიკვლიოთ ძველი ბერძნული ჰეგზამეტრის ისტორია, იმ ლექსის ისტორია, რომლითაც გამართულია ბერძენთა უძველესი ლიტერატურული ძეგლი, რომლის შექმნას მე-9—8 საუკუნეებით ათარიღებენ?

შეიძლება თუ არა ასეთი ძველი ძეგლის ლექსი შევადაროთ ჩვენ იმ ერის ლექსს, რომლის წერილობითი ძეგლები მე-5 საუკუნეზე უადრესი ხელთ არა გვაქვს? უძველესი ბერძნული ხელნაწერი მე-8 საუკუნეს (ძვ. წელთაღრიცხვით) ეკუთვნის და ქართულთან შედარებით იგი თორმეტი-ცამეტი საუკუნით უძველესია.

ასეთ კითხვათა დასმა ადამიანს სავსებით მიზანშეწონილად შეიძლება ეჩვენოს. მართლაცდა, სადაა ის ძველი ქართული ლექსი, რომელიც სიძველის მიხედვით რამდენადმე მაინც უახლოვდებოდეს ბერძნული ჰეგზამეტრის უძველეს ნიმუშებს?

ცხადია, რომ ზუსტად დათარიღებული უძველესი ქართული ლექსის ნიმუშები არ მოგვეპოვება, მაგრამ ჩვენ მაინც საშუალებას არა ვართ მოკლებული ერთგვარი წარმოდგენა ვიქონიოთ ქართული უძველესი ლექსის თავისებურების შესახებ.

ხევისურეთსა და სვანეთში დღემდე შემონახულია უძველესი კულტურისა და ზნეჩვეულების გადმონაშთები. „სვანებისა და სხვა ქართველი მთიელების თემები იმის ნიმუშია, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საერთოდ თავის დროზე, ძალიან ძველად საზოგადოებრივი წყობილება ყველა ქართველ ტომში, ვიდრე მათში კლასები და სახელმწიფოები გაჩნდებოდა“¹.

ბუნებრივია, რომ ხევისურეთსა და სვანეთში იყოს შენარჩუნებული უძველესი ფორმები ზნეჩვეულებებისა, მაგალითად: რელი-

¹ ნ. ბერძენიშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია, საქართველოს ისტორია, გამ. I, 1946, გვ. 16.

გიური შეხედულებანი. რელიგიურ დღეობათა ჩატარების წესი, მიცვალებულის დაკრძალვის წესი, სისხლის ალების ჩვეულება და სხვა მრავალი.

ამიტომ არის, რომ სვანეთშიცა და ხევსურეთშიც შეიძლება აღმოჩნდეს ლექსის ისეთი ფორმები, რომლებიც ბევრად უფრო ადრინდელია, ვიდრე ყოველივე ის, რაც მწერლობის გზით ჩვენამდე შემონახულა.

ექვს გარეშეა, რომ ზოგჯერ ხალხში შეიძლება დაცული იყოს ისეთი რამ, რასაც მწერლობაში ასახვა არ მოუხსწრია. ან, თუ ასახულა, სხვადასხვა მიზეზთა გამო ჩვენამდე ვერ მოუღწევია. ამრიგად, ცოცხალი სიძველე გაცილებით ადრინდელი უნდა იყოს ყოველივე იმაზე, რაც წერილობით ძეგლებშია აღბეჭდილი. ეს განსაკუთრებით ითქმის იმ ქართველ მთიელთა შესახებ, რომლებსაც უძველესი ტრადიციები დღემდე დაუცავთ.

ჩვენ განსაკუთრებით ვჩერდებით ამ საკითხზე, რადგან სხვა მრავალ ძეგლთაგან ნაანდერძევე ჩვეულებათა და ზნეთა შორის ჩვენს მთიელებს დაუცავთ აქამდე უძველესი ქართული ლექსის ნიმუშები. მათ სიძველეში ექვსის შეტანა, ვგონებ, რომ არ შეიძლება და საუბრით სწორი უნდა იყოს აკ. შანიძის შენიშვნა იმ ლექსთა შესახებ, რომლებიც „მთიბლურის“ სახელწოდებით დღევანდლამდე დაცულია ხევსურეთში.

აკ. შანიძის უდიდეს დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს პირველად ასეთ ლექსთა გამოვლინება, როგორც უძველესი ქართული ლექსისათ. რაზიკაშვილზე ადრე ეს ლექსები ალბათ არასოდეს არ იპყრობდნენ ჩამწერთა ყურადღებას, როგორც რითმას, ლექსის ამ ჩვეულებრივ სამკაულს მოკლებული ლექსები. საფიქრებელია, რომ ხალხური პოეზიის ნიმუშების ჩამწერნი, როგორც კი მოისმენდნენ მათ, მაშინვე აწყვეტიდნენ და უკეთესის თქმას სთხოვდნენ ხოლმე.

როგორც ირკვევა, თვით მთქმელები არ ყოფილან მეტად მაღალი აზრისა „მთიბლურის“ შესახებ, თუმცა მისი სიძველის შესახებ ექვი აღარ შეიძლება იყოს. ს. გაბუურის აზრით: „ამ სიმღერებს არაჰყერი მნიშვნელობა არა აქვს. მარტო ეს მღერა იხმარება იმ დროს, როდესაც ცელი უკავია ხელში, თიბის დროს. შემდეგ ეს არაოდეს არ იხმარება, გარდა თიბისა. ესე არის ძველური და ეხლა ძვირა გაიგონებ ამ მღერას“².

აკ. შანიძემ პირველად დაინახა მასში ის ძირითადი თავისებურება, რაც მათ ჩვეულებრივი ლექსებისაგან განასხვავებს. „ერთი

¹ აკ. შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, 1, ხევსურული, ტფილისი, 1931.

² იქვე, გვ. 041.

ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში, — ეს გახლავთ მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოადგენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისა. აქ არ არის რითმა (ხაზი ჩვენია — პ. ბ.). რომელიც აუცილებელი ნიშანია ქართული ხალხური ლექსისა საზოგადოდ. არცთუ მარცვალთა რაოდენობით უდგება ამ ციკლის ლექსები სხვა ლექსებს. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში შიგადაშიგ მღერის დროს ჩართულ მარცვლებს. არც გვირინში დასაყოლებელ ბოლო სმონენებს (უძმათვრეაღ ონს). გამოდის, რომ საზოგადოდ მთიბლური ლექსის მუხლი (თუ მუხლის ნახევარი) ცხრამარცვლოვანია და არა ათი. როგორც შეიძლება ზოგ მათგანმა გვაფიქრებინოს¹. „ეს აშააჲ ძალიან დამაფიქრებელია. იგივე მოვლენა ახასიათებს. როგორც შენიშვნებში მოყვანილი ვარიანტებიდანაც ჩანს. გუჟამაყრულსაც და ფშაურსაც“. შემდეგ აქ. შანიძე ასკვნის. „ყოველ შემთხვევაში. ასეთ სიმღერებში უნდა გვქონდეს ერთ-ერთი ნიმუში უძველესი ქართული ლექსისა. რაიცა ფრიად და ფრიად მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“² (ხაზი ჩვ. — პ. ბ.).

მართლაც. აქ. შანიძის ცნობები ამ სახის ლექსის შესახებ ფრიად საყურადღებოა. ირკვევა, რომ ხევსურულ და მთიულურ ლექსში ჩვენ შენარჩუნებული გვქონია ისეთი უძველესი ფორმა ქართული ლექსისა, როდესაც ლექსი ურიტმო იყო. ურიტმო იყო სწორედ იმის გამო, რომ რითმა გვიანი მოვლენაა ლექსის განვითარებაში: „ა მითა წარმოშობა დაკავშირებულია სასიმღერო ლექსის სალაპოაკო ლექსად გადაქცევის პროცესთან.

მთიბლური ლექსი, როგორც აღნიშნული აქვს აქ. შანიძეს. არ იცავს მარცვალთა რაოდენობას. მაგრამ არსებობს მაინც ერთგვარი ფარგალი. რომელსაც არ სცდება რგი. მთიბლური ლექსი ძირითადად, როგორც შენიშნავს აქ. შანიძე. ცხრამარცვლიანია. საკვებით სამართლიანია, როდესაც აქ. შანიძე არ თვლის უკანასკნელ მარცვალს — ო-ს, მაგ.:

ყანა მკევ. დედის მშვენიერო...

საინტერესოა. რას წარმოადგენს ეს ლექსი ტერფთა შედგენილობის მიხედვით? საფიქრებელია, რომ ჩვენ თვალწინ არის სამმარცვლიანი ტერფთაგან შედგენილი ლექსის ფორმა. და, მართლაც. ცხრამარცვლიანი ლექსი შეუძლებელია შედგენილი იყოს სხვა ტერფე-

¹ აქ. შანიძე. დასახ. ნ:შრ., გვ. 021.

² იქვე, გვ. 022.

პისაგან. გარდა სამმარცვლიანი. მაშ. თუ ეს ლექსი სამმარცვლიანი ტერუებისაგან არის შედგენილი, ძნელი არ არის ამის საფუძველზე შემდეგი დასკვნის გამოყვანა: ყოველი ნახევარი მთიბლური სალექსო სტრიქონისა სამი ტერუისაგან უნდა შედგებოდეს. სხვაგვარად დაუწვებელია ლექსში ცხრა მარცვლის გამართლება. ახლა საკითხავია, რას უნდა წარმოადგენდეს თითოეული ტერუი -- დაქტილს, ანაპესტს თუ ამფიბრაქს?

მოყვანილი ნიმუში მთიბლური ლექსისა შეუძლებელია სხვაგვარად. თუ არა დაქტილებისაგან შედგენილ ლექსად გავითვალისწინოთ:

ყანა მკევ, დედის მშვენიერო.

ან კიდევ: ლაშარს მაშველები ახოხორდა.

თითოეული ნახევარი ლექსისა შედგენილია სამი დაქტილისაგან. ცხადია, ლექსის მეორე ნაწილიც. ჩვენ ვამბობთ -- მეორე ნაწილი. რადგან ლექსი სამი ტერუის შემდეგ „ო“-თი რომ მთავრდება. აქ შესვენებას გულისხმობს, ამასთან ეს შესვენება ლექსის სტრიქონის დასაარულს კი არ აღნიშნავს, არამედ შესვენებას, თუ გნებავთ. ცეზურას, უფრო სწორად, იმ საკირო პაუზას. რომელსაც უნდა მოჰყვეს მეორე ნახევარი. ეს რომ მართლაც ასეა, ამისი შემოწმება ადვილად შეიძლება, რადგან ყველა მთიბლური ლექსი რაოდენობით წყვილია და მათ შორის კენტს იშვიათად შეხვდებით. ამრიგად, წყვილია ა. შანიძის მიერ მოყვანილი მაგალითებიდან: №№ 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, თუმცა არის ისეთი ლექსებიც, რომლების სტრიქონთა რაოდენობა კენტია (№№ 734, 745, 746, 750, 752, 754, 768).

ასე რომ, წყვილსტრიქონიანი ოცდარვა ნომერია. ხოლო კენტსტრიქონიანი -- შვიდი. ერთი სიტყვით, წყვილსტრიქონიანი ოთხჯერ აღემატება კენტსტრიქონიან ნომრებს. მაგრამ სტრიქონთა მარტოოდენი სტატისტიკა არაფერს მოგვცემდა, თუ ჩვენ ვერ შევძლებდით სხვა გზითაც ჩვენი დებულების დადასტურებას. დებულებისა, რომ მთიბლური ლექსის სტრიქონი შუაზედ იყოფა სწორედ წარმოთქმის გამომუშავებული წესის მიხედვით, ხოლო მთლიანობას იგი მეორე, თავიანთი მომყოლი სტრიქონის ნახევართან ქმნის და ეს მთლიანობა შინაარსობრივია -- არსებითია.

საგულისხმოა, რომ თვით კენტსტრიქონიან ნიმუშებში შეიძლება აშკარად შევნიშნოთ სტრიქონის ორივე ნახევრის შინაარსობრივი მთლიანობა. ასე, მაგალითად: № 745.

1. გუდელას მუშა აირივავ, წყალი მოვიდა სისხლიანიო.
2. ბუჩუკურს უკვენ ახოვლებსაო, ვაეებს ერთუცი უჩერგიაო.
3. ღორო, ღორი ხარ ბუჩუკურო, ღორმა ღორობა არ მოიშალეო.
4. ჭერ სულა-კორკა გამამართვიო, ეხლად შუაცხვირს
მეკიდებიო.

5. არყის ოჯოლთა დაიმოწმანო, გიგაის წვერთა ჭალარიანთაო.
6. რაცრო შენ გექნას ბუჩუკურსაო, არ იჯერებენ ბუჩუკურნიო...

ამ მაგალითიდან აშკარად ჩანს, რომ შინაარსობრივი მთლიანობა სწორედ ლექსის ორი სტრიქონის სიგრძეზე არის გაშლილი. ეს გარემოება უეჭველს ხდის, რომ სტრიქონის შემდეგ კი არ არის დასასრული ლექსისა, არამედ ერთი დასასრული საგულევებელია ორი სტრიქონის შემდეგ. ეს არის მისი ძირითადი ფორმა, ამიტომ მთიბლური ლექსი უნდა მიჩნეულ იქნას ორი ცხრამარცვლიანი ნახევრისაგან შედგენილ ლექსად. ასე რომ, მთიბლური ლექსის ძირითადად სამმარცვლიანი — დაქტილური, ექვსტერფიანი ლექსია. ამ დებულებას, რა თქმა უნდა, ვერ დაარღვევს ის გარემოება, რომ იმავე 745 ნომერში უკანასკნელი სამი სტრიქონი ასე იკითხება:

გიგა არ გვინდა კაცებშიგაო, ქრთამი შექამა აკოელისაო,
დედ-ძმითაკე მოიწიაო...

ამ შემთხვევაში აზრის დამთავრება არ მოხერხდა ორი სტრიქონის სივრცეზე და მას კიდევ ერთი სტრიქონი დაემატა. დაემატა სტრიქონი, რომელსაც მეორე ნახევარი არ გააჩნია. ხალხურ შემოქმედებაში ასეთი შემთხვევა არ არის იშვიათი და ეს შემთხვევა ლექსის მთლიანობის ორი სტრიქონის სივრცეზე გათვალისწინებას, რა თქმა უნდა, ვერ დაარღვევს.

ამრიგად, მთიბლური ლექსის სახით ჩვენს ხელთ არის უძველესი ფორმა ქართული ლექსისა, დაქტილზეზამეტრის წმინდა, შეურეველი და ჭერჭერობით ერთადერთი შენიშნული მაგალითი, ყოფაში შენარჩუნებული, აქამდე დატული უძველესი ლექსი, რომელიც უმთავრესად იმღერება. იგი ჩვეულებრივი სიტყვით წარმოითქმის მხოლოდ მაშინ, როცა ხევსურს ვინმე მიმართავს ასეთი ლექსის ტექსტის ჩასაწერად. ეს ლექსი არ სრულდება უბრალო წარმოთქმით, მას გვრინით ამბობენ ხოლმე.

ვიდრე ამ ლექსის შესრულების შესახებ ვილაპარაკებდეთ. საჭიროდ მიგვაჩნია მის შესახებ კიდევ დამატებით ზოგი რამ ნათელვყოთ.

აკ. შანიძე ამ „მასალას“ შრომით სიმღერებს უწოდებს. მაგრამ თავისი წინასიტყვაობის 021 გვერდზე პატ. მეცნიერი წერს: „შიგა-

დაშვ გვხვდება ისეთები, რომელთა შინაარსიც მკედრის დატირებ-
ლას წაოპოადგენს“.

აღსანიშნავია, რომ ა. შანიძეს თავისი „ხევსურული მასალების“
ნაკვ. გვერდზე 768 ნომრის შესახებ მოჰყავს ასეთი, ჩვენი აზრით,
ფრიად მნიშვნელოვანი შენიშვნა ჩამწერისა:

„ჰქედარზე ხევსურის დედაკაცის ნატირალი, მთიბლური“...

პაროლაცდა. 1940 წ. გამოცემულ „მასალებში საქართველოს
ეთნოგრაფიისათვის“ ხმით ნატირალთა შორის მოიპოვება სრულიად
ერთი და იგივე ტექსტები. ასე, მაგალითად, „მასალების“¹ პირველი
ხმით ნატირალი (გვ. 93):

შარმ.ნაულო შეარდენო.
მოაბელნი გიხარიანდაეო.
მთიბელ-შამკლისა სანაყროდაო,
ლუმას ზის ცვარში ხარშავლაეო.
ბევრაის ჭიჭვის გამგორესაო,
ოფსა ჭირიშა ზიდავლაეო.
მტერის ბევრაის გამჭავრესაო,
წელზე ფრანგულსა იბამლაეო.
სტუმრის ბევრისა მასახურსაო.
ტუჟსა ქემხითა ხევრავლაეო.
ბევრი მტრისა გამრიგესაო
ენასა მბჰეჩი ზიდავლაეო.

ეს ნომერი ჩაწერილია მგელა ჰინჭარაულისაგან 15. 8. 27-ს.
შატილში. ხოლო ავ. შანიძის ხალხურ პოეზიაში (გვ. 291)
№ 746 მოყვანილია იმავე ლექსის უფრო ვრცელი ვარიანტი, რომე-
ლიც ჩაწერილია გოგოჭურის მიერ 1931 წელს. შემდეგ იგივე თვით
ავ. შანიძეს ჩაუწერია კიდევ 17. 6. 23 წელს გუდამაყარში იქ გადა-
სახლებულ ხევსურთაგან. აღსანიშნავია, რომ გოგოჭური თავის
განმარტებაში აღნიშნავს: „ამ დროს მისი ქალი ამბობს ამ სიმღერას“
(გვ. 643).

„მასალებში“ ხმით ნატირალი № 11 (გვ. 98) არის „გუდელას
მუშა არივიაო“. აქ მოთავსებული 35 სტრიქონის ნაცვლად „ხალხურ
პოეზიაში“ (გვ. 291) № 745 იგივე ლექსი 15 სტრიქონის სახითაა.
წარმოდგენილი. პირველი მათგანი ჩაწერილია მამუკა ჰინჭარაული-
საგან (60 წ.) 15. 8. 36 წ. ს. ბარისახოში, ხოლო მეორე კი 1931 წ.
უნდა იყოს ჩაწერილი იმავე გოგოჭურის მიერ.

აღსანიშნავია 14 ნომერი „მასალებისა“, რომლებიც ჩაწერილია

¹ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, 1940 წ., თბილისი, სსრ
კუპრის მეცნიერებ.თა აკადემიის საქ. ფილ. გამოცემა, რედ. გ. ჩიბრაია.

18. 8. 37 წ. გიორგი ლიქოკელისაგან (55 წ.) ს. აკვეში. აქ მოთხრობილია სულასა და კურდღელას დაღუპვის ამბავი. ხალხური პოეზიის (გვ. 292—3) №748 იმავე სულასა და კურდღელას ამბავი გადმოცემულია 10 სტრიქონის მანძილზე, ხოლო მასალებში იგი 54 სტრიქონს მოიცავს. „ხალხური პოეზიის“ შენიშვნებში აკ. შანიძეს მოჰყავს გოგოჭურის მიერ 1931 წ. იმედა არაბულისაგან სოჯ. ჩარდილს ჩაწერილი 16-სტრიქონიანი ვარიანტი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ აკ. შანიძის მიერ ძირითად ნაწილში გამოქვეყნებულ ტექსტს თ. რაზიკაშვილს ჩაუწერია არა უგვიანეს 1889 წლისა.

იჩვენება, რომ ერთი და იგივე მასალა სრულდება როგორც თიბვის დროს, ისევე მიცვალებულთა დატირების დროს. ჩვენ განგებ შევარჩიეთ ერთი და იგივე სიმღერები ნათქვამი თიბვის დროს და მიცვალებულის დამარხვისას. მაგალითად, „შარამანულში“ თიბვის შესახებაა ლაპარაკი:

მთიბელნი გიხარინდეთო.
მთიბელ-მამაკათა სანჯრედო,
ღუმას ხის ცეარში ხარშავდეთო.

აშკარაა, რომ ეს ლექსი პირდაპირ თიბვის თემას ეხება. აქ ლაპარაკია მასპინძლის სიხარულზე, რომ მას მთიბლები ჰყავს: მასპინძელი ეშხადება მთიბელ-მამაკათა პატივსაცემლად და რძეში ღუმას ხარშავს. მაგრამ. მიუხედავად ამ ლექსის აშკარა შრომითი ხასიათისა, იგივე ლექსი ხმით ნატირალთა შორის არის აღნიშნული პირველ ნომრად და მას „მასალებში“ ეწოდება „შარამანულზე ნატირალი“ (იხ. გვ. 93).

უნდა აღინიშნოს, რომ სამკლოვიარო ხასიათს უფრო მეტად აკ. შანიძის კრებულში გოგოჭურის მიერ 1931 წელს ჩაწერილი ვარიანტი შეიცავს, თუმცა თიბვაზე აქაც არის ლაპარაკი. ხოლო 15 სტრიქონიანი „მასალებისაგან“ განსხვავებით ასეთი სტრიქონებია:

შარვანელი მადგას წიწო
ოჯ უბე ცხენის ტახლაზედაო.
„შენ დრონ წავიდეს თანგულაო“,
ციხე ატირდა, ციხის ეარიო.

ამისა და მიმყოლი სტრიქონების მსგავსი არაფერია „მასალებში“, თუმცა მას ხმით ნატირალი ეწოდება. შედარებისათვის. ვგონებ, მეტი არ იქნება მოვიყვანოთ როგორც აკ. შანიძის კრებულში, ისე „მასალებში“ გამოქვეყნებული ვარიანტები „შარვანაულისა“.

აკ. შანიძის ჩაწერილი 17. 6. 13 წ. გულამაყარში:

- შარვანელი შევარდენო,
 მთიბელი გიხარიახლა?
 მთიბელ-მამკალი ქერ-იფქლის
 წყაროს-კარს გიხვევიან-ლა?
 5 მთიბელ-მომკალთა სანაყროდ
 დემას რძეში ხარშაე-ლა?
 სტუმართა წამოსასხმელად
 ტაყსა ქექხითა ჰყერაე-ლა?
 ბევრისა მტრისა გამრიგეს
 ენასა ბჰეში გარეე-ლა?
 ბევრისა მტრისა გამჭაერებს
 10 ფრანგულსა წელზე იბამ-ლა?

გოგოქურის ჩანაწერი 1931 წელს:

- შარვანელი შევარდენო,
 მუშანი გიხარიახ-ლაეო?
 თიბან-მომკალი ქერ იფქლზედაო
 წყაროს კარ გიხვევიან-ლაეო?
 5 სტუმარს უძღვები ქორულადა,
 რძეში დემასა ხარშაე-ლაე?
 აჰო ჩემია ახოელისი
 ლიფოდა — კორზამაულისი,
 შუაში ერთის დღისაია
 10 ძალისა თლოშისურისი,
 ფსიტეს მალაო, გადამიშვი,
 ნისლის კოტორო, გადამრიდე!
 ერთხანა კიდევ გადაეხენებ,
 ციხენ საღ უდგან თანდილსაო.
 15 შირვანელი მიდგას წინაო,
 ი აე უძე ცხენის ტახდაზედაო,
 „შენ დრონ წაეიდეს, თანგულაო“,
 ციხე ატირდა ციხის კარიო,
 ხარდახნ ზეთა თვლით ბუთუნებენო:
 20 „ერთხელ გეიშველა ხთის ძალამაო, —
 ლაშქარი ტბაში ჩაიღუპაო.
 შენი ქირიმე, ტბათანაო,
 ლაშქარი ჩაგიბრუნებიაო“.

ბეგლა პინკარაულისაგან ჩაწერილი 16. 8. 37 წ. ს. შატილში:

- შარვანელი შევარდენო,
 მთიბელი გიხარიახ-ლაეო,
 მთიბელ-მამკლისა სანაყროდაო
 დემას ზის-ცეარში ხარშაე-ლაეო,
 5 ბევრის ჯიქის გამგორესაო,
 თოფსა ხირიმსა ზიდაუდაეო,
 მტრისა ბევრის გამჭაერესაო.

წელზე ფრანგულსა იბამლაო,
სტუმრის ბევრისა მასახურსაო,
10 ტყავსა ქეჭხითა ხეკავლაო,
ბევრისა მტრისა გამრიგესაო
ენასა მბჰეჩი ზიდავლაო.

ამ ერთისა და იმავე ლექსის დაპირისპირება საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ, რომ. თუმცა ისინი სხვადასხვა დროს არიან ჩაწერილი, მაგრამ ძირითადი ხასიათი მაინც ერთნაირი აქვთ შერჩენილი. ეს ითქმის განსაკუთრებით აკ. შანიძისა და მგელა ჭინჭარაულის ყველაზე უადრეს და ყველაზე უგვიანეს ჩანაწერთა შესახებ.

ორივეში შარავანეულის ქება და შესხმაა. აკ. შანიძის მიერ ჩაწერილი:

ბევრისა მტრისა გამრიგეს
ენასა ბჰეში გარეულა?
ბევრისა მტრისა გამჭაერებს
ფრანგულსა წელზე იბამლა?

ჭინჭარაულის:

ბევრისა ჭიჭვისა გამგორესაო.
თოფსა ჭირიმსა ზიდავლაო?
მტრისა ბევრისა გამჭაერესაო.
წელზე ფრანგულსა იბამლაო?
სტუმრისა ბევრის მასახურსაო,
ტყავსა ქეჭხითა ხეკავლაო?
ბევრისა მტრისა გამრიგესაო,
ენასა მბჰეჩი ზიდავლაო?

მოყვანილი ადგილების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ. რომ შარავანეული თუ შარამანული ცნობილი ყოფილა როგორც მიუდგომელი და სამართლიანი, ბევრი მტრის გამრიგე ენის პატრონი, მტერთან შესანიშნავი მეტრძოლი. ხოლო ჭინჭარაულის მიერ ჩაწერილ ვარიანტში ლაპარაკია მის მონადირეობასა და სტუმართმოყვარეობაზე.

საკითხავია. რად უნდა იყოს საჭირო შარამანულის ქება? ამაზე მიუთითებს მეორე ვარიანტში მოყვანილი სტრიქონები:

შირვანული მიღვას წინაო
თჲ უჲე ცხენის ტახდაზელო...
ციხე ატარდა ციხის კარიო.
ჩარდახნ ზეთა თელით ბუთუნებენო...

შარავანეული გარდაცვლილა და მის მახლობლად თვლით ბუთუნებენ, ე. ი. „დათვლით ტირიან“ (იხ. „მასალები“, ტაბულა II).

ახლა გასაგები ხდება პირველი სტრიქონები, რომლებშიც თიბვაზეა ლაპარაკი. დამტრეხელი მიცვალებულს ეუბნება: მთიბელია მოსვლას ველარ გაიხარებო და ვერც რძეში დუმას მოუხარშავ. ვერც საჯაქაკოდ ხმალს დაიკიდებ, ვერც „მბქეში“ წახვალო და სხვ.

ასე რომ. ეს ლექსი აშკარად მიცვალებულ შარვანაულის ხმით ნატირალი უნდა იყოს. იგი თიბვის დროსაც სრულდება.

ცნობილი ეთნოგრაფი გ. ჩიტაია გვემოწმება: „კარგი ხმით „ნატირალს“ ხალხი ზეპირად სწავლობდა ლექსივით და მერე მამაკაცები თიბვის დროს ცელზე მღეროდნენ და ამ სიმღერას „გვრინი“ ეწოდებოდა. „გვრინში“ ხმით „ნატირალს“ გარდა არაფერს იმღერებდნენ“¹.

ამნაირად. ირკვევა, რომ ხმით ნატირალი და თიბვის დროს შესრულებული სიმღერა ერთი და იგივე ყოფილა. ამიტომ ფრიად საყურადღებოა პატივცემულ გ. ჩიტაიას შემდეგი შენიშვნა: „შრომის პროცესში ამ სახით მიცვალებულის მოგონების წესჩვეულება ეთნოგრაფიულმა ლიტერატურამ არ იცის. ხმით ნატირალები იმდენად ორიგინალური და თავისებური მოვლენაა. რომ დასავლეთ ევროპის მეცნიერების მტკიცება, თითქოს წინაპრის კულტი მხოლოდ ძველი ინდოევროპული ხალხების დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს. ამ მასალის საფუძველზე ირღვევა“².

მოყვანილი ციტატიდან ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მოწმობა იმის შესახებ, რომ ერთი და იგივე სიმღერა სრულდება როგორც ტირილის დროს, ისე შრომის დროს. ეს მართლაცდა განსაკუთრებული ფაქტი იმას ადასტურებს, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უძველესი და უპირველესი სახის ხალხურ შემოქმედებასთან. როდესაც ერთი და იგივე მასალა გამოყენებულია როგორც ტირილში. ისე შრომაში. თუ ეს მოსაზრება სწორი არის. მაშინ „ხმით ნატირალის“ შრომის დროს შესრულება მიცვალებულის მოგონებას როდი უნდა ისახავდეს მიზნად, არამედ იმ გარემოებაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ სიმღერის ერთი და იგივე სახეობა თანაბრად გამოუყენებიათ როგორც ტირილში. ისე შრომის დროსაც.

ჩვენი მოსაზრების სისწორეს ადასტურებს ისიც, რომ „ხმით ნატირალი“ სრულდება არა მარტო თიბვის, არამედ მგზავრობის დროსაც.

შესაფერისი მასალის გაცნობის საფუძველზე ჩვენ საშუალება გვაქვს დავადასტუროთ როგორც ხ მ ი თ ნ ა ტ ი რ ა ლ ი ს. ისე

¹ მ.საღები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, გვ. 13.

² იქვე.

მთიბლურისა და მგზავრულის მუსიკალური და ტექსტუალური ერთიანობა.

ეს რომ ასეა, ამას ადასტურებს ხევესურეთში 1946 წლის ზაფხულში მგზავრობის დროს გამოცემის არაბულა ლიქოკელის ნათქვამი. რომელმაც განაცხადა: „გზაში სვლის დროს, როცა მარტო ვართ, მთიბლურს ვიტყვით“.

მართლაცა. კომპ. დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი ხევესურული მასალა „მგზავრულის“¹ სახელწოდებით აღნიშნული ნომრის მუსიკალური ფორმა იგივეა. რაც ეთნოგრაფიულ კრებულში კომპ. გ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი ხმით ნატირალისა (იხ. ეთნოგრაფიული მას., ტაბ. № 13).

აღსანიშნავია, რომ მთიბლურის, ხმით ნატირალისა და მგზავრულის. აგრეთვე მისი შესრულების თავისებური ფორმაც ადასტურებს მის სიძველეს.

უკვე არსებული ჩაწერილი მასალის მუსიკალური ფორმის შესწავლა ცხადყოფს, რომ ამ სიმღერების მუსიკალური მხარე მეტად სადაა. ანალიზისათვის ჩვენ ვღებულობთ კომპ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილ და „მასალებში“ გამოქვეყნებულ ხმით ნატირალს. №13 სიმღერის მელოდია, რომელიც მოთავსებულია დასახელებული ნაშრომის ბოლოს. ერთფეროვანია და იგი რამდენადმე რეჩიტატიკს მოგვაგონებს. სიმღერის ტაქტები არ არის გამოკვეთილი. თუმცა სიტყვა და ტაქტი ერთიმეორეს უახლოვდება, ხშირად სიტყვის დასაწყისი მარცვალი მის მომდევნო ორ მარცვალზე ორჯერ უფრო ხანგრძლივია. რაც ტაქტის დაქტურულ ბუნებას გამოავლენს. გარდა ამისა. დასასრული მარცვლები უფრო დაბალი ნოტითაა გადმოცემული. უადრე დასაწყისი მარცვალი. ერთ მუსიკალურ ფრაზაშია გაერთიანებული სამი ტაქტი — სიტყვა. მუსიკალური ფრაზის დასასრული წარმოდგენილია ღიღინით. რომლის მიმართულება ზოგჯერ მუსიკალური ფრაზის დასაწყისი ნოტიდან ოქტავით უფრო დაბლაა სულ ბოლო მარცვალთან მიახლოების დროს. ასე რომ, ეს ტენდენცია დადაბლებისაკენ ხდება დაკურობის — გლისანდოს წესით. ამასთანავე ყოველი მომდევნო სიტყვის დასაწყისი მაღალი ნოტით აღინიშნება.

პირველი მუსიკალური ფრაზა მთავრდება მესამე სიტყვა-ტაქტით და შემდეგ იწყება მეორე ფრაზა იმავე ნოტით, რომლითაც დაიწყო

¹ Д. Аракишвили, Грузинское народное музыкальное творчество, Труды муз. этнографического Комитета Моск. университета, т. V, 1936 г., с. 115, № 1.

პირველი, ხოლო შემდგომი დადაბლება მესამე — უკანასკნელ ფრაზაშია წარმოდგენილი.

მესამე --- უკანასკნელი ტაქტი იწყება წინა ორ ტაქტთან შედარებით უფრო დაბალი ნოტით. რითაც აღინიშნება ერთი მუსიკალური ფრაზის დასასრული. აქვე დაბლდება ხმა, რაც მესამე ტაქტის შემდეგ ერთგვარ პაუზას. შესვენებას გულისხმობს, ამიტომ გასაგებია. რომ აქ მესამე ტაქტის ბოლო ნოტები თანდათან დაბლა იწვეს. ამით ტაქტის, და საერთოდ მუსიკალური ფრაზის ბოლოში ერთგვარი წერტილია დასმული. ამას მოსდევს მოქვეითინეთა სამგზის იპეო, პიპია, იპეო.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მოქვეითინეების შეძახილის სამგზისობა, იგი ქმნის ერთგვარ პარალელს ამ სამტაქტიანი ფრაზის მიმართ. რომელსაც ასრულებს მოტირალი. ასე რომ, მთლიანად მოტირალისა და მოქვეითინეთა შეძახილებითურთ ჩვენ გვექნება ექვსტაქტიანი გალობა-ლილინი.

ამის შემდეგ მოტირალი იწყებს მეორე ფრაზის — ისევ სამტაქტიანი ფრაზის — შესრულებას, რომელსაც აგრეთვე მოქვეითინეთა შეძახილი მოსდევს, და ა. შ.

ამრიგად, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ვითარებასთან, რაც უძველესი ტრადიციიდან უნდა მომდინარეობდეს. ეს სამგლოვიარო სიმღერა მეტისმეტად დამახასიათებელია და გამოავლენს სწორედ ისეთ თვისებებს, რომლებიც საერთოდ ხევსურულის უძველესი ხანისათვის უნდა ყოფილიყო სავალდებულო.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ სამტაქტიანი ფრაზა არის მხოლოდ ნაწილი მთელისა. ეს დასტურდება როგორც შინაარსობრივად. ისე მისი შესრულების მიხედვითაც. ასე, მაგ.:

1. თქვენი ჰირიმეთ. მატირალნო,
ჩვენ დრო-ჟამ არ გაკვირებთაო.
2. გაოქრდა ცელი, საფარცხველიო,
თორმეტის მთიბლის საყოფინიო.
3. ღურჯა გაოქრდა ცხენოხერიო,
პ. ტრონის ჯელი დაუცდელიო.
4. გაოქრდა ვერცხლის იარალიო,
პატრონის ტანზე ნაშვენებიო...

და ა. შ.

მართლაცდა, მეორე სამეულის შემდეგ არის აღნიშნული ის უკანასკნელი ო, რომელიც შეიძლება გაგრძელდეს გაცილებით უფრო ხანგრძლივად, ვიდრე პირველი სამეულის დასასრულის ო.

ამ ანალიზის შემდეგ შეიძლება დაეასკვნათ: ხევსურული ხმით

ნატირალი შედგება ექვსი ტაქტისაგან. რაც ტექსტის ექვს სიტყვა-ტერფიანობას შეესაბამება, ზოგი გამოჩაყლისის გარდა, როდესაც სიტყვა ძალიან გრძელია ან კიდევ როდესაც მოკლე, თითო მარცვლიანი სიტყვებია. ასე, მაგალითად. ჩვენ მიერ გარჩეული ხმით ნატირალის პირველსავე მუსიკალური ფრაზის ნაწილში გვაქვს ასეთი შემთხვევა:

ჩვენ დრო-ემ არ გაკვირებთაო.

ამ ფრაზაში არის ერთი ერთმარცვლიანი, მისი მომდევნო ორ-მარცვლიანი, შემდეგ ისევ ერთმარცვლიანი და ბოლოს ექვსმარცვლიანი სიტყვა. შესრულების დროს პირველ ტაქტში ერთიანდება „ჩვენ დროემ“, მეორეში „არ გაკვი“, --- მესამეში — „რებთაო“, ხოლო იქ, სადაც სამსიტყვიანი ტექსტა გვაქვს, თითოეული სიტყვა ტაქტის ფარგლებში თავსდება. ასე, მაგალითად:

ღურჯა გაჭრდა ცხენოხერი

გადმოცემულია ისე, რომ თითოეული სიტყვა ცალკე ტაქტის ფარგლებშია მოქცეული. ამრიგად, მთელი სასიმღერო ფრაზა შედგება ექვსი ტაქტისაგან, რაც შეესატყვისება თვით ტექსტის ექვს სიტყვას ან კიდევ სიტყვათა ჯგუფს, რომლებიც საბოლოო ანგარიშში ექვსად ნაწილდება. იმ დებულების დასადასტურებლად, რომ ჩვენ სწორედ ექვსი ნაწილისაგან შემდგარ სიმღერასთან გვაქვს საქმე, საკმარისია აღვნიშნოთ: ყოველი ორი ექვსტაქტიანი მუსიკალური ფრაზა, ორი დამთავრებული ფრაზისაგან რომ არის შედგენილი, იწყება მოტირალის „ჰეით“. ასე, მაგალითად:

ჰეი, თქვენი კირიმე, მატირალნო,
ჩვენ დროემ არ გაკვირებთაო.
გაოჭრდა ცელი საფარცხელი,
თორმეტი მთიბლის საყოფელი.
ჰეი, ღურჯა გაოჭრდა ცხენოხერი,
პატრონის ხელში დაეცდელი.
გაოჭრდა ვერცხლის იარაღი,
პატრონის ტანზე ნაშენებო.

მაგრამ ეს როდია სავალდებულო ყოველი წყვილის დააწყებისში. მაგალითად, ჩვენ მიერ გარჩეულ ხმით ნატირალში იგი მხოლოდ ორჯერ გვხვდება.

ზემოთ განხილული ხმით ნატირალის გარჩევა სავესებით გვარწმუნებს იმაში, რომ ექვსტერფიანობა ხვესურული უძველესი ლექსის მთავარი, ნიშანდობლივი თვისება ყოფილა.

ვანსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს. რომ ხმით ნატირალთან მეტად ახლო დკას აგრეთვე ხევსურული მთიბლური. როგორც ეს დასტურდება თვით ხევსურთა ჩვენებით და ამასთანავე გ. ჩიტაიას უკვე აღნიშნული წინასიტყვაობითა და რედაქციით გამოსული ხევსურული მასალების მიხედვითაც.

ხმით ნატირალის გვერდით საკიროა განვიხილოთ აგრეთვე დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი მასალა. რომელიც მეტად ემსგავსება ჩვენ მიერ განხილულ ხმით ნატირალს. კიდევ უფრო საინტერესო ის არის. რომ ყოველი ტაქტი დაქტილური წყობისაა — თვისება. რომელიც აგრეთვე ახასიათებს ზემოთ მოყვანილ ხმით ნატირალს. იწყება იგი დაახლოებით იმავე ნოტით. როგორითაც ხმით ნატირალი. მცირეოდენი რამ გაასხვავებს მათ: ხმით ნატირალის მუსიკალური ფრაზის პირველი ნოტი არის sol. მაშინ როდესაც მგზავრულის პირველი ნოტი პირველი ოქტ. la bemol-ია. ხმით ნატირალის უკანასკნელი ნოტი არის la bemol, რაც შეეხება მგზავრულს, მისი ფრაზის დასასრულში გვექნება si bemol.

ამრიგად, ჩვენ მიერ წამოყენებული დებულება ხევსურული ხმით ნატირალისა, მთიბლურისა და მგზავრულის ერთიდაიგივეობის შესახებ სავსებით დადასტურებულად შეიძლება ჩაითვალოს. ის მცირეოდენი სხვაობა. რასაც ადგილი აქვს ხმით ნატირალსა და მგზავრულს შორის, აიხსნება სხვადასხვა მიზეზით, კერძოდ ეს შეიძლება აიხსნას გაშიფვრის სხვაობით. განსხვავება იგრძნობა მხოლოდ იმ ნაწილში, სადაც ხმით ნატირალს შემახილი ერთვის. მგზავრულში¹, ისე როგორც ხმით ნატირალში. პირველსა, დასაწყის ნოტსა, და დასასრულს შორის დადმაული მიმართებაა (do მცირე ოქტავისა და si bemol მცირე ოქტავისა). გარდა ამისა, სამ ტაქტად დაყოფა აქაც საერთოა, თუმცა ტაქტები უფრო მცირე მოცულობისაა. მათში აშკარა დაქტილურ წყობას ვამჩნევთ, განსაკუთრებით პირველსა და მეორე ტაქტში.

ამრიგად, ხევსურული ხმით ნატირალისა, მთიბლურისა ან კიდევ მგზავრულის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ სამივე წარმოადგენს უძველესი ქართული ხალხური შემოქმედების იმ ეტაპის გადმონაშთს, როდესაც ლექსი სიმღერის გარეშე არ არსებობდა.

სხვადასხვა შემთხვევაში დაახლოებით ერთი და იგივე მუსიკალური ფორმით სრულდებოდა სიმღერები და მისი შესრულების წესს. ღდესაც შენახულს, გვრინი ეწოდება.

¹ დ. არაყიშვილის დასახ. კრებული. გვ. 155, № 1. შორისდებული შესაძლოა გამოტოვა ჩამწერმა, რადგანაც იგი განსაზღვრულ ტონზე არ გადაღის. — 3 ბ.

უნდა ითქვას, რომ თვით ხევსურულში შენახული ლექსის პირ-
ვანდელი სახეობა ექვსტერფიანი საზომისა საფუძველია იმავე ხევ-
სურეთში შექმნილი ექვსტერფიანი ლექსის მაღალი საფეხურისა,
რომელშიაც უკვე ჩანს ტენდენცია უკანასკნელ მარცვალთა შემსგავ-
სებისა, ე. ი. შერითმებისა. ამის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ ორ-
სტრიქონიანი ლექსი:

„შავს ლუღსა, წითელ ღვინოსა განა სულ ყველას სმა უნდა?

პირზე მომდგარსა სიტყვასა განა სულ ყველას თქმა უნდა?“

აღსანიშნავია, რომ ამ ორსტრიქონიანი, ექვსტერფიანი ლექსის
წარმოთქმის ფორმაც მეტად ახლო დგას საერთოდ ხევსურული სიმ-
ღერის ბუნებასთან, რაც პირვანდელი ხანის ურითმო სიმღერებს
ახასიათებს.

გარდა ამისა, საინტერესოა აგრეთვე ისიც, რომ ხშირად ქართულ
ხალხურ სიმღერებს არა მარტო ხევსურეთში, არამედ სხვა კუთხე-
შიც მსგავსი, საერთო ნიშნები მოეპოვება.

განსაკუთრებით საყურადღებოა სვანური ხალხური სიმღერები,
რომლებსაც, ხევსურულის მსგავსად, არ გააჩნია რითმა. სვანეთში,
ისე როგორც ხევსურეთში. საგვარეულო წყობილებისა გადმონაშთე-
ბი ახლაც შემონახულია. იქაც ისეთივე ადრინდელი ხელოვნების
ფორმები შემონახულა და ამიტომ საესებოთ გასაგებია, რომ სვანეთ-
შიც შენარჩუნებულია ურითმო სასიმღერო ლექსები. უფრო სწო-
რად რომ ვთქვათ, შენარჩუნებულია და დღემდე მოტანილია ის დო-
ნე ხალხური შემოქმედებისა, როდესაც ლექსი სიმღერის ვარეშე არ
არსებობდა.

ამ მხრივ საინტერესოა სვანური რელიგიური ხასიათის სიმღერა-
ჰიმნი, რომელიც ცნობილია „ლილეს“ სახელწოდებით. ეს სიმღერა
ისეა აგებული, რომ მისი თითოეული მუსიკალური ფრაზა ექვსი
ანაჰესტით გამართულ ტაქტს შეიცავს¹. ექვი აღარ შეიძლება არსე-
ბობდეს, რომ ამ შემთხვევაშიც დაცულია ქართული უძველესი სიმ-
ღერა იმ დროიდან. როდესაც სიტყვა, სიმღერა და ფერხული ერთი-
ანობაშია. თვით ჰიმნის შინაარსიც ექვს არ ტოვებს. რომ ეს სვანური
სიმღერა იმ უძველესი ხანის გადმონაშთი უნდა იყოს. როდესაც
სვანები წარმართები იყვნენ. თუმცა მათ შემდგომ ქრისტიანობაც
კი მიუღიათ, მაგრამ ძველი ადათები, წესები, სარწმუნოებრივი ხა-
სიათის სიმღერები როდი მისცემია დავიწყებას. საფიქრებელია, რომ

¹ ბ. ფალიაშვილი, ქართული ხალხური სიმღერების კრებული. გვ. 45.
№ 26. „ლილე“.

ესა თუ ის არქაული სიმღერა ანტიკურობის ხანაშიც დაახლოებით ისეთივე იქნებოდა, როგორც არის დღეს.

აი რას წერს სვანეთის შესახებ ზ. ფალიაშვილი თავისი „ქართული ხალხური სიმღერების კრებულის“ წინასიტყვაობაში: „ამ ადგილის ბუნების სილამაზე კალმით აუწერელია, მაგრამ იმავე ბუნების სიჰაკარეც შეუღარებელია. იმ დროს, როცა სვანი ზაფხულობით ბედნიერია, როგორც პირველ დღეს ქვეყნის გაჩენისა, ზამთარში იგი წიბებშია. როგორც უუბოროტესი დამნაშავესავით მომწყვდეული“ (გვ. 6). რაც შეეხება სვანური სიმღერების ხანდაზმულობას, ამის შესახებ იმავე ავტორთან ვკითხულობთ: „სვანურ სიმღერებში დიდად ყურადღასღებია ის სასიამოვნო მოვლენაც, რომ სხვა ქართველთა ტომების სიმღერებთან შედარებით ისინი უფრო შეუბღალავად არიან დაცული“ (იქვე, გვ. 7).

ზემოდასახელებული „ლილეს“ გარდა, რომლის სიძველის შესახებ არავითარი ეჭვი არ შეიძლება იყოს, საყურადღებოა აგრეთვე სვანური „ზარი“ (იხ. იქვე, გვ. 38-9, № 22). აქაც, „ლილეს“ მსგავსად. მუსიკალური ფრაზა ექვსი ტაქტით განისაზღვრება, თითოეულის ნახევარი ზუსტად სამ ტაქტს შეიცავს. ასე, მაგალითად, ამ სამგლოვიარო სიმღერის უკანასკნელი მუსიკალური ფრაზის პირველი ტაქტი შეიცავს ორ მარცვალს, აქედან პირველი არის ერთი მეოთხედი წერტილით, ანუ სამი მერვედი, ხოლო მისი მომდევნო ერთი მარცვალი სრულდება ერთი მერვედი და ერთი მეთექვსმეტედი ნოტით. ასე რომ, მისი წყობა დაქტილური იქნება. რაც შეეხება მეორე ტაქტს, იგი ანაპესტითაა გამართული — იწყება ორი მოკლე ნოტით და მთავრდება ერთი მეოთხედით. გარდა ამისა, პირველი ტაქტი აღმავალი ხასიათისაა, მეორე ტაქტი კი, შებრუნებით, მაღალი ნოტი იწყება და დაბალით მთავრდება. შემდგომ ისევ გრძელი და მოკლე ნოტები ერთიმეორეს მისდევნენ დასასრულამდე, როდესაც ფრაზა და სიმღერაც მთავრდება *fermato*-თი.

ამრიგად, ირკვევა, რომ ხევსურულის შესატყვისი სურათი გვაქვს სვანურშიც იმ მხრივ, რომ ორივე ქართველი ტომის უძველესი სიმღერები ექვსტერფიანობას ამჟღავნებს. ექვსი ტაქტის მიხედვით არის გამართული მათი მუსიკალური ფორმაც. ეჭვი აღარ შეიძლება შეგვეპაროს მასში, რომ ეს სიმღერები ქართული ლექსისა და მუსიკის განვითარების უძველეს ხანას ეკუთვნის. დ. არაყიშვილი თავის ნაშრომში „ქართული მუსიკა“, ეყრდნობა რა მ. ბალანჩივაძის ნარკვევს (ქუთაისი. 1925. გვ. 51-2), ასეთ შეხედულებას გამოთქვამს: „სვანეთმა და ფშავ-ხევსურეთმა მთლიანად მოიტანეს ჩვენამდე კალარა წინაქრისტიანუ-

ლი წარსულის ცოცხალი მოგონებანი" (ხაზი ჩვენია — პ. ბ.).

მეტად საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ხევსურეთსა და სვანეთს გარდა შეიძლება სხვაგანაც, საქართველოს სხვა კუთხეშიც აღმოჩნდეს ისეთი სიმღერები, რომლებსაც უძველესობის ექვმიუტანელი დაღი აწის. ყოველ შემთხვევაში, ისინი შეიძლება ახალა წარმოშობისაც იყოს, მაგრამ თავისი ხასიათით ძველისაგან ნაანდერძე ტრადიციას სრული სიზუსტით იცავდეს და მისდევდეს.

სვანეთსა და ხევსურეთს თავი რომ ვანებოთ და ქვემოთ ბარშუ ჩამოვიდეთ. დავრწმუნდებით, რომ ჯველი ტრადიციიადმი ერთგულება აქაც ძალაშია.

1909 წელს დაბეჭდილი წიგნის წინასიტყვაობაში კომპოზიტორი ზ. ფალიაშვილი ჩიოდა: „ქართულ სიმღერებს ევროპული მუსიკის და განსაკუთრებით გიტარა-მანდოლინისა და არღნების გავლენა, გადაგვარებას უქადისო“.

უნდა ითქვას, რომ ქართული ხალხური შემოქმედება იმდენად მძლავრი გამოდგა, რომ საესებით ჩამოიშორა ეს საფრთხე.

უფრო ადრე დ. მაჩაბელიც ჩიოდა, რომ ქალის სიმღერა საზანდრების სიმღერამ განდევნაო, მაგრამ საზანდრის ხსენება აღმოსავლეთ საქართველოში დღეს საესებით გადავარდნილად უნდა ჩათვალოს.

ერთი სიტყვით, ქართული ხალხური მუსიკა იმდენად ხანგრძლივი ტრადიციის მქონეა, იმდენად თავისებურია, რომ იგი ასე ადვილად არ შეიძლება რომელიმე სხვა მუსიკალური გავლენის მიხედვით შესამჩნევად შეიცვალოს. ანდა დავიწყებას მივცეს.

მართლაც, ექვსტერფიანი ქართული ლექსის მუსიკალური ფორმა, ისევე როგორც ხევსურეთსა და სვანეთში, საქართველოს სხვა კუთხეებშიაც არის შენარჩუნებული. ასე, მაგალითად, ქართულში დაცული სიმღერა „შავლეგო“ ექვს ტერფად არის გამართული ისე, რომ პირველი ნახევარი ოთხ ტაქტს შეიცავს, ხოლო მეორე — ორს. ასევე ფშავში კომპოზიტორ შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი სიმღერა „ჯვარის წინასა“ ექვსი ტაქტით არის გამართული. აქ უკვე დაყოფა სხვაგვარია. თუ ზემომოყვანილი სიმღერა შედგენილი იყო ოთხი და ორი ტაქტისაგან, აქ სამ-სამი ტაქტია სიმღერის ყოველ ნახევარში. საინტერესოა აგრეთვე ფშაური „სუფრული“, სადაც სიმღერის ორივე ლექსი ექვს ტაქტად არის გამართული. ოღონდ პირველი ნაწილი სამ ორტაქტიან შენაერთს წარმოადგენს, ხოლო მეორე — თანაბარი ორი სამტაქტიანი შეერთებისაგან ქმნის მთლიან — ექვსტერფიან მუსიკალურ ფრაზას.

**ქართული ხალხური სიმღერისა და მუსიკის
ქირითადი რიტმი**

დაქტილურ ბუნებას ამჟღავნებს აგრეთვე ქართული ხალხური სიმღერა. მაგალითად. ქართული ხალხური შემოქმედების აახლის კრებულში № 132 დაცულია ფშაური სუფრული, რომელიც ორი ფრაზისაგან შედგება. ყოველ ფრაზაში ორმეოთხედიანი ტაქტია, პირველი ექვსტაქტიანი ფრაზა იყოფა ორ და ოთხ ტაქტად, მეორე კი—სამ და სამ ტაქტად. აღსანიშნავია, რომ პირველი ფრაზია მეორე ტაქტი ანაპესტურია, ხოლო მეხუთე—დაქტილური. რაც შეეხება მეორე ფრაზას. იქ მეორე და მეხუთე ტაქტი ორივე დაქტილურია. დანარჩენი ტაქტები უმთავრესად სპონდეს ხასიათს ატარებს. ასეა, მაგალითად. პირველი ფრაზის მესამე. მეოთხე და მეექვსე ტაქტები და მეორე ფრაზის მესამე და მეექვსე ტაქტები; მაგრამ საქმე ის არის, რომ დაქტილიანობა გუნდის პირველ ხმებს ახასიათებს, რაც შეეხება ბანს, იქ მერვედები და მეოთხედებია. რა თქმა უნდა, ეს გარემოება სრულიად არ არღვევს ჩვენს შეხედულებას, პირიქით, იგი მას ადასტურებს, რომ სწორედ ეს დაქტილები ანიჭებენ ამ სიმღერას ერთგვარ სილამაზეს. გასაგებია, რომ ყოველი ტაქტი სულ ერთნაირი რიტმული აგებულებისა რომ იყოს, სიმღერა მეტად ერთფეროვანი გამოვიდოდა. ამ მრავალფეროვანების შეტანა იმ სამ დაქტილურ და ერთ ანაპესტურ ტაქტებს აქვს დავალებული.

ქართული ხალხური სიმღერების დაქტილური ბუნება მჟღავნდება მრავალი მასალის მიხედვით. ჩვენ მიერ ამოკრებილია საკმაოდ მდიდარი ნიმუშები დაქტილის შემცველი სიმღერებისა როგორც სხვადასხვა გამოქვეყნებული და კერძო პირთაგან მიღებული მასალის მიხედვით, აგრეთვე საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში დაცული ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის ჩანაწერების მიხედვით, რომელიც შეიცავს ათასზე მეტ ქართულ ხალხურ სიმღე-

რას¹ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან. ამ მასალის მიხედვით ნათლად დასტურდება ჩვენ მიერ წამოყენებული დებულებების ჭეშმარიტება.

ვიდრე ქართულს შეეხებოდეთ, ვიწყებთ კავკასიელი ხალხების წარმომადგენელთა --- აფხაზთა სიმღერების ანალიზით. აფხაზური მასალებიდან ჩვენთვის საინტერესოა შემდეგი სიმღერები: ხალხური შემოქმედების სახლის მასალა № 1(6) „ჭილოვის საკოლმეურნეო“.

ამ სიმღერის პირველი ტაქტი ასეა წარმოდგენილი *მე*. ამ პირველ დაქტილურ ტაქტს მისდევს ანაპესტური ტაქტი *მე*, რომელსაც სამივე ხმა ასეთივე ანაპესტური რიტმით ასრულებს. ასევე ანაპესტურია მეორე ტაქტი, ხოლო მეხუთე დაქტილურია. ამ მეხუთე დაქტილურს კვლავ შეექვსე ანაპესტური მოპყვება და ა. შ. მერვე ტაქტი ანაპესტია. მეცხრე — დაქტილი. მეათე — ანაპესტი. მეორმეტე — ანაპესტი, მეცამეტე — დაქტილი. ასე რომ, თოთხმეტე ტაქტიდან დაქტილურია: პირველი, მეხუთე, მეცხრე, მეცამეტე; ანაპესტურია: მეორე, მეოთხე, მეექვსე, მერვე, მეათე, მეორმეტე.

ამავე დროს შესამე, მეშვიდე და მეთერთმეტე ტაქტების პირველი ნახევარი წარმოდგენილია ერთი მეოთხედისა და ორი მეჩვიდმეტის სახით, ე. ი. ისინიც დაქტილებს შეიცავენ. ასე რომ, მთელ სიმღერაში შვიდი დაქტილის შემსველი ტაქტი გვექნება და ექვსი --- ანაპესტისა.

აქ, ისე როგორც სხვა მრავალ შემთხვევაში, ძველი სიმღერა გამოყენებულია ახალი თემატიკისათვის. რომლის მაგალითი არა ერთი შეიძლება მოვიყვანოთ. გარდა ამ-სა. ამ სიმღერის თვით სასიმღერო სიტყვებიც მინი სიძველის გამამკლავნებლად უნდა ჩაითვალოს. პირველი ტაქტი -- ოვ რაიდა. მეორე ტაქტი ე-ვა-ვა, მეოთხე აგრეთვე ე-ვა-ვა, მეხუთე ტაქტი ოვ-რაი-და. მეექვსე ე-ვა-ვა, მერვე ე-ვა-ვა და ასე შემდეგ. ოვრა დო და ვევა -- ეს სიტყვები, რომელთა მნიშვნელობა დავიწყებულია, რაღა თქმა უნდა. ახლად ვერ ჩაითვლება. გარდა ამისა. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია, რომ ამ სიმღერებში აც. ისე როგორც სხვაგან ქართულ სიმღერებში, დაქტილურ-ანაპესტური ტაქტე-

¹ ქართული ხალხური მუსიკალური ფილკლორული მასალის ამოკრებში უკმაჩრება გამოჩნია კომპ. გრ. ჩხვიჭავჭავიძე, კომპ. გრ. კოველიძე, კომპ. ვ. ცაგარელი-შვილმა, ხოლო კომპ. მ. ჩიჩინაშვილმა იტვირთა საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში დაცული მუსიკალური მასალების გადაწერა. დასახელებულ პირთა უღრმეს მადლობას ვუცხადებ.

ბ - ს. მამარცვლიან სიტყვებთან არის დაკავშირებული

აფხაზურ სიმღერებიდან ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ის ჩანაწერი ერთი სიმღერისა, რომელიც ამოვიწერეთ აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების სახლის მასალებიდან ივანე ქორთუას დახმარებით. ეს სიმღერაც პირველი ფრაზის პირველსა და მეორე ტაქტში დაქტილს. ხოლო მეოთხეში ანაპესტს წარმოადგენს. მისი მეორე ფრაზის პირველი, მეორე და ბოლო მეექვსე ტაქტი ანაპესტურია. თაც შეეხება დაქტილს. იგი აქ წარმოდგენილია მეოთხე ტაქტში. ჩვენი ყურადღება ამ სიმღერამ იმიტომ მიიქცია. რომ აქ სულ ორი მუსიკალური ფრაზაა და ორივე ექვს-ექვს ტაქტა შეიცავს. ამავე დროს, თუ პირველი ფრაზის დასაწყისში ორი დაქტილი გვაქვს. მეორე ფრაზის დასაწყისი ორ ანაპესტს შეიცავს.

1

ფშაკური სუფრული

სა-მა-იას ჩა-მო-უე-ლი კა-ცი ნა-ბად ქავ-ლი ა-ნი

ქა-ლი მთა-ში წა-სუ-ლი-ყო დე-და მა-მა ძალ-ლი ა-ნი

სურ 1.

აღსანიშნავია, რომ იგივე სიმღერა მოთავსებულია დაბეჭდილ მასალებში (იხ. პირველი კრებული, გვ. 75, № 93). განსხვავება მათ შორის მცირეა: პირველი ფრაზის ორი ტაქტი მასალებში მეოთხედებით არის წარმოდგენილი. მეორე ფრაზის მეოთხე ტაქტი კი — სერვედებით. გარდა ამისა, კრებულის შესავალში (გვ. 35) მოთავსებულია ცნობა იმის შესახებ, რომ ეს სიმღერა ყოფილა წარმართული ხასიათისა და რომ ამ სიმღერის შესრულებისას თან მოაქვთ პიოტეს ფიტელი იმ მიზნით, რომ გვალვის დროს წვიმა გამოიწვიოს. ბოლო, როგორც ჩანს, წვიმის გამოწვევ ღვთაებათა შორის ყოფილა საგულევებელი. სამწუხაროა, რომ გამოცემულ აფხაზურ სიმღერებს

2 *Moderato*

ჭილოვის საკომპოზიციონერო

ოვ - რად-და ე - ვა - ვა ო - რად-და სი - ვა - რად-და

ე - ვა - ვა ოვ - რად-და ე - ვა - ვა ო - რად-და სი - ვა - რად-და

ე - ვა - ვა ოვ - რად-და ე - ვა - ვა

ო - რად-და სი - ვა - რად-და ე - ვა - ვა ოვ - რად-და

სურ. 2.

თვით სიმღერის ტექსტი თან არ ახლავს, გამომცემელი მხოლოდ სიმღერის ტექსტის რუსული თარგმანის მოყვანით დაკმაყოფილებულა:

3

სურ. 3.

აგრეთვე საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ეგრეთ წოდებული „კლის სიმღერა“ დაკავშირებულია უძველეს რელიგიურ ტრადიციებთან. აქ ლაპარაკია ორი ძმის შესახებ, რომელთაგან ერთს ეწოდება დილის ვარსკვლავი, ხოლო მეორეს — მწუხრის ვარსკვლავი (შარფიეწუა, ხულფუეწუა). ამ სიმღერის მთავარი ნაწილი, რომელიც მოჰყვება სამტაქტიან შესავალს, შეიცავს სულ ექვს ტაქტს. იგი შედგება ორი დაქტილისა, სამი ანაბესტისა და ერთი სპონდესაგან:

4 *Andante moltissimo*



სურ. 4.

5 *Andante*



სურ. 5.

განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია სიმღერა კვავას შესახებ. იგი მოთავსებულია როგორც პირველ, ისე მეორე კრებულში. პირველი კრებული, როგორც ჩანს, ბზიფის აფხაზთა მიერ შესრულებულ მასალას შეიცავს, ხოლო მეორე ეგრეთ წოდებულ „კოდორელ“ აფხაზთა სიმღერებისაგან არის აღებული. სიმღერათა განმარტების შეხედულებით, დასახელებული პირველი სიმღერა კოდორის ნაპირას მცხოვრებ აფხაზთა მიერ არის შესრულებული.

ჩვენ მიერ შედარებული კვავას სიმღერები რიტმის მიხედვით ერთიმეორისაგან განსხვავდებიან. თუ პირველ შემთხვევაში მხოლოდ ერთი ანაპესტია (იხ. აფხაზური სიმღერების 1929 წ. გამოცემული კრებული, გვ. გვ. 64, 65, №№ 60, 61), მეექვსე ტაქტში, მეორე კოდორულ ვარიანტში (იხ. აფხაზური სიმღერების 1930 წ. გამოცემული კრებული, გვ. 54, № 11) ანაპესტია მეექვსე ტაქტში, ხოლო მეშვიდე, მერვე, მეცხრე და მეთათე ტაქტები დაქტილებია:

6

Andantino



სურ. 6.

ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ თვით ბზიფის მხარის სიმღერებში არ არის იშვიათი დაქტილურ-ანაპესტური რიტმის შემცველი სიმღერები. ასე, მაგალითად, სიმღერა ნადირობის ღვთაებისადმი (იხ. აფხაზური სიმღერების პირველი კრებული, გვ. 67, № 67) ანაპესტს შეიცავს პირველ, მეხუთე, მეთათე და მეთორმეტე ტაქტებში. ხოლო დაქტილს — მეოთხე, მეშვიდე და მერვე ტაქტებში. გარდა ამისა, აქაც სიმღერა შედგება ორი სამ-სამტაქტიანი ფრაზისაგან. რომლებიც ორ მთლიან ექვსტაქტიან ფრაზას ქმნიან.

ასევე დაქტილურ ბუნებას ამჟღავნებენ ნადირობის ღმერთისადმი მიძღვნილი სიმღერები (იხ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 66, №№ 67, 64).

ასევე საყურადღებოა კოდორელ აფხაზთა მხედრული სიმღერები, ჩაწერილი ტყვარჩელში (იხ. მეორე კრებული, გვ. 51, № 5 და № 6).

პირველი მხედრული სიმღერა მიდის ორი მეოთხედით. პირველი ტაქტი დაქტილია. მეორე — სპონდე. მესამე — დაქტილი. მეოთხე — ანაპესტი. მეშვიდე — დაქტილი და მერვე — ანაპესტი.

ასე რომ, რვა ტაქტიდან ხუთი ტაქტი დაქტილ-ანაპესტს შეადგენს და ამ სიმღერის დაქტილურ ბუნებას უეჭველს ხდის:

Maestoso



სურ. 7.

მეორე მხედრული სიმღერის (№ 6) პირველ ხმაში დაქტილურია მეექვსე. მეშვიდე, მეცამეტე და მეოთხმეტე ტაქტები; ანაპესტურია — მეოთხე. მერვე, მეთორმეტე და მეთექვსმეტე ტაქტები. სიმღერა, ისე როგორც წინა მხედრული, ორი მეოთხედით არის გამართული. ფრაზების მიხედვით რომ მივყვეთ, ფრაზის დასაწყისის უნიზაცრესად დაქტილი ხვდება, მაშინ როდესაც ოთხი ფრაზის დასასრული ანაპესტურია:

6 *Maestoso*



სურ. 8.

ორივე სიმღერა უნდა ჩაითვალოს მგზავრული სიმღერების უძველეს სახეობად და ისინი შესანიშნავია სწორედ დაქტილურ-ანაპესტური ბუნების გამოვლინებით, რადგან ყოველი მუსიკალური ღრაზის დამთავრება ანაპესტით არის წარმოდგენილი.

ავხაზურ სიმღერათა მიმოხილვას ვამთავრებთ „ნანასა“ და „სამგლოვიაროს“ განხილვით. პირველი კრებულის 74-ე გვერდზე მოყვანილი სამი ნანა (№№ 88, 89 და 90) დაქტილურ-ანაპესტურ ბუნებას ამჟღავნებს, ასევე, სამგლოვიარო ხასიათის სიმღერა დაქტილურად შეიცავს მეორე, მეხუთე, მერვე, მეცხრე და მეთორმეტე ტაქტებში (იხ. პირველი კრებული, გვ. 78, № 100):



სურ. 9.

ბოლოს აღვნიშნავთ ქარიშხლის სიმღერას, რომელიც დაქტილით იწყება, მეორე ტაქტი სპონდეა და მესამე ანაპესტი. მეხუთეში ისევ ანაპესტია, მეცხრეშიაც აგრეთვე ანაპესტი, მეათეში — დაქტილი; დაქტილით იწყება სიმღერის მეორე ნახევარიც, სადაც დაქტილი სამჯერ გვხვდება და სამჯერვე ანაპესტი, როგორც ჩანს, გამომცემლის მოწმობით. ეს სიმღერა უძველესი დროიდან უნდა მომდინარეობდეს, მაგრამ ბევრ ადგილას იგი უკვე სრულიად დავიწყებულია. ამ სიმღერის შემარულებელთა ჩვენებით, იგი სრულდებოდა ქარიშხლის თავიდან აცდენის მიზნით. ამნაირად, შეიძლება იგი რელიგიურ სიმღერათა რიგში ვიგულოთ (იხ. პირველი კრებულის შესავალი, გვ. 23). მოგვყავს თვით სიმღერაც, (იხ. სურ. 10).

ჩანს, რომ აფხაზეთშიაც, ისევე როგორც სვანეთსა და ხევსურეთში, ადგილის მთაგორიანი მდებარეობის გამო (განსაკუთრებით მაღალ მთებში) დიდი ხნის განმავლობაში ყოფილა შენარჩუნებული უძველესი სარწმუნოებრივი შეხედულებანი და ჩვეულებანი. სწო-

რედ ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ. თუ რატომ გვხვდება ასე მრავლად აფხაზურ მასალებში ექვსტაქტიანი დაქტილურ-ანაპესტური ხასიათის სიმღერები. აფხაზეთში სხვა სიძ-

¹⁰ *Andante cantabile, con misterio*



სურ. 10.

ველის მაუწყებელ ტრადიციებთან ერთად. ბუნებრივია, რომ ხალხური სიმღერების უძველესი ფორმებიც იყოს შენახული.

ეს უძველესი ტრადიციები იმდენად მტკიცედ ყოფილა გამჯდარა ხალხში, რომ ახალი ცხოვრების პირობებისაგან შექმნილ ვითარებაშიც საკოლმეურნეო სიმღერას, იმ სიმღერას, რომელმაც უნდა ხოტბა შეასხას ახალ — ბედნიერ ცხოვრებას, აფხაზი გლეხი-კოლმეურნე ძველი საუკეთესო სიმღერების ფარგლებში ათავსებს. ამის მაგალითია ქილოვის საკოლმეურნეო სიმღერა. იგი დაქტილურ-ანაპესტურ ტაქტების მიხედვითაა გამართული.

აფხაზური სიმღერების შემდეგ მეგრულ სიმღერებს განვიხილავთ. მასალა ამოკრებილი გვაქვს საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლის არქივიდან (სიმღერების ამოკრებასა და კლასიფიკაციაში დახმარება აღმოგვიჩინა კომპ. გრ. კოკელაძემ და კომპ. მ. ჩორნაშვილმა).

მეგრული სიმღერებიდან, უპირველეს ყოვლისა, მოვიხსენიებთ „ფერხულს“. სიმღერა ორ მეოთხედზე მიდის. მისი მესამე და მეოთხე ტაქტი ანაპესტიდან დაქტილზე გადასვლის მაგალითს წარმოადგენს (იხ. საქ. ხალხ. შემოქმედ. სახლის მასალები, 11/31). სამაგიეროდ ოთხ მეოთხედია „გეშვი დო გეშვია“ (იქვე, 11/32). ამ სიმღერის პირველი ტაქტის სამსავე ხმაში ერთიმეორის მიყოლებით ორ დაქტილს ვხვდებით. აღსანიშნავია ისიც, რომ თითოეული დაქტილი

სამი მარცვლის შემცველ სიტყვასთან არის დაკავშირებული და ამრიგად თვით ტაქტის სიტყვაც დაქტილურ რიტმს ემორჩილება — „გეშვილო“ დაქტილია. „გეშვია“ — აგრეთვე დაქტილი, რადგან პირველი მარცვალი ორივე სიტყვისა მეოთხედიან ნოტს უკავშირდება. ხოლო ორი დანარჩენი მარცვალი — მერვედებიანს. ასევე, მეორე ტაქტის პირველი ნახევარი თუ მერვედებს შეიცავს. სამაგიეროდ მეორე ნახევარი, ის ნახევარი, რომელიც ამთავრებს ტაქტს; დაქტილია და დაკავშირებულია სამმარცვლიან სიტყვასთან „ჩვეშია“:

11

გე - შვი ღო გე-შვი - ა ა - ხა - ღი ღო ჯვე - ში - ა

სურ. 11.

შემდეგი სიმღერა, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს. არის „ოსოვ რაიდა ვარადა“ (იქვე, 11/42). აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერაში სიტყვა „ვარადა“, რომელიც სიმღერის რიტმის ერთგვარი

12 *Vivo*

ო-სოვ რაე-და ვა - რა - და ო-სოვ რაე-და ვა - რა - და

ო - სოვ რაე-და ვა - რა - და ო-სოვ რაე-და ვა - რა - და

სურ. 12.

მსაზღვრელის როლს ასრულებს, მეორდება სიმღერის ყოველი ნაწილის ბოლოს, აგრეთვე მეორე ტაქტშიც და იგი ყოველთვის დაქ-

ტლურად არის წარმოდგენილი. ამნაირად, დაქტილი გვექნება მეორე ტაქტში. მეოთხესა, მეექვსესა და მერვეში (სურ. 12).

როგორც ჩანს, ეს სიმღერები--„გეში დო გეშვია“, „ოსოვ რაიდა ვარადა“, იყ როგორც ფერხული. შეიძლება აგრეთვე საცეკვაო სიმღერად ჩაითვალოს. ამიტომაც მათ ასე ნათლად გამოხატული დაქტილური ხასიათი აქვს.

მეგრულ სიმღერათაგან აღვნიშნავთ „ხემხვიას“ (იქვე, 11/49). იგი, როგორც სახელწოდებიდან ჩანს, შრომის პროცესთან დაკავშირებულ სიმღერას უნდა წარმოადგენდეს. ამ ოთხმეოთხედიანი სიმღერის მეორე ტაქტის პირველი ნახევარი დაქტილურია.

აქვე შეიძლება დავასახელოთ სუფრული „გეშვია“ (იქვე, 11/47). დაქტილურია ამ სიმღერას პირველი ორი ტაქტიც. დაქტილური ტაქტი ამ მაყრულის ფუძეს შეადგენს: ეს იქიდანაც ჩანს, რომ პირველი ხმები დასაწყისი ორი ტაქტის დროს დუმან, პაუზა აქვთ. ხოლო როცა ეს ორჯერ განმეორებული ტაქტი დაქტილისა აკომპანიმენტისებურად საკმაოდ განმტკიცებს რიტმს, უკვე მესამე ტაქტიდან იწყება ამ დაქტილურ საფუძველზე სიმღერის აწყობა. ამრიგად, პირველი სამი ტაქტი ამ სიმღერისა დაქტილია, რაც მთელ სიმღერას შესაფერ სამარშო-საზეიმო ხასიათს ანიჭებს:

12

პე - ი - და პე - ი - და პე - ი - და პო - რე - რა

სურ. 13.

მეგრულ სიმღერათაგან აშკარად გამოხატული სამარშო-საცეკვაო ხასიათისაა „ორაიდა“ (იქვე, 11/31), რომლის მეორე, მესამე და მეოთხე ტაქტები ბანში, პირველსა და მეორე ხმაში დაქტილებია. ხოლო მესამე და მეექვსე ტაქტი — ანაპესტური:

ასევე „აფხაზური ცხენოსნურის“ მესამე და მეოთხე ტაქტი ორმეოთხედიანი სიმღერის ვითარებაში დაქტილსა და ანაპესტს შეიცავს (იხ. 11/30).

14 *Andantino*

3e - ა ვო - რა - და ოვ - რა - და ვა - რა - და

ო - რა - და ვა - რა - და სი - ვა - რა - და რა - და

სურ. 14.

Adagio

ო - ი რე - რი ა - ლა - ლო
ო - რე - რი რე - რა

ო - ი - და - ო რე - რა ო - რე - რი - ვო რე - რი 3e

ო - რე - რი ნა - ნა

სურ. 15.

ჯასასრულ. მოვიყვანთ საცეკვაოს. მეგრულ ფერხულს, რომლის პირველი ორი ტაქტი დაქტალსა და ანაპესტს შეიცავს. მეოთხე ტაქტის პირველი და მესამე ხმა — ანაპესტს. მეშვიდე — ბანში დაქტილს და პირვე ტაქტის მეორე ხმაში — ანაპესტს (იქვე, 11/3, აქ სურ. 15).

ამრიგად, როგორც მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, მეგრული სიმღერები ინარჩუნებს ქართულისათვის დამახასიათებელ ძირითად დაქტილურ-ანაპესტურ რიტმს. აღსანიშნავია, რომ, როგორც წინა სიმღერებში, ამ სიმღერაშიაც დაქტილურ-ანაპესტური ტაქტები უკავშირდება სამმარცვლიან სიტყვებს ო რ ე ო, ა ლ ა ლო.

ჯანსაყუთრებით აღსანიშნავია კომპოზიტორ კ. ფოცხვერაშვილის¹ მიერ შედგენილ ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში მოთავსებული მეგრული სიმღერა, რომელიც დაკავშირებულია ზრომის პროცესთან. მას ეწოდება „საცეხე სიმღერა“. იგი გამართულია ორი მეოთხედით. მას ანაპესტი აქვს მეორე და მესამე ტაქტში. ხოლო მეოთხეში — დაქტილი:

16



სურ. 16.

ასევე ფრიალ საინტერესოა იმავე კ. ფოცხვერაშვილის კრებულში მოთავსებული სიმღერა № 18. რომელსაც ეწოდება „მეგრული ცირა“. იგი საცეკვაო სიმღერას წარმოადგენს, რომელიც გამართულია ოთხი მეოთხედით. მისი პირველი ტაქტი დაქტილურ-ანაპესტურია. მეორე — პირველ ნახევარში დაქტილს შეიცავს, ხოლო ბანი — ანაპესტს. მესამე ტაქტი ისევ დაქტილ-ანაპესტის მიხედვითაა გამართული. ხოლო ბოლო მეოთხე ტაქტი ანაპესტია და იმეორებს მესამე ტაქტის ტონალობას. ეს მესამე ტაქტი ანაპესტს შეიცავს.

მავე კრებულში კ. ფოცხვერაშვილს მოყვანილი აქვს მეგრული ნაყოული სიმღერა, რომელიც ორი მეოთხედითაა აგებული და რომელსაც მეორე ტაქტში ანაპესტი მოეპოვება, მეოთხეში კი — დაქტილი.

ახლა გადავდივართ გურულ სიმღერებზე დავიწყოთ „გურული

¹ პატივცემულმა კომპოზიტორმა თავის დროზე საშუალება მომცა გავცნობოთ მისი ხელნაწერის მასალებს.

მაყრულით: გურული მაყრულის (იქვე, 11/149) დასაწყისი პირველი ორი ტაქტი, რომელსაც ბანები ასრულებენ და მთელ სიმღერას ერთგვარად რიტმულად რომ აფუძნებს, არის დაქტილური და დაკავშირებულია სიტყვებთან ჰე-ი-და. ჰე-ი-და. შემდეგ ჩვენ განვიხილავთ რამდენიმე ფერხულს. პირველი მათგანი (ქართული ხალხური შემოქმედების სახლის მასალებიდან № 3/27) უფრო სადაა რიტმულად, მისი მესამე და მეოთხე ტაქტი, რომლებიც შესავალს მოსდევენ და სიმღერის ჰემარიტ დასაწყისს წარმოადგენენ, ერთიმეორის მიყოლებით ორ დაქტილს შეიცავს, მეორე ფრაზის მესამე და მეოთხე ტაქტი კი დაქტილისა და ანაქსტიისაგან შედგება:

17

ჰე - ი და ა - ლალ ვა - ლალ - ი ვა - ლა - ლე

და ა - ლა - ლი და ო - დე - ლა ა - ლა - ლო ჰე

სურ. 17.

ასე რომ, ამ სიმღერის საცეკვაო რიტმის დაქტილური ბუნება სრულიად ექვევარეშება და სავსებით გამოავლენს თვით ქართულ ცეკვის დაქტილურ ხასიათს.

მეორე ფერხულის (იქვე, № 3/15) მეორე ტაქტი პირველი შესავლის შემდეგ ერთიმეორის მიყოლებით პირველსა და მეორე ხმებში სულ დაქტილებია. ამ სიმღერაში სულ ოთხი დაქტილი გვექნება.

კომპ. კ. ფოცხვერაშვილის მიერ ჩაწერილ გურულ „ალიფა-
6 პ. ბერაძე

მას“ ორსავე ვარიანტში (ნომრები 49 და 50) ხშირად გვხვდება დაქტელური რიტმი, განსაკუთრებით პირველსა და მეორე ხმაში.

გამოკვეთილი რიტმით არის წარმოდგენილი გურული სიმღერა „ყარანაი“ (იხ. ხალხური შემოქმედების სახლის მასალები, № 3/61).

ეს სიმღერა გამართული არის ორი მეოთხედით. მას პირველად,

1. *Moderato*

ყ - რა - ნა - ი ყა - ნა - ში - ა ყა - რა - ნა - ი

ყა - ნა - ში - ა მე - ცად გა - სუ - ქე - ბუ - ლი - ყო

მე - ცად გა - სუ - ქე - ბუ - ლი - ყო დე - და ნა - ნი - ნა

სურ. 18.

მეორე, მეშვიდე, მეცხრე, მეათე, მეოთხხმეტე და მეთექვსმეტე ტაქტები დაქტილიანი აქვს, ხოლო დანარჩენი — მეოთხედებით არის წარმოდგენილი, იმ მეოთხედებით, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ხშირად გვხვდება დაქტილის შემცველი ტაქტის გვერდით. ეს სიმღერა, ისე როგორც გურიაში ჩაწერილი სხვა მრავალი სიმღერა, ნათლად ადას-

ტურებს ქართული ბუნებრივი რიტმის -- დაქტილის რიტმის უპირატესობას. მის ძირითად მნიშვნელობას.

ჩვენ მიერ წამოყენებული დებულება რომ დამაჯერებელი გახდეს, მოგვყავს ეს სიმღერა მთლიანად (იხ. სურ. 18).

გურული სიმღერა „დედაც მიყვარს“ ოთხი მეოთხედით მიღის (იხ. დასახელებული მასალა, № 3/42). იგი პირველსავე ტაქტში, დასაწყისში, ერთიმეორის მიყოლებით ორ დაქტილს შეიცავს. ასევე დაქტილი იქნება მეორე ტაქტის პირველი ნახევარი და მესამე ტაქტის ორივე ნახევარი. აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერის დაქტილებს აფორმებს სამმარცვლიანი სიტყვები: ეო - რი - რო, ო - რი - რო:

19



სურ. 19.

გურული „აკვნის ნანა“ (იქვე, № 3/35) ოთხტაქტიანი სიმღერაა. მას პირველი ფრაზის მეორე ტაქტში დაქტილი აქვს, ხოლო მესამე ტაქტში — ანაპესტი.

გურულთან სიახლოვეს ამელავენებს აქარული სიმღერები, რომელთაგან აღსანიშნავია „ოთხი ნანა“ (იქვე, № 2/30). ეს სიმღერა ოთხმეოთხედია. მას მეორე ტაქტის ბანში დაქტილი აქვს, მესამე და მეოთხე ტაქტში კი -- ანაპესტი. ანაპესტია აგრეთვე მერვე ტაქტში, ხოლო მეათე ტაქტში (აქაც ბანი) დაქტილი იქნება. მეოთხრეგეტესა და მეცამეტეში იგი ანაპესტს შეიცავს. რაც შეეხება პირველ ხმას. იქაც არაიშვიათია დაქტილური ტაქტი. მოგვყავს ამ სიმღერის მხოლოდ ბანი:

20 *Andantino*



სურ. 20.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია „ფერხული“ (იქვე, № 2/51). იგი მეოთხედებით მიღის. ამ სიმღერის მეორე ტაქტი, რომელიც შესავალ ტაქტს მოსდევს, პირველ ხმაში ორ დაქტილს შეიცავს.

ცავს. რაც შეეხება მეხუთე ტაქტს. იქ. ისევე როგორც პირველ ხმაში. ბანშიც თანაბარი ვითარებაა წარმოდგენილი: იგი დაქტილურ-ანაპესტურია. თანახმად ქართული რიტმის მოთხოვნისა. რიტმისა. რომელიც სავალდებულოა ქართული ცეკვისა და სიმღერებისათვის. ამ სიმღერის მეშვიდე ტაქტის მეორე ნახევარი დაქტილია როგორც ბანში. ისე პირველ ხმაში, ხოლო ბოლო --- მერვე ტაქტის პირველი ხმის მეორე ნახევარი ანაპესტით მთავრდება. ბანში კი ტაქტის დასაწყისი დაქტილით არის გამართული:

21 *Andantino*

სურ. 21.

გურულ-აქართული სიმღერების განხილვას ვამთავრებთ გურულა სიმღერის, სახელდობრ. „ხელხვავის“ ანალიზით.

გურულ სიმღერათა შორის განსაკუთრებული ადგილი უნდა დაეუბოს „ხელხვავს“. რომელიც ჩაწერილია კომპოზიტორ ზ. ფაღიაშვილის მიერ სოფელ შემოქმედში.

ამ სიმღერას კომპოზიტორი მაღალ შეფასებას აძლევს და აღნიშნავს: „ჩვენ განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაპყრობთ ამ სიმღერას და უცხოთ ვუწოდებთ მას, რადგან, რომ არსებობდეს რაიმე საშუალება ნოტის ქაღალდზე ყველა იმ ხმების გადმოცემისა, რომელსაც ფონოგრაფი ასრულებს, მაშინ გამოვიდოდა გაცილებით მეტად განსაკვიფრებელი მელოდიები და პარმონიული მიმოქცევა-

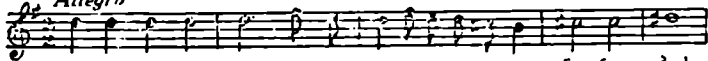
ნი. ვიდრე აქ არის წარმოდგენილი. ალაგ-ალაგ ეს სიმღერა ჩვენ მიერ თითქმის ვარაუდით არის ჩაწერილი. ხშირად არის ჩანაწერი ხმა პირველი მუხლიდან. საერთოდ კი მთელი სიმღერა ვერ თავსდება ჩვენს წყობაში. მიუხედავად ამისა. ამ სიმღერას ამგვარად რომ ვებჭდავთ, მაინც უნდა შევნიშნოთ, რომ ალაგ-ალაგ იგი არაა მოკლებული გარკვეულ მუსიკალურ ღირებულებას, საერთოდ გურულ სიმღერებს რომ სჩვევიათ ხოლმე. უფრო ზუსტად არის გადმოცემული პირველი ნაწილი”¹.

„ხელხვაეი“ სრულდება მოსავლის აღების დროს და იგი საყსებით იცავს ქართულისათვის სავალდებულო დაქტილურ-ანაპესტურ ბუნებას. შესავლის მეორე ტაქტი მეორე ხმაში ანაპესტია. მეოთხე ტაქტი დაქტილია. მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარი დაქტილურია. ხოლო მეორე ნახევარი --- ანაპესტი. მეორე მუსიკალური ფრაზის დასაწყისში პირველსავე ტაქტში ერთიმეორეს ორი დაქტილი მიჰყვება. მეორე ტაქტის პირველი ხმა ბანში დაქტილურია. მესამე ტაქტი ორ დაქტილს შეიცავს. მეოთხე ტაქტი. მეხუთე. მეექვსე და მეშვიდე ასეთსავე სურათს წარმოადგენს. მერვე --- მთავრდება ანაპესტით. ასეთი ხასიათისაა ამ სიმღერის პირველი ნაწილი, რომლის ჩაწერის სიზუსტეში კომპოზიტორს ეკვი არ ეპარება.

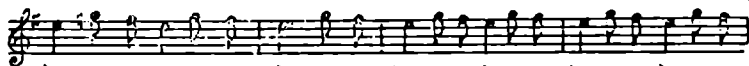
ეს შესანიშნავი შრომითი სიმღერაც ქართულისათვის სავალდებულო დაქტილურ ბუნებას ერთგულობს (მოგვყავს მარტოოდნ პირველი ხმა):

22

Allegro



ა-ბა დე-ლი ვო-ღა-ლა დღღღღღღღღღღღღღ-ლა ნა-ნა ჰო!



ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა



ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო დღ-ლა ჰო

სურ. 22.

¹ ზ. ფალიაშვილი, ქართული ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1921, გვ. 17.

ამრიგად, დასავლეთ საქართველოს ზღვა-სპირა კუთხეების სიმ-
 ლერებს---აფხაზურის, მეგრულის, გურულისა და აჭარულის რიტმი
 სრულ მსგავსებას ამჟღავნებს. ეს რიტმი დაქტილურ-ანაპესტურა
 და თანაბრად ახასიათებს ამ კუთხეების მუსიკალურ შემოქმედებას
 როგორც წმინდა სასიმღერო, ისე ცეკვისთან დაკავშირებულ პან-
 გებშიც.

სამწუხაროდ, სრული სურათისათვის ჩვენ ხელთ არ არის სამს-
 რეთ-საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის ჩანაწერები. გარდა
 ერთი ა. რომელიც „ქანურის“ სახელწოდებით არის აღნიშნული და
 რომელიც დაცულია საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლს
 არქივში № 71. მაგრამ ეს ერთადერთი მასალა ცავსებით ამჟღავ-
 ნებს საერთო ქართულისათვის დამახასიათებელ დაქტილურ-ანაპეს-
 ტურ ბუნებას.

სიმღერა ოთხმეოთხედიანია: მისი პირველი ტაქტის მეორე ნა-
 ხევარი ანაპესტა. მესამე ტაქტის პირველი ნახევარიც - - ანაპესტი.
 ხოლო მეორე ნახევარი -- დაქტილი, მეოთხე ტაქტიც დაქტილია:

23

Allegretto

მი-ში სევ და-მიშო-ხო-რის მი-ში-გა-რი გე - ღი-მეს
 ჰე ვე - რა - ნე ჰე ვე-რა-ნე ონ - ჯო-რე ვა - გო რე - ნი

სურ. 23.

სენაური მუსიკალური ფოლკლორი უძვირფასეს ნიმუშებს წარ-
 მოგვიდგენს. მათ შორის აღსანიშნავია ექვსტაქტიანი სიმღერა „ლი-
 ლე“. რომელიც კომპოზიტორ ზ. ფალიაშვილისა და კომპ. გრ. კო-
 კელაძის ჩანაწერთა მიხედვით ანაპესტური ექვსტაქტიანი სიმღერის
 იშვიათი ნიმუშია. ამასთანავე, ამ სიმღერის სიტყვიერი მასალა ექვს-
 ტაქტიანი სამი მარცვლისაგან შედგენილი ურითმო ლექსია და იგი
 საუკეთესო მაგალითია უძველესი ქართული ჰეგზამეტრისა:

მოგვეყვს ორივე სიმღერა ჩაწერილი ზ. ფალიაშვილის მიერ.
 (იხ. სურ. 24).

ჩაწერილია გრ. კოკელაძის მიერ (იხ. სურ. 25).

ამასვე მიემსგავსება ზ. ფალიაშვილის კრებულში მოთავ-
 სებული სენაური სიმღერა „დიდება თარინგელეზარა“ (გვ. 48.
 № 29). აქაც წამყვანია ანაპესტური რიტმი, რომელიც აგრეთვე სა-

მარცლიან სიტყვებს უკავშირდება. ასე, მაგალითად, სიმღერის უკანასკნელი ფრაზა. რომელიც ექვს ტაქტს შეიცავს, სულ სამმარცლიანი სიტყვებისაგან არის შედგენილი: 1. დიდუო, 2. დალქს ერა.

24

Moderato assai (1-72)

ის-გა-ნი დი-და-ბინ დი-და-ბინ გო-ში-ა
 ჰოი და დი-ლე-უო ის-გა-ნი დი-და-ბინ დი-და-ბინ გო-ში-ა

სურ. 24.

25

ის-გა-ნი დი-და-ბინ დი-და-ბინ გო-ში-ა

სურ. 25.

3. ლენდლიძედს, 4. გვიშვეო, 5. დიდუო, 6. დიდუო (მოგვეყავს სიმღერის მეორე ნაწილი).

26

Andante sostenuto (1-56)

დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო
 დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო დი-დე-ო

სურ. 26.

განხილული სიმღერები განსაკუთრებით საინტერესოა სწორედ იმიტომ, რომ ისინი ამჟღავნებენ არა მარტო ანაქსტურობას. არამედ ექვსტაქტიანობას — ჰეგზამეტრულ ბუნებას. ისიც ცხადი უნდა იყოს, რომ მასთან დაკავშირებული ურითმო ექვსტაქტიანი ლექსებია

წარმოადგენენ ქართული მეტრიკის ურითმო უძველესი ფორმების შემცველ ნიმუშებს. არ უნდა ვიფიქროთ, რომ სვანურისათვის თითქოს მარტოოდენ ანაპესტური რიტმი იყოს დაწახასიათებელი. ანაპესტის გვერდით დაქტილია საგულეებელი და პირუკუ. რომ ეს ასეა. ამის დასადასტურებლად საკმარისია ავიღოთ საცეკვაო „შამაია შამარა“ (დასახელებული ნაშრომი, გვ. 51. № 32). მარტოაცაა, თუ ამ ორმეოთხედიანი სიმღერის შესავლის შემდეგ მეორე ტაქტი ბანში ანაპესტურია. მეოთხეში დაქტილი იქნება. მეორე ფრაზას ორტაქტიანი შესავლის შემდეგ პირველი ტაქტი (პირველ ხმაში) დაქტილურია. მეორე ტაქტი — ანაპესტური, მესამე დაქტილურია მეორე ხმაში. მეხუთე ტაქტში ისევ დაქტილი ვლინდება და ბოლო მეექვსე ტაქტი ისევ ანაპესტია. ამ სიმღერაში მარტოოდენ პეზუთე ტაქტია მერვედებისაგან შედგენილი, სხვა დანარჩენი სამი-დაქტილია და ორი ანაპესტი. ამასთანავე, ამ სიმღერის ყოველი მუსიკალური ფრაზის ტაქტების რაოდენობა ექვსს უდრის. სიტყვებიც მასში სამმარცვლიანია. გარდა მეოთხე ტაქტისა: 1. ჰორ-ჰორ-ი, 2. ჰო-რი-რა, 3. შაი-ა-მა, 4. შა-მა-რერა, 5. შარ-შარ-რი, 6. შა-მა-რე. ამ სიმღერაშიაც დაქტილურ-ჰეგზამეტრული ბუნება ექვსს გარეშეა. (სურ. 27).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ეს სიმღერა საცეკვაოს წარმოადგენს.

ასევე საცეკვაოა „ჰორირა რერა“ (ფალიაშვილის კრებული, № 32, გვ. 52). ამ ორმეოთხედიანი სიმღერის შესავლის პირველი ტაქტი დაქტილურია, დაქტილურია აგრეთვე შესავლის ბოლო მეოთხე ტაქტი. პირველი ტაქტი მთავარი ფრაზისა იწყება აგრეთვე დაქტილით. დაქტილურია მესამე ტაქტი, ხოლო მეოთხე ტაქტი ანაპესტს წარმოგვიდგენს. აქ უკვე მუსიკალური ფრაზა ოთხ ტაქტს შეიცავს. მათგან ორი დაქტილია და ერთიც ანაპესტი.

აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერას მოეპოვება კიდევ სხვა ვარიანტი. რომელიც დაცულია ხალხური შემოქმედების სახლში. ამ სიმღერის პირველი მუსიკალური ფრაზის მესამე და მეოთხე ტაქტები დაქტილ-ანაპესტს შეიცავს. მეორე ფრაზის მეორე და მეოთხე ტაქტი ანაპესტებს, მესამე მუსიკალური ფრაზისა კი — ისევ დაქტილსა და ანაპესტს.

პირველსა და მესამე ფრაზაში არის სიტყვები: ვო-ში-ნა. ვო-გე-გე. მეორე ფრაზაში: რა-მაი-და, რა-მაი-და (იხ. სურ. 28).

ეს საცეკვაო, რომელსაც „შინა ვოგილ“ ეწოდება. მით არის საინტერესო, რომ მისი ექვსტაქტიანი ფრაზის მეორე ნახევარში ეწოდება ორმეოთხედიანი ტაქტები დაქტილურ-ანაპესტური წყო-

Allegro ma non troppo (♩=80)

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo (♩=80)'. The lyrics are: 'შა - ი - ა - მა შა - მა - რე - რა ჰო - რი ჰო - რი - რა'.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: 'შა - ი - ა - მა შა - მა - რე - რა ჰო - რი ჰო - რი - რა'.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: 'შა - ი - ა - მა შა - მა - რე - რა. ჰო - რი ჰო - რი - რა'.

ჰო!

ჰო - რი - რა

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: 'ჰო! შა - მა - რე - რა შარ - მა - რი შა - მა - რე ჰო! შა - ი - ა - მა შა - მა - რე - რა შა - რი შა - მა - რე ჰო!'.

სურ. 27.

ბისა. სიტყვებიც ამ შემთხვევაში სამმარცვლიანია: ჰაი - ში - მა. ვო - გი - ლე. ერთნაირია თვით შესრულების წესიც: ოთხივეჯერ ის დაწყვილებული დაქტილ-ანაპესტებით არის წარმოდგენილი. და

შინა ვოჩი-გილ ვოჩი-გი-ღე-სა ვო ში-ნა ვო გე-გე

გო-ბო ჩი-ჩო ჩა-მაგ-და ვო-სო ვო-ჩე-დი-ლო ჩა-მაგ-და

შინა ვოჩი-გილ ვოჩი-გი-ღე-სა ვო ში-ნა ვო გე-გე

სურ. 29.

მართლაც, ეს ოთხი დაქტილ-ანაპესტი ქმნის ამ სიმღერის ძირითად ჭარვას. რომელზედაც წინა ოთხი ტაქტის ვარიაციები იშლება.

ამით ვამთავრებთ სეანური სიმღერების რიტმის კვლევას ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით. ირკვევა: 1. სეანურს შეუნარჩუნებია უძველესი პეგზამეტრული წყობის სიმღერები: ლილე, დიდება, საცეკვაო შაიამა. 2. მათი მთავარი რიტმი დაქტილურ-ანაპესტურია. სარწმუნოებრივ სიმღერებში თუ ანაპესტური რიტმი ქარბობს, სამაგიეროდ საცეკვაოები უფრო მეტად დაქტილური რიტმის უპირატესობას გამოავლენენ და 3. დაქტილური და ანაპესტური ტაქტით სრულდება სამმარცვლიანი სიტყვის მასალაზე.

სეანეთის მეზობლად მდებარე რაჭის სიმღერებიდან ჩვენს ყურადღებას იპყრობს საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში დატული კრებულის რაჭული სიმღერა „დალიე“ (იხ. მასალები № 1071). ეს სიმღერა ოთხი მეოთხედით არის გამართული. აღსანიშ-

ნავა, რომ ამ სიმღერის შესავალსა და ყოველ მეოთხე ტაქტს დაქტილი ახასიათებს. შეთანხმებული სამმარცვლიან სიტყვასთან და-ლი-ე, შემთხვევითი როდია, რომ მას „დალიე“ ეწოდება. ამ სიმღერაში დაქტილის რიტმის მქონე სიტყვა ამთავრებს მუსიკალურ ფრაზას და ყველაფერს ერთგვარ დაქტილურ ელფერს ანიჭებს. ამიტომაც ახასიათებს ამ სიმღერას ტონისა და რიტმის მიმცემი ასე ნათლად გამოხატული დაქტილური ხმოვანება:

29
Andantino

ოე და-ლი-ე და-ლი-ე სულ ღიბი-ნი - ა

და თა - შა - ში ოე და-ლი-ე, და - ლი - ე

სურ. 29.

რაკული „სუფრულის“ (იხ. იქვე, № 10/2) მეორე ტაქტში ბანი დაქტილურია, მეოთხე ტაქტში პირველი ხმა დაქტილური. მეხუთე ტაქტში როგორც პირველი ხმა, ისე ბანი ანაპესტია. აღსანიშნავია, რომ ეს სიმღერა ექვსი ტაქტისაგან შედგება:

30

ო-ფე-ღი-ა სუღ ღიბი- სუღღიბი-ნი-ა და თა-ა-თა-შა - ში

სურ. 30.

ასე რომ, რაკული სიმღერებისთვისაც ისევე დამახასიათებელი ჩანს დაქტილურ-ანაპესტური რიტმი, როგორც საქართველოს სხვა დანარჩენი კუთხის სიმღერებისათვის

იმერული სიმღერებიდან მოგვყავს ზ. ფალიაშვილის კრებულში მოთავსებული სიმღერა (იხ. დაახელებული კრებული, გვ. 3. № 1) „ოდელია“. სიმღერა ოთხმეოთხედია. შესავლის შემდეგ მეოთხე ტაქტი ანაპესტია. ასევე ანაპესტია მეექვსე და მეშვიდე ტაქტები. აგრეთვე -- ორი უკანასკნელი ტაქტიც:

31

ჰო-რი-დი-ლა ნა-ნი-ნა ჰა-დი-ლა დილ-დი-ლა დი-ლა
 ჰა-დი-ლა ჰა-დი-ლა ჰო ჰო-რი-დი-ლა ნა-ნი-ნა
 ჰა-დი-ლა დილ-დი-ლა დი-ლა ჰა-დი-ლა ჰა-დი-ლა ჰო

სურ. 31.

„ოკრიბული სალამი“ მოთავსებულია იმავე მასალებში № 5/7. იგი წარმოადგენს ორმეოთხედიან სიმღერას, რომლის მეორე ტაქტი დაქტილურია. დაქტილურია მეორე ნახევარი მესამე და მეოთხე ტაქტისა. აგრეთვე დაქტილურია მეორე მუსიკალური ფრაზის პირველი ტაქტი სამსავე ხმაში. მეორე ტაქტი ანაპესტურია მეორესა და მესამე ხმაში. ასევე ანაპესტურია უკანასკნელი ტაქტი მეორე ხმაში. დაქტილურია აგრეთვე ორი უკანასკნელი ტაქტის მესამე ხმა. მოგვყავს ამ სიმღერის პირველი ხმა, რომელიც მესამე ტაქტიდან იწყება:

32

Moderato

ოვ-დე-ლი-ავ ა-ბა ვა-ჩე-რა ნა-ნი-ნა ვა-დი-ლა
 ვა-დი-ლა ვა-ჩა-დი და ო-ჩე-დი-ლა ჩე-რა ნა-ნი-ნა
 ნა-ნი-ნა. სა-ლამს გი-ძღვნი ო-კრი-ბულ-სა ჰე!

სურ. 32.

აღსანიშნავია იმერული „საცეკვარი“ (ხალხური შემოქმედების სახლის კრებულიდან № 5/29). ეს ოთხმეოთხედიანი სიმღერა, რომელიც ცეკვას უკავშირდება. შეიცავს ბირითად ექვსტაქტიან ფრაზას. რომლის ბანი შესავლიდან დაწყებული ბოლომდე სულ დაქტილებია.

ასე რომ, ამ „საცეკვარის“ ექვსტაქტიანობა და დაქტილურობა ფრიად დამახასიათებელია როგორც ცეკვასთან დაკავშირებული და ქართული ცეკვის დაქტილურ რიტმთან სავსებით შეთანხმებული სიმღერა. ის გარემოება, რომ სწორედ ბანს აქვს დაკისრებული ცეკვის რიტმის ხაზგასმა, ცეკვისა და სიმღერის რიტმის იდენტურობის მომასწავებელი უნდა იყოს.

ა:

Allegretto

ვა ჰა ე ა აბაღელა დიდვოღელა აბაღელა დიდვოღელა

აბაღელა ვოვოღელა აბაჰეი დიდავოღელა

აბაღელა ვოვოღელა აბაღელა დიდვოღელა

Coda ჰე!

სტრ. 33.

ასევე ექვსტაქტიანია მეორე იმერული „საცეკვარი“, რომელიც იმავე კრებულშია მოთავსებული. ამ „საცეკვარის“ ტაქტთა რაოდენობა ფრაზაში აგრეთვე ექვსია. დაქტილურია ამ სიმღერის მეორე, მეოთხე და მეექვსე ტაქტები.

ამრიგად, ვამთავრებთ დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მიმოხილვას. როგორც ირკვევა: 1. დაქტილურ-ანაჰესტური რიტმული ბუნება სავსებით გამოხატავს ამ სიმღერების ხასიათს და სავალდებუ-

ბულოა არა მარტო საცეკვაო სიმღერებისათვის. არამედ იგი განსაზღვრავს მრავალი სიმღერის ძირითად რიტმს. მით უმეტეს. რომ ასეთი რიტმი განსაკუთრებით მრავლად ბანსა და მეორე ხმაშია წარმოდგენილი: 2. რიჯ სიმღერებს ახასიათებს ექვსტერფიანობა: 3. დაქტილურ-ანაპესტური რიტმის შემცველი ტაქტები სრულდება უმეტესად სამმარცვლიანი სიტყვის საფუძველზე. ამრიგად. ეს შედარება ადასტურებს სიმღერის, სიტყვისა და ცეკვის რიტმის სრულ თანხვედრას.

დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების განხილვის შემდეგ შევხებით აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებს. აქაც მთიდან დავიწყებთ სიმღერების ანალიზს.

აღმოსავლეთ საქართველოს სასიმღერო ფოლკლორიდან ჩვენ ავიღებთ. უკვე განხილული ხევსურული ხმით ნატირალის გარდა. რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი, ფშაურ სიმღერას „ჭვარის წინასა“, რომელიც ჩაწერილია კომპ. შ. მშველიძის მიერ. აღსანიშნავია, რომ ეს რელიგიური სიმღერა ყოველ ფრაზაში ექვსტაქტიანია. რომელთაგან პირველი და მეორე ნახევარი სამ-სამი ტაქტისაგან შედგება, ამავე დროს ორივე ნახევარი დაქტილით იწყება:

34

ჭვა-რის წი-ნა - სა. ჭვა-რის წი-ნა - სა !

სურ. 34.

ქართლური სიმღერებიდან მოვიყვანთ „საქორწილო სიმღერას“, რომელიც მოთავსებულია ხალხური შემოქმედების სახლში დაცულ სიმღერათა კრებულში № 13/8 შიფრით. სიმღერა ოთხი ნეოთხედით მიდის. ამ სიმღერის პირველი ტაქტის მეორე ნახევარი დაქტილურია. დაქტილურია აგრეთვე მესამე ტაქტის პირველი ნახევარი, მეოთხე ტაქტის პირველი ნახევარი და მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარიც. ყველა ეს დაქტილი პირველ ხმაში გვხვდება: (იხ. სურ. 35).

ქართლურ სიმღერათაგან აღსანიშნავია „აკვნის ნანა“, რომელიც ხალხური შემოქმედების სახლშია დაცული № 13/6. სიმღერა

ოთხმეოთხედია, შედგება ორი მუსიკალური ფრაზისაგან, თითოეულ ფრაზაში ექვსი ტაქტი იქნება. ამ სიმღერის მეორე ტაქტი დაქტილია, მეოთხე ტაქტი ანაპესტი და მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარი — დაქტილი. უნდა აღინიშნოს, რომ დაქტილი მეორე ტაქტისა გვხვდება როგორც პირველ, ისე მეორე ხმაში. ასევე მეორე ტაქტის

35

ა-რუ ნა-ნო ჰა-და ა-რუ-ნა-ნო ა - მო - დე-ლი .
 მარ-გა - ლი-ცო ნა - გუ - ბარ-ში ჩა - დექ წყა - ლო

სურ. 35.

ანაპესტი მეორდება როგორც პირველ, ისე მეორე ხმაში, ხოლო მეხუთე ტაქტის დაქტილი მარტო პირველ ხმას აქვს. ამრიგად, ეს სიმღერაც ამჟღავნებს ექვსტაქტიანობასა და დაქტილურ-ანაპესტურ ბუნებას:

36

ქრის-ცეს მშობე-ლი დე-და-ო! ნა-ნი-ნა, ნა-ნა ნა-ნი - ნა.

სურ. 36.

გარდა ამისა, უნდა ითქვას, რომ ქართლურ სიმღერათა შორის, როგორც მოსალოდნელი იყო, გვხვდება ისეთი ცეკვასთან დაკავშირებული სიმღერა, რომელიც ქართული ცეკვის ბუნების მოთხოვნის თანახმად დაქტილურ-ანაპესტურ ბუნებას ამჟღავნებს. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქართლური სიმღერა „ცანგალა-გოგონა“.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ ეს საცეკვაო სიმღერა გარკვეულ რიტმულ ელფერს ღებულობს სწორედ დაქტილურ-ანაპესტური რიტმის წყალობით. ამ რიტმის გამოვლინება ხდება ორი სამმარცვლიანი სიტყვის ფარგლებში. პირველი მათგანი „ცანგალა“ დაქტილს წარმოვედგენს, ხოლო „გოგონა“ ანაპესტს. პირველი სიტყვის პირველი მარცვლი მეოთხედს მოუღის (სიმღერა

ოლი მეოთხედითაა გაპართული), ხოლო ორი დანარჩენი მარცვალი მეოთხედებს განეკუთვნება. მეორე სიტყვის პირველი ორი მარცვალი ნოვედების ფარგლებში თავსდება, ხოლო მესამე, ბოლო მარცვალი -- მეოთხედისა.

Allegro

ცან - გა - ლა გო-გო-ნა ცან-გა-ლა

გო - გო - ნა ცან - გა - ლა გო - გო - ნა

სურ. 37.

არსებობს ამ სიმღერის მეორე ვარიანტიც, რომელიც აღებულია ინავე დ. არაყიშვილის 1916 წ. გამოცემული მასალებიდან. ისიც აგრეთვე დაქტილ-ანაპესტის მიხედვით ვაპართული ტაქტებით იწყება. ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ორი წყვილი დაქტილ-ანაპესტა გეჟენება სიმღერის დასაწყისშივე. სხვა მხრივ მათ შორის არსებითი განსხვავება არ არის:

38

Allegro

ცან - გა - ლა გო-გო-ნა. ცან-გა-ლა გო-გო-ნა. ცან-გა-ლა

გო-გო-ნა. ცან-გა-ლა გო-გო-ნა

სურ. 38.

ამ საცეკვაო სიმღერაში ეს ორი სიტყვა (ცანგალა გოგონა), გაფორმებული დაქტილ-ანაპესტით, საზღვრავს მთლიანად სიმღერის

რიტმს. რადგანაც ამ ორი სიტყვის შემცველი ტაქტები მეორდება სიმღერის მუსიკალური ფრაზის თავსა და ბოლოში.

ბოლოს ჩვენს მოსაზრებას ადასტურებს აგრეთვე ის სავსებით კანონზომიერი გარემოებაც, რომ ამ სიმღერის სახელად სწორედ მის ძირითად რიტმთან, დაქტილურ-ანაპესტურ რიტმთან დაკავშირებული სიტყვები „ცანგალა გოგონა“ არის მიჩნეული.

კახურ სიმღერათა შორის ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ხალხური შემოქმედების სახლში დაცული, მალრამდისეულ ხალხურ სიმღერათა კრებულში მოთავსებული „კახური ალილო“, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ქართული რელიგიური სიმღერის უძველეს ნიმუშს. მართალია, მას ჩვენამდე ქრისტიანული სიმღერის სახით მოუღწევია. მაგრამ, ცხადია, ისე როგორც სხვა შემთხვევაშიაც. აქაც ძველი წარმართული სიმღერა შეიძლება ყოფილიყო გამოყენებული ახლად მოვლენილი რელიგიისათვის საჭირო საგალობელთა შექმნის დროს. როგორც ეს დასტურდება ი. ჭავჭავაძის ქართული მუსიკის ისტორიაში გამოთქმული სავსებით სწორი აზრის მიხედვით¹.

„კახური ალილო“ ოთხი მეოთხედით მიდის. მისი პირველივე ტაქტი, რომელსაც მეორე ხმა—დამწყები ასრულებს. დაქტილურია: დაქტილურია აგრეთვე მესამე ტაქტი როგორც პირველ, ისე მეორე ხმაში. მეხუთე ტაქტი დაქტილ-ანაპესტს წარმოადგენს სიმღერის პირველ ხმაში. ამ შესავლის შემდეგ იწყება სიმღერის პირველი ტაქტი. იგი დაქტილურია პირველსა და მეორე ხმაში. ასევე დაქტილურია მეორე ტაქტის პირველ ორ ხმაში. დაქტილურია მესამე ტაქტი მეორე ხმაში. აგრეთვე დაქტილურია მეხუთე ტაქტის მეორე ნახევარი პირველი ხმისა. ამ სიმღერის ძირითადი ნაწილი შედგება ოთხ-ტაქტიანი ფრაზისაგან. რომლის სამი ტაქტი დაქტილურია და მას მოსდევს ორტაქტიანი გამეორება შესავლისა. ასე რომ, ამ სიმღერის დაქტილური ბუნება ექვს აღარ უნდა აღმრავდეს (იხ. სურ. 39).

„კახური ალილოს“ გარდა, ჩვენ შევეხებით ზ. ფალიაშვილის მიერ მოყვანილ „მაყრულს“, რომელიც ჩაწერილია სოფელ ვაჩნაძიანში (იხ. დასახელებული ნაწარმოები. გვ. 60. № 38). სიმღერა ოთხ მეოთხედზე მიდის. აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერის შესავლის შემდეგ მომდევნო პირველი ტაქტი დაქტილურია ბანში. პირველსა და მეორე ხმაშიც აგრეთვე დაქტილურია, ოღონდ ტაქტის მეორე ნახევარში. ასევე დაქტილურია მისი მესამე ტაქტის პირველი ხმის მეორე ნახევარი. დაქტილით იწყება მეოთხე ტაქტის პირველი ნახევარიც. მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარი დაქტილია როგორც

¹ ივ. ჭავჭავაძის ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1932, გვ. 327.

პირველ, ისე მეორე ხმაში. მეექვსე ტაქტის პირველი ხმის მეორე ნახევარი დაქტილია და ა. შ.

ასე რომ, ეს კახური სიმღერაც აშკარად დაქტილურ რიტმს ამჟღავნებს.

განსაკუთრებულად განვიხილავთ კ. ფოცხვერაშვილის მიერ ჩაწერილ „მზის საგალობელს“, რომელსაც პატივცემული კომ-

39 Adagio

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ა - ლ - ი ლო". The middle staff is a piano accompaniment with lyrics: "ა - ლი ლო". The bottom staff is a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Adagio".

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ოც - და ხუთ - სა ამ თვე -". The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The notation continues with the same key signature and time signature as the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "სა ა - ლი - ლო ჰო!". The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The notation concludes with the same key signature and time signature.

სურ. 39.

პოზიტორი „კიმნს“ უწოდებს. ამ ოთხმეოთხედიანი სიმღერის პირველი ტაქტი დაქტილურია. ასევე დაქტილურია მეორე ტაქტის პირველი ნახევარი, მეექვსე ტაქტის მეორე ნახევარი, მეცხრე ტაქტის

პირველი ნახევარი მეორე ხმაში. პირველ ხმაშიც მთელი ტაქტია დაქტილური. მეათე ტაქტის პირველი ნახევარი დაქტილურია, ხოლო მეორე ნახევარი—ანაპესტური. ბანი კი მთლიანად დაქტილურად არის გამართული. მეთერთმეტე ტაქტის პირველი ხმის მეორე ნახევარი დაქტილურია. ასევე დაქტილურია მეთორმეტე ტაქტის როგორც პირველი, ისე მეორე ხმა.

ასე რომ, ამ უძველესი სიმღერა-ჰიმნის რიტმის მსაზღვრელად, მისი რიტმული ელფერის მიმნიჭებლად. დაქტილურ-ანაპესტური რიტმი უნდა ჩაითვალოს:

40

მზე - ო, მზე - ო, მზე - ო, დამ - ბა -

ლო სოფ - ლი - სა ი - ყავნ

კურ - თხე - ულ, ი - ყავნ, კურ - თხე - ულ

სურ. 40.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს. რომ საეკლესიო საგალობელთა ჩანაწერები მეტად მდიდარ მასალას შეიცავს ქართული სიმღერის დაქტილური რიტმის გამოვლინეზასათვის.

როგორც ცნობილია, ქართული სასულიერო საგალობლები უნდა ინარჩუნებდეს უძველესი, წარმართული სიმღერების ტრადიციებს. ეს დებულება დასტურდება ივ. ჯავახიშვილის შემდეგი სიტყვებით: „ძველ ჰანგს საეკლესიო საგალობლის სიტყვებს მოუშარჯებდნენ“ (იხ. ივ. ჯავახიშვილის ქართული მუსიკის ძირითადი საკითხები, გვ. 327). ივ. ჯავახიშვილი ამ შემთხვევაში საესეებით იზიარებს ვ. კარ-

ბელაშვილის მიერ გამოთქმულ აზრს: „გალობა არის ღვიძლი შვილი წარმართობის ღრთის დიდება-გალობა-სიმღერისა“ (იხ. ვ. კარბელაშვილი. ქართლ-კახური გალობა „მწუხრი“. 1897 წ.. წინასიტყვაობა. გვ. 2). თუ კარბელაშვილის დასკვნას შესაფერისი დასაბუთება აქლდა. ივ. ჯავახიშვილი ამ დასკვნამდე საკითხის ღრმად შესწავლის შედეგად მისულა.

ამრიგად, ქართულ საეკლესიო საგალობლებში. რომლებიც. საფოქრებელია, უძველეს ტრადიციებს ინარჩუნებენ. დაცული უნდა იყოს ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი ბუნება სიმღერის რიტმის მხრივაც.

კარბელაშვილის გარდა, საგალობლები გამოქვეყნებული აქვს ანდრია ბენაშვილს (იხ. ა. ბ ე ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხმები. საეკლესიო გალობა, თბილისი, 1898 წ.). შემდეგ, როგორც ჩანს. კომპოზიტორ ივ. ივანოვსაც მიუყვია ხელი ამ საქმისათვის და ჩაუწერია ქართული საეკლესიო საგალობლები (ქართული გალობა, ლიტურღია. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ნოტებზე გადაღებული, თბილისი, 1899 წ.).

ამის გარდა, საქართველოს მუზეუმმა შეიძინა 1943 წელს ექვთიმე გელათელისაგან (ესტატე კერესელიძე) 22 ტომი ქართული საგალობლებისა, რომლებიც შეიცავს სამი ათასამდე ქართულ საეკლესიო საგალობელს, ჩაწერილს ფილიმონ ქორიძისა და თვით ე. კერესელიძის მიერ. აქ თავმოყრილია დასავლეთ საქართველოში — გურიასა და იმერეთში შესრულებული სიმღერები, ჩაწერილი ნაწილობრივ ოზურგეთსა და ქუთაისში. სიმღერის შემსრულებელნი არიან: გურულისა — დ. დუმბაძე, მელიქსედეკ ნაქაშიძე და სვიმონ მოლარიშვილი; იმერულისა — დ. ქალაგანიძე, რაჟდენ ხუნდაძე და ივლიანე წერეთელი.

აი, ამ კრებულიდან, რომლის სარჩევი შეუდგენია იმავე კერესელიძეს, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო რამდენიმე საგალობელმა. მათ შორის ძლისპირებმა (უნდა აღინიშნოს, რომ ძლისპირების ნოტებზე გადაღებული ჩანაწერი ხელთ არ ჰქონია ი. ჯავახიშვილს, რომელიც ამ ხარვეზის ამოსავსებად ვასილ წერეთლისაგან მიღებული ცნობებით კმაყოფილდება).

თუ რამდენად მაღალი ყოფილა მუსიკალური კულტურის დონე, ამის შესახებ ფრიად საყურადღებო ცნობას იძლევა ვ. წერეთელი: „წინათ ძლისპირების ცოდნა შინაური აღზრდის ერთ-ერთ პირობად მიაჩნდათ და ამ მიზნით მე და ჩემი ბიძაშვილები (ნესტორ და ილარიონ წერეთლები) სპეციალურად მიგვაბარეს მასწავლებელს. ვინმე სვირელ მგალობელს. ძლისპირებს ეკლესიაში არ ამბობდნენ

და ლხინში კი ხშირად“ (იხ. ი. ჭავჭავაძის შვილი: ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 76).

უნდა აღინიშნოს, რომ შალვა დადიანის აზრითაც, ძლისპირები ლხინში სრულდებოდა.

ძლისპირების გავრცელებას ადასტურებს სოლომონ პირველისა და როსტომ წერეთლის შესახებ არსებულ მოთხრობაში მოყვანილი ადგილი, საიდანაც ჩანს, რომ რაჭის ერისთავი და მისი შვილები ძლისპირს ამბობდნენ მაშინაც კი, როდესაც თვალდათხრილნი უპატრონოდ ეყარნენ.

ამასვე მიუთითებს პატივცემული თ. ბეგიაშვილის მიერ გადმოცემული ხალხური ლექსიც:

„დალევდნენ და დალევდნენ. მოჰყებოდნენ ძლისპირსა“¹.

ამ შემთხვევაშიც დასტურდება ვ. წერეთლის ცნობა, რომ „ძლისპირი ლხინში იმღერებოდა“. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ასეთი შესრულება ძლისპირისა ლხინის დროს არის დასაშვები. მიუხედავად ამისა. ძლისპირების ჩათვლა სუფრულ სიმღერათა რიცხვში, ვგონებ, გაკირდება.

ამრიგად, ძლისპირები² გავრცელებული ყოფილა იმდენად, რომ იგი სრულდებოდა არ მარტო ეკლესიაში, არამედ მის გარეთაც. ზოგჯერ ლხინშიაც კი. ეს გარემოება სასულიერო და საერო სიმღერაგალობის ბუნების სიახლოვეზე უნდა მიგვიითიებდეს. მართლაც, რიტმის მხრივ ამ სასულიერო საგალობლებშიაც ვხედავთ დაქტილური რიტმის უპირატესობას. მაგალითად, ხელნაწერი 684 ოზურგეთში შესრულებულ ძლისპირთა საგალობელს შეიცავს. იქ მოთავსებულია ქორიძის მიერ ჩაწერილი და ანტონ დუმბაძისაგან გადმოცემული ძლისპირი³ № 4, გვ. 5.

41



სურ. 41.

¹ იხ. თ. ბეგიაშვილი, ქართული სიტყვიერების ისტორია, სახალხო სიტყვიერება, I. თბილისი, 1925 წ., გვ. 91.

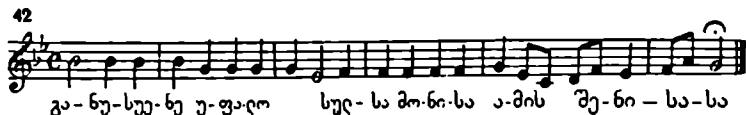
² ძლისპირები ძველ ქართულ ხელნაწერებში გვხვდება. საინტერესოა. მაგალითად, მიქელ მოდრევილის კრებულში (ხელნაწერი 425, გვ. 26) „უგალობდეთ უფალსა მორწმუნენო, რომელმან დაანთქა პირველ ფარო ზღვასა მეწამულსა“.

³ აღსანიშნავია, რომ ამავე ძლისპირის ნოტები მოთავსებულია ხელნაწერში 684. ასე რომ, ჩვენ საშუალება გვქვდება ამ გზით ერთგვარი გასაღები ვიპოვო

ეს საგალობელი მიდის ოთხ მეოთხედზე. პირველი ტაქტი შეიცავს დაქტილ-ანაპესტს. მეორე — დაქტილ-სპონდეს. მესამე — ანაპესტ-სპონდეს. მეოთხე მთავრდება დაქტილ-ანაპესტით.

მეორე მაგალითად მოგვყავს იმავე ხელნაწერის მეოთხედი გვერდზე მოთავსებული № 7 ძლისპირი. ბოლო ორი ტაქტი ამ ოთხ-მეოთხედიანი საგალობლისა სპონდეს შეიცავს. ხოლო პირველი ტაქტი — ორ დაქტილს.

ხელნაწერი 677 შეიცავს მიცვალებულის წესის აგების საგალობელს. ხელნაწერის მეორე რვეულის 21-ე გვერდზე მოთავსებული № 27 საგალობელი რიტმის თვალსაზრისით ასეთ სურათს წარმოგვიდგენს:



სურ. 42.

ეს საგალობელი, როგორც ვხედავთ, ოთხი მეოთხედით მიდის. მისი პირველი ტაქტი დაქტილია. მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარიც დაქტილი. მეორე — ანაპესტი. ბოლო მეექვსე ტაქტი ანაპესტია. დანარჩენი ტაქტები ამ სიმღერისა უმთავრესად მეოთხედებს შეიცავს. ამიტომ ცხადი უნდა იყოს, რომ ამ საგალობლის დაქტილური რიტმი ყოველ ექვს გარეშეა.

ბოლოს იმავე რვეულის მე-14 გვ. № 25 მოთავსებულია „წმიდაო ღმერთო“. რომლის დასასრული წარმოდგენილია სიტყვებით „წმიდაო უკვდავო შეგვიწყალენ“. საგალობელი აქაც ოთხ მეოთხედზე მიდის. მეორე ტაქტის მეორე ნახევარი ანაპესტსა და დაქტილს შეიცავს. მესამე და მეოთხე — ანაპესტს, ასევე ანაპესტებია მეხუთე და მეექვსე ტაქტებიც. მოგვყავს საგალობლის ბოლო (იხ. სურ. 43).

აშკარა არის, რომ სამგლოვიარო ხასიათის საგალობლების ანაპესტების სიჭარბე დამოკიდებული უნდა იყოს თვით ამ საგალობელთა დანიშნულებისაგან. ამიტომაც არის, რომ მოტირალნი ჩვეუ-

იხ სსსიმღერო ნიშნებს გასაშიფრავად. რომლებიც წარმოდგენილია ძველ ქართულ საგალობელთა ხელნაწერებში.

რადგანაც დაქტილური რიტმი ქართულ საგალობლებში ხშირად გვხვდება, განსაკუთრებით სიმღერის თავსა და ბოლოში, მაშინ ცხადია, რომ მის გამოსახატვად ერთგვარი ნიშანი უნდა ყოფილიყო გამოყენებული.

ლებრივ სწორედ ბოლო მარცვალს აგრძელებენ ხოლმე. აი, ეს გარემოება. უეჭველია. ხელს უწყობს სამგლოვიარო საგალობლებში დაქტილური რიტმის გვერდით ანაპესტის სიქარბეს.



სურ. 43.

ბოლოს ჩვენ მოგვყავს ანდრია ბენაშვილის მიერ ჩაწერილი (იოანე ოქროპირის წირვის წესი, ქართლ-კახურ კილოზე გადაღებული ანდრია ბენაშვილის მიერ. თბილისი, 1898 წ. გვ. 3) „უფალო შეგვიწყალებნ“. მისი პირველი ტაქტი დაქტილია. მეორე — ანაპესტი. ამასთანავე თითოეულ ტაქტში სამ-სამი მარცვალი გვექნება. აქვე. გვერდით მოგვყავს იგივე „უფალო შეგვიწყალებნ“. ჩაწერილი იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ (იხ. მისი ქართლ-კახური კილო, ლიტურგია. თბილისი, 1899 წ.).



სურ. 44.

ჩვენ განგებ მოვიყვანეთ ყველაზე გავრცელებული მიმართვა-საგალობელი, რომელსაც ქართულისათვის დამახასიათებელი ბუნება უნაკლოდ დაუცავს.

ამრიგად, როგორც ქართლ-კახური. ისე გურულ-იმერული საეკლესიო საგალობლები ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი რიტმის. დაქტილურ-ანაპესტური რიტმის ერთგულედას გვიჩვენებენ და გვიდასტურებენ.

ქართული ხალხური სიმღერების რიტმის შესწავლა გამოწვეული იყო იმ ახლო კავშირით, რომელიც შენიშნულია ჩვენ მიერ ქართულ ლექსსა და სიმღერა-გალობის რიტმს შორის. ცხადია, რომ ლექსის რიტმის გათვალისწინებასათვის ამ გარემოებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება.

ი. დენისოვი თავის სტატიაში (იხ. Филологическое обозрение, 1893, IV, книга 2, გვ. 117—130, Денисов И., «Важность изучения метрики в связи краткой историей этой науки») წერს: „განსაკუთრებით ძვირფასი მასალის მიღება არის მოსალოდნელი ხალხურ სიმღერათა რიტმიკის შესწავლისაგან“ (იქვე, გვ. 129). და მართლაც, ხალხური და მასთან დაკავშირებული საეკლესიო სიმღერების რიტმმა სავსებით დაადასტურა ქართული სიმღერების დაქტილური ბუნება.

ჩვენი კვლევის გზა რომ სავსებით შეეფერება საქმის ვითარებას. ამას ადასტურებს მუსიკალური რიტმის შესახებ გამოთქმული სპეციალისტთა შეხედულებანი. ამ მხრივ, დენისოვის დასახელებული შრომის გარდა, საინტერესოა ის სტატიები, რომლებიც მოთავსებულია მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომების III ტომში (Труды музыкально-этнографической комиссии, т. III, Материалы по музыкальной ритмике, Выпуск первый, Москва, 1907 г.). იქ მოიპოვება რამდენიმე ავტორის ნაშრომი მუსიკალური რიტმის შესახებ. უნდა აღინიშნოს, რომ, თუ ჩვენ დაქტილურ ტერმად ვთვლით ერთი მეოთხედისა და ორი მერვედისაგან ან ნახევრისა და მეოთხედებისაგან შემდგარ ტაქტს, კორში მელგუნოვის წიგნზე წარმოდგენილ შენიშვნებში დაქტილად მიიჩნევენ როგორც მეოთხედისა და მერვედებისაგან შემდგენილ ტაქტს, აგრეთვე მეოთხედებისაგან შედგენილსაც. ხოლო შემდეგ დამოუყიდებელ სტატიაში კორში ამ საკითხს ისევ უბრუნდება (იხ. იქვე, Корн Ф., Основное время в ритмике, გვ.გვ. 108, 124): ორმეოთხედიან ტაქტს დაქტილურ სპონდეს უწოდებს, მეოთხედ-მერვედებისაგან შედგენილ ტაქტს — დაქტილს, ხოლო მერვედებისა და მეოთხედებისაგან შედგენილ ტაქტს — დაქტილურ ანაპესტს.

ჩვენი ანალიზი ხალხური სიმღერებისა უფრო მკაცრად უდგება ამ საკითხს და დაქტილად, როგორც ვთქვით, ერთი გრძელი და ორი მოკლე ნოტისაგან შედგენილ ტაქტს მიიჩნევენ.

**ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების
რიტმი**

ცალკე უნდა შევხვით ქართული სამუსიკო ინსტრუმენტების რიტმს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული სამუსიკო ინსტრუმენტები უმთავრესად აკომპანიმენტის როლს ასრულებენ და ამიტომაც ისინი დამოუკიდებელ, თავისთავად მნიშვნელობას მოკლებულ, ქართულ სიმღერისა ან ცეკვის ძირითადი რიტმის გამომხატველად გვევლინებიან. ასე, მაგალითად, მოხეური ფანდური თავით ბოლომდე სხვაგვარი რიტმის ჩაურევველად დაქტილურია (იხ. ხალხური შემოქმედების სახლის მასალები, № 8/5).

ასევე დაქტილებითაა გამართული გურული ჩონგურის შესრულების ჩანაწერი იმავე ხალხური შემოქმედების სახლის მასალებიდან № 5/46. ბოლოს შევეცდებით თუშური ჩანაწერის განხილვას. იგი იმავე ხალხური შემოქმედების სახლის მასალებიდან არის აღებული, სადაც აღნიშნულია № 4/19. ეს ჩანაწერი იმით არის შესანიშნავი, რომ იგი შესრულებულია სალამურზე. ჰანგი იწყება დაქტილით. შიგადაშიგ დაქტილურ ტაქტს ანაპესტი ცვლის ხოლმე. მაგრამ უმთავრესად წამყვანი მაინც დაქტილია. მაგალითად, მეხუთე ტაქტი შეიცავს ორ დაქტილს. მესამე — ანაპესტს. ასევე, მეშვიდე ტაქტის მეორე ნახევარიც დაქტილია. დაქტილურია აგრეთვე მერვე ტაქტის პირველი ნახევარი. აქ მოყვანილი სამი ინსტრუმენტის ჩანაწერთა ანალიზის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ დაქტილური ხასიათი აქვს არა მარტო აკომპანიმენტის დანიშნულების მქონე ფანდურისა და ჩონგურის ჩანაწერთა რიტმებს, ეს დაქტილური რიტმი, როგორც ჩანს, წამყვანი რიტმი აღმოჩნდა ისეთი დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ინსტრუმენტისათვის. როგორცაა სალამური.

აევე დაქტილური რიტმების ერთგულებას ამჟღავნებს პანის ფლეიტაც. რომელიც შესწავლილი აქვს ვ. სტეშენკო-კუფტინას (იხ. В. К. Стещенко-Куптина, „Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. I—Флейта Пана, Тбилиси, 1936). პანის ფლეიტა — სონარი-ლარკემი სტეშენკო-კუფტინას შეუსწავლია მისი დაცვის ადგილზე — გურიასა და სამეგრელოში. იგი მწყემსთა და მონადირეთა საკრავად ითვლებოდა.

„პრავალდეროვანი სალამურის არსებობა ხალხთა კულტურაში მეტად დამახასიათებელი გარემოებაა და საერთოდ მისი უძველესობის მაჩვენებელია. იმის მაჩვენებელია, რომ მას შეუნარჩუნებია ნიშნები პირველადი განვითარებისა. რომლის ძირების ძიებას მატ-

45

მრბევერი (ფანდური)

მონგული

სალამური (თუმური) 12

სურ. 45.

რიარქატის პრიმიტიულ სტადიებამდე მიყვავართ“ (იხ. სტეშენკო-კუფტინას შრომის წინასიტყვაობა, გვ. 7). ამავე დროს უნდა აღვნიშნოთ: თუმცა მრავალ ადგილას არის დადასტურებული ასეთი მრავალდერიანი სალამურის არსებობა, მაგრამ საქმე ის არის, რომ „დახვეწილი მუსიკალური ხელოვნება მრავალდერიანი სალამურებისა საერთოდ იშვიათი შემთხვევაა. ამ ინსტრუმენტის თავისუფალი ფორმა იწვევდა შემთხვევითი წყობის სრულ თვითნებობას, მით უნეტეს განსაკუთრებული როლი ენიჭება მის გამომუშავებულ მუსიკალურ კულტურას“ (იხ. დას. შრომა, გვ. 105).

ამრიგად, ირკვევა, რომ პანის ფლეიტის მაღალი კულტურა ჩვენ-

ში ყოფილა დადასტურებული, თუმცა. როგორც ჩანს, ამავე დროს ეს ინსტრუმენტი ერთ-ერთ უძველეს ინსტრუმენტად ითვლება. ჩვენ უნდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ ერთი ფრიად საინტერესო გარემოება: პანის ფლეიტის სხვა ჰანგთა შორის, რომლებიც ამჟღავნებენ მუსიკალური განვითარების გარკვეულ სტადიას. სტეშენკო-კუფტინას წიგნში აღნიშნულია ვარდენ მეფარიშვილის მიერ შესრულებული ერთი ჰანგი (ნოტური დანართი, VII). რომლის შესახებ ავტორი ამბობს: „პირველ ნაწილს“, „პირველ დაკვრას“ საფუძვლად უდევს განმეორება ორი მელოდიური სახეობისა — (a) თემისა და (b) იმის რიტმულად შემოკლებული უკმონარეკლისა; თემა-აღმავლობა გამოსავალ ხ — ან *გეს*-ამდე 6-მუხლიანი დაქტილური ზომით ხასიათდება (იქვე, გვ. 195, 234).

ამრიგად, დაქტილური ბუნება სავალდებულო ყოფილა არა მარტო სიმღერისათვის. არამედ ინსტრუმენტალური მუსიკისათვისაც როგორც აკომპანიმენტისა -- ფანდური, ჩონგური, ისე დამოუკიდებელი ჰანგის შემსრულებელი სალამურისა და სოინარ-ლარქემისათვის.

ქართული ცეკვის რიტმი

ქართული ცეკვის რიტმის შესახებ საყურადღებო ცნობას გვაწვდის ქართული ქორეოგრაფიის ცნობილი მცოდნე დავით ჯავრიშვილი.

ქართულ სიმღერასა და რიტმზე დაკვირვებამ, განსაკუთრებით იმ გარემოებამ, რომ საცეკვაო სიმღერები დაბეჭითებით დაქტილურ რიტმს მისდევენ (მაგალითად, საცეკვაო „რადო“), მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ქართული ცეკვისათვისაც დაქტილური რიტმი უნდა ყოფილიყო სავალდებულო.

ამ მოსაზრების დასადასტურებლად ჩვენ მივმართეთ პატივცემულ დავით ჯავრიშვილს, რომელმაც წერილობითი სახით ასეთი მოსაზრებანი წარმოგვიდგინა (მსჯელობა ეხება ცეკვის პროგრამას, მისი სათაურია „ქართულის ძირითადი ტექნიკური ელემენტები და მათი სწავლების მეთოდი“):

„ქართულში სამი სახის წინსვლაა მიღებული. აღვწეროთ მარტივი სრიალის წინსვლის ყველა მომენტი:

1. „ერთ“-ზე მარჯვენა ფეხით გადაიდგმის ჩვეულებრივი ნაბიჯი წინ და ამავე დროს ტანის სიმძიმე მარჯვენა ფეხზე გადაიტანება. მარცხენა ფეხი სულ ოდნავ მუხლში მოშვებული რჩება უკან და ფეხის ერთი ცერით მსუბუქად ეკარება იატაკს.

2. „და“-ზე მარცხენა ფეხი იატაკიდან ცერის აუწვევლად სრიალით გადაიტანება წინ ნახევარი ნაბიჯის მანძილზე და ამ მოძრაობის დროს ორივე ფეხის ნახევარ ცერებზე ავიწვევით. ტანის სიმძიმე ამ მოძრაობის დროს ორთავ ფეხის ნახევარ ცერებზე გადადის.

3. დათვლაზე „ორი“ მარჯვენა ფეხი სრიალით ნახევარი ნაბიჯის ცოტა ნაკლებ მანძილზე წინ გადაიტანება და ამავე დროს სხეულის სიმძიმე უფრო წინ წაწეულ მარჯვენა ფეხზე გადადის“. შემდეგ ვკითხულობთ: „დათვლაზე — „ერთი“ ვასრულებთ ჩვეულებრივ ნაბიჯს, ხოლო დათვლაზე „ორი“ — დანარჩენ ორ ნაბიჯს“.

ამრიგად, აქ მოყვანილი მსჯელობა პროგრამისა სავსებით ნათელს ხდის ქართული უძველესი ცეკვის რიტმის ძირითად ბუნებას. იგი დაქტილურია და მართლაც პატივცემულ სპეციალისტს ასე აქვს წარმოდგენილი გრაფიკულად „ლეკურის“ რიტმი:



სურ. 46

1 — დიდი სრული ნაბიჯი.

2 და 3 — ორი ნახევარნაბიჯი.

ბოლოს იგი ასკვნის: „ეს ძირითადი ელემენტებია სვლის დროს ყველა ვარიანტში (ე. ი. უქუსელასა, გვერდზე სვლასა, ადგოლზე სვლასა, ბრუნვასა და გასმებში)“.

ამრიგად, დაქტილური ბუნება ცეკვა „ქართულისა“ სავსებით გასაგებს ხდის, რატომ არის, რომ საცეკვაო ხასიათის ქართული სიმღერები დაქტილურ რიტმს შეიცავს (მაგალითად, „რადო“, „ცანგალა გოგონა“ და სხვ.).

აღსანიშნავია, რომ დაქტილური ბუნება მართო ცეკვა „ქართულის“ კუთვნილებას როდი შეადგენს. იგი არის წამყვანი, ძირითადი რიტმი ქართული ქორეოგრაფიისა. ეს გარემოება სავსებით დასტურდება სხვა ქართულ ცეკვათა რიტმების განხილვის საფუძველზე.

ჩვენს ხელთ არის დ. ჭავჭავაძის მიერ შედგენილი „ზორუმისა“ და „მხედრულის“ რიტმების ცხრილი, რომელიც აქვე მოგვყავს:

<p>47</p> <p>ბორონი</p> <p>I $\overset{v}{\text{ქ}} \text{ქაქა} \overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქაქა}$</p> <p>II $\overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქაქა} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქაქა}$</p> <p>III $\text{ქაქა} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქაქა} \overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}}$</p>	<p>მხედრული</p> <p>I $\text{ქ} \text{ქ} \text{ქ} \text{ქ}$</p> <p>II $\overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ} \text{ქქქქ} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ}$</p> <p>III $\text{ქ} \overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ} \text{ქ} \text{ქქქქ}$</p> <p>IV $\overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ} \overset{v}{\text{ქ}} \text{ქ}$</p>
--	--

სურ. 47.

ამ სქემების მიხედვით ცხადად დასტურდება დაქტილური ბუნება ქართული ქორეოგრაფიისა. შეიძლება ვინმეს ეკვი აღედრას „ხორუმის“ მიმართ. მაგრამ, როგორც მოყვანილი სქემიდან ჩანს, აქცენტი აერთებს მხოლოდ დაქტილურ ტაქტს: რაც შეეხება იმ ცალკე დარჩენილ მერვედს, რომელიც მოთავსებულია პირველ და მეორე დაქტილს შორის (იხ. პირველი სტრიქონი სქემისა), იგი წარმოადგენს აუცილებელ გადასვლას ერთი დაქტილიდან მეორეზე და ეს გადასვლა გამოწვეულია ხორუმის ცეკვის სპეციფიკით, რომელიც ერთი ტაქტის დამთავრებას რომ მისდევს, იმ ნახევარჩაჯდომას აღნიშნავს. რომლის შემდეგ ისევ დაქტილიანი ტაქტი იწყება. ასე რომ, ეს ცეკვაც ორ მეოთხედზე შეიძლება ვიანგარიშოთ, თუ ცალკე გამოვყოფთ მოძრაობათა ერთი კომპლექსიდან მოძრაობათა მეორე კომპლექსში გადასვლისათვის საჭირო ნახევარ ჩაჯდომას.

მეორე სტრიქონი სქემისა წარმოგვიდგენს იმავე პირველ სქემას, მხოლოდ შებრუნებით. თუ ნახევარჩაჯდომა პირველი სქემის მიხედვით შუაშია მოთავსებული, მეორე სქემის მიხედვით ნახევარჩაჯდომისათვის განკუთვნილი მერვედი თავშია მოქცეული და მას მოჰყვება ორი დაქტილიანი ტაქტის მიხედვით შესრულებული მოძრაობათა კომპლექსი, რომელიც ერთი სრული და ორი მოკლე ნაბიჯისაგან იქნება შედგენილი. „ხორუმის“ მესამე სქემა აღნიშნავს პირველის შებრუნებულ ვითარებას. იგი შედგება ორი ანაპესტი-საგან, რომელსაც ბოლოს ახლავს ერთი მერვედი კვლავ ნახევარჩაჯდომის მომასწავებელი, რომელსაც შემდეგ ისევ ახალი ანაპესტის მიხედვით შესრულებული მოძრაობა უნდა მოჰყვეს.

ასე რომ, „ხორუმის“ ძირითადი რიტმი, ისევე როგორც ცეკვა „ქართულისა“, დაქტილურია. ზოგჯერ ეს დაქტილი შეიძლება ანაპესტში გადავიდეს ისევე, როგორც ეს სიმღერებში ხდება ხოლმე.

რაც შეეხება „მხედრულს“, იქ ვითარება უფრო ცხადია და ნათელი. სქემის პირველი ნაკვეთი ორ დაქტილს შეიცავს, მეორეც სულ დაქტილებისაგან შედგება. მესამე ტაქტის გარდა, რომელშიც მერვედებია. მესამე ნაკვეთში სამი ანაპესტია და ერთი მთლიანი მერვედებიანი ტაქტი. უკანასკნელი ნაკვეთი სულ დაქტილებისაგან შედგება.

ამრიგად, ქართული ქორეოგრაფიის ძირითადი რიტმულ ერთეულად შეიძლება ჩაითვალოს დაქტილური რიტმი.

ქართული ქორეოგრაფიის ძირითადი დაქტილური რიტმი სრულ პარალელს პოულობს ქართულსავე სიმღერაში. განსაკუთრებით იმ სიმღერებში, რომლებიც დაკავშირებულია ცეკვასთან.

როგორც წესი. ყველა ქართული საცეკვაო სიმღერა ინარჩუნებს დაქტილურ რიტმს. მაგალითად. „გურული ფერხული“, მოთავსებული ქართული ხალხური ხელოვნების სახლის არქივში № 3/7, წარმოდგენილია ოთხი მეოთხედით. ამ ფერხულში მესამე ტაქტის მეორე ხმა დაქტილ-ანაპესტს შეიცავს. დაქტილს შეიცავს პირველი ტაქტის პირველი ნახევარი, მეხუთე ტაქტის პირველი ნახევარი. მეოთხე ტაქტის პირველ ნაწილში ბანი, დაქტილურია აგრეთვე ბანის მეექვსე ტაქტი. ანაპესტურია მეორე ნაწილში მეორე ტაქტის პირველი ხმა. მეორე ნაწილი მეექვსე ტაქტისა პირველ ხმაში და ა. შ.

ასევე საინტერესოა ამ მხრივ „აქარული ფერხულის“ ჩანაწერი. დაცული იმავე ხალხური შემოქმედების სახლის არქივში № 2/51. ესეც ოთხი მეოთხედით მიდის. ამ ფერხულშიც ნათლად არის გამოვლენილი ქართული ცეკვის ძირითადი რიტმის დაქტილური ბუნება.

პირველი ტაქტი დაქტილურ-ანაპესტურია. მეორე ტაქტი ორ დაქტილს შეიცავს. მეხუთე დაქტილ-ანაპესტურია როგორც პირველი. ისე მეორე ხმაში, მეექვსე ტაქტიც დაქტილ-ანაპესტს წარმოადგენს. ასევე დაქტილურ-ანაპესტურია მერვე ტაქტის მეორე ხმა.

ბოლოს განვიხილავთ „მეგრულ ფერხულს“. რომლის ჩანაწერი იმავე კრებულშია მოთავსებული № 11/3. ისიც ოთხი მეოთხედითაა გამართული. მისი პირველი ტაქტი დაქტილურია. მეორე — ანაპესტური, მეოთხე ტაქტი — ანაპესტური. მეშვიდე — დაქტილურია ბანში, ხოლო მერვე — ანაპესტური.

ბოლოს ორი მეოთხედით გამართულ „ფერხულს“ მოვიყვანთ. ამ ფერხულის ჩანაწერიც ზემოთ დასახელებული კრებულიდანაა აღებული (იხ. გვ. 94). მისი მეორე ტაქტი ანაპესტურია. ხოლო შესავალი ორი ტაქტის მომდევნოდ ერთმეორის მიყოლებით ორ დაქტილურ ტაქტს შეიცავს. ტაქტს, რომელიც შედგება ერთი მეოთხედისა და ორი მერვედისაგან. იგივე მეორდება მეცხრესა და მეათე ტაქტებში. დაქტილურ-ანაპესტურია მეორე და მესამე ხმა. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს. რომ სიტყვიერი მასალა ორივე შემთხვევაში სამმარცვლიანია: ო-დე-ლა-ა-ლა-ლო. აქვე ისიც უნდა დავუმატოთ. რომ ეს უკანასკნელი დამამთავრებელი ტაქტებია და ამდენად მათი დაქტილურ-ანაპესტურობა კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს მთელი სიმღერის რიტმულ თავისებურებას.

ამრიგად. აღნიშნული მაგალითების მიხედვით. თუ ამას დაეურთავთ თავის ადგილას განხილულ საცეკვაო სიმღერებს (მაგალითად, „ცანგალა გოგონა“ და სხვ.). დასტურდება ქართული სიმღერის რიტმის ახლობელი კავშირი ქართულსავე ცეკვის რიტმთან, დასტურდება ქართული სიმღერისა და ცეკვის ძირითადი დაქტილური რიტ-

მის თანხედრა. ასე რომ, როგორც ქართული სიმღერა, ისევე ქართული ცეკვა უნდა იყოს შედეგი ხანგრძლივი განვითარებისა და მისი თანდათანობითი გაუმჯობესებისა.

ქართული ცეკვა ინარჩუნებს იმ უძველეს ტრადიციებს, რომლებიც გადმოცემულია თაობიდან თაობაზე. განსაკვიფრებელი სწორედ ის გარემოება უნდა იყოს, რომ, თუ აღმოსავლურ ცეკვას ახასიათებს ქალთა ცეკვებში განსაკუთრებული მიდრეკილება სექსუალობისაკენ, ქართული ცეკვა ასეთს სრულიად გამოირიცხავს და მისი შესრულებისას ვლინდება უალრესი კეთილშობილება. ლ. გვარამაძე ამ ცეკვას რომანტიკულს უწოდებს. მისი შეხედულებით, ამ ცეკვას ახასიათებს განსაკვიფრებელი სისადავე და კეთილშობილება. უალრესად რაინდული დამოკიდებულება ქალისადმი, ფარული შეჭიბრი ნათ შორის. მოძრაობათა სიწმინდისა და კეთილშობილების მიხედვით ყველა ნაციონალურ ცეკვათა შორის მას პირველი ადგილი უჭირავს. მარტოოდენ ამ ცეკვაში ვაქს არა თუ არ ძალუძს შეეხოთ ქალს, არამედ შეუძლია მხოლოდ შორიდან ისწრაფოს მისკენ, გააღმერთოს იგი (იქვე, გვ. 47). შემდეგ, 49-ე გვერდზე იგივე ავტორი განაგრძობს: „ერთურობის მიმართ სალამისათვის პირდაპირ მდგარნი და თავდახრილნი ისინი თავთავის ადგილზე ბრუნდებიან და ასე მთავრდება ეს ცეკვა-რომანი, რომელიც თავით ბოლომდე გამსჭვალულია უმანკოებითა და პოეტური აღმაფრენით“.

დ. ჯანელიძე ცეკვა ქართულს „სამიჯნური პოემას“ უწოდებს (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948 წ., გვ. 202). ი. ზურაბიშვილი შესანიშნავად აღწერს ქართული ცეკვის პოეტურ აღმაფრენას (იხ. ი. ზურაბიშვილის სტატია „საბჭოთა ხელოვნებაში“, 1937 წ., № 3, გვ. 45). მისი აღწერა ქართული ცეკვისა ერთხელ კიდევ მიუთითებს ქართული ცეკვის ნაღალ კულტურაზე, რაც ძველთაგანვე უნდა ყოფილიყო მისთვის დამახასიათებელი. მართლაც, ქართულ პერიოდულ გამოცემებში არაიშვიათია ამა თუ იმ შესანიშნავ შემსრულებელთა ქების ამბავი ან კიდევ თვით ქართული ცეკვის დახასიათება. ასე, მაგალითად, 1881 წლის „დროების“ № 39, გვ. 2. ა. წ. ხელმოწერით მოთავსებულია წერილი „წერაკითხვის საზოგადოების ბალის“ აღწერისა, სადაც მოთხრობილია მაყაშვილისა და ამირაჯიბის მიერ ქართული ცეკვის მშვენიერ შესრულებაზე. ხოლო „დროების“ 1883 წ. № 68, გვ. 2, ქართულ ცეკვაზე ნათქვამია: „ამგვარ თამაშობაში სრული მოთხრობაა სიყვარულისა და მიჯნურობისა, მოთხრობა სავსე სინაზითა და ფუფუნებითა, მორცხვობით გამოთქმულის უბიწოებითა და ხან უშიშარი გულისთქმის მიერ გატაცებითა“.

ამრიგად, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ქართული ცეკვა ხანგრძლივი ვარჯიშის ნაყოფი და უდიდესი ტრადიციის მქონე ხელოვნების დარგია, ხელოვნებისა, რომლის შექმნა-ჩამოყალიბება არ უნდა იყოს მოკლე დროის შედეგი. იგი უნდა გულისხმობდეს წინასწარი განვითარების მეტად ხანგრძლივ პერიოდს. რომლის შედეგად ქართველ ხალხს იგი ესოდენ სიმაღლეზე აუყვანია. მისი შესრულება განსაკუთრებით რთულია და იმდენად თავისებური, რომ მასში მონაწილეობის მიღება შეუძლია ხანში შესულს, მაგრამ ისე კი, რომ მოხუცი თუ ამ ცეკვის შესაფერ დახელოვნებას გამოიჩინოს, მისი შესრულების დროს სიღარბაისლესა და მოხუცისათვის შესაფერ ღირსებას არ დაკარგავს. იგი არ ხდება ნაკლებ ღირსეული და არავითარ საფრთხეს მის სიღარბაისლეს ამ ცეკვაში მონაწილეობა არ განუშზაღდებს.

ეს გარემოება კი — მისი განსაკუთრებული კეთილშობილება — მიღწეულია. რაღა თქმა უნდა, ხანგრძლივი ვარჯიშის შედეგად, ხანგრძლივი, მრავალსაუკუნოვანი გაუმჯობესების შედეგად.

ამიტომაც არის, რომ არც ერთ სხვა ცეკვას არ ესაპირობება ისეთი დახელოვნება. როგორც ამ ქართულ წყვილის ცეკვას.

ქართველებს რომ წარსულში როგორც ცეკვის, ისე სიმღერისა და საერთოდ ხელოვნების დარგში მაღალი კულტურა ჰქონიათ, ეს დასტურდება აგრეთვე უცხო ავტორთა ცნობებითაც.

უძველესი ცნობა, ქართველ ტომთა ქორეოგრაფიას რომ ეხება, მოეპოვება ქსენოფონტეს (იხ. ქსენოფონტეს ანაბაზისი, V, 4). მაგრამ უფრო მეტად ყურადღების ღირსია ჩვენი აზრით, აგათია სქოლიასტის მოწმობა, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო საკითხს უფრო ახლოს უნდა შეეხებოდეს: იგი ხოტბას შეასხამს კოლხთა სიმამაცეს. მათ სიამაყეს წარსულით როდი თვლის უსაფუძვლოდ და განსაკუთრებით ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ „იმ ტომთა შორის (ლაპარაკია კოლხთა შთამომავალ ლაზებზე -- ჰ. ბ.). რომლებიც სხვა სახელმწიფოს ექვემდებარებიან, მე არ მეგულება არც ერთი სხვა ესოდენ სახელგანთქმული და მორკმული როგორც სიმდიდრის სიუხვით, ისე ქვეშევრდომთა სიმრავლით, როგორც მიწაწყლის სიჭარბით და მოსავლიანობით, ისე (აჟ რჟუჟ ეშაიჟაჟ აჟი მჟჟიჟიჟი) ზნეჩვეულებათა სიმწყობრითა და დახელოვნებით“¹.

ექვი არ უნდა შეგვეპაროს, რომ აგათია სქოლიასტს მხედველობაში აქვს სწორედ ხალხურ თამაშობათა და ზნეჩვეულებათა სიღამა-

¹ ს. ყაუხჩიშვილი, გეორგია, ბიზანტული მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტომი III, 1936 წ., გვ. 50.

ზე. მათი მოწყობის დახელოვნება. აქ იგულისხმება ხალხის დროსტარება დღესააწაულებისა თუ ზეიმების დროს. აგრეთვე გლოვისა და საკულტო რიტუალის დროს. ცხადია, აქ უნდა ვიგულისხმოთ როგორც სიმღერის, ისე ცეკვის, აგრეთვე პოეზიის მაღალი დონე. სხვაგვარად აგათია სქოლიასტის ნათქვამს აზრი დაეკარგებოდა.

ქართული ცეკვის შესახებ მსჯელობს უძველეს ცნობათა საფუძველზე დ. ჯანელიძე (იხ. დასახ. ნაშრომი, გვ. 22—23). მას მხედველობაში აქვს ის ქანდაკებანი, რომლებიც განეკუთვნებიან ჩვენ წელთაღრიცხვამდე პირველ ათასწლეულს. ეს ქანდაკებანი რომ საცეკვაო პოზებს გამოსახვენ, ამ გარემოებას ჯერ კიდევ ყურადღება მიაქცია შ. ამირანაშვილმა (იხ. მისი ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 72—73). დ. ჯანელიძე პოულობს მათში გარკვეულ საცეკვაო ილეთებს როგორც ფეხების, ისე ხელების მოძრაობისას და შემდეგ ასკვნის: „ნიღაბოსან მოცეკვავეთა ასეთი ნაირსახეობით წარმოდგენა მდიდარ მასალას გვაწვდის საერთოდ ქართული სანახაობრივი ხელოვნების ისტორიისათვის და კერძოდ ქართული ქორეოგრაფიისათვის. მით უფრო, რომ ამ ქანდაკებებში ასახული საცეკვაო მოძრაობანი და ილეთები ქართველ ხალხს დღემდე შეუნარჩუნებია თავის ცეკვებში“.

ჩვენი მიზნისათვის ფრიად საინტერესოა ის ილეთები, რომლებიც, როგორც სავსებით სამართლიანად შენიშნავს პატივეცემულა მკვლევარი, „დღემდე შეუნარჩუნებია ქართველ ხალხს თავის ცეკვებში“. ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ფეხის მოძრაობის ილეთები და ის თანამიმდევრობა, რომლითაც იგი არის წარმოდგენილი. პირველ ადგილას ავტორი ასახელებს გამოსავალ მდგომარეობას: ა) „ფეხების ერთიმეორესთან მიწყობით“, ამას მისდევს ბ) „მარჯვენა ფეხის განზე გადადგმით და სხეულის მისკენ გადახრით, გ) მარცხენა ფეხის განზე გადადგმით და სხეულის მისკენ მობრუნებით, დ) ფეხგაშლით და ბოლოს ილეთი ე) ფეხგაშლით ბუქნით“.

თუ დავსვამთ საკითხს იმის შესახებ, მართლაცდა, რამდენად შეეფერება ქანდაკებათა მოძრაობის წარმოდგენილი ანალიზი დღემდე დაკულ ქართულ ცეკვას და ამ მიზნით გადავხედავთ დ. ჯავრიშვილის მიერ ქართული ილეთების შესახებ მოწოდებულ ცნობებს, მაშინ გამოირკვევა, რომ პირველ ადგილას დ. ჯავრიშვილი ასახელებს სრულ ნაბიჯს, რომელიც სავსებით შეეფერება დ. ჯანელიძის წიგნში აღნიშნულ ილეთს დ) ფეხგაშლით, ხოლო თვლა „ორ“-ზე — ორი ნახევარი ნაბიჯით გადმოცემული — სავსებით შეეფერება ჯანელიძის ილეთს „ბ) მარჯვენა ფეხის განზე გადადგმით და სხეულის

უკან გადახრით“ და ილეთს „გ) მარჯვენა ფეხის განზე გადადგმით და სხეულის მისკენ მიბრუნებით“.

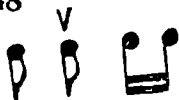
აი. ამ ქართული ცეკვის მოძრაობათა კომპლექსის შესახებ წარმოდგენილი სურათი სავსებით შეეფერება დ. ჯავრიშვილის მიერ მოწოდებულ მსჯელობას: „ერთზე — მარჯვენა ფეხით გადაიდგმის ჩვეულებრივი ნაბიჯი წინ, „და“-ზე მარჯვენა ფეხი იატაკიდან ცერის აუწვევლად სრიალით გადაიტანება წინ ნახევარ ნაბიჯის მანძილზე. დათვლაზე „ორი“ მარჯვენა ფეხი სრიალით ნახევარი ნაბიჯის ცოტა ნაკლებ მანძილზე წინ გადაიტანება და ამავე დროს სხეულის სიმძიმე უფრო წინწაწეულ მარჯვენა ფეხზეა“.

დ. ჯანელიძის მსჯელობა იმის შესახებ, რომ უძველეს ქანდაკებებში ასახული საცეკვაო მოძრაობანი და ილეთები ქართველ ხალხს დღევანდლამდე შეუნარჩუნებია თავის ცეკვებში. სრულ დადასტურებას პოულობს ამ საქმის სპეციალისტის დ. ჯავრიშვილის ანალიზში. ამრიგად, ექვმიუტანელი ხდება, რომ დაქტილური ბუნება ქართული ცეკვისა, განსახიერებულ ერთი გრძელი ნაბიჯისა და ორი მოკლე ნაბიჯის საშუალებით, იმთავითვე ყოფილა დამახასიათებელი ქართული ქორეოგრაფიისათვის და მას სამი ათას წელზე უფრო ხანგრძლივობა ტრადიცია ჰქონია.

ამავე დებულებას განამტკიცებს ქართული ქორეოგრაფიის მეორე სპეციალისტის ლ. გვარამაძის მიერ მოწოდებული ერთი ფრიად საინტერესო მოსაზრება თრიალეთის საგანძურში აღმოჩენილი სკულპტურული ჯგუფის შესახებ. ლ. გვარამაძე გულისხმობს შ. ამირანაშვილის (იხ. მისი ქართული ხელოვნების ისტორია. გვ. 35—47) წარმოდგენილ ბრინჯაოს მოცეკვავე ფიგურებს. ლ. გვარამაძის აზრით, ეს ფიგურები (იგულისხმება ორი მოცეკვავე ხელიხელჩაკიდებული ფიგურა) ასრულებენ ხორუმის ერთ მომენტს, სახელდობრ, საწყისს—ნახევარჩაჯდომის მომენტს. იგი ერთი ყველაზე დამახასიათებელი მოძრაობაა ცეკვა ხორუმისა. რომელიც დღევანდლამდე იმავენაირად სრულდება. თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ჩვენ წელ-აღრიცხვამდე მეორე ათასწლეულის დროიდან შემონახული დოკუმენტის მოწმობა, შეიძლება გავითვალისწინოთ თვით ხორუმის ამ ქანდაკებაში დაცული მოძრაობის ანალიზით. ამ მიზნისათვის კვლავ დ. ჯავრიშვილის ხორონის რიტმების ცხრილი უნდა მოვიშველიოთ. ლ. გვარამაძე ნახევრად ჩამჯდარი ფიგურების მოძრაობას საწყის მოძ-

რაობად მიიჩნევს, რომელსაც უნდა მოჰყვეს თან, უეჭველია. მოი-
რაობათა კომპლექსი, დ. ჯავრიშვილის მიერ მოწოდებული ხორონის
რიტმების ცხრილის მეორე ადგილზე მოთავსებულია ასეთი სქემა

48



სურ. 48.

ცხადია, რომ თუ პირველ საწყისს ჩაჯდომის
მომენტიდან ვიანგარიშებთ, მაშინ იმ ნახევარ-
ჩაჯდომას, რომელშიც ფიგურები იმყოფები-
ან, შესატყვისება პირველი მერვედი და შემ-
დეგი მისი მომდევნო. ამ ნახევარჩაჯდომი-
დან გამომდინარე მოძრაობა სხვაგვარი

არ შეიძლება იყოს, თუ არა დაქტილური ხასიათის კომპლექსი. ერთი
შედარებით ხანგრძლივი და ორი მოკლე ნაბიჯის მოძრაობათა ფარგ-
ლებში მოთავსებული. ერთი სიტყვით, ამ ორი ხელჩაყიდებული
მოცეკვავე ბრინჯაოს ფიგურათა შემზადება უეჭველად დაქტი-
ლური რიტმის შემცველი მოძრაობით უნდა გადაწყდეს. რად-
განაც ჩაჯდომას უეჭველად გამართვა უნდა მოსდევდეს, გამართ-
ვისას კი შეუძლებელია მოკლე ნაბიჯის შესრულება, ხოლო, თუ
ნაბიჯი სრული უნდა იყოს, მაშინ მას უეჭველად, ყოველ მიზეზ გა-
რეშე ორი მოკლე ნაბიჯი უნდა მიერთოს და ამრიგად დასრულდეს
გაფორმება იმ დაქტილური რიტმის მიხედვით გამართული მოძრა-
ობისა, რომლისათვის შემზადებას წარმოგვიდგენს ჩვენ ეს უძველესი
ხელოვნების ძეგლი.

ამ საკითხის შესახებ ასე ვრცლად საუბარი იმიტომ ვცანით სა-
ჭიროდ, რომ უეჭველი გამხდარიყო დაქტილური ბუნება ქართული
ცეკვისა იმ უძველესი დროიდან, საიდანაც ჩვენამდე არ მოუღწევია
არც ქართული ლექსისა და არც, მით უმეტეს, ქართული სიმღერის
ნიმუშს. ისეთ ნიმუშს, რომელსაც თარიღი ექნებოდა.

ნათქვამის საფუძველზე იმის დასკვნაც შეიძლება, რომ ხევსუ-
რული და სვანური დაქტილურ-ანაპესტური სიმღერა-ლექსები სავ-
სებით სამართლიანად უნდა იქნეს მიჩნეული უძველესი ვითარების
შემცველ და მაუწყებელ ნიმუშებად.

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ:

1. ქართული ცეკვის რიტმი დაქტილურია.
2. ქართული ხალხური ცეკვა ხანგრძლივი განვითარების შედეგად
უაღრეს სრულყოფამდე მისულა.
3. ქართული ცეკვის დაქტილურ ბუნებას სამი ათასზე მეტი წლის
წარსულის ხელოვნების ძეგლები ადასტურებს.
4. ქართული ცეკვის დაქტილურობა ქართული ლექსისა და ქარ-
თული სიმღერის დაქტილურობის უტყუარი და ურყევი საბუთია.

**ქართული ექვსტაქტიანი ლექსი — ქართული საგზირო
კოეზიის ძირითადი საზომი**

როგორც წინა თავში დავინახეთ. ქართული უძველესი ლექსის რიტმი, მისი დაქტილურობა სრულიად შეესატყვისება ქართულ სიმღერის. მუსიკალური ინსტრუმენტის ჰანგისა და ქართული ცეკვის რიტმის დაქტილურობას.

თუ უძველესი ქართული დაქტილური ჰეგზამეტრი დაცულია ურითმო ფორმით ქართველ მთიელთა შორის, იგივე მთიელნი ქართული ლექსის უძველესი, ურითმო ფორმის გვერდით დღევანდლამდე მისგან გამომდინარე რითმიან ლექსებსაც გამოიყენებენ. თუ მთიბლურ ლექსში ზოგჯერ გვხვდება მარცვალთა არათანაბრობა, თუ სტრიქონის ნახევარი ზოგჯერ რვა ან ცხრა მარცვალს შეიცავს. ქართული ლექსის შემდგომი განვითარება, მართალია. უპირატესად დაქტილს ტოვებს, მაგრამ ამავე დროს ერთიმეორეზე მიყოლებით დაქტილების შემცველ სტრიქონს თავს არიდებს. ასე რომ, თითოეულ ნახევარში მხოლოდ თითო ორმარცვლიანი ტერფი ცვლას ხოლმე ერთ სამმარცვლიან დაქტილურ ტერფს.

ამრიგად, თუ ჩვეულებრივი უძველესი ქართული ლექსის ნიმუშებში, — როგორც ხევსურულში. ისე სვანურში, — მხოლოდ სამმარცვლიან დაქტილს ვხვდებით. ქართული ლექსის შემდგომმა განვითარებამ ლექსის სიმღერისაგან თანდათანობითი დაშორების შედეგად ისეთი ფორმა პოვა ლექსისა. რომელიც ერთფეროვანებას ექვსი ერთიმეორეზე მიჭრილი დაქტილით გამოწვეულს, თავს განარიდებს. სამმარცვლიანი ტერფის ორმარცვლიანით შეცვლა ზოგჯერ ურითმო ლექსების ნიმუშებშიც შეიძლება შეინიშნოს.

ა. შანიძის თქმით, მთიბლურ ლექსში რომ ზოგჯერ შეიძლება რვა მარცვლიც იყოს. სწორედ ასეთი შენაცვლების შედეგად არის მიღებული. ავიღოთ. მაგალითად, ამ მთიბლური ლექსის სტრიქონი:

არო გავიწე შირება = 2

შენ გადამი ან უდელანი = 9

(იხ. ა. შანიძე, ხეკსურული, გვ. 296, № 762).

ამ მთობლურია ერთი სტრიქონის პირველი ნახევარი იწყება ორნარცკლიანი ტერფით. ხოლო მეორე ნახევარში სულ სამმარცკლიანი ტერფები გვექნება.

აღსანიშნავია, რომ ეს ორმარცკლიანი ტერფი სიმღერის დროს არავითარ დაბრკოლებას არ ქმნის და მისი წარმოთქმა სამმარცკლიანის ღირსების დაცვით სრულიად დასაშვებია, ისევე როგორც შესაძლებელია მუსიკაში მეოთხედისა და ორი მერვედის ნაცვლად ორი მეოთხედი გვექონდეს. მაგრამ სამმარცკლიანის ორმარცკლიანად შეცვლის შემდეგ კი სიმღერისაგან ლექსის დაშორების პროცესში ამ გარემოებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. ასეთი შენაცვლება ლექსის რიტმს უფრო მკაფიოდ გამოავლენს და, გარდა ამისა, ლექსის ორნახევრიანობას კიდევ უფრო ნათელს ხდის.

თუ რა გზით წავიდა შემდეგ ორმარცკლიანის ადგილის მონაცვლეობა. ამის გამოსარკვევად შეიძლება გავითვალისწინოთ შემდეგი ხეკსურული ლექსები:

ვაეავ. რას მეთავდიდები, რა მეტობაი გიქნია?

შენი ცხენი და აბჯარი ლაშქარს როს წავიტანია?

კაცი როს მახკალ ქარელი. ჰელი როს მოგიტანია?..

(იქვე, გვ. 121, № 273).

მოყვანილი მაგალითიდან აშკარად ჩანს, რომ ყოველი ლექსის ბოლო სამმარცკლიანია, ხოლო ორმარცკლიანი თითოეული ლექსის ნახევრის უპირატესად პირველ ადგილს იჭერს.

რაც შეეხება მეორე მაგალითს, აქ სხვა ვითარება გვექნება:

ყმაწვილო, ბეწიკუაო. დარბაისლობა იცია?

წინ ჩასვლა. უკან ამოსვლა, ჩაშველება იცია?

ღაგეჭრა სწორ-ამხანავი, ჩასვლა-შაშველა იცია?

(იქვე, გვ. 121, № 269).

ამ შემთხვევაში ლექსის პირველ ნახევარში უმთავრესად სამმარცკლიანი ტერფები გვექნება, ხოლო ორმარცკლიანი შუა ადგილს მოთავსდება.

ამრიგად, ორმარცკლიანი ტერფი დაიჭერს პირველ ან მეორე ადგილს ლექსის ყოველ ნახევარში, რომ ამნაირად დაქტილისათვის დარჩეს მისთვის განკუთვნილი ბოლო ადგილი და ლექსის რიტმიც უზრუნველყოფილი იქნეს.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ ქარ-

თულ ექვსტერფიან დაქტილურ ლექსში შემავალი ორმარცვლიანი ტერფები არ შეიძლება სავსებით ქორეზად ჩავთვალოთ. თქმა არ უნდა. რომ ეს ორმარცვლიანი ტერფი, სამმარცვლიანთა გარემოში მოხვედრილი. ერთგვარად ახანებს, ადინჯებს ლექსს. ეს ორმარცვლიანი ტერფი, მართალია, არ არის დაქტილის ხარისხისა. მაგრამ იგი ძალიან განსხვავდება ჩვეულებრივი შაირის, ოთხტერფიანი დიქორული შაირის ორმარცვლიანი ტერფისაგან.

დიქორული ოთხტერფიანი ლექსის განმსაზღვრელი ორმარცვლიანი ქორეა. ისევე როგორც ექვსტერფიანისა — სამმარცვლიანი დაქტილი. ეს გარემოება დასტურდება ორივე ლექსის რითმის ბუნებით: გრძელი შაირის ლექსი, ექვსტაქტიანი დაქტილური. ხასიათდება დაქტილური რითმით. ხოლო შაირის ლექსი — ქორეულით.

ამიტომაც არის ექვსტერფიანი ქართული ლექსი უფრო ნელი და დინჯი, მაშინ როდესაც ქორეული შემადგენლობის შაირის ლექსი უფრო სწრაფია. ამ შემთხვევაში ლექსის სისწრაფეს ქმნის ერთი და იმავე რიტმის შემცველ ტერფთა ორმარცვლიან ტერფთან მიჯრით მიმდინარეობა და ბოლოს მისი ქორეული რითმით დასრულება.

ამრიგად, გრძელი შაირის ლექსი მართოდენ დაქტილური ტერფებისაგან შედგენილი ლექსის განვითარების შედეგად მიღებული ლექსია. ვიდრემდე ეს ლექსი მხოლოდ სასიმღეროდ იყო გამოყენებული, მისი სიმღერის რიტმი დაქტილურ-ანაპესტურ ბუნებას აქვდა ელანებადა, ხოლო მისი წარმოსათქმელ ლექსად გარდაქმნის ხანგრძლივი პროცესის შედეგად მან ყოველ ხანვეარში დაქტილური ბოლო შეინარჩუნა და ის ორმარცვლიანი ტერფიც არ აღმოჩნდა მთლიანად შაირის ლექსის ორმარცვლიანი ტერფის მოცულობისა. გრძელშაირის — ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსის ორმარცვლიანი ტერფი. როგორც აღვნიშნეთ. ჩვეულებრივი შაირის ორმარცვლიანზე უფრო დინჯი და ნელია.

ასეთი ლექსის შემდგომი გამოყენება იმდენად დამკვიდრდა. რომ იგი შეიქნა ქართულ საგმირო ლექსთა ძირითად საზომად.

ცნობილია, რომ უძველესი ქართული ხალხური შემოქმედება შეიცავს ისეთი ცნობილი თქმულების სალექსო ფრაგმენტება. როგორცაა ამირანის თქმულება. ამირანის თქმულება მიჩნეულია უძველეს ლეგენდად მზე-ღმერთის შესახებ. პროფ. შ. ნუცუბიძის აზრით. ამირანის თქმულება ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეორე ათასწლეულში უნდა იყოს შექმნილი (იხ. შ. ნუცუბიძე, ქართული მითოლოგიური პოემა—ამირანი. თბილისი. 1942 წ., წინასიტყვაობა).

ამირანის დათარიღების საკითხებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მ. ჩიქოვანის (იხ. „ამირანიანი“, თბილისი, 1948 წ., გვ. 77

და შემდეგ) მიერ მოყვანილ იმ ცხრა სხვადასხვა სცენას, რომლებიც გამოხატულია ქართული ხელოვნების უძველეს ძეგლებზე. ცნობილია, რომ იმ ნივთებიდან, რომლებიც შეიცავა ამირანის ეპიზოდს, ნაწილი თრიალეთში იყო აღმოჩენილი. ასე რომ, შ. ნუცუბიძის შეზღუდვებს „ამირანის“ ჩვენ წელთაღრიცხვამდე მეორე ათასწლეულთან დაკავშირების შესახებ უტყუარი დოკუმენტური საფუძველი მიეცა და ამდენად მისი უძველესობის საკითხი უკვე ექვს აღარ უნდა ბადებდეს.

საინტერესოა მ. ჩიქოვანის აზრი ამირანის უძველეს ფორმაო შესახებ. თავისი შრომის 169-ე გვერდზე იგი წერს: „ამირანის თავდადასავალს საქართველოში გვიამბობენ როგორც ჩვეულებრივ ზღაპარს. ან სიმღერა-თქმით გადმოგვცემენ. ან გუნდურად მღერიან. შესრულების უკანასკნელი სახე ადრინდელი ფოლკლორული სინკრეტიზმის საფეხურს უკავშირდება და თავისი გენეზისით ყველაზე აქველია“ (ხაზი ჩვენია, პ. ბ.).

ეს აზრი სავსებით დამაჯერებლად განსაზღვრავს, რომ ამირანის ლექსის შესრულების ყველაზე უძველესი ფორმა გუნდური ყოფილა. მართლაც, მ. ჩიქოვანი მოგვითხრობს იმის შესახებ, თუ როგორ სრულდებოდა ამირანიანი გუნდური წესით (იხ. დასახელებული შრომა, გვ. 174 და შემდეგი). პატივცემული ავტორი გუნდური შესრულების ადგილზედაც მიგვითითებს: „ზემო რაჭაში, ღებ-გლოლასა და უწერაში. ახლაც მღერიან ამირანის ლექსებს ფერხულის დროს“. შემდეგ განაგრძობს: „შესრულების ასეთი წესი ახასიათებს ხევსურეთში, ფშავსა და თუშებში გავრცელებულ ღვთის შვილთა ლექსებს, მაგალითად, „კოპალასა“ და „იახსარს“.

რაკი ამირანის ლექსი სიმღერისა და ფერხულის საგნად გამხდარა, ცხადია, რომ იგი ჩვეულებრივ ჩვენ მიერ გარჩეული საფერხულო სიმღერის დაქტილურ რიტმს გვერდს ვეღარ აუხვევდა. ფრად საინტერესოა, რომ პატივცემული ავტორის მიერ მოყვანილ ზემო რაჭაში შესრულებულ ლექსთაგან გუნდის ყველა პარტია, ე. ი. საფერხულო პარტია, ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსით არის წარმოდგენილი.

აღსანიშნავია, რომ პ. უმიკაშვილის ხალხური სიტყვიერების კრებულში მოთავსებული ამირანიანის უძველესი ჩანაწერი (სტეფან-წმინდა, 1881 წ.). ორასამდე სტრიქონს რომ შეიცავს, გარდა ოციოდე სტრიქონისა. სულ გრძელშაირის ლექსით არის გადმოცემული (იხ. პ. უმიკაშვილი. ხალხური სიტყვიერება, ნაწილი პირველი.

ლექსები. ანდაზები, გამოცანები. რედაქცია ფ. გოგიჩაიშვილისა, 1937 წ., 5—11).

აღსანიშნავია, რომ ოთხტერფიანი შაირის ლექსი იქ გვხვდება, სადაც სათანადო განწყობილებაა გადმოსაცემი. ასე. მაგალითად. გველშაპის მუცლიდან გამოსული ამირანის დაცინვა შაირის ლექსით არის გამართული:

ამირანი დაიბადა, გოქსა ჰგვანდა ხუხალასა...

მეორე უძველესი ქართული ხალხური ეპოსის ნიმუშად ითვლება „ხ ო გ ა ი ს მ ი ნ დ ი“, რომელიც შეუსწავლია ა. გაჩეჩილაძეს¹. მისი შეხედულებით, იგი უძველესი ქართული ეპოსის ნიმუში უნდა იყოს. ისევე როგორც „ამირანში“, იქაც „წარმართული ღვთაება უნდა იყოს გაადამიანებული“ (იხ. იქვე, გვ. 63). ან კიდევ: „თქმულება ხოგაის მინდიაზე აღრინდელი წარმართული მსოფლმხედველობის ნიადაგზე უნდა იყოს აღმოცენებული“ (იქვე). ამ ნაწარმოების უძველესი ფორმის შესახებ მკვლევარი ასეთ აზრს გამოთქვამს: „საფიქრებელია, რომ თქმულება ხოგაის მინდიაზე პირველად ლექსის სახით არსებობდა“ (იქვე, გვ. 60).

ეს მოსაზრება მით უფრო დამაჯერებელია, რომ მინდიას უძველესი, წარმართული რელიგიის ნიადაგზე აღმოცენებული თქმულების გმირად მიიჩნევენ. ა. გაჩეჩილაძის შეხედულებით, ჩვენამდე მოუღწევია „ხოგაის მინდიაზე“ შექმნილი უძველესი პოემის უკანასკნელ ნაწილს, რომელიც 30 სტრიქონს შეიცავს. ეს ნაწილი თავით ბოლომდე ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსით არის გამართული. აღსანიშნავია, რომ ამ ნაწყვეტის უკანასკნელი სტრიქონები სავსებით ადასტურებენ მის სიძველეს და მინდიას თქმულების წარმართულ წარმოშობასაც ნათელყოფენ. აი. ეს უკანასკნელი სპი სტრიქონი:

„მზე წითდებისა, წყრებისა, ხოგაის მინდი ედებისა,
ცხედ მდინარი ფრინველი თბე-ბოლოთ იხიშებისა;
ჩამოდის წერილი მასკელ-ვი. მოვარე უეულმა ცხრებისა“.

ასევე თავით ბოლომდე გრძელშაირის ლექსით არის შექმნილი უძველესი ხევსურული ბალადა „მ ო ყ მ ე და ვ ე ფ ხ ი“.

ძველ ხალხურ ეპოსს უნდა განეკუთვნებოდეს რელიგიური ლექსები: „ი ა ხ ს ა რ ი“ და „კ ო პ ა ლ ა“.

¹ ა. გაჩეჩილაძე. ვაჟა ფშაველას „გველსმკვლელის“ წყაროს შესახებ. ი. გოგებაშვილის სახელობის თეატრის ს.ხ. სამსწავლებლო ინსტიტუტის შრომები, ტ. I, 1947 წ., გვ. 45—68.

„იახსარი“ — ეს უძველესი რელიგიური სიმღერა უნდა იყოს. აქ გვიჩვენებს იახსარი დევების მეტროპოლიტად არის გამოყვანილი.

დასახელებული სიმღერები, ა. შანიძის აზრით, უძველესი უნდა იყოს. „ქრისტიანობის გავლენამ იგი ვერ მოსპო, თუმცა კი თავის ვლადერი გადაქრა მაინც“ (იხ. ა. შანიძე, ხევსურული მასალები, გვ. 017).

უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ხევსურული თქმულება და მათ შორის უძველეს სარწმუნოებრივ ტრადიციასთან დაკავშირებული ხალხური ქმნილებანი ერთადერთი ექვსტერფიანი, დაქტილური საზომითაა წარმოდგენილი.

საგმირო შინაარსის უძველეს თქმულებებს გარდა, ამავე საზომით არის წარმოდგენილი აგრეთვე საყოფაცხოვრებო ანდა სხვა ხასიათის ლექსები, მათ შორის ანდაზები, დარიგების შემცველი ლექსები. ასე, მაგალითად:

სოფელს ატირდეს დედანი „სოფლის უფროსი კვდებაო:
ნუ მოხკლავ, დამბადებლო, სოფლობა წაგვიხდებაო“.
(პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, გვ. 214, № 527)

ეს სახლი შაჩეულაა შასმასა. შამღერებასა,
ამ სახლის დიასახლისი — სტუმართა მასპინძლობასა,
ამ სახლის მამასახლისი — ლაშქართა წინამძღობასა.
(იქვე, გვ. 199, № 492)

ან კიდევ:

სტუმრებო, სტუმრების მზესა, უსტუმროდ არ-ა ლხინია
უსტუმროდ პური, სასმელი მწარი ას, არ-ა ტკბილია.
(იქვე, გვ. 199, № 489)

ახ კიდევ:

მე ლუღოვეთით გამავედ, აქ უფრო მეტი მდგარაო,
უკეთ-უკეთე სტუმარი, ყველა თქვენს სკამზე მსხდარაო:
გცოდნიათ კაი ნამუსი, ხალხი აიმიო მთვრალაო.
(იქვე, გვ. 200, № 498)

ან კიდევ:

არმისთავს ვეფხი დავკოდე, სამჭერ საომრად მეტია,
პერადი კაცი მამაცზე სამის გაფრენით მეტია.
(იქვე, გვ. 201, № 503)

ან კიდევ:

წუთისოფლისა ცხოვრება ვერცხლით არ მოიპოვება.
მდიდარი კაციც მინახამს, ოხრათ რჩებოდეს ქონება.
(იქვე, გვ. 417)

ან კიდევ:

ნეტა რო ჩემი სასახლე მალა მთაზედა აღმეგო,
გამლელ და გამომვლელისთვის დღე ყოველ კარი გამეღო.

სიტყვა არვისთვის მეწყინა. სულ ყველას გული მამეგო.
რაც მეშოვნა და მეპოვნა, სრულ გლახაებზე გარდმეგო.
(იქვე, გვ. 440-1)

ამის გარდა ამავე საზომით არის წარმოდგენილი აგრეთვე ანდაზებიც:

აღრე ამღგომსა კერდღელსა ვერ მოეწევა მწეყარი.
აღრე ამღგომსა ყმაწვილსა ღელა უმზადებს ს.ღელსა.
(იქვე, გვ. 439)

აპრუწვით არის მახარე, კალოზე ბარგი გაყარა,
აპრუწუწუნის წამალი პრასა და ნიახურია.
(იქვე, გვ. 442)

ახალი ცოცხი კარგა ჰგვის, ძველი მოატანს ქვიშასა
(იქვე გვ. 446)

გულს ჭავრი, ღორღი ყანასა არც როღის არ დაეღევა.
(იქვე, გვ. 446)

თურაშაულის პატრონი ტყეში დაეძებს კუნელსა,
თურაშაული შიშე ჰქონდა, ტყეში რა ჰქონდა სულელსა?
(იქვე, გვ. 456)

იმისი ცოცხალთ იცინ. მკვდარს საით უზმენ თავსაო.
(იქვე, გვ. 457)

კარგი ჩვენც მოგვეწონება, ავი არც ავის ღელსა.
(იქვე, გვ. 458)

ყოველი წული მშობელთა, მგზავსი მგზავსს ემგზავსებთან
(იქვე, გვ. 483)

ძვირად სყიდვა სჭობს კარგისა. ზედ გამოღება საართისა
(იქვე, გვ. 488)

ამრიგად, ირკვევა, რომ ქართული ხალხური საგმირო და რელიგიური პოემების, ანდაზებისა და საყოფაცხოვრებო ლექსების ძირითადი საზომი ყოფილა ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსი. რომლის სათავედ ექვსი დაქტილისაგან შედგენილი ურითმო ხალხური ლექსი ჩანს.

ხალხურ პოეზიაში ესოდენ გავრცელებული საზომი არ შეიძლება არ გამოეყენებინათ მწერლობაშიც.

ჯერ კიდევ სასულიერო მწერლობის ძეგლები წარმოგვიდგენენ იმის უტყუარ საბუთს, რომ ქართული ქრისტიანული ხანის სასულიერო პოეზია, თუმცა შინაარსობრივად დიდად დამოკიდებულა ბერძნულისაგან, მაგრამ ლექსთა საკუთარ, ორგინალურ ფორმებს მაინც გამოავლენს.

ქვეს გარეშეა, რომ ქართულმა სასულიერო საგალობლებმა გამოაყენეს ის ფორმები, რომლებიც ბერძნულში იყო გაქრისტიანებული. მაგრამ ამავე დროს ქართული სასულიერო პოეზია როდის მიბაძავს ბრძალ ბერძნულ საზომებს. იგი ცდილობს თავისი საკუთარი, ხანგრძლივი ტრადიციის მქონე ორიგინალური ლექსწყობის გათვალისწინებით გადმოსცეს უცხო საზომი და არ დაარღვიოს, არ შებღალოს თავისი მშობლიური ენის ღირსება. ქართული საეკლესიო პოეზიის ნიმუშები უკვე ამჟღავნებენ თავისი დროის მოღვაწეთა მიერ ქართული ვერსიფიკაციის წესთა ღრმა ცოდნას.

ცნობილია, რომ ეფრემ მცირეს კარგად ჰქონია გათვალისწინებული ქართული ლექსის დაქტილური ბუნება და მას ჰომეროსის „ილიადას“ ჰეგზამეტრი სწორედ ქართული ექვსტერფიანი დაქტილური ლექსით, გრძელშაირის ლექსით გადმოუცია. პროფ. ს. ყაუხჩიშვილმა სპეციალური შრომა მიუძღვნა ეფრემის ამ დამსახურებას¹.

ეფრემ მცირეს ღვაწლი სხვა მხრივაც არის საინტერესო. მას ელეგური დისტიქი გადმოუცია ხუთსტრიქონიანი იამბიკოთი და ეს გარემოებაც ეფრემის მიერ მეტრიკის საკითხების ღრმა ცოდნის მაუწყებელია. საკითხავია, რატომ მიანიჭა მან ამ შემთხვევაში უპირატესობა იამბიკოს. მისთვის, რა თქმა უნდა, ნათელი იყო, რომ ელეგური დისტიქის მეორე ნაწილის — პენტამეტრის გადმოცემა უკვე აღარ მოხერხდებოდა გრძელშაირის საზომით. ისიც კარგად ყოფილა მისთვის ცნობილი, რომ პენტამეტრი უპირატესობას ანიჭებს ქორეულ-იამბურ დასასრულს და რომ მასში უფრო ხშირად ორი დაქტილი და ოთხი ქორე-იამბია. გარდა ამისა, ეფრემისათვის არც ის უნდა ყოფილიყო საიდუმლო, რომ ბერძნული იამბიკოს გადმოცემის დროს ქართველი გადმომღები ქართული ლექსის ბუნებას ითვალისწინებდა და ორმარცვლიან ტერფთა ნაცვლად, რომელთაც ბერძნულ იამბიკოში არც ერთი სამმარცვლიანი ტერფი არ შეერევა, სწორედ ორი სამმარცვლიანი ტერფი ჩაურევია და ამრიგად მიუღია სტრიქონი. რომელშიც ორი სამმარცვლიანი დაქტილური ტერფია და სამი — ორმარცვლიანი. ამრიგად გამართული ქართული იამბიკო² ქართული რიტმისათვის დამახასიათებელ ტერფებს, დაქტილურ ტერფებს ინარჩუნებს, ისევე როგორც თავის მხრივ ბერძნულმა

¹ ს. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 1946 წ. ტ. XXVII, გვ. 62—74.

² ვ. ბერძენი, „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“, „მნათობი“, 1944 წ., № 3, გვ. 147.

დაქტილურმა ჰეგზამეტრმა შეინარჩუნა დაქტილებისაგან შედგენილი ლექსის გადმოღებისას მისთვის სასურველი და შეაფერისი იამბურ-ტროქეული რიტმი.

ამრავად. ეფრემ მცირემ ელეგიური დისტიქი ხუთსტრიქონიანი იამბიკოთი გადმოსცა და სავსებით სამართლიანად უარი თქვა ელეგიური დისტიქის გადმოსაცემად შეენარჩუნებინა ჰეგზამეტრის გადმოღებისათვის გამოყენებული გრძელშაირის ლექსი.

მაგრამ გრძელშაირის ლექსისაგან თავის არიდება მარტო ამ მოსაზრებით არ უნდა ყოფილიყო გამოწვეული. შ. ნუცუბიძე სავსებით სამართლიანად შენიშნავს იმ ბრძოლის შეაახებ¹. რომელსაც აწარმოებდა ქრისტიანული ეკლესია ქართული წარმართული ტრადიციების წინააღმდეგ. მართლაცდა, გრძელშაირის ლექსი — საგმირო პოეზიის ყველაზე გავრცელებული ფორმა — ეკლესიის მოღვაწეთაგან აშკარად იგნორირებული აღმოჩნდა. უფრო მეტი გავლენა მოუხდენია შაირის ლექსს, რომელიც შუაზე გაყოფილი ფორმით გამოყენებული აქვს ჯერ კიდევ იოანე-ზოსიმეს², ხოლო შემდეგ იგივე საზომი გვხვდება აკროსტიხში „ფილიპე ბეთლემი“, მაგრამ იქ უკვე მთლიანი. განუყოფელი სახით.

ასეთი იშვიათობა გრძელშაირის ლექსის გამოყენებისას სწორედ მის ძალას, მის დიდ გავრცელებულობას მოწმობს საერო, ხალხური და წარმართული ხასიათის თქმულებებში.

გამონაკლისად შეიძლება მივიჩნიოთ არსენ იყალთოელის მიერ შეთბზელი დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია, მაგრამ იგი რელიგიურ ლეთისმსახურებას, რაღა თქმა უნდა, არ განეკუთვნება და არც ამ მიზნისათვის განეკუთვნილ პოეზიას არავითარ საფრთხეს არ განუშხადებს. ყოველ შემთხვევაში, არაენის ეს ნაბიჯი უეჭველად გაბედულ ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს.

სწორედ ამის გამოა, რომ, როდესაც რუსთაველი თავის პოემას წერდა, მან გარკვეული უპირატესობა გრძელშაირის ლექსს მიანიჭა.

რუსთაველის გენია სწორედ იმით დაატურდება, რომ მან სავსებით უკუაგლო ოფიციალური, საეკლესიო პოეზიის მიერ გაკვალული გზა და დაეწაფა ქართული ანტიკურობიდან ნაანდერძევ ტრადიციას. ტრადიციას, რომელიც ხალხში ღრმად იყო ფესვებგადგმული და რომელიც ვერ აღმოფხვრა ვერც იპულებამ და ვერც ღრომ. მან

¹ Нунубидзе Ш. Н., Руставели и восточный ренессанс, Тбилиси, 1947, გვ. 154 და შემდეგი.

² იხ. იემი „ქართული ლექსის ბუნებისათვის“, „მნათობი“, 1944 წ., № 3, 33. 148.-150

ქართული ამირანისა და სხვა მრავალი ქართული ხალხური პოეზიის ნაწარმოებთა. საფუძველზე შექმნა თავისი პოემა. რომლის საზომი გვერდს ვერ აუვლიდა იმ ტრადიციას. რომელიც წარმართობიდან გადმონაშთ ხალხურ თქმულებათა ძირითად დამახასიათებელ საზომს შეადგენდა. რუსთაველმა თავისი პოემა დაწერა ხალხში ყველაზე მეტად გავრცელებული ქართული ანტიკურობით ნაანდერძევი საზომით — იმ ლექსით, რომელიც შემდეგ გრძელშაირის სახელწოდებით არის ცნობილი და რომელიც მნიშვნელოვან მიმართებას გვიჩვენებს დაქტილურ პეგზამეტრთან.

რუსთაველის მიერ გადადგმული ნაბიჯი აღმოჩნდა გადამწყვეტი და მნიშვნელოვანი გრძელშაირის ლექსის სრული რეაბილიტირებისათვის. მის შემდეგ სხვებსაც თავისი პოეტური ქმნილებანი სწორედ ამ ეკლესიის მიერ უკუგდებული საზომით გაუმართავთ. როგორც ვიცით, რუსთაველია შემდეგ გრძელშაირით წერს არა ერთი სახელმძღვანელო პოეტი.

**ქართულ-გერმანული დამტილური ჰეგზამეტრის
შედარება**

ზემოთ ნათქვამის მიხედვით საბუთი გვაქვს ვთქვათ. რომ, თუ ბერძნული ჰეგზამეტრის მსგავსი რამ აქამდე, საბერძნეთსა და რომს გარდა. არსად არავის შეუნიშნავს. ახლა ცხადი ხდება. რომ იმ უცხო ლექსად, რომლის ქარგაზე ბერძნული ჰეგზამეტრი შეიძლება ყოფილიყო გამართული. ჭერჭერობით ძველი ქართული ექსტერფიანი დაქტილური ლექსია მისაჩნევი.

უძველესი ქართული ლექსი რომ მართლაც დაქტილურია. ამას ადასტურებს, როგორც დავინახეთ: ა) ლექსის რიტმი. ბ) მასთან დაკავშირებული სიმღერის რიტმი, გ) მასთან დაკავშირებული ცეკვის რიტმი, დაბოლოს. დ) სააკომპანიმენტო ინსტრუმენტალური მუსიკის რიტმი.

ოთხი ელემენტის ასეთი თანხვედრა უკვე ურყევ და უდავო დებულებად ხდის იმ გარემოებას. რომ დაქტილური რიტმი ქართული პოეზიის წამყვანი რიტმი ყოფილა.

თავის დროზე აღნიშნული გვექონდა, თუ როგორ გაურბის ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი დაქტილს (იხ. თავი II. გვ. 32 და შემდ.) როგორც ცეზურისას. ისე დასასრულისას. ასე რომ. დაქტილურობა ბერძნული ჰეგზამეტრისათვის არ აღმოჩნდა შესაფერისი. ამიტომ მან განვითარების შედეგად ისეთი სახე მიიღო, რომ გადაწყვეტ ადვილას, იქ. სადაც ლექსის რიტმი ყველაზე საგრძნობი ხდება. გამოავლინა იამბურ-ქორეული ბუნება.

სრულად სხვაგვარია ვითარება ქართულ დაქტილურ ჰეგზამეტრში—უძველესი ქართული ლექსის მაგალითი. ხევსურულს რომ შემოუნიშნავს, მარტოოდენ დაქტილებსაგან არის შედგენილი. მართალია. განვითარების შედეგად ექვსი დაქტილის ნაცვლად ოთხი დარჩა. მაგრამ ის ორი ქორეული ტერფი ისეა განაწილებული. რომ ლექსის თითოეულ ნახევარში მხოლოდ თითო ქორე თავსდება. არ

შეიძლება რომელიმე ნახევარში გვეკონდეს ორი ქორე. მეტიც შეიძლება ითქვას: ქართული დაქტილური ჰეგზამეტრის. ეგრეთ წოდებული გრძელშაირის ლექსს იქ. სადაც ლექსის რიტმი ყველაზე საგოძნობი ხდება. სახელდობრ, დასასრულს. უცილობელად დაქტილი უნდა ჰქონდეს. ქართული ჰეგზამეტრი როგორც ცეზურის, ისე დასასრულისას მუდამ დაქტილს იცავს.

უძველესი ქართული საგმირო ეპოსის ნიმუშები, რომლის შექმნა ჩვენ წელთაღრიცხვამდე მეორე ათასწლეულს განეკუთვნება. ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს სალექსო ფრაგმენტებში ასეთ რიტმულ სურათს წარმოგვიდგენს:

3	2	3	3	2	3
ა — ბადრისა გრძელთა გალოთა / სადილად გაგახრევინებ					
3	2	3	2	3	3
ბ — უსიბის ქამარ-ხანჯალსა / წელზედ შენ შეგაბმევინებ					
2	3	3	3	2	3
გ — დევთა დედასა ქედანი / კერატში უჯდა შხიოდა					
2	3	3	3	2	3
დ — კამარ ფანჯარა გაალო / მგზავსათ ეგონა მზე არი.					

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ დაქტილს უპირატესი ადგილი სწორედ ქართულ ჰეგზამეტრში უჭირავს. ლექსი ცეზურის ადგილას და დასასრულისას დაქტილს ამჟღავნებს. ორმარცვლიანი ტერფი თითოეულ ნახევარშია მოთავსებული და ისიც არასოდეს ლექსის ბოლოში არ შეიძლება იყოს. თუ მაინცადამაინც ლექსის ბოლოში მოხვდა ორმარცვლიანი ტერფი, იგი ისეთსავე უხერხულობას შექმნიდა ქართულისათვის, როგორც დაქტილიანი დასასრული — ბერძნული ჰეგზამეტრისათვის.

სავალდებულოა არა მარტო ის გარემოება, რომ დაქტილები ქარბობდეს ლექსის დასასრულს, არამედ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ქართულ ექვსტერფიან დაქტილურ ლექსში დაქტილური სიტყვა და ტერფი ერთმეორეს ემთხვევა. ბერძნულ ჰეგზამეტრში კი სიტყვისა და დაქტილიანი ტერფის დამთხვევა მეტისმეტად იშვიათი მოვლენაა.

რუსთაველის პოემის გრძელ შაირში დაქტილის შემცველ სიტყვა-ტერფთა თანხედრა ასეთ სურათს გვაძლევს:

ყოველ სტროფში უნდა იყოს თექვსმეტი დაქტილური ტერფი, თითო სტრიქონში კი — ოთხ-ოთხი. რუსთაველის პოემის შესავლის პირველ სტროფში სიტყვა-დაქტილები ასე ნაწილდება:

- 1 სტრიქონში — რომელმან, სამყარო, ძალითა.
- 2 „ — ზეგარდმო, სულითა.
- 3 „ — ქვეყანა, ფერთა.
- 4 „ — ხელმწიფე, სახითა.

ასე რომ, თექვსმეტი დაქტილიდან ცხრა ტერფი და სიტყვა ერთიმეორეს სრულიად ემთხვევა, ხოლო ორი სიტყვისაგან შედგენილი დაქტილი ასე ნაწილდება:

- 1 სტრიქონი — — —
- 2 „ — ყვნა ზეცით
- 3 „ — ჩვენ კაცთა
- 4 „ — მისგან არს

როგორც ვხედავთ, ამ სტროფში სულ სამი შემთხვევაა, როდესაც დაქტილი იქმნება ორი სიტყვის შეერთების საშუალებით.

დანარჩენ ოთხ შემთხვევაში დაქტილის მისაღებად საჭიროა სიტყვის გატეხვა. სახელდობრ:

- 1 სტრიქონში — ძლი ერთა
- 2 „ — მონა ბერთა
- 3 „ — უ თვალავი
- 4 „ — მი ერთთა.

თითო სტროფში სიტყვის გატეხის თითო შემთხვევა გვექნება. მაშინ როდესაც ბერძნულ ჰეგზამეტრში სიტყვის გატეხა თანაქმის ყოველ ნაბაჯზეა მოსალოდნელი.

ამნაირად გამოდის, რომ რუსთველთან გრძელშაირის ლექსში ოთხი სტროფის თექვსმეტი დაქტილი ცხრა შემთხვევაში ტერფისა და სიტყვის დამთხვევას გვიჩვენებს. სამჯერ დაქტილი ორი სიტყვის შეერთებით შეიქმნება, ხოლო ოთხ შემთხვევაში საჭირო აღმოჩნდება სიტყვის გატეხა.

ავიღოთ კიდევ სხვა, მაგალითად, პოემის დასაწყისის პირველი სტროფი:

- 1 სტრიქონში — არაბეთს, როსტევან, ღმერთისაგან, სვიანი.
- 2 „ — მაღალი, მდაბალი, მრავალი, ყმიანი.
- 3 „ — მოწყალე, მორკმულა.
- 4 „ — უებრო, წყლიანი.

ამ შემთხვევაში თექვსმეტი დაქტილიდან თორმეტი გაფორმებულია დაქტილური სიტყვის მეშვეობით, ხოლო დანარჩენი ოთხ შემთხვევა დაქტილისათვის სიტყვის გატეხას მოითხოვს.

ნესტანის წერილის ცნობილი სტროფი რომ ავიღოთ, ასეთს სურათს მივიღებთ (დაქტილიანი სიტყვა-ტერფები გვექნება):

- 1 სტროქონში -- ვიჩივლე. ბედისა. ჩემისა.
- 2 „ — მართალი. გულისა.
- 3 „ — მოვკვდები. გავხდები. ყორნისა.
- 4 „ — ცოცხალვარ. გეყოფი. სატირლად.

გვექნება სულ თერთმეტი ტერფი-სიტყვა. ხოლო სიტყვათა შეერთების გზით ერთი დაქტილური ტერფი მიიღება, რომელიც მეორე სტროქონშია მოთავსებული — მივა რად.

სიტყვათა გატეხის შემთხვევები: სა ჩივარად, სა მართალი, დასა ყივარად, ბოლოს-სა ტკივარად.

როგორც დავინახეთ, თერთმეტი დაქტილი-სიტყვაა ამ სტროფში. ერთ შემთხვევაში დაქტილს ორი სიტყვის შეერთებით მივიღებთ, ხოლო ოთხჯერ სიტყვა ტყდება.

დაქტილიან სიტყვათა სიქარბის მაგალითად მოვიყვანთ რუსთველის ჰომის 37-ე სტროფს (სტროფი აქ და ქვემოთ ნაჩვენებია აკადემიური გამოცემის მიხედვით):

- 1 სტროქონში — ვაზირთა, მეფეო, ბერობა.
- 2 „ — ეგრეცა, მისივე, ჭერობა.
- 3 „ — მისივე, ყოველსა, ფერობა.
- 4 „ — მთვარესა, ვარსკვლავმან. ვითარცა, მტერობა.

ამ სტროფში არც ერთი სიტყვის გატეხის შემთხვევა არ მოგვეპოვება. აქ თექვსმეტი დაქტილიდან ცამეტი დაქტილი-სიტყვაა, ხოლო სამი შემთხვევაა სიტყვათა შეერთების საშუალებით დაქტილის მიღებისა: რად ბრძანებ, ვარდი თუ, სული და.

ამ სტროფის შესახებ 1935 წ. დაბეჭდილ წერილში ვამბობდით, რომ აქ სიტყვისა და ტერფის სრული თანხვედრის შემთხვევა გვაქვს-მეთქი. მართლაც და, მიუხედავად იმისა, რომ აქ სიტყვა და ტერფი თითქმის ყოველგან ერთიმეორეს ემთხვევა, ეს სტროფი არ ჩაითვლება ნაკლოვან სტროფად, იმდენად ბუნებრივია ქართული ლექსისათვის დაქტილური რიტმი.

ბოლოს მოვიყვანთ ორ სტროქონს, სადაც ყოველი სიტყვა ტერფია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ლექსის მუსიკალობა სრულიად შეუზღალავი რჩება (სტროფი 179):

ახალმან ფიფქმან დათოქა, ვარდი დათრთვილა. დანასა.
 მოუნდის გულსა დაცემა, ზოგჯერ მიჰმართის დანასა.

ამრიგად. თუ ბერძნული ჰეგზამეტრი დაქტილს გაურბის და დაქტილის ნაცვლად უპირატესობას იამბსა და ტროქეს ანიჭებს. ქართული ჰეგზამეტრი დაქტილის მარად ერთგული რჩება. გარდა ამისა. თუ ბერძნულ ჰეგზამეტრში დაქტილიანი სიტყვა და ტერფი

ერთიმეორეს იშვიათად ხვდება, ქართული ჰეგზამეტრის დაქტილები უმრავლეს შემთხვევაში ცალკეული მთლიანი დაქტილური სიტყვებით არის გადმოცემული, რაც ქართული ლექსისათვის დაქტილის ბუნებრიობის ექვიმიუტანელ საბუთად უნდა ჩაითვალოს.

თუ ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი ცეზურის მიხედვით დაახლოებით შუაზე იყოფა, ქართული ლექსი ცეზურის საშუალებით იყოფა ორ სრულიად თანაბარ ნაწილად.

როგორც ბერძნული, ისე ქართული ჰეგზამეტრი შეიცავს აგრეთვე ერთ თანხედრის მომენტს: რასაც ბერძნულ დაქტილურ ჰეგზამეტრში დაქტილების სპონდეებად შეცვლა ახდენს. ქართულ ჰეგზამეტრში იმავე როლს ასრულებს დაქტილებისა და ქორეების ადგილის შენაცვლება.

რუსთველის პოემის რიტმის შესწავლამ საკმაოდ დიდი მასალა მოგვცა ამ საკითხის გაკვევისათვის.

გრძელშიარის რიტმთა შორის უმძიმესი სწორედ ისა, რომელშიაც ქორეული ტერფები ერთიმეორისაგან ყველაზე მეტად არის დაშორებული. ასეთ ლექსად ჩვენ მიგვაჩნია ისეთი სტრიქონი გრძელშიარისა, რომელშიც პირველი და მეხუთე ადგილი უჭირავს ორმარცვლიან ტერფებს. ორმარცვლიან ტერფთა ასეთი დაშორება იწვევს ერთიმეორის მიჯრით სამი დაქტილის თავმოყრას და ამის შედეგად ლექსის რიტმის დამძიმებას.

როგორც დავინახეთ, ასეთი რიტმის ლექსი რუსთაველს უმძიმეს განცდათა გადმოსაცემად გამოუყენებია.

იმ მაგალითს, რომელიც ჩვენ დასახელებულ შრომაში მოგვეყავდა, ახლა სხვასაც დაეუმატებთ:

რა მოგეშორვე. მას აქათ სიცოცხლე მოძულდება:
თუცა შენ ჩემად არა გცალს. მე შენთვის მომსურვება:
შენ უჩემობა ლხინად გიჩნს, მე და მომპირვებია.
ოხერ სიცოცხლე უშენოდ. სოფელი გამარმებია.

თუკი ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრი დროთა განმავლობაში ელინთა პოეზიიდან განდევნა სხვა, ბერძნული ენისათვის უფრო ბუნებრივმა საზომმა, ქართულ ლექსში დაქტილებით გამართული ექვსტერფიანი ლექსის, როგორც ქართულ პოეზიაში ძველთაგანვე გამოყენებული და მისთვის სრულიად ბუნებრივი საზომის, კვალი დღევანდლამდეა შემორჩენილი.

შესაძლოა, ყოველივე ეს მიუთითებდეს ქართველური ტომების მკვიდრო ნათესაურ კავშირზე წინაბერძნულ ეგეოსურ სამყაროსთან, რომელიც, თავის მხრივ, ბრწყინვალე ბერძნული კულტურის აღმოცენებისა და ჩამოყალიბების საფუძველს წარმოადგენს.

შინაარსი

რედაქტორის აგან	3
: თავი — ბერძნული დაქტილური ჰეგზამეტრის კვლევის ისტორია	24
I: თავი — ბერძნული ჰეგზამეტრის თავისებურებანი	42
II: თავი — უძველესი ქართული ლექსი	51
IV თავი — ქართული ხალხური სიმღერისა და მუსიკის ძირითადი რიტმი	65
V თავი — ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების რიტმი	105
VI თავი — ქართული ცეკვის რიტმი	102
VII: თავი — ქართული ექვსტაქტიანი ლექსი—ქართული საგმირო პოეზიის ძირითადი საზომი	117
VIII თავი — ქართულ-ბერძნული ჰეგზამეტრის შედარება	127

Берадзе Пантелеймон Алексеевич

**Вопросы древнегреческого и грузинского
стихосложения**

(на грузинском языке)

Издательство Тбилисского университета
Тбилиси 1969