

ზურაბ კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი

*Zurab Kiknadze*  
*GEORGIAN FOLKLORE*

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ზურაბ კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი



თბილისის  
უნივერსიტეტის  
აგროცენტრის  
ბიბლიოთეკა

ნაშრომს საფუძვლად უდევს ლექციების კურსი, რომელიც  
სამი ათეული წლის განმავლობაში ეკითხებოდა  
ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებს  
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში.  
უნდა ითქვას, რომ მასში გატარებული ბევრი იდეა, –  
შესაძლოა, წინააღმდეგობრივი, – წლიდან წლამდე  
იზადებოდა აუდიტორიაში მსმენელთა წინაშე,  
მათთან წარმოსახვით დიალოგში.

განკუთვნილია ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის.

რედაქტორი                    პროფ. მერაბ ლალანიძე

რეცენზენტები:           პროფ. თეიმურაზ ქურდოვანიძე  
                                 პროფ. თეიმურაზ ჯაგოდნიშვილი

© ზურაბ კიკნაძე, 2007

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2007

ISBN 978-9941-13-002-1

## სარჩევი

წინასიტყვაობა.....	7
შესავალი.....	11
<b>ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკა</b> .....	19
გავრცელების ზეპირი ფორმა .....	21
ანონიმურობა .....	23
ვარიანტულობა.....	25
კოლექტიურობა .....	27
ტრადიციულობა .....	28
იმპროვიზაცია .....	29
ყოფითობა .....	31
სინკრეტიზმი .....	32
„დაძირული კულტურული დოვლათი“ .....	37
<b>ზეპირსიტყვიერი ჟანრები</b> .....	41
<b>მითოსი</b> .....	53
მითოლოგემა .....	56
კოსმოგონიური მითოსი .....	60
მარადიული გაზაფხულის მითოსი.....	61
ფარნავაზის სიზმარი .....	66
კულტის დაარსების მითოსი .....	69
ღვთისშვილთა და დევ-კერპთა ბრძოლები .....	71
<b>ეპოსი</b> .....	73
ესქატოლოგიური ზღაპარი .....	77
ცხოველთა ზღაპარი .....	92
საყოფიერო ზღაპარი ანუ ხალხური ნოველა .....	102
ზღაპრის უნივერსალობა .....	111
ტრაგიკული ეპოსი – „ამირანიანი“ .....	116
სამიჯნურო ეპოსი – „ეთერიანი“ .....	152
სოციალურ-ეგზისტენციალური ეპოსი – „არსენას ლექსი“ .....	176
<b>პოეზია</b> .....	203
საკულტო პოეზია .....	205

მაგიური პოეზია (შელოცვა).....	216
შრომის პოეზია .....	236
საგმირო პოეზია .....	259
სატრფიალო პოეზია .....	288
სამგლოვიარო პოეზია .....	306
სიბრძნის პოეზია – ანდაზა .....	324
<b>ფოლკლორისტიკის ისტორიიდან.....</b>	<b>331</b>
<b>ფოლკლორის ბედი თანამედროვეობაში .....</b>	<b>343</b>
<b>ავტორთა და ნაწარმოებთა საძიებელი .....</b>	<b>348</b>

## წინასიტყვაობა

ვიდრე ადამიანი თავის ნაფიქრს და სათქმელს დამწერლობის მეშვეობით გადმოსცემდა, დიდი ხნის მანძილზე, რომლის ხანგრძლივობა განუზომელია, ყველაფერი, რაც მისი მენტალური სფეროს კუთვნილება იყო, ზეპირსიტყვიერად ვრცელდებოდა. მნიგნობრობას არ გაუუქმებია ზეპირმეტყველება, იგი დღემდე თან სდევს კაცობრიობის ისტორიას სხვადასხვა დონეებზე, ყოველდღიური საკომუნიკაციო მეტყველებით დაწყებული და შემოქმედებით დამთავრებული. სადაც არსებობს ენა, იქ ზეპირ სიტყვას ბუნებრივი ასპარეზი აქვს. მეტიც შეიძლება ითქვას – ენის ფუნქციონირების ბუნებრივი სახე და არხი ზეპირმეტყველებაა, ენა არ გაჩენილა იმისთვის, რათა აუცილებლობით ხელოვნური ნიშნების ტყვეობაში მოქცეულიყო. მართალია, მხოლოდ დამწერლობამ გახადა შესაძლებელი წერილობითი ისტორია, როგორც მახსოვრობის საიმედო ჭურჭელი, ამავდროულად, ენამ დაკარგა ბუნებრიობა და ის ცხოველმყოფელი გავლენა ადამიანზე, ის უშუალოა, რომელიც მას თავისუფალ მდგომარეობაში ჰქონდა. რომ დავაზუსტოთ, სიტყვიერმა შემოქმედებამ, გარკვეულწილად, დროისმიერი ხელოვნების სფეროდან, რომელსაც დასაბამითვე ეკუთვნოდა, სივრცისმიერ (პლასტიკურ) ხელოვნებათა სფეროში გადაინაცვლა. მკითხველს უხდება ხილული ნიშნებისგან შემდგარი ტექსტიდან იმ უხილავის აღდგენა, რომელსაც ზეპირსიტყვიერი ნაკადი წარმოადგენს. პლატონი „ფედროსში“ სოკრატეს პირით გულუბრყვილობად ნათლავს მათ, ვინც ჩანერილ სიტყვას მოსმენილზე მალლა აყენებს. პლატონი დამწერლობის ცუდ თვისებად მიიჩნევს იმას, რაც მას მხატვრობასთან ანათესავებს. მისი ფიგურები, ამბობს იგი, ცოცხლებივით დგანან, მაგრამ როცა შეეკითხები, მედიდურად დუმან. ასევე ითქმის დაწერილი თხზულების მიმართ: იგი ლაპარაკობს, როგორც გონიერი ადამიანი, მაგრამ შეკითხვაზე სულ მუდამ ერთსა და იმავეს გპასუხობს. ყოველი თხზულება, ერთხელ ჩანერილი, ყველგან მიმო-

იქცევა – მათთანაც, ვისაც ესმის მისი და მათთანაც, ვისაც არ ეგებ-  
ბის მისი წაკითხვა. ჩანერილმა თხზულებამ თავად არ იცის, ვის ელა-  
პარაკოს და ვის – არა. სოკრატე ამბობს, რომ დაუნერვლი სიტყვა,  
რომელიც არის დანერილის უფროსი ძმა, იწერება მსმენელის გულში  
და მას შეუძლია თავის დაცვა და ლაპარაკი ვისთანაც ეგების, და ასე-  
ვე შეუძლია დუმდეს. დანერილი სიტყვა მხოლოდ ასახვავა ცოცხალი  
სიტყვისა. ჩვენ დავძენთ, რომ ის, რაც ასახულია, გარკვეული აზრით,  
მკვდარია. ის ემსგავსება თავისუფლებისთვის გაჩენილ ფრინველს,  
რომელიც გალიაშია გამომწყვდეული.

მართალია, დამწერლობამ ზეპირსიტყვიერი ტექსტის მატერია-  
ლურად, ნიშნების საშუალებით, დაფიქსირებით მათი ხანგრძლივად  
შენახვის საიმედო გარანტია შექმნა, მაგრამ ზეპირსიტყვიერ შემოქ-  
მედებას წაართვა მისი არსებითი თვისება, რომელიც თავდაპირველ  
სინკრეტიზმში გამოიხატებოდა. შესაძლოა, ნარატიული პროზაული  
ჟანრებისთვის სადავო იყოს, მაგრამ პოეტური ტექსტები ზეპირსიტყ-  
ვიერების დამწერლობაშეუხებელ კლასიკურ ხანაში (და მერეც) მხო-  
ლოდ სიტყვიერ ინფორმაციას არ გადმოსცემდა, მათ თან ახლდა ჰან-  
გი არა მხოლოდ როგორც შესრულების ტექნიკური მხარე, არამედ  
სიტყვასთან შეზრდილი განუყოფელი მთლიანობა. ეს განუყოფელი  
დამწერლობამ გახლიჩა, უგულვებლყო რა მუსიკალური მხარე, რომ-  
ლის გარეშე პოეტური (და ზოგიერთი თვალსაზრისით, საერთოდ)  
მეტყველება არ არსებობდა.

გარდა ამისა, დამწერლობამ უგულვებლყო ზეპირი სიტყვის დია-  
ლოგური ბუნება, ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების მთელი არსი, რო-  
მელიც მთქმელსა და მსმენელს შორის უშუალო ურთიერთობაში  
მდგომარეობს. ცოცხალი სიტყვის სმენისას მსმენელი მთელი არსე-  
ბით არის ჩართული ამ პროცესში. ფოლკლორულ ტექსტს, განსხვა-  
ვებით დანერილისგან, თავისთავადი არსებობა არა აქვს – იგი მის  
მსმენელთან ერთად არსებობს, მსმენელთან უშუალო ურთიერთო-  
ბაში იძენს საზრისს. სადაც არ არის მსმენელი (აუდიტორია), იქ ტექ-  
სტიც არ არის, ან მას პოტენციური არსებობა აქვს და ყოველი წარ-  
მოთქმისას თითქოს ხელახლა, არავინ იცის მეხსიერების რომელი ხვე-  
ულიდან, იბადება. ცოცხალი სიტყვის გადაცემის ერთადერთი ინ-  
სტრუმენტი, ხელთუქმნელი ბუნებრივი გარემო ჰაერია, რომელიც  
ვიბრირებს სიტყვის შეხებისგან, და არა დამწერლობის ნიშნები, რომ-  
ლებიც ტრანსმისიის მხოლოდ და მხოლოდ ტექნიკური ან, თუნდაც,  
სიმბოლური საშუალებაა. და თავად ეს საშუალება – წიგნი – იძენს  
მასში „ჩადებულ“ შინაარსისგან დამოუკიდებელ ღირებულებას და  
ხდება კულტურის ფაქტი.



არ უნდა გვკვებოს იმის ილუზიამ, რომ წიგნებში დაბეჭდილი ზეპირსიტყვიერების (ზღაპრებიდან დანყებული ანდაზებით დამთავრებული) ტექსტები რამდენადმე სრულყოფილ ან ნამდვილ წარმოდგენას გვიქმნის ზეპირსიტყვიერ შემოქმედებაზე. ბევრ შემთხვევაში ეს არის იმ ორგანული ნაყოფისგან დარჩენილი ჩენჩო, რომელიც ადამიანის ნოოსფეროში უხილავად არსებობდა და განაპოხებდა მის ცნობიერებას. აქ გვაგონდება ოდისევსის სიტყვები, რომლებითაც მან თავისი აწმყო მდგომარეობა საუკეთესო თავთავებისგან ნალენ ბზეს შეაღარა: არ მეტყობა, როგორი თავთავიც ვიყავიო?

წიგნი არ არის ფოკლორული შემოქმედების ბუნებრივი ადგილი, უკეთეს შემთხვევაში, წიგნი მისი სამარხია (ამ სიტყვის როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი აზრით). ანთოლოგიებსა და მრავალტომეულებში დაბეჭდილ ფოლკლორულ მასალას, გარდა ზემოაღნიშნული ცალმხრივობისა, კიდევ ის ნაკლი აქვს, რომ იგი მონყვეტილია იმ ყოფას, რომელმაც წარმოშვა. ეს დიდ ხარვეზს ქმნის ფოლკლორული ტექსტების ადეკვატურ აღქმასა და შეცნობაში, რაც არ ეშუქრება ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელიც თუმცა გარკვეული ტრადიციის ნაყოფია, მაგრამ ისე ორგანულად არ არის ამოზრდილი ტრადიციიდან და ყოფიდან (ან ტრადიციული ყოფიდან), როგორც ფოლკლორი. რაც უნდა დიდ შემოქმედებით პოტენციას მივანერდეთ ხალხს, მწიგნობრული ცივილიზაცია, თავისი გარდაუვალი ძლევა-მოსილი ისტორიული მსვლელობით და კულტურტრეგერთა თუ სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ხელშეწყობით, ცდილობს მოიცვას ზეპირსიტყვიერი კულტურა, გადაიყვანოს თავის „ბაქანზე“ აქედან გამომდინარე ყველა შედეგით. ტრადიციული ყოფის, საბოლოოდ, ტრადიციულობის, როგორც პრინციპის, რღვევა, რომელსაც ინდივიდუალისტურმა მწიგნობრულმა კულტურამ მისცა დასაბამი, თავის მხრივ, გზას უხსნის და ამკვიდრებს ფსევდოხალხურ შემოქმედებას. არ შეიძლება არ ვაღიაროთ ხალხური შემოქმედებითი ენერჯის თანდათანობითი დაშრეტის პროცესი, რაც ადრევე აისახა ზეპირსიტყვიერი ჟანრული მრავალფეროვნების გაღარიბებაში. ძველი ჟანრების ასპარეზი იკარგება, ახალი აღარ იქმნება. თანამედროვე ფოლკლორი მხოლოდ და მხოლოდ მკრთალი ჩრდილია იმისა, რაც ტრადიციულ ხანაში ზეპირსიტყვიერების სახით არსებობდა და ხალხის ყოფა-ცხოვრების ყველა სფეროს (ნივთიერს თუ მენტალურს) ემსახურებოდა. თუმცა ეს ჩრდილიც კი, მსგავსად მრავალნაცადი ოდისევსის სიტყვებისა, ერთგვარად ამხელს იმ მოვლენის სიდიადეს, რომელმაც დატოვა იგი. ფატალურია, მაგრამ, ალბათ, კანონზომიერიც, რომ

მისი შესწავლა მისი შემოქმედების დიდი მიქცევის შემდეგ იწყება. კვლავ შედარებას თუ მოვიხმობთ, ჩანერილი ფოლკლორი ჰგავს კინემატოგრაფის იმ შეჩერებულ კადრებს, რომელთაც არც დინამიკა და არც ხმა, არც ფერი არ შემორჩენიათ.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, ხალხური სიტყვიერების შემსწავლელი დისციპლინა – ფოლკლორისტიკა ერთ-ერთი წარმატებული დარგია ფილოლოგიის მეცნიერების სფეროში. მის განკარგულებაშია ჟანრობრივად მდიდარი და მრავალფეროვანი მასალა, რომელიც ნამდვილად ამოუწურავია როგორც მოცულობით, ისე პრობლემატიკით და ხედვის მრავალმხრივობით. მისი მომიჯნავე დისციპლინები (ეთნოლოგია-ეთნოგრაფია, კულტურული ანთროპოლოგია, რელიგიათმცოდნეობა, რელიგიის ისტორია...) ახალ-ახალ პერსპექტივებს გადაშლის მის წინაშე და ახალ-ახალ ამოცანებს უსახავს მას. ამიტომაც ერთი მონოგრაფიის ფარგლები ვერ მოიცავს ზეპირსიტყვიერ მემკვიდრეობას მთელი მისი სისრულით და მრავალფეროვნებით, და არც წინამდებარე წიგნს ექნება ასეთი მიზანი. მკითხველი გაეცნობა მხოლოდ ძირითადს, მხოლოდ იმ არსებითს, რომელიც, ავტორის აზრით, ქართული ფოლკლორის ინდივიდუალობას წარმოაჩენს.

შენაწილი





იმ შემოქმედებითი სფეროს სახელწოდება, რომელიც ფოლკლორის სახელით არის ცნობილი, ანგლოსაქსური კომპოზიციით გამოიხატება: folk-lore. რაკი, საზოგადოდ, კომპოზიტი, სულ მცირე, ორი წევრისაგან მაინც შედგება, რომლებიც ერთმანეთთან გარკვეული კავშირით არიან შეკრულნი და, შესაძლოა, შედუღებულნიც, მისი შინაარსიც მეტ-ნაკლებად რთულია. კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაშიც, ის მასალა, რომელსაც დისციპლინა, სახელწოდებით ფოლკლორისტიკა, შეისწავლის, არ არის მარტივი: იგი ორი წევრის, სახელდობრ, *ხალხისა* და *სიბრძნის*, ურთიერთშერწყმაა. ამიტომაც არსებითაა ფოლკლორისტიკის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინის, მოცულობისა და საზღვრების დადგენა, რომლებიც შეიძლება შეიცვალოს იმისდა მიხედვით, თუ რას ვიგულისხმებთ კომპოზიტის folk+lore, როგორც მთლიანის, ცნებაში. უნდა განიმარტოს ამ საყოველთაო ტერმინის შინაარსი. რამდენადაც თავად ტერმინი შედგება ორი სიტყვისაგან – „ხალხი“ და „სიბრძნე“, ტერმინით აღნიშნული საგანი თავისი ინტერესების სფეროში უნდა აქცევდეს ორ რეალობას: ის უნდა სწავლობდეს, ერთი მხრივ, ხალხის, როგორც გარკვეული ერთობის, ცნობიერებას და შემოქმედებით თავისებურებას, მეორე მხრივ, იმ პროდუქტს, რომელიც შექმნილია ან გარდაქმნილია ამ ცნობიერებაში. ფოლკლორისტმა უნდა შეისწავლოს ხალხის ცნობიერების სტრუქტურა, ცნობიერებისა, რომელიც თავისებურად აღიქვამს ყოფიერების მოვლენებს და ფაქტებს, გარდაქმნის და ინახავს მათ. ცხადი ხდება, რომ ეთნოგრაფია და ეთნოლოგია ფოლკლორისტიკის მომიჯნავე (თუ დამხმარე) სხვა დისციპლინებიდან ყველაზე უფრო ახლოს არის მასთან, რამდენადაც ფოლკლორულ შემოქმედებას ყოფაში უდგას ფესვი და მისგან მოწყვეტილი კარგავს თავის არსებით ნიშნებს. ეს არის მისი ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნიშანი, რომელიც მას ლიტერატურული შემოქმედებისგან განასხვავებს.

ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკური ნიშნები მათ ურთიერთკავშირში, მათ ერთობლიობაში, ერთმანეთისგან გამომდინარეობაში უნდა იქნეს განხილული და გააზრებული. ტრადიციული ნიშნები ხალხური შემოქმედებისა, რომლებიც შეიძლება დაყვანილ იქნეს განსაზღვრულ რაოდენობამდე, როგორიც არის ანონიმურობა, გავ-

რცელების ზეპირი ფორმა, ვარიანტულობა და კოლექტიურობა, არსებითად, არანნიგნური კულტურის დამახასიათებელი და განმსაზღვრელი ნიშნებია, რითაც ფოლკლორი ლიტერატურას უპირისპირდება, თუმცა ეს ნიშნები, მეტ-ნაკლები ინტენსივობით და განსხვავებული მოტივაციით, მწერლობას ანუ ინდივიდუალურ შემოქმედებასაც ახასიათებს. წარმოიშვება პრობლემა, რომელიც ამგვარად იქნება დასმული: რა განსხვავებაა, მაგალითად, ფოლკლორულ ანონიმურობასა და ლიტერატურულ ანონიმურობას შორის, ანუ: რა ინვეს ანონიმურობას ერთ შემთხვევაში და რა – მეორეში.

პრობლემა განზოგადებულ სახეს იღებს და ყალიბდება შემდეგნაირად: ერთმანეთს უპირისპირდება ორი კულტურა – ზეპირი (უდამწერლობო), სმენაზე დაფუძნებული, და წიგნური (სამწერლო), ხედვაზე დაფუძნებული. ყური და თვალი აქ ფუნდამენტური (ამოსავალი) ნიშნებია, რომლებიც თავ-თავის დაღს აჩნევენ ამ კულტურებს. ეს პრობლემა გადაიზრდება მსმენელისა და მკითხველის პრობლემაში. ფოლკლორულ შემოქმედებაში ჩვენ საქმე გვაქვს მსმენელთან, როგორც ფოლკლორული ტექსტის ერთ-ერთი შესაძლებელი ვარიანტის პოტენციურ ავტორთან.

ტერმინ „ფოლკლორს“ folklore, თუმცა მასში ნაგულისხმევი მასალა – ზეპირსიტყვიერი სიბრძნე თუ ცოდნა – თავისი არსით ანონიმურია და პრინციპულად დაუთარილებელი, ავტორიც ჰყავს და მისი შექმნის დროც ცნობილია. მისი არსებობა იწყება 1846 წლიდან, როცა უილიამ თომსმა (William Thoms) ინგლისურ ჟურნალ „ათენეუმის“ (The Athenaeum) 22 აგვისტოს ნომერში გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „ფოლკლორე“, სადაც პირველად გამოჩნდა ტერმინი, რომელიც მან ორი ძველი ინგლისური (საქსონური) სიტყვისგან – folk (ხალხი) და lore (სიბრძნე, ცოდნა) – მონეტასავით „მოჭრა“. სტატია დავიწყებას მიეცა, მაგრამ მის ფურცლებზე დაბადებული ტერმინი სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. ორი წელიც არ იყო გასული, რომ ჟურნალი უკვე აღფრთოვანებას გამოხატავდა ამ ტერმინის სწრაფი გავრცელების გამო. რამდენიმე წლის განმავლობაში იგი გაცვილდა ინგლისის საზღვრებს და შეაღწია კონტინენტზე, სკანდინავიაში, სლავურ ქვეყნებში. მან შეცვალა ხალხური შემოქმედების აღმნიშვნელი მანამდე არსებული სახელწოდებანი: „ხალხური სიტყველნი“ ან ერთგვარად წინააღმდეგობრივი „ხალხური ლიტერატურა“ და მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი ჰუმანიტარულ დისციპლინათა აღმნიშვნელ ტერმინებს შორის.

მისი პირველშემქმნელი ამ სიტყვაში, როგორც ცნებაში, უფრო ფართო შინაარსს გულისხმობდა, ვიდრე ჩვენ დღეს. უ. თომსი სიტყვით lore აღნიშნავდა ხალხის შემოქმედების ისეთ სფეროსაც, რომე-

ლიც შეიძლება გაშუალებითაც არ იყოს დაკავშირებული სიტყვასთან, სიტყვიერ შემოქმედებასთან. Iore „სიბრძნე“ მისთვის მოიცავდა ყველაფერს, რაც კი ადამიანს, ადამიანთა საზოგადოებას, შეუქმნია თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე ანუ რაც *ჰომო საპიენსი* და *ჰომო ფაბერი* არსებობს დედამიწაზე. ეს უნდა იყოს ყველაფერი – ბუმერანგიდან (თუ მას უმარტივეს იარაღად მივიჩნევთ), ვრცელ სიტყვიერ ტექსტებამდე ან ისეთ რთულ ფოლკორულ ფენომენამდე, როგორცაა ანდაზა. სიტყვიერი შემოქმედება ერთ-ერთი შემავალი ნაკადია ამ დაუსაბამო და უკიდევანო მდინარებაში, რომელსაც ხალხურ კულტურას ვუნოდებთ. დროთა ვითარებაში ეს ტერმინი თანდათან ვინროვდება და ზოგიერთ ტრადიციაში, მაგ., ჩვენთან, ის მხოლოდ *ზეპირსიტყვიერებას* გულისხმობს. თუმცა შემორჩენილია მისი ფართო მნიშვნელობის კვალიც ისეთ ტერმინში, როგორც არის „მუსიკალური ფოლკლორი“, რომელიც „ხალხური მუსიკის“ ტოლფარდი ცნებაა. ამ აზრით ფოლკლორია ხალხური ცეკვები, ხალხური სახიობა, ხალხური მედიცინა, ხალხური სახვითი ხელოვნება, მშენებლობა, ხელოსნობა, სტუმარმასპინძლობის წესები, წეს-ჩვეულებანი, ხალხური კულინარია... ანუ ყველაფერი, რომლის ცოდნა დაუწერელი სახით, ზეპირმეტყველებით ან, თუნდაც, უსიტყვოდ – ქცევით თუ მოქმედებით გადაეცემა თაობიდან თაობას.

რაკი ტერმინი „ფოლკლორი“ კომპოზიტი და ორი ცნებისაგან შედგება, მეცნიერული ინტერესიც მასში ნაგულისხმევი რეალობისადმი ორმაგი უნდა იყოს. რას გულისხმობს folk “ხალხი” და რას გულისხმობს Iore „სიბრძნე“, „ცოდნა“? განვიხილოთ პირველი. რას ნარმოადგენს ის „ხალხი“, რომელიც ატარებს ამ „სიბრძნეს“? ამ კომპოზიტიში სიბრძნე-ცოდნასთან მიმართებაში „ხალხი“ გულისხმობს ადამიანთა იმგვარ სიმრავლეს, რომელიც გარკვეულ ნიშანთა ერთობლიობით არის გაერთიანებული და თავადაც აცნობიერებს და განიცდის ამ ერთიანობას. ეს შეიძლება ის ნიშნები იყოს, რომელიც ერთ ერთად შეკრავს სხვადასხვა ნარმოშობის ხალხებს და ტომებს. ეს იქნება ენა, ტერიტორია, საერთო წარსული, საერთო მტერი. იმისათვის, რომ ხალხი „სიბრძნის“ მატარებელი „ფოლკი“ გახდეს, აუცილებელია, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში იგი საერთო ცხოვრებით ცხოვრობდეს. არსებობს ქართველი ხალხი, რომელიც თავის თავში ატარებს საერთო წარსულის ხსოვნას, წარსულისა, რომელიც დასახლებულია საერთო წინაპრებით და საერთო მტრებით. ერთ ენაზე მოლაპარაკე ხალხს საერთო რელიგია კიდევ უფრო მჭიდროდ აერთიანებს, დიდი ხნის მკვიდრობა ერთ ტერიტორიაზე მშობლიურს ხდის ამ მინა-წყალს და მიგრაციის შემთხვევაში ინახავს მის ხსოვნას. ხალხი

ინახავს „ცოდნას“ ამ მინა-წყალზე, მის „სიბრძნეს“, რომელიც თქმუ-  
ლების, ლეგენდის, გადმოცემის სახით გადადის თაობიდან თაობაში.  
ხალხი ადამიანთა ჯგუფების ორგანული, შეზრდილი კრებულია, რო-  
მელსაც აქვს თავისი შუაგული, კერა, ცენტრი, თუნდაც სხვადასხვაგ-  
ვარად გამოხატული. ფოლკი შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ერთი, არა-  
მედ ერთი საგვარეულო ან ერთი ოჯახი, რომელიც შემოკრებილია  
ერთი კერიის („შუაცეცხლის“) გარშემო და ინახავს წინაპრების ხსოვ-  
ნას და ცეცხლს, როგორც განივთებულ ხსოვნას, რამდენადაც ეს  
ცეცხლი საერთო „შუაცეცხლის“ ნაწილია. ის რიტუალები, რომლე-  
ბიც სრულდება ამ კერიასთან, სიტყვები, ამ დროს რომ წარმოითქმის,  
ის ტექსტები, რაც ამ დროს მოითხრობა, მაგ., ზღაპრები სვანური ლი-  
ფანალის დროს, როცა კერიასთან იკრიბება მთელი ოჯახი – ცოცხ-  
ლები გარდასულ თაობებთან ერთად, ყველაფერი რითაც ცოცხლები  
უმასპინძლდებიან წინაპართა სულებს ამ დღეს, ეს არის „სიბრძნე“ და  
„ცოდნა“, რომელიც შექმნეს ამ ოჯახის თაობებმა. მხოლოდ შუაგუ-  
ლის მქონე ადამიანთა ჯგუფს, თუნდაც მცირერიცხოვანს, ძალუძს  
შექმნას *Iore* და შეინახოს იგი. რითაც ბრბო ხალხისაგან განსხვავდე-  
ბა, არის სწორედ ის, რომ ბრბოს არ შეუძლია შექმნას „სიბრძნე“, რად-  
გან მას არ გააჩნია მეხსიერება, მისი ცნობიერება მყისიერია, ის ვერ  
ინახავს იმ უმარტივესს და უმცირესსაც კი, რასაც ის ამ წამში „ქმნის“.  
„ხალხად“ შეიძლება მივიჩნიოთ სტადიონზე შეყრილი ადამიანები, რო-  
მელთა საერთო გულისყური მიმართულია *ერთისკენ* და, თუმცა ეს  
ერთობა ეფემერულია, ამ ერთობის ძალით მათ შეუძლიათ შექმნან  
„რაღაც“, თუნდაც ეს რაღაც იყოს ფრთიანი შეძახილი, მოსწრებული  
ნათქვამი, რომელიც ანეკდოტში და „ლეგენდაში“, იქნებ „მითოსშიც“  
გადაიზარდოს (XX საუკუნის 40-იანი წლების ბავშვებს შორის გავ-  
რცელებული იყო თქმულება, რომ განთქმულ მცველს შავგულიძეს  
მარჯვენა ფეხი ჰქონდა „დაბეჭდილი“. ეს, ნამდვილად, შავგულიძის  
მითოსი იყო. ბასკებთან თამაშის შემდეგ, ოცდაათიან წლებში ბავ-  
შვთა შორის გაჩნდა ლეგენდა, რომ ბასკების მეკარე მაიმუნი იყო და  
კუდიტ ეკიდებოდა ჰორიზონტალურ ძელს). ფოლკია არმია, სამ-  
ხედრო ქვეგანაყოფი, რაზმი, რომელსაც გადაუხდია ბრძოლები და,  
თუნდაც ის სხვადასხვა პიროვნებისა და აღმსარებლობის ადამიანე-  
ბისგან შედგებოდეს, მას საერთო ფოლკლორი ექნება და ეს მისი „ომისა და  
მშვიდობის“ ფოლკლორი იქნება. ხალხად შეიძლება მივიჩნიოთ სას-  
წავლებელი (საშუალო სკოლა, ინტერნატი, გიმნაზია, უნივერსიტე-  
ტი, ცალკეული ფაკულტეტიც კი), თუ მის უკან დგას თაობათა წყე-  
ბა, რომელთა მახსოვრობა ინახავს პროფესორ-მასწავლებელთა უც-  
ნაურობათა ანეკდოტურ ამბებს თუ მათ არაორდინალურ საქციელთ



და ყველაფერი ეს ზეპირად იქნება გადაცემული თაობიდან თაობას. ასევე ფოლკია პროფესიული გაერთიანებანი, როგორც არის ამქარი თავისი ტრადიციით, წეს-ჩვეულებებით, მფარველი წმიდანებით და თქმულებებით მათ არქეტიპულ ქმედებებზე. ამ პრინციპით თუ ვიხელმძღვანელებთ, ფოლკი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ყველგან, არა მხოლოდ და განსაკუთრებით სოფლად, სადაც ჩვეულებრივ ეძებენ ხალხურ შემოქმედებას, არამედ ყველგან, სადაც ადამიანთა ჯგუფებს აქვთ მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივი პერიოდი ერთად ცხოვრებისა და საერთო მიზნებითა და ამოცანებით სულდგმულობისა, საერთო განსაცდელისა, საერთო მტრის წინააღმდეგ ბრძოლისა, საერთო გამარჯვებისა და საერთო მარცხისა. ყოველ ამგვარად გაგებულ ერთიანობას აქვს თავისი lore, თავისი „სიბრძნე“ ანუ თავისი საკუთარი ფოლკლორი. მას აქვს ეს, ინახავს და გადასცემს მას თუნდაც ერთადერთ თაობამდე, რა ღირებულებისაც არ უნდა იყოს იგი. ორ ადამიანსაც კი, ბავშვობიდან, უხსოვრობიდან თანშეზრდილ ორ მეგობარს აქვს საკუთარი ფოლკლორი, დაუნერელი მიკრომატიანე ყველაფერი იმისა, რაც მათ განუცდიათ, უნახავთ, მოუსმენიათ, უმღერიათ. მათ აქვთ თავიანთი საკუთარი „ენა“, საკუთარი სიმბოლოები, პირობითი ნიშნები, რომლებიც მხოლოდ მათთვის არის გასაგები.

მაგრამ ამჟამად ჩვენი ყურადღების საგანია ადამიანთა ერთიანობის არა ყველა საფეხური, ზემოთ რომ იყო გაკვრით ნახსენები, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ იმგვარი ერთიანობა, რომელიც წარმოადგენს ხალხს ამ ცნების საყოველთაო გაგებით.

ჩვენი საგანია ქართველი ხალხის ფოლკლორი ანუ, რაც იგივეა, ქართული ხალხური სიტყვიერება. თუმცა აქაც, ამ შესიტყვებაში, „ხალხი“ გულისხმობს უფრო მეტს, ვიდრე ეროვნული ერთობაა, უფრო მეტს, რაც ავინროებს კიდევც მის მნიშვნელობას. ეს ხალხი არის საკუთრივ შემოქმედი ან შემნახველი ყველაფერი იმისა, რაც შეადგენს ფოლკლორს. გერმანელი რომანტიკოსი ფილოსოფოსი იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი (1744-1803) წერდა: „ხალხი (Volk) არის ბუნებრივი და შეურყვნილი ნაწილი ერისა, ამიტომ ის მონოდებულია ეროვნული სულის გამოსახატავად“. ამრიგად, იგი ფიქრობს, რომ ერში არის ბირთვი, ხალხი, ფოლკი (გერმ. Volk), რომელზეც დაკისრებულია შემოქმედების მისია და მისი შექმნილია ის, რაც ფოლკლორის სახელწოდებით არის ცნობილი. ამავე დროს, ასეთი გაგება ხალხისა უახლოვდება ხალხური შემოქმედების მისტიკურ გაგებას, რომლის მიხედვითაც ის ღვთაებრივი წარმოშობისაა. იაკობ გრიმი (1785-1863), ფოლკლორისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, წერს თავის კოლეგას, გერმანელ პოეტს არნიმს: „თუ შენ ჩემსავით გნამს, რომ რელიგია

ღვთაებრივი გამოცხადების შედეგად წარმოიშვა, რომ ენის წარმოშობაც ასევე სასწაულებრივია და რომ იგი არ წარმოადგენს ადამიანის გამონაგონს, ისიც უნდა ირწმუნო და იგრძნო, რომ ხალხურ პოეზიასაც იგივე წარმოშობა აქვს“. ეს თვალსაზრისი ხალხურ პოეზიას უპირისპირებს ხელოვნურ პოეზიას, რომელიც წიგნური კულტურის ნიაღშია შექმნილი. რომანტიკოსი ფოლკლორისტიები (და პირველი ფოლკლორისტიები მხოლოდ რომანტიკოსები იყვნენ) ფიქრობდნენ, რომ ხალხური ლექსი არაცნობიერად იბადება, რომ ხალხური პოეზია არის ადამიანში ღვთაებრივის გამოვლენა. „იგი შიშველია და ატარებს თავის თავში ღვთის ხატს“, წერდა ვილჰელმ გრიმი. ყოველი მოვლენის წარმოშობა საიდუმლოებით არის მოცული, საიდუმლო კი ღვთიური მყოფობის ნიშანია. უძველესი ტრადიცია სიტყვიერი შემოქმედების დასაბამს ღვთიურ სამყაროში ხედავს, როგორც დასტურდება ჰომეროსის პოემების დასაწყის სტრიქონებში („რისხვაზე მიმდერე, ქალღმერთო...“, „კაცზე მიაბზე, მუზავ...“). როგორ უნდა გავიგოთ ხალხური შემოქმედების ღვთიური წარმომავლობა? გერმანელი რომანტიკოსები, ცხადია, არ ფიქრობდნენ ბერძენი რაფსოდის კვალზე, თითქოს ხალხური სიტყვიერების შინაარსები ღვთიური სამყაროდან არის ნაკარნახევი. „ღვთიური“ მათ ნააზრევში ნიშნავდა „ზეინდივიდუალურს“, „ზეპიროვნულს“, როგორც ნამდვილად არის ხალხური შემოქმედება. ხალხური შემოქმედი განიცდის თავის თავში იმაზე მაღალს, რასაც მისი ყოველდღიური, ყოფითი არსება, მისი პიროვნება წარმოადგენს. ზეინდივიდუალური ადამიანში ის საფეხურია, რომელიც ერთმა ტრადიციამ, შეიძლება, „ღვთიურად“ მიიჩნიოს, მეორემ – საერთო-სახალხოდ ანუ იმ რეალობად, რასაც ზემოთ „ხალხი“ ვუნოდეთ. რასაც ხალხური შემოქმედი ქმნის, თავისი პიროვნული ცნობიერების საფეხურიდან, ფოლკის ცნობიერებამდე ამადლებული ქმნის. გარკვეული აზრით, რასაც ის ქმნის, არ არის მისი საკუთარი პიროვნული შემოქმედება. ეს არის, ძირითადად, ანონიმურობის საზრისი.

ჩვენ ვიცით ზოგადად, რას წარმოადგენს „ხალხი“, რომლის ცნობიერებაში დაცულია ზეპირსიტყვიერი ფონდი. ვიცით, ასევე ზოგადად, რას მოიცავს ხალხური შემოქმედება (მის უანრულ შემადგენლობაზე ქვემოთ იქნება საუბარი). ახლა გავარკვიოთ, რა სახით არსებობს იგი, როგორ ვრცელდება, როგორ და რატომ იცვლება, თუ იცვლება, ვის შეუძლია მისი შეცვლა, ან როცა ქმნის ადამიანი, რისი ძალით და ვისი სახელით ქმნის იმას, რასაც ქმნის.

ფოლკლორული

შემოქმედების სკეტიჟიკა





ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების ნიშნები რომლებიც ქვემოთ არის განხილული, ერთმანეთისაგან გამომდინარეა, ანუ თითოეული მათგანი მიზეზიც არის და შედეგიც. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, და ეს მთავარია, რომ ყოველ მათგანს თვითკმარი და დამოუკიდებელი ღირებულება აქვს ფოლკლორის განსაზღვრაში, რამდენადაც თითოეულში ჩანს ხალხური შემოქმედების ბუნების მთელი სისავსე.

### ბავრცელების ზეპირი ფორმა

ეს არის ყველაზე თვალსაჩინო ნიშანი ფოლკლორული შემოქმედებისა, რაც მის ერთ-ერთ სახელწოდებაშიც არის ასახული: „ზეპირსიტყვიერება“. ნამდვილად, ხალხური შემოქმედება ზეპირსიტყვიერია როგორც წარმოშობით, ასევე გავრცელების ფორმით: იქმნება ზეპირად და ვრცელდება ზეპირად. ეს არის ამ ზოგადი ნიშნის ორი ასპექტი. ზეპირსიტყვიერი ტექსტი შეიძლება ჩანერილ იქნეს, მაგრამ ეს არ იქნება მისი არსებობის ბუნებრივი ფორმა (არის გამონაკლისი: ხალხური ეპიტაფია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ქვაზე ამოკვეთილი სახით არსებობს. ეს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ დამწერლობის კულტურაშია შესაძლებელი). მთელი დამწერლობამდელი პერიოდის სიტყვიერი შემოქმედება, რომლის დასაბამი უხსოვრობაში იკარგება, ზეპირი სახით გადაეცემა თაობიდან თაობას უწყვეტი მოდენილობით და განაგრძობს არსებობას წიგნური ცივილიზაციების ხანაშიც და წერილობით სახესაც იღებს, თუმცა ხალხური სიტყვიერი შემოქმედება მხოლოდ მოსასმენად არის გამიზნული, რაც გარკვეულ დაღს ასვამს მას. ეს ქმნის მის თავისებურ პოეტიკას, საკმაოდ განსხვავებულს წიგნური შემოქმედებისგან, რომელიც საკითხავად არის გამიზნული. განსხვავება სმენასა და კითხვას შორის არ არის მხოლოდ ტექნიკური ხასიათისა. არსებობს სმენითი კულტურა, ამ ფენომენის (სმენის) თავისებურებიდან გამომდინარე, და არსებობს კითხვითი კულტურა, ხედვის ფენომენის თავისებურებიდან გამომდინარე. ფოლკლორი ძირითადად ყურია,

ნიგნი (ლიტერატურა) – თვალი. გრიგოლ რობაქიძე ერთგან წერს: „აკაკის ლექსში „ყურია“ მეტი, ვიდრე „თვალი“. ამით – „ყურ“ სიტყვით მწერალი აკაკის შემოქმედებაში ხალხურ ზეპირ-სიტყვიერ სტიქიას აღნიშნავს. „თვალი ნაკლებია აკაკის ლექსში, განაგრძობს ავტორი, როგორც საერთოდ ქართულ პოეზიაში“. ამით მას სურს თქვას, რომ ქართული ნიგნური პოეზია მნიშვნელოვანწილად ნასაზრდოებია ხალხური პოეზიით.

ყურთასმენის პრიორიტეტი თვალთახედვის მიმართ უდამწერლობო ეპოქაში ნიშანდობლივ გამოხატულებას პოულობს აედებისა თუ რაფსოდების (მგოსნების) სიბრძავის ფენომენში. მათი კლასიკური მაგალითი და წარმომადგენელი ჰომეროსია, რომლის პოემაში („ოდისეაში“) ასევე ბრმა აედები მონაწილეობენ – დემოდოკე და ფემიოსი. ბრმები იყვნენ იაპონელი მოხეტიალე ბივაბოძუები (ბივა-ბოძუ), რომლებიც სიმებიანი ინსტრუმენტის („ბივა“) აკომპანიმენტზე ასრულებდნენ თავიანთ რეპერტუარს. მათი სიბრძავე ქმედითი ფაქტორია როგორც ზეპირი შემოქმედებისთვის, ასევე რაიმე ამბის ზეპირი გარდათქმისთვის. თვალის ძალა და უნარი მთლიანად სასმენელშია გადასული, ყურის ძალა და უნარი ხედვის ხარჯზეა გაფაქიზებული. მას შეუძლია მთლიანად მოიცვას ხედვა, ჩაენაცვლოს მას, რასაც მოწმობს თავად სმენის აღმნიშვნელი სიტყვის გამოყენება ხედვის გამოსახატავად: *ყურება*.

მსმენელი უშუალოდ აღიქვამს ტექსტს. მსმენელი ესწრება შემოქმედების პროცესს, რაც მის თვალწინ სრულდება, თითქოს ხელახლა იქმნება მისთვის, რადგან ყოველი ახალი შესრულება პირველშემოქმედების ბადალია. ხალხური ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არსებობს აქტუალურად, როცა ის წარმოითქმის. წარმოთქმამდე მისი არსებობა, გარკვეული აზრით, პოტენციურია – ის მთქმელის მეხსიერებაში არსებობს როგორც შესაძლებლობა. ამიტომაც ზეპირი ნაწარმოები არც ერთი განმეორებისას არასოდეს არ არის თავისი თავის იგივეობრივი. მსმენელი ყოველთვის ხედავს ავტორს თავის წინ, რადგან მთქმელის ხმაში ავტორის ხმა ესმის, მათ შორის არ არსებობს დროული ხარვეზი, მათ შორის არ არსებობს სხვა შუამავალი, გარდა ჰაერისა, რომელიც ვიბრირებს და მსმენელამდე დაუბრკოლებლივ მიაქვს სიტყვა. რაფსოდში, რომელსაც *დღევანდლამდე* მოაქვს ეს სიტყვა, მსმენელი იმ პირველმთქმელს ხედავს, თუმცა მისი სახელი და სახე სამუდამოდ დაფარულია. ასე არ არის ლიტერატურული ნაწარმოების შემთხვევაში: მკით-

ხველი თავად კითხულობს ტექსტს, ის მოწყვეტილია ავტორს, ვერ ხედავს მას, არ ესმის მისი ხმა, თუმცა მას შეუძლია იხილოს მისი სახე და მისი სახელიც ცნობილია მისთვის. მკითხველი თავად „ახმოვანებს“ ტექსტს და სვამს მახვილებს. არის შემთხვევები, როცა ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორი თავად კითხულობს ტექსტს (სცენაზე, ტელევიზორში თუ რადიოში), მაგრამ ეს არ არის არსებითი, ეს არ არის ის წესი, რომლის ძალითაც არსებობს ლიტერატურული ნაწარმოები. არის საპირისპირო შემთხვევები, როცა ადამიანი კითხულობს წიგნში დაბეჭდილ ხალხურ ნაწარმოებს. მაგრამ, როგორც ითქვა, წიგნი არ არის ხალხური სიტყვის ბუნებრივი ადგილი. წიგნი, წერა, კითხვა ანტიფოლკლორული მოვლენებია. წიგნში ასოებით დაბეჭდილი ხალხური ლექსი ჩვენ შეიძლება შევადაროთ მგალობელ ჩიტს, რომელიც გალიაშია დამწყვდეული. მართალია, წიგნი ინახავს სიტყვას, რომელსაც ჟამთასვლა უთუოდ ნაშლის ადამიანის მესხიერებაში, მაგრამ ისიც მართალია, რომ წიგნი ვერ ინახავს მას ცოცხლად, რადგან ზეპირი სიტყვა არ არის წიგნში დასაბეჭდად შექმნილი, როგორც გარეული ფრინველი არ არის გაჩენილი გალიის ბინადრად. ზეპირი სიტყვა შექმნილია მუდმივი, განუწყვეტელი ქმნადობისათვის, დროსა და სივრცეში ცვალებადობისათვის.

## ანონიმურობა

ფოლკლორული ტექსტის ანონიმურ ხასიათს რამდენიმე მიზეზი განაპირობებს. პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ ანონიმურობა არ ნიშნავს იმას, რომ ფოლკლორულ ნაწარმოებს საერთოდ არ ჰყოლია ავტორი. ცნობილი ფოლკლორისტი ვლ. პროპი წერს: „ლიტერატურათმცოდნეობის ტრადიციების სკოლაში აღზრდილთ ჩვენ ხშირად ვერც კი წარმოგვიდგენია, რომ პოეტური ნაწარმოები შეიძლება სხვაგვარად წარმოიშვას, ვიდრე ლიტერატურული თხზულება ინდივიდუალური ავტორობისას. ჩვენ სულ მუდამ გვგონია, რომ ის ვიღაც პირველმა უნდა შეთხზას. თუმცა შესაძლებელია სრულიად განსხვავებული ხერხები პოეტური ნაწარმოებების წარმოქმნისა... და მათი შესწავლა ფოლკლორისტიკის ერთ-ერთი ძირითადი და უძველესი პრობლემაა... წარმოშობით ფოლკლორი უნდა დავუახლოვოთ არა ლიტერატურას, არამედ ენას, რომელიც არავის გამოუგონია და არა ჰყავს

არც ავტორი და არც ავტორები. იგი წარმოიშვება და იცვლება სრულიად კანონზომიერად და ადამიანთა ნებისგან დამოუკიდებელივ...“ [პროპი 1976: 21-22].

ფოლკლორის ენასთან დაახლოებაში არის ჭეშმარიტების მარცვალი, მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ რომელიმე ხალხური პოეტური ნაწარმოები, თუნდაც რიტუალური ტექსტი, შელოცვა თუ წყევლის ფორმულა, ისევე უავტოროდ იყოს შექმნილი, როგორც ენა, როგორც ასეთი, მის მთლიანობაში. რას წარმოადგენს სინამდვილეში ეს „სრულიად განსხვავებული ხერხები“? არსებობენ კი ისინი რეალურად, რომ შესაძლებელი იყოს მათი შესწავლა? ფოლკლორი შემოქმედებაა და შემოქმედება მხოლოდ ადამიანის პიროვნების უნარია. თუკი არსებობს *შექმნილი*, უნდა არსებობდეს *ვიღაც*, რომელიც *ქმნის...* ზემოთ მოტანილი შეხედულება ფოლკლორულ შემოქმედებაზე აშკარად პანთეისტურია, ის უარყოფს შემოქმედს და აღიარებს შექმნილის თავისთავად წარმოშობას. ენა ნამდვილად უავტოროდ არის წარმოშობილი, ფოლკლორული ტექსტი კი – შექმნილი.

ფოლკლორული ტექსტის ანონიმურობის ძირითადი პირობაა ავტორობის უფლების პრინციპული არარსებობა ტრადიციულ საზოგადოებაში. ეს ის სფეროა, რომელსაც ყველაზე გვიან დაეუფლა კერძო საკუთრების შეგნება. Folk-ის წრეში მყოფმა შემოქმედმა არ შეიძლება მიიჩნიოს თავი მის მიერ შეთხზული ტექსტის ისეთსავე ავტორად, როგორიც ლიტერატურული ანუ სამწერლო ნაწარმოების ავტორია. ინდივიდუალური ავტორი – მწერალი, როგორც შემოქმედი, არ ეკუთვნის ხალხს იმ აზრით, როგორც ეკუთვნის მას ხალხური ავტორი. პირველი გამოთქვამს თავის პიროვნულს უპირატესად, მეორე – ხალხისას უპირატესად. პირველი ეძებს ორიგინალურს, საკუთარს, განუმეორებელს, ჯერართქმულს. მეორე ეძებს მხოლოდ იმას, რასაც ხალხი მოიწონებს და დასტურს დასცემს. და ეს მოწონება და დასტურცემა მრავალი თაობის მანძილზე გრძელდება. ამ *მოწონების* ინტუიცია და ალღო აქვს ხალხის მგოსანს, რომელიც იტვირთავს ხალხის ფიქრის და სულისკვეთების გამოხატვას. ის კოლექტივის ნიღაბია, კოლექტივი ღაღადებს მისი პირით, ის მისი ხმაა, მისი საყვირია. როგორ შეიძლება მან იფიქროს, რომ რასაც ის წარმოთქვამს, მისი საკუთრებაა? მისი განუყოფელი საკუთრება მხოლოდ მისი ნიჭი და უნარია, რომელსაც ის გამოთქმის „იარაღად“ იყენებს. ის თავისი ნიჭით არის გამორჩეული ფოლკისგან.



ამ ნიჭიერის შემოქმედებაზე და მისი შემოქმედების ნაყოფზე ამგვარ ტევად ფორმულას აყალიბებს ვასილ ბარნოვი: „ერის გულისნადებს პირველად წარმოთქვამს რომელიმე ნიჭიერი შვილი ერისა, ნათქვამი აღიბეჭდება მსმენელთა მეხსიერებაში და გავრცელდება ზეპირსიტყვაობით ერთი ადგილიდან მეორე ადგილას, ერთი თაობიდან მეორე თაობაზე“.

ეს „ნიჭიერი შვილი“, ცხადია, არსებობდა რეალურად, ფიზიკურად, თავისი სისხლითა და ხორციით. ის დაიბადა, ცხოვრობდა, მოკვდა, სადღაც მიწაში მისი საკუთარი ძვლები მარხია. უსამართლობა იქნებოდა, წაგვერთვა ეგზისტენციალურობა მისი ინდივიდუალობისათვის, მაგრამ, ვიმეორებთ, თავის შემოქმედებაში, თავის „ნათქვამში“, იგი არასოდეს ცდილობდა თავისი პიროვნულის, ინდივიდუალურის, კერძოს წამოწევას მისი გახმაურებისა და გასაჯაროების (გაქვეყნების) მიზნით. მისი „ნათქვამი“ წამდვილად „ერის გულისნადებს“ შეიცავს, ის უბრუნებს ხალხს მის ნაფიქრალს, უბრუნებს გამოკვეთილად, იმგვარი ფორმით, როგორადაც ვერც ერთი მათგანი ვერ ჩამოაყალიბებდა. ათავისუფლებს რა „მგალობელ ჩიტს“ გალიიდან, იგი აღარ ზრუნავს და არც შეუძლია იზრუნოს მის ბედზე, რათა ერთხელ „ნაგალობები“ პირველქმნილი სახით იქნეს შენახული. პირველქმნილი სახით ტექსტს მხოლოდ ბეჭდური (და ახალ დროში ელექტრონული) წიგნი ინახავს.

### ვარიანტულობა

სიტყვის ზეპირი გავრცელება გარდაუვალად იწვევს ტექსტის ცვლილებას. ზეპირი სიტყვა თავისუფალია, განსხვავებით დაბეჭდილი სიტყვისაგან, მაგრამ მას ახლავს ნაკლი: იგი ექვემდებარება დრო-ჟამს, რომელიც თავის ბეჭედს ასვამს მას. დროსა და სივრცეში იგი იცვლება, აჩენს ვარიანტებს, როგორც ჩიტი ბარტყებს. პირველშემოქმედის პირიდან გამოსული ტექსტი „იბარტყებს“. მკაცრი აზრით, ხალხური ტექსტი მხოლოდ და მხოლოდ მისი რომელიმე ვარიანტის სახით არსებობს, ამაოა მისი ინვარიანტული ანუ არქეტიპული, თუ „კანონიკური“ ტექსტის ძიება. კანონიკურობა მხოლოდ ლიტერატურულ შემოქმედებაშია საძიებელი, რადგან ლიტერატურა და მისი ავტორი ამას მოითხოვენ. მწერალი, ლიტერატორი არა მხოლოდ თხზულებას ქმნის, არამედ არის ამ თხზულების კანონიკური ტექსტის ავტორი, რომ-

ლის ხელყოფის უფლება, თუნდაც გაუმჯობესების მიზნით, არავის აქვს. ხალხური შემოქმედებისთვის უცხოა კანონიკურობა, ის არ იპოვება ბუნებაში, ის „გაფრენილია“, როგორც გალიიდან გაშვებული ფრინველი. მაგრამ მაინც არქექტიპი (პირველქმნილი ტექსტი) მთქმელის გონებაში, მეხსიერებაში „ჩრდილის“ (ლუდვიგ ვიტგენშტაინის ტერმინით) სახით არის დაცული და ის ყოველი წარმოთქმისას „ცოცხლდება“, ხორცს ისხამს, თუმცა ვერასოდეს დაემთხვევა იმ პირველთქმულს. ამ აზრით არის ყოველი წარმოთქმა ახალი შემოქმედება, ახალ და ახალ ვარიანტთა ჩენა. ამ გარემოებამ წარმოშვა ტერმინი ავტორ-მთქმელი. ხალხური ტექსტის არსებობა მხოლოდ ავტორ-მთქმელთა მიერ წარმოშობილ ვარიანტებად არის წარმოსადგენი და შესაძლებელი. მათ რიცხვს დასასრული არ ექნება, თუ საერთოდ არ შეწყდა ტრადიცია და არ ამოწურა ვარიანტთა ჩენის შესაძლებლობა. ეს მაშინ ხდება, როცა მეხსიერებიდან არქექტიპი წაიშლება ან ფრაგმენტების სახით სხვა ტექსტის შემადგენელ ნაწილებად იქცევა.

მსმენელი პოტენციური ავტორ-მთქმელია, რომელსაც შეუძლია „საკუთარი“ ვარიანტის სახით მიიტანოს მოსმენილი ტექსტი კვლავ მსმენელთან და ა.შ. და ა.შ. თითოეულ ვარიანტს ამა თუ იმ კონკრეტულ საზოგადოებაში, კონკრეტულ ტრადიციაში, თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს. ყველა ვარიანტი დამოუკიდებელი მთლიანობაა და თვითმყოფადია.

ზეპირსიტყვიერი ნაწარმოების ცვლილების გარდაუვალობა გამონვეულია იმ სიტუაციით, სადაც ის წარმოითქმება, ანუ სადაც ხდება მისი კვლავწარმოება, შეიძლება ითქვას, მისი ხელახალი ქმნა. იგი იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ სად წარმოითქმის, ვინ ისმენს მას. მსმენელი ან მსმენელთა კრებული – აუდიტორია განაპირობებს ტექსტის არა მხოლოდ ცვლილებას, არამედ სწორედ ამგვარ და არა სხვანაირ ცვლილებას. რადგან ეს კონკრეტული აუდიტორიაა. ეს აუდიტორია ქმნის ამ ვარიანტს, ეს ვარიანტი ამ აუდიტორიის ვარიანტია. რადგან: მთქმელი წარმოთქვამს ამათვის, ვის წინაშეც იგი დგას და არა აბსტრაქტულად, მსმენელისგან განყენებულად, იმისგან განსხვავებით, როგორც მე წიგნი მელაპარაკება, როცა მე და ავტორს შორის მხოლოდ საყოველთაო ბეჭდური ნიშნებია. მთქმელს ყოველთვის მსმენელი ჰყავს მხედველობაში, მსმენელი კი ყოველთვის კონკრეტულია, მას თავისი ვინაობა აქვს – უვინაობო აუდიტორია არ არსებობს არც ობიექტურად და არც მთქმელისთვის. მსმენელი არსებობს და თავს იჩენს გარემოში, ხოლო გარემო (ეს სო-

ფელი, ეს კუთხე) ყოველთვის კონკრეტულია. შეიძლება ითქვას, რომ კონკრეტული გარემო, აუდიტორია, მსმენელთა წრე, ბადებს ამა თუ იმ ვარიანტს.

მართალია, ხალხური ტექსტი მხოლოდ ვარიანტებად და, ამასთანავე, რაც მთავარია, თანასწორუფლებიან ვარიანტებად არსებობს, და ეს არის მისი ხალხურობის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ნიშანი, მაინც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ტექსტი თავდაპირველად ერთი იყო, რადგან ის ერთი ავტორის პირიდან გამოვიდა. ვარიანტები მეორეულია, თუმცა ისინი ხალხური ზეპირი ტექსტის ბედისწერაა.

ძნელია გაზიარება იმ თვალსაზრისისა, რომლის თანახმადაც „არავითარი თავდაპირველი, ამოსავალი ტექსტი არ არსებულა და არც შეიძლებოდა არსებულიყო“ (ვლ. პროპი), რომ „ფოლკლორული ნაწარმოები იმთავითვე იქმნება არა ერთადერთი ტექსტის სახით, არამედ მხატვრულ ჩანაფიქრთა რეალიზაციების სახით, ე. ი. ვარიანტებად“ (ბ. პუტილოვი). მაგრამ საკითხავია, ვის გონებაში იბადება ეს ჩანაფიქრი, თუ არა ერთი პიროვნებისა, თუნდაც ის იყოს კოლექტივის ზრახვათა და აზრთა წყობის (მენტალიტეტის) გამომხატველი.

### კოლექტიურობა

რაკი ხალხური ნაწარმოები მხოლოდ და მხოლოდ ვარიანტებად არსებობს და ეს არის მისი არსებობის ბუნებრივი ფორმა, ანუ უვარიანტო, ერთადერთ ტექსტად არსებული ნაწარმოები ვერ ჩაითვლება ხალხურ ნაწარმოებად, ლაპარაკი მის ავტორზე, როგორც ერთ პიროვნებაზე, მაინც პრინციპულად შეუძლებელია. მისი ვარიანტების შექმნაში თაობები იღებენ მონაწილეობას და, ამდენად, ამგვარად წარმოშობილი ნაწარმოები სახალხო, კოლექტიური საკუთრებაა. ის ყველას ეკუთვნის, რადგან მის შექმნაში მონაწილეობა აქვს მიღებული არა მხოლოდ პირველ მთქმელს, არამედ გარდამთქმელს და მსმენელსაც თაობათა მანძილზე დროსა და სივრცეში.

კოლექტიურობას მეორე მხარეც აქვს. ხალხური ნაწარმოები იმიტომაც არის კოლექტიური საკუთრება, რომ ის გამოხატავს არა კერძო პიროვნების, არამედ ფოლკის სულისკვეთებას, ის მტკიცედ ზის ამა თუ იმ საზოგადოების ტრადიციაში, ამ ცნების უფართოესი გაგებით – აქ იგულისხმება არა მხოლოდ ტრა-

დიციული პოეტიკა, პოეტური გამომსახველობითი ხერხები, როგორც საერთო მონაპოვარი, არამედ ყოფითი კულტურა და მსოფლმხედველობრივ წარმოდგენათა სისტემა – მთელი მემკვიდრეობითი სულიერი დოვლათი.

კოლექტიურობის ხასიათი კარგად გამოთქვა კარლ გუსტავ იუნგმა: „კოლექტიური არაცნობიერი თუ გააქტიურდა, კაცი საკუთარ თავს აღარ ეკუთვნის“ [იუნგი: 62]. ამგვარად აქვს დაკარგული სახალხო პოეტ-მთქმელს საკუთარი თავი. გარკვეული აზრით, სწორედ ამ დაკარგვით იქმნება ნამდვილი ხალხური ნაწარმოები როგორც კოლექტიური საკუთრება.

### ტრადიციულობა

რა არის ტრადიცია? ტრადიცია (გადმოცემა) ის არხია (კალაპოტი), რომელშიც თაობიდან თაობამდე მიედინება ხალხური ყოფა და, მასთან ერთად, შემოქმედება. ტრადიცია განაპირობებს ხალხის (კოლექტივის) ყოფის მდგრადობას. კოლექტივის კონსერვატიზმი – ყოფითი, მსოფლმხედველობითი, კულტურული, მხატვრული – მისი ტრადიციულობის მეორე მხარეა. ფოლკლორული ჟანრული სისტემის ურღვევობა და მდგრადობა სწორედ ტრადიციის ძალაზეა დამყარებული.

ტრადიციულ ყოფაში ძლიერია ტრადიციის ზენოლა ინდივიდის ცნობიერებაზე. ინდივიდი ამ ტრადიციის წიაღშია დაბადებული, აღზრდილია მასში და თავადაც ამ ტრადიციის, სხვანაირად, მამა-პაპის ანდერძნამაგის გამტარი და აღმსრულებელია. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ინდივიდუალური გადახრების როლს ტრადიციაში. არასოდეს ინდივიდის ცნობიერება არ არის ავსებული მთლიანად ტრადიციული მსოფლგანცდით, ეთიკურ-მორალური და ესთეტიკური იდეალებით. „ადგილი რჩება“ ინდივიდუალურს, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, არაცნობიერად, უნებურად პოულობს გამოსავალს და შეუმჩნეველად „ინვეტება“ ტრადიციის კალაპოტში. ტრადიცია არის გადაცემა (ლათინური სიტყვა *traditio* ამას ნიშნავს), ხოლო რაც გადასაცემია, არასდროს აბსოლუტური სიზუსტით არ გადაიცემა, გადაცემული ყოველჯერზე სახეცვლილებას, თუნდაც უმნიშვნელოს, თავად გადაცემისთვისაც შეუმჩნეველს, განიცდის. მაგრამ ყველაფერი ეს ხდება ისევ და ისევ მდგრადი ტრადიციის ფარგლებში. განახლებული ნაკადი კვლავ მიედინება, გზადაგზა გადახარშავს რა

ამ ინდივიდუალურს. მაგრამ თუ საზოგადოების ისტორია ინდივიდუალურ გამოვლენათა ისტორიაც არის, იმ პირველი ტრადიციიდან აღებული ქანი საბოლოოდ ვეღარ ძლევს ინდივიდუალურ გამოვლენებს და ტრადიციაც იცვლება, ანუ ახალ ტრადიციას ეყრება საფუძველი.

მთქმელის მეხსიერებაში დაცული ტრადიციული ტექსტი რაღაც ახალს იძენს მისი აქტუალიზაციის პროცესში. წარმოთქმული ტექსტი არ არის იდენტური მეხსიერებაში პოტენციურად არსებული, დაცული ტექსტისა. შემოსული სიახლე, რომელიც ქმნის განსხვავებას, მთქმელისეულია. ეს ასეა ყოველი ახალი წარმოთქმისას. სიახლის შემოტანა ტექსტში მხოლოდ მაშინ დასრულდება, როცა ის აღარ წარმოითქმის, როცა მისი აქტუალიზაცია აღარ ხდება, ანუ ის წყვეტს არსებობას, როგორც ფოლკლორული ტექსტი.

### იმპროვიზაცია

როცა იმპროვიზაციაზე, როგორც ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთ ნიშანზე, ვლაპარაკობთ, საქმე გვაქვს, ერთი მხრივ, ვარიანტულობასთან, მეორე მხრივ, ტრადიციულობასთან. „იმპროვიზაცია ყველგან არსებულია, იგი მსჭვალავს მთელს ფოლკლორს, მყოფობს ყოველი ცვლილების დროს, ვერსიებისა და ახალი ნაწარმოებების წარმოქმნისას“ [ანიკინი: 116].

გარემო ქმნის იმპროვიზაციის პირობას. ერთი მხრივ, არსებობს იმპროვიზაციის უნარი, მეორე მხრივ, არსებობს აუდიტორიის მზაობა იმპროვიზაციის მოლოდინისთვის. იმპროვიზაცია, რომელიც ვარიანტს ბადებს, კონკრეტული სიტუაციით არის განპირობებული.

რას წარმოადგენს სიტუაცია? რისგან შედგება იგი? „სიტუაციას უნდა მივაკუთვნოთ მსმენელთა შემადგენლობა. იმპროვიზაცია სხვადასხვაგვარად მიიკვლევს გზას იმისდა მიხედვით, თუ ვის უყვება მეზღაპრე ზღაპარს – ბავშვებს თუ უფროსებს. მონათხრობი აღიქმება მსმენელთაგან განსხვავებულად მათი განწყობილების – მხიარულისა თუ ნაღვლიანის მიხედვით. ეს ყველაფერი აისახება შემსრულებელზე“ [ბოგატერიოვი: 397] და, ცხადია, მონათხრობ ნაწარმოებზე. ამიერიდან ის უკვე სხვაა, ეს სხვა არის სწორედ ის, რასაც ფოლკლორისტიკაში ვარიანტს უწოდებენ.

იმპროვიზაცია, რომელიც გულისხმობს მთქმელის შემოქმედებას ტრადიციული ტექსტის შესრულების (გადმოცემის) პროცესში, თითქოსდა მოუმზადებლად, მსმენელთათვის მოულოდნელად, მეტ-ნაკლებად ახასიათებს თითქმის ყველა ჟანრს. განსაკუთრებით დიდი ასპარეზი აქვს მას პოეზიაში. იმპროვიზაციის მიზანია ტექსტის დაფარული შესაძლებლობების წარმოჩენა-გაღრმავება – იმპროვიზაციის მიზეზი თავად ტექსტში, მის ფაბულაში ძევს. ამის საუკეთესო მაგალითია „ვეფხვისა და მოყმის ლექსი“ გაგრძელება. ამ ბალადაში დედის მოტივის შემოსვლა იმპროვიზაციას უნდა მივანეროთ. მისთვის ამოსავალი „ემბრიონი“ ბალადის ბოლოსწინა სტრიქონში ძევს: „ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხედს ქადაგ-მისანნი“. მთქმელის ხელში სიტყვა „დედა“ იმპროვიზაციის სტიმულს იძლევა. ამ მოულოდნელმა გაგრძელებამ ახალი ასპექტით გააშუქა ბალადა, რომლის ბუნებრივ დასასრულს ბოლო სტრიქონი აცხადებს: „უერთოდ არ დაიხარჯვნის ჩვენის აფხაზის ისარნი“.

მაგრამ თითქმის ყველა ხალხის ფოკლორში არის ჟანრი, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ იმპროვიზაციის ძალით არსებობს, შეიძლება ითქვას, იმპროვიზაციის შედეგია. ეს არის გაშაირება, რომელიც კაფიის სახელწოდებით ფართოდ არის გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, განსაკუთრებით კი ფშავში, სადაც ამ ჟანრს მკაცრად ჩამოყალიბებული კანონები აქვს. სხვა მოთხოვნებთან ერთად (მაგ., რითმის შეუცვლელობა), იმპროვიზაცია აქ გადამწყვეტია. ადრე ნათქვამის განმეორება, თუკი ასეთი რამ მოხდა, ჩავარდნაა, მარცხია კაფიობის პროცესში და იგი უნდა შეწყდეს. გადამწყვეტია ასევე იმპროვიზაცია ხმით ნატირლებში, რომლებიც თუმცა იყენებენ ტრადიციულ სახეებს, მაგრამ, ძირითადად, იმპროვიზაციის ეფექტს ემყარებიან. მოულოდნელობა, შეიძლება ითქვას, აუდიტორიის დაკვეთაა, რომელიც განუხრელად სრულდება.

ამ მხრივ, შესაძლოა, საკულტო სიტყვიერება იყოს გამონაკლისი, თუმცა იმპროვიზაციის შესაძლებლობა არც აქ უნდა იყოს გამორიცხული. მართალია, საკულტო პოეზიისთვის არ არის დამახასიათებელი პიროვნული ჩარევა ტექსტის შეგნებული შეცვლის მიზნით, არ არსებობს რაიმე იმპულსი ან მოტივი ამ ჩარევისთვის – ტექსტის საკრალიზმი და მისი ასევე საკრალური წარმოშობა ამას არ უწყობს ხელს, მაინც სპორადულად დასტურდება იმპროვიზაციის შემთხვევები. ეს მაშინ ხდება, როცა სუსტდება საკრალური ტექსტისადმი მონივნება და შემსრულებელი თავს თავისუფლების ნებას აძლევს.

ყოფითობა მნიშვნელოვანი ნიშანია, შესაძლოა, ყველა ნიშანზე არსებითი. ვერ ვნახავთ ისეთ სფეროს ხალხის ყოფისა, რომელსაც არ ჰქონდეს გამოხატულება რომელიმე ფოლკლორულ ჟანრში. უფრო მეტიც: ფოლკლორული შემოქმედება ყოფიდან არის ამოზრდილი და მისი ნიადაგით საზრდოობს, მაგრამ შემოქმედება ყოფის მიმართ არ არის პასიური, იგი არა მხოლოდ ასახავს, აირეკლავს ყოფას, მეტიც, მისი აქტივობა მიმართულია ყოფის მოწესრიგებისაკენ. ფოლკლორის ჟანრული სისტემა, ყოფიდან ამოზრდილი, თავად ზემოქმედებს ყოფაზე, სტრუქტურა და საზრისი შეაქვს ყოფაში. ამასთანავე, ყოფის გარეშე ფოლკლორული შემოქმედება კარგავს თავის ფუნქციას, რომელსაც ის ჟანრის ფარგლებში ასრულებს. ფოლკლორული შემოქმედების ღირებულება მხოლოდ ყოფაშია და მისი ძალით თავად ყოფა იძენს ღირებულებას. იმდენად მჭიდროა ურთიერთობა ჟანრსა და ყოფას შორის, რომ შესაძლებელი ხდება ფოლკლორის ჟანრობრივი შედგენილობის მიხედვით საზოგადოების ყოფის სტრუქტურაზე, წესრიგზე მსჯელობა.

ყოფითობას კიდევ ერთი ასპექტი აქვს: ფოლკლორული შემოქმედება „ნატურალური მეურნეობის“ პრინციპით არსებობს და ფუნქციონირებს. „ხალხმა შექმნა ჟანრების ისეთი მრავალფეროვნება, როგორც ლიტერატურას არასოდეს გააჩნდა“ [ემელიანოვი: 101]. სოფელი, თუ ავიღებთ მას, როგორც თვითკმარ ერთეულს, რომელიც თავისი საკუთარი ბუნებრივი რესურსებით საზრდოობს (აქვს საკუთარი სავარგულები, საძოვრები, ტყე, წყაროები და სხვა), ასევე თავისი საკუთარი ძალებით იკმაყოფილებს ინტელექტუალურ მოთხოვნებს. მის მენტალობაში არაფერია ისეთი, რასაც საფუძველი სოფლის ყოფაში არა აქვს. თუ სოფელს ჰყავს თავისი საკუთარი მჭედელი ან დურგალი, ასევე ჰყავს თავისი საკუთარი მთქმელი, რომელიც ინახავს და გადასცემს ზეპირსიტყვიერ ტექსტებს. სოფლის ზეპირსიტყვიერი „ფონდი“ დაცულია მის მეხსიერებაში. თეორიულად შეიძლება გვეფიქრა, რომ გარედან, სხვა სოფლიდან, ამ სოფელს არაფრის შემოტანა არ უხდება. მაგრამ სოფელი არ არის იმგვარად ჩაკეტილი, რომ სრულებით თავისუფალი იყოს გავლენებისგან, ან არ ჰქონდეს გარედან შემოსული ხმებისთვის ყურის დაგდებას მოთხოვნილება. ოღონდ უცხო თემები თუ სიუჟეტები სოფლის „ქვაბში“, ყოფაში, იმგვარად გადაიხარშება, რომ უკვე

სოფლის საკუთრება ხდება. ყოველთვის არსებობდნენ სოფლიდან სოფლად მოარული პროფესიონალი მთქმელები, რომელთა ნათქვამები (ლექსი იქნება თუ ზღაპარი) „ილექება“ სოფლის ცნობიერებაში და ვარიანტების სახით, როგორც მისი საკუთრება, განაგრძობს არსებობას.

## სინკრეტიზმი

ლაპარაკობენ ხალხური შემოქმედების სინკრეტიზმზე. რა არის სინკრეტიზმი? „უცხო სიტყვათა ლექსიკონი“ ამგვარად განმარტავს ამ ტერმინს: „შერწყმული არსებობა, დაუნანვერებულობა, რაც რაიმე მოვლენის საწყის საფეხურზე გვხვდება“. ხალხურ შემოქმედებაში ეს გულისხმობს შემოქმედებისა თუ გადმოცემის ერთიან აქტში ხელოვნების რამდენიმე დარგის მონაწილეობას. ამოსავალი კი, ცხადია, სიტყვა იქნება, როცა სიტყვიერ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე. ეს ნიშანი ფოლკლორისა შეიძლება არ მოგვეჩვენოს უნივერსალურად, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით და მხოლოდ მათი დღევანდელი სახიდან გამომდინარე. კლასიკური ნიმუში სინკრეტიზმისა არის, მაგალითისთვის, ხევსურული საგმირო ლექსი, რომელსაც ადგილობრივ „სიმღერეს“ უწოდებენ. რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც ამბის ინფორმაციას ინახავს, არ გადაიცემა „მშრალად“, მხოლოდ და მხოლოდ ვერბალურად, არამედ მუსიკალური ჰანგის თანხლებით. ეს იმდენად მყარი ტრადიციია, რომ ვაჟა-ფშაველა თავის ლექსებს, რომელთა შორისაც ბევრს სათაურად უზის „სიმღერა“, ფანდურის ხმაზე თხზავდა. არის თუ არა „სიმღერე“, როგორც ჟანრი, სიტყვისა და ჰანგის თავდაპირველი დაუნანვერებულობის ანუ სინკრეტიზმის ნიმუში? ვაჟას გამოცდილებიდან, რომელსაც საფუძველი ფოლკლორში აქვს, ამოსვლით შეიძლება დადებითი პასუხი გაეცეს ამ კითხვას. ჰანგი თან ახლავს სიტყვიერი ტექსტის შექმნის პროცესს. ჰანგი არათუ აწესრიგებს სიტყვას, არამედ ჩართულია სიტყვიერი შემოქმედების პროცესში, მისი ორგანული მონაწილეა.

სინკრეტიზმის სხვა უფრო რთული მაგალითებია ხალხური დღესასწაულები, სანახაობები, სადაც ერთიანობაშია მოცემული სიტყვა, თუნდაც ვირტუალური სცენარის სახით, მხატვრობა (ნიღბებისა და შესამოსლების სახით), მუსიკა, ცეკვები. ასეთია „ბერიკაობა“, „ყეენობა“, რომელთა ხსოვნა დღესაც აქა-იქ, ჩვენს დაბა-სოფლებში, შემორჩენილია.



დასასრულ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ყველა ეს ნიშანი, გარკვეულწილად, ლიტერატურულ შემოქმედებასაც ახასიათებს. განა მწერლობაში არ არის დადასტურებული ანონიმური თხზულებანი? ან ვარიანტების ნაკლებობა? ან როგორ შეგვიძლია უარვყოთ, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები გარკვეულ ტრადიციაშია მოქცეული? ან რომელი ნაწარმოებია, ღრმად ინდივიდუალისტურიც რომ იყოს, რამდენადმე რომ არ გამოხატავდეს კოლექტივის სულისკვეთებას, მოლოდინებს, იმედებს, არ უპასუხებდეს მის ესთეტიკურ მრწამსს და ა.შ. ყველა ეს ნიშანი, ლიტერატურას, მართლაც, საზიარო აქვს ფოლკლორულ შემოქმედებასთან. მაგრამ თითოეული ამ ნიშნის ბუნება და, რამდენადმე, საზრისი განსხვავებულია იმისდა მიხედვით, თუ სად ვადასტურებთ მას – ფოლკლორში თუ ლიტერატურაში.

ლიტერატურის **ანონიმურობა** შემთხვევითია, არ არის გამონკვეული თავად შემოქმედების ბუნებით. იქ, სადაც საავტორო უფლების შეგნება არ არსებობს, იქ ანონიმურობა კანონზომიერია; სადაც ეს შეგნება არსებობს, იქ ანონიმურობა გამონაკლისია, მისი გამომწვევი მიზეზი ან თავად ავტორის ნებაშია, ან რაღაც ობიექტურ გარემოებებში, რომლებიც შემოქმედებით პროცესთან არ არის დაკავშირებული. ასევე ითქმის **ზეპირგავრცელებაზეც**. წარმოსადგენია ლიტერატურული ნაწარმოების (ლექსის) ზეპირი გავრცელება, მაგრამ მისი ბედი არ ჰგავს იმ ნაწარმოების ბედს, რომლის არსებობისა და გავრცელების ერთადერთი ფორმა ზეპირსიტყვიერია (ამიტომაც ზეპირსიტყვიერება ფოლკლორული შემოქმედების ერთ-ერთი არსებითი დასახელებაა). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ნაწარმოები მიისწრაფის ბეჭდურ სიტყვაში მოსახვედრად, ხოლო ფოლკლორულ ნაწარმოებს გახსნილი აქვს გზა ზეპირ ასპარეზზე.

იშვიათია, ლიტერატურულ ნაწარმოებს პირველ ცდაშივე სრულყოფილი, ყოველ შემთხვევაში, ავტორისთვის დამაკმაყოფილებელი სახე მიეღოს. ავტორი შემოქმედებით პროცესში ქმნის **ვარიანტებს**, ვიდრე იგი საბოლოოდ თავისი ჩანაფიქრის სრულ გამოხატულებას არ დაინახავს. ვარიანტები შეიძლება გადარჩეს, ან, შესაძლოა, ავტორმა საჭიროდ არ მიიჩნიოს მათი შენარჩუნება. ლიტერატურული ნაწარმოების ვარიანტულობის არსებითი განსხვავება ზეპირსიტყვიერი ტექსტის ვარიანტულობისგან, პირველ რიგში, ის არის, რომ ვარიანტები აქ წინ უძღვის ერთ კანონიკურ, ავტორის მიერ მოწონებულ ტექსტს, ფოლკლორში კი პირუკუ – თავდაპირველი ტექსტი აჩენს დროსა და

სივრცეში ვარიანტებს, რომლებიც, როგორც წესი, იძენენ დამოუკიდებელ ღირებულებას. მეორე განსხვავება ის არის, რომ ლიტერატურული ვარიანტები ავტორის მიერ დაწუნებულია და, უკეთეს შემთხვევაში, საარქივოდ არის განწირული, ფოლკლორული ნაწარმოები კი პირუკუ – მხოლოდ ვარიანტების სახით არსებობს, რომელთაგან თითოეული ღირებულია.

ამასთან დაკავშირებით უნდა შევნიშნოთ შემდეგი: გავრცელებულია მანკიერი პრაქტიკა, როცა ხალხური პოეზიის გამოცემისას გამომცემელთა (ან გამომცემლის) მიერ არჩეული ვარიანტი იბეჭდება როგორც ძირითადი ტექსტი, დანარჩენი ვარიანტები გადატანილია ბოლოში (იხ., მაგალითისთვის, ქართული ხალხური პოეზია, 12 ტომად). რომელიმე ვარიანტისთვის უპირატესობის მინიჭება, ჯერ ერთი, სუბიექტურია, მეორე მხრივ, ეს ქმნის იმის ილუზიას, თითქოს სწორედ ის იყოს სრულყოფილი ტექსტი, დანარჩენები კი არასრულყოფილი, რაც სრულიად მიუღებელია. ჩვენ ვიცით, რომ თითოეული ტექსტი მიუკვლეველი არქეტიპის ვარიანტებია და თითოეულ მათგანი თვითმყოფადია. თუნდაც დაზიანებული და მხატვრულად მდარე, იგი გამოხატავს ამა თუ იმ ტრადიციას და ფოლკლორისტი ვალდებულია, მას სხვა, უკეთესად ჩათვლილ ვარიანტებს შორის მიუჩინოს თანაბარი ადგილი. ხშირად ხდება, რომ დაწუნებული ვარიანტი ზოგიერთ პასაჟში უკეთეს ნაკითხვას იძლევა, ვიდრე არჩეული ტექსტი. ყველა ვარიანტს თავისი ნიშანდობლივი თავისებურება აქვს და ფოლკლორისტიმაც სათანადო პატივი უნდა მიაგოს მას. აქედან გამომდინარე, ყველა ვარიანტი უნდა იბეჭდებოდეს ძირითად ნაწილში ერთმანეთის მიყოლებით, რომ არ გაჩნდეს მცდარი წარმოდგენა, თითქოს ბოლოში დაბეჭდილი ტექსტები თავში მოქცეული ტექსტის ვარიანტები იყოს. ფოლკლორისტი უნდა დააფასოს თითოეული სოფლის, კუთხის ტრადიცია, რომელმაც შემოინახა თავად ტექსტი, ხოლო თუ როგორ შემოინახა იგი, როგორია მათი ღირსება-ნაკლოვანებები, ეს შეფასების საკითხია და მას თავისი ადგილი აქვს.

რამდენადაც ხალხური შემოქმედების ავტორი ანონიმურია და ფოლკლორისტიკას არც უხდება მისი ვინაობის დადგენა, ავტორობის საკითხს აქ ცვლის ტექსტის ამა თუ იმ ვარიანტის შემნახველის საკითხი. ის პიეტეტი, რომელსაც ლიტერატურის ისტორია იჩენს ავტორისადმი, ფოლკლორში მთქმელის პიროვნებაზეა გადატანილი. მართალია, ხალხური ლექსი ანონიმურია და ჩვენ არაფერი ვიცით და ვერც ვერასოდეს გავიგებთ რაიმეს მი-

სი ვინაობის შესახებ, სამაგიეროდ ბევრი რამ შეგვიძლია ვიცოდეთ თავის მეხსიერებაში ან რეპერტუარში ლექსის შემნახველის ვინაობაზე. ისიც მართალია, რომ ლექსი ზეინდივიდუალურია, მაგრამ მისი ესა თუ ის ვარიანტი გარკვეული პიროვნების სახელთან არის დაკავშირებული და მისი პიროვნების დაღს ატარებს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ვარიანტი ყოველთვის ჩანანერია და კონკრეტული პიროვნებისგან არის ჩანერილი. ჩანანერი ღირებულია მეცნიერებისთვის, თუ მას ახლავს პასპორტი – ასე უნოდებენ ფოლკლორისტიკაში ყველა მონაცემის ერთობლიობას, რომელიც ჩანერილ ტექსტთან არის დაკავშირებული. ამ მონაცემების ფოლკლორულ ჩანანერს უნდა ახლდეს ცნობები მთქმელის ვინაობაზე: გვარი, სახელი, მამის სახელი, წლოვანება, წარმოშობა, სოციალური მდგომარეობა, პროფესია, განათლების ცენზი – არის თუ არა იგი წერა-კითხვის მცოდნე, შეეძლო თუ არა წიგნში წაეკითხა ტექსტი, რამდენად სანდოა იგი, როგორც მთქმელი, რამდენად ფართოა მისი რეპერტუარი და სხვა; ვისგან და სად მოისმინა ტექსტი... სასურველია და აუცილებელიც, ჩამწერმა მოსმენილ ტექსტს დაურთოს მთქმელისეული შენიშვნები, განმარტებები ტექსტის გარშემო – ეს ყველაფერი გვეხმარება ტექსტის სრულყოფილ გაგებაში. აუცილებელია ჩამწერმა აღნიშნოს ჩანერის ადგილი და თარიღი, და თავისი ვინაობა. ჩამწერს არა აქვს უფლება რაიმე შესწორება შეიტანოს ჩანანერში, უნდა ახსოვდეს, რომ მას საქმე აქვს ვარიანტთან, რომელიც ატარებს მთქმელისა და ადგილის თავისებურებებს, რომ არაფერი ვთქვათ დიალექტურ ინდივიდუალობაზე.

ამრიგად, პასპორტი ფოლკლორული ჩანანერის აუცილებელი თანმხლებია. ეს არის ანონიმური ხალხური ნაწარმოების ვინაობის განმსაზღვრელი. მის გარეშე ჩანანერი, თუნდა გენიალური ტექსტისა, ძალზე ნაკლებია. ეს არის ფოკლორის შეკრების წესი, რომელიც XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა ევროპაში და საქართველომდეც მოვიდა. თუმცა მას ერთადერთი ადეპტი ჰყავდა პეტრე უმიკაშვილის (1839-1904) სახით, რომელსაც ეკუთვნის ამ მხრივ ყველაზე ღირებული ფოლკლორული ჩანანერები; მისივე შედგენილია „პროგრამმა ხალხის სიტყვიერების ნაწარმოების შეკრებისათვის“ (თბილისი, 1882). ჩანერის წესების პირველსავე პუნქტად აქ ვკითხულობთ:

„ყველაფერი უნდა დაინეროს სწორედ ისე, როგორც ხალხი ამბობს. დამწერმა (ჩამწერმა, ზ.კ.) თავის თავს ნება არ უნ-

და მისცეს მცირეოდენის ცვლილების მოხდენისა ცა. ადგილობრივი გამოთქმა, სიტყვები, სიტყვების დალაგება ფრაზებში, ფრაზების ერთმანეთთან დამოკიდებულება, – ყველაფერი სასტიკად უნდა დაიცვას დამწერმა; ის ადგილებიც კი არ უნდა შესცვალოს, რომელიც უაზროდ ეჩვენება. ყურადღება უნდა მიექცეს მეტადრე პროზად საწერსა, რომ ხალხის ენის კილო და ფრაზების შეკავშირება ნამდვილი დარჩეს...”

მეორე და მესამე პუნქტებში ვკითხულობთ:

„ზოგიერთი ლექსი ან ზღაპარი ანუ სხვა ნათქვამი ხალხში სხვა და სხვა ცვლილებით არის ან სულ მთლად, ან ზოგი ადგილები და სტრიქონები, ან რავდენიმე სიტყვა. ძალიან საჭიროა, რომ დამწერი მარტო ერთს რედაქციას არ დასჯერდეს, არამედ ყოველი განსხვავებაც აღნიშნოს სხოლიოებში, რომ ზოგში ესა და ეს ცვლილებააო. და თუ სრულად ბევრი განსხვავებაა, მთლად დაინეროს. ეს ცვლილების დანერა ამიტომ არის საჭირო, რომ ხშირად მრთელს დიდს ლექსში ანუ ზღაპარში ორიოდე სამი სიტყვა, სხვა ცვლილებით ხმარებული, მრთელის თხზულების ფერსა სცვლის და ზოგჯერ ძვირფასს განძს შეადგენს. ზოგს ლექსს ან სხვა ნათქვამს მთქმელნი ახსნას უკეთებენ. ეს ახსნაც უნდა აღნიშნოს სხოლიოში მოხსენებით, რომ მთქმელის ახსნაა. რა ადგილიც, ანუ რომელიმე აზრი ან სიტყვა დამწერს არ ესმის, ჰკითხოვს გლეხს და, თუ მან ახსნა მისცა, საჭიროა ამისი დანერაც“.

პეტრე უმიკაშვილის მდიდარ ფოლკლორულ ჩანაწერებში ეს ნესი განუხრელად არის დაცული [უმიკაშვილი 1937; უმიკაშვილი 1964]. სამწუხაროა, რომ ერთადერთი უმიკაშვილი იყო, რომელიც ესოდენ დიდ ყურადღებას აქცევდა ფოლკლორული ტექსტის პასპორტის შედგენას, რაც სრულიად უგულბელყოფილია სხვათა ჩანაწერებში. გენიალურ ვაჟა-ფშაველას ბევრი ხალხური ლექსი მოჰყავს თავის ნარკვევებში, მაგრამ არსად არ უთითებს არც მთქმელის ვინაობას, არც ჩანერის ადგილს და წელს. არადა, ბევრი მათგანი პირველად მის მიერ არის გამოქვეყნებული. ასევე ითქმის ილია ჭავჭავაძის და სხვათა ჩანაწერების შესახებ. დღესდღეობით ფოკლორისტიები საველე მუშაობის დროს მხოლოდ ამ პრინციპებით ხელმძღვანელობენ.

რაც შეეხება **კოლექტიურობას** და **ტრადიციულობას**, რაც აუცილებლობით მოეთხოვება ფოლკლორულ ნაწარმოებს, ლი-

ტიერატურული ნაწარმოებისთვის მხოლოდ ფონია, რომელზეც მკვეთრად ისახება ის არსებითი, რაც მის ინდივიდუალობას და ნოვატორობას შეადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ თუ ფოლკლორული ნაწარმოები არსებითად მხოლოდ კოლექტივსა და ტრადიციაში არსებობს, და აქ მუდგანდება მისი გენიალობა, ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსება და ღირებულება, მისი გენიალობა მის ინდივიდუალობასა და ნოვატორობაში მდგომარეობს.

ამრიგად, ვერც ერთს, თავისთავად აღებულს, ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშანთაგან ვერ ჩავთვლით უნიკალურად ფოლკლორისთვის. ჯერ, თითოეული მათგანი განსხვავებულ სახეს იღებს იმისდა მიხედვით, სად გვხვდება იგი – ფოლკლორში თუ ლიტერატურაში; მერე, მათი, როგორც აღინიშნა, ურთიერთგამომავლობა და განპირობებულობა უნიკალურს ხდის მათ ფოლკლორისთვის, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეს ნიშნები ფოლკლორში ორგანულია და არა შემთხვევითი, მის გარეშე არსებულ რაღაც ფაქტორებით განპირობებული; და ბოლოს, უნიკალურია თავად შეხამება მათი, რაც არსებითია და, შეიძლება ითქვას, ფუნდამენტური ფოლკლორული შემოქმედებისთვის. ეს ჰგავს ყვავილების თაიგულს, რომელშიც თითოეული ყვავილის ინდივიდუალობა სხვებთან შეხამებაში ახალ თვისებას იძენს.

სხვაა ამ ნიშანთაგან შეთხზული თაიგული ფოლკლორში და სხვაა – ლიტერატურაში.

### „დაძირული კულტურული დოვლათი“

უ. თომსის მიერ შექმნილ კომპოზიტი folk-lore პირველი სიტყვა იმ მნიშვნელობით მოხვდა, რომელიც მას ინგლისურ ენაში ჰქონდა და აქვს: ეს არის მოსახლეობის ნაკლებად განვითარებული, მნიგნობრობას მოკლებული ფენები. ეს ის ხალხია, რომელიც თავის შემოქმედებაში დამწერლობას არ იყენებს – ქმნის ზეპირად და ავრცელებს ზეპირად. მაგრამ ისმის საკითხი: როგორ უნდა გავიგოთ, რომ ხალხი ქმნის? ხალხი ხომ პიროვნება არ არის, რომ ქმნიდეს? გამომდინარე ყოველივე ზემოთ თქმულიდან, რაც ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკას ეხებოდა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქმნიან ყოველთვის ერთეულები, ხალხის ნიჭიერი წარმომადგენლები, რომელთაც შეუძლიათ გამოხატონ ხალხის სულისკვეთება, ინტერესები, იმედები, სასოწარკვეთილებანი, ნუხილი, მოლოდინები და ა. შ. ისინი, შეიძლება

ითქვას, ფოლკის ზედაფენის წარმომადგენლები არიან. მაგრამ მათ მიერ შექმნილის რეალიზაციისთვის ანუ მის „გამოსაქვეყნებლად“ ხალხს უნდა შესწევდეს მოსმენის უნარი, იგი მზად უნდა იყოს იმისათვის, რათა მიიღოს ეს მოსმენილი, აღმოაჩინოს მასში საკუთარი, რისი გამოთქმის ძალი მას არ შესწევს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეეძლება მას მოსმენილის დამახსოვრება (შენახვა) და გატანა-გავრცელება. მაშასადამე, არსებობს ავტორი და არსებობს მთქმელი, რომლის მეშვეობითაც პირველნათქვამი ფოლკამდე მიდის. მთქმელი აქტიურია, მსმენელი პასიური აღმქმელი. მაგრამ ამ პასიურ მასაში ყოველთვის მოიძებნება პიროვნება, რომელიც იღებს ესტაფეტას, ანუ მთქმელი ხდება და ა. შ. ფოკლორისტიკას ყოველთვის საქმე აქვს მთქმელებთან და არა ავტორებთან, რომელთა სახელები სამუდამოდ დაკარგულია, თაობათა მთქმელებშია განზავებული. როცა ზღაპრის მთხრობელს (მეზღაპრეს) ვუსმენთ, არ ვფიქრობთ, რომ ზღაპარი მისი შეთხზულია; არც „ვეფხვისა და მოყმის“ თუ სხვა საგმირო ბალადის შემსრულებელი არ არის მისი ავტორი. არც ერთი ტექსტი, რომელსაც ჩვენ ვისმენთ ამ ჩვენს აქტუალურ ხანაში, არ არის მისი მთქმელის შექმნილი. მაგრამ ჩვენ ვამბობთ, რომ მთქმელი არ გადმოგვცემს *სხვისას*, არამედ ისევ და ისევ ხალხისას, თითქოს ხალხი იყო შემოქმედი. აუცილებელია, დაზუსტდეს, რას ნიშნავს „ხალხის შემოქმედება“, რას ვგულისხმობთ, როცა ვამბობთ, „ხალხი ქმნის“? ისეთ რამეს ხომ არ მივანერთ ხალხს, რომლის კომპეტენცია მას არა აქვს მაშინაც კი, როცა ერთ პიროვნებასთან გვაქვს საქმე? შემქმნელია სახალხო მთქმელი თუ შემსრულებელი? ჩვენ ვიცით, რომ ის *თავისას* (მკაცრი აზრით) არ ასრულებს, ისევე როგორც ჰამლეტის მონოლოგი, რომელსაც ვისმენთ, არ არის მისი შემსრულებლის დანერვილი.

გასული საუკუნის დასაწყისში ედუარდ ჰოფმან-კრაიერმა (1864-1937) ამგვარად გამოხატა ფოლკლორული შემოქმედების თავისი კონცეფცია: „ხალხი არ ქმნის, არამედ მხოლოდ იმეორებს შექმნილს“ (*Das Volk produziert nicht, es reproduziert nur*). ეს თეზა იყო შედეგი იმ გამოკვლევებისა, რომელთა მიხედვითაც ბევრ ხალხურ სიმღერას ლიტერატურული წინაპარი მოეძებნა. ზოგი ავტორი (ი. გრუპე) ისე შორს წავიდა, რომ ხალხის შემოქმედებითი უძღურებაც კი აღიარა. მისი აზრით, ყველა კულტურული ფასეულობა მოსახლეობის მაღალ წრეში იქმნება და მხოლოდ დემოკრატიზაციის პროცესის განვლის შემდეგ იქცევა ფართო მასების კუთვნილებად ანუ ფოლკლორად. ამ თეორიის

მიხედვით, ფოლკლორი, როგორც ჰანს ნაუმანმა (1886-1951) გამოხატა, არის „დაძირული კულტურული დოვლათი“ (Gesunkenes Kulturgut) [კოკიარა: 556-557, ბაუზინგერი: 44-45].

ამ თვალსაზრისის გაზიარება მისი არეალის მხოლოდ შეზღუდვით თუ არის შესაძლებელი. რა თქმა უნდა, ყველა ჟანრი ვერ ჩაითვლება მაღალი ფენებიდან „დაძირულად“ და „დაძირვაც“ ყოველთვის არ არის დაქვეითება, რღვევის პროცესის გამოხატულება. ქართულ ფოლკლორულ სინამდვილეში ხალხური ვეფხისტყაოსნის სახით ჩვენ გვაქვს „დაძირული დოვლათი“, რომელიც აშკარად დაქვეითებულია, დეგრადირებულიც კი. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ გარკვეული სახით ტრადიცია მაინც არის შენახული. თითქოს „დაძირული დოვლათის“ ფენომენი შენახვას უნდა გულისხმობდეს, მაგრამ თუ რამ იქნა შენახული ხალხურ წიაღში ჩაძირული ლიტერატურული ვეფხისტყაოსნიდან, მხოლოდ გარდაქმნილი სახით იქნა შემონახული. ხალხმა თავისებურად გარდაქმნა ყველა ძირითადი მოტივი, რომელიც შოთას პოემის დედაარსს შეადგენს [ქორიძე: 102-150].

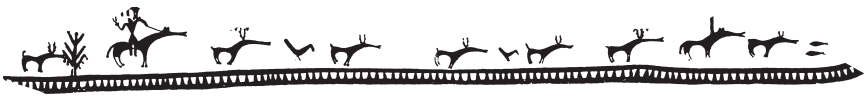
მაგრამ ფოლკლორი იცნობს ისეთ „დაძირულ კულტურულ დოვლათს“, რომელიც მეტ-ნაკლებად წმიდა სახით არის შენახული. ეს არის ზღაპარი, რომლის ჩანაფიქრი ნამდვილად არ არის ხალხური წარმოშობის; რაც მასში ხალხურია, ეს მისი შესამოსელია, რომელიც იცვლება ხალხიდან ხალხში, მთქმელიდან მთქმელში. რა როლი აქვს ხალხს? ხალხი მხოლოდ შემსრულებელია, ამდენადვე – შემნახველი, მაგრამ შესრულების პროცესი იმპროვიზაციების ჩათვლით იქამდე არ მიდის, რომ ზღაპარს სტრუქტურა და საზრისი დაეკარგოს. ხალხური მთხრობელის ინდივიდუალობა არ ეხება ზღაპრის შიდაფორმას, ის მხოლოდ მრავალფეროვან სამკაულებს ქმნის მის გარეგან სხეულზე, არსი იგივე რჩება. გვეჩვენება, თითქოს ზღაპარმა თავადვე შემოინახა საკუთარი თავი. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ „ამირანიანის“ შესახებ, რომლის იდეური ჩანაფიქრი აშკარად სცილდება ხალხის მენტალიტეტის კომპეტენციას, მაგრამ მისი დღევანდლამდე შემონახული, თუნდაც დაღწილი ტექსტი მაინც ინახავს თავდაპირველ საზრისს, რასაც ვერ ვამბობთ დაძირულ „ვეფხისტყაოსანზე“.

მეორე მხრივ, ისიც უდავოა, რომ სიტყვიერი შემოქმედების ნაყოფთა „დაძირვა“ ხალხის მეხსიერებაში ამ დოვლათის შენახვის საუკეთესო საშუალებაა და, რამდენადაც პასიურია (და ასეთია იგი პრინციპულად) კოლექტიური მეხსიერება, იმდენად მრთელად და შეურყვნელად ინახავს იგი მიზარებულს.

- ანიკინი:** Аникин В.П. Теория фольклора, Курс лекций, М., 1996.
- ბაუზინგერი:** Bausinger H. Formen der "Volks poesie", Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1980.
- ბოგატირიოვი:** Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства, «Искусство», М., 1971.
- ემელიანოვი:** Емельянов Л. И. Методологические вопросы фольклористики, Л., «Наука», 1978.
- იუნგი:** კარლ გუსტავ იუნგი, ანალიტიკური ფსიქოლოგიის საფუძვლები: სიმრეხი, თბ., 1995.
- კოკიარა:** Коккьяра Дж., История фольклористики в Европе, М., 1960.
- პროპი 1976:** Пропп В. Я. Фольклор и действительность, М., «Наука», 1976.
- უმიკაშვილი 1937:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება, ნაწილი პირველი. ლექსები, ანდაზები, გამოცანები. რედაქცია, ბიოგრაფია, წინასიტყვაობა და შენიშვნები ფ. გოგიჩაიშვილისა, „ფედერაცია“, 1937.
- უმიკაშვილი 1964:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება, მეორე გამოცემა პროფ. მიხეილ ჩიქოვანის რედაქციით, ოთხ ტომად, I-IV, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
- ქორიძე:** ქორიძე ე., „ვეფხისტყაოსნისა“ და „ტარიელისა“ ურთიერთმიმართება, თსუ, თბ., 1999.



ზეპირსიტიყვიანი  
ქანკევი





ერთი ფილოსოფიური ნიგნი, რომლის ქართული თარგმანი იოანე პეტრინს ეკუთვნის, ასე იწყება: „ყოველივე სიმრავლე ეზიარების რაჟთამე (როგორმე) ერთსა“. მართალია, ეს სიტყვები მთელს სინამდვილეზეა ნათქვამი, მაგრამ ისინი შეიძლება სიტყვიერი შემოქმედების მიმართ გავიმეოროთ. ფოლკლორის სინამდვილე მრავალფეროვანია, ის სხვადასხვა, ერთმანეთისგან მრავალგვარად განსხვავებულ ტექსტებს შეიცავს, მაგრამ ყველა მათ, მთელს ამ სიმრავლეს ერთი ნიშანი აქვს, რითაც მათ ფოლკლორის სახელწოდების ქვეშ ვაერთიანებთ და, იმავდროულად, განვასხვავებთ სამწერლო შემოქმედებისგან. ამ საკითხზე ნაწილობრივ ზემოთ უკვე იყო საუბარი. ჩვენ ვიცით, რა ნიშნები მიჯნავს ზეპირსიტყვიერებას მწერლობისგან. ახლა ვისაუბროთ იმაზე, თუ რა ნიშნები მიჯნავს ერთი ჟანრის ზეპირსიტყვიერ ტექსტს სხვა ჟანრის ტექსტისგან.

ჟანრი არის ფოლკლორის (ზეპირსიტყვიერების) ამოსავალი, დამოუკიდებელი, თვითკმარი ოდენობა. მას აქვს თავისი საზღვრები, ნიშნები, ფუნქცია და დანიშნულება ყოფაში, თავისი შინაარსობრივ-თემატური შემცველობა, თავისი პოეტიკა, ის თან სდევს და ასახავს სინამდვილის ერთ რომელიმე მხარეს. ვლ. პროპი ასე მარტივად და უბრალოდ განმარტავს ჟანრს: „ჟანრის სპეციფიკა ის არის, თუ რა სინამდვილეა მასში ასახული და როგორი საშუალებით არის ასახული“. და კიდევ: მისი აზრით, ფორმას განაპირობებს შინაარსი, ანუ ჟანრი არის ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა. ეს იმგვარი განუყოფელი ერთიანობაა, როცა შინაარსი მოითხოვს სწორედ ამგვარ ფორმას და, პირუკუ, ეს ფორმა ამგვარი შინაარსისთვის არის შექმნილი. თუ ანალოგიას (შედარებას) მივმართავთ, ეს არის ჭურჭლისა და შიგთავსის ურთიერთობა, როცა ისინი ერთურთს განსაზღვრავენ. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა ტრადიციით არის განმტკიცებული.

ყოველი ნაწარმოები რომელიმე ჟანრს უნდა ეკუთვნოდეს, რომელიმე ჟანრში უნდა იყოს გაერთიანებული. ჟანრის გარეშე, ეულად არსებული ნაწარმოები ისეთივე ანომალიაა, როგორც ვარიანტებს მოკლებული ფოლკლორული ტექსტი ან ადამიანი ვი-

ნაობის გარეშე, ადამიანი, რომელიც არც ერთ ჯგუფს არ ეკუთვნის, ან ცხოველი, რომელიც არც ერთ სახეობას არ განეკუთვნება. როგორც ფოლკლორული ტექსტი წარმოდგენილია ვარიანტების სახით და არა ეულად, არა ობლად, ასევე ფოკლორული ფონდი შედგება არა ცალკეული ერთეულებისგან, არამედ ჯგუფებისგან, რომლებშიც საერთო ნიშნებით აღჭურვილი ერთეულებია გაერთიანებული. „ლექსი ვეფხისა და მოყმისა“, შესაძლოა, უნიკალური იყოს თავისი მხატვრული ღირებულებით, მაგრამ ის, როგორც გარკვეული გვარისადმი კუთვნილი ტექსტი, არ არის უნიკალური. იგი ჟანრის ფარგლებშია წარმოდგენილი ზეპირსიტყვიერების ფონდში.

რა ქმნის ჟანრს? ჟანრს ქმნის ნიშანთა და მახასიათებელთა (როგორც ფორმის, ისე შინაარსის მხრივ) ერთობლიობა. ეს არის ჟანრის საკითხი, რომელიც ფოლკლორს საზიარო აქვს ლიტერატურასთან. მაგრამ ერთია ლიტერატურის ჟანრის ამოსავალი და სხვაა ფოლკლორული ჟანრის ამოსავალი.

რა ნიშნით განირჩევა ლიტერატურაში ჟანრი ანუ გვარი? არსებობს ორი კრიტერიუმი: ფორმალური და შინაარსობრივი. ფორმის მიხედვით ნაწარმოები შეიძლება ეკუთვნოდეს პროზას ან პოეზიას, დრამას ან ეპოსს, მინიატურას, ნოველას ან რომანს. შინაარსის მიხედვით თუ დავაჯგუფებთ ნაწარმოებებს, ისინი უნდა გავაერთიანოთ სხვადასხვა ჯგუფებში თემატიკის მიხედვით. ნაწარმოები, ვთქვათ, რომანი იქნება ან ყოფითი, ან სათავგადასავლო, ან ისტორიული, ან ფილოსოფიური, ან დეტექტიური და ა. შ. ეპოსიც, პოემაც ასევე შეიძლება იყოს განსხვავებულ თემატიკაზე აგებული, თუმცა ფორმის მხრივ ისინი ერთ ჟანრში იქნებიან მოქცეულნი.

ფოლკლორსა და ლიტერატურას შეიძლება ჰქონდეთ საზიარო ჟანრები. არსებობს ლირიკული ლექსი ლიტერატურაში და არსებობს ლირიკული ლექსი ფოლკლორში. არსებობს ერთგან სატრფიალო, ფილოსოფიური ლირიკა და არსებობს მეორეგან ამგვარი ჟანრის ლექსები. ასევე საზიაროა დრამა, რომელიც ისევე უდევს საფუძვლად ხალხურ რიტუალურ თუ სანესჩვეულებო სანახაობებს, როგორც თეატრალურ სპექტაკლებს. მაგრამ არსებობს ჟანრები, რომლებიც მხოლოდ ლიტერატურაში ან მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებაში გვხვდება. ქართულ ფოლკლორში ვერ შევხვდებით რომანის ჟანრის ნაწარმოებს, თუმცა სხვა ხალხების ფოლკლორში ის შეიძლება დასტურდებოდეს. მაგალითად, სპარსული დასტანები სხვა არაფერია, თუ არა ზეპირი საგმირო-სათავგადასავლო (საფალავნო) რომანები პარალელუ-

რი სიუჟეტებით, პერსონაჟთა სიმრავლით და სხვა [გვახარია]. ფოლკლორში არ არსებობს იმგვარად ორგანიზებული ლექსი, როგორც არის, მაგალითისთვის, სონეტი. ეს ნმიდა ლიტერატურული ჟანრია. ახლა პირუკუ: არ არსებობს ლიტერატურაში ისეთი ნმიდანყლის ფოლკლორული ჟანრები, როგორებიცაა: ანდაზა, შელოცვა, სამგლოვიარო პოეზია (თავისი ქვეჟანრებით), საკულტო პოეზია, მითოლოგიური თქმულებები, გამოცანა... რაც შეეხება ზღაპარს, რომელსაც ვადასტურებთ მწერლობაში, ის ფოლკლორიდან არის ნასესხები და გარდაქმნილია ხშირად ჟანრული ტრადიციის დარღვევით.

გარდა ამისა, არსებობს ფუნდამენტური განსხვავება თავად ჟანრის გაგებაში: ჟანრის ცნება სხვაობს იმისდა მიხედვით, თუ რომელ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე – ფოლკლორთან თუ ლიტერატურასთან. ამ განსხვავების დასადგენად გავიხსენოთ ფოლკლორის ერთი ნიშანი, რომლის შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი. ეს არის მისი ყოფითობა.

ყოველი ნაყოფი ხალხური შემოქმედებისა – მცირე ლექსი იქნება ის თუ ვრცელი ეპოსი, რომელიც თავისი ჟანრის ფარგლებში არსებობს, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადამიანის ცხოვრებისა და საქმიანობის ერთ რომელიმე სფეროსთან. და, შეიძლება ითქვას, რამდენი მხარეც აქვს ადამიანურ ყოფას მის სულიერ-ნივთიერ გამოხატულებაში, ზეპირსიტყვიერების იმდენსავე ჟანრს იცნობს ფოლკლორული შემოქმედება. ამიტომაც ფოლკლორული ჟანრის ცნება ყოფაში მისი ფუნქციით უნდა განისაზღვროს. ლიტერატურულ ჟანრებს ამგვარად ვერ განვსაზღვრავთ, რადგან მათ არანაირი შეხება არა აქვთ ყოფასთან.

ზეპირსიტყვიერება გასდევს და თან სდევს საზოგადოებას და, კერძოდ, ყოველი კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებას მისი დაბადებიდან სიკვდილამდე. საკმარისია, გავაყოლოთ თვალი ადამიანის გზას შობიდან სიკვდილამდე, თუ არნოლდ ვან ხენეპის (Arnold van Gennep) მოსწრებულ გამოთქმას გამოვიყენებთ – „აკვნიდან საფლავამდე“, რომ დავინახოთ სისხლხორცეული კავშირი ადამიანურ ყოფასა და ფოლკლორს შორის. ვან ხენეპმა ამ ორ რეალობას შორის მოაქცია ე. წ. *გადასვლის რიტუალები*, ჩვენ კი მათ შორის მოვაქცევთ ყველა ჟანრს, რომელიც ქმნის ფოლკლორული შემოქმედების არა მხოლოდ რაოდენობრივ, არამედ თემატურ სიმრავლეს.

ა. ვან ხენეპს, როცა ის გადასვლის რიტუალებზე ლაპარაკობს, მხედველობაში ჰყავს ადამიანი, ინდივიდი, რომელიც თავისი ცხოვრების მანძილზე, *აკვნიდან საფლავამდე*, ექვემდებარება-

რება რიტუალებს, რომლებიც მისი ცხოვრების გარდამტეხ მომენტებს აღნიშნავს. ეს არის შობა, ზიარება სოციუმთან, როცა ის თავისი მშობლიური საზოგადოების სრულფუნქციონირების წევრი ხდება, ქორწინება, რომელსაც ახალ სოციალურ საფეხურზე აჰყავს იგი და, ბოლოს, სიკვდილი, რომელიც ასევე რიტუალშია „შეფუთული“.

მაგრამ ადამიანის, როგორც სოციალური არსების ცხოვრება გაცილებით მრავალფეროვანია, ის მხოლოდ ამ გარდამტეხ რიტუალებით არ ამოიწურება.

გავადევნოთ თვალი ადამიანის ცხოვრებას, მის საქმიანობას ოჯახში თუ საზოგადოებაში, სოფელში თუ თემში, ანუ შინ თუ გარეთ. გავადევნოთ თვალი მისი ცხოვრების გზას, მართლაც, აკვნიდან საფლავამდე. ამ ორ სამანს შორის მოქცეულია მისი ცხოვრება. დავინახავთ, რომ ფოლკლორული ჟანრები მისი ცხოვრების ანარეკლია, რასაც ვერ ვიტყვით ლიტერატურულ ჟანრებზე.

ადამიანი იბადება. მისი ფიზიკური მოვლინება ამქვეყნად განსაკუთრებული რიტუალით არის აღნიშნული, რომელსაც, ცხადია, სიტყვიერი ტექსტი ახლავს. ეს არის *საძეო (ძეობის) სიმღერები*. აქ სიტყვიერი ფოლკლორი ესაზღვრება ყოფაცხოვრებით ფოლკლორს (ეთნოგრაფიას) და გადანნულია მასთან.

აკვანში მწოლიარე ბავშვი იზრდება ე. წ. *საკვანე სიმღერების* სმენაში, რომელთა სიტყვიერი მნიშვნელობა მისთვის გაუგებარია და ამ გაუგებრობის გამო ეს სიმღერები მით უფრო აღწევენ თავის მიზანს – გამოძერწონ ბავშვის სულიერ-სხეულებრივი ჰაბიტუსი. არც საძეო სიმღერებს და არც დედის ნანას არა აქვთ დამოუკიდებელი ღირებულება – ისინი მხოლოდ ამ მომენტისთვის არის გამიზნული. არავის მოუვა აზრად სხვა დროს მათი შესრულება.

ბავშვი ენას იდგამს და ამ ასაკისთვისაც არსებობს ფოლკლორული ტექსტები, რომელთაც *ენის გასატეხს* ვუნოდებთ. რამ წარმოშვა ისინი, თუ არა ზრუნვამ, რომ სწორი მიმართულება მიეცეს ბავშვის მეტყველებას, რომ მისი ფონეტიკური არტიკულაცია სოციუმის მეტყველებას შეესაბამებოდეს. ბავშვი თამაშობს. თამაში არ არის მდუმარე პროცესი; როგორც რიტუალს, მასაც სიტყვიერი ტექსტი ახლავს.

მოზარდი ებმება შრომით პროცესში. *შრომის სიმღერები* მისი განუყრელი თანმხლებია, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ისევე აუცილებელია, როგორც შრომის იარაღები, რომელთაც ბავშვო-

ბის ასაკიდან გამოსული ადამიანი იღებს ხელში და უძღურებამდე თავის თანამგზავრად ხდის. ნამგალი, ცელი, თოხი და გუთანი სიმღერის ტექსტთან და ჰანგთან არის შეზრდილი.

შრომას ენაცვლება დღესასწაულები, რომლებიც ასევე დამშვენებულია სიმღერებით – ისინი ან *სანესჩვეულებოა* ან *რელიგიური (საკულტო)*. მთელი წელიწადი დასახსრულია ამ საზეიმო დღეებით, როცა ადამიანი არა მხოლოდ სულს ითქვამს შრომისგან, არამედ მალღდება კიდევ მასზე, პოვებს რა თავის ღირსეულ დანიშნულებას.

ყოფა – მისი მოთხოვნილებები, უცხო (არაადამიანური) ძალების შემოტევის მოლოდინი, მისი უსაფრთხოების სურვილი – თავის ნებისმიერ სფეროში ბუნებრივად ბადებს სიტყვიერ ტექსტებს, რომლებიც *შელოცვების* სახელით არის ცნობილი. რასაც ფოლკლორის ყოფითობაზე ვლაპარაკობთ, ნმიდა სახით, უტილიტარულ დონემდეც კი, ამ ჟანრშია წარმოდგენილი.

ადამიანი ქორწინდება, რითაც მისი ცხოვრება ახალ ფაზაში შედის: იცვლება მისი სოციალური სტატუსი. ამ მნიშვნელოვანი დღეების აღნიშვნას ემსახურება *საქორწინო სიმღერები*, რომლებიც რიტუალის თანმხლებია. მაგრამ არსებობს *სატრფიალო ლირიკა*, რომელსაც ქორწინებასთან არა აქვს კავშირი, მაგრამ ასახავს თუმცა არაფორმალურ, მაგრამ რეალურ ურთიერთობას ქალ-ვაჟს შორის, რასაც ყოფაში აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული სწორფრობის ინსტიტუტი შეესატყვისება.

მშვიდობიან საქმიანობას ცვლის ბრძოლა, რომლის ჟამი დგება ადამიანის ცხოვრებაში. ადამიანი არა მხოლოდ მშრომელია ან მედღესასწაულე, არამედ ის მებრძოლიც არის – თავისი ოჯახის, სოფლის თუ კუთხის დამცველი. იმ კუთხეებში, სადაც მშვიდობიანი ყოფა მომხდურთა წინააღმდეგ ბრძოლის მუდმივ მოლოდინშია, ზეპირსიტყვიერებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს *საგმრო პოეზია*. საგმრო ლექსები ყოველთვის კონკრეტულ შემთხვევებზე და კონკრეტულ ადამიანებზეა შეთხზული, ანუ ის გარკვეული განზოგადების ხარისხით კონკრეტული ყოფიდან არის ამოზრდილი.

ადამიანი ემსახურება მიწას, იბრძვის მიწა-წყლისთვის, დღესასწაულობს, მიაგებს პატივს და თავისი შრომის ნაყოფებს უზენაეს არსებას, რომელსაც ის თავის მფარველად მიიჩნევს – ეს ქმედებანი, თუნდაც მისი ქორწილის ჩათვლით, სადაც იგი პიროვნულად მონაწილეობს, საზოგადოებრივი მნიშვნელობისაა. ასევე საზოგადოებრივია მისი მსოფლგანცდა, რომელსაც ის სო-

ციუმის სახელით გამოხატავს. ეს არის მისი პიროვნული დამოკიდებულება გარესამყაროსა და ადამიანისადმი, ზოგადად, ნუთისოფლისადმი. სოციუმის ყოფა, მისი ადგილი ამ სოფელში (როგორც ვინრო, ისე ფართო აზრით), ბედი თუ უბედობა, რაც მას თავს ატყდება, სამართალი თუ უსამართლობა, ყველაფერი, რასაც განიცდის იგი, ე. წ. *ფილოსოფიურ ლირიკაში* პოეზებს გამოხატულებას. ნუთისოფლის მისეული „ანალიზი“ განზოგადების დიდ ხარისხს ანდაზაში აღწევს, ჟანრში, რომელიც სიტყვიერებისა და ენის ზღვარზე არსებობს, თუმცა ის უფრო ენის ფენომენია, უშუალოდ მეტყველებაში იბადება და, ამდენად, მისი ადგილი „ყოფიერების სახლშია“ (როგორც ენას უწოდებს მ. ჰაიდეგერი). ენა ანდაზის მეშვეობით აზროვნებს, აფასებს ნუთისოფელს.

როგორც არსებობს წერილობითი ისტორია (მატიანე, ქრონიკა), ასევე არსებობს ხალხური *ზეპირსიტყვიერი ისტორია*. რადგან ადამიანი არ ცხოვრობს მხოლოდ ანმყოთი, ამ წარმავალი წამებით, რომელთა ამოებებს იგი სავსებით აცნობიერებს. წარმავლობისა და ამოებების დასაძლევად ზეპირ ისტორიაში დრო შემჭიდროებულია იმდენად, რომ წარსული ანმყოში გადმოდის და მასთან ერთად ერთ მთლიანობას ქმნის. წარსული, შეიძლება ითქვას, ყოფითად ხელმისაწვდომია, აქვია, რადგან ციხესიმაგრე, რომელიც წარსულში აიგო, განაგრძობს არსებობას და ინახავს მის მშენებელთა კვალს. თქმულებაში სამი სხვადასხვა ეპოქის მეფეები ერთმანეთის თანადროულნი არიან და ერთად აშენებენ ეკლესიას. ამ ჟანრს განეკუთვნება *ლეგენდა, თქმულება, მითოლოგიური ტექსტები*, რომლებიც მარადიული წარსულ-ანმყოს ხდომილებებს შეიცავენ.

ფოლკლორული ტექსტების მასივიდან უნდა გამოცალკევდეს აღმოსავლეთ საქართველოსთვის სპეციფიკური *ანდრეზები*, რომელთაც ამ საზოგადოებებისთვის ფუძემდებლური მნიშვნელობა აქვთ. ისინი ინახავენ სოფლის თუ საგვარეულოთა და არსების თქმულებებს, წეს-ჩვეულებათა პირველად შემოღების აქტებს (პრეცედენტებს), მთელს რჯულს, რაზეც დგას საზოგადოება.

განცალკევებით დგას ფოლკლორულ ჟანრებს შორის *ჯადოსნური ზღაპარი*, რომელიც არსად, დღეისათვის მისი გავრცელების არეში, ადგილობრივი წარმოშობისა არ არის. თითქოს მას ყველაზე ნაკლებად უნდა ჰქონდეს კავშირი ყოფასთან, მაგრამ როგორც მისი შესრულების ტრადიცია მოწმობს, ზღაპარს შეუძლია რიტუალის თანმხლები ფუნქცია შეასრულოს (მაგ., სვა-



ნური ლიფანალის რიტუალის დროს). ამასვე მოწმობს ზოგიერთ ტრადიციაში მისი შესრულების შეზღუდვა წლის (ზამთარში) ან დღე-ღამის (დაღამებისას) გარკვეული მონაკვეთით, რაც, შესაძლოა, მისი რიტუალური წარმოშობის ნიშანი იყოს.

ჰიპოთეზურია *ეპოსის*, კერძოდ, „ამირანიანის“, ფუნქციონალური მხარე – ჰქონდა თუ არა მას, სხვა ჟანრის ნაწარმოებთა მსგავსად, ყოფითი დატვირთვა. თითქოს მისი სინკრეტული შესრულების წესი (სიტყვა ჰანგთან ერთად) ამას უნდა მოწმობდეს. მისი შესრულების დრო და ადგილიც განსაზღვრული უნდა ყოფილიყო.

ტრადიციულ ადამიანს, ტრადიციული სოციუმის სრულუფლებიან წევრს, იდეალურ შემთხვევაში, თავისი ცხოვრების მანძილზე შეხება აქვს ჩვენ მიერ ჟანრებად წოდებულ ყველა ამ სიტყვიერ რეალობასთან. იგი მათი შექმნისა და შენახვის ან აქტიური, ან პასიური მონაწილეა. ეს ყველაფერი მის სულიერ თუ ყოფით მოთხოვნილებათა რეალიზაციაა. მაგრამ მთავრდება ადამიანის ცხოვრება, რომელიც მისი საკუთრებაა, თუმცა მის შექმნა-ჩამოყალიბებაში სოციუმს თავისი წვლილი აქვს შეტანილი. ამიტომ ადამიანის სიკვდილი, რა სტატუსიც არ უნდა ჰქონდეს მას, საზოგადოებრივი მოვლენაა და, ამდენად, საზოგადოებრივად აღნიშვნის ღირსია. *სამგლოვიარო პოეზია* ის სიტყვიერი ტექსტია, რომელიც ახლავს და კრძალვის რიტუალს, როგორც მისი ორგანული შემადგენელი ნაწილი.

ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანს (ერეკლეს მეორის ასულის თეკლა ბატონიშვილის ვაჟი, 1802-1869) პირველად ქართულ ფოლკლორისტიკაში, ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ჩვენში ფოლკლორისტიკას, როგორც მეცნიერების დარგს, ფეხიც არ ჰქონდა ადგმული, მოცემული აქვს ქართული (სასიმღერო) ფოლკლორის ჟანრული დაჯგუფება. ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებს ეხმაურება არა „მშრალი“ სიტყვა, არამედ სიტყვა ჰანგთან ერთად, რასაც ჩვენ სინკრეტულ ხელოვნებას ვუწოდებთ. ესენია საძეო, საქორწილო, სუფრული, საფერხისო, შრომის, სანესჩვეულები და, ბოლოს, სამგლოვიარო სიმღერები [ჩიქოვანი 1956: 110-113]. ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი განასხვავებს ერთმანეთისგან დასავლურ და აღმოსავლურ ქართულ ჰანგებს. ერთგან იგი იგონებს: „ერთს შობის წინაღამეს მახსოვს ამ ოცდაათის წელიწადის წინათ ჩვენი სახლის ფანჯრების ქვემოთ, ქუჩაში, უეცარი სიმღერა დაინწყეს, ალილო: თქმა, მოძახილი, ბანი. ასე განყობილის მშვე-

ნიერის ხმით ამბობდნენ იმ ალილოს, ყოველი ჩვენში გონება იმ სიმღერამ მოიტაცა, ვინც იმ დროს შინ ვიყავით და გაჩუმებული ყურს უგდებდით იმ ხმოანებას მეტის სიამოვნით (sic!). იმათ რომ ის თქმა დაასრულეს, აქ ჩვენ შევწუხდით, გარდა ბატონიშვილის დედიჩემისა, რომელმაც ბძანა: ეს უთუოდ იმერლები არიანო. ამ სიტყვასთან ჩემი უმცროსი ძმა წამოხტა და საჩქაროთ მოსამსახურეს ამოაყვანიდა სამნივ. გამოვიკითხეთ, მართლა იმერლები იყვნენ. კარგა ხანი აღარ გაუშვით, ბევრი კარგი სიმღერები და ლილინები ვათქმევინეთ იმერული“

[ჩიქოვანი 1956: 113].

მიზანშენონილია თუ არა საკითხის დასმა, თუ რომელი ჟანრია უძველესი: პოეტური თუ პროზაული? მითოლოგიური, შრომის, სამგლოვიარო თუ საწესჩვეულებო? იქნებ სააკვნო? ან ანდაზა თუ შელოცვა?

ასეც შეიძლება ვიკითხოთ: ჟანრის შიგნით რომელი ტექსტია ყველაზე ძველი? მაგალითისთვის, რომელი უფრო ძველია – „ფხოველი და შავანელი“ თუ „შიოლა და მთრეხელი“? ჯადოსნურ ზღაპრებს, ცხოველთა იგავეებს ან ანდაზებსა თუ გამოცანებს შორის შეგვიძლია გამოვარჩიოთ უძველესი?

ამგვარად კითხვის დასმა ზეპირსიტყვიერების მიმართ, ნამდვილად, გაუმართლებელია, რამდენადაც საქმე დამწერლობის გარეშე არსებულ ტექსტებთან გვაქვს. შეიძლება თუ არა არსებობდეს დისციპლინა, რომელიც შეისწავლის ზეპირსიტყვიერების ისტორიას ლიტერატურის ისტორიის ანალოგიურად? ლიტერატურის შემსწავლელისთვის ადვილია ან პრინციპულად შესაძლებელი ლიტერატურული პროცესის თვალის გადევნება დასაბამიდან მის დღეებამდე. ამა თუ იმ ხალხის დამწერლობამ შეიძლება შემოინახოს პირველი წერილობითი ნაწარმოები, საიდანაც ლიტერატურის მკვლევარს შეეძლება ლიტერატურის ისტორიის აგება. ეს შეიძლება იყოს პოეზია ან პროზა, მთლიანი ნაწარმოები ან მისი ფრაგმენტი. ჩვენ შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ ქართული მწერლობის ისტორიას „ქართლის მოქცევიდან“ დღემდე. ჩვენ თვალწინ იქნება გადამლილი ლიტერატურული პროცესი თავისი წყვეტილებით, დეგრადაციებით, გარდაქმნებით, აღორძინებებით. ის ერთ ქრონოლოგიურ ძაფზე იქნება ასხმული.

ფოლკლორის შემთხვევაში ამ ქრონოლოგიურად განწყობილ ძაფს ჩვენ მოკლებული ვართ. რამდენადაც ფოლკლორი – ხალხური შემოქმედება – ზეპირსიტყვიერი შემოქმედებაა, ჩვენთვის

სამუდამო უცნობად რჩება ის ნაწარმოები, ლექსი თუ პროზაული იგავი, საიდანაც მისი ისტორიის დაწყება შეგვეძლებოდა. ჩვენ ვამბობთ: ათასხუთასწლოვანი ქართული ლიტერატურა, მაგრამ ჩვენ არ შეგვიძლია ანალოგიურად ვილაპარაკოთ ათასხუთასწლოვან ქართულ ზეპირსიტყვიერებაზე იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ჩვენ არ ვიცით და არასოდეს გვეცოდინება, რა სახე ჰქონდა ქართულ ფოლკლორს ათას ხუთასი წლის წინათ. ქართული დამწერლობის ისტორიის მთელს მანძილზე, XIX საუკუნემდე, ქართული ზეპირსიტყვიერება, მცირეოდენი ფრაგმენტების გარდა, არასოდეს დაფიქსირებულა. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ცალკეულ მოტივთა ან ხალხური თხრობის სტილისა თუ კომპოზიციური სტრუქტურის დადასტურება ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. მთელი ჩვენი ზეპირსიტყვიერი ფონდი XIX საუკუნის იმ ვითარებას ასახავს, რომელიც ამ დროისთვის არსებობდა. მაგალითისთვის, არ ვიცით, რა სახე ჰქონდა „ამირანიანის“ ეპოსს XVIII, XVII, XVI და ა.შ. საუკუნეებში – ისეთივე ფრაგმენტული იყო იგი, როგორც XIX საუკუნის ჩანაწერებში ვხედავთ, თუ მთლიანი?

მართალია, ჩვენ არ შეგვიძლია განვსაზღვროთ ამა თუ იმ ხალხური ტექსტის ასაკი, ჩვენ არ შეგვიძლია ტექსტების საფუძველზე ვილაპარაკოთ მრავალსაუკუნოვან ქართულ ხალხურ შემოქმედებაზე, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მის ხანგრძლივ ტრადიციაზე. როგორც მდინარის კალაპოტია ძველი, უხსოვარი, მაგრამ მასში მუდმივახალი, განახლებული წყლის ნაკადი მიედინება, ასეა ფოლკლორიც: უხსოვარი დროიდან მოდენილ ტრადიციაში თავსდება ზეპირსიტყვიერების მარად განახლებული ფონდი, სადაც ერთმანეთის გვერდით მყოფობს ძველი და ახალი. ამასთანავე, შეიძლება პარადოქსი იყოს, მაგრამ ხდება, რომ ახლად შექმნილი უფრო ძლიერი ტრადიციულობით იყოს აღბეჭდილი, ვიდრე ქრონოლოგიურად მასზე ადრე შექმნილი. ამ აზრით, შესაძლოა, „ვეფხი და მოყმე“ უფრო მეტი სიძველით ხასიათდებოდეს, ვიდრე „ამირანიანის“ ზოგიერთი ჩანაწერი.

ასეთ ვითარებაში, როცა თავად მასალის აქრონულობა (უდროობა) არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მასში უძველესი გამოვარჩიოთ და, ლიტერატურის ისტორიის ანალოგიით, ის დავაყენოთ ზეპირსიტყვიერი შემოქმედებითი პროცესის სათავეში, დაწყებისთვის ნებისმიერი არჩევანი გამართლებული უნდა იყოს. რაკი დაწყება აუცილებელია, ჩვენ დავიწყებთ ჩვენი არჩევანით და იმ იმედით, რომ ეს ჟანრი ან ნაწარმოები უძველესად არ იქნება მიჩნეული. მკითხველს შეუძლია თავისი არჩევა-

ნი გააკეთოს. ჩვენ კი ვეცდებით, რომ ჩვენმა „თვითნებურმა“ არჩევანმა ლოგიკური გაგრძელება პოვოს. ჩვენ ვინყებთ მითოსით, რომელიც ქართულ ფოლკლორში საკმაოდ მრავალფეროვნებით არის წარმოდგენილი.

ლიტერატურა

**გვახარია:** გვახარია ა., სპარსული ხალხური პროზის ისტორიიდან (დასთანები), „მეცნიერება“, 1973.

**ჩიქოვანი 1956:** ჩიქოვანი მ., ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამოცემა, თბ., 1956.

მითოსი





სამი ბერძნული სიტყვა: მითოსი (muthos), ეპოსი (epos), ლოგოსი (logos) თითქმის სინონიმებია. ჰომეროსის ენაში ისინი აღნიშნავენ „ნათქვამ სიტყვას“, „ამბავს“, „მონათხრობს“ და ა. შ., ყველაფერს, რაც მოიცავს და ატარებს რაიმე ინფორმაციას, შეტყობინებას, ცოდნას რაიმეს შესახებ და ა.შ. მათ შორის დიფერენციაცია მოგვიანებით ხდება. მოგვიანებით ამ სამმა სიტყვამ გამოხატა ადამიანის სიტყვიერი შემოქმედების სამი სახეობა: მითოლოგიური, ეპიკური, ლოგიკური.

ეპიკური ანუ მხატვრული შემოქმედების ენა, ძირითადად, ტროპის უმარტივეს სახეზე – შედარებაზეა დამყარებული. შედარება ხორციელდება კავშირებით: „როგორც“, „თითქოს“, „ისევე, როგორც“ და სხვა. ერთი მოვლენა მეორესთან რაღაც საერთო ნიშნით არის დაკავშირებული. პოეტი მთვარეში ხედავს ნამგალს, ან რქას, და ამბობს: „მთვარე, როგორც ნამგალი“, „მთვარე ხარის რქასავით“ და ა. შ. ან მას შეუძლია თქვას: „მზე, როგორც რქებანეული ირემი, გარბის ცაზე...“

ლოგიკური აზროვნებისთვის, რომელიც მიელტვის ზუსტ ცოდნას და დეფინიციებს, გამოუსადეგარია ამგვარი შედარებები. პირველ წანამძღვარს „ყოველი ადამიანი მოკვდავია“ უნდა მოსდევდეს „სოკრატე ადამიანია“, და არა „სოკრატე ადამიანს ჰგავს“, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ მივიღებთ დასკვნას: „სოკრატე მოკვდავია“. ლოგიკური აზროვნება საგანთა და მოვლენათა იგივეობაზეა დაფუძნებული და არა მსგავსებაზე („ვით“, „როგორც“ და სხვა).

მითოსი განსაკუთრებული ტიპია აზროვნებისა, რომელიც განსხვავდება სინამდვილის მხატვრული ასახვისგან, რამდენადაც მას სურს საგნებისა და მოვლენების იგივეობა დაინახოს და ხედავს კიდეც. მითოსისთვის მთვარე არა მხოლოდ ჰგავს ხარის რქას ან ნამგალს, არამედ თავად არის რქაც და ნამგალიც. ასევე, ირემი არათუ ჰგავს რაღაც ნიშნით მზეს, არამედ თავად არის მზე.

მითოსი შეიძლება არსებობდეს ერთი სიტყვის სახით, რომელიც ხშირად, განსაკუთრებით ძველ ენებში, გამჭვირვალე სემანტიკით არის და დაწნეხილად გადმოგვცემს საგნის შესახებ ამბავს ან მინიშნებას ამბავზე. უნდა ვიფიქროთ, რომ პირველ-

შერქმეული სახელი მოიცავს წარმოდგენას და ამბავს საგნის შესახებ. მაგალითად, გერმანული Regenbogen – „წვიმის რკალი“, ფრანგული arc en ciel – „ცის რკალი“, ქართულად „ცისარტყელა“ – ცის სარტყელი, ჩრდილოეთის ხალხებში „მელიის შარდი“, რომელიც მითოლოგიური მელიის ოინბაზობის ამბავს ინახავს... ზოგიერთ ენაში, მაგალითად, მეგრულში, ძველებრაულში „მზე“ და „რძე“ ერთი და იმავე სიტყვით გამოიხატება, რაც გარკვეულ მითოლოგიურ ჭეშმარიტებას (მზისა და რძის იგივეობას) შეიცავს. თუ ენა, როგორც ამბობენ, სამყაროს სიტყვიერი სურათია, მისი სიტყვები მითოლოგიურ სინამდვილეს უნდა გამოხატავდეს.

მითოსი, როგორც მსოფლმხედველობითი ტექსტი, შეიცავს ფუნდამენტურ, არსებით წარმოდგენებს სამყაროზე, ადამიანზე, სამყაროში არსებულ საგნებზე თუ მოვლენებზე, მათ პირველწარმოშობაზე ან პირველშექმნასა და დანიშნულებაზე.

არსებითად, ყოველი მითოლოგიური ტექსტი კოსმოგონიური ხასიათისაა: იგი მოგვითხრობს ამბავს ან მთელი კოსმოსის, ან მისი რომელიმე ნაწილის პირველშექმნაზე.

## მითოლოგემა

მითოლოგემა მითოლოგიური ტექსტის „საშენი მასალაა“. ის განსხვავებული კუთხით წარმოადგენენ კოსმოსის სტრუქტურას. თითოეული მათგანის განშლით წარმოიქმნება მითოლოგიური ნარატივი. ამგვარად, მითოლოგემა მითოლოგიური ნარატივის ემბრიონია.

აქ ჩამოთვლილი მითოლოგემები კოსმოგონიური მითოსის სხვადასხვა ასპექტებს გამოხატავენ.

– **ცისა და მიწის გამიჯვნის მითოლოგემა.** ამ მითოლოგემით გამოხატულია კოსმოგონიის ელემენტარული აქტი, სამყაროს შექმნის პირველი ნაბიჯი – თავდაპირველი ერთიანობის განწვალება, იქნება ეს ცისა და მიწის თუ მლაშე და მტკნარი წყლების ერთიანობა... ან კოსმიური კვერცხის შიგთავსის ორ ნაწილად (ცილისა ცად და კვერცხისგულისა მიწად) განყოფა...

– **ცისა და მიწის კავშირის მითოლოგემა.** ცისა და მიწის დაშორიშორების შემდეგ რჩება მათ შორის უხილავი კავშირი, ე. წ. სამყაროს დიდი ღერძი, რომელსაც მსოფლიო მითოლოგიაში სხვადასხვანაირი ხილული განსახება აქვს: მთა, ხე, კვერთხი, ტაძარი, კიბე, ჯაჭვი... ნებისმიერი ვერტიკალურად აღმართული საგანი. ქართული მითოლოგია იცნობს ამ მითოლოგემას, რომელიც უხვად არის წარმოდგენილი ერთ ფშაურ სანესო ლექსში:



წმიდა გიორგი მეც ვიყავ,  
ცას ვები ოქროს შიბითა (ჯაჭვითა),  
ხმელგორზე (მთაზე) მედგა ბერმუხა (ბებერი მუხა),  
ზედ ავდიოდი კიბითა,  
ჩემს საყმით შემონაძლევნი  
ღმერთთან ამქონდა იქითა.

**შენიშვნა.** ბერმუხა – ლაშარის მუხა დღესაც დგას ფშავეში ხმელგორზე, სადაც დაარსებულია ლაშარის სალოცავი, ლაშარის ხატი წმიდა გიორგის სახელზე, რომელსაც თქვენ იცნობთ ვაჟა-ფშაველას ლექსებიდან და პოემებიდან. გავიხსენოთ „ბახტრიონი“, განსაკუთრებით მისი ბოლო სტრიქონები: „ელირსებაო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგომა“.

*შიბი – ჯაჭვი.*

ეს ლექსი იმით არის შესანიშნავი, რომ მის ყოველ სტრიქონში ცისა და მიწის კავშირის მითოლოგიის რომელიმე ხილულ ნიშანს ვპოულობთ. ეს ხე, შეიძლება იქვას, ისეა დახუნძლული ამ ნიშან-სიმბოლოებით, როგორც საახალწლო ნაძვის ხე სამკაულებით და საჩუქრებით.

I. პირველი, ეს არის მთა, რომელიც როგორც ცისა და მიწის კავშირის ერთ-ერთი უნივერსალია, ყველა მითოლოგიაში არის წარმოდგენილი. ყველგან იგი, იმავდროულად, შუაგულის მითოლოგიის შინაარსსაც ითავსებს: ცისა და მიწის შემაერთებელი ღერძი სამყაროს შუაგულში გადის. თუმცა იგი ფშავის მიყრუებულ კუთხეშია აღმართული, მაგრამ მითოლოგიურად იგი კოსმიურ მთას განასახიერებს.

II. მეორე, ეს არის ჯაჭვი (შიბი), როგორც ცისა და მიწის დამაკავშირებელი საშუალება. რამდენადაც საკრალურია, მასზეა მიბმული წმიდა გიორგი, ამდენად ოქროსია. ამგვარი ოქროს უხილავი შიბები აკავშირებს ერთმანეთთან ფშავ-ხევსურეთის ღვთისშვილებს, მათი საშუალებით ისინი სტუმრობენ ერთმანეთს. შემონახულია ვაჟა-ფშაველას დედის ხილვა, რომელიც მას უხილავს ახალგაზრდობაში:

„მე და ჩემ ბიძაშვილს ქალს სხლოვანს (სოფელია თიანეთში, ზ. კ.) დერეფანში გვეძინა. შუალამე იქნებოდა, დგანდგარი, ბრდგნიალი დადგა ისეთი, მეგონა მთა-ბარი თუ იქცევაო. შეშინებული წამოვჯე ლოგინში, გავიხედე და მთელი ცა განათებული იყო. ორი ოქროსფერი ჯაჭვი იყო წამოსული, ერთი ჭიაურის გორიდან, მეორე სხლოვანის გორითა, გადაბმულები,

ზედ ცეცხლის ბალები ადიოდნენ და ჩამოდოდნენ და ისეთ წმინდა ხმაზე გალობდნენ, ისე ტკბილად, ღმერთო, იმაზე კარგს რას გაიგონებს კაცის ყურიო“

[ყუბანიეშვილი: 55).

III. მესამე, ეს არის ხე, ფშაურ ლექსში ბერმუხის სახით წარმოდგენილი. ლაშარის ბერმუხა ტიპური კოსმიური ხეა, რომლის ტიპოლოგიური ანალოგები ყველა მითოლოგიურ ტრადიციაში გვხვდება. ყველაგან ამგვარ ხეს სხვადასხვა განზომილებები აქვს: იგი არის სამყაროს ცენტრი, ცისა და მიწის მაკავშირებელი, ზეალსავლელი, როგორც გზა ქვემო სფეროდან ზემო სფეროებისკენ. სწორედ ასეთი გამოყენება აქვს წმიდა გიორგის ხეს („ხმელგორზე მედგა ბერმუხა, ზედ ავდიოდი...“).

IV. მეოთხე, ეს არის კიბე, ადამიანის ხელით შექმნილი, არა ბუნებრივი საგანი, რომლის პირდაპირი დანიშნულება ერთი სიბრტყიდან სხვა სიბრტყეში გადაყვანაა. შუამდინარული საფეხურებიანი ტაძარი ზიქურათი კიბის განსახიერებაა, რომლის შვიდი საფეხური ყოფიერების განსხვავებულ დონეებს შეესატყვისება. ვერტიკალურად აღმართული კიბე და მისი საფეხურები თანდათანობით, არა ნახტომისებურ, ზეალსვლას გამოხატავს მიწიერი სფეროდან ზემო სფეროებამდე, ტრანსცენდენტური რეალობისკენ – კიბის ძირი მიწაზე დგას, მისი თავი ღვთის კარზეა მიბჯენილი.

V. თუმცა მსხვერპლი („შემონადღენი“), რომელიც ამ ლექსში ყველაზე ბოლოს არის მოხსენიებული, მითოლოგემებს არ ეკუთვნის, მაგრამ, თუ რელიგიის კუთხით განვიხილავთ ტექსტს, იგი მიწისა და ცის კომუნიკაციის არა მხოლოდ საშუალება, არამედ მიზანი აღმოჩნდება. ხილული მსხვერპლი (საკლავი, ქადები, საკულტო ნამცხვრები და სხვა), რომელიც მლოცველის მიერ არის მიტანილი სალოცავში, უხილავად ადის ღმერთამდე, ამყარებს რა კავშირს ადამიანსა და ღმერთს შორის. მსხვერპლთან ერთად მაღლა ადის ლოცვა-ვედრება და ქებადიდება, რომელთაც მუხის ძირში მყოფნი ალავლენენ.

მაგრამ მსხვერპლი (საკლავი), როგორც ნივთიერი, ისე სიტყვიერი-სულიერი (ლოცვა), გულისხმობს პასუხს, რომელსაც მლოცველნი წყალობის სახით გამოელიან ღვთისგან.

VI. და, ბოლოს, ყველა ჩამოთვლილი მითოლოგემის შემკრები და შემაჯამებელი და თავის თავში მომცველი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მათი ამამოძრავებელი ფიგურა წმიდა გიორგია,

რომელიც თითოეულ მათგან იყენებს ინსტრუმენტად ღვთის კარამდე ასასვლელად. მაგრამ თავადაც იგი, *დურანქის* დინამიკური გამომხატველი, თავისი ასვლით აღავლენს ადამიანთაგან შეწირულ მსხვერპლს და სიტყვას ლოცვა-ვედრების სახით, რათა გამოსთხოვოს შემწირველთათვის მაღლი უზენაესს.

– **სამყაროს შუაგულის** მითოლოგემა. ცისა და მიწის კავშირის სიმბოლოები, ძირითადად, სამყაროს შუაგულის გამომხატველია. დამატებით, ბერძნებთან დელფოს ტაძრის თეთრი ქვა – *ომფალოს*, სამყაროს ჭიბი; ასევე *ავნის ცეცხლი* ანუ სამსხვერპლო ცეცხლი, როგორც ინდურ წარმოდგენებში; და, საზოგადოდ, ყოველი კერა, სადაც ცეცხლი ანთია; ბერძნული *ჰესტია*. კერა სამყაროს ცენტრიც არის და სახლისაც. შუაგული შეიძლება წარმოვიდგინოთ კონცენტრიული წრეების სახით: სამყარო-ქვეყანა-ქალაქი-სახლი-კერა. ყველა ამათ მსჭვალავს ერთი ღერძი, რომელიც თითოეული მათგანის ცენტრში გადის. იმდენად ძლიერია ადამიანთა საცხოვრებელი ადგილის თუ ქვეყნის წარმოდგენა სამყაროს შუაგულად, რომ ამგვარი წარმოდგენა ბევრი ქვეყნის იდეოლოგიას დაედო საფუძვლად. ჩინელების წარმოდგენით, მათი ქვეყანა სამყაროს შუაგულში მდებარეობდა. ამიტომაც ეწოდებოდა (და დღესაც ეწოდება) ჩინეთს *ჯუნგო* („შუაგული სამეფო“), რომლის გარშემო შემოვლებულმა კედელმა თვალსაჩინო გახადა ეს მითოლოგემა. ასეთი წარმოდგენა ჰქონდათ შუმერელებსაც თავიანთ ქვეყანაზე („შუმერი – დიდი მთა, ცისა და მიწის ქვეყანა“).

– **მარადი გაზაფხულის** (თუ ზაფხულის), სხვაგვარად, სამოთხის მითოლოგემა (იხ. ვრცლად ქვემოთ).

– **დაბრუნების** მითოლოგემა. ყოველთვის გულისხმობს ამოსავალ წერტილში ანუ ცენტრში დაბრუნებას. ამ მითოლოგემაზეა აგებული ძველი ეპოსები, ჯადოსნური ზღაპარი... გმირი უსათუოდ ბრუნდება იქ, საიდანაც გამოვიდა. დაბრუნების ადგილი მისი სახლია, მისი დაბადების ადგილი. ყველა გმირი თავის ქვეყანას, თავის ქალაქს, თავის კერიას, როგორც ოდისევსი – ითაკას უბრუნდება. შუმერული ანდაზა: „დაე, ჩიტი თავის ბუდეს დაუბრუნდეს, ტყვე თავის ქალაქს (დედას) დაუბრუნდეს“ – ამ მითოლოგემის გამომხატველია, როგორც ჩამავალი მზის მითოლოგემური სახელწოდება: „მზე, დედასთან დაბრუნებული“ (უთუ-ამა-არ-გი).

– **ხელახლა შობის მითოლოგემა**. ეს მითოლოგემა დაბრუნების მითოლოგემის სახეცვლილებაა. თავისი არსით ისიც კოსმოგონიურია. გმირი უბრუნდება დედის საშოს, რათა მეორედ დაიბადოს.

– გველეშაპის მითოლოგემა, რომელიც ამ მნიშვნელობით მსოფლიო მითოლოგიებში ყველაზე მეტად არის გავრცელებული. გველეშაპი ყლაპავს გმირს და ისევ უკან ამოანთხევს. მის მუცელში მოხვედრილი გმირი კვდება, რათა, როგორც დედის საშოდან, კვლავ იშვას. გველეშაპის მიერ შთანთქმა მითოლოგიური გმირის აუცილებელი გამოცდილებაა: მარდუქი, შუამდინარული მითოლოგიის დემიურგი, კოსმოსის შემქმნელი, სანამ კოსმოსს შექმნიდეს, თიამათის – პირველ არსებული ზღვის მუცელში იმყოფება; ასევე ინდოელთა ინდრა – გველეშაპ ვრიტრას მუცელში; ამირანი, ჰერაკლე, იასონი და სხვანი ნამყოფი არიან გველეშაპის მუცელში, საიდანაც ისინი განახლებული ძალით იბადებიან.

ახლა განვიხილოთ ქართული მითოლოგიური ტექსტები და ვნახოთ, რა და რა მითოლოგემების განშლის შედეგად არიან ისინი წარმოშობილი.

### კოსმოგონიური მითოსი

ქართულ მითოლოგიაში ვერ ვადასტურებთ კოსმოგონიურ მითოსს თავისი პირვანდელი სახით. მაგრამ შეგვიძლია მოვიყვანოთ მისი ვარიაცია, რომელსაც სოფელსა და მის მტრულ ძალას შორის ბრძოლის სახე აქვს მიცემული. ერთმანეთს უპირისპირდება წყალი და ხმელეთი, რომელთაგან პირველი ქაოსს განასახიერებს, მეორე – კოსმოსს. მისი კლასიკური ნიმუშია უგარიტული ეპოსი ბაალის (ხმელეთის უფლის) და მისი ანტაგონისტის იამის (ზღვის ურჩხულის) შესახებ. მათ შორის ბრძოლა გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობს და მას დასასრული არა აქვს. ხან ბაალი იმარჯვებს, ხან – იამი. ამ ბრძოლის ანალოგი შეიძლება ხმელეთზე ზღვის პერიოდულ და დაუსრულებელ მოქცევა-მიქცევაში დავინახოთ.

ქართულ მითოსში გველეშაპისა და ხარის ბრძოლა განასახიერებს ზღვის სტიქიისა (ქაოსის) და ხმელეთის (კოსმოსის) დასაბამიერ ბრძოლას.

ამ ტიპის მითოსი საქართველოს ბევრ კუთხეშია გავრცელებული. მისი ფაბულა ამგვარია:

სოფლის მახლობელ ტბაში გველეშაპი ბუდობს. პერიოდულად იგი ამოდის ტბიდან, თავს ესხმის სოფელს, სტაცებს საქონელს, ანადგურებს ნათესებს, აწიოკებს მოსახლეობას... ღამ-ღამობით სოფლის უჩინრად გველეშაპს კურატი (მოზვერი) ებრძვის, მაგრამ ამაოდ: სოფელში იგი დასისხლიანებული და და-

ქანცული ბრუნდება. სოფელი დაუდარაჯდება ხარს და, როცა მიხვდება, თუ რისგან ემართება მას ეს ამბავი, რქებს აღმასით მოუჭედავს და ასე გაუშვებს გველეშაპთან საბრძოლველად. ხარი ეძგერება ზღვის ურჩხულს და მუცელს გაუფატრავს. ცოცხალმკვდარი გველეშაპი უკუიქცევა, გაქცეულს წყალი უკან გაყვება და ტბაც დაიცლება. ნატბევარ ადგილზე კი ხალხი დასახლდება. გველეშაპი სხვა კვალსაც ტოვებს ლანდშაფტზე: იგი თავისი სხეულით მდინარის კალაპოტს გაიყვანს.

გველეშაპისა და მისი ანტაგონისტის ბრძოლის მითოსი ყველგან ინარჩუნებს თავის თავდაპირველ კოსმოგონიურ ხასიათს, თუნდაც მასში გადმოცემული კონკრეტული ამბავი ერთ რომელიმე სოფელს ეხებოდეს. ამ შემთხვევაში, მითოლოგიური წარმოდგენის ძალით, სოფელი მთელი სამყაროს სახელით ფიგურირებს. „სოფელ“ სიტყვაც ხომ ამ ორმაგ, ერთმანეთში გარდამავალ მნიშვნელობას შეიცავს. უგარიტულ მითოსთან ჩვენი ტექსტის ტიპოლოგიური მსგავსება დეტალებშიც იჩენს თავს. სახელდობრ, ხმელეთის პატრონის, ბაალის, სიმბოლური გამოხატულება ხარია.

### მარადიული გაზაფხულის მითოსი

---

მითოსი მიწიერ სამოთხეზე ფართოდ არის გავრცელებული ძველი ხალხების მითოლოგიაში, შუმერიდან დაწყებული ინდოირანული სამყაროთი დამთავრებული. ყველგან მას თავისებური სახე აქვს და დაკავშირებულია იმ ქვეყნის რეალიებთან (ლანდშაფტი, ისტორიული წარსული, ტოპონიმი, ფლორა, ფაუნა...), სადაც ის შეიქმნა. ქართულ ფოლკლორში სამოთხე უკავშირდება თამარის პიროვნებას. იმ საზოგადოების ცნობიერებაში, სადაც ჩაისახა ეს მითოსი, თამარის სამეფო წარმოდგენილი იყო „ოქროს ხანად“, თამარი – მის ერთპიროვნულ შემოქმედად და მზრუნველ პატრონად. თუ ისტორიულად თამარის „ოქროს ხანა“ ისტორიული პროცესის კულმინაციაა, მითოლოგიურად მისი დასასრული ისტორიული დრო-ჟამის დასაწყისია.

მითოსი, რომელიც მრავალი ვარიანტით არის ცნობილი [სიხარულიძე 1961: 44, 44-ბ-თ], მოგვითხრობს: ერთ დროს თამარ დედოფალს ტახტი იალბუზის მთაზე ედგა. მის სამეფოსამფლობელოში მარადიული ზაფხული იყო, ზამთარი არ იცოდა. აქედან მთელი ქვეყნიერება ხელისგულივით ჩანდა. თამარის მარადიულ სამეფოში არც სნეულება იყო, არც სიბერე, არც სიკვდილი, რადგან დრო-ჟამის მდინარეა შეჩერებული იყო. რა

მიზეზით? – თამარს დრო-ჟამის მომყვანი ფრინველი ჰყავდა სასახლის ერთ ოთახში დატყვევებული. ერთხელ, როცა თამარმა ბარად ჩასვლა მოისურვა, სასახლის მცველად თავის ერთგული მსახური დატოვა და იმ თორმეტი ოთახის გასაღებიც ჩააბარა: ყველა ოთახის გაღება შეეძლია, გარდა მეთორმეტესიო. მსახურმა პირველად სწორედ იმ ოთახის კარი გააღო, რომლის გაღებაც აკრძალული ჰქონდა. გაიღო თუ არა კარი, გამოფრინდა იქიდან ფრინველი და ცაში გაუჩინარდა. ცა კი მოიღრუბლა, ქარიშხალი ატყდა, მოვიდა თოვლი და მთელი მთა სასახლითურთ დაფარა. ამრიგად, თამარმა ველარ შეძლო მთაზე ასვლა და დარჩა ბარად. ამიერიდან დაიწყო დინება დრო-ჟამმა, წელიწადის დროები ერთმანეთს შეენაცვლა და ასე დაიკარგა მარადიული გაზაფხულის სამეფო.

დადგა ახალი ხანა – აკრძალვის დარღვევის ხანა, რომელიც დრო-ჟამის ანუ მოვლენათა თანამიმდევრობის ნიშნით არის აღბეჭდილი. ერთდროულობა სივრცეში, რასაც თამარის სამეფო წარმოადგენდა, შეცვალა თანამიმდევრობამ – დრომ დაიპყრო სივრცე, გაბატონდა მასზე. „მარადიული გაზაფხული“, აკრძალვის ძალით რომ არსებობდა, წარმავალმა წუთისოფელმა შეცვალა; ერთჟამობა, რომელიც სივრცეში იყო განფენილი, დროში მონაცვლე მონაკვეთებად დანაწევრდა, რაც ნიშნავს იმას, რომ დრო სივრცეზე გაბატონდა.

თამარი, როგორც დაკარგული სამოთხის დედოფალი, ესქატოლოგიურ-მესიანისტური ფიგურა ხდება: ხალხის წარმოდგენით, თამარს ოქროს კუბო-აკვანში სძინავს და, დადგება ჟამი, როცა გაიღვიძებს და კვლავ მარადიულ ზაფხულს დაამკვიდრებს თავის სამეფოში, რომელიც ამავე დროს უნივერსალური სამეფოა.

თამარის სამოთხის მითოსს აქვს თავისი სემანტიკური ორეული, რომელიც სხვა სიუჟეტის მეშვეობით იმავე მითოლოგიურ ამბავს მოგვითხრობს.

ქალწულობაში თამარ დედოფალი ისეთი წმიდა ყოფილა, რომ მის სამოსელს სხივი იკავებდა, ლოცვის დროს მაღლა აიწეოდა და, სანამ ლოცულობდა, ჰაერში იდგა. მას სურდა სამუდამოდ ქალწულად დარჩენილიყო, რომ მუდამ გაგრძელებულიყო სამოთხისებური მდგომარეობა, რომელშიც ის იმყოფებოდა. მაგრამ რაკი მემკვიდრე აუცილებელი იყო სამეფოსთვის, თამარი მზისგან დაფენბმძიდა და მისი სამოთხისებური ყოფაც დასრულდა: სამოსელს მზის სხივი აღარ იჭერდა, ლოცვისას ჰაერში ველარ ჩერდებოდა. ბავშვი რომ დაიბადა, თამარმა მსახურს უბრძანა, იგი უსიერ ტყეში წაეყვანა და იქ დაეტოვებინა. მაგრამ განგებამ ბავშვს ირემი მოუვლინა, რომელმაც მას ძუძუ აწოვა.

ერთ დღეს თამარი თავისი ამალით სანადიროდ წავიდა. მონადირეებმა ირემი დაინახეს და, ის იყო უნდა ესროლათ, რომ მუცელზე ამოკრული ბავშვი შენიშნეს. შეატყობინეს ეს ამბავი თამარს, თამარი მიხვდა, ვინ უნდა ყოფილიყო ბავშვი და სასახლეში წაიყვანა. ასე იპოვეს გადაგდებული მემკვიდრე, დაარქვეს ლაშა (მზის ნათელი), გაზარდეს და, როცა სრულწლოვანი გახდა, გაამეფეს [სიხარულიძე: 43, 43-ბ-მ]. სხვა ტრადიციით, რომელიც ერთ ფრაგმენტულ ლექსად არის შემონახული, ლაშა-გიორგის ერეკლე მეფე ცვლის:

ბატონიშვილ ერეკლესა, ირმის ძუძუ უწოვნია,  
წყალი უსვამს ალგეთისა, თრიალეთზე უძოვნია,  
გადუგდიათ საჩაღეში, მონადირეს უპოვნია

[კოტეტიშვილი 1961:107].

პირველ ტექსტში თუ აკრძალვა ტოტალურად ცვლის ქვეყნიერების მდგომარეობას, მეორე ტექსტში აკრძალვის შედეგი ერთი პიროვნების ბედზე გადატყდება, ეს პიროვნება კი, როგორც მეფე, ქვეყნის ბედზეა პასუხისმგებელი. რამდენადაც თამარი სამოთხისეული ყოფის ნიშნებს ატარებს, მისი მდგომარეობა მთელს მის ქვეყანაზე ვრცელდება. ცნობილი საისტორიო ტექსტი („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“) არაორაზროვნად ახასიათებს მას და მის სამეფოს სრულყოფილების ნიშნებით. მის ქვეყანაში რეალობა ერთი საფეხურით ამაღლდება, იერარქიულ კიბეზე. მოვეუსმინოთ ტექსტს:

„გააზნაურდეს ქუეყანისა მოქმედნი (ანუ მიწის მუშაკნი, ზ.კ.), და გადიდებულდეს აზნაურნი, და გახელმწიფდეს დიდებულნი მეფობასა შინა ამისა...“

[ქართლის ცხოვრება I:34].

მაგრამ ხელმწიფე? რომელი საფეხურია ხელმწიფობის შემდეგ? დიდებულთა გახელმწიფებაზე არ მთავრდება ეს პროცესი: თავად ხელმწიფემაც უნდა გადაინაცვლოს ერთი საფეხურით ზემოთ, ანუ ღვთიურ რანგში ამაღლდეს. და მართლაც, „სამებასა თანა იხილვების ოთხებად თამარ, მისწორებული და აღმატებული“ (სხვაგან: „სამებისაგან ოთხად თანააღზევებულისა...“), ამბობს ტექსტი. ანუ თამარის პიროვნება ღვთიურ სამებაში მეოთხე წევრად არის მიღებული. ცხადია, ამ გამოთქმას დოგმატის ღირებულება ოცნებაშიც ვერ მიენიჭება, მაგრამ თამარის პიროვნების დახასიათებისთვის სამების ოთხებად გარდაქმნა,

თუნდაც მეტაფორულად, ბევრის მთქმელია. ეს არ არის ერთადერთი შემთხვევა. ამ საისტორიო ტექსტს სისტემურად გასდევს მეფის (მეფეთა) გაღმერთება: „ღმრთისაგან ღმერთქმნილნი დავით და თამარ“. თავად ფეხმძიმობა თამარისა და მის მიერ ძის შობა მითოლოგიური ენით არის აღწერილი:

„მიუდგა თამარ განწმედილითა გონებითა და ტაძრისა ღმრთისა აღმსჭვალულისა სანთლითა სხეულისათა, მხურვალითა გულითა და განათლებულითა სულითა ტაბახმელისა ბეთლემყოფელმან მუნ შვა ძე, სწორი ძისა ღმრთისა...“

[ქართლის ცხოვრება: 156].

ხოლო ამ ძეზე, როგორც მითოლოგიურ გმირზე, ნათქვამია, რომ „იხილეს ყრმა ახალი, პირველ საუკუნეთა განწესებული ძე მეფისა, მეფედ, შვილად ცხებულად დავითიანად...“ ანუ: თამარის ძის შობა ქვეყნის გაჩენამდე იყო ჩაფიქრებული.

ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რომ ხალხური თქმულება-მითოსი თამარის შესახებ იმ სამეფო იდეოლოგიის გამოძახილია, რომელიც მსჭვალავს საისტორიო თხზულებას „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“. „ჩაძირული კულტურული დოვლათის“ თეორია აქ განხილული ქართული თქმულების სახით საუკეთესო საილუსტრაციო მასალას პოვებდა. სული სამეფო იდეოლოგიისა გარდაქმნილია ხალხის ცნობიერებაში და მითოსის სახეს იღებს. ძირითადი მოტივი სამოთხის მითოსისა – ქალწულად დარჩენის სურვილი, რომელსაც ხალხი თამარს მიაწერს, „ისტორიანსა და აზმანში“ თავად თამარის პირით არის გაცხადებული: „მონამე არს ჩვენდა ღმერთი, აროდეს ყოფილა გული ჩემი მონადინე ქმროსნობისა“. მხოლოდ ვალი სახელმწიფოს წინაშე აიძულებდა მას მოქცეულიყო თავისი ნების წინააღმდეგ, როგორც ვკითხულობთ: „ყოვლად უნადინელმან ქორწინებისამან იაჯა ხსნა ქმროსნობისაგან. ხოლო ... სპათა აიძულეს ქმნად და, ვითარ იყო ხვედრი და რიგი ულუმპიანობისა და შარავანდედობისა მათისა, ეგრეთ იქმნა ქორწილი სახედაუდებელი და იგავმიუნდომელი...“. ხალხური თქმულების ვარიანტებში ჩანს ეს იძულებაც. თუმცა ხალხის ცნობიერებას მარაგად აქვს და იყენებს კიდევ უბინოდ ჩასახვის უნივერსალური მოტივის კერძო გამოხატულებას – მზის სხივისგან მუცლადღებას (ბერძნული მითოსი დანაეს შესახებ, თქმულება ჩინგისხანზე, რომელიც მზის შვილად აცხადებდა თავს და სხვა).

ასევე არაორაზროვნად თამარის, ღვთისდარი ხელმწიფისა და თითქმის ღმერთის, საბრძანებელი სამეფო სამოთხეს არის



შედარებული ხსენებულ მატიანეში. გიორგი რუსის განდევნას ქვეყნიდან (ექსორია) ავტორს სამოთხიდან ადამის განდევნას ახსენებს. როცა ქვეყნის ვაზირებმა და დიდებულებმა მას ამ სამოთხისდარი ქვეყნისთვის შეუფერებელი ზნეობა შეატყვეს, „ერთხმა ყვეს მცნობელთა ამისთა, ვითარმედ ესე მისვე ძველისა მტერისა არს, რომელმან მოაკვლევინა ძმასა ძმა და მამასა შვილი და ექსორია-იქმნა პირველი იგი კაცი სამოთხით, ვითარ ესე ან ხილულისა ამის სამოთხისა და უბრწყინვალესისა ედემისა შეუმზადებია ექსორია-ქმნა...“; „ვინათგან ოდესმე იგივე რუსი, ამის სამოთხისაგან ექსორიაქმნილი...“. ხოლო თავად თამარი, დამოუკიდებლად მეფურ-ღვთაებრივი ღირსებისა, ედემის ბაღში მყოფ, გველისგან ჯერ კიდევ შეუცდენელ („უზაკველ“) ევას არის არათუ შედარებული, არამედ, მითოლოგიური წესისამებრ, მასთან გაიგივებული.

ისტორიულად თამარის მბრძანებლობას მონღოლთა ბატონობა მოჰყვა, რასაც, ცხადია, „აზმათა“ ავტორი ყველაზე კომმარულ სიზმრადაც ვერ იხილავდა. ყოველ შემთხვევაში, სამეფო იდეოლოგია, რომელიც თამარის ქვეყანაში მიწიერ სამოთხეს თუ არა, მის ნიშნებს მაინც ხედავდა, მომდევნო რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ გაცამტვერდა. ამის მოწმე და მალიარებელი „ასწლოვანი მატიანის“ ჟამთააღმწერელია, რომელმაც პირუთვნელი განაჩენი გამოუტანა დიდებული სამეფოს ნაშიერთ – „სამებისგან ოთხად აღზევებულის“ მემკვიდრეებს.

როგორ გარდაიქმნა ხალხის ცნობიერებაში, ანუ როგორი სახე მიიღო კატასტროფამ „ჩაძირული კულტურის დოვლათში“? როგორ უყურებს ხალხი თამარისშემდგომ პერიოდს? ხალხური ცნობიერება მიჰყვება უნივერსალურ მითოსურ სტერეოტიპს, რომლის თანახმად ყველა მითოლოგიურ ტრადიციაში სამოთხე წარსულის ფაქტია, ხოლო მისი მომდევნო პერიოდი – სამოთხის ანტიპოდი, წარმავლობით და დრო-ჟამის უხანობით აღბეჭდილი. რუსთველის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს წარმავალი წუთისოფელი, სანუთრო, რომელიც სამოთხის გარეთ არსებობს, „მოკლეა, მით ოხერია“. მაგრამ ეს რეალური ისტორიაა, რომელიც ამ მითოსის შემოქმედის ხანამდე გრძელდება და კიდევ გაგრძელდება. ამ ხანის სათავეში კი დგას არა თამარი, სამოთხის მეუფე, არამედ მისი ნაშიერი, აკრძალვის დარღვევის შედეგი, რომლითაც იწყება ისტორიული პერიოდი თავისი ბედუკუდმართობებითა და კატასტროფებით. თამარი ისტორიის გარეშე დგას, ის არაისტორიული, მითოლოგიური, უფრო მეტიც, კოსმოგონიური ფიგურაა, დროისა და სივრცის მიღმა მყოფი, საიდანაც დასაბამს იღებს, პირველი ვარიანტის თანახმად, მთელი

ყოფიერება, ხოლო მეორე ვარიანტით, კერძო ქვეყანა – საქართველო, რომლის პირველი მეფე მზის სხივისგან არის ჩასახული და ირმის რძით არის გამოკვებილი. ეს მითოლოგემა კი ძალზე ძველია და, შესაძლოა, უნივერსალურიც იყოს. მისი პირველი წერილობითი დადასტურება შუმერულ ეპოსშია, სადაც ურუქის მეფე ენმერქარი მოხსენიებულია, როგორც მზის შვილი და მთიანეთში ფურიერემის ძუძუნანოვი. ქართული თქმულება ლაშას დაბადებისა და აღზრდის შესახებ სავსებით ასახავს ამ უნივერსალიას, რასაც ნაწილობრივ „ისტორიათა და აზმათა“ ტექსტიც ამონმებს, როცა ლაშას სახელს „ნათელს“ უკავშირებს. ამ მოტივს ტრანსფორმირებული სახით კიდევ შევხვდებით.

### ფარნავაზის სიზმარი

მეორე მეფე, რომელიც ჩართულია მითოლოგიურ რკალში, ფარნავაზია, ისტორიულად საქართველოს (ქართლის) პირველი მეფე. თუმცა ის ქრონოლოგიურად პირველია, მაგრამ მასზე საუბარი თამარის შემდეგ გვიხდება. მისი მითოსიც კოსმოგონიურია, მაგრამ ვინრო გაგებით: მითოსი ეხება რეალობის (სინამდვილის) ერთ-ერთი რეალიის – მეფობის წარმოშობას.

ლეონტი მროველის „მეფეთა ცხოვრებაში“ შემონახულია უნიკალური ტექსტი, რომელიც ორი ნაწილისგან შედგება: სიზმრისა და ცხადისგან. ლაპარაკია ფარნავაზის სიზმარზე, რომელსაც აშკარა მითოლოგიური დატვირთვა აქვს.

ეს ტექსტი შემთხვევით არ უძღვის წინ ფარნავაზის ცხოვრებას. იგი ფუძემდებლურია, როგორც ყოველი მითოლოგიური ტექსტი. თითოეული რეალია და ქმედება, რომელთაც მასში ვხვდებით, ერთ მიზანს ემსახურება – იმის ჩვენებას, თუ როგორ გახდა ფარნავაზი, მცხეთელი მამასახლისის ძმისწული, მეფე. მეფობა, მამასახლისობისგან განსხვავებით, საკრალურია, ანუ მისი დაწესება ადამიანის ნებაზე არ არის დამოკიდებული. რა არის ეს რეალიები, რომელთა ერთობლიობა მეფობის ინსტიტუტის საკრალურ წარმოშობაზე მიგვანიშნებს?

პირველ რიგში, მზე, რომლის ცვარი ქვესკნელიდან მზის მიერვე გამოხსნილმა ფარნავაზმა იცხო სახეზე. ეს იყო მისი მეფედ ცხების რიტუალის სიზმრისეული ხატი: ფარნავაზმა თავისი მეფედ ცხების სცენა იხილა სიზმრად. აქ ისიც აღსანიშნავია, რომ მამასახლისის ნათესავი, რომელიც თავად არ იყო მამასახლისი, ახალ სტატუსში იბადება, რისთვისაც იგი ჯერ უნდა მოკვდეს. კვდება ჩვეულებრივი ადამიანი და იბადება მეფე. მზის

ცვარი ერთსა და იმავე დროს მისი განმაცოცხლებელიც (იხ. ჯადოსნური ზღაპრის „მზის პირის ნაბანი“, რომელიც დღისით მკვდარ უფლისწულს აცოცხლებს) არის და მეფედ მქცეველიც (მითოსური წარმოდგენით, რაც „ვეფხისტყაოსანში“ აისახა, მეფე მზის წილია).

ირემი ციური მზის მონაცვლეა მიწაზე. მითოსურად ისინი გაიგივებულნი არიან ერთმანეთთან, არა მეტაფორულად, არამედ სრულად: ირემი არის მზე. როგორც მზიური ცხოველი, იგი უფლისწულთა მკვებავი უნდა იყოს.

იგივეობრივნი არიან არა მხოლოდ ირემი და მზე, არამედ მზე და რძეც, რომლის მითოსური ხატი ცვარით არის წარმოდგენილი. ამ იგივეობას მივყავართ მეგრულ თქმულებამდე, რომელიც გვიხსნის, თუ რატომ იწოდება მეგრულად მზე და რძე ერთი და იმავე სიტყვით („ბუა“), და რიგ-ვედას ჰიმნამდე, სადაც ცის მხურვალე მნათობი და ფურის ჯიქანში ჩაყენებული სითხე ერთი და იმავე მეტაფიზიკური რაობის ორი გამოვლენაა („შენ ჩააყენე თბილი ნოტიოში, შენ აიყვანე მზე ცაში“).

ოქრო ასევე მითოსური მეტაფიზიკით უკავშირდება მზეს, ირემს, რძეს და, საბოლოოდ, მეფეს, როგორც სამეფო ღირსების გამომხატველი ლითონი.

და ბოლოს, მონადირეობა, როგორც სამეფო სპორტი, ყურადღებას იმსახურებს მითოსური ასპექტით და გვაგზავნის ზღაპრების მონადირის ობოლ შვილთან, რომელიც მონადირეობის წყალობით ეწევა ბედს, და იმ მეფესთან, რომლის სამონადირეო გამოცდილებამ ქვეყანა ახალ რელიგიას აზიარა (მეფე მირიანის განსაცდელი თხოთის მთაზე ნადირობისას).

ყველა ეს რეალია განფენილია მთელ ქართულ ფოლკლორში – პოეტურში თუ პროზაულში. მათი მიკვლევა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში შესაძლებელია.

ნადირი, ზოგადად, და ირემი, კერძოდ, ბევრი მითოსური გადმოცემის პერსონაჟია. ნადირის კვალს მიდევნებული მონადირეები უცხო სინამდვილის მხილველნი ხდებიან. ასეა „ამირან-დარეჯანიანში“, ასეა „ვეფხისტყაოსანში“, სადაც „უცხო მოყმეს“ სწორედ ნადირობისას წააწყდებიან (ნიშანდობლივია, რომ „უცხო მოყმე“ მშობლიური და უცხო ტერიტორიების გამყოფ წყლის პირას ზის). ამირანის ეპოსში მითოლოგიურ პასაჟად უნდა ჩავთვალოთ ლექსი, რომელიც ბალადის სახეს ატარებს. მას შეიძლება მითოლოგიური ბალადა ვუნოდოთ. აქ ირემია გმირების გზამკვლევი:

სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი,  
ათი მთა გადმოიარეს, მეთერთმეტე ალგეთისნი.

მთას ირემი წამოუხტათ, ოქრო იყო რქანი მისნი.  
უცხო მთაზედ კოშკი ნახეს, ანაგებნი ბროლის ქვისნი.  
გარეგნულად გაუარეს, ვერა ჰპოვეს კარნი მისნი.  
სადაც რომ მზემ სხივი სტყორცნა, ამირანმა – მუხლი მისნი,  
კოშკმა პირი იქ გააღო, იქ შეიბა კარი მისნი...

[ჩიქოვანი 1947: 302].

ადამიანს, როგორც ჩანს, სურდა ირემი, ცხოველთა სამყაროს მშვენება, მოეშინაურებინა და ჩაერთო თავის ყოფაში. იგი არჩევანის წინაშეა დაყენებული: ირემი თუ ხარი? მითოსი მოგვითხრობს, რომ ღმერთმა ქვეყნის გაჩენის შემდეგ ირემი და ხარი გააჯიბრა ერთმანეთს, რომელი უფრო გამოადგებოდა ადამიანს. ვინ უფრო მალე გადაირბენდა ცას, ადამიანიც იმას აირჩევდა. ირემი თავაღებული გაიქცა, გაფრინდა. მაგრამ ბევრი სირბილისგან არაქათი გამოეცალა და მოკვდა. მხოლოდ მისი ნაკვალევილა დარჩა ცაზე „ირმის ნახტომის“ სახით. ხარი კი დინჯად გაემართა თავჩალუნული, ის მიწისკენ იცქირებოდა, რითაც აჩვენებდა წინასწარ, თუ რისთვის იყო განწესებული. გვიან მიაღწია სამანს, მაგრამ მივიდა ჯანმრთელი და დაუღალავი. ხარის ნაკვალევიც დააჩნდა ცას – „ხარის ნავალი“. ამის შემდეგ აკურთხა ღმერთმა ხარი, ქედი დაულოცა და მას აქეთ მას აწევს ადამიანის შენახვის ტვირთით [კოტეტიშვილი 1961:382]. ლექსმა კი ხარის ტვირთის წარმოშობის სხვა ვარიანტი შემოგვინახა: ცხოველთა შორის ხარი ნებაყოფლობით კისრულობს ადამიანის რჩენას:

... ადამიანის შენახვა ვერავინ იღვა თავზედა,  
ხვნა-თესვა, ფარცხვა და ზიდვა გაჭირდა მეტად ძალზედა.  
ხარმა თქვა, პირნათლიერმა, მე დამანერეთ რქაზედა.  
მიცვივდნენ ანგელოზები, დაჰკოცნეს ორთავ თვალზედა.  
ჩამოქნეს წყვილი სანთელი, მიაკრეს ორსავ რქაზედა.  
შვიდიც უბოძეს სარტყელი, გაგზავნეს ქვეყანაზედა:  
ნადი, ხარო, იმუშავე, ერთგულად მთა და ბარზედა,  
შეგაბას შენმა პატრონმა...

[კოტეტიშვილი 1961: 50-1].

მითოსში, სადაც ასევე ირემი და ხარი ფიგურირებს, როლები შეცვლილია. სამსხვერპლოდ წმ. გიორგის მიერ გამოგზავნილ ირემს ხარი ენაცვლება. სოფელ ხანში ტაბეშაძეების გვარზე და ირემზე ასეთი გადმოცემაა: აღდგომიდან ორმოცდამათე დღეზე ყოველწლიურად ირემი მოვიდოდა ტყელაში წმ. გიორგის ეკლესიის ეზოში, ეკლესიას სამგზის შემოუვლიდა, კარ-

თან დაწვებოდა და, როცა „დაინაცოხრებდა“, ტაბეშაძის კაცი დაკლავდა, წმ. გიორგის შესწირავდა. ერთხელ ირემი თავის დროზე („თავის ალოზე“) არ მოსულა, ხალხს კი შიმშილით სული მისდიოდა. დაგვიანებით მოსულ ირემს ტაბეშაძემ „დანაცოხრება“ არ დააცადა, „რას ქვია, დეიგვიანეო“, და წიხლის კვრით წააქცია და დაკლა. წმ. გიორგი განრისხებულა და ტაბეშაძეთა გვარი განყვეტამდე მიუყვანია. გადარჩენილა მხოლოდ სხვა სოფელში ჩასიძებული ტაბეშაძის აკვანში მწოლიარე ვაჟი. ბავშვი სხვა გვარის ხალხს მიუყვანია ტყელაში და წმ. გიორგისთვის შეუვედრებია: „წმიდაო გიორგი, კარუგდებელო, ნუ მოკლავ ამ ბავშვს და მისი გვარი ყოველ წელს ირმის მაგივრად სამწლიან კუროს შემოგწირავსო.“ წმ. გიორგიმ მიიღო ვედრება და ტაბეშაძეთა გვარი კვლავ აღმდგარა და მომრავლებულა. ამ დროიდან ტაბეშაძეების ყველა ბუნს (საერთო ბაბუის შვილს) ტყელაში შესაწირავად ხარი მიჰყავს და მიაქვს ზედაშე [რუხაძე: 92-94]. ტყელას ირმის მითოსის ანალოგიური გადმოცემა საქართველოს სხვა კუთხეებშიც არის გავრცელებული (იმერეთი, ქართლი, სამეგრელო, აფხაზეთი, სვანეთი).

თუ პირველ შემთხვევაში თავად ირემი ვერ ეგუება ადამიანის მიერ მასზე დაკისრებულ ტვირთს და კვდება – მარცხდება ხართან შეჯიბრში, ტყელას მითოსში ადამიანი თავისი სულსწრაფობით ვერ ჰგუობს ირმის, როგორც მსხვერპლის, სამსახურს და მას, როგორც მსხვერპლს, ამიერიდან ხარი ენაცვლება. მაგრამ ეს ხარი, როგორც სხვა გადმოცემებიდან ვიცით, ასევე წმ. გიორგის გამოგზავნილია. ილორის ეკლესიაში წმ. გიორგი ყოველ წელიწადს გზავნიდა სამსხვერპლო ხარს, რომელიც დილით დახვდებოდა სალოცავად მოსულ სოფელს. მაგრამ წმიდანი შეწყვეტს ხარის გამოგზავნას მას შემდეგ, რაც ხარს ილორის ეკლესიის გალავნიდან მოიპარავენ ან შეურაცხყოფენ. ამიერიდან გამოგზავნილ ხარს შინაური ხარი შეენაცვლება. ასევეა სვანურ ვერსიაში: ჯგრაგის მსახური იპარავს უყულდაშის ჯგრაგისთვის განკუთვნილ ხარს და ჯგრაგი აღარ გზავნის სამსხვერპლო ხარს [თსუფა-სსნ 477].

### კულტის დაარსების მითოსი

ამ წრის ტექსტები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშია (ფშავ-ხევსურეთი, გუდამაყარ-მთიულეთი, თუშეთი) გავრცელებული.

ა) ხე (იფნი) ამოდის კერიაში, რითაც ჯვარი (ხატი, ანგელო-

ზი, ღვთისშვილი) ნიშანს აძლევს ოჯახს, დაუთმოს მას საცხოვრებელი, რათა პროფანული კერა საკრალურ ადგილად გადაიქცეს, სადაც ჯვარი დაიდებს ბინას. ერთი ვარიანტის მიხედვით, მოსახლე ნებაყოფლობით ტოვებს საცხოვრებელს, რითაც ხელს უწყობს ჯვარის დაარსებას სოფელში. მეორე ვარიანტში მოსახლე წინააღმდეგობას უწევს ჯვარს – სამგზის ჭრის ხეს და აკაფავს მასზე შემოხვეულ გველს. მესამე დღეს გველი ყველასგან შეუმჩნეველად საკიდელს ჩამოჰყვება და წამლავს კერძს, რომელიც ქვაბში იხარშება. ჯვარის სასჯელს გადარჩებიან მხოლოდ დედა და ძუძუთა ბავშვი, რომლებიც არ გაიზიარებენ ტრაპეზს. ყველგან, სადაც დაარსების ეს მითოსია გავრცელებული, მისი უტყუარობის ნიშნად იფნებით დაფარული სამოსახლოს ნანგრევებს უჩვენებენ (სანმიდარის დაარსების ეს მოდელი გავრცელებულია ხევსურეთში, ფშავში, გუდამაყარში).

(თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით კერიაში ხის ამოსვლის სიუჟეტი დადასტურებულია სოფოკლეს დრამაში „ელექტრა“. კლიტემნესტრა ხედავს სიზმრად აგამემნონს, რომელიც კერიაში არჭობს სამეფო კვერთხს, კვერთხი გაიდგამს ფესვებს, შეიფოთლება და მთელ მიკენს გადაეფარება. სიმბოლოზში აშკარაა: პატრონი, მოკლული მეფის მემკვიდრის, ორესტეს სახით, უბრუნდება თავის კერას).

ბ) კოპალას ხატის დაარსება კარატისწვერზე. საძოვარზე ახალგაზრდა მწყემსი ქალ-ვაჟის თვალწინ ციდან ჯაჭვი და თასი ჩამოცვივდება. ქალ-ვაჟი წილისყრით გაინანილებს და თავ-თავის სახლში წაიღებს, თასს ქალი კიდობანში, ვაჟი კი ჯაჭვს ჭერხოში (ხევსურული სახლის ზედა სართულზე) დამალავს. საგნები, რამდენადაც ისინი პროფანული საჭიროებისთვის არ არიან მოვლენილნი, სახლებში ხმაურს ატეხენ. უფროსები ქადაგს დაეკითხებიან, ქადაგი ურჩევს საგნების ჩამოცვენის ადგილზე საკულტო კოშკის აგებას და თასისა და ჯაჭვის იქვე ჩამარხვას. კარატის წვერი გამყოფი მთაა ფშავისა და ხევსურეთის სოფლებს შორის. ქალი ხევსურია ქალაისსოფლიდან, ვაჟი – ფშაველია ბულღაურთადან.

გ) ერთი ლაკათხეველი (მთიულეთის სოფელია) კაცი, გვარად ქარჩაიძე, ტყეში ხეს ჭრის სახლის ასაშენებლად. მოდის მტრედი, ნისკარტით მიაქვს ნაფოტები და დუმაცხოს ტყეში (გუდამაყარი) მათგან ეკლესიას აშენებს. ქარჩაიძე შეატყობინებს სოფელს და სოფელი მას ეკლესიის აშენებას სთხოვს, გასამრჯელოდ ქარჩაიძე მის მიერ მოყვანილი საკლავის პირველ რიგში შეწირვის უფლებას მიიღებს. სახლის მშენებელი ეკლესიის მშენებლად იქცევა.

ამ ბრძოლათა ამსახველი ნარატივები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშია გავრცელებული [ოჩიაური 1991: 41-46; ოჩიაური 1967: 143-159]. მათი ანდრეზული ხასიათი მათსავე დასასრულში მჟღავნდება: ღვთისშვილის გამარჯვება დევზე ყოველთვის მისი აპოთეოზით მთავრდება. საბოლოო მიზანი ამ ბრძოლებისა სალოცავის დაარსებაა ანუ, სხვაგვარად, ტერიტორიის განწმედა უწმიდური დევებისგან და ადამიანთა საზოგადოებისთვის სასიცოცხლო გარემოს შექმნა. იქ, სადაც ადრე დევი ბატონობდა ადამიანზე, ამიერიდან არსდება ღვთისშვილი ადამიანის პატრონად და მფარველად, ადამიანი კი – მის ყმად. თავისი არსით ურთიერთობა ღვთისშვილსა და ადამიანს შორის პატრონყმული ურთიერთობის პრინციპზეა აგებული. ამიტომაც უხილავი პატრონის გარშემო შემოკრებილ ადამიანთა ჯგუფს საყმო ეწოდება. სა-ყმ-ო – თავად ამ სიტყვის მორფოლოგიური აღნაგობა მოწმობს თავის თავზე და იმ კრებულზე, რომელიც ამ სიტყვით იწოდება: საყმო ყმების ერთიანობაა, რომელიც პატრონს გულისხმობს. ეს სიტყვა იმასაც გვეუბნება, რომ ყმები (მოყმენი) თავიანთი პატრონის წინაშე თანაბარნი არიან, რაც მათ შორის რჩეულთა არსებობას არ გამოორიცხავს.

ღვთისშვილთა და დევ-კერპთა შერკინების რამდენიმე მოდელი არსებობს:

I. ღვთისშვილი ებრძვის დევს უშუალოდ ფიზიკური ძალით ან იარაღით (მშვილდ-ისარი, ლახტი), ანადგურებს ან განდევნის მას და მის ადგილზე არსდება სალოცავი. იქმნება მისი კულტი მასთან დაკავშირებული ყველა ატრიბუტით (ნაგებობები, ყანები, დღესასწაულები).

II. ღვთისშვილი და დევები მშვიდობიან ასპარეზობაში – სიმძიმის აწვევაში, როგორც იახსრის (შუაფხოს ქისტაურთა საყმოს პატრონის) შემთხვევაში, ან შორ მანძილზე ქვების სროლაში, როგორც ფშავის ერთ-ერთი საყმოს – უძილაურთის ანდრეზი გვიამბობს, ცდიან ძალას. დამარცხებული დევი თმობს თავის სამფლობელოს და აიყრება იქიდან, რათა ღვთისშვილს დაუთმოს ადგილი, სადაც არსდება ღვთისშვილის კულტი.

III. ღვთისშვილი, კერძოდ, იახსარი დაედევნება უკანასკნელ დევს, რომელიც ტბაში პოულობს თავშესაფარს. იახსარი დევს ტბაში ჩაჰყვება და იქ განგმირავს. დევის სისხლი შეკრავს ტბის ზედაპირს და იახსარი ველარ ამოდის ტბიდან. ბოლოს, ქადაგის სიტყვით, ფარაში მოძებნიან ოთხრქა და ოთხყურა ცხვარს, ტბის პირას დაკლავენ და მის სისხლს ტბის ზედაპირს ასხურებენ. ტბა

გაიხსნება და მისი სიღრმიდან იახსარი მტრედის სახით მოევლინება მის მიერ დევებისგან გამოხსნილ საყმოს. ეს სიუჟეტი ედო საფუძვლად მისტერიას, რომელიც იმართებოდა წელიწადში ერთხელ: შუაფხოს საყმო გაივლიდა დევს დადევნებული იახსრის გზას (შუაფხოდან ხევსურეთის სოფელ როშკისკენ), მივიდოდა ტბის პირას, სადაც იახსარი გაუჩინარდა. ჯვრის ხუცესი (ხვეისბერი) იახსრის როლში ცდილობდა იახსრის კვალზე ტბაში ჩაღრმავებას, მაგრამ აკავებდნენ. მოიყვანდნენ ოთხრქა ცხვარს და დაკლავდნენ იახსრის გასათავისუფლებლად.

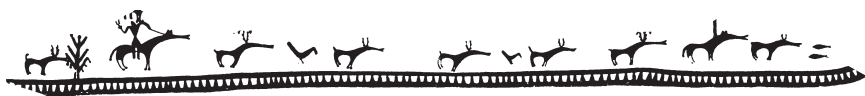
ამ სიუჟეტებს, რომლებიც სხვა საზოგადოებაში უბრალოდ სადევგმირო ამბები იქნებოდა, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის მოსახლეობაში მითოსის სტატუსი აქვთ, რამდენადაც ისინი სალოცავის დაარსების გარემოებებზე მოუთხრობენ საყმოს.

ლიტერატურა

- თსუფა:** თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორული არქივი.
- თსუფა-სსნ:** თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორული არქივი, სტუდენტთა სადიპლომო ნაშრომები.
- კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვახტანგ, ხალხური პოეზია, „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1961.
- ოჩიაური 1939:** ოჩიაური ალექსი, ხევსურული ხალხური დღეობების კალენდარი, VII (საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ეთნოლოგიის დეპარტამენტის არქივი, 1939, M 18).
- რუხაძე:** რუხაძე ჯ., ხანი იმერეთის ხევსურეთია, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1989.
- სიხარულიძე 1961:** სიხარულიძე ქს., ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება I, სსსრ მეცნ. აკადემიის გამომც., თბ., 1961.
- ქართლის ცხოვრება I:** ქართლის ცხოვრება I, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1955.
- ქართლის ცხოვრება II:** ქართლის ცხოვრება II, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1959.
- ჩიქოვანი 1947:** ჩიქოვანი მ., მიჯაჭვული ამირანი, თსუ, თბ., 1947.
- ყუბანეიშვილი:** ყუბანეიშვილი ს., ვაჟა-ფშაველა, „სახელგამი“, თბ., 1937.



ეპოეი





ეპოსს, ფართო აზრით, მივაკუთვნებთ ყველა თხრობით ჟანრს, რომელიც არ არის არც დრამა, არც ლირიკა. კლასიკური განმარტებით, ეპოსი უპირისპირდება დრამას და ლირიკას, თუმცა იპოვება ეპოსი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სიტყვიერების ამ სახეობებს.

არსებობს მითოლოგიური ეპოსი, რომელშიც ღმერთები მონაწილეობენ. ის მოგვითხრობს სამყაროს, მცენარეთა და ცხოველთა შექმნის, ბუნების მოვლენათა, ადამიანის, ადამიანური საზოგადოების, კაცობრიული ცივილიზაციის, საგნების, საყოფაცხოვრებო კულტურის წარმოშობის ამბავს. მათი მთავარი პერსონაჟები დემიურგები („ნახევარშემოქმედნი“) და ე. წ. „კულტურული გმირები“ არიან.

არსებობს საგმირო-საისტორიო ეპოსი, რომელსაც რაიმე ისტორიული ამბავი უდევს საფუძვლად. მაგრამ ეს ამბავი განზოგადებულია იმ ზომამდე, რომ მთელი ხალხის წარსულის, აწმყოს და მომავლის განმსაზღვრელი ხდება, მისი ისტორიის ცენტრალური ხდომილებაა. ასეთებია გერმანული მოდგმის ხალხთა და ირლანდიელთა საგები, რუსული „ბილინების“ ციკლი, ესპანური პოემა „ჩემს სიღზე“, ბერძენთა „დიგენის აკრიტასი“, სომეხთა „დავით სასუნელი“ და მრავალი სხვა.

არის ეპოსები, რომლებიც მონყვეტილნი არიან ისტორიულ დროსა და სივრცეს და მოგვითხრობენ საარაკო ჭაბუკთა საგმირო საქმეთ. ეს საგმირო-სათავგადასავლო ანუ საფალავნო ეპოსებია. ასეთებია სპარსული დასთანები (რომლებმაც ჩვენში „ყარამანიანისა“ და სხვათა სახით პოვა გამოძახილი, წიგნური „ამირანდარეჯანიანიც“ მათ რიცხვს ეკუთვნის).

არსებობს სამიჯნურო (რომანული) ეპოსი, რომლის კლასიკური ნიმუშია შუა საუკუნეების კელტური წარმოშობის თქმულება ტრისტანისა და იზოლდას ტრაგიკული სიყვარულის შესახებ. ამავე ჟანრს უნდა ეკუთვნოდეს საქორწინო ურთიერთობაზე აგებული ეპოსები, როგორც არის გერმანელთა „კუდრუნი“. რომანული მოტივი ერთი ძლიერი ნაკადია და ხშირად თვითკმარ ღირებულებას იძენს საგმირო-საისტორიო ეპოსში.

რა ადგილი უჭირავს ეპოსს ქართულ ფოლკლორში და რომელი სახეობებით არის იგი წარმოდგენილი?

მრავალფეროვან და მდიდარი ტრადიციის მქონე ქართულ ხალხურ სიტყვიერებაში ეპიკური შემოქმედების წვლილი მეტად მწირია. ქართულ ფოლკლორში ვერ ვადასტურებთ ისტორიული ხასიათის ეპოსს, სადაც განზოგადებულად იქნებოდა გადმოცემული ხალხის ისტორია, როგორც ეს, ჩვეულებრივ, ამ ჟანრის ეპოსებშია. არ ჩანს ისტორიული გმირის სახელი, რომლის გარშემო რეალური ისტორიის თავისებურად გარდაქმნილ საგმირო ამბავთა ციკლიზაცია მომხდარიყოს, თუმცა საქართველოს ისტორია არცთუ ღარიბია ჰეროიკული ეპოქებით, ბრძოლებით და, შესაბამისად, ისტორიული გმირებით.

ჩვენ ვერ ვიფიქრებთ, რომ ხალხის ეპიკური ცნობიერება გულგრილი დარჩენილიყოს იმ ეპოქალური სასიკეთო თუ საბედისწერო ძვრების მიმართ, რომლებიც არაერთგზის განუცდია ქვეყანას; ვერ ვიფიქრებთ, რომ ზეპირსიტყვიერმატიანეს არ აესახოს ესპანეთის რეკონკისტის (არაბებისგან ქვეყნის გამოხსნის) ანალოგიური უაღრესად დაძაბული ხანა, აშოტ კურაპალატისა და მის თანამდგომთა გმირული ეპოპეა, რაც ქართული მიწების კვლავ შემოკრებით დასრულდა, მაგრამ ესპანური „ჩემი სიდის“ მსგავსი ხალხური პოემა, სადაც უკვდავყოფილი იქნებოდა თაობათა ხსოვნაში „ჩემი აშოტი“, არ დასტურდება; ან მასზე ადრეული ხანა გორგასლისა, რომლის მითოსური ხატი წერილობითმატიანეში არის მოხვედრილი, ხალხური ეპოსის სახით კი არ ჩანს; ან, თუნდაც, უფრო ადრეული ეპოქა ფარნავაზისა, რომლის არქეტიპული დროის, როგორც „ძლიერი ჟამის“, მეფობის და სხვა სულიერ ღირებულებათა, მრავალ სიახლეთა დასაბამიერი ჟამის კვალი წერილობითმა ისტორიამ შემოინახა, ხალხის ხსოვნას კი ვერ შემორჩა. რა მიზეზით? მიზეზი მარტივია: ვრცელია „კოლექტიური“ მეხსიერება, მაგრამ ის უსაზღვრო და დაუშრეტელი არ არის. მას არ შეუძლია თანადროულობაში მოიცვას მთელი ზეპირსიტყვიერი ფონდი მისი „დასაბამიდან“, ერთდროულად შეინახოს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქათა ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების ნაყოფები. თაობების მონაცვლეობასთან ერთად იცვლება, პერიოდულ განახლებას განიცდის ზეპირსიტყვიერი ტექსტები; ძველი გადადის, მის ნაცვლად ახალი მკვიდრდება. „ხალხს ის მოსწონს, რაც ახალია“, ამბობენ „ოღისეაში“ ძველი მითების მომღერლის დემოდოკეს მსმენელნი. და ის ძველი, რომელიც უკან იხევს, გადის ხალხის მეხსიერების სანიერიდან, თუ ასო-ნიშნებით არ იქნა ჩანერილი, სამუდამო და-

ვინცებისთვის არის განწირული. არც ერთი ზემოხსენებული ხალხური ეპოსის ხსენებაც კი არ იქნებოდა, რომ მათ ჩაწერაზე არ ეზრუნათ. შექმნიდან ორასი წლის შემდეგ ჩაწერილი იქნა „სიმღერა ჩემს სიღზე“ (შემონახულია ერთადერთი 1307 წლის ხელნაწერით); ჩაწერით გადაურჩა დროის დინებისგან გარიყვას „კალევალა“, ირლანდიური თუ ისლანდიური საგები, ეპიკური ციკლები დიგენის აკრიტასზე; დამწერლობამ გადაარჩინა რუსული ბილინები, რომლებიც მათი პირველჩაწერიდან ასი წლის შემდეგ ხალხის ხსოვნაში უკვე წაშლილი იყო.

დასანანია, რომ საქართველოში, უძველესი დამწერლობის ქვეყანაში, XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე არ უცდიათ ხალხური ეპოსების ჩაწერა. ჩვენს წერილობით ძეგლებში მათი არსებობის მხოლოდ ფრაგმენტული კვალი შეიძლება დავადასტუროთ. იმ ხანამდე, როცა მათი ჩაწერის ინტერესი გაჩნდა, ქართული ხალხური ეპოსი არასრულყოფილი, ფრაგმენტული, შეიძლება ითქვას, „დაღენილი“ სახით იყო მოღწეული. რა სახე ჰქონდა მას კლასიკურ, ეპიკური შემოქმედების აპოგეაში, ჩვენთვის სამუდამოდ უცნობი რჩება.

ეპოსის რკალში ჩვენ ვაქცევთ ზღაპარს, როგორც ნარატივის უნიკალურ სახეობას. იგი წარმოდგენილია ერთადერთი ტიპით, რომელსაც პირობითად „ჯადოსნურ ზღაპარს“ ვუწოდებთ. მისი გავრცელების არეალი არ არის შემოზღუდული რომელიმე ხალხის ფოლკლორით: არსებობს ქართული ზღაპრები, არსებობს რუსული ზღაპრები და ა. შ., მაგრამ ზღაპარი ერთია ყველგან, ყველა კულტურაში, სადაც კი გვხვდება.

წინასწარი ზოგადი განმარტებით, ზღაპარი არის იმ ტიპის ეპოსი, რომელიც გადმოსცემს ერთი მთავარი გმირის ცხოვრებას მისი შინიდან გასვლიდან შინ დაბრუნებამდე.

დავინყოთ ზღაპრით. ჩვენ მას ესქატოლოგიურ ეპოსს ვუწოდებთ. რატომ? ამ კითხვას ნარკვევის ბოლოს გაეცემა პასუხი.

### ესქატოლოგიური ზღაპარი

ზღაპარი ლამის ფოლკლორული შემოქმედების სიმბოლოა. ფოლკლორი და ზღაპარი თითქმის გაიგივებულია ერთმანეთთან. თუ რამეა უნივერსალური მსოფლიო ხალხურ შემოქმედებაში – ეს ზღაპარია. როცა ლაპარაკია ხალხის ხასიათზე, ხალხის სულზე, თავისებურებებზე, ხალხურ ზღაპრებს მოიხმობენ ხოლმე, ზღაპრის ძირითადი დვრიტა უნივერსალურია, ზოგად-

საკაცობრიოა. იყო ხანა ფოლკლორისტიკაში, როცა დიდი თავგამოდებით ეძებდნენ ზღაპრის არქეტიპს (ნინასახეს) და მის სამშობლოს, თუმცა კვლევა უშედეგოდ დამთავრდა, მიზანი კვლევისა მიღწეულ ვერ იქნა, მაინც დიდი ცოდნა დაგროვდა მსოფლიო ზღაპრების შესახებ. აღმოჩნდა, რომ მთავარი საძიებელი ზღაპარში არის არა მისი წარმოშობის ადგილსამყოფელი და არც იმდენად მისი წარმოშობის პრობლემა, რომელიც მუდამ ჰიპოთეტური იქნება, რამდენადაც მისი აგებულება, სტრუქტურა, მიზანდასახულობა, რაც საერთოა დღესდღეობით არსებული ყველა ზღაპრისთვის.

ჩვეულებრივ, ზღაპარს, როგორც ჟანრს, სამ ტიპად ყოფენ: ჯადოსნურ, ცხოველთა და საყოფაცხოვრებო ზღაპრად. უმჯობესია, ზღაპარი ფოლკორული ნარატივის ერთ-ერთ სახეობად ჩავთვალოთ, ხოლო ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწილები – ჟანრებად. თუმცა არც ეს იქნება მაინცდამაინც რეალობის ამსახველი: ეს სამი ნარატივი იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან სტრუქტურით, შინაარსით და იდეოლოგიით, რომ ერთი სახელწოდების (ზღაპარი) ჟანრში მათი მოქცევა გაძნელდება. ამჟამად ჩვენი ყურადღების საგანია ხალხური ნარატივის ან ეპოსის ის სახე, რომლის სახელწოდებად *ჯადოსნური ზღაპარია* დამკვიდრებული, ჩვენ კი მას საკუთრივ *ზღაპარს* ვუწოდებთ. უფრო მეტიც: მისი იდეოლოგია და მიზანდასახულობა საფუძველს გვაძლევს ვუწოდოთ მას *ხალხური ესქატოლოგიური ეპოსი*.

ვიდრე ზღაპრის განმარტებას შემოგთავაზებდეთ, განვიხილავთ თავად ზღაპრის ტექსტს, რომლის ანალიზის შემდეგ გვეცოდინება მისი რაობა, როგორც ფოლკლორული ჟანრისა; გვეცოდინება, ვინ არის ზღაპრის გმირი, რას წარმოადგენს ზღაპრის სამყარო, მისი დრო და სივრცე, რა მიმართება აქვს მას იმ სამყაროსთან, სადაც ზღაპრის მთხრობელი და მსმენელი ცხოვრობენ, რას გვეუბნება ზღაპარი, როგორი აზროვნების ნაყოფია იგი, რას ნიშნავს მისი „იყო და არა იყო რა“, რამდენად არსებითია მისთვის ჯადოსნური (ფანტასტიკური) ელემენტი, რამაც მისი გავრცელებული დასახელება („ჯადოსნური ზღაპარი“) განსაზღვრა და სხვა.

ზღაპრის შინაარსის განხილვამდე წარმოვადგინოთ იგი მის მთლიანობაში დასაწყისი და დასასრული ფორმულებითურთ, რომლებიც თუმცა ყველა ზღაპარში არ დასტურდება, მაგრამ მისი თხრობის სპეციფიკას წარმოადგენს.

ზღაპარი სამი ნაწილისგან შედგება: 1) დასაწყისი (რუს. *зачин*), რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „წინკარი“, 2) თავად

ზღაპრის შინაარსი და 3) დასასრული, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „გამოთხოვება ზღაპართან“.

ქართული ზღაპრის კლასიკური დასაწყისია „იყო და არა იყო რა“, რომელიც შეიძლება გამოდგეს, საზოგადოდ, ზღაპრის განსაზღვრებად: ზღაპრის ამბავი მოხდა და არც მომხდარა. ეს არის მთხრობელის და მის კვალზე მსმენელის თვალსაზრისი ზღაპარზე. ასეთი დასაწყისი ქართული ზღაპრების თავისებურებაა. რუსული ზღაპრები, რომლებიც დიდ მსგავსებას ავლენენ ქართულ ზღაპრებთან, როგორც წესი, ასე მარტივად იწყება: *жил-был, жила-была, жили-были...*

ამგვარად, ქართული ზღაპრის თხრობა იწყება ფორმულით:

1. „იყო და არა იყო რა, იყო...“ რასაც შეიძლება უშუალოდ მოსდევდეს ზღაპრის არსებითი ნაწილი, ან ფორმულა გრძელდებოდეს;

2. „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, იყო...“ და დაიწყოს ზღაპარი. მაგრამ ფორმულას აქვს შემდგომი გაფართოების ტენდენცია;

3. „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, იყო შაშვი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი, ღმერთს დიდება, ჩვენ მშვიდობა, ღმერთი მაღალი, კაცი დაბალი, იყო...“ და იწყება თავად ზღაპრის შინაარსი.

რა ფუნქციას ასრულებს ზღაპრის დასაწყისი? მას გადაჰყავს მსმენელი ერთი სინამდვილიდან სხვა სინამდვილეში – რეალობიდან ზღაპრის სამყაროში. როგორც სახლს აქვს წინკარი, რომელსაც ოთახში (საცხოვრებელ სივრცეში) შევყავართ, ასევე ზღაპარიც მოითხოვს წინკარს. ეს სიტყვიერი წინკარია. შეგვიძლია ზღაპრის წინკარი ტრადიციული სიმბოლიკის პლანში განვიხილოთ. ტრადიციულ ხალხებში სტუმრობის, სტუმრის მიღების პრაქტიკა ტიპოლოგიურად თანხვედბა ზღაპრის სტრუქტურას. მონღოლებში სტუმარს მხოლოდ მას შემდეგ დაუწყებენ საქმიან საუბარს, რაც ჩამოთავდება სტანდარტული ტრადიციული მისალმებები (ყალიონის გაბოლებასთან ერთად), რომლებიც არავითარ ინფორმაციას არ შეიცავენ და, ცხადია, არანაირ კავშირში არ არიან სტუმრობის ძირითად თემასთან. ამგვარი რიტუალების მკვლევარი წერს: „ამ წმიდანყლის ეტიკეტურ სიტუაციაში შეიძლება დავინახოთ გამოძახილი თავის დროზე სემანტიკურად ნიშნადი „გადასვლის“ რიტუალისა: გადალახულია ზღურბლი ორი სამყაროსი, რომელთაგან ერთი გარეა, მეორე – შიდა... სტუმარს მართებს დაიცვას ეს წესი „უცხოს“ გადმოტანისა „თავისში“. ანალოგია თვალსაჩინოა: ასევე ზღაპრის მსმე-

ნელს მართებს დაიცვას ზღაპრის მოსმენის წესები, ანუ მიიღოს ის რეალობა, რომელსაც ზღაპარი (ანუ მისი მთხრობელი) სთავაზობს მას.

იგივე დატვირთვა უნდა ჰქონდეს ზღაპრის დაბოლოებასაც, რომელიც ასევე ინფორმაციულად არ არის დაკავშირებული ძირითად შინაარსთან.

განსხვავებით წინკარისგან, რომელიც მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა, „გამოსათხოვარი“ ფორმულა საკმაოდ უხვია თემატურად. მთხრობელი აქ მეტ თავისუფლებას და ფანტაზიას ავლენს.

ეს ფორმულებია, მათ შორის კლასიკური:

1. „ჭირი იქა, ლხინი აქა, ქატო იქა, ფქვილი აქა“ (ვარიანტი: „ჭირი იქა, ლხინი აქა, ნაცარი იქა, ფქვილი აქა“).

2. „ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო, დიდ ქვაბში არ ეტეოდა, პატარაში არ კმარიყო; ასი კაცი ვერ შესჭამდა, ერთი კაცის ლუკმა იყო“.

3. „მთას ურემი ავაგორე, ბარს ჩავიდა გორებითა, აქ სიცოცხლით მომიგონეთ, საიქიოს ცხონებითა“ (ვარიანტი: „მთას ურემი ავაგორე, წამოვიდა გორებითა, აივსენით ქონებითა, ჭკუითა და გონებითა“).

4. „ელასა, მელასა, ჭიქა მეკიდა ყელასა, მთქმელსა და გამგონებელსაც ძილი გაამოთ ყველასა“ (ვარ.: „დავაღევინე ყველასა“).

და ნაკლებ გავრცელებული:

5. „ისინი იყვნენ ჭირში, ჩვენ ვიყავით ლხინში“.

6. „ერთი ლიტრა ცერცვი მქონდა, ერთი ლიტრა ცერცვი რაო. როცა კაცს არ უწერია, ვერ დაღუპავს ვერცა რაო“.

7. „ჩემი არაკი გავათავე. ნუხელ იქ ვიყავ, დღეს აქ მოვედი. სამი ვაშლი, სამი ბრონეული. ღმერთმა ნუ მოგიშალოთ, თქვენი ხელით მოწეული“.

8. „ვიდრე იქ არ ვიყოთ, მანამდე დაუმარცხებელი ვიყოთ, დღეგრძელი ვიყოთ“.

9. „ციდან სამი ვაშლი ჩამოვარდა. ერთი მთქმელსა, ერთი გამგონესა, ერთი ამ ზღაპრის გამომთქმელსა“.

10. „ტყეში სახრე გამოვჭერი, გამოვიდა ნავადა, თუ მე სიტყვა შეგანყინეთ, ნუ იქნებით მწყრაღადა“.

11. „ისეთი ქორწილი ჰქონდათ, ჩიტის რძე არ აკლდათ. მეც იქ ვიყავი ქორწილში“.



12. „გადაიხადეს დიდებული ქორწილი. გუშინნინ იყო, ვერ მიველ, დაპატიჟებული კი ვიყავი“.

წინკარსა და „გამოსათხოვარ“ ფორმულას შორის მოქცეულია საკუთრივ ზღაპარი. არც წინკარს და არც „გამოსათხოვარ“ ფორმულას ზღაპრის შინაარსთან არავითარი კავშირი არა აქვს. თითოეულ მათგანს შეიძლება ჰქონოდა თავისთავადი ღირებულება თავის საკუთარ ჟანრში. ზღაპარში გადმონაცვლებით მათ შეცვლილი აქვთ ჟანრი.

„გამოსათხოვარი“ ფორმულის მიზანია გაშუალებით, არა ნახტომით დააბრუნოს მსმენელი ზღაპრის სამყაროდან ყოფით სინამდვილეში. იმდენად აუცილებელია ზღაპრისათვის წინკარი და „გამოსათხოვარი“, რომ ეს ფუნქცია შეიძლება ნებისმიერმა ტექსტმა შეასრულოს, რაკი მისთვის სრულებითაც არ არის ნიშანდობლივი რაიმე კავშირი ზღაპრის შინაარსთან. უნდა შეინიშნოს, რომ რამდენადაც „გამოსათხოვარი“ უკვე მოთხრობილი ზღაპრის მეტატექსტური ეპილოგია, განსხვავებით წინკარისგან, რომელიც ჯერ კიდევ უცნობ ზღაპარს უძღვის წინ, შეიძლება გამოხატავდეს მთხრობელის შენიშვნას, თვალსაზრისს თუ დამოკიდებულებას მოთხრობილი სინამდვილისადმი, სახელდობრ, რომ ის ტყუილია, თუმცა მთხრობელი ქორწილზეც იყო მიპატიჟებული, რომელსაც ის დაესწრო (10) ან არ დაესწრო (11). მთხრობელი გახაზავს ზღაპრის სინამდვილეში მოხვედრის შეუძლებლობას (7). მთხრობელის კომენტარი შეიძლება შეეხოს ზღაპრის პარადოქსულობას, მის ყოფნას რეალურ-ირეალურის ზღვარზე (ამასვე გამოხატავს წინკარის „იყო და არა იყო რა“) და გადმოსცეს ის ლექსით, რომელიც განსაკუთრებით აცხოველებს მსმენელის წარმოსახვას: „ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭალას ჩიტი მომკვდარიყო, დიდ ქვაბში არ ეტეოდა...“ და ა.შ.

ამ ორ ფორმულას, როგორც წიგნის ყდებს შორის მოქცეული თავად ზღაპარი სამი ნაწილისგან შედგება. ეს არის მისი კომპოზიციის უზოგადესი სქემა. პრინციპი ასეთია: თხრობა მთავრდება იმ ადგილას, საიდანაც დაიწყო იგი. ეს ადგილი ზღაპარში, როგორც წესი, სახლია. ზღაპარი სახლით იწყება და სახლითვე მთავრდება. ის, რაც იწყება და მთავრდება, ანუ მთელი ამბავი, გმირის „ზღაპრული“ თავგადასავალი, შეადგენს ზღაპრის შინაარსს. რა ხდებოდა გმირის სახლიდან გამოსვლამდე და რა მოხდება სახლში საბოლოო დამკვიდრების შემდეგ, არ შეადგენს ზღაპრის შინაარსს. მიუხედავად ამისა, ძირითადი ყოფნა გმირისა არა გარეთ, არამედ სახლში ყოფნაა, ამიტომაც ის გარდაუ-

ვალად ბრუნდება შინ. ეს არა მხოლოდ ზღაპრის, არამედ, საზოგადოდ, ეპოსის კომპოზიციური კანონია (გავიხსენოთ ოდისეოსის დაუოკებელი სწრაფვა ითაკისკენ, რასაც ვერც ქალღმერთთა მაცდუნებელი აღთქმები აბრკოლებს).

ეს სამმონაკვეთიანი კომპოზიცია ამგვარად შეიძლება გამოიხატოს: თეზისი-ანტითეზისი-სინთეზისი. თეზისი მოცემულობაა, ანტითეზისი მისი უარყოფაა, სინთეზისი უარყოფის დაძლევა და თეზისში დაბრუნება, როცა რეალობა უფრო მაღალ საფეხურზე ადის. ეს არის დიალექტიკური განვითარების ჰეგელისეული გზა. ზღაპრისადმი მიყენებული, იგი გულისხმობს შემდეგს: თეზისს ანუ შინ ყოფნას მოსდევს მისი უარყოფა – ანტითეზისი ანუ გარეთ ყოფნა, რომელსაც საბოლოო ეტაპზე ცვლის სინთეზისი – შინ ყოფნა. სინთეზისი იმაზე მიუთითებს, რომ საბოლოო შინ ყოფნა არა არის თავდაპირველი შინ ყოფნის უბრალო განმეორება. სინამდვილე აქ უფრო მაღალ საფეხურზე ადის: გმირი შინ გამდიდრებული ბრუნდება, არა ისეთი ღარიბი (რუსთველური მნიშვნელობით: „დავყო მარტოდ და ღარიბად“), როგორც გზას დაადგა. მისი დაბრუნებით სახლში შემოდის რაღაც, რაც იქ ადრე არ იპოვებოდა. ეს სიახლე შეიძლება იყოს რაიმე საგანი, რომელიც გატაცებულია სახლიდან, ან საცოლე, რომელიც უნდა მოიტაცოს ან გამოიხსნას ზღაპრის გმირმა. მართალია, გმირის მიზანი შინ დაბრუნებაა მოპოვებულ საგანთან ერთად, რითაც სრულდება მამის დავალება, მაგრამ ზღაპრის მთავარი შინაარსი გარეთყოფნით ანუ ანტითეზისით ივსება. სხვაგვარად: მთხრობელისთვის და მსმენელისთვის გმირის ცხოვრების ეს შუალედური მონაკვეთია ცნობილი. სწორედ ეს შუალედია მთავარი, რისთვისაც მოთხრობილია ზღაპარი. თუმცა ყველაფერი, რაც ხდება ამ მონაკვეთში ანუ ზღაპრის სამყაროში, მოწოდებულია იმისთვის, რომ შინყოფნა ერთი საფეხურით ამაღლდეს, საბოლოო განსრულება პოვოს. საბოლოოდ, თავდაპირველი შინ ყოფნა თვისებრივად განსხვავდება მეორე შინ ყოფნისგან, რომელიც ზღაპრის სინთეზურ დასასრულს წარმოადგენს.

ზღაპრის პრობლემას შეადგენს 1) მისი სტრუქტურა, 2) პერსონაჟთა რაობა (არა ვინაობა), 3) მთავარი გმირის სვლები, 4) მისი ასპარეზის დრო და სივრცე (ანუ დროჟამულ-სივრცული განზომილებანი) და, საბოლოოდ, 5) მისი იდეოლოგია ანუ საზრისი.

ზღაპრის შესწავლის პირველ ეტაპზე მკვლევარნი მისი ისტორიული ასპექტით ინტერესდებოდნენ. წინა პლანზე იყო წა-

მონეული ზღაპრის, როგორც ჟანრის, წარმოშობის პრობლემა (შვედური სკოლა, კროონ და სხვანი). თანამედროვე ეტაპზე ყურადღება მისი სტრუქტურის შესწავლაზეა გადატანილი. პრობლემა მდგომარეობს არა იმაში, თუ როგორი იყო ზღაპრის თავდაპირველი სახე, როდის და სად, რომელ ხალხში, რომელ კულტურაში წარმოიშვა მისი არქეტიპი, რა ცვლილებები განიცადა მან დროსა და სივრცეში. საეჭვოა, ოდესმე გაეცეს ამ კითხვებს დამაკმაყოფილებელი პასუხი. გამომდინარე ფოლკლორის, როგორც უდამწერლობო კულტურის, სპეციფიკიდან, მსგავსი ისტორიული ხასიათის კითხვები ამაო და, ამდენად, გადაუჭრელია.

ჩვენ განვიხილოთ ზღაპრის ის სახე, როგორც მან დღემდე მოიტანა და არსებობს დღემდე სხვადასხვა ხალხებში. რა არის ამ სახის ზღაპრის საზრისი? რას აცხადებს ის, ან რას ფარავს თავისი ჯადოსნურობის საფარველს იქით? საზრისის გამოჩენამდე გავეცნოთ მის სტრუქტურას. რუსმა ფოლკლორისტმა ვლ. პროპმა გასული საუკუნის პირველ ნახევარში გამოაქვეყნა თავისი გამოკვლევის შედეგები სათაურით „ზღაპრის მორფოლოგია“ (1928), სადაც 100 რუსული ზღაპრის ანალიზის საფუძველზე ჩამოყალიბებული აქვს ფუძემდებლური დასკვნები, რომლებიც, მკვლევრის აზრით, იგივე დარჩებოდა, საანალიზო ზღაპრების რიცხვი რომ გაზრდილიყო. ჩვენი მხრივ, დავძენთ, რომ ვითარება არ შეიცვლებოდა, რუსული ზღაპრების ნაცვლად ქართული ზღაპრები რომ ყოფილიყო გაანალიზებული. ვლ. პროპმა ამგვარად ჩამოაყალიბა ძირითადი დებულებები, რომლებიც ყველა ჯადოსნური ზღაპრისთვის საერთოა:

- 1) ზღაპრის ფუნქციათა რიცხვი განსაზღვრულია;
- 2) ფუნქციათა თანამიმდევრობა ყველა ზღაპარში უცვლელია;
- 3) ყველა ჯადოსნური ზღაპარი თავისი წყობით ერთი ტიპისაა.

ვლ. პროპის გამოკვლევით, ფუნქციათა რიცხვი განსაზღვრულია, ის შეადგენს 31-ს, რაც შეიძლება სადავო იყოს, თუმცა თავად თეზისი განსაზღვრულობისა სავსებით მისაღებია. რა არის ფუნქცია ზღაპარში?

ვლ. პროპის მიხედვით, ფუნქცია ზღაპრის სიუჟეტის ისეთი ერთეულია, რომელიც შემდგომ დაყოფას არ ექვემდებარება, ის, შეიძლება ითქვას, ატომია. ფუნქცია, ამავე დროს, უცვლელი სიდიდეა. ზღაპარში ხშირად ერთსა და იმავე ფუნქციას სხვადასხვა პერსონაჟი ასრულებს („მეფე ჭაბუკს აძლევს ცხენს“ – „ჯადოქარი გლეხის ბიჭს აძლევს ბეჭედს“). აქ ცვლადია მოქმედი პირის საზღაპრო ვინაობა, უცვლელია მოქმედება, სვლა, რასაც

ის ასრულებს: გმირის დასაჩუქრების, როგორც ფუნქციის, არსი არ იცვლება იმისდა მიხედვით, თუ ვინ არის მისი სუბიექტი (დამსაჩუქრებელი), ან რა კონკრეტული გამოხატულება აქვს საჩუქარს (მფრინავი ხალიჩა იქნება ის, ფასკუნჯის ფრთა თუ ბეჭედი). ამრიგად, ზღაპრის პერსონაჟები და საგნები, რა სხვადასხვაგვარნიც არ უნდა იყვნენ ისინი, უნდა დაჯგუფდნენ იმისდა მიხედვით, თუ რა ფუნქციას ასრულებენ, რას აკეთებენ მთავარი გმირისთვის, რა მისია აკისრიათ მის მიმართ. ხოლო კითხვას, თუ რა კონკრეტული გამოხატულება აქვს ფუნქციის (თუნდაც მისიის) აღმსრულებელს და თავად აღსრულების აქტს, მეორეხარისხოვანი ადგილი უჭირავს ზღაპრის სიღრმისეულ სტრუქტურაში და მისი ანალიზისას მხედველობაში არ მიიღება. ეს ზღაპრის ნივთიერ მრავალფეროვნებას და სიმდიდრეს გამოხატავს და არა მის არსს.

მეორე საკითხია, თუ რა თანამიმდევრობით სრულდება ეს ფუნქციები ზღაპრის დრო-ჟამში. ანუ ზოგადად: რომელი ფუნქციით იწყება ზღაპარი და რომლით მთავრდება იგი.

ზღაპარი იწყება მთავარი გმირის სახლიდან (შინიდან) გასვლით. ეს არის პირველი ფუნქცია ფუნქციათა თანამიმდევრობაში. მას, ცხადია, მხოლოდ მთავარი გმირი უნდა ასრულებდეს. ზღაპარი მთავრდება ქორწილით ან გამეფებით. ეს არის უკანასკნელი სვლა-ქმედება, რომლის იქით ზღაპრის კომპეტენცია აღარ გრძელდება. მეზღაპრის თვალი და ცოდნა მას ვერ სწვდება და, ამდენად, მსმენელისთვისაც დახურულია. ეს არის ზღაპრის საბოლოო, აბსოლუტური დასასრული. ამ ორ ფუნქცია-ქმედებას (გასვლა-დაბრუნება) შორის მოქცეულია ყველა სხვა ფუნქცია-ქმედება, რომლებიც ავითარებენ ზღაპრის სიუჟეტს და ავსებენ მის შინაარსს. ფუნქციათა ერთობლიობა ზღაპრის ხერხემალია, სადაც თითოეულ „მალას“ თავისი კუთვნილი და შეუცვლელი ადგილი უჭირავს.

ვლ. პროპა დაადგინა ფუნქციათა სასრული რაოდენობა, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ყველა ზღაპარში ფუნქციათა მაქსიმალური რაოდენობაა გამოყენებული (რეალიზებული). ალბათ, იშვიათია ზღაპარი, სადაც 31-ვე ფუნქცია იყოს წარმოდგენილი ან ისეთი, რომელიც ერთადერთი ფუნქციის შემცველი იქნებოდა. ერთსვლიანი ზღაპარი არ არსებობს, რადგან ნარატივი ორიოდ სვლაზე ვერ აიგება.

ზღაპრის მრავალფეროვნებას და სირთულეს ფუნქციათა ჯაჭვი ქმნის. ფუნქციები განაწილებულია პერსონაჟთა შორის,

ანუ პერსონაჟები ფუნქციის მატარებელი არიან (უფუნქციო პერსონაჟი ზღაპარში არ მოიძებნება). პერსონაჟები უნდა გამოვარჩიოთ არა მათი ვინაობის, არამედ მათი შესრულებული ან მათზე დაკისრებული ამოცანის (ფუნქციის) მიხედვით.

ამრიგად, ზღაპრის პერსონაჟის ვინაობას მხოლოდ ფუნქცია განსაზღვრავს ანუ მისი არა წარმომავლობა, არამედ რაობა. ისევე როგორც ფუნქციების, მათი შემსრულებლების რაოდენობაც ზღვარდებულია. პერსონაჟთა რაობა, ვლ. პროპის თანახმად [პროპი 1984:120-133], არ არის შვიდზე მეტი. ეს მაქსიმალური რიცხვია, რომელიც შეიძლება არ იყოს და არც არის რეალიზებული ყველა ზღაპარში. მაგრამ ეს ოპტიმალური რიცხვია – მერვე პერსონაჟი არ იპოვება. ზღაპარში ყველა სვლა ამ შვიდ პერსონაჟს შორის არის განაწილებული. ესენი არიან:

1. *მთავარი გმირი* – პერსონაჟი, რომელზეც დაკისრებულია და რომელიც ასრულებს მთავარ ამოცანას ზღაპარში, რასაც შეიძლება ზღაპრის მისია ვუნოდოთ. ის გადის სახლიდან და ბრუნდება სახლში, ამ გასვლა-დაბრუნებას შორის ასრულებს კიდევ სხვა ფუნქციებს, მაგრამ მასზეა დასაწყისი და დასასრული, ის არის მისი ანი და ჰაე. ყველა დანარჩენი პერსონაჟი თავ-თავისი ფუნქციით მხოლოდ და მხოლოდ მისთვის არსებობს, მისთვის გამოჩნდება ზღაპრის ასპარეზზე. მთავარი გმირი უქონლობას, რაიმეს ნაკლებობას გაჰყავს სახლიდან.

2. *გამსტუმრებელი*. მისი მოქმედების წრე შეზღუდულია. მას, როგორც დასახელებიდან ჩანს, ერთადერთხელ უხდება ამ ფუნქციის შესრულება. სხვა დროს, გარდა ზღაპრის დასაწყისისა, იგი ამ ფუნქციას ვერ შეასრულებას, რადგან გმირი ერთხელ გადის სახლიდან. გამსტუმრებელი ძირითადად არის მამა, რადგან მამის გარდა, თუ ის ცოცხალია, არავის შეუძლია ბავშვის გაშვება.

3. *მავნე (ანტაგონისტი)*. იგი ზღაპარში გამოჩნდება ერთადერთი ფუნქციით – ვნება მიაყენოს მთავარ გმირს, დააბრკოლოს იგი, ხელი შეუშალოს მისი შესრულებაში. იგი თავს იჩენს, როგორც კი გმირი დაადგება თავის გზას, ანუ მისი ადგილი სახლის ზღურბლს იქით არის.

4. *შემწე*. იგი მავნის ანტიპოდი. იგი გმირის ნაცვლად ასრულებს ძნელ ამოცანას, რომელზეც დამყარებულია მისი საბოლოო წარმატება.

5. *მჩუქებელი* ამარაგებს გმირს რაიმე საგნით, რომლის საშუალებითაც გმირი გადალახავს წინააღმდეგობას, რათა თავი დააღწიოს მავნის ცრუგმირის მიერ დაგეგმულ მახეს.

6. *ცრუმირი*. მისი მთავარი ფუნქციაა მთავარი გმირის მონაპოვრის მითვისება, საბოლოოდ, მისი პიროვნების უზურპაცია. მთავარი გმირის სახით მოვლენილი, ის გამართავს ცრუქორნილს და, საბოლოოდ, დაბრუნებული მთავარი გმირის მიერ მხილებული, მამის ხელით იქნება განკითხული და დასჯილი.

7. *მეფის ასული ან მისი მამა*. მათი მოქმედების წრეა: ასული ან მისი მამა, მეფე, ძნელ დავალებას აძლევს მთავარ გმირს; ასულის ფუნქციაა, იყოს ძებნილი და მოპოვებული მთავარი გმირის ხელით, და მასზე დაქორწინებული.

ეს არის პერსონაჟთა მაქსიმალური რაოდენობა. არ არსებობს ზღაპარი, სადაც შვიდზე მეტი ფუნქციონალური პერსონაჟი მონაწილეობდეს. მაგრამ არ არის სავალდებულო, რომ ზღაპარში შვიდივე პერსონაჟი იყოს წარმოდგენილი, რადგან მთავარია არა თავად პერსონაჟი, არამედ ფუნქცია, რომელსაც ის ასრულებს. შემწეობისა და ჩუქების ფუნქცია შეიძლება ერთმა პერსონაჟმა შეითავსოს – იყოს მჩუქებელ-შემწე. ასეთ შემთხვევებში ზღაპარს აკლდება პერსონაჟი, მაგრამ ფუნქციათა რაოდენობა იგივე რჩება (პარალელი: თეატრალური წარმოდგენა იცნობს ერთ სპექტაკლში ორი როლის შემსრულებელ ერთ მსახიობს).

საბოლოოდ, ვლ. პროპი ზღაპრის ამგვარ უზოგადეს განმარტებას გვთავაზობს: „*მორფოლოგიურად ჯადოსნური ზღაპარი შეიძლება ენოდოს ყოველგვარ განვითარებას, რომელიც ვნებით ან უქონლობით იწყება და, საშუალებდო ფუნქციების გავლით, მთავრდება ქორწინებით ანდა სხვა ფუნქციით, რომელიც კვანძის გახსნისათვის გამოიყენება*“.

სწორედ ამ საშუალებდო ფუნქციებით, მათი თანამიმდევრული მსვლელობით არის ავსებული ზღაპრის შინაარსი და ეს არის ზღაპრის სამყარო. გავეცნოთ, რა ხასიათისაა ეს სამყარო, რა ადგილი უჭირავს მას რეალობაში. ამის გარკვევისთვის გასაღებად გამოგვადგება პროპისეული მორფოლოგიური ანალიზის შედეგები, მაგრამ ეს არ იქნება საკმარისი. ერთია მორფოლოგია, მეორეა ამ მორფოლოგიის, ამ მწყობრი სტრუქტურის უკან დაფარული სინამდვილე. ჩვენი მიზანია იმ ფარული სინამდვილის გაცხადება, რომელიც ზღაპრის გულისგულს უნდა შეადგენდეს. ზღაპრის სამყაროს ამოცნობასთან ერთად უნდა ამოვიცნოთ ზღაპრის მთავარი გმირის რაობა, რაც მის კონკრეტულ, ზღაპრიდან ზღაპრამდე ცვალებად გამოხატულებათა უკან იმალება. ან რას ნიშნავს ზღაპარში „შინ“ და „გარეთ“?

მართალია, მთავარი გმირის მიზანი შინ დაბრუნებაა მოპოვებულ საგანთან ერთად, რითაც სრულდება, ხშირ შემთხვევაში, მამის დავალება, მაგრამ ზღაპრის მთავარი შინაარსი (არა მიზანი) გარეთ ყოფნაა ანუ შინ ყოფნის ანტითეზისი. ყველაფერი, რაც კი ზღაპრის სამყაროში ხდება, მონოდებულია იმისათვის, რომ შინ ყოფნა ერთი საფეხურით ამაღლდეს, საბოლოო განსრულება პოვოს. მაგრამ რაც ხდება, ყველაფერი გარეთ ხდება. და თუ არაფერი ხდება, დროც არ მიედინება. გარესამყარო კი მთლიანად დროული განზომილებებისაა, მთლიანად დრო-ჟამის მორჩილებაშია. ეს ის ადგილია, სადაც მიმდინარეობს გმირის, შესაძლოა, ბიოლოგიური ზრდისა და სულიერ-ინტელექტუალური აღზრდის პროცესი, რომელიც მთავრდება სახლის ზღურბლთან, ანუ გმირი სავსებით და აბსოლუტურად მომნიფებული უბრუნდება თავის შინას და თავისი დაბრუნებით გარდაქმნის მას.

მთავარი გმირი – ყარიბი ანუ ლარიბი (რუსთველის „იგი უცხო და ლარიბი“), უპოვარი, გამოუცდელი. უცხო სამყაროში, სადაც მას მრავალი, ყოველ ხის ძირას ჩასაფრებული ხიფათი ემუქრება, დაბრკოლებებით არის ავსებული მისი გზა. მისი გასვლისთანავე, შინას ზღურბლს მიღმა თავს იჩენს მავნე, ანტაგონისტი, რომელიც სწორედ იმისთვის გამოჩნდება, რომ დააბრკოლოს, უკან დახიოს მიზნისაკენ წინმიმავალი გმირი. მაგრამ სადაც მავნეა, იქ არის შემნეც და მჩუქებელიც, რომელთა გარეშე ზღაპრის გმირს გარდაუვალი დაღუპვა ელის.

გარეთ ხდება უნარების მანიფესტაცია, თანდაყოლილ თვისებათა გამომჟღავნება, ძალთა აქტივიზაცია, რასაც შინ ვერ მოახერხებდა, ამის საჭიროებაც არ გაჩნდებოდა. განსაცდელი, გამოცდა, ცდა ელის მას სახლის ზღურბლს იქით, გზაზე, არა სახლში...

ვინ არის ზღაპრის გმირი?

ის ყარიბია, მგზავრია, თავის ქვეყანას მოშორებული, და ეს ინვევს მისდამი თანაგრძნობას. მას სჭირდება გზის მასწავლებელი, შემნე და მჩუქებელი და ისინიც არ დააყოვნებენ...

ის იდუმალის მაძიებელია; ის დგას გზაჯვარედინზე და ირჩევს იმ გზას, რომელიც უკან არ დაბრუნებას იუნყება. მაგრამ სწორედ ამ გზას მიჰყავს იგი მიზნამდე, სხვა გზები ფუჭია, მისი ორი ძმა რომ დაადგება. ეს „სიკვდილის გზა“ „სიცოცხლის გზა“ აღმოჩნდება. ამ გზაზე აღმოაჩენს ის იმ იდუმალს, რომლის საძიებლად გამოვიდა სახლიდან. ის აუქმებს წარწერას გზაჯვარედინზე.

ის ნდობითა და რწმენით არის სავსე და ეს ამარჯვებინებს მას. ის რწმენითა და ნდობით იღებს ჯადოსნურ ნივთს და არ გამოცდის მას, ვიდრე გასაჭირში არ ჩავარდება. ეს არის რწმენა ცოდნამდე.

ის არაფერს მოელის განუელი სამსახურისთვის, ის ხელგაშლილია და გასცემს უკანასკნელს, ძვირად მოპოვებულსაც, რომელიც, შესაძლოა, მისი ხეტიალის მიზანს შეადგენს, გასცემს არა იმის გამო, რომ ასწილად მიგების მოლოდინი აქვს. სიხარბე და ანგარიშიანობა შორს არის მისგან და თუ ვინმე ამართლებს პარადოქსულ დევიზს „რასაცა გასცემ, შენია“, ზღაპრის გმირი ამართლებს.

თუ ვიკითხავთ, რით იმარჯვებს ზღაპრის გმირი, პასუხი ასეთი იქნება: ის იმარჯვებს იმ უსაზღვრო სიკეთით, თვინიერებით, მორჩილებით, უდრტვინველობით, ყველა ამ არაპრაქტიკული თანდაყოლილი თვისებით, რომლებიც სახლიდან გამოჰყვამს. მათი ძალით მისკენ მიმართული ყოველი ბოროტება სასიკეთოდ შემოუბრუნდება.

და, საბოლოოდ, ზღაპრის გმირი ახორციელებს სოფლის ძლევას, აცხადებს ამ ძლევის საიდუმლოს.

ზღაპრის სამყაროს ბუნების გასარკვევად უნდა გაირკვეს ზღაპრის დროისა და სივრცის ხასიათი.

ზღაპრის მშრალი, სქემატური დასაწყისი: „ერთხელ ერთ ქვეყანაში იყო ერთი ხელმწიფე“, გვიმხელს მის ხასიათს.

რა ქვეყანაა ეს ქვეყანა? არც საქართველო, არც რუსეთი, არც რომელიმე კონკრეტული ქვეყანა. მას არა აქვს კონკრეტული ეთნიკური სახე. ყოვლად ნარმოუდგენელია ზღაპრის ამბავი ხდებოდეს სადმე კონკრეტულ ადგილას და კონკრეტულ დროში, სადაც ოდესმე მაინც შეიძლება ზღაპრის მსმენელი მოხვედრილიყო ან მომავალში მოხვდეს. მისკენ მისასვლელი გზები მოჭრილია. ზღაპარი ამ მხრივ უდროო და უადგილო ადგილია (ატოპოს, ატოპია). თუ ზღაპრის დასაწყისში ქვეყნის მითითება და დრო-ჟამის დათარიღება გვხვდება, იგი ზღაპრული ცნობიერების შესუსტების, ზღაპრის ჟანრის გადაგვარების მიზეზით უნდა ავხსნათ.

ამ განუსაზღვრელობით ზღაპარი განსხვავდება მითოსისგან, ლეგენდისგან ან თქმულებისგან, რომელთა მოქმედების ასპარეზი ტოპონიმიზებულია, დრო – განსაზღვრული. ის ჩვენი დროა, თუნდაც უხსოვარი იყოს. შეიძლება მოინახოს მითოსის (ლეგენდის, თქმულების) მოქმედების ადგილი, შეიძლება გახ-



სენებულ იქნეს მოქმედების დრო. წარსულში მომხდარი ამბავი კვალს ტოვებს მიწაზე ტბის ან ბორცვის, ნანგრევის, ხევისა, კლდისა თუ გამოქვაბულის, ან, თუნდაც, გაქვავებული თუ ქვა-ქცეული გველეშაპის სახით, ზღაპრისგან განსხვავებით, რომელსაც ხილულ სინამდვილეში არა აქვს ტვიფარი. თქმულების დროს გავიხსენებთ, რამდენადაც ის წარსულია, მაგრამ ზღაპრის დროს ვერ გავიხსენებთ, რამდენადაც ის მსმენელის დროის პარალელურია და არასოდეს გადაკვეთს მას. ზღაპარში გამავალი დრო და მთხრობელ-მსმენელის დრო განსხვავებულ განზომილებაში არსებობენ, ისინი აცდენილი არიან ერთმანეთს, არ ებმიან, არ აგრძელებენ ერთმანეთს. უკეთეს შემთხვევაში, ისინი პარალელურად მიედინებიან და არ კვეთენ ერთმანეთს. ზღაპრის დრო არ არის წარსული დრო რეალური დროის მიმართ. ის ჰერმეტიული, ჩაკეტილი დროა, მას აქვს დასაწყისი, რომელიც უდროობიდან მოდის და დასასრული, რომელიც მარადიულობაში გადადის. „დღესაც ბედნიერად ცხოვრობენ“, ან „დღესაც ქორნილი გრძელდება“ – მიანიშნებს ამ მარადიულობაზე. ზღაპრის ამ განგრძობილ ქორნილში რაც ხდება, ის აღწერა-გადმოცემას არ ექვემდებარება. ნუთისოფლის სიტყვები, რომელთაც მთხრობელი ამ მომენტამდე (ქორნილამდე) იყენებდა, აქ აღარ გამოდგება.

ზღაპრის დასასრულს, როცა მთხრობელი თავისი პერსონით ალაპარაკდება, თითქოს ხდება გარღვევა ზღაპრის ჰერმეტიულ დროში, თითქოს პარალელური მდინარეები ორი დროისა – ზღაპრისა და მისი მთხრობელ-მსმენელისა ერთვიან ერთმანეთს, როცა მთხრობელი ამბობს, მეც იქ ვიყავი, იქიდან მოვდივარო. მაგრამ არავის სჯერა, რომ ზღაპრის მთხრობელი თვის-სავე მონათხრობში, ზღაპარში, გამონაგონში იმყოფებოდა. მთხრობლის ბოლო რეპლიკა კიდეც უფრო წარმოაჩენს ზღაპრის განსხვავებულ დროჟამულ-სივრცულ სამყაროს.

არსად სხვა თხრობით ტექსტში ისე მძაფრად არ იგრძნობა დროის განმავლობა, როგორც ზღაპარში. ზღაპრის გმირი თავისი თავის რეალიზაციას დროში ახდენს, მას დრო სჭირდება, როგორც არავის. როგორც იტყვიან, დრო მის სასარგებლოდ მუშაობს, ის ენდობა დროს. ზღაპარში დროც პერსონაჟია, რომელიც ბადებს ზრუნვას და ამ ზრუნვით ივსება მთავარი გმირი. „ყოფიერების დროდ ქცევა განპირობებულია ზრუნვით“ (მ. ჰაინდეგერი). და, როგორც კი ამოიწურება საზრუნავი, დროც ამოწურულია. ეს არის დროის დასასრული, რომელიც ზღაპარმა

გვამცნო. ამაზე ნათქვამი: „დრო აღარ იქნება“ (გამოცხადება, 10: 6).

დროისა და სივრცის ერთიანობას ზღაპრის სამყაროში მხარს უჭამს მისი მთავარი გმირი: როგორც დრო და სივრცეა განუსაზღვრელი და უსახელო, ასევე მთავარი გმირია უსახელო. ზღაპარმა არ იცის მისი საკუთარი სახელი. ის ან უფლისწულია, ან გლეხის ბიჭი, მაგრამ მას სახელი არა აქვს. რაკი ზღაპრის ქვეყანა არც საქართველოა, არც რუსეთი და არც სხვა რომელიმე ქვეყანა, ზღაპრის გმირიც არ ეკუთვნის რომელიმე ეთნოსს, მას არა აქვს ეროვნება. მას არ ეკითხებიან, რა რჯულის ხარ, რომელი ტომისა ხარ? (აქ უნდა შეინიშნოს ერთი პარადოქსი: მიუხედავად ეთნიკური განუსაზღვრელობისა, ზღაპრის გმირი, როგორც საერთოდ თავად ზღაპარი, სისხლხორცეულად არის დაკავშირებული იმ ხალხის ყოფასთან და მენტალობასთან, სადაც და ვის ენაზეც მოითხრობა იგი. რუსულ თუ სხვა ხალხის ზღაპრებში მთავარი გმირი, მართალია, ატარებს სახელს, მაგრამ ეს სახელი მისი არა საკუთარი, არამედ ზოგადი, გვარობითი სახელია. რუსული ზღაპრის ყველა გმირი პრინციპულად ივანუშკაა).

მაინც ვინ არის ზღაპრის გმირი? ზემოთ შევეცადეთ, გავვერკვია მისი ბუნება, ხასიათი, ზნეობრივი სახე. ახლა ვნახოთ, რას გამოხატავს იგი პრინციპულად, რა საბოლოო ფუნქცია აკისრია მას ზღაპარში?

თუ მივიღებთ ვლ. პროპის დებულებას, რომ ყველა ზღაპარი თავისი წყობით ერთი ტიპისაა, ისიც უნდა მივიღოთ, რომ ყველა ზღაპრის მთავარი გმირი ერთია. კაცობრიობაც ერთია და ზღაპრის გმირი ამ კაცობრიობის წარმომადგენელია, უფრო სწორად, თავისი პიროვნებით გამოხატავს მას. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მთავარი გმირი თავის გზაზე სავსებით ახდენს თავისი უნარებისა და თვისებების მანიფესტაციას, რომ ის აღწევს თავისი ცხოვრების მიზანს, რისთვისაც ის სახლიდან გავიდა, რომ ეს გზა სავსეა განსაცდელებით და, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, იგი ცხოვრების გზაა, რადგან თავად ცხოვრებაც გზაა, და რომ ეს გზა ერთადერთია მისთვის და სხვა არც არსებობს, – შეიძლება ითქვას, რომ მას არც სხვა სიცოცხლე აქვს, გარდა იმისა, რაც ამ ზღაპარში განვლო და განიცადა. შინდაბრუნებით მან დაასრულა თავისი ცხოვრების გზა, რის ბოლოსაც მას ელოდა სინთეზისი, რომელმაც ის ახალ ჟამში და ახალ მინაზე გადაიყვანა. ეს ქორწილის დრო-ჟამია, რომელიც მარადიულად გრძელდება. ამ ქორწილს მხოლოდ სახელწოდება აკავშირებს

ამნუთისოფლურ ყოფით ქორნილთან, რომლის შედეგად თაობები იბადებიან. ყოფითი ქორნილებით, შეუღლებებით, ამნუთისოფლური ოჯახების შექმნით შეიძლება მთავრდებოდეს რომანები, რომელთა კლასიკური ნიმუშია „ომი და მშვიდობა“, მაგრამ არა ზღაპარი. ზღაპრის დასასრული არ გულისხმობს ამგვარ ქორნილს და, ნიშანდობლივია, რომ არც ერთ კეთილმოსურნე მთხრობელს, ამ წუთისოფლის შვილს, არ გასჩენია სურვილი დაესრულებინა ზღაპრის ქორნილი და მის შედეგად დაბადებულთა ამბის თხრობა სამომავლოდ გადაედო. არა, ის ამბობს, რომ ქორნილი დღესაც გრძელდება, სწორედ ისე, როგორც ქრისტიანული ესქატოლოგიის მერვე დღე, უხვალიო და დაუღამებელი დღე (ნმ. ბასილი დიდი).

ამიტომაც, როცა ვლაპარაკობთ ზღაპრის დასასრულზე, ეს დასასრული მხოლოდ სიუჟეტური დროის დასასრული არ არის, ეს აბსოლუტური დასასრულია, რომლის საუკეთესო სიმბოლო ქორნილია.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს გავიაზრებთ, ე.წ. ჯადოსნური ზღაპარი, რომელსაც ნამდვილად ეკუთვნის სახელწოდებად *ესქატოლოგიური ეპოსი*, ამგვარად შეიძლება განიმარტოს:

ზღაპარი არის მყარი სტრუქტურის, გამონაგონზე დაფუძნებული ხალხური ზეპირი მოთხრობა, რომელიც აგებულია ერთ მთავარ ლერძზე – ერთი მთავარი გმირის დაბრკოლებებით და განსაცდელებით სავსე თავგადასავალზე განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში, როდესაც და სადაც ხდება მისი უნარებისა და თვისებების თანდათანობითი მანიფესტაცია, თვითშეცნობა და გამოცდა, და ორიენტირებულია აბსოლუტური და საბოლოო ბედნიერი დასასრულისკენ.

დაბოლოს, რაც შეეხება ჯადოსნურ-ფანტასტიკურ მომენტს ზღაპარში, ამაზე შეიძლება ითქვას შემდეგი: მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ მიერ განხილული ტიპის ზღაპრებში ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ ზღაპარს, რომელშიც არ მონაწილეობდეს ფანტასტიკა, ეს უკანასკნელი მაინც არ არის ის არსებითი, რომელიც შეიძლებოდა მისი ჟანრული ბუნებისა თუ საზრისის ძირითადი განმსაზღვრელი ყოფილიყო.

მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ზღაპრის ფანტასტიკური ფონი მთავარი გმირის ცნობიერებაში სამყაროს პირველხილვისგან გამონწვეული განცვიფრების გამოხატულებაა. ის გაოცების ანაბეჭდია. ეს არის სამყარო მის პირველხილვაში. ზღაპრის

ჯადოსნურ-ფანტასტიკური გარემო იმის ნიშანია, რომ ზღაპრის გმირი მუდამ ინარჩუნებს ბავშვობას, ის ბოლომდე, ქორწილამდე ბავშვად რჩება. სხვანაირად, ქორწილში, როგორც სასუფეველში, ვერ შევა. ეს არის ბავშვობის სიბრძნე. ამ უშუალო სიბრძნის წყალობით არის ზღაპარი დამაჯერებელი, სარწმუნო. როგორც კი თხრობაში საოცრებანი, ფანტასტიკური თავგადასავლები მოჭარბდება და თვითმიზნად იქცევა, ზღაპარი, როგორც ჟანრი, წყვეტს არსებობას, ის უმალ ცრუზღაპრის სახეს იღებს, რომლისაც აღარავის სჯერა.

ზღაპრის ფანტასტიკა მაინც რეალური ცხოვრების ლოგიკას არის დაქვემდებარებული. ზღაპრის გმირი, რაც უნდა ფანტასტიკის სამყაროში მოძრაობდეს, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს სამყარო მაინც ჩვენი სამყაროა და ზღაპრის გმირიც ჩვენიანია, ერთ-ერთი ჩვენგანია.

### ცხოველთა ზღაპარი

ცხოველთა შესახებ ამ პატარა მოთხრობებს შეიძლება ეპოსი ვუწოდოთ, თუმცა ისინი, ერთი შეხედვით, იგავ-არაკთა მონათესავე ჟანრია. იგავი თუ არაკი, ან თუნდაც, იგავ-არაკი, ნართაული თხრობაა: იგი მოგვითხრობს ცხოველებზე და მათ ურთიერთობაზე, მსმენელმა კი მათში ადამიანები და ადამიანთა ურთიერთობანი უნდა იგულისხმონ. იგავის *მგელი*, *მელია* ან *დათვი* არ არის მგელი, მელია თუ დათვი, არამედ ამა და ამ ხასიათის, ნირის, უნარის, თვისებების, ქცევის ადამიანია. ანუ, სხვაგვარად, ეს ცხოველები, რომლებიც გადადიან იგავიდან იგავში, ადამიანებს განასახიერებენ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ცხოველები მსახიობები არიან და გარკვეული ტიპის ადამიანთა როლებს ასრულებენ. ეს ცხოველები, რომლებიც ბუნებით უტყვნი არიან, თითქოს სცენიდან ამხელენ კაცთა მოდგმის მანკიერ მხარეებს, და ეს ხდება სწორედ იმ ძალით, რომ თავად მათ ბუნებით არ ახასიათებთ გაკიცხული მანკიერებანი და ამიტომაც მორალური პასუხისმგებლობისგან თავისუფალნი არიან. ეს გარემოება ამძაფრებს და ეფექტურს ხდის მხილებას.

მაგრამ ხალხური ეპოსი ცხოველთა შესახებ ანუ ცხოველთა ეპოსი, არ არის მხილებითი. ეს სიუჟეტები მხოლოდ მოგვიანებით იქნა გამოყენებული მორალისა და ჭკუის სასწავლებლად. მათში ჩადებულ სიბრძნეს პრაგმატული დანიშნულება მიეცა,

რაც წარმოშობიდანვე მათ არ გააჩნდათ. რა იყო მათი საზრისი, რას გამოხატავენ ეს ლაკონიური მახვილგონიერი სიუჟეტები მოულოდნელი კომიკური თუ ტრაგიკომიკული დასასრულით? რისთვის შეიქმნა ისინი? არის გავრცელებული აზრი, თითქოს ცხოველთა „ზღაპრები“, როგორც მათ არასწორად უწოდებენ, შეიქმნა იმ მიზნით, რომ დაეფიქსირებინათ სხვადასხვა ჯურის ცხოველთა ხასიათები, თვისებები და ამ სახით შენახულიყო ცოდნა მათ შესახებ, რათა ასე გადაცემოდა თაობიდან თაობას. გონებამახვილურია ამ ჟანრის ამგვარი წარმოშობა: ისინი, ამ მხრივ, თითქოს ემსგავსებიან ანდაზებს, რომლებიც ასევე შემქმნდროებულად ინახავენ ცოდნას ყოფიერების სხვადასხვა სფეროდან, ლაკონიურ ფრაზაში წნეხენ მრავალგზისი გამოცდილების შედეგებს, რათა თაობიდან თაობას გადაეცეს. თუ ეს ასე იყო, ცხოველთა ეპოსს უნდა დაერქვას ცოცხალი ბუნების (პერსონაჟებად მცენარეებიც შეიძლება შეგვხვდეს) პირველყოფილი სახელმძღვანელო, ერთგვარი ბუნების კარი, რომლის საშუალებითაც ახალი თაობა წინასწარ, გამოცდილებამდე, ეზიარებოდა ცხოველთა ურთიერთობებს, მათი ხასიათის საიდუმლოებებს. მაგრამ ასე იყო? ეს დანიშნულება ჰქონდა მათ? საეჭვოა. ამის სანინააღმდეგოდ ლაპარაკობს ის არსებითი გარემოება, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები ძალზე დაშორებულნი არიან ბუნებაში რეალურად არსებულ ცხოველებს. მგელი და დათვი სულაც არ არიან ისეთი ბრიყვები, როგორც ეპოსში არიან გამოყვანილნი. მგლისა თუ დათვის შესახებ ამგვარი „ცოდნით“ აღჭურვილი მონადირისა თუ ვინმე გლეხის ნაბიჯები ტყეში მარცხიანი იქნება. ამ უკანასკნელ ასწავლს განვითარებული ნატურალისტური მეცნიერება და პრაქტიკა არ ადასტურებს „ზღაპრულ“ და რეალურ ცხოველთა შესატყვისობას. აშკარაა, რომ „ზღაპრული“ ცხოველები გამონაგონის სფეროს ეკუთვნიან, ფანტაზიის ნაყოფნი არიან. მაგრამ თუ როგორ ინარჩუნებენ ისინი ცხოველმყოფელობას, ავთენტურობას, ნამდვილობას – სწორედ ეს არის ყოველი გამონაგონის, როგორც მხატვრული შემოქმედების, საიდუმლო და მის ახსნას ჩვენ აქ არ შევუდგებით.

არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ცხოველთა იგავი მითოლოგიური წარმოშობისაა, ანუ თითოეული სიუჟეტი ინახავდა ინფორმაციას რაიმე საგნისა თუ მოვლენის (თუ მთლიანად სამყაროსას არა) წარმოშობის შესახებ. სხვაგვარად: იგავი თითქოს გარდაქმნილი, დესაკრალიზებული მითოსია. შეიძლება წარმოვიდგინოთ საზოგადოება, სადაც მართლაც ცხოველ-

თა იგავები მითოსის როლს ასრულებენ – ცხოველებს თავიანთი ქმედებებით, თუნდაც ცბიერებით და ეშმაკობით, გაიძვერობით, მუხთლობით შემოაქვთ რეალობაში რაღაც სიახლე, ადამიანებისთვის პოულობენ გადარჩენის სახსარს. ისინი – მელა იქნება, ყვავი თუ ყორანი – ადამიანთა საზოგადოების წინაპრებად ითვლებიან, რომელთაც ადამიანებს გაუმზადეს პირობები ადამიანური ცხოვრებისთვის, თავად კი განუდგნენ ადამიანებს და ცხოველური სახე და ყოფა არჩიეს. ამგვარ იგავებს თუ მკაცრად მითოლოგიური არა, შეიძლება ეტიმოლოგიური ვუნოდოთ. ასეთებია ქართულ ფოლკლორში გავრცელებული, ან საბავშვო რეპერტუარის კუთვნილი სიუჟეტები, როგორც არის, „რატომ აქვს ოფოფს სავარცხლიანი ქოჩორი“ და სხვა მისი ანალოგიური. მითოლოგიური წარმოშობის მომხრეთა აზრით, ცხოველთა ეპოსის ბავშვთა აუდიტორიაში გადასვლა-გადანაცვლება მისი დეგრადაციის ნიშანია, მათ ამ წრეში გამართობი ფუნქცია აქვთ შეძენილი. მაგრამ ისმის კითხვა – როდის მოხდა ეს გადანაცვლება? თუ მითოსური იგავების სეკულარულ იგავებად გარდაქმნა სინამდვილეს შეესაბამება, ეს გარდაქმნა უნდა ვიგულოთ არა რომელიმე ეროვნულ (ვთქვათ, ქართულ) ფოკლორულ სინამდვილეში, არამედ უფრო ადრე, ვიდრე ისინი ამ ფოლკლორის ფონდში შემოაღწევდნენ, რადგან ეჭვი არ არის, რომ ცხოველთა იგავების ფონდს (ჯადოსნურ ზღაპართა ანალოგიურად) საერთო წარმოშობა აქვს. სხვა საკითხია, შესაძლოა, გადაუჭრელიც, თუ სად, რომელ ხალხში, რომელ საზოგადოებაში ჩამოყალიბდა მისი ტიპები დღევანდელი სახით, მაგრამ ისინი, ერთმანეთის მეტ-ნაკლებად იდენტურნი, ყოველ ხალხში დამოუკიდებლად რომ არ აღმოცენებულან, აშკარაა. მხედველობაში გვაქვს ევრაზიის სივრცეში გავრცელებული იგავები, რომლებიც შინაარსობრივად იგივეობრივნი არიან – წარმოადგენენ საერთო ფონდს, რაც მათი კლასიფიკაციის და კატალოგიზაციის შესაძლებლობას იძლევა. არსებობს საერთო ფონდი, რომლის სისავსიდან თითოეული ტრადიცია ქმნის თავის მარაგს, ცხადია, ქმნის საკუთარსაც. ასე, მაგალითად, ცხოველთა საერთაშორისო იგავური ფონდიდან საქართველოში დადასტურებულია 130-მდე ფაბულა, აქედან ნახევარი ორიგინალურია, რომელიც არ გვხვდება მსოფლიო ფოლკლორში [ქურდოვანიძე 2001:183]. დასაშვებია ქართულ იგავებში მითოლოგიურ-ტრიქსტერული (ოინბაზური) კვალის ძიება, მაგრამ ეს უკვე ცალკე, კერძოდ, ისტორიული კვლევის პრობლემაა. ჩვენი ამოცანა არაა იგავთა გენეზისის

დადგენა, ჩვენ მიზნად ვისახავთ, გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს დღეს იგავთა ეს ფონდი თავის მთლიანობაში იმ სახით, რა სახითაც ჩვენამდე მოაღწია. რა არის ცხოველთა ეპოსის საზღვრისი, რას ეუბნება მსმენელს, რა *სიბრძნეს* ინახავს იგი თავისი ფაბულის მეშვეობით.

**შენიშვნა.** კატალოგის მიხედვით, შეგვიძლია მეტ-ნაკლებად სრული წარმოდგენა ვიქონიოთ ცხოველთა ეპოსის არსებული საკუთრივ ქართული სიუჟეტების შესახებ [ქურდოვანიძე: 2000; ჩოლოყაშვილი: 2002].

პირველ ყოვლისა, განვმარტოთ, რას ვგულისხმობთ, როცა ცხოველთა იგავებს *ეპოსს* ვუნოდებთ. მიჩვეული ვართ, რომ ეპოსი დიდი ტილოა, ფართო ასპარეზია, როგორც სივრცულ, ისე დროჟამული განზომილებით. ეპოსის გმირს (გმირებს) მრავალზღურბლიანი თავგადასავალი აქვთ. ეპოსი მოიცავს გმირის ცხოვრების არა მხოლოდ ერთ ან რამდენიმე ეპიზოდს, არამედ ხშირად მთელ ცხოვრებას დაბადებიდან აღსასრულამდე (აპოთეოზამდე). ცხოველთა იგავს კი, ცალკე აღებულს, არც ხანგრძლივობა აქვს და არც საკმარისი სივრცე. რა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ცხოველთა ნოველისტურ იგავებს *ეპოსი* ვუნოდოთ? თუმცა ცხოველთა ერთი რომელიმე იგავი პერსონაჟის, ვთქვათ, მელიის, რომელიმე ოინბაზობას გადმოგვცემს თავისი დასაწყისით და დასასრულით, ანუ თვითკმარია, დასრულებულია, მაინც ეს თვითკმარი სიუჟეტი ერთი მთელის ნაწილად უნდა გავიაზროთ. ნაწილებს მთლიანობაში აქცევენ პერსონაჟები, რომლებიც იგავიდან იგავში, სიუჟეტიდან სიუჟეტში გადადიან. თუ ერთგან კვდებიან, მეორეში ცოცხლდებიან, ინარჩუნებენ რა იგივეობას თავის თავთან. მელია ყველგან მელიაა, ის ყველა იგავში *მელიობს*, არსად კარგავს *მელიობას*, მგელი არ მოიშლის *მგლობას*, რაც მის მარადიულ ბრიყვობასა და სიხარბეში, ასევე მარად მშვივრობაში მდგომარეობს. ისინი არ შეიძლება ასეთები არ იყვნენ, არასოდეს შეიცვლიან ნირს და ქცევას, რომ სხვა სახით გვეჩვენონ. ჩვენ თითოეულ მათგანს ყველგან გამოვიცნობთ როგორც ძველ ნაცნობს, რომელიც მრავალგზის შეგვხვედრია. ნიშანდობლივია, რომ მელა თუ მგელი, თითოეული ცხოველი ინდივიდია და, ამავე დროს, თავისი გვარის წარმომადგენელი. ამიტომაც მის გვერდით სხვა მელა და სხვა მგელი არ ჩანს. მელა, მგელი და სხვანი იგავთა ერთობლიობის პერსონაჟთა საკუთარი სახელებია. ამ მხრივ, ეს სამყარო დასაზღვრულია, ერთხელ და სამუდამოდ დეტერმინირებული.

თითქოს ეს არ არის თავისუფლების სამყარო, მაგრამ მის ფარგლებში, მისგან გამოუსვლელად, მისი ბინადარნი ახერხებენ თავისუფალნი იყვნენ თავის ქმედებებში.

ეს არის ერთიანი ეპიკური სამყარო, სადაც ცხოვრობენ, მიმოდინან, მოქმედებენ, ერთმანეთს ხვდებიან ეს არსებები. ეს მათი სამყაროა, მათთვის ნაცნობია იქ ცხოვრების წესები და ეს არავის უკვირს. ჩვენც ვიღებთ ამ წესებს, როგორც ასეთს, როგორც თავისთავად ცხადს. ეს სასტიკი, ურთიერთშეუთავსებლობის, პრინციპულად ანტაგონისტური სამყაროა. რა შორს დგას იგი იმ სამყაროსგან, სადაც სახლიდან გამოსული ჯადოსნური ზღაპრის გმირი შედის, სადაც მას უხდება მოგზაურობა, თავისი რაობის გამოვლენა (მანიფესტაცია). მართალია, იქ არის ანტაგონისტი, მავნე, არის ცრუგმირი (ყველაზე საშიში ანტაგონისტთა შორის), მაგრამ იქ არიან შემწენიც და მჩუქებელნიც, რომელთა წყალობით ყოველი ხიფათი დაძლეულია. ამის საპირისპიროდ, ცხოველთა ეპოსის სამყაროში არ არსებობენ შემწენი, ხიფათში ჩაცვენილი მისი მკვიდრნი საკუთარ თავს არიან მინდობილნი... ეს სიცრუის, გაუტანლობის, ურთიერთმოლორეობის, მუხანათობის სამყაროა. ყველანი ერთმანეთს ატყუებენ ან ცდილობენ მოტყუებას. ეს არის მათი ცხოვრების წესი. მაგრამ მოლორებაც არის და მოლორებაც. ამით არ კმაყოფილდება უდიდესი, დაუცხრომელი ოინბაზი მელა. მოლორება თავდება სისასტიკით. მგელი არა მხოლოდ მოლორებუღია, არამედ ტყავიც აქვს გამძვრალი. უდანაშაულო, თუნდაც ხარბ მგელს, ტყავს აძრობენ არაფრისთვის, მხოლოდ იმისთვის, რომ თავიდან მოიშორონ, გზიდან ჩამოიცილონ? არის რაიმე საზრისი ამ მუხანათობაში, რომელიც ასეთი სისასტიკით გვირგვინდება? ადამიანს მაინც – ამაზე უნდა იყოს გათვლილი იგავი – ეცინება, თითქოს ბოლომდე არც კი სჯერა, რომ ასეთი სისასტიკე ნამდვილად ხდება. ეს სისასტიკე რომ არა ცხოველთა იგავში, არამედ ადამიანთა შესახებ მოთხრობაში გამოჩენილიყო – ანუ ადამიანისთვის გაეძროთ ტყავი ანგარებით თუ, მით უარესი, უანგაროდ – ეს აუტანელი იქნებოდა, კომიზმისთვის, რომელიც ახლავს ცხოველთა იგავს, ადგილი ნამდვილად არ დარჩებოდა. ამიტომაც უნდა ვიფიქროთ, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები ცხოველები არიან და მათ უკან ადამიანები არ იგულისხმებიან. სისასტიკე განელებუღია ცხოველთა უპასუხისმგებლო სამყაროში გადატანით. არავის გაუჩნდება სურვილი, მორალური კუთხით შეაფასოს მელის ჯერ მუხანათობა და მერე სისასტიკე, ბორო-



ტი ხუმრობა, რაც ადამიანთა შემთხვევაში ბუნებრივი იქნებოდა. ეს სამყარო ასეთია – არა ამორალური, არამედ იმორალური, რის მიმართაც მორალური კატეგორიების მიყენება უადგილო იქნებოდა. თუ რაიმე შემორჩა მითოლოგიური (თუკი გაუვლია მას ასეთი პერიოდი) ცხოველთა ეპოსს, ეს უნდა იყოს სწორედ მისი სრული ემანსიპაცია, გათავისუფლება მორალისგან. მორალის არც მასშია და არც დასკვნაში, რითაც ჩვეულებრივ მთავრდება ეპოსის იგავები. იმორალიზმი არის მისი ზნეობრივი კრედიტო. შესაძლოა, ვისაუბროთ მხოლოდ დამთხვევაზე მითოლოგიურ იმორალიზმთან და ცხოველთა ეპოსის ასევე პრინციპული იმორალიზმი მის დამოუკიდებელ ნიშან-თვისებად და მახასიათებლად მივიჩნიოთ, რითაც ის ფუნდამენტურად განსხვავდება ჯადოსნური ზღაპრისგან. ის საქციელი, რომელიც არ მოეკითხება მელას, უდანაშაულო მგელი რომ ჩააგდო ჭაში ან გაატყავა, უთუოდ მოეკითხებოდა ჯადოსნური ზღაპრის გმირის ანტაგონისტს, ის პასუხს აგებს თავის ქმედებაზე. ზღაპრის სამყაროსგან განსხვავებით ცხოველთა ეპოსის სამყარო უპასუხისმგებლო სამყაროა. ვიცით, რას გვიმხელს ჯადოსნური ზღაპარი თავისი შინაარსით და ესქატოლოგიური ფინალით. იგი გვიხატავს სამყაროს, სადაც მავნე-ანტაგონისტებთან ერთად თანაარსებობენ კეთილი ნების არსებანი – ყოფიერების რომელ საფეხურსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი. რას გვიმხელს ცხოველთა ეპოსი, თითოეული მისი ეპიზოდი? ზღაპრის საპირისპიროდ თანაარსებობის, თანაცხოვრების (სიმბიოზის) შეუძლებლობას, არსებათა ურთიერთშეუთავსებლობას. ტოტალური სიცრუე, მუხანათობა, ლალატი, სისასტიკე ამ შეუთავსებლობის გამოხატულებაა. ამ სამყაროში მეგობრობის ყოველი მცდელობა კრახით მთავრდება. კომიკურ-ირონიულია უკუღმართი დასასრულის ფონზე ცხოველთა იგავის დასაწყისი: ერთხელ მელა და მგელი დაძმობილდნენ. ვგრძნობთ, რომ ეს ძმობა თხელ საფარველად აქვს გადაფარებული მათ ურთიერთობას. ის განწირულია ჩაშლად ამ ავტონომიური, ჩაკეტილი სამყაროს წესისამებრ. ცხოველები ადამიანებისგან იქცევიან, მიზნებიც თითქოს ადამიანური აქვთ, ლაპარაკობენ ადამიანურად, მაგრამ მაინც ცხოველებად რჩებიან. მათი ეს უცნაური სტატუსი – ადამიანურობა ცხოველობის შენარჩუნებასთან ერთად ცხოველთა ეპოსის ჟანრის დამახასიათებელი ნიშანია. ცხოველი ადამიანის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ ეს არ არის აღქმული, როგორც სასწაული, ეს არ განეკუთვნება სასწაულთა კატეგორიას, როგორც, მაგა-

ლითად, წინასწარმეტყველ ბალაამის სახედრის ამეტყველება. ბალაამის სახედარმა ენა ამოიდგა უკიდურესი გაჭირვებისას, მოხდა გარდატეხა, თუმცა ეფემერული მის ბუნებაში და სახტად დატოვა თავისი პატრონი, მაგრამ ცხოველთა ეპოსის მელამგელს ენა არ ამოუდგამს – მათ თავიდანვე მიცემული აქვთ მეტყველების უნარი. შევნიშნავთ არსებით განსხვავებას ცხოველთა ეპოსისა და ჯადოსნური ზღაპრის ცხოველებს შორის. ისინი არა მხოლოდ სხვადასხვა სამყაროს, არამედ ცხოველთა განსხვავებულ გვარებს ეკუთვნიან. საერთო სახელწოდებამ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. თუნდაც ის გარემოება, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ისინი (მელა იქნება თუ მგელი) არ არიან თავისთავადნი, არამედ დამხმარენი, რის გამოც მათ უნდა შეიცვალოს მათთვის ჩვეული ნირი და ქცევა, ცხოველთა ეპოსის პერსონაჟი არ გამოდგება მთავარი გმირის შემწედ ან მჩუქებლად. ისინი მხოლოდ საკუთარი თავით არიან დაკავებულნი, საკუთარი მიზნები ამოძრავებთ მათ. საკმაოდ ეგოცენტრულნი არიან იმისათვის, რომ უანგაროდ გაუწიონ სამსახური ხიფათში ჩავარდნილ ადამიანს. ორიოდე სიტყვა კომპოზიციაზე. ცხოველთა იგავი არ არის დამორჩილებული ისეთ მკაცრ კანონებს, როგორც ჯადოსნური ზღაპარი. იგი არ ექვემდებარება ვლ. პროპისეულ მორფოლოგიურ (ფუნქციონალურ) ანალიზს. თუ ზღაპრის გმირის გამოსვლა ასპარეზზე განპირობებულია გამსტუმრებლის ფუნქციით, მისი დროებითი წარმატება-წარუმატებლობა ზღაპრის იმანენტური კანონების ძალით დამოკიდებულია მავნეზე, ანტაგონისტზე, შემწეზე, მჩუქებელზე, სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ცხოველთა ეპოსში. მთავარი გმირი, თუკი იგავში არსებობს ასეთი, მხოლოდ და მხოლოდ თავის თავს „ეყუდნის“, პატრონად, შემწედ და მჩუქებლად თავისი თავი ჰყავს. არ ვიცით, საიდან ჩნდება ის ასპარეზზე. რამ გამოიყვანა მელა თავისი სოროდან, ჩვენთვის უცნობია. არ ჰყავს მას გამსტუმრებელი. ის და მისი მოწინააღმდეგე უკვე გარეთ არიან, გზაზე. ამბავიც გზაში იწყება შეხვედრით. ხვდებიან, როგორც წესი, სხვადასხვა (მხოლოდ სხვადასხვა!) გვარის ცხოველები. შეხვედრას, როგორც საშუალებას, მხოლოდ ორი მიზანი შეიძლება ჰქონდეს: დაძმობილება და შებმა (შეჯიბრი). დაძმობილება გულისხმობს საკვების ერთობლივად მოპოვებას, ერთად ჭამას, საერთო ტრაპეზს. მიზანი თითქოს მატერიალურია, უკიდურესად ყოფითი, ბიოლოგიური, მაგრამ ერთად ჭამა-სმა თანაცხოვრების, სიმბიოზის შესაძლებლობის უდიდესი გამოცდაა, რის

შემდეგაც უნდა დაინყოს სხვა, მაღალი რანგის ურთიერთობე-  
ბი. აქ არ წავალთ შორს იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ დიდი  
ხვედრითი წონა აქვს ხალხების ყოფა-ცხოვრებაში საერთო სუფ-  
რას, სადაც ადამიანები ერთიანობას ეზიარებიან. ადამიანები ერ-  
თი მოდგმაა, ერთ გვარს წარმოადგენენ ურიცხვ ქმნილებათა  
შორის, ამიტომაც მათ სურთ ერთიანობა, მიისწრაფიან ერთმა-  
ნეთისკენ, ცდილობენ დაძლიონ ბაბილონის გოდოლის შემდგო-  
მი უცხოობა, მოძებნონ უცხოში „სხვაი ჩემი“ (გრ. რობაქიძე).

ცხოველთა ეპოსშიც არის სურვილი, თითქოს შინაგანი, თან-  
დაყოლილი ლტოლვა ერთად ცხოვრებისა, რასაც აქ სრულიად  
კანონზომიერად საერთო ტრაპეზი გამოხატავს. მაგრამ ეს არ  
ხერხდება მათი ერთმანეთთან შეუთავსებლობის გამო. გავიხ-  
სენოთ მელასა და წეროს ეპიზოდი, რომელიც მაინც მშვიდობი-  
ანად მთავრდება, თუმცა ერთმანეთის მასპინძლობით განზილე-  
ბულნი ერთმანეთს შორდებიან, რათა კვლავ აღარ შეხვდნენ ერ-  
თმანეთს. მაგრამ ასე მშვიდობიანად არ შორდებიან ერთმანეთს  
დაძმობილებული მელა და მგელი. „ძმობილ“ მგელს, რომელსაც  
თავისი წილი ერბო შეუჭამა მელიამ, მოლორება არ აკმარა, ტყა-  
ვი გააძრო ამ სიტყვის პირდაპირი, სასტიკი მნიშვნელობით. ეს  
სისასტიკე, რასაც მელა უმიზნოდ, შეიძლება ითქვას, უანგაროდ  
სჩადის, ხსენებული შეუთავსებლობის კატეგორიული გამოხა-  
ტულებაა. რას ნიშნავს ეს სიღრმისეულად? ნიშნავს იმას, რომ  
ცხოველთა სამყარო ერთიანი არ არის – ყველა შექმნილია „თა-  
ვისი გვარის მიხედვით“, ამ გვართა შორის კავშირი არ არსებობს,  
გადებული ხიდი უმაღლ ტყდება, როგორც კი ფუნდამენტური  
მოთხოვნილება – ამ შემთხვევაში ჭამა – წამოინევს წინ? ცნო-  
ბილია, რომ კვების სისტემა ხალხთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნე-  
ლოვანი, შესაძლოა, გადამწყვეტი განმასხვავებელი ნიშანია. თუ  
ეს ასეა ადამიანთა საზოგადოებაში, მით უფრო ეს ითქმის ცხო-  
ველების მიმართ, რომელთა ერთადერთი საქმიანობა ბიოლო-  
გიურ მოთხოვნილებებთან არის დაკავშირებული. სხვადასხვა  
გვარის ცხოველთა სიმბიოზი კრახისთვის არის განწირული. მა-  
თი ყოველი ერთობლივი საქმიანობა ასევე სრული კრახით მთავ-  
რდება: მამალი, მელა, ძალი ვერ აშენებენ სოფელს. ეს ცხო-  
ველთა ეპოსის თემა ადვილად ხდება მორალიზების საშუალება,  
როგორც, მაგალითისთვის, კრილოვის არაკში (*Однажды лебедь,  
рак да щука*). სხვადასხვა გვარის ცხოველები სამყაროს (კერ-  
ძოდ, ტყის) საერთო ჰარმონიაში მონაწილეობენ, მაგრამ ერთმა-  
ნეთისადმი შეუთავსებელნი, შეურიგებელნი და მტრულნი არი-

ან. ამას აჩვენებს ცხოველთა ეპოსი. რას უნდა იწვევდეს ეს პარადოქსები ჩვენში, ადამიანებში? სიცილს თუ ჩაფიქრებას? მელიას იმპროვიზებული ოინები, რომლებიც „ძმობილისადმია“ მიმართული, თვითკმარი ღირებულების შემცველია, ვერ ვიტყვით, რომ ჩაგვაფიქრებს, ჩაგვახედებს ჩვენს თავში. არა, მელია თავისი თავაშვებული, სრულიად გაუმართლებელი, უმიზეზო სისასტიკით ჩვენს სამხილებლად არ არის მოვლენილი ცხოველთა ეპოსში. თუმცა, ვიმეორებ, იგი შეიძლება მორალის ნასაკითხად, ჭკუის სასწავლებლად იქნეს გამოყენებული. თუმცა ეს უკვე სხვა ჟანრი იქნება.

მაგრამ, თუ უფრო ღრმად შევხედავთ ამ შეუთავსებლობას, დავინახავთ, რომ შეუთავსებლობა ზედაპირულია, ფენომენურია, სიღრმეში კი ერთიანობა ძევს – ყველა ქმნილება ერთ ბუნებას არის ნაზიარები და, თუ ცხოველები ზედაპირულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, სიღრმეში ისინი ერთნი არიან, როგორც ერთი შემოქმედის ქმნილებანი. დაძმობილების, თანაცხოვრების სურვილი ცხოველთა ეპოსში ამით არის გამოწვეული, იგი შინაგანი ძახილია, ბუნებრივი ტენდენციაა. ხალხური სიტყვიერება მაინც აღიარებს ცხოველთა სამყაროს სოლიდარობას, რომელიც ძლევს ზედაპირულ მტრობას. არაფერს ვიტყვით ჯადოსნურ ზღაპარზე, სადაც ეს თვალსაჩინოა. მთელი მისი ხერხემალი სოლიდარობაზეა აგებული – მათი ქმედების მიზანი მთავარი გმირია. ფოლკლორი იცნობს ტექსტებს, სადაც ძლეულია გაუცხოება, აღდგენილია ერთიანობა, როცა გამოჩნდება საერთო მიზანი. ერთ-ერთი ასეთია „საბრალო დედაბრისასა“ [ქსპ VIII: 713], სადაც თითქმის ყველა გვარის შინაურ-გარეული ცხოველი, რომელიც კი ამ ლექსის შემქმნელი საზოგადოებისთვის არის ცნობილი, გაერთიანებულია კაცთაგან (სოფლისგან, ამ სიტყვის ორივე მნიშვნელობით) გარიყულ-მიტოვებული დედაბრის შესაწევად. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ცხოველებში (აჰა, მათი სრული სია: თაგვები, ლომები, ვეფხვები, ტახები, მელიები, წეროები, ბატები, ირმები, დათვები, მგლები, შაშვები, გნოლები, კაჭკაჭები, მტრედები, გვრიტები, ვარიები, იხვები, ტოროლები, ხობები, ბულბულები და, ბოლოს, „საწყალი ბერი ქედანი“) ადამიანები იგულისხმებიან? არამც და არამც! მთელი პარადოქსი, იუმორი, შესაძლოა, კომიზმიც სწორედ იმაშია, რომ შემწენი სწორედ ცხოველები არიან და არა ადამიანები, რომელთაც ჰუმანისტური ვალდებულება ისედაც უნდა ჰქონოდათ ამ მარტოხელა, უმწეო დედაბრის მიმართ. თუმცა ისიც უნდა ით-

ქვას, რომ ამ მოზრდილი ლექსის, თითქოს ეპოსის, საზრისში მხილვა არ ძვეს, მისი პათოსი არ არის მამხილებელი. ის, რაც მიუღწეველია ცხოველთა ეპოსში, აქ მიღწეულია. აქ თხა და მგელი ერთად არათუ ძოვენ, ერთად შრომობენ სხვისთვის, ერთი მიზნის ქვეშ არიან გაერთიანებულნი. ყველა თავისი შესაძლებლობით შეენევა დედაბერს. ცხოველთა სამყარო ემსახურება მარტოდ დარჩენილს. დედაბერი ადამის როლშია, როგორც ყოველი ქმნილების ბატონი. ადამმა ამ დედაბრის სახით თავისი ძველი დიდება აღიდგინა, როგორც ყოველი ქმნილების პატრონმა. ცხოველთა სამყარო ადამიანის სამსახურშია ჩაყენებული და პოემა, რომელიც მთლიანად მამითადის თემაზეა აგებული, ლხინით ანუ თავისი ბუნებრივი დასასრულით მთავრდება:

„სილამაზისთვის ხოხობი შუაში ჩაისვიანო,  
ბულბული გალობისათვის სულ თავსა დაისვიანო,  
საწყალი ბერი ქედანი ბოლოში მოიგდიანო.  
ერთად სმენ, სჭამენ, ლხინობენ, ჰარალეს დასძახიანო“.

დიდებული ფინალია, რომელიც პრინციპულად (არსობრივად) უპირისპირდება ცხოველთა ეპოსის ტრაგიკომიკურ დასასრულს და ჯადოსნური ზღაპრის ესქატოლოგიური დასასრულისკენ იხრება.

- ქურდოვანიძე 2000:** Указатель сюжетов грузинской народной сказки. Систематический указатель по системе Аарне-Томпсона, составил проф. Курдованидзе Т.Д. , «Мерани», Тб., 2000.
- ქურდოვანიძე 2001:** ქურდოვანიძე თ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 2001.
- უმიკაშვილი III:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება III, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
- ქსპ VIII:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. VIII, თბ., 1979.
- ჩოლოყაშვილი 2002:** ჩოლოყაშვილი რ., ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაცია და სიუჟეტური საძიებელი (კუმულაციური ზღაპრები და ზღაპრები ცხოველთა შესახებ. „ქართული ფოლკლორი“ 1(XVII), თბ., 2002.

ტრადიციულად ზღაპარს სამ ჯგუფად ყოფენ: ჯადოსნურ ზღაპრებად, ცხოველთა ზღაპრებად და საყოფიერო ზღაპრებად. სინამდვილეში, თუ კარგად დავუკვირდებით, ისინი განსხვავებულ ჟანრებს ეკუთვნიან და მათი გაერთიანება ერთი სახელწოდების ქვეშ არ უნდა იყოს გამართლებული. ამის გამოა, რომ ჩამოთვლისას მხოლოდ ჯადოსნურ ზღაპარს თვლიან „საკუთრივ“ ანუ ნამდვილ ზღაპრად, დანარჩენებს სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ.

ჩვენ ვამჯობინეთ, ჯადოსნური ზღაპრისთვის, მისი სპეციფიკური დასასრულის გამო, „ესქატოლოგიური ზღაპარი“ გვეწოდებინა, ხოლო ცხოველთა ზღაპრებისთვის – ცხოველთა ეპოსი. რაც შეეხება მესამე ტიპის „ზღაპარს“, რომელსაც ახლა განვიხილავთ, მისი შინაარსიდან გამომდინარე, „საყოფიერო ზღაპარს“ ან „ნოველისტურ ზღაპარს“ უწოდებენ, თუმცა მათთვის უმჯობესი იქნებოდა „ხალხურ ნოველა“ გვეწოდებინა, რამდენადაც იგი ნოველისტური თხრობის ყველა პირობას აკმაყოფილებს. ამრიგად, „ხალხური ნოველის“ თუ „საყოფიერო ზღაპრის“ (სახელწოდება ნამდვილად ყოველთვის პირობითია, სიმბოლურია, არასოდეს გამოხატავს მთლიანად მის არსს) სახით ჩვენ წინაშეა ხალხური ნარატივი, რომელიც არსებითად განსხვავდება, ერთი მხრივ, „საკუთრივ ზღაპრისგან“, მეორე მხრივ, „ცხოველთა ეპოსისგან“.

ცხადია, საყოფიერო ზღაპარი თუ ხალხური ნოველაც გამონაგონზეა დაფუძნებული, მაგრამ ეს გამონაგონი არსებითად განსხვავდება როგორც ცხოველთა, ისე ესქატოლოგიური ზღაპრის გამონაგონისგან. იგი სავსებით რეალისტური გამონაგონია, რამდენადაც თავის სიუჟეტებში არაფერს შეიცავს ისეთს, რაც რეალურ ცხოვრებაში ვერ მოხდებოდა. მისი პერსონაჟები რეალური ადამიანები არიან, საზოგადოების ყველა ფენის და ხასიათის წარმომადგენლები: გლეხები და ბატონები, მოჯამაგირეები და დამქირავებელნი, ღარიბ-ღატაკები და შეძლებულნი, მართალნი და ცრუპენტელები, სოვდაგრები და ბოგანოები, ბრძენები და სულელები, მწყემსები და გუთნისდედები, მღვდლები და დიაკვნები, ქურდები და ავაზაკები, ქოსატყუილები და სხვანი და სხვანი. ყველანი, ვინც კი ამ ნარატივში მონაწილეობს, თუმცა გროტესკულნი, მაგრამ სავსებით პრაგმატულნი არიან, მაგრამ მთავარი გმირი, ცოტა უცნაური ქცევისაა, ცო-

ტა არ იყოს, ბრიყვის შთაბეჭდილებას ტოვებს, ერთი სიტყვით, არ იქცევა სტანდარტულად, როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები უნდა იქცეოდნენ. მაგრამ საბოლოოდ სწორედ ის იმარჯვებს. რითი? არა ფიზიკური ძალ-ღონით, არამედ მოხერხებით. მათზეა ზედგამოჭრილი ანდაზა: „ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებსა“. ისინიც ესქატოლოგიური ზღაპრის გმირივით მუდმივად გზას ადგანან, მაგრამ მათ გზაჯვარედინზე ის წარწერა არ არის, უკანმოუქცევლობით რომ აფრთხილებს მგზავრს. თუმცა ისინი გათელილი გზით მაინც არ მიდიან, არ იქცევიან ისე, როგორც ყველა იქცევა; მათ საქციელში, აზროვნებაში თითქოს ჭკუა არ მონაწილეობს, მაგრამ სწორედ მათი ეს უჭკუობა აღმოჩნდება ერთადერთი გზა მიზნის მისაღწევად. საბოლოოდ, მათი აბსურდული გადანყვეტილება იმარჯვებს. თუ მოჯამაგირეა, სამი წლის გასამრჯელოდ შემოთავაზებულ ფულსა და სამ სიტყვას შორის სიტყვებს (ანუ შეგონებებს) ირჩევს და შინაგანად კმაყოფილი გაუდგება გზას შინისკენ. ყველაფერს დანარჩენს, რასაც იმ ფულითაც ვერ შეიძენდა, ამ სიტყვების მეოხებით იძენს.

მათ ხიბლს ქმნის მათივე საქციელის და ფიქრების აბსურდულობა, რასაც, რუსთველის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“. მას გზაზე არ შეხვდება შემწე ან მჩუქებელი, რომელიც უანგაროდ იხსნიდა მას გასაჭირიდან. პირიქით, ყოველი შემხვედრი მის გაცურებას ცდილობს, ყველამ პირი შეიკრა მის წინააღმდეგ, რომ მისი საკუთარი ხარი, რომელიც გასაყიდად მიჰყავს, თხად ჩაუთვალონ. საბოლოოდ, არა სხვა ვინმე, არამედ ისევ და ისევ საკუთარი მოხერხება აღუდგენს მარტივ ჭეშმარიტებას, რომ მისი პირუტყვი ხარი იყო და არა თხა. ჭეშმარიტების კრიტერიუმად კომიკური ხარის კუდია გამოყენებული, რომელიც თხად გაყიდული ხარისგან შერჩა.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ნოველის გმირი არა მხოლოდ სხვა ჟანრის პერსონაჟია, არამედ სრულიად განსხვავებული ტიპის და ფორმაციის ადამიანია. უფრო სწორად, ზღაპრისთვის ამ ახალ, ყოფით ადამიანს, რომელიც ძირეულად განსხვავდება ზღაპრის გმირისგან, სამოქმედო ასპარეზად სწორედ ისეთი ფონი ესაჭიროება, ამ ტიპის ნარატივებში რომ არის გაშლილი. ეს ფონი მკვეთრად სოციალურია, სადაც პერსონაჟები ყოველთვის რაღაც გამორჩენას ელიან, კონკრეტული, პრაგმატული, ადვილად მისაღწევი მიზანი აქვთ დასახული, განსხვავებით ესქატოლოგიური ზღაპრის მასშტაბური მიზნისა, რომლის მიღწევაში (ან

ჩაშლაში) მთელი ზღაპრული სინამდვილე (ანუ, ვიტყვიტ ჩვენ, მთელი ნუთისოფელი) მონაწილეობს.

ესქატოლოგიური ზღაპრისგან განსხვავებით, რომლის ნარატივი ჩაკეტილ დროსა და სივრცეში ხორციელდება და, ერთგვარად, სიმბოლურია, როგორც ყველაფერი, რაც მასში ხდება, ნოველების დრო და სივრცე ჩვენი (ანუ მთხრობელისა და მსმენელის) დრო და სივრცეა; ჩვენ ადვილად წარმოვიდგენთ თავს მაშინ და იქ მყოფად, მონაწილედ ამ სამყაროს სიტუაციებისა, რაოდენ უცნაური და უჩვეულოც არ უნდა იყვნენ ისინი. ამ ნოველებში არც ერთი არარეალური საგანი არ მონაწილეობს, იგი არ იცნობს ჯადოსურ საგნებს (მფრინავი ხალიჩა, ნატვრისთვალა და სხვანი), რომელთა საშუალებითაც ზღაპრის გმირი აღწევს მიზანს, მაგრამ თხრობის ეფექტი მიღწეულია ამ სავსებით რეალურ, ადვილად მისაწვდომ და ადვილად მოსაპოვებელ საგანთა უჩვეულო, ხშირად აბსურდული გამოყენებით. ამის კლასიკური მაგალითია ნაცარქექიას ხელში ის საგნები, რომელთა საშუალებითაც იმარჯვებს იგი. რეალისტური ფონი თავისი საგნებითურთ ამ ნოველებში ჰიპერბოლიზებულია.

რეალისტური, როგორც უნოდებენ ლიტერატურაში [ლლონტი 1989: 16, 18, 23, 31], ნოველების თემატიკა მრავალფეროვანია და ძნელად თუ ექვემდებარება კლასიფიკაციას, თემატურ დაჯგუფებას. მაინც ამ მრავალფეროვანი სიმრავლიდან შეიძლება გამოვარჩიოთ უნივერსალური გავრცელების მთელი ციკლი ბრიყვ ადამიანებზე – დედაკაცებსა და მამაკაცებზე.

ეს ფაბლიოდ წოდებული ნოველები თითქოს ამათრახებს მათ სიბრიყვეს [ლლონტი: 299]. მაგრამ ასეა? მხილება და გამათრახებაა მათი საზრისი?

ქვრივი დედაკაცი, რომელიც „საიქიოდან მობრუნებულ კაცის“ ხელით თავის გარდაცვლილ მეუღლესთან ან მამასთან უამრავ ხორაგს აგზავნის (ცხრა ტომარა ხორბალს, ცხრა ტომარა ბრინჯს, ცხრა ტომარა ფქვილს, ცხრა ფუთ ერბოს, ცხრა ფუთ ყველს და ა.შ. ცხრაობით) გასაკიცხია სიბრიყვისთვის თუ საქებათა იმ გულუხვობისთვის, ამასთანავე, ერთგულებისთვის, რომელსაც გარდაცვლილის მიმართ იჩენს, ან, თუნდაც, ნდობისთვის უცნობი მამაკაცის მიმართ? მისი სრულიად არაპრაგმატული, ობიექტურად თუ შევხედავთ, საქციელი სიბრიყვეა, მაგრამ ამასთან ერთად განა ნოველა პრაგმატიზმს არ კიცხავს? რა თქმა უნდა, ეს მისაბაძი საქციელი არ არის, მაგრამ ფაბლიოს არ უნდა



დავაკისროთ არც მორალის სწავლების და არც მაგალითის მიცემის ამოცანა. მისი დანიშნულება ნამდვილად ესთეტიურია, როგორც ცხოველთა ეპოსში ვხედავთ. მელია არასოდეს იქნება იმის მაგალითი, თუ როგორ არ უნდა მოიქცეს ადამიანი. ამ ჟანრის იგავებში სწორედ ამგვარი მელია და მგელია მისაღები და, ერთგვარად, მოსაწონი, როგორც მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟი, რაც უნდა უარყოფითი იყოს იგი.

ასევე ითქმის ამ ბრიყვ ქალებზე, რომლებიც ტირიან ჯერ-არდაბადებული შვილის სიკვდილს, რომელიც მათ წარმოსახვაში უკვე ჩამოვარდა ხიდან, ან ტაროზე შემოდებული ცული დაეცა თავზე და სხვა და სხვა. ეს შეიძლება მხოლოდ სასაცილო იყოს და მეტი არაფერი, მაგრამ განა ეს ცოტაა, რომ კიდევ სხვა რაღაც ამოცანით დავტვირთოთ?

ერთადერთი რაციონალური აზრი, რომელიც ამგვარი ფაბლიოებიდან გამომდინარეობს, ის არის, რომელიც ამ ქართული ანდაზით გამოიხატება – „მჯობის მჯობი არ დაილევა“, ანუ, ჩვენი პარაფრაზით, „ბრიყვის ბრიყვი არ დაილევა“, რომ ადამიანის სიბრიყვეს საზღვარი არა აქვს და ეს ჭეშმარიტება არა თავში საცემად და ვაივიშის საძახებლად, არამედ იმის საჩვენებლად არის მონოდებული, რომ „სადღაც“, რეალობისა თუ აზროვნების რომელიღაც განზომილებაში ეს ჩვენი ქვეყანა ბრიყვთა ქვეყანაა. ეს აზრი აქვს შინაურთა (ცოლ-შვილის) სიბრიყვით აღშფოთებული კაცის ამბავს, რომელიც სხვა ქვეყანაში გადაიხვეწება, სადაც უარეს სიბრიყვეს გადაეყრება და თავად არანაკლებ სიბრიყვეს იჩენს, მაგრამ მაინც კულმინაცია ცოლის სიტყვებშია მოქცეული, რომლითაც დაბრუნებულ ქმარს ახარებს, ყანა მოვხანი და მარილი დავთესეო. დასკვნა ის არის, რომ დაბრუნებულს ეს სისულელე არ გაკვირვებია. განა შეიძლება ამ ფაბლიოს ამგვარი შეფასება: „ბრიყვი დედაკაცის მოტივებს მთელ მსოფლიო ფოლკლორში აქვს პარალელები. ყველა მათგანს ერთი აზრი აქვს: ხალხი სასტიკად დასცინის ბრიყვ დედაკაცს, ზიზლით უცქერის მის უღირს საქციელს...“ [ლლონტი 1989: 301]. ამგვარი შეფასებები „ზიზლი“ და „უღირსი საქციელი“ აქ ნამდვილად უადგილო შეფასებებია. ფაბლიოს ნამდვილად არა აქვს დასახული ეს ამოცანა ისევე, როგორც ხალხური ნოველების ფონდში არსებულ სამი ტყუილის ციკლს [ლლონტი 1989: 376-378].

ერთმა ახირებულმა ხელმწიფემ გამოაცხადა, ვინც სამ ისეთ ტყუილს მეტყვის, რომ არ გამეგოს, ქალიშვილს მივათხოვებ, თუ

არა და, თავს მოვჭრიო. ოთხმოცდაცხრამეტს მოჭრა თავი, მესედ წარდგა ერთი მენახირე და სამი ტყუილი მოახსენა. პირველი ასეთი იყო: „გუშინ ნახირიდან რომ დავბრუნდი, დედაჩემს სადილი არ ჰქონდა გაკეთებული, მე კი პური მშობიოდა. ჩვენს ბაღში ერთი გოგრა მეგულეობდა. ავდექი და მის მოსატანად წავედი. მიველ, ვნახე, სადაც მეგულეობდა, იქ აღარ იყო. გავყევ გოგრის კავს. ოკეანის გაღმა გასულიყო და იქ იდო გოგრა. გავიარე ამ კავზე, გავედი გაღმა, მოვგლიჯე გოგრა, საჭამადი გავაკეთე და მე და დედაჩემმა კარგი ვახშამი გეახელით“. მეორე ტყუილი ეს იყო: „გუშინ საღამოს ნახირიდან რომ მოვედი, დედაჩემს საჭამადი შეენელებინა და მარილი ვერ ეშოვა... გავიქეცი გუბარში, საიდანაც მარილი მოაქვთ... არც ჩაქუჩი მქონდა, არც არაფერი, რომ კლდე დამენგრია და მარილი წამომეღო. ხან აქეთ მივარტყი თავი, ხან იქით და ერთი კაი მოზრდილი ლოდი მოვაგდებინე. გავიდე მხარზე და შინისაკენ გამოვიქეცი. შევანელებე საჭამადი და იმ ღამეს კაი ვახშამი გეახელით“. მესამე ტყუილი ამგვარი იყო: „მენახირემ ხელმწიფის კარზე უზარმაზარი ქვევრი მიაგორა და უთხრა: მამაშენს მამაჩემისა ეს ერთი დიდი ქვევრი ოქრო მართებია და უნდა გადამიხადო“. ამ უკანასკნელმა ტყუილმა გაჭრა: ხელმწიფე იძულებული გახდა, მენახირისთვის მეფის ასული მიეთხოვებინა [ლლონტი 1989: 377]. ეს ისეთი ტყუილი იყო, რომ ხელმწიფეს არ შეეძლო მისი გაბათილება ისე, რომ აბსურდში არ ჩავარდნილიყო.

ამ ტიპის ნოველებში ტყუილის მთქმელი, ცხადია, უბრალო ცრუპენტელა არ არის, რომელიც ანგარებიანი მიზნით ან ვინმეს გასაცურებლად თხზავს ტყუილებს და სიმართლედ ასაღებს მას. ეს ტყუილთქმელობა თავისთავად ღირებული ხელოვნების ნაწარმოებია, რომელიც მოითხოვს ფანტაზიის და იუმორის შეზავებას. ამავე დროს, ამ ტყუილების სტატუსი უცნაურია: თუ, ჩვეულებრივ, ტყუილის საზრისი ისაა, რომ თავი სიმართლედ, სინამდვილეში მომხდარ ამბად გაასაღოს, ამ ფაბლიოების ტყუილი თავად აცხადებს თავს როგორც ტყუილს აბსოლუტური სახით, რადგან ასეთია შეკვეთა. აქ ტყუილი ქმნის თავის საკუთარ სინამდვილეს, სადაც ყველაფერი შესაძლებელია. ტყუილის დამაჯერებლობა მით უფრო იზრდება, რაც უფრო დაუჯერებელია მონათხრობი. ეს არის უანგარო, დაუინტერესებელი ტყუილი, რომლის მიზანი არა მის გარეთ, არამედ ისევ და ისევ მის საკუთარ თავშია. ის არაფრის სხვის, თავის გარეშე არსებულის, საშუალება არ არის. ის თვითმიზანია. ბარონ მიუნჰაუზე-

ნის ტყუილებისგან გასხვავებით, ფაბლიოს ტყუილები მსმენელის განსაცვიფრებლად არ ითხზევა, ისინი თითქოს ახალ სინამდვილეს ქმნიან, რომელიც რაციონალური კანონებით არ იმართება და არც ადამიანის ლოგიკას ექვემდებარება.

მაგრამ არის ხალხურ ნოველებში პერსონაჟი, რომელსაც ტყუილის თქმა თავის ბუნებად გაუხდია. ეს ქოსატყუილაა. ძნელი გასარკვევია, თუ რატომ დაუკავშირდა მატყუარობა ქოსობას (უნვერულვაშობას), რამაც საგანგებო ტერმინიც კი შექმნა – „ქოსატყუილა“, მაგრამ აღმოსავლურ სამყაროში ეს მოტივი უნივერსალურია. კერძოდ, ყირგიზულ და ყაზახურ ფოლკლორში არსებობს პერსონაჟი, რომელიც თავისი ფუნქციით და სახელწოდებით (აღდარ-ქოსე) ქართული ქოსატყუილას იდენტურია. ასევე, ვხვდებით მას, როგორც ძველ ნაცნობს, შუა აზიიდან ესოდენ დაშორებული და განსხვავებული კულტურის ქვეყანაში, როგორიც საბერძნეთია. მაგრამ, ცხადია, ბერძენი ქოსატყუილა არ მომდინარეობს კლასიკური ელინური სამყაროდან, იგი გვიანდელი წარმონაქმნია და მისი აღმოსავლური წარმოშობა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. თავად ამ არსების აღსანიშნავი სიტყვა – სპანოს არც არსებობდა ძველბერძნულ ენაში. ძნელი ასახსნელია, რატომ დაუკავშირდა მატყუარობას ბუნებრივი უწვერობა. შესაძლოა, ქოსატყუილას პროტოტიპი ასევე აღმოსავლური წარმოშობის საჭურისი იყოს, რომლის გაურკვეველი სქესი შინაგანი ტყუილის ასოციაციას იწვევდა. ადამიანი, რომელიც არც კაცია, არც ქალია, უკვე სიცრუესა და ტყუილს ატარებს თავისი ბუნებით და არ შეიძლება სანდო იყოს. ბერძნული სპანოს ისეთივე კოლორიტული პერსონაჟია [მეგასი: VI], როგორც ქართული ხალხური ნოველების ქოსატყუილა. მაგრამ ბერძნული სპანოს არ არის ისეთი უნდობისა და მატყუარობის განსახიერება, როგორც ქართული ნოველების ქოსატყუილა. ერთ ნოველაში მამა სიკვდილის წინ შვილებს ანდერძად ერთადერთ რჩევას უტოვებს: „ყველგან ივაჭრეთ, ყველას ენდეთ და ქოსას კი ნუ ენდობით“. ქოსას ვერაგობას უმცროსი შვილი ძლევს და ნოველის საზრისიც ეს არის სწორედ, რომ მხილებულ იქნეს ქოსას ბუნება და მისი ვერაგობა მისსავე სანინააღმდეგოდ მიექცეს [ხალხური სიბრძნე II: 344]. თუმცა სხვა ნოველაში კვლავ აღდგება იგი, რათა მოიქცეს ისე, როგორც თავისი ბუნება კარნახობს. ქოსატყუილას არ შეუძლია არ ტყუოდეს, ეს არის მისი ბუნების გამოვლინება, მისი ცხოვრების წესი, როგორც სულხან-საბა ორ-

ბელიანის იმ მორიელისა, რომელსაც, მისივე გულახდილი აღიარებით, არ შეუძლია არ იგესლებოდეს.

ქოსატყუილას ტყუილს არა აქვს თავისთავადი ღირებულება; გვიზიდავს არა თავად სახე ტყუილისა, არამედ ადამიანის ტიპი, რომელსაც არ შეუძლია ადამიანებთან ურთიერთობა, თუ არა ტყუილის მეშვეობით.

არსებობს ქართულ ნოველისტურ ზღაპრებში პერსონაჟი, რომელსაც იარაღად ტყუილი აქვს მომარჯვებელი და მონინა-აღმდეგის გაცურებით აღწევს წარმატებას. და ეს წარმატება არის არა დროებითი, როგორც ქოსატყუილასი ან მის მსგავსთა, არამედ საბოლოო. ეს პერსონაჟი ნაცარქექიაა. ერთი შეხედვით არარაობა, რომელიც ნაცრის ქექვაში ატარებს წუთისოფელს, მისდა უნებურად ზღაპრული სიმდიდრის პატრონი ხდება. თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ დევების სახლიდან წამოღებული დოვლათით შინდაბრუნებული ნაცარქექია, რომლისთვისაც ზღაპარმა სხვა სახელი არ გაიმეტა, კვლავ კერიასთან დაჯდეს და ნაცრის ქექვა განაგრძოს. რადგან ეს სახელი მისი მუდმივი სახელია. ამ სახელმა გამოკვეთა მისი პიროვნება. მაგრამ არა, იგი არასოდეს მიუბრუნდება ნაცრის ქექვას და კვლავ არასოდეს დასჭირდება ვინმეს გაცურება, როგორც იმ მამამთავარს, რომელიც მის მიერ გაცურებულ ძმას გაექცა და სრულიად სხვა, ყოველ შემთხვევაში, სახელშეცვლილ ადამიანად დაბრუნდა. როცა ქვეყნის საზღვრებში შემოვიდა იაკობი, ასე თქვა: „მე ხომ ერთი ჯოხის ამარამ გადავლახე ეს იორდანე, ახლა კი ორ ბანაკად ვდგავარ“ (დაბ. 32:10). ყრმა იაკობმა ძმას ესავეს გამოსტყუა პირმშობეა, რომელიც პროვიდენციით მას ეკუთვნოდა და მერე ყველაფერი, რაც, შესაძლოა, არ ეკუთვნოდა მას, დიდი შრომით და პატიოსნებით მოიპოვა.

როგორ შეუძლია გამოსატოს ნაცარქექიამ ის, რაც მას გადახდა თავს?

დაე, დასცინოდნენ მას იმ საგნების გამო, რომელიც მან მოითხოვა სახლიდან გასვლისას, როცა გარეთ აგდებდნენ. რა არის ჭყინტი ყველი, რა არის სადგისი, რა არის ერთი გუდა ნაცარი? ნივთები, რომლებიც მხოლოდ სახლში შეიძლება გამოადგეს კაცს. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ ეს კაცი, რომელსაც აიძულებენ დატოვოს კერა, არ გამოიყენებს ამ საგნებს მათი პირდაპირი დანიშნულებისამებრ. ის არ შეჭამს ყველს, სადგისით არ გახვრეტს

ტყავს, ნაცრით არ გახეხავს ქვაბს. ის აღმოაჩენს მათში იმაზე მეტს, რასაც ისინი ასრულებენ ყოველდღიურ ყოფაში, ან რაც მათთვის დაუკისრებია ადამიანის ჭკუას. დასცინიან მას? მაგრამ ის თავად დასცინებს მათ, ვინც ვერ იხედება საგანთა უკან, საგანთა სიღრმეში, საგანთა ზემოთ, რომელთა ჭკუა ერთგან-ზომილებიანია, ამიტომაც ყოველდღიურობას მიჯაჭვული...

ის აერთებს თავის თავში ორი ტიპის ადამიანს, რომელთაგან ერთი ჭვრეტს – მჭვრეტელია, მეორე მოქმედებს – მოქმედი... ერთი შინ არის, მეორე – გარეთ. სოფელი მათ გარეშე წარმოუდგენელია, ისინი ერთმანეთს ავსებენ. ერთიც აუცილებელია და მეორეც. მაგრამ უნდა ვიცოდეთ, რომ ერთის წილი – მჭვრეტელისა, რომელიც ზის, გამორჩეულია. მჭვრეტელი, იდუმალის მსმენელის წილი ქრისტემ გამოარჩია, როცა უთხრა ბეთანიელი ლაზარეს დას: „მართა! მართა! შენ ბევრ რამეზე ზრუნავ და წუხხარ, საჭირო კი მხოლოდ ერთია...“ (ლუკა, 10:41-42).

საზღვრბლო სიტუაციაში აბსოლუტური იმპროვიზაციის ძალით მან ამ სამ საგანში ისეთი თვისებები განჭვრიტა, რომელთა განჭვრეტას ათასი წლის მანძილზეც ვერ შეძლებდა ერთგან-ზომილებიანი ჭკვიანი ადამიანი. „მას ერთსა... ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“. იმის გასაგებად, თუ ვინ არის ნაცარქექია, გავარკვიოთ, ვინ არის მისი ანტაგონისტი. დევი განასახიერებს აბსოლუტურ სიბრიყვეს, რომელიც უზომო ფიზიკურ ძალას ემყარება. იგი ძველი ფორმაციის გმირია, რომლის ორეულებს მრავლად ვპოვებთ მსოფლიო ფოლკლორში თუ მითოლოგიაში. ეს არის პოლიფემი, ეს არის გოლიათი, ესენი არიან წინარე მოსახლეობის რელიქტები, რომელთა ფიზიკური ძალა ანაქრონიზმია ახალ ვითარებაში. მათი მოწინააღმდეგენი არიან ოდისევსი, რომელიც არა მხოლოდ პოლიფემისგან, არამედ თავის თვისტომთა შორისაც უნიკალურია თავისი თვისებებით: თუ მარადჭაბუკი აქილევსის მუდმივი ანუ არსობრივი ეპითეტი არის „ფეხმარდი“, მენელაოსისა – „ომში მყივარი“, ოდისევსის ეპითეტები ეგზისტენციალურ გამოცდილებებზეა აგებული („მრავალნაცადი“, „მრავალტანჯული“...) და თავადაც არასოდეს გაურბის, პირიქით, მიელტვის ახალ-ახალ გამოცდილებებს და განსაცდელებს. დევებს, პოლიფემის სახით, იგი ამარცხებს არა ფიზიკური ძალით, არამედ მენტალური იმპროვიზაციით, იარაღით, რომელიც მან, როგორც *ჰომო ფაბერმა*, დაამზადა. დავითი ამარცხებს გოლიათს არა საულ მეფის შემოთავაზებული აღჭურვილობით, არა-

მედ შურდულით, რომელიც გოლიათის თვალში ძაღლის მათრახს უფრო ჰგავდა, ვიდრე საბრძოლო იარაღს. ნაცარქექიას გამარჯვება დევებზე, ოდისევსისა პოლიფემზე და დავითისა გოლიათზე მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია მოულოდნელობის ეფექტით – მათ მეტოქეებს სიტუაციის გააზრების დროც არ რჩებათ, თუკი საერთოდ აქვთ აზროვნების უნარი. მომავალი ამ ჩია ტანის ადამიანებისაა, რომლებიც საგანთა არსში იხედებიან და იქ მოულოდნელ შესაძლებლობებს აღმოაჩენენ. მისთვის, ვინც ნაცარქექია სახლიდან გამოაგდო, ის სამი საგანი – ყველი, ნაცარი და სადგისი – რჩება ყველად, ნაცრად და სადგისად, ნაცარქექია კი ამიერიდან მათში იმაზე მეტს ხედავს, რასაც ისინი ყოფით დონეზე წარმოადგენენ. ეს არის ნაცრის ქექვის შედეგი, ეს არის ნაცარქექიას უნიკალობა ქართულ და, გარკვეულწილად, მსოფლიო ფოლკლორში.

- ღლონტი:** ღლონტი ალ. ქართული ხალხური ნოველის საკითხები, თსუ, თბ., 1989.
- მეგასი:** Megas Georgios A. Folktales of Greece, The University of Chicago Press, Chicago and London [1977].
- ხალხური სიბრძნე II:** ხალხური სიბრძნე II, ხალხური ზღაპრები, ნაკადული, თბ., 1964.

მსოფლიო ზღაპრებს შორის საერთო არა მხოლოდ მოტივების, არამედ სიუჟეტების დონეზე საკმაოდ თვალსაჩინოა. საკმარისია გადავიკითხოთ ქართული ზღაპრების პარალელურად რუსული, ბერძნული თუ რუმინული ზღაპრები, რომ დავრწმუნდეთ ამაში. მაგრამ ეროვნული წიაღი უნივერსალურ სიუჟეტს თუ მოტივს თავისებურად ამუშავებს. ეს ქმნის თითოეული ზღაპრის მრავალფეროვნებას, რეალიზაციის ამოუწურავ შესაძლებლობებს.

მიუხედავად ამ უნივერსალობისა, რომელსაც ზღაპრის სიუჟეტები ატარებს, მაინც როცა საქმე ეხება ცალკეული ხალხის სიტყვიერ შემოქმედებას, პირველ რიგში, ზღაპრებს მივადგებით, რადგან სწორედ ზღაპარი შეგვაცნობინებს და გვაგრძობინებს ამა თუ იმ ხალხის სულს და ხასიათს. სიუჟეტის თუ მოტივის გარდაქმნაში მონაწილეობს ხალხის ყოფა, მისი ქვეყნის ლანდშაფტი, ისტორიული გამოცდილება, ზნე-ჩვეულებები, რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები, იდეოლოგია – ეს ყველაფერი დალს ასვამს უნივერსალურს და ეროვნულ საკუთრებად აქცევს მას. მაგრამ უნივერსალური იმ დონემდე არ გარდაიქმნება, რომ ძნელი გამოსაცნობი გახდეს. უნივერსალური სიუჟეტი მაინც ინარჩუნებს ყოველ ნაციონალურ წიაღში თავის ინდივიდუალობას. რაზომ განსხვავებული არ იყოს ქართული და რუსული ხალხური კულტურები, თვალში საცემია ამ ორ ხალხში გავრცელებული ზღაპრების სიახლოვე.

1910 წელს ფინელმა ფოლკლორისტმა ანტი ამატუს აარნემ (1867-1925) შეადგინა მსოფლიო ზღაპრების სიუჟეტთა საძიებლები, რომელიც შემდგომ განავრცო ამერიკელმა სტიით ტომპსონმა (1964) და უკანასკნელ ხანს გერმანელმა ჰანს იორგ უთერმა (2004). დღესდღეობით ეს საძიებელი სხვადასხვა ტიპის ზღაპრების 2400-მდე სიუჟეტს მოიცავს. არსებობს ქართული ზღაპრის სიუჟეტთა საძიებელიც [ქურდოვანიძე: 2000]. იგი წარმოგვიდგენს ქართული ზღაპრის მთელს მარაგს, რომელიც მოიცავს როგორც უნივერსალურს ან ქართულად სახეცვლილს, ისე ორიგინალურ ქართულს, რომელთაც არა აქვთ პარალელი მსოფლიო საზღაპრო ფონდში.

მაგრამ ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ სიუჟეტთა უნივერსალობა პირობითია. „საძიებელში“ მოქცეული ზღაპრები მაინც შემოფარგლულია ერთი რეგიონით – ეს არის ევრაზიის რეგიონ-

ნი. რაც უფრო ვშორდებით ევრაზიული ქვეყნების საზღვრებს, რომ არაფერი ვთქვათ ორივე ამერიკის და წყნარი ოკეანის ხალხებზე, მათ მიღმა გავრცელებული სიუჟეტები ადგილს ვერ პოულობენ ტრადიციულ საძიებლებში. ამასთანავე „საძიებელი“ ვერ მოიცავს რეალურად არსებული ზღაპრების მთელს მრავალფეროვნებას, იმ ხალხთა ზღაპრების სიუჟეტებსაც კი, რომელთა კლასიფიკაციის შედეგად გამომუშავდა ეს სისტემა. მაშასადამე, საჭიროა მათი კლასიფიკაცია ახალი მიდგომებით და ახალ საწყისებზე, რათა უნივერსალობის ფუნდამენტური ხასიათი არა გარეგნულ-ზედაპირული მსგავსების, არამედ სიღმისეული ანალოგიების საფუძველზე გამოვლინდეს.

ამიტომაც სიმპტომატურია, რომ ჩინური და თურქული ზღაპრების საძიებელთა შედგენისას უარი ითქვა აარნეს სისტემაზე, რომელმაც ვერ შეძლო მათი მეტ-ნაკლები სისრულით ასახვა [ჟირმუნსკი: 342]. ახალ სისტემაში ადგილი უნდა პოვოს ვიეტნამის, ინდონეზიის, ოკეანიის, კორეის, იაპონიის, შავი აფრიკის საზღაპრო სიუჟეტებმა, რომლებიც დღემდე „უცხო სხეულად“ ჩანან.

ზღაპრის გენეზისის პრობლემა ძალზე რთულია, შეიძლება ითქვას, ამ ეტაპზე გადაუჭრელი. ე. წ. ფოლკლორისტთა ჩრდილოურმა სკოლამ (სკანდინავია, ფინეთი) ათწლეულები შეალია ამ საგანს, მაგრამ ამაოდ. ზღაპრის სამშობლო კვლავ დაფარულია. მაგრამ არსებობდა კი ერთი ადგილი, სადაც ჩაისახა პირველი ზღაპარი? ზღაპარი ჩაისახა თუ ზღაპრის ემბრიონი, რომელიც შემდეგ ჩამოყალიბდა ზღაპრად? სად, რომელ ქვეყანაში, რომელ ხალხში? ან რა მიზნით? რა ყოფითი ფუნქცია ჰქონდა მას თავდაპირველად და ა. შ. ამოცანას ის ართულებს, რომ ზღაპარი, როგორც ზეპირსიტყვიერი ტექსტი, ასცდა დამწერლობას: იშვიათად თუ გამხდარა ზღაპარი წერილობითი კულტურის კუთვნილება. თაობიდან თაობას ზეპირად გადაცემული იცვლიდა სახეს და იკარგებოდა კიდევ. ის სახე ზღაპრებისა, რომელთაც მოიცავს „საძიებელი“, შედარებით გვიან არის ჩამოყალიბებული. თითებზე ჩამოსათვლელია ზღაპრები, რომლებიც დამწერლობის ინტერესის სფეროში მოხვდნენ. მაგალითისთვის დავასახელებთ ასურულ-ბაბილონურ (აქადურ) ზღაპარს ჩვენ მიერ სახელდებული „ცხოველთა ეპოსის“ რეპერტუარიდან – „გველი და არწივი დაძმობილდნენ...“ [შუამდ: 138] და ძველევგვიპტურ ვრცელ მოთხრობას ორი ძმის შესახებ [ვიკენტიევი], რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის მოტივებს და სტრუქტურას ავლენს. მაგ-



რამ გაგვიჭირდება იმის თქმა, რომ სამშობლო ცხოველთა ეპოსისა შუამდინარეთია, ჯადოსნურის ზღაპრისა კი – ძველი ეგვიპტე.

XIX ს-ის სამოციანი წლებიდან გერმანელი მეცნიერის თეოდორ ბენფეის (1809-1881) გამოკვლევების გავლენით [კოკიარა: 320-322], კარგა ხანს მიღებული იყო აზრი, რომ ზღაპრები და, საზოგადოდ, ხალხური ნარატივები (იგავები და სხვა) ინდოეთიდან გავრცელდა მთელს დედამიწის ზურგზე. მათი წყარო კი იყო ინდური ცხოველთა იგავ-არაკების კომპოზიციური კრებული „პანჩატანტრა“, რომელიც ჩვ. წ. III-IV საუკუნეებში შეიქმნა სანსკრიტზე. სხვადასხვა საუკუნეებში ეს ინდური ლიტერატურული ნაწარმოები სხვადასხვა ენებზე ითარგმნებოდა და პარალელურად ხალხში ვრცელდებოდა, იძენდა რა ხალხურ ვარიანტებს. მერე კვლავ ლიტერატურულ სახეს იღებდა, რათა კვლავ ფოლკლორიზაცია განეცადა. და ასე მოედო მთელს ახლო აღმოსავლეთსა და ევროპას. ეს ენებია ფალაური (საშუალო სპარსული), სირიული, არაბული, სპარსული, ბერძნული, ებრაული, სლავური, თურქული, ესპანური, ლათინური, ფრანგული, იტალიური, გერმანული, ინგლისური... აღნუსხულია ექვსასამდე თარგმანი 60 ენაზე. თითოეულმა ამ ენამ მოახდინა ინდურიდან ნამოსული ცხოველთა იგავ-არაკების ადაპტაცია. ქართულ ლიტერატურაში „პანჩატანტრა“ „ქილილა და დამანას“ სახით მოვიდა (XVII-XVIII სს.), რომელმაც, თავის მხრივ, იგავთა ფოლკლორული ვარიანტები წარმოშვა. ამ თეორიას „მოხეტიალე სიუჟეტების“, ორიენტალური (აღმოსავლური) ან „სესხების“ თეორია ეწოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ „სესხების“ თეორიამ ბევრი იგავარაკული სიუჟეტის წარმოშობას (პირველწყაროს) მოჰფინა შუქი, მაინც ფოლკლორისტიკა ვეღარ დაკმაყოფილდა „მოხეტიალე სიუჟეტთა“ თეორიის ცალმხრივი გაგებით, კერძოდ, მათი ექსკლუზიურად ინდური წარმოშობით. ზღაპარი არ დაიყვანება იგავებზე და საზღაპრო სიუჟეტები იგავთა სიუჟეტებზე. დროთა ვითარებაში აქტუალობა დაკარგა ზღაპრის, როგორც ჟანრის, სამშობლოს ძიებამ და მთავარი ყურადღება მიექცა მის სტრუქტურას (ამაზე უკვე გვქონდა ზემოთ საუბარი).

მაგრამ რამდენადაც სიუჟეტების სესხება, რომლის მეორე მხარე მათ „ხეტიალს“ გულისხმობს, გამოწვეულია ხალხთა შორის კულტურულ-ისტორიული კავშირებით, გამახვილდა ყურადღება იმ გზებზე, რომლებითაც ეს სიუჟეტები ხალხიდან ხალხში ხეტიალობენ. მათთვის ენობრივი ბარიერი არ არსებობს.

ეს გზებია – მცირე აზიიდან ხმელთაშუა ზღვის ჩრდილოეთ სანაპიროს გავლით ესპანეთისკენ; საბერძნეთის არქიპელაგის გავლით სიცილიასა და იტალიაში; მცირე აზიიდანვე ბიზანტიისა და ბალკანეთის გავლით ევროპაში; თურქული მოდგმის ხალხების გზა შორეული აღმოსავლეთიდან ციმბირის გავლით და შუა აზიიდან რუსეთის სამხრეთ სტეპების გავლით ევროპის მისადგომებამდე (უნგრელები, ბულგარელები). მნიშვნელოვანია იმ ეპოქების მონიშვნა, როცა ხდებოდა ხალხთა დიდი გადასახლებები და ლაშქრობები: კიმერიელების გავლა კავკასიონის წიაღსაქართველოს ტერიტორიის გავლით ურარტუმდე; ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობა დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ; არაბი ტომების მოძრაობა აღმოსავლეთიდან უკიდურეს დასავლეთამდე; მონღოლთა ურდოების მოძრაობა შიდა მონღოლეთიდან დასავლეთისკენ; ჯვაროსნული ლაშქრობები დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ. ბერძნულ წერილობით ტრადიციაში მითოლოგიურმა გადმოცემებმა თავისებურად გამოხატეს კულტურული გაცვლა-გამოცვლის განუწყვეტელი პროცესი: იოს ფინიკიელები იტაცებენ არგოსიდან; ევროპეს ფინიკიიდან იტაცებენ ელინები; ოქროს სანმისი ელადიდან კოლხეთში მიდის: ოქროს სანმისს იბრუნებენ და მედეას იტაცებენ ელინები; ტროელი პარისი ელადიდან იტაცებს მშვენიერ ელენეს; ელინი ტომები ილაშქრებენ ელენეს დასაბრუნებლად მცირე აზიაში; ტროელთა ერთი ნაწილი ენეასის წინამძღოლობით დაიძრება ევროპისკენ... ბოლოს, ელინი ტომები გადიან არქიპელაგიდან მცირე აზიისა და შავი ზღვის სანაპიროებისკენ (კოლონიზაციის პროცესი). ძველ სამყაროში კულტურები არასოდეს ყოფილა ჩაკეტილი და იზოლირებული ერთმანეთის მიმართ. სიუჟეტების „ხეტიალი“, მათი „ხიზნობა“ და დამკვიდრება ხალხიდან ხალხში, კულტურულ ღირებულებათა სესხება გაცილებით ინტენსიური იყო ძველ ხალხებში. ურთიერთობის ყველა ფორმა – საომარი ლაშქრობებიდან დანყებული აღებ-მიცემობით (საგანთა გაცვლა-გამოცვლით) დამთავრებული – ჩართული იყო კულტურათა ურთიერთგამდიდრების ამ ისტორიულ პროცესში. რა თქმა უნდა, კულტურული აღებ-მიცემობა ზღაპრული სიუჟეტებით არ ამოიწურებოდა. ლაპარაკია ყველა ხალხის ზეპირსიტყვიერ მემკვიდრეობაზე, რომელიც ყოველთვის ინარჩუნებდა ღიაობას უცხო მამართ. ამას ჩვენ შეგვიძლია ვუწოდოთ შექცენილი უნივერსალობა მას შემდეგ, რაც ერთიანი კაცობრიობა დაიშალა ბაბილონის დაუმთავრებელი გოდლის კედლებთან. აქ უკვე შევ-

დივართ კაცობრიობის არსებობის იმ პერიოდში, საიდანაც ისტორია მხოლოდ და მხოლოდ მითოსის ენით გველაპარაკება. ჩვენს შემთხვევაში ბაბილონის გოდლის მითოსის საზრისი ის არის, რომ ერთიანი კაცობრიობის თითოეულმა ნაწილმა განცალკევების შემდეგ მეტ-ნაკლები სიცხადით შეძლო შეენარჩუნებინა ის საერთო, რომელიც მათ ერთიანობაში ჰქონდათ. იყო და არის გაუცხოება, მაგრამ იყო და არის ურთიერთგაგებაც და ურთიერთშეღწევაც სწორედ იმ საერთო ენის საფუძველზე, რომელსაც თითოეული მათგანი იყო ზიარებული.

- ვიკენტიევი:** Викентьев В. М. Древне-египетская повесть о двух братьях, М., 1917.
- კოკიარა:** Коккьяра Дж., История фольклористики в Европе, М., 1960.
- ჯირმუნსკი:** Жирмунский В. М., К вопросу о международных сказочных сюжетах (წიგნში: Жирмунский В.М., Сравнительное литературоведение, Восток и Запад, Л., «Наука», 1979).
- შუამდ:** ძველი შუამდინარული პოეზია, თბ., „მერანი“, 1987.

ამირანის ამბავს მთელს საქართველოში იცნობენ, შეიძლება ითქვას, „ნიკოფსიიდან დარუბანდამდე“. იგი დადასტურებულია საქართველოს თითქმის ყველა ისტორიულ მხარეში (ქართლი, კახეთი, ფშავ-ხევსურეთი, მესხეთი, ჯავახეთი, იმერეთი, რაჭა, ლეჩხუმი, სვანეთი...). „ამირანიანი“ ძველი თქმულებაა, ჩანს, მას მოუსწრია სრულიად საქართველოს შემოვლა. ჩანანერები კი საკმაოდ გვიანდელია, არა უადრეს XIX ს-ის 60-იანი წლებისა. იგი ძველია, მაგრამ არც ისე ძველი, რომ ათასწლეულებს ითვლიდეს. ათასწლეულების შემონახვა მხოლოდ დამწერლობას თუ შეუძლია, მათ ადამიანის მეხსიერება, თუნდაც „კოლექტიური“, ვერ გაუძლებს. უძველესია „ამირანიანის“ მოტივები, მითოლოგიები, მაგრამ თავად სხეული მისი შედარებით მოგვიანო წარმონაქმნია.

ეპოსმა ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით მოაღწია. იგი არსებობს თხრობითი ტექსტის სახით, რომელშიც ალაგ-ალაგ ლექსითი ნაწილებია ჩართული. არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს ერთი მყარი კანონიკური პროზაული ტექსტი, ვერ დავადასტურებთ ერთი და იმავე ეპიზოდის ორ იდენტურ ჩანანერს. მხოლოდ ლექსითი ნაწილებია მდგრადი, მცირეოდენი ვარიანტული ცვლილებებით. უნდა შეინიშნოს, რომ სწორედ გადამწყვეტი ეპიზოდები არ არის გადმოცემული ლექსად, ლექსითი ფრაგმენტები ეპიზოდური ხასიათისაა. არ მოიძებნება ჩანანერი, რომელიც თანამიმდევრულად მოიცავდეს ამირანის თავგადასავლის ყველა შესაძლებელ ეპიზოდს, რაც განპირობებული უნდა იყოს არა თქმულების თავდაპირველი ფრაგმენტულობით, არამედ ალაგ-ალაგ ტრადიციული ეპიკური ხსოვნის გამკრთალებით. ეჭვი არ არის, რომ ეპიზოდები იმთავითვე ერთიან ეპიკურ დროში უნდა ყოფილიყო ჩართული. „ამირანიანის“ მთლიანობას, სხვა ნიშნებთან ერთად, მისი დასაწყისი და დასასრული მოწმობს.

„ამირანიანის“ ფოლკლორული ჩანანერების მონოგრაფიული გამოცემა ეკუთვნის პროფ. მ. ჩიქოვანს – *მიჯაჭვული ამირანი* (თსუ გამ. თბ., 1947), სადაც თავმოყრილია იმხანად ხელმისაწვდომი, მეტ-ნაკლებად ღირებული ფოლკლორული ტექსტები საქართველოს თითქმის ყველა კუთხიდან (ქართლი, კახეთი, ფშავი, მესხეთ-ჯავახეთი, ხევსურეთი, თუშეთი, ხევი, მთიულეთი, გურია, იმერეთი, რაჭა, სვანეთი, სამეგრელო, აფხაზეთი,

ოსეთი), სულ 69 ტექსტი. რაიმე არსებითი სიახლე „ამირანიანის“ შეცნობისთვის ამ პუბლიკაციის შემდეგ მოპოვებულ მასალას არ მოუტანია. კვლევისას ვეყრდნობი ზემოხსენებულ გამოცემას.

რა ტიპისა თუ ფორმაციის ეპოსებს განეკუთვნება „ამირანიანი“? ცხადია, იგი არ არის ისტორიული ეპოსი. მასში ვერ აღმოვაჩინეთ ვერც ერთ ისტორიულ რეალიას, ვერც რომელიმე ისტორიული ეპოქისა და ისტორიული ადგილის კვალს; მისი გმირების ასპარეზი განუსაზღვრელია; არაფერს გვეუბნება არც „ბალხი“, „ბალხეთი“ თუ „ჩაბალხეთი“, არც „ალგეთი“ (ერთადერთი ქართული ტოპონიმი). არც პერსონაჟთა საკუთარი სახელებია ქართული ისტორიული სინამდვილიდან აღებული: ბადრი, უსუპი, ყამარი არაბულ-სპარსული წარმოშობისაა. არ ვიცით, რა ერქვა მთავარ გმირს, სანამ მას ამირანი დაერქმეოდა. მისი ეს სახელი უფრო გვიანდელია, ვიდრე მოსე ხონელის საგმირო-სათავგადასავლო ეპოსისეული „ამირან დარეჯანის ძე“, რომლის სპარსული წარმოშობა კარგა ხნის გამოკვლეულია და ეჭვს არ უნდა იწვევდეს: *ამირ ანდარე ჯეჰან ნიშნავს: „ამირი ქვეყნიერებაზე“*, ისევე როგორც *ნესტ ანდარე ჯეჰან ნიშნავს: „არ არის [მისი მსგავსი] ქვეყნიერებაზე“*. სიმპტომატურია, რომ „ამირან-დარეჯანიანი“ მთავარი გმირი არასოდეს მოიხსენიება როგორც „ამირანი“: ხალხურმა ტრადიციამ მოწყვიტა იგი კომპოზიტს და დამოუკიდებელ ანდრონიმად აქცია, რაც ღღემდე ასეა.

ყოველივე ამით – ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნებით – „ამირანიანის“ ქრონოტოპოსი ზღაპრულ დროსა და სივრცეს მოგვაგონებს, მაგრამ „ამირანიანი“ ზღაპარი არ არის. მისი ტრაგიკული დასასრული აუქმებს მის ზღაპრულობას. „ამირანიანი“ არც მითოლოგიური ეპოსია, სწორედ მისი ასპარეზის განუსაზღვრელი ქრონოტოპიურობის გამო. მითოსი, როგორც წესი, „დაბმულია“ განსაზღვრულ სივრცესა და დროზე. სივრცე მითოსში ტოპონიმიზებულია, დრო – წინარეწარსული, რომელიც ებმის ისტორიულ დროს.

თუ შევეცდებით „ამირანიანის“ ტიპის განსაზღვრას, უნდა ვუწოდოთ მას „ტრაგიკული ეპოსი“, სადაც საგმირო-სათავგადასავლო და მითოლოგიური მოტივებით შექმნილია ადამიანის აღზევებისა და დაცემის დრამა. როგორც ნაჩვენები იქნება, „ამირანიანს“ უფრო მეტი აქვს საერთო ბერძნულ კლასიკურ დრამასთან, ვიდრე პრომეთევსის მითოსთან (ამაზე ქვემოთ). „ამირანიანიც“, მსგავსად ბერძნული დრამისა, *ჰუბრისზეა* აგებული. *ჰუბრისი* ანუ გაბუდაყება კულმინაციაა იმ ზღურბლთა

შორის, რომელთაც გაივლის ტრაგიკული დრამის გმირი. უფრო არსებითად რომ ვთქვათ, „ამირანიანში“ დგას ადამიანის პრობლემა და ეს პრობლემა, არ უნდა გაგვიკვირდეს, ეგზისტენციალურ ჭრილშია დასმული და გადანყვეტილი. ამაში მდგომარეობს „ამირანიანის“ თავისთავადობა, მისი უნიკალური ადგილი მსოფლიო ხალხთა ეპოსებს შორის.

სამწუხაროდ, როგორც ითქვა, ჩვენი ეპოსი ფრაგმენტებად არის ჩვენამდე შემორჩენილი. ეს ფრაგმენტულობა ეპიკური სუნთქვის შეწყვეტის შედეგია. მაგრამ ჩვენს ხელთაა ფრაგმენტები და, როგორც ოდისევსი იტყოდა, ამ გალენილი ბზიდანაც ჩანს, როგორი თავთავი ვიყავიო, ჩვენც იგივე შეგვიძლია ვთქვათ მათზე. ეს ფრაგმენტები ნიშნებია და ჩვენ უნდა ავაღაპარაკოთ ისინი.

ჩვენი მიზანია, არსებულ მასალაში გამოვავლინოთ ის აუცილებელი საზღურბლო ეპიზოდები, რომელთა გარეშე ამირანის თქმულება დაკარგავდა თავისთავადობას. უნდა ვეცადოთ, აგრეთვე, რომ ამ ეპიზოდებს გმირის თავგადასვლის დროჟამულ მდინარებაში მივუჩინოთ მისი ბუნებრივი, ერთადერთი ადგილი. „ამირანიანის“ დღემდე შემორჩენილი მასალა იძლევა ამის საშუალებას. არსებულ ჩანანერებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ შესაძლებელია ეპიზოდთა დალაგება მკაცრი თანამიმდევრობით, ისევე როგორც „სვლები“ მისდევს ერთმანეთს ჯადოსნურ ზღაპარში (იხ. ვლ. პროპის „ზღაპრის მორფოლოგია“). ამ ეპიზოდებს ჩვენ ვუნოდებთ *ზღურბლებს*, რომლებიც აღნიშნავენ გმირის გადასვლებს მისი ყოფიერების ახალ-ახალ ვითარებებში. ამათგან ზოგი საყოველთაოა (უნივერსალურია), ზოგი კი – საკუთრივ ამირანისეული.

განსხვავებით სხვა ეპოსთა გმირებისგან, რომლებიც მთელი თხრობის მანძილზე იგივეობრივნი რჩებიან საკუთარ თავთან, ამირანის პიროვნება განვითარებას განიცდის, იგი იცვლება ყოველი ზღურბლის გადალახვის შემდეგ. ზღურბლები გმირის სულიერ (ასევე ფიზიკურ) განვითარებაში ახალ-ახალ საფეხურებს აღნიშნავენ. ძველი და ახალი მსოფლიო ეპოსების გმირები – ოდისევსი, აქილევსი, აგამემნონი და სხვანი დასრულებული სახით გამოვიდნენ თითქოს ზევსის თავიდან. მუდმივი ეპითეტები, რომლებიც განუყრელად თან სდევენ მათ, მონმოზენ მათი ფიზიკურ-სულიერი სახის იმთავითვე დასრულებულობას. როგორც შემოდიან ისინი თხრობაში, ისეთივე რჩებიან იმ კატაკლიზმებისა და განსაცდელების შემდეგ, რომელთაც განიცდიან ისინი. არც არაფერი ემატებათ, არც აკლდებათ. ოდისევსი

თითქოს შობითგანვე მრავალნაცადი და დიდგამჭრიახია – ეს მისი ბედისწერული დახასიათებებია. აქილევსი მუდამ ფეხმარდია, მაგრამ, რაც მთავარია, ხანმოკლე სიცოცხლე მისი ბედისწერაა, მისი ხასიათი იმთავითვე დასაზღვრულია და ამგვარი შემოდის ის ეპიკურ სინამდვილეში. ასევე გერმანელი ზიგფრიდი, ფრანკი როლანდი, ესპანელი სიდი, ბერძენი დიგენის აკრიტასი და სხვანი და სხვანი, რომელთა ხასიათსა და ბუნებაში ჩვენ ვერავითარ ცვლილებას განსაცდელთა განვლის შემდეგ ვერ ვამჩნევთ. მათ თავგადასავალში არ შეიმჩნევა გარდამტეხი ზღურბლები, რომელთაც განვითარების საფეხურებზე აპყავთ გმირი. ჩვენი ამოცანაა ამ ზღურბლთა შემჩნევა და მათთვის მათი კუთვნილი ადგილის მიჩენა გმირის თავგადასავალში.

ეპიკური გმირის ანუ, სხვანაირად, ტრადიციული გმირის თავგადასავლის ეპიზოდებად დაყოფას კარგა ხნის ისტორია აქვს. პირველად (1864 წ.) გერმანელმა იოაჰან გეორგ ფონ ჰანმა სცადა 14 გმირის თავგადასავლის საფუძველზე დაედგინა 16-ეპიზოდიანი მოდელი, რომელიც ოთხ ჯგუფად ჰქონდა დაყოფილი: დაბადება, სიჭაბუკე, დაბრუნება და სხვა შემთხვევები [რაგლანი: 142-3]. ისეთი გმირისათვის, როგორიც ამირანია, ჰანისეულ სქემაში მხოლოდ რამდენიმე ელემენტი თუ გამოდგება, ისიც იმ შემთხვევაში, თუ ამ ელემენტების შინაარსს რამდენადმე გავაფართოებთ ან ტრანსფორმირებულად წარმოვიდგინოთ: გმირის უკანონოდ დაბადება, დაბადებისას დაყოლილი ნიშნები, გადაგდება, უცხო ცოლ-ქმრის მიერ აღზრდა. მის კვალს მიჰყვა (1881 წ.) ალფრედ ნატი (Nutt), რომელმაც 14-მდე დაიყვანა ეპიზოდთა რიცხვი, მიუხედავად იმისა, რომ საანალიზოდ დამატებით კელტური (არტურის ციკლი) და ფინური თქმულებები გამოიყენა [რაგლანი: 143]. 1934 წელს გამოქვეყნებულ შრომაში „ტრადიციული გმირი“ ფიცროი რიჩარდ სომერსეტ რაგლანმა (Fitzroy Richard Somerset Raglan) ეპიზოდთა რაოდენობა 22-მდე გაზარდა: თორმეტი კლასიკური, სამი ბიბლიური (იოსები, მოსე, ელია), ერთი გერმანიკული (ზიგფრიდი), ერთი კელტური (არტური) და ერთიც ძველევგვიპტური (ნიკანგა) „ბიოგრაფიების“ საფუძველზე [რაგლანი: 145-150]. ბოლოს, ჰოლანდიელი ფოლკლორისტი იან დე ფრიზი (Jan de Vries) 10-ეპიზოდიან მოდელამდე დაიყვანს. ჩვენი აზრით, იგი ყველაზე ოპტიმალურია და, ალბათ, უნივერსალურიც, ყოველ შემთხვევაში იგი უკეთესად ესადაგება ამირანის თავგადასავალს. მოგვყავს იგი მთლიანად: I. გმირი ისახება; II. იზადება; III. დაბადებულს საფრთხე ემუქრება; IV. იზრდება; V. უძლეველია; VI. ებრძვის გველეშაპს და სხვა ურჩხუ-

ლებს; VII. დიდი განსაცდელის გავლით მოიპოვებს საცოლეს; VIII. ჩადის ქვესკნელში; IX. ბრუნდება იქ, საიდანაც გამოაძევეს და ამარცხებს მტრებს; X. კვდება [რაგლანი: 143].

რა იწვევს ასეთ დამთხვევას სხვადასხვა თქმულებათა გმირების თავგადასავლებში? რა ძალით ხერხდება მათი ერთ მოდელამდე დაყვანა? ფ.რ.ს. რაგლანი ფიქრობს, და ეს ნამდვილად ერთადერთი ახსნა უნდა იყოს, რომ ამ თავგადასავლებში საქმე გვაქვს იმ რიტუალების მიმდევრობასთან, რომელთაც ტრადიციულ საზოგადოებებში ექვემდებარებოდნენ ადამიანები, არა მხოლოდ მეფეები, მთავრები თუ ბელადები. „ტრადიციული გმირის თქმულება არის არა რეალურად არსებული ადამიანის ცხოვრების რეალური ეპიზოდები, არამედ რიტუალურ პერსონაჟთა ცხოვრება-საქმიანობის რიტუალური ეტაპები. აუცილებელი არ არის, აქედან დავასკვნათ, რომ ამ თქმულებათა გმირები სინამდვილეში არ არსებობდნენ. მაგრამ, ვფიქრობთ, თუ ისინი რეალურად არსებობდნენ, მათ მოქმედებებს უმეტესწილად რიტუალური ხასიათი ჰქონდათ, ან სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მათი თქმულებები ისე გარდაიქმნა, რომ ერთ ტიპურ მოდელს მისადაგებოდა“ [რაგლანი: 50].

ისიც უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ თქმულებათა გმირების თავგადასავალში, რომლებიც რიტუალთა თანამიმდევრობაზეა აგებული, ამ რიტუალებს დაკარგული აქვთ თავდაპირველი ფუნქცია. რიტუალის ფორმა აქ მისგან განსხვავებული რეალობის გამოსახატავად არის მოწოდებული და, რამდენადაც ტრადიციული საზოგადოებები ყველგან ერთტიპურია, ტრადიციული გმირის თავგადასავლის მოდელიც ერთტიპური იქნება. ფ.რ.ს. რაგლანი, ცხადია, არ ვარაუდობს, რომ მის 22-ეპიზოდიან მოდელში ყველა გმირის ცხოვრება „ჯდება“. 22 მისთვის მაქსიმალური რაოდენობაა, რომლის რეალიზაცია ყველგან არ არის სავალდებულო. მაგალითისთვის, თუ ოიდიპოსის თავგადასავალში რაოდენობა მაქსიმალურია, თესევსი ოც საფეხურს გადის, ჰერაკლე – ჩვიდმეტს, პერსევსი – თექვსმეტს... ავტორი ამ ნაკლებობას თქმულების ხარვეზს აწერს, მაგრამ ხარვეზი თქმულების ცუდად შემონახულობის მიზეზი არ უნდა იყოს. თუ რიტუალს თქმულებაში თავისი თავდაპირველი ფუნქცია აღარ ეკისრება, აუცილებელიც არ უნდა ყოფილიყო მათი სრული რაოდენობით ასახვა. როგორც ა. ვან გენეპმა გამოიკვლია, მათი რიცხვი შეზღუდულია, ყოველ შემთხვევაში, არც ოცდაორამდე და არც ათამდე არ აღწევს. ეს არის ზოგადად ე.წ. გადასვლის რიტუალები (rites de passage), რომელთა მეშვეობით თუ თანხლე-



ბით ტრადიციული საზოგადოებების წევრი იცვლის ასაკობრივ და სოციალურ სტატუსს. გადასვლის რიტუალი სრულდება შობის, ინიციაციის, ქორწინებისა და სიკვდილის შემთხვევებში. ეს არის სამი ფუნდამენტური ეტაპი ადამიანის ცხოვრებაში და, ცხადია, ისინი (ნედლი ან გარდაქმნილი სახით) ასახული იქნება ნებისმიერი გმირის ეპიკურ თავგადასავალშიც. ვან ხენეპის მიხედვით, ეს რიტუალები ქმნიან ჯაჭვს, რომელიც სამი საფეხურისგან შედგება: გამოცალკეების რიტუალი (rites de separation), გადასვლის რიტუალი (rites de passage), როცა ადამიანი ზღურბლზეა (არც იქით, არც აქეთ) და მიკუთვნების რიტუალი (rites de incorporation), როცა ადამიანი – რიტუალის ობიექტი – საბოლოოდ მკვიდრდება ახალ სტატუსში (ასაკობრივი იქნება ცვლილება, სოციალური თუ მეტაფიზიკური). ეპიკურ თქმულებათა ანალიზი გამოავლენს მათ ცხად თუ ლატენტურ მონაწილეობას მთავარი გმირის ცხოვრებაში. ისინი „ამირანიანშიც“ იხილვება. მისი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართული ეპოსი არ მისდევს იმ მოდელს, რომელიც ევროპელმა მკვლევრებმა დაუდგინეს კლასიკურ თუ არაკლასიკურ თქმულებებს. ამირანს საკუთარი გზა აქვს, საკუთარი ეტაპები ამ გზაზე, რომლებიც ძერწავენ მის განუმეორებელ სახეს, ერთადერთ ტიპს, არც ერთ ზემოხსენებულ გმირს რომ არ ენათესავება.

გერმანელი ფილოსოფოსი, თანამედროვე ჰერმენევტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ჰ.-გ. გადამერი ერთგან წერს: „მთელი უნდა გავიგოთ ნაწილის საფუძველზე, ნაწილი კი – მთელის საფუძველზე... ნაწილი განისაზღვრება მთელით და, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მთელს“ [გადამერი: 72]. ამ გამონათქვამში თითქოს მანკიერი წრეა, მაგრამ ის ჭეშმარიტებას გამოხატავს. ასევე ვიტყვით „ამირანიანის“ ეპიზოდებზე და იმ მთელზე, იმ მთლიანობაზე, რომლის ნაწილები ეს ეპიზოდებია. ჩვენ შეგვიძლია გამოვიცნოთ, რომელი მთელის ნაწილია ესა თუ ის ეპიზოდი, თუკი ამ მთელზე გვექნება წარმოდგენა. მთელამდე ვიციტ ნაწილი და ნაწილამდე ვიციტ მთელი. საბოლოოდ კი, ჩვენს ინტუიციამი მთელი და ნაწილი ერთიანობაშია. აი, ეს ეპიზოდები, რომელთა გარეშე ვერ იარსებებს მთელი ეპოსი.

**I. შობა.** ამირანი, როგორც ყოველი ეპიკური გმირი, სასწაულებრივად უნდა იშვას. მაგრამ სასწაულებრივი შობა ყველა ვარიანტში ერთი და იმავე ხარისხით არ არის აქტუალიზებული. მისი შესუსტებული ვარიანტი იქნება ბავშვის დაბადება ხანდაზმული მშობლებისგან. თუმცა ამგვარი შობა არ ჩაითვლება სა-

კუთრივ ამირანისეულად. მთავარი მაინც ის არის, რომ ამირანის მშობლები უცნობნი უნდა იყვნენ იმ საზოგადოებისათვის, სადაც იგი მოხვდება და გაიზრდება. არც დედა, არც მამა მისი შობის შემდეგ ცოცხალი არ რჩება; მამა თუ არ კვდება, ის უჩინარდება, რათა შენახულ იქნეს ამირანის წარმოშობის საიდუმლო. მზეთუნახავი დედა კვდება, როგორც ნესი, ბავშვის დაბადებამდე. ბავშვი უნდა ამოირიდოს დედის საშოდან და მონაცვლეობით უნდა გამოიშუშოს ცხოველთა: ჯერ ბატკნის, მერე ბოჩოლას ფაშვში (კახური ვარიანტი) ან დეკეულის და მერე კუროს ფაშვში (სვანური), ან ახლად მოკლული ირმის „ნედლ ტყავში“ (გურული) [რეხვიაშვილი: 221]. შესაძლოა, ამ ეპიზოდში ძველ და ე.წ. პრიმიტიულ ხალხებში გავრცელებული რიტუალის ექო იყოს შემორჩენილი. მაგ., ბანტუს ტომში ბავშვებს წინადაცვეთის წინ ჩაუტარებენ რიტუალს, რომელსაც ხელახლა შობა ეწოდება. მამა დაკლავს ცხვარს და სამი დღის შემდეგ გამოახვევს მის ფაშვში ან ტყავში. მაგრამ გამოხვევამდე ბავშვი უნდა წამოდგეს სანოლზე და ახალშობილივით უნდა იჭყიპინოს. სამი დღის მანძილზე ის ცხოველის ტყავში იმყოფება. ამგვარად, ბავშვი ეზიარება ბუნების სასიცოცხლო ძალებს, რაც მისი მომავალი ძლიერების სანინდარია.

ამირანის მამა უფრო ხშირად მონადირეა, რომელიც ამირანის დედას სადღაც მიუვალ კლდეში, გამოქვაბულში ხვდება. შეიძლება გამოქვაბული კოშკმა შეცვალოს, სადაც მზეთუნახავია გამოკეტილი. ზოგიერთ ვარიანტში მამაც იღუპება ამ შეუღლებობის შედეგად. ეს მისი ბედისწერაა.

ამირანის ობლობა სტრუქტურული ელემენტიც არის მის ისტორიაში.

ობლობა ეპოსის დასასრულს ტრაგიკულად მეორდება მარტოობით (XII) და ასე იკვრის წრე.

**II. გადაგდება.** ამირანი გადაგდებული ბავშვია, თითქოს დასალუპავად განწირული. თითქოს ის იმ მიზნით იქნა გადაგდებული, რომ დაიღუპოს. ჩვილის სიცოცხლე ბენვზე ჰკიდია, მაგრამ თუ გადარჩა, მას დიდი მომავალი ექნება. „გადაგდებული ბავშვის ტრაგედია ანაზღაურებულია ობლობის მითოლოგიური დიდებულებით, პირველყოფილი ბავშვის უკიდურესი მარტოობით სამყაროში, მისი უნიკალობით. ასეთი ბავშვის გამოჩენა თანხვდება საგანთა გარიჟრაჟს, ისტორიის ახალ ხანას, „ახალ ცხოვრებას“ რეალობის ნებისმიერ დონეზე“ [ელიადე 1974: 250]. ახალშობილის ბედის ნივთიერი გამოხატულებათა მახვილი, რო-

მელიც მას დედის მუცლიდან დაჰყვება და საბედისწერო განსაცდელში იხსნის მას. სიმარტოვე კი ამირანის მუდმივი თანამდეგია.

სვანურ ეპიკურ პოეზიაში შემონახულია ამბავი დაკარგული თუ გადაგებული ჩვილი ბავშვისა. დაღს ბავშვი მალალი კლდის გამოქვაბულიდან გადმოუვარდება. ბავშვს მგელი დასტაცებს პირს და მიჰყავს. მონადირე თოფს დასცემს მგელს, ბავშვს აიყვანს და დედამისს, დაღს უბრუნებს გამოქვაბულში. ამის საზღაურად მონადირე დაღისგან ნადირობის იღბლით ჯილდოვდება. გადარჩენილი ბავშვის შემდგომი ბედი კი უცნობია [სვანური პოეზია: 268-273]. ვინ არის ეს გამოუცნობი ბავშვი? მომავალი ამირანია?

ეს სიუჟეტი იძლევა საშუალებას სხვაგვარი დაბოლოებისა, რისი რეალიზებაც არ დასტურდება სვანურ პოეზიაში. ერთი შესაძლო ვარიანტი: ბავშვი დაღს გადმოუვარდა ან ბავშვი გადააგდეს, მგელმა იპოვა და წაიყვანა (მონადირე არ შეხვედრია) გასაზრდელად. მგელი გაზრდის მას, რათა გაზრდილი დაუბრუნდეს ადამიანურ საზოგადოებას. ამგვარი წარმოშობის გმირები ხშირია მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორში. შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ მონადირემ მგლის პირიდან გამოტაცებული ბავშვი თავისთან წაიყვანა, რადგან დედა არ ჩანს, დედა მკვდარია. მონადირე ან თავად გაზრდის ბავშვს, ან დააგდებს, რათა ახლა სხვა ვინმემ წაიყვანოს აღსაზრდელად. ხალხური თქმულებით, თამარის ძე – ლაშა-გიორგი ტყეშია გადაგებული, რათა დაფაროს მშობლის სირცხვილი. ასევე გადაგებულია, მაგრამ უმოტივოდ, რაც მით უფრო ცხადყოფს ამ აქტის აუცილებლობას გმირის ბიოგრაფიაში, მისი შორეული შთამომავალი ერეკლე მეორე, რომელსაც ამგვარად უმღერს ლექსი: „ბატონიშვილ ერეკლესა ირმის ძუძუ უწოვნია, წყალი უსვამს ალგეთისა, თრიალეთზე უძოვნია, გადუგდიათ საჩაღეში, მონადირეს უპოვნია“.

გადაგებული ბავშვები, რომლებიც მიაღწევენ მონიფულობის ასაკს, ბრუნდებიან შობის ადგილზე და ხსნა მოაქვთ თავიანთი ქალაქისთვის თუ ქვეყნისთვის, ხალხისთვის. ასეთებია: სარგონ აქადელი, მოსე, რომულუსი და სხვანი.

აკვანში მწოლიარე ამირანს „იამანის წყაროზე“ დაგებული-საც პოულობენ – ეს თითქოს შესუსტებული ვარიანტია წყალში გადაგებისა მისი დაღუპვის მიზნით. ხან აკვანი წყლის ფსკერზეა, რამაც ბაზალეთის ტბის ანდრეზში პოვა ასახვა ესქატოლოგიური მოლოდინის სახით.

**III. ნათლობა.** ქრისტიანული სარწმუნოების ეს უპირველესი საიდუმლო, როგორც ზღურბლი, საკმაოდ მკვიდრად ზის ამირანის ბიოგრაფიაში. თუ ნათლობა სიუჟეტურად არ არის მოთხრობილი, ის მაინც ფიქსირებულია ამირანის ვინაობის აღნიშვნისას („ამირანი იყო ღვთის ნათლული“, კახეთი). ნათლობის გარეშე სიმძაფრეს დაკარგავდა ის ტრაგიკული კონფლიქტი, რომელიც ნათლიასთან შეჭიდებაში მდგომარეობს. ყველა ვარიანტში, სადაც კი ნათლობის ეპიზოდია შემონახული, ამირანის ნათლია (ქრისტე, უფალი, იშვიათად – ნმ. გიორგი) და მისი მიმჯაჭველი ერთი და იგივე პირია. ნათლია ღონეს დაანათლავს თავის ნათლულს და ეს არის მისი საჩუქარი, რომელიც ამირანმა სასიკეთოდ უნდა გამოიყენოს და იყენებს კიდევ გარკვეულ ზღურბლამდე. ნათლიავე სჯის მას. აქ ჩანს ქრისტეს ორი სახე – მწყალობელისა და განმკითხველისა (ესქატოლოგიური მრისხანე პანტოკრატორი).

აღბათ, მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ქრისტე ღმერთი, მისი ნათლია, ამირანს გზაჯვარედინზე დაგდებულს იპოვის და მონათლავს [არჯევანიძე: 119]. გზაჯვარედინი მისი შესაძლებლობებისა და არჩევანის სიმბოლური გამოხატულებაა.

**III-ა. რძეში განბანა.** ეს ეპიზოდი მხოლოდ სვანურ ვარიანტშია დადასტურებული [ჩიქოვანი 1947: 357]. რძეში მას დედობილი განბანს, როცა შეატყობს ჩვილს, რომ ის არაჩვეულებრივი ბავშვია: დედობილი მასში დალის ნაშიერს ამოიცნობს. ამ განბანით დედობილმა ამირანი თავისი ჩვეულებრივი შვილებისგან გამოარჩია. საგულისხმოა, რომ მეგრულ თქმულებებში ასევე რძეში განბანენ მძინარე ტყაში მაფას თმებს. რძეში განბანა არქაული მოტივია, გამოყენებული როგორც ნათლობის გაძლიერებული ვარიანტი.

**IV. ბობოქარი ბავშვობა.** ფ.რ.ს. რაგლანს, რომელმაც ტრადიციული გმირის თავგადასავლის საერთო მოდელი გამოიკვლია [რაგლანი: 152], შენიშნული აქვს, რომ გმირს ყველაზე საოცარი, ანუ გმირისთვის ნიშანდობლივი ამბები მხოლოდ მონიფულობის ხანაში გადახდება, ხოლო დაბადებასა და ამ ასაკს შორის არაფერი ხდება. შესაძლებელია, ეს ასეც იყოს მკვლევრის ხელთ არსებულ მასალაში, მაგრამ ამ დებულებას არ ადასტურებს ამირანის ეპოსი. ხალხური თქმულება იცნობს ამირანის ბავშვობას, რომელიც დაუოკებელი ფიზიკური ძალის გამოვლენით ხასიათდება. ეს თითქოს ცელქობაა, მაგრამ მისი მეტისმეტი სიცვლექე

თითქოს სამზადისია მომავალი ბრძოლებისათვის, რომლებიც მან აუცილებლად უნდა გადაიხადოს. ჩვენ გმირის ამ პერიოდს „ბობოქარ ბავშვობას“ ვუნოდებთ. ბობოქარი ბავშვობა ანალოგიას პოულობს გილგამეშის ცხოვრების პირველ პერიოდთან, როცა ვერაფერი აოკებს მის ძალას. მაგრამ ეს დაუოკებლობა თავის კულმინაციაში გამოაჩენს გამოსავალს: თუ გილგამეშს ურუქელთა ვედრების ძალით მოევლინება ენქიდუ, რომელიც სხვა მიმართულებით წარმართავს მის ძალას და მთელ ცხოვრებას [გილგამეშისანი: 2], ამირანი კოკებდამსხვრეული დედაბრის სიტყვით ერთბაშად მომნიფდება იმისათვის, რომ აღასრულოს ვალი ადამიანთა საზოგადოების წინაშე, რომელსაც ასე სასწაულებრივად მოევლინა.

უნდა შეინიშნოს, რომ „ბობოქარი ბავშვობის“ ამგვარი რეალიზაცია ჯადოსნური ზღაპრიდან არის შესული ამირანის ეპოსში.

„გმირული ბავშვობა“ განსაკუთრებით დამახასიათებელია თურქული მოდგმის ხალხთა ეპოსისათვის. „სიუჟეტურ-თემატური დატვირთვა ბალათურული ბავშვობისა (богатyrское детство) უკიდურესად მნიშვნელოვანია. მუდმივი აქტივობა, ზოგჯერ ზედმეტად მოჭარბებულიც კი, რაც ჰიპერტროფიულ სახეს იღებს ხოლმე, ბალათურის განმსაზღვრელი თვისებაა და იგი ვლინდება არა უცებ, არამედ შენახულია ფარული სახით მის ბავშვობაში... ეს ერთგვარი ინკუბაციური პერიოდი, როცა მიმდინარეობს ქმნადობა და დაგროვება პერსონაჟის ქარაქტეროლოგიური თვისებებისა...“

[ნეკლიუდოვი: 129].

სწორედ ამ აუცილებელ პერიოდს გადის ამირანი ბობოქარი ბავშვობის სახით. ეს პერიოდი მომდევნო პერიოდის, როგორც მისი რეალიზაციის, ზღურბლია, წინაპირობაა, რომელსაც მოსდევს სხვა, ახალი ზღურბლი.

**V. დევებთან ბრძოლა.** ეპიკური გმირის ბიოგრაფიაში აუცილებელი ეპიზოდია ბოროტ ძალებთან ბრძოლა. ამირანის ეპოსში ამ ძალებს დევები განასახიერებენ. არა ჭაბუკობის გამოჩენისა და ძალის დემონსტრაციისათვის, არა თვითმიზნურად, როგორც ხშირად ხდება „ამირანდარეჯანიანსა“ და სხვა საფალავნო ეპოსებში, ებრძვის ამირანი დევებს, არამედ განსაზღვრული, ერთჯერადი მიზნის მისაღწევად. როგორ არ ჰგავს საფალავნო ეპოსის გმირებს ამირანი თავისი ერთჯერადი შებრძოლებით,

თავისი ერთადერთი ანტაგონისტი დევით, ერთი მიზნით, როცა მიაღწევს მიზანს და დევებიც მისთვის (თუ საერთოდ?) აღარ არსებობენ.

ამირანი მოწოდებულია დაამკვიდროს ამ ქვეყანაზე სიკეთე, ნათლიისგან ძალა მას სწორედ ამისთვის აქვს მიმადლებული. ამირანი მამობილის ოჯახს, რომელიც ადამიანურ საზოგადოებას (სოციუმს) განასახიერებს, მოეველინება როგორც მხსნელი. იგი ადამიანებს უბრუნებს დევების მიერ მიტაცებულ ტერიტორიას, ათავისუფლებს მას დევებისგან. სვანური ვარიანტის მიხედვით, ამირანი თავის მამობილს, იამანს უბრუნებს დევის მიერ მოტაცებულ თვალს. ეს არის საბაბი დევებთან ბრძოლისა. ამირანი დევებს მათი ქორწილის დღეს ებრძვის. ეს მნიშვნელოვანია. აქ არის ესქატოლოგიური მომენტი: სწორედ ქორწილის დღეს, სიმბოლურად უკანასკნელ დღეს, როცა ყველანი ერთად არიან შეყრილნი, ერთიანად უნდა განყდნენ. ეს ბრძოლა საბოლოოა, რადგან თავად ქორწილია საბოლოო აქტი, გადასვლა ერთი ვითარებიდან ახალ ვითარებაში, ძველის დასასრული ახლის მოსაპოვებლად. დევებისთვის ეს „გადასხვავება“ (შდრ. ჯვარხატების ეპითეტი „დევ-კერპთ გადამსხვავებელი“ [სადიდებლები: 118]), ამიერიდან ამ ქორწილით უნდა შეწყდეს მათი ძველებური ყოფიერება.

**VI. უკანასკნელი დევი და ცამცუმის კოშკი.** მართალია, ჩვენ მივიღეთ თეზისი იმის შესახებ, რომ დევებთან ბრძოლა ერთჯერადია, მაგრამ ისევე როგორც ღვთისშვილთა და დევების ბრძოლის ეპოპეაში, დევების განადგურების შემდეგ უკანასკნელი დევი რჩება, რომელსაც საბოლოოდ იახსარი მოუღებს ბოლოს [კიკნაძე 1996: 11]. აქაც გადარჩება ერთი დევი, რომელიც უნდა განადგურდეს, რათა გამოჩნდეს ახალი ზღურბლი გმირის გზაზე. ამ დევის სახელი გამოჩნდება შესანიშნავ ბალადაში, რომელიც „ამირანიანის“ ბევრ ჩანანერში იპოვება. ეს არის ლექსი, რომელიც იწყება სიტყვებით „სანადიროდ გამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი, წინ ირემი გამოუხტათ ცას სწვდებოდა რქანი მისნი...“ ირემმა მონადირენი ცამცუმის კოშკთან მიიყვანა, სადაც დახვდათ მკვდარი ცამცუმი და წერილი, რომელიც მისი სახელით იუნწყებოდა, რომ მას მოუკვლელი გადაურჩა ერთადერთი ბაყბაყდევი. წერილის ავტორი დევთან გასწორებისა და თავისი დამარხვისთვის სთავაზობს თავის იარაღს, ცოლს და სხვა. ეს ის ბაყბაყდევია, რომელიც უნდა შეხვდეს ცამცუმის კოშკიდან გამოსულ ამირანს, მოიკლას მასთან ერთაბრძოლაში და

სიკვდილის წინ ამცნოს მას ყამარის ადგილსამყოფელი. ასევე, ეს ის დევია, რომლის მოჭრილი თავიდან ამოსული სამი ჭია მომავალი ეპიზოდის ჩანასახია. ამირანი არ კლავს ჭიებს და ამით ქმნის საფრთხეს თავის მომავალ ასპარეზზე. ასპარეზი საფრთხით უნდა იყოს სავსე, ეს არის მისი არსებობის ფორმა. ამირანის არჩევანი – არ დახოცოს ჭიები – თავისუფალია, რადგან არსებობს ალტერნატივა – ძმების რჩევა მოტივაციითურთ: მოკალი, თორემ... ამირანი კი ინდობს, როგორც დაინდო გილგამეშმა ხუმბაბა, მიუხედავად ენქიდუს რჩევისა. მაგრამ აქ პირუკუ ხდება: ენქიდუ გილგამეშის ნაცვლად კლავს ურჩხულს და სწორედ მისი სიკვდილი (არა დანდობა, „ამირანიანისგან“ განსხვავებით) ხდება მომავალი საფრთხის მიზეზი [გილგამეშისანი: 119].

ამრიგად, ბალადა, რომლის ორგანული კავშირი ამირანის ეპოსთან თითქოს ეჭვს იწვევს, გამოყენებულია ხიდად მომდევნო ეპიზოდისკენ (ზღურბლზე) გადასასვლელად.

**შენიშვნა.** „ამირანდარეჯანიანში“ ანალოგიური ეპიზოდი მთელი ეპოსის კარიბჭეა, საიდანაც იწყება მისი სამყარო. აბესალომ მეფე ედევნება უცხო ქურციკს, რომელიც შვიდი დღის შემდეგ მიიყვანს უცხო ადგილას („ქვეყანა უცხოდ აუჩნდა“), თავად კი ერთ კლდეში გაუჩინარდება. მეფე იხილავს ქვითკირის სახლს, რომლის შიგნით კედლებზე ამირან დარეჯანის ძისა და მისი ჭაბუკების სახეებია გამოსახული. მეფე მოიწყენს მათი უცნობობის, როგორც როსტევანი „უცხო მოყმის“ გამო. მთელი „ამირანდარეჯანიანი“ მათი ჭაბუკობის გადმოცემას ეძღვნება. ამისგან განსხვავებით, ამირანი და მისი ძმები არ ინტერესდებიან ცამცუმის წარსულით. მათ მხოლოდ პატივი უნდა მიაგონ მკვდარს და შური იძიონ ბაყბაყდევზე, ანუ გააგრძელონ ცამცუმის დაუმთავრებელი საქმე.

**VII. შთანთქმა-ამონთხევა (მეორედ შობა).** გველეშაპთან ბრძოლის ეპიზოდი ცენტრალურია ამირანის თავგადასავალში. ამავე დროს იგი მითოეპიკური გმირის აუცილებელი განსაცდელია, რომელიც უნდა გაიაროს მან, რათა ახალ ქმედებათა ასპარეზი გაიშალოს მის წინაშე. გველეშაპთან ბრძოლა არსებითად განსხვავდება დევებთან ბრძოლისგან.

დევები მრავლად არიან, გველეშაპი კი ერთია, ანუ ის გველეშაპი, რომელმაც გმირი უნდა ჩაყლაპოს. ამდენად, გმირს თავის ცხოვრებაში ერთხელ უხდება გველეშაპთან შეხება.

ყველა მითოეპიკურ გმირს ცხოვრების გზაზე, რომელიც, ფაქტობრივად, ბრძოლის, წინააღმდეგობათა გადალახვის გზაა, თავისი გველეშაპი (ურჩხული, დრაკონი) ხვდება. იგი, ცხადია, ამარცხებს მას, მაგრამ გველეშაპის ძლევა განსხვავდება სხვა ანტა-

გონისტურ არსებათა, ბოროტეულ ძალთა (დევების) ძლევისგან. როგორც წესი, გველეშაპის მეზობლი გმირი უნდა შთანთქმას გველეშაპის მიერ, რათა შიგნიდან დაამარცხოს იგი, რადგან გარედან მისი დამარცხება არ იქნება. მაგრამ შთანთქმა-ჩაყლაპვას კიდევ სხვა უფრო მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. ამირანი ეკუთვნის იმ გმირთა წყებას, რომლებიც ნამყოფი არიან გველეშაპის მუცელში და მისი ნიალიდან გამარჯვებულნი გამოდიან. ვიდრე ჰერაკლე, ელინთა გმირი, დაამარცხებდა ურჩხულს, რომელსაც მეფის ასული ჰესიონე უნდა ჩაეყლაპა, ჯერ თავად შთანთქმება მის ხახაში, გაივლის მის ნიალს და გამოვა გარეთ. იმავე განსაცდელის წინაშეა მეორე ელინი გმირი იასონი: მითოსურად ნამდვილ იასონს მედეას მიცემული ნამლით კი არ დაუძინებია ოქროს საწმისის მცველი ურჩხული, რათა ეს საწმისი მშვიდად მოეპარა, არამედ ჯერ ჩაიყლაპა მის მიერ და, როცა უკან ამოვიდა, ურჩხული გმირის ამ ამოსვლით უკვე განადგურებული იყო. ეს მითოსური სინამდვილე ერთი ეტრუსკული ხანის ლარნაკზეა დადასტურებული [კამპბელი: XV, 247]. არც აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკაში“ და არც სხვა წერილობით წყაროში ურჩხულის ამგვარ აღსასრულზე არაფერია ნათქვამი (როგორც ჩანს, სიტყვიერად გმირის ამ განსაცდელის გამოსატყვევს გაურბოდნენ). ამოსვლა, როგორც ხსნა, ყოველთვის ტრიუმფალურია. ეს არის ხსნა და გამარჯვება ერთდროულად. ასევე შთანთქმება ფინური ეპოსის „კალევალას“ გმირი ვეინემეინენი ვიპუნენ-გველეშაპის მიერ. მის მუცელში მოხვედრილი, იგი ნავით გაცურავს ზღვაური გველეშაპის შიგანს ნანლაგების გზით ერთი ბოლოდან მეორე ბოლომდე და ზღვაში ამოინთხევა. ამირანივით მოუნელებელი და მტკივნეული აღმოჩნდა იგი ვიპუნენ-გველეშაპისთვის (XVII რუნა). ამავე ეპოსის გმირი, გველეშაპისგან ჩაყლაპული მჭედელი ილმარინენი, სვანური ვერსიის ამირანივით უკადრისობს მისი პირიდან ან უკანა ნაწილიდან ამოსვლას და გველეშაპის მუცელშივე გამოჭედილი დანით გამოჭრის მისი ფერდიდან გამოსასვლელს [მითები: 507; ელიადე 1965: 63].

რას გულისხმობს ეს ეპიზოდი, გარდა მასში გადმოცემული საგმირო აქტისა? შთანთქმა თავისი წარმოშობით კოსმოგონიური მოტივია, როგორც გველეშაპთან ბრძოლა კოსმოგონიის იგავური გადმოცემა. დამარცხებული გველეშაპის სხეული სამყაროს ედება საფუძვლად, მატერიად. ამის კლასიკური მაგალითია მარდუქისა და თიამათის ორთაბრძოლა, რომელიც კოსმოსის შექმნით მთავრდება [კიკნაძე 2006: 143-144]. მაგრამ კოს-



მოსის შექმნას წინ უძღვის თიამათის მიერ მარდუქის შთანთქმა და მარდუქის ხელით თიამათის მუცლის გაფატვრა და ამოსვლა, როგორც მზისა წყვდიადიდან, რაც ქაოსიდან კოსმოსის დაბადებას ნიშნავს. ასევე კოსმოგონიურია ძველინდური ინდრასა და გველეშაპ ვრიტრას შორის შერკინების მითოსი. უხელფეხო უზარმაზარი გველეშაპი ვრიტრა, რომელმაც შთანთქა მდინარეთა წყლები და მოაქცია თავის შიგანში, ყლაპავს მის წინააღმდეგ გალაშქრებულ ინდრას. ინდრა შიგნიდან განწვალავს გველეშაპის სხეულს, იხსნის თავს და დატყვევებულ წყლებსაც, მისი სხეულისგან ქმნის სამყაროს სხვადასხვა ნივთს [მითები: 534].

შთანთქმა-ამონთხევის კოსმოგონიურ მითოსში ზოგან გამჭვირვალედ, ზოგან შეფარულად ჩანს ერთი მნიშვნელოვანი მითოლოგემა: შთამნთქმელი ზღვაური ურჩხული, გველეშაპი შთანთქმულის მშობელი დედაა, რომლის საშოდან ხელახლა უნდა დაიბადოს ღვთაება, კოსმოგონიური გმირი. ბაბილონური კოსმოგონიური ეპოსის თიამათი („ზღვა“) ყველა ღმერთის დიდი დედაა, მათ შორის მარდუქისაც, რომელმაც მისი სხეულისგან სამყარო შექმნა. ამ მითოლოგიურ ფაქტს მოწმობს პოლინეზიელი გმირის შთამნთქმელი გველეშაპის სახელი – „დიდი-დიდი-დიდი დედა“ [კამპბელი: 91].

შთანთქმას, როგორც მითოლოგემას, კიდევ ერთი დატვირთვა აქვს: იგი ნიშნავს დამარხვას, დაფლვას, საშოში უკან დაბრუნებას ანუ, სხვანაირად, ემბრიონად ქცევას, რათა არსება კვლავ იშვას. მეორე მხრივ, შთანთქმა-შთაფლვა სიკვდილის სინონიშია, რასაც უნდა მოსდევდეს აღდგომა-გაცოცხლება, საბოლოოდ, ისევ და ისევ ხელახალი შობა. ამრიგად, გველეშაპის მუცელი დედის საშოა, საიდანაც უნდა დაიბადოს არსება. ამიტომაც არ უნდა იყოს მოულოდნელი, რომ ტყეში მდებარე ის ქოხი, სადაც პირველყოფილი ხალხები ასრულებენ მონიფულობაში გადასვლის რიტუალებს, „დედის საშოდ“ იწოდება და, იმავდროულად, გველეშაპის წიაღს წარმოადგენს. ზოგან ქოხში შესასვლელი, სადაც შედის მონიფულობის ზღურბლს მიწვენილი ბავშვი, „გველეშაპის ხახად“ იწოდება, კარის დახურვა კი გველეშაპის მუცელში მის გამომწყვდევას განასახიერებს. ახალ გვინეაში საინიციაციო ქოხს გველეშაპის ფორმა აქვს თავისი მუცლითა და კუდით. ბავშვი შედის ქოხში, თითქოს გველეშაპის მუცელში ინთქმებოდეს. ეს მისი დიდი დედის საშოც არის, სადაც ის უბრუნდება ემბრიონალურ სტატუსს და საიდანაც ის მეორედ იბადება, როგორც საზოგადოების (ტომის) სრულფასოვანი და სრულუფლებიანი წევრი [ელიადე 1965: 35-36].

ცხადია, ამირანის შთანთქმა-ამონთხევას აღარ აქვს ის დატვირთვა, რაც მას ტრადიციულ საზოგადოებებში ჰქონდა. ამირანის თავგადასავალში ეს ეპიზოდი ზღურბლია, რომლის გადალახვის შემდეგ მისი ყოფა ახალ საფეხურზე ადის.

თუ პირველი შობით გმირის სიცოცხლე იწყება, მეორე შობით – ახალი სიცოცხლე. როგორც პირველი შობის დროს გაიჭრა დედის მუცელი, ასევე ამ მეორე შობისას იკვეთება ფერდი გველეშაპისა იმ დანით, რომელიც თან დაჰყვა მას პირველი შობიდან. ჩანს, მეორე შობა გარდაუვალი ყოფილა: ის ამ თანდაყოლილ დანაშია ნაგულისხმევი. ეს იმას ნიშნავს, რომ გველეშაპი ამირანის ბედისწერაა, თითქოს გადამწყვეტ ზღურბლზე მისი მშობელი დედა ხვდება მას ამ გველეშაპის სახით, რომელიც ხელახლა ბადებს მას. მაგრამ თუ აცნობიერებს ამას ამირანის ეპოსი, უფრო სწორად, ამ ეპიზოდის მთხრობელი თუ მისი ამ სახით შემნახველი? ყველა ვარიანტში, რომელიც კი გველეშაპის ეპიზოდს ინახავს, გველეშაპის მუცლიდან გამოსული ამირანი ახლად შობილის ნიშანს ატარებს, რასაც გროტესკულად ასახავს ლექსი:

„ამირანი დაიბადა: გოჭსა ჰგვანდა, ხუხალასა.  
თმა და წვერი გასცვივნოდა, ჩეყარა ტომარასა“.

ეს ორი კუბლეტი თავისი სიტყვიერი ქსოვილით არ მოდის არქაული ხანიდან, მაგრამ მას ძველთაძველი მითოლოგიის გამოხატვა აქვს ნატვირთი. ეს გროტესკი ხატოვნად გადმოსცემს ახლად შობილის სახეს, მის უსუსურობას. წვერ-ულვაშის გაცვენა მიგვანიშნებს, რომ ამირანის ბიოლოგიური დრო უკუქცეულია საშოში დაბრუნებით. დრო ხელახლა უნდა ამოძრავდეს, „ხუხალა“ უნდა გამოშუშდეს, შეიმოსოს, უნდა მიაღწიოს მონიფულობას და ეს პროცესი უნდა დაჩქარდეს. ამისათვის მონოდებულთა მომდევნო ეპიზოდი.

**VIII. იგრი ბატონის წყალი.** ეს ეპიზოდი თავის წინაპირობად გველეშაპის ეპიზოდს გულისხმობს, მასზეა დამოკიდებული, თუმცა შეიძლება თავისთავადი ამბის შთაბეჭდილებას ტოვებდეს. ამირანი იგრი-ბატონის წყალში უნდა განიბანოს, რაც თითქოს ნათლობის წყალში განბანის ანალოგიურია. ამ დროს თითქოს ნათლობის განახლება ხდება, როგორც შობის მომდევნო, აუცილებელი რიტუალისა. ან შესაძლოა, იგრის საბანელი იმ დეკეულისა და კუროს ფაშვის ანალოგიურია, სადაც დედის საშოდან ნაადრევად გამოსული ამირანის სხეული უნდა გამოშუშებულიყო.

ამირანი განახლებული ძალით ამოდის იგრის საბანელიდან. განახლება აუცილებელია მისთვის, რადგან მის წინაშე ახალი, ძნელად შესასრულებელი ამოცანაა. მაგრამ რა უნდა იყოს იმაზე ძნელი განსაცდელი, ვიდრე დევებთან ან გველეშაპებთან (თეთრთან, წითელთან და, ბოლოს, შავთან) ბრძოლაა? როგორც ჩანს, არის ასეთი განსაცდელი, რომელიც ამირანმა, როგორც ეპიკურმა გმირმა, უნდა გადაიტანოს. ეს არის საცოლის ძიება.

**IX. ყამარი.** ქალწული, მზეთუნახავი, ყოველთვის მოსატაცებელია. ეს არის უდიდესი გმირობის აქტი და ზეადამიანურ ძალისხმევას მოითხოვს. გმირი ამისათვის მომზადებული უნდა იყოს, ამ აქტამდე მას რაღაც უნდა ჰქონდეს ჩადენილი, ჩადებული უნდა ჰქონდეს საგმირო წინდი. „სჯობს საყვარელსა უჩვენე საქმენი საგმირონია“, შემთხვევით არ დასცდენია ნესტანს ეს სიტყვები. ამირანსაც ჰქონდა ჩადენილი საგმირო – ეს იყო დევებთან ბრძოლა და ის განსაცდელი, რომლის შემდეგაც იგი ხელახლა უნდა დაბადებულიყო ახალი საგმიროს ჩასადენად.

ამირანის გზაზე ახალი, უფრო მაღალი საფეხური გამოჩნდება. აქ ზღურბლი ხვდება მას და ეს ზღურბლი საგმირო და მითოლოგიური ეპოსების ერთ მნიშვნელოვან მოტივთან არის დაკავშირებული. ეს არის მზეთუნახავის მოტაცება და იგი გარდაუვალია როგორც გმირის, ისე ქალის ცხოვრებაში: მზეთუნახავი სამარადისოდ არ უნდა დარჩეს კოშკში. ვინმემ იგი მზის სინათლეზე უნდა გაიყვანოს – მზეთუნახავმა უნდა იხილოს მზე, ან მზემ თვალი ჰკიდოს მზეთუნახავს. ქალი მზად არის ამისათვის და ის ელის თავის გამომხსნელს, როგორც უკაცურ ბნელ სახლში მყოფი ფარნავაზი, რომელიც მზემ გამოიყვანა ველად და ახილვინა თავისი თავი „ქვემდაბლად“.

ეს ყამარს არ ეხება, მაგრამ აქ უნდა ითქვას, რომ მზეთუნახავი, რომელსაც საგულდაგულოდ მაღავენ სამზეოსგან, ბოლოს მაინც მზის სხივისგან მუცლადღებული აღმოჩნდება. წინასწარმეტყველება, რომლის თანახმად ნაშიერი მამას ან პაპას ტახტიდან გადმოაგდებს, თან ახლავს სიუჟეტს, მაგრამ არა ყოველთვის. ის აუცილებელი არ არის. შენიშნულია კოშკში ქალწულის დამწყვედვის რიტუალური წარმომავლობა [პროპი 2000: 27]. დამწყვედევა, საზოგადოებისგან განრიდება-გამოცალკეება ე.წ. გადასვლის რიტუალის კუთვნილებაა. განმარტოებულ კოშკში შედის მონიფულობის ზღურბლს მიღწეული და იქიდან მონიფული გამოდის. კოშკი თუ სხვა ნაგებობა, რაც უნდა ერქვას მას, კოშკი თუ „გველეშაპის მუცელი“ ან „დედის საშო“, როგორც მას

ენ. პრიმიტიულ ხალხებში უნოდებენ, ის ადგილია, სადაც მიმდინარეობს გოგონას ფიზიკური მომნიფებისა და ქალურ „სიბრძნეში“ წვრთნის პერიოდი. და ის მთავრდება სწორედ მაშინ, როცა ვაჟიც მიაღწევს იმ ზღურბლს, რომლის გადალახვის შემდეგ მას შეუძლია ქალის მოპოვება. ასაკობრივი გადასვლის რიტუალის ყრუ გამოძახილს ახლებური მოტივაციით „ვეფხისტყაოსანშიც“ ვხვდებით. ჩვენ ვიცით, რომ გარკვეულ ხანამდე ტარიელი და ნესტანი ერთად იზრდებიან. მაგრამ დგება ჟამი და ვაჟს მამა წაიყვანს, ნესტანს კი მეფე საგანგებო სახლს აუგებს. გავიხსენოთ სტროფები 331-333:

„მეფემან სახლი აუგო, შიგან სამყოფი ქალისა:

ქვად ფაზარი სხდა, კუბო დგა იაგუნდისა, ლალისა,  
პირსა ბაღჩა და საბანლად სარაჯი ვარდის წყალისა;  
იგი მუნ იყვეს, მედების ვისგან სახმილი აღისა!

დღე და ღამე მუჯამრითა ეკმეოდის აღვა თლილი;  
ზოგჯერ კოშკს ჯდის, ზოგჯერ ბაღჩას ჩამოვიდის,  
რა დგის ჩრდილი.

დავარ იყო და მეფისა, ქვრივი, ქაჯეთს გათხოვილი,  
მას სიბრძნისა სასწავლებლად თვით მეფემან მისცა შვილი.  
სრა ედგა მოფარდაგული ოქსინოთა და შარდითა;  
ვერვინ ვხედევდით, შეიქმნა პირითა მინა-ვარდითა;  
ასმათ და ორნი მონანი ჰყვიან, იმღერდის ნარდითა;  
მუნ იზრდებოდის ტანითა, გაბაონს განაზარდითა“.

ამ სტროფებში ბევრი დეტალი მიგვანიშნებს ნესტანის „სამყოფის“ რიტუალურ ბუნებაზე. მისი მდიდრული სახე, ეს ფუფუნება და გარეგნული ბრწყინვალეობა მხოლოდ იმას გვეუბნება, რომ იგი უფლისწულისთვის არის განკუთვნილი. შევცდებით, თუ ვიფიქრებთ, რომ აქ ნესტანის დრო უზრუნველობასა და თამაშში გადის („იმღერდის ნარდითა“). აქ მიმდინარეობს უასაკო გოგონას წვრთნა სადიაცო ასაკისთვის. ამ სტროფებში გამხელილია ამ კოშკის ჭეშმარიტი დანიშნულება: იგი მხოლოდ ქალთა სამყოფია, სადაც მამაკაცს შესვლა აღკვეთილი აქვს. „ვერვინ ვხედევდით“, ამბობს ტარიელი და გულისხმობს მამაკაცებს, თვით მამა-მეფის ჩათვლით. ქალს ვერ იხილავს მამაკაცის თვალი, მშობლისაც კი, ისევე როგორც თვალი მზისა, როგორც მზეთუნახავს: „ჩამოვიდის, რა დგის ჩრდილი“, ანუ დღის იმ პერიოდში, როცა ჩასულია მზე. აქ წვრთნიან მას („მას სიბრძნისა სასწავლებლად...“) ქალურ ცოდნაში ანუ საიდუმლოში, რომელიც

მამრთაგან დაფარული რჩება. ქალური სიბრძნის იდუმალება აქ გამოხატულია თითქოს ქაჯური ცოდნით, რომელშიც მას დავარი განასწავლის. და, ბოლოს, აქ იზრდება ის ქალად, დედაკაცად: „მუნ იზრდებოდის ტანითა, გაბაონს განაზარდითა“. გაბაონში გაზრდილობა, პოემის ავტორის მიხედვით, სრულყოფილი გაზრდილობაა, როცა ასაკი აღწევს სათანადო ზღურბლს. ნესტანი სრულიად გარდაიქმნება კომპკში, ის უცხოა, გაუცხოებულია ტარიელისგან, რომელმაც ვერ იცნო თავისი ტოლი, რომელთანაც ერთად იზრდებოდა. ეს უცხოობა, მონიფულობის ეს სიუცხოვე არის მოულოდნელი სიყვარულის აფეთქების მიზეზი.

მაგრამ „ამირანიანში“, როგორც რუსთაველის პოემაში, კომპკში ყოფნა არ ინახავს გადასვლის რიტუალის ცოცხალ ხსოვნას. ის მხოლოდ საშენი მასალაა სხვა მოტივის წარმოსაჩენად.

ვაჟი სწორედ მაშინ მიადგება კომპკს, როცა ქალს აღარ ედგომება იქ, როცა მისი კომპკში ყოფნის დღეები ამონურულია და ახალი ზღურბლი გამოჩნდება მის ცხოვრებაში, მის ფიზიკურ-სულიერ ზრდა-განვითარებაში. ამიტომაც ქალი ხალისით მიჰყვება ვაჟს, ეხმარება კიდეც – არათუ გატაცებაში, არამედ მამის დამარცხებაშიც (ასე იქცევა, თუ გავიხსენებთ, კოლხი მედეაც, რომელიც ჯერ მამის წინააღმდეგ ეხმარება იასონს, მერე კი ძმას განირავს).

„ამირან, გულად გმირი ხარ, კილო არ იცი ომისა.  
მალლა რათა სცემ სპილოსა, დაბლა შემოჰკარ რბილოსა.  
ჩარდახს შეაჭერ ბოძები, მას ნამზე მიანვინოსა“.

ქალი თითქოს სადღაცადან მოტაცებულია და მას ძალით აკავებენ კომპკში. მაგრამ მას აღარ სურს თუნდაც ბროლის კომპკში დარჩენა. ქალისთვის ეს ტყვეობაა, უფრო სწორად, გარკვეული დროიდან ის აცნობიერებს, რომ დატყვევებულია და რომ სადღაც არსებობს მისი გამომხსნელი. მაინც საიდან მოხვდა ეს ქალი – ყამარი ამ კომპკში? ეს საიდუმლოა, ამ საიდუმლოს ვერ ამხელს მთქმელი: კომპკი, რომელიც შუაგულ ზღვაშია ანუ ზღვის ჭიპში, მიუწვდომლობის გამომხატველია. ეპოსმა მხოლოდ ყოფითი მოტივი იცის ყამარის სიუცხოვისა დედ-მამისადმი, რომლებიც იქნებ სულაც არ არიან მისი მშობლები:

„არცა გამზარდა დედამა, არცა მეტყოდა ნანასა,  
გარეთ გადგამდით აკვანსა, შიგნით მეტყოდით ნანასა.  
როცა შინ შემიყვანიდი, ყელზე მადებდი დანასა...“

რას ნიშნავს ეს „გარეთ გადგმული აკვანი“ და „შიგნიდან ნამლერი ნანა“ ან ყელზე დაღერებული დანა? ხომ არ მიგვანიშნებს ეს ყამარის არაჩვეულებრივ ბავშვობაზე, მის იდუმალებრივ წარმოშობაზე? ამირანის აკვანიც ხომ გარეთ, იამანის წყაროზე იყო გადგმული. ხომ არ იყო ყამარი ისეთივე მოძულებული შვილი, როგორც ზღაპრის გერი, რომელიც უფლისწულმა უნდა გამოიხსნას და დიდებაში შეიყვანოს, ანუ მისი ფარული დიდება გამოააშკარავოს? (ამის თაობაზე იხ. „ეთერიანი“). რადგან ბროლის კოშკი არ არის ის ადგილი, სადაც ასული თავისი ნებით იმყოფებოდა, ასულს არა აქვს საკუთარი ნება, ის არ ირჩევს თავის ადგილსამყოფელს. ის მხოლოდ ელის, როგორც ელის მურმანის კოშკში გამომწყვდეული ეთერი აბესალომს. ქალის, აქ ყამარის, პასიურობა კიდევ უფრო ამძაფრებს მის იდუმალებას. თუ ამირანზე, მის წარმოშობაზე რაღაც ვიცით, ყამარის წარმოშობა საიდუმლოებით არის მოცული. უფრო მეტიც: თავად ყამარია საიდუმლო, რომლის არც დასაბამი ვიცით, არც – ბოლო. რა როლს უნდა ასრულებდეს ქალი ამირანის თავგადასავალში, თუკი მათ შეხვედრას ქორწილი არ აგვირგვინებს? არც ერთ ჩანანერ ვარიანტიში არ არის ნახსენები მათი ქორწილი – ნახსენები რომ ყოფილიყო, ეს ზღაპრის დასასრული იქნებოდა. მაგრამ ამირანის თქმულება არ არის ზღაპარი, რომ ქორწილით დასრულდეს. რჩება მოტაცების აქტი, როგორც აქტი, თავის თავში დასრულებული, თვითკმარი ეპიზოდი. ამით მოტაცებას (გამოხსნას) თავისთავადი, დამოუკიდებელი ღირებულება ენიჭება.

მოტაცების შემდეგ ყამარის კვალი იკარგება: მას ვერ ვხედავთ ამირანის გვერდით მისი ცხოვრების საბედისწერო წუთებში, ვერც მაშინ, როცა ის მარტოა თავის გაბუდაყებაში, ვერც – როცა ნათლიას იწვევს ორთაბრძოლაში, ვერც – როცა კლდეზე მიჯაჭვული.

ამირანი ყამარის მოსატაცებლად ებრძვის ძალებს, რომელთაც ღრუბელთ ბატონი განაგებს, ცაზე ჩამოკიდებული კოშკიდან ჩამოჰყავს ქალი, და ამ აქტის ჩადენით თითქოს გასცდება ადამიანურ ზღვარს, ის თითქოს ადამიანზე მეტი გახდება. მაგრამ მას მოელის ისეთი განსაცდელი, რომლის გადასატანად აღარ ჰყოფნის ადამიანური ძალა. მას წინ კიდევ ერთი ზღურბლი – განსაცდელი ელის გადასალახავად.

**X. ამბრი არაბი.** ეს განსაცდელი მკვდარმა ამბრი არაბმა მოუვლინა ამირანს, როცა ამირანი თავისი ძლიერების მწვერვალზე იყო; როცა ის დარწმუნებული იყო თავის უძლეველობაში, თა-

ვის ერთადერთობაში. ვინ არის ამბრი არაბი, რა წარსული აქვს, რა გმირობა ჩაუდენია – ეს არც ამირანმა იცის და არც ეპოსის მსმენელებმა იციან. სად იყო მისი ჭაბუკობის ასპარეზი, ან ვინ დაუმარცხებია მას, არც ეს არის ცნობილი. ის თითქოს სხვა დროში და სხვა სივრცეში არსებობდა და სიკვდილის შემდეგლა შემოიჭრა ამირანის ცხოვრებაში, როგორც ცოცხალი დადასტურება ხალხური თქმისა: „მჯობს მჯობი არ დაეღევა“. ამირანი თავის თავზე განიცდის ამ ანდაზის ჭეშმარიტებას. ის ისმენს ამბრის დედისგან მწარე სიტყვებს, როგორც მხილებას:

„აის ქვეყანამც კრულია, სადაც შენ ამირანობდი,  
თავს იხურავდი ჩაჩქანსა, ბოლოზე ჰჯაჭვიანობდი.  
ნესი თუ იყოს დედათი, ადვილად გინადირებდი“.

და სასონარკვეთა მოიცავს მას, ორმოც დღეს იგლოვებს საბნელოში ჯდომით საკუთარ თავს. მარცხი მით უფრო სამარცხვინოა, რომ იგი მკვდრისაგან აქვს ნაწვნივი. სასონარკვეთა მით უფრო აუტანელია, რომ იგი ველარასოდეს მოახერხებს ამბრი არაბთან შებმას თავისი საამაყო ძალის გამოსაცდელად და რომ იგი ამბრი არაბის არა მთელმა ძალამ დაამარცხა, არამედ მისმა ნაშთმა – მკვდარმა ფეხმა, რომელიც ურმიდან გადმოვარდნილიყო და მიწაზე ნაღარი გაჰქონდა. ამბრი არაბთან შეხვედრამ ამირანში ჩათესა შურისა და სასონარკვეთილების თესლი, რომელმაც შემდეგ გაბუდაყების (ძველბერძენთა *ჰუბრისის*) ნაყოფი აღმოაცენა.

შენიშვნა. *ჭაბუკი* „ამირანდარეჯანიანში“ ფათერაკების და ორთაბრძოლების მაძიებელი გმირია, *ჭაბუკობა* – მისი ერთადერთი საქმიანობა.

**XI. ძალის განახლება.** ამ სასონარკვეთილებიდან, რომელიც არარაობის შეგნებამ წარმოშვა, ამირანს ნათლია გამოიყვანს. აქ ხდება მისი გარდატეხა, თითქოს სხვა ადამიანად დაბადება. ნათლიამ იცის, რომ ეს ამირანი, რომელიც იხვეწება ძალის მომატებას, ის ძველი ამირანი აღარ არის, ბოროტებას რომ ებრძოდა აკვანში დანათლული ძალით. ნათლიამ იცის, ამირანი ამ გაორკეცებულ ძალას სასიკეთოდ არ გამოიყენებს. მაგრამ ნათლიას, თუმცა ის ყოვლისშემძლეა, არ ძალუძს უარი უთხრას ნათლულს სათხოვარზე, რადგან ნათლულის უფლებაა, საჩუქარი მიიღოს ნათლისგან. ნათლიამ იცის, რომ ამირანისთვის ეს სასიკეთოდ არ იქნება, მაგრამ ამირანმა თავად უნდა გამოსცადოს ის, რაც მან უნდა იცოდეს, როგორც ადამიანმა და რაც მი-

სი, როგორც ადამიანის, გამოსაცდელია. ნათლიამ ის ბოლომდე უნდა მიუშვას, ამოაწურინოს ადამიანური შესაძლებლობანი, საკუთარ თავზე განაცდევინოს ადამიანში მოქცეული, თუნდაც ღვთიური ნათლისგან მონიჭებული ძალის დასაზღვრულობა. ნათლის ცოდნა აბსოლუტურია: ის, ღმერთი, ჭვრეტს ყველა შესაძლებლობას, მათ შორის იმასაც, რომელიც ამირანს საბედისწერო ორთაბრძოლამდე მიიყვანს. მეორე მხრივ, ნათლიას არ შეუძლია უარი უთხრას ნათლულს. როგორც ბასილი დიდი წერს, „ღმერთი უძლურია ადამიანის თავისუფალი ნების წინაშე, მას არ შეუძლია მისი იძულება, რადგან თავისუფლება ღვთის ყოვლისშემძლეობიდან მომდინარეობს“. და ამირანსაც, როგორც ადამიანს, ღვთის ხატად შექმნილს, არ შეიძლება წაერთვას თავისუფალი ნება, თუნდა იგი ბოროტებისკენ იხრებოდეს. ერთადერთი, რაც „ზღვარს უდებს“ ღვთის ყოვლისშემძლეობას, ადამიანის თავისუფლებაა. ღმერთს არ „შეუძლია“ მასზე ძალადობა, რადგან თავისუფლება ღვთის ნაპერწკალია ადამიანში.

**XII. გაბუდაყება (ჰუბრისი).** ღმერთი არ აკავებს, ღმერთი მიუშვებს. ეს ღვთიური მიშვებაა. ამირანი მიშვებულია და ისიც ეტოქება იმას, ვინც მიუშვა იგი.

ძალაგაორკეცებული ამირანი სრულიად მარტო აღმოჩნდება. როგორ წარმოიშვა ეს სიმარტოვე? სად არის ყამარი, რომლის მოსაპოვებლად მან არნახული გმირობა ჩაიდინა? არ ვიცით. მთხრობელი დუმს. არათუ არ იცის, არც აინტერესებს ყამარის ბედი, რადგან ეს არსება თავად ამირანს აღარ ესაჭიროება. სად არიან ძმები – ბადრი და უსუპი, რომლებიც თან ახლდნენ მას განუყრელად და შემწეობა გაუწიეს ყამარის მოპოვებაში? მთხრობელი დუმს. ამირანს ისინი აღარ ესაჭიროება. თავის გაბუდაყებაში ამირანი მარტო უნდა იყოს, როგორც აბსოლუტი, რომელიც ვერ ითმენს თავის გვერდით სხვას. ერთი ვარიანტის მიხედვით, ამირანი შინ ტოვებს მათ, თან არ მიჰყავს საჭაბუკოდ, ხელს შემშლიანო. მართლაც, ძმები იქნებ ხელისშემშლელნი ყოფილიყვნენ: ამირანი ამ ქვეყნად ხომ ყველას უნდა დაპირისპირებოდა, რათა თავისი ძალის „უსაზღვროება“ გამოეცადა და განეცადა, რათა, საბოლოოდ, მარტოდმარტო დარჩენილიყო საკუთარ თავთან. ის არ უნდა შეჩერებულიყო ბერიკაცის წინაშე, რომელთან ორთაბრძოლასაც ძმები უთუოდ დაუშლიდნენ. და ამირანი, რაკი მას ნათლია მიუშვებდა მის ნებაზე, ბოლომდე გამოცდიდა თავს ანუ იმ ძალას, რომელიც თავისი ეგონებოდა, რადგან დავინწყებული ექნებოდა, ვისი მონიჭებული იყო იგი. ამი-



რანი მონყდა კაცობრიობას – მან თავისივე ხელით გააუდაბურ-გაუკაცრიელა თავისი გარემო: არც ტოლი, არც ნაკლები, არც მჯობი, აღარც ბადრი და უსუპი, აღარც ყამარი... არც დევები (გარდა ერთადერთი ცალთვალა დევისა) – მარტოდმარტო მი-ნასა და ცას შუა, უფლის წინაშე, ღვთის პირისპირ. მიწას უმძიმ-და ამირანი. რალაცის მოლოდინი იყო.

საზოგადოებისგან ეს კიდევანობა, ასოციალურობა, რაც აშ-კარად შეინიშნება ამირანის პიროვნებაში [ტუიტი: 315-316], სხვა არაფერია, თუ არა მისი გაბუდაყების, *ჰუბრისის* გამოხატულებ-ბა. ის შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც სოციალური სტრუქ-ტურის, ფიგურალურად, კერიის დამანგრეველი „ანტი-სიძე“ [შა-რაშიძე: 202-203]. გ. შარაშიძე მის ამ თვისებას მონადირეობას-თან აკავშირებს. თუმცა ამირანისთვის მონადირეობა გან-მსაზღვრელი არ არის, მაგრამ ის დამატებით აძლიერებს *ჰუბ-რისის* ხიფათს. მითოსური მონადირე, როგორც წესი, ამ მოტი-ვით იღუპება.

ბოლოს, მარტოდ დარჩენილი (სად არიან მისი ძმები, სად არის ყამარი?) ამირანი კვლავ ობოლია და კვლავ ბობოქრობს, რო-გორც ბავშვობაში. მეორდება მისი ბობოქარი, აგრესიული ბავ-შვობა – მოჭარბებული ძალის უსაგნო დემონსტრაცია.

**XIII. უფლის გამოწვევა.** „... მაშინ მოიცემს გულს, საზღვარს გადალახავს და შესცოდავს. მისი ძალა კი მის ღმერთშია“ (აბაკ. 2:11). ამირანის მომრევი აღარავინ დარჩა ქვეყანაზე. ეს მისი ბე-დისწერაა. საბედისწეროა იმ აზრით, რომ გარდაუვალია მისი შეხვედრა იმ ბერიკაცთან, რომელმაც ერთხელ ღამე გაათია მი-სი მამობილის ჭერქვეშ და ახლად მოგვრილი შვილის ნათლიობა შესთავაზა. არ შეიძლება ამ ბერიკაცმა არ მოიკითხოს იგი, არ დახვდეს მას გზაზე, რათა მოუვლინოს ახალი განსაცდელი. ამი-რანმა განიზრახა ასეთი აბსურდი – აბსოლუტური ძალის მფლო-ბელობა, იმ წყაროსი, საიდანაც მოედინება მისი ძლიერება.

ამირანი დევების სახით დაბალ სანყისს ებრძოდა და მისი ბრძოლა წარმატებული იყო („ამირანმა დევი დასცა...“). ახლა ნათლიის სახით ის უმაღლეს სანყისს ებრძვის და დასცემს საკუ-თარ თავს. ერთხელ ამირანმა მოითხოვა იმაზე მეტი, რაც შო-ბითგან ჰქონდა მიცემული, და მიეცა. ახლა მან მოისურვა გამ-ხდარიყო იმაზე მეტი, რაც იყო: ამაღლებულიყო მისთვის ძალის მომნიჭებელზე. ნათლიასთან შებრძოლებით მან მოინდომა, რომ მადლი, რომელიც მას მიეცა, მისი ბუნება გამხდარიყო. ამირან-ში მეორდება ადამის დაცემა. „ადამის დაცემა იმაში მდგომარე-

ობს, რომ მან ღმერთთან მეტოქეობა არჩია, რათა გათანასწო-  
რებოდა მას, ნაცვლად იმისა, რომ მის მაღლს ზიარებოდა“ [მეი-  
ენდორფი: 132]. ამგვარი განზრახვის აბსურდულობა ყოფიერე-  
ბაში პირველად მაშინ გამოჩნდა, როცა ერთმა უბრწყინვალეს-  
მა ანგელოზმა, რომელიც ყველა სხვა ანგელოზზე ახლოს იყო  
გამჩენთან, მისი ტახტის ხელყოფა განიზრახა – შვილმა მოინ-  
დომა, ჩამოეგდო მამა და მისი ადგილი დაეჭირა. ამ აქტით – ეს  
იყო ჯანყი, მწვერვალი გაბუდაყებისა – სულიერ სამყაროში შე-  
მოვიდა ბოროტება, რომელმაც მერე ადამში იჩინა თავი. ამირა-  
ნის სასჯელიც ისეთივე აუცდენელია, როგორც სასჯელი მოჯან-  
ყე ანგელოზისა. ეს არის მისი მოკვეთა სამზეოდან, ცოცხალთა  
ქვეყნიდან და, რაც უფრო მაღალი იყო მისი მდგომარეობა, მით  
უფრო ღრმა იყო მისი დაცემა. ამირანი, როგორც ადამიანი,  
ღვთის ხატს ატარებს, ღმერთმა ის თავისუფალ არსებად შექ-  
მნა. და რაკი თავისუფალია, მას შეუძლია აირჩიოს ღვთის საწი-  
ნააღმდეგო, დაუპირისპირდეს კიდეც მას, ვინც შექმნა იგი. რო-  
გორც თომა აკვინელი წერს, „ბოროტების არჩევის შესაძლებ-  
ლობა უპირობოა, იგი არ შეიძლება წაერთვას სრულყოფილ არ-  
სებას. აქ არის ღრმა საფუძველი განსაცდელისა და ანგელოზის  
ჯანყისა, და, აგრეთვე, ადამიანის განსაცდელისა და ჯანყისა,  
როგორც პირველი ადამიანისა, ასევე ყველა ჩვენგანის. ეს არის  
ყოველი სულიერი არსების ხვედრი: მან უნდა გაიაროს განსაც-  
დელი თავისუფლებით“. შეიძლება თუ არა ამირანის ჯანყი გან-  
ვიხილოთ მამის წინააღმდეგ ჯანყის საერთო ტიპოლოგიურ კონ-  
ტექსტში? კერძოდ, შესაძლებელია თუ არა მისი ჩართვა ბერ-  
ძნული თეოგონიის ტიპოლოგიაში? კრონოსი ჩამოაგდებს ურა-  
ნოსს, კრონოსს ჩამოაგდებს ზევსი. მოჯანყე იმარჯვებს, მის-  
თვის არ არის გათვალისწინებული სასჯელი. ამირანის ჯანყი,  
მხოლოდ მცდელობა უპირატესობის გამოჩენისა, თავის თავში-  
ვე გულისხმობს სასჯელს. ამირანის ეპოსი მისდევს სემიტურ ყა-  
იდას, რომლის თანახმადაც მამა ყოველთვის გამარჯვებულია,  
მისი მარცხი წარმოუდგენელია, რადგან ის აბსოლუტური მამო-  
ბის განსახიერებაა.

**XIV. მიჯაჭვა.** ამირანის სასჯელის ადგილი იგივე ადგილია,  
სადაც მან ბერიკაცს ორთაბრძოლა გაუმართა. შერკინება ხდე-  
ბა ან რომელიმე მაღალ მთაზე (იალბუზი, ბრუტსაბძელა, საყორ-  
ნია...), ან სამჭედლოსთან, ან გზაჯვარედინზე. მაღალი მთა, მთის  
მწვერვალი კარგად გამოხატავს მისი ზვაობის, გაბუდაყების  
მწვერვალს, საიდანაც უნდა დაიწყოს მისი დაცემა. ის პალო თუ

უფლის ყავარჯენი, რომელსაც ძვრა ვერ უყო ამირანმა, რაკი უფლის ბრძანებით ფესვები გაიდგა დედამინის გულში, იქცევა იმ სვეტად, სადაც მიეჯაჭვება მემამბოხე გმირი. მიჯაჭვა არ აკმარა მრისხანე ნათლიამ – ზედ კლდეც გადაახურა, რათა კაცთაგან უხილავი ყოფილიყო, როგორც დაბეჭდილი საიდუმლო. დაეცა ამირანი. დაეცა, როგორც ის ანგელოზი, რომელზეც ბიბლიაშია ნათქვამი: „როგორ ჩამოემხე ციდან, მთიებო, ძეო განთიადისა! მიწას დაენარცხე, ხალხთა მტარვალო! გუშინ ამბობდი: ცად ავხდები, ღვთის ვარსკლავთა ზემოთ ტახტს დავიდგამ და დავვდები საკრებულო მთაზე, ჩრდილო კალთებზე. მაღლა ღრუბლებში ავიჭრები, უზენაესს გავუტოლდებო! მაგრამ შავეთში ჩადიხარ, ქვესკნელის უფსკრულებში...“ (ესაია, 14: 12-15). ის, რაც დაემართა ამირანს, არ არის განპირობებული მის გარეშე არსებული ობიექტური გარემოებებით, არც წინასწარგანჩინებით (ანუ ბედისწერით), არამედ გამოწვეულია მისი თავისუფალი ნებით. აქ არის ტრაგედია არა ბედისწერისა, როგორც ანტიკურ დრამასა თუ მითოსში, არამედ ტრაგედია თავისუფალი ნებისა, როგორც ქრისტიანული ეპოქის დრამაში (შექსპირი, იბსენი, ვაჟა-ფშაველა...). ნ. ბერდიაევი ერთგან წერს, რომ „ნამდვილი ტრაგედია არის ტრაგედია თავისუფლებისა და არა ბედისწერისა“. ამირანის საქმეში არ ჩანს ბედისწერა. არ ჩანს არც წინასწარმეტყველება, რომელსაც უნდა გაურბოდეს ის, როგორც ოიდიპოსი ან აქილევსი გაურბიან. ბევრი ნიშნით ამირანი ენათესავება აქილევსს [ტუიტი: 309-310, 315-6, 319-320], მაგრამ ამ ერთადერთი გადამწყვეტი ნიშნით შორდება. ეს არის თავისუფალი ნება ანუ არჩევანის თავისუფლება, რასაც მოკლებულია ელინთა სახელგანთქმული გმირი.

ამირანის სასჯელის თავისებურება ის არის, რომ მიჯაჭვამ სამანი დაუდო მის *ჰუბრისს*, ისევე როგორც ცოდვის შედეგად შემოსულმა სიკვდილმა ადამს მის ბუნებაში ცოდვის გამარადისების პერსპექტივა ააცილა. აქ ჩანს სასჯელის ამბივალენტურობა, რაც ესოდენ ნაცნობია ელინური ტრაგედიისთვის. თავსდატეხილმა უბედურებამ, როგორც ღვთის სასჯელმა, კათარზისი უნდა დაბადოს. ამირანის ტრაგედია ელის კათარზისს.

**XV. მიჯაჭვული ამირანი.** ამირანი გარიდებულია კაცობრიობას. მისი თავდაპირველი ობლობა აბსოლუტური მარტოობის სახეს იღებს. მარტოობის განაჩენი მან თავადვე გამოუტანა თავის თავს, როცა გაბუდაყების პერიოდში განუდგა ყველას და, საბოლოოდ, ყოვლის პირველ მიზეზსა და დასაბამს აუჯანყდა.

არ არიან მის გვერდით არც მისი ძმები და არც ყამარი. სად არის შემწე, მრჩეველი და მოსარჩლე? ღმერთმა დასაჯა და ადამიანი როგორღა გამოესარჩლოს? აღარც მეტოქე, რომელთანაც კვლავ გამოცდიდა ძალას. უკანასკნელი ძალა, რომელმაც ის მი-აჯაჭვა, კლდედ არის აღმართული. ახლა ის მარტოა თავის თავ-თან, დასრულდა ეპიკური დრო და დაიწყო ეგზისტენციალური, მისი საკუთარი პიროვნული დრო. ამ ტყვეობაში მის გარშემო ჩნდებიან სრულიად ახალი პერსონაჟები. აქ არის გოშია, რომელ-მაც მთელი წლის მანძილზე უნდა ლოკოს ჯაჭვი, განწყვეტამდე მიიყვანოს იგი, რათა მჭედლებმა კვლავ გაამრთელონ. ეს ხდება ვნების კვირას, დიდ ხუთშაბათს, როცა მჭედლები დილაადრია-ნად უბრად გრდემლზე უროს სცემენ თავთავიანთ სამჭედლო-ებში და მათი ერთობლივი ძალისხმევით იქ, გამოქვაბულში, ჯაჭ-ვი კვლავ იჭედება. მთიულური თქმულება ამგვარად გადმოგ-ვცემს ამირანის ჯაჭვთა ყოველწლიურ განახლებას მჭედლების მიერ: „აღდგომის სამი დღის წინ, დიდ ხუთშაბათს, მჭედელმა გრდემლს კვერი უნდა დაჰკრას, თორთ ამირანი აიშვებს და მჭედლებს ემტერებაო. რამდენჯერაც კვერს გრდემლზე დაჰ-კრამენ, იმდენს მუშკიას ლოკვით გათხელებული ამირანის ჯაჭვი გას-ქელდებაო. ამირანი აქ, მლეთაშია დაბმული“ [კაიშაური: 107].

აქვეა ჩიტი, რომელიც პერიოდულად აჯდება პალოს, რათა ამირანმა პალო, რომელსაც ის არყევს მთელი წლის მანძილზე, თავისდა უნებურად კვლავ მყარად ჩააჭედოს კლდეში. პალოზე შემომჯდარ ამ უცხო, საიდანლაც შემოფრენილ ფრთოსანს წილი უდევს თითქოს უკვე თავდახსნილი ამირანის ხელმეორედ მი-ჯაჭვაში. ამირანი პალოს აბრუნებს მიწის სიღრმეში. რას ნიშნავს ეს? რისი ნიშანია ეს ჩიტი? იმის ხომ არა, რომ ის ჯერ კიდევ არ არის მზად გასათავისუფლებლად? ეს უნებური თვითშეზოკვა ხომ არ არის გამოხატულება იმ ცოდვისა, რომლისგანაც იგი ჯერ კიდევ არ გათავისუფლებულა? ან იმ აბსურდისა, რომელშიც სა-კუთარ ძალაში დაჯერებამ ჩააგდო? იგივე ძალა, რომელიც მისი იმედი და სიამაყე იყო, იქცევა მის კვლავ მიმჯაჭველად. ეს ძალა ხომ მაინც მისი საკუთრება არ არის – ეს მისი ნათლიის ძალაა, რომელიც მიბარებული ჰქონდა მას. იგივე ძალა აჯაჭვავს მას კვლავ განმეორებით და ასე იქნება, სანამ ამირანი ამას არ მიხვდება.

გოშია – მიწის არსება – ეხმარება, ჩიტი – ცის არსება – ხელს უშლის. ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ცა ჯერ კიდევ არ არის თა-ნახმა მისი გათავისუფლებისა? ცა კვლავ განსაცდელს უგზავ-ნის მას, კვლავ ელის მისგან პასუხს. სიჯიუტეა, რომ აბრკოლებს მის გათავისუფლებას. ჯერ სიჯიუტე უნდა დაიძლიოს.

**XVI. გათავისუფლების მცდელობანი.** თანახმად რამდენიმე ვარიანტად არსებული თქმულებისა, რომელიც შეიძლება ამირანის ეპოსის ეპილოგად მივიჩნიოთ, ის კლდე, სადაც მიჯაჭვულია გმირი, შვიდ წელიწადში ერთხელ იღება. ცა კვლავ აძლევს შანსს...

ერთ-ერთ ამ გახსნას შეესწრება ერთი უსახელო მწყემსი, მენახირე, მეცხვარე თუ მონადირე [არჯვევანიძე: 95; ჩიქოვანი 1947: 335, 338, 346]. ეპოსის დასაწყისში, მის პროლოგში, ვხედავთ მონადირეს, რომელმაც იპოვა ბავშვი და იხსნა დაღუპვისაგან. ეპილოგში კვლავ ვხვდებით მონადირეს, რომელსაც ამჟამადაც ამირანის გადარჩენის მისია აკისრია. ამ მონადირემ ამირანის დავალებით შინიდან (ან სამჭედლოდან) უნდა წამოიღოს ჯაჭვი (საკიდელი), რომლის საშუალებითაც ამირანმა თავისკენ უნდა მიიზიდოს ხმალი, რათა გაკვეთოს ბორკილები. მონადირემ უბრად უნდა წამოიღოს ეს საკიდელი – არავის გასცეს ხმა, არავის გამოეპასუხოს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში ექნება წარმატება მის მცდელობას. ჩვეულებრივ, მონადირე ყოველთვის იცავს აკრძალვებს სანადიროდ წასვლამდე რამდენიმე დღით ადრე. მარხულობს, მდუმარებს, არ ეკარება ცოლს. ამ აკრძალვათა შესრულებაზეა დამოკიდებული მისი წარმატება ნადირობისას.

მაგრამ მონადირე ვერ დაიცავს დუმილის აღთქმას. აბეზარი ცოლი დააცდენინებს სიტყვას ამირანის გამოსახსნელად მიმავალ ქმარს. მონადირე ველარ მიაგნებს კლდეს და ამირანის გათავისუფლების სახსარიც ისუბობა. მონადირე ვერ იცავს დუმილს, მჭედლები კი იცავენ, როცა უბრად სცემენ გრდემლზე უროს, და მათი მოქმედება წარმატებულია (გავიხსენოთ, რომ არსებობს საკმაოდ გავრცელებული ციკლი თქმულებათა აკრძალვის დამრღვევი მონადირის შესახებ). მჭედელი იცავს აღთქმას, მონადირე – არღვევს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ჯერ კიდევჭარბობს ის ტენდენციები, რომლებიც ამირანის მიჯაჭვის პირობებს ქმნიან.

რას გვეუბნება ხელმოცარული მონადირის თქმულება? ეს თქმულება ჩიჭის ეპიზოდთან ერთად გვეუბნება, რომ ამირანს ისევ და ისევ ფიზიკური ძალის იმედი აქვს: ის ცდილობს ფიზიკური ძალით აიშვას თავი – პალო მოარყიოს, ხმალი მოიზიდოს ბორკილთა გასაკვეთად. მაგრამ ეს ბორკილები ისეთი ბორკილებია, რომლებიც ხმლით არ გაიკვეთება. ისინი სხვა ძალამ უნდა ახსნას.

თქმულება კიდევ, და ეს მთავარია, გვეუბნება, რომ სანამ ადამიანი ასეთია, როგორც ის მონადირე, რომელიც არღვევს

აღთქმას, მანამ ამირანი მიჯაჭვული იქნება. ამირანი სწორედ იმიტომ არის მიჯაჭვული, რომ კაცთა მოდგმა არ არის სრულყოფილი. ამირანის მიჯაჭვულობა ადამიანთა სისუსტით არის განპირობებული. სანამ არსებობს შესაძლებლობა იმისა, რომ კაცთა მოდგმაში ირღვეოდეს აღთქმა და ფიცი, ამირანიც მიჯაჭვული იქნება და ის ვერასოდეს დაიხსნის თავს ბორკილებისგან. რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ ამირანი ცოდვილი კაცობრიობის განსახიერებაა, რომ ის ატარებს კაცობრიობის ცოდვებს, შეკრულია ამ ცოდვებით. და თუ კაცობრიობაში აღმოჩნდება ერთი წმიდა კაცი, ის ერთიც საკმარისი იქნება, რომ ამირანსაც დაუდგეს თავისუფლების დღე – მისი შეთხელებული ბორკილი საბოლოოდ განყდეს, მორყეული პალოც საბოლოოდ ამოვარდეს.

ჯაჭვი, როგორც საგანი, საბედისწერო ხდება ამირანისთვის. ის ამბივალენტურია: ჯაჭვით არის ის დაბმული და ჯაჭვითვე ცდილობს გათავისუფლებას. სხვა თქმულებაში (მეგრულში) მონადირეს მწყემსი ენაცვლება, რომელსაც ჯაჭვი მიაქვს ამირანის დასახსნელად. მწყემსს მონადირეები შეშლილად ჩათვლიან და ამირანისთვის გამზადებული ჯაჭვით შეკრავენ. ამის შემდეგ მწყემსი წყევლის მონადირეებს. ყაზბეგის კლდეზე, ამბობს თქმულება, ჰკიდა ეს ჯაჭვი, უნდა ვიფიქროთ, არა ამირანის გათავისუფლების სიმბოლოდ, არამედ იმის ნიშნად, რომ ეს საშუალება ვერ გაათავისუფლებს მას.

ხალხის შეფასებით, თუ ამირანს გათავისუფლება უწერია, უნდა გათავისუფლდეს გარდაქმნილი ამირანი და არა ისეთი, როგორც მიაჯაჭვეს. ასეთი ამირანის აშეება არათუ კაცობრიობის, არამედ მთელი ბუნების გამანადგურებელიც არის. ვაჟას ლექსს „ამირანი“ ამგვარი შენიშვნა ახლავს: „ფშავლების წარმოდგენით, როდესაც ამირანი აღდგება, მაშინ ბუნებაშიც არეულობა მოხდება“. ხალხი, რომელმაც მისი თქმულება შეინახა, იმიტომაც ეკიდება თანაგრძნობით მიჯაჭვულ გმირს, რომ იგი მასში საკუთარ თავს – ცოდვათა ბორკილებით დაბმულს – ხედავს და გათავისუფლებას ელის. ეს მონადირე ხალხის წარმომადგენელია. არა მხოლოდ მონადირეა პასუხისმგებელი, არამედ თითოეული ჩვენგანი პიროვნულად მონაწილეობს მისი სატანჯველის გახანგრძლივებაში. ამირანის სასჯელი ჩვენი სასჯელია. ხალხის თვალსაზრისი დასჯილი ამირანის ბედზე მკაფიოდ ჩანს ერთ მოხვეურ თქმულებაში. როდესაც გამარჯვებებით გაბუდდაყებულმა ამირანმა ქრისტე ღმერთთანაც შეჯიბრება მოინდომა, ღმერთმა ის ამისთვის მყინვარწვერის ფერდობზე მია-

ჯაჭვაო. ამით უნდოდა ესარგებლა ამირანის დაუძინებელ მტერს გველეშაპს, მყინვარის წვერიდან გადმოცოცდა და დაბმულ ამირანს შეჭმას უპირებდა. მაგრამ მისი ეს განზრახვა წმ. გიორგის გაუგია და სწრაფად იქვე გაჩენილა. წმინდანს გველეშაპისათვის თითის დაქნევით უთქვამს: „შეჩერდი, ამირანი ცოდვების მოსანანიებლად დავაბი და არა შენ გასაძლომადო, მანდევე გაქვავდიო“. ამ სიტყვებით გველეშაპი იქვე გაქვავებულია [მაკალათია: 242].

ვინც ამას ამბობს, მას არ გაუმეტებია ამირანი სამუდამო სატანჯველისთვის, ჯოჯოხეთისთვის. ეს გველეშაპი ჯოჯოხეთს ატარებს თავის თავში, ის მოდის, რომ საბოლოოდ შთანთქას ამირანის სიცოცხლე. მაგრამ ამირანი უნდა გადარჩეს და იგი მისმავე საკუთარმა ძალამ უნდა გადაარჩინოს. თუმცა მისი მხსნელი ძალა არ იქნება ფიზიკური ძალა, არამედ ძალა სინანულისა, რაშიც უნდა შთანთქას მისი ურჩობა და ამპარტავნება. ეპოსის შემნახველი ხალხიც ასე ფიქრობს. ის არ განსჯის ამირანს, მხოლოდ ელოდება მის მოქცევას. ის თანაუგრძნობს მას, მის ტანჯვას, ის არ განსჯის, რადგან „უკანასკნელი სჯა მხოლოდ ღმერთს ეკუთვნის, ადამიანს კი არასოდეს არ შეუძლია განსაჯოს ღვთის ქმნილება, როგორც საბოლოოდ დაღუპული და ამიტომაც უნდა უყვარდეს მასში ხსნის პოტენცია“ [ბერდიაევი:48]. ამირანში კი არის ხსნის პოტენცია, შესაძლებლობა გათავისუფლებისა საკუთარი ძალმომრეობისაგან.

სასინანულოდ ამირანს მიცემული აქვს ვადა. სასინანულო დრო-ჟამი მას არ წართმევია. ეს იგრძნობა მოხეურ თქმულებაში – მისი აზრი საერთო სულისკვეთების გამომხატველია. ხალხის სულმა მშობლიურ ლანდშაფტშიც კი – მთაქცეულ გველეშაპში – ამოიკითხა, რომ ცას საბოლოოდ არ გაუწირავს ადამიანი, რომ ცა მის მხარეზეა.

„ამირანიანი“ არ არის დასრულებული, მისი დრო-ჟამი არ ამოწურულა. სიუჟეტური დრო ემთხვევა რეალურ დროს, რომელიც ჯერ კიდევ მიედინება. ამირანი კაცობრიობის ისტორიის ყოველ ანმყოშია, ის ყველა ეპოქის თანამედროვეა.

ბლევ პასკალი (1623-1662) წერდა, რომ ადამიანს ორნაირი განსაცდელი ემუქრება: ის შეიძლება ჩავარდეს სასონარკვეთილებაში თავისი უძღურების გამო და შეიძლება გაამპარტავნდეს საკუთარ თავზე გადამეტებული წარმოდგენის გამო. ამირანი მოიცვა სასონარკვეთილებამ უძღვევლ ამბრი არაბთან შეხვედრისას და – *ჰუბრისმა*, როცა წარმოიდგინა, რომ მისი მომრევი ამქვეყნად და არც ქვეყნის გარეთ არავინ იყო. ამბრი არაბის წი-

ნაშე თავის უძლურებაში დარწმუნებული, ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე გლოვობდა. მისმა ნათლიამ, მაცხოვარმა იესო ქრისტემ, შეიბრალა იგი და უზომო ძალა მიანიჭა. მაგრამ როცა ამირანს ქვეყანაზე არავინ დარჩა მოურეველი, მას დაეუფლა ჰუბრისი და თავად მაცხოვარი გამოიწვია ორთაბრძოლაში. გაამპარტავნებულმა იმის დამარცხება მოინდომა, ვინც ძალა მიანიჭა. ეს იყო უდიდესი ჰუბრისის გამოვლინება, რისთვისაც ამირანი კლდეზე მიჯაჭვით დასაჯა ღმერთმა.

შეიძლებოდა ჰუბრისის გარდაქმნილი სახე დაგვენახა ერთ ფრაგმენტში, სადაც ამირანი წმიდა ცხოველის უნებლიე მკვლელად გვევლინება:

მთას ირემი წამოგვიხტა, ცასა სწვდება რქანი მისი,  
ამირანმა რო ესროლა, მოხდო მარჯვენა მხარსაო,  
მივიდა, ბევრი იტირა, რო ჯვარი ნახა რქასაო

[ჩიქოვანი 1981:21].

აშკარაა, რომ ეს ფრაგმენტი იმ ვრცელი ბალადისებური ტექსტის ნაწილია, რომელიც ამგვარად იწყება: „სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი... მთას ირემი წამოუხტათ, ოქრო იყო რქანი მისნი, უცხო მთაზე კოშკი ნახეს, ანაგები ბროლის ქვისი“ და ა.შ. (იხ. VI ეპიზოდი). ამ ბალადის არც ერთ ვარიანტში ჯვარი არ გვხვდება, არც ის ჩანს, რომ ეს ოქროსრქიანი ირემი რაიმეთი ნიშნულია. „ამირანმა ბოძალი ჰკრა, წითლად დასჭრა მხარი მისი“, და ამ ქმედებას არ მოჰყვება ტრაგიკული შედეგი. მაგრამ რაკი მას თუნდაც ერთ, უნიკალურ ვარიანტში, მიენერება ჯვრიანი ირმის მოკვლა, იგი არ უნდა უგულუბელვყოთ, უნდა ჩავთვალოთ ამირანის განწირულების მომასწავებლად ამ ძველთაძველი მითოლოგიის საშუალებით. ჯერ კიდევ აგამემნონია გახვეული ამ მითოლოგემაში: თქმულებით, მას მოუკლავს არტიემისის წმიდა შველი, რაც მისი ტრაგიკული დაღუპვის მიზეზი გამხდარა. მოგვიანებით იგივე მიზეზი მოუსწრაფებს სიცოცხლეს ბიზანტიური ხანის ბერძენ გმირს – დიგენის („ორგზის შობილ“) აკრიტასს. მისი მოკლული ირმის რქებს შორის ჯვარი და ბეჭებს შორის ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის ხატი აღმოჩნდა და მანაც, როგორც ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტში ამირანმა, გამოიგლოვა თავი: „სამასი დათვი მოკვალა და სამოცდაორი ლომი და, აჰა, ბედისწერამ წმიდა ირემს შემახვედრა, რომელსაც რქებში ჯვარი ჰქონდა, თავზე ვარსკვლავი და ბეჭებზე ღვთისმშობელი. ცოდვაში ჩავვარდი და უნდა მოკვდე“ [დესტუნისი:



29-30]. დიგენისი ილუპება, როგორ ტიპური მონადირე, რომელსაც ნადირობისას შემოაკვდება ნადირთპატრონის რჩეული პირუტყვი. ამასთანავე, შესაძლოა, დამატებით მისი ცოდვა დახოცილი ნადირის გადამეტებულ რიცხვშიც (სამასი დათვი და სამოცდაორი ლომი) გამოიხატა.

დაისმის კითხვა: რომელ ეპიკურ თუ მითოლოგიურ პერსონაჟებთან ავლენს ამირანი ტიპოლოგიურ ნათესაობას იმ მასალის მიხედვით, რომელიც ჩვენს ხელთაა, როგორც იგი ჩანს ჩვენამდე მოღწეულ თქმულებებში – ელინ პრომეთევსთან? ასეთია გავრცელებული აზრი, მაგრამ თუ მასალიდან ამოვალთ და არა წინასწარ შემუშავებული აზრიდან, ამირანსა და პრომეთევსს შორის ვერც ფუნდამენტურ და ვერც ტიპოლოგიურ მსგავსებანათესაობას ვერ ვპოვებთ. ტიპოლოგიურადაც ისინი განსხვავებულნი არიან. არის მხოლოდ ერთადერთი მსგავსება მათ შორის – მიჯაჭვა. ორივე გმირი მიჯაჭვულია და მიჯაჭვის ადგილად ორივე თქმულებაში კავკასიის მთებია დასახელებული. ეს კი საკმაო საცდურს იძლევა მათი გაიგივებისთვის.

ვინ არის პრომეთევსი და ვინ არის ამირანი?

პრომეთევსი უზენაესი ღვთაების, ზევსის თაობისაა. მათ საერთო პაპა (ურანოსი) და დიდი დედა (გეა) ჰყავთ. ოლიმპოსის მბრძანებლისგან იგი არაფრით არის დავალებული, არც დამოკიდებულია მასზე. თუმცა ის არ ეკუთვნის ოლიმპოსზე დაბრძანებულ ღვთაებრივ ელიტას, რომელიც განაგებს სამყაროს.

ამირანი თუმცა სასწაულებრივ არის შობილი, მაინც ადამიანია, ადამიანთა სამყაროს ეკუთვნის. იგი რომ ქრისტე ღმერთის ნათლულია და მისგან ძალამონიჭებული, სწორედ იმას მოწმობს, რომ ის იერარქიულად დაბლა მდგომია. პრომეთევსი შემქმნელია ადამიანთა მოდგმისა, რომელსაც ამირანიც ეკუთვნის ელადის სხვა გმირებთან ერთად (ჰერაკლე, თესევსი, პერსევსი და სხვანი მრავალნი). პრომეთევსის საზრუნავი ადამიანებია (ადამიანები მას აბარია), ამირანისა – საკუთარი თავი, მასზე ზრუნავს უფალი ქრისტე.

პრომეთევსის ძალის, ღვთაებრივი უნარების წყარო თავადვეა, ყოველ შემთხვევაში, ზევსისგან არ არის დავალებული, ამირანის ძლიერების წყარო კი უფალია.

პრომეთევსი და ამირანი კაცობრიობის განვითარების განსხვავებულ საფეხურებს ეკუთვნიან. პრომეთევსის იარაღი არის ქუჩა, გამჭრიახობა, მოხერხება. ამირანი კი მოქმედებს მხოლოდ ფიზიკური ძალით, რაც მიგვანიშნებს, რომ იგი სხვა, უფრო ძველი ფორმაციის კაცობრიობას ეკუთვნის. პრომეთევსის ფორ-

მაცია მეორეულია, იგი ახალი კაცობრიობის წარმომადგენელია. პრომეთევსი ისევე უპირისპირდება ამირანს, როგორც მრავალნაცადი ოდისევსი ფეხმარდ აქილევსს ან ომში მყივარ მენელაოსს, რომელთა ეპითეტები ფიზიკურ ძალაზე მიუთითებს. პირველთა რიგშია მარკო კრალევიჩი, რომელიც განსაცდელის (უფალთან განცდილი მარცხის) შემდეგ გადადის პრომეთევს-ოდისევსის ფორმაციაში.

განსხვავებულია მათი დასჯის მოტივებიც. სხვადასხვა მითოლოგიური ტრადიცია პრომეთევსის მიჯაჭვის მიზეზად თვლის: 1) კაცთათვის ცეცხლის მოტანას ანუ ცეცხლის საიდუმლოს გამჟღავნებას, 2) ზევსის საბედისწერო საიდუმლოს არგამხელას (რომ ზევსს მისი და თეტისის ნაშიერი ჩამოაგდებს ტახტიდან), 3) ათენას მოტაცების მცდელობას.

ამირანი ისჯება: 1) უფალთან გატოლების მცდელობისათვის, 2) ფიცის სამგზისი გატეხისათვის (სვანური ვერსიით), და არამც და არამც ცეცხლის (ან ყამარის) მოტაცებისათვის. არც ერთი ვარიანტი არ ლაპარაკობს ცეცხლის მოტაცებაზე და მის მიწაზე ჩამოტანაზე ამირანის ან მის ძმათა ხელით. თუ ცეცხლზეა სადმე ლაპარაკი, ეს ეხება მიწაზე არსებული ცეცხლის პოვნას, არა – მოტაცებას. არ არის დამაჯერებელი ყამარისა და ცეცხლის იგივეობის არგუმენტები: „პრომეთევსის ორეული, ამირანი, ღრუბელთ უფალს – პირიმზეს ქალიშვილს, მზეთუნახავს მოსტაცებს და ცოლად შეირთავს. ამ შემთხვევაში ცეცხლი მზეთუნახავითაა შეცვლილი. ასეა გაფორმებული ამირანიანში ეს მოტივი მისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე“ [ჩიქოვანი 1959: 235]. აღვნიშნავ, რომ მოტაცებულ მზეთუნახავს ამირანი ცოლად არ ირთავს. რომც ირთავდეს და იგი ცეცხლის გამომხატულება იყოს, ეს აქტი მაინც არ ჩაითვლებოდა პრომეთევსისეულ კულტურულ ქმედებად. ყამარი, როგორც ცეცხლი, მოტაცების შემდეგ აღარსად ჩანს. თუკი მოიტაცეს, ხალხისთვის უნდა ყოფილიყო მოტაცებული.

მიჯაჭვა მხოლოდ საშუალებაა დასჯისა სხვადასხვა დანაშაულისათვის. მთავარი სასჯელის სახე კი არ არის, არამედ სასჯელის მიზეზი და, ერთგვარად, მიზანი. თუ მეორე კრიტიკერიუმით დავუნყებთ ძებნას ამირანის ორეულებს, პირველ რიგში, თვალწინ წარმოგვიდგება ისეთი პერსონაჟები განსხვავებული საგმირო-მითოლოგიური ტრადიციებიდან, როგორებიც არიან ოსური ნართების ბათრადი, სომხური ეპოსის მჰერი და სამხრეთელი სლავების მარკო კრალევიჩი, აფხაზური ტრადიციის აბრსკილი და მეგრულის არამხუტუ.

დევებთან მებრძოლი ბატრადი, რომელიც ციური მჭედლის ქურდალაგონის მიერ არის გამოწვრილობილი, თავის ძალას ძუარების (ჯვართა) და ვაცილების (ნმ. ელიების) წინააღმდეგ მიმართავს. მისი გაბუდაყების კულმინაცია ღმერთთან შერკინებაა, სადაც უძლეველი ბატრადი მარცხდება: დედამინის სიმძიმის გუდას კი ასწევს, მაგრამ ოქროს ძაფის გორგალის აწევას ველარ შეძლებს, რის შემდეგაც იგი აღიარებს, რომ არსებობს მისი მჯობი.

ასპარეზობა მხოლოდ მარცხით არ მთავრდება – ღმერთი მზის მხურვალეობით აცამტვერებს მას. ბატრადის თქმულება არ იცნობს მიჯაჭვას [ნართები 1988: 270-272].

ასევე მიჯაჭვის გარეშე მთავრდება მარკოს მარცხი. მარკო, დაინახავს რა, რომ მისი მომრევი ამქვეყნად არავინაა, უფალს გამოიწვევს ორთაბრძოლაში. უფალი ჩამოდის დედამინაზე, მოხუცის სახით გამოეცხადება და დედამინის წონა გუდას დაუგდება გზაჯვარედინზე. მარკო ვერ ასწევს, თუმცა მთელ თავის ძალას მას დაახარჯავს. ბოლოს უფალი გაუმჟღავნებს თავს, მარკო ინანებს, რომ უფალი ორთაბრძოლაში გამოიწვია. უფლის ნებით, მარკო კვლავ უძლეველ ქაბუკად დარჩება, ოღონდ ამიერიდან ორთაბრძოლაში ძალის ნაცვლად ხერხსა და ეშმაკობას გამოიყენებს [სლავთა სიმღ.: 207-8]. არამხუტუს თქმულება, განსხვავებით „ამირანიანისგან“, მჭიდროდ არის დაკავშირებული კონკრეტულ ეთნიკურ გარემოსთან (სოფ. ჯვარი, ციმინტიები, ქარდავები, შერვაშიძე, ვისთანაც მას ურთიერთობა აქვს). იგი თავიდანვე მოძალადეა და ღმერთსაც ეურჩება. ნმ. გიორგი მას, როგორც არაქრისტიანს(!), ვერაფერს აკლებს, ღმერთი კი სჯის: ძაფს შემოაქსელავს ტანზე, ჯაჭვად უქცევს და პალოზე დააბამს. არამხუტუსაც ჩიტი უშლის პალოს ამოდრობას [ჩიქოვანი 1947: 385]. არსებობს გაყოფითებული ვარიანტები, სადაც არამხუტუს ტყვიით(!) კლავს ციმინტია, თავს მოაჭრის და ჯგეგეს მთარმევს სოფელ ჯვარში [ჩიქოვანი 1947: 386].

ასევე ეთნიზებულია, და უფრო ძლიერადაც, აბრსკილის აფხაზური თქმულება: ის ებრძვის სამშობლოს (აფხაზეთის) მტრებს (ეჭვი არ არის, რომ ეს მოტივი გვიანდელი წარმოშობისაა). მის ბიოგრაფიაში ძირითადი გმირობა დევის მოკვლაა. გაამპარტავნებულ-გაბუდაყებული აბრსკილი ღმერთს ეტოლება – არაფრის დიდებით არ უხრის მას ქედს. თავს არასოდეს ხრის, ღმერთს არ ეგონოს, თაყვანს მცემსო. თქმულება ორთაბრძოლას არ იცნობს. ღმერთი სჯის მას: ჯაჭვით შებორკილს ქლოუს

გამოქვაბულში (ოჩამჩირის მახლობლად) რკინის ბოძზე მიაბმე-  
ვინებს. აქაც ვხვდებით გათავისუფლების ამაო მცდელობას ორ  
ვარიანტად: 1) ჩიტის მიზეზით მისი პალო კიდევ უფრო ღრმად  
იჭედება კლდეში; 2) აფხაზები – აჩბები თუ ცაცბები – მიაგნე-  
ბენ აბრსკილის გამოქვაბულს, მაგრამ იმედგაცრუებულნი უკან-  
ვე დაბრუნდებიან [ზუხბა: 344-9; 9, 387-9]. ადილეელთა ნართე-  
ბის მეთაურმა (თხამადაძე) ნასირენ-ჟაჩემ განიზრახა ღმერთის  
(თხას) მეუფების დამხობა. ადის ოშხამახოზე (იალბუზზე), ღმერ-  
თების მთაზე, და ებრძვის ღვთაება პაკოს, რომ დაიბრუნოს ნარ-  
თმეული ცეცხლი. პაკო მიაჯაჭვავს ნასირენს ოშხამახოს ნვერ-  
ზე. შევნიშნავთ, რომ ადილეური სიმღერა-მოთქმა მიჯაჭვულ ნა-  
სირენზე „წვრილმანებშიც“ კი იმეორებს ამირანის დრამას. მოგ-  
ვყავს ეს სიმღერა:

„ო უიყ-უიყ, ნართო ნასირენ! უიყ, უიყ ნასირენ-ჟაჩემ! მუ-  
ხანათურია შენი ქცევანი, ღვთის სიტყვას და საქმეს შენ პა-  
ტივს არ სცემ. ო, ღვთისაგან შეჩვენებულო, ო, ვინც მთაზე  
აიყვანეს, ო, ვინც მთაზე მიაჯაჭვეს! შენს ზემოთ არწივია,  
გვერდით შენი ძალლი გინევს! არყევს გრიალით სვეტს, ჩიტი  
მოფრინდება ხოლმე, სვეტზე ჯდება. შენ ბრაზდები, ეჰეი,  
ყვირი, ქვას ესვრი, სვეტს ხვდება, სვეტი უფრო ღრმად ერ-  
ჭობა. შენს გვერდით ძალლი წევს, ჯაჭვს ღრღნის, ძაფის სის-  
ქეს ხდის. როცა გალოკავს, მჭედლები სამჭედლოში სისხამ  
დილით გრდემლზე უროს სცემენ, ჯაჭვი კვლავ მთლიანდე-  
ბა, როგორც იყო... ვიდრე ჩვენ არ აგხსნით, ღმერთი გაკავებ-  
დეს მანდ დასალუპავად“

[ნართები 1974: 273-4].

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამირანის ბედ-  
თან ტიპოლოგიური ან, შესაძლოა, გენეტური მსგავსება-  
სიახლოვით სომეხთა მჰერი უმრწემესი, სასუნელთა მოდგმის  
უკანასკნელი გმირი. მისი ბავშვობა ისეთივე ბოზოქარია, რო-  
გორც ამირანისა, ხოლო გაბუდაყების ზღურბლზე დედამიწას  
აღარ სურს მისი ატანა (სიარულისას ფეხები მიწაში ეფლობა),  
ანუ ის დაწყვეტილია მიწისაგან. მისი ბოლო კლდის გამოქვაბუ-  
ლია, რასაც მჰერს მისი დედ-მამა უწინასწარმეტყველებს, რო-  
ცა იგი მათ საფლავებს ჩასძახებს შემწეობისთვის და მჰერიც  
მიადგება კლდეს, მაგრამ მანამდე ის ორთაბრძოლაში ინვევს  
ღმერთს („ან შემერკინე, ან წაიღე ჩემი სული“), რომელიც მას  
შვიდ ანგელოზს შეაბრძოლებს. მაგრამ ამაოა მჰერის ცდა: მისი

ელვა-ხმალი ვერაფერს აკლებს უხორცოთ. დამარცხებულმა მჭერმა საკუთარი მახვილით გააპო კლდე, რომლის წიაღში „სამუდამოდ“ უნდა დატყვევებულიყო. კლდე წელიწადში ორჯერ იხსნება – ვარდავარისა და ამალლების დღესასწაულებზე. მჭერი გამოდის გარეთ, მაგრამ კვლავინდებურად მიწას არ სურს მისი ზიდვა, ის ცხენიანად ეფლობა მიწაში. კლდის ერთ-ერთი გახსნისას შემოდის მწყემსი და მის კითხვაზე, როდის გამოხვალ აქედანო, მჭერი აძლევს საგულისხმო პასუხს: „თუ ახლა ავდექი და გამოვედი, ვერ ამიტანს მე მიწა. სანამ ეს ნუთისოფელი ბოროტებით არის სავსე, სანამ ასეთი ცრუა მიწა, მე არ მეცხოვრება ქვეყანაზე. როცა დაემხოება ეს სოფელი და კვლავ აშენდება, როცა ხორბლის მარცვალი კაკლისოდენა გახდება, როცა ასკილის ნაყოფივით გახდება ხორბლის მარცვალი, აი, მაშინ დადგება ჩემი დღე და იმ დღეს გამოვალ აქედან“ [სასუნელი: 340-341]. როგორც ვხედავთ, მჭერის გათავისუფლება ისევე, როგორც ამირანისა, ესქატოლოგიურ პერსპექტივასთან, ქვეყნის ფერისცვალებასთან არის დაკავშირებული. მჭერის ღმერთმებრძოლი ნება მოტეხილია, იგი, შეიძლება ითქვას, კათარზისის პროცესში იმყოფება და ელის საბოლოო, ესქატოლოგიურ ჟამს. განწმედის-განახლებული მჭერი და „ახალი ცა და ახალი მიწა“ შეეგებება ერთმანეთს.

ყველა ამ თქმულებაში გამოხატულია ტრაგედია ადამიანისა, რომელიც ვერ ეგუება ადამიანურ დასაზღვრულობას და ცდილობს გასცდეს კაცობრივ საზღვარს, გაუტოლდეს ღმერთს, რისთვისაც ისჯება. ერთადერთი მარკო არ ისჯება. მას მიემადლება სხვარიგი ძალა – იგი, შეიძლება ითქვას, ამ მარცხიანი ორთაბრძოლიდან ახალ ადამიანად იზადება. მარკო რწმუნდება ფიზიკური ძალის უმწეობაში, როცა აბსოლუტურ ძალას შეეჯახება. ორთაბრძოლა მისი გაკვეთილი იყო. ამირანისთვისაც გაკვეთილია ეს საბედისწერო შერკინება თავის ნათლიასთან, ისიც უნდა დარწმუნდეს, რომ ადამიანში მოქცეული ძალა უფლის წინაშე არარაობაა. ის, რაც მარკოს პიროვნებაში მოხდა, არის გარდაქმნა – *მეტანოია*, თვალთახედვის შეცვლა, ანუ სინანული, რასაც ღმერთი ელის მიჯაჭვული ამირანისაგან.

პრომეთესი კი არც ადამიანია და, ამის გამო, არც სინანულის განცდა აქვს, არც ზევსი მოელის მისგან სინანულს. ამირანის ტრაგედია გაცილებით ღრმაა, ვიდრე პრომეთესისა, რომლის ბედი ზევსის კაპრიზზე თუ თვითნებობაზეა დამოკიდებული. ამავე დროს პრომეთესი უკვე გამოხსნილია, მაგრამ ის იხსნა გარეშე ძალამ და არა შინაგანმა მზადყოფნამ ხსნისათვის.

თუმცა შინაგანის პრობლემა არც დგას მის წინაშე. ეს ადამიანის პრობლემაა, პრომეთევსი კი ადამიანი არ არის.

დასასრულ, მომყავს ჰ.-გ. გადამერის ლაკონიური დასკვნები, რომლებითაც მან დაასრულა თავისი ნარკვევი პრომეთევსზე:

„ასე იქცევა პრომეთევსი სიმბოლოდ კაცობრიობის თვით-ტანჯვისა საკუთარი სინდისით, ცნობიერების ტრაგედიის სიმბოლოდ“. და კიდევ: „მასში კაცობრიობა, ვისთვისაც ის იტანჯება, ჭვრეტს საკუთარ თავს“. და ბოლოს: „მე მეჩვენება, რომ პრომეთევსის ისტორია ისევე დაუმთავრებელია, როგორც თავად ადამიანის ისტორია“ [გადამერი: 255].

მე მეჩვენება, რომ ეს სიტყვები უფრო ამირანის ეგზისტენციალურ მდგომარეობას გამოხატავს, ვიდრე პრომეთევსისას. ისტორიაში პრომეთევსის დრამა დასრულებულია, ის ჰერაკლეს გამომსყიდველმა აქტმა გააუქმა, ამირანისა კი დღემდე გრძელდება „მიჯაჭვულ“ თუ გამოქვავებულში გამომწყვდეულ (გავისხენოთ პლატონის მითოსი გამოქვავებულზე „სახელმწიფოში“) კაცთა მოდგმასთან ერთად.

**არჯევანიძე:** არჯევანიძე ე., ანოტირებული ბიბლიოგრაფია СМOMИ К-ში გამოქვეყნებული ქართული ხალხური სიტყვიერების მასალისა, „მეცნიერება“, თბ., 1971.

**ბერდიაევი:** Бердяев Н., Эрос и личность, Изд. “Прометей”, М., 1989.

**გადამერი:** Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного, “Искусство”, М., 1991.

**გილგამეშიანი:** გილგამეშიანი, ძველი შუამდინარული ეპოსი, „განათლება“, თბ., 1984.

**დესტუნისი:** Дестунис Г., Разыскания о греческих богатырских былинах средневекового периода, СПб, 1883.

ელიადე 1965: Eliade M., Rites and Symbols of Initiation, The Mystery of Birth and Rebirth, Harper Torchbooks, New York, 1965.

ელიადე 1974: Eliade M., Patterns in Comparative Religion, New American Library, New York, 1974.

**ზუხბა:** ზუხბა ს., აფხაზური ზეპირსიტყვიერება, თსუ გამომცემლობა, თბ., 1988.

**კაიშაური:** კაიშაური ლ., მთიულური ტექსტები, „მეცნიერება“, თბ., 1978.

**კამპბელი:** Campbell J., The Hero with a Thousand Faces, Bollingen Series XVII, Princeton University Press, 1973.

- კიკნაძე 1996:** კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია I, ჯვარი და საყმო, ქუთაისი, 1996.
- კიკნაძე 2006:** კიკნაძე ზ., შუამდინარული მითოლოგია, „საარი“, 2006.
- მაკალათია:** მაკალათია ს., ხევი, ტფ., 1934.
- მეიენდორფი:** Мейендорф Иоанн, Православие в современном мире, New York, 1981.
- მიტები:** Мифы народов мира, т. I, “Советская Энциклопедия”, М., 1980.
- ნართები 1988:** ნართები, ოსურიდან თარგმნა მერი ცხოვრებოვმა, „ირისტონი“, ცხინვალი, 1988.
- ნართები 1974:** Нарты, Адыгейский народный эпос, «Наука», М., 1974.
- ნეკლიუდოვი:** Неклюдов С.Ю. Героическое детство, историко-филологические исследования, М., 1984.
- პროპი 2000:** Пропп Вл., Исторические корни волшебной сказки, “Лабиринт”, М., 2000.
- რაგლანი:** Raglan L., The Hero of Tradition, The Study of Folklore, ed. Dundes A., University of California and Berkeley, 1965.
- რეხვიაშვილი:** რეხვიაშვილი ნ., ქართული ხალხური მეტალურგია, „მეცნიერება“, თბ., 1964.
- სადიდებლები:** ჯვარ-ხატთა სადიდებლები, თსუ ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები 2, თბ., 1998.
- სასუნელი:** Давид Сасунский. Армянский народный Эпос, “Советский писатель”, Л., 1982.
- სვანური:** სვანური პოეზია I, თბ., 1935.
- სლავთასიმლ:** Песни южных славян, “Художественная литература”, М., 1976.
- ტუიტი:** Tuite K., Achilles and Caucasus, The Journal of Indo-European Studies, vol. 26, N 3-4, 1998.
- შარაშიძე:** Charachidzé G., Prométhée ou le Caucase, Essai de mythologie contrastive, Flammarion, 1986.
- ჩიქოვანი 1947:** ჩიქოვანი მ., მიჯაჭვული ამირანი, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბ., 1947.
- ჩიქოვანი 1959:** ჩიქოვანი მ., ქართული ეპოსი I, მიჯაჭვული ამირანი, „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბ., 1959.
- ჩიქოვანი 1981:** ჩიქოვანი მ., ამირანის თქმულების პოეტური ჩანაწერები, ეპიკური ჟანრები, ქართული ფოლკლორი X, „მეცნიერება“, თბ., 1981.

„ეთერიანი“ ცამეტი ვარიანტის საფუძველზე პირველად პ. უმიკაშვილმა გამოაქვეყნა 1875 წელს. გამომცემელი მას „ზღაპარს“ უწოდებს („აბესალომ და ეთერის ზღაპარი ისეთი რამ არის...“) და, მართლაც, ამ ამბავს ვარიანტთა უმეტესობაში ზღაპრის სამოსელი მოსავს თავისი ტრადიციული წინკარით – „იყო-და-არა-იყო-რა“. ზოგიერთ ჩანაწერში გაზღაპრების პროცესი ბოლომდეა მისული: ამბავი ზღაპრისეული კლასიკური დასასრულით – ქორწილით და „ჭირი-იქა-ლხინი-აქა“-თი მთავრდება, რადგან არ გამოჩნდება მურმანი და, ცხადია, არც იმ ტრაგედიას რჩება ადგილი, რომელიც „ეთერიანის“, როგორც სამიჯნურო ეპოსის ინდივიდუალობას ქმნის. ამ სახის ვარიანტებში ეპოსი მთლიანად ძლეულია ზღაპრის სტიქიისაგან. გაზღაპრების ტენდენცია გასაგებია, რამდენადაც ეს თხრობითი ჟანრი, როგორც მისი საკუთრება, სხვა ჟანრთაგან ყველაზე უკეთესად მიესადაგა ხალხის ცნობიერებას (როგორც დავინახეთ, „ამირანიანიც“ ვერ ასცდა ამ ტენდენციას).

მსგავსად „ამირანიანისა“, „ეთერიანიც“ პროზისა და ლექსისგან შედგება. პროზაც და ლექსიც მთელი საქართველოს ფარგლებში (და მის გარეთაც) არის დადასტურებული. „ეთერიანის“ პირველი გამომცემელი წინასიტყვაობაში წერდა: „ეს ეთერიანი, შედგენილი სახალხო ლექსებისა და პირად ნათქვამობისაგან, რომელნიც დარჩენილან დღევანდლამდე საქართველოს ყველა ნაწილებში. ზემოხსენებული ლექსები და პირად ნათქვამობანი (რიცხვით ცამეტნი) ეკუთვნის შემდეგ ადგილებს: ქართლს, კახეთს, იმერეთს, სამცხეს (ახალციხის მაზრას), ხევსურეთს, ხევს (თერგისას) და ქალაქ მოზდოკს“ [ეთერიანი 1875]. აქ „ნათქვამობა“ პროზაულ მონათხრობს გულისხმობს, რომელიც საკმაოდ სხვაობს ვარიანტებში. არ არსებობს კანონიკური პროზაული ხალხური ტექსტი. ლექსი კი უცვლელია და მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს თავის სახეს ჩანაწერიდან ჩანაწერში. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ პოეტური ტექსტი „ეთერიანში“ პირველადია, არქეტიპულია, პროზაული კი – მეორადი, შემავსებელი. ამიტომაც ზღაპრადქცეულ ვარიანტებში პოეტურ ჩანართებს ვერ ვხვდებით – ასეთია ვარიანტთა წრე I (იხ. ქვემოთ). თუმცა სხვა შეხედულებით, „ეთერიანის ეპოსის ბირთვი პროზაულია“ [ქურდოვანიძე 1975: 115] და, უფრო მეტიც: ეპოსი ზღაპრის ნიადაგზეა ჩამოყალიბებული, ანუ მისი პირველწყარო არის ზღაპარი [ქურდოვანიძე 1975: 114, 113]. ძნელია ამ თვალსაზრი-



სის მიღება, რამდენადაც ზღაპარში, როგორც ასეთში, ვერ აღ-  
მოვაჩინთ ისეთ „ბირთვს“, რომელიც მისი სიუჟეტის ტრაგიკულ  
განვითარებას გამოიწვევდა. ზღაპრის პრინციპული ოპტიმიზ-  
მი არ იძლევა ამის შესაძლებლობას.

„ეთერიანის“ არაზღაპრულ წარმოშობას ისიც მონიშნავს, რომ  
მისი სხეულის მდგრადი ფენა – ლექსითი ნაწილი ძირითადად დი-  
ალოგურია, რაც შეიძლება ნიშნავდეს იმას, რომ „ეთერიანის“  
არქეტიპული ტექსტი რომანტიკული დრამა იყო. დიალოგურო-  
ბა შეიძლება მის თავდაპირველ ანტიფონურ შესრულებასაც  
მონიშნობდეს [ქურდოვანიძე 1975: 119]. ეს დიალოგებია: დიალო-  
გი აბესალომსა და ეთერს შორის, რომელიც მთავრდება აბესა-  
ლომის ფიცით ეთერისადმი; დიალოგი აბესალომსა და მურმანს  
შორის; დიალოგი მარეხსა და ეთერს შორის; უკანასკნელი დია-  
ლოგი აბესალომსა და ეთერს შორის. დიალოგებში ჩაბმულია  
ეპოსის ყველა პერსონაჟი, ვინც კი ინდივიდუალურ სახეს ატა-  
რებს. მთავარი პერსონაჟების დიალოგები იწყებს და ამთავრებს  
ნაწარმოებს. ლექსითი ვარიანტები ეპოსის მთელს შინაარსს მო-  
იცავს დაწყებული სტრიქონებით „აბესალომ და ეთერი ღმერ-  
თმა შეგვყარა ერთფერი“ და დამთავრებული სტრიქონებით  
„შენ, ჩემო მოყვრის დანაო, უბეს მიდევხარ განაო, ამოგიღებ და  
დავიცემ მარჯვენა ძუძუსთანაო“ [ეთერიანი 1954: 44].

აშკარაა, რომ „ეთერიანი“ არ არის იმ ხასიათის ნაწარმოები,  
რომლის სიუჟეტს ზღაპარში უნდა ეპოვა ხორცშესხმა. არსე-  
ბობს ვარიანტთა სხვა წრე, სადაც ეთერის წარმოშობა არ უკავ-  
შირდება ზღაპრის სიუჟეტს და ამბავშიც არ მონაწილეობენ  
ზღაპრის ტრადიციული (კანონიკური) პერსონაჟები (ავი დედი-  
ნაცვალი, გერი, კეთილი დედაბერი). ვარიანტების განსხვავე-  
ბულ წრეთა არსებობა საკმაოდ აბუნდოვანებს „ეთერიანის“  
წარმომავლობას და, კერძოდ, ეთერის, როგორც პერსონაჟის,  
ვინაობის საკითხს. რომელია პირველადი – „ეთერი-გერი“ თუ  
„ეთერი-ტყეური“? ხომ არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ მი-  
სი არქეტიპი საერთოდ არ არსებულა და „ეთერიანის“ დღემდე  
შემორჩენილი ვარიანტები ორი ერთმანეთისგან განსხვავებუ-  
ლი წყაროდან მომდინარეობს? ასევე დაისმის კითხვა „ეთერია-  
ნის“ დაწყების თაობაზე. ვარიანტთა უმეტესობაში ამბავი ეთე-  
რით იწყება (აქედანაა დაკანონებული სახელწოდება „ეთერია-  
ნი“). მაგრამ იპოვება ვარიანტები, არცთუ მცირერიცხოვანი, სა-  
დაც ამბავი აბესალომის სანადიროდ გასვლით იწყება. რომელია  
პირველადი? აქვე უნდა შეინიშნოს, რომ ხალხური თხრობა, ჩვე-

ულებრივ, იწყება იმ პერსონაჟით, რომელიც მთავარია თხრობაში, ანუ რომლის ამბავიც არის მოსათხრობი.

ამგვარად ისმის კითხვები: რომელია „ეთერიანში“ მთავარი გმირი? ან როგორ პოულობს აბესალომი ეთერს – ძეხნით, როგორც გაზღაპრებულ ვარიანტებშია (ნრე I-II), თუ – ტყეში შეხვედრით (ნრე III)?

გაჩნდა არცთუ უსაფუძვლო ეჭვი, რომ „ეთერიანი“ ნიგნურის წარმოშობისაა. პ. ინგოროყვა „ეთერიანს“ ჩამოთვლის იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა შორის, რომელთაგან ან ფრაგმენტებია შემორჩენილი ან მხოლოდ სახელები. „როგორც თავის დროზე გამორკვეული გვექნება, – ამ რომანიდან არის წარმოშობილი დღემდე შენახული ხალხური თქმულება „აბესალომ და ეთერი“, – ისევე, როგორც შოთას ვეფხის-ტყაოსნიდან შემდეგ წარმოიშვა ხალხური ვეფხის-ტყაოსანი“ [ინგოროყვა 1924: 486]. მკვლევარი შეეცადა უცხოურ საკუთარ სახელთა საფუძველზე ემტკიცებინა თავისი ვარაუდი [ინგოროყვა 1938: 37-9].

ჩამოვთვალოთ წყება იმ ნიშნებისა, რომლებიც, შესაძლოა, ამხელდეს მის ნიგნურ წარმოშობას:

- ხალხური ეპიკური – ზღაპრული თუ არაზღაპრული – თხრობა არ აღინიშნება მრავალპერსონაჟიანობით. არსებობს ერთი, მხოლოდ ერთი მთავარი გმირი, რომელიც ატარებს ეპოსის იდეას, ყველა დანარჩენი პერსონაჟი დამხმარენი არიან და არა თავისთავადნი. ზღაპარში მათ თავ-თავისი ფუნქციები აქვთ, რომელთაც ისინი მთავარი გმირის მიმართ ასრულებენ და ფუნქციის ამონურვასთან ერთად უჩინარდებიან. რომ არ ვილაპარაკოთ ზღაპარზე, „ამირანიანის“ პერსონაჟებიც ასევე დამოკიდებულნი არიან მთავარ გმირზე. მათ, კერძოდ, ამირანის ძმებს, თავისთავადი არსებობა (ეგზისტენცია) არ გააჩნიათ. ისინი უჩინარდებიან, როგორც კი მათი ფუნქცია ამოიწურება. „ეთერიანში“ სამი დამოუკიდებელი, თავისთავადი პერსონაჟია (როგორც „ვეფხისტყაოსანში“, როგორც „ვისრამიანში“).
- „ეთერიანის“ პერსონაჟები, განსხვავებით ფოლკლორული წარმომავლობის პერსონაჟებისგან, არატიპურნი, ინდივიდუალურნი და უნიკალურნი არიან. მათი სახეები არსად სხვაგან არ მეორდება. ხალხური პოეტიკისთვის კი მხოლოდ ტიპური, განმეორებადი თვისებებია ყურადღების ღირსი.
- მოქმედების მოტივირება, რაზეც აგებულია „ეთერიანის“ დრამა, პრინციპულად უცხოა ფოლკლორისთვის. ფოლკლორული გმირის მოქმედებას არა აქვს მოტივაცია. თუ ფოლ-

კლორის გმირი სჩადის ბოროტებას, ის სჩადის მას, როგორც ბოროტების განსახიერება – სხვანაირად მას მოქცევა არ შეუძლია. ასეთი არ არის მურმანი: იგი სჩადის ბოროტებას არა იმიტომ, რომ ბოროტია, არამედ იმიტომ, რომ სხვა გამოსავალს ვერ ხედავს [ბარდაველიძე: 202-203].

- ფოლკლორისთვის უცხოა გმირის ფერისცვალება, როგორსაც განიცდიან ჯერ მურმანი, მერე აბესალომი. ვერ ვიფიქრებთ, – ასეთია ნანარმოების ლოგიკა, – რომ მურმანი თავიდანვე, ეთერის გამოჩენამდე, აბესალომის ორგული ყმა ყოფილიყო.
- ღრმა ემოციების, ჩვენს შემთხვევაში, სიყვარულის დინამიკური გამომჟღავნება, მაშინ როცა „ხალხურ ეპოსში სიყვარული, ჩვეულებრივ, სტატიკურ ფორმაშია მოცემული“ [ბარდაველიძე: 197]. თუ შევადარებთ, ერთი მხრივ, ამირან-ყამარისა და, მეორე მხრივ, აბესალომ-ეთერის ურთიერთობას და მურმანის დამოკიდებულებას ეთერისადმი, მათ შორის ფუნდამენტურ სხვაობას დავინახავთ. ამირანისათვის ყამარის მოპოვება საგმირო საქმეა, მისი, როგორც საფალავნო ან მითოლოგიური ეპოსის ან გმირის, გარდაუვალი ვალდებულებაა. ამირანის მიზანი უფრო გამომხსნაა კოშკში გამოკეტილი მზეთუნახავისა, ვიდრე მისი, როგორც ქალის, დაუფლება. ამირანის შემდგომ თავგადასავალში, მის მორიგ ზღურბლებზე ყამარი აღარ ჩანს. ხოლო რაც აბესალომს და მურმანს ამოძრავებთ ეთერის მიმართ, მხოლოდ და მხოლოდ ღრმა ადამიანური სიყვარულის გრძნობაა. ზღაპრის გმირს სიყვარული არ ამოძრავებს. საცოლის მოტაცება თუ გამომხსნა წმიდანყლის ფორმალური ქმედებაა.
- დაბოლოს, ანალოგია კვლავ „ვეფხისტყაოსანთან“ (პ. ინგოროყვას ძირითადი არგუმენტი): რომ არ შემორჩენილიყო რუსთაველის პოემა, ხალხური „ვეფხისტყაოსანი“ ანუ „ტარიელიანი“, ისიც, მსგავსად „ეთერიანისა“, ზეპირსიტყვიერი წარმოშობის ნანარმოებად იქნებოდა მიჩნეული. ეს ირიბი არგუმენტია, მაგრამ ანგარიში უნდა გაენიოს.

ეს არგუმენტები საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ „ეთერიანის“ ელიტარულ წარმოშობაზე, ანუ ჩავთვალოთ ის ე.წ. დაძირული კულტურის დოვლათის (Gesunkenes Kulturgut) ერთ კერძო გამოვლინებად ხალხურ სიტყვიერებაში [ბაუზინგერი: 44-5; კოკიარა: 556-7]. ქართულ ფოლკლორში ასეთებია: „ტარიელიანი“, შაჰნამეს ხალხური ვერსიები „ბეჟანიანი“, „როსტომიანი“, „რუ-

სუდანინი“ და სხვანი, რომელთაც თავ-თავიანთი წიგნური წყაროები ეძებნებათ.

დღესდღეობით მეტ-ნაკლებად სრული (რამდენადაც შეიძლება ჰქონდეს სისრულის პრეტენზია ხალხური ჩანაწერების კორპუსს) გამოცემა „ეთერიანის“ ვარიანტებისა ეკუთვნის მ. ჩიქოვანს [ეთერიანი 1954]. აქ თავმოყრილია 42 ფოლკლორული ჩანაწერი საქართველოს ათამდე კუთხიდან.

ვარიანტები ქვემოთ ყველგან ამ გამოცემაში მიჩენილი ნომრით არის მითითებული.

## ტექსტის მორფოლოგია

„ეთერიანი“ ორი ნაწილისაგან შედგება:

1. ეთერის ამბავი აბესალომთან ქორწილამდე;
2. ამბავი აბესალომისა და ეთერისა და მურმანისა ქორწილის შემდეგ.

არსებობს „ეთერიანის“ ვარიანტთა ოთხი წრე, რომლებიც ერთმანეთისგან არსებითად სხვაობენ ამბის მხოლოდ პირველ ნაწილში, სადაც თხრობა აბესალომისა და ეთერის ქორწილამდე აღწევს. ეს ნაწილი ძირითადი ამბის (ტრაგედიის) ექსპოზიციას წარმოადგენს. წრეები ერთმანეთისგან ეთერის წარმომავლობით განსხვავდებიან. ვარიანტთა ერთ წრეში ეთერი გერია (დედით ობოლი, დედინაცვლით), მეორეში – დედით ობოლი (უდედინაცვლოდ), მესამეში – ტყიური, არწივისა (ან დათვის) გაზრდილი (უდედმამოდ). მეოთხე წრე თხრობის დასაწყისის მიხედვით არის გამოყოფილი: აქ ამბავი აბესალომის გამორჩენით იწყება.

## ნაწილი 1. ექსპოზიცია

### (ამბავი ქორწილამდე)

აქ წამოიჭრება პრობლემა: რომელია თავდაპირველი ექსპოზიცია ეპოსისა?

- ვარიანტთა ის წრე, სადაც ეთერი გერია?
  - თუ ის, სადაც ეთერი უდედინაცვლო ობოლია?
  - თუ ის, სადაც ეთერი არწივის (დათვის) გაზრდილია?
- რომელი წრიდან არის ნამდვილი ეთერი?

განვიხილოთ ვარიანტთა ეს წრეები – რა ეპიზოდებისგან შედგება თითოეული მათგანი (ვიმეორებთ, რომ ერთმანეთისგან მათ მხოლოდ ეთერის წარმომავლობა განასხვავებს).

## წრე I. ეთერი-გერი

ვარიანტთა ამ წრეში „ეთერი-გერის“ მთელი თავგადასავალი ქორნილამდე ჯადოსნური ზღაპრის შინაარსს შეადგენს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წრის ვარიანტების ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანი პოეტური ნაწილების არარსებობაა. ის მთლიანად თხრობითია, ანუ, პ.უმეკაშვილის ტერმინს თუ გამოვიყენებთ, „ნათქვამობისგან“ შედგება. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი მთლიანად მოუცავს ზღაპრის სტიქიას.

### *ძირითადი ეპიზოდები*

I. დედით ობოლი ეთერი დედინაცვლის მიერ დევნილი გერია; მას ჰყავს ანტაგონისტი („ცრუმირი“) დედინაცვლის ასულის სახით, რომელიც მისი სრული (ფიზიკურად და სულიერ-ზნეობრივად) ანტიპოდი. იგი მხოლოდ პასიური იარაღია დედის ხელში ეთერის წინააღმდეგ. ზოგ ვარიანტში დედინაცვლის ასული არც მონაწილეობს თხრობაში. ეთერს ჰყავს ძროხა, რომლის საშუალებითაც დედის სული შემწეობას უწევს მისი ცხოვრების გადამწყვეტ ჟამს.

II. ეთერი გარეთ, კერძოდ, ტყეში უნდა აღმოჩნდეს, რომ ბედს ეწიოს, რომელსაც განგება უმზადებს მას. დედინაცვალი მას სამწყესურში გზავნის, მაგრამ ამ გასტუმრებას გაგდების სახე აქვს. ეთერ-გერს დედინაცვალი თითქოს აგზავნის ტრადიციული ძნელი დავალებით, რომელსაც ეთერი შემწის მეშვეობით ასრულებს.

III. შეხვედრა შემწესთან (დედაბერი). ეს არის მისი მჩუქებელიც და მწყალობელიც. ეს შეხვედრა განსაცდელია, რომლის შემდეგ ეთერი ფერისცვალებას განიცდის. ოქროსფერი თმა, რომელსაც თავისი სიკეთის წილ მოიპოვებს, მისი მომავალი დედებულების პირველი ნიშანია. დედინაცვლის გოგო ვერ უძლებს ამ განსაცდელს და კიდევ უფრო მახინჯი ბრუნდება შინ. ეს მოტივი დადასტურებულია მსოფლიო ზღაპრების კატალოგში [ქურდოვანიძე 2000: 480].

IV. დედის წყალობა. დედაბრის წყალობას დედის წყალობა მოჰყვება. ფური, რომელშიც დედის სულია ჩასახლებული, დაიკვლის, მისი ძვლები ჩაიმარხება საიდუმლო ადგილას, სადაც ეთერს დახვდება ძვირფასი სამოსელი, ოქროს ქოში და რაში [ქურდოვანიძე 2000: 510A].

V. ეკლესიაში. სადედოფლოდ გამოწყობილი ეთერი უცხო ასულად გამოჩნდება ხალხში, რომელთა შორის დედინაცვალიც არის თავისი ქალიშვილითურთ.

VI. ქოში იკარგება. უკანა გზაზე ეთერს ცალი ქოში წყალში უვარდება.

VII. მთელი სამეფო ეძებს ქოშის პატრონს.

VIII. დედინაცვალი ცდილობს, თავისი ქალიშვილი შეატყუოს აბესალომს.

IX. ქოშის ნამდვილი პატრონის გამოჩენა და ცრუ-ეთერის მხილება. ამ დროს ხვდებიან პირველად ერთმანეთს აბესალომი და ეთერი [ერთ მესხურ ვარიანტში ეს ეპიზოდი რეტარდაციულია: როგორც კი აბესალომი დროებით დატოვებს სადედოფლოდ გამზადებულ ეთერს, დედინაცვალი გახდის მას სამოსელს, მოაჭრის ოქროსფერ თმებს და თავის შვილს გამოაწყობს აბესალომისთვის, ეთერს კი თონეში ჩააგდებს. ეთერის წასაყვანად უკან მობრუნებული აბესალომი თონიდან ამოიყვანს ეთერს, კვლავ შემოსავს და წაიყვანს].

X. ფიცი აბესალომისა.

XI. ქორწილი. აქ მთავრდება ზღაპარი. მაგრამ სადაც ზღაპარი მთავრდება, იქ იწყება აბესალომისა და ეთერის ამბავი. ქორწილის დროს შემოდის ახალი პერსონაჟი – მურმანი. დროებით შევწყვიტოთ შინაარსის გადმოცემა ამ ეპიზოდზე და ვნახოთ, რა ეპიზოდებისაგან შედგება ვარიანტთა მეორე ნრე.

## **ნრე II. ეთერი-ობოლი (უდედინაცვლოდ)**

(ეთერიანი 1954: 9, 28, 29, 33, 42)

*ძირითადი ეპიზოდები*

I. „იყო და არა იყო რა, იყვნენ ღარიბი ცოლ-ქმარი“, ეთერის მშობლები, რომლებიც დაიხოცნენ.

II. დედ-მამითობი ეთერი შარაგზაზე გამვლელ-გამომვლელს თავს უხილავს მშობლების სულის საოხად (თანახმად ღვთისთვის მიცემული ფიცისა). ზოგიერთ ვარიანტში ეთერი თმას დედაბერს უხილავს, რომელიც ამის სანაცვლოდ ასაჩუქრებს მას.

III. სანადიროდ გამოსული აბესალომი ეთერს ხის ძირას შეხვდება ან შარაგზაზე, სადაც ეთერი გამვლელ-გამომვლელს თავს უხილავს.

IV. ეთერი თავს უხილავს აბესალომს ღვთისადმი მიცემული ალტქმის თანახმად.

V. ჩაძინებულთ ქრისტე ღმერთი დააგვირგვინებს.

VI. აბესალომის ფიცი.

VII. ქორწილი.

## **წრე II-ა. ეთერი-ობოლი (მამით, უდედინაცვლოდ)**

(ეთერიანი 1954:4)

*ძირითადი ეპიზოდები*

I. ეთერის მამა „ძალიან ღარიბი მოხუცი კაცია“. დედა არ ჩანს.

II. ეთერი გადის სამწყესურში. ეთერი თავად სთხოვს მამას – მენახირედ გაუშვას. „დედინაცვლიანი“ ვარიანტების გაგდებას აქ ნებაყოფლობითი გასვლა ენაცვლება.

III. შეხვედრა ტყეში. აბესალომი გაჰყვება შუქს, რომლის წყაროა მუხის ფულუროში ჩაძინებული ეთერი. ეთერი გრძელთმიანი მზეთუნახავია.

IV. აბესალომის ფიცი.

V. ქორწილი.

## **წრე III. ეთერი – არწივის (დათვის) გაზრდილი**

(ეთერიანი 1954: 13)

დასაწყისი აქ ზღაპრულია: „იყო და არა იყო რა...“ მაგრამ ეთერი არა ჰგავს ზღაპრის პერსონაჟს: ის არც გერია, არც ობოლი. ის უჩვეულოდ ნაშობია და ტყეშია გაზრდილი. ფრინველი ან ცხოველი ზრდის მას.

*ძირითადი ეპიზოდები*

I. უშვილო ცოლ-ქმარი.

II. ქმარი მიდის მკითხავთან.

III. კაცი ჭამს ცოლისთვის განკუთვნილ სამ ვაშლს.

IV. ეთერი ჩაისახება კაცის კანჭში.

V. მოჭრილ და გადაგდებულ კანჭს არწივი თუ ორბი (ან დათვი) წაიღებს თავის ბუდეში (ბუნაგში), კანჭიდან დაიბადება ეთერი.

VI. სანადიროდ გამოსული აბესალომი შუქზე მიაგნებს ეთერს.

VII. შეხვედრა და აბესალომის ფიცი.

VIII. აბესალომი საქორწილო (სადედოფლო) სამოსელით შემოსავს ეთერს და წაიყვანს სასახლეში.

IX. ქორწილი.

## **წრე IV. ამბავი აბესალომით იწყება**

(ეთერიანი 1954: 2, 15)

*ძირითადი ეპიზოდები*

I. „აბესალომი მეფე იყო“. აბესალომს ესიზმრება ეთერი. სურათით ეძებს დასიზმრებულ ეთერს. ეთერის წარმომავლობა უცნობია.

II. აბესალომი სანადიროდ გადის.

III. შეხვედრა აბესალომისა და ეთერისა „ამურ-წყალზე“ ან „სოფლის ბოლოს, წყლის პირას“.

IV. ფიცი აბესალომისა.

V. აბესალომი შემოსავს ეთერს.

VI. ქორნილი („შვიდი დღე-ღამე“).

როგორც ვხედავთ, ექსპოზიციის (ქორნილამდელი ამბის) ვარიანტებში მთავარი პერსონაჟი – ეთერი სხვადასხვა წარმოშობისაა: სხვაა ეთერი, როგორც დედინაცვლის გერი; სხვაა ეთერი, როგორც უდედინაცვლო ობოლი; სხვაა ეთერი, როგორც ტყეში გაზრდილი (თუმცა აქ შემოტანილია ობლობის ახალი სახე, სუბსტანციური უდედმამობით გაძლიერებული). ასევე განსხვავებულია ამ ვარიანტებში აბესალომისა და ეთერის შეხვედრის პირობები

## ნაწილი 2. ამბავი ქორნილის შემდეგ

ჯვრისწერისა თუ ქორნილის შემდეგ ამბის გადმოცემაში ყველა ვარიანტში ეპიზოდები ერთმანეთს არსებითად ემთხვევა. აბესალომისა და ეთერის ამბის საკუთრივი ნაწილი სწორედ ეს არის. თუ ზღაპარი ქორნილით მთავრდება, აბესალომისა და ეთერის ამბავი ქორნილიდან იწყება, რითაც ისინი ემიჯნებიან ზღაპრის პერსონაჟებს. სადაც მთავრდება ზღაპარი, იქ იწყება ტრაგიკული ამბავი, რომელიც შემდეგი ეპიზოდებისაგან შედგება:

I. მურმანს შეუყვარდება ეთერი, რომლის ხელში ჩაგდება-სათვის ეშმაკს მიჰყიდის სულს. ვარიანტთა უმრავლესობის თანახმად, მურმანი ჯვრისწერისა თუ ქორნილის დროს შემოდის თხრობაში.

II. ხელშეკრულება ეშმაკთან. სულის მიყიდვა (მურმანი ეშმაკისგან შეიტყობს ეთერის ხელში ჩაგდების ხერხს და ქორნილის ან ჯვრისწერის დროს გამოიყენებს მას). ზოგიერთ ვარიანტში დედა გაიღებს თავის სულს (ეთერიანი 1954:16).

III. სახეზე ფეტვის შეყრა და ეთერის დასწეულება. ერთ მესხურ ვარიანტში (26) ეთერს ფეტვს დედინაცვალი (ზღაპარი ამ ნაწილშიც არის შემოჭრილი!) აყრის და არა – თავად ეშმაკი ან მურმანი. ასე რომ, აქ მურმანი თავისუფალია ცოდვისაგან. მურმანის სახე (ის არ არის ეშმაკთან წილნაყარი) გაფერმკრთალებულია.

IV. ეთერის სწეულება – რას ნიშნავს იგი? ზოგიერთი ვარიანტის მიხედვით, ეთერის სწეულება მოჩვენებითია (33).



V. აბესალომი გადასცემს ეთერს მურმანს, რომლის ხელში ეთერი განიკურნება. ეს ორი აქტი ერთდროულია. სად ხდება გადაცემა? – ჯვარისწერის დროს, ქორწილის დროს, ბედნიერების კულმინაციაში.

VI. აბესალომისა და მურმანის დიალოგი. აბესალომს სურს, გაიგოს ეთერის ამბავი. ეს დიალოგი (ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილი მთელს „ეთერიანში“, რომელიც თითქმის ყველა ჩანაწერშია შემონახული) ლექსის სახით არის გადმოცემული: „მურმან, მურმან, შენსა მზესა, ჩემი ეთერ რა დღეშია?“ (ვარ. „შენი ცოლი რა რიგია?“). კითხვას მოსდევს მურმანის ვრცელი პასუხი: „რას კითხულობ, ცათა სწორო, ცოლის ქება აუგია...“ მურმანი აღუწერს აბესალომს „ბროლის ციხეში“ გამოკეტილი ეთერის სილამაზეს, რომელიც ამიერიდან მიუწვდომელია აბესალომისთვის.

VII. აბესალომი უეთეროდ – სნეული.

VIII. მურმანის გაგზავნა უკვდავების წყლის მოსატანად ან სალაშქროდ (ძნელი დავალება). მურმანის გაგზავნის მიზანი აბესალომისა და ეთერის კვლავ შეყრაა. ერთ ვარიანტში მურმანს დასწრეული ეთერი აგზავნის უკვდავების ვაშლის მოსატანად ფარული მოტივით, რომ დიდი ხნით (ან საბოლოოდ) მორიდოს „ბროლის ციხეს“, თავად კი აბესალომის სანახავად წავიდეს (16, კახეთი).

IX. ასპარეზზე გამოდის აბესალომის და მარიხი როგორც ელჩი სნეულ აბესალომსა და დატყვევებულ ეთერს შორის. ზოგიერთ ვარიანტში სნეული აბესალომის მესაიდუმლე დედაა. ფშაურ ვერსიაში ის კითხულობს შვილის სნეულობის მიზეზს:

„შვილო, ვისი გკლავს სურვილი, ძილს არ გაძინებს  
მძინარსა,  
წავალ და იმას გიპოვნი, წყალს ჩაუდგები მძინარსა“.

აბესალომის დედა, ისევე როგორც დედა მურმანისა, ყველაფრისთვის მზად არის. აბესალომი აგზავნის მარეხს ამ დავალებით: „ადექი, მარეხ-მარსკვლავო, ეთერსა კარსა უარე, თუ გკითხოს ჩემი ამბავი, დაჯედ და წვრილად უამბე“. ვარიანტებს მეორე დაც – „მარიამ-მარსკვლავი“ ან „ვარეხ-მარსკვლავი“ – შემოჰყავთ. ხალხური თხრობის კანონის თანახმად, ეთერი მესამე მისვლაზე უნდა წამოჰყვეს ელჩს. ეს სამი ცდა ამგვარად შეიძლება განაწილებულიყო, რისი კვალიც შემორჩენილია ვარიანტებში: ა. „მარეხ-მარსკვლავი“ მიდის სამჯერ, მესამე მისვლაზე წამოჰყვება ეთერი. კახურ ვარიანტში (14) მარეხს ორ-

ჯერ უხდება ეთერთან მისვლა. ბ. ეთერთან მიდის ჯერ დედა, მერე დები სათითაოდ. ბოლო მიმსვლელს უნდა წამოჰყვეს ეთერი. სრულად არც ერთი შესაძლებლობა არ არის რეალიზებული.

აღსანიშნავია ეთერის საყვედური, რომელიც ყველა ვარიანტში თანაბარი მხატვრული მთლიანობით არ არის შემორჩენილი. ეთერი ასე მიმართავს აბესალომის გამოგზავნილს: „მარეხ-მარსკვლავო, რას ბრძანებ მაგ შენის ტკბილი ენითა, თავს გვირგვინი აიხადა, სხვას დაადგა ხელითა“ (14, კახეთი); „ღვთისგან დადგმული გვირგვინი ძალით გადიგდო ხელითა“ (9, ქართლი). სხვა ვარიანტის მიხედვით, ამ სიტყვებს ეთერი აბესალომის მეორე დას, მარის მიმართავს: „მარი-ქალო, იქით წადი, ნუ დამფერფლე ენითაო, თავ გვირგვინი აიხადა, სხვას დაადგა ხელითაო“ (10). ამ ვარიანტში ეთერი უარყოფს მარეხ-მარსკვლავის ელჩობას და მარი-ქალს მიჰყვება აბესალომთან.

X. ეთერი მიდის აბესალომთან. ზოგიერთი ვარიანტის მიხედვით, მას მარტოკას არ უშვებენ „ბროლის კოშკიდან“ – მაზლები გამოჰყვებიან (16), ან ყველანი – „სულ თან გაჰყვენენ“ (2). ის ნამდვილი პატიმარია.

XI. უკანასკნელი შეხვედრა. ის, რაც აბესალომსა და ეთერს შორის ითქმის მათი შეხვედრისას, არ არის ადეკვატური იმისა, რასაც იგი უნდა იწვევდეს. თითქმის ყველა ვარიანტში მომავლადავი აბესალომი სთავაზობს ეთერს „გარჯისათვის“ („ჩემი ნახვისთვისა“, 19) ოქრო-ვერცხლს, მარგალიტებს, რაშს, მოახლეებს, ანუ მეფურ ძღვენს (2), ზოგან – მხოლოდ ცხენს: „ეთერსა ცხენი მიართვით, გავა სქელი და მაღალი!“ (14). საჩუქარი შეთავაზებულია, თითქოს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ ეთერს შესაძლებლობა მიეცეს განაცხადოს: „ეთერსა ცხენი არ უნდა, დანა უბოძეთ აღმასი“ (14). ამას ამბობს, თუმცა მას თანა აქვს აბესალომის ნაჩუქარი დანა: „ეთერსა ცხენი რად უნდა, დანა უბოძე შავტარი. აბესალომის დანაო, უბეში დევხარ განაო, ამოგიღებ და დაგიკრამ მარცხენა ძუძუსთანაო“ (2).

XII. აბესალომის სიკვდილი და ეთერის თვითმკვლელობა. ბევრი ვარიანტის მიხედვით, აბესალომი კვდება ეთერის მოსვლისთანავე: აბესალომს ეთერის ფეხის ხმა ესმის მხოლოდ – „ეთერი ბანზე შემოდგა, კარი და ბანი დაიდრა“ (8, ქართლი), ერთ ჩანაწერში ვკითხულობთ: „აბესალომმა იცნო ეთერის ფეხის ხმა“ (9, ქართლი). ეთერს ესმის მისი ნათქვამი, მაგრამ აბესალომის ყურამდე ვეღარ მიდის ეთერის პასუხი.

XIII. ორი საფლავი. ვარდი (და ია) და თასი ოქროსი. ამბავი საფლავზე ლექსად არის შემონახული და ამ ლექსს თავად ეთე-

რი წარმოთქვამს, სანამ გულზე დანას დაიცემდეს. ეთერი თავად თხზავს თავის და აბესალომის ეპიტაფიას. ზოგი ვარიანტის მიხედვით, მურმანის ბედიც ნაწინასწარმეტყველეფია (2, ქართლი).

XIV. მურმანის დაბრუნება და თვითმკვლელობა.

XV. მესამე საფლავი. მურმანი თავის საფლავს აბესალომისა და ეთერის საფლავს შორის გაითხრის. მასზე ეკალი ამოდის და ია-ვარდის გადახვევას უშლის ხელს. ეკალი ცოდვის სიმბოლოა (ადამის ცოდვის დალი მცენარეზე), ვარდი – ნეტარების. ეკალი იმასაც გვახსენებს, რაც ჯვარისწერის დროს მოხდა – ეშმაკეულის შეჭრა ახალდაგვირგვინებულთა შორის სიკვდილშიც მეორდება. ეკალი – არიმანის (ეშმაკთა თავადის) შურია ორმუზდისადმი. მურმანის სიყვარული ეკლად გადაიქცა.

XVI. ესქატოლოგიური ეპილოგი. „ერთი კაცი“ (მწყემსი, გამვლელი, სოფლის ხალხი) ამოძირკვავს ეკალს (არიმანის შურს, მურმანის დამანგრეველ სიყვარულს), რომელსაც მურმანის ძვლებიც ამოჰყვება. ია და ვარდი კვლავ ჩაეხვევიან ერთმანეთს.

## ამბავი ეთერისა, აბესალომისა და მურმანისა

### I. ეთერი-გერი

„ეთერიანში“ სამი მთავარი პერსონაჟია. უკვე ეს „სამება“ მოწმობს, თუ რაოდენ უცხო უნდა იყოს ეს ხალხური ნაწარმოები ჯადოსნური ზღაპრისთვის, რომელიც შეჭრილა მის სხეულში, შეზრდია მას და თითქმის მის სხეულად ქცეულა. ამბავი აბესალომისა და ეთერისა თავისი ტრაგიკული დასასრულით საფუძვლიანად განსხვავდება ჯადოსნური ზღაპრისგან, რომელსაც გმირთათვის სასიკეთო დასასრული აქვს. და მაინც, „ეთერიანის“ დღემდე შემორჩენილ ძირითად ვარიანტებში მისი ერთ-ერთი მთავარი გმირი – ეთერი ჯადოსნური ზღაპრის პერსონაჟის ბიოგრაფიით არის წარმოდგენილი. მისი პირველი ნაწილი („ამბავი აბესალომ და ეთერისა ქორწილამდე“) მთლიანად, ყველა მისი ეპიზოდითურთ, ფართოდ გავრცელებული საზღაპრო სიუჟეტის ერთი ვარიანტია [ქურდოვანიძე 2000: 480, 510A].

„ეთერიანის“ ეთერის ვინაობის გაცნობისას და გადმოცემისას ჩვენ იმავდროულად ვეცნობით და გადმოცემით ჯადოსნური ზღაპრის პერსონაჟის – გერის ვინაობას და მის თავგადასავალს. ამ ზღაპრის გმირი – დედინაცვლისგან მოძულეებული გერი – და რომანტიული ეპოსის გმირი ეთერი ერთი და იგივე პიროვნებაა.

აბესალომთან შეხვედრამდე და ქორწილამდე მათ ერთი ცხოვრება აქვთ გავლილი.

ეპოსის ხალხურ მთქმელებს დაებადათ სურვილი, აბესალომის რჩეული ეთერი გერის სტატუსში წარმოედგინათ.

რა არის გერობაში ისეთი, რასაც ეთერის ბუნების გამოხატვა უნდა დაკისრებოდა?

ვინ არის გერი?

არსებობს წუთისოფლის ბავშვი, წერს ერთგან ნ. ბერდიაევი, და არსებობს ღვთის ბავშვი, რომელსაც „ბედი სწყალობს“ და დასაბამიერი თავისუფლებით არის დაჯილდოებული. ჩვენ დავსძენთ, რომ დედა გამოხატავს ღვთის სამეფოს, ხოლო დედინაცვალი – ამ წუთისოფელს. შესაბამისად: ობოლი და გერი, როგორც ღვთის ბავშვები, არ ეკუთვნიან ამ წუთისოფელს – ისინი არ არიან მისი მკვიდრნი. ობლობა და გერობა აქ ტოვებს სოციალურ სფეროს და სხვა განზომილებაში გადადის. დედინაცვალი ცდილობს, თავისი ღვიძლი შვილი, ასული წუთისოფლისა, შეუნაცვლოს წუთისოფლის გერს. და საკვირველია, რომ მამა ჩუმი დასტურით მონაწილეობს ამ ბოროტეულ შენაცვლებაში. გერი, მართალია, დაიბადა ამ ქოხში, მაგრამ ეს ქოხი არ არის მისი ნამდვილი სახლი, მისი სახლი სხვაგან დგას, ის სასახლეა. ასე, სადედოფლო გერი, მაგრამ დედინაცვლისგან დევნილი, უფლისწული წისქვილში შობს ბავშვს [ქურდოვანიძე: 403], რომლის ნამდვილი სამშობლო მეფის სასახლეა. გერის ოქროსფერი თმა, რომელსაც ის დედაბრისათვის განეული სიკეთის წილ მოიპოვებს, ამის დასტური და ნიშანია. ოქროა მისი ნამდვილი ფერი, რომელიც გარკვეულ დრომდე დაფარული უნდა იყოს, რათა თავის ჟამს გამობრწყინდეს. დედის გამოგზავნილი ძვირფასი შესამოსელი, ოქროს ქოში, სადედოფლო შესამოსელია, რომლითაც ის შედის ეკლესიაში მომავალი ქორწილის დღის წინასწარსაუწყებლად.

გერს გზაში ეკარგება ქოში, რადგან ის ჩქარობს შინ დაბრუნებას, რომ არ გაცხადდეს მისი საიდუმლო, რადგან დედინაცვალი ჩასაფრებულია სახლში. მაგრამ ქოშის დაკარგვა ის აუცილებელი დაბრკოლებაა, რომელმაც მას სიკეთე უნდა მოუტანოს, ისევე როგორც დედინაცვლის დავალებებმა. ასე რომ, დედინაცვალი თავისი ძნელი დავალებით ისეთივე შემწეა მისი, როგორც დედის სული და კეთილი დედაბერი, რომელიც, შესაძლოა, მისი დედის განხორციელება იყოს. ყოველი მისი მეტოქე განწირულია დასამარცხებლად, რადგან ოქროს ქოში მხოლოდ მას ეკუთვნის და სხვას არავის დედამინის ზურგზე. მთელს წუთისოფელში არ მოიძებნება ასული, რომელსაც მოერგებოდა ეს ქოში. ქო-

ში და ეთერი ერთად დაიბადნენ. მის ფეხს დაჰყვა რჩეულობის დიდება. ეთერისათვის განკუთვნილმა ოქროს ქოშმა შეიძლება მოიაროს ქვეყნიერება, მაგრამ ის კვლავ ეთერს დაუბრუნდება, რადგან მისი ცალი მასთან არის, როგორც დასაბამიერი ჯილდო. ყოველივე ამას მოკლებულია დედინაცვლის ასული, მას არა აქვს ბედი, ის ვერ უძლებს გამოცდას; მას იმსხვერპლებს განსაცდელი, რადგან ის არ არის ღვთის ბავშვი, ის წუთისოფლის ღვიძლი და მკვიდრი შვილია.

პირველი კონტურები გერის ბედისა მაშინ ისახება, როცა დედინაცვლისგან დევნილი ტყეში დედაბერთან ერთადერთი სწორი ურთიერთობის (სიტყვა-პასუხისა და საქციელის) გამოცდას, როგორც განსაცდელს, გაივლის. საიდანა აქვს ობოლსა და გერს ამგვარი ქცევის გამოცდილება? ცხადია, ის თანდაყოლილია. კეთილშობილება, ჭეშმარიტად დედოფლური, უსაზღვრო სიკეთე დედის საშოთგანვე დაჰყვა მას. ის საჩუქარი, რომელსაც გერი დედაბრისგან იღებს, მას დამსახურებული აქვს თავისი მაღალი წარმოშობით – იგი სრულიად ბუნებრივად, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე იპოვებს მას. ეს მისი ბედაა.

გერი გოგონა ზღაპრის მთავარი პერსონაჟია. ვაჟი, რომელიც მოძებნის და აირჩევს მას, მოკლებულია თავისთავადობას – მასზე არ არის შეჩერებული მთხრობელის ყურადღება. ის მხოლოდ საშუალებაა იმისათვის, რათა გერი ეწიოს თავის ბედს, დახსნილ იქნეს ამ დამცირებული მდგომარეობიდან. უფლისწული (მისი მხსნელი, როგორც წესი, უფლისწულია) აუცილებლობით არის მოვლინებული გერის გადასარჩენად – მისი გადარჩენა ცაშია გადაწყვეტილი. გერი, ცოცხალთაგან მოძულებული, თვით მოშობელი მამისგანაც კი მიტოვებული, დედოფლის ღირსებამდე აღწევს.

აქა აქვს გამართლება და საზრისი გერების ზღაპარს, რომელიც გვიმხელს იმაზე მეტს, რასაც გერის სოციალური შინაარსი ინახავს.

იმ ვარიანტებშიც კი, სადაც გოგონა არ არის გერი, არამედ მხოლოდ ობოლი და არავინ აიძულებს მას ღირსების „დამამცირებელი“ სამსახურის განევას, იგი თავისი ალტყმით ასრულებს ასეთ სამსახურს. ის თავისი ნებით გადის შარაგზაზე და გამვლელ-გამომვლელს თმას უხილავს დედ-მამის სულის საოხად ღვთისადმი მიცემული ალტყმისამებრ. ასეთი ნებაყოფლობითი სამსახური არასოდეს რჩება საზღაურის გარეშე, თუმცა თავად მსახური არაფერს მოითხოვს სანაცვლოდ. ეს ისეთი სამსახურია, რომლისგანაც არაფერს გამოეღიან. დედოფალი, როგორც

მეფე, ჩამოდის ტახტიდან და ემსახურება თავის ქვეშევრდომთ. ეს არის ყველაზე მაღალი სამსახური, როცა უზენაესი უდაბლესის მსახური ხდება (ამის არქეტიპი განკაცების საიდუმლოშია). ზღაპარში ობლის შესრულებული სამსახური არ არის განპირობებული მისი დაბალი სოციალური მდგომარეობით. მისი მსახურება არაჩვეულებრივი წარმოშობისაა.

ეთერისთვის არ უნდა იყოს შემთხვევითი გერის სტატუსი. უნდა ვიფიქროთ, რომ წიგნური ეთერის ეპიკურ ვინაობაში იქნებოდა რალაც ისეთი ნიშანი, რომელიც სწორედ გერობას უნდა გამოეხატა. ჩვენ ამის მხოლოდ ვარაუდი შეიძლება გვქონდეს.

## **II. ეთერი-ტყიური**

სულ სხვაა ეს ეთერი. იგი არაჩვეულებრივი წარმოშობისაა. იგი უდებოდ არის შობილი და გაზრდილი. მას დედა არ ჰყოლია.

ვისი შვილია იგი? არავისი. ის იბადება სასწაულებრივად, როგორც დიონისე ზევსის ბარძაყიდან. ამგვარად შობილი ეთერი განსხვავდება დედინაცვლის ხელით დევნილი და შევიწროებული გერი გოგონასაგან. გერი და ობოლი ქოხში არიან დაბადებულნი და ქოხში იზრდებიან (თუმცა ფარულ ბრწყინვალეობას ატარებენ), ქოხშივე აღმოაჩენს მას აბესალომი. არწივის (თუ დათვის) გაზრდილი ეთერი კი არათუ არ შობილა ქოხში, მისთვის უცხოა ადამიანთა საზოგადოება. მას არც უცნაურად მოპოვებული ბრწყინვალე სამოსელი და ოქროს ქოში აქვს. მისი დიდებულების ერთადერთი ნიშანი მისი ბუნებრივი თმაა. ეთერი ტყეშია გაზრდილი და ტყეშივე წააწყდება მას სანადიროდ გამოსული აბესალომი. ამრიგად, ეს ვარიანტი საგრძნობლად შეკუმშულია. გზა ეთერისა თავისი ადგილსამყოფლიდან მეფის სასახლემდე უკიდურესად შემოკლებულია. მაგრამ რაოდენ გრძელია გზა იმისათვის, ვისაც არასოდეს უნახავს ადამიანთა საზოგადოება! მან უნდა დაძლიოს ის მანძილი, რომელიც ძევს ტყიდან სასახლემდე.

ამ ეთერის სილამაზე პირველქმნილი, ბუნებრივი სილამაზეა, რისი ნიშანიც გრძელი თმებია, ეთერის ერთადერთი შესამოსელი. მას ესაჭიროება სხვაგვარი შემოსვა და აბესალომი შემოსავს კიდევ მას, შემოსავს, რათა შესაძლებელი გახდეს მისი სასახლეში შეყვანა. ამავე დროს შესამოსელი აბესალომის ძღვენია, სასძლოსათვის, საქორწინო ნიშნად მირთმეული, ანალოგიურად დედისაგან ნაწყალობევი საჩუქრისა, როგორც მზითვისა.

სოციალურ დაპირისპირებას, რომელსაც გაზღაპრებულ ვარიანტებში ქმნის ეთერის წარმოშობა, ანუ დაპირისპირებას ქობსა და სასახლეს შორის, ვარიანტთა ამ წრეში ენაცვლება დაპირისპირება ტყესა და სასახლეს შორის. თავისთავად ეს არის კერძო შემთხვევა ფუნდამენტური დაპირისპირებისა ბუნებასა და კულტურას შორის, რაც შეიძლება ღვთის ქმნილებასა და ადამიანის ქმნილებას შორის დაპირისპირებაში გადაიზარდოს. აქ ერთმანეთის პირისპირ დგანან არა მხოლოდ ვაჟი და ქალი, არამედ არსებანი, რომლებიც ყოფიერების ორ განსხვავებულ სფეროს ეკუთვნიან.

აქ ისეთივე დაპირისპირებაა აბესალომსა და ეთერს შორის, როგორც „გილგამეშიანის“ შამხათსა და ენქიდუს შორის [გილგამეშიანი: 42-44], ოღონდ როლები შეცვლილი აქვს ქალ-ვაჟს: თუ „გილგამეშიანში“ ენქიდუ-ვაჟი ბუნებას განასახიერებს, შამხათი-ქალი კულტურაა, რომელიც ურბანისტულ ცენტრს წარმოადგენს, „ეთერიანში“ – ქალია ბუნება, ვაჟი – კულტურა. საგულისხმოა, რომ შეხვედრა ქალ-ვაჟს შორის სანადირო ადგილებში ხდება როგორც ჩვენს, ისე აქადაურ ეპოსში. როგორც „გილგამეშიანში“ უსახელო მონადირე გადის სანადიროდ უდაბნოში და მიჰყავს ქალი შამხათი, ურუქის კულტურის გამომხატველი და მატარებელი, რათა ველური ენქიდუ შეიტყუოს ურუქში, აზიაროს მის საზოგადოებას, კულტურას, ასევე იქცევა აბესალომი.

გაუხედნელი და გახედნელი – ეს დაპირისპირებაც ერთი კერძო შემთხვევაა იმ ძირეული დაპირისპირებისა, ბუნებასა და კულტურას შორის რომ არსებობს. ჰომეროსი გაუხედნელს უწოდებს ქალწულს, რომელიც არ შებმულა საქორწინო უღელში. ნიშანდობლივია, რომ საცოლის მოპოვება ტყეში ხდება: აბესალომს ეთერი მიჰყავს სასახლეში, როგორც ნანადირევი, მონადირებულის. ბუნებრივად ჟღერს საქორწინო სიმღერა:

მოვდივართ, მოგვიხარია,  
მოგვყავს დედალი ხოხობი...

ეს, შესაძლებელია, აბესალომის სიმღერა ყოფილიყო, როგორც მონადირისა – მასში ერთიანდება მეფე და მონადირე. მონადირე ხომ, ჩვეულებრივ, იმაზე მნიშვნელოვანს მოინადირებს, რისთვისაც სანადიროდ გადის (გავიხსენოთ ფარნავაზის აღმოჩენა ტფილისის ღირღალებში, მირიან მეფის განსაცდელი თხოვთის მთაზე).

## მურმანი

„ეთერიანის“ სპეციფიკას, მის ინდივიდუალობას, როგორც თქმულებისა, ქმნის მურმანი. მის გარეშე აბესალომისა და ეთერის ამბავი ზღაპრად დარჩებოდა. მას გაჰყავს ზღაპრის სივრციდან ეთერი და აბესალომი. იგი უხსნის მათ გზას სხვა დასასრულისკენ. მურმანია, რომელიც ეშმაკის მანქანებით გარდაიქმნის თავს ჩვენ თვალწინ და გარდაქმნის აბესალომსაც, შეუცვლის ადგილს ეთერსაც. მურმანის ტიპი უნიკალურია ქართულ ფოლკლორში, მის გამო ეთერიც და აბესალომიც იძენენ უნიკალობას და ისინი ახალი, მოულოდნელი სახით წარმოგვიდგებიან. მათი ნამდვილი, საკუთრივი ცხოვრება მურმანის გამოჩენით იწყება. მურმანი არ არის უბრალო ანტაგონისტი, რომელიც ჯადოსნურ ზღაპარში გამოჩნდება ხოლმე მთავარი გმირის გზაზე. მას თავისი მკვეთრი ინდივიდუალობა, თავისი შინაგანი სამყარო, თავისი ცხოვრება, თავისი მიზანი აქვს. ის დამოუკიდებელი პერსონაჟია, ის თითქოს აბესალომის ყმაა, მაგრამ ეთერის „მოპოვების“ შემდეგ არც ყმაა ჰგავს – ის სრულიად ავტონომიური ხდება თავის სამფლობელოში, სადაც აბესალომს ვერც კი მიესვლება.

მურმანი, თუ ზღაპრის ეთოსიდან გამოვალთ, დედინაცვლის, ასულის ერთგვარი ანალოგიაა: თუ ეთერის გვერდით არსებობს ცრუგმირი (ცრუეთერი), რომელსაც ეთერობას აკისრებენ, აბესალომსაც აღმოაჩნდება ცრუგმირი (ცრუაბესალომი) მურმანის სახით. მურმანის სიყვარული „ძლიერია სიკვდილივით“, და შური მისი „სასტიკია ჯოჯობითივით“ („ქებათა ქება“). ასეთი სიყვარული უჩვეულოა ზღაპრისთვის და, საზოგადოდ, ფოლკლორული პროზისათვის. ის გულისხმობს პიროვნებას, ინდივიდუალობას, რაც ასევე უცხოა ფოლკლორისთვის. მურმანი სიყვარულისათვის სულს მიჰყიდის ეშმაკს, მიჰყიდის იმას, რაც მისი ერთადერთი განუყოფელი საკუთრებაა. სულს გასცემს იმის სანაცვლოდ, რაც მას არ ეკუთვნის და კანონიერად ვერ მოიპოვებს. აქ პრობლემა იმდენად ზნეობრივი არ არის, რამდენადაც ეგზისტენციალური. სიყვარულის საგნის მოსაპოვებლად მურმანი მზად არის „სხვად“ იქცეს, „გარდასხვავდეს“, რადგან ისეთი, როგორიც ის „ამჟამად“ არის, ვერ დაეუფლება ეთერს. ის უსათუოდ ეშმაკთან უნდა იყოს წილნაყარი, რომ შეუძლებელი შეძლოს: დაეპატრონოს იმას, რაც მას არ ეკუთვნის. აქ შეიძლება გავიხსენოთ წმიდა საგანძურის მითოსი: როგორც განძის მპარავი შავი მაგიის მოხმობით ხდება „ანტიმსხვერპლის“ შემწირველი – უსურმაგი ცხოველის სისხლს მიასხურებს განძს, რათა წაართვას მას მისი მფარველი სინმიდე და უვნებელყოს ხელყოფისათვის [კიკნაძე 1996: 253], ასე იქცე-



ვა მურმანიც: ფეტივი მის ხელში ის მაგიური საშუალებაა, რომლითაც იგი სახეს უცვლის ეთერს, რათა თავისთვის, როგორც ან უკვე ეშმაკეულისთვის, ხელმისაწვდომი გახადოს.

მურმანი-ყმა ეთერის ხელში ჩაგდება არ შეიძლება, არ განიცდიდეს უპირატესობას უეთეროდ დარჩენილი აბესალომის მიმართ, უეთეროდ, რომელიც მისი სიცოცხლის მიზანი იყო. ეს უპირატესობაა, მაგრამ ეს უპირატესობა ეფემერულია. სული *anima*, რომლითაც ის ეთერის სიყვარულს მოიპოვებდა, გაყიდული აქვს და ველარასოდეს დაიბრუნებს. მას აღარ გააჩნია ის უნარი, რომლითაც შესაძლებელია სიყვარული. როგორც აბესალომია ღვთის ფიციტით სამუდამოდ შეკრული ეთერთან, ასე მურმანია სამუდამოდ შეკრული ეშმაკის ფიციტით. ამის შემდეგ მას არ უნდა უკვირდეს, რომ ეთერის დაუფლება მას არ შეეძლება. „შენი ბრალია, ეთერო, მზის ქონით ჩრდილში ბერება, შენ ამიკრძალე ის წესი, რაც ცოლ-ქმართ შეეფერება“, ნუხს მურმანი. ეთერი მისთვის კვლავ მიუწვდომელია. მურმანი ცოცხლივ ჯოჯოხეთშია: ნვავს სურვილი, მაგრამ ვერ ისრულებს საწადელს. ფლობს განძს და ვერც ფლობს, ვერ ტკბება მისი ქონებით, რადგან სული დაკარგული აქვს.

რა შერჩა მურმანს? *ჰუბრისი*, სიამპარტავნე. არ არის შემთხვევითი, რომ აბესალომ-მურმანის დიალოგში აბესალომი „ცათასწორად“ იწოდება ყმის მიერ. „რას ჰკითხულობ, ცათასწორო...“ ეს მეფური, აბესალომის ღირსების გამომხატველი ნიშანია, რასაც მურმანი ვერ მიიტაცებს, ისევე როგორც ეშმაკი ვერ შესწვდება ცას. არსებობს ჩანაწერი, სადაც აბესალომის საკუთარი სახელი „ცათასწორია“. მურმანმა იცის, რომ ცათასწორს ვერ გაუსწორდება და ეს არის მისი ბედისწერა.

თუმცა იგი სხვა გზით ცდილობს *ცათასწორთან* გატოლებას. მურმანის „ბროლის ციხის“ აღწერილობა ამაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ ეთერის დაუფლების გარეშე ის მეფობის მარადი მადიებელი ან უზურპატორი იქნება (ამიტომ ვერ ეუფლება ინდოეთის ტახტს უნესტანოდ დარჩენილი ტარიელი). მას აქვს ციხე, მაგრამ არ ჰყავს დედოფალი, რომელმაც ეს ციხე სამეფო სასახლედ უნდა აქციოს. თუმცა ტახტის დაუფლება არ არის მურმანის მიზანი – ის მიჯნურია ანუ სიყვარულით შეპყრობილი, როგორც ტარიელი, რომელსაც ნესტანის გადაკარგვის შემდეგ აღარ გახსენებია თავისი კანონიერი უფლება სამეფოზე.

„ბროლის ციხის“ არსებობა *ჰუბრისის* უკიდურესი სახე, უარესი, ვიდრე ამქვეყნიური სიუზერენის მიმართ ამპარტავნობა, და ჯანყის სამზადისია.

„კარგად იცი, ბროლის ციხე  
როგორ ცამდი მაღალია...“

„ბროლის ციხის“ დახასიათება – „ცამდის მაღალი“, „ცას წვერი მიუბჯენია“, „წვერი ცამდის მაღალია“, „ცის წვერამდი ამიგია“ – მოწმობს მისი ამშენებლის ამპარტავნობას არა მხოლოდ თავისი სიუზერენის მიმართ, არამედ ჯანყსაც ცის წინააღმდეგ. „ბაბილონის გოდლის“ ამ მითოლოგიმას ქართულ ფოლკლორში გამოძახილი აქვს: „ცამდის მაღალი“ ციხისა თუ კოშკის მაშენებელნი ღვთის რისხვას დაითევენ“ [კიკნაძე 1996: 176].

## აბესალომი

იმ დიალოგის შემდეგ, მას მერე, რაც მურმანისგან აბესალომმა ეთერზე მოისმინა – მის სიმრთელეზე, სილამაზესა და მიუწვდომლობაზე, რომ ეთერს ბროლის კოშკში დაუბრუნდა თავისი სილამაზე, რომელიც საქორწილო ტახტზე მჯდომარეს ფეტვმა დაუფარა, როგორც ადრე კონკები ფარავდა, – აბესალომი სნეულდება. ის არ ჰგავს იმ აბესალომს, გალადებულს, სანადიროდ გასულს, ეთერის მომნადირებელს. „გაფიცვით თქვენ, ასულნო იერუსალიმისა, თუ ჰპოვოთ მეტრფე ჩემი, რას ეტყვიტ მას? უთხარით, დავსნეულდი სიყვარულისგან“, ვკითხულობთ სოლომონის „ქებათა ქებაში“ (5:8). აბესალომიც ასევე ატანს ამბავს ეთერთან: უთხარით, დავსნეულდი სიყვარულისგან. ახლა ის სნეულია მიჯნურობით, სანადელის მიუწვდომლობით, სასურველის „ვერ-მიხვდომისა წყენითა“. სად არის გამოსავალი, ხსნა, განკურნება? ერთადერთი, რასაც ამ დროს ტრადიციული ეპოსი და ცხოვრება სთავაზობს სასომიხდილ მიჯნურს, სასურველის მოტაცებაა. მაგრამ „ეთერიანში“ ეს არ ხერხდება. ეპოსი საბოლოოდ ემიჯნება ზღაპარს, სადაც გასაჭირში ჩავარდნილ გმირს მეყსეულად ევლინება შემწე. აბესალომს არ გამოუჩნდა შემწე, რომელიც მას მოატაცებინებდა ან თავად მოუტაცებდა ეთერს.

წუთისოფლის ტყეში აბესალომმა პოვა თავისი ცალი – ანიმა, მაგრამ დაკარგა იგი. და მისი ეს მდგომარეობა ტრაგიკულია: სჯობდა, ყველაფერი სიზმარი ყოფილიყო! აბესალომი გვიჩვენებს ანიმადაკარგული ადამიანის სახეს. ის განახევრებულია, ის ცალია მხოლოდ და, როგორც მხოლოდ ცალი, განწირულია დასაღუპავად. ის ტარიელის მდგომარეობაშია. ტარიელმა იცის, რომ არსებობს სატრფო, მაგრამ არ იცის მისი ადგილსამყოფელი, მისი მოპოვების გზები და იტანჯება. აბესალომმა თუმცა იცის ეთერის სამყოფელი, მაგრამ მას არა აქვს მისი დაბრუნების სახსარი და კვდება. ნესტანი და ეთერი – ორი-

ვენი მიუდგომელ კოშკში არიან სასიძოს მოლოდინში გამოკეტილნი. ორივენი მოელიან მხსნელს. მართალია, ნესტანის წერილი იუწყება, რომ მას იმედი არა აქვს ამ წუთისოფელში ტარიელთან შეხვედრისა, მაგრამ ეპოსის ლოგიკით, იგი ტარიელმა უნდა იხსნას. ეს მის ბედშია ჩანერილი. მაგრამ რა დღეშია ეთერი? ეთერიც ელის მხსნელს, მაგრამ მას, ვინც მხსნელი უნდა იყოს, არ ძალუძს მისი გამოხსნა „გარდაქაჯული“ მურმანის კოშკიდან. ის თუმცა არ მდებარეობს სადღაც დასაკარგავში, არამედ აქვეა, მისი სასახლის მეზობლად, მაგრამ ეს მეზობლობა, ეს სიახლოვეა სწორედ რომ აასკეცებს აბესალომის მწუხარებას, თვალნათლივ აჩვენებს რა მის უმწეობას.

ასეთი უძლური იყო დიდხანს ტარიელი და დასასრული არ უჩანდა მის ურვას. ის დაღუპული იყო ამ უსასრულო წუხილში. ამ უდაბნომ, ამ კიდევანობამ, ამ სულიერმა დეპრესიამ – მის ყოველდღიურ ყოფაში დაისადგურა, შეიქნა მისი წესი ცხოვრებისა, რომელიც მისი ბუნება ხდებოდა, რომ ავთანდილს არ მოესწრო.

ტარიელს გამოუჩნდება შემწე, რომელიც მის ნაცვლად ეძებს მის დაკარგულ სატრფოს. ის აკეთებს იმას, რისი გაკეთებაც ტარიელს თავის მდგომარეობაში არ შეუძლია.

ერთადერთი შემწე, ვინც უნდა შენეოდა აბესალომს დაკარგული ეთერის დასაბრუნებლად (წარმოვიდგინოთ, რომ ის ქაჯებს ჰყავს მოტაცებული), სხვა ვინ შეიძლებოდა ყოფილიყო, თუ არა მურმანი. ის არის მისი ყმა, ქვეშევრდომი, ვეზირი. ვეზირმა უნდა უშველოს მას სიყვარულში, რადგან მეფის სიყვარული და ყველაფერი, რაც მას მოსდევს, როგორც შედეგი (ქორწილი, ძეობა), სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის მოვლენებია და მაღლა დგას ვეზირის პირადულ ბედნიერებაზე.

მაგრამ ვეზირი აბესალომისა არის მისი უბედურების წყარო. თუ ზღაპრის ენით ვილაპარაკებთ, მურმანი აბესალომისთვის ცრუგმირია, რომელიც იტაცებს მთავარი გმირის მონაპოვარს და სურს, მისი პიროვნებაც მიითვისოს. მურმანი ანტიგმირია: ტრადიციული ეპოსის კუთხიდან თუ შევხედავთ მის საქციელს, ის სჩადის იმის სანინააღმდეგოს, რასაც გმირი უნდა სჩადიოდეს. გმირი უნდა ათავისუფლებდეს კოშკიდან მზეთუნახავს, მურმანი კი ამწყვდევს მას. ტყვე მოელის მხსნელს და მხსნელიც თავის დროზე მოევლინება მას. ეს გარდაუვალი წესია. მაგრამ „ეთერიანი“ იმით არის განსაკუთრებული, რომ ის არღვევს ამ წესს: დატყვევებულ ეთერს არ ჰყავს გამომხსნელი, მეტიც: ის ნამდვილად არ მოელის მას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მურმანმა ეშმაკის შემწეობით არა მხოლოდ ეთერი დააზიანა, არამედ აბესალომიც. ეთერთან ერთად აბესალომს წაერთვა მხნე-

ობაც, ნაერთვა ის, რასაც რუსთაველი ერთ-ერთ პირობად უყენებს ჭეშმარიტ მიჯნურს: „დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლეობა“. აბესალომი აღარც ის მიჯნური არ არის, რომელსაც სიყვარულის ძალა აძლევს საგმირო აქტის ჩადენის სტიმულს. ის დაძაბუნებულია ხორციელად და სულიერად. ეს სიძაბუნე, შეიძლება ვიფიქროთ, ეშმაური ქმედების შედეგია.

რატომ მოხდა ასე?

ასე მოხდა, რადგან აბესალომი დაჰყვა, თუმცა თავისდა უნებურად, ეშმაკის ნებას. თავისი არჩევანით საშუალება მისცა ეშმაკს მისი ჯოჯოხეთური გეგმის განსახორციელებლად. „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“ – სწორედ ამ სიტყვებს, რომლებიც აბათილებენ ტყეში მიცემულ საშინელ ფიცს, მოელოდა მისგან ეშმაკი. აბესალომი არ არის ეშმაკის ტყვე, როგორც მურმანი, მაგრამ ის დასჯილია იმისათვის, რომ არ ეყო თმენა ეშმაკის განზრახვის ჩასაფუშავად. ეს იყო ჩავარდნა აბესალომის ნებაში. მურმანის ხელით შემოდის განსაცდელი აბესალომისთვის. განსაცდელის წინაშე დგას არა მხოლოდ მურმანი, რომელსაც, როგორც თავისუფალი ნების მატარებელს, შეეძლო უარი ეთქვა ეშმაკის რჩევაზე, არამედ აბესალომიც, რომელსაც ასევე შეეძლო არ დაეთმო ეთერი. მაგრამ აბესალომი თმობს ეთერს, განსაცდელში მარცხდება იგი და ამის გამო ტყეში წარმოქმნილი ის ფიცი დამოკლეს მახვილივით დაღერებულია მის თავზე. აბესალომს არა ჰყავს ავთანდილი, მაგრამ მას ჰყავს მარეხი, რომელიც ასმათობას უწევს მას. მაგრამ ასმათი უძლურია ავთანდილის გარეშე. ასევე უძლურია მარეხიც, მაგრამ მას არ შეიძლება ჰქონდეს ვინმეს იმედი. რა შეუძლია მარეხს? მას მხოლოდ ის შეუძლია, რასაც იგი სჩადის აბესალომისთვის: მას მხოლოდ მიაქვს მისი სიყვარულის ამბავი ეთერთან. მარეხი შუამავალია ანიმუსსა და ანიმას შორის.

## ესქატოლოგიური შეხვედრა

აბესალომი და ეთერი შეხვდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ეს შეხვედრა არ ჰგავს სამიჯნურო შეხვედრას. აბესალომი განწირულია, ეთერის ნახვა ვერ განკურნავს მას. რატომ ხდება ასე? მხოლოდ იმიტომ, რომ ეთერს დაუგვიანებია? „ძმაო, მოვიდა ეთერი, თუღა გაქ თვალში ნათელი!“ მომაკვდავი პასუხობს: „მოვიდეს, თუღა მოვიდა, არა მიაქვს თვალში ნათელი“ (ეთერიანი 1954: 5). ჩანს, ეთერის შუქმაც, ერთ დროს მუხის ფულუროდან რომ ანათებდა, ვერ იხსნა იგი. ისიც ჩანს, რომ ხსნას აბესალომი საჭიროებს, არა ეთერი. რა შეიძლება ითქვას ამ დამასრულებელ ეპიზოდზე? ეთერი ბრუნდება აბესალომთან, მაგრამ აბესალომი კვდება. სიცოცხლეში შეუყრელნი სიკვდილში შეეყრებიან ერთმანეთს. რა-

ტომ ხდება ეს? ნუთუ ისე ღრმად შეაღწია ეშმაკის მანქანებამ ადამიანის ყოფაში, რომ სიყვარული უძლური აღმოჩნდა მის წინაშე და ვერ მკვიდრდება წუთისოფელში? ეს თითქოს ასეც უნდა მომხდარიყო – რადგან „ყოველი სოფელი ბოროტსა ზედა დგას“ (1 იოან. 5: 19). ასე ხდება წუთისოფლის საზღვრებში. ეთერის დაბრუნება, რომელიც მხოლოდ შენაცვლებაა მისი ხსნისა, არაფერს ცვლის აბესალომის ტრაგიკულ ბედში. ეთერი კი არ უნდა დაბრუნებულიყო, არამედ უნდა გამოხსნილიყო, უნდა გამოჩენილიყო გმირი, პიროვნება, რომელიც ჩაიდენდა ამ აქტს, დაამხოდა ბოროტებას, როგორც ნათქვამია, რომ „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“. მხოლოდ ეს აქტი ხსნისა, ნებელობითი აქტი, გაარღვევდა წუთისოფლის საზღვრებს და გაიყვანდა ყოფიერებას აბსოლუტურ დასასრულში. ის ესქატოლოგიური ჟამის გმირი, რომლისგანაც მოელის ხსნას არა მხოლოდ წუთისოფლის ტყვე ეთერი, არამედ მთელი ყოფიერება, აკლია „ეთერიანს“. ის, ვისაც უნდა ეკისრა ეს ამოცანა, სწეულია და მისი სწეულება, პირველ რიგში, ნების სწეულებაა. ხსნა არ არსებობს თავისუფალი ნების გარეშე. მართალია, ტარიელი უავთანდილოდ ვერ მიაღწევდა საწაღელს, მაგრამ ავთანდილიც უძლური იქნებოდა, რომ არა ტარიელის ნება, გათავისუფლებულიყო სატანის საკრველთაგან. ამოდ არ არის ნათქვამი პოემის პროლოგში: „შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისა, მომეც მიჯნურთა სურვილი, სიკვდიმდე გასატანისა“. ავთანდილს არ შეეძლო ტარიელისთვის ქვაბში მიეგვარა ნესტანი, ეს არ იქნებოდა ხსნა. ნესტანის გამოსხნაში ტარიელის ნება და ხელი აუცილებელი იყო. ტარიელის ხსნა და ნესტანის გამოსხნა ერთდროულად უნდა მომხდარიყო. ისინი პარალელური აქტებია.

თითქოს „ეთერიანის“ დასასრული ტრაგიკულია. სიყვარული ამქვეყნად მარცხდება. მაგრამ მისი მეუფება გააღწევს ამ წუთისოფლის მიღმა, სადაც ხდება გაყრილთა შეერთება. ამის ნიშანი მათ საფლავებზე ამოსული ია და ვარდია. ამოდის მათ შორის ეკალიც, ეშმაკის მოქმედების ნიშნად, მაგრამ გაივლის ვინმე გამვლელი და ამოძირკვავს ეკალს. განა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ეშმაკის მანქანება ჩაფუშულია? ჯადოსნურ ზღაპარში, რომელიც „ეთერიანის“ მხოლოდ ექსპოზიციას წარმოადგენს, მოქმედება იმ ზღურბლამდე მიდის, რომლის შემდეგ იწყება ახალი ერა, უბოროტო და უეშმაკო, რადგან ზღაპრის გმირმა არ დატოვა პირობები ბოროტებისა და ეშმაკის მანქანებათა ასალორძინებლად. გაყრილთა ბედნიერი შეხვედრა ამ წუთისოფელშივე ხდება ზღურბლთან და ისინი გადადიან ახალ ეონში.

ხოლო რაც ხდება „ეთერიანში“, ზღაპრის უარყოფაა. ასეც შეიძლება გავიაზროთ მასში გათამაშებული დრამა. „ეთერიანის“ საკუთრივი ამბავი ქორწილიდან იწყება, რაც ზღაპრისთვის დასასრულია. მაგრამ რაც ზღაპრის დასასრულია, ის დრამის დასაწყისია, რომელიც მთავრდება სიკვდილით ანუ ნუთისოფლის წესით. ზღაპარში კი ნუთისოფლის წესი გაუქმებულია. რა ხდება „ეთერიანის“ ქორწილზე, რომელიც ზღაპრის ესქატოლოგიური ქორწილის ყოფითი სახეა? მურმანის სახით ზღაპრის ცრუგმირი აღდგა თითქოს სასჯელიდან და კვლავ დაისაკუთრა ნამდვილი გმირის მონაპოვარი. აქ იმარჯვებს, მაგრამ დროებით, ის, ვინც ზღაპრის ბოლოს მხილებულია, როგორც ანტიგმირი. ის ჩაფუშავს ნამდვილ ქორწილს და ეკლის სახით ჩადგება მეფესა და სძალს შორის. ეშმაკი, კაცობრიობის მტერი, ანგრევს აშენებულს ისევ და ისევ ადამიანის ხელით. ის გამოჩნდება ზღაპრის ბოლოს და უკან დაატრიალებს ყველაფერს. კვლავ წვალება, ნუხილი, სინაკლულე, რაც, როგორც ვიცით, იწვევს გმირის გასვლას სახლიდან, მის გადაკარგვას. ეთერი კვლავ მოსაპოვებელია, ის კვლავ ამ ნუთისოფლის ეშმაკეულ კომპშია გამოკეტილი. ეშმაკი, რომელთანაც მურმანმა ხელშეკრულება დადო, ესქატოლოგიური ქორწილის მტერია. ის ხელს უშლის ახალი ცისა და ახალი მიწის შექმნას, მას სურს სამარადისოდ გაგრძელდეს დაცემული სოფლის ჟამთა დინება. ნუთისოფელში ის უდარაჯებს ყოველ მურმანს და უცდის შესაფერ ჟამს, რომ გამოიყენოს იგი თავისი მიზნის მისაღწევად. ეშმაკს სურს ადამიანის სულის ხელში ჩაგდება, მაგრამ უფრო მეტად მას სურს, რომ ჩაიფუშოს საბოლოო ქორწილი და სამუდამოდ გაყაროს ერთმანეთს მეფე და სძალი. მაგრამ საბოლოოდ ეშმაკი უძლური გამოდგა. მან მხოლოდ მურმანის სული ჩაიგდო ხელში, ქორწილი კი ვერ ჩაფუშა. ქორწილი დაუსხლტა მას ხელიდან და იმ სამეფოში გადაინაცვლა, სადაც ეშმაკს აღარ ძალუძს შეღწევა. იმ სამეფოს ნიშნები ია და ვარდია, სხვადასხვა ჟამის ყვავილნი, ამიერიდან მარადისობაში განუყოფელნი (ეკალი მათ შორის ეფემერულია, მას აქვე ამოძირკვავს ყოველი გამკვლევი), და წყარო ოქროს თასითურთ – სიმბოლო მათი შენდობისა.

P.S. თავის დასაწყისში ნახსენები იყო ჰიპოთეზა „ეთერიანის“ ლიტერატურული წარმოშობის შესახებ. მოყვანილი იყო არგუმენტებიც. ნარკვევში გატარებული იყო პარალელები „ვეფხისტყაოსანთან“. ახლა შეიძლება ითქვას, რომ „ეთერიანი“, თუკი ის მართლაც ლიტერატურული წარმომავლობისაა, „ვეფხისტყაოსანს“ წინ უნდა უსწრებდეს, თუმცა იმავე ეპოქაში უნდა იყოს შექმნილი. „ვეფხისტყაოსანი“ მესახება „ეთერიანის“ რეპლიკად, იმის საჩვენებლად, რომ არსებობს ხსნა, რომ არათუ ბროლის კომპი, არამედ ქაჯეთის ციხის ძღვევაც შესაძლებელია, რადგან არსებობს

ამქვეყნად, ამ დაცემულ ნუთისოფელში, მეგობრობა, სიყვარული, ერთგულება. „ეთერიანის“ სამი პერსონაჟი და ერთი ტოპოსი „ვეფხისტყაოსანში“ პოულობენ თავიანთ შესატყვისებს: აბესალომი – ტარიელში, ეთერი – ნესტანში, მარეხი – ასმათში, ბროლის ციხე – ქაჯეთის ციხეში. ავთანდილის ადგილი „ეთერიანში“ ცარიელია. და ეს არის სწორედ „ეთერიანის“ ტრაგედის მიზეზი. „ვეფხისტყაოსანი“ ავთანდილის გამორჩენით ძლევს ამ ტრაგედიის შესაძლებლობას.

აბესალომი	ეთერი	მარეხი	ბროლის ციხე	ეშმაკი	მურმანი	–
ტარიელი	ნესტანი	ასმათი	ქაჯეთის ციხე	ქაჯი	–	ავთანდილი

ლიტერატურა

**ბარდაველიძე:** ბარდაველიძე ჯ., ინდივიდუალური ხასიათის პრობლემა ფოლკლორში, ქართული ფოლკლორი III, „მეცნიერება“, თბ., 1969.

**ბაუზინგერი:** Bausinger H., Formen der “Volkpoesie”, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1980.

**გილგამეშიანი,** ძველი შუამდინარული ეპოსი, „განათლება“, თბ., 1984.

**ეთერიანი 1875:** ეთერიანი, ამბავი აბესალომ და ეთერისა. შედგენილი სახალხო ლექსებისა და ნათქვამებისაგან პეტრე უმიკაშვილის მიერ. დაბეჭდილი ექვთიმე ხელაძისაგან. ტფ., 1875.

**ეთერიანი 1954:** ეთერიანი, ხალხური სიტყვიერება IV, მეორე სერია, რედაქცია, შესავალი სტატია და შენიშვნები მ. ჩიქოვანისა, „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბ., 1954.

**ინგოროყვა 1924:** ინგოროყვა პ., ჩახრუხაძე პოეტი, მოგზაური, „კავკასიონი“ 1-2, ტფ., 1924.

**ინგოროყვა 1938:** ინგოროყვა პ., რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა, „რუსთაველის კრებული“, 1938.

**კიკნაძე:** კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია I, ჯვარი და საყმო, ქუთაისი, 1996.

**კოკიარა:** Коккьяра Дж., История фольклористики в Европе, М., 1960.

**ქურდოვანიძე 1974:** ქურდოვანიძე თ., ეთერიანი, თსუ გამომცემლობა, თბ., 1974.

**ქურდოვანიძე 2000:** Курдованидзе Т., Указатель сюжетов грузинской народной сказки, “Мерани”, Тб., 2000.

„არსენას ლექსი“ ქართული ხალხური ეპიკური შემოქმედების გვიანი ნაყოფია. იგი XIX ს-ის მე-2 ნახევარშია შექმნილი. მისი მთავარი გმირი რეალური პიროვნებაა, თითქოს ცნობილია მისი დაბადების (1797), გავარდნისა (1823) და სიკვდილის (1842) თარიღები. მიუხედავად ამისა, „არსენას ლექსის“ გმირი ტრადიციული ეპიკური გმირის ყველა ნიშანს ატარებს. „ლექსი“ ანონიმურია. ცნობილია არიან მხოლოდ ის ხალხური მთქმელები – მოხეტიალე მესტვირეები, რომლებიც მთელ საქართველოში ავრცელებდნენ „შაირსიტყვას“ უკვე ლეგენდად ქცეულ კეთილშობილ ყაჩაღზე, ასე ტრაგიკულად რომ დაასრულა თავისი ცხოვრება. „არსენას ლექსი“ მესტვირეთა რეპერტუარის აუცილებელ ნაწილს შეადგენდა. მას ასრულებდნენ რელიგიურ თუ სახალხო დღესასწაულებზე, თავყრილობებზე, სოფლად თუ ქალაქად.

როგორც ჩანს, „შაირსიტყვები“ არსენა ოძელაშვილზე მისსავე სიცოცხლეში ყოფილა შეთხზული და გავრცელებული. რუსული გაზეთის „კავკაზის“ (1846 7) ცნობა მოწმობს ამ ლექსების პოპულარობას ხალხში. გერმანელი მოგზაურისა და ეთნოგრაფის ა. ჰაქსტჰაუზენის (1792-1866) წიგნში (რუსული თარგმანი „Закавказский край“ გამოქვეყნდა 1857 წ.) მოხვდა არსენას ამბავი, რომელიც მას გერმანელი კოლონისტებისგან ჰქონია გაგებული თბილისში ჯერ კიდევ 1843 წელს. არსენას „შაირსიტყვას“ გერმანელთა წრეშიც შეუღწევია. არ არის გამორიცხული, რომ ა. ჰაქსტჰაუზენისთვის თბილისელ გერმანელებს არსენას თავგადასავალი სწორედ ხალხური ლექსების მიხედვით ეამბათ, რამდენადაც ამ მონათხრობის დეტალები ემთხვევა „არსენას ლექსის“ ზოგიერთ ეპიზოდს, თუმცა არსებითი განსხვავებებიც არსებობს (იხ. დამატება 1). როგორც გარკვეულია, ლექსი თუ ლექსები არსენაზე 1841-1846 წლებში უნდა შექმნილიყო [კაკიაშვილი].

პირველი პუბლიკაცია „არსენას ლექსისა“ ეკუთვნის ნიკოლოზ ყიფიანს (1847-1905), რომელმაც სხვადასხვა ვარიანტის საფუძველზე შეადგინა ერთი შერწყმული ტექსტი და ილიას „კაკო ყაჩაღთან“ ერთად დაბეჭდა ცალკე წიგნად (1872 წ.).

ის ტექსტი „არსენას ლექსისა“, რომელიც დღემდე იბეჭდება, პ. უმიკაშვილის ხელიდან არის გამოსული (პირველად გამოქვეყნდა 1874 წ.). „არსენას ტექსტის“ დადგენაში პ. უმიკაშვილის ღვაწლის შესახებ იხ. [გვარამაძე: 45-46]. მან გამოკვეთა ეპოსის



საბოლოო სახე, ერთ ძაფზე ააგო მის ხელთ არსებული ცალკეული ეპიზოდი, რომლებიც ერთმანეთთან დაუკავშირებლად სრულდებოდა მესტვირეთა მიერ. უმიკაშვილის არქივში დაცულია ეპიზოდები, რომლებიც მას არ გამოუყენებია „არსენას ლექსის“ ასაგებად. და მაინც უმიკაშვილისეული გამთლიანება არსენა ყაჩაღის გარშემო არსებული „შაირსიტყვებისა“ მეტნაკლებად ამომწურავია და დღემდე ინარჩუნებს როგორც მხატვრულ, ისე ინფორმაციულ მნიშვნელობას. მის შემდეგ არავის უცდია შევსება „არსენას ლექსისა“ სხვა ეპიზოდებით ან პ. უმიკაშვილის მიერ გამოყენებული მასალის სხვაგვარად განლაგება. პ. უმიკაშვილისეული ტექსტი ოპტიმალურია: თითოეული ეპიზოდი მასში პოულობს თავის ერთადერთ კუთვნილ ადგილს. მართალია, მესტვირეთა რეპერტუარი არასოდეს მოიცავდა ყველა არსებული ეპიზოდისგან შემდგარ ერთ მთლიან ტექსტს, უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ ცნობიერებაში ვირტუალურად არსებობდა ცალკეულ ეპიზოდთა თავდაპირველი ერთიანობის განცდა. სავსებით გასაზიარებელია ამასთან დაკავშირებით გ. ბარნოვის თვალსაზრისი, რომელიც მან ამგვარად გამოთქვა: „არსენას ლექსი“ არ წარმოადგენს სხვადასხვა ეპიზოდების მექანიკურ გადაბმას. იგი თავიდანვე გააზრებული უნდა ყოფილიყო, როგორც ეპიკური ტილო, მთლიანი ისტორია სახალხო გმირისა. ვფიქრობ, სწორედ ამან განაპირობა რეკონსტრუქციის წარმატება“ [ბარნოვი გ., 1989: 24]. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახელობის ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორულ არქივში, პ. უმიკაშვილის კოლექციაში, დაცულია „არსენას ლექსის“ ერთი ტექსტი, როგორც ჩანს, პირველი (ან ერთ-ერთი) ცდა არსებული ვარიანტების გამთლიანებისა, რომელიც პ. უმიკაშვილს არ გამოუქვეყნებია (შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორული არქივი = ფა. უმიკ. 15/2).

„არსენას ლექსის“ გმირი არსენა ოძელაშვილი რეალური პირია, თავისი ეპოქისა და საზოგადოების შვილი. მისი სამოქმედო ასპარეზიც, ცხადია, სავსებით რეალურ სივრცეშია გაშლილი – ეს არის აღმოსავლეთი საქართველო, მისი თითქმის ყოველი მხარე. „არსენას ლექსი“ სხვა ხალხურ ქმნილებათაგან ტოპონიმების უჩვეულო სიუხვით გამოირჩევა. მისი გმირის საასპარეზო არე ვრცელდება: თრიალეთი, მარაბდა, კოდა, თელეთი, კუმისი, სომხითი (სოფელი), თბილისი („ქალაქი“), აღმასის წყალი, შირაქი, თავფარავნის ტბა, გომარეთი, ქიზიყი – ბოდბისხევი, მარტყოფი, დილომი, მცხეთა, მუხათგვერდი, ზემო ქართლი, ახალ-

ციხე; საქართველოს ფარგლებს გარეთ: ყაზახი (აზერბაიჯანში). არსენას ამბავში მონაწილეობენ და უბრალოდ ნახსენები არიან სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები, რაც კარგად ასახავს ისტორიული საქართველოს ეთნიკურ-დემოგრაფიულ სურათს.

ვისი შექმნილიც უნდა იყოს „არსენას ლექსი“ – ქარჩოხელი მეცხვარისა თუ რაჭველი მესტვირისა, იგი ხალასი ხალხური გენიის შემოქმედების ნაყოფია, მასში სჭვივის ქრისტიანული სული, გამგები და მიმტვევებელი ყოველი ადამიანური ცოდვისა. ხშირი ხსენება ღვთის სახელისა, მირონის მადლისა, პირჯვრისა, დალოცვის სიტყვებისა „არსენას ლექსში“ არც შემთხვევითია, არც უბრალოდ სიტყვის მასალაა, არც მხოლოდ ჩვეულება ან ტრადიციაა, არც ე.წ. ხარკია ეპოქისადმი. ეს რეალიები ლექსის ორგანული ნაწილია, რომელიც განსაზღვრავს მთავარი გმირის ხასიათს, როგორადაც სურს, იგი დაინახოს მესტვირემ, რომელიც თავის სიმღერას, ძველი რაფსოდების მსგავსად, უზენაესის ხსენებით იწყებს: „შაირსიტყვითა მესტვირემ ღმერთი მაღალი ახსენა“... ღვთის სახელის ხსენებით იწყება და სასუფევლის ნათლის ხსენებით მთავრდება „არსენას ლექსი“ („იქ ნათელი დაადგესა“). ეს, პირველ რიგში, მესტვირეთა რელიგიურობის, მათი ქრისტიანული მრწამსის გამოხატულებაა. ძნელია მოიძებნოს ხალხური ნაწარმოები, რომელიც ისე მდიდარი იყოს ქრისტიანული ლექსიკით, როგორც „არსენას ლექსია“. ესოდენ მცირე სივრცეზე ღმერთისა და სხვა წმიდა სახელთა (სინმიდეთა, როგორიც არის: მირონი, ნათლობა, სეფისკვერი, წირვა, პირჯვარი, მადლი, აღდგომა, ღვთისმშობელი...) და გამოთქმათა ხსენება (ყოველ მეთხუთმეტე სტრიქონში!) განსაკუთრებულ ნათელს ჰფენს ტექსტს, რომლის მთავარი თემა თვით მის შემქმნელთათვის სრულებითაც არ არის რელიგიური – ის არსენას საგმირო საქმეებს გადმოგვცემს. განსხვავებით სხვა საგმირო ლექსებისაგან, თუნდაც ამირანის მითოლოგიური ეპოსისაგან, „არსენას ლექსში“ დატრიალებული სული გვაგრძნობინებს მის მკითხველთ, რომ ქრისტიანულ ქვეყანაში ვიმყოფებით (მესტვირე ყოველნაირად აძლიერებს ამ განცდას) და არა სადღაც რელიგიურად გაურკვეველ სამყაროში.

და მაინც, არსენა, ცხადია, ეპიკური გმირია. ამიტომაც მისი გმირული ბიოგრაფია ტრადიციული ეპიკური გმირის თავგადასავლის კალაპოტში მიედინება. აქ ჩვენ გვეცნაურება ტიპურად იგივე ეპიზოდები, იგივე „ზღურბლები“, რომლებიც გაიარა და გადალახა ამირანმა. არსენა გარდაუვალი აუცილებლობით გა-

ივლის მათ. არსენა ამას ვერ ასცდება, თუმცა იგი ისტორიულ დროში ცხოვრობს და მოქმედებს.

„ამირანიანსა“ და „არსენას ლექსს“ შორის სიახლოვე პირველად ანტონ ხინთიბიძემ აღნიშნა: „ჩვენ ზემოთ მოყვანილი ადგილების მხოლოდ ფორმალური დამთხვევა აღვნიშნეთ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მას შინაარსობრივი საფუძვლები ექნებოდა. ეს, ერთი შეხედვით, თითქოს არ ჩანს, მაგრამ ამირანიას და არსენას მხატვრული სახეების გულდასმითი ანალიზით აშკარა ხდება. მართლაც, ამ ორი გმირის ცხოვრების ეპიზოდები ერთმანეთს ემთხვევა“ [ხინთიბიძე: 89]. თუმცა ავტორი არ აკონკრეტებს ამ ეპიზოდებს. იგი ავლებს მხოლოდ ზოგად პარალელს მათ ბრძოლებში, ერთი მხრივ, ბოროტებისა და, მეორე მხრივ, უსამართლობის წინააღმდეგ. საგულისხმოა დასკვნა: „არსენას ლექსი“ შორსაა მითიური გარემოსაგან, ამიტომ გმირის ცხოვრება რეალისტურად არის ასახული, მაგრამ „ამირანიას“ და „არსენას ლექსის“ ამ ადგილების პლასტიკურ-პოეტური შტრიხები მაინც ერთიმეორეს ემთხვევა. აქაც აშკარად ჩანს „ამირანიას“ გავლენა „არსენას ლექსზე“ [ხინთიბიძე: 89].

მსგავსება ამ ორ ეპოსს შორის უფრო მეტია და ღრმა, ვიდრე პლასტიკურ-პოეტური. ის სიღრმისეულია, რასაც მათი სტრუქტურა ააშკარავებს. საერთო აგებულება (ეპიზოდთა თანამიმდევრობის სახით) ამხელს მათ სიღრმისეულ იდენტურობას, რომელიც ტიპოლოგიურიც არის და გენეტიურიც, რამდენადაც ისინი ერთი საერთო ტრადიციის კუთვნილებათ. „არსენას ლექსზე“ გაცილებით ადრინდელი, შეიძლება ითქვას, მისთვის არქეტიპული „ამირანიანის“ გავლენა მხოლოდ ამგვარად უნდა იქნეს გაგებული. „არსენას ლექსი“ და „ამირანიანის“ ერთ ეპიკურ კალაპოტში (ტრადიციასში), თუმცა რადიკალურად განსხვავებულ სოციალურ შრეებში მიედინებიან.

ზემოთქმული გვაძლევს საშუალებას, რომ „არსენას ლექსში“ „ამირანიანის“ ანალოგიური ეპიზოდები გამოვყოთ.

„არსენას ლექსში“ ერთმანეთს ერწყმის და ემსჭვალება სამი შრე: 1. მითოლოგიური, რომელიც შეიძლება სათავეს იღებდეს უშუალოდ არქეტიპიდან ან უახლოესი წყაროდან – „ამირანიანიდან“. გმირის აღზევება და დაცემა. ჯანყი, *ჰუბრისი*. 2. სოციალური შრე: სამართალი-უსამართლობა. წინააღმდეგობა, შეურიგებლობა, კრიზისი სოციალურ ნიადაგზე. 3. ეგზისტენციალური პლანი. პიროვნების ბედი. კრიზისი პიროვნულ ნიადაგზე. სამივე შრე მეტ-ნაკლებად „ლექსის“ ყველა ძირითად ეპიზოდში იკითხება.

გამოვყოთ და გავაანალიზოთ „არსენას ლექსის“ ძირითადი ეპიზოდები.

I. ეპიკური გმირის წარმოშობა სასწაულებრივი უნდა იყოს. არსენას „შაირსიტყვის“ ვარიანტებს შორის არ იპოვება ტექსტი, რომელიც გვამცნობდეს მისი არათუ სასწაულებრივი, არამედ საერთოდ დაბადების ამბავს. მაგრამ არსენას წარმოშობა მაინც არაჩვეულებრივია. არ არის შემთხვევითი, რომ მესტვირეები არ გადმოგვცემენ მისი მშობლების ვინაობას, თითქოს ისინი არც არსებულან. თუმცა შეუძლებელია, მათი სახელები დროის ესოდენ მცირე მანძილზე დავიწყებას მისცემოდა. აქ საქმე უნდა გვეკონდეს მშობელთა ვინაობის პრინციპულ უცნობობასთან. გმირი ამოზრდილია, როგორც აისბერგი – თავის წრეში, თავის სოციალურ გარემოცვაში. ის არის უდემამო, უნათესაო, უოჯახო. მშობელთა უხსენებლობა მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ „არსენას ლექსში“ მონაწილე პირები სავსებით რეალურნი არიან და თავიანთი ნამდვილი გვარ-სახელებით იხსენიებიან (ზაალ ბარათაშვილი, სუმბათოვი, მაკაროვი...). არსენას ობლობა არსებითია, ეს მისი, როგორც ეპიკური გმირის, დასაბამიერი განსაზღვრულობაა. ობლობა ნიშანია მისი გამორჩეულობისა საზოგადოებაში, სადაც ის თითქოს ღვთით არის მოვლენილი. ერთ-ერთი ვარიანტი გვამცნობს:

„რომ დაიბადა არსენა, პირველად ღმერთი ახსენა...“

ეს ლაკონიური „შაირსიტყვა“ ამავე დროს გმირის მაღალ წარმოშობაზე მიუთითებს, მის სასწაულებრივ შობაზეც და იმაზეც, რომ მისი ნათლია უფალია, რომლის სახელი შობიდანვე დაჰყვა მის ბაგეებს, როგორც ამირანს – ოქროს კბილი და ფიზიკური ძალა. მაგრამ სინამდვილე, რასაც ზემოთ ნახსენები ჰაკსტჰაუზენი გადმოგვცემს არსენას შესახებ, სრულიად სანინაალმდევოს მეტყველებს: „არსენა მედუქნე იყო, ე.ი. დახლის მეპატრონე ტფილისში“ (იხ. დამატება 1). არ გვაქვს საფუძველი, რომ ამ ცნობას ეჭვით მოვეკიდოთ, თუმცა იგი ვერ ეგუება ჯერ მესტვირეთა და მერე ჩვენს წარმოდგენას მის ჰეროიკულ პიროვნებაზე.

II. ბალათურული ზრდა (ბობოქარი ბავშვობა). გმირის ფიზიკური ძალის ამოფრქვევა ადრეული ასაკიდანვე იწყება: ამირანი აკვანშივე იჩენს თავის თანდაყოლილ ძალას, რომელიც ნათლიამ დაანათლა მას. მაგრამ ეს არ არის საკუთრივ გმრობის აქტი,

არამედ ძალის მხოლოდ პირველჩენა. პ. უმიკაშვილის „ლექსში“ არსენა ამგვარად იჩენს თავს:

„რომ შეიქნა თექვსმეტი წლის, მთა და ბარი შეაჯვრა...“

მაგრამ სხვა ვარიანტებში, რომლებიც პ. უმიკაშვილს არ გამოუყენებია, ასაკი საგრძნობლად დაწეულია:

„თორმეტი წლის რომ შეიქნა, უღვაშებმა დაამშვენა...“

სხვა ფრაგმენტში კიდევ უფრო დაინევს მისი გამოჩენის ასაკი და ზღაპრულ-მითოსურში გადადის:

„შვიდი წლისა რომ შეიქნა, ცხენხედნა დაუნესესა,  
ისე ფანტამს თავადებსა, ვითა ბორა წინილებსა...“

არსენას გამოჩენა სასწაულებრივ-მოულოდნელია, აუხსნელია მისი ბალათურული ზრდის, სახეცვლილების მიზეზი:

„მთელი ქვეყანა გაჰკვირდა: არსენა რამ დაასქელა.  
საცა ცხენი გააჭენა, კლდეზე მტვერი ააყენა...“

ეს ის ზღურბლია, საიდანაც იწყება მისი ბალათურული საქმიანობა; იგრძნობა, რომ „უერთოდ არ დაიხარჯვის“ მისი ენერგია, რომელიც აწვება მას, რათა გაიყვანოს იგი გარეთ – ასპარეზზე. მასში ზამბარასავით ჩანნეხილი ძალა აიძულებს ამას.

III. ქალის მოტაცება. ტრადიციულ ეპოსში ამ ქმედებას წინ უსწრებს გმირის ძირითადი ღვაწლი, რომლითაც ის გმირობს – ეს არის ბრძოლა ბოროტ ძალებთან. „არსენას ლექსში“ კი ქალის მოტაცებით იწყება გმირის საქმენი საგმირონი. თუმცა წინა ეპიზოდი (ფიზიკური ძალის პირველჩენა) დასტურია იმისა, რომ მას ძალუძს ამ ღვაწლის აღსრულება, რასაც ეპოსში ბალათურული ნიშნობა გულისხმობს.

ქალის მოტაცება თითქოს თავსდება ბატონყმურ ყოფაში: მოტაცებული მოახლეა, მომტაცებელი – ყმა, არც ერთი არ არის თავისუფალი. ბატონის მოახლის მომტაცებელი ყმა ამ აქტით არად აგდებს ბატონის ნებას, ეურჩება და, საბოლოოდ, უჯანყდება მას. ის გარბის მოახლესთან ერთად, რითაც თავისი ხელით იჭრის გზას უკან დასაბრუნებლად. მისი ეს გაჭრა იმის ნიშანია, რომ ის ვერ თავსდება თავის სოციალურ გარემოში, იმ სტატუსში, რომლითაც დაიბადა. ამ მოტაცებით, ამ გაჭრით ის იც-

ვლის სტატუსს, როგორც არდაშირ პაპაკანი, რომელმაც თავის პატრონს, მეფეს მხევალი და თასი მოსტაცა, რითაც თავი გაითავისუფლა ყმობისგან, რათა დაბადებით მომადლებული მეფობა მოეპოვებინა [არდაშირი: 46]. ნიშანდობლივია, რომ სინამდვილე (ანუ ის, რაც სინამდვილეში მოხდა) უფრო ახლოს არის არდაშირის ეპიზოდთან, ვიდრე „ლექსი“: „მაშინ არსენამ ღამით გამოიყვანა თავადის საუკეთესო ცხენი, მოიტაცა ქალი და მთებში გაიხიზნა“ (დამატება 1). აჯანყებული არსენა, არდაშირის მსგავსად, თავისი ბატონის მოახლეს მის ცხენთან ერთად იტაცებს.

აქ უნდა შეინიშნოს, რომ მოტაცების მიზეზი არსებობს – მონონება: „ბატონს რო ერთი გოგო ჰყავს, არსენას მოეწონება“, მაგრამ არ ჩანს შედეგი მოტაცებისა. მოტაცება მოტაცებადვე რჩება, როგორც საბედისწერო საქციელი, როგორც გარკვეული ზღურბლის გადალახვა, რომელიც მთლიანად ცვლის გმირის მდგომარეობას, მთელ მის ცხოვრებას. მოახლის მოტაცებას თვითკმარი ღირებულება აქვს გმირის ბიოგრაფიაში. ამიტომ არის, რომ უცნობია არათუ სახელი მოტაცებულისა, არამედ მისი ასავალ-დასავალიც მოტაცების შემდეგ. იგი ისევე უჩინარდება, როგორც ამირანის ყამარი, რომელმაც შეასრულა თავისი ფუნქცია გმირის გზაზე და უკვალოდ გაუჩინარდა. მესტვირეთა არსენა ამას სჩადის, როგორც ეპიკური გმირისთვის სავალდებულო აქტს. ამ ეპიზოდში მესტვირე უგულვებლყოფს სინამდვილეს, რომელიც თუმცა ტრაგიკულია, მაგრამ არ სცილდება ყოფით რეალობას (იხ. დამატება 1 და 2). სინამდვილეში კი, ცნობილია, რომ არსენას თამარაშვილების ხელშეწყობით ახალციხეში უთხოვია ქალი [ჭიჭინაძე: 127].

ის უნდა გასულიყო თავისი წრიდან, სახლიდან, სადაც დაიბადა, ზღაპრის გმირივით და ამ გასვლის მოტივი ქალის მოტაცებაა – აკრძალულის ხელყოფა. მაგრამ ამ აქტს ფარული მოტივი აღძრავს, რის განხორციელებასაც არსენა მთელ თავის ცხოვრებას მიუძღვნის: ის დაუპირისპირდება ბატონს, რათა თავად გახდეს ბატონი და თავისებურად გაგებული სამართალი დაამყაროს („მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს...“). „არდაშირ პაპაკის ძის საქმეთა ნიგნში“ ნათქვამია: „კაცი, რომელიც თავის ბატონს გაექცევა, დიდებასა და მეფობას მიაღწევს“ [არდაშირი: 46].

ყმაში იღვიძებს პიროვნება. მესტვირე გრძნობს ამ გავლიძებას. თუმცა მან იცის (უნდა იცოდეს), რომ არსენა არასოდეს ყმა არ ყოფილა, მისი ოჯახი საეკლესიო გლეხები იყვნენ [კაკიაშვილი: 17,33]. „ბიჭო, არსენავ, რა მიყავ, ყმა იყავ მაგისტანაო!“ ზაალ ბარათაშვილის სინანულით ნათქვამ ამ სიტყვებში „ყმა“,

შესაძლოა, არც ნიშნავდეს მაინც და მაინც ბატონის ყმას. „ბიჭო“ კი ნამდვილად მის ყოჩაღობაზე მიუთითებს [აბაშიძე: 9]. ბართაშვილი აშკარად კეთილგანწყობილიც კი არის მის მიმართ, რაც დოკუმენტურადაც დასტურდება (იხ. დამატება 5). არსენა ახალციხეში მიატოვებს თავის მოტაცებულს და იწყებს გასვლას.

IV. ბრძოლა უსამართლობასთან. მტერი „ლექსში“ რუს-ყაზახების სახით არის წარმოდგენილი. ანუ მითოსური მტერი (დევი) ყოფით-ისტორიული მტრის კონკრეტულ სახეშია განხორციელებული, ამავე დროს ეს სახე გროტესკული უნდა იყოს, როგორც ბერიკაობის თუ ყეენობის პერსონაჟებისა.

აქ უნდა შეინიშნოს, რომ ყაზახებთან შეტაკება ქალის მოტაცების ფაქტით არის განპირობებული-მოტივირებული: ბატონმა უნდა დაიბრუნოს მოტაცებული და გაუსწორდეს აჯანყებულ ყმას. მაგრამ ის უმწეოა – ის „ქოშს უკუღმა ჰყრის“, გარბის, „ორთავ თვალით“ იცრემლება, „საჩივარს წერს“... „ათი-თორმეტი ყაზახი“ არსენას შესაპყრობად იგზავნება. სწორედ ეს „ათი-თორმეტი ყაზახია“ არსენას ნამდვილი და ერთადერთი მტერი. არსენა შეებმის მათ, როგორც ამირანი – დევებს. ბრძოლის აღწერაში აშკარად ისმის, თუმცა გროტესკამდე ჩამოქვეითებული, ამირანული ბრძოლის ექო:

“ათი-თორმეტი ყაზახი სულ ცხვარივით გადმოდენა.  
თელეთის ბოლომდე მოჰყვა, სომხითში არ გააჩერა.  
იმ სანყალი ყაზახების ზურგზე ბოლი ააყენა“.

დამარცხებული ყაზახებიც ამირანულ განზომილებაში აღიქვამენ არსენას პიროვნებას:

„ან არის დევი, ლომგმირი, ან არის რკინის მკვნეტელა...“

ეპიკური გმირი ერთხელ უნდა ამარცხებდეს ბოროტ ძალას, როგორც ითქვა, მას ერთადერთი მოწინააღმდეგე უნდა ჰყავდეს. ამირანის ბრძოლა დევებთან ერთჯერადია, ის ერთადერთჯერ ებრძვის დევებს, როცა იამანის მიტაცებული თვალია დასაბრუნებელი, ან ადამიანთა მიწა-წყლიდან არიან გასარეკნი. დანარჩენი ბრძოლები მხოლოდ განმეორებაა, მხოლოდ სიჭარბეა და ახალს და არსებითს არაფერს სძენს გმირის ბიოგრაფიას (როგორც „ამირანდარეჯანიანის“ ჭაბუკებს დაუსრულებელი საგმირო თავგადასავალნი).

არსენას ყოველი შეტაკება თავის არქეტიპს ყაზახ-რუსებთან იმ პირველ შეტაკებაში პოულობს. აქედან ეძლევა დასაბამი

მის ბრძოლას სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ, რომელიც ხორციელდება დევიზით: „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს“. ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ სოციალურ სფეროშია გადანაცვლებული.

**V. ღალატი.** ღალატი არ არის გამოორიცხული ეპიკური გმირის ბიოგრაფიაში (მითოსში მას არ ეძლევა ზნეობრივი შეფასება). შეიძლება ის დავადასტუროთ „ამირანიანშიც“ – იმ ეპიზოდში, როცა ძმები ამირანს სამი ვეშაპის პირისპირ მიატოვებენ. ზღაპარში ღალატის მსხვერპლია უმცროსი ძმა, ანუ მთავარი გმირი, რომელიც ასრულებს მთავარ საქმეს.

„არსენას ლექსში“ ღალატს ორმაგი ფუნქცია ეკისრება: ჩვენება წუთისოფლის მუხანათობისა არსენას კეთილშობილებასთან დაპირისპირებით (რათა გამოიკვეთოს არსენას ზნეობრივი უპირატესობა იმ გარემოცვაში, სადაც მას უხდება ურთიერთობა). მისთვის საბედისწეროა, ხოლო არსებული სინამდვილისთვის ნიშანდობლივი, რომ ღალატი „ნათელ-მრონის“ მიერ არის ჩადენილი. ეს მოწმობს წუთისოფლის უაღრესად დაცემულ მდგომარეობას. შენდობა ღალატისთვის ძლიერი ქრისტიანული ნიშანია „არსენას ლექსში“. ტრადიციულ ეპოსებში, ასევე ზღაპარში, რომელთა ფინალი ესქატოლოგიურია, მუხანათობისთვის იშვიათია პატიება. ავისმოქმედი საბოლოოდ დაუსჯელი არ უნდა გადარჩეს. ეს გადახვევა ეპიკური ტრადიციიდან (კანონიდან) სინამდვილისეულია. ამ ეპიზოდს რეალურად მომხდარი ფაქტი უდევს საფუძვლად. ის მომხდარა 1837 წელს. შემონახულია დოკუმენტი (გუბერნატორის წერილი), სადაც ლაპარაკია 13 ბობისხეველის ოთხმოცდაათი მანეთით დაჯილდოებაზე არსენას გაცემისთვის [კაკიაშვილი: 20].

ამავე დროს, კომპოზიციურად და არსობრივად ღალატის ეპიზოდი განაპირობებს მომდევნო მნიშვნელოვან ეპიზოდს, რომელსაც ვერ ასცდება ვერცერთი ეპიკური გმირი.

**VI. ციხე-აბანო.** ამ ეპიზოდში გველემშაპის მოტივის ყველა ელემენტია მოცემული. არსენა შთანთქმულია ციხის მიერ, საიდანაც თითქოს არავითარი სახსარი არ არსებობს მისი თავდახსნისა. მას გარდაუვალი დაღუპვა ელის, რის უეჭველ ნიშანსაც ეს ძუნწი პროტოკოლური, თუმცა ამავე დროს სიმბოლურიც, სიტყვები იძლევა:

„საციმბიროდ გაამწესეს, ცალი წვერი მოპარსესა...“



რა ძალამ უნდა მოაბრუნოს თავისუფლებისაკენ „ცალწვერ-მოპარსული“ ადამიანი? მაგრამ აღმოჩნდება სასწაულებრივი სახსარი – „ერთი საწყალი მანათი“, რომელიც სტრაჟნიკების დასათრობად გამოდგა, და ის ქლიბი, რომელიც კეთილად განწყობილმა მიკიტნებმა ჩაუდეს ჯიბეში. ამ ქლიბმა სხვა რა უნდა გაგვახსენოს, თუ არა ის აღმასის დანა, რომელიც ამირანს დაჰყვა შობითგან და რომლის მეშვეობითაც მან დააღწია თავი გველეშაპის მუცელს?

ამირანის გამოსვლა გველეშაპის წიაღიდან მის მეორე შობად დავსახეთ. არსენასათვის ეს აბანოა. ძნელია თქმა, გულისხმობდა თუ არა პ. უმიკაშვილი მეორედ შობის მითოლოგიას, როცა აბანოდან მის გამოსვლაზე წერდა: „არსენა მეორედ იბადება!“ [ხინთიბიძე: 212]. ყოფითი აბანო ისეთივე წყლის სტიქიაა, როგორც მითოსური გველეშაპის მუცელი, საიდანაც ამირანი ხელახლა იშვა. აბანოს, ამ საყოფაცხოვრებო დაწესებულებას, მნიშვნელოვანი მითოლოგიური დატვირთვა აქვს მითოსსა და ძველ ეპოსებში. აბანოსთან დაკავშირებულია მარცხიც და გამარჯვებაც (აღორძინება): შუმერის ღმერთს ენლილს აბანოში მოსტაცეს „ბედისწერის დაფები“; გილგამეშმა, საბანაოდ წყალში ჩასულმა, დაკარგა „სიჭაბუკის ბალახი“... აბანოში მოკლეს ტროადან დაბრუნებული აგამემნონი... აბანო ის საშოა, სადაც შეიძლება დაიღუპოს ნაყოფი და საიდანაც იბადება ახალი სიცოცხლე. აბანოში შესული ან ველარ გამოვა იქიდან ცოცხალი, ან გამოვა აღორძინებული და ძალაგანახლებული, მეორედ შობილი. თბილისის სინამდვილის უაღრესად ყოფითი რეალია – აბანო ბუნებრივად შემოდის „ლექსში“ და იმკვიდრებს იქ თავის კუთვნილ ადგილს ტრადიციული გმირის თავგადასავალში.

აბანოდან თავდაღწეული არსენას მეორედ შობა გროტესკულად არის წარმოდგენილი: ის „უფროსის“ შინელში, რუსულ ჩექმაში და „შლაპაში“ გამონწყობილი გამოდის გარეთ შეუცნობლად – „იმათ ბატონი ეგონათ, ეს არსენა გამოძვრესა“, სულ ეს არის მისი სახეცვლილება, მეორედ დაბადება. ის გამოდის, როგორც მითოლოგიური სტრიქტური (ოინბაზი), რომლის გმირობის, ჩვეულებრივ, კულტურული ღვანლის აღსრულების ერთადერთი ხერხი ეშმაკობა და ოინბაზობაა. ოღონდ არსენა სავსებით აცნობიერებს ამ კომიკურ სიტუაციას, რომლის წყალობითაც მან იხსნა თავი: „პატარა გამოიარა, თან სიცილი აუტყდესა“.

„ამირანიანიში“ გველეშაპის (მეორედ შობის) ეპიზოდს ყამარის მოტაცება მოსდევს. „არსენას ლექსში“ ეს თანამიმდევრობა, როგორც დავინახეთ, შეცვლილია (რომ არ ვთქვათ: დარღვე-

ულია). არსენას უკვე მოტაცებული ჰყავს თავისი „ყამარი“. რა ელის წინ არსენას? რა ღვანლი აქვს აღსასრულებელი აბანოდან გამოსვლის შემდეგ? აბანო ხომ ის ზღურბლი უნდა იყოს, რომლის გადალახვის შემდეგ გმირის მოქმედებამ ახალ საფეხურზე უნდა იჩინოს თავი?

აბანოდან არსენა გალალებული გამოდის, ის ყოვლისშემძლეა. რა დაბრკოლება უნდა შეხვდეს მას თავის გზაზე, რომ ვერ გადალახოს? შეიძლება ითქვას, რომ არსენა მისმა დავლათმა თავისუფლებაში გაიყვანა. განმეორდა ის პირველი გასვლა, როცა ყმა მოტაცებულ მოახლესთან ერთად თავის ბატონს გაექცა. მაგრამ არის განსხვავება ამ ორ გამოსვლას შორის: პირველი გზის დასაწყისი იყო, მეორე კი ის მწვერვალია, საიდანაც იწყება დაცემა, ამ დაცემის ნიშანი კი გაბუდაყებაა (ჰუბრისი).

VII. *გაბუდაყება*. მარტყოფის მონასტრის ეპიზოდი გარდამტეხი მომენტი არსენას ცხოვრებაში. აქედან იწყება მისი გაამჰარტავნება. *ჰუბრისი*, რომელიც ფარულად იზრდებოდა მასში, აქ იჩენს თავს პირველად. აქ ჩვენ თითქოს სხვა არსენას ვხედავთ – ვერ ვცნობთ მას. მართლაც, არსენა, რომლის ბაგეთაგან არასოდეს გამოსულა ღვთის მგმობი სიტყვა (მესტვირე განსაკუთრებით ზრუნავს მის სამეცყველო ლექსიკაზე), საქმიტაც ქრისტიანული ზნეობის მაგალიტი უჩვენებია (ღალატის პატიება ფარსადანისთვის), ახლა ამ წმიდა ადგილზე, საღვთო დღესასწაულის დღეს, შურისძიების ჟინით არის აღძრული და ანგარიშსწორებისა და შეურაცხყოფის მიზნით განაიარალებს ეკლესიიდან გამოსულ სუმბათოვსა და მაკაროვს მანდილოსნების თვალწინ. მესტვირე საგანგებოდ, არა შემთხვევით, არც სიტყვის მასალისათვის, აღნიშნავს ადგილისა და დროის სინმინდეს:

„ღვთაებობის მაღლი გწყალობთ, მარტყოფის თავში სვენია, იქ იყო მისი დღეობა, თითონაც გაახელია...

როცა წირვა გამოვიდა, იმისი მაღლი შენია...“

ძნელი წარმოსადგენია, ამ ეპიზოდის ავტორს, რომელიც იქნებ მართლაც ესწრებოდა წირვას მარტყოფის ტაძარში, ეფიქრა, რომ ტაძრის მიდამოში მყოფთა (ვინც არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი) შეურაცხმყოფელ არსენასთან ღვთის მაღლი იქნებოდა. უნდა ითქვას, რომ სინამდვილეში მაკაროვისა და სუმბათოვის შეურაცხყოფა მოხდა არა მარტყოფის მონასტრის გაღავანში, არამედ მისკენ მიმავალ გზაზე, ტყის პირას, ანუ არა წმიდა ადგილზე, არამედ არსენას, როგორც „ტყეში გავარდნილი კა-

ცის“, ტერიტორიაზე. და მოხდა არა ისეთი მწვავე, დამამცირებელი სახით, როგორც მესტვირე აღწერს (იხ. დამატება 4). მესტვირე ამ გამონაგონით შეგნებულად ამძიმებს არსენას ცოდვას მისი ცხოვრების ტრაგიკულ პერიოდში, მიაწერს რა მისთვის, როგორც „ტყეში გავარდნილი კაცისთვის“, ჩვეულ ძალადობას შეუფერებელ ადგილზე. თავისი ანტაგონისტები რომ დაინახა არსენამ, „პირფვარი დაუნერია...“

ცხადია შეუსაბამობა ამ პირფვრის გადანერასა და იმ საქციელს შორის, რომელიც უშუალოდ მოსდევს მას. ეს პირფვრის გადანერა გამიზნულად არის შემოტანილი თხრობაში. ეს ეპიზოდი რომ საბედისწერო, ავბედითი შეტრიალებაა არსენას ცხოვრებაში, იქიდანაც ჩანს, რომ არსენა, აქამდე დევნილი ყაჩაღი, რომელიც იმალება და ტყეს აფარებს თავს, მარტყოფის დღეობის შემდეგ ორი კვირის ნაქეიფარი, სრულიად ახდილად შედის ქალაქში (ანუ თბილისში), როგორც ტრიუმფატორი. საბედისწეროა მისი შემდგომი ნაბიჯები, რაც მარტყოფის ეპიზოდის ბოლოს სავსებით გაცნობიერებულია:

„ორი კვირა თონეთშია ქეიფება ბევრსა სწევსა,  
გამვლელსა და გამომვლელსა სუყველას ღვინოს ასმევსა.  
მეორე კვირა გათავდა, ქალაქისკენ გამოსწევსა,  
მთელი ქალაქის ბიჭები მტრედის გუნდით დასდევსა“.

არსენამ სასწორზე შეაგდო თავისი ბედი – თითქოს გამოიწვია ნათლია, ან საკუთარ დავლათს მინდობილი სცდის ღმერთს. და ღმერთი ამჯერად არ გასწირავს მას:

„ღმერთს უშველია, არსენა, ამიერით განსაცდელსა...“

ღმერთი ჯერ კიდევ მასთან არის, ჯერ კიდევ სცდის მას, აძლევს ვადას ამ განსაცდელში, რომელშიც არსენამ თავისი ნებით ჩაიგდო თავი. მაგრამ როგორ იქცევა ის? მას კვლავ მიკიტნებთან ვხედავთ, რომლებიც მაცთუნებელი სირინოზებივით იტყუებენ:

„საცა მივა მიკიტნებთან, ყველა მას დაუქნევს ხელსა“.

საბედისწეროა ეს ხელის დაქნევა. ეს ყოფითი ფესტი მანვევარისა ტრაგიკულ ნიშნად იქცევა. „ყველა მას დაუქნევს ხელსა“ – თითქოს ყველა შეთანხმებულა მის დასალუბავად. არ არსებობს ძალა, რომელიც გაუძლებდა ამ ხელის დაქნევას.

ღირს ორიოდე სიტყვა ითქვას მიკიტნებზე, ამ ტიპურ ქალაქურ პერსონაჟებზე. თუმცა ღვინის მიმწოდებელი ისევე ძველია (ნოეს ჟამიდან), როგორც თავად ცთუნება, რომელიც სულმუდამ სდარაჯობს ადამიანს. ღვინის მიმწოდებელი იყო სირინოზი ქალი სიდური, რომელიც გილგამეშს აკავებდა მის გზაზე და ჭემარიტების მაძიებელს უკან, ყოველდღიურობისკენ აბრუნებდა [გილგამეშთან: 86]. არსენას მიკიტნები ნეიტრალური ხალხია: ისინი ყველას მიანოდებენ სასმელს – ეს მათი მოწოდებაა – მით უფრო ისეთ მარტოსულს, როგორც არსენაა, ვისთვისაც ღვინო, შესაძლებელია, მონატრებულ ჭერს ცვლიდეს, ან მისი ერთადერთი ახლობელი იყოს. ავბედიტად გაისმის: „დახედე, ის მიკიტნები მეგობრათაც გაუჩნდესა!“ თუ ერთხელ მიკიტნების სასმელმა იხსნა არსენა (სტრაჟნიკების დათრობის ეპიზოდი), ახლა მათი ღვინით სავსე ტიკი მისთვის აშკარად დამლუპველია. ტიკი გატანებულია, ის უნდა დაიცალოს, მან თავისი საქმე უნდა გააკეთოს, მას უკან ვერაფერი დააბრუნებს. ამ დროს არსენას უკვე ნანახი აქვს ის სიზმარი, რომელშიც თავისი გარდაუვალი აღსასრული ამოიკითხა: „ნებით გამოვიჭრი ყელსა“. ეს სიტყვები, როგორც თავადვე დაასკვნა, არა მხოლოდ მისი აღსასრულის გარდაუვალობაზე მიანიშნებს, არამედ იმ ცოდვაზეც, რომლის ჩადენაც მას, როგორც ბედისწერა, უძევს წინ, თუმცა თვითმკვლევლობაზე ფიქრიც უკვე ცოდვის დასაბამია. ამიტომაც ამ დუქანში ის უკანასკნელად გასცემს თავის ნაყაჩაღარს შესანდობარისათვის („შესანდობარი დალიეთ, როცა არსენა მოკვდესა“). საგულისხმოა, რომ ერთი ჩანანერის მიხედვით, ამ სიზმარს, როგორც საიდუმლოს, არსენა კუჭატნელთან შებრძოლებამდე აღსარების სახით ჩააბარებს მღვდელს: „სვეტიცხოველში შევიდა, აღსარება უთხრა მღვდელსა, წუხელი ვნახე სიზმარი“... [ფა უმიკ.: 15/2]. ეს ეპიზოდი რეალობას ეფუძნება. ვასილ ბარნოვი მოგვითხრობს არსენას მომსწრეთა მოგონებას: „არსენა მონმუნე კაცი იყო. ყოველ დიდმარხვაში მოვიდოდა შერჩეულ დღეს, დღისით, მოითხოვდა აღსარებას და ზიარებას ღვდლისაგან. აღსარების დროს ცხენიდან ერთ ფეხს ჩამოსდგამდა. ერთი ისევე უზანგში ედგა. ეტყოდა: – უმთავრესი ცოდვა, კაცის კვლა არ ჩამიდენიაო. თუ მამიკლავს, როცა შემებრძოლებოდა, მაშინ“ (დამატება 3). ზიარების მოთხოვნილება, რაც მუდამ თან სდევს მას მის არჩეულ გზაზე, ისევე როგორც მისი ღვთისმოსავური მეტყველება, ბუნებრივია საეკლესიო (კერძოდ, თბილისის იერუსალიმის ეკლესიის) გლეხის ოჯახიდან გამოსულისთვის [კაკიაშვილი: 33].

სიზმრიდან ჩანს, რომ ახლოვდება აღდგომა, წინ არის დღე-ეტი ვნების კვირისა – და ეს შვიდეული, როგორც განსაცდელი, ელის მას. იმ სიზმრის თემა – ერთადერთი შინაარსი „სისხლში ვიღებავდი წვერსა“ – ტრაგიკულად ეხმიანება სააღდგომო კვერცხს, რომლის ხელში დაჭერის იმედი არსენას აღარა აქვს.

VIII. წითელი პარასკევი (ნათლიის გამოწვევა). ეს საბედისწერო შეხვედრა გიორგი კუჭატნელთან, თუკი ოდესმე სხვა დროს გადაყრია ამ კაცს, რომელსაც წყევლას უთვლის მეღექსე, არა იმდენად მის პიროვნებას, არამედ ამ შემთხვევითობას, სწორედ ამ დროს კახეთიდან იმერეთში რომ წაიყვანა და უდროოდ დროს მოქეიფე არსენას შეჰყარა [მისი შაირსიტყვა „გზებზე სუფრის გადაფენის“ ხსენებით იწყება და მითვე მთავრდება], შესაძლოა, წითელ პარასკევს არც მომხდარა. ესეც არსენას ბედისწერა ყოფილა, – ასე ფიქრობს მეღექსე, როცა აღნიშნავს კუჭატნელის გამოჩენას მუხათგვერდთან:

„იმ გიორგი კუჭატნელსა გამჩენელი გაუნყრესა,  
წამოსულა კახეთიდან, იმერეთში გამოსწევსა“.

ანუ: რაღა სწორედ ამ დროს გამოიარა კუჭატნელმა – სინაწული ჩანს მესტვირის სიტყვებში. მაგრამ კუჭატნელი თავის გზაზე გასწევს. ადამიანი მიდის თავისი გზით, თავის საქმეზე მიდის. მაგრამ მას, შესაძლოა, ღმერთი გზავნიდეს, რაც არ ეწინააღმდეგება თავად ადამიანის ნებას, გასწიოს თავის გზაზე, თავის საქმირობაზე. ღმერთს შეუძლია თავისი მიზნისთვის გამოიყენოს მისი სვლა. ათასიდან ერთი შესაძლებლობა გამოარჩიოს და თავის სამსახურში ჩააყენოს. „გამჩენელი გაუნყრესა“, ამბობს მესტვირე (თითქოს არსენას ეთქვას: ეს ხომ არსენას ჩვეული სიტყვებია, ყოველთვის მზად რომ აქვს მას საბედისწერო წუთებში), რომელიც ადამიანური თვალთახედვით აფასებს მოვლენათა მდინარებას. შაირმესიტყვეს არსენას მხარი უჭირავს. რაღა სწორედ ამ დროს, ამ დღეს, წითელ პარასკევს, როცა არსენა, მარტოდმარტო, ყველასგან გარიყული, მუხათგვერდში ქეიფობს, უფიქრია კუჭატნელს თავისი მგზავრობა კახეთიდან იმერეთისკენ? – ფიქრობს შაირმესიტყვე. მაგრამ კუჭატნელის გამოჩენაში სწორედ ამ დროს განა ღვთის ხელი არ ურევია? განა არსენა მოწყვეტილია მთელ სამყაროს? განა ეს შეხვედრა მისი განსაცდელი არ არის? მისი ბედის ნაწილი არ არის? განა კუჭატნელი მისი ამბრი-არაბი არ არის, ის მკვდარი ბუმბერაზი, ამი-

რანს რომ დახვდება გზაზე გამოსაცდელად? მესტვირემ იცის, რომ საბედისწეროა არსენას „ნაბდის გაშლა“ მუხათგვერდთან და ეს დღე სწორედ წითელი პარასკევი უნდა იყოს, რომ არსენა დაისაჯოს – გამოჩნდეს ვინმე, ვინც აღასრულებს ღვთის სასჯელს. სასჯელი უნდა აღსრულდეს, მაგრამ წყევლა-კრულვა მას, ვისი ხელითაც აღსრულდება. ასე ფიქრობს მესტვირე. კუჭატნელი ყველაზე არასასურველი მგზავრია ამ დროს იმ კაცისათვის, ვინც მთელ ქვეყნიერებას გაერიყა. აქ ასეთ დროს ვიღაც უსათუოდ ჩაივლიდა, მაგრამ ვინც ჩაიარა, მოსალოდნელ ჩამვლელთა შორის ყველაზე უტყუარი იყო. ეს ჩავლა თავისი სიმართლით ყველაზე მკაცრი და სასტიკი ჩავლა იყო. ეს იყო საბედისწერო ჩავლა. სწორედ ამიტომ არის, „რომ მთქმელები გიორგი კუჭატნელს ისეთი მუქი საღებავებით არ ხატავენ, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო უსაყვარლესი გმირის მკვლელის დახატვისას“ [ბარნოვი გ., 1976: 9].

ვნების კვირაა, დღე წითელი პარასკევისა. ამ დროს არსენას ვხედავთ გზაზე „მცხეთის პირდაპირ“, საიდანაც ჯვარი და, ალბათ, სვეტიცხოვლის საყდარიც ჩანდა, პურის საჭმელად დამჯდარს ქრისტიანისთვის შეუფერებელ ვითარებაში, ხოლო არსენა ქრისტიანია, ქრისტეს მცნებათა შემნახველია სიტყვითა და საქმით, ამას „ლექსის“ ბევრი ეპიზოდი ადასტურებს. მარტყოფის შემდეგ, როცა არსენა „შიშვლად“, დავლათის ამარა, გაცხადებულად შედის ხალხმრავალ ქალაქში, მესტვირე ამბობს: „ღმერთს უშველია, არსენაო“. მაშინ ჯერ კიდევ მასთან იყო ღმერთი, რომლის სახელს ის მუდამ ახსენებდა.

თუ გავითვალისწინებთ კუჭატნელის პიროვნებას, რომ ის ჩვეული არ უნდა ყოფილიყო ადამიანის ფერებას და ტკბილი სიტყვაც არცთუ ხშირად, შესაძლოა, სულაც არ დასცდენია მის ბაგეს, მის პასუხს მოქეიფე ყაჩაღის მოპატიჟებაზე სტუმარმასპინძლობის წესის შელახვად ან მოპატიჟის შეურაცხყოფად ვერ მივიჩნევთ. რას ეუბნება გზად ჩავლილი არსენას? რას შეახსენებს მას? იმას ხომ არა, რაც მას, როგორც ქრისტიანს, უნდა ხსომებოდა? ყოველი ქრისტიანისთვის ცხად ჭეშმარიტებას ხომ არა, რომელიც არსენას დავიწყებია? შეახსენებს არა დაყვავებით, არამედ კიცხვით და გინებით (ასეთია, არსენასგან განსხვავებით, კუჭატნელის ლექსიკა) და ეს არ ცვლის საქმის არსს:

„გიორგი შემოაგინებს დედისა და მამის ყელსა:  
ვა, შე სანყალო არსენა, რადა ხარ ჭკუათხელია?  
მე დღეს ღვინოს როგორ დავლევ, წითელი პარასკევია!“

ეს იყო და ეს. აი, ეს სიტყვები წარმოითქვა არსენას გასაგონად და მანაც გაიგონა ეს სიტყვები. და წავიდა თავისი გზით ამ სიტყვების მთქმელი. დატოვა სიტყვა და წავიდა. სიტყვის გამგონმა კი სიტყვა არ შეისმინა. განა ეს ყაჩაღი, მუხათგვერდთან წითელ პარასკევს მოქეიფე, მართლა სანყალი, შესაცოდებელი, როგორც ცოდვის ჩამდენი, და ჭკუათხელი არ იყო? სხვა დროს ამგვარად შემოვა „ტყეში გავარდნილი კაცისა“ და შემოთავაზებულ პურ-მარილზე უარის თქმა – „თუ ეგრე ღვინო მინდოდეს, ჯიბეში ფული ბევრია“, – ამკარად შეურაცხმყოფელი იქნებოდა. მაგრამ წითელ პარასკევს, ვნების კვირის ყველაზე მძიმე დღეს? „კაცად როდილა ჩამაგდო, რალა ბიჭობა ჩემიაო“, – მძვინვარებს იგი, „კაცად!“ – აი, *ჰუბრისი*. აღარ ახსოვს ქრისტე, არც ჯვარცმა, არც... ახსოვს თავისი თავი – კაცი, თავისი წარმავალი ღირსებით („ბიჭობით“), რომელიც ადამიანის, როგორც ქრისტიანის, ღირსებას არის შენაცვლებული და მასზე მაღლაა დაყენებული. მგზავრმა პურ-მარილზე ფეხი უკრა, მაგრამ მან თავად? თავად ხომ ამ დღეს ჰკრა წიხლი, გათელა ეს დღე? „კაცად როდილა ჩამაგდო, რალა ბიჭობა ჩემია“, ამბობს ის, როგორც ფარსადანზე შურისძიებით აღძრული ამბობდა: „თუ ნათლიმამას შევარჩინე (sic!), კაცად ვინლა ჩამაგდებსა“ [ფა უმიკ.: 15/2]. მაშინ მან სძლია შურისგების ცდუნებას.

ნაცვლად იმისა, რომ მიკიტნებისგან ცდუნებული არსენა გონზე მოეყვანა წითელი პარასკევის ხსენებას (ვისგანაც უნდა მოესმინა ეს სიტყვები და რა მკვახედაც უნდა თქმულიყო, ისინი ჭეშმარიტებას ღალადებდნენ), ის შელახული თავმოყვარეობის აღდგენას ცდილობს. და მერე როგორ? ის უნდა დაედევნოს გარიდებულ კუჭატნელს შეურაცხსაყოფად, რადგან გაძარცვის მიზანი ამჯერად დამცირებაა:

„ან უნდა მომცე ფულები, ან შენი ცხენი დამრჩესა!“

წითელი პარასკევის სინმიდე ერთხელ კიდევ იბღალემა. შეეძლო თუ არა არსენას პატივმოყვარეობის დაოკება, დაძლევა ანგარიშის სწორების, შურისძიების გრძნობისა? არსენას, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ „ლექსის“ მიხედვით, შეეძლო ეს. მან ხომ იბატონა შურისძიების გრძნობაზე, როცა ღალატი აპატია ფარსადანს. ეს იყო მისი მაღალზნეობრივი, ჭეშმარიტად ქრისტიანული საქციელი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს შეჯამდა მთელი მისი ცხოვრება, გასხვიოსნდა მირონისა და ღვთის წინაშე, როგორც პარადოქსული პასუხი თხუთმეტი წლის განმავლო-

ბაში საკუთარ თავზე ნანვნივი უმადურობისა. შურისძიების გრძნობით ატანილს – ჯავრით შემურული მისი გულის სიღრმეს ხომ მაინც მისწვდა მიტევების ღვთიური ნაპერწკალი. მან, თითქოს როგორც მაცხოვარმა, ორმოდან ამოიყვანა ფარსადანის ცოდვილი სული. მაგრამ ამ ზნეობრივ მწვერვალზე ამაღლებულს რამ უბიძგა დაღმასვლისკენ? მესტვირე აღწერს მის დაცემას მუხათგვერდთან, მაგრამ მისთვის დაფარულია დაცემის მოტივი. ეს თავად არსენას ღრმადპიროვნულ საიდუმლოდ რჩება, რომლის მხოლოდ ნიშანია ის შემზარავი სიზმარი, სადაც სრული სიცხადით არის ნაწინასწარმეტყველები მისი ბოლო. რაღაც ჩატყდა მის არსებაში, აზრი გამოეცალა მის არსებობას. კერძოდ, რა ნახა მან სიზმარში? მხოლოდ ის, რომ სისხლში იღებავდა წვერს, მეტი არაფერი? მაგრამ ამ სიზმარულ მოქმედებაში მან საკუთარი განაჩენი ამოიკითხა; არა მხოლოდ განაჩენი, არამედ ზუსტი დროც კი მისი აღსრულებისა. წითელი კვერცხი მის სიზმარში მხოლოდ ვნების კვირის დღეებში უნდა ამოტივტივებულიყო. წითელი კვერცხის გახსენება თუ მოახლოებულმა პასექმა მოიტანა, საკუთარ სისხლში წვერის ღებვა გარდაუვალ დაღუპვას – სისხლიან დღეს უქადდა მას:

„ვერ დავესწრები აღდგომას, ვერ დავიჭერ წითელ კვერცხსა.  
თუ ძალად არავინ მომკლა, ნებით გამოვიჭრი ყელსა“.

„ვერ დავიჭერ წითელ კვერცხსა“ – ის გრძნობს, რომ არათუ ვერ მოესწრება აღდგომას, არამედ ღირსიც არ იქნება აღდგომის სიმბოლოს ხელით შეხებისა. სიზმარი ყოველთვის სიმბოლურია. ამ სიზმარში კვერცხის წითელი – ქრისტეს სისხლი და თავად ის წითელი, რომლითაც იგი წვერს იღებავს, საბედისწეროდ ხვდება ერთმანეთს.

ეს ამბავი, კუჭატნელთან შეტაკება, შესაძლებელია, სულაც არ მომხდარა წითელ პარასკევს. ჰაკსტჰაუზენის ჩანაწერით, არ ჩანს, რომ ეს დღე მაინცდამაინც წითელი პარასკევი ყოფილიყოს (არც 1872 წლის გამოცემაშია წითელი პარასკევი ნახსენები). და საბაბიც კუჭატნელისგან პურ-მარილის მიუღებლობისა სხვაა: მოუცლელიობა (იხ. დამატება 1). აშკარაა მესტვირის ტენდენცია: ის საბედისწერო კონტექსტში ხედავს არსენას სიკვდილს, როგორც მისი ცხოვრების კანონზომიერ აღსასრულს. ეს არ დარჩენილა შეუმჩნეველი პ. უმიკაშვილისთვის. აი, რას წერს იგი არსენას აღსასრულზე:

„ეს არსენას სიკვდილი გეგონება თითქოს შემთხვევითი სიკვდილი იყოსო, მაგრამ კარგათ რო დავაკვირდეთ, მეორე მხა-



რესაც დავინახავთ. გიორგი სულიერი კაცია და ადათის ამსრულებელი. სალოცავად მიემგზავრება. არსენას ადათი არათ მი-აჩნია, თუნდა პარასკევიც იყოს, თავისებურად შეექცევა. გიორგი მიწვევაზე აგინებს წითელ პარასკევს ღვინოს სმისათვის და ხალხისათვის პატივცემულ და მიღებულ ადათის გატეხისათვის და, აი არსენა, ხალხის მოყვარე და ხალხისაგან შეყვარებული, როდესაც ხალხის ადათის აღსრულებას უარსა ჰყოფს, და აქაც თავისუფლება უნდა, როგორც ყოველთვისა ჰქონია – ამ დროს თითქოს ბედიც ხელს იღებს და სიკვდილით სჯის“ [უმიკაშვილი: 217].

არსენა თავისი სისხლით გამოისყიდის დანაშაულს (სხვისი სისხლით არც ახლა, არც ამ უკანასკნელ ორთაბრძოლაშიც, თავდაცვის დროსაც, არ მძიმდება მისი სული) და სავსებით ამართლებს იმ სიტყვებს, რომლებიც, მესტვირის თქმით, ნაუნერია მცხეთის ხალხს მისი საფლავის ქვაზე:

„აქაც კაი კაცი იყო, იქნათელი დაადგესა“.

თითქოს მისი უკანასკნელი საიდუმლოს გამჟღავნებაა სიკვდილისწინა სიტყვები:

„ჩემი შვიდასი თუმანი კასპში ერთ დიდს კლდეში დევსა;  
ლარიზსა, არას მქონესა, მიეცეს და მოხმარდესა“.

ეს „შვიდასი თუმანი“, კლდეში დამარხული, როგორც საარაკო რამ განძი, მისი სიკეთის, როგორც ეს მესტვირეს ესმის, ნივთიერი გამოხატულება, თითქოს სასუფეველის მოსაპოვებლად ჩადებული წინდია.

ფინალში ისიც საგულისხმოა, რომ განძის საიდუმლოს ის თავის მკვლელს უმხელს და ამ ფაქტს მომაკვდავის პირიდან აღმომხდარ შეძახილთან „ვერ გაგიმეტე, გიორგიო“ ერთად მსმენელი არ შეიძლება არ აღიქვამდეს როგორც მტრის შენდობის ქრისტიანულ აქტს, რითაც მას, წითელი პარასკევის გამტეხს, გზა გაეხსნა სასუფეველისაკენ.

## დასკვნა

არსენას ჰუბრისი არ ამოიწურება რელიგიური მომენტით. ეს მხოლოდ ზედაპირზე ძევს. მის ჰუბრისს ღრმად პიროვნული მოტივები აქვს.

მისი ცხოვრების დრამაში არც სოციალური პრობლემაა მთავარი. ის მხოლოდ იწყება სოციალურით, მაგრამ მთავრდება პიროვნული ეგზისტენციალური ტრაგიზმით.

სიღრმისეულად, როგორც პიროვნება, ის არ ეკუთვნის იმ წრეს, საიდანაც გამოვიდა, რომლის „შვილიც“ უნდა ყოფილიყო. ვერ მივიდა იმ წრემდე, რომელსაც დაუპირისპირდა. ერთს გაექცა, მეორეს ვერ ეზიარა. დაიწყო კი იმგვარად, როგორც მაღალი წრის შვილები იქცევიან: „ბატონს რომ ერთი გოგო ჰყავს, არსენას მოეწონება“. მესტვირის ამ შაირში ძლიერია კატეგორიულობა ადამიანისა, რომელსაც ვილაც მოსწონს. ის ავლენს გარდაუვალ ნებას. განა ყმა-გლეხის არჩევანია მოწონება და ამ გრძნობაზე მთელი თავისი ბედის შეგდება?

ის, ხელგაშლილი, უდარდელი, უანგარიშო, არავითარ კანონს არ დაგიდევს, გარდა შინაგანი ძახილისა – მოიქცეს ასე და არა – ისე. ეს თვითნებობა მისი კონსტიტუციაა. მოიქცეს არა ისე, როგორც სოციალურად მისი ტოლები იქცევიან. „არსენა გამონაკლისია. მის ხასიათს და ცხოვრების წესს ღრმად დამჩნევია ერთადერთობის დალი“ [ასათიანი: 77]. ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რეალურ არსენაზე, რომლის სახე დაჭერილი აქვს მესტვირის შაირსიტყვას. თუმცა შაირსიტყვის გარეშე დარჩა ბევრი მოარული ამბავი მის „ორიგინალურ და ამაყ ხასიათზე“ (დამატება 1). მესტვირეს არ შეეძლო აღექვა მისი საქციელი და ქცევა მარტყოფის დღეობაზე, რომ გაეხადა იგი შაირსიტყვის მასალად, რადგან ის სრულიად უცხო იყო მისი წარმოშობის ადამიანისთვის. მისი ქცევა თავადის წინაშე სპონტანურად ავლენს თავისუფლებას და თანასწორობას, თანდაყოლილ არისტოკრატიზმს: სთხოვს საჩუქრად დამბაჩას და, როცა დამბაჩის პატრონი მიმართავს მისკენ იარაღს, ის უშიშრად უახლოვდება დამიზნებულ ლულას ასაღებად. მერე, სიტუაციის განტვირთვის შემდეგ, სთხოვს თავადური შესტით მის ქალიშვილს, რომელმაც ის სიკვდილისგან იხსნა: „ნება მიბოძეთ, კაბაზე და ხელზე გემთხვიოთ“ (დამატება 1). ეს არ შეიძლებოდა ყოფილიყო მესტვირეთა თემა. ასეთი არსენა არ არის მათი გმირი, თუმცა მესტვირე მაინც გრძნობს, რომ არსენაში არის რაღაც ისეთი, რაც განასხვავებს მას იმ წრისაგან, სადაც ის დაიბადა.

ეს „სილაღე სულისა“, რომელიც განსაკუთრებით „გზებზე სუფრის გადაფენაში“ [ასათიანი: 77] და სხვა ქცევებში ვლინდება, ანომალიად ჩანს ყოველდღიურობის ჭაპანში გაბმული გლეხობის წრეში. არსენა „თავისებური გადახრაა ნორმიდან, ვინაიდან თავისი მდგომარეობით მკვეთრად განსხვავდება უმრავლესობისაგან: არც ხნავს, არც თესავს“... [ასათიანი: 77]. ეს ნამდვილი რუსთველური *მოცალეობაა*, რაც კიდევ სხვა მონოდე-

ბებს უხსნის გზას. „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს“ რუსთველური „შენ დაამდიდრე ყოველის“ თავისებური პარადიგმაა. არსენა იქცევა, როგორც უფლებამოსილი და ეს უფლება, გამოჭედოს ახალი საზომი (აღლი), მან თვითვე მიანიჭა თავის თავს. თუმცა ეს თვითმარქვიობა მასვე შემოუბრუნდება – აღდგებიან ცრუარსენები და მისი სახელით ბოროტად ამოქმედდებიან.

ძნელად მოიძებნება, შესაძლოა, ვერც კი მოიძებნოს ქართულ მწერლობასა და ყოფაში ისეთი ტრაგიკული პირი და პერსონაჟი, როგორც არსენა იყო და არის. იყო ერთხელ თავის სისხლით და ხორციით თავის კუთვნილ დროში და სივრცეში და არის სამუდამოდ დარჩენილი შაირსიტყვაში. მისი სახე მოძრაობს სინამდვილესა და პოეზიას შორის. შაირსიტყვამ აიტაცა იგი სინამდვილიდან, მასში ისეთი რამ დაინახა, რაც მას ეპოსის ტრაგიკულ გმირად აქცევდა. თუ ელინური დრამის მთავარი მამოძრავებელი ზამბარა *ჰუბრისია*, ამასვე ვიტყვით „არსენას ლექსზე“ და მისი გმირის მიმართ გამოვიყენებთ ქართულ სიტყვა-ცნებას *სილაღეს*. „არსენა ლალი იყო. სილაღე სიამპარტავნე არ არის. არსენას კაცობა სილაღით იკაფავდა გზას“ [აბაშიძე: 6]. კარგი ნათქვამია. მაგრამ სილაღეს, რომელიც ნამდვილად არ არის ამპარტავნობა, ახლავს ამპარტავნებაში, დაუოკებელ სილაღეში გადაზრდის ხიფათი. არსენას მთელი გზა თავისი აღსასრულით ამას ემონმება.

## დამატება I

### *ეპიზოდები არსენას ცხოვრებიდან*

არსენა მედუქნე იყო, ე.ი. სავაჭროს პატრონი ტფილისში. მას შეუყვარდა თავად ბარათოვის ყმის ქალიშვილი, რომლისთვისაც იგი არსენას გამოსასყიდს სთხოვდა. არსენამ მთელი წელი ბეჯითად იმუშავა და, ბოლოს, საჭირო თანხაც დააგროვა, მაგრამ ბარათოვმა პირი უშალა და ახალი პირობები წაუყენა. მაშინ არსენამ ღამით გამოიყვანა თავადის საუკეთესო ცხენი, მოიტაცა ქალი და მთებში გაიხიზნა; მაგრამ დაიჭირეს და ციხეში ჩასვეს. რამდენიმე წლის შემდეგ გაათავისუფლეს. ამასობაში მისი შეყვარებული თავადმა სხვაზე გაათხოვა. მაშინ არსენამ დატოვა ქალაქი, წავიდა მთებში და ყაჩაღობა დაიწყო. მარტოდმარტო, ბევრი წლის მანძილზე აწუხებდა თბილისის შემოგარენს. ბევრს ყვებიან მისი ორიგინალური და ამაყი ხასიათის შესახებ. იგი აერთებდა გაბედულებასა და ჯიუტ ვაჟკაცობას არაჩვეულებრივ ღონესთან, ისე რომ ვერავინ ბედავდა მისთვის წინააღ-

მდეგობის განევას, იგი მხოლოდ აუცილებელს იღებდა. ერთხელ ვაჭარი გაუჩერებია, რომელსაც თან უზომო ფული ჰქონია, შეხვეწნიად დამინდო, არსენას ის სადღაც გაუგზავნია თავის ნაცვლად 4 მანეთი ვალის გასასტუმრებლად.

მის დასაჭერად დიდი თანხა იყო გამოცხადებული, მაგრამ ვერავინ ბედავდა ამ თანხის დამსახურებას. ბოლოს მის ნათლიმამას გაუჩნდა ეს სურვილი. საოჯახო საქმეებზე მოლაპარაკების საბაბით, მან სახლში დაპატიჟა იგი. მისი ხმალი კედელზე დაკიდეს, მასპინძელი კი ყოველ ღონეს ხმარობდა მის დასათრობად. „ვინ არიან, შენი სახლის გარშემო რომ დარბიანო?“ მასპინძელს ფერი ეცვალა. არსენამ დაიყვირა, ლალატიყო, და უხმლოდ გავარდა ოთახიდან, შეახტა ჭიშკართან დაბმულ ცხენს და გაქუსლა. ტყვიები დაადევნეს, დაუჭრეს ცხენი, მაგრამ თავად გადარჩა და მიიმალა. ნათლიმამა ამის შემდეგ მუდმივ შიშში იყო, სულ იმალებოდა და მარტო არასოდეს წვებოდა დასაძინებლად. მცირე ხნის შემდეგ მარტყოფში საეკლესიო დღესასწაულზე გამოჩნდა არსენა უამრავ ხალხში, რომელთაგან ნახევარზე მეტი სცნობდა მას. მაგრამ თითქოს ვერავინ ამჩნევდა. იგი მივიდა თავად ორბელიანთან, რომელიც იქ თავის ოჯახთან ერთად იყო მოსული, და ერთი ჭიქა ღვინო მოსთხოვა. თავადმა დააკმაყოფილა მისი თხოვნა. „მცნობ მე?“ – ჰკითხა არსენამ. „გცნობ. არსენა ხარ“. – „მაშინ სთხოვე იმ კაცს, – მიუთითა შორიახლო მყოფ ჩინოვნიკზე, – რომ მაჩუქოს თავისი ხმალი“. – „შენ თავად სთხოვე“. არსენა მივიდა ჩინოვნიკთან, მაგრამ მან, აღშფოთებულმა, უარი უთხრა თხოვნაზე. მაშინ თავადმა მას ორი სიტყვა წასჩურჩულა და ჩინოვნიკმაც მისცა ხმალი არსენას.

რამდენიმე ხნის შემდეგ შემთვრალი არსენა ისევ მივიდა თავადთან და უთხრა: „შენი დამბაჩა მომწონს, მაჩუქე“. თავადმა ჩახმახი შეაყენა, დაუმიზნა და უთხრა: „მოდი, ნაილე!“ არსენა უახლოვდებოდა, რომ ამ დროს ახალგაზრდა თავადისქალი მივარდა მამას და დაიყვირა: „ამ წმიდა დღესასწაულის გულისათვის, ნუ დაღვრით სისხლს!“ არსენა მივიდა თავადისქალთან: „თქვენ სიკვდილისგან მიხსენით. ნება მიბოძეთ, კაბაზე და ხელზე გემთხვიოთ“, და შეერია ხალხს. მეორე დღეს მან უკან დააბრუნა ხმალი, არ უნდოდა, ცოდვა დასდებოდა ასეთ დღესასწაულზე.

როცა ყაზარმაში მიმავალ ოფიცრებს შეეყრებოდა, არაფერს უშავებდა მათ, პურ-მარილზე ჰპატიუებდა, ისინიც სიამოვნებით თანხმდებოდნენ.

ბოლოს არსენა ორთაბრძოლაში დაიღუპა. ერთხელ იგი ამხანაგებთან ერთად იჯდა ტფილისის მახლობლად გზაზე. ამ დროს გამო-

იარა იმერელმა აზნაურმა მსახურთან ერთად. არსენამ მიიპატიჟა იგი პურ-მარილზე, მაგრამ მან უარი უთხრა იმ მიზეზით, რომ გადაუდებელ საქმეზე მიდიოდა. როცა ის წავიდა, მეგობრებმა არსენას უთხრეს: „მართლა დაიჯერე, რაც გითხრა? შენთან პურის ქამა ერცხვინება“. – „ასე ფიქრობთ?“ – „აბა რა!“ არსენა შეახტა ცხენს და მეორედ დაპატიჟა აზნაური. – „თუ მიბრძანებ და მემუქრები, განგებ არ წამოვალ“. ორთავემ იშიშველეს ხმლები და დაიწყეს სასტიკი ბრძოლა. აზნაურის მსახური მშვიდად ადევნებდა თვალყურს. აზნაური ორჯერ დაიჭრა, არსენას კი ჯერ ერთი ჭრილობაც არ ჰქონდა. ბოლოს, აზნაურმა უყვირა მსახურს: „უნდა მოაკვლევინო შენი ბატონი!“ მსახურმა გულცივად დაუმიზნა და ადგილზევე მოკლა არსენა.

[ჰაკსტჰაუზენი: 85-88]

## დამატება II

არსენა ოძელაშვილის ამბავი

როცა არსენას მოუტაცია მოახლე, მაშინ მამაჩემი ესტატე 15 წლისა ყოფილა და ალგეთზე ხბორები ჰყოლია და შაშინებია, ქალი რო მოჰყამდათ წიოკობითა და არსენას უთქომ: ესტატეო, შენ ნუ გეშინიაო, მე შენ არაფერს გერჩიო. არსენას რო ქალი მოუტაცნია, გომარეთს ნაუყვანია, იქ დაუტოვებია, თითონ წამოსულა, ალბათ იქ მოკეთე ეყოლებოდა, და სარიდალი („ტიფი“) შახვედრია. ლეკიანობა რო ყოფილა და ხალხი რო გაქცეულან, იქ დასამალი ალაგები ყოფილა ფეიქართუბანში, – კლდეებია, რო ხამი კაცმა ნახოს, იტყვის, ეს რა საკურველი რამე ყოფილა. იქ ჭალა იყო და იქ უცხოვრია არსენას. ცხენი ჰყოლია და გაუშვია ჭალაში ხურჯინგადაკიდებული. პურიცა ჰქონია, ღვინოცა, ხორციცა და ისე ავით ყოფილა იმ სარიდოთი, რო თავი არა ჰქონია, რომა მისულიყო, ხურჯინი ჩამოელო და პური ეჭამა. როცა მორჩენილა, მემრე დაუძახნია იმ ცხენისათვის, ლურჯა, მოდიო. ისე განურთნული ჰყოლია ცხენი, რო დაუძახებდა, მოვიდოდა მაშვეთი. რო მოსულა ცხენი, ყველაფერი აყროლებული ყოფილა. მერე ჩამოსულა ნინიკას ბინაში. საცა ღორი ჰყვანდა და მაშვეთი რო მისულა, გაქცეულა ნინიკა, რო ღორი დაკლას და, არ დაკლა ღორიო, ნინიკაო, ღორის ხორცი არ მინდა მეო და მანდ ჯორჯიაშვილებ რო ამბობენ, ბოგვშია. ჯორჯიაშვილების ბინა ყოფილა იქვე ახლო ნინიკასთან და უთქომ, ნინიკოო, ნადიო ჯორჯიაშვილების ბინაშიო და უთხარიო, ცხვარი გამამიგზავნონო. როგორ არ გამოუგზავნიდნენ, არსენას სახელი რო გაიგეს. გამოუგზავნეს ერთი კაი ჭედილა და ის დაკლეს. მემრე კაი პური ჭამეს ერთათ და ნინიკამაცა და არსენამაცა

და მერე არსენამ უთხრა, რო ნინიკო, ერთი რამე უნდა გითხრაო და არ დამზარდო. აბა უარ როგორ ეტყოდა და უთხრა: აი ეს ჩემი ცხენიო და შაჯექიო და წადიო. ღამე გაუგზავნია მარაბდაში, რო არავინ ნახოს. არსენას ცხენზე შამჯდარა და უთქომ, რომა ჩემ სახში არ მიხვიდეო. – იქ ნათლიდედა ჰყოლია. გამააცხოსო და ღვინოც, ტიკი გაგმსოსო და ისე მიდიო და წამოდიო, რო არავინ არა გნახოსო. ისე, რო თელ მარაბდას ხელი ჰქონდა მონერილი, რო თუ არსენა გამოჩნდებოდა სადმე, თელ მარაბდას გადაასახლებდნენ (სოფ. ტბისი).

[სალარიძე: 190-1]

### დამატება III

*ოძელაშვილი და იაკობ მღვდელი*

კოდაში, შუა სოფელში მოზრდილი სახლი, დიდი დერეფანი მუხის კოჭებზე, შუაში ვეება ბოძი. შესავალი კედელი ღია, გელაზებით შეზღუდული, კიბეც – სამი გელაზი. მარჯვნივ – პატარა ოთახი. იმის გვერდზე მარცხნივ კედელში დიდი კარები გარანდული. ეს იყო დიდი ოთახის კარი სასტუმროსი. ურდულთან კარს რომ გააღებდი, ორი კიბე იყო ქვისა, ჩახვიდოდი შინ სახლში. სამზარეულო, საკუჭნაო, კიდობანი აქ იყო გამართული. მარცხნივ შესავალი სათონეში, შინ სახლიდან პირდაპირ მარნის კარი – სუფთა ოთახი, ქვევრებმომწკრივებული, ბალის იარაღი, ჯავნები. ამ პატარა ოთახში მუდამ მწიფე ხილის სუნი იდგა. ეს იყო არსენას ოთახი. ეგრე ვეძახდით.

იაკობმა გვიან შეიმოსა მღვდლობა. მანამდისინ მოქეიფე ახალგაზრდობაში რეულიყო. ახოვანი ვაჟკაცი, თეთრ-წითელი, მძლავრი მარჯვენის მექონე. კარგი მთქმელი, ცოტა დამცინველი. დაახლოვებიყო არსენას და ბოლომდის შერჩა მეგობრად. გაჭირებაში არსენა შეეფარებოდა ღვდლის სახლს. იმისთვის მზად იყო ყველაფერი მარანში. მარანს ერთი ფანჯარაცა ჰქონდა შემთხვევაში გამოსაყენებლად.

არსენა მორწმუნე კაცი იყო. ყოველ დიდმარხვაში მოვიდოდა შერჩეულ დღეს, დღისით, მოითხოვდა აღსარებას და ზიარებას ღვდლისაგან. აღსარების დროს ცხენიდან ერთ ფეხს ჩამოსდგამდა, ერთი ისევე უზანგში ედგა. ეტყოდა: – უმთავრესი ცოდვა, კაცის კვლა არ ჩამიდენიაო. თუ მამიკლავს, როცა შემებრძოლებოდა, მაშინ. გასაცარცვად კი არავის ვინდობ: მეც მიჭირს და გაჭირებული მეგობრებიც ბევრი მყავს. ეზიარებოდა, ხელზე ემთხვეოდა.

გამიგია, როცა არსენა იაკობთან იყო საზიარებლად თუ მოსასვენებლად, სოფელი მისავალ გზებზე ყარაულს დააყენებდა, რომ

დროზე ეცნობებინა მძებნელის მისვლა. ისიც უთქვამთ, ვინმე სოფლიდან მოსაკითხსაც მიართმევდაო.

ამათაც, ღვდელს და არსენას, ერთხელ შეჯახება მოჰხდენიათ: კოდიდან პატარძალი მიჰყვანდათ მარაბდას. მექორწინებებს ამბავი მიჰსვლიათ: არსენა გდარაჯობთ, პატარძლის მოტაცება უნდაო. შეშინებულან, მისულან და უთხოვნიათ იაკობისათვის: წამოგვყევი, შენი ხათრი აქვს და გამკლავებაც შეგიძლიანო.

შეზარხოშებულ ღვდელს ხალხის თხოვნა არ გაეტეხა, ჩამოელო ხმალი და გაჰყოლოდა მაყრებს.

ღამე სირონიკანთ ორლობეში, ბოგირთან, მართლა დაჰხვედრიყო არსენა და შეეტია.

ყველანი განაბულიყვნენ. იაკობი წამდგარიყო წინა და დაეძახა: გზა დააგდეო! წამოსულიყო არსენა მისკენ დამბაჩით ხელში. განსაცდელში ღვდელს დაექნია ხმალი. დაჭრილიყო არსენას ცხენი.

– არსენ! – დაეძახა ღვდელს.

– იაკობ, შენ? ჩქარა ცხენი, ჩემი დაჭრილია.

ღვდელი მაშინვე გადმოსულიყო ძირს და მიეცა თავისი ცხენი. პატარძალი მაინც გადაერჩინა.

რამდენიმე დღის შემდეგ ცხენი ისევ მიჰსვლია ღვდელს.

არსენას ბინა კუმისის მღვიმეებშიც ჰქონდა და, თუ ნუზლა შემოაკლდებოდა, ღვდელი გაატანდა იმასთან ულუფას, ვითომ დიაკვანს სამებაში გზავნიდა.

ის ძველი სახლი კოდაზე დაქცეულია. ახლით არის შეცვლილი.

არსენას ერთი ხმალთაგანი შეჩენოდა მარანს. იქ ეკიდა ტახტის კედელზე. ჩემ დროს უკვე ჟანგმოკიდებული იყო. მემრე ხანჯლად გადააკეთა სოლომ

[ბარნოვი ვ., 1964: 336-7].

## დამატება IV

*შეხვედრა მაკაროვთან მარტყოფის გზაზე, 15. VIII. 1839 წ.*

„გუშინდელ დღეს, ნაშუადღევის ხუთ საათზე მე ჩემი ოჯახით მივემგზავრებოდი სოფ. ნორიოდან სალოცავში მარტყოფის მამა ანტონის უძველესი დროის ღვთაების ტაძარში. ჩვეულებრივ, 15 აგვისტოს აქ მრავალი ხალხი იყრის ხოლმე თავს. ის იყო, მივაღწიეთ მთის ძირს ნორიხევზე, რომ უეცრად ვილაც ცხენოსანი შემეფეთა. მანამდე მე მას არ ვიცნობდი, არსად მინახავს. იგი მომიახლოვდა ცხენდაცხენ და მომთხოვა პური და ღვინო, რაზეც მე უარი ვუთხარი. მა-

შინ მან გამომიცხადა: „მე არსენა ოძელაშვილი ვარ და, თუ ჩემს მოთხოვნას არ შეასრულებთ, ჩვენს შორის უსიამოვნება დატრიალდებაო“. ამ სიტყვების წამოსროლა და მისი ცხენიდან ჩამოხტომა ერთი იყო. თვალის დახამხამებაში ჩერქეზული ხმალი ჩამომაგლიჯა, მაგრამ, რომ გაიგო, ვინცა ვარ, ორ-სამ წუთში ისევ დამიბრუნა. ჩემს მახლობლად მიმავალს კი [თავად სუმბათაშვილს] ძალით აართვა სპილოსძვლისტარიანი ჩერქეზული ხმალი და ოქროთი მოვარაყებული დამბაჩა. მე რამდენჯერმე ვთხოვე არსენას, დაებრუნებინა მისთვის წართმეული ძვირფასად შემკული იარაღი, მაგრამ იგი ცივ უარზე იყო და დაემუქრა კიდევ. მე მეტი აღარ ჩავრეულვარ ამ საქმეში. დაებრუნდი თავზარდაცემულ და შეშინებულ ჩემ ოჯახთან და მონასტრისკენ განვაგრძეთ გზა.

ამ შემთხვევის დროს ჩემს გარდა იქ სხვა ხალხიც იყო და მათ შორის სოფელ ნორიოდან გლეხი ზაქარია ძიძიკაშვილი, მაგრამ არსენას შიშით მან კრინტიც ვერ დაძრა.

ეს ყაჩაღი ზორბა, ლურჯ ულაყზე იჯდა; შეიარაღებული იყო ოსმალური დამბაჩით, თოფით, ხმალ-ხანჯლით და მკერდზე გარდიგარდმო პატრონტაშებით. ჩემთან შეხვედრამდე არსენა ვილაც მგზავრებს მისდევდა და ხმამაღლა ემუსაიფებოდა, მაგრამ მე რომ დამინახა, იმათ თავი გაანება და გაჩერდა. მონასტრისკენ მიმავალნი ლაპარაკობდნენ, რომ არსენა ოძელაშვილი მუქარაზე მეტს არავის არაფერს ერჩოდა, არავითარ ბოროტებას არავის მიმართ არ ჩადიოდა, არავისთვის უწყენინებიაო...“

ეს არის სინოდალური კანტორის ჩინოვნიკის ივანე არჯევანიძე-მაკაროვის ხელით რუსულ ენაზე დაწერილი ახსნა-განმარტება თავად სუმბათაშვილის მოხსენებითი ბარათის გამო მარტყოფის ინციდენტის შესახებ.

## დამატება V

(ზაალ ბარათაშვილი არსენა ოძელაშვილზე)

მე არსენა დამავინყდა კიდევ, მასთან სადაო არა მაქვს რა. შევიტყვე კარგად, რომ მე იგი არა მმტრობს და ჩემი წახდენა მას არ უნდა. თანახმა ვარ, ძალიან კარგი. საქმე მხოლოდ მთავრობა არის. მე არას ვერჩი, თუ მთავრობაც არას ეტყვის და აპატივებს. მთავრობას მის შესახებ არა აქვს კარგი შეხედულება. მთავრობა მას უყურებს, როგორც თავის მტერს და ხალხის ამჯანყებელს. მეც კი ვეცდებოდი, რომ მთავრობამაც შეინყნაროს იგი და აპატივოს, მაგრამ უბედურება იმაში არის, რომ მას ბევრი მტერი ჰყავს და ამიტომ მას



ბევრ რამეს სწამებენ, ბევრს დანაშაულობას, ყმების აჯანყებას, არამც თუ მარტო ბატონების წინააღმდეგ, არამედ მთავრობის წინააღმდეგაც.

[ჭიჭინაძე: 133-134].

ლიტერატურა

- აბაშიძე:** აბაშიძე ბ., ეროვნული ფენომენი და არსენას ლექსი, თბ., „მერანი“, 1991.
- არდაშირი:** არდაშირ პაპაკისძის საქმეთა წიგნი, ფალაურიდან თარგმნა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო თეო ჩხეიძემ, „მეცნიერება“, თბ., 1975.
- არჯევანიძე:** არჯევანიძე ი., ივანე მაკაროვი და არსენა ოძელაშვილი („ლიტერატურული საქართველო“, 1967, 47).
- ასათიანი:** ასათიანი გ., სათავეებთან, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982.
- ბარნოვი ვ. 1964:** ბარნოვი ვ., სამწუხრო ღიმი: თხზულებანი, ტომი 10, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.
- ბარნოვი გ. 1976:** ბარნოვი გ., ადამიანის შინასამყაროს გამობატვა ქართულ ხალხურ პოეზიაში, „ქართული ფოლკლორი“ VI, „მეცნიერება“, თბ., 1976.
- ბარნოვი გ. 1989:** ბარნოვი გ., წერილები, „მერანი“, თბ., 1989.
- გვარამაძე:** გვარამაძე ლ., პეტრე უმიკაშვილი – რედაქტორ-გამომცემელი, „მაცნე“, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1971, 2.
- გილგამეშიანი:** გილგამეშიანი, ძველი შუამდინარული ეპოსი, „განათლება“, თბ., 1984.
- კაკიაშვილი:** კაკიაშვილი გ., არსენა ქართულ ლიტერატურაში, თბ., „ხელოვნება“, 1955.
- სალარიძე:** სალარიძე თ., ალგეთის ხეობის ქართლური, „მეცნიერება“, 1978.
- უმიკაშვილი 1938:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება, ნაწილი პირველი, ტფილისი, 1937.
- უმიკაშვილი 1964:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება IV, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964.

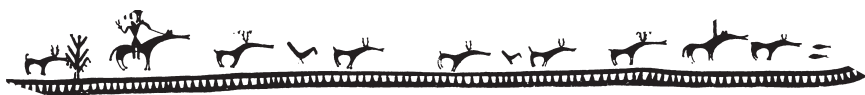
**ფა უმიკა:** შოთა რუსთაველის სახ. ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორული არქივი, პ. უმიკაშვილის ფონდი.

**ჭიჭინაძე:** ჭიჭინაძე ზ., საქართველოს ბატონყმობის ფაქტიური მასალები, ტ. 2-3, 1924.

**ხინთიბიძე:** ხინთიბიძე ანტ., ფოლკლორული მასალები არსენაოძელაშვილზე, თბ., 1968.

**ჰაკსტჰაუზენი:** Гакстгаузен Август, фон, Закавказский край, ч. 1, Санкт-Петербург, 1857.

პოეზია





როდესაც საკულტო პოეზიაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ზეპირსიტიციური მასალა და არა საერთო ქართული. ამავე დროს, ისიც უნდა ითქვას, რომ პოეზია პირობითი ტერმინია ამ ხასიათის ტექსტებისათვის. მათი ამაღლებული შინაარსი, საზეიმო პირობები შესრულებისა, ერთგვარი რიტმი მათი შესრულებისა, და ბოლოს, მყარი სტრუქტურა თითქოს საფუძველს იძლევა იმისათვის, რომ ეს ტექსტები პოეტურ შემოქმედებად ჩავთვალოთ.

საკულტო ტექსტები შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საყმოებში (თემებში, საზოგადოებებში) სოციალურ-რელიგიური საჭიროებისათვის. როგორც ცნობილია, ამ რეგიონში მოსახლეობა ტრადიციულად სალოცავების გარშემო იყო (და რამდენადმე, არის დღესაც) შემოკრებილი. მთიულეთისა და ფშავ-ხევსურეთის არაგვის ხეობებში მოქცეული მთელი ტერიტორია დანაწილებულია საზოგადოებებად, რომლებიც რომელიმე ღვთისშვილის თუ ჯვარის საყმოდ ითვლება. ღვთისშვილი (ღვთისნასახი, ღვთისნაბადები) ან ჯვარი ზოგადი სახელია წმიდანისა (წმ. გიორგი, ღვთისმშობელი, წმ. პეტრე მოციქული და სხვა) თუ ანგელოზისა (მიქაელი, გაბრიელი), რომელიც მფარველობს ამა თუ იმ, საყმოდ წოდებულ საზოგადოებას. საყმო და მისი ტერიტორია ითვლება წინაისტორიულ ხანაში („მას ჟამსა შინა“) რომელიმე ჯვარისა თუ ღვთისშვილის მოპოვებულად და დაარსებულად და განაგრძობს ცხოვრებას მისი მფარველობის ქვეშ ისტორიულ ხანაში. ყოველ საყმოს, როგორც ყოველთა მინიერთა განგება ღვთის („მორიგე ღმერთის“) ხელშია, მაგრამ ადამიანებს, საყმოს უშუალო (თუმცა ხუცესის მეშვეობით, რომელიც საყმოს წარმომადგენელია) ურთიერთობა ჯვართან აქვს, მორიგე ღმერთის კარი შორს არის, ჯვარის კარი კი იქვეა, სოფელში. საყმო ხუცესის პირით ელაპარაკება ჯვარს, ხოლო ჯვარი ქადაგის პირით – საყმოს, როცა ღვთის განგებას უცხადებს მას. ეს ორმხრივი მიმართულება – საყმოდან მორიგე ღმერთისაკენ და მორიგე ღმერთიდან საყმოსაკენ – ქმნის ორი სახის

საკულტო ტექსტების არსებობის პირობას. პირველია სახუცო ანუ ხუცესის წარმოსათქმელი ტექსტები, მეორე – ნაქადაგარნი, ქადაგის მიერ წარმოთქმული ტექსტები.

**I. სახუცო ტექსტები.** ამ რეგიონის საკულტო ტექსტებს შორის განსაკუთრებული კანონიკურობით გამოირჩევა ხევსურული ხუცობანი. ეს ის ტექსტებია, რომელთაც წარმოთქვამს ხუცესი სხვადასხვა შემთხვევების გამო ჯვარის კარზე. მათი ადრესატი ყოველთვის არის კონკრეტული ჯვარი (ღვთისშვილი) ან მთელი „პანთეონი“, მთელი ერთობლიობა ჯვართა მორიგე ღმერთის უფროსობით. ეს ტექსტები, როგორც წესი, შედგება გარკვეული რაოდენობის სტერეოტიპული სინტაგმისაგან, რომლებიც მცირეოდენი სახეცვლილებით გადადის ერთი ტექსტიდან მეორე ტექსტში. ეს ცვლილებები სრულიად უმნიშვნელოა, ისინი ეხება სინტაქსურ მხარეს. მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო სტერეოტიპულ სინტაგმათა განსაზღვრული, კანონიკურად დადგენილი (ტრადიციით განმტკიცებული) თანამიმდევრობა, რაც არსებითად დასტურდება კიდევ, მაგრამ ეს თანამიმდევრობა ყველგან არ ხორციელდება. ასევე, ცხადია, არ არის აუცილებელი ერთ რომელიმე კონკრეტულ ტექსტში რეალიზებული იყოს ყველა სტერეოტიპული ფორმულა, მათი რაოდენობა შეიძლება მინიმუმამდე იქნეს დაყვანილი, რაც, ალბათ, უნდა აიხსნებოდეს ტრადიციის შესუსტებით რომელიმე საყმოში ან რომელიმე ხუცესის ხარვეზიანი პრაქტიკით. არსებული ჩანაწერების მიხედვით ძნელია მსჯელობა რომელიმე ტექსტის მაქსიმალურ სისრულეზე, მაგრამ მაინც არის ისეთი ტექსტები, რომლებიც ამ სისრულის შთაბეჭდილებას ტოვებენ, იმდენად ამომწურავად სცემენ პასუხს მახვენარის ყოველდღიურ ინტერესებს.

ასე რომ, ხუცობათა გამოყენების დიაპაზონი მეტად ვრცელია, იგი ყოფა-ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროს მოიცავს. ყოველი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი საქმიანობა თუ ხდომილება ადამიანის ცხოვრებაში რიტუალიზებულია და აუცილებლობით მოითხოვს ხუცესის ჩარევას კონკრეტული გარემოებისთვის დაწესებული სიტყვითა და ქმედებით. ხუცობის ტექსტები გაისმის მსხვერპლის შეწირვისას (საკლავის დაკვლისას) ჯვარში თუ ჯვარის ყმის ოჯახში; სუფრის დალოცვისას; სანადიროდ წასვლის წინ; თემიდან მოკვეთისას; მტრის დარისხებისას; ჯვარის მსახურთა (დასტურთა, მესაფუფრეთა და სხვათა) განათვლისას; წყალში თუ ზვავში დაღუპულის სულის ძიებისას (ე.წ. სულით ხუცობა, რომელსაც წარმოთქვამს სულის ხუცესი); სახელის დადებისას; სულის წყაროს (დაღუპულის სახელზე),

მკვდრის ცხენის, ჯვარში შენირული ნივთების (თასის და სხვა-თა), ახალწულთა (ჯვარში გასაყვანთა), მეკვლეთა, დოლის და-ლოცვისას; ჯვარში მიტანილი ქადა-პურების გასერვისას, ლუ-დის კოდის გახსნისას, სამანის ჩადგმისას, სამკალში პირველად გასვლისას, სტუმრის გასტუმრებისას და სხვა და სხვა შემთხვე-ვისათვის. ცხადია, ყოველ რიტუალს თავისი საკუთრივი ტექსტი შეესატყვისება.

მოგვყავს ხევსურული ხუცობის ტექსტი, რომელიც წარ-მოთქმულ იქნა გუდანში 1994 წელს ათენგენობას საკლავის და-კვლისას გუდანის ჯვარის ხუცესის გაგა ჭინჭარაულის პირით:

„ააა, დიდება ღმერთსა, მადლი ღმერთსა, დიდება დღეს დღესინდელსა, რჯულ ქრისტიანთა, მზესა-დ' მზის მყოლ ან-გელოზთა. დიდება-დ' გამარჯვება შენდა, ბატონო ხთიშობე-ლო, ნაწარელა ზღურბლის დამტეო, ზარ ეკლესიის დამჭერო, შენ გადიდას ღმერთმა, შენ გაგიმარჯვას, შენი გამჩენი მორი-გე ღმერთი გადიდებს, გაძრიელებს, არ მაგინყენს, არ მაგიძუ-ლებს, შენს სამსახურის მამხსენებებს ნუ მაინყენ, ნუ მაიძუ-ლებს. რასა მწარზე და გულზე გეხვეწებოდას, იმაზედ გაუგო-ნიდი. შენ მორიგე ღმერთს გამაუთხოვიდი, დიდ კვირაეს შაახ-ვენნიდი. ხცევდი ხფარევდი, შველიდი სწყალობდი, ავის დღი-სა, ლალის მტრისა, მწარის დღისა, მწარის სიკვდილისა, მავნი-სა, მარჯისა, შენ კალთა დაუფარიდი. ეს მოხრილი ჩოქივ, მათხ-ოილივ მადლივ, მახსენებულსა სამსახურსა, შენ სამსახურის მამხსენისა, მაგათ თავ-ყუდრო ჯალაფობისა ორფეწ-ოთხფე-ჯისა, ქუდოსან მანდილოსნისა, ნაშვრალ-ნამუშავრისა და ბე-დისა-დ' ბოლოსა ყურთამსმენელი, მლხენელი, მხოიშნებე-ლიმც იქნები, აგრემც გაგემარჯვების...“

[სადიდებლები: 15].

ეს არის ე. წ. ხუცობის ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც სადი-დებლისა თუ დამწყალობების სახელით არის ცნობილი. მისი ში-ნაარსი სტერეოტიპებისგან შედგება, რომლებიც უმნიშვნელო ვარიაციებით მეორდება სხვადასხვა საყმოებში წარმოთქმულ ტექსტებში. ხევსური ხუცესი არასოდეს აძლევს თავს უფლებას თუნდაც უმნიშვნელო ცვლილება შეიტანოს ტექსტში. განსხვა-ვებები მხოლოდ საყმოთა ადგილობრივ ტრადიციას გამოხატავს და არ არის გამონვეული მისი წარმომთქმელის ნებასა და გე-მოვნებაზე. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთი და იგივე ხუ-ცესი არასოდეს წარმოთქვამს სავსებით იდენტურ ტექსტს – მის არსენალში არსებობს ვრცელი და შეკუმშული ვერსიები. მაგა-

ლითისთვის, გაგა ჭინჭარაულის მიერ იმავე დღის სხვა მონაკვეთში, ხატის სხვა ადგილას წარმოთქმულ დამწყალობებაში დასაწყისიც განსხვავებულია და სხვა სტერეოტიპებიც იჩენს თავს:

“ბატონო ხთიშობელო, ხთიშობლის ლაშქარნო, გზა-შარას ყარაულნო, თქვენ გადიდნასთ ღმერთმა, თქვენ გაგიმარჯვასთ დამადღებულზე თეთრეულზედ, სანთელზედ... თქვენ სეფე-სანთელსა, ჭიქა-ბარძიმსა, თეთრეულის დამადღებებს ნუ მაინყენთ, ნუ მაიძულებთ... მე რასაც მახსენებას დავაკლებ თქვენ ჭიქა-ბარზიმთა, სეფე-სანთელსა, დამადღებულ თეთრეულსა, თქვენ თქვენ წყალობას ნუ დააკლებთ, აგრემც გაგემარჯვებისთ. იკადრეთ, აიტანეთ და ხთის კარზე მაიწმარეთ, მაგცასთ წყალობა, მეზღვნე-მესანთლებო, სანალმართოდ მაგიარასთ, დავლათ დაგახმარასთ, ზღვნობა-სანთლობა, სეფე-სანთლის წსენება, თეთრეულის დამადღება სასიხარულო გაგიხადასთ, საკლოოდ დაგიხალიზნასთ, წალმ მაგეგებასთ, წალმ გამაგეყვასთ, მონალმართე ანგელოზი გაგაყოლასთ გზა-შია, მგზავრობაში და თქვენ გწყალობდასთ, ხთიშობლის კარის მლოცავთ...”

[სადიდებლები: 15].

დამწყალობებას ხუცობის ტექსტში მოსდევს კურთხევა (კურთხება), რომელიც სრულიად განსაკუთრებული შედგენილობისაა. იგი წარმოადგენს ქრისტიანული ლიტურგიულიდან – სახარებიდან, ლოცვებიდან და ლიტურგიული საკითხავებიდან ამოკრეფილი დამახინჯებული სინტაგმებისა და გაუგებარი წარმოშობის ფრაზებისა თუ სიტყვების ამალგამას, შენადნობს, და თითქოს ერთი ამოსუნთქვით, განსაკუთრებული, დამწყალობებისგან განსხვავებული ინტონაციით წარმოითქმის:

„სახელითა ხთისათა სარხიელისათა, თავსა დაგადგეს ყოვლითა და ყოვლებითა, სიტყვითა დამრავლებითა. წმიდა არსებულო, არსები ამალღებულო, წმიდად იყო საკითხავი, ვინაა საკითხავი, პავლეია საკითხავი. აბრიელი ოხითა მრავლითა, ბევრითა ბევრეულითა მაში მავიდა უფალი ათასითა გუნდითა, ათასითა ანგელოზებითა, მწარე ახსნა სული ჩვენნი, აუტივნა ტილონი ან ხილო ან შატოლოებაო. სატყუილებითა გველისითა, საცდენითა ეშმაკისითა, არა დედაკაცისითა, არა მამაკაცისითა, არა პირითა ბაგოზელისითა, ღმერთო ხთობაო, გალობაო, სარწმუნოებაო, მზეი გამარწყვილებელა, ეგია ჯო-



ჯოხეთი ურძეო ურღვეველი, დიდია ზღუდება ჩვენი. ცასა მტრედი გადმანახდა, სიხარულსა მოითხოვდა, ჩვენო ძმანო სიონისაო, მტკიცენო, მტკიცედ იყვენით, საქმისა ჩვენსა ღმატებლით, განა ცუდი შრომა იყო, რომენი იწვა, ეძინა, ჩვენისა ოხისა კვირაისათა. ადგეს, ნავიდეს, მააწსენეს ხთის მონაფეთა, ანგელოზთა, ადე, განიღვიძე. ადგა, განიღვიძა დილისნია ფრია, დაძღვეს ეგენ უფრო, საყიდელნია ცათაჩია, თქო უფალმა, ყოველმა ერმა სიტყვა უფლისა, მამისა, ძისა, ჩვენ ჯვარისა ჩვენისა წმიდისა. მაშინ შესწალდეს უფალსა ობოლნი...”

[სადიდებლები: 41].

ეს ტექსტები წარმოითქმის ხატში საკლავის დაკვლის წინ.

სახუცო ტექსტებიდან ჩანს, რომ შუამავლის ფუნქციას ასრულებს ჯვარი – დამაკავშირებელი საყმოსი მორიგე ღმერთთან, რომლის კარს ადამიანი ვერ წვდება, ჯვარი კი უფრო მისაწვდომია. თუ მორიგე ღმერთს მანიფესტაციის არავითარი ფორმა არა აქვს (იგი უსახოა), თავად უხილავი არსება ჯვარი ადამიანს სხვადასხვა ნიშნების (მტრედი, ჯვარის ნიშანი, ღრუბლის ფთილა, ცეცხლის „ბურჯლუმი“ და სხვა) მეშვეობით უცხადებს თავს. და თუ საყმოსა და მორიგე ღმერთს შორის შუამავალი ჯვარია, თავად ჯვარსა და საყმოს შორის შუამავლის როლში ხუცესი გამოდის, რომელიც აკავშირებს საყმოს ჯვართან, ხუცესს ჯვართან მიაქვს საყმოს მსხვერპლი და თხოვნა, რათა მან ეს მსხვერპლი და თხოვნა აიტანოს მორიგე ღმერთამდე – მსხვერპლი, ცხადია, სუბლიმური სახით; უფრო სწორად, მსხვერპლი არის სამსახური, რომელიც უნდა გამოიყენოს ხუცესმა ჯვარის მოსამადლიერებლად ჯვარის კარზე, ხოლო ჯვარმა, თავის მხრიდან, მორიგე ღმერთის მოსამადლიერებლად ღვთის კარზე.

ხუცესის, როგორც შუამავლის როლი, კარგად ჩანს სტერეოტიპული ფორმულის ერთ-ერთ სახესხვაობაში:

„გეძახ-გეხვენებიან ეს მამა-შვილი, მე შენდ შამამიხვენებიან, შენ შენს გამჩენსა, მორიგესა დამრიგეს შახვენნიო“  
(ახიელი).

ასე საფეხურებრივ, იერარქიულად ადის ხვენწა საყმოდან ხუცესისა და ჯვარის გავლით მორიგე ღმერთის კარამდე.

მაგრამ ეს კონკრეტული ჯვარი, რომლის მიმართაც არის თხოვნა ნათქვამი, შუამავლითა არა მხოლოდ ყმასა და მორიგე ღმერთს შორის, არამედ ყმასა და სხვა ჯვარს შორის, ეს ამგვარად არის გამოთქმული:

„სხვა ხთისნაბადებ თუ რას უწყებოდას, უმრუდდებო-  
დას, მადლი დაუთხოვიდი, სხვასთან უშუიდი“

(*არხოტი, მიქაელ მთავარანგელოზის ჯვარი*).

„სხვაცან ხთისნაბადებნ თუ რაზედ უწყებოდან, მადლი-დ  
ხოიშან დაუთხოვიდი“

(*ბარისახო, კვირიას ხატი*).

„დიდ კვირაეს სხვან ხთისნასახნ თუ რას უჩიოდან, უკუდმ  
დგებოდან მადლი, ხოიშან, დაუთხოვიდი“

(*ლეზაისკარი, კისტანი*).

კიდევ რას სთხოვს საყმო ჯვარს? ყველა სათხოვარს თავი-  
სი სტერეოტიპული ფორმულა აქვს. ამ სათხოვარებში იხატება  
ყმის მთელი ცხოვრება – მისი საოჯახო, სამეურნეო ყოფა, მისი  
ზნეობრივი სახე, მისი გარე და შიდა. კაცის შემატება ოჯახში,  
საქონლის სიმრავლე, ჯანმრთელობა, მტერი, სიკვდილი, შველა  
ხიფათში, დავლათის შეშველება, მშვიდობით დაბრუნება, მოსა-  
ვალი („სთველ ლალიან-ბარაქიან ამაუყენიდი“), შეგნებული და  
უნებური შეცოდება, შრომის კურთხევა („ხარისა-დ' მხრის ნაოფ-  
ლარს ჯვარ დაუნერდი“), ძღვენის კურთხევა („ქრისტემ დაგი-  
წერასთ ჯვარ თქვენ ზღვენთა-დ' სამსახურ“), ცოდვების მოტე-  
ვება სინანულისას („სინანულს თუ გეძახდან, ულხინდითა“) იმ  
შეგნებით, რომ „ყმა შაუნყენთ, ბატონ შაუნდობარ არ იქნების“.

სხვადასხვა შემთხვევები:

გარდა უშუალოდ საკლავის დაკვლის წინ, მისი ლეგიტიმა-  
ციის (მსხვერპლის კანონიერების) მიზნით წარმოსათქმელი ტექ-  
სტებისა ანუ დამწყალობნებათა, ხუცესთა სიტყვიერ მარაგში  
უნდა გამოვყოთ საკუთრივ სადიდებლები, რომლებიც ჯვარისა  
თუ კერძო სუფრის დასალოცად წარმოითქმის. აქ ხსენდებიან  
სხვადასხვა საყმთა ღვთისშვილები – თითოეულ მათგანზე თი-  
თო სანთელი და თითო სასმისია (ჭიქა-ბარძიმი) გაპიროვნებუ-  
ლი. აი, ეს სადიდებელიც (ჩანერილი ბარისახოში, კვირია ხატში,  
XX საუკუნის 30-იან წლებში):

წინა სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარ-  
ჯოს, მალალო ღმერთო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გა-  
დიდას, გაგიმარჯოს, კვირაევ, ხთის კარზე კარავიანო! აემ სან-  
თელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას. გაგიმარჯოს ღუბისთავ  
სვეტის ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადი-  
დას, გაგიმარჯოს, ხთისშობელო! აემ სანთელ-ჭიქა-  
ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს სახმთო-სახატეს

მდგომო ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადი-  
დას, გაგიმარჯოს პირქუშო, ცეცხლისალიანო! აემ სანთელ-ჭი-  
ქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გმირო კოპალავ,  
ლალ ლახტიანო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას,  
გაგიმარჯოს თავადო მთავარანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიქა-  
ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ხთიშობელო, ადგილის  
დედაო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარ-  
ჯოს კვირავე თელის ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიქა-  
ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს სანებაო ახოსწვერი-  
საო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს  
გიორგივ წყაროსთავისაო! აემ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ  
გადიდას, გაგიმარჯოს ლაშქარნო ხთისშობლისანო! აემ სან-  
თელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გიორგივ  
ნაღვრისპირისაო!“

[სადიდებლები: 17-18].

**II. ნაქადაგარნი.** ხუცობის ტექსტებში ადრესატი ჯვარია, რა-  
კი ეს ტექსტები ვედრებას გამოხატავენ. მაგრამ არის საკულტო  
ტექსტები, სადაც საყმოა ადრესატი. ამიტომაც, თუ დამწყალობ-  
ნებაში ან სადიდებელში სიტყვა მიემართება ქვემოდან ზევით,  
ნაქადაგარში ზემოდან ქვევით მიემართება. თუ პირველ შემ-  
თხვევაში ხუცესი ჯვარის მიმართ აგზავნის სიტყვას, აქ ქადაგი  
ლაპარაკობს ჯვარის პირით საყმოს გასაგონად, მას ჯვარის  
სიტყვა მოაქვს ადამიანებამდე. აქ მიმართულება ზემოდან ქვე-  
მოდან არის: მორიგე ღმერთის ნება ჯვარს ჩამოაქვს დედამიწაზე  
და ქადაგი ის პირია, რომელსაც ჯვარი უცხადებს ამ ნება-  
გადაწყვეტილებას და რომლის ბაგეებით ცხადდება ეს ნება.  
დამწყალობნებაში ხუცესი „აგზავნის“ ჯვარს მორიგე ღმერთის  
კარზე მადლისა და წყალობის გამოსათხოვნად, ნაქადაგარში კი  
მორიგე ღმერთის კარზე ნამყოფი ჯვარი ბრუნდება უკან და ქა-  
დაგის პირით მთელს საყმოს უცხადებს მორიგის ნებას და მო-  
მავალსაც უწინასწარმეტყველებს. ნაქადაგარის ენაც შესაბა-  
მისად სიმბოლურია და „ირაციონალური“, რაც ე. წ. „ჯვართე-  
ნის“ ლექსიკაში ცხადდება. „ჯვართენის“ უხვი გამოყენება იმი-  
თაც არის განპირობებული, რომ ნაქადაგარში მეტყველებს არა  
ადამიანი, არამედ ჯვარი. მოგვყავს ნაქადაგარის ნიმუში:

„ჰაი, ჰაი, მე ორ მთავარანგელოზი, მე მაქვს ძალი-დ' შაძ-  
ლებაი. ჩემთ ყმათ აღარაად გავაჩნიორ. მჰარ მჰარს გამისწო-  
რესა-დ' კისერს – კისერს. მათრევენ სიმურშია-დ' როშიანში.  
აღარაად ვის გავაჩნიორ, მაგრამ მე აისივ მთავარანგელოზი

ორ, მე აისივ ძალი-დ' შაძლებაი მაქვ. ჩემ ყმათ ურჩევ, რო  
ჭკვით იყვნან. მე ნუ გადამაგდებენ, თორე ვანან. ჩემს წესს  
მე არ დავიყრი, რაიც ხთისგან მაქვ მალოცვილი. ჩემ დასტურ-  
მსახურნ დაძველდეს, გათამამდეს. აღარცრაადმე მივაჩნიორ,  
მე მითქვამის ჩემის მეენის პირითა-დ' გამოცხადებავის. ამირ-  
ჩევიან ჩემდა სამსახურებელად ორნი დასტურნი ორი წლით...“  
[სადიდებლები: 179].

ამ ნაქადაგარში არხოტის ჯვარი, მიქიელ მთავარანგელო-  
ზი, საყვედურობს თავის საყმოს რწმენის დაკლებას, ამხელს სინ-  
მიდეთა პროფანაციაში („მათრევენ სიმურში და რიოშიანში“) და  
აფრთხილებს მას, ნუ დააგდებენ მის სამსახურს. ნაქადაგარი,  
როგორც მის ბოლოში ჩანს, ჯვარის მსახურთა – დასტურთა და-  
საყენებლად არის წარმოთქმული (ზოგიერთ ჯვარში დასტუ-  
რებს ქადაგის პირით ირჩევენ, ზოგიერთში – ქადაგის გარეშე,  
უბრალო კენჭისყრით).

განსაკუთრებით მდიდარია ინფორმაციით და გამომსახვე-  
ლობითი საშუალებებით ლულში (ხევსურეთი) იახსრის ჯვარში  
წარმოთქმული ნაქადაგარი:

„სადალ მაქვ ძალი-დ' შაძლებაი, სადალ მაქვ! ჩამამეყარ  
სუყველაფერი – ქერ-ოქრონიც, ჭიქა-დიდებანიც, ზღვენ-უ-  
ლუფანიც, ჳარ-კურტნი. მაშინ მქონდ ძალი-დ' შაძლება, რო-  
საც დევ-დედაბერთ ვლაგმევდი, ვლახტევდი, ცხრა ადლ მი-  
ნა-მყარს ვახევიებდი. მაგრამ ეხელად ყმათ საშველადა სახო-  
იშნოდ იქავ ხთის კარზე დავდიორ, იმით რო მიმიძვირდეს ყმა-  
ნი. ქერ-ოქრონ ვერ გადმავილენ სრულად. მზექალ შაგვიჯდ  
მალალზედ, მაგვაცოლნ ცის ხორხოშნი, გამინადგურნ ჩემ ხო-  
დაბურნი, ჩემ ყმით ქერ-ოქრონიც. მერიგე ღმერთმ დამიძრ  
ბაგენი და ჯიხვის თავ-რქანი გადმამაცოლნ სამ პირად. უმ-  
თხილდით თავს, აგებ გადავიცილ. ხთის კარზე დაოლ. მაქვ კი  
იმედ, რო გადავიცილ ჩემმა გამარჯვებამამც და მერიგეს  
ღმერთისამც შავესრევ ჳარ-მანიშთ, აგებ გადავიცილავ, და-  
ვიმწრობ კვირაეს. დავხქრთამავ ბნელ-სისკრის თევით, ზღვენ-  
სამსახურთ შასროლით. გიორგის შავეხვეწეები, გიორგის მოდე  
ყელლილიანთ, დაწმარება გამინიეთავ, ენით ხართავ ლაქარ-  
დიანნივ. გიორგიმ ჳაწმატის ჯვარმ შახკაზმ თავის ნისლისფე-  
რი, ცის გიდელ-გიდელ დანყვიტა, გაშალ წყალობის მასკვლავ-  
ნი. ნულავ გეშინისთ, იმედიანად იყვენით“.

[სადიდებლები: 180].

იახსარი, ლულის ჯვარი, იხსენებს დევებთან ბრძოლის ხანას („როსაც დევ-დედაბერთ ვლაგმევდი, ვლახტევდი“). ძველებური ძალისა და ავტორიტეტის მოშლას უჩივის. ჩივის, რომ მისთვის მსხვერპლი („ქერ-ოქრონი, ჭიქა-დიდებანი, ზღვენ-ულუფანი, –არ-კურეტნი“) აღარ იჩირება, მაგრამ მაინც იხტიბარს არ იტეხს და განაგრძობს შუამავლობას თავის საყმოსა და მორიგე ღმერთს შორის, ჩვეულებისამებრ, დადის მის კარზე მადლის გამოსათხოვნად. ნაქადაგარში მეტაფორული ენაა გამოყენებული, რაც ადგილობრივ, ხევსურულ დიალექტზე, „ჯვართენის“ სახელით არის ცნობილი. განვმარტოთ „ჯვართენის“ სიტყვები: *ქერ-ოქრონი* – მარცვლეული, ძირითადად ქერი; გამოთქმა *მზექალ შაგვიჯდ მაღალზედ ნიშნავს გვალვიანობას (მზექალ – მზე); ხოდაბურნი* – ჯვარის ყანები; *მარ-მანიშნი* – ჯვარში დასაკლავი პირუტყვი; *ბნელ-სისკრის თევა* – ღამის თევა; *ზღვენ-სამსახურთ* – შესანიშნავი: *ზღვენი* – ქადა-პურები, *სამსახური* – საკლავი; *ყელლილიანი* – ხახმატის ჯვარის მოდეს, სამძიმარის (იხ. ქვემოთ) ეპითეტი: *ცის გიდელ-გიდელ* – ცისკიდური.

ზოგი ნაქადაგარი ე. წ. მთიბლური საზომით არის განწყობილი:

„გეხვენებო მიქიელიო,  
აპატივეო, აუტიეო,  
უტი ასა და უმეცარიო,  
შენ გეხვენება ჯორციელიო,  
შენ აპატივე უმეცარსაო,  
მე გამოვითხოვ ბულაურსაო,  
თუ გამიგონებ მიქიელსაო,  
ნუ ჩაუჭურებ საგებელთაო,  
როს დაგჭირდების მიქიელიო,  
როსაც შავჯდებით ხთის კარზედაო,  
იქ მე მაქვ ძალი-დ' შაძლებაიო,  
იქ მე მაქვ ხთიშვილთ მეტობაიო“.

[სადიდებლები: 181].

ეს ნაქადარი წარმოადგენს თავის საყმოსადმი ჯვარის მეოხების საუკეთესო ნიმუშს. მიქიელ მთავარანგელოზი – არხოტის ჯვარი ამ ნაქადაგარში ემუდარება რომელიღაც ღვთისშვილს, ჩამოეხსნას მის ყმას, აპატიოს შეცოდება, როგორც „უტსა და უმეცარს“, მზად არის ღვთის კარზე ღვთისშვილთა შეკრებისას, თუ გასჭირდა, მეოხება (შუამდგომლობა) გაუწიოს მას მორიგე ღმერთის წინაშე, რადგან თავს ყველა ღვთისშვილზე უპირატესად თვლის.

“ჯვართენის“ სიტყვების განმარტება: ბულაური – ჯვარში დასაკლავად მისაყვანი პირუტყვი; ნუ ჩაუჭურებ საგებელთაო – ნუ გახდი ავად, საწოლში ხანგრძლივ მწოლიარედ.

**II-ა. სამძიმარის ნაქადაგარნი.** სამძიმარის ნაქადაგარები, რამდენადაც მათი „ავტორი“ ანუ პირველი პირი მითოსური პერსონაჟია, შეგვეძლო ანდრეზების ნაკვეთში გაგვეხილა, მაგრამ ისინი უფრო სანესო სიტყვიერებას განეკუთვნებიან, ამავე დროს ეს ტექსტები ორიგინალური და თავისებური პოეტური შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუშებია. სამძიმარი ხახმატის წმიდა გიორგის მიერ ქაჯავეთიდან არის წამოყვანილი. გადმოცემებში არ არის ერთსულოვნება მის სტატუსზე ქაჯავეთში: ერთნი თუ მას მოტაცებულად თვლიან, მეორის თანახმად იგი განთავისუფლებულია ქაჯავეთის ტყვეობიდან. კიდევ სხვა ანდრეზით, სამძიმარის თავგადასავალი იმეორებს წმიდა გიორგის მიერ გველუშაპის ხახიდან დახსნილი მეფის ასულის ამბავს. ასეა თუ ისე, ხახმატის გიორგი ქრისტიანულად ნათლავს სამძიმარს და წილს უდებს თავის ჯვარში, სალოცავში. მას შემდეგ ხახმატის ჯვარი არ გულისხმობს მხოლოდ წმ. გიორგის, არამედ სამძიმარს მასთან ერთად. ამრიგად, ხახმატის ჯვარი ორსახიანია: იგი თავის საყმოს ეცხადება როგორც მხედრის სახით, ისე ულამაზესი, სამკაულებით მორთული ქალის სახით, – ეს არის „ყელილიანი“ ან ხელი სამძიმარი. ყელილიანი ნიშნავს ფარღულით მორთულ-მოკაზმულს, ხელი კი გამოხატავს მის არაორდინალურ, თითქოს შეშლილის ქცევას, რაც შეადგენს სწორედ მისი ნაქადაგარების შინაარსს. ნაქადაგარებში იგი გვევლინება ერთ-ერთი ფუნქციით, რაც ხახმატის ჯვარის ყმის გამოცდაში მდგომარეობს. სამძიმარი ნაცნობი ქალის სახით ეცხადება მოყმეს, დანიშნულივით ცხოვრობს მის სახლში, ტრიალებს კარ-მიდამოში, აკეთებს ქალის ყოველგვარ საქმეს, „ჭიმა-ლახტარა“, ანუ საკვები მხალეული მოაქვს მთიდან, ასუფთავებს სახლ-კარს (აბუღეთაურთ ციხეში), აცხობს და, ბოლოს, ლოგინშიც კი უწვება მოყმეს (აბუღეთაურთ ხოლიგას, საღირას, იმედას ან მეგრელაურთ გახუას), მაგრამ როგორც კი მოყმე მის მიმართ ვაჟურად მოპყრობას მოინდომებს, სამძიმარი დაუყოვნებლივ ტოვებს ვაჟის სახლს, სამაგიეროდ კი რაღაც სასიკეთო ნიშანს უტოვებს ოჯახს. სამძიმარი გამოცდის ყველას, ვის გამოცდასაც მოისურვებს, მაგრამ ვერავინ უძღლებს ამ გამოცდას. გავეცნოთ ერთ-ერთ ნაქადაგარს:

„მამინ ძლივ მქონდა შაძლებაიო,  
ვიარებოდი ქალივითაო,

ნაოჭიანი ჩავიცვიდიო,  
ქოქომონ გავაბრიალნიდიო.  
ჯუათ ელენე ვეგონიდიო,  
გოგოთურაის მაყვარეიო.  
აბულეთაურთ ციხეშიაო  
მედგეს ლოგინნი ჩარდახშიაო.  
აბულეთაურთ ხოლიგამაო  
ქალი საცოლედ მამინდომაო.  
იმ ჩემსა გამონაფრინდომსაო  
იქავ აჩნიან ნაკოჭვარნიო.  
პურ-სატანნ მამჩნეს ლელეშიაო,  
ხელის საპონი წყაროშიაო,  
მამყვებოდ შანაცოდრობითაო“.

[სადიდებლები: 183].

სხვა ფრაგმენტებშიც ძუნნად, მაგრამ შთამბეჭდავად, მაცდუნებლად არის წარმოდგენილი ეს მაქცია, რომელიც ქალის სახით ეცხადება ვაჟს, მაგრამ სრულიადაც არ არის ქალი – არათუ ქალი არ არის, ადამიანური არსებაც კი არ არის. „ნაოჭიანი ჩავიცვიდიო, ქოქომონ გავაბრიალნიდიო“, ამბობს აქ თავის თავზე სამძიმარი, სხვაგან კი: „ყურზე საყურეს ვიდებდიდიო“, „ქალის ფაფანაგ ჩავიცვიდიო, დავიგრუშნიდი თავ-მანდილნიო“ – აქ ნათქვამია ყველაფერი, რასაც კი შეეძლო თავდაჭერილი ხევსური მოყმე, ხახმატის ჯვარის ყმა, აელელვებინა. „ქოქომონ გავაბრიალნიდიო“ – მხოლოდ ეს იქნებოდა საკმარისი, რომ ყმა, როგორც ვაჟი, თავდავინწყებას მისცემოდა. მაგრამ ვაჟი ითმენს, ვიდრე სამძიმარი უკიდურეს ეროტიკაში არ გაახვევს ვაჟს: „ჩავეხვივიდი, ჩაუნვიდიო, ძუძუ-მკერდს გამავიხვივიდიო“. ამ კულმინაციაში „ქალი“ ტოვებს ვაჟს და მის სახლ-კარს. ყველაფერი ოცნებაში მომხდარა: მის მეზობელ ჯუათ ელენეს, მის უიმედო შეყვარებულს, მისი ოცნების ქალწულს, ფიქრადაც არ გაუვლია გულში, საცოლედ სტუმრებოდა მას საკუთარ სახლში.

**ტერმინისთვის.** შელოცვა, როგორც სიტყვის აღნაგობა – შე-ლოცვა – ცხადყოფს, ლოცვისგან წარმოდგება. რა ნიუანსს მატებს ამოსავალ სიტყვას – ლოცვას წინდებული შე-? თუ ლოცვა მიემართება იერარქიულად მაღლა მდგომ არსებას (ღმერთი, ანგელოზი, წმიდანი), როგორც სათხოვარი, რომელიც შეიცავს ვედრებასაც ამ სათხოვარის აღსასრულებლად, შელოცვის საშუალებით ადამიანი ცდილობს ზემოქმედება მოახდინოს არსებათა ნებაზე, იძულებით დაიყოლიოს თავის სასიკეთოდ. აქ რაიმე თხოვნა და ვედრება გამორიცხულია. ერთი, რაც საერთოა ლოცვასა და შელოცვას შორის, ეს არის რწმენა ფიზიკური სინამდვილის მიღმური რეალობის არსებობისა: ლოცვის შემთხვევაში, როგორც ითქვა, რწმენა ღვთისა და მისი ანგელოზებისადმი, როგორც ისეთი რეალობისა, რომელიც ადამიანზე მაღლა დგას, ხოლო შელოცვის შემთხვევაში რწმენა დემონური არსებებისადმი, რომლებიც არ არიან წარმოდგენილი ადამიანზე იერარქიულად მაღლა მდგომად, ისინი ადამიანის მიმართ პარალელურ სამყაროში არსებობენ, არც მის მაღლა, არც დაბლა, შეიძლება ითქვას, თანაბრად. ამის გამოა, რომ შელოცვის ტონი საფუძვლიანად განსხვავდება ლოცვის ტონისგან, რომელიც არსებითად არ შეცვლილა მოყოლებული იმ დროიდან, რაც ლოცვების პირველი ჩანაწერები გაჩნდა. ლოცვის კილო თხოვნა-ვედრებითა, ცრემლნარევიანად, აღვსილი საკუთარი ცოდვილიანობის შეგნებით. მლოცველი გამსჭვალულია სასოებით, მოწინებითა და შიშით უზენაესისადმი; ის აღიარებს უზენაესის ნებას და ემორჩილება მას, აღიარებს მის აბსოლუტურ სინმიდესა და ძლიერებას, გრძნობს და ხედავს კიდევ უფსკრულს თავის შეზღუდულ არსებასა და ღვთის უსასრულობას შორის, ივედრება, ოდნავად მაინც შეივსოს ეს უფსკრული. ლოცვა ხდება ამ სინამდვილესა და ზესინამდვილეს შორის.

ასეთი იყო მლოცველი ყოველთვის მას შემდეგ, რაც ადამიანმა აღიარა თავისზე მაღლა მდგომი ღვთიური სამყაროს არსებობა. ასეთია არსებითად ლოცვა პოლითეისტურ ეპოქებშიც, რასაც ცხადად მოწმობს ჩვენამდე ლურსმულ დამწერლობაში შემონახული აშურულ-ბაბილონური ლოცვები. ლოცვების გვერდით ამ ეპოქაში შელოცვებიც არსებობდა, რომლის მთელმა კორპუსმა მოაღწია ჩვენამდე. ამიტომ შეხედულება, თითქოს ლოცვა შელოცვის ევოლუციის შედეგია (ან პირუკუ) სინამდვილეს არ შეესაბამება. სხვაა მლოცველის და სხვაა შემლოცვე-



ლის ფსიქოლოგია. ისინი განსხვავებული ფსიქოლოგიური და ეგზისტენციალური ტიპები არიან, რამდენადაც თავად მათი „ადრესატებია“ ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებულნი.

შემლოცველი არ გრძნობს არავითარ იერარქიულ დამოკიდებულებას იმათზე, ვის მიმართაც შელოცვის ტექსტია გამიზნული. ის მათ იმავე ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე ან მის ქვემოთაც გაიაზრებს, სადაც თავად არის. მლოცველის ვედრება და მისი ლოცვა ქვემოდან მაღლისკენ მიიმართება, შემლოცველი ბრძანებით მოითხოვს, იგი ან გასძახის, ან ჩასძახის; მლოცველი გამსჭვალულია ბრალეულობისა და სინანულის გრძნობით, შემლოცველისთვის არ არსებობს ასეთი განცდა, ის შელოცვით ემუქრება იმ არსებებს, რომლებიც აბრკოლებენ მას და ხელს უშლიან მის კეთილდღეობასა და სამეურნეო წარმატებას. საბოლოოდ, თუ ჩავუკვირდებით, შელოცვის ტექსტი სავსეა მუქარით და დემონურ არსებათა დაშინებას ემსახურება. დაბოლოს, თუ ლოცვა, თუნდაც წარმართულ ხანაში, სახელდებით მიმართავს ღმერთებს და მათთან ადამიანს ინდივიდუალურ-პიროვნული დამოკიდებულება აქვს (ღმერთი ცნობს ადამიანს), შელოცვის ობიექტები უსახელო არსებებია და დამოკიდებულება აქ უპიროვნოა: ავსული ცნობს არა ადამიანს, არამედ მაგიურ ტექსტს, რომელიც მის წინააღმდეგ ბედესავით არის გადასროლილი ან ისარივით ნატყორცნი. ერთი მკვლევრის გამოთქმით, შელოცვა მტრის წინააღმდეგ დაგებული ხაფანგივითაა.

კიდევ ერთი განმასხვავებელი ნიშანი ლოცვასა და შელოცვას შორის. თუ ლოცვის მხოლოდ ტექსტია საკმარისი, რათა მან მიზანს მიაღწიოს, მისწვდეს უზენაესის ყურს, შელოცვა, როგორც წესი, მოითხოვს რიტუალს, რომლის გარეშე მას ძალა არ ექნება. მართალია, როგორც ოვიდიუსი ამბობს, „სიტყვებს წონა აქვთ“, მაგრამ სიტყვის უსხეულო წონას ესაჭიროება დაწონვა რიტუალის სახით. შელოცვას ქმედითი ძალა რიტუალის თანხლებით აქვს. ამიტომაც ტექსტი მასთან ერთ მთლიანობად აღიქმება. ამდენად, შელოცვა სინკრეტული ჟანრია და ამ მხრივ იგი კლასიკური გაგების მითოსს ენათესავება, რომელიც ასევე ტექსტისა და ქმედების ერთიანობაა. არც ცალკე ტექსტი, არც ცალკე ქმედება – ასეთია შელოცვის პრინციპი. ისინი ერთმანეთს ავსებენ და აძლიერებენ.

**წარმოშობა.** მართალია, შელოცვა დღესდღეობით ხალხშია გავრცელებული და ხალხური კულტურის ფონდს ეკუთვნის, მისი ხალხური წარმომავლობა ეჭვის ქვეშ არის დაყენებული. ვ. მანსიკა (W. Mansikka), რომელმაც რუსული შელოცვები გამოიკ-

ვლია, უარყოფს შელოცვების ხალხურ წარმოშობას. ის ფიქრობს, რომ შელოცვა, როგორც ასეთი, წარმოადგენს არა ხალხის მასების შემოქმედებას, არამედ სასულიერო წრეების მნიგნობრული მოღვაწეობის ერთგვარ პროდუქტს. მისი აზრით, რუსეთში შელოცვები წარმოიშვა ლიტურატიურის გავრცელების, აგრეთვე ქრისტიანული სიმბოლოების დაშლის (შეიძლება ითქვას, გადაგვარების) თუ რეინტერპრეტაციის შედეგად [პეტროვი: 88]. ამ თვალსაზრისში არის ჭეშმარიტების მარცვალი, მაგრამ არ უნდა გამოვრიცხოთ ხალხის წვლილი შელოცვის დღევანდელი სახის (ტიპის) ჩამოყალიბებაში. მართალია, სიმბოლოები ელიტარული წრის კუთვნილებაა, მაგრამ მათი დაშლა, მათში რალაც ახლის დანახვა, ახლებური გაგება, ხალხური სპეციფიკური მიზნების სამსახურში ჩაყენება სხვაგან სად უნდა მომხდარიყო, თუ არა ისევ და ისევ ხალხის წიაღში. ანალოგიისთვის გვახსენდება ხალხური „ტარიელიანი“, რომლის წარმომავლობა „ვეფხისტყაოსნიდან“ უეჭველია, მაგრამ ისიც ეჭვგარეშეა, რომ იგი ამ უკანასკნელის „ხალხურ ქვაბში“ გადახარშვის შედეგია. „ხარშვა“ კი ძლიერი, თუ შემოქმედებითი არა, ბუნებრივ-არაცნობიერი პროცესია. ამრიგად, თუ შელოცვების მასალა ზემოდან მოდის, მათი შელოცვად გარდაქმნა დაბალ წრეებში ხდება.

უფრო კონკრეტულად შელოცვის, როგორც ჟანრის, წარმოშობის პრობლემას ა. ვესელოვსკი პასუხობს. მისი აზრით, შელოცვა შუა საუკუნეებში ახლად აღორძინებული მითოლოგიური შემოქმედების ბუმის შედეგია. შუა საუკუნეებში დადგა მეორე დიდი ხანა მითოლოგიური შემოქმედებისა და, აი, სწორედ ამ დროს ჩამოყალიბდა შელოცვათა ტექსტები, რომლებიც ტიპოლოგიურად მსგავსია წარმართული შელოცვებისა. ასე რომ, ა. ვესელოვსკის აზრით, დღემდე შემორჩენილი შელოცვები არა წარმართული, არამედ ქრისტიანული ეპოქის პროდუქტებია. ქრისტიანულ ეპოქაში წარმოქმნილ შელოცვებში წარმართული ელემენტების ძიებას იგი გაუმართლებლად მიიჩნევს. ახლანდელი შელოცვების მსგავსება „ძველ წარმართულ შელოცვებთან გამოწვეულია არა ახალ ფორმაში მათი გარდასახვით, არამედ ქრისტიანულ ნიადაგზე მითოსური პროცესის დამოუკიდებელი აღორძინებით“, წერს იგი [პეტროვი: 90]. ტრანსფორმირებული ქრისტიანული რეალიებისა თუ სიმბოლოების გამორიცხვის შემდეგ შელოცვის ტექსტში არსებითად აღარაფერი რჩება. ქართული შელოცვების მაგალითზე, თუნდაც მათი ზედაპირული გაცნობისას, შეგვიძლია ამის დანახვა. ქრისტიანული რეალიები შელოცვების ძირითადი პლასტია. საბოლოოდ, შეიძლება დავას-

კვნათ, რომ შელოცვები შედეგია ქრისტიანული რეალიების იმ-გვარივე გახალხურებისა (პაგანიზაციისა), როგორსაც ქრისტი-ანული წმიდანების ხალხურ ვერსიებში ვადასტურებთ.

**კლასიფიკაცია.** შელოცვები შეიძლება ორ ჯგუფად დავყოთ მათი გამოყენების სფეროს მიხედვით. თითოეული ჯგუფი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. ეს ორი სფეროა: I. ადამიანური სფერო ანუ აქ ერთიანდება შელოცვები, რომლებიც ადამიანის ჯანმრთელობას ემსახურება; არსებობს ნებისმიერი სნეულების სანინალმდეგო შელოცვა: თვალის, უჭმურის, შეშინებულის, გულის ტკივილის, ბედნიერის (მუწუკის ევფემისტური სახელწოდება ხალხურ მედიცინაში), ორსულის დასაცავი და სხვა. მასვე შეიძლება მივათვალოთ სიყვარულის გამომწვევი, ავი თვალის მოსაგერი-ებელი და სხვა. II. სამეურნეო სფერო, რაშიც გაერთიანებულია ძირითადად ველზე მყოფი საქონლის მხეცისგან დასაცავი ტექსტები. ერთი სწავლულის თქმით (ე. კაგაროვი), ამ ტიპის შელოც-ვა იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც ნადირის წინააღმდეგ და-გებული ხაფანგი. მართლაც, მგლის პირის შესაკრავი შელოცვა სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვიერი ხაფანგი, რომელიც რიტუ-ალთან ერთად შინ არის „დაგებული“, მაგრამ გარეთ მოქმედებს.

**სტრუქტურა და რეალიები.** ორიოდ სიტყვა შელოცვათა ბუნდოვანებაზე: ბუნდოვანება შელოცვის კონსტიტუტიური ელემენტია. წარმოშობისთანავე ის ასეთი იყო. არ არის მართე-ბული, თითქოს შელოცვების თავის დროზე გასაგები ტექსტი დროთა ვითარებაში გაბუნდოვანდა. რით შეიძლება აიხსნას შე-ლოცვათა ბუნებითი ბუნდოვანება? მას შეიძლება მოეძებნოს ახსნა მაგიაში. რამდენადაც მაგიის ობიექტი ირაციონალური, არაადამიანური ძალებია (რომლებიც ადამიანს ვერ ცნობენ და ადამიანიც ვერ ცნობს მათ), მათთან სასაუბრო ენაც ირაციონა-ლური, გაუგებარი უნდა იყოს. რაც უფრო ბუნდოვანი და, ადამი-ანის თვალსაზრისით, გაუგებარია სიტყვა თუ ტექსტი, იმდენად ქმედითია იგი. ყველაზე ძლიერი შელოცვები აბრაკადაბრული შინაარსის ტექსტებია. მათი აღმნიშვნელი საგანგებო ტერმინე-ბიც კი არსებობს: ბერძნულად ბარბარა ონომატა „ბარბაროსუ-ლი (გაუგებარი) სახელები“.

აქვს თუ არა რაიმე გამოკვეთილი სტრუქტურა შელოცვას? მას უნდა ჰქონდეს: I. შესავალი ნაწილი, დასაწყისი ფორმულა; II. შელოცვის ობიექტის დასახელება; III. დასკვნა (განაჩენი).

**I. დასაწყისი ფორმულები.** ისინი არცთუ მრავალფეროვა-ნია. ყველაზე მეტად გავრცელებულია სტერეოტიპული ფორმუ-ლა „სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმიდისათა“, რო-

მელსაც ქრისტიანულ სამყაროში ყოველი საქმის დაწყებისას წარმოთქვამენ. საკუთრივ შელოცვის ტექსტის წინ მისი წარმოთქმით შემლოცველი ტექსტს ლეგიტიმურობასთან ერთად ძალას ანიჭებს. ეს ფორმულა აქ იმის ნიშანიც არის, რომ შემლოცველი ქრისტიანად თვლის თავს, თუმცა შელოცვას ქრისტიანობასთან არავითარი კავშირი არა აქვს არც შინაარსობრივად და არც სარწმუნოებრივად. ეს ფორმულა, როგორც წესი, შემლოცველის წარმოთქმაში დეფორმირებულია, თითქოს „გამარტივებულია“. მას ასეთი სახე აქვს მიღებული: „სახელო სახელითა მამითა ძითა სულითა წმინდითა“. ზოგჯერ მას ერთვის: ამინ! მისი ვარიაციებია: „სახელითა ღვთითა მამითა ძითა სულითა წმინდითა“, „სახელო სახელითა ძითა ხვითა და უძრავი დედამინითა“, „სახელო სახელისაო სახელო სამჯერ ღვთისაო“...

გარკვეული ჟანრის (ნადირის პირის შესაკრავი) შელოცვებს წინ უძღვის ფსევდოქრისტიანული დასაწყისი, მაგალითად: „ეკენია ბეკენია ბეკენს ხატი სვენებია“, რომელსაც ვარიაციები აქვს: „ეკენია ბეკენია ბეკსა (ვარ. ბერსა) ხატი სვენებია“, „ეკენია ბეკენია ბერსა ხატი ჩვენებია“, „ეკენია მეკენია მეფეს ხატი სვენებია“, „ეს ალაგი ბუკასია ბუკას ხატი ასვენია“ და სხვა.

ხშირია აბრადაკაბრას ტიპის, გაუგებარ სიტყვათა სინტაგმებისგან შედგენილი დასაწყისები: „აღისასა მალისასა“, „მატიტი მათიტი“, „მოვიდა მათაური და მათაური და კათაური“, „ადილასა მადილასა“, „ეროსანი მეროსანი უსახლკარო ხაროსანი“, „ელი ელავდა (ვარ. ელობდა) მელი მელავდა (მელობდა)“, „ელი ელენტა მელი მელენტა“, „აღე მალე სალანდოლე“, „აბა აბაია თაბა თაბაია იესო და ლასარია“, „ასამარია დასამარია ზევით და ჩემი ქვევით მარია“. ხშირად შელოცვის ტექსტი მთლიანად აბრადაკაბრაა, რაც აძლიერებს მის ქმედითობას, რადგან ქმედითია არა შინაარსი სიტყვისა, მისი რაციონალური მარცვალი, არამედ მისი ფონეტიკური სახე. საუკეთესო შელოცვა უაზროა. თუმცა უაზრობაში შეიძლება აზრის დანახვაც, თუ შელოცვის ტექსტს ქმედებასთან ერთად გავიაზრებთ:

„მსხალს ვჭამ, მსხალს ვსვამ, მსხალი მიფენია,  
მსხალი მაფარია, მსხალი ვარ!  
ქლიავსა ვჭამ, ქლიავსა ვსვამ, ქლიავი მიფენია,  
ქლიავი მაფარია, ქლიავი ვარ!  
ჭინჭარსა ვჭამ, ჭინჭარსა ვსვამ, ჭინჭარი მიფენია,  
ჭინჭარი მაფარია, ჭინჭარი ვარ!“

[შოშვილი: 185].

ცალკე აღებული ეს ტექსტი ნამდვილი აბრადაკაბრაა, მაგრამ მისი საზრისის გასაღები სამკურნალო ქმედებაშია. დანაყილი ცხრა მსხლის, ცხრა ქლიავის და ცხრა ჭინჭრის ფოთლის მასას ამ შელოცვის შემდეგ უსვამენ მორიელის ნაკბენზე. შელოცვას ბუნდოვანი შინაარსი აქვს, ძნელია მისი სიუჟეტის გამოკვეთა, ირაციონალურის რაციონალურ ენაზე „გადმოთარგმნა“, მაგრამ შესაძლებელია პერსონაჟთა იდენტიფიკაცია მაინც. ვინ არიან ისინი? შელოცვებში შევხვდებით ქრისტე ღმერთს, დედა მარიამს (უჩვეულო მეზობლობაში; „გველის დედა მარიამი“), მოციქულებს, სხვა წმიდანებს... მაგრამ ისმის კითხვა, რამდენად არიან სახეცვლილი ქრისტიანული წყაროების პერსონაჟები, რამდენად დაშორდნენ ისინი თავის პირველწყაროს, შერჩათ თუ არა მათ თავდაპირველი ნიშნები?

განვიხილოთ ღვთისმშობლის, როგორც შელოცვებში იწოდება, დედა მარიამის, სახე. იგი ყველა ჟანრის შელოცვების მნიშვნელოვანი ფიგურაა. იგი, როგორც წესი, მტირალია და ეს არ არის მისთვის შემთხვევითი. მაგრამ იგი ტირის არა თავის ჯვარცმულ ძეს, არამედ მოთქვამს იმ ბოროტების გამო, რომელიც მას ავსულმა უყო. მისი ანტაგონისტი ხშირად ურია ქეთელად (ვარ. ქეთელა, ქეთერი, ქეთენი, ქეთერეშალი და სხვა) არის წოდებული. აშკარაა მისი წარმომავლობა. ეს ის ურია ხეთელია, რომლის ცოლი დავით ისრაელის მეფემ შეაცდინა, თავად კი მუხანათურად მოაკვლევინა (2 მეფ. 11). ისიც აშკარა უნდა იყოს, რომ შელოცვაში წარმოდგენილი ბოროტება, რის უვნებელსაყოფადაც მოწოდებულია ტექსტი, დავითის შთამომავლის, მარიამის მიმართ ურია ხეთელის შურისძიების შედეგია.

„სახელითა ღვთითა, მამითა, ძითა და სულითა წმინდითა.

ლოცვა თვალყმისა.

ვიჯექი ტაძარსა, ვქსოვდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა, შემთვალა, შემყვალა, შემაგიზინზილა,

განყდა ქსელი ოქროს კედისა,

დამცვინდა მხარი აღმასისა,

დამაყრევინა თმა გიშრისა.

ჩამოიარა ქრისტემა, მკითხა:

– დედა მარიამ, რას ტირი?

– რავა რას ვტირი, ვიჯექი ტაძარსა,

ვქსოვდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა,

შემთვალა, შემყვალა, შემაგიზინზილა.

გამიწყდა ქსელი ოქროს კედისა,  
დამცვინდა მხარი აღმასისა,  
დამაყრევინა თმა გიშრისა.

მითხრა ქრისტემა:

– ნუ სტირი, დედა მარიამ, ნუ ყრი ცრემლსა მარგალიტისასა!  
ადექი, აადულე წყალი, ჩაკარი მუგუზალი,  
ავი თვალით შემხედვარეს თვალში ნაცარი, გულში ლადარი!  
წმინდა გიორგის ლახვარი და ბოზალი  
მოხვდა ყიასა, ამოუვიდა ღლიავსა!“

[შიოშვილი: 53].

გავაანალიზოთ ეს ტექსტი ანალოგიური ტექსტების (სადაც ასევე დედა მარიამია მთავარი პერსონაჟი) მოშველიებით. დედა მარიამი ავი თვალის მსხვერპლია, უფრო სწორად, გათვალულია ურია ქეთელის ავი მზერით მისი შრომის ნაყოფი – ქსელი. სხვა შელოცვებში დასახელებულია ნითელ-ყვითელი ან მწვანე აბრეშუმის სამოსელი, რაც, ცხადია, არსებით განსხვავებას არ ქმნის. დედა მარიამი წარმოდგენილია, როგორც არქეტიპი, რომელიც პირველად ხდება გათვალვის მსხვერპლი და პირველადვე განაქარვებს მას რიტუალური ქმედებით, რომელიც შელოცვის ტექსტშივეა გამჟღავნებული (მუგუზლის ჩაყრა მდულარე წყალში), რაც არცთუ ხშირი შემთხვევაა. ყველა გათვალული ასრულებს დედა მარიამის ქმედებას. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ მისი ანტაგონისტი ურია ქეთელი, როგორც ასევე არქეტიპი, ყოველი კონკრეტული გათვალვის გამომწვევია.

საგულისხმოა ადგილი, სადაც შრომობს დედა მარიამი. ეს არის ტაძარი, სადაც აპოკრიფის (იაკობის პირველსახარება) თანახმად, რვა წლის მარიამი შეყვანილი იქნა და ცხოვრობდა იქ. წმიდა ლეგენდის თანახმადვე, აქ არის მოქსოვილი კვართი, რომელიც ქრისტეს ემოსა. რა თქმა უნდა, შელოცვის ტექსტში ყოფით ლოგიკას არ უნდა ვეძებდეთ. მთავარი აქ ის არის, რომ გათვალვისგან დახსნის ხერხი ქრისტესგან მოდის, რაც უნდა აძლიერებდეს შელოცვის ქმედითობის ავტორიტეტს.

მრჩეველის როლში ზოგან მიქელ-გაბრიელი გამოდის, რაც კიდევ უფრო აახლოებს ტექსტს პირველწყაროსთან (გაბრიელია ის მთავარანგელოზი, რომელმაც ახარა მარიამს ღვთის ძის მუცლადღება).

როგორც ვხედავთ, ამ ტიპის შელოცვა, სადაც მარიამია მთავარი პერსონაჟი, თავიდან ბოლომდე – პრეამბულიდან („სახელითა ღვთითა...“) დაწყებული შედეგით („წმინდა გიორგის ლახ-

ვარი და ბოზალი“) დამთავრებული – მთლიანად ქრისტიანული ელემენტებითა და რეალიებით არის შექმნილი.

ზოგან დედა მარიამი ოქროს სკამზე ზის ან სამოთხის კარზე, ან გზაჯვარედინზე და ტირის, მისი ცრემლები მარგალიტებია („რასა ყრი ცრემლსა მარგალიტისასა“), მისი საქმიანობა ქსოვაა – ქალის საქმიანობის თავი და თავი. ის ართავდა „ქსელსა ძონეულისასა, იშლიდა თმასა ბრონეულისასა“, ან „სამოსელსა ვქსოვდი ნითლისასა, ყვითლისასა“. რაც შეეხება თმის გაშლას, შეიძლება გავისხენოთ ინგილოური ლეგენდა წმიდა მარიამზე, რომელიც შვიდ წელიწადში ერთხელ გამოდის გამოქვაბულიდან და მისი პირველი მოქმედება ის არის, რომ ოქროს სავარცხლით თმას ივარცხნის. ქსელის ქსოვა (თუ ქსელვა) და თმის ვარცხნა, როგორც ქალური აქტები, დამახასიათებელია ხალხური დედა მარიამისთვის. თუმცა, როგორც გაბრიელ ეპისკოპოსს (ქიქოძეს) ქადაგებაში უთქვამს, რომელიღაც ძველ ეკლესიაში არსებულა ღვთისმშობლის ფრესკა, სადაც დედა მარიამი თითისტარით ართავს მატყლის ძაფს (ცნობა მომყავს ილია ჭავჭავაძის სიტყვიდან, რომელიც მან წარმოთქვა გელათში გაბრიელ ეპისკოპოსის დაბადების დღეს [ჭავჭავაძე 1987: 421]). მარიამი, როგორც ქსლის მბეჭავი ან, თუნდაც მქსოველი, აპოკრიფულია. მარიამს ხელში თითისტარი სჭერია, როცა მთავარანგელოზი გაბრიელი გამოეცხადა. გადმოცემით, ამ ქსელისგან მოქსოვა მან უკერველი კვართი უფლისა. ბოროტი ძალა შლის მის ნაქსოვს და ნავარცხნს.

**შენიშვნა.** „მრთველი ღვთისმშობლის“ სახე ნიშანდობლივია რუსული შელოცვებისთვის: იგი ოქროს თითისტარით ართავს ძაფს, რასაც სამკურნალო შელოცვებში სისხლის შემდეგებელი – „Пресвятая мать бугородица на залатую пряслицу пряла, нитку атарвала, кроу завизала“, ხოლო სამონადიროში მხეცების დამჭერი ძალა აქვს: „...а прядет нити ... на белых зверей, на белых зайцев, на красных лисиц...“ [პეტროვი: 105].

შელოცვის ტექსტი იძლევა დედა მარიამის პორტრეტსაც: „თვალნი მესხა გიშრისა, კბილი – მარგალიტისა“, რასაც ზიანი ადგება კვლავ შურისმგებელი ურია ხეთელისგან: „შემოესწრო ქეთელა ურიამ, სელი ჩაუნყვიტა ძონეულისა, თვალეზი დააყრევინა გიშრისა, კბილი – მარგალიტისა“.

მის აქსესუარებად გამოჩნდება: ოქროს სკამზე მჯდარ მარიამს წინ „ედგა ჭიქა მინისა, შიგ ედგა წყალი ვარდისა“, რასაც ასევე ზიანი მიადგება ბოროტისგან. შელოცვის ტექსტი იმედს

იძლევა: „გაგემართება ქსელი ძონეულისანი, თმანი ბრონეულისანი, წყალი ვარდისანი“, რაც, თავის მხრივ, ზიანის (კერძოდ, გათვალვის) მოხსნის გარანტიაა. თუმცა შევხვდებით შელოცვას, სადაც ღვთისმშობელი მისთვის უჩვეულო ქმედების ავტორია:

„ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა,  
ჩამამიგლიჯა ქსელი ძონეული,  
კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი“

[შიოშვილი: 45].

მაგრამ, ძირითადად, დედა მარიამი ვნებულისა, მას შემწე ესაჭიროება და ისიც გამოჩნდება – ეს იესო ქრისტეა.

„მოდიოდა ქრისტე ღმერთი, იჯდა კვიც ზედ უხედნარზედ.  
გედიხედა ქვედა ქვეყანაზე:  
– ნეტა რასი ზივილია, ნეტა რასი კივილია?  
არავინ ატირებდეს ქვრივსაო,  
არც არავინ იკლებდეს ობოლს მწირსაო.  
– არა, მამა, ძე და სულო წმინდაო,  
არც არავინ ატირებს ქვრივსაო,  
არც არავინ იკლებს ობოლს მწირსაო.  
დედა მარიამს ჭვალი ასვია,  
მისი ზივილია, მისი კივილია.  
– თვით მოსრული კანაფი გადაგრიხე, გადმოგრიხე,  
გადააცვი მახათსა, ის გაუქრობს ჭვალსა“

[შიოშვილი: 85].

ქრისტე, ჩოჩორზე ამხედრებული, შედის იერუსალიმში, სადაც მეფის პატივს მიაგებენ მას. „და მოჰგუარეს ვირი და კიცვი მის თანა და დაასხეს მას ზედა სამოსელი და დაჯდა მას ზედა“ (მ. 21: 7). და ამ შელოცვაში ქრისტე ნამდვილად მეფურად იქცევა: ობოლთა და ქვრივ-ოხერთა განკითხვა ამქვეყნად მეფობის დარსებიდანვე მეფეთა წესია, მათი უპირველესი მოვალეობაა სოციალურ სფეროში. ხამურაბის კანონების ეპილოგში ეს საგანგებოდ არის აღნიშნული: „ძლიერისგან სუსტის არდასაჩავრავად, ობლისა და ქვრივისთვის სამართლის მისაცემად ბაბილონში... ჩემი ძვირფასი სიტყვები ქვაზე დავწერე და ჩემი ქანდაკის წინ, რომელ არს მეფე სიმართლისა, დავდგი“ [ხამურაბი: 49). თუ



„ქვედა ქვეყანაზე“ სოციალურად ყველაფერი წესრიგშია, მარიამს, რომელიც მთელი ხალხის განსახიერებაა, სწეულება – ამ შემთხვევაში არცთუ მძიმე, *ჭვალი* – აწუხებს, და ქრისტესაც მოაქვს წამლის საიდუმლო. შელოცვას არაფერი ესაქმება სოციალურ პრობლემებთან, იგი მხოლოდ ადამიანის ჯანმრთელობით არის დაკავებული.

დიალოგი, რომელიც შეხვედრას მოსდევს, არსებითია შელოცვათა უმრავლესობისთვის, სადაც კი პერსონაჟები, როგორც წესი, ქრისტიანული სამყაროდან, მონაწილეობენ. დიალოგურობა შელოცვის ოპტიმალური ფორმაა, რომლის საშუალებითაც გამოიძიება სწეულების გამომწვევი მიზეზი თუ წამალი.

„იჯდა მარიამი, ტიროდა ცხარე ცრემლითა.

გადმახედა უფალმა და ჰკითხა:

– რათა ტირი, მარიამ ცხარე ცრემლითა?

– მასა ვტირი, დადგომია ადამის ძესა მჭვალი, აწუხებს და აღონებს. რა არის ამის წამალი?

– ის არის მაგის წამალი:

გადახტი ჩემსა ბაღჩასა, ჩაიკრეფ კანაფსა.

შაბამ წითელ ბანარსა, გადადებ მხარ-ილლიასა.

აყრის ჭვალსა, ჩაყრის ზღვასა“

[შიოშვილი: 80].

აქ პასუხისგამცემი ანუ მცოდნე წამლისა ქრისტეა. სხვაგან შეიძლება დედა მარიამი იყოს:

„სახელო სახელითა, სამჯერ სახელო ღვთისაო.

ივანე და ბურბუშელა კალოზედა ბურთაობდნენ.

ახტა ბურთი, თვალში ეცა,

თვალი სისხლად გადაექცა.

ჰკითხეს დედა მარიამსა:

– რა არის ამის წამალი?

– სამჯერ გადაჰკრავს ლახვის ნემსსა.

შეუგდებს ზემო ნიავსა, გაატანს ქვემო ნიავსა...“

[შიოშვილი: 95].

ზოგიერთი შელოცვის მიხედვით, წამალი არც ქრისტემ და არც მარიამმა არ იცის. ქრისტე თავად არის დაზარალებული და დედა მარიამი ეძებს მისთვის წამალს. წამალი აღმოჩნდება, მაგრამ მის განმაცხადებელს შელოცვა არ ასახელებს.

„– მარიავ, რას ტირი, რას ჩივი, რას გოდგოდებ?  
– რავარ არ ვტირი, რავარ არ ვჩივი, რავარ არ ვგოდგოდებ?  
ჩემი შვილი ურიეს ქორწილზე წოლია,  
თვალში ბურთი მოხდენია, თვალი ატკენია.  
– იმის წამალი: ფოლადი ლემსი, ყირმიზა ძაფი,  
აჰკიდე თავსა, უშველის თვალსა“

[შიოშვილი: 96].

შელოცვის მიზნისთვის შორს წასულა შემლოცველი ფანტაზია, თუკი ამ „ურიეს ქორწილში“ იოანეს სახარების კანას ქორწილი იგულისხმება, სადაც იესომ, დედა მარიამთან ერთად სტუმრებულმა, წყლის ღვინოდ გარდაქმნის სასწაული მოახდინა (ი. 2: 1-11). ქორწილი, მისი პირველი სასწაულის ადგილი, მისი თვალის დაზიანების ადგილად გარდაიქმნა. ხშირად ქრისტეს ცვლის მიქელ-გაბრიელი, რომელიც ბევრ შელოცვაში სხვადასხვა სენის გამომწვევთა ანტაგონისტია:

„... მოვიდა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი.  
– რას სტირი, დედა მარიამ, ან რას ჩივი,  
ან რასა ყრი თვალიდან ცრემლსა?...“  
– ნუ ტირი, დედა მარიამო, ნუ ყივი,  
ნურცა ყრი თვალიდან ცრემლსა!  
დავკრავ თვალსა ჩემსა ლახვარსა,  
გავარონიებ დედომინასა...“

[შიოშვილი: 52]

მიქელ-მთავარანგელოზი წმიდა სამების ძალით უკან ახევილებს სენს:

„საყმანვილო მოდიოდა, მოანთებდა ცეცხლივით,  
მოპეტელობდა თიკანივით, მოჭყყიროდა გოჭივით.  
შეხვდა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი:  
– სად მიდიხარ, საყმანვილო?  
– აგერ მივალ თოთო ბოვშეთან ძვალის სახრავად,  
რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად.  
– არ გაგვივა თოთო ბოვშეთან მამა-ძემ და სული წმინდამ  
ძვალის სახრავად, რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად!“

[შიოშვილი: 63].

მიქელ-გაბრიელი ხშირი ანტაგონისტია, განსაკუთრებით საყმანვილოსი (საყმანვილო სენის), შეშინებულის, უჟმურის. ის

მეოხებას უწევს მტირალს და ზიანის მსხვერპლს დედა მარიამს, მაგრამ შეგვხვდება შელოცვა, სადაც თავად დედა მარიამი გვევლინება, გაუგებარი მიზეზით, სნების (საყმანვილოს) გამომწვევად, ხოლო მიქელ გაბრიელი ტრადიციულ ანტაგონისტად.

„... იჯდა მარიამი კარსა იერუსალიმისასა.  
შემოეყარა მიქელ-გაბრიელი თავარანგელოზი:  
– სად მიხვალ, სად მიგიხარია?  
– მივალ ვაჟის, ქალის, ყმანვილის საჭიატებლად, საქთობლობად.  
გოუნყრა მიქელ-გაბრიელმა:  
– ნუ იქ, სულო უკეთურო,  
ნურცა სვამ სისხლსა ყმანვილისასა და ა.შ.  
[შიოშვილი: 65].

ასევე შეგვხვდებით შელოცვას, სადაც ნათქვამია:

„ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა,  
ჩამამიგლიჯა ქსელი ძონეული,  
კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი“  
[შიოშვილი: 45].

ასევე პეტრესა და პავლეს, და იაკობსაც ვიხილავთ ნეგატიურ როლში, ასევე აუხსნელი მოტივით. რამ გამოიწვია მათი ამგვარი გარდასახვა, ძნელი ასახსნელია.

„პეტრე, პავლე და იაკობ საუფმუროდ მოდიოდნენ“  
[შიოშვილი: 26].

მოციქულები პეტრე და პავლე საგმირო ეპოსის პერსონაჟებთან – როსტომთან და ტარიელთან არიან შეწყვილებულნი, მათი ანტაგონისტი კი წმიდა ესტატია:

„მოდიოდეს პეტრე და პავლე, როსტომ და ტარიელ  
არუხითა და მარუხითა.  
წინ დახდა წმინდა ესტატე სამოცდასამის თავითა.  
– სად მიხოლთ, შავნო ძმანო, თქვენი შავი ძაღლებითა?  
– ხევს მივალთ სასმელადა, საჭმელადა,  
ბაღლის შესაღონებლადა, პატრონის დასაძმარებლადა.  
– გირჩევთ, დაბრუნდეთ, შავნო ძმანო, თქვენის შავის ძაღლებითა!  
– არ იქნება გაბრუნება, გზასა მივდივართ, გზასა იალთა.

- გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ღორის ღრუტუნითა,
- გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი კატის ბლავილითა,
- გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ლეკვის ყეფითაო!
- გამოვალთ, წმინდა ესტატეო, სამოცდასამი თავისა!...

[შიოშვილი: 30-1].

როსტომსა და ტარიელთან პეტრესა და პავლეს დანყვილება ამ უკანასკნელთა პროფანაციის და უფრო მეტისაც – გაუნმიდურების ნიშანია. მაგრამ აქ ვანყდებით პაგანიზაციის უკიდურეს ზღვარს, როცა სიკეთე ბოროტებად, სინმიდე უნმიდურებად გარდაისახება. პეტრე და პავლე უჟმურის არათუ გამომწვევნი არიან, არამედ თავად განასახიერებენ უჟმურს და „შემკულნი“ არიან ყველა იმ ატრიბუტით, როგორც ისინი ხალხის წარმოდგენაში ჩანან. სიშავე მათი ფერია და ამ ფერის უსურმაგ ცხოველთა სახეს იღებენ.

პეტრესა და პავლეს ზოგჯერ გაუგებარი – არც პოზიტიური, არც ნეგატიური – მონანილეობა აქვთ სხვადასხვა დანიშნულების შელოცვებში. ერთ ჭვალის შელოცვაში მოცემულია დიალოგი პეტრესა და იორდანეს შორის, რომელიც ცოცხალ არსებად არის გაგებული:

„დიდი, დიდი, დიდებული,  
 საყდარი აშენებული,  
 ლოდი იყო მიდებული.  
 პეტრე იჯდა ქვასა,  
 იორდანე – წყალსა  
 პეტრემ უთხრა იორდანეს:  
 – რათ არა სჭამ პურსა?  
 – მით არა ვჭამ პურსა,  
 ჭვალი მასვია გულსა.  
 რა არის მისი წამალი?  
 – ცივი წყალი, ცივი რკინა,  
 ღვთით ამოსული კანაფი  
 გადაამცვენ მხარსა,  
 ის გააქრობს მჭვალსა!“

[შიოშვილი: 84].

რა საშენი მასალით არის აგებული ეს შელოცვა?  
 ვინ არის ეს იორდანე? პეტრე ქვაა (ბერძნ. პეტრა) და ამიტომაც ის „იჯდა ქვასა“, რომელზედაც ეკლესია დააშენა ქრის-

ტემ – ამ მოტივით იწყება შელოცვის ტექსტი. ეს „ლოდი იყო მიდებული“, შესაძლოა, ქრისტეს სამარხის ლოდს გულისხმობდეს (შესაძლოა, აქ შემოჭრილი იყოს აღდგომის ეპიზოდიდან). ვინ არის იორდანე და რას უნდა ნიშნავდეს პეტრესა და მისი საუბარი პურის ჭამის შესახებ? წყალს (ანუ წყალზე, წყალთან თუ წყალში) მჯდარი იორდანე სხვა ვინ უნდა იყოს თუ არა იოანე ნათლისმცემელი, რომლის პირველი გამოჩენა მდინარე იორდანესთან არის დაკავშირებული? უჟმურის ლოცვაში ზიანის მსხვერპლი იოანე იორდანეს მონათლულად არის მოხსენებული: „შენ, ეშმაკო, დეესენი, არ არი შენსა ნებასა! იორდანეს ნათლულია, ნათლილებას დასწრება“ [შიოშვილი: 26]. სხვაგან, შეშინებულის შელოცვაში, სრულად და გარკვევითაა (კანონიკურად): „ქრისტე ჩვენია, ქრისტესი ჩვენა ვართ. ნათლისმცემლის მონათვლასა, ნათელლებას დასწრებივართ“ [შიოშვილი: 13].

რას ნიშნავს შეკითხვა „რათ არა სჭამ პურსა“? უნდა გავიხსენოთ სახარებაში ნათქვამი, რომ „მოვიდა იოვანე, არცა ჭამდა, არცა სუმიდა...“ (მათ. 11: 18), მაგრამ სხვა საკითხია, რა ნიშნით თუ საზრისით უკავშირდება პურის უჭმელობა „მჭვალს“. პერმენევტიკა აქ უძლურია. ნებისმიერი რეალია შეიძლება იქნეს შელოცვაში გამოყენებული და იქ მას თავისი საზრისი ენიჭება. შეშინებულის შელოცვაში თავად პეტრე-პავლეა კითხული: „პეტრე-პავლე პურსა სჭამდეს იორდანეს ყანაზედა. – პეტრე, რად არა სჭამ პურსაო?..“ პეტრე და პავლე ჭამენ პურს და მაინც ეკითხებიან, რატომ არ ჭამთო? იქნებ უნდა ეკითხათ, რატომ ჭამთო, როგორც მათეს სახარება მოგვითხრობს:

„მას ჟამსა წარვიდოდა იესუ დღესა შაბათსა ყანობირსა მათსა. ხოლო მონაფეთა შეემშია და იწყეს მუსრვად თავსა ჯუვილისასა და ჭამად. ხოლო ფარისეველთა მათ იხილეს რაჲ, ჰრქუეს მას: აჰა მონაფენი შენნი იქმან, რომელი არა ჯერ-არს შაბათსა შინა საქმედ“

(მათ. 12: 1-2).

შაბათს იკრძალება არა ჭამა, არამედ საჭმლის მოპოვება. შელოცვას ეს ადგილი შეეძლო თავისებურად გაეგო: პეტრე-პავლეს, მოშიებულ მოციქულებს, ეკრძალებათ „იორდანეს ყანაზე“ ჭამა. იორდანეს ყანა, როგორც ტაბუირებული, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში იტყვიან, კვრივი ადგილი, იმდენადვეა შემლოცველის ფანტაზიის ნაყოფი, რამდენადაც ის ხალხური რწმენა-წარმოდგენის რეალობას ემყარება.

სხვადასხვაგან „იორდანეს ყანაზე“-ს ენაცვლება „წყალსა იორდანისასა“, „კარსა იორდანისა“...

სახარებისეული ეპიზოდის რადიკალური ტრანსფორმაციის ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ ქანანელი ქალის დემონურ არსებად გარდაქმნილი სახე საყმანვილოს ერთ-ერთ შელოცვაში:

„მოდიოდა ქალი ქანანელი.  
მოზუოდა ქარივითა,  
გადუდგა დედა მარიამ:  
– სად მიხვალ, ქალო, ქანანელო?  
– ვიყავი ზღვასა, არ დამიგია ზღვამა,  
მივდივარ ასოტანშია სისხლის სასმელად,  
ხორცის საქმელად, დედ-მამის საწრუნუნებლათა...“.

[შოშვილი: 64].

შელოცვას მოსდევს წამლის „რეცეპტის“ გამჟღავნება. დასაწყისი ტიპურია: სწეულება დადის დასახული მისამართით, როგორც სხვა შელოცვებში ვხვდებით. მაგრამ ვინ არის „ქალი ქანანელი“? მათეს სახარებაში ასეთი ეპიზოდია გადმოცემული: „და აჰა ესერა დედაკაცი ქანანელი საზღვართა მათგან გამოვიდა, ლალადებდა და იტყოდა: შემიწყალე მე, უფალო, ძეო დავითისო, რამეთუ ასული ჩემი ბოროტად ეშმაკეულ არს“ (მათ. 15: 22). და ქრისტემ განკურნა მისი ასული. ცხადია, შელოცვის „ქალი ქანანელი“ ამ ეპიზოდიდან იღებს სათავეს, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, შელოცვაში ყველაფერი უკუღმაა წარმოდგენილი. არ არის შემთხვევითი დედაკაცის შეცვლა ქალით: შელოცვისთვის არსებითია ალიტერაცია – ქალი ქანანელი, რაც კიდევ უფრო გაძლიერებულია სინტაგმით „მოზუოდა ქარივითა“, თუმცა ქარი, თუ საყმანვილოს შელოცვებს გადავხედავთ, არცთუ შემთხვევითია საყმანვილოსთვის: ეს არის „წითელი ქარი“, „პირწყლის (ვარ. პილნის) ქარი“, „ბარბანის ქარი“, „სარსალობდა ქარივითა“... თუმცა ქალი ქანანელი შეიძლება თავად იყოს სწეულის არქეტიპი:

„ქალი ვიყავ ქანანელი, თვალებითა წირპლიანი, მუხლებითა წისლიანი...“

[მოსულიშვილი: 163].

მოგვყავს ქრისტიანულ სახელთა და აბრაკადაბრას შეთავსების ნიმუში:

„სახელითა ხვთისათა, მამისა და ძისათა და სულისა წმინდისათა.  
ედენიენთა ლაილე შამათე ედენია იავი ეგრამათე  
ეგრესემ იოსი ერივანე და იონა იოსავე.  
ამითა სახელითა შეიკრა პირი დევთა,  
ქაჯთა და გველთა და ყოველთა საჩინოთა და უჩინოთა მავნებელთა.  
იესო ქრისტე, ძეო და სიტყვაო ღვთისაო ცხოველისაო,  
იხსენი ყოველივე ჭირისაგან და ყოვლისა საეშმაკოსაგან  
და ყოველისა ცრუსა მავნისა და საცთურისაგან მონა ესე ღვთისა“  
[შიოშვილი: 199-200].

კონტრასტი აშკარაა: ტექსტი ორი განსხვავებული წარმო-  
შობის ნაწილისგან შედგება: ერთს ასაზრდოებს ქრისტიანული  
რწმენა, მეორე სიტყვის მაგიაზეა დაფუძნებული. სტრუქტურუ-  
ლად მაგიური შრე ქრისტიანულ ფორმულებს შორის არის მოქ-  
ცეული: იწყება უნივერსალური ფორმულით „სახელითა...“ მას  
მოსდევს (შელოცვის ობიექტთა – ავსულთა დასახელების შემ-  
დეგ) აბრაკადაბრა „ედენიენთა...“ და მთავრდება ქრისტეს მი-  
მართ ლოცვით. ზოგი შელოცვის (საყმანვილოსი და მუნისა) სი-  
უწყეტი აგებულია ქრისტესთვის სრულიად შეუთავსებელ ქმედ-  
ბაზე:

„ქრისტემ დაკლა თეთრი ფური,  
მან აწვია ყოვლი სული.  
სატკბურმა უთხრა: – მე რად არ მანვიე?  
– შენ მად არ განვიე, შეხვალ ყმანვილის ტანში,  
წინკნი, გლეჯავ, ქავლავ, ნორბლავ!  
– არა, ძე და მამა, სულო წმინდავ,  
არცა ვწინკნი, არცა ვქავლი,  
ავყვავდები ატმის ყვავილივით,  
ჩამოვცვინდები ქონდრის ყვავილივით.  
ღმერთო მოუხდინე ლოცვა ჩემი!“

[შიოშვილი: 70].

**შენიშვნა.** „სატკბური“ კანის დაავადებაა, „განრთხმული მუნუკი“ (სა-  
ბა). იგი შელოცვაში განპიროვნებულია, ჩათვლილია სულიერთა („ყოვლი  
სული“) რიცხვში.

ქრისტე იხდის საღმრთოს თეთრი ფურის დაკვლით და, რო-  
გორც სამყაროს უფალი, უნივერსალური ღმერთი, იწვევს ყვე-  
ლას, გარდა სატკბურისა (ან მღერისა), რომლის მიმართ მას პრე-

ტენზია აქვს. პრეტენზია ააშკარავებს სნეულების ეტიოლოგიას და სატკბურიც თანახმაა, არ შევიდეს ღრმად ადამიანის ორგანიზმში – მხოლოდ აყვავდეს ყვავილივით და დაჭკნეს ყვავილთა წესით. სატკბური უარს ამბობს თავის გამანადგურებელ ძალაზე, ოღონდ საღვთო ლხინს არ მოაკლდეს! ქრისტე საბოლოოდ შეირიგებს მას: სატკბური წმიდა სამების სახელით დებს ფიცს.

ნადირობის თემა საკმაოდ მკვიდრად არის წარმოდგენილი შელოცვებში. შელოცვის ეპიკური, როგორც უწოდებენ, ნაწილი სანადიროდ გასვლით იწყება. სანადიროდ გამსვლელი ზოგჯერ პირველი პირია: „ავდექ დილაზე, ჩვეცვი თხილამურები, წაველ სანადიროთ, ნადირი ვეძებე, ვერ ვიშუე“. სანადიროდ გადიან სამნი ძმანი, უსახელონი: „სამნი ძმანი ვიყავით, გვექონდა სამების ძალა, დავდიოდით მთაშია, დავეძებდით ნადირსა. ვერ ვიპოვეთ ნადირი, ვპოვეთ შეშინებული...“ [შიოშვილი: 17]. ხშირად სამი ძმა სახელდებით არიან ჩამოთვლილნი – იროსი, მიროსი და კვიროსანი: იროხ, მაროხ და კვირსტინე; კეროზ, კუროზ, კერასტინე; ერევეზი, კერევეზი, მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი – ეს უკანასკნელი, ცხადია, რითმისთვის არის მოხმობილი. სხვა ახსნა ამგვარ სახელთა თავმოყრას არ ეძებნება. რა წარმოშობა აქვთ ამ სახელებს, გაურკვეველია.

სანადიროდ გამსვლელებად მახარებლებსაც შევხვდებით:

„ჩვენ სამნი ძმანი ვიყვენითა:  
მათე, ივანე, მარკოზი.  
წავედით ნადირობად, ვინადირეთ.  
ზღვას იქით გადავიყარენით,  
ზღვას აქეთ გადმოვიყარენით...“

[მოსულიშვილი: 98]

თითქოს მათი სანადიროდ გასვლა, რაკი ზღვაა ნახსენები, მათი მეზადურობის რემინისცენციაა (მახარებლები გალილეის ზღვაზე მეზადურობდნენ ქრისტეს თანხლებით), თუმცა შელოცვის მახარებლები მთაშიც ნადირობენ:

„ჩვენ ვიყვენით სამნი ძმანი:  
მათე, მარკოზ და ივანე.  
მთას წავედით სანადიროთ,  
კვალი ვერ ვიპოვნეთ ნადირისა,  
კვალი ვიპოვნეთ ქალისა.



ქალსა ქაჯავეთისასა  
მახე დაფუდგით, შიგა გავაბით...“

[მოსულიშვილი: 122]

ნადირობაში შელოცვის ეპიკურ პერსონაჟებს, როგორც ნესი, ხელი ეცარებათ, სამაგიეროდ ისინი სნეულების გამომწვევს მოინადირებენ: „კვალი ვერა ვპოვე ნადირისა, ვპოვე უკეთური-სა...“; „ჰაიდე, ნევდეთ სანადიროთ! გედევხედე, ვერ ვიშოვე ნადირი. კბილდახჩენილი სამარტვილო (საყმანვილო) მოდიოდა...“; „ვერა ვპოვეთ კვალი ნადირისა, ვპოვეთ კვალი აღისა და ეშმაკისა...“. თუმცა ნადირობა არ არის სპეციფიკური შელოცვებისთვის. მას შევხვდებით ეპიკური თხრობის ექსპოზიციისაში: ნადირობით იწყება „ვეფხისტყაოსანი“, „ამირანდარეჯანიანი“, „სიბრძნე სიცრუისა“. ნადირობას გამოუცნობ სამყაროში შეჰყავს ადამიანი; ამირანი და მისი ძმები (შელოცვის სამნი ძმანი მონადირენი!) დაკარგავენ ოქროსრქიანი ირმის კვალს, სამაგიეროდ ცამცუმის საიდუმლო კოშკს წააწყდებიან. მონადირე სხვა სამყაროს მიმკვლევი, სადაც სხვა საიდუმლოებათა გარდა სნეულებათა მიზეზები იპოვება. შელოცვების მონადირე შამანს მოგვაგონებს, რომელიც ეძებს სნეულის სულს ან დევნის ავსულებს შელოცვებით – ის შელოცვის პერსონაჟიც არის და წარმომთქმელიც. თუკი არსებობს რაიმე მსგავსება ამ ტიპის („სამონადირეო“) შელოცვის შინაარსსა და შამანის მკურნალობის მეთოდს შორის, ეს მხოლოდ ტიპოლოგიური იქნება, არა გენეტიური (ჩვენი შელოცვები და შამანობა არსებითად სხვადასხვა კულტურებს ეკუთვნიან).

შელოცვებისთვის, როგორც ირაციონალური ტექსტისთვის, დამახასიათებელია შეუძლებლობის ან აბსურდის შემცველი სიუჟეტები, რომლებსაც დამოუკიდებელი ჟანრობრივი არსებობა აქვთ. ასეთებია მთლიანად ნალრძობის შელოცვები:

„უცხო მინდორში უცხო ხე იდგა,  
უცხო ფრინველს ზედ ბუდე ედგა.  
ევედი უფეხოდ, დევიჭირე უხელოდ,  
ჩამოვიყვანე უფეხოდ, დავკალი უდანოდ,  
შევწვი უცეცხლოდ, შევჭამე უპიროდ.  
გორებული გორდებოდეს,  
ნალრძობი კი მთელდებოდეს!“

[შიოშვილი: 145]

„წყლის პირს იდგა ორი ხე, უფესური, უძირო.  
ზედ იჯდა ორი ტრედი, უფრთონი უხთონი.  
ზედ ეველი უხელო, ძირს ჩამეველ უფეხო.  
დავკალი უდანოდ, შევწვი უცეცხლოდ.  
აღამ დეეცა, სისხლმა ჩეექცა.  
დამცემელს ეტკინა, ამდგომელს ეშველა“  
[მოსულიშვილი: 146].

შელოცვა სიტუაციის შეუძლებლობას სწეულების გაგრძელების შეუძლებლობასთან აკავშირებს:

„ელი ელავდა, ზღვა შოშინობდა,  
ზღვისა პირასა წითელი ხუცესი იყო,  
ება წითელი ხარები, ხნემდა და თესამდა.  
– წითელო ხუცესო, ვინ გეიგონა ზღვა ხნული, ქვიშა თესული,  
დამწვარი მესამე დღეს იქით გაძნელებული?“  
[შიოშვილი: 104]

ან ასეთი დაბოლოებით:

„ხუცესო, რასა ხნამ და რასა სთესამ?  
– კლდესა და ქვას ვთესამ.  
დამწვარო, ისე შენ იხარე,  
როგორც კლდეში ქვიშამ იხაროს!“  
[შიოშვილი: 103].

გარდა უნივერსალური ყოველი საქმიანობის დამწყები ფორმულისა („სახელითა...“), შელოცვებში ვხვდებით:

„შენ ქრისტესი ხარ, ქრისტე შენია, ქრისტეს ბეჭდით დაბეჭდილი ხარ. მამა გაცვია, და ძე გარტყია და სული წმინდა გარს გახვევია“, „მამა აცვია, ძე არტყია, სულიწმინდა გარს ავლია. ოთხი თავი სახარება ოთხივ კუთხეს უსვენია – მათე, მარკოზ, ლუკა და ივანე“, „ეზოს – ჯვარი, კარს – ბეჭედი! შენ დახწერე შენი ჯვარი! ცდა ჩემი, ნება ღვთისა“, „გწყალობდეს წმინდა გიორგი, ჯვარი პატიოსანი“, „სამნი ძმანი ვიყავით, გექონდა სამების ძალა“, „არული კუდიანსა, ჯვარი აქაურობას!“, „იერუსალემს წირვა იყო“, „ეს ადგილი წმინდა არის, წმინდა არის, ღვთისა არის“, „ღმერთი ციხეა, შიგა ზღუდეა, შიგ არიან მთავარანგელოზები“, „კარვის პირს დგას ეკლესია“, „ღმერთო, შენ დასწერე შენი წყალობის ჯვარი!“, „ჯვარს დავიჭერ ჯვართა, ელუსამლის (იერუსალიმის) ძალითა“, მეტი ავტორიტეტისთვის შემლოცვე-

ლი შელოცვას ღვთისმშობელს მიაწერს: „ეს ლოცვა განა ჩემი მოგონილია, ღვთის დედის მარიამის მოგონილია“, „ზეცის კვრის ხმა მესმა, ანგელოზი ლოცვად დადგა“, „ქრისტე შაბრძანდა მარჯვენა მხარსა“ (მამის მარჯვენით) და სხვა.

ქრისტიანული ტექსტებიდან წამოღებული ეს „ინკრუსტაციები“ არ არის შემთხვევითი. შელოცვები ქრისტიანულ წრეშია შექმნილი და ქრისტიანული რწმენის ავტორიტეტით არის გამაგრებული. მაგრამ ეს ქრისტიანობა პაგანიზებულია. სხვანაირად არც შეიძლება იყოს. ხალხში პოტენციურად არსებობს წარმართული სტიქია და ის ყოველ ხელსაყრელ სიტუაციაში თავს იჩენს.

ლიტერატურა

- მოსულიშვილი:** გველი მოვკალ უფლისათვის, ქართული შელოცვები, წიგნთა და ხელნაწერთაგან გამოკრიბა მიხო მოსულიშვილმა [ფოლიანტინი, 1991].
- პეტროვი:** Петров В. Н. Заговоры (Из истории русской советской фольклористики, Л., «Наука», 1981).
- შიოშვილი:** შიოშვილი თ. ქართული ხალხური შელოცვები, კრებული შეადგინა თ. შიოშვილმა, ბათუმი, 1994.
- ჭავჭავაძე 1987:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა კრებული, ტ. IV, 1987.
- ხამურაბი:** ხამურაბის კანონები, „მეცნიერება“, თბ., 1988,

რა არის შრომა, თუ მას მხოლოდ ეკონომიკური კუთხით შევხედავთ, როგორც მხოლოდ აუცილებელი საარსებო საზრდოს მოპოვების იძულებით საქმიანობას? თუ შრომა ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, რომლის გარეშე ის ადამიანი არ არის? მოარული აზრია: შრომამ შექმნა ადამიანი. თუ ასეა, ვინ უნდა ყოფილიყო ის თავდაპირველი არსება, რომლისგანაც homo faber-ი წარმოიშვა, ან რამ აიძულა ეს არსება „იარაღის მკეთებელი“ გამხდარიყო? საიდან მოდის შრომის უნარი – გამოცდილებამ შესძინა თუ თანდაყოლილი იყო? რა იყო ისეთი ამ ჰომო-ში, რამაც ასე ფუნდამენტურად განასხვავა იგი დანარჩენ ცოცხალ ქმნილებათაგან? შრომის ინსტინქტი? თახვიც შრომობს და განსაცვიფრებელია მისი შრომის ნაყოფი. მაგრამ მას ინსტინქტი აშრომებს. სწორედ რომ *აშრომებს*. ადამიანის შრომა კი გააზრებული ქმედებაა, იარაღის კეთებიდან დაწყებული ამ იარაღის გამოყენებით დამთავრებული. მას არ აშრომებენ – ის *შრომობს*. და ამ შრომაში იგი აცხადებს თავს, როგორც თავისუფალი ნების მქონე არსება. შრომა ადამიანის მოთხოვნილებაა, ჯანმრთელი, საღი ადამიანის ფუნდამენტური მოთხოვნილება, რომლის საშუალებითაც ის ახდენს ამ სპეციფიკურად კაცობრივი უნარის რეალიზაციას. ამიტომაც ენოდება მინაზე შრომის შედეგს *გა-კაც-რიელ-ება* და უშრომელ, შრომისგან მიტოვებულ მინას – *უ-კაც-რიელი*. ადამიანს შეუძლია იშრომოს – მაგრამ ეს *შეუძლია* არ არის მისთვის ფატალური: მას ასევე შეუძლია არ იშრომოს, მაგრამ დარჩეს ადამიანად, მაინც ეკუთვნოდეს ჰომო ფაბერის მოდგმას. ხოლო თახვს არ შეუძლია არ შრომობდეს: არ აგებდეს წყლისქვეშა დარბაზებს. თუ ის ამას არ აკეთებს, იგი აღარ არის თახვი, აღარ ეკუთვნის თახვის მოდგმას. თახვი ვერ იტყვის უარს თავის თახვობაზე, მას არა აქვს იმის სანინააღმდეგო ნება, რაც ამ არსების თახვობას ქმნის.

შრომის უნარი ჩადებულია ადამიანის გვარში, როგორც ის ჩადებულია თახვის გვარში, მაგრამ თახვისგან განსხვავებით, ადამიანის (ადამიანური) შრომა ნებელობითი აქტია, თახვისა კი იძულებითი. ნებელობითობიდან გამომდინარე, ადამიანური შრომა შემოქმედებითია, შემოქმედებაა, რომელსაც ადამიანი ყველა საფეხურზე ავლენს მეტ-ნაკლებად, თვით მონური შრომიდან დაწყებული და თავისუფალი შრომით დამთავრებული.

მაგრამ შრომა ფიზიკური აქტია, ის ქანცავს სხეულს. თავად „შრომა“ სიტყვის სემანტიკა ფიზიკური დაქანცულობის გამომ-

ხატველია: დაშვრომა, მაშვრალი... ის აუტანელი იქნებოდა, რომ მას არ ახლდეს არაფიზიკური ნიშანი – რიტმი. და თუ რამ ინსტინქტური არსებობს ამ სფეროში, ეს არის რიტმულობა, რაც ცხოველსაც ახასიათებს, მაგრამ ადამიანის ხელში შემოქმედებად არის გარდაქმნილი. შრომაც, ამრიგად, უნდა იქცეს შემოქმედებად, რომ ფიზიკურად ასატანი იყოს.

როცა შრომაზე, შრომის პოეზიაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ ვიღებთ შრომას როგორც ფსიქოლოგიურ, ისე ზნეობრივ, ეგზისტენციალურ და შემოქმედებით განზომილებებში.

ვაცენებთ პრობლემას: მართალია, შრომის მიზანი საარსებო პროდუქტის შექმნაა, მაგრამ ის არ არის ფატალურად დაბმული არსებობისთვის ბრძოლაზე, არ არის იმდენად დამინებული, რომ ადგილი არ რჩებოდეს იმისთვის, რისთვისაც ის შეიძლება იყოს საშუალება, რომლითაც ადამიანი იკმაყოფილებს თავის არსებით მოთხოვნილებას, რაც შემოქმედებით წყურვილში მდგომარეობს.

შემოდის ასეთი თემა – შრომა და რიტმი. ეს არის კარლ ბიუხერის კლასიკური წიგნის სათაური [ბიუხერი 1923], სადაც პირველად დაუკავშირდა ერთმანეთს შრომის პოეზიის გენეზისის ასახსნელად ეს ორი განსხვავებული წარმოშობის ფენომენი. შრომა – ფიზიკური პროცესი და რიტმი, რომელიც ფიზიკურ შრომას შემოქმედებად აქცევს.

უნდა ითქვას, რომ ბევრი სიმღერა, რომელიც შრომის სიმღერების ჟანრშია მოქცეული, მკაცრად თუ განვსჯით, არ უნდა ეკუთვნოდეს ამ ჟანრს. ისინი უფრო დროის გასაყვანად, მოსაწყენი ერთფეროვნების დასაძლევად ან, უბრალოდ, ფიქრთ გასართველად იმღერება შრომითი საქმიანობის დროს. შრომის სიმღერად მიჩნევისთვის ასევე არ გამოდგება არგუმენტად მისი, ასე ვთქვათ, „შრომითი“ შინაარსი. ნამდვილი შრომის სიმღერა, ჩვენი აზრით, ის სიმღერაა, რომელიც რიტმულად ასახავს შრომის ამა თუ იმ სახეობის პროცესს. შრომის სიმღერის რიტმი და ტაქტი შრომის რიტმით და ტაქტით უნდა იყოს ნაკარნახევი, მეტნაკლებად მისი ადეკვატური უნდა იყოს.

შრომის პროცესში რიტმს აკუსტიკური გამოხატულება აქვს. შრომის ხასიათი, რომელიც ბუნებრივად და აუცილებლობით მოითხოვს რიტმულ მოქმედებებს, გამოსავალს აძლევს შინაგან რიტმს გამამხნევებელი თუ წამაქეზებელი შეძახილებით. მათი რიტმულობა, რიტმული თანამიმდევრობა, შრომის პოეზიის წინასახეა, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის პოეზია. რაც უფრო სწრაფია შრომის პროცესი, მით უფრო მრავლობს გლოსოლოლიები

ანუ უშინაარსო ძახილები. არც არის საჭირო მათში რაიმე ოდეს-  
 ღაც არსებული და დღესდღეობით დაკარგული აზრის ძიება. ეს  
 არის წმიდა რიტმი, ბგერობრივად გაფორმებული. „ჰეკ-ჰოკ! ჰე-  
 კა-ჰოკა! // ჰეკ-ჰოკ! ჰეკა-ჰოკა!“ გაისმის მკის დროს. ესეც საკ-  
 მარისი იქნებოდა ფიზიკური შრომის დასაძლევად, მაგრამ ადა-  
 მიანი მეტყველი არსებაა და მას არ შეუძლია არ იმეტყველოს  
 თუნდაც შრომის პროცესში, რადგან შრომა, როგორც გააზრე-  
 ბული მოქმედება, გააზრებულ სიტყვებსაც მოითხოვს. მკაში  
 მღერიან:

„ნამგალო, ჩემო რკინაო, გასჭერ, გამიძელ წინაო!  
 ჰეკ-ჰოკ! ჰეკ-ჰოკ! ეკა-ოკა! ეკა-ოკა!  
 ავხე-ავხე! ავხე-ავხე! ბიჭო ჩემი მკაცა ნახე!  
 ჰეკუნა-ჰოკუნა! ეკა-ოკა! ეკა-ოკა!“

[აკაკის კრებული 1899: 35].

როგორც ვხედავთ, აქ რიტმს ემატება რითმა, რაც იმის ნი-  
 შანია, რომ ეს ლექს-სიმღერა იმ ეპოქის შემოქმედებაა, როცა  
 რითმიანი ლექსი ქართულ სინამდვილეში უკვე ჩამოყალიბებუ-  
 ლი იყო.

სიტყვიერების დამოუკიდებელ ჟანრად პოეზიის (რიტმულ-  
 რითმული მეტყველების) ჩამოყალიბების ეპოქაში სახეს იცვლის  
 შრომის თანმზლები სიტყვიერი სტრუქტურა. იგი სასიმღერო პო-  
 ეზიის სახეს იღებს. ბაბილონურ ტექსტებში დადასტურებულია  
 მოსავლის სიმღერა ალაღას სახელწოდებით. ერთ პოემაში გაუ-  
 ბედურებული კაცი მოთქვამს, რომ მტრებმა მისი ყანებიდან გან-  
 დევნეს ალაღა [ლამბერტი 1960: 36, 101]. სხვაგან ნათქვამია, რომ  
 ურარტუს მეფემ ქვეყნის მიტოვებულ ყანებში *კეთილხმოვანი*  
 ალაღა ამღერა თავის ხალხს [სარგონი 1912: სტრ. 107]. ძველმა  
 ბერძნულმა ლიტერატურამ შემოინახა მომკელთა, მღენავთა,  
 მეხელსაფქვავთა, ყურძნის მწურავთა, მატყლის დამრთველ-  
 თა, მქსოველთა, წყლის მზიდველთა, თოკის მგრეხელთა, მღე-  
 ბავთა, მოყარაულეთა, მწყემსთა და, წარმოიდგინეთ, მეაბანო-  
 ეთა და სხვათა და სხვათა სიმღერების ფრაგმენტები ან მათი  
 უბრალო ხსენება. ა. ჯამბაკურ-ორბელიანი ასახელებს სიმღერებს,  
 რომლებსაც ასრულებდნენ ვენახში, ქვევრის რეცხვისას, ყურ-  
 ძნის დანურვისას, სახლის შენებისას, მიწის ხვნისა და დაფარ-  
 ცხვისას, ყანის მკისა და ნამგლის ლესვისას, ძნების აკრეფისას,  
 ლენვისას, ხვავის განიავებისას და სხვა [ჩიქოვანი 1956: 112].

კ. ბიუხერს წიგნში „შრომა და რიტმი“ მოჰყავს ნასაუხს ხალ-  
 ხური ლექსების წიგნიდან ცნობა, რომ გერმანიის ამ მხარის

გლებები უსიმღეროდ არც ერთ სამუშაოს არ ასრულებენ. სიმღერა თან ახლავს მკას, ლენვას, გოგონების მიერ ტყეში კენკრის შეგროვებას, ნებისმიერ სამუშაოს, რომელსაც ქალები ან კაცები ერთად ასრულებენ, თაფლის ხარშვა იქნება თუ ცერცვის ჩურჩვა, სელის ჩეჩვა თუ მატყლის რეცხვა, თუ ცხვრის პარსვა, რომელშიც მთელი სოფელი იღებს მონაწილეობას... სოფლად მუდამ გაისმის განუწყვეტელი მხიარული სიმღერები.

აშკარაა და ეს ყოველმა ადამიანმა, ვისაც კი ოდესმე ფიზიკურად უმუშავია, იცის, რომ სიმღერა ამსუბუქებს შრომას, ფიზიკურ დატვირთვას, თითქმის შეუმჩნეველს ხდის მას და, რაც მთავარია, აჩქარებს შრომის პროცესს და ზრდის მის ნაყოფიერებას. დაჩქარება ზოგჯერ არა მხოლოდ რიტმშია გამოხატული, არამედ სიტყვიერადაც არის გამოთქმული:

„აბა, ნადო, მოგვეხმარე!  
და მოუსვით თოხი ჩქარა,  
ნაპირები გავიტანოთ,  
თორემ მზევი გადიარა“.

არსებობს კოლექტიური შრომა და არსებობს ინდივიდუალური შრომა. შრომის ხასიათის კვალობაზე შრომის ლექს-სიმღერები ორი სახისაა: ა) გუნდური ანუ კოლექტიური და ბ) ინდივიდუალური. ეს არის შრომის პოეზიის უზოგადესი კლასიფიკაცია.

## გუნდური

პრიორიტეტი ამ ორი სახიდან გუნდურს ენიჭება. აქ უნდა დავინახოთ შრომის პოეზია თავისი წმიდა სახით. ესენი არა მხოლოდ ლექსებია, რომლებიც შრომის პროცესს ასახავენ, შრომაზე ლაპარაკობენ, არამედ დამაკავშირებელი ძაფი მშრომელსა და იმ სივრცეს და იმ საგანს შორის, სადაც მიმდინარეობს შრომა და რისკენაც მიმართულია ძალისხმევა. გუნდურ სიმღერათა უმეტესობა სამინათმოქმედო ხასიათისაა, რაც მოწმობს იმას, რომ საქართველო იმთავითვე აგრარული ქვეყანა იყო, რომლის პრიორიტეტი მინათმოქმედებაა. როგორც ამბობენ, ქართველთა ქვეყანას სწორედ ამიტომ ეწოდა გეორგია და ქართველს – გეორგოს.

სამინათმოქმედო სამუშაოები – ხვნა-თესვით დაწყებული და მოსავლის აღებით დამთავრებული – განსაზღვრავს შრომის ლექს-სიმღერათა ფონდის შედგენილობას. როგორც გუთნის-

დედა მიუძღვის წინ გუთნეულს, ასევე გუთნური სიმღერები მიუძღვის წინ სამინათმოქმედო შრომის ლექს-სიმღერებს. გუთნურის ტრადიციის შესახებ ყველაზე ძველ ცნობას „ისტორიათა და აზმათა“ მაღალფარდოვანი ტექსტი გვანვდის: „ყრმანი მემრონლენი განპებასა შინა ორნატათასა თამარის ქებასა მელექსეობდიან“ [ქართლის ცხოვრება II: 146]. რას გვეუბნება ეს ცნობა? – რომ ხნულის (შესაძლოა, იგულისხმებოდეს პირველი ხნული) გატარებისას მეხრეები თამარის სახოტბო ლექსებს მღეროდნენ. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ აბსოლუტიზმის ხანაში ხალხური გუთნურები „თამარიანის“ მსგავსმა იდეოლოგიზებულიმა ლექსებმა შეცვალეს. ამ ცნობაში ხვნა-თესვის პროცესის გახმიანების აუცილებლობაც არის ნაგულისხმევი. განსხვავებით ჩვენი ეპოქისგან, მდუმარედ არავინ ხნავდა და არც არავინ თესავდა. სიმღერას რელიგიური დატვირთვა ჰქონდა შეძენილი, რასაც არცთუ ხელოვნურად შეიძლებოდა შენაცვლებოდა თამარის, როგორც არა მხოლოდ ქვეყნის, არამედ – როგორც მის შესახებ ანდრეები მოგვითხრობს – მთელი ქვეყნიერების დემიურგის და პატრონის ქებანი. ჩვენ ვიცით, რომ ქებანი საკმაოდ გავრცელებული ჟანრი იყო იმ ხანის საქართველოში (გავიხსენოთ თუნდაც „ვთქვენი ქებანი ვისნი მე...“).

ჩვენ არ ვიცით გუთნურის რეპერტუარი, რა ლექს-სიმღერებს შეიცავდა იგი თამარის ხანაში ან მასზე ადრეულ ეპოქებში, თუნდაც მას შემდეგ, რადგან რაც ჩვენ მისი სახით გვაქვს, XIX საუკუნეს არ სცილდება. არ გვგონია, რომ საუკუნეთა მანძილზე გუთნეულს ერთი და იგივე ტექსტი და სასიმღერო მელოდია გასდევდა. ყოველ შემთხვევაში, შრომის პოეზიის დათარიღების მცდელობა, სანამ ავთენტური ტექსტი არ აღმოჩენილა, ამას საქმეა. ისტორიული კატაკლიზმები ეხებოდა არა მხოლოდ სოციალურ და იდეოლოგიურ სფეროს ხალხის ცხოვრებისა, არამედ ღრმად იჭრებოდა ხალხის ყოფიერებაში, თუმცა ყველაზე კონსერვატიული და ტრადიციული ეს სფეროა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თამარის ქებანი, ეროტიზმით განიუანსებული (ხვნა-თესვის არქაული პოეზია ეროტიკულია თავისი შინაგანი საზრისით), მართლაც დამკვიდრებულიყო აგრარულ ყოფაში გარკვეულ ხანამდე, რათა მომდევნო ეპოქებში მორიგი კატაკლიზმების კვალდაკვალ ახალ-ახალი ტექსტებით შეცვლილიყო. ხოლო დღემდე რაც შემოგვრჩა, თუმცა შეუძლებელია მისი თარიღის და პლასტების განსაზღვრა, საკმაოდ მრავალფეროვანია. გუთნური ლექს-სიმღერები ქართული სამინათმოქმედო პოეზიის წამყვანი სფეროა. ყოფაში ამას გუთნისდედის დიდი ავ-



ტორიტეტი მოწმობს, რომელთანაც ვერ მიდის ვერც მწყემსის, ვერც მონადირის სახელი. ქალი, როგორც შუამდინარელი ქალღმერთი ინანა, გუთნისდედას ირჩევს თავის ნანდაურად:

„ქალმა თქვა: ქმარი არ მინდა, ნუ გამათხოვებ დედაო, ნუ მიმცემ მეცხვარე კაცსა, თორო მაიზრობს ფეხსაო. ნურვ მიმცემ მონადირესა, გადმოარდება კლდესაო. თუ მიმცემ, ისეთს კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდედაო...“

გუთნურის სპეციფიკა მის დიფერენცირებულ თემატიკაში მდგომარეობს. მასში ასახვას პოვებს გუთნეულის მთელი შემადგენლობა. ეს არის: ლექს-სიმღერები ა) თავად გუთნისდედაზე, ბ) მუშა-საქონელზე – ხარ-კამეჩზე, გ) გუთანზე და მის ნაწილებზე. ვინ არიან მათი შემსრულებელნი? ესენი არიან მეხრეები, არა ერთი და ორი, არამედ 4-5, რომლებიც პრაქტიკულად ახორციელებენ გუთნისდედის ნებას – ადვილი არ იყო ათითორმეტი უღელი ხარ-კამეჩის მართვა ორნატის გატანის დროს, სიმღერა ეხმარებოდა მათ ამ საქმეში: ქება გუთნისდედისა, ქება და გამხნეება პირუტყვისა და გუთნის ნაწილებისა. მუშახელი (მეხრეები), სახვნელი იარაღი და გამწევი ძალა მოდგამის სახელწოდებით ურღვევი მთლიანობა იყო, ხოლო გუთნისდედა შრომის პროცესის წინამძღოლი და, ალბათ, თავდაპირველად ამ პროცესის თანმხლები სიმღერის ნამომწყები. მეხრეებს უთუოდ ის აძლევდა ტონს.

„შენ ჩემო გუთნისდედაო, ხარი გიბია მტრედაო, მეხრეებს გამოართმევდი, შეახტებოდი ზედაო, სიმღერა კარგი გცოდნია, დასძახდი ზედა ზედაო“  
[ქხვ X: 62].

მოსიმღერე პირუტყვს ალაპარაკებს:

„ხარი ვარ, ხართან შემაბი, ხარულად გამანევიწე, შუაში ტოლი ჩამიდე, სიმართლით გამანევიწე“  
[ქხვ X: 133].

აქ ხარი მოითხოვს, უღელში მისი თანაბარი ძალის პირუტყვი შეუბან, რომ ერთმანეთს არ ჩამორჩენ და ორნატი თანაბრად გაიტანონ. ისე ძლიერია ზოგიერთი ხარი, რომ კამეჩსაც კი უბამენ მეტოლედ. სხვა სიმღერაში კი თითქოს მეხრე ეტოლება და ვერც ეტოლება კამეჩს:

„ჰო-ტპუ კამეჩო რქიანო, შენი მეუღლე მქვიანო.  
მე მეუღლობას ვერ გიზამ, პატარა ბიჭი მქვიანო“

[ქსპ X: 150].

ხარებს გამხნეებაც სჭირდებათ, რომ ფეხი არ აითრიონ, და მეხრეც სიყვარულით, არა კიცხვით და მკვახე სიტყვებით, მიმართავს მას:

„გასწიე, ჩემო ლეკიავ, ფიცხო და ხალისიანო,  
ნურც შენ მაინყენ, მინდორავ, გულდინჯო, იმედიანო“

[ქსპ X: 127].

ხარი და გუთანი (ხარ-გუთანი) ხომ განუყოფელია, თუმცა ხარის ძალაა აქ გადამწყვეტი, მაგრამ ვინც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს, აღტაცებას ვერ მალავს გუთნის გამძლეობით გაცეხული. თითქოს გუთანი თავისი ძალით უძლოდეს წინ ხარსა და მეხრეს:

„გამარჯვებულმა გუთანმა სამოცჯერ შემოუარა,  
ნეტა რა ხარმა გაუძლო, ანდა რა მეხრემ იარა“

[ქსპ X: 31].

არ იქნება სწორი, თუ მხოლოდ ხვნა-თესვის რეალიებით შემოვფარგლავთ გუთნურ სიმღერებს. ხშირია ხვნა-თესვის დროს სხვა ჟანრის პოეტური ნიმუშების შესრულება, რომელთაც არავითარი კავშირი არა აქვს არც საზოგადოდ შრომის, მით ნაკლებად ხვნა-თესვის პროცესთან. შეგვეძლო ხვნის დროს მოგვესმინა „თავფარავნელი ჭაბუკი“ ლექსი ან თუნდაც საგმირო ლექსი. დიდი მინდვრების ხვნისას, როცა ამოინურება გუთნურის რეპერტუარი, გუნეული სხვა ჟანრის პოეზიას დაესესხება. ერთი ჟანრიდან მეორეში გადასვლა არცთუ უჩვეულო მოვლენაა ქართულ ფოლკლორში (სანესჩრვეულებო რიტუალშიც კი, როცა გაჭირდება, იჭრება საერო ხასიათის ლექსები).

რამდენადაც გუთნისდედის ინსტიტუტი აღმოსავლურ-ქართული რეალიაა, გუთნური სიმღერებიც მხოლოდ ამ რეგიონშია გავრცელებული. დასავლეთ საქართველოში კოლექტიური შრომის ეს სახეობა უცნობია. სამაგიეროდ დასავლურ ტრადიციაში მყარად არის დამკვიდრებული **ნადური** კოლექტიური შრომის განსხვავებული ტიპის ნადის თანმხლები რეპერტუარი, რომელიც თავის არქაულობას გაბმული უსიტყვო შეძახილებით და

თავისებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მელოდიით გვიმონწმებს. აღმოსავლეთ საქართველოში დასავლურ ნადს, როგორც შრომაში კოლექტიური დახმარების სახეს, მამითადი შეესატყვისება, მაგრამ განსხვავება თვალში საცემია: მამითადისგან განსხვავებით ნადი რიტუალიზებულია თავისი დასაწყისით (ყმანვილის ნადში მიპატიჟება მოწიფულობის ნიშნად) და დასასრულით (ნადის ბოლოს ნადის პატრონის ეზოში თოხებით ხის მოჭრა). ნადური შრომა ერთგვარად სანახაობითია, თუმცა მაყურებელი არ ჰყავს და მისი მიზანი მასშივეა, არა მის გარეთ – სანახაობისთვის. მას კანონიკური სახე აქვს: სიმღერების შესრულება დამოკიდებულია დღის მონაკვეთებზე, სამუშაოს პერიოდებზე, დასაწყისსა და დასასრულზე. რეპერტუარი საკმაოდ მდიდარია, შეიცავს ოთხი ჟანრის – სანესჩვეულებო, საგმირო (დადასტურებულია ტექსტები „ამირანიანიდან“ და ხალხური „ვეფხისტყაოსნიდან“), საყოფაცხოვრებო და სატრფიალო – სიმღერებს. მაგრამ, რაც მის სპეციფიკას შეადგენს, ეს არის შესრულების მანერა: ორად გაყოფილი მშრომელთა გუნდი მონაცვლეობით იმეორებს შეძახილებს, მერე მთლიანი გუნდი ერთსა და იმავე ტექსტს ერთად წარმოთქვამს. ასეთია გურული ნადური, რომელიც სრულდება ყანაში მუშაობის დროს, იქნება ეს ხვნა-თესვა თუ მარგვლა-თოხნა (ღომის თუ სიმინდის). ჯგუფები ერთმანეთს უხმობენ, ინვევენ საშრომად, ამხნევენ. რაღაც დიონისური მოისმის ამ სამხმიან შეძახილებში:

I ხმა: ჰოაა, ოაა, იოა, ჰაა, ჰოოა!  
 II ხმა: ო, იო, იო, იო, იო, იო, იო!  
 III ხმა: იო, ოოოოო, იო, ოოოოო!

მეორე ჯგუფი ამასვე გასძახებს და, ბოლოს, მთელი გუნდი ერთხმად დააგუგუნებს სამ ხმაზე:

I ხმა: ოდილეი, ოიდა, ოდილეი, ოიდა!  
 II ხმა: იო, იო, იო, უო, იო, უო!  
 III ხმა: იო, იო, იო, იო, იო, იო!

[ოქროშიძე: 73].

ბოლოს, მოვუსმონოთ არქანჯელო ლამბერტის, XVII საუკუნის იტალიელ მისიონერს, რომელიც ორი ათეული წელი ცხოვრობდა სამეგრელოში და კოლექტიური შრომის ყველაზე ადრეული, რაც კი მოგვეპოვება, აღწერა დაგვიტოვა:

„...მინიდან თავს იჩენს თუ არა ღომი, მაშინვე გამოთოხნა სჭირდება, რადგან საქმე საჩქაროა და პატრონი თავის კაცებით ველარ ერევა, მეზობლები უნდა მოიხმაროს. ვინც უკვე დასთესა ყანა და თოხნას უნდა შეუდგეს, ინვევს მოსახმარებლად იმათ, რომელთაც ჯერ თოხნის დრო არ დასდგომია. თავის დროზე სხვები ამათ მოეხმარებიან. რადგან ეს დიდი შრომა საშინელ სიცხეში უნდა აიტანოს კაცმა, მის გასაადვილებლად ისეთი ხერხი მოუგონიათ, რომ გეგონებათ, მთელი სოფელი ქეიფობსო. ამ ხერხს შეადგენს სამი რამე: ნადი, სიმღერა და უხვი საჭმელი, რომელსაც მამულის პატრონი იძლევა. ხშირად ნადი შედგება ორმოცდაათი და სამოცი ჩარაზმულ მთოხნელისაგან. იმ დროს რომ გაამხნევოს იგინი, პატრონიც თავში ჩაუდგება თოხით და თოხნის, როგორც დანარჩენები. სიმღერა, რომელიც მოჰყვება ნადს, გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ მხიარული კრება გაამხნევოს, არამედ იმისათვისაც, რომ იმათ ჩქარა იმუშაონ. ამისათვის საგანგებო სიმღერა აქვთ, რომლის ხმაზე თოხნასაც ისე აწყობენ, როგორც საკრავზე ცეკვას: რამდენადაც სიმღერას ააჩქარებენ, იმდენად თოხნასაც ააჩქარებენ. ამისათვის თავში დადგება ორი მომღერალი და იწყებს სიმღერას. ამ მეთაურებს ერთი-ორად ეძლევა ულუფა იმისათვის, რომ თოხნა დააჩქარებინოს სხვებს. საჭმელი საკმაოდ უხვი აქვთ, რადგან იგია მათი შრომის ერთადერთი ფასი. დღის განმავლობაში სამჯერ მიუტანენ საჭმელს ყანაში. დაღამებისას კი პატრონის სახლში უმზადებენ ვახშამს, რომელიც მეტად უხვია. ამ დროს ყოველსავე დარდს მუშაობის შესახებ თავიდან იშორებენ, შუალამემდის სხედან და დროს ატარებენ ჭამაში, სმაში და სიმღერაში. რა მშვენიერი სანახავია, როცა მზის ჩასვლისას თოხნას გაათავებენ და მიდიან პატრონის სახლში. თითქოს ერთი დროშის ჯარისკაცებიაო, გაუდვიათ მხრებზე თოხები და ექვს თუ რვა წყებად, ნელ-ნელა მიდიან, თან მიიმღერიან და დიდის ამბით შედიან პატრონის ეზოში. აქ შემოვლენ თუ არა, დასხდებიან ირგვლივ და მაშინვე მოუტანებენ საჭმელს“

[ლამბერტი: 51-52].

## ხელხვაკი

უმთავრესად დასავლურ-ქართულია, რადგან ის საგანგებოდ სიმინდის რჩევის დროს სრულდება. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ხელხვაკი, როგორც შრომის სიმღერა, სიმინდის საქართველოში შე-

მოსვლის შემდეგ (XVII საუკუნიდან) შექმნილიყოს. კომპოზიტის მეორე სიტყვა „ხვათი“ გვარწმუნებს, რომ ხელხვათი მოსავლის აღების სიმღერა უნდა ყოფილიყო და მხოლოდ მოგვიანებით დაისაკუთრა სიმინდმა, როცა იგი წამყვანი კულტურა გახდა დასავლეთ საქართველოში ღომის შემდეგ (და ბოლოს შეენაცვლა კიდეც მას). სიმინდს არჩევს ღამით საგანგებოდ მოწვეული ნადი სამეზობლოდან, უმთავრესად დედროვანი. ეზოში ან კალოზე სხდებიან, რიგ-რიგობით ყვებიან ზღაპრებს, ამბობენ ლექსებს, მღერაიან სხვადასხვა სიმღერებს, განსაკუთრებით, „ხელხვავს“, რომლის გროტესკული, ჰიპერბოლური აგებულებული შინაარსი, ირიბად ადასტურებს მოსავლის სიუხვეს. ფოლკლორისტ თამარ ოქროშიძეს გეგუთში ეს ტექსტი ჩაუწერია, რომელსაც თავისი დასასრულით საკულტო სფეროში გადავყავართ:

„ხელხვათია, ხელხვათია ხელბარაქელაო,  
ღმერთო, მომე მკლავში ძალა, მუხლში ძალა, ხელბარაქელაო.  
ხელხვათია, ხელხვათია ხელბარაქელაო.  
კურდღელსა შეშა მოქონდა, ხელბარაქელაო,  
ასი ურემი ერთადო, ხელბარაქელაო,  
ეზოში ვერ ჩამოტია, ხელბარაქელაო,  
ღობე მოტეხა შარისა, ხელბარაქელაო.  
მიქელი და გაბრიელი, ხელბარაქელაო,  
ყანა მოგვცა ხვავრიელი, ხელბარაქელაო“

[ოქროშიძე: 79].

„ხელბარაქელა“ „ხელხვავის“ სინონიმური სახესხვაობაა (ხვათი-ბარაქა). თითქოს მოულოდნელია მიქელისა და გაბრიელის ხსენება სიმღერის დასასრულს – ისინი ხომ სიკვდილის ანგელოზებად ითვლებიან. მათ, როგორც ჩანს, ჰქონიათ მონაწილეობა მოსავლის გაუხვევაში, არც მარტონი არიან. გურიაში ჩაწერილი ორსტრიქონიანი ტექსტი მათ წმიდა გიორგისთან ერთად იხსენიებს, როგორც მოსავლის მაუხვებელთ:

„მიქელა და გაბრიელა, კალო გაგვიხვავრიელა.  
წმინდა გიორგი მობრძანდა, ჩვენს კალოზე დაბრძანდება“

[ოქროშიძე: 80].

## სამკალი

„ჰოპუნა“ შეიძლება დავარქვათ სამკალში სამღერელ სიმღერებს. ეს წინამძღოლის შედახილია, მკის დანყების ნიშანი. მათი

რიტმი სწრაფია, იზრდება და კულმინაციას აღწევს. რიტმის თანდათანობითი აჩქარება მკის პროცესში აშკარად გამოწვევისა და გაჯიბრების ნიშანია. რიტმის საჩვენებლად ნიმუში ზემოთ მოვიყვანე („ჰეკ-ჰოკ! ჰეკა-ჰოკა! ჰეკ-ჰოკ! ჰეკა-ჰოკა!“ და სხვა). მკაში ცენტრალური ფიგურა ნამგალია. ნამგალს – მკის იარაღს, როგორც ცოცხალ არსებას, ისე მიმართავენ. პირდაპირუნებულ ნამგლის ლესვას მკის პერიოდებს შორის თავისი რიტმი აქვს და სხვა სიმღერას მოითხოვს, მღეროდნენ საგმირო ლექსებს, რომელთაც რეფრენად გასდევდა შეძახილი: „გლესავ და გლესავ, ნამგალო, ნამგალო ჩემო რკინაო!“ ნამგალი ბრძოლის იარაღია („რკინა“ ბრძოლის სიმბოლოა საგმირო პოეზიაში). მასაც თითქოს გამხნელება სჭირდება:

„ჩემო ნამგალო, რკინაო, გასჭერ, გამიძელ წინაო,  
რადა ხარ დაღონებული, მაგრე რამ მოგანყინაო?  
დღე ვიმუშაოთ მინდორში, ღამე წავიდეთ შინაო“  
[ქს X: 437].

მკა ომია:

„ყანას უნდა ბაგი-ბუგი, ომი გადასავალია“  
[ქს X: 475].

ყანაში ისე შედის მომკელი, როგორც ომში, ოღონდ უსისხლო ომში, როგორც ერთი გამოცანა გვეუბნება:

„თემ-თემად მოდის ლაშქარი, მოვა და მოიქცევისა,  
ყრია უწყალოდ დაჭრილი, სისხლი არ დაიქცევისა.  
ღმერთმა ეს მოგვცა საზრდელად, თუ კაცი მოიქცევისა“  
[ოქროშიძე: 85].

თუმცა არცთუ „უსისხლო“, თითქოს „სისხლიც“ იღვრება:

„მესვეური გაგვეპარა, ყანას გამოსჭრა ყელია,  
გადაუგრიხა კისერი, დაატყო თავის ხელია“  
[ქს X: 426].

მომკელი ყოველთვის იმარჯვებს ამ ომში, მაგრამ არსებობს თქმულებაც ყანაში – უზომო სამკალში დამარცხებულ მომკელ-მეომარზე, რომლის მითოლოგიური ფრაგმენტი მკის სიმღერად ქცეულა:

„ობლისა დედა ჩიოდა: შვილი მომიკლა მზემაო.  
– არცა მე მოვკალ, არცა შენა, მინდორმა მოკლა გრძელმაო“  
[ოქროშიძე: 87].

მომკელთა განთქმულ სიმღერას „შენ ბიჭო ანაგურელო“, რომელსაც დღეს ხალხური სიმღერების ბევრი ანსამბლი ასრულებს, რეალური საფუძველი უნდა ჰქონდეს. მასში გახსენებულია მკაში დაღუპული ვაჟკაცის სახელი, თუმცა სხვა კუთხეში გადასვლით, შესაძლოა, სახელი იცვლებოდეს. კ. ბიუხერს თავის ნიგნში ამგვარად აქვს მოყვანილი ეს ლექსი:

„შენ, ბიჭო, აზამბურელო,  
შენი ხმა ჩამოდიოდა,  
შენი ნამგლისა ნკრიალი  
წყალგალმა გამოდიოდა.  
– აზამბურელი მომკალი  
მე მოვკალ უთარელმაო.  
– არცა შენ მოვკალ, არცა მე,  
მინდორმა მოვკლა გძელმაო“  
[ბიუხერი 1923: 204-205].

ქართული ფოლკლორი შეიცავს დაღუპული მონადირის და მწყემსის ციკლს. ეს ლექსი კი შეგვიძლია, დაღუპული მომკელის ციკლს მივათვალოთ, თუმცა მას დამუშავება და ფართო გავრცელება არ ჰქონია.

ჩვენ ვიცი, რომ სასიყვარულო, ხშირად ეროტიკაში გადასული, მოტივი არათუ უცხო, ნიშანდობლივია მკის სიმღერებისთვის. ხევსურეთში მკის დროს განსაკუთრებით ხმით ნატირლებს მღერიან, ბარში ეროტიკული თემატიკა უპირატესობს. თუმცა „აზამბურელის“ ლექსის სევდიანი ჰანგებიც არ უნდა იყოს შემთხვევითი და მოულოდნელი.

მკის პროცესი უშუალოდ, იმავე დღეს, გადადის აგრარული წლის ბოლო, დამასრულებელ ეტაპზე – ეს არის მომკილი პურის ლენვა, კალოობა თავისი კალოურით.

## კალოური

ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული პროცესი შრომისა ბუნებრივად ინვესს მზის სიმბოლიკის ასოციაციებს. მზის გულზე, პაპანაქებაში, მაგრად მოტკეპნილ მრგვალ მოედანზე გაშლი-

ლია მომკილი პურის ძნები, კევრში შებმული ხარები გარს უვლის მოედანს მზის მიმართულებით და ლენავს ძნას – განარიდეებს ხორბალს თავთავისგან. ნიჩბებით ნიავედება გალენილი ბზე, რომელიც ქარს მიაქვს, ხორბალი კალოზე რჩება, ხვავდება. კალოობის პროცესის ბოლო ეტაპი ფშაური წარმოშობის თავად კალოურ სიმღერებშია ასახული:

„შენ, დილის მზეო, ლამაზო, ბრწყინვალე სხივებიანო,  
კალოზე ყანა გავშალე, ამო, არ დაიგვიანო.  
ნიშა დაუვლის ნიკორას, კევრი დაიწყებს ტრიალსა,  
ბზე ისე უნდა გავლენო, ზეცას მიჰქონდეს ნიავესა“

[ქსპ X: 603].

## ვენახის სიმღერები

საქართველოში მევენახეობის ძველი და მაღალი კულტურის შესაბამისად, ვენახში შრომის ლექს-სიმღერებიც მრავალფეროვანია. ვაზის მოვლის პერიოდებს: ბარვა-თოხნას, ვაზის სხვლას, შეწამვლას, კრეფას (რთველს) – მევენახის შრომის კულმინაციას, რომელიც საზოგადო ზეიმშია გადაზრდილი, – ქვევრების რეცხვას და ყურძნის წურვას თავ-თავისი სიმღერები ახლავს, რომლებიც ამ დიფერენცირებული შრომის სპეციფიკას ასახავენ. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ყოველი ლექსი, რომელიც ვაზსა და ყურძენს ეხება, უსათუოდ სრულდებოდა შრომის პროცესში. მაგალითისთვის, ამ შესანიშნავ ლექსს, რომელიც მაღლარი ყურძნის თავგადასავალს აღწერს, ძნელია მოეძებნოს ადგილი სავენახო შრომის პერიოდში, როცა ის შეიძლება შესრულებულიყო:

„ხის წვეროში ჩიტი გჭამდა, გიდლით ჩამოგიტანეო,  
საწნახელში რომ ჩაგყარე, ფეხით გამოგიყვანეო,  
ქვევრები რომ გაგირეცხე, ჩაფით გამოგიტანეო,  
ამდენი შრომა გავნიე, მაინც არ გამიტანეო“

[აკაკის კრებული 1899: 35-36].

გავრცელებული აზრით, ყურძნის ღვთაებად მიჩნეულია აგუნა, რომლის მხოლოდ სახელია შემორჩენილი, ისიც აქა-იქ, სპორადულად. აგუნა რთველში ცენტრალური ფიგურა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მისი ხსენება საახალწლო რიტუალით არის შემოფარგლული. ვერ ვადასტურებთ რაიმე ნარატივს მის შესახებ და სასიმღერო ტექსტს, სადაც მევენახე შესთხოვს მას რთველამდე ან საკუთრივ რთველში ყურძნის ბარაქიანობას. მაგრამ



საგულისხმო ის არის, რომ შედახილში, რომელიც გურულ ფოლკლორშია შემორჩენილი, აგუნას გვერდით „ბახუა“ იხსენიება, რომელიც სამართლიანად იწვევს ბახუსის, ღვინის ბერძნულ-რომაული ღმერთის ასოციაციას (არ არის გამორიცხული, რომ გურიის სოფელ ბახვის სახელწოდება ბახუსთან იყოს დაკავშირებული. ასევე დიალექტური „გაბახება“). საახალწლოდ აცხობდნენ „აგუნას პურს“, რომელიც ღორის თავთან ერთად გაჰქონდათ ვენახში და აგუნას ხმამაღალი ხმობით შემოუვლიდნენ მაღლარს: „აგუნა, აგუნა, შემეიარე! ბახუას კარებთან გეიარე! ჩვენს ვენახში ასეთი მტევანი (ბავშვს აიყვანდნენ ხელში), სხვის მამულში ნაფოტი და ფურცელი!“ ამავე სიტყვებს, მცირეოდენი ცვლილებით, დასძახებდნენ საწნახელს, თან ხეზე ნაჯახის ყუით აკაკუნებდნენ, თითქოს აგუნას უხმობდნენ: „აგუნა, აგუნა! ჩვენსკენ ჩამეიარე! ბახვსა და ასკანაზე გეიარე! ჩვენს ვენახებს სიკეთე მიეცი, სხვის ვენახში ფურცელი გაამრავლე!“ რაჭალეჩხუმში აგუნა ანგურად არის ცნობილი და კიდევ უფრო გამოკვეთილია მისი, როგორც ღვინის ღვთაების, სახე და ფუნქცია. აქაც ახალ წელს მიულოცავდნენ ვენახს გარსშემოვლით და მაღალი შედახილით: „ანგურამ ჩამეიარა ილითა და მილითა, ორშიმო და ხრიკითა! ჩვენი მამული ჩეიარა, წ(ვ)ივი მეიტება, ღვინის ღვარი ააყენა! ისხა, ისხა, ისხა... გამოღმა ყურძენი, გაღმა ფურცელი!“ მილი, ორშიმო, ხრიკი – მეღვინეობის ინვენტარი – აგუნას, ღვინის ღვთაების, ატრიბუტებია.

ამრიგად, კოლექტიური სამინათმოქმედო შრომა სანახაობით და საზეიმო სახეს იღებს, რომელშიც ჩართულია მთელი მოსახლეობა დიდთან-პატარიანად, ვისაც კი შრომის უნარი დაკარგული არა აქვს. ნადი, ხელხვაჯი, რთველი – ნამდვილი სახალხო დღესასწაულებია, რომლებიც რელიგიურ დღესასწაულებთან ერთად შემოქმედებითი შრომითი სიხარულით და იმედებით მსჭვალავს მინის მუშაკის ყოფას.

## თიბვის ლექს-სიმღერები

თიბვა, როგორც მნიშვნელოვანი სამეურნეო საქმიანობა, განსაკუთრებით საქართველოს მთიანეთისთვის არის ნიშანდობლივი, იგი მესაქონლეობასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ამ საქმიანობის დროს სამღერი ლექსები მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში იღებს მკაცრად ჩამოყალიბებულ კანონიკურ სახეს. თიბვის ლექს-სიმღერას აქ მთიბლური ეწოდება, რომელსაც აქვს მკვეთრად გამოხატული ვერსიფიკა-

ციული სახე. მთიბლური, როგორც სხვა ადგილზეც (იხ. ქვემოთ, ხმით ნატირალი) არის აღნიშნული, წარმოადგენს ცხრამარ-ცვლიან ურითმო ლექსს, რომლის წარმოშობა ბუნდოვანებით არის მოცული. ის კი ცნობილია, რომ, ვიდრე მთიბავი მთიბლურ ლექსს „ცელზე დაამღერებდა“, მანამდე ის ხმით ნატირალი იყო, უშუალოდ მიცვალებულის ცხედრის წინ იმპროვიზებულად შექმნილი. ამით არის გამოწვეული, რომ მთიბლურის ჰანგი მეტად ნაღვლიანია, შესრულების ტემპიც მდორეა, რაც, ალბათ, ცელის მონოტონურ მოძრაობას ასახავს.

თიბვას რომ სამგლოვიარო ჰანგი ახლავს, ამ ფაქტის პირველი წერილობითი ცნობა XIX საუკუნიდან მოგვეპოვება. აი, რას მოგვითხრობს ხევსურეთში მოგზაური [კახელი: 94]:

„ღულის მინდვრებს რომ გავცდით და ჭალაში გადავუხვიეთ, გზიდან ცოტა მოშორებით სერზე მთიბავ ხევსურების სიმღერა შემოგვესმა. ცხენი შევაყენე, დავუგდე სიმღერას ყური, მაგრამ ერთობილი ნაღვლიანი ხმის მეტი ვერ გავარჩიე-რა. სამუშაო ხევსურების ლექსის გაგება მინდოდა, ვეღარ მოვითმინე და მთიბავებს ხმა მივეცი. რამდენსამე წამში ჩემს გვერდით იდგა ცნობილი მინდია. სალამის უმალ მინდიას ვსთხოვე ეთქო ის ლექსი, რომელსაც ისინი მღეროდნენ. ამ ლექსს ჩვენ მუშაობის დროს ვმღერითო, მითხრა მინდიამ და ნელა, გარკვევით სთქვა:

„ღორათ შაბურა არა ხარავო, ჯარო ნაბამო რკინისაო,  
კედო ნაგდებო სინისაო, გამოგორგვლილო რკინის კვერაო.  
ხმალო, ნაჭედო საფრანგესაო, ქალაქ ნანდობო ერბოშიაო,  
თოფო, ნაჭედო ყირიმშიაო, ჯაჭვო, ნაქსოვო ურუმშიაო.  
შატილ დედიძმათ ესტუმრიდიო, იქით ველობას ნაგიყვანენო,  
აიქ ურჯულო გამოგივათო, თოფ ჰკრიდი, გააგორიდიო,  
მოსჭრიდი ხელ, ნამაილიდიო, თავის ქვითკირსა მიაკრიდიო,  
ქალ-ზალი გაივლ-გამაივლისო, შენი ნაკრავი მოაგონდებისო“

[ქსზ X: 688].

ამ სიტყვებს რომ ნაღვლიან ხმაზე მღეროდა ღულელი ხევსური, გასაკვირი არ არის, რადგან ეს ლექსი *ხმით ნატირალი*ა ვინმე ღორათ შაბურაზე.

რატომ სრულდება მაინცდამაინც თიბვის დროს *ხმით ნატირალი*, არ არის ბოლომდე გამორკვეული. ფიქრობენ, რომ რაკი თიბვის პროცესი მწვანე ბალახის სიცოცხლის მოსპობაა, სამგლოვიარო ტექ-

სტი და მელოდია სრულიად შესატყვისობაშია მასთან. თიბვა ფშაურ პოეზიაში სიკვდილის მოქმედების მეტაფორაა:

„სიკვდილმ თქვა: ზღვის გაღმით ვიყავ, ზღვაჩქევითგამოვიარი,  
შამოვხე ფშავის მთაზედა, ვარდნი ჰყვაოდეს, იანი,  
ჩაუდეგ, ისე ჩავთიბე, რო კარგმა ცელმა თივანი...“

[ქსპ VII: 158].

ასეა თუ ისე, გლოვის მოტივი თიბვას რიტუალურადაც უკავშირდება. თიბვის „სეზონი“ იმ წელს გარდაცვლილთა გახსენებით იწყება. მთელს ხევსურეთში თიბვას სამშაბათ დღეს იწყებენ [ოჩიაური 2005: 113-114, 181]. ეს არის „თიბის სამშაბათი“, რომელსაც განუხრელად იცავენ. ამ დღემდე თიბვას ვერავინ გაბედავდა. ამ დღეს იმ წლის გარდაცვლილის ჭირისუფალი ინვევდა მთელ სოფელს თავის სახლში, პატიჟიც არ სჭირდებოდათ, შეიკრიბებოდნენ და იმ წლის მკვდრის სახელზე არყით დალოცავდნენ თიბვის სეზონის გახსნას. დიაცები გაშლიდნენ ტალავარს, როგორც დამარხვის დღეს. ჯერ *ძახილით ნატირალს* შეასრულებდნენ, მაგალითად:

„რაჯელ თიბის შამშაბათი გოქე, ძმაო,  
სხვან სათიბად ემზადებიან, ძმაო,  
მინა შენს დასა, ძმაო...  
შენ სწორებ თიბაში მაილალებიან, ძმაო...  
შენ მწარ-ბეჭი მინას უჭერავ, ძმაო...“

[ოჩიაური 2005: 113-114].

მერე ხმით მოტირალი გაშლილი ტალავრიდან გარდაცვლილის იარალს აიღებდა და გაიმეორებდა ნატირალს, რომელიც ამ წელს გარდაცვლილის დატირებისას შესრულდა. მაგალითად:

„შენი კაცობა რაჯელიაო,  
ბებერ მამასა ათიბვიებო,  
დანირულ ცელი-დ' საფარცხველიო,  
მეორედ რა ააღებიეო,  
გენაცვლოს სენი ნათულაიო,  
შენ ხო დიდხანს ძილ არ იცოდო,  
გათენებამდინ ამაზდგიდო,  
მანამ მთიბლები მაიდოდესო.“

ნამწრევენ სატავეს შახყარნიდო,  
მასულეებს მთიბლებს დახკივლიდო“

[ოჩიაური 2005: 181].

ზედმინევენით ესადაგება ამ დღის – თივის სამშაბათის სულსკვეთებას ეს ნატირალი, სადაც პირველ რიგში მიტოვებულ („დანირულ“) ცელზეა ლაპარაკი. სხვა ნატირალში უფრო რელიეფურად არის გამოხატული თიბვის თემა და უცელოდ დარჩენილი გაოხრებული სათიბების სურათი:

„თქვენი ჭირიმეთ, მატირალონო,  
ჩვენ დროჟამ არ გაკვირვებსთაეო?  
გაობრდა ცელი, საფარცხველიო,  
მთანი დაობრდეს მზისპირულნიო,  
თორმეტის მთიბლის საყოფინნიო...“

[ოჩიაური 2005: 114].

ამის შემდეგ ანუგეშებენ ჭირისუფალს და მთიბავნი თავ-თავიანთ სათიბებში გაიშლებიან. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ხმით ნატირალი თიბვის პროცესს უდგას სათავეში და თავისი ნაღვლიანი ჰანგით წარმართავს მას.

ნიშანდობლივია, რომ თიბვა გარდაცვლილი მთიბავის გახსენებით იწყება. ის არის თითქოს დაწყების ინიციატორი.

ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ ხმით ნატირალში თიბვის მოტივი განმსაზღვრელია. მოტირალი ტირის ჟამიანობაში დახოცილ დედაკაცებზე, რომლებსაც აღარ ეღირსებათ მთიბავთა დანახვა:

„ქალებო, ჟამის ნახოცებო,  
ქვიშისას არ იდინეთაეო?  
ჭიშველსა არა გახენეთაეო,  
ჭიშველ მთიბლები არ თიბდაეო?  
ცელები არ უნათობდაეო?  
სიმღერებს არ იძახდესაეო?“

[ქსზ V: 72].

შეიძლება გვეფიქრა, რომ მთიბლურთა რეპერტუარში სწორედ იმ ხმით ნატირლებმა პოვა ადგილი, რომლებიც თიბვაში დაღუპულებს ეძღვნება:

„ოჩიაურნი ჩამოსეტყვნაო,  
ეხ დახკრა ნინიას სახლთაო;

ინივლა გველმა ლიბუჩიაო,  
ეზ გატყდა, კერას გაერეკაო,  
ოროლნი გაიხვივნა ძმანიო,  
ორნივ გადასჩეს დედ-მამანიო,  
ტოტით მბლუნავნი ბებერანიო,  
ცელები ჩამაყარნა ზვავმაო,  
ქვიშას მამჩლები ნამბრევიჩიაო“

[ქსპ V: 194].

მოტირალი იხსენებს გარდაცვლილს, როგორც საუკეთესო მთიბავს, გამოთქვამს სინანულს იმის გამო, რომ ის აღარ გამოჩნდება თავისი ცელით სათიბებში. „შვილნი ნავლალენ თიბაზედაო, ჩემი სულაი კურდღელაიო“; „დედა ენაცვლოს შვილს გორგისა, ერთი მთა ერთ ნამხრევად უნდა, მეორე – თივის სათრელადა“; „ნამხრევინი სისხლით დაგასვრივნაო, ცელ დაგრჩა ნამხრევთ სათავესაო, ნამხრევთ ბოლოში სალესველიო“.

დედა მიმართავს გარდაცვლილ შვილს, თითქოს ის ჯერ კიდევ მთიბავთა შორისაა, ეცადოს ცელის ლაზათიანი მოქნევით ქმრების მონუნარი ქალები მოხიბლოს:

„ყანა მკევ, დედის მშვენიერო, სახელნ არ მკიან სკლატისანი:  
უბნით ბუბაი გამაგხენებსო, ობლის კალოთა – შარინდაიო.  
ქალნი ორნივაც ლამაზნიაო, ორნივაც ქმრების მწუნობარნიო“

[ქსპ X: 463].

**შენიშვნა.** „გამაგხენებსო“ – გამოგვხედავსო. ბუბა და შარინდა – ქალის სახელებია. „უბანი“ და „ობლის კალო“ ადგილის სახელებია შატვილში.

ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს თიბვის ლექს-სიმღერების რეპერტუარს მხოლოდ და მხოლოდ ხმით ნატირლები ავსებდეს. ბუნებრივია, რომ თიბვას, როგორც შრომის ერთ-ერთ წამყვან სახეობას, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში თავისი საკუთრივი პოეტური გამოსხატულება ჰქონდეს. არსებობს თიბვის ლექსები, რომლებშიც ერთგვარად ასახულია თიბვის პროცესი, მთიბავის დამოკიდებულება თიბვასთან და, განსაკუთრებით, შრომის იარაღთან – ცელთან. მთიბავი თითქოს ამხნევებს ან ანამუსებს, ან ემუქრება, ესიყვარულება კიდევ თავის ცელს, რათა მან ოსტატურად მოათიბინოს ბალახი და სირცხვილი არ აჭამოს – მთიბავის ნათიბი მინდორი ხომ თემ-სოფლის ხელისგულზეა, ხარვეზი არავის გამოეპარება.

„ცელო, გამიჭერ გზის პირია,  
ჯერეთ მჭედელსა დაგინყევენ, მერე – მლესავსა, გამგვერდავსა,  
ცელო, კოჭლას ნაკვერავო, უსაპირეო არ იქნები.  
ყელლილიანის ქმაროო, უსადილო არ იქნები“

[ქზ X: 614].

„ცელო, გამოჭერ, ცელ ოხერო, ნალევო დოლათ ქედურისა,  
ნამწრევთ სათავეს შამახდინე, თორემ ნამივლენ წინ მთიბლები...“

[ქზ X: 617].

„ცელ გასჭერ, თორემ გამოგამტვრევ, შენმა მჭედელმა დამიბარა:  
– არ გასჭრას, აქვე მომიტანე, პირსა მაუქცევე ყუადა“

[ქზ X: 618].

ზოგ სიმღერას თითქოს ბალადის სახე აქვს, სადაც როგორც საგმირო სიმღერებში, შექებულია მოყმეც და მისი იარაღიც.

„გამიჭერ, ცელო, ბროლიაო,  
ნალევო დოლათ ქედურისა,  
მთიბლები არ გაუშვა წინა,  
ნეთხიჩოველი, თათხელური.  
დაიკვეხნებენ ქალებშია,  
გიგას ვაჯობეთ თიბაშია.  
გასჭრა და გასჭრა ბროლიამა,  
ნათიბი დარჩა დიდ ალაგი,  
გიგა რომ შაჟდა ნამხრევთ თავსა,  
სწორად ხან იყო შუადლისა,  
სამ ნამხრევნ იმ დროს აიტანნა,  
გიგამა ჩოხის კალთაები  
სარტყელში მაგრა ჩაიტანა,  
ცელი მხარზე გადაიდვა,  
დაბრუნდა ვაჟი სიცილითა,  
მთიბლებსა გვერდზე ჩაუარა,  
ბინაში დაჯდა, დაისვენა,  
ცელი გალესა ქასურითა,  
მეორე ნამხრევ აიტანა,  
მემრ კი დაბრუნდა შინისკედა,  
თიბით რომ გული მაიფხანა...“

[ქზ X: 633].

**შენიშვნა.** მთიბლურს, თუმცა მას, ჩვეულებრივ, მთიბავთა ჯგუფი (ჯარი) ასრულებს, მაინც ვერ ჩავთვლით პირნმინდად კოლექტიური შესრულების სიმღერად, თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ ხმით ნატირალი ინდივიდუალური წარმოშობისაა და რომ მისი შესრულება თიბვის დროს აუცილებლობით არ მოითხოვს მთიბავთა გუნდს. მთიბლური არაფერს კარგავს, პირიქით, სწორედ ინდივიდუალური შესრულების დროს ავლენს სრულყოფილად თავის ძალას. მაგრამ ვერც გუთნურს, ვერც ხელხვავს, ვერც კალოურს ვერ წარმოვიდგენთ კოლექტივის გარეშე ინდივიდუალური შესრულებით.

## ინდივიდუალური შრომის ლექსები

მკაცრად თუ შევხედავთ, შრომის სიმღერა კოლექტიურია თავისი როგორც წარმოშობით, ისე შესრულებით. იგი კოლექტივში იბადება და კოლექტივშივე სრულდება. ხომ არსებობს ინდივიდუალური შრომაც, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამ დროს იბადება საგანგებოდ ამ კერძო შრომის პროცესის შესატყვისი სიმღერა. მთიბავს არ შეუქმნია მთიბლური, თუმცა მას სახელი ამ საქმიანობის მიხედვით ეწოდა.

ინდივიდუალური შრომის სიმღერად ითვლება „ურმული“. მაგრამ არის იგი მკაცრი აზრით შრომის სიმღერა? არის მეურმის საქმიანობა შრომა? რატომ არ უწოდებენ მას მგზავრულს, რადგან მეურმე, პირველ ყოვლისა, მგზავრია. მართალია, ის ურემს, მის ნაწილებს მიმართავს სიმღერაში, მაგრამ მას შეუძლია გააფართოოს და კიდევ აფართოებს თავის რეპერტუარს სხვადასხვა ჟანრის – საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო და ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური – ტექსტებით. მისი სიმღერა არ არის აუცილებლობით დაკავშირებული ურმის გზასთან. მეურმის სიმღერა წარმოშვა მარტოობამ. ის მარტოა და მას აქვს სიმღერის მოთხოვნილება, და ის მღერის, რათა დაძლიოს მარტოობა. ეს სიმღერა დიალოგია მარტოდ დარჩენილ საკუთარ თავთან ან ურემთან. ეს არის ურმულის ფუნქცია. როგორც მქსოველის (ფეიქრის) სიმღერის ფუნქციაა, აფხიზლებდეს მას ღამეებში.

მქსოველი ქალების ძილის გასაფრთხოები სიმღერა:

„ძილო, რასა მეძინები, მე საბრალოსაო,  
მე ძილმა ასე მიბრძანა, მე საბრალოსაო,  
დანექ და დაიძინეო, მე საბრალოსაო,  
ვინც რომ გულითა გიყვარდეს, მე საბრალოსაო,

ისიც გვერდს მოინვინეო, მე საბრალოსაო,  
ძილო, ნუ დამეძინები, მე საბრალოსაო,  
დაურთავ და შეუკერავ იმ საბრალოსაო.

.....

თითისტარო, კვირისტავო, მე საბრალოსაო,  
ჩქარა დაბრუნდი, დაბრუნდი, მე საბრალოსაო...”

[ქსხ X: 936].

და მაინც, შრომის სიმღერებს მივათვლით „ურმულს“. ურეთის ტვირთის გადაზიდვის საშუალებაა, ტვირთის ზიდვა კი შრომაა, თუმცა აქ ცხოველები (განსაკუთრებით, ხარ-კამეჩი) შრომობენ. მათაც ესაჭიროებათ გამხნელება, რასაც ელიან კიდეც ისინი: „აქლემები და ხარები მიეჩვიენ, რომ მათ სიმღერით შეუტევენ ხოლმე და, რაც უფრო მძიმეა ტვირთი, მით უფრო ხმამაღალია და ხანგრძლივი სიმღერა“ [ბიუხერი 1923: 37]. გაზეთ „ივერიაში“ ურმით (ურემზე) „შრომის“ თავის დროზე ყველასთვის ცნობილი, მაგრამ დღეს მივიწყებული შრომითი ჩვეულებაა გადმოცემული: „ყველამ კარგად იცის, რომ ჩვენმა გლებ-კაცებმა ქარავნით წასვლა იცოდნენ ერევნისკენ (ყულფში) მარილზედ. შეიყრებოდნენ ერთად, შეაბამდნენ ასს, ორასს ურემს და სიმღერით გაუდგებოდნენ გზასა...“ [ოქროშიძე: 135]. ლიტერატურაში ლაპარაკობენ „ურმულზე“, მის ნალვლიან ჰანგზე (ნ. მაჩაბელი, ილია, აკაკი, შ. არაგვისპირელი, ირ. ევდოშვილი, ი. ზურაბაშვილი, გ. ლეონიძე...), მაგრამ რომელია ეს „ურმული“, უცნობი რჩება. ილია ლექსად გვიხასიათებს მის უცნაურ ძალას: „ღულუნი იგი ჩამრჩენია გულს, მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი“, მაგრამ არ გვეუბნება, რა სიტყვებს მღეროდა ის მეურმე, ან თუ ახლდა სიტყვები ამ „მწუხარე“ ჰანგს? ან იქნებ სრულებით უსიტყვო იყო? ილია ზურაბაშვილის ცნობით, ურმულის საუკეთესო შემსრულებელი სესიკაშვილი „არავითარ სიტყვას არ მმართავდა ჰარალო-ჰარი-ჰარალოს გარდა...“ [ზურაბიშვილი: 69]. ჩვეულებრივ, ამ თავისთავად ბრწყინვალე ლექსს მიიჩნევენ „ურმულად“, მაგრამ ისმის კითხვა: ყველა შემთხვევაში ასრულებენ მას და არა მხოლოდ მარილზე, ისიც, აღზევანში სიარულისას?

„აღზევანს წავალ მარილზე, მარილს მოვიტან ბროლსაო,  
ჯერ დედას გადავხვევი, მერე შვილსა და ცოლსაო“

[ქსხ X: 808].



კლასიკურია ეს სიტყვები, ნამდვილად გამოხატავს ქართველი კაცის ეთიკურ იდეალებს, მაგრამ საეჭვოა, იგი ურმულის კანონიკურ ტექსტად ჩავთვალოთ (არსებობს კი ასეთი რამ?) – ყველა მეურმე ხომ არ დადის მარილზე? უფრო ადეკვატური იქნება, თუ კერძოდ ამ სიმღერას მარილზე სიარულის შრომის სიმღერად ჩავთვლით. მარილზე წასულ ქარავანს უთუოდ ექნებოდა თავისი რეპერტუარი, მაგრამ, სამწუხაროდ, მისი შემადგენლობა და შინაარსი ჩვენთვის უცნობია. ლიტერატურიდან ცნობილია შორ მანძილზე „ქირაზე სიარულის“ მთელი შრომითი ინსტიტუტი. შეძლებული ოჯახები, რომელთაც ჰყავდათ საკმაო და ძლიერი გამწვევი ძალა, დადიოდნენ ქალაქიდან ქალაქში და გადაჰქონდათ ტვირთი. მათ ჰქონიათ შეიარაღება, ჰყოლიათ ძაღლები და მამლები ღამის სახმილავთა შესატყვისად. რას მღეროდნენ ისინი ღამეულ გზებზე? რაიმე „კანონიკურს“, საგანგებოდ მოქირავნეთა ქარავნის შესატყვისს თუ ნებისმიერ სიმღერას, რომელიც, შესაძლებელია, კანონიკური გამხდარიყო? ჩემი ფიქრით, უპრიანი იქნებოდა ურმული სიმღერებისთვის მარტოობის დაძლევის, დაუსრულებელ გზაზე მოწყენილობის განსაქარვებელი სიმღერები გვეწოდებინა. ამოდ არ უნოდებს ი. ზურაბიშვილი ურმულს „ფიქრის სიმღერას“.

ურმულში აერთიანებენ სიმღერებს, სადაც ადამიანი მიმართავს თავად ურემს და მის ნაწილებს. აი ზოგიერთი ნიმუში:

„ურემო ფერსო მაღალო, არი არალო, დაა!  
 ხუნდი გიგორამს გიშრისა, არი არალო, დაა!  
 აგებულება კარგი გაქვს, ეგ ერთი ფერსო გიშლისა,  
 არალო, დაა!  
 თუ კაცი თითონ არ არი, არი არალო, დაა!  
 ცუდია მისი ცხოვრება, არი არალო, დაა!“

[ქს X: 835-ბ].

დასასრული უკვე ნამდვილად „ფიქრის სიმღერაა“. მეურმეს საკმარისი დრო აქვს, რომ იფიქროს ქვეყანაზე, წუთისოფელზე, ადამიანზე, მის ბედსა და უბედობაზე, ღირსებაზე... მის რეპერტუარს ვერავინ შეზღუდავს, მას სრული თავისუფლება აქვს. შესაძლოა, საუკეთესო ქართული ლექსები წუთისოფელზე სწორედ მეურმეობისას, როცა კაცი მარტოა თავის თავთან, გზაზე მარტოულ სვლაში შექმნილიყო.

- აკაკის კრებული 1898:** აკაკის კრებული, 1898, X.
- ბიუხერი 1923:** Бюхер К. Работа и ритм, «Новая Москва», 1923.
- ზურაბიშვილი:** ზურაბიშვილი ი. ხალხის შემოქმედი გენია, „ხელოვნება“, თბ., 1949.
- კახელი:** ი. კახელი (იოსებ ცისკარიშვილი), ორი კვირა მთაში (მგზავრის შენიშვნები), ჟურნ. „მოამბე“, 1898, 6, გვ. 94.
- ლამბერტი:** არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, ფედერაცია, თბ., 1938.
- ლამბერტი 1960:** Lambert W.G. Babylonian Wisdom Literature, Oxford, 1960.
- სარგონი 1912:** Thureau-Dangin Fr. Une relation de la huitième campagne de Sargon (714 av. J.-C.), Paris, 1912.
- ქართლის ცხოვრება II:** ქართლის ცხოვრება II, „საბჭ. საქართველო“, თბ., 1959.
- ქსზ V:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. V, „მეცნიერება“, თბ., 1976.
- ქსზ X:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. X, „მეცნიერება“, თბ., 1983.

თუ საგმირო პოეზიას მთელი ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედების ფონზე განვიხილავთ, აშკარად წარმოჩინდება მისი უპირატესი წილი სხვა პოეტურ ჟანრებთან შედარებით. საკმარისია გადავხედოთ „ქართული ხალხური პოეზიის“ თორმეტტომეულს, სადაც საგმირო ჟანრი ორ სქელ ტომშია (III, IV) განთავსებული, და თუ ამ ტომებში დაბეჭდილი ლექსების წარმომავლობით დავინტერესდებით, გაირკვევა, რომ მათი აბსოლუტური უმეტესობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან მხარეებს ეკუთვნის. ირკვევა, რომ საგმირო პოეზია, ძირითადად, ფშავ-ხევსურული, თუშური, მთიულური და გუდამაყრული წარმომობისაა. ეს არის ამ კუთხეების პრიორიტეტული სფერო, სადაც მათ ნამდვილად ვერც ერთი სხვა კუთხე ვერ შეეცილება. ეს განპირობებულია მათი ისტორიულ-გეოგრაფიული ანუ, როგორც სხვანაირად იტყვიან, გეოპოლიტიკური გარემოთი. ისტორიულმა პროცესმა ამ კუთხეებში ჩამოაყალიბა მეომრული საზოგადოებები, შეგვიძლია ვთქვათ, საყმოები, რომლებიც ჯვართა თუ ღვთისშვილთა პატრონობის ქვეშ გაერთიანდნენ. მომხდურ, გარემე თუ შინაურ, მტერთან ბრძოლებში ხდებოდა მოსახლეობის კონსოლიდაცია საყმოებად, რომელმაც კულმინაციას XVII საუკუნის პირველ ნახევარში მიაღწია. ეს იყო ზურაბ არაგვის ერისთავთან ბრძოლების ხანა ანუ, როგორც მესხიერებამ შემოინახა, „სისხლის წვიმების“ ხანა. საყმოთა ეპიკური (საგმირო ლექსთა ციკლი ქმნის „თავისუფალ“ ეპოსს) სსოვნა არ სცილდება ამ ეპოქას; „სისხლის წვიმების“ ხანა არის ის ზღურბლი, რომლის მიღმა მითოლოგიურ სამყაროში შევდივართ. ბრძოლები მონანილეობენ საყმოთა გენეზში და ხელს უწყობენ წარსულის მითოლოგიზაციას. ღვთისშვილთა ბრძოლა დევების წინააღმდეგ საყმოთათვის ტერიტორიის მოსაპოვებლად, რაც მითოლოგიური ეპოსის დედააზრს შეადგენს, თავის მხრივ, „სისხლის წვიმების“ ეპოსის არქეტიპი ხდება. აქტები, რაც ჩაიდინეს ღვთისშვილებმა „მას ჟამსა შინა“, მეორდება საყმოში ახლა და აჟ, მათ თვალწინ. ღვთისშვილი მეომრის, „კაი ყმის“ ეტალონი ხდება. საყმოს ბრძოლები ღვთისშვილთა არქეტიპული ბრძოლების პარადიგმაა.

### სიმღერე ანუ ბალადა

საგმირო ლექსს, რასაც მისი შესრულების წესის მიხედვით ხევსურეთში *სიმღერეს* უწოდებენ, საფუძვლად რეალური საბრძოლო შემთხვევა უდევს, ანუ ასახავს რეალურად მომხდარ ფაქტს, მთავარ გმირად ყოველთვის რეალური პირი ჰყავს, რო-

მელსაც იცნობდა საყმო პირადად ან გადმოცემით. საყმო აგრეთვე ინფორმირებულია მომხდარი ამბის დეტალებით. მან იცის ან შეიძლება იცოდეს იმაზე მეტი, რამაც ლექსში პოვა ასახვა. ლექსის ცოდნას თან ახლავს მომხდარი ამბის ცოდნა ანდრეზის სახით, ურომლისოდაც გარეშეთათვის ლექსის შინაარსი ბუნდოვანი ხდება და, შეიძლება, სიმძაფრესაც კარგავდეს. სხვა კუთხეში ლექსის გავრცელების შემთხვევაში იკარგება მისი მიკროსამყაროს ცოდნა, ლექსის დალუპული გმირი კარგავს რეალურობას და მის სახელსაც ხშირად სხვა, უფრო გასაგები და კარგად ნაცნობი სახელი ენაცვლება. აღარ ვლავარაკობთ იმ სოფლის მეტყველების თავისებურებებზე, სადაც შეიქმნა ლექსი. ცხადია, ცუდად გაგებულ სიტყვას მიმგვანებული სიტყვა ცვლის. ანუ, ამ შემთხვევაში მთელი ძალით არის ამოქმედებული ხალხური შემოქმედების ვარიანტულობის გარდაუვალი კანონი.

საგმირო ლექსი, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია ბალადა ვუწოდოთ, როგორც წესი, ორთაბრძოლაზეა აგებული. ვინ არის მისი მთავარი გმირი? მთავარი გმირია ის, ვინც ილუპება ორთაბრძოლაში. გმირი ილუპება, კარგავს სიცოცხლეს, მაგრამ იხვეჭს სახელს. მისი და საზოგადოების პრინციპია „სჯობს სახელისა მოხვეჭა ყოველსა მოსახვეჭელსა“.

*სიკვდილი და სახელი* – სიკვდილი ის ზღვარია, რომლის იქით გმირი გადადის *სახელის* საუფლოში. მხოლოდ სიკვდილში გამარჯვებას შეუძლია მოუტანოს მას სახელი. ცოცხალი გმირი წინააღმდეგობრივი ცნებაა და სწორედ ამიტომ არის, რომ უკლებლივ ყველა საგმირო სიმღერე-ბალადა მებრძოლის სიკვდილით მთავრდება და ეს სიკვდილი სახელიანია.

ამრიგად, საგმირო ბალადაში გადმოცემულია გმირის უკანასკნელი ჟამი, იგი ჩაყენებულია სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე, საზღურბლო სიტუაციაში, როცა უნდა გადაწყდეს მისი ბედი, რომელსაც ის ქმნის *აქ და ახლა*, ამ წამებში. ამ დროს, აქ გმირი ეკუთვნის თავის თავს, ის ბატონობს დრო-ჟამზე, მართავს მას. მას არაფერი დარჩენია, გარდა საკუთარი სიცოცხლისა, რომლის მართვა და განირვა მას შეუძლია სხვა, უფრო მაღალი (მის და საზოგადოების თვალში) ღირებულებისთვის. სოცოცხლე, რომელიც მიეცა, მან იცის, წაერთმევა, მაგრამ ის, რაც მან სიცოცხლის წილ მოიპოვა, არასოდეს წაერთმევა, „რომელი არასადა მიეღოს მისგან“ (ლუკა 10:42). ეს ის წამებია, როცა გმირი სრულად ავლენს თავის ეგზისტენციას, თითქოს აქ ჯამდება მისი მთელი ცხოვრება. ამ დროს გამორიცხული უნდა იყოს შემ-

თხვევითობა, რაც მას შეუშლიდა ხელს სიკვდილით სახელის მოპოვებაში. ჩვენ წინაშეა *შიშველი* ადამიანი თავისი *ერთადერთით*, რაც არის მისი *სიცოცხლე*, და *არჩევანით*. ამიტომაც სიმღერე უკიდურესად ლაკონურია და, რაც მთავარია, ყველაფერი დანახულია არა გარეშე, არამედ მისი თვალით.

სიმღერე-ბალადის აგებულება მარტივია: ექსპოზიცია – გმირის შემოყვანა თხრობაში; თუმცა *სიმღერე* შეიძლება დაიწყოს მონყვევით („ფხოველი და შავანელი“); შეხვედრა, შებრძოლება, აღსასრული. შეიძლება მას ახლდეს „დასკვნა“, ექსტრასიუჟეტური მონაკვეთი, სადაც გადმოცემულია დაღუპული გმირის ერთგვარი შეფასება, შექება ან დატირება თუ გამოძახილი მის სიკვდილზე (იხ. „იონეური“). *სიმღერეს* პერსონაჟთა მინიმუმი ორი პირია, იშვიათად – ერთი („ბალათერა“), შეგვხვდება სამიც („შიოლა და მთრეხელი“).

გავეცნოთ უმოკლეს ბალადას არა მხოლოდ ქართულ, არამედ მსოფლიო ბალადებს შორის. ეს არის „ფხოველი და შავანელი“, რომელსაც პირველად ვხვდებით თედო რაზიკაშვილის ჩანაწერებში (ამ ვარიანტში იგი შვიდსტრიქონიანია):

„ერთი ვაჟკაცი ფხოველი, შავწყალს საომრად დადგაო,  
ადგა და შინ წამოვიდა, გზას შავანელი შახვდაო.  
ჩაჭრეს, ჩაკაფეს ერთურთი, მაშველი აღარ შაშჩაო.  
ციტა მოვიდა ყორანი, მაგათ ნაკვალევს დახყვო.  
ჯერა დაითვრა სისხლითა, მერე ლემ ქამა, გაძღაო.  
ადგა და ისევ წავიდა, მაგათ ვაგლახი დასცაო:  
„ორნივ ყოფილან უჭკონი, ერთმ მანინც რად არ დასთმაო?!“

[ქზ IV: 252].

ჩანაწერს ახლავს ჩამწერის შენიშვნა: „მე ამათი ვერა გავიგე რა: ვინ იყო შავანელი ან სადაური...“ ყველას, მის წამკითხველს ეს სიტყვები აღმოხდება. ვინ არის შავანელი? ვინ არის ფხოველი? ვის უცდიდა შავწყალზე ფხოველი – შავანელს თუ სხვა ვინმეს? რისთვის „ჩაჭრეს-ჩაკაფეს ერთურთი“? ლექსი ბუნდოვანია, თუმცა ბუნდოვანება არათუ რამეს აკლებს მას, არამედ შეიძლება აძლიერებდეს კიდევ შთაბეჭდილებას. თ. რაზიკაშვილი სხვა რამეს გულისხმობს, როცა ამბობს, „მე ამათი ვერა გავიგე რა“. ჩამწერს ვერავითარი ცნობა ვერ მოუპოვებია *სიმღერეს* პერსონაჟებზე, ანდრეზი არ შემორჩენილა იმ ვითარების ამსახველი, თუ რა იყო მიზეზი მათი საბედისწერო შერკინებისა, შეურიგებლობისა. ჩანს, იმდენად მონყვევტილა თავის

გარემოს ეს *სიმღერე*, რომ დავინყებას მისცემია მონაწილეთა საკუთარი სახელები, მათი ვინაობის აღმნიშვნელად წარმომავლობის სახელებილა შემორჩენილა (ფხოველი ფხოვიდან, შავანელი შავანიდან, ქისტების ერთ-ერთი თემიდან).

ეს ბალადა, თუმცა ის სიტყვიერად ძალზე ძუნწია, როგორც ემბრიონი, მოიცავს საგმირო ლექსის ყველა ელემენტს, რაც სხვა ლექსებში სხვადასხვა ვარიაციებით იშლება. ეს ეხება როგორც მის ფორმალურ მხარეს, ისე არსებითს, იდეურ შინაარსს. ლექსი განწყობილია ერთ რითმაზე, როგორც ხევსურულად იტყვიან, ერთ „ყუფზე“. ყოველ სტრიქონში თითო კადრია მოქცეული, რომლებიც ერთმანეთს ელვის სისწრაფით ენაცვლებიან. ზოგჯერ ნახევარ-ნახევარი სტრიქონები გადმოგვცემს თითო სურათს: „ადგა და შინ წამოვიდა, // გზას შავანელი შახვდაო“. ეს იმიტომ ხდება, რომ დრო ჭირს, დროის დეფიციტს განიცდის გმირი. „ადგა და შინ წამოვიდა“ არა მხოლოდ ერთი კადრია, არამედ ის ერთ პათოსს გამოხატავს, იმის სრულიად სანინააღმდეგოს, რასაც გვიჩვენებს მეორე კადრი: „გზას შავანელი შახვდაო“. თუ პირველში სასონარკვეთაა უსახელოდ („უერთოდ“, ანუ უშედეგოდ, როგორც კვლავ ხევსურეთში იტყვიან) შინ უკუქცეული-სა, შეიძლება ითქვას, სახლში სასიკვდილოდ („სირცხვილ ას“ ასეთი აღსასრული!) განწირულისა, მეორე კადრში მას იმედმოცემულს, ალბათ, პირქუშად გახალისებულს ვხედავთ. ამ შეხვედრის წამი, რომელმაც ზღვარი უნდა დაუდოს მის სიცოცხლეს, მისი ცხოვრების მიზანია. ეს არის მისი უკანასკნელი წამი, რომელსაც თითქოს ხანგრძლივობა არა აქვს. ერთი რამ ამ ბუნდოვანებიდან შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ეს წამი წამდვილად მისი მოპოვებულია – „ერთი ვაჟკაცი ფხოველი“ თავად მართავს დრო-ჟამს, მის დინებას საკუთარ დრო-ჟამად აქცევს. ეს მისი მონაპოვარია, მისი განუყოფელი საკუთრებაა, ის ერთადერთი, რაც მას აბადია ამ ქვეყანაზე ამ წამებში. ყოველი *მაშველის* გამოჩენა გააცამტვერებდა მის იმედებს ამ სანატრელი წამის წართმევით. ამ *წამისთვის* დადგა ის „შავწყალს“ და ამის უკვდავსაყოფად შეითხზა *სიმღერეც*. ამ წუთისოფლის მომხმარებელი ჭკვიანი ყორნის გონივრული სიტყვებიც, უნებურად, ამ წამის გამართლებას და განდიდებას ემსახურება. ბალადის გმირები ერთმანეთს არ ესიტყვებიან. სიტყვისგების ღირსად არ თვლიან ერთმანეთს, თუ ამის დრო არა აქვთ? ალბათ. ერთადერთი, ვინც – ეს არსება აქ წამდვილად „ვინ“ კატეგორიას განეკუთვნება – სიტყვას ამბობს, ეს ყორანია. მისი სიტყვები სავსეა ცინიზმით, რომელიც მოყმეობის საპირისპირო იდეოლოგი-

ის გამომხატველია. მაგრამ სიმღერე ყორნის, დავუშვათ, ცინიკური შეფასებით კაიყმობის კოდექსის ერთ პუნქტს აყალიბებს, იმას, რაც სიმღერეს ავტორს უნდა ჩამოეყალიბებინა. ასე რომ, ეს ყორანი თავისდა უნებურად განადიდებს ერთურთის დამხოცველ მოყმეთ. ფხოველ-შავანელის მკიცხველი და ჭკუისმასწავლებელი ყორანი ღრმად ინდივიდუალურია, არ ჰგავს სხვებს, რომელთაც დალუპული კაიყმის მიმართ აღტაცების სიტყვები აღმოხდომიათ, როგორც, მაგალითად, ამ სტრიქონებში:

„ყორანო, ჭარის ღელესა არ მათვლიე თვალია,  
ველგუჯა არა ღნახია, ხუშიაშვილი ხარია?  
ვნახე და ქვეც მამენონა: დიდ-დიდნ სხდომიყვენს თვალია...“  
[ქსბ IV 251].

თუმცა, ვიკითხოთ, რა მოენონა ყორანს ველგუჯას თვალეში: მისი კარგი მოყმეობის ნიშანი თუ კარგი სადილი? იგი არც იმ თავიანთთვისტომებს ჰგავს, ვინც მათთვის სადილის გამამზადებელს ლოცავენ, როგორც ამ ბალადისმაგვარ ტექსტში ვკითხულობთ:

„ჭიმლის კლდეთ ყეფდა ყორანი, ერთი უძახებს სხვასაო,  
ველთ მიდის ოჩიაური, გავხყვეთ ამაგის კვალსაო,  
ჩვენი მისვლისად გასწირავს ყორის წყალაზე მკვდარსაო.  
უშიმა არ დაგვაკლებდა სახრაოდ ღილღვლის ძვალსაო“  
[ქსბ IV: 8].

კაიყმობა, რაც თავად მოყმისთვის და მთელი საზოგადოებისთვის უპირველესი ზნეობრივი ღირებულებაა, ყორნისთვის პრაგმატულია: იგი საზრდოობს მოყმეთა თავგანწირული აქტებით, მათი უკანდაუხველობით. ისინი ლოცავენ მოყმეებს, რომლებიც კარგ სადილს გაუმზადებენ მათ:

„...ყომასტოს ყორნებ აძრახდა, დაბლა დაუშვნეს მწარნია,  
ჯერ კი ჩაითრვენეს სისხლითა, მემრე ცომა ხრეს ძვალია.  
დალოცეს თოფის დამკრავი, მემრ – მზირთა წინამძღვარია“  
[ქსბ IV: 119].

„დალოცეს თოფის დამკრავი“ (ან თავად თოფის დალოცვა, ძვალის გამჭრელი ხმლის ქება და სხვა) – ეს საგმირო ბალადის დასკვნაა. ასე რომ, ყორნების პირიდან უნებურად გამოდის უჭკო მოყმეთა ქება-დიდება.

ის, რაც „ფხოველ და შავანელში“ ემბრიონალურად არის მოცემული, სხვაგან მეტი სიცხადით არის გაშლილი, თუმცა მაინც რჩება ერთგვარი ბუნდოვანება, რომლის გაფანტვა მხოლოდ ამბის პროზაულ გადმოცემას, ანდრეზს, შეუძლია. ავიღოთ „იონეურის“ სიტუაცია. სიტყვები, რომლითაც იწყება ვარიანტთა აბსოლუტური უმრავლესობა, „ჭიმლაში ივანეური რას-რას შაატყობს თავსაო“ ან, უფრო გარკვევით: „რას-რას უფიქრობს თავსაო“, ან მომდევნო: „ფშაობა გაუბედავის“ (ფშავში ნასვლა გაუბედავის) გვამცნობს მის გადანყვეტილებას, მაგრამ არ გვეუბნება, რამ გამოიწვია იგი. წინა ბალადაში ამის მინიშნებაც არ არის, იმდენად ცხადია, რომ შავნყალზე დადგომას წინ უძღვის გადანყვეტილება, არჩევანი, მაგრამ ეს ხდება სადღაც ბალადის ფარგლებს გარეთ და ამას უნდა გრძნობდეს მსმენელი. „იონეურში“ გადანყვეტილების გარდაუვალობა და, შეიძლება ითქვას, ტრაგიზმიც, გამოხატულია მისი ოჯახის წევრთა ქმედებებით, განსაკუთრებით მამისა, რომელიც მას, საფშაოდ გამზადებულს, ჯღანებს უბანდავს, რაც გამორიცხულია ორდინარულ პირობებში, ყოველდღიურ ყოფაში. მსმენელი უკომენტაროდაც იგრძნობს, რომ რაღაც უჩვეულო ხდება.

ეს უჩვეულობა, ასევე უკომენტარო, მსჭვალავს „ფხოველი და შავანელის“ მსგავსად უმოკლეს ლექსს, რომელსაც, არ შეეცდებით, თუ ბალადის ჟანრში განვიხილავთ. ეს არის უსათაურო *სიმღერე*, რომელიც რამდენიმე ვარიანტად არის გავრცელებული ფშავში:

„ჩავალის, ჩაეუბნება, ტუნკით ივანე საღარსა:  
 ცხენავ, გეტყობა, გეშინის, გულს მე ჩაგიდებ, მაგარსა,  
 ჩაგავლევ ტერელოზედა, ჩაგატანინებ ნაღარსა,  
 შენაც იქ მოგკლავ, ტიალო, თავსაც იქ დავდებ, ჭაღარსა,  
 ცოცხალ შინ ვერ დავბრუნდები, იქ ვერ გავწირავ მამასა,  
 ციხეს დავუნგრევ ისრითა, წვერზე გადავდებ ქამანდსა“

[ქს IV: 266].

უჩვეულობა ჩანს ცხენის შიშში რაღაც გამოუცნობის წინაშე – მხედარს უხდება მისი გამხნევება, თუმცა პირიქით კი შეიძლება ყოფილიყო: მხედარი გამხნევებულიყო ცხენის თანადგომით. უჩვეულოა ამ სასონარკვეთილ ლაშქრობაში („ცოცხალ შინ ვერ დავბრუნდები“) მუქარა ციხის ისრით დანგრევისა. ყველა სიტყვა, რასაც მხედარი წარმოთქვამს, ინტონაცია, როგორც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს, ბალადის ტრაგიკულ დასასრულზე



მეტყველებს. მსმენელს არ ეეჭვება, რომ მხედარი ვერ დაიხსნის მამას და შინ ცოცხალიც არ დაბრუნდება... ახდება ყველაფერი, რასაც მხედარი უწინასწარმეტყველებს თავის თავს და ცხენსაც.

აღარაფერს ვამბობთ ამ ბალადის ფორმის არაორდინალურ-რობაზე: მთელი მისი შინაარსი ცხენთან გამართულ დიალოგშია მოქცეული. სიუჟეტური დრო ჯერ არ ამოწურულა, მაგრამ ამბავი დამთავრებულია, იგი ვირტუალურ დროსა და სივრცეში მთავრდება. ეს არ უკარგავს ბალადას ექსპრესიულობას.

ქართული ბალადა, გამონაკლისის გარეშე, გმირის სიკვდილით მთავრდება, ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ ბალადაში, როგორც წესი, გმირის ცხოვრების უკანასკნელი წამებია გადმოცემული. მისი ცხოვრება ხომ ბრძოლაა, სიცოცხლის უკანასკნელი წამები კი – ბრძოლის კულმინაცია. ამ დროს გმირის ცხოვრების თითქოს შეჯამება ხდება. ეს ისეთი წამებია, როცა მისი ეგზისტენცია მთლიანად იხსნება, უკანასკნელ საბრძოლო აქტში – გმირობაში პოულობს გამოსავალს. გმირმა იცის, რომ მოკვდავია და ის შეგუებულია ამას, მაგრამ გმირი არასოდეს შეეგუება ისეთ სიკვდილს, რომელიც ბრძოლის ველზე სისხლით არ არის კურთხეული. გმირის აპოთეოზი ველზე სისხლით განათვალა. სხვაგვარი სიკვდილი „სირცხვილ ას“, როგორიც ხევსური *კაი ყმა* იტყვის.

ზემოთ განხილულ ბალადაში („ჩავალის, ჩაეუბნება“) გმირის ეგზისტენცია ჯერ არ გამონათებულა, ის ელის ამას და მსმენელიც იმის მოლოდინშია, რომ ეს აუცილებლად მოხდება, მაგრამ გმირის განცდა წინ უსწრებს რეალიზაციას – მისი ეგზისტენცია უკვე გამოსხივებულია მის წარმოსახვაში. და ამ წარმოსახვის ინტენსიობა მსმენელს არწმუნებს იმაში, რომ ტუნკით ივანეს უკან დაბრუნება არ უწერია და რომ სწორედ ეს იქნება მისი გამარჯვება და აპოთეოზი.

გმირები სხვადასხვაგვარად ეცემიან ორთაბრძოლაში, მაგრამ აღსასრული ერთია: ისინი ბოლომდე გაიღებენ სიცოცხლის სასყიდელს, საფასურს იმ ერთადერთი ქონებისა, რომელიც მათ განკარგულებაშია. თუ ჰანზელი ზღვაოსანი ვაჭრები მისდევდნენ დევიზს „ზღვაოსნობა აუცილებელია, სიცოცხლე არ არის აუცილებელი“ (*Navigare necesse est, vivere non est necesse*), კაი ყმათ თავისი საკუთარი დევიზი აქვთ, რომელსაც თუმცა არასოდეს მიუღია ვერბალური გამოხატულება: ბრძოლა აუცილებელია, სიცოცხლე არ არის აუცილებელია. მაშასადამე, მათთვის არსებული ისეთი რამ, რასაც სიცოცხლეზე უპირატესი ღირებულება აქვს, ისეთი რამ, რაშიც ცხადდება თავად სიცოცხლის ფასი და ღირებულება, მისი მატარებლის ღირსება. რას უნდა

ჰქონდეს იმაზე მეტი ფასი და ღირებულება, რაც აქვს სიცოცხლეს, რომელიც ერთადერთია და განუმეორებელი? არის ადამიანში (არა მის გარეთ) ისეთი რამ, რისთვისაც იწირება სიცოცხლე. ეს რამ განირვის გადაწყვეტილებაში იჩენს თავს: ეს არის ნება, რომლითაც ადამიანს შეუძლია მართოს თავისი სიცოცხლე, რომლის წყალობითაც ადამიანი სიცოცხლეზე მაღლა დგება. მართავს სიცოცხლეს და დრო-ჟამსაც, ეს კარგად ჩანს ბალადაში.

ადამიანი იცოცხლებს რამდენიმე ათეულ წელს, მაგრამ მას, შესაძლოა, არასოდეს დაუდგეს თავისი ეგზისტენციის გამოსხივების ჟამი. ეს ჟამი წლებს არ მოაქვს, ეს ჟამი შეიძლება დადგეს კაი ყმის მოწიფულობისთანავე. ჭაბუკი, საკარგყმოდ გამოზადებული, ბალათერა ჯაბუშანური (ამავე სახელწოდების ბალადის გმირი) დედის ძმებისგან მოითხოვს მამისეულ ჩაჩქანს, რომელიც მამის სიკვდილის შემდეგ მათ ჰქონდათ მიზარებული. ბიძებმა არ მისცეს ჩაჩქანი, არ ჩათვალეს მოწიფულად, გაჯავრებული გამოისტუმრეს ბალათერა („ქვა-რკინას ამტვრევს კბილით“). მაგრამ სულ მალე ბალათერას შესაძლებლობა ეძლევა დაამტკიცოს, რომ ის მოწიფულია ჩაჩქნის სატარებლად („ჩაჩქანი“ აქ საბრძოლოდ მოწიფულობის მეტაფორაა). ბალათერამ მოიგერია ჩასაფრებული მზირები, სისხლმდინარენი გააქცია ისინი, მაგრამ არც თავად გადარჩენილა უჭრილობოდ, რომელიც სასიკვდილო გამოდგა. მელექსე ძუნწია ბალათერას გმირობის გამოხატვაში. რასაც ის გამოხატავს, ისევ და ისევ ეგზისტენციის გამოვლენა – აქედან ვრწმუნდებით, რომ ეს წამები ბალათერას სიცოცხლის უკანასკნელი წამებია. ასეთი ყოფილა ბალათერა, მისმა დედის ძმებმა კი არ იცოდნენ. დაფარული გაცხადდა ასეთი ტრაგიკული აღსასრულით. ბალათერას გზა კარკუჩიდან მამის სახლამდე არხოტში თვისებრივად სხვა არის, ვიდრე გზა, რომელიც მან მამის სახლიდან კარკუჩამდე გაიარა. ის გზაში იზრდება და, საბოლოოდ, უკან იტოვებს თავის ბავშვობას, იგი უღელტეხილზე მთავრდება. ბალადა თავის კულმინაციას ამ ორ სტრიქონში აღწევს, რომელთაც კომენტარი ნამდვილად არ ესაჭიროებათ:

„მარტუამ ბალათერამა მთა გარდიარა გმინითა,  
გადაუჩინდა დედასა გაცინებულის პირითა...“

[ქხვ IV: 275].

ნამდვილად, არც ერთს მის დედის ძმათაგან, რომელთაც შელახეს მისი ღირსება, არ ექნებოდა შანსი სიცოცხლის ფასად დაემტკიცებინა თავისი ღირსება, ამ გზით მოეპოვებინა სახელი.

თუ მხოლოდ სიკვდილით მოიპოვება სახელი და სხვა გზა მისკენ მიმავალი არ არსებობს, არც შელახული სახელისა და ღირსების აღსადგენად სხვა გზა, გარდა სიკვდილისა, არ იპოვება. ეს არის თემა ხევსურული ბალადისა, რომლის გმირი, სახელად ივანეური (ვარ. იონეური), გვარად გაბური, სოფლით ჭიმლიონი, მიეშურება ფშავისკენ, რათა ყველაზე განთქმულ ვაჟკაცთან შებრძოლებაში სიკვდილით ჩამოირეცხოს სირცხვილი, რაზეც ბალადა არ ლაპარაკობს, მხოლოდ ანდრეზული გადმოცემით ვიცით. ივანეურს რაღაც საქციელით („თავისი სიამაყით“) ჯვარისთვის უწყენინებია, ჯვარი გასწყრომია და „გაუყრევავ წვერი“. ბალადა, მისთვის დამახასიათებელი პოეტიკისამებრ, მოულოდნელად იწყება ფშავში წასასვლელად მზადებით. შინაურები (დედ-მამა) და მთელი სოფელი, ჯვარიც კი („ნაღმ დაჰყევ, ჭიმლის გიორგივ, შენს პატიმარსა ყმასაო“), ასევე მამიდაც („ყინჩად დასწერდა ჯვარსაო“), როცა რომკაში მის სახლს ჩაუვლის, მონაწილეობას იღებენ საბოლოო გზაზე მის გასტუმრებაში. ბალადის ინტენციიაში დევს მისი უკან არდაბრუნება. ივანეურს სხვა დანარჩენ ვაჟკაცთაგან, რომლებიც სოფელში დატოვა, ერთი უპირატესობა აქვს და ის სიტყვის უთქმელად იგრძნობა სიმღერეში: ის დრო, რაც მას ჭილიდან ცაბაურთამდე მისვლაში და იქ გამორჩეულ ყმასთან შეხვედრამდე დასჭირდება, მას ეკუთვნის, დრო სავსეა მისი ეგზისტენციით, ვერავითარი გარეშე ძალა ვერ წაართმევს მას ამ დროს, ვერავინ უკან ვერ დააბრუნებს ივანეურს, რომლის სულისკვეთება ამ ორ სტრიქონშია მოქცეული: „ღმერთო, ჯუთუას შამყარე, ან ყარტაულას, ჯარსაო! მაკლულსა ჯუთუაისას ღმერთ აღარ დასდებს ბრალსაო“. ეს მისი არჩევანია. ეს არჩევანი ერთ ფრაგმენტში, რომელიც არ ეკუთვნის ბალადას, ამგვარად არის გაცხადებული –

„ხმალს უთხრა ივანეურმა: ხმალო გამიჭერ, ტიალო!  
 მტერი მამადგა კარზედა, იქ უნდა გაგაპრიალო!  
 ან მოვკლავ, ან მე მოვკვდები, ცოცხალმ არ უნდა ვიარო“

[ქმბ: 97].

ამის მთქმელს შეეძლო ასე ეთქვა: „ჟამი ჩემია“. ამ უკანმოუქცეველ გზაზე რაიმე შეფერხება ისეთივე დამალონებელი და სასირცხვილო იქნებოდა მისთვის მისივე თავის წინაშე, როგორც ფხოველისთვის შავწყალთან ამაოდ დგომა იმ შვიდსტრიქონიან ბალადაში. ეს სანატრელი ჟამის გაშვება და სამარცხვინო ხელმოცარვა იქნებოდა.

„სირცხვილ ას სიკვდილ“, ამბობს კაი ყმა. მაგრამ როგორი სიკვდილი? სახლში სარეცელზე სიკვდილია სირცხვილი. ეს ნამდვილი ტრაგედიაა, იმდენად მძიმე, რომ მისი შემცველი *სიმღერე* სანთლით საძებარია. თუკი იპოვება, მისი გამგრძელებელნი ცდილობენ გამართლება მოუძებნონ ამგვარ აღსასრულს.

სანამ ამ ტიპის, შეიძლება ერთადერთ, ბალადას განვიხილავდე, ერთ დამახასიათებელ ამბავს მოვიტან სკანდინავიელ კაიყმათა ცხოვრებიდან: როცა სტარკიდი დაბერდა და თითქმის დაბრმავდა, სულ მუდამ იმაზე ფიქრი ანუხებდა, რომ საწოლში არ მომკვდარიყო. რაკი მხოლოდ ბრძოლაში დაცემულთა ხვედრია ვალჰალა, „ჩალაზე სიკვდილი“ კი – საძრახისი, სხვა რა დარჩენოდა სტარკიდს, თუ არა კისერზე ჩამოეკიდა ოქროთი სავსე ქისა, მკვლელის მიზიდვის მიზნით, და გასულიყო გარეთ. საბოლოოდ მან თავი მოაკვლევინა პატერს, რომლის მამა მას ჰყავდა მოკლული [გურევიჩი: 23].

ვერაფერს ვიტყვი, მომხდარა თუ არა ასეთი შემთხვევა კაი ყმათა ცხოვრებაში, მაგრამ ის პერსპექტივა, რომელიც სკანდინავიელ სტარკიდს ელოდა, „ზენ ბაცალიგოს“ *სიმღერეში* ფაქტია. აი, ეს უმოკლესი ბალადა:

„ზენ ბაცალიგოს თოვსა თოვს, ქვენ ბაცალიგოს შრებისა,  
თინიბეჟაურთ ციხესა კუთხი მარჯვენა სქედებისა.  
თავსა ზის შავი ყორანი, ლიბუში გველი ძვრებისა,  
შიგა წევს თინიბეჟაი, გულსუნადინოდ კვდებისა...“

[ქხ IV: 375-გ].

რას ნიშნავს აქ „გულსუნადინოდ“? იმას ხომ არა, რომ თინიბეჟას საერთოდ არ სურს სიკვდილი? რა თქმა უნდა, არა. გულსუნადინოდ აქ ერთადერთ რასმე უნდა ნიშნავდეს: ციხეში, თავის შინაში სიკვდილი არ სურს თინიბეჟას. მისი ნადილი ველზე სიკვდილი იქნებოდა. მაგრამ ის სარეცელზე კვდება. ერთ-ერთი ვარიანტის „უზიარებლად კვდებო“ შორსმიმავალ ფიქრს და ვარაუდს აღგვიძრავს, თუ გავიხსენებთ ფრაგმენტს ე.წ. საგმირო-სამგლოვიარო ლექსიდან: „ომში მოკლულსა ვაჟკაცსა რად უნდა ზიარებო“? ეს ასეა, მაგრამ თუ თინიბეჟა უზიარებლად კვდება, იქნებ ამით ის არის ნათქვამი, რომ იგი ბრძოლის ველიდან სასიკვდილოდ დაჭრილი არ დაბრუნებულა, რადგან ბრძოლაში სისხლის გაღება ზიარების ტოლფასია (გავიხსენოთ სისხლით ნათლისღება). განა შემთხვევითია, რომ ივანეურის აღსასრულს ბალადის ერთ ვარიანტში მსხვერპლშენირვის სახე

აქვს: „მაუქნევს ხოშურაული, გააგდებინებს თავსაო, თავს მას-ჭრის ბატკანივითა, შაჰრევს ჯვარ-ჯვარის კარსაო“?

რამდენი წლის სიცოცხლეს გაიღებდა თინიბექა, რომ შუქი-აურის გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო. ამ ლექსში ხომ შუქიაური თავისი ამგვარი აღსასრულით სახელის საუფლო-ში გადადის:

„ახიელს თეთრსა ციხესა ჩარდახი ჩამოსდისაო,  
შიგა ზის შუქიაური, თავს ცეცხლი გადასდისაო,  
შუქიაურის ჯირიმი გულმწუხრად გამოდისაო...“

[ქხვ IV: 233].

აქ ერთადერთი სიტყვა „გულმწუხრად“ ყველაფერს ამბობს. „ზენ ბაცალიგოს“ ორი გაგრძელება აქვს. ერთში მოცემულია ცდა თინიბექაის სიკვდილის მიზეზის გარკვევისა, რადგან აუტანელია, როგორც ვთქვით, შინ სიკვდილი, რასაც ვერაფერი გამოასწორებს. ვარიანტში ციხეში მომაკვდავს კვირიკა ქვია სახელად და იგი ჯიხვების დევნას შეუწირავს, რაც შეიძლებოდა ბრძოლაში დაცემის ანალოგიურ აღსასრულად მიეჩნია რომელიმე მთქმელს. „ჯიხვებს ნუ ჩასდევ, კვირიკავ,...“ ასე იწყება „ბაცალიგოს“ გასაგრძელებლად გამოყენებული ლექსი, რომლის დამოუკიდებელი წარმოშობა უდავოა, მაგრამ ის კონტამინაციურად შეეზარდა „გულსუნადინოდ“ მომაკვდავი თინიბექას ლექსს. მას, როგორც დაღუპული მონადირის ციკლის დამოუკიდებელ ბალადას (იხ. „ჯარჯი“), უმჯობესია, ადგილი სამონადირო პოეზიაში მივუჩინოთ.

„ზენ ბაცალიგოს“ აქვს მეორე, უფრო ბუნებრივი გაგრძელება, სადაც გარდაცვალებულს სათითაოდ დასტირიან ახლობლები – დედ-მამა:

„თინიბექაის დედაი, სანყალ, სანთლებურ დნებისა,  
თინიბექაის დიაცი დედაში აღარ ჯდებისა,  
გაოხრებული ლურჯაი სამბურში აღარ დგებისა...“

[ქხვ IV:375-გ].

ახლა გავეცნოთ ვარიანტს, რომელიც მოიცავს მოყმის სიკვდილზე დამწუხრებულთა მაქსიმალურ შემადგენლობას:

„დედა უტირის ბეჩავსა, გულზე აღარა სთბებაო,  
დაი კი კვირიკაისა ფარავით იხოშებაო,

ცოლი კი კვირიკაისი სანთლებურადა დნებაო,  
ლურჯაი კვირიკაისი სამბურჩი აღარ დგებაო,  
მამა კი კვირიკაისი თმა-წვერით იხოშებაო,  
ფრანგული კვირიკაისი ქარქაშში აღარ დგებაო“

[მანიძე 1931:516-გ].

თუმცა ეს სტერეოტიპად ქცეული დატირებანი მეტ-ნაკლები სახეცვლილებებით შეიძლება ნებისმიერი საგმირო ბალადის ერთგვარ დასკვნად გამოდგეს. კლასიკურია ამ მხრივ ხოგაის მინდის დასასრული, რომელიც მის თითქმის ყველა ვარიანტს ახლავს:

„ცხენი იმისი ტიალი ლურჯა ტოტებზე დგებოდა,  
ცოლი იმისი ბეჩავი სულ შავად იმოსებოდა,  
დედას იმისას საბრალოს ტირილს აღარა ჰხდებოდა,  
მამა იმისი საბრალო თმა-წვერით იხოშებოდა“

[ქსზ IV: 3].

ნიშანდობლივია, ცხენისა და მხედრის (პატრონის) ურთიერთობის (გავიხსენოთ „ჩავალის, ჩაეუბნების“) გათვალისწინებით, მგლოვიარეთა შორის ცხენის პირველ რიგში დასახელება.

არის ტენდენცია, რომ ამ კანონიკურ სიას გამოეყოს და დამოუკიდებელი ლექსის სახე მიიღოს მოყმისგან დაობლებულთა ყველაზე, შეიძლება ითქვას, მებრძოლისთვის ინტიმურმა ატრიბუტებმა, რომელთაგან, თუ გავითვალისწინებთ ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებს მათ ნაწილიანობაზე, ერთი – ცხენი – არ ჩათვლება უგუნურ არსებად.

„ჩავა, ჩაჰხვივის ლურჯაი, მთიბელავ, შენი ცხენია:  
ვერვინ შამამხვდა, მთიბელავ, მხედარი შენი ფერია,  
ვერცვინ მამიყვანს ომშია, ვერცვინ მაჭმია ქერია“ –

[ქსზ IV: 413].

მეორე კი – იარაღი – უსულო ნივთად. ისინი თუმცა ლაკონიური, მაგრამ თავისი პათოსით ეპიკური სურათის პერსონაჟები ხდებიან:

„მთიბელავ, შენი ფრანგული, იტირებს, გადაიქცევა:  
ავაჰმე, ჩემო პატრონო, შენფრად არავინ მექცევა.  
ვერვინ შამიტანს ომშია, შამიტანს, გამამექცევა“

[ქსზ III: 02].

უკეთესად და უფრო ამომწურავად, და მეტი გულისტკენით ვერც ერთი ახლობელი ვერ დაახასიათებდა დაღუპულ მოყმეს. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ დაობლებულთა შორის ყველაზე ტრაგიკულნი ცხენი და ფრანგული ჩანან.

უმხედროდ დარჩენილი „ლურჯას“ მონოლოგი თითქოს პასუხია ტუნკით ივანეს გამამხნევებელ სიტყვებზე თავისი შემდრკალი „ცხენას“ მიმართ. „გულს მე ჩავიდე მგარსა“, აი, ასეთ, ამ სიტყვების მიქმელ მხედარს მისტირის ცხენი.

## „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“

თავდაპირველი სახით ეს ბალადა, როგორც აკაკი შანიძემ [შანიძე 1931: 559] გამოარკვია ადგილობრივი ინფორმატორების გამოკითხვის შედეგად, ათიოდე სტრიქონზე მეტი არ უნდა ყოფილიყო. დროთა ვითარებაში ბალადას ემატებოდა სტრიქონები, რომლებიც თითქოს აზუსტებდნენ ვეფხვისა და მოყმის შებმის დეტალებს და, ასე გასინჯეთ, ბუნების სურათსაც კი. არადა, მოყმის გმირობის საჩვენებლად სრულიად საკმარისია ის მინიმუმი, რომელიც აღწერს მხოლოდ და მხოლოდ აუცილებელს. შეხვედრა ვეფხვისა და მოყმისა, მათი შებმა დანახულია ერთ-ერთი მონაწილის, ცხადია, მოყმის თვალთ („მოყმემ თქვა, პირშიშველამა“), დინამიკური კადრები ისეთი კატასტროფული სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს, რომ სტატიკური პეიზაჟისთვის დრო აღარ უნდა რჩებოდეს. „დრო აღარ დასჩა მოყმესა“, ნათქვამია ლექსშივე. დროის უკმარისობა, როგორც ვნახეთ, ორთაბრძოლაზე აგებული ბალადის უხილავი ფონია, როგორც სასუნთქი ჰაერი.

აი, სავარაუდო თავდაპირველი ტექსტი:

„მოყმემა პირშიშველამა, შიბნ გაიარნა კლდისანი,  
ჯიხვსა თოფ დახკრა, ბერჯენსა, ჭალას ჯახნ იქნეს რქისანი.  
შუა გზას შამაალამდა, დრონ იყვნენ შულამისანი.  
გზას ვეფხვი შამეყყარა, თვალნი არისხნა ღვთისანი,  
გაზით გაართვნა კალთანი, ჯაჭვისა ჯავშანისანი.  
მოყმემაც ხელში იყარნა ვადანი თავის ჯმლისანი,  
ნელ-ნელა გაჭრა ფრანგულმა, დრონ იყვნეს ნაქცევისანი,  
ვეფხვი კლდეთ გარდაეკიდა, ჩამაანითლნა ქვიშანი,  
თაოდ კლდის თავზედ შამონვა მოყმე სულამომდინარი.  
ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხენ ქადაგ-მისანნი,  
უერთოდ არ დაიხარჯნეს ჩვენის აფხაზის ისარნი“

[შანიძე 1931: 519].

როგორც ტექსტიდან ჩანს, მოყმე არ აპირებდა ფრანგულის მოშველიებას და მაშინლა მოიმარჯვა იგი, როცა ვეფხვმა ჯაჭვის პერანგი შემოაფლითა მას. „მაშინ გაუჭრა ფრანგულმა“, გაუჭრა მაშინ, როცა თავადაც სულამომდინარი იყო. რატომ ერიდებოდა ვეფხვის მოკვლას მოყმე? თქმულებით, ვეფხვის, როგორც არნივის, მოკვლა იკრძალება. მოყმე განწირულია, იგი უკანასკნელ, ზღვრულ სიტუაციაშია ჩაყენებული, მას სხვა გზა არა აქვს. არსებობს აზრი, რომ ვეფხვი, რომელმაც „თვალნი არისხნა ხთისანი“, მას დამსჯელად მოეველინა ბერწენი ჯიხვის მოკვლისათვის. ვეფხვი ღვთის რისხვის გამომხატველია (გ. ჯაფარიძე).

გასული საუკუნის დასაწყისში, ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანს აკაკი შანიძის მასალების მიხედვით, ბალადას გაუჩნდა გაგრძელება, რომელმაც მას სახელი გაუთქვა. მის გარეშე, საეჭვოა, რომ „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“ ესოდენ პოპულარული გამხდარიყო. თუმცა პოპულარობა ყოველთვის აღმატებული ღირსების დასტური არ არის და ამ კერძო შემთხვევაში იგი ერთგვარად სენტიმენტალურ და არცთუ ხალხური წარმოშობის ჰუმანისტურ ტალღაზე გამოიკვება.

გავიხსენოთ, როგორ მთვარდება ხალხური ტექსტი:

„ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხედს ქადაგ-მისანნი,  
უერთოდ არ დაიხარჯნეს ჩვენის აფხაზის ისარნი“.

დედის მოტივი აქ ძუნწად, თავშეკავებულად, ხევსურული ტრადიციის ერთგულებით არის გამოხატული. თავად ბალადა კი თავდება იქ, სადაც მოყმემ და ვეფხვმა დაასრულეს სიცოცხლე – კლდის თავზე. აქ წერტილი დაესვა დროს, ჩამოიცალა წამები, ქვიშის საათის ამწუთისოფლური ჭურჭელი დაცარიელდა. ორიოდ სტრიქონში იხსენიება ჭირისუფალი არაგლოვის მომენტში და მოყმის განზოგადებული (ამას ისრის ხსენება მოწმობს) ღირსების და არა მისი უკანასკნელი გმირობის შეფასება. ეს ეპილოგია, სადაც გმირი უკვე მოხვეჭილი დიდებისა და სახელის რაკურსშია დანახული.

დედის ხსენება ბოლოსწინა სტრიქონში მისი იმგვარი გაგრძელების ბიძგი უნდა ყოფილიყო, როგორადაც გაგრძელდა იგი. ვინც არ უნდა ყოფილიყო ბალადის „მეორე კარის“ შემქმნელი, გიორგი ჯაბუშანური, არცთუ უსახელო მელექსე, თუ სხვა ვინმე, მისი პოეტური ტალანტი ეჭვს არ იწვევს. ლექსი, რომელიც ექვსგზის ამეტებს ძირითად ტექსტს, თავისთავად დიდებულია, დედის მოტივი ბრწყინვალედ არის დამუშავებული, მაგ-



რამ ძნელი იქნება მისთვის ხალხურ, განსაკუთრებით ხევსურული *სიმღერეს* ტრადიციაში ადგილის მოძებნა. დარღვეულია არა მხოლოდ ბალადის ფორმალური მხარე – შეცვლილია რითმა (ყუვი, ამაზე ქვემოთ) და დროისა და ადგილის ერთიანობის, სიუჟეტის განუშტოებლობის პრინციპი, არამედ, რაც მთავარია, მყარი ეთნოგრაფიული ტრადიცია. საქმე ის არის, რომ დედას ხევსურული ეტიკეტით ეკრძალება შვილზე (და ქმარზე) საჯაროდ ტირილი (ამაზე ქვემოთ, იხ. ხმით ნატირლები). „იარებოდა დედაი ტირილით, თვალცრემლიანი“ სრულიად ნარმოუდგენელია ხევსურულ (ფშაური უკვე იტანს) ტრადიციულ სინამდვილეში. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ეს დამატება გარღვევაა ტრადიციაში, რაც შეიძლებოდა ახალი ტრადიციის დასაბამი ყოფილიყო, მაგრამ ასე არ მოხდა. დღემდე ხევსურეთში არ მოიპოვება დედის ხმით ნატირლები, განსხვავებით ფშავისა, სადაც ამ კდემამოსილ ტრადიციას დიდი ხნის წინათ შეუდგა წყალი.

თუ დავუკვირდებით, მეორე კარი ბალადისა ხუთი მეტ-ნაკლებად დასრულებული მონაკვეთისგან შედგება. შეგუბებულია თითქოს ერთმანეთის თანამიმდევრული ზღურბლებით ბალადის ერთიანი სუნთქვა. პირველ მონაკვეთში ერთურთის დახოცვის ფაქტია აღნიშნული („იმათ დახოცეს ერთურთი“), მომდევნო მონაკვეთებში ავტორი მიუბრუნდება შერკინების პერიპეტებს და სხვადასხვაგვარად გადმოცემს მათ. პირველად დედა უმისამართოდ ყვება ამბავს: „ჩემ შვილს გზად ვეფხვი შაჰყრია...“ მეორეში დედა დაჭრილ(?) შვილს, ჯერაც ცოცხალს, წყლულებს უხვევს (ეს ლაფსუსია თუ უჩვეულო მეტაბოლე?); მესამეში: წინა მონაკვეთში გაცვეთილი ხმალი აქ ბოლოს უღებს ვეფხვს: „ხმალმა დაკუნა ძვალა“. ორთაბრძოლა მთავრდება და დედაც ამთავრებს ტირილს: „მაგის მეტს აღარ გიტირებ...“ და მოულოდნელად ყოველგვარი ტრადიციის სანინააღმდეგოდ გაისმის: „შენ არ ხარ სატირალია“. მეოთხეში კვლავ თავიდან იწყება შერკინება დედის სიზმარში: „ხან ვეფხვი, ხან თავის შვილი ელანდებოდა მძინარსა“; მეხუთეში მოყმის დედა მიდის ვეფხვის დედასთან და დედამ კვლავ უნდა წამოიწყოს შეტაკების ამბის მოყოლა.

როგორც მოსალოდნელი იყო, თითოეული მონაკვეთი თავის საკუთარ *ყუვზება* განყოფილი ისე, რომ ბალადის *ყუვი* არც ერთში არ მეორდება. ეს ბუნებრივია, რამდენადაც დამოუკიდებელი მონაკვეთი თავის რითმას მოითხოვს.

გაგრძელება მთლიანად არ არის მოწყვეტილი ხალხურ ტრადიციას: აქ გვხვდება შესანიშნავი სტრიქონი, რომელიც არცთუ შორეულად ეპაექრება ყორნის ყოფით-სალაზროვან, უარესიც,

ობივატელურ დასკვნას. თუ ყორნისთვის „ორნივ ყოფილან უჭკონი“, „ვეფხისა და მოყმის“ მეორე მგოსანი დედის პირით საქვეყნოდ აცხადებს მოყმეთა კოდექსის უპირველეს ქეშმარიტებას:

„არც ვეფხვი იყო ჯაბანი, არც ჩემ შვილ შახვდა ჭკვიანი“.

ჭკვიანი აქ ჯაბანის სინონიმია. ამდენად, „ჭკვიანი მოყმე“ წინააღმდეგობრივი ცნებაა. სახელს და დიდებას მხოლოდ სალი აზრის საწინააღმდეგოდ მავალნი იპოვებენ. ჭკვიანნი ისევე ვერ მისწვდებიან დიდებას და სახელს, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ საღვთო მიჯნურობას („ჭკვიანნი ვერ მიხვდებიან“). ანალოგია, ოღონდ *mutatis mutandis*, აშკარაა პლატონური მანტიზმის (სიმმაგის) კონტექსტში, როცა დიონისური საწყისი ადამიანის აქტივობის განსხვავებულ სფეროებზე ვრცელდება.

### „შიოლა და მთრეხელი“

რამდენადმე განსხვავებულია სხვა საგმირო ბალადებისგან, თუმცა არ შეიძლება დარწმუნებული ვიყოთ, რომ იგი საგმირო ხასიათისაა, რამდენადაც ორთაბრძოლა (თუ ამ შეტაკებას ორთაბრძოლად ჩავთვლით) აქ მთავარი თემა არ არის. ბალადა მრავალმხრივ არის საინტერესო: პირველ, რიგში, ის ისტორიული დოკუმენტია, რომელიც კონკრეტული, ცოცხალი შემთხვევით (ხდომილებით) გვისურათებს საქართველოს მთაში შექმნილ სიტუაციას ზურაბ ერისთავის ხანაში. შიოლა, ერთი გაბუდაყებული გვარის წარმომადგენელი, არაგვის ერისთავის პარტიკულარისტული მცდელობების დასაყრდენია ხევში. ჰუბრისი, როგორც წესი, ტრაგიკულად მთავრდება და შიოლას აღსასრულიც ამგვარია. ტრაგედიის არსია მოულოდნელობა, მოწინააღმდეგე ძალის გაუთვალისწინებლობა. შიოლა იმ მხრიდან ნასროლი ისრის მსხვერპლი ხდება, საიდანაც ნაკლებად მოელოდა. ასე იღუპება გაბუდაყებული თორღვა ძაგანიც. მაგრამ, როგორც ითქვა, ეს მოტივი აქ არ არის მთავარი. მთავარი თემა თითქოს იმ სამიოდე სტრიქონშია გამოხატული, რომლებიც ერთგვარი ექსტრაბალადური სივრციდან გამოსროლილი შეძახილით აგვირგვინებს ბალადის ტექსტს:

„ამბობენ ჩამაქცევასა ახალციხურის კლდისასა,  
თან ჩაყოლასა ამბობენ ქერბელელაის ძისასა,  
ვერ შეინახა სტუმარი, ვაი ვას დედას მტრისასა!“

[ქსხ XI: 27].

მაგრამ არა, „შიოლა და მთრეხელი“ ისეთი კომპოზიციური-იდეური მთლიანობაა, რომ საექვოა, ერთი რომელიმე თემა დომინირებდეს მასში. აქ დგას, რა თქმა უნდა, ღირსების პრობლემა – შეურაცხყოფილი ვაჟკაცის ღირსებისა, რომელსაც თავისი მოყმეობის უკანასკნელ (ცხენი უკვე გაიღო) ატრიბუტს ართმევენ („არ დაიშალა, გადასწვდა მხართ ნადებს მშვილდსა რქისასა“, აქ არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს ყიფჩაღის მოძალადური მოძრაობა: „მოზიდნა ნანნავს თმისასა“), შეურაცხყოფილი მასპინძლის ღირსებისა, რომელსაც სტუმარი მოუკლეს (თემა, რომელიც ვაჟას გენიამ პოემად აქცია); ტრადიციით შემაგრებულ-გამართლებული შურისგების დაუოკებელი ჟინი („განრისხებას ღგონ ხთისასა“); მკვლელის, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის არადჩამგდების, პირველი რეაქცია, თავი შეაფაროს ტრადიციით კურთხეულ ადგილებში, ეკლესია იქნება თუ კერია თუნდაც მოკლულის დის სახლში („დაო, ვერ შამინახავდი, ცხონებას შენი ძმისასა“?); კერიის მფარველობითი ძალა, შურისგების გრძნობის მძლეველი („ნამოდო, შაო და ბნელო, თუ სულს ვაამებ მკვდრისასა“)...

და მაინც უნდა ვთქვათ, რომ ამ ბალადაში თვალში საცემია ის განაჩენი, რაც გამოტანილია ჰუბრისის წინააღმდეგ: მას აქვს თავისი მწვერვალი, აპოგეა, რომლის შემდეგ იწყება შეუმჩნეველი დაცემა და უეცარი კრახი. ამასვე გადმოგვცემს თორღვა ძაგანის ცხოვრება, რომელსაც ბალადაში აღზევებისა და დაცემის კლასიკური სახე აქვს მიცემული.

მაინც რა არის მთავარი? იქნებ მთავარი მოქმედი აქ დროა, ის დრო-ჟამი, რომელიც გადის სნოში იმ საბედისწერო ისრის გასროლიდან უკანასკნელ თავშესაფრამდე, რომელმაც მაინც ვერ შეიფარა მკვლელი – დრო, ავსილი ეგზისტენციალური სუბსტანციით, სადაც ერთნი არიან დევნილი („დაელნებას ღგავ ცისასა“) და მდევნელი („განრისხებას ღგონ ხთისასა“)? დროს აქაც ისეთივე ელვის სისწრაფე აქვს, როგორც სხვაგან, სადაც ბალადის გმირი სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარს შუაა მოქცეული.

## „თორღვა ძაგანი“

თორღვას ტრაგედია, რომელიც ჰუბრისზეა აგებული, ერთი ბალადის სივრცით არ შემოიფარგლება. ის არც ეპიკურ ჟანრში არ გადაზრდილა, რამდენადაც ეპოსი ქართული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი არ არის.

აქ არ ვსაუბრობთ თორღვას ისტორიულობაზე. ამ პრობლემას საგანგებოდ განიხილავს გ. მახაური [მახაური:182-230] და,

გვიქრობ, დამაჯერებელ დასკვნებამდე მიდის. ყოველ შემთხვევაში, ისტორიული თორღვას პიროვნება, როგორადაც ის წერილობით წყაროებსა და ზეპირსიტყვიერ გადმოცემებში ჩანს, საგნებით აკმაყოფილებს ამ ტიპის ბალადის მოთხოვნებს.

თორღვას შესახებ რამდენიმე ბალადური ტექსტია შემონახული. ერთი თუ მის წარმოშობას გვამცნობს, მეორე – მისი ჰუმბრისის (გაბუდაყების) ნიშნებს და გამოხატულებას საქციელში, მესამე – მის აღსასრულს. ამ სამი (თუ მეტი) ტექსტის განლაგება ქრონოლოგიურ ხაზზე შეუძლებელია, რადგან აქ ჩამოთვლილი ეპიზოდები თითოეულ მათგანს მსჭვალავს. თითქოს თითოეული მათგანი დასრულებული დამოუკიდებელი ბალადაა, სხვადასხვა კუთხით რომ გადმოგვცემს მისი არსებობის ტრაგედიას. თითოეული მათგანი მთლიანობაში გვიმხელს თორღვას სახელს მის ბედისწერასთან ერთად.

თორღვას ჯერ თავისი წარმოშობით და მერე შობით ორი ისეთი ფუნდამენტური ნიშანი აქვს, რომელთაგან ერთიც კი საკმარისი იქნებოდა მის გასაბუდაყებლად. წარმოშობით ის ბაგრატიონია, ამდენად, ნაწილიანი. მის ბექებზე „მარჯვნივ მზე წერებუღიყვა, მარცხნისკე – მთვარის ნალიო“. მესამე ნიშანია ნაწილიანობის მიზეზით მოპოვებული ჯაჭვის პერანგი, „ძმობილის ნაჩუქარი“ (ეს ძმობილი ხან ქაჯები არიან, ხან ვეშაპია), რაშიც მისი ნაწილიანობაა განივთებული და, სანამ იგი მას ახლავს, მტრის ისრისა თუ ტყვიისაგან საიმედოდ არის დაცული.

შენიშვნა: იტალიელ მისიონერთა გადმოცემით, იმერეთის მეფეებს – ალექსანდრე III-ს, ბაგრატს დაბადებიდანვე ზურგის ორივე მხარეს ჯვარი ჰქონიათ გამოსახული [ჯუდიჩი: 131; კასტელი: 75, 76].

თორღვა დამატებით ბეგარას უწესებს ფშავლებს („მშავლებ, უმატეთ ბეგარსა“): თითო ცხვარს და თითო ნაცრიან ტომარას (ზამთარში სანადირო გზების გასამშრალეზლად), და კიდევ „საკარგყმოთ“ არწივის ფრთას (ისრის კუდისთვის). ეს თითქოს არაფერია, მაგრამ უაზნაურო ფშავლების მოთმინების ფიალა ივსება და თორღვა მისთვის მოულოდნელად, ნაავადარი ჩონთას ხელით ეცემა.

- „ვინც შენ ეგ მოგცეს, თორღვაო, მამა ნაუნყდეს მკვდარიო! ამინწადა ჩონთამა ისარი მჭვარტლიანიო:
- სამჯერ მამიხვე, თორღვაო, სამი დაგიკალ ცხვარიო, მეოთხედ მოსულს დაგიკალ თეთრი ქორაი ხარიო. გიზავე დ' ვერ დაგიზავე, ბაგრატიონი ხარიო. გულსა ხკრა, სუკსა უნია, დაეცა ძაგნის გვარიო...“

[შანიძე 1931: 44; ქსპ IV: 222].

ეს მისი დალუპვის გარე მხარეა. თემი შურს იძიებს გაბუდა-  
ყებულზე, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ლეგენდებსა და ყოფა-  
ში. მაგრამ მის ასეთ აღსასრულს „მეტაფიზიკური“ პლანიც ახ-  
ლავს: გაბუდაყების კულმინაციაში თორღვას ტოვებს ნაწილი.  
იორში „ამაჩქვეფისას“ უცხომ თვალი მოჰკრა („ვინ უგა თვა-  
ლიო“) მის შიშველ ბეჭებზე ნაწილის ნიშნებს, რომელთა არსე-  
ბობა, დედის გარდა, არავის არ უნდა სცოდნოდა, და „ძმობილის  
ნაჩუქარი“ ჯადოსნური ჯაჭვის პერანგიც ტოვებს მას.

- „ჯაჭვი რა უყავ, თორღვაო, ქაჯების ნაჩუქარიო?
- იელოვანზე გავწირე, გაცურდა, როგორც წყალიო“.

## ცოცხალი გმირი

ითქვა, რომ ცოცხალი გმირი წინააღმდეგობის შემცველი  
ცნებაა იმ მიზეზით, რომ სახელი – გმირობის ნიშანი, ძირითა-  
დად და როგორც წესი, ბრძოლაში სიკვდილს მოაქვს. ამიტომ ამ-  
ბობს ივანეური: „ან მოვკლავ, ან მე მოვკვდები, ცოცხალმ არ  
უნდა ვიარო!“ გადარჩენილ კაიყმას სახელის მოპოვების ნაკლე-  
ბი შანსი აქვს. მაგრამ საგმირო პოეზიამ იცის საგმირო ბალა-  
დისგან განსხვავებული ტექსტები, სადაც სახელდებით შექებუ-  
ლია კონკრეტული მოყმე. ქებანი არ არის სტერეოტიპული. მოყ-  
მეობის პოეზიას მოყმის სიკეთის გადმოცემა-გამოხატვის  
მრავალფეროვანი საშუალებები აქვს. გავეცნოთ ზოგიერთ მათგანს.

„არ ვიცი ხანდო-ჭართალი, გუდამაყარი სად არი.  
მთიულეთს გამიგონია თორმეტი ციხე მაგარი.  
სამხრეთით წამოგვეწევა ვეშაგურთ ცხენი სალარი,  
ზედა ზის მამესწარაი, წელზე არტყია ხანჯალი.  
არავის პირას შამოჩნდა, გამინახევრა ლაშქარი,  
დაბრუნდა, წყალზე გარეცხა ომში ნახმარი ფარ-ხმალი“

[ხალხური პოეზია 1992: 89].

ერთადერთი, რაც მამესწარა ვეშაგურის სახელოვან გამარ-  
ჯვებას გვამცნობს, ეს ორადორი სიტყვაა: „გამინახევრა ლაშ-  
ქარი“, სხვა დანარჩენი მხოლოდ ფონს უქმნის მას. „თორმეტი  
ციხე მაგარი“ მის სახელს ემსახურება, როგორც მისი გმირობის  
თანადი. ცხენი, ხანჯალი, ფარ-ხმალი – მოყმის ეს აქსესუარები  
ინკრუსტაციებივით არის ჩასმული ამ უმოკლესი ლექსის მცირე  
სივრცეში. დასახელება „ვეშაგურთ ცხენი“ უკვე მოწმობს ამ ცხე-

ნის სახელზე, რომელიც ისევ და ისევ მისი მხედრის სახელს ემსახურება, როგორც მისი მოყმეობის შესატყვისი. ხოლო ბრძოლის დასასრული აპოთეოზის ნაცვლად სრულიად ყოფითი საქმიანობით არის გამოხატული, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ გარეცხილი ფარ-ხმალი ახალი ბრძოლის მოლოდინში იქნება.

აი, კიდევ ლექსი, რომელიც ფრაგმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ არამც და არამც ფრაგმენტი არ არის – იგი დამოუკიდებელი სამსტრიქონედია:

„მეშველა მილხაურის ძე, ნიავო გერგეტისაო,  
კიკვაჲ დარბაზის გამტეხო, მომტანო სირმისაო,  
თორმეტის შურისმძებნელო, ჴელად მომყვანო ტყვისაო“  
[თსუფა 24441].

მეშველას სახელისთვის, რომელიც იმსახურებს ეპითეტს „ნიავი გერგეტისა“, სრულიად საკმარისია დარბაზის (საკულტო ნაგებობა) გატეხა და იქიდან სირმის, როგორც ნადავლის, წამოღება, რაც მტრული თემის სრული განადგურების ბადალია, მერე თორმეტის შურისმგებლობა (როგორც ვიცით, თორმეტი დამასრულებელი რიცხვია) და, ბოლოს, ტყვის მოყვანა საკუთარი ხელით – ჭარბიც არის, ეს საქმენი საგმირონი მთლიანად გადაფარავს მის მომავალს.

**შენიშვნა.** გერგეტი ღვთისშვილთა სამყოფელია, „ნიავი გერგეტისა“ კი შეიძლება მივიჩნიოთ მხსნელის ფიგურალურ სინონიმად. მეშველას ქმედებანი ღვთისშვილთა მხსნელ ღვანლთან არის შედარებული. „სირმა“ – აქ: საკულტო თასის სახელია.

ზურაბ ერისთავთან ბრძოლების ეპოპეაში ვარსკვლავივით ბრწყინავს ხევსური მამუკა ქალუნდაური. მან სიცოცხლეშივე მოიპოვა გმირის სტატუსი, მაგრამ უსახელოდ დაასრულა სიცოცხლე. როგორც ლექსები, ისე პროზაული გადმოცემა გუროველ ხევსურს ნაწილიანად (ჯვარ-ხატონ წილნაყარად) თვლის. მაგრამ ნაწილიანი იყო არა მხოლოდ თავად მამუკა, არამედ მისი ხმალიც. მოსალოდნელი ბრძოლის წინ ხმალი ქარქაშიდან ამოიწვედა მომავალი გამარჯვების ნიშნად [გაბუური: 158]. სადაგ დღეებში იგი სრულიად პროზაულ ცხოვრებას მისდევდა. მაგალითად, ყოველდღიური საკვების მოსაპოვებლად ხიფხოლას (ერთგვარი მცენარე) თხრიდა ხოლმე ყანაში. მისი ნაწილიანობა ანუ ქარიზმა სწორედ კრიზისის პერიოდში იჩენდა თავს, ებრა-

ელ წინასწარმეტყველთა და მსაჯულთა დარად უფლის სული გადმოდიოდა მასზე, რის შემდეგაც იგი სრულიად სახეცვლილი შედიოდა ბრძოლაში. ეს სხვებისთვისაც თვალსაჩინო იყო. გადმოცემით, სალაშქროდ მიმავალ მამუკას წინ ვარსკვლავი მიუძღოდა, როგორც ნათლის სვეტი. როცა მთაზე გადმომდგარ ზურაბ ერისთავს მთის ძირში მომავალი მამუკა დაუნახავს, თავისი ლაშქარი აუყრია და უკან გაბრუნებულა [გაბუური: 59]. რამდენიმე ფრაგმენტი მამუკას ეპოსიდან ამგვარად გვიხასიათებს მის არაორდინალურ პიროვნებას.

„თან მახყვეს ქალუნდაურსა მამუკას შუქნი მზისანი,  
ბეკენგორთ ჩამოენივა, ყმან ჩაჭრნა ზურაბისანი,  
ამანდით ამაბრუნვილმა სამანნ ჩახყუდნა ქვისანი...“

[ქხხ XI: 47].

ბრძოლა არაგვის რიყეზე მოხდა და გამარჯვების ნიშნად მამუკამ ერთი მოზრდილი ლოდი ბეკენგორის თავზე აიტანა და მიწაში ჩაარჭო. მისი ეს ქმედება აპოთეოზის ერთგვარი ნიშანი იყო, თუმცა ამ დღიდან დაიწყო მისმა ვარსკვლავმა ჩასვენება. საქმე ის იყო, რომ მან დაარღვია საკრალური წესი, აკრძალვა: იმაზე მეტი მტერი მოკლა უკანასკნელ ბრძოლაში, რამდენის ატანაც მის ნაწილიან ხმალს შეეძლო. ამ საბედისწერო ეპიზოდს ამგვარად გადმოსცემს ბესარიონ გაბუური:

„... თორმეტ ერთბაშად მაუკლავ. მეთორმეტისად რო შამაუკრავ ჳმალი მამუკა ქალუნდაურს, მაშინ ეს მეთორმეტე კაც მოკლული თავით ფეჳ-ალმ დაყუდებულას წყალში და ღმერთს შასნდომივ იმთვენ ხალხის ცოდვაი და ჩაუგავ ჳმალ მამუკა ქალუნდაურს. შაუძახნებავ ხთისად: ღმერთო, შენ ნუ გამინყრებივ! მეტს აღარ მავხკლავავ. მაშინ ჩაუგავ ჳმალ ქალუნდაურს, უთქომ დამრჩალ ზურაბის ჯართად: მშვიდობით, ჳელ მაგიმართასთ! ღმერთმ აღარ მამც მეტის ჳოცის ნებაი, და ამაბრუნვილ“

[გაბუური: 159].

ამის შემდეგ ჩაუყუდება ის სამანი ბეკენგორზე. ღმერთმა მეტის ხოცვის ნებაც არ მისცა და არც აპატია. მამუკა ქალუნდაური, ბეკენგორის გმირი, უსახელოდ იღუპება ღვთისგან განწირული თორღვას მსგავსად (იხ. ზემოთ). მაგრამ სამანი, მისი გმი-

რობის ნიშნად მისივე ხელით აღმართული, დარჩა ბეკენგორზე. ბეკენგორი ქალუნდაურის კიდევე ერთი სასწაულებრივი სიჩაუქის მოწმე იყო, რომელიც ამგვარად გამოხატა ლექსმა:

„ბეკენგორ ქალუნდაური ყორნის გრილოებს ხყვებისა“

[ქსპ III: 50].

**შენიშვნები.** მამუკას, რომლის გვარი გოგოჭური იყო, მეტსახელი „ქალუნდაური“ მისი მატარებლის ასკეზის გამოხატულებაა: „ქალ-უნდაური“ უნდა მიუთითებდეს ქალებთან ურთიერთობისგან თავშეკავების აღთქმაზე (ხევს. უნდაური – მოძულე), თუმცა ეს თემა მაინცდამაინც გაშლილი არ არის ქალუნდაურის ეპოსში.

ბეკენგორი (ან ბეგენგორი) მაღალი მთაა გუდანის მახლობლად. მისი ფერდობი თითქმის შვეულად ეშვება არაგვის რიყეზე, საიდანაც მამუკამ რიყის ქვა იატანა ბეკენგორზე.

სამანი ჩვეულებრივ ნიშნავს მიჯნას, რომელიც გამოყოფს ერთ ნაკვეთს მეორისგან, ამრიგად, ის სამახსოვრო ნიშანია. ქალუნდაურმა აღმართა იგი: თავისი გამარჯვების ნიშნად და კიდევე იმის ნიშნად, რომ ამიერიდან იწყებოდა მისი ცხოვრების ახალი ეტაპი, რომელიც დეკადანსით აღინიშნა. მამუკას ხელით დაყუდებული სამანი ბოლო დრომდე იხილებოდა ბეკენგორზე. ამ სტრიქონების ავტორს, ბაცალიგო-ატაბედან გუდანისკენ მიმავალს, ორგზის მოუხილავს იგი. ამბობენ, ვიღაც ხევსურ ჰეროსტრატეს ამოუძირკვავს იგი და არაგვის რიყისთვის დაუბრუნებია. მამუკას კი ანდერძად ჰქონდა დატოვებული: „ვინაც ჩემ სიკვდილითგეს ამაზე მგზავრ აივლ-ჩაივლის და ვინაც ამ სამანთან სამ ყანწს არაყიანს არ დაღლოცავს, ამ ჩემის ჴმლის ცოდვა ეკიდას, რაც ჩემ ჴმალს ცოდვა უქნავ და კაც მაუკლავ“ [გაბუური: 159-160].

„ყორნის გრილოებს ხყვებისა“ ანუ მფრინავი ყორნების დაფენილ ჩრდილებს მისდევდაო (გრილო – ჩრდილი).

## მონადირე

მონადირეობა საომარი მოქმედებაა, იგი ხშირად ორთაბრძოლის ხასიათს იღებს, რის მაგალითად „ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა“ კმარა. გარეული მხეცი უცხოა, როგორც მტერი, და ნადირობა თითქოს ომია მათ წინააღმდეგ. სწორედ ამიტომ, რომ ნადირობა ძალადობაა, მისი ნეიტრალიზაციის მიზნით, გარკვეულ საზოგადოებებში იგი საგანგებო რიტუალებით არის გარემოსილი. მონადირე სანადიროდ წასვლის წინ იცავს აკრძალვე-



ბის მთელს წყებას, რათა მისი ნადირობა არა მხოლოდ წარმატებული, არამედ ლეგიტიმურიც იყოს. ნადირობასთან დაკავშირებულია განსაცდელი, უცნობის სამყაროს ხილვა, ჩვეულებრიობის საზღვრების გადალახვა ან იმ ზღურბლის მიღწევა, საიდანაც იწყება სხვა, აქამდე განუცდელი სამყარო. ეს გარემოება კი რისკის წინაშე აყენებს მონადირეს. ამიტომაც არ არის პარადოქსი, რომ წარმატებული მონადირე, ისევე როგორც დავლათიან-ნანილიანი მეომარი (თორღვა ძაგანი, იონეურ თეთრაული, მამუკა ქალუნდაური და სხვანი), მშვიდობიანად არ ამთავრებს სიცოცხლეს. სამონადირო ფოლკლორისთვის არსებითია დაღუპული მონადირის ციკლი, რომელსაც საგანგებო მონოგრაფია მიეძღვნა [ვირსალაძე 1964].

მონადირე, როგორც წესი, ისჯება ზედმეტი ნადირის დახოცვისთვის. არსებობს წესი: ასი ჯიხვის მოკვლის შემდეგ თოფი მიწაში იმარხება. ეს ის თოფია, რომელმაც აზარი შეასრულა და მისი გამოყენება ეკრძალება მონადირეს. მონადირე ჩორლა ისჯება იმისათვის, რომ მან ას ოცი ჯიხვი და არჩვი მოკლა, მხოლოდ ერთი კოჭლი თხა გადაურჩა [სვანური პოეზია: 291].

გადამეტებული ნანადირევი მონადირის *ჰუბრისის* გამოხატულებაა. ეს არ ეპატიება მონადირეს, როგორც ქალუნდაურს არ ეპატია იმ მეთორმეტის მოკვლა. მონადირე ისჯება არა იმდენად ზედმეტი ნადირის მოკვლისთვის, არამედ *ჰუბრისისთვის*, იმის დავინწყებისთვის, რომ ნადირობაში წარმატება ნადირთ პატრონზეა დამოკიდებული და არა მისი მონადირეობის ხელოვნებაზე ან დავლათზე, რომლის წყარო ნადირთ პატრონია. წარმატება დავლათია, რომელიც ეძლევა მონადირეს და, როგორც ეძლევა, ისევე წაერთმევა. ზედმეტი ან ნიშანდებული ნადირის მოკვლა ქურდობის ტოლფასია: მონადირე ქურდავს „ნადირთ პატრონს“. ამისთვის ის უნდა დაისაჯოს.

ნადირთ პატრონთან ურთიერთობა, რომელიც აუცილებელია ნადირობაში წარმატებისათვის, სატრფიალო კავშირის სახეს იღებს. ამ დროს ნადირთ პატრონი დედრია. ქართულ ფოლკლორში ორი ტიპი გამოიკვეთა ამ ურთიერთობისა, ერთი სვანურ ზეპირსიტყვიერებაშია დადასტურებული, მეორე – მეგრულში. ერთგან დალია, მეორეგან – „ტყაშმაფა“ (ტყის მეფე თუ დედოფალი).

რჩეული მონადირეები დალის ან ტყაშმაფას საყვარლები არიან. ამ პირობით ისინი აღწევენ წარმატებას. თუმცა მონადირე, ჩვეულებრივ, გაურბის ნადირთ მწყემსის სიყვარულს. ნიშანდობლივია: თუ არ-

ჩვენანი მონადირეზეა, ანუ თუ მონადირეს აქვს ალტერნატივა, იგი ორიდან – დალთან ნოლა თუ ცხრა ჯიხვი – ამ უკანასკნელს ირჩევს. ასე იქცევა დალის ბავშვის გადამრჩენი მონადირე: წარმატებას ირჩევს, მაგრამ დალი პასუხს მკაცრად აგებინებს, თუ მან ცხრას გადააჭარბა ან ამ ცხრაში სწორედ იმას ესროლა, რომლის მოკვლა აკრძალული აქვს. ეს ხშირად ოქროსრქიანი ჯიხვია და მისთვის ნასროლი ტყვია თავად მსროლელს მიუბრუნდება.

უფრო ხშირად მონადირეს არა აქვს ალტერნატივა. იგი იძულებულია დაჰყვეს დალის ნებას: საყვარლად გაუხდეს მას და წარმატება უზრუნველყოფილია, მაგრამ ამიერიდან მონადირე მუდმივი საფრთხის წინაშეა.

ამ სიყვარულს თითქოს კანონიერი სახე აქვს, ეს ერთგვარი ქორწინებაა, მისი ნიშანი მძივია ან ბეჭედი, რომელსაც მონადირე საიდუმლოდ უნდა ინახავდეს. ამ მძივში თუ ბეჭედშია განივთებული მონადირის ბედი. მასზე უნდა შემოწმდეს მისი ერთგულება დალისადმი. მაგრამ მონადირეს „შინ“ კანონიერი ქალი ჰყავს. ამიერიდან მისი ცხოვრება გაორებულია – ცხოვრება „შინ“ და „გარეთ“.

დალთან ქორწინება თუმცა ეფემერულია, მაგრამ მისი შედეგი ტრაგიკულია. დალი ღუპავს, დალივე დაიტირებს.

სვანური სამონადირეო ტექსტები ეპიკურია, სინკრეტიზმის ნიშნით არის აღბეჭდილი – ისინი ფერხულში სრულდება, ფერხულის დინამიკამ და რიტმმა თითქოს უნდა გადმოსცეს განწირული მონადირის დაღუპვის გარდაუვალი პროცესი.

ბაილ ყველა დაილოცოს აქ მყოფი, ბაილ, ილბა ბაილ.  
ბაილ, საბრალო ბეთქილ, საცოდაო ბეთქილ, ბაილ...  
ბაილ, ბეთქილ, დალის მოღალატევე, ბაილ...  
ბაილ, მულახ-მუჟალი იკრიბება, ბაილ...  
ბაილ, ფერხულით უვლიან ჟამუშის მოედანს, ბაილ...  
ბაილ, გადმომხტარა თეთრი შუნი, ბაილ...  
ბაილ, გაძრომია ბეთქილს ლაჯებში, ბაილ...  
ბაილ, ეს ბეთქილის წერა იქნება, ბაილ...  
ბაილ, ამის მდევარი ვინ იქნება, ბაილ...  
ბაილ, ამის მდევარი ბეთქილი იქნება, ბაილ...“

[ხალხური პოეზია 1992: 163].

სოფელი გრძნობს, რომ ეს თეთრი შუნი, რომელიც სინამდვილეში არც არის შუნი, ბეთქილის ბედისწერაა. ბეთქილი პასუხისმგებელია მის გამორჩენაზე, ამიტომაც ვალდებულია გაჰ-

ყვეს მის კვალს. შუნის სახით მოვლენილმა ჩაშალა ფერხული, დაარღვია საყოველთაო მხიარულება, ზეიმი. უარესიც მოხდებოდა, თუ დამნაშავე არ გაიცა. ამას აცხადებს სოფელი სიტყვებით „ამის მდევარი ბეთქილი იქნება“, სხვა არავინ. დალი, რომელიც შუნის სახით გამოეცხადა სოფელს, სხვას არავის მოითხოვს. სოფელი გრძნობს, რომ ეს ბეთქილის უკანასკნელი ნადირობა იქნება და არავინ ეცილებს შუნის მონადირებაში. „ჩემი მოცემული მძივი რა უყავი?“ – კითხვა დასმულია მიუვალ კლდეზე, სადაც გაიტყუა შუნმა ბეთქილი და საიდანაც ჩამოსვლა მას არ უნერია. *მძივი* არა მხოლოდ სასიყვარული საჩუქარია, არამედ საიდუმლოს ნიშანიც არის, რომლის სინმიდე ბეთქილმა ვერ შეინახა, „გაარიოშა“ („გარიოშება“ – დესაკრალიზაცია). ამიტომაც იგი უნდა დაისაჯოს. და დალი მთელი სისასტიკით სჯის მას. სად უნდა დაისაჯოს მონადირე, თუ არა ისევ და ისევ იმ საჯიხვეებში, სადაც მას წარმატება ჰქონდა. როგორც კი დალი მიატოვებს მას – გაუჩინარდება, ბეთქილი უფსკრულის თავზე დაკიდებული აღმორჩნდება. მთელი სოფელი მის საშველად მოემართება, მაგრამ ვიდრე კლდის ძირს მიაღწევდეს, „მანამდე ბეთქილი გადმოვარდნილა, მის მძორს დათვი ჭამს, მის თვალებს ყორანი კორტნის...“

სვანი ბეთქილის დრამის ტიპოლოგიურია რაჭველი ივანე ქვაციხელის ტრაგიკული ამბავი. ოღონდ ქვაციხელის თქმულებაში ტექსტში არ ჩანს ნადირთ პატრონის მონაწილეობა. მაგრამ სასჯელი ამკარაა და ის ძალზე სასტიკია: კლდეზე შერჩენილ ქვაციხელს უკიდურეს გასაჭირში მოუხდება თავისი მონადირეობის ატრიბუტებზე უარის თქმა თუ მათი შებღალვა: კლავს ერთგულ ძაღლს ყურშას და ცეცხლს აჩაღებს სანადირო იარაღებით – ისრებით, მშვილდით და კაპარჭით [ვირსალაძე: 191]. უფსკრულში გადაჩეხვამდე იგი სრულიად გაცამტვერდა როგორც მონადირე.

თითქოს პარადოქსული კანონზომიერებაა: რაც უფრო სახელოვანია მონადირე, მით უფრო გარდაუვალია მისი ტრაგიკული აღსასრული. „ჯიხვების მუქარაზე“ მდგომნი იქცევიან როგორც უკანდაუხეველი მეომრები, რადგან ნადირობა ბრძოლაა, რასაც ეს სამონადირო ბალადაც მოწმობს. აქ ჯარჯი იზიარებს ბეთქილისა და ივანე ქვაციხელის ხვედრს, მაგრამ მის მონადირულ ქცევას სხვა ნიუანსიც ახლავს, რაც არსებითია.

„ჯიხვების განავალი კლდე რო ნახო, გაგიკვირდება,  
იმათ ნაწოლსა, ნადგომსა თოლი არ მაეკიდება.  
ფეხ რო მაუსხლტეს ტიალსა, კლდეზე რქით დაეკიდება.  
იმათ მიმყოლსა ვაჟკაცსა რა კარგი წაეკიდება.“

ჯარჯო, ჩაჰხედავ ჯიხვებსა, რა მშვენიერნი წვანანო,  
 რქა რქაზე გადაუხვევავ, ანგელოზებსა ღვანანო.  
 ჯარჯივ, ნუ მისდევ ჯიხვებსა, მოგინელებენ ტიალნი!  
 არ დაიჯერა ჯარჯიმა, სხვაც ბევრ მამცდარა ჭკვიანი.  
 ჩამაუქაღლა ვაჟკაცმა ხირიმი სპილოს ძვლიანი,  
 წინ ჯიხვთა, უკან ჯარჯიმა კლდეზე გადიღეს გრიალი,  
 არხალოს ჭალას ჩაცვივდნენ, არხალოს პერანგიანი.  
 ჩაბანოს ჭალას გავარდა მოყმე ფეხწრიაპიანი.  
 ამაიტანეს მამკვდარი, ტირის ქალი და ზალია.  
 შამაანვინეს კარზედა კლდის დაფლეთილი ტანია,  
 გადაგლეჯილი თავ-პირი, ყორნის დათხრილი თვალნია,  
 სახსოვრად ჯარჯის საფლავზე დააკრნეს ჯიხვის რქანია.  
 ერთ გვერდზე თოფი სიათა, მეორე გვერდზე ხმალია,  
 ზედ დაანერეს წერილი: ჯარჯი ჯიხვთაგან მკვდარია“

[ქხვ IV: 374].

ეს ნამდვილი ორთაბრძოლაა და იგი ნამდვილად უთანასწო-  
 როა. მაგრამ არ არსებობს ძალა, რომელიც უარს ათქმევინებს  
 მონადირეს, მსგავსად ომში გასული მოყმისა, ამ შებრძოლებაზე. უკან  
 დახვევა მარცხის ტოლფასია. ადამიანი უჭკო უნდა იყოს (როგორც  
 ვეფხვთან მებრძოლი მოყმე), რომ ბრძოლა გაუმართოს ჯიხვს  
 მისსავე „მოედანზე“ – პიტალო კლდეებზე. ჯიხვს რომ ფეხი და-  
 უსხლტეს, თავისი ბუნებრივი იარაღით – რქით დაეკიდება, მაგ-  
 რამ მოყმეს გადარჩენის სხვა საშუალება არა აქვს, გარდა წრია-  
 პისა, მაგრამ ესეც ვერ უშველის. აი, ხევსური სინდიურისძე ჩა-  
 საფრებული მებრძოლივით გზას უღობავს ჯიხვებს ჭიუხებში:

„არ ეშობიან ღურბელნი მალლის ჭიუხის წვერსაო.  
 ჭიუხის კუჭულაზედა სინდაურისძე წვესაო,  
 ჯიხვების მუქარაზედა ღამეს ათენებს ბნელსაო.  
 ჯიჯვთა რაი ქნეს შამდგართა, ან იმ ვეფხვს რა იჭერსაო?  
 ჯიჯვნი ჩივიან ჭიუხში: ველარ შეუდით კლდესაო,  
 ჩვენ გადასავალ სარტყელში ვეფხვი მწკლიანი წვესაო.  
 ჯიჯვნი შამჩივიან ჭიუხთა, ჭიუხნი კალმის წვერსაო,  
 კალამი დასწერს ქალაღდა, მისცემს არაგვი ჴევსაო.  
 შიბუთ მაუა პასუხი, წყალი სამაყრის პერსაო,  
 კაცს იკლებს სინდაურისძე, ნახოცის ჩამამთვლელსაო.  
 თექვსმეტ ჯიჯვშიით ნარჩევსა, კლდეზეით ჩამამწვდელსაო“

[ქხვ VII: 656].

**შენიშვნა.** „კაცს იკლებს სინდაურისძე, ნახოცის ჩამამთვლელსაო“, ანუ სინდაურისძე მოისაკლისებს დახოცილი ჯიხვების დამთვლელს; ამის ნაცვლად სხვა აზრს იძლევა ვარიანტი: „კაცს ნატრობს მონადირეი, ნაწოცის ჩამამთრელსაო“ [ქხ VII: 656-გ]. ანუ მონადირე ნატრობს მას, ვინც ჩამოატანიებს ჭიუხებიდან დახოცილ ჯიხვებს. ორივე შემთხვევაში აშკარად გამოხატულია მონადირის სიამაყე – *ჰუბრისი*, რაც მისი დალუპვის მიზეზი ხდება.

თქმულების თანახმად, ბეთქილისა და ჯარჯისგან განსხვავებით, სინდაურისძე არ გადაჩეხილა უფსკრულებში: მისი სხეული სამუდამოდ შერჩა ჭიუხებს, რისთვისაც ამ ადგილს „სინდაურის მარალი“ დაერქვა. ეს იყო მისი სასჯელიც და დიდებაც. დღემდე შესძახიან მას, როგორც ადრე, როცა აფრთხილებდნენ:

„ჩამოხე, სინდიურაო, კლდე ნუ აავსე მძორითა,  
გვაყრუებს მონადირეთა ყეფა მაგ შავის ყორნისა...“

[ქხ VII: 655].

მაგრამ წარმატებით გათამამებულმა (ჰუბრისის ნიშანი) არ დატოვა ჭიუხები. მოყმე კიდევ იმიტომაც არ დაიხვეს უკან, რომ, როგორც თავად ამბობს,

„ჯიხვნი მიყვარდეს ტიალნი, მეც მაგათ მიყვეს ზიანი,  
ხელშიით დამადებიეს ვინტოკა პირკვამლიანი“

[ქხ IV: 374-ე].

ჯიხვები უყვარს მოყმეს, როგორც მებრძოლს მტერი, რომლის არსებობა სახელის მოხვეჭის ერთადერთი პირობაა. თუმცა სიყვარულის მიზეზი ის სანახაობაც არის, რომლის ერთადერთი მხილველი მონადირეა –

„ჯარჯო, ჩაჰხედავ ჯიხვებსა, რა მშვენიერნი წვანანო,  
რქა რქაზე გადაუხვევაგ, ანგელოზებსა ღვანანო“.

როგორ შეუძლია მას უკან დაიხიოს ამ ანგელოზური სილამაზის წინაშე? მაგრამ, როგორც სხვა, მონათესავე ბალადიდან ჩანს, ჯიხვების ანგელოზურობა მოჩვენებითია და მაცთური, მის უკან სხვა ძალა იმალება:

„ჯივტა ნუ მისდევ, კვირიკავ კურდღელაშვილო, კლდისათა!  
თორ ჩაგიტყუებს ჯივტები, ფხას ჩაგაგლეჯენ კლდისათა.  
გაგიმალლებენ ემმაკსა, ნაქარს დაგცემენ მთისას...“

[შანიძე 1931: 516].

**შენიშვნა.** „გაგიმალლებენ ეშმაკსა“, ანუ ეშმაკის ხელში მოგაქცევენო, შემთხვევით არ არის ნათქვამი. ამბობენ: „ნადირი ეშმაკთ საქონია და მწყემს-პატრონი ეშმაკიო“ [ბალთაური: 112]. ნადირობას აქვს მკვეთრი ნეგატიური მხარე, რომელსაც ყოფითი აზრი არ თვლის *ჭკვიანის* საქმედ. „ნუ მიხოლ...“ – მუდამ თან სდევს გაფრთხილება მონადირის გზას. ყოფითი თვალსაზრისით, რომელიც ემთხვევა ეპიკურს, მონადირის ბოლო ტრაგიკულია: „არც დღით (ბუნებრივი სიკვდილით, ზ.კ.) მოკვდება, კლდეზე გადმოვარდება ან ზავი მოიყოლებსო“. ეპიკურ ჟანრშიც, რომელიც პეროიკულია და *ჭკუას* გამორიცხავს, გაკრთება ეს გაფრთხილება: „ჯიჯვთა ნუ მისდევ“. განა ასევე არ ფიქრობს ყორანი, როცა ფხოველისა და შავანელის თავგანწირული ორთაბრძოლის შემსწრე გახდება – „ორნივ ყოფილან უჭკონი, ერთმ მანინც რად არ დასთმაო“? მაგრამ ვეფხვთან მებრძოლის დედა სხვაგვარად ფიქრობს სიამაყით – „არც ჩემ შვილ შახვდა ჭკვიანი“.

სვანური ეპიკური სამონადირო ტრადიცია იცნობს „კარგ მონადირეებს“ (ხოჩა *მეთხვარ*) – ჩორლას და ქალას [სვანური პოეზია: 94-a, b, c], რომლებიც ბეთქილის ბედს გაიზიარებდნენ, რომ წმ. გიორგი (*ჯგრაგ*) არ გამოსარჩლებოდა მათ. დალი და ლატისთვის არ იძიებს შურს, არამედ ზედმეტი ნადირის დახოცვისთვის („ას ოცი უკვე მოგიკლავს, ჯიხვი და არჩვი ყველა შერეულად, ერთი კოჭლი თხა დაგრჩა“). ჩანს, ეს კარგი მონადირეები წმ. გიორგის რჩეულები არიან და წმ. გიორგივე აჯილდოებს მათ ნადირობის დავლათით:

„ახლა ნატვრასაც მოგცემ:  
 დღეში თითო ჯიხვი გქონდეს,  
 წვრილი არჩვი უარუთქმელად გქონდეს.  
 სანამ გინდოდეს, ასე იყავ,  
 როცა შენ სიკვდილი გერჩიოს,  
 მანამდე ეს ნატვრა გქონდეს“

[სვანური პოეზია: 94-ც, სტრ. 93-98].

მართალია, ჯიხვთმებრძოლნი ჩორლა და ქალა ნადირობის დავლათით აჯილდოვდებიან, მაგრამ ამის მოპოვება მათ დიდი რისკის ფასად უხდებათ. მათ საქმიანობას, როგორც ყოველ საბრძოლო შეტაკებას, მუდმივად თან სდევს ხიფათი. არავინ იცის, სანამდი გასტანს მათი წარმატებულობა, რასაც სვანური ლექსი „ნატვრას“ უწოდებს. *ჯგრაგის* პირობა მტკიცეა, მაგრამ ასეთივე მტკიცეა მოკვდავი?

- ბალიაური:** ბალიაური მ., მაკალათია ნ., მასალები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან, „მეცნიერება“, თბ., 1989.
- გაბუური:** ბესარიონ გაბუური, ხევსურული მასალები (ქართული საენათმეცნიერო საზოგადოების წელიწდეული I-II, 1923-1924, ტფილისი).
- გურევიჩი:** Гуревич А.Я., “Эдда и сага”, “Наука”, М., 1979.
- ვირსალაძე 1964:** ვირსალაძე ე., ქართული სამონადირო ეპოსი, დაღუპული მონადირის ციკლი, „მეცნიერება“, თბ., 1964.
- თსუფა:** თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორული არქივი.
- კასტელი:** ქრისტოფორო კასტელი, ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, „მეცნიერება“, თბ., 1976.
- მახაური:** მახაური ტ., ქართული ხალხური საგმირო ბალადა, „ლომისი“, თბ., 2003.
- სვანური პოეზია:** სვანური პოეზია I, სიმღერები შეკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ვ. თოფურიამ, მ. გუჯეჯიანმა, თბ., 1939.
- ქსზ III:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. III, „მეცნიერება“, თბ., 1974.
- ქსზ IV:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. IV, „მეცნიერება“, თბ., 1975.
- ქსზ VII:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. VII, „მეცნიერება“, თბ., 1979.
- შანიძე 1931:** შანიძე ა., ქართული ხალხური პოეზია I, ხევსურული, სახელმწიფო გამომცემლობა, ტფ. [1931].
- ჯუდიჩი:** დონ ჯუზეპე ჯუდიჩი მილანელი, წერილები საქართველოზე, XVI საუკუნე, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964.
- ხალხური პოეზია 1992:** ქართული ხალხური პოეზია, ქრესტომათია შეადგინეს ზურაბ კიკნაძემ და ტრისტან მახაურმა, თსუ, 1992.

როდესაც ფოლკლორული ჟანრების ყოფითობაზე, ყოფაში მათ მეტ-ნაკლებ ჩაფესვილობაზე, ვსაუბრობთ, რა შეგვიძლია ვთქვათ სიყვარულის გრძნობაზე, რომელიც უშუალო კავშირშია პიროვნების პრობლემასთან, რამდენადაც სიყვარული მხოლოდ და მხოლოდ პიროვნების განზომილებაში არსებობს. იგი ყველა ადამიანში ჩაბუდებულია, როგორც შესაძლებლობა, რომელიც მეტ-ნაკლები ინტენსივობით იჩენს თავს? არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ ეს გრძნობა, როგორც არც ერთი მოთხოვნილება ადამიანისა, მოიცავს მთელ პიროვნებას. იგი უაღრესად ადამიანურია იმდენად, რომ ადამიანის განსაზღვრების (ცნების) ერთი, შესაძლოა, ყველაზე მნიშვნელოვანი შემადგენელია. თუ ადამიანი იმდენად არის ადამიანი, რამდენადაც ფიქრობს, აზროვნებს, შრომობს, იბრძვის, ოცნებობს და სხვა, რომელთა ერთობლიობით იგი ფუნდამენტურად განსხვავდება ცხოველისგან, ამ რიგში გადამწყვეტი ადგილი უჭირავს სიყვარულს. თუ ადამიანი იარაღის მკეთებელია, ან თუ ადამიანზე ვამბობთ, რომ იგი აზროვნებს, მაშასადამე, არსებობს, ანუ რომ მისი არსებობის პირობა აზროვნებაა, ასევე შეგვიძლია ვთქვათ: მიყვარს, მაშასადამე, ვარსებობ. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა ინსტინქტზე, რომელიც მაიძულებელი ფაქტორია ცხოველთა ქცევისთვის და მას არ შეუძლია არ დაემორჩილოს მას, უარყოს იგი, არამედ იმ გრძნობაზე, რომელიც ადამიანს არა მხოლოდ მართავს, არამედ იმართება კიდევ ადამიანის მიერ; სიყვარული თუ ბატონობს ადამიანზე, ადამიანსაც შესწევს ძალა, ბატონობდეს მასზე. ცოცხალ არსებათა სამყაროში ადამიანი ერთადერთია, რომლის ცხოვრებაში სიყვარული პრობლემაა, მისი ყოფნა-არყოფნის განმსაზღვრელია, ის გრძნობაა, რომელსაც შეუძლია ტრაგიზმით განმსჭვალოს მისი არსებობა. ამიტომაც, სიყვარული რთული ფენომენია, თუკი შესაძლებელია იგი ფენომენად, მოვლენად, ჩაითვალოს. თუ ფენომენია, ის უთუოდ მეტაფიზიკური რაღაც რეალობის გამოვლინებაა ადამიანურ სამყაროში.

ფოლკლორს მდუმარედ არ აუვლია გვერდი ამ გრძნობისთვის, მრავალფეროვნად და მრავალი კუთხით მოახდინა მისი ვერბალიზაცია დანყებული მისი სპონტანური გამოხატვით, როცა მზერა გარეგნობის აღქმით კმაყოფილდება, დამთავრებული ექსპრესიის ფაქიზი და რთული ნიუანსებით, თვით სიყვარულის, როგორც სწეულების, განცდით. ნამდვილად, ხალხური ეროტიკული ლირიკა ამართლებს „ქებათა ქების“ ცნობილ სიტყ-



ვებს, რომ სიყვარული სიკვდილივით ძლიერია (8: 6), სწორედ ისეთი, როგორსაც „ეთერიანში“ გავეცანით.

იმ სიყვარულს, რომელსაც სატრფიალო ლირიკა უმღერის, არაფერი აქვს საერთო საქორწინო-სანესჩვეულებო ტექსტებთან. ქორწილი არ არის ის არხი, რომელსაც შეედლებოდა სადინარი მიეცა სიყვარულის გრძნობისთვის. ლირიკის თემა თავისუფლად აღმოცენებული და თავისუფლად გაშვებული სიყვარულია, რომლის მიზანი მასშივეა. ქალ-ვაჟის საქორწინო კავშირი კი ოჯახის შექმნას და გვარის გაგრძელებას ემსახურება. სიყვარული პიროვნულია, ამდენად თავისუფალი; ოჯახი, თუმცა ის ქალ-ვაჟის ინტიმურ ურთიერთობას ეფუძნება, საზოგადოებრივია და მას შეუძლია ჩაკლას სიყვარული. ტრადიციულ საზოგადოებაში ცოლქმრული ურთიერთობა არ არის სიყვარულზე აგებული, ამიტომაც სატრფიალო პოეზიის თემა არასოდეს გამხდარა ცოლქმრული ურთიერთობა. საქორწინო სანესჩვეულებო ტექსტებში იშვიათი გამონაკლისია სიყვარულის ხსენება, ეს პოეზია არ უმღერის სიყვარულს, არამედ შვილიანობას, სიუხვეს, ბედნიერებას, სიმტკიცეს, ხანგრძლივ სიცოცხლეს („ღმერთმა მაგ ქალს შეგაბეროს, მოგცეს ხუთი ვაჟიშვილი, უცვალებელი ამყოფოს, მეფეო, შენი გვირგვინი“). ეს პოეზია უსურვებს მეფე-პატარძალს ყოველივე ამქვეყნიურ სიკეთეს, თანხმობას, ყველაფერს, რაც ემსახურება ოჯახის სიმტკიცეს, კეთილდღეობას, მომავალს, მაგრამ სიყვარული არავის ახსენდება. ქორწინილში მონვეული მესტვირე ამგვარად ლოცავს წყვილს:

ჩემი სტვირი გევედრებათ, მისმინეთ დამლოცველსაო!  
ბატონებო, გაუმარჯოს თქვენს ნეფე-დედოფალსაო.  
ანგელოზის გული მისცეს უფალმან პატარძალსაო,  
ეყოლოს ეგეთი ვაჟი, ჰგავდეს ნატვრის თვალსაო.  
რომ პატივით ექცეოდეს დედამთილ-მამამთილსაო  
და მალამოდ ედებოდეს თავის ქმარსა და შვილსაო  
[ქსხ V: 529].

თუ სიყვარულის ნიშანი მაინც გამოჩნდება საქორწინო ლექსებში, იგი თავს იჩენს როგორც აკრძალული ხილი.

კარკურით წამაიყვანეს ქალი მაიკო თმიანი,  
შვიდი მაყარი გამოყვა, შვიდივე ცხენოსნიანი.  
წყალთ ხიდთან რომ მოვედით, დადგა ხანჯლების ბრიალი.

არ მაიშალა მაიკომ შავი თვალების ბრიალი,  
ზამთრის უყვარდა ბუხარი, ზაფხულის გრილი ნიავი  
[ქხვ V: 497].

### ან ეს ფრაგმენტი

ბევრი მინახავს ქირ-ლხინი, ბევრსაც ვარ გადანაყარი,  
ეს კი არ გამიგონია, დედუფალს ხკოცნის მაყარი  
[ქხვ V: 498].

შესაძლოა, პარადოქსი იყოს, მაგრამ ფაქტია, რომ სატრფი-  
ალო პოეზიის საუკეთესო ნიმუშების თემა განუხორციელებე-  
ლი სიყვარულია, ამიტომაც მათ ხშირად ოცნებისა და ნატვრის  
სახე აქვთ და მსმენელი გრძნობს, რომ ეს ოცნება აუხდენელია  
და ნატვრის საგანი – მიუღწეველი. ორმხრივ სწრაფვას ერთურ-  
თისადმი რაღაც უშლის ხელს, რაღაც აბრკოლებს, როგორც ის  
მდინარე, ვაჟა-ფშაველას ლექსში „აქეთკენ მე ვარ, იქით შენ...“.  
იშვიათია იდილიური სურათი, როცა სიყვარულის თასი არასო-  
დეს იცლება, სულ მუდამ სავსეა, როგორც ამ ლექსში –

ვისია მწვანე კარავი, კარვებში არ ერეოდა?  
ვისია ქალი ლამაზი, ქალებში არ ერეოდა?  
გვერდს ეჯდა კარგი ვაჟკაცი, ჰკოცნის და ზედ ელეოდა.  
გვერდს ედგა საღვინით ღვინო, სვამდა და არ ელეოდა.  
ნეტავი მაგის დედასა, სხვა რაღად დაელეოდა!

[ქხვ VI: 275].

მსმენელი არ მოელის, რომ ამ ლექსის ქალ-ვაჟის ურთიერ-  
ობა საქორწინო კავშირით დასრულდება. ასეთი ყოფა თავად  
არის ქორწილი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ყოფით ქორ-  
წილთან, რომელიც წარმავალია და მხოლოდ და მხოლოდ გვა-  
რის ინტერესებს ემსახურება. არც ამ ვაჟის დედას, რომელიც აქ  
არის ნახსენები, არა აქვს დედამთილად, უარეს შემთხვევაში,  
„რძალ-დედამთილიანის“ პერსონაჟად გახდომის პერსპექტივა.  
ასეთი ყოფა, როცა ქალი და ვაჟი მხოლოდ და მხოლოდ ერთმა-  
ნეთს ეკუთვნიან განუყოფლად, ამასთან სიყვარულს ემსახურე-  
ბიან და არა ოჯახს, რეალობაში განუხორციელებელია. მათ შო-  
რის ხილულად თუ უხილავად მუდამ იმყოფება „ვიღაც მესამე“  
„ავსული ბებრის“ თუ სოფლის სახით. სიყვარული, რომელიც მა-  
რადიულობის განცდას ბადებს, წუთისოფლის წარმავალობაზე

იმსხვრევა. ეს არის საერთო მოუნელებელი ნაღველი, რომელიც, მიუხედავად ხალისიანი სტრიქონებისა, გამოსჭვივის ამ ლექსებში.

ამიტომაც არის, რომ სიყვარული დრამატიზებული ოცნების ჟანრშია გადატანილი. სიყვარულის გადასარჩენად უარიყოფა საქორწინო კავშირი. დიდებულია ქმრის ოჯახში შესული ქალის იდეალი, რომელიც ამ სტრიქონებშია გამოხატული

ასე უნდა პატარძალი, ერხეოდეს ვერხვივითა,  
მამამთილსა ემსახუროს, დედამთილსა ღმერთივითა,  
მაზლ-მულებს მოეგარგაროს, შვილებს მიჰყვეს ღვედივითა.  
იმას ისრე შეინახვენ, უგუნური ტრედივითა

[უმიკაშვილი 1938: 185].

მაგრამ ოჯახში დაბინავებული და მის არტახებში მოქცეული სიყვარულის წილ ადამიანი ირჩევს სიყვარულს, რომელსაც ვეღარ მიეკარება წუთისოფლის ყოველდღიურობის ხელი, იგი ისეთივე თავისუფალი რჩება, როგორც წარმოიშვა. ამ თემას ეძღვნება ციკლი ლექსებისა, რომლებიც ხვარამზეს სახელით არის ცნობილი. ისინი არცთუ შორეულ წარსულშია შექმნილი, მათი ავტორი, სახელად ხვარამზე („სამუკათ ხვარამზე“), როგორც თედო რაზიკაშვილი გვამცნობს, მისი დედის „ტოლი და ამხანაგი“ ყოფილა [რაზიკაშვილი: 150]. ეს ერთი იმ იშვიათ შემთხვევათაგანია, როცა ხალხური ლექსების ავტორი არ არის დავინწყებული. თ. რაზიკაშვილის შენიშვნამ, რომელიც დართული აქვს ამ ლექსებს, იხსნა მათი ავტორი ანონიმურობისგან, რაც ფოლკლორული შემოქმედების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ნიშნად ითვლება. მაგრამ ეს გარემოება არ უკარგავს მის ლექსებს ხალხურობას, თუმცა ისინი ღრმად პიროვნული გამოცდილების შედეგია, ისევე როგორც მისი რომანტიკული საქციელი, შენიშვნაშივე რომ არის გაცხადებული: „ერთ ნაწვიმ დღეში, წერს თ. რაზიკაშვილი, ვაჟიკამ ცხენით მათ სოფელში გაიარა, იმათ სახლის გვერდზე გზაზე. ხვარამზემ იმისი ცხენის ნაფეხურებს ღობე თურმე შემოავლო, რომ არ წაიშალოსო“. როგორც ამ ციკლის ლექსებიდან ჩანს, რომელიც თავად ხვარამზეს მიერ არის შეთხზული, ქალს უარი უთქვამს შეყვარებული ვაჟისთვის ცოლობაზე. ქალს გაუნბილებია საქმარო ვაჟიკა, ფშაველი ვაჟკაცი, ნაკვეთურთა საგვარეულოდან, შეძლებული ოჯახის შვილი. უარის მიზეზი თითქოს არ უნდა არსებულიყო: იყო სიყვარული და იყო მომავალი კეთილდღეობის გარანტიაც. იქმნება შთაბეჭდილება,

რომ ქალმა შეგნებულად აირჩია სიყვარულის რუსთველური გამოხატულება – „შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა“. მან დათმო სიახლოვე შორისთვის, რათა სიყვარული მეტი სიმძაფრით განეცადა. სიყვარული მის გამოცდილებაში ახალ საფეხურს აღწევს, გადაიზრდება სიმშაგეში „ვერ მიხვდომისა წყენითა“. ამ დათმობამ პოეზიის შედეგს მისცა დასაბამი.

#### ხვარამზე

– ვინა ხარ, ვინ იარები, ლალო მაგ ლალის ცხენითა?  
თავს რად არ შამაიბრუნებ, ყანას რად მამკვე ცრემლითა?

#### ვაჟიკა

– ის გეგონაა, ქალაო, გუშინ რომ მედიდებოდი!  
შენს დედასა და მამასა საკლავით ვეხვეწებოდი,  
კაც-შუაკაცებ გიგ ზავნე, თხა-ნალეზურად ხტებოდი.  
ისე გაგახდევ სურვილსა, ნემსს ყუნწით აეგებოდე.  
ჩაჰქონდე დილის ნიაგსა, უსულოდ ჩაელღებოდე,  
პატარას ნარის ჩიტასა თვალში ფხად ჩაეგდებოდე.

#### ხვარამზე

ვერცხლის თასადამც მაქცია, რო ღვინით აგევსებოდი.  
დაფერილი მქნა წითლადა, შამსვამდი, შაგერგებოდი.  
ანა მქნა ვერცხლის სათითე, რო ხელზე ჩაგედებოდი.  
ანა მქნა ოქროს ბურთვაი, კალთაში ჩაგემლებოდი.  
ან ვერცხლის ფულად მაქცია, ჯიბეში ჩაგეყრებოდი.  
ან შენი ნამგლის ყანა მქნა, რო ფხაზე შაგეჭრებოდი.  
ანა მქნა ვარდი, ყოილი, რო პირზე დაგეყრებოდი.  
ანა მქნა მოის პერანგი, რომ გულზე დაგადნებოდი.  
ან შენი ძმა მქნა, მეწილე, აროდის გაგეყრებოდი.  
ან შენი ნანდაური მქნა, გულს ჯავრად ჩაგეჭრებოდი.  
ძალიან დაწუხებული გზაზედამც შაგეყრებოდი

[ქსპ VI: 217].

მაგრამ ხვარამზეს არსებაში ეროსი განუსაზღვრელად არ ბატონობს, მას შეუძლია ვაჟის თვალით შეაფასოს თავისი მიჯნურობის სიმშაგე, რომელმაც შეიძლება თავზე ხელაღებული ნაბიჯი გადაადგმევიწინოს. თუმცა ეს ვირტუალურ დროსა და სივრცეში ხდება:

წუხელ მოიდა სისკარი, მანათობელი ღამისა,  
მოიდა, დადგა ჩემ თანა, მწუნებელ იყო ქმარისა.  
მეხვეწნა: გადამიყოლე, ცხენი გყავ ნიავექარისა.  
არც გავყევ, არც გავიყოლე, – ანდერძი მქონდა მამისა –  
ვერ ვენდე – რა გაიგების გულგავარდნილი ქალისა

[ხვარამზე: 22].

**შენიშვნა.** თუ ქალ-ვაჟის ურთიერთობა, ერთი მხრივ, საქორწინო კავშირის სახეს იღებს, რაც იჯახის შექმნას, სამეუნეო-ეკონომიკურ ინტერესებს ემსახურება, მეორე მხრივ, ორი სქესის თავისუფალ სიყვარულსაც ასევე აქვს თავისი გამოხატულება ინსტიტუციის სახით, რომელიც სწორფრობის სახელით არის ცნობილი ხევესურეთში, ფშავში კი მას წაწლობა ეწოდება. მართალია, სწორფრული სიყვარული მხოლოდ წყვილს ეხება, მათი კერძო ინტიმური საქმეა, მასზე მაინც დაწესებულია საზოგადოებრივი ჩუმი კონტროლი იმ დაუნერეღი წესების მეშვეობით, რომლებიც აწესრიგებს სწორფრებს შორის ურთიერთობას, რათა იგი უწესობაში არ გადაიზარდოს. სწორფრული ურთიერთობის კოდექსი არა მხოლოდ ხორციელ კავშირს გამორიცხავს შესწორფრებულ ქალ-ვაჟს შორის, არამედ ერთმანეთთან დაქორწინებასაც კრძალავს. სწორფრული სიყვარული, როგორც წესი, წრფელ გრძნობებზეა დამყარებული, რაც ცოლქმრული ურთიერთობისთვის აუცილებელი არ არის. სწორფრობა კი ამის გარეშე შეუძლებელია. „მერე რა, რომ არ მოგწონს, – ეუბნებიან ქალს, რომელსაც არ მოსწონს მისთვის შერჩეული საქმრო, – განა სწორფრია, რომ გიყვარდეს. თუ მოწონება და სიყვარული გინდა, ადექი და სწორფერ გათხოვიდიო...“ [სწორფრობა: 33]. რას მიუგებს ქალი ამ ირონიულ წინადადებაზე? ქალმა იცის, რომ ეს შეუძლებელია, რომ ისინი თითქოს ერთი სისხლისანი არიან, ერთმანეთის უხვედრეღნი, როგორც და-ძმანი. სწორფრობა თავისი შემზღუდველი წესებით ინახავს სიყვარულს, იფარავს მას სქესის ძალმომრეობისაგან. „იგი სხვაა, სიძვა სხვა...“ ადვილი შესაძლებელია, აქ იყოს აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკული ურთიერთობის სათავე. როცა ხალხური თქმულება ამბობს, „აბესალომ და ეთერი ღმერთმა შეჰყარა ერთფერიო“, იქნებ ეს ერთფრობა, თუ მას ხევესურული სწორფრობის ბაღლად ჩავთვლით, მათ უხვედრეღობას გულისხმობდა და მათ შორის წუთისოფლის წესით ქორწინებას კრძალავდა.

შესაძლოა, ხვარამზეს უარი საყვარელ ვაჟიკასთან დაქორწინებაზე ამ სწორფრული მოტივებით იყო განპირობებული.

საყოველთაოდ ცნობილი ბაღადა „შემომეყარა ყივჩაღი“, რომლის ვარიანტთა რეკორდული სიმრავლე (36 ვარიანტი) თავმოყრილია ქართული ხალხური პოეზიის IV ტომში [ქსპ IV: 197],

საგმიროსა და სატრფიალოს მიჯნაზეა. რომელი თემატიკაა ამ ბალადაში განმსაზღვრელი: საგმირო, რაკი იგი მაინც ორთაბრძოლით მთავრდება? თუ სამიჯნურო, რაკი ქალია ჩართული ამ დრამაში? თუ შელახული ღირსებისთვის სამაგიეროს მიზღვა? ან იქნებ სტუმარ-მასპინძლის წესი? არც ერთი ცალკე – ყველაფერი ერთად ქმნის მის სუბსტანციას. მაინც ამოსავალი გრძნობა ამ ლექსში გამიჯნურებაა, რომელმაც საბედისწერო შედეგი გამოიწვია. მძიმე და ძნელი გამოდგა აკრძალული სიყვარულის საფასური. მეორე მხრივ, ამ ბალადაში ქმარს ხელახლა უხდება ერთხელ მოპოვებული ქალის მოპოვება. ამრიგად, ბალადის ძირითადი თემა მაინც ქალისთვის ბრძოლაა.

ეს არის ტიპური ბალადა, კლასიკური *ex abrupto* დასაწყისით, „შემომეყარა ყივჩაღი...“ ვის შემოეყარა? ვინ არის ეს „მე“, მუხრანის საზღვართან პურად დამჯდარი? ვინ არის ყივჩაღად სახელდებული ეს ადამიანი? არ არის აუცილებელი მასში დავით აღმაშენებლის ჩამოსახლებული ეთნიკური ყივჩაღი დავინახოთ და ამის საფუძველზე დავათარილოთ ბალადა. ყოველ შემთხვევაში, ძალზე გაძნელება მისი დათარილება „ყივჩაღების ჩამოსახლების პირველი პერიოდით“ [ჩიქოვანი 1956: 337]. ხომ არის ვარიანტები, სადაც ამ მოძალადეს სხვა სახელი ჰქვია – ხირჩლა, ხირჩლას ძე, ყიბრაგი, ჯიმშერი, გიმშელი, ჯიჯიბი, ყაჩაღი, ქოროლლი, სამება?..

ბალადა გვხიბლავს ჯერ იმით, რომ მისი ენობრივი ქსოვილი წარმოადგენს საერთოქართული პოეტური ენის – *კოინეს* ბრწყინვალე რეალიზაციას; კიდევ დასაწყისი სტრიქონების ეთიკური („მთხოვა და...“) და გრამატიკული (*ვაჭმიე, ვასმიე*) პარადიგმატულობით; და კიდევ მოთმინების ზღვარზე არცთუ მსუბუქი იუმორით, იქნებ სარკაზმითაც საკუთარი თავისა თუ ჩამოვარდნილი სიტუაციის მიმართ – „ცოლი მთხოვა და ვერ მივეც, მიმყავდა სიდედრისასა, ან კი ცოლს როგორ მივცემდი, შვილსა გაზრდილსა სხვისასა“. ამ სიტყვებიდან გვესმის მოყმის სიცილი, მისი შავი იუმორი. სკანდინავიელი მოყმე არასოდეს გაიცინებდა, მაგრამ თუ გაიცინებდა, მისი სიცილი მოთმინების ფილის ავსებასავით იყო. ასეთია ჩვენი მოყმეც: მისი სიცილი ფრანგულის გაიცინებას ჰგავს. ის იცინის და მისი სიცილის საზრისს ვერ ხვდება ყივჩაღი. „ხელი მოჭხვია, აკოცა, მოზიდნა ნაწნავს თმისასა“ – ღირს კი ლაპარაკი იმაზე, რომ ეს ადგილი მისი მომდევნო სტრიქონითურთ – „შესტირა საბრალო ქალმა: ვაი ცოლს ცუდის ყმისასა“ – ჯერ შემთხვევის და მერე ბალადის კულმინაციაა? ქალის ხმა, როგორც კაცის სინდისის ძახილი, გამო-

დის სცენაზე. რა იყო უკანასკნელი წვეთი, რომელმაც აავსო ფი-  
ალა – ყივჩაღის საქციელი („ხელი მოხვია, აკოცა...“) თუ ქალის  
ამოძახილი?

ბალადა ნამდვილად იმსახურებს, რომ მის გარშემო დიდდა-  
ლი ლიტერატურა შექმნილიყო, მაგრამ ყურადღება განსაკუთ-  
რებით გამახვილდა მის დაბოლოებაზე. ვარიანტებში ბალადას  
სამი დასასრული აქვს, იმისდა მიხედვით, თუ სად მიდის ქალი:  
როცა ორთაბრძოლაში ცოლის პატრონი (მასპინძელი) იმარ-  
ჯვებს: „ქალი სიდედრსა მივგვარე, ის კი იქა სჭამს ქვიშასა“; რო-  
ცა სტუმარ-მასპინძელი თავს შეაკლავს ერთმანეთს, „მე აქეთ  
მოვკვდი, იქით ის, ქალი წავიდა ძმისასა“ ან „ქალი წავიდა სხვი-  
სასა“. რომელია არქეტიპული დასასრული? სიდედრთან მიყვან-  
ა, ძმასთან თუ სხვასთან წასვლა? ზეპირსიტყვიერების ბუნე-  
ბიდან ამოსვლით, ძნელია არქეტიპზე ლაპარაკი. თითოეული  
მათგანი იმ ტრადიციის გამოძახილია, სადაც მოხვდა ეს ლექსი.  
ყოველ ვარიანტს თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს: იმ დაბოლო-  
ებასაც, სადაც ნათქვამია ქალის სხვასთან წასვლა, რაც ქართვე-  
ლი ქალისთვის არასაკადრის საქციელად ჩაითვალა, თითქოს ამ  
ორთაბრძოლის შემდეგ ეს „წასვლა სხვასთან“ დაუყოვნებლივ  
მომხდარიყოს. მაგრამ რამდენად გამართლებულია ამგვარი და-  
სასრულის გატანა ზნეობის სამსჯავროზე და მისი განსჯა იმ  
სტერეოტიპით, რომელმაც XIX-XX საუკუნეებში ქართველი ქა-  
ლის იდეალური სახე დაამკვიდრა, და ამის საფუძველზე ბალა-  
დის არახალხურობის მტკიცება? [შატბერაშვილი: 253, 270]. რე-  
ალობაში რაც ხდება, კანონზომიერია, მათ შორის, სხვასთან წას-  
ვლა ქვრივი ქალისა, რომელიც მამის სახლს უბრუნდება, საიდა-  
ნაც მან კვლავ უნდა ეძებოს თავისი ბედი და მომავალი. კრიტი-  
კას კი მაინც და მაინც სურს ამ „სხვაში“ სატროფო, საყვარელი  
დაინახოს [შატბერაშვილი: 257].

**შენიშვნა.** „სხვასთან წასვლა“ ყოფით მეტყველებაში სხვა არაფერია,  
თუ არა *სხვა ქმართან წასვლა* და, შესაძლოა, ტერმინიც მეორედ გათხო-  
ვების გამოსახატავად. ხამურაბის კანონების (ძვ. წ. XVIII ს.) იურიდიულ  
ენაზე „მეორის სახლში შესვლა“ ქვრივი ქალის მეორედ გათხოვების ბა-  
დალი გამოთქმაა: „უკეთუ კაცი ტყვედ ჩავარდა, სახლში კი სარჩო არ ეპო-  
ვება, მის ცოლს შეუძლია მეორის სახლში შევიდეს, ბრალი არ ექნება“ [ხა-  
მურაბი: §134].

ქართულ სამიჯნურო პოეზიაში ბალადათა რიცხვი თითებ-  
ზე ჩამოსათვლელია. მათ შორის ბრწყინავს ბალადა თავფარავ-

ნელი ჭაბუკისა და ასპანელი ქალის სიყვარულზე. სიუჟეტი მარტივია: ვაჟს სატრფოს სანახავად უხდება ტბის (ტექსტში: ზღვის) მეორე მხარეს გადაცურვა, საიდანაც ქალი სანთლით უნათებს გზას, ავსული ბებერი კი უქრობს; ცურვისას ქარიშხალი ამოვარდება და ძლევს ვაჟს, რომლის წითელ პერანგს დილით ტალღა აფრიალებს, მის ცხედარზე კი ორბი „ხარობს“.

დადასტურებულია ამ ფაბულის უძველესი დამუშავება ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში. იგი იპოვება ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“: ლეანდერი, აბიდოსელი ვაჟი, თავის სატრფოსთან, აფროდიტეს ქალქურუმ ჰეროსთან შესახვედრად ყოველდღიურად გადალახავს ჰელესპონტოს აბიდოსიდან ფესტომდე; გზის მანათობელ ჩირაღდანს ქარიშხალი აქრობს, ლეანდერის ცხედარს მებადურები გამოიტანენ ბადით, ჰერო კი თავს იკლავს (ქართული ბალადის ერთ იშვიათ ვარიანტშიც ასეა). იგივე სიუჟეტი იპოვება ვირგილიუსის „გეორგიკაში“, III. არსებობს გერმანული ხალხური ბალადა ორ უფლისწულზე (მეფის ვაჟსა და მეფის ასულზე), რომელთა შეხვედრას ასევე ბოროტი ბებერი უშლის ხელს სანთლების ჩაქრობით. ეს სიუჟეტი ფრ. შილერსაც აქვს დამუშავებული.

ბალადა, როგორც წესი, არავითარ დამატებით ინფორმაციას არ იძლევა ქალ-ვაჟის შესახებ. უნდა ვიფიქროთ, ამას ირიბად ადასტურებს აბიდოსური ლეგენდა, რომ მათ სიყვარულზე ტაბუა დადებული, როგორც ფესტოს ქურუმქალისა და აბიდოსელი ვაჟის სიყვარულზე. ვინ არის „ავსული ბებერი“, რომელიც წინ ელოდება მათ სიყვარულს? კოშკში დატყვევებული ქალის დარაჯია თუ ქარიშხლის განსახიერება? ავსული ბებერი (ქალია თუ კაცი?) კიცხავს, კრულავს ქალს, „წინადაც ეგა გყვარობდაო“, მაგრამ არც ქალს, არც ვაჟს, არც მელექსეს და არც მსმენელს არ აინტერესებთ, რა იყო გუშინ, საიდან დაიწყო მათი სიყვარული. *დღეს ვაჟს „ზღვა“ ჰქონდა გადასალახი და „ქალი ანთებდა სანთელსა“.*

ბალადაში ერთხელ მომხდარი ამბავია გადმოცემული, მაგრამ გამოყენებულია არა ისტორიული წარსული ან აწმყო, არამედ უწყვეტელი წარსული, ანუ ის გრამატიკული ფორმა, რომელიც, ჩვეულებრივ, დაუსრულებელი მოქმედების გადმოსაცემად გამოიყენება. თავფარავნელი ჭაბუკის სიყვარული ქალისადმი შეუწყვეტელი ხანგრძლივობაა, რომელიც სხვაგვარად არც კი გამოითქმოდა, ვიდრე ამ ზმნური ფორმით „*ჰყვარობდა*“, მაგრამ ბალადა მოგვითხრობს მის უკანასკნელ გადალახვას ზღვისა და არა ჩვეულებრივ განმეორებად ქმედებას, რომ ნამ-



ყო უწყვეტლით გადმოეცა ამბავი. „ზღვა ჰქონდა წინად სავალი, გასვლას შიგ არა ზარობდა“. არა ზარობდა ანუ არ უშინდებოდა ამ ერთხელ, ამ ჯერზე, თუ ყოველთვის, როცა კი შეუდგებოდა ზღვის გადაცურვას? ცხადია, ვაჟი მუდამ მზად იყო ამ განსაცდელისთვის და არა ზარობდა სწორედ ამ მუდმივ მზადყოფნას გამოხატავს. ასეთია ამ ზმნური ფორმის აზრი და მაინც მას ერთჯერადი მოქმედების გამოხატვა დაეკისრა.

იქმნება უწყვეტელისა და ერთჯერადი მოქმედების სინთეზი, რასაც სხვადასხვა ზმნურ ფორმათა მონაცვლეობა გვიჩვენებს. ვაჟის ქმედება განუწყვეტელია, მას თითქოს არაფერი არ უნდა აბრკოლებდეს თავის წინსვლაში მეორე ნაპირისკენ. თუ ზმნათა ერთი წყება „ჰყვარობდა“, „არა ზარობდა“, „ჩქამობდა“, „ნიაჟყარობდა“, „კელაპტარობდა“, მეორე წყება „ავსა ლამობდა“, „აქრობდა“, „აბუზარობდა“, „ჰგვანობდა“, ასევე განუწყვეტელ ქმედებათა გამომხატველი, მის წინააღმდეგ არის მიმართული, ვაჟი და სტიქია (მის თანხმობ ავსულთან ერთად) ერთიან დიალექტიკურ პროცესში არიან ჩაბმულნი. სადაც უნდა გატყდეს ვაჟის შემართება და ეს ხდება ტექსტის იმ ადგილას, სადაც უწყვეტლის ფორმას წყვეტილის ფორმა ენაცვლება. ამ დროს გარდატეხა ხდება, პროცესის შეყოვნება, რომლის შემდეგ ის ველარ გაგრძელდება. აი, ეს საბედისწერო ადგილი: „დაჰკარგა ფონი, შეშქირდა (სტიქია კი განაგრძობდა თავის შეუწყვეტელ საქმეს), მორევი ბობოქარობდა“, და ბოლოს, „გათენდა (კვლავ წყვეტილი!), დილა ლამაზი, კეკლუცის თვალებს ჰგვანობდა. წყალსა დაელრჩო (წყვეტილი!) ჭაბუკი, ჭოროხზე ეგდო (სტატიკა!), ქანობდა (უწყვეტელი – ის უკვე ბუნების დინამიკის ნაწილია)“ და ასე შემდეგ დასასრულამდე: „ღეშს დასჯდომოდა ზედორბი, გულს უგლეჯავდა, ხარობდა“.

ვარიანტთა უმრავლესობა აღარ ინტერესდება ქალის ბედით. ეს იქნებოდა სტილისტიკის დარღვევა: ბალადა ვაჟის ნიშნით არის წარმართული და ვაჟის აღსასრულითვე უნდა დასრულდეს. ყივჩაღის ლექსში ქალი აქტიურია, მას ეკუთვნის გადამწყვეტი შეძახილი თუ ამონაკენესი „ვაი ცოლს ცუდის ყმისასა“ და სრულიადაც არ არის სულერთი, როგორ გადაწყდება მისი ბედი ბალადაში. აქ კი პასიურია – მისმა სიყვარულმა ვერ სძლია ვერც სტიქიას და ვერც ავსულის წყევლას, ან ის ველარ ანთებს ჩამქრალ სანთელს, რომელიც დასაწყისში კელაპტარივით ანათებდა. ბალადა იწყება ვაჟით, მთავრდება ვაჟითვე, რაც სრულიად კანონზომიერია. იმ ერთადერთ ვარიანტში, რომელსაც ქალის ბედი აინტერესებს, ვაჟის გვამიც კი საერთოდ აღარ ჩანს სამ-

ზეოზე, არც მოვის პერანგი, მისი ატრიბუტი, არც ორბი. ვარიანტი ამგვარად მთავრდება: „*მოყმე ჩაენთქა მორევთა, ქვესკნელთა ბობოქრობდა. ქალმაც დაიცნა დანანი, სიკვდილს აღარა ზარობდა*“ [ქსპ VI: 608-ი].

არსებობს ცდა ბალადის განხილვისა მითოლოგიური სკოლის მეთოდით, ანუ მასში, როგორც მთლიანობაში და ზოგიერთ რეალიაში, განსაკუთრებული მითოლოგიური სიმბოლოების ამოცნობისა და იდენტიფიკაციისა [კოტეტიშვილი 1961: 329-337]. კერძოდ, ყურადღება ექცევა არა მხოლოდ მოვის პერანგის *სინთლეს*, რომელიც ბევრი ხალხის და, მათ შორის, ქართველთა მსოფლგანცდაში სიკვდილის ფერია და ამდენად არ არის გამორიცხული მისი ამგვარი კონოტაცია, არამედ ტოპონიმ თავფარავანსა და, რაც კურიოზულია, დოლაბსაც, რომელიც ამ ბალადაში მზის სიმბოლოდ არის მიჩნეული. მაგრამ პასუხი კითხვაზე, თუ საიდან აქვს ჭაბუკს მზის ნიშანი და რატომ მიაქვს იგი სატროფოსთან, არ ჩანს. როგორც გაირკვა, დოლაბი ამ ლექსში სრულიად რეალურ საგანს, ხისგან გამოჭრილ საცურაო მონყობილობას ნიშნავს, რომელიც ნისქვილის ქვას მხოლოდ ფორმით ჩამოჰგავს [მაისურაძე:211-214] და არავითარი კავშირი მზესთან არა აქვს.

**შენიშვნა.** ბალადის ჯავახური წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს – თავფარავნის (იგივე ფარავნის) ტბა ხომ ჯავახეთის ზეგანზე მდებარეობს. მაგრამ ჟამთა სვლაში მივიწყებას მიეცა იმ ადგილის სახელი, საითკენაც ვაჟი მიისწრაფის. რომელია ქალის სოფელი – ასპანა, ასპინძა, აშკარეთი, ჩაშკა, საფარა? არც ერთი ამათგანი („აშკარეთი“ საერთოდ არ არსებობს). თავფარავნის ტბის ერთ მხარეს თუ ამავე სახელწოდების სოფელი – ვაჟის სამშობლო მდებარეობს, მეორე, ჩრდილო მხარეს ასფარაა, ქალის სამშობლო. „თავფარავნელი ჭაბუკი ასფარას ქალსა ყვარობდა“ – ასეა ერთ ნაკლებად ცნობილ ჩანაწერში [მაისურაძე:209] და ეს არის ერთადერთი სწორი სახელწოდება სოფლისა, რომელიც დღესაც არსებობს. კურიოზულია ვარიანტში ვაჟის მოხსენიება „ამფარავნელად“, „მთაფარავნელად“, „ზემოქართლელად“, „თამარაშნელად“ და ქალისა „ასპანას ქალად“, „გასპარას ქალად“, „ფაშკუნჯის ქალად“, „ერევნელ ქალად“. ასეა, როგორც კი მოწყდება ტექსტი მშობლიურ არეს, მასში ნახსენები ტოპონიმები ნებისმიერი ცვლილების მსხვერპლი ხდება.

ახლა განვიხილოთ ლექსი „მანგლისი რო ააშენეს“, რომლის ბალადად მიჩნევას ხელს არაფერი უშლის: ყველა ნიშანი ბალადისა ახლავს მას – ერთი *ყუვი* და სწორხაზოვანი, უკანმოუქცეველი სიუჟეტური ხაზი.

ბალადა მეცხვარის სიყვარულზე მრავალმხრივ არის საინტერესო. განსხვავებით „თავფარავნელი ჭაბუკისგან“, აქ მასალაზე ძალდაუტანებლად შეიძლება გამოვავლინოთ მითოლოგიური მოტივები, თუმცა ბალადაში ეს არ არის არსებითი.

ლექსს მაინც ბალადების რიგში განვიხილავთ, თუმცა შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ შეუცვლელი ყუვის გარდა, რომელიც ბოლომდე გაჰყვება მას, ბალადის სხვა ნიშნებს იგი მოკლებულია. თუ დავუკვირდებით შინაარსის მდინარებას, ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება იმავე ტიპის ტექსტი, როგორც არის ჩვენ მიერ ბალადად მიჩნეული ლექსი „ჩავალის, ჩაეუბნება“. რა ნიშნით ვანათესავებთ ამ ორ ტექსტს ერთმანეთთან? ერთი საერთო მთავარი ნიშანი ის არის, რომ ორივეგან ამბავი (ფშაურ ლექსში მთლიანად, მანგლისის ლექსში ნაწილობრივ) ჯერ განუხორციელებელ, მაგრამ განხორციელებად მომავალშია გადატანილი. მეორე ნიშანია დიალოგურობა. თუმცა ფშაურ ბალადაში ცხენის ლაპარაკი არ გვესმის, მაგრამ მხედრის მთელი ნალაპარაკევი შეიძლება პასუხი იყოს ლურჯას მიერ უტყვად გამოთქმულ შიშზე ძნელი გზის გამო, რომელიც ტექსტის გარეთ არის დარჩენილი და ჩვენ მხოლოდ მხედრის პასუხს ვისმენთ.

„მანგლისის“ შინაარსი დიალოგზეა აგებული: იწყება ვაჟის (მეცხვარის) მიმართვით – სიყვარულის გამოცხადებით ქალისადმი და მთავრდება მისივე სიტყვებით, რომლებიც ვირტუალურად გვამცნობენ მისგან უარყოფილი სიყვარულის ბედნიერად დაბოლოებას.

„მანგლისი რო ააშენეს...“ – ბალადა გულისხმობს არა მთლიანად მანგლისს, ქალაქს თუ დაბას, არც ეკლესიას, არამედ ერთ, როგორც ჩანს, მიუდგომელ კოშკს, რომელიც საგანგებოდ ქალისათვის აშენდა. რატომ მოათავსეს ქალი ამ მიუდგომელ კოშკში, სადაც „წყარო ადინეს მილითა?“

რა შეიძლება ითქვას კოშკზე? აქ კოშკი თუ ციხე, რაც ააშენეს, ცხადია, რეალური ნაგებობაა, მაგრამ მას სიმბოლური განზომილებაც აქვს – ქალის სახესთან, მის პიროვნებასთან, მის არსებასთან არის ასოცირებული. ჩვენთვის ცნობილია რამდენიმე სატრფიალო ლექსი, სადაც კოშკი (ციხე) ან ქალის სამყოფელია, ან ქალის სიმბოლური სახე, ან მისი მიუწვდომლობის გამომხატველი. ერთგან ქალი ამბობს: „შენ რო გგონივართ, ვაჟო, არცა ეგეთა ქალნი ვართ, კოშკნი ვართ, კირით ნაგებნი, ეკალდამაის კარნი ვართ“. რისი თქმა სურს ამით ქალს? ალბათ, ის თავის (და ზოგადად ქალთა სქესის) მიუწვდომლობას გულისხმობს. ერთი მხრივ, კოშკი შეუვალია, მეორე მხრივ, კოშკი თა-

ვისი მოხდენილი აღნაგობით და სითეთრით ლამაზი ქალის ასოციაციას იწვევს. სხვა ლექსში სხვა ადამიანის ხელით შექმნილ საგანთა (ისარი, წითელი მოვის პერანგი) თუ ბუნების მოვლენათა (ვარსკვლავიანი ცა, მზე, უკვდავების წყარო) შორის პირველია კოშკი: „შენ, ჩემო დიდო იმედო, კოშკო ნაგებო კირითა“. კოშკი კირით ნაგები სიმტკიცისა და სილამაზის, დამატებით, ზნეობრივი სისპეტაკის, ნიშანია.

**შენიშვნა.** სოლომონის „ქებათა ქებაში“, რომლის ხალხური წარმოშობა ეჭვგარეშეა, თუ ერთი მხრივ, გოდოლი (კოშკი) ქალის სილამაზეს გამოხატავს: „შენი ყელი სპილოსძვლის გოდოლია“ (7: 5), მეორე მხრივ, ფარებით და ისრებით აღჭურვილი გოდოლი, ალბათ, ქალის მიუწვდომლობის ნიშანი უნდა იყოს: „შენი ყელი დავითის გოდოლია, საჭურველთათვის აგებული, ათასი ფარი ჰკიდია მასზე...“ (4: 4).

არის კოშკი, რომელიც საგანგებოდ ქალის შიგ მოსათავსებლად შენდება. ამისთვის ააშენეს „მანგლისი“, ამისთვის აშენებენ ციხეს ერთ დიალოგურ სატრფიალო ლექსში, სადად ვაჟი ჰპირდება ქალს:

„ჩავალ, ჩავაგებ ციხესა, ბროლ-მარგალიტის ქვისასა,  
ზეით დავხურავ ფიცარსა აბანოზისა ხისასა.  
შიგ დავდგამ ჭიქა-ჭურჭლებსა, სავსესა სურვილისასა,  
ყაჭ-აბრეშუმებს ჩავკიდებ, საჩრდილობელსა მზისასა.  
შიგ ჩავსვამ, ჩემო ლამაზო, ნიავს არ გახლებ მთისასა...“

ასეთ ციხეში ჩასმულია მზეთუნახავი, ანუ ის, ვისაც მზის თვალს არა აკარებენ. ის დაცული იქნება საიმედოდ „მზის საჩრდილობელით და არც მთის ნიავი არ მიეკარება. სასახლე ნამდვილად ზღაპრულია, ძვირფასი მასალით ნაგები, სწორედ ისეთი, როგორსაც გილგამეშზე შეყვარებული იშთარი სთავაზობდა თავის სატრფოს. მაგრამ მოკვდავმა უარყო ქალღმერთის სიყვარულიც და მისი აშენებული სასახლეც, რაკი მასში ცბიერება და მუხანათობა დაინახა [გილგამეშიანი: 66]. ასევე, ჩვენს ლექსში ქალი მაინცდამაინც ნდობით (თუ მისი სიტყვები შეფარვით გამოთქმული თანხმობა არ არის) არ ეკიდება ვაჟის შეთავაზებას:

„ვაჟაო, დედისერთაო, გაზრდილო მინდორ-ველთაო,  
ოქროს შიბაის ნაგლეჯო, წამოსარტყემლო წელთაო,  
მასკვლავო, შარავანდედო, მთვარის ნაჭერო ხელთაო,  
ნურას ცბიერობ ენითა, ყელზე ნუ მახვევ გველთაო“.

ასეა თუ ისე, ვაჟს ქალის დატყვევების სურვილი აქვს – ამისთვის არის მონოდებული ეს მშვენიერი წარმტაცი ციხე, მაგრამ მაინც ციხე, საპყრობილე, სადაც ქალი სხვა ნივთებთან ერთად იქნება გამომწყვდეული ვაჟის სიყვარულის ამარა, რომელიც „სურვილით სავსე“ ჭურჭლებშია გასიმბოლურებული. ეს ის ციხეა, საიდანაც მისი გამოსხნა გახდება აუცილებელი, როგორც მურმანის აშენებული ბროლის ციხე, სადაც დატყვევებული ქალი სულ მუდამ ელის თავის გამომხსნელს.

„მანგლისშიც“ ასევე მზეთუნახავად ჩასვეს ქალი – ვინ? ლექსი არაფერს გვეუბნება, თუ ვინ ააშენა ციხე და საიდან მოიყვანეს ქალი. ამგვარი ანონიმურობა მხოლოდ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მყარია ქალისა და კოშკის მოტივი. „თმა შეუღლებს ინიტა“, შესაძლებელია, ქალის პატრონთა წარმომავლობაზე მიუთითებდეს: შეიძლება ქალი თათრების მოტაცებულიც იყოს, მაგრამ აქ ეს არ არის არსებითი. მთავარი ის არის, რომ ქალი მოსატაცებელია სწორედ იქიდან, სადაც ჩასვეს. მომტაცებლის როლში მეცხვარე გამოდის, სრულიად შეუფერებელი ამ აქტისთვის. მეცხვარის მშვიდობიანი საქმიანობა თითქოს გამორიცხავს ამგვარ მოქმედებას. ამასთანავე, ქალი მეცხვარის ტრადიციული დამნუნებელია: „ნუ მიმცემ მეცხვარესაო, თუ მიმცემ, ისეთ კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდედაო“, ეხვეწება გასათხოვარი ქალი დედას. ამ სტრიქონს მითოსში გადავყავართ, გაგვახსენებს შუმერელი ინანას თავდაპირველ არჩევანს, რომელიც სწორედ გუთნისდედაზე შეჩერდა და არა მწყემსზე, თუმცა საბოლოოდ მაინც მწყემსი დუმუზი გახდა მისი რჩეული [შუამდ: 7-11].

ჩვენს მეცხვარეს, რომელიც ქალს თავის პროდუქტს – ყველს მიართმევდა ხოლმე და ქალიც ხალისით იღებდა საჩუქარს და ღვინით (სამინათმოქმედო პროდუქტით) უმასპინძლებოდა, შეუყვარდა ქალი და გაბედა ასეთი სიტყვებით მიემართა მისთვის: „ნეტავი, ქალო ლამაზო, შენთან გამაძლო ძილითა“, რამაც ქალის გულისწყრომა გამოიწვია – „შენყველა მეცხვარე თავის ლამაზის პირითა“. ქალი იწუნებს მეცხვარეს, რომელიც სამაგიეროდ ისეთ პერსპექტივას სახავს, რომ მას თავისი შელახული ღირსების რეაბილიტაციის შესაძლებლობა მიეცეს. მისი მიმართვა ქალისადმი შეიძლება ოცნებად მივიჩნიოთ, თუმცა ის იქნებ არცთუ ისე შორს აღმოჩნდეს რეალობისგან.

„მანგლისიც ამოვარდება, ქვა აღარ ედოს ძირითა,  
შენ, ქალო, ლეკებს მიჰყავდე, ვაი-ვაგლახით ჭირითა,  
უკან მოგდევდეს საქმარო თავისი დამბლა ვირითა,

მე მთიდან ჩამოვიარო ჩემი ცხენით და ბინითა,  
დაგისხნა, წამოგიყვანო ქამანჩითა და სტვირითა.  
ერთად ვიცხოვროთ ბოლომდე, დრო გავატაროთ ლხინითა“.

რაც აქ ოცნებად არის წარმოდგენილი, საკმაოდ გავრცელებული მოტივია, რომელიც შეიძლება დამოუკიდებელ ჟანრადაც ჩაითვალოს. ეს არის გატაცებული ქალის გამოსხნა მოყმის მიერ. განვიხილოთ ორი მათგანი.

გიგლია, თუში, სახელის მაძიებელი მოყმეა, „გულჭირიანია“, როგორც ლექსშია ნათქვამი. ის ეძებს მტერს. სახლში არ უდგება გული – „დიკლოს ვინ ბრუნავ ბანზედა?“ კახეთ-თუშეთობის ჭაპნის გამწვია. ზაფხულიდან შემოდგომამდე იგი ცხვარს ატარებს თუშეთსა და კახეთს შორის.

გიგლიას საგმირო საქმის თხრობა ორიგინალურად არის აგებული. მთელი ტექსტი შეიძლება პირობითად ექვეს მონაკვეთად დავყოთ. თითოეული მათგანი გიგლიას სხვადასხვა ღირსებებს ავლენს. პირველ მონაკვეთში, რომელსაც ექსპოზიციას დავარქმევთ, სიმბოლურად (სწორედ სიმბოლურად!) არის მინიშნებული მომხდარი:

„ფარსმის თავს მასწყდა მასკვლავი, გირევს დეეცათაზზედა“.

ბალადის კონტექსტიდან გამომდინარე, ეს ამგვარად უნდა წავიკითხოთ: ფარსმის გზით გირევს ქისტები დაესხნენ და ქალი მოიტაცეს. გამოჩნდება ვაჟი, მაგრამ ჯერ მისი სახელი არ ვიცით. სოფლის ანონიმური ხმა გაისმის, ამავე დროს აქ ვაჟის ერთგვარი პორტრეტია დახატული:

– „ვინა ხარ გულჭირიანი, დიკლოს ვინ ბრუნავ ბანზედა?  
ზაფხულს ჩამაჰლევეჭირითა, სთველს კახეთს ნახვალ ცხვარზედა“.

ვხვდებით, მთავარი გმირი დიკლოელია. იმასაც ვიგებთ, რომ მისი საჭიროების დღე დგება. მესამე მონაკვეთში გიგლია მისდევს გამტაცებელთა კვალს. მას ინფორმატორი ესაჭიროება, მაგრამ საბუელები არ აძლევენ სწორ მისამართს:

– „ჰკითხავდი საბუელებსა: მტერი სადა დის გზაზედა?  
საბუელების შვილებმა სიტყვა არ გითხრეს წარზედა“.

მეოთხე მონაკვეთში, როგორც ჩანს, გიგლიას სწორ გზაზე აყენებენ. მტერი ლოპოტის ხეობას მისდევს:

„– თუ გვკითხავ, ვაჟო, გიამბობთ, ლოპოტსჩაუჯეწყალზედა. ქართლით მაუდის ტყვეები, ქალი მოტირის ძალზედა.  
– ქალო, ნუ სტირი, ქართლელი, გიგლია გიზის გზაზედა. თუ ლეკებს წაგაყვანინოს, წვერიმც ნუ სხმია ყბაზედა. ნუმც მიუშვებენ სახშია, სწორნიმც ნუ დაჰსმენ ჯარზედა! თუ ტყვია გაუთავდება, ღილი შაიჭერ ტანზედა!“

ვინ ამბობს სიტყვებს – „ქალო, ნუ სტირი“? ეს გიგლიაა. მაგრამ მისი ეს გამხნეების სიტყვები, მოტაცებულისადმი მიმართული, ვირტუალურია. ის ჯერ არ დასხმია გამტაცებლებს, როგორღა მიმართავს ქალს? იქნებ ამხნეებს საკუთარ თავს? პოეტი ამრიგად ხატავს მის მორალურ სახეს, მის მოყმეობას. ამ მონაკვეთის კულმინაციაა სიტყვები „ღილი შაიჭერ ტანზედა!“ რაკი გიგლია ამას ქალს ეუბნება, ვისი ღირსებაც მან უნდა იხსნას, ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ გიგლიას ტყვია არ გაუთავდება და ქალს არ დასჭირდება ტანზე „ღილების შეჭრა“, რაც შეიძლება „ღილების შეხსნის“ ბადალი ყოფილიყო. მაგრამ ეს არ მოხდება.

მეხუთე მონაკვეთი ბალადის ძირითადი ეპიზოდია – წინამავალნი მისი შემზადება იყო. აქ უკვე ვხედავთ გიგლიას ფიზიკურად, თავისი ოცნების აღსრულებაში, თავის სტიქიაში.

„ლეკებს დაენტოთ ცეცხლები, რო მასკვლავები ცაზედა.  
გიგლია შამეგია, როგორც რო მგელი ცხვარზედა.  
თოფი ჰკრა ძმისა მამკლავსა, ალი დაჰხვია ტანზედა.  
ახლა ხმლით გადაუფრინდა, მკვდარი შაყარა მკვდარზედა.“

გიგლია დაეცა გამტაცებელთა ბანაკს, რომელთა შორის მისი ძმის მკვლელიცაა, „როგორც რო მგელი ცხვარზედა“ – გავიხსენოთ, რომ გიგლია მეცხვარეა, მწყემსია, რომელიც მგელს უნდა უგერიებდეს ცხვრებს. ახლა გიგლია თავად არის მგელი, გამტაცებლები კი ცხვრები არიან. მგელი მოყმის, კაი ყმის, არა მხოლოდ ერთ-ერთი ძირითადი ეპითეტია („მგლის მუხლი“, „მგლისა ფერა“), კაი ყმა თავად უნდა იყოს მგელი, არა უბრალოდ მგელი, როგორც მაგარი მუხლის პატრონი, არამედ ცხვრის მჭამელი:

„ციხე ზენ-უბან დაიქცა, კუთხი გამასქდა ქვისაო,  
მამკვდარას ოჩიაური, მგელი მჭამელი ცხვრისაო“

[ქსზ IV: 109].

**შენიშვნა.** ამ ხალხური კაიყმური იდეალის საპირისპიროდ, გავიხსენოთ, როგორი ეპითეტიტ ამკობს „შუშანიკის მარტვილობის“ ავტორი ვარსკენ პიტიახშს: „და შემდგომად ორისა დღისა მოვიდა მგელი იგი ვარსკენ...“ „ვითარცა კრავი მგელსა გამოულო ხელთა მისთა“. ეს კრავი შუშანიკია, მგელი – იგივე ვარსკენი, ქრისტიანობიდან გამდგარი. საზოგადოდ, ცხვრისა და მგლის დაპირისპირება, პირველის უპირატესობით, ქრესტომათიულია ქრისტიანულ ლიტერატურაში. კრავი ქრისტეს სახეა, ხოლო მგელი – სატანისა, რომელიც დადარაჯებულია ქრისტეს ფარეხის დასარბევად. საბოლოოდ კი, კრავი ძლევს მგელს: ქრისტე-კრავმა „მგელი იგი მაცთური განხადა და კაცი იგი ვითარცა ცხოვარი მკვდარი აღადგინა“ [მატბერდის კრ. 246, 23]. „გამოცხადებაში“ კრავი-ქრისტე ტრიუმფატორია: „და ვიხილე, აჰა, კრავი იგი მდგომარე მთასა ზედა სიონსა“ (გამ. 14: 1), „ესენი კრავსა მას ებრძოლნეს და კრავმან სძლოს მათ“ (გამ. 17: 14).

ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოა, რომ კაიყმობის ღირებულებებზე აღზრდილი ვაჟა-ფშაველა ერთ ლექსში აცხადებს:

„ბალახი ვიყო, სათიბი, არა მნადია ცელობა,  
ცხვრადვე მამყოფა ისევა, ოლონდ ამშორდეს მგელობა“

როგორც ჩანს, პოეტის შეგნებაში კაი ყმის მგლობის ხალხურ იდეალს ძლევს ქრისტიანული კრავობის იდეალი.

მეექვსე, დამასრულებელი ეპიზოდი, ამხელს ბალადის საზრისს. როგორც ყოველი ბალადის დასასრული, ესეც უაღრესად ლაკონიურია – არც ქება-დიდება, არც შესხმა გმირისა, ვინც ქალიშვილი გადაურჩინა მამას, არც მაღლობის სიტყვები, რომლებიც მამას სპონტანურად უნდა აღმოეთქვა გულიდან, ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი „აქ რად მოგყვანდა“ მაღლობის გამობატულება? ან იქნებ გამოცდაა, განსაცდელს მიახლოებული?

გიგლიამ სუფთად, უსაყვედუროდ გამოარიდა თავი ამ განსაცდელს.

„ქალ უკვენ გამაბრუნა, მამას მიჰგვარა კარზედა.  
– აქ რად მოგყვანდა, გიგლიავ, რად არ იგორვე მკლავზედა?  
– მე მაგას როგორ ვიგორებ, დობა დავასწარ ნამზედა!“

[რაზიკაშვილი: 109].

იქნებ ბალადა სწორედ ამ ბოლო სტრიქონებში გამოთქმული პასუხისთვის შეითხზა, ან იქნებ ამ პასუხისთვის ჩაიფიქრა გიგლიამ ქალის გამობსნა? სხვანაირი პასუხი, სხვანაირი მოქცევა, ფასს დაუკარგავდა მის ნამოქმედარს. იქნებ გიგლიას არც



სახელი უნდა, როგორც „თხისტყავიანს“ სხვა, ანალოგიური, ბალადიდან, რომელიც სრული გულწრფელობით ეუბნება თავის გამოსსნილ ქალს: „ჩემს ნაქნარ სახელს ნუ იტყვი, ვიყნოდეთ დაძმობაზედა“?

ლიტერატურა

- გილგამეშიანი:** გილგამეშიანი, „განათლება“, თბ., 1984.
- კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვახტანგ, ხალხური პოეზია, „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1961.
- მაისურაძე:** ილია მაისურაძე, „თავფარავნელი ჭაბუკის“ ზოგი სიტყვის განმარტებისათვის, „ქართული ფოლკლორი“ III, „მეცნიერება“, თბ., 1969.
- რაზიკაშვილი:** ხალხური სიტყვიერება III, ხალხური ლექსები თედო რაზიკაშვილის მიერ ჩანერილი, მიხ. ჩიქოვანის რედაქციით, საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბ., 1953.
- სწორფრობა:** ბალიაშვილი ნ., სწორფრობა ხევსურეთში, თსუ, 1991.
- ქსზ VI:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, ტ. VI, „მეცნიერება“, თბ., 1978.
- შატბერაშვილი:** შატბერაშვილი გ., ჭაშნიკი, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964.
- შუამდ:** ძველი შუამდინარული პოეზია, „მერანი“, თბ., 1987.
- ხამურაბი:** ხამურაბის კანონები, აქადურიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ზურაბ კიკნაძემ, „მეცნიერება“, თბ., 1988.
- ხვარამზე:** ხვარამზე. ვერცხლის თასადამც მაქცია, შეადგინა ი. გოგოლაურმა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1976.

სამგლოვიარო პოეზია, თუ მას ფუნქციური დანიშნულების მიხედვით განვიხილავთ, ორი ტიპისაა: არაკანონიკური და სარიტუალო ანუ წესჩვეულებითი. მათი აღრევა და ერთ რუბრიკაში მოქცევა არ არის მართებული.

არაკანონიკურია, ამ თვალსაზრისით, ცნობილი ლექსი „ხოგაის მინდი კვდებოდა“, სადაც თუმცა გმირის სიკვდილი და მასზე გლოვა აღწერილი, მაგრამ ის არ არის სამგლოვიარო რიტუალის ნაწილი, არ არის გამოყენებული მიცვალებულის დატირების ტექსტად. რა ძლიერი განცდაც არ უნდა იყოს მასში გამოხატული, არც ერთ დამტირებელს ტრადიციულ საზოგადოებაში არ მოუვა აზრად, რომ ამგვარი ლექსები მიცვალებულის დატირების მიზნით შეასრულოს. ერთია განცდის გამოხატვა, სხვაა ამ განცდის მოქცევა რიტუალში, მისი ქცევა დატირების რიტუალურ ტექსტად. არსებობს ორი არხი, რომლებიც ამ მიზნით არის გამოყენებული. შესაბამისად, სარიტუალო სამგლოვიარო პოეზია ორი ტიპისაა, რომლებიც, ერთი მხრივ, თუშური „დალაის“, მეორე მხრივ, ფშავ-ხევსურული (ნანილობრივ თუშური) ხმით ნატირლების სახელწოდებაში ერთიანდებიან. მათ შორის არსებითი განსხვავებაა.

## დალაი

„დალაი“, რომელიც მხოლოდ თუშეთშია გავრცელებული, წარმოადგენს კანონიკურ ტექსტს თავისი მკაცრი, შეუცვლელი სტრუქტურით. განვიხილავთ მას ამ სტრუქტურისა და შესრულების წესის თვალსაზრისით, რაც მას არსებითად განასხვავებს ხმით ნატირლებისგან. ეს არის ერთი ტექსტი, რომელსაც არა ჰყავს მხედველობაში რომელიმე კონკრეტული მიცვალებული. ამაოდ დავიწყებთ მასში რაიმე თავისებურის, განუმეორებლის ძებნას. ის შეეხება ყველას, ყველა მოყმეს, ვინც კი ოდნავ მაინც უახლოვდება ან თვლიან, რომ უახლოვდება (ან სურთ, რომ უახლოვდებოდეს) კაი ყმის იდეალს.

დალაი, როგორც ხმით ნატირალი, სრულდება მიცვალებულის არა დაკრძალვის დღეს, არამედ წლისთავზე, როცა მის პატივსაცემად იმართება დოღი, რომელშიც საგანგებოდ შეკაზმულ-მორთული მისი ცხენიც მონაწილეობს.

დალაის სტრუქტურა ასეთია: იგი ექვსი მონაკვეთისგან შედგება:

I. შეძახილი ანუ მონოდება დალაის სათქმელად: „დალაი თქვით, დალაი, მხედრებო“.

II. იმ მოყმის სახელის გამოცხადება, ვისთვისაც იმართება „დალაობა“ და იმღერება „დალაი“. თუ ერთ ჩანანერში ბოსელაიძეა („ბრალი ხარ, ბოსელაიძევ...“) მოხსენებული, მეორეში იჩუკაისძეა, მესამეში – სულაკაური და ა. შ. ერთი ჩანანერის მიხედვით, თითქოს ეს კონკრეტული „დალაი“ მეფე ერეკლესადმი მიძღვნილი: „ჩვენ ნუვის შევატყობინებთ ლომის ერეკლეს სიკვდილსა, დალაჲ...“ [ქზ V: 60].

III. გახსენება მოყმის მიერ ჩადენილი აქტებისა და სინანული, რომ ისინი აღარ განმეორდება. როგორი იყო იგი: მტერთან მეტრძოლი („მტერთან ხმალამოღებული“), „სნორში თავგამოდებული“, მოსამართლე და გამრიგე, მასპინძელი („სტუმართა დღეო მზიანო“, „პირწყალო თუშეთისაო“).

IV. ვინ გლოვობს მოყმეს: დედა, ცოლი, ქალ-რძალნი და რა მოსდის მის ნაქონს: ტანისამოსს, ცხენსა და აბჯარს, მის ნანოლ ლოგინს, მის წვერ-ულვაშს. როგორც ვიცით, ეს ჩამონათვალი, რომელიც შეიძლება ივსებოდეს ვარიანტიდან ვარიანტში, ახლავს ზოგიერთ საგმირო ბალადას ან ლექსს, რომელიც, როგორც წესი, გმირის დაღუპვით მთავრდება (კლასიკური მაგალითი „ხოგაის მინდი კვდებოდა“, „ზენ ბაცალიგოს“ და სხვა). ზოგიერთი მოტივი, როგორიც არის „ულვაშის მწვანედ ამოსვლა“, განსაკუთრებული სახის გლოვის ლექსების შემადგენელი ნაწილია.

V. რა სახით შედის საიქიოში და როგორ ეგებებიან (ვერცხლის ჭურჭლით განწყობილი სუფრა, მეღვინეები, ხუც-დიაკვნები). „ნეტავ შენ, საიქიოსა, შიგ შეხვალ მტრედის ფერადო“ ეფუძნება მიცვალებულის სულის მტრედის სახით წარმოდგენას, რასაც ხუცობის ენაზე („ჯვართ-ენაზე“) სულიწმიდა ეწოდება. „ნეტავ შენ“ ხომ არ გულისხმობს, რომ მტრედის ფერად ანუ სულიწმიდის სახით საიქიოში მხოლოდ კაი ყმები შედიან. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ წუთისოფელში „დაგროვილი“ ღირსეუბები საიქიოში საგზლად მიჰყვება ადამიანს და განსაზღვრავს მის მდგომარეობას.

VI. შენდობა სახელდებით.

შაირით (თექვსმეტმარცვლიანი საზომით) შესრულებული ყოველი ფრაზა ამ ექვსმონაკვეთიანი ტექსტისა მთავრდება შეძახილით – დალაი!

რას ნიშნავს დალაი? ფიქრობენ, რომ იგი ვაინახური წარმოშობისაა და ნიშნავს ღმერთს, თუმცა ძნელი დასაშვებია, რომ დოლის დროს მხედრები ღმერთს მიმართავდნენ (რომელ ღმერთს, რომელ ღვთაებას?). ეს ტერმინი, შესაძლოა, მართლაც ვაინახური წარმოშობის იყოს, გლოვის სემანტიკას უნდა შეიცავდეს და მხოლოდ ფონეტიკურად ემთხვევა სიტყვას დალ (ღმერთი). ქისტების სამგლოვიარო მოძახილი ამგვარად უღერს: „დალაჲ, დალაჲ, ვაჲ დალაჲ, დალაჲ...“ [კოტეტიშვილი 1961: 414]. ყოველ შემთხვევაში, თუშური დალაობა ამჟამად მთელი ამ ცერემონილის – შემამზადებელი რიტუალით, დოლითა და სიმღერითურთ – სახელწოდებაა.

დალაობა მხოლოდ თუშეთის საზოგადოების კუთვნილებაა და იგი არ გასცილება მის ფარგლებს.

### **ხმით ნატირალი**

ამ ტიპის სამგლოვიარო ტექსტები მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშია გავრცელებული, განსაკუთრებით ფშავ-ხევსურეთში. თუშეთში ხმით ნატირლის სახელით ცნობილი ლექსები არსებითად (როგორც ფორმით, ისე ტრადიციული ტროპიზმით) განსხვავდება ფშავ-ხევსურულისგან. თავის მხრივ, არა არსებითად, მაგრამ მაინც სხვაობენ ერთმანეთისგან ხევსურული და ფშაური წარმოშობის ტექსტები.

ტერმინი ხმით ტირილი თითქოს სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა სიტყვით ტირილს. თითქოს სიტყვა „ხმა“ აქ სიტყვის სინონიმია, როგორც გამოთქმებში: „ხმა გასცა“, „ხმა ამოიღო“, ანუ სამგლოვიარო ჟანრის ამ სახეობაში იგულისხმება არა ცარიელი ბგერის გამოღება, არამედ სიტყვის წარმოთქმა. რადგან არსებობს სიტყვით ტირილი და არსებობს უსიტყვო ტირილი, როგორც არის სვანური ზარი და რაჭული ზრუნი. შესაძლებელია, „ხმა“ ხმით ნატირალში მელოდიას ნიშნავდეს, რამდენადაც არსებობს სხვაგვარი ტირილიც: ძახილით ტირილი, რომელიც რეჩიტატივით სრულდება, ანუ მელოდიის გარეშე, „ძახილით“ წარმოითქმის.

ხმით ნატირალი ურითმო, ცხრამარცვლიანი ლექსია, რომლის ყოველი სტრიქონი, როგორც წესი, სხვათა სიტყვის ო-თი ბოლოვდება. მოტირალი ამგვარად აბოლოებს სტრიქონებს (თოთო ბავშვზე ნატირალი):

„გაგორდი, ოქროს აკავანოო,  
მე გხედავ – დაიხარე პირქვაო,

გაფრინდი ქორის წინილაო,  
ციხეში შაიჭუჭკენ მ-არნიო...“

[ქზ V: 136].

**შენიშვნა.** სიტყვებში აკავან-ო-ო, წინილა-ო-ო პირველი ო ნოდები-თისაა, მეორე – სხვათა სიტყვის.

ამ ტიპის ლექსი *მთიბლურის* სახელწოდებით არის ცნობილი. ეს სახელწოდება დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთადერთი ადგილი, სადაც, მიცვალებულის ცხედრის გარდა, კიდეც (ხელმეორედ) შეიძლება შესრულდეს და სრულდება *ხმით ნატირალი*, ეს სათიბია, ანუ იგი თიბვის სიმღერების რეპერტუარში შედის, უფრო სწორად, მისი რეპერტუარის ერთადერთი შემადგენელია. სხვა წარმოშობის თიბვის ლექსებს, გარდა *ხმით ნატირლებისა*, შრომის პოეზია არ იცნობს.

*ხმით ნატირლის* ავტორი და შემსრულებელი ერთი და იგივე პირია, და იგი, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, დედაკაცია. ანუ მთიბლური მთლიანად ქალთა შემოქმედებაა. უკვე წარმოთქმული *ხმით ნატირლის* ტექსტის განმეორება სხვა მიცვალებულის დასატირებლად ყოვლად წარმოუდგენელია. თუ მოხდა და ერთხელ წარმოთქმული ტექსტი სხვა მიცვალებულის დატირების ცერემონიაზე განმეორდა, ეს იმის ნიშანია, რომ ტრადიციას ბზარი გაუჩნდა, *ხმით ნატირლის* შემოქმედება შეწყდა. ეს იმის ნიშანია, რომ საზოგადოებაში ახალი *ხმით ნატირალი*, ამ კონკრეტული მიცვალებულის დასატირებლად, ვეღარ იქმნება, ქალთა შორის *ხმით მოტირალი* აღარ მოიძებნება.

ყოველ *ხმით ნატირალს* თავისი კონკრეტული ადრესატი ჰყავს გარდაცვლილის პიროვნების სახით ანუ, პირუკუ, ყოველ გარდაცვლილს თავისი საკუთარი *ხმით ნატირალი* აქვს, რომელშიც სხვა გარდაცვლილი ვერ შეეზიარება. ამიტომაც, დალაის ტექსტისგან განსხვავებით, *ხმით ნატირალი* ღრმად ინდივიდუალურია, მხოლოდ ამა და ამ მიცვალებულზეა შექმნილი. ეს ტექსტი მისია სამარადჟამოდ, მის უკვდავყოფას ემსახურება. ანუ, შეიძლება ითქვას, რომ რამდენი მიცვალებულიც ყოფილა, იმდენი *ხმით ნატირალი* უნდა არსებობდეს (ცხადია, თუ უკლებლივ ყველა იქნა დატირებული).

**შემოქმედების ხასიათი.** *ხმით ნატირალი* იმპროვიზაციულია. მისი შეთხზვის და წარმოთქმის პირობები სხვაგან ვერ შეიქმნება, თუ არა მიცვალებულის წინ. შთაგონების წყარო, იმ-

პულსი, მიცვალებულის პიროვნებაა – მისი ღირსებები და ადამიანური თვისებები და ის მწუხარებისა და სინანულის ატმოსფერო, რომელიც აქ და ამ ადგილას სუფევს. მიცვალებულის გარშემო შეკრებილი დედროვანი, რომელიც ქვითინით (არა სიტყვით: „იჰო, ჰო, ჰო!“) ეხმაურება ხმით მოტირალის წარმოთქმულ ყოველ ფრაზა-სტრიქონს, ამ შემოქმედების მონანილეა. საეჭვოა, შესრულდებოდა თუ არა ხმით ნატირალი ჭირისუფალთა და დამსწრეთა გარეშე. როგორც ყოველი ფოლკლორული ტექსტი შესრულებისას, ისიც მოითხოვს მსმენელს, ამ შემთხვევაში მეტსაც, გულშემატკივარს.

მოტირლის შემოქმედება დიონისურია, ექსტატური, ის იმავე ბუნებისაა, რაზეც პლატონი წერს „იონში“. მიუხედავად ამ შემოქმედების სპონტანური ხასიათისა, სადაც არაცნობიერი უნდა ძლევდეს ცნობიერს, თავად მოტირალი ამ გარემოებას აცნობიერებს და არცთუ იუმორის გარეშე თავად ნატირალშივე აცხადებს:

„რა კან რანი-მ ვართ მატირლებიო,  
დავსხდებით, დავიმწუხავთ თვალთაო,  
დავინყებთ ტანჩი ცხროობასაო,  
იელნაჭამსა ვლგივართ თხასაო...“

[ქმპ V: 114].

აქ მოტირალი ლაპარაკობს იმ შემოქმედებით სიშმაგეზე, რომელიც ეუფლება მთელს მის არსებას. თვალის „დაწუხვა“ (დახუჭვა) არ არის შემთხვევითი: ცნობილია, რომ ბერძენი აედები და რაფსოდები უსინათლონი იყვნენ და სწორედ ამ ფიზიკური სიბრმავის წყალობით მათ გახსნილი ჰქონდათ შინაგანი თვალი. პლატონის აზრით, ეს არის „ღვთიური სიშმაგე“, რომელიც ჭეშმარიტი პოეზიის პირობას წარმოადგენს: „დიდი ეპიკოსი პოეტები საკუთარი ხელოვნების კი არა, ზემთაგონებისა და ღვთიური სიშმაგის წყალობით თხზავენ თავიანთ მშვენიერ პოემებს. იგივე ითქმის ლირიკის პოეტთა მიმართ: ღვთიური სიშმაგით ცნობამიხდლნი...ქმნიან თავიანთ მომხიბლავ ლექსებს, როცა მათ ეუფლებათ ჰარმონია და რიტმი... მას [პოეტს] არ ძალუძს რაიმე შექმნას მანამ, სანამ ზემთაგონება თუ ღვთიური სიშმაგე ცნობას არ მიხდის და გონს არ დაუხშობს“ [პლატონი: 271-272].

ხმით ტირილის შემოქმედებითი შინაგანი მხარე არ არის საკმარისად შესწავლილი, მაგრამ უშუალო მხილველ-მსმენელის დაკვირვებიდანაც ჩანს მისი ბუნება. თუ ბერძენ მგოსანთა შთამაგონებელნი მუზები იყვნენ, ხმით მოტირალი დედაკაცის შთა-

მაგონებელი თავად მიცვალებულია. „ხმით ტირილი ყველას არ შეეძლო. ქალს რომ ხმით ტირილი დაეწყო, უნდა „ატეხა“ ტირილი ისე, რომ ვითომ მას ძალაუნებურად მკვდარნი ატირებდნენ... ვისაც ხმით ტირილის „ატეხა“ უნდოდა, დაიწყებდა ცახცახ-კანკალს, თავს იქით-აქეთ აქნევდა, იწყებდა ბარბაცს, ხელების ფშვნეტას, კბილების ღრჭენას; ვითომ სიტყვებს ვერ ამბობდა, არ უნდოდა, ხან მოქანცული მიესვენებოდა. როცა მოტირალი ქალები ამას შეამჩნევდნენ, ყველანი გაჩუმდებოდნენ და ელოდნენ, თუ რას ათქმევინებდა მოტირალს მიცვალებულის სული... [ბოლოს] ქალი ამოიღებდა ხმას. პირველად მიცვალებულის ენით დაიწყებდა ლაპარაკს. მაგალითად: „აძრახდი, ჩემო მეენეო, ნუ დამაღონე სულეთჩიაო, ჩამიდევ წილი ტირილჩიაო, მე შენ მიინდიხარ მეენეაო“ [მასალები 1940: 39].

## სტრუქტურა

მიუხედავად სპონტანურობისა (ან იქნებ სწორედ ამ მიზეზით), *ხმით ნატირალს* არა აქვს მკაცრი, კანონიკური სტრუქტურა. მისი არქიტექტონიკის აგებაში *ხმით მოტირალი* სრულიად თავისუფალია. მას შეუძლია დაიწყოს მიცვალებულის პიროვნების დასახელებით, მისი სიკვდილის გარემოების ხსენებით, სიკვდილისადმი („სიკვდილო, შვილი გაგიზარდე“) ან მიცვალებულისადმი მიმართვით („გორგი, შენ ხარა თველექათიო, მთაჩი მხოცელი ჯიხვებისაო“), დაგვიანებული გაფრთხილებით („გეუბენ, გუროს ნუ მიხოლაო“) ან საყვედურით („ხომიზურაო, მაგენაცვლეო, მე იმას რაად მატყუებდიო: მაგიოლ გიორგიობასაო“), მომკლავთა წყევლა-კრულვით და *ex abrupto* ბალადისებურად და სხვა. იგი არაფრით არ არის შეზღუდული. ზოგი *ხმით ნატირალი* მთლიანად ეძღვნება სიკვდილის გარემოების თავისებურ აღწერას და შეიძლება ბალადადაც კი მივიჩნიოთ. ამ მხრივ, *ხმით ნატირალი* თავისუფალი შემოქმედების ნაყოფია. მაგრამ ეს არ ნიშნავს ინდივიდუალიზმის სრულ გაქანებას ამ შემოქმედებით პროცესში.

## ტრადიციული მხატვრული არსენალი

ბუნებრივია, *ხმით მოტირალი*, როგორც ხალხური პოეტი, იყენებდეს ტრადიციულ გამომსახველობით ხერხებს – ეპითეტებს, შედარებებს, ალეგორიებს, მეტონიმიებს, გაპიროვნებებს, მეტაფორებს, ჰიპერბოლებს, რომლებიც მოგზაურობენ მათი

წყალობით ხმით ნატირლის ტექსტებიდან ტექსტებამდე და ქმნიან ხმით ნატირლის, როგორც ჟანრის, ერთიან მხატვრულ მარაგს. შეიძლება იმაზეც საუბარი, რომ ეს მარაგი ინარჩუნებს ავტონომიას საერთო-სახალხო პოეზიის კონტექსტში.

ჩვენ მაინც ყურადღებას მივაქცევთ მხოლოდ ნატირლების-თვის დამახასიათებელ ტროპებს, რომელთაგან ბევრი მხატვრული აზროვნების შეუდარებელი ნიმუშია. საზოგადოება ისმენდა, ჩვენ კი შეგვიძლია წავიკითხოთ ამგვარი ტროპები: „ხირიმის ბარცყი“ (ტყვია), „მინის ლოგინი“ (საფლავი), „მინის სამოსელი“ (საფლავი), „ცრემლის ღილები“, „ცრემლის ძაფები“ („სამარეს პირი გაუკერეთ ჩემი ცრემლების ძაფებითა“). მოტირალი მიმართავს ღამეს, რომელიც მასავით ცრემლს ღვრის, ოღონდ მისი ცრემლები ვარსკვლავებია („ვარსკვლავნი ცრემლად დაგიღვრავის“), მიმართავს გათენებას, რომლის ცრემლები ცვარნამია („ცვარ-ნამი ცრემლად დაგიღვრავის“)...

## დატირების წესი

რას ვგულისხმობთ წესში? ვგულისხმობთ იმას, რომ მკაცრად არის რეგლამენტირებული, თუ ვინ ვისი ხმით მოტირალი შეიძლება იყოს. როგორი წესია ამ მხრივ ხევსურეთში? დედა არ შეიძლება იყოს შვილის ხმით მოტირალი, არც ცოლი – ქმრისა. „ჩვეულება სასტიკად უკრძალავს ცოლ-ქმარს, შვილები ანდა ერთი-ერთმანეთი იტირონ“ [ხიზანიშვილი: 80]. რა თქმა უნდა, დედას ან ცოლს არ შეიძლება ასე კატეგორიულად აეკრძალოს შვილზე ან ქმარზე ტირილი – ეს მისი კერძო, ინტიმური საქმეა, მაგრამ ის მაინც მოერიდება ხმით ანუ სიტყვებით საჯაროდ, ყველას გასაგონად უახლოესი ადამიანის დატირებას. პრინციპი ასეთია: რაც უფრო ახლობელია გარდაცვლილი, მით უფრო მეტი თავშეკავება მართებს ჭირისუფალს. ღვიძლი შვილი და ინტიმური ქმარი (რომლის სახელის ხსენებაც კი ეკრძალება ცოლს) ახლობლობის ისეთი კატეგორიაა, რომელთა საჯაროდ ხმით დატირება დაუშვებელია. თუ მოხდა და მაინც დაიტირეს, დატირებას წესის დარღვევისთვის წინ მობოდიშება უძღვის.

„გიტირებ, დამიანის მზემაო, აგრე მინას გასარევაო,  
შენ შამაჩვენე სრუყველასაო, დიაცმა ქმარი დაგიტირეო“

[ქსზ V: 190].

ასევე ბოდიშობს ქმარი, რომელიც, რაღაც გარემოებათა გამო, იძულებული ხდება, დაიტიროს ცოლი. მაშ, ვინ ტირის ვინმეს



შვილს და ვინმეს ქმარს? ყველა ნათესავი, გარდა დედისა და ქმრისა, და არანათესავი პროფესიონალი ხმით მოტირალი? ქალი ტირის თავის ძმასა და დაზე, სიძეზე, მამაზე, ბიძებზე, ბიძაშვილებზე, ნებისმიერ ნათესავზე, ოღონდ არამც და არამც თავის შვილსა და ქმარზე? თითქოს ეს შეუვალი წესია ხევსურეთში, მაგრამ ტრადიცია მაინც ასეთი კატეგორიული არ არის. თუ ქმრის დატირება იშვიათი გამონაკლისია, ფშავში და ხევსურეთშიც მრავლად შევხვდებით დედისგან შვილის დატირებას. ხმით ნატირლის საუკეთესო ნიმუშები სწორედ შვილის დატირებებია. გავეცნობით ფშაურ და ხევსურულ ნიმუშებს (ფრაგმენტებს).

### ფშაური

„...ჩემ შვილს რად უნდა სამოსელნიო,  
ჩოხა გახადეთ გადაუგდეთო.  
მინის სამოსელი შეუკერეთო,  
სარჩულად ტირილ დაუდევითო.  
ლილად ცრემლები დაუკერეთო,  
სამარეს პირიო გაუკერეთო  
ჩემი ცრემლების ძაფებითაო...“

[ქსბ V: 64].

„მზეო, დადეგ და დაგვიანდიო, მზე დგეხარ უკენობისაო,  
ვიყრებით დედაშვილობითაო, მამშვილობებენ ბერდიასაო“

[ქსბ V: 184].

### ხევსურული

„დედა გენაცვლოს, დედის ქალო,  
ახალ ტალავარ ჩაიცვიდიო,  
ე თმანი ხუთად დაინნიდიო,  
სულეთ ბიბინით იარიდიო,  
ობლის ობოლი გაზარდიდიო,  
დედო, კალთაჩი ჩაისვიდიო,  
თოხოლჩათ ქალ ორ, იკვეხნიდიო“

[ქსბ V: 222].

„დედა გენაცვლოს, ბაჭყურაო, დედის ფერაო, ტუნტულაო,  
უენარაო, უთავგ ზიაო...“

სიკვდილო, ქრთამსამც აიტანდიო, თუ აიტანდი, მოგცემ ქრთამსაო:  
ჯართ მოგცემ, ქორა ჯორელათაო, ნიშასა შაგიკაზმავ ცხენსაო,

ჴმალს მოგცემ ჩიქორთაულასაო, ქალთ მოგცემ ძილასა, ნათელასაო,  
ლელასა დაგიყენებ წინაო, დიაცსა ბაჭყურაისასაო,  
კა მოწონებით მოყვანილსაო, სისკარსა გადაბრძანებულსაო,  
თუ გამაუშობ ბაჭყურასაო...“

[ქზ V: 195].

**შენიშვნები.** „ტუნტულას“ თოთო ბავშვზე იტყვიან, „უენარას“ – უთქმელზე, „უთავგ ზია“ უმწეოს უნდა ნიშნავდეს [ჭინჭარაული]; ჩანს, ხმით ნატირლის ობიექტი ჩვილი ბავშვია. თუმცა ამბობენ, ჩვილ ბავშვებზე არ ტირიანო. „ქორა ხარი“ – თეთრი ხარი, „ჯორელა“ ხარის საკუთარი სახელია, „ჩიქორთაულა“ – ხმლის საკუთარი სახელი. შვილმკვდარი დედა მზად არის ყველაფერი საუკეთესო გასცეს ქრთამად შვილის სანაცვლოდ: არა მხოლოდ ნივთებს, ოჯახის წევრებსაც კი იმეტებს, ქალიშვილებს – ძილას და ნათელას, დაქვრივებულ რძალს – ლელას, სიყვარულით მოყვანილს, რომელსაც დედამთილი ცისკარს ადარებს, ოღონდ ჩასვენებულს („გადაბრძანებულს“).

თუ ქმარს ვერ დაიტირებს ცოლი, საცოლეს შეუძლია საქმროს დატირება – მას არ ეკრძალება თავისი გრძნობების (გარდაცვლილისადმი სინანულის, სიყვარულის, ერთგულების) საჯაროდ გამოხატვა:

„დავბერდი შენსა მალოდინსაო, ქალი ლამაზი ბექაურიო.  
გადამიყოლე, გადმაგყვებო, მამის იმედო, წიკლაურიო.  
არადა, სხვას ვის გადავხყვებო, ვაჟი ბევია გიგაურიო.  
გუშინაც კაცი მომილალო თამარიშვილმა თანგულამაო...“

[ქზ V: 161].

სხვა დანიშნული სხვაგვარად გამოთქვამს თავის სინანულს და გულისწუხილს. გარდაცვლილის საცოლე ასე მიმართავს მის მამას – სამამამთილოს – ქალს თითქოს საჩუქრები მოაქვს, საქმრო კი კარშიც არ გამოდის საცოლის მისაგებებლად:

„ჩემო მამაო, მამამთილოო, ჩემი აქ მოსვლა რად გენყინაო?  
შენ შვილს მიქებდეს სამეფოდაო, წამოველ იმის საცნობლადაო,  
ეგ კარჩი აღარ გამოჩინდაო. აღარ იკადრა ჩემ ნახვანიო...  
ჩოხა მოვართვი, ორშიანიო, თათი, ბაჭიჭი ყაჭისაიო,  
არ იღებს გაჯავრებულიაო...“

[ქზ V: 179].

## დატირებულის ზნეობრივი სახე

არის თუ არა გატარებული სამეგლოვიარო პოეზიაში ლათინთა პრინციპი: „მკვდრებზე ან კარგი, ან არაფერი“? როგორც ჩანს, ეს უნივერსალური პრინციპია და მას აშკარად მისდევენ ჩვენი ხმით მოტირალნი. თუ მკვდარი დატირებულია, მასზე მხოლოდ კარგი, საუკეთესო, მოყმეობის ოპტიმუმი, ჰეროიკულია ნათქვამი და მისი ცხედრის გარშემო შემოკრებილთა შორის არავინ იქნება ისეთი, ვინც ეჭვქვეშ დააყენებდა ნატირალში თქმულის ჭეშმარიტებას. საიქიო სხვაგვარი შუქით ანათებს სულიწმიდას (მკვდარს), მისი სიკვდილი სიცოცხლის აპოთეოზად ჩანს. მარადისობის ცეცხლი ადნობს მის ყოფითობას, მის ყოველ ნაკლს, ის არათუ კაი ყმად, არამედ მოყმეობის იდეალად წარმოდგება ცოცხალთა თვალში. მსმენელი ისმენს მოტირლისგან იმას, რისი გაგონების მოწადინეც არის, რაც სურს მას გარდაცვლილში დაინახოს; ისმენს იმ შორეული მოლოდინით, რომ თავად მასზეც მსგავს სიტყვებს მოისმენს. ახლაც კი, როცა ნატირალს ისმენს, ახდენს თავის განყენებას „დღიური პროზიდან“ და მოყმეობის იდეალით იმოსება თავის თვალში.

სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ნატირლებში იმაზე მეტ შექებას ვერ მოვისმენთ, რამდენიც ბალადის გმირს ხვდება წილად. შექების, ღვანლის გადმოცემის, ადამიანის ფიზიკურ-სულიერი პორტრეტის ხატვის ენა კონვენციურია, მასში არავინ გადაჭარბებას არ ხედავს. ყველაფერი, რაც მასზეა ნათქვამი, სწორედ ასე, ამ ენით, უნდა თქმულიყო. რაც უნდა დაცილებული იყოს ობიექტურ რეალობას ნატირალში ჩამოთვლილი ღირსებები, გარდაცვლილი თავის სიმართლეში სუფევს, ის ნატირალის გმირია. „გიტირებ, აგრემც გენაცვლებიო, ღირხარ ვაშკაცი სატირლადაო“ [ქზ V: 228], – აღმოხდება მოტირალს. მაგრამ მაინც ნატირალი არ წარმოგვიდგენს გლოვის ისეთ გრანდიოზულ, თითქოს ქვეყნის დაქცევის, სურათს, როგორსაც „ხოგაის მინდი კვდებოდაში“ ვხედავთ. თუ მინდის სიკვდილზე არწივები ფრთებს იგლეჯენ, ნატირლის გმირი თავად არის არწივი, ოღონდ ფრთადალენილი. ის ვეფხვიც არის, ჯიხვიც და ირემიც – ყოველ მათგანს განასახიერებს იგი, რადგან კაი ყმა ითავსებს თავის თავში ყველა არსებისგან საუკეთესოს, სიცოცხლეშიც და სიკვდილშიც იგი მათი სადარბელია:

„ვეფხვო, დახყარე იარალიო, არწივმა დაიჭუჭკენ მჯარნიო,  
ჯიხვო, სანოლით გადმოლვარდიო, ირემო, დაინაყენ რქანიო“

[ქზ V: 158].

აქ განზოგადებულად და ხატოვნად არის აღნიშნული დალუპვის ფაქტი, არავითარი კონკრეტული გარემოება, რისი გადმოცემაც არცთუ იშვიათია *ნატირლებში*. ზოგიერთი მათგანი მთლიანად ტრაგიკული შემთხვევის (სწორედ ასეა წარმოდგენილი ნატირალში გმირის დალუპვის ვითარება) აღწერას ეძღვნება და *ნატირალი* თითქოს ნოველად გარდაიქმნება. აღწერილია ამბავი, *ნატირლებისათვის* სპეციფიკური სინანულის (დანანების) კილოთი, თანამიმდევრობით მისი დაწყებიდან დასასრულამდე. ასეთია ერთი საკმაოდ ვრცელი, ორ ათეულზე მეტსტრიქონიანი ხევსურული ტექსტი (დის ნატირალი ძმაზე), რომელიც იმ შემთხვევის გახსენებით იწყება, რაც ადრევე გადანყვებილი, რამდენადაც საქმე სისხლის აღებას ეხება, კანონიერი მკვლევლობის უშუალო საბაბი გახდა:

„ფასიორათამც დალლევს ღმერთო,  
მისცეს დვარბინი იმედასაო,  
აკუშოს ღელით გამახენაო,  
ძმის მაკლავ იცნა ახოსთავსაო...“

[ქზ V: 154].

**შენიშვნები:** *ფასიორანი* – ხევსურთა ერთ-ერთი საგვარეულოს სახელია; *აკუშო* – სოფელი ლიქოკის ხეობაში; *ახოსთავი* – ადგილი მის მოპირდაპირედ არაგვს გაღმით; *გამახენაო* – გახედაო.

მივიჩნით ეს ოთხი სტრიქონი ექსპოზიციად, რომლის შემდეგ ვითარდება სისხლიანი ამბავი. საგულისხმო ის არის, რომ მკვლევლობის საქმეში, რომელიც ამ „დვარბინის“ მიცემას მოჰყვა, მისი გადამცემი ფასიორნიც დადანაშაულებულნი არიან, როგორც მონანილენი. ასეთი იყო საზოგადოებრივი აზრი, ამიტომაც დურბინდის გადაცემის აქტი იმთავითვე *მოტირლის* ფიქრების ბინადარი შეიქნა და ის წყევლას უთვლის მათ ტირილის დაწყებისთანავე.

ის, რაც დურბინდში გახედვას მოჰყვება, ანუ თოფის გასროლა აკუშოს ღელედან, როგორც გადმოსცემს მას *მოტირალი* დიაცი, თავისი თუმცა *მთიბლურის* სალექსო საზომით შენელებული, მდორე და, ამრიგად, შინაგანში გადანაცვლებული, ექსპრესიითაც კი არ ჩამორჩება, თუ არ ძლევს კიდევ ბალადის აჩქარებულ ტემპს:

„მაშინ რა ხქენი, და გენაცვალაო,  
ბუჩასეულმ რომ ჩამაგხვივლაო,

ნამხრევთ სათავეს ნაყუდებო,  
გაღვარდი ნამხრევთ ბოლოშიაო,  
დაგანყვეტივნა კაფიანიო,  
ნამხრევნი სისხლით დაგასვრივნაო,  
ცელ დაგრჩა ნამხრევთ სათავესაო,  
ნამხრევთ ბოლოში – სალესველიო...“

[მასალები: 95].

**შენიშვნები:** ბუჩა – ერთგვარი თოფია, შესაძლოა, თოფის საკუთარი სახელიც იყოს; ნამხრევი – მოთიბული ნაწილი სათიბში; კაფიანი – მთიბლური სიმღერა (მოტირალი სინანულით ამბობს, რომ თოფის გასროლამ სიმღერა შეგანყვეტინაო).

მოტირალი განაგრძობს და ერთხელ კიდევ გაახსენებს იმას, რაც საზოგადოებამ კარგად იცის – როგორ მოუღეს ბოლო სათიბში მშვიდობიან მოსაქმეს, მთიბელს, თუმცა ყველამ კარგად იცის, რომ შურისგების აღსრულებას შრომის პროცესი ვერ დააბრკოლებდა:

„ახურათ სანათისძიასაო შვილნიმც ხყონ შენის დავლათისნიო! –  
შენზე წმლით მასვლა რად უნდოდაო, ბუჩასეულიც გეყოფოდაო...“

[ქზ V: 154].

**შენიშვნა:** მოტირალი წყევლას უთვლის სანათისძეს, რომელმაც თოფით დაჭრილს ხმლით მოუღო ბოლო: მისი ხელით მოკლულის დავლათს – ბელს უსურვებს მის შვილებს ანუ მათაც იმგვარსავე სიკვდილსო.

მოტირალი მიჰყვება მოვლენათა განვითარებას: როგორც შურისგების გარეშე არ ჩაივლიდა ეს ამბავი, ისიც არ გამოტოვებდა მას თავის ნატირალში:

„აცა, ვერ ნახოლ, გუროელიო, აპარეკაი გამაგიდგაო,  
ბუჩასეულს ქვერას გვაკვებებთო, ხირიმის ბარტყი ჩვენიც ნახეთო...“

[ქზ V: 154].

**შენიშვნები:** გუროელი – ან თოფის მსროლელია ან ხმლით მიმსვლელი; აპარეკა თავს იდებს სისხლის ალების საქმეს; ხირიმის ბარტყი – ტყვიის მეტაფორა, გვხვდება მხოლოდ ამ ტექსტში, სხვაგან არსად. სკალდურ პოეზიაში კენიგის სახელით ცნობილი ტროპის ეს სახე ყოველ სტრიქონში გვხვდება.

არის ნატირლები, სადაც ადამიანის აღსასრულის გარემოება მხოლოდ დასახელებულია, მოტირალი არ მისდევს ბრძოლის აღწერას, ის უფრო მოკლულის პიროვნებით არის დაკავებული. არის ნატირლები, სადაც ვერც სიკვდილის მიზეზს ვგებულობთ (საზოგადოებისთვის კი ცნობილია), მხოლოდ პიროვნების დახასიათებას ვისმენთ. ამ ტიპის ნატირალთა კლასიკური ნიმუშია ერთი ძველი ხმით ნატირალი, რომელიც ზურაბ ერისთავის დროინდელ გუდამაყრელ ვინმე მიხას სიკვდილზეა შესრულებული დის მიერ, როგორც გადმოცემით ამბობენ:

„შარმანაულო, შავარდენო,  
მთიბელ-მამკალნი გიხარიანლაეო?  
მთიბელ-მამკლისა სანაყროდაო  
დუმას ზისცვარში ხარშავლაეო?  
ბევრაის ჯიჯვის გამგორესაო  
თოფსა ჯირიმსა ზიდავლაეო?  
მტრისა ბევრაის გამჯავრესაო  
წელზე ფრანგულსა იბამლაეო?  
სტუმრის ბევრისა მასახურსაო  
ტყავსა ქემხითა ხკერავლაეო?  
ბევრაისა მტრისა გამრიგესაო  
ენასა ბჭეჩი ზიდავლაეო?

[ქსპ V: 149].

**შენიშვნები:** ზისცვარი – რძე; მასახური – მოსახურებელი (საბანი); ქემხა – „ძვირფასი და მაგარი აბრეშუმის ძაფი“ [ჭინჭარაული 2005]. ქემხით გადაკერილია ერთმანეთზე ცხვრის ტყავები, რომ ადამიანს ეყოს საბნად. ბევრაის მტრისა – აქ მტრებში შინა მოშულარნი, არაგარეშე მტრები იგულისხმებიან; ბჭე – თემის სასამართლო.

ესაა იშვიათი ნიმუში ხმით ნატირლისა, სადაც მწყობრად და განზოგადებულად, არა კონკრეტული სახით, არის ჩამოთვლილი მამაკაცის მრავალმხრივი ფუნქციები საზოგადოებაში, როგორც საზოგადოების, საყმოს წევრისა. ტექსტი იძლევა მოყმის სრულყოფილ სახეს ყოველგვარი წინასწარი შექების გარეშე. ერთადერთი ქების სიტყვაა – „შავარდენი“, როგორც კაი ყმის ეპითეტი, რომელიც ამ კერძო შემთხვევაში ალიტერაციულად ეთანადება თავად დატირებულის სახელს – შარმანაულს. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს: შავარდენი – ამგვარი ბგერწერის სიტყვა – ეპითეტად, ეჭვი არ არის, სახელის გამოხმობილია (არა არწივი, არამედ სწორედ შავარდენია შარმანაული),

თუმცა მისი მოხმობა არ არის მოულოდნელი კაი ყმის შესამკობად, როგორც ერთ ნატირალშია: „თეთრისა ქორის ნაშობოო, შავარდნისაგან ნაქნაროო...“ მოყმის ფუნქციების ჩამოთვლა გვხვდება სხვაგანაც, კერძოდ, დალაიში, მაგრამ არა აქვს ისეთი მწყობრი სახე, როგორც შარმანაულის დატირებაში, თუმცა პირუკუ იყო მოსალოდნელი, რამდენადაც „დალაი“ კანონიკურია და განზოგადებული. მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ შარმანაულის ტექსტს განზოგადების მეტი ხარისხი აქვს. აქნარმოდგენილია საქმიანობის ხუთი სფერო, სადაც მოყმეს უხდება თავისი საზოგადოებრივი სახის გამოვლენა, თავისი უნარების და ფუნქციების რეალიზაცია. საბოლოოდ, ჩვენ წინაშეა მოყმეობის სრულყოფილი კოდექსი:

1. **შრომა.** იგი პირველ ადგილზე დგას; თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ამ საზოგადოებაში ღირსებით სხვებზე უპირატესად იყოს მიჩნეული. არაშემთხვევით, პირველ რიგშია თიბვა, მერე მკა. „მთიბელნი გიხარიანლაოე“? მთიბლების დანახვა შენს სათიბებში კიდევ გიხარიაო? ეკითხება მოტირალი და ამ შეკითხვით სურს მსმენელთა (შეკითხვა უფრო მათ მიმართ არის) წარმოდგენაში გააღვიძოს ცოცხალი შარმანაული, „მთიბელ-მამკლის“ ხილვით გახარებული, მათი შრომის დამფასებელი, საუკეთესო კერძით – რძეში მოხარშული დუმით რომ უმასპინძლდება და არავის დაუნაყრებელს არ გაუშვებს. შრომას ეთმობა ორი სტრიქონი.

2. **ნადირობა.** ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და სასახელო საქმიანობა ამ საზოგადოებაში. შესაძლოა, ის არ იყოს მაინცდამაინც თავის გამოსაკვები საქმიანობა, მაგრამ ის არის მოყმეთა სპორტი, ურომლისოდაც მოყმეობის კოდექსი ნაკლები იქნებოდა. თუ ბრძოლაში ხმალია მოყმის იარაღი, სანადიროში – თოფი ხირიმი. თუმცა ორივეგან ორივე იარაღის ხმარება უნევს მოყმეს: ხირიმი ბრძოლაში გასაგებია, მაგრამ ხმალიც არ არის გამოუსადეგარი ნადირობაში, თუ ისეთი ნადირი შეხვდება მას, როგორიც ვეფხვია („მაშინლა გაჭრა ფრანგულმა...“). ნადირობას ერთი ტაეპი ეთმობა.

3. **ბრძოლა.** ბრძოლა, ნადირობასთან შეწყვილებული, ხშირია ნატირლებში: „გორგი, შენ ხარა თველექათიო, მთაჩი მხოცელი ჯიხვებისაო, ჭალას მითხოელთ ვაჟებისაო...“ მოყმე მუდამ მზადყოფნაშია მტრის „გასაჯავრებლად“, ერთ სტრიქონში დაწნეხილად არის გამოხატული მისი მზაობა ერთადერთი შესტით: „ნელზე ფრანგულსა იბამლაეო“? ამით ყველაფერია თქმული. მოტირალი არ თვლის საჭიროდ ფრანგულის მოყმურად გამოყენების მაგალითი დაუსახელოს მსმენელებს. ყველამ იცის, რომ იგი ამაოდ, „უერთოდ“ არ შეიბამდა ფრანგულს. „დალაიში“

მებრძოლობა პრიორიტეტულია, მას ყველაზე პირველად შეახსენებენ მზეგადასულს: „ლაშქარს გიკითხვენ სწორები, წინ აღარ გაუძღვები, დაღაი, მტერთან ხმალამოდებული“, მტრისათვის რისხვის მიმცემი, დაღაი...“

**4. მასპინძლობა.** თუ რაიმე მშვიდობიანი საქმიანობა ფასდება ამ საზოგადოებაში, ეს სტუმარ-მასპინძლობის წესია. იგი აუცილებელი მუხლია მოცემობის დაუნერეელ რჯულში, ღრმად არის ამოკვეთილი არა ქვის, არამედ გულის ფიცარზე. მოტირალმა მიაგნო ერთადერთ დეტალს, რომლითაც შეძლო ცოცხლად დაეხატა მრავალსტუმრიანი მასპინძლის სახე. ვგრძნობთ სითბოს და სიყვარულს (არა მხოლოდ მოვალეობას), რომლითაც ის სტუმრებისთვის გუდანურებს (ერთმანეთზე გადაბმულ ცხვრის ტყავებს) კერავს თავისი საკუთარი ხელით. მსმენელი იმასაც იგრძნობს, რომ ეს კაცი მზად არის, თუ საჭირო გახდა, თავი განიროს სტუმრისთვის, რომელსაც ღამით მის სახლში, მისი ხელით გადაკერილი ტყავები ეხურება. „დაღაის“ ტექსტი არ გამოტოვებს ამ ტრადიციულ ატრიბუტს: „კარზე გიდგენან სტუმრები, შინამ არ შეუძღვები, დაღაი...“ და აქაც მოტირალი ერთი სტრიქონით კმაყოფილდება. ნატირალში მასპინძლობა მის დასაწყისშივეა ნახსენები, ოღონდ შრომასთან დაკავშირებით, მთიბავთა და მომკელთა დაპურების კონტექსტში: „დუმას ზისცვარში ხარშავლაეო“? ორგზის სტუმართმოყვარეობის აღნიშვნა არ უნდა იყოს შემთხვევითი: ხალხური ყოფის ზნეობრივ კოდექსში სტუმრის რიგიანად გამასპინძლება ომში მამაცობაზე უპირატესია, რასაც ეს სტრიქონი მოწმობს: „პურადი კაცი მამაცზე სამის გაფრენით მეტია“. ამ უპირატესობას ანალოგია შეიძლება ეძებნებოდეს ხატობაში საღვთო სუფრის სახით, სადაც მასპინძელი ჯვარია, სტუმრები კი – მთელი მისი საყმო. სხვაგანაც, ერთ „შემღერნებაში“, ასევე დანყვილებულია ეს ორი საქმიანობა და მათი ჰარმონიული შეთავსება ოჯახის ფარგლებში, და პირველად აქ სწორედ მასპინძლობაა ხსენებული:

„ეს სახლი შაჩვეულია შასმასა, შამღერნებასა,  
ამ სახლის დიასახლისი – სტუმართა მასპინძლობასა,  
ამ სახლის მამასახლისი – ლაშქართა წინამძღრობასა“.

საგულისხმოა, რომ ხმით ნატირალში სტუმარმასპინძლობის ნიმუშად აღებულია ეს კომპონენტი – სტუმრის მშვიდი ძილის უზრუნველყოფა – და არა სუფრის გაშლა, „შასმა და შამღერნება“.



5. **გამრიგეობა.** გზიანობა, სხვისი დაჯერების უნარი განასრულებს მოყმეობის რჯულს. „დალაიში“ მკვიდრად, მრავალფეროვანი გამოხატულებით, ზის მოყმის ეს ასპექტი: „ჭკვიანო, საქცივლიანო, დალაი, გამჭრელო მოსამართლეო, დალაი, ...გამრიგეე თუშეთისაო, დალაი...“ რაც ფრანგულია მოყმისათვის ბრძოლაში და ხირიმი ნადირობაში, ის არის მისთვის ენა საფიხვნოზე. ამიტომ – „ენასა ბჭეჩი ზიდავლაეო?“ ფრანგული ომის იარაღია, ენა – მშვიდობისა. რკინა ჭაბუკობის ატრიბუტია, სიტყვა – სიბრძნისა, ხანდაზმულობისა. ძველთაგანვე ორივე თანაბრად ფასობდა საზოგადოებაში: ურუქში (შუმერში), როგორც გილგამეშის ეპოსიდან და მისი ციკლის შუმერული სიმღერებიდან ჩანს [გილგამეშიანი:], ეს ორი უნარი, რომ დავაკონკრეტოთ, ძალა და აზრი, ერთმანეთს ეპაექრებოდა მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებათა გამოტანისას. იყო კრებული მოყმეთა (გურუშ), რომელიც საბრძოლო ძალას განასახიერებდა, და იყო კრებული უბუცესთა (აბბა), რომელიც აზრის, გონივრული რჩევის წყაროს წარმოადგენდა. ის, რაც კლასიკურ საზოგადოებებში ინსტიტუციურად იყო გამოიჯნული ერთმანეთისგან, ჩვენს საფიხვნოზე ერთი მოყმის არსებაშია შეერთებული. ამის დადასტურებაა ალუდა ქეთელაურის ორმხრივი დახასიათება: „საფიხვნოს თავზე დაჯდების, სიტყვა მაუდის გზიანი, ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა, სცადა ფრანგული ფხიანი“. ფხიანი სიტყვა და ფხიანი ფრანგული ამშვენებეს მას და განასრულებს მის მოყმეობას. მაგრამ მაინც ასაკი, რომელიც ატარებს სიბრძნეს, უპირატესობს სიყმეზე, რომელსაც ხმალი უპყრია და მის იმედზეა. ამას ამბობს ეს ფრაგმენტი:

„გუდან აგებენ ბედელსა, ლიბოდ უდებენ სინასა.  
ჰკითხვიდეს გელდიაურსა ანდრეზსა წინა-წინასა,  
ურჩევდის გელდიაური ჯერ ჭკვასა, მემრე რკინასა“.

როგორც წესი, ლათინური თქმის თანახმად – *de mortuis aut bene, aut nihil* – ხმით ნატირალში დასატირებელი ადამიანის მხოლოდ საუკეთესო თვისებებია გახსენებული, ან მოტირალი არ ამახვილებს ყურადღებას მის სიკეთეებზე, მხოლოდ ზოგადად გამოხატავს გულის ნუხილს, ან მხოლოდ მისი გარდაცვალების ვითარებას ახსენებს ჭირისუფალთ. მაგრამ მაინც *ხმით მოტირალი* თავისუფალია და, შესაძლოა, არ დაგიდევდეთ ამ მდუმარე თანხმობით მიღებულ საყოველთაო წესს. ადამიანს გარდაცვალება ერთგვარი შარავანდით მოსავს, რისი ძალითაც სიცოცხლეში არაფრით გამორჩეული, მეტიც, უბირი, ყველას ყურადღების ცენტრში ექცევა და სიკვდილი თითქოს მისი გამაკეთილშობილებელი სიგელია.

„კაცი მამკვდარი გაკარგდებო: ძმათ უბირასა გეძახდიანო, აშტალუაი გექვინისაო, საკვმის სატენი დუსთურაიო...  
ეცხლა გადაჩინებულხარო, კაცთან დამდგარხარ კაცურადაო, ჩოწა ჩავცვამ სკლატისაიო, ჩოწა სადიდოდ დაკერულიო.  
წამოგიხურავ მამთაგურიო, ძმათ უარიას, ბეჩავასაო“

[ქზპ V: 227].

**შენიშვნები.** *აშტალუაი* – დაცინვით შერქმეული სახელი; *დუსთურაი* – შერქმეული სახელი სიტყვიდან *დუსთი* – ძველმანი სამოსი, ჩვარი, რითაც ბოსელში ღრიჭოებს ტენიან; *სკლატი* – მაუდი; *მამთაგური* – ქურქი; *ძმათ უარია* – ძმებს შორის უარესი, უვარგისი [ჭინჭარაული 2005].

## თუშური ხმით ნატირალი

თუშებშიც იგივე ტერმინოლოგიაა, რაც ფშავ-ხევსურეთში: „ხმით ტირილი“, „ხმით მოტირალი“. საინტერესოა, რომ „ხმა“ აქ ნიშნავს მელოდიას სიტყვასთან ერთად, მაგრამ არსებობს „სიტყვებით“ ტირილიც, რომელსაც მელოდია არ ახლავს [აზიკური:8].

თუშური ნატირლებიც იმპროვიზაციულია, ისინიც, როგორც ფშავ-ხევსურულნი, დედაკაცების შემოქმედებაა, მაგრამ საგრძნობლად განსხვავდებიან ფშავ-ხევსურული ნატირლებისგან როგორც ფორმით, ისე შინაარსით, ტროპული სისტემით. ეს არის ურითმო თორმეტმარცვლიანი ლექსი, სტრიქონში ზოგჯერ 13 ან 14 მარცვალა, „ოღონდ ამ შემთხვევაში მოტირალი ტექსტს ისე წარმოთქვამს, რომ თორმეტ მარცვალზე გაანგარიშებულ მელოდიაში ჩატიოს. გვხვდება ათმარცვლიანი სტრიქონიც, ამ დროს მოტირალი მელოდიას დაქვითინებით ან ამოოხვრით ავსებს“ [აზიკური:7]. ნატირლის ტექსტების განმეორება არსად არ ხდება, თითქოს აკრძალულიც არის: „არ ჳამ“. აქაც ცოლი არ ტირის ქმარს; თუ იტირა, ნატირალშივე თამამად აცხადებს: „ქმარიავ, მაგრამევე მე არას მცხვენისავ“. ხევსურული ჩვეულებისგან განსხვავებით, დედას არ ეკრძალება შვილის დატირება, მხოლოდ მცირეწლოვანი შვილის დატირებაა საძრახისი. განსაკუთრებით ტირიან უძეოდ გადაგებულ ვაჟკაცს (ვისაც „ძე-ბოლო“ არ დარჩა). ნატირალში იხსენებენ მიცვალებულის „მგებრებს“, მათ, ვინც საიქიოში ეგებებიან მას. ესენი, როგორც წესი, მისი დედის ძმები არიან.

აღსანიშნავია თუშური ნატირლების გამომსახველობითი მხარე, ის განსაკუთრებით მდიდარია ტროპული მრავალფეროვნებით. მას აქვს საკუთარი ლექსიკა, რომელიც შეიძლება შევა-

დართო ხევსურულ „ჯვართენას“, რომლის ლექსიკა მხოლოდ სა-  
კულტო გამოყენებისაა და არც ყოველდღიურ საუბარში, არც  
საერო პოეზიაში არ იხმარება. ასევე თუშური ნატირლების მე-  
ტაფორული ენა მხოლოდ ნატირლების საკუთრებაა. ამ მხრივ,  
თუშური ნატირლები მკვეთრად განსხვავდება ფშავ-ხევსურუ-  
ლი ნატირლებისგან. ტრადიციულია და მეორდება ნატირლიდან  
ნატირალში ტროპული გამოთქმა „მზეს ველოდებითავ, ღრუბ-  
ლით (ვარ. „ბუდით“) მომავალსავ“ – ამ სიტყვებით მოტირალი  
დედა ახსენებს დაღუპული ვაჟის ნაშიერს, რომელსაც მისი ფეხ-  
მძიმე ცოლი ატარებს. „გვირგვინ-დაშაულნი“ კი ისინი არიან,  
რომლებიც უქორწინებლად გარდაიცვალნენ. „მამის ოჯერ“ ან  
„ოჯრის სახლი“ უპატრონო, გარდაცვლილისგან მიტოვებული  
სახლია; „მინდვრის ჯეილები“ – სასაფლაოზე დამარხულნი, „მი-  
ნის კედელი“ დამარხულსაც ნიშნავს და თავად საფლავს; „წილის  
ამოთრა“ – წილის ამოღება, ანუ გარდაცვალება, სიკვდილის  
წილხვდომა („წილ ამასთარეაავ“? – მოკვდი?), „ალუდის სტუმ-  
რები“ – ჭირის სუფრაზე მსხდომნი; დართლოს სასაფლაოზე  
„ძვალი ღორღად ხყრიავ, ულვაშს – მწვანილადავ“, „საბნად გა-  
დავხურევ ქვაი და ქვიშიავ“, „ქალო, დაკარგულო, დილის ნამსა-  
ვითა“, „დედის თავმოკლულო“, „ქარის მოღებულო ფუთულოვ,  
მტერის წაღებულოვ“, „სახლს გიკეთებენ კარ-უსარკმლოსა“  
(ანუ ბნელ საფლავს), „სოფლის გალავანო, კლიტე დადებულო“,  
„მინისფერდებულნი“ – დამარხული მიცვალებულნი...

ლიტერატურა

**აზიკური:** აზიკური ნ., მგოსანნი გლოვისანი, „მეცნიერება“, თბ., 1986.  
**გილგამეშიანი:** გილგამეშიანი. ძველი შუამდინარული ეპოსი,  
 „განათლება“, თბ., 1984.  
**კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვ., ქართული ხალხური პო-  
 ეზია, 1961.  
**მასალები:** მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის III,  
 თბილისი, 1940.  
**პლატონი 1997:** პლატონი, ადრეული დიალოგები, ძველი ბერ-  
 ძნულიდან თარგმნა, წინათქმები და კო-  
 მენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ,  
 „ნეკერი“, 1997.  
**ჭინჭარაული 2000:** ჭინჭარაული ალ., ხევსურული ლექსიკონი,  
 „ქართული ენა“, თბ., 2005.  
**ხიზანიშვილი:** ხიზანიშვილი ნ., ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1940.

ანდაზა წმიდა ფოლკლორული ჟანრია. ლიტერატურაში მას ანალოგი არა აქვს. თუ კიდევ შესაძლებელია ხალხური ლექსის შექმნის თუ ასპარეზზე გამოჩენის დროის დადგენა, ანდაზის შემთხვევაში ამას ვერ შევძლებთ, იმდენად ჩანსულია იგი ენის წიაღში. იგი ენასთან ერთად არსებობს, მასთან არის სისხლხორცეულად დაკავშირებული. ყველა ნიშანი ფოლკლორისა, რომელიც კი ჩამოვთვალეთ, თავისი წმიდა სახით ახასიათებს მას – აბსოლუტური კოლექტიურობა, რომელიც არავითარ ადგილს არ უტოვებს ინდივიდუალურს, აბსოლუტური ანონიმურობა, რომელიც პრინციპულად გამორიცხავს ავტორის არსებობას, ვარიანტულობა, რომლის დიაპაზონი სცილდება ეროვნულ და, შესაბამისად, ენობრივ საზღვრებს... თუმცა ის ენისა და ფოლკლორის ზღვარზეა და, ამდენად, მხოლოდ ეროვნულ (ეთნიკურ) ნიშანზე არსებობს. ის იბადება და ცოცხლობს ყოველდღიურ ყოფაში ენის, როგორც მეტყველების, აქტუალიზაციასთან ერთად.

რა არის ანდაზა? იქნებ მისი არსის განსაზღვრაში თავად ეს სიტყვა ანდაზა დაგვეხმაროს. მივმართოდ, როგორც ყოველთვის ასეთ შემთხვევებში, საბას. ლექსიკოგრაფი გვაგზავნის სიტყვასთან *მაგალითი*:

„ესე მაგალითი განიყოფებიან ორად: მაგალითად და ანდაზად. მაგალითი არს უკვე, რომლისა სახე გენებოს, გინა ქმნულება სახლისა და კარავთა, ხატთა და ყვავილთა და ეგევითართა. ხოლო ანდაზა სამოსელთა და საბუხართა და ხამლთა და რაოდენი გამოიკვეთებიან ეგევითარნი“. საბა ცალკე განმარტავს: „საანდაზო – ანდაზად დასადებელი, სამაგალითო – საანდაზო“.

როგორც ვხედავთ, ანდაზას თავდაპირველად თარგის მნიშვნელობა ჰქონია. ხოლო რა არის თარგი, თუ არა არქეტიპი, რომლის მიხედვით იქმნება ყველაფერი, იქნება ეს მატერიალური საგანი რამ თუ სწავლება ანდა საქციელი. ანდაზა ნივთიერი თარგის მნიშვნელობიდან ადის სიტყვიერ-აზრობრივი თარგის მნიშვნელობამდე. ანდაზა, ამრიგად, მისი ძველი სემანტიკიდან გამომდინარე, არის არქეტიპული თქმა, ერთ წინადადებაში დაწნეხილი ცოდნა (სიბრძნე). საგულისხმოა, რომ ზოგჯერ ანდაზა ანდერძთან არის გაიგივებული. მაგალითად, აკაკი „ბაში-აჩუკში“ წერს: „ალარ გახსოვთ ძველი ანდერძი: სირცხვილს სიკვდილი

სჯობს და ორივე ერთად კი – ჯოჯოხეთიაო?“ უფრო ადრე არჩილ მეფესთან ვხვდებით ამ გაიგივებას: „ასრე დახვდენ ორნი ძმანი, ვით მამისგან ეანდაზა“ (ნაცვლად მოსალოდნელი ეანდერძა-სი). ანდერძი აკაკისთან ანდაზის მნიშვნელობით გამოიყენება და ანდაზა არჩილთან – ანდერძის მნიშვნელობით. მას უნდა დაემატოს სამაგალითო სტრიქონი „დიდმოურავიანიდან“:

„ჩემი საქმე დღეის უკან ანდაზად და ხიდად დევით“.

ამ სტრიქონის მნიშვნელობა უფრო მეტია, ვიდრე ის კონტექსტი, სადაც ნათქვამია იგი. თავად სტრიქონი გვაუწყებს, თუ როგორ იბადება ანდაზა, უფრო სწორად, ანდრეზი პირველსაქციელიდან, როგორც ხიდი, რომლის წიაღ ერთმანეთში გადადიან თაობები. „ანდაზა-ხიდი“ მონოდებულია წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირის შესაკვრელად.

ანდაზა უნდა შეიცავდეს ისეთ ცოდნას, გამოცდილებას, რომელიც ელირება შესანახად და თაობებში გადასაცემად. ასეთი ღირებულია სწორედ ყოველი ანდაზის შინაარსი, ამ ღირებულების ძალით მიმოდის იგი ბაგიდან ბაგემდე, თაობიდან თაობამდე, ხალხიდან ხალხამდე, განფენილია როგორც ქსელი მთელ კაცობრიობაში. ანდაზას ნართაულად, შეფარულად, იგავურად მოაქვს ჩვენამდე თავისი სათქმელი. თუ ანდერძთან მას ტრადიციულობა ანათესავებს, იგავი გამოთქმის საშუალებაზე, ხერხზე მიუთითებს. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ იგავები ეწოდება სოლომონის მიერ შეკრებილ გამონათქვამებს, რომლებიც სხვა არაფერია, თუ არა ანდაზები (და ასეც არის თარგმნილი სხვა ენებზე. Proverbs of Solomon, Die Sprüche Salomos, Притчи Соломоновы და სხვა).

ანდაზის, ისევე როგორც ყოველი ფოლკლორული ტექსტის, შესწავლას სამი მხარე აქვს: 1) ფორმალური ანუ მორფოლოგიურ-სტრუქტურული, 2) შინაარსობრივი და 3) ფუნქციური. ამგვარად, ანდაზა შეიძლება განვიხილოთ სამ დონეზე: 1) ტექსტის დონეზე, 2) მნიშვნელობის დონეზე, 3) გამოყენების დონეზე.

როგორც ენაში არსებობს სინონიმები (თუმცა არა აბსოლუტური), ასევე არსებობს სინონიმური ანდაზები, რომლებიც ერთსა და იმავე შინაარსს, მნიშვნელობას სხვადასხვა საშუალებებით გამოხატავენ. ამრიგად, ანდაზის გულისგული, რითაც ის თავის ფუნქციას ასრულებს, მის მეორე დონეზე ანუ მის მნიშვნელობაშია საძიებელი. მაგალითად, ფორმალურად, ტექსტის დონეზე ეს ორი ანდაზა ერთმანეთისგან არ განსხვავდება: 1) „თუ

მღვდელი მწყალობს, დიაკვანი ვერას დამაკლებსო“ და 2) „თუ გული გულობს, ქადა ორი ხელით იჭმევას“, მაგრამ მათი მნიშვნელობები და, აქედან გამომდინარე, გამოყენება განსხვავებულია. მეორე მხრივ, სინონიმურია ანდაზები, თუმცა ისინი ყოფის განსხვავებული სფეროებიდან არის აღებული: „უმოახლო ქვეყანაში ვირს პირმთვარისა დაარქვესო“ და „უძაღლო ქვეყანაში კატას აყეფებენო“.

რას წარმოადგენს ანდაზა თავისი ფორმით, როგორც სიტყვიერი ტექსტი? ფრაზეოლოგიური ერთეულისგან (გამოთქმისგან) განსხვავებით, ანდაზა ერთი დასრულებული წინადადებაა. მთელი მისი შინაარსი ერთ წინადადებაშია მოქცეული. ანდაზის წინადადება შეიძლება იყოს როგორც პროზა, ისე ლექსი. მაგრამ იგი მაინც პოეტურ ჟანრს მიეკუთვნება, რადგან მისი შინაგანი ფორმა პოეტურია. რიტმი და რითმა, რაც არცთუ იშვიათად ახლავს მას, შინაგანი პოეტურობის მხოლოდ გარეგანი გამოხატულებაა. რიტმისა და რითმის გარდა, ანდაზას აქვს კიდევ სხვა არქაული საშუალება მისთვის პოეტური ფორმის მისაცემად, ეს არის ე.წ. წევრთა პარალელიზმი (parallelismus membrorum), რაც საფუძვლად უდევს ანდაზათა უმრავლესობას. ეს უძველესი ხერხი, შეიძლება ითქვას, მთავარი სტრუქტურული ღერძია ანდაზისა. ეს სტრუქტურა არ არის მხოლოდ ფორმალური ხასიათისა – იგი ანდაზის მთავარი კონცეპტუალური მომენტიცაა.

ამრიგად, ანდაზა, როგორც წესი, რიტმულად მოწესრიგებული სტრიქონია, ამით განსხვავდება იგი ჩვეულებრივი წინადადებისგან. როგორც გარკვეულია, თითოეული ანდაზა ცალკე სალექსო სტრიქონს წარმოადგენს და ზუსტად შეესატყვისება ქართულ ხალხურ პოეზიაში გავრცელებულ სალექსო საზომებს [ბარდაველიძე]. უპირატესობს თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპი, მაგრამ შეგვხვდება 9- და 10-მარცვლიანიც.

შაირის საზომზეა განყოფილი შემდეგი ანდაზები:

„სხვისთვის უღელი ნურა გშურს, შენ რომ ყვეარი გყავდესო“;  
„ასეთმა ფურმა დამნიხლოს, ჩემზე მეტს ინველიდესო“;  
„ზოგისა ბამბაც ჩხრიალებს, ზოგის კაკალიც არაო“.

თექვსმეტმარცვლიანი შინაგანი რითმით:

„კატა ვერ შესწვდა ძეხვსაო, პარასკევია დღესაო“;  
„ნაადრი შვილი პატრონსა, ნაგვიანები – ბატონსა“;  
„ააფრინე ალალიაო, რაც არ არი, არ არიო“;  
„რაც მოგივა დავითაო, ყველა შენი თავითაო“ და სხვა.

შაირის ნახევარტაეპია:

„ერთი დრო ჩიტსაც კი აქვსო“;  
„სხვა სხვის ომში ბრძენიაო“...

ათმარცვლიანი შინაგანი რითმით: „ვირი სხვისაო, სახრე ტყისაო“.

12-მარცვლიანი ასევე შინაგანი რითმით: „იაფფასისაო – წვენი ძაღლისაო“.

ანდაზების კორპუსის ზერელე გადახედვაც გვიჩვენებს, რომ რითმა არ არის ანდაზის არსებითი და აუცილებელი ნიშანი, მაგრამ სადაც იგი ჩნდება, დამატებით ექსპრესიულობას ანიჭებს ტექსტს. იგივე ითქმის ალიტერაციაზე, ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვების ერთმანეთთან შეპირისპირებაზე, რაც არცთუ იშვიათია ანდაზებში – „მაღლი მატლად იქცაო“, „აზნაური ჭადსაც არ ჭამს, მოშივდება – ჭირსაც მომჭამს“, „კაცი კაცი-თაო, ლობე ქაცვითაო“, „როცა ხორცი გავაო, გავაც დუმად გავაო“ (ვარ. „ვისიც გავა გავაო, კანჭიც გავად გავაო“), „რაც არ მერგება, არ შემერგება“ და სხვა მრავალი.

პარალელიზმი ანდაზის არსებითი ნიშანია. ანდაზის საზრისი სწორედ ცნებათა თუ რეალიათა ჰარმონიულ ან კონტრასტულ პარალელიზმში მდგომარეობს. ანდაზაში „რამაც გაგაჩინა, იმან დაგარჩინა“ გამჩენისა და მფარველის პარალელიზმია. „კაცი თუ გონიერია, სოფელი ღონიერია“ (კაცი – სოფელი, გონიერება – ღონიერება), „კაცი ზღვას გადაურჩა და ცვარმა დააღრჩოო“ (ზღვა – ცვარი, გადარჩენა – დაღუპვა), „მთისა მეცხვარეს ჰკითხე, ბარისა – გუთნისდედასაო“, „მომხვდურს დამხვდურიც უნდაო“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ (ნარსული – მომავალი), „რკინას მჭედელი სჭედს, არა უროო“ (იარალი – მკეთებელი), „კაცი ბჭობდა, ღმერთი იცინოდაო“ (კაცი – ღმერთი, ბჭობა – სიცილი) და მრავალი სხვა.

მოყვანილ მაგალითებში პარალელიზმი და დაპირისპირებული წყვილები ზედაპირზე ჩანს. მაგრამ არსებობს მთელი წყება ანდაზებისა, სადაც ეს ამკარად არ ჩანს, შეფარულ-შენიღბულია, სიღრმისკენ არის წასული, ანდაზის ქვემო შრეში ძევს – იქ არის საძიებელ-აღმოსაჩენი. ბევრი ანდაზის ძალა სწორედ ამ აღმოჩენის ეფექტზეა დამყარებული. რაც უფრო ღრმად ძევს და შეფარულია დაპირისპირება, მით უფრო მეტია ანდაზის ძალა და ეფექტი. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ანდაზის თვისება და ძალა მის შეფარულობაშია, ანდაზა ცდილობს შეფარულად გამოთქვას აზრი. ანდაზა იგავურია, ამდენად იგი ამართლებს იმ განმარტებას, საბას ლექსიკონში რომ არის მოცემული.

ანდაზა, კლასიკური განსაზღვრებით, შეიცავს სიბრძნეს – ბუნე-ბაზე, ცხოვრებაზე, სამყაროზე დაკვირვების შედეგად მიღებულ ცოდნას, ყველაფერს, რასაც ადამიანი, საზოგადოება გამოცდილების შედეგად განაზოგადებს. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი. აუცილებელია, მაგრამ არასაკმარისი. ანდაზაში მთავარი და გადამწყვეტია, თუ როგორ არის დაცული და მიწოდებული ეს სიბრძნე. ანდაზა სიბრძნეს იგავურად, მეტაფორულად, ჩაშიფრულად ინახავს. ტექსტი, რომელიც ზედაპირულად ატარებს ცოდნას და პირდაპირ, დეკლარაციულად გადასცემს მას, ვერ იანდაზებს.

მაგრამ ცოდნაც არის და ცოდნაც. ანდაზისეულ ცოდნას საფუძვლად უდევს სიღრმისეული, არქეტიპული ცოდნა. ანუ ანდაზაში აშკარად მოცემული დაპირისპირების საფუძველი არქეტიპული დაპირისპირებაა. არქეტიპული, ფუნდამენტური ოპოზიცია ზურგს უმაგრებს სააშკარაოზე გამოტანილ ფენომენურ და ყოფით დაპირისპირებებს [რუსეიშვილი]. ყოველი ანდაზა ავლენს რომელიმე ფუნდამენტურ, საფუძვლისმიერ, უნივერსალურ ოპოზიციას. „ანდაზის თემა არის არა სიტყვა ან რაიმე აზრი ან, თუნდაც ადამიანის მოღვაწეობის რომელიმე სფერო, არამედ დაპირისპირებულ კატეგორიათა ინვარიანტული (უცვლელი) წყვილი“ [პერმიაკოვი:105]. ამაში შეგვიძლია დავრწმუნდეთ ნებისმიერი ანდაზის მაგალითზე.

ეს დაპირისპირებებია: კარგი – ცუდი, ბოროტი – კეთილი, ზემო – ქვემო, ახლობელი – შორეული, ჩვენი – სხვისი, სასარგებლო – უსარგებლო, სიმართლე – ტყუილი, შეჩვეული – შეუჩვეველი, მთელი – ნაწილი, თავი – ბოლო, დიდი – მცირე, მაღალი – დაბალი, ძლიერი – სუსტი, ახალი – ძველი, ნათელი – ბნელი, სავსე – ცარიელი, სწრაფი – ნელი, ბევრი – ცოტა, სიტყვა (თქმა) – საქმე (მოქმედება), ცოცხალი – მკვდარი, მოყვარე – მტერი, ცხადი – დაფარული, შენება – ნგრევა და ა.შ. ნებისმიერი ანდაზა, თუ ის ნამდვილად ანდაზაა, თავის საფუძველში რომელიმე წყვილს უსათუოდ უნდა შეიცავდეს, მაგალითად:

ძლიერი – სუსტი:

„დედაკაცმა გაინია და ცხრა უღელმა ხარმა ვერ შეამაგრაო“;

„მართალი კაცი ქვაზე მაგარიაო“;

„ჩვენი –სხვისი“:

„სადაც მიხვიდე, იქაური ქუდი დაიხურეო“;

„ზოგისა ბამბაც ჩხრიალებს, ზოგის კაკალიც არაო“.

„კარგი – ცუდი“:

„ერთი მგლისკენ, მეორე თხისკენო“;



„სასარგებლო – უსარგებლო (ფუჭი)“:

„კოდალავ, შენ სულ ეგრე აკაკუნებ, მაგრამ შენი გაკეთებული ხარატულები ვერა ვნახეო“.

„მოსალოდნელი – მოულოდნელი“:

„მჭლე ჭაკი ლამაზ კვიცს იგებსო“.

„შესაძლებელი – შეუძლებელი“:

„ერთი ნიხლისკვრით ციხე ვერ დაინგრევაო“.

„ნამდვილი – მოჩვენებითი“:

„ერთი მერცხლის ჭიკჭიკი გაზაფხულს ვერ მოიყვანსო“.

„მიზეზი – შედეგი“:

„მოხუცი იმას მოიმკის, რაც სიყრმით დაუთესიაო“;

„მამა ნახე, დედა ნახე, შვილი ისე გამონახე“.

„ცხადი – დაფარული“:

„მღვდელი ჭილოფში იცნობაო“.

„ხანმოკლე – ხანგრძლივი“:

„ნიორმა თავის სიმყრალე შვიდ წელს შეინახაო“.

„დროული – გვიანი“:

„სანამ პავლე მოვიდოდა, პეტრეს ტყავი გააძვრესო“;

„სანამ თონე ცხელია, ლავაში ჩააკარიო“.

„აბსოლუტური – რელატიური“:

„თავისთვის კატაც ლომიაო“.

რეალური – არარეალური:

„ზეცას წერო მიფრინავდა, ძირს შამფურსა თლიდნენო“;

„ბავშვი არ დაბადებულა და აბრამს არქმევდნენო“ და სხვა.

ეს ფუნდამენტური დაპირისპირებები ანდაზაში ხორცშესხმულია მრავალგვარად, თავად სამყაროს მრავალფეროვნების კვალობაზე. მართალია, ანდაზას საფუძვლად უდევს სამყაროს შინაგანი (სიღრმისეული) ზოგადი კანონზომიერებანი, არქეტიპული აზრობრივი სტრუქტურები, მაგრამ ისინი ანდაზებში ხატოვნად, ადამიანური ყოფის ენაზეა გადათარგმნილი. ანდაზა არის არქეტიპულ დაპირისპირებათა ვერბალური გამოხატულების ფორმა [რუსეიშვილი], ან იმავე

ავტორის განმარტებით, „ანდაზა გამოხატავს სიღრმისეულ არქეტიპულ სიბრძნეს, რომელიც, თავის მხრივ, ოპოზიციური აზრობრივი სტრუქტურის სახით გამოიხატება“. აქვე უნდა შეინიშნოს, რომ თავად სამყაროა ოპოზიციური სტრუქტურის, რამაც რელიგიურ სისტემაშიც პოვა გამოძახილი (მაგალითად, ზოროასტრიზმი კეთილისა და ბოროტისა, კარგისა და ცუდის ფუნდამენტურ ოპოზიციასზე დაფუძნებული).

ანდაზა, თუნდაც ერთი წინანადება, ერთი ტაეპი, მხატვრული ნაწარმოებია. როგორ არსებობს ის, სად არის მისი რეალიზაციის სფერო? სხვაგან არსად, თუ არა ამა თუ იმ შექმნილ სიტუაციაში, რომელიც ადამიანისგან მოითხოვს პასუხს. სიტუაცია, რაიმე კოლიზია, ინვევს ანდაზას, რომელიც ადამიანის მეხსიერებაშია დაცული. იგი ზუსტად და ლოგიკურად პასუხობს სიტუაციას, არ ექვემდებარება მტკიცებას, რადგან თავად არის რაღაცის მტკიცება. ის აქსიომაა, მზა ლოგიკური დასკვნაა და, შეიძლება ითქვას, რომ დასკვნა იმდენია, რამდენი სიტუაციის წარმოდგენაც შეიძლება. თითოეულ ყოფით სიტუაციას თავისი ანდაზა აქვს მომარჯვებული და ყოველი ანდაზა პოტენციურად თავის შესატყვის სიტუაციას გულისხმობს. სიტუაციას თავისი შესატყვისი ანდაზის მოლოდინი აქვს.

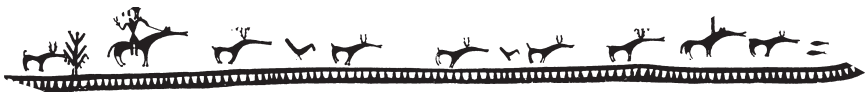
როცა ფოლკლორის არსებით ნიშნებზე ვლაპარაკობდით, დავასახელებთ ყოფითობა, როგორც ლიტერატურისგან ფოლკლორის განმასხვავებელი ნიშანი. ფოლკლორი ყოფაში და ყოფისთვის შეიქმნა. შრომის პოეზია შეიქმნა შრომით ყოფაში და სხვაგან არსად სრულდება, თუ არა ისევ შრომის პროცესში. ანდაზა, რომელიც ატარებს რაღაც სიბრძნეს, გამოცდილებას, სიტუაციამ წარმოშვა და მხოლოდ ანალოგიურ სიტუაციაში ამოტივტივდება, რათა მისი შეფასების, ვერდიქტის დასმის, მხილების შემდეგ კვლავ მეხსიერების გამოუცნობ ხვეულებში დაიბუდოს. და „სძინავს“ მას, ვიდრე შესაფერი სიტუაცია კვლავ არ გამოიხმობს.

**ბარდაველიძე:** ბარდაველიძე ჯ., ანდაზების რიტმული წყობა (ფოლკლორის თეორია და ისტორია, ქართული ფოკლორი VIII, 1979).

**პერმიაკოვი:** Пермяков Г.Л., О смысловой структуре и соответствующей классификации пословичных изречений (Паремиологический сборник, “Наука”, М., 1978).

**რუსეიშვილი:** რუსეიშვილი მ., ანდაზის ზოგადი სემანტიკური მოდელი (საენათმეცნიერო ძიებანი, თბ., 1999).

ფოლკლორისტიკის  
ისტორიიდან





ძნელია, ფოლკლორის შემსწავლელი დისციპლინის – ფოლკლორისტიკის წარმოშობის ზუსტი თარიღის დადგენა. რას დავუკავშიროთ იგი: ტერმინის – ფოლკლორის შექმნას (1846 წ.) თუ უფრო ადრეულ ხანას, როცა შოტლანდიელმა პოეტმა, სკოლის მასწავლებელმა ჯეიმს მაკფერსონმა (1736-1796) 1765 წელს გამოაქვეყნა ლექსები, რომლებიც მე-3 საუკუნის ირლანდიელ ბარდს (მგოსანს) ოსიანს მიაწერა? მაკფერსონი ირწმუნებოდა, რომ ეს სიმღერები მან გელურიდან (კელტური ჯგუფის ენა, ირლანდიურის მონათესავე) თარგმნა. ტექსტებმა, რომლებიც ხალხური შემოქმედების სახელით იყო მოწოდებული, დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ინგლისურენოვან აუდიტორიაზე დიდ ბრიტანეთსა და ამერიკაში. ოსიანის სახელი ხალხური პოეზიის სიმბოლოდ იქცა. მას გატაცებით კითხულობდნენ და თარგმნიდნენ ევროპულ ენებზე. გოეთემ იმდენად გაითავისა ოსიანის სიმღერები, რომ გერმანულ ენაზე თარგმნა ისინი და „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანში“ ჩართო. რუსეთში ოსიანს თარგმნიდნენ და მის თემებზე ორიგინალურ ლექს-სიმღერებს ქმნიდნენ კარამზინი, ჟუკოვსკი, პუშკინი. ოსიანის იტალიური თარგმანი ნაპოლეონის ერთ-ერთი საყვარელი წიგნი იყო, რომელსაც იგი ლაშქრობებში თან დაატარებდა.

ოსიანის სიმღერების გამოჩენა დაემთხვა ევროპაში რომანტიზმის აღმოცენების ხანას. და თუმცა მათი ნამდვილობა მაკფერსონის სიცოცხლეშივე ეჭვის ქვეშ დადგა, მომდევნო საუკუნეში კი მისტიფიკაცია საბოლოოდ დადასტურდა, მათ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ხალხური შემოქმედებისადმი ინტერესის გაღვივებაში: სწორედ ამ მისტიფიკაციამ მისცა იმპულსი ფოლკლორული ტექსტების შეკრებას მთელი ევროპის მასშტაბით, რამაც თავის მხრივ საფუძველი დაუდო ახალ დისციპლინას – ფოლკლორისტიკას, რომელიც თავდაპირველად „ხალხურ სიძველეებად“ (Popular antiquities) იწოდებოდა. მიჩნეული იყო, რომ ხალხური ლექსები, თქმულებები, ზღაპრები და სხვა უხსოვარ წარსულში შეიქმნა და ხალხის ხსოვნამ თანამედროვეობამდე შემოინახა. რომანტიზმმა, რომელიც იმ ეპოქაში ფეხსიდგამდა, ხალხურ შემოქმედებაში ნოყიერი საკვები პოვა. წარ-

სულის იდეალიზაცია, ბუნებრიობა, ცივილიზაციისგან შეუხებელი ადამიანის იდეალი – რომანტიზმის ამ მოთხოვნებს სავსებით აკმაყოფილებდა ხალხური შემოქმედება, რომელიც თავისუფალი სულის გამოვლინებად იქნა აღქმული. XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნის შემოქმედთა თვალში ზეპირსიტყვიერება თავისი შეუზღუდველი თავისუფლებით სამწერლო (ლიტერატურულ) შემოქმედებას დაუპირისპირდა, უფრო მეტიც: ზეპირსიტყვიერება პოეზიის ეტალონი გახდა. გერმანელ რომანტიკოსთა თვალსაზრისით, ხალხური პოეზია ღვთივმთაგონებულია. იაკობ გრიმი (1785-1863), ფოლკლორისტიკის მამამთავარი, წერს: „ხალხური პოეზია არა მხოლოდ ანონიმურია, არამედ ღვთაებრივი წარმოშობის არის, როგორც ენა და მითოლოგია“. ისინი იმონებდნენ ჰომეროსის პოემების დასაწყის სტრიქონებს, სადაც რაფსოდი (ძველი ბერძენი მგოსანი) შთაგონებისთვის მუზას მიმართავს („იმ კაცზე მიაბზე, მუზავ...“; „მიმღერე, ქალღმერთო...“). მათი აზრით, ხალხური პოეზია იბადება არაცნობიერად, რითაც იგი მისტიკურ გამოცხადებას უახლოვდება; იგი არის ღვთაებრივის გამოვლენა ადამიანში. იაკობ გრიმი წერდა რომანტიკოს პოეტს არნიმს: „თუ შენ გნამს ჩემსავით, რომ რელიგია ღვთებრივი გამოცხადების შედეგია და რომ ენის წარმოშობაც ისეთივე სასწაულია და რომ იგი არ წარმოადგენს ადამიანის გამონაგონს, ისიც უნდა იწამო და იგრძნო, რომ ძველი პოეზიაც მსგავსი წარმოშობისაა“ [კოკიარა:241]. მათ თვალში სიძველე ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი და პრიორიტეტული ნიშანია ანონიმურობასთან ერთად: ის, რაც ანონიმურია, მას წყაროდ ღვთიური შთაგონება აქვს. ყველაზე მნიშვნელოვანი იქმნება არა ახლა, თანამედროვეობაში, არამედ შეიქმნა უშორეს წარსულში, კაცობრიობის სიჭაბუკეში; წარსულშია სრულყოფილება, იქ არის სამოთხე, ედემის ბაღი, შეუბღალავი ბუნება. გერმანელ რომანტიკოს ფილოსოფოსს იოჰან ჰერდერს (1749-1803) ხიბლავდა ყველაფერი, რაც იწყებოდა პრეფიქსით Ur („წინარე“). ხალხურში იგი ხედავდა ყველაფერს მშვენიერს და გულწრფელს, ყველაფერს „ქალწულებრივს და ჭეშმარიტს“. ხალხური პოეზია ბუნების შვილია; რომანტიკოსები გარბოდნენ ბუნებისკენ და ენაფებოდნენ ხალხურ პოეზიას, როგორც დავინყებულ და უსამართლოდ მიტოვებულ წყაროსთვალს. ფოლკის არსებობა წარსულშია ნაგულვები. ჰერდერის რწმენით, „ხალხი (Volk) არის ბუნებრივი და შეურყვნელი ნაწილი ერისა, ამიტომაც იგი მოწოდებულია ეროვნული სულის გამოსახატავად“. ხალხური პოეზია ისევე ბუნებრივად, რაიმე

ძალდატანების გარეშე ამოიზრდება ხალხის წიაღიდან, როგორც, მაგალითისთვის, ასკილი, რომელიც, ვარდისგან განსხვავებით, არ საჭიროებს მოვლა-პატრონობას, ადამიანის ჩარევას. ხალხურ ლექსს ისინი უდარებდნენ ფრინველს, რომელიც თავისუფლებისთვის და არა გალიისთვის არის შობილი. ლიტერატურა ტყვეა, ხალხური შემოქმედება თავისუფალია, ყვავილივით თავისუფლად იფურჩქნება. იაკობ გრიმი ხალხურ სიმღერებს „ჩიტების სიმღერას“ ადარებს. ხალხური პოეზია არის ბუნების ხმა და, რაკი ბუნება ერთია, ამით აიხსნება ხალხური შემოქმედების პრინციპული ერთგვარობა ყველა ხალხში. იაკობის ძმა ვილჰელმ გრიმი (1787-1859) წერდა: „პოეზიის ღვთიური სული ერთნაირია ყველა ხალხში და ერთი ნყარო აქვს ყველგან. ამიტომაც არის, რომ ჩვენ ყველგან ვაწყდებით მსგავსებას... იდუმალი ნათესაობა, რომლის საერთო საწყისი დაკარგულია, გვაფიქრებინებს მათ საერთო წარმომავლობაზე...“

გერმანელი რომანტიკოსები მათ თანამედროვეობაში დაქუცმაცებული გერმანიის ერთიანობას, საერთო გერმანულ სულს, ხალხურ შემოქმედებაში ეძებდნენ და პოულობდნენ. ამიტომაც ხალხური ლექს-სიმღერების, თქმულებების (საგების), მითებისა თუ ზღაპრების შეგროვება მთელი გერმანიის მასშტაბით ეროვნულ მოვალეობად იქცა. გერმანელმა ფოკლორისტებმა ხალხური სიტყვიერების სახით აღმოაჩინეს საერთო-გერმანული „ჩაძირული“ კულტურა, რომელსაც ფესვები ყველა გერმანული ტომის საერთო წარსულში ჰქონდა. გერმანული ტომები, გარდა საკუთრივ გერმანელებისა (die Deutschen), მთელ სკანდინავიას (ნორვეგიელები, დანიელები, შვედები) მოიცავს. გერმანელი ფოლკლორისტების იდეამ ამ ერთიანობის შესახებ გამოძახილი პოვა სკანდინავიურ სამყაროში, სადაც მნიშვნელოვანი ფოლკლორისტული სკოლა ჩამოყალიბდა, რომელიც განსაკუთრებით ზღაპრის შესწავლით იყო დაკავებული. ამ პროცესში ჩაება ფინეთიც, რომელმაც აღმოაჩინა ფინელი საზოგადოებისთვის ეპოსი „კალევალა“. „კალევალამ“ ფინელი ხალხი ფინური სულისკენ მიახედა, ამ ეპოსის დიდებულებამ წინ წამოსწია ფინური ენა, რომელსაც უკიდურესი დაკნინება ემუქრებოდა; თუ მანამდე განათლებისა და კულტურის ენა შვედური იყო, „კალევალას“ გამოქვეყნების შემდეგ ფინურმა ენამ საერთო-სახალხო სტატუსი მოიპოვა. ამრიგად, ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში ხალხური კულტურისადმი ინტერესი ეროვნულ ინტერესებს გადაეჯაჭვა. არა მხოლოდ ფინელი ხალხისთვის, რომელმაც, შეიძლება ითქვას, ხალხური ეპოსი „კალევალა“ ძღვნად მიიღო ექიმ ელიას

ლენროტისგან, არამედ კულტურულად ისეთი დანიანურებული ხალხისთვისაც, როგორც გერმანელები არიან, ხალხური სიტყვიერების ძეგლების გამოქვეყნება უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობის მოვლენა იყო. ძმებმა გრიმებმა თავიანთი პუბლიკაციებით მაგალითი მისცეს მთელს ევროპას, შესძინეს რა ხალხურ შემოქმედებას ღირსება, რომელიც მანამდე უგულვებელყოფილი იყო. აი მათი პუბლიკაციები:

საბავშვო და საოჯახო ზღაპრები (1812);

გერმანული თქმულებები (1816);

გერმანული საგმირო თქმულებები (1829);

გერმანული მითოლოგიის 2 ტომი (1835, 1844).

ამავე ეპოქაში აღმოჩნდა, რომ გერმანული სამყარო მონათესავეა ინდური სამყაროსი. ინდოგერმანულმა თეორიამ, რომელსაც მხედველობაში ჰქონდა გერმანული და ძველი ინდური (სანსკრიტი, ვედების ენა) ენების გენეტიური ნათესაობა, ახალი ჰორიზონტი გადაშალა ფოლკლორისტიკის წინაშე. ისევე როგორც ერთი საერთო ფუძე-ენიდან წარმოიშვნენ და განტოტდნენ დედამიწის ზურგზე ინდოგერმანული (შემდგომ ინდოევროპულის სახელწოდებით) დიალექტები, ასევე ერთიანი ფოლკლორიდან წარმოიშვა ამ ენებზე მოლაპარაკე ხალხების სიტყვიერება. დადგენილ იქნა ბევრი საერთო წარმომავლობის სიუჟეტი, მოტივი თუ მითოლოგემა. კერძოდ, ძმები გრიმები და სხვა რომანტიკოსი ფოლკლორისტიები ფიქრობდნენ, რომ სხვადასხვა ინდოგერმანელი ხალხების ფოლკლორი – ზღაპრები თუ თქმულებები – ერთიანი მითოსის დაშლის შედეგად წარმოიშვა. თუმცა ეს თეორია დღეს გაზიარებული აღარ არის (ზღაპარი ზღაპარია, მითოსი – მითოსი და, თუმცა მათ საერთო მოტივები აქვთ, მათი წარმოშობა და ფუნქცია დიამეტრულად განსხვავებულია), მაინც მან სტიმული მისცა ზღაპრის, მითოსისა და სხვა ეპიკური ჟანრების შესწავლას.

**შენიშვნა.** ამომწურავ ცნობებს ევროპული ფოლკლორისტიკის ისტორიიდან მკითხველი იპოვის კოკიარას წიგნში [კოკიარა 1960].

მიხედვით საქართველოს, რა მდგომარეობა იყო ამ მხრივ იმ ქვეყანაში, რომელიც ძველის ნანგრევებზე ახალ კულტურას აშენებდა: ახალი ენა, ახალი ლიტერატურა და, ბოლოს, ახალი ერი. განსხვავებით დასავლეთ ევროპისა, საქართველოში ხალხური შემოქმედებით დაინტერესება რომანტიზმს ან რომანტიკულ განწყობილებებს არ დაკავშირებია. ვერც ალექსანდრე ჭავჭავაძის, ვერც გრიგოლ ორბელიანის, ვერც ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში ვერ აღმოვაჩინთ რაიმე კვალს, რო-



მელიც მიგვანიშნებდა ფოლკლორთან კავშირზე ან მისადმი ინტერესზე. შემკრებლობით საქმიანობაზე მათი მხრივ ხომ ზედმეტია ლაპარაკი. არც ეროვნული იდეა ყოფილა სტიმული იმისათვის, რომ XIX ს-ის პირველი ნახევრის მოღვაწეებს ხალხური კულტურისკენ გაეხედათ, რათა საზრდო მიეცათ თავიანთი შემოქმედებისთვის. ქართულმა რომანტიზმმა გვერდი აუარა ხალხურ სტიქიას, ვერავითარი გემო ვერ პოვა მასში. ამ ანომალიის (თუ ეს ანომალიაა) ახსნას აქ არ შევუდგებით – ეს ჩვენი კულტურული პოლიტიკის თავისებურებაა.

ქართული ფოლკლორისტიკის სათავეებთან დგანან არა რომანტიკოსები, არც პოეტები და მწერლები, როგორც დასავლეთში, არამედ ისეთი ერუდიტები (ფილოსოფოსი, მეისტორიე, ღვთისმეტყველი, ეთნოგრაფი...), როგორებიც იყვნენ პლატონ იოსელიანი (1809-1875), მრავალმხრივი ინტერესების მეცნიერი, რუსეთის აკადემიის წევრი თეიმურაზ ბატონიშვილი (1782-1846), მწერალი თუ პუბლიცისტი ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი (1802-1869). მათი რიცხვი, ვინც საგანგებოდ ინტერესდებოდა ხალხური შემოქმედებით, ძალზე შეზღუდულია. არც მათი ფოლკლორისტული მემკვიდრეობაა უხვი. თეიმურაზ ბაგრატიონის არქივში დაცულია „იმერული ზღაპარი“ და „საერო ლექსები“ („საერო“ აქ, როგორც ჩანს, ხალხურს ნიშნავს). ეს არის და ეს. პლატონ იოსელიანს დარჩა ხელნაწერებად „გამოცანები ქართულნი“ და „ანდაზები და გამოცანები“. რაც შეეხება ალექსანდრე ორბელიანს, მას ეკუთვნის პირველი ცდა ხალხური ლექს-სიმღერების ჟანრული კლასიფიკაციისა, რასაც საგანგებო ნარკვევი მიუძღვნა სათაურით „ივერიანელების გალობა, სიმღერა, ღლინი“, რომელიც, თ. ჯაგოდნიშვილის თვალსაზრისით, „ქართული რომანტიკული ფოლკლორისტიკის ყველაზე მნიშვნელოვანი სამეცნიერო გამოკვლევაა“ [ჯაგოდნიშვილი: 326]. ეს მართლაც ასეა, თუმცა ეჭვს იწვევს სიტყვა „ყველაზე“, რამდენადაც რომანტიკოსთა სხვა გამოკვლევა, თუნდაც მასზე ნაკლებ მნიშვნელოვანიც კი ჩვენთვის უცნობია. მაგრამ ნამდვილად რომანტიკულია ალ. ორბელიანის ერთი ფრაზა, რომელიც დღეს განსაკუთრებით აქტუალურია: „იმ უწინდელს ჩვენს ბატონყმობას... ახლანდელი ევროპიული სრული განათლება ზედ რომ დაერთოს და ერთს ზნეობად გაკეთდეს, მაშინ იტყვიან: აი, ზეციური ცხოვრება ქვეყანაზე გადმოვლენილიო“. ამ სიტყვების ქვეშ დღევანდელ იდეოლოგს ხელის მოწერა არ გაუჭირდებოდა.

მომდევნო ეპოქაში ფოლკლორისადმი ინტერესი და ფოლკლორისტული საქმიანობის ნაყოფიერებაც და ტემპიც საგრძნობლად მომატებულია. იწყება გააზრებული ინტენსიური შემკრებლობითი საქმიანობა, შეკრებილი მასალები იბეჭდება პე-

რიოდულ გამოცემებში, რომელთა სათავეში დგას ჟურნალი „ცისკარი“ (1852-1853, 1857-1875) და რუსულენოვანი ჟურნალი „Кавказ“ (1846-1918), სადაც, სხვათა შორის, გამოქვეყნდა ამირანის ეპოსის პირველი ჩანაწერი. ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ფოლკლორისტიკას გაზეთებმა „ივერიამ“ (1877-1885), „დროებამ (1866-1885), „მწყემსმა“ (1883-1910), რომლებიც სისტემატურად ბეჭდავდნენ მოპოვებულ ხალხურ ტექსტებს და პროპაგანდასაც უწევდნენ ამ საქმიანობას. აკაკი წერეთლის დაარსებულ „აკაკის კრებულში“ (1897-1900) საგანგებო რუბრიკა იყო დათმობილი ზეპირსიტყვიერი ტექსტებისთვის. XIX ს-ის თითქმის ყველა ჟურნალი თუ გაზეთი თავის ადგილს უთმობდა ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს. არსებობს მათი ანოტირებული ბიბლიოგრაფია [ვირსალაძე 1973]. ყველა ჟანრის უხვი ფოლკლორული მასალა დაგროვდა წლების განმავლობაში СМОМПК-ის („Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа“, Тифлис, 1881-1915) ფურცლებზე. თუ რაოდენ მდიდარ და უნიკალურ მასალას შეიცავს ეს კრებულები, კარგად ჩანს ანოტირებულ ბიბლიოგრაფიაში [არჯევანიძე].

მიუხედავად პუბლიკაციების სიუხვისა, XIX ს-ის ბოლოსთვის ხალხური პოეზიის ერთადერთი კრებული (ხიზანიშვილი 1889) არსებობდა. ისეთ დაუცხრომელ მოღვაწეს და პროფესიონალს ფოლკლორის სფეროში, როგორიც პეტრე უმიკაშვილი (1838-1804) იყო, არც კი უცდია იმ ზღვა მასალის ცალკე ნიგნად გამოქვეყნება, რომელსაც იგი კრებდამთელი საქართველოს მასშტაბით, ზოგს თავისი ხელით, ზოგს კორესპონდენტების მეშვეობით (ერთ-ერთი მათგანი თავად ილია ჭავჭავაძე იყო). უმიკაშვილის ფოლკლორისტული მემკვიდრეობა, ისიც მხოლოდ პოეტური ნაწილი, მისი სიკვდილიდან 35 წლის შემდეგ გამოაქვეყნა მისმა უმცროსმა მეგობარმა ფილიპე გოგიჩაიშვილმა [უმიკაშვილი 1938], ხოლო 1964 წელს მ. ჩიქოვანმა ოთხ ნიგნად გამოსცა უკვე პროზაულ ტექსტებსა და მის ფოლკლორისტულ ნაწერებთან ერთად [უმიკაშვილი 1964]. რაც პ. უმიკაშვილმა თავის სიცოცხლეში გამოაქვეყნა, ეს არის „ეთერიანი“, „არსენას ლექსი“ და „ანდაზები“ (1876). როგორც თავის ადგილზე აღინიშნა, იმხანად პ. უმიკაშვილი ერთადერთი იყო, რომელიც ფლობდა ფოლკლორული მასალის ჩანერის ტექნიკას და, ამავე დროს, გააზრებული ჰქონდა ხალხური სიტყვიერების სპეციფიკა, რაც კარგად ჩანს მისი ამ სიტყვებიდან:

„პოეზია უკვდავია, თუმცა იმისი ნაწარმოები დღეს ერთი ფერისაა, ხვალ მეორე ფერის; დრო სცვლის ამ ფერს და ამიტომ რამდენადაც მალე მოესწრება შეკრება პოეზიის ნაწარ-

მოებისა, იმდენად ძვირფასი იქნება ეს მასალა მეცნიერებისა და მწერლობისათვის, მაგრამ მოსწრება იმას კი არა ნიშნავს, რომ ვითომდა სულ რაც ხალხში პოეზიის ნაწარმოებია, იმისი ერთხელ შეკრება შეიძლებოდა და მათავრებით და გასათავებლად, რომ იმაზე მეტის შეკრება აღარ შეიძლებოდა. არა, მოსწრებას ის მნიშვნელობა აქვს, რომ რაც დღეს ხალხში ტრიალებს, დღესვე სისრულით იყოს შეკრებილი, ამიტომ, რომ ხვალ ან შეიცვლება, ან სხვა ახალი გამოჩნდება და ძველი გადავარდება, დავინყებულები იქნება“ [უმიკაშვილი IV: 236].

ნაყოფიერი იყო თედო რაზიკაშვილის შემკრებლობითი აქტივობა, იგი ფოლკლორულ ტექსტებს ძირითადად ქართლ-კახეთში, თუშეთსა და ფშავ-ხევსურეთში კრებდა. მის მიერ მოპოვებული პოეტური ტექსტების დიდი ნაწილი (1306 ერთეული) კრებულ „ძველ საქართველოში“ (1914) დაიბეჭდა, განმეორებით 1953 წელს [რაზიკაშვილი 1953], ოღონდ მხოლოდ ფშაური ლექსები, ხევსურული პოეტური მასალა აკაკი შანიძემ თავის კრებულში დაბეჭდა [შანიძე 1931]. სამწუხაროდ, მის ჩანაწერებს არ ახლავს პასპორტი (ჩამწერის ვინაობა, ადგილი, დრო), სამაგიეროდ აღჭურვილია მეტად მნიშვნელოვანი ლექსიკური და ეთნოგრაფიული ხასიათის კომენტარებით. თავის სიცოცხლეში, 1909 წელს რაზიკაშვილმა ზღაპრების ორი ტომი გამოსცა, რომელიც 1951-1952 წლებში მეორედ გამოიცა.

მათ შორის, ვისაც XIX ს-ში, როცა ფოლკლორისტიკა ახალფეხადგმული იყო, ქართული ფოლკლორის შესახებ თეორიული აზრი გამოუთქვამს, იყო ლიტერატურის ისტორიის ცნობილი მკვლევარი ალექსანდრე ხახანაშვილი, რომელმაც თავის წიგნში „ქართული სიტყვიერების ისტორია“ [ხახანაშვილი 1904] დიდი ადგილი დაუთმო ხალხური სიტყვიერების მიმოხილვას და ანალიზს.

პირველი, ვინც სცადა შეექმნა ხალხური სიტყვიერების კურსი, ვასილ ბარნოვი იყო. 1919 წელს მან ცალკე წიგნად გამოაქვეყნა „ქართული სიტყვიერების ისტორიის გაკვეთილები“, რომელიც მოგვიანებით მის ათტომეულში დაიბეჭდა [ბარნოვი X: 168-278]. მას მკაფიოდ და ლაკონიურად აქვს ჩამოყალიბებული ფოკლორული შემოქმედების დედაარსი:

„ზეპირგადმოცემულ უბირ ნაწარმოებში მთელი ხალხი იღებს მონაწილეობას: ერის გულისნაღებს პირველად წარმოუქვამს რომელიმე ნიჭიერი შვილი ერისა, ნათქვამი აღიბეჭდება მსმენელთა მესხიერებაში და გავრცელდება ერთი ადგილიდან მეორე ადგილს, ერთი თემიდან მეორე თემში, მოეფინება მთელ

ხალხს და შემდეგში გადადის ერთი თაობიდან მეორე თაობაზე. პირველად ნათქვამს შემდეგ მთქმელთაგან თანდათან ემატება ახალი სიტყვა, ახალი სახე თუ ამბავი, ადგილისა და გარემოებათა მიხედვით ფერს იცვლის და იფურჩქნება. დედააზრი და უმთავრესი სახეები კი წინანდელელებივე რჩებიან. ამნაირად, სახალხო ნაწარმოები მთელი ერის ღვანლით არის შექმნილი. პირველი მთქმელის პიროვნება აღარა სჩანს იმაში, ის შეერთებულია ხალხის პიროვნებასთან, შთანთქმულია იმაში“

[ბარნოვი X: 169].

XX ს-ის 30-იან წლებში ვახტანგ კოტეტიშვილის (1893-1938) მეოხებით ფოლკლორის შემსწავლელი მეცნიერება ახალ დონეზე ადის. თუმცა მას არ დასცალდა თავისი შემოქმედების გაშლა ამ დარგში, მის მიერ შედგენილმა მასშტაბურმა პროგრამამ ვერ შეისხა ხორცი, მაგრამ მის შემდეგ საუნივერსიტეტო განათლებაში ხალხური სიტყვიერება მყარ ადგილს იჭერს. ვ. კოტეტიშვილის გამოკვლევები, რომლებიც მისი ცხოვრების ხანმოკლე მანძილზე შეიქმნა, ფოლკლორის ბევრ სფეროს მოიცავს (პოეზია, დღეობები, ეპოსი, თეატრალური სანახაობები, მწერლობა და ფოლკლორი...). ტრაგიკულ დაღუპვამდე სამიოდე წლით ადრე მან გამოსცა ხალხური პოეზიის კრებული ექსკურსებითა და საძიებლებითურთ [კოტეტიშვილი 1934]. იყო იმედი, რომ ეს „ექსკურსები“ მონოგრაფიებში გადაიზრდებოდა, მაგრამ ეს არ მოხდა. მისმა ფოლკლორისტიულმა მემკვიდრეობამ მზის სინათლე ოცდაათი წლის შემდეგ იხილა [კოტეტიშვილი 1967].

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისა და უნივერსიტეტის სისტემაში ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა ფოლკლორისტიკის შემდგომი განვითარებისთვის. შემკრებლობით საქმიანობასთან შეხამებით, რომელიც ტრადიციულად პრიორიტეტული იყო ჩვენში, მიმდინარეობდა ინტენსიური კვლევითი მუშაობა ფოლკლორისტიკის სხვადასხვა უბანზე და სხვადასხვა პრობლემებზე, მონოგრაფიულად შეისწავლებოდა ცალკეული ფოლკლორული ჟანრები. მიხეილ ჩიქოვანმა (1909-1983), რომლის კვლევა-ძიებითი დიაპაზონი ძალზე ფართო იყო, მთავარ თემად ხალხური ეპიკური ძეგლები აირჩია. მას ეკუთვნის „ამირანიანის“ [ჩიქოვანი 1947], „ეთერიანის“ [ეთერიანი 1954], „ტარიელიანის“ [ჩიქოვანი 1937] ჩანაწერთა კორპუსის გამოცემები. ელენე ვირსალაძის (1911-1977) მრავალწლიანი კვლევა სამონადირეო ფოლკლორის სფეროში მონოგრაფიით დაგვირგვინდა [ვირსალაძე 1964]. ქსენია სიხარულიძემ (1909-1976) თავისი ფოლკლორისტიული კვლევა-ძიების პრიორიტეტად საგმირო და საისტორიო პოეზია გაიხა-

და [სიხარულიძე 1949, სიხარულიძე 1961], თამარ ოქროშიძემ (1909-1979) – შრომის პოეზია [ოქროშიძე 1963], ალექსანდრე ლლონტმა (1912-1999) – ხალხური ნოველა [ლლონტი 1989].

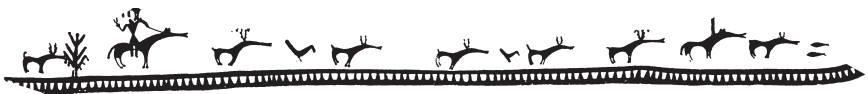
ფოლკლორისტთა ამ და მომდევნო თაობის მონაწილეობით გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან გამოდის თემატური ჟურნალი „ქართული ფოლკლორი“ (ბოლო, მე-17 ტომი, 2002 წელს დაიბეჭდა). მათივე საერთო ძალისხმევით შესაძლებელი გახდა გამოცემულიყო ხალხური პოეზიის თორმეტტომეული [ქსპ], რომელმაც პოეტური ფოლკლორული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი მოიცვა.

ლიტერატურა

- არჯევანიძე:** არჯევანიძე ე., ანოტირებული ბიბლიოგრაფია “СМОПК”-ში გამოქვეყნებული ქართული ხალხური სიტყვიერების მასალისა, „მეცნიერება“, თბ., 1971.
- ბარნოვი X:** ბარნოვი ვ., თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. 10, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
- ეთერიანი 1954:** ეთერიანი, ხალხური სიტყვიერება IV, მეორე სერია, რედაქცია, შესავალი სტატია და შენიშვნები მ. ჩიქოვანისა, საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის გამომც., თბ. 1954.
- ვირსალაძე 1964:** ვირსალაძე ელ., ქართული სამონადირო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964.
- ვირსალაძე 1973:** ვირსალაძე ელ., ზანდუკელი ფ., გოგიჩაიშვილი მ. ქართული ფოლკლორის მოკლედ ანოტირებული ბიბლიოგრაფია (1829-1901), ნიგნი 1, „მეცნიერება“, 1973.
- კოკიარა 1960:** Кокьяра Дж. История фольклористики в Европе, Издательство иностранной литературы, Москва, 1960.
- კოტეტიშვილი 1934:** კოტეტიშვილი ვ., ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934; მე-2 გამოცემა, თბილისი, 1961.
- კოტეტიშვილი 1967:** კოტეტიშვილი ვ., რჩეული ნაწერები, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1967.
- ოქროშიძე:** ოქროშიძე თ., ქართული ხალხური შრომის პოეზია, საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის გამომც., თბ., 1963.

- რაზიკაშვილი:** ხალხური სიტყვიერება III, პირველი სერია II, ხალხური ლექსები თედო რაზიკაშვილის მიერ ჩანერილი, მიხ. ჩიქოვანის რედაქციით, საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის გამომც., თბ., 1953.
- სიხარულიძე 1949:** სიხარულიძე ქს., ქართული ხალხური საგმიროსა ისტორიო სიტყვიერება, თსუ, თბ., 1949.
- სიხარულიძე 1961:** ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება, ტექსტების მომზადება, რედაქცია, შესავალი და შენიშვნები ქსენია სიხარულიძისა, ტ. I-III, 1961-1964.
- უმიკაშვილი 1937:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება, ნაწილი პირველი, ლექსები, ანდაზები, გამოცანები, რედაქცია, ბიოგრაფია, წინასიტყვაობა და შენიშვნები ფ. გოგიჩაიშვილისა, ფედერაცია, 1937.
- უმიკაშვილი 1964:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება I-IV, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
- უმიკაშვილი IV:** უმიკაშვილი პ., ხალხური სიტყვიერება IV, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.
- ლლონტი 1989:** ლლონტი ალ., ქართული ხალხური ნოველა, თსუ, თბ., 1989.
- ქსპ:** ქართული ხალხური პოეზია 12 ტომად, „მეცნიერება“.
- შანიძე 1931:** შანიძე ა., ქართული ხალხური პოეზია I, ხევსურული, „სახელმწიფო გამომცემლობა“, ტფილისი [1931].
- ჩიქოვანი 1937:** ჩიქოვანი მ. ხალხური ვეფხის ტყაოსანი, თბ., 1937.
- ჩიქოვანი 1947:** ჩიქოვანი მ., მიჯაჭვული ამირანი, თსუ გამომცემლობა, 1947.
- ჯაგოდნიშვილი:** ჯაგოდნიშვილი თ., ქართული ფოლკლორისტიკის ისტორია, თსუ, თბ., 2004.
- ხახანაშვილი:** ხახანაშვილი ა., ქართული სიტყვიერების ისტორია (უძველესი დროიდან მე-XVII საუკუნის გასვლამდე), ტფილისი, 1904; უფრო ვრცლად ხალხური მასალის ანალიზი წარმოდგენილია ამ წიგნის რუსულ დედანში: Хаханов А. Очерки по истории грузинской словестности, вып. 1, Москва, 1895.
- ხიზანიშვილი 1889:** ხიზანიშვილი დ., ფშური ლექსები, „ივერიის“ რედაქციის გამომცემა, 1889.

ფოლკლორის  
ბედი თანამედროვეობაში







რაც უნდა ვილაპარაკოთ ხალხური შემოქმედების ცალკეულ ღირსშესანიშნავ ნიმუშებზე, რომლებიც ჩვენს დროში ჩვენ თვალწინ შექმნილა და იქმნება, ეს არ გვაძლევს იმის უფლებას, რომ იმედიანად შევხედოთ ხალხური შემოქმედების მომავალს. „ცალკეული ნიმუშები“ – რას ნიშნავს ეს? სიტყვასიტყვით იმას, რასაც თავად ეს სიტყვა „ცალკეული“ ნიშნავს. მისი შინაარსი სრულიად ეწინააღმდეგება ფოლკლორული შემოქმედების იმ გაგებას, რაზეც ზემოთ იყო ლაპარაკი. პოეზიის (არა მხოლოდ ხალხურის) მკითხველ და დამფასებელ საზოგადოებას კარგად ახსოვს, როგორი აღფრთოვანება გამოიწვია ივანე წიკლაურის ლექსის „რამ დამაბერას“ გამოჩენამ ესტრადაზე და ბექდურად. ეს ლექსი იყო და არის დიდი ნიჭის დასტური, რომელიც ყოველთვის არსებობდა, არსებობს და იარსებებს ხალხში. მაგრამ რამდენად არის იგი იმ ხალხური, „ფოლკური“ წიაღიდან გამომავალი, საიდანაც ყველა ეპოქაში იკვებებოდა ხალხური პოეზია? ყველაფერი ამ ლექსთან დაკავშირებით უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ის ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფია. ის რჩება ცალკეულ ნიმუშად. მაგრამ ფოლკლორული შემოქმედება არ შედგება ცალკეულ ნიმუშთაგან, ის ერთიანია და მთლიანი, ის მთელი სისტემაა. ზემოთ ვახსენეთ ზეპირსიტყვიერების ნიშნებს შორის ყოფითობა, რომელიც გულისხმობს ფოლკლორის წიაღად ხალხის ინტეგრალურ ყოფას, საიდანაც ამოიზრდება ყოველი სახე და სფერო მისი შემოქმედებისა – სახლის შენებიდან დაწყებული ლექსის წარმოქმამდე. ამ ყოფის შესუსტება და, ბევრ კუთხეში, საერთოდ არარსებობა, ეჭვქვეშ აყენებს ფოლკლორულ შემოქმედებას, თუმცა ცალკეული გამოვლინებები ცალკეულ (ამ შემთხვევაში, პოეზიის) სფეროში ყოველთვის იქნება. ლექსი თუ სხვა რამ უნდა ტრიალებდეს ინტეგრალურ ყოფაში, სადაც შეიქმნა. ამ ტრიალს, როგორც წესი, ვარიანტები მოჰყვება. საეჭვოა, ისეთი ინდივიდუალობით აღბეჭდილ ლექსს, თითქმის პოემას, რაფსოდიას, როგორც არის „რამ დამაბერა“, ვარიანტები გაუჩნდეს და იმ ზომამდე გახალხურდეს, რომ მისი ავტორის სახელი დავინწყებას მიეცეს. ეს სახელი უკვე ქალაღღზეა საიმედოდ დაბეჭდილი.

რა ნიშნებია ფოლკლორული შემოქმედების რღვევის მაუწყებელი?

პირველ რიგში, ტრადიციული ყოფის მოშლა, როცა სულიერი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება ხდება არა ნატურალური მეურნეობის პრინციპით ანუ ადგილზე საკუთარი შესაძლებლობებით, „სოფლიდან“ გაუსვლელად, არამედ სოფლის მიმართ ჰეტეროგენული წყაროს მეშვეობით (პრესა, რადიო, ტელევიზია). სოფელში არა მხოლოდ მჭედლის (როცა მჭედლობის პროდუქტები გარედან შემოდის), არამედ მთქმელის არსებობაც ზედმეტი ხდება. სტრუქტურის ერთი რომელიმე ელემენტის გაუქმებას მეორის გაუქმება მოსდევს, რადგან ხალხურ ტრადიციულ ყოფაში ყველა ელემენტი ერთმანეთთან ორგანულ კავშირშია; როცა სოფლის შესაკრებელი ადგილები (საფიხენო, სანახშო) „ბირჟებად“ არის გადაქცეული და აღარ ხდება ტრადიციული ცოდნის (სიბრძნის lore-ის) „ლესვა“, გენერირება და გადაცემა... როცა გაუქმებულია თავად ცნება ტრადიციული ცოდნისა, რომელიც შეადგენს ფოლკლორის შინაარსს... როცა მთლიანობა გაფერმკრთალებულია, მისი ნაწილების სისხლსავსეობას აღარ უნდა მოველოდეთ.

ტრადიციული ფოლკლორი ჟანრთა სისტემის სახით არსებობს, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებული იყო იმ დროისთვის, როცა დაიწყო მისით დაინტერესება და ჩაწერა. და როცა ფოლკლორზე ვლასპარაკობთ, სწორედ ამ სისტემურ ერთიანობას ვგულისხმობთ. ისმის კითხვა: ინახავს თუ არა დღეს, ან შეუძლია თუ არა შეინახოს კოლექტიურ მეხსიერებას ტრადიციული ფოლკლორი მთელი მისი ჟანრული მთლიანობით? ფოლკლორის ფუნქციონალური პოზიციიდან დღევანდელი ზეპირსიტყვიერების მატრიცა საკმაოდ გაღარიბებული და, მეტიც, ალაგ-ალაგ „გადღაბნილი“ ჩანს, ბევრი უჯრედი (შრომის, საქორწინო პოეზია, ხალხური სანახაობები) ცარიელია და არც არის იმის მოლოდინი, რომ ოდესმე შეივსება ისინი, ან ახლები გაჩნდება. არის თუ არა ამის შემძლე ხალხის ყოფა და მენტალიტეტი? ფოლკლორის არსებობისთვის არ არის საკმარისი ხალხის წიაღიდან გამოსული ნიჭიერი ადამიანები, აუცილებელია ხალხის ისეთი წიაღი (აუდიტორია), რომელსაც შეეძლება მოსმენა, მოსმენილის აღქმა, მისი განმეორება და გადაცემა თაობიდან თაობამდე. სხვაგვარად, სხვა შემთხვევაში, რასაც „ნიჭიერი შვილი ხალხისა“ (ვასილ ბარნოვი) გამოთქვამს, როგორც ინდივიდუალური შემოქმედი, ეს მისი ექსკლუზიური საკუთრება იქნება, ეს ნათქვამი განუყოფელი იქნება მისი პიროვნებისგან, რომელიც რჩე-

ბა მის სამუდამო და ერთადერთ ავტორად. ავტორობა და ავტორობის შეგნება კი შეუთავსებელია ფოლკლორული შემოქმედების პრინციპებთან.

**შენიშვნა.** ნიშანდობლივია, რომ „ვახუშტი კოტეტიშვილის ფოლკლორული რვეულების“ პირველი კრებულის ავტორი იოსებ ბაიაშვილი, რომელიც ხალხის წიაღიდან გამოსულ არაპროფესიონალ პოეტად არის ჩათვლილი, თავის შემოქმედებას სწორედ პროფესიონალი ინდივიდუალური შემოქმედის პოზიციებიდან აღიქვამს და აფასებს. აი, რას წერს იგი თავის მოკლე ავტობიოგრაფიაში: „გავიდა დრო. მერე თანდათან ფანქარი და ქალღმერთი ვიშოვე და დავიწყე საკუთარი ლექსების წერა, მაგრამ ესეც ჩემთვის სახიფათო გამოდგა. ერთხელ ძაან მაგრად მცემეს ლექსის გამოთქმის გამო. ერთხელაც მიჩივლეს, ლექსით ცილი დაგვნამაო. წინააღმდეგობა ლექსების გამო იმთავიდან ამთავამდის ძალიან ბევრი შემხვედრია, მაგრამ ჩემი ერთად-ერთი სისხლხორცეული საქმე მაინც ლექსია“ [ბაიაშვილი: 20]. ფოლკლორული ტექსტის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ნიშანი საყოველთაო მოწონება და აღიარებაა. ეს ამონაწერი კი სანაღმდეგოს მოწმობს. ამას გარდა, ბაიაშვილი არა მხოლოდ თავისი ხელით წერს თავის ლექსებს, არამედ საგულდაგულოდ ათარილებს თითოეულ მათგანს, გულმოდგინედ ასრულებს რა პოეტის დევიზს: „დრო, დრო აღნიშნე, მოაწერე ლექსს, ეს წელიწადი, დღე და საათი!“

ლიტერატურა

**ბაიაშვილი:** ვახუშტი კოტეტიშვილის ფოლკლორული რვეულები, კრებული I, იოსებ ბაიაშვილი, „მარინი“, თბ., 1991.

## ავტორთა და ნაწარმოებთა საკიეხელი

### ა

აარნე ანტი ამატუს 111  
აკაკი წერეთელი 22, 256, 324,  
325, 338  
აბაშიძე ბეჟან 183, 195, 201  
„ამირანდარეჯანიანი“ 67, 75,  
117, 125, 127, 135, 183, 233  
არაგვისპირელი შიო 256  
არნიმი ლდვიგ ახიმ ფონ 17, 332

### ბ

ბაიაშვილი იოსებ 347  
ბარათაშვილი ნიკოლოზ 336  
ბარნოვი გურამ 177  
ბარნოვი ვასილ 25, 188, 339,  
346  
„ბაში-აჩუკი“ 324  
ბენფეი თეოდორ 113  
ბერდიაევი ნიკოლაი 139  
„ბეჟანიანი“ 155  
„ბილინები“ 75, 77  
ბიუხერი კარლ 247, 256, 258

### გ

გაბრიელ ეპისკოპოსი (ქიქოძე)  
223.  
გადამერი ჰანს გეორგ 121, 150  
„გილგამეშიანი“ 167  
გოგიჩაიშვილი ფილიპე 40, 342

გოეთე იოჰან ვოლფგანგ 333  
გრიმი ვილჰელმ 18, 335  
გრიმი იაკობ 17, 334, 335

### დ

„დავით სასუნელი“ 149, 151  
დასტანები 44, 75  
დიგენის აკრიტასი 75, 119

### ე

ეედოშვილი იროდიონ 256

### ვ

ვაჟა-ფშაველა 32, 36, 57, 72,  
139, 290, 304  
ვერგილიუსი 296  
ვესელოვსკი ალექსანდრ 218  
„ვეფხისტყაოსანი“ 155, 174,  
175, 233  
ვირსალაძე ელენე 340  
„ვისრამიანი“ 154  
ვიტგენშტაინი ლუდვიგ 24

### ზ

ზურაბიშვილი ილია 257

### თ

თეიმურაზ ბატონიშვილი 337  
თომსი უილიამ 14, 37, 122, 259,  
293

**ი**

„იაკობის პირველსახარება“ 222  
 იოსელიანი პლატონ 337  
 „ირლანდიური საგები“ 75  
 „ისლანდიური საგები“ 77  
 „ისტორიანი და აზმანი  
 შარავანდედთანი“ 63, 64

**კ**

„კაკო ყაჩალი“ 180  
 „კალევალა“ 77, 335  
 კარამზინი ნიკოლაი 333  
 კოტეტიშვილი ვახტანგ 340  
 კოტეტიშვილი ვახუშტი 347  
 კრილოვი ივან 97

**ლ**

ლეონიძე გიორგი 256  
 ლამბერტი არქანჯელო 243

**მ**

მაკფერსონი ჯეიმს 333  
 მანსიკა ვ.ი. 217  
 მაჩაბელი ნ. 256  
 „მეტამორფოზები“ 296

**ნ**

ნატი ალფრედ 119  
 ნაუმანი ჰანს 39

**ო**

ოვიდიუსი 217  
 ორბელიანი გრიგოლ 336  
 ოსიანი 333  
 ოქროშიძე თამარ 341

**პ**

„პანჩატანტრა“ 113

პასკალი ბლეზ 143  
 პლატონი 7, 150, 274, 310, 323, 337  
 პროპი ვლადიმირ 23, 27, 43, 83,  
 85, 86, 90, 98, 118  
 პუტილოვი ბორის 27  
 პუშკინი ალექსანდრ 333

**ჟ**

ჟუკოვსკი ვასილი 333

**რ**

რაგლანი ფიცროი რიჩარდ  
 სომერსეტ 119, 120, 124, 151  
 რაზიკაშვილი თედო 261, 291,  
 339  
 რობაქიძე გრიგოლ 22, 99  
 „როსტომიანი“ 155  
 „რუსუდანიანი“ 155

**ს**

„სიბრძნე სიცრუისა“ 233  
 სიხარულიძე ქსენია 61, 72, 341,  
 342  
 სოკრატე 7, 8, 55  
 სოლომონ მეფე 171, 300, 325

**ტ**

„ტარიელიანი“ 155, 218  
 „ტრისტან და იზოლდა“ 75

**უ**

უთერ ჰანსიორგ 111  
 უმიკაშვილი პეტრე 35, 36, 157,  
 175, 176, 177, 181, 185, 192, 338

**ფ**

„ფედროსი“ 9  
 ფრიზი იან დე 119

**ქ**

„ქებათა ქება“ 168, 172, 300  
 „ქილილა და დამანა“ 113

**ლ**

ლლონტი ალექსანდრე 341

**ყ**

„ყარამანიანი“ 75  
 ყიფიანი ნიკოლოზ 176

**შ**

შანიძე აკაკი 271, 339  
 შარაშიძე ჟორჟ (გიორგი) 137  
 „შუშანიკის მარტვილობა“ 304

**ჩ**

„ჩემი სიდი“ 76  
 ჩიქოვანი მიხეილ 116, 156, 340

**ც**

ნიკლაური ივანე 345

**ჭ**

ჭავჭავაძე ალექსანდრე 336  
 ჭავჭავაძე ილია 338

**ჯ**

ჯაგოდნიშვილი თეიმურაზ 337  
 ჯამბაკურ-ორბელიანი  
 ალექსანდრე 49, 337

**ხ**

ხახანაშვილი ალექსანდრე 339  
 ხენეპი არნოლდ ვან 39, 121  
 ხინთიბიძე ანტონ 179

**ჰ**

ჰანი გეორგ ფონ 119  
 ჰაქსტჰაუზენი ავგუსტ ფონ 176  
 ჰერდერი იოჰან გოტფრიდ 17  
 ჰომეროსი 18, 22, 55, 167, 334  
 ჰოფმან-კრაიერი ედუარდ 38

გამომცემლობის რედაქტორი      ცირა ჯიშკარიანი  
მაკეტი, დიზაინი და გარეკანი      თინა ჩირინაშვილი  
კომპ. უზრუნველყოფა      ლალი კურდღელაშვილი

0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

0128, Tbilisi, 14, I. Chavchavadze Av.

[www.press.tsu.ge](http://www.press.tsu.ge) (25-14-32)