

თსუ ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები 5

ზურაბ კიკნაძე

ქართული ფოლკლორი

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი 2006

Zurab Kiknadze

The Georgian Folklore

ნაშრომს საფუძვლად უდევს ლექციების კურსი,
რომელიც საში 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 (ს.კ.)

შესავალი

იმ დისციპლინის სახელწოდება, რომელიც ფოლკორისტიკის სახელით არის ცნობილი, ანგლოსაქსური კომპოზიტი გამოიხატება: folk+lore, ფოლკლორი. რაკი საზოგადოდ კომპოზიტი, სულ მცირე, ორი წევრისაგან მაინც შედგება, რომლებიც ერთმანეთთან გარკვეული კავშირით არიან შეკრული და, შესაძლოა, შედუღებულიც, მისი შინაარსიც საკმაოდ რთულია. კერძოდ, ჩვენს შემთხვევაშიც, ის მასალა, რომელსაც დისციპლინა შეისწავლის, არ არის მარტივი: იგი ორი წევრის, სახელდობრ, ხალხისა და სიბრძნის, ურთიერთშერწყმაა. ამიტომაც არსებითაა ფოლკლორისტიკის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინის, მოცულობისა და სასწავრების დადგენა, რომლებიც შეიძლება შეიცვალოს იმისდა მიხედვით, თუ რას ვიგულისხმებთ კომპოზიტის folk+lore, როგორც მთლიანის, ცნებაში. უნდა განიმარტოს ამ საუბრელათა ტერმინის შინაარსი. რამდენადაც თავად ტერმინი შედგება ორი სიტყვისაგან – "ხალხი" და "სიბრძნე", ტერმინით აღნიშნული საგანი თავის ინტერესების სფეროში უნდა აკცენდეს 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 დისციპლინებთან 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, როგორიც 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 მოტივებით, მწერლობას ანუ ინდივიდუალურ შემოქმედებასაც ახასიათებს. წარმოიშევა 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 დაღს ანიჭებენ ამ კულტურებს. ეს პრობლემა გადაიზრდება მსმენელისა და მკითხველის პრობლემაში. ფოლკლორულ შემოქმედებაში ჩვენ საკმე გვაქვს

მისმენელთან, 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 წარმოედგინოთ როგორც ადამიანური ყოფის რომელიმე მხარის უკუყენა 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 დაუთარიღებელი, 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 *კომო საიენსი* და *კომო ფაბერი* არსებობს დედამიწაზე. ეს უნდა იყოს ყველაფერი – ბუმერანგიდან (თუ მას უმარტივეს იარაღად მივიჩნევთ), ვრცელ სიტყვიერ ტექსტებამდე ან ისეთ რთულ ფოლკორულ ფენომენამდე, როგორიცაა ანდაზა. სიტყვიერი შემოქმედება ერთ-ერთი შემავალი ნაკადია ამ დაუსაბამო და უკიდვანო მდინარებაში, რომელსაც ხალხურ კულტურას ეუწოდებთ. დროთა ვითარებაში ეს ტერმინი თანდათან ვიწროვდება და ზოგიერთ ტრადიციაში, მაგ., ჩვენთან, ის მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებას გულისხმობს. თუმცა შემორჩენილია მისი ფართო მნიშვნელობის კვალიც ისეთ ტერმინში, როგორიც არის "მუსიკალური ფოლკლორი", რომელიც "ხალხური მუსიკის" ტოლფარდი ცნებაა. ამ აზრით ფოლკლორია ხალხური ცეკვები, ხალხური სახიობა, ხალხური მედიცინა, ხალხური სახეითი ხელოვნება, მშენებლობა, ხელოსნობა, სტუმარმასპინძლობის წესები, წეს-ჩვეულებანი, ხალხური კულინარია... ანუ ყველაფერი, რომლის ცოდნა დაუწერელი სახით, ზეპირმეტყველებით ან, თუნდაც უსიტყვოდ – ცქცევით თუ მოქმედებით გადაეცემა თაობიდან თაობას.

რაკი ტერმინი "ფოლკლორი" კომპოზიტია 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 ერად 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 მჭიდროდ 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", რომლებიც, თქმულებების, ლეგენდის, გადმოცემის სახით გადადის თაობიდან თაობაში. ხალხი ადამიანების ჯგუფთა ორგანული, შესრდილი კრებულია, რომელსაც აქვს თავისი შუაგული, კერა, ცენტრი, თუნდაც სხვადასხვაგვარად გამოხატული. *ფოლკი* შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ერი, არამედ ერთი საგვარეულო ან ერთი ოჯახი, რომელიც შემოკრებილია ერთი კერიის ("შუაცეცხლის") გარშემო და ინახავს წინაპრების ხსოვნას და ცეცხლს, როგორც განითვებულ 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 უმასპინძლებიან 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 "რალაც", თუნდაც ეს რალაც იყოს ფრთიანი შეძახილი, მოსწრებული ნათქვამი, რომელიც ანეკდოტში და "ლეგენდაში", იქნებ "მითოსშიც" გადაიზარდოს (XX საუკუნის 40-იანი წლების ბავშვებს შორის გაერთიანებული იყო თქმულება, რომ განთქმულ მცველს შავგულიძეს მარჯვენა ფეხი ჰქონდა "დაბეჭდილი". ეს, ნამდვილად, შავგულიძის მითოსი იყო. ბასკებთან თამაშის შემდეგ, ოცდაათიანი წლებში ბავშვთა შორის გაჩნდა ლეგენდა, რომ ბასკების მეტარე მაიმუნი იყო და კუდით ეკიდებოდა ჰორიზონტალურ ძელს). ხალხია არმია, სამხედრო ქვეგანაყოფი, რაზმი, 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 სასწაულებელი (საშუალო სკოლა, ინტერნატი, გიმნაზია, უნივერსიტეტი, ცალკეული ფაკულტეტიც კი), თუ მის წაინ დგას თაობათა წყება, რომელთა მახსოვრობა ინახავს პროფესორ-მასწავლებელთა უცნაურობათა ანეკდოტურ ამბებს თუ მათ არაორდინალური საქციელთ და ყველაფერი ეს ზეპირად იქნება გადაცემული თაობიდან თაობას. ასევე ხალხია

პროფესიული გაერთიანებანი, როგორც არის, ამჟამი თავისი ტრადიციით, წეს-ჩვეულებებით, მფარველი წმიდანებით და ანდრესებით მათ არქეტიპულ ქმედებებს. ამ პრინციპით თუ ეიხელმძღვანელებთ, ხალხი შეიძლება აღმოეპოინოთ 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 ღირებულებისაც 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 გაკერით 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 შეურყეველი 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 გჯამს, 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 ფოლკლორისტები (და პირველი ფოლკლორისტები 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 პომეროსის პოემების დასაწყის სტრიქონებში

("რისხეაზე მიმდერე, ქალღმერთო...", "კაცზე მიაბე, მუსაე..."). როგორ უნდა გაეგოთ ხალხური შემოქმედების ღვთიური წარმომადგენლობა? გერმანელი რომანტიკოსები, ცხადია, არ ფიქრობდნენ ბერძენი რაფსოდის კეალზე. თითქოს ხალხური სიტყვიერების შინაარსები ღვთიური სამყაროდან არის ნაკარნახები. "ღვთიური" მათ ნააზრევში ნიშნავდა "ზეინდიფიდალურს", "ზეპირფულს", როგორც ნამდვილად არის ხალხური შემოქმედება. ხალხური შემოქმედი განიცდის თავის თავში იმაზე მაღალს, რასაც მისი ყოველდღიური, ყოფითი არსება, მისი პიროვნება წარმოადგენს. ზეინდიფიდალური ადამიანი ის საფეხურია, რომელიც ერთმა ტრადიციამ, შეიძლება, "ღვთურად" მიიწინოს, მეორემ – საერთოსახალხოდ ანუ იმ რეალობად, რასაც ზემოთ "ხალხი" ეუწოდეთ. რასაც ხალხური შემოქმედი ქმნის, თავისი პიროვნული ცნობიერების საფეხურიდან, *ფოლკის* ცნობიერებაზე ამაღლებული ქმნის. გარკვეული ასრით, 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 ჟანრულ 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 სისასვე.

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 დღეს ასევე 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 სმენით

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. "თვალს ნაქლებია აკაკის ლექსში, განაგრძობს ავტორი, როგორც სავითოდ ქართულ პოეზიაში". ამით მას სურს თქვას, რომ ქართული წიგნური პოეზია მნიშვნელოვანწილად ნასასრდოებია ხალხური პოეზიით.

ყურთასმენის პრიორიტეტი თვალთახედვის მიმართ უდამწერლობო ეპოქაში ნიშანდობლივ გამოხატულებას პოულობს ბრმა აედებისა თუ რაფსოდების (მგოსნების) ფენომენში. მათი კლასიკური მაგალითი და წარმომადგენელი პომპროსია, რომლის პოემასი ("ოღისეაში") ასევე ბრმა აედები მონაწილეობენ – დემოდოკე და ფემიოსი. მაგრამ ბრმა აედი არასოდეს არ არის მთხზველი, ის ამბის მხოლოდ გადმოცემია. 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 ხედავ, ჩაენაცვლოს მას, რასაც მოწმობს თავად სმენის აღმნიშვნელი სიტყვის გამოყენება ხედვის გამოსახატავად: *ყურება*.

მსმენელი უშუალოდ აღიქვამს ტექსტს. მსმენელი ესწრება შემოქმედების პროცესს, რაც ეს თვალწინ სრულდება, თითქოს ხელახლა იქმნება მისთვის, რადგან ყოველი ახალი შესრულება პირველ შემოქმედების 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 პაერისა, 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 ვამთავებდა 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. სეპირი სიტყვა შექმნილია მუდმივი განუწყვეტელი ქნადობისათვის, დროში და სიერცეში ცვალებადობისათვის.

ანონიმურობა

ფოლკლორული ტექსტის ანონიმურ ხასიათს რამდენიმე მიზეზი განაპირობებს. პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ ანონიმურობა არ ნიშნავს იმას, რომ ფოლკლორულ ნაწარმოებს საერთოდ არ აქოლია ავტორი. ცნობილი ფოლკლორისტი ვლ. პროპი წერს: "ლიტერატურათმცოდნეობის ტრადიციების სკოლაში აღზრდილთა 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 დაეუხალოვოთ არა ლიტერატურას, არამედ ენას, რომელიც არაივს გამოუგონია და არა აქავს არც ავტორი და არც ავტორები. იგი წარმოიშეება და იცვლება სრულიად კანონზომიერად და ადამიანთა ნებისგან დამოუკიდებლად..."

ფოლკლორის ენასთან დაახლოებაში არის ტექსტების მარცვალი, მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ რომელიმე ხალხური პოეტური ნაწარმოები, თუნდაც რიტუალური ტექსტი, შელოცვა თუ წვევლის 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 შემოქმედება და შემოქმედება მხოლოდ ადამიანის პიროვნების უნარია. თუკი არსებობს *შექმნილი*, უნდა არსებობდეს *ვიღაც*, რომელიც *ქმნის*... ზემოთმოტანილი შესუდულება 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, როგორიც ლიტერატურული ანუ სამწერლო ნაწარმოების ავტორია. ინდივიდუალური ავტორი – მწერალი, როგორც შემოქმედი, არ ეკუთვნის ხალხს იმ აზრით, როგორც ეკუთვნის მას ხალხური ავტორი. პირველი გამოთქვამს თავის პიროვნულს უპირატესად, მეორე – ხალხისას უპირატესად. პირველი ეძებს ორიგინალურს, საკუთარს, განუმეორებელს, ჯერარტქმულს. მეორე ეძებს მხოლოდ იმას, რასაც ხალხი მოიწონებს და დასტურს დასცემს. და ეს მოწონება და დასტურცემა მრავალი თაობის მანძილზე გრძელდება. ამ მოწონების ინტუიცია და ადლო აქვს ხალხის მგოსანს, რომელიც იტირეთეს ხალხის ფიქრის და სულისკეთების გამოსატყვას. ის კოლექტივის ნიღაბია, კოლექტივი ღადაღებს 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 გამოჩენილი ფოლკისგან ის ნიჭიერია.

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

ეს „ნიჭიერი შეილი“, ცხადია, არსებობს რეალურად, ფიზიკურად, თავისი სისხლითა და ხორცით. ის დაიბადა, ცხოვრობდა და მოკვდა. უსამართლობა იქნებოდა, წაგვერთვა ეგზისტენციალურობა მისი ინდივიდუალობისათვის, მაგრამ, ვიმეორებთ, თავის შემოქმედებაში, თავის „ნათქვამში“, იგი არასოდეს ცდილობდა თავისი პიროვნულის, ინდივიდუალურის, კერძოს წამოწევის მისი გახმაურებისა და გასაჯაროების (გაქვეყნების) მიზნით. მისი „ნათქვამი“ ნამდვილად „ერის გულისნადებს“ შეიცავს, ის უბრუნებს ხალხს მის ნაფიქრალს, უბრუნებს გამოკვეთილად, იმგვარი ფორმით, როგორაც ვერც ერთი მათგანი ვერ ჩამოაყალიბებდა. ათავისუფლებს რა „მგალობელ ჩიტს“ გალიიდან, იგი აღარ სრუნავს 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 მოითხოვდა. მწერალი, ლიტერატორი არა მხოლოდ თხზულებას ქმნის, არამედ არის ამ თხზულების კანონიკური ტექსტის ავტორი, რომლის ხელყოფის უფლება არავის აქვს. ხალხური შემოქმედებისთვის უცხოა კანონიკურობა, ის არ იპოვება ბუნებაში, ის „გაფურენილია“, 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 გარეგნობაში წარმოშვა ტერმინი ავტორ-მთქმელი. ხალხური ტექსტის არსებობა მხოლოდ ავტორ-მთქმელის მიერ წარმოშობილ ვარიანტებად არის წარმოსადგენი და შესაძლებელი; მათ რიცხეს 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 სასოგადოებაში, კონკრეტულ ტრადიციაში, თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს. ყველა ვარიანტი დამოუკიდებელი მთლიანობაა და თვითმყოფადი.

ზეპირსიტყვიერი ნაწარმოების ცვლილების გარდაუვალობა გამოწვეულია იმ სიტუაციით, სადაც ის წარმოითქმება ანუ სადაც ხდება მისი კელაწარმოება, 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 *აზვარ და არა სხვანაირ* ცვლილებას. რადგან ეს *კონკრეტული* აუდიტორიაა. ეს აუდიტორია ქმნის *ამ* ვარიანტს, *ეს* ვარიანტი *ამ* აუდიტორიის ვარიანტია. რადგან: მოქმელი წარმოთქვამს *ამათთვის*, ვის წინაშეც იგი ღვას და არა აბსტრაქტულად, მსმენელისგან განყენებულად, იმისგან განსხვავებით, როგორც *მე* წიგნი მელაპარაკება, როცა ჩემსა და აუტორს 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 ქუთხი) ყოველთვის კონკრეტულია. გარემო ქმნის იმპროვიზაციის პირობას. ერთი მხრივ, არსებობს იმპროვიზაციის უნარი, მეორე მხრივ, არსებობს აუდიტორიის მსაობა იმპროვიზაციის მოლოდინისთვის. იმპროვიზაცია, რომელიც ვარიანტს ბადებს, კონკრეტული სიტუაციით არის განპირობებული.

რას წარმოადგენს სიტუაცია? რისგან შედგება იგი? “სიტუაციას უნდა მიეკუთვნოთ მსმენელთა შემადგენლობა. იმპროვიზაცია სხვადასხვაგვარად მიიქცევა გზას იმისდა მიხედვით, თუ ეს უყვება მესლამარე ზღაპარს, ბავშვებს თუ უფროსებს. მონათხრობი აღიქმება მსმენელთაგან განსხვავებულად მათი განწყობილების – მხიარულისა თუ ნაღვლიანის მიხედვით. ეს ყველაფერი აისახება შემსრულებელზე” (პ. ბოგატირიოვი) 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 სრულად 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 დაგვავიწყდეს, რომ ტექსტი თავდაპირველად *ერთი* იყო, რადგან ის *ერთი* აუტორის პირიდან გამოვიდა. ვარიანტები მეორეულია, თუმცა ისინი ხალხური ზეპირი ტექსტის ბედისწერაა.

ჩნელია გაზიარება იმ თვალსაზრისისა, რომლის თანახმადაც “არავითარი თავდაპირველი, ამოსავალი ტექსტი არ არსებულა და არც შეიძლება არსებულყო” (ელ. პროპი), რომ “ფოლკლორული ნაწარმოები იმთავითვე იქმნება არა ერთადერთი ტექსტის სახით, არამედ მხატვრულ ჩანაფიქრთა რეალიზაციების სახით, ე. ი. ვარიანტებად” (ბ. პუტილიოვი). 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 ისტორიზე, 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* სულისკეთებას, 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 (კალაპოტი), რომელშიც თაობიდან თაობამდე მიედინება ხალხური ყოფა და, მასთან ერთად, შემოქმედება. ტრადიცია განაპირობებს ხალხის (კოლექტივის) ყოფის მდგრადობას. კოლექტივის კონსერვატიზმი – ყოფითი, მსოფლმხედველობითი, კულტურული, მხატვრული – მისი ტრადიციულობის 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 ანდერძნამავის გამტარი და აღმსრულებელია. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ინდივიდუალური გადახრების როლს ტრადიციაში. არასოდეს ინდივიდის ცნობიერება არ არის ავსებული მთლიანად ტრადიციული მსოფლგანცდითი, ეთიკურ-მორალური და ესთეტიკური იდეალებით. "ადგილი რჩება" ინდივიდუალურს, რომელიც, ხშირ შემთხვევაში, არაცნობიერად, უნებურად პოულობს გამოსავალს და შეუმჩნეველად "იწყებება" ტრადიციის კალაპოტში. 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 ძლევს ინდივიდუალურ გამოვლენებს და ტრადიციაც იცვლება, უფრო სწორად, ახალ ტრადიციას ყურება საფუძველი.

მთქმელის მემკვიდრებაში დაცული ტრადიციული ტექსტი რაღაც ახალს იძენს მისი აქტუალიზაციის პროცესში. წარმოთქმული ტექსტი არ არის იდენტური მემკვიდრებაში პოტენციურად არსებული, დაცული ტექსტისა.

შემოსული სიახლე, რომელიც ქრისი განსხვავებას, მოქმედისეულია. ეს ასეა ყოველი ახალი წარმოთქმისას. სიახლის შემოტანა ტექსტში მხოლოდ მაშინ დასრულდება, როცა ის აღარ წარმოითქმის, როცა მისი აქტუალიზაცია აღარ ხდება, ანუ ის წყვეტს არსებობას, როგორც ფოლკლორული ტექსტი.

ყოფითობა

ყოფითობა მნიშვნელოვანი ნიშანია, შესაძლოა, ყველა ნიშანზე არსებითი. ვერ ენახათ ისეთ სფეროს ხალხის ყოფისა, რომელსაც არ აქონდეს გამოსატულება 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 შემოქმედებს 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 "შშრაღად", მხოლოდ და მხოლოდ ევრბალურად, 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 გავცეს ამ კითხვას. ჰანგი თან ახლავს სიტყვიერი ტექსტის შექმნის პროცესს. ჰანგი არათუ აწესრიგებს სიტყვას, არამედ წართულია 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 ნაკლებობაა? ან როგორ შეგვიძლია უარყოთ, რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები გარკვეულ ტრადიციაშია მოქცეული? ან რომელი ნაწარმოებია, ღრმად ინდივიდუალისტურიც რომ იყოს, რამდენადმე არ გამოხატავდეს კოლექტივის სულისკეთებას, მოლოდინებს, იმედებს, არ უპასუხებდეს მის ესთეტიკურ მრწამსს და ა.შ. ყველა ეს ნიშანი, ლიტერატურას მართლაც, სასიარო აქვს ფოლკლორულ შემოქმედებასთან, რადგან ორივენი ერთ ნიშანზე 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 გამოწვეულია, მისი გამომწვევი მიზეზი ან თავად ავტორის ნებაშია, ან რაღაც ობიექტურ გარემოებებში, რომლებიც შემოქმედებით პროცესთან არ არის დაკავშირებული. ასევე ითქმის ზეპირგავრცელებაზეც. წარმოსადგენია ლიტერატურული ნაწარმოების (ლექსის) ზეპირი გავრცელება, მაგრამ მისი ბედი არ ჰგავს იმ ნაწარმოების ბედს, რომლის არსებობისა და გავრცელების ერთადერთი ფორმა ზეპირსიტყვიერია (ამიტომაც ზეპირსიტყვიერება ფოლკლორული შემოქმედების ერთ-ერთი არსებითი დასახელებაა). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ნაწარმოები მიისწრაფის ბეჭდურ სიტყვაში მოსახვედრად, ხოლო ფოლკლორულ ნაწარმოებს გახსნილი აქვს გზა ზეპირ ასპარეზზე.

იშვიათად თუ ლიტერატურულ ნაწარმოებს პირველ ცდაშივე სრულყოფილი, ყოველ შემთხვევაში, ავტორისთვის დამაკმაყოფილებელი სახე მიიღოს. ავტორი შემოქმედებით პროცესში ქმნის ვარიანტებს, ეიდრე 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 მუდამდებია მისი გენიალობა, ლიტერატურული ნაწარმოების ღირსება და ღირებულება, მისი გენიალობა მის ინდივიდუალობასა და ნოვატორობაში მდგომარეობს.

ფოლკლორული შემოქმედების ერთადერთი ნიშანი, რომელსაც ფორმალურადაც ან თუნდაც სასტეგეილი 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 მოწყვეტილია ყოფას, ის კაბინეტურია თავის საფუძველში.

ზეპირსიტყვიერი ჟანრები

ერთი ფილოსოფიური წიგნი, რომლის ქართული თარგმანი იოანე პეტრიწს ეკუთვნის, ასე იწყება: „ყოველივე სიმრავლე ესიარების რაიმთამე (როგორმე) ერთსა“. მართალია, ეს სიტყვები მთელს სინამდვილესა ნათქვამი, მაგრამ ისინი შეიძლება სიტყვიერი შემოქმედების მიმართ გავეიმოროთ. ფოლკლორის სინამდვილე მრავალფეროვანია, ის სხედასხვა, ერთმანეთისგან მრავალგვარად განსხვავებულ ტექსტებს შეიცავს, მაგრამ ყველა მათ, მთელს ამ სიმრავლეს ერთი ნიშანი აქვს, რითაც მათ ფოლკლორის სახელწოდების ქვეშ ეაერთიანებთ და, იმავდროულად, განეასხვავებთ 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. პროტო ასე მარტივად და უბრალოდ განმარტავს ჟანრს: „ჟანრის საეციფიკა 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 ერთმანეთს განსაზღვრავენ. ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა ტრადიციით არის განმტკიცებული.

ყოველი ნაწარმოები რომელიმე ჟანრში უნდა იყოს გაერთიანებული. ჟანრის გარეშე, ეულად არსებული ნაწარმოები ისეთივე ანომალიაა, როგორც გარიანტებს მოკლებული ფოლკლორული ტექსტი. როგორც ფოლკლორული ტექსტი წარმოდგენილია გარიანტების სახით და არა ეულად, ასევე ფოკლორული ფონდი შედგება არა ცალკეული ერთეულებისგან, არამედ ჯგუფებისგან, რომლებშიც საერთო ნიშნებით აღჭურვილი ერთეულებია გაერთიანებული. „ლექსი ვეფხისა და მოყმისა“, შესაძლოა, უნიკალური იყოს თავისი მხატვრული ღირებულებით, მაგრამ ის, როგორც გარკვეული გეარისადმი 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 ფოლკლორის საზიარო აქვს ლიტერატურასთან. მაგრამ ერთი 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 გავერთიანოთ სხვადასხვა ჯგუფებში თემატიკის მიხედვით. ნაწარმოები, ეთქვამთ, რომანი, იქნება ან ყოფითი, ან სათაგადასავლო, 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 პქონდეთ 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 წმიდაწყობის ფოლკლორული ჟანრები, როგორებიცაა: ანდასა, შელოცვა, სამგლოვიარო პოეზია (თავისი ქვეყანებით), 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 სულეერ-ნივთიერ გამოხატულებაში, ზეპირსიტყვიერების იმდენივე ჟანრს იცნობს ფოლკლორული შემოქმედება. ამიტომაც ფოლკლორული ჟანრის ცნება ყოფაში მისი ფუნქციით უნდა განისაზღვროს. ლიტერატურულ ჟანრებს ამგვარად ვერ განესაზღვრავთ, რადგან მათ არანაირი შეხება არა აქვთ ყოფასთან.

ზეპირსიტყვიერება გასდევს და თანსდევს საზოგადოებას და, კერძოდ, ყოველი კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებას მისი დაბადებიდან სიკვდილამდე. საკმარისია, გაეყოლოთ თვალი ადამიანის გზას შობიდან სიკვდილამდე, თუ არნოდდ ვან ხენების მოსწრებულ გამოთქმას გამოვიყენებთ – *აკენიდან*

საფლაოებზე, რომ დაეინახოთ სისხლხორცეული კაცშირი ადამიანურ ყოფასა და ფოლკლორის შორის. ვან ხენეპამ ამ ორ რეალობას შორის მოაქცია ე. წ. გადასვლის რიტუალები, წევნ კი მათ შორის მოვაქცევთ ყველა ჟანრს, რომელიც ქმნის ფოლკლორული შემოქმედების არა მხოლოდ რაოდენობრივ, არამედ თემატურ სიმრავლეს.

არნოლდ ვან ხენეპს, როცა ის გადასვლის რიტუალებზე ლაპარაკობს, მხედველობაში ჰყავს ადამიანი, ინდივიდი, რომელიც თავისი ცხოვრების მანძილზე, აკენიდან საფლაოებზე, ექვემდებარება რიტუალებს, რომლებიც მისი ცხოვრების გარდამტეხ მომენტებს აღნიშნავს. ეს არის შობა, ზიარება სოციალურად, როცა ის თავისი მშობლიური საზოგადოების სრულყოფილებიანი წევრი ხდება, ქორწინება, რომელიც ახალ სოციალურ საფეხურზე აყავს იგი და, ბოლოს, სიკვდილი, რომელსაც ასევე რიტუალშია „შეფუთული“.

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

გაეადგენოთ თვალი ადამიანის ცხოვრებას, მის საქმიანობას ოჯახში თუ საზოგადოებაში, სოფელში თუ თემში, ანუ შინ თუ გარეთ. გაეადგენოთ თვალი მისი ცხოვრების გზას მართლაც აკენიდან საფლაოებზე. ამ ორ სამანს შორის მოქცეულია მისი ცხოვრება. დაეინახათ, რომ ფოლკლორული ჟანრები მისი ცხოვრების ანარეკლია, რასაც ვერ ვიტყვით ლიტერატურულ ჟანრებსე.

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

აკენში მწოლარე ბავშვი იზრდება ე. წ. სააკრე სიმღერების სმენაში, რომელიც სიტყვიერი მნიშვნელობა მისთვის გაუგებარია და ამ გაუგებრობის გამო ეს სიმღერები მით უფრო აღწევენ თავის მიზანს – გამოჰყვანონ ბავშვის სულიერ-სხეულებრივი ჰაბიტუსი. არც საძეო სიმღერებს და არც დედის ნანას არა აქვთ დამოუკიდებელი ღირებულება – ისინი მხოლოდ ამ მომენტისთვის არის გამიზნული. არაეის მოუვა ასრად სხვა დროს მათი შესრულება.

ბავშვი ენას იდგამს 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 სოციალურ მეტყველებას შეესაბამებოდეს. ბავშვი თამაშობს. თამაში არ არის მდუმარე პროცესი; როგორც რიტუალს, მასაც სიტყვიერი ტექსტი ახლავს.

მოზარდი ებმება შრომით პროცესში. შრომის სიმღერები მისი განუყრელი თანხმეობა, შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ისევე აუცილებელია, როგორც შრომის იარაღები, რომელთაც ბავშვობის ასაკიდან გამოსული ადამიანი იღებს ხელში და უძღურებად მისი თანამგზავრი ხდება. ნაშაღი, ცელი და თოხი სიმღერის ტექსტთან და ჰანგთან არის შეზრდილი.

შრომას ენაცვლება დღესასწაულები, რომლებიც ასევე დამშვენებული სიმღერებით – ისინი ან საწესწევლებო ან რელიგიური (საკულტო). მთელი წელიწადი დასასაზრელია ამ სახეიმო დღეებით, როცა ადამიანი არა მხოლოდ სულს ითქვამს შრომისგან, არამედ მაღლდება კიდევ მასზე, პოეზებს 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 ელაპარაკობთ, წმიდა სახით, უტილიტარულ დონემდეც კი, ამ ჟანრშია წარმოდგენილი.

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

მშვიდობიან საქმიანობას ცვლის ბრძოლა, რომლის ჟამი დგება აღამიანის ცხოვრებაში. აღამიანი არა მხოლოდ მშრომელია ან მედლისასწაულე, 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.

აღამიანი ემსახურება მიწას, იბრძვის მიწა-წყლისთვის, დღესასწაულობს, მიაგებს პატივს და თავისი შრომის ნაყოფებს წუხნავს არსებას, რომელსაც ის თავის მფარველად მიიჩნევს – ეს ქმედებანი, თუნდაც მისი ქორწილის ჩათვლით, სადაც იგი პიროვნულად მონაწილეობს, საზოგადოებრივი მნიშვნელობისაა. ასევე საზოგადოებრივია მისი მსოფლგანცდა, რომელსაც ის სოციაუმის სახელით გამოხატავს. ეს არის მისი პიროვნული დამოკიდებულება გარესამყაროსა და აღამიანისადმი, ზოგადად, წუთისოფლისადმი. სოციაუმის ყოფა, მისი ადგილი ამ სამოფელში (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. ჰაიდგერი). ენა ანდაზის მეშვეობით აზროვნებს, აფასებს წუთისოფელს.

როგორც არსებობს წერილობითი ისტორია (მატიანე, ქრონიკა), ასევე არსებობს ხალხური *ზეპირსიტყვიერი ისტორია*. რადგან აღამიანი არ ცხოვრობს მხოლოდ აწმყოთი, ამ წარმავალი წამებით, რომელთა ამაოებას იგი სავსებით აცნობიერებს. წარმავლობისა და ამაოების დასაძლევად ზეპირ ისტორიაში დრო შემჯიდროებულია იმდენად, რომ წარსული აწმყოში გადმოდის და მასთან ერთად ერთ მოღიანობას ქმნის. წარსული, შეიძლება იქცას, 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-წყველებათა პირველად შემოღების პრეცედენტებს, მთელს რჯულს, რაზეც დგას საზოგადოება.

განცალკევებით დგას ფოლკლორულ ჟანრებს შორის *ჯადოსნური ზღაპარი*, რომელიც არსად, დღეისათვის მისი გაერცვლების არეში, ადგილობრივი წარმოშობის არ არის. თითქოს მას ყველაზე ნაკლებად უნდა პქონდეს კავშირი ყოფასთან, მაგრამ როგორც მისი შესრულების ტრადიცია მოწმობს, ზღაპარს შეუძლია რიტუალის თანმიზღუდები ფუნქცია შეასრულოს (მაგ., სვანური ლიფანალის რიტუალის დროს). ამასვე მოწმობს სოციალურ ტრადიციაში მისი შესრულების შესაძლებელი წლის (ზამთარში) ან დღე-ღამის (დაღამებისას) გარკვეული მონაკვეთით, რაც, შესაძლოა, მისი რიტუალური წარმოშობის ნიშანი იყოს.

პიპოთეტურია *გოგისი*, კერძოდ, „ამირანიანის“, ფუნქციონალური მხარე – პქონდა 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 სოციალური 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 სოციალური თავისი წვლილი აქვს შეტანილი. ამიტომ ადამიანის სიკვდილი, რა სტატუსიც არ უნდა პქონდეს 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 საწესწევრებო? იქნებ სააკენო? 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 გადავლება დასაბამიდან მის დღევანდლამდე. ამა თუ იმ ხალხის დამწერლობაზე შეიძლება შემოინახოს პირველი წერილობითი ნაწარმოები, საიდანაც ლიტერატურის მკვლევარს შეეძლება ლიტერატურის ისტორიის აგება. ეს შეიძლება იყოს პოეზია ან პროზა, მთლიანი ნაწარმოები ან მისი ფრაგმენტი. ჩვენ შეგვიძლია თვალი გავადვენოთ 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 საიმედამო უცნობად რჩება ის ნაწარმოები, ლექსი თუ პროზაული იგავი, საიდანაც მის ისტორიას დაეიწყებდით. 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 განესაზღვროთ 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 სიძველეთ ხასიათდებოდეს, ვიდრე „ამირანიანის“ ზოგიერთი ჩანაწერი.

ასეთ ვითარებაში, როცა თავად მასალის აქრონულობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მასში უძველესი გამოვარჩიოთ და, ლიტერატურის ისტორიის ანალოგიით, ის დაეაყენოთ ზეპირსიტყვიერი შემოქმედებითი პროცესის სათავეში, დაწყებისთვის ნებისმიერი არჩევანი გამართლებული უნდა იყოს. რაკი დაწყება აუცილებელია, ჩვენ დაიწყებთ ჩვენი არჩევანით და იმ იმედით, რომ ეს ჟანრი ან ნაწარმოები უძველესად არ იქნება მიჩნეული. მკითხველს შეუძლია თავისი არჩევანი გააკეთოს. ჩვენ კი ვეცდებით, რომ ჩვენმა „თვითნებურმა“ არჩევანმა ლოგიკური გაგრძელება ჰქონდეს. ჩვენ ვიწყებთ მითოსით, რომელიც ქართულ ფოლკლორში საკმაო მრავალფეროვნებით არის წარმოდგენილი.

მითოსი

სამი ბერძნული სიტყვა: მითოსი (mythos), ეპოსი (epos), ლოგოსი (logos) თითქმის სინონიმებია. პომპროსის ენაში ისინი აღნიშნავენ „ნათქვამ სიტყვას“, „ამბავს“, „მონათხრობს“ და ა.შ., ყველაფერს, რაც მოიცავს და ატარებს რაიმე

ინფორმაციას, შეტყობინებას, ცოდნას რაიმეს შესახებ და ა.შ. მათ შორის დიფერენციაცია მოგვიანებით ხდება. მოგვიანებით ამ სამმა სიტყვამ გამოხატა ადამიანის სიტყვიერი შემოქმედების სამი სახეობა: მითოლოგიური, ეპიური, ლოგიკური.

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

ლოგიკური აზროვნებისთვის, რომელიც მიელტვის ზუსტ ცოდნას და დეფინიციებს, გამოუსადეგარი აზგვარი შედარებები. პირველ წანამდვარს „ყოველი ადამიანი მოკვდავი“ უნდა მოსდევდეს „სოკრატე ადამიანია“, და არა „სოკრატე ადამიანს ჰგავს“, წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერ მივიღებთ დასკვნას: „სოკრატე მოკვდავი“. ლოგიკური აზროვნება საგანთა და მოვლენათა იგივეობასა და დაფუძნებულ 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 მსეს, არამედ თავად არის მზე.

მითოსი შეიძლება არსებობდეს ერთი სიტყვის სახით, რომელიც ხშირად, განსაკუთრებით ძველ ენებში, გამჭვირვალე სემანტიკის არის და დაწეხილად 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, მრდილოეთის ხალხებში „მელის შარდი“, რომელიც რაღაც ამბავს იხსნავს... ზოგიერთ ენაში, მაგალითად, მეგრულში, ძველებრაულში „მზე“ და „რძე“ ერთი და იმავე სიტყვით გამოიხატება, რაც გარკვეულ მითოლოგიურ ჯგუშმარიტებას (მზისა და რძის იგივეობას) შეიცავს. თუ ენა, როგორც ამბობენ, სამყაროს ევრბალური 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.

მითოლოგმა

მითოლოგმა მითოლოგიური ტექსტის „საშენი მასალაა“. ისინი განსხვავებული კუთხით წარმოადგენენ კოსმოსის სტრუქტურას. თითოეული

მათგანის განშლით წარმოიქმნება მითოლოგიური ნარატივი. ამგვარად, მითოლოგებმა მითოლოგიური ნარატივის ემბრიონია.

აქ ჩამოთვლილი მითოლოგემები კოსმოგონიური მითოსის სხვადასხვა ასპექტებს გამოხატავენ.

- ცისა და მიწის გამიჯვნის მითოლოგებმა. ამ მითოლოგემით გამოხატულია კოსმოგონიის ელემენტარული აქტი, სამყაროს შექმნის პირველი ნაბიჯი - თავდაპირველი ერთიანობის განწყვალება, 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 მითოლოგებმა. ცისა და მიწის გაშორიშორების შემდეგ რჩება მათ შორის უხილაღი კაეშირი, ე. წ. სამყაროს დიდი ღერძი (შუმერული *დირ-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 სქნელს 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 ეყიჟე,

ცას ევბი ოქროს შიბითა (ჯაჭვითა),

ხმელგორზე (მთაზე) მედგა ბერმუხა (ბებერი მუხა),

ზედა ადლიდი კიბითა,

ჩემს საყმით შემონახლენი

ღმერთთან ამქონდა იქითა.

- სამყაროს შუაგულის მითოლოგებმა. ცისა და მიწის კაეშირის სიმბოლოები, ძირითადად, სამყაროს შუაგულის გამომხატველია. დამატებით, ბერძნებთან დელფოს ტაძრის თეთრი ქვა - *ომფალოს*, სამყაროს ჭიპი; ასევე აგნის *ცეცხლი* ანუ სამსხვერპლო ცეცხლი, როგორც ინდურ წარმოდგენებში; და, საზოგადოდ, ყოველი კერა, სადაც ცეცხლი ანთია; ბერძნული *პესტრა*. კერა სამყაროს ცენტრიც არის და სახლისაც. შუაგული შეიძლება წარმოიდგინოთ 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 საყიყი"), რომლის გარშემო შემოკლებულმა კუადელმა თეალსაჩინო გახადა ეს მითოლოგებმა. 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 მითოლოგებმა (იხ. ერცლად 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, ოდისეოსის ითაკა. შემერული ანდაზა: „დაე, ჩიტი თავის ბუდეს დაუბრუნდეს, ტყვე თავის ქალაქს (დედას) დაუბრუნდეს“ - ამ მითოლოგემის გამოჩატველია, როგორც ჩამავალი მზის მითოლოგიური სახელწოდება: „მზე, დედასთან დაბრუნებული“ (ეთუ-აზა-არ-გი).

- ხელახლა შობის მითოლოგემა. ეს მითოლოგემა დაბრუნების მითოლოგიის სახეცვლილებაა. თავისი არსით ისიც კოსმოგონიურია. გმირი უბრუნდება დედის საშოს, რათა მეორედ დაიბადოს.

- გველეშაპის მითოლოგემა, რომელიც ამ მნიშვნელობით მსოფლიო მითოლოგიებში ყველაზე მეტად არის გავრცელებული. გველეშაპი ყალბაეს გმირს და ისევ უკან ამოაოთხევს. მის მუცელში მოხვედრილი გმირი კედება, რათა, როგორც დედის საშოდან, კელაე იშვას. გველეშაპის მიერ შთანთქმა მითოლოგიური გმირის აუცილებელი გამოცდილებაა: მარდუქი, შუამდინარული მითოლოგიის დემიურგი, კოსმოსის შემქმნელი, სანამ კოსმოსს შექმნიდეს, თიამათის - პირველ არსებული ზღვის მუცელში იმყოფება; ასევე ინდოლოთა ინდრა - გველეშაპ ერიტრას მუცელში; ამირანი, პერაქლე, იასონი და სხვანი ნამყოფი არიან გველეშაპის მუცელში, საიდანაც ისინი განახლებული ძალით იბადებიან.

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

კოსმოგონიური მითოსი

ქართულ მითოლოგიაში ვერ ვადასტურებთ კოსმოგონიურ მითოსს თავისი პირვანდელი სახით. მაგრამ შეგვიძლია მოვიყვანოთ მისი ვარიაცია, რომელსაც სოფელსა და მის მტრულ ძალას შორის ბრძოლის სახე აქვს მიცემული. ერთმანეთს უპირისპირდება წყალი და ხმელეთი, რომელთაგან პირველი ქაოსს განასახიერებს, მეორე - კოსმოსს. მისი კლასიკური ნიმუშია უგარიტული ეპოსი ბაალის (ხმელეთის უფლის) და მისი ანტაგონისტის იამის (ზღვის ურჩხულის) შესახებ. მათ შორის ბრძოლა გარდამავალი უპირატესობით მიმდინარეობს და მას დასასრული არა აქვს. ხან ბაალი იმარჯვებს, ხან - იამი. ამ ბრძოლის ანალოგი შეიძლება ხმელეთზე ზღვის პერიოდულ და დაუსრულებელ მოქცევა-მოქცევაში 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, აწიოებს მოსახლეობას... დამ-დამობით სოფლის უწინარად გველეშაპს კურანტი (მოზერის) ებრძვის, მაგრამ ამოდ: სოფელში იგი დასისხლიანებული და დაქანცული ბრუნდება. სოფელი დაუდარაჯდება ხარს და, როცა მიხვდება, თუ რისგან ემართება მას ეს ამბავი, რკებს 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. ნატბევარ 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 დეტალზეშიც იწენს თავს. სახელდობრ, ხმელეთის პატრონის, ბაალის, სიმბოლური გამოხატულება ხარია.

მარადიული გაზაფხულის მითოსი

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

მითოსი მოგვითხრობს: ერთ დროს თამარ დედოფალს ტახტი იალბუზის მთაზე ედგა. მის სამეფო-სამფლობელოში მარადიული ზაფხული იყო, ზამთარი არ იცოდა. თოვლი არ მოდიოდა არც მთაზე, არც ბარში. აქედან მთელი ქვეყნის რეალობა ხელისუფლებით ჩანდა. თამარის მარადიულ სამეფოში არც სნეულება იყო, არც სიბერე, არც სიკვდილი, რადგან დროუბის მდინარეა შეჩერებული იყო. რა მიზეზით? – თამარს დროუბის 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 შეეძლოა, გარდა მეთორმეტისიო. მსახურმა პირველად სწორედ იმ ოთახის კარი გააღო, რომლის გაღებაც აკრძალული ჰქონდა. გაიღო თუ არა კარი, გამოფრინდა იქიდან ფრინველი და ცაში გაუჩინარდა. ცა კი მოიდრუბლა, ქარიშხალი ატყდა, მოვიდა თოვლი და მთელი მთა სასახლითურთ დაფარა. ამრიგად, თამარმა ევლარ შეძლო მთაზე ასვლა და დარჩა ბარად. ამიერიდან დაიწყო დინება დროუბამა და დაიკარგა მარადიული გაზაფხულის სამეფო.

დადგა ახალი ხანა – აკრძალვის დარღვევის ხანა, რომელიც დროუბის ანუ მოვლენათა თანამიმდევრობის ნიშნით არის აღბეჭდილი. ერთდროულობა სიერცეში, რასაც თამარის სამეფო წარმოადგენდა, შეცვალა თანამიმდევრობამ – დრომ დაიპყრო სიერცე, გაბატონდა მასზე. "მარადიული გაზაფხული" აკრძალვის ძალით რომ არსებობდა, წარმატებულმა წუთისოფელმა შეცვალა; ერთგულობა, რომელიც სიერცეში იყო განფენილი, დროში მონაცვლე მონაკვეთებად დახაწვერდა, რაც ნიშნავს იმას, რომ დრო სიერცეზე გაბატონდა.

თამარი, როგორც დაკარგული სამოთხის დედოფალი, ესპატოლოგიურ-მესიანისტური ფიგურა ხდება: ხალხის წარმოდგენით, თამარს ოქროს კუბო-

აკენაში ძინავს და, დადგება ჟამი, როცა გაიღვიძებს და კელაე 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 ეკაებდა, ლოცვის დროს მალლა აიწყოდა და, სანამ ლოცულობდა, პაერში იდგა. მას სურდა სამუდამოდ ქალწულად დარჩენილიყო, რომ მუდამ გაგრძელებულიყო სამოთხისებური მდგომარეობა, რომელშიც ის იმყოფებოდა. მაგრამ რაკი მემკვიდრე აუცილებელი იყო სამეფოსთვის, თამარი მზისგან დაფეხმძიმდა და მისი სამოთხისებური ყოფაც დასრულდა: სამოსელს მზის სხივი აღარ იჭერდა, ლოცვისას პაერში 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 სასაღმრწემო წაიყვანა. ასე იძოვს გადარღებული 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 გადატევა, ეს პიროვნება კი, როგორც მეფე, ქვეყნის ბედზეა პასუხისმგებელი. რამდენადაც თამარი სამოთხისეული ყოფის ნიშნებს ატარებს, მისი მდგომარეობა მთელს მის ქვეყანაზე ვრცელდება. ცნობილი საისტორიო ტექსტი („ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“) არაოპრაზროვნად ახასიათებს მას და მის სამეფოს სრულყოფილების ნიშნებით. მის ქვეყანაში რეალობა ერთი საფეხურით ინაცვლებს, ამაღლდება, იერარქიულ კიბეზე. მოეუსმინოთ პასაჟს ამ, შეიძლება ითქვას, პიერატული ტექსტიდან:

„გააზნაურდეს ქვეყანისა მოქმედნი (ანუ მიწისმუშაინი, ზ.კ.), და გადიდებულდეს აზნაურნი, და გახელმწიფდეს დიდებულნი მეფობასა შინა ამისსა...“

მაგრამ ხელმწიფე? რომელი საფეხურია ხელმწიფობის შემდეგ? დიდებულთა გახელმწიფებაზე არ მთავრდება ეს პროცესი: თავად ხელმწიფეც უნდა გადაინაცვლოს ერთი საფეხურით ზემოთ ანუ ღვთიურ რანგში ამაღლდეს. და მართლაც „სამებასა თანა იხილეების ოთხებად თამარ, მისწორებული და აღმატებული“ (სხვაგან: „სამებისაგან ოთხად თანაღწევებულისა...“), ამბობს ტექსტი. ანუ თამარის პიროვნება ღვთიურ სამეფოში მეოთხე ევერად არის მიღებული. ცხადია, ამ გამოთქმას დოგმატის ღირებულება ატენიანავს ეერ 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 ფეხმძიმობა თამარისა და მის მიერ ძის შობა მითოლოგიური ენით არის აღწერილი:

„მოუდგა თამარ განწმენდილობა გონებითა და ტაძრისა ღმრთისა აღმსკვალულისა სანთლითა სხეულისათა, მსურვალთა გულთა 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, შეიღად

ცხებულად დაეთითიანდ...“ ანუ: თამარის ძის შობა ქვეყნის განენამდე იყო ნაფიქრებული.

გვკვს 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 კმოვებდა. 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 ეკითხულობთ: „ყოვლად უწადინელმან ქორწინებისამან იაჯა ხსნა ქმროსნობისაგან. ხოლო სპათა აიძულეს ქმნად და, ვითარ იყო ხედარი და რიგი ულუმიანობისა და შარავანდედობისა მათისა, ეგრეთ იქმნა ქორწილი სახელადუდებელი და იგამიწოდომელი...“. ხალხური თქმულების ვარიანტებში ჩანს ეს იძულება. თუმცა ხალხის ცნობიერებას მარაგად აქვს და იყენებს კიდევ უბიწოდ ჩასახვის უნივერსალური მოტივის კერძო გამოხატულებას – მზის სხივისგან მუცლადღებას (ბერძნული მითოსი დანაგვ შესახებ, თქმულება ჩინგისხანზე, რომელიც მზის შვილად აცხადებდა თავს და სხვა).

ასევე არაორაზროვნად თამარის, ღვთისდარი ხელმწიფისა და თითქმის ღმერთის, საბრძანებელი სამეფო სამოთხეს არის შედარებული ხსენებულ მატთანში. გიორგი რუსის განდევნას ქვეყნიდან (ექსორია) აეტორს სამოთხიდან ადამის განდევნას ახსენებს. როცა ქვეყნის ვაზირებმა და დიდებულებმა მას ამ სამოთხისდარი ქვეყნისთვის შეუფერებელი ზნეობა შეატყვეს, „ერთხმა ყვეს მცნობელთა ამისთა, ვითარმედ ესე მისვე ძეგლისა მტერისა არს, რომელმან მოაკლევინა 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 შეუცდამელ („უზაკველ“) ევას არის არათუ შედარებული, არამედ მითოლოგიური წესისამებრ, მასთან გაიგივებული.

ისტორიულად თამარის მბრძანებლობას მონღოლთა ბატონობა მოჰყვა, რასაც, ცხადია, „აზმათა“ აეტორი ყველაზე კოშმარულ სიზმრადაც ვერ იხილავდა. ყოველ შემთხვევაში, სამეფო იდეოლოგია, რომელიც თამარის ქვეყანაში მიიწერ სამოთხეს თუ არა, მის ნიშნებს მაინც ხედავდა, მომდევნო რამდენიმე ათწლეულის შემდეგ გაცამტვერდა. ამის მოწმე და მაღიარებელი „ასწლოვანი მატანის“ ჟამთააღმწერელია, რომელმაც პირუთენელი განაწენი 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

ანტიოპოდი, წარმავლობით 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 ნაშვირი, აკრძალვის დარღვევის შედეგი, რომლითაც იწყება ისტორიული პერიოდი თავისი ბედუკუდმართობებითა და კატასტროფებით. თამარი ისტორიის გარეშე დგას, ის არაისტორიული, მითოლოგიური, უფრო მეტიც კოსმოგონიური ფიგურაა, დროისა და სიერცის მიღმა მეფე, საიდანაც დასაბამს იღებს პირველი ვარიანტის თანახმად მთელი ყოფიერება, ხოლო მეორე ვარიანტით – ეკრძო ქვეყანა საქართველო, რომლის პირველი მეფე მზის სხივისგან არის ჩახახული და ირმის რძით არის გამოკვებილი. ეს მითოლოგია 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 ლაშას დაბადებისა და აღზრდის შესახებ საესებით ასახავს ამ უნივერსალიას, რასაც ნაწილობრივ „ისტორიათა და აზმათა“ ტექსტიც ამოწმებს, როცა ლაშას სახელს „ნათელს“ უკავშირებს. ამ მოტივს ტრანსფორმირებული სახით კიდევ შევხვდებით.

ფარნავაზი 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 დატვირთვა აქვს. გავეცნოთ ტექსტს.

„მას ჟამსა 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 ამისწული სამარისი, რომელი მოსლგასა მას აღექსანდრესსა მცხეთელ მამასახლისი ყოფილიყო. ესე სამარ და მამა მისი, მამა ფარნავაზისი, მოკლულ იყო აღექსანდრესგან. ხოლო დედასა ფარნავაზისსა წარუყვანა ფარნავაზ, სამისა წლისა ყრმა, და შელტოლელ იყო კაეკასიად და მუნ აღზრდილ იყო და მოსრულ იყო მცხეთას, მამულსა თეისსა.

ხოლო ესე ფარნავაზ იყო კაცი გონიერი, მკვდარი შემიმართებელი და მონადირე კელოვანი. და იმაღლედა იგი სიკეთესა თეისსა აზონის შიშისაგან. ხოლო მონადირეობითა მისითა იქმნა მეცნიერ აზონისა, და შეიყუარა იგი აზონმან მონადირეობისათვის. ევედრებოდა ფარნავაზს დედა მისი: „შვილო ჩემო, ეკრძალე აზონს და ნურარას იზინებ თავისა შენისა სიკეთესა, ნუ უკუე მოგკლან შენ“. და იყო შიში და ძრწოლა მას ზედა, და ვითარ განმრავლდა შიში აზონისი მათ ზედა, რქუა ფარნავაზს დედამან მისმან: „შვილო ჩემო, დაუტყვე საყოფელი მამათა შენთა და წარმიყვანე მამულსა ჩემსა ასპანს, ძმათა ჩემთა თანა, და განერე შენ ცოცხალი კელისაგან აზონისა“.

ღა დაამტკიცეს განზრახვა ესე: წარსლვა ასპანისა. ჰორ უნდა ფარნაეზს დატეგებდა საყოფელსა მამათა მისთასა, არამედ შიშისაგან დიდისა დაამტკიცა წარსლვა.

მაშინ იხილა ფარნაეზს სიზმარი, რეცა იყო იგი სახლსა შინა უკაცურსა და ვგულეებოდა განსლვა და ეერ განვიდა. მაშინ შემოვიდა სარკუმელსა მისსა შუკი მზისა და მოერტყა წელთა მისთა და განიზიდა და განიყენა სარკუმელსა მას. და ვითარ განვიდა ეკლად, იხილა მზე ქვემდებლად, მოჰყო კელი მისი, მოჰყოცა ცუარი პირსა მისასა და იცხო პირსა მისსა. განილეობა ფარნაეზს და განუქვირდა და თქუა: „სიზმარი იგი ესე არს: მე წარვალ ასპანს და მუნ კეთილსა მივეცემი“.

ხოლო მას დღესა შინა განვიდა ფარნაეზს და ნადირობდა მარტო და დევნა უყო ირემთა ველსა დიდობისასა. და იელტოდეს ირემნი ღირდალთა შინა ტყეილისისათა. მისდევდა ფარნაეზს, სტეორცა ისარი და ჰკრა ირემსა. და მცირედ წარვლო ირემმან და დაეცა ძირსა კლდისასა. მივიდა ფარნაეზს ირემსა ზედა. და დღე იგი მწუხრი გარდახდა. და დაჯდა ირემსა მის თანა, რათამცა დაყო მუნ ღამე და დილეულმცა წარივდა.

ხოლო კლდისა მის ძირსა ქუაბი იყო, რომლისა კარი აღმოქმნულ იყო ქვითა ძეულად, და სიძუელითა შექმნოდა დარღუევა შენებულსა მას. მაშინ დაასხა წვიმა მძაფრი. ხოლო ფარნაეზს აღმოიღო სუგლეუნი და გამოარდესა კარი ქუაბისა მის, რათამცა მუნ შიგა დაიშრალა წვიმისა მისგან, და შევიდა ქუაბსა მას. და იხილა მუნ შინა განძი მიუწდომელი, ოქრო და ვეცხლი და სამსახურებელი ოქროსა და ვეცხლისა მიუწდომელი.

მაშინ ფარნაეზს განკვირდა და აღიქოს სიხარულითა. და მოეგონა სიზმარი იგი“.

ეს ტექსტი შემთხვევით არ უძღვის წინ ფარნაეზის ცხოვრებას. იგი ფუძემდებლურია, როგორც ყოველი მითოლოგიური ტექსტი. თითოეული რეალია და ქმედება, რომელთაც მასში ვხვდებით, ერთ მიზანს ემსახურება – იმის ჩვენებას, თუ როგორ გახდა ფარნაეზი, მცხთელი 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 გამოხსნილმა ფარნაეზმა იცხო სახეზე. ეს იყო მისი მეფედ ცხების რიტუალის სიზმრიეული ხატი: ფარნაეზმა თავისი მეფედ ცხების სცენა იხილა სიზმრად. აქ ისიც აღსანიშნავია, რომ მამასახლისის ნათესაიც, რომელიც თავად არ იყო მამასახლისი, ახალ სტატუსში იბადება, რისთვისაც იგი ჯერ უნდა მოკედეს. კედება ჩვეულებრივი ადამიანი და იბადება მეფე. მზის ცვარი ერთსა და იმავე დროს მისი განმაცოცხლებელიც (იხ. ჯადოსნური ზღაპრის „მზის პირის ნაბანი“, რომელიც დღისით მკედარ უფლისწულს აცოცხლებს) არის და მეფედ მკცველიც (მითოსური წარმოდგენით, რამაც „ეფეხისტკაოსანში“ 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 მკეპბაეი უნდა იყოს.

იგივეობრივნი არიან არა მხოლოდ ირემი და მზე, არამედ მზე და რძეც, რომლის მითოსური ხატი ცვარით არის წარმოდგენილი. ამ იგივეობას მიყვარათ მეგრულ თქმულებამდე, რომელიც გეიხსნის, თუ რატომ იწოდება მეგრულად მზე და რძე ერთი და იმავე სიტყვით („ზუა“) და რიგ-გედას ჰიმნამდე, სადაც ცის მხურვალე მნათობი და ფურის ჯიქანში წაყენებული სითხე ერთი და

იმავე მეტაფიზიკური რაობის ორი გამოვლენაა ("შენ ჩააყენე თბილი ნოტიოში, შენ აიყვანე მსუე ცაში").

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

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

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

კულტის დაარსების მითოსი

ამ წრის ტექსტები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშია (ფშავეხესურეთი, გუდამაყარ-მთიულეთი, თუშეთი) გაერცელებული.

ა) ხე (იფნი) ამოდის კერიაში, რითაც ჯვარი (ხატი, ანგელოზი, ღვთისშეილი) ნიშნის აძლევს ოჯახს, დაუთმობს მას საცხოვრებელი, რათა პროფანული კერა საკრალურ ადგილად გადაიქცეს, სადაც ჯვარი დაიდებს ბინას. ერთი ეარიანტის მიხედვით, მოსახლე ნებაყოფლობით ტოვებს საცხოვრებელს, რითაც ხელს უწყობს ჯვრის დაარსებას სოფელში. მეორე ვარიანტში მოსახლე წინააღმდეგობას უწევს ჯვარს - სამგზის ტრის ხეს და აკაფავს მასზე შემოხვეულ გველს. მესამე დღეს გველი ყველასგან შეუმჩნეველად საკიდელს ჩამოყვება და წამლავს კერძს, რომელიც ქებაში იხარშება. ჯვარის სასჯელს გადარჩებიან მხოლოდ დედა და ძუძუთა ბავშვი, რომლებიც არ გაიზიარებენ ტრაპეზს. ყველგან, სადაც დაარსების ეს მითოსია გაერცელებული, მისი უტყუარობის ნიშნად იფნებით დაფარული სამოსახლოს ნანგრევებს უჩვენებენ. (საწმიდარის დაარსების ეს მოდელი გაერცელებულია ხევსურეთში, ფშავეში, გუდამაყარში).

(თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით კერიაში ხის ამოსვლის სიუჟეტი დადასტურებულია სოფოკლეს დრამაში „ელექტრა“. კლიტემნესტრა ხედავს სიზმრად აგამემნონს, რომელიც კერიაში არტობს სამეფო კეერთხს, კეერთხი 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 წაიდებს, თასს ქალი კიდობანში, ვაჟი კი ჯაჭვს ჭერხოში (ხევსურული სახლის ზედა სართულზე) დამალავს. საგნები, რამდენადაც ისინი პროფანული საჭიროებისთვის არ არიან მოვლენილნი, სახლებში ხმაურს ატეხენ. უფროსები ქადაგს დაეკითხებიან, ქადაგი ურჩევს საგნების ჩამოცვენის ადგილზე საკულტო კოშკის აგებას და თასისა და ჯაჭვის იქვე ჩამარხვას.

გ) უკანახოელ (ხევსურეთში) კაცს პროხა დაეკარგება. დიდი ძებნის შემდეგ ერთ ადგილზე იპოვის ახლადმოგებული ხბოსთან ერთად, მაგრამ რამდენიც არ ეცდება, ვერც ერთი ადგილიდან ვერ დაძრავს. ბოლოს, ქადაგის რჩევით, პროხას იქვე დაკლავს მსხვერპლად ფუძის ანგელოზისადმი და ეს ადგილი წმიდა ადგილად გამოცხადდება. დღემდე ხევსურები და გუდამაყრელები აქ ხედებიან ერთმანეთს და ფუძის ანგელოზს ლოცულობენ.

დ) ერთი ლაკათხეველი (მთიულეთის სოფელია) კაცი, გვარად ქარაიძე, 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. მიხედება, რომ ღეთაბა ამ ადგილას ეკლესიის აშენებას ითხოვს, შეატყობინებს სოფელს და სოფელიც სთხოვს მას ეკლესიის აშენებას. ქარაიძე აშენებს ეკლესიას. გასამრჯელოდ სთავაზობენ ან ფულს, ან საქონელს, ან მიწას, ან ძვირფას ქსოვილს. ქარაიძე ბრუნდება სახლში, რათა ძმებს (ექვსი ძმა ჰყავს), პკითხოს რჩევა. ერთი ერთს ურჩევს, მეორე – მეორეს და ა.შ. ბოლოს, ახლადმოყვანილ პატარძალსაც დაეკითხებიან. ფული დაიხარჯება, საქონელი დაიკვდება, ქსოვილი გაცედება, მაღლი კი სამუდამოდ დარჩებათ. თქვენც მაღლი არჩიეთ; ყოველ დღესასწაულზე, ვიდრე სოფლის საქონელი დაიკვდის, პირველად თქვენი დაკლანო. დღემდე ასე ხდება: ქარაიძეთა გვარს მიჰყავს სამსხვერპლო კურატი ზეგარდის (ასე ეწოდება ამ ადგილს) წმიდა გიორგის სალოცავში და პირველად სწორედ მას სწირავენ, დაილოცონ ქარაიძეები, წყალობდეთ ღმერთით.

ღეთისშვილთა და დევ-კერპთა ბრძოლები

ამ ბრძოლათა ამსახველი ნარატივები აღმოსავლეთ საქათველოს მთიანეთშია გავრცელებული. მათი ანდრეზული ხასიათი მათსავე დასასრულში ჩუენდება: ღეთისშვილის გამარჯვება დევზე ყოველთვის მისი აპოთეოზით მთავრდება. საბოლოო მიზანი ამ ბრძოლებისა სალოცავის დაარსებაა ანუ, სხვაგვარად, ტერიტორიის განწმენდა უწმიდური დევებისგან და ადამიანთა საზოგადოებისთვის სასიცოცხლო გარემოს შექმნა. იქ, სადაც ადრე დევი ბატონობდა ადამიანზე, ამიერიდან არსდება ღეთისშვილი ადამიანის პატრონად და მფარველად, ადამიანი კი – მის ყმად. თავისი არსით ურთიერთობა ღეთისშვილსა 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 თანაბარი არიან, რაც მათ შორის რჩეულთა არსებობას არ გამორიცხავს.

ღეთისშვილთა და დევ-კერპთა შერკინების რამდენიმე მოდელი არსებობს:

I. ღეთისშვილი 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. ღეთისშვილი 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 ღეთისშვილს დაუთმოს ადგილი, სადაც არსდება ღეთისშვილის კულტი.

III. ღეთისშვილი, კერძოდ, იახსარი დეადვენება უკანასკნელ დევს, რომელიც ტბაში უფლობს თავშესაფარს. იახსარი დევს ტბაში ჩაჰყვება და იქ განგმირავს. დევის სისხლი შეკრავს ტბის ზედაპირს და იახსარი ველარ ამოდის

ტიბიდან. ბოლოს, ქადაგის სიტყვით, ფარაში მოქებნიან ოთხრქა და ოთხეურა ცხეარს, ტბის პირას დაკლავენ და მის სიხლს ტბის ზედაპირს ასხურებენ. ტბა გაიხსნება და მისი სიღრმიდან იახსარი მტრედის სახით მოველინება მის მიერ დევებისგან გამოხსნილ საყმოს. ეს სიუჟეტი ედო საფუძვლად მისტერიას, რომელიც იმართებოდა წელიწადში ერთხელ: შუაფხოს საყმრ გაივლიდა დეეს დადევნებული იახსრის გზას (შუაფხოდან ხეესურეთის სოფელ როშკისკენ), მივიდოდნენ ტბის პირას, სადაც იახსარი გაუჩინარდა. ჯვარის ხუცესი (ხევისბერი) იახსრის როლში ცდილობდა იახსრის კეალზე ტბაში ჩაღრმავებას, მაგრამ აკავებდნენ. მოიყვანდნენ ოთხრქა ცხეარს და დაკლავდნენ იახსრის გასათავისუფლებლად.

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

ეპოსი

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

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

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

არის ეპოსები, რომლებიც მოწვეტილნი არიან ისტორიულ დროსა და სივრცეს და მოგვითხრობენ საარაკო ჭაბუკთა საგმირო საქმეთ. ეს საგმირო-სათაგადასაველო ანუ საფალავნო ეპოსებია. ასეთებია სპარსული დასთანები (რომლებმაც ჩვენში „ყარამანიანისა“ და სხვათა სახით პოემა გამოაქილი, 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“.

რომიანული მოტივი ერთი ძლიერი ნაკადია და ხშირად თვითკმარ ღირებულებას იძენს საგმირო-საისტორიო ეპოსში.

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

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

ჩვენ ვერ ვიფიქრებთ, რომ ხალხის ეპიკური ცნობიერება გულგრილი დარჩენილიყოს იმ ეპოქალური სასიკეთო თუ საბედისწერო ძვრების მიმართ, რომლებიც არაერთგზის განუცვლია ქვეყანას; ვერ ვიფიქრებთ, რომ ზეპირსიტყვიერ მატთანეს არ აესახოს ესპანეთის რეკონკისტის ანალოგიური უაღრესად დაძაბული ხანა, აშოტ კურაპალატისა და მის თანამდგომთა გმირული ეპოპეა, რაც ქართული მიწების კელაე შემოკრებით დასრულდა, მაგრამ ესპანური „ჩემი სიდის“ მსგავსი ხალხური პოემა, სადაც უკუდაეყოფილი იქნებოდა თაობათა ხსოვნაში „ჩემი აშოტი“, არ დასტურდება; ან მასზე ადრეული ხანა გორგასლისა, რომლის მითოსური ხატი წერილობით მატთანეში არის მოხვედრილი, ხალხური ეპოსის სახით კი არ ჩანს; ან, თუნდაც, უფრო ადრეული ეპოქა ფარნავაზისა, რომლის არქეტპიული 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: ვრცელა „კოლექტიური“ მეხსიერება, მაგრამ ის უსაზღვრო და დაუშრეტელი არ არის. მას არ შეუძლია თანადროულობაში მოიცვას მთელი ზეპირსიტყვიერი ფონდი მისი „დასაბამიდან“, ერთდროულად შეინახოს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქათა ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების ნაყოფები. თაობების მონაცვლეობასთან ერთად იცვლება, პერიოდულ განახლებას განიცდის ზეპირსიტყვიერი ტექსტები; ძველი გადადის, მის ნაცვლად ახალი მეკიდრდება. „ხალხს ის მოსწონს, რაც ახალია“, ამბობენ „ოღისეაში“ ძველი მითების მომღერლის დემოდოკეს მსმენელნი. და ის ძველი, რომელიც უკან იხევს, გადის ხალხის მეხსიერების საწივრიდან, 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 სიდზე“ (შემონახულია ერთადერთი 1307 წლის ხელნაწერით); ჩაწერით გადაურჩა დროის დინებისგან გარიყვას „კალეველა“, ირლანდიური თუ ისლანდიური საგები, ეპიკური ციკლები დიგენის აკრიტასზე; დამწერლობამ გადაარჩინა რუსული ბილინები, რომლებიც მათი პირველჩაწერიდან ასი წლის შემდეგ ხალხის ხსოვნაში უკვე წაშლილი იყო.

დასაჩინაია, რომ საქართველოში, უძველესი დამწერლობის ქვეყანაში, XIX საუკუნის მეორე ნახევარამდე 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 ანოგავაში, ჩვენთვის სამუდამოდ უცნობი რჩება. მაგრამ, როგორც ოდისევის ამბობს საკუთარ თავზე, ამ გაღწეული ბზიდანაც ჩანს, რა თავთავიც ვიყავიო, იგივე შეგვიძლია ვთქვათ ამ ეპიკურ ტექსტებზე, რომელთა ანალიზს ვთავაზობთ 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 „შაირსიტყვების“ 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 ვარიანტია. ასეც შეგველო გვეთქვა: „ამირანიანი“ და „არსენას ლექსი“ ერთ ეპიკურ, მაგრამ სხვადასხვა სიღრმის დინებას ეკუთვნის; „მას ჟამს“, მაგრამ არ ვიცით, როდის გაჭრილ საერთო კალაპოტში მიედინებიან. მსგავსება სიღრმისეულია, განსხვავება – ეპოქალური.

და მესამე ჩვენი განხილვის საგანია რომანტიკული ეპოსი – პოემა „ეთერიანი“, 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 სიმზურვალეში, 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“ ეუწოდებთ. მისი გავრცელების არეალი არ არის შემოზღუდული რომელიმე ხალხის ფოლკლორით: არსებობს ქართული ზღაპრები, არსებობს რუსული ზღაპრები და ა. შ., მაგრამ ზღაპარი ერთია ყველგან, ყველა კულტურაში, სადაც კი გვხვდება.

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

დავიწყოთ ზღაპრით. ჩვენ მას ესქატოლოგიურ ეპოსის ეუწოდებთ. რატომ? ამ კითხვას ნარკევეის 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, სოგადსაკაცობრიოა. იყო ხანა ფოლკლორისტიკაში, როცა დიდი თავგამოდებით ეძებდნენ ზღაპრის არქეტიპს (წინასახეს) და მის საშუალებას, თუმცა კელევა უშედეგოდ დამთავრდა, მიზანი კელევისა 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 პიპოთეტური 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* ეუწოდებთ. უფრო მეტიც: მისი იდეოლოგია და მიზანდასახულობა საფუძველს გვაძლევს ეუწოდოთ მას *ხალხური ესქატოლოგიური ეპოსი*.

ვიდრე ზღაპრის განმარტებას შემოგთავაზებდეთ, განვიხილავთ თავად ზღაპრის ტექსტს, რომლის ანალიზის შემდეგ გვეცოდინებოდა 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 გაერცყელებული დასახელება („ჯადოსნური ზღაპარი“) განსაზღვრა და სხვა.

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

ზღაპარი სამი ნაწილისგან შედგება: 1) დასაწყისი (რუს. *зачин*), რომელსაც შეიძლება ეუწოდოთ „წინკარი“, 2) თავად ზღაპრის შინაარსი და 3) დასასრული, რომელსაც შეიძლება ეუწოდოთ „გამოთხოვება ზღაპართან“.

ქართული ზღაპრის კლასიკური დასაწყისია „იყო და არა იყო რა“, რომელიც შეიძლება გამოდგეს, საზოგადოდ, ზღაპრის განსაზღვრებად: ზღაპრის ამბავი მოხდა და არც მომხდარა. ეს არის მთხრობელის და მის კეალზე 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 დაიწოს ზღაპარი. მაგრამ ფორმულას აქვს გაფართოების ტენდენცია:

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

რა ფუნქციას ასრულებს ზღაპრის დასაწყისი? მას გადაეყვას მსმენელი ერთი სინამდვილიდან სხვა სინამდვილეში – რეალობიდან ზღაპრის სამყაროში. როგორც სახლს აქვს წინკარი, რომელსაც ოთახში (საცხოვრებელი სივრცეში) შეეყვართ, ასევე ზღაპარიც მოითხოვს წინკარს. ეს სიტყვიერი წინკარია. შეგვიძლია ზღაპრის წინკარი ტრადიციული სიმბოლიკის პლანში განვიხილოთ. ტრადიციულ ხალხებში სტუმრობის, სტუმრის მიღების პრაქტიკა ტიპოლოგიურად თანხვედბა ზღაპრის სტრუქტურას. მონდოლებში სტუმარს მხოლოდ მას შემდეგ დაუწყებენ საქმიან საუბარს, რაც ჩამოთავდება სტანდარტული ტრადიციული მისალმებები (ყალიონის გაბოლებასთან ერთად), რომლებიც არავითარ ინფორმაციას არ შეიცავენ და, ცხადია, არანაირ კავშირში არ არიან სტუმრობის ძირითად თემასთან. ამგვარი რიტუალების მკვლევარი წერს: "ამ წმიდაწყლის ეტიკეტურ სიტუაციაში შეიძლება დაეინახოთ გამომავალი თავის დროზე სემანტიკურად ნიშნად "გადასვლის" რიტუალისა: გადადახულია ზღვრბლი ორი სამყაროსი, რომელთაგან ერთი გარეა, მეორე – შიდა... სტუმარს მართებს დაიცვას ეს წესი "უცხო" გადმოტანისა "თაყისში". 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.

საკუთრივე 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, ლხინი აქა, ქატო იქა, ფქვილი აქა" (ვარიანტი: "ჭირი იქა, ლხინი აქა, ნაცარი იქა, ფქვილი აქა").

2. "ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭალას ჩიტი ჩამკედარიყო, დიდ ქებაში არ ეტეოდა, პატარაში არ კმარიყო; ასი კაცი ვერ შესჭამდა, ერთი კაცის ღუკმა იყო".

2. "მთას ურემი ავაგორე, ბარს ჩაივდა გორებითა, აქ სიცოცხლით მომიტონეთ (ვარ. გამიძებით, დაგეწვიეთ), საიქიოს ცხონებითა" (ვარიანტი: "მთას ურემი ავაგორე, წამოვიდა გორებითა, აივსენით ქონებითა, ჭკუითა და გონებითა").

3. "ელასია, მელასია, ჭიჭა მეკიდა ყელასია, მთქმელსა და გამგონებელსაც ძილი გაამოთ ყველასა (ვარ.: დავაღვინე 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 დაუშარცხებული ვიყოთ, დღევრძელი 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 პქონდათ, ჩიტის რძე არ აკლდათ. მეც იქ ვიყავი ქორწილში".

11. "გადაიხადეს დიდებული ქორწილი. გუშინწინ იყო, ვერ მიველ, დაპატიჟებული კი ვიყავი".

წინარსა და "გამოსათხოვარ" ფორმულას შორის მოქცეულია საკუთრივ ზღაპარი. არც წინარის და არც "გამოსათხოვარ" ფორმულას ზღაპრის შინაარსთან არავითარი კავშირი არა აქვს. თითოეულ მათგანს შეიძლება პქონოდა 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 წინეკარი 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 წინეკარისგან, რომელიც ჯერ კიდევ უცნობ ზღაპარს უძღვის წინ, შეიძლება გამოხატავდეს მოხრობელის კომენტარს მოთხრობილ სინამდვილეზე, სახელდობრ, რომ ის ტყუილია, თუმცა მოხრობელი ქორწილზეც იყო მიპატიჟებული, რომელსაც ის დაესწრო (10) ან არ დაესწრო (11). მოხრობელი გახსნავს ზღაპრის სინამდვილეში მოხვედრის შეუძლებლობას (7). მოხრობელის კომენტარი შეიძლება შეეხოს ზღაპრის პარადოქსულობას, მის ყოფნას რეალურ-ირეალურის ზღვარზე (ამასვე გამოხატავს წინეკარის "იყო და არა იყო რა") და გადმოსცეს ის ლექსით, რომელიც განსაკუთრებით აცხოველებს მსმენელის წარმოსახვას: "ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, ჭაღას ჩიტი ჩამკედარიყო, დიდ ქებაში არ ეტოვდა..." 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 გამოსვლაზე და რა მოხდებოდა სახლი 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, სასოგადოდ, ეპოსის კომპოზიციური კანონია (გაეხსენოთ ოდისეისის დაუოკებელი სწრაფვა ითაკისკენ, რასაც ვერც ქალღმერთთა სიყვარული და მათი მაცდუნებელი აღთქმები აბრკოლებს).

ეს სამშონაკეთიანი კომპოზიცია ამგვარად შეიძლება გამოიხატოს: თესისი-ანტითესისი-სინთესისი. ეს პეგელისეული სოგადი სქემა, ზღაპრისადმი მიყენებული, გულისხმობს შემდეგს: თესისს ანუ შინყოფნას მოსდევს მისი უარყოფა – ანტითესისი ანუ გარეთყოფნა, რომელსაც საბოლოო ეტაპზე ცვლის სინთესისი-შინყოფნა. სინთესისი იმაზე მიუთითებს, რომ საბოლოო შინყოფნა არა არის თავდაპირველი შინყოფნის უბრალო განმეორება. სინამდვილე აქ უფრო მაღალ საფეხურზე ადის: გმირი შინ გამდიდრებული ბრუნდება, არა ისეთი ღარიბი (რუსთველური მნიშვნელობით: „დაეყო მარტოდ და ღარიბად“), როგორიც გზას დაადგა. მისი დაბრუნებით სახლში შემოდის რაღაც, რაც იქ ადრე არ იპოვებოდა. ეს სიახლე შეიძლება იყოს რაიმე საგანი, რომელიც გატაცებულია სახლიდან, ან საცოლე, რომელიც უნდა მოიტაცოს ან გამოიხსნას ზღაპრის გმირმა. მართალია, გმირის მისანი შინდაბრუნებაა მოპოვებულ საგანთან ერთად, რითაც სრულდება მამის დაკავლება, მაგრამ ზღაპრის მთავარი შინაარსი გარეთყოფნით ანუ ანტითესისით ივსება. სხვაგვარად: მოხრობელისთვის და მსმენელისთვის გმირის ცხოვრების ეს შუალედური მონაკვეთია ცნობილი. სწორედ ეს შუალედია მთავარი, რისთვისაც მოთხრობილია ზღაპარი. თუმცა ყველაფერი, რაც ხდება ამ მონაკვეთში ანუ ზღაპრის სამყაროში, მოწოდებულია იმისთვის, რომ შინყოფნა ერთი საფეხურით ამაღლდეს, საბოლოო განსრულება 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 სელები, 4) მისი ასპარეზის დრო და სივრცე (ანუ დროჟამულ-სივრცული განზომილებანი), და, საბოლოოდ, 5) მისი იდეოლოგია ანუ საზრისი.

ზღაპრის შესწავლის პირველ ეტაპზე მეკლევარნი მისი ისტორიული ასპექტით ინტერესდებოდნენ. წინა პლანზე იყო წამოწეული ზღაპრის, როგორც ჟანრის, წარმოშობის პრობლემა. (შეედური სკოლა, კროონ 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, როგორიც 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 ელ. პროპმა (Проп) გასული საუკუნის პირველ ნახევარში გამოაქვეყნა თავისი გამოკვლევების შედეგები სათაურით “ზღაპრის მორფოლოგია” (1928), სადაც 100 რუსული ზღაპრის ანალიზის საფუძველზე ჩამოყალიბებული აქვს

ფუძემდებლური დასკვნები, რომლებიც, მკვლევრის აზრით, იგივე დარჩებოდა, საანალიზო ზღაპრების რიცხვი რომ გაზრდილიყო. ჩვენი მხრივ, დაეძინო, რომ ვითარება არ შეიცვლებოდა, რუსული ზღაპრების ნაცვლად ქართული ზღაპრები რომ ყოფილიყო გაანალიზებული. ელ. 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.

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

ელ. 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 ენაობა, 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 (მფორინავი 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 დროაჟში. 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, 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.

ელ. 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 სელაზე ვერ აიგება.

ზღაპრის მრავალფეროვნებას და სირთულეს ფუნქციათა ჯაჭვი ქმნის. ფუნქციები განაწილებულია პერსონაჟთა შორის ანუ პერსონაჟები ფუნქციის მატარებელი არიან (ფუნქციო პერსონაჟი ზღაპარში არ მოიძებნება). პერსონაჟები უნდა გამოვარჩიოთ არა მათი ეინაობის, არამედ მათი შესრულებული ან მათზე დაკისრებული ამოცანის (ფუნქციის) მიხედვით.

ამრიგად, ზღაპრის პერსონაჟის ეინაობას მხოლოდ ფუნქცია განსაზღვრავს ანუ მისი არა ეინაობა, არამედ რაობა. ისევე, როგორც ფუნქციების, ასევე მათი შემსრულებლების რაოდენობა ზღვარდებულია. პერსონაჟთა რაობა, ელ. პროპის თანახმად, არ არის შეიღზე მეტი. ეს მაქსიმალური რიცხვია, რომელიც შეიძლება არ იყოს და არც არის რეალისტებული ყველა ზღაპარში. მაგრამ ეს ოპტიმალური რიცხვია – მერვე პერსონაჟი არ იპოება. ზღაპარში ყველა სელა ამ შეიღ პერსონაჟს შორის არის განაწილებული. ესენი არიან:

1. *მთავარი გმირი* – პერსონაჟი, რომელზეც დაკისრებულია და რომელიც ასრულებს მთავარ ამოცანას ზღაპარში, რასაც შეიძლება ზღაპრის მისია ეუწოდოთ. ის გადის სახლიდან და ბრუნდება სახლში, ამ გასელა-დაბრუნებას შორის ასრულებს კიდე სხვა ფუნქციებს, მაგრამ მასზეა დასაწყისი და დასასრული, ის არის მისი ანი და პოე. ყველა დანარჩენი პერსონაჟი თავ-თავისი ფუნქციით მხოლოდდახოლოდ მისთვის არსებობს, მისთვის გამოჩნდება ზღაპრის ასპარეზზე. მთავარი გმირი უქონლობას, რაიმეს ნაკლულობას გაყავს სახლიდან.
2. *გამსტუმრებელი*. მისი მოქმედების წრე შეზღუდულია. მას, როგორც დასახელებიდან ჩანს, *ერთადერთგ ზის* 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 ბაეშეის გაშეება.
3. *მაენე (ანტაგონისტი)*. იგი ზღაპარში გამოჩნდება ერთადერთი ფუნქციით – ენება მიაყენოს მთავარ გმირს, დააბრკოლოს იგი, ხელი შეუშალოს მისიის შესრულებაში. იგი თავს ინენს, როგორც კი გმირი დაადგება თავის გზას, ანუ მისი ადგილი სახლის ზღურბლს იქით არის.
4. *შემწე*. იგი *მაენის* ანტიპოდი. იგი გმირის ნაცელად ასრულებს ძნელ ამოცანას, რომელზეც დამყარებულია მისი საბოლოო წარმატება.
5. *მჩუქებელი* ამარაგებს გმირს რაიმე საგნით, რომლის საშუალებითაც გმირი გადალახავს წინააღმდეგობას, რათა თავი დაადწიოს *მაენის* მიერ დავებულ მახეს.
6. *ცრუგმირი*. მისი მთავარი ფუნქციაა მთავარი გმირის მოინაოვრის 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. შემწვობისა და ჩუქების ფუნქცია შეიძლება ერთმა პერსონაჟმა შეითავსოს – იყოს მსუქნებელ-შემწვე. ასეთ შემთხვევებში ზღაპარს აკლდება პერსონაჟი, მაგრამ ფუნქციითა რაოდენობა იგივე რჩება. (პარალელი: თეატრალური წარმოდგენა იცნობს ერთ საექტაკლში ორი როლის შემსრულებელ მსახიობს).

საბოლოოდ, ვლ. პროპი ზღაპრის ამგვარ უზოგადეს განმარტებას გვთავაზობს: *“მორფოლოგიურად ჯადოსნური ზღაპარი შეიძლება ეწოდოს ყოველგვარ განვითარებას, რომელიც კნებიით ან იქნება საკმარისი. ერთია 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. გავცნოთ, 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 დაცალება, 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 იპოვოს. მაგრამ რაც ხდება, ყველაფერი გარეთ ხდება. და თუ არაფერი ხდება, დროც არ მიედინება. გარესსამყარო კი მთლიანად დროული განზომილებისაა, მთლიანად დროუბის მორჩილებაშია. ეს ის ადგილია, სადაც მიმდინარეობს გმირის, შესაძლოა, ბიოლოგიური ზრდისა და სულიერ-ინტელექტუალური აღზრდის პროცესი, რომელიც მთავრდება სახლის ზღურბლთან, ანუ გმირი საესებით და აბსოლუტურად მომწიფებული უბრუნდება თავის შინას და თავისი დაბრუნებით გარდაქმნის მას.

მთავარი გმირი – ყარბი ანუ ღარიბი (რუსთაველის „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 მანე, ანტაგონისტი, რომელიც სწორედ იმისთვის გამოჩნდება, რომ დააბრკოლოს, უკან დახიოს მიზნისაკენ წინმიმავალი გმირი. მაგრამ სადაც მანეა, იქ არის შემწვე და მრუქებელიც, რომელთა გარეშე ზღაპრის გმირს გარდაუვალი დაღუპვა ელის.

გარეთ ხდება უნარების მანიფესტაცია, თანდაყოლილ თვისებათა გამოჩენა, ძალთა აქტიუზაცია, რასაც შინ ვერ მოახერხებდა, ამის საჭიროება არ გაჩნდებოდა. განსაცდელი, გამოცდა, ცდა ელის მას გზაზე...
ის არის ზღაპრის გმირი?

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

ის იდუმალის მაძიებელია; ის დგას გზაჯვარედინზე და ირჩევს იმ გზას, რომელიც უკან არდაბრუნებას იუწყება. მაგრამ სწორედ ამ გზას მიჰყავს იგი მიზნამდე, სხვა გზები ფუტია, მისი ორი ძმა რომ დაადგება. ეს "სიკვდილის გზა" "სიტყვების გზა" აღმოჩნდება. ამ გზაზე აღმოაჩენს ის იმ იდუმალს, რომლის საძიებლად გამოვიდა სახლიდან. ის აუქმებს წარწერას გზაჯვარედინზე.

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

ის არაფერს მოელის გაწეული სამსახურისთვის, ის ხელგაშლილია და გასცემს უკანასკნელს, ძვირად მოპოვებულსაც, რომელიც, შესაძლოა, მისი ხეტიალის მისაღს შეადგენს, გასცემს არა იმ იმედით, რომ ასწილად მიგების მოლოდინი აქვს. სიხარულ და ანგარიშობა შორს არის მისგან და თუ ვინმე ამართლებს პარადოქსულ დევიზს "რასაცა გასცემ, შენია", ზღაპრის გმირი ამართლებს.

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

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

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

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

რა ქვეყანაა ეს ქვეყანა? არც საქართველო, არც რუსეთი, არც რომელიმე კონკრეტული ქვეყანა. მას არა აქვს კონკრეტული ეთნიური სახე. ყოველად წარმოდგენილია ამბავი ხდებოდეს სადმე კონკრეტულ ადგილას და კონკრეტულ დროში, სადაც შეიძლება ოდესმე მაინც ზღაპრის მსმენელი მოხედრილიყო ან მომავალში მოხედეს. მისკენ მისახველელი გზები მოჭრილია. ზღაპარი ამ მხრივ უდროო და უადგილო ადგილია (*ატოპოს, ატოპია*). თუ ზღაპრის დასაწყისში ქვეყნის მითითება და დროუბის დათარიღება გეხედება, იგი ზღაპრული ცნობიერების შესუსტების, ზღაპრის ჟანრის გადაგვარების მიზეზით უნდა აეხსნათ.

ამ განუსაზღვრელობით ზღაპარი განსხვავდება მითოსისგან, ლეგენდისგან ან თქმულებისგან, რომელთა მოქმედების ასპარეზი ტოპონიმიზებულია, დრო – განსაზღვრული. ის ჩვენი დროა, თუნდაც უსიოვარი იყოს. შეიძლება მოინახოს 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 ტიფიზარი. თქმულების დროს გაეჩისნებო, რამდენადაც ის წარსულია, მაგრამ ზღაპრის დროს ვერ გაეჩისნებო, რამდენადაც ის მსმენელის დროის პარალელურია და არასოდეს გადაკვეთავს მას. ზღაპარში გამაჟღერო დრო და მთხრობელ-მსმენელის დრო განსხვავებულ განზომილებაში არსებობენ, ისინი აცდენილი არიან ერთმანეთს, არ ებმებიან, არ აგრძელებენ ერთმანეთს. უკეთეს შემთხვევაში, ისინი პარალელურად მიედინებიან და არ კვეთენ ერთმანეთს. ზღაპრის დრო არ არის წარსული დრო რეალური დროის მიმართ. ის პერმეტული, ნაკტიილი 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 ალაპარაკდება, თითქოს ხდება გარღვევა ზღაპრის პერმეტულ დროში, თითქოს პარალელური მდინარეები ორი დროისა – ზღაპრისა და მთხრობელ-მსმენელისა ერთიან ერთმანეთს, როცა მთხრობელი ამბობს, მეც იქ ვიყავი, იქიდან მოვდივარო. ეს კონვენციური ტყუილია – არავის სჯერა, რომ ზღაპრის მთხრობელი თვისსავე მონათხრობში, ზღაპარში, განიწილავს იმყოფება. მთხრობლის ბოლო რეპლიკა კიდევ უფრო წარმოაჩენს ზღაპრის განსხვავებულ დროუბუნ-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. ამაზეა 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 ეთნიკური განუსაზღვრელობისა, ზღაპრის გმირი, როგორც საერთოდ თავად ზღაპარი, სისხლხორცეულად არის დაკავშირებული იმ ხალხის ყოფასთან და მენტალობასთან, სადაც და ეის ენაზეც მოითხრობა იგი. რუსულ თუ სხვა ხალხის ზღაპრებში მთავარი გმირი, მართალია, ატარებს სახელს, მაგრამ ეს სახელი მისი არა საკუთარი, არამედ ზოგადი, გეოგრაფიული სახელია. რუსული ზღაპრის ყველა გმირი პრინციპულად *ივანუშკაა*).

მაინც ვინ არის ზღაპრის გმირი? უმთოთ შევეცადო, გაგვეჩვენა მისი ბუნება, ხასიათი, ზნეობრივი სახე. ახლა ენახათ, რას გამოხატავს იგი პრინციპულად, რა საბოლოო ფუნქცია აკისრია მას ზღაპარში?

თუ მივიდებით ელ. პროპის დებულებას, რომ ყველა ზღაპარი თავისი წყობით ერთი ტიპისაა, ისიც უნდა მივიდეთ, რომ ყველა ზღაპრის მთავარი გმირი ერთია. თუ იმასაც გაითვალისწინებთ, რომ მთავარი გმირი თავის გზაზე სავსებით ახდენს თავისი უნარებისა და თვისებების მანიფესტაციას, რომ ის აღწევს თავისი ცხოვრების მიზანს, რისთვისაც ის სახლიდან გავიდა, რომ ეს გზა სავსეა განსაცდელებით და, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, იგი ცხოვრების გზაა, რადგან თავად ცხოვრებაც გზაა, და რომ ეს გზა ერთადერთია მისთვის და სხვა არც არსებობს, – შეიძლება ითქვას, რომ მას არც სხვა სიცოცხლე აქვს, გარდა იმისა, რაც ამ ზღაპარში განვლო და განიცადა. შინდაბრუნებით მან დაასრულა თავისი ცხოვრების გზა, რის ბოლოსაც მას ელოდა სინთეზის, რომელმაც ის ახალ ჟამში და ახალ მიწაზე გადაიყვანა. ეს ქორწილის დროუა, რომელიც მარადიულად გრძელდება. ამ ქორწილს მხოლოდ სახელწოდება აკავშირებს ყოფით ქორწილთან, რომლის შედეგად თაობები იზადებიან. ყოფითი ქორწილებით, შეუღლებებით, ამწუთისოფლური ოჯახების შექმნით შეიძლება მთავრდებოდეს რომანები, რომელთა კლასიკური ნიმუშია “ომი და მშვიდობა”, მაგრამ არა ზღაპარი. ზღაპრის დასასრული არ გულისხმობს ამგვარ ქორწილს და, ნიშანდობლივია, რომ არც ერთ კეთილშობილურნე მთხრობელს, ამ წუთისოფლის შეილს, როგორც ბევრი მოიძებნებოდა მეზღაპრეთა შორის, არ გასწენია 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, უხეალო 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 განსაცდელებებით სავსე თავგადასავალზე განუსაზღვრელ დროსა და სივრცეში, როდესაც და სადაც ზღბდა 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 დავსახელებთ ვერც ერთ ზღაპარს, რომელშიც არ მონაწილეობდეს ფანტასტიკა, ეს უკანასკნელი მაინც არ არის ის არსებითი, რომელიც შეიძლებოდა მისი ჟანრული ბუნებისა თუ საზრისის ძირითადი განმსაზღვრელი ყოფილიყო.

მივივიაროთ იმ დასკვნამდე, რომ ზღაპრის ფანტასტიკური ფონი მთავარი გმირის ცნობიერებაში სამყაროს პირველხილვისგან გამომწვეული განცდიერების გამოხატულებაა. ის გაცივების 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 უმაღლესი ცრუზღაპრის სახეს იღებს, რომლისაც აღარავის სჯერა.

ბ. ცხოველთა ეპოსი

ცხოველთა შესახებ ამ პატარა მოთხრობებს ეპოსს ეუწოდებთ, თუმცა ისინი, ერთი შეხედვით, იგავ-არაკთა მონათესავე ჟანრია. იგავი თუ არაკი, ან თუნდაც, იგავ-არაკი, ნართაული თხრობაა: იგი მოგვითხრობს ცხოველებზე და მათ ურთიერთობაზე, მსმენელმა კი მათში ადამიანები და ადამიანთა ურთიერთობანი უნდა იგულისხმონ. იგავის *მგელი*, *მელია* ან *დათვი* არ არის მგელი, მელია თუ დათვი, არამედ ამა და ამ ხასიათის, ნირის, უნარის, თვისებების, ქცევის 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 უტყვევი არიან, თითქოს სცენიდან ამხელენ კაცთა მოდგმის მანკიერ მხარეებს, თუმცა თავად მათ ბუნებით არ ახასიათებთ გაიციხული მანკიერებანი, თავიანთი ბუნებითი მოწოდებით ისინი (ცხოველები) მორალური პასუხისმგებლობისგან თავისუფალი არიან. ეს გარემოება ამჟღავნებს 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 ლაქონიური მახვილგონიერი სიუჟეტები მოულოდნელი კომიკური თუ ტრაგიკომიკული დასასრულით? რისთვის შეიქმნა ისინი? არის გაერცელებული 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, ლაქონიურ ფრაზაში წნეხენ მრავალგზისი გამოცდილების შედეგებს, რათა თაობიდან თაობას გადაეცეს. თუ ეს ასე იყო, ცხოველთა ეპოსს უნდა დაერქვას ცოცხალი ბუნების (პერსონაჟებად მცენარეებიც შეიძლება შეგვიხედეს) პირველყოფილი სახელმძღვანელო, ბუნების კარი, რომლის საშუალებითაც ახალი თაობა წინასწარ, ცდამი შეესწავლდებოდა, 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 ენიმე გლეხის ნაბიჯები ტყეში მარცხიანი იქნება. ამ

უკანასკნელ ას წელს განვითარებული ნატურალისტური მეცნიერება და პრაქტიკა არ ადასტურებს “ზღაპრულ” და რეალურ ცხოველთა შესატყვისობას. აშკარაა, რომ “ზღაპრული” ცხოველები გამოჩანის სფეროს ეკუთვნიან, ფანტაზიის ნაყოფი არიან. მაგრამ თუ როგორ ინარჩუნებენ ისინი ცხოველმყოფელობას, ავთენტურობას, ნამდვილობას – სწორედ ეს არის ყოველი გამონაკონის, 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, დესკარალისტული მითოსია. შეიძლება წარმოვიდგინოთ საზოგადოება, სადაც მართლაც ცხოველთა იგავები მითოსის როლს ასრულებენ – ცხოველებს თავიანთი ქმედებებით, თუნდაც ცბიერებით და ეშმაკობით, გაიძვერობით, მუხთლობით შემოაქვთ რეალობაში რაღაც სიახლე, ადამიანებისთვის პოულობენ გადარჩენის სახსარს. ისინი – მელა იქნება, ყვავი თუ ყორანი ადამიანთა საზოგადოების წინაპრებად ითვლებიან, რომელთაც ადამიანებს გაუშზადეს პირობები ადამიანური ცხოვრებისთვის, თავად კი განუდგნენ ადამიანებს და ცხოველური სახე და ყოფა არჩიეს. ამგვარ იგავებს თუ მკაცრად მითოლოგიური არა, შეიძლება ეთნოლოგიური ეუწოდოთ. ასეთებია ქართულ ფოლკლორში გაერცელებული, აწ საბავშვო რეპერტუარის კუთვნილი სიუჟეტები, როგორიც არის, “რატომ აქვს ოფოფს სავარცხლიანი ქოჩორი” და სხვა მისი ანალოგიური. მითოლოგიური წარმოშობის მომხრეთა აზრით, ცხოველთა ეპოსის ბავშვთა აუდიტორიაში გადასვლა-გადანაცვლება მისი დეგრადაციის ნიშანია, მათ ამ წრეში გამართობი ფუნქცია აქვთ შეძენილი. მაგრამ ისმის კითხვა – როდის მოხდა ეს გადასვლა?

თუ მითოსური იგავების სექულარულ იგავებად გარდაქმნა სინამდვილეს შეესაბამება, ეს გარდაქმნა უნდა ვიგულოთ არა, მაგალითისთვის, რომელიმე კერძო, ეროვნულ (ეთქვათ, ქართულ) ფოლკლორულ სინამდვილეში, არამედ უფრო ადრე, ვიდრე ისინი ამ ფოლკლორის ფონდში შემოადგენდნენ. რადგან ეჭვი არ არის, რომ ცხოველთა იგავების ფონდს (ჯადოსნურ ზღაპართა ანალოგიურად) საერთო წარმოშობა აქვს. სხვა საკითხია, შესაძლოა, გადაუჭრელიც, თუ სად, რომელ ხალხში, რომელ საზოგადოებაში ჩამოყალიბდა მისი ტიპები დღევანდელი სახით, მაგრამ ისინი, ერთმანეთის მეტ-ნაკლებად იდენტურნი, ყოველ ხალხში დამოუკიდებლად რომ არ აღმოცენებულან, აშკარაა. მხედველობაში გვაქვს ევრაზიის სიერცეში გაერცელებული 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 იგავური ფონდიდან საქართველოში დადასტურებულია 130-მდე ფაბულა, აქედან ნახევარი ორიგინალურია, რომელიც არ გეხვდება მსოფლიო ფოლკლორში (თ.ქურდოვანიძე). დასაშვებია ქართულ იგავებში მითოლოგიურ-ტიპისტერული (ოინბაზური) ეკალის ძიება, მაგრამ ეს უკვე ცალკე, კერძოდ, ისტორიული კვლევის პრობლემაა. ჩვენი ამოცანა არაა იგავთა გენეზისის დადგენა, ჩვენ მისნად ვისახავთ, გაეარკევით, თუ რას წარმოადგენს დღეს იგავთა 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. განემარტოთ, რას ვეკულისხმობთ, როცა ცხოველთა იგავენს *ეპოსის* ეუწოდებთ. მიჩვეული ვართ, რომ *ეპოსი* დიდი ტილოა, ფართო ასპარეზია, როგორც სიერცულ, ისე დროუაშული განსომილებით. *ეპოსის* გმირს (გმირებს) მრავალზღუდობიანი თავგადასავალი აქვთ. *ეპოსი* მოიცავს გმირის ცხოვრების არა მხოლოდ ერთ ან რამდენიმე ეპიზოდს, არამედ მთლიანად დაბადებიდან აღსასრულამდე (აპოთეოზამდე). *ეპოსის* სიუჟეტი მოიცავს (ემთხვევა) გმირის ცხოვრებას, მთლიანად აესებს მას. ცხოველთა იგავს, ცალკე აღებულს, არც ხანგრძლივობა აქვს და არც საკმარისი სიერცე. რა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ცხოველთა ნოველისტურ იგავენს *ეპოსი* ეუწოდოთ? თუმცა ცხოველთა ერთი რომელიმე იგავი პერსონაჟის, ეთქვათ, მედიის, რომელიმე ოინბაზობას გადმოგცემს 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 კედებიან, მეორეში ცოცხლდებიან, ინარჩუნებენ რა იგივეობას თავის თავთან. მეღია ყველგან მეღიაა, ის ყველა იგავში *მეღიობს*, არსად კარგავს *მეღიობას*, მეღელი არ მოიშლის *მეღობას*, რაც მის მელადიულ ბრეყობასა და სიხარბეში, ასევე მარად მშიერობაში მდგომარეობს. ისინი არ შეიძლება ასეთები არ იყვნენ, არასოდეს შეიცვალა ნირს და ქცევა, რომ სხვა სახით გვეჩვენონ. ჩვენ თითოეულ მათგანს ყველგან გამომცნობთ როგორც ძველ ნაცნობს, რომელიც მრავალგზის შეგეხვედრია. ნიშანდობლივია, რომ მეღა თუ მეღელი, თითოეული ცხოველი ინდივიდია და, ამავე დროს, თავისი გეარის წარმომადგენელი. ამიტომაც მის გვერდით სხვა მეღა და სხვა მეღელი არ ჩანს. მეღა, მეღელი და სხვანი იგავთა ერთობლიობის პერსონაჟთა საკუთარი სახელებია. ამ მხრივ, ეს სამყარო დასაზღერულია, ერთხელ და სამუდამოდ დეტერმინირებული. თითქოს ეს არ არის ბიონსუფლების სამყარო, მაგრამ მის ფარგლებში, მისგან გამოუსვლელად, მისი ბინადარნი ახერხებენ თავისუფალნი იყვნენ თავის ქმედებებში.

ეს არის ერთიანი ეპიკური სამყარო, სადაც ცხოვრობენ, მიმოდინ, მოქმედებენ, ერთმანეთს ხედებიან ეს არსებები. ეს *მათი* სამყაროა, მათთვის ნაცნობია იქ ცხოვრების წესები და ეს არაფის უკერის. 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 ცრუგმირი (ყველაზე საშიში ანტაგონისტთა შორის), მაგრამ იქ არიან შემწენიც და მიუქებელნიც, რომელთა წყალობით ყოველი ხიფათი დაძლეულია. ამის საიპრისიპოდ, ცხოველთა *ეპოსის* სამყაროში არ არსებობენ შემწენი, ხიფათში ჩაცვენელი 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 მეღა. მოდორება თავდება სისასტიკით. მეღელი არა მხოლოდ მოდორებულია, არამედ ტყავიც აქვს გამიქრალი. უდანაშაულო, თუნდაც ხარბ მეღელს, ტყავს აძობენ არაფრისთვის, მხოლოდ იმისთვის, რომ თავიდან მოიშორონ, გსიდან ჩამოიცილონ? არის რამე საზრისი ამ

მუხანათობაში, რომელიც ასეთი სისასტიკით გვირგვინდება? ადამიანს მაინც – ამაზე უნდა იყოს გათვლილი იგავი – ეცინება, თითქოს ბოლომდე არც კი სჯერა, რომ ასეთი სისასტიკე ნამდვილად ხდება. ეს სისასტიკე რომ არა ცხოველთა იგავში, არამედ ადამიანთა შესახებ მოთხრობაში გამოჩენილიყო – ანუ ადამიანისთვის გაეძროთ ტყავი ანგარებით თუ, მით უარესი, უანგაროდ, – ეს აუტანელი იქნებოდა, კომიზმისთვის, რომელიც ახლავს ცხოველთა იგავს, ადგილი ნამდვილად არ დარჩებოდა. ამიტომაც უნდა ვიფიქროთ, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები *ცხოველები* არიან და მათ უკან ადამიანები არ იგულისხმებიან. სისასტიკე განელგებულია ცხოველთა უპასუხისმგებლო სამყაროში გადატანით. არავის გაუწიდება სურვილი, მორალური კუთხით შეაფასოს მელისი ჯერ მუხანათობა და მერე სისასტიკე, ბოროტი ხუმრობა, რაც ადამიანთა შემთხვევაში ბუნებრივი იქნებოდა. ეს სამყარო ასეთია – არა ამორალური, არამედ იმორალური, რის მიმართაც მორალური კატეგორიების მიყენება უადგილო იქნებოდა. თუ რაიმე შემორჩა მითოლოგიური (თუკი გაუვლია მას ასეთი პერიოდი) ცხოველთა ეპოსს, ეს უნდა იყოს სწორედ მისი სრული ემანსიპაცია, გათავისუფლება მორალისგან. მორალი არც მასშია და არც დასკვნაში, რითაც ჩვეულებრივ მთავრდება ეპოპის იგავეები. იმორალიზმი არის მისი ზნეობრივი კრწელი. 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 საკციელი, რომელიც არ მოეკითხება მელას, უდანაშაულო მგელი რომ ჩაადგოდ ჭაში ან გაატყავა, უთუოდ მოეკითხებოდა ჯადოსნური ზღაპრის გამირის ანტაგონისტს, ის პასუხს აგებს თავის ქმედებაზე. ზღაპრის სამყაროსგან განსხვავებით ცხოველთა ეპოსის სამყარო უპასუხისმგებლო სამყაროა. ვიცით, რას გვიმხელს ჯადოსნური ზღაპარი თავისი შინაარსით და ესქატოლოგიური ფინალით. იგი გვიხატავს სამყაროს, სადაც მანუ-ანტაგონისტებთან ერთად თანაარსებობენ კეთილი ნების არსებანი – ყოფიერების რომელ საფეხურს არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი. რას გვიმხელს ცხოველთა ეპოსი, თითოეული მისი ეპიზოდი? ზღაპრის საპირისპიროდ თანაარსებობის, თანაცხოვრების (სიმბიოზის) შეუძლებლობას, არსებთა ურთიერთშეუთავსებლობას. ტოტალური სიცრუე, მუხანათობა, ღალატი, სისასტიკე ამ შეუთავსებლობის გამომავალუბაა. ამ სამყაროში მეგობრობის ყოველი მცდელობა კრახით მთავრდება. კომიკური ირონიულია უკუღმართი დასასრულის ფონზე ცხოველთა იგავის დასაწყისი: ერთხელ მელა და მგელი დამობილდნენ. ვგრძნობთ, რომ ეს ძმობა თხელ საფარველად აქვს გადაფარებული მათ ურთიერთობას. ის განწირულია ჩაშლად ამ ავტონომიური, ჩაკეტილი სამყაროს წესისამებრ.

ცხოველები ადამიანებით თქვენიან, მიზნებიც თითქოს ადამიანური აქვთ, ლაპარაკობენ ადამიანურად, მაგრამ მაინც ცხოველებად რჩებიან. მათი ეს უცნაური სტატუსი – ადამიანურობა ცხოველობის შენარჩუნებასთან ერთად ცხოველთა ეპოსის ჟანრის დამახასიათებელი ნიშანია. ცხოველი ადამიანის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ ეს არ არის აღქმული, როგორც სასწაული, ეს არ განეკუთვნება სასწაულთა კატეგორიას, როგორც, მაგალითად, წინასწარმეტყველ ბალაამის სახედრის ამეტყველება. ბალაამის სახედარმა ენა ამოიდგა უკიდურესი გაჭირვებისას, მოხდა გარდატეხა, თუმცა ეფემერული, მის ბუნებაში და სახტად დატოვა თავისი პატრონი, მაგრამ ცხოველთა ეპოსის მელა-მგელს ენა არ ამოუდგამს – მათ თავიდანვე მიცემული აქვთ მეტყველების უნარი.

არსებობს არსებითი განსხვავება ცხოველთა ექოსისა და ჯადოსნური ზღაპრის ცხოველებს შორის. ისინი არა სხვადასხვა სამყაროს, არამედ, შეიძლება ითქვას, ცხოველთა განსხვავებულ გეარებს ეკუთვნიან. საერთო სახელწოდება შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. თუნდაც ის გარემოება, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ისინი (მელა იქნება თუ მგელი) არ არიან თავისთავადნი, არამედ დამხმარენი, რის გამოც მათ უნდა შეიცვალონ მათთვის ჩვეული ნირი და ქცევა. ცხოველთა ექოსის პერსონაჟი არ გამოდგება მთავარი გმირის შემწედ ან მჩუქებლად. ისინი მხოლოდ საკუთარი თავით არიან დაკავებულინი, საკუთარი მიზნები ამოძრავებთ მათ. საკმაოდ ეგოცენტრულინი არიან იმისათვის, რომ უანგაროდ გაუწიონ სამსახური ხიფათში ჩაყარდნილ ადამიანს.

ორიოდ 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 მაგნესე, ანტაგონისტზე, შემწეზე, მჩუქებელზე, სრულიად განსხვავებული ეთიარებაა ცხოველთა ექოსში. მთავარი გმირი, თუკი იგავში არსებობს ასეთი, მხოლოდ და მხოლოდ თავის თავს “უყუდნის”, პატრონად, შემწედ და მჩუქებლად თავისი თავი ჰყავს. არ ეიცით, 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. ხედებიან, როგორც წესი, სხვადასხვა (მხოლოდ სხვადასხვა!) გეარის ცხოველები. შეხვედრას, როგორც საშუალებას, მხოლოდ ორი მიზანი შეიძლება ქმნიდეს: დამძობილება და შებმა (შეჯიბრი). დამძობილება გულისხმობს საკვების ერთობლივად მოძიებას, ერთად ჭამას, საერთო ტრაპესს. 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 მოდგამა, ერთ გეარს წარმოადგენენ ურიცხვ ქმნილებათა შორის, ამიტომაც მათ სურთ ერთიანობა, მიისწრაფიან ერთმანეთისკენ, ცდილობენ დაძლიონ ბაბილონის გოდოლის შემდგომი უცხოობა, მოძებნონ უცხოში “სხვაი ჩემი” (გრ. რობაქიძე).

ცხოველთა ექოსშიც არის სურვილი, თითქოს შინაგანი, თანდაყოლილი ლტოლვა ერთად ცხოვრებისა, რასაც აქ სრულიად კანონზომიერად საერთო ტრაპესი გამოხატავს. მაგრამ ეს არ ხერხდება მათი ერთმანეთთან შეუთავსებლობის გამო. გავიხსენოთ მელასა და წვროს ეპიზოდი, რომელიც მაინც მშვიდობიანად მოთვრდება, თუმცა ერთმანეთის რასპინძლობით გაწილებულნი ერთმანეთს შორდებიან, რათა კვლავ აღარ შეხედნენ ერთმანეთს. მაგრამ ასე მშვიდობიანად არ შორდებიან ერთმანეთს დამძობილებული მელა და მგელი. “ამობილ” მგელს, რომელსაც თავისი წილი ერბო შეუჭამა მელიამ, მოღორება 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 ტყდება, როგორც კი ფუნდამენტური მოთხოვნილება – ამ შემთხვევაში ჰამა – ჩამოიწვევს წინ? ცნობილია, რომ კვების სისტემა ხალხთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, შესაძლოა, გადაწყვეტი 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 კრაჩისოვის არის განწირული.

მათი ყოველი ერთობლივი საქმიანობა ასევე სრული კრაჩით მთავრდება: მამალი, მელა, ძაღლი ვერ აშენებენ სოფელს. ეს ცხოველთა ეპოსის თემა ადვილად ხდება მორალიზების საშუალება, როგორც, მაგალითისთვის, კროლოვის არაქში (*Однажды пелёх, рак да утка*). სხვადასხვა გვარის ცხოველები სამყაროს (კერძოდ, ტყის) საერთო პამონიაში მონაწილეობენ, მაგრამ ერთმანეთისადმი შეუთავსებელნი, შეურიგებელნი და მტრულნი არიან. ამახ აჩვენებს ცხოველთა ეპოსი. რას უნდა იქვეყნეს ეს პარადოქსები ჩვენში, ადამიანებში? სიცილს თუ ჩაფიქრებას. მელიას ოინები, რომლებიც „ძმობილისადმი“ მიმართული, თვითკმარი ღირებულების შემცველია. ვერ ვიტყვით, რომ ეს ოინები ჩაგვაფიქრებს, ჩაგვახედებს ჩვენს თავში. არა, მელია თავისი თავაშეკრული, სრულიად გაუმართლებელი, რეისონო საკციელით ჩვენს სამხილებლად არ არის მოვლენილი ცხოველთა ეპოსში. თემცა, ეიმეორებ, იგი შეიძლება მორალის წასაკითხად, ჭკუის სასწავლებლად იქნას გამოყენებული. თემცა ეს უკვე სხვა ჟანრი იქნება. მაგრამ, თუ უფრო ღრმად შეეხედავთ ამ შეუთავსებლობას, დავინახავთ, რომ შეუთავსებლობა აქცედენციურია, ფენომენურია, სიღრმეში კი ერთიანობა ძვეს – ყველა ქმნილება ერთ ბუნებას არის ნაზიარები და, თუ ცხოველები უდაპირულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, სიღრმეში ისინი ერთნი არიან, როგორც ერთი შემოქმედის ქმნილებანი. დამოშობილების, თანაცხოვრების სურვილი ცხოველთა ეპოსში ამით არის გამოწვეული, იგი შინაგანი ძახილია, ბუნებრივი ტენდენციაა. ხალხური სიტყვიერება იცნობს ცხოველთა სამყაროს სოლიდარობას, რომელიც ძლევს უდაპირულ მტრობას. არაფერს ვიტყვით ჯადოსნურ უდაპარზე, სადაც ეს თვალსაჩინოა. მთელი მისი ხერხემალი სოლიდარობაზეა აგებული – მათი ქმედების მიზანი მთავარი გმირია. ფოკლორი იცნობს დაუდგენელი ჟანრის ტექსტებს, სადაც ძლეულია გაუცხოება, აღდგენილია ერთიანობა, როცა გააოჩნდება 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, ლომები, ვეფხეები, ტახები, მელიები, წვრილები, ბატები, ირმები, დათვები, მგლები, შაშვები, გნოლები, კაჭკაჭები, მტრელები, გვრტები, ვარიები, იხვები, ტოროლები, ხოხბები, ბულბულები და, ბოლოს, „საწყალი ბერი ქედანი“) ადამიანები იგულისხმებიან? არამც და არამც! მთელი პარადოქსი, იუმორი, შესაძლოა, კომიზმიც სწორედ იმაშია, რომ შემწენი სწორედ ცხოველები არიან და არა ადამიანები, რომელთაც ჰუმანისტური ვალდებულება ისედაც უნდა ჰქონოდათ ამ მარტოხელა, უმწეო დედაბრის მიმართ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მოსრული ლექსის, თითქოს ეპოსის, სასრისში მხიდება არ ძვეს, მისი პათოსი არ არის დამხილებელი. ის, რაც მიუღწეველია ცხოველთა

ეპოსში, აქ მიღწეულია. აქ თხა და მგელი ერთად არათუ სძოვენ, ერთად შრომობენ სხვისთვის, ერთი მიზნის ქვეშ არიან გაერთიანებულნი. ყველა თავისი შესაძლებლობით შეეწევა დედაბერს. ცხოველთა სამყარო ემსახურება მარტოდ დარჩენილს. დედაბერი ადამის როლშია, როგორც ყოველი ქმნილების ბატონი. ადამმა ამ დედაბრის სახით თავისი ძველი დიდება აღიდგინა, როგორც ყოველი ქმნილების პატრონმა. ცხოველთა სამყარო ადამიანის სამსახურშია ჩაყენებული და პოემა, რომელიც მთლიანად მამითადის თემაზეა აგებული, ღხინით ანუ თავისი ბუნებრივი დასასრულით მთავრდება:

სილაშახისთვის ხოხობი შუაში ჩაისვინაო,
ბულბული გალობისათვის სულ თავსა დაისვინაო,
საწყალი ბერი ქედანი ბოლოში მოიგდინაო.
ერთად სმენ, სჭამენ, ღხინობენ, პარალეს დასასხინაო.

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

გ. ტრაგიკული ეპოსი – „ამირანიანი“

ამირანის ეპოსი დადასტურებულია საქართველოს თითქმის ყველა ისტორიულ მხარეში (ქართლი, კახეთი, ფშა-ხევსურეთი, მესხეთი, ჯავახეთი, იმერეთი, რაჭა, ღვინჯუმი, სვანეთი...). „ამირანიანი“ ძველი თქმულებაა, ჩანს, მას მოუსწრია სრულიად საქართველოს შემოვლა. ჩანაწერები კი საკმაოდ გვიანდელია, არა უადრეს XIX ს-ის 60-იანი წლებისა. ეპოსმა ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით მოაღწია. იგი არსებობს თხრობითი ტექსტის სახით, რომელშიც ალაგ-ალაგ ლექსითი ჩაწილებაა ჩართული.

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

თუ შევეცდებით „ამირანიანის“ ტიპის განსაზღვრას, უნდა ეუწოდოთ მას „ტრაგიკული ეპოსი“, სადაც საგმირო-სათავგადასავლო და მითოლოგიური მოტივებით (მითოლოგებებით) შექერწყილია ადამიანის აღზევებისა და დაცემის

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

I. შობა. ამირანის მშობლები უცნობნი უნდა იყვნენ იმ სასოგადოებისათვის, სადაც იგი მოხედება და გაისრდება. არც დედა, არც მამა მისი შობის შემდეგ ცოცხალი არ რჩება. ამირანის ობლობა სტრუქტურული ელემენტია მის ეპიურ ბიოგრაფიაში. ობლობა ეპოსის დასასრულს ტრაგიკულად მჟორდება მარტოობით (XII) და ასე იკერის წრე.

II. გადაგდება. ამირანი გადაგდებული ბავშვია, თითქოს დასაღუპავად განწირული. ჩველის სიცოცხლე ბეწვზე მკიდია, მაგრამ თუ გადარჩა, მას დიდი მომავალი ექნება. „გადაგდებული ბავშვის ტრაგედია ანაზღაურებულია ობლობის მითოლოგიური დიდებულებით, პირველყოფილი ბავშვის უკიდურესი მარტოობით სამყაროში, მისი უნიკალობით. ასეთი ბავშვის გამოჩენა თანხედება საგანთა გარიჟრაჟს, ისტორიის ახალ ხანას, „ახალ ცხოვრებას“ რეალობის ნებისმიერ 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 შეჯიბებაში მდგომარეობს. ყველა ვარიანტში, სადაც კი ნათლობის ეპიზოდია შემონახული, ამირანის ნათლია (ქრისტე, უფალი, იშვიათად – წმ. გიორგი) და მისი მიმჯაჭველი ერთი და იგივე პირია.

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

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, ნათლიისგან ძალა მის სწორედ ამისთვის აქვს მიმადლებული. ამირანი მამობილის ოჯახს, რომელიც ადამიანურ საზოგადოებას განასახიერებს, მოველინება როგორც მხსნელი. 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 შეხედვებინა გზაზე.

ამრიგად, ბალადა, რომლის ორგანული კავშირი ამირანის ეპოსთან თითქოს ეჭვს იწვევს, გამოყენებულია ხიდად 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.

გველა მითო-ეპიკურ გმირს ცხოვრების გზაზე, რომელიც ფაქტიურად ბრძოლის, წინააღმდეგობათა გადალახვის გზაა, თავისი გველეშაპი (ურჩხული, დრაკონი) ხდება. 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 ნიშნს ატარებს, რასაც ხატონად გვაუწყებს გროტესკული ლექსი:

ამირანი დაიბადა: გოჭსა ჰგებანდა, ხუხალასა.

თმა და წვერი გასციენოდა, ჩეყვარა ტომარასა.

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

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

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

ამირანის გზა ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე აღის. აქ ზღურბლი ხდება მას და ეს ზღურბლი საგმირო და მითოლოგიური ეპოსების ერთ მნიშვნელოვან მოტივთან არის დაკავშირებული. ეს არის მეთუნახაის მოტაცება და იგი გარდაუვალია, როგორც გმირის, ისე ქალის ცხოვრებაში. ქალი – მზეთუნახაი ელის თავის გამოჩენას.

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

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

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

„აის ქეყანამც კრულია, სადაც შენ ამირანობდი,
თავს იხურავდი ჩაქანსა, ბოლოზე ჰჯაჭვიანობდი.
წესი თუ იყოს დედათი, აღვილად გინადირებდი“.

და სასოწარკვეთა მოიცავს მას, ორმოც დღეს იგლოვებს საბნელოში ჯდომით საკუთარ თავს. მარცხი მით უფრო სამარცხეანია და სასოწარკვეთა მით უფრო აუტანელი, რომ იგი ვეღარასოდეს მოახერხებს ამბრი არაბთან შებმას 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 აკეანში დანათლული ძალით. ნათლიამ იცის, ამირანი ამ გაორკეცებულ ძალას სასიკეთოდ არ გამოიყენებს. მაგრამ ნათლიას, თუმცა ის ყოელისშემძლეა, არ ძალუქს უარი უთხრას ნათლულს სათხოვარზე, რადგან ნათლულის უფლებაა, საჩუქარი მიიღოს ნათლიისგან. ნათლიამ იცის, რომ ამირანისთვის ეს სასიკეთო არ იქნება, მაგრამ ამირანმა ბოლომდე უნდა ამოიწუროს ადამიანური შესაძლებლობანი, საკუთარ თავზე განიცადოს ადამიანში მოქცეული, თუნდაც ღვთიური ნათლიისგან მონიჭებული ძალის, დასასღერელობა.

XII. გაბუდაყება (*პუბრისი*). ღმერთი არ აკაევებს, 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 ბოზოქრობს, როგორც ბავშვობაში. მეორდება მისი ბოზოქარი, აგრესიული ბავშვობა მოჭარბებული ძალის უსაგნო დემონსტრაცია.

XIII. უფლის გამოწვევა. ამირანის მომრევეი აღარაეინ დარჩა ქვეყანაზე. ეს მისი ბედისწერაა. საბედისწერაა იმ აზრით, რომ გარდაუვალია მისი შეხვედრა იმ ბერიკაცთან, რომელმაც ერთხელ ღამე გაათია მისი მამობილის ჭერქვეშ და ახლადმოგერილი შვილის ნათლიობა შესთავაზა. არ შეიძლება ამ ბერიკაცმა არ მოიკითხოს იგი, არ დახედეს მას გზაზე, რათა მოუეღინოს ახალი განსაცდელი.

ახლა ნათლიის 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 მონიჭებელზე. ამგვარი განსზრახვის აბსურდულობა ყოფიერებაში პირველად მაშინ გამოჩნდა, როცა ერთმა უბრწყინვალესმა ანგელოზმა, რომელიც ყველა სხვა ანგელოზზე ახლოს იყო გამწენთან, მისი ტახტის ხელყოფა განიზრახა – შეიღმა მოინდომა, ჩამოეგდო მამა და მისი ადგილი დაეჭირა.

XIV. სასჯელი. შერკინება ხდება მაღალ მთაზე (იალბუში, ბრუტსაბილა, საყორნია...), ან სამკედლოსთან, ან გზაჯვარედინზე. მაღალი მთა კარგად გამოხატავს მისი ზეობის, გაბუდაყების მწვერვალს, საიდანაც უნდა დაიწყოს მისი დაცემა. ის პალო თუ უფლის ყავარჯენი, რომელსაც ძვრა ვერ უყო ამირანმა, რაკი უფლის ბრძანებით ფესვები გაიღდა დედამიწის გულში, იქცევა იმ სვეტად, სადაც მიეჯაჭვება მემამოხე გმირი. მიეჯაჭვა არ აკმარა მრისხანე ნათლიამ – ზედ კლდეც გადაახურა, რათა კაცთაგან უხილავე ყოფილიყო, როგორც დაბეჭდილი საიდუმლო.

ის, რაც დამართა ამირანს, არ არის განპირობებული მის გარეშე არსებული ობიექტური გარემოებებით, არც წინასწარგანინებით (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, ვაუა-ფშაველა...). ნ. ბერძენაიე ერთგან წერს, რომ „ნამდვილი ტრაგედია არის ტრაგედია თავისუფლებისა და არა ბედისწერისა“. ამირანის საქმეში არ ჩანს ბედისწერა.

ამირანის სასჯელის თავისებურება ის არის, რომ მიეჯაჭვამ სამანი დაუღო მის ჰუბრის ისევე, როგორც ცოდვის შედეგად შემოსულმა სიკვდილმა ადამს მის ბუნებაში ცოდვის გამარადისების პერსპექტივა ააცილა. აქ ჩანს სასჯელის ამბივალენტურობა, რაც ესოდენ ნაცნობია ელინური ტრაგედიისთვის. თავსდატეხილმა უბედურებამ, როგორც ღვთის სასჯელმა, კათარზისი უნდა დაბადოს. ამირანის ტრაგედია ელის კათარზისს, მაგრამ ელინურ კათარზისს ქრისტიანულ ენაზე სინანული ეწოდება.

XV. მიეჯაჭვული ამირანი. ამირანი გარიდებულია კაცობრიობას. მისი თავდაპირველი ობოლობა მარტოობის სახეს იღებს. მარტოობის განაენი 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 ეგზისტენციალური, 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 მჭედლებმა კელაე გაამრთოლონ. ეს ხდება ენების კეირას, დიდ ხუთშაბათს, როცა მჭედლები დიდლადრინად უბრად, მდუმარედ გრდემლზე უროს სცემენ თავთავიანთ სამკედლოებში და მათი ერთობლივი ძალისხმევით იქ, გამოქვაბულში, გაწყვეტამდე მისული ჯაჭვი კელაე მრთელდება.

აქვეა ჩიტი, რომელიც პერიოდულად აჯდება პალოს, რათა ამირანმა პალო, რომელსაც ის არყევს მთელი წლის მანძილზე, თავისდა უნებურად კელაე მყარად ჩააბედოს კლდეში. პალოზე შემომჯდარ ამ უცხო, საიდანაც შემოფრენილ ფროთსანს წილი უდევს თითქოს უკვე თავდახსნილი ამირანის ხელმეორედ მიეჯაჭვაში. ამირანი მუშტის ერთი დარტყმით პალოს კელაე ჩაატეხებს მიწის სიღრმეში. რას ნიშნავს ეს? რისი ნიშანია ეს ჩიტი? იმის ხომ არა, რომ ის ჯერ კიდევ არ არის მზად გასათავისუფლებლად? ეს უნებური თვითშეზღუდვა ხომ არ არის გამოხატულება იმ ცოდვისა, რომლისგანაც იგი ჯერ კიდევ არ გათავისუფლებულა? ან იმ აბსურდისა, რომელშიც საკუთარ ძალაში დაჯერებამ ჩააგდო? იგივე ძალა, რომელიც მისი იმედი და სიამაყე იყო,

იქცევა მისი კვლავ მიმჯატეველად. ეს ძალა ხომ მაინც მისი საკუთრება არ არის – ეს მისი ნათლიის ძალაა, რომელიც მიბარებული ჰქონდა მას. იგივე ძალა აჯატავს მას კვლავ განმეორებით და ასე იქნება, სანამ ამირანი ამას არ მიხედება.

XVI. გათავისუფლების ამო მცდელობა. თანახმად რამდენიმე ვარიანტად არსებული თქმულებისა, რომელიც შეიძლება ამირანის ეპოსის ეპილოგად მივიჩნიოთ, ის კლდე, სადაც მიჯატეულია გმირი, შეიდ 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 იხსნა დაღუპვისაგან. ეპილოგში კვლავ ვხვდებით მონადირეს, რომელსაც ამჟამადაც ამირანის გადარჩენის მისია აკისრია. ამ მონადირემ ამირანის დაეალებით შინიდან უნდა წამოიღოს ჯატეი (საკიდელი), რომლის საშუალებითაც ამირანმა თავისკენ უნდა მიიზიდოს ხმალი, რათა გაკეთოს 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 შესრულებაზე დამოკიდებული მისი წარმატება ნადირობისას.

მაგრამ მონადირე ვერ დაიცავს დუმილის აღთქმას. აბეზარი ცოლი დააცდენინებს სიტყვას ამირანის გამოსახსნელად მიმავალ ქმარს. მონადირე ვეღარ 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 მორაყიოს, ხმალი მოიზიდოს ბორკილთა გასაკვეთად. მაგრამ ეს ბორკილები ისეთი ბორკილებია, რომლებიც ხმლით არ გაიკვეთება. ისინი სხვა ძალამ უნდა ახსნას.

თქმულება კიდევ, და ეს მთავარია, გვეუბნება, რომ სანამ ადამიანი ასეთია, როგორც ის მონადირე, რომელიც არღუევს აღთქმას, მანამ ამირანი მიჯატეული იქნება. ამირანი სწორედ იმიტომ არის მიჯატეული, რომ კაცთა მოდგმა არ არის სრულყოფილი. ამირანის მიჯატეულობა ადამიანთა სისუსტით არის განპირობებული. სანამ არსებობს შესაძლებლობა იმისა, რომ კაცთა მოდგმაში ირღვეოდეს აღთქმა და ფიცი, ამირანიც მიჯატეული 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, აღთქმის 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, როგორიც მიაჯატევს. ხალხი, რომელმაც მისი თქმულება შეინახა, თანაგრძნობით ეკიდება მიჯატეულ გმირს: იგი მასში საკუთარ თავს – ცოდვათა საკრებულებით დაბმულს ხედავს და გათავისუფლებას ელის. ეს მონადირე ხალხის წარმომადგენელია. არა

მხოლოდ მონადირეა პასუხისმგებელი, არამედ თითოეული ჩვენგანი პიროვნულად მონაწილეობს მისი სატანჯველის გახანგრძლივებაში. ამირანის სასჯელი ჩვენი სასჯელია. ხალხის თვალსაზრისი დასჯილი ამირანის ბედზე მკაფიოდ ჩანს ერთ მოხვეურ თქმულებაში. გველეშაპი გამოდის მყინვარის წვერიდან და დაბმულ ამირანს შეჭმას უპირებდა. მაგრამ მის ამ განსრაზებას წმ. გიორგი გაგებს და ქვად აქცევს მას: „შენერდი, ამირანი ცოდვების მოსანანიებლად დავაბი და არა შენ შესაგმელადო, მანდეე გაქავედიო“. ამ სიტყვებზე გველეშაპი იქვე გაქავებულა.

სასინანულოდ ამირანს მიცემული აქვს ვადა. სასინანულო დროვაში მას არ წართმევია. ეს იგრძნობა მოხეურ თქმულებაში – მისი ასრი საერთო სულისკეთების გამომხატველია. ხალხის სულმა მშობლიურ ლანდშაფტშიც კი მთადაქცეულ გველეშაპში – ამოიკითხა, რომ ცას საბოლოოდ არ გაუწირავს ადამიანი, რომ ცა კვლავ მის მხარესა.

ამირანის ორეულები (ტიპოლოგია)

დაისმის კითხვა: რომელ ეპიკურ თუ მითოლოგიურ პერსონაჟებთან ავლენს ამირანი ტიპოლოგიურ ნათესაობას იმ მასალის მიხედვით, რომელიც ჩვენს ხელთაა, როგორც იგი ჩანს ჩვენამდე მოღწეულ თქმულებებში? ელინთა პრომეთესთან? ასეთია გაერცვლებული ასრიდან, მაგრამ თუ მასალიდან ამოვალთ და არა წინასწარ შემუშავებული ასრიდან, ამირანსა და პრომეთეს შორის ეერც ფუნდამენტურ და ეერც ტიპოლოგიურ მსგავსება-ნათესაობას ეერ ეპოევბო. ტიპოლოგიურადაც ისინი განსხვავებულნი არიან. არის მხოლოდ ერთადერთი მსგავსება მათ შორის – მიჯაჭვა. ორივე გმირი მიჯაჭვულია და მიჯაჭვის ადგილად ორივე თქმულებაში კავკასიის მთებია დასახლებული. ეს კი საკმაო საცდურს 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 არაფრით არის დაეალებული, არც დამოკიდებულია მასზე.

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

პრომეთეს ძალის, ღვთაებრივი უნარების წყარო თავადევა, ამირანის ძლიერების წყარო უფალია.

პრომეთე და ამირანი კაცობრიობის განვითარების განსხვავებულ საფეხურებს ეკუთვნიან. პრომეთეს იარაღი არის ჭეუა, გამჭრიახობა, მოხერხება; ამირანი კი მოქმედებს მხოლოდ ფიზიკური ძალით, რაც მიგვანიშნებს, რომ იგი სხვა, უფრო ძველი ფორმაციის კაცობრიობას ეკუთვნის. პრომეთეს ფორმაცია მეორეულია, იგი ახალი კაცობრიობის წარმომადგენელია. პრომეთე ისევე უპირისპირდება ამირანს, როგორც მრავალნაცადი ოდისეუსი ფეხმარდ აქილეუსს ან ომში მყივარ მენელაოსს, რომელთა ეპითეტები ფიზიკურ ძალაზე მიუთითებს. პირველთა რიგშია მარკო კრალევიჩი, რომელიც განსაცდელის (უფალთან განცდილი მარცხის) შემდეგ გადადის პრომეთე-ოდისეუსის ფორმაციაში.

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

ამირანი ისჯება: 1) უფალთან გატოლების მცდელობისათვის, 2) ფიცის სამგზისი გატეხისათვის (სევანური 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 სხედასხვა დანაშაულისათვის ისჯებიან. მთავარი კი არის არა „რითი ისჯება“, არამედ „რისთვის ისჯება“. თუ მეორე კრიტერიუმით დაეუწყებთ ძებნას ამირანის ორეულებს, პირველ რიგში, თვალწინ წარმოგიდგება 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 მეგრძოლი ბათრადი, რომელიც ციური მჭედლის ქურდალაგონის მიერ არის გამოწვევით, თავის ძალას ძაურების (ჯვანთა) და ვაცილების (წმ. ელიების) წინააღმდეგ მიმართავს. მისი გაბუდაყვების კულმინაცია ღმერთთან შერკინებაა, სადაც უძლეველი ბათრადი მარცხდება: დედამიწის სიმძიმის გუდას კი ასწევს, მაგრამ ოქროს ძაფის გორგალის აწევის 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 არაინაა, უფალს გამოიწვევს ორთაბრძოლაში. უფალი ჩამოდის დედამიწაზე, მოხუცის სახით გამოცხადდება და დედამიწის წონა გუდას დაუდებს გზაჯვარედინზე. მარკო ვერ ასწევს, თუმცა მთელ თავის ძალას მას დაახარჯავს. ბოლოს უფალი გაუმჟღავნებს თავს, მარკო ინანებს, რომ უფალი ორთაბრძოლაში გამოიწვია. უფლის ნებით, მარკო კელაე 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). გაამარტავენებულ-გაბუდაყვებული აბრსკილი ღმერთს ეტოლება – არაფრის დიდებით არ უხრის მას ქედს. თქმულება ორთაბრძოლას არ იცნობს. ღმერთი სჯის მას: ჯაჭვით შებოროტებს ჭლოუს გამოქვაბულში (ოჩამჩირის მახლობლად) რკინის ბოძზე მიაბმევენებს. აქაც ვხვდებით გათავისუფლების ამო მცდელობას ორ ვარიანტად: 1) ჩიტი მისუზით მისი ძალო კიდევ უფრო ღრმად იჭედება კლდეში; 2) აფხაზები – ამბები თუ ცაცებები – მიაგნებენ აბრსკილის გამოქვაბულს, მაგრამ იმედგაცრუებულნი უკანვე დაბრუნდებიან.

ადილეელთა ნართების მეთაურმა (თხაზაძე) ნასირენ-ჟანემ განიზრახა ღმერთის (თხაზ) მეუფების დამხობა. ადის ოშხამახოზე (იალბუზზე), ღმერთების მთაზე და ებრძვის დეობაჲ პაკოს, რომ დაიბრუნოს წართმეული ცეცხლი. პაკო მიაჯაჭვავს ნასირენს ოშხამახოს წვერზე. შეენიშნავთ, რომ ადილეური სიმღერა-მოთქმა მიჯაჭვულ ნასირენზე „წერილმანებშიც“ კი იმეორებს ამირანის დრამას. მოგვყავს ეს სიმღერა:

„ო უყ-უიყ, ნართო ნასირენ! უიყ, უიყ ნასირენ-ჟაჩე! მუხანათურია შენი ქცევათი, ღუთის სიტყვას და საქმეს შენ პატივს არ სცემ. ო, ღუთისაგან შეწვეწებულო, ო, ეინც მთაზე აიყვანეს, ო, ეინც მთაზე მიაჯაჭეს! შენს ზემოთ არწვია, გვერდით შენი ძაღლი გიწვეს! არყევს გრიადით სვეტს, ჩიტი მოფრინდება ხოლმე, სვეტზე ჯდება. შენ ბრახდები, ეყი, ყეირი, ქვას ესერი, სვეტს ხედება, სვეტი უფრო ღრმად ვრცობა. შენს გვერდით ძაღლი წევს, ჯაჭვს ღრღნის, ძაფის სისქეს ხდის. როცა გალოკავს, მკვდლები სამკუდლოში სისხამ დილით გრდემლზე უროს სცემენ, ჯაჭვი კელაე მთლიანდება, როგორც იყო... ვიდრე ჩვენ არ აგხსნით, ღმერთი გაკავებდეს მანდ დასალუპაჲდ“.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ამირანის ბედთან ტიპოლოგიური ან, შესაძლოა, გენეტური მსგავსება-სიახლოებით სომეხთა მიერ უმრწემესი, სასუნელთა მოდგმის უკანასკნელი გმირი. მისი ბავშვობა ისეთივე ბოობქარია, როგორც ამირანისა, ხოლო გაბუდაყების ზღურბლზე დედამიწას აღარ სურს მისი ატანა (სიარულისას ფეხები მიწაში ევლობა), ანუ ის დაწყევლილია მიწისაგან. მისი ბოლო კლდის გამოქვაბულია, რასაც მიერს მისი დედ-მამა უწინასწარმეტყველებს. კლდე წელიწადში ორჯერ იხსნება – ეარდავარისა და ამადლების დღესასწაულებზე. მიერი გამოდის გარეთ, მაგრამ კელაინდებურად მიწას არ სურს მისი ზიდვა, ის ცხენიანად ევლობა მიწაში. კლდის ერთ-ერთი გახსნისას შემოდის მწყემსი და მის კითხვაზე, როდის გამოხედა აქედანო, მიერი აძლევს საგულისხმო პასუხს: „თუ ახლა აედვი და გამოვედი, ვერ ამიტანს მე მიწა. სანამ ეს წუთისოფელი ბოროტებით არის სავსე, სანამ ასეთი ცრუა მიწა, მე არ მეცხოვრება ქვეყანაზე. როცა დაემხოება ეს სოფელი და კელაე აშენდება, როცა ხორბლის მარცვალი კაკლისოდნა გახდება, როცა ასკილის ნაყოფივით გახდება ხორბლის მარცვალი, აი, მაშინ დადგება ჩემი დღე და იმ დღეს გამოვალ აქედან“. როგორც ეხედავთ, მიერის გათავისუფლება ისევე, როგორც ამირანისა, ესქატოლოგიურ პერსპექტივასთან, ქვეყნის ფერისცვალებასთან არის დაკავშირებული. მიერის ღმერთმებრძოლი ნება მოტეხილია, იგი, შეიძლება ითქვას, კათარზისის პროცესში იმყოფება და ელის საბოლოო, ესქატოლოგიურ ჟამს.

დ. სამიჯნურო ეპოსი – „ეთერიანი“

„ეთერიანი“ ცამეტი ვარიანტის საფუძველზე პირველად პ. უმიკაშვილმა გამოაქვეყნა 1875 წელს. გამომცემელი მას „ზღაპარს“ უწოდებს („აბესალომ და ეთერის ზღაპარი ისეთი რამ არის...“) და, მართლაც, ამ ამბავს ვარიანტთა უმეტესობაში ზღაპრის სამოსელი მოსავს თავისი ტრადიციული წინკარით – „იყო-და-არა-იყო-რა“. ზოგიერთ ჩანაწერში გაზღაპრების პროცესი ბოლომდეა მისული: ამბავი ზღაპრისეული კლასიკური დასასრულით – ქორწილით და „ჭირი-იქა-ლხინი-აქა“-თი მთავრდება, რადგან არ გამოჩნდება მურმანი თავისი დაუოკებელი ენებით და, ცხადია, არც იმ ტრავმების რჩება ადგილი, რომელიც „ეთერიანის“, როგორც სამიჯნურო ეპოსის ინდივიდუალობას ქნის. ამ სახის, თუმცა მცირერიცხოვან ვარიანტებში, ეპოსი მთლიანად ძლეულია ზღაპრის სტიქიისაგან. გაზღაპრების ტენდენცია გასაგებია, რამდენადაც ეს თხრობითი ჟანრი, როგორც ხალხის *საკუთრება*, სხვა ჟანრთაგან 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 გაერცელებული საზღაპრო სიუჟეტის ერთი ვარიანტია [480, 510].

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

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

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 შეიღოს, ასული წუთისოფლისა, შეუნაცვლოს წუთისოფლის გერს. და საკვირველია, რომ მამა ჩუმი დასტურით მონაწილეობს ამ ბოროტულ 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 ოქროსფერი თმა, რომელსაც ის დედაბრისათვის გაწეული სიკეთის წილ მოიპოვებს, ამის დასტური და ნიშანია. ოქროა მისი ნამდვილი ფერი, რომელზე გარკვეულ დრომდე დავარდული 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 დაეალებებმა. 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 დაყუა რჩეულობის დიდება. ეთერისათვის განკუთვნილმა ოქროს ქოშმა შეიძლება მოიაროს ქვეყნიერება, მაგრამ ის კვლავ ეთერს დაუბრუნდება, რადგან მისი ცალი მასთან არის, როგორც დასაბამიერი ჯილდო. და ცალი ცალს შეხვდება, მიესადაგება, შეიკერება, როგორც სიმბოლო. ყოველივე ამას მოკლებულია დედინაცვლის ასული, მას არა აქვს ბედი, ის ვერ უძლებს გამოცდას; მას იმსხერპლებს განსაცდელი, რადგან ის არ არის ღვთის ბავშვი, ის წუთისოფლის ღვიძლი და მკვიდრი შეიღია.

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

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

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

იმ ვარიანტებშიც კი, სადაც გოგონა არ არის გერი, არამედ მხოლოდ ობოლი და არაეინ აიძულებს მას ღირსების „დამამცირებელი“ სამსახურის გაწევას, იგი თავისი აღთქმით ასრულებს ასეთ სამსახურს. ის თავისი ნებით გადის შარაგზაზე და გამეღელ-გამომეღელს თმას უხილაეს 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 გამოუღიან. დედოფალი, როგორც მეფე, ჩამოდის ტახტიდან და ემსახურება თავის ქვეშევრდომთ. ეს არის ყველაზე მაღალი სამსახური, როცა უზენაესი უდაბლესის მსახური ხდება (ამის არქეტიპი განკაცების საიდუმლოშია). ზღაპარში ობლის შესრულებული სამსახური არ არის განპირობებული მისი დაბალი სოციალური მდგომარეობით. მისი მსახურება არანეულებრივი წარმოშობისაა.

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

ეთერი-ტყეური

ეთერის არაჩვეულებრივი წარმოშობა თვალსაჩინოა იმ ვარიანტებში, რომლებიც არ იღებენ მასალას ჯადოსნური ზღაპრებიდან. ეისი შეილება იგი? არაეისი. 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 ბრწყინვალეებას 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 ქოში აქვს. მისი ღიდებულების 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 ტყიურისთვის, ეისაც არასოდეს უნახავს ადამიანთა საზოგადოება! მან უნდა დაძლიოს ის მანძილი, რომელიც ძეგს ტყიდან სასახლემდე.

ამ ეთერის სილამაზე პირველქმნილი, ბუნებრივი სილამაზეა, რისი ნიშანი გრძელი თმებია, ეთერის ერთადერთი შესამოსელი; მას ესაჭიროება შემოსევა და აბესალომი შემოსავს კიდევ 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 ეელური ენქიდუ შეიტყუოს ურუქში, აზიაროს მის საზოგადოებას, კულტურას, ასევე იქცევა აბესალომი.

მურმანი

„ეთერიანის“ სპეციფიკას, მის ინდივიდუალობას, როგორც თქმულებისა, ქმნის მურმანი. მის გარეშე აბესალომისა და ეთერის ამბავი ზღაპრად დარჩებოდა. მას გააქვეს ზღაპრის სიერციდან ეთერი და აბესალომი. იგი უხსნის მათ გზას სხვა დასასრულისკენ. მურმანია, რომელიც ეშმაკის მანქანებით გარდაიქმნის თავს ჩენს თვაღწინ 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 ჯადოსნურ ზღაპარში გამოჩნდება ხოლმე მთავარი გმირის გზაზე. მას თავისი მკვეთრი ინდივიდუალობა, თავისი შინაგანი სამყარო, თავისი ცხოვრება, თავისი მიზანი აქვს. ის დამოუკიდებელი პერსონაჟია, ის თითქმის აბესალომის ყმაა, მაგრამ ეთერის „მოპოვების“ შემდეგ არც ყმას ჰგავს - ის სრულიად ავტონომიური ხდება თავის სამფლობელოში, სადაც აბესალომის ეერც კი მიეხველება. თუ ვისმე შეეადარებთ 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 (ცრუბესალომი) მურმანის სახით. მურმანის სიყვარული „ძლიერია სიკვდილივით“, და შური მისი „სასტიკია ჯოჯოხეთივით“ („ქებათა ქება“). მურმანი ეთერის სიყვარულისათვის სულს მიჰყიდის ეშმაკს, მიჰყიდის იმას, რაც მისი ერთადერთი განუყოფელი საკუთრებაა. სულს გასცემს სიყვარულის მოსაპოვებლად. მაგრამ ეთერი არ გახდა მისი, ის მაინც აბესალომის საკუთრებად რჩება. სული - anima, რომლითაც ის ეთერის სიყვარულს მოიპოვებდა, სამუდამოდ დაკარგული აქვს და ვერასოდეს დაიბრუნებს. მას აღარ გააჩნია სულის ის უნარი, რომლითაც შესაძლებელია სიყვარული. როგორც აბესალომიც ღვთის ფიციტ სამუდამოდ შეკრული ეთერთან, ასე მურმანია სამუდამოდ შეკრული ეშმაკის ფიციტ. ამის შემდეგ მას არ უნდა უკვირდეს, რომ ეთერის დაუფლება მას არ შეეძლება. „შენი ბრალია, ეთერო, მზის ქონით ჩრდილში ბერება, შენ ამიკრძაღე ის წესი, რაც ცოლ-ქმართ შეეფერება“, წუხს მურმანი. ეთერი მისთვის მიუწვდომელია. მურმანი უკვე ჯოჯოხეთშია: წაეს სურვილი, მაგრამ ვერ ისრულებს საწადელს. ფლობს განძს და ვერც ფლობს, ვერ ტყდება მისი ქონებით, რადგან სული - ანიმა მასთან აღარ არის.

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

იმ დიალოგის შემდეგ, მას მერე, რაც მურმანისგან აბესალომმა ეთერზე მოისმინა – მის სიმართლეზე, სიღამაზე და მიუწვდომლობაზე, რომ ეთერს ბროლის ციხეში დაუბრუნდება თავისი სიღამაზე, რომელიც საქორწილო ტახტზე მჯდომარეს ფეტვმა დაუფარა, როგორც ადრე კონკეტი ფარავდა, – აბესალომი სწეულდება. ის არ ჰგავს იმ აბესალომს, გაღაღებულს, სანადიროდ გასულს, ეთერის მომნადირებელს. ახლა ის სწეულია მიჯნურობით, საწადელის მიუწვდომლობით, სასურველის „ვერ-მიხვდომისა წყენითა“. სად არის გამოსავალი, ხსნა, განკურნება? ერთადერთი, რასაც ამ დროს ტრადიციული ეპოსი და ცხოვრება სთავაზობს სასომიხდელ მიჯნურს, სატრფოს მოტაცებაა. მაგრამ „ეთერიანში“ ეს არ ხერხდება. ეს ეპოსი საბოლოოდ ემიჯნება ზღაპარს, სადაც გასატირში ჩავარდნილ გმირს მეყსეულად ეელინება შემწე. აბესალომს 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 გეიჟენებს 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 კედება. ნესტანი და ეთერი – ორივენი მიუდგომელ კოშკში არიან სასიძოს მოლოდინში გამოკეტვლნი. 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 სადაც დასაქარგავში, 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 უდაბნოში, ამ კიდევანობაში, ამ სულიერმა დეპრესიამ – მის ყოველდღიურ ყოფაში დაისადგურა, შეიქნა მისი წესი ცხოვრებისა, და მისი ბუნება ხდებოდა, რომ აუთანდოლს 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 შეიძლება ყოფილიყო, თუ არა მურმანი. ის არის მისი ყმა, ქვეშევრდომი, ვეზირი. ვეზირმა უნდა უშველოს მას სიყვარულში, რადგან მეფის სიყვარული და ყველაფერი, რაც მას მოსდევს, როგორც შედეგი (ქორწილი, ძეობა),

სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის მოვლენებია და მაღლა დგას ეგზირის პირადულ ბედნიერებაზე.

დატყვევებულ ეთერს არ ჰყავს გამომხსნელი, მეტიც: ის ნამდვილად არ მოელის მას. იქნება შთაბეჭდილება, რომ მურმანმა ეშმაკის შემწეობით არა მხოლოდ ეთერი დააზიანა, არამედ აბესალომიც. ეთერთან ერთად აბესალომს წაერთვა მხნეობაც, წაერთვა ის, რასაც რუსთაველი ერთ-ერთ პირობად უყენებს ტეშმარიტ მიჯნურს: „დათმობა, მძლეთა მებრძოლთა მძლევობა“. აბესალომი აღარ არის ის მიჯნური, რომელსაც სიყვარულის ძალა აძლევს საგმირო აქტის ჩადენის სტიმულს. ის დაძაბუნებულია ხორციელად და სულიერად. ეს სიძაბუნე, შეიძლება ვიფიქროთ, ეშმაური ქმედების შედეგია.

რატომ მოხდა ასე?

ასე მოხდა, რადგან აბესალომი დაჰყვა, თუმცა თავისდა უნებურად, ეშმაკის ნებას. თავისი არჩევანით საშუალება მისცა ეშმაკს მისი ჯოჯოხეთური გეგმის განსახორციელებლად. „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“ – სწორედ ამ სიტყვებს, რომლებიც აბათილებენ ტყეში მიცემულ საშინელ ფიცს, მოელოდა მისგან ეშმაკი. აბესალომი არ არის ეშმაკის ტყვე, როგორც მურმანი, მაგრამ ის დასჯილია იმისათვის, რომ არ ეყო თმენა ეშმაკის განსრახვის ჩასაფუშავად. ეს იყო ჩაყარდა აბესალომის ნებაში. მურმანის ხელით შემოდის განსაცდელი აბესალომისთვის. განსაცდელის წინაშე დგას არა მხოლოდ მურმანი, რომელსაც, როგორც თავისუფალი ნების მატარებელს, შეეძლო უარი ეთქვა ეშმაკის რწევაზე, 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 თავზე. აბესალომს არა ჰყავს ავთანდილი, მაგრამ მას ჰყავს მარეხი, რომელიც ასმათობას უწყევს მას. მაგრამ ასმათი უძლურია ავთანდილის გარეშე. ასევე უძლურია მარეხიც, მაგრამ მას არ შეიძლება ჰქონდეს ეინმეს იმედი. რა შეუძლია მარეხს? მას მხოლოდ ის შეუძლია, რასაც იგი სწადის აბესალომისთვის: მას მხოლოდ მიაქვს მისი სიყვარულის ამბავი ეთერთან. მარეხი შუამავალია ანიმუს- ანიმას შორის.

ექსატოლოგიური შეხვედრა

აბესალომი და ეთერი შეხვდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ეს შეხვედრა არ ჰგავს სამიჯნურო შეხვედრას. აბესალომი კედება. სიცოცხლეში შეუყრელნი სიკედილში შეეყრებიან ერთმანეთს. რატომ ხდება ეს? ნუთუ ისე ღრმად შეაღწია ეშმაკის მანქანებამ ადამიანის ყოფაში, რომ სიყვარული უძლური აღმოჩნდა მის წინაშე და ვერ მკვიდრდება წუთისოფელში? ეს თითქოს ასეც უნდა მომხდარიყო – რადგან „ყოველი სოფელი ბოროტსა ზედა დგას“. ასე ხდება წუთისოფლის საზღვრებში. ეთერის დაბრუნება არაფერს ცვლის აბესალომის ტრაგიკულ ბედში. ეთერი კი არ უნდა დაბრუნებულიყო, არამედ უნდა გამოხსნილიყო, უნდა გამოჩენილიყო გმირი, 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 გმირი, 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 უაეთანდოლოდ ვერ მიაღწევდა საწადელს, მაგრამ აეთანდოლიც უძლური იქნებოდა უტარიელოდ, თუ რომ ტარიელის ნება არ გათავისუფლებულიყო. აეთანდოლს არ შეეძლო ტარიელისთვის ქებაში მიეგვარა ნესტანი, ეს არ იქნებოდა ხსნა. ნესტანის გამოხსნაში ტარიელის ნება და ხელი აუცილებელი იყო. ტარიელის ხსნა ნესტანის გამოხსნის 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 ჭამის ყვავილანი, ამიერიდან მარადისობაში განუყოფელნი (ეკალი მათ შორის ეფემერულია, მას პერიოდულად ამოძირკეავს ყოველი გამგელელი), და წყარო ოქროს თასითურთ სიმბოლოდ მათი შენდობისა.

ე. სოციალურ-ეგზისტენციალური ეპოსი – „არსენას ლექსი“

„არსენას ლექსი“ ქართული ხალხური ეპიკური შემოქმედების გეიანი ნაყოფია. იგი XIX ს-ის მე-2 ნახევარშია შექმნილი. მისი მთავარი გმირი სავსებით რეალური პიროვნებაა, თითქოს ცნობილია მისი დაბადების (1797), გაყარდნისა (1823) და სიკვდილის (1842) თარიღები – დაახ. 1797-1842. მიუხედავად ამისა, „არსენას ლექსის“ გმირი ტრადიციული ეპიკური გმირის ყველა ნიშნის ატარებს. „ლექსი“ ანონიმურია. ცნობილი არიან მხოლოდ ის ხალხური მთქმელები – მოხეტიალე მესტერები, რომლებიც მთელ საქართველოში აერცვლებდნენ „შირსიტყვას“ უკვე ლეგენდად ქცეულ კეთილშობილ ყაჩაღზე, ასე ტრაგიკულად რომ დაასრულა თავისი ცხოვრება.

როგორც ჩანს, „შირსიტყვები“ არსენა ოძელაშვილზე მისსავე სიცოცხლეში ყოფილა შეთხზული და გავრცელებული. რუსული გაზეთის „კავკასიის“ (1846 №7) ცნობა მოწმობს ამ ლექსების პოპულარობას ხალხში. გერმანელი მოგზაურისა და ეთნოგრაფის ა. ჰაქსტაუზენის (1792-1866) წიგნში (რუსული თარგმანი „Закавказский край“) გამოქვეყნდა 1857 წ.) მოხვდა არსენას იმბავი, რომელიც მას გერმანელი კოლონისტებისგან აქონია გაგებული თბილისში ჯერ კიდევ 1843 წელს. არსენას „შირსიტყვას“ გერმანელთა წრეშიც შეუღწევია; არ არის გამორიცხული, რომ ა. ჰაქსტაუზენისთვის 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

შერწყმული ტექსტი და ილიას „კაკო ყაჩაღთან“ ერთად დაბეჭდა ცალკე წიგნად (1872 წ.).

ის ტექსტი „არსენას ლექსისა“, რომელიც დღემდე იბეჭდება, პ. უმიკაშვილის ხელიდან არის გამოსული (პირველად გამოქვეყნდა 1874 წ.). მან გამოკვეთა ეპოსის საბოლოო სახე, ერთ ძაფზე ააგო მის ხელთ არსებული ცალკეული ეპიზოდი, რომლებიც ერთმანეთთან დაუკავშირებლად სრულდებოდა მესტირეთა მიერ. უმიკაშვილის არქივში დაცულია ეპიზოდები, რომლებიც მას არ გამოუყენებია „არსენას ლექსის“ ასაგებად. და მაინც უმიკაშვილისეული გამოთლიანება არსენა ყაჩაღის გარშემო არსებული „შაირსიტყვეებისა“ მეტნაკლებად ამომწურავია და დღემდე ინარჩუნებს როგორც მხატვრულ, ისე ინფორმაციულ მნიშვნელობას. მის შემდეგ არავის უცდია შეესება „არსენას ლექსისა“ სხვა ეპიზოდებით, ან პ. უმიკაშვილის მიერ გამოყენებული მასალის სხვაგვარად განლაგება. პ. უმიკაშვილისეული ტექსტი ოპტიმალურია: თითოეული ეპიზოდი მასში პოულობს თავის ერთადერთ კუთვნილ ადგილს. მართალია, მესტირეთა რეპერტუარი არასოდეს მოიცავდა ყველა არსებული ეპიზოდისგან შემდგარ ერთ მთლიან ტექსტს, უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ ცნობიერებაში ვირტუალურად არსებობდა ცალკეულ ეპიზოდთა თავდაპირველი ერთიანობის განცდა. საესებით გასაზიარებელია ამასთან დაკავშირებით გ. ბარნოვის თეატრალური, 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 შეილი; მისი სამოქმედო ასპარეზიც, ცხადია, საესებით რეალურ სივრცეშია გაშლილი – ეს არის აღმოსავლეთი საქართველო, მისი თითქმის ყოველი მხარე. „არსენას ლექსი“ სხვა ხალხურ ქმნილებათაგან ტოპონიმების უჩვეულო სიუხვით გამოირჩევა. მისი გმირის საასპარეზო არე ვრცელდება: თრიალეთი, მარაბდა, კოდა, თელეთი, კუმისი, სომხითი (სოფელი), თბილისი („ქალაქი“), აღმასის წყალი, შირაქი, თავფარავნის ტბა, გომარეთი, ქიზიყი – ბოდბისხევი, მარტყოფი, დიღომი, მცხეთა, მუხათგვერდი, ზემო ქართლი, ახალციხე. საქართველოს ფარგლებს გარეთ: ყაზახი (აზერბაიჯანში). არსენას ამბავში მონაწილეობენ და უბრალოდ ნახსენები არიან სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები, რაც კარგად ასახავს ისტორიული საქართველოს ეთნიკურ-დემოგრაფიულ სურათს.

ვისი შემქმნელიც უნდა იყოს „არსენას ლექსი“ – ქაროხელი მეცხვარისა თუ რაჭველი მესტირისა, იგი ხალასი ხალხური გენიის შემოქმედების ნაყოფია, მასში სტეივის ქრისტიანული სული, გამგები და მიმტყველებელი ყოველი ადამიანური ცოდვისა. ხშირი ხსენება ღვთის სახელისა, მორონის მადლისა, პირჯერისა, დალოცვის სიტყვებისა „არსენას ლექსში“ არც შემთხვევითია, არც უბრალოდ სიტყვის მასალაა, არც მხოლოდ წვეულება ან ტრადიცია, არც ე.წ. ხარკია ეპოქისადმი. ეს რეალიები ლექსის ორგანული ნაწილია, რომელიც განსაზღვრავს მთავარი გმირის ხასიათს, როგორადაც სურს, იგი დანახოს მესტირემ, რომელიც თავის სიმღერას, ძველი რაფსოდების მსგავსად, უზენაესის

ხსენებით იწყებს: „შაირსიტყვითა მესტიერემ ღმერთი მაღალი ახსენა“... ღვთის სახელის ხსენებით იწყება და სასუფეველის ნათლის ხსენებით მთავრდება „არსენას ლექსი“. ეს, პირველ რიგში, მესტიერთა 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, სეფისკეერი, წირვა, პირჯარი, მადლი, 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 გეაგრძნობინებს მის მკითხველთ, რომ ქრისტიანულ ქვეყანაში ვიმყოფებით (მესტიერე ყოველნაირად აძლიერებს ამ განცდას) და არა საღვთო რელიგიურად გაურკვეველ სამყაროში.

და მაინც არსენას 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 გენეტიურიც, რამდენადაც ისინი ერთი საერთო ტრადიციის კუთვნილებებია. „არსენას ლექსზე“ გაცილებით ადრინდელი, შეიძლება ითქვას, მისთვის არქეტუპული „ამირანიანის“ გაგენა მხოლოდ ამგვარად უნდა იქნას გაგებული. „არსენას ლექსი“ და „ამირანიანი“ ერთ ეპიკურ კალაპოტში (ტრადიციისაში), 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 აღზევნება 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 „შაირსიტყვის“ ვარიანტებს შორის არ იპოვება ტექსტი, რომელიც გვამცნობდეს მისი არათუ სასწაულებრივი, არამედ ჩვეულებრივი დაბადების ამბავს. მაგრამ არსენას წარმოშობა მაინც არაჩვეულებრივია. არ არის შემთხვევითი, რომ მესტიერეები არ გადმოგვცემენ მისი მშობლების ვინაობას, თითქმის ისინი არც არსებულან. აქ საქმე უნდა გვეკონდეს მშობელთა

ენილობის პრინციპულ მითოლოგიურ უცნობობასთან. მითოლოგიური გმირი ამოზრდილია, როგორც აისბერგი – თავის წრეში, თავის სოციალურ გარემოცვაში. ის არის უდემდამო, უნათესაო, უოჯახო. მშობელთა უხსენებლობა მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ „არსენას ლექსში“ მონაწილე პირები საესეებით რეალურნი არიან და თავიანთი ნამდვილი გვარ-სახელებით იხსენიებიან (ზაალ ბარათაშვილი, სუმბათოვი, მაქაროვი...). არსენას ობლობა ნიშანია მისი გამორჩეულობისა საზოგადოებაში, სადაც ის თითქმის ღვთივით არის მოვლენილი.

რომ დაიბადა არსენა, პირველად ღმერთი ახსენა...

ეს ლაკონიური „შაირსიტყვა“ თითქმის მის სასწაულებრივ შობაზე და იმაზეც უნდა მიუთითებდეს, რომ მისი ნათლია უფალია, რომლის სახელი შობიდანვე დაჟედა 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, ასაკი საგრძნობლად დაწეულია:

თორმეტი წლის რომ შეიქნა, ულეაშებმა დაამშვენა...

შეიდი წლისა რომ შეიქნა, ცხენხედნა დუწესესა,
იხე ფანტამს თავადებსა, ეთა ბორა წიწილებსა...

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

მთელი ქვეყანა გაჰკვირდა: არსენა რამ დაასქელა.

საცა ცხენი გააჭენა, კლდეზე მტვერი ააყენა...

ეს ის ზღუერბლია, საიდანაც იწყება მისი ბალათურული საქმიანობა.

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

ქალის მოტაცება სავსებით თავესდება ბატონყმურ ყოფაში: მომტაცებელიც ყმა და მოტაცებულიც, რომელიც თითქმის ელის გამომხსნელს, როგორც ყამარი ამირანს.

აქ უნდა შეინიშნოს, რომ ამირანის ეპიზოდისგან განსხვავებით, მოტაცების მიზეზი არსებობს – მოწონება: „ბატონს რო ერთი გოგო ჰყავს, არსენას მოეწონება“, მაგრამ, მსგავსად „ამირანიანისა“, არ ჩანს მიზანი მოტაცებისა. მოტაცება მოტაცებადვე რჩება, როგორც საბუდისწერო საქციელი, როგორც გარკვეული ზღუერბლის გადალახვა, რომელიც მთლიანად ცელის გმირის მდგომარეობას, მთელ მის ცხოვრებას. მოახლის მოტაცებას თვითყმარი ღირებულება აქვს გმირის ბიოგრაფიაში. ამიტომ არის, რომ უცნობია არათუ სახელი მოტაცებულისა, არამედ მისი ასავალ-დასავალიც მოტაცების შემდეგ. იგი ისევე უწინარდებია, როგორც ამირანის ყამარი, რომელმაც შეასრულა თავისი

ფუნქცია გმირის გზაზე და უკეალოდ გაუწინარდა. მესტირეთა არსენა ამა სნადის, როგორც ეპიკური გმირისთვის საეალებულო აქტს.

არსენა უნდა გასულიყო თავისი წრიდან, სახლიდან, სადაც დაიბადა, ზღაპრის გმირივით და ამ გასვლის მოტივი ქალის მოტაცება - აკრძალულის ხელყოფა. მაგრამ ამ აქტს ფარული მოტივი აღძრავს, რის განხორციელებასაც არსენა მთელ თავის ცხოვრებას მიუძღვნის: ის დაუპირისპირდება ბატონს, რათა თავად გახდეს ბატონი და თავისებურად გაგებული სამართალი დაამყაროს („მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს...“).

ყმაში იღვიძებს პიროვნება. მესტირე გრძნობს ამ გაღვიძებას. თუმცა მან იცის (უნდა იცოდეს), რომ არსენა არასოდეს ყმა არ ყოფილა. მისი ოჯახი საეკლესიო გლეხები იყვნენ. „ბიჭო, არსენაე, რა მიყავ, ყმა იყავ მაგისთანაო!“ ზაალ ბარათაშვილის სინანულით ნათქვამ ამ სიტყვებში „ყმა“, შესაძლოა, არც ნიშნავდეს მაინც და მაინც ბატონის ყმას. „ბიჭო“ კი ნამდვილად მის ყონადობაზე 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 თვლით“ იცრემლება, „საწიფარს წერს“... „ათი-თორმეტი ყაზახი“ არსენას შესაყრობად 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 გადმოედნა.
თელეთის ბოლომდე მოჰყვა, სომხითში არ გააწერა.
იმ საწყალი ყაზახების ზურგზე ბოლი ააქნა.

დამარცხებული ყაზახებიც ამირანულ განზომილებაში აღიქვამენ არსენას პიროვნებას:

ან არის დევი, ლომგმირი, ან არის რკინის მკენეტელა...

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

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

V. ღალატი. ღალატი არ არის გამორიცხული ეპიკური გმირის ბიოგრაფიაში (მითოსში მას არ ეძლევა ზნეობრივი შეფასება). შეიძლება ის დაედასტუროთ „ამირანიანშიც“ – იმ ეპიზოდში, როცა ძმები ამირანს სამი ვეშაპის პირისპირ მიატოვებენ.

„არსენას ლექსში“ ღალატს ორმაგი ფუნქცია ეკისრება: ჩვენება წუთისოფლის მუხანათობისა არსენას კეთილშობილებასთან დაპირისპირებით (რათა გამოიკეთოს არსენას ზნეობრივი უპირატესობა იმ გარემოცვაში, სადაც მას უხდება ურთიერთობა). მისთვის საბედისწეროა, ხოლო არსებული სინამდვილისთვის ნიშანდობლივი, რომ ღალატი „ნათელ-მირანის“ მიერ არის ჩადენილი. ეს მოწმობს წუთისოფლის უადრესად დაცემულ მდგომარეობას. შენდობა ღალატისთვის ძლიერი ქრისტიანული ნიშანია „არსენას ლექსში“. ტრადიციულ ეპოსებში, ასევე ზღაპარში, რომელთა ფინალი ესკატოლოგიურია, მუხანათობისთვის იშვიათია პატიება. ავისმოქმედი საბოლოოდ დაუსჯელი არ უნდა გადარჩეს.

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

VI. ციხე-აბანო. ამ ეპიზოდში გველევშაპის მოტივის ყველა ელემენტია მოცემული. არსენა შთანთქმულია ციხე-აბანოს მიერ, საიდანაც თითქოს არაერთარი სახსარი არ არსებობს მისი თავდახსნისა. მას გარდაუვალი დაღუპვა ელის, რის უეჭველ ნიშანსაც ეს სიტყვები იძლევა:

საციმბიროდ გააწვესეს, ცალი წვერი მოპარსესა...

რა ძალამ უნდა მოაბრუნოს თავისუფლებისაკენ „ცალწვერმოპარსელი“ ადამიანი? მაგრამ აღმოჩნდება სასწაულებრივი სახსარი – „ერთი საწყალი მანათი“ და ის ქლიბი, რომელიც კეთილად განწყობილმა მიიკიტნებმა ჩაუდეს ჯიბეში. ამ ქლიბმა სხვა რა უნდა გაგვასხნოს, თუ არა ის აღმასის დანა, რომელიც ამირანს დაჰყვა შობითგან და რომლის მეშვეობითაც მან დააღწია თავი გველევშაპის მუცელს?

ამირანის გამოსვლა გველევშაპის წილიდან მის მეორე შობად დავსახეთ. არსენასათვის ეს აბანოა. ძნელია თქმა, გულისხმობდა თუ არა პ. უშიაკიშვილი მეორედ შობის მითოლოგიას, როცა აბანოდან მის გამოსვლაზე წერდა: „არსენა მეორედ იბადება“. ყოფითი აბანო ისეთივე წყლის სტიქიაა, როგორც მითოსური გველევშაპის მუცელი, საიდანაც ამირანი ხელახლა იშვა. აბანოს, ამ საყოფაცხოვრებო დაწესებულებას, მნიშვნელოვანი მითოლოგიური დატვირთვა აქვს მითოსსა და ძველ ეპოსებში. აბანო ის საშოა, სადაც შეიძლება დაიღუპოს 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 ბუნებრივად შემოდის „ლექსში“ და იმკვიდრებს თავის კუთვნილ ადგილს გმირის თავგადასავალში.

„ამირანიანში“ გველევშაპის (*მეორედ შობის*) ეპიზოდს ყამარის მოტაცება მოსდევს. „არსენას ლექსში“ ეს თანამიმდევრობა, როგორც დაეინახეთ, 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 გაღალღებული გამოდის, ის ყოვლისშემძლეა. რა დაბრკოლება უნდა შეხედვს მას თავის გზაზე, რომ ვერ გადალახოს? შეიძლება ითქვას, რომ არსენა მისმა დაგეგმვაში თავისუფლებაში გაიყვანა. განმეორდა ის პირველი გასვლა, როცა ყმა მოტაცებულ მოახლეხთან ერთად თავის ბატონს გაექცა. მაგრამ არის განსხვავება ამ ორ გამოსვლას შორის: პირველი გზის დასაწყისი იყო, მეორე კი ის მწვერვალია, როცა საბოლოოდ მწიფდება *ჰუბრიხი*.

VII. გაბუდაყება. მარტყოფის მონასტრის ეპიზოდი გარდამტეხი მომენტი არსენას ცხოვრებაში. აქედან იწყება *ჰუბრიხი*, რომელიც ფარულად იზრდებოდა მასში. აქ ჩვენ თითქოს სხვა არსენას ვხედავთ – ვერ ვცნობთ მას. მართლაც, არსენა, რომლის ბაგეთაგან არასოდეს გამოსულა ღვთის მგმობი სიტყვა (მესტიერე განსაკუთრებით ზრუნავს მის სამეტყველო ლექსიკაზე), საქმიანად ქრისტიანული ხნეობის მაგალითი უჩვენებია (ღალატის 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. მესტიერე საგანგებოდ, არა შემთხვევით, არც სიტყვის მასალისათვის, აღნიშნავს ადგილისა და დროის სიწმინდეს:

ღვთაებობის მადლი გწყალობთ, მარტყოფის თავში სენია,

იქ იყო მისი დღეობა, თითონაც გაიხელია...

როცა წირვა გამოვიდა, იმისი მადლი შენია...

ძნელი წარმოსადგენია, ამ ეპიზოდის ავტორს, რომელიც იქნებ მართლაც ესწრებოდა წირვას მარტყოფის ტაძარში, ეფიქრა, რომ ტაძრის მიდამოში მყოფთა (ეინც არ უნდა ყოფილიყვნენ ისინი), შეურაცხმყოფელ არსენასთან ღვთის მადლი იქნებოდა. უნდა ითქვას, რომ სინამდვილეში მაკაროვისა და სუმბათოვის შეურაცხყოფა მომხდარა არა მარტყოფის მონასტრის გაღავანაში, 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 მესტიერე აღწერს. მესტიერე ამ გამოწვევით შეგნებულად ამძიმებს არსენას ცოდვას მისი ცხოვრების ტრაგიკულ პერიოდში, მიაწერს რა მისთვის, როგორც „ტყეში გავარდნილი კაცისთვის“, ჩუქულ ძალადობას შეუფერებელ ადგილზე. თავისი ანტაგონისტები რომ დაინახა არსენამ, პირჯვარი დაუწერია...

ცხადია შეუსაბამოა 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 ყმალი, რომელიც იმალედა და ტყეს აფარებს თავს, მარტყოფის დღეობის შემდეგ სრულიად ახდილად შედის ქალაქში (ანუ თბილისში), როგორც ტრიუმფატორი. საბედისწეროა მისი შემდგომი ნაბიჯები, რაც მარტყოფის ეპიზოდის ბოლოს საესებით გაცნობიერებულია:

ორი კვირა თონეთშია ქეიფებსა ბევრსა სწყესა,

გამეღელსა და გამოშეღელსა სუყველას ღვინოს ასმესა.

მეორე კეირა გათავდა, ქალაქისკენ გამოსწევს,
მთელი ქალაქის ბიჭები მტრედის გუნდით დასდევს.

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

ღმერთს უშველია, არსენა, ამიერთი განსაცდელსა...

ღმერთი ჯერ კიდევ მასთან არის, აძლევს ვადას ამ განსაცდელში, რომელშიც არსენამ თავისი ნებით ჩაიგდო თავი. მაგრამ როგორ იქცევა ის? მას კელავ მიიკიტნებთან ეხედავთ, რომლებიც მაცთუნებელი სირინოზებიყით იტყუებენ მას:

საცა მივა მიიკიტნებთან, ყველა მას დაუქნევს ხელსა.

საბედისწეროა ეს ხელის დაქნევა. ეს ყოფითი ქესტი მაწვევარისა ტრაგიკულ ნიშნად იქცევა. „ყველა მას დაუქნევს ხელსა“ – თითქოს ყველა შეთანხმებულია მის დასაღუპავად. არ არსებობს ძალა, რომელიც გაუძლებდა ამ ხელის დაქნევას. ეს ფარსადანის ღალატზე უარესია.

ღირს ორიოდ სიტყვა ითქვას მიიკიტნებზე, ამ ტიპურ ქალაქურ პერსონაჟებზე. თუმცა ღვინის მიმწოდებელი ისევე ძველია (ნოეს ჟამიდან), როგორც თავად ცთუნება, რომელიც სულმუდამ სდარაჯობს ადამიანს. ღვინის მიმწოდებელი იყო სირინოზი ქალი სიდური, რომელიც გილგამეშს აკაეებდა მის გზაზე და ჭეშმარიტების მაძიებელს უკან, ყოველდღიურობისკენ აბრუნებდა. არსენას მიიკიტნები ნეიტრალური ხალხია: ისინი ყველას მიაწოდებენ სასმელს – ეს მათი მოწოდებაა – მით უფრო ისეთ მარტოსულს, როგორც არსენაა, ვისთვისაც ღვინო, შესაძლებელია, მონატრებულ ჭერს ცვლიდეს, ან მისი ერთადერთი ახლობელი იყოს. ავბედითად გაისმის: „დახედე, ის მიიკიტნები მეგობრათაც გაუწდესა!“ თუ ერთხელ მიიკიტნების სასმელმა ისინა არსენა (სტრაჟნიკების დათრობის ეპიზოდი), ახლა მათი ღვინით ხავე ტიკი მისთვის აშკარად დამღუპველია. ტიკი გატანებულია, ის უნდა დაცილოს, მან თავისი საქმე უნდა გააკეთოს. ამ დროს არსენას უკვე ნანახი აქვს ის სიზმარი, რომელშიც თავისი გარდაუვალი აღსასრული ამოიკითხა: „ნებით გამოვიჭრი ყელსა“. ეს სიტყვები, როგორც თავადვე დაასკენა, არა მხოლოდ მისი აღსასრულის გარდაუვლობაზე მიანიშნებს, არამედ იმ ცოდვაზეც, რომლის ჩადენაც მას ბედისწერასავეთ უძევს წინ, თუმცა თვითმკვლელობაზე ფიქრიც უკვე ცოდვის დასაბამია. ამიტომაც ამ ღუქანში ის უკანასკნელად გასცემს თავის ნაჟანადარს შესანდობარისთვის („შესანდობარი დაღიეთ, როცა არსენა მოკვდესა“). საგულისხმოა, რომ ერთი ჩანაწერის მიხედვით, ამ სიზმარს, როგორც საიდუმლოს, არსენა კუჭატნელთან შებრძოლამდე აღსარების სახით წაბარებს მღვდელს: „სვეტიცხოველში შევიდა, აღსარება უთხრა მღვდელსა. წუხელი ენახე 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 ისევე უზანგში ედგა. ეტყოდა: – უმთავრესი ცოდვა, კაცის კელა არ ჩამიდენიაო. თუ მამიკლავს, როცა შემებრძოლებოდა, მაშინ“ [2-ა, 336-7].

სიზმრიდან ჩანს, რომ ახლოვდება აღდგომა, წინ არის დღეები ენების კეირისა – და ეს შეიძლება, როგორც განსაცდელი, ელის მას. იმ სიზმრის თემა – „სისხლში ეილებაღი წვერსა“ – ტრაგიკულად ეხმადება სააღდგომო კეერცხს, რომლის ხელში დაჭერის იმედი არსენას აღარა აქვს.

VIII. წითელი პარასკევი (ნათლის გამოწვევა). ეს საბედისწერო შეხვედრა გიორგი კუჭატელთან, რომელსაც წყევლას უთელის 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 მითვე მთავრდება], შესაძლოა, წითელ პარასკევს არც მომხდარა. ესეც არსენას ბედისწერა ყოფილა, – ასე ფიქრობს მელექსე, როცა აღნიშნავს კუჭატელის გამოჩენას მუხათგვერდთან:

იმ გიორგი კუჭატელსა გამჩენელი გაუწერესა,
წამოსულა კახეთიდან, იმერეთში გამოსწევსა.

ანუ: რაღა სწორედ ამ დროს გამოიარა კუჭატელმა – სინანული ჩანს მესტიერის სიტყვებში. მაგრამ კუჭატელი თავის გზაზე გასწევს. ადამიანი მიდის თავისი გზით, თავის საქმეზე მიდის. მაგრამ მას, შესაძლოა, ღმერთი გზავნიდეს, რაც არ ეწინააღმდეგება თავად ადამიანის ნებას, გასწოის თავის გზაზე, თავის საჭიროებაზე. ღმერთს შეუძლია თავისი მიზნისთვის გამოიყენოს მისი სელა. ათასიდან ერთი შესაძლებლობა გამოარჩიოს და თავის სამსახურში ჩააყენოს. „გამჩენელი გაუწერესა“, ამბობს მესტიერე (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 კუჭატელს თავისი მგზავრობა კახეთიდან იმერეთისკენ? – ფიქრობს მესტიერე. მაგრამ კუჭატელის 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 კუჭატელმა მისი ამბრი-არაბი არ არის, ის მეკდარი ბუმბერაზი, ამირანს რომ დახედება გზაზე გამოსაცდელად? მესტიერემ იცის, რომ საბედისწეროა არსენას „ნაბდის გაშლა“ მუხათგვერდთან და ეს დღე სწორედ წითელი პარასკევი უნდა იყოს, რომ არსენა დაისაჯოს – გამოჩნდეს ვინმე, ვისი ხელთაც აღსრულდება ღვთის სასჯელი. სასჯელი გარდაუვალია, მაგრამ წყევლა-კრულვა მას, ვისი ხელითაც აღსრულდება. ასე ფიქრობს მესტიერე. კუჭატელი ყველაზე არასასურველი მგზავრია ამ დროს იმ კაცისათვის, ვინც მთელ ქვეყნიერებას გაერიყა. აქ ასეთ დროს ვიღაც უსათუოდ ჩაივლიდა, მაგრამ ვინც ჩაიარა, მოსალოდნელ ჩამელდულთა შორის ყველაზე უტყუარი იყო. ეს ჩაელა თავისი სიმაღლით ყველაზე მკაცრი და სასტიკი ჩაელა იყო. სწორედ ამიტომ არის, „რომ მთქმელები გიორგი კუჭატელს ისეთი მუქი საღებავებით არ ხატავენ, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო უსაყვარლესი გმირის მკელელის (გ. ბარნოვი).

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

ეთიარებაში, ხოლო არსენა რომ ქრისტიანია, ქრისტეს მცნებათა შემნახველი სიტყვითა და საქმით, ამას „ლექსის“ ბევრი ეპიზოდი ადასტურებს. მარტყოფის შემდეგ, როცა არსენა „შიშვლად“, დაელათის ამარა, გაცხადებულად შედის ხალხმრავალ ქალაქში, მესტიერე ამბობს: „ღმერთს უშველია, არსენაო“. მაშინ ჯერ კიდევ მასთან იყო ღმერთი, რომლის სახელს ის მუდამ ახსენებდა.

თუ გაითვალისწინებთ კუჭატნელის პიროვნებას, რომ ის ჩვეული არ უნდა ყოფილიყო ადამიანის ფერებას და ტკბილი სიტყვაც არცთუ ხშირად, შესაძლოა, სულაც არ დასცდენია მის ბაგეს. მის პასუხს მოქიფე ყინადის მოპატივებაზე სტუმარმასპინძლობის წესის შელახვად ან მოპატივის შეურაცხყოფად ვერ მივიჩნევთ. რას ეუბნება გზად ჩაწვლილი არსენას? რას შეახსენებს მას? იმას ხომ არა, რაც ყოველ ქრისტიანს უნდა ხსოვებოდა? ყოველი ქრისტიანისთვის ცხად ჭეშმარიტებას ხომ არა, რომელიც არსენას დაეოწყინა? შეახსენებს არა დაყვავებით, არამედ კიცხვით და გინებით (ასეთია, არსენასგან განსხვავებით, კუჭატნელის ლექსიკა) და ეს არ ცვლის საქმის არსს:

ეა, შე საწყალო არსენა, რადა ხარ ჭკუათხელი?

მე დღეს ღვინოს როგორ დაველე, წითელი პარასკევია!

ეს იყო და ეს. აი, ეს სიტყვები წარმოითქვა არსენას გასაგონად და წავიდა თავისი გზით ამ სიტყვების მთქმელი. დატოვა სიტყვა და წავიდა. სიტყვის გამგონმა კი არ შეისმინა. განა ეს ყინადი, მუხათგვერდთან წითელ პარასკევს მოქიფე, მართლა საწყალი, შესაცოდებელი, როგორც ცოდვის ჩამდენი, და ჭკუათხელი არ იყო? სხვა დროს ამგვარად შემოკბა „ტყეში გაუარდნილი კაცისა“ და შემოთავაზებულ პურ-მარილზე უარის თქმა – „თუ ვგრე ღვინო მინდოდეს, ჯიბეში ფული ბეერია“, – აშკარად შეურაცხყოფელი იქნებოდა. მაგრამ წითელ პარასკევს, ენების კეირის ყველაზე მძიმე დღეს? „კაცად როდილა ჩამაგდო, რაღა ბიჭობა ჩემიაო“, – მიძინებურებს იგი. „კაცად!“ – აი, *ჰუბრიხი*. აღარ ახსოვს ქრისტე, არც ჯვარცმა, არც... ახსოვს თავისი თავი – კაცი, 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, გათელა ეს დღე? „კაცად როდილა ჩამაგდო, რაღა ბიჭობა ჩემია“, ამბობს ის, როგორც ფარსადანზე შურისძიებით აღძრული ამბობდა: „თუ ნათლიმამას შევარჩენ, კაცად ვინლა ჩამაგდებსა“. მაშინ მან სძლია შურისგების ცდუნებას.

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

ან უნდა მომცე ფულები, ან შენი ცხენი დამრჩეს!

შეეძლო თუ არა არსენას პატიმოყვარეობის დაოკება, დაძლევა ანგარიშის სწორების, შურისძიების გრძნობისა? არსენას, როგორც ჩვენ მას ვიცნობთ „ლექსის“ მიხედვით, შეეძლო ეს. მან ხომ იბატონა შურისძიების გრძნობაზე, როცა ღალატი აპატია ფარსადანს. ეს იყო მისი მაღალზნეობრივი, ჭეშმარიტად ქრისტიანული საქციელი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს შეჯამდა მთელი მისი

ცხოვრება, გასიხივოსნდა მირონისა და ღვთის წინაშე, როგორც პარადოქსული პასუხი თხუთმეტი წლის განმავლობაში საკუთარ თავზე ნაწენვეი უმადურობისა. შურისძიების გმირობით ატანილს – ჯაერით შემურული მისი გულის სიღრმეს ხომ მაინც მისწვდა მიტევების ღვთიური ნაპერწკალი. მან, თითქოს როგორც მაცხოვარმა, ორმოდან ამოიყვანა ფარსადანის ცოდვილი სული. მაგრამ ამ ზნეობრივ მწვერვალზე ამადლებულს რამ უბიძგა დაღმასვლისკენ? მესტიერე აღწერს მის დაცემას მუხატვეერდთან, 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 გამოუცალა მის არსებობას. კერძოდ, რა ნახა მან სიზმარში? მხოლოდ ის, რომ სისხლში იღებოდა წვერს, მეტი არაფერი? მაგრამ ამ სიზმარულ მოქმედებაში მან საკუთარი განაწენი ამოიკითხა, არა მხოლოდ განაწენი, არამედ ზუსტი დროც კი მისი აღსრულებისა. წითელი კვერცხი მის სიზმარში მხოლოდ ენების კვირის დღეებში უნდა ამოტივტივებულიყო. წითელი კვერცხის გახსენება თუ მოახლოებულმა პასუქმა მოიტანა, საკუთარ სისხლში წვერის დებვა გარდაუვალ დაღუპვას – სისხლიან დღეს უქადდა მას:

ვერ დავესწრები აღდგომას, ვერ დავიტერ წითელ კვერცხსა.
თუ ძალად არაყინ მომკლა, ნებით გამოვიტრი ყელსა.

„ვერ დავიტერ 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 ხედება ერთმანეთს.

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

აქაც კაი კაცი იყო, იქ ნათელი დაადგესა.

თითქოს მისი უკანასკნელი საიდუმლოს გამჟღავნებაა სიკვდილისწინა სიტყვები:

ჩემი შეიდასი თუმიანი კასში ერთ დიდს კლდეში დევსა;
ღარიბსა, არას მქონესა, მიეცეს და მოხმარდესა.

ეს „შეიდასი თუმიანი“, კლდეში დამარხული, როგორც საარაო რამ განძი, მისი სიკეთის, როგორც ეს მესტიერეს ესმის, ნიუთიერი გამოხატულება, თითქოს სასუფეველის მოსაპოვებლად ჩადებული წინდია.

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

დასკვნა. არსენას *კუბრისი* არ ამოიწურება რელიგიური მომენტით. ეს მხოლოდ ზედაპირზე ძევს. მის *კუბრის* ღრმად პიროვნული მოტივები აქვს.

მისი ცხოვრების დრამაში არც სოციალური პრობლემაა მთავარი. ის მხოლოდ იწყება სოციალურით, მაგრამ მთავრდება პიროვნულ-ეგზისტენციალური ტრაგიკიზმით.

სიღრმისეულად, როგორც პიროვნება, ის არ ეკუთვნის იმ წრეს, საიდანაც გამოვიდა, რომლის „შეილიც“ უნდა ყოფილიყო. ვერ მივიდა იმ წრემდე, რომელსაც დაუპირისპირდა. ერთს გაეცა, მეორეს ვერ ესიარა. დაიწყო კი იმგვარად, როგორც მაღალი წრის შეილები იქცევიან: „ბატონს რომ ერთი გოგო ჰყავს, არსენას მოეწონება“. მესტიერის ამ შაირში ძლიერია კატეგორიულობა ადამიანისა, რომელსაც ვიღაც მოსწონს, მოწონების ნება აქვს. განა ყმა-გლეხის არჩევანია მოწონება და ამ გრძნობაზე მთელი თავისი ბედის შეგდება?

ის, ხელგაშლილი, უდარდელი, უანგარიშო, არაეითარ კანონს არ დაგიდევს, გარდა შინაგანი ძახილისა – მოიქცეს ასე და არა – ისე. ეს თვითნებობაა მისი კონსტიტუცია. მოიქცეს არა ისე, როგორც სოციალურად მისი ტოლები იქცევიან. „არსენა გამონაკლისია. მის ხასიათს და ცხოვრების წესს ღრმად დამჩნევია ერთადერთობის დაღი“ (გ. ასათიანი). ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ რეალურ არსენაზე, რომლის სახე დაჭერილი აქვს მესტიერის შაირსიტყვას. თუმცა შაირსიტყვის გარეშე დარჩა ბევრი მოარული ამბავი მის „ორიგინალურ და ამაყ ხასიათზე“ (იხ. დამატება). მესტიერეს არ შეეძლო აღეკვეა მისი საქციელი და ქცევა მარტყოფის დღეობაზე, რომ გაეხადა იგი შაირსიტყვის მასალად, რადგან ის სრულიად უცხო იყო მისი წარმოშობის ადამიანისათვის. მისი ქცევა თავადის წინაშე სპონტანურად აელენს თავისუფლებას და თანასწორობას, თანდაყოლილ არისტოკრატიზმს. ეს ვერ იქნებოდა მესტიერეთა თემა. ასეთი არსენა არ არის მათი გმირი, თუმცა მესტიერე 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 ელინდება, ანომალიად ჩანს ყოველდღიურობის ტაპანში გაბმული ყმა-გლეხობის წრეში. არსენა „თავისებური გადახარა ნორმიდან, ვინაიდან თავისი მდგომარეობით მეკეთრად განსხვავდება უმრავლესობისაგან: არც ხნავს, არც თესავს“... (გ. ასათიანი). ეს ნამდვილი რუსთველური *მოცაღეობაა*, რაც კიდევ სხვა მოწოდებებს უხსნის გზას. „მიდიარს ათმეგს, ღარიბს აძლევს“ რუსთველური „შენ დაამდიდრე ყოველის“ თავისებური პარადიგმაა. არსენა იქცევა, როგორც უფლებამოსილი და ეს უფლება, გამოკტელოს სახალი ადლი, მან თვითვე მიანიჭა თავის თავს. თუმცა ეს თვითმარტეობა მასვე შემოუბრუნდება – აღდგებიან ცრუარსენები და მისი სახელით ბოროტად ამოქმედდებიან.

ძნელად მოიძებნება, შესაძლოა, ვერც კი მოიძებნოს ქართულ მწერლობასა და ყოფაში ისეთი ტრაგიკული პირი და პერსონაჟი, როგორიც არსენა იყო და არის. იყო ერთხელ თავის სისხლით და ხორციით თავის კუთვნილ დროში და სიერცეში 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

ელენური დრამის მთავარი მაიმოძრავებელი ზამბარა *ჰუბრისია*, ამასვე ვიტყვიო „არსენას ლექსზე“ და მისი გმირის მიმართ გამოვიყენებთ ქართულ სიტყვაცნებას *სილაღეს*. „არსენა ღალი იყო. სილაღე სიმპარტანე არ არის. არსენას კაცობა სილაღით იკაფადა გზას“ (ბ. აბაშიძე). ეს ზუსტი ნათქვამია. მაგრამ სილაღეს, რომელიც ნამდვილად არ არის ამპარტანობა, ახლავს ამპარტანებაში ანუ დაუოკებელ სილაღეში გადაზრდის ხიფათი. არსენას მთელი გზა თავისი აღსასრულით ამას ემოწმება.

დამატება: ეპიზოდები არსენას ცხოვრებიდან.

არსენა მელუქნე იყო, ე.ი. საეჭვროს 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, წაეიდა მთებში და ყანალობა დაიწყო. მარტომარტო, ბევრი წლის მანძილზე აწუხებდა თბილისის შემოგარენს. ბევრს ევებიან მისი ორიგინალური და ამაყი ხასიათის შესახებ. იგი აერთებდა გაბედულებას და ჯიუტ გაუჟაცობას არაწვეულებრივ ღონესთან, ისე რომ ევრაელს ბელადსა მისთვის წინააღმდეგობის გაწევას, იგი მხოლოდ აუცილებელს იღებდა. ერთხელ ეკატრი გაუწერებია, რომელსაც თან უზომო ფული ჰქონია, შეხვეწნია დამინდო, არსენას ის სადღაც გაუგზავნია თავის ნაცვლად 4 მანეთი ვალის გასასტუმრებლად.

მის დასატყუარად დიდი თანხა იყო გამოცხადებული, მაგრამ ევრაინს ბედადა ამ თანხის დამსახურებას. ბოლოს მის ნათლიმამას გაუწინა ეს სურვილი. საოჯახო საქმეებზე მოლაპარაკების საბაბით, მან სახლში დაპატიჟა იგი. მისი ხმალი კედელზე დაკიდეს, მასპინძელი კი ყოველ ღონეს ხმარობდა მის დასათრობად. „ვინ არიან, შენი სახლის გარშემო რომ დარბიანო?“ მასპინძელს ფერი ეცვალა. არსენამ დაიყვირა, ღალატიაო, და უხმლოდ გაეარდა ოთახიდან, შეახტა ჰერმართან დაბმულ ცხენს და გაქუსლა. ტყეები დაადვენეს, დაუჭრეს ცხენი, მაგრამ თავად გადარჩა და მიიჩილა. ნათლიმამა ამის შემდეგ მუდმივ შიშში იყო, სულ იძალდებოდა და მარტო არასოდეს წვებოდა დასაძინებლად. მცირე ხნის შემდეგ მარტოვში საეკლესიო დღეხასწაულზე გამოწინა არსენა უამრავ ხალხში, რომელთაგან ნახევარზე მეტი სცნობდა მას. მაგრამ თითქოს ევრაინს ამჩნევდა. იგი მივიდა თავად ორბელიანთან, რომელიც იქ თავის ოჯახთან ერთად იყო მოსული, და ერთი ჭიქა ღვინო მოსთხოვა. თავადმა დააკმაყოფილა მისი თხოვნა. „მცნობ მე?“ – ჰკითხა არსენამ. „გცნობ. არსენა ხარ“. – „მაშინ სთხოვე იმ კაცს, – მიუთითა შორიახლო მეოფე ჩინოვნიკზე, – რომ მანუქოს თავისი ხმალი“. – „შენ თავად სთხოვე“. არსენა მივიდა ჩინოვნიკთან, მაგრამ მან, აღშფოთებულმა, უარი უთხრა თხოვნაზე. მაშინ თავადმა მას ორი სიტყვა წასწორებულა და ჩინოვნიკამც მისცა ხმალი არსენას.

რამდენიმე ხნის შემდეგ შემთვრალი არსენა ისევ მივიდა თავადთან და უთხრა: „შენი დამბაჩა მომწონს, მანუქე“. თავადმა ჩახმაჩი შეაყენა, დაუმიზნა და უთხრა: „მოდი, წაიდე!“ არსენა უახლოვდებოდა, რომ ამ ღროს ახალგაზრდა

თავადისქალი მივარდა მაშას და დაიყვირა: „ამ წმიდა დღესასწაულის გულისათვის, ნუ დაღვრით სისხლს!“ არსენა მივიდა თავადისქალთან: „თქვენ სიკედილისგან მიხსენით. ნება მიბოძეთ, კაბაზე და ხელზე გემთხეიოთ“, და შეურიხა ხალხს. მეორე დღეს მან უკან დააბრუნა ხმალი, არ უნდოდა, ცოდვა დასდებოდა ასეთ დღესასწაულზე.

როცა ყაზარმაში მიმავალ ოფიცრებს შევერებოდა, არაფერს უშეგებდა მათ, პურ-მარილზე კაპატიუებდა, ისინიც სიამოვნებით თანხმდებოდნენ.

ბოლოს არსენა ორთაბრძოლაში დაიღუპა. ერთხელ იგი ამხანაგებთან ერთად იჯდა ტფილისის მახლობლად გზაზე. ამ დროს გამოიარა იმერულმა აზნაურმა მსახურთან ერთად. არსენამ მიიპატიჟა იგი პურ-მარილზე, მაგრამ მან უარი უთხრა იმ მიზეზით, რომ გადაუდებელ საქმეზე მიდიოდა. როცა ის წავიდა, მეგობრებმა არსენას უთხრეს: „მართლა დაიჯერე, რაც გითხრა? შენთან პურის ჭამა ერცხეინება“, – „ასე ფიქრობოთ?“ – „აბა რა?“ არსენა შეახტა ცხენს და მეორედ დაპატიჟა აზნაური. – „თუ მიბრძანებ და მეშვერები, გაჩვენ არ წამოვალ“. ორთავემ იშიშელეს 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 მოაკლევინო შენი ბატონი!“ მსახურმა გულცივად დაუძინა და აღვილზევე მოკლა არსენა“ (Август фон Гакстгаузен, Закавказский край, стр. 85-8).

პოეზია

ა) საკულტო პოეზია

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

საკულტო ტექსტები შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საყმოებში (თემებში, საზოგადოებებში) სოციალურ-რელიგიური საჭიროებისათვის. როგორც ცნობილია, ამ რეგიონში მოსახლეობა ტრადიციულად სალოცავების გარშემო იყო (და რამდენადმე, არის დღესაც) შემოკრებილი. მთიულეთისა და ფშა-ხევსურეთის არაგვის ხეობებში მოქცეული მთელი ტერიტორია დანაწილებულია საზოგადოებებად, რომლებიც რომელიმე ღვთისშვილის თუ ჯვარის საყმოდ ითვლება. ღვთისშვილი (ღვთისნასახი, ღვთისნაბადები) ან ჯვარის ზოგადი სახელია წმიდანისა (წმ. გიორგი, ღვთისმშობელი, წმ. პეტრე მოციქული და სხვა) თუ ანგელოზისა (მიქაელი, გაბრიელი), რომელიც მფარველობს ამა თუ იმ, საყმოდ წოდებულ საზოგადოებას. საყმო და მისი ტერიტორია ითვლება წინასტორიულ ხანაში („მას ეამსა შინა“) რომელიმე ჯვარისა თუ ღვთისშვილის მოპოვებულად და დაარსებულად და განაგრძობს ცხოვრებას მისი მფარველობის ქვეშ ისტორიულ

ხანაში. ყოველი საემოს, როგორც ყოველთა მიწიერთა განგება ღვთის ("მორიგე ღმერთის") ხელშია, მაგრამ ადამიანებს, საემოს უშუალო (თუმცა ხუცესის მიშვეობით, რომელიც საემოს წარმომადგენელია) ურთიერთობა ჯვართან აქვს, მორიგე ღმერთის კარი შორს არის, ჯვარის კარი კი იქვეა, სოფელში. საემო ხუცესის პირით ელაპარაკება ჯვარს, ხოლო ჯვარი ქადაგის პირით – საემოს, როცა ღვთის განგებას უცხადებს მას. ეს ორმხრივი მიმართულება – საემოდან მორიგე ღმერთისაკენ და მორიგე ღმერთიდან საემოსაკენ ქმნის ორი სახის საკულტო ტექსტების არსებობის პირობას. პირველია სახსუცო ანუ ხუცესის წარმოსათქმელი ტექსტები, მეორე – ნაქადაგარნი, ქადაგის მიერ წარმოთქმული ტექსტები.

I. სახსუცო ტექსტები. ამ რეგიონის საკულტო ტექსტებს შორის განსაკუთრებული კანონიკურობით გამოირჩევა ხეცსურული ხუცობანი. ეს ის ტექსტებია, რომელთაც წარმოთქვამს ხუცესი სხვადასხვა შემთხვევების გამო ჯვარის კარზე. მათი ადრესატი ყოველთვის არის კონკრეტული ჯვარი (ღვთისშვილი) ან მთელი "პანთეონი", მთელი ერთობლიობა ჯვართა მორიგე ღმერთის უფროსობით. ეს ტექსტები, როგორც წესი, შედგება გარკვეული რაოდენობის სტერეოტიპული სინტაგმისაგან, რომლებიც მცირეოდენი სახეცვლილებით გადადის ერთი 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 საემოში, 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 დიპაზონი მეტად ვრცელია, იგი ყოფა-ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროს მოიცავს. ყოველი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი საქმიანობა თუ ხდომილება ადამიანის ცხოვრებაში რიტუალიზებულია და აუცილებლობით მოითხოვს ხუცესის ჩარევას კონკრეტული გარემოებისთვის დაწესებული სიტყვითა და ქმედებით. ხუცობის ტექსტები გაისმის მსხვერპლის შეწირვისას (საკლავის დაკლვისას) ჯვარში თუ ჯვარის ყმის ოჯახში; სუფრის დალოცვისას; სანადიროდ წასვლის წინ; თემიდან მოკვეთისას; მტრის დარისხებისას; ჯვარის მსახურთა (დასტურთა, მესაფუერეთა და სხვათა) განათვლისას; წყაღში 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 გასაყენათა), მეკელეთა, დოღის დალოცვისას; ჯვარში მიტანილი ქადაპურების გასერვისას, ლუღის კოდის გახსნისას, სამანის ჩადგმისას, სამკალში პირველად

გასელისას, სტუმრის გასტუმრებისას და სხვა და სხვა შემთხვევისათვის. ცხადია, ყოველ რიტუალს თავისი საკუთრივი ტექსტი შეესაბამება.

მოგვყავს ხევისურული ხუცობის ტექსტი, რომელიც წარმოთქმული იქნა გუდანში 1994 წელს ათენგებობას საკლავის დაკელისას გუდანის ჯერის ხუცესის გაგა ჭინჭარაულის პირით:

“ააა, დიდებუბა ღმერთსა, მადლი ღმერთსა, დიდებუბა დღეს დღესინდელსა, რჯულ ქრისტიანთა, მესხა-დ' მისი მყოფ ანგელოზთა. დიდებუბა-დ' გამარჯვება შენდა, ბატონო ხთიშობელო, ნაკრეულა ზღურობლის დამტეო, ზარ ეკლესიის დამჭეო, შენ გადღას ღმერთმა, შენ გაგიმარჯვას, შენი გამწენი მორიგე ღმერთი გადიდებს, გაძრილებს, არ მაგიწყენს, არ მაგიჟლებს, შენს სამსახურის მამხსენებებს ნუ მაიწყენ, ნუ მაიჟლებ. რასა მკარსე და გულზე გეხევეზობდას, იმაზედ გაუგონიდი. შენ მორიგე ღმერთს გამაუთხოვიდი, დიდ კიორავს შაახეწნიდი. ხცეუდი ხყარეუდი, შეკლდი სწყალობდა, ავის დღისა, ღალის მტრისა, მწარის დღისა, მწარის სიკუდილისა, მაენისა, მარკისა, შენ კალთა დაუფარიდი. ეს მოხრილი წოქე, მათხოილე მადლიე, მახსენებულსა სამსახურსა, შენ სამსახურის მამხსენისა, მაგათ თავყუდრო ჯალაფობისა ორყეკ-ოთხეკვისა, ქუდოსან მანდილოსნისა, ნაშურალ-ნამუშავრისა და ბელისა-დ' ბოლოსა ყურთამსენელი, მღხენელი, მხოიშნებელიმც იქნები, აგრემც გაგემარჯვების...”

ეს არის ე. წ. ხუცობის ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც სადიდებლისა თუ დამწყალობნების სახელით არის ცნობილი. მისი შინაარსი სტერეოტიპებისგან შედგება, რომლებიც უმნიშვნელო ვარიაციებით მეორდება სხვადასხვა საემოებში. ხევისური ხუცესი არასოდეს აძლევს თავს უფლებას თუნდაც უმნიშვნელო ცვლილება შეიტანოს ტექსტში. განსხვავებები მხოლოდ საემოთა ადგილობრივ ტრადიციას გამოხატავს და არ არის გამოწვეული მისი წარმომოთქმელის ნებაზე და გემოვნებაზე. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთი და იგივე ხუცესი არასოდეს წარმოთქვამს სავსებით იდენტურ ტექსტს – მის არსენალში არსებობს ვრცელი და შეკუმშული ვერსიები. მაგალითისთვის, გაგა ჭინჭარაულის მიერ იმავე დღის სხვა მონაკვეთში, ხატის სხვა ადგილას წარმოთქმულ დამწყალობნებაში დასაწყისიც განსხვავებულია და სხვა სტერეოტიპებიც იწენს თავს:

“ბატონო ხთიშობელო, ხთიშობლის ლაშქარო, გოა-შარას ყარაულნო, თქვენ გადიდნასთ ღმერთმა, თქვენ გაგიმარჯვასთ დამადლებულზე თეთრეულსედ. სანთელზედ...თქვენ სეფე-სანთელსა, ჭიქა-ბარძიმსა, თეთრეულის დამადლებებს ნუ მაიწყენთ, ნუ მაიჟლებთ...მე რასაც მახსენებას დაეკლებ თქვენ ჭიქა-ბარძიმთა, სეფე-სანთელსა, დამადლებულ თეთრეულსა, თქვენ თქვენ წყალობას ნუ დააკლებთ. აგრემც გაგემარჯვებისო. იკადრეთ, აიტანეთ და ხთის კარზე მაიჭმარეთ. მაგცასთ წალობა, მეზღუნე-მესსანთლებო, საწაღმართოდ მაგიარასთ, დაელათ დაგახმარასთ, ზღუნობა-სანთლობა, სეფე-სანთლის კსენება, თეთრეულის დამადლება სასიხარულო გაგიხადასთ. საკლოოდ დაგახალღინასთ, წაღმ მაგეგებასთ, წაღმ გამაგყვასთ, მოწაღმართე ანგელოზი გაგაყოლასთ გზაშია, მგზავრობაში და თქვენ გწყალობდასთ, ხთიშობლის კარის მლოცავთ...”

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

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

“სახელითა ხთისათა სარხიელისათა, თავსა დაგადგეს ყოელითა და ყოელბითა, სიტყვითა დამრალელებითა. წმიდა არსებულო, არსები ამალგებულო, წმიდად იყო საკითხაჲ, ვინაა საკითხაჲ, პაელუია საკითხაჲ. აბრეელი ოხითა მრავლითა, ბევრითა ბეგრეულითა მაში მავიდა უფალი ათასითა გუნდითა, ათასითა ანგელოზებითა, მწარე ახსნა სული ჩვენნი, აუტივნა ტილონი ან ხილო ან შატოლოებაო. სატყუილებითა გველისითა, საცდენითა ეშმაკისითა, არა დედაკაცისითა, არა მამაკაცისითა, არა პირითა ბაგოზელისითა, ღმერთო ხთობაო, გალობაო, სარწმუნოებაო, მსუი გამარწყვილებლა, ეგია ჯოჯოხეთი ურბო ურღვეველი, დიღია ზღუდება ჩვენი. ცასა მტკრული გაღმანახდა, სიხარულსა მოითხოვდა, ჩვენო ძმანო სიონისაო, მტკიცენო, მტკიცედ იყენით, საქმისა ჩვენსა ღმატებდით, განა ცუდი შრომა იყო, რომენი იწუა, ეძინა, ჩვენისა ოხისა კვირაისათა. ადგეს, წაყიდეს, მავსენეს ხთის მოწაფეთა, ანგელოზთა, ადგ. განიღვიპე. ადგა, განიღვიპა დილისნია ფრია, დაძღვეს ეგენ უფრო, საყიდელნია ცათანი, თქო უფალმა, ყოელმა ერმა სიტყვა უფლისა, მამისა, ძისა, ჩვენ ჯვარისა ჩვენისა წმიდისა. მაშინ შესწალდეს უფალსა ობოლნი...” (ჩაწერილია 1930-იან წლებში ალექსი ონიაურის მიერ).

ეს ტექსტები წარმოითქმის ხატში საკლავის დაკელის 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 არათავითარი ფორმა არა აქვს (იგი უსახოა); თავად უხილადა 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 ღეთის კარზე.

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

“გეძახ-გეხვეწებიან ეს მამა-შვილი, მე შენდ შამამიხეწებიან, შენ შენს გამწენსა, მორიგესა ღამრიგეს შახეწწიო” (ახიელი).

ასე საფეხურებრივ, იერარქიულად ადის ხეწნა 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, უმრუდლებოდას, მადლი დაუთხოვიდი, სხვასთან უშუოდ” (არხოტი, მიქაელ მთავარანგელოზის ჯვარი).

“სხვან ხთისნაბადებ თუ რაზედ უწყებოდან, მადლი-დ ხოიშან დაუთხოიდიო” (ბარისახო, კვირიას ხატი).

"დიდ კვირავს სხვან ხთისნახანს თუ რას უჩიოდან, უკუდმ დგებოდან მადლი, ხოიშან, დაუთხოიდი" (ლუბანისკარი, კისტანი).

კიდევ რას სთხოვს საყმო ჯვარს? ყველა სათხოვარს თავისი სტერეოტიპული ფორმულა აქვს. ამ სათხოვარებში იხატება ყმის მთელი ცხოვრება – მისი საოჯახო, სამეურნეო ყოფა, მისი ზნეობრივი სახე, მისი გარე და შიდა. კაცის შემატება ოჯახში, საქონლის სიმრავლე, ჯანმრთელობა, მტერი, სიკვდილი, შევლა ხიფათში, დავლათის შეშველება, მშვიდობით დაბრუნება, მოსავალი ("სთველ ღალიან-ბარაქიან ამაუყენიდი"), შეგნებული და უნებური შეცოდება, შრომის კურთხევა ("ხარისა-დ' მხრის ნაოფლარს ჯვარ დაუწერდი"), ძღვენის კურთხევა ("ქრისტემ დაგიწერასთ ჯვარ თქვენ ზღვენთა-დ' სამსახურ"), ცოდვების მოტყევა სინანულისას ("სინანულს თუ გეძახდარ, ულხინდიო") იმ შეგნებით, რომ "ყმა შეუწყენთ, ბატონ შაუნდობარ არ იქნები".

სხადასხვა შემთხვევები:

გარდა უშუალოდ საკლავის დაკვლის წინ, მისი ლეგიტიმაციის მიზნით წარმოსათქმელი ტექსტებისა ანუ დამწყალობებათა, ხუცესთა სიტყვიერ მარაგში უნდა გამოვეყოთ საკუთრივ სადიდებლები, რომლებიც ჯვარისა თუ ეგრძო სუფრის დასალოცად წარმოითქმის. აქ ხსენდებიან სხვადასხვა საყმოთა ღვთისშვილები – თითოეულ მათგანზე თითო სანთელი და თითო სასმისია (ჭიჭ ბარძიმი) გაპიროვნებული. აი, ეს სადიდებელიც (ნაწერილი ბარისახოში, კვირია ხატში, გასული საუკუნის 30-იან წლებში):

"წინა სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, მადლო ღმერთო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, კვირავე, ხთის კარზე კარაიანიო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ღუბისთავ სვეტის ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს, ხთისშობელო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს სახმთო-სახატეს მდგომო ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს პირქუშო, ცეცხლისაღლიანო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გმბო კოპალავ, ღაღო ლახტანიო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს თაქაღო მთავარანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ხთიშობელო, ადგილის დედაო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს კვირავე თელის ანგელოზო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს სანებაო ახოსწვერისაო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გიორგიე წყაროსთავისაო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს ლაშქარნო ხთისშობლისაო! აემ სანთელ-ჭიჭა-ბარძიმზედა შენ გადიდას, გაგიმარჯოს გიორგიე ნაღერისპირისაო!"

II. ნაქადაგარნი. ხუცობის ტექსტებში ადრესატი ჯვარია, რაკი ეს ტექსტები ედრებას გამოხატავენ; მაგრამ არის საკულტო ტექსტები, სადაც საყმოა ადრესატი. ამიტომაც, თუ დამწყალობებაში ან სადიდებელში სიტყვა მიემართება ქვემოდან ზევით, ნაქადაგარში ზემოდან ქვევით მიემართება. იქ თუ ხუცესი ჯვარის მიმართ აგზავნის სიტყვას, აქ ქადაგი ლაპარაკობს ჯვარის პირით საყმოს გასავლად, მას ჯვარის სიტყვა მოაქვს ადამიანებამდე. აქ მიმართულება ზემოდან ქვევით არის: მორიგე ღმერთის ნება ჯვარს ნამოაქვს დედაბიწაზე და ქადაგი ის პირია, რომელსაც ჯვარი უცხადებს ამ ნება-გადაწყვეტილებას. დამწყალობებაში ხუცესი "აგზავნის" ჯვარს მორიგე ღმერთის კარზე მადლისა და წყალობის გამოსათხოვნად, ნაქადაგარში კი მორიგე ღმერთის კარზე ნამყოფი ჯვარი ბრუნდება უკან და ქადაგის პირით

მოქალაქეებს საყმოს უცხადებს მორიგის ნებას და მომავალსაც უწინასწარმეტყველებს. ნაქადაგარის ენაც შესაბამისად სიმბოლურია და "ირაციონალური", რაც ე. წ. "ჯვართენის" ლექსიკაში ცხადდება. "ჯვართენის" უხეი გამოყენება იმითაც არის განპირობებული, რომ ნაქადაგარში მეტყველებს არა ადამიანი, არამედ ჯვარი.

მოგეყავს ნაქადაგარის ნიმუში:

"ჰაი, ჰაი, მე ორ მთაყარანგელოზი, მე მაქვს ძაღო-დ' შაძლები. ჩემთ ყმათ აღარაად გაეჩინორ. მჭარ მჭარს გაბისწორესა-დ' კისერ - კისერს. მათრევენ სიმურშია-დ' რიოშიანში. აღარაად ვის გაეჩინორ, მაგრამ მე აისიე მთაყარანგელოზი ორ, მე აისიე ძაღო-დ' შაძლები მაქვ. ჩემ ყმათ ურნე, რა ჰკეით იყენან. მე ნუ გადამაგდებენ, თორე ვანან. ჩემს წესს მე არ დავიყრი, რაიც ხთისგან მაქვ მძლოცვილი. ჩემ დასტურ-მსახურნ დაძეგლდეს, გათამამდეს. აღარცრაად მე მივაჩნიორ, მე მითქვამის ჩემის მეენის პირითა-დ' გამოცხადებავის. ამირნევიან ჩემდა სამსახურებულად ორნი დასტურნი ორი წლით..." (ნაწერილია 1930-იან წლებში ალექსი ოჩიაურის მიერ).

არხოტის ჯვარი, მიქიელ მთაყარანგელოზი, საყვედურობს თავის საყმოს რწმენის დაკლებას, ამხელს სიწმიდეთა პროფანაციაში ("მათრევენ სიმურში და რიოშიანში") და აფრთხილებს მას, ნუ დააგდებენ მის სამსახურს. ნაქადაგარი, როგორც მის ბოლოში ჩანს, ჯვარის მსახურთა - დასტურთა დასაყენებლად არის წარმოთქმული (ზოგიერთ ჯვარში დასტურებს ქადაგის პირით ირნიყენ, ზოგიერთში - ქადაგის გარეშე, უბრალო კენჭისყრით).

განსაკუთრებით მდიდარია ინფორმაციით და გამომსახველობით საშუალებებით ღულში (ხევისურეთი) იახსრის ჯვარში წარმოთქმული ნაქადაგარი:

"სადაღ მაქვ ძაღო-დ' შაძლები, სადაღ მაქვ! ჩამამეყარ სუყველაყერი - ქერ-ოქრონიც, ჭიქა-დიდებანიც, ზღვენ-ულუფანიც, კარ-კურტნი. მაშინ მქონდ ძაღო-დ' შაძლება, როსაც დეე-დედაბერთ ელაგმეყდი, ელახტეყდი, ცხრა ადღ მიწა-მყარს ეახეყიბდი. მაგრამ ეხელად ყმათ საშეყელადა სახოიშნოდ იქავ ხთის კარზე დაედიორ, იმით რო მიმისყირდეს ყმანი. ქერ-ოქრონ ვერ გადმაყილენ სრულად. მსეყალ შაგეიჯდ მაღალზედ, მაგეაყოლნ ცის ზორხოშნი, გამინადგურნ ჩემ ხოდაბურნი, ჩემ ყმათ ქერ-ოქრონიც. მერიგე ღმერთმ დამიძრ ბაგენი და ჯიხვის თაერქანი გადმაყაყოლნ სამ პირად. უმთხილდით თავს, აგებ გადაეიცილ. ხთის კარზე დაოლ. მაქვ კი იმედ, რო გადაეიცილ ჩემმა გამარჯეებამაც და მერიგეს ღმერთისამც შავესრეე კარ-ჩანიშთ, აგებ გადაეიცილად, დაეიძკრობ კეირავს. დაეხტრთამავ ბნელ-სისყრის თევით, ზღვენ-სამსახურთ შასროლით. გიორგის შავეხეყვები, გიორგის მოვამ ყელლილიანი, დაკმარება გამიწითავ, ენით ხართავ ლაქარდიანნიე. გიორგიმ კაცმატის ჯვარმ შახასმ თავის ნილღისყერი, ცის გიდეღ-გიდეღ დააწყიბა, გაშალ წყალობის მასკელაყნი. ნულავ გეშინისთ, იმედიანად იყენით".

იახსარი, ღულის ჯვარი, იხსენებს დევებთან ბრძოლის ხანას ("როსაც დეე-დედაბერთ ელაგმეყდი, ელახტეყდი") ძველებური ძაღლისა და ავტორიტეტის მოშლას უწივის: ჩივის, რომ მისთვის მსხვერპლი ("ქერ-ოქრონი, ჭიქა-დიდებანი, ზღვენ-ულუფანი, კარ-კურტნი") აღარ იწირებოდა მაგრამ მაინც იხტიბარს არ იტებს და განაგრძობს შუამავლობას თავის საყმოსა და მორიგე ღმერთს შორის, ჩვეულებისამებრ დადის მის კარზე მადლის გამოსათხოვნად. ნაქადაგარში მეტაფორული ენა გამოყენებული, რაც ადგილობრივ, ხევისურულ დიალექტზე, "ჯვართენის" სახელით არის ცნობილი. განმარტოთ "ჯვართენის" სიტყვები:

ქეროქრონი - მაცუელელი, ძირითადად ქერი; გამოთქმა *მზექალ შაგვიჯდ მაღალზედ* ნიშნავს გვალვებთან (მზექალ - მზე); *ხოდაბურნი* - ჯვარის ყანები; *ქარ-მანიშნი* - ჯვარში დასაკლავი პირუტყვი; *ბნელ-სისქის თევა* - ღამის თევა; *ზღვენ-სამსახურთ* - შესაწირავი; *ზღვენი* - ქადაპურები, სამსახური - საკლავი; *ყვლილიანი* - ხახმატის ჯვარის მოდეს, სამძიმარის (იხ. ქვემოთ) ეპითეტი: *ცის გიდელ-გიდელ* - ცისკიდური.

ზოგი ნაქადაგარი მთიბლური საზომით არის გაწყობილი:

“გეხევენბით მიქიელიო,
აპატიეო, აუტეო,
უტი ასა და უმეცარიო,
შენ გეხევენა კორციელიო,
შენ აპატიე უმეცარსაო,
მე გამოვითხოე ბულაურსაო,
თუ გამოვინებ მიქელსაო,
ნუ ჩაუჭერებ საგებელთაო,
როს დაგვირდების მიქიელიო,
როსაც შევცდებით ხთის კარხედაო,
იქ მე მაქე ძალი-ღ’ შაძლებათაო,
იქ მე მაქე ხთიშვილთ მეტობათაო”.

(ჩაწერილია 1930-იან წლებში ალექსი ონიანის მიერ).

ეს ნაქადარი წარმოადგენს თავის საყმოსადმი ჯვარის მეოხების საუკეთესო ნიმუშს. მიქიელ მთავარანგელოზი - არხოტის ჯვარი ამ ნაქადარში ემუდარება რომელიღაც ღვთისშვილს, ჩამოეხსნას მის ყმას, აპატიოს შეცოდება, როგორც “*უტა და უმეცარს*”, მზად არის ღვთის კარზე ღვთისშვილთა შეერებისას, თუ გასჭირდა, მეოხება (შუამდგომლობა) გაუწიოს მას მორიგე ღმერთის წინაშე, რადგან თავს ყველა ღვთისშვილზე უპირატესად თვლის.

“*ჯვართენის*” სიტყვების განმარტება: *ბულაური* - ჯვარში დასაკლავად მისაყვანი პირუტყვი; *ნუ ჩაუჭერებ საგებელთაო* - ნუ გახდი აეად, საწოლში ხანგრძლივ მწოლიარედ.

II-ა. სამძიმარის ნაქადაგარი. სამძიმარის ნაქადაგარები, რამდენადაც მათი „აეტორი“ ანუ პირველი პირი მითოსური პერსონაჟია, შეგვეძლო ანდრეუების ნაკვეთში განგვეხილა, მაგრამ ისინი უფრო საწესო სიტყვიერებას განეკუთვნებიან, ამავე დროს ეს ტექსტები ორიგინალური და თავისებური პოეტური შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუშებია. სამძიმარი ხახმატის წმიდა გიორგის მიერ ქაჯავეთიდან არის წამოყვანილი. გადმოცემებში არ არის ერთსულოვნება მის სტატუსზე ქაჯავეთში: ერთნი თუ მას მოტაცებულად თვლიან, მეორის თანახმად იგი განთავისუფლებულია ქაჯავეთის ტყვეობიდან. კიდევ სხვა ანდრეუთ, სამძიმარის თავგადასავალი იმეორებს წმიდა გიორგის მიერ გველეშაპის ხახიდან დახსნილი მეფის ასულის ამბავს. ასეა თუ ისე, ხახმატის გიორგი ქრისტიანულად ნათლავს სამძიმარს და წილს უდებს თავის ჯვარში, სალოცავში. მას შემდეგ ხახმატის ჯვარი არ გულისხმობს მხოლოდ წმ. გიორგის, არამედ სამძიმარს მასთან ერთად. ამრიგად, ხახმატის ჯვარი ორსახიანია: იგი თავის საყმოს ეცხადება როგორც მხედრის სახითაც, ისე უღამაზესი, სამკაულებით მორთული ქალის სახით, - ეს არის “ყვლილიანი” ან ხელი სამძიმარი. ყვლილიანი ნიშნავს ფარულად 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 უწევდა მოყმეს (აბულეთაურთ ხოლიგა, საღირა, იმედა ან მეგრეთაურთ 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 ვერაინ უძლებს ამ გამოცდას. გაეცნოთ ერთ-ერთ ნაქადაგარს:

მაშინ ძლიე მქონდა შაძლებაო,
ვიარებოდი ქალიეთაო,
ნაოჭიანი ჩაეიცვიდიო,
ქოქომონ გაეაბრიალნიდიო.
ჯუათ ელენე ეგონიდიო,
გოგოთურაის მაყვარეო.
აბულეთაურთ ციხეშიაო
მედგეს ლოგინი ჩარდახშიაო.
აბულეთაურთ ხოლიგამაო
ქალი საცოლედ მაძინდომაო.
იმ ჩემსა გამოწაფრიდომსაო
იქვე აჩნიან ნაკოჭეარნიო.
პურ-სატანნ მამჩნეს ღელეშიაო,
ხელის საპონი წყაროშიაო,
მაყეებოდ შანაცოდრობითაო.

სხვა ფრაგმენტებშიც ძუნწად, მაგრამ შთამბეჭდავად, მაცდუნებლად არის წარმოდგენილი ეს მაქცია, რომელიც ქალის სახით ეცხადება ვაჟს, მაგრამ სრულიად არ არის ქალი; არათუ ქალი არ არის, ადამიანური არსებაც კი არ არის. “ნაოჭიანი ჩაეიცვიდიო, ქოქომონ გაეაბრიალნიდიო”, ამბობს აქ თავის თავზე სამძიმარი, სხვაგან კი: “ეურზე საყურეს ვიდებდიო”, “ქალის ფაფანაგ ჩაეიცვიდიო, დაეიგრუშნიდი თაე-მანდილნიო” – აქ ნათქვამია ყველაფერი, რასაც კი შეეძლო თავდაპირველი ხეცური მოყმე, ხახმატის ჯვარის, ყმა აელელებინა. “ქოქომონ გაეაბრიალნიდიო” – მხოლოდ ეს იქნებოდა საკმარისი, რომ ყმა, როგორც ვაჟი, თავდავიწყებას მისცემოდა. მაგრამ ვაჟი ითმენს, ვიდრე სამძიმარი უკიდურეს ეროტიკაში არ გაახევებს ვაჟს: “ჩაეხევიდიო, ჩაუწვიდიო, ძუძუ-მეკრდს გამაეხევიდიო”. 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.

ტერმინისთვის. შელოცვა, როგორც სიტყვის აღნაგობა – *შე-ლოცვა* – ცხადყოფს, ლოცვისგან წარმოდგება. რა ნიუანსს ქმატებს ამოსაყალ სიტყვას – *ლოცვის* წინდებული *შე-*? თუ ლოცვა მიემართება იერარქიულად მაღლა მდგომ არსებას (ღმერთი, ანგელოზი, წმიდანი), როგორც სათხოვარი, რომელიც შეიცავს ვედრებასაც ამ სათხოვარის აღსასრულებლად, შელოცვის საშუალებით ადამიანი ცდილობს ზემოქმედება მოახდინოს არსებათა ნებაზე, იძულებით დაიყოლიოს თავის სასიკეთოდ. აქ რაიმე თხოვნა და ვედრება გამორიცხებულია. ერთი, რაც საერთოა ლოცვასა და შელოცვას შორის, ეს არის რწმენა ფიზიკური 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, ცრემლნარევი, აღესილი საკუთარი ცოდვილიანობის შეგნებით. მლოცველი გამსჭვალულია სასოვნით, მოწიწებითა და შიშით უზენაესისადმი; ის აღიარებს უზენაესის ნებას და ემორჩილება მას, აღიარებს მის აბსოლუტურ სიწმიდესა და ძლიერებას, გრძნობს და ხედავს კიდევ უფსკრულს თავის შეზღუდულ არსებასა და ღვთის უსასრულობას შორის, ივედრება, ოდნავად მაინც შევისოს ეს უფსკრული. ლოცვა ხიდია ამ სინამდვილესა და ზესინამდვილეს შორის.

ასეთი იყო მლოცველი ყოველთვის მას შემდეგ, რაც ადამიანს ნაღიარები აქვს მასზე მაღლა მდგომი ღვთიური სამყაროს არსებობა. ასეთია არსებითად ლოცვა პოლითეისტურ ეპოქებშიც, რასაც ცხადად მოწმობს ჩვენამდე ლურსმულ დამწერლობაში შემონახული აშურულ-ბაბილონური ლოცვები. ლოცვების გვერდით ამ ეპოქაში შელოცვებიც არსებობდა, რომლის მთელმა კორპუსმა მოაღწია ჩვენამდე. ამიტომ შეხედულება, თითქოს ლოცვა შელოცვის ევოლუციის შედეგია (ან პირუქუ) სინამდვილეს არ შეესაბამება. სხვაა მლოცველის და სხვაა შემლოცველის ფსიქოლოგია. ისინი განსხვავებული ფსიქოლოგიური და ეგზისტენციალური ტიპები არიან, რამდენადაც თავად მათი “ადრესატებია” ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებულნი.

შემლოცველი არ გრძნობს არავითარ იერარქიულ დამოკიდებულებას იმათზე, ვის მიმართაც შელოცვის ტექსტია გაიზნული. ის მათ იმავე პორიზონტალურ სიბრტყეზე ან მის ქვემოთაც გაიაზრებს, სადაც თავად არის. მლოცველი თუ ევედრება და მისი ლოცვა ქვემოდან მაღლისკენ მიიმართება, შემლოცველი ბრძანებით მოითხოვს, იგი ან გასძახის ან ჩასძახის; მლოცველი გამსჭვალულია ბრალეულობისა და სინანულისა გრძნობით, შემლოცველისთვის არ არსებობს ასეთი განცდა, ის შელოცვით ექუქრება იმ არსებებს, რომლებიც აბრკოლებენ მას და ხელს უშლიან მის კეთილდღეობასა და სამეურნეო წარმატებას. საბოლოოდ, თუ ჩაუუკირდებით, შელოცვის ტექსტი საესეა

მუქარით, 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 ბადესავეთ არის გადასროლილი ან ისარივით ნატყორცნი. ერთი მეკლევარის 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 სინერგული ეანრია 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, გადაგარების) თუ რეინტერპრეტაციის შედეგად (Из истории русской советской фольклористики. Ленинград, 1981, стр. 88). ამ თვალსაზრისში არის ჭეშმარიტების მარცვალი, მაგრამ არ უნდა გამოერიცხოთ ხალხის წვლილი შელოცვის დღევანდელი სახის (ტიპის) ჩამოყალიბებაში. მართალია, სიმბოლოები ელიტარული წრის კუთვნილებაა, მაგრამ მათი დაშლა, მათში რღავა ახლის დაღნახვა, ახლებური გაგება, ხალხური სპეციფიკური მიზნების სამსახურში ჩაყენება სხვაგან სად უნდა მომხდარიყო, თუ არა ისევ და ისევ ხალხის წიაღში. ანალოგიისთვის გვახსენდება ხალხური "ტარმელიანი", რომლის წარმომავლობა "ვეფხისტყაოსნიდან" უეჭველია, მაგრამ ისიც ეჭვგარეშეა, რომ იგი ამ უკანასკნელის "ხალხურ ქებაში" გადახარშვის შედეგია. "ხარშვა" კი ძლიერი, თუ შემოქმედებითი არა, ბუნებრივ-არაცნობიერი პროცესია. ამრიგად, თუ შელოცვების მასალა ზემოდან მოდის, მათი შელოცვად გარდაქმნა დაბად 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 მიიჩნევს. ახლანდელი შელოცვების მსგავსება „ძველ წარმართულ შელოცვებთან გამოწვეულია არა ახალ ფორმაში მათი გარდასახვით, არამედ ქრისტიანულ ნიადაგზე 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 დავასკენაო, რომ შელოცვები ისეთივე შედეგია ქრისტიანული რეალიების იმგვარივე გახალხურებისა (პაგანიზაციისა), როგორსაც ქრისტიანული წმიდანების ხალხურ ევრსივებში ვადასტურებთ.

კლასიფიკაცია. შელოცვები შეიძლება ორ ჯგუფად დავეყოთ 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, უკერძო, შეშინებულის, გულისტკივილის, ბედნიერის, ორსულის დასაცავი და სხვა. მასვე შეიძლება მივათვალოთ სიყვარულის გამომწვევი, ავი თვალის მოსაგერიებელი და სხვა. II. სამეურნეო სფერო, რაშიც გაერთიანებულია ძირითადად ველზე მყოფი საქონლის მხეცისგან დასაცავი ტექსტები. ერთი სწავლულის თქმით (ე. კაგაროვი), ამ ტიპის შელოცვა იმავე ფუნქციას ასრულებს, რასაც ნადირის წინააღმდეგ დაგებული ხაფანგი. მართლაც, მგლის პირის შესაკრავი შელოცვა სხვა არაფერია, თუ არა სიტყვიერი ხაფანგი, რომელიც რიტუალთან ერთად შინ არის „დაგებული“, მაგრამ გარეთ მოქმედებს.

სტრუქტურა და რეალიები. ორიოდვე 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 მოეძებნოს ახსნა მაგიაში. რამდენადაც მაგიის ობიექტი ირაციონალური, არაადამიანური ძალებია (რომლებიც ადამიანს ვერ 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 ტერმინებიც კი არსებობს: ბერძნულად ბარბარა ონომატა „ბარბაროსული (გაუგებარი) სახელები“.

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

I. დასაწყისი ფორმულები. ისინი არცთუ მრავალფეროვანია. ყველაზე მეტად გაერცმებულია სტერეოტიპული ფორმულა „სახელთა მამისათა და ძისათა და სულისა წმიდისათა“, რომელსაც ქრისტიანულ სამყაროში ყოველი საქმის დაწყებისას წარმოთქვამენ. საკუთრივ შელოცვის ტექსტის წინ მისი წარმოთქმით შემოღობული ტექსტს ლეგიტიმურობასთან ერთად ძალას ანიჭებს.

ეს ფორმულა აქ იმის ნიშანიც არის, რომ შემოღოცველი ქრისტიანად თელის თავს, თუმცა შელოცვას ქრისტიანობასთან არაერთი კავშირი არა აქვს, არც შინაარსობრივად და არც სარწმუნოებრივად. ეს ფორმულა, როგორც წესი, შემოღოცველის წარმოთქმაში 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 ზვითა და უძრავი დედამიწითა“, „სახელო სახელისაო სახელო საჩჯერ ღვთისაო“...*

გარკვეული „ჟანრის“ (ნადირის პირის შესაქრავი) შელოცვებს წინ უძღვის ფსევდოქრისტიანული დასაწყისი, მაგალითად: *„ეკენია ბეკენია ბეკენს ხატი სევნებია“*, რომელსაც ვარიაციები აქვს: *„ეკენია ბეკენია ბეკსა (ვარ. ბერსა) ხატი სევნებია“*, *„ეკენია ბეკენია ბერსა ხატი წევნებია“*, *„ეკენია მეკენია მეფეს ხატი სევნებია“*, *„ეს ალაგი ბუკასია ბუკას ხატი ასევნია“* და სხვა.

ხშირია აბრადაკაბრას ტიპის, გაუგებარ სიტყვათა სინტაგმებისგან შედგენილი დასაწყისები: *„აღისასა მალისასა“*, *„ატიტი მატიტი“*, *„მოვიდა ბატაური და ბატაური და კატაური“*, *„ადილასა მადილასა“*, *„ეროსანი მეროსანი უსახლკარო ხაროსანი“*, *„ელი ელავდა (ვარ. ელობდა) მელი მელავდა (მელობდა)“*, *„ელი ელენთა მელი მელენთა“*, *„ალე მალე სალანდოლე“*, *„აბა აბია თაბა თაბია იესო და ლასარია“*, *„ასამარია დასამარია ზევით და ჩემი ქვევით მარია“*. ხშირად შელოცვის ტექსტი მთლიანად აბრადაკაბრაა, რაც აძლიერებს მის ქმედითობას, რადგან ქმედითა არა შინაარსი სიტყვისა, მისი რაციონალური მარცვალი, არამედ მისი ფონეტიკური სახე. საუკეთესო შელოცვა უაზროა. თუმცა უაზრობაში შეიძლება აზრის დანახვაც, თუ შელოცვის ტექსტს ქმედებასთან ერთად გაეიაზრებთ:

„მსხალს ვჯამ, მსხალს ვსეამ, მსხალი მიფენია,
მსხალი მაფარია, მსხალი ვარ!
ქლიავსა ვჯამ, ქლიავსა ვსეამ, ქლიაიე მიფენია,
ქლიაიე მაფარია, ქლიაიე ვარ!
ჭინჭარსა ვჯამ, ჭინჭარსა ვსეამ, ჭინჭარი მიფენია,
ჭინჭარი მაფარია, ჭინჭარი ვარ!“

ცალკე აღებული ეს ტექსტი ნამდვილი აბრადაკაბრაა, მაგრამ მისი საზრისის გასაღები სამეურნალო ქმედებაშია. დანაყილი ცხრა მსხლის, ცხრა ქლიავის და ცხრა ჭინჭრის ფოთლის მასას ამ შელოცვის შემდეგ უსეამენ მორიელის ნაბეზზე (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 შეეხვდებით ქრისტე ღმერთს, დედა მარიამს (ურვეულო მეზობლობაში; „გველის დედა მარიამი“), მოციქულებს, სხვა წმიდანებს... მაგრამ ისმის კითხვა, რამდენად არიან სახეცვლილი ქრისტიანული წყაროების პერსონაჟები, რამდენად დაშორდნენ ისინი თავის პირეელწყაროს, შერჩათ თუ არა მათ თავდაპირველი ნიშნები?

განვიხილოთ ღვთისმშობლის, როგორც შელოცვებში იწოდება, დედა მარიამის, სახე. იგი ყველა ჟანრის შელოცვების მნიშვნელოვანი ფიგურაა. იგი,

როგორც წესი, მტირალია და ეს არ არის მისთვის შემთხვევითი. მაგრამ იგი ტირის არა თავის ჯვარცმულ ძეს, არამედ იმ ბოროტების გამო, რომელიც მას აესულმა 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 მოაქვლევინა. ისიც აშკარა უნდა იყოს, რომ შელოცვაში წარმოდგენილი ბოროტება, რის უენებელსაყოფადაც მოწოდებულია ტექსტი, დავითის შთამომავლის, მარიამის, მიმართ ურია ხეთელის შერისიძების შედეგია.

“სახელითა ღვთითა, მამითა, ძითა და სულითა წმინდითა.

ლოცუ თვალყმისა.

ყოჯექი ტაძარსა, ექსოუდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა, შემთვალა, შემეყალა, შემაგიზინილა,

გაწყდა ქსელი ოქროს კედისა,

დამცევინდა მხარი აღმასისა,

დამაყრევინა თმა გიშრისა.

ჩამოიარა ქრისტემა, მკითხა:

– დედა მარიამ, რას ტირი?

– რაღა რას ეტირი, ყოჯექი ტაძარსა,

ექსოუდი ქსელსა ოქროს კედისასა.

ჩამოიარა ურია ქეთელმა,

შემთვალა, შემეყალა, შემაგიზინილა.

გამიწყდა ქსელი ოქროს კედისა,

დამცევინდა მხარი აღმასისა,

დამაყრევინა თმა გიშრისა.

მითხრა ქრისტემა:

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

ადექი, ადღუღე წყალი, ჩაყარი მუგუზალი,

აჟი თვალთ შემხედვარეს თვალში ჩაცარი, გულში ღადარი!

წმინდა გიორგის ღახყარი და ზოხალი

მოხედა ყიასა, ამოუფიდა ღლიავსა!”

(გვ. 53, შდრ. გვ. 50, №16).

გაეაანალიზოთ ეს ტექსტი ანალოგიური ტექსტების (სადაც ასევე დედა მარიამია მთავარი პერსონაჟი) მოშეღიებით. დედა მარიამი აჟი თვალის მსხვერპლია, უფრო სწორად, გათვალულია ურია ქეთელის აჟი მსურით მისი შრომის ნაყოფი – ქსელი. სხვა შელოცვებში დასახელებული წითელ-ყვითელი ან მწვანე აბრეშუმის სამოსელი, რაც ცხადია, არსებით განსხვავებას არ ქნის. დედა მარიამი წარმოდგენილია, როგორც არქეტიპი, რომელიც პირველად ხდება გათვალვის მსხვერპლი და პირველადვე განაქარვებს მას რიტუალური ქმედებით, რომელიც შელოცვის ტექსტშივეა გამჟღავნებული (მუგუზლის ჩაყრა მღუღარე 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 ყოფითი ლოგიკას არ უნდა ვეძებდეთ. მთავარი აქ ის არის, რომ გათვალისწინებულ დახსნის ხერხი ქრისტესგან მოდის, რაც უნდა აძლიერებდეს შელოცვის კმედითობის 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 ღვთისთა...”*) დაწყებული შედგება (*“წმინდა გიორგის ლახვარი და ბოზალი”*) დამთავრებული მოლიანად ქრისტიანული ელემენტებითა და რეალიებით არის შეძენილი.

ზოგან დედა მარიამი ოქროს სკამზე ზის, ან სამოთხის კარზე, ან გზაჯვარედინზე და ტირის, მისი ცრემლები მარგალიტებია (*“რასა ყრი ცრემლსა მარგალიტისასა”*), მისი საქმიანობა ძირითადად, ქსოვა – ქალის საქმიანობის არქეტიპი. ის “ქსოვდა ქსელსა ძოწეულისასა, იშლიდა თმასა ბროწეულისასა” ან “სამოსელსა ექსოვდი წითლისასა, ყვითლისასა. რაც შეეხება თმის გაშლას, შეიძლება გაეცხინეთ ინიციური ლეგენდა წმიდა მარიამზე, რომელიც შეიდ წელწადში ერთხელ გამოვიდა გამოქვაბულიდან და მისი პირველი მოქმედება ის არის, ოქროს საეარცხლით თმას იეარცხნის. ქსელის ქსოვა (თუ ქსელავეს) და თმის ვარცხნა, როგორც ქალური აქტები, დამახასიათებელია ხალხური დედა მარიამისთვის. თუმცა, როგორც გაბრიელ ეპისკოპოსს (ქიქოძეს) ქადაგებაში უთქვამს, რომელიმე 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 შემდეგვები *«Пресвятая мать бугородница на золотую прялицу пряла, нитку атарвала, кроу завивала, белых саиონადიროში მხეცების დამჭერი ძალა აქვს: «...а прядет нити на белых зверей, на белых зайцев, на красных лисич...»* 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: *“შემოეწრო ქეთელა ურიაჲ, სელი ჩაუწყვიტა ძოწეულისა, თვალეჲ 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, გათვალის) მოხსნის გარანტიაა. თუმცა შევხედვით შელოცვას, სადაც ნათქვამია: *“ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა, ჩამამიგლიჯა ქსელი ძოწეული, კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი”* (ქართული ხალხური შელოცვები, გვ. 45).

“მოდიოდა ქრისტე ღმერთი, იჯდა კაცივად უხედნარზედ.
გუდიხვდა ქვედა ქვეყანაზე:

– ნეტა რასი ზივილია, ნეტა რასი კივილია?
 არაჲინ ატირებდეს ქერიჲსაო,
 არც არაჲინ იკლებდეს ობოლს მწირსაო.
 – არა, მამა, ძე და სულ ო წმინდაო,
 არც არაჲინ ატირებს ქერიჲსაო,
 არც არაჲინ იკლებს ობოლს მწირსაო.
 დედა მარიამს ჭკალი ასვია,
 მისი ზივილია, მისი კივილია.
 – თვით მოსრული კანაჲი გადაგრიხე, გადმოგრიხე,
 გადააცვი მახათსა, ის გაუქრობს ჭკალსა” (გვ. 82).

ქრისტე ჩოჩორზე ამხედრებული შედის იერუსალიმში, სადაც მეფის პატივს მიაგებენ მას. “და მოგუარეს ვირი და კიცი მის თანა და დაასხეს მას ზედა სამოსელი და დაჯდა მას ზედა” (მ. 21:7). და ამ შელოცვაში ქრისტე ნამდვილად მეფურად იქცევა: ობოლთა და ქერიჲ-ოხერთა განკითხვა, ამქვეყნად მეფობის დაარსებიდანვე მეფეთა წესია, მათი უპირველესი მოვალეობაა სოციალურ სფეროში. ხამურაბის კანონების ეპილოგში ეს საგანგებოდ არის აღნიშნული: “ძლიერისგან სუსტის არდასაზაგრაჲად, ობლისა და ქერიჲისთვის სამართლის მისაცემად ბაბილონში... ჩემი ძვირფასი სიტყვები ქვაზე დაეწერე და ჩემი ქანდაკის წინ, რომელ არს მეფე სიმართლისა, დაედგი” (ხამურაბის კანონები, “მეცნიერება”, თბ., 1988, გვ. 49). თუ “ქვედა ქვეყანაზე” სოციალურად ყველაფერი წესრიგშია, მარიამს, რომელიც მთელი ხალხის განსახიერებაა, სნეულება, – ამ შემთხვევაში არცთუ მიძიმე, ჭკალი – აწუხებს, და ქრისტესაც მოაქვს წამლის საიდუმლო. შელოცვას არაფერი ესაქმება სოციალურ პრობლემებთან, იგი მხოლოდ ადამიანის ჯანმრთელობით არის დაკავებული.

დიאלოგი, რომელიც შეხედრას მოსდევს, არსებითია შელოცვათა უმრავლესობისთვის, სადაც კი პერსონაჲები, როგორც წესი, ქრისტეანული სამყაროდან, მონაწილეობენ. დიალოგურობა შელოცვის ოპტიმალური ფორმაა, რომლის საშუალებითაც გამოიძიება სნეულების გამომწვევი მიზეზი თუ წამალი.

“იჯდა მარიამი, ტიროდა ცხარე ცრემლითა.
 გადმამხედა უფალმა და პკითხა:
 – რათა ტირი, მარიამ ცხარე ცრემლითა?
 – მასა ეტირი, დამდგომია ადამის ძესა მკვალი,
 აწუხებს და აღონებს. რა არის ამის წამალი?
 – ის არის მაგის წამალი:
 გადახტი ჩემსა ბაღსასა, ჩაიკრეჲ კანაფსა.
 შაბამ წითელ ბაწარსა, გადაადებ მზარ-ილლიასა.
 აფერის ჭკალსა, ჩაფერის ზღუასა” (გვ. 82).

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

“სახელო სახელითა, სამჯერ სახელო ღვთისაო.
 იეანე და ბურბუშელა კალოზედა ბურთაობდნენ.
 ახტა ბურთი, თვალში ეცა,
 თვალი სისხლად გადაექცა.
 პკითხეს დედა მარიამსა:
 – რა არის ამის წამალი?

– სამჯერ გადაჰქრავს ლახვის ნემსსა.

შეუგდებს ზემო ნიაგსა, გაატანს ქვემო ნიაგსა...” (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?

– რაეარ არ ეტირი, რაეარ არ ეჩივი, რაეარ არ ეგოდგოდებ?

ჩემი შეილი ურიეს ქორწილზე წოლია,

თვალში ბურთი მოხდენია, თვალი ატკენია.

– იმის წამალი: ფოლადი ლემსი, ყირმიზა ძაფი,

აჰიდე თავსა, უშეელის 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 სხედასხვა სენის გამომწვევთა ანტაგონისტი:

მოვიდა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი.

– რას სტირი, დედა მარიამ, ან რას ჩივი,

ან რასა ყრი თვალიდან ცრემლსა?...”

– ნუ ტირი, დედა მარიამო, ნუ ჟივი,

ნურცა ყრი თვალიდან ცრემლსა!

დაეკრავ თვალსა ჩემსა ლახვარსა,

გაეარონიებ დედომიწასა...” (გვ. 52).

მიქელ-მთავარანგელოზი წმიდა სამების ძალით ახევენებს სენს:

“საყმაწვილო მოდიოდა, მოანთებდა ცეცხლივით,

მოუტელობდა თიკანივით, მოჰყვიროდა გოჭივით.

შეხედა მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი:

– სად მიდიხარ, საყმაწვილო?

– აგერ მივალ თოთო ბოყშეთან ძვალის სახრაყად,

რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად.

– არ გაგიშვა თოთო ბოყშეთან მამა-ძემ და სული წმინდამ

ძვალის სახრაყად, რბილის საჭმელად, სისხლის სათქვეფად!” (გვ. 63).

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

“... იჯდა მარიამი კარსა იერუსალიმისასა.
შემოეყარა მიქელ-გაბრიელი თავარანგელოსი:
– სად მიხვალ, სად მიიხზარია?
– მივალ ეაფის, ქალის, ყმაწვილის საკიატებლად, საქთობლობად.
გოუწერა მიქელ-გაბრიელმა:
– ნუ იქ, სულ უკეთურო,
ნურცა სვამ სისხლსა ყმაწვილისასა და ა.შ. (გვ. 65).

ასევე შეეხედებით შელოცვას, სადაც ნათქვამია:

“ჩამაიარა ქრისტეს დედამ მარიამმა,
ჩამამიგლიჯა ქსელი ძოწეული,
კოკა წამიქცია ვერცხლის წყლიანი” (გვ. 45).

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

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

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

“მოდიოდეს პეტრე და პავლე, როსტომ და ტარიელ
არუხითა და მარუხითა.
წინ დახდა წმინდა ესტატე სამოცდასამის თავითა.
– სად მიხოლთ, შაენო ძმანო, თქვენი შავი ძაღლებითა?
– ხევს მივალთ სასმელადა, საჭმელადა,
ბაღლის შესაღონებლადა, პატრონის დასამარებლადა.
– გირჩევთ, დაბრუნდეთ, შაენო ძმანო, თქვენის შავის ძაღლებითა!
– არ იქნება გაბრუნება, გზასა მივდივართ, გზასა იალთა.
– გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ღორის ღრუტუნითა,
გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი კატის ბღაველითა,
გამოდით, თუ გამოხოლთ შავი ლექვის ყეფითაო!
– გამოვალთ, წმინდა ესტატე, სამოცდასამი თავისა!.. (გვ. 30-1).

როსტომ და ტარიელთან პეტრესა და პავლეს დაწყვილება ამ უკანასკნელთა პროფანაციის და უფრო მეტისაც – გაუწმიდურების ნიშანია. მაგრამ აქ ვაწყდებით პაგანიზაციის უკიდურეს ზღვარს, როცა სიკეთე ბოროტებად, სიწმიდე უწმიდურებად გარდაიქმნება. პეტრე და პავლე უეჭურის არათუ გამომწვევნი არიან, არამედ თავად განასახიერებენ უეჭურს 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, 72-60). ოღონდ აუხსნელია “სამოცდასამი თავის” მნიშვნელობა (არც უნდა ვეძიოთ მისი ახსნა).

პეტრესა და პავლეს ზოგჯერ გაუგებარი – არც პოზიტიური, არც ნეგატიური – მონაწილეობა აქეთ სხვადასხვა დანიშნულების შელოცვებში. ერთ ჭვალის შელოცვაში მოცემულია დიალოგი პეტრესა და იორდანეს შორის, რომელიც ცოცხალ არსებად არის გაგებულნი:

“დიდი, დიდი, დიდებული,
საყდარი აშენებული,
ლოდი იყო მიდებული.
პეტრე იჯდა ქვასა,
იორდანე – წყალსა
პეტრემ უთხრა იორდანეს:
– რათ არა სჭამ პურსა?
– მით არა ეჭამ პურსა,
ჭვალი მასვია გულისა.
რა არის მისი წამალი?
– ცივი წყალი, ცივი რკინა,
ღვთით ამოსული კანაფი
გდაამცვენ მხარსა,
ის გააქრობს მკვალსა!” (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 მიდებული”, შესაძლოა, ქრისტეს სამარხის ღოღს გულისხმობდეს (შემოჭრილი აქ შემოჭრილი იყოს აღდგომის ეპიზოდთან). 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? უემურის ლოცვაში ზიანის მსხვერპლი იორდანეს მონათლულად არის მოხსენებული: “შენ, ეშმაკო, დევხენი, არ არი შენსა ნებასა! იორდანეს ნათლულია, ნათლილებას დასწრებია” (26). სხვაგან, შეშინებულის შელოცვაში, სრულად და გარკვევით (კანონიკურად): “ქრისტე ჩვენია, ქრისტესი ჩვენა ვართ. ნათლისმცემლის მონათელასა, ნათელდებას დავსწრებივართ” (ქართული ხალხური შელოცვები 13).

რას ნიშნავს შეკითხვა “რათ არა სჭამ პურსა”? უნდა გაეიხსენოთ სახარებაში ნათქვამი, რომ “მოვიდა იოანე, არცა ჭამდა, არცა სუმიდა...” (მათ. 11:18), მაგრამ სხვა საკითხია, რა ნიშნით თუ საზრისით უკავშირდება პურის უჭმელობა „მკვალს“. პერმენევტიკა აქ უბლურია. 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

გამენ პურს და მიინც ეკითხებიან, რატომ არ ჭამოთ? იქნებ უნდა ეკითხათ, რატომ ჭამთო, როგორც მათეს სახარება მოგვითხრობს:

“მას ჟამსა წარვიდოდა იესუ დღესა შაბათსა კანობრისა მათსა. ხოლო მოწაფეთა შეემშია და იწყეს მუსრუად თავსა კუეილისასა და ჭამად. ხოლო ფარისეველთა მათ იხილეს რამ, პრქუეს მას: აჰა მოწაფენი შენნი იქმან, რომელი არა ჯერ-არს შაბათსა შინა საქმედ” (მათ. 12:1-2).

შაბათს იკრძალება არა ჭამა, არამედ საჭმლის მოპოვება. შელოცვის ეს ადგილი შეეძლო თავისებურად გაეგო: პეტრე-პაულეს, მოშიებულ მოციქულებს, ეკრძალებათ *“იორდანეს ყანაზე”* ჭამა. *იორდანეს ყანა*, როგორც ტაბუირებული, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში იტყვიან, კერძო ადგილი, იმდენადვეა შემლოცველის ფანტაზიის ნაყოფი, რამდენადაც ის ხალხური რწმენა-წარმოდგენის რეალობას ემყარება. სხედასხვებთან *“იორდანეს ყანაზე”*-ს ენაცვლება *“წყალსა იორდანისასა”, “ქარსა იორდანისა”*...

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

“მოდიოდა ქალი ქანანელი.

მოუზოდა ქარიეთა,

გადუდგა დედა მარიამ:

– სად მიხვალ, ქალო, ქანანელო?

– ეიყავი ზღვასა, არ დამიტია ზღვამა,

მივდივარ ასოტანშია სისხლის სასმელად,

ხორცის საჭმელად, დედ-მამის საწრუწუნებლათა...”

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

დასაწყისი ტიპურია: სნეულება დადის დასახული მისამართით, როგორც სხვა შელოცვებში ეხედებით. მაგრამ ვინ არის “ქალი ქანანელი”? მათეს სახარებაში ასეთი ეპიზოდია გადმოცემული: “და აჰა ესერა დედაკაცი ქანანელი საზღვართა მათგან გამოვიდა, ღაღადებდა 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 ეპიზოდთან იღებს სათავეს, მაგრამ, როგორც ეხედათ, შელოცვაში ყველაფერი უკუღმავა წარმოდგენილი. არ არის შემთხვევითი დედაკაცის შეცვლა ქალით: შელოცვისთვის არსებითია ალიტერაცია – ქალი ქანანელი, რაც კიდევ უფრო გაძლიერებულია სინტაგმით “მოუზოდა ქარიეთა”, თუმცა ქარი, თუ საყმაწვილოს შელოცვებს გადაეხედავთ, არცთუ შემთხვევითია საყმაწვილოსთვის: ეს არის “წითელი ქარი”, “პირწყლის (ეარ. პილვის) ქარი”, “პილწყიქარი”, “ბარბაწის ქარი”, “სარსალობდა ქარიეთა”... თუმცა *ქალი ქანანელი* შეიძლება თავად იყოს სნეულის არქეტიპი:

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

მოგვყავს ქრისტიანულ სახელთა და აბრაკადაბრას შეთავსების ნიმუში:

“სახელითა ხეთისათა, მამისა და ძისათა და სულისა წმინდისათა.
ედენიერთა ღალიე შამათე ედენია იაყი ეგრამათე

ეგრესემ იოსი ვრიფანე და იონა იოსავე.
ამითა სახელითა შეიკრა პირი ღვეთა,
ქაჯთა და გველთა და ყოველთა საწინოთა და უწინოთა მაგნებელთა.
იესო ქრისტე, ძეო და სიტყუაო ღვთისაო ცხოველისაო,
იხსენი ყოველივე ჭირისაგან და ყოელისა საეშმაკოსაგან
და ყოველისა ცრუსა მაგნისა 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 “ედენიეთა...” და მთავრდება ქრისტეს მიმართ ლოცვით.

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

“ქრისტემ დაკლა თეთრი ფური,

მან აწვია ყოელი სული.

სატკებურმა უთხრა: – მე რად არ მაწვიე?

– შენ მად არ გაწვიე, შეხვალ ყმაწვილის ტანში.

წიწკნი, გლეჯაჲ, ქაელაჲ, წორბლაჲ!

– არა, ძე და მამა, სულო წმიდაჲ,

არცა ვწიწკნი, არცა ექაელი,

აყყავდები ატმის ყვაილივით,

ჩამოეცინდები ქონდრის ყვაილივით.

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

სატკებური კანის დაავადებაა, “განრთხმული მუწუჟი” (საბა). იგი შელოცვაში განპიროვნებულია, ჩათვლილია სულიერთა (“ყოელი სული”) რიცხვში. ქრისტე იხდის საღმრთოს თეთრი ფურის დაკელით და, როგორც სამყაროს უფალი, უნივერსალური ღმერთი, იწყებს ყველას, გარდა სატკებურისა (ან მღერისა), რომლის მიმართ მას პრეტენზია აქვს. პრეტენზია ააშკარავებს სნეულების ეტიოლოგიას და სატკებურიც თანახმაა, არ შევიდეს ღრმად ადამიანის ორგანიზმში – მხოლოდ აყვავდეს ყვაილივით და დაჭკენს (როგორც ხდება). სატკებური უარს ამბობს თავის გამანადგურებელ ძალაზე, ოღონდ საღვთო ღვთის არ მოაკლდეს! ქრისტე საბოლოოდ შეირიგებს მას: სატკებური წმიდა სამების სახელით დებს ფიცს.

ნადირობის თემა საქმოდ მკვიდრად არის წარმოდგენილი შელოცვებში. შელოცვის ეპიური, როგორც უწოდებენ, ნაწილი სანადიროდ გასვლით იწყება. სანადიროდ გამსვლელი ზოგჯერ პირველი პირია: აედექ დილაზე, ჩვეცვი თხილამურები, წაველ სანადიროდ, ნადირი ვეძებ, ვერ ვიშუე”. სანადიროდ გადის სამი ძმა, უსახელონი: “სამნი ძმანი ვიყავით, გექონდა სამების ძალა, დაედოდი მთაშია, დაექებდით ნადირსა. ვერ ვიპოვეთ ნადირი, ეპოვეთ

შეშინებული...” (17 №11). ხშირად სამი ძმა სახელდებით არიან ჩამოთვლილნი – იროსი, მიროსი და კეიროსანი: იროხ, მაროხ და კეირსტინე; კეროს, კუროს, კერასტინე; ერევეზი, კერევეზი, მიქელ-გაბრიელ მთავარანგელოზი – ეს უკანასკნელი, ცხადია, რთიმისთვის არის მოხმობილი. სხვა ახსნა ამგვარ სახელთა თავმოყრას არ ეძებნება. რა წარმოშობა აქეთ ამ სახელებს, გაურკვეველია.

სანადიროდ გამსვლელებად მახარებლებსაც შეეხედებით:

“ჩვენ სამნი ძმანი ვიყვენითა:

მათე, ივანე, მარკოზი.

წავედით ნადირობად, ეინადირეთ.

ზღუას იქით გადავიყარენით,

ზღუას აქეთ გადმოვიყარენით...” (გველი მოეკალ... გვ. 98)

თითქოს მათი სანადიროდ გასვლა, რაკი ზღვაა ნახსენები, მათი მებადურობის რემინისცენციაა (მახარებლები გალილეის ზღვასე მებადურობდნენ ქრისტეს თანხლებით), თუმცა შელოცვის მახარებლები მთაშიც ნადირობენ:

“ჩვენ ვიყვენით სამნი ძმანი:

მათე, მარკოზ და ივანე.

მთას წავედით სანადიროთ,

ეკალი ვერ ვიპოვნეთ ნადირისა,

ეკალი ვიპოვნეთ ქალისა.

ქალსა ქაჯაეთისასა

მახე დაუფდით, შიგა გაებათ...” (გველი მოეკალ... გვ. 122)

ნადირობაში შელოცვის ეპიურ პერსონაჟებს, როგორც წესი, ხელი ეცარებათ, სამაგიეროდ ისინი სწეულების გამოწვევას მოინადირებენ: “ეკალი ვერა ვპოვე ნადირისა, ვპოვე უკეთურისა...”; “პაიდე, წვედეთ სანადიროთ! ბედეხედე, ვერ ვიშოვე ნადირი. კბილდახენილი სამარტეილო (საყმაწვილო) მოდიოდა...”; “ვერა ვპოვეთ ეკალი ნადირისა, ვპოვეთ ეკალი ალისა და ეშმაკისა...”. თუმცა ნადირობა არ არის სპეციფიკური შელოცვებისთვის. მას შეეხედებით ეპიური თხრობის ექსპოზიციაში: ნადირობით იწყება “ეფუხისტყოსანი”, “ამირანდარეჯანიანი”, “სიბრძნე-სიცრუისა”. ნადირობას გამოუცნობ სამყაროში შეჰყავს ადამიანი; ამირანი და მისი ძმები (შელოცვის სამნი ძმანი მონადირენი!) დაკარგავენ ოქროსრქიანი ირმის კეალს, სამაგიეროდ ცამცუმის საიდუმლო კოშკს წააწყდებიან. მონადირე სხვა სამყაროს მიმკვლევეა, სადაც სხვა საიდუმლოებათა გარდა სწეულებათა მიზეზები იპოვება. შელოცვების მონადირე შამანს მოგვაგონებს, რომელიც ეძებს სწეულის სულს ან დენის აესულებს შელოცვებით – ის შელოცვის პერსონაჟიც არის და წარმომთქმელიც. თუკი არსებობს რაიმე მსგავსება ამ ტიპის (“სამონადირეო”) შელოცვის შინაარსსა და შამანის მკურნალობის მეთოდს შორის, ეს მხოლოდ ტიპოლოგიური იქნება, არა 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.
ვეელი უფეხოდ, დვეიჭირე უხელოდ,
ჩამოიყვანე უფეხოდ, დაეკალი უდანოდ,
შეეწეო უცეცხლოდ, შეეჭამე უძიროდ.
გორბეული გორდებოდეს,
ნაღრძობი კი მთელდებოდეს!” (ქართული ხალხური... გვ. 145 №1)

“წყლის პირს იდგა ორი ხე, უფესური, უძირო.
ზედ იჯდა ორი ტრედი, უფრთონი უხთონი.
ზედ ვეელი უხელო, ძირს ჩამეველ უფეხო.
დაეკალი უდანოდ, შეეწეო უცეცხლოდ.
აღამ დეეცა, სისხლმა ჩეეცა.

დამცემელს ეტკინა, ამდგომელს ეშველა” (გველი მოეკალ... გვ. 146 №5).

შელოცვა სიტუაციის შეუძლებლობას სნეულების გაგრძელების შეუძლებლობასთან აკავშირებს:

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

გვ. 104 №7)

ან ასეთი დაბოლოებით:

“ხუცესო, რასა ხნამ და რასა სთესამ?

– კლდესა და ქვას ვთესამ.

დამწვარო, ისე შენ იხარე,

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

ქრისტიანული რეალიები

გარდა უნივერსალური ყოველი საქმიანობის დამწეები ფორმულისა (“სახელითა...”), შელოცვებში ეხედებით:

“შენ ქრისტესი ხარ, ქრისტე შენია, ქრისტეს ბეჭდით დაბეჭდილი ხარ. მამა გაცვია, და ძე გარტყია და სული წმინდა გარს გახვევია”, “მამა აცვია, ძე არტყია, სულიწმინდა გარს ავლია. ოთხი თავი სახარება ოთხივე კუთხეს უსვენია – მათე მარკოზ, ლუკა და იოანე”, “ესოს – ჯვარი, კარს – ბეჭედი! შენ დაიწერე შენი ჯვარი! ცდა ჩემი, ნება ღვთისა”, “გვყალბობდეს წმინდა გიორგი, ჯვარი პატიოსანი”, “სამნი ძმანი ვიყავით, გვქონდა სამების ძალა”, “არული კუდიანსა, ჯვარი აქაურობას!”, “იერუსალემს წირეა

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 ჯეკარი!", "ჯეკარს დაეიჭერ ჯეკარითა, ელესიამლის (იერუსალიმის) ძალითა", მეტი ავტორიტეტისთვის შემოცნებული შელოცვის ღვთისმშობელს მიაწერს: "ეს ლოცვა განა ჩემი მოგონილია, ღვთის ღვდის მარიამის მოგონილია", "ზეცის კერის ხმა მესმა, ანგელოზი ლოცვად დადგა", "ქრისტიე შაბრძანდა მარჯვენა მხარსა" (მამის მარჯვენით) და სხვა.

ეს "ინერუსტაციები" ქრისტიანული ტექსტებიდან არ არის შემთხვევითი. შელოცვებით 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 შეეხედავთ, როგორც მხოლოდ აუცილებელი საარსებო საზრდოს მოპოვების იძულებით საქმიანობას? თუ შრომა ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა, რომლის გარეშე ის ადამიანი არ არის?

მოარულეობა ასრია: შრომამ შექმნა ადამიანი. თუ ასეა, ვინ უნდა ყოფილიყო ის თავდაპირველი არსება, რომლისგანაც homo faber-ი წარმოიშვა ან რამე იძულება ეს არსება "იარაღის მკეთებელი" გამხდარიყო? საიდან მოდის შრომის უნარი – სინამდვილემ შესძინა მას თუ თანდაყოლილი იყო? რა არის ისეთი ამ პირობაში, რაც ასე ფუნდამენტურად განასხეავებს მას დანარჩენ ცოცხალ ქმნილებათაგან? შრომის ინსტინქტი? თახეიც 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 აშრომებს – 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 პირობა ფაბრიკის მოდგმას. თახეც კი არ შეუძლია არ შრომობდეს: არ აგებდეს წყლისქვეშა დარბაზებს. თუ ის ამას არ აკეთებს, იგი აღარ არის თახეც, აღარ ეკუთვნის თახეცის მოდგმას. მაგრამ თახეც ეერ იტყვის უარს თავის თახეცობაზე, მას არა აქვს ამის ნება.

შრომის უნარი ჩადებულია ადამიანის გვარში, როგორც ის ჩადებულია თახეცის გვარში, მაგრამ თახეცისგან განსხეავებით, ადამიანის (ადამიანური) შრომა ნებელობითი აქტია. თახეცისა კი იძულებითი. ნებელობითობიდან გამომდინარე ადამიანური შრომა შემოქმედებითაა, 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 ზნეობრივ, ეგზისტენციალურ და შემოქმედებით განზომილებებში.

უკუენებთ 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 განეხილეთ არ უნდა ეკუთვნოდეს ამ ჟანრს. ისინი უფრო დროის გასაყვანად, მოსაწყენი ერთფეროვნების დასაძლევად ან, უბრალოდ, ფიქრთ გასართევლად იმღერება შრომითი საქმიანობის დროს. შრომის სიმღერად მიჩნევისთვის ასევე არ გამოდგება არგუმენტად მისი, ასე ეთქვას, “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 ადექვატური უნდა იყოს.

შრომის პროცესში რიტმს აკუსტიკური გამოხატულება აქვს. შრომის ხასიათი, რომელიც ბუნებრივად და აუცილებლობით მოითხოვს რიტმულ მოქმედებებს, გამოსავალს აძლევს შინაგან რიტმს გამამხივებელი თუ წააქეზებელი 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. “ჰეჰოჰ! ჰეჰაჰოჰა! // ჰეჰოჰ! ჰეჰაჰოჰა!” გაისმის მაის დროს. ესეც საკმარისი იქნებოდა ფიზიკური შრომის დასაძლევად, მაგრამ ადამიანი მეტყველოდ არსებაა და მას არ შეუძლია არ იმეტყველოს თუნდაც შრომის პროცესში, რადგან შრომა, როგორც გააზრებული მოქმედება, გაზრებულ სიტყვებს მოითხოვს. მკაში მღერიან:

“ნამგალო, ჩემო რკინაო, გასჭერ, გამიმელ წინაო!

ჰეჰოჰ! ჰეჰოჰ! ეჰა-ოჰა! ეჰა-ოჰა!

აეხე-აეხე! აეხე-აეხე! ბიჭო ჩემი მკაცა ნახე!

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

სიტყვიერების დამოუკიდებელ ეანრად პოეზიის (რიტმულ-რიითული მეტყველების) ჩამოყალიბების ეპოქაში სახეს იცვლის შრომის თანხმლები 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 ანაღებში მეფე სიამაყით აცხადებს, რომ მის მიერ აოხრებულ ქვეყნის მინდვრებში აღარ გაისმოდა ალაღუს მხიარული ხმა, ანუ მას უნდოდა ეთქვა, რომ მისი მეომრებისგან გაუკაცრიელდებელ მიწაზე შეწყდა ადამიანური შრომა. ეს ალაღუ, რომელიც შუამდინარელ მიწათმოქმედთა ღვთაების ერთ-ერთი სახელი იყო, ჩვენს არაღეს გვაგონებს. ძველმა ბერძნულმა ლიტერატურამ შემოინახა მომკლთა, მღეწათა, მეხელსაფქვეათა, ყურძნის მწურათა, მატყლის დამრთველთა, მქსოველთა, წყლის მზიდველთა, თოქის მგრეხელთა, მღებავთა, მოყარაულთა, მწყემსთა და წარმოდგინეთ, მეაბანოთა (აღბათ 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 ენკრის შეგროვებას, ნებისმიერ სამუშაოს, რომელსაც ქალები ან კაცები ერთად ასრულებენ, თაფლის ხარშვა იქნება თუ ცერცვის ჩურჩვა, სეულის ჩურჩვა თუ მატყლის რეცხვა; ანთუ ცხერის პარსვა, რომელშიც მთელი სოფელი იღებს მონაწილეობას... სოფლად მუდამ გაისმის განუწყვეტელი მხიარული სიმღერები.

აშკარაა და ეს ყოველმა ადამიანმა, ვისაც კი ოდესმე ფიზიკურად უმუშავნია, 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 გაიტანოთ,
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 დაინახოთ 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 – ხენა-თესვით დაწყებული და მოსავლის აღებით დამთავრებული – განსაზღვრავს შრომის ლექს-სიმღერათა ფონდის შედგენილობას. როგორც გუთნისდელა მიუძღვის წინ გუთნეულს, ასევე

გუთნური

ლექს-სიმღერები მოუძღვის წინ სამიწათმოქმედო შრომის ლექს-სიმღერებს. გუთნურის ტრადიციის შესახებ ყველაზე ძველ ცნობას “ისტორიათა და აზმათა” მაღალფარდოვანი ავტორი გვაწოდის: “ყრმანი მემროწლენი განაუებასა შინა ორნატთასა თამარის ქებასა მელექსეობდინ”. რას გვეუბნება ეს ცნობა? – რომ ხნულის (შესაძლოა, იგულისხმებოდეს პირველი ხნული) გატარებისას მეგრები თამარის სახორტო ლექსებს მღეროდნენ. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ აბსოლუტიზმის ხანაში, რასაც თამარის მეფობის ხანა წარმოადგენდა, ხალხური გუთნურები “თამარიანის” მსგავსმა იდეოლოგიზირებულმა ლექსებმა შეცვალეს. ამ ცნობაში ხენა-თესვის პროცესის გახშიანების აუცილებლობაც არის ნაგულისხმევი. განსხვავებით ჩვენი ეპოქისგან, მღუშარედ არავენ ხნაედა და არც არავენ თესაედა. სიმღერას რელიგიური დატვირთვა ჰქონდა შეძენილი, რასაც არცთუ ხელოვნურად შეიძლებოდა შენაცვლებოდა თამარის, როგორც არა მხოლოდ ქვეყნის, არამედ, როგორც მის შესახებ ანდრეხები მოგვითხრობს, მთელი ქვეყნიერების დემიურგის და პატრონის ქებანი. ჩვენ ვიცით, რომ ქებანი იყო საქმაოდ გაერცვლებული ჟანრი იმ ხანის საქართველოში (გაევისენოთ თუნდაც “ეთქვენი 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 განიუანსებული (ხენა-თესვის პოეზია ეროტიულია თავისი შინაგანი საზრისით), მართლაც დამკვიდრებულიყო აგრარულ ყოფაში გარკვეულ ხანამდე, რათა მომდევნო ეპოქებში მორიგი კატაკლიზმების კეაღდაკეად 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 გუთნისდელის დიდი ავტორიტეტი მოწმობს, რომელთანაც ვერ მიდის ვერც მწვემის, ვერც მონადირის სახელი. ქალი, როგორც შუამდინარელი ქალღმერთი ინანა, გუთნისდელას ირჩევს თავის ნანდაურად:

“ქალმა თქვა: ქმარი არ მინდა, ნუ გამათხოვებ დედაო, ნუ მიმცემ მეცხვარე კაცსა, თორო მაისრობს ყუესაო. ნურე მიმცემ მონადირესა, გადმოარდება კლდესაო. თუ მიმცემ, ისეთს კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდედაო...”

გუთნურის სპეციფიკა მის დიფერენცირებულ თემატიკაში მდგომარეობს. მასში ასახეას პიროვნებები გუთნურის მთელი შემადგენლობა. ეს არის: ლექს-სიმღერები ა) თავად გუთნისდედაზე, ბ) მუშა-საქონელზე – ხარ-კამენზე, გ) გუთანზე და მის ნაწილებზე. ვინ არიან მათი შემსრულებელნი? ესენი არიან მეხრეები, არა ერთი და ორი, არამედ 4-5, რომლებიც პრაქტიკულად ახორციელებენ გუთნისდების ნებას – ადვილი არ იყო ათი-თორმეტი უღელი ხარ-კამენის მართვა ორნატის გატანის დროს, სიმღერა ეხმარებოდა მათ ამ საქმეში: ქება გუთნისდებისა, ქება და გამხნეება პირუტყვისა და გუთნის ნაწილებისა. მუშახელი (მეხრეები), სახენელი იარაღი და გამწევი ძალა მოდგამის სახელწოდებით ურღვევი მთლიანობა იყო, ხოლო გუთნისდედა შრომის პროცესის წინამძღოლი და, ალბათ, თავდაპირველად ამ პროცესის თანხმელები სიმღერის წამომწყები. მეხრეებს უთუოდ ის აძლევდა ტონს.

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

აქ ხარი მოითხოვს, უღელში მისი თანაბარი ძალის პირუტყვი შეუბან, რომ ერთმანეთს არ ჩამორჩნენ და ორნატი თანაბრად გაიტანონ. ისე ძლიერია ზოგიერთი ხარი, რომ კამენსაც კი უბამენ მეტოლედ. სხვა სიმღერაში კი თითქოს მეხრე ეტოლება და ვერც ეტოლება კამენს:

“პო-ტპუ კამენო რქიანო, შენი მეუღლე მქეიანო. მე მეუღლეობას ვერ გიზამ, პატარა ბიჭი მქეიანო”.

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

“გასწიე, ჩემო ლექიავ, ფიცხო და ხალისიანო, ნურც შენ მაიწეინ, მინდორავ, გულდინჯო, იმედიანო”.

ხარი და გუთანი (ხარ-გუთანი) ხომ განუყოფელია, თუმცა ხარის ძალაა აქ გადამწყვეტი, მაგრამ ვინც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს, ალტაცებას ვერ მაღავეს გუთნის გამძლეობით გაოცებული, თითქოს გუთანი თავისი ძალით უძლოდეს წინ ხარსა და მეხრეს:

“გამარჯებულმა გუთანმა სამოცჯერ შემოუარა, ნეტა რა ხარმა გაუტლო, ანდა რა მეხრემ იარა”.

არ იქნება სწორი, თუ მხოლოდ ხენა-თესვის რეალიზებით შემოვფარგლავთ გუთნურ სიმღერებს. ხშირია ხენა-თესვის დროს სხვა ჟანრის პოეტური ნიმუშების შესრულება, რომელთაც არავითარცა კავშირი არა აქვს არც სასოგადოდ შრომის, მით ნაკლებად ხენა-თესვის პროცესთან. შეგვეძლო ხენის დროს მოგვესმინა “თავფარანელი ჭაბუკი” ლექსი ან თუნდაც საგმირო ლექსი. დიდი მინდვრების ხენისას, როცა ამოიწურება გუთნურის რეპერტუარი, გუნეული სხვა ჟანრის პოეზიას დაესესხება. ერთი ჟანრიდან მეორეში გადასვლა არცთუ უწყველო მოვლენაა ქართულ ფოლკლორში (საწესჩეულებო რიტუალშიც კი, როცა გაკვირდება, იტრება საერო ხასიათის ლექსები).

რამდენადაც გუთნისდღის ინსტიტუტი აღმოსავლურ-ქართული რელიგია, 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 მიპატიუება მოწიფულობის ნიშნად) და დასასრულით (ნადის ბოლოს ნადის პატრონის ეოში თოხებით ხის მოჭრა); ნადური შრომა ერთგვარად სანახაობითია, თუმცა მაყურებელი არ ჰყავს და მისი მიზანი მასშივეა, არა მის გარეთ – სანახაობისთვის; კანონიკური სახე აქვს: სიმღერების შესრულება დამოკიდებულია დღის მონაკვეთებზე, სამუშაოს პერიოდებზე, დასაწყისზე და დასასრულზე. რეპერტუარი საკმაოდ მდიდარია, შეიცავს ოთხი ჟანრის – საწესჩეულებო, 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 ჟანში მუშაობის დროს, იქნება ეს ხენა-თესვა თუ მარგველა-თოხნა (დომის თუ სიმინდის). ჯგუფები ერთმანეთს უხმობენ, იწყებენ საშრომლად, ამხნევენ. რაღაც დიონისური მოისმის ამ სამხმინა შეძახილებში:

I ხმა: *ჰოაა, ოაა, იოა, პაა, ჰოოა!*

II ხმა: *ო, იო, იო, იო, იო, იო, იო!*

III ხმა: *იო, ოოოოო, იო, ოოოოო!*

მეორე ჯგუფი ამასვე გასძახებს და, ბოლოს, მთელი გუნდი ერთხმად დააგუგუნებს სამ ხმაზე:

I ხმა: *ოდილეი, ოიდა, ოდილეი, ოიდა!*

II ხმა: *იო, იო, იო, უო, იო, უო!*

III ხმა: *იო, იო, იო, იო, იო, იო!*

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

„...მიწიდან თავს იწენს თუ არა ღომი, მაშინვე გამოთოხნა სჭირდება, რადგან საქმე სანქაროა და პატრონი თავის კაცებით ველარ ერევა, მეზობლები

უნდა მოიხმაროს. ვინც უკვე დასთესა ყანა და თოხნას უნდა შეუდგეს, იწყებს მოსახმარებლად იმათ, რომელთაც ჯერ თოხნის დრო არ დასდგომია. თავის დროზე სხვები ამათ მოუხმარებიან. რადგან ეს დიდი შრომა საშინელ სიცხეში უნდა აიტაროს კაცმა, მის გასაადვილებლად ისეთი ხერხი მოუგონიათ, რომ გეგონებათ, მთელი სოფელი ქეიფობსო. ამ ხერხს შეადგენს სამი რამე: ნადი, სიმღერა და უხვი საჭმელი, რომელსაც მაშულის პატრონი იძლევა. ხშირად ნადი შედგება ორმოცდაათი და სამოცი ჩარასმულ მოთხნელისაგან. იმ დროს რომ გაამხნევოს იგინი, პატრონიც თავში ჩაუდგება თოხით და თოხნის, როგორც დანარჩენები. სიმღერა, რომელიც მოჰყება ნადს, გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ მხიარული კრება გაამხნევოს, არამედ იმისათვისაც, რომ იმათ ჩაქარა 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, შუაღამემდის სხედან და დროს ატარებენ ჭამაში, სმაში და სიმღერაში. რა მშვენიერი სანახავია, როცა მზის ჩასვლისას თოხნას გაათავებენ და მიდიან პატრონის სახლში. თითქოს ერთი დროშის ჯარისკაცებიო, გაუდვიათ მხრებზე თოხები და ექვს თუ რვა წყებად, ნელ-ნელა მიდიან, თან მიიმღერიან და დიდის ამბით შედიან პატრონის ეზოში. აქ შემოვლენ თუ არა, დასხდებიან ირგვლივ და მაშინვე მოუტანებენ საჭმელს“ (არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, ფედერაცია, თბ., 1938, გვ. 51-52).

ხელხვაი

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

“ხელხვაია, ხელხვაია ხელბარაქქლო,
 ღმერთო, მომე მელავში ძალა, მუხლში ძალა, ხელბარაქქლო.
 ხელხვაია, ხელხვაია ხელბარაქქლო.
 კურდღელსა შეშა მოქონდა, ხელბარაქქლო,
 ასი ურემი ერთადო, ხელბარაქქლო,

ესოში ვერ ჩამოტია, ხელბარაქელაო,
ღობე მოტეხა შარისა, ხელბარაქელაო.
მიქელი და გაბრიელი, ხელბარაქელაო,
ყანა მოგეცა ხეაფრიელი, ხელბარაქელაო”.

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

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

სამკალი.

“ჰოჰუნა” შეიძლება დაეარქვათ 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 (“ჰეჰოჰო! ჰეჰოჰო! ჰეჰოჰო! ჰეჰოჰო!” და სხვა). მკაში ცენტრალური ფიგურა ნამგალია. ნამგალს – მკის იარაღს, როგორც ცოცხალ არსებას, ისე მიმართავენ. პირდაპირ ნამგლის ლესეას მკის პერიოდებს შორის თავისი რიტმი აქვს და სხვა სიმღერას მოითხოვს, მღეროდნენ საგმირო ლექსებს, რომელთაც რეფრენად გასდევდა შეძახილი: “გლეხაჲ და გლეხაჲ, ნამგალო, ნამგალო ჩემო რკინაო!” ნამგალი ბრძოლის იარაღია (“რკინა” ბრძოლის სიმბოლოა საგმირო პოეზიაში). მასაც თითქოს გამხსენება სჭირდება:

“ჩემო ნამგალო, რკინაო, გასჭერ, გამიძღვ წინაო,
რადა ხარ დაღონებული, მაგრე რამ მოგაწყინაო?
ღლე ვიმუშაოთ მინდოროში, ღამე წავიდეთ შინაო”.

მკა ომია:

“ყანას უნდა ბაგი-ბუგი, ომი გადასაჲლია”.

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

“თეჲმ-თეჲმად მოადის ლაშქარი, მოუა და მოიქცევისა,
ყრია უწყალოდ დაჭრილი, სისხლი არ დაიქცევისა.
ღმერთმა ეს მოგეცა სასრდელად, თუ კაცი მოიქცევისა”.

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

“მესეჲური გაგვეპარა, ყანას გამოსჭრა ყელია,
გადაუგრიხა კისერი, დაატყო თავის ხელია”.

მომკელი ყოველთვის იმარჯვების ამ ომში, მაგრამ არსებობს თქმულებაც ყანაში – უსიომო სამკალში დამარცხებულ მომკელ-მეომარზე, რომლის მითოლოგიური ფრაგმენტი მკის სიმღერად ქცეულა:

“ობლისა დედა ჩიოდა: შვილი მომიკლა მზემარ.

– არცა მე მოკალა, არც შენა, მინდორმა მოკლა გრძელმარ”.

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

“შენ, ბიჭო, ანაგურელო,

შენი ხმა ჩამოდიოდა,

შენი ნამგლისა წკრიალი

წყალგაღმა გამოდიოდა.

– ანაგურელი მომკალი

მე მოკალა უთარელმარ.

– არცა შენ მოკალა, არცა მე,

მინდორმა მოკლა გქელმარ”.

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 სიკედილის თემა სიყვარულის ასოციაციას იწვევს. კ. ბიუხერის ვარიანტში ლექსი ასე თავდება:

“წყალგაღმაურმა გოგომა

ჩიქილა დაგეიქნია ჩვენ,

ის იქით მოკლა სურელიმა,

ჩვენ(?) აქეთ წაგვაქცია ჩვენ”.

ჩვენ ვიცით, რომ სასიყვარულო, ხშირად ეროტიკაში გადასული, მოტივი არათუ უცხო, ნიშანდობლივია მკის სიმღერებისთვის. ხევსურეთში მკის დროს განსაკუთრებით ხშირ ნატირლებს მღერიან, ბარში ეროტიკული თემატიკა უპირატესობს. თუმცა “ანაგურელის” ლექსის სეგდიანი პანგებიც არ უნდა იყოს შემთხვევითი და მოულოდნელი.

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

კალოური

ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული პროცესი შრომისა, ბუნებრივად იწვევს სიმბოლიკის ასოციაციებს. მზის გულზე, პაპანაქებაში, მაგრად მოტყეპნილ მრგვალ მოედანზე გაშლილია მომილი პურის ძნები, კევერში შებმული ხარები გარს უვლის მოედანს მზის მიმართულებით და ლეწავს ძნას – განარიდებს ხორბალს თავთავისგან. ნიჩბებით ნიაედება გაღვწილი ბზე, რომელიც ქარს

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

“ქარო, დაჰბერე, დაჰბერე, რო ხეავე დაეანიაყო,
ბზე მოეცალო ხორბალსა, ბელელში ჩაეახრიალო,
პური დაეუცხო ბაღლებსა, მტირალე დაეაჟკეიანო”.

ვენახის სიმღერები

ცნობილია, საქართველოში მევენახეობის ძველი და მაღალი კულტურის შესაბამისად ვენახში შრომის ლექს-სიმღერებიც მრავალფეროვანია. ვაზის მოვლის პერიოდებს: ბარეა-თოხნას ვაზის სხელას, შეწამელას, კრეფას (როველს) – მევენახეობის კულმინაციას, რომელიც საზოგადო სეიმშია გადაზრდილი, – ქვევრების რეცხვას და ყურძნის წურვას თავ-თავისი სიმღერები ახლავს, რომლებიც ამ დიფერენცირებული შრომის სპეციფიკას ასახავენ. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ყოველი ლექსი, რომელიც ვაზსა და ყურძნს 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 წეეროში ჩიტი გჭამდა, გიდლით ჩამოგიტანეო,
საწნახელში რომ ჩაგყარე, ფეხით გამოგიყვანეო,
ქვევრები რომ გაგირცხე, ჩაფით გამოგიტანეო,
ამდენი შრომა გაეწიე, მაინც არ გამიტანეო”. (აკაკის კრებული, 1899 X,

II, 35-36).

გაერცელებული აზრით, ყურძნის ღვთაებად მიჩნეულია აგუნა, რომლის მხოლოდ სახელია შემორჩენილი, ისიც საორადულად. აგუნა რთელში ცენტრალური ფიგურა უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მისი ხსენება საახალწლო რიტუალით არის შემოფარგლული. ვერ ვადასტურებთ რაიმე ნარატივს მის შესახებ და სასიმღერო ტექსტს, სადაც მევენახე უნდა შესთხოვდეს მას რთელამდე ან საკუთრივ რთელში ყურძნის ბარაქიანობას. მაგრამ საგულისხმო ის არის, რომ შემახილში, 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 გაქონდათ ვენახში და აგუნას ხმამაღალი ხმობით შემოუვლიდნენ მაღლარს: “აგუნა, აგუნა, შერეიარე! ბახუას კარებთან გეიარე! ჩვენს ვენახში ასეთი მტევანი (ბავშვს აიყვანდნენ ხელში), სხვის მამულში ნაფოტი და ფურცელი!” ამავე სიტყვებს, მცირეოდენი ცვლილებით, დასძახებდნენ საწნახელს, თან ხეზე ნაჯახის ყუთი აკაკუნებდნენ, თითქოს აგუნას უხმობდნენ: “აგუნა, აგუნა! ჩვენსკენ ჩამეიარე! ბახუსა და ასკანაზე გეიარე! ჩვენს ვენახებს სიკეთე მიეცი, სხვის ვენახში ფურცელი გამომრავლე!” 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 შემახილით: “ანგურამ

ჩამოიარა ილითა და მილითა, ორშიმო და ხრიკითა! ჩვენი მაძული ჩეიარა, წ(ე)ივი მეიტება, ღვინის ღვარი ააყენა! ისხა, ისხა, ისხა... გაჰოლმა ყურძენი, გაღმა ფურცელი!" ილი(?), მილი, ორშიმო, ხრიკი – მეღვინეობის ინვენტარი – აგუნას, ღვინის ღვთაების, ატრიბუტებია.

ამრიგად, კოლექტური სამიწათმოქმედო შრომა სანახაობით და სახეიმო სახეს იღებს, რომელშიც ჩართულია მთელი მოსახლეობა დიდიან-პატარიანად, ვისაც კი შრომის უნარი დაკარგული არა აქვს (დრმად მოხუცი და თოთო ბავშვები). ნადი, ხელხვეი, რთველი – ნამდვილი სახალხო დღესასწაულებია, რომლებიც რელიგიურ დღესასწაულებთან ერთად შემოქმედებითი შრომითი სიხარულით და იმედებით მსჭვალავს მიწის მუშაის ყოფას.

თიბვის ლექს-სიმღერები

თიბვა, როგორც მნიშვნელოვანი სამეურნეო აქტი, განსაკუთრებით საქართველოს მთიანეთისთვის არის ნიშანდობლივი, იგი მესაქონლეობასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ამ საქმიანობის დროს სამღერო 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" მთიბელი, 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 პოესიაში სიკედილის მოქმედების მეტაფორაა:

„სიკედილმ თქვა: ზღვის გაღმით ეივაჲ, ზღვა ჩქეფით გამოუიარს,
შამოეხე ფშავის მთაზედა, ეარდნი ჰყუოდეს, იანი,
ჩაუდებ, ისე ჩაეთიბე, რო კარგმა ცელმა თიუანი...“ (ქართ. ხალხ. პოესია,

VII, № 158).

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

„ღულის მოინდერებს რომ გაეცდით და ჭალაში გადაეუხეით, გზიდან ცოტა მოშორებით სერზე მთიბავ ხეცსურების სიმღერა შემოგვესმა. ცხენი შევაყენე, დაუგდე სიმღერას ყური, მაგრამ ერთობილი ნაღვლიანი ხმის მეტი ვერ გაეარჩიე-რა. სამუშაო ხეცსურების ლექსის გაგება მინდოდა, ევლარ მოვითმინე და მთიბაეებს ხმა მივეცი. რამდენსამე წამში ჩემს გვერდით იდგა ცნობილი მინდია. საღამის უმაღ მინდიას კსთხოვე ეთქო ის ლექსი, რომელსაც ისინი მღეროდნენ. ამ ლექსს ჩვენ მუშაობის დროს ვმღერითო, მითხრა მინდიამ და ნელა გარკვევით სთქვა:

„ლორათ შაბურა არა ხარაო,
ჭარო ნაბამო რკინისაო,
კედო ნაგდებო სინისაო,
გამოგორგელილო რკინის კვერაო“.

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

“ქალებო, ჟამის ნახოცებო,
ქეიშისას არ იდინეთაო?
ჭიშველსა არა გახენეთაო,
ჭიშველ მთიბლები არ თიბდაო?
ცელები არ უნათობდაო?
სიმღერებს არ იძახდესაო?”

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 ხელხეავს, ვერც კალოურს ვერ წარმოვიდგენთ კოლექტივის გარეშე ინდივიდუალური შესრულებით.

მკაცრად თუ შევხედავთ, 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. მთიბელს არ შეუქმნია მთიბლური, თუმცა მას სახელი ამ საქმიანობის მიხედვით ეწოდა.

ინდივიდუალური შრომის სიმღერად ითვლება “ურმული”. მაგრამ არის იგი მკაცრი ან რით 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 ჟანრის – საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო და ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური – ტექსტებით. მისი სიმღერა არ არის აუცილებლობით დაკავშირებული ურმის გზასთან. მეურმის სიმღერა წარმოშვა მარტობაში. 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 ღამეებში.

მქსოველი ქალების ძილის გასაფრთხოები სიმღერა:

“ძილო, რასა მეძინები, მე საბრალოსაო,
მე ძილმა ასე მიბრძანა, მე საბრალოსაო,
დაწექ და ღაიძინეო, მე საბრალოსაო,
ვინც რომ გულისა გიჟყარდეს, მე საბრალოსაო,
ისიც გვერდს მოიწვინეო, მე საბრალოსაო,
ძილო, ნუ დამეძინები, მე საბრალოსაო,
დაურთაე და შეუკერაე იმ საბრალოსაო.

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

შრომის სიმღერებს მივათვლით “ურმულს”. ურემი ტვირთის გადასიდვის საშუალებაა, ტვირთის ზიდვა კი შრომაა, თუმცა აქ ცხოველები (განსაკუთრებით, ხარ-კამეჩი) შრომობენ. მათაც ესაჭიროებათ გაიჩნევა, რასაც ელიან კიდევ ისინი: “აქლემები და ხარები მიეჩვიენ, რომ მათ სიმღერით შეუტევენ ხოლმე და, რაც უფრო მძიმეა ტვირთი, მით უფრო ხმა მაღალია და ხანგრძლივი სიმღერა” (კარლ ბიუხერი, შრომა და რიტმი, გვ. 37). გასეთ “ივერიაში” ურმით (ურემზე) “შრომის” თავის დროზე ყველასთვის ცნობილი, მაგრამ დღეს გადაუარდნილი შრომითი ჩეულებია გადმოცემული: “ყველამ კარგად იცის, რომ ჩვენმა გლეხ-კაცებმა ქარავნით წასვლა იცოდნენ ერევნისკენ (ყულფში) მარილზედ. შეიყრებოდნენ ერთად, შეაბამდნენ ასს, ორასს ურემს და სიმღერით გაუდგებოდნენ გზასა...” (“ივერია”, 1881, №2, გვ. 830, მით. თ. ოქროშაძის წიგნიდან). ლიტერატურაში ლაპარაკობენ “ურმულზე”, მის ნაღვლიან პანგზე (ნ. მაჩაბელი, ილია, აკაკი, შ. არაგვისპირელი, ირ. ევედშვილი, ი. ზურაბაშვილი, გ. ლეონიძე...), მაგრამ რომელია ეს “ურმული”, უცნობი რჩება. ილია ლექსად გვიხასიათებს მის უცნაურ ძალას: “ღულუნი იგი ჩამრჩენია გულს, მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარი”, მაგრამ არ გვეუბნება, რა სიტყვებს მღეროდა ის მეურმე ან თუ ახლდა სიტყვები ამ “მწუხარე” პანგს? ან იქნებ მრულებით უსიტყვო იყო? ილია ზურაბაშვილის ცნობით, ურმულის საუკეთესო შემსრულებელი სესიაშვილი “არაერთად სიტყვას არ მიმართავდა პარალო-პარი-პარალოს 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 გადავხევეი, მერე შეილხა და ცოლსაო”.

კლასიკურია ეს სიტყვები, ნამდვილად გამოხატავს ქართველი კაცის ეთიკურ იდეალებს, მაგრამ საეჭვოა, იგი ურმულის კანონიკურ ტექსტად ჩაეთვალოთ (არსებობს კი ასეთი რამ?) – ყველა მეურმე ხომ არ დადის მარილზე? უფრო ადეკვატური იქნება, თუ ეკრძოდ ამ სიმღერას, მარილზე სიარულის შრომის სიმღერად ჩათვლით. მარილზე წასულ ქარავანს უთუოდ ექნებოდა თავისი რეპერტუარი, მაგრამ სამწუხაროდ მისი შემადგენლობა და შინაარსი ჩვენთვის

უცნობია. ლიტერატურიდან ცნობილია შორის მანძილზე “ქირაზე სიარულის” მიუღი შრომითი ინსტიტუტი. შეძლებული ოჯახები, რომელთაც კყავდათ საკმაო და ძლიერი გამწვევი ძალა, დადიოდნენ ქალაქიდან ქალაქში და გადაჰქონდათ ტეირთი. ჰქონიათ შეიარაღება, ჰყოლიათ ძაღლები და მამლები ღამის სახმილავთა შესატყობად. რას მღეროდნენ ისინი ღამეულ გზებზე? რაიმე “კანონიკურს”, საგანგებოდ მოქირავნეთა ქარავნის შესატყვისის თუ ნებისმიერ სიმღერას, რომელიც, შესაძლებელია, კანონიკური გამხდარიყო? ჩემი ფიქრით, უპრიანი იქნებოდა ურმული სიმღერებისთვის მარტოობის დაძლევის, დაუსრულებელ გზაზე მოწყენილობის განსაქარეველი სიმღერები გვეწოდებინა. ამოდ არ უწოდებს ი. ზურაბაშვილი ურმულს “ფიქრის სიმღერას”.

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

“ურემო ფერსომაღალო, 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!

ცუღია 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 სელაში 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” თორმეტრემულს, სადაც საგმირო ჟანრი ორ სქელ ტომშია (III, IV) განთავსებული. და თუ ამ ტომებში დაბეჭდილი ლექსების წარმომავლობით დაეინტერესდებით, გაირკვევა, რომ მათი აბსოლუტური უმეტესობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან მხარეებს ეკუთვნის. ირკვევა, რომ საგმირო პოეზია, ძირითადად, ფშაგ-ხევსურული, თუშური, მთიულური და გუდამაყური 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 ღეთისშვილთა პატრონობის ქვეშ გაერთიანდნენ. მომხდურ, გარეშე თუ შინაურ, მტერთან ბრძოლებში ხდებოდა მოსახლეობის კონსოლიდაცია საყმოებად, რომელმაც კულმინაციას XVII საუკუნის პირველ ნახევარში მიაღწია. ეს იყო ზურაბ არაგვის ერისთავთან ბრძოლების ხანა ანუ, როგორც მეხსიერებამ შემოინახა, “სისხლის წეიმების” 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 საყმოთათვის ტერიტორიის მოსაპოვებლად, რაც მითოლოგიური ეპოსის დელაზრს შეადგენს, თავის მხრივ, “სისხლის წვიმების” ეპოსის არქეტიპი ხდება. აქტები, რაც ჩაიდინეს ღვთისშვილებმა “მას ჟამსა შინა”, მეორდება საყმოში ახლა და აქ მათ თვალწინ. ღვთისშვილი მეომრის, “კაი ყმის” ეტალონი ხდება. საყმოს ბრძოლები ღვთისშვილთა ბრძოლების პარადიგმებია.

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 პოემა ასახვა. ლექსის ცოდნას თან ახლავს მომხდარი ამბის ცოდნა ანდრეისის სახით, ურომლისოდაც გარეშეთათვის ლექსის შინაარსი ბუნდოვანი ხდება და, შეიძლება, სიმძაფრესაც კარგადეს. სხვა კუთხეში ლექსის გაერცელების 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 მეტყეველების თავისებურებებზე, სადაც შეიქმნა ლექსი. ცხადია, ცუდად გაგებულ სიტყვას მიმგნავებული სიტყვა ცვლის. ანუ, ამ შემთხვევაში მთელი ძალით არის ამოქმედებული ვარიანტულობის გარდაუვალი კანონი.

საგმირო ლექსი, რომელსაც ჩვენ შეგვიძლია ბალადა ეწოდოთ, როგორც წესი, ორთაბრძოლაზეა აგებული. ვინ არის მისი მთავარი გმირი? მთავარი გმირია ის, ვინც იღუპება ორთაბრძოლაში. გმირი იღუპება, კარგავს სიცოცხლეს, მაგრამ იხევეს სახელს. მისი და საზოგადოების პრინციპია “სჯობს სახელისა მოხევესა ყოველსა მოსახევეტლსა”. *სიკედილი* და *სახელი* – სიკედილი ის ზღვარია, რომლის იქით გმირი გადადის *სახელის* საუფლოში. მხოლოდ სიკედილში გამარჯვებას შეუძლია მოუტანოს მას სახელი. ცოცხალი გმირი წინააღმდეგობრივი ცნებაა და სწორედ ამიტომ არის, რომ უკლებლივ ყველა საგმირო სიმღერე-ბალადა მეზობლის სიკედილით მთავრდება და ეს სიკედილი სახელანია.

ამრიგად, საგმირო ბალადაში გადმოცემულია გმირის უკანასკნელი ჟამი, იგი ჩაყენებულია სიკედილ-სიცოცხლის მიჯნაზე, საზღვრბლო სიტუაციაში, როცა უნდა გადაწყდეს მისი ბედი, რომელსაც ის ქმნის აქ და ახლა, ამ წამებში. ამ დროს, აქ 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. სიცოცხლე, რომელიც მიეცა, მან იცის, წაერთმევა, მაგრამ ის, რაც მან სიცოცხლის წილ მოიპოვა, არასოდეს წაერთმევა მას, “რომელი არასანად მიეღოს მისგან” (ლუკა 10:42). ეს ის წამებია, როცა გმირი სრულად აუღლდა თავის ეგზისტენციას, თითქოს აქ ჯამდება მისი მთელი ცხოვრება. ამ დროს გამორიცხული უნდა იყოს შემთხვევითობა. ჩვენს წინაშეა *შიშველი*

ადამიანი თავისი ერთადერთით, რაც არის მისი სიცოცხლე, და არსებობით. ამიტომაც სიმღერე უკიდურესად ღაღონურია და, რაც მთავარია, ყველაფერი დანახულია არა გარეშე, არამედ მისი თვალთ.

სიმღერე-ბალადის აგებულება მარტივია: ექსპოზიცია – გმირის შემოყვანა თხრობაში; თუმცა სიმღერე შეიძლება დაიწყოს მოწყვეტით, ეს აბრუქტო (“ფხოველი და შავანელი”); შეხედრა, შებრძოლება, აღსასრული. შეიძლება მას ახლდეს “დასკენა”, ექსტრასიუჟეტური მონაკვეთი, სადაც გადმოცემულია დაღუპული გმირის ერთგვარი შეფასება, შექება ან დატირება თუ გამოძახილი მის სიკედილზე. (იხ. “იონეური”). სიმღერეს პერსონაჟთა მინიმუმი ორი პირია, იშვიათად ერთი (“ბალათერა”), შეგვხედება სამიც (“შოლა და მთრეხელი”).

გავეცნოთ უმოკლეს ბალადას არა მხოლოდ ქართულ, არამედ მსოფლიო ბალადებს შორის. ეს არის “ფხოველი და შავანელი”, რომელსაც პირველად ეხედებით თედო რაზიკაშვილის ჩანაწერებში (ამ ვარიანტში იგი შეიდსტრიქონიანია):

„ერთი ვაჟკაცი ფხოველი, შავწყალს საომრად დადგაო,
ადგა და შინ წამოვიდა, გზას შავანელი შახედაო.
ჩაჭრეს, ჩაკაფეს ერთურთი, მაშეელი აღარ შაშაო.
ცითა მოვიდა ყორანი, მაგათ ნაკეალევეს დახეყო.
ჯერა დაითვრა სისხლითა, მერე ლეშ ჰკაბა, გაძდაო.
ადგა და ისევ წავიდა, მაგათ ვაგლახი დასცაო:
„ორნივე ყოფილან უჭკონი, ერთმ მაინც რად არ დასთმაო?“

ჩანაწერს ახლავს ჩამწერის შენიშვნა: “მე ამათი ვერა გაეიგე რა: ვინ იყო შავანელი ან სადაური...” ყველას, მის წამოკითხველს 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 გაეიგე რაო”. ჩამწერს ვერავეითარი 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 სახელებიდან 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 ხეცურულად იტყვიან ერთ “ყუხუ”. ყოველ სტრიქონში თითო კადრია მოქცეული, რომლებიც ერთმანეთს ელვის სისწრაფით ენაცვლებიან. ზოგჯერ ნახევარ-ნახევარი სტრიქონები გადმოგვცემს თითო სურათს: “ადგა და შინ წამოვიდა, // გზას შავანელი შახედაო”. ეს იმიტომ ხდება, რომ დრო ჭირს, დროის დეფიციტს განიცდის გმირი. “ადგა და შინ წამოვიდა” არა მხოლოდ ერთი კადრია, არამედ ის ერთ პათოსს გამოხატავს, იმის სრულიად საწინააღმდეგოს, რასაც გვიჩვენებს მეორე კადრი: “გზას შავანელი შახედაო”. თუ პირველში სასოწარკვეთაა უსახელოდ (“უერთოდ”, როგორც კელაე

ხევესურეთში იტყვიან) შინ უკუქცეულისა, შეიძლება ითქვას, სახლში სასიკედილოდ (“სირცხვილ ას” ასეთი აღსასრული!) განწირულისა, მეორე კადრში მას იმედმოცემულს, ალბათ პირქუშად გახალისებულს ეხედავთ. ამ შეხედვრის 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 ეპიკაცი ფხოველი” თავად მართავს დროჟამს, მის დინებას საკუთარ დროჟამად აქცევს. ეს მისი მონაპოვარია, მისი განუყოფელი საკუთრებაა, ის ერთადერთი, რაც მას აბადია ამ ქვეყანაზე ამ წამებში. ყოველი *მაშველის* გამოჩენა გააცამტყერებდა მის იმედებს ამ სანატრელი წამის წართმევით. ამ წამისთვის დადგა ის “შავწყალს” და ამის უკუგდასაყოფად შეითხსა *სიმღერეს*. ამ წუთისოფლის მომხმარებელი ჭკვიანი ყორნის გონიერული სიტყვებიც ამ წამის გამართლებას და განდიდებას ემსახურება. ბალადის გმირები ერთმანეთს არ ესიტყვებიან. სიტყვისგების ღირსად არ თელიან ერთმანეთს? თუ ამის დრო არა აქვთ? ალბათ. ერთადერთი, ვინც – ეს არსება აქ ნამდვილად “ვინ” კატეგორიას განეკუთვნება – სიტყვას ამბობს, ეს ყორანია. მისი სიტყვები საესება ცინიზმით, რომელიც მოყმეობის საპირისპირო იდეოლოგიის გამომხატველია. მაგრამ სიმღერე ყორნის, დაეუშვათ, ცინიკური შეფასებით კაიყმობის კოდექსის ერთ პუნქტს აყალიბებს, იმას, რაც სიმღერეს ავტორს უნდა ჩამოეყალიბებინა. ასე რომ, ეს ყორანი თავისდა უნებურად განადიდებს ერთუთრის დამხოცველ მოყმეთ. ფხოველ-შავანელის ყორანი ღრმად ინდიიდულურია, არ კგავს სხეებს, რომელთაც დაღუპული კაიყმის მიმართ აღტაცების სიტყვები აღმოხდომიათ, როგორც, მაგალითად, ამ სტრიქონებში:

ყორანო, ჭარის ღელესა არ მათელიე თვალია,
ველგუჯა არა ღნახია, ხუშაიშვილი ხარია?
ვნახე და ქვეც მაიმწონა: ღიდ-ღიდნ სხდომიყენეს თვალია...

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

ჭიმლის კლდეთ ყეფდა ყორანი, ერთი უძახებს სხვასო,
ველთ მიდის ოჩიაური, გავხყვეთ ამაგის კეალსო,
ჩვენი მისელისად გასწირავს ყორის წყალაზე მკედარსო.
უშიშა არ დაგვაკლებდა სახაროდ ღიდლელის ძეალსო (ქპ IV №8).

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

ყომასტოს ყორნებ აძრახდა, დაბლა დაუშენეს მჭარნია,
ჯერ კი ჩაითრევენ სისხლითა, მემრე ცომა ხრეს ძეალა.
დალოცეს თოფის დამკრავი, მემრ – მხირთა წინამძღვარია (ქპ IV გვ. 87).

“დალოცვის თოფის დამკრავი” – (ან თავად თოფის დალოცვა, ძეალის გამჭრელი ხმლის ქება და სხვა) ეს საგმირო ბალადის დასკვნაა. ასე რომ, ყორნების პირიდან უნებურად გამოდის “უტკო” მოყმეთა ქება-დიდება.

ის, რაც “ფხოველ და შავანელში” ემბრონალურად არის მოცემული, სხვაგან მეტი სიცხადით არის გაშლილი, თუმცა მაინც რჩება ერთგვარი ბუნდოანება, რომლის გაფანტვა მხოლოდ ამბის პროსაულ გადმოცემას, ანდრეზს, შეუძლია. ავიღოთ “იონეურის” სიტუაცია. სიტყვები, რომლითა იწყება ვარიანტთა აბსოლუტური უმრავლესობა, “*ჭიმდაში იეანეური რას-რას შაატყობს თავსაო*” ან უფრო გარკვევით: “*რას-რას უფიქრობს თავსაო*”, ან მომდევნო: “*ფშაობა გაუბედავის*” (ფშაეში წასელა გაუბედავს) გვამცნობს მის გადაწყვეტილებას, მაგრამ არ გვეუბნება, რამ გამოიწვია იგი. წინა ბალადაში ამის მინიშნებაც არ არის, იმდენად ცხადია, რომ შეაწყალზე 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 გაიზადებულს, ჯღანებს უბანდავს, მამა – შეილს, რაც გამორიცხვლია ორდინარულ პირობებში, ყოველდღიურ ყოფაში. მსმენელი უკომენტაროდ იგრძნობს, რომ რაღაც უჩვეულო ხდება.

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

ჩაეალის, ჩაეუბნება, ტუნკით იეანე სადარსა:

ცხენავ, გეტყობა, გეშინის, გულს მე ჩაეიდებ, მაგარსა,
ჩაეაველე ტერელოზედა (ვარ. თერეთეგოსა), ჩაეტანინებ ნაღარსა,
შენაც იქ მოგკლავ, ტიალო, თავსაც იქ დაედებ, ჭადარსა,
ცოცხალ შინ ვერ დაებრუნდები, იქ ვერ გაეწირაე მამასა,
ციხეს დაუენგრეე ისრითა, წეერზე გადაედებ ქამარსა.

უჩვეულობა ჩანს ცხენის შიშში რაღაც გამოუცნობის წინაშე – მხედარს უხდება მისი გამხნელება, თუმცა პირიქით კი შეიძლებოდა ყოფილიყო: მხედარი გამხნეებულიყო ცხენის თანადგომით; უჩვეულოა ამ სასოწარკვეთილ ლაშქრობაში (“*ცოცხალ შინ ვერ დაებრუნდები*”) მუქარა ციხის ისრით დანგრევისა. ყველა სიტყვა, რასაც მხედარი წარმოთქვამს, ინტონაცია, როგორც ამ სიტყვებს წარმოთქვამს, ბალადის ტრადიციულ დასასრულზე მეტყველებს. მსმენელს არ ეტყება, რომ მხედარი ვერ დაიხსენის მამას და შინ ცოცხალიც არ დაბრუნდება... ახდება ყველაფერი, რასაც მხედარი უწინასწარმეტყველებს თავის თავს და ცხენსაც.

ალრაფერს 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 ბალადის ექსპრესიულობას.

ქართული ბალადა, გამოწაკლისის გარეშე, გმირის სიკვდილით მთავრდება, ანუ ეს იმას ნიშნავს, რომ ბალადაში, როგორც წესი, გმირის ცხოვრების უკანასკნელი წამებია გადმოცემული. მისი ცხოვრება ხომ ბრძოლაა, სიცოცხლის

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

ზემოთ განხილულ ბალადაში (“ჩავალის, ჩაუბნება”) გმირის ეგზისტენცია ჯერ არ გამოანათებულია, 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 პანსელი ზღვაოსანი ეატრები 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 ევროპული 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 კჰონდეს იმაზე მეტი ფასი და ღირებულება, რაც აქვს სიცოცხლეს, რომელიც ერთადერთია და განუყოფელი? არის ადამიანიში (არა მის გარეთ) ისეთი რამ, რისთვისაც იჭირება სიცოცხლე. ეს რამ გაწერვის გადაწყვეტილებაში იჩენს თავს; ეს არის ნება, რომელთაც ადამიანს შეუძლია მართოს თავისი სიცოცხლე, რომლის წყალობითაც ადამიანი სიცოცხლეზე მაღლა 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. ტაბუკი, საკარგყმოდ გამზადებული, ბალათერა ჯაბუშანური (ამავე სახელწოდების ბალადის გმირი) დედისძმებისგან მოითხოვს მაიმონიც ჩაჩქანს, რომელიც ჩამის სიკვდილის შემდეგ მათ პქონდათ მიბარებული. ბიძებმა არ მისცეს ჩაჩქანი, არ ჩათვალეს მოწიფულად, გაჯაერებული გამოსტუმრეს ბალათერა (“ქეა-რკინას ამტვრევს კბილითა”). მაგრამ სულ მალე ბალათერას შესაძლებლობა ეძლევა დაამტკიცოს, რომ ის მოწიფულია ჩაჩქანის სატარებლად (“ჩაჩქანი” აქ საბრძოლოდ მოწიფულობის მეტაფორაა). ბალათერამ მოიგვრია ჩასაფრებული მხირები, სისხლმდინარენი გააქცია ისინი, მაგრამ არც თავად გადარჩენილა უჭრილობოდ, რომელიც სასიკვდილო გამოდგა. მეღექსე ჭუნწია ბალათერას გმირობის გამოხატვაში. რასაც ის გამოხატავს, ისევე და ისევე ეგზისტენციის გამოვლენაა – აქედან ვერწმუნდებით, რომ ეს წამები ბალათერას სიცოცხლის უკანასკნელი წამებია. ასეთი ყოფილა ბალათერა, მისმა დედისმებმა კი არ იცოდნენ. დაფარული გაცხადდა ასეთი ტრაგიკული აღსასრულით. ბალადა თავის კულმინაციას ამ ორ სტრიქონში აღწევს, რომელთაც კომენტარი ნამდვილად არ ესაჭიროებათ:

მარტუამ ბალთერამა მთა გარდიარა გმინითა,
გადაქინდა ღელასა 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 ხევესურული ბალადისა, რომლის გმირი, სახელად ივანეური (ვარ. იონეური), გვარად გაბური, სოფლით ჭიმლიონი, მიეშურება ფშავისკენ, რათა ყველაზე განთქმულ ვაჟკაცთან შებრძოლებით ჩამოირევცხოს სირცხვილი, რაზეც ბალადა არ ლაპარაკობს, მხოლოდ ანდრეშული გადმოცემით ვიცით. ივანეურს რაღაც საკციელთ ("თავისი სიამაყით") ჯვარისთვის უწყენინებია, ჯვარი გასწყრომია და "გაუყრევად წვერი". ბალადა, მისთვის დამახასიათებელი პოეტიკისამებრ, მოულოდნელად *ეს აბრუტო* იწყება, ფშავში წასასვლელად მზადებით, შინაურები (დედ-მამა) და მთელი სოფელი, ჯვარიც კი ("*წალმ დაჰყევ, ჭიმლის გიორგიე, შენს პატიმარსა ყმასაო*"), ასევე მამიდაც ("*ყინაღ დასწერდა ჯვარსაო*"), როცა რომააში მის სახლს ჩაუვლის, მონაწილეობას იღებს მისი საბოლოო გზაზე გასტუმრებაში. ბალადის ინტენციიაში დევს მისი უკან არდაბრუნება. ივანეურს სხვა დანარჩენ ვაჟკაცთაგან, რომლებიც სოფელში დატოვა, ერთი უპირატესობა აქვს და ის სიტყვის უთქმელად იგრძნობა *სიმღერეში*. ის დრო, რაც მას ჭილიდან ცაბაურთამდე მისვლაში და იქ გამოირჩეულ ყმასთან შეხვედრამდე დასჭირდება, მას ეკუთვნის, დრო სავსეა მისი ეგზისტენციით, ვერავითარი გარეშე ძალა ვერ წაართმევს მას ამ დროს, ვერაეინ უკან ვერ დააბრუნებს ივანეურს, რომლის სულისკვეთება ამ ორ სტრიქონშია მოქცეული: "*ღმერთო, ჯუთუას შამყარე, ან ყარტაულას, ჭარსაო! მაკლულსა ჯუთუაისას ღმერთ აღარ დასდებს ბრალსაო*". ეს მისი არჩევანია. "უამი ჩემია", შეეძლო მას ეთქვა. ამ უკანმოუქცეველ გზაზე რაიმე შეფერხება ისეთივე დამაღონებელი და სასირცხვილო იქნებოდა მისთვის მისივე თავის წინაშე, როგორც ფხოველისთვის შაეწყალთან ამოოდ დგომა იმ შეიდსტრიქონიან ბალადაში.

„სირცხვილ ას სიკვდილ“, ამბობს კაი ყმა. მაგრამ როგორი სიკვდილი. სიკვდილი ევლზე, 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 დაბეგრდა და თითქმის დაბრმავდა, სულმუღამ იმაზე ფიქრი აწუხებდა, რომ საწოლში არ მომკვდარიყო. რაკი მხოლოდ ბრძოლაში დაცემულთა ხვედრია ვალპალა, "ჩაღაზე სიკვდილი" კი – საძრახისი, სხვა რა დარჩენოდა სტარკიდს, თუ არა კისერზე ჩამოეკიდა ოქროთი სავსე ქისა, მკელელის მიზიდვის მიზნით, და გასულიყო გარეთ. საბოლოოდ მან თავი მოაკლევინა პატერს, რომლის მამა მას ჰყავდა მოკლული (ა. გურგენი).

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

ზენ ბაცალიგოს თოვსა თოვს, ქვენ ბაცალიგოს შრებისა.

თინიბექაურთ ციხესა კუთხი მარჯვენა სქდებისა.

თავს აზის შავი ყორანი, ლიბუში გველი ძერებისა...

შიგა წვეს თინიბექაი, გულსუწადინოდ კედებისა...

რას ნიშნავს აქ “გულსუწადინოდ”? იმას ხომ არა, რომ თინიბექას საერთოდ არ სურს სიკედილი? რა თქმა უნდა, არა. გულსუწადინოდ აქ ერთადერთ რასმე უნდა ნიშნავდეს: ციხეში, თავის შინაში, სიკედილი არ სურს თინიბექას. მისი წადილი ველზე სიკედილი იქნებოდა. მაგრამ ის სარეცელზე კედება. ერთ-ერთი ვარიანტის “უზიარებლად კედებო” შორსმიმავალ ფიქრს და ეარაუდს აღგვიძრავს, თუ გავიხსენებთ ფრაგმენტს ე.წ. საგმირო-სამეგლითარო ლექსიდან: “*ოში მოკლულსა გაჯაცსა რად უნდა ზიარებო?*” ეს ასეა, მაგრამ თუ თინიბექა უზიარებლად კედება, იქნებ ამით ის არის ნათქვამი, რომ იგი ბრძოლის ველიდან სასიკედილოდ დატრიალი არ დაბრუნებულა? რადგან ბრძოლაში სისხლის გაღება ზიარების ტოლფასია (გავიხსენოთ სისხლით ნათლისღება). განა შემთხვევითია, რომ ივანეურის აღსასრულს ბაღადის ერთ ვარიანტში მსხვერპლშეწირვის სახე აქვს: “*მაუქნევს ხოშურაული, გააგდებინებს თავსაო, თავს მასჭრის ბატკანიითა, შაჰრევს ჯგარჯიარის კარსაო?*”

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

ახიელს თეთრსა ციხესა ჩარდახი ჩამოსდისაო,

შიგა ზის შექიაური, თავს ცეცხლი გადასდისაო,

შექიაურის კირიმი გულმწუხრად გამოდისაო...

აქ ერთადერთი სიტყვა “გულმწუხრად” ყველაფერს ამბობს.

“ზენ ბაცალიგოს” ორი გაგრძელება აქვს. ერთში მოცემული ცდა თინიბექაის სიკედილის მიზეზის გარკვევისა, რადგან აუტანელია, როგორც უოქეთი, შინ სიკედილი, რასაც ვერაფერი გამოასწორებს. ვარიანტში ციხეში მომაკედავს კვირთა ქვია სახელად და იგი ჯიხვების დევნას შეუწყნარავს, რაც შეიძლებოდა ბრძოლაში დაცემის ანალოგიურ აღსასრულად მიენიდა რომელიმე მთქმელს. “*ჯიხვებს ნუ ჩასდევ კვირთაო...*” ასე იწყება “ბაცალიგოს” გასაგრძელებლად გამოყენებული ლექსი, რომლის დამოუკიდებელი წარმოშობა უდაოა, მაგრამ ის კონტამინაციურად შეეზარდა “გულსუწადინოდ” მომაკედავი თინიბექას ლექსს. მას, როგორც დაღუპული მონადირის ციკლის დამოუკიდებელ ბაღადას (იხ. “ჯარჯი”), უმჯობესია, ადგილი სამონადირო პოეზიაში მიეუწინოთ.

“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,

გაოხრებული ღურჯაი სამბურში აღარ ღვებისა...

ახლა გავეცნოთ ვარიანტს, რომელიც მოიცავს მოყმის სიკვდილზე დამწუხრებულთა მაქსიმალურ შემადგენლობას:

დედა უტირის ბენავსა, გულზე აღარა სთბებაო,
დაი კი კეირიკაისა ფარაგით იხოშებაო,
ცოლი კი კეირიკაისი სანთლებურადა დნებაო,
ლურჯაი კეირიკაისი სამბურნი აღარ დგებაო,
მამა კი კეირიკაისი თმა-წვერით იხოშებაო,
ფრანგული კეირიკაისი ქარქაშში აღარ დგებაო.

თუმცა ეს სტერეოტიპად ქცეული დატრეპბანი 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 ბენავი სულ შავად იმოსებოდა,
დედას იმისას საბრალოს ტირილს აღარა ჰხდებოდა,
მამა იმისი საბრალო თმა-წვერით იხოშებოდა.

ნიშანდობლივია ცხენისა და მხედრის (პატრონის) ურთიერთობის (გაეიხსენოთ “ჩავალის, ჩაუბნების”) გათვალისწინებით მგლოვიარეთა შორის ცხენის პირველ რიგში დასახელება.

არის ტენდენცია, რომ ამ კანონიკურ სიას გამოეყოს და დამოუკიდებელი ლექსის სახე მიიღოს მოყმისგან დაობლებულთა ყველაზე, შეიძლება ითქვას, მეტროპოლისთვის ინტიმურმა ატრიბუტებმა, რომელთაგან, თუ გაეითვალისწინებთ 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:

ჩაყა, ჩახვეიის ლურჯაი, მთიბელაჲ, შენი ცხენია:
“ვერეინ შამამხედა, მთიბელაჲ, მხედარი შენი ფერია,
ვერცეინ მამიყვანს ომშია, ვერც ვინ მაჭმია ქერია”.

მთიბელაჲ, შენი ფრანგული, იტირებს, გადაიქცევა:
“აეაჰმე, ჩემო პატრონო, შენფრად არაყინ მექცევა.
ვერეინ შამიტანს ომშია, შამიტანს, გამამეცქევა”.

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

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

ლექსი ეფუხვისა და მოყმისა.

თავდაპირველი სახით ეს ბალადა, როგორც აკაკი შანიძემ გამოარქვია, ათ სტრიქონზე მეტი არ უნდა ყოფილიყო. დროთა ვითარებაში ბალადას ემატებოდა სტრიქონები, რომლებიც თითქოს აზუსტებდნენ ეფუხვისა და მოყმის შებების დეტალებს და, ასე გასინჯეთ, ბუნების სურათსაც კი. არადა, მოყმის გმირობის საჩვენებლად სრულიად საკმარისია ის მიწიმიში, რომელიც აღწერს მხოლოდ და მხოლოდ აუცილებელს. შეხვედრა ეფუხისა და მოყმისა, მათი შებმა დანახულია ერთ-ერთი მონაწილის, ცხადია, მოყმის თვალით (*"მოყმემ თქვა, პირშიშეველა"*), დინამიური კადრები ისეთი კატასტროფული სისწრაფით ენაცვლება ერთმანეთს, რომ სტატიკური პეისაჟისთვის დრო აღარ უნდა რჩებოდეს. *"დრო აღარ დასწა მოყმესა"*, ნათქვამია ლექსშივე. დროის ფეხმარისობა, როგორც ენახეთ, ორთაბრძოლაზე აგებული ბალადის უხილავი ფონია, როგორც სასუნთქი ჰაერი.

აი, სავარაუდო თავდაპირველი ტექსტი:

მოყმემა პირშიშეველა, შიბნ გაიარა კლდისანი,
ჯიხესა თოფ დახკრა, ბერკენსა, ჭალას ჯახნ იქნენ რქისანი.
შუა გზას შამაღამდა, დრონ იყვნენ შუღამისანი.
გზას ეფუხვი შამეფარა, თვალნი არისხნა ღეთისანი,
გაზით გაართუნა კალთანი, ჯაჭვისა ჯავშანისანი.
მოყმემაც ხელში იყარნა ვადანი თავის კმელისანი,
ნელ-ნელა გაჭრა ფრანგულმა, დრონ იყვნენ წაქცევისანი,
ეფუხვი კლდეთ გარდაეკიდა, ჩამააწითლნა ქეიშანი,
თაოდ კლდის თაფსედ შამოწვა მოყმე სულამომდინარი.
ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხენ ქადაგ-მისანნი,
უერთოდ არ დაიხარჯნენ ჩვენის აფხაზის ისარნი.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, მოყმე არ აპირებდა ფრანგულის მოშეველიებას და მაშინდა მოიმარჯვა იგი, როცა ეფუხვმა ჯაჭვის პერანგი შემოაფლითა მას. *"მაშინ გაუჭრა ფრანგულმა"*, გაუჭრა ისა, როცა თავადაც სულამომდინარი იყო. რატომ ერიდებოდა ეფუხვის მოკვლას მოყმე? თქმულებით, ეფუხვის, როგორც არწივის, მოკვლა იკრძალება. მოყმე განწირულია, იგი უკანასკნელ, ზღვრულ სიტუაციაშია ჩაყენებული, მას სხვა გზა არა აქვს. არსებობს აზრი, რომ ეფუხვი, რომელმაც *"თვალნი არისხნა ხთისანი"*, მას დამსჯელად მოეველინა *ბერკენი* ჯიხვის მოკვლისათვის. ეფუხვი ღეთის რისხვის გამოიხატეულია (გ. ჯაფარიძე).

გასული საუკუნის დასაწყისში, ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანს აკაკი შანიძის მასალების მიხედვით, ბალადას გაუჩნდა გაგრძელება, რომელმაც მას სახელი გაუთქვა. მის გარეშე, საეჭვოა, რომ *"ლექსი ეფუხვისა და მოყმისა"* ესოდენ პოპულარული გამხდარიყო. თუმცა პოპულარობა ყოველთვის აღმატებული ღირსების დასტური არ არის და ამ კერძო შემთხვევაში იგი ერთგვარად სენტიმენტალურ და არცთუ ხალხური წარმოშობის პუბლიცისტურ ტალღაზე გამოიკეცა.

გაეხსენოთ, როგორ მთვარდება ხალხური ტექსტი:

*"ვინ ეტყვის მაგის დედასა, კარს უსხედს ქადაგ-მისანნი,
უერთოდ არ დაიხარჯნენ ჩვენის აფხაზის ისარნი"*

დედის მოტივი აქ ძუნწად, თავშეკაებულად, ხევსურული ტრადიციის ერთგულებით არის გამოხატული. თავად ბალადა კი თავდება იქ, სადაც მოყმემ და ეფუხვმა დაასრულეს სიცოცხლე – კლდის თაფზე. აქ წერტილი დაესვა

დროს, ჩამოიტაცლა წამები, ქეიშის საათის ამწუთისოფლური ტურტელი დატარებულა. ორიოდ სტრიქონში იხსენიება ჭირისუფალი არა გლოვის მომენტში და მოყმის განზოგადებული (ამას ისრის სხენება 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 ექვსეზის 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 შეიღებ (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 დავუყვირდებით, მეორე კარი ბალადისა ხუთი მეტ-ნაკლებად დასრულებული მონაკვეთიდან შედგება. შეგუბებულია თითქოს ერთმანეთი თანამიმდევრული ზღერბლებით ბალადის ერთიანი სუნთქვა. პირველ მონაკვეთში ერთურობის დახოცვის ფაქტია აღნიშნული (“*იმათ დახოცეს ერთუროთი*”), მომდევნო მონაკვეთებში აეტორი მიუბრუნდება შერკინების პერიპეტებს და სხვადასხვაგვარად გადმოცემს მათ. პირველად დედა უმისამართოდ იამბობს ამბავს: “*ჩემ შეილს გზად ვეფხეი შაჰყრია...*” მეორეში დედა დაჭრილ(?) შეილს, ჯვრაც ცოცხალს, წყლულელებს უხვევს (ეს ლაპსუსია თუ უჩვეულო მეტაფორა?); მესამეში: წინა მონაკვეთში გაცვეთილი ხმალი აქ ბოლოს უღებს ვეფხეს: “*ხმაღმა დაკუწა ძვალია*”; ორთაბრძოლა მთავრდება და დედაც ამთავრებს ტირილს: “*მაგის მეტს აღარ გიტირებ...*” და მოულოდნელად ყოველგვარი ტრადიციის საწინააღმდეგოდ გაისმის: “*შენ არ ხარ სატირალია*”. მეოთხეში კვლავ თავიდან იწყება შერკინება დედის სიზმარში: “*ხან ვეფხეი, ხან თავის შეილი ელანდებოდა მძინარსა*”; მეხუთეში მოყმის დედა მიდის ვეფხეის დედასთან და, უნდა მოელოდებოდით, რომ დედა კვლავ წამოიწყებდა შეტაკების ამბის მოყოლას.

როგორც მოსალოდნელი იყო, თითოეული მონაკვეთი თავის საკუთარ ყუეზეა გაწყობილი ისე, რომ ბალადის ყუეი 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-საღაბროვან, უარესიც, ობივატელურ დასკენას. თუ ყორნისთვის “ორნივ ყოფილან უტკონი”, “ვეფხისა და მოყმის” მეორე მგოსანი დედის პირით საქვეყნოდ აცხადებს მოყმეთა კოდექსის უპირველეს ჭეშმარიტებას:

“არც ეგუფხეი იყო ჯაბანი, არც ჩემ შვილ შახედა ჭკეიანი”.

ჭკეიანი აქ ჯაბანის სინონიმი. ამდენად, ჭკეიანი მოუპე წინააღმდეგობრივი ცნებაა. სახელს და დიდებას მხოლოდ საღი აზრის საწინააღმდეგოდ მკაფიო იპოვებენ. ჭკეიანი ისევე ვერ მისწვდებიან დიდებას და სახელს, როგორც “ვეფხისტყაოსნის” საღეთო მიჯნურობას (*“ჭკეიანი ვერ მიხედებიან”*). ანალოგია, ოღონდ მუტატის მუტანდის, აშკარაა. სავსებით პლატონური მანტიზმის (სიმშაგის) კონტექსტში, როცა დიონისური საწყისი ადამიანის აქტიუობის 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) გეისურათებს საქართველოს მთაში შექმნილ სიტუაციას ზურაბ ერისთავის ხანაში. შიოლა, ერთი გაბუდაყებული გეარის წარმომადგენელი, არაგვის ერისთავის პარტიკულარისტული მცდელობების დასაყრდენია ხეში. პუბრისი, 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 გამოსატყული, რომლებიც დასკენის, ერთგვარი ექსტრაბალადური სიერციდან გამოსროლილი შეძახილით, აგვირგვინებს ბალადის ტექსტს:

ამბობენ ჩამაქცევასა ახალციხურის კლდისასა,
თან ჩაყოლასა ამბობენ ქერბელელაის ძისასა,
ვერ შეინახა სტუმარი, ვაი ეას ღელას მტრისასა!

მაგრამ არა, “შიოლა და მთრეხელი” ისეთი კომპოზიციურ-იდუური 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, გადასწვდა მხარო ნადებს მშვილდსა რქისასა”*), აქ არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს ყიფიანის მოძალადური მოძრაობა, შეურაცხყოფილი მასპინძლის ღირსებისა, რომელსაც სტუმარი მოუკლეს (თემა, რომელიც ვაჟას გენიამ პოემად აქცია); ტრადიციით შემავრცელებულ-გამართლებული შურისგების დაუოკებელი ვინი (*“განრისხებას ღვონ ხთისასა”*); მკელელის, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის არადნამდებობის, პირველი რეაქცია, თავი შეაფაროს ტრადიციით კურთხეულ ადგილებში, ეკლესია იქნება თუ კერია თუნდაც მოკლულის დის სახლში (*“ღაო, ვერ შამინახადი, ცხონებას შერი ძმისასა”*); კერიის მფარველობითი ძალა, შურისგების გრძნობის მძლეველი (*“წამოდო, ზაო და ბნელო, თუ სულს ვაამებ მკედრისასა”*)...

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

მაინც რა არის მთავარი? იქნებ მთავარი მოქმედი აქ დროა, ის დროჟამი, რომელიც გადის სნოში იმ საბედისწერო გასროლიდან უკანასკნელ თავშესაფრამდე, რომელმაც მაინც ვერ შეიფარა მეკლელი? ეს დრო, ავსილი ეგზისტენციალური სუბსტანციით, სადაც ერთნი არიან დევნილი (*"დაელნებას ღვაე ცისასა"*) და მდევნელი (*"განრისხებას ღვონ ხთისასა"*). დროს აქაც ისეთივე ელვის სისწრაფე აქვს, როგორც სხვაგან, სადაც ბალადის გმირი სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარს შუაა მოქცეული.

თორღვა ძაგანი

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

აქ არ ესაუბრობთ თორღვას ისტორიულობას. 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 გვაძენობს, მეორე მისი ჰუმბოლტის (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 გასაუფლებლად. წარმოშობით ის ბაგრატიონია, შობით კი – ნაწილიანი (ერთი მეორეს არ გამოირცხავს). მის ბეჭებზე *"მარჯვნივ მზე წერებულდოყუა, მარცხნისკე – მთვარის ნალიო"*. მესამე ნიშანია ნაწილიანობის მიზეზით მოპოვებული ჯაჭვის პერანგი, *"მშობილის ნაჩუქარი"* (ეს მშობილი ხან ქაჯები არიან, ხან ვეშაპია), რაშიც მისი ნაწილიანობაა განიფებული და, სანამ იგი მას ახლავს, მტრის ისრისა თუ ტყვიისაგან საიმედოდ არის დაცული. [შენიშვნა: იტალიელ მისიონერთა გადმოცემით, იმერეთის მეფეებს – ალექსანდრე III-ს, ბაგრატი დაბადებიდანვე ზურგის ორივე მხარეს ჯვარი ჰქონიათ გამოსახული, იხ. ღონ ჯუზეპე ჯულინი მილანელი, გვ. 131; ასევე ქრისტოფორო კასტელი, მინაწერები, 41, №№3,9].

თორღვა დამატებით ბეგარას უწესებს ფშაელებს (*"მშაელებე, უმატეთ ბეგარას"*): თითო ტარიგ ცხვარს და თითო ნაცრიან ტომარას (ზამთარში სანადირო გზების გასამშრალეზლად), და კიდევ *"საკარგემოთ"* არწივის ფრთას (ისრის კუდისთვის). ეს თითქოს არაფერია, მაგრამ უაზნაურო ფშაელების მთონინების ფიალა იესება და თორღვა მისთვის მოულოდნელად, ნაავადარი ჩონთას ხელით ეცემა.

- “ეინც შენ ეგ მოგცეს, თორღეო, მამა წაუწედე მკედარიო!”
ამაიწეადა ჩონთამა ისარი მჭვარტლიანიო;
- “სამჯერ მამიხე, თორღეო, სამი დაგიკალ ცხვარიო,
მეოთხედ მოსულს დაგიკალ თეთრი ქორაი ხარიო.
გისაუე დ’ ვერ დაგიწაუე, ბაგრატიონი ხარიო.
გულსა ხერა, სუქსა 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 “ამაჩქეფისას” უცხო მთავალი მოჰკრა (“ეინ უგა თვალიო”) მის შიშველ ბეჭებზე ნაწილის ნიშნებს, რომელთა არსებობა, დედის გარდა, არავის არ უნდა სცოდნოდა და “ძმობილის ნაწიქარი” ჯადოსნური ჯაჭვის პერანგიც სტოვებს მას.

- “ჯაჭვი რა უყა, თორღეო, ქაჯების ნაწიქარიო?”
- “იელოვანზე გაეწირე, გაცურდა, როგორც წყალიო”.

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

“არ ვიცი ხანდო-ჭართალი, გუდამაყარი სად არი.
მთიულეთს გამიგონია თორრეტი ციხე მაგარი.
სამხრეთით წამოგეწევა ეშაგურთ ცხენი სადარი,
ზედა სის მამესწარაი, წელზე არტყია ხანჯალი.
არაგვის პირას შამონდა, გამინახვერა ლაშქარი,
დაბრუნდა, წყალზე გარეცხა ოში ნახმარი ფარ-ხმალი”.

„შემომეყარა ყივჩაღი“

საგმიროსა და სატრფიალოს მიჯნახეა. რომელი თემატიკაა ამ ბალადაში განმსაზღვრელი: საგმირო, რაკი იგი მაინც ორთაბრძოლით მთავრდება? თუ სამიჯნურო, რაკი ქალია ჩართული ამ დრამაში? თუ შელახული ღირსებისთვის სამაგიეროს მიზლვა? 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, ფუნქციონარული და ამის გამო გაყარებული ტომით ყივჩაღის დანახეა. ხომ არის ვარიანტები, სადაც ამ მოძალადეს სხვა სახელი ჰქვია? არც მისი შექმნის თარიღია გეგმიუტანელი იმ მოტივით, რომ ისტორიული ყივჩაღი ჯერ კიდევ ყივჩაღია, რაც XII საუკუნის აქეთ არ უნდა ვივარუდოთ.

ბალადა გეხიბლავს ჯერ იმით, რომ მისი ენობრივი ქსოვილი წარმოადგენს საერთოქართული პოეტური ენის – *კოინეს* ბრწყინვალე რეალობასაც; კიდევ დასაწყისი სტრიქონების ეტიკური (*მოხოვა ღა...*) და გრამატიკული (*ვაჰმე, ვასმე*) პარადიგმატულობით; და კიდევ მოთმინების ზღვარზე არცთუ მსუბუქი იუმორით, იქნებ სარკასმითაც საკუთარი თავისა თუ ჩამოვარდნილი სიტუაციის მიმართ – “*ცოლი მოხოვა და ვერ მივეც, მიმყავდა სიღვდრისასა, ან კი ცოლს როგორ მივეცემდი, შეიღოს გაზრდილსა სხეისასა*”. სკანდინაველი მოყმე არასოდეს გაიცინებდა, მაგრამ თუ მოხდებოდა და გაიცინებდა, მისი სიცილი მოთმინების ფიალის ავსებას ჰგავდა, ფრანგულის გაცივებას. ასეთია ჩვენი მოყმე, რომელსაც ბეერის მოთმენა უხდება სამზღვარსა მუხრანისასა, ის იციანის და მისი სიცილის საზრისს ვერ ხვდება ყიფარი. “*ხელი მოჰხეია, აკოცა, მოზიდნა ნაწნავს თმისასა*” – ღირს კი ლაპარაკი იმაზე, რომ ეს ადგილი მისი მომდევნო სტრიქონითურთ – “*შესტირა საბრალო ქალმა: გაი 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 “თხისტყაიანის” 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 “თაფფარანელი ჭაბუკისგან”, აქ მასალაზე ძალადაუტანებლად შეიძლება გამოყვანილიყო 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 დაუუკირდებით შინაარსის მდინარებას, ჩვენს წინაშე აღმოჩნდება იმავე ტიპის ტექსტი, როგორიც არის ჩვენს მიერ ბალადად მიჩნეული ლექსი “ჩაჟალის, ჩაჟუნება”. რა ნიშნით ვანიშნავთ 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 აღინეს მილითა?”

რა შეიძლება ითქვას კოშკზე? აქ კოშკი თუ ციხე, რაც ააშენეს, ცხადია რეალური ნაგებობაა, მაგრამ მას სიმბოლური განსომილებაც აქვს – ქალის სახესთან, მის პიროვნებასთან, მის არსებასთან არის ასოცირებული. ჩვენი ცნობილია ოთხიოდე სატრფიალო ლექსი, სადაც კოშკი (ციხე) ან ქალის სამყოფელია ან ქალის სიმბოლური სახე. ერთგან ქალი ამბობს: “შენ რო გგონივართ, ვაჟო, არცა ეგეთა ქაღირ ვართ, კოშკი ვართ, კირით ნაგებნი, ეკლდამაის კარნი ვართ”. რა სურს ამით თქვას ქალმა? ალბათ ის თავის (და ზოგადად ქალთა სქესის) მიუწვდომლობას. ერთი მხრივ, კოშკი შეუვალაია, მეორე მხრივ, კოშკი თავისი მოხდენილი აღნაგობით და სითეთრით ლამაზი ქალის ასოციაციას იწვევს, სხვა ლექსში სხვა ადამიანის ხელით შექმნილ საგანთა (ისარი, წითელი მოვისი 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 კპირდება ქალს:

“ჩაუალ, ჩაუაგებ ციხესა, ბროლ-მარგალიტის ქეისასა,
ზეით დაეხურავ ფიცარსა აბანოზისა ხისასა.
შიგ დაეღამა ჭიქა-ჭურჭლებსა, საესესა სურვილისასა,
ყაჭ-აბრეშუმებს ჩაეკიდებ, საჩრდილობელსა მზისასა.
შიგ ჩაგსეამ, 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 შეუყვარებული იშთორის სთავაზობდა თავის სატრფოს. მაგრამ მოკვდავმა უარყო ქალღმერთის სიყვარულიც და მისი აშენებული სასახლეც, 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,
მასკელაო, შარავანდედო, მთვარის ნაჭერო ხელთაო,
ნურას ცბიერობ ენითა, ყელზე ნუ მახვევ გველთაო”.

ასეა თუ ისე, ვაჟს ქალის დატყევეების სურვილი აქვს – ამისთვის არის მოწოდებული ეს მშვენიერი წარმტაცი ციხე, მაგრამ მაინც ციხე, სადაც ქალი სხვა ნიუთებთან ერთად იქნება გამომწყვდეული ვაჟის სიყვარულის ამარა, რომელიც “სურვილით სავსე” ჭურჭლებშია გასიმბოლურებული. ეს ციხეა, საიდანაც მისი გამოხსნა გახდება აუცილებელი; მურმანის აშენებული ბროლის ციხე, სადაც დატყევეებული ქალი ელის თავის გამოხსნას.

“მანგლისშიც” ასევე მზეთუნახავად ჩასვებს 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 შეუღებეს 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 ჩასვებს. მომტაცებლის როლში მეცხვარე გამოდის, სრულიად შეუფერებელი ამ აქტისთვის, მეცხვარის მშვიდობიანი საქმიანობა თითქოს გამოირიცხავს ამგვარ მოქმედებას. ამასთანავე, ქალი მეცხვარის ტრადიციული დამწუნებელია: *“ნუ მიმცემ მეცხვარესაო, თუ მიმცემ, ისეთ კაცს მიმეც, რომ იყოს გუთნისდელაო”*, ეხეწება გასათხოვარი ქალი დედას. ამ სტრიქონს მითოსში გადაყვართ, გაგვახსენებს შემერელი ინანას თავდაპირველ არჩევანს, რომელიც სწორედ გუთნისდელაზე შეჩერდა და არა მწყემსზე, თუმცა საბოლოოდ მაინც მწყემსი დუმუზი გახდა მისი რჩეული.

ჩვენს მეცხვარეს, რომელიც ქალს თავის პროდუქტს – ყველს მიაღწევდა ხოლმე და ქალიც ხალისით იღებდა საჩუქარს და ღვინით (სამიწათმოქმედო პროდუქტით) უმასპინძლებოდა, შეუყვარდა ქალი და გაბედა ასეთი სიტყვებით მიემართა მისთვის: *“ნეტავი, ქალო ლამაზო, შენთან გამაძღო ძილითა”*, რამაც ქალის გულისწყრომა გამოიწვია *“შეწყველა მეცხვარე თავის ლამაზის პირითა”*. ქალი იწუნებს მეცხვარეს, რომელიც სამაგიეროდ ისეთ პერსპექტივას სახავს, რომ მას თავისი შეღახული ღირსების რეაბილიტაციის შესაძლებლობა მიეცეს. მისი მიმართვა ქალისადმი შეიძლება ოცნებად მივიჩნიოთ, თუმცა ის იქნებ არცთუ ისე შორს აღმოჩნდეს რეალობიდან.

“მანგლისიც ამოვარდება, ქვა აღარ ედოს ძირითა,
შენ, ქალო, ლეკებს მიჰყავდე, ვაი-ვაგლახით ჭირითა,
უკან მოვლევდეს საქმარო თავისი დამბლა ვირითა,
მე მთიდან ჩამოვიარო ჩემი ცხენით და ბინითა,
დაგიხსნა, წამოგიყვანო ქამანჩითა და სტეირითა.
ერთად ვიცხოვროთ ბოლომდე, დრო გაუატაროთ ლხინითა”.

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

გიგლია

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

გიგლიას საგმირო საქმის თხრობა ორიგინალურად არის აგებული. მთელი ტექსტი შეიძლება პირობითად ექვეს მონაკვეთად დაეყოთ. თითოეული მათგანი გიგლიას სხვადასხვა ღირსებებს აელენს. პირველ მონაკვეთში, რომელსაც ექსპოზიციას დაეარქმევთ, სიმბოლურად (სწორედ სიმბოლურად!) არის მინიშნებული მომხდარი:

“ფარსმის თავს მასწყდა მასკელავი, გირეეს დეეცა თავსუდა”.

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

– “ენი ხარ გულჭირიანი, დიკლოს ეინ ბრუნაეს ბანსუდა?
ზაფხულს ჩამაჰლევი ჭირითა, სთველს კახეთს წახვალ ცხვარსუდა”.

ეხედებით, მთავარი გმირი დიკლოვლია. 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 გზასუდა?
საბუელების შეილებმა სიტყუა არ გითხრეს წარსუდა”.

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

– “თუ გჰკითხავ, ეავო, გაიმბობთ, ლოპოტს წაუჯე წყალსუდა.
ქართლით მაუდის ტყეები, ქალი მოტირის ძალსუდა”.
– “ქალო, ნუ სტირი, ქართლელო, გიგლია გიზის გზასუდა.
თუ ლეკებს წაგაყვანიროს, წვერმც ნუ სხმია ყბასუდა.
ნემც მიუშვებენ სახშია, სწორნიმც ნუ დაჰსმენ ჯარსუდა!
თუ ტყვია გაუთაუდება, ღილი შაიჭერ ტანსუდა!”

ვინ ამბობს ამ სიტყვებს “ქალო, ნუ სტირი”? ეს გიგლიაა. მაგრამ მისი ეს გამხსენებების სიტყვები, მოტაცებულისადმი მიმართული, ვირტუალურია. ის ჯერ არ დასხმია გამტაცებლებს, როგორღა მიმართავს ქალს? იქნებ ამხსენებებს საკუთარ თავს? პოეტი ამრიგად ხატავს მის მორალურ სახეს, მის მოყმობას. ამ მონაკვეთის კულმინაციაა სიტყვები “ღილი შაიჭერ ტანსუდა!” რაკი გიგლია ამას ქალს ეუბნება, ვისი ღირსებაც მან უნდა იხსნას, ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ გიგლიას ტყვია არ გაუთაუდება და ქალს არ დაჭირდება ტანზე “ღილების შეჭრა”, რაც შეიძლება “ღილების შეხსნის” ბალადი ყოფილიყო. მაგრამ ეს არ მოხდება.

მეხუთე მონაკვეთი ბალადის ძირითადი ეპიზოდია – წინამაჟღერი მისი შემზადება იყო. აქ უკვე ეხედავთ გიგლიას ფიზიკურად, თავისი ოცნების აღსრულებაში, თავის სტიქიაში.

“ლეგებს დაენოთ ცეცხლები, რო მასკელაუები ცაზედა.
გიგლია შამეტი, როგორც რო მგელი ცხვარზედა.
თოფი პირა ძმისა მამკლავსა, ალი ღაძხია ტანზედა.
ახლა ხმლით გადაუფრინდა, მკედარი შაყარა მკედარზედა.

გიგლია დავა გამტაცებელთა ბანაკს, რომელთა შორის მისი ძმის მკელელიცაა. “როგორც რო მგელი ცხვარზედა” – გაიხსენოთ, რომ გიგლია მეცხვარეა, მწყემსია, რომელიც მეგლს უნდა უგერიებდეს ცხვრებს. ახლა გიგლია თავად არის მგელი, გამტაცებლები კი ცხვრები არიან. მგელი 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 გამოსატყულება? ან იქნებ გამოცდაა, განსაცდელს მიახლოებული?

გიგლიამ სუფთად, უსაყვედუროდ გამოარქდა თავი ამ განსაცდელს.

“ქალ უკერე გააბარუნა, მამას მიჰყარა კარზედა.

“– აქ რად მოგყვანდა, გიგლია, რად არ იგორე მკლავზედა?”

“– მე მაგას როგორ ვიგორებ, ღობა დაეასწარ წამზედა!”

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

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 ნიმუშად მოვიყვანთ სტრიქონშივე წარმოდგენელ “გასპარას ქალსა ჰყვარობდა” ნაცულად “ასპანას ქალსა ჰყვარობდა”, არც თითქოს უფრო ახლოს მყოფი “ასპინძას ქალსა ჰყვარობდა” არის მართებული, რამდენადაც თავფარაენის ტბა ასპინძას არაფრით უკავშირდება.

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

დადასტურებულია ამ სიუჟეტის უძველესი დამუშავება ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში. იგი იპოვება ოიდიუსის “მეტამორფოზებში”: და აბიდოსელ ლეანდრეს შესახებ; ლეანდრის, აბიდოსელი ვაჟი, თავის სატროფოსთან, აფროდიტეს ქალქურში პეროსთან შესახვედრად ყოველდღიურად გადალახავს ჰელესპონტოს აბიდოსიდან ფესტომდე; გზის მანათობელ ნირადდანს ქარიშხალი აქრობს, ლეანდრის ცხედარს მებაღურები გამოიტანენ ბადით, პერო კი თავს იკლავს (ქართული ბალადის ერთ იშვიათ ვარიანტშიც ასეა). იგივე სიუჟეტი იპოვება ვირგილიუსის “გეორგიკაში”, III. არსებობს გერმანელი ხალხური ბალადა ორ უფლისწულზე (მეფის ვაჟზე და მეფის ასულზე), რომელთა შეხვედრას ასევე ბოროტი ბებერი უშლის ხელს სანთლების ნაქრობით. ეს სიუჟეტი ფრ. შილერსაც აქვს დამუშავებული.

ბალადა, როგორც წესი, არავითარ დამატებით ინფორმაციას არ იძლევა ქალ-ვაჟის შესახებ. უნდა ვიფიქროთ, ამას ირიბად ადასტურებს აბიდოსური ლეგენდა, რომ მათ სიყვარულზე ტაბუა დედებული, როგორც ფესტოს ქურუმქალისა და აბიდოსელი ვაჟის სიყვარულზე. ვინ არის “აესული ბებერი”, რომელიც წინ ელობება მათ სიყვარულს? კოშკში დატყევეებული ქალის დარაჯია თუ ქარიშხლის დედაბრული განსახიერება? აესული ბებერი (ქალია თუ კაცი?) კიცხავს, კრულავს ქალს, “წინადაც ევა გყვარობდაო”, მაგრამ არც, ქალს, არც ვაჟს, არც მეღექსეს და არც მისინელს, არ აინტერესებთ, რა იყო გუშინ, საიდან დაიწყო მათი სიყვარული. დღეს ვაჟს “სღვა” პქონდა გადასალახი და “ქალი ანთებდა სანთელსა”.

ბალადაში ერთხელ მომიხდარი ამბავია გადმოცემული, მაგრამ გამოყენებულია არა ისტორიული წარსული ან აწმყო, არამედ უწყვეტელი წარსული, ანუ ის გრაამატიკული ფორმა, რომელიც, ჩვეულებრივ, დაუსრულებელი მოქმედების გადმოსაცემად (აღსაწერად) გამოიყენება. თავფარაენელი 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 პქონდა წინად საეალი, გასელას შოგ არა ზარობდა”. არა ზარობდა ანუ არ უშინდებოდა ამ ერთხელ, ამ ჯერზე, თუ ყოველთვის, როცა კი შეუდგებოდა ზღვის გადაცურება? ცხადია, ვაჟი მუდამ მზად იყო ამ განსაცდელისთვის და არა ზარობდა სწორედ ამ მუდმივ მზადყოფნას გამოხატავს. ასეთია ამ ზმნური ფორმის აზრი და მინც მას ერთჯერადი მოქმედების გამოხატვა დაეკისრა.

იქმნება უწყვეტელისა და ერთჯერადი მოქმედების სინთეზი, რასაც სხვადასხვა ზმნურ ფორმათა მონაცვლეობა გვიჩვენებს. ვაჟის ქმედება განუწყვეტელია, მას თითქმის არაფერი არ უნდა აბრკოლებდეს თვის წინაშეაში მეორე ნაპირისკენ. თუ ზმნათა ერთი წყება *ჰყვარობდა*, არა *ზარობდა*, არა *ჩქამობდა*, *ნიაეჰარობდა*, *კელაპტარობდა*, მეორე წყება *აესა ლამობდა*, *აქრობდა*, *აბეზარობდა*, *ჰგანობდა*, *ლამობდა* – ასევე განუწყვეტელ ქმედებათა გამომხატველი, მის წინააღმდეგ არის მიმართული. ვაჟი და სტიქია (მის თანხმობა აესულთან ერთად) ერთიან დიალექტიკურ პროცესში არიან ჩაბმულნი. სადღაც უნდა გატყდეს ვაჟის შემართება და ეს ხდება ტექსტის იმ ადგილას, სადაც უწყვეტელის ფორმას წყვეტილის ფორმა ენაცვლება. ამ დროს გარდატეხა ხდება, პროცესის შეყოვნება, რომლის შემდეგ ის ვეღარ გაგრძელდება. აი, ეს საბედისწერო ადგილი: “*დაპქარგა ფონი, შეშჳირდა* (სტიქია კი განაგრძობდა

თავის უწყვეტელ საქმეს), *მორევი ბობოქრობდა*.” და ბოლოს, “*გათენდა* (კელავ წყვეტილი), *დილა ღამაზი, კეკლუცის თვალეზს პევანობდა. წყალსა დაეღრჩო* (წყვეტილი!) *ჭაბუკი, ჭოროხზე ვედო* (სტატიკა!), *ქანობდა* (უწყვეტელი – ის უკვე ბუნების დინამიკის ნაწილია)” და ასე შემდეგ დასასრულამდე “*ლეშს დასჯდომოდა ზედ ორბი, გულს უგლოჯავდა, ხარობდა*”.

ვარიანტთა უმრავლესობა აღარ ინტერესდება ქალის ბედით. ეს იქნებოდა სტილისტიკის დარღვევა: ბალადა ვაჟის ნიშნით არის წარმართული და ვაჟის აღსასრულთვე უნდა დასრულდეს. ყიფნაღის 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 გეგამიც კი საერთოდ აღარ იხილება სამზეოზე, აქ არც მოვის პერანგი ჩანს, მისი ატრიბუტი, არც ორბი. ვარიანტი ამგვარად მთავრდება: “*მოყმე ჩაენთა მორევეთა, ქვესკელთა ბობოქრობდა. ქალმაც დაიგნა დანანი, სიკედილს აღარა ზარობდა*” (ქსპ VI, 608-ი).

არსებობს ცდა ბალადის განხილვისა მითოლოგიურ სკოლის მეთოდით ანუ მასში, როგორც მთლიანობაში და ზოგიერთ რეალიზმში განსაკუთრებული მითოლოგიური სიმბოლოების ამოცნობისა და იდენტიფიკაციისა. კერძოდ, ყურადღება ექცევა არა მხოლოდ მოვის პერანგის *სიწითლეს*, რომელიც ბევრი ხალხის და, მათ შორის, ქართველთა მსოფლგანცდაში სიკედილის ფერია და ამდენად არ არის გამორიცხული მისი ამგვარი კონოტაცია, არამედ ტოპონიმ თაფარავანშიც და, რაც კურიოსულია, დოლაბშიც, რომელიც ამ ბალადაში მზის სიმბოლოდ არის მიჩნეული. მაგრამ პასუხი კითხვასზე, თუ საიდან აქვს ჭაბუკს მზის ნიშანი და რატომ მიაქვს იგი სატრფიუსთან, არ ჩანს. როგორც გაირკვა, დოლაბი ამ ლექსში სრულიად რეალურ საგანს, ხისგან გამოჭრილ საცურაო მოწყობილობას ნიშნავს, რომელიც წისქვილის ქვას მხოლოდ ფორმით ჩამოჰაგეს (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 შედევრია. 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.

ე) სამგლოვიარო პოეზია

სამგლოვიარო პოეზია, თუ მას ფუნქციური დანიშნულების მიხედვით განვიხილავთ, ორი ტიპისაა: არაკანონიკური და სარიტუალო ანუ წესრეგულბითი. მათი აღრევა და ერთ რუბრიკაში მოქცევა არ არის მართებული.

არაკანონიკურია, ამ თვალსაზრისით, ცნობილი ლექსი “ხოგაის მიწი კედებოდა...”, სადაც თუმცა გმირის სიკვდილი და მასზე გლოვაა 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 მოუეა აზრად, რომ ამგვარი ლექსები მიცვალებულის დატირების მიზნით შეასრულოს. ერთია განცდის გამოხატვა, სხვაა ამ განცდისთვის საზოგადოებრივი ჟღერადობის 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, ფშაგ-ხევისურული (ნაწილობრივ თუშური) ხმით ნატირლების სახელწოდებაში ერთიანდებიან. მათ შორის არსებითი განსხვავებაა.

დალაი

“დალაი”, რომელიც მხოლოდ თუშეთშია გაერცელებული, წარმოადგენს კანონიკურ ტექსტს თავისი მკაცრი, შეუცვლელი სტრუქტურით. განვიხილოთ მას ამ სტრუქტურისა და შესრულების წესის თვალსაზრისით, რაც მას არსებითად განასხვავებს ხმით ნატირლებისგან. ეს არის ერთი ტექსტი, რომელსაც არა ჰყავს მხედველობაში რომელიმე კონკრეტული მიცვალებული. ამოდ დაეიწყებთ მასში რაიმე თავისებურის, განუმეორებლის ძებნას. ის შეეხება ყველას, ყველა მოემეს, ეინც კი ოდნავადაც მაინც უახლოვდება ან თელიან, 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 მეზობლი (“მტერთან ხმალამოდებული”), “სწორში თავამოდებული”, 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 ნაწოდ ლოგინს, მის წვერ-უღვაშს. როგორც ვიცით, ეს ჩამონათვალი, რომელიც შეიძლება იესებოდეს ვარიანტიდან ვარიანტში, ახლავს საგმირო ბაღდას ან ლექსს, რომელიც, როგორც წესი, გმირის დაღუპვით მთავრდება (კლასიკური მაგალითი “ხოგაის მიწი კედებოდა”, “ზენ ბაცადიგოს” და სხვა). ზოგიერთი მოტივი, როგორიც არის, უღვაშის მწვანედ ამოსვლა განსაკუთრებული სახის გლოვის ლექსების შემადგენელი ნაწილია.

V. რა სახით შედის საიქიოში და როგორ ეგებებიან (ვერცხლით გაწყობილი სუფრა, მეღვინეები, ხუც-ღიაკენები). “ნეტავ შენ, საიქიოსა. შიგ შეხვალ მტრედის ფერადო” ეფუძნება მიცვალებულის სულის მტრედის სახით წარმოდგენას, რასაც ხუცობის ენაზე (“ჯვართ-ენაზე”) სელიძისა ეწოდება. “ნეტავ შენ” ხომ არ გულისხმობს, რომ მტრედის ფერად ანუ სულიწმინდის სახით საიქიოში მხოლოდ კაი ყმები შედიან. ზოგადად უნდა ითქვას, რომ

წუთისოფელში “დაგროვილი” ღირსეუბები საიქიოში საგზლად მიჰყვება ადამიანს და განსაზღვრავს მის მდგომარეობას.

VI. შენდობა სახელდებით.

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

დალაი სრულდება მიცვალებულის არა დაკრძალვის დღეს, როგორც *ხმით ნატირალი*, არამედ წლისთავზე, როცა მის პატივსაცემად იმართება დოღი, რომელშიც საგანგებოდ შეკასმულ-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* ამჟამად 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 ურთობ, ცხრამარცვლიანი ლექსია, რომლის ყოველი სტრიქონი, როგორც წესი, სხვათა სიტყვის *-ო*თი ბოლოვდება. მოტირალი ამგვარად აბოლოებს სტრიქონებს (თოთო ბაეშზე ნატირალი):

“გაგორდი, ოქროს აკავანო,
მე გხედავ – დაიხარე პირქაო,
გაფრინდი ქორის წიწილაო,
ციხეში შაიჭუჭკენ მჭარნიო...”

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

ამ ტიპის ლექსი *მთიბღურის* სახელწოდებით არის ცნობილი. ეს სახელწოდება დაკავშირებულია იმასთან, რომ ერთადერთი ადგილი, სადაც, მიცვალებულის ცხედრის გარდა, კიდევ (ხელმეორედ) შეიძლება შესრულდეს და სრულდება *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, დედააკაცია. ანუ მთიბლური მთლიანად ქალთა შემოქმედებაა. უკვე წარმოთქმული *ხმით ნატირლის* ტექსტის განმეორება სხვა მიცვალებულის დასატირებლად ყოველად წარმოუდგენელია. თუ მოხდა და ერთხელ წარმოთქმული ტექსტი მიცვალებულის დატირებისა ცერემონიალზე განმეორდა, ეს იმის ნიშანია, რომ ტრადიციას ბზარი გაუწნდა, *ხმით ნატირლის* შემოქმედება შეწყდა. ეს იმის ნიშანია, რომ სასოგადოებაში ახალი *ხმით ნატირალი*, ამ კონკრეტული მიცვალებულის დასატირებლად, ვეღარ იქმნება, *ხმით მოტირალი* ქალთა შორის აღარ მოიძებნება.

ყოველ *ხმით ნატირალს* თავისი კონკრეტული ადრესატი აქვს გარდაცვლილის პიროვნების სახით ანუ, პირუკუ, ყოველ გარდაცვლილს თავისი საკუთარი *ხმით ნატირალი* აქვს, რომელშიც სხვა გარდაცვლილი ვერ შეესიარება. ამიტომაც, დაღაის ტექსტისგან განსხვავებით, *ხმით ნატირალი* ღრმად ინდივიდუალურია, მხოლოდ ამა და ამ მიცვალებულსა შექმნილი. ეს ტექსტი მისია სამარადუამოდ, 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, შესრულებოდა 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, დავიმწხავთ თვალთაო,
დავიწყებთ ტანში ცხროობასაო,
იელნაჭამსა ვლგეიართ 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 გაგიზარდე*”) ან მიცვალებულისადმი მიმართვით (“*გოგო, შენ ხარა თველექათიო, მთაჩი მხოცელი ჯიხეებისაო*”), დაგვიანებული გაფრთხილებით (“*გუეზენ, გუროს მიხილაო*”) ან საყვედურით (“*ხოშიზურო, შაგენაკლეო, მე იმას რაად მაკუეუბდიო: მაგიოლ გიორგობისაო*”), 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, გააიროვნებებს, მეტაფორებს, სიპერბოლებს, რომლებიც მოგზაურობენ მათი წყალობით *ხმით ნატირლის* ტექსტებიდან ტექსტებამდე და ქმნიან *ხმით ნატირლის*, როგორც ჟანრის, ერთიან მხატვრულ ფონდს. შეიძლება იმაზეც საუბარი, რომ ეს ფონდი ინარჩუნებს ავტონომიას საერთო-სახალხო პოეზიის კონტექსტში.

ჩვენ მაინც უურადლებას მივაქცევთ მხოლოდ *ნატირლებისთვის* დამახასიათებელ ტროპებს, რომელთაგან ბევრი მხატვრული აზროვნების შეუდარებელი ნიმუშია. საზოგადოებას შეეძლო მოეხსინა, ჩვენ კი შეგვიძლია წავიკითხოთ ამგვარი ტროპები: “ხირიმის ბარტყი” (ტყეაი), “მიწის ლოგინი” (საფლავი), “მიწის სამოსელი” (საფლავი), “ცრემლის ღილები”, “ცრემლის ძაფები” (“*სამარეს პირი გაუკერეთ ჩემი ცრემლების ძაფებითა*”). მოტირალი მიმართავს ღამეს, რომელიც მასავით ცრემლს ღერის, 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 ხეესურეთში? დედა არ შეიძლება იყოს შვილის *ხმით მოტირალი*, არც ცოლი – ქმრისა. რა თქმა უნდა, დედას ან ცოლს ეკრძალება შეილზე 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 თავშეკაება მართებს ჭირისუფალს. დეიძლი შვილი და ინტიმური ქმარი (რძემლის 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 გაერმოებათა 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, სიძესზე, მამაზე, ბიძესზე, ბიძაშვილებზე, ნებისმიერ ნათესაზე, ოღონდ არამც და არამც თავის *შვილზე* და ქმარზე. ეს შეუვალი წესია ხეესურეთში.

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

დატირებულის ზნეობრივი სახე. არის თუ არა გატარებული სამგლოვიარო პოეზიაში ლათინთა პრინციპი: “მკედრებზე ან კარგი, ან არაფერი” (*De mortuis aut bene, aut nihil*)? როგორც ჩანს ეს უნივერსალური პრინციპია, მას აშკარად მისდევენ ჩვენი *ხმით მოტირალნი*. თუ მკედარი დატირებულია, მასზე მხოლოდ კარგი, საუკეთესო, მოყმების მაქსიმუმი, პეროიკულია ნათქვამი და მის ცხედრის გარშემო შემოკრებილთა შორის არავინ იქნება ისეთი, რომ ეჭვი შეიტანოს *ნატირალში* თქმულის ტეშმარტებაში. საიქიო სხვაგვარი შუქით ანათებს *სულიწმინდას* (მკედარს), მისი სიკვდილი სიცოცხლის აპოთეოზად ჩანს; მარადისობის ცეცხლი აღნობს მის ყოფითობას, მის ყოველ ნაკვს, ის არათუ კაი ყმად, არამედ მოყმეობის იდეალად წარმოდგება ცოცხალთა თვალში.

მსმენელი ისმენს *მოტირლისგან* იმას, რისი გაგონების მოწადინეც არის; რაც სურს მას გარდაცვილილში დაინახოს, მასვე ისმენს იმ შორეული მოლოდინით, რომ თავად მასზეც მსგავს სიტყვებს იტყვიან. ახლაც კი, როცა *ნატირალს* ისმენს, ახდენს თავის განცენებას “დღიური პროზიდან” და მოყმეობის იდეალით იმოსება თავის თვალში.

სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ *ნატირლებში* იმაზე მეტ შექებას ვერ მოვისმენთ, რამდენიც ბალადის გმირს ხედება წილად. შექების, ღვაწლის გადმოცემის, ადამიანის ფიზიკურ-სულიერი პორტრეტის ხატვის ენა კონვენციალურია, მასში არაეინ 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 დაქვევის, სურათს, როგორსაც “ხოვაის მინდი კედებოდაში” ეხედავთ. თუ მინდის სიკედილზე არწივები ფრთებს იგლეჯენ, *ნატირალის* გმირი თავად არის არწივი, ოღონდ ფრთადაღებული; ის ეეფხვიც არის, ჯიხვიც და ირემიც – ყოველ მათგანს განასახიერებს იგი, რადგან კაი ყმა ითავსებს თავის თავში ყველა არსებისგან საუკეთესოს, სიცოცხლეშიც და სიკედილშიც ისინი მათი სადარბეულია:

“ეეფხვო, დახეარე იარაღო,
არწივმა დაიჭუჭკენ მკარნო,
ჯიხვო, საწოლით გადმოღვარდიო,
ირემო, დინაყენ რქანიო”.

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

“ფასიორათამც დაღლეც ღმერთიო,
მისცეს დვარბინი იმედასაო,
აკუშოს ღელთ გამახენაო,
ამის მაკლავ იცნა ახოსთავსაო...”

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

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

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

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

“მაშინ რა ხქენი, და გენაცვალაო,
ბუნასეულმ რომ ჩამაგხეცელაო,
ნამხრეთ სათავეს ნაყუდებო,
გაღვარდი ნამხრეთ ბოლოშიაო,
დაგაწყვეტიენა კაფიანიო,
ნამხრენი სისხლით დაგასერიენაო,
ცელ დაგრჩა ნამხრეთ სათავესაო,
ნამხრეთ ბოლოში – სალესედიო...”

[შენიშვნები: *ბუნა* – 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):

“ახურათ სანათისძიასაო
შვილნიმც ხყონ შენის დაელათისნიო! –
შენზე ჭმლით მასელა რად უნდოდაო,
ბუნასეულიც გეყოფოდაო...”

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

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

“აცა, ვერ წახოლ, გუროელიო,
აპარეკაი გამაგიდგაო,
ბუნასეულს ქვე რას გვაკეხებთო,
ხირიმის ბარტყი ჩენიც ნახეთო...”

[შენიშვნები: *გუროელი* – ან თოფის მსროლელია ან ხმლით მიმსელებელი; აპარეკა – რომელიც თავს იდებს სისხლის ადების საქმეს; *ხირიმის ბარტყი* – ტყეის მებუფორა, გეხედება მხოლოდ ამ ტექსტში, სხვაგან არსად. სკალდურ პოეზიაში კენიგის სახელით ცნობილი ტროპის ეს სახე ყოველ სტრიქონში გეხედება].

არის *ნატირლები*, სადაც პირის აღსასრულის გარემოება მხოლოდ დასახელებულია, *მოტირალი* არ მისდევს ბრძოლის აღწერას, ის უფრო მოკლეა 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, შაეარდენო,
მთიბელ-მამკალნი გიხარიანდაეო?
მთიბელ-მამკლისა სანაყროდაო
დუმას ზისცვარში ხარშაედაეო?
ბეერაის ჯიქვის გამგორესაო
თოყსა ჳირისსა ზიდაედაეო?
მტრისა ბეერაის გამჯაერესაო
წელზე ფრანგულსა იბამდაეო?
სტუმრის ბეერისა მასახურსაო
ტყაესა ქემხითა ხკერაედაეო?
ბეერაისა მტრისა გამრიგესაო
ენასა ბჟეჩი ზიდაედაეო?”

[შენიშვნები: *ზისცვარი* – რძე; *მასახური* – მოსახურებელი (საბანი); *ქემა* – კერვის ერთგვარი წესი, ყაიდა. ქემხით გადაკერილია ერთმანეთზე ცხვრის ტყაეები, რომ აღამიანს ეყოს საბნად. *ბეერაის მტრისა* – აქ მტრებში შინა მოშუღარნი, არა გარეშე მტრები იგულისხმებიან. *ბჟე* – 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 – “შაეარდენი”, როგორც კაი ყმის ეპითეტი, რომელიც ამ კერძო შემთხვევაში ალიტერაციულად ეთანადება თავად დატირებულის სახელს. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს: შაეარდენი – ამგვარი ბეერწერის სიტყვა – ეპითეტად, ვჭევი არ არის, სახელის გამოხმობილია (არა არწივი, არამედ სწორედ შაეარდენია შარმანაული), თუმცა მისი მოხმობა არ არის მოულოდნელი კაი ყმის შესამკობად, როგორც ერთ *ნატირალშია*: “*თეთრისა კორის ნაშობოო, შაეარდენისაგან ნაქნაროო...*” მოყმის ფუნქციების ჩამოთვლა გვხვდება სხვაგანაც, კერძოდ, *დალაიში*, მაგრამ არა აქვს ისეთი მწობრი სახე, როგორც შარმანაულის დატირებაში, თუმცა პირუეყ იყო მოსალოდნელი, რამდენადაც თუშური ტექსტი კანონიკურია და განზოგადებული. მაგრამ ჩვენ ეხედაეთ, რომ შარმანაულის ტექსტს განზოგადების მეტი ხარისხი აქვს. აქ წარმოდგენილია საქმიანობის ხუთი სფერო, სადაც მოყმეს უხდება თავისი უნარებისა და სიღალის გამოვლენა, თავისი ნიჭის რეალიზაცია. ესენია:

1. შრომა, – იგი ყველას თავშია დაყენებული; თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ ამ საზოგადოებაში ღირსებით სხვებზე უპირატესად იყოს მიჩნეული. არაშემთხვევით, პირველ რიგში თიბეა, 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 უმასპინძლებდა, და არავის დაუნაყრებელს არ გაუშვებ. 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 გასაგები, მაგრამ ხმალიც არ არის გამოუსადეგარი ნადირობაში, თუ ისეთი ნადირი შეხედება მას, როგორიც ვეფხვია (*“მაშინღა გაჭრა ფრანგულმა...”*). ნადირობასაც ერთი ტაეპი ეთმობა.
 3. ბრძოლა. ბრძოლა ნადირობასთან შეწყვეილებული ხშირია *ნატირლებში* *“გორგო, შენ ხარა თველქათით, მთაში მხოცელი ჯიხვებისაო, ჭაღას მითხოვლთ ეაუებისაო...”* მოყმე მუდამ მზადყოფნაშია მტრის “გასაჯავრებლად”, ერთ სტრიქონში დაწნეხილად არის გამოხატული მისი მზაობა ერთადერთი ჟესტით: *წელზე ფრანგულსა იბამლაო?* ამით ყველაფერია თქმული. მოტირალი არ თეღის საჭიროდ ფრანგულის მოყმურად გამოყენების მაგალითი დაუსახელოს მსმენელებს. ყველამ იცის, რომ იგი ამაოდ, “უერთოდ” არ შეიბამდა ფრანგულს. *დალაის* ტექსტში მებრძოლობა პრიორიტეტულია, მას ყველაზე პირველად შეახსენებენ მსუგადასულს: *“ლაშქარს გიკითხვენ სწორები, წინ აღარ გაუძღვები, დალაი, მტერთან ხმალამოლებული”, მტრისათვის რისხვის მიძემი, დალაი...*
 4. მასპინძლობა. თუ რაიმე მშვიდობიანი საქმიანობა ფასდება ამ საზოგადოებაში, ეს სტუმარ-მასპინძლობის წესია. იგი აუცილებელი მუხლია მოყმეობის დაუწერელ რჯულში. ღრმად არის ამოკვეთილი არა ძეგის, არამედ გულის ფიცარზე. მოტირალმა მიაგნო ერთადერთ დეტალს, რომლითაც შეძლო ცოცხლად დაეხატა მრავალსტუმრიანი მასპინძლის სახე, ეგრძნობთ სიბოხს და სიყვარულს (არა მხოლოდ მოვალეობას), რომლითაც ის სტუმრებისთვის გუდანურებს (ერთმანეთზე გადაბმულ ცხვირის ტყაეებს) კერავს თავისი საკუთარი ხელით. მსმენელი იმასაც იგრძნობს, რომ ეს კაცი მზად არის, თუ საჭირო გახდა, თავი გაწიროს სტუმრისათვის, რომელსაც დამით მისი სახლში, მისი ხელით გადაკერილი ტყაეები ეხურება. დალაის ტექსტი არ გამოტოვებს ამ ტრადიციულ ატრიბუტს: *“კარზე გიდგენან სტუმრები, შინამ არ შეუძღვები, დალაი...”* და აქაც მოტირალი ერთი სტრიქონით სჯერდება. ნატირალში მასპინძლობა მის დასაწყისშივეა ნახსენები, ოღონდ შრომასთან დაკავშირებით, მთიბელთა და მომკელთა დაპირების კონტექსტში: *“ღუშას ზისცვარში ხარშავდაო?”* ორგზის სტუმართმოყვარეობის აღნიშვნა არ უნდა იყოს შემთხვევითი: ხალხური ყოფის ზნეობრივ კოდექსში სტუმრის რიგაიანად გამასპინძლება ომში მამაცობაზე უპირატესია, რასაც ეს სტრიქონი მოწმობს: *“პურადი კაცი მამაცზე სამის გაფრენით მეტი”*. ამ უპირატესობას ანალოგია შეიძლება ეძებნებოდეს ხატობაში საღეთო სუფრის სახით, სადაც მასპინძელი ჯვარია, სტუმრები კი – მთელი მისი საყმო. სხვაგანაც, ერთ *შემღერნებაში*, ასევე დაწყვილებულია ეს ორი საქმიანობა და მათი პარამორიული შეთავსება ოჯახის ფარგლებში, და პირველად აქ სწორედ მასპინძლობა ხსენებული:

“ეს სახლი შანეველია შახმასა, შამღერნებასა,
ამ სახლის დიასახლისი – სტეპართა მახინძლობასა,
ამ სახლის მამასახლისი – ლაშქართა წინამძღრობასა”.

5. გამრიგეობა. გზიანი, დამარწმუნებელი უნარი განასრულებს მოყვების რჯულს. *დალაიში* მკვიდრად, მრავალფეროვანი გამოხატულებით, სის მოყმის ეს ასპექტი: “*კეიანიო, ხაქციელიანიო, დალაი, გაოკრელო მოსამართლეო, დალაი, ...გამრიგეო თუშეთისიო, დალაი...*” რაც ფრანგულია მოყმისათვის ბრძოლაში და ხირიმი ნადირობაში, ის არის მისთვის ენა საფიხენოზე. ამიტომ – “ენასა ბჭეი ზიდავდაუ?” ფრანგული ომის იარაღია, ენა – მშვიდობისა. რკინა ჭაბუკობის ატრბუქია, სიტყვა – სიბრძნისა, ხანდაზმულობისა. ძველთაგანეე ორივე თანაბრად ფასობდა სასოფლოებაში: 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 (*გურუშ*), რომელიც საბრძოლო ძალას განასახიერებდა, და იყო კრებული უხუცესთა (*აბბა*), რომელიც აზრის, გონიერული რჩევის წყაროს წარმოადგენდა. ის, რაც კლასიკურ საზოგადოებებში ინსტიტუციურად იყო გამიჯნული ერთმანეთისგან, ჩვენს საფიხენოზე შეეძლო ერთი მოყმის არსებაში ყოფილიყო შეერთებული. ამის დადასტურებაა ალუდა ქეთელაურის ორმხრივი დახასიათება: “*საფიხენოს თავზე გაჯდების, სიტყვა მაუდის გზიანი, ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა, სცადა ფრანგული ფხიანი*”. ფხიანი სიტყვა და ფხიანი ფრანგული ამშვენებს 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 ბელესა, ლიბოდ უდებენ სინასა.
კითხვიდეს გელდიაურსა ანდრესსა წინა-წინასა,
ურჩეუდის გელდიაური ჯერ ჭკეასა, მემრე რკინასა.

თუშური ხმით ნატირალი

თუშებშიც იგივე ტერმინოლოგიაა, რაც ფშავ-ხევესურეთში: “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-ხევესურული, დედაკაცების შემოქმედებაა, მაგრამ ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ფშავ-ხევესურული ნატირლებისგან როგორც ფორმით, ისე შინაარსით, ტროპული სისტემით. ეს არის ურთიმო თორმეტმარცვლიანი ლექსი, სტრიქონში ზოგჯერ 13 ან 14 მარცვალაია, “ოღონდ ამ შემთხვევაში მოტირალი ტექსტს ისე წარმოთქვამს, რომ თორმეტ მარცვალზე გაანგარიშებულ მელოდიაში ეტევა. გვხვდება ათმარცვლიანი სტრიქონიც, ამ დროს მოტირალი მელოდიას დაკვითვებით ან ამოოხვრით ავსებს” (დასახ. ნაშრ., გვ. 7). ნატირლის ტექსტების განმეორება არსად არ ხდება, თითქოს აკრძალულიც

არის: “არ ვაპ”. აქაც ცოლი არ ტირის ქმარს; თუ იტირა, ნატირალშივე თამაზად აცხადებს: “ქმარიავე, მაგრამევე მე არას მცხევნისავე”. ხევსურული ჩვეულებისგან განსხვავებით, დედას არ ეკრძალება შვილის დატირება, მხოლოდ მცირეწლოვანი შვილის დატირებაა საძრახისი. განსაკუთრებით ტირიან უძეოდ გადაგებულ ვაჟსაც (ვისაც “ძე-ბოლო” არ დარჩა). ნატირალში იხსენებენ მოცეცხლულის “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 ხევსურულ “ჯვართენას”, რომლის ლექსიცა მხოლოდ საკულტო გამოყენებისაა და არც ყოველდღიურ საუბარში, არც საერო პოესიაში არ იხმარება. ასევე თუშური ნატირლების მეტაფორული ენა მხოლოდ ნატირლების საკუთრებაა. ამ მხრივ, თუშური ნატირლები მეკეთრად განსხვავდება ფშა-ხევსურული ნატირლებისგან.

ტრადიციულია და მეორდება ნატირლიდან ნატირალში ტროპული გამოთქმა “შხეს ევლოდებითავე, ღრუბლით (ვარ. “ბუდიოთ”) მომავალსავე – ამ სიტყვებით მოტირალი დედა ახსენებს დაღუპული ვაჟის ნაშვირს, რომელსაც მისი ფეხმძიმე ცოლი ატარებს. “გეირგვინ-დაშაულნი” კი ისინი არიან, რომლებიც უქორწინებლად გარდაიცვალნენ. “მამის ოკვერ” ან “ოკერის სახლი” უპატრონო, გარდაცვლილისგან მიტოვებული სახლია; “მინდერის ჯეილები” – სასაფლაოზე დამარხულნი, “მიწის კედელი” დამარხულსაც ნიშნავს და თავად საფლავს; “წილის ამოთრად” – გარდაცვალება, სიკვდილის წილხედომა (“წილ ამასთარეავე?” – მოკვდი?), “ალუდის სტუმრები” – ჭირის სუფრაზე მსხდომნი, დართლოს სასაფლაოზე “ძეალი ღორღად ხყრიავე, უღეაშს – მწვანილადავე”, “საბნად გადავხურევე ქვაი და ქვიშაივე”, ქალო, დაკარგულო, დილის ნამსაიეთა”, “დედის თაემოკულო”, “ქარის მოღებულე ფუთულოვე, მტერის წაღებულო”, “სახლს გიკეთებენ კარ-უსარკმლოსა” (ანუ ბნელ საფლავს), “სოფლის გაღაჟანო, კლიტე დაღებულო”, “მიწისფერდებულნი” – დამარხული მიცეცხლულნი...

ე) 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 ჩამოეთვალეთ, თავისი წმიდა სახით ახასიათებს მას – აბსოლუტური კოლექტიურობა, რომელიც არავითარ ადგილს არ უტოვებს ინდივიდუალურს, აბსოლუტური ანონიმურობა, რომელიც პრინციპულად გამორიცხავს ავტორის არსებობას, ვარიანტულობა, რომლის დიაპაზონი სცილდება ეროვნულ და, შესაბამისად, ენობრივ საზღვრებს... თუმცა ის ენისა და ფოლკლორის ზღვარზეა და, ამდენად, მხოლოდ ეროვნულ (ეთნიკურ) 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. მიემართოდ, 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 კარეთა, ხატთა და ყვეილთა და ეგევითართა. ხოლო ანდაზა სამოსელთა და საბუხართა და ხამლთა და რაოდენი გამოიკეთებიან ეგევითარნი". საბა ცალკე განმარტავს: "საანდაზო – ანდაზად დასადებელი, სამაგალითო – საანდაზო". როგორც ეხედავთ, 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 ნიუთიერი თარგის მნიშვნელობიდან ადის სიტყვიერ-ასრობრივი თარგის მნიშვნელობამდე. ანდაზა, ამრიგად, მისი ძველი სემანტიკიდან გამომდინარე, არის არქეტიპული თქმა, ერთ წინადადებაში დაწესილი ცოდნა (სიბრძნე). საგულისხმოა, რომ 'სოფჯერ ანდაზა ანდერძთან არის გაიგივებული. მაგალითად, აკაკი „ბაში-აიუში წერს“: „აღარ გახსოვთ ძველი ანდერძი: სირცხვილს სიკედილი სჯობს და ორივე ერთად კი – ჯოჯოხეთიაო“. უფრო ადრე არსილთან ეხედებით ამ გაიგივებას: „ასრე დახედვენ ორნი ძმანი, ეთ მამისგან ეანდაზა“ (ნაცივლად ეანდერძა). ანდერძი აკაკისთან ანდაზის მნიშვნელობით და ანდაზა არსილთან ანდერძის მნიშვნელობით. მას უნდა დაემატოს სამაგალითო სტრიქონი „დიდმოურავიანიდან“:

“ჩემი საქმე დღეის უკან ანდაზად და ხილად დეით”.

ამ სტრიქონის მნიშვნელობა უფრო მეტია, ვიდრე ის კონტექსტი, სადაც ნათქვამია იგი. თავად სტრიქონი გვაუწყებს, თუ როგორ იბადება ანდაზა, უფრო სწორად ანდრესი პირველსაქციელიდან, როგორც ხიდი, რომლის წიად ერთმანეთში გადადიან თაობები. „ანდაზა-ხიდი“ მოწოდებულია წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირის შესაკერვლად.

ანდაზა უნდა შეიცავდეს ისეთ ცოდნას, გამოცდილებას, რომელიც ეღირება შესანახად და თაობებში გადასაცემად. ასეთი ღირებულია სწორედ ყოველი ანდაზის შინაარსი, ამ ღირებულების ძალით მიმოდის იგი ბაგიდან ბაგემდე, თაობიდან თაობამდე, ხალხიდან ხალხამდე, მთელ კაცობრიობაში.

ანდაზას ნართაულად, შეფარულად, იგაურად მოაქვს ჩვენამდე თავისი სათქმელი. თუ ანდერძთან მას ტრადიციულობა ანათესავებს, იგაეი გამოთქმის საშუალებას, ხერხე მიუთითებს. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ იგაეები 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 დამაკლბისო” და 2) “თუ გული გულობს, ქადა ორი ხელით იტყევაო”, მაგრამ მათი მნიშვნელობები და, აქედან გამომდინარე, გამოყენება განსხვავებულია. მეორე მხრივ, სინონიმურია ანდაზები, თუმცა ისინი ყოფის განსხვავებული სფეროებიდან არის აღებული: “უმახლო ქვეყანაში ვირს პირმთვარისა დაარქვესო” და “უძალო ქვეყანაში კატას აყეფებენო”.

რას წარმოადგენს ანდაზა თავისი ფორმით, როგორც სიტყვიერი ტექსტი? ფრაზეოლოგიური ერთეულისგან (გამოთქმისგან) განსხვავებით, ანდაზა ერთი დასრულებული წინადადებაა. მთელი მისი შინაარსი ერთ წინადადებაშია მოქცეული. ანდაზის წინადადება შეიძლება იყოს როგორც პროზა, ისე ლექსი. მაგრამ იგი მაინც პოეტურ ჟანრს მიეკუთვნება, რადგან მისი შინაგანი ფორმა პოეტურია. რიტმი და რითმა, რაც არცთუ იშვიათად ახლავს მას, შინაგანი პოეტურობის მხოლოდ გარეგანი გამოხატულებაა. რიტმისა და რითმის გარდა, ანდაზას აქვს კიდევ სხვა არქაული საშუალება მისთვის პოეტური ფორმის მისაცემად, ეს არის ე.წ. 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 მოწყობილი სტრიქონია, ამით განსხვავდება იგი ჩვეულებრივი წინადადებისგან. როგორც გარკვეულია, თითოეული ანდაზა ცალკე სალექსო სტრიქონს წარმოადგენს და ზუსტად შეესატყვისება ქართულ ხალხურ პოეზიაში გაერცვლებულ სალექსო საზომებს (ჯ. ბარდაველიძე). უპირატესობს თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპი, მაგრამ შეგვიხდება 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, პარასკეია დღესაო”; “ნადრი შეილი პატრონსა, ნაგვიანები – ბატონსა”; “აფრინე ალაღიაო, რაც არ არი, არ არიო”; “რაც მოგივა დავითაო, ყველა შენი თავითაო” და სხვა.

შაირის ნახევარტაეპია: “ერთი დრო ჩიტსაც კი აქვსო”; “სხვა სხვის ომში ბრძენიაო”...

ათმარცვლიანი შინაგანი რითმით: “ვირი სხვისაო, სახრე ტყისაო”.

12-მარცვლიანი ასევე შინაგანი რითმით: “იაფფასისაო – წვენი ძაღლისაო”.

ანდაზების კორპუსის ზედიზედ გადახედვაც გვიჩვენებს, რომ რითმა არ არის ანდაზის არსებითი და აუცილებელი ნიშანი, მაგრამ საღაც იგი ჩნდება, დამატებით ექსპრესიულობას ანიჭებს ტექსტს. იგივე ითქმის ალიტერაციაზე, ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვების ერთმანეთთან შეპირისპირებაზე, რაც არცთუ იშვიათია ანდაზებში – “მადლი მატლად იქცაო”, “ახნაური ჭადსაც არ ჭამს, მოშედება – ჭირსაც მომჭამს”, “კაცი კაციითაო, ღობე ქაციითაო”, “როცა ხორცი გაეო, გეცაც დუმად გაეო” (ვარ. “ვისიც გაეა გაეო, კანჭიც გაეად გაეო”), “რაც არ შეგება, არ შემერება” და სხვა მრავალი.

პარალელიზმი ანდაზის არსებითი ნიშანია. ანდაზის საზრისი სწორედ ცნებათა თუ რეალიათა პარმონიულ თუ კონტრასტულ პარალელიზმში

მდგომარეობს. ანდაზაში “რამაც გაგაჩინა, იმან დაგარჩინა” გამჩენისა და მფარველის პარალელიზმია. “კაცი თუ გონიერია, სოფელი ღონიერია” (კაცი-სოფელი, გონიერება-ღონიერება), “კაცი ზღვას გადაურჩა და ცეარმა დააღრმრო” (ზღვა-ცვარი, გადარჩენა-დაღრმავა), “მოთის მეცხვარეს ჰკითხე, ბარისა - გუთნისდევასაო”, “მოძმედურს დამხედურიც უნდაო”, “რაც გინახავს, ეგლარ ნახე” (წარსული-მომავალი), “რკინას მკედელი სკდეს, არა უროო” (იარაღი-მკეთებელი), კაცი ბჭობდა, ღმერთი იცინოდაო” (კაცი-ღმერთი, ბჭობა-სიცხილი) 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 ადმოჩენის 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 იგაფურია, ამდენად იგი ამართლებს იმ განმარტებას, საბას ლექსიკონში რომ არის მოცემული.

ანდაზა, კლასიკური განსაზღვრებით, შეიცავს სიბრძნეს - ბუნებაზე, ცხოვრებაზე, სამყაროზე დაკვირვების შედეგად მიღებულ ცოდნას, ყველაფერს, რასაც ადამიანი, საზოგადოება გამოცდილების შედეგად განსაზოგადებს. მაგრამ ეს არ არის საკმარისი; აუცილებელია, მაგრამ არასაკმარისი. ანდაზაში მთავარი და გადამწყვეტია, თუ როგორ არის დაცული (და მიწოდებული) ეს სიბრძნე. ანდაზა სიბრძნეს იგაფურად, 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 აგულენს 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” (გლ. პერმიაკოვი). ამაში შეგვიძლია დაერწმუნდეთ ნებისმიერი ანდაზის მაგალითზე.

ეს დაპირისპირებებია: კარგი-ცუდი, ბოროტი-კეთილი, ზემო-ქვემო, ახლობელი-შორეული, ჩვენი-სხვისი, სასარგებლო-უსარგებლო, სიმართლე-ტყუილი, შენეულობა-შეუწევებელი, მთელი-ნაწილი, თანობოლო, დიდ-მცირე, მაღალი-დაბალი, ძლიერი-სუსტი, ახალი-ძველი, ნათელი-ბნელი, საესე-ცარიელი, სწრაფი-ნელი, ბევრი-ცოტა, სიტყვა(თქმა)-საქმე(მოქმედება), ცოცხალი-მკვდარი, მოყვარე-მტერი, ცხადი-დაფარული, შენება-ნგრევა და ა.შ. ნებისმიერი ანდაზა, თუ ის ნამდვილად ანდაზაა, თავის საფუძველში ამ წყვილთაგან რომელიმეს უსათუოდ უნდა შეიცავდეს. მაგალითად, ძლიერ-სუსტის დაპირისპირებაზე აგებული ანდაზებია: “დედაკაცმა გაიწია და ცხრა უღელმა ხარმა ვერ შეამტვრაო”; “მართალი კაცი ქვაზე მაგარიო; წყვილზე “ჩვენი-სხვისი” აგებული ანდაზები: “სადაც მიხედვ, იქაური ქუდი დაიხურეო”; “ზოგისა ბამბაც ჩხრიალებს, ზოგის კაკალიც არაო”. “კარგი-ცუდი”: “ერთი მკლისკენ, მეორე

ოხისკენო"; "სასარგებლო-უსარგებლო (ფუჭი)": "კოდალაჲ, შერ სულ ეგრე აკაუნებ, მაგრამ შენი გაკეთებული ხარატულები ვერა ენახო". "მოსალოდნელი-მოულოდნელი": "მჭლე ჭაკი ლამაზ კეიცს იგებსო". "შესაძლებელი-შეუძლებელი": "ერთი წიხლისკერით ციხე ვერ დაინგრევაო". "ნამდვილი-მოსვენებითი": "ერთი მერცხლის ჭიკჭიკი გაზაფხულს ვერ მოიყვანსო". "მიზეზი-შედეგი": "მოხუცი იმას მოიმეის, რაც სიყრმით დაუთესიაო", "მამა ნახე, დედა ნახე, შეილი ისე გამონახე". "ცხადი-დაფარული": "მღვდელი ჭილოფში იცნობაო". "ხანმოკლე-ხანგრძლივი": "ნიორმა თავის სიმერალე შეიდ წელს შეინახაო". "დროული-გვიანი": "სანამ პავლე მოვიდოდა, აქერეს ტყავი გააძერესო", "სანამ თონე ცხელია, ლავაში ჩააკარიო". "აბსოლუტური-რელატიური": "თავისთვის კატა ლომიაო". რეალური-არარეალური: "ზეცას წერო მიფრინავდა, ძირს ზამფურსა თლიდნენო", "ბაეში 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 პოვა გამოძახილი (მაგალითად, ზოროასტრიზმი კეთილისა და ბოროტისა, კარგისა და ცუდის, ფუნდამენტურ ოპოზიციასზე დაფუძნებული).

ანდაზა, თუნდაც ერთი წინანდება, 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 მეხსიერებაშია 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 ელაპარაკობდით, დავასახელებთ ყოფითობა, როგორც ლიტერატურისგან ფოლკლორის განმასხვავებელი ნიშანი. ფოლკლორი ყოფაში და ყოფისთვის შეიქმნა. შრომის პოეზია შეიქმნა შრომით ყოფაში და სხვაგან არსად სრულდება, თუ არა ისევე შრომის პროცესში. ანდაზა, რომელიც ატარებს რაღაც სიბრძნეს, გამოცდილებას, სიტუაციამ წარმოშვა და მხოლოდ ანალოგიურ სიტუაციაში ამოტივტივდება, რათა მისი შეფასების, ვერდიქტის დასმის, მიხედვის შემდეგ კვლავ მეხსიერების გამოუცნობ ხეულებში დაიბუდოს. და „სძინავს“ მას, ვიდრე შესაფერი სიტუაცია კვლავ არ გამოიხმობს.

ლიტერატურა

შეხვედი

ფოლკლორული შემოქმედების სპეციფიკა

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

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

ზეპირსიტყვიერი ჟანრები

1. მითოსი

ტექსტები

მითოლოგიური ენციკლოპედია ემაწვილთათვის, 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.

გამოკვლევები

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

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

ქურდოვანიძე 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.

იკნაძე 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. I, Санкт-Петербург, 1857.

ვ) პოეზია

ა) საკულტო პოეზია

იკნაძე 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 მოკაღდ 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.

იკნაძე 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

მახაური 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). ხვესურული ხმით ნატირლების ეს გამოცემა დღემდე საუკეთესოა.

ქართული ხალხური პოეზია V, 1976.

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

ზ) სიბრძნის პოეზია – ანდაზები

ტექსტები

ხალხური სიბრძნე, ტ. V 1965.

თედო სახოკია. ქართული ანდაზები, თბ., 1967.

არქიმო 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 ხვესურული, 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 ე. 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.

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

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

კიკნაძე ზ., მამისიმედიშვილი ხ., მახაური ტ. ჯვარ-ხატთა სადიდებლები, თბ., 1998 (ფოლკლორისტიკის კათედრის შრომები 2).

სარჩევი

შესავალი 3

ფოლკლორული შემოქმედების საეტიკა 7

გავრცელების ზეპირი ფორმა 7

ანონიმურობა 9

ვარიანტულობა 10

კოლექტიურობა 11

ტრადიციულობა 12

ყოფითობა 13

სინკრეტიზმი 13

ზიპირსიტყვიერი ქანობი 15

მითოსი 20

კოსმოგონიური მითოსი 23

მარადიული გაზაფხულის მითოსი 24

ფარნაფის სიზმარი 27

კულტის დაარსების მითოსი 29

ღვთისშეილთა და დეე-კერპთა 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

ქართული ფოლკლორული ტექსტების ძირითადი გამომცემები 151