

938 (479.02)  
5-496

ქსუ ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები, 5

ზურაბ კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი 2006

თსუ ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები, 5

ზურაბ კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი

ჭაიუბის შთას ხელსაუკუნის  
სახეობის სახელმწიფო უნივერსი-  
ტეტის ზიტლითყას  
ავტორისგან  
19. VI. 2006 წ.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თბილისი 2006

398 (479.22)  
კ-496

Zurab Kiknadze

The Georgian Folklore

ნაშრომს საფუძვლად უდევს ლექციების კურსი, რომელიც სამი ათეული წლის მანძილზე ეკითხებოდა ფილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. შეიძლება ითქვას, რომ მასში გატარებული ბევრი იდეა წლიდან წლამდე იბადებოდა აუდიტორიაში მსმენელთა წინაშე, მათთან წარმოსახვით დიალოგში. ბაკალავრიატის კურსის შეზღუდულობის მიზეზით „ქართული ფოლკლორის“ წინამდებარე გამოცემა სრულად ვერ მოიცავს სათაურში ნაგულისხმევ შინაარსს. ავტორი იმედოვნებს, რომ ახლო მომავალში ნაშრომი სრული სახით იხილავს დღის სინათლეს (ზ.კ.)

12651-

© ზურაბ კიკნაძე, 2006



## შესავალი

იმ დისციპლინის სახელწოდება, რომელიც ფოლკლორისტიკის სახელით არის ცნობილი, ანგლოსაქსური კომპოზიციით გამოიხატება: folk-lore, ფოლკლორი. რაკი საზოგადოდ კომპოზიტი, სულ მცირე, ორი წევრისაგან მაინც შედგება, რომლებიც ერთმანეთთან გარკვეული კავშირით არიან შეკრული და, შესაძლოა, შედუღებულნიც, მისი შინაარსიც საკმაოდ რთულია. კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაშიც, ის მასალა, რომელსაც დისციპლინა შეისწავლის, არ არის მარტივი: იგი ორი წევრის, სახელდობრ, ხალხისა და სიბრძნის, ურთიერთშერწყმაა. ამიტომაც არსებითია 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 თავის ინტერესების სფეროში უნდა აქცევდეს ორ რეალობას: ის უნდა სწავლობდეს, ერთი მხრივ, ხალხის, როგორც გარკვეული ერთობის, ცნობიერებას და, მეორე მხრივ, იმ პროდუქტს, რომელიც შექმნილია ან გარდაქმნილია ამ ცნობიერებაში. ფოლკლორისტიკა 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 იქნას განხილული და გააზრებული. ტრადიციული ნიშნები ხალხური შემოქმედებისა, რომლებიც შეიძლება დაყვანილ იქნას განსაზღვრულ რაოდენობამდე, როგორც არის ანონიმურობა, გავრცელების ზეპირი ფორმა, ვარიანტულობა და კოლექტიურობა, არსებითად, არაწიგნური 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 იწვევს ანონიმურობას ერთ შემთხვევაში და რა იწვევს - მეორე შემთხვევაში.

პრობლემა განზოგადოებულ სახეს იღებს და ყალიბდება შემდეგნაირად: ერთმანეთს უპირისპირდება ორი კულტურა - ზეპირი (უდამწერლობო), დაფუძნებული სმენაზე, და წიგნური (სამწერლო), დაფუძნებული ხედვაზე. ყური და თვალი აქ ფუნდამენტური (ამოსავალი) ნიშნებია, რომლებიც თავ-თავის დადს აჩვენენ ამ კულტურებს. ეს პრობლემა გადაიზრდება მსმენელისა და მკითხველის პრობლემაში. ფოლკლორულ შემოქმედებაში ჩვენ საქმე გვაქვს

მსმენელთან, როგორც ფოლკლორული ტექსტის ერთ-ერთი შესაძლებელი ვარიანტის პოტენციურ ავტორთან.

დასასრულ, ფოლკლორის ჟანრულ შემადგენლობაზე საუბრისას არ არის საკმარისი მათი ფუნქციის განსაზღვრა და ცალკეულ ტექსტთა შინაარსის ანალიზი. ეს ორი მომენტი ყოფასთან კავშირში უნდა იქნას განხილული. ჟანრი უნდა წარმოვიდგინოთ როგორც ადამიანური ყოფის რომელიმე მხარის უკუფენა სიტყვიერ შემოქმედებაში. ჟანრობრივი შედგენილობა ფოლკლორისა, იმავდროულად, წარმოდგენას გვაძლევს საზოგადოების ყოფის სტრუქტურაზე.

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 "ათენეუმში" (The Athenaeum) გამოაქვეყნა სტატია სათაურით "Folklore", სადაც პირველად გამოჩნდა ტერმინი, რომელიც მან ორი ძველინგლისური (საქსონური) სიტყვისგან – folk (ხალხი) და lore (სიბრძნე, ცოდნა) – მონეტასავით "მოჭრა". ტერმინი სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა – მან შეცვალა ხალხური შემოქმედების აღმნიშვნელი მანამდე არსებული სახელწოდებანი: "ხალხური სიძველენი" 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, რომელიც შეიძლება გაშუალებითაც არ იყოს დაკავშირებული სიტყვასთან, სიტყვიერ შემოქმედებასთან. lore "სიბრძნე" მისთვის მოიცავდა ყველაფერს, რაც კი ადამიანს, ადამიანთა საზოგადოებას, შეუქმნია თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე ანუ, რაც *პომო საპიენსი* და *პომო ფაბერი* არსებობს დედამიწაზე. ეს უნდა იყოს ყველაფერი – ბუმერანგიდან (თუ მას უმარტივეს იარაღად მივიჩნევთ), ვრცელ სიტყვიერ ტექსტებამდე ან ისეთ რთულ ფოლკლორულ ფენომენამდე, როგორცაა ანდაზა. სიტყვიერი შემოქმედება ერთ-ერთი შემავალი ნაკადია ამ დაუსაბამო და უკიდევანო მდინარებაში, რომელსაც ხალხურ კულტურას ვუწოდებთ. დროთა ვითარებაში ეს ტერმინი თანდათან ვიწროვდება და ზოგიერთ ტრადიციაში, მაგ., ჩვენთან, ის მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებას გულისხმობს. თუმცა შემორჩენილია მისი ფართე მნიშვნელობის კვალიც ისეთ ტერმინში, როგორიც 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" კომპოზიცია და ორი ცნებისაგან შედგება, მეცნიერული ინტერესიც მასში ნაგულისხმევი რეალობისადმი ორმაგი უნდა იყოს. რას გულისხმობს folk "ხალხი" და რას გულისხმობს lore "სიბრძნე", "ცოდნა"? განვიხილოთ პირველი. რას წარმოადგენს ის "ხალხი", რომელიც ატარებს ამ "სიბრძნეს"? ამ კომპოზიტში 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 წარმოშობის ხალხებს და ტომებს. ეს იქნება ენა, ტერიტორია, საერთო წარსული, საერთო მტერი. იმისათვის, რომ ხალხი "სიბრძნის" მატარებელი "ფოლკი" გახდეს, ამისათვის აუცილებელია, რომ გარკვეული პერიოდის განმავლობაში იგი საერთო ცხოვრებით ცხოვრობდეს. არსებობს ქართველი ხალხი, რომელიც თავის თავში ატარებს საერთო წარსულის ხსოვნას, რომელიც დასახლებულია საერთო წინაპრებით და საერთო მტრებით. ერთ ენაზე მოლაპარაკე ხალხს საერთო რელიგია კიდევ უფრო მკვიდრად აერთიანებს, დიდი ხნის მკვიდრობა ერთ ტერიტორიაზე მშობლიურს ხდის ამ მიწა-წყალს და მიგრაციის შემთხვევაში ინახავს მის ხსოვნას. ხალხი ინახავს "ცოდნას" ამ მიწა-წყალზე, მის "სიბრძნეს", რომელიც თქმულების, ლეგენდის, გადმოცემის სახით გადადის თაობიდან თაობაში. ხალხი ადამიანების ჯგუფთა ორგანული, შეზრდილი კრებულება, რომელსაც აქვს თავისი შუაგული, კერა, ცენტრი, თუნდაც სხვადასხვაგვარად გამოხატული. *ფოლკი* შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ერთი, არამედ ერთი საგვარეულო ან ერთი ოჯახი, რომელიც შემოკრებილია ერთი კერიის ("შუაცეცხლის") გარშემო და ინახავს წინაპრების ხსოვნას და ცეცხლს, როგორც განივთებულ ხსოვნას, რამდენადაც ეს ცეცხლი საერთო "შუაცეცხლის" წილია. ის რიტუალები, რაც სრულდება ამ კერიასთან, სიტყვები, რაც ამ დროს წარმოითქმის, ის ტექსტები, რაც ამ დროს მოითხრობა, მაგ., ზღაპრები სვანური *ლიფანალის* დროს, როცა კერიასთან იკრიბება მთელი ოჯახი - ცოცხლები გარდასულ თაობებთან ერთად, ის, რითაც ცოცხლები უმასპინძლდებიან წინაპართა სულებს ამ დღეს, ეს "სიბრძნე" და "ცოდნა", რომელიც შექმნეს ამ ოჯახის თაობებმა და ინახავს ყოველი თაობა. მხოლოდ ადამიანთა შუაგულის მქონე ჯგუფს, თუნდაც მცირერიცხოვანს, ძალუძს შექმნას *lore* და შეინახოს იგი. რითაც ბრბო ხალხისაგან განსხვავდება, არის სწორედ ის, რომ ბრბოს არ შეუძლია შექმნას "სიბრძნე", რადგან მას არ გააჩნია ტრადიციულობა, მისი ცნობიერება მყისიერია, ის ვერ ინახავს იმ უმარტივესს და უმცირესსაც კი, რასაც ის ამ წამში "ქმნის". "ხალხად" შეიძლება მივიჩნიოთ სტადიონზე შეყრილი ადამიანები, რომელთა საერთო გულისყური მიმართულია *ერთისკენ* და, თუმცა ეს ერთობა ეფემერულია, ამ ერთობის ძალით მათ შეუძლიათ შექმნან "რადაც", თუნდაც ეს რადაც იყოს ფრთიანი შეძახილი, მოსწრებული ნათქვამი, რომელიც ანეკდოტში და "ლეგენდაში", იქნებ "მითოსშიც" გადაიზარდოს (XX საუკუნის 40-იანი წლების ბავშვებს შორის გავრცელებული იყო თქმულება, რომ განთქმულ მცველს შავგულიძეს მარჯვენა ფეხი ჰქონდა "დაბეჭდილი". ეს, ნამდვილად, შავგულიძის მითოსი იყო. ბასკებთან თამაშის შემდეგ, ოცდაათიან წლებში ბავშვთა შორის გაჩნდა ლეგენდა, რომ ბასკების მეკარე მაიმუნი იყო და კუდით ეკიდებოდა ჰორიზონტალურ ძელს). ხალხია არმიაც, სამხედრო ქვეგანაყოფი, რაშიც, რომელსაც გადაუხდია ბრძოლები და, თუნდაც ის სხვადასხვა პიროვნებისა და აღმსარებლობის ადამიანებისგან შედგებოდეს, მას საერთო ფოლკლორი ექნება და ეს მისი "ომისა და მშვიდობის" ფოლკლორი იქნება. ხალხად შეიძლება მივიჩნიოთ სასწავლებელი (საშუალო სკოლა, ინტერნატი, გიმნაზია, უნივერსიტეტი, ცალკეული ფაკულტეტიც კი), თუ მის უკან დგას თაობათა წყება, რომელთა მასხოვრობა ინახავს პროფესორ-მასწავლებელთა უცნაურბათა ანეკდოტურ ამბებს თუ მათ არაორდინალური საქციელთ და ყველაფერი ეს ზეპირად იქნება გადაცემული თაობიდან თაობას. ასევე ხალხია

პროფესიული გაერთიანებანი, როგორც არის, ამქარი თავისი ტრადიციით, წეს-ჩვეულებებით, მფარველი წმიდანებით და ანდრეზებით მათ არქექტიპულ ქმედებებზე. ამ პრინციპით თუ ვიხელმძღვანელებთ, ხალხი 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 მიზნითა 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 ღირებულებასაც არ უნდა იყოს იგი. ორ ადამიანსაც კი, ბავშვობიდან, უხსოვრობიდან თანშეზრდილ ორ მეგობარს აქვს საკუთარი ფოლკლორი, დაუწერელი 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 ავიწროებს კიდევ მის მნიშვნელობას. ეს ხალხი არის საკუთრივ შემოქმედი ან შემნახველი ყველაფერი იმისა, რაც შეადგენს ფოლკლორს. გერმანელი რომანტიკოსი ფილოსოფოსი იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი (1744-1803) წერდა: "ხალხი არის ბუნებრივი და შეურყენელი ნაწილი ერისა, ამიტომ ის მოწოდებულია 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 გწამს, რომ რელიგია ღვთაებრივი გამოცხადების შედეგად წარმოიშვა, რომ ენის წარმოშობაც ასევე სასაწაულებრივია 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 წიაღშია შექმნილი. რომანტიკოსი ფოლკლორისტიკები (და პირველი ფოლკლორისტიკები 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 ნიშანია. უძველესი ტრადიცია სიტყვიერი შემოქმედების დასაბამს ღვთიურ სამყაროში ხედავს, როგორც დასტურდება ჰომეროსის პოემების დასაწყის სტრიქონებში

("რისხვაზე მიმდერე, ქაღალდმერთო...", "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 – საერთოსახალხოდ ანუ იმ რეალობად, რასაც ზემოთ "ხალხი" ვუწოდეთ. რასაც ხალხური შემოქმედი ქმნის, თავისი პიროვნული ცნობიერების საფეხურიდან, *ფოლკის* ცნობიერებამდე ამაღლებული ქმნის. გარკვეული აზრით, რასაც ის ქმნის, არ არის მისი საკუთარი პიროვნული შემოქმედება.

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 სპეციფიკა (არსებითი ნიშნები)

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

### გავრცელების 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 ორმით: იქმნება ზეპირად და ვრცელდება ზეპირად. ეს არის ამ ზოგადი ნიშნის ორი ასპექტი. ზეპირსიტყვიერი ტექსტი შეიძლება ჩაწერილი იქნას, 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. ხალხური სიტყვიერი შემოქმედება მოსასმენად არის გამიზნული, რაც გარკვეულ დღს 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*, წიგნი (ლიტერატურა) – *თვალი*. გრიგოლ რობაქიძე ერთგან წერს: "აკაკის ლექსში "ყურია" მეტი, ვიდრე "თვალი". ამით მწერალი აკაკის შემოქმედებაში ხალხურ ზეპირსიტყვიერ სტიქიას აღნიშნავს. "თვალი ნაკლებია აკაკის ლექსში, განაგრძობს ავტორი, როგორც საერთოდ ქართულ პოეზიაში". ამით მას სურს თქვას, რომ ქართული წიგნური პოეზია მნიშვნელოვანწილად ნასაზრდოებია ხალხური პოეზიით.

ყურთასმენის პრიორიტეტი თვალთახედვის მიმართ უდამწერლობო ეპოქაში ნიშანდობლივ გამოხატულებას პოულობს ბრმა აედებისა თუ რაფსოდების (მგოსნების) ფენომენში. მათი კლასიკური მაგალითი და წარმომადგენელი ჰომეროსია, რომლის პოემაში ("ოდისეაში") ასევე ბრმა აედები მონაწილეობენ – დემოდოკე და ფემიოსი. მაგრამ ბრმა აედი არასოდეს არ არის მთხვეელი, ის ამბის მხოლოდ გადმომცემია. მისი სიბრმავე ქმედითი ფაქტორია როგორც ზეპირი შემოქმედებისთვის, ასევე რაიმე ამბის ზეპირ 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: მკითხველი 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 ჟამთასგლა უთუოდ წაშლის ადამიანის მეხსიერებაში, 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, დროში 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 სულმუდამ გვეგონია, რომ ის ვიღაცამ პირველმა უნდა შეთხზას. თუმცა შესაძლებელია სრულიად განსხვავებული ხერხები პოეტური ნაწარმოებების წარმოქმნისა, და მათი შესწავლა ფოლკლორისტიკის ერთ-ერთი ძირითადი და უძნელესი პრობლემაა... წარმოშობით ფოლკლორი უნდა დაეუახლოვოთ არა ლიტერატურას, არამედ ენას, რომელიც არავის გამოუგონია და არა ჰყავს არც ავტორი და არც ავტორები. იგი წარმოიშვება და იცვლება სრულიად კანონზომიერად და ადამიანთა ნებისგან დამოუკიდებელიც..."

ფოლკლორის ენასთან დაახლოებაში არის ჭეშმარიტების მარცვალი, მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ რომელიმე ხალხური პოეტური ნაწარმოები, თუნდაც რიტუალური ტექსტი, შეელოცვა 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*... ზემოთმოტანილი შეხედულება ფოლკლორულ შემოქმედებაზე აშკარად პანთეისტურია, ის უარყოფს შემოქმედს და აღიარებს შექმნილის თავისთავად წარმოშობას. თუმცა ენა ნამდვილად წარმოშობილია, 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, როგორც 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, ჯერარტქმულს. მეორე ეძებს მხოლოდ იმას, რასაც ხალხი მოიწონებს და დასტურს დასცემს. და ეს მოწონება და დასტურცემა მრავალი თაობის მანძილზე გრძელდება. ამ *მოწონების* ინტუიცია და ალლო აქვს ხალხის ჭეოსანს, რომელიც იტვირთავს ხალხის ფიქრის და სულისკვეთების გამოხატვას. ის კოლექტივის ნიღაბია, კოლექტივი დადადებს მისი პირით, ის მისი ხმაა, მისი საყვირია. როგორ შეიძლება მან იფიქროს, რომ რასაც ის წარმოთქვამს, მისი საკუთრებაა? მისი განუყოფელი საკუთრება მხოლოდ მისი ნიჭია და უნარია,

რომელსაც ის გამოთქმის „იარაღად“ იყენებს. ის თავისი ნიჭით არის გამორჩეული ფოლკისგან. ის ნიჭიერია.

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

ეს „ნიჭიერი შვილი“, ცხადია, არსებობს რეალურად, ფიზიკურად, თავისი სისხლითა და ხორციით. ის დაიბადა, ცხოვრობდა და მოკვდა. 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" ნამდვილად "ერის გულისნადებს" შეიცავს, ის უბრუნებს ხალხს მის ნაფიქრალს, უბრუნებს გამოკვეთილად, იმგვარი ფორმით, როგორადაც ვერც ერთი მათგანი ვერ ჩამოაყალიბებდა. ათავისუფლებს რა "შგალობელ 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 დროჟამს, რომელიც თავის ბეჭედს ასვამს მას. დროში 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, ამოა 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, რომლის ხელყოფის უფლება არავის აქვს. ხალხური შემოქმედებისთვის უცხოა კანონიკურობა, ის არ იბოვება ბუნებაში, ის „გაფრენილია“, როგორც გალიიდან გაშვებული ფრინველი. მაგრამ მაინც არქეტიპი (პირველქმნილი ტექსტი) მთქმელის გონებაში, მესხიერებაში "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-მთქმელის 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 მესხიერებიდან არქეტიპი 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 გამოწვეულია 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: მოქმელი წარმოთქვამს ამათვის, ვის წინაშეც იგი დგას და არა აბსტრაქტულად, მსმენელისგან განყენებულად, იმისგან განსხვავებით, როგორც მე წიგნი მელაპარაკება, როცა ჩემსა და ავტორს შორის მხოლოდ საყოველთაო ბეჭდური ნიშნებია. მოქმელს ყოველთვის მსმენელი ჰყავს მხედველობაში, მსმენელი კი ყოველთვის კონკრეტულია, მას თავისი ვინაობა აქვს – უვინაობო აუდიტორია არ არსებობს არც ობიექტურად და არც მოქმელისთვის. მსმენელი არსებობს და თავს იჩენს გარემოში, ხოლო გარემო (ეს სოფელი, ეს კუთხე) ყოველთვის კონკრეტულია. 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” (პ. ბოგატრიოვი) და, ცხადია, მონათხრობ ნაწარმოებზე. ამიერიდან ის უკვე სხვაა, ეს სხვა არის სწორედ ის, რასაც ფოლკლორისტიკაში ვარიანტს უწოდებენ.

მაგრამ ვარიანტულობას თავისი საზღვრები აქვს, რომლის გარეთ ის სრულიად წყვეტს კავშირს არქეტიპთან, ამოვარდება ტრადიციის კალაპოტიდან და ახალ ტრადიციაში დაიწყებს არსებობას.

მართალია, ხალხური ტექსტი მხოლოდ ვარიანტებად და, ამასთანავე, რაც მთავარია, თანასწორუფლებიან ვარიანტებად არსებობს, და ეს არის მისი ხალხურობის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ნიშანი, მაინც არ უნდა დაგვაფიქვდეს, 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 შეიძლება არსებულებო" (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 ტრადიციული პოეტიკა, პოეტური გამომსახველობითი ხერხები, როგორც საერთო მონაპოვარი, არამედ ყოფითი კულტურა და მსოფლხედველობრივ წარმოდგენათა სისტემა – მთელი მემკვიდრეობითი სულიერი დოვლათი.

## ტრადიციულობა

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

ტრადიციულ ყოფაში ძლიერია ტრადიციის მოწოლა ინდივიდის ცნობიერებაზე. ინდივიდი ამ ტრადიციის წიაღშია დაბადებული, აღზრდილია მასში და თავადაც ამ ტრადიციის, სხვანაირად, მამა-პაპის ანდერქანამაგის 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 "იწვეთება" ტრადიციის კალაპორტში. ტრადიცია არის გადაცემა (ლათინური სიტყვა *traditio* ამას ნიშნავს), ხოლო რაც გადასაცემია, არასდროს იმავე მოცულობით და იმავე შინაარსით უცვლელად არ გადაიცემა, გადაცემული ყოველ ჯერზე სახეცვლილებას განიცდის. მაგრამ ყველაფერი ეს ხდება ისევ და ისევ მდგრადი ტრადიციის ფარგლებში, განახლებული ნაკადი კვლავ მიედინება, გზა და გზა გადახარშავს რა ამ ინდივიდუალურს. მაგრამ თუ საზოგადოების ისტორია ინდივიდუალურ გამოვლენათა ისტორიაც არის, იმ პირველი ტრადიციიდან აღებული ქანი საბოლოოდ ვეღარ ძღვეს ინდივიდუალურ გამოვლენებს და ტრადიციაც იცვლება, უფრო სწორად, 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, მოქმედისეულია. ეს ასეა ყოველი ახალი წარმოთქმისას. სიახლის შემოტანა ტექსტში მხოლოდ მაშინ დასრულებდა, როცა ის აღარ წარმოითქმის, როცა მისი აქტუალიზაცია აღარ ხდება, ანუ ის წყვეტს არსებობას, როგორც ფოლკლორული ტექსტი.

### ყოფითობა

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 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 (ამაზე ქვემოთ).

### სინკრეტიზმი

ლაპარაკობენ ხალხური შემოქმედების სინკრეტიზმზე. რა არის სინკრეტიზმი? "უცხო სიტყვათა ლექსიკონი" ამგვარად განმარტავს ამ ტერმინს: "შერწყმული არსებობა, დაუნაწევრებულობა, 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 ტრადიციაა, რომ ვაჟა-ფშაველა თავის ლექსებს, რომელთა შორისაც ბევრს სათაურად უზის "სიმღერა", ფანდურის ხმაზე თხზავდა. არის თუ არა "სიმღერე", როგორც ჟანრი, სიტყვისა და ჰანგის თავდაპირველი დაუნაწევრებულობის 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.

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 უარყოთ, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები გარკვეულ ტრადიციაშია მოქცეული? ან რომელი ნაწარმოებია, ღრმად ინდივიდუალისტურიც რომ იყოს, რამდენადმე არ გამოხატავდეს კოლექტივის სულისკვეთებას, მოლოდინებს, იმედებს, არ უპასუხებდეს მის ესთეტიკურ მრწამსს და ა.შ. ყველა ეს ნიშანი, ლიტერატურას მართლაც, საზიარო აქვს ფოლკლორულ შემოქმედებასთან, რადგან ორივენი ერთ ნიადაგზე არიან აღმოცენებული. მაგრამ თითოეული ამ ნიშნის ბუნება და, რამდენადმე, საზრისი განსხვავებულია იმისდა მიხედვით, თუ სად ვადასტურებთ მას – ფოლკლორში თუ ლიტერატურაში.

ლიტერატურის ანონიმურობა შემთხვევითია, არ არის გამოწვეული თავად შემოქმედების ბუნებით. იქ, სადაც საავტორო უფლების შეგნება არ არსებობს, იქ ანონიმურობა კანონზომიერია; სადაც ეს შეგნება არსებობს, იქ ანონიმურობა გამონაკლისია, მისი გამოწვევი 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.

იშვიათად თუ 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, 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 ვარიანტებს). მეორე განსხვავება ის არის, რომ ლიტერატურული ვარიანტები ავტორის მიერ დაწუნებულია და, უკეთეს შემთხვევაში, სარქივოდ არის განწირული (ფოლკლორული ნაწარმოები კი პირუკუ – მხოლოდ ვარიანტების სახით არსებობს, რომელთაგან თითოეული ღირებულია).

რაც შეეხება კოლექტიურობას და ტრადიციულობას, რაც აუცილებლობით მოეთხოვება ფოლკლორულ ნაწარმოებს, ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის ერთიცა და მეორეც ის ფონია, რომელზეც მკვეთრად ისახება უფრო არსებითი, რაც მის ინდივიდუალობას და ნოვატორობას შეადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ თუ ფოლკლორული ნაწარმოები არსებითად მხოლოდ კოლექტივში და ტრადიციაში არსებობს, და აქ მუდგანდება მისი გენიალობა, ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსება და ღირებულება, მისი გენიალობა მის ინდივიდუალობასა და ნოვატორობაში მდგომარეობს.

● ფოლკლორული შემოქმედების ერთადერთი ნიშანი, რომელსაც ფორმალურადაც ან თუნდაც სახეცვლილი ფორმით არ იზიარებს ლიტერატურა და რაც მას არსებითად აშორებს ფოლკლორისგან, ეს ყოფითობაა. შესაძლებელია ლიტერატურული ნაწარმოები დაუახლოვდეს ყოფას, გარკვეული

ფუნქციით ჩაერთოს მასში (ლექსის დღესასწაული, მწერლისადმი მიძღვნილი სახალხო დღესასწაული და სხვა ფესტივალები), მაგრამ ყოფა არამც და არამც ვერ იქნება მისი ამოსავალი. ლიტერატურული ნაწარმოები მოწვევტილია ყოფას, ის კაბინეტურია თავის საფუძველში.

## ზეპირსიტყვიერი ჟანრები

ერთი ფილოსოფიური წიგნი, რომლის ქართული თარგმანი იოანე პეტრიწს კუთვნიან, ასე იწყება: „ყოველივე სიმრავლე ეზიარების რაფთაზე (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 ერთ ზეპირსიტყვიერ ტექსტს მეორისგან.

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 ჟანრში უნდა იყოს გაერთიანებული. ჟანრის გარეშე, ეულად არსებული ნაწარმოები ისეთივე ანომალიაა, როგორც ვარიანტებს მოკლებული ფოლკლორული ტექსტი. როგორც ფოლკლორული ტექსტი წარმოდგენილია ვარიანტების სახით და არა ეულად, ასევე ფოლკლორული 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 შინაარსობლივი. 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 სათავედასავლო, 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 საწესჩვეულებო 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 რომანები პარალელური სიუჟეტებით, პერსონაჟთა სიმრავლით და სხვა). ფოლკლორში არ არსებობს იმგვარად ორგანიზებული ლექსი როგორც არის, მაგალითისთვის, სონეტი. ეს წმიდა ლიტერატურული ჟანრია. ახლა პირუკუ. არ არსებობს ლიტერატურაში ისეთი წმიდაწყლის 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 თანსდევს საზოგადოებას და, კერძოდ, ყოველი კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებას მისი დაბადებიდან სიკვდილამდე. საკმარისია, გავაყოლოთ თვალი ადამიანის გზას შობიდან სიკვდილამდე, თუ არნოდდ ვან ხენეპის მოსწრებულ გამოთქმას გამოვიყენებთ – *აკვნიდან*

საფლავამდე, რომ დავინახოთ სისხლხორცეული კავშირი ადამიანურ ყოფასა და ფოლკლორს შორის. ვან ხენემა ამ ორ რეალობას შორის მოაქცია ე. წ. ვადასვლის რიტუალები, ჩვენ კი მათ შორის მოვაქცევთ ყველა ჟანრს, რომელიც ქმნის ფოლკლორული შემოქმედების არა მხოლოდ რაოდენობრივ, არამედ თემატურ სიმრავლეს.

არნოდლ ვან ხენეს, როცა ის ვადასვლის რიტუალებზე ლაპარაკობს, მხედველობაში ჰყავს ადამიანი, ინდივიდი, რომელიც თავისი ცხოვრების მანძილზე, აკენიდან საფლავამდე, ექვემდებარება რიტუალებს, რომლებიც მისი ცხოვრების გარდამტეხ მომენტებს აღნიშნავს. ეს არის შობა, ზიარება სოციუმთან, როცა ის თავისი მშობლიური საზოგადოების სრულყოფილებიანი წევრი ხდება, ქორწინება, რომელიც ახალ სოციალურ საფეხურზე აჰყავს იგი და, ბოლოს, სიკვდილი, რომელსაც ასევე რიტუალშია „შეფუთული“.

მაგრამ ადამიანის, როგორც სოციალური არსების, ცხოვრება გაცილებით მრავალფეროვანია, ის მხოლოდ ამ გარდამტეხი მომენტებით არ ამოიწურება.

გავადევნოთ თვალი ადამიანის ცხოვრებას, მის საქმიანობას ოჯახში თუ საზოგადოებაში, სოფელში თუ თემში, ანუ შინ თუ გარეთ. გავადევნოთ თვალი მისი ცხოვრების გზას მართლაც აკენიდან 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 ესახლვრება ყოფაცხოვრებით ფოლკლორს (ეთნოგრაფიას) და გადაწეულია მასთან.

აკვანში მწოლარე ბავშვი იზრდება ე. წ. სააკენე 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 იღვამს და ამ ასაკისთვისაც არსებობს ფოლკლორული ტექსტები, რომელთაც ენის გასატეხს ვუწოდებთ. 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 ბავშვობის ასაკიდან გამოსული ადამიანი იღებს ხელში და უძღვრებამდე მისი თანამგზავრი ხდება. ნამგალი, ცელი და თოხი სიმღერის ტექსტთან და ჰანგთან არის შეზრდილი.

შრომას ენაცვლება დღესასწაულები, რომლებიც ასევე დამშვენებულია სიმღერებით – ისინი ან საწესჩვეულებოა ან რელიგიური (საკულტო). მთელი წელიწადი დასახსრულია ამ სახეიმო დღეებით, როცა ადამიანი არა მხოლოდ სულს ითქვამს შრომისგან, არამედ მალღდება კიდევ მასზე, პოეებს 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 ვლასპარაკობთ, წმიდა 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 უამი დეგება 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 *საგმირო პოეზია*. საგმირო 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 მიიხნევს – ეს ქმედებანი, თუნდაც მისი ქორწილის ჩათვლით, სადაც იგი პიროვნულად მონაწილეობს, საზოგადოებრივი მნიშვნელობისაა. ასევე საზოგადოებრივია მისი მსოფლგანცდა, რომელსაც ის სოციუმის სახელით გამოხატავს. ეს არის მისი პიროვნული დამოკიდებულება გარესამყაროსა და ადამიანისადმი, ზოგადად, წუთისოფლისადმი. სოციუმის ყოფა, მისი ადგილი ამ სოფელში (როგორც ვიწრო, ისე ფართო აზრით), ბედი თუ უბედობა, რაც მას თავს ატყდება, სამართალი თუ უსამართლობა, ყველაფერი, რასაც განიცდის იგი, ე. წ. *ფილოსოფიურ ლირიკაში* პოეებს გამოხატულებას. წუთისოფლის 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 წუთისოფელს.

როგორც არსებობს წერილობითი ისტორია (მატიანე, ქრონიკა), ასევე არსებობს ხალხური *ზეპირსიტყვიერი ისტორია*. რადგან ადამიანი არ ცხოვრობს მხოლოდ აწმყოთი, ამ წარმავალი წამებით, რომელთა ამოებას იგი სავსებით აცნობიერებს. წარმავლობისა და ამოების დასაძლევად ზეპირ ისტორიაში დრო შემჭიდროებულია იმდენად, რომ წარსული აწმყოში გადმოდის და მასთან ერთად ერთ მთლიანობას ქმნის. წარსული, შეიძლება იქვას, ყოფითად ხელმისაწვდომია, აქვეა, რადგან ციხე-სიმაგრე, 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-აწმყოს ხდომილებებს შეიცავენ.

ფოლკლორული ტექსტების მასივიდან უნდა გამოცალკევდეს აღმოსავლეთ საქართველოსთვის სპეციფიკური *ანდრეზები*, რომელთაც ამ საზოგადოებებისთვის ფუძემდებლური მნიშვნელობა აქვთ. ისინი ინახავენ

სოფლის თუ საგვარეულოთა დაარსების თქმულებებს, წეს-ჩვეულებათა პირველად შემოდების პრეცედენტებს, მთელს რჯულს, რაზეც დგას საზოგადოება.

განცალკევებით დგას ფოლკლორულ ჟანრებს შორის ჯადოსნური ზღაპარი, რომელიც არსად, დღეისათვის მისი გავრცელების არეში, ადგილობრივი წარმოშობის არ არის. თითქოს მას ყველაზე ნაკლებად უნდა ჰქონდეს კავშირი ყოფასთან, მაგრამ როგორც მისი შესრულების ტრადიცია მოწმობს, ზღაპარს შეუძლია რიტუალის თანმხლები ფუნქცია შეასრულოს (მაგ., ხვანური ლიფანაღის რიტუალის დროს). ამასვე მოწმობს ზოგიერთ ტრადიციაში მისი შესრულების შეზღუდვა წლის (ზამთარში) ან დღე-ღამის (დაღამებისას) გარკვეული მონაკვეთით, რაც, შესაძლოა, მისი რიტუალური წარმოშობის ნიშანი იყოს.

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

ტრადიციულ ადამიანს, ტრადიციული სოციუმის სრულყოფილებიან წევრს, იდეალურ შემთხვევაში, თავისი ცხოვრების მანძილზე შეხება აქვს ჩვენს 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 დაკრძალვის რიტუალს, როგორც მისი ორგანული შემადგენელი ნაწილი.

მიზანშეწონილია 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 იგავენს ან ანდაზებსა თუ გამოცანებს შორის შეგვიძლია გამოვარჩიოთ უძველესი?

ამგვარად კითხვის დასმა ზეპირსიტყვიერების მიმართ, ალბათ, 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 დღევამდე. ამა თუ იმ ხალხის დამწერლობამ შეიძლება შემოინახოს პირველი წერილობითი ნაწარმოები, საიდანაც ლიტერატურის მეკლევარს 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. ჩვენს თვალწინ იქნება

გადაშლილი ლიტერატურული პროცესი თავისი წყვეტილებით, დეგრადაციებით, გარდაქმნებით, აღორძინებებით. ის ერთ ქრონოლოგიურ ძაფზე იქნება ასხმული.

ფოლკლორის შემთხვევაში ამ ქრონოლოგიურად გაწყობილ ძაფს ჩვენ მოკლებული ვართ. რამდენადაც ფოლკლორი – ხალხური შემოქმედება ზეპირსიტყვიერი შემოქმედებაა, ჩვენთვის სამუდამო უცნობად რჩება ის ნაწარმოები, ლექსი თუ პროზაული იგავი, საიდანაც მის ისტორიას დავიწყებდით. 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 ზეპირსიტყვიერების 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 ჩანაწერები მოწმობენ, 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 წყალი მიედინება, ასეა ფოლკლორიც: უხსოვარი დროიდან მოდენილ ტრადიციაში თავსდება ზეპირსიტყვიერების მარადგანახლებული ფონდი, სადაც ერთმანეთის გვერდით მყოფობს ძველი და ახალი. ამასთანავე, შეიძლება პარადოქსი იყოს, მაგრამ ხდება, რომ ახლადშექმნილი 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 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 უანრი ან ნაწარმოები უძველესად არ იქნება მიჩნეული. მკითხველს შეუძლია თავისი არჩევანი გააკეთოს. ჩვენ კი ვეცდებით, რომ ჩვენმა „თვითნებურმა“ არჩევანმა ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვოს. ჩვენ ვიწყებთ მითოსით, რომელიც ქართულ ფოლკლორში საკმაო მრავალფეროვნებით არის წარმოდგენილი.

## მითოსი

სამი ბერძნული სიტყვა: მითოსი (mythos), 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 ლიფერენციაცია მოგვიანებით ხდება. მოგვიანებით ამ სამმა სიტყვამ გამოხატა ადამიანის სიტყვიერი შემოქმედების სამი სახეობა: მითოლოგიური, ეპიური, ლოგიკური.

ეპიური ანუ მხატვრული შემოქმედების ენა, ძირითადად, ტროპის უმარტივეს სახეზე – შედარებაზეა დამყარებული. შედარება ხორციელდება კავშირებით: „როგორც“, „თითქოს“, „ისევე, როგორც“ და სხვა. ერთი მოვლენა მხოლოდ 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 რქებაწეული ირემი გარბის ცაზე.“

ლოგიკური აზროვნებისთვის, რომელიც მიელტვის ზუსტ ცოდნას და ლეფინიციებს, გამოუსადეგარია ამგვარი შედარებები. პირველ წინამძღვარს „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 კიდევ. 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 სემანტიკის არის და დაწნეხილად გადმოგვცემს საგნის შესახებ ამბავს ან მინიშნებას ამბავზე. უნდა ვიფიქროთ, რომ პირველშერქმეული 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 რაღაც ამბავს ინახავს... ზოგიერთ ენაში, მაგალითად, მეგრულში, ძველებრაულში “მზე” და “რქე” ერთი და იმავე სიტყვით გამოიხატება, რაც გარკვეულ მითოლოგიურ ჭეშმარიტებას (მზისა და რქის იგივეობას) შეიცავს. თუ ენა, როგორც ამბობენ, სამყაროს ვერბალური 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 პირველშექმნაზე 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”. ისინი 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 გაშორიშორების შემდეგ რჩება მათ შორის უხილავი კავშირი, ე. წ. სამყაროს დიდი ღერძი (შუმერული *დიმ-გალ*), სამყაროს ღერძი (რომაელთა *axis mundi*), რომელსაც მსოფლიო მითოლოგიაში სხვადასხვანაირი ხილული განსახება აქვს: მთა (შუმერული მითოლოგიის “დიდი მთა” *ქურ-გალ*), ხე (სკანდინავური იფანი, რომელიც სამ სკნელს აერთებს), კვერთხი (შუმერული: „*კვერთხი - ცის ღერძი, კვერთხი - ღერძი ცის სახლისა*“), ტაძარი, კიბე, ჯაჭვი... ნებისმიერი ვერტიკალურად აღმართული საგანი. ქართული მითოლოგია იცნობს ამ მითოლოგემას, რომელიც უხვად არის წარმოდგენილი ერთ ფშაურ საწესო ლექსში:

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

- სამყაროს შუაგულის მითოლოგემა. ცისა და მიწის კავშირის სიმბოლოები, ძირითადად, სამყაროს შუაგულის გამომხატველია. დამატებით, ბერძნებთან დელფოს ტაძრის თეთრი ქვა - *ომფალოს*, სამყაროს ჭიპი; 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 იდეოლოგიაა. ჩინელების წარმოდგენით, მათი ქვეყანა სამყაროს შუაგულში მდებარეობდა. ამიტომაც ეწოდებოდა (და დღესაც ეწოდება) ჩინეთს *ჯუნ-გო* (“შუაგული სამყარო”), რომლის გარშემო შემოვლებულმა კედელმა თვალსაჩინო გახადა ეს მითოლოგემა. ასეთი წარმოდგენა ჰქონდათ შუმერლებსაც თავიანთ ქვეყანაზე (“შუმერი - დიდი მთა, ცისა და მიწის ქვეყანა” *კი-ენ-გი ქურ-გალ-მა-და-ან-კი*).

- 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, ოდისევსის ითაკა. შუმერული ანდაზა: "დაე, ჩიტი თავის ბუდეს დაუბრუნდეს, ტყვე თავის ქალაქს (დედას) დაუბრუნდეს" - ამ მითოლოგემის გამომხატველია, როგორც ჩამავალი მზის მითოლოგიური 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 *იაშის* (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... დამ-დამობით სოფლის უჩინრად გველეშაპს კურატი (მოზვერი) ებრძვის, მაგრამ ამაოდ: სოფელში იგი დასისხლიანებული და დაქანცული 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. ცოცხალ-მკვდარი გველეშაპი უკუიქცევა, გაქცეულს წყალი უკან

გაყვება და ტბაც დაიცლება. ნატბევეარ ადგილზე კი ხალხი დასახლდება. გველეშაპი სხვა კვალსაც სტოვებს 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, ტოპონიმია, 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 დროუამის დასაწყისია.

მითოსი მოგვითხრობს: ერთ დროს თამარ დედოფალს ტახტი იაღბუზის მთაზე ედგა. მის სამეფო-სამფლობელოში მარადიული ზაფხული იყო, ზამთარი არ იცოდა. თოვლი არ მოდიოდა არც მთაზე, არც ბარში. აქედან მთელი ქვეყნიერება ხელისგულივით ჩანდა. თამარის მარადიულ სამეფოში არც სნეულება იყო, არც სიბერე, არც სიკვდილი, რადგან დროუამის მდინარეა შეჩერებული იყო. რა მიზეზით? – თამარს დროუამის 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 შეგიძლია, გარდა მეთორმეტესის. 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 ვეღარ შეძლო მთაზე ასვლა და დარჩა ბარად. ამიერიდან დაიწყო დინება დროუამმა და დაიკარგა მარადიული გაზაფხულის სამეფო.

დადგა ახალი ხანა – აკრძალვის დარღვევის ხანა, რომელიც დროუამის 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; ერთუამობა, 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 ძინავს და, დადგება ჟამი, როცა გაიღვიძებს და კვლავ მარადიულ ზაფხულს დაამკვიდრებს.

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 მადლა აიწოდა 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 შხისგან დაფენმძიმდა და მისი სამოთხისებური ყოფაც დასრულდა: სამოსელს შხის სხივი აღარ იჭერდა, ლოცვისას ჰაერში ვეღარ 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.

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 („სისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“) არაორაზროვნად ახასიათებს მას და მის სამეფოს სრულყოფილების ნიშნებით. მის ქვეყანაში რეალობა ერთი საფეხურით ინაცვლებს, ამალდდება, იერარქიულ კიბეზე. მოვუსმინოთ პასაჟს ამ, შეიძლება ითქვას, ჰიერარტიული ტექსტიდან:

„გაახნაურდეს ქუეყანისა მოქმენი (ანუ მიწისმუშაკნი, ზ.კ.), და გადიდებულდეს ახნაურნი, და გახელმწიფდეს დიდებულნი მეფობასა შინა ამისსა...“

მაგრამ ხელმწიფე? რომელი საფეხურია ხელმწიფობის შემდეგ? დიდებულთა გახელმწიფებაზე არ მთავრდება ეს პროცესი: თავად ხელმწიფემაც უნდა გადაინაცვლოს ერთი საფეხურით ზემოთ ანუ ღვთიურ რანგში ამალდდეს. 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, ბევრისმთქმელია. ეს არ არის ერთადერთი შემთხვევა. ამ საისტორიო ტექსტს სისტემურად გასდევს მეფის (მეფეთა) გაღმერთება: „ღმრთისაგან ღმერთქმნილნი დავით და თამარ“. თავად ფენმძიმობა თამარისა და მის მიერ ძის შობა მითოლოგიური ენით არის აღწერილი:

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

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.

ექვს 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 კპოვებდა. სული სამეფო იდეოლოგიისა გარდაქმნილია ხალხის ცნობიერებაში და მითოსის სახეს იღებს. ძირითადი მოტივი სამოთხის მითოსისა – ქალწულად დარჩენის სურვილი, რომელსაც ხალხი თამარს მიაწერს, „ისტორიასა და აზმანში“ თავად თამარის პირით არის გაცხადებული: „მოწამე არს ჩვენდა ღმერთი, აროდეს ყოფილა გული ჩემი მოწადინე ქმროსნობისა“. მხოლოდ ვალი სახელმწიფოს წინაშე აიძულებდა მას მოქცეულიყო თავისი ნების წინააღმდეგ, როგორც ვკითხულობთ: „ყოვლად უწადინელმან ქორწინებისამან იაჯა ხსნა ქმროსნობისაგან. ხოლო ... სპათა აიძულეს ქმნად და, ვითარ იყო ხვედრი და რიგი ულუმიანობისა და შარავანდედობისა მათისა, ეგრეთ იქმნა ქორწილი სახედაუდებელი და იგავმიუწოდომელი...“. ხალხური თქმულების ვარიანტებში ჩანს ეს იძულებაც. თუმცა ხალხის ცნობიერებას მარაგად აქვს და იყენებს კიდევ უბიწოდ 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 აწ 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 მაღიარებელი „ასწლოვანი მატიანის“ უამთაადმწერელია, 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 თამარის შემდგომ პერიოდს? ხალხური ცნობიერება მიყვება უნივერსალურ მითოსურ სტერეოტიპს, რომლის თანახმად ყველა მითოლოგიურ ტრადიციაში სამოთხე წარსულის ფაქტია, ხოლო მისი მომდევნო პერიოდი – სამოთხის

ანტიპოდი, წარმავალობით და დროუამის უხანობით აღბეჭდილი. რუსთველის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს წარმავალი წუთისოფელი, საწუთრო, 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 მეფე, 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 ძუძუნაწოვი. ქართული თქმულება ღამას დაბადებისა და აღზრდის შესახებ საკვებით ასახავს ამ უნივერსალიას, რასაც ნაწილობრივ „ისტორიათა და აზმათა“ ტექსტიც ამოწმებს, როცა ღამას სახელს „ნათელს“ უკავშირებს. ამ მოტივს ტრანსფორმირებული სახით კიდევ შევხვდებით.

### ფარნავაზის სიზმარი

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

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

„მას უამსა იყო ჭაბუკი ერთი მცხეთას ქალაქსა შინა, რომელსა სახელი ერქუა ფარნავაზ. ესე ფარნავაზ იყო მამულად ქართლელი, ნათესავი უფლოსი, მცხეთოსის ძისა, და დედულად სპარსი ასპანელი. და იყო იგი ძმისწული სამარისი, რომელი მოსლვასა მას ალექსანდრესსა მცხეთელ მამასახლისი ყოფილიყო. ესე სამარ და ძმა მისი, მამა ფარნავაზისი, მოკლულ იყო ალექსანდრესგან. ხოლო დედასა ფარნავაზისსა წარვეყანა ფარნავაზ, სამისა წლისა ყრმა, და შეღტოლვილ იყო კაკკასიად და მუნ აღზრდილ იყო და მოსრულ იყო მცხეთას, მამულსა თვისსა.

ხოლო ესე ფარნავაზ იყო კაცი გონიერი, მკვდარი შემმართებელი და მონადირე კლდენი. და იმაღვიდა იგი სიკეთესა თვისსა აზონის შიშისაგან. ხოლო მონადირეობითა მისითა იქმნა მეცნიერ აზონისა, და შეიყუარა იგი აზონმან მონადირეობისათვის. ევედრებოდა ფარნავაზს დედა მისი: „შვილო ჩემო, ეკრძალე აზონს და ნურა-რას იხინებ თავისა შენისა სიკეთესა, ნუ უკუე მოგკლან შენ“. და იყო მამი და ძრწოლა მას ზედა. და ვითარ განმრავლდა შიში აზონისი მათ ზედა, რქუა ფარნავაზს დედამან მისმან: „შვილო ჩემო, დაუტყვე საყოფელი მამათა შენთა და წარმეყანე მამულსა ჩემსა ასპანს, ძმათა ჩემთა თანა, და განერე შენ ცოცხალი კლდისგან აზონისა“.

და დაამტკიცეს განზრახვა ესე: წარსლვა ასპანისა. ჭირ უნდა ფარნავაზს დატევა საყოფელსა მამათა მისთასა, არამედ შიშისაგან დიდისა, დაამტკიცა წარსლვა.

მაშინ იხილა ფარნავაზ სიზმარი, რეცა იყო იგი სახლსა შინა უკაცურსა და ეგულვებოდა განსლვა და ვერ განვიდა. მაშინ შემოვიდა სარკუმელსა მისსა შუქი მზისა და მოერტყა წელთა მისთა და განიზიდა და განიყვანა სარკუმელსა მას. და ვითარ განვიდა ველად, იხილა მზე ქვე-მდაბლად, მიჰყო კელი მისი, მოჰკოცა ცუარი პირსა მისასა და იცხო პირსა მისსა. განიღვიბა ფარნავაზ და განუკვირდა და თქუა: „სიზმარი იგი ესე არს: მე წარვალ ასპანს და მუნ კეთილსა მივეცემი“.

ხოლო მას დღესა შინა განვიდა ფარნავაზ და ნადირობდა მარტო და დევნა უყო ირემთა ველსა დილომისასა. და ივლტოდეს ირემნი ღირდალთა შინა ტფილისისათა. მისდევდა ფარნავაზ, სტყორცა ისარი და ჰკრა ირემსა. და მცირედ წარვლო ირემმან და დაეცა პირსა კლდისასა. მივიდა ფარნავაზ ირემსა ზედა. და დღე იგი მწუხრი გარდახდა. და დაჯდა ირემსა მის თანა, რათამცა დაყო მუნ ღამე და დილეულმცა წარვიდა.

ხოლო კლდისა მის პირსა ქუაბი იყო, რომლისა კარი აღმოქმნულ იყო ქვითა ძუელად, და სიძუელითა შეჰქმნოდა დარღუევა შენებულსა მას. მაშინ დაასხა წვიმა მძაფრი. ხოლო ფარნავაზ აღმოიღო ჩუგლუგი და გამოარღვია კარი ქუაბისა მის, რათამცა მუნ შიგა დაიმშრალა წვიმისა მისგან, და შევიდა ქუაბსა მას. და იხილა მუნ-შინა განძი მიუწლომელი, ოქრო და ვეცხლი და სამსახურებელი ოქროსა და ვეცხლისა მიუწლომელი.

მაშინ ფარნავაზ განკვირდა და აღივსო სიხარულითა. და მოეგონა სიზმარი იგი“.

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, მეფედ. 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 გამოსხნილმა 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, რამაც „ვეფხისტყაოსანში“ აისახა: მეფე მზის წილია).

ირემი, რომელიც 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 ცვართ არის წარმოდგენილი. ამ იგივეობას მივეყვართ 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

მავე 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.

### კულტის დაარსების მითოსი

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

ა) ხე (იფნი) ამოდის კერიაში, რითაც ჯვარი (ხატი, ანგელოზი, 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 ჯვრის დაარსებას სოფელში. მეორე ვარიანტში მოსახლე წინააღმდეგობას უწევს ჯვარს – სამგზის ჭრის ხეს და აკაფავს მასზე შემოხვეულ გველს. მესამე დღეს გველი ყველასგან შეუმჩნეველად ხაკიდელს ჩამოყვება 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 უწვენებენ. (საწმიდარის დაარსების ეს მოდელი გავრცელებულია ხევსურეთში, ფშავში, გუდამაყარში).

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

ბ) საძოვარზე ახალგაზრდა მწყემსი ქალ-ვაჟის თვალწინ ციდან ჯაჭვი და თასი ჩამოცვივდება. ქალ-ვაჟი წილისყრით გაინაწილებს და თავ-თავის სახლში წაიღებს, თასს ქალი კიდობანში, ვაჟი კი ჯაჭვს ჭერხოში (ხევსურული სახლის ზღა სართულზე) დამალავს. საგნები, რამდენადაც ისინი პროფანული სატიროებისთვის არ არიან მოვლენილნი, სახლებში ხმაურს ატევენ. უფროსები ქდავს დაეკითხებიან, ქდაგი ურჩევს საგნების ჩამოცვენის ადგილზე საკულტო კომპის აგებას და თასისა და ჯაჭვის იქვე ჩამარხვას.

გ) უკანახოელ (ხევსურეთში) კაცს ძროხა დაეკარგება. დიდი ძებნის შემდეგ ერთ ადგილზე იპოვის ახლადმოგებულ ხბოსთან ერთად, მაგრამ რამდენიც არ ეცდება, ვერც ერთი ადგილიდან ვერ დაძრავს. ბოლოს, ქდაგის რწევით, ძროხას იქვე დაკლავს მსხვერპლად ფუძის ანგელოზისადმი და ეს ადგილი წმიდა ადგილად გამოცხადდება. დღემდე ხევსურები და გუდამაყრელები აქ ხვდებიან ერთმანეთს და ფუძის ანგელოზს ლოცულობენ.

დ) ერთი ლაკათხეველი (მთიულეთის სოფელია) კაცი, გვარად ქარჩაიძე, ტყეში ხეს ჭრის სახლის ასაშენებლად. მოდის მტრედი და, რამდენ ნაფოტსაც გააგდებინებს კაცი ხეს, ნისკარტით სადღაც მიაქვს. კაცი გაყვება მტრედს, მტრედი გუდამაყრის ხეობის თავში ერთ ტყეში შედის. კაცი ხედავს, რომ მტრედი ნაფოტებით ეკლესიას აშენებს. მიხვდება, რომ ღვთაება ამ ადგილას ეკლესიის აშენებას ითხოვს, შეატყობინებს სოფელს და სოფელიც სთხოვს მას ეკლესიის აშენებას. ქარჩაიძე აშენებს ეკლესიას. გასამრჯელოდ სთავაზობენ ან ფულს, ან საქონელს, ან მიწას, ან ძვირფას ქსოვილს. ქარჩაიძე ბრუნდება სახლში, რათა ძმებს (ექვსი ძმა ჰყავს), ჰკითხოს რჩევა. ერთი ერთს ურჩევს, მეორე – მეორეს და ა.შ. ბოლოს, ახლადმოყვანილ პატარძალსაც დაეკითხებიან. ფული დაიხარჯება, საქონელი დაიკვლება, ქსოვილი გაცვდება, მაღლი კი სამუდამოდ დარჩებაო. თქვენც მაღლი არჩიეთ; ყოველ დღესასწაულზე, ვიდრე სოფლის საქონელი დაიკვლის, პირველად თქვენი დაკლანო. დღემდე ასე ხდება: ქარჩაიძეთა გვარს მიჰყავს სამსხვერპლო კურატი ზეგარდის (ასე ეწოდება ამ ადგილს) წმიდა გიორგის სალოცავში და პირველად სწორედ მას სწირავენ, დაილოცონ ქარჩაიძეები, წყალობდეთ ღმერთით.

### ღვთისშვილთა და დევ-კერპთა ბრძოლები

ამ ბრძოლათა ამსახველი ნარატივები აღმოსავლეთ საქათველოს მთიანეთშია გავრცელებული. მათი ანდრეზული ხასიათი მათსავე დასასრულში მჟავნდება: 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 თავიანთი პატრონის წინაშე თანაბარნი არიან, რაც მათ შორის რჩეულთა არსებობას არ გამორიცხავს.

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 ვეღარ ამოდის

ტბიდან. ბოლოს, ქადაგის სიტყვით, ფარაში მოძებნიან ოთხრქა და ოთხყურა ცხვარს, ტბის პირას დაკლავენ და მის სიხლს ტბის ზედაპირს ასხურებენ. ტბა გაიხსნება და მისი სიღრმიდან იახსარი მტრედის სახით მოეველინება მის მიერ დევებისგან გამოხსნილ საყმოს. ეს სიუჟეტი ელო საფუძვლად მისტერიას, რომელიც იმართებოდა წელიწადში ერთხელ: შუაფხოს საყმო გაივლიდა დევს დადევნებული იახსრის გზას (შუაფხოდან ხევსურეთის სოფელ როშკისკენ), შივიდოდნენ ტბის პირას, სადაც იახსარი გაუჩინარდა. ჯვარის ხუცესი (ხვეისბერი) იახსრის როლში ცდილობდა იახსრის კვალზე ტბაში ჩაღრმავებას, მაგრამ აკავებდნენ. მოიყვანდნენ ოთხრქა ცხვარს და დაკლავენ 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.

## ეპოსი

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 დმერთები მონაწილეობენ. ის მოგვითხრობს სამყაროს, მცენარეთა და ცხოველთა შექმნის, ბუნების მოვლენათა, ადამიანის, ადამიანური საზოგადოების, კაცობრიული ცივილიზაციის, საგნების, საყოფაცხოვრებო კულტურის წარმოშობის ამბავს. მათი მთავარი პერსონაჟები დემიურგები („ნახევარ-შემოქმედნი“) 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 ხლომილებაა. ასეთებია გერმანული მოდგმის ხალხთა და ირლანდიელთა საგები, რუსული „ბილინების“ ციკლი, ესპანური პოემა „ჩემს სიდზე“, ბერძენთა „დიგენის აკრიტასი“, სომეხთა „დავით სასუნელი“ და მრავალი სხვა.

არის ეპოსები, რომლებიც მოწყვეტილნი 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 ჰპოვა გამოძახილი, წიგნური „ამირანდარეჯანიანიც“ მათ რიცხვს ეკუთვნის).

არსებობს სამიჯნურო (რომანული) ეპოსი, რომლის კლასიკური ნიმუშია შუასაუკუნეების კელტური წარმოშობის თქმულება ტრისტანისა და იზოლდას ტრაგიკული სიყვარულის შესახებ. ამავე ჟანრს უნდა ეკუთვნოდეს საქორწინო ურთიერთობაზე აგებული ეპოსები, როგორიც 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 მჭირია. 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 დარბობა 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 ზეპირსიტყვიერ მატიანეს არ აესახოს ესპანეთის რეკონკისტის ანალოგიური უაღრესად დაძაბული ხანა, აშოტ კურაპალატისა და მის თანამდგომთა გმირული ეპოპეა, რაც ქართული მიწების კვლავ შემოკრებით დასრულდა, მაგრამ ესპანური „ჩემი სიღის“ მსგავსი ხალხური პოემა, სადაც უკვდავოფილი იქნებოდა თაობათა ხსოვნაში „ჩემი აშოტი“, არ დასტურდება; ან მასზე ადრეული ხანა გორგასლისა, რომლის მითოსური ხატი წერილობით მატიანეში არის მოხვედრილი, ხალხური ეპოსის სახით კი არ ჩანს; ან, თუნდაც, უფრო ადრეული ეპოქა ფარნავაზისა, რომლის არქეტპული 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“ მესხიერება, 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 „ოდისეაში“ ძველი მითების მომღერლის დემოდოკეს მსმენელნი. და ის ძველი, რომელიც უკან იხევს, გადის ხალხის მესხიერების საწიერიდან, თუ ასონიშნებით არ იქნა ჩაწერილი, სამუდამო დავიწყებისთვის 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 ღიგენის 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, დაკნინებული სახით იყო მოღწეული. რა სახე ჰქონდა მას კლასიკურ, ეპიკური შემოქმედების აპოგეაში, ჩვენთვის სამუდამოდ უცნობი რჩება. მაგრამ, როგორც ოდისეუსი ამბობს საკუთარ თავზე, ამ გაღწეული ბოიდანაც ჩანს, რა თავთავიც უწყავიო, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ამ ეპიკურ ტექსტებზე, რომელთა ანალიზს უთავაზობთ მკითხველს წინამდებარე წიგნში.

ეს სამი ეპოსი განსხვავდება ერთმანეთისგან. თითოეული მათგანი წარმოადგენს ეპიკური შემოქმედების განსაკუთრებულ სახეობას. ისინი განეკუთვნებიან ქართველი ხალხის კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდს, შეიქმნენ განსხვავებულ კულტურულ ფენებში. პრობლემატურია „ამირანიანის“ შექმნა-ჩამოყალიბების ხანა, მაგრამ ჩვენ შეგვიძლია ზუსტად განვსაზღვროთ „არსენას ლექსის“ შექმნა-გავრცელების პერიოდი. ამირანი მითოლოგიურ სამყაროში მოქმედი პერსონაჟია, რომლის ასპარეზი საკაცობრიოა. არსენა კი რეალური პიროვნებაა, მასზე შეთხზული „ამირანიტყევის“ თანამედროვე. მაგრამ რაც უნდა სხვაობდნენ ისინი, მათ შორის არსებითი მსგავსებაა, რის ჩვენებასაც ჩვენ ვცდილობთ. შეიძლება ითქვას, რომ ამირანი ხალხური ეპოსის ანია (აღფა) ანუ არქეტიპი, არსენა კი – პოე (ომეგა), მისი უკანასკნელი ვარიაცია. ასეც შეგვეძლო გვეთქვა: „ამირანიანი“ და „არსენას ლექსი“ ერთ ეპიკურ, მაგრამ სხვადასხვა სიღრმის დინებას ეკუთვნის; „მას უამს“, მაგრამ არ ვიცით, როდის გაჭრილ საერთო კალაპორტში მიუღინებიან. მსგავსება სიღრმისეულია, განსხვავება – ეპოქალური.

და მესამე ჩვენი განხილვის საგანია რომანტიკული ეპოსი – პოემა „უთირიანი“, რომელიც ადამიანის ბუნების სხვა სიღრმეებს სწვდება. აქ ნამდვილად „სხვაა ადამიანი“, არა ეპოქალურად სხვა, არამედ ადამიანის სხვა ტიპი, – ასეთ სხვას ვხვდებით იმავე ეპოქის „ვეფხისტყაოსანში“. აქ სიყვარული თავის თავს უბრუნდება, იგი პოულობს თავის სტიქიას, როგორც ცეცხლი ეძებს თავის თავს და პოულობს იმ მატერიის სიმხურვალეში, რომელსაც ის ეკიდება. სიყვარული აქ გამოცდაც არის და განსაცდელიც, ის გასცდება წუთისოფლის წარმავლობას და სამარადისოდ გრძელდება.

ეპოსის რეალში 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 ერთი და იგივეა, ყველა კულტურაში, სადაც კი გვხვდება.

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

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

### ა. ესქატოლოგიური ეპოსი – 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, თუმცა ზღაპრის ძირითადი დერიტა უნივერსალურია, ზოგადსაკაცობრიოა. იყო ხანა ფოლკლორისტიკაში, როცა დიდი თავგამოდებით ეძებდნენ ზღაპრის არქექტივს (წინასახეს) და მის სამშობლოს, თუმცა კვლევა უშედეგოდ დამთავრდა, მიზანი კვლევისა მიღწეული 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 ფოლკლორული 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 მათი ერთ ჟანრში (ზღაპარი) მოქცევა გაძნელებულია. ამაზე ქვემოთ. 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, განვიხილათ თავად ზღაპრის ტექსტს, რომლის ანალიზის შემდეგ გვეცოდინებ 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 ცხოვრობს, 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 შეჰძლება 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 აზივი მოხდა და არც მომხდარა. ეს არის მთხრობელის და მის კვალზე მსმენელის თვალსაზრისი ზღაპარზე.

ამგვარად, ზღაპრის შინაარსი 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 გაფართოების ტენდენცია:

3. "იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, იყო შაში მკალობელი, 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 (საცხოვრებელი სივრცეში) შევყავართ, ასევე ზღაპარიც მოითხოვს წინკარს. ეს სიტყვიერი წინკარია. შევიძლია ზღაპრის წინკარი ტრადიციული სიმბოლიკის პლანში განვიხილოთ. ტრადიციულ ხალხებში სტუმრობის, სტუმრის მიღების პრაქტიკა ტიპოლოგიურად თანხვედრა ზღაპრის სტრუქტურას. მონღოლებში სტუმარს მხოლოდ მას შემდეგ დაუწყებენ საქმიან საუბარს, რაც ჩამოთავდება სტანდარტული ტრადიციული მისალმებები (ყალიონის გაბოლებასთან ერთად), რომლებიც არაერთარ ინფორმაციას არ შეიცავენ და, ცხადია, არანაირ კავშირში არ არიან სტუმრობის ძირითად თემასთან. ამგვარი რიტუალების შეკვლევარი წერს: "ამ წმიდაწყლის 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 "უცხო" გადმოტანისა "თავისში". ანალოგია თვალსაჩინოა: ასევე ზღაპრის მსმენელს 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.

საკუთრივ ზღაპარი, მისი შინაარსი, მოქცეულია წინკარსა და დამაბოლოებელ ანუ "გამოსათხოვარ" ფორმულებს შორის. 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, ღხინი აქა, ქატო იქა, ფქვილი აქა" (ვარიანტი: "ჭირი იქა, ღხინი აქა, ნაცარი იქა, ფქვილი აქა").

2. "ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭალას ჩიტი ჩამკვდარიყო, დიდ ქვაბში არ ებოდა, პატარაში არ კმარიყო; ასი კაცი ვერ შესჭამდა, ერთი კაცის ლუკმა იყო".

2. "მთას ურემი ავაგორე, ბარს ჩავიდა გორებითა, აქ სიცოცხლით მომიგონეთ (ვარ. გამიძეხით, დაგეწევით), საიქიოს ცხონებითა" (ვარიანტი: "მთას ურემი ავაგორე, წამოვიდა გორებითა, აივსენით ქონებითა, ჭკუითა და ურნებითა").

3. "ელასა, მელასა, ჭიქა მეკიდა ყელასა, მთქმელსა და გამგონებელსაც ძილი გაამოთ ყველასა (ვარ.: დავალევინე ყველასა)".

და ნაკლებ გავრცელებული:

4. "ისინი იყვნენ ჭირში, ჩვენ ვიყავით ლხინში".

5. "ერთი ლიტრა ცერცვი მქონდა, ერთი ლიტრა ცერცვი რაო. როცა კაცს არ უწერია, ვერ დაღუპავს ვერცა რაო".

6. "ჩემი არაკი გავათავე. წუხელ იქ ვიყავ, დღეს აქ მოვედი. სამი ვაშლი, სამი ბროწეული. ღმერთმა ნუ მოგიშალოთ, თქვენი ხელით მოწეული".

7. "ვიდრე იქ არ ვიყოთ, მანამდე დაუმარცხებელი ვიყოთ, დღეგრძელი ვიყოთ".

8. "ციდან სამი ვაშლი ჩამოვარდა. ერთი მთქმელსა, ერთი გამოგონესა, ერთი ამ ზღაპრის გამომთქმელსა".

9. "ტყეში სახრე გამოვჭერი, გამოვიდა ნავადა, თუ მე სიტყვა შეგაწყინეთ, ნუ იქნებით მწყრაღადა".

10. "ისეთი ქორწილი ჰქონდათ, ჩიტის რძე არ აკლდათ. მეც იქ ვიყავი ქორწილში".

11. "გადაიხადეს დიდებული ქორწილი. გუმინწინ იყო, ვერ მიველ, დაპატიუებული 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 შეცვლილია 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 მოთხრობელის კომენტარს მოთხრობილ სინამდვილეზე, სახელდობრ, რომ ის ტყუილია, თუმცა მოთხრობელი ქორწილზეც იყო მიპატიუებული, რომელსაც ის დაესწრო (10) ან არ დაესწრო (11). მოთხრობელი გახაზავს ზღაპრის სინამდვილეში მოხვედრის შეუძლებლობას (7). მოთხრობელის 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, ჭაღას ჩიტი ჩამკვდარიყო, 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 სახლით 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 გარდაუვალად ბრუნდება შინ. ეს არა მხოლოდ ზღაპრის, არამედ, საზოგადოდ, ეპოსის კომპოზიციური კანონია (გაეხსენოთ ოდისეუსის დაუოკებელი სწრაფვა თაკისკენ, რასაც ვერც ქალღმერთთა სიყვარული და მათი მაცდუნებელი აღთქმები აბრკოლებს).

ეს სამმონაკვეთიანი კომპოზიცია ამგვარად შეიძლება გამოიხატოს: თეზისი-ანტითეზისი-სინთეზისი. ეს ჰეგელისეული ზოგადი სქემა, ზღაპრისადმი მიყენებული, გულისხმობს შემდეგს: თეზისს ანუ შინყოფნას მოსდევს მისი უარყოფა – ანტითეზისი ანუ გარეთყოფნა, რომელსაც საბოლოო ეტაპზე ცვლის სინთეზისი-შინყოფნა. სინთეზისი იმაზე მიუთითებს, რომ საბოლოო შინყოფნა არა არის თავდაპირველი შინყოფნის უბრალო განმეორება. სინამდვილე აქ უფრო მაღალ საფეხურზე აღის: 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 საცოლდე, რომელიც უნდა მოიტაცოს ან გამოიხსნას ზღაპრის გმირმა. მართალია, გმირის მიზანი შინდაბრუნებაა 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 მთხრობილია ზღაპარი. თუმცა ყველაფერი, რაც ხდება ამ მონაკვეთში ანუ ზღაპრის სამყაროში, მოწოდებულია იმისთვის, რომ შინყოფნა ერთი საფეხურით ამაღლდეს, საბოლოო განსრულება კპოვოს. საბოლოოდ, თავდაპირველი შინყოფნა თვისობრივად განსხვავდება მეორე შინყოფნისგან, რომელიც ზღაპრის სინთეზურ დასასრულს წარმოადგენს.

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

ზღაპრის შესწავლის პირველ ეტაპზე მკვლევარნი მისი ისტორიული ასპექტით ინტერესდებოდნენ. წინა პლანზე იყო წამოწეული ზღაპრის, როგორც ჯანრის, წარმოშობის პრობლემა. (შვედური სკოლა, კრონ და სხვანი) თანამედროვე ეტაპზე ყურადღება მისი სტრუქტურის შესწავლაზე 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 (Проп) გასული საუკუნის პირველ ნახევარში გამოაქვეყნა თავისი გამოკვლევების შედეგები სათაურით “ზღაპრის მორფოლოგია” (1928), სადაც 100 რუსული ზღაპრის ანალიზის საფუძველზე ჩამოყალიბებული აქვს

ფუქემდებლური 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 სადაო იყოს, თუმცა თავად თეზისი განსაზღვრულობისა სავსებით მისაღებია. რა არის ფუნქცია ზღაპარში?

ვლ. პროპის მიხედვით, ფუნქცია ზღაპრის სიუჟეტის ისეთი ერთეულია, რომელიც შემდგომ დაყოფას ნაწილებად 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: ეს არის, მაგალითისთვის, 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). მხოლოდ ამრიგად, ზღაპრის პერსონაჟები და საგნები, რა სხვადასხვაგვარნიც არ უნდა იყვნენ ისინი, უნდა დაჯგუფდეს იმისდა მიხედვით, თუ რა ფუნქციას ასრულებენ, რას აკეთებენ მთავარი გმირისთვის, რა მისია აკისრიათ მის მიმართ. ხოლო კითხვა, 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 დროჟამში. 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. პროპმა 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 ერთ 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 ვინაობა, არამედ რაობა. ისევე, როგორც ფუნქციების, ასევე მათი შესრულებლების რაოდენობა ზღვარდებულია. პერსონაჟთა რაობა, ვლ. პროპის თანახმად, არ არის შვიდზე მეტი. ეს მაქსიმალური რიცხვია, რომელიც შეიძლება არ იყოს და არც არის რეალიზებული ყველა ზღაპარში. მაგრამ ეს მაქსიმალური 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 ვუწოდოთ. ის გადის სახლიდან და ბრუნდება სახლში, ამ გასვლა-დაბრუნებას შორის ასრულებს კიდევ სხვა ფუნქციებს, მაგრამ მასზეა დასაწყისი და დასასრული, ის არის მისი ანი და ჰოე. ყველა დანარჩენი პერსონაჟი თავ-თავისი ფუნქციით მხოლოდმხოლოდ მისთვის არსებობს, მისთვის გამონდება ზღაპრის ასპარეზზე. მთავარი გმირი უქონლობას, რაიმეს ნაკლებობას გაჰყავს სახლიდან.
2. *გამსტუმრებელი*. მისი მოქმედების წრე შეზღუდულია. მას, როგორც დასახელებიდან ჩანს, *ერთადერთი* უხდება ამ ფუნქციის შესრულება. სხვა დროს, გარდა ზღაპრის დასაწყისისა, იგი ამ ფუნქციას ვერ შეასრულებს, რადგან გმირი *ერთხელ* გადის სახლიდან. გამსტუმრებელი ძირითადად არის მამა, რადგან მამის გარდა, თუ ცოცხალია, არავის შეუძლია ბავშვის გაშვება.
3. *მკვლე (ანტაგონისტი)*. იგი ზღაპარში გამონდება 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 *მკვლის* ანტიპოდი. იგი გმირის ნაცვლად ასრულებს ძნელ ამოცანას, რომელზეც დამყარებულია მისი საბოლოო წარმატება.
5. *მხუჭებელი* ამარაგებს გმირს რაიმე საგნით, რომლის საშუალებითაც გმირი გადალახავს წინააღმდეგობას, რათა თავი დააღწიოს *მკვლის* მიერ დაგებული მახეს.
6. *ცრუგმირი*. მისი მთავარი ფუნქციაა მთავარი გმირის მონაპოვრის მითვისება, საბოლოოდ, მისი პიროვნების უზურპაცია. ის გამართავს ცრუქორწილს 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 დავალების აძლევს მთავარი გმირს; ასულის ფუნქციაა, იყოს ძებნილი და მოპოვებული მთავარი გმირის ხელით, და მასზე დაქორწინებული.

ეს არის პერსონაჟთა მაქსიმალური რაოდენობა. არ არსებობს ზღაპარი, სადაც შეიძლება მეტი ფუნქციონალური პერსონაჟი მონაწილეობდეს. მაგრამ არ არის სავალდებულო, რომ ზღაპარში შეიძლება 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 ფუნქციითა რაოდენობა იგივე რჩება. (პარალელი: თეატრალური წარმოდგენა იცნობს ერთ სპექტაკლში ორი როლის შემსრულებელ მსახიობს).

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

სწორედ ამ საშუალოდ 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 სხეულის 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 შინდაბრუნებაა მოპოვებულ საგანთან ერთად, რითაც სრულდება, ხშირ შემთხვევაში, მამის დავალება, მაგრამ ზღაპრის მთავარი შინაარსი (არა მიზანი) გარეთყოფნაა ანუ შინყოფნის ანტითეზისი. ყველაფერი, რაც კი ზღაპრის სამყაროში ხდება, მოწოდებულია იმისათვის, რომ შინყოფნა ერთი საფეხურით ამაღლდეს, საბოლოო განსრულება კპოვოს. მაგრამ რაც ხდება, ყველაფერი გარეთ ხდება. და თუ არაფერი ხდება, დროც არ მიედინება. გარესამყარო კი მთლიანად დროული განზომილებისაა, მთლიანად დროუამის მორჩილებაშია. ეს ის ადგილია, სადაც მიმდინარეობს გმირის, შესაძლოა, ბიოლოგიური ზრდისა და სულიერ-ინტელექტუალური აღზრდის პროცესი, რომელიც მთავრდება სახლის ზღურბლთან, ანუ გმირი სავსებით და აბსოლუტურად მომწიფებული უბრუნდება თავის შინას და თავისი დაბრუნებით გარდაქმნის მას.

მთავარი გმირი – ყარბი ანუ ღარიბი (რუსთველის „იგი უცხო და ღარიბი“), უპოვარი, გამოუცდელი, უცხო სამყაროში, სადაც მას მრავალი ხიფათი ემუქრება, ყოველ ხისძირას ჩასაფრებული. 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 შემწეც და მჩუქებელიც, რომელთა გარეშე ზღაპრის გმირს გარდაუვალი დაღუპვა ელის.

გარეთ ხდება უნარების მანიფესტაცია, თანდაყოლილ თვისებათა გამოვლენა, ძალთა აქტივიზაცია, რასაც შინ ვერ მოახერხებდა, ამის სტიმული არ გაჩნდებოდა. განსაცდელი, გამოცდა, ცდა ელის მას გზაზე...

ვინ არის ზღაპრის გმირი?

ის ყარობია, მგზავრია, თავის ქვეყანას მოშორებული, და ეს იწვევს მისდამი თანარძნობას. მას სტიმულია გზის მასწავლებელი, შემწე და მწუქებელი და ისინიც არ დააყოვნებენ...

ის იღუმალის მაძიებელია; ის დგას გზაჯვარედინზე და ირჩევს იმ გზას, რომელიც უკან არ დაბრუნებას იუწყება. 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 იღუმალს, 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 ვასაჭირში არ ჩავარდება. ეს არის რწმენა ცოდნამდე.

ის არაფერს მოელის გაწეული სამსახურისთვის, ის ხელგაშლილია და ვასცემს უკანასკნელს, ძვირად მოპოვებულსაც, რომელიც, შესაძლოა, მისი ზეცხლის მიზანს შეადგენს, ვასცემს არა იმ იმედით, რომ ასწილად მიგების მოლოდინი აქვს. სიხარბე და ანგარიშიანობა შორს არის მისგან და თუ ვინმე ამართლებს პარადოქსულ დევიზს "რასაცა ვასცემ, შენია", ზღაპრის გმირი ამართლებს.

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

და, საბოლოოდ, ზღაპრის გმირი ახორციელებს სოფლის ძღვევას, აცხადებს ამ ძღვევის 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 ეთნიური სახე. ყოველად წარმოუდგენელია ამბავი ხდებოდეს სადმე კონკრეტულ ადგილას და კონკრეტულ დროში, სადაც შეიძლება ოდესმე მაინც ზღაპრის მსმენელი მოხვედრილიყო ან მომავალში მოხვდეს. მისკენ მისასვლელი გზები მოჭრილია. ზღაპარი ამ მხრივ უდროო და უადგილო ადგილია (ატობოს, ატობია). თუ ზღაპრის დასაწყისში ქვეყნის მითითება და დროუამის დათარიღება გვხვდება, თუ ზღაპრული ცნობიერების შესუსტების, ზღაპრის უნარის გადაგვარების მიზნით უნდა ავხსნათ.

ამ განუსაზღვრელობით ზღაპარი განსხვავდება მითოსისგან, ლეგენდისგან ან თქმულებისგან, რომელთა მოქმედების ასპარეზი ტოპონიმიზებულია, დრო – განსაზღვრული. ის ჩვენი დროა, თუნდაც უხსოვარი იყოს. შეიძლება მონახოს მითოსის (ლეგენდის, თქმულების) მოქმედების ადგილი, შეიძლება გახსენებულ იქნას მოქმედების დრო. წარსულში მომხდარი ამბავი კვალს ტოვებს მიწაზე ტბის ან ბორცვის, ნანგრევის, ხევისა, კლდისა თუ გამოქვაბულის, საფლავის

სახით, განსხვავებით ზღაპრისა, რომელსაც ჩვენს სინამდვილეში არა აქვს ტვიფარი. თქმულების დროს გავისხენებთ, რამდენადაც ის წარსულია, მაგრამ ზღაპრის დროს ვერ გავისხენებთ, რამდენადაც ის მსმენელის დროის პარალელურია და არასოდეს გადაკვეთავს 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 ჰერმეტიკული, ჩაკეტილი დროა, მას აქვს დასაწყისი, რომელიც უდროობიდან მოდის (როგორც ბიბლიის „დასაბამით...“), და დასასრული, რომელიც მარადიულობაში გადადის. „დღესაც ბედნიერად ცხოვრობენ“ ან „დღესაც ქორწილი გრძელდება“ – მიანიშნებს ამ მარადიულობაზე. ზღაპრის ამ განგრძობილ ქორწილში რაც ხდება, ის აღწერა-გადმოცემას არ ექვემდებარება. წუთისოფლის სიტყვები, რომელთაც მთხრობელი იყენებდა, აქ აღარ გამოდგება. ზღაპრის დასასრულს, როცა მთხრობელი თავისი პერსონით აღაპარაკდება, თითქოს ხდება გარღვევა ზღაპრის ჰერმეტიკულ დროში, თითქოს პარალელური მდინარეები ორი დროისა – ზღაპრისა და მთხრობელ-მსმენელისა ერთვიან ერთმანეთს, როცა მთხრობელი ამბობს, მეც იქ ვიყავი, იქიდან მოვდივარო. ეს კონვენციური ტყუილია – არავის სჯერა, რომ ზღაპრის მთხრობელი თვისსავე მონათხრობში, ზღაპარში, გამონაგონში იმყოფება. მთხრობლის ბოლო რეპლიკა კიდევ უფრო წარმოაჩენს ზღაპრის განსხვავებულ დროუკამულ-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. ჰაიდეგერი). 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 უბამს 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 ბიჭია, 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 ეთნიური 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, გაგვეჩვენოთ 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. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ მთავარი გმირი თავის გზაზე სხვებით ახდენს თავისი უნარებისა და თვისებების მანიფესტაციას, რომ ის აღწევს თავისი ცხოვრების მიზანს, რისთვისაც ის სახლიდან გავიდა, რომ ეს ეს სახსეა 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 უნდა. გარდა იმისა, რაც ამ ზღაპარში განვლო და განიცადა. შინდაბრუნებით მან დაასრულა თავისი ცხოვრების გზა, რის ბოლოსაც მას ელოდა სინთეზისი, რომელმაც ის ახალ ეტაპში და ახალ მიწაზე გადაიყვანა. ეს ქორწილის დროუა, რომელიც მარადიულად გრძელდება. ამ ქორწილს მხოლოდ სახელწოდება აკავშირებს ყოფით ქორწილთან, რომლის შედეგად თაობები იშლება. ყოფითი ქორწილებით, შეუძლებლებით, ამწუთისოფლური ოჯახების შექმნით შეიძლება მთავრდებოდეს რომანები, რომელთა კლასიკური ნიმუშია "იმი და მშვიდობა", მაგრამ არა ზღაპარი. ზღაპრის დასასრული არ ეკუთვნის ამგვარ ქორწილს და, ნიშანდობლივია, რომ არც ერთ კეთილმოსურნე მთხრობელს, ამ წუთისოფლის შვილს, როგორც ბევრი მოძებნებოდა მეზღაპრეთა შორის, არ გასჩენია სურვილი დაესრულებინა ზღაპრის ქორწილი და მის შედეგად დაბადებულთა ამბის თხრობა სამომავლოდ გადაედო. არა, ის ამბობს, რომ ქორწილი დღესაც გრძელდება, სწორედ ისე, როგორც ქრისტიანული ესქატოლოგიის მერვე დღე, უხვალიო და დაუღამებელი დღე (წმ. ბასილი დიდი).

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

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 ღერძზე - ერთი მთავარი გმირის დაბრკოლებებით და განსაცდელებით სახსე თავგადასავალზე განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში, როდესაც და სადაც ხდება მისი უნარებისა და თვისებების თანდათანობითი მანიფესტაცია, თვითშეცნობა და გამოცდა, და ორიენტირებულია ესქატოლოგიური დროუამისკენ - 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 უანრული ბუნებისა თუ საზრისის ძირითადი განმსაზღვრელი ყოფილიყო.

მივივიართ იმ დასკვნამდე, რომ ზღაპრის ფანტასტიკური ფონი მთავარი გმირის ცნობიერებაში სამყაროს პირველხილვისგან გამოწვეული 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, ფანტასტიური თავგადასავლები მოჭარბდება და თვითმიზნად იქცევა, ზღაპარი, როგორც ჟანრი, წყვეტს არსებობას, ის უმალ ცრუზღაპრის სახეს იღებს, რომლისაც აღარავის სჯერა.

## ბ. ცხოველთა ეპოსი

ცხოველთა შესახებ ამ პატარა მოთხრობებს ეპოსს ვუწოდებთ, 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*, *მგელია* ან *დათვი* არ არის მგელი, მგელია თუ დათვი, არამედ ამა და ამ ხასიათის, ნირის, უნარის, თვისებების, ქცევის ადამიანი. 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, თუმცა თავად მათ ბუნებით არ ახასიათებთ გაკიცხული მანკიერებანი, თავიანთი ბუნებითი მოწოდებით ისინი (ცხოველები) 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 მოგვიანოდ 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, ემსგავსებიან ანდაზებს, რომლებიც ასევე შემჭიდროებულად 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, ბუნების კარი, რომლის საშუალებითაც ახალი თაობა წინასწარ, ცდაში შესვლამდე, ეზიარებოდა ცხოველთა ურთიერთობათა, მათი ხასიათის საიდუმლოებებს. მაგრამ ასე იყო? ეს დანიშნულება ჰქონდა მათ? საეჭვოა. ამის საწინააღმდეგოდ 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

უანასკნელ ას წელს განვითარებული ნატურალისტური მეცნიერება და პრაქტიკა არ ადასტურებს “ზღაპრულ” და რეალურ ცხოველთა შესატყვისობას. ამკარაა, რომ “ზღაპრული” ცხოველები გამონაგონის სფეროს ეკუთვნიან, უნტაზიის ნაყოფნი არიან. მაგრამ თუ როგორ ინარჩუნებენ ისინი ცხოველმყოფელობას, ავთენტურობას, ნამდვილობას – სწორედ ეს არის ყოველი გამონაგონის, როგორც მხატვრული შემოქმედების, საიდუმლო.

არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ცხოველთა იგავი მითოლოგიური წარმოშობისაა, ანუ თითოეული სიუჟეტი ინახავდა ინფორმაციას რაიმე საგნისა თუ მოვლენის (თუ მთლიანად სამყაროს არა) წარმოშობის შესახებ. სხვაგვარად: იგავი გარდაქმნილი, დესაკრალიზებული მითოსია. შეიძლება წარმოვიდგინოთ საზოგადოება, სადაც მართლაც ცხოველთა იგავები მითოსის როლს ასრულებენ – ცხოველებს თავიანთი ქმედებებით, თუნდაც ცხოვრებით და ეშმაკობით, გაიძვერობით, მუხთლობით შემოაქვთ რეალობაში რაღაც სიახლე, ადამიანებისთვის პოულობენ გადარჩენის სახსარს. ისინი – ზღა იქნება, ყვაი თუ ყორანი ადამიანთა საზოგადოების წინაპრებად თვლებიან, რომელთაც ადამიანებს გაუმზადეს პირობები ადამიანური ცხოვრებისთვის, თავად კი განუდგნენ ადამიანებს და ცხოველური სახე და ყოფა არჩიეს. ამგვარ იგავებს თუ მკაცრად მითოლოგიური არა, შეიძლება ეთოლოგიური ვუწოდოთ. ასეთებია ქართულ ფოლკლორში გავრცელებული, აწ საბავშვო რეპერტუარის კუთვნილი სიუჟეტები, როგორიც არის, “რატომ აქვს თუფს სავარცხლიანი ქოჩორი” და სხვა მისი ანალოგიურნი. მითოლოგიური წარმოშობის მომხრეთა აზრით, ცხოველთა ეპოსის ბავშვთა აუდიტორიაში გადასვლა-გადანაცვლება მისი დეგრადაციის ნიშანია, მათ ამ წრეში გამართობი უნტკია აქვთ შექმნილი. მაგრამ ისმის კითხვა – როდის მოხდა ეს გადასვლა?

თუ მითოსური იგავების სეკულარულ იგავებად გარდაქმნა სინამდვილეს შესაბამეა, ეს გარდაქმნა უნდა ვიგულოთ არა, მაგალითისთვის, რომელიმე კერძო, ეროვნულ (ვთქვათ, ქართულ) ფოკლორულ სინამდვილეში, არამედ უფრო ადრე, ვიდრე ისინი ამ ფოლკლორის ფონდში შემოაღწევდნენ. რადგან უკვე 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. მდღევლობაში 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, ვარიაციულად, ქმნის საკუთარსაც. ასე, მაგალითად, ცხოველთა საერთაშორისო იგავეური ფონდიდან საქართველოში დადასტურებულია 130-მდე ფაბულა, აქედან ნახევარი ორიგინალურია, რომელიც არ გვხვდება მსოფლიო ფოლკლორში (თ.ქურდოვანიძე). დასაშვებია ქართულ იგავებში მითოლოგიურ-ტრიქსტერული (ოინბაზური) კვალის ძიება, მაგრამ ეს უკვე ცალკე კერძოდ, ისტორიული კვლევის პრობლემაა. ჩვენი ამოცანა არაა იგავეთა გენეზისის დადგენა, ჩვენ მიზნად ვისახავთ, გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს დღეს იგავეთა ეს ფონდი თავის მთლიანობაში იმ სახით, რა სახითაც ჩვენამდე მოაღწია. რა არის ცხოველთა ეპოსის საზრისი, რას ეუბნება მსმენელს, რას

სიბრძნეს ინახავს იგი თავისი ფაბულის მეშვეობით. განვმარტოთ, რას ვგულისხმობთ, როცა ცხოველთა იგაგებს *ეპოსს* ვუწოდებთ. მიხვეული ვართ, რომ ეპოსი დიდი ტილოა, ფართო ასპარეზია, როგორც სივრცულ, ისე დროუკამული განზომილებით. ეპოსის გმირს (გმირებს) მრავალზღვრულიანი თავგადასავალი აქვთ. ეპოსი მოიცავს გმირის ცხოვრების არა მხოლოდ ერთ ან რამდენიმე ეპიზოდს, არამედ მთლიანად დაბადებიდან აღსასრულამდე (აპოთეოზამდე). ეპოსის სიუჟეტი მოიცავს (ემთხვევა) გმირის ცხოვრებას, მთლიანად ავსებს მას. ცხოველთა იგავს, ცალკე აღებულს, არც ხანგრძლივობა აქვს და არც საკმარისი სივრცე. რა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ცხოველთა ნოველისტურ იგავებს *ეპოსი* ვუწოდოთ? 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 ბრეივობასა და სიხარბეში, ასევე მარად მშვირობაში 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, მიმოდინ, 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, მაგნე, არის ცრუმირი (ყველაზე საშიში ანტაგონისტთა შორის), მაგრამ იქ არიან შემწენიც და მხუჭებელნიც, რომელთა წყალობით ყოველი ხიფათი დაძლეულია. ამის საპირისპიროდ, ცხოველთა ეპოსის სამყაროში არ არსებობენ შემწენი, ხიფათში ჩაცვენილი მისი მკვიდრნი თავის თავზე არიან მინდობილნი... ეს სიცრუის, გაუტანლობის, ურთიერთმოდორების, მუხანათობის სამყაროა. ყველანი ერთმანეთს ატყუებენ ან ცდილობენ მოტყუებას. ეს არის მათი ცხოვრების წესი – *modus vivendi*. მაგრამ მოდორებაც არის და მოდორება. ამით არ კმაყოფილდება უდიდესი დაუცხრომელი ოინბაზი მელა. მოდორება თავდება სისასტიკით. მგელი არა მხოლოდ მოდორებულია, არამედ ტყავიც აქვს გამძვრალი. უდანაშაულო, თუნდაც სარბ 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, ადვილი ნამდვილად არ დარჩებოდა. ამიტომაც უნდა ვიფიქროთ, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები ცხოველები არიან და მათ უკან ადამიანები არ ფულისხმებიან. სისასტიკე განელებულია ცხოველთა უპასუხისმგებლო სამყაროში გადატანით. არავის გაუჩნდება სურვილი, მორალური კუთხით შუაფასოს მელის ჯერ მუხანათობა და მერე სისასტიკე, ბოროტი ხუმრობა, რაც ადამიანთა შემთხვევაში ბუნებრივი იქნებოდა. ეს სამყარო ასეთია – არა ამორალური, არამედ იმორალური, რის მიმართაც მორალური კატეგორიების მიუყვება უადგილო იქნებოდა. თუ რაიმე შემორჩა მითოლოგიური (თუკი გაუვლია მას ასეთი პერიოდი) ცხოველთა ეპოსს, ეს უნდა იყოს სწორედ მისი სრული ემანსიპაცია, გათავისუფლება მორალისგან. მორალი არც მასშია და არც დასკვნაში, რითაც ჩვეულებრივ მთავრდება ეზოპეს იგავები. იმორალიზმი არის მისი ზნეობრივი კრედო. 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 საადლო ჭაში ან გაატყავა, უთუოდ მოეკითხებოდა ჯადოსნური ზღაპრის გმირის ანტაგონისტს, ის პასუხს აგებს თავის ქმედებაზე. ზღაპრის სამყაროსგან განსხვავებით ცხოველთა ეპოსის სამყარო უპასუხისმგებლო სამყაროა. ვიცით, რას გვიძხვავს ჯადოსნური ზღაპარი თავისი შინაარსით და ესქატოლოგიური უნაღობით. იგი გვიხატავს სამყაროს, სადაც მავნე-ანტაგონისტებთან ერთად თანაარსებობენ კეთილი ნების არსებანი – ყოფიერების რომელ საფეხურს არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი. რას გვიძხვავს ცხოველთა ეპოსი, თითოეული მისი ეპიზოდი? ზღაპრის საპირისპიროდ თანაარსებობის, თანაცხოვრების (სიმბიოზის) შეუძლებლობას, არსებათა ურთიერთშეუთავსებლობას. ტოტალური სიცრუე, მუხანათობა, ღალატი, სისასტიკე ამ შეუთავსებლობის გამოხატულებაა. ამ სამყაროში მეგობრობის ყოველი მცდელობა კრახით მთავრდება. კომიკურ-რონიულია უკუდმართი დასასრულის ფონზე ცხოველთა იგავის დასაწყისი: ერთხელ მელა და მგელი დამპობილდნენ. ვგრძნობთ, რომ ეს ძმობა თხელ საფარველად აქვს გადაფარებული მათ ურთიერთობას. ის განწირულია ჩაშლად ამ ავტონომიური, ჩაკეტილი სამყაროს წესისამებრ.

ცხოველები ადამიანებივით იქცევიან, მიზნებიც თითქოს ადამიანური აქვთ, ღაპარაკობენ ადამიანურად, მაგრამ მაინც ცხოველებად რჩებიან. მათი ეს უცნაური სტატუსი – ადამიანურობა ცხოველობის შენარჩუნებასთან ერთად ცხოველთა ეპოსის უანრის დამახასიათებელი ნიშანია. ცხოველი ადამიანის ენით ღაპარაკობს, მაგრამ ეს არ არის აღქმული, როგორც სასწაული, ეს არ განეკუთვნება სასწაულთა კატეგორიას, როგორც, მაგალითად, წინასწარმეტყველ ბალაამის სახედრის ამეტყველება. ბალაამის სახედარმა ენა ამოიღვა უკიდურესი ვაჭირვებისას, მოხდა გარდატეხა, თუმცა ეფემერული, მის ბუნებაში და სახტად დატოვა თავისი პატრონი, მაგრამ ცხოველთა ეპოსის მელა-მგელს ენა არ ამოუღვამს – მათ თავიდანვე მიცემული აქვთ მეტყველების უნარი.

არსებობს არსებითი განსხვავება ცხოველთა ეპოსისა და ჯადოსნური ზღაპრის ცხოველებს შორის. ისინი არა სხვადასხვა სამყაროს, არამედ, შეიძლება ითქვას, 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 (რესპ. ფუნქციონალურ) ანალიზს. თუ ზღაპრის გმირის გამოსვლა ასპარეზზე განპირობებულია გამსტუმრებლის ფუნქციით, მისი წარმატება-დროებითი 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 “ეყუნის”, 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 დაიწყოს სხვა, მაღალი რანგის ურთიერთობები. აქ არ, წავალთ შორს იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ დიდი ხვედრითი წონა აქვს ხალხების ყოფა-ცხოვრებაში საერთო სუფრას, სადაც ადამიანები ერთიანობას ეზიარებიან. ადამიანები ერთი მოდგმაა, ერთ გვარს წარმოადგენენ ურიცხვ ქმნილებათა შორის, ამიტომაც მათ სურთ ერთიანობა, მიისწრაფიან ერთმანეთისკენ, ცდილობენ დაძლიონ ბაბილონის გოდოლის შემდგომი უცხოობა, მოძებნონ უცხოში “სხვაი ჩემი” (გრ. რობაქიძე).

ცხოველთა ეპოსშიც არის სურვილი, თითქოს შინაგანი, თანდაყოლილი ლტოლვა ერთად ცხოვრებისა, რასაც აქ სრულიად კანონზომიერად საერთო ტრაპეზი გამოხატავს. მაგრამ ეს არ ხერხდება მათი ერთმანეთთან შეუთავსებლობის გამო. გავიხსენოთ მელასა და წეროს ეპიზოდი, რომელიც მაინც მშვიდობიანად მთავრდება, თუმცა ერთმანეთის მასპინძლობით გაწბილებულნი ერთმანეთს შორდებიან, რათა კვლავ აღარ შეხვდნენ ერთმანეთს. მაგრამ ასე მშვიდობიანად არ შორდებიან ერთმანეთს დაძმობილებული მელა და მგელი. “ძმობილ” მგელს, რომელსაც თავისი წილი ერბო შეუჭამა მელიამ, მოტორება არ აკმარა, ტყავი გააძრო ამ სიტყვის პირდაპირი სასტიკი მნიშვნელობით. ეს სისასტიკე, რასაც მელა უმიზნოდ, შეიძლება ითქვას, უანგაროდ სჩადის, ხსენებული შეუთავსებლობის კატეგორიული გამოხატულებაა. რას ნიშნავს ეს სიღრმისეულად? ნიშნავს იმას, რომ ცხოველთა

სამყარო ერთიანი არ არის – ყველა შექმნილია “თავისი გვარის მიხედვით”, ამ გვართა შორის კავშირი არ არსებობს, გადებული ხიდი უმაღლეს ტყდება, როგორც კი ფუნდამენტური მოთხოვნილება – ამ შემთხვევაში ჭამა – წამოიწევს წინ? ცნობილია, რომ კვების სისტემა ხალხთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, შესაძლოა, გადამწყვეტი განმასხვავებელი ნიშანიც არის. თუ ეს ასეა ადამიანთა საზოგადოებაში, მით უფრო ეს ითქმის ცხოველების მიმართ, რომელთა ერთადერთი საქმიანობა ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებთან არის დაკავშირებული. სხვადასხვა გვარის ცხოველთა სიმბიოზი კრახისთვის არის განწირული.

მათი ყოველი ერთობლივი საქმიანობა ასევე სრული კრახით მთავრდება: ჭამალი, მელა, ძაღლი ვერ აშენებენ სოფელს. ეს ცხოველთა ეპოსის თემა ადვილად ხდება მორალიზების საშუალება, როგორც, მაგალითისთვის, კრილოვის არაკში (*Однажды лебедь, рак да щука*). სხვადასხვა გვარის ცხოველები სამყაროს (კერძოდ, ტყის) საერთო ჰამონიაში მონაწილეობენ, მაგრამ ერთმანეთისადმი შეუთავსებელნი, შეურიგებელნი და მტრულნი არიან. ამას აწვევებს ცხოველთა ეპოსი. რას უნდა იწვევდეს ეს პარადოქსები ჩვენში, ადამიანებში? სიცოცხლე თუ ჩაფიქრებას. მელიას ოინები, რომლებიც “მობილისადმია” მიმართული, თვითკმარი ღირებულების შემცველია. ვერ ვიტყვით, რომ ეს ოინები ჩაგვაფიქრებს, ჩაგვახედებს ჩვენს თავში. არა, მელია თავისი თავაშვებული, სრულიად გაუმართლებელი, უმიზეზო საქციელით ჩვენს სამხილებლად არ არის მოვლენილი ცხოველთა ეპოსში. თუმცა, ვიმეორებ, იგი შეიძლება მორალის წასაკითხად, ჭკუის სასწავლებლად იქნას გამოყენებული. თუმცა ეს უკვე სხვა ჟანრი იქნება. მაგრამ, თუ უფრო ღრმად შევხედავთ ამ შეუთავსებლობას, დავინახავთ, რომ შეუთავსებლობა აქტიდენციურია, ფუნოქმურია, სიღრმეში კი ერთიანობა ძვეს – ყველა ქმნილება ერთ ბუნებას არის ნაზიარები და, თუ ცხოველები ზედაპირულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, სიღრმეში ისინი ერთნი არიან, როგორც ერთი შემოქმედის ქმნილებანი. დამობილების, თანაცხოვრების სურვილი ცხოველთა ეპოსში ამით არის გამოწვეული, იგი შინაგანი ძახილია, ბუნებრივი ტენდენციაა. ხალხური სიტყვიერება იცნობს ცხოველთა სამყაროს სოლიდარობას, რომელიც ძღვეს ზედაპირულ მტრობას. არაფერს ვიტყვით ჯადოსნურ ზღაპარზე, სადაც ეს თვალსაჩინოა. მთელი მისი ხერხემალი სოლიდარობაზეა აგებული – მათი ქედების მიზანი მთავარი გმირია. ფოკლორი იცნობს დაუდგენელი ჟანრის ტექსტებს, სადაც ძღვეულია გაუცხოება, აღდგენილია ერთიანობა, როცა გამოჩნდება საერთო მიზანი. ერთ-ერთი ასეთია „საბრალო დედაბრისასა“ (ქართული ხალხური პოეზია VIII, №713), სადაც თითქმის ყველა გვარის შინაურ-გარეული ცხოველი, რომელიც კი ამ ლექსის შემქმნელი საზოგადოებისთვის არის ცნობილი, გართიანებულია კაცთაგან (სოფლისგან) გარიყულ-მიტოვებული დედაბრის შესაწევად. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ცხოველებში (აჰა, მათი სრული სია: თაგვები, ღომები, ვეფხვები, ტახები, მელიები, წეროები, ბატები, თრები, დათვები, მგლები, შაშვები, ვნოლები, კაჭკაჭები, მტრედები, გვრიტები, ვარიები, იხვები, ტოროლები, ხოხბები, ბულბულები და, ბოლოს, „საწყალი ბერი ქვანი“) ადამიანები იგულისხმებიან? არამც და არამც! მთელი პარადოქსი, უმორი, შესაძლოა, კომიზმიც სწორედ იმაშია, რომ შემწენი სწორედ ცხოველები არიან და არა ადამიანები, რომელთაც ჰუმანისტური ვალდებულება იხედავს უნდა ჰქონოდათ ამ მარტოხელა, უმწეო დედაბრის მიმართ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მოზრდილი ლექსის, თითქოს ეპოსის, საზრისში მხილება არ ძვეს, მისი პათოსი არ არის მამხილებელი. ის, რაც მიუღწეველია ცხოველთა

დრამა. „ამირანიანს“ უფრო მეტი აქვს საერთო ბერძნულ კლასიკურ დრამასთან, ვიდრე პრომეთეუსის მითოსთან (ამაზე ქვემოთ). „ამირანიანიც“, მსგავსად ბერძნული დრამისა, *ჰუბრისზე* აგებული. *ჰუბრისი* ანუ გაბუდაყება (მთიულური ტერმინია) კულმინაციაა იმ ზღურბლთა შორის, რომელთაც გაივლის ტრაგიკული დრამის გმირი. უფრო არსებითად რომ ვთქვათ, „ამირანიანში“ დგას ადამიანის პრობლემა და ეს პრობლემა, საბოლოოდ, არ უნდა გაგვიკვირდეს, უზისტენციალურ ჭრილშია დასმული. ამაში მდგომარეობს „ამირანიანის“ თავისთავადობა, მისი უნიკალური ადგილი მსოფლიო ხალხთა ეპოსებს შორის. უცუცაოდ, არსებულ მასალაში გამოვავლინოთ ის აუცილებელი საზღურბლო ეპიზოდები, რომელთა გარეშე ამირანის თქმულება დაკარგავდა თავისთავადობას. უნდა ვეცადოთ, აგრეთვე, რომ ამ ეპიზოდებს გმირის თავდადასავლის დროჟამულ მდინარებაში მივუჩინოთ მისი ბუნებრივი, ერთადერთი ადგილი. არსებულ ჩანაწერების საფუძველზე შესაძლებელია ეპიზოდთა დალაგება მკაცრი თანამიმდევრობით, იმგვარად, როგორც „სვლები“ მოხდევს ერთმანეთს ჯადოსნურ ზღაპარში (იხ. ვლ. პროპის „ზღაპრის მორფოლოგია“). ამ ეპიზოდებს ჩვენ ვუწოდებთ *ზღურბლებს*, რომლებიც აღნიშნავენ გმირის გადასვლებს მისი ყოფიერების ახალ-ახალ ვითარებებში. ამთავან ზოგი საყოველთაოა (უნივერსალურია), ზოგი კი – საკუთრივ ამირანიანისეული.

I. შობა. ამირანის მშობლები უცნობნი უნდა იყვნენ იმ საზოგადოებისათვის, სადაც იგი მოხვდება და გაიზრდება. არც დედა, არც მამა მისი შობის შემდეგ ცოცხალი არ რჩება. ამირანის ობლობა სტრუქტურული უწყვეტია მის ეპიურ ბიოგრაფიაში. ობლობა ეპოსის დასასრულს ტრაგიკულად ბურღდება მარტოობით (XII) და ასე იკვრის წრე.

II. გადაადგება. ამირანი გადაადგებული ბავშვია, თითქოს დასაღუპავად განწირული. ჩვილის სიცოცხლე ბეწვზე ჰკიდია, მაგრამ თუ გადარჩა, მას დიდი მომავალი ექნება. „გადაადგებული ბავშვის ტრაგედია ანაზღაურებულია ობლობის მითოლოგიური დიდებულებით, პირველყოფილი ბავშვის უკიდურესი მარტოობით სამყაროში, მისი უნიკალობით. ასეთი ბავშვის გამოჩენა თანხვდება საფანთა გარიჟრაჟს, ისტორიის ახალ ხანას, „ახალ ცხოვრებას“ რეალობის რუბისშიერ დონეზე.

III. ნათლობა. ქრისტიანული სარწმუნოების ეს უპირველესი საიდუმლო, როგორც ზღურბლი, საკმაოდ მკვიდრად ზის ამირანის ბიოგრაფიაში. ის ფიქსირებულია ამირანის ვინაობის აღნიშვნისას. ნათლობის გარეშე სიმძაფრეს დაკარგავდა ის ტრაგიკული კონფლიქტი, რომელიც ნათლიასთან შეჭიდებაში მდგომარეობს. ყველა ვარიანტში, სადაც კი ნათლობის ეპიზოდია შემონახული, ამირანის ნათლია (ქრისტე, უფალი, იშვიათად – წმ. გიორგი) და მისი მომჯაჭველი ერთი და იგივე პირია.

IV. ბობოქარი ბავშვობა. ხალხური თქმულება იცნობს ამირანის ბავშვობას, რომელიც დაუოკებელი ფიზიკური ძალის გამოვლენით ხასიათდება. მისი მეტისმეტი, შეიძლება ითქვას, აგრესიული სიცელქე თითქოს სამზადისია მომავალი ბრძოლებისათვის. ამირანი კოკებდამსხვრეული დედაბრის სიტყვით ერთბაშად მომწიფდება იმისათვის, რომ აღასრულოს ვალი ადამიანთა საზოგადოების წინაშე, რომელსაც ასე სასწაულებრივად მოეველინა.

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 „ამირანდარეჯანიანსა“ და სხვა საფალავნო ეპოსებში ხდება, ებრძვის ამირანი დევებს, არამედ განსაზღვრული, ერთჯერადი მიზნის მისაღწევად. ამირანი მოწოდებულია დაამკვიდროს ამ ქვეყანაზე სიკეთე, ნათლისგან ძალა მას სწორედ ამისთვის აქვს მიმადლებული. ამირანი მამობილის ოჯახს, რომელიც ადამიანურ საზოგადოებას განასახიერებს, მოველინება როგორც მსხნელი. იგი ადამიანებს უბრუნებს დევების მიერ მიტაცებულ ტერიტორიას, ათავისუფლებს მას დევებისგან.

VI. უკანასკნელი დევი და ცამცუმის კოშკი. უკანასკნელი დევი გამოჩნდება გმირის გზაზე, როგორც ახალი ზღურბლი. ამ დევის სახელი გამოჩნდება შესანიშნავ ბალადაში, რომელიც „ამირანიანის“ ბევრ ჩანაწერში იპოვება. „სანადიროდ გამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი, წინ ირემი გამოუხტათ ცას სწვდებოდა რქანი მისნი...“. ეს ის დევი, რომელმაც ამირანს უნდა ამცნოს ყამარის ადგილსამყოფელი და რომლის მოჭრილი თავიდან ამოსული სამი ჭია სამი გველეშაპის სახით შეხვდებიან გზაზე.

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

VII. შთანთქმა-ამონთხევა (მეორედ შობა). გველეშაპთან ბრძოლის ეპიზოდი ცენტრალურია ამირანის თავგადასავალში. ამავე დროს იგი მითო-ეპიკური გმირის აუცილებელი განსაცდელია, რომელიც უნდა გაიაროს მან, რათა ახალ ქმედებათა ასპარეზი გაიშალოს მის წინაშე. გველეშაპთან ბრძოლა არსებითად განსხვავდება დევებთან ბრძოლისგან. დევის სახით ამირანი ამარცხებს, ძლევს ბოროტებას, მაგრამ გველეშაპი არ არის ბოროტების განსახიერება, იგი სრულიად განსხვავებული მოვლენაა და განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს.

ყველა მითო-ეპიკურ გმირს ცხოვრების გზაზე, რომელიც ფაქტიურად ბრძოლის, წინააღმდეგობათა გადალახვის გზაა, თავისი გველეშაპი (ურჩხული, დრაკონი) ხვდება. გველეშაპის მიერ შთანთქმას და მერე ამონთხევას მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. ამირანი ეკუთვნის იმ გმირთა წყებას, რომლებიც ნამყოფი არიან გველეშაპის მუცელში და მისი წიაღიდან გამარჯვებულნი გამოდიან. გველეშაპის მუცელში ნამყოფნი არიან ბაბილონური კოსმოგონიის ღმერთი მარდუქი, ელინთა ჰერაკლე, იასონი და სხვანი, ინდოელთა ინდრა, ფინური ეპოსის „კალევალას“ გმირი ვეინემეინენი და ილმარინენი. ეს გმირები ორგზის შობილთა კატეგორიას ეკუთვნიან: გველეშაპის მუცელი, მითოლოგიურ ასპექტში, დედის საშოა, საიდანაც ისინი ხელახლა იბადებიან.

ამირანის თავგადასავალში ეს ეპიზოდი ზღურბლია, რომლის გადალახვის შემდეგ მისი ყოფა ახალ საფეხურზე ადის.

გველეშაპის მუცლიდან გამოსული ამირანი ახლადშობილის ნიშანს ატარებს, რასაც ხატოვნად გვაუწყებს გროტესკული ლექსი:

ამირანი დაიბადა: გოჭსა ჰგვანდა, ხუხალასა.

თმა და წვერი გასცვივნოდა, ჩეყარა ტომარასა.

„ხუხალა“ უნდა გაიზარდოს, შეიმოსოს, უნდა მიაღწიოს მოწიფულობას და ეს პროცესი უნდა დაჩქარდეს. ამისათვის მოწოდებულია მომდევნო ეპიზოდი.

VIII. იგრი ბატონის წყალი. ამირანი იგრის სასწაულმოქმედ წყალში უნდა განიბანოს, რაც თითქოს ნათლობის წყალში განბანის ანალოგიურია. ამ დროს თითქოს ნათლობის განახლება ხდება, როგორც შობის მომდევნო, აუცილებელი რიტუალისა.

IX. ყამარი. საცოლვე ყოველთვის მოსატაცებელია. ეს არის უდიდესი ყამარობის აქტი და ზეადამიანურ ძალისხმევას მოითხოვს. გმირი ამისათვის მომზადებული უნდა იყოს, ამ აქტამდე მას რაღაც უნდა ჰქონდეს ჩადენილი. ეს უნდა იყოს დევებთან ბრძოლა და ის განსაცდელი, რომლის შემდეგაც იგი ხელახლა უნდა დაბადებულიყო ახალი საგმიროს ჩასადენად.

ამირანის გზა ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე ადის. აქ ზღურბლი ხდება მას და ეს ზღურბლი საგმირო და მითოლოგიური ეპოსების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოტივითან არის დაკავშირებული. ეს არის მზეთუნახავის მოტაცება და იგი გარდაუვალია, როგორც გმირის, ისე ქალის ცხოვრებაში. ქალი - მზეთუნახავი ელის თავის გამომსხნელს.

მოტაცების შემდეგ ყამარის კვალი იკარგება: მას ვერ ვხედავთ ამირანის ვერძით მისი ცხოვრების საბედისწერო წუთებში, ვერც მაშინ, როცა ის მარტო თავის გაბუდაყებაში, ვერც - როცა ნათლიას იწვევს ორთაბრძოლაში, ვერც - როცა კლდეზეა მიჯაჭვული.

ყამარის მოტაცებით ცაზე ჩამოკიდებული კოშკიდან ამირანი თითქოს ვახტანგდება ადამიანურ ზღვარს, ის ადამიანზე აღმატებული ხდება. მაგრამ მას მოულის ისეთი განსაცდელი, რომლის გადასატანად არ ჰყოფნის არც ადამიანური და არც მასზე აღმატებული ძალა.

X. ამბრი არაბი. ეს განსაცდელი მკვდარმა ამბრი არაბმა მოუვლინა ამირანს, როცა ამირანი თავისი ძლიერების მწვერვალზე იყო. როცა ის დარწმუნებული იყო თავის უძლეველობაში, თავის ერთადერთობაში. მძლეთა მძლე ამირანი მკვდარი ამბრი არაბის ურმიდან გადმოვარდნილ ფეხსაც ვერ ასწევს, რის შემდეგ ის ისმენს ამბრის დედისგან მწარე სიტყვებს, როგორც მხილებას:

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

და სასოწარკვეთა მოიცავს მას, ორმოც დღეს იგლოვებს საბნელოში უღლომით საკუთარ თავს. მარცხი მით უფრო სამარცხვინოა და სასოწარკვეთა მით უფრო აუტანელი, რომ იგი ვედარასოდეს მოახერხებს ამბრი არაბთან შეხებას თავისი საამაყო ძალის გამოსაცდელად.

XI. ძალის განახლება. ამ სასოწარკვეთილებიდან, რომელიც არარაობის შეგნებამ წარმოშვა, ამირანს ნათლია გამოიყვანს. 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 სასიკეთო არ იქნება, მაგრამ ამირანმა ბოლომდე უნდა ამოიწუროს ადამიანური შესაძლებლობანი, საკუთარ თავზე განიცადოს ადამიანში მოქცეული, თუნდაც ღვთიური ნათლისგან მონიჭებული ძალის, დასახდურულობა.

XII. გაბუდაყება (*ჭუბრისი*). ღმერთი არ აკავებს, ღმერთი მიუშვებს. 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. 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. ბოლოს, ამირანი კვლავ ობოლია და კვლავ ბობოქრობს, როგორც ბავშვობაში. მეორდება მისი ბობოქარი, აგრესიული ბავშვობა – მოჭარბებული ძალის უსაგნო დემონსტრაცია.

XIII. უფლის გამოწვევა. ამირანის მომრევი აღარავინ დარჩა ქვეყანაზე. ეს მისი ბედისწერაა. საბედისწეროა იმ აზრით, რომ გარდაუვალია მისი შეხვედრა იმ ბერიკაცთან, რომელმაც ერთხელ ღამე გაათია მისი მამობილის ჭერქვეშ და ახლადმოგვრილი შვილის ნათლიობა შესთავაზა. არ შეიძლება ამ ბერიკაცმა არ მოიკითხოს იგი, არ დახვდეს მას გზაზე, რათა მოუვლინოს ახალი განსაცდელი.

ახლა ნათლის სახით ის უმაღლეს საწყისს ებრძვის და ამ შებრძოლებით დასცემს საკუთარ თავს. ერთხელ ამირანმა მოითხოვა იმაზე მეტი, რაც შობითგან ჰქონდა მიცემული, და მიეცა. ახლა მან მოისურვა გამხდარიყო იმაზე მეტი, რაც იყო: ამაღლებულიყო მისთვის ძალის მომნიჭებელზე. ამგვარი განზრახვის აბსურდულობა ყოფიერებაში პირველად მაშინ გამოჩნდა, როცა ერთმა უბრწყინვალესმა ანგელოზმა, რომელიც ყველა სხვა ანგელოზზე ახლოს იყო გამჩენთან, მისი ტახტის ხელყოფა განიზრახა – შვილმა მოინდომა, ჩამოეგდო მამა და მისი ადგილი დაეჭირა.

XIV. სასჯელი. შერკინება ხდება მაღალ მთაზე (იალბუზი, ბრუტსაბქელა, საყორნია...), ან სამჭედლოსთან, ან გზაჯვარედინზე. მაღალი მთა კარგად გამო-  
ხატავს მისი ზეობის, გაბუდაყების მწვერვალს, საიდანაც უნდა დაიწყოს მისი  
დაცემა. ის პალო თუ უფლის ყავარჯენი, რომელსაც ძერა ვერ უყო ამირანმა,  
რაკი უფლის ბრძანებით ფესვები გაიდგა დედამიწის გულში, იქცევა იმ სვეტად,  
სადაც მიეჯაჭვება მეამბოხე გმირი. მიჯაჭვა არ აკმარა მრისხანე ნათლიამ -  
ზედ კლდეც გადაახურა, რათა კაცთაგან უხილავი ყოფილიყო, როგორც  
დაბეჭდილი საიდუმლო.

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.

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  
აბივიალენტურობა, რაც ესოდენ ნაცნობია ელინური ტრაგედიისთვის.  
თავსდატეხილმა უბედურებამ, როგორც ღვთის სასჯელმა, კათარზისი უნდა  
დაბადოს. ამირანის ტრაგედია ელის კათარზისს, მაგრამ ელინურ კათარზისს  
ქრისტიანულ ენაზე სინანული ეწოდება.

XV. მიჯაჭვული ამირანი. ამირანი გარიდებულია კაცობრიობას. მისი  
თავდაპირველი ობლობა მარტოობის სახეს იღებს. მარტოობის განაჩენი მან  
თავადვე გამოუტანა თავის თავს, როცა გაბუდაყების პერიოდში განუდგა ყველას  
და საბოლოოდ, ყოველის პირველ მიზეზსა და დასაბამს აუჯანყდა. ახლა ის  
მარტოა თავის თავთან, დასრულდა ეპიკური დრო და დაიწყო  
უზისტენციალური, მისი საკუთარი პიროვნული დრო. ამ ტყვეობაში მის  
გარშემო ჩნდებიან სრულიად ახალი პერსონაჟები. აქ არის გოშია, რომელმაც  
მთელი წლის მანძილზე უნდა ლოკოს ჯაჭვი, გაწყვეტამდე მიიყვანოს იგი, რათა  
მუდღებმა კვლავ გაამრთელონ. ეს ხდება ვნების კვირას, დიდ ხუთშაბათს,  
როცა მჭედლები დილაადრიანად უბრად, მღუმარედ გრდემლზე უროს სცემენ  
თავთავიანთ სამჭედლოებში და მათი ერთობლივი ძალისხმევით იქ,  
გამოჭაბულში, გაწყვეტამდე მისული ჯაჭვი კვლავ მრთელდება.

აქვეა ჩიტი, რომელიც პერიოდულად აჯდება პალოს, რათა ამირანმა  
პალო, რომელსაც ის არყევს მთელი წლის მანძილზე, თავისდა უნებურად კვლავ  
შეზარდ ჩაატედოს კლდეში. პალოზე შემომჯდარ ამ უცხო, საიდანაც  
შეზარდნილ ფრთოსანს წილი უდევს თითქოს უკვე თავდასნნილი ამირანის  
სულმორედ მიჯაჭვაში. ამირანი მუშტის ერთი დარტყმით პალოს კვლავ  
საჭედებს მიწის სიდრემში. რას ნიშნავს ეს? რისი ნიშანია ეს ჩიტი? იმის ხომ  
არა რომ ის ჯერ კიდევ არ არის მზად გასათავისუფლებლად? ეს უნებური  
ფრთაშებორკვა ხომ არ არის გამოხატულება იმ ცოდვისა, რომლისგანაც იგი  
ჯერ კიდევ არ გათავისუფლებულა? ან იმ აბსურდისა, რომელშიც საკუთარ  
სულში დაჯერებამ ჩააგდო? იგივე ძალა, რომელიც მისი იმედი და სიამაყე იყო,

იქცევა მის კვლავ მიმჯაჭველად. ეს ძალა ხომ მაინც მისი საკუთრება არ არის – ეს მისი ნათლის ძალაა, რომელიც მიბარებული ჰქონდა მას. იგივე ძალა აჯაჭვავს მას კვლავ განმეორებით და ასე იქნება, სანამ ამირანი ამას არ მიხვდება.

XVI. გათავისუფლების ამო მცდელობა. 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-ერთს ამ გახსნათაგან შეესწრება ერთი უსახელო მონადირე. ზოგიერთი ჩანაწერის მიხედვით, დასაწყისში ვხედავთ მონადირეს, რომელმაც იპოვნა გადაგდებული ბავშვი და ისხნა დაღუპვისაგან. ეპილოგში კვლავ ვხვდებით მონადირეს, რომელსაც ამჟამადაც ამირანის გადარჩენის მისია აკისრია. ამ მონადირემ ამირანის დავალებით შინიდან 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, მღუმარებს, არ ეკარება ცოლს. ამ აკრძალვათა შესრულებაზეა დამოკიდებული მისი წარმატება ნადირობისას.

მაგრამ მონადირე ვერ დაიცავს დუმის ალტქმას. აბეზარი ცოლი დააცდენინებს სიტყვას ამირანის გამოსახსნელად მიმავალ ქმარს. მონადირე ველარ მიაგნებს კლდეს და ამირანის გათავისუფლების სახსარიც ისპობა.

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

თქმულება კიდევ, და ეს მთავარია, გვეუბნება, რომ სანამ ადამიანი ასეთია, როგორც ის მონადირე, რომელიც არღვევს ალტქმას, 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 ალტქმა 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, ალტქმის ერთგული, ის ერთიც საკმარისი იქნება, რომ ამირანსაც დაუდგეს თავისუფლების დღე – მისი შეთხელებული ბორკილი საბოლოოდ გაწყდეს, მორყეული პალოც საბოლოოდ ამოვარდეს.

ხალხის შეფასებით, თუ ამირანს გათავისუფლება უწერია, უნდა გათავისუფლდეს გარდაქმნილი ამირანი და არა ისეთი, როგორც მიაჯაჭვეს. ხალხი, რომელმაც მისი თქმულება შეინახა, თანაგრძნობით ეკიდება მიჯაჭვულ გმირს: იგი მასში საკუთარ თავს – ცოდვათა საკრველებით დაბმულს ხედავს და გათავისუფლებას ელის. ეს მონადირე ხალხის წარმომადგენელია. არა

მხოლოდ მონადირეა პასუხისმგებელი, არამედ თითოეული ჩვენგანი პროვინულად მონაწილეობს მისი სატანჯველის გახანგრძლივებაში. ამირანის სასჯელი ჩვენი სასჯელია. ხალხის თვალსაზრისი დასჯილი ამირანის ბედზე მაფიოდ ჩანს ერთ მოხევურ თქმულებაში. გველეშაპი გამოდის მყინვარის წერიდან და დაბმულ ამირანს შეჭმას უპირებდა. მაგრამ მის ამ განზრახვას მხოლოდ გიორგი გაგებს და ქვად აქცევს მას: „შეჩერდი, ამირანი ცოდვების მოსანანიებლად დავაბი და არა შენ შესაჯმელადო, მანდვე გაქვავდიო“. ამ სიტყვებზე გველეშაპი იქვე გაქვავებულა.

სასინანულოდ ამირანს მიცემული აქვს ვადა. სასინანულო დროუაში მას არ წართმევია. ეს იგრძნობა მოხევურ თქმულებაში - მისი აზრი საერთო სულისკვეთების გამომხატველია. ხალხის სულმა მშობლიურ ლანდშაფტშიც კი - მთადაქცეულ გველეშაპში - ამოიკითხა, რომ ცას საბოლოოდ არ გაუწირავს ადამიანი, რომ ცა კვლავ მის მხარეზეა.

### ამირანის ორეულები (ტიპოლოგია)

დაისმის კითხვა: რომელ ეპიკურ თუ მითოლოგიურ პერსონაჟებთან შედგენს ამირანი ტიპოლოგიურ ნათესაობას იმ მასალის მიხედვით, რომელიც შედგენს ხელთაა, როგორც იგი ჩანს ჩვენამდე მოღწეულ თქმულებებში? ელინთა პრომეთესთან? ასეთია გავრცელებული აზრი, მაგრამ თუ მასალიდან ამოვალთ და არა წინასწარ შემუშავებული აზრიდან, ამირანსა და პრომეთეს შორის ვერც უნდა მენტიურ და ვერც ტიპოლოგიურ მსგავსება-ნათესაობას 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 საკმაოდ ხელს უწყობს იძლევა მათი გაიგივებისთვის.

ვინ არის პრომეთე და ვინ არის ამირანი?

პრომეთე უზენაესი ღვთაების, ზევსის თაობისაა; მათ საერთო პაპა (ურანოსი) და დიდი დედა (გეა) ჰყავთ; ოლიმპოსის მბრძანებლისგან იგი პრომეთით არის დავალებული, არც დამოკიდებულია მასზე.

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 მდებარეობს. პრომეთე შემქმნელია ადამიანთა მოდგმისა, რომელსაც ამირანიც ეკუთვნის ელადის სხვა გმირებთან ერთად (ჰერაკლე, თესევსი, პერსევსი და მანანი მრავალნი). პრომეთეს საზრუნავი ადამიანებია, ამირანისა - საკუთარი თავი. მასზე უფალი ქრისტე ზრუნავს.

პრომეთეს ძალის, ღვთაებრივი უნარების წყარო თავადვეა, ამირანის ღვთაებრივის წყარო უფალია.

პრომეთე და ამირანი კაცობრიობის განვითარების განსხვავებულ საფეხურებს ეკუთვნიან. პრომეთეს იარაღი არის ჭკუა, გამჭრიახოება, მოხერხება; ამირანი კი მოქმედებს მხოლოდ ფიზიკური ძალით, რაც მიგვანიშნებს, რომ იგი უფრო ძველი ფორმაციის კაცობრიობას ეკუთვნის. პრომეთეს ფორმაცია უფრო ახალია, იგი ახალი კაცობრიობის წარმომადგენელია. პრომეთე ისევე უნდა მხარდობდეს ამირანს, როგორც მრავალნაცადი ოდისევსი ფეხმარდ აქილევსს. ამირანი მყივარ მენელაოსს, რომელთა ეპითეტები ფიზიკურ ძალაზე მიუთითებს. პრომეთე რიგშია მარკო კრალევიჩი, რომელიც განსაცდელის (უფალთან გამართული მარცხის) შემდეგ გადადის პრომეთე-ოდისევსის ფორმაციაში.

განსხვავებულია მათი დასჯის მოტივებიც. პრიმეთუ ისჯება: 1) კაცთათვის ცეცხლის მოტანისათვის ანუ ცეცხლის საიდუმლოს გათქმისათვის, კაცთა მოღვმის მიმართ გადამეტებული ზრუნვის გამო, 2) ზევსის საბედისწერო საიდუმლოს არგამხელისათვის (რომ ზევსს მისი და თეტისის ნაშიერი ჩამოაგდებს ტახტიდან), 3) ათენას მოტაცების მცდელობისათვის.

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 ხელით.

მიჯაჭვა მხოლოდ საშუალებაა დასჯისა, რომლითაც სხვადასხვა დანაშაულისათვის ისჯებიან. მთავარი კი არის არა „რითი ისჯება“, არამედ „რისთვის ისჯება“. თუ მეორე კრიტერიუმით დაუპყვებთ 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 ბათრადი, რომელიც ციური მჭედლის ქურდალაგონის მიერ არის გამოწრთობილი, თავის ძალას ძუარების (ჯვართა) და ვაცილების (წმ. ელიების) წინააღმდეგ მიმართავს. მისი გაბუდაყების კულმინაცია ღმერთთან შერკინებაა, სადაც უძლეველი ბათრადი მარცხდება: დედამიწის სიმძიმის გუდას კი ასწევს, მაგრამ ოქროს ძაფის გორგალის აწევას ველარ შეძლებს, რის შემდეგაც იგი აღიარებს, რომ არსებობს მისი მჯობი. ბათრადის თქმულება არ იცნობს მიჯაჭვას.

ასევე მიჯაჭვის გარეშე მთავრდება მარკოს მარცხი. მარკო, დაინახავს რა, რომ მისი მომრევი ამქვეყნად არავინაა, უფალს გამოიწვევს ორთაბრძოლაში. უფალი ჩამოდის დედამიწაზე, მოხუცის სახით გამოეცხადება და დედამიწის წონა გუდას დაუგდებს 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 ჭაბუკად დარჩება, ოღონდ ამიერიდან ორთაბრძოლაში ძალის ნაცვლად ხერხსა და ეშმაკობას გამოიყენებს.

აფხაზური თქმულების აბრსკილი ებრძვის სამშობლოს (აფხაზეთის) მტრებს (ეჭვი არ არის, რომ ეს მოტივი გვიანდელი წარმოშობისაა). გაამპარტავნებულ-გაბუდაყებული აბრსკილი ღმერთს ეტოლება – არაფრის დიდებით არ უხრის მას ქედს. თქმულება ორთაბრძოლას არ იცნობს. ღმერთი სჯის მას: ჯაჭვით შებორკილს ჭლოუს გამოქვაბულში (ოჩამჩირის მახლობლად) რკინის ბოძზე მიაბმევენებს. აქაც ვხვდებით გათავისუფლების ამო მცდელობას ორ ვარიანტად: 1) ჩიტის მიზეზით მისი პალო კიდევ უფრო ღრმად იჭედება კლდეში; 2) აფხაზები – ანბები თუ ცაცებები – მიაგნებენ აბრსკილის გამოქვაბულს, მაგრამ იმედგაცრუებულნი უკანვე დაბრუნდებიან.

ადიდველთა ნართების მეთაურმა (*თხამაღამ*) ნასირენ-ჟაჩემ განიზრახა ღმერთის (*თხას*) მეუფების დამხობა. ადის ოშხამახოზე (იალბუზზე), ღმერთების მთაზე და ებრძვის ღვთაება პაკოს, რომ დაიბრუნოს წართმეული ცეცხლი. პაკო მიჯაჭვავს ნასირენს ოშხამახოს წვერზე. შევნიშნავთ, რომ ადიღური სიმღერა-მოთქმა მიჯაჭვულ ნასირენზე „წვრილმანებშიც“ კი იმეორებს ამირანის დრამას. მოგვეყავს ეს სიმღერა:

„ო უყ-უიყ, ნართო ნასირენ! უიყ, უიყ ნასირენ-ჟაჩე! მუხანათურია შენი ქცევანი, ლუთის სიტყვას და საქმეს შენ პატივს არ სცემ. ო, ღუთისაგან შენგენებულო, ო, ვინც მთაზე აიყვანეს, ო, ვინც მთაზე მიაჯაჭვეს! შენს ზემოთ არწივია, გვერდით შენი ძაღლი ჯიწვეს! არყვეს გრიალით სვეტს, ჩიტი მოფრინდება ხოლმე, სვეტზე ჯდება. შენ პრაზღები, ვჰვი, ყვირი, ქვას ესვრი, სვეტს ხვდება, სვეტი უფრო ღრმად ერჭობა. შენს გვერდით ძაღლი წვეს, ჯაჭვს ღრღნის, ძაფის სისქეს ხდის. როცა გალოკავს, მჭედლები სამჭედლოში სისხამ დილით გრდემლზე უროს სცემენ, ჯაჭვი კვლავ მთლიანდება, როგორც იყო... ვიდრე ჩვენ არ აგხსნით, ღმერთი გაკავებდეს მანდ დასადუპავად“.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამირანის ბედთან ტიპოლოგიური ან, შესაძლოა, გენეტური მსგავსება-სიახლოვით სომეხთა მჭერი უმრწემესი, სასუნელთა მოდემის უკანასკნელი გმირი. მისი ბავშვობა ისეთივე მობოქარია, როგორც ამირანისა, ხოლო გაბუდაყების ზღურბლზე დედამიწას აღარ სურს მისი ატანა (სიარულისას ფეხები მიწაში ეფლობა), ანუ ის დაწყველილია მიწისაგან. მისი ბოლო კლდის გამოქვაბულია, რასაც მჭერს მისი დედ-მამა უწინასწარმეტყველებს. კლდე წელიწადში ორჯერ იხსნება – ვარდავარისა და ამადლების 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 გამოვუდი, ვერ ამიტანს მე მიწა. სანამ ეს წუთისოფელი ბოროტებით არის სავესე, სანამ ასეთი ცრუა მიწა, მე არ მეცხოვრება ქვეყანაზე. როცა დაემხოება ეს სოფელი და კვლავ აშენდება, როცა ხორბლის მარცვალი კაკლისოდენა გახდება, როცა ასკილის ნაყოფით გახდება ხორბლის მარცვალი, აი, მაშინ დადგება ჩემი დღე და იმ დღეს გამოვალ აქედან“. როგორც ვხედავთ, მჭერის გათავისუფლება ისევე, როგორც ამირანისა, ესქატოლოგიურ პერსპექტივასთან, მჭერის ფერისცვალებასთან არის დაკავშირებული. მჭერის ღმერთმებრძოლი წინა მოტეხილია, იგი, შეიძლება ითქვას, კათარზისის პროცესში იმყოფება და კლდის საბოლოო, ესქატოლოგიურ ჟამს.

დ. სამიჯნურო ეპოსი – „ეთერიანი“

„ეთერიანი“ ცამეტი ვარიანტის საფუძველზე პირველად პ. უმიკაშვილმა გამოაქვეყნა 1875 წელს. გამომცემელი მას „ზღაპარს“ უწოდებს („აბესალომ და ეფრის ზღაპარი ისეთი რამ არის...“) და, მართლაც, ამ ამბავს ვარიანტთა ურთიერთობაში ზღაპრის სამოსელი მოსავს თავისი ტრადიციული წინკარით – „აბესალომ-იყო-რა“. ზოგიერთ ჩანაწერში გაზღაპრების პროცესი ბოლომდე ხსნული ამბავი ზღაპრისეული კლასიკური დასასრულით – ქორწილით და „ქორწილ-ლხინი-აქა“-თი მთავრდება, რადგან არ გამოჩნდება მურმანი თავისი დღეობებით და, ცხადია, არც იმ ტრაგედიას რჩება ადგილი, რომელიც „ეთერიანის“, როგორც სამიჯნურო ეპოსის ინდივიდუალობას ქმნის. ამ სახის, თუმცა მცირერიცხოვან ვარიანტებში, ეპოსი მთლიანად ძლეულია ზღაპრის სუბიექტისაგან. გაზღაპრების ტენდენცია გასაგებია, რამდენადაც ეს თხრობითი ეპოსი, როგორც ხალხის საკუთრება, სხვა უანრთაგან ყველაზე უკეთესად

მიესადაგა მის ცნობიერებას (როგორც დავინახეთ, „ამირანიანიც“ ვერ ასცდა ამ ტენდენციას).

„ეთერიანი“ ორი ნაწილისგან შედგება: 1) ამბავი ეთერისა აბესალომის გამოჩენამდე და 2) ამბავი ქორწილის შემდეგ, რომელიც მურმანის გამოჩენით იწყება.

### ეთერი-გერი.

„ეთერიანის“ დღემდე შემორჩენილ ძირითად ვარიანტებში მისი ერთ-ერთი მთავარი გმირი – ეთერი ჯადოსნური ზღაპრის პერსონაჟის ბიოგრაფიით არის წარმოდგენილი. მისი პირველი ნაწილი (ამბავი აბესალომ და ეთერის ქორწილამდე) მთლიანად, ყველა მისი ეპიზოდითურთ, ფართოდ გავრცელებული საზღაპრო სიუჟეტის ერთი ვარიანტია [480, 510 ].

„ეთერიანის“ ეთერის ვინაობის გაცნობისას და გადმოცემისას ჩვენ იმავდროულად ვეცნობით და გადმოვცემთ ჯადოსნური ზღაპრის პერსონაჟის – გერის ვინაობას და მის თავგადასავალს.

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. 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, გადედოფლებული გერი, მაგრამ დედინაცვლისგან დევნილი, უფლისწულს წისქვილში შობს, რომლის ნამდვილი სამშობლო მეფის სასახლეა. გერის ოქროსფერ თმა, რომელსაც ის დედაბრისათვის გაწეული 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 თუმცა პარადოქსად ჩანს, მაგრამ 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 დედამიწის ზურგზე. მთელს წუთისოფელში არ მოიძებნება ასული.

რომელსაც მოერგებოდა ეს ქოში. ქოში და ეთერი ერთად დაიბადნენ. მის ფეხს დაჰყვა რჩეულობის დიდება. ეთერისათვის განკუთვნილმა ოქროს ქოშიმა შეიძლება მოიაროს ქვეყნიერება, მაგრამ ის კვლავ ეთერს დაუბრუნდება, რადგან მისი ცალი მასთან არის, როგორც დასაბამიერი ჯილდო. და ცალი ცალს შეხვდება, მიესადაგება, შეიკვრება, როგორც სიმბოლო. ყოველივე ამას მოკლებულია დედინაცვლის ასული, მას არა აქვს ბედი, ის ვერ უძლებს გამოცდას; მას იმსხვერპლებს განსაცდელი, რადგან ის არ არის ღვთის ბავშვი, ის წუთისოფლის დვილი და მკვიდრი შვილია.

პირველი კონტურები გერის ბედისა მაშინ ისახება, როცა დედინაცვლისგან დევნილი ტყეში დედაბერთან ერთადერთი სწორი ურთიერთობის მიტყუა-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 ღვდაპრისგან იღებს, მას დამსახურებული აქვს თავისი მაღალი წარმოშობით – ღვა სრულიად ბუნებრივად, ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე იპოვებს მას. ეს მისი ბედი.

გერი გოგონა ზღაპრის მთავარი პერსონაჟია. ვაჟი, რომელიც მოძებნის და იპოვებს მას, მოკლებულია თავისთავადობას – მასზე არ არის შექერებული მხრობელის ყურადღება. ის მხოლოდ საშუალებაა იმისათვის, რათა გერი ეთერს თავის ბედს, დახსნილ იქნას ამ დამცირებული მდგომარეობიდან. უფლისწული (მისი მხსნელი, როგორც წესი, უფლისწულია) აუცილებლობით არის მოვლინებული გერის გადასარჩენად – მისი გადარჩენა ცაშია გადარჩეული. გერი, ცოცხალთაგან მოძულებული, თვით მშობელი მამისგანაც კი მიტოვებული, დედოფლის ღირსებამდე აღწევს.

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

იმ ვარიანტებშიც კი, სადაც გოგონა არ არის გერი, არამედ მხოლოდ ობოლი და არავინ აიძულებს მას ღირსების „დამამცირებელი“ სამსახურის დაწვეას, იგი თავისი აღთქმით ასრულებს ასეთ სამსახურს. ის თავისი ნებით უფლის შარავზაზე და გამველ-გამომველს თმას უხილავს დედ-მამის სულის საოხად ღვთისადმი მიცემული აღთქმისამებრ. ასეთი ნებაყოფლობითი სამსახური არასოდეს რჩება საზღაურის გარეშე, თუმცა თავად მსახური არაფერს მოითხოვს სანაცვლოდ. ეს ისეთი სამსახურია, რომლისგანაც არაფერს გამოელან. დედოფალი, როგორც მეფე, ჩამოდის ტახტიდან და ემსახურება თავის ქვეშევრდომთ. ეს არის ყველაზე მაღალი სამსახური, როცა უზენაესი უფლებების მსახური ხდება (ამის არქეტიპი განკაცების საიდუმლოშია). ზღაპარში ობოლის შესრულებული სამსახური არ არის განპირობებული მისი დაბალი სოციალური მდგომარეობით. მისი მსახურება არაჩვეულებრივი წარმოშობისაა.

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

## ეთერი-ტყეური

ეთერის არაჩვეულებრივი წარმოშობა თვალსაჩინოა იმ ვარიანტებში, რომლებიც არ იღებენ მასალას ჯადოსნური ზღაპრებიდან. ვისი შვილია იგი? არავისი. ის იბადება სასწაულებრივად, როგორც დიონისე ზევსის ბარძაყიდან. ამგვარად შობილი ეთერი განსხვავდება დედინაცვლის ხელით დევნილი და შევიწროებული გერი გოგონასაგან. თუ გერი და ობოლი ეთერი ქოხშია დაბადებული და ქოხში იზრდება (თუმცა ფარულ ბრწყინვალებას ატარებენ), ქოხშივე აღმოაჩენს მას აბესალომი. არწივის (თუ დათვის) გაზრდილი, არაზღაპრული წარმოშობის ეთერი არათუ არ შობილა ქოხში, არამედ ადამიანთა საზოგადოებაშიც არ გაზრდილა. მას არც დედისგან (სად არის მისი დედა?) უცნაურად გამოგზავნილი ბრწყინვალე სამოსელი და ოქროს ქოხში 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 გრძელი უნდა იყოს ეს გზა ტყეურისთვის, ვისაც არასოდეს უნახავს ადამიანთა საზოგადოება! მან უნდა დაძლიოს ის მანძილი, რომელიც ძევს ტყიდან სასახლემდე.

ამ ეთერის სილამაზე პირველქმნილი, ბუნებრივი სილამაზეა, რისი ნიშანი გრძელი თმებია, ეთერის ერთადერთი შესამოსელი; მას ესაჭიროება შემოსვა და აბესალომი შემოსავს კიდეც მას; შემოსავს, რათა შესაძლებელი გახდეს მისი სასახლეში შეყვანა. ამავე დროს შესამოსელი აბესალომის ძღვენია, სასძლოსათვის თითქოს საქორწინო ნიშნად მიერთმეული, ანალოგიურად დედისაგან ნაწყალობევი საჩუქრისა, როგორც მზითვისა. იმ ვარიანტში, სადაც ეთერი არწივის გაზრდილია, გამზრდელი არწივი იტაცებს მისთვის შესამოსელს და მოსავს მას.

სოციალურ დაპირისპირებას, რომელსაც გაზღაპრებულ ვარიანტებში ქმნის ეთერის წარმოშობა, ანუ დაპირისპირებას ქოხსა 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 განსხვავებულ საფეხურებს ეკუთვნიან.

აქ ისეთივე დაპირისპირებაა აბესალომსა და ეთერს შორის, როგორც „გილგამეშიანის“ შამხათსა და ენქიდუს შორის, ოღონდ როლები შეცვლილი აქვს ქალ-ვაჟს: თუ „გილგამეშიანში“ ენქიდუ-ვაჟი ბუნებას განასახიერებს, შამხათი-ქალი – კულტურას, „ეთერიანში“ ქალია ბუნება, ვაჟი – კულტურა საგულისხმოა, რომ შეხვედრა ქალ-ვაჟს შორის სანადირო ადგილებში ხდება როგორც ჩვენს, ისე აქადურ 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 იტაცება აბესალომი.

## მურმანი

„ეთერიანის“ სპეციფიკას, მის ინდივიდუალობას, როგორც თქმულებისა, მის 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 გარდაქმნის თავს ჩვენს თვალწინ და გარდაქმნის აბესალომსაც, შეუცვლის ადგილს ეთერსაც. მურმანის ტიპი უნიკალურია ქართულ ფოლკლორში, მის გამო ეთერიც და აბესალომიც იძენენ უნიკალობას და ისინი ერთგვარად ახალი, მოულოდნელი სახით წარმოგვიდგებიან. მათი ნამდვილი, საკუთრივი ცხოვრება მურმანის გამოჩენით იწყება. მურმანი არ არის უბრალო ანტაგონისტი, რომელიც უაღონსურ ზღაპარში გამოჩნდება ხოლმე მთავარი გმირის გზაზე. მას თავისი მკვეთრი ინდივიდუალობა, თავისი შინაგანი სამყარო, თავისი ცხოვრება, თავისი მოზანი აქვს. ის დამოუკიდებელი პერსონაჟია, ის თითქოს აბესალომის ყმაა, მაგრამ ეთერის „მოპოვების“ შემდეგ არც ყმას ჰგავს – ის სრულიად ავტონომიური ხდება თავის სამფლობელოში, სადაც აბესალომს ვერც კი მოუხვლება. თუ ვისმე შევადარებთ ზღაპრის პერსონაჟთა შორის მურმანს, ეს ცრუგმირია, რომელსაც სურს მთავარი გმირის ადგილი დაიკავოს, შეენაცვლოს მას თუ ზღაპრის ეთერს ცრუგმირი გამოუჩნდა დედინაცვლის ასულის სახით, რომელსაც ეთერობას აკისრებენ, აბესალომსაც აღმოუჩნდება ცრუგმირი (ცრუაბესალომი) მურმანის სახით. მურმანის სიყვარული „ძლიერია სიკვდილივით“, და შური მისი „სასტიკია ჯოჯოხეთივით“ („ქებათა ქება“). მურმანი ეთერის სიყვარულისათვის სულს მიჰყიდის ეშმაკს, მიჰყიდის იმას, რაც მას ერთადერთი განუყოფელი საკუთრებაა. სულს გასცემს სიყვარულის მოსაპოვებლად. მაგრამ ეთერი არ გახდა მისი, ის მაინც აბესალომის საკუთრებად რჩება. სული – anima, რომლითაც ის ეთერის სიყვარულს მოაპოვებდა, სამუდამოდ დაკარგული აქვს და ვერასოდეს დაიბრუნებს. მას აღარ ეძინა სულის ის უნარი, რომლითაც შესაძლებელია სიყვარული. როგორც აბესალომია ღვთის ფიცით სამუდამოდ შეკრული ეთერთან, ასე მურმანია სამუდამოდ შეკრული ეშმაკის ფიცით. ამის შემდეგ მას არ უნდა უკვირდეს, რომ ეთერის დაუფლება მას არ შეეძლება. „შენი ბრალია, ეთერო, მზის ქონით ბრძოლაში ბერება, შენ ამიკრძალე ის წესი, რაც ცოლ-ქმართ შეეფერება“, წუხს მურმანი. ეთერი მისთვის მიუწვდომელია. მურმანი უკვე ჯოჯოხეთშია: წვავს მურმანი, მაგრამ ვერ ისრულებს საწადელს. ფლობს განძს და ვერც ფლობს, არ ტკბება მისი ქონებით, რადგან სული – ანიმა მასთან აღარ არის.

შესაძლოა, „ბროლის ციხე“, რომელიც მან ააშენა „ცათასწორის“, როგორც ის აბესალომს უწოდებს, მეტოქედ, ერთადერთი ნუგეში იყოს მის ამ სატანჯველში. – „რას ჰკითხულობ, ცათასწორო... „კარგად იცი, ბროლის ციხე როგორ ცამდი მაღალია...“. აბესალომი, როგორც მეფე, ცათასწორია, მაგრამ მას უნდა აშენებს ციხეს, რომელიც ცას წვდება. ეს აქტი (ვასალის მიერ ბროლის ციხის შენება), რომელიც სადედოფლოს მიტაცებას აგვირგვინებს, ღმრთავს სუბურენის მეფურ ღირსებას. ეს არის ჯანყის, ჰუბრისის უკიდურესი გამოხატულება. თუმცა უზურპატორს არ ჰყავს დედოფალი, რომელმაც ბროლის ციხე სამეფო სასახლედ უნდა აქციოს.

## აბესალომი

იმ დიალოგის შემდეგ, მას მერე, რაც მურმანისგან აბესალომმა ეთერზე მოისმინა – მის სიმრთელეზე, სილამაზეზე და მიუწვდომლობაზე, რომ ეთერს ბროლის ციხეში დაუბრუნდება თავისი სილამაზე, რომელიც საქორწილო ტახტზე მჯდომარეს ფეცემა დაუფარა, როგორც ადრე კონკები ფარავდა, – აბესალომი სნეულდება. ის არ ჰგავს იმ აბესალომს, გალაღებულს, სანადიროდ გასულს, ეთერის მომნადირებელს. ახლა ის სნეულია მიჯნურობით, საწადელის მიუწვდომლობით, სასურველის „ვერ-მიხვდომისა წყენითა“. სად არის გამოსავალი, ხსნა, განკურნება? ერთადერთი, რასაც ამ დროს ტრადიციული ეპოსი და ცხოვრება სთავაზობს სასომიხდილ მიჯნურს, სატრფოს მოტაცებაა. მაგრამ „ეთერიანში“ ეს არ ხერხდება. ეს ეპოსი საბოლოოდ ემიჯნება ზღაპარს, სადაც გასაჭირში ჩავარდნილ გმირს მეყსეულად ევლინება შემწე. აბესალომი არ გამოუჩნდა შემწე, რომელიც მას მოატაცებინებდა ან თავად მოუტაცებდა ეთერს.

წუთისოფლის ტყეში აბესალომმა ჰპოვა თავისი ცალი – ანიმა, მაგრამ დაკარგა იგი. და მისი ეს მდგომარეობა ტრაგიკულია: სჯობდა, ყველაფერი სიზმარი ყოფილიყო! აბესალომი გვიხვენებს ანიმა-დაკარგული ადამიანის სახეს. ის განახევრებულია, ის ცალია მხოლოდ და, როგორც მხოლოდ ცალი, განწირულია დასაღუპავად. ის ტარიელის მდგომარეობაშია. ტარიელმა იცის, რომ არსებობს ანიმა, 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 – ორივენი მიუდგომელ კოშკში არიან სასიძოს მოლოდინში გამოკეტილნი. ორივენი უნდა მოელოდნენ მხსნელს. მართალია, ნესტანის წერილი იუწყება, რომ მას იმედი არა აქვს ამ წუთისოფელში ტარიელთან შეხვედრისა, მაგრამ ეპოსის ლოგიკით, იგი ტარიელმა უნდა იხსნას. ეს მის ბედშია ჩაწერილი. 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 უძლურებას.

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, და 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 შეწეოდა აბესალომს დაკარგული ეთერის დასაბრუნებლად (წარმოვიდგინოთ, რომ ის ქაჯებს ჰყავს მოტაცებული), სხვა ვინ შეუძლება 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),

საქმიანობის მნიშვნელობის მოვლენებია და მაღლა დგას ვეხირის  
ბედნიერებაზე.

დატყვევებულ ეთერს არ ჰყავს გამომსხნელი, მეტიც: ის ნამდვილად არ  
მოელის მას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მურმანმა ეშმაკის შემწეობით არა  
მხოლოდ ეთერი დააზიანა, არამედ აბესალომიც. ეთერთან ერთად აბესალომს  
სურთვა მხნეობაც, წაერთვა ის, რასაც რუსთაველი ერთ-ერთ პირობად უყენებს  
ეშმაკის მიჯნურს: „დათმობა, მძლეობა მებრძოლთა მძლეობა“. აბესალომი აღარ  
არის ის მიჯნური, რომელსაც სიყვარულის ძალა აძლევს საგმირო აქტის  
საღწის სტიმულს. ის დაძაბუნებულია ხორციელად და სულიერად. ეს სიძაბუნე,  
შეძლება ვიფიქროთ, ეშმაკური ქმედების შედეგია.

რატომ მოხდა ასე?

ასე მოხდა, რადგან აბესალომი დაჰყვა, თუმცა თავისდა უნებურად,  
ეშმაკის ნებას. თავისი არჩევანით საშუალება მისცა ეშმაკს მისი ჯოჯოხეთური  
ეშმაკის განსახორციელებლად. „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“ – სწორედ ამ  
დატყვევებს, 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  
ყო წავარდნა 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 წარმოთქმული ის ფიცი დამოკლეს მახვილივით დაღირებულია მის  
თვალს აბესალომს არა ჰყავს ავთანდილი, მაგრამ მას ჰყავს მარეხი, რომელიც  
აბესალომს უწევს მას. მაგრამ ასმათი უძღურია ავთანდილის გარეშე. ასევე  
უძღურია მარეხიც, მაგრამ მას არ შეეძლება ჰქონდეს ვინმეს იმედი. რა  
შეუძლია მარეხს? მას მხოლოდ ის შეუძლია, რასაც იგი სწადის  
აბესალომისთვის: მას მხოლოდ მიაქვს მისი სიყვარულის ამბავი ეთერთან. მარე-  
ხი შუამავალია ანიმუს- ანიმას შორის.

### ფსიქოლოგიური შეხვედრა

აბესალომი და ეთერი შეხვდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ეს შეხვედრა არ  
ფაქს სამიჯნურო შეხვედრას. აბესალომი კვდება. სიცოცხლეში შეუყრელნი  
საღწილში შეეყრებიან ერთმანეთს. რატომ ხდება ეს? ნუთუ ისე ღრმად შეაღწია  
ეშმაკის მანქანებამ ადამიანის ყოფაში, რომ სიყვარული უძღური აღმოჩნდა მის  
წინაშე და ვერ მკვიდრდება წუთისოფელში? ეს თითქოს ასეც უნდა მომხდარიყო  
– რადგან „ყოველი სოფელი ბოროტსა ზედა დგას“. ასე ხდება წუთისოფლის  
საზღვრებში. ეთერის დაბრუნება არაფერს ცვლის აბესალომის ტრაგიკულ  
საღწილში ეთერი კი არ უნდა დაბრუნებულიყო, არამედ უნდა გამოხსნილიყო, უნდა  
გამოხსნილიყო გმირო, 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. სწორედ ის  
ეთერი, რომლისგანაც მოელის ხსნას წუთისოფლის ტყვე ეთერი, აკლია

„ეთერიანს“. ის, ვისაც უნდა ეკისრა ეს ამოცანა, სწეულია და მისი სწეულება, პირველ რიგში, ნების სწეულებაა. ხსნა არ არსებობს თავისუფალი ნების გარეშე. მართალია, ტარიელი უაფთაანდილოდ ვერ მიაღწევდა საწადელს, მაგრამ ავთანდილიც უძლური იქნებოდა უტარიელოდ, თუ რომ ტარიელის ნება არ გათავისუფლებულიყო. ავთანდილს არ შეეძლო ტარიელისთვის ქვაბში მიეგვარა ნესტანი, ეს არ იქნებოდა ხსნა. ნესტანის გამოსხნაში ტარიელის ნება და ხელი აუცილებელი იყო. ტარიელის ხსნა ნესტანის გამოსხნის უცილებელი პირობა უნდა ყოფილიყო.

რაც ხდება „ეთერიანში“, შეიძლება გავიაზროთ როგორც წუთისოფლის დრამა. 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 უამის ყვავილნი, ამიერიდან მარადისობაში განუყოფელნი (ეკალი მათ შორის ეფემერულია, მას პერიოდულად ამოძირკვავს ყოველი გამგლელი), და წყარო ოქროს თასითურთ სიმბოლოდ მათი შენდობისა.

#### ე. სოციალურ-ეგზისტენციალური ეპოსი – „არსენას ლექსი“

„არსენას ლექსი“ ქართული ხალხური ეპიკური შემოქმედების გვიანი ნაყოფია. იგი XIX ს-ის მე-2 ნახევარშია შექმნილი. მისი მთავარი გმირი საესეებით რეალური პიროვნებაა, თითქოს ცნობილია მისი დაბადების (1797), გავარდნისა (1823) და სიკვდილის (1842) თარიღები – დაახ. 1797-1842. მიუხედავად ამისა, „არსენას ლექსის“ გმირი ტრადიციული ეპიკური გმირის ყველა ნიშანს ატარებს. „ლექსი“ ანონიმურია. ცნობილნი არიან მხოლოდ ის ხალხური მთქმელები – მოხეტიალე მესტირეები, რომლებიც მთელ საქართველოში ავრცელებდნენ „შაირსიტყვას“ უკვე ლეგენდად ქცეულ კეთილშობილ ყაჩაღზე. ასე ტრადიციულად რომ დაასრულა თავისი ცხოვრება.

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. პაქსტჰაუზენის (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. პაქსტჰაუზენისთვის თბილისელ გერმანელებს არსენას თავგადასავალი სწორედ ხალხური ლექსების მიხედვით ეამბათ, რამდენადაც ამ მონათხრობის დეტალები ემთხვევა „არსენას ლექსის“ ზოგიერთ ეპიზოდს, თუმცა არსებითი განსხვავებებიც არსებობს (იხ. დამატება).

პირველი პუბლიკაცია „არსენას ლექსისა“ ეკუთვნის ნიკოლოზ ყიფიანს (1847-1905), რომელმაც სხვადასხვა ვარიანტის საფუძველზე შეადგინა ერთი

წარმოშული 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.). მან გამოკვეთა ეპოსის საბოლოო სახე, ერთ ძაფზე ააგო მის ხელთ არსებული უძველესი ეპიზოდი, რომლებიც ერთმანეთთან დაუკავშირებლად სრულდებოდა მსგავსი მიერ. უმიკაშვილის არქივში დაცულია ეპიზოდები, რომლებიც მას არ გამოუყენებია „არსენას ლექსის“ ასაგებად. და მაინც უმიკაშვილისეული გამოლიანება არსენა ყაჩაღის გარშემო არსებული „შიარსიტყვებისა“ შენაკლებად ამომწურავია და დღემდე ინარჩუნებს როგორც მხატვრულ, ისე მწიგნობრივ მნიშვნელობას. მის შემდეგ არავის უცდია შევსება „არსენას ლექსისა“ სხვა ეპიზოდებით, ან პ. უმიკაშვილის მიერ გამოყენებული მასალის მსგავსად განლაგება. პ. უმიკაშვილისეული ტექსტი ოპტიმალურია: თითოეული ეპიზოდი მასში პოულობს თავის ერთადერთ კუთვნილ ადგილს. მართალია, მსგავსი რეპერტუარი არასოდეს მოიცავდა ყველა არსებული ეპიზოდისგან შემდგარ ერთ მთლიან ტექსტს, უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ ცნობიერებაში ურტყალურად არსებობდა ცალკეულ ეპიზოდთა თავდაპირველი ერთიანობის განცდა. სავსებით გასაზიარებელია ამასთან დაკავშირებით გ. ბარნოვის უაღსარისი, 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“.

„არსენას ლექსის“ გმირი არსენა ოძელაშვილი რეალური პირია. თავისი ეპოქისა და საზოგადოების შვილი; მისი სამოქმედო ასპარეზიც, ცხადია, სხვაგვარადაა რეალურ სივრცეშია გაშლილი – ეს არის აღმოსავლეთი საქართველო, მისი თითქმის ყოველი მხარე. „არსენას ლექსი“ სხვა ხალხურ ქმნილებათაგან განსხვავების უჩვეულო სიუხვით გამოირჩევა. მისი გმირის საასპარეზო არე ურცვლია: თრიალეთი, მარაბდა, კოდა, თელეთი, კუმისი, სომხითი (სოფელი), თბილისი („ქალაქი“), აღმასის წყალი, შირაქი, თავფარავნის ტბა, გომარეთი, ჭიჭი – ბოდბისხევი, მარტყოფი, დიღომი, მცხეთა, მუხათგვერდი, ზემო ვრთლი, ახალციხე. საქართველოს ფარგლებს გარეთ: ყაზახი (აზერბაიჯანში). არსენას ამბავში მონაწილეობენ და უბრალოდ ნახსენები არიან სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები, რაც კარგად ასახავს ისტორიული საქართველოს უნიკურ-დემოგრაფიულ სურათს.

ვისი შემქმნელიც უნდა იყოს „არსენას ლექსი“ – ქარჩოხელი მეცხვარისა თუ რაჭველი მესტვირისა, იგი ხალასი ხალხური გენიის შემოქმედების ნაყოფია, მასში სჭვივის ქრისტიანული სული, გამგები და მიმტვევებელი ყოველი აღმართური ცოდვისა. ხშირი ხსენება ღვთის სახელისა, მირონის მადლისა, მარჯურისა, დალოცვის სიტყვებისა „არსენას ლექსში“ არც შემთხვევითია, არც უბრალოდ სიტყვის მასალაა, არც მხოლოდ ჩვეულება ან ტრადიციაა, არც ე.წ. ხარკი ეპოქისადმი. ეს რეალიები ლექსის ორგანული ნაწილია, რომელიც უმარაზღვრავს მთავარი გმირის ხასიათს, როგორადაც სურს, იგი დაინახოს მსგავსი, რომელიც თავის სიმღერას, ძველი რაფსოდების მსგავსად, უზენაესის

ხსენებით იწყებს: „შიარსიტყვითა მესტვირემ ღმერთი მაღალი ასენა“... ღვთის სახელის ხსენებით იწყება და სასუფევლის ნათლის ხსენებით მთავრდება „არსენას ლექსი“. ეს, პირველ რიგში, მესტვირეთა რელიგიურობის, მათი ქრისტიანული მრწამსის გამოხატულებაა. ძნელია მოიძებნოს ხალხური ნაწარმოები, რომელიც ისე მდიდარი იყოს ქრისტიანული ლექსიკით, როგორც „არსენას ლექსი“. ესოდენ მცირე სივრცეზე ღმერთისა და სხვა წმიდა სახელთა (სიწმიდეთა, როგორც არის: მირონი, ნათლობა, სეფისკვერი, წირვა, პირჯვარი, მაღლი, აღდგომა, ღვთისმშობელი...) და გამოთქმათა ხშირი ხსენება (ყოველ მეთხუთმეტე სტრიქონში!) განსაკუთრებულ სულიერებას ანიჭებს 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 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 გაივლის მათ. არსენა ამას ვერ ასცდება, თუმცა იგი ისტორიულ დროში ცხოვრობს და მოქმედებს.

მსგავსება ამ ორ ეპოსს შორის სიღრმისეულია, რასაც მათი სტრუქტურა ააშკარავებს. საერთო აგებულება (ეპიზოდთა თანამიმდევრობის სახით) ამხელს მათ სიღრმისეულ იდენტურობას, რომელიც ტიპოლოგიურიც არის და გენეტიკურიც, რამდენადაც ისინი ერთი საერთო ტრადიციის კუთვნილებან. „არსენას ლექსზე“ გაცილებით ადრინდელი, შეიძლება ითქვას, მისთვის არქეტიპული „ამირანიანის“ გავლენა მხოლოდ ამგვარად უნდა იქნას გაგებელი. „არსენას ლექსი“ და „ამირანიანი“ ერთ ეპიკურ კალაპოტში (ტრადიციაში), თუმცა რადიკალურად განსხვავებულ სოციალურ შრეებში მიედინებიან.

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

„არსენას ლექსში“ ერთმანეთს ერწყმის და ემსჭვალება სამი შრე: 1. მითოლოგიური, რომელიც შეიძლება სათავეს იღებდეს უშუალოდ არქეტიპიდან ან უახლოესი წყაროდან – „ამირანიანიდან“, რომლის ზოგადი სქემაა: გმირის აღზევება და დაცემა. 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.

გამოვეყოთ და გავაანალიზოთ „არსენას ლექსის“ ძირითადი ეპიზოდები.

I. გამოჩენა. არსენას „შიარსიტყვის“ ვარიანტებს შორის არ იპოვება ტექსტი, რომელიც გვამცნობდეს მისი არათუ სასწაულებრივი, არამედ ჩვეულებრივი დაბადების ამბავს. მაგრამ არსენას წარმოშობა მაინც არაჩვეულებრივია. არ არის შემთხვევითი, რომ მესტვირეები არ გადმოგვცემენ მისი მშობლების ვინაობას, თითქოს ისინი არც არსებულან. აქ საქმე უნდა გვექონდეს მშობელთა

უნაობის პრინციპულ მითოლოგიურ უცნობობასთან. მითოლოგიური გმირი ამოზრდილია, როგორც აისბერგი - თავის წრეში, თავის სოციალურ გარემოცვაში. ის არის უდემამო, უნათესაო, უოჯახო. მშობელთა უხსენებლობა მათ უფრო ნიშანდობლივია, რომ „არსენას ლექსში“ მონაწილე პირები სავსებით რეალური არიან და თავიანთი ნამდვილი გვარ-სახელებით იხსენიებიან (ზაალ მარათაშვილი, სუმბათოვი, მაკაროვი...). არსენას ობლობა ნიშანია მისი გამოჩენულობისა საზოგადოებაში, სადაც ის თითქოს ღვთით არის მოვლენილი.

რომ დაიბადა არსენა, პირველად ღმერთი ახსენა...

ეს ლაკონიური „შირსიტყვა“ თითქოს მის სასწაულებრივ შობაზე და ამხუც უნდა მიუთითებდეს, რომ მისი ნათლია უფალია, რომლის სახელი შობიდანვე დაჰყვა მის ბაგეებს, როგორც ამირანს - ოქროს კბილი და ფიზიკური ძალა.

II. სასწაულებრივი ზრდა (ბობოქარი ბავშვობა). გმირის ფიზიკური ძალის ამოფრქვევა ადრეული ასაკიდანვე იწყება:

რომ შეიქნა თექვსმეტი წლის, მთა და ბარი შეაჯერა...

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

თორმეტი წლის რომ შეიქნა, უღვაშებმა დაამშვენა...

შვიდი წლისა რომ შეიქნა, ცხენხედნა დაუწესესა, ისე ფანტამს თავადებსა, ვითა ბორა წიწილებსა...

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.

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 ამისა, რომ მას ძალუძს ამ ღვაწლის აღსრულება, რასაც ეპოსში ბალათურული ნიშნობა გულისხმობს.

ქალის მოტაცება სავსებით თავსდება ბატონყმურ ყოფაში: მომტაცებელიც უნა და მოტაცებულიც, რომელიც თითქოს ელის გამომხსნელს, როგორც ყამარი ამირანს.

აქ უნდა შეინიშნოს, რომ ამირანის ეპიზოდისგან განსხვავებით, მოტაცების მიზეზი არსებობს - მოწონება: „ბატონს რო ერთი გოგო ჰყავს, ამენას მოეწონება“, მაგრამ, მსგავსად „ამირანიანისა“, არ ჩანს მიზანი მოტაცებისა. მოტაცება მოტაცებადვე რჩება, როგორც საბედისწერო საქციელი, როგორც გარკვეული ზღურბლის გადალახვა, რომელიც მთლიანად ცვლის გმირის მდგომარეობას, მთელ მის ცხოვრებას. მოახლის მოტაცებას თვითყმარი ღმერთებულება აქვს გმირის ბიოგრაფიაში. ამიტომ არის, რომ უცნობია არათუ ამხუც მოტაცებულისა, არამედ მისი ასავალ-დასავალიც მოტაცების შემდეგ. ეს ისევე უჩინარდება, როგორც ამირანის ყამარი, რომელმაც შეასრულა თავისი

ფუნქცია გმირის გზაზე და უკვალოდ გაუჩინარდა. მესტვირეთა არსენა ამას სჩადის, როგორც ეპიკური გმირისთვის სავალდებულო აქტს.

არსენა უნდა გასულიყო თავისი წრიდან, სახლიდან, სადაც დაიბადა, ზღაპრის გმირით 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 გაგებულნი სამართალი დაამყაროს („მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს...“).

ყმაში იღვიძებს პიროვნება. მესტვირე გრძნობს ამ გაღვიძებას. თუმცა მან იცის (უნდა იცოდეს), რომ არსენა არასოდეს ყმა არ ყოფილა. მისი ოჯახი საეკლესიო გლეხები იყვნენ. „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. 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 ყვენობის 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 პყრის“, გარბის, „ორთავ თვალით“ იცრემლება, „საჩივარს წერს“... „ათი-თორმეტი ყაზახი“ არსენას შესაპყრობად იგზავნება. სწორედ ეს „ათი-თორმეტი ყაზახი“ არსენას ნამდვილი და ერთადერთი მტერი. ბრძოლის აღწერაში აშკარად ისმის თუმცა გროტესკამდე ჩამოქვეითებული ამირანული ბრძოლის ექო, როცა ის დევებს ერეკება ადამიანთა ტერიტორიიდან:

ათი-თორმეტი ყაზახი სულ ცხვარივით გადმოდენა.

თელეთის ბოლომდე მოჰყვა, სომხითში არ გაანერა.

იმ საწყალი ყაზახების ზურგზე ბოლი ააყენა.

დამარცხებული ყაზახებიც ამირანულ განზომილებაში აღიქვამენ არსენას პიროვნებას:

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

ეპიკური გმირი ერთხელ უნდა დამარცხებდეს ბოროტ ძალას, როგორც ითქვა, მას ერთადერთი მოწინააღმდეგე უნდა ჰყავდეს. ამირანის ბრძოლა დევებთან ერთჯერადია, ის ერთადერთხელ ებრძვის დევებს, თუ იამანის მიტაცებული თვალია დასაბრუნებელი, ან თუ ადამიანთა მიწა-წყლიდან არიან გასარეკნი. დანარჩენი ბრძოლები მხოლოდ განმეორებაა, მხოლოდ სიჭარბეა და ახალს და არსებითს არაფერს სძენს გმირის ბიოგრაფიას.

არსენას ყოველი შეტაკება ყაზახ-რუსებთან იმ პირველ შეტაკებაში პოულტობს თავის არქეტიპს. აქედან ეძლევა დასაბამი მის ბრძოლას სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ, რომელიც ხორციელდება დევიზით „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს“. ბრძოლა ბოროტების წინააღმდეგ სოციალურ სფეროშია გადანაცვლებული.

V. დალატი. დალატი არ არის გამორიცხული ეპიკური გმირის პოეტოგრაფიაში (მითოსში მას არ ეძლევა ზნეობრივი შეფასება). შეიძლება ის დაფიქსირებული „ამირანიანშიც“ – იმ ეპიზოდში, როცა ძმები ამირანს სამი უშაპის პირისპირ მიატოვებენ.

„არსენას ლექსში“ დალატს ორმაგი ფუნქცია ეკისრება: ჩვენება წუთისოფლის მუხანათობისა არსენას კეთილშობილებასთან დაპირისპირებით (რათა გამოიკვეთოს არსენას ზნეობრივი უპირატესობა იმ გარემოცვაში, სადაც მას უხდება ურთიერთობა). მისთვის საბედისწეროა, ხოლო არსებულის სინამდვილისთვის ნიშანდობლივი, რომ დალატი „ნათელ-მრონის“ მიერ არის დატყვევებული. ეს მოწმობს წუთისოფლის უადრესად დაცემულ მდგომარეობას. ზნეობა დალატისთვის ძლიერი ქრისტიანული ნიშანია „არსენას ლექსში“. ტრადიციულ ეპოსებში, ასევე ზღაპარში, რომელთა ფინალი ესქატოლოგიურია, ზნეობისთვის იშვიათია პატიება. ავისმოქმედი საბოლოოდ დაუსჯელი არ უნდა გადარჩეს.

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

VI. ციხე-აბანო. ამ ეპიზოდში გველეშაპის მოტივის ყველა ელემენტია მოცემული. არსენა შთანთქმულია ციხე-აბანოს მიერ, საიდანაც თითქოს არავითარი სახსარი არ არსებობს მისი თავდასნისა. მას გარდაუვალი დაღუპვას უნდა განუცდეს, რის უეჭველ ნიშანსაც ეს სიტყვები იძლევა:

საციმბიროდ გაამწვეს, ცალი წვერი მოპარსესა...

რა ძალამ უნდა მოაბრუნოს თავისუფლებისაკენ „ცალწვერმოპარსული“ დაპატიანი? მაგრამ აღმოჩნდება სასწაულებრივი სახსარი – „ერთი საწყალი მანათი“ და ის ქლიბი, რომელიც კეთილად განწყობილმა მიკიტნებმა ჩაუდეს უბეში. 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. არსენასთვის ეს აბანოა. ძნელია თქმა, გულისხმობდა თუ არა პ. უმიკაშვილი მეორედ შობის მითოლოგიას, როცა აბანოდან მის გამოსვლაზე წერდა: „არსენა მეორედ იბადება!“. ყოფითი აბანო ისეთივე წყლის სტიქიაა, როგორც მითოსური გველეშაპის მუცელი, საიდანაც ამირანი ხელახლა იშვა. აბანოს, ამ საუოფაცხოვრებო დაწესებულებას, მნიშვნელოვანი მითოლოგიური დატვირთვა აქვს მითოსსა და ძველ ეპოსებში. აბანო ის საშოა, სადაც შეიძლება დაიდუპოს ნაყოფი და საიდანაც იბადება ახალი სიცოცხლე. აბანოში შესული ან ვეღარ გამოვა იქიდან ცოცხალი, ან გამოვა აღორძინებული და ძალაგანახლებული, მეორედ შობილი. თბილისის სინამდვილის უადრესად ყოფითი რეალია – აბანო მუნებრივად შემოდის „ლექსში“ და იმკვიდრებს თავის კუთვნილ ადგილს გმირის თავგადასავალში.

„ამირანიანში“ გველეშაპის (მეორედ შობის) ეპიზოდს ყამარის მოტაცება მოსდევს. „არსენას ლექსში“ ეს თანამიმდევრობა, როგორც დავინახეთ, შეცვლილია (რომ არ ვთქვათ: დარღვეულია). არსენას უკვე მოტაცებული ჰყავს თავისი „ყამარი“. რა ელის წინ არსენას? რა ღვაწლი აქვს აღსასრულებელი

აბანოდან გამოსვლის შემდეგ? აბანო ხომ ის ზღურბლი უნდა იყოს, რომლის გადალახვის შემდეგ გმირის მოქმედებამ ახალ საფეხურზე უნდა იჩინოს თავი?

აბანოდან არსენა გაღალატებული 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, როცა საბოლოოდ მწიფდება *ჰუბრისი*.

VII. გაბუდაყება. მარტყოფის მონასტრის ეპიზოდი გარდამტეხი მომენტი არსენას ცხოვრებაში. აქედან იწყება *ჰუბრისი*, რომელიც ფარულად იზრდებოდა მასში.. აქ ჩვენ თითქოს სხვა არსენას ვხედავთ – ვერ ვცნობთ მას. მართლაც, არსენა, რომლის ბაგეთაგან არასოდეს გამოსულა ღვთის მგებობი სიტყვა (მესტირე განსაკუთრებით ზრუნავს მის სამეტყველო ლექსიკაზე), საქმიანად ქრისტიანული ზნეობის მაგალითი უჩვენებია (დალატის პატიება ფარსადანისთვის), ახლა ამ წმიდა ადგილზე, საღვთო დღესასწაულის დღეს, შურისძიების ჟინით არის აღძრული და ანგარიშსწორებისა და შეურაცხყოფის მიზნით განაიარაღებს ეკლესიიდან გამოსულ სუმბათოვსა და მაკაროვს მანდილოსნების თვალწინ. მესტირე საგანგებოდ, არა შემთხვევით, არც სიტყვის მასალისათვის, აღნიშნავს ადგილისა და დროის სიწმინდეს:

ღვთაებობის მაღლი გწყალობთ, მარტყოფის თავში სვენია,

იქ იყო მისი დღეობა, თითონაც გიახელა...

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 მომხდარა არა მარტყოფის მონასტრის გაღავანში, არამედ მისკენ მიმავალ გზაზე, ტყის პირას, ანუ არა წმიდა ადგილზე, არამედ არსენას, როგორც „ტყეში გავარდნილი კაცის“ ტერიტორიაზე. და მოხდა არა ისეთი მწვავე, დამამცირებელი სახით, როგორც მესტირე აღწერს. მესტირე 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, პირჯვარი დაუწერია...

ცხადია შეუსაბამობა ამ პირჯვრის გადაწერასა და იმ საქციელს შორის, რომელიც უშუალოდ მოსდევს მას. ეს პირჯვრის გადაწერა 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 სრულიად ახდილად შედის ქალაქში (ანუ თბილისში), როგორც ტრიუმფატორი. საბედისწერლა მისი შემდგომი ნაბიჯები, რაც მარტყოფის ეპიზოდის ბოლოს სავსებით გაცნობიერებულია:

ორი კვირა თონეთშია ქეიფებსა ბევრსა სწევსა,

გამვლელსა და გამომვლელსა სუყველას ღვინოს ასმევსა.

მეორე კვირა გათავდა, ქალაქისკენ გამოსწევსა,  
მთელი ქალაქის ბიჭები მტრედის გუნდით დასდევსა.

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

ღმერთს უშველია, არსენა, ამიერიტ განსაცდელსა...

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

საცა მივა მიკიტნებთან, ყველა მას დაუქნევს ხელსა.

საბედისწეროა ეს ხელის დაქნევა. ეს ყოფითი უესტი მაწვევარისა  
ტრავიკულ ნიშნად იქცევა. „ყველა მას დაუქნევს ხელსა“ – თითქოს ყველა  
შუიანხმებულა მის დასადუბავად. არ არსებობს ძალა, რომელიც გაუძლებდა ამ  
ხელის დაქნევას. ეს ფარსადანის დალატზე უარესია.

ღირს ორიოდე სიტყვა ითქვას მიკიტნებზე, ამ ტიპიურ ქალაქურ  
ურსონაეებზე. თუმცა ღვინის მიმწოდებელი ისევე ძველია (ნოეს უამიდან),  
როგორც თავად ცთუნება, რომელიც სულმუდამ სდარაჯობს ადამიანს. ღვინის  
მიმწოდებელი იყო სირინოზი ქალი სიდური, რომელიც გილგამეშს აკავებდა მის  
კახზე და ჭეშმარიტების მაძიებელს უკან, ყოველდღიურობისკენ აბრუნებდა.  
არსენას მიკიტნები ნეიტრალური ხალხია: ისინი ყველას მიაწოდებენ სასმელს –  
ეს მათი მოწოდებაა – მით უფრო ისეთ მარტოსულს, როგორიც არსენაა,  
ვისთვისაც ღვინო, შესაძლებელია, მონატრებულ ჭერს ცვლიდეს, ან მისი  
ერთადერთი ახლობელი იყოს. აბედიტად გაისმის: „დახედე, ის მიკიტნები  
შეობრათაც გაუზნდესა!“ თუ ერთხელ მიკიტნების სასმელმა იხსნა არსენა  
მტრეაქნიკების დათრობის ეპიზოდში, ახლა მათი ღვინით სავსე ტიკი მისთვის  
ამკარად დამდუბველია. ტიკი გატანებულია, ის უნდა დაიცალოს, მან თავისი  
საქმე უნდა გააკეთოს. ამ დროს არსენას უკვე ნანახი აქვს ის სიზმარი,  
რომელშიც თავისი გარდაუვალი აღსასრული ამოიკითხა: „ნებით გამოვიჭრი  
ვლსა“. ეს სიტყვები, როგორც თავადვე დაასკვნა, არა მხოლოდ მისი  
აღსასრულის გარდაუვლობაზე მიანიშნებს, არამედ იმ ცოდვაზეც, რომლის  
საღწევაც მას ბედისწერასავით უძევს წინ, თუმცა თვითმკვლევლობაზე ფიქრიც  
აქვე ცოდვის დასაბამია. ამიტომაც ამ დუქანში ის უკანასკნელად გასცემს  
თავის ნაყაჩადარს შესანდობარისათვის („შესანდობარი დალიეთ, როცა არსენა  
მოკვდესა“). საგულისხმოა, რომ ერთი ჩანაწერის მიხედვით, ამ სიზმარს,  
როგორც საიდუმლოს, არსენა კუჭატნელთან შებრძოლამდე აღსარების სახით  
შეაბარებს მღვდელს: „სვეტიცხოველში შევიდა, აღსარება უთხრა მღვდელსა,  
წახელი ვნახე სიზმარი“... ეს ეპიზოდი რეალობას ეფუძნება. ვ. ბარნოვი  
მოგვითხრობს არსენას მომსწრეთა მოგონებას: „არსენა მორწმუნე კაცი იყო.  
ყოველ დიდმარხვაში მოვიდოდა შერჩეულ დღეს, დღისით, მოითხოვდა  
აღსარებას და ზიარებას ღვდლისაგან. აღსარების დროს ცხენიდან ერთ ფეხს  
ჩამოსდგამდა. ერთი ისევ უზანგში ედგა. ეტყოდა: – უმთავრესი ცოდვა, კაცის  
ვლსა არ ჩამიდენიაო. თუ მამიკლავს, როცა შემებრძოლებოდა, მაშინ“ [2-ა, 336-7].

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

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

იმ გიორგი კუჭატნელსა გამჩენელი გაუწყრესა,  
წამოსულა კახეთიდან, იმერეთში გამოსწევსა.

ანუ: რაღა სწორედ ამ დროს გამოიარა კუჭატნელმა – სინანული 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 საჭიროებაზე. ღმერთს შეუძლია თავისი მიზნისთვის გამოიყენოს მისი სვლა. ათასიდან ერთი შესაძლებლობა გამოარჩიოს და თავის სამსახურში ჩააყენოს. „გამჩენელი გაუწყრესა“, ამბობს მესტვირე (თითქოს არსენას ეთქვას: ეს ხომ არსენას ჩვეული სიტყვებია, ყოველთვის მზად რომ აქვს მას საბედისწერო წუთებში), რომელიც ადამიანური თვალთახედვით აფასებს მოვლენათა მდინარებას. მას არსენას მხარი უჭირავს. რაღა სწორედ ამ დროს, როცა არსენა, მარტოდმარტო, ყველასგან გარიყული, მუხათგვერდში ქეიფობს, უფიქრია კუჭატნელს თავისი მგზავრობა კახეთიდან იმერეთისკენ? – ფიქრობს მესტვირე. 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, ამირანს 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, ვისი ხელითაც აღსრულდება ღვთის სასჯელი. სასჯელი გარდაუვალია, მაგრამ წყევლა-კრულვა მას, ვისი ხელითაც აღსრულდება. ასე ფიქრობს მესტვირე. კუჭატნელი ყველაზე არასახურველი 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. სწორედ ამიტომ არის, „რომ მოქმედები გიორგი კუჭატნელს ისეთი მუქი საღებავებით არ ხატავენ, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო უსაყვარლესი გმირის მკვლელის (გ. ბარნოვი).

უნების კვირაა, დღე წითელი პარასკევისა. ამ დროს არსენას ვხედავთ გზაზე „მცხეთის პირდაპირ“, საიდანაც ჯვარი და, ალბათ, სვეტიცხოვლის საყდარიც ჩანდა, პურის საჭმელად დამჯდარს, ქრისტიანისთვის შეუფერებელ

კლარებაში, ხოლო არსენა რომ ქრისტიანია, ქრისტეს მცნებათა შემნახველი 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 ვერ 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 მოპატიუებაზე სტუმარმასპინძლობის წესის შელახვად ან მოპატივის შურაცხყოფად ვერ მივიჩნევთ. რას ეუბნება გზად ჩავლილი არსენას? რას უახსენებს მას? იმას ხომ არა, რაც ყოველ ქრისტიანს უნდა ხსომებოდა? ყველი ქრისტიანისთვის ცხად ჭეშმარიტებას ხომ არა, რომელიც არსენას ღმერთს უყვანია? შეახსენებს არა დაყვავებით, არამედ კიცხვით და გინებით (ასეთია, არსენასგან განსხვავებით, კუჭატნელის ლექსიკა) და ეს არ ცვლის საქმის არსს:

ვა, შე საწყალო არსენა, რაღა ხარ ჭკუათხელია?

მე დღეს ღვინოს როგორ დავლევე, წითელი პარასკევია!

ეს იყო და ეს. აი, ეს სიტყვები წარმოითქვა არსენას გასაგონად და უნდა თავისი გზით ამ სიტყვების მთქმელი. დატოვა სიტყვა და წავიდა. სიტყვის გამგონმა კი არ შეისმინა. განა ეს ყაჩაღი, მუხათგვერდთან წითელ პარასკევს მოქეიფე, მართლა საწყალი, შესაცოდებელი, როგორც ცოდვის მამლენი, და ჭკუათხელი არ იყო? სხვა დროს ამგვარად შემკობა „ტყეში ვაგარდნილი კაცისა“ და შემოთავაზებულ პურ-მარილზე უარის თქმა – „თუ ვერ ღვინო მინდოდეს, ჯიბეში ფული ბევრია“, – აშკარად შეურაცხყოფელი უნებოდა. მაგრამ წითელ პარასკევს, ვნების კვირის ყველაზე მძიმე დღეს? უცად როდიდა ჩამაგდო, რაღა ბიჭობა ჩემიაო“, – მძვინვარებს იგი. „კაცად!“ – თუ პურისი. აღარ ახსოვს ქრისტე, არც ჯვარცმა, არც... ახსოვს თავისი თავი – თავისი წარმავალი ღირსებით („ბიჭობით“), რომელიც ადამიანის, როგორც ქრისტიანის, ღირსებას არის შენაცვლებული. მგზავრმა პურ-მარილზე ფეხი უკრა, მაგრამ მან თავად? თავად ხომ ამ დღეს – პარასკევს ჰკრა წიხლი, ვითღა ეს დღე? „კაცად როდიდა ჩამაგდო, რაღა ბიჭობა ჩემია“, ამბობს ის, როგორც ფარსადანზე შურისძიებით აღძრული ამბობდა: „თუ ნათლიმამას შურჩენ, კაცად ვინდა ჩამაგდებსა“. მაშინ მან სძლია შურისგების ცდუნებას.

ნაცვლად იმისა, რომ მიკიტნებისგან ცდუნებული არსენა გონზე მოეყვანა წითელი პარასკევის ხსენებას (ვისგანაც უნდა მოესმინა ეს სიტყვები და რა ზღაპრულად უნდა თქმულიყო, ისინი ჭეშმარიტებას დაღადებდნენ), ის შელახული ღმერთმყოფარეობის აღდგენას ცდილობს. და მერე როგორ? ის უნდა დაედგინოს ღმერთს უკუჭატნელს შეურაცხსაყოფად, რადგან გაძარცვის მიზანი ამჯერად ღმერთობაა:

ან უნდა მომცე ფულები, ან შენი ცხენი დამრჩესა!

შეედლო თუ არა არსენას პატივმოყვარეობის დაოკება, დაძლევა ანგარიშის შურის, შურისძიების გრძნობისა? არსენას, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ „ლექსის“ მიხედვით, შეედლო ეს. მან ხომ იბატონა შურისძიების გრძნობაზე, როცა დალატი აპატიო 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 განმავლობაში საკუთარ თავზე ნაწვნივი უმადურობისა. შურისძიების გრძნობით ატანილს – ჯავრით შემპურული მისი გულის სიდრმეს 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 სიზმარეულ 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.

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, წაუწერია მცხეთის ხალხს მისი საფლავის ქვაზე:

აქაც კაი კაცი იყო, იქ ნათელი დაადგესა.

თითქოს მისი უკანასკნელი საიდუმლოს გამჟღავნებაა სიკვდილისწინა სიტყვები:

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

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

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

დასკვნა. არსენას *ჰუბრისი* არ ამოიწურება რელიგიური მომენტი. ეს ხოლოდ ზედაპირზე ძეგს. მის *ჰუბრისს* ღრმად პიროვნული მოტივები აქვს.

მისი ცხოვრების დრამაში არც სოციალური პრობლემაა მთავარი. ის ხოლოდ იწყება სოციალურით, მაგრამ მთავრდება პიროვნულ-გზისტენციალური 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 იმიგვარად, როგორც მაღალი წრის შვილები იქცევიან: „ბატონს რომ ერთი გოგო მყავს, არსენას მოეწონება“. მესტვირის ამ შაირში ძლიერია კატეგორიულობა ადამიანისა, რომელსაც ვიდაც მოსწონს, მოწონების ნება აქვს. განა ყმა-გლეხის არჩევანია მოწონება და ამ გრძნობაზე მთელი თავისი ბედის შეგდება?

ის, ხელგაშლილი, უღარდელი, 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 დადი“ (გ. ასათიანი). ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რეალურ არსენაზე, რომლის სახე დაჭერილი აქვს მესტვირის შაირსიტყვას. თუმცა შაირსიტყვის გარეშე დარჩა ბევრი მთარული ამბავი მის „ორიგინალურ და ამაყ ხასიათზე“ (იხ. დამატება). მესტვირეს არ შეეძლო აღექვა მისი საქციელი და ქცევა მარტყოფის დღეობაზე, რომ გაეხადა იგი შაირსიტყვის მასალად, რადგან ის სრულიად უცხო იყო მისი წარმოშობის ადამიანისათვის. მისი ქცევა თავადის წინაშე სპონტანურად ავლენს თავისუფლებას და თანასწორობას, თანდაყოლილ არისტოკრატიზმს. ეს ვერ იქნებოდა 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“ (გ. ასათიანი) და სხვა ქცევებში ვლინდება, ანომალიად ჩანს ყოველდღიურობის ჭაპანში გაბმული ყმა-გლეხობის წრეში. არსენა „თავისებური გადახრაა ნორმიდან, ვინაიდან თავისი მდგომარეობით მკვეთრად განსხვავდება უმრავლესობისაგან: არც ხნავს, არც თესავს“... (გ. ასათიანი). ეს ნამდვილი რუსთველური *მოცალოობაა*, რაც კიდევ სხვა მოწოდებებს უხსნის გზას. „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს“ რუსთველური „შენ დაამდიდრე ყოველის“ თავისებური პარადიგმაა. არსენა იქცევა, როგორც უფლებამოსილი და ეს უფლება, გამოჭედოს ახალი ადლი, მან თვითვე მიანიჭა თავის თავს. თუმცა ეს თვითმარქვიობა მასვე შემოუბრუნდება – აღდგებიან ცრუარსენები და მისი სახელით ბოროტად ამოქმედებიან.

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

ელნური დრამის მთავარი მამოძრავებელი ზამბარა *ჰუბრისია*, ამასვე ვიტყვი „არსენას ლექსზე“ და მისი გმირის მიმართ გამოვიყენებთ ქართულ სიტყვა-ცნებას *სილაღეს*. „არსენა ლაღი იყო. სილაღე სიმპარტავნე არ არის. არსენას კაცობა სილაღით იკაფავდა გზას“ (ბ. აბაშიძე). ეს ზუსტი ნათქვამია. მაგრამ სილაღეს, რომელიც ნამდვილად არ არის ამპარტავნობა, ახლავს ამპარტავნებაში ანუ დაუოკებელ სილაღეში გადაზრდის სიფათი. არსენას მთელი გზა თავისი აღსასრულით ამას ემოწმება.

დამატება: ეპიზოდები არსენას ცხოვრებიდან.

არსენა მდუღუნე 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 დასტოვა 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 წინააღმდეგობის გაწევას, იგი მხოლოდ აუცილებელს იღებდა. ერთხელ ვაჭარი გაუჩერებია, რომელსაც თან უზომო ფული ჰქონია, შეხვეწნია 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 ნათლიმამს გაუჩნდა ეს სურვილი. საოჯახო საქმეებზე მოლაპარაკების საბაბით, მან სახლში დააპატიჟა იგი. მისი ხმალი კედელზე დაკიდეს, მასპინძელი კი ყოველ ღონეს ხმარობდა მის დასათრობად. „ვინ არიან, შენი სახლის გარშემო რომ დარბიანო?“ მასპინძელს ფერი ეცვალა. არსენამ დაიყვირა, დალატიაო, და უხმლოდ გავარდა ოთახიდან, შეახტა ჭიშკართან დაბმულ ცხენს და გაქუსლა. ტყვიები დაადგენეს, დაუჭრეს ცხენი, მაგრამ თავად ვადარჩა და მიიძალა. 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. „ცნობ. 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 დრი სიტყვა წასწურულა და ჩინოვნიკმაც მისცა ხმალი არსენას.

რამდენიმე ხნის შემდეგ შემთვრალი არსენა ისევ მივიდა თავადთან და უთხრა: „შენი დამბახა მომწონს, მაჩუქე“. თავადმა ჩახმახი შეაყენა, დაუმიზნა და უთხრა: „მოდით, წაიღეთ“ 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 უშაგებდა  
მათ, პურ-მარილზე კპატიუებდა, ისინიც სიამოვნებით თანხმდებოდნენ.

ბოლოს არსენა ორთაბრძოლაში დაიღუპა. ერთხელ იგი ამხანაგებთან  
ერთად იჯდა ტფილისის მახლობლად გზაზე. ამ დროს გამოიარა იმერელმა  
აზნაურმა მსახურთან ერთად. არსენამ მიიპატიჟა იგი პურ-მარილზე, მაგრამ მან  
ჯარი უთხრა იმ მიზეზით, რომ გადაუდებელ საქმეზე მიდიოდა. როცა ის  
წავიდა, მეგობრებმა არსენას უთხრეს: „მართლა დაიჯერე, რაც ვითხრა? შენთან  
პურის ჭამა ერცხვინება“. – „ასე ფიქრობთ?“ – „აბა რა!“ არსენა შეახტა ცხენს  
და მეორედ დაპატიჟა აზნაური. – „თუ მიბრძანებ და მემუქრები, განგებ არ  
წამოვალ“. ორთავემ იშიშვლეს ხმლები და დაიწყო 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“ (Август фон Гакстгаузен, Закавказский край,  
стр. 85-8).

## პ(ო)ეზია

### ა) საკულტო პოეზია

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

საკულტო ტექსტები შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის  
საემოებში (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  
მთლიან ტერიტორია დანაწილებულია საზოგადოებებად, რომლებიც რომელიმე  
ღუთისშვილის თუ ჯვარის საყმოდ ითვლება. ღვთისშვილი (ღვთისნანახი,  
ღუთისნაბადები) ან ჯვარი ზოგადი სახელია წმიდანისა (წმ. გიორგი,  
ღუთისმშობელი, წმ. პეტრე მოციქული და სხვა) თუ ანგელოზისა (მიქაელი,  
გაბრიელი), რომელიც მფარველობს ამა თუ იმ, საყმოდ წოდებულ  
საზოგადოებას. საყმო და მისი ტერიტორია ითვლება წინაისტორიულ ხანაში  
„წმ. ჯამსა შინა“) რომელიმე ჯვარისა თუ ღვთისშვილის მოპოვებულად და  
დაარსებულად და განაგრძობს ცხოვრებას მისი მფარველობის ქვეშ ისტორიულ

ხანაში. ყოველი საყმოს, როგორც ყოველთა მიწიერთა 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 ხევესურული ხუცობანი. ეს ის ტექსტებია, რომელთაც წარმოთქვამს ხუცესი სხვადასხვა შემთხვევების გამო ჯვარის კარზე. მათი ადრესატი ყოველთვის არის კონკრეტული ჯვარი (ღვთისშვილი) ან მთელი "პანთონი", მთელი ერთობლიობა ჯვართა მორიგე ღმერთის უფროსობით. ეს ტექსტები, როგორც წესი, შედგება გარკვეული რაოდენობის სტერეოტიპული სინტაგმისაგან, რომლებიც მცირეოდენი სახეცვლილებით გადადის ერთი კონკრეტული ტექსტიდან მეორე კონკრეტულ 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 იქნას 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 სტოვებენ, იმდენად ამომწურავად სცემენ პასუხს მახვეწარის ყოველდღიურ ინტერესებს.

ასე რომ, ხუცობათა გამოყენების დიაპაზონი მეტად ვრცელია, იგი ყოფაცხოვრების 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, მესაფუერეთა და სხვათა) განათვლისას; წყალში თუ ზვავში დაღუპულის სულის ძიებისას (ე.წ. სულიდ ხუცობა, რომელსაც წამოთქვამს ლიქოკიდან დაბარებული სულის ხუცესი); სახელის დადებისას; სულის წყაროს (დაღუპულის სახელზე), მეკდრის ცხენის, ჯვარში შეწირული ნივთების (თასის და სხვათა), ახალწულთა (ჯვარში გასაყვანთა), მეკვლეთა, დოდის დალოცვისას; ჯვარში მიტანილი ქადაპურების გასერვისას, ლუდის კოდის გახსნისას, სამანის ჩადგმისას, სამკალში პირველად

გახვლისას, სტუმრის გასტუმრებისას და სხვა და სხვა შემთხვევისათვის.

გზადია, ყოველ რიტუალს თავისი საკუთრივი ტექსტი შეესატყვისება.  
მოგვყავს ხევსურული ხუცობის ტექსტი, რომელიც წარმოთქმული იქნა  
1994 წელს ათენგენობას საკლავის დაკვლისას გუდანის ჯვრის  
ხუცის გაგა ჭინჭარაულის პირით:

“ააა, დიდება ღმერთსა, მადლი ღმერთსა, დიდება დღეს დღესინდელსა, რჯულ  
ქრისტიანთა, მზესა-დ’ მზის მყოფ ანგელოზთა. დიდება-დ’ გამარჯვება შენდა, ბატონო  
სთიშობელო, ნაკარელა ზღურბლის დამტეო, ზარ ეკლესიის დამჭეო, შენ გადიდას  
ღმერთმა, შენ გაგიმარჯვას, შენი გამწენი მორიგე ღმერთი გადიდებს, გაძრილებს, არ  
მეიწყენს, არ მაგიძულებს, შენს სამსახურის მამხსენებებს ნუ მაიწყენ, ნუ მაიძულებს.  
რასა მკარზე და გულზე გეხვეწებოდას, იმაზედ გაუგონიდი. შენ მორიგე ღმერთს  
გაძუთხოვიდი, დიდ კვირაეს შახხეწნიდი. ხცვედი ხფარევი, შეველიდი სწყალობდი,  
ფის დღისა, ლადის მტრისა, მწარის დღისა, მწარის სიკედილისა, მაგნისა, მარკისა, შენ  
კლთა დაუფარიდი. ეს მოხრილი ჩოქივ, მათხილივ მადლივ, მახსენებულსა  
სამსახურსა, შენ სამსახურის მამხსენისა, მაგათ თავყუდრო ჯალაფობისა ორფეკ-  
თისხევისა, ქედოსან მანდილოსნისა, ნაშვრალ-ნამუშავრისა და ბედისა-დ’ ბოლოსა  
ღმრთამსმენელი, მღხენელი, მხოიშნებელიმც იქნები, აგრემც გაგემარჯვების...”

ეს არის ე. წ. ხუცობის ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც სადიდებლისა თუ  
დამწყალობების სახელით არის ცნობილი. მისი შინაარსი სტერეოტიპებისგან  
მდგება, რომლებიც უმნიშვნელო ვარიაციებით მეორდება სხვადასხვა  
სამოთხეში. ხევსური ხუცესი არასოდეს აძლევს თავს უფლებას თუნდაც  
უმნიშვნელო ცვლილება შეიტანოს ტექსტში. განსხვავებები მხოლოდ საყმოთა  
დამსწრე ტრადიციას გამოხატავს და არ არის გამოწვეული მისი  
წარმოთქმელის ნებაზე და გემოვნებაზე. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთი  
და იგივე ხუცესი არასოდეს წარმოთქვამს სავსებით იდენტურ ტექსტს – მის  
წინააღმდეგ არსებობს ვრცელი და შეკუმშული ვერსიები. მაგალითისთვის, გაგა  
ჭინჭარაულის მიერ იმავე დღის სხვა მონაკვეთში, ხატის სხვა ადგილას  
წარმოთქმულ დამწყალობებაში დასაწყისიც განსხვავებულია და სხვა  
სტერეოტიპებიც იჩენს თავს:

“ბატონო სთიშობელო, სთიშობლის ლაშქარნო, გზა-შარას ყარაულნო, თქვენ  
გადიდასთ ღმერთმა, თქვენ გაგიმარჯვასთ დამადლებულზე თეთრეულზედ,  
მამულზედ...თქვენ სეფე-სანთელსა, ჭიქა-ბარძიმსა, თეთრეულის დამადლებებს ნუ  
მეიწყენთ, ნუ მაიძულებთ...მე რასაც მახსენებას დავაკლებ თქვენ ჭიქა-ბარძიმთა, სეფე-  
სანთელსა, დამადლებულ თეთრეულსა, თქვენ თქვენ წყალობას ნუ დააკლებთ, აგრემც  
გამარჯვებისთ. იკადრეთ, აიტანეთ და ხთის კარზე მაიკმარეთ, მაგცასთ წყალობა,  
მამულ-მესანთლებო, საწაღმართოდ მაგაიარასთ, დავლათ დავახმარასთ, ზღუნობა-  
სანთლობა. სეფე-სანთლის კსენება, თეთრეულის დამადლება სასიხარულო გაგიხადასთ,  
დავლოდ დაგიხალიზნასთ, წადმ მაგეგებასთ, წადმ გამაგყვასთ, მოწაღმართე  
დავლოზი გაგაყოლასთ გზაშია, მგზავრობაში და თქვენ გწყალობდასთ, სთიშობლის  
ქრისტიანთა...”

დამწყალობებას ხუცობის ტექსტში მოსდევს კურთხევა (კურთხება),  
რომელიც სრულიად განსაკუთრებული შედგენილობისაა. იგი წარმოადგენს  
სამარებიდან, ლოცვებიდან და ლიტურგიული საკითხავებიდან ამოკრეფილი  
დამახინჯებული სინტაგმებისა და გაუგებარი წარმოშობის ფრაზებისა თუ

სიტყვების ამალგამას, შენადნობს, და თითქოს ერთი ამოსუნთქვით, განსაკუთრებული, დამწყალობნებისგან განსხვავებული ინტონაციით წარმოითქმის:

“სახელითა ხთისათა სარხიელისათა, თავსა დაგადგეს ყოვლითა და ყოველებითა, სიტყვითა დამრავლებითა. წმიდა არსებულო, არსები ამალგებულო, წმიდად იყო საკითხავი, ვინაა საკითხავი, პაველია საკითხავი. აბრიელი ოხითა მრავლითა, ბევრითა ბევრეულითა მაში მავიდა უფალი ათასითა გუნდითა, ათასითა ანგელოზებითა, მწარე ასხნა სული ჩვენნი, აუტივნა ტილონი ან ხილო ან შატლოებაო. სატყუილებითა გველისითა, საცდენითა ეშმაკისითა, არა დედაკაცისითა, არა მამაკაცისითა, არა პირითა ბაგოზელისითა, ღმერთო ხთობაო, გალობაო, სარწმუნოებაო, მზევი გამარწყვილებელა, ეგია ჯოჯოხეთი ურძეო ურღვეველი, დიდია ზღუდება ჩვენი. ცასა მტრედი გადმანახდა, სიხარულსა მოითხოვდა, ჩვენო ძმანო სიონისაო, მტკიცენო, მტკიცედ იყვენით, საქმისა ჩვენსა ღმატებდით, განა ცუდი შრომა იყო, რომენი იწვა, ეძინა, ჩვენისა ოხისა კვირაისათა. ადგეს, წავიდეს, მაკსენეს ხთის მოწაფეთა, ანგელოზთა, ადგე, განიღვიძე. ადგა, განიღვიძა დილისნია ფრია, დაძღვეს ეგენ უფრო, საყიდელნია ცათანია, თქო უფალმა, ყოველმა ერმა სიტყვა უფლისა, მამისა, ძისა, ჩვენ ჯვარისა ჩვენისა წმიდისა. მაშინ შესწაღდეს უფალსა ობოლნი...” (ჩაწერილია 1930-იან წლებში ალექსი ოჩიაურის მიერ).

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 “ბურჯღუმი” 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 სახესხვაობაში:

“გებახ-გეხვეწებიან ეს მამა-შვილი, მე შენდ შამამიხვეწებიან, შენ შენს გამჩენსა, მორიგესა დამრიგეს შაახვეწნიო” (ახიელი).

ასე საფეხურებრივ, იერარქიულად ადის ხვეწნა 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, უმრუდებოდას, მადლი დაუთხოვიდი, სხვასთან უშუიდი” (არხოტი, მიქაელ მთავარანგელოზის ჯვარი).

“სწავან ხთისნაბადებნ თუ რახედ უწყებოდან, მადლი-დ ხოიშან დაუთხოიდიო” (ბარისახო, კვირიას ხატი).

"დიდ კვირავს სხვან ხთისნასახს თუ რას უჩიოდან, უკულმ დგებოდან მაღლი, სიძან, დაუთხოიდი" (ლებაისკარი, კისტანი).

კიდევ რას სთხოვს საყმო ჯვარს? ყველა სათხოვარს თავისი სერეოტიკული 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, მოსავალი ("სთველ დალიან-ბარაქიან ამაუყენიდი"), შეგნებული და უნებური შეცოდება, შრომის კურთხევა ("ხარისა-დ' მხრის ნაოფლარს ჯვარ დაუწერდი"), ღვინის კურთხევა ("ქრისტემ დაგიწერასთ ჯვარ თქვენ ზღვენთა-დ' სამსახურ"), ღვინის მოტყევა სინანულისას ("სინანულს თუ გეძახდან, ულხინდითა") იმ ღვინებით, რომ "ყმა მაუწყენთ, ბატონ მაუნდობარ არ იქნების".

სხადასხვა შემთხვევები:

გარდა უშუალოდ საკლავის დაკვლის წინ, მისი ლეგიტიმაციის მიზნით წარმოსათქმელი ტექსტებისა ანუ დამწყალობნებათა, ხუცესთა სიტყვიერებაში უნდა გამოვყოთ საკუთრივ სადიდებლები, რომლებიც ჯვარისა თუ ღვინის სუფრის დასალოცად წარმოითქმის. აქ ხსენდებიან სხვადასხვა საყმთა ღვინისშვილები - თითოეულ მათგანზე თითო სანთელი და თითო სასმისია (ჭიქ-ბარძიმი) გაპიროვნებული. აი, ეს სადიდებელიც (ჩაწერილი ბარისახოში, კვირიატში, გასული საუკუნის 30-იან წლებში):

წინა სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, მაღალო ღმერთო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, კვირავე, ხთის კარზე კარავიანო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ღვინისთავ სვეტის ანგელოზო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, ხთისშობელო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს სახმთო-სახატეს მდგომო ანგელოზო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს პირქუშო, ცეცხლისალიანო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გმირო კოპალავ, ლაღო ღვინიანო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს თავადო მოვარანგელოზო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ხთისშობელო, ადგილის დედაო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს კვირავე თელის ანგელოზო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ღვინობაო ახოსწვერისაო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს კვირავი წყაროსთავისაო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ღვინობაო სთისშობლისანო! ამ სანთელ-ჭიქა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს კვირავი ნაღვრისპირისაო!"

II. ნაქადაგარნი. ხუცობის ტექსტებში ადრესატი ჯვარია, რაკი ეს ტექსტები ვედრებას გამოხატავენ; მაგრამ არის საკულტო ტექსტები, სადაც საუბრობს ადრესატი. ამიტომაც, თუ დამწყალობნებაში ან სადიდებელში სიტყვა მომართება ქვემოდან ზევით, ნაქადაგარში ზემოდან ქვევით მიემართება. იქ თუ ხუცესი ჯვარის მიმართ აგზავნის სიტყვას, აქ ქადაგი ლაპარაკობს ჯვარის მიმართ საყმოს გასაგონად, მას ჯვარის სიტყვა მოაქვს ადამიანებამდე. აქ მომართულება ზემოდან ქვემოთ არის: მორიგე ღმერთის ნება ჯვარს ჩამოაქვს ღვინამიწაზე და ქადაგი ის პირია, რომელსაც ჯვარი უცხადებს ამ ნება-დაწვევტილებას. დამწყალობნებაში ხუცესი "აგზავნის" ჯვარს მორიგე ღმერთის კარზე მაღლისა და წყალობის გამოსათხოვნად, ნაქადაგარში კი მორიგე ღმერთის კარზე ნამყოფი ჯვარი ბრუნდება უკან და ქადაგის პირით



ქრონი - მაცვლელული, ძირითადად ქერი; გამოთქმა *მზექალ შაგვიჯდ*  
*მღალხედ* ნიშნავს გვალვიანობას (*მზექალ* - მზე); *ხოდაბურნი* - ჯვარის  
*ფანები*; *ჭარ-მანიშნი* - ჯვარში დასაკლავი პირუტყვი; *ბნელ-სისკრის თევა* -  
*ღამის თევა*; *ზღვენ-სამსახურთ* - *შესაწირავი*: *ზღვენი* - ქადაპურები, *სამსახური*  
- საკლავი; *ყელდილიანი* - ხახმატის ჯვარის მოდეს, სამძიმარის (იხ. ქვემოთ)  
*კითხვები*: *ცის გიდელ-გიდელ* - ცისკიდური.

ზოგი ნაქადაგარი მთიბლური საზომით არის გაწყობილი:

“გეხვეწებით მიქიელიო,  
აპატივეო, აუტიეო,  
უტი ასა და უმეცარიო,  
შენ გეხვეწება კორციელიო,  
შენ აპატივე უმეცარსაო,  
მე გამოვითხოვ ბუღაურსაო,  
თუ გამიგონებ მიქიელსაო,  
ნუ ჩაუჭურებ საგებელთაო,  
როს დაგჭირდების მიქიელიო,  
როსაც შავკლებით სთის კარზედაო,  
იქ მე მაქვ ძალი-დ' შაძლებაიო,  
იქ მე მაქვ ხთიშვილთ მეტობაიო”.

წაწერილია 1930-იან წლებში ალექსი ოჩიაურის მიერ).

ეს ნაქადარი წარმოადგენს თავის საყმოსადმი ჯვარის მეოხების  
სუკუთესო ნიმუშს. მიქიელ მთავარანგელოზი - არხოტის ჯვარი ამ  
ნაქადაგარში ემუდარება რომელიდაც 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: *ბუღაური* - ჯვარში დასაკლავად  
შესაყვანი პირუტყვი; *ნუ ჩაუჭურებ საგებელთაო* - ნუ გახდი ავად, საწოლში  
ხანგრძლივ მწოლიარედ.

II-ა. სამძიმარის ნაქადაგარი. სამძიმარის ნაქადაგრები, რამდენადაც მათი  
“*ერთი*” ანუ პირველი პირი მითოსური პერსონაჟია, შეგვეძლო ანდრეხების  
ნაკვეთში განგვეხილა, მაგრამ ისინი უფრო საწესო სიტყვიერებას  
განეკუთვნებიან, ამავე დროს ეს ტექსტები ორიგინალური და თავისებური  
პოეტური შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუშებია. სამძიმარი ხახმატის წმიდა  
გეორგის მიერ ქაჯავეთიდან არის წამოყვანილი. გადმოცემებში არ არის  
ერთსულოვნება მის სტატუსზე ქაჯავეთში: ერთნი თუ მას მოტაცებულად  
თვლიან, მეორის თანახმად იგი განთავისუფლებულია ქაჯავეთის ტყვეობიდან.  
მოდვე სხვა ანდრეხით, სამძიმარის თავგადასავალი იმეორებს წმიდა გეორგის  
მიერ გველემშაპის ხახიდან დახსნილი მეფის ასულის ამბავს. ასეა თუ ისე,  
ხახმატის გეორგი ქრისტიანულად ნათლავს სამძიმარს და წილს უდებს თავის  
ჯვარში, სალოცავში. მას შემდეგ ხახმატის ჯვარი არ გულისხმობს მხოლოდ წმ.  
გეორგის, არამედ სამძიმარს მასთან ერთად. ამრიგად, ხახმატის ჯვარი  
ორსახიანია: იგი თავის საყმოს ეცხადება როგორც მხედრის სახითაც, ისე  
ქაჯავეთის, სამკაულებით მორთული ქალის სახით, - ეს არის “ყელდილიანი”  
ნ ხელი სამძიმარი. ყელდილიანი ნიშნავს ფარღულით მორთულ-მოკაზმულს,

ხელი კი გამოხატავს მის არაორდინალურ, თითქოს შეშლილის ქცევას, რაც შეადგენს სწორედ მისი ნაქადაგრების შინაარსს. ნაქადაგრებში იგი გვევლინება ერთ-ერთი ფუნქციით, რაც ხახმატის ჯვარის ყმის გამოცდაში მდგომარეობს. სამძიმარი ნაცნობი ქალის სახით ეცხადება მოყმეს, როგორც დანიშნული ცხოვრობს მის სახლში, ტრიალებს კარმიდამოში, აკეთებს ქალის ყოველგვარ საქმეს, “ჭიმა-ლახტარა”, საკვები მხალეული მოაქვს მთიდან, ასუფთავებს სახლ-კარს (აბულეთაურთ ციხეში), აცხობს და, ბოლოს, ლოგინშიც კი უწვება მოყმეს (აბულეთაურთ ხოლიგა, საღირა, იმედა ან მეგრელაურთ გახუა), მაგრამ როგორც კი მოყმე მის მიმართ ვაჟურად მოპყრობას მოინდომებს, თუმცა ვერ ატყობს მას ქალურ ნიშნებს, სამძიმარი დაუყონებლივ სტოვებს ვაჟის სახლს, სამაგიეროდ კი რაღაც სასიკეთო ნიშანს უტოვებს ოჯახს. სამძიმარი გამოსცდის ყველას, ვის გამოცდასაც მოისურვებს, მაგრამ ვერავინ უძლებს ამ გამოცდას. გავეცნოთ ერთ-ერთ ნაქადაგარს:

მაშინ 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 დელეშიაო,  
ხელის საპონი წყაროშიაო,  
მამყებოდ შანაცოდრობითაო.

სხვა ფრაგმენტებშიც ძუნწად, 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 თავდატყერილი ხევსური მოყმე, ხახმატის ჯვარის, ყმა აელეღვებინა. “ქოქომონ გავაბრიალნიდიო” – მხოლოდ ეს იქნებოდა საკმარისი, რომ ყმა, როგორც ვაჟი, თავდავიწყებას მისცემოდა. მაგრამ ვაჟი ითმენს, ვიდრე სამძიმარი უკიდურეს ეროტიკაში არ გაახვევს ვაჟს: “ჩავეხვივიდი, ჩაუწვიდიო, ძუძუ-მკერდს გამავიხვივიდიო”. ამ კულმინაციაში “ქალი” სტოვებს ვაჟს და მის სახლ-კარს. ყველაფერი ოცნებაში მომხდარა: ჯუათ ელენეს, მის უიმედო შეყვარებულს, მისი ოცნების ქალწულს, ფიქრადაც არ გაუვლია გულში, საცოლედ სტუმრებოდა მას საკუთარ სახლში.

## ბ) მაგიური პოეზია

(შელოცვა)

ტერმინისთვის. შელოცვა, როგორც სიტყვის აღნაგობა — შელოცვა — ცხადყოფს, ლოცვისგან წარმოდგება. რა ნიუანსს ჰმატებს 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 დაიყოლოს თავის სასიკეთოდ. აქ რაიმე თხოვნა და ვედრება გამორიცხულია. ურთი, რაც საერთოა ლოცვასა და შელოცვას შორის, ეს არის რწმენა უზიკური სინამდვილის მიღმა რეალობის არსებობისა: ლოცვის შემთხვევაში, როგორც ითქვა, რწმენა ღვთისა და მისი ანგელოზებისადმი, როგორც ისეთი რეალობისა, რომელიც ადამიანზე მაღლა დგას, ხოლო შელოცვის შემთხვევაში რწმენა დემონიური 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, ცრემლნარევია, აღვსილი საკუთარი ცოდვილიანობის შეგნებით. მლოცველი გამსჭვალულია სასოებით, მოწიწებითა და შიშით უზენაესისადმი; ის აღიარებს უზენაესის ნებას და ემორჩილება მას, აღიარებს მის აბსოლუტურ სიწმიდესა და ძლიერებას, გრძნობს და ხედავს კდეც უფსკრულს თავის შეზღუდულ არსებასა და ღვთის უსასრულობას შორის, ივედრება, ოდნავად მაინც შეივსოს ეს უფსკრული. ლოცვა ხილია ამ სინამდვილესა და ზესინამდვილეს შორის.

ასეთი იყო მლოცველი ყოველთვის მას შემდეგ, რაც ადამიანს ნაღიარები ექვს მასზე მაღლა მდგომი ღვთიური სამყაროს არსებობა. ასეთია არსებითად ლოცვა პოლითეისტურ ეპოქებშიც, რასაც ცხადად მოწმობს ჩვენამდე ლურსმულ დამწერლობაში შემონახული აშურულ-ბაბილონური ლოცვები. ლოცვების კვრდით 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 შელოცველის ფსიქოლოგია. ისინი განსხვავებული ფსიქოლოგიური და ფიზიკური ტიპები არიან, რამდენადაც თავად მათი “ადრესატები” ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებულნი.

შემლოცველი არ გრძნობს არავითარ იერარქიულ დამოკიდებულებას მათზე, ვის მიმართაც შელოცვის ტექსტია გამიზნული. ის მათ იმავე პრიზონტალურ სიბრტყეზე ან მის ქვემოთაც გაიაზრებს, სადაც თავად არის. მლოცველი თუ ევედრება და მისი ლოცვა ქვემოდან მაღლისკენ მიიმართება, შელოცველი ბრძანებით მოითხოვს, იგი ან გასძახის ან ჩასძახის; მლოცველი გამსჭვალულია ბრალეულობისა და სინანულისა გრძნობით, შემლოცველისთვის არ არსებობს ასეთი განცდა, ის შელოცვით ემუქრება იმ არსებებს, რომლებიც პარალელურად მას და ხელს უშლიან მის კეთილდღეობასა და სამეურნეო წარმატებას. საბოლოოდ, თუ ჩაუვუკვირდებით, შელოცვის ტექსტი სავეა

მუქართ, დემონიურ არსებათა დაშინებას ემსახურება. და, ბოლოს, 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 ბადესავით არის გადასროლილი ან ისარივით ნატყორცნი. ერთი მკვლევარის გამოთქმით, შელოცვა მტრის წინააღმდეგ დაგებული ხაფანგივითაა.

კიდევ ერთი განმასხვავებელი ნიშანი ლოცვასა და შელოცვას შორის. თუ ლოცვის ტექსტი საკმარისია იმისათვის, რომ მან მიზანს მიაღწიოს, მისწვდეს უზენაესის ყურს, შელოცვა, როგორც წესი, მოითხოვს რიტუალს, რომლის გარეშე მას ძალა არ ექნება. მართალია, როგორც ოვიდიუსი ამბობს, რომ "სიტყვებს წონა აქვთ" (დიცტაქუე პონდუს ჰაბენტ), 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. მანსიკა (Mansikka), რომელმაც რუსული შელოცვები გამოიკვლია, უარყოფს შელოცვების ხალხურ წარმოშობას. ის ფიქრობს, რომ შელოცვა, როგორც ასეთი, წარმოადგენს არა ხალხის მასების შემოქმედებას, არამედ სასულიერო წრეების მწიგნობრული მოღვაწეობის ერთგვარ პროდუქტს. მისი აზრით, რუსეთში შელოცვები წარმოიშვა ლიტერატურის გავრცელების შედეგად, ქრისტიანული სიმბოლოების დაშლის (შეიძლება ითქვას, გადაგვარების) თუ რეინტერპრეტაციის შედეგად (Из истории русской советской фольклористики. Ленинград, 1981, стр. 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 რაღაც 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 შუასაუკუნეებში ახლად აღორძინებული მითოლოგიური შემოქმედების ბუმის შედეგია. შუასაუკუნეებში 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 მიიხნევს. ახლანდელი შელოცვების მსგავსება "ძველ წარმართულ შელოცვებთან გამოწვეულია არა ახალ ფორმაში მათი გარდასახვით, არამედ ქრისტიანულ ნადაგზე მითოსური პროცესის დამოუკიდებელი აღორძინებით", წერს იგი (История... გვ. 90). ცხადი თუ 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 დავასკვნათ, რომ შელოცვები ისეთივე შედეგია ქრისტიანული რეალიების იმგვარივე გახალსურებისა (მაგანიზაციისა), როგორსაც ქრისტიანული 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 საწინააღმდეგო შელოცვა: თვალის, უკმურის, შეშინებულის, გულისტკივილის, ბედნიერის, ორსულის დასაცავი და სხვა. მასვე შეიძლება მივათვალოთ სიყვარულის გამომწვევი, ავი თვალის მოსაგერიებელი და სხვა. II. სამეურნეო სფერო, რაშიც გაერთიანებულია ძირითადად ველზე შოფი საქონლის მხეცისგან დასაცავი ტექსტები. ერთი სწავლულის თქმით (ე. კაგაროვი), ამ ტიპის შელოცვა იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც ნადირის წინააღმდეგ დაგებულნი ხაფანგი. მართლაც, მგლის პირის შესაკრავი შელოცვა სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვიერი ხაფანგი, რომელიც რიტუალთან ერთად შინ არის "დაგებული", მაგრამ გარეთ მოქმედებს.

სტრუქტურა და რეალიები. ორიოდ სიტყვა შელოცვათა ბუნდოვანებაზე: ბუნდოვანება შელოცვის კონსტიტუტიური ელემენტია. წარმოშობისთანავე ის ასეთი იყო. არ არის მართებული, თითქოს შელოცვების გასაგები ტექსტი დროთა ვითარებაში გაბუნდოვანდა. რით შეიძლება აიხსნას შელოცვათა ბუნებითი ბუნდოვანება? მას შეიძლება მოექცნოს ახსნა მაგიაში. რამდენადაც მაგიის ობიექტი ირაციონალური, არაადამიანური ძალებია (რომლებიც ადამიანს უფრო ცნობენ და ადამიანიც ვერ ცნობს), მათთან სასაუბრო ენაც ირაციონალური, გაუგებარი უნდა იყოს. რაც უფრო ბუნდოვანია და ადამიანის თვალსაზრისით გაუგებარი სიტყვა თუ ტექსტი, იმდენად ქმედითია იგი. ყველაზე ძლიერი შელოცვები აბრაკადაბრული შინაარსის ტექსტებია. მათი აღმნიშვნელი საგანგებო ტერმონებიც კი არსებობს: ბერძნულად ბარბარა ონომატა "ბარბაროსული (გაუგებარი) სახელები".

აქვს თუ არა რაიმე გამოკვეთილი სტრუქტურა შელოცვას? უნდა პქონდეს: I. შესავალი ნაწილი, დასაწყისი ფორმულა; II, შელოცვის ობიექტის დასახელება, III. დასკვნა (განაჩენი).

I. დასაწყისი ფორმულები. ისინი არცთუ მრავალფეროვანია. ყველაზე მეტად გავრცელებულია სტერეოტიპული ფორმულა "სახელითა მამისათა და მისათა და სულისა წმიდისათა", რომელსაც ქრისტიანულ სამყაროში ყოველი სექსის 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 წარმოდგენაში დეფორმირებულია, თითქოს “გამარტივებულია”. მას ასეთი სახე აქვს მიღებული: “სახელო სახელითა მამითა ძითა სულითა წმინდითა”. ზიგჯერ მას ერთვის: *ამინ!* მისი ვარიაციებია: “სახელითა ღვთითა მამითა ძითა სულითა წმინდითა”, “სახელო სახელითა ძითა ხვითა და უძრავი დედამიწითა”, “სახელო სახელისაო სახელო სამჯერ ღვთისაო”...

გარკვეული “უანრის” (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 მევენს ხატი სვენებია*”, “*ეს ალაგი ბუკასია ბუკას ხატი ასვენია*” და სხვა.

ხშირია აბრადაკაბრას ტიპის, გაუგებარ სიტყვათა სინტაგმებისგან შედგენილი დასაწყისები: “*აღისასა მალისასა*”, “*ატიტი მატიტი*”, “*მოვიდა მატაური და მატაური და კატაური*”, “*ადილასა მადილასა*”, “*ეროსანი მეროსანი უსახლკარო ხაროსანი*”, “*ელი ელაგდა* (ვარ. ელობდა) *მელი მელაგდა* (მელობდა)”, “*ელი ელენთა მელი მელენთა*”, “*ალე 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!”*

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 (ქართული ხალხური შელოცვები, კრებული შეადგინა თ. შიოშვილმა, ბათუმი, 1994, გვ. 185).

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 უანრის შელოცვების მნიშვნელოვანი ფიგურაა. იგი,

როგორც წესი, მტირალია და ეს არ არის მისთვის შემთხვევითი. მაგრამ იგი ტირის არა თავის ჯვარცმულ ძეს, არამედ იმ ბოროტების გამო, რომელიც მას აუსულმა უყო. მისი ანტაგონისტი ხშირად ურია ქეთელად (ვარ. ქეთელა, ქეთერი, ქეთენი, ქეთერეშალი და სხვა) არის წოდებული. აშკარაა მისი წარმომავლობა. ეს ის ურია ხეთელია, რომელსაც დავით ისრაელის მეფემ ცოლი წაართვა, თავად კი მუხანათურად მოაკვლევინა. ისიც აშკარა უნდა იყოს, რომ მულოცვაში წარმოდგენილი ბოროტება, რის უვნებელსაყოფადაც მოწოდებულია ტექსტი, დავითის შთამომავლის, მარიამის, მიმართ ურია ხეთელის შურისძიების უფლება.

“სახელითა დვითთა, მამითა, ძითა და სულითა წმინდითა.

ლოცვ თვალყმისა.

ვიჯექი ტაძარსა, ვქსოვდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა, შემთვალა, შემყვალა, შემაგიზინზილა,

გაწყდა ქსელი ოქროს კედისა,

დამცვინდა მხარი აღმასისა,

დამაყრევინა თმა გიშრისა.

ჩამოიარა ქრისტემა, მკითხა:

– დედა მარიამ, რას ტირი?

– რავა რას ვტირი, ვიჯექი ტაძარსა,

ექსოვდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა,

შემთვალა, შემყვალა, შემაგიზინზილა.

გამიწყდა ქსელი ოქროს კედისა,

დამცვინდა მხარი აღმასისა,

დამაყრევინა თმა გიშრისა.

მითხრა ქრისტემა:

– ნუ სტირი, დედა მარია, ნუ ყრი ცრემლსა მარგალიტისასა!

ადექი, აადუღე წყალი, ჩაკარი მუგუზხალი,

ავი თვალთ შემხედვარეს თვალში ნაცარი, გულში დადარი!

წმინდა გიორგის ლახვარი და ბოზხალი

მოხვდა ყიასა, ამოუვიდა ღლიავსა!”

(გვ. 53, შდრ. გვ. 50, №16).

გაუაზნალიზოთ 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 დასახელებული წითელ-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 მდუღარე 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 პროტოსახარება) 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 გათვალისგან 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 ლახვარი 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 ძირითადად, ქსოვაა – ქალის საქმიანობის არქეტიპი. ის “ქსოვდა ქსელსა ძოწეულისასა, იშლიდა თმასა ბროწეულისასა” ან “სამოსელსა ვქსოვდი წითლისასა, ყვითლისასა. რაც შეეხება თმის გაშლას, შეიძლება გავისხენოთ ინგილოური ლეგენდა წმიდა მარიამზე, რომელიც შვიდ წელიწადში ერთხელ გამოდის გამოქვაბულიდან და მისი პირველი მოქმედება ის არის, ოქროს სავარცხლით თმას ივარცხნის. ქსელის ქსოვა (თუ ქსელავს) და თმის ვარცხნა, როგორც ქალური აქტები, დამახასიათებელია ხალხური დედა მარიამისთვის. თუმცა, როგორც გაბრიელ ეპისკოპოსს (ქიქოძეს) ქადაგებაში უთქვამს, რომელიღაც ძველ ეკლესიაში არსებული ღვთისმშობლის ფრესკა, რომელზეც დედა-მარიამი თითისტარით ართავს მატყლის ძაფს (ცნობა მომყავს ილია ჭავჭავაძის სიტყვიდან, რომელიც მან წარმოთქვა გელათში გაბრიელ ეპისკოპოსის დაბადების დღეს (ილია ჭავჭავაძე, ტ. IV, 1987, გვ. 421). [აქ უნდა შეინიშნოს, რომ “მრთველი ღვთისმშობლის” სახე ნიშანდობლივია რუსული შელოცვებისთვის: იგი ოქროს თითისტარით ართავს ძაფს, რასაც სამკურნალო შელოცვებში სისხლის შემდეგდებელი «Пресвятая мать бугородица на златую пряслицу пряла, нитку атарвала, кроу завизала», ხოლო სამონადიროში მხეცების დამჭერი ძალა აქვს: «...а прядет нити ... на белых зверей, на белых зайцев, на красных лисиц...» Из истории русской... გვ. 105]. ბოროტი ძალა შლის მის ნაქსოვს და ნავარცხნს. შელოცვის ტექსტი იძლევა დედა მარიამის პორტრეტსაც: “თვალნი მესხა გიშრისა, კბილი – მარგალიტისა”, რასაც ზიანი ადგება კვლავ შურისმგებელი ურია ხეთელისგან: “შემოესწრო ქეთელა ურიამ, სელი ჩაუწყვიტა ძოწეულისა, თვალეი 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 ძოწეულისანი, თმანი ბროწეულისანი, წყალი ვარდისანი”, რაც თავის მხრივ, ზიანის (კერძოდ, გათვალისგან) მოხსნის გარანტიაა. თუმცა შევხვდებით შელოცვას, სადაც ნათქვამია: “ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა, ჩამამიგლიჯა ქსელი ძოწეული, კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი” (ქართული ხალხური შელოცვები, გვ. 45).

“მოდოდა ქრისტე ღმერთი, იჯდა კვიცხედ უხედნარზედ.  
გედისებდ ქვედა ქვეყანაზე:

– ნეტა რასი ზივილია, ნეტა რასი კივილია?  
 არავინ ატირებდეს ქვრივსაო,  
 არც არავინ იკლებდეს ობოლს მწირსაო.  
 – არა, მამა, ძე და სულთა 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” (გვ. 82).

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 დაარსებიდანვე მეფეთა წესია, მათი უპირველესი მოვალეობაა სოციალურ სფეროში. ხამურაბის კანონების ეპილოგში ეს საგანგებოდ არის აღნიშნული: “მღიერისგან სუსტის არდასახაგრაავად, ობლისა და ქვრივისთვის სამართლის მისაცემად ბაბილონში... ჩემი ძვირფასი სიტყვები ქვაზე დავწერე და ჩემი ქანდაკის წინ, რომელ არს მეფე სიმართლისა, დავდგი” (ხამურაბის კანონები, “მეცნიერება”, თბ., 1988, გვ. 49). თუ “ქვედა ქვეყანაზე” სოციალურად უველაფერი 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.

ღიალოგი, რომელიც შეხვედრას მოსდევს, არსებითია შელოცვათა უმრავლესობისთვის, სადაც კი პერსონაჟები, როგორც წესი, ქრისტიანული სამყაროდან, მონაწილეობენ. ღიალოგურობა შელოცვის ოპტიმალური ფორმაა, რომლის საშუალებითაც გამოიძიება სწეულების გამომწვევი მიზეზი თუ წამალი.

“იჯდა მარიამი, ტიროდა ცხარე ცრემლითა.  
 გადმადხედა უფალმა და ჰკითხა:  
 – რათა ტირი, მარიამ ცხარე ცრემლითა?  
 – მასა ვტირი, დადგომია ადამის ძესა მჭვალდი,  
 აწუხებს და აღონებს. რა არის ამის წამალი?  
 – ის არის მაგის წამალი:  
 გადახტი ჩემსა ბაღჩასა, ჩაიკრეფ კანაფსა.  
 შააბამ წითელ ბაწარსა, გადაიდებ მხარ-იღლიასა.  
 აფურის ჭვალსა, ჩაფურის ზღვასა” (გვ. 82).

აქ პასუხისგამცემი ანუ მცოდნე წამლისა ქრისტეა; სხვაგან შეიძლება დედა მარიამი იყოს:

“სახელო სახელითა, სამჯერ სახელო დვთისაო.  
 ივანე და ბურბუშელა კალოზედა ბურთაობდნენ.  
 ახტა ბურთი, თვალში ეცა,  
 თვალი სისხლად გადაექცა.  
 ჰკითხეს დედა მარიამსა:  
 – რა არის ამის წამალი?”

- სამჯერ გადაჰკრავს ღახვის ნემსსა.

შეუგდებს ზემო ნიავსა, გაატანს ქვემო ნიავსა..." (გვ. 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" (გვ. 96).

შელოცვის მიზნისთვის შორს წასულა შემლოცველი ფანტაზია, თუკი, რა თქმა უნდა, 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!

დაეკრავ თვალსა ჩემსა ღახვარსა,

გავარონიებ დედომიწასა..." (გვ. 52).

მიქელ-მთავარანგელოზი წმიდა სამების ძალით ახევიანებს სენს:

"საყმაწვილო მოდიოდა, მონათებდა ცეცხლივით,

მოპეტელობდა თიკანივით, მოჭყვიროდა გოჭვივით.

შეხვდა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი:

- სად მიდიხარ, საყმაწვილო?

- აგერ მივალ თოთო ბოვშეთან ძვალის სახრავად,

რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად.

- არ გაგიშვა თოთო ბოვშეთან მამა-მემ და სული წმინდამ

ძვალის სახრავად, რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად!" (გვ. 63).

მიქელ-გაბრიელი ხშირი ანტაგონისტია განსაკუთრებით საყმაწვილოსი (საყმაწვილო სენის), შეშინებულის, უქმურის. ის მეოხეობას უწევს მტირალს და ზიანის მსხვერპლს დედა მარიამს, მაგრამ შეგვხვდება შელოცვა, სადაც თავად დედა მარიამი გვევლინება, გაუგებარი მიზეზით, სნების (საყმაწვილოს) გამომწვევად, ხოლო მიქელ-გაბრიელი ტრადიციულ ანტაგონისტად.

“... იჯდა მარიამი კარსა იერუსალიმისასა.

შემოეყარა მიქელ-გაბრიელი თავარანგელოზი:

– სად მიხვალ, სად მიგიხარია?

– მივალ ვაჟის, ქალის, ყმაწვილის საჭიატებლად, საქთობლობად.

გოუწყრა მიქელ-გაბრიელმა:

– ნუ იქ, სულ უკეთურო,

ნურცა სვამ სისხლსა ყმაწვილისასა და ა.შ. (გვ. 65).

ასევე შევხვდებით შელოცვას, სადაც ნათქვამია:

“ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა,

ჩამამიგლიჯა ქსელი ძოწეული,

კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი” (გვ. 45).

ასევე პეტრესა და პავლეს, და იაკობსაც ვიხილავთ ნეგატიურ როლში, ასევე აუხსნელი მოტივით, რამ გამოიწვია მათი ამგვარი გარდასახვა, ძნელი ახსნელია.

“პეტრე, პავლე და იაკობ საუქმუროდ მოდიოდნენ” (გვ. 26).

მოციქულები პეტრე და პავლე საგმირო ეპოსის პერსონაჟებთან – როსტომთან და ტარიელთან არიან შეწყვილებულნი, მათი ანტაგონისტი კი წიდა ესტატეა:

“მოდოდეს 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,

ბაღდის შესადონებლადა, პატრონის დასამარებლადა.

– გირჩევთ, დაბრუნდეთ, შავნო ძმანო, თქვენის შავის ძაღლებითა!

– არ იქნება გაბრუნება, გზასა მივდივართ, გზასა იაღთა.

– გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ღორის ღრუტუნითა,

გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი კატის ბღავილითა,

გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ლეკვის ყვვითაო!

– გამოვალთ, წმინდა ესტატეო, სამოცდასამი თავისა!... (გვ. 30-1).

როსტომ და ტარიელთან პეტრესა და პავლეს დაწყვილება ამ განასვენელთა პროფანაციის და უფრო მეტისაც – გაუწმიდურების ნიშანია. მაგრამ აქ ვაწყდებით პაგანიზაციის უკიდურეს ზღვარს, როცა სიკეთე ბოროტებად, სიწმიდე უწმიდურებად გარდაისახება. პეტრე და პავლე უქმურის არათუ გამომწვევნი არიან, არამედ თავად განასახიერებენ უქმურს და “შემკულნი” არიან ყველა იმ ატრიბუტით, როგორც ისინი ხალხის წარმოდგენაში ჩანან. სიშავე მათი ფერია და ამ ფერის უსურმაგ ცხოველთა

სახეს იღებენ. მათი ანტაგონისტი წმიდა ესტატე პირველმოწამე ესტატეა, რომელიც ჩაქოლეს იერუსალიმში რწმენის საჯაროდ აღიარების შემდეგ (საქმე, 7:2-60). ოღონდ აუხსნელია “სამოცდასამი თავის” მნიშვნელობა (არც უნდა ვეძიოთ მისი ახსნა).

პეტრესა და პავლეს ზოგჯერ გაუგებარი – არც პოზიტიური, არც ნეგატიური – მონაწილეობა 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 მიღებული.  
პეტრე იჯდა ქვასა,  
იორდანე – წყალსა  
პეტრემ უთხრა იორდანეს:  
– რათ არა სჭამ პურსა?  
– მით არა ვჭამ პურსა,  
ჭვალი მასვია გულსა.  
რა არის მისი წამალი?  
– ცივი წვალი, ცივი რკინა,  
ღვთით ამოსული კანაფი  
გდაამცვენ მხარსა,  
ის გააქრობს მჭკალსა!” (გვ. 84).

რა საშენი მასალით არის აგებული ეს შელოცვა?

ვინ არის ეს იორდანე? პეტრე ქვაა (ბერძნ. *პეტრა*) და ამიტომაც ის “იჯდა ქვასა”, რომელზედაც ეკლესია დააშენა ქრისტემ – ამ მოტივით იწყება შელოცვის ტექსტი. ეს “ლოდი იყო მიღებული”, შესაძლოა, ქრისტეს სამარხის ლოდს გულისხმობდეს (შემოჭრილი 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? უმეურის ლოცვაში ზიანის მსხვერპლი იორდანეს მონათლულად არის მოხსენებული: “შენ, ეშმაკო, დეესენი, არ არი შენსა ნებასა! იორდანეს ნათლულია, ნათლილებას დასწრებია” (26). სხვაგან, შეშინებულის შელოცვაში, სრულად და გარკვევით (კანონიკურად): “ქრისტე ჩვენია, ქრისტესი ჩვენა ვართ. ნათლისმცემლის მონათვლასა, ნათელლებას დავსწრებივართ” (ქართული ხალხური შელოცვები 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 „მჭკალს“. პერმენევტიკა აქ უძღურია. ნებისმიერი რეალია შეიძლება იქნას 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-პავლე

ჭამენ პურს და მაინც ეკითხებიან, რატომ არ ჭამთო? იქნებ უნდა ეკითხათ, რატომ ჭამთო, როგორც მათეს სახარება მოგვითხრობს:

“ას ჟამსა წარვიდოდა იესუ დღესა შაბათსა ყანობირსა მათსა. ხოლო მოწაფეთა შექმნა და იწყეს მუსრვად თავსა ჭუვილისასა და ჭამად. ხოლო ფარისეველთა მათსილეს რად, პრქუეს მას: აჰა მოწაფენი 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-პაველეს, მოშიებულ მოციქულებს, კრძალებათ “*იორდანეს ყანაზე*” ჭამა. *იორდანეს ყანა*, როგორც ტაბუირებული, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში იტყვიან, კვრივი ადგილი, აღდენადევა შემლოცველის ფანტაზიის ნაყოფი, რამდენადაც ის ხალხური რწმენა-წარმოდგენის რეალობას ემყარება. სხვადასხვაგან “*იორდანეს ყანაზე*”-ს ჭაცვლება “*წყალსა იორდანისასა*”, “*კარსა იორდანისა*”...

სახარებისეული ეპიზოდის რადიკალური ტრანსფორმაციის ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ ქანანელი ქალის დემონიურ არსებად გარდაქმნილი სახე საყმაწვილოს ერთ-ერთ შელოცვაში:

“მოდითა ქალი ქანანელი.

მოზუოდა ქარივითა,

გადუღვა დედა მარიამ:

– სად მიხვალ, ქალო, ქანანელო?

– ვიყავი ზღვასა, არ დამიტია ზღვამა,

მივიღვარ ასოტანშია სისხლის სასმელად,

ხორცის საჭმელად, დედ-მამის საწრუწუნებლათა...”.

(მოსდევს წამლის “რეცეპტის” გამჟღავნება). (გვ. 64).

დასაწყისი ტიპურია: სნეულება 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, დადადებდა და იტყოდა: შემიწყალე მე, უფალო, ძეო დავითისო, რამეთუ ასული ჩემი ბოროტად ეშმაკეულ არს” (მ. 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 აღიტერაცია – ქალი ქანანელი, რაც კიდევ უფრო გაძლიერებულია სინტაგმით “მოზუოდა ქარივითა”, თუმცა ქარი, თუ საყმაწვილოს შელოცვებს გადავხედავთ, არცთუ შემთხვევითია საყმაწვილოსთვის: ეს არის “წითელი ქარი”, “პირწყლის (ვარ. პილწის) ქარი”, “პილწიქარი”, “ბარბაწის ქარი”, “სარსალობდა ქარივითა”... თუმცა ქალი ქანანელი შეიძლება თავად იყოს სნეულის არქეტიპი:

“ქალი ვიყავ ქანანელი, თვალებითა წირპლიანი, მუხლებითა ნისლიანი...” (გველი მოკკალ... გვ. 163).

მოგვყავს ქრისტიანულ სახელთა და აბრაკადაბრას შეთავსების ნიმუში:

“სახელითა ხვთისათა, მამისა და ძისათა და სულისა წმინდისათა. ედენიენტა ღაიღე შამათე ედენია იავი ეგრამათე

ეგრესემ იოსი ერივანე და იონა იოსავე.  
ამითა სახელითა შეიკრა პირი დევთა,  
ქაჯთა და გველთა და ყოველთა საჩინოთა და უჩინოთა მანებელთა.  
იესო ქრისტე, ძეო და სიტყვაო ღვთისაო ცხოველისაო,  
იხსენი ყოველივე ჭირისაგან და ყოველისა საეშმაკოსაგან  
და ყოველისა ცრუსა მანვისა და საცთურისაგან მონა ესე ღვთისა” (გვ.

199-200).

კონტრასტი აშკარაა; იგი ორი განსხვავებული წარმოშობის ნაწილისგან შედგება: ერთს ასაზრდოებს ქრისტიანული რწმენა, მეორე სიტყვის მაგიაზეა დაფუძნებული. სტრუქტურულად – მაგიური შრე ქრისტიანულ ფორმულებს შორის არის მოქცეული: იწყება უნივერსალური ფორმულით “სახელითა...” მას მოსდევს (შელოცვის ობიექტთა – ავსულთა დასახელების შემდეგ) აბრაკადაბრა “ედენიენტა...” და მთავრდება ქრისტეს მიმართ ლოცვით.

ზოგი შელოცვის (საყმაწვილოსი და მუნისა) სიუჟეტი აგებულია ქრისტესთვის სრულიად შეუთავსებელ ქმედებაზე:

“ქრისტემ დაკლა თეთრი ფური,

მან აწვია ყოვლი სული.

სატკბურმა უთხრა: – მე რად არ მაწვიე?

– შენ მად არ გაწვიე, შეხვალ ყმაწვილის ტანში,

წიწკნი, გლეჯავ, ქაველავ, წორბლაე!

– არა, ძე და მამა, სულო წმინდაე,

არცა ეწიწკნი, არცა ექაველავ,

ავყავადები ატმის ყვავილივით,

ჩამოვცვინდები ქონდრის ყვავილივით.

ღმერთო მოუხდინე ლოცვა ჩემი!” (გვ. 70, შდრ. 71, №№19,20,21; 91 №2).

სატკბური კანის დაავადებაა, “განთხმული მუწუკი” (საბა). იგი შელოცვაში განპიროვნებულია, ჩათვლილია სულიერთა (“ყოვლი სული”) რიცხვში. ქრისტე იხდის საღმრთოს თეთრი ფურის დაკვლით და, როგორც სამყაროს უფალი, უნივერსალური ღმერთი, იწვევს ყველას, გარდა სატკბურისა (ან მღერისა), რომლის მიმართ მას პრეტენზია აქვს. პრეტენზია ააშკარავებს სნეულების ეტიოლოგიას და სატკბურიც თანახმაა, არ შევიდეს ღრმად ადამიანის ორგანიზმში – მხოლოდ აყვავდეს ყვავილივით და დაჭკნეს (როგორც ხდება). სატკბური უარს ამბობს თავის გამანადგურებელ ძალაზე, ოღონდ საღვთო ღვთის არ მოაკლდეს! ქრისტე საბოლოოდ შეირიგებს მას: სატკბური წმიდა სამების სახელით დებს ფიცს.

ნადირობის თემა საკმაოდ მკვიდრად არის წარმოდგენილი შელოცვებში. შელოცვის ეპიური, როგორც უწოდებენ, ნაწილი სანადიროდ გასვლით იწყება. სანადიროდ გამსვლელი ზოგჯერ პირველი პირია: ავდექ დილაზე, ჩვეცვი თხილამურები, წაველ სანადიროთ, ნადირი ვეძებ, ვერ ვიშუე”. სანადიროდ გადის სამი ძმა, უსახელონი: “სამნი ძმანი ვიყავით, გვქონდა სამების ძალა, დავდიოდით მთაშია, დავეძებდით ნადირსა. ვერ ვიპოვეთ ნადირი, ვპოვეთ

შეშინებული...” (17 №11). ხშირად სამი ძმა სახელდებით არიან ჩამოთვლილნი – იროსი, მიროსი და კვიროსანი: იროს, მაროს და კვირსტინე; კეროზ, კუროზ, კერასტინე; ერევეზი, კერევეზი, მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი – ეს უკანასკნელი, ცხადია, რითმისტვის არის მოხმობილი. სხვა ახსნა ამგვარ სახელთა თავმოყრას არ ეძებნება. რა წარმოშობა აქვთ ამ სახელებს, გაურკვეველია.

სანადიროდ გამსვლელებად მახარებლებსაც შევხვდებით:

“ჩვენ სამნი ძმანი ვიყვნითა:

მათე, ივანე, მარკოზი.

წავედით ნადირობად, ვინადირეთ.

ზღვას იქით გადავიყარენით,

ზღვას აქეთ გადმოვიყარენით...” (გველი მოვკალ... გვ. 98)

თითქოს მათი სანადიროდ გასვლა, რაკი ზღვაა ნახსენები, მათი მებაღურობის რემინისცენციაა (მახარებლები გალილეს ზღვაზე მებაღურობდნენ ქრისტეს თანხლებით), თუმცა შელოცვის მახარებლები მთაშიც ნადირობენ:

“ჩვენ ვიყვნით სამნი ძმანი:

მათე, მარკოზ და ივანე.

მთას წავედით სანადიროთ,

კვალი ვერ ვიპოვნეთ ნადირისა,

კვალი ვიპოვნეთ ქალისა.

ქალსა ქაჯავეთისასა

მახე დაჟუღვით, შიგა გავაბით...” (გველი მოვკალ... გვ. 122)

ნადირობაში შელოცვის ეპიურ პერსონაჟებს, როგორც წესი, ხელი უკარებათ, სამაგიეროდ ისინი სნეულების გამომწვევეს მონადირებენ: “კვალი ვერა ვპოვე ნადირისა, ვპოვე უკეთურისა...”; “ჰაიდე, წვედეთ სანადიროთ! გადევხედე, ვერ ვიპოვე ნადირი. კბილდახენილი სამარტვილო (საყმაწვილო) მოდიოდა...”; “ვერა ვპოვეთ კვალი ნადირისა, ვპოვეთ კვალი ალისა და ეშმაკისა...”. თუმცა ნადირობა არ არის სპეციფიკური შელოცვებისთვის. მას შევხვდებით ეპიური თხრობის ექსპოზიციაში: 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 მიმკვლევია, სადაც სხვა საიდუმლოებათა გარდა სნეულებათა მიზეზები იპოვება. შელოცვების მონადირე შამანს მოგვაგონებს, რომელიც ეძებს სნეულის სულს ან დევნის ავსულებს შელოცვებით – ის შელოცვის პერსონაჟიც არის და წარმოთქმელიც. თუკი არსებობს რაიმე მსგავსება ამ ტიპის (“სამონადირეთ”) შელოცვის შინაარსსა და შამანის მკურნალობის მეთოდს შორის, ეს მხოლოდ ტიპოლოგიური იქნება, არა გენეტური (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 ნაღრძობის 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,  
ნაღრძობი კი მთელდებოდეს!” (ქართული ხალხური... გვ. 145 №1)

“წელის პირს იდგა ორი ხე, უფესური, უძირო.  
ზედ იჯდა ორი ტრედი, უფრთონი უხთონი.  
ზედ ეველი უხელო, პირს ჩამეველ უფეხო.  
დავკალი უდანოდ, შევწვი უცეცხლოდ.  
აღამ დეეცა, სისხლმა ჩექცა.

დამცემელს ეტინა, ამდგომელს ეშველა” (გველი მოგკალ... გვ. 146 №5).

შელოცვა სიტუაციის შეუძლებლობას სნეულების გაგრძელების შეუძლებლობასთან აკავშირებს:

“ელი ელავდა, ზღვა შოშინობდა,  
ზღვისა ოირასა წითელი ხუცესი იყო,  
ება წითელი ხარები, ხნემდა და თესამდა.  
– წითელო ხუცესო, ვინ გეიგონა ზღვა ხნული, ქვიშა თესული,  
დამწვარი მესამე დღეს იქით გაძნელებული?” (ქართული ხალხური...

გვ. 104 №7)

ან ასეთი დაბოლოებით:

“ხუცესო, რასა ხნამ და რასა სთესამ?

– კლდესა და ქვას ვთესამ.

დამწვარო, ისე შენ იხარე,

როგორც კლდეში ქვიშამ იხაროს!” (ქართული ხალხური... გვ. 103 №2).

ქრისტიანული რეალიები

გარდა უნივერსალური ყოველი საქმიანობის დამწეები 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 ავღვია. ოთხი თავი სახარება ოთხივ კუთხეს უსვენია – მათე მარკოზ, ლუკა და ივანე”, “ეზოს – ჯვარი, კარს – ბეჭედი! შენ დაღწერე შენი ჯვარი! ცდა ჩემი, ნება დვთისა”, “გწყალობდეს წმინდა გიორგი, ჯვარი პატიოსანი”, “სამნი ძმანი ვიყავით, გვექონდა 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 შემლოცველი შელოცვას ღვთისმშობელს მიაწერს: "ეს ლოცვა განა ჩემი მოგონილია, ღვთის დედის მარიამის მოგონილია", "ზეცის კერის ხმა მესმა, ანგელოზი ლოცვად დადგა", "ქრისტე შაბრძანდა მარჯვენა მხარსა" (მამის მარჯვენით) და სხვა.

ეს "ინკრუსტაციები" ქრისტიანული ტექსტებიდან 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.

### გ) შრომის პოეზია

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?

მთარული 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 – სინამდვილემ შესძინა მას თუ თანდაყოლილი იყო? რა არის ისეთი ამ ჰომო-ში, რაც ასე ფუნდამენტურად განასხვავებს მას 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 მოხოვნილებაა, ჯანმრთელი, საღი ადამიანის ფუნდამენტური მოთხოვნილება, რომლის საშუალებითაც ის ახდენს ამ სპეციფიკურად კაცობრივი უნარის რეალიზაციას. ამიტომაც ეწოდება მიწაზე შრომის შედეგს *გა-კაცრიელ-ება* და უშრომელ, შრომისგან მიტოვებულ მიწას – *უკაცრიელი*. ადამიანს შეუძლია იშრომოს – მაგრამ ეს *შეუძლია* არ არის მისთვის ფატალური: მას ასევე შეუძლია არ იშრომოს, მაგრამ დარჩეს ადამიანად, მაინც ეკუთვნოდეს ჰომო ფაბერ-ის მოდემას. თახვს კი არ შეუძლია არ შრომობდეს: არ აგებდეს წყლისქვეშა დარბაზებს. თუ ის ამას არ აკეთებს, იგი აღარ არის თახვი, აღარ ეკუთვნის თახვის მოდემას. მაგრამ თახვი ვერ იტყვის უარს თავის თახვობაზე, მას არა აქვს ამის ნება.

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 გამომხატველია: 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 ხნობრივ, ეგზისტენციალურ და შემოქმედებით განზომილებებში.

ვაყენებთ პრობლემას: მართალია, შრომის მიზანი საარსებო პროდუქტის შექმნაა, მაგრამ ის არ არის ფატალურად დაბმული არსებობისთვის ბრძოლაზე, არ არის იმდენად დამიწებული, 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, 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, მისი მეტ-ნაკლებად ადეკვატური უნდა იყოს.

შრომის პროცესში რიტმს აკუსტიკური გამოხატულება აქვს. შრომის ხასიათი, რომელიც ბუნებრივად და აუცილებლობით მოითხოვს რიტმულ მოქმედებებს, გამოსავალს აძლევს შინაგან რიტმს გამამხნეველი თუ წამაქეზებელი შეძახილებით. მათი რიტმულობა, რიტმული თანამიმდევრობა, შრომის პოეზიის წინასახეა, ჯერ კიდევ არ არის პოეზია. რაც უფრო სწრაფია შრომის პროცესი, მით უფრო მრავლობს გლოსოლალიები ანუ უშინაარსო ძახილები. არც არის საჭირო მათში რაიმე ოდესღაც არსებული და დღესდღეობით დაკარგული აზრი. ეს არის წმიდა რიტმი, ბგერობრივად გაფორმებული. “ჰეკ-ჰოკ! ჰეკ-ჰოკა! // ჰეკ-ჰოკ! ჰეკ-ჰოკა!” გაისმის მკის დროს. ესეც საკმარისი იქნებოდა ფიზიკური შრომის დასაძლევად, მაგრამ ადამიანი მეტყველი არსებაა და მას არ შეუძლია არ იმეტყველოს თუნდაც შრომის პროცესში, რადგან შრომა, როგორც გააზრებული მოქმედება, გაზრებულ სიტყვებს მოითხოვს. მკაში მღერიან:

“ნამგალო, ჩემო რკინაო, გასჭერ, გამიძვე წინაო!  
ჰეკ-ჰოკ! ჰეკ-ჰოკ! ეკა-ოკა! ეკა-ოკა!  
ავხე-ავხე! ავხე-ავხე! ბიჭო ჩემი მკაცა ნახე!

როგორც ვხედავთ, აქ რიტმს ემატება რითმა, რაც იმის ნიშანია, რომ ეს ლექს-სიმღერა იმ ეპოქის შემოქმედებაა, როცა რითმიანი ლექსი ქართულ სინამდვილეში უკვე ჩამოყალიბებული იყო.

სიტყვიერების დამოუკიდებელ ჟანრად პოეზიის (რიტმულ-რითმული მეტყველების) ჩამოყალიბების ეპოქაში სახეს იცვლის შრომის თანმხლები სიტყვიერი სტრუქტურა. იგი სასიმღერო პოეზიის სახეს იღებს.

არსად, სადაც კი ადამიანს უშრომია, უსიმღეროდ არ უშრომია. უსიმღეროდ ის ვერც შეძლებდა შრომას ან homo faber გადაგვარდებოდა.

აშურის მეფის საბრძოლო ექსპედიციების ანალებში მეფე სიამაყით აცხადებს, რომ მის მიერ აოხრებულ ქვეყნის მინდვრებში აღარ გაისმოდა *ალაღუს* მხიარული ხმა, ანუ მას უნდოდა ეთქვა, რომ მისი მეომრებისგან გაუკაცრიელებელ მიწაზე შეწყდა ადამიანური შრომა. ეს *ალაღუს*, რომელიც შუამდინარელ მიწათმოქმედთა ღვთაების ერთ-ერთი სახელი იყო, ჩვენს *არაღეს* გვაგონებს. ძველმა ბერძნულმა ლიტერატურამ შემოინახა მომკელთა, მღვწავთა, მეხელსაფქავთა, ყურძნის მწურავთა, მატყლის დამრთველთა, მქსოველთა, წყლის მზიდველთა, თოკის მგრეხელთა, მღებავთა, მოყარაულეთა, მწყემსთა და, წარმოიდგინეთ, მეაბანოეთა (ალბათ მექისეთა) და სხვათა და სხვათა სიმღერების ფრაგმენტები ან მათი უბრალო ხსენება.

კ. ბიუხერს წიგნში “შრომა და რიტმი” მოყავს ნასაუს ხალხური ლექსების წიგნიდან ცნობა, რომ გერმანიის ამ მხარის გლეხები უშრომლად არა სამუშაოს არ ასრულებენ. სიმღერა თან ახლავს მკას, ლეწვას, გოგონების მიერ ტყეში კენკრის შეგროვებას, ნებისმიერ სამუშაოს, რომელსაც ქალები ან კაცები ერთად ასრულებენ, თაფლის ხარშვა იქნება თუ ცერცვის ჩურჩვა, სელის ჩეჩვა თუ მატყლის რეცხვა; ანთუ ცხვრის პარსვა, რომელშიც მთელი სოფელი იღებს მონაწილეობას... სოფლად მუდამ გაისმის განუწყვეტელი მხიარული სიმღერები.

აშკარაა და ეს ყოველმა ადამიანმა, ვისაც კი ოდესმე ფიზიკურად უშუშავნია, 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 ლექს-სიმღერები

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 სამიწათმოქმედო ხასიათისაა, რაც მოწმობს იმას, რომ საქართველო იმთავითვე აგრარული ქვეყანა იყო, რომ მისი პრიორიტეტი მიწათმოქმედებაა. როგორც ამბობენ, ქართველთა ქვეყანას სწორედ ამიტომ ეწოდა *გეორგია* და ქართველს – *გეორგოს*.

სამიწათმოქმედო სამუშაოები – ხვნა-თესვით დაწყებული და მოსავლის აღებით დამთავრებული – განსაზღვრავს შრომის ლექს-სიმღერათა ფონდის შედგენილობას. როგორც გუთნისდედა მიუძღვის წინ გუთნეულს, ასევე

## გუთნური

ლექს-სიმღერები მოუძღვის წინ სამიწათმოქმედო შრომის ლექს-სიმღერებს. გუთნურის ტრადიციის შესახებ ყველაზე ძველ ცნობას “ისტორიათა და აზმათა” მაღალფარდოვანი ავტორი გვაწვდის: “ყრმანი მემროწლენი განპებასა შინა ორნატასა თამარის ქებასა მელექსეობდიან”. რას გვეუბნება ეს ცნობა? – რომ ხნულის (შესაძლოა, იგულისხმებოდეს პირველი ხნული) გატარებისას მხერები თამარის სახოტბო ლექსებს მღეროდნენ. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ აბსოლუტიზმის ხანაში, რასაც თამარის მეფობის ხანა წარმოადგენდა, ხალხური გუთნურები “თამარიანის” მსგავსმა იდეოლოგიზირებულმა ლექსებმა შეცვალეს. ამ ცნობაში ხვნა-თესვის პროცესის განმინების აუცილებლობაც არის ნაგულისხმევი. განსხვავებით ჩვენი ეპოქისგან, მღუმარედ 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 ანდრეზები მოგვითხრობს, მთელი ქვეყნიერების დემიურგის და პატრონის ქებანი. ჩვენ ვიცით, რომ ქებანი იყო საკმაოდ გავრცელებული ჟანრი 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, ამაო საქმეა. ისტორიული კატაკლიზმები ეხებოდა არა მხოლოდ სოციალურ და იდეოლოგიურ სფეროს ხალხის ცხოვრებისა, არამედ ღრმად იჭრებოდა ხალხის ყოფიერებაში, თუმცა ყველაზე კონსერვატული და ტრადიციული ეს სფეროა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თამარის ქებანი, ეროტიზმით განიუნანებული (ხვნა-თესვის პოეზია ეროტიულია 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 სამიწათმოქმედო პოეზიის წამყვანი სფეროა. ყოფაში ამას გუთნისდედის დიდი ავტორიტეტი მოწმობს, რომელთანაც ვერ მიდის ვერც მწყემსის, ვერც მონადირის სახელი. ქალი, როგორც შუამდინარელი ქალღმერთი ინანა, გუთნისდედას ირჩევს თავის ნანდაურად:

“ქალმა თქვა: ქმარი არ მინდა, ნუ გამათხუებ დედაო,  
ნუ მიმცემ მეცხვარე კაცსა, თორო მაიზრობს ფეხსაო.  
ნურც მიმცემ მონადირესა, გადმოარდება კლდესაო.  
თუ მიმცემ, ისეთს კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდედაო...”

გუთნურის სპეციფიკა მის დიფერენცირებულ თემატიკაში მდგომარეობს. მასში ასახვას ჰპოვებს 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 მესხრები, არა ერთი და ორი, არამედ 4-5, რომლებიც პრაქტიკულად ახორციელებენ გუთნისდედის ნებას – ადვილი არ იყო ათი-თორმეტი უღელი ხარ-კამეჩის მართვა ორნატის გატანის დროს, სიმღერა ეხმარებოდა მათ ამ საქმეში: ქება გუთნისდედისა, ქება და გამხნეება პირუტყვისა და გუთნის ნაწილებისა. მუშახელი (მესხრები), სახვნელი იარაღი და გამწვევი ძალა მოდგამის სახელწოდებით ურღვევი მთლიანობა იყო, ხოლო გუთნისდედა შრომის პროცესის წინამძღოლი და, ალბათ, თავდაპირველად ამ პროცესის თანმხლები სიმღერის წამომწვევი. მესხრებს უთუოდ ის აძლევდა ტონს.

“შენ ჩემო გუთნისდედაო, ხარი გიბია მტრედაო,  
მესხრებს გამოართმევდი, შეახტებოდი ზედაო,  
სიმღერა კარგი გცოდნია, დასძახდი ზედა ზედაო”.  
მოსიმღერე პირუტყვს ალაპარაკებს:  
“ხარი ვარ, ხართან შემაბი, ხარულად გამაწვევინე,  
შუაში ტოლი ჩამიდე, სიმართლით გამაწვევინე”.

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 მესხრე ეტოლება და ვერც ეტოლება კამეჩს:

“ჰო-ტჰუ კამეჩო რქიანო, შენი მეუღლე მქვიანო.  
მე მეუღლობას ვერ გიზამ, პატარა ბიჭი მქვიანო”.

ხარებს გამხნეებაც სჭირდებათ, რომ ფეხი არ აითრიონ, და მესხრეც სიყვარულით, არა კიცხვით და მკვახე სიტყვებით, მიმართავს მას:

“გასწიე, ჩემო ლეკიავ, ფიცხო და ხალისიანო,  
ნურც შენ მაიწყენ, მინდორავ, გუღდინჯო, იმედიანო”.

ხარი და გუთანი (ხარ-გუთანი) ხომ განუყოფელია, თუმცა ხარის ძალაა აქ გადამწვევები, მაგრამ ვინც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს, აღტაცებას ვერ მაღავს გუთნის გამძლეობით გაოცებული, თითქოს გუთანი თავისი ძალით უძლოდეს წინ ხარსა და მესხრს:

“გამარჯვებულმა გუთანმა სამოცჯერ შემოუარა,  
ნეტა რა ხარმა გაუძლო, ანდა რა მესხრემ იარა”.

არ იქნება სწორი, თუ მხოლოდ ხენა-თესვის რეალიებით შემოვფარგლავთ გუთნურ სიმღერებს. ხშირია ხენა-თესვის დროს სხვა ჟანრის პოეტური ნიმუშების შესრულება, რომელთაც არავითარი კავშირი არა აქვს არც საზოგადოდ შრომის, მით ნაკლებად ხენა-თესვის პროცესთან. შეგვეძლო ხენის დროს მოგვესმინა “თავფარაგნელი ჭაბუკი” ლექსი ან თუნდაც საგმირო ლექსი. დიდი მინდვრების ხენისას, როცა ამოიწურება გუთნურის რეპერტუარი, გუნეული სხვა ჟანრის პოეზიას დაესესხება. ერთი ჟანრიდან მეორეში გადასვლა არცთუ უჩვეულო მოვლენაა ქართულ ფოლკლორში (საწესჩვეულებო 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 გვიმოწმებს. აღმოსავლეთ საქართველოში დასავლურ ნადს, როგორც შრომაში კოლექტიური დახმარების სახეს, მამითადი შეესატყვისება, მაგრამ განსხვავება თვალშისაცემია: მამითადისგან განსხვავებით ნადი რიტუალიზებულია თავისი დასაწყისით (ყმაწვილის 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 გარე - სანახაობისთვის; კანონიკური სახე აქვს: სიმღერების შესრულება დამოკიდებულია დღის მონაკვეთებზე, სამუშაოს პერიოდებზე, დასაწყისზე და დასასრულზე. რეპერტუარი საკმაოდ მდიდარია, შეიცავს ოთხი ჟანრის - საწესჩვეულებო, საგმირო (დადასტურებულია ტექსტი „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 წარმოთქვამენ. ასეთია გურული ნადური, რომელიც სრულდება ყანაში მუშაობის დროს, იქნება ეს ხენა-თესვა თუ მარგვლა-თოხნა (ღომის თუ სიმინდის). ჯგუფები ერთმანეთს უხმობენ, იწვევენ საშრომლად, ამხნევენ. რაღაც დიონისური მოისმის ამ სამხმიან შეძახილებში:

- I ხმა: პოაა, ოაა, იოა, ჰაა, პოოა!
- II ხმა: ო, იო, იო, იო, იო, იო, იო!
- III ხმა: იო, ოლოლო, იო, ოლოლო!

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!

ბოლოს, მოვუსმინოთ არქანჯელო ლამბერტის, XVII საუკუნის იტალიელ მისიონერს, რომელიც ორი ათეული წელი ცხოვრობდა სამეგრელოში და კოლექტიური შრომის შესანიშნავი აღწერა დაგვიტოვა:

„...მიწიდან თავს იჩენს თუ არა ღომი, მაშინვე გამოთოხნა სჭირდება, რადგან საქმე საჩქაროა და პატრონი თავის კაცებით ვეღარ ერევა, მეზობლები

უნდა მოიხმაროს. ვინც უკვე დასთესა ყანა და თოხნას უნდა შეუდგეს, იწვევს 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, შუაღამედის სხედან და დროს ატარებენ ჭამაში, სმაში და სიმღერაში. რა მშვენიერი სანახავია, როცა მზის ჩასვლისას თოხნას გაათავებენ და მიდიან პატრონის სახლში. თითქოს ერთი დროშის ჯარისკაცებიანო, გაუღვიათ 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“ (არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, ფედერაცია, თბ., 1938, გვ. 51-52).

## ხელხვავი

უმთავრესად დასავლურ-ქართულია, რადგან ის საგანგებოდ სიმინდის რჩევის დროს სრულდება. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ხელხვავი, როგორც შრომის სიმღერა, სიმინდის საქართველოში შემოსვლის შემდეგ (XVII საუკუნიდან) შექმნილიყო. კომპოზიტის მეორე სიტყვა “ხვავი” გვარწმუნებს, რომ ხელხვავი მოსავლის აღების სიმღერა უნდა ყოფილიყო და მხოლოდ მოგვიანებით დაისაკუთრა სიმინდმა, როცა იგი წამყვანი კულტურა გახდა დასავლეთ საქართველოში დომის შემდეგ (და ბოლოს შეენაცვლა კიდევ მას). სიმინდს არჩევს ღამით საგანგებოდ მოწვეული ნადი სამეზობლოდან, უმთავრესად დედროვანი. ეზოში ან კალოზე სხდებიან, რიგ-რიგობით ყვებიან ზღაპრებს, ამბობენ ლექსებს, მღერიან სხვადასხვა სიმღერებს, განსაკუთრებით, “ხელხვავს”, რომლის გროტესკული, პიპერბოლაზე აგებული შინაარსი, ირიბად ადასტურებს მოსავლის სიუხვეს. ფოლკლორისტ თამარ ოქროშიძეს გეგუთში ეს ტექსტი ჩაუწერია, რომელსაც თავისი დასასრულით საკულტო სფეროში გადაყავართ:

“ხელხვაია, ხელხვაია ხელბარაქელაო,  
ღმერთო, მომე მკლავში ძალა, მუხლში ძალა, ხელბარაქელაო.  
ხელხვაია, ხელხვაია ხელბარაქელაო.  
კურდღელსა შემა მოქონდა, ხელბარაქელაო,  
ასი ურემი ერთადო, ხელბარაქელაო,

ეზოში ვერ ჩამოტია, ხელბარაქელაო,  
ღობე მოტეხა შარისა, ხელბარაქელაო.  
მიქელი და გაბრიელი, ხელბარაქელაო,  
ყანა მოგვცა ხვაერიელი, ხელბარაქელაო”.

“ხელბარაქელა” “ხელხვავის” სინონიმური სახესხვაობაა (ხვაეი-ბარაქა). თითქოს მოულოდნელია მიქელისა და გაბრიელის ხსენება სიმღერის დასასრულს – ისინი ხომ სიკვდილის ანგელოზებად ითვლებიან. მათ, როგორც ჩანს, ჰქონიათ მონაწილეობა მოსაველის გაუხვებაში, არც მარტონი არიან. გურიაში ჩაწერილი ორსტრიქონიანი ტექსტი მათ წმიდა გიორგისთან ერთად იხსენებს, როგორც მოსაველის მაუხვებელთ:

“მიქელა და გაბრიელა, კალო გაგვიხვაერიელა.  
წმინდა გიორგი მობრძანდა, ჩვენს კალოზე დაბრძანდება”.

სამკალი.

“ჰოჰუნა” შეიძლება დავარქვათ სამკალში სამღერელ სიმღერებს. ეს წინამძღოლის შეძახილია, მკის დაწყების 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. პირდაჩლუნგებული 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 გამხსნევება სჭირდება:

“ჩემო ნამგალო, რკინაო, გასჭერ, გამიძეღ წინაო,  
რადა ხარ დაღონებული, მაგრე რამ მოგაწყინაო?  
დღე ვიმუშაოთ მინდორში, ღამე წავიდეთ შინაო”.

მკა ომია:

“ყანას უნდა ბაგი-ბუგი, ომი გადასავალია”.

მოსამკალ ყანაში ისე შედის მომკელი, როგორც ომში, ოღონდ უსისხლო ომში, როგორც ერთ გამოცანა გვეუბნება:

“თემ-თემად მოდის ლაშქარი, მოვა და მოიქცევისა,  
ყრია უწყალოდ დაჭრილი, სისხლი არ დაიქცევისა.  
ღმერთმა ეს მოგვცა საზრდელად, თუ კაცი მოიქცევისა”.

თუმცა არცთუ “უსისხლო”, თითქოს “სისხლიც” იღვრება:

“მესვეური გაგვეპარა, ყანას გამოსჭრა ყელია,  
გაღაუგრიხა კისერი, დაატყო თავის ხელია”.

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, არც შენა, მინდორმა მოკლა გრძელმაო”.

მომკელთა განთქმულ სიმღერას, რომელსაც დღეს ხალხური სიმღერების  
ბევრი ამსამბლი ასრულებს, “შენ ბიჭო აზამბურელო” რეალური საფუძველი უნდა  
ჰქონდეს. მასში გახსენებულია მკაში დაღუპული ვაჟკაცის სახელი, თუმცა სხვა  
კუთხეში გადასვლით, შესაძლოა, სახელი იცვლებოდეს. კ. ბიუხერს თავის  
წიგნში ამგვარად აქვს მოყვანილი ეს ლექსი:

“შენ, ბიჭო, აზამბურელო,  
შენი ხმა ჩამოდიოდა,  
შენი ნამგლისა წკრიალი  
წყალგაღმა გამოდიოდა.  
– აზამბურელი მომკალი  
მე მოვკალ უთარელმაო.  
– არცა შენ მოვკალ, არცა მე,  
მინდორმა მოვკლა გძელმაო”.

ქართული ფოლკლორი შეიცავს დაღუპული მონადირის და მწყემსის  
ციკლს. ეს ლექსი კი შეგვიძლია, დაღუპული მომკელის ციკლს მივათვალოთ,  
თუმცა მას დამუშავება და ფართო გავრცელება არ ჰქონია.

ზემოთმოყვანილი ლექსის სიტყვა “წყალგაღმა” და სიკვდილის თემა  
სიყვარულის ასოციაციას იწვევს. კ. ბიუხერის ვარიანტში ლექსი ასე თავდება:

“წყალგაღმაურმა გოგომა  
ჩიქილა დაგვიქნია ჩვენ,  
ის იქით მოვკლა სურვილმა,  
ჩვენ(?) აქეთ წავგაქცია ჩვენ”.

ჩვენ ვიცით, 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 სვედიანი პანგებიც არ უნდა იყოს  
შემთხვევითი და მოულოდნელი.

მკის პროცესი უშუალოდ, იმავე დღეს, გადადის აგრარული წლის ბოლო,  
დამასრულებელ ეტაპზე – ეს არის მომკილი პურის ლეწვა, კალოობა თავისი  
კალოურით.

### კალოური

ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული პროცესი შრომისა, ბუნებრივად იწვევს  
სიმბოლიკის ასოციაციებს. მზის გულზე, პაპანაქებაში, მაგრად მოტკეპნილ  
მრგვალ მოედანზე გაშლილია მომკილი პურის ძნები, კევრში შებმული ხარები  
გარს უვლის მოედანს მზის მიმართულებით და ლეწავს ძნას – განარიდებს  
ხორბალს თავთავისგან. ნიხბებით ნიაედება გაღეწილი ბზე, რომელიც ქარს

მიაქვს, ხორბალი კალოზე რჩება, ხვავდება. კალოობის პროცესის ბოლო ეტაპი ფშაური წარმოშობის თავად კალოურ სიმღერაშია ასახული:

“ქარო, დაჰბერე, დაჰბერე, რო ხვაი დავანიაუო,  
ბზე მოვაცალო ხორბალსა, ბელელში ჩავახრიალო,  
პური დაფუცხო ბაღლებსა, მტირალეზ დავაჭკვიანო”.

### ვენახის სიმღერები

ცნობილია, საქართველოში მევენახეობის ძველი და მაღალი კულტურის შესაბამისად ვენახში შრომის ლექს-სიმღერებიც მრავალფეროვანია. ვახის მოვლის პერიოდებს: ბარვა-თოხნას ვახის სხვლას, შეწამვლას, კრეფას (რთველს) – მევენახეობის 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 ვახსა 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 (აქ გამოთქმული საყვედური ღვინის – მევენახეობის საბოლოო პროდუქტის მიმართ – შეუფერებელია შრომის პოეზიისთვის):

“ხის წვეროში ჩიტი გჭამდა, გიდლით ჩამოგიტანეო,  
საწნახელში რომ ჩაგყარე, ფეხით გამოგიყვანეო,  
ქვევრები რომ გაგირეცხე, ჩაფით გამოგიტანეო,  
ამდენი შრომა გაეწიე, მაინც არ გამოიტანეო”. (აკაკის კრებული, 1899 X,

II, 35-36).

გავრცელებული აზრით, ყურძნის ღვთაებად მიჩნეულია აგუნა, რომლის მსოლოდ სახელია შემორჩენილი, ისიც სპორადულად. აგუნა რთველში ცენტრალური ფიგურა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მისი სხენება საახალწლო რიტუალით არის შემოფარგლული. ვერ ვადასტურებთ რაიმე ნარატივს მის შესახებ და სასიმღერო ტექსტს, სადაც მევენახე უნდა შესთხოვდეს მას რთველამდე ან საკუთრივ რთველში ყურძნის ბარაქიანობას. მაგრამ საგულისხმო ის არის, რომ შეძახილში, რომელიც გურულ ფოლკლორშია შემორჩენილი, აგუნას გვერდით “ბახუა” იხსენიება, რომელიც სამართლიანად იწვევს ბახუსის (ღვინის რომაულ-ბერძნული 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 მაშულში ნაფოტი და ფურცელი!” ამავე სიტყვებს, მცირეოდენი ცვლილებით, დასძახებდნენ საწნახელს, თან ხეზე ნაჯახის ყუით აკაკუნებდნენ, თითქოს აგუნას უხმობდნენ: “აგუნა, აგუნა! ჩვენსკენ ჩამეიარე! ბახუსა და ასკანახე გეიარე! ჩვენს ვენახებს სიკეთე მიეცი, სხვის ვენახში ფურცელი გაამრავლე!” რაჭა-ლეჩხუმში აგუნა ანგურად არის ცნობილი და კიდევ უფრო გამოკვეთილია მისი, როგორც ღვინის ღვთაების სახე და ფუნქცია. აქაც ახალ წელს მიულოცავდნენ ვენახს გარსშემოვლით და მაღალი შეძახილით: “ანგურამ

ჩამეიარა ილითა და მილითა, ორშიმო და ხრიკითა! ჩვენი მამული ჩეიარა, წ(ე)ივი მეიტეხა, ღვინის ღვარი ააყენა! ისხა, ისხა, ისხა... გამოღმა ყურძენი, გაღმა ფურცელი!" ილი(?), მილი, ორშიმო, ხრიკი - მეღვინეობის ინვენტარი - აგუნას, ღვინის ღვთაების, ატრიბუტებია.

ამრიგად, კოლექტიური სამიწათმოქმედო შრომა სანახაობით და სახეიმო სახეს იღებს, რომელშიც ჩართულია მთელი მოსახლეობა დიდიან-პატარიანად, ვისაც კი შრომის უნარი დაკარგული არა აქვს (ღრმად მოხუცნი და თოთო ბავშვები). ნადი, ხელხვაი, როველი - ნამდვილი სახალხო დღესასწაულებია, რომლებიც რელიგიურ დღესასწაულებთან ერთად შემოქმედებითი შრომითი სიხარულით და იმედებით მსჭვალავს მიწის მუშაკის ყოფას.

### თიბვის ლექს-სიმღერები

თიბვა, როგორც მნიშვნელოვანი სამეურნეო აქტი, 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 სტრუქტურა. მთიბლური, როგორც სხვა ადგილზეც (იხ. ზემოთ, ხმით ნატირალი) არის აღნიშნული, წარმოადგენს ცხრამარცვლიან ურითმო ლექსს, რომლის წარმოშობა ბუნდოვანებით არის მოცული. ის კი ცნობილია, რომ, ვიდრე მთიბლურ ლექსს "ცელზე დაამღერებდა" მთიბველი, 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.

რატომ სრულდება მაინცდამაინც თიბვის დროს ხმით ნატირალი, არ არის ბოლომდე გამორკვეული. ფიქრობენ, რომ რაკი თიბვის პროცესი მწვანე ბალახის სიცოცხლის მოსპობაა, სამგლოვიარო ტექსტი და მელოდია სრულიად შესატყვისობაშია მასთან. თიბვა ფშაურ პოეზიაში სიკვდილის მოქმედების მეტაფორაა:

„სიკვდილმ თქვა: ზღვის გაღმით ვიყავ, ზღვა ჩქევით გამოვიარი,  
შამოვხე ფშავის მთაზედა, ვარდნი ჰყვაოდეს, იანი,

ჩაუღებ, ისე ჩავთიბე, რო კარგმა ცელმა თივანი...“ (ქართ. ხალხ. პოეზია,

VII, № 158).

თიბვას რომ სამგლოვიარო ჰანგი ახლავს, ამ ფაქტის პირველი წერილობითი ცნობა XIX საუკუნიდან მოგვეპოვება. აი, რას მოგვითხრობს ხევსურთში მოგზაური:

„ღულის მოინდვრებს რომ გავცდით და ჭალაში გადავუხვიეთ, გზიდან ცოტა მოშორებით სერზე მთიბავ ხევსურების სიმღერა შემოგვესმა. ცხენი შევაყენე, დაუზღვე 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 უმაღ მინდიას ვსთხოვე ეთქო ის ლექსი, რომელსაც ისინი მღეროდნენ. ამ ლექსს ჩვენ მუშაობის დროს ვმღერითო, მითხრა მინდიამ და ნელა გარკვევით სთქვა:

„ღორათ შაბურა არა ხარაფო,  
კარო ნაბამო რკინისაო,  
კელო ნაგდებო სინისაო,  
გამოგორგვლილო რკინის კვერაო“.

შეიძლება შემთხვევითი არ იყოს, რომ ხმით ნატირლებში არცთუ იშვიათად შევხვდებით თიბვის მოტივს. მოტირალი იხსენებს გარდაცვლილს, როგორც საუკეთესო მთიბელს, გამოთქვამს სინანულს იმის გამო, რომ ის აღარ გამოჩნდება თავისი ცელით სათიბებში. *“შვილნი წავლალენ თიბაზედაო, ჩემი სულაი კურდღელაიო”*; *“დედა ენაცვლოს შვილს ვორგისა, ერთი მთა ერთ ნამხრევად უნდა, მეორე – თივის სათრელადა”*; *“ნამხრევნი სისხლით დაგასვრივნაო, ცელ დაგრჩა ნამხრევთ სათავესაო, ნამხრევთ ბოლოში საელესველიო”*; მოტირალი ტირის უამიანობაში დახოცილ დედაკაცებზე, რომლებსაც აღარ ეღირსებათ მთიბელთა დანახვა:

“ქალებო, უამის ნახოცებო,  
ქვიშისას არ იდინეთაეო?  
ჭიშველსა არა გახენეთაეო,  
ჭიშველ მთიბლები არ თიბდაეო?  
ცელები არ უნათობდაეო?  
სიმღერებს არ იბახდესაეო?”

### ინდივიდუალური

შრომის სიმღერის საკითხი. მთიბლურს, შესაძლოა, მთიბელთა ჯგუფი (ჯარი) ასრულებდეს, მაინც ვერ ჩავთვლით კოლექტიური შესრულების სიმღერად. თუნდაც იქიდან გამომდინარე, რომ ხმით ნატირალი ინდივიდუალური წარმოშობისაა და რომ მისი შესრულება თიბვის დროს აუცილებლობით არ მოითხოვს მთიბელთა 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.

მკაცრად თუ შევხვდავთ, შრომის სიმღერა კოლექტიურია თავისი როგორც წარმოშობით, ისე შესრულებით. იგი კოლექტივში იბადება და კოლექტივშივე სრულდება. არსებობს ინდივიდუალური შრომაც, მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ ამ დროს იბადება საგანგებოდ ამ კერძო შრომის პროცესის შესატყვისი სიმღერა. მთიბველს 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 გააფართოვოს და კიდევ აფართოვებს თავის რეპერტუარს სხვადასხვა უანრის – საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო და ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური – ტექსტებით. მისი სიმღერა არ არის აუცილებლობით დაკავშირებული ურმის გზასთან. მეურმის სიმღერა წარმოშვა მარტობამ. ის მარტოა და მას აქვს სიმღერის მოთხოვნილება, და ის მღერის, რათა დაძლიოს მარტობა. ეს სიმღერა დიალოგია მარტოდ დარჩენილ საკუთარ თავთან ან ურემთან. ეს არის

ურმულის ფუნქცია. როგორც მქსოველის (ფეიქრის) სიმღერის ფუნქციაა, აფხიზლებდეს მას დამეებში.

მქსოველი ქალების ძილის გასაფრთხობი სიმღერა:

“ძილო, რასა მეძინები, მე საბრალოსაო,  
მე ძილმა ასე მიბრძანა, მე საბრალოსაო,  
დაწექ და დაიძინეო, მე საბრალოსაო,  
ვინც რომ გულისთა გიყვარდეს, მე საბრალოსაო,  
ისიც გვერდს მოიწვინეო, მე საბრალოსაო,  
ძილო, ნუ დამეძინები, მე საბრალოსაო,  
დაურთავ და შეუკერავ იმ საბრალოსაო.

.....  
თითისტარო, კვირისტავო, მე საბრალოსაო,  
ჩქარა დაბრუნდი, დაბრუნდი, მე საბრალოსაო.....”

შრომის სიმღერებს მივათვლით “ურმულს”. ურემი ტვირთის გადაზიდვის საშუალებაა, ტვირთის ზიდვა კი შრომაა, თუმცა აქ ცხოველები (განსაკუთრებით, ხარ-კამეჩი) შრომობენ. მათაც ესაჭიროებათ გამხნევება, რასაც ელიან კიდევ ისინი: “აქლემები და ხარები მიეჩვიენ, რომ მათ სიმღერით შეუტევენ ხოლმე და, რაც უფრო მძიმეა ტვირთი, მით უფრო ხმამაღალია და ხანგრძლივი სიმღერა” (კარლ ბიუხერი, შრომა და რიტმი, გვ. 37). გახეთ “ივერიაში” ურმით (ურემზე) “შრომის” თავის დროზე ყველასთვის ცნობილი, მაგრამ დღეს გადავარდნილი შრომითი ჩვეულებაა გადმოცემული: “ყველამ კარგად იცის, რომ ჩვენმა გლეხ-კაცებმა ქარავნით წასვლა იცოდნენ ერვენისკენ (ყულფში) მარილზედ. შეიყრებოდნენ ერთად, შეაბამდნენ ასს, ორასს ურემს და სიმღერით გაუდგებოდნენ გზასა...” (“ივერია”, 1881, №2, გვ. 830, მით. თ. ოქროშიძის წიგნიდან). ლიტერატურაში ლაპარაკობენ “ურმულზე”, მის ნაღვლიან ჰანგზე (ნ. მაჩაბელი, ილია, აკაკი, შ. არაგვისპირელი, ირ. ევლოშვილი, ი. ზურაბაშვილი, გ. ლეონიძე...), მაგრამ რომელია ეს “ურმული”, უცნობი რჩება. ილია ლექსად გვიხასიათებს მის უცნაურ ძალას: “ღუღუნი 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 მიმართავდა ჰარალო-ჰარი-ჰარალოს გარდა...” (ხალხის შემოქმედი გენია ურმული, გვ. 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”.

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 შორს მანძილზე “ქირაზე სიარულის” მთელი შრომითი ინსტიტუტი. შეძლებული ოჯახები, რომელთაც ჰყავდათ საკმაო და ძლიერი გამწვევი ძალა, დადიოდნენ ქალაქიდან ქალაქში და გადაჰქონდათ ტვირთი. ჰქონიათ შეიარაღება, ჰყოლიათ ძაღლები და მამლები ღამის სახმილავთა შესატყობად. რას მღეროდნენ ისინი ღამეულ გზებზე? რაიმე “კანონიკურს”, საგანგებოდ მოქირავნეთა ქარავნის შესატყვისს თუ ნებისმიერ სიმღერას, რომელიც, შესაძლებელია, კანონიკური გამხდარიყო? ჩემი ფიქრით, უპირანი იქნებოდა ურმული სიმღერებისთვის მარტოობის დაძლევის, დაუსრულებელ გზაზე მოწყენილობის განსაქარვებელი სიმღერები გვეწოდებინა. ამოდ არ უწოდებს ი. ზურაბაშვილი ურმულს “ფიქრის სიმღერას”.

ურმულში აერთიანებენ სიმღერებს, სადაც ადამიანი მიმართავს თავად ურემს და მის ნაწილებს. აი ზოგიერთი ნიმუში:

“ურემო ფერსომაღლო, არი არალო, დაა!  
ხუნდი გიგორამს გიშრისა, არი არალო, დაა!  
აგებულება კარგი გაქეს, ეგ ერთი ფერსო გიშლისა,  
არალო, დაა!  
თუ კაცი თითონ არ არი, არი არალო, დაა!  
ცუდია მისი ცხოვრება, არი არალო, დაა!”

დასასრული უკვე ნამდვილად “ფიქრის სიმღერაა”. მეურმეს საკმარისი დრო აქვს, რომ იფიქროს ქვეყანაზე, წუთისოფელზე, ადამიანზე, მის ბედსა და უბედობაზე, ღირსებაზე... მის რეპერტუარს ვერაფერს შეზღუდავს, მას სრული თავისუფლება აქვს. შესაძლოა, საუკეთესო ქართული ლექსები წუთისოფელზე სწორედ მეურმეობისას, როცა კაცი მარტოა თავის თავთან, გზაზე მარტოულ სვლაში შექმნილიყო.

#### დ) საგმირო პოეზია

თუ საგმირო პოეზიას მთელი ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედების ფონზე განვიხილავთ, აშკარად წარმოჩინდება მისი უპირატესი წილი სხვა პოეტურ ჟანრებთან შედარებით. საკმარისია გადავხედოთ “ქართული ხალხური პოეზიის” თორმეტომეულს, სადაც საგმირო ჟანრი ორ სქელ ტომშია (III, IV) განთავსებული. და თუ ამ ტომებში დაბეჭდილი ლექსების წარმომავლობით დავინტერესდებით, გაირკვევა, რომ მათი აბსოლუტური უმეტესობა ადმოსავლეთ საქართველოს მთიან მხარეებს ეკუთვნის. ირკვევა, რომ საგმირო პოეზია, ძირითადად, ფშავ-ხევსურული, თუშური, მთიულური და გუდამაყრული წარმოშობისაა. 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 ღუთისშიელთა პატრონობის ქვეშ გაერთიანდნენ. მომხდურ, გარეშე თუ შინაურ, მტერთან ბრძოლებში ხდებოდა მოსახლეობის კონსოლიდაცია საყმოებად, რომელმაც კულმინაციას XVII საუკუნის პირველ ნახევარში მიაღწია. ეს იყო ზურაბ ალავეის ერისთავთან ბრძოლების ხანა ანუ, როგორც მეხსიერებამ შემოინახა, “სისხლის წვიმების” ხანა. საყმოთა ეპიური (საგმირო ლექსთა ციკლი ქმნის “თავისუფალ” ეპოსს) ხსოვნა არ სცილდება ამ ეპოქას;

“სისხლის წვიმების” ხანა არის ის ზღურბლი, რომლის მიღმა მითოლოგიური სამყარო იშლება. ბრძოლები მონაწილეობენ მათ სუბეთნოგენეზში და ხელს უწყობენ წარსულის მითოლოგიზაციას. ღვთისშვილთა ბრძოლა დევების წინააღმდეგ საყმთათვის ტერიტორიის მოსაპოვებლად, რაც მითოლოგიური ეპოსის დედააზრს შეადგენს, თავის მხრივ, “სისხლის წვიმების” ეპოსის არქეტიპი ხდება. აქტები, რაც ჩაიდინეს ღვთისშვილებმა “მას ჟამსა შინა”, მეორდება საყმთში *ახლა* და *აჲ*, მათ თვალწინ. ღვთისშვილი მეომრის, “კაი ყმის” ეტალონი ხდება. საყმოს ბრძოლები ღვთისშვილთა ბრძოლების პარადიგმაა.

სიმღერე ანუ ბალადა.

საგმირო ლექსს, რასაც მისი შესრულების წესის მიხედვით ხევესურეთში *სიმღერეს* უწოდებენ, საფუძვლად რეალური საბრძოლო შემთხვევა უდევს ანუ ასახავს რეალურად მომხდარ ფაქტს, ჰყავს მთავარ გმირად ყოველთვის რეალური პირი, რომელსაც იცნობდა საყმო პირადად ან გადმოცემით. საყმო აგრეთვე ინფორმირებულია მომხდარი ამბის დეტალებით; მან იცის ან შეიძლება იცოდეს იმაზე მეტი, რამაც ლექსში ჰპოვა ასახვა. ლექსის ცოდნას თან ახლავს მომხდარი ამბის ცოდნა ანდრეხის სახით, ურომლისოდაც გარეშეთათვის ლექსის შინაარსი ბუნდოვანი ხდება და, შეიძლება, სიმძაფრესაც კარგავდეს. სხვა კუთხეში ლექსის გავრცელების შემთხვევაში იკარგება მისი მიკროსამყაროს ცოდნა, ლექსის, როგორც წესი, დაღუპული გმირი კარგავს რეალურობას და მის სახელსაც ხშირად სხვა, უფრო გასაგები და კარგად ნაცნობი სახელი ენაცვლება. აღარ ვლაპარაკობთ იმ სოფლის მეტყველების თავისებურებებზე, სადაც შეიქმნა ლექსი. ცხადია, ცუდად გაგებულ სიტყვას მიმგვანებული სიტყვა ცვლის. ანუ, ამ შემთხვევაში მთელი ძალით არის ამოქმედებული ვარიანტულობის გარდაუვალი კანონი.

საგმირო ლექსი, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია ბალადა ვუწოდოთ, როგორც წესი, ორთაბრძოლაზეა აგებული. ვინ არის მისი მთავარი გმირი? მთავარი გმირია ის, ვინც იღუპება ორთაბრძოლაში. გმირი იღუპება, 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 *აჲ* და *ახლა*, ამ წამებში. ამ დროს, აჲ გმირი ეკუთვნის თავის თავს, ის ბატონობს დროჟამზე, მართავს მას. მას არაფერი დარჩენია, გარდა საკუთარი სიცოცხლისა, რომლის მართვა და გაწირვა 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 მას, “რომელი არასადა მიედოს მისგან” (ლუკა 10:42). ეს ის წამებია, როცა გმირი სრულად ავლენს თავის ეგზისტენციას, თითქოს აჲ ჯამდება მისი მთელი ცხოვრება. ამ დროს გამორიცხული უნდა იყოს შემთხვევითობა. ჩვენს 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 მოწყვეტით, ეს აბრუპტო (“ფხოველი და შავანელი”); შეხვედრა, შებრძოლება, აღსასრული. შეიძლება მას ახლდეს “დასკვნა”, ექსტრასიუვეტური მონაკვეთი, სადაც გადმოცემულია დაღუპული გმირის ერთგვარი შეფასება, შექება ან დატირება თუ გამოძახილი მის სიკვდილზე. (იხ. “იონეური”). *სიმღერეს* პერსონაჟთა მინიმუმი ორი პირია, იშვიათად ერთი (“ბადათერა”), 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 შეიდსტრიქონიანია):

„ერთი ვაჟკაცი ფხოველი, შავწყალს საომრად დადგაო,  
ადგა და შინ წამოვიდა, გზას შავანელი შახვდაო.  
ჩაჭრეს, ჩაკაფეს ერთურთი, მაშველი ადარ შაშჩაო.  
ცითა მოვიდა ყორანი, მაგათ ნაკვალევს დახყვაო.  
ჯერა დაითურა სისხლითა, მერე ლეშ ჭამა, გაძღაო.  
ადგა და ისევ წავიდა, მაგათ ვაგლახი დასცაო:  
„ორნივ ყოფილან უჭკონი, ერთმ მაინც რად არ დასთმაო?!“

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 არა თუ რამეს აკლებს მას, არამედ შეიძლება აძლიერებდეს კიდევ შთაბეჭდილებას. თ. რაზიკაშვილი სხვა რამეს გულისხმობს, როცა ამბობს, “მე ამათი ვერა გავიგე რაო”. ჩამწერს ვერავითარი ცნობა ვერ მოუპოვებია *სიმღერეს* პერსონაჟებზე, ანდრეზი არ შემორჩენილა იმ ვითარების ამსახველი, თუ რა იყო მიზეზი მათი საბედისწერო შერკინებისა, შეურიგებლობისა. ჩანს, იმდენად მოწყვეტილა თავის გარემოს ეს *სიმღერე*, რომ დავიწყებას მისცემია მათი საკუთარი სახელები, მათი ვინაობიდან აღმნიშვნელად წარმომავლობის სახელებიდა 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 გაწყობილია ერთ რითმაზე, როგორც ხევსურულად იტყვიან ერთ “ყუვზე”. 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, დროს დეფიციტს განიცდის გმირი. “ადგა და შინ წამოვიდა” არა მხოლოდ ერთი კადრია, არამედ ის ერთ პათოსს გამოხატავს, იმის სრულიად საწინააღმდეგოს, რასაც გვიჩვენებს მეორე კადრი: “გზას შავანელი შახვდაო”. თუ პირველში სასოწარკვეთაა უსახელოდ (“უერთოდ”, როგორც კვლავ

ხევესურეთში იტყვიან) შინ უკუქცეულისა, 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 დაბეჭდვით ითქვას, რომ ეს წამი ნამდვილად მისი მოპოვებულია – “ერთი ვაჟკაცი ფხოველი” თავად მართავს დროუამს, მის დინებას საკუთარ დროუამად აქცევს. ეს მისი მონაპოვარია, მისი განუყოფელი საკუთრებაა, ის ერთადერთი, რაც მას აბადია ამ ქვეყანაზე ამ წამებში. ყოველი *მაშველის* გამოჩენა ვააცამტვერებდა მის იმედებს ამ სანატრელი წამის წართმევით. ამ წამისთვის დადგა ის “შავწყალს” და ამის უკვდავსაყოფად შეითხზა *სიმღერეც*. ამ წუთისოფლის მომხმარებელი ჭკვიანი ყორნის გონივრული სიტყვებიც 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 ნამდვილად “ვინ” კატეგორიას განეკუთვნება – სიტყვას ამბობს, ეს ყორანია. მისი სიტყვები სავსეა ცინიზმით, რომელიც მოყმეობის საპირისპირო იდეოლოგიის გამომხატველია. მაგრამ სიმღერე ყორნის, დაუშუაოთ, 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 ყორანი ღრმად ინდივიდუალურია, არ ჰგავს სხვებს, რომელთაც დაღუპული კაიყმის მიმართ აღტაცების სიტყვები აღმოხდომიათ, როგორც, მაგალითად, ამ სტრიქონებში:

ყორანო, ჭარის ღელესა არ მავლიე თვალია,  
ველგუჯა არა ღნახია, ხუშიშვილი ხარია?  
ენახე და ქვეც მამეწონა: დიდ-დიდნ სხდომიყენეს თვალია...

თუმცა, ვიკითხოთ, რა მოეწონა ყორანს ველგუჯას თვალებში: მისი კარგი მოყმეობის ნიშანი თუ კარგი სადილი? იგი არც იმ თავიანთ თვისტომებს ჰგავს, ვინც მათთვის სადილის გამამზადებელს ლოცავენ, როგორც ამ ბალადისმაგვარ ტექსტში ვკითხულობთ:

ჭიმლის კლდეთ ყეფდა ყორანი, ერთი უძახებს სხვასაო,  
ველთ მიდის ონიაური, გავხვევთ ამაგის კვალსაო,  
ჩვენი მისვლისად გასწირავს ყორის წყალაზე მკვდარსაო.  
უშიშა არ დაგვაკლებდა სახრაოდ ღილღელის ძვალსაო (ქსპ IV №8).

კაიყმეობა, რაც თავად მოყმისთვის და მთელი საზოგადოებისთვის უპირველესი ზნეობრივი ღირებულებაა, ყორნისთვის პრაგმატულია: იგი საზრდოობს მოყმეთა თავგანწირული აქტებით, მათი უკანდაუხვევლობით. ისინი ლოცავენ მოყმეებს, რომლების კარგ სადილს გაუმზადებენ მათ:

ყომასტოს ყორნებ აძრახდა, დაბლა დაუშენეს მკვარნია,  
ჯერ კი ჩაითრენეს სისხლითა, მემრე ცომა ხრეს ძვალია.  
დალოცეს თოფის დამკრავი, მემრ – მზირთა წინამძღვარია (ქსპ IV გვ. 87).

“დალოცვის 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, ანდრეუს, შეუძლია. ავიღოთ “იონეურის” სიტუაცია. სიტყვები, რომლითა იწყება ვარიანტთა აბსოლუტური უმრავლესობა, “*ჭიმლაში ივანეური რას-რას შატკობს თავსაო*” ან უფრო გარკვევით: “*რას-რას უფიქრობს თავსაო*”, ან მომდევნო: “*ფშაობა გაუბედავის*” (ფშავში წასვლა გაუბედავს) გვამცნობს მის გადაწყვეტილებას, მაგრამ არ გვეუბნება, რამ გამოიწვია იგი. წინა ბალადაში ამის მინიშნებაც არ არის, იმდენად ცხადია, რომ შავწყალზე დადგომას წინ უძღვის გადაწყვეტილება, არჩევანი, მაგრამ ეს ხდება სადღაც ბალადის ფარგლებს გარეთ და ამას უნდა გრძნობდეს მსმენელი. “იონეურში” გადაწყვეტილების გარდაუვალობა და, შეიძლება ითქვას, ტრაგიზმიც, გამოხატულია მის ოჯახის წევრთა ქმედებებით, განსაკუთრებით მამისა, რომელიც მას, საფშაოდ გამზადებულს, ჯღანებს უბანდავს, მამა – შვილს, რაც გამორიცხებულია ორდინარულ პირობებში, ყოველდღიურ ყოფაში. მსმენელი უკომენტაროდ იგრძნობს, რომ რაღაც უჩვეულო ხდება.

ეს უჩვეულობა, ასევე უკომენტარო, მსჭვალავს “ფხოველი და შავანელის” მსგავსად უმოკლეს ლექსს, რომელსაც, არ შევცდებით, თუ ბალადის ჟანრში განვიხილავთ. ეს არის უსათაურო *სიმღერე*, რომელიც რამდენიმე ვარიანტად არის გავრცელებული ფშავში:

ჩავალის, ჩაეუბნება, ტუნკით ივანე სადარსა:  
ცხენავ, გეტყობა, გეშინის, გულს მე ჩავიდებ, მაგარსა,  
ჩავავლეე ტერელოზედა (ვარ. თერეთეგოსა), ჩავატანინებ ნადარსა,  
შენაც იქ მოგელავ, ტიალო, თავსაც იქ დავდებ, ჭადარსა,  
ცოცხალ შინ ვერ დავბრუნდები, იქ ვერ გავწირავ მამასა,  
ციხეს დავუნგრევ ისრითა, წვერზე გადავდებ ქამანდსა.

უჩვეულობა ჩანს ცხენის შიშში რაღაც გამოუცნობის წინაშე – მხედარს უხდება მისი გამხნევება, თუმცა პირიქით კი შეიძლებოდა ყოფილიყო: მხედარი გამხნევებულიყო ცხენის თანადგომით; უჩვეულოა ამ სასოწარკვეთილ 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.

ალარაფერს ვამბობთ ამ ბალადის ფორმის არაორდინალურობაზე: 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 წამები გადმოცემული. მისი ცხოვრება ხომ ბრძოლაა, სიცოცხლის

უკანასკნელი წამები კი – ბრძოლის კულმინაცია. ამ დროს გმირის ცხოვრების თითქოს შეჯამებაა. ეს ისეთი წამებია, როცა მისი ეგზისტენცია მოლიანად იხსნება, უკანასკნელ საბრძოლო აქტში – გმირობაში პოულობს გამოსავალს. გმირმა იცის, რომ მოკვდავია და ის შეგუებულია ამას, მაგრამ გმირი არასოდეს შეეგუება ისეთ სიკვდილს, რომელიც ბრძოლის ველზე არ არის კურთხეული. გმირის აპოთეოზი ველზე სისხლით განათვლაა. სხვაგვარი სიკვდილი „სირცხვილ ას“, როგორც ხევსური კაი ყბ იტყვის.

ზემოთ განხილულ ბალადაში (“ჩავალის, ჩაეუბნება”) გმირის ეგზისტენცია ჯერ არ გამონათებულია, 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, აპოთეოზი.

გმირები სხვადასხვაგვარად ეცემიან ორთაბრძოლაში, მაგრამ შინაგანი აღსასრული ერთია: ისინი ბოლომდე გაიღებენ სიცოცხლის სასყიდელს, იმ ერთადერთი ქონებისა, რომელიც მათ განკარგულებაშია. თუ ჰანზელი ზღვაოსანი ვაჭრები მისდევდნენ დევიზს “ზღვაოსნობა აუცილებელია, სიცოცხლე არ არის აუცილებელია” (*Navigare necesse est, vivere non est necesse*), კაი ყმათ თავისი საკუთარი დევიზი აქვთ, რომელსაც თუმცა არასოდეს მიუღია ვერბალური გამოხატულება: ბრძოლა აუცილებელი, სიცოცხლე არ არის აუცილებელი. მასასადამე, 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 გაწირვის გადაწყვეტილებაში იჩენს თავს: ეს არის ნება, რომლითაც ადამიანს შეუძლია მართოს თავისი სიცოცხლე, რომლის წყალობითაც ადამიანი სიცოცხლეზე მალა დგება. მართავს სიცოცხლეს და დროუამსაც, 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 დადგება კაი ყმის მოწიფულობისთანავე. ჭაბუკი, საკარგემოდ გამზადებული, ბალათერა ჯაბუშანური (ამავე სახელწოდების ბალადის გმირი) დედისძმებისგან მოითხოვს მამისეულ ჩაჩქანს, რომელიც მამის სიკვდილის შემდეგ მათ ჰქონდათ მიბარებული. ბიძებმა არ მისცეს ჩაჩქანი, არ ჩათვალეს მოწიფულად, გაჯავრებული გამოსიტუმრეს ბალათერა (“*ქვა-რკინას ამტვრევს კბილითა*”). 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. მეღექსე ძუნწია ბალათერას გმირობის გამოსატვაში. რასაც ის გამოსატავს, ისევ და ისევ ეგზისტენციის გამოვლენაა – აქედან ვრწმუნდებით, რომ ეს წამები ბალათერას სიცოცხლის უკანასკნელი წამებია. ასეთი ყოფილა ბალათერა, მისმა დედისძმებმა კი არ იცოდნენ. დაფარული გაცხადდა ასეთი ტრაგიკული აღსასრულით. ბალადა თავის კულმინაციას ამ ორ სტრიქონში აღწევს, რომელთაც კომენტარი ნამდვილად არ ესაჭიროებათ:

მარტუამ ბალათერამა მთა გარდიარა გმინითა,  
გადაუჩინდა დედასა გაცინებულის პირითა..

ნამდვილად, არც ერთს მის დედისძმათაგან, რომელთაც შელახეს მისი ღირსება, არ ექნებოდა შანსი სიცოცხლის ფასად დაემტკიცებინა თავისი ღირსება, მოეპოვებინა სახელი.

თუ მხოლოდ სიკვდილით თუ მოიპოვება სახელი და სხვა გზა მისკენ მიმავალი არ არსებობს, არც შელახული სახელისა და ღირსების აღსადგენად სხვა გზა, გარდა სიკვდილისა, არ იპოვება. ეს არის თემა ხევისურული ბალადისა, რომლის გმირი, სახელად ივანეური (ვარ. იონეური), გვარად გაბური, სოფლით ჭიმლიონი, მიეშურება ფშავისკენ, რათა ყველაზე განთქმულ ვაჟკაცთან შებრძოლებით 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 *ეს აბრუბტო* იწყება, ფშავში წასასვლელად მზადებით, შინაურები (დედ-მამა) და მთელი სოფელი, ჯვარიც კი (“წაღმ დაჰყევ, ჭიმლის ვიორგივ, შენს პატიმარსა ყმასაო”), ასევე მამიდაც (“ყინხად დასწერდა ჯვარსაო”), როცა როშკაში მის სახლს ჩაუვლის, მონაწილეობას იღებს მის საბოლოო გზაზე გასტუმრებაში. ბალადის ინტენციაში 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 სავსება 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 ჯუთუასას ღმერთ აღარ დასდებს ბრალსაო”. ეს მისი არჩევანია. “უამი ჩემია”, შეეძლო მას ეთქვა. ამ უკანმოუქცევად გზაზე რაიმე შეფერხება ისეთივე დამაღონებელი და სასირცხვილო იქნებოდა მისთვის მისივე თავის წინაშე, როგორც ფხოველისთვის შავწყალთან ამოდ დგომა იმ შვიდსტრიქონიან ბალადაში.

„სირცხვილ ას სიკვდილ“, ამბობს კაი ყმა. მაგრამ როგორი სიკვდილი. სიკვდილი ველზე, ორთაბრძოლაში, მისი აპოთეოზია. სახლში სარეცელზე სიკვდილია სირცხვილი. ეს ნამდვილი ტრაგედიაა, იმდენად მძიმე, რომ მისი შემცველი *სიმღერე* სანთლით საძებარია. თუკი იპოვება, მისი გამგრძელებელნი ცდილობენ გამართლება მოუპოვონ ამგვარ აღსასრულს.

სანამ ამ ტიპის, შეიძლება ერთადერთ, ბალადას განვიხილავდეთ, ერთ დამახასიათებელ ამბავს მოვიტან სკანდინავიელ კაიყმათა ცხოვრებიდან: როცა სტარკიდი დაბერდა და თითქმის დაბრმავდა, სულმუდამ იმაზე ფიქრი აწუხებდა, რომ საწოლში არ მომკვდარიყო. რაკი მხოლოდ ბრძოლაში დაცემულთა ხვედრია ვალჰალა, “ჩაღაზე 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 (ა. გურევიჩი).

ვერაფერს ვიტყვი, მომხდარა თუ არა ასეთი შემთხვევა კაი ყმათა ცხოვრებაში, მაგრამ ის პერსპექტივა, რომელიც სკანდინავიელ სტარკიდს ელოდა, “ზენ ბაცალიგოს” *სიმღერეში* ფაქტია. აი, ეს უმოკლესი ბაღადა:

ზენ ბაცალიგოს თოვსა თოვს, ქვენ ბაცალიგოს შრებისა,  
თინიბექურთ ციხესა კუთხი მარჯვენა სქდებისა.  
თავს აზის შავი ყორანი, ლიბუში გველი ძვრებისა,  
შიგა წევს თინიბექაი, გულსუწადინოდ კვდებისა...

რას ნიშნავს აქ “გულსუწადინოდ”? იმას ხომ არა, რომ თინიბექას საერთოდ არ სურს სიკვდილი? რა თქმა უნდა, არა. გულსუწადინოდ აქ ერთადერთ რასმე უნდა ნიშნავდეს: ციხეში, თავის შინაში, სიკვდილი არ სურს თინიბექას. მისი წადილი ველზე სიკვდილი იქნებოდა. მაგრამ ის სარეცვლზე კვდება. ერთ-ერთი ვარიანტის “უზიარებლად კვდებაო” შორსმიმავალ ფიქრს და ვარაუდს აღგვიძრავს, თუ გავიხსენებთ ფრაგმენტს ე.წ. საგმირო-სამგლოვიარო ლექსიდან: “*ომში მოკლულსა გაჟაკცსა რად უნდა ზიარებო?*” ეს ასეა, მაგრამ თუ თინიბექა 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 ბაღადაის ერთ ვარიანტში მსხვერპლშეწირვის სახე აქვს: “*მაუქნევს ხოშურაული, გაავდებინებს თავსაო, თავს მსჭრის ბატკანივითა, შაპრევს ჯვარ-ჯვარის კარსაო?*”

რამდენი წლის სიცოცხლეს გაიღებდა თინიბექა, რომ შუქიაურის გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩენილიყო. ამ ლექსში ხომ შუქიაური თავისი ამგვარი აღსასრულით სახელის საუფლოში გადადის:

ახიელს თეთრსა ციხესა ჩარდახი ჩამოსდისაო,  
შიგა ზის შუქიაური, თავს ცეცხლი გადასდისაო,  
შუქიაურის კირიმი გულმწუხრად გამოდისაო...

აქ ერთადერთი სიტყვა “გულმწუხრად” ყველაფერს ამბობს.

“ზენ ბაცალიგოს” ორი გაგრძელება აქვს. ერთში მოცემული 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 მიენჩია რომელიმე მთქმელს. “*ჯიხვებს ნუ ჩახდევ კვირიკავ...*” ასე იწყება “ბაცალიგოს” გასაგრძელებლად გამოყენებული ლექსი, რომლის დამოუკიდებელი წარმოშობა უდაოა, მაგრამ ის კონტამინაციურად შეეხარდა “გულსუწადინოდ” მომაკვდავი თინიბექას ლექსს. მას, როგორც დაღუპული მონადირის ციკლის დამოუკიდებელ ბაღადას (იხ. “ჯარჯი”), უმჯობესია, ადგილი სამონადირო პოეზიაში მიუჩინოთ.

“ზენ ბაცალიგოს” აქვს მეორე, უფრო ბუნებრივი გაგრძელება, სადაც გარდაცვალებულს სათითაოდ დასტირიან ახლობლები: დედ-მამა, ცოლი; ასევე ცხენი თავისებურად:

თინიბექაის დედაი, საწყალ, სანთლებურ დნებისა,  
თინიბექაის დიაცი დედაში აღარ ჯდებისა,  
გაოსრებული ლურჯაი სამბურში აღარ დგებისა...

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.

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.

ნიშანდობლივია ცხენისა და მხედრის (პატრონის) ურთიერთობის (გავისხენოთ “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 ჩაითვლება უგუნურ არსებად. მეორე კი – იარაღი – უსულო ნივთად. ისინი თუმცა ლაკონიური, მაგრამ თავისი პათოსით ეპიური სურათის პერსონაჟები ხდებიან:

ჩავა, ჩაჰხვივის ლურჯაი, მთიბელავ, შენი ცხენია:  
“ვერვინ შამამხვდა, მთიბელავ, მხედარი შენი ფერია,  
ვერცვინ მამიყვანს ომშია, ვერც ვინ მაჭმია ქერია”.

მთიბელავ, შენი ფრანგული, იტირებს, გადაიქცევა:  
“ავაჰმე, ჩემო პატრონო, შენფრად არავინ მექცევა.  
ვერვინ შამიტანს ომშია, შამიტანს, გამამექცევა”.

უკეთესად და უფრო ამომწურავად, და მეტი გულისტკენით ვერც ერთი ახლობელი ვერ დაახასიათებდა დაღუპულ მოყმეს. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ დაობლებულთა შორის ყველაზე ტრაგიკული ცხენი და ფრანგული ჩანან.

უმხედროდ დარჩენილი “ლურჯას” მონოლოგი თითქოს პასუხია ტუნკით ივანეს გამამხნეველ სიტყვებზე თავის შემდრკალ “ცხენას” მიმართ. “გულს მე ჩავიდებ მაგარსა”, აი, ასეთ, ამ სიტყვების პატრონი, მხედარს მისტირის ცხენი.

ლექსი ვეფხვისა და მოყმისა. 7

თავდაპირველი სახით ეს ბალადა, როგორც აკაკი შანიძემ გამოარკვია, ათ 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"), დინამიური 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,  
ჯიხვისა თოფ დახკრა, ბერკენსა, ჭალას ჯახნ იქნეს რქისანი.  
შუა გზას შამააღამდა, დრონ იყვნენ შუდამისანი.  
გზას ვეფხვი შამეყვარა, თვალნი არისხნა ღვთისანი,  
გაზით გაართვნა კალთანი, ჯაჭვისა ჯავშანისანი.  
მოყმემაც ხელში იყარნა ვადანი თავის კმლისანი,  
ნელ-ნელა გაჭრა ფრანგულმა, დრონ იყვნეს წაქცევისანი,  
ვეფხვი კლდეთ გარდაეკიდა, ჩამააწითლნა ქვიშანი,  
თაოდ კლდის თავზედ შამოწვა მოყმე სულამომდინარი.  
ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხენ ქადაგ-მისანნი,  
უერთოდ არ დაიხარჯნეს ჩვენის აფხაზის ისარნი.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, მოყმე არ აპირებდა ფრანგულის მოშველიებას და მაშინდა 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 არწივის, მოკვლა იკრძალებოდა. მოყმე განწირულია, იგი უკანასკნელ, ზღვრულ სიტუაციაშია ჩაყენებული, მას სხვა გზა არა აქვს. არსებობს აზრი, რომ ვეფხვი, რომელმაც "თვალნი არისხნა ხთისანი", მას დამსჯელად მოეველინა ბერკენი ჯიხვის მოკვლისათვის. ვეფხვი ღვთის რისხვის გამომხატველია (ვ. 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.

გავისხენოთ, 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 არა გლოვის 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, მაგრამ 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 წარმოუდგენელია 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 დიდხინის წინათ შეუდგა წყალი.

თუ დაუუკვირდებით, მეორე კარი ბალადისა ხუთი მეტ-ნაკლებად დასრულებული მონაკვეთისგან შედგება. შეგუბებულია თითქოს ერთმანეთი თანამიმდევრული ზღურბლებით ბალადის ერთიანი სუნთქვა. პირველ მონაკვეთში ერთურთის დახოცვის ფაქტია აღნიშნული (“*იმათ დახოცეს ერთურთი*”), მომდევნო მონაკვეთებში ავტორი მიუბრუნდება შერკინების პერიპეტიებს და სხვადასხვაგვარად გადმოცემს მათ. პირველად დედა უმისამართოდ იამბობს ამბავს: “*ჩემ შვილს გზად ვეფხვი შაპყრია...*” მეორეში დედა დაჭრილ(?) შვილს, ჯერაც ცოცხალს, წყლულების უხვევს (ეს ლაპსუსია თუ უჩვეულო მეტაბოლე?); მესამეში: წინა მონაკვეთში გაცვეთილი ხმალი აქ ბოლოს უღებს ვეფხვს: “*ხმალმა დაკუწა ძვალია*”; ორთაბრძოლა მთავრდება და დედაც ამთავრებს ტირილს: “*მავის მეტს აღარ გიტირებ...*” და მოულოდნელად ყოველგვარი ტრადიციის საწინააღმდეგოდ გაისმის: “*შენ არ ხარ სატირალია*”. მეოთხეში კვლავ თავიდან იწყება შერკინება დედის სიზმარში: “*ხან ვეფხვი, ხან თავის შვილი ელანდებოდა მძინარსა*”; მესუთეში მოყმის დედა მიდის ვეფხვის დედასთან და, უნდა მოვლოდებოდით, რომ დედა კვლავ წამოიწყებდა შეტაკების ამბის მოყოლას.

როგორც მოსალოდნელი იყო, თითოეული მონაკვეთი თავის საკუთარ *ყუვზუა* გაწყობილი 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-სადაზროვან, უარესიც, ობივატელურ დასკვნას. თუ ყორნისთვის “*ორნივ ყოფილან უჭკონი*”, “*ვეფხისა და მოყმის*” მეორე მგოსანი დედის პირით საქვეყნოდ აცხადებს მოყმეთა კოდექსის უპირველეს ჭეშმარიტებას:

“არც ვეფხვი იყო ჯაბანი, არც ჩემ შვილ შახვდა ჭკვიანი”.

ჭკვიანი აქ ჯაბანის სინონიმია. ამდენად, ჭკვიანი მოყმე წინააღმდეგობრივი ცნებაა. სახელს და დიდებას მხოლოდ საღი აზრის საწინააღმდეგოდ მავალნი იპოვებენ. ჭკვიანნი ისევე ვერ მისწვდებიან დიდებას და სახელს, როგორც “ვეფხისტყაოსნის” საღვთო მიჯნურობას (“*ჭკვიანნი ვერ მიხედებიან*”). ანალოგია, ოღონდ მუტატის მუტანდის, აშკარაა. სავსებით პლატონური მანტიზმის (სიშმაგის) 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 სიტუციას ზურაბ ერისთავის ხანაში. შიოლა, ერთი გაბუდაყებული გვარის წარმომადგენელი, არაგვის ერისთავის პარტიკულარისტული მცდელობების დასაყრდენია ხევში. ჰუბრისი, როგორც წესი, ტრაგიკულად მთავრდება და შიოლას აღსასრულიც ამგვარია. ტრაგედიის არსი მოულოდნელობაშიც, მოწინააღმდეგე ძალის გაუთვალისწინებლობაშიც მდგომარეობს. 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 გამოსატული, რომლებიც დასკვნის, ერთგვარი ექსტრაბალადური სივრციდან გამოსროლილი შეძახილით, ავირგვინებს ბალადის ტექსტს:

ამბობენ ჩამაქცევასა ახალციხურის კლდისასა,  
თან ჩაყოლასა ამბობენ ქერბეღელის ძისასა,  
ვერ შეინახა სტუმარი, ვაი ვას დედას მტრისასა!

მაგრამ არა, “შიოლა და მთრეხელი” ისეთი კომპოზიციურ-იდეური მთლიანობაა, რომ საეჭვოა, 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, ვადასწვდა მხართ ნადებს მშვილდსა რქისასა*”; აქ არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს ყიფჩაღის მოძალადური მოძრაობა), შეურაცხყოფილი მასპინძლის ღირსებისა, რომელსაც სტუმარი მოუკლეს (თემა, რომელიც ვაჟას გენიამ პოემად აქცია); ტრადიციით შემავრებულ-გამართლებული შურისგების დაუოკებელი უინი (“*განრისხებას ღვონ ხთისასა*”); მკვლელის, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის არადნამდებობის, 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 (“*წამოდო, შაო და ბნელო, თუ სულს ვაამებ მკვდრისასა*”)...

და მაინც უნდა ვთქვათ, რომ ამ ბალადაში თვალში საცემია ის განაჩენი, რაც გამოტანილია ჰუმბრისის წინააღმდეგ: მას აქვს თავისი მწვერვალი, აპოგეა, რომლის შემდეგ იწყება შეუჩინებელი დაცემა და უეცარი კრაზი. ამასვე გადმოგვცემს თორღვა ძაგანის ცხოვრება, რომელსაც ბალადაში აღზევებისა და დაცემის კლასიკური სახე აქვს მიცემული.

მაინც რა არის მთავარი? იქნებ მთავარი მოქმედი აქ დროა, ის დროყამი, რომელიც გადის სწრაფად იმ საბედისწერო გასროლიდან უკანასკნელ თავშესაფრამდე, რომელმაც მაინც ვერ შეიფარა მკვლეელი? ეს დრო, ავსილი ეგზისტენციალური სუბსტანციით, სადაც ერთნი არიან დევნილი (*„დაეღწეებას ღვაკ ციხასა“*) და მდევნელი (*„განრისხებას ღვონ ხთიხასა“*). დროს აქაც ისეთივე ელვის სისწრაფე აქვს, როგორც სხვაგან, სადაც ბალადის გმირი სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარს შუაა მოქცეული.

### თორღვა ძაგანი

თორღვას ტრაგედია, რომელიც ჰუმბრისზეა აგებული, ერთი ბალადის სივრცით არ შემოიფარგლება. ის არც ეპიურ ჟანრში არ გადაზრდილა, რამდენადაც ეპოსი ქართული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი არ არის.

აქ არ ვსაუბრობთ თორღვას ისტორიულობაზე. ამ პრობლემას საგანგებოდ განიხილავს დოც. ტ. მახაური და, ვფიქრობ, დამაჯერებელ დასკვნებამდე მიდის. ყოველ შემთხვევაში, ისტორიული თორღვას პიროვნება, როგორადაც ის წერილობით წყაროებსა და ზეპირსიტყვიერ გადმოცემებში ჩანს, სავსებით 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.

თორღვა თავისი ჯერ წარმოშობით და მერე შობით ორი ისეთი ფუნდამენტური ნიშანი აქვს, რომელთაგან ერთიც კი საკმარისი იქნებოდა მის გასაზღვადად. წარმოშობით ის ბაგრატიონია, შობით კი – ნაწილიანი (ერთი მეორეს არ გამოირიცხავს). მის ბეჭებზე *„მარჯვნივ მზე წერებულიყვა, მარცხნისკე – მთვარის ნალი“*. 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, იხ. დონ ჯუზეპე ჯუდიჩი მილანელი, გვ. 131; ასევე ქრისტოფორო კასტელი, მინაწერები, 41, №№3,9].

თორღვა დამატებით ბეგარას უწესებს ფშავლებს (*„შშავლებ, უმატეთ ბეგარსა“*): თითო ტარიც ცხვარს და თითო ნაცრიან ტომარას (ზამთარში სანადირო გზების გასამშრალებად), და კიდევ *„საკარგემოთ“* არწივის ფრთას (ისრის კუდისთვის). ეს თითქოს არაფერია, მაგრამ უაზნაურო ფშავლების მოთმინების ფიალა ივსება და თორღვა მისთვის მოულოდნელად, ნაავადარი ჩონთას ხელით ეცემა.

- “ვინც შენ ვე მოგცეს, თორღვაო, მამა წაუწყდეს მკედარიო!”  
ამაიწვავდა ჩონთამა ისარი მჭვარტლიანიო:
- “სამჯერ მამიხვე, თორღვაო, სამი დაგიკალ ცხვარიო,  
მეოთხედ მოსულს დაგიკალ თეთრი ქორაი ხარიო.  
გიზავე დ' ვერ დაგიზავე, ბაგრატიონი ხარიო.  
გულსა ხკრა, სუკსა უწია, დაეცა ძაგნის გვარიო...”

ეს მისი დაღუპვის გარე მხარეა. თემი შურს იძიებს გაბუდაყებულზე, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ლეგენდებში (სულა და კურდღელას ამბავი) და ყოფაში. მაგრამ მის ასეთ აღსასრულს “მეტაფიზიკური” პლანიც ახლავს: გაბუდაყების კულმინაციაში თორღვას სტოვებს *ნაწილი*. იორში “ამაჩქევისას” უცხოთ თვალი მოჰკრა (“ვინ უგა თვალიო”) მის შიშველ ბეჭებზე ნაწილის ნიშნებს, რომელთა არსებობა, დედის გარდა, არავის არ უნდა სცოდნოდა და “ძმობილის ნაჩუქარი” ჯადოსნური ჯაჭვის პერანგიც სტოვებს მას.

- “ჯაჭვი რა უყავ, თორღვაო, ქაჯების ნაჩუქარიო?”
- “იელოვანზე გავწირე, გაცურდა, როგორც წყალიო”.

დაბოლოს, ვასრულებთ საგმირო თემაზე საუბარს, მომყავს ერთი მთიულური, არცთუ ცნობილი ლექსი, რომელიც თავის თავისა და მისის გმირის, ასევე მისი შემთხვევის ღირსებებზე თავად ლაპარაკობს. ვფიქრობ, კომენტარი ამ ლექსს არ ესაჭიროება მხოლოდ მის დასასრულზე ვიტყვი, რომ იგი გვაგონებს “გილგამეშიანის” VI დაფის დასაწყისს, სადაც ნათქვამია, როგორ რეცხავენ კედარის ტყის ურჩხულის მძლეველი გმირები საბრძოლო იარაღს ეფვრატის წყლებში:

“არ ვიცი ხანდო-ჭართალი, გუდამაყარი სად არი.  
მთიულეთს გამიგონია თორმეტი ციხე მაგარი.  
სამხრეთით წამოგვეწევა ვეშაგურთ ცხენი სადარი,  
ხედა ზის მამესწარაი, წელზე არტყია ხანჯალი.  
არაგვის პირას შამონნდა, გამინახევრა ლაშქარი,  
დაბრუნდა, წყალზე გარეცხა ომში ნახმარი ფარ-ხმალი”.

### „შემომეყარა ყივჩაღი“

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.

ეს არის ტიპური ბალადა, კლასიკური ეს აბრუპტო დასაწყისით, “შემომეყარა ყივჩაღი...” ვის? ვინ ვარ მე მუხრანის საზღვართან პურად დამჯდარი? ვინ არის ყივჩაღად სახელდებული ეს ადამიანი? არ არის აუცილებელი მასში დავით აღმაშენებლის ხანიდან შემორჩენილი, ფუნქციადაკარგული და ამის გამო გაყაჩაღებული ტომით ყივჩაღის დანახვა. ხომ არის ვარიანტები, სადაც ამ მოძალადეს სხვა სახელი ჰქვია? არც მისი შექმნის თარიღია ეჭვმიუტანელი იმ მოტივით, რომ ისტორიული ყივჩაღი ჯერ კიდევ ყივჩაღია, რაც XII საუკუნის აქეთ არ უნდა ვივარაუდოთ.

ბალადა გვხიბლავს ჯერ იმით, რომ მისი ენობრივი ქსოვილი წარმოადგენს საერთოქართული პოეტური ენის – *კოინეს* ბრწყინვალე რეალიზაციას; კიდევ დასაწყისი სტრიქონების ეთიკური (*მთხოვა და...*) და გრამატიკული (*ვაჭმე, ვასმე*) პარადიგმატულობით; და კიდევ მოთმინების ზღვარზე არცთუ მსუბუქი იუმორით, იქნებ სარკაზმითაც საკუთარი თავისა თუ ჩამოვარდნილი სიტუაციის მიმართ – “*ცოლი მთხოვა და ვერ მივეც, მიმეავდა სიდედრისასა, ან კი ცოლს როგორ მიეცემდი, შეიღსა გაზრდილსა სხვისასა*”. სკანდინაველი მოყმე არასოდეს გაიცინებდა, მაგრამ თუ მოხდებოდა და გაიცინებდა, მისი სიცილი მოთმინების ფიალის ავსებას ჰგავდა, ფრანგულის გაცინებას. ასეთია ჩვენი მოყმე, რომელსაც ბევრის მოთმენა უხდება სამზღვარსა მუხრანისასა, ის იცინის და მისი სიცილის საზრისს ვერ ხედება ყიფილი. “*ხელი მოჰხვია, აკოცა, მოზიდნა ნაწნავს თმისასა*” – ღირს კი ლაპარაკი იმაზე, რომ ეს ადგილი მისი მომდევნო სტრიქონითურთ – “*შესტირა საბრალო ქაღმა: ვაი ცოლს ცუდის ყმისასა*” – ჯერ შემთხვევის და მერე ბალადის კულმინაციაა? ქალის ხმა, როგორც კაცის სინდისის ძახილი, შემოდის დრამაში.

არსებობს ტექსტები, რომელთა საგმირო შინაარსი ერთგვარად ითავსებს სატრფიალო მოტივსაც. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ისინი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ყოფისთვის. საუბარია გატაცებული ქალის ტყვეობიდან გამოტაცების მოტივზე, სადაც მოყმის შინაგანი ღირსება მოულოდნელი ასპექტით გამოჩნდება მის სინაუქესთან ერთად. ამ თემაზე მთელი ეპიური ციკლია შექმნილი “თხისტყავიანის” სახელწოდებით, რომლის გმირის ღირსება რამდენჯერმე ეჭვის ქვეშ დგება საზოგადოების თვალში, მაგრამ საბოლოოდ აღდგება.

ახლა განვიხილოთ ლექსი, რომლის ბალადად მიჩნევას ხელს არაფერი უშლის: ყველა ნიშანი ბალადისა ახლავს მას – ერთი *ყუვი* და სწორხაზოვანი, უკანმოუქცეველი სიუჟეტური ხაზი.

### „მანგლისი რო ააშენეს“

ბალადა მეცხვარის სიყვარულზე მრავალმხრივ არის საინტერესო. განსხვავებით “თავფარავნელი ჭაბუკისგან”, აქ მასალაზე ძალადაუტანებლად შეიძლება გამოვავლინოთ მითოლოგიური მოტივები, თმცა ბალადაში ეს არ არის არსებითი. მითოლოგიური მომენტი მასში სპონტანურია.

ლექსს მაინც ბალადების რიგში განვიხილავთ, თუმცა შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ შეუცვლელი *ყუვის* გარდა, რომელიც ბოლომდე გაყვება მას, ბალადის სხვა ნიშნებს იგი მოკლებულია. თუ დაუუკვირდებით შინაარსის მდინარებას, ჩვენს წინაშე აღმოჩნდება იმავე ტიპის ტექსტი, როგორიც არის ჩვენს 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 (გატანილი) და ჩვენ მხოლოდ მხედრის პასუხს ვისმენთ.

“მანგლისის” შინაარსი დიალოგზეა აგებული: იწყება ვაჟის (მეცხვარის) მიმართებით – სიყვარულის გამოცხადებით ქალისადმი და მთავრდება მისივე სიტყვებით, რომლებიც ვირტუალურად გვამცნობენ მისი უარყოფილი სიყვარულის ბედნიერად დაბოლოებას.

“მანგლისი რო ააშენეს...” – ბაღადა 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 ოთხიოდე სატრფიალო ლექსი, სადაც კოშკი (ციხე) ან ქალის სამყოფელია ან ქალის სიმბოლური სახე. ერთგან ქალი ამბობს: “*შენ რო გგონივართ, ვაჟო, არცა ეგეთა ქალნი ვართ, კოშკნი ვართ, კირით ნაგებნი, კეკლდამაის კარნი ვართ*”. რა სურს ამით თქვას ქალმა? ალბათ ის თავის (და ზოგადად ქალთა სქესის) მიუწვდომლობას. ერთი მხრივ, კოშკი შეუვალია, მეორე მხრივ, კოშკი თავისი 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*”. კირით ნაგები სიმტკიცისა და სილამაზის ნიშანია.

თეთრი კოშკი ჩვენს ლექსებში საგანგებოდ ქალის შიგ მოსათავსებლად შენდება. ამისთვის ააშენეს “მანგლისი”, ამისთვის აშენებენ ციხეს ერთ დიალოგურ სატრფიალო ლექსში, სადაც ვაჟი ჰპირდება ქალს:

“ჩავალ, ჩავაგებ ციხესა, ბროლ-მარგალიტის ქვისასა,  
ზეთ დავხურავ ფიცარსა აბანოზისა ხისასა.  
შიგ დაედგამ ჭიქა-ჭურჭლებსა, საესესა სურვილისასა,  
ყაჭ-აბრეშუმებს ჩავკიდებ, საჩრდილობელსა მზისასა.  
შიგ ჩავსვამ, ჩემო ლამაზო, ნიავს არ გახლებ მთისასა...”

ასეთ ციხეში ჩასმული მზეთუნახავია 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 სასახლაც, რაკი მასში ცბიერება და მუხანათობა დაინახა. ასევე, ჩვენს ლექსში ქალი მაინცდამაინც ნდობით (თუ მისი სიტყვები შეფარვით გამოთქმული თანხმობა არ არის) არ ეკიდება ვაჟის შეთავაზებას:

“ვაჟო, დედისერთაო, გაზრდილო მინდორ-ველთაო,  
ოქროს შიბაის ნაგლეჯო, წამოსარტყმელო წელთაო,  
მასკვლავო, შარავანდედო, მთვარის ნაჭერო ხელთაო,  
ნურას ცბიერობ ენითა, ყელზე ნუ მახვევ გველთაო”.

ასეა თუ ისე, ვაჟს ქალის დატყვევების სურვილი აქვს – ამისთვის არის მოწოდებული ეს მშვენიერი წარმტაცი ციხე, მაგრამ მაინც ციხე, სადაც ქალი სხვა ნივთებთან ერთად იქნება გამომწვევადელი ვაჟის სიყვარულის ამარა, რომელიც “სურვილით სავსე” ჭურჭლებშია გასიმბოლოებული. ეს ციხეა, საიდანაც მისი გამოსხნა გახდება აუცილებელი; მურმანის აშენებული ბროლის ციხე, სადაც დატყვევებული ქალი 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 დაწყვილებული მოტივი. *“თმა შეუღლებს ინითა”*, შესაძლებელია, ქალის პატრონთა წარმომავლობაზე მიუთითებდეს: შეიძლება ქალი თათრების მოტაცებულიც იყოს, მაგრამ აქ ეს არ არის არსებითი. მთავარი კი 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 დამწუნებელია: *“ნუ მიმცემ მეცხვარესაო, თუ მიმცემ, ისეთ კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდედაო”*, ეხვეწება გასათხოვარი ქალი დედას. ამ სტრიქონს მითოსში გადაყვავართ, გაგვახსენებს შუმერელი ინანას თავდაპირველ არჩევანს, რომელიც სწორედ გუთნისდედაზე შეჩერდა და არა მწყემსზე, თუმცა საბოლოოდ მაინც მწყემსი დუმუზი გახდა მისი რჩეული.

ჩვენს მეცხვარეს, რომელიც ქალს თავის პროდუქტს – ყველს მიაართმევდა ხოლმე და ქალიც ხალისით იღებდა საჩუქარს და ღვინით (სამიწათმოქმედო პროდუქტით) უმასპინძლებოდა, შეუყვარდა ქალი და გაბედა ასეთი სიტყვებით მიმართა მისთვის: *“ნეტავი, ქალო ღამაზო, შენთან გამაძლო ძილითა”*, რამაც ქალის გულისწყრომა გამოიწვია *“შეწყველა მეცხვარე თავის ღამაზის 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 მოგვედეს საქმარო თავისი დამბლა ვირითა,  
მე მთიდან ჩამოვიარო ჩემი ცხენით და ბინითა,  
დაგიხსნა, წამოგიყვანო ქამანჩითა და სტვირითა.  
ერთად ვიცხოვროთ ბოლომდე, დრო გავატაროთ ღხინითა”.

რაც აქ ოცნებად არის წარმოდგენილი, საკმაოდ გავრცელებული მოტივია, რომელიც შეიძლება დამოუკიდებელ ჟანრადაც ჩაითვალოს. ეს არის გატაცებული ქალის გამოსხნა მოყმის მიერ. განვიხილოთ ორი მათგანი.

გიგლია

გიგლია, თუში, სახელის მაძიებელი მოყმეა, *“გულჭირიანია”*, როგორც ლექსშია ნათქვამი. ის ეძებს მტერს. სახელში არ უდგება გული – *“დიკლოს ვინ ბრუნავ ბანზედა?”* კახეთ-თუშეთობის ჭაპნის გამწვევია. ზაფხულიდან შემოდგომამდე იგი ცხვარს ატარებს თუშეთსა და კახეთს შორის.

გიგლიას საგმირო საქმის თხრობა ორიგინალურად არის აგებული. მთელი ტექსტი შეიძლება პირობითად ექვს მონაკვეთად დავეყოთ. თითოეული მათგანი გიგლიას სხვადასხვა ღირსებებს ავლენს. პირველ მონაკვეთში, რომელსაც ექსპოზიციას დავარქმევთ, სიმბოლურად (სწორედ სიმბოლურად!) არის მინიშნებული მომხდარი:

“ფარსმის თავს მასწყდა მასკვლავი, გირევს დეეცა თავზედა”.

ბალადის კონტექსტიდან გამომდინარე ეს ამგვარად უნდა წავიკითხოთ: ფარსმის გზით გირევს ქისტები დაესხნენ და ქალი მოიტაცეს. გამონჩდება გიგლია, მაგრამ ჯერ მისი სახელი არ ვიცით. სოფლის ანონიმური ხმა გაისმის (სინამდვილეში ეს პოეტის სიტყვებია), ამავე დროს აქ გიგლიას ერთგვარი პორტრეტია დახატული:

– “ვინა ხარ გულჭირიანი, დიკლოს ვინ ბრუნავს ბანზედა?  
ზაფხულს ჩამაპლევ ჭირითა, სთველს კახეთს წახვალ 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 შეილებმა სიტყვა არ გითხრეს წარზედა”.

მეოთხე მონაკვეთში, როგორც ჩანს, გიგლიას სწორ გზაზე აყენებენ. მტერი ლოპოტის ხეობას მისდევს:

– “თუ გეკითხავ, ვაჟო, გიამბობთ, ლოპოტს ჩაუჯე წყალზედა.  
ქართლით მაუდის ტყეები, 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, დილი შაიჭერ ტანზედა!”

ვინ ამბობს ამ 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 მოყმობას. ამ მონაკვეთის კულმინაციაა სიტყვები “დილი შაიჭერ ტანზედა!” რაკი გიგლია ამას ქალს ეუბნება, ვისი ღირსებაც მან უნდა იხსნას, ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ გიგლიას ტყვია არ გაუთავდება და ქალს არ დაჭირდება ტანზე “დილების შეჭრა”, რაც შეიძლება “დილების 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 შამეცია, როგორც რო მეელი ცხვარზედა.  
თოფი ჰკრა ძმისა მამკლავსა, ალი დაჰხვია ტანზედა.  
ახლა ხმლით გადაუფრინდა, მკვდარი შაყარა მკვდარზედა.

გიგლია დაეცა გამტაცებელთა ბანაკს, რომელთა შორის მისი ძმის მკვლელობაა. ”როგორც რო მეელი ცხვარზედა“ – გავისხენოთ, რომ გიგლია მეცხვარეა, მწყემსია, რომელიც მეელს უნდა უგერიებდეს ცხვრებს. ახლა გიგლია თავად არის მეელი, გამტაცებლები კი ცხვრები არიან. მეელი მოყმის, კაი ყმის, ერთ-ერთი ძირითადი ეპითეტია (“მგლის მუხლი”, “მგლისა ფერა”).

მეექვსე, დამასრულებელი ეპიზოდი, ამხელს ბალადის საზრისს. როგორც ყოველი ბალადის დასასრული, ესეც უაღრესად ლაკონიურია. არც ქება-დიდება, არც შესხმა გმირისა, ვინც ქალიშვილი გადაურჩინა მამას. მადლობის სიტყვები, რაც მამას სპონტანურად უნდა აღმოეთქვა გულიდან? ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მისი “აქ რად მოგყვანდა” მადლობის გამოხატულებაა? 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 წამზედა!”

იქნებ ღირდა, თუ ბალადა ამ ბოლო სტრიქონებში გამოთქმული პასუხისთვის შეითხზა? ან ღირდა, თუ ამ პასუხისთვის ჩაიფიქრა გიგლიამ ქალის გამოხსნა? სხვანაირი პასუხი, სხვანაირი მოქცევა, როგორც ანგარებიანი, ფასს დაუკარგავდა მის ნამოქმედარს. იქნებ გიგლიას არც სახელი უნდა, როგორც “თხისტყავიანს” სხვა, ანალოგიური, ბალადიდან, რომელიც სრული გულწრფელობით ეუბნება თავის გამოხსნილ ქალს: “*ჩემს ნაქნარ სახელს ნუ იტყვი, ვიყნოდეთ და-ძმობაზედა*”?

## ე) სატრფიალო პოეზია

თავფარაენელი ჭაბუკი

სამიჯნურო პოეზიაში ბალადათა რიცხვი თითებზე ჩამოსათვლელია. მათ შორის ბრწყინავს ბალადა თავფარაენელი ჭაბუკისა და ასპანელი ქალის სიყვარულზე. ცხადია, იგი მესხური წარმოშობისაა, მაგრამ მთელს აღმოსავლეთ საქართველოს არის მოდებული. თავისი წარმოშობის ადგილიდან სრულად მოწყვეტის ნიშნად მოვიყვანთ სტრიქონშივე წარმოდგენულ “გასპარას ქალსა ჰყვარობდა” ნაცვლად “ასპანას ქალსა ჰყვარობდა”, არც თითქოს უფრო ახლოს მყოფი “ასპინძას ქალსა ჰყვარობდა” არის მართებული, რამდენადაც თავფარაენის ტბა ასპინძას არაფრით უკავშირდება.

სიუჟეტი მარტივია: ვაჟს სატრფოს სანახავად უხდება ტბის (ტექსტში: ზღვის) მეორე მხარეს გადაცურვა, საიდანაც ქალი სანთლით უნათებს გზას, ავსული ბუბერი კი უქრობს ცურვისას ქარიშხალია მოვარდება და ძლევს ვაჟს, რომლის წითელ პერანგს დილით ტალღა აფრიალებს, მის ცხედარზე კი ორბი “ხარობს”.

დადასტურებულია ამ სიუჟეტის უძველესი დამუშავება ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში. იგი იპოვება ოვიდიუსის “მეტამორფოზებში”: და აბილოსელ ლეანდრეს შესახებ; ლეანდერი, აბილოსელი ვაჟი, თავის სატრფოსთან, აფროდიტეს ქალქურუმ ჰეროსთან შესახვედრად ყოველდღიურად გადალახავს ჰელესპონტოს აბილოსიდან ფესტომდე; გზის მანათობელ ჩირაღდანს ქარიშხალი აქრობს, ლეანდერის ცხედარს მებაღურები 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 ვაჟზე 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 დასტურებს აბილოსური ლეგენდა, რომ მათ სიყვარულზე ტაბუა დადებული, როგორც ფესტოს ქურუმქალისა და აბილოსელი ვაჟის სიყვარულზე. ვინ არის “ავსული ბებერი”, რომელიც წინ ეღობება მათ სიყვარულს? კოშკში დატყვევებული ქალის დარაჯია თუ ქარიშხლის დედაბრული განსახიერება? ავსული ბებერი (ქალია თუ კაცი?) კიცხავს, კრულავს ქალს, “წინადაც ევა გვევარობდაო”, 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 (აღსაწერად) გამოიყენება. თავფარავნელი ჭაბუკის სიყვარული ქალისადმი შეუწყვეტელი ხანგრძლივობაა, რომელიც სხვაგვარად არც კი გამოითქმოდა, ვიდრე ამ ზმნური ფორმით “ჰყვარობდა”, მაგრამ ბალადა მოგვითხრობს მის უკანასკნელ წიაღსვლას ზღვისა და არა ჩვეულებრივ განმეორებად ქმედებას, რომ ნამყო 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 თვის წინსვლაში მეორე ნაპირისკენ. თუ ზმნათა ერთი წყება *ჰყვარობდა*, არა *ზარობდა*, არა *ჩქამობდა*, *ნიავეპარობდა*, *კელაპტარობდა*, მეორე წყება *ავსა ლამობდა*, *აქრობდა*, *აბეზარობდა*, *ჰგვანობდა*, *ლამობდა* – ასევე განუწყვეტელ ქმედებათა გამომხატველი, მის წინააღმდეგ არის მიმართული. ვაჟი და სტიქია (მის თანხმობ ავსულთან ერთად) ერთიან დიალექტიკურ პროცესში არიან ჩაბმულნი. სადღაც 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 ვეღარ გაგრძელდება. აი, ეს საბედისწერო ადგილი: “*დაჰკარგა ფონი, შეშჭირდა* (სტიქია კი განაგრძობდა

თავის უწყვეტელ საქმეს), *მორევი ბობოქრობდა*” და ბოლოს, “*გათენდა* (კვლავ წყვეტილი), *დილა ღამაში, კეკელუცის თვალებს ჰგვანობდა. წყალსა დაედრჩო* (წყვეტილი!) *ჭაბუკი, ჭოროხზე ეგდო* (სტატიკა!), *ჩანობდა* (უწყვეტელი – ის უკვე ბუნების დინამიკის ნაწილია)” და ასე შემდეგ დასასრულამდე “*ღემს დასჯდომოდა ზედ ორბი, 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 ვეღარ ანთებს ჩამქრალ სანთელს, რომელიც დასაწყისში კელაპტრის ძალით ანათებდა. ბალადა იწყება ვაჟით, მთავრდება ვაჟითვე, რაც სრულიად კანონზომიერია. იმ ერთადერთ ვარიანტში, რომელსაც ქალის ბედი აინტერესებს, ვაჟის გვამიც კი საერთოდ აღარ იხილვება სამზეოზე, აქ არც მოვის პერანგი ჩანს, 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. კერძოდ, ყურადღება ექცევა არა მხოლოდ მოვის პერანგის *სიწითლეს*, რომელიც ბევრი ხალხის და, მათ შორის, ქართველთა მსოფლგანცდაში სიკვდილის ფერია და ამდენად არ არის გამორიცხული მისი ამგვარი კონოტაცია, არამედ ტოპონიმ თავფარავანშიც და, რაც კურიოზულია, დოლაბშიც, რომელიც ამ ბალადაში მზის სიმბოლოდ არის მიჩნეული. მაგრამ პასუხი კითხვაზე, თუ საიდან აქვს ჭაბუკს მზის ნიშანი და რატომ მიაქვს იგი სატრფოსთან, არ ჩანს. როგორც გაირკვა, დოლაბი ამ ლექსში სრულიად რეალურ საგანს, ხისგან გამოჭრილ საცურაო მოწყობილობას ნიშნავს, რომელიც წისქვილის ქვას მხოლოდ ფორმით ჩამოჰგავს (ი. მაისურაძე) და არავითარი კავშირი მზესთან არა აქვს.

### ხვარამზეს ლექსი

ლექსების ციკლი, რომელიც ხვარამზეს სახელით არის ცნობილი (არსებობს ცალკე გამოცემა: ხვარამზე. ვერცხლის თასადამც მაქცია, შეადგინა ი. გოგოლაურმა, “საბჭოთა საქართველო”, თბ., 1976) სატრფიალო პოეზიის შედეგურია. შექმნილია იგი არცთუ შორეულ წარსულში, მისი ავტორი ქალი ხვარამზე (“სამუკათ ხვარამზე”), როგორც თედო რაზიკაშვილი გვამცნობს, მისი დედის “ტოლი და ამხანაგი” ყოფილა. ხვარამზე თავის გაუნელებელ სიყვარულზე მღერის ამ ლექსებში. ხან ის მიმართავს შეყვარებულ ვაჟს, რომელსაც არ გააყოლეს, ხან ვაჟი მიმართავს მას, თითქოს მის დამწუნებელს.

### ვ) სამგლოვიარო პოეზია

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 გლოვანა აღწერილი, მაგრამ ის არ არის სამგლოვიარო რიტუალის ნაწილი, იგი არ არის გამოყენებული მიცვალებულის დატირების ტექსტად. რაც უნდა ძლიერი განცდაც არ იყოს მასში გამოხატული, არც ერთ დამტირებელს ტრადიციულ საზოგადოებაში არ მოუვა აზრად, რომ ამგვარი ლექსები მიცვალებულის დატირების მიზნით შეასრულოს. ერთია განცდის გამოხატვა, სხვაა ამ განცდისთვის საზოგადოებრივი უღერადობის მიცემა, 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 (ნაწილობრივ 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 ოდნავადაც მაინც უახლოვდება ან თვლიან, რომ უახლოვდება (ან სურთ, რომ უახლოვდებოდეს) კაიყმის იდეალს.

დალაის სტრუქტურა ასეთია: იგი ექვსი მონაკვეთისგან შედგება:

I. შეძახილი ანუ მოწოდება დალაის სათქმელად: “დალაი თქვით, დალაი, მხედრებო”;

II. იმ მოყმის სახელის და დაღუპვის გამოცხადება, ვისთვისაც იმართება და იმღერება “დალაი”;

III. გახსენება მოყმის მიერ ჩადენილი აქტებისა და სინანული, რომ ისინი აღარ განმეორდება. როგორი იყო იგი: მტერთან მებრძოლი (“მტერთან ხმალამოდებული”), “სწორში თავგამოდებული”, მოსამართლე და გამრიგე, მასპინძელი (“სტუმართა დღეო მზიანო”), “პირწყალი თუშეთისა”).

IV. ვინ გლოვობს მოყმეს: დედა, ცოლი, ქალ-რძალნი და რა მოსდის მის ნაქონს: ტანისამოსს, ცხენსა და აბჯარს, მის ნაწოლ ლოგინს, მის წვერ-ულვაშს. როგორც ვიცით, ეს ჩამონათვალი, რომელიც შეიძლება ივსებოდეს ვარიანტიდან ვარიანტში, ახლავს საგმირო ბალადას ან ლექსს, რომელიც, როგორც წესი, გმირის დაღუპვით მთავრდება (კლასიკური მაგალითი “ხოგაის მინდი კვდებოდა”, “ზენ ბაცალიგოს” და სხვა). ზოგიერთი მოტივი, როგორც არის, ულვაშის მწვანედ ამოსვლა განსაკუთრებული სახის გლოვის ლექსების შემადგენელი ნაწილია.

V. რა სახით შედის საიქიოში და როგორ ეგებებიან (ვერცხლით გაწყობილი 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” ღირსებები საიქიოში საგზლად მიჰყვება ადამიანს და განსაზღვრავს მის მდგომარეობას.

VI. შენდობა სახელდებით.

შაირით (თექვსმეტმარცვლიანი საზომით) შესრულებული ყოველი ფრაზა ამ ექვსმონაკვეთიანი ტექსტისა მთვრდება შეძახილით – *დალაი!*

*დალაი* სრულდება მიცვალებულის არა დაკრძალვის დღეს, როგორც *ხმით ნატირალი*, არამედ წლისთავზე, როცა მის პატივსაცემად იმართება დოღი, რომელშიც საგანგებოდ შეკაზმულ-მორთული მისი ცხენიც მონაწილეობს.

რას ნიშნავს *დალაი*? ფიქრობენ, რომ იგი ვაინახური წარმოშობისაა და ნიშნავს ღმერთს, თუმცა ძნელი დასაშვებია, რომ დოღის 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). ყოველ შემთხვევაში, *დალაობა* აშუამად მთელი ამ ცერემონიალის – შემამზადებელი რიტუალით, დოღითა 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. [ნიმუშად ჩვენ ხევსურულ ხმით ნატირლებს განვიხილავთ გამოცემიდან: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის III, 1940].

ტერმინი *ხმით ტირილი* სხვას არაფერს ნიშნავს, თუ არა სიტყვით ტირილს. ხმა აქ არ არის გამოყენებული იმ ჩვეულებრივი მნიშვნელობით, რაც ქართული ენის ყველა დიალექტში დატურდება. აქ იგი სიტყვის სინონიმია.

*ხმით ნატირალი* ურთიმო, ცხრამარცვლიანი ლექსია, რომლის ყოველი სტრიქონი, როგორც წესი, სხვათა სიტყვის *ო*-თი ბოლოვდება. მოტირალი ამგვარად აბოლოებს სტრიქონებს (თოთო ბავშვზე ნატირალი):

“გაგორდი, ოქროს აკავანო,  
მე გხედავ – დაიხარე პირქვალ,  
გაფრინდი ქორის წიწილალო,  
ციხეში შაიჭუჭკენ მკვარნიო...”

(სიტყვებში *აკავან-ო-ო*, *წიწილა-ო-ო* პირველი *ო* წოდებითისაა, მეორე სხვათა სიტყვის).

ამ ტიპის ლექსი *მთიბლურის* სახელწოდებით არის ცნობილი. ეს სახელწოდება დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთადერთი ადგილი, სადაც, მიცვალებულის ცხედრის გარდა, კიდევ (ხელმეორედ) შეიძლება შესრულდეს და სრულდებ *ხმით ნატირალი*, ეს სათიბია. ანუ იგი თიბვის სიმღერების რეპერტუარში შედის, უფრო სწორად, რეპერტუარის ერთადერთი შემადგენელია, სხვა სახის თიბვის ლექსებს 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 მიცვალებულის დატირებისა ცერემონიალზე 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, *ხმით მოტირალი* ქალთა შორის 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, იმპულსი, მიცვალებულის პიროვნებაა – მისი ღირსებები და ადამიანური თვისებები. მიცვალებულის გარშემო შეკრებილი დედროვანი, რომელიც მოთქმით (არა სიტყვით) ეხმაურება ხმით მოტირალის წარმოთქმულ ყოველ ფრაზა-სტრიქონს, ამ შემოქმედების მონაწილეა. ძნელი სათქმელია, შესრულდებოდა თუ არა *ხმით ნატირალი* მათ გარეშე.

*მოტირლის* შემოქმედება დიონისურია, ექსტატური, ის იმავე ბუნებისაა, რაზეც პლატონი წერს “იონში”. მის ამ ხასიათს თავად *მოტირალი* არცთუ იუმორის გარეშე აცხადებს თავის პირით:

“რა კან რანი-მ ვართ მატირლებიო,  
დავსხდებით, დავიმწუხავთ თვალთაო,  
დავიწყებთ ტანნი ცხროობასაო,  
იელნაჭამსა ვღგივართ თხასაო...”

სტრუქტურა. მიუხედავად ექსტატიურობისა, *ხმით ნატირალს* არა აქვს მკაცრი, კანონიკური აგებულება. მისი არქიტექტონიკის აგებაში *ხმით მოტირალი* სრულიად თავისუფალია. მას შეუძლია დაიწყოს მიცვალებულის პიროვნების დასახელებით, მისი სიკვდილის გარემოების ხსენებით, სიკვდილისადმი (“*სიკვდილო, შეილი ვაგიზარდე*”) ან მიცვალებულისადმი მიმართვით (“*გორგი, შენ ხარა თველქათიო, მთაჩი მხოცელი ჯიხეებისაო*”), დაგვიანებული გაფრთხილებით (“*გუებენ, გუროს მიხლოაო*”) ან საყვედურით (“*ხომიზურაო, შაგენაცვლეო, მე იმას რაად მატყუებდიო: მაგიოლ გიორგობიოსაო*”), მომკლავთა წყევლა-კრულვით და ეს აბრუპტო 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 უანრის, ერთიან მხატვრულ ფონდს. შეიძლება იმაზეც საუბარი, რომ ეს ფონდი ინარჩუნებს ავტონომიას საერთო-სახალხო პოეზიის კონტექსტში.

ჩვენ მაინც ყურადღებას მივაქცევთ მხოლოდ ნატირლებისთვის დამახასიათებელ ტროპებს, რომელთაგან ბევრი მხატვრული აზროვნების შეუდარებელი ნიმუშია. საზოგადოებას შეეძლო მოესმინა, ჩვენ კი შეგვიძლია წავიკითხოთ ამგვარი ტროპები: “ხირიმის ბარტყი” (ტყვია), “მიწის ლოგინი” (საფლავე), “მიწის სამოსელი” (საფლავე), “ცრემლის დილები”, “ცრემლის ძაფები” (“სამარეს პირი გაუკერეთ ჩემი ცრემლების ძაფებითა”). მოტირალი მიმართავს დამეს, რომელიც მასავით ცრემლს ღვრის, ოღონდ მისი ცრემლები ვარსკვლავებია (“ვარსკვლავნი ცრემლად დაგიღვრავის”), მიმართავს გათენებას, რომლის ცრემლები ცვარ-ნამია (“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 ხევესურეთში? დედა არ შეიძლება იყოს შვილის ხმით მოტირალი, არც ცოლი – ქმრისა. რა თქმა უნდა, დედას ან ცოლს ეკრძალება შეიღზე ან ქმარზე ტირილი, ეს მისი კერძო, ინტიმური საქმეა, მაგრამ ის ხმით ანუ სიტყვებით საჯაროდ, ყველას გასაგონად ვერ დაიტირებს მათ. პრინციპი ასეთია: რაც უფრო ახლობელია გარდაცვლილი, მით უფრო მეტი თავშეკავება მართებს ჭირისუფალს. დეიძლი 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. ასევე ბოდიშობს ქმარი, რომელიც, რაღაც გარემოებათა გამო, იძულებული ხდება, დაიტიროს ცოლი. მაშ, ვინ ტირის შვილს? ყველა, გარდა დედისა (და, თავისთავად ცხადია, მამისა): დეიდა, მამიდა, და, არანათესავი პროფესიონალი ხმით მოტირალი. ქალი ტირის თავის ძმაზე და დაზე, სიძეზე, მამაზე, ბიძებზე, ბიძაშვილებზე, ნებისმიერ ნათესავზე, ოღონდ არამც და არამც თავის შვილზე და ქმარზე. ეს შეუვალე წესია ხევესურეთში.

განსხვავებული ტრადიცია მოქმედებს ფშავში: აქ მრავლად შევხვდებით დედისგან შვილის დატირებას. ხმით ნატირლის საუკეთესო ნიმუშები სწორედ შვილის დატირებებია. ქვემოთ ჩვენ გავვეცნობით ზოგიერთ მათგანს.

დატირებულის ზნეობრივი სახე. არის თუ არა გატარებული სამგლოვიარო პოეზიაში ლათინთა პრინციპი: “მკვდრებზე ან კარგი, ან არაფერი” (*De mortuis aut bene, aut nihil*)? როგორც ჩანს ეს უნივერსალური პრინციპია, მას აშკარად მისდევენ ჩვენი ხმით მოტირალნი. თუ მკვდარი დატირებულია, მასზე მხოლოდ კარგი, საუკეთესო, მოყმეობის მაქსიმუმი, ჰეროიკულია ნათქვამი და მის ცხედრის გარშემო შემოკრებილთა შორის არავინ იქნება ისეთი, რომ ეჭვი შეიტანოს ნატირალში თქმულის ჭეშმარიტებაში. საიქიო სხვაგვარი შუქით ანათებს ლულიწმიდას (მკვდარს), მისი სიკვდილი სიცოცხლის აპოთეოზად ჩანს; მარადისობის ცეცხლი აღნობს 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, მასვე ისმენს იმ შორეული მოლოდინით, რომ თავად მასზეც მსგავს სიტყვებს იტყვიან. 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, ღვაწლის გადმოცემის, ადამიანის ფიზიკურ-სულიერი პორტრეტის ხატვის ენა კონვენციალურია, მასში არავინ გადაჭარბებას არ ხედავს. ყველაფერი, რაც მასზეა ნათქვამი, სწორედ ასე, ამ ენით, უნდა თქმულიყო. რაც უნდა დაცილებული იყოს ობიექტურ რეალობას *ნატირალში* შექებული ადამიანი, ის თავის სიმართლეში სუფევს, ის *ნატირალის* გმირია. მაგრამ მაინც ნატირალი არ წარმოგვიდგენს გლოვის ისეთ გრანდიოზულ, თითქოს ქვეყნის დაქცევის, სურათს, როგორსაც “ზოგაის მინდი კვდებოდაში” ვხედავთ. თუ მინდის სიკვდილზე არწივები ფრთებს იგლეჯენ, *ნატირალის* გმირი თავად არის არწივი, ოღონდ ფრთადაღეწილი; ის ვეფხვიც არის, ჯიხვიც და ირემიც – ყოველ მათგანს განასახიერებს იგი, რადგან კაი ყმა ითავსებს თავის თავში ყველა არსებისგან საუკეთესოს, სიცოცხლეშიც და სიკვდილშიც ისინი მათი სადარებელია:

“ვეფხვო, დახყარე იარაღი,  
არწივმა დაიჭუჭკენ მკარნიო,  
ჯიხვო, საწოლით გადმოდვარდიო,  
ირემო, დაინაყენ რქანიო”.

აქ განზოგადებულად და ხატოვნად არის აღნიშნული დაღუპვის ფაქტი, არავითარი კონკრეტული გარემოება, რისი გადმოცემაც არცთუ იშვიათია *ნატირლებში*. ზოგიერთი მათგანი მთლიანად ტრაგიკული შემთხვევის (სწორედ ასეა წარმოდგენილი ნატირალში გმირის დაღუპვის ვითარება) აღწერას ეძღვნება და *ნატირალი* თითქოს ნოველად გარდაიქმნება. აღწერილია ამბავი, *ნატირლებისათვის* სპეციფიკური სინანულის (დანანების) კილოთი, თანამიმდევრობით მისი დაწყებიდან დასასრულამდე. ასეთია ერთი საკმაოდ ვრცელი, ორათეულზე მეტსტრიქონიანი ხევსურული ტექსტი (დის ნატირალი ძმაზე), რომელიც იმ შემთხვევის გახსენებით იწყება, რაც აღრევევ გადაწყვეტილი, შეიძლება ითქვას, რამდენადაც საქმე სისხლის აღებას ეხება, კანონიერი მკვლელობის უშუალო საბაბი გახდა:

“ფასიორათამც დაღლევს ღმერთიო,  
მისცეს დვარბინი იმედასაო,  
აკუშოს ღელით გამახენაო,  
ძმის მაკლავ იცნა ახოსთავსაო...”

[შენიშვნები: *ფასიორანი* – ხევსურთა ერთ-ერთი საგვარეულოს სახელია; *აკუშო* – სოფელი ლიქოკის ხეობაში; *ახოსთავი* – ადგილი მის მოპირდაპირედ არაგვს გაღმით].

მივიჩნით ეს ოთხი სტრიქონი ექსპოზიციად, რომლის შემდეგ ვითარდება სისხლიანი ამბავი. საგულისხმო ის არის, რომ მკვლელობის საქმეში, რომელიც

ამ “ღვარბინის” მიცემას მოჰყვა, მისი გადამცემი ფასიორნიც დადანაშაულებულნი არიან, როგორც მონაწილენი. ასეთი იყო საზოგადოებრივი აზრი, ამიტომაც ღვარბინდის გადაცემის აქტი იმთავითვე *მოტირალის* ფიქრების ბინადარი შეიქნა და ის წყევლას უთვლის მათ ტირილის დაწყებისთანავე.

ის, რაც ღვარბინდში გახედვას მოჰყვება, ანუ თოფის გასროლა აკუშოს დელედან, როგორც გადმოსცემს მას მოტირალი დიაცი, თავისი თუმცა *მთიბლურის* სალექსო საზომით შენელებული, მდორე და, ამრიგად შინაგანში გადანაცვლებული, ექსპრესიითაც კი არ ჩამორჩება, თუ არ ძღვეს კიდევ ბალადის აჩქარებულ ტემპს:

“მაშინ რა ხქენი, და გენაცვალო,  
ბუჩასეულმ რომ ჩამაგხვივლო,  
ნამხრევთ სათავეს ნაყუდებო,  
გაღვარდი ნამხრევთ ბოლოშიაო,  
დაგაწყვეტივნა კაფიანიო,  
ნამხრევნი სისხლით დაგასვრივნაო,  
ცელ დაგრჩა ნამხრევთ სათავესაო,  
ნამხრევთ ბოლოში – სალესველიო...”

[შენიშვნები: *ბუჩა* – ერთგვარი თოფია, შესაძლოა, თოფის საკუთარი სახელიც იყოს; *ნამხრევი* – მოთიბული ნაწილი სათიბში; *კაფიანი* – მთიბლური სიმღერა].

მოტირალი განაგრძობს, ერთხელ კიდევ გაახსენებს იმას, რაც საზოგადოებამ კარგად იცის – როგორ მოუღეს ბოლო სათიბში მშვიდობიან მოსაქმეს, მთიბელს (თუმცა შურისგების აღსრულებას შრომის პროცესი ვერ დააბრკოლებს):

“ასურათ სანათისძიასაო  
შვილნიმც ხყონ შენის დავლათისნიო! –  
შენზე კმლით მასვლა რად უნდოდაო,  
ბუჩასეულიც გეყოფოდაო...”

[შენიშვნა: *მოტირალი* წყევლას უთვლის სანათისძეს, რომელმაც თოფით დაჭრილს ხმლით მოუღო ბოლო: მისი ხელით მოკლულის დავლათს – ბედს უსურვებს მის შვილებს ანუ მათაც იმგვარსავე სიკვდილს].

*მოტირალი* მიჰყვება მოვლენათა განვითარებას: როგორც შურისგების გარეშე არ ჩაივლიდა ეს ამბავი, ისიც არ გამოტოვებდა მას თავის *ნატირალში*:

“აცა, ვერ წახოლ, გუროელო,  
აპარეკაი გამაგიდგაო,  
ბუჩასეულს ქვე რას გვაკვებებო,  
ხირიმის ბარტყი ჩვენიც ნახეთო...”

[შენიშვნები: *გუროელი* – ან თოფის მსროლელია ან ხმლით მიმსვლელი; *აპარეკაი* – რომელიც თავს იღებს სისხლის აღების 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 პირის აღსასრულის გარემოება მხოლოდ დასახელებულია, *მოტირალი* არ მისდევს ბრძოლის აღწერას, ის უფრო მოკლე 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 დროინდელი გუდამაყრელი ვინმე მიხას სიკვდილზეა შესრულებული დის მიერ, როგორც გადმოცემით ამბობენ:

“შარმანაულო, შავარდენო,  
მთიბელ-მამკალნი გიხარიანდაეო?  
მთიბელ-მამკლისა სანაყროდაო  
დუმას ზისცვარში ხარშავდაეო?  
ბევრაის ჯიჯვის გამგორესაო  
თოფსა კირიმსა ზიდავდაეო?  
მტრისა ბევრაის გამჯავრესაო  
წელზე ფრანგულსა იბამდაეო?  
სტუმრის ბევრისა მასახურსაო  
ტყავსა ქემხითა ხკერავდაეო?  
ბევრაისა მტრისა გამრიგესაო  
ენასა ბჭეხი ზიდავდაეო?”

[შენიშვნები: *ზისცვარი* – რძე; *მასახური* – მოსახურებელი (საბანი); *ქემხა* – კერვის ერთგვარი წესი, ყაიდა. ქემხით გადაკერილია ერთმანეთზე ცხვრის ტყავები, რომ ადამიანს ეყოს საბნად. *ბევრაის მტრისა* – აქ მტრებში შინა მოშუღარნი, არა გარეშე მტრები იგულისხმებიან. *ბჭე* – თემის სასამართლო].

ეს იშვიათი ნიმუში *ხმით ნატირლისა*, სადაც მწყობრად და განზოგადებულად, არა კონკრეტული სახით, არის ჩამოთვლილი მამაკაცის მრავლამხრივი 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. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს: შავარდენი – ამგვარი ბგერწერის სიტყვა – ეპითეტად, ეჭვი არ არის, სახელის გამოსმობილია (არა არწივი, არამედ სწორედ შავარდენია შარმანაული), თუმცა მისი მოხმობა არ არის მოულოდნელი კაი ყმის შესამკობად, როგორც ერთ *ნატირალშია*: “*თეთრისა ქორის ნაშობოო, შავარდენისაგან ნაქნაროო...*” მოყმის ფუნქციების ჩამოთვლა გვეხდება სხვაგანაც, კერძოდ, *დალაიში*, მაგრამ არა აქვს ისეთი მწობრი სახე, როგორც შარმანაულის დატირებაში, თუმცა პირუკუ იყო მოსალოდნელი, რამდენადაც თუშური ტექსტი კანონიკურია და განზოგადებული. მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ შარმანაულის ტექსტს განზოგადების მეტი ხარისხი აქვს. აქ წარმოდგენილია საქმიანობის ხუთი სფერო, სადაც მოყმეს უხდება თავისი უნარებისა და სილაღის გამოვლენა, თავისი ნიჭის რეალიზაცია. ესენია:

1. შრომა, – იგი ყველას თავშია დაყენებული; თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ამ საზოგადოებაში ღირსებით სხვებზე უპირატესად იყოს მიჩნეული. არაშემთხვევით, პირველ რიგში თიბვა, მერე მკა. “*მთიბელნი გიხარიანდაეო?*” 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 ღუმით რომ უმასპინძლებს, და არავის დაუნაყრებელს არ გაუშვებს. შრომას ეთმობა ორი სტრიქონი.
2. ნადირობა, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და სასახელო საქმიანობა ამ საზოგადოებაში, შესაძლოა, ის არ იყოს მაინც და მაინც 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 უწევს მოყმეს: ხირიმი ბრძოლაში გასაგებია, მაგრამ ხმალიც არ არის გამოუსადეგარი ნადირობაში, თუ ისეთი ნადირი შეხვდება მას, როგორიც ვეფხვია (“*მაშინლა გაჭრა ფრანგულმა...*”). ნადირობასაც ერთი ტაეპი ეთმობა.
  3. ბრძოლა. ბრძოლა ნადირობასთან შეწყვილებული ხშირია *ნატირლებში*: “*გორგი, შენ ხარა თველექათიო, მთაჩი მხოცელი ჯიხვებისაო, ჭაღას მითხოვლთ გაუქებისაო...*” მოყმე მუდამ მზადყოფნაშია მტრის “გასაჯავრებლად”, ერთ სტრიქონში დაწნეხილად არის გამოხატული მისი მზაობა ერთადერთი ქესტით: *წელზე ფრანგულსა იბამდაო*? ამით ყველაფერია თქმული. მოტირალი არ თვლის საჭიროდ ფრანგულის მოყმურად გამოყენების მაგალითი დაუსახელოს მსმენელებს. ყველამ იცის, რომ იგი ამოდ, “უერთოდ” არ შეიბამდა ფრანგულს. *დალაის* ტექსტში მეგრძოლობა პრიორიტეტულია, მას ყველაზე პირველად შეახსენებენ მზეგადასულს: “*ლაშქარს გიკითხვენ სწორები, წინ აღარ გაუძღვებია, დალაი, მტერთან ხმაღამოლებული*”, *მტრისათვის რისხვის მიმცემი, დალაი...*”
  4. მასპინძლობა. თუ რაიმე მშვიდობიანი საქმიანობა ფასდება ამ საზოგადოებაში, ეს სტუმარ-მასპინძლობის წესია. იგი აუცილებელი მუხლია მოყმეობის დაუწერელ 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 გაწიროს სტუმრისათვის, რომელსაც ღამით მისი სახლში, მისი ხელით გადაკერილი ტყავები ეხურება. დალაის ტექსტი არ გამოტოვებს ამ ტრადიციულ ატრიბუტს: “*კარზე ვიდვენან სტუმრები, შინამ არ შეუძღვებია, დალაი...*” და აქაც მოტირალი ერთი სტრიქონით სჯერდება. ნატირალში მასპინძლობა მის დასაწყისშივეა ნახსენები, ოღონდ შრომასთან დაკავშირებით, მთიბელთა და მომკელთა დაპურების კონტექსტში: “*ღუმას ზისცვარში ხარშვდაო*”? 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 ეძებნოდეს ხატობაში საღვთო სუფრის სახით, სადაც მასპინძელი ჯვარია, სტუმრები კი – მთელი მისი საყმო. სხვაგანაც, ერთ *შემღერნებაში*, ასევე დაწვევილებულია ეს ორი საქმიანობა და მათი პარმონიული შეთავსება ოჯახის ფარგლებში, და პირველად აქ სწორედ მასპინძლობაა ხსენებული:

“ეს სახლი შაჩვეულია შასმასა, შამდერნებასა,  
ამ სახლის დიასახლისი – სტუმართა მასპინძლობასა,  
ამ სახლის მამასახლისი – ლაშქართა წინამძღრობასა”.

5. გამრიგეობა. გზიანი, დამარწმუნებელი უნარი განასრულებს მოყმეობის რჯულს. *დალაიში* მკვიდრად, მრავალფეროვანი გამოხატულებით, ზის მოყმის ეს ასპექტი: “*ჭკვიანო, საქციელნიანო, დალაი, გამჭრელო მოსამართლეო, დალაი, ...გამრიგეე თუშეთისაო, დალაი...*” რაც ფრანგულია მოყმისათვის ბრძოლაში და ხირიმი ნადირობაში, ის არის მისთვის ენა საფიხვნოზე. ამიტომ – “ენასა ბჭენი ზიდავდაეო?” 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 (იხ. გილგამეში და აგა), ეს ორი უნარი, რომ დავაკონკრეტოთ, ძალა და აზრი, ერთმანეთს ეპაექრებოდა მნიშვნელოვან გადაწყვეტილებათა გამოტანისას. იყო კრებული მოყმეთა (*კურუშ*), რომელიც საბრძოლო ძალას განასახიერებდა, და იყო კრებული უხუცესთა (*აბბა*), რომელიც აზრის, გონივრული რჩევის წყაროს წარმოადგენდა. ის, რაც კლასიკურ საზოგადოებებში ინსტიტუციურად იყო გამოჯნული ერთმანეთისგან, ჩვენს საფიხვნოზე შეეძლო ერთი მოყმის არსებაში ყოფილიყო შეერთებული. ამის დადასტურებაა ალუდა ქეთელაურის ორმხრივი დახასიათება: “*საფიხვნოს თავზე გაჯდების, სიტყვა მაუდის გზიანი, ბევრ ქისტს მათრა მარჯვენა, სცადა ფრანგული ფხიანი*”. ფხიანი სიტყვა და ფხიანი ფრანგული ამშვენებებს 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 ანდრეხსა წინა-წინასა,  
ურჩევდის გელდიაური ჯერ ჭკვასა, მემრე რკინასა.

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 (ნ. აზიკური, მგოსანნი გლოვისანი, 1986, გვ. 8).

თუშური ნატირლებიც იმპროვიზაციულია, ისინიც, როგორც ფშავ-ხევსურულნი, დედაკაცების შემოქმედებაა, მაგრამ ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ფშავ-ხევსურული ნატირლებისგან როგორც ფორმით, ისე შინაარსით, ტროპული სისტემით. ეს არის ურითმო თორმეტმარცვლიანი ლექსი, სტრიქონში ზოგჯერ 13 ან 14 მარცვალია, “ოღონდ ამ შემთხვევაში მოტირალი ტექსტს ისე წარმოთქვამს, რომ თორმეტ მარცვალზე გაანგარიშებულ მელოდიაში ეტევა. გვხვდება ათმარცვლიანი სტრიქონიც, ამ დროს მოტირალი მელოდიას დაქვითინებით ან ამოოხვრით ავსებს” (დასახ. ნაშრ., გვ. 7). ნატირლის ტექსტების განმეორება არსად არ ხდება, თითქოს აკრძალულიც

არის: “არ ვამ”. აქაც ცოლი არ ტირის ქმარს; თუ იტირა, ნატირალშივე თამამად აცხადებს: “ქმარიავ, მაგრამევე მე არას მცხვენისავ”. ხევესურული ჩვეულებისგან განსხვავებით, დედას არ ეკრძალება შვილის დატირება, მხოლოდ მცირეწლოვანი შვილის დატირებაა საძრახისი. განსაკუთრებით ტირიან უძეოდ გადაგებულ ვაჟკაცს (ვისაც “ძე-ბოლო” არ დარჩა). ნატირალში იხსენებენ მოცვალებულის “მგებრებს”, მათ, ვინც საიქიოში ეგებებიან მას. ესენი, როგორც წესი, მისი დედისძმები არიან.

აღსანიშნავია თუშური ნატირლების გამომსახველობითი მხარე, ის განსაკუთრებით მდიდარია ტროპული მრავალფეროვნებით; მას აქვს საკუთარი ლექსიკა, რომელიც შეიძლება შევადაროთ ხევესურულ “ჯვართენას”, რომლის ლექსიკა მხოლოდ საკულტო გამოყენებისაა და არც ყოველდღიურ საუბარში, არც საერო პოეზიაში არ იხმარება. ასევე თუშური ნატირლების მეტაფორული ენა მხოლოდ ნატირლების საკუთრებაა. ამ მხრივ, თუშური ნატირლები მკვეთრად განსხვავდება ფშავ-ხევესურული ნატირლებისგან.

ტრადიციულია და მეორდება ნატირლიდან ნატირალში ტროპული გამოთქმა *“შხეს ველოდებითავ, ღრუბლით (ვარ. ”ბუღით”) მომავალსავ* – ამ სიტყვებით მოტირალი დედა ახსენებს დაღუპული ვაჟის ნაშიერს, რომელსაც მისი ფეხშიძე ცოლი ატარებს. *“გვირგეინ-დაშუღნი”* კი ისინი არიან, რომლებიც უქორწინებლად გარდაიცვალნენ. *“შამის ოკერ”* ან *“ოკრის სახლი”* უპატრონო, გარდაცვლილისგან მიტოვებული სახლია; *“მინდერის ჯეილები”* – სასაფლაოზე დამარხულნი, *“მიწის კედელი”* დამარხულსაც ნიშნავს და თავად საფლავს; *“წილის ამოთრად”* – გარდაცვალება, სიკვდილის წილხედომა (*“წილ ამასთარეაე?”* – მოკვდი?), *“ალუდის სტუმრები”* – ჭირის სუფრაზე მსხდომნი, დართლოს სასაფლაოზე *“მეალი ღორღად ხყრიავ, უღვაშს – მწვანილადაე”*, *“საბნად გადავხურევე ქვაი და ქვიშაიე”, ქალო, დაკარგულო, დილის ნამსავითა*, *“დედის თაემოკლულო”, “ქარის მოღებულო ფუთულოვ, მტერის წაღებულოვ”, “სახლს ვიკეთებენ კარ-უსარკმლოსა”* (ანუ ბნელ საფლავს), *“სოფლის ვალავანო, კლიტე დაღებულო”, “მიწისფერდებუღნი”* – დამარხული მიცვალებულნი...

### ვ) სიბრძნის პოეზია – ანდაზა

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 ჩაწნულია იგი ენის წიაღში. იგი ენასთან ერთად არსებობს, მასთან არის სისხლხორცეულად დაკავშირებული, ყველა ნიშანი ფოლკლორისა, რაც კი ჩამოვთვალეთ, თავისი წმიდა სახით ახასიათებს მას – აბსოლუტური კოდექტიურობა, 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) ნიადაგზე 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 ეგვეითართა. ხოლო ანდაზა სამოსელთა და საბუხართა და ხამლთა და რაოდენი გამოიკვეთებიან ეგვეითარნი". 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 გინა საქციელი? ანდაზა ნივთიერი თარგის მნიშვნელობიდან ადის სიტყვიერ-აზრობრივი თარგის მნიშვნელობამდე. ანდაზა, ამრიგად, მისი ძველი სემანტიკიდან გამომდინარე, არის არქეტიპული თქმა, ერთ წინადადებაში დაწესილი ცოდნა (სიბრძნე). საგულისხმოა, რომ ზოგჯერ ანდაზა ანდერძთან არის გაიგივებული. მაგალითად, აკაკი „ბაში-ახუკში წერს“: „აღარ გახსოვთ ძველი ანდერძი: სირცხვილს სიკვდილი სჯობს და ორივე ერთად კი - ჯოჯოხეთიაო?“ უფრო ადრე არჩილთან ვხვდებით ამ გაიგივებას: „ასრე დახვდენ ორნი ძმანი, ვით მამისგან ეანდაზა“ (ნაცვლად ეანდერძა). ანდერძი აკაკისთან ანდაზის მნიშვნელობით და ანდაზა არჩილთან ანდერძის მნიშვნელობით. მას უნდა დაემატოს სამაგალითო სტრიქონი „დიდმოურავიანიდან“:

“ჩემი საქმე დღეის უკან ანდაზად და ხილად 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 წიად ერთმანეთში გადადიან თაობები. „ანდაზა-ხიდი“ მოწოდებულია წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირის შესაკრებლად.

ანდაზა უნდა შეიცავდეს ისეთ ცოდნას, გამოცდილებას, რომელიც ეღირება შესანახად და თაობებში გადასაცემად. ასეთი ღირებულება სწორედ ყოველი ანდაზის შინაარსი, ამ ღირებულების ძალით მიმოდის იგი ბაგიდან ბაგემდე, თაობიდან თაობამდე, ხალხიდან ხალხამდე, 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. ანუ 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 იჭმევასო”, 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 უნარს 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. წვერთა 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 მომენტია.

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 (ჟ. ბარდაველიძე). უპირატესობს თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპი, მაგრამ შეგვხვდება 9 და 10 მარცვლიანიც.

შაირის საზომზეა გაწყობილი შემდეგი ანდაზები: “სხვისთვის უღელი ნურა გშურს, შენ რომ ყვეარი გყავდესო”; “ასეთმა ფურმა დამწიხლოს, ჩემზე მეტს იწველიდესო”; “ზოგისა ბამბაც ჩხრიალებს, ზოგის კაკალიც არაო”.

თექვსმეტმარცვლიანი შინაგანი რითმით: “კატა ვერ შესწვდა ძეხვსაო, პარასკევია დღესაო”; “ნაადრი შვილი პატრონსა, ნავგიანები – ბატონსა”; “აფრინე ალაღიაო, რაც არ არი, არ არიო”; “რაც მოვივა 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”, “ახნაური ჭადსაც არ ჭამს, მოშივდება – ჭირსაც მომჭამს”, “კაცი კაცითაო, ღობე ქაცვითაო”, “როცა ხორცი გავაო, გავაც დუძად 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 პარმონიულ თუ კონტრასტულ პარალელიზმში

მღვთმარობს. ანდაზაში “რამაც გაგახინა, იმან დაგარჩინა” გამჩენისა და მფარველის პარალელიზმია. “კაცი თუ გონიერია, სოფელი ღონიერია” (კაცი-სოფელი, გონიერება-ღონიერება), “კაცი ზღვას გადაურჩა და ცვარმა დააღრხოლო” (ზღვა-ცვარი, გადარჩენა-დაღუპვა), “მთისა მეცხვარეს ჰკითხე, ბარისა - გუთნისდელასაო”, “მომხვდურს დამხვდურიც უნდაო”, “რაც გინახავს, ველარ ნახავ” (წარსული-მომავალი), “რკინას მჭკდელი სჭკდეს, არა უროო” (იარაღი-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 აშკარად არ ჩანს, შეფარულ-შენიღბულია, სიღრმისკენ არის წასული, ანდაზის ქვემო შრეში ძვეს - იქ არის საძიებელ-აღმოსაჩენი. ბევრი ანდაზის ძალა სწორედ ამ აღმოჩენის ეფექტზეა დამყარებული. რაც უფრო ღრმად ძვეს დაპირისპირება, მით უფრო მეტია ანდაზის ძალა. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ანდაზის თვისება და ძალა მის შეფარულობაშია, ანდაზა ცდილობს შეფარულად გამოთქვას აზრი. ანდაზა იგავურია, ამდენად იგი ამართლებს ამ განმარტებას, საბას ლექსიკონში რომ არის მოცემული.

ანდაზა, კლასიკური განსაზღვრებით, შეიცავს სიბრძნეს - ბუნებაზე 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 (მ. 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” (გ.ლ. პერმიაკოვი). 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, მოფარე-მტერი, ცხადი-დაფარული, შენება-ნგრევა და ა.შ. ნებისმიერი ანდაზა, თუ ის ნამდვილად ანდაზაა, თავის საფუძველში ამ წყვილთაგან რომელიმეს უსათუოდ უნდა შეიცავდეს. მაგალითად, ძლიერ-სუსტის დაპირისპირებაზეა აგებული ანდაზა: “ზედაკაცმა გაიწია და ცხრა უდელმა ხარმა ვერ შეამერაო”; “მართალი კაცი ქვაზე მაგარიაო; წყვილზე “ჩვენი-სხვისი” აგებული ანდაზა: “სადაც მიხედვ იქაური ქული დაიხურეო”; “ზოვისა ბამბაც ჩხრიალუმ ზოვის კაჯღაც არაო”. “კარგი-ცუდი”: “ერთი მგლისკენ, მეორე

თხისკენი"; "სასარგებლო-უსარგებლო (ფუჭი)": "კოდალაგ, შენ სულ ვერე აკაკუნებ, მაგრამ შენი გაკეთებული ხარატულები ვერა ენახე". "მოსალოდნელი-მოულოდნელი": "მჭლე ჭაკი ლამაზ კეიცს იგებსო". "შესაძლებელი-შეუძლებელი": "ერთი წიხლისკერით ციხე ვერ დაინგრევაო". "ნამდვილი-მოხვევებითი": "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". რელატიური-არარელატიური: "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 (მ. 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 კპოვა 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, იწვევს ანდაზას, რომელიც ადამიანის მესხიერებაშია დაცული. იგი ზუსტად და ლოგიკურად პასუხობს სიტუაციას, არ ექვემდებარება მტკიცებას, რადგან თავად არის რაღაცის მტკიცება. ის 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.

როცა ფოლკლორის არსებით ნიშნებზე ვლავარაკობდით, 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 მესხიერების გამოუცნობ ხეულებში დაიბუდოს. და „სძინავს“ მას, ვიდრე შესაფერი სიტუაცია კვლავ არ გამოიხატოს.

# ლიტერატურა

## შესავალი

ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკა

ჩიქოვანი მ. ქართული ზეპირსიტყვიერების ისტორია I, თბ., 1975.

ჭურდოვანიძე თ. ქართული ფოლკლორი, „მერანი“, თბ., 2001.

## ზეპირსიტყვიერი ქანრები

### 1. მითოსი

#### ტექსტები:

მითოლოგიური ენციკლოპედია ყმაწვილთათვის, წიგნი მესამე, ქართული მითოლოგია, ბონდო მაცაბერიძის გამომცემლობა, თბ., 2004.

სიხარულიძე ქს. ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება I, საქართველოს მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბ., 1961.

ქართული ხალხური პოეზია I (მითოლოგიური ლექსები), „მეცნიერება“, 1972.

#### გამოკვლევები:

ოჩიაური თ. მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, „მეცნიერება“, თბ., 1967.

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

### 2. ეპოსი

#### ა) ზღაპარი

##### ტექსტები:

ქართული ხალხური ზღაპრები, ხალხური სიბრძნე, 1-2, „ნაკადული“, 1983.

##### გამოკვლევა

პროპი, ვლ. ზღაპრის მორფოლოგია, „მეცნიერება“, თბ., 1984.

კიკნაძე ზ. ჯადოსნური ზღაპრის ესქატოლოგია. „ავთანდილის ანდერძი“, „მერანი“, 2001.

ჭურდოვანიძე თ. ქართული ზღაპარი, „მერანი“, 2002.

#### ბ) ცხოველთა ეპოსი

##### ტექსტები:

ხალხური სიბრძნე, ქართული ზღაპრები I, ცხოველთა ზღაპრები, „ნაკადული“, 1963.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი. ცხოველთა ეპოსის კლასიფიკაცია და სიუჟეტთა საძიებელი, ქართული ფოლკლორი I(XVII), თბ., 2002.

#### გ) ამირანიანი

##### ტექსტები და გამოკვლევები:

ჩიქოვანი მ. მიჯაჭვული ამირანი, თსუ, 1947 [გამოცემა მოიცავს ამირანიანის ჩანაწერებს საქართველოს ყველა კუთხიდან].

კიკნაძე ზ. ქართული ხალხური ეპოსი, „ლოგოს პრესი“, 2001

დ) ეთერიანი

ტექსტები

ეთერიანი, ხალხური სიტყვიერება IV, მეორე სერია, რედაქცია, შესავალი სტატია და შენიშვნები მ. ჩიქოვანისა, „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, თბ., 1954. [დღესდღეობით ეს არის მეტ-ნაკლებად სრული გამოცემა „ეთერიანის“ ვარიანტებისა. აქ თავმოყრილია 42 ფოლკლორული ჩანაწერი საქართველოს ათამდე კუთხიდან].

გამოკვლევები

ქურდოვანიძე თ. ეთერიანი, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბ., 1974.

კიკნაძე ზ. ქართული ხალხური ეპოსი, თბ., „ლოგოს პრეს“, 2001.

ე) არსენას ლექსი

ტექსტები

არენას ლექსი პ. უმიკაშვილი ხალხური სიტყვიერება I, 1964.

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

გამოკვლევები

აბაშიძე ბ. ეროვნული ფენომენი და არსენას ლექსი, თბ., „მერანი“, 1991.

ასათიანი გ. სათავეებთან, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982.

ხინთიბიძე ანტ. ფოლკლორული მასალები არსენა ოძელაშვილზე, თბ., 1968.

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

3) პოეზია

ა) საკულტო პოეზია

კიკნაძე ზ., მამისიმედიშვილი ხ., მახაური ტ. ჯვარ-ხატთა სადიდებლები, თბ., 1998.

ბ) მაგიური პოეზია

ტექსტები

პეტრე უმიკაშვილი. ხალხური სიტყვიერება IV, თბ., 1964.

შელოცვები, კრებული შეადგინა და შენიშვნები დაურთო თინა შიოშვილმა, ბათუმი, 1994.

გველი მოვკალ უფლისათვის, ქართული შელოცვები, წიგნთაგან და ხელნაწერთაგან გამოკრება მიხო მოსულიშვილმა [წელი არ არის მითითებული].

გამოკვლევა

გაგულაშვილი ი. ქართული მაგიური პოეზია, თსუ, თბ., 1986.

გ) შრომის პოეზია

ტექსტები

ქართული ხალხური პოეზია V, შრომის ლექსები, 1983.

კიკნაძე ზ., მახაური ტ. ქართული ხალხური პოეზია, თსუ, 1992.

გამოკვლევა

ოქროშიძე თ. ქართული ხალხური შრომის პოეზია, თბ., 1963.

დ) საგმირო პოეზია

ქართული ხალხური პოეზია III (1974), IV (1975).

გამოკვლევა

მასაური ტ. ქართული ხალხური საგმირო ბალადა, „ლომისი“, თბ., 2003.

ე) სატრფიალო პოეზია

ტექსტები

ქართული ხალხური პოეზია VI 1978.

ხვარამზე, ვერცხლის თასადამც მაქცია, შეადგინა ირაკლი გოგოლაურმა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1976.

ვ) სამგლოვიარო პოეზია

ტექსტები

მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის III, თბ., 1940 (ხმით ნატირალის ნიმუშები, გვ. 91-132; შენიშვნები ხმით ნატირლებზე, გვ. 133-158). ხევესურული ხმით ნატირლების ეს გამოცემა დღემდე საუკეთესოა.

ქართული ხალხური პოეზია V, 1976.

ხმით ნატირლები, კრებული შეადგინა ნანული აზიკურმა, თბ., 2002. (თუშური ნატირლები)

ხ) სიბრძნის პოეზია – ანდაზები

ტექსტები

ხალხური სიბრძნე, ტ. V 1965.

თედო სახოკია. ქართული ანდაზები, თბ., 1967.

არქიპო კანდელაკი. ქართული ანდაზები, „სამშობლო“, თბ., 1999.

გამოკვლევები

ჯ. ბარდაველიძე. ანდაზების რიტმული წყობა (ფოლკლორის თეორია და ისტორია. ქართული ფოლკლორი, VIII, თბ., 1979).

მ. რუსეიშვილი. ანდაზის ზოგადი სემანტიკური მოდელი (საენათმეცნიერო ძიებანი, თბ., 1999).

ქართული ფოლკლორული ტექსტების ძირითადი აკადემიური გამოცემები:

შანიძე ა. ქართული ხალხური პოეზია I ხევესურული, სახელმწიფო

გამომცემლობა, ტფილისი, 1931.

უმიკაშვილი პ. ხალხური სიტყვიერება, ნაწილი პირველი, ლექსები, ანდაზები, გამოცანები. „ფედერაცია“, ტფილისი, 1937.

უმიკაშვილი პ. ხალხური სიტყვიერება I-IV, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964.

კოტეტიშვილი ვ. ქართული ხალხური პოეზია, „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1961.

სიხარულიძე ქს. ქართული ხალხური საისტორიო სიტყვიერება I-III, „მეცნიერება“, თბ., 1961-1967.

ქართული ხალხური პოეზია „მეცნიერება“, I-XII, 1972-1980.

კეკელიძე ზ., მასაური ტ. ქართული ხალხური პოეზია, თსუ, თბ., 1992.

ხალხური სიბრძნე „ნაკადული“, თბ., I-V, 1963-1965.

კეკელიძე ზ., მამისიძე ი. მასაური ტ. ჯვარ-ხატთა სადიდებლები, თბ., 1998 (ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები 2).

## სარჩევი

შესავალი 3

ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკა 7

გავრცელების ზეპირი ფორმა 7

ანონიმურობა 9

ვარიანტულობა 10

კოლექტიურობა 11

ტრადიციულობა 12

ყოფითობა 13

სინკრეტიზმი 13

ზეპირსიტყვიერი ჟანრები 15

მითოსი 20

კოსმოგონიური მითოსი 23

მარადიული გაზაფხულის მითოსი 24

ფარნავაზის სიზმარი 27

კულტის დაარსების მითოსი 29

ღვთისშვილთა და ღვეკერპთა ბრძოლები 30

ეპოსი 31

ესქატოლოგიური ეპოსი – ზღაპარი 33

ცხოველთა ეპოსი 43

ტრაგიკული ეპოსი – „ამირანიანი“ 50

სამიჯნურო ეპოსი – „ეთერიანი“ 59

სოციალურ-ეგზისტენციალური ეპოსი – „არსენას ლექსი“ 66

პოეზია 79

საკულტო პოეზია 79

მაგიური პოეზია – შელოცვა 87

შრომის პოეზია 101

საგმირო პოეზია 114

სატრფიალო პოეზია 132

სამგლოვიარო პოეზია 134

სიბრძნის პოეზია – ანდაზა 144

ლიტერატურა 149

ძართული ფოლკლორული ტექსტების ძირითადი გამოცემები 151

გამოცემის მენეჯერი ბადრი შარვაძე  
დაიბეჭდა 2006 წლის მაისში

