

გიზო ქალიძე

ქართული ხალხური ღრამე



„განმანათლებლობა“
თბილისი -- 1987

რეცენზენტები:

პროფესორები ალ. ლლონტი, ა. ცანავა, ფილ. მეც.
დოქტორი დ. გოგოჭყურია, დოც. გ. ლომიძე

გიზო ჭელიძე გულმოდგინედ იკვლევს საღებურ დრამას. ამ პრობლემას ეძღვნება მისი გამოკვლევები დასტამბული სამეცნიერო კრებულებში. პრობლემა აქტუალურია და მკვლევარს მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს მის დამუშავებაში. განსაკუთრებით ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ გ. ჭელიძე ქართული ხალხური დრამის წარმოშობა-განვითარებას განიხილავს ფართო ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით, პირველ რიგში ქართველურ ენებზე არსებული წყაროების მიხედვით.

ნაკრევეი გამოირჩევა პრობლემის მიგნებისა და ორიგინალურად გადაწყვეტის თავისებურებებით.

პროფესორი მიხეილ ჩიქოვანი

18 დეკემბერი, 1979 წ.

© გამომცემლობა „საბჭოთა“ 1987

4700000000 --- 653
M — 522(08) — 86. 27

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

ზეპირსიტყვიერი ჟანრების შესწავლას ჯეროვანი ყურადღება ექცევა ქართულ ფოლკლორისტულ მეცნიერებაში. ათეულობით ნაშრომი მიეძღვნა ხალხური პოეტური და პროზაული შემოქმედების აქტუალურ პრობლემებს, ბევრი გაკეთდა მცირე ჟანრების კვლევის დარგშიც, მაგრამ ასე არ ითქმის ქართულ ხალხურ დრამაზე. დღემდე თითქმის არ მოგვეპოვება საგანგებო მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელშიც წარმოჩენილი იყოს ფოლკლორული დრამატურგიის სათავეები, მისი როგორც სიტყვიერი ხელოვნების გვარეობითი ნიშნები, ჟანრობრივი დიფერენცირება და სპეციფიკური თავისებურებანი.

ქართულ ფოლკლორს საკმაოდ მდიდარი დრამატურგიული რეპერტუარი აქვს. ხალხური დრამა, სხვა ფოლკლორული გვარებისაგან განსხვავებით, მეტად რთული ბუნებისაა; საჭიროა დრამატურგიული ერთეულების სინკრეტული უჯრედისაგან გამოწველიღვა და გამოთავისება.

მასალებზე დაკვირვებამ დაგვანახა, რომ ხალხურმა დრამამ, სანამ იგი მხატვრულ გვარად იქცეოდა, გაიარა სინკრეტული შემოქმედების მეტად გრძელი, მრავალსაფეხურიანი გზა და ხელოვნების საფერხულო სტადიაზე მიიღო რა კულტივირებული სახე, თანდათან გამოეყო სინკრეტულ საწყისს, ჩამოინაკვთა დამოუკიდებელ გვარად.

ამდენად, დღეს ჩვენ უკვე ვარჩევთ ხალხური დრამატული შემოქმედების ორ სახეობას — სინკრეტულ დრამას და დრამას როგორც მხატვრულ გვარს.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, შეძლებისდაგვარად წარმოაჩინოს ქართული ხალხური დრამის საწყისები, აჩვენოს ის წიაღი, სადაც ჩაისახა, აღმოცენდა და განვითარდა ქართული ხალხური დრამა.

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ხალხური დრამა როგორც ფოლკლორული ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი დარგი, ადრიდანვე მოექცა სწავლულთა ყურადღების ცენტრში. დრამის შესახებ მსოფლიო მეცნიერებაში დიდი როლია მოსაზრებათა დიდი მარაგი, რომელთა სრული განსჯა და განხილვა ერთობ ძნელი და ერთგვარად მოუხერხებელიცაა. ჩვენ მხოლოდ, ტაოლოგიური მომენტების გათვალისწინებით, ხალხურ დრამატულ ხელოვნებასა და ფოლკლორულ თეატრზე გამოთქმული სახელმძღვანელო მოსაზრებების გარჩევას შევეცდებით. ზოგად შტრიხებში მოვიხილავთ იმ ლიტერატურას, რომელიც წარმოაჩენს ძველ ბერძნულ, ეგვიპტურ, ინდურ, ევროპულ და რუსულ ხალხურ დრამატულ შემოქმედებას. ცალკე გამოვყოფთ ქართული ხალხური დრამის შესწავლის ისტორიას.

ხალხური დრამის კვლევა, როგორც საზოგადოდაა ცნობილი, იწყება ანტიკური პერიოდიდან. ბერძნებმა არა მარტო შექმნეს კლასიკური დრამატურგია; არამედ დრამის შესწავლის ისტორიასაც დაუდეს სათავე. შათ ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდშივე მიჰყვებიან სელი ისეთი საკითხების გარკვევას, როგორც იყო დრამის წარმოშობა, განვითარება, მისი თანრობრივი დიფერენციოება, სამსახიობო ხელოვნება, სცენა, მაცურებელი და ა. შ.

პირველი თხზულება, სადაც ფუძე დაედო დრამატული შემოქმედების შესწავლას; იყო საქვეყნოდ აღიარებული ბერძენი სწავლულის არისტოტელის „პოეტიკა“. დრამა არისტოტელესათვის წარმოადგენდა მაღალი რანგის შემოქმედებას, რომელსაც იგი ზოგჯერ პოეზიას მალადა აყენებდა¹.

არისტოტელე დრამის, კერძოდ ტრაგედიის ორ საწყისს ასახელებს — დითირამბსა და სატირულ ქმედებას. ტრაგედიის, ისევე როგორც კომედიის საწყისი, — ვკითხულობთ „პოეტიკაში“ — იმპროვიზაციაა; რადგან პირველი დითირამბების ექსპროკრატაგა²

¹ არისტოტელე, პოეტიკა, ძველბერძნულიდან თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 32, გვ. 82.

იღებ. დასაბამს, ხოლო მეორე — ფალიკური სიმღერების ექსარქონტიკისაგან“, რის შედეგადაც, თანდათანობით განვითარების გზით, ტრაგედია თავის ბუნებრივ სახეს იღებს.²

როსტოტელე დრამის განვითარებაში არსებით მნიშვნელობას მიაწერს დიალოგს, რასაც იგი ესქილეს დამსახურებად თვლის, რამეთუ ამ უკანასკნელმა დრამატულ მოქმედებაში ერთის ნაცვლად ორი მსახობი ჩართო. სწავლულმა დრამის აუცილებელ კომპონენტად სასაუბრო მეტყველება მიიჩნია. „ტრაგიკოსები, — თქვა არისტოტელემ, — ტეტრამეტრს იყენებდნენ თავდაპირველად, ვინაიდან თვითონ პოეზია სატირული იყო და უფრო მეტად ეხებოდა ცეკვას. დიალოგების შემოღების შემდეგ კი ოვითონ ბუნებრივ იზრუნა იმაზე, რომ სათანადო საზომი მოეძებნა და, მართლაც, იამბი ყველა მეტრზე მეტად შეპფერის სასაუბრო ენას³.

ამდენად ჯერ კიდევ ორიათას ხუთასი წლის წინ გარკვეული იყო, რომ დრამა ესაა სიტყვიერი ხელოვნების გვარი, რომელიც წარმოიშვა იმპროვიზაციული საწყისებისაგან: ტრაგედია — დითირამბის წამომწყებთაგან, კომედია — ფალიკური სიმღერებისაგან. შემდეგ დრამის განვითარებამ იქამდე მიიყვანა საქმე, რომ სანახაობითი მთლიანობისათვის დამწყებისა და ქოროს პარტია საკმარისი არ აღმოჩნდა და „თვითონ ბუნებამ იზრუნა იმაზე“, რომ სცენას შემატებოდა. მეორე, თუ მესამე შემსრულებელი. ე. ი. დრამატული ქმედება განისაზღვრა სამი ესთეტიკური ნიშნით: პირველდამწყები, ქოროსი და ჩამომრთმევი (მეორე მსახიობი). ამ გარემოებამ, როგორც ამას არისტოტელე დასძენს, „შეამცირა ქოროს პარტია და არსებითი მნიშვნელობა მიანიჭა დიალოგს“,⁴ რამაც მოითხოვა სათქმელის იამბური საზომი ანუ სასაუბრო ენა.

საგულისხმოა, რომ უძველესი ცივილიზაციის მსოფლიოში არისტოტელეს „პოეტიკა“ ერთადერთი ვერ იქნებოდა. მოსალოდნელი იყო სხვაგანაც გასწავლილყო ხელოვნების მსგავსი კოდექსები.

ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში ინდოელებმა შეუქმნიათ თეორიული ნაშრომი „ნატიაშასტრა“, რომლის ავტორადაც პირობითად სახელდება მითიური ბჰარაჯი.

„ნატიაშასტრას“ ცალკეულ თავებში გაზნეულია საინტერესო ცნობები სასცენო ხელოვნებაზე. მსახიობის თამაშზე. ლექსაწყობის საკითხებზე. ტრაქტატში მინიშნებულია დრამატულ-თეატრალურ

2 იქვე.

3 იქვე.

4 იქვე.

უანრებზე, დრამის შექმნის ერთგვარ კანონზე და სხვა. ყველაფერ-
ეს თხზულებაში მოცემულია ლექსად, ალაგ-ალაგ პროზით.⁵

ხალხური დრამისა და თეატრის შესწავლის თვალსაზრისით
„ნატიაშასტრა“ ისევე საინტერესოა, როგორც „პოეტრკა“. ი. ალი-
ხანოვა შენიშნავს: თუ „ნატიაშასტრაში“ მოთხრობილ ამბავს ჩა-
მოვაშორებთ ღვთაებრივ სამოსელს, შეიძლება დავასკვნათ, რომ
ტრადიცია თეატრის წარმოშობას აკავშირებს ქმედებებთან, რომ-
ლებიც მიძღვნილი იყო ინდრას პატივსაცემად და გამოხატავდა
ღმერთების ძლევაშეძლების ბრძოლას დემონებთან. ე. ი. „ნატიაშას-
ტრაში“, მსგავსად „პოეტრკისა“, ნათქვამია, რომ თეატრი გენეტიკუ-
რად მისტერიული წარმომავლობისაა

„პოეტრკასა“ და „ნატიაშასტრას“ შორის თვალსაზრისით სხვა-
ობაც. „ნატიაშასტრა“ ღმერთის დაკვეთითაა შექმნილი. იეშვიდეს
იავეში პირდაპირაა მითითებული, რომ თეატრი ციდან მოწაზე გარ-
დმოვლენილი ფაქტიაო. ამასთანავე, დრამის საწყისად აქ მიიჩნეუ-
ლია რა რელიგიურ-მითოლოგიური ცერემონიალები, „პოეტრკას-
ნაირად“ როდია დაკონკრეტებული ცერემონიალის მონაწილეთა
საოქმელები. ეოტაა ნათქვამი დიალოგზე და სხვ. მაგრამ დრამის
კერძოდ ფოლკლორული დრამის შესწავლისას, „ნატიაშასტრას“
არისტოტელეს „პოეტრკის“ შემდეგ, უთუოდ ეთმობა ჭკობი-
აღვილი. „პოეტრკისაგან“ განსხვავებით აქ არის ცდა ისეთი პრობ-
ლემების წინ წამოწევისა, როგორცაა მსახიობ-შემსრულებლისა
და მაყურებლის დამოკიდებულება, გატარებულია აზრი, რომ მსა-
ხიობი-გამოყოფილი უნდა იყოს მაყურებლისაგან, შათი შორის მხო-
ლოდ ესთეტიკური ერთობაა, რაც ვფიქრობთ, მინიშნებაა იმაზე,
რომ მსახიობის გამოყოფა მაყურებლისაგან მოასწავებს დრამის
კულტივირებას ფოლკლორულიდან პროფესიულობისაკენ.

„ნატიაშასტრას“ ტრადიციები გამძლე და ცხოველყოფილი
აღმოჩნდა ინდოეთში. საუკუნეების შემდეგ, მისი გავლენით, 1384
წელს, ვიშვანატხი კავირაჯის ავტორობით, შეიქმნა თხზულება
„საპიტია დარპანი“. ამ წიგნის მე-6 თავში ლაპარაკია დრამის ტულ

5 „ნატიაშასტრა“ რუსულად თარგმნილი არაა. ჩვენ ვსარგებლობთ მისი რუ-
სული აღწერილობითა და ანალიზით, რომელიც მოცემულია ნაშრომებში —
Эрман В. Г., Теория драмы в древнеиндийской классической литерату-
туре. Из книги «Драматургия и театр Индии», 1961, ст. 14; Алиханова
Ю. М., «Театр древней Индии», из книги «Культура древней Индии», М.,
1975, стр. 260.

6 ი. ალიხანოვას დასახ. წიგნი, გვ. 266.

7 შდრ.: ერმანის შრომა, გვ. 31-32.

პოეზიაზე, რაც მთლიანად „ნატიაშასტრას“ დებულებებია და ცნება-ტერმინოლოგიით იკვებება⁸.

დრამის საწყისების მკვლევართა წინამორბედები ანტიკურ ეპოქაში „პოეტისა“ და „ნატიაშასტრას“ ავტორებს გარდაც მოიპოვებინა. მხედველობაში გვყავს ის სწავლულები, რომლებიც იხსენიებენ არიონს — VII-VI საუკუნეების ბერძენ მწერალს — როგორც ტრაგედიის აკანსან მდგომ შემოქმედს. ამ მხრივ პირველი სიტყვა ჰეროდოტეს ეკუთვნის. მისი „ისტორიის“ (V ს. ძვ. წ.) პირველი წიგნის 23-24 პარაგრაფში შენიშნულია, რომ „არიონ მეთიზნელი კითაროდი იყო და მაშინდელ კითაროდთა შორის მეორე აზაინ იყო იმისთანა. პირველმა მან შექმნა დითირამბი, დაარქვა მას სახელი და დააწერა კორინთოში“. არიონი ამავ დროს, ითვლებოდა საუკეთესო მომღერალ-შემსრულებლად. „მეზღვაურები — რომელთა გემზეც არიონი იმყოფებოდა — სიამოვნების მოლოდინში იყვნენ, აღამიანთა შორის საუკეთესო აედს მოუსმენდნენ... არიონი საგანგებოდ მოიკაზმავდა; აიღო კითარა. დადგა გემბანზე და დაიწყო სიმღერა“⁹. არიონის როგორც დრამის ერთ-ერთი პირველი განმხორციელებლის თაობაზე ცნობა შემოუნახავს სვიდას ლექსიკონსაც: არიონმა „შექმნა ტრაგიკული სახეობა, დაადგინა გუნდი, ამღერა დითირამბი, შემოიყვანა სატირები, რომლებიც ლექსით ლაპარაკობდნენ“¹⁰. „პირველი ტრაგიკული დრამა, — სწერია ვატკიანის ერთ-ერთ ხელნაწერში, — შექმნა მეტიზნელმა არიონმა, როგორც ეს თავის ეპიგრამებში გავგაცნო სოლონი“¹⁰.

ჰეროდოტი, სვიდა და სოლონი. „პოეტისა“ და „ნატიაშასტრას“ ავტორებთან ერთად. როგორც მივუთითებდით, უნდა ჩაითვალოს იმ სწავლულებად, რომლებსაც ადრინდელი დრამის, კერძოდ ტრაგედიის თაობაზე გამოთქმული აქვთ საგულისხმო აზრები: რომ მსგავსად არისტოტელეს შესედულებისა, დითირამბი, რომელიც შეუქმნია არიონს, არის „ტრაგედიული სახეობა“. ამ სახეობისათვის ნიშანდობლივია გუნდი, სატირები და „ლექსით ლაპარაკი“, რაც ისეთი მოვლენაა, საგანგებოდ მორთვა-მოიკაზმვას რომ მოითხოვს და მსწველ-მაყურებელზე ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ასდენს („მეზღვაურები სიამოვნების მოლოდინში იყვნენ“).

8 იქვე.

9 პეროდოტი, ისტორია, ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო თ. ყაუხჩიშვილმა, ტ. 1, 1975, გვ. 43-44.

10 ა. ალექსიძე, ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში, მიმომხილველი, სამეცნიერო-ბიბლიოგრაფიული კრებული № 6-9 (1969-1972 წ.წ.), 1972, გვ. 370.

ვეინდა შევივრდეთ ეგვიპტურ დრამაზე და მის მკვლევარებზე. კარგა ხანს გვიტყვის თვალთ უკუვრდებდნენ ძველ ეგვიპტეში დრამისა და თეატრის არსებობის საკითხს. მიუთითებდნენ მხოლოდ მისტერიების დრამატულ ბუნებაზე. მხედველობიდან რჩებოდათ ერთი მეტად ძნიშვნელოვანი გარემოება — ჯერ კიდევ 1928 წელს უკვე გამოქვეყნებული იყო გერმანელი სწავლულის კ. ზეტეს „ძველევგვიპტური მისტერიების დრამატული ტექსტები“,¹¹ რაც, არათუ ფაქტავს ბურჟუას ეგვიპტური დრამის არსებობაზე, ამ უკანასკნელს ძველი მსოფლიოს დრამატული შემოქმედების დღემდე მოღწეულ უპირველეს ძველზეაც წარმოაჩენს. რომელიც მიჩნეულია მესამე ათასწლეულის მოგონებად და საეკლენგებით უსწრებს ანტიკურ დრამებს. ამ შრომ. მეტად საყურადღებოა ზეტეს დამსახურება. მან ერთ-ერთმა პირველმა დაუღო ხოლო უკვე აღრეული დრამატული შემოქმედების კვლევას. მის მეცნიერულ ბალანსზე მრდის ეგვიპტური უძველესი დრამატული თხზულების გერმანულ ენაზე გადმოღება. გამოკემა და მისი პირველი მეცნიერული შესწავლა.

ეგვიპტური მისტერიულ-დრამატული ტექსტების შესახებ საკმაოდ დაწერილ და თქმულა, რისაც მღერდებმა დრამის, კერძოდ ხალხური დრამის ისტორიოგრაფიამ. განსაკუთრებით საყურადღებოა სწავლულების: თავად კ. ზეტეს, პ. ლენკერის, პ. ფერმანის, ჯ. ბრესტედის და ზოგიერთი სხვა მეცნიერის შრომები. 1980 წელს მეტად საინტერესო გამოკვლევა გაშოაქვეყნა მ. ხვედელიძემ («Заметки о древнеегипетской драме эпохи древнего царства»)

მონმობილ ნაშრომებში განხილულია ეგვიპტის მისტერიულ-დრამატული ძეგლი. ლაპარაკია იმის თაობაზე, რომ 1895 წელს ბრიტანეთის მეთაურში შეგროვდებით მოხვედრილა გრანიტის ფილა, რომელზეც შესრულებული ყოფილა იეროგლიფური ტექსტი. იგი შემონახულა ფარაონთა ეცდამეხუთე დინასტიის წარმომადგენლის — შაბაკის წყალობით, რომლის ბრძანებითაც ტექსტი ძველი დარეცილი პაპირუსიდან გადაუტანათ გრანიტის ფილაზე. ამ ფილას მეცნიერებაში დღეს „შაბაკის ქვას“ ეძახიან. ქვა წარმოდგენს მნიშვნელოვან ძეგლს, რომელმაც გადაარჩინა უძველესი ტექსტი დასახლებულ მკვლევარებს. მიაჩნიათ, რომ „შაბაკის ქვაზე“ აღწერილი ტექსტი დრამის ნიმუშია და ამ ძეგლით უნდა დავიწყოთ

11. K. Sete. Dramatische Texte der altägyptischen Mystik. in Untersuch. zur Ethnologie und Altertumskunde Ägyptens, x Leipzig, 1928.

მსოფლიო დრამატული შემოქმედების რეალური ისტორია.¹²

მე-19 საუკუნის ბოლოს ცნობილი ავტორები ა. ვებერი და, განსაკუთრებით, ე. ვინდიში, გამოთქვამდნენ მოსაზრებას ინდური თეატრის ბერძნულიდან ნასესხობის თაობაზე.¹³ ამ მცდარ აზრს შემდგომში დაუპირისპირდა ს. ლევის, რ. პიშელას, ი. ხერტელის და ლ. შრედერის ჰიპოთეზები. მათი აზრით (სხვადასხვა პოზიციებიდან), ინდური თეატრი და ზოგადად თეატრალური ხელოვნება, აგებული უნდა ყოფილიყო საკულტო ქმედებებზე (ინდური თეატრი — ვედურ საკულტო ცერემონიალზე).¹⁴

განსხვავებული აზრები განავითარეს ხელოვნებათმცოდნეებმა ა. კეიტმა, პ. ჰილბრანდტმა, პ. ტიმემ და სხვებმა.

ა. კეიტი თავის შრომაში „სანსკრიტული ლიტერატურა“ (1757), მივიდა იმ აზრამდე, რომ ინდური თეატრის წარმოშობა და დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო ღვთაება კრიშნას მისტერიებთან,¹⁵ ხოლო ჰილბრანდტის შრომას „ინდური დრამის საწყისები“ გამოჰქონდა დასკვნა — ინდური თეატრის სათავე სახალხო ოხუნჯობის, მაჭკობა-ხუმარების გამოსვლებშია საძიებელი.¹⁶

წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენდა პ. ტიმეს გამოკვლევა „ინდური თეატრი“ (1966). ავტორი თეატრის საწყისებს მხოლოდ ერთ წყაროში როდი ხედავს. მისი დაკვირვებით თეატრი გამოდის სამი წყაროდან. ესენია: მითოლოგიურ და ეპიკურ სიუჟეტებზე აგებული საკულტო-პანტომიმური ცეკვები, სახალხო მიმოსთა გამოსვლები და ჩრდილსახოვანი წარმოდგენები, ეპიკური რეჩიტაციის თანხლებით.¹⁷ იგივე აზრი ეკუთვნის პ. ლიუდერსაც. ეს უკანასკნელი ორ საწყისს — მიმოსსა და ჩრდილოვან წარმოდგენებს ასახელებს¹⁸. დასკვნა ისაა, რომ ინდური დრამის თაობაზე ზემოთ გამოთქმული მოსაზრებათაგან ყველა ანგარიშვასაწევია, რამეთუ, პ. ტიმეს თქმისა არ იყოს, დრამისა და თეატრის საწყისები მხოლოდ ერთ წყაროში როდია საძიებელი. —

როგორც მოსალოდნელი იყო, დრამასთან დაკავშირებული ლი-

12 ძველს საგანგებოდ ვეხებით შემდეგ.

13 *Kultur der древней Индии*, М., 1975, ст. 264.

14 იქვე.

15 Keith A. B., *History of Sanskrit Literature*, Oxford, 1957, 33. 53.

16 Hillebrandt A., *Über die Anfänge des indischen Dramas*, München, 1914, 33. 61.

17 *Kultur der древней Индии*, ст. 265

18 იქვე.

ტერატურის კოლოსალური რაოდენობა მოდის ანტიკურ დრამაზე. აქედან ნაშრომთა მეტი წილი ეხება „პოეტიკას“, მის ერთ მხარეს, სადაც ლაპარაკია დრამის წარმოშობაზე.

ვერ დასახელებდა ცალკეული წიგნი თუ სახელმძღვანელო, სადაც ტრაგედიის საწყისად მოშველიებული არ იყოს არისტოტელეს ცნობილი ვერსია. მაგრამ ბოლო დროს დაიწყო არისტოტელეს შეხედულებიდან უნდობლობის გამოთქმა. დაეკვებას იწვევს ტრაგედიის ორი საწყისი — დითირამბი და სატირული ქმედება. მკვლევარები ერთმანეთთან შეუთავსებლად თვლიან, ერთი მხრივ, იმ გარემოებას, რომ ტრაგედიის მსახიობი ისეთი მკაფიო სპეციალისტია, მისი გაიგივება დითირამბის წამომწყებთან შეუძლებლად უნდა ჩაითვალოს. მეორე მხრივ, სატირულ ქმედებას, მხიარულობითა და სილალით აღსავსე ამ სანახაობას, ველარ მიიჩნევენ ისეთი სერიოზული პათოსის, პეროტეული და ფილოსოფიური ხასიათის მქონე ჟანრის საწყისად, რასაც ბერძნული ტრაგედია წარმოადგენს¹⁹.

ამ ეჭვის საფუძველზე. შეიქმნა რიგი თეორიები, რომლებიც ბერძნული ტრაგედიის წარმოშობას, ერთი მხრივ, უკავშირებენ გარდაცვლილთა კულტს (უ. რიჯუეი, პ. ნილსონი), მეორე მხრივ, ელევსინის მისტერიებს. რომლებიც წინაბერძნული წარმოშობის აგრ არულ დღესასწაულადაა მიჩნეული და ტარდებოდა ელევსინში (ა. დიტერიხი, ე. როდე, ვ. ვუნდტი) და სხვ.²⁰

ტრაგედიის გენეზისის შემდგომი კვლევა, როგორც მკვლევარებმა მიმდინარეობს ორი მიმართულებით: ერთნი არისტოტელეს ვერსიის კრიტიკის გაღრმავების გზას ადგანან (გერალდ ელსი, ჰ. კიტო, ა. პიკერლ-კემპრიჯი, პ. პატცერი და სხვა). მეორენი — „პოეტიკის“ ჩვენებათა დაცვის, არგუმენტებისა და ასლებური ინტერპრეტაციის მიმართულებას (ა. ლესკი, ჰ. კოლერი, ძე-მარო ტოკი, რინსეო ტაკებე და სხვ.).²¹

დასახელებულ ავტორთა მოსაზრებების, გაცნობამ შეგვქმნა შთაბეჭდილება, რომ მათი კვლევის შედეგები მეტად ბუნდოვანია. ჩვენ ვფიქრობთ:

1. მყარი პოზიცია, ფაქტობრივი არგუმენტების უპირატესობა. არ გააჩნია არც ერთ მხარეს, რის გამოც დასკვნის გამოტანა იმის

19 ალ. ალექსიძე, „ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში“, მიმოხილველი, № 6-9, 1972, გვ. 362.

20 იქვე.

21 იქვე.

თაობაზე, მართლაც რამ განაპირობა დრამის. კერძოდ ტრაგედიის წარმოშობა, შეუძლებელია. ამას გრძნობს მკვლევარი ალ. ალექსიძე, რომელმაც მიმოიხილა ზემოთ ჩამოთვლილ ავტორთა შეხედულებანი და დასძინს: „რაც უფრო შორს მიდის ტრაგედიის საწყისების კვლევა, სურათი მით უფრო ბუნდოვანი და თვალშეუდგამი ხდება“. თუმცა ალ. ალექსიძე იმასაც ამბობს, რომ „ეს მოჩვენებით“ იაღ“²², მაგრამ არა.

2. გაუმართლებლად უნდა ჩაითვალოს მკვლევართა უმრავლესობის ტენდენცია, რომ ძიებისას არ ითვალისწინებენ დრამის გვარეობით ნიშნებს, ხლეჩენ მას და გენეტიკურ უჯრედშივე ცალკე საწყისებს უძებნიან ტრაგედიას, ცალკე კიდევ — კომედიას და სატირულ ქმედებებს. არისტოტელეს ვერსიის ერთგული ინტერპრეტატორი ცნობილი ავსტრიელი ელინიისტი ა. ლესკი თვლის, რომ ბერძნები ერთმანეთისაგან მიჯნავენ ტრაგედიასა და კომედიას, როგორც დამოუკიდებელ ქანრებს, შეუძლებლად მიიჩნევენ ამ ორ ქანრში ერთი პოეტის მოღვაწეობას.²³ ტიპოლოგიური პოზიციებიდან ეს მოსაზრება მართებული არ უნდა იყოს. დრამის, როგორც თავისთავადი გვარის, ერთიანი მთელის გამიჯვნა-დაცალცალკეება გენეტიკურ უჯრედშივე, ეწინააღმდეგება, ჯერ ერთი, დრამის სინკრეტულ წარმომავლობას და, მეორეც, დრამას აკლის იმ არსებითს, რაც ორგანულად, გენეტიკურად საერთოა აქვს როგორც ტრაგედიას, ისე კომედიას და სხვა დრამატულ ქანრებს. განა თვით არისტოტელე არ მიუთითებს ცხადად იმაზე, რომ ტრაგედიის, ისევე როგორც კომედიის საწყისი იმპროვიზაციაა? არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა იმას, ეს იმპროვიზაცია დითირამების დამწყებთაგან მოდის თუ ფალიკური სიმღერების ექსარქონტთაგან. დასაწყისში სრც დითირამში იყო გამოკვეთილად ტრაგედიული ბუნების და არც ფალიკური სიმღერა — აშკარა კომედური თვისებებით აღჭურვილი. ჩვენი აზრი ისაა, რომ ტრაგედიასა და კომედიას აქვს ერთი გვარეობითი უჯრედი დრამის სახით და, ვფიქრობთ, მართალი ვიქნებით, თუ ვილაპარაკებთ ზოგადად ჯერ დრამის წარმოშობაზე, მის გენეტიკურ ძირებსა და კულტივირებაზე და შემდგომ ვაჩვენებთ, როგორ მოხდა ამ გვარის ქანრობრივი დიფერენციაცია, რამეთუ დრამა საწყის სტადიაზე და

22. იქვე, გვ. 376-377.

23 Lesky A. Die Griechische Tragödie, zweite Aufe Stuttgart, 1958, გვ. 52; ვსარგებლობთ ალ. ალექსიძის დასახელებული ნაშრომით.

შენსდგომაც მატარებელია როგორც ტრაგედიის, ისე კომედიის ძირითადი სპეციფიკური ნიშნებისა.

3. საკითხის ასე დასმას ჩვენ მივეყვართ იმ სათავეებთან, რასაც ხელოვნების პირველყოფილი სინკრეტიზმი ჰქვია. ეს უკანასკნელი კი ფოლკლორის სფეროა და, ზემოთ დასახელებული მკვლევარების მთავარი მეთოდური შეცდომაც, ჩვენი ღრმა რწმენით, სწორედ, ისაა, რომ ისინი ან სრულებით არა, ან კიდევ უმნიშვნელოდ ითვალისწინებენ ხალხური დრამის ფაქტორს. ე. ი. ისეთი პრეტენზიული პრობლემის დასმა, როგორცაა „ტრაგედიის წარმოშობის საკითხი“, ვფიქრობთ ვერასდროს იქნება ნათელმოფენილი დრამატული შკამოქმედების ხალხურ საძირებში ჩაუხედავად.

ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ტრაგედიისა თუ კომედიის საწყისების ძიება, რომელი ქვეყნისაც არ უნდა იყოს იგი, უნდა მოხდეს არა იზოლირებულად; ცალ-ცალკე, არამედ დრამის ძირების დაძებნის საერთო ფონზე.

პოლემიკური გამოკვლევებისა და სტატიების გარდა ანტიკური დრამისა და თეატრის პრობლემებზე ბევრი ნაშრომი იქცევეს ყურადღებას. ზოგში პირდაპირაა ლაპარაკი ხალხურ დრამაზე, ბევრგან კი ჩვენთვის საინტერესო საკითხი მონათესავე პრობლემატიკაშია მოჭედილი. ბ. სტრიკერი თავის გამოკვლევაში „ძველბერძნული თეატრის წარმოშობა“, ერთი შეხედვით, არაფერს იძლევა ხალხური დრამის თვალსაზრისით, მაგრამ თუ ჩავუღრმავდებით მკვლევარის მოსაზრებებს, საინტერესო დაკვირვებებს აღმოვაჩინთ. გამოკვლევაში მოცემულია ძველბერძნული თეატრის სამი მთავარი ნაწილის ამფითეატრის, სცენისა და ორკესტრის — რეტროსპექტული ანალიზი. ძველი თეატრი, — აცხადებს სტრიკერი; — ითვლებოდა წმინდა ადვილად. წარმოდგენა აღიქმებოდა როგორც წმინდა მოქმედება; ამიტომაც ტარდებოდა მხოლოდ განსაზღვრული რელიგიური დღესასწაულების დროს. ბერძნულმა თეატრმა, მიუხედავად დიდი გვოლუტისა, ვერ გაითავისუფლა თავი მთლიანად რელიგიური გარსისაგან. ამიტომ სავარაუდოა, რომ ამფითეატრი მეორადი ელემენტი იყოს თეატრისა, რომელიც უნდა გაჩენილიყო მას შემდეგ, როცა დრამატული წარმოდგენები რამდენაღმე კარგავს რელიგიურ საღებავებს. „უძველესი მაყურებელი. — აცხადებს ბ. სტრიკერი, — იღვრა იმ ადგილის გარშემო. სადაც მიმდინარეობდა დრამატული წარმოდგენა“.²⁴ ასევე სცენაც, თანამედროვე გაგებით. გვიანი წარმოშო-

24 Striker B. H. The Origins of the Greek Theatre, Lea, 41: 1955, გვ. 37.

ბისა უნდა იყოს. უძველეს თატრალურ დადგემებში ქვის სცენები არ იყო. სცენის სახელწოდება — „სკენ“ II „კარავი“ — მიუთითებს იმაზე, რომ დასაწყისში კმაყოფილდებოდნენ „სცენის“ (კარავის) დროებითი მოწყობით²⁵. ერთადერთ ძირითად ნაწილად უძველესი ბერძნული თეატრისა, სტრიკერის აზრით, უნდა ჩაითვალოს ორქესტრა. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ ლაპარაკობს ისიც, რომ სიტყვა „ორქესტრა“ შეიცავს იმავე ძირს, რასაც სიტყვა ცეკვა ბერძნულად — „ოლხეომაი“. ცეკვა (რიტუალური ცეკვა) ხომ თეატრის ერთ-ერთი წინამორბედი. ორქესტრა იყო მრგვალი სივრცე. არც რომელიც. ალბათ, იმყოფებოდა ტაძრის ტერიტორიის ზღვართან ან კიდევ ახლოს მასთან, ითვლებოდა წმინდა ადგილად და მისი საზღვრები შემოფარგლული იყო ქვებით ან სხვა ნივთებით. არისტოტელეს თანახმად, ძველად ორქესტრა დახურული იყო ჩალით. რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ოდესღაც ის იყო ადგილი. სადაც ჩალის გამოყენება ითვლებოდა ბუნებრივ მოვლენად. უფრო სწორად, ეს ადგილი უნდა ყოფილიყო კალო. საბერძნეთში უძველესი წმინდა კალო აღმოჩენილია დელფოსში აპოლონის ტაძრის გათხრისას. აქ ღვთისმსახურები იკრიბებოდნენ აპოლონის დღეობაზე დიდი სადღესასწაულო ცერემონიისათვის²⁶.

რას გვეუბნება ეს ვრცელი კომენტარი?

ის გარეშობდა, რომ აღრიხდელ რომსა და საბერძნეთში მკვრელებელი ფეხზე მდგომარე უყურებდა წარმოდგენას. ვინაიდან ეს უკანასკნელი ითვლებოდა წმინდა ქმედებად, ხოლო წმინდა ქმედება კი საღმრთო ცერემონიალის გამოძახილს გულისხმობდა; თავისთავად ლაპარაკობს იმაზე, რომ თეატრს საფუძვლად დასდებია ხალხური რწმენა-რიტუალები და მოკრძალება ღვთისადმი ფეხზე დგომით. სტრიკერი იმასაც გვეუბნება, რომ ძველი ქვეყნების თეატრალური წარმოდგენები კალენდარულ-საწესჩვეულებო ხასიათისა და დანიშნულების უნდა ყოფილიყო. იგი პირდაპირ აცხადებს: ბერძნულმა თეატრმა, მიუხედავად დიდი ევოლუციისა, თავი ვერ დააღწია რელიგიურ გარსსო. ძველად წარმოდგენები ტარდებოდა მხოლოდ განსაზღვრული რელიგიური დღესასწაულების დროსო. ეს გარემოება მიუთითებს პროვინციული დრამის ფოლკლორულ საძირკველზე.

²⁵ იქვე, გვ. 38. მსგავსი ტრადიცია (სცენის სახელდახელო აშენება) დამოწმებულია საქართველოში, კერძოდ სამეგრელოში „ნიჩოზის“ დროს. იხ. მ. რეხვიაშვილი, „ჭარობა სამეგრელოში“; თედო სახოკია, კრებული I, 1969, გვ. 119.

²⁶ იქვე, გვ. 21.

საგელისხმოა ის მოსასრებად, რომ ძველი თეატრისათვის დამანასიათებელი არ უნდა ყოფილიყო ამფითეატრი. ეს უკანასკნელი უნდა გაჩენილიყო მას შემდეგ, როცა თეატრმა დაკარგა რელიგიური შინაარსი. მაყურებელი პირველ ხანებში ჩვეულებრივად იდგა იმ ადგილას, სადაც წარმოდგენა მიმდინარეობდა. სწორედ ასევე ტარდებოდა ხალხური სანახაობანიც.

ორქვსტრას წინამორბედად რომ ცეკვაა მიჩნეული, ხოლო სცენის წინამორბედად — კარავი, ან კიდევ კალო, თავისთავად მნიშვნელოვანი დაკვირვებაა დასკვნისათვის, რომ უძველეს საბერძნეთში, რომსა და სხვა ქვეყანაში ხალხური სანახაობანი, ფოლკლორული კმედებანი კვებავდა და აყალიბებდა პროფესიული დრამისა და თეატრის საწყისს ფორმებს.

დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების ხალხური საწყისების კვლევას ჯეროვანი ადგილი აქვს მიკუთვნებული მთელი რიგი საზღვარგარეთელი მკვლევარების შრომებში (ბ. ვარნეკე, კ. ტიანდერი, ა. ოვატი, და სხვ). მათი კვლევის შედეგები ასახულია გამოჩენილი რუსი თეატრმცოდნის ს. მოკულსკის ფუნდამენტურ ნაშრომში „დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“ (1936), რომელსაც ქვემოთ ვეხებით.

ხალხური დრამისა და თეატრის კვლევაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა რუსულმა ფოლკლორისტიკამ. ხალხური დრამის მეცნიერულ კვლევას საფუძველი ჩაუყარა მსოფლიო რეზონანსის მეცნიერმა ალ. ვესელოვსკიმ. მან ჯერ კიდევ ადრე, 1870 წელს, დასტამბა წიგნი «Старинный театр», რომელშიც გავრით შეეხო ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას. ფუნდამენტურად იგი ხალხური დრამის საკითხებზე ჩერდება თავის საქვეყნოდ გახმაურებულ წიგნში „ისტორიული პოეტიკა“, რომელშიც შეტანილია თავი „ძველი პოეზიის სინკრეტიზში და პოეტური გვარების დიფერენციაციის დასაწყისი“. ამ მონაკვეთის ცალკეულ ადგილას და, კერძოდ, VIII თავში ვესელოვსკი საგანგებოდ შეეხო ხალხური დრამის წარმოშობის საკითხს და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ხალხური დრამა, ისევე როგორც მხატვრული სიტყვიერების სხვა დარგები, პირველყოფილ სინკრეტულ უჯრედებში ჩაისახა. ვესელოვსკის ეკუთვნის გამოთქმები „პრიმიტიული დრამა“²⁷, „საკულტო დრამა“²⁸

27. А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, ст. 291.

28 იქვე, გვ. 300.

„დათქური დრამა“²⁹. „რელიგიური დრამა“³⁰ და ყველანი მიაჩნდა სინკრეტული დრამის ვარიაციებად.

ა. ვესელოვსკი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას. თუ რამ განაპირობა ცერემონიალში ტექსტის ელემენტების განვითარება და რამ შეუქმნა მასალა დრამას. მეცნიერი აცხადებს: «Музыка и орхестрика развили в поэзии элемент текста, а вместе с тем мимика и орхестрика дали первый материал для драмы»³¹.

ა. ვესელოვსკი სხვადასხვა ადგილას გამოჰყოფდა ხალხური დრამისათვის აუცილებელ ნიშან-თვისებებს: სინამდვილისადმი მიმბაძველობა, მიმიკა, ნიღაბი, გუნდურობა, ხალხური დეკორაციები, მორთვა, დიალოგი და, რაც მთავარია და გადამწყვეტი (ვესელოვსკის აზრით) — საჯაროობა. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშნებს დიდი მეცნიერი თვლიდა „დრამატურგიულ ელემენტებად“³².

ამდენად, ა. ვესელოვსკის ხალხური დრამა ამოჰყავს სახალხო წესჩვეულებიდან, საკულტმსახურო ცერემონიალებიდან, რომლებშიც შამოსრავებელი ძალა მიკუთვნებული ჰქონდა კულტს. ხოლო მხატვრული დრამის ამოსავალს მეცნიერი ხედავს ცერემონიალქმედებათა კულტისაგან განთავისუფლებაში. «Выход из культа будет моментом ее художественного зарождения»³³.

რუსულ ლიტერატურისმცოდნეობაში, ხელოვნებისმცოდნეობასა და ფოლკლორისტიკაში ხალხური თეატრისა და დრამის პრობლემებისადმი მიძღვნილი ნაშრომები შეიძლება გავყოთ ორ ჯგუფად: ერთნი, რომლებიც ხალხურ დრამასა და თეატრს სხვადასხვა საკითხთა კვლევისას ეხებიან და მეორენი — საგანგებოდ რომ იკვლევენ ხალხური სიტყვიერების ამ დარგს.

პირველთაგან საყურადღებოა ა. ვესელოვსკის «Старинный театр», რომელმაც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 70-იანი წლებიდან მისცა ტონი თეატრალური კულტურის კვლევას რუსეთში, აგრეთვე, შემდეგი შრომები: П. Морозов, История драматической литературы и театра, т. I, СПб, 1903, М. Уткин, Средневековый театр, М., 1914; А. Пиотровский, Античный театр (из кн. Очерки по истории европейского театра, П., 1923); С. Боянус, Средневековый театр (там же); А. Гвоздов, Театр эпохи феодализма (из кн. История европейского театра, 1931); В. Марков, Краткая история театра, 1928; П. Коган, Очерки по истории западноевропейского театра, 1934 და სხვ.

29 იქვე, გვ. 292.

30 იქვე, გვ. 211.

31 იქვე, გვ. 415.

32 იქვე, გვ. 437-439.

33 იქვე, გვ. 291.

1936 წელს გამოვიდა ს. მოკულსკის სქელტანიანი შრომა „დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“ (რუს.), რომელშიც შევიდა სამი დიდი განყოფილება: ანტიკური თეატრი, შუა საუკუნეების თეატრი და აღორძინების ეპოქის თეატრი. წიგნში ერთგვარად აისახა და შეჯამდა ზემოთ მოხმობილი უცხოელი ავტორების, ახლასან დასახელებული რუსი მკვლევარების შეხედულებანი. დაკვირვებანი, გაშუქდა დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების ხალხური საწყისების საკითხები ცალკეული ევროპული ქვეყნების მიხედვით.

ეყრდნობოდა რა ადრინდელი ავტორების შეხედულებებს, მოკულსკიც ხალხური დრამისა და თეატრის, კერძოდ ანტიკური დრამის წარმოშობას აკავშირებდა საკულტო ცერემონიალებთან. იგი წიგნის ერთ-ერთ თავს ასათაურებდა ასე: „ბერძნული თეატრის საკულტო ძირები“³⁴ და აცხადებდა: VII-VI საუკუნეებში ბერძნებმა შექმნეს დიონისეს კულტის სპეციფიკური ფორმები, რომელიც იქცა ბერძნული დრამის, მისი ორი სახეობის — ტრაგედიისა და კომედიის წინაპირობად³⁵.

მოკულსკის დასახელებული წიგნი საფუძვლად დაედო თეატრის ისტორიის დამხმარე სახელმძღვანელოს, რომელიც თავად ს. მოკულსკის რედაქციით მოამზადა ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის უცხოეთის თეატრის კათედრამ... წიგნი — „დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია“ — მოიცავს პერიოდს შუა საუკუნეების დამდეგიდან XVI საუკუნის ბოლომდე. იგი ქართულად გამოვიდა 1962 წელს აკ. ფაღავას თარგმანით. მასში აღბრტული ბევრი ჩვენთვის საინტერესო საკითხი საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ფოლკლორულ სანახაობათა თავისებურებას ევროპის ქვეყნებში. წიგნი გვაწვდის ცნობებს იმის თაობაზე, რომ ხალხურ-თეატრალურ ქმედებათა ყველაზე ადრინდელ საწყისებს შეიცავდა შრომის პროცესებისადმი მიძღვნილი საკულტო სიმღერებს, ცეკვების, თამაშობების ერთობლიობა.

კოლექტიური ნაშრომის ავტორებს მართებელი დასკვნები გასი-აქვთ. მათ მიაჩნიათ, რომ ყველა ცერემონიალად და თამაშობანი წარმოადგენდა შრომითი პროცესების სიმბოლოს და შენარჩუნებული ჰქონდა რიტუალური წარმართული წესების ცალკეული მომენტები. რიტუალური საწყისების გაქრობა იყო ის თვისებრივი გარდატეხა,

34. С. Мокульскій, История Западно-европейского театра, М., 1936, стр. 11.

35 იქვე, გვ. 12.

რომელიც განაპირობებდა. თაჰაშის, ქმედების. ცერემონიალის მხატვრულ „ნ. თლობას“³⁶.

ხალხური დრამის თაობაზე საინტერესოა ე. მელეტინსკის დაკვირვებანი. თეატრის არქაულ ფორმებში, მისი აზრით, ბატონობდნენ პანტომიმური ელემენტები. რიგ შემთხვევაში არ ჩანდა ან მცირედ ჩანდა სიტყვიერი ნაწილი. საწესჩვეულებო-თეატრალური სანახაობების თანდათანობითი გარდაქმნით ძვრები ხდება ქმედებათა სიტყვიერ ნაწილში. თეატრალური ქმედების ევოლუციამ მოითხოვა დრამის ჩასახვა. ამ უკანასკნელს მელეტინსკი მთლიანად მიაწერს სანახაობაში სიტყვიერი ნაწილის გაჩენას. წარმოჩენასა და განვითარებას. მელეტინსკი მოითხოვს ვესელოვსკის. დებულების ერთგვარ გადასინჯვას. იგი აცხადებს, რომ დრამის საკულტო მისტიკრიიდან წარმოშობა არ იწვევს ეჭვს. საწესჩვეულებო სინკრეტიზმის განვითარება ძირითადად დრამის პრეისტორიაა, მაგრამ დრამის საბოლოო გაფორმებისათვის კულტისაგან გამოყოფის გარდა, აუცილებელი უნდა ყოფილიყო თხრობითი ფოლკლორის როგორც სიუჟეტის წყაროს განვითარების კარკვეული დონე.

საინტერესოა ისიც, რომ მელეტინსკიმ ერთგვარად გამოყო ხალხური დრამა ხალხური თეატრისაგან. მისი აზრით, ხალხური დრამა წარმოიშვა პირველყოფილი საწესჩვეულებო-თეატრალურ სინკრეტიზმში სიტყვიერი ნაწილის ჩასახვისა და აღმოცენების ბაზაზე. ხალხური დრამის, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების ჩამოყალიბება განაპირობა თხრობითი ფოლკლორის განვითარების შესაბამისმა საფეხურმა³⁷.

მნიშვნელოვანი მომენტი, ხალხური დრამის შესწავლის მიზნით, იყო ის გარემოება, რომ მეცნიერებმა ხელი მიჰყვეს დრამატული ძეგლების შეგროვებასა და პუბლიკაციას; ამ მხრივ პირველი საყურადღებო ნაბიჯი გადადგა ნ. ონჩუკოვმა, რომელმაც შეკრიბა და წიგნად გამოსცა რუსული დრამატული ტექსტები სათაურით: «Северные народные драмы» ეს მოხდა 1911 წელს. ონჩუკოვმა წიგნში მოგვცა ცალკეული ძეგლების ერთგვარი ანალიზიც.

მეორე ასეთი მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო პ. ბერკოვის მიერ გაწეული შრომა. 1953 წელს „ისკუსტერმ“ დასტამბა მის მერ შომზადებული წიგნი «Русская народная драма (XVII—XX веков)». წიგნს ახლავს ბერკოვის შესავალი წერილი და კომენტარები.

³⁶ შდრ.: იქვე, გვ. 23-24.

³⁷ Е. М. Мелетинский, Первобытные истоки словесного искусства, Ранние формы искусства, сб. статей, «Искусство», М., 1972 г., ст. 151.

ამის შემდეგ რუს ფოლკლორისტთა შრომებში მეტი ადგილი დაეთმო მონაკვეთებს, სადაც საგანგებოდ განიხილებოდა ხალხური თეატრისა და დრამის საკითხები.

რუსული ხალხური დრამის კვლევა საგრძნობლად წასწიეს წინ ისეთმა ცნობილმა ფოლკლორისტებმა, როგორებიც არიან: ნ. ვინოგრადოვი, პ. ბოგატიროვი, ი. სოკოლოვი, პ. ლოშილინი, ვ. კრუპიანსკაია, ვ. კსელოდსკი (გენგროს), ა. ავდევი, ნ. ველიცკაია, ვ. გუსევი, ვ. პეტროვი, ი. კარნაუხოვა, ა. ჩერნიხი, ა. ლაზარევი და სხვები. მათ შრომებში, რუსული მასალის მავალითზე, მოცემულია რიგი შეხედულებებისა და დაკვირვებებისა. რომელთაც მნიშვნელობა აქვთ დრამისა და თეატრის საწყისების, მათი კულტივირების, ესთეტიკური ღირებულების გამოსარკვევად.

ყველა დასახელებული ავტორი დრამატულ-თეატრალურ სათავეებს ძირითადად ხედავს საკულტო-საწესჩვეულებო ქმედებებში, რასაკვირველია, ამ ქმედებებს ყველა ერთი სიბრტყიდან როდი უყურებს (მელეტინსკი, აბდევი, გუსევი, ლაზარევი), მაგრამ პრინციპში რჩება შთაბეჭდილება, რომ ხალხური დრამის მთავარ საძირედ მაინც საწესჩვეულებო რიტუალ-ცერემონიალება მიჩნეული. ავტორები იმ აზრისა არიან, რომ ეს ქმედებები დრამად და თეატრად მაშინ იქცევიან, როცა გამოთავისუფლდებიან საკულტო წესის შესრულებისაგან და თავისთავად ესთეტიკურ (მხატვრულ) ერთეულებად ჩამოინაკეთებიან:

ქართული ხალხური დრამის შესწავლის ისტორია

ისტორიოგრაფიული მასალა, რომელიც ქართული ხალხური დრამის შესწავლას ეხება, უნდა დაჯგუფდეს შემდეგი თანმიმდევრობით:

1. ძველ წყაროებში შემონახული ცნობები და გამონათქვამები.

2. მკვლევართა და სწავლულთა მიერ ფრაგმენტულად გამოთქმული აზრები და შეხედულებანი.

3. წერილები, სტატიები, გამოკვლევები და მონოგრაფიები, რომლებიც შეეხებიან ხალხურ თეატრალურ და დრამატულ ტრადიციებს.

საკვლევი მასალა არცთუ მწირია, ისიც საგულისხმოა, რომ ბევრი ცნობა და საბუთი თავის დროზე სხვადასხვა კუთხით განხილულიცაა.

დრამატულ-თეატრალური ტრადიციების შესწავლის ისტორიისათვის ჯეროვანი სამსახურის გაწევა შეუძლია ორიგინალურ და ნათარგმნ ძეგლებში შემონახულ ცალკეულ ცნობებს, გამონათქვამებსა და ტერმინთა ხმარების თავისებურებას, რომლებშიც ამოიკითხება ხალხური დრამისა და თეატრალური ქმედების ერთგვარი დეფინიცია, იდეოლოგიური, პოლიტიკური და ესთეტიკური მრწამსი, სანახაობითი ტრადიციებისადმი მაშინდელ სწავლულთა დამოკიდებულება-ტენდენციები, ქმედებათა ჟანრობრივი ნიშან-თვისებების ახსნა და ა. შ.

ძველი საქართველოს სწავლულებს, მნიშვნელოვანი ლიტერატურულ-თეორიული პრობლემების გვერდით, ყურადღებიდან როდი რჩებოდათ თეატრის, დრამის, წარმოდგენების, სანახაობრივი ჟანრების საკითხები. საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რომ მათ ცოცხალ და მწიგნობრულ მეტყველებაში მკვიდრი ადგილი ეკონია შესაბამის ნომენკლატურას. ძველი საუკუნეების ძეგლებში „თეატრის“ ნაცვლად დომინანტობს სიტყვა-ცნება „სახედველი“ („სახილველი“): „სახილაეთა განსაცხრომელთა“ — წერს რომან-

ოზ ახლის „წამების“ ქართველი მთარგმნელი¹, „სახილველთათვის და სამღერელთა“² — გვაუწყებს არსენ იყალთოელის თარგმანი. თეატრის სინონიმად „სახილველი“ მიაჩნია გიორგი მთაწმინდელსაც — „თეატრონთა და სახილველთა მიისწრაფიანო³. XI საუკუნის ქართულ სვინაქსარში გვხვდება „სახილველი“, როგორც სანახაობრივი ნაგებობა⁴: „სახილველსა შინა ერისა მიერ ქვადაკრებულ იქმნეს“.⁵ სახილველის როგორც თეატრის ქართული შესატყვისის განმარტება და ერთგვარად. სრული დეფინიცია მოგვცა სულხან-საბა ორბელიანმა. მას მიაჩნია, რომ სიტყვა „თიატრო“ ბერძნულია და ქართულად მას სახედველი ჰქვია. სახედველი⁶ საბასეული გაგება, ვფიქრობთ, ქართული თეატრალური აზროვნების ისტორიაში ერთ-ერთი პირველი და მორგებული განმარტებაა. „სახედველი, — აცხადებს საბა, — ესე არს ზღუდე-მოვლებული შუა ადგილი, სამღერელ-საროკავნი და გარემოს დიდებულთ სადგომი საჭკრეტელად... (აღშენებულნი სამღერლად მროკავთა დიაცთა და მოშაითთათვის, მორკინალთა და მვეცთათვის, მუნ სტანჯვიდიან წმიდათა მოწამეთა ყოველთა დასანახველად)“.⁶

ე. ი. სახილველ-სახედველი ფართო სანახაობითი დაწესებულებაა, რომელსაც აქვს სცენა (შუა) ადგილი, ჰყავს მსახიობ-შემსრულებელნი (მომღერალნი — მოთამაშენი, მოშაითნი, მორკინალნი) და მყოფრებელი (მჭკრეტელნი). ამ განმარტებაში იგულისხმება, როგორც პროფესიული თეატრი, ისე — ხალხური.

სახედველი, რასაკვირველია, მოითხოვდა წარმოდგენებს. სანახაობას, ე. წ. სპექტაკლებს. წყაროები წარმოდგენა-სპექტაკლის გაგებით ასახელებენ ფართო ესთეტიკური ტევადობის ცნებას — „სახიობას“. ძველი ქართული მწერლობის ისეთი წარმომადგენლები, როგორიც იყვნენ ექვთიმე ათონელი, მიქაელ მოღრეკილი. გიორგი ათონელი, არსენ იყალთოელი, არსენ ბერი საღირისძე (დავითის ისტორიკოსი), „ისტორიანისა და აზმანის“ ავტორი და სხვები, სახიობას განიხილავდნენ, როგორც სანახაობითს მოვლენას. სწავლულთა დამოკიდებულება სახიობისადმი არ იყო ერთგვა-

1 ტ. რ უ ხ ა ძ ე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, 1949, გვ. 21.

2 იქვე.

3 იქვე.

4 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ისტორია, 1965, გვ. 78.

5 იქვე. პირველწყარო — ქართული წერის ნიმუშები, პალეოგრაფიული აღბოძი, შედგენილი ილია აბულაძის მიერ, 1949, გვ. 144-145.

6 ს. ს. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, ლექსიკონი ქართული, I, 1966, გვ. 303.

როვანი. ასხევებდნენ ტერმინებს -- „სალეთო სახიობა“ და „მსახიობელნი სოფლისანი“⁷. აქ ერთგვარად იგრძნობა პროფესიული და ხალხური თეატრალური შემოქმედების დიფერენცირება. საგულისხმოა, რომ ძველი ძეგლების გარკვეული ნაწილი სახიობას „სოფლიო და საერო საქმედ“ თელის და გამოყოფს ცნობებს: „სახიობათა განცხრომაჲ“, „მსახიობელნი სოფლისანი“, „სახიობა მზუელობითი“, „ხუმრობათი სახიობა“ და ა. შ.⁸ ე. ი. ძველი ავტორები სახიობაში გულისხმობდნენ სიტყვიერი ტექსტის მქონე, სიმღერითა და მუსიკით შესასრულებელ სანახაობას მგოსნების, მუტაობებისა და ნიღბოსან მომღერალ-დამკვრელთა მონაწილეობით⁹, რაც იგივე თეატრალური წარმოდგენა ანუ სპექტაკლია.

ხალხური დრამისა და ფოლკლორული თეატრის ისტორიის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანი ცოდნა დაგროვდა ძველ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში. წყაროებმა შემოინახეს არა მარტო ორიგინალური თეატრალურ-დრამატული ტერმინოლოგია, არამედ, როგორც „სახედველისა“ და „სახიობის“ მიმართ ვნახეთ, მოგვცეს მათ სპეციფიკაში ჩახედვის საშუალებაც. ავიღოთ, მაგალითად, სიტყვა-ცნება „მღერა“. როშელიც თავისი შინაარსით სინკრეტული მოვლენაა და ძველი ქართული წერილობითი წყაროები მას სხვადასხვა დანიშნულებათა (თამაში, ცეკვა, ლექსი, სიმღერა) გვერდით მოიხსენიებენ როგორც დრამის, კერძოდ, კომედიის იდენტურ ცნებას. პავლეს ეპისტოლეთა ძველქართულ ვერსიაში კომედიაოგრაფის ნაცვლად ნახმარია სიტყვა „სიმღერის-მწერალი“: „მენანდრჳსი სიმღერის მწერლისა ზრახებაი“.¹⁰ ე. ი. მღერა, სიმღერა უდრის დრამას, კომედიას.¹¹ თავად კომედიაც როდი იყო უცხო ძველი მწიგნობრული წყაროებისათვის. ეფრემ მცირემ იცოდა, რომ არსებობდა საგანგებო კომედიის თეატრი. დიონისე არეოპაგელის თხზულების შაქსიმე აღმსარებლისეულ კომენტარების, ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ: წარმართული ქორწილის „ჩვენებაჲ შესაძლებელ არს მრავალმოქმედთა მათგან კომედიაჲსთა“¹².

7 ტ. რ უ ხ ა ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27-28.

8 იქვე, გვ. 28-29.

9 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, სახიობა, 1958, გვ. 207; შდრ.: ი. მეგრელიძე, მცარე თეატრალური ლექსიკონი, 1980, გვ. 33.

¹⁰ ი. კ ე ე ლ ი ძ ე, ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. II, 1952, გვ. 4; პ. ი ნ გ ო რ ო ყ ვ ა, გიორგი მერჩულე, 1954, გვ. 555.

¹¹ ამის თაობაზე ფართოდ გვაქვს საუბარი აქვე — თავში „ხალხი დრამატული ტრადიციების შესახებ“.

¹² ტ. რ უ ხ ა ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 21-22.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ ათონელებისა და სხვათა ნათარგმნ წყაროებში დასახელებულია ია ბერძნული სიტყვა-ცნება „თეატრი (თიატრონი)“ და მისი ორეული „სახილველი“, იქვე დიფერენცირებულია და ცალკეა გამზყოფილი „საერო-თეატრომ¹³. „სოფლიო სახილველი“,¹⁴, მსახიობელნი სოფლი-სანი“¹⁵, „სახიობა მზუელობითი“,¹⁶, „ხუმრობათ სახიობა“ და¹⁷ სხვა. საქმე ისაა. რომ აქ აშკარად იგრძნობა ქრისტიანულნი და წარმართული, ამ შემთხვევაში პროფესიული და ხალხური. იდეოლოგიის დაპირისპირება, ხალხური დრამატული ქმედებების გმობა. ოფიციალური წრეები კრძალავდნენ საუკუნეების მანძილზე ხალხში განმტკიცებულ სანახაობებს. დავითის ისტორიკოსს ისინი მი-აჩნია, როგორც „საეშმაკონი“¹⁸. „საეშმაკონი“ სხვა არაფერია, თუ არა წარმართული. ერთ-ერთ ძეგლში ვკითხულობთ: „ყოველნი კერპნი წარმართნი ეშმაკ არიან“, ე. ი. რაც წარმართულია, ოფიციალური წრეებისათვის მიუღებელია, გარკვეული გაგებით ხალხურია. წარმართული ქმედებები რომ ხალხურად გამოვაცხადოთ, ამის საშუალებას გვაძლევს ის გარემოებაც, რომ ხშირად წარმართულად თვლიან ყოველივე სოფლურს, საეროს. ბევრი წყარო. როგორც ამას შენიშნავს ტ. რუხაძე, „სახიობას უტკერის, როგორც უარყოფით მოვლენას, „სასოფლიო და საერო საქმეს“¹⁹, იოანე ოქროპირის თხზულების ქართულ თარგმანში გამოთქმულია აღშფოთება, რომ „უკუეთუ მსახიობელი ვინმე მოვიდის... ერის შეჰკრბიან და დაუტევიან ყოველი საქმე მათი, და აღვიდიან ადგი-ილსა მალალსა ხილვად მისთა ხელოვნებათა და სახიობათა²⁰ ე. ი. ხალხს აქვს თავისი ხელოვნება და ეს ხელოვნება ამ შემთხვევაში არის „საერო თეატრომ“, „სოფლიო სახილველი“ თავისი შემსრუ-ლებელ-მსახიობით („მსახიობელი ვინმე“)²¹. სცენით („ადგი-ილი მალალი“). მაყურებლით („შეჰკრბიან... ხილვად“). „სოფლიო სახილველი“ არაა ოფიციალური დაწესებულება; იგი შერჩეული

13 იქვე, გვ. 20.

14. იქვე, გვ. 21.

15. იქვე, გვ. 27.

16. იქვე, გვ. 28.

17. იქვე, გვ. 29.

18 „ქართლის ცხოვრება“, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. 1, 1955, გვ. 352.

19 ტ. რუხაძე, ლასახ. წიგნი, გვ. 28.

20 იქვე, გვ. 48.

21 იქვე, გვ. 20.

მომადლო ადგილ-მოედანია. „საეროს“, „სოფლიურს“ ხალხურებს მნიშვნელობით. ხმარობს „დიდი სჯულისკანონის“ (არსენ იყალთოელის თარგმანი, XI ს.) ქართული რედაქცია: „არა ჯერ არს სოფლურთა ფსალმუნთა თქუმაი“²². ტექსტის გამომცემლები „სოფლურს“ ხსნიან როგორც „ხალხური, არასაეკლესიო“²³.

ზემოთ მოხმობილი არსენ ბერის ცნობა იმ მხივაცაა საინტერესო, რომ იქ ჩამოთვლილია ხალხურ ქმედებათა ანუ „საეშმაკო“ სანახაობათა სახეები. თუ ჩვენ მივიჩნევთ, რომ ცნება „საეშმაკო“ უდრის წარმართულს, ხოლო წარმართული კი იგივეა, რაც „სოფლური“ ანუ ხალხური, გამოდის, რომ მე-11 საუკუნის საქართველოში და, რასაკვირველია, გაცილებით ადრეც, ცნობდნენ ხალხურ დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების შთამბეჭდავ ძალას, მის ესთეტიკურ ხარისხს და იდეურ მიზანს, რაც გამოიხატა. იმაში, რომ ოფიციალური ხელისუფლება, სამღვდელოება და მაღალი წრეები აღშფოთებულნი იყვნენ ხალხური შემოქმედების, ამ შემთხვევაში ხალხური დრამატული ქმედებების მასებზე ზეგავლენით და ყოველნაირად ცდილობდნენ ხალხის ყურადღება ჩამოეშორებინათ „სოფლიო სახედველისაგან“.

ექვთიმე ათონელის ერთ-ერთ თარგმანში მოტანილია ასეთი მაგალითი: ანგელოზი გამოგვეცხადება „არა ესრეთ, ვითარცა მსახიობელნი სოფლისანი, — შექმულნი პირითა და დაბურვილნი თავითა. აღსრულნი სამღერვლსა მას ადგილსა, რომელნი იმდერდიან ფერხითა, შექმულნი სამოსლითა ოქროსათა... არა ტყავითა მეწამულითა, ცურვებული ოქროითა, არამედ მოქსოვილი ჭეშმარიტებითა მორტყმული წელთა მისთა სიწმიდითა“²⁴.

ეს ამონაწერი, მართალია, ორიგინალური ცნობა არაა, მაგრამ აგი მაინც საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ მაშინდელი ქართველი სწავლულებისათვის უკვე ცნობილი იყო თუ რას წარმოადგენდა ხალხური დრამატული სანახაობა. აქ კარგადაა ნაჩვენები ხალხური თეატრის სახე — სამღერელი ადგილი, სახალხო შემსრულებლები („მსახიობელნი სოფლისანი“), მორთვა-მოკაზმვა (ერთგვარი ნიღაბი), რაც ოფიციალურად მიჩნეული იყო როგორც „საქმენი საეშმაკონი“.

ყურადღებას იქცევს „საეშმაკო საქმეთა“ ჩამოთვლა: „სამღე-

²² დიდი სჯულის კანონი, 1975, გვ. 259.

²³ იქვე, გვ. 577.

²⁴ ტ. რ უ ხ ა ძ ე, დასახ. წიგნი. გვ. 55.

რანი“. „მგოსნობანი“, „მომღერალთა ხედვანი“²⁵, აგრეთვე „ხუმრობითი სახიობა“²⁶, „საქმე მემღერთა, მოკიცხვართა“²⁷, „საეშმაკო სიტყვა“ და ა. შ. ამ მცირე ჩამოთვლაშიც კი აშკარად ჩანს, რომ ხალხური დრამატული შემოქმედება ფართო მასშტაბის მოვლენა ყოფილა. ის ცალმხრივი პოლემიკა, რაც ძველი საქართველოს სწავლულებსა და სახალხო შემოქმედთა შორის იყო გაცხოველებული, არაპირდაპირი გზით, ზევრ საინტერესო ცნობას და მაშინდელ საზოგადოებრივ აზრს გვაცნობს. ზემოთ ვნახეთ, რომ ძველი საუკუნეების ლიტერატურულ და სამეცნიერო წრეებს ხალხური დრამატული შემოქმედება ესწოდება როგორც მასობრივი მოვლენა („უკეთეს მსახიობელი მოვიდის... ერნი შეჰკრბიან და დაუტევიან ყოველი საქმე“), რომელსაც აქვს საგანგებო საშემსრულებლო კერა — მაღალი ადგილი, სამღერელი მოედანი, ჰყავს მსახიობი („მსახიობელი“) და მყურებელი. ახლახან მოტანილი ამონაწერებით ნათელი ხდება, რომ ძველ საქართველოში პოპულარობით სარგებლობდა მთელი რიგი ხალხური დრამატული ჟანრები, „სოფლიო სახილველში“ სრულდებოდა „სიმღერენი“, „გინება ღვთისა“, „მგოსნობანი“, „საეშმაკო სიტყვა“, „ხუმრობითი სახიობა“, „მოკიცხვართა სახიობა“ და მისთანანი.

გაკვრით შევეხოთ თითოეულს. როგორც ეთქვით. ძველ საქართველოში „სიმღერა“ ნიშნავდა თამაშს, მოქმედებას, შეტწილად დრამას (პიესას). ლექსსა და მოთქმას. აგრეთვე „სხვის მსგავსად საუბარს“. ე. ი. სათქმელ ტექსტს²⁸.

ვიგებაც, როგორც ამას დ. ჭანელიძე დააკვირდა, მცირე დრამატული ჟანრია. „ხელმწიფის კარის გარიგებაში“ (XV ს.) ვკითხულობთ: „ლამპარსა ანთებულს მგარსა შეიღებენ, ეგრე მრგვალსა დაბმენ. ვისაც ავად მიუცემია ანუ პურად ავადია, აგინებენ და რაც უარესია“²⁹. ე. ი. გინებასაც აქვს სათქმელი ტექსტი.

მგოსნობა სინთეზური ცნებაა. იგი ძველ წერილობითს ძეგლებში ახსნილია როგორც ფერხელის დაბმა, სტირ-სალამურზე

25 ტ. რ უ ხ ა ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 50.

26 იქვე, გვ. 29.

27 იქვე, გვ. 47.

28 შდრ.: ტ. რ უ ხ ა ძ ე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, 1949, გვ. 18-57; დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ისტორია, 1965, გვ. 274-281; გ. ვ ე ლ ი ძ ე, მღერა, ფოლკლორისტთა XX კონფერენციის თეზისები, 1981, გვ. 49.

29 ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, ხელმწიფის კარის გარიგება, 1920, გვ. 11-12; შდრ.; დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ისტორია, გვ. 303-304.

დაკერა, აშულ-მოლეკსეობა („მგოსანნი და მსახიობელნი მამანი დგანან ტაბლასა ზედა“³⁰. „მეფესა ჰყვა სხუანიცა ქალნი, მემგოსნენი და მეჩანგენი“)³¹.

„საეშმაკო სიტყვა“ წარმართულ სიტყვას, ოფიციალური წრეებისათვის მიუღებელ სათქმელს ნიშნავდა.

„ხუმრობითი სახიობა“ კი — ხუმრობით გარდასახვას, სცენაზე გამოსვლას ისე, რომ „საცილად აღძრას“ მაყურებელი; ხუმრობას ძველი წყაროები ასე განმარტავენ: „კიცხვითა და ხუმრობითა საცილით აღძვრა“³². აქაც გარკვეულ ტექსტთან ვვაქვს საქმე.

საინტერესოა „მოკიცხვართა სახიობის“ შინაარსი. ძველ მწერლობაში ეს სიტყვა; ი. აბულაძის აზსნით, ნიშნავდა „მემღერს“ ანუ ისეთ პიროვნებას, რომელსაც ხელზე ასდის დაცინვა, სხვათა საუბარში გამოჯავრება, გაკიცხვა („მოკიცხეს იგი ღამე ყოველ“ || „ემღერდეს მას ღამე ყოველ“;... „რომელნიცა დაშთენ, შემძლებელ არიან მოკიცხებად ყოვლისა ქვეყნისა“).³³

ძველი საისტორიო და მხატვრული ძეგლები „სოფლიო სახედველზე“ შესასრულებელ სათქმელთა შორის ასახელებენ ზმას, შაირს, „სალაღობო სათქმელს“, „გლოით მგოსნობას“ და აღნიშნავენ იმის თაობაზეც, თუ რა გავლენა ჰქონდა თვითეულს მსმენელზე.

გამოდის, რომ ძველი წყაროები, ნათარგმნი და ორიგინალური ძეგლები იძლევიან ხალხური დრამატულბი სანახაობის უანრობრივ დიფერენციაციას. ამდენად ძველ საქართველოში ხალხური დრამის უანრებად ჩანან: სიძღერა. გინება. მგოსნობა. ხუმრობა, კიცხვა, აშულური ლექსობა, ზმა, შაირი და ა. შ.; რომელთაც აქვთ დრამის გვარისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნები: მოქმედებითობა, გარდასახვა, სანახაობითი ღირებულება, ზემოქმედების მძლავრი ძალა (ესთეტიკური ხარისხი) და შესაბამისი სიტყვიერი ფაქტურა. ზოლო უანრობრივი დიფერენცირების თვალსაზრისით თითოეული ავლენს გარკვეულ ნიუანსს. ამას ამჩნევენ მთარგმნელ-ავტორებიც და ამიტომაცაა, რომ სანახაობაში ჩამოთვლიან ცალ-ცალკე.

აქვე საგანგებოდ გვინდა მოვიხმოთ ერთი მეტად საინტერესო ძეგლი, რომელიც ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში ინახება

30 ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 1973, გვ. 225.

31 იქვე, გვ. 231.

32 იქვე, გვ. 564. „ფშავში სიტყვა „კირცხვა“ დღესაც ნიშნავს გამოჯავრებას.

33 იქვე, გვ. 265. შტრ.: ტ. რ უ ხ ა ძ ე, დასახ. წიგნი. გვ. 31.

და დღემდე მეცნიერ-მკვლევართა მსჯელობის საგანი არ გამხდარა. ეს გახლავთ „ეპისტოლე წმიდისა გრიგოლ ნოსელისაჲ არმონი-ოჲს მიმართ, თუ რაი არს აღთქუმად ქრისტეანისაჲ და ძალი და სახელი მისი“. იგი დაცულია XI-XII საუკუნეების ხელნაწერებში (A-55).

მოვიტანთ ჩვენთვის საინტერესო ამონაწერს მთლიანად:

„არა ქიისათჳს თქმული იგი ზღაპარი გარეშეთა მიერ ჩუენ ზე-დაცა აღესრულოს, რამეთუ 'იტყჳან, ვითარმედ განმატქრომელმან ვინმე აღექსანდრიელთა ქალაქსა განსწავლა ქიაჲ ფერჯით-მღერასა და მგოსნობასა და შეჰმოსა მას სახე და სამოსელი საქმისა მის შე-მსგავსებული და მომღერალნი განაწყენა და შემოიყვანა ქიაჲ იგი, რაჲთა ტაბაცობდეს და მიმოდრკებოდის სახიობათა მათებრ და ავაჯთა და ვმათა მგოსნობისათა და ყოვლით კერძო ჰფარვიდა ბუნებასა სახეთა მათ მიერ და საქმეთა, რომელთა იგი იქმოდა და ვითარ-იგი ერთა აღვსებულ იყო თეატროჲ ახლისა მისთჳს და უცხოჲსა სახილველისა: იყო ვინმე მათ შორის მკვრცხლი და მანქანაჲ და 'ენება, რაჲთა უჩვენოს მათ, რომელნი — იგი განლაგებულნი განიცდიდეს განცხრომასა მას და ტაბაცობასა ქიისასა, ვითარ-მედ ქიაჲ არს და ვითარ-იგი ვმობდეს ყოველნი და იტყუელვიდეს კელოვნად — მიმოქცევისა მისთჳს ქიისა და მორთვით ავაჯთა მათებრ სახიობისათა ტაბაცობისა.

იტყჳან უკუე, ვითარმედ ადგილსა მას, რომელსა როკჳდა დაასხა ჰამადი იგი, რომელი ნაყროვნებანდ მოიზიდვიდა მვეცსა მას. ესე იგი არს. ლელჳ და ნიგოზი და ნუში. ხოლო მან იხილა რაჲ ხილი იგი წინაშე განმცხრომელთა დასხმული და მიმო-დათესული, დაიფწყა როკჳდა და განცხრომაჲ და სამოსლითა განშუენებაჲ და იწყობრჳლთა მჯილითა ჰამადისა მის შეკრებაჲ და რაჲთა არა ეცეს ყენება, უპყრა მოპოვნებულსა მას სახესა, რომელი იდვა პირსა ზედა მისსა და დაბძარა იგი და მომოდაყარა და ესრეთ მყესა შინა სიცილად და ბასრობად აღძრნა მხილველნი თჳსნი, და ქებისა წილ საკვირველებისა, საძაგელ და საკიცხელ იქმნა უშუერებისა თჳსისა გამოცხადებითა“.

როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს უნიკალურ დოკუმენტთან. V-XI საუკუნეების ორიგინალურ და ნათარგმნ წყაროებში გაბნეული დრამატულ-თეატრალური სიტყვა-ცნებები, რომელთა ძებნა-აზე. ამოკრება-გამოწვლილვაზე დაშვრენ მკვლევარნი, მწყობრ-სის-ტემასავით ამ ერთ ძეგლშია თავმოყრილი.

შევეცდებით ჩვენთვის საინტერესო თითოეული ტერმინი ამო-კვრიბოთ იმ თანმიმდევრობით, როგორც ტექსტშია ნახმარი, შევე-

ჯეროთ მის დედანს (ბერძნულ წყაროს) და განვმარტოთ.

1. ზღაპარი — დიეგემა (თხრობა, მოთხრობა).
2. განმაცხრომელი — თაუმატოპოიონ (საკვირველმოქმედი).
3. ფერჯით მღერაჲ — ეუსტროფია. (მარჯვედ ტრიალი, ცეკვა).
4. მგოსნობაჲ — იხ. „ფერჯით მღერაჲ“.
5. სახე — პროსოპონ (სახე).
6. მომღერალნი — ხორონ (ქორო).
7. ტაბაცობა — ეკლ იუ გიძო (ბრუნვა, ტრიალი).³⁴
8. მიმოდრეკაჲ — ეკლიუგიძო (იგივე ტაბაცობის სინონიმი),
9. სახიობაჲ — ჰო ტუ მელუს რიუთმოს (სიმღერის შეწყობილობა, სიმღერის რიტმი).
10. ავაჯნი — იგივე, სახიობის სინონიმი.
11. ჯმანი მგოსნობისანი — სახიობისა და ავაჯის სინონიმი.
12. თეატროჲ — თეატრონ (სანახაობათა ადგილი).
13. სახილველი — თეამა (სანახაობა).
14. განცხრომა — თეამა (სანახაობა).
15. კმობდეს — ოვაცია.
16. იტყუელვიდეს (ტყუელვა) — ეპიკროტეო (ტაში).
17. ჯელოვნად მიმოქცევაჲ — პერისტროფე ეურითმოს (კეთილშეწყობილად, მწყობრად მიმოქცევა).
18. მორთვა — (იხ. ავაჯთან).
19. როკვაჲ — რიპტო (რიტმული მოძრაობა).
20. სახე („სახესა, რომელი იდუა პირსა ზედა მისსა“ — ტო პროსოპეიონ ტო სტომატი (ნილაბი პირზე).
21. ბასრობაი — გელოს (გამკილაფი სიცილი).
22. მხილველნი — თეატეს (მაყურებელი).
23. ქება — აპაინოს (შექება, ხოტბა).

აქ მოხმობილი ყველა ტერმინი ცნობილია და მრავალგზის მოხსენიებული სათანადო ლიტერატურაში. მაგრამ ძველის მნიშვნელობა დიდი: იგი ერთხელ კიდევ განამტკიცებს აზრს იმის თაობაზე, რომ ძველი საქართველოს ხალხურ და მწიგნობრულ მეტყველებაში ცოცხლობდა დრამატული ტრადიციების აღმნიშვნელი ყველა ძირეული ცნება და ტერმინი. ჩვენს წინაპრებს ჰქონიათ თეატრის, სცენის, სპექტაკლის, მსახიობ-შემსრულებლის, მაყურებლის, ტაშის, თამაშის, ნიღბის და მსგავს ტერმინთა საკუთარი მდიდარი ფონდი. საგულისხმო ისიცაა, სიტყვა-ცნებები ხშირ შემთხვევაში იხმარებოდა სინონიმური განფენილობითაც. რაც იმაზე მიუნიშნებს, რომ მტკიცე და მყარი იყო მათი ეროვნული ფუძე... თეატ-

34 იმავე მნიშვნელობით ფშავში ხმარობენ სიტყვას „ტრაბუცობას“.

რის შესატყვისად, მაგალითად, იხმარებოდა სახილველი, სახედველი, განსაცხრომელი, სამღერელი: ასე ითქმის ბევრი სხვა დრამატული ცნების შესახებ.

მოხმობილი ძეგლიდან ხაზი გვინდა გავუსვათ წინადადებას: „უპყრა მოპოვნებულსა მას სახესა, რომელ ედვა პირსა ზედა მისსა“. აქ ფრაზა „სახესა, რომელ ედვა პირსა“ ბერძნულ პირველწყაროში წერია. ასე: ტო პროსოპეიონ ტო სტომატი, რაც სიტყვა-სიტყვათ ნიშნავს — ნილაბი პირზე. გამოდის, რომ „სახე“ უდრის ნილაბს. ეს გარემოება ყურადსაღებია. სახე ნიშნავს ნილაბს, რაც ხალხურ მეტყველებაშიც დასტურდება. ბერიკას ნილაბზე იტყოდნენ — „ეშმაკის სახიონიო“. ე. ი. სახეს ჰქონია დრამატულ-ესთეტიკური გააზრება.

გ. ნოსელის „ეპისტოლეს“ ქართული თარგმანი ერთ-ერთი საყურადღებო ძეგლია ქართული დრამატული ნომენკლატურის შესწავლის გზაზე.

ხალხური დრამატული კულტურისადმი სხვადასხვა ეპოქათა მოღვაწეების დამოკიდებულებას კარგად ავლენს V-XI საუკუნეების ქართულ წყაროებში ხმარებული სხვა რიგი ტერმინებისა, რომლებიც, ზოგად-ესთეტიკური გაგების ვეგრდით. ითავსებენ დრამატულ-თეატრალურ გააზრებასაც. ასეთებია: „სიტყვს მკერვალი“ („მე კაცი ვარ სიტყვსა მკერვალი“) — მომღერლის, ლექსის მთქმელ-შემსრულებლის, რაფსოდის გაგებით³⁵; „ზუელვა“ — გამოჩაგრება (სიტყვათა შენთა გიზუელვიდეს“. ოშკისა ბიბლია)³⁶ „ავაჯი“ — ხმასაამოდ. წამღერებულად ლაპარაკი. მიმართავენ სახალხო შეკრებებზე („ეშმაკთა ზედა ძლევამ მიიღეს არა ჯმა-ჰამოდ გალობითა, არცა ძლის-პირთა და ავაჯთა ჟამობითა)³⁷. აქ ავაჯი რეჩიტაციას, „შამღერებას“ ნიშნავს.

საყურადღებოა აგრეთვე სიტყვა-ცნება „ზმა“ („შეიქმნა ზმა და სიმხიარულე“),³⁸ რომლის დრამატულ ბუნებაზე საკმაოდ თქმულა.

ძველ წყაროებს საინტერესო ცნობები და დამოწმებანი შემოუნახავს დიალოგის თაობაზე. ძველ მწერლობაში დიალოგური ძეგლებიც კი მოგვეპოვებოდა. სახელდობრ: ექვთიმე მთაწმინდელის ორიგინალური თხზულება „კითხვა-მიგებად, რომელი მისცა თეოდ-

35 შდრ.: ი. აბულაძე, ძვ. ქართული ლექსაკონი, გვ. 395.

36 იქვე, გვ. 170.

37 იქვე, 569.

38 რუსულანიანი, 1957, გვ. 122, 137.

ორე საბაწმინდელსა ეფთჳმი მთაწმინდელმა.³⁹

იბადება კითხვა: გვექონდა თუ არა ქართველებს დიალოგის ქართული შესატყვისი?

სახელდება რამდენიმე ტერმინი: „კითხვა-მიგებაჲ, „სიტყვა-მიმოჲ“ და „მიდმო-სიტყვაჲ“.

ტერმინებს — „მიმო-სიტყვას“ და „მიდმო-სიტყვას“ აქვთ საერთო კომპონენტი „მიმო“, „მიდმო“, რაც ნიშნავს „აქეთ-იქეთ“.⁴⁰ ამდენად, „სიტყვს-მიმოჲ“ ან კიდევ მისი ვარიანტი „მიდმო-სიტყვაჲ“, რომლებიც დაცულია იოანე პეტრიწის „განმარტებაში“,⁴¹ პირდაპირი გაგებით უნდა ნიშნავდეს „აქეთ-იქით სიტყვას“. აქეთ-იქით სათქმელს. ნ. კანდელაკის ვარაუდით ორივე ცნება სიტყვის (სათქმელის) გაცვლა-გამოცვლას, მუსაიფს გამოხატავს.⁴²

ვფიქრობთ, მიმო-სიტყვაჲ-„მიდმო-სიტყვაჲ“ მორგებული ქართული ტერმინია დიალოგის აღსანიშნავად.

მოტანილი მაგალითები და ფაქტები უცილობელი დასტურია იმისა, რომ დრამატული შემოქმედების ტრადიციებს ანგარიშს უწევდნენ სასულიერო მწერლობის მესვეურები.

დრამატული ტრადიციების გასათვალისწინებლად მეტად საყურადღებო მასალები შემოგვიწახეს „ვეფხისტყაოსანმა“. არჩილის „გაბაასებამ თეიმურაზის და რუსთველისა“, სულხან-საბას „სიტყვის კონამ“ და მისივე სხვა თხზულებებმა, თეიმურაზ მეორის „სარკე-თქმულთამ“, „რუსუდანიანმა“, „ქართლის ცხოვრების“ რედაქციებმა, განსაკუთრებით ვახუშტი ბატონიშვილის წიგნმა „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, მე-19 საუკუნის რიგმა მოღვაწეებმა და ა. შ., რომელთა შესახებ ჩვენ აქ არ შევაჩერებთ ყურადღებას, რადგან თითოეულის შესახებ გამოქვეყნებულია დ. ჭანელიძის ნაშრომები: სტატიები, მონოგრაფიები, რომლებსაც შესაბამის ადგილას მიმოვიხილავთ. მხოლოდ ამჟერად საგანგებოდ გვინდა გამოვეყრთ იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“. ამ ძეგლს მეცნიერებაში ენციკლოპედიურ ნაშრომს ეძახიან. იგი მეტად საყურადღებოა დრამის, კერძოდ ხალხური დრამის პოზიციებიდან. „კალმასობაში“ შეტანილია თავი „პოეზიისა“ ანუ მოლექსეობისათვის“. ჩვენ გვინდა მოვიხმოთ მოზრდილი ამონაწერი:

„ — რაი არს პოეზია ანუ მოლექსეობა?“

39 ქართული სამართლის ძეგლები, ი. დოლიძის რედაქციით, 1970, გვ. 12.

40 მეგრულში არსებობს ტერმინი „მელე-მოლე1 (მელე-მოლე ბირა||გაღმა-გამოღმა, „აქეთ-იქით“ ზიშღერა).

41 იოანე პეტრიწი, შრომები, II, გვ. 207. 293.

42 ნ. კანდელაკი, ქართული მწვერმეტყველება, 1968, გვ. 58.

— პოეზია ანუ მოლექსეობა არს სწავლა, გინა ხელოვნება გამოღებად ენითა ლექსთა და გამოხატვად წერითა ყოვლისა საგნისა მის ნივთისა, ჭეშმარიტისა ანუ მოგონილისა, ცხოვლად და წესიერად შეწყობით, რათამცა აღძრას გული და სული მსმენელთანი ჟამსა წარკითხვისა ანუ უბნობისასა“.

„— რაოდენი არიან გვარნი პოეზიისანი ანუ მოლექსეობისანი?“

„-- არიან მრავალნი უკვე გვარნი!.. ხოლო უპირველესნი გვარნი მოლექსეობისანი არიან შვიდნი:

1) ლირიკებრი მოლექსეობაი..

2) დრამატიკებრი ანუ მგალობლობითი მოლექსეობა თვის ეყვის ტრადედიათა ანუ საგლოველთა ხმათა. ანუ შაირთა, კომედიანთა ანუ აზრთა წარმოდგინებათა და სხვათაცა თიატრულთა თხზულებათა“.

3) ეპიჩეური ან მომღერლობითი მოლექსეობა“⁴³ და ა. შ.

ამ არცბუ დიდ მონაკვეთში ჩვენთვის მრავალმხრივ საინტერესო აზრებია ჩადებული. პროფესიული მკვლევარის თვალთაა წარმოჩენილი და გააზრებული ფოლკლორულ-ლიტერატურული ცნებები, როგორცაა: მოლექსეობა, მგალობლობა, დრამა, ტრაგედია, კომედია, საგლოველი ხმა, მომღერლობა, შაირი, თეატრალური თხზულება.

პირველ რიგში საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ავტორს მოლექსეობა ესმის როგორც პოეზია, სიტყვიერი ხელოვნება, რომელიც შეიძლება იყოს გამოხატველი „ყოვლისა საგნისა, ჭეშმარიტისა ანუ მოგონებულისა“, „რათამცა აღძრას გული და სული მსმენელთანი ჟამსა წაკითხვისა ანუ უბნობისასა“.

ბოლო სიტყვებში, ვფიქრობთ, არის ერთგვარი ფოლკლორული მინიშნებაც. ავტორი მოლექსეობაში „წაკითხვის“ გვერდით აღვიღს მიუჩენს „მსმენელსა“ და უბნობას“ ანუ ზეპირ თქმას, რომ მოლექსეობა ზეპირ საწყისებზეა აგებული, რამეთუ იგი „არს ხელოვნება გამოღებად ენითა ლექსთა და გამოხატვად წერითა“.

მოლექსე არ ნიშნავს მხოლოდ ლექსის ავტორსა თუ მთქმელს დღევანდელი გაგებით, ლექსი „იწოდების ოდად ანუ გალობად, იამბიკოდ ანუ პოემად, ანუ მელექსეთ მიერ მოთხრობილად, ანუ თხზულებად“⁴⁴ რომანის ტიპის ნაწარმოების შექმნას კი „მომღერლობითი მოლექსეობა“ ჰქვია. იგი „არს მომთხრობელი დიდთა და

43 ი. ბ ა ტ ნ ი შ ვ ი ლ ი, კალმასობა, 1936, I, გვ. 272-273.

44 იქვე.

ღირსთა სახსოვართა შემთხვეულებათათვის, გმირებთა და ძველთა ღმერთებთათვის“.⁴⁵

ე. ი. მოლექსეობა არის მხატვრული სიტყვიერება: ლექსი, მოთხრობა, რომანი.

საინტერესოა „მომღერლობა“.

სიტყვა-ცნება „მღერა“, როგორც ვთქვით, სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალგზისაა განხილული. იგი და მისგან ნაწარმოები ტერმინები (სიმღერა, მომღერალი, სამღერალი, მემღერი) ნიშნავს ლექსს, თამაშს, დრამას, სცენას, მსახიობს და ა. შ. იოანე ბატონიშვილთან მას ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ნიშანიც ემატება: მომღერლობა ეპოსის, თხრობითი გვარის მოლექსეობადაა მიჩნეული — „ეპიქური ანუ მომღერლობითი მოლექსეობა არს მომთხრობელი შემთხვეულებათათვის“. — აცხადებს ავტორი.

ჩვენთვის ყველაზე საინტერესოა ამონაწერის ის ნაწილი, სადაც დრამაზეა ლაპარაკი. ი. ბატონიშვილის შეხედულებით დრამა ფართო გვარის მოლექსეობაა. იგი მოიცავს „მგალობლობით მოლექსეობას“. „ტრალედიას“, „შაირს“, „კომედიას“ და სხვა „თიატრულ თხზულებათა“.

საინტერესოა რამდენიმე ფაქტი:

1/ დრამა იგივე „თიატრალური თხზულებაა“.

2/ დრამატულ გვარს ანუ „თეატრალურ თხზულებებს“ განეკუთვნებიან: ტრაგედია, კომედია, შაირი.

ტრაგედია ნიშნავს „საგლოველთა ხმათა“, კომედია — „აზრთა წარმოდგინებათა“.

რალა შაირი?

შაირს საბა და მამუკა ბარათაშვილი მიიჩნევენ ლექსად, წყობილ სიტყვად. იოანე ბატონიშვილს კი განსხვავებული შეხედულება აქვს. იგი იმანენტურად ეხმაურება პნვლეს ეპისტოლეთა ძველ ქართულ თარგმანში ნახმარ ფრაზას „მენანდროს მოშაპირე“. მენანდრე, როგორც ცნობილია, კომედიოგრაფი იყო. მოტანილი თარგმანის მიხედვით „მოშაპირე“ ნიშნავს კომედიის მწერალს, შაირი კი — კომედიას. დრამას. ამავე აზრს უახლოვდება ი. ბატონიშვილის სიტყვები: „დრამატიკებრი მოლექსეობა თვის ეყვის ტრალედიათა, ანუ შაირთა, კომედიათა... ანუ სხვათაცა თიატრულთა თხზულებათა“.

შაირი „დრამატიკებრი“ ანუ „თიატრული“ თხზულებაა.

ი. ბატონიშვილის მოტანილ შეხედულებას ის მნიშვნელობაცა აქვს, რომ აქვეა ცდა დაიძებნოს ტრაგედიისა და კომედიის ქართ-

ული შესატყვისები: ტრაგედია — „საგლოველთა ხმაა“, კომედია — წარმოდგენა (წარმოდგინება). შაირი ტრაგედიის ნიშნით აქვს ნახმარი („ტრალეღიათა ანუ საგლოველთა ხმითა, ანუ შაირითა“).

ხალხური დრამის შესწავლისას ბატონიშვილის აზრებს პირდაპირი მნიშვნელობა აქვს. განსაკუთრებით ეს ითქმის შაირზე, როგორც ხალხური წარმავლობის ფაქტზე.

„კალმასობის“ ავტორი შაირს, ანუ ხალხურ თხზულებას. მიიჩნევს თეატრალურ ძეგლად. იგივე ხალხურ დრამად.

ხალხური დრამის საწყისების გასარკვევად ფასეულია ნ. ბერძნიშვილის გამონათქვამი ყეენობის როგორც ხალხურ სანახაობის თაობაზე. ნ. ბერძნიშვილმა საგანგებო წერილი დასტამბა გაზეთ „კავკაზში“ 1850 წელს, სადაც იგი ატარებდა აზრს, რომ ყეენობა ძველთაძველი სანახაობაა და საქართველოს თითქმის ყოველ კუთხეშია გავრცელებული.⁴⁶ თუმცა იგი ცდებოდა, როცა გაზეთ „კავკაზის“ ერთ-ერთ ნომერში უცნობი ავტორის მიერ გამოთქმულ აზრს იმეორებდა: „ყეენობის დღესასწაული ქართველების სპარსელებზე გამარჯვების მოსაგონებლად არის შემოღებული“⁴⁷ „ყოველ შემთხვევაში ასეთი გადმოცემა არსებობსო“⁴⁸ — დასძენდა ნ. ბერძნიშვილი.

ყეენობა საქართველოზე აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის მოსაგონებლად მოწყობილ დღესასწაულად მიაჩნია რაფიელ ერისთავს.⁴⁹

ხალხური შემოქმედების შესწავლას, როგორც ამას აღნიშნავს დ. ჯანელიძე,⁵⁰ ახალი მიმართულება მისცეს და ახალი გზები დაუსაზნეს ილია ჭავჭავაძემ და მისმა თაობამ. ილია ცდილობდა ხალხური სიტყვიერების შესწავლასა და შეკრებას ცალკერძი ხასიათი არ მისცემოდა: „ჩვენი დედააზრი არის, — წერდა ილია, — ხალხის ცხოვრება ყოველმხრივ და ჰარმონიულად შევისწავლოთ... იმისი ყოველგვარი გონებითი ნაწარმოები შეეკრიბოთ“⁵¹ სწორედ ამ დროიდან „ივერიაში“ გამოჩნდა მასალები ყეენობის შესახებ. „მდაბიო ხალხის გონებითი თუ სხვაგვარი საუნჯე დარჩენილია ისეთ ნაწარმოებებში, რომლებიც სრულებით არ ეკუთვნიან პოეზიის

46. Н. Бердзенов, Кееноба, газ. «Кавказ», 1950, № 28

47 იქვე.

48 იქვე.

49 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 289.

50 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, მადლიერების გრძნობით, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XVI-XVIII, 1979, გვ. 34.

51 ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, თხზულებათა ტ. V, 1927, გვ. 250.

სფეროს. ამგვარია, მაგალითებრ, ხალხის ჩვეულებანი⁵² 1882 წელს — შენიშნავს დ. ჯანელიძე. — გაზეთ „ივერიაში“ დაიბეჭდა სარედ-აქციო წერილი „შავი ორშაბათი“, რომელშიც ყეენობა განხილულ-ია თავისი ავკარგიანობის მიხედვით. დაგმობილია მასში ის, რაც „ცხოვრების სიკეთეს ეწინააღმდეგება და წინ წამოწეულია პროგ-რესული, რაც ხელს გვიწყობს „შევიგნოთ ხალხის წარსული და აწმყო, იმის ავი და კარგი, იმის წადილი და საჭიროება“. ილია იმთ-ავითვე გრძნობდა სახალხო სანახაობრივი ჩვეულებების სოცია-ლურ და ეროვნულ დანიშნულებას.

დრამატული შემოქმედების შესწავლას დიდი ამაგი დასდო ზაქარია ჭიჭინაძემ. ქართული თეატრის საკითხებს მან მიუძღვნა მრავალი შრომა, რომლებშიც გამოსკვივის ხალხური დრამატულ-თეატრალური შემოქმედებით დაინტერესებაც. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 80-იან წლებში ზაქარია ჭიჭინაძე ამბობდა: „დღევანდ-ელს ქართულს სალიტერატურო ისტორიაში, აგრეთვე სამოქალა-ქო და სათეატროშიც ისე იხსენიებენ და ისეც რჩება, რომ ვითომც 1850 წლამდის ქართულის თეატრის საქმეების არაფერი იცოდნენ, არც კომედიები ჰქონდათ დაწერილი... ყოველივე ეს უცოდინარო-ბის ბრალია“⁵³ აქ, რასაკვირველია, ხალხურ დრამასა და თეატრზე არაა ლაპარაკი, მაგრამ ამ განცხადებით საფუძველი ეყრება ყალბი შეხედულების გაქარწყლების ცდას და იმის აღიარებას, რომ ქარ-თველების დრამატულ-თეატრალურ შემოქმედებას აქვს შორეული ძირები

ქართული თეატრის ხალხური საწყისების არსებობის თაობაზე ერთ-ერთი პირველი საინტერესო აზრი გამოთქვა კოტე მარჯანიშვი-ლმა. იგი იყო პირველი სწავლული და მოღვაწე საბჭოთა პერიოდ-ისა, რომელმაც პრესის ფურცლებზე ავტორიტეტულად განაცხა-და: „მე არ მჯერა, რომ ჩვენ არ გვქონოდა ჩანასახი ჩვენი საკუთარი თეატრისა, ან იქნებ ჩვენ კიდევ გვქონდა მთლიანი და ორიგინალ-ური თეატრი. რომელიც ჩვენ დავკარგეთ... აიღეთ ჩვენი ეკლესიის დღეობები, ჩვენი გაშაირება. ფერხული, გაყოფა ხოროსი ორ მოკა-მათე ჯგუფად. რამდენია ყველა ამაში თეატრალური და ორგან-ალურ-ეროვნული. რასაკვირველია, ჩვენ უნდა გვქონოდა ჩვენი ორიგინალური თეატრი. რომელიც არ გავდა არც ფორმით, არც შინაარსით სხვა თეატრებს... ერთი მისი პატარა ნაშთი ოდნავ გვა-

52 იქვე, გვ. 247.

53 ზ. ჭიჭინაძე, მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, გაზ. „დროება“, 1879, № 236 (1906 წ. დაისტამბა ცალკე წიგნაკად).

ხსოვს — ეს იყო ყვენობა. ეს იყო თეატრი, ნამდვილი თეატრი“.⁵⁴ ამ ერთბაშად ამონაწერში ფართოდაა დანახული ქართული თეატრალური კულტურის ისტორია. ქართული ფოლკლორული დრამის კვლევის ისტორიას ეს სიტყვები მეცნიერულ საფუძველს უყრის ყურადღებას იქცევს რამდენიმე გარემოება:

1. აქამდე არავის უთქვამს დაბეჭილებით, რომ ქართული თეატრის ისტორია იწყება შორეულ წარსულში, რომ ჩვენ ნამდვილად გვექონდა „მთლიანი და ორიგინალური თეატრი“. პირიქით. ერთგვარი ნიპილიზმითაც კი უყურებდნენ ამ პრობლემას.

2. მოტანილ ამონაწერში გატარებულია ნათელი აზრი, რომ ორიგინალურ-ეროვნული თეატრის ჩანასახები უნდა ვეძიოთ ხალხურ შემოქმედებაში, ფოლკლორულ წიაღში.

3. ქართული ხალხური თეატრის შემოქმედებითი ტრადიციება შემონახული აქვს ისეთ დრამატულ ქმედებებს, როგორცაა დღესასწაულები, ფერხულები, გაშაირებანი. ხალხური დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების ნათელი ილუსტრაციაა „გაყოფა ხოროსი ორ მოკამათე ჯგუფად“.

4. საგულისხმოა, რომ ჩვენი ეროვნული თეატრი, თავისი წარმოშობითა და არსით, არის ორიგინალური, ქართული, რომელიც „არც ფორმით, არც შინაარსით“ არ ჰგავს „სხვა თეატრებს“.

5. ქართული ხალხური თეატრის დღემდე მოღწეული ერთ-ერთი ნიმუში არის ყვენობა...

აი, პრობლემები, რომლებიც ჯერ კიდევ 1924 წელს დააყენა კ. მარჯანიშვილმა.

ქართულ ხალხურ სანახაობათა გამოკვლევას, — მიუთითებდა დ. ჯანელიძე,⁵⁵ — კ. მარჯანიშვილი მიიჩნევს გადაუდებელ საქმედ, რომელსაც შეუძლია „მიგვიყვანოს ისეთ მოულოდნელ დასკვნამდე, რომელიც არა თუ დასდებს ახალ საფუძველებს, არამედ განაგრძნობს სიცოცხლის იმ ძაფს, რომელიც მოდის დღეს დაქარგული, მაგრამ ოდესღაც არსებული ნამდვილი ეროვნული თეატრისაგან“.⁵⁶

ცხადად ჩანს, როდენ დიდ ღირებულებას ანიჭებდა ხალხურ თეატრალურ პოტენციას კ. მარჯანიშვილი ქართული თეატრალური კულტურის ისტორიაში. პროფესიული თეატრის შექმნისა და სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებაში. ამიტომაც შემთხვევითი

54 კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ე. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2, გვ. 198-199, შტრი.: გვ. 193.

55 დ. ჯანელიძე, ქართული ხალხური თეატრის საწყისები, გვ. 454.

56 კ. მარჯანიშვილი, დასახ. ნაშრომა, გვ. 198-199.

როდი იყო, რომ მან ერთ-ერთმა პირველმა გაიტანა პროფესიული თეატრის სცენაზე ფოლკლორული თხზულებზე — „არსენას ლექსი“.⁵⁷

კ. მარჯანიშვილის მეთოდოლოგიური მითითებანის არაპირდაპირი გამოსმაურება იყო მიხეილ აბრამიშვილის წიგნი „ძველი ქართული თეატრი“ (1925). წიგნის პირველი თავები ეთმობა ხალხური თეატრალურ-დრამატული შემოქმედების საწყისებს. ავტორს მიაჩნია, რომ დრამის, ისე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების, ჩანასახი მოცემულია სინკრეტულ ცეკვა-თამაშში. დრამას მაშინ დაედო სათავე, როცა გუნდი ორ ჯგუფად გაიყო და „ჯგუფებს შორის სიმღერის სახით იმართებოდა დიალოგი (დრამის ჩანასახი). ყოველ ჯგუფს ჰყავს თავისი გამყივანი, გუნდი კი მას მოძახილს ეუბნება ან მიმურად გამოსახავს მას, რაზედაც მღერის გამყივანი“.⁵⁸

საინტერესოა მ. აბრამიშვილის დაკვირვება იმ პროცესზე. თუ როგორ იქცა თეატრის განვითარებულ საფუძვლად: მაგიური გარდასახვები: „დღესასწაულის მაგიური ხასიათი მოითხოვდა, — აცხადებს ავტორი, — რომ მონაწილენი არაეის ეცნოთ; რადგან იგინი აღარ არიან ჩვეულებრივი ადამიანები, არამედ მაგიური ძალებით დაჯილდოებულნი პირები არიან... ამის გამო სახეები უნდა შეეცვალოს, იცვამდნენ კოსტუმებს, რომელიმე ნადირის ან ცხოველის ტყავს, იკეთებდნენ გრიმს და ნიღაბს, ყოველივე ეს კი უცილობელი ნიშანია თეატრისა... ასეთივე ხასიათი ჰქონდა ძველ საბერძნეთში დიონისეს კულტს, რაზედაც აშენდა ჰელინთა დრამატული შემოქმედება და თეატრი“.⁵⁹

ქართული თეატრის სათავეებს („პრიმიტიულ ფორმებს“) მ. აბრამიშვილი, ერთ-ერთი პირველი, სარწმუნოებრივ-სადღესასწაულო ჩვეულებებში ხედავს. ასეთად მიიჩნევს იგი „ლასარობას“. „თეატრალობის განვითარებაში, — მ. აბრამიშვილის აზრით, — დიდი მნიშვნელობა აქვს საჯარო ხასიათის დღესასწაულებსა და ჩვეულებებს. ასეთია ქორწილი და მიცვალებულის გამოტირილი“. ისინი „გრანდიოზულ ხასიათს ატარებენ სავსეს თეატრულობის ელემენტებით“, დრამატული ზეპირსიტყვიერებით. განსაკუთრებით ზმაკიდურებით“, რომელიც „დიალოგური ფორმისაა“.⁶⁰

57 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 519.

58 მ. ა ბ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი, ძველი ქართული თეატრი (ისტორიული მიმოხილვა), ქუთაისი, 1925, გვ. 3.

59 იქვე.

60 იქვე, გვ. 4-5.

ამდენად, მ. აბრამიშვილს მიაჩნია, რომ ქართულ ხალხურ დრამასა და თეატრს საფუძველი მოუშადა და სინკრეტულ ცეკვა-თამაშობებში, მაგიურ-საწესჩვეულებო რიტუალებსა და საერთო-საჯარო დღესასწაულებში.

მ. აბრამიშვილი, როგორც პროფესიონალი, მკვლევარ-ფოლკლორისტი, განიხილავს „ბერიკაობას“ და „ყვენობას“. მიიჩნევს მათ „ქართული თეატრულობის გენეზისისათვის ძლიერ საინტერესო ჩვეულებად“. მანვე მოგვცა „ბერიკაობის“ ერთ-ერთი პირველი მეცნიერული აღწერილობა.⁶¹

ხალხური დრამისა და თეატრის კვლევას ჯეროვანი სამსახური გაუწია ი. მკვდლიშვილმა: მის მიერ შეგროვილი მასალებით გამდიდრდა ხალხური დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების საგანძური. განსაკუთრებით დიდია ი. მკვდლიშვილის დამსახურება „ბერიკაობის“ ტრადიციების შესწავლისადმი. ამ მხრივ მეტად სანდოა მისი აღწერილობანი და მოსაზრებანი. რომლებიც მოცემულია ი. მკვდლიშვილის „ჩანაწერებში“ (ინახება თეატრალური მუზეუმის ფონდში) და საგანგებო გამოკვლევაში — „ქართული ხალხური თეატრი“, რომელიც 1935 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№ 6, გვ. 80-81). ამ ნაშრომში ავტორს ბერიკაობის გარდა განხილული აქვს პანტომიმური სანახაობის („ბრეცია“) გამოჩაგრების, თოჯინური თეატრის, ქალ-ვაჟთა დრამისა და სხვა მეტად საყურადღებო საკითხები.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ 30-40-იანი წლებიდან მოყოლებული საქართველოში გადაიდგა მეტად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი — დღის სინათლეზე გამოვიდა ქართველ ისტორიკოსთა, ეთნოგრაფთა, ფოლკლორისტთა, ლიტერატურის ისტორიკოსთა, ხელოვნებისმცოდნეთა, მუსიკისმცოდნეთა. არქეოლოგთა და ლინგვისტთა მთელი რიგი გამოკვლევები, ნაშრომები, წიგნები და მასალათა კრებულები, რომლებშიც თავი მოიყარა ხალხური თეატრალურ-დრამატული ტიპის ძეგლებმა; გაირკვა ქმედებათა ყოფითი, საწესჩვეულებო. რწმენითი, ისტორიული, სამეურნეო, საერო. ლინგვისტურ-დიალექტური ბუნება, რამაც არაპირდაპირი გზით საიმედო ნიადაგი მოუშადა ხალხური თეატრისა და ფოლკლორული დრამის შესწავლას. ამ მხრივ ფასდაუდებელია ივ. ჯავახიშვილის, ვ. ბარდაველიძის, ვ. ჩიტაიას, ს. მაკალათიას, ს. ყაუხჩიშვილის, შ. ამირანაშვილის, ვ. კოტეტიშვილის, მ. ჩიქოვანის, შესაბამისი შრომე-

61 იქვე, გვ. 8-9.

ბი, აგრეთვე ქს. სიხარულიძის, ელ. ვირსალაძის, ჯ. ნოღაიდელის, ი. მეგრელიძის ჩანაწერები და ცალკეული გამოკვლევები.

1926 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ვახტანგ კოტეტიშვილმა საფუძველი ჩაუყარა ფოლკლორისტიკის კურსის წაკითხვას; 1930-1934 წლებში მან საქართველოს რაიონებში მოაწყო ექსპედიციები, რასაც მოჰყვა მისი გამოკვლევები, წიგნები, სტატიები, შენიშვნები ქართული ფოლკლორის სხვადასხვა საკითხებზე; ამან მეცნიერის ცნობიერებაში ხალხური დრამის პრობლემაც წამოიჭრა. ხალხური დრამის თაობაზე ვ. კოტეტიშვილს საგანგებო გამოკვლევა არ დაუწერია, არც სპეციალური სტატია გამოუქვეყნებია, მაგრამ ქართული ფოლკლორის პროგრამის შედგენისა თუ ფოლკლორისტიკის საკითხებზე მუშაობისას იგი უყურადღებოდ არ ტოვებდა ხალხური შემოქმედების ამ ძველსა და საინტერესო გვარს. კოტეტიშვილი ხშირად იყენებდა ცნებებს: „ხალხური დრამა“, „ხალხური თეატრი“, „ხალხური წარმოდგენა“, „მოქმედებით შესრულება“. როგორც საერთოდ იყო მიღებული, იგი არ ახდენდა ამ ცნებათა დიფერენციაციას. „ფოლკლორის კურსის პროგრამაში“ ავტორმა მე-13 ვანყოფინება მთლიანად ხალხურ დრამას დაუთმო. ამ გვარს მიაკუთვნებდა რელიგიურ წესებს. ნიღბებს, დიალოგურ (ორპირულ) სიმღერებს. მიმურ ცეკვებს, ყეენობას, ზარს, მუშაითობას, ჭანბაზობას, ქადაგობას. მეგრულ ბიობას, სევანურ კონჩხობობას, აფხაზურ მიზიტხუს (საგაზაფხულო დღესასწაული). ქორწილს და ა. შ.⁶²

ვ. კოტეტიშვილს, ა. ვესელოვსკის დარად, სწამდა, რომ „რაც შეეხება „მოქმედებას“. რომელიც სინკრეტიზმის დროს პოეზიისაგან ვანუყოფელი იყო, ისიც ცალკე წავიდა, როგორც დამოუკიდებელი დარგი, თუმცა სინკრეტიზმის ელემენტები თან გაიყოლია და დადგინდა როგორც დრამა, როგორც სათეატრო ხელოვნება“⁶³.

ვ. კოტეტიშვილი ა. ვესელოვსკის აზრისაყენ იხრება მხატვრული დრამის წარმოშობის საკითხშიც და აცხადებს: „ვიდრე დრამატული მოქმედება წესთან და კულტთან იყო დაკავშირებული, დრამის როგორც მხატვრული მოვლენის, შესახებ საუბარი არ შეიძლება. დრამა როგორც მხატვრული მოვლენა ჩაისახა კულტისაგან გათავისუფლების შემდეგ“ აქვე მიუნიშნებს მკვლევარი დრამის განვითარების საფეხურებზე: „მიბაძვითი თამაშობანი, მითოლოგიური შინაარსის განსახიერება, ყოფითი სცენების გადმოცემა და სხვანი“⁶⁴.

62 ვ. კოტეტიშვილი, რჩეული ნაწერები, II, 1967, ვვ. 365-366.

63 იქვე, გვ. 421.

64 იქვე.

მეტად ფასეულია ვ. კოტეტიშვილის გამოკვლევა „საგაზაფხულო დღეობათა წრე“. სადაც ახსნილია მაგიური ხელოვნების თავისებურება, საკულტო დღეობის „დრამატული ინსცენირების ხასიათი“, გარჩეულია საგაზაფხულო ცერემონიალის — იგივე ბერიკობის თეატრალურ-საწესო ბუნება, სვანური „აღბალადრალი“ — მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაების ინსცენირება⁶⁵, გაზაფხულის მოწვევის გასცენიურებული ცერემონიალები (ჭონა, ალილო, ლაზარე, ზომხა...)⁶⁶, „ლამპრობასთან დაკავშირებული ქმედებანი,⁶⁷ „შვიდ-მაისობის რიტუალი⁶⁸ და სხვ.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ შეეხო „ტარიელისა“. ბევრის მიმნიშნებელია თვით ნაშრომის სათაური: „ხალხური „ამბავი ტარიელისა“-ს თეატრალური შესრულება საგაზაფხულო ცერემონიალთან დაკავშირებით“. მკვლევარის დასკვნა ასეთია: „პირდაპირი ცნობა თუ საბუთი, რომ „ამბავი ტარიელისა“ „წარმოდგენის“ სახით სრულდებოდა, ჩვენ არა გვაქვს, ვიცით მხოლოდ, რომ ცალკე ფრაგმენტები იმღერებოდა და დღესაც იმღერება, როგორც მაგალითად, „ავთანდილ გადინადირა“. დანარჩენი საბუთები თვით ტექსტის ანალიზმა უნდა მოგვცეს. ტექსტი აღნაგობის მიხედვით მეტად საგულისხმო სურათს გვაძლევს: განმეორებით სისტემას და პროზისა და ლექსის მონაცვლეობას. ზოლო თუ ამ მოვლენას ფუნქციას მოეუძებნით, ეს იქნება თეატრალური შესრულება... ოდესღაც „ამბავი ტარიელისა“ სრულდებოდა ანტიფონური წესით, ორ-სამ, ან მეტ პირთა მიერ. როდესაც ეს შესრულების წესი გადაშენებან იწყებს. ყველა პარტია თანდათანობით თავს იყრის ერთი შემარტლებლის ხელში და ერთი ასრულებს ყველა „პარტიას“... მოამბის ტექსტი თავისში იქცევა „სხვათა სათქმელებსაც“⁶⁹. იგი „ერთი, ინტონაციის შეცვლის გზით სხერსებს სხვადასხვა პირთა მოქმედებას იმიტაცებს... ცალად მორაული მესტვირე ანტიფონიურ ძეგლს ინტონაციურად ისე აპირულებს, რომ შექმნას ორპირული შესრულების ილუზია“⁷⁰.

სოტანილი ამონაწერი მკითხველში აღძრავს საინტერესო იმპულსებს:

65 იქვე, გვ. 291.

66 იქვე, გვ. 299.

67 იქვე, გვ. 300.

68 იქვე, გვ. 306.

69 იქვე, გვ. 332.

70 იქვე, გვ. 314.

1. როგორც ცნობილია, „ამბავი ტარიელისა“ თავისი ჟანრობრივი თავისებურებით ზღაპარია. მაგრამ სახალხო შემსრულებელთა ხელში იგი ქცეულა „თეატრალური შესრულების“ საგნად. ყოველი თხზულება. რომელიც „თეატრალური შესრულებისაა“, რასაკვირველია, არაა დრამა და არც პიესა. თანამედროვე ტერმინოლოგიით მას ინსცენირება ჰქვია. ვ. კოტეტიშვილის სიტყვები „თეატრალური შესრულება“. იდენტურია „ინსცენირებისა“. ამ მხრივ, დიახაც სწორ დაკვირვებებს გვაწვდის ავტორი. ასევე ითქმის „ამირანიანის“ შესრულების შესახებაც. ვ. კოტეტიშვილი მოიხმობს რა „ამირანიანის“ საფერხულო შესრულების ფრაგმენტებს⁷¹, ასკენის: „ხსენებული ფრაგმენტები ერთი ამბის — „ამირანიანის ზღაპრის“ ნაწილებია და სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ოდესღაც მთელი ზღაპარი მოქმედებით სრულდებოდა⁷². ზღაპრის, ამბის, ლექსის „მოქმედებით შესრულება“ ხომ დრამატული შემოქმედების ერთ-ერთი თვისებაა.

2. საგულისხმო დაკვირვებად გვეჩვენება შესრულების თავდაპირველი ანტიფონიური წესის ნიადაგზე ინდივიდუალურ-ინტონაციური ტრადიციის დამკვიდრება. როცა „სხვადასხვა სათქმელს“ „თავისში იქცევს“ ერთი მთქმელი. აქ უკვე საქმე გვაქვს დრამატული გარდასახვის, „სხვადაქცევის“ რთულ შემოქმედებით ფაქტთან, რომელიც ჯერ კიდევ მე-9 საუკუნის იტალიაში თეატრალური ქმედების ნორმად იყო თურმე ქცეული: „მე ისეთი ხელოვნებით წარმოვადგენ პიროვნებებს, ტანხაცმელებს და სიტყვებს, თითქოს ჩემი ენით თითოეულის თავის სათქმელს ლაპარაკობდეს“ — აცხადებს ჟონგლიორი ვიტალოსი⁷³.

აქ ვარგადაა დანახული დრამის მთავარი სპეციფიკა — სათქმელის თეატრალური გასხეულება.

სპეციალური შრომები, რომლებიც უშუალოდ ხალხურ თეატრისა და ფოლკლორული დრამის, როგორც ხელოვნების დარგის საწყისების კვლევას, მისი ძეგლების გამოწვლილვასა და შესწავლას მიეძღვნა, შედარებით გვიან. 40-იან წლებში გამოჩნდა.

1944 წლის ჟურნალ „მნათობის“ 1-2 ნომერში დაისტამბა შალვა ამირანაშვილის გამოკვლევა „წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში“. როგორც ცნობილია, მისტერიები ხალხურ-რელიგიური ქმედება-ჩვენებებია, რომელთათვის ნიშანდო-

71 აქვე, გვ. 330-331.

72 იქვე, გვ. 332.

73 დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია, I, თბ., 1961, გვ. 28.

ბლიკია ხალხურ რწმენებზე აღმოცენებული სანახაობითი ხასიათი. თუ ამ პოზიციიდან დავაკვირდებით მოხმობილი გამოკვლევის სათაურს, აშკარაა, რომ ქართული თეატრი თავის დასაწყისში ფოლკლორულ ძირებთან ყოფილა დაკავშირებული. ეს პათოსი გასდევს შრომას თავიდან ბოლომდე. ნაშრომში სანახაობითი თვალსაზრისით პირველადაა დეტალურად განხილული თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელიც ნაპოვნია ყორღან კურუხტაშში არქეოლოგ მ. ივანენკოს მიერ. შ. ამირანაშვილმა დაადგინა, რომ ვერცხლის თასზე ასახულ კომპოზიციაში გამონატულ ყოველ ფიგურას სახეზე ჩამოტეხილი აქვს ცხოველის ნიღაბი და ფიგურების დინამიკური განლაგება საფერხულო მისტერიაა. კერძოდ ბუნების განაყოფიერების ღვთაების „მელია ტელეფიას“ მისტერიის გამონატულებაა. ამ მისტერიაში მკვლევარმა დაინახა ქართული ხალხური სანახაობის უძველესი ძირები. ბუნების განაყოფიერების სიმბოლურ გამონატულებად შ. ამირანაშვილი თვლის „ქართულ წარმართულ დღესასწაულებს, რომლებიც დღეს უკვე გასართობ სანახაობად არის გადაქცეულნი, მაგრამ ძველად ფალოსის კულტთან იყვნენ დაკავშირებული. ამგვარია ჩვენებური ბერიკაობა და ყეენობა... ორივე ჩვეულებებში, — აცხადებს შ. ამირანაშვილი. — სასცენო მოქმედებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს როგორც შინაარსის მხრივ, ისე თვით სანახაობის თვალსაზრისით... პირვანდელი სახე განსაკუთრებით წმინდად შემოჩნა ქართულ ბერიკაობას, რომელიც ძალიან წააგავს დიონისეს საგახანჯლო მისტერიებს“. სოლო „ცნობილია, რომ, — განაგრძობს შ. ამირანაშვილი. — ანტიკური თეატრი თავდაპირველად დიონისეს მისტერიებისა და მასთან დაკავშირებული ხოროების (დიფერამბების) მოქმედებას ემსახურებოდა. შემდეგ კი, განვითარების შედეგად, თა.ღათას შეიქმნა ანტიკური ტრაგედია და კომედია“⁷⁴.

მოტანილი ამონაწერიდან ნათლად ჩანს, რომ შ. ამირანაშვილი პროფესიული თეატრის საძირეებს ფოლკლორულ წიაღში ხედავს. კერძოდ მას მიაჩნია, რომ ბუნების განაყოფიერებისადმი მიძღვნილი ქართული წარმართული ცერემონიალუმი (ამ შემთხვევაში „ბერიკაობა“ და „ყეენობა“) წარმოადგენენ ხალხური თეატრალური და ფოლკლორულ-დრამატული შემოქმედების ნიადაგს, საწყის მდგომარეობას. მოსალოდნელი იყო, მეცნიერი აქვე იტყოდა, რომ მსგავსად ბერძნული სინამდვილისა, ქართული ანტიკური თეატრი-

74 შ. ამირანაშვილი, წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, „მნათობა“, 1944, № 1-2, გვ. 189-190.

ცა და დრამაც (ტრაგედია და კომედია) შეიქმნა დიონისეს მისტერიების მსგავსი ქართული წარმართული მისტერიების (ბერიკაობა-ყენობა) საფუძველზე. მაგრამ შ. ამირანაშვილი გამოთქვამს დაეჭვებას: „არ მოგვეპოვება ჯერჯერობით ისეთი მასალა, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იყოს ქართული ანტიკური თეატრის წარმოშობის გარკვევა. ჩვენ არ ვიცით ქართული თეატრი შემოტანილი იყო პერძენტა და რომაელთა კულტურული ზეგავლენის წყალობით, თუ იგი. ისევე, როგორც ძველ საბერძნეთში. ნაყოფიერების ღვთაების რელიგიური მისტერიებიდან წარმოიშვა“.⁷⁵ მართალია, ჩვენ არ მოგვეპოვება ქართული ანტიკური ტრაგედიები და კომედიები, მაგრამ მისი წინაპირობა რომ ნამდვილად არსებობდა, ამას თვით შ. ამირანაშვილი ამტკიცებს, როცა ამბობს, რომ „ანტიკური თეატრის წარმოშობა... თავისი შინაარსით და მხატვრული მოქმედებით დაკავშირებული იყო დიონისეს მისტერიებთან“⁷⁶, საიდანაც, „განჯითარების შედეგად შეიქმნა ანტიკური ტრაგედია და კომედია“⁷⁷, ხოლო საქართველოში მისტერიის სახე „წმინდად შემორჩა ქართულ ბერიკაობას, რომელიც ძალიან წააგავს დიონისეს საგაზაფხულო მისტერიებს“.⁷⁸ ე. ი. თუკი საქართველოში არსებობდა ისეთივე მისტერიები და ისეთივე სანახაობითი პირობები, როგორმა პირობებმაც საბერძნეთში განაპირობეს ანტიკური თეატრისა და დრამის წარმოშობა⁷⁹. რატომ არ შეიძლებოდა იმის თქმა, რომ ქართველებსაც ჰქონდათ ანტიკური თეატრი და დრამა. მაგრამ, საბერძნეთის ისტორიული პირობებისაგან განსხვავებული, საქართველოს ბედუკულმართი მდგომარეობის გამო მათ ვერ მოაღწიეს ჩვენამდე. ნაშრომში ავტორი ფართოდ ჩერდება ყუენობაზე, ბერიკაობაზე, „მელია-ტელეფიას“ ცერემონიალზე. გ. წერეთლის ჩანაწერის მოშველიებით⁸⁰ წარმოაჩენს ბერიკაობის დრამატულ სურათს⁸¹ და ამით განუმტკიცებს მკითხველს რწმენას, რომ ხალხურ თეატრსა და დრამას, ისევე როგორც ბერძნულს, ანტიკურ, წარმართულ „ბუჯერში“ მოეძევა საძირებები.

ხალხური დრამისა და თეატრალურ სანახაობათა კვლევის საქ-

75 იქვე, გვ. 192.

76 იქვე, გვ. 183.

77 იქვე, გვ. 192.

78 იქვე, გვ. 190.

79 იქვე, გვ. 192.

80 გ. წერეთელი, ბერიკაობა, „კვალი“, 1893, № 5-7.

81 შ. ამირანაშვილი, დასახელებული შრომა, გვ. 190.

მეში ჯეროვანი ადგილი ეკუთვნის კ. კეკელიძის გამოკვლევას „გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში“, რომელიც 1945 წელს გამოქვეყნდა მეცნიერის „ეტიუდების...“ 11 ტომში. უფრო ადრე მკვლევარმა თავისი „ქართული ლიტერატურის ისტორიაში“ 1924 წელს შეიტანა გამოკვლევა ძველი ქართული თეატრის შესახებ, რომელშიც მოცემული იყო რამდენიმე ცნობა გართობა-სანახაობათა თაობაზე. ხალხური თეატრის პოზიციებიდან იგი აცხადებდა: „თეატრალური დრამატისში, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. უფრო მეტია ეგრეთ წოდებულ ყეენობასა და ბერიკაობაში, რომელთაც ნახევრად სასცენო ხასიათი აქვთ, ფორმა მათი და ხასიათი კარგადაა ცნობილი როგორც ხალხში, ისე ლიტერატურაში“. ყეენობას კ. კეკელიძე მიიჩნევდა თამაშობა-გართობად, რომელშიც აისახა პირველყოფილი ადამიანის რწმენა — სიცივისა და სიბზოს ბრძოლა ზამთრის მიწურულსა და გაზაფხულის მოახლოებისას. ბერიკაობა კი, მეცნიერის აზრით, გამომხატველია განაყოფიერების და შეილიერების კულტისა.⁸²

გამოკვლევაში „გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის“ ავტორი მიესალმება ხალხური თეატრალური სანახაობის კვლევის ჯეროვანად წარმართვას. „ინტენსიური მუშაობა გართობა-სანახაობათა მასალების შეკრების მიმართულებით, — აცხადებს იგი, — მათი ცნობაში მოყვანის მიზნით, ...მისალმების ღირსია, რადგან მისი საშუალებით გამოვლინდება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე ჩვენს კულტურული წარსულისა“.⁸³ დიდი მეცნიერი იძლევა მეთოდოლოგიურ რჩევას, რომ „დღეს გართობა-სანახაობათა ისტორიის განათვალისწინებლად ჩვენში უფრო მეტად იყენებენ ფოლკლორულსა და ეთნოგრაფიულ მასალას. ანდა ხალხში დარჩენილ გადმონაშთებს. რაც სავსებით ბუნებრივია, ამასთან ერთად შეკრებილ უნდა იქნეს წერილობითი ცნობებიც ამ მოვლენის შესახებ.“⁸⁴

ამ მოწოდებას ერთ-ერთი პირველი ოვითონვე ეხმაურება. როცა ხალხური სანახაობის თვალსაზრისით სწავლობს იმდროისათვის ახალ აღმოჩენილ პოემა „სიბილიანს“. კ. კეკელიძე დაწვრილებით გახიხილავს რა პოემას, მიაჩნია, რომ იგი საინტერესო მასალას მოიცავს დრამატული სანახაობის ისტორიისათვის წინ წაზისწევს.

82 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 11, 1924, გვ. 191-194; შისივე, ძველ ქართული ლიტერატურის ისტორია, 11, 1981, გვ. 690-692

83 კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 11, 1945, გვ. 151.

84 იქვე, გვ. 151.

გარემოებას. რომ პოემა ზეიმის აღწერაა, რომელიც შესდგება სამი ნაწილისაგან — მუსიკალურის, დრამატულისა და სათამაშოსაგან. ჩერდება რა თითოეულ ნაწილზე, განსაკუთრებით საინტერესოდ მიიჩნევს დრამატულ ნაწილს. გამოკვლევის ავტორი „საბილიანის“ მნიშვნელობას ხედავს იმაში, რომ ამ: მე-17 საუკუნის ძეგლმა ხალხური თეატრის ისტორიით დაინტერესებულ მკვლევართ შემოუნახა ძვირფასი ცნობები „ცხოველთა თეატრის“, „მსეტა სანახაობის“, „ცხოველთა ნიღბის“ ქართული ტრადიციების შესახებ.⁸⁵ მკვლევარი „ცხოველთა თეატრში“, ხალხური თეატრალური შემოქმედების ამ ერთ-ერთ პირვანდელ სახეობაში, ხედავს ორ პლასტს: თვით გაწვრთნილი ცხოველების წარმოდგენას („დათვთა კომედია“), როცა სცენაზე გამოყავთ ცხოველები, ათამაშებენ მათ ადამიანისნაირად და ამით ესთეტიკურ ზეგავლენას ახდენენ მაყურებელზე. „მეორე სახე „ცხოველთა თეატრისა.“ — გვაუწყებს ავტორი, — არის „ცხოველთა ნიღბი“... როდესაც ადამიანები ინიღბებიან ცხოველებად და სცენაზე გამოდიან ცხოველთა სახით. ეს სახეც გართობისა. ძალიან ძველი და პოპულარულია“.⁸⁶ კ. კეკელიძეს მოჰყავს ცნობა იმის შესახებ, რომ დიონისესა და დემეტრეს კულტთან დაკავშირებული ელევსინის სანახაობანი ამის დოკუმენტური გამოხატულებაა. ამ გასართობის ჩანასახს მკვლევარი ხედავს ქართულ „ბერიკაობაში“.⁸⁷

კ. კეკელიძის დასახელებული შრომა ერთ-ერთი პირველი მაგალითია ხალხური თეატრის ისტორიის პოზიციებიდან ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლის განხილვისა, ამ გამოკვლევამ მკვლევართა ყურადღება მიაპყრო „სიბილიანს“, რომლის სტროფებშიც დაცულია ბერიკების მორთვის თავდაპირველი ნიშნები:

„მეცამეტეს ბაბრი ეცვა. მეთოთხმეტე დათვშიდა ზის.

მეთოთხმეტე ქურციკში ზის, მეთექვსმეტე ჯერანში ზის“.⁸⁸

1943 წელს საკანდიდატო დისერტაციის, ხოლო 1948 წელს ცალკე წიგნის სახით საზოგადოებრიობა გაეცნო დიმიტრი ჯანელიძის საყურადღებო გამოკვლევას „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. ამ ნაშრომის ზოგადი დახასიათებისათვის მოვიშველებ ცნობილი ხელოვნებისმცოდნის ლეო ესაკიას სიტყვებს: „წიგნი მნიშვნელოვანი წვლილია სპეციალური დარგისათვის. იგი საყურადღებო აღმოჩნდება ქართული კულტურის ისტორიისთვისაც.“

85 იქვე, გვ. 157.

86 იქვე.

87 იქვე, გვ. 158.

88 იქვე, გვ. 155.

ამ წიგნში მოტანილ მასალას აქვს არა მარტო ისტორიული, არამედ თეორიული და თანამედროვე შემოქმედებითს პრაქტიკაში გამოყენებითი მნიშვნელობაც.⁸⁹ წიგნს მომდევნო წლებში მოჰყვა ავტორის მონოგრაფიული გამოკვლევები «Грузинский театр», (1959), „სახიობა“ (I, 1958), „სახიობა“ (II, 1972), „ქართული თეატრის ისტორია“ (1965), „რუსთაველი და სახიობა“ (1966), „მხეჭაბუკი“ (1980), „სახიობა“ (III, 1981). მრავალი საჟურნალო და საგაზეთო სტატია. ხალხური თეატრის, ფოლკლორული დრამის, ქართული სანახაობითი კულტურის შესწავლის საქმეში დ. ჭანელიძის ღვაწლის შეფასება თავად მოითხოვს ერთ მონოგრაფიულ გამოკვლევას. მოკლედ კი მის შრომატევად საქმიანობაზე ამ დარგში შეიძლება ითქვას შემდეგი: დ. ჭანელიძის მეცნიერული მასშტაბი სამგანზომილებიანია — ხალხური სანახაობითი კულტურა, ხალხური თეატრის საწყისები და ფოლკლორული დრამა. კოლოსალური მასალის დაგროვება-შეგროვებითა და გულდინჯი გაანალიზებით მკვლევარმა დაადგინა ხალხური თეატრის სათავეები: შრომის სიმღერათამაშობანი, სამიწათმოქმედო კულტ-ცერემონიალები, საწესო ქმედებები. საფერხულო მისტერიები. გაარკვია ამ ქმედებების საშემსრულებლო თეატრალურ-დრამატული ბუნება და მისი ესთეტიკური ხარისხი. დეტალურად შეისწავლა დიდი სახალხო სანახაობა — ყვენობა, წარმოაჩინა მისი წარმოშობის ისტორიული ძირები, მხატვრულ-ესთეტიკური ხასიათის შემცველი პლასტები, მისი იმპროვიზაციული ბუნება. მონოგრაფიულად დაამუშავა ბერიკაობა როგორც უძველესი ხალხური ნიღბოსანი თეატრი. გაარკვია მისი ზოგადქართული განფენილობა. სპეციალურად გამოიკვლია ძველი ქართული მწიგნობრული და ხალხური თეატრალურ-დრამატული ტერმინოლოგია, დაიბნა თეატრის ქართული შესატყვისები, ჩაწედა სიტყვა-ცნება „მღერის“ დრამატულ ბუნებას და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ფოლკლორულ-გენოგრაფიულ და მწიგნობრულ წყაროებში ამოიკნო. გამოწვლილა და გაარჩია საწესჩვეულებო (საჯულტო, საფერხულო-მისტერიული, საბერიკო დრამის მრავალი ნიმუში. მანვე თავის გამოკვლევებში მოგვცა ხალხური თეატრისა და ფოლკლორული დრამის თეორიის დადგენის ცდები, ხალხური დრამის არქიტექტონიკის თავისებურებათა ახსნა და მისი მიმართება ბერძნულ ანტიკურ დრამასთან.

მეტად ფასეულია დ. ჭანელიძის დაკვირვებანი ქართული ხალ-

⁸⁹ დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, წინასიტყვაობა, გვ. 1.

ხური თეატრისა და დრამის ისტორიოგრაფიისათვის. ამჯერად ძნელია ხალხური დრამის თაობაზე მისი შეხედულებებისა და მოპოვებული შედეგების სრული გაანალიზება. ჩვენი ნაშრომის სხვადასხვა ადგილას შესაბამის პრობლემებთან დაკავშირებით ხშირად მივმართავთ დ. ჯანელიძის ნაშრომებს.

1949 წელს ტრიფონ რუხაძემ გამოსცა „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“. იგი შესავალშივე განმარტავს, რომ ფართო თეატრალური კულტურის ისტორია, მაგრამ „ჩვენი კვლევაძიება დასმული პრობლემის მხოლოდ ერთი მხარით შემოიფარგლება, სახელდობრ, ძველი ქართული დრამატულ-ლიტერატურული ძეგლები და ამ ლიტერატურაში შემონახული ცნობები ქართულ თეატრალურ კულტურაზე“⁹⁰. ე. ი. მკვლევარის ინტერესთა სფეროში არ შედის ხალხური თეატრი და დრამატურგია. მიუხედავად ამისა, დასახელებულ წიგნს უდავოდ აქვს გარკვეული მნიშვნელობა ჩვენთვის. ყურადღებას იმსახურებს თავი „თეატრისა და დრამატურგიის ტერმინები შემონახული ძველ ქართულ ლიტერატურაში“. ავტორი აცხადებს, რომ „გართობა-სანახაობის გამომხატველი სიტყვების ისტორია, ბუნებრივია, მათი ლიტერატურაში შემოსვლის დღიდან არ იწყება... რაც ხალხს უფიქრია, ან განუცდია, ის, ჩვენი უმდიდრესი ფოლკლორის პარალელურად, ლიტერატურას აღუბეჭდია“⁹¹. ე. ი. მკვლევარს მიაჩნია, რომ ლიტერატურულ ძეგლებში შემონახული თეატრალური ტერმინოლოგია, რომლის დადგენასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ხალხური დრამისა და თეატრის ისტორიის შესწავლისას, ფოლკლორული წარმომავლობისაა. ტ. რუხაძე ნათარგმნი და ორიგინალური წყაროების მოშველიებით შუქს ფენს ცნება „თეატრონის“ ქართულ გაგებას, წინ წამოსწევს და ამომწურავებს ბერძნული ცნებების ქართულ შესატყვისებს, რომელთაც ხალხურ მეტყველებაში უდგათ ძირები. ასეთებია ბერძნული „თეატრის“ იდენტური ქართული ერთეულები: „სახედველი“, „სამღერელი“, „განსაცხრომელი“, „სოფლით სახილველი“ (ანუ ხალხური თეატრი). მკვლევარი აკვირდება დრამატული შინაარსის მომცველ ტერმინებს. როგორცაა „სახიობა“, „მახიობელი“, „მსახიობელი“, „მსახიობელნი სოფლისანი“ და ა. შ. რომელთა ფაქტურაში განივთებულია ხალხურ-დრამატული აზრი. ტ. რუხაძე ხედავს იმასაც, რომ V-XI საუკუნეების საქართველოში. როგორც ზემოთ მივუთითებდით. ასხევებდნენ საეკლესიო, სასულიერო ანუ „საღვ-

⁹⁰ ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, 1949, გვ. 6.

⁹¹ იქვე, გვ. 18.

თო სახიობას“ ცნებისაგან — „მსახიობელნი სოფლისანი“ -და ამ უკანასკნელში ხალხურ ხელოვნებას, კერძოდ ხალხურ თეატრს ხედვად ვხედავთ. წიგნის ავტორი ამოსწევს სიტყვას „საერო თეატრომ“.⁹² ნაშრომს დართული აქვს ლექსიკონი, რომელშიც, მრავალ თეატრალურ ტერმინთა შორის, განმარტებული აქვს ტაშის, ამ არაქართული სიტყვის ადგილობრივი, ორიგინალური შესატყვისი „ტყუელა“ — ხელის ხელზე შემოკვრა⁹³.

ზემოთ განხილულ გამოკვლევათა შორის გამორჩეულ ადგილს იჭერს მიხეილ ჩიქოვანის მცირე-მოცულობის ნაშრომი „ხალხური დრამა“. რომელიც შეტანილია 1946 წელს გამოცემულ „ქართულ ფოლკლორში“. თუ აქამდე ყველა მკვლევარი ხალხურ თეატრსა და ხალხურ დრამას განიხილავდნენ, როგორც ერთგვარად სინონიზურ ერთეულებს და არ ახდენდნენ მათ დიფერენცირებას, მ. ჩიქოვანის ნაშრომი ამ მხრივ სიახლეს იჩენს და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარმოაჩენს „სუფთა დრამას“. მეტად ფასეულია მ. ჩიქოვანის იტალიური დრამის დეფინიცია: „ყოველი დრამატული ნაწარმოები ორი ძირითადი ნაწილისაგან შესდგება: სიტყვიერი მასალისა, რომელიც მაყურებელთა გასაგონად ითქმის, და მოქმედებისაგან, რომელიც აგრეთვე მაყურებლის დასანახად წარმოიდგინება. სიტყვა და მოქმედება დრამაში ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირში არიან და უერთიანოდ არც ერთი არ გამოდგება. დრამატული სიტყვა მოქმედების წარმოდგენის გარეშე ფუჭი რიტორიკაა, ასევე მარტოდენ მოქმედება. უსიტყვო მოძრაობა, მუნჯი პანტომიმა და პოეტურ ჟანრს არ წარმოადგენს“⁹⁴.

მ. ჩიქოვანი გამოყოფს ხალხური დრამის ნიშნებს: სინკრეტულ თავისებურებას, დიალოგს (რომელსაც სათავე დაუდო მხატვრულმა გაბაასებამ, გუნდსა და კორიფეს შორის კავიაობამ); სათქმელის გაცენიურების ტენდენციას.

ავტორი ლაპარაკობს ხალხური დრამის ერთგვარ არქეტიპზე — „საკულტო დრამაზე“ და მის ტიპიურ ნიმუშად თელის ხატობას, ქადაგს კი — საკულტო დრამის მსახიობად. ხალხური დრამის ნიმუშებად მიიჩნევს აგრეთვე ლაზარობას, ბერიკაობას, ყუენობას; გამოყოფს საყოფაცხოვრებო პიესას „რძალი და დედამთილი“ და სხვა.

მკვლევარმა, დრამის თვალსაზრისით, საინტერესო დაკვირვება მოგვცა ზღაპარზე „წელიწადი და თორმეტი თვენი“ და განაც

92 იქვე, გვ. 18-30.

93 იქვე, გვ. 538-550.

94 მ. ჩიქოვანი, ქართული ფოლკლორი, 1946, გვ. 355.

ხადა: „ნაწარმოების ახლო გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ ის ხალხური დრამაა“⁹⁵.

ხალხური დრამის პრობლემას მ. ჩიქოვანი ამირანზე მუშაობისასაც შეეხო. მეტად საინტერესოა მისი დაკვირვება ამირანის თქმულების შესრულების თაობაზე, ავტორს მრჩევს ტექსტი, რომელიც ფერხულში სრულდებოდა. ტექსტის არქიტექტონიკას, I კორიფეს, II კორიფესა და გუნდის (ფერხულის) „ჩასაუბრებას“ მეცნიერი იმ დასკვნამდე მიჰყავს, რომ „ასეთ ფერხულში უკვე მოცემულია ქართული ხალხური დრამა“⁹⁶. აქვე მ. ჩიქოვანი დასძენს, რომ თუ კარგად შევისწავლით აზნაირი შესრულების წესებს, სხვაგანაც ადვილად აღმოვაჩინთო მსგავს. დრამატულ ერთეულებს. ეს მეთოდოლოგიური შენიშვნები უთუოვ უკანასკნელისწინებელია.

მ. ჩიქოვანი 1946 წელს აცხადებდა, რომ „თუ ქართული ხალხური შემოქმედების მდიდარ არქივს გულდასმით გადავსინჯავთ, აღმოვაჩინებ იქ ჩვენთვის საჭირო ტექსტებს, მოკლე-მოკლე პიესებსაც კი. ხასიათის მიხედვით ასეთი პიესა სხვადასხვანაირია, საყოფაცხოვრებო და რომანტიკულ თავგადასავალს გვერდში უდგანან საკულტო და სამეურნეო მნიშვნელობის ნაწარმოებნი“⁹⁷. მომდევნო პერიოდში ხალხურ რეპერტუარზე ფართო დაკვირვებამ მეცნიერს ათქმევინა, რომ ის გარემოება, თითქოს „ხალხური დრამის სიმცირე გვაქვსო ქართულ ფოლკლორში, არაა მთლად მართალი და არსებული მასალების შეუსწავლელობაზე მიუთითებს“⁹⁸. მკ ჩიქოვანი რამდენიმე საამისო ნიმუშს ასახელებს, მათ შორის „ქალ-ვაჟიანს“, სვანური ყოფიდან „ასლან მურზას“. ამ უკანასკნელს სავანგებოდ განიხილავს, როგორც დრამატულ ნიმუშს.

მ. ჩიქოვანის დაკვირვებანი ხალხურ დრამაზე იძლევა გეხს ფოლკლორული შემოქმედების ამ მეტად ძველი და უკვდავი ქანრის კვლევისათვის.

1981 წელს მკითხველმა მიიღო ნოდარ შამანაძის წიგნი „ხალხური დრამის საკითხები“. წიგნში პირობითად გამოიყოფა სამი ნაწილი: ხალხური დრამა, დრამატული პოეზია და სანახაობითი შემოქმედება, როგორც მწერლის თხზულებათა წყარო. ავტორს თითოეულ პრობლემაზე აქვს საინტერესო და დამაჯერებელი დაკვირვ-

95 იქვე, გვ. 358.

96 მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭველი ამირანი, 1947, გვ. 171.

97 მ. ჩიქოვანი, ქართული ფოლკლორი, 1946, გვ. 357.

98 მ. ჩიქოვანი, ქართული საწესჩვეულებო პოეზია, ქართული ხალხური პოეზია, ტ. V, 1976, გვ. 48.

ებახი, ცალკეულ საკითხთან დაკავშირებით იგი არ ერიდება პოლემიკასაც. ნაშრომში შეტანილია და გაანალიზებულია სამი დრამატული თხზულება, სამი ხალხური კომედია — „დედების გაქცევა“, „ლუკას დასაფლავება“ და „ზარმაცი მევენახის დატირება“. სამივე ძეგლი, როგორც მკვლევარი შენიშნავს. უძველესი ტრადიციის გამოძახილი უნდა იყოს. მორგებული ახალ სიტუაციებზე... გარჩეულია ნაწარმოების მხატვრული აქსესუარი. კომპოზიცია და მიზანდასახულობა.

ამ წიგნის ღირსებაა ისიც. რომ ავტორი დრამატულ ძეგლებად მიიჩნევს არა მარტო ისეთ თხზულებებს, რომლებიც ნაშდვილად სრულდებოდა სახალხო შეკრებებსა და დღეობებში, არამედ ისეთებსაც, რომელთაც აწვთ სასცენო კომპოზიცია და არქიტექტონიკა („მენაცვალე“ და სხვ.). წიგნში კარგადაა გარჩეული შაირობის დრამატული ბუნება შესაბამისი ნიმუშების მოშველიებით.

ხალხური დრამის საკითხებზე რამდენიმე წერილი დასტავა ამ სტრუქტურის ავტორმაც.

დაახლოებით ასეთია ხალხური დრამის კვლევის სურათი. ჩვენ შევეცადეთ გაგვეჩვენოთ მკვლევართა პოზიცია, გამოგვეჩინა საკითხისადმი ეროვნულად კრიტიკული დამოკიდებულება, გვეჩვენებინა სიახლე ტრადიციულ შეხედულებებთან შედარებით და ა. შ. ჩვენი პოზიცია ხალხური დრამის წარმოშობის, კულტივირების, სიტყვიერების ვერად მისი გადაქცევისა და სპეციფიკურ თავისებურებათა შესახებ, მოცემულია მომდევნო თავებში.

ხალხი დრამატული ტრადიციების შესახებ

ხალხი ქმნიდა რა ეპოსს, ლირიკას, დრამას, მუსიკას, მხატვრობას და ხუროთმოძღვრებას, თანმიყოლებით, საზოგადოების ინტელექტუალური და სოციალური დონის შესაბამისად. აყალიბებდა თავის ესთეტიკურ (თეორიულ) მრწამსსაც, ე. ი. იქმნებოდა ხალხური ესთეტიკური ნააზრებები.

„შემოქმედებითა პროცესის თეორიული ანალიზი არა, იმანენტური მოთხოვნილებს როგორც ხელოვნებისმცოდნეობისა, ასევე საკუთრივ ხელოვნებისა“. — წერს ა. ლილოვი¹. ამდენად, თეორიული აზროვნების სათავეც იქ უნდა ვეძიოთ. სადაც იშვა ბავად ხელოვნება.

დრამის ტერმინის დადგენისათვის. დრამა და მისი უანრობრივი სახეობანი (კომედია, ტრაგედია...) ბერძნული სიტყვა-ცნებებია. ისინი საერთაშორისო ლიტერატურულ ტერმინებადაა მიჩნეული და ყველა კულტურისანი ხალხის ლექსიკურ ფონდშია შესული. ამ გარემოებამ ერთგვარად ზიანი მიიყენა რიგ ქვეყნებში ეროვნული ტერმინოლოგიის გაბატონებას. დააზარალა და გააღარიბა ადგილობრივი ლექსიკური ფონდი. ამ მდგომარეობას ვერც საქართველო ასცდა. ხმარებიდან გავიდა და გაფერმკრთალდა არქაული წარმავლობის ბევრი ისეთი სიტყვა-ცნება, რომლებიც გამოირჩეოდნენ სემანტიკური ტევადობით, შემეცნებითი და ესოტეტიკური ლატვირეულობით („ცხოვრება“, „სახისმეტყველება“, „სიტყვაპარცვლადი“, „წყობილისიტყვა“, „სიმღერა“, „სახიობა“ და ა. შ.). ისინი უცნობურმა გამოთქმებმა ან კალკებმა შეცვალეს (ქრონიკა, ისტორია, სახეებით აზროვნება, ლექსი, დრამა, არტისტი...). ვფიქრობთ, არ იქნება ურიგო, ვინაშინოთ ეროვნული ლექსიკური ერთეულებს, კერძოდ, მხატვრულ-ესთეტიკურ ნომენკლატურის გამოშუქებაზე. მისი სემანტიკური უფლებების აღდგენაზე. ჩვენ აქვეყნად დრამის ქართულ (ლიტერატურულ-ფოლკლორულ) შესატყვისებზე შევეჩქრლებით.

1. А. Лилов, О природе искусства. Критика современных концепций буржуазной эстетики, «Искусство» М., 1977 г., стр. 15.

მ ლ ე რ ა

ხალხის ესთეტიკური მრწამსის გასათვალისწინებლად გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ენის ტერმინოლოგიურ ტრადიციებს, ფოლკლორული ცნებებისა და სიტყვებისადმი ანგარიშის გაწევას.

ერის კულტურული ყოფის შესასწავლად ივ. ჯავახიშვილს არაერთხელ გამოუყენებია ძველი და ახალი ლექსიკური ძეგლები. „წითარების გასათვალისწინებლად, — სწერდა იგი ცნობილ ქართულ ფოლკლორისტს ჯემალ ნოლაიდელს, — აუცილებლად საჭიროა, რომ ვიცოდეთ, თუ თვითონ ხალხი ყოველივე ცნების აღსანიშნავად რა სიტყვებსა და გამოთქმებს ხმარობს.“²

ქართული წერილობითი წყაროები, ფოლკლორი და ლინგვისტური ყოფა ბევრ საინტერესო სიტყვიერ დოკუმენტს გვწვდის კულტურულ-ისტორიული დანაშრევების ამოსაკითხავად.

უპველესი ხალხური და პროფესიული ესთეტიკური აზროვნების განვითარებასთან დაკავშირებით, კერძოდ ხალხური დრამის საძირკვების შესასწავლად, ყურადღებას იქცევს ძირძველი სიტყვიერება „მღერა“, „სიმღერა“.

„მღერა“ პირველყოფილი სინკრეტული შინაარსის მომცველი ტერმინოლოგიური ერთეულია. ძველი ქართული ენისა და უებრისიტყვიერების ძეგლებში იგი რამდენიმე გაგებით იხმარება. ზოგადი აღსანიშნავი „მღერ“ ძირიდან მომდინარე სიტყვები ორ რიგად ჯგუფდებიან: პირდაპირი, პრაქტიკული დანიშნულებისა და ესთეტიკურ-სიმბოლური არსის მქონე ტერმინებად. ცნების შინაარსობრივი დიფერენცირება, მისი ფუნქციის ცვალებადობა კულტურულ-ისტორიული ეპოქების თავისებურებებითაა განპირობებული. მისი არქაულობა პირველი ქართული წერილობითი დოკუმენტებიდანვე დასტურდება, მაგრამ ეს გარემოება მიახლოებითაა ვერ მოგვცემს წარმოდგენას „მღერის“ ძირძველობის შესახებ. ამ მხრივ, ყველაზე ხელმოსაკიდი „დოკუმენტი“ თავად ცნების არსში მდგომარეობს. ეს კი „მღერის“ სინკრეტული ბუნებაა. იგი ერთდროულად გამოხატავს სიტყვის პრაქტიკულ, ესთეტიკურ და სიმბოლურ გაგებას, რაც საუკუნეების მიღმა, ქრისტიანობამდელ ეპოქებისკენ მიაპყრობს ჩვენს მზერას.

² ქ. ნოლაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები, II, პროფ. ი. მეგრელიძის გამოცემა, 1972, გვ. 12-13.

„მღერა“-„სიმღერის“ მნიშვნელობა ისტორიულ-ლიტერატურული და ფოლკლორული მასალების მიხედვით დიფერენციულ სახეს იღებს. ჩვენ მათ თანმიმდევრობით განვიხილავთ.³

I მღერა||სიმღერა — პრაპტიული ტერმინი, (მოძრაობა, ძვრა, ხმაური, ზოგადად მოქმედება)

„აღიმღერნა ყრამამან მუცელსა მისსა“ — „ჰკრთებოდა ყრამა იგი მუცელსა მისსა“.⁴

„იმღერედ რამ მატლნი შორის დამპალსა ვორცსა“.⁵

„მაჟარი ზეცით მოიმღერს, ღუზანს არ დასცდებისა“⁶

„ახ, ელია, ელია, ღრუბლქვეშა მღერია“.⁷

„სცხოვრობდა ამირანი ძმებთან, ვერ შეეგუა და გაყრა მონდობა. მე არაფერს არ გთხოვთო წილად, გარდა ერთი მინდორისა, რონ მქონდეს, როგორც სასიმღერო ადგილიო“.⁸

მოტანილი მასალა ტიპიურია, რომლის მიხედვითაც „მღერა“ ნიშნავს მოძრაობას, მოქმედებას. იგი გულისხმობს როგორც პირდაპირ, უშუალო თვალის შესამჩნევ მოქმედება-მოძრაობას, ისე ზოგადად მოქმედებასაც. აედრით გამოწვეული ელვა-გრუნუნია, ზოგადად — ცის ხმაური, სიტყვა „მღერთაა“ წარმოიწინილი. ასევე ითქმის მაჟარის მოძრაობა-მოქმედებაზეც. „სასიმღერო მინდორი“ იგივეა, რაც სამოქმედო მინდორი.

გამოდის, რომ მღერა-სიმღერა თავისი ადრინდელი და, შეიძლება ითქვას, პირვანდელი გაგებით მოძრაობის, მოქმედების აღმნიშვნელი პრაქტიკული სიტყვაა.

3 ნაწილი მოხმობილი მაგალითებისა ამოღებულია ი. აბულაძის „ძველი ქართული ენის ლექსიკონიდან“. შემდგომში ნაშრომს მიუუთითებთ შენიშვნებით — ძქელ.

4 ძქელ, გვ. 18.

5 იქვე, გვ. 303.

6 ძველი საქართველო, ტ. III, გვ. 235.

7 ქართული ხალხური პოეზია, I, 1972, გვ. 109.

8 მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, სვანეთი, ამირანის ზღაპარი, თბ., 1947, გვ. 379.

„იწყეს ცხენთა მათ სიმღერად“.⁹

„ყრმანილა იმღერიედ ნიგუზითა, გინა თუ სხევთა სიმღერი-
თა“.¹⁰

„საკიცხელ არს კაცთა კენჭებითა მღერა“.¹¹

„დღენი და ღამენი... გუამღერიან ჩუენ, ვითარცა ყრმანი რაი
იმღერიედ ბირთუთა მიმოგდებით“.¹²

„მეფესა ესე ამბავი უჩანს ვითა მღერა ნარდისა“.¹³

„მოედანს მღერა, ბურთობა, დგრიალი ცხენთა დგენისა“.¹⁴

„მორინე ესე არს ნარდი, ჭადრაკი, განჯათა და მისთანა ხამღე-
რღენი, მემორინე — მომღერალი“.¹⁵

როცა ძველ ძეგლებში ლაპარაკია მღერა სიმღერის თაობაზე, გასათვალისწინებელია ორი გარემოება: ერთი მხრივ, მღერა||სიმღ-
ერა ნიშნავს ზოგადად თამაშს (ამღერებდეს ყრმასა მას“)¹⁶ მეორე
მხრივ, სხვადასხვა თამაშს, როგორცაა ნარდის, ბირთვის, „მორინ-
ეს“, კენჭების თამაში და ა. შ. ცნება გამდიდრებული, დიფერენცი-
რებული ჩანს. ამჯერად იგი უკვე უდრის მოქმედება-მოძრაობას,
ხმაურს, თამაშს (ამ უკანასკნელთა ზოგადი და კონკრეტული მნიშ-
ვნელობით).

ეპოქების მიხედვით ცნება განაგრძობს სემანტიკურ გამდიდრ-
ებას.

III მღერა||სიმღერა — ხელოვნება

1. ცეკვა, ფერხული

„ფერჯითა ერთგმად იმღერდეს“.¹⁷

„მემღერნი განწყვენეს ფერჯითა, რომლითა იქმოდეს მღერასა“.¹⁷

9 ძველ, გვ. 392.

10 იქვე.

11 იქვე, გვ. 303.

12 იქვე.

13 „ვეფხისტყაოსანი“, 1953, „საბჭოთა მწერალი“, სტროფ. 82.

14 იქვე, გვ. 11-22.

15 ს. ს. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, ლექსიკონი ქართული, I, 1966, გვ. 501.

16 ძველ, გვ. 303.

17 ძველ, გვ. 231.

შეკრაცხა სამღერელად ცხოვრებაჲ ჩუენი“. „შერაცხა სამრევ-
ველ ცხოვრებაჲ ჩუენი“.¹⁸

„როკვანი დედათანი ნულამცა იქნებიან და რომელნი იგი დათ-
უთა შემღერნი ვლენ სავნებლად“.¹⁹

„ხოლო ჟამსა ნაკერპავთა მათ მათა მალალთა და ბორცვთა
ზედა ესევითარვე იყო განცხრომა-როკვანი, ამისათვის აღაშენეს
მათ ზედა ეკლესიანი და ჯვარებობდიან მუნ, ვითარცა აწ, ფერჯისა
სიმღერითა გაათენიან“.²⁰ „განსწავლა ქიაი ფერჯნით მღერასა“ (გ.
ნოსელი).

კუჩხიში ობირემიოსხაბუე — ფეხით სამღერელი (ხანური).²¹

2. მღერა||სიმღერა — მუსიკა, გალობა

მომღერლისა მიმართ ნუ აღერევი“. მახიობელისა (მუსიკო-
ლისა — გ. ქ.) მიმართ ნუ აღიმსობ“.²²

„მოაქუნდა კიდობანი იგი უფლისაჲ შვიდი დასი შემღერთაჲ“.
„უბანი ქალაქისანი აღოვსენ... ქალღბითა მომღერლებითა“.²³

„ორფევისი იყო ნათესავით თრაკი. მუსიკელი ხელოვნებით; ეს-
ოდენ ტკბილად მომღერალა, ვიდრემდის ხელოვნებითა გრძნებითა
უსულოთა ნიეთაქვასა და ძელსა, ხეთა და ნერგთა ვითარცა სუ-
ლიერთა ავლინებდა შემდგომად თვსა ვიდრემდის მდინარენიცა მი-
სდევლიან მას“ (ეფრ. მცირე).²⁴

„რა ესმოდის მღერა ყმისა, სმენად მხეცნი მოვიდიან“²⁵

„იმღერდა და იხარებდა, წინა ედგა ერთი ჩანგი“.²⁶

„კვლაცა დაჯდა მხიარული, მოიმატა სმა და მღერა“.²⁷

18 იქვე, გვ. 364.

19 VI საეკლესიო კრების დადგენილებიდან. ციტატა მოგვყავს დ. ჯანელიძის
წიგნიდან „ქართ. თეატრის ისტორია“..., 1965, თბილისი, გვ. 264.

20 ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1941, გვ. 18-19.

21. И. Книшндзе, Грамматика мингрельского (наэрского) языка, П.,
1914, стр. 203.

22 ძველ, გვ. 270.

23 იქვე, გვ. 231.

24 ი. აბულაძე, „ელინთა ზღაპრობანი“, ენა-მის მკვლევ, X, 1941, გვ.
111-13.

25 „ვეფხისტყაოსანი“, სტრ. 967.

26 იქვე, სტრ. 120.

27 იქვე, სტრ. 488.

„დააგდეს მღერა მუტრიბთა. „სულეთო!“ თაგი ხარინა“.²⁸
„სახიობა ესე არს მუსიკა მწყობრი ძალთა და საკრავთანი და
ვმოანება ტკბილი... გალობათა თუ სოფლიერთა სიმღერათა... სახი-
ობი ვმა-ტკბილსა ჰქვიან სამღერელსა“.²⁹

„ვიმღერეუ, მარა მუხ-მუხზე (მუხლ-მუხლზე) — გ. ქ.) ვიმღერო
თუ ისე? მუხ-მუხზე უნდა თქვა სიმღერა“.³⁰

„რო მღერიან, გალობას იძახიან. მშვენიერთა, რათაც უნდა
ღირს“.³¹

„ცეროდენა უდგას თავის ოქროსმატყელიან ერკემალს და აძო-
ვეპს, თან მღერის და უკრავს ჩალის სტვირსა“.³²

„სამი დღე და სამი ღამე იმღეროდნენ წვრილი ხმითა“

და ჩონგურისა ტვირითა,, დაირითა და სტვირითა“.³²

„ჯუთას ჩადიან ჯვართანა, სიმღერეს ჩაიტყვიანო“.

„მმადნაფიცისათვის სიკვდილი სათემოდ შესამღერია“.³⁴

ის მამილო. ამირანა როცა დაინახოთ სიმღერა-ცეკვა მოაწყ-
ვეო“.³⁵

ძნელია იმის თქმა მღერა||სიმღერას თავის სემანტიკურ „ბუჯერ-
ში“ როდის მიეცა მხატვრულ-ესთეტიკური შინაარსი, მაგრამ თუ ან-
გარიშს გავუწევთ ხელოვნების განვითარების პრეისტორიულ სა-
ფეხურებს, როგორც იყო შრომისა და შემოქმედების პირველყო-
ფილი სინკრეტ. ში (ნადირობა, ნადური, მამითადი), მაგიურ-საწეს-
ჩვეულებო ცერემონიალებისა და ხელოვნების სინკრეტიზმი (ლაზა-
რობა, ზომბა-კალანდა, ქორწილი, დატირება), პირველყოფილი სა-
ფეხურული სინკრეტიზმი (ღერხულები, სადაც მოხდა ხელოვნების
არქეტიპთა კულტივირება). დასაშვებია იქნება იმაზე ფიქრი. რომ
სწორედ ამ უკანასკნელ სტადიაზე (საფერხულო სინკრეტიზმში)
ნაბრუნავთა „მღერა“||„სიმღერა“ სინკრეტულ ცნებად, რადგან ამ
პერიოდისათვის საყოველთაო კანონად მოიხანს ის ფაქტი, რომ მრავ-

28. იქვე, სტრ. 485.

29 სს. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, ლექსიკონი, თბ., ტ. IV, 1966, გვ. 78.

30 გ. ძ ო წ ე ნ ი ძ ე, ზემოიპრული ლექსიკონი, თბ., 1974, გვ. 270-271.

31 ზღაპარი „იადონისა და ბულბულისა“, ქართულ მთელთა ზეპირსიტყვი-
ერება. ელ. ვირსალაძის გამოცემა, 1958, გვ. 367.

32 ხალხური სიმღერა, II, გვ. 10.

33 პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხ. სიტყვიერება, I, მ. ჩიქოვანის რედ., 1964.
გვ. 28. იქვე, გვ. 71.

34 იქვე, გვ. 99.

35 სვანური ვარიანტი, მიჯაჭვეული ამირანი, გვ. 367.

ვალ ტომთა ენაზე ცეკვა, თამაში და სიმღერა ერთი და იგივე სიტყვით გამოიხატებოდა.³⁶

გამოდის, რომ მღერა||სიმღერა ძირძველი სიტყვაა და ქართული კულტურის ადრეული პერიოდიდანვე იგი სინკრეტული ბუნების მსატკრულ-ესოთეტიკურ ერთეულად მოჩანს.

ამაზე ლაპარაკობს მთელი რიგი ძველი ქართული საეკლესიო წერილობითი წყარო. სადაც სიტყვა „მღერა“, „სიმღერა“, „სახიობა“ და ა. შ. მიჩნეულია წარმართობის დროიდან მომდინარე „საეშმაკო: საქმედ“.

მრავალიავეან მოვიტანთ ზოგიერთ ამონაწერს:

ექვთიმე შთაწმინდელმა მეათე საუკუნის დასასრულს გადმოაქართულა იოანე მმარხველის „კანონი შეცოდებულთანი“ და „მცირე სჯულას კანონი მეექვსისა კრებისაჲ“. ამ უკანასკნელში ჩართულია ქართული წეს-ჩვეულება. ზადაც ნათქვამია: „სიმღერანი... მგოსნობანი და სახიობანი... მათ ხმათა სმენანი და მომღერალთა ხედვანი ესე... უჯერო არიან, რომელ საქმენი არიან საწარმათონი“.³⁷ წარმართობა კი იმთავითვე მიჩნეული იყო ქრისტიანობამდელ სარწმუნოებად. „ქართლის ცხოვრებაში“ პირდაპირაა მითითებული: „რომელნიმე მათგანნი დარჩეს წარმართობასავე დღესამომდე“.³⁸ ამასვე ადასტურებს „მამათა ცხოვრების“ სიტყვები: „დასწორდნენ... ელენურებსა სიტყვებსა, რომელ არს საწარმართოჲ“.³⁹

ჩვენთვის საინტერესოა, ჰქონდა თუ არა მღერა||სიმღერას მსატკრული სიტყვიერების, სიტყვიერი ხელოვნების გაგება?

3. მღერა||სიმღერა — ლექსი

„შენ მაქებელნი და მემღერნი პატივით შეგასხმიდეს“.⁴⁰

„მათი სიმღერა ვუელა რამინის საქებარი შაირი იყო“.⁴¹

„პრქუა მას მომღერმან მან... ვთქუა სიმღერაჲ შენთვის“.⁴²

36. М. О. Косвен, Очерки истории первобытной культуры, М., 1953, стр. 160.

37 ციტატა მოგვყავს წიგნიდან — დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ისტორია“. 1965, გვ. 321.

38 ძქელ, გვ. 534.

39 იქვე, გვ. 380.

40 იქვე, გვ. 231.

41 „ვისრამიანი“, 1964, გვ. 63.

42 ძქელ, გვ. 270.

„მოასხეს მომღერალნი ქალნი და მოთამაშენი და უკრავდის ამოსა ხმასა და იტყოდინ ლექსსა და შეასხმიან ყაისარს ქება“.⁴³

„წრეში იწყობება სიმღერის ორი დამწყები, რომელთაც ხალხი მოლექსებებს უწოდებს“.⁴⁴

პირველ და მეოთხე მაგალითში ნახსენებია სიტყვა „შესხმა“ (მემღერნი პატივით შეგასხმიდესო). რაც: ჩვეულებრივ, შექებას, ხოტბას ნიშნავს. შექება და ხოტბის შესხმა გულისხმობს წყობილ სიტყვას. ლექსს („იტყოდნენ ლექსსა და შეასხმიან ყაისარს ქება“), ე. ი. მემღერნი ამ შემთხვევაში ლექსის მთქმელს ნიშნავს, რომელიც სიმღერით ამბობს ლექსს.

მეორე მაგალითში გაიგივებულია სიმღერა და შაირი. საბას განიარტებით შაირი ოთხმარცვლადი ლექსია.⁴⁵ ე. ი. სიმღერა აქაც ლექსს უდრის.

მომღევეთ ხალხურ მაგალითში „სიმღერის თქმაზე“ ლაპარაკი, თქმა კი, მუსიკალურ ფრაზასთან ერთად, ლექსის თქმასაც გულისხმობს.

სიმღერას ლექსის გაგებით ათასგზის ხმარობს ხალხური მეტყველება და ფოლკლორული პოეზია.

ზეპირსიტყვიერებაში სიმღერას აქვს ფართო და ვიწრო გაგება. ფართო გაგებით სიმღერა საჯაროდ შესასრულებელ ყოველგვარ ლექსს ჰქვია (ნადურის საჩივარები, აგიდელას გადაძახილები, საქორწინო სათქმელები, საფერხულო სტროფები). ხოლო ვიწრო გაგება — ექსპრომპტულ, სახელდასხლო ლექსს, როგორცაა ფშაური „შამღერნება“ და სევსურული „სიმღერე“.

ფართო გაგებით სიმღერა და ლექსი იდენტურადაა მიჩნეული მთელ რიგ ფოლკლორულ წყაროებში.

4. მღერა||სიმღერა — დრამა

მღერა, როგორც ჩანს, ლექსის გარდა, მხატვრული სიტყვიერების სხვა გვარების გაგებითაც იხმარება. მის არსში ყველაზე უფრო დრამატული ბუნება ქარბობს. ტრადიციითაც მღერა||სიმღერა, ამ მხრივ იქცევეს უპირატეს ყურადღებას.

43 „რუსუდანანი“, 1957, გვ. 329.

44 ი. გოგორიშვილის ცნობა; იხ. დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, 1948, გვ. 190-191.

45 ს.ს. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, თხზ., IV, 1966, გვ. 277.

1. მღერა — მოსმენასთან, ხედვასთან დაკავშირებული მოქმედება

ა) „უწესო არიან ქრისტიანეთათჳს სიმღერანი, მგოსნობანი და სახიობანი, და ესევეითართა მათ ჳმათა საეშმაკოთა სმენანი: ბარბითებისა და ორღანოებისა, ებანთა და სტურთა და წინწილათა და მროკვალთა და მომღერალთა ხედვანი; ესე ყოველი ქრისტიანეთათჳს უკერო არიან. რამეთუ საქმენი არიან საწარმართონი“...⁴⁶

ბ) „სარგებელ გეყოს იგი უფროჲს ხილვასა თეატრონსა მომღერალთა“.⁴⁷

2. მღერა — დრამატული სანახაობა (დიონისური სვლა)

ა) „და ვითარცა დღეთა შინა უშენიერად ვიდოდით, ნუ სიმღერთათა და მთვრალობათა, ნუ საწოლითა და ბილწებითა, ნუ ჳლომითა და შურითა“.⁴⁸

იგივე გამოთქმა („ნუ სიმღერთათა“) შესატყვისის კონტექსტში ბერძნულად ნიშნავს „მეკომოს“. „კომოს“ იგივეა, რაც დიონისეს სადიდებელი საზეიმო მსვლელობა მევენახეობა-მეღვინეობის მფარველი ღვთაების სადიდებელი საგალობლებით.⁴⁹

ლათინურში იმავე ტექსტში „ნუ სიმღერთათა“ გადმოცემულია შესატყვისით „ნონ ინ კომისსატიონიბუს“ „კომისსატიო“ ნიშნავს მოქმედებას მხიარულ პროცესიას.⁵⁰

ბ) „განძარცუეს იგი და ქლამინდი მეწამული შეჳმოსეს მას. და შეთხზეს გვრჯენი ეკალთაგან და დაადგეს თავსა მისსა და ლერწამი მისცეს მარჯუენასა ეელსა მისსა და მუგლნი დაიდგნეს მის წინაშე. ემღერდეს მას და ეტყოდეს; გიხაროდნენ, მეუფეო ჰურიათა!“ /ჯრუჭისა და პარხალის ოთხთავი 973).⁵¹

46 ექვთიმე ათონელი, „მცირე სჯულის კანონი“, თარგმანი. ტიტატა მოგვაქვს წიგნიდან ტ. რუხაძე, „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“, 1949, გვ. 50.

47 იქვე, მამათა სწავლანი, IX-X სს. ხელნაწერების მიხედვით, გამოსცა ილია აბულაძე ა. შანიძის რედაქციით, თბ., 1955, გვ. 51.

48 იქვე.

49 დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია..., 1965, გვ. 274.

50 იქვე, ბერძნული, ლათინური და სომხური პარალელები შეუდარა თ. ყუხნიშვილმა.

51 ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკლავა დაურთო ი. იშნაიშვილმა, თბ., 1979, გვ. 359.

იგივე ტექსტი სახარებიდან ასეთია: „ხოლო კაცთა მათ რომელთა შეეპყრა იესუ. ეკიცხევდეს მას... „და დაჰბურეს თავსა და გუემდის მას და ჰკიოხვიდეს და ეტყოდეს...“⁵²

ზემოთ მივუთითეთ. რომ მღერას სვანურად ორი ტერმინით გამოხატავდნენ: „ლილრალ“ და „ლიბრალ|ლაბრალ“. საგულისხმოა, რომ ლაბრალ გულისხმობს არა მარტო სიმღერას, როგორც ასეთს, არამედ სანახაობითს ქმედებასაც, ლაზარობის მსგავს ცერემონიას. მაგალითად. წვიმის გამოსაწვევად გამოიტანდნენ სატს, სიმღერის თქმით ჩააბრძანებდნენ წყალზე, გაჰბანდნენ, საყდარში შეიტანდნენ, დაილოცებოდნენ. ამას ადგილობრივი მოსახლეობა ეძახდა „ხატლაბრალს“ ან ხატი ლიბრალს“.⁵³

3. მღერა — დაცინვა

„ემღერდეს მას ერისა კაცნიცა იგი, მოუყდიან მას და ძმარი მოართვან“.⁵⁴

ბერძნულ შესაბამის ტექსტში „ემღერდეს“ ნიშნავს — „დაცინავს“ (ენაკაძონ“), იგივეა ლათინურშიც (ილლუდებანტ“.)⁵⁵

4. მღერა-გართობა — ხუმრობა

„ნუცა კერბთ-მსახურ იქნებით. ვითარცა — იგი მათგანი ვინმეჲ ვითარცა წერილ არს: დასხდა ერი იგი ჴამად და სუმად და აღდგეს სამღერად“.⁵⁶

ბერძნულში „აღდგეს სამღერად“ იკითხება („ანესტესან ჰაიძენ“) ადგა სათამაშოდ, ან გასართობად, ან სახუმაროდ: ლათინურში —სათამაშოდ, გასართობად, დასაცინად (სურრექსერანტ ლუდერე).⁵⁷

5. მღერა — განცხრომა. დატკობა

„იმღერიან და განსცხრებიან ნესტუებითა და ქნარებითა“.⁵⁸

52 იქვე, გვ. 532.

53 სვანეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბ., 1970, გვ. 221. ,

54 ქართული ოთხთავი... გვ. 536.

55 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 275.

56 პავლენი, 1974, გვ. 127.

57 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 275.

58 გრ. ნაზიზნელის სიტყვების ნონესეული კომენტარების ეფრემ მცირის-სეული თარგმანი, ი. აბულაძე, „ელინთა ზღაპრობანი“, ენიმქის მოამბე, X, 1941, გვ. 13.

„არცა ვინ მამაკაცმან სადედაკაცოჲ შესამოსელი შეიმოსოს, არცა დედაკაცმან სამამაკაცოჲ, არცა ვინ ატტიკულებზ, ანუ მრგუ-ალის მომვლელებზ, ანუ სიმღერით განცხრომელებზ... შეიმოსოს პირი“.⁵⁹

6. მღერა — მხილება-გაკიცხვა

ვიქტორ პორფირი „აღზრდილი იყო თეატრონთა შინა და მგოსნობათა და სხვათა მემღერთა კიცხევასა და ბასრობასა და ესე-ნათათა ამათ განცხრომათა... შინა“.⁶⁰

7. მღერა — სამსახიობო ხელოვნება, მსახიობის სამღერ-სათქ-მელი

ანგლოზი გამოგვეცხადება „არა ესრეთ, ვითარცა მსახიობე-ლნი სოფლისიანი, შემკულნი პირითა და დაბურვილნი თავითა, აღ-სრულნი სამღერელსა მას ადგილსა, რომელნი იმღერდიან...“⁶¹

8. მღერა — კომედია

„მენანდრჳსი სიმღერის მწერლისა (V ?% სიმღერთა მწერილისა) ბრახებაჲ“.⁶²

„მენანდროს მოშაპირე“⁶³.

9. მღერა||სამღერელი — ზანახაობის კერა, საშემსრულებლო ადგილი სცენა.

„მსახიობელნი სოფლისიანი შემკულნი პირითა და დაბურვილ-

59 მე-6 საეკლესიო კრების განჩინების ექვთიმე ათონელისეული თარგმანი, ტ. რუხაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 54-55.

60 ვ. ათონელის „დიდი სეინაქსარი“. ციტატა მოგვეყავს ტ. რუხაძის დასახ. წიგნიდან, გვ. 99.

61 იოანე ოქროპირის ჭადაგებანი, თარგმნილი IX ს., ტ. რუხაძის დასახ. წიგნი, გვ. 55.

62 პავლეს ჭპისტოლეთა ძველქართული ვერსია, პ. ინგოროყვა, გიორგი მე-4-ჩელე, 1954, გვ. 555.

63 იქვე.

ნი თავითა, აღსრულნი სამღერელსა მას ადგილსა, რომელნი იმღერდინან“⁶⁴.

„მეორე დღეს დარი დაგვიდგა. ვხედავდით ქედ-ხეობებს, ლაღრალ ზაგარს.. ლაღრალ ზაგარ ნიშნავს: სამღერლოს, ან სამღერის ზურგს“ (სვანეთი, ბ. ნიქარაძე)⁶⁵.

„ობირე||ობირეში — «Место для пения и танцев», . . . ე. ი. სიმღერისა და ცეკვის ადგილი. ობირე||ობირეში (სასიმღერო)⁶⁶

გამოდის, რომ სიტყვა-ცნებანი (სიმღერა, მემღერი, მომღერალი, სამღერალი) უპირატესად დრამატული შინაარსის ტერმინებია. როგორც ცნობილია, ტერმინებს ისტორიული მასალის მნიშვნელობა ენიჭება, მათში ასახულ-არეკლილია ხალხის ცხოვრების საგულისხმო მოვლენები⁶⁷. ამ რიგს განეკუთვნება მღერაც და მისგან წარმოქმნილი სიტყვა სიმღერა; სიმღერა რომ დრამის ქართული შესატყვისია, ჯერ კიდევ ადრე კ. კეკელიძისა და პ. ინგოროყვას გამოკვლევებით გაირკვა. მკვლევრებმა ყურადღება მიაქციეს ზემოთ მოხმობილ გამოთქმას — „მენანდრძის სიმღერის მწერლისა ზრახვანი“. რომელიც ამოიკითხეს მე-5 საუკუნიდან მომდინარე პაელეს ეპისტოლეთა ძველქართულ ვერსიაში. იქ მენანდრე (ძველი ბერძენი კომედიოგრაფი) იხსენიება. როგორც „სიმღერის მწერალი“. ნაშასადანე, როგორც ამას დ. ჯანელიძე დაასკვნის. კომედიას ძველ ქართულად სიმღერა იწოდებოდა, კომედიოგრაფს კი — სიმღერის მწერალი⁶⁸.

ამრიგად, მღერა, მისი ფოლკლორულ-მწიგნობრული ვარიაციები, დრამატულ-თეატრალური სიტყვა-ცნებებია.

მღერა — სანახაობითი მოქმედება, მამხილებელი გართობახუმრობა.

მღერა — განცხრომა.

სიმღერა — სასაცილო ქმედება, კომედია.

სიმღერათმწერალი — კომედიოგრაფი.

მემღერ-მომღერალი — მსახიობი.

სამღერალი — სცენა.

შეგვიძლია თუ არა „მღერაში“ არა მხოლოდ კომედიის. არამედ კომედიისა და ტრაგედიის, ზოგადად დრამის შემკრებლობითი

64 ტ. რუხაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55.

65 ბ. ნიქარაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, II, 1964, გვ 161.

66 II. Книшндзе, დასახ. წიგნი, გვ. 203.

67 შდრ.: დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია..., 1965, გვ. 274.

68 დ. ჯანელიძე, სახიობა, I, 1958, გვ. 193.

გაგება ამოვიკითხოთ, რათა დაბეჭდვით ვთქვათ — დრამა, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების ერთ-ერთი გვარი (ტრაგედია, კომედია) ძველ ქართულ სალიტერატურო ენასა და ხალხურ (ფოლკლორულ) მეტყველებაში გამოიხატებოდა ტერმინით მღერა (სიმღერა).

ამის საშუალებას გვაძლევს როგორც ზემოთ მოხმობილი წყაროები, ისე დამატებითი მასალებიც. არსებობს მოსაზრება, რომ „მღერა“ გენეტიკურად თავისთავში მოიცავს დატირების ფუნქციასაც. ფონეტიკურად და სემანტიკურად ახლოსაა და ერთი ძირიდან მომდინარეობენ სიტყვები მღერა||ზგერა||მგარა||ნგარა||ზგარინი||მგარინი (ზანური ტირილი)||გვრინი, რაც საერთო იყო როგორც ქართველთა, ისე ზანებისა და სვანების მეტყველებისათვის⁶⁹. რადგან დასახელებულ სიტყვათაგან „მღერა“ მოიცავს ქართველური მეტყველებისათვის ნიშანდობლივ ბგერათა („ლრ“) კომპლექსს (შდრ.: სვანური ლა-ლრ-ალ), და, წყაროების მიხედვითაც. უძველესი მოჩანს, შეიძლება იგი მივიჩნიოთ მოხმობილი ტერმინების ამოსავლად და ვითქვათ, რომ „მღერა“ დატირების (ტრაგედიის) პლასტებსაც ითავსებს.

„მღერის“, როგორც ტრაგედიის შინაარსის მომცველი ტერმინის შესახებ საინტერესო ცნობა შემოგვინახა ნიკო მარმა. ცნობილია, რომ ქართველთა ერთ-ერთი უძველესი ტომი ზანები, კერძოდ ლაზები, „მღერას“ გამოხატავენ სიტყვით ბირა-ბირაფა. ბირა-ბირაფა-ობირუ იქ გაგებულია, როგორც სინკრეტული „მღერის“ (სიმღერის) ბადალი გამოთქმა. საგულისხმო ისაა, რომ დრამატულ სანახაობას ლაზები ორი ტერმინით გამოხატავენ: ერთია ადგილობრივი, ქართული (ლაზური) ობირუ. მეორე კი — მისი შესატყვისი უცხოური (ბერძნული) წარმომავლობის ოტრადოდუ. ოტრადოდუ, როგორც ობირუს ტერმინოლოგიური ორეული, იმდენად პოპულარული ყოფილა ლაზეთში, რომ მას ერთგვარი დედრობით-მამრობითი დიფერენცირებაც კი განუცდია. მაგალითად, მაჩაკეტა დრამატულ სანახაობას (ფერხულს) და მასთან მისადაგებულ სიმღერებს თუ ოტრადოდუს უწოდებენ, ქალების იგივე მოქმედებას ტრადოდუმანი ჰქვია⁷⁰. ე. ი. ბერძნული გამოთქმის „ტრაგედიის“ (ოტრადოდუ, ტრადოდუმან) ერთი-ერთ ქართველურ შესატყვისად პრადპირ სახელდება ადგილობრივი, ქართული (ზანური) სიტყვა-ცნება ბირა (ობირუ) ანუ მღერა||სიმღერა. საეჭვო არ უნდა იყოს, რომ მღერის

69 შდრ.: ზ უ რ ა ბ თ ა ნ დ ი ლ ა ვ ა, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1979, გვ. 42.

70. Н. М а р р, Из поэздки в Турецкий лазистан... СПб, 1910 г., стр. 620. შდრ.: დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართ. ხალხ. თეატრ. საწყისები, გვ. 33.

ტოლძალოვანი ზანური ბირა-ობირუ¹ თავისი შინაარსით უდრის „ტრაგედიას“.

„მღერაში“ რომ ტრაგიკული, სამგლოვიარო ფუნქციასა განივთებული. ფოლკლორულ ძეგლებშიც ჩანს:

სამგლევიარო იმღერეს,
ამოდ შამახერეს ზარია,
ჩუამ სიმღერა იძახა,
ჩალხიამ მისცა ბანია⁷¹.

ხალხი გვრინში გასატან ნატირალსაც სიმღერას არქმევს და მას მთიბლურების სამღერალს უწოდებს:

გტირებ, ჩემო მამიდაო,
კუკუმაურო ჭიშინაო,
ჯვარში ხელოსანთ ასატეხო,
მთაში მთიბლების სამღერელო,
ნამხრევში საკაფიაო⁷².

ავად ჩავიდა გულსა ჩემსა.
ფიცხელაურო, გვრინი შენი.
სალულელაოს ნამღერალი,
სადვარის ქალას გავიგონე⁷³.

ზოგადად მღერა გულსნმობს დროის მანძილზე გამოვლინებულ ხელოვნებას. მასში სინკრეტულად განივთებულა გაგება ხელოვნების დარგებისა, როგორცაა (ზოგადად ხანახაობა თეატრალური ქმედებანი, გართობა-თამაშობანი, მაქციობა-შექცევანი), სიმღერა, ვალობა, მუსიკა, ცეკვა, სიტყვიერება და ა. შ.

კონკრეტულად „მღერა“ უნდა ნიშნავდეს სიტყვიერ ხელოვნებას; ყოველ შემთხვევაში — ლექსსა და დრამას აუცილებლად. ამას ტოლძალოვანად ადასტურებს ზემოთ მოხმობილი, როგორც მწიგნობრული. ისე ფოლკლორული მასალები.

ვიწრო. (კერძო) გაგებით „მღერა“ დრამის შესატყვისია. იგი ითავსებს როგორც ზოგადად დრამის, ისე კონკრეტულად კომედი-

71 ქართული ხალხური პოეზია, V, გვ. 231.

72 ა. შ ა ნ ი ძ ე, ხალხური პოეზია, 1931, გვ. 297.

73 ქართული ხალხური პოეზია, ტ. X, 1983, გვ. 129.

ისა⁷⁴ და ტრაგედიის შინაარსს. მასალებშიც ყველაზე უფრო დრამის ვიწრო გაგება დომინანტობს.

ვიფიქრობთ, ჭეშმარიტებასთან ახლოს ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ „მღერა (სიმღერა)“ დრამის ბადალი ქართული ტერმინია.

დრამის ფარდ სიტყვა-ცნებად. როგორც ვნახეთ, დასაბამიდანვე მიჩნეული, ყოფილა მღერა. (სიმღერა), მაგრამ, ჩანს. შემდგომ მას დატოლებია სინონიმური ტერმინებიც...

წარმოდგენა ძირძველი ლინგვისტური ერთეულია. ხალხურ მეტყველებაში იგი გაგებულა, როგორც სანახაობითი ხელოვნება. 88 წლის მთქმელმა ალექსანდრე ალმასხანის ძე კაპანაძემ, რომელიც 26 წლამდე ხარაგოულში იზრდებოდა, ხოლო შემდეგ ლაგოდენში ცხოვრობდა, „წარმოდგენა“ ასე განმარტა: „წარმოდგენას ვეტყვოდით ხალხში სასაცილო რამეს გამოტანას. კაც რომ რალაცას შეასრულებდა ბევრ ხალხში, იგი იყო წარმოდგენა. მოკლედ რომ გითხრათ, წარმოდგენა ეს იყო გამოჩვენება-ამბავი თავმოყრილ ადამიანებთან“⁷⁵.

ამ ნათქვამში ყურადღებას იქცევს „გამოჩვენება ამბავი“. იგი ამბავის ჩვენებას, განსახოვნებას გულისხმობს. იგივე გამოთქმა მოეპოვება ქ. ძოწენიძეს თავის „ზემოიმერულ ლექსიკონში — „გამოჩვენება ამბავი“. რაც ახსნილი აქვს, როგორც გამოძყვენებული დიდი ამბავი (შეიქმნა დილას იმისთანა გამოჩვენება ამბავი, რო აღარ იკითხება)“⁷⁶. განმარტებითი ლექსიკონი ამ ცნების შესახებ გვაუწყებს: „გამოჩვენება — გამოსვლა და ჩვენება“⁷⁷. ე. ი. გამოდის, რომ წარმოდგენა ყოფილა ამბავი, რომელიც გამოაქვთ საჯაროდ.

მეგრულში არსებობს წარმოდგენის შესატყვისი — ოძირაფა: ლი, რაც ი. ყიფშიძის აზრით, სიტყვასიტყვით ნიშნავს სახილველს. იგი მომდინარეობს ძირისაგან „ძირაფა“ (ნახვა). მასვე აქვს გარდასახვის, წარმოსახვის გაგებაც. ადრე, როგორც ჩანს, ოძირაფალი იმპარებოდა სანახაობის თვალსაზრისით, მაგრამ მისი ხშირი გამოყენება შეასუსტა მეგრულ მეტყველებაში „წარმოდგენის“ მოძალეობამ. დღეს ცოცხალ საუბარში, წერა-კითხვის უცოდინარიც კი ხმარობს სიტყვას წარმოდგენა. მასში აქსოვენ თეატრალურ-დრამა-

74 შლრ.: დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ი ს დასკვნა: „ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ „სიმღერა“, იგივე იყო, რაც ბერძნულა კომედია“, ქართ. თეატრის ისტორია, გვ. 301.

75 ჩავიწერეთ 1979 წელს, კურორტ საირმეში. ინახება ჩვენთან.

76 ქ. ძოწენიძე, ზემოიმერული ლექსიკონი, თბ., 1974, გვ. 83.

77 ქეგლ, გვ. 883.

ტულ შინაარსს. წარმოდგენა მეგრულ მთქმელთა განმარტებით ნიშნავს ხუმრობას, გამოჯავრებას, ენამახვილობას, განსახოვნებას, სიტყვის ოსტატობას, სპექტაკლს. მოვიყვანოთ მაგალითები: წალენჯიხის რაიონის ჯვარჯინის საშუალო სკოლის მასწავლებელმა ზაირა ამბროსის ასულმა ევსაიამ ჩავაწერინა: „როცა ხალხი შეიკრიბებოდა და იქნებოდა კარგი დროსტარება და გართობა, ბებიანქვემი ცაბუ მანია იტყოდა: „ნანდული წარმოდგენა რე, ჯიმა. თენა“ (ნამდვილი წარმოდგენაა, ძსაო, ეს): მაქციერა ბავშვზე, რომელსაც ეხერხებოდა ლექსის თქმა, გამოჯავრება. ბებია დასძენდა: „ბალანავარი, წარმოდგენა რე“ (ბავშვი კი არა. წარმოდგენააო)⁷⁸.

მსგავსი განმარტება მოგვცა გალის რაიონის სოფელ რეჩხიციხის საშუალო სკოლის მასწავლებელმა კლარა გობეჩიაძემ: „ბებიანქვემი თავის შვილიშვილზე, რომელიც ასაკისათვის შეუფერებელ ენატანიობას, ან საქციელს გამოამყდენებდა, იტყოდა: „მუ წარმოდგენა ბალანა რენია“ (რა წარმოდგენა ბავშვი არისო)⁷⁹. ჩვენს სოფელში, — გადმოგვცემს 74 წლის პართენ როდონია (გალის რ. სოფ. რეჩხი), — იყო ერთი გუტა ჯობავა, რომელიც ხშირად მონაწილეობდა ჯარობაში. მას შეექმლო მეზობლის „გეძიცა“ (გამოჯავრება), ისე იტყოდა იმ გამოსაჯავრებელი კაცის ხმაზე, გეგონებოდა ის კაცი ლაპარაკობდა. მიბაძავდა მიხვრა-მოხვრით. გუტუზე იტყოდნენ: „გუტუ წარმოდგენა კოჩი რენია“. მეორე ასეთი კაცი იყო კოლა ჯობავა. გუტა და კოლა დადებოდნენ პირდაპირ და ორ წაკიდებულ მეზობლის ურთიერთობას წარმოადგენდნენ. კოლა ილაპარაკებდა ერთი მეზობლის ხმაზე, გუტა — მეორე მეზობლის ხმაზე“⁸⁰.

„შემიმჩნევია, — გვიყვება ნაკიფეს რვაწლიანი სკოლის დირექტორი უშანგი კვარაცხელია, — რომ ჩიტები გალობისას მიმართავენ გეწოლას (სიმღერის ჩამორთმევას). ერთი რომ დაიწყებს და დაამთავრებს, მეორე იმავე ხმით ჩამოართმევს. თუ ისე მოხდება, რომ მეორე პირველ ჩიტს აღრე ჩაერევა სიმღერაში, წამსვე იჭრძნობს შეცდომას და გაჩუმდება, დაუთმობს. მამაჩემისთვის — დომე კვარაცხელიასთვის — ხშირად მიმინიშნებია ჩიტების ასეთ მოქმედებაზე. მამას გალიმებია და უთქვამს: წარმოდგენას თამაშობენო“⁸¹.

78 ფ. არქ. № 299, № 131, გვ. 99-100.

79 იქვე, № 72, გვ. 83-84

80 იქვე.

81 იქვე, № 31, გვ. 35.

„წარმოდგენის“ ასეთი განფენილობა და მისი დრამატული გააზრება ბიძგს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ სიტყვა-ცნება „წარმოდგენა“ დრამის, თეატრისა და სპექტაკლის იდენტური ჩანს.

„ხალხურ დრამას“ და „წარმოდგენას“ იდენტურ სიტყვა-ცნებად მიიჩნევს პროფესიონალი მთქმელი, ფოლკლორისტ-ენტუსიასტი ჩხოროწყუელი მამანტი კვიციანი.

გიგზავნი მასალებს, — მწერდა იგი 1976 წლის 20 დეკემბერს, — რომელშიც „მეგრული დრამაც“ არის და შრომის სიმღერებიც... „წარმოდგენას“ მეგრულად „მოთომაფა“ ჰქვია, რაც გაიგება, როგორც „ვითომ მართალი“. ამ განცხადებას მ. კვიციანი „მესაბამისი მასალაც მოაყოლა. მოგეყავს იგი შეუსწორებლად, კვირტიასეული ვარიაციით:

„მოთომაფა — წარმოდგენა, ხალხური სცენა“²

(სცენა — ვითომ მიცვალებული ასვენია, ცოლი თავთან უხის, სხვა მოტირალნი (გუნდის წევრები) ირგვლივ შემოდგომიან. აქვეა „მღვდელი“, რომელიც საცეცხლურს აქანაუებს. თავთან მჯდომარე ცოლი ჩონგურზე მოსთქვამს, დამსწრენი „ანუგეშებენ“)

ცოლი — (ჩონგურს ჩამოკრავს) ვო, ჩქიმი უ ვაიჟარე ქომონჯი, მუჭომი ბორჯის აშამიტახი ხინჯი, მუჭომი აკობანძლილი ოჯახი აშმოტე, სი ცოდაა!

ყველანი — ქოთქვი, ბაბა, ქოთქვი ბაბა, ღურელც ცოდა სი უყვავიჟარე!

ცოლი — ვო, ჩქიმი ცოდა... პატონეფი, ქომონჯა დომიჩინენი თინა ირფელი ართო სო მათქუე... ნანა!

მღვდელი — ქოთქვი, ბაბა, ქოთქვი ბაბა, ღურელც ცოდა ვააგ უნუა, ბაბა!

ცოლი — ჩქიმი ქომუნჯქ დომიჩინენი... ნანა, ჩქიმი ჩილ დო სქუავა პაპაშა ქაშამიბართია, ნანაა!

ყველანი — ნანადულ მართალი... საწყალ ყაზახი!

ცოლი — ხოლო ხვეწათ დომიჩინა, ნანა! ჩქიმი ცხენ დო მოქკადილი ონანგერი პაპაშა ქიმემიჩითია... ვაპ, ვაპ, ნანა! „(გრძელბა ასე).

„ამ სცენას, — დასძენს მთქმელი, ასრულებდნენ სამეგრელოს ყველა კლთხეში ძირითადად ამ შინაარსით, მეტნაკლები ვანსხვევბით“.

მოტანილი მასალა მრავალმხრივია ფასეული ჩვენთვის. პირვ-

ქლ რიკში იგი გვაწვდის ცნობას იმის თაობაზე, რომ საქართველოს ისეთ დიდ რეგიონში, როგორც სამეგრელოა. არსებულა უცხოური ტერმინის — „დრამის“ ადგილობრივი, ქართველური ბადალი სიტყვა-ცნება — მოთომაფა. მეორეც, აქვე ვგებულობთ, რომ სიტყვის სემანტიკურ არსში ხალხს თეორიულად გაუზარებია მხატვრული შემოქმედების, ხელოვნების, კერძოდ დრამის უპირველესი და განმსაზღვრელი თავისებურება: ხელოვნება, დრამატული შემოქმედება, ესაა მხატვრული გაშონაგონი, არანამდვილი, „ვითომ მართალი“ მოვლენა⁸³. მესამეც, თუ რას გულისხმობდა ხალხი მოთომაფაში, როგორი ფოლკლორული ძეგლი უნდა მიკუთვნებოდა ამ მხატვრულ გვარს. ნაჩვენებია კონკრეტული ილუსტრაციით — ხალხური სცენა-წარმოდგენით, რომელიც თავისი აღნაგობით, პერსონაჟთა წარმოჩენით, დიალოგიზაციით, ამბავის (სიუჟეტის) განვითარებით, მოულოდნელობითა და შესაბამისი სიტყვიერი ფაქტურით, აშკარად დრამატული ძეგლია.

დრამის ქართულ-ფოლკლორული წინამძღვრების ძიებისას, ჩვენი აზრით, მეტად საინტერესოდ გამოიყურება ერთი სვანური გამოთქმა — „ლადრალაშ თარგლეზერ“.

„ლადრალაშ თარგლეზერი“ ძირძველი ქართველური (სვანური) გამოთქმაა. ჩვენ ვიცით სიტყვის „ლადრალ“ („ლილრალი“) სემანტიკური მხარე. ზემოთ მიუთითეთ, რომ იგი ზოგადქართული „მღერის“ სვანური შესატყვისია და ისეთივე ფართო (სანახაობა, მღერა, ცეკვა, ვართობა-მხიარულება) გაგებით იხმარება სვანურში, როგორც „მღერა“ ფუძექართულში. ამჯერად მოტანილ გამოთქმაში იგი უფრო ტევადი შინაარსით მოჩანს...

ახალი წლის პირველ ღორ-სამ დღეს სვანები საგანგებოდ დღესასწაულობენ. ამ დღეს კუმატ ეწოდება. კუმატის პირველ დღეს, სადილის წინ, მამაკაცები გარეთ გადიან და გასართობს აწყობენ. ქალები ამ დროს მებელის (დღეობის მორიგე მასპინძელი) ოჯახში მოიყრიან. თავს, დაანთებენ დიდ ცეცხლს, გამოაცხობენ უამრავ ხაჭაპურს (ქუთუარს), მათ შორის ერთს ჯვარის სახით. ჩააწყობენ გობში და ზედაშითა და ნატუსუნით მივლენ კედლის მარჯვენა სარკმელთან და იქ ილოცებიან. ლოცვას უფროსი მანდილოსანი წარმოთქვამს:

⁸³ შდრ.: გ. ჭ ე ლ ი ძ ე, ჟიმაჩაფილი, ბათუმი, 1981, გვ. 40.

„დიდებამც მოგსვლოდეს,
 მაღლიც მოგსვლოდეს,
 დიდო ღმერთო!...
 წმინდა სანთლით
 დიდებამც მოგსვლოდეს.
 მიქამ თარგლეზერს!
 წმინდა სანთლით
 დიდებამც მოგსვლოდეს,
 ჯგრაგს!
 წმინდა სანთლით
 დიდებამც მოგსვლოდეს
 სოლომს“...

ასე „წმინდა სანთლით“ „დიდებას“ უსურვებდნენ დიდ უფალს, ოთხფეხის სალოცავ ღმერთს, კაიშის თაღგლეზერს (ყანისა და სათიბის პატრონს), „ლახუაშ თაღგლეზერს“ (მთაში პირუტყვის დაძველს), მაცხეარს, თოდრის ჯგრაგს, დ განაგრძობდნენ:

ჯგრაგო ლენწერისაო,
 იდილიანის თარგლეზერ-ო,
 შენ გვიშველე.
 ლაღრაღაშ თარგლეზერო...
 შენ გვიშველე...
 ჯგრაგო სვიფისა,
 შენ გვიშველე!.. და ა. შ.

ჩვენი ყურადღება მოტანილი გრძელი „დიდების“ ტექსტში მიიქცია გამოთქმამ „ლაღრაღაშ თარგლეზერ“. „ლაღრაღაშ თარგლეზერ“ ისეთივე ძალად მოჩანს მოტანილ სადიდებელში, როგორც ჯგრაგაგი, ლამარია, ყანისა და ოთხფეხის მფარველები და ა. შ. ტექსტში, სადაც ლაღრაღაშ თარგლეზერია ნახსენები, წიგნის ავტორსა და მასალის შემკრებს ვ. ბარდაველიძეს. გამოყენებული აქვს ფრჩხილები. ტექსტი გამართულია ასე: „ლაღრაღაშ (მხიარულების) თარგლეზერ,.. შენ გვიშველე“. გამოდს რომ ლაღრაღ ნიშნავს მხიარულებას. მასალა ჩაწერილია ლახამულაში. წიგნზე დართულ ლექსიკონში ვ. ბარდაველიძე იძლევა შემდეგ განმარტებას: ლაღრაღაშ თარგლეზერ“. — ლაღრაღის მთავარანგელოზი. ლაღრაღაშ — სიმღერის, მაგრამ, ადგილის სახელიც არის“.

ანგელოზს (მთავარანგელოზს) სპეციალური ლიტერატურა განმარტავს, როგორც ღვთის ზეციურ მსახურს. ადამიანის სახის მქონე

84 ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, I, ახალი წლის ციკლი, 1939, გვ. 176-177.

არსებას, შუამავალს ღმერთსა და ადამიანს შორის. ანგელოზები ქრისტიანული რელიგიით ღვთის შიკრიკებია, საქართველოში ანგელოზი ეწოდება მრავალ წარმართულ ღვთაებას. გაჩნდა ფუძის ანგელოზი, გორის ანგელოზი. მუხის ანგილოზი, საქონლის ანგელოზ,⁸⁵ სვანეთში „სიმღერის ანგელოზის“ კულტიც შემონახულა. ე. ი. ჩანს, რომ „ლალრალაშ თარგლეზერი“ წარმართობის დროიდან მომდინარე სიმღერის ღვთაებას ნიშნავს.

ქართველებს ნამდვილად რომ უნდა ჰყოლოდათ ხელოვნების მფარველი ღმერთი, ამის შესახებ ჯერ კიდევ ადრე შენიშნავდა ვ. კოტეტიშვილი. „ჰომეროსის ჰიმნები“, — აცხადებდა იგი, — ღვთაებათა მიმართ არიან მიქცეულნი. ჩვენებური პრელუდიები კი თვით ინსტრუმენტს მიმართავენ, მაგრამ... ალბათ ძველად, განვითარების იმ საფეხურზე, ჩვენი მომღერლების პრელუდიათა. ადრესატებიც სხვა იქნებოდა, რომელიც შემდგომ განვითარების იმ საფეხურზე დავიწყებას მიეცა და ხოტბის საგნად თვით ინსტრუმენტი იქცა, — როგორც შემოქმედების აღმგზნები წყარო... ჩვენი მოსაზრება რომ საფუძვლიანია, — დასძენს ვ. კოტეტიშვილი, — ამის დასამტკიცებლად, სხვათა შორის, ის ფაქტიც გამოდგება, რომ ჩვენს ზღაპრებს ზოგან კიდევ შემორჩათ ღვთისადმი მიმართვა იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, იყო ერთი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი, ღმერთს ღვთაება, ჩვენ მშვიდობა, ღმერთი მალალი, კაცი დაბალი, იყო ერთი“... და სხვა“.⁸⁶

ჩვენს მიერ მოტანილი სვანური მასალა იმ პერიოდის ტრადიციის გამოძახილი უნდა იყოს, როცა ხელოვანი, მთქმელ-შემქმნელი თუ მთქმელ-შემსრულებელი ზოგადად ღმერთს კი არ მიმართავდა; არამედ პერსონალურად დარგობრივ ღვთაებას: — „ლალრალაშ თარგლეზერ. შენ გვიშველ“... სიმღერის მთავარანგელოზო, მოგვეც სიმღერის ძალა...

ის გარემოება, რომ ზემო სვანეთში სიტყვა „ლალრალაშ“ აღნიშნავს ადგილსაც, ხოლო ბ. ნიჟარაძის დამოწმებით ამის კონკრეტულ მდებარეობაზეც მიუთითებენ „ლალრალ ზაგარის“ სახით (რაც „სამღერლოს“, „სამღერლოს ზურგს“ ნიშნავს), ხომ არ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სიმღერის ღვთაებას („ლალრალაშ თარგლეზერს“). მსგავსად სხვა-დარგის მფარველებისა, საგანგებო სამყოფელიც ჰქონდა მიჩნეული?

„სადიდებელში“ დიდი ღმერთისა და დარგობრივი ღვთაებების რიგში, „ლალრალაშ თარგლეზერის“ მოხსენიება არ შეიძლება შემთხვევით მოვლენად ჩავთვალოთ. მასში, უძველესი კულტუროსანი ხალხების (ბერძნები, რომაელები...) ტრადიციისამებრ, ჩვენი ხალ-

85 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, I, 1975, გვ. 437.

86 ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, „საბჭოთა მწერალი“, თბ., 1961, გვ. 311-312.

ხის ძირძველი რწმენის კვალიც იკითხება, რომ ქართველთა წინაპრებსაც უნდა პყლოდათ ხელოვნების მფარველი ღვთაება — სიმღერის ანგელოზი.

ეს ფაქტი ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, ესთეტიკური აზროვნების სათავეების გასათვალისწინებლად, სადაც დრამის თეორიის ფოლკლორული წანამძღვრებიც იღებენ სათავეს, დიახაც ფასეულია.

ქვენი ხალხი ქმნიდა როგორც დრამატულ სიტყვიერებას, ისე შესაბამის მრწამსსაც დრამის შესახებ.

ზრომისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი.

დრამატული შემოქმედების ჩანასახები,

აბრარულ-სამეურნეო დრამა

ხელოვნების თითქმის „ყველა მოგვიანო ტიპი“ ჩანასახში, აღმოცენებასა და საწყის მდგომარეობაში, იძებნება სამეურნეო-უტილიტარულ პროცესებში, მაგიურ-საწესჩვეულებო რიტუალებში, ყოფითს ცერემონიალებსა და საფერხულო წყობებში. აქედან გამომდინარე, პირველყოფილი ხელოვნების სინკრეტიზმის გამოვლენის საფეხურებს და ფორმებს შეიძლება დავარქვათ: **ზრომისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი, რწმენისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი, ყოფისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი, ხელოვნების საფერხულო სინკრეტიზმი.** თითოეული მათგანი წარმოადგენს „სინკრეტული დრამის“ ჩანასახის, აღმოცენების, კულტივირების პერიოდებს, ყველა ერთად კი — დრამატული შემოქმედების ბაზისს.

დრამატული შემოქმედების კვალი საზოგადოებრივი ცხოვრების უშორეს წარსულში, მის საწყის ეტაპზე მოჩანს. როცა სინამდვილისადმი (ბუნება, გარემო, ყოფა) ადამიანის დამოკიდებულებაში თავი იჩინა სილამაზის შეგრძნებამ, ნიადაგი მოუმზადდა ხელოვნებას ჩანასახოვან მდგომარეობას. ეს ის პერიოდია, როცა ადამიანი ქვის ტლანქად გათლის (შელი) სტადიიდან გადადის ქვის „ლამაზად“ გათლის სტადიაზე (აშელი, მუსტიე). ნადირობის სტიქიური ხერხებთან — გავარჯიშებულ, ნადირის სატყეელთან ზიმსვავსებულ, შენიღბულ მოძრაობა-მოქმედებაზე. „თავისი არსებით“ და თავისი შინაარსით პირველყოფილი ხელოვნება, ყველა მისი ნაირსახეობით, სსცა არაფერია. თუ არა ადამიანის შრომით მოღვაწეობასთან დაკავშირებული აღქმის, შეგრძნების, განწყობილებისა და აზრის გამოხატულების ფორმა. ეს ხელოვნება არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს თვითმიზანს, ხელოვნებას ხელოვნებისათვის; ის კოლექტივში ადამიანისათვის დამახასიათებელი ურთიერთობის,

მისი აზრის და გრძნობების გაზიარების მოთხოვნილებებითაა განპირობებული. თავდაპირველად ხელოვნების შინაარსი, მისი სიუჟეტები და მოტივები მთლიანად განისაზღვრება ადამიანის შრომით საქმიანობით კოლექტივში¹. ამდენად, ენგელსის ცნობილი ფორმულის პერიფრაზირებით, შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ შრომამ შექმნა ხელოვნება.

ფოლკლორული დრამა სანახაობითი და სიტყვიერი ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი მოვლენაა. თანაც იმდენად, რომ დრამატული აზროვნების პირველყოფილი ფორმებით შეიძლება დავიწყოთ სანახაობითი და სიტყვიერი შემოქმედების ისტორია.

თუ ვიხელმძღვანელებთ დებულებით, რომ ხელოვნების დარგები იყოფა ორ ჯგუფად, რომელთაგან ერთია დროის მანძილზე გამოვლინებადი, დინამიკური ხელოვნება (სიმღერა, ცეკვა, სიტყვიერება), ხოლო მეორე — „სტატიკური“, „უმობრარე“ ხელოვნება (არქიტექტურა, მხატვრობა, სკულპტურა)², შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ფოლკლორული დრამა სწორედ ხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი სახეობის — დროის მანძილზე გამოვლინებადი შემოქმედების — საწყისი ფორმა, რადგან მასში ყველაზე რელიეფურადაა მოცემული სიმღერის, ცეკვის, სიტყვიერებისა და თავად დრამატული გარდასახვების სინქრონული ბუნება და აზრი.

როგორც გაკვრით მივუთითეთ, ხელოვნების სიტყვიერა და სანახაობითი საწყისები დასაბამიდან დამოუკიდებლად არ არსებობდნენ, მათ თავდაპირველად სინკრეტული ფორმა ჰქონდათ. გამოვლენის უპირველესი საფეხური შრომის პროცესები იყო, სადაც სათავე დაედო სიმღერის, ცეკვის, სიტყვიერების შესრულება-გარდასახვის პრიმიტიულ ფორმებს.

როგორც ყოველგვარ მოვლენას, შრომის დარგებსაც აქვთ თავიანთი ისტორია. ზოგადად მიჩნეულია, რომ ვააზრებულის შრომის ფეხლზე აღრინდელი სახეობა იყო მონადირეობა, ხოლო შრომის ინტენსიური ძალა მნიშვნელოვნად მხოლოდ სამიწათმოქმედო მეთრენეობაში გამოვლინდა. შემდგომ მას მოჰყვა სხვა დარგები — მეურნეობის საყოველთაოდ ცნობილი კომპლექსები, რომლებიც შერწყმულად იძლევიან საბუთებს შრომისა და ხელოვნების სინკრეტული ერთიანობის წარმოსაჩენად. ხალხის დრამატული შემოქმედების სათავეების საძიებლად.

1 მ. კოსენი, პირველყოფილი კულტურის ისტორიის ნარკვევები, თარგმანი გ. ზაჩაშვილისა, ვ. ბარდაველიძის რედაქციით, თსუ გამომცემლობა, თბ., 1971, გვ. 184, ხაზი ყველგან ჩვენა.

2 შეადარეთ: პ. ხუკუა, როგორ მოვისმინოთ და გავიგოთ მუსიკა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964, გვ. 12-13.

საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე და მის ახლომახლო ადგილებში ნაპოვნი ენეოლითის, ბრინჯაოსა და რკინის ხანის არქეოლოგიური ძეგლები უხვად შეიცავენ ნადირობის ამსახველ მასალებს (იარაღი, ცხოველთა ძვლები). ეგრეთწოდებული კავკასიური ხელოვნების უძველესი ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია სამონადირეო მოტივები, გარეულ ცხოველთა გამოსახულებანი კი შეადგენს მის ძირითად თემას, მას თავიდანვე ემჩნევა მეტად თავისებური ნიშნები და ვარკვეული მხატვრული სტილი. ქვის ხანის საქართველოში გარეულ ცხოველებზე ნადირობის შესანიშნავი დოკუმენტია წალკის რაიონში აღმოჩენილი პეტროგრაფიული უნიკუმი — კლდეზე შესრულებული ნადირობის სცენა.

ნადირობისას ჩაეყარა საფუძველი „სხვადქცევის“ ჩვევებს, სწორედ ნადირობის მომენტში შეიძინა პირველყოფილმა ადამიანმა გარდასახვისათვის აუცილებელი მანერები — ნადირისნაირი ქცევები, მოძრაობის რიტმულობა. ელასტიკურობა, სისხარტე, მიმბაძველობა ხტომაში, ხმაში. მონადირეობის განვითარების გარკვეულ სტადიაზე ადამიანები გარეულ ცხოველთან შერკინებისას კიდევ ნადირობდნენ და გარდასახვის ჩვევებსაც ავლენდნენ, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ: შრომის პროცესში ნადირის „როლსაც ასრულებდნენ“. მოუღსძინოთ მთქმელებს, მთხრობლებს³:

„ჯიხვებზე მონადირენი შემოდგომით რუხი ფერის კლდეს შეხამებულ შინ ღოჭსოვილ შალის შარვალ-ხალათს, პაიჭებსა და ჩოხას იცვამდნენ... ჩოხასთან ერთად იცვამდნენ თხის ან არჩვის ტყავისაგან შეკერილ მოკლე ჯუბას“.

„გარემოსთან შეხამებული და ჩასაფრებული მონადირენი სრული სიფრთხილით ყურს უგდებენ მწვერვალებიდან ჯიხვების დაშვების სასიგნალო ხმებს“.

„ჯიხვზე ნადირობა, — განაგრძობს მთხრობელი, — ყველას არ შეეძლო. მასზე სანადიროდ განსაკუთრებით გამობრძმედილი, ამტანი, გარემოს შესაფერისად ჩაცმულ-დახურული, ნადირობაში დახელოვნებული ვაჟკაცები მიდიოდნენ“.

³ მასალები მოგვსჯეს სპარტაკ რეხვიაშვილის წიგნიდან „სად მონადირე სდევს ჯიხვა“, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1968, გვ. 30, 52.

ვააზრებული კოლექტიური ნადირობა ერთგვარ სცენას, დრამატულ სურათს ჰგავდა. ამის მშვენიერი მაგალითია რაჭული ნადირობის კერძო ფორმა, რომელსაც ადგილობრივ „მოჭირვა“ ეწოდება. ს. რეხვიაშვილი გადმოგვცემს, რომ ჯიხვებზე ნადირობა კვალში ჩადგომითა და დევნით (რაც სხვა შემთხვევაში შესაძლებელია) არ იყო შედეგის მომტანი. ჯიხვების მოსანადირებლად მთავარია მათი აღსაწი მიმდევრება და ცხოველთა უკან დასახევი ბილიკების ჩაქვტვა, რასაც მოჭირვა⁴ ეწოდება, მოვიტანოთ შესაბამისი აღწერილობა.

მ ო ჭ ი რ ვ ა

„...სანადიროდ მიმავალი ყველა ამხანაგი დატქმულ ადგილას შეიყრება და ერთად გასწევს სანადიროდ. დაღამებისას იქ დაბანაკდებიან, სადაც ყველაზე მეტადაა მოსალოდნელი ჯიხვების გამოჩენა — კლდეების ძირში, ვეძესთან ახლოს. ამ ადგილზე გარემოსთან შეხამებული და ჩასაფრებული მონადირენი, სრული სიფრთხილით ყურს უგდებენ მწერვალებიდან ჯიხვების დაშვების სასიგნალო ხმებს...“

მაღალ მთაში დაწოლილი ჯიხვების ჯოგი, შუალამე რომ გავა, აიშლება და საბალახოდ, თან ვეძის დასაღვეად დაბლა დაშვებას იწყებს. ჯოგი გზაში წინამძღოლს მიჰყავს. გზადაგზა ზოგჯერ წინამძღოლი შეჩერდება. ჰაერს დაუნოსავს. ყველა ჯიხვი ფრთხილობს. თუ რომელიმე რაიმეს შენიშნავს, წამსვე აცნობებს სხვებს. ჯოგი საიმედო ადგილს შეეფარება... ჯიხვების ჯოგი კლდეებში სვლის დროს ქვებს აგორებს, მათი ჩლიქების თქარუნი და ქვების ხმაურია პირველი სიგნალი მონადირეთათვის ჯიხვების მწვერვალებიდან დაშვებისა.

მეთაური მონადირე ჯგუფს ორად გაყოფს — ერთ ნაწილს, რომელსაც მთის რაჭაში მეძირეებს ეძახიან, საჯიხვე კლდების ძირში ჩაასაფრებს, მას ნადირის მორეკვა და გზის გადაჭრა ევალება. მეორე ნაწილი კლდეების წვერებს იჭერს. რათა ჯიხვებს უკან დასაწვი ბილიკები ჩაუკეტოს. მას მეწვერები ჰქვია. მეწვერებმა კარგად იციან, რომ ნასვამ-ნაჭამი ჯიხვები გარიყრაქზე უკან დაბრუნებას მოინდომებენ. მაგრამ თუ შეიგვიანეს, ისინი ხელოვნურად აჩქარებენ ჯიხვების სვლას. თითოეული მონადირე ემორჩილება მეთაურს, იცავს გასროლის წესებს. პირველი სროლის უფლება აქვს

4 იქვე, გვ. 54.,

მეთაურს, სხვებმა იციან — ვინ, როდის. მეწვერებს მეთაური აძლევს ნიშანს — დააფრთხონ ჯიხვები. მეძირები, თავის მხრივ, ფხიზლობენ... ასე, ყოველმხრივ ალყაშემორტყმულ ჯიხვებს გასაქცევი აღარსად აქვს და მონადირეების კერძი ხდებიან...

ჯიხვებზე ნადირობისას, ხშირად მონადირენი აწყობდნენ სოფლიდან თავიღიანების მთაში წაყვანას. მონადირენი და მათი მსლებელნი უკვირდებიან ჯიხვების მოძრაობას, ქცევა-ხასიათს; ნანახ-განცდილს ისინი სხვებს გადასცემენ“...⁵

მოტანილი სურათი, მართალია, დაშორებულია ნადირობის ადრინდელ (პირველყოფილ) მდგომარეობას, მაგრამ უიყველესი ტრადიციის ნიშანწყალს მაინც ავლენს. შეინიშნება პრიმიტიული დრამატურგიული შტრიხები: მოქმედება, ბუნებასთან შეხამების ტენდენცია, ნადირისნაირად მორთვა, „მოქმედი პირები“ (მეთაური, მეძირები, მეწვერები), „რეჟისურა“ (მეთაური ანაწილებს როლებს). მაყურებელი (მონადირეთა თანმხლებნი, რომელთაც „ჯიხვის ცქერით დატკბობის სურვილი იტაცებდათ“)...

საინტერესოა ნადირის ან ფრინველისათვის ხმაში მიბაძვის შავალითი. მონადირე ხშირად ახერხებს ხმის „გარდასახვას“, „იქცევა იმად“, რაზეც ნადირობს. 91 წლის მალაქია შანავამ გვიამბო: წალენჯიხაში ცხოვრობდა იოსებ ჯანჭღავა. მას შეეძლო ხმა დაემსგავსებინა მხეცისათვის, წავიდოდა ტყეში. ავიდოდა ხეზე და ტურის ხმით დაიკვივლებდა.

მას დაკვივებაზე ხის ძირას თავს მოიყრიდნენ ტურები, იოსები დაუმიზნებდა აოფს და რამდენიმე გასროლით 5-6 ტურას მოკლავდა. მასზე ამბობდნენ: იოსებ ჯანჭღავა „წარმოდგენა კოჩი რენია“.⁶ შემჩნეულია, რომ მონადირეები სტვენაში ბაძავენ შურთხს. ამ დროს ფრინველს ჰგონია წყვილი ეძახის და მონადირის მსხვერპლი ხდება. ე. ი. ნადირობის პროცესში შერწყმულია გარდასახვის, „სხვა სახის“ მიღების მომენტები, რაც პირველყოფილი, პრიმიტიული დრამატურგიული“ აქტია.

მაგრამ მოტანილ მაგალითებში მაინც ნაკლებად ჩანს შრომისა (მონადირეობის) და ხელოვნების სინკრეტული სურათი. უშუალო სამონადირეო პრაქტიკიდან მსგავსი ფაქტების მოტანა ძნელდება,

⁵ იქვე, გვ. 51-55.

⁶ ვ. არქივი, № 293, № 72, გვ. 83-84.

თუმცა ძიებაზე ხელის აღება სულაც არაა გამართლებული. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ნადირობის პროცესში შემოქმედებითი აქტების სინკრეტული თანაარსებობის კარგი მაგალითია სვანურ-რაჭული „მითვლით“ ნადირობა. იგი, მართალია. დღეს ბავშვების სამონადირო სახეობადაა მიჩნეული; მაგრამ ადრე ალბათ დიდებიც მიმართავდნენ.

მ ი თ ვ ლ ა

„ბავშვები მახეებს დააგებენ, მერმე მეთაურის ნიშანზე რომელიმე მათგანი, ვინც უფრო ფრთხილი და მოხერხებულია, წავა ფრინველთა „მოსავლელად“, ე. ი. მახეების მიმართულებით მათ ასაფრენად; დანარჩენი კი ამ დროს ჩამალულია ჯხლომახლო... ერთ-ერთი ბავშვი, რომელსაც უფრო მეტად ემარჯვება სავედრებელი სიტყვების სიმღერით წარმოთქმა, იწყებს ტკბილი, ნარ-ნარი ხმით გალობას, რასაც მთის რაჭაში „მითვლა“ ეწოდება. მითვლა. ერთხმობიანი გალობაა. ბავშვი დგას ფრინველის წინ, გაფაციცებით თვალყურს ადევნებს ფრინველის ქცევას და მის შესაფერისად სიმღერით წარმოთქვამს სავედრებელ სიტყვებს. თუ ფრინველი გაატრუნა და არ გოგავს. მაშინ ბავშვი თითქოს უსაყვედურებს ფრინველს:

(ბ ა ვ შ ვ ი) რას იბუსებო,
რას ისუსებო.
მასე გაგოგდი,
გაიმსვევილე....

თუ ფრინველი ისე მიგოგავს, რომ მახეს უნდა ასცდეს. მაშინ ბავშვი გაბრაზებით ეტყვის:

(ბ ა ვ შ ვ ი): განთორ გადი,
ლივლივო. ლივლივო.
გოგვა შენია.
შეარმებია...

...ფრინველი მონადიროს ნებას მიჰყვება, მის ხმაზე ფრთებს შლის და კეკლუცობს და თან მანის პირდაპირ გოგავს, ბავშვს გული სიხარულით ევსება და ტკბილი ჰანგებით ამკობს ფრინველს:

(ბ ა ვ შ ვ ი): ლევო, ლიანა,
კორუტიანა,
ჩორეჩიანა,

ორი ფრთიანა,
შე მადლიანა.

ამ თილისმით მონადირე ცდილობს ფრინველი რაც შეიძლება
მალე გააბრიყვოს და გააბას მახეში“7.

სვანური მითვლა

„სვანეთის სინამდვილეშიც დამახასიათებელია მითვლის თავ-
ისებურება. მესტიის რაიონის მონადირეთა მითვლა აშკარად განს-
ხვავდება ლენტეხის რაიონის მონადირეთა მითვლისაგან... მესტიის
რაიონში ლივლივას მიუთვლიან:

უობელაი მალოდ,
უობელაი, უობელაი, უობელაი.
ქა ლახ ათვასრი, მეტი ხორევე აჯგვებნი, აჯგვებნი,
ქა ლახ მალოდ მომა, ლესგი მეხარ აჯყვეჩნი, აჯყვეჩნი,
უობელაი, უობელაი...

ლენტეხის რაიონში ლივლივას მიუთვლიან:

ივლია, გასარ, გასარ, გასარ,
ჟიბავ, ჟიბავ, გასარ, გასარ,
იერვაი სკვებიან ჩეშენილა,
ყიოლი მუტარეშ გვეგვენილა,
იერვაი ლოშკინ სედენილა,
ლენსკენ ბარჯულა ყვეჩენილა,
ივლია, გასარა, გასარა, გასარა.

ბავშვები საამო ხმითა და ჰანგებთან ბუნებრივად შერწყმული
სიტყვებით გულწრფელ მუდარას გამოხატავენ. მითვლის დანიშნ-
ულებაა მაცდური, სასიამოვნო ხმით წაიტყუოს ფრინველი და გა-
აბას მახეში. ფრინველი კარგად ეგუება ბავშვის სიმღერას. იგი ამ
დროს ხალისობს, ფრთებს შლის, კეკლუცობს, თითქოს ცეკვავს და
ცბიერებით გაბრუებული იოლი დასაჭერი ხდება. ამიტომ ამბობენ:
თუ არ მიუთვალე, ისე ფრინველს ვერ დაიჭერო“8.

ეფიქრობთ. პირველყოფილი ზელოვნების სინკრეტიზმა, თავ-
ისი არსებობის პირველ სტადიაზე სამონადირეო შრომის პროცეს-
შიც ავლენს დრამატული გარდასახვის ნიშანწყალს.

7 ს. რ ე ხ ვ ი ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. წიგნი, გვ. 114-115.

8 აქვე, გვ. 120-121.

მაგრამ „ნადირად გარდასახვის“ პირველყოფილი დრამატული აქტი აქ არ შეჩერებულა. ნადირობაში გამარჯვების მისაღწევად ადამიანები არ დაჯერდნენ იმას, რომ მხოლოდ, უშუალოდ ნადირობისას გამოველინებინათ მოხერხებულობა, ოსტატობა, სისხარტე, ხმასა და საქციელში მიმბაძველობა, ელასტიკურობა. დასახელებულ ჩვევათა გამოსამუშავებლად მათ ახლებურ ხერხს მიმართეს. იწყეს წინასწარი მზადება-ვარჯიში ნადირობისათვის.

...აიღებდნენ ნანადირევის ფიტულს, ან კიდევ გამოქერწავდნენ მხეცს. ფიტულსა და „ქანდაკზე“ ჩაატარებდნენ „ნადირობას“, რაც უკვე იყო ნადირობის იმიტაცია, ნადირობის „სცენის დადგმა“. მთელ ამ მოქმედებაში ჩაქსოვილი იყო რეალისტური იდეა — გაწვრთნილიყო ადამიანი სამონადირეოდ, ადვილად მოეკლა მხეცი და ადვილად გადაერჩინა თავი. საქმე გვექონდა ნადირობის ერთგვარ „რეპეტიციასთან“, მოსალოდნელი მოქმედების სასინჯ მოქმედებასთან, რაც თავისთავად ჰვავდა ნადირობის პროცესის „გრძნობად ვასაგნებას“, „სახის მიცემას“, წარმოსახვას, მიბაძვას.

ე. ი. დრამატულ გარდასახვებს, როგორც ჩანს, ჩანასახი ეძებნება უძველეს სამეურნეო დარგში — ნადირობაში. აქ შეიმჩნევა დრამატული ქმედების ორი საფეხური: პირველი — უშუალოდ ნადირობის პროცესში მიმდინარე „სხვათა სახის მიღების“ აქტი, ხოლო მეორე — მოსალოდნელი ნადირობის წინასწარი სასინჯი მოქმედება, „რეპეტიცია“. რაც უკვე შრომითი ინტერესებიდან გამომდინარეობს. მაგრამ უკვე გაშუალებული, მეორადი, ხელოვნების სფეროსთან დაახლოებული მოქმედებაა.

დრამატული გარდასახვების შრომის პროცესებთან შერწყმის თავდაპირველი ბუნება. უფრო ხელმოსაქიდად და საილუსტრაციო მასალებით გამაგრებული მოჩანს სამიწათმოქმედო შრომის სხვადასხვა უბანზე, რიგ სამეურნეო დარგებში. აგრარულ-სამეურნეო „დრამის“ ტიპიურ ნიმუშებად უპირატესად გვესახება შრომა-სანახაობის ისეთი სახეები, როგორცაა — „ნადური“, „ამაითადი“, „გიმუაში ხემხვაიო“, „აგიდელა“, „ოგემალი“, „კუჩხიში“ და ა. შ.

ნ ა ლ უ რ ი

საქართველოში, კერძოდ ისტორიულ კოლხეთში, კოლექტიური შრომის ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა ნადური. ასევე უძველ-

ესად მოჩანს თავად სიტყვა ნა.დ.ი. როგორც ადრევე მივეუთითებდეთ, იგი დადასტურებულია ძველი აღთქმის უძველეს თარგმანებში. ოშკურ ნუსხაში (978 წ.) წერია: „მეფენი მის თანა ნადნი“; „ყოველი განწყობილი მისი და ყოველი ნადი მისი“... „ნადთა მათ ეფრემისათა“, „ნადნი ეფრემისანი“, „ვითარცა ქსელი ნადთა“. იქვე ნად სიტყვისაგან ნასახელარი ზმნაც არის ნაწარმოები: „ცოლი ჩემი ანა ნადობდა სადელოსა“¹⁰. ნადი ნახსენებია პარიზის ლექციონარშიც (X ს.). „ნაწილი ნადთაჲ ამათ ჩემთაჲ“.¹¹ ნასახალარი ზმნის ფორმებს ადასტურებს ძველი აღთქმის გვიანდელი ნუსხებიც: „მოიხადნა... კაცი უკეთურნი“ (გელათის ბიბლია) და სხვ. საბას ნადი განმარტებული აქვს, როგორც „მუშაკნი შეყრილნი“.¹² აღმოსავლეთ საქართველოში ნადურის ზედალი შრომითი საქმიანობაა მამითადი. „მამითადი—ნადი ყანათათვს“ (საბა), „ნადი—მუშაკობა მრავალთაგანი, მამითადი“ (ნ. და დ. ჩუბინაშვილების ლექსიკონები). „მამითადი დღეს, — შენიშნავს მზექალა შანიძე, —ნიშნავს ხალხის ჯგუფს, რომელაც მოსავლის აღებაზე ეხმარება ვინმეს უსასყიდლოდ. იგი ძალზე ძველი სიტყვა უნდა იყოს. გვხვდება მე-13 საუკუნის საბუთში, რკონის სიგელში (1259.), სადაც ვკითხულობთ: „და სამართალი და მამითადი განაღამცა თქუენივე იყო“ (თ. ჟორდანი, ქრონიკები, II), იქვე, იგივე სიტყვა, მზ. შანიძის დაკვირვებით, ნახმარია განსხვავებული ფორმით: „არავის საქმე უც ამას ადგილსა ზედა, არცა სამეფოჲ, სამსახური ზედა აც, არცა მდგური, არცა გამოსაღებული, თვნიერ ეკლესიისა მამითნადი“ (შიომღვიმის სიგელი, 1259-1260 წწ). აქ სიტყვას, როგორც შენიშნავს მზ. შანიძე, იხსენიებს ივ. ჯავახიშვილიც ერთ-ერთ გამოუქვეყნებელ შრომაში: „მთელი სოფლის ურთიერთს დახმარებას მამითადი და მამითნადი ერქვა... ნადი აღმოსავლეთ საქართველოშიც ყოფილა გავრცელებული“... მზ. შანიძე დაასკვნის, რომ მამითნადი წარმოადგენს კომპოზიტს; მამა სიტყვა მოქმედებითს ბრუნებაშია: მამით-ნადი, რაც ნიშნავს დასახმარებლად შეყრილ მამათა (მამაკაცთა) ჯგუფს¹³ (იქვე, გვ. 82). მზ. შანიძე ენება ნადის მეგრულ-სვანურ გაფორმებას და მიაჩნია, რომ

9 გ. კ ე ლ ი ძ ე, დრამატული ელემენტები ნადურ შრომა-სანახაობაში, ფოლკლორის თეორია და ისტორია, „მეცნიერება“, 1979, გვ. 134.

10. მზ. შ ა ნ ი ძ ე, ნადი და მამითადი, თსუ, ძვ. ქართული ენის, კათედრის შრომები, 23, კრებული, თბ., 1980 წ., გვ. 77.

11 იქვე.

12 ს. ს ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, ლექსიკონი ქართული, I, 1966, გვ. 556.

13 ხეესურეთში „მამითნადი“ ნიშნავს მამისეული (მამის გვარის) მამაკაცთა კრებას.

ამ ცნების უცხოური წარმოშობა საეჭვო უნდა იყოს (იქვე, გვ. 80) ნადი ხალხურ მეტყველებაში ფართოდ გავრცელებული სიტყვაა. იგი წარმოდგენილია რამდენიმე ფონეტიკური ვარიაციით. ვურიაში, აჭარაში, საინგილოში, იმერეთში, რაჭასა და ლეჩხუმში მას ნადი ჰქვია, სამეგრელოსა და ლაზეთში კი — ნოდი და ნოდერი, სვანეთში — ნედ, ნადვ. იგი, როგორც დავინახეთ, არც აღმოსავლეთ საქართველოსთვის ყოფილა უცხო. თ. ოქროშიძის დაკვირვებით მ. კოვალევსკის წიგნში ხაზგასმულია თუშ-ფშავ-ხევსურთა შორის ე. წ. „სახატო ნადის“ ან „სათემო ნადის“ არსებობა¹⁴.

ნადურ შრომას უპირატესად სასოფლო-სამეურნეო ხასიათი აქვს. ნადურის ტრადიციებს შორეულ წარსულში ეძებნება სათავეები. მის უძველესობაზე დასტურს იძლევა თვით ამ ციკლში შემავალი სიმღერების წარმართულ-მითოლოგიური პლასტები, არქაული მუსიკალურ-ინტონაციური ფაქტურა, ლინგვისტურ-ეტიმოლოგიური მონაცემები და გავრცელების ფართო არეალი. „როგორც ირკვევა: — აცხადებს გამოჩენილი ეთნოგრაფი ვ. ბარდაველიძე, — ნადი ძველი სიტყვაა. რომელიც მომდინარეობს საერთო ქართულიდან, როდესაც სვანური და ზანური ჯერ კიდევ არ იყო გამოყოფილი საერთო ქართულიდან... ამ სიტყვის არაბულიდან (ნადუნ) შესება გამორიცხული უნდა იყოს“¹⁵.

ვფიქრობთ, საკმაო საბუთებმა მოიყარეს თავი იმის დასადასტურებლად, რომ სიტყვა-ცნება ნადი ძირძველ ქართულ ტერმინად ჩავთვალოთ.

ყოველგვარი კოლექტიური შრომა, რომელიც ნებაყოფლობითი და უსასყიდლოა, ნადური შრომაა, მაგრამ ყოველგვარი ლექს-სიმღერა, რომელიც კოლექტიურ შრომასთანაა დაკავშირებული, რასაკვირველია, ნადურთა ციკლში არ შედის. ნადურ სიმღერებს შეიძლება ითქვას, აქვთ თავიანთი ეგრეთ წოდებული ლოკალი. უპირატესად იგი ყანური სამუშაოებისას სრულდება და ალბათ, ამიტომაცაა, რომ მას უმეტესწილად ყანურ სიმღერასაც ეძახიან. „ყველა სიმღერაზე მეტად რთულ და ძველი იყო ყანური, ანუ ნადური“¹⁶ — გადმოგვცემს ა. წულაძე. „ხალისით მოიყარეს თავი მენადეებმა... ერთმა ცნობილმა სოფლის მომღერალმა დაიწყო „საყანურა“¹⁷, — წერს თ. სახოკია, ყანის სამუშაოებში შესასრულებელ

14 თ. ოქროშიძე, ქართული ხალხური შრომის პოეზია, 1963, გვ. 70.

15 ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საჯულტო ძეგლები, I, 1974, გვ. 12.

16 ა. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია, 1971, გვ. 14.

17 თ. სახოკია, როგორ ვიზრდებოდი, 1955, გვ. 64.

სიმოკრებად ს. მაკალათიაც ნადურს ანუ იგივე „ოჯანურსა და ოლოია-ლოიას“ მიიჩნევს¹⁸. „ყველაზე ძნელი და რთული სიმღერა არის ნადური, ანუ ყანური, რომელსაც მღერიან თოხნის ამ მარგველის დროს“. — გადმოგვცემს მთქმელ-ინფორმატორი, ცნობილი ლოტბარი არტ. ერქომაიშვილი¹⁹.

მთქმელები მიუთითებენ, რომ ნადური შრომა სახალხო სანახაობა იყო: მასში დაუნაწევრებლად იჩენდა თავს შრომა და ხელოვნება. ამჟერად ჩვენი მიზანიც ნადურ შრომამში დრამატული გარდასახვის მოვლენებზე დაკვირვებაა.

ნადურ შრომის ერთ-ერთი, შედარებით სრული და ყველაზე ადრინდელი აღწერა მოგვცა არქანჯელო ლამბერტიმ. იტალიელი მუსიკონერი, როგორც თვითმხილველი, წერს:

„მიწიდან თავს იჩენს თუ არა ღომი, მაშინვე გამოთოხნა სჭირდება. რადგან საქმე საჩქაროა და პატრონი თავისი კაცებით ველარ ერევა, მეზობლები უნდა მოიხმაროს. ვინც უკვე დასთესა ყანა და თოხნას უნდა შეუდგეს, იწვევს მოსახმარებლად იმათ, რომელთაც ჯერ თოხნის დრო არ დასდგომია, თავის დროზე სხეები ამათ მოეხმარებიან. რადგან ეს დიდი შრომა საშინელ სიცხეში უნდა აიტანოს კაცმა, მის გასაადვილებლად ისეთი ხერხი მოუგონიათ, რომ გეგონებათ მთელი სოფელი ქეიფობსო. ამ ხერხს შეადგენს სამი რამე: ნადი, სიმღერა და უხვი საჭმელი... ხშირად ნადი შესდგება ორმოცდაათის და სამოცის ჩარაზმულ მთოხნელისაგან. იმ დროს, რომ გაამხნეოს იგინი, პატრონიც თავში ჩაუდგება თოხით და თოხნის, როგორც დანარჩენები. სიმღერა, რომელიც მოჰყვება ნადს. გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ ეს მხიარული კრება გაამხნეოს, არამედ იმისთვისაც, რომ იმათ ჩქარა იმუშაონ. ამისათვის საგანგებო სიმღერა აქვთ, რომლის ხმაზე თოხნასაც ისე აწყობენ, როგორც საკრავზე ცეკვას: რამდენადაც სიმღერას ააჩქარებენ, იმდენად თოხნასაც ააჩქარებენ. ამისათვის თავში დადგება ორი მომღერალი და იწყებს სიმღერას. ამ მეთაურებს ერთი-ორად ეძლევა ულუფა იმისათვის, რომ თოხნა დააჩქარებინოს სხეებს.“²⁰

„ყანებს თითქმის ყველა ნადით ამუშაებდა. — გადმოგვცემს

18 ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, 1941, გვ. 187.

19 არტ. ერქომაიშვილი, ხალხური სიმღერა-მუსიკის წარმოშობა და განვითარება გურიაში (ხელნაწერი. გვ. 10), იხსნება ჩვენთან.

20 არქანჯელო ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, თარგმანი იტალიურიდან ალ. ჭყონიასი, 11. გამოც. ლ. ასათიანის წინასიტყვაობით, რედაქციათა და შენიშვნებით, „ფედერაცია“, თბ., 1938 გვ. 51-52.

თედო სახოკია. ხალისით მოიყარეს თავი მენადეებმა. მზე ჯერ არ ამოსულიყო, რომ ისინი თავისი თოხებით ყანაში იყვნენ. ერთი გომოცდილი, კარგ მუშად ცნობილი, მეთაურად დაუდგა სხვებს და ოცი კაცის გაღესილმა თოხებმა ლაპლაპი დაიწყეს მზეზე. თვალის დახამხამებაში მხიარულად, მხარშეწყობით აქნონდათ სვე... მეთაური ეამ-ეამ წამოიძახებს: აბა ბიჭებო, აბა ბიჭებო! ერთმა ცნობილმა სოფლის მომღერალმა დაიწყო „საყანურა“, სხვებმა ბანი მისცეს და იმის ხმაზე ააყოლეს თოხები. სიმღერასთან გაისმის რითმული ტრიალი, წყრიალი ქვას მოხვედრილი თოხებისა, მიწა ეყრება სმინდს, სარეველა ბალახი იცელება და გააქვთ და ვამოაქვთ სვეები²¹.

ნადურის, როგორც შრომა-სანახაობის შესწავლისათვის ჩვენთვის საინტერესოა მთელი ისტორიული კოლხეთის (სამეგრელო, ლაზეთი, აჭარა, გურია, იმერეთი, ლეჩხუმი და სხვ.) საერთო წარმომავლობის ნადურის ტრადიციები. საბედნიეროდ, მიგვიწვდება ხელი ზემოთ დასახელებული კუთხეების შესაბამის მონაცემებზე. საიმედო ჩანაწერებზე, მოვიყვანთ ნადურთა ზოგიერთ აღწერილობას:

პოეტი დ. თომაშვილი გადმოგვცემს: იმერეთში „ნადობა-ნადი იცოდნენ ხენა-თესვის თუ მარგვლა-მოროდის დროს. ნადში ყველა სიამოვნებით იღებდა მონაწილეობას. ხშირად 20-25 კაცისაგან შემდგარი ნადი მოედებოდა სამუშაოს განსაკუთრებული ყოყინითა და სიმღერებით, რომელსაც ნადური ეწოდებოდა. ეს სიმღერა მეტად შველოდა ხელბარაქიან მუშაობას, დაღალვას აღარავინ გრძობდა, სვრელი სვრელზე გაქნონდათ“²².

ნადური სანახაობანი რელიეფურად გურიამ და ქობულეთმა შემოინახა. გურული ნადურის შესახებ სრულ სურათს გვიქმნის ახოლონ წულაძის ჩანაწერები, რომელიც ჩვენი საუკუნის 20-30 იან წლებს განეკუთვნება. ა. წულაძის „ეთნოგრაფიულ გურიაში“ ვკითხულობთ: „ყველა სიმღერაზე მეტად რთული, ძველი და ამავე დროს საყვარელი იყო ყანური, ანუ ნადური. სიმღერა ორპირი იყო და რვა კაცი სჭირდებოდა: ორი დამწყები (მთქმელი), ორი გამყივანი (გადამძახებელი) და ორ-ორი ბანი (შემხმობი). მღეროდნენ ყანის თოხნის (დათესვის) და მარგვლის (გაბარვის) დროს, ამიტომ დაერქვა მას ყანური, და რადგან იგი უნადოდ არ ითქმის, ამიტომ ნადურსაც ეძახიან... ნადური სიმღერით ნადი ორჯერ მეტად ხალისით და დაუღალავად მუშაობს, ვიდრე უსიმღეროდ... თოხის დარტყმაც სიმღერას ყვება, ამასთან იმდენად სწრაფად, რომ თონს

21 თ. სახოკია, როგორ ვიზრდებოდათ ძველად, თბ., 1955, გვ. 64-65.

22 ციტატა მოგვაქვს თ. ოქროშიძის წაგნიდან: ქართული ხალხური შრომის პოეზია, თბ., 1963, გვ. 70.

თვალს ძლივს მოჰკრავ... აქ სრული ჰარმონიაა, თუ ვინმემ სიმღერას თოხი არ ააყოლა, ან გაუსწრო, ან ჩამორჩა, ის სიმღერას ისე არღვევს, როგორც ცეკვის დროს უადგილოდ და ურიგოდ ტაშის დამკვრელი...

...ყანური სიმღერა რთულია და მისი კარგი შემსრულებელიც იშვითად მოიპოვებოდა... კარგ მომღერალს მოწონება-დაფასება ჰქონდა. მომღერლის ერთ დღეს მოხმარება ორ დღედ ღირდა. ...სიმღერას იწყებდა ერთი მთქმელი დაბალი ხმით, გაუბედავად. წუწუნით. არ მოსწონდა თავისი ვაგლახი ცხოვრება, უჩიოდა მას. სწორედ ამ ლექსებს, სიმღერის ტექსტებს. რაც კი ყანაში იყო საჩივრის²³. კმაზდნენ. არც ერთ გურულ სიმღერას არა აქვს იმდენი ტექსტი, რამდენიც ნაღურს. ხშირად გაიგონებდით, დღეს ნაღურზე 20-25 საჩივარი ითქვაო. ორ მომჩივანს (მთქმელს — გ. ჯ.). შეუერთდებოდა გამყივანი ანუ გადამძახებელი და მაღალი ომახიანი ხმით უყიოდ», უძახდა, უხმობდა სხვებს. სხვებიც „ებანებოდნენ“...

ნაღურში „დიდად საყურადღებოა მომღერალ-მომუშავეთა წყობა-დარაზმულობა“, რაც „მხედრულ-სტრატეგიული წყობისაა“ ...წყობას წინ უძღვიან მოთავენი... მოჰყვებიან ბანები...

ნადის რიცხვი ისაზღვრებოდა მომღერლების მიხედვით. ერთპირ ნაღში 8-12 კაცი შედიოდა. ორ პირში — 16-24, ხშირად უფრო მეტიც... პირველი თოხი ხელისმომკრავს (მუშაობის დამწყებს) უნდა დაეკრა. იგი მუშაობის ბელადი იყო²⁴.

გურული ნაღურის შესრულების წესზე ყურადღებას ამახვილებს კ. ბიუხერი თავის ცნობილ წიგნში «Работа и ритм», პროფ. ფ. გოგიჩაიშვილის მიერ მიწოდებული მასალების მიხედვით. წიგნში ნაღური დახასიათებულია როგორც მომუშავეთა ორი გუნდის მიერ შენაცვლებით შესრულებული სიმღერა, მოხმობილია მუსიკალური ფრაზები (ჰოაა, ოაა, ჰაა, ჰოოა); რომელთაც ამბობს პირველი ნახევარგუნდის სამი ხმა და იმეორებს მეორე ნახევარგუნდის იგივე ხმები²⁵.

23 ამ ტერმინს ხმარობენ როგორც გურიაში, ისე ქობულეთში, სამეგრელოში, საქართველოს სხვა კუთხეებში, სათქმელის, ლექსის, მხატვრული ტექსტის მნიშვნელობით. გამონაკლისი. არც ფშავ-ხევსურეთია: („ქალი დედასა უჩიოდა, გამადიოდა საჩივარიო“) „საჩივარი“ აქაც სათქმელს, სალაპარაკოს ნიშნავს.

24 ა. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია, თბ., 1971, გვ. 20-22.

25. К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1923, ст. 199; შდრ. ფ. გოგიჩაიშვილი, „ხელოსნობა საქართველოში“, თბ., 1976, გვ. 69-72.

26 ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, ტ. 1, 1960, გვ. 71-72.

„აჭარაში ნადური სიმღერების მრავალფეროვნებით, — წერს ჯ. ნოლაიდელი, — ქობულეთის რაიონი გამოირჩეოდა... ქობულეთში ნადური სიმღერების შესასრულებლად 8-დან 16 კაცამდე იყო საჭირო. მათ შორის: ერთი მთქმელი. თვითონ მომღერალი, რომელიც ლექსებს მღერის, ორი შემხმობარი, ერთი გამყივანი და ორიც მობანე — ბანის მთქმელი... სიმღერა გადამბულია, აქ მომღერალი იწყებს სიმღერას, ან როგორც ადგილობრივ უწოდებენ, „აიყვანს სიმღერას“, ამიტომ მას მთქმელი ეწოდება. შემდეგ მას გამყივანე მიჰყევა, ხოლო აბოლოებენ შემხმობარები. ზოგიერთ შემთხვევაში შიგადაშიგ საჭიროა ბანის ჩართვა. ასე რომ ნადურში ერთ მხარეზე საჭიროა: ერთი მომღერალი — „ამყვანი“, „მთქმელი“, ერთი გამყივანე, ორი შემხმობარი და ორი ან სამი ბანის მთქმელი... შესრულების თვალსაზრისით მომღერალთა ორი ჯგუფია გათვალისწინებული: დამწყები და ჩამომრთმევი. ჩამომრთმევი იმ მოტივზე და იმასვე მღერის, რასაც დამწყები. ისინი რიგ-რიგობით ასრულებენ ერთსა და იმავე სიმღერას“. ჯ. ნოლაიდელი გვაწვდის მთქმელის ცნობას იმის თაობაზე, თუ როგორი სანახაობითი ხასიათი ჰქონდა ნადურ შრომა-სიმღერას. „ქობულეთში, — გადმოგვცემს მწლის ხასან როყვა, — ყანას იქლენ და იზმიდენ ნადს. ამ ნადს თავრობაც ესწრებოდა, დიდვანი ხალხები... ერთხელ მახსოვს, რკინიგზასთან იყო ნადი; შეხურებული სიმღერა გვაქვს და მატარებელიც გამოვიდა. ელიავა და ფილიპე მახარაძე ყოფილიყვნენ იმ მატარებელში. მატარებელი შეაჩერა და გადმოვიდნენ ძირში, სანამდი სიმღერა არ გათავდა, მანამდი „ათხოდი“ არ მიაცემიეს“²⁶.

ლეჩხუმის ნადურში, — წერს მ. ჩიქოვანი, — „ნადი შესაძლებელია ორ და სიმ ჯგუფად დაიყოს, ეს დამოკიდებულია მომღერალთა რიცხვზე. პირველი გუნდიდან სიმღერა მეორეზე და შესაძლებელია გადადის, ბოლოს კი კვლავ პირველს უბრუნდება და ა. შ. შესრულების მხრივ ნახევარგუნდებს შორის განსხვავება არ არის, დასკვნითი საერთო შესრულება აქაც ხდება გურულის მსგავსად“²⁷.

ნადური შრომა-სანახაობის არქაული ტრადიციები შემოინახა ლაზურმაც, რომელსაც საინტერესო გამოკვლევა მიუძღვნა ზ. თანდილაძემ. სხვა კუთხის ნადურებისაგან განსხვავებით აქ საგულისხმოა ის, რომ ნადში ხშირად შრომასა და ორპირ სიმღერებში ერთმანეთს ეჭიბრებიან მამაკაცები და ქალები. ლაზური ნადური ერთ-

26 იქვე, გვ. 71.

27 მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, I, თბ., 1975, გვ. 248.

ერთი უნიკალური ძეგლია, რომელმაც შემოინახა თოხნურ ნაღურში ქალების მონაწილეობის კვალი. ყურადსაღებია ის ფაქტიც, რომ ლაზურ ნაღურ სიძლერაში კორიფე, მიუხედავად თავისი დიდი როლისა, აშკარად არ ჩანს, იგი გუნდის „უკან იმალება“... ასეთ წესში უთუოდ გამოსჭვივის ძველთაძველი ტრადიცია, როცა ტექსტს თვითონ გუნდი ჰქმნიდა“²⁸... ნათელია, რომ ნაღურის, როგორც აგრარულ-სინკრეტული სანახაობის დრამატულ მხარეს თითქმის ერთნაირად წარმოგვიდგენს მოხმობილი მასალები, აგრეთვე საეულე ექსპედიციის ახალი მონაპოვრები (სალია, ხუბულაეა)²⁹ დასახელებულ მონაცემებზე დაყრდნობით, უმნიშვნელო ენობრივ-სტილისტური ცვლილებებით, ჩვენ შევეცადეთ აღვედგინა ნაღურის მიმდინარეობა დაახლოებით იმ სახით, როგორადაც გადმოგვცემენ თვითმხილველები³⁰.

აღდგენილ ტექსტს და ნაღურთან დაკავშირებულ ცნობილ ტრადიციულ პლასტებს თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ საქმე გვაქვს გარკვეულ დრამატულ ფაქტთან³¹. ნაღური შრომა-სანახაობა ძირითად შტრიხებში აკმაყოფილებს ელემენტარულ დრამატულ მოთხოვნილებებს: 1. გათვალისწინებულია საშემსრულებლო (სამოქმედო) ადგილი, ე. წ. „სცენა“ (ყანა); 2. გამოყვანილი არიან მოქმედნი პირნი: მთქმელები, მესადილენი, მასა, 3. სრულდება გარკვეული ტექსტი (სიტყვიერება); 4. ტექსტის შესრულების ფორმა დიალოგურია; 5. მოქმედება მიმდინარეობს თანამიმდევრობით, ცალკეული სურათების სახით; 6. მოქმედებაში პირველყოფილი იერით, მაგრამ მაინც მოჩანს კომპოზიციური მომენტების დასაწყისი მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, ფინალი და ა. შ.

როგორც ვიცით, დრამატული ქმედება პირველ რიგში ითვალისწინებს გარდასახვას, „სხვადქცევას“, როლის შესრულების აუცილებლობას. „ნაღურში“ ამ მხრივ საქმე გვაქვს არა როლის შესრულებასთან, არამედ გარკვეული შრომის შესრულებასთან. აქ მოქმედი პირნი (მთქმელები, მენადეები) პირველ რიგში გვევლინებიან არა როგორც მხატვრული მოვლენის პერსონაჟები, არამედ როგორც რეალურ სინამდვილეში მოქმედი ადამიანები, რომელთა უპირველესი და უპირატესი მიზანია მოსავლის მიღება. თვით ისე-

28 ზ. თ ა ნ დ ი ლ ა ე ა, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972, გვ. 22.

29 ფ. არქივი, № 299, გვ. 57-114.

30 იხ. ჩვენი დასახ. ნაშრომი გვ. 140-142.

31 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 34-39.

თი ფაქტორები, როგორცაა რიტმი. სიმღერისა და მოძრაობის ჰარმონია, ლექსი, იმას ისახავენ მიზნად, რასაც უშუალოდ თოხი და მისი მარჯვედ მოქნევა (შრომის ეფექტიანობის ზრდა. მაღალი მოსავლის მიღება.

ე. ი. ის, რაც ჩვენ ნადური შრომის დრამატულ ელემენტებად; მიგვაჩნია, წმინდა უტილიტარული დანიშნულებისაა. სიმღერა, ლექსი, ამ შემთხვევაში, გვევლინება ისეთივე საწარმოო ძალად. როგორცაა სამუშაო იარაღი (თოხი), რომლის საშუალებითაც წინადაენი წარმართავენ შრომას. და აღწევენ შედეგს.

მაგრამ წერტილის აქ დასმა არ შეიძლება. საქმე ისაა, რომ მთლად ჰუმარაიტი არ უნდა იყოს შეხედულება. თითქოს სელოვნების დანიშნულება, მის თავდაპირველ სტადიაზე, მხოლოდ და მხოლოდ უტილიტარული იყო და შემდეგ მიეღოს მას ესთეტიკური ფუნქცია. მხედველობაში გვაქვს გ. პლენანოვის განმარტება: „ადამიანს ლამაზად შეიძლება ეჩვენოს მხოლოდ ის, რაც მისთვის სასარგებლოა, ე. ი. რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი არსებობისათვის, მისი ბრძოლისათვის ბუნებასთან... ეს არ ნიშნავს, — განაგრძობს პლენანოვი, — რომ... უტილიტარული თვალსაზრისი ესთეტიკურს ემთხვევა? სრულიადაც არა! საარგებლობა შეიცნობა გონების განსჯით, სილამაზე — ჰერეტის უნარით. პირველის სფეროა ანგარიში, მეორის — ინსტინქტი“.³² ჩვენ კი გვგონია, რომ პირველყოფილ ტომთა ხელოვნებაში არ შეიძლება მთლიანად გამოირიცხოს ესთეტიკურობის ელემენტი. რასაკვირველია, მაშინდელ ადამიანს არ ჰქონდა საწმისო მისწრაფება, ესთეტიკურობა სწამეურნეო პრაქტიკაში იმალებოდა, როგორც ადამიანის დიდი სამეურნეო მიზნის (არსებობის უზრუნველყოფა) მცირე ნაწილი. მაგრამ იგი მაინც წარმოადგენდა არსებობის უფლების მქონე მოვლენას, რომელსაც იმთავითვე უნდა ჰქონოდა. მართალია, უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც თავისი ფუნქცია. ამიტომ, ვფიქრობთ, ლაპარაკი პირველყოფილი ხელოვნების მხოლოდ და მხოლოდ უტილიტარულ ხასიათზე ნაკლებ სარწმუნოა. მასში ესთეტიკურის გარკვეული ნიშანწყალიც უნდა ვეძიოთ. თუმცა ამ სტადიაზე უტილიტარულობას გადამწყვეტი ფუნქცია აქ ისრია, ესთეტიკურობა კი განიხილება როგორც ჩანასახოვანი ძალა ნადურმა, რომელიც ჩვენამდე, მართალია, იმ სახით არაა მოღწეული, როგორც იყო იგი შრომისა და ხელოვნების პირველყოფილი სინკრეტიზმის სტადიაზე, სავარაუდებელია, ბევრი საგულისხმო

32. Плеханов, Сочинения, т. XIV, М., 1927, с. 73-80.

პლასტი შემოინახა. ასეთად გვეჩვენება: შრომისა და სიმღერის შერწყმულობა, კოლექტიური მოქმედების პრიორიტეტი, გუნდიდან კორიფეთა გამოუყოფლობა, სათქმელი ტექსტის განუვიტარებლობა, გაქვავებული რეფრენები, ლექს-სიმღერების უტილიტარულობა და სხვ. ნადურის ვარიანტებს ჩვენ ზოგადად მხატვრული შემოქმედების სათავეებთან მივყავართ.

შრომისა და ხელოვნების სინკრეტულობის მთავარი თვისება ისიც უნდა იყოს, რომ აქ ერთი და იგივეა შემსრულებელნიც და „მომხმარებელნიც“. ნადური, როგორც აგრარულ-სინკრეტული სახეობა. თავისი განხორციელების პროცესშივე მოიცავს შემსრულებელსაც და მსმენელ-მაყურებელსაც. შემსრულებელნი არიან მენადენი (მთქმელები, ნახევარმწკრივები), ხოლო მაყურებელი კი (ვისზედაც უნდა მოახდინოს ნადმა ესთეტიკური შემოქმედება) იგივე მენადენია. გამოდის, რომ აგრარულ-სინკრეტული შემოქმედება (ამ შემთხვევაში „ნადური“) სინკრეტულია არა მარტო შესრულების ხასიათით, არამედ შემოქმედების თვალსაზრისითაც, ე. ი. დაუნაწევრებელია არა მარტო შრომა და შემოქმედება, არამედ შრომა, შემოქმედება და თვით მსმენელ-მაყურებლის რეაგირება. მაგრამ აქვე შეიმჩნევა საინტერესო მომენტიც. ნადური შემოქმედება, მართალია, შრომასთან ორგანულადაა შერწყმული, მაგრამ იგი ავლენს შრომის პროცესისაგან დაცილების ტენდენციებს, ახერხებს შრომისაგან ერთგვარ გამოთავისებას: თოხის მოქნევა, მოსმა, ზეალმართვა. დაშვება. მასზე მოყოლებული მხრების, ფეხების, სახის ნაკვთების. თვალების, მთელი სასიცოცხლო ძალების რიტმული ჰარმონია, სიმღერა-შეძახილები, მთქმელ-კორიფეთა ექსტ-მიმიკები მწყობრ კოლექტიურ რიტმთან შეთანხმებული, ისახავს რა წმინდა სამეურნეო-პრაქტიკულ მიზანს. ამავე დროს შორდება ამ მიზანს და იქცევა საშუალებად — მენადენი გარდაქმნას ახალ ძალად, შრომაზე დაფუძნებული მოქმედება და ფრანა (სიტყვიერი, მუსიკალური) აღჭურვის გარკვეული ცხოველყოფილობით და ამით გამოაცალკევოს იგი მოცემული სინამდვილისაგან. რომ ამით ნადური მოქმედება აღქმული იქნას, როგორც ესთეტიკური ფენომენი და არა მხოლოდ შრომა-გარჯა. სწორედ ამაშია ნადურის ის „საიდუმლოებაც“, რომელიც „მომხმარებელს“ (მაყურებელი, მსმენელი) გამოავლენს არა მარტო თვით ნადში. არამედ თავისთავს გარეთაც. ა. წუალტე გადმოგვცემს: მეზობელს შემოესმოდა თუ არა ყანური, ესული წასძლევდა, თავის ყანას მიატოვებდა და ნადს შეუერთდებოდა.

ბოდა“³³. ეს „საიდუმლოება“ ნაღურის დრამატულ პლასტებში გაცხადებული ხელოვნების ძალაა.

როგორია კონკრეტულად ეს დრამატული პლასტები?

პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს ტექსტის შესრულების დიალოგური ფორმა. ჩვენ ვხმარობთ გამოთქმას — „დიალოგური ფორმა“ და არა „დიალოგი“. საქმე ისაა, რომ „ნაღურში“ დიალოგი არ მოჩანს ცნების დღევანდელი მნიშვნელობით. ფაქტიურად აქ საქმე გვაქვს დიალოგის მსგავს მოვლენასთან. მას მეგრულში „გაწოღალა“ ეწოდება, რაც, თავისი არსით, გამოხატავს მხატვრული (მუსიკალური) მეტყველების გარკვეულ ფორმა-სტადიას.

გაწოღალა დრამატული (მუსიკალურ-სიტყვიერი) მეტყველების თავისებური ფორმაა, რომელიც კარგად შემოინახა ნაღურმა. იგი დრამატული შემოქმედების საწყისი საფეხურის აუცილებელ სპეციფიკურ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს. გაწოღალა, რომელსაც ერთგვარად ლეჩხუმური ორბუნი შეესატყვისება, ნაღურში იმართებოდა I მთქმელსა და ნაღს შორის; II მთქმელსა და ნაღს შორის, I მთქმელსა და I ნახევარმწკრივს შორის, II მთქმელსა და II ნახევარმწკრივს შორის, მესადილეებსა და ნაღს შორის. აქ გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: ჰანგის ერთ ნახევარს რომ ერთი გუნდი იტყვის, მეორე ნახევარს მეორე გუნდი ჩამოართმევს და დაამთავრებს. სიმღერის ასეთ წესს ჩამოართმევა ანუ გაწოღალა ეწოდება³⁴. „ნაღურშივე“ ჩანს აგრეთვე ერთგვარი ტენდენცია იმისა, რომ I კორიფეს სიტყვა ჩამოართვას II კორიფემ (მესადილეთა მუსიკალური გაბაასება)... მაგრამ ტენდენცია ფაქტიურ სახეს ვერ იღებს. რაც განსახილველი მოვლენის უძველესობაზე უნდა მივთითებდეს.

ნაღურს დრამატულ ელფერს აძლევს სხვა გარემოებანიც. განსაკუთრებით საყურადღებოა მოქმედების მიმდინარეობა სურათული თანმიმდევრობით. ჩვენს მიერ მოტანილი ტექსტები და, სერთოდ, „ნაღურები“ მოქმედებას წარმოგვიდგენენ, ძირითადად, ოთხ ნაწილად³⁵. ამ მხრივ საინტერესო დაკვირვება აქვს აპოლონ წულაძეს. იგი გურული ნაღურის მიხედვით ნაღურ შრომა-სანახაობაში გამოყოფს რა ოთხ სურათს, თითოეულს უსადაგებს ხალხისავე შერქმეულ სახელოდებას, ერთგვარ დასათაურებას. წულაძე წერს:

33 ა. წულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 20-21.

34 ი. ჯაჭავიძის ვილი. ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები, თბ., 1938. გვ. 25

35 ჩვენს მიერ გამოყოფილი „მეოთხე სურათი“ პირობითია.

ნადური არსებობს/ დილის ანუ ხელმოსაკრავი (მუშაობის დაწყება- ის), სადილის ანუ შუადღის („წეროდიას“ ეძახდნენ), ზარმობის ანუ სამზრობის, რასაც „შექცეულა“ ჰქვია და სამუშაოს გათავების ანუ „ელესა“³⁶. გამოდის, რომ ნადური სანახაობა მოიცავს შემდეგ მოქმედებებს (სურათებს): I სურათი — „ხელმოსაკრავი“, II სურათი — „წეროდიას“, III სურათი — „შექცეულა“ და IV სურათი — „ელესა“.³⁷

როგორია ჩამოთვლილი სურათების დრამატული მხარე? I სურათი იწყება ნელ რიტმულ ტემპში და ზომიერად მიმდინარეობს, II სურათში თონა-სიმღერა და მწყობრი მოძრაობა თანაბარაჩქარებულია და გაორკეცებულ ხალისს ამჟღავნებს. აქ გაწოლადაც ერთგვარად განსხვავებულია: თუ პირველ სურათში მუსიკალური გაბაასებით ერთმანეთს ეწყვილებოდნენ I მთქმელი და ნადი, II მთქმელი და ნადი, მეორე სურათში უკვე ერთგვარად შეიცვალა გაბაასების ფორმა და რეჩიტატიული გადაძახილები გაიმართა I მთქმელსა და I ნახევარმწყრივს შორის, II მთქმელსა და II ნახევარმწყრივს შორის.

მესამე სურათში ძლიერდება დრამატულ-სანახაობითი მხარე. სცენაზე ჩნდებიან მესადილენი. გაწოლა რთულ სახეს იღებს: მუსიკალურ-სიტყვიერი ბაასი იმართება I მესადილესა და II მელეს შორის. მესადილებსა და ნადს შორის.

განსხვავებულია დამამთავრებელი სურათი. შრომა და სიმღერა იერიშის ხასიათს იღებს. იგი თავისი ტემპის სიჩქარით კულმინაციას აღწევს. გაწოლას თითქმის აღარა აქვს ადგილი, რადგან მთელი ნადი მღერის ერთხმად. მოქმედება მთავრდება თოხების მალა აღმართვით და შესაბამისი შეძახილებით...

მოტანილი გარემოებანი აძლიერებენ ნადურის სურათოვნებას, ავლენენ მის ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას, რაც დასტურია იმისა რომ შრომა-სანახაობა მოიცავს დრამატულ პლასტებს.

ნადური შრომა-სანახაობა, ქართული ხალხური დრამატული ელემენტების ძიების თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს თავისი წყობითაც. ნადური შრომა-სიმღერის დროს აშკარად გამოიკვეთება მწყობრი მოძრაობა, თანახომიერი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება, რიტმული ჰარმონია, რაც მოგვაგონებს საფერხისო-საფერხულო სანახაობას. ე. ი. ნადური მწყობრის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს საფერხულო სანახაობის წინამორბედთან. სპეციალურ ლი-

36 ა. წულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.

37 იქვე.

ტერატურაში ასხვავებენ ერთპირ და ორპირ ფერხულემს. ერთპირი ფერხული განმარტებულია. როგორც უძველესი სახეობის საფერხულო მოძრაობა, რომელსაც ჰყავს ჰანგისა და სიტყვების მთქმელი შემბანებელი, მხომბელი მთელი საფერხულო მწყობრისა, ნადურში ეს პრინციპი კარგად იგრძნობა. იგი სქემატურად წარმოიდგინება ასე:

მ თ ქ მ ე ლ ი — აჰა, ჰაჰა, აჰა. აჰა, ჰოა!

ნ ა დ ი (ფერხული) — ააა, ჰაჰა, აჰა, აჰა, ჰოა!

მსგავსი შემთხვევა მეორდება სადილის მომტანთა და ნაღს შორის:

მ ე ს ა დ ი ლ ე — ჰოდოია, ჰოდოია, ჰო, ჰო, ჰო!

ნ ა დ ი (ფერხული) — ჰოა, ა..

მ ე ს ა დ ი ლ ე — ჰო დო დოია! ჰოდოია!

ნ ა დ ი — ჰო, ჰო, ჰო, ჰო... ოდო, ოჰო, ჰო, ო. ოდოია, ოოა.

სხვა შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორპირ ფერხისულის მსგავს მოძრაობასთან. მენადეთა მწყობრი მღერის და მოძრაობს ორ წყეზად. I მთქმელზე აყოლილ პირველ ნახევარმწყობრის სიმღერას ჩამოართმევს II მთქმელი და მათი „შემბანებელი“ II ნახევარმწყობრის.

უნდა ითქვას. რომ ნადურის მწყობრი, როგორც მივანიშნეთ ფერხისულია და არა ფერხული. რადგან მწყობრის მოძრაობა გამოირჩევა გამოკვეთილი სწორხაზოვნებით. მაგრამ ამავე ნადურის ფინალში შეინიშნება საფერხულო (მრგვალი) გამონაკრთომიცი. ნადური შრომა-სანახაობის ბოლო სურათში მენაპირეები თანდათან მიიწევენ თოხით წინ ისე. რომ ყანის თავში ჰკრავენ წრეს და წრიული მოძრაობის პრინციპით წარმართავენ მოქმედებას.

გამოდის, რომ ჩვენს ხელთ არსებული ნადურის ვარიანტების მიხედვით, ეს უკანასკნელი სინკრეტულად მოიცავს არა მარტო შრომა-შემოქმედების პლასტებს, არამედ დრამატულ სანახაობათა წყობის თვალსაზრისითაც ავლენს დაუნაწევრებელ სახეს; მთლიანობაში წარმოგვიდგენს საფერხისო და საფერხულო დანაშრეგებს. ერთპირი მწყობრისა და ორპირი მწყობრის კვალს; კორიფეს გამოჩენისა და გაუჩინარების მომენტებს. ეს გარემოება აღძრავს იმპულსებს ვიფიქროთ, რომ ადრეულ საფეხურზე ნადური შრომა-სანახაობა წარმოდგენილი იქნებოდა ერთპირ საფერხისო მოძრაობის მსგავსად, ერთი მთლიანი მწყობრის სახით; სადაც არ იქნებოდა კორიფე და მწყობრს გაუძღვებოდა შრომის რიტმთან კარგად შეხამე-

ბული მუსიკალური ფრაზა, „უსიტყვო“ კომპლექსურ ბგერების რიტმული ამოძახილი. ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს ლაზურ ნადურში შემორჩენილი პირველყოფილი სინკრეტიზმის ნიშნები. მთელი მოძრაობა აყოლილია ნადის საერთო ამოძახილზე:

ჰე დამო, ჰე დამო, ჰე მოლი, ჰე დამო!³⁸

საფერხულო მოძრაობის ყველაზე ადრინდელი წინამორბედი სწორედ შრომის ისეთი სახეობანი უნდა იყოს, როგორცაა ლაზური „ჰე დამო“.

ერთი სიტყვით, ნადურ შრომა-სანახაობაში დრამატული შემოქმედების სინკრეტული საწყისები ხელშესახებად მოჩანს.

მ ა მ ი თ ა დ ი

შრომისა და შემოქმედების სინკრეტული სურათი შემოინახეს მკის სამუშაოებმა. აღმოსავლეთ საქართველოში პოპულარობით სარგებლობდა ნადურის ბადალი შრომა-სანახაობა „მამითადი“. როგორც მიუთითებდით, ეტიმოლოგიურადაც და სემანტიკურადაც მამითადი (მამითნადი) და ნადი, მზ. შანიძის გამოკვლევით, იდენტური მოვლენებია³⁹. ნადისა და მამითადის დრამატულ-თეატრალურ ბუნებას ყურადღება მიაქცია დ. ჯანელიძემ, ისინი პირველყოფილი კულტურის ნიშნების მატარებელ სანახაობებად მიიჩნია⁴⁰. მამითადური მუშაობის ზოგადი მოდელი ასეთია: პურის მკის დროს მუშები კვლებისადა მიხედვით ნაწილდებიან. მალე შუაში ჩაუდგება მეთაური, სიმღერის წამოწყებით ის ნიშანს იძლევა და მკაც გახურდება... „პოპუნას“ ყოველ შეძახილზე ნამგალს რიტმულად ამუშავენ... მამითადის სიმღერის მთქმელი ზოგჯერ ექსპრომტად შაირობს...⁴¹

მამითადის დრამატული ბუნება მრავალჯა ჩანაწერმა შემოინახა, მაგრამ ყველაზე უნიკალურად ჩვენ გვეჩვენება კომპოზიტორ გიორგი სვანიძის „მკის სიმღერა“. რომელიც ზაქარია ფალიაშვილის ჩავონებით ჩაუწერია მას 1916 წელს სოფელ ახრისში (ქართლი) გიორგი ქართველიშვილის, კუკური ვათიაშვილის, ტუსა გელაშვილ-

38 ზ. თ ა ნ დ ი ლ ა ე ა, დასახ. წიგნი, გვ. 22-23.

39 იხ. მზ. შ ა ნ ი ძ ი ს დასახ. ნაშრომი.

40 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 43.

41. К. Б л ю х е р, Работа и ритм, М. 1923, стр. 203-207.

დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 39-40.

ლისა და მომკელთა ჯგუფის შესრულებით⁴². „მკის სიმღერა“ საკმაოდ ვრცლად წარმოაჩენს მკის პროცესს.

...გუნდი იყოფა პატარ-პატარა ჯგუფებად. თითოეული ჯგუფი ავსებს სვეს (7-10 მომკელი). ჯგუფებს ჰყავს თავიანთი წინამძღოლები — მესვეურები, რომლებიც როგორც ნამგლის მოსმასა და სიმღერაში, ისე მასთან დაკავშირებულ მიხრა-მოხრაში სჯობნის დანარჩენებს.

მესვეურები ისე განლაგებენ მომკელებს, რომ მკის დროს ნამგლებით თითები არ დაიბალთონ.

ყველა მესვეურს ერთი საერთო ხელმძღვანელი, წამყვანი ჰყავს. იწყება მკა.

წამყვანი — (შემოსძახებს „ჰოპუნას“.)

ჰერი, ჰერიო,
ჰერი, ბიჭებო!

ყველანი: ჰერი, ჰერიო,
ჰერი, ბიჭებო!
აბა მოუსვით!
აი ნამგალი!
ყანა შეგვკმნია
აი სამკალი.

ერთ-ერთი მომკელი (ამ სიმღერას რომ მორჩებიან, გამოჯაერებთ გადასძახებს რომელიმე მომკელს):

— რო ეჯიბრები მეტოქეს,
აბა აგწიო, რა მოხვალ?

მეორე (კვერს ღაუკრავს):

— ხომ ხედავ, ბესტს ვერ მისდევ,
მკაში ჩვენთან ნუ წამოხვალ!

პირველი მომკელი — (ვითომდა ნაწყენი უპასუხებს):

— მე კიდევ კაცს მეძახიან,
შენ დედაკაცი გამოხვალ!

(მიიწევს დამკინძვისკენ. გაჩნდება „ნიამგლების ტრიალი“).

წამყვანი. — (დაიძახებს):

ააამ!

42 გ. სვანიძე, ქართული ხალხური სიმღერები, ელ. ვირსალაძის რედაქციით, „სახელგამი“, თბ., 1959, გვ. II, გვ. 139.

(ჩამოვარდება სიჩუმე. ეს მომზადების ნიშანია).

წ ა მ ყ ვ ა ნ ი მ ო პ ა ს უ ხ ე დ ა ნ ა რ ჩ ე ნ ი (ბ ა ნ ე ბ ი)

იმ!	ჰო!	—
იმ!	ჰო!	---
იმ!	ჰო!	ჰოგ! ოგა!
იმ!	ჰო!	ტაჰ! ტა!
იმ!	ჰო!	ტაჰ! ტა!
ტაჰ!	ტაჰ!	ტაჰ! ტა!
ტაჰ!	ტაჰ!	ტაჰ! ტა!

(სვეს მომყოლნი შეჩვეულებიან)

წამყვანი — (გადასძახებს მესვეურს)

— ხი!

მესვეური — (სწრაფად გადახტება გვერდზე. მომკელნი გაიშლებიან და განაგრძობენ მკას, როცა მკას მორჩებოდნენ მაყრულით ან მგზავრულით გასწვდნენ სამხრის ან სადილის საქმელად.⁴³

„მკის სიმღერა“ ნაღურის მსგავსი აგრარულ-შემოქმედებითა ძეგლია. აქ ხელშესახებია შრომისა და ხელოვნების დრამატულ-სინკრეტული მხარე: ნამგლის ტრიალი, სიმღერა, დიალოგური შესიტყვებანი, მიხრა-მოხრა, მკისა და სიმღერა-ლექსის აწეული დაწეული ტემპი, შრომისა და ლექს-სიმღერის რიტმული თანაფარდობა, დაუნაწევრებულობა, ვერბალურ-მუსიკალური ფრაზების არქაულობა, კორიფეს როლი და ა. შ. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ, მოტანილი ამონაწერის მიხედვით, მამითაღში შეიმჩნევა ერთგვარი ორიგინალურობაც, რაც, ალბათ, თავად შრომის პროცესის თავსებურებითაა განპირობებული; საქმე ისაა, რომ „მკის სიმღერაში“, ნაღურისაგან განსხვავებით, ვერცხედავთ ნახევარმწკრივებს თავიანთი მთქმელ-კორიფეებით. შრომა-საჩანაობას უძღვება ერთი წამყვანი, მას მიჰყვებიან და აყვებიან მოპასუხე და მომკელთა ჯგუფი. თავისებურია მათი გაწოლა, ორბუნი: დასაწყისში წამყვანის ხათქმელს უცვლელად არ იმეორებს მოპასუხე. თავისი ნებისა ცვლის ტექსტს:

წ ა მ ყ ვ ა ნ ი	მ ო პ ა ს უ ხ ე
იმ!	ჰო!
იმ!	ჰო!

⁴³ გ. ს ვ ა ნ ი ძ ე, დასახ. შრომა, გვ. 11-13.

იმ!	ჰო!
იმ!	ჰო!
იმ!	ჰო!
ტაპ!	ტაპ!
ტაპ!	ტაპ!

ასევე იქცევა იგი მკის შუა პროცესშიც, ხოლო დანარჩენ შემთხვევაში წამყვანის წამოძახილები უცვლელად გადააქვს მოპასუხეს. ანალოგიური მდგომარეობა შეიმჩნევა მომკელთა ჯგუფის შესაძინებაშიც: ორ ადგილას ჯგუფი შებანებისას ცვლის წამყვანისა და მოპასუხის წამოძახებას სიტყვებით: „ჰოგ ოგა“, დანარჩენ შემთხვევაში უცვლელია მისი სათქმელი („ტაპ! ტა!“).

ეს გარემოებანი მუსიკალურ-ვერბალური ფრაზების დრამატურული გადაქცევის ნიშანია, რაც შთამბეჭდაობას ანიჭებს მოსმელებსა და სათქმელს.

„მკის სიმღერაში“, ნაღურების მსგავსად, შეიმჩნევა არქაულობისა და თანადროულობის სინქრონული თანაარსებობაც. ფრაზებთან (პერი, იმ, ჰო, ჰოგა, ტაპ, ხი, ჩოქ, ტაპ, ტა!) დრამატურგიულად შეხორცებულია სახუმარო კუბლეტები, მოხდენილი შექაჩილები. საგულისხმოა მთქმელისა და მოპასუხის მიერ სათქმელის გაწყვეტა-დატეხვის ხერხი, რასაც თან ახალი ემოციური ტალღა მოჰყვება:

მთქმელი: მივიარე, მოვიარე,
 ქალი კნახე მწოლიარე...
 თვალი ვუყავ. შემომბღვირა...
 (გაჩუმდება)

მოპასუხე: მერე, მერე, მერე, რა,
 რომ შემოაგბღვირა?

მთქმელი: (დაგვიანებით)
 ქმარზე ვარო: მელოვიარე...

როგორც ვხედავთ, „მკის სიმღერას“ (მამითაღს) ხალხური დრამის ნიშანთვისებები არ აკლია. იგი აგრარულ-სინკრეტული დრამის საუკეთესო ძეგლია, რომელიც ჩვენმა ხალხმა შექმნა შრომის პროცესის გასაადვილებლად, მუშის შრომითი ნაყოფიერების გასაადვილებლად, რასაც, რასაკვირველია, თან მოჰყვია ესთეტიკური ტკობა — ხელოვნების ნიშანდობლივი მხარე.

აგარაკულ-სინკრეტული დრამის მსგავსი ნიმუშები სხვადა-
სხვა წემონახელი ქართულ ფოლკლორში; რომელთაგან დრამატული
პლასტებითა და მხატვრული ძალით გამოირჩევა რამდენიმე.

გამუაში ხემხვაიო

გძუში ხემხვაიო ანუ მკის ხელხვაი, ღომის, ალებასთან და-
კავშირებული ნაღური შრომა-სანახაობაა. ენგურის ხეობაში სამე-
ცნიერო-ფოლკლორული ექსპედიციის მუშაობისას ჩვენ გოვაკვლა-
ით მის რამდენიმე ნიმუშს, რომელთაგან განსაკუთრებულ ყურად-
ღებას იქცევს ანტონ ნაჭყეხიას მიერ მოწოდებული აღწერილობა:⁴⁴

„ღომის ალებისას იკრიბებოდა ნადი. მუშაობა და სიმღერა ერ-
ოდროულად იწყებოდა. „ბირა-ხარხაცი“ (სიმღერა-ხარხარი) ახალ-
ისებდა შრომას, განსაკუთრებით კარგი სანახაი იყო ღომის მკა,
რომელშიც მე თვითონ ბევრჯერ მიმიღია მონაწილეობა. მკის დაწ-
ყებისას, ერთი ყველაზე ხნიერი წამოიწყებდა გადაძახილით: ჰეი-
ლო ჰეი! მეორე უპასუხებდა: ჰოუ, ჰოუ! და გაჩაღდებოდა მკას აყო-
ლებული სიმღერა-შეძახილები“.

ა. ნაჭყეხიასეული ჩანაწერის სრული ტექსტი ასეთია:

გამუაში ხემხვაიო

და მ წ ყ ე ბ ი — ჰეი ღო ჰეი!

• მ ო პ ა ს უ ხ ე — ჰოუ, ჰოუ!

და მ წ ყ ე ბ ი — ჩქინ ცვანასუ ოჩეშ ხევი.

მ ო პ ა ს უ ხ ე — ოჩეშ ხევი, ჰო და, ჰოუ!

და მ წ ყ ე ბ ი — ჩქინი ღუმუ, მუში კირი,

მე ღუღელი უკეთებუ,

შქირენ იშო ქურაყაფუ

ჩქინი გური გუხარებუ.

ორიფელ; მანებელი

განგებასუ ღუფარებუ!

მ ო მ კ ე ლ ე ბ ი -- ვო, ოპო, ჰო!

ვო, ოპო, ჰო!

იო, ჰო, ჰო!

ირო, ჰო, ჰო!

⁴⁴ გადმოქართვებული ტექსტი კომენტარებით დაიბეჭდა ფოლკლორისტ-
თა XIV სამეცნიერო კონფერენციის მასალებში, 1975, გვ. 21-23.

- ჰეი და ჰეი!
 - ჰოუ, ჰოუ!
 - ჩვენს ყანას ოჩეს ხვაეი!
 - ოჩეს ხვაეი, ჰოდა, ჰოუ!
 - ჩ ე ე ნ ი ლ ო მ ი ი მ ი ს კ ი რ ი მ ე .
- რა თავთავი გაუკეთებია,
 შიმშილი იქით გაუდევნია,
 ჩვენი გული გაუხარებია,
 ყოველი მავნებელი
 განგებას აუშორებია.

აქაც. ნადურისა და მამითაღის მსგავსად, ტოლძალოვნად მოქმედებს სამკალი დანა და ლექს-სიმღერა, როგორც საწარმოო სუშუალებები, მაგრამ იწინადად შთამბეჭდავი ჩანს „დრამატურგული“ ფაქტორი. ადამიანს ავიწყდება კიდევ, რომ საქმე გეჟე: შრომის პროცესთან და არა წარმოდგენასთან.

კალოს ხელხვაეი

ხელხვაეების შრომა-საწახაობა ისევე ძველია, როგორც თოქნიური ნადურების ტრადიცია. თავად სიტყვა „ხვაეი“ არქაული ტერმინი მოჩანს. ძველ ქართულ წყაროებში ვკითხულობთ: „ხვაეიფქლისა“, „ხუაეი სალენწავისა“, რაც ნიშნავს ზეინს გროვას. მოსავალს⁴⁵. არსებობს სიტყვა „ხუაერიელიც“. საწახათან იხმარება „ხუაეიც“ და „ხვაეიც“, როგორც „შეგრობულ მარცვალა“, ხალხურ მეტყველებაში ხვაეს იგავე გაგებია აქეს. ზანურად მას „ხვე“ ჰქვია („ოჩეს ხვე ღო ხვარიელი“)⁴⁶. ამ ტერმინს სიმღერის გაგებით ხმარობენ დასავლეთ საქართველოში, რაც იმერეთში გამოიხატება სახელწოდებით „ხვაეე“⁴⁷, ხოლო გურიაში — „ხელხვაეი“. „ხელხვაეი, — აცხადებს ეგნატე ნინოშვილი, — სიმღერაა, რომელსაც გურიაში მღერიან ჭირნახულის ალების დროს“⁴⁸.

ჭირნახულის (ღომის) ალებისას შესასრულებელი ხელხვაეის

45. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 564.

46. ს. შაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, 1941, გვ.

47. ნ. ლორთქიფანიძე, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, 1950, გვ. 275.

48. ე. ნინოშვილი, თხზულებანი, ტ. II, 1933, გვ. 199.

საუკეთესო მაგალითი იყო ზემოთ განხილული „გამუაში ხემ-
ხეაიო“... არსებობდა აგრეთვე მოსავლის დაბინავეების — კალოს
ხელხეავეები. ამ მხრივ სრულყოფილი ჩანაწერი შემოგვიჩანა აბ.
წულაძემ.

მოსავლის აღების შემდეგ გურულს საშუალება ეძლევა „სი-
მინდი კოლექტიურად გაარჩიოს, ბუნების წიაღში კოლექტიურად
ივანშმოს, ისიამოვნოს... სიმინდის რჩევა უღარესად შესმატკბილე-
ხაა შრომისა და სიამოვნებისა. შეიძლება კალოს „თავისწინა“ ში-
ნაურებაც მოერევიან, „ბელამოთაი“ დაარჩევენ... მიგრამ ეგ მის-
თვის მოსაწყენია და ამიტომ იწვევს ნაღს... ნადი შერჩეულია: ქალი
და კაცი, ქმრიანი და ვასათხოვარი, მოხუცი და ახალგაზრდა... ის-
ეთი თაიგული იყრიდა თავს ხალისით ემუშავა, მუშაობის დროს
ემღერა. ეთხუნჯა, ასახსნელი გამოცანა ან კარგი ზღაპარი ეთქვა.
ჩქარა გამოსათქმელი სულმოუთქმელად წამოესროლა. ნაცნობ-
მეგობრებისათვის (იქ მყოფი იქნებოდა თუ გარეშე) დაეცინა, გაე-
ვილა, გამოეჯავრებინა, მარილიანი ანეკდოტი ეთქვა... დრო ისე
უნდა გასულიყო, „სიცილ-კარკაცი“ არ შეწყვეტილიყო“...

ხელხეავი (ხელის ბარაქა) სიმინდის რჩევის სიმღერა იყო.
როგორც ნადურს თოხს ააყოლებენ, შეუწყობენ, ისე ხელხევს
ხელები უნდა აყოლოდა — გარჩეული სიმინდის ტაროებს პიიღე-
რის ტაქტის მიხედვით ისროდნენ მეორე მხარეს. ხელხეავი ორპირი
სიმღერაა და ძლიერ წშირად ვაეებსა და ქალებს შორის შეჯიბრე-
ბა იმართებოდა — ერთ პირს ვაეები ამბობდნენ, მეორეს — ქალ-
ები¹⁹.

ვაეებო: შენი ნახვა მესწრაფოდა,
მე სხვა საქმე არ მქონია.

ქალებო: შალვა, ჩემო სიხარულო,
სიცოცხლესე მეტად ტკბილო.

ან კიდევ:

ქალებო: თუ ოდესმე ქმარს მადარსებს
დიდებული დიდი ღმერთი...

ვაეებო: სად ხარ ჩემო სიყრმის შეილო²⁰...

49 ა. წულაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 37-39.

50 იქვე, გვ. 44.

მომღერლები ცდილობდნენ ახალ-ახალი ლექსები ემღერათ.

მ თ ქ მ ე ლ ი — ბერი აკვანს ეპარება.

ვ ა უ ე ბ ი — აკვანს კარა, აკვნის დედას.

ქ ა ლ ე ბ ი — ბერო სული გირჩეენია,
თუ ლამაზი ქალებიო...

ვ ა უ ე ბ ი — შენი სული შენდა გქონდეს,
მე — ლამაზი ქალებიო...⁵¹

არსებობს „ხელხვავების“ სხვა საინტერესო ტექსტებიც. ყვე-
ლაზე არქაულად გამოიყურება ორი მაოგანი:

წმინდა გრიგოლ მობრძანდება,
ჩვენს კალოზე დაბრძანდება.
ხვაეს დატოვებს. წაბრძანდება⁵².

ამ ტექსტს დაუმატებდნენ:

მიქელამ და გაბრიელამ
კალო გაგვიხვავრიელა,
შვიდი ვაუიშვილი მოგვეცეს,
პირზე ჰქონდეს ბალანო,
ბელელი ღონით გაგვივსოს.
შავი ღვინით მარანიო⁵³.

მოტახილი აღწერილობა და შესაბამისი ტექსტები ადასტურებ-
ენ „ხელხვავების“ უძველეს ცოცხალ ტრადიციას და ნათლად წა-
რმოაჩენენ ამ შრომა-სანახაობის დრამატულ ბუნებას. ხაზი უნდა
გაესვას იმ გარემოებას, რომ აქ, ერთი მხრივ, დრამატულ „მანგა-
ნაშია“ მოქცეული სხვადასხვა უანრის ფოლკლორული სათქმელები
(ლექსები, ზღაპრები, გამოცანები, ენისგასატეხები, რაც ხალხური
დრამატული შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი მოვლენაა) და
„წმინდა“ დრამატული ტექსტები — „გამოჩვენებანი“, და აგრეთვე,
დიალოგური სათქმელები შეთანაწყობილი მოძრაობა-გარდასახვებ-
თან, ინტონაციურ საქცევებთან, სახის მეტყველებასთან.

⁵¹ იქვე, გვ. 43.

⁵² ა. ე რ ქ მ ა ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიმღერა-მუსიკის წარმოშობა გერიაში (ხელნაწერი), გვ. 12. შდრ.: ი. მეგრელიძე, საჩონგურო ვარიანტი, „კომუნის-
ზმის განთიადი“, 8.6.72.

⁵³ თ. ო ქ რ ო შ ი ძ ე, ქართული ხალხური შრომის პოეზია, 1963, გვ. 80.
ინფორმატორი სტ. სახაროვი, შდრ. ა. გ. ერქომაიშვილი, დასახ. შრომა, გვ. 12.

ხერტლის ნადი

დრამატული პლასტებით გამოირჩევა კიდევ ერთი ნადური შრომა-სახანაობის წიმუში — ზემოაქარული „ხერტლის ნადი“. „ძველათ, — გადმოგვცემს მთქმელი გულა მიქელაძე, — ქალებმა საშთარში იცოდნენ მატყლის რთვაში ნადის მოყვანა და მატყლს ართავდნენ... იცოდნენ სიმღერების თქმა, ამ სიმღერას ერქვა „ხერტლის ნადი“. სიმღერას ჯერ იწყებდა ვაჟი და შემერე ქალი ეტყოდა საპასუხოს:

ვ ა ჯ ი — ვაჟ ნანი და ნანა, ვოდელია ნანა,
ქ ა ლ ი — ჩემ სახლზედან ეწრი ფაცხა,
ვ ა ჯ ი — ნეტამ ვიყო შენი რაცხა,
ქ ა ლ ი — ლობეს გადუკიდე ჩათხი
ვ ა ჯ ი — გულში დამარჩინე ხათრი.
ქ ა ლ ი — ცას მიწინებს მიმინო,
ვ ა ჯ ი — შენ წახვალ, როგორ ვიძინო...⁵⁴

ფოლკლორისტი ე. დავითაძე, რომელსაც აქარის მალალმთიანეთში რამდენიმე ვარიანტად მოუპოვებია ეს ტექსტი, აცხადებს: „ხერტლის ნადი“ სინკრეტული ხასიათის მოვლენაა, სადაც გუნდი უკვე აღარ მონაწილეობს. მისი შექმნა მიეწერება პერიოდს, როცა გუნდური სინკრეტიზმი ჯერ კიდევ სრულად არ არის დაშლილი, თუმცა გუნდური ანტიფონიიდან უკვე გამოყოფილია კორიფე, იგი წინა პლანზე დგას და მისი აქტიურობა აშკარა და დაუფარავია.⁵⁵

შრომას შერწყმული დიალოგური ტექსტი „ხერტლის ნადი“ სინკრეტულ-აგარარული დრამატული შემოქმედების ძეგლთა რიგში აყენებს.

„ანალოგიურ დრამატულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში გავრცელებული „მჩეჩლობის“ ტრადიციაც.⁵⁶ და გურული „ქალების ნადური“ (მთქ. ვ. ჩხაიძე).

⁵⁴ ე. დავითაძე, აქარული ფოლკლორი, 1978, გვ. 109...

⁵⁵ იქვე, გვ. 76, 111.

⁵⁶ მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, 1970, გვ. 30.

დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ყურძნის კრეფასთან დაკავშირებულ შრომა-სანახაობა. ბოლოდრომდე მოაღწია სიმღერამ „აგიღელა“. იგი ფართოდ ყოფილა გავრცელებული სამეგრელოში, გურიასა და იმერეთში. ეთნოგრაფიულ ყოფაში „აგიღელას“ ტრადიციის შესახებ გადმოგვცემს მწერალი-აკადემიკოსი დემნა შენგელაია „ბათაქეჩიაში“:

„გიღელს ყურძნით რომ გავავსებდით, დამცლელს ქვევით ჩავ-
ძახოდით:

— ა გიღელა, აჰაა!

— ჰაა-ჰა, მშვიდობით ჩამოდი — ამომძახებდა გიღელის ჩამომრთმევი და შეც თხილის წნელით დაწნულ გიღელს ძირს ვუ-
შევიდი, ისევე გავკვიოდი:

— ა გიღელა, ჰაა!

— ა. გიღელა, ჰაა: — მენხაურებოდა ყურძნის საკრეფად ხეზე გასული ყურის მეზობელი.

— ა გიღელა, ჰაა, ჰა! — გაისმოდა კიდევ იქით და ასე გადავ-
კვიოდით მეზობლები მეზობლებს. გვარი გვარს, სოფელი სოფელს, თემი თემს. ამ კუთხე-მიდამოს საერთო სიმღერა და გალობა გუ-
ჟენით ეფინებოდა:

ა გიღელა, ჰაა!

ა გიღელი კუშტურმანვილიო,
შიგ არე ხუთი მარჩილიო“.⁵⁷

ტრადიციას ადასტურებს წალენჯიხელი მთქმელ-ინფორმატორი ელ. სალია: სამეგრელოში ვენახი მაღლარია. მკრეფავი ხეზე ადის, ავსებს გიღელს და იძახის: „გიღელი! გიღელი!“ მეგიღელე გიღელს გასცლის და ამის ნიშნად მკრეფავს ასძახებს: „მშვიდობით გამართი! (ჩამოდიო)“.⁵⁸

ცნობილი პოეტი დომენტი თომაშვილი გადმოგვცემს, რომ იმერეთში (ოკრიბა) მაღლარი ვენახის კრეფისას ხიდან ჩამოუშვებდნენ გიღელს თოკით და ერთმანეთს გადასძახებდნენ: ჰე გიღელა, კუნჭულია, უუუ!

გიღელია, კუნჭულია, უუუ!⁵⁹

57 დ. შენგელაია, თხზულებანი, 1959, გვ. 448.

58 ელ. სალია, დასახელებული წყარო.

59 თ. ოქროშიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 11.

ამასვე ადასტურებს ა. წულაძეც გურიაში⁶⁰.

შეძახილ-შელექსებანი „ა გიდელი!“ „მშვიდობით გამართი! მაგიურ-უტილიტარული გააზრებით ნახმარი სიტყვებია, რასაც შემდეგ მოჰყვებოდა კოლექტიური შეხმინება, რომელიც გადაიზრდებოდა ასევე მაგიურ-უტილიტარული ხასიათის პოეტურ-მუსიკალურ შეძახილებში და სიმღერა-დილოგის სახით ეღებოდა მიდამოს:

I. მკრეფავი: ა გიდელა, ჰა ა!

მეგიდელე: ჰაა-ჰა, მშვიდობით გამართი!

I მკრეფავი: ა გიდელა, ჰა ა.

II მკრეფავი: ა გიდელა, ჰაა, ჰა!

გუნდი (მკრეფავები): ა გიდელა, ჰაა!

ა გიდელი კუშტურმანვილიო,

შიგარი ხუთი მარჩილიო...⁶¹

„ა გიდელას“ ტიპის სიმღერები, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული სამეგრელოში, გურიაში და იმერეთში, უნდა ჩათვალოს აგრარული შრომის სიმღერად, რომელსაც აქვს განსაზღვრული იდეა — ბარაქა გამოსთხოვოს უფალს და ემოციურ დატვირთვით გაახალისოს. გაადვილოს და გაახევერიელოს შრომა.

მსგავსად ზემოთ განხილული სამიწათმოქმედო შრომა-აჩანახათებისა, „ა გიდელაც“ სამეურნეო სინკრეტული ხასიათის დრამატული ძეგლია, რამეთუ:

• 1. არის საშემსრულებლო ადგილი, პირობითად რომ ეოქვათ „სცენა“.

• 2. მოქმედებენ ნაღური შრომის „პერსონაჟები“: მკრეფავები და მეგიდელე.

3. გამოკვეთილად იგრძნობა მუსიკალურ-სიტყვიერი დიალოგი, რომელიც ყველაზე მეტად აელენს დრამატურგიულ ელფერს თავისი პრავალხმინანობითა და ფრაზის გამოკვეთით: დიალოგში ჩართული არიან: I მთქმელი (I მკრეფავი) და მეგიდელე; I მთქმელი (მკრეფავი) და II მთქმელი (II მკრეფავი) რომელთაც ებანება გუნდი (მკრეფავები). სიმღერა-დილოგი თანაბარ-აჩქარებულ რიტმში მიიმართება და ასე აღწევს კულმინაციას.

60 დასახ. წიგნი, გვ. 48.

61 დ. შენგელია, დასახ. წიგნი, გვ. 448.

„აგიდელაში“, მსგავსად „გამუაში ხემხვაიოსი“, სიმღერა და სიტყვა დაშორებულა წმინდა სამეურნეო-უტილიტარულ მიზანს და მეტი ესთეტიკურობით გამოირჩევა.

მთიბლურები

მთიბლური ლექს-სიმღერაა გვრინი. სხვადასხვა დროს მის შემსახებ მოსაზრებები გამოუთქვამთ ა. შანიძეს, გ. ჩიტაიას, პ. ბერაძეს, ვლ. ვირსალაძეს, მ. ჩიქოვანს, თ. ოქროშიძეს, თ. ლომიაურს, დ. გოგოჭურს, ი. სურგულაძეს, აგრეთვე სხვებს. მკვლევართა შორის დავას იწვევს მთიბლურისა და ხმით ნატირლების ურთიერთობის საკითხი: გენეტიკურად რა საერთო უნდა ჰქონდეს იმ გარემოებას, რომ ცხედრის დატირების ტექსტებს თიბვისას ასრულებენ მომუშავენი? ჩვენი მიზანი არაა ამ დავის გარკვევა, მხოლოდ გიტყვიან იმას, რომ თავად ხალხი ხმით ნატირალს თვლის პირველად მოკლენად, გვრინს კი — მეორადად. ერთ-ერთ ლექსში („ნატირალში“) ვკითხულობთ:

მისხენ ქერხოსა გუროელნიო,
დამისწავლიან ნატირალთაო:
„ქმარს ტირის ბათაკაის ქალიო“...
მთაჩი მთიბლები წაგიღებსაო,
ცელის ტარზედა გიქმენ გვირინსაო⁶².

როგორც მ. ჩიქოვანი უენიშნავს, ხმით ნატირალი და თავად მისი ოსტატები ადასტურებენ, რომ ნატირალი ლექსები სრულდება საჯაროდ და გადაღის გვრინში — მთიბლურში. ე. ი. აქ ხმით ნატირალის მთიბლურში გადასვლაზეა ლაპარაკი და არა პირიქით.⁶³

ჩვენ გვრინი გვაინტერესებს დრამატული ყანრის პოზიციიდან. აქამდე მას განიხილავდნენ, როგორც საწესჩვეულებო პოეზიის ძეგლს — ლირიკულ ლექსს.

რა გარემოებით შეიძლება იგი მივაკუთვნოთ აგრარულ დრამატულ ხელოვნებას?

ერთი და იგივე ხალხური ტექსტი ზოგჯერ შეიძლება ზეპირსიტყვიერი შემოქმედების სამივე გვარს განეკუთვნებოდეს. ეს მოსაზრება თითქოს პარადოქსად მოჩანს, მაგრამ ტრადიციულ დაკვირვე-

62 ქართული ხალხური პოეზია, V, 1976, გვ. 81, № 113.

63 იქვე, გვ. 350.

ბა ამიში გვარწმუნებს: მაგალითად, ცნობილია, რომ ამირანის მითოლოგიური თქმულება, რომელიც ჟანრობრივად ეპოსს განეკუთვნება, ფერხულში სრულდებოდა და დრამის ფორმას იღებდა. ასევე მცირე დრამატული ფორმით ნაღურში სრულდებოდა მითოლოგიური ლირიკის ნიმუში „ზეცას ვიყავ“. „ლექსის ფორმის მხრივ მთიბლური სავსებით ემთხვევა ხმით ნატირალს“⁶⁴. ხმით ნატირალები ტიპიური საშგლოვიარო ლირიკის შედეგებია, მაგრამ იგივე ტექსტები „ცელის ტარზე“ დამღერებულნი, ანუ, როგორც მთაში უწოდებენ, „გვრინში გატანილნი“, უკვე მეორადი შესრულების ობიექტნი ხდებიან და, ამდენად, დრამატულ თვისებებს იძენენ. ზემოთ მოხმობილ ცნობაში თავ-დ მთქმელებს აქვთ შემჩნეული ეს გარემოება: „დამისწავლიან ნატირალთაო, — მთაჲი მთიბლები წავიდესაო, ცელის ტარზედა გიქმნენ გვრინსაო“. გამოდის, რომ დატირებისას, ანუ უშუალო ბუნებრივი სანახაობისას იხადება მხატვრული სიტყვა და აქედან მეორე (მხატვრული) სინამდვილისაკენ იკაფავს გზას... „დატირების აქტი“ გადადის მეორად აქტში — „გვრინში“. ჩანს ხალხს გააზრებული აქვს უშუალო (ბუნებრივი სინამდვილე) და გაშუალებული ქმედებანი. უშუალოდ შესასრულებელ ტექსტს ერთ სახელს არქმევენ, გაშუალებულად შესასრულებელს — მეორეს. ამ შემთხვევაში პირველს ეძახიან „ნატირალს“, მეორენ — „გვრინს“. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს პირველის (ნატირალის) სხვა გარემოში შესრულებას, ტექსტის მეორადი შესრულება, როცა საქმე გვაქვს დიალოგურ, მონოლოგურ ან მიმართებითი ხასიათის სათქმელების დემონსტრირებასთან. უკვე დრამატული ფაქტია. ავიღოთ ლექსი „დედის ნატირალი შვილზე“. მთიბელი ცელის ტარზე დედის პირით მოთქვამს:

ღამეო, შენაც გენაცვალეზი,
 შენამც ჩემ ნაღველ გაგიგავის,
 ძალიან ბევრი გიტირებავ,
 ვარსკვლავნი ცრემლად დაგიღვრავის.
 მთის ყვავილზე, ბალახებზე.
 ცვარ-ნამის ცრემლი დავიღვრავის.
 ...ჩემ შვილს რად უნდა სამოსელი?
 ჩოხა გახადეთ, გადაუგდეთ,
 მიწის სამოსელ შაუკერეთ
 სარჩულად მოთქმა დაუდევით,
 ცრემლები ღილად დაუკერეთ.

64 შიმომხილველი, II, 1951, გვ. 428.

სამარეს პირი გაუკერეთ
ჩემის ცრემლების ძაფებითა,
ხავერდოვანი ბალახითა.
მიწაო, შვილი შამინახე.
შენ შემოგხივი 'ვედრებითაო.

აქ საქმე გვაქვს სასცენო შესრულების აქტთან. სახეზეა მოქმედება (თიბვის პროცესი), ტექსტის დრამატული ფაქტურა; ვლინდება საშემსრულებლო ოსტატობის ნიშნებიც: ღამისადმი, განთიადისადმი, სამარისა და მიწისადმი მიმართვისას, მოსალოდნელია ექსტ-მიმიკის ცვალებადობა, გამომეტყველებითი იერსახის მიღება, სათქმელ-სამღერის ინტონირება, მისი სხვადასხვა ხმით წარმოთქმა მოქმედი პირის (დედის) ნაცვლად.

ფიქრობთ, გვრინი ჟანრობრივად აგრარული დრამაა.

გვრინს საქართველოს სხვა კუთხეებშიც მოეპოვება თავისი ჟანრობრივი ორეულები: აღსანიშნავია, რაჭული შაირი, ქორჭალი და ღულუნი. ე. ვირსალაძის დაკვირვებით რაჭაშიაც მთიბლურებს თავიანთი სპეციფიკური სახელწოდებანი აქვთ. დატირებას რაჭაში ზრუნს უწოდებენ, ხოლო თიბვის დროს დამღერებულ ურთიმო რეჩიტატიულ ლექსს — შაირს. „შაირს ვეტყვით ტირილსა; მკვდარს რომ დავიტირებთ. — ამბობს 90 წლის გაბრიელ ბაკურაძე, სოფელ გლოლას მცხოვრები მთის რაჭაში. — სხვაგან შაირი არ ითქმის. თიბვაში ვიტყვით, ნადშია... მეტი არსად არ ითქმის შაირი... ჭიგარი მახლობელი ვერ იტყვის შაირს. გული შეუშლის; მინც სიმღერასავით არის... მარტო სათიბში დავამღერებთ შაირს. ზოგს ძველს, ზოგს ახალს“.

ივანე გუტულაშვილის თქმით „თიბვის სიმღერა მუშურია, ჩვენში თიბვაში ნაღს გამართავენ ხოლმე დიდს, თიბვაში, ან კიდევ უფრო თიბვიდან დაბრუნებისას, გზაზე დაამღერდეს შაირებს. „შაირებს“ შაირულს ვეძახით — ლექსებს გარდაცვალებულზე დატირებულს. თიბვისა — სიმღერა კი არ არის, სულ სხვანაირია. მკვდარს რომ დაიტირებენ, — იმ ლექსს იტყვიან თიბვაზე... ყველას კი არ შეუძლია, მას გულისხმა უნდა სხვანაირი. სამგლოვიარო ტონზეა ეს სიმღერა. ჭირისუფალი მაგას ვერ იტყვის, გული არ გაუშვებს წინა. ამას იტყვის ვინც ამის ოსტატია, ჩამდსთვლის კარგად“⁶⁵.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს შემდეგი გარემოებანი:

65 ელ. ვირსალაძე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, მთიულეთ-გუდამაყარი, თბ., 1958, გვ. 52.

1. მთქმელები, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ისე მთის რაჭაში ხაზს უსვამენ ნატირალისა და ცელის ტარზე დასამღერებელი იდენტური სათქმელების სხვადასხვანაირ ხასიათსა და დანიშნულებას. მსგავსად „ხმით ნატირალისა“ და გვრინისა, რაჭაშიც დატირებას და ცელის ტარზე შესასრულებელ სამგლოვიარო სათქმელს სხვადასხვა ცნებებით ნათლავენ. დატირებას ზრუნს ეძახიან, თიბვისას სათქმელს — შაირს, „შაირულს“.

2. შაირი და ზრუნი იმით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ ზრუნი უშუალო განცდის, პირველადი პროცესის სათქმელია, ხოლო შაირი გაშუალებული ლექს-სიმღერა. იგი ზრუნის ასახვა და ჩვენება-შესრულებაა სხვა გარემოში („ჭიგარი მახლობელი ვერ იტყვის შაირს... ქირისუფალი მაგას ვერ იტყვის... ამას იტყვის, ვინც ამის ოსტატია, ჩამოსთვლის კარგად“). ე. ი. ზრუნი უშუალო სინამდვილეა. შაირი კი მხატვრული სინამდვილე, ხელოვნება.

3. შაირი თიბვისა და მკის სიმღერაა. „ჩვენში, — დასძენს მთქმელი, — ჯგუფური მხოლოდ თიბვა იცოდნენ“, სადაც „თითოეული თავისთვის მკიდა ან თოხნიდა, იქ შაირი არ ითქმოდა“⁶⁶ ე. ი. შაირს ჰყავდა შემსრულებელიცა და მაყურებელიც.

ყურადღებას იქცევს შესრულების მედიკური ფორმა⁶⁷, სიმღერა-სათქმელის დრამატურგიული ფაქტურა, ანტიფონურობა (პირველი მთქმელის ხმას ენაცვლება მეორე მთქმელის ხმა), ჩამორთმევა—გაგრძელება, პირველი და მეორე მთიბველის სათქმელთა გაერთიანება და, საბოლოოდ, ერთად, ხმამაღლა და მკვეთრად ჩათაყვება. მოვიხმოთ მაგალითი:

პირველი მთქმელი (ხმა) — მთიბელსა ცოლი მოუკვდაა, ოოოო (ნელა).

მეორე მთქმელი (ხმა) — ოი, ოოო-ო (ნელა),

პირველი მთქმელი (ხმა) — მთიბელსა ცოლი მოუკვდაა, ოოო-ო (უფრო გაბედულად),

I და II მთქმელები (ხმები) — ვერ მოიცალა ტარილიოოო ოი, ოოო-ო. (ხმამაღლა და მკვეთრად)⁶⁸.

ზრუნს ამბობს ქირისუფალი, შაირს ქირისუფლის პირით ამბობს ის „ვინც ამის ოსტატია“. ე. ი. მთქმელთა ინფორმაციაში აქცენტირებულია შესრულების ფაქტორის აუცილებლობა: ქირის-

66 იქვე, გვ. 53,

67 იქვე, გვ. 54.

68 იქვე, გვ. 53, ოდნავი ტექნიკური ჩარევით.

უჯლის სახეს წარმოაჩენს მთიბელი. იგი ქირისუჯლის განცდებს წარმოსახავს, როცა ცელის ტარზე ამღერებს:

ღმერთო გვიშველეო. ოოი დედაო.
ჩვენი მკვდარი აღარ არის,
ჩვენ დაერჩით დაღონებულიო,
ვაა, დედაო, სადა ხარ, სად დაიკარგეო,
ოი დედაო, სად წახველით ჩვენო მკვდრებოო.⁶⁹

გვრინისა და შაირის მსგავსია რაჭული მკის სიმღერები. რომელთაც „ქორქალი“ ეწოდება. ქორქალის ტექსტებადაც მოოქმიითა ტირილის სათქმელებია გამოყენებული. ქორქალის გარდა მთის რაჭაში ასახელებენ ცელის ტარზე შესასრულებელ, როგორც საგანგებო მთიბლურ სიმღერებს, ისე მოთქმით ნატირლებსაც. ამ უკანასკნელს „ღუღუნი“ ეწოდება (სრულდება ინდივიდუალურად).

ორივე შემთხვევაში შეინიშნება გვრინისა და შაირის ანალიტიკური დრამატული პლასტები.

ამდენად, გვრინი, შაირი, ქორქალი და ღუღუნი ტრაგედიული (მოთქმითი) ეანრის ძეგლებია, რომლებიც სრულდება შრომით პროცესში.

აბრარულ-სინკრეტული დრამის გარდამავალი საზენხური

ნაღური შრომის აღწერისას ჩვენ ხაზი გავუსვით იმ ვარემობას, რომ ნაღური შრომა-სანახაობის დროს აშკარად გამოიკვეთა მწყობრში მოძრაობა. ვერბალურ-მუსიკალური სათქმელების კანონზომიერი განმეორება, რიტმული ჰარმონია, რაც მოგვაგონებს საფერხისო-საფერხელო სანახაობას. ნაღური მწყობრის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს საფერხელო ხელოვნების წინამორბედთან.

ზემოთ მივუთითებდით, რომ ხელოვნებამ კულტივირება განაგრძო მაგიურ-საწესჩვეულებო და საყოფიერო ცერემონიალებში. ეს ეგრეთ წოდებული „განგრძობა“ სულაც არ იყო მექანიკური მოვლენა; ხელოვნების (ამ შემთხვევაში დრამატული შემოქმედების) კულტივირების პროცესებში აღინიშნა გარდამავალი საფეხური — შრომის პროცესებისაგან ხელოვნების გამოთავისების ცდა. საამისო ძეგლების მიგნება მოსერხდა. ჩვენ ვფიქრობთ ქართულ ფოლკლორულ რეპერტუარს, რომელსაც ერთ-ერთი უცხოელის შენაშენით, მსოფლიო ფოლკლორული ქრესტომათიის როლი

⁶⁹ იქვე, გვ. 54.

შეუძლია იკისროს (მ. იშტვანოვიჩი), დიალაც აღმოაჩნდა ისეთი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული პლასტი, რომელიც ერთგვარად წარმოაჩენს შრომისაგან ხელოვნების გამოცალკეების ტენდენციებს. ჩვენი დაკვირვებით, ამ მხრივ ჯერჯერობით სამ ჭეგლზე შეგვიძლია შევაჩეროთ ყურადღება. ერთია მეცხრამეტე საუკუნის ზეორე ნახევრის რუსი მოღვაწის ტუპოვის ჩანაწერი — „კუჩხი-ში“, მეორე — ჩვენს მიერ 1976 წელს სავლე-ფოლკლორული მუშაობისას მიღებული — „ოგამალი“ და მესამე ქობულეთური „ძველთესულა“.

გარდამავალი საფეხურის ადრინდელი სურათი, ჩვენი ფიქრით, „ოგამალს“ უფრო ატყვია, ვიდრე „კუჩხიშს“ და პირველადაც მას შეეხებოდა. „ოგამალი“ 1921 წელს ჩაუწერია მამანტი კვირტიას მოძღვრალ ივანე ჩომახიასაგან. ჩამწერი განმარტავს:

„ეს ძველთაძველი სიმღერა სრულდებოდა ღომის მოსავლის აღების დროს გამათუთას (მკათათვეს)“.¹

ძველი აგრარულ-სამეურნეო დრამის ერთი მშვენიერი ნიმუშია. მასში იგრძნობა აგრარულ-სამეურნეო დრამატული შემოქმედებიდან საფერხულო დრამაზე გადასვლის ტენდენციები.

ოგამალი.²

I მ წ ყ ო ბ რ ი — გიმ, გიმ!
მაძა, მაძა!

II მ წ ყ ო ბ რ ი — დუდელი მეზგმათ არძა!

I მ წ ყ ო ბ რ ი — შანკო, შანკო,
-- უჯგუში ვაკო!

მ წ ყ ო ბ რ ი — მეურქიი დო მეწკიტონ...

ლაჭინური გააშე ყონი!

I მ წ ყ ო ბ რ ი — გიმ, გიმ,
მაძა, მაძა!

II მ წ ყ ო ბ რ ი — ქუფე დობქაპანუათ,
ტოტი ვოკვაკვალუათ!

I მ წ ყ ო ბ რ ი — გიმ, გიმ...

II მ წ ყ ო ბ რ ი — შანკო, შანკო...

* * *

მკა, მკა,

ხელეური, ხელეური!

თავთავი მოემკათ ყველა.

1 ფ. არქ. საქმ. 229, № 177, გვ. 152.

2 შდრ.: გ. ქ ე ლ ი ძ ე, ჭიმაჩაფილი, 1981, გვ. 40.

შანკო, შანკო,
 უკეთესი არ იქნება!
 მოუქნიე და წააწყვიტე,
 ლაქინური¹ გამოიყვანე!
 მკა, მკა,
 ხელეური, ხელეური!
 ქუფე⁵ ისე და ვტვირთოთ,
 წამლები წკავწკავებდეს!
 მკა, მკა,
 შანკო, შანკო,

ააჩქარებდნენ შეძახილს, შანკოებს დაატრიალებდნენ ხანჯლე-
ბივით და ცეკვას გამართავდნენ მინდორში.

აქ შრომა და დრამატული ხელოვნება ისეა შერწყმული, რო-
 აღარ იმალება დრამატული აქტის თავისთავადობა... თითქოს შრომ-
 აქ მხოლოდ დრამატული წარმოდგენისათვის არსებობს და არა ღობ-
 ის მკისათვის. ბოლოს იგი მთლიანად გადადის ხელოვნებაში (მინდო-
 რში იდგმება წარმოდგენა). ძეგლი არქაულია შესრულების ტრად-
 იციით. არქიტექტონიკით, გუნდური ანტიფონიით (არ ჩანს კორი-
 ფე, კამათობენ გუნდები). დომინანტობს სანახაობითი მხარე და
 რაც მთავარია. — ესთეტიკურად დატვირთული სიტყვა-დილოგი.
 ეს კი იმის დასტურია სწორედ, რომ დრამატული ხელოვნება „იზ-
 რჯევს“ შრომის პროცესის „მონოპოლიაზე“. ევრბალურ-მუსიკა-
 ლურ ფაქტურაში თავისთავადობას ავლენს დილოგური სიტყვა. |
 ე. ი. მოტანილ ჩანაწერში დრამა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. „ხან-
 ევარფაბრიკატის“ სახით გვევლინება უკვე, რაც დრამატული ხელ-
 ოვნების ევოლუციის გზაზე ფრიად მნიშვნელოვანი ეტაპია.

ქობულეთელი ინფორმატორის მ. ანანანიძის ცნობით, რომელ-
 ზეც ყურადღებას ამახვილებს ფოლკლორისტი ჯ. ჩხეიძე, ნადი სულ
 ბოლოს, სამუშაოს დამთავრების ნიშნად, ელესას მღეროდა. სიმღ-
 ერის პროცესში აწყობდნენ სახუმარო ინსცენირებას „ვთესავ ძვე-
 ლთესულას“. დასაქერად გამოუდგებოჯნენ მთესავს (პატრონს) და
 თან მღეროდნენ:

ელესა და ივრი ო, ვორი ელესიო, ჰე.
 ელესა და თესავიო, ვორი ელესიო და ჰე.

3 შანკო ნიშნავს სამკელი ხის დანას. შეძახილი (შანკო, შანკო) გულისხმობს
 -- „მოვიმარჯვოთ დანა“.

4 ლაქინური — ხელეურების გრძელ წნელზე გადაკიდება.

5 ქუფე — წნელის დიდი გოდორი.

ელესა და დავიჭიროთ, ვორი ელესიო ჰე,
ელესა და ივრიო, ვორი ელესიო ჰე!

მომღერლები დაიჭერდნენ ყანის პატრონს, გააკრავდნენ ორკაპ ჯოხზე — რატომ თესე და გვაწვალეო და მანამ ჰყავდათ ჯოხზე გაკრული, სანამ იგი არ შეპირდებოდა საჩუქარს.

სამუშაოს შესრულებისას საგანგებო გათამაშების მოწყობა, რომელსაც ახლავს სიმღერა და შესაბამისი ფრაზებიც, ცხადად მეტყველებს შრომის პროცესებისაგან ხელოვნების გამოთავისების ცდებზე.

მესამე ძეგლი „კუჩხიშია“, სადაც ნათლად ჩანს შრომისა და ხელოვნების სინკრეტული ერთიანობა⁶, მაგრამ აშკარადვე იგრძნობა შრომისაგან დრამატული ხელოვნების გამოყოფის სურათი. დრამატული ხელოვნების საწყის საფეხურზე, „ოგამალთან“ ერთად, „კუჩხიშს“ უნდა მიენიჭოს უნიკუმის მნიშვნელობა.

„კუჩხიშის“ („ოსხაპუე“) პირველი აღწერილობა: როგორც ვთქვით, მოგვცა ტეპკოვმა. ძირითადად, ამას ეყრდნობიან შემდგომი ი. ყიფშიძე, ი. ჭავჭავიძე, დ. ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე და სხვა მკვლევარები. მათ ჩანაწერებში ვკითხულობთ:

...ფერხულთა შორის განსაკუთრებული ადგილი ეკავა „ოსხაპუეს“, რომელიც უშუალოდ თან ახლდა შრომის პროცესებს. იგი უკვე გასულ საუკუნეშივე ჰქარგავდა თავის პირვანდელ დანიშნულებას. მას მხოლოდ სამეგრელოს ზოგიერთ რაიონში ასრულებდნენ. „ოსხაპუე“ ისეთი ფერხულია, რომელშიც შიგადაშიგ გარეულია შრომის პროცესები. „ოსხაპუე“ იწყებოდა დღესასწაულების წინა დილას სადმე მინდორში, ან ეკლესიის მოედანზე და მთავრდებოდა იინდისას. შრომა იცვლებოდა ლხინით, ცეკვა-თამაშითა და კვლავ შრომით. „ფერხული“ წარმტაცი სანახაობა იყო. მორთული ახალგაზრდობა, ქალიშვილები და ჭაბუკები, ხელიხელჩაკიდებულნი აკეთებდნენ წრეს, იწყებდნენ სიმღერას, შეხამებულს ორიგინალურ ცეკვასთან. სიმღერის ტაქტით წრე ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ მოძრაობდა. შემდეგ ქალები წრეში შედიოდნენ, ხოლო ვაჟებს ადგილზე ტოვებდნენ. შემდეგ ამასვე იმეორებდნენ ვაჟები. ამ დროს სიმღერა ორ გუნდად, მონაცვლეობით ითქმოდა: ჰანგის ერთ ნახევარს ერთი გუნდი რომ იტყოდა, მეორე ნახევარს მეორე გუნ-

6 ჯ. ჩხეიძე, შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში, „საბჭოთა აკარა“, ბათუმი, 1973, გვ. 52.

7 ი. ყიფშიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 323-324.

დი ჩამოართმევედა და დაამთავრებდა. სიმღერის ასეთ წესს გაწოდ-
ალა, ე. ო. ჩამოართმევა ეწოდებოდა⁸.

ი. ჯავახიშვილს მიაჩნდა, რომ „ეს ფერხისა იმით არის განსაყ-
უთრებული ყურადღების ღირსი, რომ აქ ჭალ-ვაჟის ფერხულის იშ-
ვიათი შემთხვევა გვაქვს დაკული“⁹. ამ იშვიათობაში ძეგლის სიმ-
ველე გამოსკვივის. ლ. გვარამაძის აზრით. „ოსხაპუე“ უაღრესად
საინტერესო სანახაობაა, რომელსც, უეჭველია, ძალიან შორეული
წარსულის გამოხმაურებად უნდა ჩაითვალოს. შესაძლოა, ფერხუ-
ლის საწყისები ეკუთვნოდეს პირველყოფილი გვაროვნული წყო-
ბის ეპოქას...¹⁰

„ოსხაპუე“ ჩვენს ყურადღებას განსაკუთრებით იმ მხრივ იქც-
ევს, რომ იგი წარმოაჩენს განსხვავებულ საფეხურს ნაღურ-შრომა-
სანახაობასთან შედარებით. აქაც, „მკის სიმღერის“ მსგავსად, შრო-
მა და ხელოვნება (ცეკვა, სიმღერა, სიტყვა, მოქმედება) თანაბარ
დონეზე ჩანან. იგი სიმღერისა და საცეკვაო რიტმიკასთან შრომის
პროცესების ორგანული მთლიანობის მაგალითია¹¹, მხოლოდ იმის
ნათლად ჩვენებით, რომ ხელოვნება აღარაა შრომაზე დაქვემდებარ-
ებული.

მსგავსი მოვლენები ხელოვნების განვითარების ტიპოლოგიურ
მხარეს წარმოადგენს. შრომისა და ხელოვნების სინკრეტიზმის ანა-
ლოგიური მაგალითი მოჰყავს გ. პლენანოვს თავის აღიარებულ ნა-
შრომში „უმისამართო წერილები“: „მინდა თქვენი ყურადღება მი-
ვაქციოთ იმას, თუ როგორ წარმოებს სამხრეთ მინდანაოს ერთ-ერთ-
თი მკვიდრი ტომის ბაგობოხების მინდვრების საზოგადოებრივი
დამუშავება. იქ მიწათმოქმედებას ეწევიან ქალებიც და კაცებიც.
ბრინჯის თესვის დღეს ისინი დილაადრიან ერთად იკრიბებიან და
იწყებენ მუშაობას. კაცები წინ მიდიან ცეკვით და რკინის წერაქვს
არკობენ მიწაში. მათ მისდევენ ქალები და გაკეთებულ ფოსოებში

8. Я. Тепцов, Из быта и верований мингрельцев, СМОМПК, 1894,
вып. 18, отд. III, Тб. Кипшидзе И., Грамматика мингрельского (инвер-
ского) языка ..., С. Петербург, 1914, стр. 324-325; Аракчиен, Народная
песня Зап. Грузии, стр. 85-86; ლ. გვარამაძე, ქართ. ხალხური ქო-
რეოგრაფია, „ხელოვნება“, 1957, თბ., გვ. 22-23.

9 ო. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხ-
ები, თბ., „ფედერაცია“, 1938, გვ. 87.

10 ლ. გვარამაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 22.

11 იქვე.

ყრიან ბრინჯის მარცვლებს და მიწას აყრიან. ყოველივე ეს ხდება დიდი ზემოთ“.¹²

ანალოგიურ ფაქტს ლ. გვარამაძე იმოწმებს დალესტნის ლექსების ყოფიდან¹³. რა თავისებურებებს წარმოაჩენს ამ მხრივ „ოსხაუე“?

1. გვაქვს მოქმედება (შრომა, ფერხული), რომელიც გამოირჩევა სანახაობითი შთამბეჭდაობით (ქალ-ვაჟების მორთულობა, ხელი-ხელჩაკიდებული ცეკვა, მუსიკის ტაქტზე აყოლებული რიტმული მოძრაობა მარჯვნიდან მარცხნივ და პირიქით: ასპარეზობა. შეჯიბრი); 2. პატივშია; სიმღერა, რომელიც უსათუოდ დაეყრდნობოდა ლექსს, სიტყვას, შეძახილს; 3. მოჩანს დრამისათვის დამახასიათებელი რეჟიტატიული გაბაასების პლასტი, ე. წ. გამწოლა ნახევარწრეებს შორის. სინქრონულად იგრძნობა მყურებელიც.

თუ ნაღურში მთავარი და აუცილებელი აქცენტი გადატანილი იყო შრომაზე და ხელოვნების ელემენტები (რიტმული მოძრაობა, სიმღერა, სიტყვა) გათანაბრებული ჩანდა საწარმოო საშუალებასთან — თოხთან, აქ მდგომარეობა შეცვლილია. მოქმედების თანმიმდევრობა, თუ მათ პირობითად სურათებად წარმოვიდგენთ, მიიღებს შემდეგ სახეს:

I ს უ რ ა თ ი: მინდვრად გასვლა, ცეკვა-სიმღერა-თამაში.

II ს უ რ ა თ ი: შრომა, რომელიც აყოლებულია მქლოდიისა და საფერხულო მოძრაობის რიტმს.

III ს უ რ ა თ ი: შესვენება, ცეკვა-თამაში, სიმღერა-შეჯიბრი...

IV ს უ რ ა თ ი — ისევ შრომა, აყოლებული სიმღერასა და საფერხულო მოძრაობის რიტმს.

ცხადია, რომ ხელოვნებას (ცეკვა, თამაში, სიმღერა, გარდასახვა) უკვე დაქვემდებარებული მდგომარეობა აღარ უჭირავს. ზგი, რასაკვირველია, კვლავინდებურად ააქტიურებს მშრომელთ, ზრდის სამეურნეო ეფექტიანობას და ამით აკმაყოფილებს უტილიტარულ მოთხოვნილებას, მაგრამ ამ საფეხურზე ხელოვნება აღარაა მხოლოდ და მხოლოდ სამუშაო საშუალების (თოხის) ბადალი ფაქტორი, იგრ უკვე გააზრებულია, როგორც, არა მხოლოდ სამეურნეო-უტილიტარული ფენომენი, არამედ თავისთავადობისაკენ მიდრეკილი ესთეტიკური მოვლენა.

ამგვარად, ერთი მხრივ, „ნაღურზე“, მეორე მხრივ, „ოგამალსა“, „ძველთესულასა“ და „კუჩხიშზე“ („ოსხაუეზე“) დაკვირვება

12. Г. В. Плеханов, Письма без адреса, Сочин. т. XIV, გვ. 58.

13 შტრ.: ლ. გვარამაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 23. იქვე, გვ. 24.

გვაძლევს საშუალებას. გავარჩიოთ ადრინდელი ხელოვნების, ან შემთხვევაში, დრამატული შემოქმედების ევოლუციური გზა, რომელიც ჩანასახის ფორმით წარმოდგენილია სამიწათმოქმედო კოლექტიური შრომის ადრეულ სტადიაზე — „ნადურში“, ხოლო ერთ გვარ განვითარებულ სახეს სამიწათმოქმედო შრომის მომდევნო საფეხურზე შექმნილ სანახაობებში — „ოსხაპუეში“, „ძველთესულაში“, „ოგამალში“ — ავლენს.

დრამის კულტივირების საწყისები

აქამდე განხილულ ყველა ძეგლში საქმე გვექონდა შრომასთან შეხორცებულ ისეთ მოქმედებასთან და მასთან შერწყმულ ისეთ ვერბალურ-მუსიკალურ ფაქტურასთან, სადაც „პერსონაჟები“, მოქმედი პირნი გარკვეულ სამუშაოს ასრულებდნენ. მთოხნელის, მომკელის, მკრეფავის, მჩეჩველისა თუ სხვათა მუსიკალურ-სიტყვიერი დიალოგი განისაზღვრებოდა მხოლოდ თქმითა და ჩამორთმევით (გმწოლლა, ორბუნი, ანტიფონია) და არა კონკრეტული მიზანმიმართული შეპასუხებით, ორთა შორის გასაუბრების, სიტყვა-მიგების ფორმით

დრამატული დიალოგი ჩვეულებრივი დიალოგისაგან იმით განსხვავდება, რომ აქ საქმე გვაქვს „სხვისი პირით ლაპარაკთან“... როლის შესრულებასთან. ეს უკანასკნელი კი ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორია დრამისათვის. დრამის ჩასახვის, განვითარებისა და კულტივირების ევოლუციურ გზაზე ამ გარემოების წარმოჩენას ფრიად დიდი მნიშვნელობა აქვს. საამისო მოვლენები თვით შრომისა და შემოქმედების სინკრეტულ უჯრედშივე შეინიშნება. საილუსტრაციოდ გამოდგება ლაზური, ნაწილობრივ, ქობულეთის ნადურების პლასტები. „თუ ნადში შეყვარებული ქალ-ვაჟი იმყოფება გადმოგვეყვს ზ. თანდილაეა, — მამაკაცთა კორიფე ვაჟის მაგივრად თხზავს ლექსს და მამაკაცთა გუნდი მას სიმღერით ასრულებს. ქალთა კორიფე ასევე თხზავს საპასუხო სტროფებს ქალიშვილის მაგივრად და სიმღერითვე ასრულებს ქალთა გუნდი. მოტრფილნი ქალ-ვაჟი ნადში სიმღერის დროს ერთმანეთს აშკარად არ უპირისპირდება. მაგრამ გუნდების შიერ ურთიერთშორის ნათქვამი სიტყვები შეყვარებული ქალ-ვაჟის ნათქვამს გულისხმობს, მათ სურვილებს, განცდებს და მისწრაფებებს გამოხატავს. „ნოდერიქ ყოროფელი ბიჭი და კულანიში პიჯითე ღარღალაფს“ („ნადი შეყვარებული ქალ-ვაჟის პირით ლაპარაკობს“). აი მაგალითიც:

ბ ი ჯ ე ფ ე — ჰეამო, ჰეამო, რაკანის ქეშათანუ
ჰეამო, ჰეამო, თუთა მარაშინაში!

კ უ ლ ა ნ ე ფ ე — ჰეამო, ჰეამო, მუ ლოდაფ ია თუთა,
ჰეამო, ჰეამო, სი ვარ მეგოთანაში!

ბ ი ჯ ე ფ ე — ჰეამო, ჰეამო, ერთელი მა ქომომჩი.
ჰეამო, ჰეამო, მარქველეფე ობაში!

ჰ უ ლ ა ნ ე ფ ე — ჰეამო, ჰეამო, სი მარქველი მუ ლოდაფ.
ჰეამო, ჰეამო, ჭკომი ლუყუ ხარხაში¹⁴.

ვ ა ჟ ე ბ ი — ...მთვარემ მარიობისამ
გორზე ამოანათა!

ქ ა ლ ე ბ ი — .. რალად გინდა ის მთვარე,
შენ თუ არ მოგანათა!

ვ ა ჟ ე ბ ი — ... ერთი ჩემთვის შოგეცა
კვერცხი რომ გაქვს უბეში!

ქ ა ლ ე ბ ი — ...შენ რად გინდა ის კვერცხი,
ფხალი ჭამე უხეში...

ჩვეულებრივ, ნადურ შრომაში შენიშნული დრამატული პლა-სტებისაგან განსხვავებით, აქ საქმე გვაქვს ახალ თვისებრივ მოვლენასთან — „ნადი შეყვარებული ქალ-ვაჟის პირით ლაპარაკობს“... ესე იგი ვაჟი კორიფე და მისი „მებანეები“ შეყვარებული ჭაბუკის როლს ასრულებენ; ქალი კორიფე და ქალთა გუნდი კი — ქალწულის როლს. დიალოგი კონკრეტულია და მიზანმიმართული; გაწოდლა, ორბუნი, ანუ ორპირული სათქმელები, რომლებიც „ნადურში“ კითხვა-მიგებიდან არ გამოძდინარეობენ და უბრალოდ სიტყვის (მუსიკალური ფრაზის) ჩამორთმევით კმაყოფილდებიან, შეიცვალა „სხვათა სათქმელის თქმით“... დრამატულ შემოქმედებაში თანდათან იჩინა თავი თავისთავადობის ტენდენციებმა. ლაზური ნადურის მაგალითი შეიძლებოდა შემთხვევით ან კერძო მოვლენად ჩათვლილიყო და მას განზოგადების ძალა არ მინიჭებოდა, რომ ასეთივე მოვლენას არ ვხედავდეთ სხვაგანაც. ქობულეთურ ნადურში შემჩნეულია როლის შესრულების მსგავსი მაგალითი.

ერთ-ერთი მთქმელი გადმოგვცემს: „თუ შესადილეს დაინახავდნენ, რომ ას მეტრში მიდის. სადილის სიმღერა-შიაირობა სხვანაირად იყო. ოცდახუთი კაცის სადილის მოტანას რვა ქალი მაინც

¹⁴ ზ. თ ა ნ დ ი ლ ა ე ა, ლაზური ხალხური პოეზია, „საბჭოთა აპარა“, 1972, გვ. 27-32.

უნდოდა. იმათ გასაგონად ნადი დეიწყებდა. ის ქალები იქიდა¹⁵
ეტყოლნენ:

ნ ა დ ი — დედამთილს¹⁵ თუ სიძე უყვარს,
ქი მოვიდა სადილობა.

ქ ა ლ ე ბ ი — დიახ, უკვე მოვბრძახდებით,
შემშვენის დედამთილობა.

ნ ა დ ი — სადილი კაა უნდა იყოს,
სიძეს უნდა კადრულობა.

ქ ა ლ ე ბ ი — სიძეს ულვაში ამშვენებს
და წელში გამართულობა.

ნ ა დ ი — სადილს პატივი არ უხდა;
არც ზედმეტი ქართულობა.

ქ ა ლ ე ბ ი — სუფრას შერბეთი უნდება,
ჯამ-ჭურჭელის მორთულობა.

ნ ა დ ი — მაშინ სიძეც მობრძანდება,
მადით იცის მირთმულობა¹⁶.

მესადილეების ნადთან გუნდური გაბაეკრება ძირძველი შოგლ
ენა უნდა იყოს. ნადური შრომა-სანახაობის III სურათში მესა-
დილეთა გამოჩენა მოიცავს როლის შესრულებას, მსახიობური ვა-
დასახვის კვალს:

„ყანას უახლოვდებიან სადილის მომტანნი (მესადილეები).
აქეთ-იქით იცქირებიან, თითქოს არ იციან, სად არის ყანა. ხელეზ
შუბლთან მიაქვთ, თვალებს აცეცებენ, თან ნელი ხმით იწყებენ:

I მ ე ს ა დ ი ლ ე — ჰოდოია!

II მ ე ს ა დ ი ლ ე — ჰოდოა, ჰოდოი, ჰო, ჰო, ჰო;

ნადი — (დაბალი ხმით) ჰო, ა...

მ ე ს ა დ ი ლ ე ნ ი — ჰოდო დოია, ჰოდოია!

ნ ა დ ი — (დაბალი ხმით) ჰო, ა...

I მ ე ს ა დ ი ლ ე — ჰოდო. იო, ვო; ჰოო, ჰოოო, ვოო, ოოო.

II მ ე ს ა დ ი ლ ე — ოდის ვოდო, იადო ვოდოა.

მ ე ს ა დ ი ლ ე ნ ი — (ერთად) ოდოია და დიდოია, ბერგის ქიმ-
წურქი, გიგოია!

ნ ა დ ი — ვოჰო, რირო, ოჰოო, ოდოია.

¹⁵ დედამთილი სიდერს ნიშნავს აპარა-გურიაში.

¹⁶ ე. დ ა ვ ი თ ა ძ ე, აპარული ფოლკლორი, 1978, გვ. 114. მსგავსი ჰგვღ-
ზემოთ განხილული „ხერტლის ნადი“. იქვე, გვ. 109.

მესადილენი — (თანდათან უახლოვდებიან ნადს) — ოდო, ოდოია, დო!

ნადი და მესადილენი — (ერთხმად. დისტანციით) ჰო, დო, ოდოია, და ვორი რა ვო ჰო. ვო!

მესადილენი — (შემოდინ ყანაში, მოდინ ნაპირთან) ჰა, აა, ააა, ჰაა!

ნადი — ჰო, ჰო, ჰო!

მესადილე — წანას ხოლო თქვან ხონარი

საქუთას დო ბარგუას.

ყველანი — (ერთად) ოდოია, ოდოია ოდოია! 17

მოტანილ ამონაწერებს თუ ღრმად დავაკვირდებით, ვფიქრობთ, ეჭვს არ გამოიწვევს ის გარემოება, რომ საქმე გვაქვს მოვლენის განსახიზვერებასთან. გარდასახვის ფაქტთან, როლის შესრულებასთან ანუ „სხვადქცევის“ მომენტებთან. საგულისხმოა, რომ ამ ამონაწერების მიხედვითაც უკვე წარმოჩინდება დრამის კულტივირების საწყისი საფეხურები. მაგალითად, ხუბულავასეული აღწერილობა თავისი მუსიკალურ-ვერბალური ფაქტურით, დიალოგის ადრინდელი ფორმით (სადაც საქმე გვაქვს ჩამორთმევასთან და არა კითხვა-მიგებასთან), გაქვავებული სიტყვებით (ჰოდო, ოდო, ოდო, ვოდო, დიდოაა, ვორერო, რირო და ა. შ.) ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ იგი ახლოა იმ საწყის საფეხურთან, როცა დრამატულ სანახაობაში თვისებრივი გარდაქმნა აღინიშნა — შრომის პროცესშივე სათავე დაედო მხატვრულ იმპულსებს „სხვადქცევის“, როლის შესრულების, მოვლენისადმი „სახის მიცემის“ მომენტებს. ე. ი. მეგრულ ნადურში შემონახულია „სხვადქცევის“ შედარებით ადრინდელი პლასტი. იგივე მომენტი განვითარებული სახითაა წარმოჩენილი ქობულეთურ ნადურში, აქ უკვე მესადილენი და ნადის წევრები გამოკვეთილი კითხვა-მიგებით, „სუფთა“ დრამატული დიალოგით ეპასუხებიან ერთმანეთს და ქმნიან სანახაობით სიტუაციას და სახისმეტყველებითს იერს. „სხვადქცევა“ უკვე ხელშეისახებია, სახეზეა როლის შესრულების არა მკრთალი გამოწეუქი, არამედ აშკარა ფაქტი — მესადილენი დედამთილის (სოდედრის) როლს წარმოსახავენ, მენადენი სიძის სახეს ჰქმნიან... ❖

ლაზურ ნადურში კი, მიუხედავად უძველესი და ახალი პლასტიკის თანარსებობისა, დრამის კულტივირების უკვე ისეთი მიმენ-

17 მთქმელი პოლიკარპე ხუბულავა, ფ. არქ. № 289, გვ. 57-114. გ. ჰელიძე, დრამატული ელემენტები ნადურ შრომა-სანახაობაში, ფოლკლორის თეორია და ისტორია, 1979, გვ. 141-142.

ტია წარმოჩენილი, შეგვიძლია ვთქვათ, ხელთა გეაქვს მცირე მოცულობის ხალხური პიესა, რომელიც ყანაში იდგმებოდა...

საქმე ისაა, რომ აქ უკვე თვისებრივად განვითარებული საფუხური შეიგარძნობა.

ზემოთ მოხმობილ პირველ (შეგრულ) და მეორე (ქობულეთურ) ნაღურებთან შედარებით, ლაზურ შრომა-სანასაობაში წინ გადადგმულ ნაბიჯად გვეჩვენება ის ფაქტი, რომ დაშლილია გუნდური სინკრეტიზმი, დიალოგები იმართება არა გუნდებს შორის ან გუნდის წევრსა და გუნდს შორის (მესადილენი და ნადი, ქალები და ნადი). არამედ შეყვარებულ გოგოსა და ბიჭის როლების შემსრულებელთა შორის. საგუნდო დიალოგი „სამეტყველო დიალოგად“ ვითარდება.

ხაზგასმას მოითხოვს ის გარემოებაც, ქობულეთურ და ლაზურ ნაღურებში თავს იჩენს ყოფითი სინამდვილე — „სიძე-დედამთილიანი“ და „ქალ-ვაჟიანი“.

შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დრამატული შემოქმედება, რომელსაც შრომისა და ხელოვნების სინკრეტიზმში დაედო სათავე, იქვე განიცდის კულტივირებას და აკლენს ერთგვარ მიდრეკილებას — ჩამოყალიბდეს მხატვრულ გვარად.

პართალი იყო ე. მელეტინსკი, როცა ამბობდა:

«Если трудовая практика и подготовила искусство, то отрыв от самих процессов труда, был необходимой предпосылкой развития искусства как особой творческой деятельности, отражающей и одновременно преобразующей действительность».

რწმენისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი, ვაზიური ღრამა, მისტიკა, საწმინვეშულებო ღრამა

ცნობილია, რომ ადამიანის ცხოვრება, მისი პირველყოფილი ურთიერთობა სამყაროსთან, სამეურნეო პროცესთან, ჰავორც ვ. ი. ლენინი იტყობდა: „არ არის უბრალო, უშუალო, სარკინებრმკვდრული აქტი, არამედ რთული, გაორებული, მიხვეულ-მოხვეული აქტია, რომელიც შეიცავს ცხოვრებისაგან ფანტაზიის გაფრინის შესაქლებლობას, აბსტრაქტული ცნების, იდეის ფანტაზიად (საბოლოო ანგარიშით — ღმერთად) გადაქცევის შესაძლებლობას“.

(და ამასთან, შეუძინვეელი, ადამიანის მიერ შეუცნობელი გადაქცევის:“ შესაძლებლობას! (ხაზი ჩვენია,—გ. ჭ.). „ყოველად ელემენტარულ ზოგად იდეაში არის ფანტაზიის ერთგვარი ნაგლეჯი“², რასაც ადამიანი მიჰყავს იმ აუცილებლობამდე, რომ ცხოვრებას კარნახით ფანტაზია აამოძრავოს. ეს გარემოება კი ზებუნებრივი ოცნების, ირეალური აზროვნების წყაროა უკვე, რაც განპირობებულია იმით, რომ ადამიანი არ დაკმაყოფილდა მარტო სამუშაო პრაქტიკით, შრომის ნაყოფიერების გაზრდის საშუალებებზე ფიქრში ჩართო ფანტაზია და მივიდა იქამდე, რომ შრომის პროცესებს შრომითი მაგიური ქმედება დაუკავშირა. ამიერიდან სამეურნეო საქმიანობას დაემატა, უფრო სწორად, წინ წაუძღვა, ნადირობის მაგიური გააზრება, რასაც მოჰყვა მთელი რიგი საწესო მოქმედებანი.

ადამიანის ცხოვრებაში, როგორც ვთქვით, თავი გამოავლინა ფანტაზიამ. ფანტაზია კი „უაღრესად ძვირფასი ნიჭია“. აღმოჩენების წყაროა, „უღიდესი ღირებულების თვისებაა“³ ოცნება, წარმოდგენა, წარმოსახვა, რეალური და ირეალური მოვლენების შერწყმა-ვამთახვავა ადამიანის მოღვაწეობაში შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის გარანტია უკვე. როცა ადამიანს „იდეის ფანტაზიად გადაქცევის შესაძლებლობა“ მიეცა, ამით საფუძველი მოუშადა და თხზვას. შრომითი პრაქტიკის სამონადირეო სტადიაზე დრამატულმა შემოქმედებამ განვითარების გარკვეული პერიოდები განვლო.

1. შ რ ო მ ი ს ა და შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ს ი ნ კ რ ე ტ უ ლ ი პერიოდი. როცა ნადირობის პროცესშივე იმუშაებენ ადამიანები შრომის ამ სახეობის შესრულების ოსტატობას, ეუფლებიან ნადირზე გამარჯვების ხერხებს: მოქნილობას, ხტომაში სისწარტეს, მიშბამელობას (მოძრაობაში, ხმაში), „ნადირადქცევის“ ჩვევებს ანუ მოვლენისადმი „სახის მიცემის“ მანერებს. რაც უკვე დრამატული გარდასახვის ჩანსახოვან სურათს ქმნიდა.

2. შ რ ო მ ი ს ა (ნ ა დ ი რ ო ბ ი ს) და შ ე მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს ს ი ნ კ რ ე ტ ი ზ მ ი დ ა ნ გ ა ნ დ გ ო მ ი ს პ ე რ ი ო დ ი, როცა სამონადირეო პროცესს წინ გაუსწრო მხეცთან მოსალოდნელი შეხვედრა-მოქმედების სასინჯმა მოქმედებამ, ე. წ. მონადირულმა „რეპეტიციამ“, რაც, ფაქტიურად, მიუხედავად თავისი წმინდა უტილატურული გააზრებისა, იყო შემოქმედებითი აქტი — ნადირობის სცენის „დადგმა“.

1. ვ. ი. ლენინი, ლიტერატურის შესახებ, სახელგამი, თბ., 1945, გვ. 4.

2. იქვე.

3. იქვე.

ნადირთან შეტევის წარმოსახვა-ჩვენება. „ნადირისა“ (ფიტული ქანდაკი) და მონადირის „როლების“ გამოცალკევება-შესრულებ-რომელიც მიზანდასახულობითა და მოქმედების შინაარსით წმინდ-რეალისტური მოვლენა იყო.

3. შრომის (ნადირობის) მაგიური გარდასახვის პერიოდი. ამ დროს სამონადირეო წვრთნა-რეპეტიცია გადად-უქვე რიტუალურ ცერემონიალში. ნადირის ფიტულის (ქანდაკი) გარშემო მიმდინარეობს არა ვარჯიში, არამედ საწესო-მაგიური ქმე-დება. აქაც ნადირის მოკვლის იმიტაციასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ მოქმედების მიზანი და შინაარსი თავიდან ბოლომდე მისტიკურია; იგი საზრდოობს მაგიური რიტუალების ცნობილი დევიზით — „მსგავსი იწვევს მსგავსს“. ე. ი. ნადირის მოკვლის ცერემონიალს მიზანია ნადირის გულის მოგება და მისი ადვილად დაუფლება.

სამეურნეო საქმიანობამ განაპირობა რა ადამიანში ფანტაზიის ამოძრავება, მას მოჰყვა ნადირობის მაგიური სცენების გამართვა. ე. ი. რეალური „ცხოვრებიდან ფანტაზიის გაფრენით“ მივიღებ შრომის პრაქტიკიდან არეკლილი მაგიური სურათი.

მაგიური ძალა მიეცა, სიტყვასაც (გადაცემა, შელოცვა).⁴ თუ შრომისა და შემოქმედების სინკრეტოზმის პირობებში სამეურნეო პრაქტიკა და დრამატული ქმედებანი ერთობლივად, შერწყმულად და დაუნაწევრებულად მიმდინარეობდა, მაგიურ-საწესჩვეულებო საფეხურზე უკვე სახეზეა არა შრომა, არამედ შრომას მიმსგავსებ-ული მოძრაობანი, ნადირის მოკვლის, ხენა-თესვის, მკის, მწყემსგ-ის, ყურძნის კრეფის, მკვდლობის იმიტაციური წარმოსახვანი და ჩვენებები, რაც უკვე თავისთავად როლის შესრულებას, ასახვას ჰგავს. მაგიურ-საწესჩვეულებო ფოლკლორში დრამატული პლასტ-ების ძიება აუცილებელია. მათ პირობითად, მაგიურ დრამას და საწესჩვეულებო დრამას ვუწოდებთ.

მაგიური დრამა

როგორც ცნობილია, ისტორიის საწყის პერიოდში კაცობრიო-ბას არაეითარი რელიგია არ გააჩნდა. რწმენები წარმოიშვა საწარ-მოო ძალებისა, და საზოგადოების განვითარების იმ საფეხურზე-როცა აღმოცენდა გვაროვნული წყობილება. ამ სტადიაზე უმუშაე-დება ადამიანს დამახინჯებული და ფანტასტიკური წარმოდგენებს პრიმიტიული კომპლექსი სამყაროში არსებული მისთვის ჯერ გა-

4 შდრ. მ. კოსვენი, დასახ. წიგნი, გვ. 174.

მზოუნობი საიდუმლოების შესახებ. ამ პრიმიტიულ კომპლექსს აკვებავდა ადამიანის პირველყოფილი შეხედულებანი: ანიმიზმი, ტოტემიზმი, წინაპართა კულტი, მაგია და მათგან წარმოშობილი ბუნების კულტის, „ბუნების სულთა“ ვეებერთელა გუნდი. — დე-დამიწის, ტყის, წყლის, მთების, სხლის და სხვათა გასულდგმულე-ბული წარმოდგენები. რადგან ადამიანი იმხანად გარემომცველი ბუნებიდან თავისთავს ვერ გამოჰყოფდა და ბუნების ძალებს, ცა-ლკეულ მოვლენებს ისეთ უნარსა და შესაძლებლობას ანიჭებდა, რაც მარტო ადამიანისათვის იყო დამახასიათებელი, ამიტომ, ბუნ-ებრივია, იგი სამყაროში მოქმედ მოვლენებს ანთროპომორფულად წარმოსახავდა.

ე. ი. ადამიანი, სამყაროს ემპირიული ქვეტიდან, გადადის მის მითოლოგიურ-ფანტასტიკურ „შეცნობაზე“. ეს გარემოება აისახა ცალკეულ მოქმედება-საქციელში. თუ იგი პირველ ხანებში, მაგა-ლითად, ცხოველს წარმოიდგენდა ისე, როგორც ხედავდა და ქვაზე ნატურალური სახით გადაჰქონდა, ან ძერწავდა ისე, როგორც იყო ცხოველი სინამდვილეში. ფანტასტიკურ „ქვეტიანზე“ გადასვლის შემდეგ, სამყაროს ძალებმა და მოვლენებმა ადამიანის თვალსა და წარმოდგენაში დაკარგეს ემპირიულ-რეალური შინაარსი და იქცნ-ენ ფანტასტიკურ სახეებად, ურჩხულებად, დევებად, მფრინავ რა-შებად. გველეშაპებად, ბუმბერაზებად და ა. შ. ამის მაგალითია სახვითი ხელოვნების უძველესი ძეგლები და სიტყვიერი ხელოვნე-ბის ნიმუშები (მითები, ფანტასტიკური პროზა).

როცა ადამიანმა სინამდვილეში მოცემული სამყარო და მისი ძალები „ალიქვა“ ზებუნებრივ ფორმაში, თითოეულ მათგანს მიაწერა არარსებული თვისება. ცას, ტყეს, წყალს მისცა ფანტასტიკ-ური, მაგრამ მაინც ანთროპომორფული სახე, ამით მან ფაქტიური სინამდვილიდან „ფანტაზიის აფრენით“, როგორც იტყოდა ვ. ი. ლენინი: შექმნა ახალი სინამდვილე, წარმოსახვითი სინამდვილე. რაც თავის დროზე გარკვეული შემოქმედებითი აქტი იყო და აქე-დან გამომდინარე — ესთეტიკური მოვლენა. თავყანისცემის ფაქტ-ორმა მოითხოვა რიტუალური ცერემონიალები, რომლებიც უპირ-ატესად ანალოგიების პრინციპით წარიმართებოდა.

ან ა ლ ო გ ი ე ბ ი პირველყოფილი ქმედებანია, რომელშიც იმთავითვე გამოვლინდა მოქმედების სანახაობითი მხარე, სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით ხმარების პრიმიტიული ჩვევები. მოძ-რაობის რიტმი, გამოძეტყველება, პლასტიკა. საგულისხმოა, რომ

ანალოგიების „კანონით“ შესრულებული მოქმედებები ერთ ადგილზე არ შეჩერებულა, თავდაპირველად ანალოგიები ხშირად უშუალო და პირდაპირი ყოფილა. მაგალითად, საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში „ბოსლომისას“ სრულდებოდა ცოლის მიერ ქმრის „მოკოტრების“ რიტუალი, რაც ცოლქმრული ურთიერთობის სინულიციას წარმოადგენდა. მაგრამ ადრეულ ეპოქაში „მოკოტრება“ იმიტაცია კი არ იყო თურმე, არამედ კერასთან დაოთხილი ცოლ-ქმარი ნამდვილად ამყარებდა სქესობრივ კავშირს, რათა ანალოგიური მოქმედება გამოეწვია ბუნებასა და შინაურ ცხოველებში⁶, ამით კი წვიმის მოყვანის ან პირუტყვის გამრავლების უტილიტარულ იდეას უწევდნენ „სამსახურს“. ე. ი. ანალოგიურ ქმედებაში გამოიყოფა საფეხურები: უშუალო ანალოგიები და გაშუალებული ანალოგიები. გაშუალებულ მადიური ქმედებანი უკვე პირველყოფილ ქმედებათა განვითარებული სახეა, გამოსაწვევი მოქმედების წარმოსახვაა, გამოსაწვევი მოვლენისათვის სახის მიცემაა, როლის შესრულებაა (ცოლქმრული ურთიერთობის განსახოვნება), რაც უკვე შემოქმედებით აქტსა ჰგავს თავისთავად.

ფაქტიურდ პირველყოფილი ანალოგიებით იწყება მაგიური დრამა.

მსოფლიო კულტურის მკვლევართა ნაშრომებში ხაზგასმულია ანალოგიების გზით ადამიანთა მოქმედების მაგალითები, რაც ტიპოლოგიურად იდენტურია სხვადასხვა ხალხში. ამ მხრივ, საქართველო კლასიკური ქვეყანაა, რამეთუ მას შემონახული აქვს კაცობრიობის კულტურისა და აზროვნების თითქმის ყველა საფეხურის მაგიური ქმედებანი. ანალოგიები არაერთგვაროვანია თავისი შესრულების დროის (კალენდარული და არაკალენდარული), ადგილისა და დანიშნულების (თემობრივ-ლოკალური, ზოგადქართული) მიხედვით. არარეგლამენტური ცერემონიალებია: ამინდის მართვა, ტაბუ-აკრძალვები, მავნებელთა და ავსულთა საწინააღმდეგო რიტუალები, სამეურნეო-აგარარული, საოჯახო-საწესო, სამკურნალო-პროფილაქტიკური და ა. შ. ქმედებანი, რომელთა შესრულებისათვის არაა დაკანონებული გარკვეული დრო და რიცხვი. საილუსტრაციოდ შეიძლება დასახელდეს წინასამონადირეო და ნადირობის პროცესთან დაკავშირებული ჩვეულებები, აგრეთვე „ლანარობა“, „კოხინჯრობა“, „ბატონები“ (ავადმყოფობისადმი მობოდიშება) და სხვ.

6 ვ. ბარდაკელიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, საქ. მეც. აკადემიის გამომცემლობა, თბ., 1953, გვ. 97.

ასახელებენ მეორე რიგის კალენდარულ საწესო მოქმედებებს; როგორცაა ბზობა, ყველიერი, ჭონა, აღდგომა, შეიდმამისობა, ელიობა, მარიამობა, ბოსლობა, ხეხუჯობა, გიორგობა („თეთრიგიორგობა“). იხინჯობა, ლაშარობა, პირქუშობა. კოპალა-იანსარობა, ლომისობა, სამებობა, ვარძიობა, ბარბარობა და-მისთანანი.

თითოეულის შესრულებაში, მეტნაკლები სისრულით, სინკრეტულად წარმოდგენილია ხელოვნების ჩანასახოვანი ფორმები: სიმღერა-მუსიკა, ცეკვა, სიტყვიერება, დრამატული პლასტები.

წარმოდგენილ საწესო ქმედებათა რიცხვმრავლობა დღის წესრიგში სვამს მათი კლასიფიკაციის საკითხს. დრამატული ხელოვნების პოზიციებიდან, ჩვენი დაკვირვებით, მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, თუ რამდენად ავლენს დრამის ნიშანთვისებას ესა თუ ის დასახელებული ცერემონიალი, ამავე დროს. ვასათვალისწინებელია საწესო ქმედებათა დარგობრივი მხარე, მოსი სამეურნეო-აგარარული, საყოფაცხოვრებო, საკულტო, პროფოლაქტიკური თავისებურებები. აქედან გამომდინარე, ჩვენ შევეცადეთ შეგვეჩია და გავვიანალიზებინა ის ძეგლები. რომლებიც მეტნაკლებად, მაგრამ თვალნათლივ. წარმოგვიდგენენ მაგიური დრამის ტიპიურ სურათს. წინ წამოვიწიეთ შემდეგი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ძეგლები:

1. სამონადირეო რიტუალი — „დათვის მოკვლა“, „ვეფხვის დაჭირება“.

2. სამიწათმოქმედო, ტაროსის ცერემონიალი — „ლაზარობა“.

3. სამესაქონლეო — საოჯახო წეს-ქმედება — „ბოსლობა“.

4. შინასამრეწველი, სახელოსნო მაგია — „ხეხუჯობა“.

5. სამკურნალო-პროფილაქტიკური — „ბატონები“ („ია. ბატონეფი“).

წარმოდგენილი ძეგლებით, რასაკვირველია, არ ამოიწურება მაგიური ფოლკლორის „დრამატული“ რეპერტუარი. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს შელოცვები, ტაბუ-აკრძალვები, სულის გადმოსვენება, სულთა ფენა (ლიფანალი), წყევლა-შეჩვენებანი, დალოცვა-ვედრებანი, სამეურნეო და საყოფაცხოვრებო მაგიები, მაგრამ დრამის ტიპიური, პირველყოფილი არსი, მისი ბუნება, გარდასახვითი ხარისხი, ესთეტიკური ნიშანი, ჩვენი ფიქრით, დასახელებულ ძეგლებში რელიფიურად ჩანს. მათში ასახულია რეალური სინამდვილის სხვადასხვა სფერო: სამეურნეო პროცესები (ნადირობა, მიწათმოქმედება, მეცხოველეობა, ხელოსნობა), საყოფაცხოვრებო პრაქტიკა, სახალხო მკურნალობა და სხვ. თითოეული ნაჩვენებია დრამატულ ფორმაში (ინსცენირება-იმიტაცია), რაც, არათუ ზოგადქა-

რთულის, საზოგადო. მაგიური დრამის ისტორიულ-ტიპოლოგიურ კონტურებსაც წარმოაჩენს.

ამდენად, მაგიური დრამის თავისებურებათა დასადგენად, ძირითადად, ზემოთ ნახსენები ნიმუშებით შემოვიდარავლავით. უნდა დავძინოთ ისიც, რომ „ლაზარობის“ გარდა სხვა დასახელებული ძეგლები, როგორც დრამატული პლასტების მომცველი ერთეულები, დღემდე თითქმის არაა შესწავლილ-განხილული.

სამონადირეო მაგიური დრამა

მაგიური მოქმედების ნიმუშები დრამატული აქტებია. ქართულ ფოლკლორულ ყოფაში სამონადირეო მაგიური ცერემონიალები თითხე ჩამოსათვლელი როდია. ჩვენს ეთნოგრაფიასა და სიტყვიერებას უამრავი მასალა მოეპოვება, სადაც ასახულია ნადირობასთან დაკავშირებული საწესო ქმედებანი და შექმნილია პოეტური შედევრები, მათ რიგში ყურადღებას იქცევს ბიზონისა და დათვის ცეკვასთან ტიპოლოგიურად ახლოს მდგომი ორი ნიმუში: „დათვის მოკვლა“, რომელიც ქორეოგრაფიულმა ხელოვნებამ შემოგვინახა. და „ვეფხვის დატირება“, რომელიც ეთნოგრაფიულმა ყოფამ დაიცვა. ორივე ძეგლი მაგიური დრამის ნიმუშად გვესახება.

„დათვის მოკვლა“. მთქმელი გადმოგვცემს: „ძაბრალეს“ და „ჩაგუნას“ (სიმღერასა და ცეკვას) ასრულებდნენ ჯარობის ანუ ჯარალუას დროს... ერთ-ერთი მოცეკვავე იწყებდა ასე: „ჰოი. ძაბრა. ძაბრალე“... წრეში ეგდო ქუდი, რომლის გარშემო ტრიალებდა მოცეკვავე-მომღერალი ტრახანით. მე ხშირად მინახავს სხვაგვარადაც: დათვის ტყავისაგან გაკეთებულ ფიტულში ჩასვამდნენ 8-9 წლის ბავშვს, რომელიც მოძრაობდა წრის შიგნით დათვივით, ბურტყუნებდა, დასდევდა და აშინებდა მოცეკვავეებს. მოცეკვავე შეძახილით უხტებოდა განზე. შეძახილითვე შეერკინებოდა ცივი იარაღით, ხან გაეჭეოდა... ბოლოს მოცეკვავე წააქცევდა. „დათვის“ ვითომ მოკლა იგი⁷.

7. სალიას აზრით, „ძაბრალესა“ და „ჩანსულოში“ შემონახული „ქუდი“; რომლის გარშემო ტრიალებს მთელი მოქმედება, თავდაპირველად ნადირის ფიტული უნდა ყოფილიყო, ხოლო ცეკვა — ამ ფიტულისადმი მიძღვნილი რიტუალური ცერემონიალი. ეს დაეკვება არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული. ამჯერად კი ჩვენ-

7. მასალა ჩაგვაწერინა წალენჯიხელმა ლობჯარმა ვლადიმერ სალიამ 1976 წლის სექტემბერში. იხ. ფ. არქ. № 293, გვ. 128.

8. იქვე.

ათვის საინტერესოა ამ ფერხულების კონკრეტული პლასტი — „დათვის მოკვლა“⁹.

„დათვის მოკვლა“ იმდენად პოპულარული სანახაობა ყოფილა, იგი წალენჯიხის გუნდს რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზეც კი შეუსრულებია 1938 წელს. „იმ გუნდში, — გადმოგვცემს ვ. სალია, — მზე ვმღეროდი, „ძაბრალეს“ ცეკვადა მიშა ზარქუა, დათვის როლს ასრულებდა მისი ბიძაშვილი — პატარა ბიჭი (სახელი არ მახსოვს)¹⁰. მთქმელი იმასაც დასძენს, რომ დათვის ფიტულის გამოყენება სულაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი, „ჩვენს სოფელში — ლაჩაში. რელიეფის თავისებურების გამო, დათვზე ნადირობა ძველ-ათაძველი ხელობა იყო“¹¹.

„დათვის მოკვლა“ ქართულმა ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიულმა ყოფამ ცეკვის სახით მოიტანა ჩვენამდე. ადრე, ალბათ, იგი ისეთივე მაგიური რიტუალური ქმედება უნდა ყოფილიყო, როგორცაა ხენა-თესვის იმიტაცია „ლაზარობაში“, მკედლობის იმიტაცია „ხეხუჯობაში“ და სხვ.

დათვზე ნადირობის მოტანილი ინსცენირება, თუ ყურადღებას არ მივაქცევთ მის ქორეოგრაფიულ საფანელს, ნათლად წარმოსახავს ნადირობის მაგიურ აქტს, რომლის თავდაპირველი საფუძველი ნადირობის რეპეტიცია უნდა ყოფილიყო. ასე მაგალითად, გამოქვაბულში ნაპოვნია თიხისაგან გაკეთებული ლომების, დათვების, ცხენების ქანდაკებები, რომლებსაც ატყვია შუბის დარტყმის კვალ-მკვიცდება. რომ მონადირეები სანადიროდ გასვლამდე ცხოველთა ფიტულებზე შუბის ან ისრის ტყორცნაში ვარჯიშობდნენ.

„სათრანგეთის პალეოლითურ გამოქვაბულში, — წერს ნიკოლსკი თავის „პირველყოფილ კულტურაში“. — ბიზონის გამონახულების გარდა, აღმოჩენილ იქნა ორი პატარა ქანდაკება. — დედამამალი ბიზონი. გარდა ამისა, მიწის იატაკს მოცეკვავე ადამიანების ფეხის კვალი აჩნდა“¹².

ანალოგიური ფაქტები საქართველოშიც დასტურდება. ბ. კუფტინის დაკვირვებით, თრიალეთის „ვერცხლის სარწყული ძველი, მონადირული ყოფა-ცხოვრების ტრადიციებს წარმოადგენს. მისი კედლები გარედან მთლად თავიდან ძირამდე დაფარულია ტყის

9 „დათვის მოკვლა“ პირობითი სათაურია.

10 იქვე.

11 იქვე.

12 ციტატა მოგვცემს ვ. ფრიჩეს წიგნის („ხელოვნების სოციოლოგია“) ქართული თარგმანიდან, „ფედერაცია“, ტფ., 1931, გვ. 21.

ნადირთა უფაქიზესი ჰედური გამოსახულებით. აქ მშვენივრად გამოიხატება ირმები, შვლები, მელიები, ქურციკები, ტახი, თხები და ხარი ხეებს შორის გამოხატული, თავისებური ნატურალიზმით გადმოცემულ პოზებში. ზოგიერთს მკერდში ისარი შესობია,¹³ ე. ი. საქმე გვაქვს სამონადირეო მაგიური დრამის — ნადირობის „რეპეტაციის“ — დამადასტურებელ დოკუმენტთან, რომელიც სპეციალისტთა აზრით, ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულს განეკუთვნება.¹⁴ ნადირობის „რეპეტაცია“ უნდა ჩაითვალოს სამონადირეო პრაქტიკიდან გამოყოფილი დრამატული გარდასახვის რეალისტურ ეტაპად, როცა მოქმედება მიმსგავსებულია ნამდვილ პროცესს და არ მოიცავს მისტიკურ პლასტს, იდეითა და შინაარსითაც იგი რეალისტურ-უტილიტარულია, ხოლო. როგორც ვიცით, აზროვნებაში მაგიური ტალღის შემოღწევამ, მონადირეობასთან დაკავშირებული რეალისტური ქმედებანი (ნადირობის პროცესთან შერწყმული „სხვადაქცევის“ მომენტები, წინასამონადირეო რეპეტაციები) მისტიკურ რელსებზე გადაიყვანა, ეს მოხდა თანდათან... ჭერ ადამიანი ცხოველს ძერწავდა და ხატავდა იმ მიზნით. რომ მასზე ევარჯიშა შეზისრით და ამით მიეღწია წარმატებისათვის, მერე მას შეეკმნა რწმენა. რომ თუ იგი ნადირს დახატავდა ან გამოძერწავდა ისარგავრილს. აღვილად დაეუფლებოდა მას. ცხოველზე ზემოქმედების ასეთი ნაბიჯი ნადირობის პრაქტიკაში პირველი მაგიური აზრის შეუთხვანა იყო. ეს აზრი უფრო გაძლიერდა და მონადირეებმა დახატულის (ან ფიტულის) ირგვლივ ნადირობის იმიტაციები. მაგიური წესების შესრულება იწყეს. ამ მოძრაობებმა შემდეგ რიტმულ-პროპორციული ზასიათი მიიღეს და ცეკვის სახით მოგვევლინენ. ე. ი. „დათვის მოკვლის“ ქართულ ძეგლს. სანამ იგი ცეკვის სახით ჩამოყალიბდებოდა. განვლილი უნდა ჰქონოდა „ნადირობის რეპეტაციისა“ და ცხოველის ქანდაკთან (ფიტულთან) ნადირობის მაგიური იმიტაციის საფეხურები. ასეთი საფეხურები რომ ნამდვილად არსებობდა საქართველოში, ამას თრიალეთის ვერცხლის სარწყულს გარდა, უფრო ადრინდელი დოკუმენტიც ადასტურებს. წალკის რაიონში ისტორიკოსმა მანანა გაბუნამ აღმოაჩინა პეტროგრაფიული უნიკუმი. კედელზე შესრულებული ნახატების გალერეაში, მკვლევარის აღწერით, ყურადღებას იქცევს მონადირული სცენა: წარმოდგენილი არიან „ადამიანის ფიგურები, ერთი ზომის, ერთნაირ პო-

13 ზ. კუფტინი, ქართული კულტურის უძველესი კერა თრიალეთში, თბ., 1949, გვ. 28.

14 იქვე.

ზაში, სახის საკმაოდ მკაფიო ნაკეთების მქონე კაცუნები, რომელთაც კეტი (თუ ისარი?) უჭირავთ აელში და გვერდს მშვილდისაზრის გამოსახულება უმშვენებთ¹⁵. ნახატზე გამოსახულ მთელ რიგ ცხოველებს (ცხენები, აქლემები) არ ეტყობათ მოშინაურების ნიშანი, რაც მკლევარს ქვის ხანით ათარიღებინებს ძეგლს. ნახატის შინაარსი დრამატული სურათია. საქმე გვაქვს ცოცხლად აღქმული სამონადირეო პრაქტიკის ისე წარმოსახვასთან, რომ მხეცების ნახატის წინაშე მშვილდისრით თუ კეტით შეიარაღებული ადამიანები ერთგვარ სასინჯო მოქმედებას ავლენენ. ძნელია იმის თქმა პირველყოფილი მხატვარი მოცემულ კომპოზიციაში ნადირობის პროცესს, წინასამონადირეო ვარჯიშობას („რეპეტიცია“) აღწერს, თუ სამონადირეო მაგიურ ქმედებას. ფაქტია, საქმე გვაქვს ცოცხლად აღქმულ, გარკვეულად გაცნობიერებული სამონადირეო-პრაქტიკის სცენურ წარმოსახვასთან, რაც ქვაზეა გადატანილი. უნდა ითქვას, რომ სანამ ამ ნახატს შექმნიდა მხატვარი, მან რეალური სინამდვილე-სამონადირეო პრაქტიკა, აღქმისა და შეგროვების სიგნალებზე დაყრდნობით, გონებაში წარმოსახა სცენის სახით და შემდეგ გადაიტანა მხატვრობაში. ამით იმის თქმა გვინდა, რომ სახეებით აზროვნების პრიმიტიული ხატი. ადამიანის ცნობიერების სამონადირეო სტადიაზე იმთავითვე დრამის შინაარსისა ჩანს. სინამდვილე, მოვლესა, ამბავი, რომელიც ადამიანს სასიცოცხლო-უტილიტარულ მიზნებთანაა დაკავშირებული, შეიმეცნება და აღსახება დრამატული ფორმით, ე. ი. მხატვრული აზროვნების პრიმიტიულ ეტაპზე ჩანს მკრთალი დრამატული გაელვებანი. გამოდის, რომ „დათვის მოკვლა“ ქართული უძველესი სამეურნეო დარგის — ნადირობის ინსცენირებაა.

როგორც ზემოთ მიუთითებდით, სამონადირეო დრამამ, სანამ იგი სრულყოფილობას მიაღწევდა, სამი საფეხური გაიარა: სამონადირეო პროცესთან შერწყმული „სტადქცევის“ („ნადირად ქცევის“) დრამატული მოქმედებანი, წინასამონადირეო ვარჯიში („ნადირობის რეპეტიცია“) და ნადირობის მაგიური იმიტაცია — ინსცენირება. „დათვის მოკვლაში“ მკრთალად მოსჩანს ეს საფეხურები. შედარებით უკეთ იგრძნობა „ნადირობის რეპეტიციის“ გამოძახილი. და, რადგან „ნადირობის რეპეტიცია“ მაგიური კამონადირეო დრამის წინამორბედი, მიზანშეწონილი იქნება ქართული დრამის პრეისტორიაზე მსჯელობა ამ პატარა ძეგლით დავიწყოთ.

„დათვის მოკვლა“ თავისი შინაარსით ჰგავს მანდაურ „ბრ-

15 მ. გაბუნია, უნიკალური ძეგლი, გაზეთი „კომუნისტი“, 1976, № 249.

ონის ცეკვას“ და სიუჟეტების „დათვის ცეკვას“. მოქმედების იდეა ნათელია — დათვის მოკვლის იმიტაცია-ინსცენირებით მაგიური ზემოქმედება მოახდინონ ნადირზე და დაეუფლონ მას. მოტანილი ამონაწერიდან ყურადღებას იქცევს რამდენიმე დრამატული შტრიხი: მოქმედი პირები — „მონადირე“ და „დათვი“, სანახაობითი ემოციურობით დატვირთული მოქმედება (დათვისა და მონადირის შერკინების იმიტაცია, იარაღის მოღერება, თავდაცვა, დათვის წაქცევა და მოკვლა). ნიღაბი (დათვის ფიტულგადაცმული ბიჭი), სიტყვა-შეძახილები, ბურტყუნნი.

სამონადირეო ხასიათის მაგიური დრამის საინტერესო პლასტები უფრო მეტად „ვეფხვის დატირებაშია“ მოცემული.

„ვეფხვის დატირება“ ზოგადქართული განფენილობის ძეგლია. ვეფხვის მხატვრული სახის დამუშავებას, როგორც ეს მითითებული აქვს მ, ჩიქოვანს, პოეტური შედეგების შექმნა მოჰყვა ფოლკლორსა და ლიტერატურაში¹⁶ („ვეფხვისა და მოყმის ბალადა“, „ვეფხისტყაოსანი“). ვეფხვზე ნადირობის ხიფათიანი თავგადასავლები დასაბამიდანვე კვებავდა ქართველი ხალხის მხატვრულ აზროვნებას. ამ მხრივ პირველი ნაბიჯები მაგიურ გარდასახვაში გადაიდგა.

ვეფხვის დატირების ცერემონიალი, საერთოდ მოკლული ნადირის დატირება, ეროვნულ-ლოკალური მოვლენა როდია. მსგავსი წესები სცოდნიათ ციმბირელ მანსურებს. ჩრდილო ამერიკისა და ჩრდილო აზიის ხალხებს¹⁷. ს. რეინაკი წერს: „თუ აუცილებელი გახდებოდა ისეთი ცხოველის მოკვლა, რომელიც, ჩვეულებრივ, ტაბუს წარმოადგენდა, მოკლული ცხოველის წინაშე ბოდიშის მოხდა იყო საჭირო... „დანაშაულის შესარბილებლად“. ასე იქცეოდნენ ათინაშიც“¹⁸.

ვეფხვის დატირების ტრადიცია შემორჩენილია, როგორც აღმოსავლეთ. ისე დასავლეთ საქართველოში. პირველი ვარიანტი, რომელსაც ყურადღება მიაქცია მ. ჩიქოვანმა, აღნუსხულია მწერალ ე. ბარნოვის ერთ-ერთ ისტორიულ მოთხრობაში „კახელი ქალი“. რომელიც დაწერილი 1933 წლის სექტემბერში. მეორე ვარიანტი

16 მ. ჩიქოვანი, ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები, თსუ, გამოც., თბ., 1971, გვ. 257.

17 ელ. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, „მეცნიერება“, თბ., 1964, გვ. 28.

18 ელ. ვირსალაძე, დასახვლებული წიგნი, გვ. 28.

სვანეთს შემოუნახავს, რომელიც მიაკვლია და გამოაქვეყნა ელ. ვირსალაძემ 1951 წელს თავი გოშთელიანის ბალადის სახით.

ვ. ბარნოვის მოთხრობაში ვკითხულობთ:

„ცოტა ხნის შემდეგ ფაღალომ ბრძანა ვეფხვის დატირება.

დატირება მოეწყო მოკლული ნადირის ვარშემო. მოსთქვამდნენ ტირილის ხმაზედ. ვარშემო უსხდნენ: თავით -- ისინი, ვინც პირდაპირ ებრძოლა ვეფხვს. დაიწყო პერეთელმა ზარით:

— მე დაგკარი ბოძალი მაგ ლომ-გულშია. თუ გვცოდნიყო, რა იყავი, ვინ გაგიბედავდა.

ჩამოართვა სხვამ:

— ვეფხვო, შენ არ მეგონე, მე ფოცხვერი მეგონე!

— ვეფხვო, შენ არ მეგონე, მე აფთარი მეგონე!

— ვეფხვო, შენ არ მეგონე! ვეფხვო, დათვი მეგონე!

— ვეფხვო შენ არ მეგონე, ვეფხვო, მგელი მეგონე!

თითო ამისთანა თქმაზე ვეფხვის ტყავს სიჭრელე ემატებოდა. მომტირლებს, ჩვეულებრივ, ქულები ჰქონდათ თვალებზე, მიფარებული“¹⁹.

მოკლული ნადირი ხშირად წმინდანად იყო მიჩნეული. მასში ნადირთ პატრონის წილს ხედავდნენ, ამიტომ ნანადირევი მონადირისაგან განსაკუთრებულ გაფრთხილებასა და პატივისცემას იმსახურებდა. ის კი არა, ნანადირევით დაბრუნებულ მონადირეს ფეხზე ადგომით მიესალმებოდნენ სოფელში. მოკლული ვეფხვის თაყვანისცემის მიზნით ხევსურები ვაჟის ტანსაცმელს ჩააცმევდნენ ნანადირევს, გვერდით იარაღს დაუწყობდნენ და ისე დაიტირებდნენ²⁰.

მოკლული ნადირისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას ჰქონდა თავისი ტოტემური საფუძველი. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს სვანეთის ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ყოფა. ელ. ვირსალაძე გადმოგვცემს: „გავიხსენოთ ბალადა სვანი მონადირე თავი გოშთელიანის მიერ მოკლული ვეფხვის შესახებ. თავი გოშთელიანს ვეფხვი მოუკლავს. მონადირეებს ვეფხვი დაუტირიათ შემდეგი სიტყვებით:

რომ არ მოგვეკლა შენი თავი,

ნეტავ შენ მაგივრად შვილი მოგვეკლა!

რომ არ მოგვეკლა შეხი თავი,

19 ვ. ბ ა რ ნ ვ ი, თხზ. ტომი IX, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1963, გვ. 251.

20 შდრ.: ელ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ე, დასახელებული წიგნი, გვ. 27.

ნეტავ ისევ ჩვენი სახლი დაგვეწვა!
რომ არ მოგვეკლა შენი თავი,
ნეტავ ჩვენი ღელ-მამა დახოცილიყო!
რომ არ მოგვეკლა შენი თავი.
ისევ ჩვენი თავი მოგვეკლა.

„ასეთი იყო წესი ძველად, — დასძენს მთქმელი, — რამდენი ზოლიც ჰქონდა ვეფხვის ტყავს, იმდენნაირი ღატი²¹ ება უნდა თქმულიყო“²¹.

კახური და სვანური ტექსტების შედარება გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს მაგიურ სიტყვიერ ფორმულებთან, მაგიურ მოქმედებებთან, რომელთა მიზანი ერთია მსოლოდ: მაგიური სიტყვიერი ფორმულითა და მოქმედებით ერთგვარად გაანეიტრალონ ჩადენილი დანაშაული, რათა ნადირთმწყემსმა ტოტემმა მონადირე არ დასაჯოს, ვნება არ მიაყენოს²².

აქ საქმე გვაქვს სამონადირეო მაგიურ დრამასთან. განსაკუთრებოთ ეს ითქმის ბარნოვისეულ ვარიანტზე. მცირე დაკვირვება და სელოვსური ჩარევაა საჭირო, რომ ტექსტმა დრამატული თხზულების (პიესის) სახე მიიღოს:

მონადირეები მოკლული ვეფხვის გარშემო სხდებიან. „თავით — ისინი, ვინც პირდაპირ ესროლა ვეფხვს. დაიწყო ჰერეთელმა ზარიო!“

პ ე რ ე თ ე ლ ი — მე დაგკარი ბოძალი მაგ ლომ-გულშია. თუ გვეცოდნეყო, რა იყავი, ვინ გაგიბედავდა. (ჩამოართო სხვამ).

მ ე ო რ ე მ ო ნ ა დ ი რ ე — ვეფხვო, შენ არ მეგონე, მე ფოცხერი მეგონე!

მ ე ს ა მ ე მ ო ნ ა დ ი რ ე — ვეფხვო, შენ არ მეგონე. მე აფთარი მეგონე!

მ ე ო თ ხ ე მ ო ნ ა დ ი რ ე — ვეფხვო, შენ არ მეგონე, ვეფხვო, დათვი მეგონე!

მ ე ხ უ თ ე მ ო ნ ა დ ი რ ე — ვეფხვო, შენ არ მეგონე, ვეფხვო, მგელი მეგონე!

მომტირლებს ქუდები ჰქონდათ თვალეზზე ჩამოფხატული“.

ასეთივე სახე შეიძლება მივცეს სვანურ ვარიანტსაც.

დრამის კომპონენტები საკმაოდ თვალნათლივია: მონადირეები, რომლებიც ეს-ესაა დაბრუნდნენ ნანადირევით, უცებ რეალური

²¹ ელ. ვირსალაძე, დასახელებული წიგნი, გვ. 27.

²² მ. ჩიქოვანი, დასახ. წიგნი, გვ. 258.

ყოფილან ითიშებიან, როგორც მსახიობ-შემსრულებლები ჩამწკრივდებიან მოკლული ვეფხვის გარშემო და გარდაისახებიან მომთქმელ-მომტირალეზად. თითოეულს აქვს თავისი ადგილი და სათქმელი ტექსტი, რომელიც ცალფა ღიალოგის სახით სრულდება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ სვანური ვარიანტი მეტ სიძველეს უნდა აუღენდეს. რადგან იქ დატირება კოლექტიურ, დაუნაწილებელ ხასიათს ატარებს („რომ არ მოგვეკლა შენი თავი, ნეტავი შენ მაგიერად შეილი მოგვეკლა“), კახურ ტექსტში კი „პერსონაჟები“ გამოკეითილია. სათქმელი მხოლოდით რიცხვშია და არა მრავლობითში. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ხევსურეთში მოკლულ ვეფხვს ვაჟის ტანსაცმლით მორთავენ და გვერდით იარაღს დაუწყობენ. დასახელებული წეს-მოქმედება დრამატულ ელფერს იღებს. აქვე საყურადღებოა რეჟისურის ხალხური საწყისები. დატირების შემსრულებლებმა იციან — სად დადგნენ (ისინი, ვინც პირისპირ შეებრძოლა ვეფხვს და მოკლა იგი, თავით უდგებიან ნანადირევს). გავითვალისწინებულნი აქვთ სათქმელიც: ვინც ბოძალი ჰკრა, იმისი ტექსტი განსხვავებულია სხვათა სიტყვიერი ფაქტურისაგან, არც მომდევნო მომთქმელ-დამტირებელთა „მობოდიშება“ ემთხვევა ერთმანეთს. დატირებისას დავიწყებული არაა ქულების მოხდის წესიც. ეს დეტალი ზრდის მოქმედების, დრამატიზმს. „დატირების“ შესრულების ოსტატობას აძლიერებს ის გარემოებაც, რომ იგი სრულდება სახალხოდ, ე. ი. გამორიცხული არაა დრამის აუცილებელი ფაქტორი — მაყურებელი.

საყურადღებოა ერთი გარემოებაც.

ცნობილია, რომ ყოველგვარი დრამატული მოვლენა უნდა ითვალისწინებდეს გარდასახვას, როლის შესრულებას. მაგიური დრამა, პირველ რიგში, იმით განსხვავდება მისი წინამორბედი სამეურნეთ-აგრარული მოქმედებისაგან, რომ უშუალო, რეალურ პროცესში ჩაწულ გარდასახვებთან კი არა, გაშუალებულ, არაპირდაპირ, ანარეკლ აქტთან გვაქვს საქმე. თუ „დათვის მოკვლა“ (ნადირობის ინსცენირება) დათვის მოკვლის განსახოვნება იყო, „ვეფხვის დატირებაში“ შეიმჩნევა, რომ იგი ადამიანის დატირების, ჩვეულებრივი სამგლოვიარო, ჩვეულების ნადირზე გადმოტანაა, მაგიურ სამოსელში გახვეული ყოფითი რეალობის განსახოვნებაა.

ვფიქრობთ, „დათვის მოკვლა“ და „ვეფხვის დატირება“ ქართული დრამატული შემოქმედების მაგიური საფეხურის მნიშვნელოვანი ბეგლებია.

მიწათმოქმედება დიდ როლს ასრულებდა ქართველი ტომების სამეურნეო ცხოვრებაში. კავკასია, საქართველო, ერთ-ერთ იმ რეგიონს ეკუთვნის, სადაც ადგილი უნდა ჰქონოდა სამიწათმოქმედო ძეურნეობის ჩასახვას. მიწათმოქმედების ამსახველი უძველესი მატერიალური და სულიერი ძეგლები ჩვენში ბევრია დამოწმებული.²³ არქეოლოგიურ და სამეურნეო-ეთნოგრაფიულ მონაპოვრებს გარდა, ამ დარგის უძველესობასა და ფართო განვითარებაზე ლაპარაკობს ტრადიციებსა და რწმენებში, აგრეთვე ფოლკლორულ რეპერტუარში შემორჩენილი უამრავი წეს-ჩვეულება, რიტუალი თუ ლექსი.

მიწათმოქმედების კეთილად წარმართვა, ძირითადად დამოკლებული იყო ამინდზე, ამიტომ დასაბამიდანვე შეექმნა ხალხს რწმენა ამინდის ღვთაებისადმი პატივისცემისა. ეს თაყვანისცემა, როგორც მივეუთითებდით, გამოვლინდა ანალოგიებში, ანუ ისეთ მოქმედებებში შესრულებაში, რომელიც მიმსგავსებული იყო გამოსაწვევი მოვლენის ხასიათთან. ამ მოვლენამ დღის წესრიგში დააყენა მაგიურ მოქმედებათა ციკლის შესრულება. სამიწათმოქმედო ხასიათის ბევრ მაგიურ რიტუალს იცნობს ქართული სინამდვილე, ზოგი სახალწლო ციკლში შედის, ზოგიც სხვა საწესჩვეულებო ცერემონიალებში. ჩვენ გვინდა შევჩერდეთ ისეთ მაგიურ აქტზე, რომელიც მთლიანად სამიწათმოქმედო დარგისადმი მიძღვნილი და სწორედ ამ უკანასკნელის კეთილად წარმართვას „ემსახურება“. ასეთად მიგვაჩნია საქართველოში ფართოდ ცნობილი ხალხური სანახაობა -ცერემონიალი „ლაზარობა“.

ლაზარობა ქართული საწესო-მაგიური ქმედებაა. იგი, როგორც აგრარული დანიშნულების პოპულარული რიტუალი, არ შემოიფარგლება რომელიმე ქვეყნით ან რეგიონით. ძველი კულტურის მკვლევარებს შენიშნული აქვთ ლაზარობის მსგავსი აქტები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში. „ეს იყო მისნობა, რომელიც გამოდიოდა რწმენიდან: საკმარისია აღამიანმა რაიმე ასახოს და იგი სინამდვილედ იქცევა. ამის მაგალითია ველურების მიერ შესრულებული „წვიმის ცეკვა“ წვიმის გამოწვევის მიზნით. ისინი რიტუული მოძრაობით გამოხატავენ როგორ იკრიბებიან ღრუბლები, რო-

²³ შდრ.: ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტურული საქართველოში, „მეცნიერება“, თბ., 1976, გვ. 3.

ვორ ქუხს, როგორ მოდის წვიმა და სრულიად დარწმუნებულნი ვართ, რომ სწორედ ამის შემდეგ წამოვა წვიმა. — „მსგავსი მსგავსს შობს“ — ასეთია ამ მისნობის აქსიომა“ (ნიკოლსკი)²⁴. მსგავსი მოვლენები, რასაკვირველია. დამახასიათებელია კავკასიის სხვა ხალხისათვის, რომელზედაც სპეცილურად მიუთითებდა გ. ჩურსინი წიგნში „კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები“ (თბილისი, 1913 წ.). ფრეზერი შენიშნავდა, რომ წვიმის გამოწვევის მაგიური ხერხი ჰქონიათ სომხებსაც: წყალში აგდებდნენ და წუწავდნენ მღვდლის ცოლს.

ლაზარობა წარმართობის დროიდან, გადმონაშთის სახით, სრულდებოდა საქართველოს მთასა და ბარში, აღმოსავლეთსა და დასავლეთში, სხვადასხვა სახელწოდებით: ლაზარობა, ელიაობა. გონჯობა, კოტი-კოტი, კოხინჯრობა. ერთი და იგივე ფუნქცია ჰქონდა თითოეულს. განსხვავება ლოკალური იყო მხოლოდ. რა იყო ლაზარობის დანიშნულება? ცალკეუბლის გამგებლისადმი (ლაზარე, ელია, პირიმზე, ზოგადად ღმერთი) ხვეწნა-ვედრება. სასურველი ამინდის გამოთხოვა, რათა ხელი შეწყობოდა სამიწათმოქმედო მეურნეობას.

ლაზარობის რიგი ვარიანტები თეატრალურ-სანახაობითი თვალთახედვით თავის დროზე ვანიხილა დ. ჯანელიძემ თავის ცნობილ წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. მკვლევარი, ამ ოცდაათი წლის წინ, სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ლაზარობას შემორჩენილი აქვს თეატრალური ელემენტები. იგი ჩამოთვლიდა შემდეგს: გონჯას განსახიერება, ხენა-თესვის წარმოსახვა, ქალის მსხვერპლად შეწირვის ეპიზოდის სიმბოლური წარმოდგენა, შენიღბვა, თოჯინების სოფელ-სოფელ ჩამოტარება და სხვ.²⁵

ლაზარობის რიტუალის აღწერილობანი საკმაოდ მოგვეპოვება, რომლებიც ჩაწერილია სხვადასხვა დროს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ანათგან ცხრა ვარიანტი პირველად შემოგვაქვს მეცნიერულ ლიტერატურაში მაგიური დრამის ძეგლის სახით:

ტექსტებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ლაზარობა მეტად საინტერესო რთულკომპონენტიანი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ძეგლია. მასში, როგორც ელ. ვირსალაძე ზოგადად ქართული ფოლკლორის მისამართით შენიშნავდა, ნიშანდობლივად მოხანს ჩვენი წინაპრების აზროვნებისა და შემოქმედების განსხვავებული საფე-

²⁴ ვ. ფ რ ი ე, ხელოვნების სოციოლოგია, „ფედერაცია“, ტფ., 1931, გვ. 21

²⁵ დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, „სახელგამი“ თბ., 1948, გვ. 91.

ხურების ცოცხალი თანაარსებობა²⁶, ყველაზე გამოკვეთილად — სამი ეპოქის პლასტები:

1). ტაროსის ღვთაებისადმი ადამიანის (ქალიშვილის) ცოცხლად შეწირვა (მეგრული „ძიძავა“).

2) მატრიარქატის სამეურნეო ყოფა (ქალის სამიწათმოქმედო მესვეურობა. ქალის მიერ ცერემონიალის გაძღოლა, გუთნით „წყლის ხენა“).

3) ცოცხლად შეწირვიდან მაგიურ იმიტაციაზე გადასვლა (ქალივით მორთული საგნების წყალში დახრჩობის ინსცენირება).

შეიძლება მე. თხე ეპოქალური (ქრისტიანობის შერევის). კვალი ჩანდეს იმ ფაქტში, რომ რამდენიმე ვარიანტში ლაპარაკია ხის ჯვრის ქალივით მორთვაზე (აქარული ჩანაწერები).

მოყვანილი ფაქტები გვიძღვეს საშუალებას. თვალის გავაღწევნოთ ცერემონიალის წარმოშობის, ეპოქებში მისი სახეცვლილებების გრძელ ისტორიას. ჩვენთვის ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ეპოქათა ცვალებადობის მიხედვით თავისებურად გამოიყურება მაგიურ გარდასახვათა სურათი, რასაც დრამატული შემოქმედების კვალი ატყვია:

I. სამიწათმოქმედო შრომის (ხენა-თესვის) მაგიური. ანარეკლი — ხენის ინსცენირება.

II. რეალურად მოქმედი რწმენის — ადამიანის მსხვერპლშეწირვის მაგიური ინსცენირება (ქალივით მორთული დედოფლის „დახრჩობა“-დატირება).

III. მაგიურ ქმედებაში სიტყვის (ლექს-სიმღერის) ორგანული ჩართვა და მისი დრამატიზაცია.

„ლაზარობა“ ერთ-ერთი უნიკუმია. სადაც ნათელია მაგიური ყოფისა და შემოქმედების სინკრეტული სტადია.

ი. ჯაეახიშვილი ლაზარობას „ისტორიის წინა დროის“ მოვლენად თვლიდა²⁷.

რითაა ლაზარობა დრამატული მოვლენა?

ამ მხრივ, პირველ რიგში, ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გ. ჩიტაიას ჩანაწერები, რომლებიც ჭეველი ქართლის სოფელ ქსოვრისშია მოპოვებული²⁸.

როგორც აღწერილობიდან ჩანს. ქსოვრულ „ლაზარობაში“

26 შდრ.: ე. ლ. ვ. ი. რ. ს. ა. ლ. ა. ქ., ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ. 15.

27 ი. ჯაეახიშვილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, 1930, გვ. 266.

28 საქართველოს მუზეუმის მოამბე, IV, 1928, გვ. 224-227.

მოქმედება თავიდან ბოლომდე ფალიკური ხასიათისაა. ფალოსის კულტი უცხო არ არის საქართველოსათვის²⁹.

კლასიკური ხანის საბერძნეთში ფალოსი გამოსახავდა ღმერთების (დიონისეს, ჰერმესის, პრიამოსის და აფროდიტეს) სიმბოლოებს. ქართულ სინამდვილეზე დაკვირვება ადასტურებს, რომ ჩვენს წინაპრებსაც ჰქონდათ ფალიკური სიმბოლოები: გონჯა, კოტი, ჯონი, თულო, ჯვარი, რომლებშიც სიმბოლურად განსახიერებული იყვნენ ტაროსის ღვთაება ლაზარე, შვილიერების ღვთაება კვირია, ნაყოფიერებისა და მესაქონლეობის პატრონი ბოსლა და ა. შ. ამაზე ლაპარაკობს სპეციალური ლიტერატურა³⁰ და რიტუალური ჩანაწერები.

ქსოვრელთა „ლაზარობაში“ შეინიშნება რამდენიმე საინტერესო ფალიკურ-მაგიური პლასტი:

1. „წყლის მოხვნა“, რომელიც ტიპიურია სხვა კუთხეებისთვისაც, განსახიერებულა „სიმპატიური მაგიის“ კანონით — გამოწვიოს წვიმა.

2. სექსუალური იმიტაცია (ქალი, ფალოსით ხელში, მამაკაცურ სქესობრივ წესებს ავლენს სხვა ქალების მიმართ).

3. წყლის შესმა აგადავლების ცდა, რაც განაყოფიერების იმიტაციაა.

4. გინება და უწმაწური სიტყვები მიმართული „ცა-ღრუბლის ანგელოზისაკენ“, რაც მბრძანებლობითი მაგიის ნიმუშია და მიზნად იღებს ადამიანისათვის სასურველი მოქმედების გამოწვევას³¹ ე. ი. ფალიკურობა და მასთან დაკავშირებული მოქმედება ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი ყოფილა „ლაზარობისათვის“.

ეს აქცენტი იმიტომ დაგვიკვირდა, რომ მეცნიერებაში აღიარებული აზრით, ანტიკური დრამის, კერძოდ. ბერძნული კომედიის წარმოშობა მნიშვნელოვანწილად ფალიკური მოქმედებითაა განპირობებული. რას ნიშნავს ფალიკები? ს. ყაუხჩიშვილი განმარტავს: „ფალიკური ის სიმღერებია, რომლებსაც ასრულებდნენ დიონ-

29 ჯ. ნადირაძე, არქეოლოგიური ნარკვევები, თბ., 1972, გვ. 61-62; ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიმოხილველი, თბ., 1926.

30 დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948; В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные перования, 1957 ხალხური აგროკულტურა საქართველოში, 1972; ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, 1976 და სხვ.

31 გ. ჩიტაია, ეთნოგრაფიული მოგზაურობიდან აღბუღალის რაიონში, საქ. მეზეუმის მოკმე, IV, 1928, გვ. 224-227.

ისეს დღესასწაულის დროს გამართულ პროცესიებზე“. ანტიკური კომედია ფალიკების დამწყებთაგან წარმოიშვა³².

ეს გარემოება აღძრავს იმპულსებს, რომ ტიპოლოგიური ანალოგია ლაზარობაშიც ვეძიოთ.

მოვიყვანოთ იმ ცერემონიალის ფრაგმენტული აღწერილობა, რომელიც საფუძვლად დასდებია საბერძნეთში ანტიკური დრამის, კერძოდ, კომედიის წარმოშობას.

„დიონისეს“ დღესასწაულების დროს გამართულ პროცესიაზე შეკრებილთ ფალოსით ხელში წინ მიუძღოდა საგანგებო ფალოფორი. პროცესიას სიმბოლურად შეჰქონდა ხალხში საოხუნჯო თქმებისა და უწმაწური ნაკვეთების საშუალებით“³³.

თუ რა ხასიათისა უნდა ყოფილიყო ფალიკური მოქმედება. ა. ყაუხჩიშვილი იშველიებს არისტოფანეს კომედიის „აქარნელების“ ერთ ადგილს: „ვინმე დიკაიოპოლისი სოფლის დიონისებს დღესასწაულობს. იგი თავის ქალიშვილს შესაწირავით სავსე კალათს მისცემს ხელში, თავის მონას — ქსანთიას ფალოსის წაღებას უბრძანებს. თვითონ კი აპირებს ფალიკების მღერას, ხოლო ცოლს წინადადებას აძლევს სახლის სახურავიდან უცქიროს. პროცესია მიემართება ასე: წინ ქალიშვილი, მის შემდეგ მონა, რომელსაც ხელში ძელზე აღმართული ფალოსი უჭირავს, უკან მიჰყვებიან თვით დიკაიოპოლისი და სხვები. დიკაიოპოლისი მღერის თავის ფალიკურ სიმღერას. უწმაწურ სიმღერას მოსდევს კიდევ უფრო უწმაწური რეჩიტატივი“³⁴...

თუ მოყვანილ ამონაწერს შევუჯერებთ ქსოვრულ „ლაზარობას“, ცხადი გახდება, რომ დიონისეს დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ფალიკური მოქმედება და „ლაზარობის“ ცერემონიალი ტიპოლოგიურ მსგავსებას იჩენენ.

რაში ჩანს ეს?

ა) ორივე დღესასწაული ღვთაებისადმი მიძღვნილი და ანალოგიების პრინციპის მიხედვით, ღვთაებისაგან გამოითხოვს მსგავს მოქმედებას.

ბ) შინაარსობრივად ორივე დღესასწაული ფალიკური ხასიათისაა და თვით ეს ფალიკურობაც იდენტურ ქმედებაში ჩანს (ერთ ქალს ხელში უჭირავს ფალოსი და მისდევს მეორეს).

გ) ერთნაირად უწმაწურია სიტყვიერი ფაქტურა.

32 ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1971. გვ. 204.

33 ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, გვ. 204-205.

34 იქვე.

დ) ორივე მოქმედება ინსცენირება, განსახოვნებაა.

თუ ვირწმუნებთ აღიარებულ მოსაზრებას, რომ დიონისესადმი მიძღვნილმა ფალიკურმა ცერემონიალმა, ნამდვილად ითამაშა როლი ანტიკური დრამის წარმოშობაში, ვფიქრობთ, ანალოგიური დაშვება შესაძლებელი იქნება ქართულ სინამდვილეშიც. უნდა ჩავთვალოთ, რომ ქართული დრამატული ხელოვნების საძირკეები მოიძებნება „ლაზარობის“ დღესასწაულშიც.

ამ შედარება-შეჯიბრების გარეშეც ავლენს „ლაზარობა“ დრამატული ძეგლის სახეს. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევენ შემდეგი ფაქტორები:

1. მოქმედება და შემსრულებელი.

მოქმედება თავისი შინაარსით ესთეტიკური ბუნებისაა, რამდენადაც მასში მოცემულია განსახოვნების ელემენტები — ხვნა-თესვის წარმოსახვა, ცოცხალი ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის (წყალში დახრჩობის) გათამაშება, დატირების იმიტაცია და სხვ.

მოქმედებას ჰყავს პერსონაჟები — მაგიური ქმედების მონაწილენი: ისინი ჯგუფდებიან მთავარ და მეორეხარისხოვან „მოქმედ პირებად“. მთავარი პერსონაჟია ლაზარე, რომელიც ტექსტებში ხან „დედოფლის“, ხან „ქანდაკის“, ხან „მორთული“ ჯვრის სახით გვევლინება, უპირატესად კი იგი „ამორჩეული ქალია“ („ახალქალაქში ლაზარეს კი არ აკეთებენ, არამედ ერთ ქალს ამორჩევენ და ამორჩეულ ქალს დაასხამენ წყალს“), ამ ქალს ეძახიან „გუთნის დედას“ („ერთ-ერთი გუთნის დედა იყო და წყალში თესავდა“), ზოგი — „მხნავს“ (ორი ქალი უღელს შეებმის, მხნავი უკან მიჰყვება): არის შემთხვევები, როცა ცერემონიალის მთავარ პერსონაჟს. იგივე „ბელადს“, ან „მეთაურს“, საკუთარი თავისთავადობა შერწყმული აქვს ლაზარეს ატრიბუტთან. როგორცაა ქანდაკი, ჯოხი. „გაკეთებული ლაზარე“, კოტიტი, გოგოს მორთულ-მოკაზმული სურათი, ბავშვის კაბაჩამოცმული ცოცხი, კაბაჩამოცმული ჯვარი და ა. შ. რაც თავისთავად პერსონაჟთა დრამატიზაციის მომენტებია და ასახავს ტაროსის ღვთაებისადმი ქალიშვილის შეწირვის რწმენას, დღეს უკვე გასცენიურებულს, გარდასახულს.

„წამყვანს“ გარდა, ლაზარობაში თავს იჩენენ მეორეხარისხოვანი შემსრულებლები. თითოეულ „პერსონაჟს“ თავისი განსაზღვრული როლი აქვს. ხევსურულ „ლაზარობაში“ „ორი ქალი უღელს შეებმის, მ ხ ნ ა ვ ი (გუთნის დედა) უკან მიჰყვება, მ წ ა ფ ა ვ ი წინ მიუძღვის „ხარებს“. „ერეკება გუთანს“. აქ მოქმედ პირთა სამი ჯგუფია: მთავარი „პერსონაჟი“ — გუთნის დედა ანუ მხნავი, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები — „მწაფავი“ და უღელში შებმული

ორი ქალი. მოქმედ პირად უნდა ჩაითვალოს მასპინძელი, რბმელსაც აქვს როლი — წყლით გაწუწოს ლაზარე.

ყოველივე ეს მიგვანიშნებს, რომ „ლაზარობაში“ მონაწილე პერსონაჟები“ დრამის კანონის მიხედვით მოქმედებენ. რასაკვირველია, დრამატული „კანონი“ აქ ძალიან პრიმიტიულია, მაგრამ მინც ხელშესახები.

2. ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა მორთვა-მოკაზმვის მოტივი. ამ მხრივ, ცერემონიალის მონაწილენი ორად იყოფიან: ერთნი არიან ცოცხალი მონაწილენი, რომლებიც მოწოდებული არიან თავიანთი ქცევით, გამომეტყველებით, სიტყვა-შეძახილებით, სიმღერით განასახოვნონ ტაროსის გამრიგე. ესენია: „გუთნის დედა“, „მხნავი“, „ბელადი“, „ამორჩეული ქალი“. მეორენი — ბუტაფორული ხატ-პერსონაჟები: კოტი, დედოფალი, ჯვარი.

ცერემონიალის წამყვანი ქალი-პერსონაჟი, იგივე გუთნის დედა, ხშირად „ზედატანსა და სახეს ნახშირით გაიგონჯავდა“ (რაქა). ზოგჯერ „საუკეთესო ტანსაცმელში გამოეწყობოდა“ (აფხაზეთი). ან კიდევ „თავზე თასს დაიდგამდა და ზედ შარფს გადაიფარებდა“ (მესხეთ-ჯავახეთი) და ასე „სხვადქცეული“ დადიოდა კარდაკარ. ამავე „სხვადქცევას“ გულისხმობდა „ქანდაკის“ შექმნის პრაქტიკა (კახეთი). ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი „კოტიტ-დედოფლის“ (საინგილო), ცოცხ-დედოფლის, კაბაჩამოცმული ჯვრის ჩამოტარება და სხვ.

ამ მოქმედებას ჰქონდა წმინდა მავიური დანიშნულება — ასტრალური თვისებებით აღეჭურვა ცერემონიალის მთავარი მონაწილე — ქალიშვილი ან მისი ბუტაფორული ორეული. რათა ვაეტარებინა დევიზი: „მსგავსი იწვევს მსგავსს“ და ამით მიეღოთ წიგმა ან დარი. მაგრამ ცერემონიალის დასახელებული მომენტები მეორე საქმესაც აკეთებდა — ხელს უწყობდა განსახოვნებულ მოქმედებათა წარმოშობას, მონაწილეებს უმუშავებდა გარდასახვის, სხვადქცევის, როლის შესრულების, სიტყვის, სიმღერის საჯაროდ წარმოთქმის უნარ-ჩვევებს, მათურებელზე ზემოქმედების იმპულსებს. ერთი სიტყვით, სათავეს უდებდა დრამატულ ხელოვნებას.

3. ხაზგასმას მოითხოვს ნიღბის მომარჯვების მოტივი. რაც თავის დროზე სწორად შენიშნა დ. ჯანელიძემ. წამყვანი პერსონაჟის მიერ სახის „დაგონჯავება“, ლაზარეს ქანდაკი, ბუტაფორიული „დედოფალები“ თავისთავად ნიღბებიც უკვე, რაც დრამატული გარდასახვის ერთ-ერთი ფაქტორი და წინ წადგმული ნაბიჯია. ლაზარობა ამ მხრივაც იქცევს ყურადღებას.

4. სპეციალურად უნდა შევჩერდეთ ცერემონიალის სიტყვიერ

ნაწილზე; დრამა და თეატრი, დროის რომელ მონაკვეთშიაც არ უნდა განიხილებოდეს, სიტყვიერების გარეშე თავისთავადობას მოკლებული იქნებიან. მხატვრული სიტყვა, დიალოგ-მონოლოგში წარმოდგენილი, სხვა მომენტებთან შერწყმული, დრამის განმსაზღვრელი აუცილებლობაა. „ლაზარობა“ ამ მხრივაც თავის დონეზეა. აქ საინტერესოაა მოცემული მოქმედებისა და სიტყვიერების შეთანწყობა და ურთიერთგანპირობებულობა. იგრძნობა, რომ ცერემონიალს უკვე განვლილი აქვს პირველყოფილი სინკრეტის სტადია, აქ მოქმედება და სიტყვა მხოლოდ გუნდურ-კოლექტიური როლია, მოქმედებაში გამოყოფილია დამწყები, კორიფე („გუთნის დედა“, „მხნავი“. „ამორჩეული ქალი“, „ბელადი“, „მეთაური“), რომელიც უძღვება პროცესს. მოქმედებას, სათქმელს. საგულისხმოა, რომ „დამწყებს“. იგივე „ამორჩეულ პიროვნებას“, ჰყავს „პარტნიორები“: „მწაფავი“, „უღელში შებმული ორი ქალი“ და მისთანანი. მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ დიალოგი ვერაა სინკრეტულობისაგან მთლიანად თავდაღწეული. კორიფე მაინც გუნდზე, კოლექტივზეა დამოკიდებული. გუნდაც არ თმობს. პოზიციებს.

საინტერესოა დიალოგის საკითხი. აქ დიალოგს იწყებს მთავარი პერსონაჟი, აგრძელებს გუნდი. ე. ი. დიალოგი იმართება დამწყებსა და გუნდს შორის. თანაც შეიმჩნევა, რომ დამწყების სიტყვას (ლექსს) გუნდი მოქმედებით პასუხობს. უფრო სწორად გუნდი დამწყების ნათქვამს ასცენიურებს. მაგალითად, „ამორჩეული ქალი“ ამბობს:

„ლაზარ მოდგა კარსა. აბრიალებს თვალსა“. გუნდი მართლა მიაღგება კარზე მოსახლეს.

ქალი-ლაზარე ამბობს (მღერის): „ცხავი აცხავებულა, წვიმა აჩქარებულა“... ამის თქმაზე სახლიდან გამოდიან ქალი და კაცი, ზოგი ტაშტებით, ზოგი თუნგით, წყალს გადაასხამენ და გაწუწავენ ლაზარეს, ე. ი. ახდენენ წვიმის გასცენიურებას.

აქ დიალოგი პირდაპირი კითხვა-მიგება კი არ არის, არამედ სიტყვის (ლექსის) ჩამორთმევაა. ჯერ იტყვის დამწყები („ბელადი“), მას ჩამორთმევს გუნდი. მოვიყვანთ ინგილოურ ტექსტს:

მთამაშეებს წინ ძიუძღვით ბელადი, რომელსაც ხელში უქირავს კოტიტი — არაჩვეულებრივად დიდი დედოფალა, რომელსაც ქალის ტანისამოსი აცვია და ქალის მორთულობა აქვს. ვისთანაც მივლენ, შესძახებენ:

ბ ე ლ ა დ ი : — კოტი, კოტი, კოტმატი. კოტის სალამი მიეცით. ყ ვ ე ლ ა ნ ი : — კიჰო, კიჰო!

ბ ე ლ ა დ ი : — დღეს მოგვეცით ფქვილი, ხვალ მოგივა მზეო.

ყველანი: — კიპო, კიპო!

ბელადი: — ბევრს თუ მოგვცემთ, ვაჟი გეყოლებათ, ცოტას თუ მოგვცემთ, ქალი გაგიჩნდებათ, ისიც აკვანში გაგისკდებათ.

ყველანი — კიპო, კიპო!

ბელადი: — ჩვენ მშვიდობით, თქვენ გამარჯვებით!

მასპინძელი: — (აწვდის თეთრი ფერის საჩუქრებს. თუ არ მიაწვდის მიაძახებენ):

მოთამაშენი — კრუხ-წიწილა გაგწყვეტიათ, კიპო, კიპო!³⁵

ეს მომენტი უფრო გამოკვეთილად შეინიშნება მეგრულ „ლაზარობაში“; აქ მეთაურის ნათქვამისადმი გუნდის შეპასულება რეფრენულ ხასიათს ატარებს:

მეთაური — ლაზარ მოდგა კარებსაო,

მომღერლები — ლაზარ ბატონო!

მეთაური — აბრიალებს თვალებსაო,

მომღერლები — ლაზარ ბატონო!

მეთაური — ცხრილი აგორებულაო,

მომღერლები — ლაზარ ბატონო!...

ასე გრძელდება მთელი ტექსტი³⁶.

როგორც ვხედავთ, „ლაზარობის“ ტექსტუალურ ნაწილში ჩანს დიალოგური ჩანასახი, რაც, პრინციპში, იმით გამოიხატება, რომ საქმე გვაქვს გუნდისა და სოლისტის დიალოგთან, სწორედ ამის თაობაზე მიუთითებს გამოჩენილი კომპოზიტორი და მეცნიერი დომიტრი არაყიშვილი. რომელიც ცერემონიალზე დაკვირვებამ მიიყვანა ამ დასკვნამდე: „ლაზარ მოდგა კარსა“ ორნამიანი სიმღერა ყოფილა. სიმღერას „ასრულებენ, ერთი მხრივ, გუნდი, რომელიც გაჭიანურებულ ნოტებს იცავს, და, მეორე მხრივ, სოლისტები, რომლებიც შენაცვლებით მღერაიან“³⁷. აქ დიალოგი მუსიკალური ორბუნის, ჩამორთმევის (გეწოდალა) ტიპისა და ნაკლებად — კითხვა-პიგებისა. ამიტომაც, ვფიქრობთ, რომ „ლაზარობის“ ტექსტუალურ ნაწილში დრამატული დიალოგის მხოლოდ ჩანასახოვანი მდგომარეობა ჩანს.

35 ზ. ედილი, საინგილო, თბ., 1947, გვ. 122.

36 თ. სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, ტ. I, 1958, გვ. 222-224.

37 დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, 1925, გვ. 7; დ. ჭანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 91.

ლექს-სიმღერა, რომელიც „ლაზარობაში“ სრულდება დითირამბული ხასიათის უნდა იყოს. დითირამბი, როგორც მიუთითებენ, ბერძნული საკულტო-სახოტბო სიმღერაა. ს. ყაუხჩიშვილის თქმით „დითირამბი... დიონისეს სადიდებლად განკუთვნილი ხალხური სიმღერა, სტროფულად იყო გამართული და სრულდებოდა ისე, რომ ერთი მონაწილეთაგანი იწყებდა სიმღერას, ხოლო... გუნდი უპასუხებდა მას“³⁸.

თუ ამ მსჯელობას „ლაზარობაზე“ გადავიტანთ. აქაც დავინახეთ ტიპოლოგიურ მსგავსებას. ლაზარობაც, დიონისობისნაირად ღმერთის სადიდებელი ცერემონიალია, იგი ტაროსის ღვთაებისადმი თაყვანისცემას-გამოხატავს. ეს ღვთაება ლაზარეს სახელითაა წარმოდგენილი (სხვა სახელითაც იხსენიებენ). საგულისხმოა, რომ „ლაზარობის“ მესხურ-ჭავჭავურ და ქართლურ ვარიანტში ღვთაებისადმი მიმართვას, რაც ვედრების ხასიათისაა, ხალხი დიდებას ეძახდა: „თუ გაჭირდა და წვიმა არ მოვიდა, მაშინ ასრულებენ დიდებას“ — გადმოგვცემს მთქმელი³⁹. დიდების ტრადიცია და ტექსტები ქართული ფოლკლორის სხვა უბნებზეც მრავლად მოგვეპოვება. „დიდების“ შინაარსი და დანიშნულება ბერძნული დითირამბის ბადალია. „დითირამბს კი მაშინ მღეროდნენ, როდესაც დიონისესათვის შეწირული სამსხვერპლოსაკენ მიჰყავდათ“⁴⁰. ლაზარობისასაც მაშინ მღეროდნენ, როცა ტაროსის ღვთაებისადმი შეწირული მსხვერპლი სამსხვერპლოსაკენ (მდინარისაკენ) მიჰყავდათ, იმ განსხვავებით, რომ აქ მსხვერპლი ადრეულ სტადიაზე იყო ქალიშვილი, ხოლო შემდეგ მისი სუბსტიტუტი „დედოფალის“ სახით. ამის გამოძახილია მეგრული „ძიძავა“. სადაც, შემორჩენილია მსხვერპლად აღამიანის შეწირვის. ამ შემთხვევაში წყალში დახრჩობის პლასტი: ქალურად მორთულ დედოფალას. დაიტირებდნენ, წყალში გადაავლებდნენ და დაახრჩობდნენ⁴¹... ამის შემდეგ დაურბენდნენ მდინარის ნაპირს მოთქმითა და ვაი-ვიშით. ე. ი. ლაზარობაში დითირამბის ბადალ ქართულ „დიდებასაც“ მაშინ მღეროდნენ, როცა ტაროსის ღვთაებისადმი მსხვერპლშეწირვის იძიტაციას ახდენდნენ.

თუკი დიონისეს დითირამბებს მივიჩნევთ ბერძნული დრამის

38 ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, 1971, გვ. 11.

39 ს. მაკალათია, მესხეთ-ჭავჭავეთი, „ფედერაცია“, თბ., 1938, გვ. 111.

40 გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, ტრაგედია, ტფილისის დაუსწრებელი პედინსტიტუტის გამომცემლობა, ტფ., 1935, გვ. 12.

41 ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941, გვ. 331.

„ამოსავალ წერტილად“.⁴² ლაზარობის ტექსტიც. რომელიც დით-
ორამბივით საგუნდო სიმღერაა, ვფიქრობთ, გვაძლევს ქართული
ხალხური დრამატული შემოქმედებისათვის მასალას, ვთქვათ, რომ
ტაროსის ღვთაების ცერემონიალში მოცემული ლექს-სიმღერა
(„დიდება“) თავისი ვარიანტებით ადრინდელი საფეხურის დრამა-
ტული სიტყვიერებაა. საგუნდო მოქმედებაში დამწყებთა და მოზ-
ასუხეთა სიტყვების ჩართვამდე, სწორედ, „ლაზარობის“ მსგავსი
საგუნდო საკულტო სიმღერები იყო ის ძირითადი ბირთვი. საიდა-
ნაც დრამატული შემოქმედება განვითარდა. ამდენად, „ლაზარობის“
ცერემონიალში შემონახული ლექს-სიმღერები სინკრეტული დრა-
მის ორგანული ნაწილია, საიდანაც დასაბამი დაედო დრამატულ
დილოვს.

5. „ლაზარობას“ დრამატულ ელფერს მატებს მაყურებელი:
პროცესის პასიური მონაწილე და ნეიტრალური დამსწრე. ეს უკ-
ნასკნელი სტიმულს აძლევს სანახაობის ემოციურობას, სამემსრუ-
ლებლო ოსტატობას.

ეჭვი არ რჩება, რომ ლაზარობა, როგორც მაგიური მოქმედება,
თავისი ხასიათით, შინაარსით, არქიტექტონიკით, სიტყვიერი ნაწი-
ლით, შენიღბვა-გარდასახვით ქართული დრამის სათავეებთან დგას.

მეცხრე მუხარამბისა და აკადემიური საფესო-დრამატული კომედიის

საქართველო როგორც სამიწათმოქმედო, ისე მესაქონლეობის
უძველესი ქვეყანაა. მეურნეობის ამ დარგში ქართველი ხალხის
მდიდარი წარსული აისახა არა მარტო უშუალო სამესაქონლეო
შრომითი ჩვევებით, მეცხოველეთა გამოცდილებით და ცოდნით,
არამედ გარკვეულ რიტუალებითაც, წეს-ჩვეულებებითა და დღეს-
სწაულებით. რომელთა შორის ფართო სამეურნეო-მაგიური დანი-
შნულებით გამოირჩეოდა „ბოსლობის დღეობა...“¹

„ბოსლობა“ კომპლექსური ხასიათის ხალხური ცერემონიალი
იყო, რომელიც ყველგარამდე ერთი კვირით ადრე იმართებოდა და
უპირატესად ეძღვნებოდა საქონლის მფარველ ღვთაებას: თუმცა
მასში ჩაფიქრებული იყო ყველა შინაური ცხოველის, ფრინველისა
და მისი მოძღვლის (ადამიანის) კეთილდღეობა, სავარგულების
მოსავლიანობის ზრდა და დაცვა.²

42 ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, დასახელებული წიგნი, გვ. 144.

1 შდრ.: ა. ს. ხ ა ძ ე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოებისა და მის გად-
მონაშთებთან ბრძოლის ისტორიიდან, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964, გვ. 15.

2 იქვე.

„ბოსლობის“ ტოტალურ ხასიათში ნათლად ჩანს ჩვენი წინაპრების საწესჩვეულებო-ყოფითი რეალიები. მის ცერემონიალში რელიეფურადაა წარმოდგენილი მაგიური აზროვნების თვალსაჩინო პლასტები. ამდენად, ჩვენ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ დასახელებული დღეობა, რომელიც საკმაოდ მოიცავს სანახაობით ქმედებებს და შესაბამის სიტყვიერებას, მიგვეჩნია მაგიური დრამის ერთ-ერთ ნიმუშად და გვეძებნა მასში დრამატული შემოქმედების ჩანასახოვანი კვალი.

„ბოსლობის“ თაობაზე, მისი შესრულების თავისებურებაზე მრავალი ჩანაწერი, გამოკვლევა და დაკვირვება არსებობს. ჩანაწერებიდან ჩვენ შევიარჩიეთ ოთხი ვარიანტი, რომლებიც გამოირჩევიან დრამატული პლასტების სიუჟით და პირველჩანაწერების უფლებითაც სარგებლობენ. ასეთებია ვ. ბარდაველიძის (მთქმელი მ. გობეჯიშვილი), ა. სოხაძის, თ. მამალაძისა და ფ. გარდაფხაძის ტექსტები, რომელთაგან ორი ვარიანტი ლეჩხუმშია მოპოვებული, ერთი—ქვემო სვანეთში, ერთი—გურიაში და ერთიც — რაჭაში.

ბოსლობის საერთო შინაარსი ის გახლდათ, რომ მოქმედება მიმდინარეობდა ვახშმის წინ კერასთან ისე, რომ საქონელი თავისი ბაგა-სადგომიდან „ხედავდა“ ყოველივეს... ცოლ-ქმარი, „მოკოტრების“ იმიტაციითა და შესაბამისი დიალოგით, ასრულებდა სექსუალურ აქტს. ისინი წარმოთქვამდნენ ლოცვებს, რომლის აქცენტიც საქონლის გამრავლება და ოჯახის კეთილდღეობა იყო.

ბოსლობასთან დაკავშირებული ქმედება მაგიურ ფუნქციას ატარებს. მისი მთავარი მიზანია მოიგოს ღვთაების გულა. რათა უზრუნველყოს პირუტყვისა და ადამიანის კეთილდღეობა. ამ ძირითადი ფაქტორის გვერდით თავს იჩენს მეორე მხარე: შეტყუებულები ცდილობენ ორგანიზებულად, უნარიანად ჩაატარონ კვლევა აქტი. დაიცვან მოქმედების თანმიმდევრობა, კონსერვატიუზის წესი, სათქმელს მისცენ რიტმული, სხარტი, ემოციური სახე, ეს კი მონაწილეებს აღძრავს საშემსრულებლო ოსტატობისათვის. განაცდენინებს სიამოვნებას, კმაყოფილებას, გარკვეულ შემოქმედებით აღტყინებას. ე. ი. მაგიურ-სამეურნეო დანიშნულების ცერემონიალი იქცევა იმის სათავედ, რომ მოქმედება იმუხტება ესთეტიკურობით, რაც უპირატესად ცერემონიალის დრამატულობაში გადადის.

თუ ლაზარობაში წინ წამოწეული იყო სანახაობითი და გუნდურ-სასიმილერო, მხარე, ბოსლობაში აქცენტი სიტყვაზეა გადატანილი.

„ლაზარობაში“ სანახაობითი მოქმედება განაპირობებდა მეტწილად ცერემონიალის დრამატულ ხასიათს. სიტყვიერება, რომელ-

ი. ძირითადად, საგუნდო სიმღერის სახით იყო წარმოდგენილი. შეწული იყო მაგიურ პროცესთან და „დამორჩილებული“ მდგომარეობა ეჭირა.

„ბოსლობაზე“ დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ აქ „მოქმედება“ და „სიტყვიერება“ თითქმის თანაბარ უფლებებშია.

ლექსმული ვარიანტი მოგვითხრობს: „ვანშმის წინ ყველანი ფეხზე წამოდგებოდნენ და სრულ სიჩუმეს ჩამოაგდებდნენ. აკენის ბავშვსაც კი არ უნდა ეტირა ამ დროს. ოჯახის უფროსი ცოლ-ქმარი კერასთან მივიდოდა და თავ-თავის ადგილს დაიჭერდა — კაცი საკაცებო მხარეს — კერის წინ, ქალი საქალებო მხარეს, ე. ი. კერის მარჯვნივ. აქ ისინი დაოთხდებოდნენ. — ხელებს მიწაზე დააყრდნობდნენ და ქალი დაიწყებდა თავისი ადგილიდან ძახილს:

ქალი — კოტ-მოზვერა, კოტ-მოზვერა...

(ამ ძახილზე ოჯახის უფროსი მამაკაცი პოზის შეუცვლელად გაემართებოდა, ნელი ნაბიჯით ქალისაკენ და თან გასძახოდა)

ქმარი — მე ვარ შენი ხარ-მოზვერა! (ქალთან მიახლოებისას მას ზურგიდან გაუჩერდებოდა, ფალოსს ამოიღებდა, ზედ ხელს უსვამდა და თან ირხეოდა. შემდეგ წინ ქმარი და უკან ცოლი კვლავ მიწაზე დაოთხილები სამხელ კერას გარს შემოუვლიდნენ მარჯვნიდან მარცხნივ (წაღმა“) და ყოველ შემოვლაზე, საქალებო ადგილას, ზემოაღნიშნულ საქციელს გაიმეორებდნენ. მერე ფეხზე წამოდგებოდნენ, ოჯახის უფროსი კაცი ღვინით სავსე ღოქს დაიჭერდა, ქალი — ლობიოს გულიან განატეხს (ზედაპირზე ორი ტაბაკის გამოსახულებით) და ორივენი ხმამაღლა ლოცულობდნენ):

ქალი და ქმარი — ღმერთო ბევრი საქონელი მოგვეცი.

(...დამსწრენი, რომლებიც ფეხზე წამომდგარი წესის შესრულებას თვალყურს ადევნებდნენ, ლოცვის ამ სიტყვებს იმეორებდნენ).

დამსწრენი — ღმერთო ბევრი საქონელი მოგვეცი³

მეორე მთქმელი იმავე რიტუალს გადმოგვემს მცირედი შესსხვაფერებით.⁴

არქაულობის პრეტენზია აქვს სევანურ „ბოსლობასაც“, მაგრამ იგი უფრო სიტყვიერ ფაქტურას ეტყობა. აქ „პერსონაჟების“ სათქმელი ურთიერთმიმართებებში კი არაა, არამედ ღვთაებისადმი მი-

3 მთქმელი 75 წლის თათია ჩხეტიანი-ბურჯანაძე, სოფელ ღვირიშიდან ორბელში გათხოვილი, იხ. ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სევანური) გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, 1952, გვ. 93.

4. იქვე, გვ. 96.

ძღვნილი... მაგრამ არ შეიმჩნევა ფალიკური ქმედებებს კვალი.

„სახლის შიგნით. — გვიყვება მთქმელი, — გამართული საქონლის ბაგის წინ ბლომად დაყრიდნენ თივას, ისეთ სიშორეზე, რომ საქონელი მას ვერ მისწვდებოდა, მაგრამ დაენახა კი. ასეთ ადგილს აირჩევდნენ იმისათვის, რომ საქონელს, რომელიც მის თვალთახედვაში მოქცეულ თივას წაეტანებოდა, გომურის ტიხრის თვლიდან თავი შინაში გაეყო და ამგვარად თითქოს უშუალო მონაწილე და ახლომხილველი ყოფილიყო შემდეგი რიტუალისა. ექვს ტაბლას გობზე მოათავსებდნენ, ოჯახის უფროსი ამ გობს გომურის ტიხართან მიიტანდა, ხელებს გობიანად ზეაღაპყრობდა და ხმამალა წარმოსთქვამდა:

მ ა მ ა კ ა ც ი — ოსლო-ბოსლო, კიტი-კიტი, ბამბლუ; ხარ-ძროხები ბევრი გვეოლოდეს... ხარი ნიკორა, ძროხა ნათვალა (ნიშნინანი) ცხვარი მბლავანა, თხა რქამარწუხა, ღორი მჭყივანა, მისი მიმღევარი (შიმყოლი) ადამიანები, მი-ჰი-ჰი-ჰი! (დააყოლებდა ბოლოს ცხენის ჰიხვინივით... ოჯახის სხვა წევრები ზურგზე წამოკიდებული ბავშვებით, ან ოჯახის მომცრო ტანის სრულწლოვანი წევრებით დადიოდნენ გომურის ტიხრის წინ, მისი სიგრძის გაყოლებას და ოჯახის უფროსის წარმთქმულ სიტყვებს ხმამალა გაიძახოდნენ).

ბ ა ვ შ ე ე ბ ი: — ოსლო-ბოსლო, კიტი-კიტი, ბამბლუ, ხარ-ძროხები ბევრი გვეოლოდეს, ხარი ნიკორა, ძროხა ნათვალა. ცხვარი მბლავანა, თხა რქამარწუხა, ღორი მჭყივანა, მისი მიმღევარი ადამიანები, მი-ჰი-ჰი-ჰი!

(ტიხრის სიგრძის ერთ ნაპირს რომ მიაღწევდნენ. შეხებოდნენ, შემოტრიალდებოდნენ უკან და კვლავ ტიხრის წინ გაივლიდნენ იმავე წესითა და სიტყვებით“).⁵

ნიუანსებით გამოირჩევა გურული ვარიანტი. ნამცხვრების მოშადების ფაქტი და სიტყვიერი ნაწილი ენათესავება ყველა კუთხის სათქმელს. მაგრამ აქ განსხვავებულია კაკლისა და წყლიანი ღოჭის მოტივი, რაც საქონლის გამრავლებისა და წველადობის გაზრდის იმიტაციური პლასტებია... ბოსელში ბიჭი დგება ძროხებსა და ხარებს შორის, ქალი კი მის საპირისპიროდ. ბაგის აქეთ:

ქ ა ლ ი — ბოსლე, შინა ხარ?

ბ ი ჭ ი — შინა ვარ, ბატონო!

ქ ა ლ ი — ძროხას მომცემ?

ბ ი ჭ ი — ბევრს, ბატონო!

ქ ა ლ ი — ხარს მომცემ?

ბ ი ჯ ი — ბევრს, ბატონო!

ქ ა ლ ი — ცხენს მომცემ?

ბ ი ჯ ი — ბევრს, ბატონო!

ქ ა ლ ი — კაცთა მშვიდობას მომცემ?

ფრინველს მომცემ?... (და ა. შ.).

დიალოგი სამჯერ მეორდება, რის შემდეგ კაცებს ბავაში ჩაყრიან... ქალი წყალს გადაასხამს საქონელს⁶.

რაქული ვარიანტი მოიცავს თითქმის ყველა ამ პლასტს. რასაც — ზემოთ მოხმობილი ტექსტები... მსგავსია რიტუალის შესრულების სტილი და შინაარსიც. მხოლოდ ეს უკანასკნელი, სხვებთან შედარებით, მეტი დრამატულობით გამოირჩევა... (დიალოგი, ტექსტის მხატვრული მხარე).

თუ ლაზარობის მონაწილეთა სათქმელი ღმერთის, თაყვანსაცემი ძალის მისამართით იყო ძირითადად გამიზნული, „ბოსლობაში“ საქმე გვაქვს ისეთ ვითარებასთან, როცა ცერემონიალის მონაწილეთა სათქმელს გამოკვეთილი, ერთგვარად კონკრეტულ-ინდივიდუალური ელფერი დაჰკრავს. ე. ი. აქ სიტყვიერება, მსგავსად მოქმედებისა, თავისთავადაც დრამატული ბუნების ჩანს, რაც შემდეგში გამოიხატება:

1. თითოეულ მონაწილეზე გათვალისწინებულია „როლი“ თავისი სათქმელით.

2. სათქმელი შეთანაწყობილია მოქმედებასთან და ავსებს მას.

3. სათქმელი, თავისი დანიშნულებით, გამოკვეთილი დიალოგია.

განსაკუთრებით უნდა შევჩერდეთ ამ უკანასკნელზე.

ლაზარობაში მთელი სანახაობა-მოქმედება გუნდის სიმღერაზეა აყობილი. საგუნდო სიმღერა, რომელიც ცერემონიალის მეთაურისა („ამორჩეული ქალისა“) და მონაწილეების (გუნდის) პათეტური დიალოგის სახით ვლინდება, დითირამბული (საკულტო სადიდებელი) ხასიათისაა. დრამის ამოსავალ წერტილადაც სწორედ ის ბირთვია მიჩნეული, „რომელსაც დითირამბის შემსრულებელი გუნდი ეწოდებოდა“⁷ მაგრამ დრამის, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების, მთავარი მნიშვნელობა დიალოგის განვითარებაშია. დიალოგი, როგორც ასეთი, შემკითხველსა და მოპასუხეს მოითხოვს. ეს უკვე პერსონაჟთა გამოკვეთის აუცილებლობას აყენებს დღის

6 გურია, „მეცნიერება“, თბ., 1980, გვ. 66, 68.

7 ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, „განათლება“, თბ., 1971, გვ. 144.

წესრიგში. პერსონაჟების გარეშე დრამაზე არ ლაპარაკობენ. მოჩანს თუ არა „ლაზარობაში“ ეს გარემოება? ლაზარობა დრამის განვითარების მხოლოდ იმ საფეხურს ეხმარება, როცა, როგორც ვთქვით, ცერემონიალის მონაწილეებისათვის დამახასიათებელია დითირამბულ-პათეტიკური დიალოგი, სადაც გამოკვეთილი არაა კითხვა-მიგების მომენტი, გუნდი მიმართავს ღმერთს და მიმართვაზე თვითონვე გუნდი პასუხობს — „ამინ!“ ზოგიერთ ვარიანტში გუნდისა და მეთაურის (ამორჩეული ქალი) ერთგვარი ორატორიაც გვაქვს, მაგრამ ეს გარემოება მოქალაქეობას მოკლებულია. დრამის განვითარების შემდგომი ეტაპი, ჩვენი ფიქრით, შემორჩენილია „ბოსლობის“ მსგავს ცერემონიალში. ეს კი პერსონაჟთა გამოჩენა-გამოკვეთაში ჩანს. „პერსონაჟები“, ჩანასახოვანი სახეები. როგორც თავის ადგილზე აღვნიშნეთ, ლაზარობისთვისაც როდი იყო უცხო („მხნავი“, „მწაფავი“, „უღელში შებმული ორი ქალი“, „ამორჩეული ქალი“, „დამწყები“, „მეთაური“, „მოთამაშები“ და ა. შ.), მაგრამ მათ არ ჰქონდათ ინდივიდუალური სათქმელი, ისინი გუნდურ კოლექტიურ „სათქმელში“. დითირამბულ დიალოგში იყვნენ ჩართულნი და თავისთავადობის კვალი ცოტათი ეტყობოდათ. „პერსონაჟს“ სიტყვა, თავისი საქციელის შესაბამისი ლექსიკა, გამოაჩენს. ბოსლობაში ამ მხრივ ხელშესახები მომენტებია.

თუ ლაზარობაში და მის მსგავს ძეგლებში წამყვანია საგუნდო-პატეტიკური სიტყვიერი ნაწილი (დითირამბული მიმართვა ღვთაებისადმი), ბოსლობაში უკვე „პერსონაჟთა“ პირდაპირ მეტყველებას ვამჩნევთ:

ქ ა ლ ი — ხარებმა რა შემოთვალეს?

მ ა მ ა კ ა ც ი — სახენელ-უღელი მოგვიმზადეთო!

ქ ა ლ ი — ძროხებმა რა შემოთვალეს?

მ ა მ ა კ ა ც ი — სახბოეები მოგვიმზადეთო!

ქ ა ლ ი — ცხვრებმა რა შემოთვალეს?

მ ა მ ა კ ა ც ი — საკრაეეები მოამზადეთო! და ა. შ.

პირდაპირი მეტყველება მნიშვნელოვან ფაქტორადაა მიჩნეული ანტიკური დრამის განვითარების ისტორიაში⁹. „ბოსლობაში“ ცერემონიალის მონაწილეების სათქმელი, მართლაც, კითხვა-მიგე-

8 ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 98-99.

9 თესპიდეს დიდი დამსახურებაა ის, რომ მან „რაფსოდიის ეპიკურ მოთხრობაში შეიტანა გმირთა პირდაპირი მეტყველების ელემენტები“, იხ. ა. ალექსიძე, ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში, მიმოხილველი, № 6-9, თსუ, 1972, გვ. 362.

ბაა. უშუალო მიმართებია და არა პათეტიკური ლექს-სიმღერა. თუმცა აქაც თითოეული კითხვა და შესაბამისი პასუხი მთლიანად მაგიური გააზრებითაა დატვირთული. მაგრამ დიალოგი ისე ძალიან ახლოა ჩვეულებრივ სასაუბრო მეტყველებასთან. უკვე იტყვიან, რომ სიტყვიერება მაგიური დრამის განვითარებაში საგუნდო საფეხურიდან გადადის მის მთავარ საფეხურზე. რომელსაც მეცნიერებაში დრამის (ტრაგედიის) სადიალოგო ნაწილს უწოდებენ¹⁰.

არ შეიძლება არ ითქვას „ბოსლობაში“ ცალფა დიალოგის შესახებაც. იგი, როგორც ცნობილია, დრამატული მეტყველების ერთ-ერთი სახეობაა. იგი, განსხვავებით დიალოგისაგან, ერთის მეტყველებაა, დრამატულია იმ მხრივ, რომ გამოირჩევა აწეული ტონით, მიმართვის სტილით, აზრის გადმოცემის ექსპრესულობით. ბოსლობის ქვემოსვანურ ვარიანტში მონაწილე მამაკაცი მიმართავს ღვთაებას:

მამაკაცი: — ოსლო-ბოსლო. კიტი-კიტი, ბამბლუ,
ხარ-იროხები ბევრი გვყოლოდეს...
ხარი ნიკორა,
ძროხა ნათვალა,
ცხვარი მბლავეანა,
თხა რქამარწუხა,
ლორი მჭყივანა,
მისი მომყოლი ადამიანები,
მი-ჰი, ჰი-ჰი!¹¹

ან კიდევ რაჭული ვარიანტიდან:

მამაკაცი — (ქონსა და კვერცხს გადაუსვამს ხარებს):
სუქდებოდე, კეთდებოდე,
კვერცხივით გაგურგლდებოდე,
ასე თეთრად სუქდებოდე!¹²

მონოლოგები წარმოადგენს მიმართვას. ემოციური მეტყველებით შექმნილია სახე-სურათი. მოტანილი სიტყვები რიტმული გაწყობით გვიქმნიან საგნის მრავალფეროვნების, მკაფიო აღქმის, ნათელი შემეცნების შთაბეჭდილებას.

აი, ის მთავარი, რითაც გამოირჩევა „ბოსლობა“, როგორც სინკრეტული დრამა.

10 ს. ყაუხჩიშვილი, დასახ. წიგნი, გვ. 146.

11 ვ. ბარდაველიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 100.

12 იქვე, გვ. 98.

„ბოსლობის“ რიტუალში ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ცოლ-ქმრული ურთიერთობის, ინსცენირება.

ვ. ბარდაველიძე შენიშნავს, რომ ლეჩხუმური „ბოსლობის“ ამ ვარიანტში, ცოლ-ქმრის მოქმედება სქესობრივი ურთიერთობის რიტუალურ გამოსახულებას წარმოადგენს მათი შეძახილები („კოტ-მოზვერა“ და „მე ვარ შენი ხარ-მოზვერა“). დათხილი მოძრაობა, საქალებო ადგილას ცოლ-ქმრული ურთიერთობის ინსცენირების პოზა (წინ ქალისა და უკან კაცის დგომა), აშკარა მაჩვენებელია იმისა, რომ ამ რიტუალში ცხოველური სახის სექსუალური აქტია გამოხატული. ეს აქტი ჩვენთვის იმდენადღა საინტერესო, რამდენადღა იგი საწესო დრამატული შემოქმედების საინტერესო პლასტია. ასოციაციებით მას ფალიკურ მოქმედებასთან მიუყავართ. ეს გარემოება კი ხარისხს მატებს ცერემონიალის დრამატულობას, რადგან, ზემოთქმულის თანახმად, ფალიკური მოქმედება სწორედ მიჩნეული დრამის სათავედ.

მაგიური დრამის თავისებურ ძეგლად გვესახება საქონლის გომრავლებისადმი მიძღვნილი ნაკლებად ცნობილი მეგრული მაგიური ქმედება — „გალენიში ორთა“. „გალინიში“ მთქმელების განმარტებით ნიშნავს მიცვალებულის სულს, გარეთ მყოფს, გარეულს, რომელიც თან დასდევს და იფარავს ოჯახს. მის კეთილ-განწყობაზე ბევრად იყო დამოკიდებული შინაური საქონლის გამრავლება.

ხელთა გვაქვს გასული და ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში მოპოვებული ჩანაწერები... ტექსტი მოგვყავს ი. ქობალიასა და ს. მაკალათიას ვარიანტების მიხედვით:

საქონლის საზაფხულო სადგომში („აგარა“, „ქართა“) მოსუფთავებულ ადგილზე დგამენ ტაბაკს, რომელზეც აწყობენ შემწვარ ციკანს. რძის ფაფას (ჩემპვა), ელარჯს, ჰვიშტარს, ახალ ყველს, წყალსა და ღვინოს.

ოჯახის უფროსი — (მკლავზე ხელსახოცდადებული დგება სუფრის წინ. მოიხდის ქუდს და იწყებს): გალენიში ორთა, დიდებულო. შენ სახელდალოცვილო, დაიფარე ცუდი შენთხევეისა და სიავისაგან ჩემი საქონელი. გამიმრავლე და მისი ნამრავლით ჩემი გული გაახარე (ასახამს მალღა ღვინოს და იტყვის), ამღენი საქონელი გამიმრავლდეს.

ოჯახის უფროსი — (ტაბაკთან მისწევს გრძელ სკამს, ეპატიყება უჩინარ სტუმრებს — დაიკავონ ადგილი. უდგამს ვიბს, რომელზედაც ასახამს ღვინოს. უჩინარ სტუმრებს უწვდის ხელსახ-

ოც ხელების „შესაძმრალეზლად“. შემდეგ დაუსხამს ღვინოს და საკმელს შესთავაზებს.

უჩინარი სტუმრები — (რჩება შთაბეჭდილება, რომ საკმელს ზიირთმევენ).

ოჯახის უფროსი — (იმეორებს ლოცვას): გაღვნიში ორთა, დიდებულო, სახელოგანო, ჩემი საქონელი შენ შეიწყალე; გამიმრავლე, შეუძწვარ-მოუხარშავის მკამელს კბილები ჩამოუყარე და შეუყარი¹³.

„გაღვნიში ორთას“ პლასტებს სვანურ „ლიფანალთან“ მიყვართ ასოციაციებით. თუმცა აქ გამოკვეთილია რიტუალის მიზანდასახულობა — საქონლის კეთილდღეობა. მცირეა სატქმელი ტექსტი, მაგრამ მეტად „ლამაზად“ ხდება მასპინძლისა და უჩინარი სტუმრების (სულების) თავპატივის დრამატული განსახოგნება... ოჯახის უფროსის მოძრაობები, მიმიკები, პატივი და ა. შ. ავღენენ დრამის აქსესუარებს.

ეფიქრობთ, „გაღვნიში ორთა“ ამდიდრებს ქართული მაგიური დრამატული შემოქმედების რეპერტუარს.

შინასამრავლო საწანო-ჰმეღვანი

ტრადიციის გასათვალისწინებლად საინტერესოა ერთ-ერთი უძველესი ჩანაწერი, რომელიც ეკუთვნის გრიგოლ ჩურსინს. მასალა გამოქვეყნებულია გაზეთ „კავკაზის“ 1901 წლის ნომერში სათაურით „მოცეკვავე კაცობრიობა“. ავტორი გადმოგვცემს, რომ ქართულ მკედლებში წესად ყოფილა ხუთშაბჯთ დილით გრდემლზე ჩაქუჩის დარტყმა. ამით ისინი, თითქოს, თავიანთი მტრის ამირანის ჭაჭვს ამაგრებენო. სინამდვილეში, — დასძენს ჩურსინი, — ეს მოძრაობა-ცეკვა მკედლობის მფარველ ღვთაებასთან არის დაკავშირებული.¹⁴

ჩურსინის მონათხრობში ჩანს, რომ სამკედლოში, გრდემლთან სრულდება მაგიური პროცესი, რაც, რასაკვირველია, კერძო შემთხვევად სრულიადაც არ ჩაითვლება. ამას მზარს უჭერს, „ამირანიაში“ გატარებული აზრი იმის თაობაზე, რომ ფინიას ლოკვით გაღ-

13. И Кобалия, Из мифической Колхиды, СМОМИПК, вып. XXXII, 1903, გვ. 112-113; ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 330; სამეგრელო, „მეცნიერება“, 1979, გვ. 74.

1 Г. 4-ии, Танцующее человечество (очерки), Кавказ, 1901 г. № 44.

ეული ჯაჭვი ერთი დაკვრით გაწყდება, მავრამ „დიდხუთშაბათს, მკედლები კევრს რომ დაჰკრავენ სამჯერ. ჯაჭვი ისევ მრთელდება“².

ჩურსინისეულ ჩანაწერებში ძნელია დრამის პლასტების ძებნა, რადგან იგი ფრაგმენტული ინფორმაციაა, მაგრამ ჩვენ მოგვეპოვება მეგრულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემონახული სრულყოფილი ძეგლი „ხეხუჯობა“.

ხეხუჯობა საინტერესო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ერთეულია. იგი, როგორც მკედლობა-ხელოსნობისადმი მიძღვნილი მაგიური აქტი, სრულდებოდა 31 დეკემბერს. ხელთა გვაქვს ორი ჩანაწერი: ერთი ეკუთვნის ცნობილ ეთნოგრაფს ს. მაკალათიას, მეორე კი — საქართველოს სსრ დამსახურებულ მასწავლებელს. ფოლკლორისტ-ენტოზიასტს მამანტი კვირტიას. მ. კვირტიას ჩანაწერით საქმე გვაქვს ხელოსნობის მაგიურ ინსცენირებასთან.

„სალოცავის რიტუალი. — გადმოგვეცემს მ. კვირტია, — სრულდებოდა საიდუმლოდ. გაძნელა აკრძალული იყო („ტაბუ“, „ვაშინერს“). მაგრამ იყო შემთხვევები, როცა ხეხუჯობის რიტუალს ზვერავენ და ჩუმად აღიქვამდნენ ცნობისმოყვარენი. საიდუმლო მზვერავის მიერ იგი ასე იყო დანახული:

ხ ე ლ ო ს ა ნ ი (დურგალი) — (თავის სახელოსნოში შეიტაცს სალოცავის პურ-ღვინოს, დააწყობს დაზგის გვერდით მდგარ პატარა მაგიდაზე. მოიწვევს მხოლოდ ვაჟიშვილებს, დააჩოქებს დაზგასთან, თვითონ მიეყუდება დაზგას და ასრულებს რანდვის, თლისა და ხეჩხვის ილეტებს, თან წარმოსთქვამს):

— სამასსამოცდასამო ხელობის გამჩენო ღმერთო, წმიდა სოლომონ, ღელი და მსარი ზომიბართე, მე და ჩემს შვილებს ნაფიქრალი გავგიმართლე, ასე წალმა გვამყოფე.

ხ ე ლ ო ს ა ნ ი — (მარჯვნივ მიტრიალდება. თითქოს ფიცარს აშალაშინებს. შემდეგ დაჩოქილ შვილებს, რიგრიგობით აძლევს ჭიქებს. ისინი ორივე ხელის სალოკი თითებით ჭიქის თავზე წრეებს ავლებენ).

მ ა მ ა — (მრანდავ-მლოცავი თითის წრეებში უსხამს ღვინოს და ავრძელებს ლოცვას):

— ასე იოლად (როგორც წრემ გაატარა ღვინო) გაატარე (წუიისოფელი) ცხოვრებაში და საქმიანობაში.

ვ ა ე ბ ი — (წამოდგებიან, მარჯვნივ შეუბრუნდებიან სამუშაო იარაღებს — ანოზრავებენ დაზგებზე და ამბობენ): — სამასსა-

² ხალხური სიბრძნე, ტ. III, „ნაკადული“, 1964 წ. გვ. 36.

მოცდასამო ზელოსნობის გამჩენო ღმერთო, წმინდა სოლომონ, ხელი და მხარი მომიმართე, მე და ჩემს შვილებს ნაფიქრალი ვაგვიმართლე. ასე წაღძა ვეამყოფე³.

ს. მაკალათიას ვარიანტით „ხეხუჯობა“ მკედლობის რიტუალი უნდა იყოს. 31 დეკემბერს მკედლები სპეციალურად იხდიდნენ „ოჰკადირეშიშ ოხვამერს“ სამკედლოს (სალოცავს). ხეხუჯობას დაკლავდნენ გოქს და გამოაცხობდნენ კვერს. სალამოს ამას ხონჩაზე დალაგებდნენ სამკედლო იარაღებთან ერთად. მკედელი ხონჩას შეიტანდა ან მარანში, სადაც სამკედლოს ქვევრი იყო ჩაფლული, ან სამკედლოში, წაიყვანდა ოჯახის წევრ მამაკაცებს. მკედელი დიჩოქებდა ქვევრთან ან სამკედლო ქურასთან და იტყოდა:

მკედელი — სამას სამოცდასამი ხელობის გამჩენო წმინდა სოლომონ, პაღლიანო! შენი წყალობა მოგვეცი ჩვენ ბაბუას შთამომავალს, შვილსა, შვილისშვილსა და ოჯახის მიმდგომს, შენი მხვეწერი ვართ დღეს, შემცოდარი ვართ და გვაპატიე, წმინდა სოლომონ, შენი სახელი დალოცვილი, ბედნიერი ლოცვა მოგვამადლე! (ლოცვის დასასრულს ხელის მუკებს შეკრავდნენ და ერთმანეთზე დააწყობდნენ. ზედ მკედელი შეკრულ მუკს დაადებდა და შიგ წყალს ან ღვინოს ჩაასხამდა. სითხე გავიდოდა შეკრულ მუკებში).

მკედელი — „წმინდა სოლომონმა წყალივით წაიყვანოს ჩვენი საქმე (კვერს დაჰკრავს), შენი წყალობა მოგვეცი, სოლომონ“⁴.

როგორც ვხედავთ, ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხელოსნობა-ოსტატობის ინსტენირებასთან, მეორე შემთხვევაში — მკედლობის განსახოვნებასთან. შესამჩნევია დრამატული გარდასახვები: ხელოსანი ასრულებს დურგლის როლს, წარმოადგენს ჩანდვის, ხერხვის, თლის პროცესებს; მკედელი კი ქედვის სცენას (მუშტებს შეკრავს ჩაქუჩებივით, ახდენს წყლის დასხმისა და კვერის დაკვრის იმიტაციას). ორივე მკედება მაგიური დრამატული აქტია. რომელთა განხორციელებით მკედელი-ხელოსანი ხელ-მხარის (მეგრ.: ხეხუჯი) სიმართლეს გამოსთხოვს შესაბამის ძალას, სალოცავს.

„ხეხუჯობაც“, ადრე განხილული რიტუალების მსგავსად, პრეისტორიული დრამის ძეგლად უნდა ჩაითვალოს.

3 მ. კვიციანი, ხეხუჯობა გაზეთი „ნაპერწყალი“, (ჩხოროწყუ), 1973, № 140, ვაუების ტექსტა ჩვენ აღვადგინეთ ტრადიციის მიხედვით.

4 ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქართველოს მხარეთმცოდნეობის საზოგადოების გამოცემა, თბ., 1941, გვ. 321.

ცნება „საწესჩვეულებო ცერემონიალი“ ფართო მნიშვნელობისაა. ზოგადი წარმოდგენით იგი ყოველგვარ წეს-ჩვეულებას და მასთან დაკავშირებულ მოქმედებას გულისხმობს. მაგიური და საწესჩვეულებო მოქმედებანი პრინციპული თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან დიდად არ არიან დაშორებული¹. მაგიური რიტუალი, შეიძლება ითქვას, საწესჩვეულებო ცერემონიალის დაბალი სტადიაა, სადაც მაგიისათვის ნიშანდობლივი ორი მხარე — მრწამსი და შესაბამისი ქმედება — არ გადაქცეულა საწესჩვეულებო მოქმედებისათვის დამახასიათებელ რწმენად და ჩვეულებად². ამიტომ, ეფიქრობთ; საწესჩვეულებო მოქმედებანი, როგორც მაგიური რიტუალის შემდგომი, განვითარებული და ტრადიციად გარდაქმნილ-განმტკიცებული მოვლენა, უნდა გამოიყოს და შესწავლილ იქნას ცალკე.

როგორც მაგიური ცერემონიალების გარჩევისას მიუთითებდით, საწესჩვეულებო ქმედებანიც ორ ჯგუფად იყოფიან. ასეთებია საწესჩვეულებო კალენდარული მოქმედებანი, რომლებიც რეგლამენტირებული არიან დროით, რიცხვით, შესრულების გარემოთი და — საწესჩვეულებო ცერემონიალები, რომლებიც არ განისაზღვრებიან კალენდარული ჩარჩოებით.

პირველის ნიმუშებია: ახალი წელი, შობა, ქონა, აღდგომა, სხვადასხვა დღეობა-სანახაობანი.

საწესჩვეულებო ცერემონიალთა მეორე რიგს განეკუთვნებიან ისეთები, რომლებიც განპირობებული არიან ადამიანის მატერიალურ-სულიერი მოთხოვნილებებით, ცხოვრების ყოფითი აუკილებლობით. ასეთებია: ქორწილი, ძეობა, დატირება, მოხსენიება, ძმადგაფიცვა, სისხლის აღება. საომრად წასვლა, მტერზე გამარჯვება, მოსაელის აღების ზეიმი და მისთანანი. კალენდარული და არაკალენდარული ტრადიციული მოქმედებანიც პრინციპულად ერთმანეთისაგან დიდად არ არიან დაშორებული. ორივე საწესჩვეულებო დანიშნულებისაა, განსხვავება ისაა, რომ პირველი (კალენდარული) უპირველესად მითოლოგიური შინაარსის სასულიერო რიტუალია,

1 შდრ.: ქართული ხალხური პოეზია, ტ. V, „მეცნიერება“, 1976, მ. ჩიქოვანის შესავალი წერილი „ქართული საწესჩვეულებო პოეზია“, გვ. 7.

2 შდრ.: მ. კოსვენი, პირველყოფილი კულტურის ისტორიის ნარკვევები, გვ. 175.

მეორე (არაკალენდარული) კი — სამოქალაქო, საყოფაცხოვრებო, სამეურნეო ხასიათს ატარებს³.

ამჯერად შევჩერდებით ყველაზე ტიპურსა და ზოგადეროვნულ საწესჩვეულებო აქტებზე. რომლებშიც რელიეფურადაა გამოკვეთილი დრამატული ქმედების ძირითადი შტრიხები და თანაც ყურადღებას იქცევენ თავიანთი მასშტაბურობით, განფენილობითა და მხატვრული აქსესუარებით. ესენია საახალწლო ცერემონიალი, ქორწინება და დატირება.

ახალი წელი

ახალი წელი, როგორც საყოველთაოდ ცნობილი საწესჩვეულებო მოვლენა, ძირითადად ერთნაირი „არქიტექტონიკითაა“ წარმოდგენილი საქართველოს ყველა კუთხეში, შეიმჩნევა მხოლოდ კუთხურ-ეთნიკური ვარიაციები.

დღეს უკვე სახეზეა ახალი წლის რამდენიმე სახელწოდება: „ახალი წელი“, „ახალ წანა“ (მეგრ.), „ზომხა (სგ.), „კალანდა“ (გურ.), „წელწად“ (ფშავ-ხევსურული).

ძველ საქართველოში, როგორც საზოგადოდ ყველგან წარმართულ ქვეყნებში, ახალი წლის დღესასწაული დაკავშირებული იყო მზის ღვთაებასთან. შემუშავებული იყო სათანადო რიტუალიტიკრიტიანობის გავრცელებისას წლისთავის ცერემონიალი ბასილდიდის ხსოვნას დაუკავშირეს და ხელი მიჰყვეს საახალწლო წესების „გადაქრისტიანებას“, რაც ფორმალურად გატარდა, ძირითადად კი საახალწლო რიტუალმა შეინარჩუნა თავისი წარმართული სახე⁴.

როგორც მასალები გვიჩვენებს, ქართული საახალწლო დღესასწაულის დრამატული ბუნება ყველაზე ხელშესახებად შემოინახა სვანეთმა. საამისო მდიდარი მასალა შეაგროვა და წიგნად გამოსცა აწ განსვენებულმა ცნობილმა ეთნოგრაფმა ვერა ბარდაველიძემ. მისი „სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი (ახალი წელი)“ რომელშიც შესულია 1933-1936 წლების ჩანაწერები, უნიკალურ მასალას წარმოადგენს ქართული საახალწლო დღესასწაულის წარმართული სფრათის აღსადგენად. იგი სავსეა დრამატული პლასტებით. ჩვენ რამდენიმე აღწერილობებიდან ამოვარჩიეთ ოთხი — ლახამულას, ჩუბეხევის, ლატალის, ლენჯერის ვარიანტები, მათზე

3 მ. ჩიქოვანის დასახ. წერილი, გვ. 7.

4 ს. შაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, საქ. მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება, თბ., 1941, გვ. 294.

დაყრდნობით შეეცადეთ მოგვეცა დღესასწაულის შედარებით სრული აღწერილობა.

აღვადგინეთ ძირითად მასალაში მკრთალად წარმოჩენილი ნაწილები. დიალოგებს თავში დავუწერეთ ცერემონიალში მონაწილე „პერსონაჟები“: ქორა მექში (შინაური მეკვლე); ლიცე მექში (წყლის მეკვლე), ქამე მექში (გარეშე მეკვლე), დიასახლისი, მერბელი (უფროსი დიასახლისი) და ა. შ. ამ უმნიშვნელო, ფორმალურმა ჩარევამ დაგვანახა, რომ სენური „ზომხა“ კვშმარიტად მოიცავს დრამატულ პლასტებს.

ახალი წლის დილას, როცა ოჯახში ყველას ძინავს, ლოგინიდან წარმოდგებიან ქორა მექში (შინაური მეკვლე) ოჯახის უფროსი მამაკაცი და გოგონა. უფროსი მეკვლე წამოიკიდებს საახალწლო გოდორს (ცხინკს), გამოიყვანს კისერზე თოკობმულ ხარს, მეორე მეკვლე-გოგონა ანუ ლიცე მექში (წყლის მფერხავი) ხელში დაიჭერს წყლის ცარიელ ჭურჭელს (გაბუს) და ორივენი ხმაამოუღებლივ გაუდგებიან გზას წყაროსაკენ... ხარს წყლის დასაღვეად მიუშვებენ. გოდორს წყლის პირას ჩამოდგამენ. ხელპირს დარბანენ და დაილოცებიან⁵.

ქორა მექში — ღმერთო მადლიანო, კარგი ფეხი მომატანინე, ყველას წყალობა მოგვეცი: წლის შემცვლელო,⁶ კარგი წელი შეუცვალე ჩემს სახლს: ყველა ღმერთის წყალობა მოგვეცი, ადამიანის მშვიდობა და ოთხფეხის სიმრავლე: გაის ახალი წელი კარგ გულზე მოასწარი ჩემს სახლს⁷.

ლიცე მექში — (ლოცვაზე თან აჰყვება მამას).

წყაროსთან სხვადასხვა ოჯახიდან მოდიან ქორა მექშეები. ეს აღმებთან ერთმანეთს:

I მექში — ხოჩა ლადელ!

II მექში — ხოჩა ჭყყარი

ერთიმეორეს შესთავაზებენ არყით სავსე სასმისებს.

I მექში — ასე სავსე გაისამც მისდგომოდე! (სასმისს მიწაზე დაუდგამს).

II მექში — (აიღებს, დალოცავს მიმწოდებელს, ცარიელ

5 ჩუბუხევის ჩანაწერი, იხ. ვ. ბარდაველიძე, სენურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, I, ა. შანიძის რედაქციით, ტფ., 1939, გვ. 125.

6 სენები თავიანს სცემდნენ წლის შემცვლელ ღვთაებას, ახალი წლის ბატონს ბასილ ძულუა კალანდაშიაშ-ს.

7 დასახ. წიგნი, გვ. 121.

სასმისს კვლავ მიწაზე დადგამს⁸ და, მუყელოთი (კვერი) ხელში შემდეგი სიტყვებით მიმართავს): — კარგიმც წლის შეცვლა გქონებოდეს. კარგს წელიწადსამც მისდგომოდე უზიანოდ და სიმრავლით.⁹

ხარი მადიანად სვამს წყალს. ქორა და ლიცე მეჭუშხები (მამა და ქალიშვილი) ავსებენ წყლით გაბუს (წყალს ამ დღეს რძე (ლეჩე) ჰქვია). კვლავაც წამოიკიდებენ ცხინკს და ხარის თანხლებით შინ ბრუნდებიან.

ქორა და ლიცე მეჭუშხები სახლის კარებს მიადგებიან.

ქორა მეჭუშხი — კარი გამიღე!

დიასახლისი — (შიგნიდან) ოა მოგაქვს, ბედნიერო?

მეჭუშხები — ადამიანის მშვიდობიანობა, საქონლის სიმრავლე, სახარეა ხარებით სავსე, საფურეა ფურებით სავსე, საცხენეა ცხენებით სავსე, სათხეა თხებით სავსე, საცხვრეა ცხვრებით სავსე, სალორეა ღორებით სავსე!¹⁰... კარი გამიღეთ!

დიასახლისი — კიდევ რა მოგაქვს, შე ბედნიერო?

ქორა მეჭუშხი — ლამაზიას წყალობა მომაქვს, ოთხფეხის სიმრავლე მომაქვს. თორმეტი კასრა რძე მომაქვს, პური ბლომად მომაქვს... მოვდივარ და ვერ მოვდივარ, კარი გამიღე!

დიასახლისი — შინ, შინ, შე ბედნიერო!

კარი იღება, მეკვლეები მარჯვენა ფეხის შედგმით შედიან-სახლში. გაბუს იქვე დადგამენ. ხართან ერთად სამჯერ შემოუვლიან კერას. შემდეგ მამა მეჭუშხი ერთ-ერთ შინმყოფს გადასცემს ხარს. თვით კი კვლავაც ადავლენს ლოცვას:

ქორა მეჭუშხი — ჰა-ა, წლის შემცვლელი ღმერთო, კარგი წელიწადი მოგვაყენე! მადლიანო, ოთხფეხს და ადამიანს ყველას კარგი წელი შეგვიცვალე: წლის სიკეთე, საქონლის ზრდა და მატება, სულდგმულისა და ადამიანის სიმრავლე წელს კარგ გულზედამც მოგვევარე!¹¹.

ლიცე მეჭუშხი — როგორც ბასილმა ზღვაში კალანდა და აბრუნა. წელზედ ნაჯახი გაირჭო, ხალხში შევიდა და ყველაფერი საქონელი გაამრავლა, იმის მსგავსად, ახალი წლის წინამძღვარო ღმერთო, კარგი ფეხი შემოიტანე ჩემს ოჯახში.

⁸ ვიღრე სვანს ამ დღეს ე. წ. ხელის ახსნის წესი (ლაშაშელი) არ შეუსრულებია, ეინმესგან ხელიდან გამორთმევა რაიმესი არ შეიძლება.

⁹ ლატალის ჩანაწერიდან (იქვე, გვ. 138).

¹⁰ მულახის ჩანაწერიდან (იქვე, გვ. 149).

¹¹ იქვე, ჩუბუხევის ჩანაწერი, გვ. 126.

(ამასობაში ოჯახის წევრები ლოგინიდან წამოიშლებიან, ლიცე მეჭუშის მოტანილი ლეჯეთი ხელ-პირს დაიბანენ, წინასწარ მომზადებულ საუკეთესო ტანსაცმელში გამოეწყობიან. ფეხსაცმელებში ახალ წერტილს (წივანს) მსუბუქად ჩაიფეხენ (მთელ წელიწადს დოვლათიანად და მსუბუქად ვივლითო). მერბელი (უფროსი რძალი) კერას დაუტრიალდება საახალწლო ახალ-ახალ ლემზირებს აცბობს).

ქოწა მეჭუში — (მოლოცვის დამთავრების შემდეგ აღმოსავლეთის კედლის მარჯვენა სარკმელთან დაგორდება ისე, რომ გოდირ-ცინკი თავქვეშ მოექცეს, თან იძახის): ზა ანგურან! — (წელიწადი მოგორდა).¹²

მეკვლეს დაგორებას შინაურები, დიდი მხიარულებით შეხედებიან, მისცივდებიან ცხინკს, ამოალავებენ და ფიჩქზე დააწყობენ ყველაფერს, რაც შიგ ხორაჯეულია და შეეჭყვევიან... ოჯახის რომელიმე წევრი, ხშირად დიასახლისი, მიმართავს ქორა მეჭუშს:

დიასახლისი — ვისი ხელი გირჩევნია?

ქორა მეჭუში — (დაასახელებს შინმყოფთაგან ვისმეს, ვთქვათ, მერბელს).

მერბელი — (მივა მასთან, გუიზსა და ლაჭუშიარის საგნებს კალთაში ჩაუდებს და თან დალოცავს): — ღმერთო, კარგი წელიწადი შეუცვალე... ტანის სიმრთელე მიეცი. [როგორც] ეს [მისალოცები] დაუმაღლებლად მიეცე, ისე დაუმაღლებლად შენი წყალობა მიეცი. (არყით სავსე სასმისს გადასცემს).

ქორა მეჭუში — (ჩამოართმევს გამოსცლის და ცარიელს დადგამს მაგიდაზე. ასეთი წესით აიხსნიდნენ ხელს (რასაც ლიშოშეს შესრულება ჰქვია) ოჯახის დანარჩენი წევრებიც).¹³

(ამის შემდეგ ოჯახში მიიღებენ გარეშე მეკვლეს (ქამე მეჭუში) და გრძელდება საახალწლო კმედებები შვიდ სურათად).

სჯახური „ზომხა“ იმითაც იქცევეს ყურადღებას, რომ მასში ყველაზე უმნიშვნელოდაა ქრისტიანული პლასტები, რაც მასალის სიძველის ერთ-ერთი დასტურია.

საახალწლო ცერემონიალი თავისი ფორმითა და არქიტექტონიკით დრამატული აქტია; აქ საქმე გვაქვს არა უშუალო მოქმედებასთან, როგორც ეს ხდება, დაუშვავთ, ნადური შრომის დროს, არამედ გაშუალებულ, მეორად მოქმედებასთან, როლის შესრულება-

12 რაც იმას ნიშნავს, რომ ახალი წელი დატვირთული შემოვიდა, ტვირთის სიძიმეს ვეღარ გაუძლო და დაგორდა (იხ. დასახ. წიგნი, გვ. 121) ზოგიერთ ვარიანტში „ზა ანგურან“-ის ნაცვლად „ზა ოგურანს“ იძახიან (იქვე, გვ. 126).

13 ჩუბახევის ჩანაწერი, გვ. 122.

სთან. ამ გარემოებას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, რამეთუ დრამა პირველ რიგში როლის შესრულებას გულისხმობს. მეკვლე ასრულებს ახალი წლის ღვთაების, სევანური წესის მიხედვით. „ახალი წლის ბატონის“ — „ბასილ ძულუა კალანდაშიაშ“-ის როლს. საამისოდ მას წინა წელს, წინა ეპოქებში გავლილ აქვს „რეპეტიცია“. იცის თავისი სამოქმედო ადგილი, გააზრებული აქვს „როლი“, წინასწარ აქვს დასწავლილი ტექსტი; თავისი მოძრაობით, ქცევით. სიტყვა-პასუხით გრძნობად სახეს აძლევს მოქმედებას.

საყურადღებოა „ზომხას“ სურათებად წარმოდგენის ფაქტი, ანუ სანახაობრივი მხარე. ნაჩვენებია შვიდი მოქმედება-სურათი: დილით მეკვლეების წყაროსთან მისვლა, მათი მოქმედება-დიალოგი, მეკვლეების ოჯახში შესვლა, მათი მოქმედება-დიალოგი, ჰასიუშები,¹⁴ მეხელთან სტუმრობა, ბომბლა-ლეთი (ახალი წლის დამე) ანუ ხულის ცერემონიალი, სახლის დალოცვა. საგულისხმოა, რომ შვიდი სურათ-მოქმედებიდან არც ერთი თავისი ყოფითი ნახატი, „პერსონაჟთა“ ურთიერთობით, დიალოგებით არ იმეორებენ ერთმანეთს, რაც აძლიერებს სანახაობითს ეფექტს.

„ზომხას“ ესთეტიკურ ზემოქმედებას ამალღებს ემოციური დიალოგები. პოეტურად გაწყობილი სტრუქტურები. განსაკუთრებით საყურადღებოა მიწის თაყვანისცემა, პლასტი და მასთან დაკავშირებული „მიძღვნა“ — „მიწისთვის შესაწირვის მირთმევის“ ცერემონიალი ძველის ტექსტით:

გერის, მიწის გამჩენელო,
დაამშვიდე სახლი ჩემი,
ხვათი — ნაწველს, ჩანაკვეთავს,
ჩემს სახლ-ჯალაბს აყვავება.
თუ ერთს ვისმეს, კაც-ბედნიერს,
შენი ლოცვა მოუმარჯვდეს,
მომიმარჯვე ლოცვა შენი,
მეორედ მე მომიმარჯვე.

„ზომხასში“ დიალოგი მრავალმხრივია. რასაკვირველია, ხშირად მზა ფორმულების განმეორებაა, მაგრამ თავისი სამოქმედო „როლისა“ და სათქმელის მიხედვით ცერემონიალის მონაწილეებს („პერსონაჟებს“) ემჩნევათ ერთგვარი ინდივიდუალობა. ასე, მაგალითად, განსხვავებული „სათქმელი“ აქვთ შინაურ და გარეშე მეკ-

14 ჰასიუშები — გათხოვილი ასულები. წინასწარი მოპატიევით მოდონ მამის ოჯახში. მათ მოსვლას ახლავს ცერემონიალი.

ელეებს, მოპასუხე დიასახლისებს, ჰასუიშებს (გათხოვილ ასულ-ებს) და ა. შ.

საახალწლო სანახაობა-მოქმედებაში დადგმის ხალხური ტრადიცია იკვეთება, რაც ჩანს წინასწარ თადარიგში --- ვინ, როგორ და რა მოიმოქმედოს, რა საგნები იქნას ჩართული ცერემონიაში და სხვ.

საახალწლო ცერემონიალი ხალხური თეატრალურ-დრამატული ხელოვნების სანიმუშო ძეგლია.

ქ რ ც ი ლ ი

ჩვენ ხელთ გვაქვს ქართული ქორწილის ეთნიკური ვარიანტები. ყურადღებას იქცევს სევანური,¹⁵ მეგრული,¹⁶ ლაზური,¹⁷ ქართლური¹⁸, მესხურ-ჭავჭავური,¹⁹ აჭარული²⁰, ხევსურული,²¹ მოხვეუარი²², გურული²³ და სხვა ჩანაწერები. მასალებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ქორწილის ძირითადი მოდელი თითქმის ერთნაირია. აგი თავიდან ბოლომდე წარმოადგენს ერთ მოლიან დრამატულ სანახაობას თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ქსოვილით. თი-

15 ბ. ნიეივაძე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, თსუ, თბ., 1969, გვ. 77.

16 თ. სახოკია, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1956, გვ. 81; ე. ფიფია, ქორწილი და მასთან დაკავშირებული რიტუალი სამეგრელოში, მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის, XVI-XVII, თბ., 1972, გვ. 376; ს. შაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 259.

17 მ. ვანილიში, ა. თანდილაძე, ლაზეთი, თბ., 1961, გვ. 117-118; ზ. თანდილაძე, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972, გვ. 114.

18 ს. სონდუღაშვილი, ხალხური ზეპირსიტყვიერების მასალები, ტ. 2, გვ. 210-213...; ნ. შაჩაბელი, საქორწინო წეს-ჩვეულებები ქართლში, საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, კრებული, თბ., 1970, გვ. 39.

19 ს. შაკალათია, მესხეთ-ჭავჭავთვი, თბ., 1938, გვ. 91; ს. ხოსოტაშვილი, ქორწინების წესები მესხეთ-ჭავჭავთვიში, მესხეთ-ჭავჭავთვი, თბ., 1972, გვ. 168.

20 ჯ. ნოღაიძელი, ნარკვევებო და ჩანაწერები, I, ი. ნეკრელიძის გამოც., ბათ., 1971, გვ. 38.

21 ს. შაკალათია, ხევსურეთი, თბ., 1935, გვ. 176; ა. ოჩიაური, სტუმარმასპინძლობა ხევსურეთში, თბ., 1980, გვ. 111.

22 ვ. ითონიშვილი, ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1960, გვ. 242.

23 СМОМПК, Т. Мамалядзе, Народные обычаи грузинцев, 1893 № 17 განყ. II, გვ. 15-55.

ოფეულ: მათგანისათვის დამახასიათებელია საინტერესო დრამა-ტურგიული ფაქტორა:

„პერსონაჟები: — მეფე-დედოფალი, მაჰანკალი, მდაღე (უჯიბი), გამგე, მომპატიუებელი, თავმაყარი, მახარობელი, თამადა. მერიქიფე. მომღერალ-მოცეკვავე, ხუმარმესიტყვე და ა. შ., რომელთაც აკისრიათ თავიანთი როლი და აქვთ განსაზღვრული სათქმელი.

მოქმედებები: I სურათი (მახარობლის შემოსვლა, მასთან შეხვედრა), II სურათი (მაყრიონის შემოსვლა, მეფე-დედოფლისადმი მიგებება), III სურათი (სუფრა), IV სურათი (მაყრიონის გაცილება). თითოეული სურათი გამოირჩევა ესთეტიკური შთაბეჭქდაობით, მაგრამ ყოველივე ეს, როგორც ვიცით, წეს-ჩვეულების დემონსტრირებაა და არა მხატვრული აქტი, მაგრამ ჩვენთვის მეტად საინტერესოა, იმ მხრივ, რომ ამ საწესჩვეულებო ცერემონიალებმა თავისი პირველადი დანიშნულების (დაქორწინების) გერდით ხელმოსაკილად წარმოაჩინა „როლის შესრულების“, დრამატურგიული გარდასახვების მდიდარი ტრადიცია. ქორწილს განსხვავებით სამეურნეო-აგარარული და მაგიური ქმედებებისაგან, ყველაზე უფრო ტოვებს „დადგმის“ (სპექტაკლის) შთაბეჭქდილებს, რამეთუ აქ სანახაობითობა საგანგებოდაა აქცენტირებული, იგი თვითმიზანივით გამოიყურება, მაყურებელი კი; როგორც თეატრალური ფაქტორი, ცხადად შეიგრძნობა.

ხალხური დრამის მკვლევარისათვის ქორწილი იმით იქცევა ყურადღებას, რომ იგი, ადრე განხილულ ცერემონიალებთან შედარებით, უკეთესად ახდენს დრამატული აქტების კულტივირებას. საქორწინო წვეულებებმა ნიადაგი მოუშაადეს მცირე ხალხურ „პიესებს“ და მათ „დადგმებს“. სანიმუშოდ განვიხილავთ ზოგიერთ მათგანს.

„სანიჰარი“. მესხეთ-ჯავახეთში ქორწილის მსვლელობისას იცოდნენ „სანიჰარი“. იგი გარკვეული საქორწინო წესის შესრულებსა, რომელშიც საწესო-ყოფითი რეალიები მხატვრულ-დრამატულ დონეზეა თითქმის. ჩვენ ხელთ გვაქვს კ. გვარამაძისა და ს. მაკალათიას ჩანაწერები, აგრეთვე ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ხელნაწერი ფრაგმენტები.

„სანიჰარი“ ძველი ქართულიდან მომდინარეობს, მას საფუძვლად უდევს სიტყვა „ნიჰი“, რაც ნიშნავს საბოძვარს.²⁴

ქორწილის მეორე დღეს იცოდნენ „სანიჰარის“ („მისანიჰელის“) დამახება. ძველად მესხეთ-ჭავჭავთში აგროვებდნენ ფულს, ნივთებს, პურს, საქონელს, მამულს და ა. შ....

ს ა ნ ი ჰ ა რ ი

„ერთი ენაწყლიანი ახალგაზრდა გადაჯდება ქაქულზე (წყლის მოსატანი მხარეკერი), ვითომდა ცხენია. შემოაქენებს მოქეიფებთან და დაიძახებს ცხენივით:

I ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა — „იიი ჰაჰაჰ! (გაჩერდება, ათილებს ქაღალდს უბიდან და გადასცემს მეორე ახალგაზრდას).

II ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა — (კითხულობს და მერე აცხადებს): ხალხნო, სმენა იყვეს და გაგონება! ჩვენს ხელმწიფეს ხარჯი შემოუწერია ჩვენზე. რას იტყვით? გადავიხადოთ თუ არა?

ხ მ ე ბ ი — გადავიხადოთ, გადავიხადოთ!²⁵

I ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა — (ღვინით სავსე თასით) — დიდება ღმერთსა მწყალობელსა, ღმერთო, ნუ წაახდენ სჯულსა საქრისტიანოსა! გაუმარჯვე ჩვენ ხელმწიფესა, აქ მსხდომნი კარგად გვიყოფე და მტერთაც მისი სიმართლით უშველე!²⁶

ხ მ ე ბ ი — [უშველე, უშველე ჩვენს ხელმწიფესა!]

I ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა — [მაშ სანიჰარი!]

ნ ა თ ლ ი ა — (პირველი აძლევს საჩუქარს):

I ა ხ ა ლ გ ა ზ რ დ ა — ხალხნო, სმენა იყვეს და გაგონება, შემოკვრა და გაგორება... ეს ღმერთმა ასახელოს ამ ოჯახის ნათლიათვისი ოჯახობით, გაუბედნიეროს ნათლიმამაც, აქ მყოფნელებიც უცოცხლონ, ასეთი ბედნიერება ყველა ოჯახში მიიღოს. ნუფისათვის მიუერთმევიძ... თუმანი (თამადას გადამცემს ნათლიის ნაჩუქარ ფულს).

სანიჰარს იხდის ყველა.

შემდეგ იწყება ლხინი, ცეკვა-თამაში.

აქ საწესლო-ყოფითი ქმედება და მხატვრული მოქმედება სინკრონულადაა წარმოდგენილი, რაც „სანიჰარს“ სინკრეტული დრამ-

24 ი. ა ბ ლ ა ძ ე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 330.

25 ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ხელნაწერი № 87, გვ. 55, მთქმელი ჭავჭაველი გიორგი გოგოლაძე. იხ. კრ. მესხეთ-ჭავჭავთი, 1972, გვ. 187.

26 იქვე. მესხეთი. მთქმ. კ. გვარამაძე, გვ. 187-188.

ის ელფერს აძლევს. მსგავსი ქმედება შეინიშნება ფშავშიც. აქაც ქორწილში გამოყოფენ ენაწყლიან, სიტყვამოსწრებულ კაცს, რომელსაც მუფთარი ეწოდება. იგი ხმამალა აცხადებს ვინ რა სანაწყო (სანუქარი) მოუტანა მეფე-დედოფალს, მის მოქმედებას ახლავს მხიარულება, დრამატული ელფერი.

ფ ა დ ი კ ო

მოგვყავს პირველჩამწერ ჯ. ნოღაიდელის აღწერილობა. „ფადიკო“ — ერთგვარი თამაშია აპარაში. ამ თამაშს აწყობენ ქორწილში ღამის თორმეტ საათზე. „ფადიკოსათვის“ ექვსი კაცი და ერთი ქალია საჭირო. ერთ კაცს ქალის ტანისამოსს ჩააცმევენ და ცალკე ოთახში გაიყვანენ; მას ფადიკოს უწოდებენ. შემდეგ ერთი მოთამაშე ცხენივით დაოთხილი დადგება და მას ფადიკო შეაჯდება. ცხენს აღვირით ერთი წამოიყვანს, სხვები კი სიმღერით მოსდევენ; ორი წათგანი ერთმანეთს შეეცილება ფადიკოს დანარჩუნებისათვის. ვინც პირველად მოასწრებს და თეთრ ფულს გადაუყრის, ქალიც მას რჩება. ბოლოს ეს ორი მოქიშპე მაინც შერიგდება და იტყვის:

(მოქიშპენი): — (ორივენი გადაყრის ფულებს) ერთს დღეა გყავდეს, მეორეს — ღამე!

შემდეგ ფადიკოს ყურბანს (საკლავს) შემოავლებენ და დაკლავენ. ამას ცეკვა-თამაში მოჰყვება. ფადიკოს გაეთამაშება ის ორი კაცი. მაგრამ ცეკვის დროს ფადიკო უეცრად დაიმალება. ამაზე ისინი ერთმანეთს შარს მოსდებენ, ატყდება ჩოჩქოლი და ყველანი ფადიკოს ეძებენ.

ბოლოს ფადიკოს იპოენიან და ვახშმად დასხდებიან. ნავახშმევეს ერთ მათგანს დაეძინება, მეორე კი ფადიკოს მიუწვება და ეალერსება. ამ დროს პირველი იღვიძებს; დაინახავს, რომ მისი ამხანაგ ფადიკოსთან საქმობს; წამოხტება, ხმაღზე ხელს გაიკრავს, ამხანაგს დაჭრის და ფადიკოს გაიტაცებს. ქალი ეწინააღმდეგება, არ მიჰყვება. თან გაიძახის

(ფადიკო) — ის შენზე მეტად მიყვარს!

(გამტაცებელი) — (ფადიკოს ეხვეწება) მე წამომყევი, მასზე უკეთესი ვარ! (თან ქრთაშსაც ჰპირდება).

(ფადიკო) — (თანხმდება და მიჰყვება).

ფადიკოს გათამაშებას ქორწილში შეაქვს მხიარულება, სიცი-
ლი, ყრიაშული და ფადიკოს გაშაირება“²⁷.

მოქმელი ქიბარ კახაძე გადმოგვცემს:

„ვორი კაცი შეიკაზმება, -წვერს გამეიბამს მატყლიდან. გახდე-
ბიან საშიში კაცები. შუაში ერთ ლამაზ ბიჭს აცეკვებენ. ესენი გა-
რშემოვუარებენ. მაგათ ქვიან „ფადიკო“. მერე მოვლენ ხალხში,
ძეითხოვენ დავლ-ზურნას, გავარდება სერიი და რხინი...“²⁸.

ფადიკო დრამატურგიული თვალთახედვით პირველად განიხ-
ილა დ. ჯანელიძემ. მან ჯ. ნოლაიდელის აღწერილობაზე დაყრდნო-
ბით „ფადიკოს“ მისცა პიესის სახე. გამოჰყო მოქმედი პირები. დ.
ჯანელიძის მოსაზრებით, „მართალია, „ფადიკოს“ წარმოდგენაში
მრავალი საყოფაცხოვრებო დეტალია, მაგრამ მასში მაინც ჩანს ად-
რინდელი სახე, რაც მას სვანურ „მურყვამობასთან“ აახლოებს და
აშსგაესებს. სატრფიალო სცენის წარმოდგენა და ქალის დაუფლ-
ებისათვის ორ პერსონაჟს შორის ბრძოლა „მურყვამობასა“ და
„ფადიკოს“ ერთნაირად ახასიათებს. ეს კი იმის დამამტკიცებელი
უნდა იყოს, რომ „ფადიკოც“ შვილიერების მთარველი ღვთაების
სადიდებელი მისტერიის ნაშთია“²⁹.

შველევრის ეს მოსაზრება აღძრავს იმპულსებს, რომ „ფადი-
კოში“ დავინახოთ ხალხური დრამის განვითარება-კულტივირების
ძალიან გრძელი გზა. იგი წარმოაჩენს სინკრეტულ-მისტერიული
დრამის მხატვრულ დრამად ჩამოყალიბების ევოლუციას. ჩვენ გვგ-
ონია, რომ მისტერიის ნაშთები დღეს მცირედ მოჩანს „ფადიკოში“.
იგი უკვე ხალხური პიესაა, რომელსაც ჰყავს პერსონაჟები (როლის
შემსრულებლები): საპატარძლო, სასიძოები. ცხენის წინამძღოლი,
ცხენი. სახეზეა კომიკური გარდასახვები, კონფლიქტი. იგრძნობა
დილოგი, ადგილი აქვს შესაბამის კულმინაციასაც, შეინიშნება ნი-
ლაბი, ხელოვნურად მორთვა-გარდასახვა („ვორი კაცი შეიკაზმება,
წვერს გამეიბამს მატყლიდან“) და ა. შ.

ფადიკო, მართალია, პირველადი არსითა და ყოფიერებით საქ-
ორწინო საწესჩვეულებო ცერემონიალთანაა შეხორცებული, მაგ-
რამ თავისი მიდრეკილებით, უკვე დამოუკიდებლად არსებობისა და
ნებისძიერ სანახაობებში დემონსტრირების უფლებას ავლენს, რაც

27 ჯ. ნოლაიდელი, ნარკვევები და ჩანაწერები, I, ი. მეგრელიძის გამო-
ცემა, ბათუმი, 1971, გვ. 53. მოგვეყავს უმნიშვნელო ტექნიკური ჩარევით. მომ-
ღეენო პერიოდის ჩანაწერები ინახება ბათუმის სამეცნ-კვლ. ინსტიტუტის ფოლკ.
განყოფილების ფონდებში, რომლებიც ძირითადად მისდევს მოტანილ ჩანაწერს.

28 იქვე, გვ. 50.

29 დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 109-110.

იმაზე ლაპარაკობს, რომ იგი, მისტერიიდან მოყოლებული. საწეს-
ჩვეულებო რიტუალებში დაუნჯებული, უკვე მხატვრული, თავისთ-
ავადი დრამატურგიული ძეგლის ნიშან-თვისებებით წარმოიჩინდება
თანდათან. ქორწილის რიტუალში მოუმზადდა ნიადაგი და იქ მი-
ლო საგზური იმ რიგმა ხალხურმა კომედიურმა ძეგლებმა, თამარ
მეფის ისტორიკოსის ცნობით ქორწილის დროს შესასრულებელი
„სიმრავლენი სახიობათანი“³⁰ რომ ჰქვია და რომელსაც ხალხურ
ლექსიკაში (იმერეთი) „ქორწილის თამაშს“ ეძახიან³¹. ამ „თამაშთა“
ბევრი ნიმუში იდენტურობას ამჟღავნებს „ფადიკოსთან“, ოღონდ
აქ ყურადღებას იქცევს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება:
იდენტური ხალხური სცენები იმართება არა საწესჩვეულებო-საჭ-
ორწინო ცერემონიალებში, როგორც წიაღსმოუწყვეტელი სინკრე-
ტული დრამები, არამედ მათ უკვე მოუპოვებიათ მხატვრული თა-
ვისთავადობა და ხალხური თეატრის — ბერიკაობის³² — რეპერტუარ-
ში შესულან. დ. ჯანელიძეს მოჰყავს შესაბამისი მაგალითები ხალ-
ხური საქორწინო „პიესებისა“, როგორიცაა „ქალ-ვაჟიანი“ (აპარა,
ზემო იმერეთი). „მეფე-დედოფალი“ (იმერეთი), „სიძე-პატარძალი“
(კახეთი), „მეფე-დედოფალი“ (ქართლი), „პატარძალი“ (მესხეთ-ჯა-
ვახეთი), „მეფე-დედოფალი და არაბი“ (მთიულეთი), „ქორწილის
თამაში“ (იმერეთი). „მეფე-დედოფალი“ (ხევი)³³ და სხვები; დასა-
ხელებულ ნიმუშებზე დაკვირვება გვათქმევინებს, რომ საწესჩვე-
ულებო დრამატული შემოქმედება, თავისი სინკრეტული; მდგომარე-
ობიდან თანდათან წარმოშობდა ისეთ დრამატულ ქმედებებს,
რომლებიც თავს აღწევდნენ სინკრეტიზმს და დრამატული გვარის
მხატვრული ერთეულების სახეს (პიესის სახეს) იღებდნენ, რომელ-
თა მთავარი სპეციფიკა იმაში გამოიხატებოდა, რომ ისინი აღარ
ეტეოდნენ საწესჩვეულებო ფარგლებში და ხალხური სცენისაკენ
იკაფავდნენ გზას.

ყურადსაღებია ის გარემოებაც, რომ ქორწილში ყოველთვის
ცდილობენ ცალკეული მომენტების გასცენიურებას: ქორწილი თავის-
თავად ყოფითი მოვლენაა, მისი შესრულებაა მხოლოდ საწეს-
ჩვეულებო ხასიათის. ამიტომ, ბუნებრივია, ქორწილი და მისი მსგავ-
სი ცერემონიალები საწესჩვეულებო რიტუალებისა და რეგლამე-

30 ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 426.

31 დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 379.

32 „ბერიკაობაზე“ ვრცელი გამოკვლევა ეკუთვნის დ. ჯანელიძეს. იხ. „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. 1948, გვ. 345-467.

33 იქვე, გვ. 369-379.

ნტირებული მაგიური წესების შესრულების გვერდით, ყოფითს მო-
მენტებს (მოყვრების მიღება, შეხვედრა, გაცილება. შესიტყვება)
წამოსწევენ წინ და მას ხალისიანად, სცენური სახით წარმოგვიდგე-
ნენ... ქორწილში და მის მსგავს ცერემონიალებში ჩაეყარა საფუძ-
ველი დრამატული შემოქმედების „რეალიზმს“. ამის მაგალითად
გამოდგება ზემოთ განხილული „სანიჰარი“, სხვა მაგალითებიც,
რომელთაგან მოვიტანთ ერთ-ერთს აქარული ქორწილიდან; პირო-
ბითად მას ჰქვია „სიძესთან შეხვედრა“.

„ნეტის სახლს მიუახლოვდებიან თუ არა, მაყრიონი მაყრულს
წამოიწყებს. სახლში მისვლისას ცოტა მოშორებით დადგებიან და
გზას გამართავენ, სახლიდან სიძე უნდა გამოვიდეს და ამ გზით,
უნდა მივიდეს დედოფალთან, მაგრამ ნეტის სახლიდან ჯერ ვინმე
მოხუცი გამოვა და სტუმრებს მიიწვევს:

მ ო ხ უ ც ი — მობრძანდით, ბუირუმს. პაწა მეიწიეთ, ნამეტა-
რი შორაა დედოფალი!

ე რ თ-ე რ თ ი მ ა ყ ა რ ი — აქედან ფებს არ წავდგამ წინ, არ-
აფერი შორ არაა!

მ ო ხ უ ც ი — გთხოვთ. პაწა მეიწიეთ!

მ ა ყ ა რ ი — რიზა, პაწა გამეიწი, მეც დევნახო სიძე!

მ ო ხ უ ც ი — რათ გინდა. არ იცნოვ, თუ?

მ ა ყ ა რ ი — რაჟა არ ვიცნოვ!

მ ო ხ უ ც ი — მაშ, რა გინდა?

მ ა ყ ა რ ი. — ერთი დევნახო რაფერია ნეფაობაში. (ერთი
რომელიმე მოხუცი სიძეს წინ გამოუძღვება და დედოფლისაკენ
წამოვლენ).

მ ო ხ უ ც ი — 'აბა, მოწით-მეიწით, სიძე მუა. „ჯვარი სწერია“
უთხარით!

ყ ე ე ლ ა ნ ი — ჯვარი სწერია, ჯვარი სწერია!

მ ა ყ ა რ ი — რას ერჩი, ძიავ, კაი სიძე გვეყოლია.

დ ა მ ხ ვ დ უ რ ი — მაგიერში დედოფალსაც კას ვაძღვებ.

სიძე მიუახლოვდება დედოფალს, ჯიბიდან ვერცხლის ფულებს
ამოიღებს და თავზე ვადააყრის...³⁴.

მოტანილი ამონაწერი ქორწილის, როგორც დიდი სინკრეტუ-
ლი დრამატული სანახაობის, მცირე ფრაგმენტია, მაგრამ მას აქვს
ტენდენცია მიიღოს თავისთავადი სახე, ჩამოიკვეთოს ხალხურ პი-
ესად.

ამდენად. საწესჩვეულებო ცერემონიალებისა და ხელოვნების
სინკრეტიზმი, კერძოდ საქორწინო ცერემონიალი, სინკრეტის

34 ქ. ნ ო ლ ა ი დ ე ლ ი, დასახ. წიგნი, გვ. 41.

აქამდე განხილული საფეხურებისაგან განსხვავებით. წინ გადადგმული ნაბიჯია დრამის კულტივირების, ცალკეულ ქმედებათა პიესებად ჩამოკვეთის გზაზე...

სინკრეტული დრამა თანდათან წარმოშობს დრამას, როგორც მხატვრულ გვარს.

ქორწილთან დაკავშირებული საინტერესო დრამატული სცენით გამოირჩევა ინგილოური ქორწილი:

„სტუმრების გასართობად კარგ მომღერლებს მოიწვევენ ხოლმე და ერთს ვისმეი ხუმარად (ოინჩად) ამოირჩევენ... ხუმარა გაიკეთებს სხვადასხვა ცხოველის სახეს, დათვისას, ტურისას და სხვა. დაჯდება სუფრის ბოლოზე. დაიწყებს ოხუნჯობას, ღმეკვა-გრეხვას, თამაშობს... ხშირად იტყვის რისმე მახვილ სიტყვას და მიიქცევს მთელის ხალხის ყურადღებას. თუ ვინმემ გამოჯავრება დაუწყო. აღება და დაპარემავს (წააქცევს, დაბლუჯავს). ამ სეირის მაყურებელი ხალხი იცინის. იცინის, კვდება სიცილით. ხუმარას გამოტანებულიც კშველის. ვინმე ნეფის ნათესავთაგანს რაღადმე შარს ატეხავს და დაჯარიმებს ერთის ჩაფის ღვინითა, ცხერის ლორითა და სხვ. დაჯარიმებულმა განაზვა თუ დაიწყო, გამოტანებული უბრძანებს ბიჭებს, რომ იგი დააბან (ხელ-ფეხი შეუქრან და ხეზე მიაბან). ხეზე მიბმულს ფეხებში ჯოხით ცემას დაუწყებენ, სცემენ, რასაკვირველია. ხუმრობით იმ დრომდე მინამ დაჯარიმებული თვითონვე არ შეეხვეწება: „ოლონდ გამიშვით და ყველაფერს მოგიტანთო“. უშვებენ და მართლაც მოაქვს ღვინო, ქათამი და სხვ.“³⁵

აღწერილობა მეტად სქემატურია. მაგრამ მაინც იძლევა წარმოდგენას იმის თაობაზე, რომ მასში შეენიშნოთ დრამის (კომედიის) ისეთი ელემენტები, რომლებიც ქმედებას გამოაცალკეებს სინკრეტიზმისაგან და აღჭურავს მხატვრული აქსესუარებით. ასეთებად მიგვაჩნია:

1. საგანგებო შემსრულებლების (მომღერლების) მოწვევა. წამყვანის (ხუმარა) ამორჩევა.
2. მოქმედების მიზანდასახულობა — გართობა (და არა უტილიტარიზმი).
3. ნიღაბი (სხვადასხვა ცხოველის სახის მიღება).
4. ღმეკვა-გრეხვასთან შეთანაწყობილი ისეთი მასკილსიტყვაობა, მიიქციოს „მთელის ხალხის ყურადღება“.
5. კონფლიქტისნაირი ქმედება: „გამოტანებული“ (მეორე

35 მ. ჯანაშვილი, სინგილო, ძველი საქართველო, ტ. II, 1913, განკ. IV, ეთნოგრაფია, გვ. 149. შდრ.: არჩ. ჯანაშვილი, ინგილოური ქორწილი (ხელნაწერი), 1984 წ. ექსპედიციის მასალები.

პერსონაჟ-მსახიობი) ნეფის ნათესავს აუტეხს შარს, დააჯარიმებს, ხეზე მიაბმევიანებს.

6. მაყურებელი — მექორწილენი.

ჩანს. ქორწილი არის თეატრალური კერა, სადაც ხდება სხვა-დასხვა. ცალკეული კუთხეებისათვის დამახასიათებელი სცენების, მცირე კომედიების (პიესების) დადგმა („სანიჰარი“, „ფადიკო“, „სიძესთან შეხვედრა“, „ხუმარა“ და ა. შ.).

დრამის ევოლუციას თანდათან ეტყობა კულტივორების შესამჩნევი ძვრები.

ხალხური ბრაგადის სათავეებთან

ბ ი რ ი ლ ი

საწესჩვეულებო დრამატულ შემოქმედებაში დიდი წვედრითი წონა აქვს დატირების ტრადიციას. ამ უკანასკნელმა საფუძველი მოუშალა ზეპირიტყვიერ ტრაგედიას. ქართულ მწერლობაში ტრაგედიას, შინაარსითა და ცნების სემანტიკური მხარით, ყველაზე უფრო ჭოდების ჟანრი უახლოვდება. შეცდომად არ უნდა ჩაითვალოს ტრაგედიის შესატყვის ცნებად „გოდების“ მიჩნევა, რამეთუ „გოდების“ ჟანრის ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც ამას კ. კეკელიძე განმარტავს, წარმოიშობა მაშინ. როდესაც ადამიანი კარგავს, რაც მისთვის ყველაზე მახლობელი და ძვირფასია. ასეთია უმეტეს შემთხვევაში: 1) „დაკარგვა სამშობლოსი; 2) შეგნება მისი დაქვეითება-დაცინებისა და უკუღმართ გზაზე დადგომისა; 3) იძულებითი განშორება ადამიანისა იმ წრისაგან, რომელშიც იგი ცხოვრობდა და ტრიალებდა; 4) სიკვდილი ძვირფასი ადამიანისა“¹.

„გოდების“ ჟანრის ნაწარმოებთა შინაარსია პოეტურ ფორმაში მოცემული დახასიათება სამგლოვიარო ობიექტისა².

ეს ჟანრობრივი თვისებები განაპირობებენ ტრაგედიასაც.

ფოლკლორში „გოდების“ იდენტურია „მოთქმა“³. იგი წინ უსწრებდა ლიტერატურულ „გოდებას“.

„მოთქმის“ ძირი „თქმაა“. თქმა მრავალ მსატერულ-ესთეტიკურ ცნებას დაედო შემცნებით-ემოციურ ლიბოდ ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ძველთაგანვე ასეთი ერთეულებია: „გამოთქმა“ (შეთხზვა). „მოთქმელი“ (ავტორი), „თქმულება“ (თხზულება. ჟანრი).

1 კ. კეკელიძე, „გოდების“ ჟანრი და „გოდების წესი“ ძველ ქართულ ლიტერატურაში, ეტიუდები..., I, თბ., 1956, გვ. 198.

2 იქვე, გვ. 199.

3 იქვე.

„თქმა“ ხალხური ნაწარმოების შესრულებასაც ნიშნავს („აბა ვთქუათ „ოთხი ნანა“, „ასე ჩონგურ ქოვეთქუათუ“). წყაროში კეთილშობილი: „გვამი იგი იტირეს ვმითა მოთქმით და ზართა თქმის თქმითა“⁴.

„თქმამ“ თავისი სემანტიკურ-ესთეტიკური ნიშან-თვისებანი „მოთქმაშიც“ გადაიტანა. „მოთქმაში“ სინკრეტულად წარმოიჩინა გამოთქმისა (თხზვის) და შესრულების (გამოთქმულის დემონსტრირება) ერთობა.

„თქმას“, როგორც ესთეტიკურ ფენომენს, ჩვენ ვხვდებით ხანმეტ და მომდევნო ეპოქების წყაროებში. ასევე ძველი გაფორმებისაა „მოთქმაც“. „ქართლის ცხოვრებას“ შემოუნახავს ცნობა იმის თაობაზე, თუ როგორ დაიტირა თამარ მეფემ მამა — გიორგი მესამე:

„თამარი... შეიზლუდა ბნელით... და უსწრობდა წყარომ სისხლისაჲ წყაროსა ცრემლთასა... რანი გლოვანი, რანი ტყებანი, რანი ვაებანი.. რანი მოთქუმანი და მოკსენებანი“⁵.

აქ ნახსენები „მოთქმა“ და „მოხსენება“ პირდაპირ დამოკიდებულებაშია ზეპირსიტყვიერებასთან.

მოთქმა პოპულარულ სიტყვა-ცნებად მოჩანს „ვეფხისტყაოსანში“⁶.

რუსთველის მიხედვით „მოთქმისთვის“ დამახასიათებელია:

1. სათქმელის ტირილით გადმოცემა:

„ტარიელ მოთქვა ტირილით სიტყვა ნატიფი, მჭევრები“ (1336)

„ამას მოთქვამს, ცრემლსა აფრქვევს, ათრთოლებს და აწანწარებს“ (716).

„ასმათ ტირს, მოთქვამს: ჰე ლომნო, ვისნივით მოგთქმენ ენანი“ (944).

2. სათქმელის ხმამაღლა, საჯაროდ, მჭვრეტელთა (მაყურებელთა) თვალწინ შესრულება:

„ფრიდონ ტირს, მოთქვამს ხმა-მაღლად, გაყრილი წლისა შევიდისა“ (1006).

„რა მეფემან მოისმინა, დაიზახნა მეტის-მეტნი,

პირსა ხოკით, წვერსა გლეჯით გააკვირნა მისნი მჭვრეტნი;

4 იქვე.

5 ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, თბ., 1941, გვ. 72-73.

6 შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბ., „საბჭოთა მწერლობა“, 1953 წ. მაგალითებს მოგვყავს ამ გამოცემიდან.

მოთქვამს, იტყვის: ვა, გაზრდილო, ვეღარ განახვენ თვალნი რეტნი“! (821).

3. სათქმელის ხოტბითი, შესხმითი ბუნება:

„ფრიდონ მოთქვამს: „რა შეგასხა, ვერ საქებო, ვერ სათქმელო“! (1007).

„ორნივე სწორად მოთქმიდეს, მოთქმითა საქებართა“.. (1005).

4. სათქმელის მშვენიერი, ნატიფი, მჭევრი სიტყვით მიტანა მსმენელამდე:

„ფრიდონ თქენა ესე სიტყვანი მოთქმითა შვენიერთა“.. (1009).

„ტარიელ მოთქვა ტირილით სიტყვა ნატიფი, მჭევრები“.. (1336).

5. შესრულების მსახიობური მანერები: მდგომარეობის შესაფერისი ოხერა, თრთოლვა, მოძრაობა, მიხრა-მოხრა, ყესტი:

„ამას მოსთქვამს, ცრემლსა აფრქვევს, ათრთოლებს და აწანწარებს,

გულ-ამოსკვნით, ოხერა-სულთქმით მიხრის ტანსა, მიაწარებს“ (716).

აქვე ხაზგასმულია ერთი საყურადღებო გარემოება: მოთქმას, როგორც უნარს — მხოლოდ ჭირი, მწუხარება, სიკვდილი როდი განაპირობებს. იგი მოჭარბებული სიხარულის, ალტყინების გამომხატველი სიტყვიერი შემოქმედებაცაა. მოთქმაში მხოლოდ დაკარგულ ბედნიერებას ან ადამიანს როდი ასხამენ ქებას, ცოცხალ ადამიანსაც მიმართავენ მოთქმით. ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა ავთანდილის ნახვით გახარებული ფრიდონის მოთქმა ავთანდილზე:

„ფრიდონ მოთქვამს: რა შეგასხა, ვერ საქებო, ვერ სათქმელო! ხმელთა მზეო, სამყაროსა მზისა ეტლით გადამსხმელო.

მოახლეთა სალხინოო. სიცოცხლეო. სულთა მდგმელო.

ცისა ეტლთა სინათლეო, დამწველო და დამანთქმელო“!

ეს ტექსტი სანიმუშო მაგალითია მოთქმის ტრადიციული ტექსტის გასათვალისწინებლადაც.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში „მოთქმასთან“ დაკავშირებული საკითხები ჯეროვნადაა შესწავლილი და დამუშავებული, სხვადასხვა დროს მას შეხებიან ვახუშტი და თეიმურაზ ბატონიშვილები, აკაკი წერეთელი, თ. სახოკია, ა. მერკვილაძე, ა. შანიძე, ვ. ჩიტაია, კ. კეკელიძე, მ. ჩიქოვანი, მ. ბალიაური, ნ. მაკალათია, თ. თხიჯური, ელ. ვირსალაძე, ნ. კანდელაკი და სხვები. რომელთა ნაშრომებში წარმოჩენილია მოთქმა, როგორც ზეპირი მხატვრული ძეგლი. ჩვენ მას განვიხილავთ ხალხური დრამის უნარობრივი პოზიციიდან.

მოთქმის შესახებ არსებული ფოლკლორული და ფოლკლორისტული ლიტერატურის გაცნობამ ჩვენ მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ მოთქმა, თავისი მხატვრული აქსესუარებით, დრამატულ გზარს განეკუთვნება. ჟანრობრივად იგი ტრაგედიული შემოქმედების სახეობაა.

რა ნიშნის მიხედვითაა მოთქმა ტრაგედიული ჟანრის მოვლენა?

1. მოთქმა საჯაროდ შესასრულებელი სიტყვიერ-მუსიკალურა სათქმელია.

2. მისი შესრულებისას ხდება ანტიფონური შესიტყვება, პარტიორის წარმოჩენა-გამოწვევა, რაც ზოგჯერ ინდივიდის აყრალაში, ზოგჯერ გუნდურ შებანებაში გამოიხატება და სათქმელს დიალოგურ ხასიათს ანიჭებს (უპირატესად ფარული დიალოგის).

3. მოთქმის ტექსტები მოიცავს ნატიფ, მკვერ, ამალეებულ სათქმელებს.

4. მიუხედავად ექსპრომტულ-იმპროვიზაციული საქცევებისა, მოთქმა ტრადიციული მზა სათქმელია შემსრულებლის მიერ საჯაროდ გამოტანლი.

5. მოთქმა ითვალისწინებს სამემსრულებლო ოსტატობას. შეინიშნება სახისმეტყველებითი იმპულსები: ეესტ-მიმიკა, მოძრაობა, მიხრა-მოხრა.

ე. ო. მოთქმა ზეპირსიტყვიერი დრამის ტრაგედიული ჟანრია. მის აკვლებად უნდა ჩაითვალოს დატირების კველა საჩეობა. ამჩახება, ხმით ნატირალი, სულით ტირილი, რწმუნებით ტირილი, მავიერად ტირილი, თვალუა, ანდერძები, მოსაგონარი... მისი კლასიკურა ნიმუშია თუშური „დალაი“.

ამჩახება ტიპიურ მოთქმით (ტრაგედიულ) ჟანრად მიგვჩინია.

ხეესურეთში მიცვალეებულის გასტუმრების შემდეგ იცოდნენ „ტალავართ გაშლა“. შეჩობლის ქალები და მოგვიარეები მოვიდოდნენ, მოიწვევდნენ „ხმით მოტირალს“, „ტალავართ გაშლიდნენ“. „ტალავართ გარშემო დედაკაცები შემოუსხდებოდნენ... ხმით მოტირალს მოუწოდებდნენ ეტირა. „ხმით ტირილის პირველად „ატეხა“ ტალავარზედ იცოდნენ. ქალი, რომელსაც პირველად ხმით ტირილის „ატეხა“ უნდოდა, დაიწყებდა ცახცახ-კანკალს, თავის ქნეკას, ბარბაცს, ხელების ფშენეტას, წვალობდა და გასაქცევადაც დაეშურებოდა. მას ქალები დაიჭერდნენ და არ გაუშვებდნენ... მოვიხმით „ამჩახების“ აღწერილობა მცირე ტექნიკური ჩარევით.

ქალები — ქალო, გამაიღე ენა. ნუ აწვალე, ნუ უჭერ კბილით, ანაბრივ შენ უნდისხარ თავის მევენედ.

(ასეთი სურათი რამდენჯერმე გამეორდებოდა. [შემდეგ] მიცვალებულისათვის სახელს დასდებდნენ (ლუდს, არაყს, პურ-სატანს) სახელის დამდები ქალი იტყოდა):

სახელის დამდები (მიცვალებულს) — სადაც შენ ხარ, შენიმც საცმარი ას. ნუ აღონებ, გამაატანი ენაი შენს. მეენეს.

(ამის შემდეგ [ხმით მოტირალიც] ამოიღებდა ხმას. მიცვალებულის „ენით“ დაიწყებდა ლაპარაკს).

სული (ხმით მოტირალი მიცვალებულის „ენით“) — აძრახდი, ჩემო შეენეო, ნუ დამაღონე სულეთშიაო, ჩამიდეგ წილი ტირილჩიაო, მე შენ მინდისხარ მეინედაო...

(ამის შემდეგ უკვე „გაისარავდა“ ხმით ტირილს)⁷.

მოტირალი — (მიცვალებულის დედის, ცოლის ან დის პირით დაატარებს ცხედარს სხვები ქვითინებენ... აძჯერად დედის მაგიერ დაიტორებს): — კაის დედაო, გამიკვირდაო, კაის შვილს კი არსად გაუტყვიდო, საც წავიდოდა გაკვევბოდი თუ დღესო არ გამიტყველსო. მე ღამით გავიპარებოდიო, ავხდიდი სიძსა საბურავსაო, შვილს დედა გაკეხებოდიო (ჩაკეხებოდიო), ვინ მოხკე (სთელვა). ვის გაგიწყრა ღმერთიო. ცა და რვალს პირი ვინ მოსტეხეო, მე კი არ ვიყავ მაცნაური, ხევსურ განაობდეს ხევსურეთთაო, მომკვდარა მარაიძის შვილი, გაგიტყდა ხმაი სულყველკანაო, გაგიგა მტერმა მოკეთებოაო⁸...

აქ მასალის მიხედვით „აძრახება“ ისეთი ფაქტია, რომ ხმით მოტირალში მიცვალებულის დროებით დასადგურებას გულისხმობს“. თავისი წარმოშობით, — შენიშნავს გ. ჩიტაია, — ეს მონაცემი ხმით მოტირალში მიცვალების დასადგურებას სცილდება და ცოცხლებში მიცვალებულის განსახიერების იდეას შეიცავს, რაც ქართველი ტომებისათვის დღემდე ცნობილი არ იყო.“⁹

როგორც თვითმხილველები გადმოგცემენ, მესულთანეს, მეენეს, ძალაან მგრძნობიარე სიტყვები უნდა სცოდნოდა, რომ მის სი-

7 მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, II, 1940, გვ. 39.

8 ს. მაკალათია, ხევსურეთი, 1935, გვ. 202-203.

9 მასალები... III, გვ. XII.

ტყეებს ქალები აეტირებინა. კარგი ხმით „მატირალის“, „ნატირალთ“ ხალხი ზეპირად სწავლობდა ლექსივით¹⁰...

მოტანილი სურათი ერთი პატარა ტრაგედიული სცენაა, რომელსაც ჰყავს მოქმედი პირნი — ქალები, მიცვალებული, დედა და შემსრულებელი — ხმით მოტირალი. აღწერილი სანახაობა ერთბაშად იგვლია. მას ერთი შემსრულებელი ჰყავს, რომელიც ოსტატურად გარდასახავს მიცვალებულისა და დედის (ზოგჯერ დის ან ცოლის) განცდებს, განასახოვნებს მათ.

უნდა ვიფიქროთ, რომ აძრახება ტიპიური მოთქმითი (ტრაგედიული) ჟანრის ნაწარმოებია.

აძრახებასთან ახლოსაა დატირების მეორე მნიშვნელოვანი ნიმუში — სულით ტირილი. „ამ უკანასკნელის თავისებურება, — შენიშნავს დ. აგოგოპური, — ის არის, რომ მევენე მსმენელს (ჭირისუფალს, მახლობელს) პირველი პირით, მიცვალებულის პირით ელაპარაკება, მევენე გაასახოვნებს და ცოცხლად წარმოაჩენს მიცვალებულს.

მ ე ე ნ ე (მიცვალებულის „ენით“):

— რიგის დამყენე აღარ დამრჩაო, ოო,
თოფის ამღვი, ჳმლის მამქნევიო...,
ჩემის კარისას აღ-ჩადიანოო“.¹¹

ანალოგიური მცირე ტრაგედიული ჟანრის ძეგლები მოეპოვება საქართველოს სხვა კუთხეებსაც. საინტერესო ტრადიცია შეიქმნეა გურიაში. ა. წულაძე გადმოგვცემს:

„ტირილი რომ სანახაობა იყო თვით გამოთქმაც ადასტურებს — „ტირილის გამართვა“. და რომ ტირილი თეატრალური იყო, ამას ქვემოთ აღწერილი. ეგრეთ წოდებული ნიშნის ტირილი, სავსებით ადასტურებს. რამდენიმე ხნით გადადებული ტირილის საბადლოდ — განაგრძობს თვითმხილველი ა. წულაძე, — იბარებს ნიშნით ტირილს. ნამდვილი ტირილის დროს მოტირალი ტიროდა ნამდვილ ცხედარს, ნიშნით ტირილის დროს კი მიცვალებულს ტიროდა წარმოდგენით, მიცვალებულის ნიშნით.

როგორც ნამდვილი ტირილის შემთხვევის დროს, სწორედ იმგვარად, მოიწვევდნენ ნათესავ-მოყვრებს და მეზობლებს, მიცვალებულის მაგიერ კი იყო მისი ნიშანი. მისი მსგავსება და ხატება, ისლით ან ღომის ჩალით გააკეთებდნენ ფიტულს, ჩააცმევდნენ „ნამ-

10 იქვე, გვ. 39.

11 დ. აგოგოპური, მელექსეობა ხევსურეთში, თბ., 1974, გვ. 256.

კედრე“ ტანისამოსს, ფეხსაცმელსაც კი, ცდილობდნენ მიმსგავსებული პირის სახეც გაეკეთებინათ; ფიტულს „დაასვენებდნენ“ ლოგინზე — ორივე ხელში წმინდა სანთელს ჩაუდებდნენ და ამ... „ნიშანს“ ისევე ხმით, მოთქმით, შეცხადებითა და ზარით იტირებდნენ, როგორც ახალგარდაცვალებულს. ეს სავესებით გავდა გადადებულ წარმოდგენას... ცხადია, ნიშნით ტირილი... ცრემლით, არ შეიძლება „გაითამაშონ“, „ტირილის მოტირალს აქაც საგანგებოდ მოიწვევდნენ“¹².

ინფორმატორს ამ კონკრეტული შემთხვევისათვის დატირების ტექსტები არ მოჰყავს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნიშნით ტირილის დროს ყველაფერი ისე ხდებოდა, როგორც ნამდვილ ტირილში, ადვილად წარმოსადგენია მდგომარეობა. როგორც მთაში „ხმით მოტირალი“, ისე გურიაში „ტირილით მოტირალი“ იყო ის ფიგურა, რომელიც ურამატული ხელოვნებით გამოირჩეოდა სამგლოვიარო სანახაობაში. ა. წულაძე გადმოგვცემს, რომ გურიაში გამოჰყოფენ ჭიოლის სახეობებს: „შეცხადება“ — ტირილის პირველი მუხლი, შესავალი, ხმით ტირილი, როცა მოტირალი უზაროდ ან ზარზე ხმის შეწყობით, ლამაზი და შესაფერისი სიტყვებით დაიტირებს მიცვალებულს და მოთქმით ტირილი — დიხვი ჯარბაისცლოვი ხმით ტირილის მაგვარი დატირება. მოთქმით ტირილი ნათესავებმა, ჭირისუფლებმა იცოდნენ. მოთქმით ჭირისუფალი მიცვალებულის მთელ ბიოგრაფიას მოჰყვებოდა. ხმით მოტირალი იგივე „ტირილით მოტირალი“. რომელიც ცდილობს მაყურებლის ქება და ყურადღება დაიმსახუროს: ზარზე შეწყობით, ლამაზი, შინაარსიანი და გულის ასაყუჩებელი სიტყვების თქმით, კარგი ქართული¹³.

ე. ი. „ტირილით მოტირალი“ იგივე ტოპიკალური მსახიობია.

„ტირილით დატირების“ ბადალი ცნებაა „რწმუნებით ტირილი“. აქ ჩანს ყველაზე უფრო ცერემონიალისა და სათქმელის დრამატული არსი.

„ძველ დროს, ჩემს მახსოვრობამდე, — წერს ა. წულაძე, — პროფესიად ქცეულა „მაგიერად ტირილი“. კაცი კაცის მაგიერ, ქალი ქალის მაგიერ (ნაცვლად) დაიტირებდა ვიღაც მიცვალებულს. სხვისი პირით მიცვალებულის დატირების გამო გურიაში გავრცელდა ანდაზისებური გამოთქმა: „ყველას სატირელს ცენტერაძის

12 ა. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია, 1971, გვ. 207-208.

13 იქვე.

მალაზონი ტიროდაო¹⁴ ე. ი. ოსტატი პიროვნება, რომელსაც ხელუწიფებოდა დატირება, მიიღებდა ვინმესაგან (თავადი, აზნაური, მეგობარი, მოკეთე) რწმუნებას — დაეტირნა ესა თუ ის მიცვალებული და ამით „მარწმუნებლის“ (გამგზავნის) ვალი მოეხადნა. როგორ უნდა ეტირნა, რა შინაარსი გადაეცა. ამის დავალებას მას აძლევდა „მარწმუნებელი“, თავის მხრივ, „რწმუნებელი“ მიცვალებულთან მისვლისას, თუ გამოტირილზე (დაკრძალვის შემდეგდროინდელ სამგლოვიარო ცერემონიალებზე) გამოჩენისას შეჰყვებოდა ზარს, „დანაბარებ ნატირალს“ ახალს მიუმატებდა, შეალამაზებდა. ტიროლის დაწყების წინ აცხადებდა, თუ ვის მაგივრად ტიროდა, ვინ იყო მისი მარწმუნებელი, ამ უკანასკნელის სახელით ჰირისუფალ მიუხსამძიმრებდა და მარწმუნებელს ვერდასწრებისათვის ბოდიშს მოუხდიდა¹⁵.

ხდებოდა, ისეც, რომ „მარწმუნებელიც“ თან მიჰყვებოდა „რწმუნებულს“ და ხშირად მისგან დანაბარები ნატირლით აღგზნებული, თვითონაც იცრემლებოდა.

ა. წულაძეს არ მოჰყავს „რწმუნებულის“ ტექსტი, მაგრამ ბუნებრივია, იგი ტრადიციული (იმპროვიზებული) ტექსტებით დატირებდა მიცვალებულს.

მოტაიილი მასალის ცოცხლად წარმოდგენა გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ „რწმუნებით ტიროლი“ შესანიშნავი დრამატული სანახაობა-ძეგლია. იგი შეიძლება, ერთგვარად, ტრაგედიულ (მოთქმით) ჟანრს კი არა, ტრაგიკომედიურ ხელოვნებას მივაკუთვნოთ.

ამდენად, ნიშნით ტიროლი და რწმუნებით ტიროლი ჩვენ უნიკალურ საწესჩვეულებო დრამატულ ძეგლებად მიგვაჩნია. ისინი ძოვიცავენ უხვ დრამატურგიულ (ტრაგედიულ) აქსესუარებს (როლის შესრულება, „სხვისი პირით“ ლაპარაკი და ტიროლი, შესაბამისი მიზრამობრა და სახისმეტყველება. ტექსტის მომარჯვება და ოსტატურად მიტანა მსმენელამდე და ა. შ.).

ტრაგედიული, მოთქმითი საწესჩვეულებო დრამატული შემოქმედებიდან საინტერესოა აგრეთვე სევსურული „ჭირისწყენა“, რომელიც სამგლოვიარო ცერემონიალის პროლოგს წარმოადგენს და გამოირჩევა დრამატურგიული ნიშნით¹⁶.

14 იქვე, გვ. 213-214.

15 იქვე.

16 ჰირს მხოლოდ მამაკაცები უწყებენ მამაკაცსავე. დედაკაცებს არ ევალებათ ჰირის წყენა. ისინი ხმამალა ტიროლით (ძახილით) მოდიან. მამაკაცები იშვიათად ტიროდნენ. ქალთაგან ყველა ხმამალა ტიროდა გარდა ცოლისა და დღისა. ახ. მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის. III, თბ., 1940, გვ. 5-6.

„ჭირის პატრონის“ ოჯახში მოდიან მეზობლები. ოჯახის უფროსი მამაკაცი ბანზე ზის. მომსგლელებს ფეხზე მდგომი ეგებება და თავდახრილი წინ გაუჩერდება. მოსულებიც, მწუხარების ნიშნად, თავდახრილნი „ჭირს უწყენენ“.

ჭირის მწყენელი: ვერ გეჟნ ჩემ თავი, სანამ ეეგეთას გნახევილი...

ჭირის უფალი: შენის მტრისაი-დ ღუშმანისაი.

ჭირის მწყენელი: — ბრალი ას, დიდის. ღმერთის წყენას, რომ შენ გულ სწუხდებოდას — შენ ძმა... გაკლდებოდას — ჩემ კვალ კაცი მზეს იარებოდას, სიტყვას გეტყოდას.

ჭირის უფალი: ბრალ აისეთაისაი, რომ თქვენ დაგიომავისთ, თქვენ მაგკვდომივათ. მაგშჩებით შიმშილ-წყურვილს, ბეჩაობას...

ჭირის მწყენელი: სიბეჩავე კი არაჩი გეკადრებისთა-დ არც გეჭირებისთ: დედან სადეღუფლოში ხართ, მამან საბატონონი, კა მთა-ბარ დაგცდებისთ, კა ცხენ-იარალი, კა მაკეთეი.

ჭირის უფალი: მზე დაგცდების კაცთ სწორი-დ კაის მაკეთისთ თავი. ჩვენ სიკვდილ მასალოცავი ას, დასამადლები ას: მახაკვეთავ. მაისვენეთავ, გაჭირებას, სიღარიბეს, სიბეჩავეს მაშჩითავ.

ჭირის მწყენელი: ვისაც შენდ გაესვენებოდას, ღმერთმ შინით ნუ დაუღივას თავისად, ვისაც თავის და-ძმისავით რო აისრ არ სწყენდას. ყველაისად გამასადეგნი ხართ: ძმისანი, მამისძმისანი, თემისანი, სოფლისანი; მტრისან გამჯავრენი ხართ, მაკეთისან გამლაღენი.

ჭირის უფალი: ღმერთმა საწყენ ნურა მიმიცას თქვენს თავს, ზიანი. თქვენ რო სიტყვას იტყვით, ჩვენ არც მთელნი ორთიმის ფასნი-დ არც მკვდარნი.

ჭირის მწყენელი: ღმერთმა შენ გულ კაით გაკურნას. ღმერთმა მარჯე ნულარა მაგცას; ავი-დ მარჯეი. კართ. დაგაცილას: ზედაძრჩოთ ღმერთმ ჭვარ დაგწერასთ.

ჭირის უფალი: რაის კაისად ორთ. მთელნაცად მკვდარნიც ბეჩაობისად ორთ. სრუაყ არ ას ასატეხ ჩვენ სიკვდილი“.

ტრაგედიული უანრის პოზიციიდან ანალოგიურ სურათს იძლევა „დატირება“, — „ხმათ ტირილი“, რომელიც უპირატესად აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისთვისაა დამახასიათებელი:

„მიცვალებულის ცხედართან მჯდომარე მოტირალი სატირლად ეშადება; იგი ორივე ხელით მტკიცედ იჭერს წინ დაბჯენილ ხმლის ან ხანჯლის ტარს (თუ მიცვალებული ქალია, მაშინ — ჯოხს), მასზე შუბლით ეყრდნობა და იწყებს ტირილს, რასაც თან ახლავს ნოტ-

რალის რიტმული მოძრაობა. ყოველი მუხლის წარმოთქმისას იგი რიტმულად და მონოტონურად იწევა მაღლა, სწორდება, მსრებში და მუხლის დასრულების შემდეგ კვლავ უბრუნდება საწყის მდგომარეობას — შუბლით ხმლის ტარზე ეყრდნობა და იმავე ხმით წარმოთქვამს...

„გამიტყდა ხმაი სუყველკანა-ოოო,
ჰეეე, ჰი-ჰი-აჰ-ი-აჰ,
გაგიგა მტერმა მაკეთება — ოოო.
ჰეეე, ჰი-ჰი-აჰ-ი-აჰ,
მე შენი ცოლი გამიკვირდა—ოოო,
ჰეეე, ჰი-ჰი-აჰ-ი-აჰ,
მთა წვერთკე მიუდიან თვალნი—ოოო.
ჰეეე, ჰი-ჰი-აჰ-ი-აჰ,“¹⁷.

ხმით ტირილს „ხმით მოტირალი“ ქმარშვილიანი ქალები ასრულებენ. ხმით მოტირალი ექსპრომტულ-შემოქმედებითი უნარითაა დაჯილდოებული. იგი ნახევრად პროფესიონალი შემოქმედია. ნიკიერი „ხმით მოტირალი“ მთელს თემსა და კუთხეშია ცნობილი. ხალხი მათს ნატირლებს ზეპირად იხსომებდა, კაფიობდა, „ცელის ტარზე“ მთიბლურად მღეროდა¹⁸. ე. ი. ახდენდა მოქმედებისა და სათქმელის დრამატიზაციას.

დატირების დრამატულ ბუნებაზე მიუთითებს შ. ასლანიშვილი, როცა აცხადებს: „ძირითადი ტექსტი სოლისტ-მოტირალს მიჰყავს. ხოლო გუნდი წარმოთქვამს უფრო მოკლე აღნაგობის გოდებას, მოთქმას ხმოვანებზე „ე“, „ა“, „აი“ და ა. შ.“¹⁹

ხალხური ტრადიციის უანრობრივ თვისებებს ავლენენ „ანდერძები“, მეგრული „თვალუა“, ლაზური „მგარინი“ (გვრინი), „მოსაგონრები“ და სხვ.

მოთქმით გვარში, ზემოთ მოხმობილ ნიმუშებთან შედარებით, ყველაზე ტიპური და გამორჩეულია „დალაი“.

სანამ „დალაი“ გავარჩევდეთ. მიზანშეწონილად მიგვაჩნია შევჩერდეთ ერთ საგულისხმო ტერმინზე, რომელსაც იმერეთსა და გურიაში ხმარობენ. მხედველობაში გვაქვს სიტყვა-ცნება „გამოტირილი“, ეს საინტერესო ფოლკლორული ტერმინია და აქვს დრამატულ-ესთეტიკური შინაარსი.

17 დ. გ. გ. ო. ჯ. უ. რ. ი., მელექსეობა ხევსურეთში თბ., 1974, გვ. 259-260.

18 იქვე, გვ. 258.

19 შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები, 1956, გვ. 38.

„გარდაცვალებიდან მეორმოცე დღეს იცოდნენ მიცვალებულის „გამოტირილი“, — წერს ა. წულაძე, — გურულის რწმენით, 40 დღეს მიცვალებულის სული თავის ოჯახს არ სცილდება, საუკუნო ადგილას არ ბინავდება. 40 დღის შემდეგ კი გაფრინდება, ოჯახს მოშორდება...

გამოტირილი, ასე ვთქვათ, შემოკლებული ტირილი იყო. დანიშნულ დღეს მოიწვევდნენ ახლობელ ნათესავ-მოყვრებს და ახლო მეზობლებს. მღვდელს წინასწარ ატყობინებდნენ. რომ მან იმ დღეს მიცვალებულს სულის მოსახსენებელი სწიროს. მოწვეული პირები დილიდანვე იყრიან თავს ოჯახში. წირვის გამოსვლის დროს ყველანი სამგლოვიარო ტანისამოსით და „მოწყენილი სახით“ მიდიან სასაფლაოზე, თან მიაქვთ მიცვალებულის ტანისამოსი — ნიშანი, მაგალითად, კაცისთვის ჩოხა-ახალუხი, ქალისთვის — კაბა. ეკლესიას რომ მიუახლოვდებიან, იწყებენ ტირილსა და მოთქმას... ტანისამოსის წამლები მოტირალთა პროცესიას წინ გაუსწრებს და წინდაწინვე მოსუფთავებულ საფლავს გადააფენს ნიშანს. ყველანი მივლენ ამ ნიშანთან, ზოგი მიუჩოქებს, ზოგიც ჩაჯდება და ხმამაღლა ტირიან, გოდებენ და მოთქამენ, ნიშანზე ხელს უსობენ, ესიყვარულებიან. კაცები ადრე მოითავებენ ტირილს, ქალები კი ნახევარ საათს (თუ მეტს არა) ტირიან ისე, როგორც ნამდვილი ტირილის დღეს. მიცვალებულების ცხოვრებიდან იგონებენ სხვადასხვა ეპიზოდს, ამღვევენ მიცვალებულს 40 დღის ანგარიშს, უამბობენ თუ რა მოხდა მისი სიკვდილის შემდეგ, ვინ როგორ იტირა, ვინ რა პატივი სცა.

შეიძლება რაიმე საპატიო მიზეზის გამო ნამდვილ ტირილს ვერ დაესწრო ახლო ნათესავი... ასეთები ძველ ვალსაც იხდიან, „ორმაგად“ ტირიან, შეიძლება საფლავთან მისვლის ხანს კიდევ იცივლოს, შეცხადების ინსცენირება გააკეთოს, ლოყების დაკაწრვა და თმის დაგლეჯაც მოინდომოს...

გამოტირილი გათავდება, მღვდელი საფლავზე მცირე პანაშვიდს გადაიხდის... სადილზე პურობა მეტი ხანგრძლივი იქნება. ვიდრე ნამდვილ ტირილში“...²⁰

სიტყვა „გამოტირილი“ ა. წულაძეს სხვა ადგილას ასე აქვს განმარტებული: დაკრძალვის შემდეგდროინდელი სამგლოვიარო ცერემონიალი. გ. შარაშიძის აზრითაც გამოტირილი ნიშნავს მიცე-

20 ა. წულაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 204-205.

ალეხულის დატირებას დასაფლავებიდან 40 დღის ან ერთი წლის შემდეგ²¹.

ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში ვკითხულობთ: გაზოტირილი — კუთხ. (იმერ). მიცვალეხულის მოსახსენებელი გლოვა-ტირილი... — „იულონი წლისთავის შესრულებამდე ემზადებოდა გამოტირილისათვის“ (ნ. ლორთქ.)²² იმერულში „გამოტირილს-იმავე მნიშვნელობით ენაცვლება აგრეთვე „შეტირილიც“²³.

გამოდის, რომ გამოტირილი მოზრდილ რეგიონში ფართოდ გავრცელებული ცნება ყოფილა. რაც იმის საწინდარია, რომ მას განზოგადებული, შეიძლება ითქვას, ზოგადქართული გააზრებაჲ მივიანიჭოთ.

თუ ჩაუვყვირდებით მოხმობილ ამონაწერს, უდავოა, რომ საქმე გვაქვს რწმენისა და შემოქმედების თვალსაჩინო სინკრეტულ ფაქტთან. გამოტირილი სინკრეტული დრამის (ტრაგედიის) უნიკალურ ნიმუშად მოჩანს. პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს იმ გარემოება, რომ ინფორმატორი ერთმანეთისაგან განასხვავებს „გამოტირილსა“ და „ნამდვილ ტირილს“ (გამოტირილში — „ტირიან ისე, როგორც ნამდვილ ტირილში“, „პურობა მეტი ხანგრძლივი იქნება, ვიდრე ნამდვილ ტირილში“...). გამოდის, რომ „ნამდვილი ტირილი“ უშუალო მოქმედებაა, გამოტირილი კი — გაშუალებული, მეორადი. გ. პლენანოვის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, გამოტირილში „ადამიანი განმეორებით გამოიწვევს თავისთავში გარემო სინამდვილით განცდილ გრძნობებსა და აზრებს და მათ გარკვეულ სახეებში გამოხატავს. ...რომ მის მიერ გააზრებული ან განცილი სხვა ადამიანებს გადასცეს“²⁴. ეს კი უკვე ხელოვნებაა.

სად ჩანს გამოტირილში სინამდვილით განცილი გრძნობებისა და აზრების სახეებში გამოხატვა, ანუ განსაზოვნება, სახის მეტყველება?

ყველანი სამგლოვიარო ტანსაცმლით და „მოწყენილი სახით“ მიდიან — გვაუწყებს ინფორმატორი და ამით ხაზი ესმება იმას, რომ ადამიანები ამ დღისათვის საგანგებოდ არიან მორთულნი და

21 ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, შეადგინა ალ. ლლონტმა, I, 1971, გვ. 126.

22 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. II, გვ. 831.

23 ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, II, გვ. 244.

24. Г. Плеханов, Искусство и литература сб. ст. ОГИЗ М., 1948 стр. 43.

თანაც მოწყენილ სახესაც საგანგებოდ იქმნიან („მოწყენილი სახე“ ხომ ა. წულაძეს ბრჭყალებში აქვს ჩასმული).

საგანგებო სამგლოვიარო შორთვითა და „მოწყენილი სახის“ ჩვენებით გამოტირილის მონაწილე ცდილობს „მის მიერ გააზრებული და განცდილი სხვა ადამიანებს გადასცეს“.

„გამოტირილი“ ინსცენირებაა. ამას პირდაპირ აცხადებს ინფორმატორი:

მოტირალმა „შეიძლება საფლავთან მისვლის ხანს ინსცენირება გააკეთოს“—ლოყები დიკაწროს, თმა დაიგლიჯოს და ამით განსახოვნოს ცხედრის დატირება.

ინსცენირებაა მიცვალებულის ნაცვლად მისი ნიშნის (ტანსაცმლის) დატირებაც.

ამჟამად, რომ გამოტირილში საქმე გვაქვს ხელშესახებ დრამატურგიულ შტრიხებთან.

„გამოტირილი“, ისე როგორც „ტირილი“, ზოგადი ცნებაა. აღიარებულია, რომ „ტირილი“ არაა მოკლებული ესთეტიკურ მხარეს. შ. ასლანიშვილის თქმით „ტირილი უნდა მივაკუთვნოთ ხალხური შემოქმედების ყველაზე უფრო ხატოვან ნიმუშებს²⁵“; ეს, მით უმეტეს ითქმის გამოტირილზე. რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, აქ უფრო ჩანს „სინამდვილით განცდილი გრძნობებისა და აზრების თავისთავეში განმეორების გამოწვევა და გარკვეულ სახეებში გამოხატვა“...

„გამოტირილი“, როგორც თავად სიტყვაც მიუნიშნებს, ტირილის გამეორება, გაშუალებული. მეორადი მოვლენაა, იგი „ცხედრის დატირების“ ინსცენირება, როლის შესრულებაა და, ამდენად, ერთგვარად დრამატულ-მხატვრული მოვლენა. ყოველგვარი მხატვრული ფაქტი გარკვეულ გვარეობით კატეგორიას განეკუთვნება. გამოტირილი, როგორც ვთქვით, სინკრეტული დრამის ტრაგედიულ გეარს უნდა მივაკუთვნოთ. მისი ჟანრობრივი სახეობანი იქნება ყველა ის სამგლოვიარო — საწესჩვეულებო მოვლენები, რომლებიც დაკავშირებულია მიცვალებულის სახელთან (დაკრძალვის შემდეგ), როგორიცაა „მოსაგონარი“, „მოსახსენებელი“, „წლის აღუდი“, „ანდერძი“ და მისთანანი..

გამოტირილის კლასიკურ საწესჩვეულებო დრამატულ ძეგლად ჩვენ გვვსახება თუშური „დალაი“, რომელშიც ნათლადაა წარმონიშნული ხალხური ტრაგედიის სინკრეტული პირველსახე.

ქართული პოეტური გენიის ერთ-ერთი უნიკალური ნიმუშა-განია თუშური „დალაი“, ხელთა გვაქვს რამდენიმე ჩანაწერი. დალაის სხვადასხვა დროს შეხებიან ს. მაკალათია, ვ. კოტეტიშვილი, მ. ასლანიშვილი, მ. ჩიქოვანი, ა. სპარსიაშვილი და სხვები. მასში დრამატურგიული მხარე უძებნია დ. ჯანელიძეს. ჩვენთვის სწორედ ეს არის ამჟერად საინტერესო...

დალაობა სულის შესანდობარი საწესჩვეულებო სანახაობაა თავისი მოხდენილი სიტყვიერი ფაქტურით. თუშეთში გარდაცვლილი ადამიანის წლისთავზე იცოდნენ „წლის ალუდი“, რომლის დროსაც ცხენების რბენა („სადგენი“) და „დალაობა“ ეწყობოდა. ა. მაკალათია აგვიწერს: „წლის თავზე დაწვეულია მთელი სოფელი. ამ დღეს მიცვალებულის ნიშანს გარეთ დაასვენებენ, ნიშანზე გაშლილია მიცვალებულის ტანისამოსი. რამდენიმე წყვრილი წინდა და ჩითა ალაგია... აქვეა სათამბაქო ქისა, გაპენტილი მატყლი, ქვა-მარილი, ხელადა არაყი, ბიჭონი და სხვა... აგრეთვე სდგას ლუდიანი საწდე. ნიშანს დედაკაცები მიუსხდებიან და ტირიან. გამოდის ხუთი მხედარი; მოდალავე მიცვალებულის ცხენზეა შემჯდარი. ცხენი შავი საფენითაა დათალხული და ზედ ხურჭინცი ჰკიდია. მოდალავე მხედარი შუაშია მოქცეული და ის სევდიან კილოთი დაიწყებს მიცვალებულის შექებას, სხვები კი მონოტონურად შეუბანებენ დ-ა-ლ-ა. დ-ა-ლ-ა. ამასთანავე ჭირისუფალი — დედა თუ დაი — მწარედ მოსთქვამს: და მთელი ეს სურათი ჰქმნის მწუხარების მძიმე შთაბეჭდილებას²⁶“.

დალაობის ტექსტებიდან ყველაზე სრულყოფილად მიჩნეულია მთათუშეთში, სოფ. ჩილოში ჩაწერილი მთქმელი გიო ელანიძის ტექსტი:

მოდალავე — დალაი. თქვით, დალაი, მხედრებო!

მებანენი — დალაი, დალაი.

მოდალავე — ძნელი არს დალაობარი,

მებანენი — დალაი, დალაი.

მოდალავე — ბრალი ხარ (სახელი), შენი ულაშქროდ სოკვილისა,

მებანენი — დალაი...

მოდალავე — ჩვენ ნუ ვის შევატყობინებთ ლომის ერეკლეს სიკვილისა,

26 ს. მაკალათია, თუშეთი, თბ., 1933, გვ. 171-172.

მე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

მ ო დ ა ლ ა ვ ე — იარ, არ წამოხვიდოდე მაგ შენის წითლის
(კხენითა,

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი.

მ ო დ ა ლ ა ვ ე — ლაშქარს გოყითხვენ სწორები წინ აღარ გა-
უძღვებია...

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

არქელდება ასე. დასასრულ ბეჭეფიან:

მ ო დ ა ლ ა ვ ე — სუფრა გიდეგ გარიგებულო გაცხეებულ ი თე-
ოლოია.

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

მ ო დ ა ლ ა ვ ე — ზედ გიდგან მელვინებე სუცითა. დრავენებ-
ითა,

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

მ ო დ ა ლ ა ვ ე ნ ი — ამოიღებენ დალევენ ვერცხლის იმ ვაშრ-
აპებითა,

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

მ ო დ ა ლ ა ვ ე — შენდობა (სახელი) ღმერთმა გაცხონოს სუ-
ლითა.

მ ე ბ ა ნ ე ნ ი — დალაი...

დალაი, დალაი, დალაი²⁷...

დალაობის მთელი პროცესი თავისი სამოქმედო ადგილით, მო-
ნაწილეთა განლაგებით, მაყურებლით, სიტყვიერი ფაქტურით, საწ-
ესო რეკვიზიტებით შეკრული ტრაგიკული სანახაობაა. იგი ხალხური
სცენაა. მოვლენის დრამატიზმს აძლიერებს მოდალავე-მებანეთა
ვერბალურ-მუსიკალური შესიტყვება და ცალფა დიალოგი. მოდალ-
ავენი მიმართავენ დალუბულ მხედარს, ამ მიმართვაში წარმოაჩენენ
გმირის დამსახურებას. თუ „დალაის“ ჩამოვაშორებთ საწესო სარ-
ჩულს. ხედავთ გვაქვს ტრაგედიალი ქანრის მცირე პიესა თავისი ამა-
ღლებული ემოციურობითა და სანახაობითი სურათოვნებითა.

საღვთისმსახურო კვადება, მისტერია

მისტერია საიდუმლო რელიგიური რიტუალია. იგი სანახაობი-
თი პლასტებით იტვირთება და ამდენად, საინტერესო ხდება ესთე-
ტიკური თვალთახედვით. მისტერიად ითვლება ყოველგვარი მაგი-

27 ქართული ხალხური პოეზია, V, თბ., „მეცნიერება“, 1976, გვ. 70-72.
შდრ. დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 235-237.

ური და საწესჩვეულებო ცერემონიალი, რომელიც თავისი პირველ-ყოფილობით გარკვეულ რწმუნებთან დაკავშირებული იდუმალი წესების შესრულებაა. მისტერიის გამოკვეთილი სახე საღვთისმეტყველო. საღვთისმსახურო მოქმედებაა, რომელშიც აშკარად ჩანს ღვთაება, როგორც პერსონაჟი. მისტერია იგივე მითოლოგიური დრამაა. ამდენად მისტერიაზე. როგორც დრამატულ წანამძღვრებზე ლაზარიას. გათვალისწინებული უნდა იქნეს ის გარემოება, თუ ცერემონიალი რამდენად ასახავს ღვთაებათა „ცხოვრებას“. ამ პოზიციიდან მისტერიაზე აღარ უნდა ჩავთვალოთ ყოველგვარი საწესჩვეულებო ცერემონიალი. პრიორიტეტი უნდა მივანიჭოთ საღვთისმსახურო მოქმედებებს.

მისტერიის უნიკალურ ძეგლად მიგვაჩნია ვ. ბარდაველიძის მიერ 1935 წელს უშგულში ფაქსირებულ დოკომა — „ღვთაებათა ქორწინება“ და ა. ცანავასა და ჩვენს მიერ ბოძოვებული „ია პატონეი“.

ღვთაებათა ქორწინება

ვ. ბარდაველიძე გადმოგვცემს: „ზემო სვანეთში, სახელდობრ უშგულის თემში უკანასკნელი 25-30 წლის წინეთ (ცხრაასიან წლებში — გ. ჭ.) კიდევ სრულდებოდა ერთი მეტად ორიგინალური რიტუალი, რომელიც გარეგნული მაჩვენებლებით ქრისტიანულ ინსტიტუტებად გამოიყურება, მაგრამ არსებითად წარმართულ ღვთაებათა ქორწინების მისტერიის აშკარა გადმონაშთს წარმოადგენს.

უშგულის ძველი თაობა ბზობა დღეს სამ „წმინდანს“ — უფალს და ორ მაცხუარს. ე. ი. ხალხში უფალის სახელწოდებით ცნობილ სოფელ ჟიბიანის ეკლესიის წმინდანს და სოფელ ჩაჟაშისა და სოფელ მურყმელის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიების წმინდახებს, აქორწინებდა... ქორწინების რიტუალის ობიექტები ამ ეკლესიებიდან გამოტანილი ჯვრებით იყვნენ წარმოდგენილი. პირველი ორი ეკლესიიდან გატანილი ჯვარი „დედოფლებს“, ხოლო მესამე ეკლესიის ჯვარი „ნეფეს“ განასახიერებდა. სათანადო ეკლესიის მსა-

28 მისტერიაზე, როგორც დრამატული პლასტების შემცველ მოვლენაზე, საყურადღებო გამოკვლევა დაწერა შ. ამირანაშვილმა — „წარმართული მისტერია და ანტიკური თეატრი საქართველოში“, იხ. მნათობი, 1944, № 1-2. ამ პრობლემას ფართოდ აშუქებს დ. ქანელიძე თავის ცნობილ წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ („საფერხულო შესრულების მისტერიები“), სადაც განხილულია ცალკეული ძეგლები და მასთან დაკავშირებული პრობლემები. ამიტომ ჩვენ მისტერიის დრამატულ ბუნებაზე საკანკებოდ აღარ შევჩერდებით.

ხურის (მომზარის) მიერ თითოეული „დედოფალი“ გამოწყობილი იყო შესაფერ ტანსაცმელში. რომელიც საგანგებოდ იმ დღისათვის ინახებოდა იმავე ეკლესიაში. „დედოფალს“ ეცვა კაბა, ზედატახი, წელზე სარტყელი ერთყა თავზე ლეჩაქი ეხურა და შუბლზე ხელსახოცი ჰქონდა შემოკრული. რაც შეეხება „ნეფეს“, მას უტანსაცმლოდ სტოვებდნენ“²⁹.

სოტანილი რიტუალი რელიგიური აქტია, მაგრამ მასში დრამატული პლასტები საეკვო არაა. ყურადღებას იქცევს რამდენიმე გარემოება: მთელი მოქმედება გარდასახვა, ქორწინების ყოფითი შინაარსის უკუფენაა. „სცენაზე“ არიან „დედოფლისა“ და „ნეფის“ როლის შემსრულებლები. გვრჯე წოდებული ჯვარ-სუბსტიტები; საგულსხმო ქალ-ღვთაებების საგანგებო სადედოფლო მორთვა „შესაფერისი ტანსაცმლით“ (კაბა, ზედატანი, სარტყელი, ლეჩაქი, შუბლზე ხელსახოცი); ჩანს „რეჟისორული“ ხელი, — დედოფლებს გამოაწყობდა ეკლესიის მსახური (მომზარი), რადგან ცერემონიული ბზობას სრულდებოდა, რასაკვირველია, დასახელებულ მისტერიულ დღეობას ჰყავდა თავისი მაყურებელიც.

საგარაუდებელია, რომ „ღვთაებათა ქორწინების“ განსახოვნებას ადრე იქნებ ადამიანები ახდენდნენ და ჯვარ-სუბსტიტები მომდევნო ეპოქების გავლენის შედეგი იყოს. როგორც ეს ხდება „ლაზარობის“ ცერემონიალში — დედოფლებად გამოწყობილ ქალიშვილებს ზოგიერთ ვარიანტში ენაცვლება ჯვარი (აჭარულში) და სხვა საგნები. (იხ. ზემოთ „ლაზარობა“).

მიგვაჩნია, რომ „ღვთაებათა ქორწინებაც“, რომელიც ფალსურ ნიშანს ატარებს („ნეფეს“ უტანსაცმლოდ სტოვებდნენ), ქართულა დრამატული შემოქმედების უძველესი და უნიკალური ძეგლია.

დრამატული პლასტები ახლდა სწვადასხვა სწველებათა გაუენებლობისადმი მიმართულ საწესო მოქმედებებს, რომელთა შორის ყველაზე უთამბეჭდავია „ბატონებისადმი“ მიძღვნილი მისტერია.

„ბატონების“ კულტი მსოფლიოშია გავრცელებული. ამ მხრივ, საქართველოში საგულსხმო მომენტებია შემჩნეული და მრავალ სწავლულთა მიერ აღწერილი. დრამატული ბუნება ყველაზე სრულყოფილად შემოუნახავს სპეგრელოს, ფოლკლორულ-

²⁹ ვ. ბ ა რ დ ა ე ლ ი ძ ე. დასახ. წიგნი, გვ. 49-50

ეთნოგრაფიულ ყოფას. ჩვენც მასზე ვაჩერებთ ყურადღებას. რადგან იგი ტიპიურ ნიმუშად გვეჩვენება. ძირითადი მასალა. მოქმედია 1971-1972 წლების ენგურის ხეობის ექსპედიციების მიერ. ხელთა გვაქვს სამი ჩანაწერი, რომლებიც მოგვაწოდეს მთქმელმა: აბაშელებმა ვალენტინა მიმინოვილმა და ენია ხუნწარიამ. აგრეთვე წალენჯიხელმა ელეონორა მეზონიამ.

ია პატონეზი (ია პატონეზო)

როცა რომელიმე ოჯახში „ბატონები“ შებრძანდებოდა, მაშინვე თავისი მოვალეობის შესრულებას შეუდგებოდა სოფელში ბატონის (ღმერთის) მიერ საგანგებოდ დანიშნული პირი — „პატონეზი მოინალე“ (ბატონების მოსამსახურე, თადარიგის დამკვერი). მას თითქოს სიზმარში გამოეცხადებოდა თეორებში გამოწყობილი ქალი, რომელიც სთხოვდა ხლებოდა ბატონებიან ოჯახს. „მოინალე“ ცდილობდა დამსგავსებოდა „ბატონს“, მოირთვებოდა მამაკაცურად, გაიკეთებდა წვერ-ულვაშს, შეჯდებოდა ჯოხის ცხენს, რომელსაც „კელი ჰქონდა გამობმული“, მოიმარჯვებდა მათრახს და „ხვიჩვინით გააჰენკებდა ცხენს“. უკან გაიყოლებდა სოფლის „წმინდა გოგონებს“, რომელთაც მოხდილი ჰქონდათ „ბატონები“ და ანგლოზებად იოვლებოდნენ. ბავშვებს ხელში ეჭირათ იაიას ფოთლები, წითლად შეღებილი ქათამი და კვერცხები.

როცა კიშკარს შიადგებოდნენ დაიწყებდნენ სიმღერას:

მ **ო** ი **ნ** ა **ლ** ე — ეო, ია და ია-ვარდი,

ბ **ა** ვ **შ** ე **ვ** ე **ბ** ი — ია, ბატონებო,

მ **ო** ი **ნ** ა **ლ** ე — ია და ვარდი გფენია,

ბ **ა** ვ **შ** ე **ვ** ე **ბ** ი — ია, ბატონებო!

მ **ო** ი **ნ** ა **ლ** ე — სტუმრები მოდიან, შემოგველე,

ბ **ა** ვ **შ** ე **ვ** ე **ბ** ი — ია ბატონებო!

მ **ო** ი **ნ** ა **ლ** ე — მივუმღეროთ, შემოგველე,

ბ **ა** ვ **შ** ე **ვ** ე **ბ** ი — ია ბატონებო!..³⁰

სიმღერით შედიან სახლში. მოინალე ანთებული სანთლით და იჩოქებს ავადმყოფის სასთუმალთან, ბავშვები დაჩოქილები ჩამწყარივლებიან ლოგინის გასწვრივ. მოინალე იწყებს სიმღერას, ბავშვები, იმეორებენ:

30 ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, პოეზია, ტ. გუდავას რედაქციით, თბ., 1975, გვ. 21-22.

მონალე — ბატონებო, დიდებულო,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — გვიკადრე და დაუბრძანდი
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ჩვენს (გიორგის) დაუბრძანდი,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — გეხვეწებით რომ გვაჩუქო,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — უშიზეზოდ და უნაკლოდ,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ნაკლი რომ არ დაუტოვოთ,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — გეხვეწებით, რომ გვაჩუქო,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ია და ვარდი გფენია,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ყველა გზაზე, ყველა კარზე,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ია, ია ყვავილია,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ბატონებო, დიდებულო,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — მე მაჩუქეთ ჩემი (გოგი),
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — მე ვაგინწყვეთ ოქროს ტახტი,
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ცეკვა გიყვარს და სიმღერა
 ბავშვები — ია, ბატონებო!
 მონალე — ტაში, ტაში, ბატონებო
 ბავშვები — ია, ბატონებო!³¹

იმართება ცეკვა და ტაში. ავადმყოფი მხიარულობს. მსგავსი
 ცერემონიალი ტარდებოდა სხვა კუთხეებშიც. მოწმედებისა და სი-
 ტყვიერების (ლექს-სიმღერა) შერწყმულობით გამოიჩინება გურუ-
 ლი „ბატონების საბოღო მო...“? მაგრამ უემოთ მოტანილი სამეგრე-
 ლოს, ჩანაწერი ყველაზე სრულყოფილად აქვს საამკურნალო
 პროფილაქტიკური მაგიის ნათელ სურათს, რომელშიც იკვეთება

31 დ. არქ. № 299, გვ. 87. ჩაწერილია ჩვენს მიერ.

32 იქვე, გვ. 86.

საინტერესო დრამატული მომენტები. პირველ რიგში საყურადღებოა ის გარემოება, რომ მოქმედებას ჰყავს საგანგებოდ შერჩეული წამყვანი — „მოინალე“, რომელსაც „ხალხური პოეტის“ ანალოგიით, შეიძლება ეწოდოს ხალხური რეჟისორი. იგი ამავე დროს სახალხო მსახიობიცაა, რომელსაც აკისრია სათანადო როლი, აქვს თავისი სათქმელი ტექსტი. „მოინალე“ მხოლოდ „ბატონების“ მოთაღარიგე არაა. ამავე სახელწოდებით და ფუნქციით იგი ცნობილია ქორწილში, ტრადში, საზოგადოდ — წვეულებებში. მისი ვალი აქაც იგივეა — გაუძღვეს საწესჩვეულებო ცერემონიალს. „მოინალე“ მორგებული ფოლკლორული ტერმინია, მას აქვს გარკვეული ესთეტიკური შინაარსი და, ამდენად, საჭიროდ მიგვაჩნია მისი მეცნიერულ ბრუნვაში მოქცევა³³, მით უფრო, რომ სხვა კუთხეებში შესაბამისი სიტყვა — ცნება არაა შემჩნეული.

ე. ი. „ია ბატონფს“ ჰყავს მსახიობი, რეჟისორი.

მთელი ცერემონიალი დრამატული განსახოვნებაა, როგორცაა: „მოინალეს“ მორთვა, ჯოხის ცხენზე გადაჯდომა, კენება-კინკინი, თეთრად გამოწყობილი გოგონები, სათქმელი ტექსტის რქმა-შესრულება, დრამატულ-თეატრალური ფაქტია აეადმყოფის ოთახის მორთვა, „რეკვიზიტები“ (სანთლები, ყვავილები) და ა. შ. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხალხურმა დრამამ, ჩაისახა რა საიფურნო-აგრარულ პრაქტიკაში და შეიძინა რა სანახობრივად შთამბეჭდავი მოქმედების, სიტყვის დიალოგურ ფრაზებში გამოთქმის, აღმზიანებზე ესთეტიკური შემოქმედების პირველყოფილი ნიშნები. განვითარება ჰპოვა საღვთისმსახურო ფოლკლორშიც. წარმოსახვაში არეკლილმა და მაგიურად „გააზრებულმა“ ყოფითმა სინამდვილემ, რაც სამყაროსადმი მისტიურ დამოკიდებულებაში გამოვლინდა, შრომის პრაქტიკაში ჩასახულ დრამატულ შემოქმედებას მხატვრულობის მეტი ელფერი შესძინა, მოქმედება გვიჩვენა ახალ, ინსტერიულ სობრტყეზე, სიტყვას, მოძრაობას, მიმიკას მისცა გადატანითი მნიშვნელობა. პერსონაჟებზე გაანაწილა „როლები“ და სათქმელი, შემოქმედებითს პროცესში ჩართო მსახიობური გარდასახვები, გამოიყენა ნიღაბი — მორთვა-მოკახნვა. „სხედაქცევა“-ხელოვნური ხერხები და მიღწია იმას, რომ მისტიკური ქმედება დაემსგავსა დადგმებს, სპექტაკლებს.

ამდენად, მაგიურ საღვთისმსახურო ქმედებებმაც ვეროვნად

33 შიკრ.: თ. სახოკია, ყვავილბატონები სამეგრელოში, ეთნოგრაფიული ჩანაწერები, 1956, გვ. 22.

მოამზადა ნიადაგი დრამის, როგორც გვარის. ჩამოყალიბებმა გან-
ვითარებისათვის.

ყოფისა და უფიქრობის სინკრებიზმი

საყოფიერო დრამა

ჩვენ საგანგებოდ შევჩერდით იმ გარემოებაზე, რომ საწესჩენ-
ულებო სინკრეტულ ქმედებებში თავი იჩინა ყოფითმა სცენებმა.

ქართულ ფოლკლორს საკმაოდ მოეპოვება „წმინდა“ ყოფითი
ცერემონიალებიც, რომლებშიც ხელშესახებადაა წარმოჩენილი
დრამატურგიული ფაქტურა.

გამოვეყოფთ შესაბამის ძეგლებს: „მახუშის არჩევა“ და
„სამან-საყული“.

მახუშის არჩევა

მახუშის (თავკაცს) - თემი ირჩევდა უვადოდ და, თუ იგი სა-
ზოგადოებისათვის მოსაწონი გამოდგებოდა, მოხუცებულობამდე
შერჩებოდა თემს. უვარგისს მაშინვე გამოსცვლიდა თემის ყრილ-
ობა („სოფლობა“) მახუშის არჩევა ხდებოდა ერთ დანიშნულ
ადგილას, რომელსაც ადგილობრივ სხვადასხვა სახელით უწოდებ-
დნენ სვანები: „ლალხორ“, „სვიფ“, „სახეც“. ყველაზე პოპულარული
იყო „სვიფ“.²

სოფლის შუაგული: გალაგანშემორტყმული სუფი-მოედანი,
რომლის მუკაჯელში ღვას წმინდა ხე (ცაცხვი). გალაგანის გასწვრივ
ქვის დასაჯდომებია. შემოდის ნებუკე, მოიმარჯვებს საყვირს და
დაუკრავს. გალაგანში შემოდის სადღესასწაულოდ შემოსილი ლამ-
ხუბების (საძმობების) წარმომადგენლები (ქალი, კაცი, ახალგაზრდა).
ყოველ საძმოს თავისი საჯდომი წინასწარვე აქვს მიიჩნილი. საძ-
მობის მიხედვით ივსება საჯდომები. ვილაცა წინ წამოაყენებს სა-
მახუშო პირს ხალხი და მახუში კარგა ხანს ჰქრეტენ და სინჯავენ

1 რ. ხ ა რ ა ძ ე განმარტავს: „სოფლობა“, ჩვენი მასალების მიხედვით არა
თვითონ სოფელის, არამედ სოფლების კრების აღმნიშვნელია. იხ. მისი „სახალხო
მმართველობის სისტემა სვანეთში“, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათ-
ვის, VI, 1953, გვ. 180.

2 ბ. ნ ი ე რ ა ძ ე, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, თბ., „უნავერ-
სიტეტი“, 1962, გვ. 90.

3 რ. ხ ა რ ა ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 181.

ერთმანეთს. ამ დროს კრებულს გამოეყოფა წალხის წარმომადგენელი, ვინაჲ ენა-მეტყველი.

ხალხის წარმომადგენელი: „კარგო ესავ, ევა-დამილამ დაწყებულ კანს მხრით, პატივით და ქებით: ხსენებულ არიან შენნი წინაპარნი და აწიერიდგახ შენც შეიქმნები. უცხო არ არის შენის თემისათვის ამგვარი პატივი და დიდება ჯარისაგან... შენ იცი და შენმა კაი-კაცობამ, თუ როგორ შეასრულებ ამ შენს მოვალეობას და ჩვენს მონდობილობას, მახუშიობას, რომელიც დღეს ჩვენ ხელთ მოგვცით... ბევრ ნავის გეტყვიან შენ („ობა ნათიას ჯექვინენ“), თუ ყოველივე ისე მტკაცედ აღასრულე, როგორც ჩვენი რიგი და წესი მოითხოვს“ (ხალხის წარმომადგენელი ქუდს მოიხდის, დაიჩოქებს და აღაელუნს გედრებას ღვთისადმი):

ხალხი: აშენ!

მახუში: მადლობთ! (მუხლს მოიყრის და ხმამაღლივ ისიც ლოცვას აღავლენს): „დიდება შენდა კაცის გამჩენლო, ღმერთო („ამსვალდა მუწსე ღერმეთ“) გეხვეწები და შეისმინე ჩემი ვედრება: სახვედრელს მიმახვედრე. შეცდომას ამაცილე, ჭკუა-გონება მომეც; ყოველგვარს კეთილ საქმეში მწე და მფარველი მეყავ, ქაჯეშმაკი ამაშორე; შემადლებინე ღირსეული სამსახური საზოგადოებისადმი...“

(ამის შემდეგ ხდებოდა ფიცის დადება. კრება აირჩევდა ფიცის დამდებს, საპატიო პირს — მეგერცამს. ფიცის დასადებად გამოასვენებდნენ ხატებს. არჩეული პირი წარმოსთქვამდა ფიცს).⁵

მოტანილი მასალა ყოფილი წესის დოკუმენტური აღწერილობაა აქ წარმოდგენილი არიან „პერსონაჟები“. რომელთა სამოქმედოდ შერჩეულია საგანგებო მოედანი — სვიფი. შეინიშნება გამართული. შთამბეჭდავი დიალოგი, სახისმეტყველებითი შტრიხები, რეკვიზიტი (ანწლი): მოქმედება (ანწლის მოწყვეტა. ჯოხის ქვეშ გაგლა) და ა. შ. საგულისხმოა, რომ მოქმედების წარმართვა მინდობილი აქვს „ენამეტყველ პირს“...

ერთი სიტყვით: აქ კარგადაა წარმოდგენილი ყოფისა და შემოქმედების დრამატულ-სინკრეტული სურათი.

სამან-საყული

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ მთიელთა შორის სისხლის აღების გამანადგურებელი წესი ადრეად იყო გადაქცეული. იგი თაო-

4 ბ. ნიკარაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 91-92.

5 რ. ხარაძე, იქვე, გვ. 183.

ბიდან თაობაზე გადადიოდა და სურაცხელ მსხვერპლს იწირავდა, რაც ასუსტებდა ქვეყნის თავდაცვისუნარიანობას, აძნელებდა იმ მისიის შესრულებას. რაც მოხევეებს ეკისრათ დარიალის კარიბჭის დაცვაში.

სისხლის აღების მძიმე ტრადიციამ იმთავითვე წარმოშვა საწინააღმდეგო შეხედულების შემუშავების აუცილებლობა — „მოსისხლედ ჩამდგარი“ გვარების დაზავების სახით. ამ საკითხის მოგვარების უფლება ხევის უზენაეს პიროვნებას — გაგას⁶ მიენიჭა, როგორც „ბჭეთუფროსსა და რჯულის თავს“. ხალხური გადმოცემის მიხედვით ხევის გაგა „ერობის თავყადზე“ (ერობაში გამართულ გრძელ ქვაზე. ანუ ბჭობის ადგილას მოწყობილ საუფროსო სკამზე) დაჯდომის წინ „საშუღლო აზრს“ აათავებდა, რაც ნიშნავდა იმის გაგებას, რომ მოპირდაპირე გვარებს სისხლის აღების ნიადაგზე უმეტესაკლებოდ ჰყოლოდათ გაღებული მსხვერპლი.

დაზავების საკითხს გაგა პირველად „ერობის თავყადზე“ განიხილავდა. გაგა მოსისხლედ გვარების თავკაცებისაგან „ულვაშნაფიც სიტყოს“ აიღებდა და ამის შემდეგ უახლოესი დღესასწაულის აღიონზე იწყებოდა ცერემონიალი⁷, რომელმაც უამით უამამდე დრამატული სანახაობითი ელფერი მიიღო. სამან-საყუდი იმ ტერიტორიის ნაწილია, სადაც ტარდებოდა დაზავების ქმედება.

„აღიონზე სოფელს გააღვიძებდა კოშკის თავზე გადმომდგარი“ გაგას მაცნის ბუკის ხმა. მაცნე თეთრად იყო შემოსილი და ბუკის გარდა ხელთ წვრილი ზანზალაკებით თუ ზარებით ახუნძლული ხის შუბი ეკავა. მაცნის შორთულობა და შეიარაღება ყველასათვის მისახვედრი და სასიხარტლო ნიშანი იყო.

(ბუკის ხმაზე) სოფელი სწრაფად აღშლებოდა და ყოველი ოჯახი შეუდგებოდა იმ საშადისს, რაც აუცილებელი იყო ამ მომენტისათვის. ახალგაზრდები კი „სამან-საყუდის“ მახლობლად შეიყრიდნენ თავს, რათა შორიდან ემზირათ მომავალი დაზავების ცერემონი-ლისათვის.

დუმღიმოსილი პროცესია ჩააღწევდა თუ არა „სამან-საყუდის“

6 გაგა — პრივილეგიებული მოხუცის ზოგადსახელი.

7 შდრ.: ე. ი თ ო ნ ი შ ე ლ ი, ხალხური მმართველობის ისტორიიდან („სამან-საყუდი ხევი“), მასალები საქ. ეთნოგრაფიისათვის, IX, საქ. მეცნ. აკად. გამომც. თბ., 1957, გვ. 165.

აღმოსავლეთის კიშკართან, ხევის გაგას ჰაერში შემალლებული კვართნი ადგილზე გააქვავებდა ყველას.

გ ა გ ა (შემობრუნდებოდა და ყველას გასაგონად იტყოდა): „ხალხო და ჯამათხო, გესმოდეთ! მშვიდობის ანგელოზმა ჯღუნეთა და ზალიეთ გორჩი სამტრო. ემალ-სატევეარი შუა გასტენა და თქვენის დასწრებითა და ჩემის დალოცვით მაგათ ერთურთნი შტაობას სათემო სამანი უნდა ჩაუყაროთ. აგრე სურს ლმერთსაც და ჩვენც!“.

ხ ა ლ ხ ი (შეკავებული გუგუნით უპასუხებდა): „ამინ, აგრე იყო!“.

გ ა გ ა (პირს დასავლეთისკენ იბრუნებდა, იმავე წუთს მის წინაშე გაიღებოდა აღმოსავლეთის კიშკარი და შემოვიდოდა ორი თმაგაშლილი გოგონა.

ო რ ი გ ო გ ო ნ ა (10-12 წლის, თმაგაშლილი, თეთრად შემოსილი წინ შეეგებებოდა ხევის პატრონს და მუხლმოყრით მიართმევდა მცირე ტაბლას, რომელზეც პური და მარილი იდო და დოქით სუფთა წყალი იდგა).

გ ა გ ა (დალოცავდა ტაბლას, ცხტუნდა და თმისკენ მიართმევდა ილს და როგორც კი ლეკვებს შეშამდა, ხედ ცოთ ყლუბ წყალს დასვოლებდა, დაილოცებოდა):

„გვარიდას ლმერთმა ერთურთის სისხლი და ფიცის გიტცხა! ხა სახელოზე გვაცოცხლას და სავაჟაკოზე დაგვხოცას!“.

მ ო ს ა ხ ს ლ ე თ ა ო რ ი თ ა ვ კ ა ც ი (... გაიმეორებდა გაგას მოტყუებულის ტაბლასთან და მის სიტყვებს კვერს დაუკრავდა): „ამინ, აგრე იყო!“

ამის შემდეგ მთელი პროცესია მიჰყვებოდა ხევის გაგას და როგორც კი ეს უკანასკნელი „ერობის თავყადებზე“ დაბრძანდებოდა, ხალხი ორ მწკრივად შემოერკალებოდა საბრჭო ადგილს და გაგაც შეუფლებოდა საწმის გარჩევას და „გარჯულებას“.

გ ვ ა რ ის ო რ ი თ ა ვ კ ა ც ი (გაგას ბრძანებით წინ წამოდგებოდა და მოახსენებდა ერობის წევრებს): „მოხისხართ“ სურთ კეთილ დამოკიდებულების ერთიმეორეში დადგენა... ორივე გვარს თანასწორად ჰყავს გაღებული მსხვერპლნი და „საწულლო ანარი ათავებულა“. გვარისგანვე ნაბრძნები (ა), რომ „სამტრო ემალ-სატევეარი გასტენონ და ადგილის დედას მიართონ“, ე ი. მიწაში ჩამარხონ, რათა „ცოდვა მიწამ ზიდას“, ხოლო გვარი სისხლის სიმძიმისაგან განსპეტაკდეს“.

8 გვარის ორი თავკაცის ეს ტექსტი სტილიზებულია ჩამწერისაგან.

სუფთა ადგილზე ამოითხრებოდა დაახლოებით ერთი მეტრი სიღრმის ორმო, სადაც გაგა მუნჯურად (ხმის ამოუღებლად) რაღაც ლოცვას იწყებდა; როგორც კი ამ ორმოს თავზე ლოცვას მოათავსებდა, მისულთ მოიხმობდა და მის წინაშე კვლავ წარსდგებოდნენ რწმუნებამოსილი თავკაცები...

თ ა ვ კ ა ც ე ბ ი (ცალ მუხლზე დაიჩოქებდნენ),

გ ა გ ა — (მიუახლოვდებოდა თავკაცებს, ორივე ხელს თავზე დაადებდა და წარმოსთქვამდა):

— ღწეროთ ლოცავდეს თქვენს კეთილ სურვილსა. ღღეის ამას იქით ჯღუნეთა და ზალიეთ შუა მშვიდობის ანგელოზი მოციქულობდეს.

მ ტ რ ა დ ყ ო ფ ი ლ ნ ი — „ამინ, აგრე!“

გ ა გ ა (შუა გატეხდა ხმალს, ჩააგდებდა ორმოში და დასძენდა):

— „მიწამ ზიდას ის ცოდვა, რაც ძმათა საშუღლოდ დაგიღვრია, წყეულო!“

თ ა ვ კ ა ც ე ბ ი (მუხლმოყრილი სწრაფად ზეაიჭრებოდნენ, ერთიმეორეს ხელს ჩამოართმევდნენ, მაშინვე იშიშვლებდნენ მახვილებს. გასცვლიდნენ ერთიმეორეში, იმავე წუთას გადატეხდნენ თუ არა. ჩაყრიდნენ ორმოში და დააყოლებდნენ):

თ ა ვ კ ა ც ე ბ ი — „წყეულომც იყავ ძმათა სისხლის ლო და მიწამ გზიდას ორგზის ცოდვიანო.“

ამის შემდეგ მოსისხლე გვარების იქ დამსწრე ყველა მამაკაცი იშიშვლებდა „ჰმალ-სატევარს“ და საერთო ორმოში ჩაყრიდა...

ქ ა ლ ე ბ ი — (ხმის ამოუღებლად და მკაცრი წესრიგით მიტანდებოდნენ დამტვრეული იარაღით ამოყორილ ორმოს და ამ სასახარულო მომენტის აღსანიშნავად სწირავდნენ იმათ თავთა მღვთვასებოდათ. ბეჭედი. სკაყურე. თუ სხვა ნივთეული ზედ ეყოლებოდა იარაღს).

დაზავების რიტუალის შემდეგ სიღრმის მთაველში სიღრმის ნადიმი იშლებოდა და გვიანობამდე გრძელდებოდა ქეიფი და „ტანფანდურა“.

ჩვენ: მიერ აქამდე განაიღვლი ოგვლებსაგახ განსხვავება „სამან-საყული“ სინკრეტული დრამის ერთ-ერთი ნიმუშია, რომელიც მხატვრულად დასრულებული თხზულების შთაბეჭდილებას აძლენ. სახეზეა თავისებური ფოლკლორული ნაწარმოები ანადგობული თემატიკით, დრამატული ქმედებებით, შთამბეჭდავი სათქმელებით.

9 ზოგიერთი ცნობით იმ „ხმალ-სატევარს“ ჩაყრიდნენ ორმოში, რომელიც თაც ბიძაშვილი შემოაყვდათ.

დაუვიწყარია პერსონაჟთა სახეები: გაგა, მებუჯე, მაცნე, თავაკე-
ბი. მოსისხლე გვართა წარმომადგენლები; მომხიბვლელია დრამატ-
ურადი კომპოზიცია: მებუჯის ხმაზე მოქმედების დაწყება, ხალ-
ხის სამან-საყუდისავენ მსვლელობა. შთამბეჭდავია იარაღის დამტ-
ვრებისა და დამარნის სურათი, რომელსაც გვირგვინს ადგამს ქალ-
ების მოქმედება—შესაწირავის ჩაყრა იარაღით ამოყორილ ორმოში.
განსაკუთრებით სასიამოვნო ეფექტს აღძრავს გოგონა-პერსონ-
დაწნული გოგონა ხევის გაგას ამჯერად უხვი საქმელებითა და
აქები. აქ უკვე ქმედების სიმბოლურ გააზრებასთან გვაქვს საქმე,
რომლის შესახებ თვით ჩამწერიც აღნიშნავს:

„თუ აღმოსავლეთის მხრიდან შემოსავლელ ჭიშკარში თმაგაშ-
ლილი გოგონები შეეგებებოდნენ ხევის გაგას და მხოლოდ პურით,
მარილით და წყლიანი დოჭით გაწყობილ მცირე ტაბლას მიართმე-
ვდნენ, სამაგიეროდ, დასავლეთის ჭიშკართან იმავე ასაკის ორი თმა-
დაწნული გოგონა ხევის გაგას ამჯერად უხვი საქმელებითა და
ლუდით სახე „კათხებით“ გაწყობილ „სიფროს“ დაახვედრებდ-
ნენ... ორივე შემთხვევაში გამოხატულია ორი მომენტი: პირველში
გლოვისა და მეორეში — მშვიდობის მიღწევის, ... ხოლო თმების
დაწვნა და ტაბლის უხვად შემკობა — გლოვის მხიარულებით შეც-
ვლის გამოხატველია“¹⁰

ამდენად, სინკრეტული დრამის ერთ-ერთ საგულისხმო სახეობ-
ას უოფითი რეალიზაციც წარმოშობდა.

ხელოვნების პირველყოფილი სინკრეტიზმი. საფერხულო დრამა

საქუჩო-საყუდის წყობაც, თავისი შინაარსითა და მიზანდასახულო-
ბით, მაგიური, საწესჩვეულებო და მისტერიული ხასიათისაა, მაგრ-
ამ მისი საშემსრულებლო დონე, არქიტექტონიკური ფაქტურა, მე-
ტრულ-რიტმული სისტემა, მუსიკალურ-სიტყვიერი დახვეწილობა
თვალსაჩინო შემოქმედებით მთლიანობას ქმნის და ამით უკვე მაგ-
იურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალებისაგან წინ წადგმული ნაბიჯი
და თავისთავადი მოვლენაა. საფერხულო წყობაა სწორედ ხელოვნ-
ების პირველყოფილი სინკრეტული ბუდე; სადაც ათასწლეულების
მანძილზე ორგანული შეთანაწყობით, პირველყოფილი „ესთეტიკ-
ური კანონით“, დაუნაწევრებლად მოქმედებდნენ და ვითარდებო-
დნენ მხატვრული შემოქმედების არქეტიპები: მუსიკა, სიმღერა, ზე-

¹⁰ დასახელებული წყარო.

პირსიტყვიერება. მხატვრობა (ნიღაბი), ცეკვა და ა. შ. ამდენად, საფერხლო წყობა, როგორც ხელოვნების გამოკვეთილი პირველყოფილი სინკრეტული მოვლენა, არ უნდა ავეუროთ შრომის, ან კიდევ, მაგიურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალების სინკრეტიზმში.

ხელოვნების საფერხლო სინკრეტიზმი ჩვენთვის ამჟერად დრამატული შემოქმედების განვითარების თვალთახედვითაა საინტერესო. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ საფერხლო ქმედება, როგორც, საზოგადოდ ფოლკლორა, დრამატული მოვლენაა თავად. ცნებას — „დრამატული მოვლენა“ — ჩვენ ამ შემთხვევაში ფართო გააზრებით ვხმარობთ. მასში ვგულისხმობთ ყველა იმ მხატვრულ-ესთეტიკური ფაქტის, ამბის, ჰანგის, ხმის, სიტყვის, ფრაზის, საუნის, მიხრა-მოხრის და ა. შ. ერთობლიობას, რომელსაც არსებითი კავშირი აქვს ხალხის სანახაობითს მოქმედებასთან. ამდენად, ზოგადად დრამატულ მოვლენებად უნდა მივიჩნიოთ მცირე თუ მასშტაბური სანახაობანი მიძღვნილი გარკვეული მიზნისადმი, ამ სანახაობათა კერები, შესასრულებელი ლექს-სიმღერები და ჰანგები, მუსიკალური ხმები, სიტყვიერი ტექსტები, შესაბამისი ცრება-სიტყვები, მთქმელები, მგოსან-მელექსენი, მოშიაირენი, მომღერალ-დამკვრელნი, ხუმარ-მესიტყვენი, მაქცია-გამომჭაერებელნი და ა. შ. ყოველივე ეს დრამატულ-თეატრალური განსახოვნების ფართო პლანია. საფერხლო წყობა ჩამოთვლილ მოვლენათა შემოქმედებითი ერთობაა.

მაგრამ დრამას, როგორც მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთ გეარსახეობას, თავისი კონკრეტული სახე აქვს. ჩვენი მიზანაც ისაა საფერხლო წყობაში, პირველყოფილი ხელოვნების ამ განვითარებულ უჯრედში, დრამის, როგორც სიტყვიერი შემოქმედების კულტივირების პროცესი ამოვიცნოთ. ეს პროცესი, მრავალწახანაგოვანია. იგი ორგანულ-სინქრონულ კავშირშია სიმღერა-მუსიკის, ქორეოგრაფიული ვარდასახეების, ლექსის, თქმულების, მხატვრობის, პლასტიკის კულტივირების პროცესთან, რაც საკმაო სირთულეს ქმნის. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ, ერთი მხრივ, შრომისა და ხელოვნების სინკრეტიზმი, მეორე მხრივ, მაგიურ-საწესჩვეულებო და ყოფითი ცერემონიალების სინკრეტიზმი იყო დრამის განვითარების პირველი. ჩანასახოვანი ეტაპი, ხოლო საფერხლო წყობაში მოხდა დრამის უანრობრივი კულტივირება.

რას ვგულისხმობთ გამოთქმაში — „დრამის უანრობრივი კულტივირება“? იმ გარემოებას, რომ ფერხლებში დრამამ მიიღო ერთგვარად მხატვრული გეარის პირველსახე. თუ, სამიურნეო-ავტარული სინკრეტიზმის პირობებში დამწყები, ჩამომრთმევი, აწყობი (გუნდი) უშუალო შრომის პროცესების მონაწილენი იყვნენ და გაა

მოკვეთილი უტილიტარიზმით მოქმედებდნენ. ხოლო მაგიურ-საწესჩვეულებო და ყოფით-ცერემონიალებში, მოქმედებას და მიზანს (უტილიტარიზმს) გაშუალებული, მეორადი ხასიათი მიეცა, საფერხულო წყობაში უკვე ინტენსიური გახდა რიტმს დამორჩილებული კოლექტიური მოძრაობა, სხეულის მიხრა-მოხრა, სახის გამომეტყველება. მუსიკალური ფრაზა, სიტყვა-შეძახილი, რეჩიტატივი, მათი მოწესრიგებულად განმეორებანი და სხვ. ყოველივე ეს მხოლოდ თავისი იდეით იყო უტილიტარული, შესრულების არსით კი — აშკარა მხატვრულ-ესთეტიკური აქტი.

პრინციპული მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტბაც, რომ საფერხულო წყობაში მოხდა პერსონაჟის როგორც დრამატული ფენომენის და, საერთოდ, მხატვრული სიტყვიერების მთავარი ფიგურის, ერთგვარი გამოვლენა. საამისო ტენდენციები ჯერ კიდევ შრომისა და მაგიურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალებში მომზადდა, მაგრამ ფერხულებში მან თვისებრივად გამოკვეთილი სახე მიიღო.

ასე ითქმის დრამატული სიტყვის განვითარების დიალოგურ ხასიათზეც.

ფერხული უძველესი ქართული ცნებაა. იგი წარმოებულია სიტყვისაგან „ფერჯი“, რომელიც დადასტურებულია V-XI საუკუნის ძრავალ წყაროში¹, და განმტკიცებულია, როგორც ხალხურ, ისე მწიგნობრულ მეტყველებაში. ს. საბა არჩევს საფერხულო წყობის ორ სახეობას. ერთია „ფერხული“, როგორც „მრგვალათ წყობა“² და მეორეა „ფერჯისა“ — „როკვა მობმით მრავალთაგან“³. ე. ი. საქმე გეჭონია საფერხულ წყობის ორ სახესთან. აქედან „ფერჯისა“ უნდა იყოს მწყობრი მოძრაობის პირველი საფეხური, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია მეფერხულეთა სწორხაზოვანი განლაგება, ხოლო მისი განვითარებული ფორმაა „ფერხული“ — „მრგვალათ წყობა“. ცოცხალ ხალხურ მეტყველებასა და ფოლკლორულ ძეგლებში ეს გარემოებანი ამავე შინაარსითაა ასახული. სვანურში ფერხულის მნიშვნელობით იხმარება სიტყვა-ცნება „მურგვალ“, ხოლო ფერხისას მნიშვნელობით — „ჭიშხაშ“; ასევე ზანურში „კუჩხიში“ ფერხისას გამომხატველი ტერმინია, ხოლო „ოსხაპური“ — ფერხულისა. ზოგადქართული გამოთქმით „ფერხული“ ვუნდური ცეკვაა: ხელიხელ გადაბმული მოცეკვავენი წრედ ბრუნავენ, ფეხების

1 ი. ა. ბ. ლ. ა. ძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, „მეცნიერება“, თბ., 1973, გვ. 444.

2 ს. ს. ო. რ. ბ. ე. ა. ი. თხზ. ტ. IV₂, 1966, გვ. 190.

• 3 იქვე, გვ. 189.

სათანადოდ აყრლებით, რომელსაც. ჩვეულებრივ, თან ერთვის სა-
ცეკვაო სიმღერა⁴. ამასვე ადასტურებს ზეპირსიტყვიერი „დოკუმენ-
ტები“: „სიმღერას ბანი ამშვენებს, წალკოტა — ვაშლი წითელი;
ფერხულსა — ქალი ლამაზი, კაბა ჩაეცვას მზისფერი“. ან კიდევ:
„ამოვიარე ავლევსო, ფერხული ება ქალებსო“ და სხვა. ფერხულ-
ის პარალელურად ფოლკლორული ძეგლები ფერხისასაც იხსენი-
ებენ. ერთ-ერთ ხალხურ ლექსში გკითხულობთ: „ლექსიც გამო-
თქვით, იმღერეთ, როცა დააბით ფერხისა“. ხალხი ასხვაეებს ფერხ-
ოსულ და არაფერხისულ სათქმელებს. გუდამაყრელი მთქმელი ნინ-
თია აფციანური ლექსს — „ქარში კვირობენ ლექები“ — ფერხის-
ულს უწოდებს და აცხადებს: „იმღერება „ფერხისად — ქორწილში
დღეობაზე“⁵. ე. ი. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში და აგრე-
თვე მთის რაჭაში ფერხისას მიიჩნევენ ერთგვარ ჯგუფურ ცეკვად—
„შესაბამისი სიმღერებითურთ“.

საზოგადოდ, უნდა ითქვას, რომ ხალხური მეტყველება და ზე-
პირსიტყვიერი ნიმუშები „ფერხულისა“ და „ფერხისას“ ხშირად
ერთნაირი, იდენტური გაგებით ხმარობენ.

მეტად საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ხალხი გრძნობს საფ-
ერხულო წყობის მხატვრულ განსაკუთრებულებას, მასში იგი ამჩნ-
ევს ხელოვნების სახეობათა პირველყოფილ ერთობას, ამას ადასტ-
ურებს ფერხულ-ფერხისულ ქმედებათა ხალხური დაკვირვებანი:

1. საფერხულო წყობას სახალხო მთქმელი „ფერხულის ჩაბმ-
ას“ უწოდებს („ამოვიარე ავლევსა, ფერხული ება ქალებსა“; „ლე-
ქსიც გამოთქვით, იმღერეთ, როცა დააბათ ფერხისა“; „ბიჭებუ,
ერთ ერულაფი ჩავაბათ“). ან კიდევ: „ფერხული ჩავაბათ, ბიჭებო“⁷.
უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ფოლკლორული ტერმინი „ჩაბმა“ ნიშნ-
ავს იგივე რიტმულ-მეტრულ ქმედებას. იგი მოქმედების ემოციურ-
სახოვანი გამოხატვის ფორმაა.

2. „ფერხულის ჩაბმა“ ანუ საფერხულო წყობა, ის ასპარეზია.
სადაც ვითარდება ცეკვა. მეგრულში ფერხულის ადგილობრივ სა-
ხელწოდებას „ოსნაპუეს“ სწორედ ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვა
„სნაპუა“ უძვეს ძირში. ე. ი. „ფერხულის ჩაბმა“ პირველ რიგში
ცეკვას, როკვით მოქმედებას ითვალისწინებს. ამასვე ვხედავთ წერ-

4 ქართული ენის განმ. ლექსიკ., ტ. VII, გვ. 77.

5 ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება (მთიულეთ-გუდამაყარი), ელ. ვირსალაძის გამოცემა, 1958, გვ. 443.

6 შდრ. ქეგელ, VII, გვ. 77.

7 გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. I, 1960, გვ. 235.

ილობით წყაროშიც: „იქმონენ ფერხისის დაუკლებლობას, იქონდა აქეთ ჩაებნენ, შემოსძახებენ ძეობას“⁸.

3. ფერხისა ქართველ მთიელთა მეტყველებით საფერხულო სიმღერაა⁹, თუშები უფრო აფართოებენ „ფერჯისას“ გაგებლას. გამოყოფენ მის ტერმინოლოგიურ და სემანტიკურ ვარიანტებს:

ა) ფერხისაყი ნიშნავს ერულაყს. ეს უკანასკნელი კი — რამდენიმე პირის მიერ ხელგაღბმით ცეკვას, ფერხულის ჩაბმას („ბიჭებუ, ერთ ერულაყ ჩავაბათ“)¹⁰. თ. უთურგაულის მასალებით ფერჯისაყი თუშებს ესმით, როგორ ავიაყი¹¹.

ბ) ავიაყი — ფერჯისაყის ბადალი ცნებაა. ნიშნავს გაბმულ ქეიფს ოჯახიდან ოჯახში გადასვლით¹². („გუშინწინ სუ ავიაყშიგ დავდიოდით მეტად ამოყმეწილ (სიმღერისაგან ყელგამშრალი) ვარი“¹³ გამოდის, რომ ფერხისა ნიშნავს ცეკვას („ერულაყ ჩაბმას“), სიმღერას, ქეიფს, გართობას (ავიაშიგ სვლას“) ე. ი. თუშურად ფერხისა დაუნაწევრებლად მოიცავს ჩამოთვლილ კომპონენტებს თავისი ნომენკლატურით: ერულაყი, ავიაყი¹⁴.

4. საფერხულო წყობა, ხალხის დაკვირვებით, ლექსისა და სიმღერის გამოთქმის კერაა. აქაც ედება სათავე მუსიკალურ და სიტყვიერ შემოქმედებას. ზემოთ. მოტანილ ტექსტში ხალხი აცხადებს: „ლექსიც გამოთქვით, იმღერეთ, როცა დააბათ ფერხისა“. ის ვარაუბობა, რომ მთქმელები ამა თუ იმ ლექსს ფერხისულად თვლიან („იმღერება ფერჯისად — ქორწილში, დღეობაზე“), ცხადად მიუნიშნებს საფერხულო წყობაში მუსიკალური და სიტყვიერი ხელოვნების სინკრეტული კულტივირების ფაქტზე.

5. ხალხს მხედველობიდან არ გამოორჩენია საფერხულო წყობის გუნდური თავისებურება და, აქედან გამომდინარე, შესრულების ორპირული ბუნება. ანტიფონიური პრინციპი ფერხულ-ფერხის-

8 თეიმურაზ II, თხზ., გვ. 72.

9 დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 158; ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, 1957, გვ. 22.

10 ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, შეადგინა ალ. ლლონტაძე, II, 1973, გვ. 153.

11 პ. ხუბუტია, თუშური კილო, 1969, გვ. 98.

12 ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, გვ. 153.

13 იქვე, ტ. I, 1974, გვ. 52.

14 თუშური კილო, გვ. 69.

ული ქმედების დრამატურგიული ფერმენტია. ეს კარგად ესმის ფოლკლორის შემოქმედს და ამ პროცესის გამოსახატავად ქმნის ტერმინოლოგიურ წყებას, რომელშიც ნათლადაა ასახული მოვლენის არსი. ამ მდგომარეობას ყურადღება მიუქცია მიხ. ჩიქოვანმა და სასეცინირო ბრუნვაში შემოიტანა ანტიფონიის ბადალი ქართული (ლენხუმური) შესატყვისი ორბუნება, რომელიც ნიშნავს გუნდის, საფერხულო მწობრის ნახევარწრეთა მუსიკალურ და სიტყვიერ პაექრობას, ორპირ სიმღერას. ანალოგიური სიტყვა-ცნებებია: გიწოლალა (მეგობ.), მეღე-მზღე, ბეკა-მოკა (ლანა), იქო-აჭეთ, ჯიჭით და აჭეთ ჩაებუნე...“), გაღმით-გამოღმა („ოტყვიან ვაღმით-გამოღმა, ააყოლებენ ფეხსა-და“), „მოჩი ვეობილი მოლექსიობა“ (გურულ-აჭარული) და ა. შ. ყოველივე ეს დიალოგის წინამორბედი მოვლენებია — დრამატული სიტყვიერების პირველსახე.

ამდენად, საფერხულო წყობა, ხალხის გაგებით, იგივე ფერვისა და ფერხული, ნიშნავს „მობშით“ — თუ „ჩაბშით“ ქმედებას, სადაც ადგილი აქვს ლექს-სიმღერის თქმა-ჩამორთმევას („ორბუნს“, „გიწოლალას“, „იქით-აჭეთ თქმას“), საცეკვაო მოძრაობებს, შესაქცევ მიხრა-მოხრას.

საფერხულო წყობას, როგორც ხელოვნების დარგთა პირველყოფილ სინკრეტულ ერთობას, სათავე შრომის პროცესებში ედება. ჩვენ ნადურ შრომაში დრამატული პლასტების ძიებისას ხაზი გაუვსვით იმ გარემოებას, რომ ნადური მწყობრის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს საფერხულო სანახაობის წინამორბედთან.¹⁵

საფერხულო წყობის შრომის პროცესთან ორგანული კავშირი ჩვენ იმიტომ გავიხსენეთ, რომ ზოგჯერ საფერხულო დრამატული შემოქმედების ზოგჯერტი ძეგლი, გამონაკლის შემთხვევაში, ჩვენს ხელთ არსებულ საფერხულო რეპერტუარში ყოველთვის ხელმისაწვდომად არ ჩანს და სურათის ნათელსაყოფად ხელსაყრელია მივმართოთ ნადურის მასალებს, რამეთუ საძიებელი მოვლენა აქაც თითქმის საფერხულო იერსახითაა შემონახული.

როგორ გამოვწვლილოთ საფერხულო სინკრეტიზმში შეწნული დრამატული შემოქმედების კვალი? კრიტიკიუმის შემუშავებას ართულებს ფერხულთა მრავალფეროვნება და ის გარემოება, რომ საკვლევ ერთეულებში ხშირად ორგანულად თანაარსებობენ უძველესი და მასთან ქრონოლოგიურად დაშორებული პლასტები. ჩვეულებრივ, როგორც მიუყვანიტე, საფერხულო წყობის თავდაპ-

15 მ. ჩიქოვანი, ლენხუმური ლექსიკონი, ა. ს. პუშკინის სახ. სამასწავლებლო ინსტიტუტის შრომები, 1, 1941, გვ. 242.

16 შდრ.: გ. კეღიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 149.

ირველ საფერხურად მიჩნეულია ფერხისული ქმედება-სანახაობანი და მასთან დაკავშირებული დრამატურგიული მომენტები, მაგრამ ზოგჯერ ფერხისულ ძეგლებში ისეთი კვალი აღინიშნება, რომელიც ფერხულეებში, როგორც ფერხისას მომდევნო, განვითარებულ საფერხურზე, არ ჩანს. კიდევ მეტი. ხანდახან ჩვენს ხელთ არსებული საფერხულო მასალა უფრო ძველ პლასტს მოიცავს, ვიდრე საფერხისო. მაგალითად, მოგვეპოვება ისეთი საფერხისო ძეგლი, სადაც მთქმელი დომინანტობს, მაგრამ მის გვერდით გვაქვს ფერხულეები სინკრეტული დაურღვევლობით (მთქმელი არ მოქმედებს).

როგორ მოვიქცეთ? დრამატული შემოქმედების ევოლუციური გზის გასათვალისწინებლად საფერხულო წყობის არქიტექტონიკურ არქაულობას მივცეთ უპირატესობა თუ დრამატული სიტყვის საფერხურებრივ განვითარებას გავაღწევით თვალი?

ხალხური დრამის კულტივირების, მისი ქანრობრივი კონტურების წარმოსაჩენად ორივე მხარეს ერთნაირი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ საფერხულო წყობის არქიტექტონიკურ-ვერბალური ფაქტურის შეთანაწყობილად კვლევის მეთოდს მივმართავთ, თუმცა არ ვიწყებთ ფერხისული ქმედების ქრონოლოგიურ უპირატესობას. აქვე ჩავრთავთ, რასაკვირველია, ვოკალურ ფაქტორს, რომელიც საფერხულო წყობის წამყვანი ესთეტიკური ნიშანია.

საფერხულო დრამატულ შემოქმედებაში, ევოლუციური თვალთახედვით, როგორც აღვნიშნეთ, ორი ფენა უნდა გამოიყოს: ფერხისა და ფერხული.

ფერხისასათვის ნიშანდობლივია: 1. სწორხაზოვანი მწყობრი და 2. მწყობრის რიტმული სვლა, როგორც მთავარი ემოციური ტალღა.

ფერხულისათვის დამახასიათებელია: 1. „მრგვალათ მობმა“, ნაცვლად სწორხაზოვანებისა და 2. მეფერხულეთა წრიული სვლა, ნაცვლად მწყობრის რიტმული სვლისა.

როგორც ჩანს, ფერხისასათვის დამახასიათებელი მწყობრის ელემენტები ასიმილირდება ფერხულის მაღალ ტიპში. „რიტმულ სვლას“ ენაცვლება წრიული მოძრაობა განსხვავებული რიტმული ტაქტებით.¹⁷

„მწყობრიდან“ „მრგვალ წყობაზე“ გადასვლა ცხადყოფს, რომ საფერხულო დრამის განვითარებას სტადიური ხასიათი აქვს. მისი არქაული ფორმები ჯერ კიდევ სწორხაზოვანი გუნდური სინკრეტიზმის დროს ისახება: ფერხისული ქმედება საწყის პერიოდში ერთ-

17 მ. ი. ა. შვილი, ქართული მრავალმნიშვნის საერთოხასათვის, თბ. „განათლება“, 1975, გვ. 71.

გუნდოვანად, ერთ მწყობრად უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი და სანახაობა, რომელიც ამ მწყობრით იქნებოდა განპირობებული, თავისი მუსიკალურ-სიტყვიერი ფრაზეოლოგიით, ტონ-რიტმითა და ემოციური სახიერებით, საფერხულო დრამატული შემოქმედების ერთგუნდოვან სტადიად ჩაითვლებოდა, მაგრამ ერთგუნდოვანი საფერხისო ნიმუშები, რომელშიც მთქმელი არ დომინანტობს და მოქმედება ერთგვარად სწორხაზოვანია, მცირედ მოგვეპოვება. ამიტომ ამ მცირე მასალის გვერდით. ერთგუნდოვნობის იმ ძეგლებსაც უნდა მოვუხმეთ, რომლებიც საფერხისო სანახაობის საფერხულო ქმედებაში გადასვლას ასახავს.

„წრიულ ფერხულზე“ ანუ „მრგვალ წყობაზე“ გადასვლა, როგორც მიუთითებენ, ეროვნული მხატვრული კულტურის ისტორიაში უაღრესად დიდმნიშვნელოვანი მოვლენაა. მასთანა დაკავშირებული ქართული მრავალხმიანი მუსიკის, ეროვნული ქორეოგრაფიის მალალმხატვრული ილეთების, პანტომიმური ხელოვნების, ქართული ლექსის („წყობილი სიტყვა“) და დრამის კულტივირების მთავარი ასპექტები. ამიტომ გვგონია, ერთგუნდოვან ფერხისულ მცირე მასალასთან ერთად, „წრიულ სვლაზე“ გარდამავალი პერიოდის ამსახველი საფერხულო შეგლები დაგვეხმარებიან მიახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ საფერხისო წყობისათვის დამახასიათებელი დრამატული შემოქმედების განვითარების ერთგუნდოვანი სტადია.

ჩვენი შეხედულებით დრამის კულტივირების ერთგუნდოვანი საფერხურის წარმოსაჩენად განსახილველი მასალა უნდა დალაგდეს შემდეგი თანმიმდევრობით:

1. ძეგლები, რომლებიც გამოირჩევიან ერთგუნდოვანი, სწორხაზოვანი (მწყობრი) შედგენილობით, სადაც არ ჩანს მთქმელი, დამწყები, მოქმედება ემორჩილება კოლექტივს, გუნდს.

2. ძეგლები, სადაც შენარჩუნებულია ერთგუნდოვნება და სწორხაზოვნება (მწყობრი), მაგრამ იგრძნობა წინამძღოლი.

3. ძეგლები, რომლებიც ასახავენ მწყობრიდან წრიულ მოქმედებაზე გადასვლის „გარდამავალ“ პერიოდს, მაგრამ შენარჩუნებული აქვთ ერთგუნდოვანი სახე და არ ჰყავთ დამწყებ-მთქმელი.

მოვეუხმეთ მაგალითებს.

ვფიქრობთ, საფერხისო მწყობრის დრამატურგიული სურათი, თავისი პრიმიტიული სახით, შემონახული უნდა ჰქონდეს სვანურ ფერხულს, რომელიც „მელეია ტელეფიას“ სახელწოდებითაა ცნობილი. მისი რამდენიმე აღწერა მოგვეპოვება. ბ. კოვალევსკის აღწერით „კაცები ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და ხელი მეზობლის

თეძოზე უდევთ. ისინი წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს, თან სულ უფრო უჩქარებენ ნაბიჯს. უცბად წინა მოცეკვავე გაიხდის ტანსაცმელს, განაგრძობს წინსვლას და ჯობს იქნევს. სწავლა იქცევა თავშეუთავებელ ვაჭხიურ ცეკვად. უდიდესი დაძაბულობის მომენტში ცეკვის ყველა მონაწილე და მასურებელი ვეცმიან პირით აღმოსავლეთისაკენ და მღერაიან ჰიმნს ნაყოფიერების ღმერთ კვირიასადმი¹⁸.

დაახლოებით ასე აგვიწერს ამ ფერხულს არსენ ონიანი: „ტიტველ მაშაკაცს უკან მეორე კაცი მოჰკიდებს ხელს, მეორეს ამნაირადვე მესამე, მესამეს კიდევ მეოთხე და ასე რამდენიც იქნებიან“. უკანანი სექსუალური იმიტაციით გაიძახიან: „მელია ტელეფა. იოპ, იოპ...“¹⁹

აღწერილ ქმედებაში აშკარად ჩანს, რომ მწყობრი ერთგუნდოვანია და სწორხაზოვანი რიტმულობით ხასიათდება („ერთმანეთის ზურგს უკან დგანან და მეზობლის თეძოზე ხელი უდევთ. წინ მიდიან და რიტმულად უბიძგებენ ერთმანეთს“), ერთპირულად ამბობენ სიმღერა-სადიდებელ „კვირიას“ და შეძახილსაც („მელია ტელეფა, იოპ, იოპ!“. ჩამწერებს არ მოჰყავთ „კვირიას“ ტექსტი; თუ მას ვ. ანობაძის ჩანაწერს მივუყენებთ, სურათ-ქმედება შეივსება სიტყვიერ-მუსიკალური ფაქტურითაც.

I. მუხლი: კვი-რი-ა ლე-ო-ი ვო-ი

II მუხლი: ვა-ია ჰო-დე-ი ჰო-ი ჰო-ი

I მუხლი: ვო-ი ვო-ი ვო-ლა-ჰო.²⁰

სიმღერა უნისონურია, პრიმიტიულია სიტყვიერი მხარე, არ ჩანს ანტიფონიის ნიშანწყალი (არც იყო მოსალოდნელი) და, ამდენად, ზრადის თქმა შეიძლება დამწყებზეც. თუმცა „წინა მოცეკვავის“ სახეში ერთგვარად მოჩანს იგი, მაგრამ იმდენად უფუნქციოა, მხოლოდ „წარმოსახვით“ თუ „შეიგრძნობა“. გამოდის, რომ მოტანილი ქმედება, როგორც ფერხისეული სანახაობა, ატარებს საფერხულო წყობის პირველყოფილობის იერს, რომელიც შეგვიძლია მივიჩნიოთ საფერხულო დრამის ერთგუნდოვან, საფერხისო საწყისად.

დრამატურგიულ პლასტებად მიგვაჩნია რამდენიმე მომენტი,

18 გიდმოქართულებული ტექსტი მოგვაქვს წიგნიდან: ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., „ხელოვნება“, 1957, გვ. 59.

19 თ. ჭავჭავაძის, ქართველი ერის ისტორია, I, თბ., თსუ, გამოც., 1900, გვ. 64.

20 ვ. ი. ბ. ა. ძე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბ., „ტექნიკა და შრომა“, 1957, გვ. 139.

რომლებსაც მუსიკათმცოდნენი სანახაობის ემოციურ ტალღებს უწოდებენ:

1. მოძრაობის სტიქიურ მდინარებაში რიტმულობის აღნიშვნა, რაც „მოქმედებითობის პოინციპის“ ჩანასახია უკვე.

2. მეფერხულეთა განლაგების ქორეოგრაფიული სწორხაზოვნება, რაც ჰქმნის ერთგვარ სანახაობითს ეფექტს.

3. ემოციური იმპულსები: მუსიკალური ინტერვალები, რეჩიტატიული ტექსტი („კვი-რი-ა ლე-ო-ი ვო-ი“), რომელიც დრამისათვის ჰქმნის ერთგვარ მხატვრულ ბაზისს.

საფერხულო დრამის საფერხისო სტადიას უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე „მელია ტელეფას“ სხვა ვარიანტები, სადაც არის ცდები „წარმოსახვითმა კორიფემ“ მიიღოს რეალური კორიფეს სახე: „შიშველ კაცს ხელში წკებლა უჭირავს“ და უკან მიმყოლოთ „გადაუჭერს ხოლმე“²¹. ეს გარემოება მოქმედებითობისაკენ სწრაფვა და კორიფეს წარმოჩენის ტენდენციაა. აღნიშნული გარემოება ხორცშესხმულად იკვეთება სვანურ-რაჭულ ფერხულში „წინამძღოლა“, რომელიც „მელია ტელეფას“ განვითარებულ სახეს წარმოადგენს.

„გუნდს წინ უძღვის ერთი კაცი, რომელმაც კარგად იცის სიმღერა. მას მიჰყვებიან ქამარში ხელჩაყიდებული მამაკაცები. წინამძღოლი მღერის, დანარჩენები ბანს ეუბნებიან და ნელ-ნელა წინ მიიწევენ. წინამძღოლს ხელში უჭირავს ჯოხზე დროშასავით მობმული ცხვირსახოცი. ფერხული ზოგჯერ ორ გუნდად სრულდება (ერთი გუნდი შეიძლება ქალებისა იყოს). მეფერხულენი ბოლოს ერთ გუნდად იკვირან“²².

ამ ქმედებაში ჩვენ აქცენტი გადაგვაქვს მის პირველყოფილ პლასტებზე, როგორცაა: საფერხისო, სწორხაზოვანი წყობა, ერთგუნდოვნება, ერთპირული სიმღერა, რაც დრამის განვითარების საფერხისო სტადიისათვის ნაშანდობლივად მიგვაჩნია. აქვე ჩანს თვისებრივი სიხსნებები: კორიფეს როლი (წინამძღოლა), აგრეთვე, უნი-სონურ ერთგუნდოვნებაში კორიფესა და გუნდის (ბანი) მონაცულობის გამონაკრთომი, ორ გუნდად გაყოფის ცდა (რაც დროებითია, რადგან ბოლოს მაინც ერთგუნდოვანი ხდება ქმედება) და სხვ. ეს თვისებრივი სიხსნებები გარდამავალი საფეხურის თვისებებია, რაც არ გვიშლის ხელს „წინამძღოლაში“, როგორც საფერხისო ძეგლში. აღვნიშნოთ წინარე პლასტები და დავასკვნათ: საფერხულ-

21 ი. ჭავჭავაძის დასახ. წიგნი, გვ. 64.

22 СМОНІК. , 1894, № 19, განვ. 11 გვ. 124.

ლო დრამატულმა შემოქმედებამ გაიარა თავისი საწყისი, ერთგუნდოვანი საფერხისო სტადია, სადაც ჩაისახა დრამის აუცილებელი იმპულსები: მოქმედებითობა, სანახაობითი ეფექტურობა, მუსიკალურ-სიტყვიერი ემოციურობა, ანტიფონიის ელემენტები, მთქმელის გამოყოფის ტენდენციები.

ამ დასკვნების გამოსატანად მოტანილი მაგალითები, რასაკვირველია, მცირედ გვეჩვენება, მაგრამ თუ აქ მოვიშვებთ უნიკალურ არქეოლოგიურ მონაპოვარს, როგორცაა არქაული — ქართული ჰედური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუში — თრიალეთის ვერცხლის თასი, რომელიც დათარიღებულია ძველი წელთაღრიცხვის XV საუკუნით და მოიცავს სწორხაზოვანი ქორეოგრაფიული ნახატის (ფერხისას) მქონე „მოქმედების“ ელემენტებს, სურათი ნათელი გახდება. მკვლევარებს, „წინამძღოლა“, თასზე გამოხატული სარწმუნეობრივი ფერხულის „ცოცხალ გადმონაშთად მიაჩნიათ“.²³ ეს შეხედულება განაპტკიცებს რწმენას, რომ დრამის განვითარების საფერხისო სინკრეტულ სტადიას, თავისი მუსიკალურ-სიტყვიერი თანხლებით, ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის XV საუკუნემდე ჰქონია ადგილი, რადგან თასზე უკვე საფერხისოსთან ერთად წრიული მოქმედება იგრძნობა.

ამდენად, განხილულმა ძეგლებმა ერთგვარად წარმოაჩინეს დრამის განვითარების ერთგუნდოვანი, ერთპირული, სწორხაზოვანი საფერხისო მომენტები. თანაც გვიჩვენებს საფერხისო სინკრეტიზმში საფერხულო წყობაზე გადასვლის კვალი, რაც მხოლოდ გუნდში ანტიფონიური ფაქტორით (მთქმელის გამოყოფა, გუნდური შებანება) წარმოჩინდა, მაგრამ წყობა კი უცვლელი დარჩა.

მოგვეპოვება ისეთი ძეგლებიც, სადაც საფერხისო ნახაზი აღარ იგრძნობა. მაგრამ მწყობრიდან „მრგვალათ შობმაზე“ გადასვლის გარდამავალ საფეხურს შემორჩა საფერხისო წყობისათვის დამახასიათებელი ერთგუნდოვნობის პრინციპი — ერთპირულ მუსიკალურ-ვერბალური ფაქტურა, რაც მიგვანიშნებს დრამის განვითარების აღრინდელ (საფერხისო) სტადიაზე. აქ აღრინდელობის მთავარი დასტური ისაა, რომ არ იგრძნობა კორიფე.

ასეთ ძეგლებად მოჩანან: ხევსურული „ქორწილის სიმღერა“, „შატილ მოვიდის ლაშქარი“, „ზენაით იბადებიან“, „შავს ლუდსა“, „ხუთშაბათ გათენდება“ და სხვები. თითოეული მათგანი არქ-

23 იხ. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1944, გვ. 32-33, 72-76; ლ. გ ვ ა რ ა მ ა ძ ე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, გვ. 60-61; მ. ი ა შ ვ ი ლ ი, ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის, გვ. 63-65.

აული საფერხულო ნიმუშებია. ამნაირ მასალაზე დაყრდნობით შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ მხატვრული ძეგლები — მოძრაობის სტიქიურ მდინარებაში მოქმედებითობის გამოვლენა²⁴, მასში (სტიქიურ მოძრაობაში) ესთეტიკური წესრიგის შეტანა, რაც, ზემოთ ნათქვამის თანახმად, საფერხისო (სწორხაზოვანი მწყობრი) ქმედების საფერხულო წრიული მოძრაობის პრინციპებზე გადასვლით გამოიხატა. მხატვრული პროცესის ევოლუციური თვალსაზრისით ეს გზა სინამდვილის ნატურალისტური (სტიქიური მდინარება) ასახვიდან ამავე სინამდვილის გაცილებით მაღალ ხარისხში (მოქმედებითობით აღჭურვა) წარმოიქმნა.²⁵ ეს გარემოება დაეტყო საფერხულო შემოქმედების ძირითად უბნებს—მუსიკალურ, ქორეოგრაფიულ, პანტომიმურ ნაწილებს, „წყობილ სიტყვას“ (ლექსს), მაგრამ ყველაზე მეტად — დრამას. ქართული ხალხური დრამის „პრეისტორიაში“ ახალი ხანა, მოქმედებითი აქცენტირებული პერიოდი დაიწყო. ეს კი დრამის „პრეისტორიული“ განვითარების მეორე, თვისებრივად ახალი სტადიაა, ჩვენ კი დასახელებულ ძეგლებში პირველი, საფერხისო სტადია გვინდა ამოვიკითხოთ....

ჰორცილის სიმღერა

მოქმედებს ერთი გუნდი. მღერის და მოძრაობს აუჩქარებლად, ზომიერი ტემპით.

I მუხლი: ვა-უა.....სა თქვე-ნის-თა-ნა-სა,

II მუხლი: ვა-უა... სა თქვე-ნის-თა-ნა-სა.

I მუხლი: გა-ნა.....ოუ აგ-რე სმა უნ-და,

II მუხლი: გა-ნა.....ოუ აგ-რე სმა უნ-და,

I მუხლი: ად-რი ან დი-ლას ად-გო-მა,

II მუხლი: ად-რი ან დი-ლას ად-გო-მა,

I მუხლი: გრი-ლსა რკი-ნა-სა-ცმა უნ-და,

II მუხლი: გრი-ლსა რკი-ნა-სა ცმა უნ-და.²⁶

რასაკვირველია, შესრულების წესი, სტილი და არქიტექტონიკა ლექსის ასაკს საგრძნობლად უსწრებენ. ჩვენც მნიშვნელობას ტექსტის შესრულებას ვანიჭებთ.

როგორც სპეციალისტები მიუთითებენ, მოტანილ ძეგლში

24 შდრ.: მ. ი ა შ ე ი ლ ი ს დასახ. წიგნი, გვ. 73.

25 იქვე.

26 ქართული ხალხური სიმღერა, სამ ტომად, რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1960, ტ. I, გვ. XV.

კარგადაა შემონახული ქართული მუსიკალური ხელოვნების პირველყოფილობის სურნელი, შესაბამისი პლასტიკით, რაც ჩვენთვის საინტერესო მხარის სიძველესაც უსვამს ხაზს. გრ. ჩხიკვაძე აღნიშნავს, რომ მათი აღნაგობის არქაულობა, გლისანდური ინტონაციები და სხვა ნიშნები მიგვიჩვენებენ მათს განუვითარებლობაზე და წარმოშობის სიძველეზე.

ერთგუნდოვნება, თავის საფერხისო სტადიაზე, გუნდური ტექსტ-სათქმელებით, ჩვენ მიგვაჩინა საფერხულო დრამის საწყის ეტაპად. რომელიც შემდგომში იქცა შემოქმედებით ბაზისად დრამისათვის.

მოქმედების ლოგიკა, ბუნებრივია, ერთგუნდოვან სანახაობას საწყის ადგილზე არ შეაჩერებდა. ერთგუნდოვნობიდან საფერხისო წყობის ორგუნდოვნობისაკენ განვითარება განაპირობა მოქმედებითობამ, რომელიც ადამიანის თანდაყოლილი თვისებაა და განსაკუთრებით კოლექტიურ ურთიერთობაში აქტიურდება. მოქმედებითობითის პრინციპი მატერული გარდასახვის მამოძრავებელი ფაქტორია. ჩანასახოვანი მდგომარეობიდან მოკიდებული მასზეა დაფუძნებული დრამატული შემოქმედება. მოქმედება თავდაპირველად სტიქიურ, გაუივითცნობიერებელ მოძრაობად და ქცევად ითვლებოდა. მხოლოდ შრომის პრაქტიკამ შეიტანა მასში ორგანიზებულობა. მოძრაობის სტიქიურ მდინარებაში თავი იჩინა რიტმულ-შეტრულმა წესრიგმა; ეს კი უკვე შემოქმედებითი ხასიათის ძვრია. რაც გულისხმობს ადამიანის ქცევა-მოძრაობებში (შრომა, რიტუალი, ცერემონიალი) მოქმედებითობის პრინციპის წარმოჩენას²⁷. მაშასადამე, სინამდვილის ნატურალისტურ ათვისებაში ადამიანს შეაქვს შემოქმედებითი წესრიგი და ამით იგი აკეთებს ნახტომს მხატვრული აზროვნების გააქტიურებისაკენ. საფერხულო წყობის მიზანი შეუცნობელი ძალისადმი წყალობის გამოთხოვაა. მიზანი თავად იძლევა ბიძგს მოძრაობაში წესრიგის შეტანისკენ, სიხლის დანერგვისაკენ. ერთგუნდოვან საფერხისო სინკრეტისმში თავი იჩინა მოთხოვნილებამ მეფერხულენი ორ მწყობრად დაჯგუფებულიყენენ. გუნდის ორად გაყოფამ და ერთმანეთის პირისპირ დღდგომამ, მოქმედების ახალი სახეობა. აღნიშნა გუნდის განლაგებაში, სწორხაზოვანი სურათი, მართალია, ძალაში დარჩა, მაგრამ სანახაობითს უჯრედში ახალი შემოქმედებითი ფერმენტი წარმოქმნა — არა მხოლოდ მეორე გუნდის სახით, არამედ თვით ამ მეორე გუნდის გამოყოფით, ე. ი. მოქმედებითობა ერთგვარად წინ წავიდა.

27 შტრ.: მ. ი ა შ ვ ი ლ ი ს დასახ. წიგნი, გვ. 73.

ერთგუნდოვან მუსიკალურ-სიტყვიერ სათქმელებს გამოეყო ჩამოშრთმევი; გაჩნდა პარტნიორობის, ანტიფონიურობის, ელემენტარული ტენდენციები. ყოველივე ეს ხელშესახები დრამატურგიული სწავისებია.

დრამატურგიული ფერმენტები გაჩნდა თვით მუსიკალურ-ვერბალურ ქსოვილშიც. აქ მთავარი როლი ითამაშა გუნდური ერთხმიანობიდან ხმათა გაორმაგების ცდებმა, რაც ვერბალური სათქმელის გაორმაგებასაც მოასწავებს. ეს გაორმაგება პირველ ხანებში მხოლოდ ჩამორთმევა და განმეორებაა, მაგრამ შემდგომ როცა გუნდში ხდება ხმათა „აკორდულ ვერტიკალში კონსტრუირება“²⁸, სიტყვიერი სათქმელიც შესაბამისად ფითარდება. ერთხმიანობიდან ორხმიანობაზე გადასვლა, როგორც საფერხულო წყობაში მიმდინარე პროცესი, დრამატული ქმედებისა და დრამატული სიტყვის კულტივირების სინქრონულია და ერთმანეთის განმაპირობებელი; ამდენად, საფერხულო დრამის კონტურების მოსახზავად ქორეოგრაფიული ვარირების გვერდით, პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება გუნდის მუსიკალურ გარდაქმნებს.

ერთხმიანობიდან ორხმიანობაზე გადასვლა, რაც, ვფიქრობთ, ქრონოლოგიურად და ფსიქოლოგიურადაც უნდა ემთხვეოდეს ერთგუნდოვნებიდან ორგუნდოვნებაზე გადასვლას, უფრო სწორად, ერთი გუნდის ორ ნახევარმწყობრად გაფორმებას, ამძაფრებს დრამატურგიულ სურათს საფერხულო წყობაში, რაც დიალექტიკურ-თვისებრივი მოვლენაა რაოდენობრიობაში გადაზრდილი (ერთგუნდოვნებისაგან ორი გუნდის მიღება). იგი საფერხულო უჯრედში მოასწავებს სიახლეს მეორე დამწყებ-მთქმელის გაჩენით. ამ უკანასკნელს კი ის მნიშვნელობა აქვს, რომ ყრუდ მოქმედი პარტნიორობის, ანტიფონიურობის (ჩამორთმევა) ტენდენციები ახალ მუსიკალურ-დრამატურგიულ ნახაზს ავლენს. დრამატულ მწყობრში საფუძველი ედება ახალ სტრუქტურულ წარმონაქმნს, რომელიც მუსიკალურ ნაწილში „წარმოსახვითი ორხმიანობით“ აღინიშნება და ნიშნავს ერთხმიანობიდან ორხმიანობაზე გარდამავალ მოვლენას, დასაწყისში მხოლოდ წარმოსახვით რომ შეიგრძნობა. „წარმოსახვით ორხმიანობაზე“ დაკვირვება ეკუთვნის მუსიკათმცოდნე მსია იაშვილს. „წარმოსახვითი ორხმიანობა“ ორხმიანობის წინაპრობა. მისი ჩანასახია. „დამწყებისა და უნისონური გუნდის მონაცვლეობის პრინციპზე აგებულ სიმღერებში, — აცხადებს მკვლევარი, — გუნდის ჩართვის მომენტში წარმოქმნილი ტემბრული კონსტრუქც-

იის ეფექტი „წარმოსახვითი ორხმიანობის“ შეგრძნებას იძლევა“²⁹. ჩვენი შეხედულებით, მოტანილი მოსაზრების ანალოგიით, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ „წარმოსახვით დამწყებებზე“, „წარმოსახვით მთქმელებზე“, გავიხსენოთ მაგალითი ლაზური მასალებიდან: ლაზური ნადის საპაექროდ გაყოფილ ჯგუფებში შეყვარებული ქალ-ვაჟი რომ მოხვდებიან, მამაკაცთა კორიფე, რომელიც არ ჩანს, ვაჟის სათქმელს ჩუმად თხზავს და ჩუმად კარნახობს თავის გუნდს, ხოლო ქალთა კორიფე ქალის სათქმელს თხზავს და უჩუმად აწვდის ქალთა გუნდს. ამავე ლაზები ამბობენ „ნოდერიჭ ყოროფელი ბიჭი და კულანიში პიჯით დარღალიფს“ (ნადი შეყვარებული ქალ-ვაჟის პირით ლაპარაკობსო)³⁰, რაც ქალ-ვაჟის შეფარვით გაშიარებას წარმოადგენს. ლაზურ ქორწილში სრულდება მენავე-მაყრების დიალოგური ლექს-სიმღერები, რაც თავისი ბუნებით გუნდური გაშიარებაა³¹. სიმღერა-დიალოგები იმართება აგრეთვე ქალთა და მამაკაცთა გუნდებს შორის. ასეთია საცეკვაო სიმღერა „უჩა ბიჭი“³², რომელიც ანტიფონური სინკრეტის მის მაგალითია. აქაც გუნდები ეპაექრებიან ერთმანეთს, ლექს-სიმღერის მთქმელ-წამომწყები, ზოგჯერ ექსპრომტის ავტორი, არ ჩანს, გადამალულია. მხოლოდ წარმოსახვით შეიძლება მისი შეგრძნება. ე. ი. საქმე გვაქვს ფსევდოგუნდურ ანტიფონიასთან, კორიფეს გამოჩენა არაა მომწიფებული.³³ სანამ კორიფე გამოეყოფოდეს გუნდს, მანამ ადგილი ჰქონია კორიფეს „წარმოსახვით შეგრძნებას“. რაც აშკარად ანალოგიურია მუსიკალური ხმის „წარმოსახვითი შეგრძნებისა“. „წარმოსახვით შეგრძნებას“ ადგილი აქვს მაშინაც, როცა გუნდი მამართაღს ღვთაებას და ღვთაების სახეში „მოპასუხეს“ გულისხმობს.

„წარმოსახვითი შეგრძნება“ საფერხულო წყობის დრამატურ-გიულ ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს, იგი გარდამავალი ნაბიჯია ერთი თვისობრიობიდან მეორე თვისობრიობაში, კერძოდ მუსიკალური მთქმელიდან, ან ლექსის მთქმელიდან მეორე მთქმელის განენის გზაზე. მაგალითად, მთიულურ-გუდამაყრულ საფერხულო ლექს-სიმღერაში, რომელსაც მთქმელი „ფერხისას“ უწოდებს

29 იქვე, გვ. 141.

30 ზ. თანდილაევა, ლაზური ხალხური პოეზია, ბათუმი, 1972, გვ. 30.

31 იქვე, გვ. 125.

32 იქვე, გვ. 133.

33 შდრ.: ე. დავითაძე, ანტიფონური შესრულების ტრადიციები... მაცნე, ენისა და ლიტ. სერია, 1978, № 1, გვ. 80-81.

(ჩამწ. ელ. ვირსალაძე, თ. ოქროშიძე) ასეთ სურათს ვაწყდებით: ფერხულს და ლექს-სიმღერას იწყებს მთქმელი („ჰო, დიდება ღმერთსა, დიდებაა...“) მას აყვებიან თანმიმდევრობით პირველი ნახევარწრე და მეორე ნახევარწრე. დამწყებიდან ცხრამეტი მუსიკალურ-სიტყვიერი ანტიფონიური მუხლის ჩათავებამდე მხოლოდ პირველი და მეორე ნახევარწრეები მონაცვლეობენ, ხოლო მეოცე მუხლზე (სტრიქონზე) სიმღერაში ჩაერთვება წამოძახილები: „დიდება წვერის ანგელოზსა, დიდება ჩვენს სალოცავსა“ და კვლავაც გრძელდება წამოწყებული ანტიფონიური შესიტყვებანი. ფერხულში პირველი მთქმელ-დამწყები, მართალია, ერთხელ გამოჩნდება მხოლოდ, მაგრამ მაინც ტონს აძლევს მოქმედებასა და სათქმელს, ხოლო მეოცე მუხლზე „წამოძახილების“ ჩართვა საფერხულო ორატორიაში, აშკარად ახდენს ხმათა და სათქმელთა განსხვავებულობის ეფექტს, ერთგვარ დისონანსს, რაც იძლევა შთაბეჭდილებას, რომ თითქოს სახეზეა მოპასუხე, მეორე მთქმელი. ამის შთაბეჭდილებას ქმნის უნისონურად მონაცვლე ნახევარმწყობრთა ფერხულში წამოძახებელთა ჩარევა, წამოძახილების ჩართვა. ეს კი „წარმოსახვითი მოპასუხის“ შეგრძნებას იძლევა აშკარად, რაც დრამატურგიულ სურათოვნებას მატებს საფერხულო წყობას, სათქმელ ტექსტს დიალოგურ ხარისხს ანიჭებს.

უნდა ვაღიაროთ, რომ „წარმოსახვითი ფაქტორები“ საფერხულო მწყობრში ერთნაირადაა მოსალოდნელი როგორც „წმინდა“ მუსიკალურ, ისე დრამის კულტივირების უბანზე.

„წარმოსახვითი ფაქტორი“ თუ მუსიკალურ ნაწილში მეორე ან მესამე ხმაა; დრამატულ ქმედებებში იგი ხან პირველი მთქმელის, ხან — მეორეს, დასაწყისში კი ორივეს — წარმოსახვას.

საფერხულო ტექსტები, სადაც მთქმელები „წარმოსახვით შეიგრძნობა“, ორი ნახევარმწყობრების ურთიერთმიმართებაში ვლინდება. სადაც პირველი ნახევარმწყობრის პანგ-სათქმელს უცვლელად იმეორებს მეორე ნახევარმწყობრი ისე, რომ მთქმელები არც ერთ მწყობრში არ ჩანან. ე. ი. ერთგუნდოვნების სტადიიდან საფერხულო წყობის ორგუნდოვნებაზე გადასვლა ამზადებს ნიადაგს ჯერ პირველი მთქმელის, შემდეგ მეორე მთქმელის „წარმოსახვითი შეგრძნებისაკენ“, რაც შემდეგ ორივე გუნდში სრულფუნქციონირების მთქმელების გამოყოფით გვირგვინდება და საფერხულო დრამატულ შემოქმედებაში ახალი ნაბიჯი იდგმება.

რასაკვირველია, „წარმოსახვითი ფაქტორები“ ჯერ კიდევ არაა თვალდანახული რეალობა, მაგრამ, როგორც სიცოცხლისუნარიანი

მოვლენა, საფერხულო დრამაში „მოქმედებითობის პრინციპის“ თვისებრივი გამოძახილია.

დავაკვირდეთ შესაბამის ფერხულებს.

„ჰაიდა, ქალებო“...

I ნახევარმწყობრი — (იწყებს მძიმედ) ჰე ჰაი და, ქალებო, ჰაიდა, ქვეყნის თვალბო!

II ნახევარმწყობრი — (სიმღერას ჩამოართმევს და იმეორებს) ჰაი და, ქალებო, ჰაი და, ქვეყნის თვალბო!

I ნახევარმწყობრი — ჰაიდა, ქალებო, მაშ ეგრე, ქვეყნის თვალბო!³⁴

„მალლა მთას მოდგა“...

I ნახევარმწყობრი — მალლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი,

II ნახევარმწყობრი — მალლა მთას მოდგა უცხო ფრინველი.

I ნახევარმწყობრი — უცხო ფრინველი, ბოლოწითელი.

II ნახევარმწყობრი — ჟღელეს ჩამოდგა ოსი და დვალი...³⁵

მოტანილ ტექსტებში აშკარადაა გამოკვეთილი გუნდის ორ ნახევარმწყობრად გაყოფის ფაქტი. ეს გარემოება რომ თვისებრივი მოვლენაა და არა მექანიკური, ცხადად ეტყობა თვით გუნდის არქიტექტონიკას: პირისპირ დგანან ნახევარმწყობრები და საფერხულო რიტმულ-მეტრული ქმედებით ახდენენ მოვლენის გასაგნება-განსახოვნებას. აქვე სახეზეა მეტად მნიშვნელოვანი სიახლე: გუნდურ სინკრეტიზმში ნახევარმწყობრების გამოყოფამ მუსიკალურ-სიტყვიერ სათქმელს სახე უცვალა. იგი უკვე ერთგუნდოვან-ერთპიროვანი ამოძახილის ნაცვლად თქმა-შესრულების აქამდე უცნობ, სრულიად ახალ ფორმა-საშუალებად მოგვევლინა. საქმე გვაქვს თქმა-ჩამორთმევის პირველყოფილ დრამატურგიულ ნაბიჯთან.

საინტერესოა თავად „თქმა-ჩამორთმევის“ ტექსტობრივი მხარე.

პირველ ნიმუშში („ჰაიდა, ქალებო“...) მეორე ნახევარმწყობრი

34 ი ა კ ა რ გ ა რ ე თ ე ლ ი, ქართული ხალხური სიმღერები, ძველი საქართველო. ტ. I, გვ. 23-24.

35 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ი ს ჩანაწერი, იხ. მისი ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 158.

მეორებს პირველ ნახევარმწყობრის ჰანგსა და სიტყვებს. ნახევარ-მწყობრთა სათქმელებში სხვაობა არ შეიმჩნევა³⁶; რაც იმაზე მიუთითებს, რომ საფერხულო დრამატული შემოქმედების ორგუნდოვანი საფუხურის პირველსაწყისზე მეორე გუნდის ფუნქცია უპირატესად რეფრენულია, არაა აქტიური, მაგრამ მეორე ნიმუში („მადლა მთას მოდგა“...) ოდნავ წინ წადგმულ ნაბიჯს ვხედავთ. შეიმჩნევა, რომ პირველი ნახევარმწყობრი იწყებს, მეორე კი ბოლო სიტყვებს ჩამოართმევს და სათქმელს განაგრძობს. ეს გარემოება უფრო ნათლად ამავე ძეგლის სხვა ვარიანტშიც ჩანს:

პირველი ნახევარმწყობრი — იგი მთას მოდგა, იგი მთას მოდგა,

მეორე ნახევარმწყობრი — იგი მთას მოდგა უცხო ფრინველი;

პირველი ნახევარმწყობრი — უცხო ფრინველი, თეთრი ფრთიანი;

მეორე ნახევარმწყობრი — თეთრი ფრთიანი ბოლოწითელი,

პირველი ნახევარმწყობრი -- ბოლოწითელი, დიდი ლაშქარი...

რას ვატყობთ „თქმა-ჩამორთმევის“ პროცესს? — მზარდ-აღმავალ განმეორება-გარდაქმნას³⁷. აქ განმეორება რეფრენულ-შემსრულებლობითი აქტი კი არაა მხოლოდ, არამედ — აქტიურ-შემოქმედებითი მოვლენა. შესრულების ამ ფორმას მკვლევარი ვ. იარცევა ძველი სიმღერიდან ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის ლექსისაკენ ვარდამავალ საფეხურად მიიჩნევს³⁸, ელ. ვირსალაძე — საგუნდო შესრულების სპეციფიკურ სახედ³⁹. ჩვენ ვფიქრობთ, აქვე ცხადად ჩანს აგრეთვე, მხატვრული სიტყვის დრამატიზაციის საინტერესო პროცესი. მას თუ ტიპოლოგიური განზოგადების სიმაღლიდან შევხედავთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს კონკრეტული ქართული ფოლკლორული მავალითი (ასეთი თითზე ჩამოსათვლელი როდია), ნათლად ავლენს მხატვრული სიტყვის შექმნის, განმეორება-გაჩარხვის. ჩამოკვეთა-ჩამოყალიბების კოლექტიურ-შემოქმედებითს პროცესს. მაგრამ ამ პროცესის წარმართვა ტექსტის გუნდურ-კოლექტიურ შესრულებას არ ძალუძს მხოლოდ. საჭიროა ნიჭიერი მთქმელ-შემსრ-

36 იქვე, გვ. 158.

37 შდრ.: ელ. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, გვ. 174.

38 Советский фольклор, М. № 4-5.

39 ელ. ვირსალაძის დასახ. ნაშრომი, გვ. 175.

ულებელი, რომელიც, მართალია, არ ჩანს, მაგრამ გუნდს ამოფარებული აქტიურად მონაწილეობს შემოქმედებითს ქმნალობაში. ე. ი. იგი პოტენციურად არსებობს და „წარმოსახვით შეიგრძნობა“. ამაში გვარწმუნებს მოტანილ ტექსტებზე დაკვირვება. დაუჭერებელია ფერხულის რამდენიმე მონაწილემ ინდივიდის ბიძგის მიუცემლად მოახერხოს პირველ ნახევარმწყობრის ნათქვამის ჩამორთმევა და მისი ფაქტურის ნაწილობრივ თუ მთლიანად შეცვლა-განგრძობა.

ე. ი. ორგუნდოვან საფერხულო წყობაში მთქმელები გადაამალული არიან და მხოლოდ „წარმოსახვით შეიცნობიან“.

ამ ფორმით სიმღერის შესრულება, როგორც შენიშნავს ელ. ვირსალაძე, ხან ერთ, ხან მეორე გუნდს აძლევს იმპროვიზაციის საშუალებას⁴⁰. იმპროვიზაციული საწყისი კი, არისტოტელეს აზრით, არის სწორედ დრამის სათავე⁴¹.

დავაკვირდეთ სხვა მაგალითს:

ა მ ი რ ა ნ ი

I გუნდი — ამირან და ყმანი მისნი სანადიროდ წასულიყვნენ.

II გუნდი — სანადიროდ წასულიყვნენ, წინ ირემი შეეყარათ,

I გუნდი — წინ ირემი შეეყარათ, ოქრო ჰქონდა რქანი მისი და სხვა⁴².

ორივე გუნდი თავისი მოქმედებითა და სათქმელებით გათანაბრებულია დაწყების, სიტყვის გამოკვეთის უპირატესობით მარტო პირველი გუნდი როდი გამოირჩევა. ამ ფუნქციას II გუნდიც (ნახევარმწყობრი). იჩემებს. იგრძნობა, რომ „თქმა-ჩამორთმევა“ გასცდა და „თქმა-გამეორების“ საფეხურს და „განმეორება-განგრძობის“ იმპროვიზაციულ გზას დაადგა ეს კი დრამის ზეპირ-კოლექტიური ქმნალობის აქტიური პროცესია და ამზადებს წარმოსახვაში შეცნობილი მთქმელის გამოჩენის პირობებს.

ორგუნდოვანმა დრამატულმა შემოქმედებამ რეალური მთქმელის გამოჩენამდე კიდევ გაიარა საინტერესო გზა. გადავხედოთ ძეგლებს: „ქალტაციობა“ და „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“.

40 იქვე.

41 არისტოტელე, პოეტიკა, ბ. ბრეგვაძის თარგმანი, „საბჭ. ხელოვნება“, № 2, 1976, გვ. 82.

42 უფრო სრული ჩანაწერები მოეპოვებათ შ. ასლანიშვილს (1923 წ.) და ო. ჩიჭავაძეს (1956 წ.); იხ. ელ. ვირსალაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 173.

ეს თხზულება დ. ჭანელიძეს განხილული აქვს საფერხისო სანახაობათა ციკლში⁴³. იგი სანახაობითი (ხილვადი) და შესაბამისი სიტყვიერი ნაწილის მიხედვით ახალ თვისებრიობაზე მიუნიშნებს..

მოთამაშენი ორ წყებად, ორ გუნდად იყოფიან, მობმით ცეკვავენ და მღერიან. ჯერ პირველი მწყობრი იტყვის სიმღერით ლექსს და „სკუპით“ მიიწვევს მეორე მწყობრისაკენ. მეორე მწყობრი ჩამოართმევს სიმღერას, პირველი მწყობრი უკან იხევს, მეორე — „სკუპით“ პირველისკენ იწვევს.

I მწყობრი — ა, ნიშანი, მოგვე ქალი, გულას გარდამაო.

II მწყობრი — არც მოგცემ და არც გიკადრებ, თამარ კარგა გვყავო.

I მწყობრი — მეძროხის ცოლად მინდოდა, გულას გარდამაო...

II მწყობრი — მეძროხე ნეხვინანია, თამარ კარგა გვყავო.

I მწყობრი — მეცხვარის ცოლად მინდოდა, გულას გარდამაო.

II მწყობრი — მეცხვარე კურკლიანია, თამარ კარგა გვყავო.

I მწყობრი — შემდეგ მელორის, მებატის ცოლობას უპირებს თამარს.

II მწყობრი სიტყვას უჭრის, უარს ეუბნება. მაშინ I მწყობრი მოტაცებით იმუქრება:

I მწყობრი — მამე, თორემ მოვიტაცებ, გულას გარდამაო...

II მწყობრი — ვერც მოხვალ და ვერც ხელს ახლებ, თამარ კარგა გვყავო.

I მწყობრი — ნიშანი მოგვიტანია, გულას გარდამაო⁴⁴...

დ. ჭანელიძე ამ ძეგლს საქორწილო კომედიად თვლის. საზს უსეამს მოქმედების ხასიათს, ტემპს, რიტმს, შემსრულებელთა ინტონაციას, სანახაობის სურათოვნებას⁴⁵. მართლაც. „ქალტაციობა“ საფერხულო ქმედების საუკეთესო კომედიური ძეგლია. საყურადღებო ის გარემოებაა, რომ ძეგლს ბოლომდე შემოუნახავს ორგუნდოვანების სინკრეტული სახე. ზემოთ განხილული ძეგლებისაგან გამოირჩევა მოქმედების გააქტიურებით („სკუპ-სკუპი“), დახვეწილი

43 დ. ჭანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 172.

44 რ. ერისთავი, ქართული ხალხური პოეზია, უფრ. „კრებული“ 1872, III, გვ. 14-16; დ. ჭანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 174.

45 იქვე.

ნატიფი. სურათოვანი დიალოგით. აქ „თქმა-ჩამორთმევის“ ასლ სახეობას ვხედავთ, საქმე გვაქვს კითხვა-მიგების დრამატურულ ფაქტთან, ჩამოყალიბებულ დიალოგთან, თუმცა დიალოგის ავტორები ისევ გუნდები, ნახევარმწყობრები არიან და ინდივიდუალური მთქმელი ისევ „წარმოსახვით შეიგრძნობა“.

გუნდური (კოლექტიური) დიალოგის ანალოგიურ ტიპს გვაქვს ვიდის საფერხულო დრამა „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“.

I მწყობრი — სად მიხვალ, თეთრო ქათამო?

II მწყობრი — კახეთისაკენ, ბატონო.

I მწყობრი — კახეთს რა გინდა, ქათამო?

II მწყობრი — ყაჭისათვინა, ბატონო.

I მწყობრი — ყაჭი რათ გინდა, ქათამო?

II მწყობრი — ქალისათვინა, ბატონო...⁴⁶

დრამატული სიტყვიერი ფაქტურის თვალსაზრისით „ქალტაცობა“ და „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“, არ განირჩევიან ურთიერთისაგან. ორივე ძეგლი საუკეთესო ნიმუშია ორგუნდოვანი საფერხულო დრამატული შემოქმედებისა. პირველი, მეორესთან შედარებით, მეტ საყოფიერო-რეალისტურ სულს ავლენს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ დრამამ თავისი კულტივირების საფერხულო სტადიაზევე მიიღო საერო-ყოფითი ელფერი.

რა თვისებრივი სიახლე შეიცნობა დასახელებულ ძეგლებში?

დრამატული შემოქმედების ევოლუციურ განვითარებაში თანდათან იწყო ჩამოყალიბება ამბავმა, სიუჟეტმა. ეს ეტყობა ორგუნდოვანი შესრულების ტექსტებს, განსაკუთრებით „ქალტაცობას“ და „სად მიხვალ, თეთრო ქათამოს“. უპირატესად „ქალტაცობას“.

სიუჟეტის გაჩენა ქმნიშვნელოვანი ნიშანსვეტია სინკრეტული დრამის განვითარების გზაზე. მსგავს მოვლენებს ჩვენ უმნიშვნელო გამოხატომის სახით ვხვდებით შრომა-შემოქმედების სინკრეტულ ქმედებებში და მაგიურ-საწესჩვეულებო ფოლკლორში. ერთგვარად ხელშესახებად იგი საყოფიერო დრამაში მოჩანს. ოღონდ ორგუნდოვანმა საფერხულო დრამატულმა ქმედებამ, თავისი განვითარების გარკვეულ პერიოდში, ახლებური ელფერადობით აღჭურვა საფერხულო წყობა, მას მიანიჭა მხატვრულობის ისეთი ნიშანი. როგორცაა ამბის წამოწყება-განვითარება, სიტყვის ისეთი დიალოგური ფრაზირება, რომელიც გამოჰკვეთს სიუჟეტს. ე. ი. საფერხულო წყობაში პირველყოფილ საფერხისო ერთგუნდოვნებას მოჰ-

46 პ. უმეკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, 1938, გვ. 116; დ. ქანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 161.

ყვა საფერხისო ორგუნდოვნება. ორჯეს ერათად: ხილვადი მოქმედების გააქტიურება. ფრაზის გუნდური თქმა-ჩამორთმევა. განმეორება. განგრძობა, აგრეთვე გუნდურივე შეპასუხება. კითხვა-მიგება და სიტყვიერი ხელოვნების ისეთი მთავარი მოვლენა, როგორცაა აძბავი, სიტყე.წი. ამდენად. შეიძლება ითქვას, რომ საფერხულ მოქმედების საფერხისო სტადიაზე გამოვლინდა დრამის მთავარი ნიშნები (მოქმედება, დიალოგი, აძბავი). რომელიც ხასიათდება თვალსაჩინო გუნდურობით, კოლექტიურობით; ინდივიდუალურ საწყისებს (მოქმელი, კორიფე) ჯერ კიდევ არ უჩენია თავი.

გუნდური სინკრეტიზმის რღვევა

მ თ კ მ ი ლ ი

გუნდური სინკრეტიზმის რღვევას მაშინ დაედო სათავე, როცა ერთგუნდოვან კოლექტივს ნახევარმწყობრი გამოეყო. ეს ფაქტი ჯერ კიდევ შრომის პროცესში შეინიშნებოდა ორპირი ნაღურების სახით, შემდგომ, მაგიურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალებში, გამოკვეთილად კი — საფერხულ სახანაობებში. ნახევარმწყობრების მოქმედება და პანგ-სიტყეების თქმა ჰქმნიდა იმის ნიადაგს, რომ კოლექტივში გაუჩინარებულ (შეთქვეფილ) ინდივიდს გამოევიწინებინა თავი. ასეც მოხდა. გუნდში ნახევარმწყობრის გამოყოფამ ხელი შეუწყო მოქმელის გამოჩენას.

მოქმელის გაჩენით ახალი ეტაპი დაიწყო სიტყვიერი ხელოვნებისა და სახანაობითი კულტურის განვითარების ისტორიაში.

მოქმელთან ფოლკლორისტულ პრობლემათა მრავალწახანაგოვანი წრეა დაკავშირებული. ძირითადად, იგი დრამატულ-საშემსრულებლო ბუნებითაა განპირობებული.

მოქმელს, ანუ იგივე დამწყებს, რომლის საერთაშორისო შესატყვისად კორიფეს მიიჩნევენ, თავისი „ბიოგრაფია“ აქვს. უნდა ითქვას, რომ მოქმელის გარეშე არ არსებობდა ალბათ სინკრეტული ხელოვნება თვით თავდაპირველ ეტაპზეც კი. პირველდამწყები, სათქმელის ან მოქმედების პირველი წამომწყები, ყოველთვის ეყოლებოდა შრომის პროცესს თუ მაგიურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალს, მაგრამ საჭე ისაა, რომ აღრეული სინკრეტიზმის დროს, როგორც ცნობილია, არ არსებობდა მოქმელის (წამომწყების, კორიფეს) გამოვლენის მოთხოვნილება, არ იყო შემზადებული შესაბამისი სოციალური ნიადაგი. თუმცა პირველყოფილ სინკრეტულ უჩრედშივე შეინიშნება ფუნქციების ერთგვარი განაწილება პოტენციურ

დაწყებსა და გუნდს შორის... თუ მელოდიისა და სიტყვის შეთხზვის უნარი ეგრეთ წოდებული „ერთის“ ნიჭთან, და ინდივიდუალურ შემოქმედთანაა დაკავშირებული. გუნდი, თავის მხრივ, ქმნის ისეთ პირობებს, რომ ინდივიდის ნიჭის გამონაშუქი, ანუ „მაქმედის შემოქმედება“, არ დაიკარგოს, შემოენახოს თაობებს როგორც საყოველთაო კულტურული მონაპოვარი: კოლექტივი იყო ის წრე, რომელიც ითავსებდა ცალკეული პირების მიერ შექმნილს, იმეორებდა, თავის „მანგანში“ ატარებდა და ამ გზით ამდიდრებდა და ავითარებდა სიტყვიერ ხელოვნებას!

ჩვენს მიერ გარჩეული შრომის, მაგიურ-საწესჩვეულებო და საფერხულო წყობის მასალებში მუსიკალურ-სიტყვიერი სათქმელების თავდაპირველ ავტორ-შემსრულებლად გუნდები გვევლინება, ე. ი. ასპარეზზეა კოლექტიური მთქმელი. იგი პირველ ხანებში წარმოდგება ერთგუნდოვანი შემადგენლობით, სათქმელის გადმოცემის შესატყვისი ფორმით — ცალფა სათქმელით, შემდგომ კი — ორგუნდოვანი შემადგენლობით, ნახევარმწყობრთა ორპირი სათქმელით.

ანდნად, მთქმელის პირველსახე კოლექტიურ მთქმელშია გაუჩინარებული, ე. ი. უნდა გავარჩიოთ მთქმელის, როგორც ასეთის, წარმოჩენის წინა საფეხურები:

1. ერთგუნდოვანი „კოლექტიური“ მთქმელი (ლაზური ნაღური „ჰეამო“, „მელია ტელეფა“, „წინამძღოლა“...).

2. ორგუნდოვანი „კოლექტიური“ მთქმელი (ნაღურები, საფერხულო ჰეგლები: „ქალტაციობა“, „სად მიხვალ, თეთრო ქათამო“ და სხვ).

ორგუნდოვანი, ორპირული სათქმელებიდან, როგორც მივუთითებდით, კოლექტივი (გუნდი, ყვარხულები) თანდათან მიდის შრომისა თუ ცერემონიალების ისეთ დონემდე, რომ აუცილებელი ხდება დაწყების გამოჩენა.

ლაზურში ორგუნდოვანი ნაღური სიმღერის დროს იწყება შეჯიბრება („გეჯინაშა ბირაფა“ — „შეჯიბრება სიმღერაში“). როგორც აღენიშნავდით, მომუშავეთა მწყობრში ნახევარგუნდის ერთ-ერთი მონაწილე ექსპრომტად თხზავს ლექსს და ჩუმად კარნახობს თავის გუნდს. გუნდი ნაკარნახევ სიტყვებს იმეორებს სიმღერით: თუ მომუშავეთა მწყობრი მრავალრიცხოვანია, მაშინ ლექსის მთქმელი გუნდის შუაში დგება და მის მიერ შეთხზულ სიტყვებს ახლო მყოფთ უკარნახებს. ასეა საცეკვაო სიმღერაში „უჩა ბიჭი“. გარეშე

1 შტრ.: მ. კოსენი, პირველყოფილი კულტურის ისტორიის ნარკვევები, თსუ, გამომცემლობა, 1971, გვ. 69.

მაცურებლისათვის მოქმედ-მოკარნახე შეუმჩნეველი რჩება, ლექს-სიმღერის იმპროვიზაციული თქმა-შესრულება მთლიანად გუნდს, კოლექტივს მიეწერება.

რა ხდება?

„მოქმელი „გუნდს უკან იმალება“, თავს არ იჩენს, ისე მოქმედებს,² ე. ი. შრომა-შემოქმედების სინკრეტულ საწყისშივე ჩანს რღვევის ნიშნები — მოქმელი მოქმედებს ფარულად. ეს კერძო შემთხვევა არაა.

დავაკვირდეთ ზოგიერთ საფერხულო-დრამატულ ნიმუშს:

„ფ ე რ კ ი ს ა“

დ ა მ წ ყ ე ბ ი — ჰოი დიდება, ღმერთსა დიდებააა.

პ ი რ ვ ე ლ ი ნ ა ხ ე ვ ა რ წ რ ე — დიდება და ჩვენ სალოცავსაა.

მ ე ო რ ე ნ ა ხ ე ვ ა რ წ რ ე — დიდებაა, დიდება, დიდებააა და ჩვენს სალოცავსა.

პ ი რ ვ ე ლ ი — ჯერ პირველი ღმერთი ხსენებულა,

მ ე ო რ ე — პირველად ღმერთი ვახსენოთ.

პ ი რ ვ ე ლ ი — ის უფრო დიდებულია,

მ ე ო რ ე — აი დიდება ჩვენსა სალოცავსა.

პ ი რ ვ ე ლ ი — კარგი გამოგყვა საეტლოო.

მ ე ო რ ე — კარგი გამოგყვა საეტლოო.

პ ი რ ვ ე ლ ი — კარგა მაიწყობ მხრებსაო.

წ ა მ ო ძ ა ხ ი ლ ე ბ ი: დიდება წვერის ანჯელოზსა! დიდება ჩვენს სალოცავსა.

პ ი რ ვ ე ლ ი — დიდებაა და სალოცავსაა...

მ ე ო რ ე — ჰოი დიდება ჩვენს სალოცავსაა...

გრძელდება ასე.³ შუაში ჩაერთვის ამბავი — „ღუმარცხოს, პაპავ, მკედელო“.

დრამატულ-სიტყვიერი ფაქტურა აქაც, ძირითადად. გუნდურია. არქიტექტონიკურად აქაც ორგუნდოვანი ფერხულია წარმოდგენილი, მაგრამ ანგარიშგასაწევია სხვა გარემოება. მოქმედებაში უკვე თავს იჩენს დამწყები, რომლის გამოჩენა თითქოს ეპიზოდურია, მაგრამ მისი თავში მოქცევა, როგორც პირველი მესიტყვისა და ტექს-

2 შდრ.: ზ. თანდილაევა, ლაზური ხალხური პოეზია, „საბჭოთა აქარა“, ბათუმი, 1972, გვ. 28.

3 ჩაიწერა ელ. ვირსალაძემ მთიულეთში 1950 წ., ქართული ხალხური პოეზია, I, „მეცნიერება“, თბ., 1972 წ., გვ. 161-162.

ტის მოქმედებაში ჩამრთველისა, აშკარად ადასტურებს საფერხულო წყობაში ახალი ეტაპის დაწყებას. „ფერხისა“ ერთ-ერთი იმ უნიკალურ თხზულებათაგანია, სადაც იგრძნობა გუნდური სინკრეტიზმის დაშლის ტენდენცია (ამასვე ადასტურებს „წამოძახილის“ ფაქტიც), მთქმელის წარმოჩენა.

„ფერხისას“ „მეორე ; საინტერესო ყვალიც ახლავს. ტექსტში ჩართულია „დუბაცხოს პაპა მკედელოს“ ამბავი. ნაკლები მნიშვნელობა აქვს იმას, ამბავი არქაულია თუ არა. მთავარი ისაა, რომ საფერხულო დრამაში ამბის, თქმულების გათამაშება-გასცენიურების ტრადიციას ესმება ხაზი, ე. ი. სიტყვიერება დრამატული მოქმედების ორგანიზმს ექსოვება და მოქმედება-სათქმელების დრამად ჩამოყალიბება რელიეფურ ხასიათს იძენს.

წინამძღოლა

სენურ-რაქულ „წინამძღოლაში“, როგორც ზემოთ მივუთითეთ, გუნდს წინ უძღვის ერთი კაცი, რომელსაც ქამარში ხელჩაყიდებით მიჰყვებიან მეფერხულენი. წინამძღოლი მღერის, ფერხული ბანს აძღვეს. წინამძღოლი ჯოხზე მიბმულ ცხვირსახოცს მიადრიალებს. ფერხული (ფერხისა) ორ გუნდად მოქმედებს. ბოლოს ერთ გუნდად იკვრის.⁴

ხალხური სახელწოდება „წინამძღოლა“ თავადაა მაუწყებელი. იმისა, რომ გუნდს, კოლექტივს გამოურჩევია ერთი პირი, ინდივიდი და გაუძღოლებია წინ, ე. ი. მოქმედება-სანახაობაში გუნდი უკვე ანგარიშს უწყევს დამწყებს, კორიფეს, მთქმელს.

გუნდური სინკრეტიზმიდან დამწყების თანდათანობით გამოჩენა-გამოცალკეების პროცესი არ შეჩერებულა. მცირე საფერხულო ძეგლებში, როგორცაა „ჟღელეს ჩამოდგა“ და „შავო ყურშაო“, შეიმჩნევა კორიფეს წარმოჩენის საინტერესო პლასტები.

„ჟღელეს ჩამოდგა“

დამწყები (ცალკე): ჟღელეს ჩამოდგა,
დამწყები (გუნდთან ერთად): ჟღელეს ჩამოდგა,
დამწყები (ცალკე) ოთ, ჟღელეს ჩამო-
დამწყები (გუნდთან): დგა, ჟღელეს ჩამოდგა;
დამწყები (ცალკე): დიდი ლაშქარი;
დამწყები (გუნდთან): ო, ჟღელეს ჩამოდგა დიდი ლაშქარი.

დამწყებო: იო, შავო ყურშაო!

გუნდი: თით და შავო ყურშა თოიმეოდა!

დამწყებო: თი შავო ყურ....

გუნდი: შავოთო, ყურშაო, შავოთოდა!

დამწყებო: თოთ, შაო ყურშაო, თი, შაო ყურშადა...

რას გვეუბნება ეს ძეგლები?

პირველ რიგში განამტკიცებს მოსაზრებას, რომ მთქმელ-კორიფეს გამოყოფა საფერხულ წყობის განვითარების თავდაპირველ სტადიაზე, ერთპირ ფერხულში უკვე ფაქტია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ინდივიდუალური საწყისები ფოლკლორში ძველთაძველი მოვლენაა. მეორეც, აქაც აშკარაა სინკრეტიზმის დაშლის პირველი ნაბიჯები: მოქმედებს კორიფე და სათქმელი ნაწილდება ინდივიდსა და გუნდს შორის. კორიფე სუსტია, ვერ ითავისებს სათქმელს, სიტყვას ხლეჩს და უყოფს კოლექტივს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ კორიფეს ჯერ ვერ მოუპოვებია თავისთავადობა.

დამწყებო: ჟღელეს ჩამო...

გუნდი: ...დგა

ან კიდევ:

მთქმელი: თი შავო ყურ...

გუნდი: ...შავო.

მოტანილი ტექსტები ნათელყოფენ იმ გარემოებას, რომ საფერხულ წყობაში თანდათან რთულდება პროცესი: ვლინდება მთქმელ-შემსრულებელნი, იხვეწება სათქმელი, ჩნდება დრამის სიუჟეტური კონტურები.

კორიფეს გამოვლენის პირველსაწყისები, მისი ერთგვარი „მოკრძალებულობა“ და გუნდის გავლენა ინდივიდზე კარგად იგრძნობა სხვა ძეგლებშიც. ავიღოთ „ქალსა ვისმეს“: ზ. ფალიაშვილის სვანურ ჩანაწერებში, ელ. ვირსალაძის შენიშვნით, პირველი დამწყების გარდა მთქმელი არ ჩანს. მთელ ტექსტს გუნდი ასრულებს:

დამწყებო: აი, ჰოთო,

გუნდი: ქალსა ვისმე და ერქვა შურშანაო...

ასევეა ელ. ვირსალაძის ჩანაწერშიც. დამწყების „შესავლის“ გარდა სიმღერა მთლიანად გუნდურია:

დამწყებო: ალალოლი. ალალოლი.

გუნდი: ქალსა ვისმე ერქვა შურშანა“ (გრძელდება)⁵

⁵ ელ. ვირსალაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 174.

იგივე სიმღერა ჩაწერილია სხვაგვარი შესრულებითაც, სადაც მთქმელი ოდნავ უკეთეს მდგომარეობაშია:

დ ა მ წ ყ ე ბ ი: ქალსა ვისმესააა,

გ უ ნ დ ი: — ქალსა ვისმეს და ერქვა შრუშანაა.

ე რ თ ა დ: ქალსა ვისმეს, ქალსა ვისმეს, ერქვა შრუშანაა⁶.

ჩანს, რომ ეს მდგომარეობა მთქმელის მოქმედების ის საფეხურია, სადაც გუნდი მძლავრობს და დამწყები ვერ შელევია მას. მაგრამ მოქმედებისა და მუსიკალურ-სიტყვიერი ტექსტის ევოლუციური გზა ახალ პერსპექტივებს ითვალისწინებს, გვაქვს წიმუშები: სადაც მთქმელი თანდათან იმტიციებს პოზიციებს; მოვიხმეთ 1953 წელს მთის რაჭაში ელ. ვირსალაძის მიერ ჩაწერილი „ამირანიანის“⁷ საფერხულო შესრულების ფრაგმენტი:

დ ა მ წ ყ ე ბ ი: მინდორ-მინდორ მოვდიოდით

ამირან და ძმანი მისნი, და

წინ ირემი აგვივარდა,

გ უ ნ დ ი: მოვდიოდით, მოვდიოდით

ძმანი მისნი და,

აგვივარდა, აგვივარდა...

დ ა მ წ ყ ე ბ ი: ოქრო რქა და ტანი მისნი,

ამირანმა ისარი ჰკრა.

გ უ ნ დ ი: ტანი მისნი, ტანი მისნი...

ისარი ჰკრა, ისარი ჰკრა⁸..

დამწყების სახე უკვე გამოიკვეთა. მას მხოლოდ დაწყება და მუსიკალური „შესავალი“ როდი ევალება, იგი კონკრეტულ ამბავს იწყებს და სათქმელსა და მოქმედებას უძღვება კიდევ. გუნდი „მხარის ამბების“ როლში გამოდის, ამდენად, მთქმელ-დამწყები თანდათან იღვამს ფეხს: აღრე კოლექტივში შეთქმედილი. შემდგომ გუნდს ამოფარებული. ბოლოს და ბოლოს აღწევს თავს გუნდს ჯერ მცირე სათქმელით (წამოძახილებით, ლექს-სიმღერის წამოწყებით) შემდეგ კი — გუნდის გაძლიერებით, სათქმელის გამოკვეთით. ეს გარეშობება უკვე ახალი ეტაპია მხატვრული შემოქმედების სინკრეტულ სტადიაზე, განსაკუთრებით დრამატულ ხელოვნებაში, ე. ი. იშვიათ მთქმელი-შემოქმედის არქეტიპი.

ამის შემდეგ ცალკეულ ძეგლებში მას ვხვდებით როგორც თა-

6 იქვე.

7. იქვე, გვ. 173.

8 იქვე, გვ. 174.

ვისთავადობისაკენ უფრო აქტიურად მიდრეკილ მოვლენას.

სინკრეტისმის დაშლის შემდეგ მთქმელისაგან ყალიბდება მე-სიტყვე (პოეტი, მწერალი, დრამატურგი), მუსიკოსი, მომღერალი, მოცეკვავე, რეჟისორი, მსახიობი და ა. შ.

პირველ რიგში მთქმელი ჩვენთვის მხატვრული სიტყვის ავტორ-შემსრულებელია, ხალხური დრამის შემოქმედ-განმხორციელებელი.

მთქმელის გამოჩენას ახალი დრამატურგიული ძვრები მოაქვს გუნდში: მთქმელისთვის გამოიყოფა ადგილი, საიდანაც იგი შრომით, საფერხულო მოძრაობით თუ სიტყვა-პანგებით იწვევს გუნდს და მოქმედებას სანახაობრივი სურათოვნებით ამრავალფერებს. აქვე ვლინდება „ესთეტიკურ-შემცენებითი“ იმპულსებიც — მეფერხულენი ინტერესდებიან რა დამწყების ქცევით, მიხრა-მოხრით, ამავე დროს ყურს უგდებენ და შეიმეცნებენ მთქმელის წამოძახილებს, სიტყვა-ფრაზებს, რააც სათანადო რეაგირებით (მოქმედებით) უპასუხებენ, ე. ი. მთქმელი საგრძნობლად ფუნქციონირებს და იქამდეც მიდის, რომ ბოლოს აფერმკრთალებს გუნდის დანიშნულებას. ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა უმიკაშვილის მიერ 1875 წელს ჩაწერილი თვით „ჩემო ყურშაოს“ ერთი ვარიანტი.

ჩემო ყურშაო

მ თ ქ მ ე ლ ი — ყურშა, ორაშაო.

ფ ე რ ხ უ ლ ი — ო, ჩემო ყურშაო,

მ თ ქ მ ე ლ ი — ყურშა გაგეზაჲნე სანადიროთაო,

ფ ე რ ხ უ ლ ი — ო, ჩემო ყურშაო.

მ თ ქ მ ე ლ ი — აწ კი მოივლის სასადილოთაო,

ფ ე რ ხ უ ლ ი — ო, ჩემო ყურშაო,

მ თ ქ მ ე ლ ი — ყურშა მისდევდა, ყფით მისდევდაო,

ფ ე რ ხ უ ლ ი — ო, ჩემო ყურშაო.

და ა. შ.⁹

სამთქმელი მთლიანად მიჰყავს მთქმელს. გუნდის როლი რეფრენულ შესიტყვებამდეა დასული. ასეთივე მდგომარეობაა სხვა ეგვლებშიც. მაგალითად, მეგრულ კომედიურ ფერხულში „ძაბრა“ მთქმელს მიჰყავს მოქმედებაც და ტექსტიც. გუნდი (ფერხული) მხოლოდ „აი ძაბრას!“¹⁰ შემახილით ებანება დამწყებს.

9 პ. უმიკაშვილი, ხალხური ხიტყვიერება, II, მ. ჩიქოვანის რედაქციით, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1964, გვ. 120; დ. ჯანელიძე, ქართ. თეატრის ხალხ. საწყისები, გვ. 156.

10 დ. ჯანელიძის დასახ. წიგნი, გვ. 165.

რა ცვლილებები გამოიწვია კოლექტივში მთქმელის გააქტიურებამ? შესაძინევა, რომ სანამ მთქმელი თავს იჩენდა, გუნდი (მომუშავეთა კოლექტივი — მწყობრი, ფერხულები) ორ ნახევარმწყობრად დაიყო და მოქმედება-სათქმელის გაცვლა-გამოცვლა ამ ნახევარმწყობრებს შორის ხდებოდა. სანახაობის დრამატული „სიმძიმე“ მათ მხრებზე გადადიოდა, მაგრამ მთქმელის გამოჩენამ მოქმედებისა და სიტყვის დრამატიზმი თავისკენ გადაიტანა, ხოლო გუნდები საბოლოოდ საკუთარ შემოქმედებითს კაპრიზებს დაუმორჩილა. ამას ის მოჰყვა, რომ ორგუნდოვანი კოლექტივი (ნახევარმწყობრად გამოყოფილი ფერხული), ფაქტიურად, ერთგუნდოვან მოქმედებას დაუბრუნა. მასალებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ სადაც მთქმელი ჩანს, იქ კოლექტივი ერთმწყობრად მოქმედებს, დამწყები ეპაექრება არა ორ ნახევარმწყობრს, არამედ ერთ მთლიან გუნდს. ესეც იმის მაგალითია, რომ მთქმელის ფაქტორმა გუნდის როლი შეამცირა კოლექტივში, დრამატურგიული სურათი ორ ნახევარმწყობრის პარტნიორობიდან ჯერ გუნდისა და მთქმელის, ხოლო შემდეგ — მთქმელისა და გუნდის პარტნიორობისაკენ განავითარა.

მთქმელის პოზიციების გააქტიურებამ ის თვისებრივი ნაბიჯიც გამოიწვია, რომ დამწყებს (მასში აღძრულ შემოქმედებითს პოტენციას) აღარ აკმაყოფილებს უკვე „დასუსტებულ“ გუნდთან პარტნიორობა და სინკრეტულ წილში ახალ თანამონაწილეს ეძებს. კოლექტივში მეორე მთქმელი ჩნდება უკვე. ეს კი ახალი მხატვრული სიდიდის წარმოქმნაა, ახალი შემოქმედებითი ძვრაა გუნდურ სინკრეტიზმში.

დასაწყისში მეორე მთქმელიც ისეთივე სისუსტეს იჩენს, როგორც პირველი თავის დროზე. იგიც ერთხანს მხოლოდ იმეორებს პირველის სიტყვა-პანგებსა და მოძრაობებს.

მეორე მთქმელის გამოჩენას, როგორც მოსალოდნელი იყო, მოჰყვა ახალი დრამატული გარდაქმნები, ეს პირველ რიგში იმით აღინიშნა, რომ კოლექტივი (ფერხული) ისევ გაიყო ორ ნახევარმწყობრად, ასპარეზზე კვლავაც გამოვიდა ორი ნახევარგუნდი, მაგრამ არა ისეთი, როგორც ადრე იყო, — განსხვავებული ფუნქციითა და არქიტექტონიკით, — თითოეულს უკვე ჰყავდა თავისი დამწყებ-მთქმელი, მოქმედებისა და ლექს-სიმღერის გამძლოლი; ამ გარემოებამ სიხლგ შესძინა „თქმა-ჩამორთმევის“ ფაქტორს.

მეორე მთქმელის გამოჩენამ, მთქმელებს შორის ლექს-სათქმელის გაცვლამ, უფრო რთული გახდა დრამატული სიტყვის ფაქტურა, თქმის ფორმამ ორპირ-ინდივიდუალური ხასიათი მიიღო... გუნდს კვლავაც რეფრენის თქმის ფუნქცია დარჩა.

მოვიტანოთ ტიპური მაგალითი I და II მთქმელებისა და გუნდების გაპაექრებისა:

ჩიორჩიბი (ნაღური)

მთქმელი: ეა-ა-ა-ა-ა-ჩიორა-ი ჩივოდავო, სულო ვარალო.
I გუნდი (შემხმობარი): ეა-ჰა-ჰა-ჰა-ჰა-და-ვო-ჰო-ჰო.
II მთქმელი: ეა-ა-ა-ა-ა ჩიორა-ი ჩივოდავო, სულო ვარალო
II გუნდი (შემხმობარი): ეა-ჰა-ეა-ჰა-ჰა-და-ვო-ჰო-ჰო...¹¹
(ასე გრძელდება)

ნობიური¹² (მთიულური ფარხული)

I დამწყები: აი, სანადიროდა წამოველი, უნდა ირმები მე-
ბოლონა...

I გუნდი: აააა, ააიიიი..

II დამწყები: წამოველ სანადიროთა, უნდა ირმები მერბ-
ოლნა,

II გუნდი: აააა.

I დამწყები: ვაი რა ძნელი ყოფილა სანადიროის ატანა...

I გუნდი: ააააიიი, ააიიიი, ააარალო არილალო...

II დამწყები: ვა რა საქნელო ყოფილა დანახვა მალა-
კლდისაო,

II გუნდი: აააო¹³.

„ღუმაცხოს პაპავ“

I დამწყები: ღუმაცხოს პაპავ მჰედელო...

I ნახევარწრე: ღუმაცხოს პაპავ მჰედელო,

II დამწყები: ღუმაცხოს პაპავ მჰედელო,

II ნახევარწრე: ღუმაცხოს პაპავ მჰედელო.

I დამწყები: ნეტავი დედაშენსაო!

I ნახევარწრე: ნეტავი დედაშენსაო,

11 ქ. ნოღაიდელი, აკარული ზეპირსიტყვიერებისა და ეთნოგრაფიის მასალები, „მეცნიერება“, თბ., 1967, გვ. 48.

12 ნოტო ნიშნავს ჭგუფს, ნოტიური — ჭგუფურს.

13 ელ. ვირსალაძე. დასახ. წიგნი, გვ. 172.

I დამწყები: ნეტავი დედაშენსაო,

II ნახევარწრე: ნეტავი დედაშენსაო*...

მოტიანილი ძეგლები არქაული შესრულების ნიმუშებია, რომლებიც ამ ბოლო დრომდე შეინიშნებოდა ფოლკლორულ ყოფაში. მოქმედებს ორი მოქმელი და ორი ნახევარმწყობრი. მოქმედება და სათქმელი მიჰყავს პირველ მოქმელს. გუნდი ხან რეფრენით ეხმაურება მოქმედებს, ხან უცვლელად იმეორებს მოქმედებებს ნათქვამს. საგულახსმოა I და II მოქმედების პაექრობა. იგრძნობა, რომ ადრეულ საფეხურზე, როცა მეორე მოქმელი ის იყო იდგამდა ფეხს, მთლიანად ექვემდებარებოდა პირველმოქმელის ნათქვამს. მაგრამ, როგორც ამას „ნოტიური“ ადასტურებს, პაექრობაში იმპროვიზაციის ნიშანწყალი ჩნდება. როგორც ჩანს, მოქმედება და ლექს-სიმღერა ნელა მიმდინარეობს, რაც მეორე მოქმელს უკვე აძლევს საშუალებას ტექსტის ბრმა ჩამორთმევას და აღწიოს თავი და შემოქმედებითად ჩაერთოს სანახაობაში. „ნოტიურში“ ადგილი აქვს პირველმოქმელის ვარირებას. პირველმოქმელი ამბობს: „ვაი რა ძნელი ყოფილა სანადიროსა ატანა“, მეორე ჩამოართმევს და სახემეცვლილად იმეორებს: „ვაი რა ძნელი ყოფილა დანახვა მაღალ კლდისაო“, რაც იმაზე მიუნიშნებს, რომ გუნდში პირველ გამომთქმელ-წამყვანს უჩნდება მეტოქე — მეორე გამომთქმელ-წამყვანის საბით. ეს გარემოება კარგადაა წარმოიხეილი სხვა ძეგლებში.

ნუ მოგალავ, ალი შამაღო

I დამწყები: აი, ქარში კვირობენ ლეკები... ცდას ხუცის ქეთარისაო.

I გუნდი: აააა.

II დამწყები: ღვენ თორმეტ ვერა ვჭენით, რა ნახვებს ავუო ხისასა...

II გუნდი: აააა....

I დამწყები: ნუ მამკლავ, ალი შამაღო, ვერ იქამ სამართლისასა...

I გუნდი: აააა...

დამწყები: ცოდვას საიღლა წაუხვალ დედისა ჩემის დისასა...

* ლექს-სიმღერა ცოცხალი შესრულებისას ჩაიწერეს ელ. ვირსალაძემ და თ. ოქროშიძემ მთიულეთში 1950 წ. იხ. ელ. ვირსალაძე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, საქ. მეც. აკად. გამომც. თბ., 1958, გვ. 75.

I მთქმელი (გოგო): ო და ჩემი საჩეჩელი,

I ნახ. გუნდი: ო და ჩემი საჩეჩელი,

II მთქმელი (ბიჭი): გოგოვ, ერთ წამას შეჩერდი,

II ნახ. გუნდი: გოგოვ, ერთ წამას შეჩერდი...

აშკარაა, რომ მეორე მთქმელი უკვე შემოქმედებითად აგრძელებს პირველის ნათქვამს, ფაქტიურად, ახალ ნათქმელს იწყებს და თავისი მდგომარეობით გუნდში უთანაბრდება პირველ მთქმელს. ბოლოს იქამდე მიდის საქმე, რომ გუნდი თანდათან კარგავს თავის ფუნქციას და თმობს ასპარეზს.

მრტანილი მაგალითებით ნათლად ჩანს მთქმელების წარმოშობა-წარმოჩინების პროცესი. ამდენად, შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. თავდაპირველად არსებობდა კოლექტიური მთქმელი, გუნდები ესიტყვებოდნენ ერთმანეთს. სახეზე იყო კოლექტიური მუსიკალურ-ვერბალური დიალოგი (გაწოლა). მთქმელი, როგორც ასეთი, მხოლოდ „წარმოსახვით შეიგრძნობოდა“.

2. განვითარების მომდევნო საფეხურზე თავი იჩინა გუნდს ამოფარებულმა, კოლექტივთან „შეთქვეფილმა“ მთქმელმა. იგი თნაყდა და კარნახობდა გუნდს, გუნდი „ფარული მთქმელის“ ნათქვამზე აგებდა თავის ნათქმელს.

3. შემდგომ, თანდათან, „წარმოსახვითი“ და „ფარული მთქმელიდან“ გამოიკვეთა რეალური მთქმელი (მთქმელი ესიტყვებოდა გუნდს, გუნდი იმეორებდა ინდივიდის ნათქვამს).

4. ტექსტისა და მოქმედების გართულებამ წარმოშვა მეორე მთქმელიც (რომელიც პირველ მთქმელს ჩამოართმევდა ნათქმელს და გაიმეორებდა).

5. ბოლოს მთქმელები ტოლძალოვანი გახდნენ (ტექსტის ჩანართმევა გადაიზარდა ჩამორთმევა-განგრძობაში, ჩამორთმევა-განგრძობა კი განგრძობა-ახლის თქმაში და ა. შ.).

ამის შემდეგ „მთქმელის“ როგორც სინკრეტული მოვლენის მდგომარეობა შეიცვალა. თუ ადრე „მთქმელი“ ერთდროულად იტყვდა ავტორის, შემსრულებლის, მოქმედების წამძღოლის ვაგებას, სინკრეტიზმის დაშლისას მოხდა მისი დიფერენცირება. მივიღეთ:

1. მთქმელი — „თქმის მოქმედი“ (მხატვრული სიტყვის მთხზველი):

2. მთქმელი — სიმღერის, ჰანგის, მელოდიის მთხზველი.

3. მთქმელი — მოქმედების (შრომა, ცერემონიალი) წამყვანი, ტონის მიმცემი.

4. მთქმელი — მოქმედების, ლექს-ლიმერის შემსრულებელი (მსახიობი, მომღერალი, მუსიკოს-შემსრულებელი).

5. მთქმელი — მოვლენის, მოქმედების, ლექს-ლიმერის, მონათხრობის პირველყოფილი შემფასებელი, აზრის წარმომტკმელი (მკვლევარ-მოაზროვნე, კრიტიკოსი).

6. მთქმელი — ხალხური თხზულების პერსონაჟი, ლირიკული გმირი, მცირე ჟანრების მეტაფორული გმირი. პირველყოფილ დრამის მოქმედი პირი (რამდენი მთქმელიცაა დრამატულ ქმედება-ცერემონიალში, იმდენია პერსონაჟ-მსახიობიც).

ჩვენთვის ამჟერად საინტერესოა შემსრულებლის ფოლკლორული „ბიოგრაფია“, რამდენადაც ეს უკანასკნელი გარკვეულ გასაღებს გვაძლევს დრამატულ სიტუაციებში გასარკვევად, კერძოდ, დრამის პერსონაჟის წარმოსაჩინად. შემსრულებელი ისეთი ფიგურაა, რომლის გაუთვალისწინებლადაც ხალხური დრამა კარგავს სიციხლისუნარიანობას, რამეთუ ხალხური დრამის არსი მის შესრულებაში მდგომარეობს.

შემსრულებლის ანუ იგივე მსახიობის ჩანასახოვანი მდგომარეობა ჯერ კიდევ მაგიურ დრამატულ ძეგლებშიც შეიგრძნობოდა. გვეხსენოთ „ლაზარობა“. ჩვენ ადრე აღვნიშნავდით: „შეიმჩნევა რომ დამწყების სიტყვას (ლექსს) გუნდი მოქმედებით პასუხობს, უფრო სწორად, გუნდი დამწყების ნათქვამს ასცენიურებს. მაგალითად, „ამორჩეული ქალი“ ამბობს: „ლაზარ მოდგა კარსა, აბრიალებს თვალსა“. გუნდი მართლაც მიადგება კარზე მოსახლეს. ქალ-ლაზარე ამბობს (მღერის): „ცხავი აცხავებულა, წვიმა აჩქარებულა“. ამის თქმაზე სახლიდან გამოდიან ქალი და კაცი ეზოში ტაშტით, ზოგი თუნგით, წყალს გადაასხამენ და გაწუწავენ ლაზარეს: ე. ი. ახდენენ წვიმის გასცენიურებას“¹⁴.

როგორც ვხედავთ. „კოლექტიური მთქმელობის“ მსგავსად. მსახიობობაც დასაბამში კოლექტიური ხასიათისაა. გუნდი ახდენს საჯაროდ წარმოსახვა-შესრულებას იმისა, რასაც მთქმელი კარნახობს.

დრამის განვითარების თანდათანობითმა პროცესმა გარკვეულ ეტაპზე მთქმელს ჩამოაშორა შემსრულებლის ფუნქცია. შემსრულებლად კოლექტივმა თავის წრეშივე წარმოუშვა ახალი ფიგურა. იგი რასაკვირველია, იმთავითვე და შემდგომაც დამოკიდებული დარჩა მთქმელის შემოქმედებითი კაპრიზებისადმი (მოქმედებდა ისე, რო-

¹⁴ გ. ქელიძე, დრამატული პლასტები მაგიურ ცერემონიალებში (ლაზარობა), ეპიკური ჟანრები, „მეცნიერება“, 1981, გვ. 126.

გორც კარნახობდა მთქმელი-ავტორი, მთქმელი-დირიჟორი. ან მთქმელი-რეჟისორი), მაგრამ ინარჩუნებდა თავისთავადობასაც. ამის საუკეთესო მაგალითად, როგორც ამას თავის დროზე დ. ჭანელიძე შენიშნავდა, გამოდგება ქართული ზეპირსიტყვიერი დრამის (კომედიის) ერთ-ერთი კლასიკური ნიმუში „დათვობა“¹⁵. რომელიმე მთქმელის კარნახის მიხედვით მსახიობობს არა მთქმელი, არამედ დათვის როლის შემსრულებელი (დრამას შემონახული აქვს საფერხულო სახე):

I მ ო ლ ე ქ ს ე — დათვო და სახლი დაიგავე, ჩვენო დათუნაო.
(დათვი ქურჭის კალთით ან ქუდით წაზრილი დადის და გვის...)

I მ ო ლ ე ქ ს ე — დათვო და ცოლი მოიყვანე, ჩვენო დათუნაო...
(დათვი წრეს უვლის, საცოლეს ეძებს, გაუკეთებს რომელიმეს ხელკავს და მიჰყავს „სახლთან“...)

II მ ო ლ ე ქ ს ე — დათვო, ცოლს მოესურვილე, ჩვენო დათუნაო...

(დათვი ცოლს კოცნის, ჯიჯნის, ლოშნის...)¹⁶.

მსგავსი პლასტი მოჩანს საფერხულო მისტერიულ დრამაშიც „შავლეგო“.

ფერხულის შიგნით დგას მტრისაგან დატყვევებული შავლეგოს როლის ამსრულებელი. ის თავჩადუნულია, დადონებული, მის გარშემო ფერხული უვლის და მღერის:

ფ ე რ ხ უ ლ ი — შავლეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,
შავლეგ, შენსა ლურჯაზედა. შავლეგო,
ვილაც გადაბოტებულა. შავლეგო,
შავლეგ მალლა აიხედე, შავლეგო!

შ ა ვ ლ ე გ — (გულხელდაკრეფილი აიხედავს მალლა; გუნდი განაგრძობს):

ფ ე რ ხ უ ლ ი — შენი ძმები მოდიანო, შავლეგო,
შავლეგ, ძმებსა შეეგებე, შავლეგო.
შავლეგ, ძმაო, ჰო დილაო, შავლეგო!

შ ა ვ ლ ე გ — (გამხიარულდება, შეუერთდება მომღერალთ და სიმღერა არაჩვეულებრივად მხიარულდება, საცეკვაო-სათამაშოში გადის და მთავრდება).¹⁷

15 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 161.

16 იქვე, გვ. 102.

17 დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 163. მოტანილი ტექსტი დ. ჭანელიძისათვის მიუწოდებია ი. შვედლიშვილს „კახური ფერხულის“ სახით. ტექსტი ძირითადად მოგვაქვს უცვლელად, უმნიშვნელო ტექნიკური ჩარევითა და პერსონაჟთა გამოყოფით.

სურათი ნათელია. სხვა მაგალითებს აღარ ვიშველიებთ. ცხადად ჩანს, რომ შავლეგი „სხვათა ნათქვამის“ მიხედვით ასრულებს როლს — როცა ფერხული იტყვის „შავლეგ, მაღლა აიხედეთ“, შავლეგის როლის შემსრულებელიც შესაბამისად იქცევა და განსახივნებს მოწყენილი, გახარებული და ბოლოს აღფრთოვანებული შავლეგის მდგომარეობას.

„მსახიობობა“ პირველად პანტომიმური მსახიობისაა. „ლაზარობის“ შონაწილენი, დათვიც და შავლეგოც, როლს უსიტყვოდ ასახიერებენ. მათი „პარტია“ სათქმელს არ მოიცავს, სხვათა სიტყვიერი ტექსტია მხოლოდ ძალაში, რომლის მიხედვით წარიმართება „მსახიობის“ მოქმედება.

დრამატული შემოქმედების განვითარების შინაგანმა პროცესებმა კოლექტივში. გუნდში, საფერხულო წრეში სათანადო ადგილები მიუჩინეს რა მთქმელს, ჩამომართმევს და მეორე მთქმელს, არც მსახიობი დატოვებს საგანგებო ადგილის გარეშე. მის სამოქმედო (საშემსრულებლო) ასპარეზად, იგივე სცენად აქციეს წრის შიგნითა მოედანი. ეს გარემოება უპირატესწილად საფერხულო შესრულებასთანაა დაკავშირებული.¹⁸

ამდენად, საფერხულო წყობაში კულტივირებას განიცდიან მთქმელი, ტექსტი, მსახიობი, და საშემსრულებლო ადგილი—სცენა.

უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ მსახიობის კულტივირება უბრალოდ არ ხდება, აქაც საქმე რთულ შემოქმედებით პროცესთან გვაქვს. საფერხულო წყობამ თავის შემდგომ განვითარებაში წრის შიგნით გამოკვეთა რა პანტომიმურად მოთამაშე მსახიობი, რომელიც სათქმელის გარეშე. უსიტყვოდ გამოხატავდა იმას, რასაც მთქმელი ან ფერხული იმღერებდა, დასაბამი მისცა პანტომიმური მსახიობის ზეპირსიტყვიერი დრამის მსახიობად გარდაქმნას... მომდევნო საფერხურზე მსახიობი უკვე ამეტყველდა. ეს კი იყო თვისებრივი ძვრა დრამატული შემოქმედების განვითარების გზაზე.

წრის შიგნითა პანტომიმური მოთამაშის გამოყოფამ მოამზადა ნიადაგი გუნდში გამოჩენილიყო ისეთი პიროვნება, ვისაც ერთდროულად დაეკისრებოდა როლის შესრულებაცა და დიალოგში ჩაბმაც ფერხულთან.

ის დრამატურგიული სიახლე, რაც „შავლეგში“ შეიმჩნევა, განვითარებული სახით ჩანს საფერხულო დრამაში „ძაბრა“.

„ძაბრას“ ანუ „ძაბრალეს“ ყველაზე სრულყოფილი აღწერილობით მოთამაშენი ფერხულს დააბამდნენ და წრის შუაში გამოჰყა-

¹⁸ შტრ.: დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 161.

ვდათ ერთი მოთამაშე, რომელსაც სიმღერისა და ოხუნჯობის ნიჭი ჰქონდა; იგი დაადგებდა ქუდს და ხანჯლით უტრიალებდა მას, თითქოს ქუდსავე ისეთი რამ იმალებოდა, რომელსაც შეეძლო მთელი სოფელი შთაენთქა. წრისშიგნითა მოთამაშე ლექს-სიმღერას ამბობდა და მასზე მიყოლებით წარმოადგენდა ძაბრაზე შეტევას, შიშს, უკან დახევას, დარცხვენას, ისევ თავდასხმას. საფერხულო მწყობრი კი მის ლექს-სიმღერას ბანს აძლევდა:¹⁹

წრის შიგნითა მოთამაშე — ძაბრალე!

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!

მოთამაშე — ძაბრაში წაულა! (ძაბრას შერცხვენა)

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!

მოთამაშე — ძაბრაში ღურა! (ძაბრას სიკვდილი)

ფერხული — ჰაი, ძაბრა!²⁰ (და ა. შ.).

„შაჟლეგში“ და მის ანალოგიურ საფერხულო დრამებში მზადდებოდა ნიადაგი, რომ წრის შიგნითა მოთამაშე ამღერებულყო და ამეტყველებულყო; როგორც დავინახეთ, ეს განხორციელდა „ძაბრაში“. აღინიშნა შემდგომი დრამატურგიული სიახლეები:

1. წრისშიგნითა მოთამაშე ამეტყველდა.

2. წრისშიგნითა მოთამაშე უძღვება მოქმედებას და წარმოთქვამს დრამატულ ტექსტს — საფერხულო ლექს-სიმღერას.

3. წრისშიგნითა მოთამაშე თავის საქციელს თავისივე ნათქვამ სიტყვებზე აფუძნებს და მოქმედების განსახიფთებას ამ სიტყვების შინაარსზე აგებს („დავიჭიროთ, მომეხმარეთ, არ გაგვექცეს, ახლა კვლავ, მოკვდა, ვიტყვი...“). ადრე, პირიქით იყო, გუნდის სიტყვაზე აგებდა მოქმედებას წრისშიგნითა მოთამაშე („შაჟლეგ“, „დათო“).

4. ფერხულის როლი დაუსტებულად გამოიყურება; ხელოვნების გუნდური სინკრეტიზმი დაშლის გზაზეა. საფერხულო წყობაში კოლექტივის დომინანტობას ცვლის ინდივიდი — მთქმელ-მსახიობი.

„შაჟლეგ“ და „ძაბრა“ საფერხულო სანახაობის განვითარების ის საფეხურია, როცა მოქმედებამ, სიტყვამ, „მიზანსცენებმა“, ძეგლის არქიტექტონიკამ და ფერხულის შემადგენლობამ განიცადეს ევოლუცია და დრამის ისტორიაში პირველად მისცეს დასაბამი ახალ აუცილებლობას — პერსონაჟის, მსახიობის გაჩენას. ამ ცნების

19 იქვე, გვ. 165.

20 ფერხულის შეძახილი „ჰაი ძაბრა“ მოთამაშის ყველა ფრაზის შემდეგ მეორდება.

დრამატულ-მხატვრული გზებით. ამ მხრივ „შავლეგ“ და „ძაბრა“ გამოჩნდნენ არ იყო.

წრის შიგნითა მსახიობის ამეტყველებამ თუ ამღერებამ დრამის, სანახაობის, „სცენის“ წამყვან ძალად აქცია შემსრულებელი (მსახიობი) და გააფერმკრთალა საფერხულო გუნდი, უმნიშვნელო გახადა მისი ფუნქცია. კიდევ მეტი, საფერხულო დრამაში „მსახიობის ამეტყველებამ“ ფუნქცია შეუცვალა მთქმელს, როგორც ავტორს, შემოქმედს, რამეთუ საფერხულო წყობა, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, უკვე ავტორობის კერად კი აღარ ჩანს იმდენად, რამდენადაც საშემსრულებლო შემოქმედებით ასპარეზად... ე. ი. განვითარების მაღალ საფეხურზე ფერხულებში იმდენად ლექსის, ეპოსის, დრამის შექმნა კი არ ხდებოდა, რამდენადაც შექმნილის შესრულება, დემონსტრირება; საფერხულო წყობა, ფაქტიურად, იქცა სახედველად, ხალხურ თეატრად, სადაც ლირიკის, ეპოსის, დემონსტრირებასთან ერთად, შეიძლებოდა თქმულებების, ბალადების, ლექსების ვასცენიურება, დადგმა, ანუ მათი დრამატული გვიარის თხზულებებად (პიესებად) კულტივირება. ასეთებია, მაგალითად, „ამირანის ფერხული“ (თქმულება იქცა დრამად), „ავთანდილ გადინადირა“ (ბალადა იქცა დრამად), „დედამ კაბა შემიკერა, ანუ ლე-ლეკურ-კაბა“ (ლექსი იქცა დრამად).

დავაკვირდეთ „ამირანის ფერხულს“.

სვანეთსა და რაჭაში აღმოჩნდა „ამირანის ფერხული“, რაც შესაძლებლობას იძლევა რამდენადმე წარმოვადგინოთ ძველი ქართული საფერხულო დრამის საწყისები²¹. აქ მთავარი ისაა, როგორ ფერხულებში დაედო დასაბამი ხალხური მხატვრული თხზულების ვასცენიურებას, მისი პიესად ჩამოყალიბების საწყისებს.

I კორიფე (ამირანი) — შენ კაცო, კაცო, ვინ ხარო,
სახელი შენი მითხარო.

II კორიფე (დევი) — უსუფის ძმისწული მოკვდა;
მის შესაჰმელად მივალო.

გუნდი (ფერხული):

ამირან-ბაყბაყ შეიბნენ, მინდორს გაჰქონდა გრიალი,
ამირანმა დევი დასცა, ალაგი შეხვდა ქვიანი,
დასცა და ბეჭი მოსტეხა, დააწყებინა ღრიალი.

²¹ შდრ.: დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 121.

11 კორიფე (დევი) ნუ მომკლავ, გმირო ამირან,
შეგფიცო მკლავი ხმლიანი,
წყალგაღმა ქალსა გასწავლი.
საზელად ქვია კამარი.
თუ ძალა გინდა, იქ წადი.
მას მოსდევს დიდი რიალი.

გუნდი (ფერხული):

ადგა ამირან, წავიდა სად ქალი კამარი არი,
ციხისა ძირსა ჩამოხტა ამირან ორი ძმიანი,
ცრხეს შუქი შეაყენა, ვითარ ცხოველი მზე არი,
კამარ ფანჯარა გააღო. მსგავსად ეგონა მზე არი,
კამარ ეხვევის ამირანს, თავგადაშლილი თმიანი²².

საფერხულო გუნდურ შესრულებაში, — ამბობს მ. ჩიქოვანი, — ამირანის თქმულება მისტერიის სახით გადმოიცემა. აქ განაწილებულია დრამატული როლები. გარკვევით მოქმედებენ პირველი კორიფე (ამირანი). მეორე კორიფე (დევი) და გუნდი (ფერხული), ყოველ მათგანს თავისი სათქმელ-სამღერალი აქვს. უსაფუძვლო არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ასეთ ფერხულში უკვე მოცემულია ქართული ხალხური დრამა. მსგავსი ეპიზოდები „ამირანში“ კიდევ მოიპოვება.²³

თუ მოვიგონებთ ანტიკური დრამის (ტრაგედიის) კომპოზიციურ ფაქტურას. დავინახავთ, რომ ის ძირითადი ბირთვი, საიდანაც ბერძნული დრამა (ტრაგედია) განვითარდა. საგუნდო სიმღერა იყო. ამ საგუნდო სიმღერას ჩაერთო სწორედ მსახიობთა სათქმელები ანუ დიალოგი (და მივიღეთ დრამის ორი მთავარი ნაწილი — საგუნდო და სადიალოგო²⁴. სახეზეა საგუნდო (საფერხულო) სიმღერა და მასში ჩართული ამირან-დევის როლების შემსრულებელთა სათქმელები ანუ სადიალოგო ნაწილი. ამირანისა და დევის როლებს შემსრულებელთა სათქმელები, როგორც ამას შენიშნავს მ. ჩიქოვანი, მათი „ჩასაუბრება“ („ჩასაუბრობენ მტრულად“), რაც იგივე ტექსტის რეჩიტატიული გადმოცემა²⁵. ეს უკანასკნელი კი ნიშანდობლივი იყო სწორედ ბერძნული დრამისათვის. ს. ყაუხჩიშვილი პირდა-

22 მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, თსუ გამოცემა, 1947, გვ. 171.

23 იქვე.

24 შდრ.: ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტ. ისტორია, 1971, გვ. 146.

25 მ. ჩიქოვანი, იქვე.

პირ მიუთითებს, რომ „სადრალგო ნაწილი რეჩიტაციას წარმოადგენდაო“²⁶.

ესე იგი საფერხულო წყობამ საქმე იქამდე მიიყვანა, რომ თანდათანობით მოიხაზა ხალხური დრამის, როგორც მხატვრული სიტყვიერების ერთ-ერთი გვარის, კონტურები: „ამირანის ფერსული“ ამის კარგი ილუსტრაციაა.

ასეთია ჩვენი შეხედულებით, ძირითადად, ქართული ხალხური დრამის ჩასახვა-წარმოშობისა და განვითარების თავდაპირველი გზები.

ამის შემდეგ, საქმე გვაქვს უკვე დრამატული შემოქმედების ახალ ეტაპთან — იწყება ქართული ხალხური დრამის ტრადიციად და კომედიად ჩამოყალიბება.

* * *

როგორც დავინახეთ, ხალხურმა დრამამ, პრეისტორიული პერიოდიდან მოყოლებული დღემდე, გაიარა დიდი და ხანგრძლივი შემოქმედებითი კულტივირების გზა. ამ დიდ მანძილზე მან შეიძინა დრამის ყველა ის სპეციფიკური ნიშანი, რაც მას ტრადიციის, კომედიისა და საკუთრივ დრამის სახეს აძლევს. ხალხური დრამის გვარობითი და ჟანრობრივი თავისებურებების ანალიზმა ნათელყო ხალხური შემოქმედების ამ უზნის დიდი სოციალური და ესთეტიკური დანიშნულება. ეს ფაქტი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ფოლკლორისტიკაში, რამეთუ ხალხური დრამის, ამ უძველესი და მარად ცოცხალი ხელოვნების შესწავლა სიტყვიერი შემოქმედების მრავალი ასპექტის გაშუქებას უწყობს ხელს.

დრამა — მხატვრული სიტყვიერების გვარი

შრომის, მაგიურ-საწესჩვეულწოდ, ყოფითს და საფერხულო სანახაობებში ჩახედვამ დავარწმუნა, რომ თითოეულ სახალხო ქმედებაში ცხადად შეინიშნება დრამატული ბუნება, რაც ცხოვრებისეულ მოვლენებში ესთეტიკურის გამოვლინებას ნიშნავს. „დრამატიზმი“ ცხოვრების პოეტური ელემენტიანო“ — ამბობდა ბ. ბელინსკი.

აქედან გამომდინარე, თუ ჩვენ კოლექტიური შრომის პროცესებს, ყოფითს ცერემონიალებს, მისტერიულ ქმედებებსა და საფერ-

26 ს. ყაუხჩიშვილი, იქვე.

ხულო წყობას აღეწერთ ზუსტი თანმიმდევრობით, გამოვაცალკევებთ დამწყებს (მთქმელს), ჩამომრთმევ-შემსრულებელს (მოპასუხეს), საშემსრულებლო ადგილს, შემსრულებელთა მიხრა-მოხრასა და მორთულობას, გამოვკვეთავთ მონაწილეთა საიქმელს (შემახილი, სიტყვა, ფრაზა, ლექსი) და ა. შ. მივიღებთ გარკვეულ ესთეტიკურ სიდიდეს.

ამ სახით შექმნილი აღწერილობა (მიუხედავად ტექნიკური ჩარევისა) ჩაითვლება ფოლკლორულ ძეგლად. რომელსაც ჩვენ სინკრეტულ დრამას ვუწოდებთ.

ამდენად, დრამატული შემოქმედება იწყება იქ, სადაც საფუძველი მოუძნადა ესთეტიკურად გააზრებულ, ტრადიციებით დაკანონებულ ქმედებას (შრომის პროცესები, რიტუალი, ცერემონიალი; ყვარბულები).

მასალების შესწავლამ ისიც გვიჩვენა, რომ შრომის, რწმენის, უოფისა და შემოქმედების სინკრეტულმა ურთიერთობებმა აღმოაცენეს და ჩამოაყალიბეს ხალხური დრამის ელემენტები: არქიტექტონიკა, სიუჟეტი, კომპოზიციური კონტურები, პერსონაჟთა საშუალო, ლიალოგი, მონოლოგი, რემარკა, ნიღაბი, სახეებით აზროვნების (სახისმეტყველების) იმპულსები, რეკვიზიტი და ა. შ. მაგრამ ყოველივე ეს, როგორც ვთქვით, იყო დრამის პირველსახე, მისი არსებობის სინკრეტული ფორმა.

საზოგადოებრივი უოფიერებისა და ცნობიერების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე სინკრეტულ-დრამატულ სანახაობებში. თანდათან იწყო აღმოცენება მხატვრულ-დრამატულმა საწყისებმა. ამის თაობაზე ნაშრომის ცალკეულ თავებში გზადაგზა მივუთითებდით, მაგრამ ამჯერად ხაზგასმით უნდა წარმოვაჩინოთ დრამის, როგორც მხატვრული სიტყვიერების გვარის, თავისებურება და სახესხვაობანი.

რა თავისებურებით გამოირჩევა სინკრეტული დრამა ეგრეთ წოდებული მხატვრული დრამატული შემოქმედებისაგან? პირველი სხვაობა ისაა. რომ სინკრეტული დრამა ერთი მთლიანი, ფართო ხასიათის სანახაობაა (ნადი, მამითადი, ლაზარობა, ქორწილი, ჯარობა ახალი წელი, საფერხულო ცერემონიალები და ა. შ.), ხოლო დრამა, როგორც ხელოვნების მოვლენა (როგორც ასეთი) სახალხო სანახაობებში ჩასახული, აღმოცენებული და კულტივირებული მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენაა, რომელიც სინკრეტულ სანახაობაშივე აღიჭურვება შესაბამისი თვისებებით და ბოლოს სინკრეტულ-უტილიტარული „მონოპოლიისაგან“ გათავისუფლებული, დამოუკიდებელ განვითარებას განაგრძობს. სინკრეტულ დრამაში უპირატ-

ესად საქმე გვაქვს შეუცნობელ, ზებუნებრივ ძალთა (ღვთაება, კულტი) განსახოვნებასთან, „მხატვრულ დრამაში“, როგორც ხელოვნების მოვლენაში, გრძნობად-კონკრეტული პერსონაჟები სახიერდებიან. საგულისხმოა ისიც, რომ სინკრეტულ სანახაობებში სიტყვიერება ვერ დომინანტობს, იგი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ფაქტურასთან შერწყმულად აღიქმება; დრამაში, როგორც ხელოვნების ერთეულში, ნაცვლად ფრაზის ჩამორთმევისა და ჩამორთმევა-განგრძობისა, სახეზეა დიალოგი, „ლექსით ლაპარაკი“, რომელიც აღარ ჰგავს უკვე ორატორიას, არამედ ჩვეულებრივი სასაუბრო შეტყვევებაა; პერსონაჟები თავისთავს კი არ „ამოქმედებენ“ არამედ სხვას განასახოვნებენ. მათი ქმედების მიზანია არა სიკეთის, გამოთხოვა უზენაესისაგან, ან დამწყალობება, არამედ ადამიანსზე ესთეტიკური ზემოქმედება. გამოდის, რომ თუ ადრე საქმე გვქონდა აგრაღურ-სამეურნეო, მაგიურ-საწესჩვეულებო, საფერხულო დრამებთან, მომდევნო ეტაპზე მათ ბაზაზე აღმოცენებული ცალკეული ქმედებები „დადგინდა, როგორც სათეატრო ხელოვნება“ (ვ. კოტეტიშვილი), მოხდა ქმედებათა «Художественное зарождение».

ამიერიდან თანდათან გამოკვეთილი სახე მიიღო დრამატულმა შემოქმედებამ, დაიწყო დრამის დარგობრივი დიფერენცირება, მოქალაქეობა მოიხვეჭა პანტომიმურმა, მუსიკალურმა, ქორეოგრაფიულმა, თოჯინურმა დრამებმა, დრამატულმა პოეზიამ. მათ კი ნიადაგი მოუშზადეს და ფუძე ჩაუყარეს ზეპირსიტყვიერ დრამას.

პანტომიმურ დრამას „მიმური ცეკვა“ დაედო ლიბოდ, ის კი არა, ამ უკანასკნელს დრამის, კერძოდ, კომედიის საფუძვლადაც მიიჩნევენ (ლ. ლივიუსი).¹ აშკარაა, პანტომიმურმა სანახაობებმა ბევრი მისცა ზეპირსიტყვიერ დრამას. როგორც ი. მჭედლიშვილი შენიშნავს, ქართულ ხალხურ მეტყველებაში შემონახულია მიმიკური ქმედების აღმნიშვნელი საინტერესო ტერმინები, კახეთში მიმიკურ ქმედებას „ჩრდილების კეთებას“ ეძახიან, მიმიკური თამაშის შემსრებელს (მიმოს) — „ბრეციას“.²

პანტომიმური დრამის ნიმუშებად მიგვაჩნია ყველა ის სანახაობითი ძეგლი, სადაც მუნჯურად, სხეულის „ამეტყველებული“ მოძრაობით ხდება გარკვეული მოვლენის განსახოვნება, ამბის გადმოცემა. სპეციალურ ლიტერატურაში სახელდება პანტომიმური

1 შტრ.: К. Бюхер, Работа и ритм, М., 1923, стр. 273.

2 ი. მჭედლიშვილი, ქართული ხალხური თეატრი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, № 6, გვ. 80-81.

დრამის, სრულყოფილი ნიმუშები: „ცხენკაცობა“², „აქლემკაცობა“³, „ღორის და მეფის მოკვლა“⁴, ზემოიმერული „ქალ-ვაჟიანი“⁵, კახური „სიძე-პატარძალი“⁶, მეგრული „თელვინტი“⁷. ქართლური „დათვობა“⁸. რომელთა ანალიზი მოცემული აქვს დ. ჯანელიძეს „ქართული თეატრის ხალხურ საწყისებში“ და მათზე საგანგებოდ აღარ შევჩერდებით.

პანტომიმური დრამის გამოძახილს ჩვენ მე-17 საუკუნის მეორე ნახევარში ვადასტურებთ. მე-17 საუკუნეში ჩაწერილი ზღაპარი „ბრძენი ვაჟი“ გვაუწყებს: „ჩაჯდის ყმაწვილი (ოქროს) თხაში, ათამაშებდის იმ თხასა, რომ მის უამესი არა ინახვის რა, მოახსენეს ქალსა: ერთს თხას ათამაშებენ, კაცის თვალით იმის უამესი არა ინახვის რა“.¹⁰

ეს ამონაწერი, პირველი ფიქსირებული ხალხური დრამატული ფრაგმენტია, აგრეთვე — პირველი ფოლკლორული ცნობაც, რომელიც გვაუწყებს, რომ მე-17 საუკუნის საქართველოში ნიღბის თეატრი და პანტომიმური დრამა პოპულარული მოვლენა ყოფილა.

პანტომიმური დრამის ყველაზე საინტერესო ნიმუშად გვესახება ზემოთ ნახსენები „ჩრდილების კეთება“.

მოკუსმინოთ თვითმხილველსა და აღმწერს:

მაყურებლის წინ გამოვიდოდა ბრეცია და უეცრად დაიძახებდა: — სუთ!

პირზე ხელს მიიფარებდა. თურმე ერთ კუთხეში მუთაქისათვის საბანი გადაუფარებია, ვითომ ის ბატონის ცოლია და სძინავს. მეორე კუთხეში მეორე მუთაქა დაუსვამს, ვითომ ის კიდევ სხვა ქალია. ბატონი მივა თავის ცოლთან და მძინარეს რომ ნახავს, ხელს ჩაიჭნევს, მიბრუნდება უცხო ქალისაკენ, ალერსით მიეგებება, ხელს გადაუსვამს და წაიყვანს. მესამე კუთხეში, სადაც ძაფით ჩამოკიდებულაა მუხის ფოთოლი, რაც თურმე მუხასა ნიშნავს, მუხის ქვეშ ბატონი უცხო ქალს მოხდის ლეჩაქს. მერე — ჩისტას... ქალი ვითომ

3 დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი გვ. 50-60

4 იქვე, გვ. 60, 361.

5 იქვე, გვ. 359.

6 იქვე, გვ. 369.

7 იქვე, გვ. 370.

8 იქვე, გვ. 363.

9 იქვე, გვ. 100.

10. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ფოლკლორის საზოგადოების კრებული, 1, მე-17 ს. ჩაწერილი ზღაპრები, გამოსცა, გამოკვლევა და ვარიანტები დაურთო მ. ჩიქოვანმა, გვ. 71.

უარს ეუბნება. მაგრამ ბატონი აჩუქებს ერთ სოფელს. მეორეს დაპირდება ყმებს, დაანახვებს ფულით სავსე ქისას და დაიყოლიებს. მაგრამ როცა საქმე გათავდება, ქალს გაავდებს, აღარც სოფელს მისცემს, აღარც ყმებს და აღარც ფულს“.¹¹

ძეგლი თავისუფალია ახალთა მაგიურ-საწესო პლასტებისაგან, მასში ბერიკული გარდასახვის (ნიღბები) ნიშანიც აღარ ჩანს. აქვე კომიკური დრამატურგიული სიუჟეტი და სავსეა სურათოვნებით.

პანტომიმის ქართულ ხალხურ შესატყვისს — „ჩრდილების კეთებას“, მეორენაირად „ძუნჯურ ლაპარაკსაც“ ეძახიან. აღამ ჩერქეზოვილი გადმოგვცემს: „იციოდნენ მუნჯი ლაპარაკი, რომლითაც ათას რამეს გამოხატავდნენ. ხშირად ვილაცის საქციელს გვიამბობდნენ მუნჯურად, მიხრა-მოხრით, გრეხვა-პრანჭვით და იმდენს გვატყუებდნენ, რომ ზოგი სიტყვიერად ვერ გვეტყოდა იმდენს!¹²...

ხალხურმა პანტომიმურმა დრამამ ხელი შეუწყო რა ზეპირსიტყვიერი დრამის კულტივირებას, მანვე საფუძველი ჩაუყარა პროფესიულ პანტომიმურ თეატრსაც. მაგრამ ამით მას მაინც არ დაუთმია თავისი პოზიციები და დღესაც განაგრძობს არსებობას ფოლკლორულ ყოფაში.

მუსიკალური დრამის კონტურები ჯერ კიდევ სინკრეტულ ქმედებებში გამოჩნდა. ეს პროცესი იმით დამთავრდა, რომ დრამატულმა შემოქმედებამ მიიღო მუსიკალური დრამის საუკეთესო ძეგლები.

რა სპეციფიკით გამოირჩევა მუსიკალური დრამა?

მუსიკალური დრამის მოავარი დამახასიათებელი თვისება სიმღერა-მუსიკაზე აგებული მოქმედებაა. იგი არც სიტყვიერებისგანაა თავისუფალი, მაგრამ სიტყვა აქ დამორჩილებულ დაქვემდებარებულ მდგომარეობაშია. მუსიკალური დრამის ნიმუშებად ამ მოვლენებს ვთვლით, რომლებიც გათავისუფლებული არიან საწესო „მონოპოლისაგან“ და მხოლოდ მაყურებლის ესთეტიკურ სასახურში დგანან“.

განვიხილოთ რამდენიმე.

„ბ ი რ ა შ ი მ ე რ თ ე ლ ი“

მეგრული ფოლკლორულ ყოფაში პოპულარობით სარგებლობდა და ნაწილობრივ დღესაც მიმართავენ. საინტერესო მუსიკალურ სახეობას — „ბირაში ნერთელს“, რაც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს

11 ი. მკედილიშვილის ჩანაწერები, იხ. დ. ჯანელიძის დასახ. წიგნი, გვ. 201.

12 დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 201.

სიმღერაში აქცევას, იგივე „მუსიკალურ ფანდს“. ტერმინი პირველად შემოგვაქვს სიმეცნაერო ბრუნვაში; მის შესახებ ცნობები 1976 წელს მოგვაწოდა წალენჯიხელმა ლოტბარა ვლადამერ სალიამ ველზე მუშაობისას.

— სამეგრელოში იცოდნენ ჯარობა, — გვიყვება ვლ. სალია, — სოფელში შეარჩევდნენ კარგა მოზრდილ მინდორს... იქ გროვდებოდა ხალხი, იმართებოდა სხვადასხვა ხასიათის გასართობები: ჭირთი, თარხია, ისინდი, მშვილდის სროლა მიზანში, ცხენბურთი, ლელობურთი და ა. შ. ამასთან, სიმღერის მოყვარულები მოძებნიდნენ ერთმანეთს, დასხდებოდნენ ერთად და დაიწყებდნენ სიმღერას. სხვადასხვანაირი იყო სიმღერაში შეჭიბრი. ერთ-ერთი მათ შორის იყო „ბირაში მერთელი“, რაც გულისხმობდა შემდეგს: მომღერლები იყოფოდნენ 2 ჯგუფად. ერთი ჯგუფი რა სიმღერასაც შეასრულებდა, მეორესაც იგივე უნდა გაემეორებინა. ზოგჯერ ერთი ჯგუფის დამწყები შუა სიმღერაში „გვერდს აუქცევდა“ მომღერლებს, ტონალობის დაურღვევლად წამოიწყებდა სხვა სიმღერას, აიყოლიებდა თავის ჯგუფს. მეორე ჯგუფი თუ თავისი სმენით აღლოთი ვერ აპყვებოდა ამ „აქცევას“, დამარცხებულად ითვლებოდა და საცილს დააყრიდნენ. მახსოვს ასეთი შემთხვევა, — განაგრძობს ვლ. სალია, — სოფელ ჯვარში გიორგობის დღესასწაულზე, დაახლოებით 1910-1912 წლებში ჯარობაზე შეიკრიბა ხალხი აქვე იყვნენ სხვადასხვა სოფლის მომღერლები ძუკუ აბრალება, ბასა სამუშია, ანდრი ფიფია და კოკი მანია. ჩამოსხდნენ ერთხელ მორზე და გაიმართა ასეთი მუსიკალური სანახაობა...

ერთ მხარეზე ისხდნენ ბასა და ძუკუ. მეორე მხარეზე — ანდრი და კოკი. დაიწყო ძუკუმ ცნობილი სიმღერა:

ძუკუ — სი ქოულ, ბატა, მა დომიტალენქო?

გურს გენია გონტებულსუ, ვა შემიდრალენქო?

(ბასამ აუბა მხარი. აპყვენენ კოკი და ანდრი).

ბასა, კოკი, ანდრი — სი ქოულ, ბატა... (ჩაათავეს).

ძუკუ — ჰოფილ ვორექ, ტოკილ ვორექ, ვაგომიტალენქო?..

ბასა, კოკი, ანდრი — ჰოფილ ვორექ, თოკილ ვორექ... (ამის შემდეგ სიმღერაში ტექსტის შესაფერისად იცვლება სე-

ლოდიური საქცევი და უნდა ითქვას შემდეგი სიტყვები):

სათანაჯი სარკილი დო

დიხაზურგა მუნაფილი,

თელი გახარებული დო

ღურელ არძო ჩხონაფილი.

ამის სანაცვლოდ ძუკუმ მოულოდნელად, ტონალობის დაურ-

ოვეკლად. წამოიწყო სხვა სიმღერა, ბასა აპყვა:

ძ უ კ უ — ნება ქომუჩით, პატონეფი,
თქვანწყუმა ბოდიშს მივთხუენი

ბ ა ს ა — ჭიკე ხანსა ვამომწყინდეთ,
ქუმარჩქ-ლით მუ ვთქუენი.

ა ნ რ ი და კ ო კ ი — (განაგრძობენ „სი ქოულ ბატას“):

სათანაჯო სარკილი დო,
დიხაზურგა მუნაფილი...

მ ა ყ უ რ ე ბ ე ლ ი — (გრძნობს როგორ „ჩაიჭრა“ ანდრი და კოკი და ხარხარებს).¹³

„ბირაში მერეთელი“ მცირე მუსიკალური კომედიაა. მასში დრამატურგიულ სიტუაციებს ქმნის მელოდიის ინტონაცია, სათქმელის აწევ-დაწევის მომენტები და, რაც მთავარია, მუსიკალურ-ვერბალური ფანდი — „მერეთელი“. იგი კომიზმით აცხებს სურათს.

მუსიკალური დრამის საინტერესო ნიმუშები აქვს ყველა კუთხეს. ქობულეთში იციან „სიმღერაში გადგომა“ და „შაირში დადგომა“.

„შაირში დადგომა“ პროფესიად იყო ქცეული. ამით ჩვენმა ფოლკლორულმა ყოფამ შემოინახა მეტად ნიშნული ტრადიცია. შაირში გადგომის ერთ-ერთი უნიკალური სახე იყო მთქმელ-მომღერალთა „დაუსწრებელი გაბაასება“, რაც ერთგვარად ჩამოგავს აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ ლექსის დაბარებას.

აზიზ ახელედიანისა და ემენ დავითაძის წიგნში „ჩამოთქვი, ჩემო ჩონგურო“, კკითხულობთ:

„ხუსეინ ბაჯელიძეს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა იმ პერიოდის ცნობილ მელოღესე-მოშაირეებთან, რომლებიც მას, როგორც საუკეთესო შემსრულებელს. ხშირად ანდობდნენ თავიანთი ლექსებისათვის მელოდიის შეწყობას და ხალხში გატანას... ცნობილი მელოღესეები ხასან კობახიძე და მემედ ჰყონია თავიანთ პასუხებს ჯერ ხუსეინს უგზავნიდნენ. ხუსეინი ზეპირად სწავლობდა და საქვეყნოდ ამღერებდა. გაბაასების მოსმენა ხდებოდა ბაღში, ევრეთ წოდებულ „სალაყბოში“, სადაც თავს იყრიდნენ ზეპირსიტყვიერებით დაინტერესებული პირები... ხალხური ლექსის ოსტატები ხშირად მათ მიერ შექმნილ ამა თუ იმ ლექსს ბოლოში დაურთავდნენ პოეტურ თხოვნას: „ბაჯელიძე, დაამღერე, ლექსი ჩემგნით გამოთქმული“¹⁴.

13 ფ. არქ. № 299, გვ. 118-120.

14 ა. ახელედიანი, ე. დავითაძე, ჩამოთქვი, ჩემო ჩონგურო, 1979, გვ. 42-43.

ხუ! ეინ ბაჯელიძის ყოველი გამოსვლა „სალაყბოში“ დიდი ზე-
რში იყო. აქ იგი პოეტური მოპაექრებების მიერ შეთხზულ ლექსებს
ასრულებდა, რაც თავისი არსით დრამატული მოვლენა იყო, რამე-
თუ ს. ბაჯელიძე ახდენდა პოეტური გაბაასების მუსიკალურ დადგ-
მას. „შიარში დადგომა“ ფოლკლორული წარმოდგენა იყო, რომე-
ლსაც კქონლა სცენა. ტექსტი, მუსიკა, ჰყაედა შემსრულებელი და
მაცურებელი.

„შიარში დადგომისაგან“ ერთგვარად განსხვავდება „სიმღერ-
აში გადგომა“. აქ ადგილი აქვს მთქმელების პირდაპირ. ცოცხალ პა-
ექრობას. „სიმღერაში გადგომა“ ხდებოდა შრომის უბნებზე, წვეუ-
ლებებში, თავმჯერის ადგილას. ერთ-ერთ ტიპურ ნიმუშად გვეჩვ-
ენება „საჩეჩლოში“, სადაც ქალები პოეტური დიალოგებით გამო-
ხატვენ მჩეჩლო ქალის განცდებს ქალი ესიტყვება თითქოს ვაჟს.
ვაჟის როლს მოპირისპირე ქალი (მჩეჩლო) ასრულებს:

I ქ ა ლ ი — საჩეჩლოზე მატყლი დამრჩა,
მე შენიდან ხათრი დამრჩა.

II ქ ა ლ ი (ვაჟი) — საჩეჩლო ჩეჩობითა,
სიტყვა ვითხარ ბეჩობითა.

I ქ ა ლ ი — ლობეს გადაკადე ეაკა (თავსაბურავი)
გამჩენელმა დაგალაგა.

II ქ ა ლ ი (ვაჟი) — ლობეს გადაკვიდე ჩათხი,
რატომ დამირჩინე ხათრი.

I ქ ა ლ ი — წამოვკიდე საწვერელი,
რატომ მითხარ საწყენელი...¹⁵

აქ მართლაც აშკარაა ლექს-სიმღერით კვალში ჩადგომის სურ-
ათი, რომელიც გამოირჩევა ლალი შეკამათებით, სხარტი მუსიკა-
ლურ-ვერბალური დიალოგებითა და შესაბამისი სახისმეტყველებ-
ითი იმპულსებით.

„სიმღერაში გადგომას“ მეორენაირად აქარაში სიმღერაში და-
ბაძვანაც“ ეძახიან.¹⁶

თითოეული ზემოთ დახასიათებული ძეგლი მუსიკალური დრა-
მის კოლორიტული სახეობაა. მუსიკალურ დრამას ქართულ ფოლ-
კლორულ ტერმინოლოგიურ ფონდში მოეძებნება შესატყვისი სა-
ხელწოდება — შემღერება.

¹⁵ ემ. დავითაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 108. აქვე იხილეთ სხვა ნიმუშე-
ბი.

¹⁶ იქვე, გვ. 43.

შემდგომად მუსიკალური დრამის ფშავ-ხეკსურული სკანდინავია. განვიხილოთ „შემდგომად“ როგორც ფოლკლორული ჰეგელი, ხოლო შემდეგ დავაკვირდეთ თავად სიტყვა-ცნების სემანტიკას.

შემდგომად, მთქმელთა და მკვლევართა დაკვირვებით, იგივე მიღქმებაა (ვ. ხორნაული, ქს. სინარულიძე, ა. ცანავა, დ. გოგოჭური). „მიღქმება ფშავში გავრცელებული ჩვეულებაა, — გამოგვცემს ვ. ხორნაული, — იციან ხატობაში, ქორწილში, მწყემსობაში, მგზავრობაში და სხვა... იციან სიმღერით, დამწყებს ბანს ეუბნებიან მეზანებო. ბანს მოპასუხე-მელექსესაც ეუბნებიან თუ მოპასუხემ ლექს-სიმღერით სიტყვა ვერ მოუჭრა. მაშინ გამარჯვებული იტყვის შაირს. ასეთი მოღქმეობა ორ-სამ პირს შორის გრძელდება ხანდახან ერთი საათი, სანამ ერთ-ერთი მოქრული სიტყვით ჩიხში არ მოაქცევს მეორეს. ასეთი მიღქმებისას ბევრი ლექსი ითქმის. რამელთაგან კარგი შემორჩება მენსიერებას და გამოიყენება შედგომში: „ერთი შეუძღვრებს მეორეს, მეორეც ისევ პირველის შემდგომბულს შეუძღვრებს“. ეხერხებათ უსულო საგნებისა და ცხოველების ამეტყველება და პასუხის თვითონვე მიღქმება:

— ხმალ, გასქერ, თორო გაგყიდი,
ეკპარი ამიჩენია.

— რად ეკრე, ჩემო პატრონო,
რა წუნი შაგიმჩნევია?
მამიკლავ შენი მამკლავი,
ჯავრი არ შამირჩენია.

„მიღქმებაში“ ერთმანეთს არცხვენენ, აზინებენ. ცუდს დასცინიან და კარგს აქებენ, უმოქმედოს ამოქმედებენ და მოულოდნელსაც ახალისებენ“ — დაასკვნის ვ. ხორნაული¹⁷

„შემდგომადანი“ ხეკსურებსაც უყვართ, რასაც მეტწილად იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს. არის საგმირო და „გამოსაკვირებელი შემდგომადანი“ — ლხინის აუცილებელი ატრიბუტი¹⁸.

„შემდგომად“ მიკლედ შეკრული სატირულ-იუმორისტული, დიალოგური ფორმის გაღქმებაა,¹⁹ რაც, თავისი ფუნქციით, გარკვე-

17 ვ. ხორნაული, ფშავური მიღქმებანი, თბ., 1939, გვ. 5-7.

18 ქს. სინარულიძე, ხეკსურეთში სამეცნიერო მივლინების მოკლე ანგარიში, ლიტ. ძიებანი, III, 1947, გვ. 350.

19 ა. ცანავა, გაღქმება-ვაშაირება და ფშავური კაფია, 1964, გვ. 22

ულ სფეროში კომედიის როლს ასრულებს²⁰.

ამდენად, „შემღერება“ დრამაა, მუსიკალური დრამა, ჩამოეთუ იგი 1) ცოცხალი მუსიკალურ-ვერბალური სანახაობაა, 2) საზრდოობს საჯარო განსახიზვერების, როლის შესრულების შინაგანი იმპულსებით, 3) იმპროვიზაციით, 4) დიალოგით, 5) კონფლიქტით (დიალოგ-მოქმედებანი აგებულია ჯობნაზე — „რომელი მხარე დასძლევს და გააქცევს მოწინააღმდეგეს“). 6) სრულდება საგანგებო საშემსრულებლო ადგილზე — სახედველზე („სამღერალი“). 7) გამოირჩევა პერსონაჟ-შემსრულებლებით (შამღერებულნი, მებაწეები), მოქმედების ეფექტურობით, სახისმეტყველებით და ვერბალურ-მუსიკალური გადაქცევებით (რაც ქმნის დრამატურგიულ ფაქტურას), 8) მსმენელზე ზემოქმედებს „მოსწრებული სიტყვით“, „მოკრილი სიტყვით“. 9) გამოკვეთილი იდეა-მიზანდასახულობით („ცუდს დასცინიან, კარგს აქებენ“. „უმოქმედოს აამოქმედებენ“), 10) აგრეთვე მაყურებლის აქტიურობით.

„შემღერება“ შეგვიძლია ჩავთვალოთ მუსიკალური დრამის იდენტურ ცნებად, რადგან იგი დრამატული ბუნებისაა (მღერაკომედია), ხალხური მეტყველება ამ რანგში აქცევს: „ბირაში (მღერაში) მერთელი“, „ბირაში (მღერაში) დოდგინუ“ (ღანური), „სიმღერაში დადგომა“, „სიმღერაში დაძაძვა“ და ა. შ.

მუსიკალური დრამის ძეგლად ყველა გუნდური სიმღერა არ ჩაითვლება. ხაზი ესმება სანახაობით აუცილებლობას, სახისმეტყველებას, მუსიკალურ-ვერბალური სათქმელების დრამატურგიულ ფაქტურას.

მუსიკალური დრამის ანუ „შემღერების“ უნიკალურ ნიშნუებად გვესახება სვანური „შაირი“.

სიტყვა-ცნება „შაირი“ სვანეთში ისე არ გაიგება. როგორც სხვა კუთხეებში. იგი ამკარად დრამატურგიული მოვლენაა, რომელიც სრულდება ფერხელის ფონზე. ელ. კირსალაძის დაკვირვებებია „შაირით“ ლექსის შესრულებისას მთქმელი დგას გუნდის შერეულ წრეში, ხელი ხანჯალზე უჭირავს და მღერის ლექსის თითო ტაეპს. გუნდი მხოლოდ აკომპონემენტს ასრულებს. თითოეული ტაეპის შემდეგ ისმის მისამღერი „რამაორეა“ ანდა „შაიდორე-რა“. თანდათან მომღერალი ლექსის სიტყვებს, სახის მიმოკას და სხეულის მოძრაობას უმატებს. ტანის მოძრაობით იგი ლექსის შესაფერის მოძრაობას გამოხატავს. ლექსის სიუჟეტის დაძაბვასთან

ერთად ჩქარდება სიმღერის ტემპი და „მოშაირის“ მოძრაობაც. ლექსის დამთავრებასთან ერთად იწყება სწრაფი ტაშის კვრა და სიმღერა ცეკვაში გადადის. „შაირით სიმღერის ფერხულში შესრულება, — აცხადებს ელ. ვირსალაძე, — დაგვიდასტურეს პროფ. ვ. ჩხიკვაძემ და მ. ქალდანმა: „შაირის შემსრულებლად, — თქვეს მათ. — ყოველთვის კარგ მომღერალს, მეოხუნჯეს ირჩევენ, რადგან ხშირად იგი იმპროვიზებულ ლექსებსაც ასრულებს.“²¹

„შაირი“ მუსიკალური ფაქტია, რამდენადაც ფერხულში სრულდება სიმღერით... დრამატურგიული მოვლენაა. რამეთუ „მოშაირეს“ მოქმედება და სათქმელ-სამღერის დემონსტრირება ხდება აშკარად დრამატურგიულ ფერებში („მომღერალი ლექსის სიტყვებს სახის მიმიკას და სხეულის მოძრაობას უმატებს“; „შაირის შემსრულებლად ყოველთვის კარგ მომღერალს და მეოხუნჯეს ირჩევენ, რადგან იგი იმპროვიზაციულ ლექსებსაც ასრულებს“); არის მისამღერი და საცეკვაო ფინალიც, რასაკვირველია — მაყურებელიც.

ქორეოგრაფიული დრამა ყველაზე ადრინდელი სახიობითი ქმედებაა. ქორეოგრაფიით დაიწყო დრამის კულტივირება, მაგრამ იგი, როგორც დრამატული მოვლენა საგრძნობი თავისთავადობით გამოირჩევა.

თუ პანტომიმურ დრამაში ძირითადი და ტონის მამცემი უსიტყვო-მუნჯური ქმედებაა, ხოლო მუსიკალურ დრამაში — მელოდიას დამორჩილებული ვერბალურ-მუსიკალური გარდასახვები, ქორეოგრაფიული დრამის მთავარი სპეციფიკა სხეულით ვნებების, ხასიათების თუ მოქმედებების გამოხატვაა, რასაც იგი აღწევს მუსიკასთან და სიტყვასთან მჭიდრო შეთანაწყობით. ქორეოგრაფიული დრამის ქსოვილი უფრო რთულია დრამატურგიულად, ვიდრე პანტომიმური ან მუსიკალური დრამისა, რადგან პირველს განაპირობებს ერთი ფაქტორი — უსიტყვო (მუნჯური) სახისმეტყველება, მეორეს — ორი ფაქტორი: მუსიკალური და სიტყვიერი სახისმეტყველება. ხოლო ქორეოგრაფიულ დრამას — სამი: ქორეოგრაფიული, მუსიკალური და ზეპირსიტყვიერი გარდასახვები. ამ სამი კომპონენტის დიალექტური ერთიანობა ქმნის ქორეოგრაფიულ დრამას. ეს გარემოება ერთგვარი კრიტერიუმია იმისა, რომ ქორეოგრაფიული დრამა არ გავაიგივეოთ ცეკვებთან.

ამდენად, ქორეოგრაფიული დრამის ძეგლებად მიიჩნევა ის ქმედებები, რომლებშიც სიმღერასთან და სიტყვასთან რიტმულ-მეტრული მოძრაობა-გარდასახვების შეთანაწყობით ხდება სიუჟე-

21 ელ. ვირსალაძე, „სამონადირეო ეპოსი, 1964, გვ. 177-178.

ტიანი ამბის გრძობადი-გასაგნება. ქორეოგრაფიული დრამის სან-
იმუშო ძეგლებად გვესახება „ქალტაციობა“, „ჩაგუნა“, „ჯანსულო“
და მისთანები.

„ქალტაციობაში“ „ლექს-სიმღერით ლაპარაკის“ ფონზე. გად-
მოიციემა მოქმედება და ამბავი. ქმედება თავიდან ბოლომდე სურა-
თოვნად მიმდინარეობს: დრამატურგიული მომენტებია საცეკვაო
ილეთებით („სკუპ-სკუპი“, ერთმანეთზე მიწვევ-მიცვევნა) შესრულე-
ბული მოქმედება, „ლექსით ლაპარაკი“ დიალოგი; ამბის განვითა-
რების საფეხურები—დასაწყისი (ქალის თხოვნა, ნიშნის შეთავაზება),
ამბის განვითარება, კვანძი (უარი, ლანძღვა, დაქადება) და კულმინ-
აცია (ქალის გატაცება ძალად). დრამატულ კოლიზიებს ქმნის სათ-
ქმელის რიტმი, ინტონაცია, თქმის ტემპი და პერსონაჟთა მიმიკა.

ამ ძეგლს ჩვენ შევეხეთ საფერხულო სინკრეტინზმზე ლაპარაკ-
ისას. აღვნიშნეთ. რომ იგი იმ საფეხურის ქმედებაა, როცა სინკრე-
ტულ დრამაში ჯერ კიდევ არ ჩანს მთქმელი, მოქმედება მიჰყავს
გუნდს. ეს გარემოება ძეგლის არქაულობაზე ლაპარაკობს და მი-
გვანიშნებს იმაზე, რომ ქორეოგრაფიული დრამის ძირები უძველეს
ეპოქაშია საძიებელი.

უანრობრივად. „ქალტაციობა“ კომედიია.

ქორეოგრაფიული დრამა თანდათან განვითარდა. დაეტყო „სი-
ტყვის ძალა“. ამის ნათელი მაგალითია „ჩაგუნა“.

„ჩაგუნაზე“ საინტერესო ცნობები მიაწოდეს დ. ჯანელიძეს.
კ. გეგეჭკორმა და ი. კალანდიამ. „ჩაგუნას“ შინაარსი ასეთია:

„ახალგაზრდა, წარმოსადგევი ვაჟკაცი — ჩაგუ ნახირს მწყემს-
ავდა მთაში. ის ცუდად იცვამდა და ამიტომაც გასათხოვარ ქალებს
არ მოსწონდათ. ჩაგუს უყვარდა ახალგაზრდა ვერა. ქალსაც მოს-
წონდა ვაჟი, მაგრამ ვერ შერიგებოდა ჩაგუს უშნო ტან-ცმულო-
ბას. ჩაგუ ვერ ხვდებოდა მიზეზს და ამაოდ ცდილობდა მო-ი გუ-
ლის მოგებას. ჩაგუმ გულისთქმა გაანდო ქალის ნათესავ-შეგობარ
ორ ვაჟს. მათ შველა აღუთქვეს. დღეობაში ჩაგუს ახალი შეგობრე-
ზი ნათესავ ქალს ეხუძებოდა. მას ცეკვაში იწვევენ. ამ დროს შნო-
ანად ჩაცმული ჩაგუც გამოჩნდება. ჩაგუ წრეში შეიჭრება, თავის
სატრფლად დაეძებს.

დრამაში მონაწილეობენ: საფერხულო მწყობრი, ქალი,
ორი მოცეკვავე ვაჟი, ჩაგუნა.

და მ წ ყ ბ ი

ჩაგუ მოურს ამუსერი,
სასინჯოთი ერჩინელი.

ჩაგუ მოვა ამ საღამოს,
სასიძოდ შერჩეული.

ვერაშ საქომონჯოთ მათუ
გორალი დო მერჩქინელი,

ვერას საქმაროთა მყავს
მოძებნილი, მიჩენილი.

ფ ე რ ხ უ ლ ი

ვორაიდა. ვორაილო,
ვორარადა. ვარადა.

(გამოდის ორი მოცეკვავე ვაჟი, ისინი ეძებენ ჩაგუსათვის არჩეულ საცოლეს, მონახავენ და გამოიწვევენ საცეკვაოდ).

ასე, ცეკვით, სიმღერით და ლექსით გრძელდება „ლაპარაკი“.

ძეგლი აგებულია კომედიურ ამბავზე. გამოკვეთილია პერსონაჟები, ძალაშია ფერბული თავისი სათქმელით. ვისაც ეს ცეკვა უნახავს, დაგვერწმუნება, რომ მეტად დიდია მისი ესთეტიკური ძალა. „ქალტაციობასთან“ შედარებით „ჩაგუნა“ ქორეოგრაფიული დრამის სიტყვიერ დრამასთან უფრო დაახლოებული ქმედებაა.

ქორეოგრაფიული დრამის, როგორც ასეთის, კულტივირებული სახე ჩანს მითოლოგიური ქმედებიდან მომდინარე ძეგლშიც „ზეცას ვიყავ“. რ. ერისთავის აღწერით, ქალები წრეს შეკრავენ. ტაშისცემას გააჩაღებენ, წრის შიგნით ქალი ცეკვავს და თან მღერის:

ქ ა ლ ი — ზეცას ვიყავ, ზეცა ვნახე,
ვარსკვლავებსა დავედრახე.
მთვარემ კაცი მომიგზავნა:

ქ ა ლ ი (მთვარე) აქ იყავ და არა მნახე?

ქ ა ლ ი. — შენმა მზემა არ მეცალა:
ყმაწვილის ქუდსა ვკერავდი,
შიგნით ვუცვლიდი არშიას,
გარედან — ოქროს მკერდამდი!²²

ძეგლი აკმაყოფილებს ქორეოგრაფიული დრამის მოთხოვნებს. სახეზეა მოქმედება (ცეკვა), დიალოგი, როლის შესრულება. დ. ჯანელიძე მას მთვარის ღეთაებასთან დაკავშირებულ რელიგიური მითოლოგიური კვალის მქონე ქმედებად მიიჩნევს.

თოჯინურ დრამას კახეთში „კუქნების თამაშას“ ეძახიან. დ. ჯანელიძეს მოაქვს ი. მჭედლიშვილის შეგროვილი მასალა. გ. კოც-

²² რ. ერისთავი, ქართული სახალხო პოეზია, „კრებული“, 1972, VII, გვ. 13-14..

ლაშვილის გადმოცემით შილდამი ყოლიათ 12 კუქნე ანუ თოჯინების ხალხური თეატრის მსახიობი. კუქნე, ერთი ხელის თითზე ერთ კუქნას ჩამოიკვამდა. მეორე ხელის თითზე — მეორეს და კუქნათა მაგივრად თვითონ კარგად ლაპარაკობდა, „ისე საკვირვლად აჯერებდა ცხოვრებაში არსებულ პირებს, რომ სიცილით ისოცებოდნენ მსმენელები“²³.

დ. ჭანელიძემ თავის დროზე თოჯინური დრამის რამდენიმე ძეგლი მოიპოვა. მოვიყვანთ ერთ-ერთს.

სასიძო და საპატარძლო

(სასიძო მივიდა დანიშნულთან. ქალმა წამოავლო ცოცხს ხელი და გვა დაიწყო. სასიძოს უნდა როგორმე გაუარშიყდეს, არ იცის როგორ და დიდ გაჭირვებაშია).

ს ა ს ი ძ ო — სახლს გვი?

ს ა პ ა ტ ა რ ძ ლ ო. — არა, თათარას ვადუღებ!

ს ა ს ი ძ ო — ეი! რა ყოჩაღად მითხრა! კაი დიასახლისი ხარ?

ს ა პ ა ტ ა რ ძ ლ ო — გუშინ ისე მივხევე ლოჩინა კამეჩი, რო!

ს ა ს ი ძ ო — ჩემი მოზეპეაც ხომ არ გინდა?

ს ა პ ა ტ ა რ ძ ლ ო — ლოჩინა კამეჩი ხარ?

ს ა ს ი ძ ო — მოვიდე ცოცხი შეგიკამო?

ს ა პ ა ტ ა რ ძ ლ ო — უი ქაა, ჩვენებიანთ ვირი ხო არა ხარ!²⁴

თოჯინების დრამის ტექსტები („პაპა და ვიგო“²⁵, „ჭიჭყინა“²⁶ და სხვები), განსხვავებით მუსიკალური და საცეკვაო დრამების ტექსტებისაგან, ნამდვილი ხალხური პიესებია დახვეწილი დიალოგითა და მოსწრებული სიტყვა-პასუხით.

დრამატული პოეზიის რეპერტუარს ავსებენ სასცენო კომპოზიციით აგებული პოეტური ქმნილებანი, ბევრი მათგანის საჯაროდ შესრულებაც დასტურდება. ასეთი ტექსტები ხშირად გვხვდება მოზრდილი ანტიფონური სათქმელების სახით.

როცა დრამატულ პოეზიაზე ელაპარაკობთ, მხედველობაში როდი გვაქვს მხოლოდ და მხოლოდ ის პოეტური ქმნილებანი, რომლებიც საჯაროდ სრულდებოდა (ასე ყველა პოეტური ტექსტის ვა-

23 თოჯინების დრამატულ-თეატრალური თავისებურების შესახებ ვრცლად იხილეთ დ. ჭანელიძის წიგნი, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 467-506.

24 იქვე, გვ. 502.

25 იქვე, გვ. 500.

26 იქვე, გვ. 502.

მოტანა შეიძლება). დრამატულ პოეზიაში ჩვენ ვხედავთ მთელ რიგ სპეციფიკურ ნიშანთვისებებს, როგორცაა: 1) სანახაობითი, სახის-მეტყველებითი იმპულსები, 2) სათქმელის დიალოგური აღნაგობა, 3) ეპიურობა (თხრობითობა), 4) პერსონაჟების (და არა ლირიკული გმირების) სათქმელთა ექსპრესიულობა, 5) მოულოდნელობა. დაძაბულობა (კულმინაცია), 6) სიტყვის მოკვეთის ოსტატობა, გაჭიბრების ტენდენცია.

ამ კრიტერიუმით დრამატულ პოეზიას განეკუთვნებიან სასცენო კომპოზიციის მქონე გრძელი და მოკლე პოეტური ტექსტები (ერთმანეთში არ უნდა ავურიოთ დრამატული პოეტური ტექსტები და ამა თუ იმ დრამაში ორგანულად ჩაწეული პოეტური სტროფები).

დრამატულ პოეზიაში წამყვანი ფაქტორია პოეტური (ლექსად აწყობილი) სიტყვა. ისე როგორც მუსიკალურ დრამაში — მუსიკალურ-ვერბალური საქცევები, ქორეოგრაფიულ დრამაში — საცეკვაო ილეთები და მასთან შეთანაწყობილი ლექს-სიმღერა.

დრამატული პოეზია წარმოდგენილია სამი უანრობრივი სახესხვაობით: დრამატული ლექსი, დრამატული ბალადა და დრამატული პოემა.

დრამატული ლექსის რეპერტუარს უნდა მიეკუთვნონ სასცენო კომპოზიციის მცირე დიალოგური სათქმელები, როგორცაა პოეტური „სიტყვის მოჭრა“, კითხვა-მიგება, ფშაური კაფია, ხევსურული „ალექსება“, ლაზური „კაფია ოთქუმალე“, შეგრული „ლექსით ნირზი“, გურული „ლექსით დავა“, გურულ-აჭარული „მორიგეობით მოლექსეობა“ და ა. შ. ტიპიური ნიმუშია მეგრული „ლექსით ნირზი“, რომელიც დიდი მოწონებით სარგებლობდა ხალხში. იგი არსებითად წარმოადგენდა ორ მოპირდაპირე ჯგუფთა (ვვართა) პოეტურ დუელს. თითოეულს ამ დღისათვის გამოჰყავდა საგანგებოდ გაწვრთნილი მთქმელები, რომლებსაც მოსწრებულები, მახვილი მიმართვა-პასუხებით უნდა დაეჯაბნა მოწინააღმდეგე. „ნირზი“ იცოდნენ ღამის თევის დროს, სხვა შემთხვევაშიც, უპირატესად, ჯარობაზე. „ნირზი“ ნიშნავს ნაძლევეს, ამ შემთხვევაში ნაძლეობა-კამათს ანუ პოეტურ შეჯიბრს. „ნირზი“ რომ მკაფიოდ მოესმინათ. ავტობუნდნენ საგანგებო ბოგირებს ორ მოპირდაპირე მხარეს. „ნირზრმის“ დროს თითოეულ ბოგირზე დგებოდა ამა თუ იმ გვარის პოეტ-ფალანდები; ერთი იტყოდა, მეორე უპასუხებდა. ლექსად თქმული ტექ-

სტის „ბოლომოსაქცევი“ მუხლი ითქმებოდა „ამღერებით“.²⁷
 გ.დმოგვეცემენ, რომ სოფ. ჭვარში „ნარხში“ ერთმანეთს შებ-
 მიან. ვიხსენებ თოლისკვამი კვარაცხელია და საბაია მიკიტანი:

ს ა ბ ა: სორე. ძღაბი, შეტრქუნი. მუქო ძუძუ გუკიტანს. ! ქვანი დუდი ქიმენას. საბაია მიკიტანს.	გოგოვ. საით მიდობარ. გოგოვ. ძუძუ-კვირკვიტავ, შენი თაგი ნისცემოდეს საბაია მიკიტანს.
---	---

ქ ა ლ ი: იზმა გეხარ, საბას გურქო, მა. საბაქი მიჩინას, საბას ოშმეშ გეჩანსინი, კატუს გიოქვიჩინანს ²⁸	ისე საბამ გაჩაროს. როგორც მე შემადასოს, საბას რომ ულვაშები აქვს, უბიბინებს. კატასაც.
--	---

დრამატულ სიტუაციას ქმნიან გარეგანი ფაქტორები — მოე-
 დანი, სცენის მოწყობა, მთქმელ-მებანეთა სასცენო განწყობილება;
 შინაგანი ფაქტორები — ლექსით კამათი, სათქმელის სტირულ-
 იუმორისტული ხასიათი, რასაც ახლდა სახისმეტყველება.

„მსგავსი ძეგლია „კიპია და ლევანი“.

კ ი პ ი ა: ლევა. მურე მეიღუნე?	ლევა. რა არის რომ მიგაქვს?
ლ ე ვ ა: მუ ორე და კორტე.	— რა არის და კურტანი.
კ ი პ ი ა: ჭაკ ცხენს ეკოყუნელი ვამიძირუდიკო ნოტე.	— ჭაკ ცხენს მოდევნებელი არ მენახე ნეტავი.
ლ ე ვ ა: სი აშენებულში სკუა, აქ ვამაშენი — დახე შური გოვტე.	— შე აშენებულში აქ რომ ვერ ვიშოვე კინალამ სული განვუტევე.

27 ნ. რეხვიიაშვილი, ქარობა სამეგრელოში, თედო სახოკია, კრე-
 ბული, 1969, გვ. 118-120.

28 შტრ.: გ. ქელიძე, ჟიბაჯაფილი, 1981, გვ. 82.

კიპა: უიროსოლოს
დომბაღუნა,
შკადიხასი გორთე.²⁹

-- ორთავეს გვეყოფა
შკაპე რომ გყო.

ტექსტი კაფიაა სხარტი სადიალოგო ნაწილით, აქვს სასცენო კომპონიცია.

მსგავს ძეგლებად მიგვაჩნია „გენაცვალე“ („დედავ. დედავ, დედაშვილობას“), რომელიც საგანგებოდ შეისწავლა და მონობრილი ვაშოკველევა უძღვნა ნ. შამანაძემ³⁰, „რძალ-სიმაბრიანი“³¹ („ციფავ-ციფავ, კატაო“), „მარინე“³², „ანზე ვისი ყმა ხარ“³³, „მღვდლის სიზმარი“³⁴, „მღვდელი ნოდიაე“; („კითხვა-მიგება“)“³⁵, „ჭიჭე ტურა“³⁶, „ნათლია და ნათლიღელა“³⁷ და ა. შ.

ხალხურ დრამატულ ბალადებში დრამატისმი იმ ნიშან-თვისებებით შეიმჩნევა, როგორც დრამატულ ლექსში. მაგრამ აქ, როგორც ვ. კოტეტიშვილი იტყოდა, „მოქმედებით შესასრულებელი“ ლექსი გრძელია და სიუჟეტური, მას ერთგვარად მტკირე ამბის გადმოცემის პრეტენზია აქვს. ამის კლასიკური მაგალითია საყოველთაოდ ცნობილი ბალადა-ტრაგედია „სიზმარი“ („ნეტავ დედა, რაო?“).

შეიღისა და დედის დიალოგში გადმოცემულია ამბავი (სიზმარი). კითხვა-მიგება (სიზმრის მოყოლა და მისი ახსნა) ქმნის მძაფრ ტრაველიულ პათოსს, არქიტექტონიკურადაც ტექსტი დრამატურგიულ წესზეა გაწყობილი, სასცენოდ (შესასრულებლად) გამიზნული. მოქმელთაგან ლექსის შესრულება, თუნდაც ჩვეულებრივი წარმოთქმის დროს, მოითხოვს ინტონაციის ცვალებადობას, გამომეტყველების შეცვლას სათქმელის შესაბამისად. ეს კი უკვე დრამის შტრიხებია.

დრამატული ბალადის ნიმუში ქართულ ფოლკლორს თითზე ჩამოსკთლელად როდი აქვს. დავასახელებთ რამდენიმეს: „პილას

29 ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, 1975, გვ. 259.

30 ნ. შამანაძე, ხალხური დრამის საკითხები, 1981, გვ. 4-26.

31 ალ. ლლოტი, გურული ფოლკლორი, 1937, გვ. 68-69.

32 დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 25ა.

33 იქვე, გვ. 260-261.

34 ქართული ხალხური პოეზია, VII, 1979, გვ. 114.

35 იქვე, გვ. 116.

36 იქვე, გვ. 181.

37 ქართული ხალხური პოეზია, VIII, 1979, გვ. 44-55.

ცხენა“³⁸. „მღვდლის სიზმარი“³⁹. „მეცხვარის სიკვდილი“ და ა. შ. განვიხილოთ ეს უკანასკნელი.

„მეცხვარის სიკვდილი“ ანუ „შირაქში ერთმა მეცხვარემ“, „მოსაგონართა“ ციკლის თხზულებაა. „მოსაგონართა“ ციკლის ქმედებები სრულდებოდა სამგლოვიარო შეკრებილობებში (გამოტირებებში). საგვარეულო და სხვა დღეობებში. ქორწილებშიც კი. მოსაგონართა შესრულების უძველესი ფორმა საფერხულოა. იგი დატირებისაგან გამოირჩევა იმით, რომ მოსაგონარი სათქმელის შესრულებაა და არა უშუალო ტირილი, აქვს თავისი კომპოზიცია, ანტიკური დრამის მსგავსად იწყება შესავლთ (პროლოგი) და მთავრდება ბოლოთქმით (ეპილოგი). „მეცხვარის სიკვდილს“ ხალხი პირდაპირ არქმევს „ფერხისაში სათქმელს“⁴⁰, რაც თხზულების დრამატურგიულობას უსვამს ხაზს.

წარმოების დრამატურგიული მოდელი ასეთია:

პროლოგი ამცნობს მსმენელს და მყურებელს შირაქელი მოყმის საზღვდისწერო სიზმარს, რითაც მომღერალ-მგოსანი იმთავითვე ქმნის ტრადიციულ კოლიზიას.

ამზავი გადმოცემულია მეფერხულეთა სათქმელით. პერსონაჟების დიალოგებით.

ფერხული. — შირაქში ერთმა მეცხვარემ სიზმარი ნახა მკრანანი.⁴¹

აღვა და ბიძას უამბო, ბიძა რომ ყვანდა ჭკვიანი.

მეცხვარე — წუხელის, ბიძავ, სიზმარში ქარი იყო და ნიავი

მოგლიჯა ჩვენი ფარეხი, ზეცას გაჰქონდა გრიალი⁴¹...

ბიძა — ადე, ფირუზავ, შინ წადი, შინ არ მოგივა ზიანი.⁴²

დრამატული ბალადა მთავრდება პოეტური ბოლოთქმით:

ფერხული (ეპილოგი): ფირუზი როცა კვდებოდა, ცა ქუხდა
მიწა ტყვრებოდა,

ვარსკვლავი ჩამოდიოდა, მთვარე უკულმა დგებოდა⁴³...

აშკარაა, რომ ბალადა დრამატურგიული აგებულებისაა და ეს გარემოება განაპირობებდა სწორედ მის საშემსრულებლო ხასიათს. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ხალხური დრამატული პო-

38 ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეკრული მასალები, გვ. 204.

39. იქვე, გვ. 303.

40 ქართული ხალხური პოეზია, V, გვ. 387.

41 იქვე, გვ. 386.

42 იქვე გვ. 387.

43. იქვე, გვ. 386.

ემა. იგი „მოქმედებით შესრულებული“ ეპიკური ლექსია. რომელიც გადმოცემულია შედარებით ფართო ხასიათის ამბავი. ხალხური დრამატული პოემის გამორჩეულ ნიმუშებად მიჩნეულია „ქალ-ვაჟიანების“ სახით გავრცელებული თხზულებები. დავასახელებთ ორ ძეგლს: „ვაჟიკა და ხვარამზე“ და „გოგოვ, შეჩერდი ერთ წამა“. პირველს, როგორც დრამატული პოემის სანიმუშო ძეგლს, საინტერესო გამოკვლევა უძღვნა ნ. შამანაძემ⁴⁴.

„ქალ-ვაჟიანის“ მრავალ ნიმუშთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარულია „გოგოვ, შეჩერდი ერთ წამა“, რომელიც ხალხური დრამის პოზიციიდან საგანგებოდ შეისწავლა დ. ჭანელიძემ, ორი გამოკვლევა⁴⁵ მიუძღვნა და აღიარა, რომ იგი არის „მძაფრი დრამატიზმით და მოძნობვლელი პოეზიით აღსავსე ნაწარმოები“. ეს ქმნილება რომ ნამდვილად სასახიობო შესრულების რეპერტუარიდამა, — აცხადებს დ. ჭანელიძე, — დასტურდება 80 წლის კახელი ვასილ მაზიერაშვილის ცნობით:

„ორი მოპასუხე მასხარა კაცი გვყვანდა და ისინი ძალიან ხშირად გოგო-ბიჭის სიყვარულს თამაშობდნენ ხოლმე. ერთი ბიჭურად იყო გამოწყობილი, მეორე ქალურად, ერთმანეთში ვითომ შეყვარებულნი იყვნენ“.⁴⁶

ტექსტზე დაკვირვებამ მკვლევარი მიიყვანა დასკვნამდე, რომ „გოგოვ, შეჩერდი ერთ წამა“ არის დრამატული პოემა, რომელიც ხასიათდება კანონზომიერად აგებული რიტმული სტრუქტურით⁴⁷. დ. ჭანელიძე ტექსტში გამოყოფს 15 პოეტიკურ ნაკვეთს. დ. ჭანელიძის გამოკვლევა აღძრავს იმპულსებს, ვიფიქროთ, რომ „გოგოვ შეჩერდი“ თავისი არქიტექტონიკით არის ორმოქმედებიანი ხალხური დრამატული პოემა ან პოეტურ-დრამატულ სურათად.

პირველ მოქმედებაში შედის 3 სურათი (და 11 ნაკვეთი დ. ჭანელიძის დაყოფით), რომელიც გრძელდება მე-12 ნაკვეთამდე. სანამ ვაჟი იშიშვლებდეს დანას თავის მოსაკლავად. ამის შემდეგ იწყება და გრძელდება მეორე მოქმედება, რომელიც, თავის მხრივ, მოიცავს მეოთხე, მეხუთე სურათებს (4 ნაკვეთად).

რა კრიტერიუმის მიხედვით გამოვყოფთ ტექსტში მოქმედებებსა და სურათებს? — ამბის განვითარების შინაგანი ფაქტორისა და

44 ნ. შამანაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 28-48.

45 იხ. დ. ჭანელიძე, ქალ-ვაჟიანი, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 251-252; მისივე, ძველი ქართული დრამატული პოეზია, ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 3, გვ. 69.

46 იქვე, გვ. 69.

47 იქვე, გვ. 70.

განწყობილების მიხედვით. პირველ მოქმედებაში ამბავი იწყება იმით, რომ ვაჟი სიყვარულს სთხოვს ქალს:

„ვ ა ე ი -- გოგოვ, შენერდი ერთ წამს!

ქ ა ლ ი — რა ვინდა?

ვ ა ე ი -- მინდა წამომყევე ცოლათა,

ქ ა ლ ი — არ მინდა!“⁴⁸

მეორე მოქმედებაში გადმოცემულია ქალის თანხმობა. თუ პირველ მოქმედებაში ქალი კმაყოფილებოდა მხოლოდ ლაკონური და ძუნწი პასუხებით: („არ მინდა“, „რა ვიცი“, „რათა ბიჭო“, „ვამე დედა“), მეორე მოქმედებაში ქალი ხდება აქტიური, იგი იწყებს და განაგრძობს სატყმელს. თანაც პირველი მოქმედება მთლიანად კვანძის გასკვნას ეძღვნება მეორე მოქმედება უკვე კვანძის გახსნა და კულმინაციაა. ეს გარემოება აშკარად წარმოაჩენს ძეგლს, როგორც დრამატურგიულ მოვლენას.

საინტერესოდ ვითარდება სურათები. პირველ სურათში, რომელიც მ ნაკვეთს (სტროფს) მოიცავს, მოცემულია ნაწარმოების ექსპოზიცია. სურათი პირველი ნაკვეთიდანვე წარმართება დრამატურგიული აღმავლობის გზით. პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხე ნაკვეთები არის ვაჟის მიერ ქალისადმი პირობის დადება („დღინაცვალს მოგაშორებ“, „არ მოგაკარებ ნიავსა“, „მოგართმევ ოქროს ბეჭედსა“, „დაგამგვანებ დედოფალსა“), მომდევნო (მეხუთე, მეექვსე) ნაკვეთები — კითხვა-მიგება („გოგოვ, რათ მიღობავ გზასა“, „იქნებ გიგლას ბიჭი ვინდა“), ხოლო მეშვიდე ნაკვეთი კი თხოვნაა („მამ მახვიე ბროლის ყელსა, ბედს დამწიე სანატრელსა“): თითოეული ქვესურათი აღვივებს დრამატიზმს და ძაბავს მათურბელს.

მეორე სურათი დაქადნებაა, ქალის ერთგვარი დაშინებაა იმით, რომ რალაცას შეამთხვევს თავს:

„საქმეს ვიზამ საძაგელსა,

დანით გადავიხსნი მკერდსა“.

ვეთხოვები ჩემსა მზესა!

ჩემი გულის საყვარელსა“.

მესამე სურათი კი თავის შებრალებათა („მკედარი მინე შემიბრალებ“, „ყვავილებიც დამაყარე“).

⁴⁸ ტექსტებს ვიხმობთ დ. ჭანელიძის მიერ აპრობირებული მასალიდან, ეურ. „საპქოთა ხელოვნება“, 1959 № 3, გვ. 70.

ამით მთავრდება პირველი მოქმედება. ამდენად, პირველი მოქმედება გეთავაზობს დრამატიზმით აღსავსე სამ სურათს, დრამატული კვანძის გასკვნას რომ ემსახურება.

მეორე მოქმედება იწყება იმით, რომ ვაჟი დანას იძრობს და გული უნდა გაიგმიროს, მაგრამ ქალი შემოეხვევა:

„ეგ ამბავი, ბიჭო. გია,
დღეს პირველად შემიტყვია.
აქ სამოთხე მოჩანს ღია,
რას დაეძებ საფლავშია.“

ჩემი თავი მაშ შენია“. —
იხსნება კვანძი.

მეორე მოქმედებაც. თავის მხრივ, ორი სურათისაგან შედგება. პირველი, როცა ქალი თანხმობას უცხადებს ვაჟს (მეთორმეტე, მეცამეტე ნაკვეთები) და მეორე სურათი, როცა აღფრთოვანებული ვაჟი მადლიერებას გამოხატავს:

„შემოგველე. გენაცვალე“.

ძეგლის ნაკვეთებად დაყოფისას დ. ჯანელიძემ გამოთქვა მოსაზრება, რომ „ქალ-ვაჟიანის“ ეს დრამატული კომპოზიცია იჭრება ნაკვეთებად. თითოეული ნაკვეთი შედგება რეამარცვლოვანი ტაეპებისა და იმდენივე რეფრენისაგან⁴⁹. პატივცემული მკვლევარი რფგრენად თვლის ქალის პასუხებს ვაჟისადმი — „არ მინდა“. „რათა. ბიჭო“. „ვამე, დედა“? „გენაცვალე“ და ა. შ. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ „გოგოვ, შეჩერდი“. სრულყოფილი ხალხური დრამატული პოემაა, რომლისთვისაც მთავარი დრამატურგიული ფაქტორი დიალოგია. ქალის სიტყვები არ არის რეფრენი. იგი სადრამატოლო ნაწილის კომპონენტია, მოპასუხის სათქმელი და არა მისამდერი.

დრამატული პოემა მორჩავეს თემატურად განსხვავებულ ძეგლებსაც. ამის საფუძველზე მაგალითია „ჯამუ“, რომელიც აგებულია სოციალურ ურთიერთობაზე და თავისი არქიტექტონიკით სანიმუშო დრამატული პიესაა ხუთ სურათად. იგი საყოფაცხოვრებო დრამად მიიჩნეოდა დ. ჯანელიძეს. ჩვენ არ ვაპირებთ მის გარჩევას: დრამატული პოეზია საგანგებო ჩაღრმავებას მოითხოვს, რაც ამჯერად ჩვენს მიზანს არ შეადგენს, ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ დრამატული შემოქმედების ამ სახეობამ დიდად განაპირობა ნეპინისიტა

49 დ. ჯანელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70.

ყვიერი დრამის სიტყვიერი ხელოვნების გვარად სრულქმნა, რამეთუ დრამატურგიის თავდაპირველი „სათქმელი“ სწორედ ლექსით იყო რეალიზებული. ეს ტიპოლოგიური მოვლენაა და, ამდენად, ჩვენს სინამდვილეშიც მყარი ტრადიციის მქონე.

ზეპირსიტყვიერი დრამა

ქართული ხანახაობითი კულტურის განვითარებაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ დრამა ერთ-ერთი უძველესი და მარად ცოცხალი ფოლკლორული შემოქმედებაა.

ხალხური დრამის განვითარების გრძელ მანძილსა და მის საფეხურებრივ გააზრებას ტერმინოლოგიური დიფერენცირებაც გამოუწვევია. ჩვენ დაგვიგროვდა უკვე გარკვეული თვისობრიობის მქონე სიტყვა-ცნებები: „სინკრეტული დრამა“, „მხატვრული დრამა“, „პანტომიმური დრამა“, „მუსიკალური დრამა“, „თოჯინების დრამა“, „ზეპირსიტყვიერი დრამა“. თითოეულ ამ სიტყვა-ცნებას აქვს თავისთავადობა, მაგრამ ანგარიშგააწვევია ის გარემოებაც, რომ მწიგნობრულ და ცოცხალ მეტყველებაში ტრადიციულად „დრამა“ გაგებულა ერთი მოსაზრებით — სიტყვიერების გვარი (ტრაგედია, კომედია და საკუთრივ დრამა). იგი მიჩნეულია პიესის იდენტურ ცნებადაც: ამიტომ ხალხურ დრამაზე, როგორც მხატვრულ გვარზე, ლაპარაკისას მიზანშეწონილია სინონიმურ ცნებებად დავუშვათ „ხალხური დრამა“, „ზეპირსიტყვიერი დრამა“, „ფოლკლორული დრამა“ და ვიგულისხმობთ მხოლოდ სიტყვიერების გვარი.

რაში მდგომარეობს ხალხური (ფოლკლორული), ანუ ზეპირსიტყვიერი დრამის გვარეობითი სპეციფიკა?

ხალხური დრამის გვარეობითი თავისთავადობის დასადგენად ერთგვარ სირთულეს ქმნის ის გარემოება, რომ ძნელდება „ხალხური დრამისა“ და „ხალხური თეატრის“ გამოცალკევება. მთელ რიგ ფოლკლორისტულ სახელმძღვანელოებში „ხალხური დრამა“ და „ხალხური თეატრი“- გაიგივებულადაა წარმოდგენილი. ზოგჯერ ხალხურ დრამას ლიტერატურული დრამის თარგითაც ვუდგებით, რაც ზეპირსიტყვიერი დრამის წარმოსაჩენად ყოველთვის არ ჰქმნის ხელსაყრელ ვითარებას. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ხალხური დრამისა და ხალხური თეატრის, აგრეთვე ხალხური დრამისა და ლიტერატურული დრამის ურთიერთობის გაუთვალისწინებლობაც მიუტევებელი შეცდომა იქნებოდა, რადგან ხელოვნების ეს მოვლენები ორგანულადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან.

თეატრი სხვა რაა, თუ არა დრამის ლემონსტრირება. დრამის საჯარო „წაკითხვა“? თეატრია სწორედ ის ფაქტორი, რომელიც ქმნის ურამის ელიტიკას და ამიტომაცაა. რომ იგი ხშირად დრამისთან სინქრონულად განიხილება.

ჩოლოზ გაგივით ცნებები „ხალხური დრამა“ და „ხალხური თეატრი“?

მათ შორის სადემარკაციო ხაზის გავლებას აძწელებს ის გარემოება, რომ ისინი ერთ მთლიანობაში არსებობდნენ და განაპირობებდნენ ერთმანეთს. მაგრამ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე „ხალხურმა თეატრმა“ და „ხალხურმა დრამამ“ გამოავლინეს თავისთავადობის ნიშან-თვისებანი, რომლებიც გამოწველილვასა და გარჩევას მოითხოვს.

«Народный театр», — ვკითხულობთ რუსული ხალხური პოეტური შემოქმედების სახელმძღვანელოში, — это различные сценические представления, построенные на фольклорном материале и подчиненные народным игровым традициям. Эти традиции вырабатывались веками и соответствовали социально-эстетическим взглядам трудящихся классов эпохи феодализма и капитализма», (ა. ლაზარევი).¹

«По народным театром, — წერია უფრო ადრინდელ სახელმძღვანელოში, რომელიც პ. ბოგატროვის რედაქციით გამოიცა 1954 წელს, — следует разуместь всю совокупность проявлений народного драматического творчества, включая и его простейшие формы (игры, хороры, драматические действия, возникшие на почве обрядов и т. п.), и так называемую «народную драму» в узком понимании этого слова (народные пьесы) и кукольный театр в его разновидности... и наконец, народный балаган с его разнообразными формами».²

პ. ბერკოვის აზრით, «Под русским народным театром разумеют большую группу разнообразных форм народного драматического искусства..., выросшего на почве народного самодетельности».³

ცახტანგ კოტეტიშვილი. რომელმაც საგანგებოდ შეადგინა „ფოლკლორის კურსის პროგრამა“, ხალხური თეატრისაგან არ გა-

1. Русское народное поэтическое творчество, под ред. Л. М. Новиковой, М., 1978 г., стр. 285.

2. Русское народное поэтическое творчество, под ред. П. Богатырева, М., 1954 г., ст. 382.

3. Русская народная драма. XVIII—XX веков, тексты пьес и описания представлений, редакция, вступительная статья и комментарии П. Н. Беркова, «Искусство», М., 1953 г., ст. 3.

მოყოფს ხალხურ დრამას. იგი წერს: „ხალხური დრამაა რელიგიური წესები... ისტორიული შინაარსის შერევა. ნიღბები, სახეთა შემურვა. აფხაზური მიზიტხუ (საგაზაფხულო დღესასწაული). სიმღერის დიალოგური ფორმა: ორპირული. მიმიური ცეკვა. ქადაგი. მონა. დავლური როგორც ჩვენებური Ludiones. ყვენობა ანუ ყადი. ზარი. აფსახურა, ჭორწილი. ნუფიონი... და სხვ“⁴...

მოტანილი ამონაწერებიდან ცხადად ჩანს, რომ ხალხური თეატრი მრავალკომპონენტია და ცნებაა. იგი სანახაობითი კულტურის ფართო მასშტაბებს გულისხმობს, მოიცავს თამაშობებს, საწესჩვეულებო ქმედებებს, ზეპირსიტყვიერ ფაქტურას, ფოლკლორულ სცენებს და ა. შ. საბა, როგორც ვიცით. თეატრს ასე განმარტავს: „თეატრო ბერძნულია, რომელ არს სახედველი... ზღუდემოვლებული, შუა ადგილი სამღერელ-საროკველი და სადგომი საჭკრეტლად“⁵. თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში არეკლილია ეს და ზემოთ მოტანილი მოსაზრებები: თეატრი არის ხელოვნების დარგი, რომელიც სხვადასხვა მხატვრული ხერხით, სიტყვითა და მოქმედებით, ვოკალითა და ცეკვით, პანტომიმითა და დეკლამაციით ასახავს და წარმოადგენს ცხოვრების სინამდვილეს⁶.

ძველად ხალხი იკრიბებოდა სოფლის მოედნებზე, სადაც ხდებოდა ხალხური შემოქმედების სხვადასხვა დარგის ჟანრობრივი გამოვლენა (ცეკვა, პანტომიმა, თამაში, სიმღერა, მილექსება-გალექსება, გამოჯავრება, ნიღბების მორგება და მაქციობა, ხალხური სცენების ვათამაშება და ა. შ.), რაც ესთეტიკურ ცხოველმყოფელობას ანიჭებდა სანახაობას.

ყოველივე ეს იყო თეატრი.

ე. ი. ხალხური თეატრია ვერბალურ-მუსიკალური, პანტომიმურ-ქორეოგრაფიული, დიალოგურ-იმპროვიზაციული სანახაობების ერთობლიობა, გამოტანილი სახალხო თავშესაკრებებში (შრომის უბნები, წვეულებები, დღესასწაულები, ჭარობები, საფიხვნო. სეფი, სანახშო, ჯარალუა)...

რადაა ხალხური (ფოლკლორული) დრამა?

ზემოთ მოტანილ ერთ-ერთ ამონაწერში საგანგებოდაა შენიშნული, რომ «Под народным театром следует разуместь всю совокупность проявлений народного драматического творчества,

4 ე. კ. ბ. ბ. შ. ვ. ი. ლ. ი., რჩეული ნაწერები, 1967, გვ. 367.

5 ს. ს. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული. I, 1966, გვ. 303.

6 შდრ.: ი. მეგრელიძე, მცირე თეატრალური ლექსიკონი, 1980, გვ. 14-16.

включая и его так называемую «народную драму» в узком понимании этого слова («Народные пьесы»).

აქ გარკვევით ჩანს, რომ სანახაობით ერთობლიობაში ხალხურ დრამა, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად გამოიყურება. იგი მოიხსენიება პანტომიმის, ცეკვის, მუსიკალური ნომრების. თამაშობების გვერდით. მათთან ერთად. მაგრამ მანც გამოყოფილად. როგორც განსხვავებული ფოლკლორულ მოვლენა. საგულისხმოა ისიც, რომ ციტატაში ხალხური დრამა გაიგივებულია „ხალხურ პიესასთან“... ამით ხაზი. ესმება ხალხური დრამის სპეციფიკას.

ცხადია, „ხალხური დრამა“ და „ხალხური თეატრი“ არ უდრის ერთმანეთს.

დაუშვებელია ლიტერატურული დრამისადმი ანგარიშგაუწივლობაც. ამ დარგის თეორიული მონაპოვრები, დაგროვილი ცოდნა და გამოცდილება, თვით ისტორიული მოდელი ლიტერატურული დრამისა, ის საშუალებებია, რომლებიც ხელს გვიწყობენ ხალხური დრამის წარმოშობა-ჩამოყალიბების პროცესის შესაცნობად. ე. ი. ხალხური თეატრი და ლიტერატურული დრამა ვერ გამოეთიშებიან ფოლკლორული დრამის კვლევის ! ფეროს, მაგრამ. ხალხურ დრამას რჩება თავისი გვარობითი ნიშნები. უნდა შევძლიოთ მათი გამოწვლილება. იმ სპეციფიკის ამოცნობა. რაც მხოლოდ ფოლკლორულ დრამას, როგორც ასეთს. ახასიათებს. ეს კი დაგვესმარება დრამის ისტორიული სურათის წარმოსაჩენად, შესაბამისი ტექსტების აღწერსვა-დადგენაში და იმის გასარკვევად, თუ რა აქვთ საერთო ფოლკლორულ და ლიტერატურულ დრამას. ხალხურ დრამასა და ხალხურ თეატრს.

ცნება „დრამა“ ბერძნულიდან მოდის და სიტყვა-სიტყვით ნაწილად მოქმედებს. ე. ი. დრამის არსს განსაზღვრავს მოქმედება, როგორც რეალური, ასევე წარმოშობილი შინაგანი სფეროდან.

საზოგადოებრივი ცხოვრების პრაქტიკა მოქმედების აურაცხელ სახეობას იცნობს. რომელი მოქმედება ჩაითვლება დრამატულად? ამაზე პასუხი ერთია — მხატვრული მოქმედება.

ე. ი. დრამა, ჩვეულებრივ. მხატვრული მოქმედებაა.

ეს, დეფინიცია სწორია, მაგრამ ძალზე ზოგადი. მოქმედება ხომ ყოველგვარი სიტყვიერი ნაწარმოების თვისებაა?

ეპიურ ნაწარმოებში (მოთხრობა, პოემა, ზღაპარი, თქმულება) მოქმედება გამოვლენილია თხრობაში.. ფრაზის უკან წარმოიდგინება მოქმედება. დრამატული მოქმედება, ამისაგან განსხვავებით,

უფრო ფართო განფენილობისაა: ფრაზის უკან წარმოსადგენი მოქმედების გვერდით, მასთან ერთად, დრამისთვის ნიშანდობლივია თვალსაჩინოებითი მოქმედება, სანახაობითი მოქმედება. ფრაზა და სანახაობა აქ ორგანულად ერწყმიან. აესებენ, ამდიდრებენ ერთმანეთს და ქმნიან დრამატულ მოქმედებას.

დრამატული მოქმედება ეპიკური მოქმედებისაგან განირჩევა იმით, რომ დრამაში მოქმედება თვალხილულია, თვალსაჩინოა. „ხელშესახებია“, ცოცხალი პროცესია, ეპიკაში კი — წარმოსახვითი, წარმოდგენითი, რადგან დრამა უპირატესად სახილველადაა ვამიზნული. ამ თვისების გამო, ძნელდება სწორედ ხალხური დრამისა და ხალხური თეატრის გამოცალკევებაც. თეატრი ძველქართულად ხომ იგივე სახილველია. ხილვადობა თვალთ მისაწვდომობას ნიშნავს: თვალთ მიწვდომია დრამისათვის აუცილებელი, სწორედ ამისთვისაა მოწოდებული და ამისთვის იქმნება დრამა. დრამა ხილვადი მოვლენაა, ავტორი დრამატული ნაწარმოების ტექსტს სწორედ ისეთი ესთეტიკური კანონით აშენებს, რომ იგი ხილვად-ემოციური. მაყურებლისათვის ლაღად აღსაქმელი იყოს. დრამის ტექსტი იკვება სანახაობისათვის საჭირო პოტენციური პასაჟებით, როგორიცაა: მიმართვა, ანტიფონია, მონოლოგი, ფარული დიალოგი. დიალოგი, რეპლიკა, რემარკა (შენიშვნა-ჩანართები) და ა. შ. ყოველივე ეს ხალხური დრამის სპეციფიკური თავისებურების. — ხილვადობის — კომპონენტებია.

ამდენად, ხალხური დრამის უპირველეს სპეციფიკურ ნიშანს ხანახანობითი მოქმედება წარმოადგენს.

დრამატული თხზულება, ისე როგორც მუსიკალური ნაწარმოები, ორსაფეხურიანი ხელოვნებაა, ხელოვნება, რომელიც ითხოვს შესრულებას. ხელღწევის სხვა დარგებისაგან (ლიტერატურა, მხატვრობა, არქიტექტურა, სკულპტურა) განსხვავებით, შესრულება ზოგადად დრამისათვის, მსგავსად მესტიისა, არსებობის ფორმაა. განსაკუთრებით ეს ითქმის ხალხურ დრამაზე, რადგან ხალხური დრამა შესრულების გარეშე დარჩებოდა მესტიეების სიბრტყელში. ან კიდევ ქალაქზე გადატანილ „აღწერილობით სქემად“. ამ მხრივ, ხალხური დრამა ფოლკლორის სხვა ჟანრებისაგანაც განსხვავდება. იგი შემოქმედების ისეთი კონტურებით არ წარმოჩნდება, როგორც ზღაპარი, ლექსი, ლეგენდა და სხვა. ზღაპარი და ლექსი შეიძლება წაიკითხო და აღიქვა, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოები, ფიქსირებული ხალხური დრამის წაკითხვის შედეგობა-აღქმა უეფექტოა. ვფიქრობთ, როგორც ზეპირობაა განმსაზღვრ-

ელი ხალხური ლექსისა და პროზისათვის, ისევე შესრულება. უფრო სწორად. ზეპირსიტყვიერი შესრულებაა ნიშანდობლივი ხალხური დრამისათვის. ამ თვისების მიხედვით ხალხური დრამა შეიძლება შევადაროთ მუსიკას. ჩეხი მუსიკისმცოდნე, პროფესორი ი. ირანელი თავის ნაშრომში „მარქსამდელი მუსიკისმცოდნეობის ძირითადი პრობლემა ასადავლის ინტონაციის თეორიის შექმნა“ წერს: „მოტივი მკვდარი სქემაა, იგი ცოცხლდება მხოლოდ შესრულებაში და ყოველ შესრულებაში მისი შინაარსი, ფსიქოლოგიური ხასიათის მხრივ, სხვადასხვაგვარად ინტონირდება“⁸.

უცხოელი მეცნიერი კერძო საკითხის მიმართ გამოთქვამს ზემოთ მოყვანილ აზრს. იგივე აზრი საგულისხმოა ჩვენი პრობლემისათვის. მართლაც, აღწერილი (ჩაწერილი) ხალხური სანახაობითი სურათი იგივე ჩანს ხალხური დრამატული ხელოვნებისათვის რაც — ნოტია მუსიკალური ნაწარმოებისათვის ნოტი შესრულების გარეშე არაა ხელოვნება. ხალხური დრამაც, შედეგებული მესხიერებაში ან აღწერილობაში, შესრულების, საჯაროდ განსახოვნების გარეშე ნაკლებადაა ხელოვნება.

აქ შეიძლება კიდევ ერთი ანალოგიის მოტანა მუსიკალური სამყაროდან. აკად. ბ. აფანასიევი თავის მუსიკისმცოდნეობით ნაშრომს სათაურად არქმევს: „მუსიკალური ფორმა, როგორც პროცესი“, რაც სიმპტომატურია ხალხური დრამის მიმართაც. ხალხური დრამის ფორმაც პროცესია, რომელიც ჯერ მესხიერებაში, გონებაცნობიერებაში მიმდინარეობს, მერე — სანახაობებში, სადაც ხდება მისი, როგორც მხატვრული ძეგლის გამოვლინება.

ამდენად, მოქმედების რეალიზება საჯარო შესრულებით, სახის შიცემით, როლის განსახოვნების შინაგანი იმპულსებით, ხალხური დრამატული გვირის სპეციფიკაა, რითაც იგი გამოცალკეედება ეპოსისა და ლირიკისაგან.

ხილვადობა და შესრულებითობა სხვა სანახაობითი ქმედების თვისებაცაა.

თითქმის ყოველგვარ სანახაობაში ვამჩნევთ დრამატურგიულ კომპონენტებს (მოქმედებას, სანახაობითობას, რიტმულ გადასვლებს, მოვლენის წარმოსახვა-გასაგნების ოსტატობას), მაგრამ იგი მაინც არაა დრამა. რამეთუ დრამა, როგორც სინთეზური ხელოვნება. მოიცავს რა სანახაობითი ქმედებებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ აქსესუარებს, ამასთანავე ხასიათდება მეტად ნიშნეული

8. ლ. სამსონაძე, საშემსრულებლო ინტონაციის ცნების განსაზღვრისათვის, უფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, № 2, გვ. 54.

ესთეტიკური ფაქტორით, რასაც სიტყვა ჰქვია. სიტყვაა ერთ-ერთი მთავარი ძარღვი. რომლითაც დრამა აღიარებულია მხატვრული შემოქმედების გვარად.

დრამატული სიტყვა განსხვავდება ეპიკურ-ლირიკული სიტყვა-ისაგან. ეპიკა თხრობითაა განპირობებული, დრამა კი — დიალოგი-მონოლოგით, რეპლიკითა და რემარკით. ამნაირი სიტყვის მეოხებით დრამატულ შემოქმედებაში თავს იჩენს თეატრალური გარდასახვისათვის აუცილებელი ორგანული იმპულსები: ექსტრა, მიმიკა, სმის ტონალობა, მიხრა-მოხრა, რეაქცია-შთაბეჭდილება და ა. შ. ყოველივე ეს წარმოაჩენს დრამის არსს და, ძირითადად, იმ მოძრაობათა ცხოველმყოფელობაში მდგომარეობს, რაც უშუალოდ სიტყვიერი ქსოვილის უკან წარმოიდგინება.

გამოდის, რომ დრამა თავისი სიტყვიერი ქსოვილითაც მოქმედებას წარმოაჩენს, იგი „სიტყვის მოქმედებით შესრულება“ (ვ. კოტეტიშვილი), რასაც მოკლებულია პანტომიმა და ყოველგვარი უსიტყვო ქმედებანი.

მოქმედებითობა, ხილვადობა, „სიტყვით მოქმედება“ თავისი დიალექტიკური ერთობით მაშინაა ღირებული, როცა მას აქვს მიზანდასახულობა. უმიზნო სიტყვიერ-სანახაობითს მოქმედებას არ ახლავს არავითარი ესთეტიკური ეფექტი. მოქმედება და სანახაობა მაშინაა ხელოვნების დონეზე, როცა მას აქვს იდეა, მამოძრავებელი აზრი, აკისრია სოციალური ფუნქცია. ხალხური დრამის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ერთნაირი არაა მოქმედება-სანახაობათა იდეური დატვირთულობა. საწყის უბანზე, როცა შრომის პროცესში თავს იჩენს დრამის ჩანასახოვანი ფერმენტები, როგორცაა რიტმი, ექსტ-მიმიკა, მუსიკალურ-სიტყვიერი ფრაზების მონაცვლეობა და დიალოგური შესიტყვება-შეძახილები, მოქმედება-სანახაობის იდეური აქცენტი ვადატანილია წმინდა უტილიტარობაზე. ესთეტიკური ფუნქცია ამ ეტაპზე შეუყენობადია. მისი მხოლოდ ნიშანწყალი ივრძნობა. ხოლო, როცა დრამატული ქმედებანი გაივლიან მ ა გ ი უ რ, საწყისჩვეულებო. მითოლოგიურ-მისტერიულ საფეხურებს და საფერხულო წყობაში კულტივირებულ სახეს იღებს, დრამა თანდათან უტილიტარულთან ერთად. უტილიტარულ-ესთეტიკური ხდება. ეს უკანასკნელია ის ძალა, რომელიც აიძულებს მოქმედება მოწყდეს უტილიტარობის ცუდიეს (საწესო ქმედებებს) და იქცეს მხატვრულ ფენომენად, ე. ი. თუ გარკვეულ სტადიაზე დრამის იდეა უტილიტარული და უტილიტარულ-ესთეტიკური იყო, საბოლოოდ იგი მხოლოდ ესთეტიკური დანიშნულებით წარმოჩინდა. დრამის იდეურ-ესთეტიკუ-

რი ფუნქციონირება სხვადასხვა ეპოქაში სწვდასხვანაირია, მაგრამ ყოველთვის შემეცნებით-ემოციური, მამხილებელი და შემტვევი.

ხალხური დრამის ესთეტიკური სახის, მისი ფორმირების საქმეში დიდი ხვედრითი წონა აქვს დრამის დემონსტრირების საჯარო ხასიათს. საჯაროობა ის აუცილებელი ფაქტორია, რაც დრამის შექმნას, ხოლო შემდეგ მის დამუშავებას, გაჩარხვას განაპირობებს. ამიტომ. დრამის სპეციფიკის კვლევისას საჯაროობას ყურადღება უნდა მიექცეს.

მოტანილი სპეციფიკური თავისებურებანი, ერთი შეხედვით, ხალხურ დრამას აახლოვებს ლიტერატურულ დრამასთან, მაგრამ იგივეობის ნიშნის დასმა არ შეიძლება.

უპირველესი ნიშანი, რითაც ფოლკლორული დრამა არ ჰგავს ლიტერატურულს, მდგომარეობს იმაში, რომ ხალხური დრამა, როგორც ზეპირსიტყვიერების ერთ-ერთი გვარი, კოლექტიური ხელშეწყობაა, ლიტერატურული დრამა კი — ინდივიდუალური, აქედან გამომდინარეობენ მათი სახესხვაობანიც...

ხალხური და ლიტერატურული დრამისათვის საერთო თვისება ის არის. რომ ორივე სანახაობითი მოქმედებაა, მაგრამ ეს ნიშანი თითოეულ მათგანში სხვადასხვანაირად ვლინდება. ფოლკლორული დრამის სანახაობითი მოქმედება არ უდრის ლიტერატურული დრამის სანახაობითს მოქმედებას. ხალხური დრამისათვის მოქმედება კოლექტიური შემოქმედებითი პროცესის გაგრძელებაა. აქ შესრულება-განხორციელება გულისხმობს თხზულების იმპროვიზაციულ გარდაქმნას, მის ვარირებას, ლიტერატურული დრამის სანახაობითი დემონსტრირება მსგავს გარდაქმნებს მოკლებულია.

ფოლკლორული დრამა საჯარო შესრულების გარეშე უეფექტოა (მხედველობაში არა გვაქვს ფიქსირებული ხალხური დრამები), რადგან მისი არსებობის პირობა, როგორც ვთქვით, ცოცხალი შემსრულებლო აქტია. ლიტერატურულ დრამას დაუდგმელადაც შეუძლია არსებობა, მას მსმენელ-მაყურებლის გარდა ჰყავს სხვა „მომხმარებელიც“ — მკითხველი.

ფოლკლორული და ლიტერატურული დრამის განსხვავებულობას ქმნის აგრეთვე სამი გარეგანი ფაქტორი: შესრულების ადგილი, დრო და გარემო.

ხალხური დრამის განხორციელება ხდება შრომის უბნებზე (ყანა, ვენახი, სახელოსნო და სხვ.), საწესჩვეულებო საკრებულოებში (ეკლესია-სალოცაჲები, „წმინდა ადგილები“, ხატობანი), საერთო თავყრილობებზე (წვეულება, დატირება, საჯარო შეკრებო-

ლობა და სხვა). ლიტერატურული დრამის სადემონსტრაციო ადგილი ერთია — სავანებო სცენა, თეატრი.

ფოლკლორული დრამის შესრულებისათვის დამახასიათებელია რეგლამენტურობა. აქ ერთგვარად ტონის მიმცემია კალენდარული წესი (რელიგიური, საერო დღესასწაულები), არაკალენდარული. მაგრამ სავანებო საოჯახო, საზოგადოებრივი შემთხვევები. ლიტერატურული დრამისათვის შესავსი ფაქტორები არაა ნიშანდობლივი და ტონის მიმცემი.

არაერთგვაროვანია ლიტერატურული და ფოლკლორული დრამის განხორციელების ვარემოც.

არაა ერთნაირი ხალხური და ლიტერატურული დრამის დადგმა-განხორციელების შინაარსი და შინაგანი სტრუქტურაც. კოლექტიურია არა მარტო ხალხური დრამის არსებობის ფორმა, არამედ კოლექტიურია მისი შესრულების პირობაც. საკითხი ეხება შემსრულებლისა და მაყურებლის ურთიერთობას. ხალხური დრამის შინაარსი, მისი შესრულების ხარისხი დასაბამიდანვე დამოკიდებულია მაყურებელზე. ერთნაირი ფუნქცია არ აკისრია ხალხური და ლიტერატურული დრამის მაყურებელს. ხალხური დრამის რომელ საფეხურსაც არ უნდა გადავავლოთ თვალი. აშკარად ჩანს, რომ მაყურებელი ყოველთვის აქტიური მონაწილეა მოქმედება-სანახაობისა; უფრო მეტიც, როცა ხალხურმა დრამამ თავისთავადობა მიიღო და მოწყდა შრომითს თუ საწესჩვეულებო ფუძეს, მაყურებელი მაშინაც არ რჩება დრამაში შემოქმედებითი წვლილის გარეშე. იგი ყოველთვის აძლევს ტონს შემოქმედებას და ტექსტუალურ მასალას თავისი სუფლიორობითა და წამქეზებლობით. ამით იგი ერთგვარად რეჟისორის როლსაც კისრულობს. ხალხურ დრამაში მაყურებელი მოქმედებიდან თითქმის არ გამოიყოფა. მაყურებლისა და ხალხური სცენის ერთიანობა, რაც მაყურებლის მოქმედება-სანახაობაში ჩართვით გამოიხატება, ქმნის ცალკეულ იმპროვიზაციულ მომენტებს. ამის მაგალითები ბევრია. ავიღოთ ცნობილი ქართული ხალხური დრამა „დათვობა“. თამაში ხდება სოფლის მოედანზე. აქეთბენ წრეს. წრიდან გამოყოფენ დათვის როლის შემსრულებელს, რომელსაც სთანადო გამოცდილება აქვს. „დათვის“ ამორჩევის დროს ხან ერთს მიმართავენ, ხან—მეორეს. საბოლოოდ, შაინც იმ პიროვნებას გააგდებენ წრეში, ვინც „საქმის მოხელედ“ ითვლება. წრის წევრები ხელიხელჩაკიდებულნი წამოიწყებენ სიმღერას, სიმღერის

დროს წრე ორად გაიყოფა. დათვის ობოლის შემსრულებელი იწყებს წრის შიგნით თამაშს წრის წევრების, იგივე მაცურებლების რეპლიკებზე,¹⁰ ე. ი. მაცურებელი და შემსრულებელი არ გამოიყოფიან ერთმანეთისაგან.

მსგავსი მაგალითის მოტანა შეიძლება რუსული ხალხური დრამიდან; ნ. ანუჩკოვის ცნობილ წიგნში «Северные народные драмы» ერთ ადგილას ვკითხულობთ:

ბ ა ტ ო ნ ი: შემოდით, შემოდით! (ვიღაც გადაცმული, მთხოვნელის სახით შემოდის).

მ თ ხ ო ვ ნ ე ლ ი: ბატონო, მიიღეთ ჩემი თხოვნა.

ბ ა ტ ო ნ ი: შენ ვინა ხარ?

მ თ ხ ო ვ ნ ე ლ ი: (უსახელებს მოგონილ სახელს იმავე სოფლის რომელიმე ვაჟისა) ვლადიმერ ვორონინი.

ბ ა ტ ო ნ ი: რა სათხოვარი გაქვს.

მ თ ხ ო ვ ნ ე ლ ი: პრასკოვიას თაობაზე გაწუხებთ: ზაფხულობით მე ვუყვარვარ. ზამთრობით კი — ვასილი.

ბ ა ტ ო ნ ი: მოდი, პრასკოვია აქ. რაშია საქმე, ერთდროულად რომ ორი გიყვარს?

პრასკოვია ასევე ნამდვილი სახელია ვიღაც გოგონასი ამ სოფელში. მის ადგილას, ბატონის დაძახილზე, გამოდის რომელიღაც თანასოფელი და უწყებს მთხოვნელს ჩხუბს და ლანძღვა-გინებას: "... შემდეგ გამოდის სხვა მთხოვნელი სხვა სათხოვრით და ა. შ".

როგორც ვხედავთ, მაცურებელი და შემსრულებელი არ განიზიარებენ ერთმანეთისაგან. ლიტერატურული დრამის განხორციელებისას ანალოგიური ფაქტები არ შეიმჩნევა. მაცურებელს შეუძლია ზეგავლენა მოახდინოს დამდგმელ-შემსრულებელთა სამემსრულებლო ხარისხზე, მაგრამ თვით დრამაზე კი არა. ე. ი. ხალხური დრამა, ლიტერატურული დრამისაგან განსხვავებით, მაცურებლის გარეშე არ აღიქმება. მაცურებელი და ხალხური დრამატული აქტი უნდა იქმედებითი მთლიანობაა.

ხალხური დრამისათვის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანია იმპროვიზაცია. წინასწარ მოფიქრებულ. ტრადიციით შემზადებულ ტექსტ-სანახაობას განხორციელების პროცესში თან ჩაერთვის სახელდახელო, გაუთვალისწინებელი, მოქმედების პროცესში წარმოშ-

¹⁰ დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, სახელგამო, 1948, თბ., გვ. 101.

11. Э. Анучков, Северные народные драмы, СПб, 1911, ст. 31. И. Богатырев, даახ. შრომა, გვ. 114.

ობილი სიტყვაციები, ვაგონები, გარდასახეობა, ეს გარემოება ცოცხალი საშემსრულებლო-შემოქმედებითი აქტია. იგი ხალხური დრამის სასიცოცხლო ძარღვია, იმდენად სასიცოცხლო. რომ პოეტის ფუნქციონირება არის სიტყვით საგანგებოდ აცხადებს: „ტრაგედია, ისევე როგორც კომედიის საწყისი იმპროვიზაციაა“.¹² უძველეს ქვეყნებში ლიტერატურული ნაწარმოების გაჩენამდე, პიესების მაგივრად იმპროვიზაციები იყო. იმპროვიზაცია საფუძველს უმზადებს არა მხოლოდ ვარიანტს, არამედ ნოვაციას, ახალ დრამატულ თხზულებასაც. ლიტერატურული დრამისათვის იმპროვიზაცია ნაკლებ ნიშანდობლივია.

ზეპირსიტყვიერი დრამისათვის, განსაკუთრებით სინერგული დრამისაგან და მსგავსად ლიტერატურული დრამისა, დამახასიათებელია აგრეთვე ერთგვარი ეპიკურობაც, ამბის, სიუჟეტის მჭრნე ფაქტის გადმოცემა დრამატული ტონით. ეპიკურია თავად დიალოგი და მონოლოგი.

როგორია ხალხური დრამის პოეტიკურ-ეპიკური მხარე? ამ მხრივაც თავისებურია ფოლკლორული დრამატული შემოქმედება.

ხალხურა დრამის პოეტიკური თავისებურება შეპირობებულია დრამატულ ქმედებათა პრესტორიული და ისტორიული მონაცემებით. იგი აღმოცენდა სინერგულ სანახობებში, განვითარდა დრამატული ხელოვნების მომდევნო საფეხურზე, ხოლო ჩამოყალიბებული სახე ზეპირსიტყვიერ დრამაში მიიღო.

იმის გასაგებად, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ქართული ხალხური (ზეპირსიტყვიერი) დრამის სტრუქტურა, კომპონირების ალნაგობა, დიალოგურ-მონოლოგიური ფაქტურა და სხვა, საჭიროა ხალხური შემოქმედების საუკუნეების მიღმამდე სიღრმეში ჩახედვა, პარალელების მონახვა უძველეს და ახალ დრამატულ ნაწარმებს შორის. ასეთი ძიება აუცილებელია. მაგრამ დაბრკოლებას ქმნის ის გარემოება, რომ ქართული ფოლკლორული ნაწარმები მხოლოდ მე-19 საუკუნიდან მოგვეპოვება. მაშინ შესაფერისელი უძველესი ფიქსირებული ძეგლები კი ერთგულ რეპერტუარში გამოვლენილი არაა. ერთდერთი გამოსავალი, რომელმაც შეიძლება ნაწილობრივ შეუქო მოპოვინოს სკიბის, ისაა, რომ ქართული დრამატული ძეგლები შეგუჯეროთ დრამის უძველეს უკასოურ ნიმუშებს

¹² არისტოტელე, პოეტია, ქველი ბერძენულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, თურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 2, გვ. 82.

და ისტორიულ-შედარებითი მეთოდით დაახლოებით წარმოვაჩინოთ ქართული ხალხური დრამის თავდაპირველი სტრუქტურულ-კომპოზიციური არსი. ასეთი ნაბიჯი, რომელიც გააადვილებდა მუშაობას, აქამდე არ გადადგმულა, ვეაქვს მხოლოდ დ. ჯანელიძის საინტერესო ცდა ქართული საფერხულო წყობის ბერძნულ ტრაგედიებთან შედარებისა³.

უძველესი ზეპირსიტყვიერი დრამის ნიმუშები ძნელი მისაგნებია. ნაპოვნია მხოლოდ ერთადერთი ძველევგვიპტური უნიკუმი, რომელიც ანტიკურ დრამებთან ერთად, საშუალებას მოგვცემს აღვავსინათ შეტად შორეული დრამის პრიმიტიული მოდელი, რაც შესაჯერებელი მასალისათვის იქნებ გამოდგეს პირველწყაროდ.

რადგან დასასყლებული ძეგლი ქართული ფოლკლორისტული მეცნიერებისათვის თითქმის უცნობია, რამდენიმე სიტყვით შევიჩინოთ მასზე. ტექსტი, რომელიც ზემოთ ნახსენებ შაბაკის სახელთანაა დაკავშირებული, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და უნიკალური ვარაუდითა უძველესი მოფლიოს დრამატურგიული ნიმუშისა. იგი მეტისმეტად დაზიანებულია და, ამდენად, საგრძნობლად ნაკლულოვანიც.

მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ ტექსტი შესდგება ორი ნაწილისაგან. ერთია მითოლოგიური, მეორე — დრამატული: დრამატული ტექსტის შინაარსი ასეთია:

უზენაესმა ღმერთმა გებმა, შეკრიბა ღმერთები. (ცხრალმერთობა) იმის თაობაზე, რომ განეხილა ჰორუსისა და სეტას პრეტენზიები ეგვიპტის მმართველობის შესახებ. მან ზე და ეგვიპტის მეფედ დასვა სეტა, სადაც თვითონ (სეტა) იყო დაბადებული, სოლო ქვედა ეგვიპტის მმართველად — ჰორუსი. ამრიგად, ჰორუსი მოექცა ერთი სახელმწიფოს თავში, სეტა — მეორე სახელმწიფოს თავში. მაგრამ გებმა დაიწყო წუხილი — ჰორუსისა და სეტას ღმკვიდრობა თანაბრად. ერგოთო, მაშინ, როცა ჰორუსი იყო ერთადერთი შვილი და მემკვიდრე მისი (გების) პირმშო ოსირისისა. ადგა და სეტა მთლიანად ჩამოაშორა ტახტს და ორივე სამეფო გასასვა ჰორუსს. ჰორუსი იქცა ერთმმართველად

13 დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 197-198.

ეგვიპტისა და დაჰდა თავის დიდ მამულში პტა-ტატენში, რომელიც იმყოფებოდა ეგვიპტის სამხრეთ კედელთან.

ამის შემდეგ ტექსტი ნაკლულოვანია. ჩვენ შევეცადეთ გადმოგველო იგი ერთ-ერთი გამომცემლის — იუნკერის წიგნიდან ნაწილებს სახით¹⁴.

გეზმა უთხრა სეტას: „წადი იმ ადგილამდე, სადაც შენ დაიბადე“.

გეზმა უთხრა ჰორუსს: „წადი იმ ადგილამდე სადაც მამა დაიბრინო“.

გეზმა უთხრა ჰორუსს და სეტას: „მე თქვენ გაგანაწილეთ“.

ინაღვლა გეზმა, რომ წილი ჰორუსისა ტოლი იყო სეტას წილისა.

ამიტომ მიიწა გეზმა მისი (ყოფილი) სამემკვიდრეო ჰორუსს, რომელიც იყო მისი პირველშობილის შვილი.

გეზმა უთხრა ცხალშერთობას:

— „მე თავადგინე (ჰორუსს) შენ ტახტის მემკვიდრედ. ჩემი სამემკვიდრეო ეკუთვნის ჩემი შვილის შვილს ჰორუსს... „გზის გამსწრელ“ ჰორუსს¹⁵.

ამგვარად გაუნაწილა ჰორუსს (როგორც მეფეს) ქვეყანა.

ასე გრძელდება დიალოგი და თხრობა.

მოტანილი ტექსტის თაობაზე მკვლევარების მიერ გამოთქმული მოსაზრებები გვახედებენ დრამატული ძეგლის ადრეულ სტრუქტურაზე.

როგორც დავინახეთ, „შაბაკის ქვის“ წარწერის დრამატულ ნაწილში ერთმანეთს ენაცვლებიან დიალოგი და თხრობა. ტექსტის ასეთი აგებულება გახდა ზეტესა და იუნკერის კამათის ობიექტი.

კ. ზეტეს შეხედულებით, შაბაკის ტექსტი ერთი მთლიანი დრამაა, სადაც მონაცვლეობენ დიალოგი და წამყვანის ტექსტი. ასევე ეს ხდება შუასაუკუნეების ქრისტიანულ საშობაო და სააღდგომო მისტერიებში¹⁶.

3. იუნკერის აზრით, შაბაკის ტექსტი წარმოადგენს მითოლო-

14 Junker H. Die politische Lehre von Memphis, ABh. der preuss. akad. wiss. Berlin, 1941, გვ. 56-60. შტრ. კავასიურ-ახლოდმოსავლური კრებულის, VII, 1980, გვ. 26.

15 იქვე.

16 Sethe K. დასახ. წიგნი, გვ. 18.

გიურ კომპოზიციას ხალხში, არსებულ სხვადასხვა დრამის ტექსტებიდან. იგი პტა-მემფისის ქება-დიდება თავიდან ბოლომდე¹⁷.

მსგავს აზრს ავითარებს ეგვიპტოლოგი პ. ფერმენი¹⁸.

ასეა თუ ისე, შაბაის ტექსტი, მ. ხვედელიძის განცხადებით, იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ ეგვიპტეში, ძველი მეფობის დროს, დრამა უკვე განვითარებული და გაფორმებული ყოფილა. მკვლევარები ააოგა ხანს ვერ ჩასწვდნენ ტექსტის საიდუმლოებას. მხოლოდ ჯ. ბრესტედმა წესძლო გაერკვია რომელი მიმართულებით წაეკითხათ ტექსტი. ჯერ ბრესტედის, შემდეგ კი კ. ზეტეს მეცადინეობით ცნობილი გახდა ის გარემოება, რომ დიალოგის ერთი მონაწილის სახელი და ფრაზა იწერება ერთ მხარეზე. ხოლო მოპირდაპირე მხარის ვერტიკალურად იწერება და იკითხება მეორე მონაწილის სახელი და ფრაზა იეროგლიფებით. ზეტემ ისიც შენიშნა, რომ ვერტიკალურ სტრიქონებში რამდენიმე ადგილას გატარებულია პორიზონტალური ხაზი, რომლის შემდეგ გრძელდება საერთო ტექსტი. ეს თავისებურება მკვლევარმა „სასცენო მითითებად“ ანუ რემარკად ჩათვალა, რაც გვაძლავს იმას, თუ რაზეა ლაპარაკი და სად ხდება მოქმედება¹⁹.

კ. ზეტეს, პ. იუნკერის, ჯ. ბრესტედის და სხვათა მოსაზრებანი ხელს გვიწყობენ დრამის უძველესი ტიპოლოგიური კონტურების დასანახად. რომელსაც შემონახული აქვს ფოლკლორული დრამის პირველსახე.

როგორც ტექსტზე დაკვირვებიდან ჩანს, ეგვიპტურ უძველეს დრამაში გამოირჩევა რამდენიმე აუცილებელი ნიშანი, რომელიც დრამატურგიულ ბირთვს ქმნის. ასეთებია: მიმართვა (გების ტექსტი), წამყვანის სათქმელი, ამბავი, პერსონაჟი. მიმართვა ცალფა დიალოგს ჰგავს, რომელიც ეპიკური შინაარსისაა. შეინიშნება აგრეთვე „სასცენო მითითებაც“ (კ. ზეტე). განვლილია საჯუნდო მოქმედების სტადია და არ ჩანს საჯუნდო ნაწილი, იგრძნობა ერთგვარი „სადიალოგო ნაწილი“, აგრეთვე — ანტიკური დრამისათვის ჩვეული აგონი — დავის მაგვარი ფენომენი... მართალია, პერსონაჟები (გები, პორუსი, სეტა, ცხრალმერთობა) ერთმანეთს არ ეკამათებიან, მაგრამ გების მიმართვებში და საქციელ-ქმედებაში შეინიშნება დავის წუბილის შინაგანი ბრძოლის (აგონის) ელემენტები. ვფიქრობთ, ამოიკითხება ბერძნული დრამისეული ეპიზო-

¹⁷ Junker H. დასახ. წიგნი, გვ. 56-57.

¹⁸ იხ. მ. ხვედელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 26.

¹⁹ შლრ.: მ. ხვედელიძის დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

დების გამონაკრთომიც, პირველი ეპიზოდისნაირ გამოვლინებად გვეჩვენება გების მიერ ჰორუსისა და ზეტასათვის სამეფოების განაწილება, მეორეა, როცა გები ინალვლებს — ტოლად რატომ გაეყავი სამეფოო და გადადვას ახალ ნაბიჯს — მთელ სამეფოს შეუნარჩუნებს ჰორუსს.

დრამატულ ქსავილში ორგანულად ზის მთხრობელის სათქმელი. იქნებ ადრე მთხრობელის ეს ადგილი გუნდს (ქოროს) ეჭირა.

ერთი სიტყვით, ხელთ გვაქვს 3000 წლის წინანდელი დრამის ნიმუში, რომელიც, ეგვიპტოლოგთა დასკვნით, თავისუფალია (გამოყოფილია) ცერემონიალებისა და რიტუალებისაგან.²⁰

ძველევგვიპტური დრამა შეგვიძლია მივიჩნიოთ არა მხოლოდ ზოგადად დრამის, არამედ ზეპირსიტყვიერი დრამის ტიპოლოგიურ არქიტექტურადაც. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ ანტიკური დრამებიც ფოლკლორული წიაღით საზრდოობენ, მაშინ შეგვიძლია ვცადოთ ხალხური დრამის უადრინდელესი არქიტექტონიკური კომპოზიციური ბირთვის აღდგენა²¹.

მასალებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ უძველესი ზეპირსიტყვიერი დრამის განვითარებაში შეიძლება გამოვეყოთ ორი საფეხური: პირველი, როცა დრამის მთავარი სული და გული არის ქორო (გუნდი) და მეორე, როცა დრამის „საგუნდო ნაწილი“ თანდათან სუსტდება; მკრთალდება და საბოლოოდ კი — ქრება („შაბაკის ქვა“ მეორე საფეხურს უნდა ასახავდეს).

ჩამოვაყალიბოთ და განვიხილოთ პირველ-მეორე საფეხუროზე დრამის არქიტექტონიკულ-კომპოზიციური ბირთვის ყველა კომპონენტი და შევუჯეროთ იგი ქართული დრამის „სინკრეტულ“ თუ „მხატვრულ“ ლეგლებს.

პირველ საფეხურზე ანტიკური დრამის მოდელს ქმნიდა შემდეგი კომპონენტები: გუნდი (ქორო), კორიფეგსი, პარადოსი, ექსოდოსი, აგონი, ეპიზოდები მონაცვლეობა, სტასიმები, ამბავი, პარაბაზა. მეორე საფეხურზე მოდელი ნაწილობრივ შეზღუდულია. დრამის კომპონენტებად წინაპლანზეა ამბავი (სიუჟეტი), პროლოგი, კორიფეგსი (მსახიობი), დიალოგი, აგონი, გუნდი, ეპილოგი. არ ჩანს სტასიმები. „ეპიზოდები“ შეცვლილა „გამოსვლებით“, შეზღუდულია საგუნდო ნაწილი და ა. შ.

²⁰ შ. ხედელიძე, დასახ. კრებული, გვ. 24.

²¹ ვეყრდნობით ლიტერატურას: გ. წერეთელი, ძველი ბერძნული ლიტერატურის ისტორია ტ. II, 1935, გვ. 11-36; ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, 1971, გვ. 143-147, 209. ს. მოკლესკისა და I. იუნკერის დასახელებულ წიგნები, ანტიკური დრამები.

მსგავსი პარალელური სტრუქტურები შეინიშნება სხვა ხალხების დრამატული შემოქმედების სათავეებთანაც.

ავსტრიელმა ელჩინისტმა ა. ლესკიმ საგანგებო შრომა მიუძღვნა ძველბერძნული და რეელი იაპონური დრამის მიმართების პრობლემას²². რამდენად საინტერესო მასალას იძლევა ძველბერძნული და ძველიაპონური დრამების პარალელთა დაძებნა, ლესკისთან ერთად, ნათელყვეს იაპონელი ავტორების ძემარო ტოკისა და ოინსიო ტაკებეს²³ დაკვირვებებმა²⁴.

იაპონურა ნო-დრამები (300-მდე ნიმუში), რომლებიც თარიღდება, უპირატესად, XIV საუკუნის მეორე ნახევრითა და XV საუკუნის დასაწყისით. ტრადიციის მიხედვით, ჩვენს დრომდე თითქმის პირველსახითაა მოღწეული. ნო-დრამები ეს არის იაპონური მითებისა და ისტორიის მასალა²⁵.

ბერძნული დრამის დარად, იაპონურ ნო-დრამებშიც გამოიყოფიან მთავარი დრამატურგიული კომპონენტები; დაეიწყით სათავიდან არისტოტელე აცხადებს, რომ ბერძნული დრამის დასაბამი არის იმპროვიზაციული საწყისი, დითირამბი და სატირული ქმედება. ნო-დრამაც, დასახელებულ ავტორთა შეხედულებებით, აღმოცენებულია კულტიდან და მრავალმხრივ შეუნარჩუნებია მასთან კავშირი. დრამის საწყისად მიჩნეულია ე. წ. დენგაკი (ნინდგრის სიმღერა). რომელიც ყოფილა ბუნებასა და მცენარეულობასთან დაკავშირებული რიტუალი და წარმოადგენდა სიმღერისა და ცეკვის სინთესს. მას შერწყმია მაიმუნთა მუსიკა-სარუგაკი, რომელიც საბაძრო კლტადან აღმოცენებულა. განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ დენგაკიც და სარუგაკიც თავიდან იმპროვიზაციულად სრულდებოდა და შენდგე ჩამოყალიბებულან სერიოზული პათოსის ნო-დრამებად. ეს გარემოება, როგორც შენიშნავს ალ. ალექსიძე, ბუნებრივად გვანსენებს ანტიკური დრამის წარმოშობასთან დაკავშირებულ არისტოტელეს სიტყვებს:²⁶ „ტრაგედიის ისევე

22. Lesky O. Noh-Bühne und griechisches Theater, „Maia“, 15, 1963. გვ. 38-44.

23. Zensaro Toki Japanese Wo-Plays, Togrist library, 16, Japan Travel.

24 ალ. ალექსიძის ზემოთმოთხილებულ საინტერესო ნაშრომში „ანტიკური დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში“, შეჯამებულია დასახელებულ ავტორთა და სხვათა შეხედულებანი.

25 იქვე, გვ. 366.

26 იქვე, გვ. 367.

როგორც კომედიის საწყისი იმპროვიზაციაა, რადგან პირველი დითირამების ექსარქონტაგან იღებს დასაბამს, ხოლო მეორე — ფალიკური სიმღერების ექსარქონტებისაგან²⁷. ჩვენი ფიქრით, დენგაკი შეიძლება ჩავთვალოთ ბერძნული დითირამის, ხოლო სარუგაკი (მაიფუნთა მუსიკა) ფალიკური სიმღერის ორეულებად. არ უნდა იყოს სადავო, რომ ანტიკური დრამისა და ნო-დრამის სათავეებში მოჩანან პარალელური სტრუქტურები.

ნო-დრამებში დრამატურგიულ ბირთვის ქმნიან:

1. სპიტე — პროტაგონისტი, მთავარი როლის შემსრულებელი.

2. ვაკი — დევერტაგონისტი, თანაშემსრულებელი, მოპოსუნე.

3. ტსურე — თანამგზავრი, მხლებელი, იქნებ სატირი.

4. გუნდი — ნ-მ რომლელებისგან შემდგარი. გუნდი მსახიობთან კონტაქტს ამყარებს არა მარტო სიმღერით, არამედ მეტყველებითაც.

5. კიოგე — სახუმარო საწყისებიდან ნო-დრამაში შესული მხიარული თამაში, მსგავსად ბერძნული სატირული ქმედებისა. იგი სრულდება ცალკეულ ნო-დრამებს შორის.

6. აი — ნო-დრამის ორ ძირითად სცენას შორის (სპიტე კულისებში კოსტიუმის რომ იცვლის) სათქმელი ტექსტი, სანახაობის შინაარსის განმარტება. რაც, ჩვენი ფიქრით, თითქოს ემსგავსება სტასიმოს. მაგრამ, რადგანაც, „აი“ ზოგჯერ მაყურებელს სპექტაკლის დაწყებამდეც წარუდგება, იგი, ალ. ალექსიძის აზრით, სხვა არაფერია. ალ. ალ. პროლოგი²⁸.

როგორც ვხედავთ, ტიპოლოგიური ანალოგიები საკმაოდ ხელშესახებია.

პარალელური სტრუქტურების საინტერესო სურათის მოცემა შეუძლია ქართული ზეპირსიტყვიერი დრამის საგანძურს.

შეჯერებისას აუცილებელია აღებულ იქნას კონკრეტული თხზულებები და მათში დაიძებნოს ანალოგიები. ჩვენ დავეყრდნობით ხალხური ქართული დრამის მთლიან რეპერტუარს (სინკრეტული დრამა, მხატვრული დრამა);

სევანურმა ფერხულმა ზოლო დრომდე შემოინახა მონადირეობის ქალღვთაების დალისა და ვაჟ-ღვთაების აფსათის სადიდებელი

²⁷ არისტოტელე, პოეტიკა, ძველბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგაძემ, ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976, № 2, გვ. 82.

²⁸ ალ. ალექსიძე, დასახ. კრებული, გვ. 368.

დრამა: „მეთხვარ მარე (მონადირე)“ საფერხულო სიმღერების სახით. ავტორი, რომელიც დრამატული პოზიციიდან პირველად განიხილა დ. ჯანელიძემ²⁹, თავისი არქიტექტონიკით გვაძლევს ანტიკურ დრამასთან ტიპოლოგიურად დაახლოებულ სურათს.

პროლოგი (პროდოსი). გუნდი გვატყობინებს, რომ ბედნიერი მონადირე სანადიროდ მიდის ბნელ ხევში. მხარზე გაუდგია კუთხვა თოფი. წინ შემოხვდა ვარწყარი მგელი, რომელსაც კბილებში ჩვილი ბავშვი მოექცა. შემოდის მონადირე. იმართება დიალოგი მონადირესა და მგელს შორის:

მონადირე
მგელო, ჩვილი მე მომეცი.
მგელი
უსიკვდილოდ ვერვის მიეცემ!
მონადირე
შენი სიკვდილი აღუილი საქმეა.

გუნდი (ქორო) — გუნდი მღერის მონადირეზე. გადმოგვცემს, რომ მან ქახანი გაადენინა თავის კუთხვას, მგელს ჩვილი უვნებლად გააგდებინა. კალთაში გაიხვია, გაუდგა მინდორს.

ამით მთავრდება დრამის I ეპიზოდი.

II ეპიზოდი. მანდერის ძირას, კლდეებიდან მოისმის სიმწრის მოთქმა. მონადირე დაიძახებს: „რა გარეულ-ბედნიერი ბრძანდები? რა დავმართია, ვისზე მოსთქეამო?“... იმართება დიალოგი მონადირესა და დაღს შორის.

ქალღვთაება დალი
მე ვარ კლდის დალიო.
წუხელ სამრელოში ვიყავიო.
მგელმა ჩვილი მომპარაო.
მადლით სავსე კარგო მონადირევ,
ის მგელი (ხომ არ) გინახავსო?
მონადირე
ის მგელი მე მოგვალაო.

გუნდი (ქორო) — გუნდი მღერის დალიზე, რომელმაც სიხარულით სიცილის ხმა დასცა. მონადირეს ოქროს ნაწნავეები ჩამოუწია და ჩვილი კლდეებზე აიყვანა. პერე არყის წნელი ჩამოაწოდა და მონადირეც აიყვანა, შეუტრია ჩიხვის ბალანს. რადგან სალამოს ვაჟ-

29 დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 50.

ლეთაება აფსათი მოზრჳანდება.

III ეპიზოდი. შემოდის აფსათი:

„ღედავ, ალაძიანის სუნი დისო?“

დალი მოუყვება შვილს მონადირის ვაყაცობაზე. ერუვის ჩვილი როგორ დაუბრუნა. აფსათი მოიკითხავს მონადირეს.

კუნდი (ქორო). ვუნდი მღერის იმის შესახებ. დალიმ როგორ გასწი-გამოსწია ნადირის ზალანი და მონადირე გამოუყვანა აფსათს.

IV ეპიზოდი. დალოგი იმართება ლეთაება აფსათსა და მონადირეს შორის. აფსათი ეკითხება მონადირეს, რა წყალობას ირჩევდა იგი. მონადირე ჭიხვის ბეჭს ირჩევს. აფსათი პასუხობს:

„რაჲ ასე გიჯოჩალებიო.

ვალად მდევას სექტემბრის ჭიხვებიო!“³⁰

თხზულება ნაწყვეტის სახითაა. ფინალში მოსალოდნელი იყო ექსოდოსი (ეპილოგი). იგი შემონახულია „მონადირე ჩორლაში“. წმინდა გორაკი დალებიდან დასჯილ ჩორლას (მხარმოტეხილს) დღეში თითო ჭიხვი: აჯალღობებს. დრამის დასასრულს ჩანს ექსოდოსი. ვუნდი (ფერხული, ქორო) ამთავრებს მოქმედებას სიმღერით:

„ეს ღმერთმა დაგლოცოთ!“³¹

მგავსარ მდგომარეობა დრამაში „სიმღერა აეთანდილზე“. აქაც ჩანს ექსოდოსი: „ქეისტეს დალოცვილი ჩენი ყოფნა,

ეს ღმერთმა დაგლოცოს“...³²

მოტანილი მაგალითი („მონადირე“) ტიპიურია და არა შემთხვევითი. უძველესი სანახაობითი ქმედების დრამატურგიულ მოდელზე იგებოდა როგორც ქართულ სინკრეტული, ისე მხატვრული დრამები. ანტიკური დრამის არქიტექტონიკური ტრადიციებითაა შექმნილი სრულიად ახალი პერიოდის ქართული საფერხულო დრამა „ზვიადა ლობჯანიძე“. ძველგვიბტურ, ძველბერძნულ, ძველიაპონურ და ძველქართულ დრამატულ შემოქმედებასა და „ზვიადა ლობჯანიძეს“ შუა ათასწლეულებია. გაცეხას იწვევს დრამატულ შემოქმედებითი პირველსაწყისების ტრადიციათა სიმყარე და გამძლეობა. „ზვიადა ლობჯანიძეში“, ჩანს ანტიკური დრამის პლასტები.

მოვიტანთ ტექსტს შემოკლებით:

30. იქვე.

31. იქვე, გვ. 115-116.

32. იქვე, გვ. 130-131.

მოქმედი პირნი: ზვიადა ლობჯანიძე, ძმები არეშიძენი (აზნაურები), გაგნია — მოურავი, გულითად გავაშელაშვილი, დიაცი, ფერხული (ქორი. გუნდი).

პროლოგი

ფერხული (გუნდი)

პირველ საყმონი ვყოფილვართ, ჩვენ ორის ბატონისაო, ორთა ძმათ არეშიძეთა ნუ სწყალობს პირი ღვთისაო;

არ ნაზოგავანთ ჯერივობოლთ, ცოლებს ნართმევან ყმებსაო, არ შინებიათ ცოდვისა, არ ნაკითხავენ ღმერთსაო.

ღმერთმა ულხინოს ზვიადას, ზვიადას ლობჯანიძესო;

პირველი ეპიზოდი.

ზვიადა

ღებურნო, მიკვირს, რატომ არ გრცხვენია,

რომ ამდენი ბიაბრობა ბატონისთვის შეგიორჩენიათ,

ხოძ კარგად იცნობთ გაგნიას, ბატონთა მოურავსაო.

დაეჭრათმოთ, დავასაჩუქროთ, მტრებს ის ჩაგვიგდებს ხელსაო.

ფერხული

ღებურთა ახალ ვაჟათა ზვიადას დასცეს დასტური:

დაიპატიუნეს გაგნია, მიართვეს ღვინო და პური.

მოურავი გაგნია

„წინ ჭალის ხილის კუნტმებში მზად დაგვხვდით ჩასაფრულებო...“

ჩემს უკან ვინც დაინახოთ, ჰკა იმათ მწუჯვე ისრებო...“

ფერხული

შვიარაღდნენ ღებურნი, გასწიეს წინ ჭალასკენ...“

მეორე ეპიზოდი

გაგნია

(ღამე ყოფილა. მისულა გაგნია ბატონის სახლში.

წამდგარა ბატონების წინ და უთქვამს):

„წამობრძანდით მთაში...“

„ამბობენ თურმე ნადირი ურდოდ დადის საჯიხვეში...“

არეშიძენი

მაგრამ, რა ვქნათ, გვეშინია, სიზმრებმა სულ ვადაგვრია.

მოურავი გაგნია

„ბატონო, ნება მიბოძეთ, ეხლავ აგისხნათ სიზმარი...“

(უხსნის სიზმარს)

ფერხული

დაუჯერეს ბატონებმა, მიყვნენ გაგნიას ზჩევასა,...

მესამე ეპიზოდი

ზვიადა

ყველანი მარჯვეთ იყვენით, მჯავრი ვიყართ მტერზნედა,
სულელები დავაფრთხობინოთ, აქავე ბოგირ-ხიღზედა.

ფერხული

ეს თქვა ზვიადამ და უცებ. შეიქმნა ისართ გრიალი,
ერთბაშად დასცეს ყიჟინა, მოისმა ლებელთ ღრიალი.
(გადმოსცემს არეშიძეთა ამოწყვეტას).

მეოთხე ეპიზოდი

ღიაცი

ნეტაი მითხრა, რა უნდა დღეს რიონის პირს ამდენ ხალხს!
ურდოთ მოსდევენ ბიჭები, თითქოს ეძებდნენ რისმეს კვალს.

ფერხული

გულითად, როგორც მისანი მიხვდა ღიაცის სიტყვასო.

გულითად

მე ვიცი ლებელთ ბიჭები, ვისაც მისდევენ წყალშრო,
ანწიეთ, ჩქარა ამწიეთ და გამიყვანეთ კარშიო.

ფერხული

ასწიეს ჩელტით გულითად, ხიდის პირს მიიყვანესო.
შვილიდ-ისარი და კაპარჭი მიაართვეს, მიუტანესო.
უცბად მოსწია მშვილდ-ისარს, გახდა რიგნისკენ შხუილი.
დასჭრა მცურავი ბატონი, დააწყებინა ღმუილი.³³

ამ დრამაში ახალია თემა, იდეა: ისტორიულია მოქმედი გმირები. თანამედროვეა ლექსიკა და ა. შ., ოღონდ უძველესი და ტრადიციულია თხზულების აღნაგობა, მოდელი. დრამის წყობა უძველეს დრამატურგიულ ფაქტურას ქმნის ფერხული (ქორო). პროლოგი, ეპილოგი, ეპიზოდური გადასვლები, პერსონაჟთა დიალოგები. არ შეიმჩნევა სტასიმები და პროსოდოს-ექსოდოსი.

როგორც ვხედავთ, ქართული ხალხური დრამისათვის თ

33 შემოკლებული ტექსტი შევსებულია ორი პუბლიკაციის ბაზაზე. ლ. კანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 520-524 ქს. სიხარულიძე, ქართველი სახალხო გმირები, 1952, გვ. 70-75.

ქმის არ ყოფილა უცხო უძველესი დრამის არქიტექტონიკა და კომპოზიციური წყობა.

არის ძეგლები, რომლებიც სხვა კომპონენტებსაც გამოაქვნიან.

ჩვენს ხელთაა უძველესი საფერხულო დრამის ნაწყვეტი „ამირანის ფერხული“.

„ამირანიანში“ არსებული ეპიკური განმეორებები. — აცხადებს მ. ჩიქოვანი, — მის გუნდურ შესრულებას ადასტურებენ. გუნდი და მომღერალი ერთმანეთს ენაცვლებიან. საკითხი შესრულების წესების შესახებ ამჟამად ძირითადად გადაჭრილად უნდა ჩაითვალოს. ზემორაჭულ ფერხისულ სიმღერებში ამირანის ლექსების არსებობა ჩვენი გმირული ეპოსის საწესჩვეულებო პოეზიასთან კავშირს ამჟღავნებს. ფერხისულ სიმღერებში გუნდისა და კორიფეს ფუნქციები ნათლადაა წარმოდგენილი...“³⁴

I კორიფე (ამირანი) — „შენ, კაცო, კაცო, ვინ ხარო, სახელი შენი მითხარო“.

II კორიფე (დევი) — „უსუფის ძმისწული მოკვდა, მის შესაქმელად მივალო“.

I კორიფე (ამირანი) — „ადამიანს ვინ შეგაქმევს, შენთან საომრად მოვალო“.

გუნდი (ფერხული)

„ამირან-ბაყბაყ შეიბნენ, მინდორს გაჰქონდა გრიალი,
ამირანმა დევი დასცა, ალაგი შეხვდა ქვიანი,
დასცა და ბეჭი მოსტეხა, დააწყებია ღრიალი.“

II კორიფე (დევი)

„ნუ მომკლავ, გმირო ამირან, შეგფიცო მკლავი ხმლიანი.
წყალგაღმა ქალსა გასწავლი, სახელად ქვიან კამარი.
თუ ძალი გინდა, იქ წადი. მას მოსდევს დიდი რიალი“.

გუნდი (ფერხული)

აღვა ამირან, წავიდა, სად ქალი კამარი არი.
ციხისა ძირას ჩამოხტა ამირან ორი ძმიანი,

ციხეს შუქი შეაყენა, ვითარ ცხოველი მზე არი.

კამარ ფანჯარა გააღო, მსგავსად ეგონა მზე არი;

კამარ ეხვევის ამირანს თავგადაშლილი თმინი“³⁵.

ამ პატარა დრამატულ სურათში უადრინდელესი დრამის რამდენიმე კომპონენტია წარმოდგენილი...

34 მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947, გვ. 170-171.

35 იქვე.

„ამირანის ფერხულში“ დევისა და ამირანის დიალოგით წყება მოქმედება, შემდეგ იჩენს თავს გუნდი (ფერხული), რომელიც მსმე-
აულსა და მაყურებელს სიმღერით მოუთხრობს ამირანისა და ბაყბა-
ყის შებრძოლებაზე. ამირანის გამარჯვებაზე. აქ, ჩვენი აზრით, უნდა
ჩაანდეს პაროდოსის გამოძახილი. გამოდის, რომ ქართულ დრამატულ
ყოფაში პაროდოსი, როგორც დრამატურგიული ფაქტორი, ანტიკუ-
რადი დრამის მსგავსად, მოსალოდნელია მოქმედების დასაწყისშიც
(ჰროლოგის ადგილას) და მოქმედების შუაშიც... შეინიშნება ექსო-
დიისიცი (ფერხული: „ადგა ამირან, წავიდა“).

მონუმენტული ძეგლი მეტად საყურადღებოა გუნდისა და კორიფ-
ეის ურთიერთობის თვალსაზრისით. „ტრაგედია წარმოიშვა, — რო-
გორც განმარტავს არისტოტელე, — სიმღერის (დითირამბის) დამწ-
ყებთაგან“. არისტოტელეს აზრით, იმ გუნდში, რომელიც მღეროდა
დითირამბს, გამოირჩეოდა კორიფეესი, რომელიც სიმღერის დამწყ-
ეები იყო... კორიფეესი უნდა ყოფილიყო განსახიერება დიონისესი,
ხოლო დანარჩენი გუნდი (მისი წევრები) — მისი მხლებელი სატი-
რებისა“³⁶.

ანალოგია აშკარაა: სახეზეა ორი კორიფეესი — ამირანისა და
დევის განმასახიერებელნი და გუნდრ თავისი წევრებით... გუნდსა და
კორიფეებს შორის დრამატული როლები დანაწილებულია: ვარკვე-
ვით მოქმედებენ I კორიფე (ამირანი), II კორიფე (დევი) და გუნდ-
ფერხული. კორიფეების როლი აქ განვითარებულია ჩანს. ჩვენ გვაქვს
ძეგლები, სადაც კორიფე გუნდს ემორჩილება. აქ პირიქითაა (იხილ-
ეთ წინა თავები).

მეტად მკვეთრადაა წარმოდგენილი დრამის სადიალოგო ნაწი-
ლიც. შეიმჩნევა აგონიც.

საინტერესოა ავტორ-დამწყებ-მსახიობის პრობლემა.

დრამის ამოწვევალი წერტილი გუნდი იყო. გუნდში გაჩნდა და-
მწყები (კორიფე) და გუნდური სიმღერის განვითარების ვარკვეულ
ეტაპზე ისახება მოქმედება, რაც დრამის ძირითად ელემენტს წარ-
მოადგენს. კორიფე იყო თავდაპირველად ავტორი (დრამატურგი) რო-
ბელსაც უნდა „დაედგა“ გუნდის მოქმედება. „დადგმას“ სპირდებ-
ოდა მსახიობური ოსტატობა, ამდენად ეს ტვირთიც ავტორს უნდა
ეკისრა: ე. ი. ავტორში (კორიფეში) ჩაისახა მსახიობი... მივიღეთ
ავტორ-მსახიობი. ასეთად მიიჩნევენ თესპიდეს, რომელიც თავად გა-
მოდირად თურმე თავის ტრაგედიაში მსახიობად. დრამის შინაგან-

მა თვისებრივმა ევოლუციამ შოთხხოვა მეორე და მესამე მსახიობი, აშდენად, ავტორს ჩამოშორდა ეს ფუნქციები და დრამაში გაჩნდა დამოუკიდებელი სახის მსახიობი.³⁷

ამ პროცესს გვიჩვენებს ანტიკური დრამის განვითარების მთელი ისტორია. იგივე სურათი შეიმჩნევა ქართული ხალხური დრამის განვითარების გზაზეც. მოტანილ დრამატულ ნაწყვეტში კორიფეები მსახიობებია. ისინი ასრულებენ ამირანის და დევის როლებს და ამჟღავნებენ მოქმედებას. ჩვენ ადრე საგანგებოდ გავუსვით ხაზი იმ გარემოებას, რომ მსახიობის ვზა ქართულ სინამდვილეში ორიგინალურად წარმოადგინა:

პირველად იგი მოგვევლინა კორიფესთან შერწყმულად („ამირანის ფერხული“). მომდევნო ეტაპზე გამოეყრ კორიფეს და გუნდის კარნახით იწყო როლის პანტომიმურად შესრულება („ლაზარობა“, „დათვობა“, „თულენტი“, „შავლეგო“). შემდგომ კი — უკვე ალაპარაკდა და როლს (მოქმედებას) საკუთარ სიტყვებზე აგებდა („ქაბრაღე“), სულ ბოლოს ჩამოყალიბდა იმ სახით, როგორც დღეს ვსმის დრამატულ ხელოვნებას³⁸.

პარალელების ძიებამ დადებითი შედეგები გვიჩვენა. დაგვარწმუნა, რომ ქართულ დრამას ერთგვარად შემოუნახავს დრამის უძველესი, საწყისი პერიოდის სახე. ამით ჩვენ სტიმული გვეძლევა ქართული დრამატული შემოქმედების რეალური ისტორია დავიწყოთ ძვ. წელთაღრიცხვის III ათასწლეულიდან, რამეთუ ამ პერიოდის თრიალეთის თასზე აღბეჭდილი ფერხული აშკარად მეტყველებს საფერხულო ქმედების კულტივირებულ პროფილზე. ფერხულებში ხომ ნიადაგი უმზადდებოდა ფოლკლორული გვარების არქეტიპებს.

აშდენად, ქართული დრამატული შემოქმედების უძველესი ტრადიციების გასათვალისწინებლად ჩვენს ხელთაა სამი დოკუმენტი: პირველია უძველესი და ანტიკური პერიოდის ფიქსირებულ დრამასთან ქართული დრამის ტიპოლოგიური სიახლოვე; მეორე — თრიალეთის ვერცხლის თასზე აღბეჭდილი საფერხულო ქმედების კულტივირებული ფორმა (ძვ. წ. III ათასწლეული) და მესამე დრამატულ შემოქმედებასთან დაკავშირებული ეროვნულ სიტყვა-ცნებათა ფოლკლორულ-მწიგნობრული სისტემა. ამ უკანასკნელზე გზად აგზა გვიხდებოდა ალაპარაკი, ახლა კი ჩამოვთვლით ერთად უცხოურ შესატყვისებთან შეჯერებით (ზოგიერთს ქართველურ-სინონიმური

37 შტრ.: ს. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი , დასახ. წიგნი, 114-116; გ. წ ე რ თ ე ლ ი , დასახ. წიგნი, გვ. 40.

38 თავს ვიკავებთ უხვი საილუსტრაციო მასალის მოხმობისაგან.

განღვნილობაც აქვს): მღერა (დრამა), სიმღერა (კომედია), გოდება (ტრაგედია), სამღერლო, სახედველი (თეატრი), სახილველი (სცენა, ორქესტრა), გუნდი-მწყობრი (ქორო), გამოცხადება-გამოსვლა (გამოსვლას პირველი, გამოცხადება მეორე — ანტიკური პაროდისი), მოქმედება, (მოქმედება პირველი, მოქმედება მეათე. ადრე „საქმესაც“ ეძახდნენ — ბერძნული დრამის ეპიზოდები), გაწოლა-ლა, ორბუნი (პოეტურ-მუსიკალური დავა, გუნდის სასიმღერო დიალოგიით მოქმედების განვითარება, — ჰგავს ბერძნული დრამის აგონას), მოქმედ-დამწყები (კორიფე). მიმოსიტყვია (დიალოგი), თავისწინა სათქმელი (მონოლოგი), წინათქმა, წინაბჭე, წინასიტყვია (პროლოგი), ბოლოთქმა, ბოლოსიტყვა (ეპილოგი), სახიობა. წარმოადგენა. ლიბრალ, მოთომაფა (სპექტაკლი. მოთომაფა დრამის მნიშვნელობითაც იხმარება), მსახიობი, მოთამაშე, შემღერე (ქორეტი, აქტიორი), ხუმარა (კომედიის მსახიობი), გლოს მგოსანი (ტრაგედიის მსახიობი), მათვალური (თვალუა — მოთქმა, მათვალარი — ტრაგიკოს-შემსრულებელი), ჩრდილების კეთება (პანტომიმური ქმედება); ბრეცია (პანტომიმური დრამის მსახიობი). გადმოღება, გამოჯავრება, მიბაძვა. — აქარაში იციან „სიმღერაში დაბასვა“ (მიმეზისი), სახე (ნიღაბი), სახი.მეტყველება (დრამატული თამაში). ტყუელვა (ტაში, აპლოდისმენტი), კმობა (ოვაცია) და ა. შ.

გამოვლენილ ტიპოლოგიურ პარალელებს და ეროვნულ დრამატურგიულ „სტრუქტურებს“, საერთაშორისო მნიშვნელობაც აქვს. იგი ცხადს ზღის იმ გარემოებას, რომ ქართული დრამატული შემოქმედება უძველესი კულტურისანი მსოფლიოს შემოქმედებითი პროცესისაგან მოწყვეტილი არ ყოფილა.

უძველესია ქართული ზეპირსიტყვიერი დრამის პოეტიკური საწყარო. იგი თავის ფოკუსში აქცევს მრავალფეროვანი სანახაობრივი მოვლენების შემოქმედებით მონაცემებს, განსაკუთრებით — პანტომიმური, მუსიკალური, ქორეოგრაფიული, თოჯინური დრამის, დრამატული პოეზიის ძირითად ნიშან-თვისებებს. წინ წამოსწევს და სანახაობის წამყვან ძალად აქცევს არა პანტომიმურ, მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ქმედებებს, არამედ „სიტყვის მოქმედებითი შესრულებას“ (ვ. კოტეტიშვილი). რაც გულისხმობს დრამატული ფაქტორების დიალექტიკურ ერთობას: 1) მოქმედების ესთეტიკურ ფუნქციონალობას (ნაცვლად მოქმედების საწესო-უტილიტარული დანიშნულებისა), 2) სახეებით აზროვნების გრძნობად-კონკრეტულობას (ნაცვლად ბუნების ძალების გაღმერთებისა, კულტურითა და წარმოსახვისა). 3) ეპიკურ-სასაუბრო დიალოგ-მონოლოგს (ნაცვლად საგუნდო პარტიებისა და მოქმედთა ვერბალურ-ორ-

ატორული შესიტყვებისა), 4) ამბავზე, სიუჟეტზე აგებულ ზოგჯერ ებრუნებას, 5. სათქმელთა სასცენო-კომპოზიციურ გამიზნულობას, 6) იმპროვიზაციულ გადაქცევებს, 7) მეტყველების ემოციურობას, 8) საშემსრულებლო გარეგან (ფიზიკური ნიღბის მორგება) და წინაგან (სახინამეტყველებით) გარდასახვებს, 9) საყოფიერო-თემატურ ტენდენციებს. (ნაცვლად საწესო, საკულტურ-მასშტაბული შინაარსისა) და 10) მოქმედების სოციალურ სიმძაფრეს.

ამ სპეციფიკით აღჭურვილი სანახაობითი მოქმედება ღირს ჰგავს უკვე სინკრეტულ ქმედებებს და მთელი თავისი კომპოზიციითა და თვისებრიობით წარმოადგენს მხატვრული სიტყვიერების გეარს.

ახლა ხალხური (ფოლკლორული) დრამის უნარებზე შევჩერდეთ.

ლიტერატურული დრამის მსგავსად ფოლკლორულ დრამატულ შემოქმედებაშიც გამოიყოფა სამი მთავარი უნარობრივი სახეობა — ტრაგედია, კომედია და ნაწილობრივ ე. წ. საკუთრივ დრამა. არსებობს აგრეთვე მცირე დრამატული უნარებიც.

ხალხური ტრაგედიის გენეტიკური ძირები, როგორც შევნიშნავდით, შრომის პროცესებში (მთიბლურები), სამგლოვიარო საწესჩვეულებო ცერემონიალებში ჩაისახა და გარკვეულ მხატვრულ სრულყოფილობას საფერხულო ქმედებებში მიაღწია.

ხალხური ტრაგედიების ძეგლების უმრავლესობა საფერხულო შესრულებისაა, ზოგიერთი „მოსაგონართა“ ციკლს განეკუთვნება. ზეპირსიტყვიერი ტრაგედიის შერჩევისას კრიტერიუმში ერთია — ძეგლს განვლილი აქვს საწესჩვეულებო სტადია და ენიჭება მხატვრული ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ესთეტიკური ღირებულება.

ქართულ ფოლკლორისტულ მეცნიერებაში ტრაგედიულ ძეგლებად მიჩნეულია სუბანურ სანახაობით ყოფაში შემონახული საფერხულო შესრულების დრამები: „ასლან-მურზა“, „მესტიელი ბიომუზელა“, ჭარაშდუყ და აშდარხან“, აგრეთვე „აბესალომ და ეთერი“. სახელდება სხვა ძეგლებიც. ჩვენ არ შევუდგებით ყველა დასახელებული ნიმუშის განხილვას, რადგან მათ შესახებ მოიპოვება სათანადო ნაშრომები.³⁹ გვაგრჩევთ მხოლოდ „ჭარაშდუყ და აშდარხანს“, როგორც ტიპიურს და გამორჩეულს. „აბესალომ და ეთერის“

39 მ. ჩიქოვანი, ქართული საწესჩვეულებო პოეზია, ქართული ხალხური პოეზია, V, 1976, გვ. 38-49; დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 131.

შესახებ კი შევნიშნავთ: დ. ჯანელიძემ თავის წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ აღდგენილი სახით შეიტანა „აბესალომ და ეთერი“ და მას „ძველისძველი ტრაგედია უწოდა. ძველი თავისი პირველი (ეპიური) სახითაც უცილობლად ტრაგედიაა. დ. ჯანელიძის დრამატული ვარიანტი კი მართლაც ტოვებს ისეთ შთაბეჭდილებას, რომ ჩვენს განკარგულებაშია ანტიკური ხალხური ტრაგედიის საუკეთესო ნიმუში, რომელსაც ჰყავს პერსონაჟები (რეალისტური და მიოლოგიური, აქვს მოქმედებები, ეპიზოდები). მოქმედება აგებულია მძაფრ სოციალურ და ინტიმურ კონფლიქტზე, სახეზეა პერსონაჟთა მოხდენალი დიალოგი, მიწოდებაში გამოკვეთილია გმირთა საშინელი აგონია, დრამა გაწყობილია პროლოგ-ეპილოგით, ჩანს ფერხულიც: ტრაგიკულია მთელი მოქმედება, თავად — ფინალიც, სადაც ანტიკური დრამის დარად, სიცოცხლეს ეთხოვებიან ტრაგედიის მთავარი პერსონაჟები. მაგრამ საქმე ისაა, რომ „აბესალომ და ეთერი“ დრამის სახით არ შემოუნახავს ფოლკლორულ ყოფას, არ დასტურდება მისი სანახაობებში შესრულება და ამდენად დ. ჯანელიძის კეთილშობილური განზრახვა „საფერხულო შესრულების ამ ძველი ტრაგედიის რესტავრაციას შევდგომოდით“ — არ სცილდება სცენარის შექმნის ფარგლებს. ამდენად; დ. ჯანელიძისეულ „აბესალომ და ეთერზე“ შეიძლება ვილაპარაკოთ როგორც ინსცენირებაზე და არა როგორც ხალხურ ტრაგედიაზე.

„ჯარაშდუყ და აშდარხანი“⁴⁰ წარმოადგენს მოზრდილ ტრაგიკულ ამბავს. იგი 1937 წელს ჩაუწერია მ. ნიგურინს.

დრამის მოკლე შინაარსი ასეთია: ჯარაშდუყს უყვარს აშდარხანი. სასიძომ მშობლებს მიუტანა მოციქულები და სთხოვა ქალიშვილის ხელი. მშობლებმა მოციქულები უარით გამოისტუმრეს. აშდარხანმა გადაჯგა მშობლების საწინააღმდეგო ნაბიჯი, განაცხადა, რომ მას უყვარს ჯარაშდუყი და გაყვა კიდეც. ქორწილის დამთავრების შემდეგ, საწოდანს მისცლს. საქმროს სახე წითელ ქაჯად მოეჩვენა. შეშინებულმა და აკივლებულმა მიატოვა სამყოფი და ახრდაკარგული ტყვეს შეეფარა. სამი წელი იტანჯა აშდარხანი ტყეში წოწიალით. ბოლოს კეთილი ფუთას ქალიშვილების დახმარებით დაუბრუნდა ადამიანურ ცხოვრებას და ქმრის ოჯახს.

⁴⁰ სვანური პოეზია, I, 1939, გვ. 161-171; ქართული ხალხური პოეზია, V, 1976, გვ. 288-295.

ნაწარმოებს. როგორც დრამას, პირველად მ. ჩიქოვანმა მიაქცია ყურადღება. მისი აზრით, „ჯარაშდუყი და აშდარხანი“ ხალხური დრამის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს... ამ ვრცელ სიუჟეტთან ნაწარმოებში დასრულებული ხასიათის პერსონაჟები მოქმედებენ. ტიპაჟი რთული და რეალისტურია. მონაწილეობენ: სასიძო, საპატარძლო, აშდარხანის დედ-მამა. შუამავლები, კეთილი მოხუცი ფუთა. მისი სამი ქალიშვილი, მექორწილენი, ჯარაშდუყის ოჯახი... საეპარაულოა, რომ აღნიშნული ნაწარმოები დღესასწაულების დროს თეატრალურად სრულდებოდა⁴¹. ამის თქმის საშუალებას იძლევა ის მყარი ტრადიცია, რაც სევანებს ჰქონდათ: სევანეში ხომ ლექსი არ წარმოითქმის. იგი იმლერება გუნდურად⁴². ამასთანავე თხზულება, როგორც ვაქვით, თავიდან ბოლომდე სასცენო კომპოზიციითაა შექმნილი.

არქიტექტონიკურად სახეზეა უძველესი ტიპოლოგიური დრამატურგიული კომპონენტები: ეპიზოდები, პროლოგ-ეპილოგი, წამყვანის (მთქმელის) ტექსტი, მიმართვა, ჩართული ამბავი, დიალოგი, მონოლოგი, საყურადღებოა, რომ ძველევგვიპტური „შაბაქის დრამის“ მსგავსად, ტექსტშიცაა აღნიშნული და გამოყოფილი „სადიალოგო ნაწილი“ მთქმელისავე გამოთქმებით, როგორიცაა „აშდარხანმა უთხრა“, „მამა ფუთას უთქვამს“, „მამამ უთხრა აშდარხანს“ გავიხსენოთ „შაბაქის დრამიდან“ ანალოგები: „გებმა უთხრა სეტას“, „გებმა უთხრა პორუსს“, „გებმა უთხრა ცხრამერთობას“.

ნაწარმოები შედგება ოთხი ეპიზოდისაგან. პირველ ეპიზოდში გადმოცემულია ქორწინებასთან დაკავშირებული წინააღმდეგობანი და დაქორწინებით გაიწვეული მიჯნურების სანეტარო განცდები. ჯარაშდუყი აცხადებს:

— ო, ნეტავი ჩემს ბედს,

აძალამ აშდარხანი შინ მოვიყვანე...

მეორე ეპიზოდში მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ ბედნიერებაში ჩაერთა ბიარტი ძალა. ძველმა წამოდგენებმა გონი დააკარგვინა აშდარხანს და ბედისწერამ წითელი ქაჯი მოაჩვენა სარეცელთან. იგი ტყვედ გავარდა... გადმოცემულია ჯარაშდუყისაგან სატრფოს ძებნა, განცდები და მოთქმა.

შესამე ეპიზოდი მთლიანად ტყვეში მოხეტიალე აშდარხანს ტრაგედიაზე მოგვითხრობს აქვეა სამ დასთან შეხვედრის სცენა და

41 ქართული ხალხური პოეზია, V, 1976 მ. ჩიქოვანი, ქართული საწესწევულებო პოეზია, გვ. 48-99.

42 ლ. წერეთლიანი, სეანტი ხალხური ლექსები, 1977, გვ. 4.

აშდარხანის ფსიქიკანსა და ცნობიერებაში ადამიანური საწყისების გაღვივების ცდები.

შეოთხე ეპიზოდი ღრინალური სურათთა. ბოროტი ძალისაგან ხელყოფილი აშდარხანი კეთილმა ძალამ (სამმა დამ და მამა ფუთამ) დაუბრუნეს ადამიანურ სამყაროს, სიყვარულს და ბედნიერებას.

დრამა იწყება პროლოგით. მოქმელი, ანუ როგორც მ. ჩიქოვანი უწოდებს, მომდერალ-მგოსანი, თვითონვე ქმნის ტრაგიკულ განწყობილებას:

ო, საბრალო ჯარაშდუყ!
მაგიმართაღს. — გეთხოვა აშდარხანი,
აგიგზავნია მოციქულები,
აგიგზავნია მულახში.
„აშდარხანის დედ-მამასთან,
უარით მოციცილეს მოციქულები.

პროლოგი გვატყობინებს, რომ ჯარაშდუყს უყვარს აშდარხანი, მაგრამ დედ-მამა სასტიკი წინააღმდეგია ქორწინებისა („უარით მოციცილეს მოციქულები“). იმართება დიალოგი მშობლებსა და აშდარხანს შორის. აშდარხანი წინ აღუდგება მშობლების ნებას:

„— თქვენ რა გინდათ, რატომ უარობთ?
მე მიყვარს... მე წაყვებები“...

ნაწარმოებში დიალოგი თავისუფალია რეფრენულ-ორატორიული პირველსაწყისებისაგან, იგი ეპიკური, სასაუბრო შინაარსის კითხვა-მივებაა. დიალოგი იმართება მხოლოდ და მხოლოდ პერსონაჟებს შორის. არსად იგრძნობა მოქმელისა და პერსონაჟის შესიტყვება, რასაც ადგილი ჰქონდა სინკრეტულ დრამაში.

დ ე ბ ი: „რა გინდა, შენ, აქ?

სადაური ხარ და საიდან მოდიხარ?

ა შ დ ა რ ხ ა ნ ი: მე ვარ წაწყმედილი აშდარხანი...

დ ე ბ ი: აბა, წამოდი ჩვენთან,

წაგიყვანთ ჩვენს სახლში“.

ან კიდევ.

ფ უ თ ი: „გახსოვს რამე აშდარხან?

ა შ დ ა რ ხ ა ნ ი: მახსოვს, მახსოვს, მამავ

ფუთა,

ყველაფერი მომაგონდა — ავი, კარგი“.

საინტერესოა მონოლოგი. იგი ორგანულად ერწყმის ტრაგიკულ მოქმედებას. სახალხო მთქმელი მონოლოგის ხერხით ალაპარაკებს სასოწარკვეთილებაში ჩაკარდნილ მიჯნურებს:

ჯ ა რ ა შ დ უ ყ ი (ელაპარაკება თავისთავს):
„გარეთ გამოსვლა რად მინდა,
აშდარხანი არა მყავს...
ო, საბრალო აშდარხან,
ტყესა და ტევრში დადიხარ...“

ა შ დ ა რ ხ ა ნ ი:

„მე ადამიანის მონატრული ვიყავი,
სამი წელი სრულად დავყავი,
მე ადამიანი არ მენახა“...

მონოლოგი ზოგჯერ გადადის მიმართვა-ვედრებაში. აქ შეიმჩნევა სინკრეტული დრამის შტრიხი — ღვთაებისადმი მიმართვის და ვედრების სტილი. ჯარაშდუყი მიმართავს ჯერ სატრფოს, შემდეგ ნადირს:

„ო, საბრალო აშდარხან,
ტყის ნადირსაც ეცოდები თურმე:
„შენ სადაც ხარ, არ ჩერდება...
ო, საბრალო აშდარხან!
ო, წყეულო ტყის ნადირნო,
რატომ არსად შემეყრებით,
რატომ არსად წამაწყდებით“...“

ამ მონოლოგ-მიმართვის აწეული ტონი კარგად გვახედებს იმედდაკარგული სატრფოს სულში და გადმოგვიშლის მის ტრაგიკულ განწყობილებას.

სახალხო მთქმელი ერთი მოქმეული ფრაზითაც ქმნის ტრაგიზმის მძაფრ სურათს: „მე ადამიანის მონატრული ვიყავი“...

ტრაგედიაში თავისი სათქმელი აქვს დრამის უძველეს ფიგურას — ამბის წამყვანს, მთქმელს ანუ კორიფეს. კორიფე-მთქმელი ამ ნაწარმოებში იწყებს, აგრძელებს და ამთავრებს მოქმედებას. იგი გუნდის (ქოროს) მაგივრობას ასრულებს. ადრე შეიძლება, გუნდის სახითაც იყო დრამის ეს ნაწილი წარმოდგენილი, მაგრამ, რადგან „ჯარაშდუყს და აშდარხანს“ აშკარად ეტყობა კულტივაციის მაღალი დონე და იგი, როგორც სინკრეტული არტახებიდან თავდაღწეული და მხატვრულ მთლიანობად ქცეული ნაწარმოები, „საგუნდო ნაწილს“ აღარ შეიცავს და წინა პლანზეა მთქმელი. შეიმჩნევა, რომ

სინკრეტული დრამის, მთქმელ-დამწყები და ზეპირსიტყვიერი დრამის (ამ შემთხვევაში ტრაგედიის) მთქმელი განსხვავდებიან მოქმედების გენერალური ხაზისაღმი თაუისი ფუნქციით. სინკრეტულ დრამაში მთქმელი თავადაა სინკრეტული მოვლენა, მასში გაერთიანებულია ავტორის, მთხრობლისა და შემსრულებლის ფუნქციები. იგი დიალოგის აქტური მოწაწილეა. ზეპირსიტყვიერ დრამაში მისი როლი შეზღუდულია. აქ იგი დიალოგში არ ერთვება და გამოდის „განმმართველის“ როლში. ტერმინი „განმმართველი“ დიდი ხანია კვლევის ობიექტია ნოტეუელი, მის ბერძნულ შესატყვისად ითვლება „პიპოკრიტუს“. ა. ლესკის გაგებით, ტერმინი ნიშნავს განმართველს, რომელიც ეძლეოდა მაყურებელს⁴³.

ჩვენს ტრაგედიაში ეს ძველი დრამატული ტრადიციების მქონე მოვლენა მართლაც „განმმართველის“ ფუნქციითაა წარმოდგენილი. ჯერ პროლოგში განმარტავს იგი კონფლიქტის დაწყების მიზეზს. (შუამავლების უარი გასტუმრება), მერე — საქორწინო სიხარულს, ჯერისწერის დანეს მომსდარ საბედისწერო ამბავს, ტყეში. გავარდნილი ქალიშვილის განცდება.

როგორც ვხედავთ, ძეგლს არ აკლია ტრაგედიის უანრობრივი თვისებები. იგი ამალეზული საყოფიერო (სატრფიალო) ნაწარმოებია.

სასცენო კომპოზიციით, დრამატურგიული ფაქტურით გამოირჩევიან სევანური „ბეთქილი“, „გივარგია“, „ვიციბილ და მაცილი“, „ასლან მურზა“, „მესტიელი ბიმურზელა“, რომელთა მოდელი იგივეა, როგორცაა „ჯარამდუყ და აშდარზანი“. ხოლო შინაარსი ისტორიულ-ტრაგიკული და სოციალურ-ტრაგიკულია.

ხალხურმა დრამამ, როგორც მხატვრული სიტყვიერების გვარმა. კომედიურ უანრში შეისხა ზორცი. ქართულ ფოლკლორს ამ მხრივ საკმაო მასალა მოეპოვება. ჯერ კიდევ არისტოფანეს დროიდან კომედიის ამოცანად „სიცილის აღძვრა“ მიაჩნდათ. ჩვენს სინამდვილეში, შრომისა და შეგოქმედების სინკრეტულ ყოფაში გამოვლინდა კომედიის უანრობრივი შტრიხები (ლაზური ნადური). სწესივრულდ სინკრეტულ სანახობებში კი კულტივირებულ სცენებთან გვაქვს სქმე („ფადიკო“, „ხუმარი“, „ძაბრაღე“, „ქალბაკობა“, „დათობა“ და მისთანები), რომლებმაც მოამზადეს ზეპირსიტყვიერი კომედიის ნიადაგი.

თითოეულ მხატვრულ მოვლენას აქვს თავისი ისტორია. ასევე

⁴³ ა. ლ. ლ. ქ. ს. ი. ძ. ე. რ. ასახ. კრებული, გვ. 374.

ითქმის ხალხურ კომედიურ ქანრზეც. სინკრეტული უჭრედრიდან მისი გათავისუფლების შემდეგ, ქანრის განვითარებაში აღინიშნა ორი მთავარი პერიოდი — საწყისი და განვითარებული. კომედიის საწყის პერიოდს განეკუთვნებოან ხალხური ძეგლები, რომლებიც დრამატურგიული აღნაგობით სრულყოფილად გამოიყურებიან, მაგრამ პერსონაჟთა სამყაროს თვალსაზრისით, იმ საფეხურის გამოძახილს წარმოადგენენ, როცა პირველყოფილ ხელოვნებაში ადამიანი ჯერ კიდევ არ ფიგურირებს. ასეთ ძეგლებში მოქმედება მიჰყავთ ცხოველებს და ფრინველებს. უფრო სწორად, მათ ნიღბებს.

კომედიის განვითარებული პერიოდის რეპერტუარში კი უკვე ადამიანი ჩანს თავისი ბუნებებითა და განცდებით.

ამ პრისციპით კომედიის ძეგლთა დალაგება და განხილვა-საშუალებას იძლევა ეროვნური ქრონოლოგიური პროფილის შესამჩნევად, ქართული კომედიის ისტორიაზე თვალის გასადევნებლად.

განვიხილოთ ტიპური ძეგლები.

პირველი (საწყისი) პერიოდის ხალხური კომედიის ნიმუშად ჩვენ „ქორობია“ გვესახება, რომელიც ბავშვთა თამაშობებმა შემოინახეს, ე. ტეილორის აზრით, ბავშვთა თამაშობებში წარმოსახებიან ჯაცობრიობის ბავშვური თაობის ისტორიის უძველესი საფეხურები.⁴⁵ გ. პლენხანოვის აზრით, საბავშვო თამაშობანი თეატრალურად წარმოგვიდგენენ მოზრდილთა ცხოვრებას⁴⁶: „ქორობია“ დღეს სრულყოფილი ფოლკლორული პიესაა, რომელსაც ეტყობა უძველეს სანახობათა გადმონაშთები (ღვთაებრივი ფრინველის განსახოვნება, მისნური ქმედება მტაცებელი ფრინველის გასაუვნებლებლად და დასამწყალობლებლად).⁴⁶ იგი 1887 წელს „გაზეთ „ივერიაში“ გამოუქვეყნებია მწერალ თ. სუსცივაძეს. მოგვყავს აღწერილობა შემოქმედებით.

მ ო რ ა ბ ი ა

რამდენიმე ყმაწვილი ამოირჩევს უფროს ყმაწვილს და დააყენებს „კრუნხალ“ ანუ „დედად“. შემდეგ ამოირჩევენ „ქორად“ ისეთ ყმაწვილს, რომელიც სიხწრაფით და სიცელქით ყველას აჯობებს. ქორი შეაგროვებს რამდენიმე ჩხირს ერთს ალაგას და ზედ დააჯდე-

44. Э. Тейлор, Первоистинная культура, СПб, 1896, т. 1, ст. 66-67.

45. Г. Плеханин, Сочинение, т. IV, ст. 56.

46. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 55.

ბა, თითქოს ბუდეს იკეთებს. მოდის კრუხი წიწილებით:

კ რ უ ხ ი — ქორო, გზინავს თუ არა?

ქო რ ი — არცა მიძინავს, არც თვალი მიხუჭია!...

კ რ უ ხ ი — ქორო, გაიხედე, ემანდ მინდორზე რამდენი წიწი-
ლია?

ქო რ ი — (ტყუელდება და გარბის მინდვრიკენ, ვერ პოულობს).

კ რ უ ხ ი — (წაიღებს ქორის ნოტანილ ჯოხებს, წიწილებსაც
წაიყვანს ბინაზედ).

ქო რ ი — (მოტყუებული მოდის. ხერხს იგონებს): კრუხო,
ბატონმა შემოგითვალა, წიწილა გამომიგზავნე დღესაო.

კ რ უ ხ ი — თქვენ არ მომიკვდეთ, ერთიც არ მყავდეს.

ქო რ ი — აბა დაუძახე!

კ რ უ ხ ი — წია, წია, წია!

წ ი წ ი ლ ე ბ ი — ჭუ, ჭუ, ჭუ! ო

ქო რ ი — მაშ, ეს რა არის?

(კრუხი აძლევს წიწილის მაგიერ ერთ ჩხირს... ქორი ამგვარად
გაიშეორებს, სანამ ჩხირებს არ დასტყუებს. შემდეგ ნამდვილ წიწი-
ლებსაც წაართმევს. წართმეულ წიწილებს ქორ-ყმაწვილი მივარდ-
ნილ ადგილას დამალავს და კრუხთან ბრუნდება — თუ რა დაგმა-
რთა. კრუხი ტირის).

კ რ უ ხ ი — (მოთქვამს) შვილო, კაკაო!

ქო რ ი — რა გატირებს?

კ რ უ ხ ი — როგორ რა მატირებს? ერთი შვილის მეტი არ გა-
მაჩნდა, ისიც ქორმა წაძართვა!

ქო რ ი — (მოუყვანს კრუხს ერთ თავის წიწილას)...

კ რ უ ხ ი — (მიიღებს ერთ წიწილს და შეუღდება ისევ ტოჩილს
იმავე სატყუებით. ქორიც იმგვარადვე მოუყვანს ყველა წიწილს...
სიხარულითა და პატივისცემით უხდიან მადლს დამხსნელ ქორს)⁴⁷.

თავდაპირველ სტადიაზე, ეს სანახაობა საწესო ქმედება იყო.
ამჟერად, როგორც ვთქვით, იგი მხატვრული თხზულებაა, ხალხური
კომედია, რომელსაც აქვს სიუჟეტი, ჰყავს პერსონაჟები (კრუხი,
ქორი, წიწილები), იყოფა რამდენიმე სურათად: პირველი სურათი —
კრუხი ატყუებს ქორს და წაართმევს ჩხირებს. მეორე სურათი —
ქორი იგონებს ხერხს და წიწილებს წაართმევს კრუხს. მესამე
სურათი — ქორი იბრალებს კრუხს და უბრუნებს შვილებს. მოქმე-
დებას აქვს დასაწყისი, განვითარების საფეხურები და დასასრული.
დიალოგი არის რეალისტური, შთამბეჭდავი. შესამჩნევია კონფლი-

47 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 55-57.

ქტი: კრუხმა რომ ქორს დაუწვრია ბუდე და წაართვა ჩხრები, გაჩნდა კონფლიქტი, აქვე გაინასკვა კვანძიც, რამაც დასაბამი მისცა მოქმედების განვითარება-დაძაბვას. იგრძნობა დრამატული აგონიცი, პიესისნი ვითხოვლობთ: „ერთი შვილის მეტი არ გამაჩნდა, ის იყო ჩემი მსმეველ-მქმეველი, ჩემი ავი და ჩემი კარგი“... ტექსტში ნაკლებად იგრძნობა კომიკური სიტუაციები, თუ მსედველობაში არ მივიღებთ კრუხისგან ქორის მოტყუებას. ნაწარმოებს კომედიურ ნიშანს ასვამს მხოლოდ ის გარემოება, რომ კრუხის, ქორისა და წიწილების როლის შემსრულებელნი ყმაწვილები არიან. ყმაწვილები ლაპარაკობენ კრუხის, ქორის და წიწილების ხმაზე, რაც „მეტყველების“ კომიზმს ქმნის. შემსრულებლები ფრინველებს მარტო ხმით როდი ბაძავენ (წია, წია, ჭუ, ჭუ), არამედ—მიხრ-მოხრითაც. ეს უკვე საქციელისა და სათქმელის გადმოღება ანუ გამოჯანვრებაა. ე. ი. „ქორობია“ გამოჯანვრებითი ხასიათის დრამაა. გამოჯანვრებაშია სწორედ თხზულების კომიზმის მთელი არსიც. გამოჯანვრება, ჩვეულებრივ, აღიარებულაა, როგორც მცირე დრამატული ჟანრი,⁴⁸ მაგრამ როგორც ვხედავთ, მას ფართო სარბიელიც ჰქონია.

ამდენად, „ქორობია“ საინტერესო ხალხური კომედიია, რომელიც ზეპირსიტყვიერი დრამის დასაბამ საფუძვლს ასახავს.

ქართული ხალხური კომედიის განვითარებულ სახეს წარმოაჩენენ მეგრულ ფოლკლორულ ყოფაში პოპულარული ძეგლები „შინკობაია“ და „ჩიბაბა“, რომლებშიც უკვე აღამიანები მოქმედებენ.

შ ი ნ კ ო ბ ა ი ა

კოლექტიურა შრომა არა მარტო ხალხური ხელოვნების ჩასახვისა და აღორძინების თავდაპირველ სინკრეტული ფორმად იყო, არამედ მისი სახვის ობიექტიც. საყოველთაოდაა ცნობილი შრომასთან დაკავშირებული მხატვრული სიტყვიერება, განსაკუთრებით, შრომის პოეზიის დარგები. ამ მხრივ გამოჩაყლისი არც დრამატურული შემოქმედებაა. ხალხურ დრამებში არაერთგზის აისახა შრომის სხვადასხვა დარგი. „შინკობაია“ სამიწათმოქმედო შრომის ანარეკლია. მასში მხატვრული რესტატობითაა მოცემული სოციალური უსამართლობის საინტერესო სურათი.

ჩვენ მოგვეპოვება ძეგლის ორი ჩანაწერი. ერთი ეკუთვნის

⁴⁸ იხ. ჩვენ- მცირე დრამატული ჟანრები (ხელნაწერი). წლიური თემა, 1981 წ. (ინახება ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში).

— ცნობილ-ეთნოგრაფს სერგი მაკალათიას. მეორე — დ. ჯანელიძეს, რომლისთვისაც იგი მსახიობ გრ. ბასილაიას მიუწოდებია. ს. მაკალათიას, როგორც ამას დ. ჯანელიძე შენიშნავს, „შინკობაია“ მოყვანილი აქვს საბავშვო თამაშობათა შორის⁴⁹. გრ. ბასილაია კი აკვიწრს ისეთ ქმედებას, რომელსაც მოზრდილები წარმოადგენენ. ეს გარემოება მკვლევარის ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ სანახაობა წარმოაჩენს განვითარების ორ პლასტს: პირველი მის არქაულობაზე ნიუნიშნებს, ხოლო მეორე — ვითარების შესაბამისად ქმედებაში სოციალური მოტივების შეტანაზე.⁵⁰

„რამდენიმე კაცი (დაახლოებით 10) პირქვე დაწვება. ერთი ირგვლივ უღლის და თოხით მიწას აფხვიერებს. კაცები, რომლებიც მიწაზე წვანან — ვითომ ნესვები არიან, მთოხნელი კი მათი პატრონია.

მთოხნელი — (სიმღერით) ჩქიმ შინკას გოუბარგუნქ. გოუხაჩქუნქ (ჩემს ნესვს გაემარგლავ, გავთოხნი).

ბატონის კაცი — (ამოდის) ბატონმა შემოგითვალა კარგი ნესვი გამომიგზავნეო.

მთოხნელი — (ერთ ნესვს გაატანს...) მე ჩემთვის ნესვები მომყავს და ბატონი კი მართმევს, არ მიეცემ — შავ დღეს დამაყრის.

ბატონის კაცი — (ისევ მოდის) ბატონმა, რადგან კარგია ნესვი, კიდევ გამომიგზავნეო...

მთოხნელი აძლევს, მაგრამ დანარჩენს (ნესვ-კაცებს) ახლოს დამალავს. შესამედ მოსულ მსახურს უარს ეუბნება; ცემით გააგდებს. ამის შემდეგ, თავად ბატონი მოუვარდება თავისი მსახურით. გლეხი უარს ეუბნება. მსახური გასცემს — დამალაო. გაბრაზებული ბატონი მივარდება მეზღეს, მსახურიც წაეშველება და სცემენ. გამოცვივდებიან დასალული ნესვები. ორივეს წააქცევენ.

მთოხნელი — გაატარეთ და ორივე მდინარეში გადააღვეთ! (ხალხი აიყვანს ბატონსა და მსახურს და მიჰყავთ სიმღერით)⁵¹.

დრამის სიძველეზე ის ფაქტი მიუნიშნებს, რომ პერსონაჟებად გამოყვანილია ნესვები (შინკები), მსგავსად ყმაწვილ-წიწილებისა, აქ საქმე გვაქვს ნესვ-კაცებთან. მაგრამ დრამაში არსად იგრძნობა არქაულობის პლასტი. სახეზეა ცოცხლად და შთამბეჭდავად ამეტყვე-

49. ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია. 1941, გვ. 279.

50. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 44.

51. აქვე. გვ. 44-45.

ლებული ადამიანი-პერსონაჟები, ოსტატურად გათამაშებული სოციალური სურათი — ბატონყმობის უკულმართობის აღმნუსხველი. პირობითად აქ ორ მოქმედებას, ორ ეპიზოდს შეამჩნევს თვალისწინებით, როცა მთხზნელი ნებით აძლევს ნესვებს ბატონის მოსამსახურეს და მეორე, როცა ბატონსა და ყმას შორის გაიმართება ჩხუბი. ამ დრამაში უკვე სიტუაციის კომიზმი იგრძნობა — როცა ნესვების როლებს კაცები ასრულებენ და ბატონსა და მსახურს სიმღერით მდინარისაკენ გაუყენებენ. „ქორობიაში“ ძალმომრეობით კონფლიქტთან გვექონდა საქმე. სუსტს ჩაგრავედა ძლიერი. „შინკობაიაში“ ეს გაგრძობება გადატანილია სოციალურ სიბრტყეზე სხვა ფოკუსით — სუსტს ვერ ჩაგრავს ძლიერი. „ქორობიას“ იდეა იყო — „გაჭირვებულს დაეხმარე და დაგიმადლიან“. „შინკობაიაში“ გატარებული ახრი უფრო მძაფრია — სოციალურ უკულმართობას უნდა დაუბრისპირდეს ძალა. „ქორობიას“ ფისალი კეთილია, აქ კი ფისალი მხიარული, გამარჯვებული.

„შინკობაიას“ სახით ხელთ გვაქვს დასრულებული სოციალური დრამა. „ქორობიაში“ (ნაწილობრივ „შინკობაიაშიც“) გამოყვანილი პერსონაჟები — კრუხი, ქორი, წიწილები, ნესვები — პერსონიფიცირებული მოვლენები არიან. ადრე, მაგიური, რელიგიოზო-მითოლოგიური ქმედებების ფონზე, ისინი ინდივიდებად, სუბიექტებად წარმოიდგინებოდნენ: მაშინ მოქმედს პერსონიფიცირების, როგორც მხატვრული გამოსახვის ხერხის, მომარჯვება არ შეეძლო და უძველესი ახიმიტური ცნობიერების მიხედვით აღიქვამდა ჩამოთვლილ მოვლენებს⁵². ამით იმის თქმა გვიწევდა, რომ სინკრეტული დრამა და დრამა, როგორც ხელოვნების გვარი, იმითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ სინკრეტულ დრამაში ბუნების ძალები, ცხოველები და ფრინველები ინდივიდებად ანუ სუბიექტებად იყვნენ მიჩნეული. თითოეულს როგორც, თითქოს ადამიანებს, ჰქონდათ გნებები, სურვილები, განცდები, მოთხოვნილებები. დრამა, როგორც ხელოვნების მოვლენა კი, მათ უკვე წარმოგვიდგენს ნამდვილი სახით. — პერსონიფიცირებულად, გაპიროვნებულად (მიაწერს ადამიანის თვისებებს. ქორს, მაგალითად, მიწერილი აქვს ადამიანური შებრალების უნარი).

მოვლენათა პერსონიფიკაციის ერთ-ერთ ფორმად ხალხურ დრამატულ შემოქმედებაში მიჩნეულია ნიღბის მორგება-მომარჯვება. ნიღბის მორგებას ორნაირი ვაგება აქვს: პირდაპირი და გადატანითი. პირდაპირი ვაგებით—ადამიანი მართლაც (ფიზიკურად) იკედ-

52. შდრ.: ბ. დობოჯაძის ძე, ფსიქოლოგიური პარალელიზმის მითოლოგიური საფუძველი და მხატვრული გამოსახვის ფორმა, ლიტერატურულ-თეორიული ნაკვეთები, 1982, გვ. 68.

ებს ნიღაბს და გარეგნულად ემსგავსება დათვის, ტახს, თხას. ირემს, ფრინველს და ამით ახდენს მათ პერსონიფიკირებას. ამას გვოდანსტურებენ სათანადო ცნობებიც: „მეცამეტეს ბაბრი ეცვა. მეთოთხმეტე დათვიშიდა ზის, მეთხუთმეტე ქურციკში ზის, მეთექვსმეტე ჭერანში ზის“. ან კიდევ მე-17 საუკუნის ფოლკლორული საბუთო: „ყმაწვილი ჩაჯდის თხაში, ათამაშებდის იმ თხასა“. გადატანითი მნიშვნელობით ნიღბის მორგება კი ნიშნავს შინაგან გარდასახვას, სახისმეტყველებას, თამაშითა და ჟესტ-მიმიკებით ვინმეს ან რამეს პერსონიფიკაციას. ხალხურ დრამაში გამოყენებულია ნიღბის მორგების ორივე მეთოდი. ჩვენ პირობითად მათ ვარქმევთ „ფიზიკურ ნიღაბს“ და „შინაგან ნიღაბს“. „შინაგანი ნიღბიდან“ მომდინარეობს გამოთქმები „შენიღბე“, „ნიღბის აფარება“, „ნიღბის მორგება“. „ქორობიაში“. „შინაგანი ნიღბითა“ წარმოსახული ფრინველ-პერსონაჟთა როლები. „შინაგანი ნიღბი“ გამოიხატება მიხრა-მოხრით, მიმკეცხით, მეტყველებაში მიმსგავსებით (წია, წია, ქუ, ქუ). გარეგანი ნიღბი შემსრულებლის ცხოველის ან ფრინველის „ქანში“, ჩაჯდომას ნიშნავს.

იმდენად პოპულარული იყო საქართველოში ფიზიკური ნიღბის მორგების ტრადიცია, რომ ნიღბის საიმპროვიზაციო თეატრაც კი შექმნილა ძველთაგანვე.

ამ თეატრს ბერიკაობა ერქვა.

ბერიკაობა, როგორც სანახაობა, პოპულარული გამხდარა სრულიად საქართველოში. ეს გარემოება შეისწავლა და საგანგებო თემა მიუძღვნა მას დ. ჯანელიძემ წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ და სხვა შრომებში. ტერმინი „ბერიკაობა“ განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის სადიდებელ სანახაობას აღნიშნავდა. ნაწარმოებია იგი ააერთო ქართველური ძირიდან „ბერ“ (შვილი). სანახაობათა წამყვანებს, შემსრულებლებს ბერიკები ეწოდებოდათ. საშემსრულებლო ადგილს — საბერიკო, ხოლო ამათუ იმ ამბის, მოვლენის, შემთხვევის საბერიკოზე გატანა-შესრულებას, — „გბერკება“. არსებობდა „ბერიკული“ ლექს-სიმღერაცა და სცენარებიც: რომლებშიც წამყვანი ადგილი ეჭირა განაყოფიერებისა და შვილიერების სადიდებელ ქმედებებსა და სათქმელებს, ერთგვარ მისტერიულ რიტუალ-ცერემონიალებს. მაგალითად. ყვარლის (საბუე), აღიგენის (უდე), ახმეტის (მატანი) რაიონებში დღესაც სრულდება ცახლეთაების გარდაცვალებისა და მკვდრეთით აღდგომის (განახლების) მისტერიული სცენები. დროთა ვითარებაში ბერიკაობამ ჩამოიშორა საკულტურ-რელიგიური დანიშნულება და მხატვრულ მოვლენად იქცა. კულტის ნაცვლად მისი სცენები გააცოცხლა საყოფაცხოვრებო-

სოციალურმა სიუჟეტებმა, როგორცაა ბატონყმობის უკუღმართობის მხილუბა, მომზდურთა დამარცხება, ეკლესიის მსახურთა გამასხარავება. უსამართლობის დაგმობა და ა. შ. მოპოვებულია ბერიკაობის ასზე ზეტი სიუჟეტი. სიუჟეტები უპირატესად იქმნებოდა იმპროვიზაციულად და თითქმის ყველას კომპიური ხასიათი ჰქონდა. ბერიკაობა, როგორც საჯარო სანახაობა-სახელდელი, სამგვარი იყო: კარდაკარ ჩამოვლით სცენების გამართვა, საგანგებო მოედანზე თამაში და სადარბაზოდ გამოსვლა. საგანგებო მოედანზე, ეგრეთ წოდებულ საბერიკოში, იმართებოდა დიდი ბერიკობა, რომელსაც ზოგჯერ ასამდე შემსრულებელიც ჰყავდა. მისი ტრადიციული ნიღბები იყო: მეფე (სასიძო), კეკელა (სარძლო), მაჰანკალი, გლეხი, თავადი, თათარი, არაბი, მოსამართლე, ექიმი, ხუცესი, ტახი, დათვი, თხა და სხვა ცხოველები. ხდებოდა უსულო საგნების (ალავერდის ტაძრის, საბძელის, ხის), აგრეთვე განყენებული მოვლენების (უკუღმართი ცხოვრების, ავსიტყვაობის, დედაკაცის უკუღმართობის) გაბერიკება. მოთამაშე ეწყობოდა ნაბადქუდა ნიღბებში, ტყაპუჭებში და ა. შ. დიდ ბერიკაობაში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. ქალებისა და მოზარდების ბერიკაობა ცალკე იმართებოდა. ბერიკაობას ხელმძღვანელობდა ბერიკათწინამძღვარი.⁵³

ხალხური კომედიის, ზოგადად ქართული ფოლკლორული დრამის, განვითარების ისტორიაში ბერიკაობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. ის იყო სასცენო ფოლკლორული (ზეპირსიტყვიერი) იმპროვიზაციის ნოყიერი კერა. „პოეტიკიდან“ გვახსოვს, რომ „ვინაიდან მიბაძვის ნიჭი ბუნებით თან დაგვყვა ჩვენ... ამიტომ მათ, ვინც თავიდანვე ამყლავნებდნენ ამის უნარს, თანდათანობით განავითარეს პირველი პოეტური იმპროვიზაციები... ტრაგედიის, ისე როგორც კომედიის საწყისი იმპროვიზაცია“⁵⁴. ამდენად, ბერიკაობამ ნამდვილ ხალხური კომედიური თანრისათვის ბევრი რამ გააკეთა თვისი იმპროვიზაციებით. მან სულ შეუწყო რიგი კომედიური ტექსტებს „მეთხზვას, გაჩარსვას, სასცენოდ კულტივირებას: ხალხური სცენის — „საბერიკოს“ ჩამოყალიბებას, სახალხო ავტორ-დრამატურგებისა და შემსრულებლების (ბერიკების) აღზრდასა და საჯარო არენაზე გამოყვანას, დრამატურგიული ხალხური მუსიკის — „ბერიკელის“ შექმნას („საგანგებო ჰანვიც კი ყოფილა შემუშავებული. რომელს-

53 დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948, გვ. 345-466; მისივე, მესხეთის ხალხური სანახაობანი; „სახიობა“ III, 1980 წ.

54 არისტოტელე, პოეტიკა, ეურ. „საქართველოს ხელოვნება“, 1976, № 2, გვ. 82.

აქ „ბერიკულს“ უწოდებდნენ). მეჩონგურე დასი დასდევდა ბერიკუ-
ებს და უკრავდა „ბერიკულს“⁵⁵, სახალხო რეჟისურის ტრადიციების
განმტკიცებას (სხვადასხვა დროს სანახაობას ხელმძღვანელობდა
„არჩეული მოხუცი, მესტირიე-გამგებელი“, „ბერიკათწინამძღვარი“,
ისინი გამოყოფდნენ შესაბამის შემსრულებლებს, მიმართავდნენ,
წინადადებდას აძლევდნენ ვინ ან რა გაებერიკებინათ).⁵⁶ ჩამოთვლილი
კომედიური მხატვრულ-ესთეტიკური სიტყვა-ცნებების („ბერიკაობა“
— წარმოდგენა, „საბერიკო“ — სახალხო სცენა, „ბერიკე“ — ავტორ-
შემსრულებელი, „ბერიკული“ — ბერიკობაში შესასრულებელი
სიმღერა-მუსიკა, „ბერიკათწინამძღვარი“ — სანახაობის რეჟისორი)
გარდა ბერიკაობის დრამატულმა ტრადიციებმა შეიმუშავეს სიტყვა-
გამოთქმები, რომლებიც ქართული დრამის ისტორიაში ესთეტიკურ-
შემეცნებითი ძალის მქონენი არიან და თეორიული ნაზრების გამ-
ონაშუქს წარმოადგენენ. ასეთებია: „სახიონი“, „მრუდ-სიმღერა“,
„ჩვენება“, „მაცინარი“ და სხვ.

„სახიონი“ გულისხმობდა მოვლენის განსახოვნებას ნიღბით,
იგი ნიღბის (ბერიკოს) იდენტური ცნება იყო. ადრე მივუთითებდით,
რომ ამ სიტყვაში შემავალი „სახ“ ძირი, სახესთან, სახის შექმნასთანა-
ნაა დაკავშირებული. „სახე“ რომ ნიღბს ნიშნავდა ამაზე ჩვენ შეს-
აბამის ადგილას დავიმოწმეთ მე-11 საუკუნის ხელნაწერი. „სახიონი“
ჩვეულებრივი ნიღბი არ იყო, „სახიონის“, როგორც ნიღბის გამო-
ყენება, — შენიშნავს დ. ჯანელიძე, — უნდა გავიგოთ ფართო მნიშ-
ვნელობით. ბერიკობის ყოველი მოქმედი პირი ნიღბი იყო. მოთა-
მაშე შეიძლება ზოგჯერ ნიღბის ქვეშ არ ყოფილიყო. მაგრამ იგი
ძაინც გარკვეულ ნიღბს (ანუ სახეს) ქმნიდა. იცოდნენ თქმა — „ემ-
ძაკის სახიონიო“ და მასში პრიმიტიულად „სახეებით აზროვნების“
გაგებას აქსოვდნენ.

ჩვენება. ხელოვნება რომ ჩვენებაა, ამას ჯერ კიდევ ბელინსკი
ამტკიცებდა: „ფილოსოფოსი სილოგიზმით მეტყველებს, პოეტი —
სახეებით და სურათებით... ერთი ამტკიცებს, მეორე აჩვენებს, ორ-
ივე არწმუნებს, ოდონდაც ერთი — ლოგიკური საბუთებით, მეორე
კი სურათებით“.⁵⁷ ბერიკაობის სახელგანთქმული ავტორ-შემსრულ-
ებელი ითარწოროვლი ყვება: მეფემ „მიბრძანა: რაც იცოდე მს-
ხარაობა, ყველა გვიჩვენეო. მე მოვყევ და როგორც გამიგონია, ისე

55 დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული ხალხური თეატრის საწყისები, გვ. 426.

56. იქვე.

57. ბ. ბ ე ლ ი ნ ს კ ი, რჩ. ფილოსოფიური თხზულებანი, 1948, გვ. 697.

ვიმასხარავე და საკვირლად მოვილხინე“⁵⁸. მთქმელმა ახსენა „ჩვენება“. კონტექსტში იგი აშკარად ნიშნავს განსახოვნებას, სურათებით რაიმეს გადმოცემას. ხუმრობა-მასხრობა უპირატესად სიტყვიერი შემოქმედებაა, როცა მთქმელი ვინმეს ამასხარავებს, გადმოაქვს მისი სიტყვები და, ამავე დროს, მიხრა-მოხრაც, და ამით ზემოქმედებას ახდენს მსმენელ-მაყურებელზე. „რაც იცოდე მასხრობა, ყველა გვიჩვენეო“; „მე მოვეყვე, როგორც გამიგონია. ვიმასხარავე და მოვილხინეო“. ჩვენება ნორიოელის თქმით, ნიშნავს—გაგონილის მოყოლასა და მასხარაობას. ე. ი. სახალხო მთქმელებს იმანენტურად შეცნობილი ჰქონდათ ხელოვნების, კერძოდ. დრამატული შემოქმედების სპეციფიკური ნიშან-თვისება — ჩვენება.

მრულ-სიმღერა ეწოდებოდა ბერიკული სპექტაკლის დამთავრებისას შესასრულებელ კომიკურ ჰანჯსა და ტექსტს⁵⁹.

ი. მკვდლიშვილის ცნობით, ბერიკები რომ „ხალხს დააწიოკებდნენ სიცილითა და სადამოც მოატანდა, მრული სიმღერით წავიდოდნენ, სადაც წარჯი ჰქონდათ შეგროვილი“⁶⁰. მრული სიმღერა კომედიის ფინალივით მოჩანს.

ბერიკულმა რეპერტუარმა შემოინახა საინტერესო სიტყვა-ცნება „მაცინარი“. გიორგი მახათაძე ისეთი მაცინარი ყოფილა, რომ მისი სახელი საქართველოს გარეთაც გაისმოდა... იგი იყო „სასახლის კარის მაცინარი... მისი ვაჟყაცობა ხალხმა სიმღერა-ლექსით უკვდაყყო“⁶¹. „მაცინარს“ აშკარად აქვს დრამატული სემანტიკა. გურიაში გამოჯაერებას, სხვისი საქციელის განსახოვნებას „გაცინება“ ჰქვია. გაცინება ჰქვია მიბაძვას, გადმოღებას. „ნაღურში ერთი ჯგუფი რომ იტყვის „საჩივარს“, მერე — გასცინებს. (ჩამოართმევს, გადმოიღებს) და ჩაათავებს“⁶². კახურ მასალებში „მაცინარი“ კომიკოსი, კომედიის მსახიობის მნიშვნელობით იწარება.

სახის განზოგადების გარკვეული იმანენტური შეგრძნებაც ჰქონდათ ბერიკებს. ერთ წარმოდგენას ერეკლე მეფე დასწრებია. მოსწონებია ძალიან და ბერიკასათვის უკითხავს: ვინა ხარო? ბერიკას უპასუხნია: ესა ვარო! მეფემ კიდეც ჰკითხა: ვინ ხართო? იმან ეხლა: ისა ვარო! — უთხრა. მეფემ მესამედაც ჰკითხა: ვინ ხარო! იმან კიდეც უპასუხა: ისიცა ვარ, ესეც ვარო⁶³.

58. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 434.

59. დ. ჯანელიძე, ქართული ხალხური თეატრის საწყისები, გვ. 827.

60. იქვე.

61. იქვე, გვ. 440-441.

62. ძიშითის ექსპედიციის მასალებიდან. ინახება ჩვენთან.

63. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 436.

ამ ტევად გამოთქმაში ჩანს, რომ სახალხო მიქმელ-შემსრულებელს გაუთვითცნობიერებლად ესმის საზღის შექმნის კანონი. მსატრული სახე მართლაც ხომ „ესეცაა და ისიც“.

ბერიკობამ, როგორც ხალხურმა თეატრალურმა სანახაობამ, ბერიკული სცენის ავტორ-შემსრულებლის, ეგრეთ წოდებული რეჟისორის გვერდით, შექმნა ბერიკული იმპროვიზაციები, რომლებიც შემდგომში ჩამოყალიბდნენ დრამატულ თხზულებებად; მას შეიძლება ვუწოდოთ „ბერიკული პიესები“. დ. ჯანელიძე, მრავალგზის ნახსენებ თავის წიგნში, ადგილს უთმობს 93 დასახელების ხალხურ პიესას, მოცემული აქვს მათი კლასიფიკაცია. მკვლევარი გამოყოფს წარმართულ (საკულტო, მისტერიულ-მიოლოგიურ) და საერო (სალამქრო, საეკლესიო-მამხილებელ, საყოფაცნოვრებო, სოციალურ) ბერიკულ პიესებს⁶⁴. თითოეული მათგანის გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბერიკულ დრამებს ევოლუციის დიდი გზა განუვლიათ და საბოლოოდ, საკულტო-მისტერიული პლასტებისაგან გამოთავისუფლებულნი. საერო-მხატვრულ ნაწარმოებებად ჩამოყალიბებულან, დრამის განვითარებული სახე მიუღიათ, რასაც ადასტურებს ის გარემოება, რომ პერსონაჟთა სამყარო წარმოდგენილია არა მხოლოდ ცნოველებით არამედ მათთან ერთად ადამიანებით, ზოგჯერ — მხოლოდ ადამიანებით. ამის საილუსტრაციოდ ჩვენ მოვიხმობთ ორ პიესას— „აჩი-ბაბას“ და „ბატონების დატირებას“.

აჩი-ბაბა

მანდორში ხის ფოთლებით გადახურულ ფაცხას სდგამდნენ. ფაცხაში მასპინძელი იყო, კარს მოადგებოდა ცხენზე მჯდომარე აჩი-ბ.ბა, რომელსაც თან ძაღლის ლეკვი ჰყავდა.

მეკარე აჩი-ბაბას მოახლოებას იტყობინებოდა:

—აჩი-ბაბა კარსაო,

გაუფრთხილდი თავსაო.

64. დ. ჯანელიძე, დასახ წიგნი, გვ. 353-355.

65. იქვე, გვ. 110. მთქმელი ი. პაჭიაია (ცხაკაიას რ., სოფ. ციხეთი), ჩამწერი ი. რ. ფაჩულია, 1948 წ., აჩი-ბაბა რქმევია ვილაც კაცს, რომელიც, მთქმელების გადმოცემით, „სათურქოდან ფოთში მოსულა და უშვილო ქალების მკურნაელად გაუსაღებია თავი“. მთქმელი დომე კვარაცხელია (წალენჯიხა), ჩამწერი გ. ქელიძე, ფ. არქ. № 299, გვ. 30.

ქროხას შექამს, ძალსაჲ აჰმევს,
და ხარს — კიდე სსვასაო.

აჩი-ბაბას მასპინძელი კარავში შეიპატიებდა.

ერთ მოთამაშეს ვარეთ აჩი-ბაბას ცნენი დაჰყავდა. კარავში სიძლერა და თამაში იმართებოდა. აჩი-ბაბას გამართობი ქალი მოჰგვარეს (ქალის როლს ქალად გადაცმული ვაჟი ასრულებდა). აჩი-ბაბას ქალი ვარეთ გამოჰყავდა, ეტრფიალებოდა, ქალი გაექცეოდა. აჩი-ბაბა დაედევნებოდა, უცბად ქალის როლის მოთამაშე ქალის ტანსაცმელს იშორებდა და აჩი-ბაბას წინაშე ვაჟი წარმოსდგებოდა (ცხენის როლსაჲ კაცი ასრულებდა). აჩი-ბაბა ცხენს მოანტებოდა და გაქუსლავდა. ცხენი აჩი-ბაბას ხრამში გადასჩენავდა. ბოლოს მოთამაშენი ხრამში დაღუპულ აჩი-ბაბას დატირებას წარმოადგენდნენ. გუნდი ზრუნით მოსთქვამდა:

ეს ბატონი, რა ბატონი. საით გაუწევიაო,
თოხარიკი მისი ცხენი საით გაუქცევიაო.

გლეხის სახლში რომ შესულა, კაბა გაუწევიაო,
და ხრამში რომ გადასულა, სისხლი დაუქცევიაო.

ეს პიესა დ. ჯანელიძეს საბჭოური დრამათა რიგში არ შეუტანია. ის ვარემოებს, რომ აქ საქმე გვაქვს ცხენის ნიღბოსან, ქალის ნიღბოსან ვაჟთან და ქალ-ვაჟის ეროტიკული ქცევის გაბერიკებასთან, გვაძლევს საშუალებას აჩი-ბაბა ბერიკულ დრამად მივიჩნიოთ.

„აჩი-ბაბას“ ცალკეული პლასტები (ქალის მოტაცება, ქალთან ტრფიალი, ქალის გაქცევა-დადევნება), როგორც დ. ჯანელიძე აცხადებს, მსგავსია ცნობილი მისტერიული დრამების მოტივებისა („დოთვობა“, „მურყვამობა“, „ფადიკო“),⁶⁶ რაც „აჩი-ბაბას“ არქაულობაზე მეტყველებს. დრამის სიძველის მაუწყებელია ისიც, რომ მასში აშკარად სჩანს დაღუპული გმირის (ადრე ნადირის) დატირების ტრადიცია. გავიხსენოთ სამონადირეო დრამა „ვეფხვის დატირება“; მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ დრამა კულტივირებულა არქიტექტონიკურადაც და სემანტიკურადაც. მასში თითქმის ნივთიერებულა მისტერიის ნაშთები და იგი საყოფიერო ელემენტების სახითაა წარმოჩენილი. „ქროხიას“ და „შინკობაისაგან“ განსხვავებით ეს პიესა წინ წადგმული ნაბიჯია იმ მხრივ, რომ მოქმედების

66. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 111.

ძირითადი აქცენტი გადადის ადამიან-პერსონაჟებზე და არა ფრინველებსა თუ ცხოველებზე.

ამ პიესაში ჩვენს ყურადღებას იქცევს სცენის მოწყობა — გადახურული ფაცხა, რომელსაც მთქმელი კარავსაც უწოდებს. კარავის დადგმა ძირძველი მოვლენაა დრამატულ-თეატრალურ შემოქმედებაში. ბ. სტრიკერი, თავის წიგნში „ძველი ბერძნული თეატრის წარმოშობა“, როგორც მიუთითებდით, აღნიშნავდა, რომ სიტყვა-ცნება სცენა, ანუ „სკენე“ ნიშნავს კარავს: რომ სცენა (თანამედროვე გაგებით) გვიანდელია და ადრე კმაყოფილდებოდნენ სცენის დროებით მოწყობით. ბ. სტრიკერი პირდაპირ აცხადებს: „სცენა, როგორც კარავი, ძველი წარმოშობისაა. დასაბამიდან ის არ გვევლინება თეატრის ელემენტად“. ⁶⁷ მსგავსი ტრადიცია უცხო არაა ქართული ყოფისათვის. მ. რეხვიაშვილს აღწერილი აქვს მეგრული ჯარობა-სანახაობა, სადაც საგანგებოდ (დროებით) აწყობენ სცენას... „მოკამათე პირები რომ კარგად დაენახათ და მათი „ნირზი“ მკაფიოდ მოესმინათ, აკეთებდნენ საგანგებო ბოგირებს ორ მოპირდაპირე მხარეზე... თითოეულ მათგანზე დგებოდა ამა თუ იმ გვარის „ფალავანი“, შემსრულებელი“. ⁶⁸

„აჩი-ბაბაში“ ნახსენები ხის ფოთლებით გადახურული ფაცხა, მწგრულ ჯარობაში ბოგირის დადგმა და ძველბერძნული „სკენე“ ძირძველი დრამატულ-თეატრალური ტრადიციების ტიპოლოგიური გამოძახილი უნდა იყოს, რაც ერთხელ კიდევ უსვამს ხაზს იმ გარემოებას, რომ ქართული ხალხური დრამა არქაული ფაქტია.

დრამის განვითარების ევოლუციური ძვრები იგრძნობა ბერიკული პიესების ისეთ ნიმუშებში, როგორიცაა „მამაო-ჩვენო“, ⁶⁹ „ანდერძი“, ⁷⁰ „ისიკობერი“, ⁷¹ „ყრუ“ ⁷² და სხვები. საილუსტრაციოდ შევჩერდებით პერაკულ დრამაზე „ბატონების დატირება“.

პიესის მოქმედი პირებია: მელორე, გლეხი, ბატონი და გლეხები. გლეხები ტახს მოკლავენ ყანაში და ბატონის მელორეს სცემენ სახრით.

მ ე ლ ო რ ე — რათა მცემთ კაცო, მიჩივლეთ, კანონი არ არის?

67. ვ. სტრიკერი, დასახ. წიგნი, გვ. 38.

68. ნ. რეხვიაშვილი, ჯარობა სამეგრელოში, თ. სახოკია, კრებული, 1969, გვ. 17.

69. დ. ჯანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 379.

70. იქვე, გვ. 280.

71. იქვე, გვ. 382.

72. იქვე, გვ. 386.

გ ლ ე ხ ი — კანონში ქრთამს მისცემ და ისევ შენ გაგამართლებს.

მ ე ლ ო რ ე — ბატონის მელორე ვარ, კაცო, რათა მცემთ? (მელორეს გაუშვებენ, ის გაიქცევა: ბატონთან საჩივლელად).

გ ლ ე ხ ე ბ ი — (ლორს გარს მიუსხდებიან და ტირიან)

ბატონის ღორი მოგვიკლავს, ვაჰ ჩვენ დედასაო,
იმის მელორესაც ვსცემეთ, ვაჰ ჩვენ დედასაო,
ახლა ბატონი დაგვარტყამს თავში ხვედასაო.

(შემოდის ბატონი)

გ ლ ე ხ ე ბ ი — (ბატონს დაითირებენ).

რალა ვუყოთ ამ ჩვენს ბატონს, ამ თეთრწვერასაო...

ვაი თუ შეაჭამონ ყვავს და ძერასაო.

ბ ა ტ ო ნ ი — რასა ჰტირით, თქვე ოხრებო?

გ ლ ე ხ ე ბ ი — შენა გტირით, ბატონო, შენ...

ბ ა ტ ო ნ ი — ჰაი, თქვე მამაძაღლებო, ჩემი ღორი მოჰკალით, ჩემს მელორეს სცემეთ და ისევ მე დამცინით?! (მათრახით დაუწყებს ცემას, ბერძეები სასაცილოდ ხტოდნენ)⁷³.

სახეზეა სრულფასოვანი მცირე მოცულობის პიესა — კომედია. თავის ადგილზეა ყველა კომპონენტი: მოქმედება, დიალოგი, ამბის ვანვითარება, კომიკური სიტუაცია და სხვ. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ პერსონაჟთა საშყარო წარმოდგენილია ადამიანებით, გამოკვეთილია სახეები და ტიპიურია გარემო.

ეს და სხვა, აქვე ჩამოთვლილი პიესები, უკვე განვითარებულ საფეხურზე დგანან ისეთი ბერიკული დრამებისაგან, როგორებიცაა „დათვობია“, „თულვინტი“, „ქალტაციობა“ და სხვები, რომლებიც წარმართული პირველყოფილობით საზრდოობენ.

უნდა ჩავთვალოთ, რომ ეროვნული ხალხური თეატრისა და დრამის (კოპედიის) განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ბერიკობამ. ამიტომაცაა, რომ მწიგნობრულ და ცოცხალ ხალხურ მეტყველებაში სინონიმებადაა მიჩნეული სიტყვა-ცნებები „ბერიკობა“ და „კოპედია“.

ქართული ხალხური დრამის განვითარებას გარკვეულწილად ხელი შეუწყო უძველესმა სახალხო სანახაობა-კარნავალმა „ყვენობაში“ მან დრამატული გარდასახვის მხატვრული ინვენტარი გაამდიდრა მორთვის ხელოვნებით, რეკვიზიტების გამოყენების ტრადიციით, ნიღბებით, საშემსრულებლო ოსტატობით: მანვე ხალხურ დრამას

⁷³. ი. მკვლდიშვილის ჩანაწერები, იხ. დ. ჯანელიძის დასახ. წიგნი გვ. 386.

შესძინა სიტუაციური კომიზმის მდიდარი გამოცდილება. „წაგრამი“ რადგან ყვენობა იყო მხოლოდ და მხოლოდ იმპროვიზაციული: სანახაობა, რომელსაც არ გააჩნდა არავითარი ტექსტი და სიტყვიერი სათქმელი, ზეპირსიტყვიერი დრამის (კომედიის) განხილვისას მასზე მეტად აღარ შევაჩერებთ ყურადღებას, მივჯთითებთ მხოლოდ, რომ ფოლკლორისტულ მეცნიერებას ამ საკითხზე მოეპოვება დ. ჭანელიძის სოლიდური გამოკვლევა, სადაც დეტალურადაა განხილული სანახაობის იდეური და მხატვრულ-ესთეტიკური არსი⁷⁴.

დრამაში თანდათანობით მოძალება იწყო საყოფაცხოვრებო და სოციალურმა მოტივებმა. შეიქმნა რძლისა და დედამთილის, ცოლისა და ქმრის, ქერივისა და აზნაურის კონფლიქტებზე აგებული კომედიები: „რძალ-დედამთილიანი“⁷⁵, „თავშენახული ცოლი“⁷⁶ (სათაური პირობითია), „ჯამუ“⁷⁷ და სხვები, რომლებიც განიხილა დ. ჭანელიძემ⁷⁸.

საყოფაცხოვრებო მოტივებმა განაპირობეს ხალხური დრამის კომიზმი, რაც რამდენიმე პლანით გამოიხატა დასახელებულ პიესებში. სიტუაციის კომიზმი (ჯამუს მოტყუება მართას მიერ და მისი ვლენების ხელში ჩაყვარება), ფორმალური კომიზმი (დედამთილის მოსაჩვენებლად რძლისაგან ქათმების მოხმობა), მეტყველების კომიზმი (რძლის ჩუმად წარმოთქმული ფრაზა — „შავო ძაღლო, შენ მიაკვდი ჩემს დედამთილს სულშია“, ან: დედამთილის სიტყვები: „ავი პატარძლის ყოლასა სახადი სჯობს სახლშიაო“), ქცევის კომიზმი (მართას პაემანი ჯამუსთან. ჯამუს მიერ ხელების გაშლა მართას მოსახვევად, მართას გაქცევა).⁷⁹ ეს გარემოებანი სინკრეტულ დრამაშიც შეინიშნებოდა („ფადიკო“, „ხუმარი“, „სანიჰარი“), მაგრამ აქ მხატვრული სტაბილურობითაა ნაჩვენები.

ხალხური დრამა (კომედია) მარად ცოცხალი ჟანრია. ხალხს უყვარს სანახაობითი შემოქმედება და ცდილობს — არ გაადარბოს იგი. ჩვენ ხელთაა ქართული ხალხური კომედიის თანამედროვე,

74. დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, დიდი სანახაობა — ყვენობა, გვ. 275-344.

75. ძველი საქართველო, ექვთ. თაყაიშვილის რედაქციით, 1913-1914. ტ. III, განყ. 2, გვ. 75-76.

76. შ. ძიძიგური, ქართული ენის მთა რაჭულის დიალექტის ძირითადი თავისებურებანი, ენის „მოამბე“, 1937, II, გვ. 101.

77. დ. ჭანელიძე, დასახ. წიგნი, გვ. 530.

78. იქვე, გვ. 256, 349, 530.

79. შდრ. ნ. შამანაძე, ხალხური დრამის საკითხები, 1981, გვ. 51.

დღევანდელობის ამსახველი ნიმუშები, რომელთაგან ერთ-ერთ სანტერესო ძეგლად გვეჩვენება ნოდარ შამანაძის მიერ მოპოვებული და გამოცემულ-გაანალიზებული „ლუკას დასაფლავება“.

ძეგლის შექმნის თაობაზე გვაუწყებს ინფორმატორი მასო კახანაძე.

საჩხერის რაიონის სოფელ ჭალოვანში ცხოვრობდნენ ლუკა ხაჩაიშვილი და მინაღარ გოგოლაძე. ახალგაზრდებს უყვარდათ ერთმანეთი. ლუკა ფრონტზე წავიდა. მინაღარი წმინდად ინახავდა მის სიყვარულს გულში და მოუთმენლად ელოდა სატრფოს დაბრუნებას. ძართლაც დაბრუნდა ლუკა. სოფელი ელოდა — ქორწილში დაგვიძახებენო, მაგრამ არა, ლუკამ სხვა, კორბოულელი ქონებიანი ქალი ინდომა. შეწუხდა სოფელი, შეწუხდა და „შურისძიების“ ძველი წესი მოიგონა — ადამიანის „ცოცხლად დასაფლავება“. შეიკრიბნენ გოგო-ბიჭები, დახატეს ლუკას სურათი, თივით გატენეს ძველი კოსტუმ-შარვალი და კუბოში ჩააწყვეს, მერე ძაძვები ჩაიცივეს და ლუკას სახლის წინ მოთქმა-გოდებით გასვენების „პროცესია“ აატარა-ჩაატარეს. პროცესია, რომელიც აღწერა მ. კახანაძემ, ერთი მშვენიერი კომედიიაა. წარმოდგენილი არიან მოქმედნი პირნი და შემსრულებელნი: ლუკას დედა, ლუკას და, ლუკას მამა, მინაღარის დეიდაშვილი, მინაღარის ბიძაშვილები, მეზობლები. მეგობრები, ამხანაგები.

მოქმედება მიმდინარეობს ქუჩაში, სახალხოლდ.

მინაღარის დეიდაშვილი — ლუკა, ლუკა, ოი ლუკა, შენ დაგაწვეს დიდი ძილი, დიდი ღარდი და ვარამი გულზე დაგვაწოლე, შე პირშავო, შენა!

მინაღარის ბიძაშვილი — დიდი ძილიც დააწვა და დიდი ჭირიც: უკვე გაჭიმა ფეხები, ახლა შიწაში ჩავაგდებთ და მოვისვენებთ!

იმეზობელი — რა დროს მოკვდი, ლუკა, რა დროს წაიღე წერილი, შენს კორბოულელ სასიმაძროს ძროხას ტყუპი ხბო დაუგლია.

ლუკას დედა — გებრალეზოდეთ, ქალებო, გეცოდებოდეთ, ქალებო!...

პროცესია — იპო, ჰიო, ჰიო!

ლუკას მამა — ნეტა ფრონტზე მომკვდარიყავი... ახლა კი რა ექნა შენგან შერცხვენილმა (თავზე ხელებს წაიშენს, მეზობლები ამშვიდებენ).

ლუკას და — უიმე. ეს რა გვიყო! (ვითომ გული მისდის. ჩაიჩოქებს... პროცესია განაგრძობს გზას. დროდადრო თავიანთ სი-

ტყეებს ისევ იმეორებენ. მთელი უბნის ხალხი შარაგზაზე გამოეფინა. ლუკა ბოსტანს ღობაედა, სახლში შეირბინა და გარეთ აღარ გამოუხედა“...

ბოლოს, საქმე იმით დამთავრებულა, რომ ლუკას შეურთავს მინდარი და ახლა შვილიშვილებიც ჰყავთ.

ჩვენს მიერ შემოკლებით მოხმობილ ტექსტში აშკარად ჩანს საინტერესო დრამატურგიული ფაქტურა, შთამბეჭდავი და ცოცხალი ტიპაჟი, „ლუკას დასაფლავება“, — აღნიშნავს ნ. შამანაძე, — კომედიას იმ მხრივაც ენათესაება, რომ მას შეუძლია აღმზრდელითი ზემოქმედება მოახდინოს მაყურებელზე.

„ლუკას დასაფლავება“ ცხადად ლაპარაკობს ხალხური დრამატურგიული შემოქმედების ტრადიციების უწყვეტ ძარღვზე, მის სიცოცხლისუნარიანობაზე.

ერთგვარ სირთულეს ქმნის ე. წ. საკუთრივ დრამის ძეგლების დაქებნა. საკუთრივ დრამად ისეთი თხზულებები უნდა ჩაითვალოს, რომელთაც ახასიათებთ ტრაგედიის პათოსი (დაუძაბავად) და კომედიური მხიარულება. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარმოგვიდგება, როგორც საშუალო ქანრული სიღრმე ტრაგედიასა და კომედიას შორის. საკუთრივ დრამის ძეგლებს არ უნდა ახასიათებდეს უკიდურესი განცდები და გადაჭარბებული კომიზმი.

საკუთრივ დრამის ტიპურ ნიმუშად ჩვენ გვგეხება თუშური დრამატული სანახაობა „დედების გაქცევა“.

1961 წელს მთათუშეთში საველე-ფოლკლორული ნუშაობის დროს, შესრულების პროცესში (ათენგენობის დღეს), ხალხური დრამის საუკეთესო ნიმუში ჩაუწერია ნ. შამანაძეს.

„სოფელ ფარსმაში დავესწარიტ დღეობას, — გადმოგვცემს ნ. შამანაძე, — რომელსაც ათენგენობას უწოდებენ და წმინდა გიორგის კულტს უკავშირდება. დღეობაზე დასწრებამ დაგვარწმუნა, რომ წარმართული ხასიათის საკულტო სამლოცველოები მივიწყებას ეძლევა და დღეობები გასართობად ტარდება. მასპინძლებმა მრავალი სანახაობა გვიჩვენეს, მათ შორის განსაკუთრებით საყურადღებო იყო „დედები! გაქცევა“... იგი სრულდება ერთხელვე დანერგილი ჩვეულებითა და თანამიმდევრობით, ოღონდ, სიტყვიერი მასალა განიცდის ცვლილებებს იმიტად მიხედვით, თუ როგორი ენამეტყველი იმპროვიზატორია ესა თუ ის შემსრულებელი“⁸⁰.

ხალხურ დრამაში მოქმედებენ პირველი დედა, მისი ვაჟი, რძალი, მეორე დედა, მისი ვაჟი და რძალი, აგრეთვე მოსამართლე (ბჭე).

ჩაქულობით მხოლოდ დედები გამოირჩევიან (ძველისძველი დაკონილი ტანსაცმელი), ხელში უჭირავთ პატარ-პატარა ფუთები: დრამის შინაარსი ასეთია: „მზის გადახრისას, როცა მთელი სოფელი ლხინობდა და მხიარულობდა, ორმა დედაკაცმა ჩუმად მიატოვა თავ-თავისი ოჯახი. ისინი განაწყენებულნი ვაქცენენ თავიანთ შვილებსა და რძლებს. როცა საკმაო მანძილი გაიარეს და მახლობელ მთაზე ავიდნენ, შვილებმა გაიგეს ეს ამბავი. გამოუდგნენ და უკან დააბრუნეს. დედები გზადაგზა ცდილობდნენ კვლავ გაქცევა, მაგრამ ვერ ახერხებდნენ... ჩამოვიდნენ რა სოფლის შუაგულში, შვილები და დედები რძლებთან ერთად ბჭეთა წინაშე წარსდგნენ“⁸¹.

დრამატული ტექსტი არცთუ დიდი მოცულობისაა და მოვიტანთ მთლიანად:

ბჭე — რად გარბინართ, გან ვერ იცით, ემაგთა ქცევით სოფელს თავს სჭრით?!

პირველი დედა — მეტის ატანა აღარ შეიძლება, კაცი მეტს გელარ მოითმენს.

მისი ვაჟი (დედას) — რა დავაშავეთ იაგთაი?

ამ ვაჟის ცოლი — (ქმარს) რად დააბრუნეთ, საბალახოდ მიდიოდეს!

მეორე რძალი — მოსძოდნენ და მოვიდოდეს!

პირველი რძალი — ცხვრებივით ხომ არ დაიკარგებოდეს?

პირველი დედა — ხალხნო, ეასრ დაგვეცინიან ეს ღვთისკარ დასახშობნი...

მეორე დედა — ეგ ბალებე უარესს გვიშვრებიან!

პირველი დედა — ყველაფერში თვითონ უფროსობენ.

მეორე დედა — ჩირისოდენას არ გვეკითხებიან.

პირველი დედა — თავად ერბო-კვერცხს სჭამენ, ჩვენ კი ამის მარაი ვყრივართ (გახსნიან ფუთას, რომელშიც პურის გამხმარი ნატეხებია. ხალხი იცინის).

მეორე დედა — (ხალხს) შეხედეთალ, თაგვერთა ტახსაცყელი გვააცი, ნამუსს ველარ გვიფარავს.

პირველი დედა — თითისტრის ტრიალით თვალევი ვაჭოწყალდ და კაბა ველარ გამოვიცვალ.

პირველი რძალი — შეხედითალ, ამის ხნისიად აბალ-უხალნი ეახლა მუნდეს.

მეორე რძალი — ყვანის (ქუმელის) ჭამით დაბერდეს და ეხლა გვემდურიან, მწვადებს რად არ ვაჭმევთავ.

81. იქვე, გვ. 52-53.

წამრძახილები: — მეხიმც დაეყარეთ ასეთ შვილებს!
ვილაცა ბავშვებს მიმართავს — ეავთა სირცხვილი, თუ მშობლებს დააუასებს.

ბჭე — (ხალხს) დაჩუმიდით, სმეხა იყოს და გაგონება! ეს უქპრვისი შვილები ღირსნ არიან ეასრ დაესაჯოთ: შეესვათ ჟორიკა-ეზზე და წინ ქალები გაუძღვენ...

(განაჩენი მართლაც სრულდება)⁸²

ამ დრამის შესრულებას დიდი ხნის ისტორია ჰქონია, რასაც, ნ. შამანაძის სწორი შენიშვნით, ამტკიცებს ის, რომ იგი წარმართობისდროინდელ დღესასწაულ ათენგენობას უკავშირდება, ამავ დროს მასში დამნაშავეის დასჯის უძველესი მეთოდია გამოყენებული. დამნაშავეის სახედარზე შესმა და ხალხში ჩამოტარება ფართოდ გავრცელებული ჩვეულება იყო ძველ საქართველოში⁸³.

„დედების გაქცევა“ უანრობრივად საკუთრივ დრამას' რომ უნდა მივაკუთვნოთ, ამას განაპირობებს შემდეგი გარემოებანი:

დრამატულია და არა კომიკური თვით სათაური — „დედების გაქცევა“. ნ. შამანაძის სამართლიანი შენიშვნით, ქართულ ფოლკლორში თითქმის არ მოგვეპოვება ნაწარმოები, რომელშიც დედა კომიკურად იყოს წარმოდგენილი⁸⁴.

ძეგლის ძირითადი პათოსი აგებულია დედებისადმი სიბრალულისა და თანაგრძნობის განწყობილებაზე და იმ გულის ტკივილზე, რასაც რძლების უსულგულობა და შვილების უნიათობა იწვევს.

სატირალია და არა სასაცილო თვით სასამართლოს სცენა.

ვერც დიალოგები ქმნის ღიმლის მომგვრელ ატმოსფეროს.

სერიოზული და სამართლიანია (და არა კომიკური) ბჭის განაჩენი.

არქიტექტონიკურად „დედების გაქცევა“ დახვეწილი, ნაწარმოებია. სხარტი, მოქნილი და მიზანსწრაფულია თითოეული პერსონაჟის სათქმელი. იგრძნობა ხალხური დრამისათვის სპეციფიკური თავისებურება — შემსრულებლებისა და მყოფების შემოქმედებითი ერთიანობა. სახეზეა რემარკები, რეკვიზიტი, დრამატულ-სანახაობითი სიტუაციები (გაქცევა, გაძლიანება, ფუთას განსნა, ჟორებზე შვილების შესხმა).

„დედების გაქცევას“, როგორც ამას მისი პირველი მკვლევარი უსვაძს ხაზს, აქვს დიდაქტიკური მნიშვნელობა. რაც მყვირალა

82. ნ. შამანაძე, დასახ. წიგნი, გვ. 53-54.

83. იქვე.

84. იქვე, გვ. 55.

5. თავად ხალხური დრამატული ძეგლები, რომლებზეც დაკვირვებამ ნათელი გახადა, რომ ხალხური დრამის ჩასახვის, აღმოცენების, განვითარება-კულტივირების პროცესი უწყვეტი ევოლუციური-შემოქმედებითი ნაკადია და დღეს ჩვენს ხელთ არსებული მხატვრულ-დრამატული თხზულებები ავლენენ ქართული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ ზოგად-სპეციფიკურ თავისებურებას, დრამატულ ძეგლებში შორეული არქაულობისა და თანამედროვეობის ამსახველი პლასტების შემოქმედებით თანაარსებობას, რაც გვაძლევს საშუალებას ძეგლშივე ამოვიცნოთ არქაული დრამატული ანაბეჭდვები.

ქართული ხალხური დრამა საბჭოურ ტრადიციებთან შეთანაწყობით განაგრძობს სიცოცხლეს. იგი არ დალატობს იმ გვარობითს თავისებურებებს, რომლებიც მხოლოდ ხალხური დრამისთვისაა დამახასიათებელი: ცოცხალი (თვალხილული) სანახაობითი ქმედება, „სიტყვის მოქმედებით შესრულება“, მიზანდასახულობა (ესთეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების იდეა), საჯაროობა, მაყურებლისა და შემსრულებლის ერთობა (თანამშრომლობა), იმპროვიზაციული გარდასახვები, ექსპრომტულობა და სხვ.

პოპულარობით სარგებლობს ხალხური კომედია, რომლის ათეულობით ძეგლი მოეპოვება ყველა ეთნიკურ კუთხეს, არც ხალხური ტრაგედიისა და საკუთრივ დრამის შექმნას ერიდება ფოლკლორული შემოქმედი.

ხალხური დრამა ერთ-ერთი უძველესი და სიცოცხლისუნარიანი მხატვრული გვარია.



დასკვნა

მასალის ანალიზმა დაგვანახა, რომ ხალხური დრამის, კერძოდ, ქართული დრამატული შემოქმედების არქეტის სათავე ხელოვნების ადრინდელ სინკრეტიზმში დაედო. ხალხური დრამის ადრინდელი სახე წარმოიჩინდა როგორც სინკრეტული დრამა, რომელიც ჩაასახა შრომისა და შემოქმედების, მაგიურ-საწესჩვეულებო ცერემონიალებისა და შემოქმედების, ყოფისა და შემოქმედების ურთიერთობებში. ხოლო საფერხულო წყობაში გაიარა კულტივირების. მხატვრულ გვართან დაახლოების ხანგრძლივი თვისებრივი პროცესები: საბოლოოდ, შემოქმედებითი დიფერენციაციის ბაზაზე კი, ჩამოყალიბდა პანტომიმურ, ქორეოგრაფიულ, მუსიკალურ და პოეტურ დრამებად, რომლებმაც ერთობლივად შეუმზადეს ნიადაგი ზეპირსიტყვიერ დრამას (როგორც ასეთს), ხალხურ პიესას.

ქართული ხალხური დრამის საწყისები უშორეს ხანაში მოჩანს ამის თქმის გარანტიას გვაძლევს რამდენიმე გარემოება:

1. თრიალეთის ვერცხლის თასზე აღბეჭდილი სანახაობა (ხომ თავადაა დრამატული მოვლენა). რომელიც თარიღდება ძველი წელთაღრიცხვის XV საუკუნით. ამ სანახაობაში შემონახულია ფერხულის არქაული ტიპი — სწორხაზოვანი ქმედება, აგრეთვე — ნიღბები.

2. ქართული დრამატული ძეგლების ტიპოლოგიური სიახლოვე უძველესი ხალხების ადრინდელ (დოკუმენტურად შემონახულ) რეპერტუართან. როგორცაა ძველგვიპტური. ძველბერძნული ნიმუშები.

3. V-XI და მომდევნო საუკუნეების ქართულ წერილობით წყაროებში დაცული ხელშესახები ცნობები. ტერმინები („სოფლიო სახაობა“), პოლემიკური ხასიათის გამონათქვამები.

4. ქართულ-ეროვნული დრამატული ნომენკლატურის ფართო ქართველური განფენილობა [სიმღერა—ბირა, ლაღრაღ; სახედველი (სახილველი) — ოჩინალი; წარმოდგენა — მოთომადვა; გამოჯავრება — ვეძიცა და ა. შ.], უცხოური დრამატულ-თეატრალური ტერმინოლოგიის უძველესი ქართულ-ხალხური და მწიგნობრული შესატყვისები და სხვ.

ფრაზებით კი არ არის მოცემული, არამედ მოქმედებაში, პერსონა-
ჟთა ურთიერთობაში“⁸⁵.

შეტად საგულისხმოა თვითმხილველის აზრი: „ჩვენ მოწმე ვიყ-
ავით. მაყურებელთა როგორ უარყოფით რეაგირებას იწვევდა ული-
რსი შვილებისა და რძლების საქცეელი“⁸⁶, ეს კი სანახაობისადმი მა-
ყურებლის არა მხიარულ, არამედ სერიოზულ და დამაფიქრებელ
განწყობილებაზე ლაპარაკობს, რაც საკუთრივ დრამის თავისებურე-
ბას წარმოაჩენს ერთხელ კიდევ.

ამგვარად, „დედების გაქცევა“ ხალხური დრამატურგიული შე-
ქმედების ერთ-ერთ უნიკალურ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს.

* * *

ფოლკლორული დრამის ჩასახვის, აღმოცენების, მისი კულტი-
ვირების ძირითადი ასპექტების ანალიზმა ცხადი გახადა, რომ ქართუ-
ლი ხალხური შემოქმედების ამ გვარს განვითარების ხანგრძლივი
გზა, ევოლუციური საფეხურები გაუვლია და თავისი დანიშნულე-
ბით აღრევე მოუპოვებია როგორც სოციალურ-უტილიტარული, ისე
მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება.

85. იქვე, გვ. 58.

86. იქვე.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინათქმა	3
შესავალი	4
ხალხური დრამის შესწავლის ისტორია	19
ხალხი დრამატული ტრადიციების შესახებ	49
შრომისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი.	
აგარულ-სინკრეტული დრამა	69
აგარულ-სინკრეტული დრამის გარდამავალი საფეხური	104
დრამის კულტივირების საწყისები	110
არწმენისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი. მაგიური დრამა,	
მისტერია, საწესჩვეულებო დრამა	114
ყოფისა და შემოქმედების სინკრეტიზმი. საყოფიერო დრამა	183
ხელოვნების პირველყოფილი სინკრეტიზმი. საფერხლო დრამა	188
გუნდური სინკრეტიზმის რღვევა	209
დრამა — მხატვრული სიტყვიერების გვარი	226
ზეპირსიტყვიერი დრამა.	247
დასკვნა.	297

Челидзе Гизо Владимирович
ГРУЗИНСКАЯ НАРОДНАЯ ДРАМА
(На грузинском языке)

ИБ № 3396

რედაქტორი ნ. ნარსია
მხატვარი თ. ლომინაძე
მხატვრული რედაქტორი გ. ზაკალაშვილი
ტექნიკური თ. მანჯგალაძე
უფროსი კორექტორი ნ. დგებუაძე
კორექტორი ლ. გოგეშვილი
გამომცემი მ. რუხაძე

გადაეცა ასაწყობად 8.10.84. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23.02.87. ქაღალდის ზომა 63x90, საბეჭდი ქაღალდი № 3. გარნტურა ვენა. ბეჭდის წერხი შალაღი, ნაბეჭდი თაბახი 18,75. საღებავგატარება 18,88, სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 15,82. ჟე 08311, ტირაჟი 2.000, შეკვ. № 3614.

ფასი 05 კაბ.

გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.

Издательство «Ганатლება», ул. Орджоникидзе - №50.

1987

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმე-
თა სახელმწიფო კომიტეტის აპარის ასსრ პოლიგრაფიული საწარმოო გაერთი-
ნება, ბათუმი, ლუქსემბურგის, 20

Государственный Комитет Грузинской ССР по делам издательств, поли-
графии и книжной торговли. Полиграфическое производственное объеди-
нение Аджарской АССР, Батуми, ул. Р. Люксембург, 20.