

# ექიკური ჟანრები

ქართული ფოლკლორი, X

მასალები და გამოკვლევები



ამიროანის თქმულების კომეტური ჩანაწერები

ამიროანის პიროვნების რეალურობა დღემდე სჯერა ხალხს. ზოგჯერ მისი სამყოფი ადგილი კონკრეტულად არის გააზრებული. მთიული ბეგოთკარელი 70 წლის გიორგი ზაქაიძე 1946 წელს ფოლკლორულ ექსპედიციას უამბობდა: „ამიროანი დაბმულია ლუდაში. იქ დიდი კლდეა გამოკვეთილი, იქ არის ჭაქვით დაბმული“ (ჩამწ. აბ. ცანავა; ფ. არქ. 32285). ჩიხელი პენსიონერი, 61 წლის დომენტი კაპანაძე, 1957 წელს საჩხერის ფოლკლორულ ექსპედიციას მოუთხრობდა: „ამიროანის სასაფლაო არის ლაგოდეხთან და ქვია ამიროანგორა“ (ჩამწ. ფ. ზანდუკელი; ფ. არქ. XXIII ბ, 69, გვ. 154). იგივე მთქმელი, არცთუ აკაკი წერეთლის საყოველთაოდ გავრცელებული ჰიმნის ზემოქმედების გარეშე, ამბობდა:

ამიროან გმირი მარხია კაცკასიონის მთაზეო,

ზედ აჯღის ბოლოქანქალა, თოვლი აყრია ფრთებზეო.

ჩიხელ მთქმელთან დაკავშირებით აკაკი წერეთელი შემთხვევით არ გვიხსენებია. პოეტის მიერ 1883 წელს დაწერილი „კაცკასიის ქედზე იყო ამიროანი მიჯაჭვული“ ნამდვილ ეროვნულ სიმღერად იქცა<sup>1</sup>. ლექსი სწრაფად გავრცელდა და იმღერებოდა ისე, რომ ავტორის ვინაობა ხშირად დავიწყებული იყო. სახალხო მთქმელებმა იგი ამიროანის ბეღელ-თაძველი თქმულების ბუნებრივ ნაწილად მიიჩნიეს (1958 წელს იყალთოელმა მეზღაპრემ ფოლკლორული თქმულების ნაწილად ჩამაწერინა). საჩხერის ფოლკლორული ექსპედიციის წევრს, ფ. ზანდუკელს, სოფ. ქალის მცხოვრებმა იელიტა ირაკლის ასულმა აბაშიძემ განუცხადა: „ჩვენი დროის წინეთ, ნიკოლოზის დროს, მოდასავეით იყო ეს ლექსი. ხშირად ვმღეროდით“. თანაც ხალხური პოეზიის ნიმუშად ფ. ზანდუკელს სწორედ აკაკის ამ ლექსის ფოლკლორული ვარიანტი უკარნახა. რაკი ამჟამად მხატვრულ ნაწარმოებთა ვარიანტებზე გვაქვს საუბარი,

<sup>1</sup> მ. ჩიქოვანი, ამიროანის პრობლემა აკაკის შემოქმედებაში, ქართული ეპოსი, II, 1965, გვ. 290.

უადგილო არ იქნება, თუ ინდივიდუალური ნაწარმოების ხალხურ-კოლექტიურ ვარიანტსაც გავეცნობით, და ისიც ამირანის თემაზე.

აკაკისის ქედზე (იყო) ამირანი მიჯაჭველი,  
ყვა-ყორანი ესეოდა, დაგლეჯილი ქონდა გული.  
ქვეუნად ცეცხლის მოდებისთვის გულს ცეცხლი არ ნელდებოდა,  
და რალაც მანქანებით გული ისევ მთელდებოდა.  
ღრო მოა და თავს აიშვებს, იმ ჯაქვს გაწყვეტს გმირთა გმირი  
სიხარულით შეეცელება ამდენი ხნის გასაჭირი.

(ფ. არქ. XXIII ბ, 69, გვ. 293).

მშვენიერი შემთხვევაა. მაღალ ესთეტიკურ ლიტერატურულ ნაწარმოებს ხალხში ფართო საშემსრულებლო პრაქტიკის წყალობით ვარიანტი გაუჩნდა. მაშასადამე, ინდივიდუალური პოეტური ტექსტი გადამუშავდა და განსხვავებული ფორმა შეიძინა. თუ აკაკისეულ ტექსტს ზეპირსიტყვიერს შევადარებთ, მათ შორის მნიშვნელოვანი სხვაობა აღმოჩნდება. განსხვავება შეეხება ნაწარმოების მოცულობას, ლექსიკას, მორფოლოგიას, გამოშსახველობით და მელოდიურ მხარეს. ვაჩვენოთ რამდენიმე მაგალიცი ისე, რომ ძირითად თემას — ფოლკლორულ ტექსტოლოგიას — არ დავეცილდეთ. და ლიტერატურულ — ფოლკლორულ ურთიერთობაში არ შევიჭრათ. აკაკისეული და ხალხური ტექსტების დაცილების ნათელსაყოფად მივუთითოთ დამახასიათებელ მომენტებზე: 1. მათ შორის, პირველ ყოვლისა, მოცულობითი განსხვავებაა. აკაკის ლექსი 24 რეპარაცელოვან ანუ 12 თექვსმეტმარცელოვან სტრიქონს შეიცავს, ხალხური სასიმღერო ლექსი მისი ნახევარია. შემოკლება შეეხო ნაკლებად დინამიკურ ტაეპებს და შეფასებით მსჯელობებს, ჭიმბოლიკას, რაც აკაკის ლექსის მედიალურ ნაწილშია თავმოყრილი. 2. ხალხური ვარიანტი აკაკისეული ტექსტის ინიციალური და ფინალური ნაწილების ვარიაციას წარმოადგენს. ვარიაციულობის უპირველესი ნიშანი ლექსიკური ცვლილებებია. ჰალელი მომღერლის მოწოდებულ ლექსს საწყის ტაეპში მეშველი ზმნა „იყო“ აკლია, მაშასადამე, მარცვალთა თანაფარდობა დარღვეული არის, მ-ის ნაცვლად ნ. მომდევნო სტრიქონებში შენაცვლებულია სიტყვები: აკაკისეული „ეხვეოდა“ ხალხურით „ესეოდა“, „დაფლეთილი“ — „დაგლეჯილი“ — „მოტანისთვის“ — „მოდებისთვის“, „რალაცა“ — „რალაც“, „მოვა ღრო“ — „ღრო მოა“. ლექსიკურ ცვლას ზოგჯერ დიალექტური იერი ახლავს, ე. ი. ლიტერატურული ფორმა იმერულ სამეტყველო ნორმამდეა დაყვანილი: „მოვა“ — „მოა“, „მოტანისთვის“ — „მოდებისთვის“. ამ უკანასკნელში ცეცხლის მოტანასთან ერთად ქვეყანაზე დამკვიდრება, გავრცელება, ყოველ კუთხეში მოდებაც აქვს მხედველობაში მთქმელს, ე. ი. ცნება გაფართოებულია.

როგორც ვხედავთ, მოდასავეთ გავრცელებული აკაკისეული ჰიმ-  
ნი ფოლკლორის ფოტოგრაფიულად არ მიუღია. ჩანს, შემსრულებლებ-  
მა ხალხურ მელოდიაზე გაწყობისას ლექსი დაამუშავეს, შეცვალეს  
რაოდენობრივადაც და ლექსიკურადაც. ცვლილება ზოგ გამოთქმას  
კეთილზმონების თვალსაზრისითაც შეეხო; „ეხვეოდა“-ს „ესეოდა“  
შეენაცვლა და სხვა. აკაკი წერეთლის ტექსტზე მსჯელობა ნაწილობ-  
რივ მაინც გვაცნობს იმ პროცესს, რომლის მიხედვით მიმდინარეობდა  
ფოლკლორული ნაწარმოებების გადამუშავება. დაბეჭდვის დღიდან  
აკაკის ლექსს ლიტერატურული ევოლუცია აღარ განუცდია. ამ-  
ჯვარად, შესადარებელი მასალის ერთ ნაწილს მტკიცე ფორმა აქვს  
და ფილოლოგიური ორიენტირება სწორედ მასზე მოდის. სხვაგვარი  
ვითარებაა ფოლკლორში, სადაც შესადარებელი ტექსტები თვითონ  
წარმოადგენენ ვარიაციათა გრძელი ჯაჭვის რგოლებს და მკვლევარს  
რთული ამოცანის წინაშე აყენებენ. ეს გარემოება მთელი სისრულით  
თავს იჩენს ამირანიანშიც.

საკითხავია, როგორ მოიქცეს მკვლევარი წმინდა ხალხური ტექ-  
სტების შეპირისპირების დროს, საორიენტიროდ რა უნდა გამოიყენოს?  
ლიტერატურულ-ფოლკლორული ურთიერთობის დადგენისას შესა-  
დარებელ ორიენტირს წერილობითი ძეგლი წარმოადგენს. ფილოლო-  
გიური დასაყრდენი ამ შემთხვევაში ექვს არ აღბრავს, რადგან ლი-  
ტერატურული ნაწარმოები ხელთ გვაქვს სტამბური ან ხელნაწერი  
დედნის სახით და მას ვუდარებთ დანარჩენ მასალას. ვითარება საგ-  
რძობლად ბუნდოვანდება, როცა საქმე გვაქვს მხოლოდ ფოლკლო-  
რულ ტექსტებთან. ამჟამად ამირანის თქმულების სხვადასხვა დროის  
ჩანაწერებით ვართ შემოფარგლული და ტექსტის ევოლუციის სუ-  
რათის აღდგენა მხოლოდ მათი ურთიერთშედარების საშუალებით უნ-  
და მოხერხდეს. უმჯობესია საორიენტაციოდ აქ ის ჩანაწერები გამო-  
ვიყენოთ, რომლებიც ადრინდელი და სიუჟეტურად სრულია. ლექსი  
„სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი“ ფერხულად იწო-  
დება, „ამირანის ფერხული“ კი ზოგადი სახელია, რომლის ცნებაში უმ-  
თავრესად ამ ლექსს გულისხმობენ, თუმცა სხვა შინაარსის ფრაგმენ-  
ტიც შეიძლება შესრულდეს. მსჯელობის საგანი ახლა სწორედ ეს პო-  
პულარული ლექსია, სვანეთში „სანადირო“-ს რომ უთახიან და გან-  
სხვავებული დასაწყისი აქვს: „სანადიროსა მევიიარეთ ამირანი და ძმა-  
ნი მისი“<sup>2</sup>. ცნობისათვის შეიძლება დავიმახსოვროთ: დასაწყისი ურ-  
თიერთგანსხვავებული შეიძლება იყოს არა მარტო სხვადასხვა კუ-  
თხეებს შორის, არამედ ერთ ეთნოგრაფიულ მხარეში მოპოვებულ

<sup>2</sup> ა თ ა რ ა ძ ე . ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები, 1976, გვ. 36.

თქმულებებს შორისაც კი. ასე, მაგალითად, ამ ლექსის გამოუქვეყნებელ ჩანაწერებში შემდეგი სახის დასაწყისები გვხვდება:

- ძ ა ბ თ ლ ი: 1. სანადიროდ წასულიყვენ ამირან და მჰანი მისი.  
(ციხისძირი, ღუშეთის რ. ფ. არქ. XL V, 103, გვ. 3. კავთისხევი, მტხეთის რ. ფ. არქ. ქ. 61, გვ. 435).  
2. სანადიროდ წამოვიდნენ ამირანი და მჰანი მისი.  
(ს. ფლავი, გორის რაიონი. ფ. არქ. ქ. 61, გვ. 470).

ქართლიდან მომდინარე ოთხი დაუბეჭდავი ტექსტიდან საძიებელი ლექსი ორ განსხვავებულ დასაწყისს იძლევა. ცხადია, ორი, და ყველა მსგავსი მონაცემი, პირობითი ციფრია, რადგან ჯერჯერობით სრული და მტკიცე ბიბლიოგრაფია არ მოიპოვება.

- ძ ა ხ ბ თ ი: 1. ამირანი, მჰანი მისი, სანადიროთ წაველისი.  
(გრემი, ყვარლის რ. ფ. არქ. ქ. 21, გვ. 276).  
2. მინდორ-მინდორ მიედიოდით მედ, ამირან მჰანი მისი.  
(სოფ. სიონი, თიანეთის რ. ფ. არქ. ქ. 25 გვ. 65).  
3. ალგეთს ერთი ციხე იყო ანაგები ცამკუმლისა.  
(ბადანი, თიანეთის რ. ფ. არქ. ქ. 30, გვ. 413).  
4. სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და მჰანი მისი.  
(იყალთო, თელავის რ. ფ. არქ. 18469. შრომა, გურჯაანის რ. ფ. არქ.-28159).  
5. სანადიროდ წასულიყვენ ამირან და მისი მჰანი.  
(საბუე, ყვარლის რ. ფ. არქ. 30444).  
6. ადგა ამირან წაეილა, სანადიროდ ხმალი მისი.  
(ვაჭირი, სიღნაღის რ. ფ. არქ.).  
7. ამირან და მჰანი მისი სანადიროთ წაბრძანდისი.  
(ვაზისუბანი, გურჯაანის რ. ფ. არქ. ქ. 107, გვ. 66. ბაკურციხე, ფ. არქ. ქ. 1, გვ. 58).  
8. ამირან და მჰანი მისნი სანადიროთ წასულიყვენ.  
(ნინოწმინდა, საგარეჯოს რ. ფ. არქ. ქ. 78ბ, გვ. 383).  
9. კალაქალას ენადირობდით მე და ამირან. მჰანი მისი.  
(ხელნაწ. ინსტ. ვ. კარბელაშვილი არქ. № 78, გვ. 35).

კახეთის მაჩვენებლები უფრო მაღალია: თერთმეტ ჩანაწერში 9 არაერთნაირი დასაწყისი დასტურდება. არ ვამბობთ, რომ ყველა ახალი სათაურია, მაგრამ ნიუანსი ყველა სტრიქონში შეიმჩნევა. თავისთავად ეს ტექსტის არაუნიფიცირებულობას მოწმობს. ეტყობა, მთქმელები ხალხურ სტრიქონებს ღღესაც თავისუფლად, შეუზღუდავად, შემოქმედებითად ეპყრობიან. ამის მიხედვით გარკვეული წარმოდგენა შეიძლება შევიმუშაოთ ზაერთოდ ფრაგმენტზე. თუ დასაწყისი ტაეპის ვარიაციულობა 11:9 სიდიდისაა, შეფარდება საგრძნობი აქნება მთლიანი ფრაგმენტის მიმართაც. ფერხულის კლასიკური ფორმით დაცვის თვალსაზრისით რაჟა გამოირჩევა. მართალია, ზოგჯერ ოლიერ ფრაგმენტულად, მაგრამ ფიქსაციის სინშირით მაინც წინა რიგში დგას. ეს

შეიძლება, ნაწილობრივ იმითაც აიხსნებოდეს, რომ რიონის ხეობაში უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე უფრო მეტი რაოდენობით იმოგზაურეს ფოლკლორისტებმა, ვიდრე საქართველოს სხვა კუთხეში. რაქაში კვლავ დადასტურებულ იქნა ამირანის ფერხულის ცოცხალი ტრადიცია და ამჟამად მისი გამოკვლევის შესაძლებლობა არსებობს!

- რ ა ზ ა: 1. სანადიროდ წასულიყენენ ამირან და ყმანი მისნი.  
(სოფ. აბარი, რაქა. ფ. არქ. XL 103, 25).  
2. ამირან და ყმანი მისნი სანადიროდ წასულიყენენ.  
(ს. ურაელი. ფ. არქ. XL 103, გვ. 109.  
ს. მუხლი, ამბროლაურის რ. ფ. არქ. XL 103, გვ. 152.)  
3. მინდორ-მინდორ მივილიოდით ამირან და ყმანი მისნი.  
(ს. გლოლა, ონის რ. ფ. არქ. XL 104, გვ. 83. ს. გლოლა, ონის რ. ფ. არქ. XL 104, გვ. 122).  
4. ამირაან და ყმანიი მისნი,  
ამირაან და ყმანიი მისნი,  
სანადიროდ წასულიყო...  
(ს. გლოლა, ონის რ. ფ. არქ. XL 104, გვ. 153).  
5. ამირანი, ყმანი მისნი სანადიროს მიდიოდნენ.  
(ს. კიორა, ონის რ. ფ. არქ. XL 104, გვ. 186).

12 ახალი ჩანაწერი რაქის მაგალითზე 5 სათაურულ დასაწყისს იძლევა; დანარჩენები ერთმანეთს იმეორებენ. რაქასა და მის მოსახლერე კუთხეებს, სენეთსა და ლეჩხუმს, ეპოსის შესწავლის თვალსაზრისით, გამორჩეული ადგილი მიეკუთვნება. გამოცალკევების პირობას უმთავრესად უძველესი საშემსრულებლო ტრადიციის არსებობა ქმნის ფერხულებში, ანტიფონურ, ორბუნ სიმღერებში ამირანის თქმულების ლექსების შესრულების მაგალითზე.

ამირანის ფერხულს საზეიმო განცდა ახლდა თან. საერთოდ ყოველგვარი ფერხულის დაბმა ხალხის აღფრთოვანებასა და შინაგან მღელვარებას იწვევდა. ნატალია ვლადიმერის ასული სულთანისძვილი პროფ. ელენე ვირსალაძეს სოფ. გლოლაში 1957 წელს მოუთხრობდა: „ამირანის ლექსს რო ვიტყოდით ძველად, ან სხვა რამ ლექსსა, დედამიწა სულ დუგდუგებდა. ეხლა გაემჩატდით ხალხი!“ (ფ. არქ. XL 104, გვ. 120). რაქაში ამირანის ფერხულის არსებობაზე ცნობები, სათანადო ტექსტობრივი ნიმუშებითურთ, გასული საუკუნის მიწურულში გახდა ცნობილი. 1894 წელს ნესტორ მინდელმა რუსულ ენაზე „მასალათა კრებულის“ მე-19 ტომში გამოაქვეყნა ლექსის ის ნაწყვეტი, რომელიც საერთო აღიარებით ამირანის ფერხულის ტექსტს წარმოადგენს: „ამირან და ყმანი მისნი“<sup>3</sup>. 1943 წელს უწერელმა ინ-

<sup>3</sup> მ. ჩიკოვანი, მიჯაჭული ამირანი, 1947 № 35, შენიშვნ. გვ. 415; ქართული ეპოსი, II, გვ. 337—42.

ფორმატორებმა დაგვიდასტურეს ფერხულის მინდელისეული აღწერილობა და ცალკეული ფრაგმენტები თვითონაც შეასრულეს ცნობილი მკავე წყლის მიდამოებში. ამირანის ფერხულს მარტო სორში (ნ. მინდელი), ონში (შ. ასლანიშვილი) ან უწერაში (მ. ჩიქოვანი) არ ეკვავენ. სახალხო როკვის ამ სახეს მთელი რაჟა იცნობს, რასაც 60-იან წლებში ელ. ვირსალაძის ხელმძღვანელობით ჩატარებული ფოლკლორული ექსპედიციების მასალებიც მოწმობს. საილუსტრაციოდ ახლა მთარაჭიდან მომდინარე ინფორმაციას გამოვიყენებთ. გლოლელი 61 წლის ერასტი თედორეს ძე მაისურაძე ელ. ვირსალაძეს უამბობდა: „ფერხული დაებმოდა რგვალად. ორი იყო დამძახებელი. პირველი დამძახებელი რო იტყოდა, მისი მხარე მიყობოდა. ახლა მეორე დამძახებელი გვიმეორებდა და ახლა მისი მხარე მიყობებდა. თუ ჯიბრი იყო და იმან იცოდა უკეთ, გადაგისწრებდა. წესი კი იყო პირველი დამძახებელისათვის უნდა ეყურებინოს.

ამირაან და ყმააანი მიისნი,  
 ამირაან და ყმააანი მიისნი,  
 სანადიროდ წასულიყო  
 სანადიროდ წასულიყო.

ამირანის ლექსს მაყრულშიც ვიტყოდით. „აეთანდილ გადინადირა“ მაყრული იყო“ (ფ. არქ. XL 104, გვ. 153).

ამის მიხედვით აშკარაა, რომ მეფერხულე გუნდი ნახევარგუნდებად ანუ ორბუნად იყო გაყოფილი, თითოეულს თავისი კორიფე ჰყავდა. ლექსს ორპირულად მღეროდნენ, პირველს მეორე დაენაცვლებოდა, შემდეგ კვლავ პირველი გააგრძელებდა და ა. შ. ამ საერთოს გარდა, იყო მეორეგვარი, ჯაბრით შესრულების წესი, როცა ნახევარგუნდი მოპირდაპირეს გადაასწრებდა და სიმღერის წამყვანი ხდებოდა. ანტიფონური შესრულება ხალხური შემოქმედების აღრინდელი პერიოდის დამახასიათებელი, თანაც სინკრეტიზმის დაშლის გარიჟრაჟზე წარმოქმნილი, მოვლენა არის. შესრულების ეს წესი მხატვრული სიტყვის მიმართ არაა ნეიტრალური, მისთვის ჩვეულებრივია ჯაჭვისებური პოეტური განმეორებანი და უფრო შესამჩნევად რაჟსა და სვანეთშია გავრცელებული („იგი მთას მოდგა“, „უღლეს ჩამოდგა“, „დღე ვდიეთ და ღამე ვდექით“, „დალილ კოჯას ხელღვაჟაღე“)<sup>4</sup>.

მთელი საქართველო იცნობს საფერხულო ლექსს „სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი“. იგი ყველა კუთხეშია ფიქსირებული ამა თუ იმ სახით მე-19 და მე-20 საუკუნეებში. ზემოთ მსჯელობა გვქონდა ახალი ჩანაწერების საფუძველზე და აღნიშნული ლექ-

<sup>4</sup> მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, II, გვ. 337.



სის დიდი პოპულარობა დავადასტურეთ. მდგომარეობა არ შეიცვლება, თუ ამირანიანის სრულ კორპუსს მივიღებთ მხედველობაში, ე. ი. დაბეჭდილ ტექსტებსაც გავითვალისწინებთ. გეოგრაფიული არეალი გაიზარდება ენობრივი კოლექტივების თვალსაზრისითაც.

ჩვენი ორიენტაცია თავიდანვე გამოუქვეყნებელ მასალაზე იყო დამყარებული, დაბეჭდილს მივმართავდით მხოლოდ შედარების მიზნით. გავყვეთ ამ გზას ბოლომდე. სამეცნიერო ბრუნვაში შემოვიტანოთ ისეთი ტექსტი, რომლის შესახებ მსჯელობა ამირანოლოგიაში ჯერ არ გამართულა. მხედველობაში გვაქვს ამირანის თქმულების ყველაზე ძველი ჩანაწერი, მზის სინათლე ჯერ რომ არ ღირსებია, ასაკით კი 120 წლის ხდება. გავეცნოთ ტექსტს.

ამირანი, ძმანი მისნი	8
წაეიდნენ სანადიროთ.	7
ცხრანი მთანი ინადირეს,	8
მეთათზე კოშკი ნახეს.	8
5 ცხრა დღე, ცხრა ღამე გარს უარეს,	9
ვერ უპოვნეს კარი მისი.	8
საცა მზემა წვერი დაქკრა;	8
ამირანმა წიხლის დაქკრა,	8
იქ გველო კარი მისი;	8
10 დაინახა კდარი მისი.	8
თითებ შუა წიგნი ელო,	8
დაწერილი ქალღდისი.	8
წაიკიხავ, შეგვეწეა;	8
სანამ ვიყავ ტერი ეხოცე,	8
15 არ შეეკამე ჯავრი მისი.	8
ახლა მამკლა ბაყბაყ დეემა,	8
ეინც რომა ის დევი მოკლას-	8
ჩემი ხმალი ალალ მისი.	8
ეინც რომ მიწა მამყაროს	8
20 ჩემი რაში ალალ მისი.	8

ლექსის ზომა აქ მხოლოდ ორ შემთხვევაშია დარღვეული: ესაა მე-2 და მე-5 ტაქტები, პირველს მარცვალი აკლია (7), მეორეს ამეტია (9: ტექსტი ივანე მორთულაძეს ჩაუწერია 1859 წლის 1 მაისს, დატულია კ. კეკელიძის სახ. ქართული ხელნაწერების ინსტიტუტში (A 1654-ბ, გვ. 9). ეს ამირანის თქმულების ყველაზე ადრინდელი, თარიღიანი ჩანაწერია. მოთავსებული არის ბებრული ხელით გადანუსხულ კრებულში. პირველი სტროფი დაბეჭდილი გახლავთ (საქ. სახ. მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, I, შედგენილი ლ. ქუთათელაძის მიერ, 1955 წ., გვ. 147, § 3). ირ. ისაკაძე, რომელმაც

ასლი გადმოიღო 1961 წელს, შენიშნავს: „ამის გაგრძელება 10 სტრ. ოლიან გაუგებარია“, ე. ი. ვერ ამოუკითხავს.

„ამირანი, ძმანი მისნი“ ამირანიანის დამოუკიდებლად გავრცელებულ ლექსების ციკლს ეკუთვნის. ჩანს, ამ ლექსმა „დამოუკიდებლობა“ დიდი ხანია მოიპოვა. საამისო ჩანაწერები მასიურად გვხვდება უკანასკნელ პერიოდში. განსაკუთრებით ეს გარემოება ნიშნეულია ეპოსის განვითარების თანამედროვე ეტაპისათვის, როცა ვრცელი ვარიანტები მწიგნობრულად კანონიზებული სახით დამკვიდრდა მოსახლეობაში სასკოლო სახელმძღვანელოებისა თუ ცალკე გამოცემების მეოხებით. დღევანდელ მტკმელებს, მეზღაპრეებსა და ეპიკოსებს თითქოს აღარ ყოფნით მოთმინება ვრცელ თავგადასავალს ბოლომდე მიყვინენ და შემკრებთ უფრო მეტად პოეტურ ეპიზოდებს სთავაზობენ. „ამირან და ძმანი მისნი“ ხშირად ამ განწყობილების გამოც წარმოითქმის დამოუკიდებლად, მაგრამ მოვლენის მხოლოდ ამ მიზეზებით ახსნა სწორი არ იქნებოდა! აუცილებელია ძველი ვითარების გათვალისწინება. თუ 1859 წელი „ძველ ვითარებად“ ჩაითვლება, მაშინაც ეს ლექსი დამოუკიდებლად არსებულა. ცხადია, ფაქტის სინამდვილეში ეკვი არ უნდა შეგვეპაროს და, აი, რატომ: ა) ამირანის თქმულება შორეულ წარსულში დრამატიზებულად სრულდებოდა, ბ) ამ ნიადაგზე მასში შესული იყო ძველი ქართული დრამის ნიმუშები, გ) სანახობრივი შესრულების შესაბამისად ეპოსის ზოგი ეპიზოდი ადრე უფრო დეტალიზებული და რიტმულად უნდა ყოფილიყო გამართული, დ) არსებობდნენ ეპიკურ თქმულებათა პროფესიული შემსრულებლები, რომელთა პრაქტიკაში დიდი ადგილი ეკირა სინკრეტული ხელოვნების კომპლექსურ გამოყენებას.

ამის ნიადაგზე ამირანის თქმულების სიუჟეტური განშტოებანი წარმოიშვა. გაჩნდა „მცირე ციკლები“, რომელთა განსახიერება და მოსმენა აღარ მოითხოვდა „მთელ დღეს“, „მთლიან დღესასწაულს“ და მობილური წესით შეიძლებოდა განსახიერებუდიყო მცირე კოლექტივებში ყოველ დროს. ასეთი საფეხურის მაგალითს წარმოადგენს „ამირანის ფერხულები“ („სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი (ყმანი) მისნი“, „ამირან-დევი შეიბა“, „აიქ ჩავიდეთ ამირან“, „რას იცინი დევის ქალო“). მიჯაჭველი გმირის თქმულება და მისი ცალკე ფრაგმენტები მეფერხისეთა რეპერტუარის განუყოფელ ნაწილს რომ წარმოადგენდა, ეს დღეს აღარ იწვევს ეჭვს რაჭისა და სვანეთის მონაცემების წყალობით. რაც არ უნდა იყოს, მორთულადის ჩანაწერი

ბ მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭველი ამირანი, 1947 გვ. 170—72; ელ. ეიკსალაძე, ქართული სამონადირო ეპოსი, 1964, გვ. 171—79; ა. თათარაძე, ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები, 1976, გვ. 12—15.

სრული არ არის. ამირანისა და მისი ძმების ნადირობის ეპიზოდის გა-  
ლექსილი ვარიანტი უფრო ვრცელია, ვიდრე ის 20-30 რეამარცვლიანო  
სტრიქონი, რომლითაც 1859 წლის ჩანაწერთია წარმოდგენილი. ჩანს,  
ამ 120 წლის წინათაც ლექსი არ ყოფილა უნიფიცირებული, ვარიან-  
ტების სახით ვრცელდებოდა. აღრინდელ შემკრებთ ამირანის თქმუ-  
ლება და მისი ცალკეული ლექსები არაერთგვარი ფორმით რომ ხვდე-  
ბოდა, ამის დამტკიცება ძნელი არ არის. საუკუნის ხანგამოსულსაც  
თამამად შეგვიძლია აღვადგინოთ მაშინდელი ფოლკლორული სურა-  
თი, არა მარტო ლოგიკური მსჯელობისა და საერთო სიტყვიერი ტრა-  
დიციის მოშველიებით, არამედ იმდროინდელი წერილობითი დოკუ-  
მენტების გამოყენებითა და ტექსტობრივი მონაცემებით. ჩვენამდე  
მოაღწია მე-19 საუკუნის ფოლკლორისტ-კოლექციონერისა და საზო-  
გადო მოღვაწის პეტრე უმიკაშვილის არქივმა. სწორედ ამ არქივში  
შემონახულია ამირანის ეპოსის პოეტური და პროზაული ვარიანტების  
აღრინდელი ჩანაწერები. საკვლევი ძეგლის ერთი აღრინდელი ჩანა-  
წერი 1860 წლით თარიღდება. განსაკუთრებით საყურადღებო ისაა,  
რომ 1860 წლით აღინიშნება პოეტური ვერსია, რომელიც გიორგი ფო-  
რაქიშვილს სხვადასხვა ჩანაწერებიდან შეუდგენია პეტრე უმიკაშვილის  
1881 წლის ასლის თანახმად და სწორედ იმ ფრაგმენტულ ლექსსაც  
შეიცავს, ერთი წლით ადრე ივანე მორთულაძეს რომ მოუპოვებია.  
ამრიგად, დგინდება: ამირანისა და მისი ძმების სანადიროდ გამგზავრება  
მოდწეულია ყველაზე აღრინდელი ფიქსაციით და იგი 1859-60 წლებით  
არის დათარიღებული. ამ ორი ჩანაწერის შედარება უფლებას გვაძ-  
ლევს თავიდანვე ვთქვათ, რომ იმ დროსაც, ე. ი. 120 წლის წინათ,  
ძმების სანადიროდ წასვლას ეპიზოდი პოეტურ ვარიანტებად ვრცელ-  
დებოდა. ამაზე უპირველესად ის მიუთითებს, რომ 1860 წლის ფორა-  
ქიშვილისეული ტექსტი ორჯერ მეტია მორთულაძისეულ 1859 წლის  
ტექსტზე. ამ უკანასკნელს აკლია ოქროსრქებიანი ირმის დევნის, უდა-  
ბურ ადგილას ციხის პოვნისა და საშინელი ტირილის მოსმენის მო-  
ტივები და ზოგი სხვა დეტალი, რომლითაც იქმნება ბაყბაყ დევისგან  
დევნილი ცამცემის საცხოვრისის სრული სურათი.

ბევრი თავისებურება ახასიათებს პირველ ჩანაწერს.  
მაღალი შაირის საზომით შესრულებულ ფრაგმენტს რითმა ხან მერვე  
მარცვალზე მოუდის, ხან კი მეთექვსმეტზე. ამ კონკრეტულ შემთხვე-  
ვაში, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ლექსი რეამარცვლოვან შა-  
ირს წარმოადგენს და მისი გაორმაგება, ე. ი. გათექვსმეტმარცვლოვნე-  
ბა, ჯერ არ მომხდარა. დასაწყის სტროფში მე-3 და მე-4 ტაეპებია შე-  
რითმული (ინადირეს/ნახეს), მეორეში ბოლო ორი ტაეპი ირთავს რით-  
მას (წვერი დაჰკრა/წიხლი დაჰკრა), მესამე სტროფში კი რითმის აღ-

გული იცვლება; ახლა სტროფის მეორე ნახევარი კი არ ირითმება, არამედ დასაწყისის სტრიქონები (კარი მისი/კდარი მისი). თუ ფრაგმენტს 16 მარცვლოვან შაირად გავაწყობთ, აღმოჩნდება, რომ მეთექვსმეტე მარცვალზე რითმა უფრო ნაკლები რაოდენობით მოვა, ვიდრე მერვეზე.

ამირანი, ძმანი მისნი წავიდნენ სანადიროთ.  
ცხრანი მთანი ინადირეს, მეთუზე კოშკი ნახეს.  
ცხრა დღე ცხრა ღამე გარს უარეს, ვერ უპოვნეს კარი მისი.  
საყა მზემა წყერი დაქრა, ამირანმა წიხლი დაქრა.

ამ ფაქტიდან გამომდინარე, ხომ არ გვაქვს უფლება დავსვათ კითხვა იმაზე, რომ ამირანის ეპოსის შაირი აღრიხდელ საფეხებზე რვა მარცვლოვანი იყო და შემდეგ მოხდა მისი გაორმაგება? პასუხი მოსაზრების გამამაგრებელი ახალი მაგალითების ჩვენებას მოითხოვს, რადგან აღნიშნული ეპიზოდის მიმართ შესაძლებელია ლექსის დეფორმირების შემთხვევებიც მოინახოს და ფაქტი საქოქმანოდ იქცეს (მეორე ნახევარში „მისი“ რითმის ვარიაციების გამოყენება).

მორთულადიხეული ტექსტი კიდევ ერთ პრინციპული მნიშვნელობის საკითხს სვამს, რასაც ამირანოლოგიაში ყურადღება არ მიქცევია. ეს ცამცუმის გარდაცვალების მიზეზის ძიებას შეეხება. 1859 წლის ჩანაწერში გარკვევით არის თქმული:

სანამ ვიყავ მტერი ვხოცე,  
არ შევქამე ჭავრი მისი.  
ახლა მამკლა ბაყბაყ დევმა,  
ვინც რომა ის დევი მოკლას...

ასოცი წლის წინანდელი ჩანაწერი ადასტურებს, რომ ცამცუმი ბაყბაყ დევმა მოკლა. ეს ერთადერთი გარკვეული ცნობაა ჭერჭერობით. თუ 1860 წლის ხელნაწერს გავსინჯავთ, მასში მსგავსს ვერაფერს ვიპოვით. იქ შესაბამისად იკითხება:

მინამ ვიყავ, მტერი ვმუსრე, არ შევქამე ჭავრი მისი,  
დამრჩა ერთი ბაყბაყ-დევი, ვაამე, ჩამყვა ჭავრი მისი<sup>9</sup>.

ამ ვერსიის კვლობაზე ბაყბაყ დევი ცამცუმის მოშურნეა, მოსისხლე, ვის მოკვლასა და განადგურებას მთელი სიცოცხლე ცდილობდა, მაგრამ სამზეოს ისე გამოეთხოვა, მიზანს ვერ მიაღწია და სამუდამო ჭავრად წაყვა. ცამცუმის ანდერძის პირველი მუხლი სწორედ ბაყ-

<sup>9</sup> 3. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, I, მ. ჩიქოვანის რედ., 1964, გვ. 19.

ბაყზე შურისძიება. ამნაირად ესმის ეს მომენტი თქმულების თითქმის ყველა შემსრულებელსა და შემკრებს, გამონაკლისი მხოლოდ მორთულადის მთქმელი არის და კიდეც!.. აი, ეს „კიდეც“ რალას ნიშნავს? რამ წამოგვათქმევინა? საქმე ისაა, რომ მორთულადის ინფორმატორს თითქოს მხარდამკვერი უჩნდება მოხვევთა შორის. როცა უმიკაშვილის არქივს ვსწავლობდით, ვ. მაცაბერიძესთან ერთად, გამოცემის თვალსაზრისით, მაშინ „რედაქტორის კომენტარების“ დასაბეჭდად მომზადების დროს ამირანის თქმულების ყველა სასტამბოდ სავარგისი ჩანაწერი გამოვამზებურეთ და მათ შორის გიგოლა არჯინაშვილის 1881 წლის მოხეური ჩანაწერიც. აი, ამ ვარიანტში არის ერთი ადგილი, სადაც ცამცუმის მაგიერ სამსონი იხსენიება, ხოლო ბაყაბაყ დევი შეცვლილია ბაყდარით. მთლად ნათელი არაა კოშკში (საყდარში), ვინ ვისგან არის მოკლული ან ვინ ვისი მკვდარია. მოვიხმთ ეს ადგილი:

შაიედს და შაზარა, მკეიდრი იყო სამსონისი...  
თითთა შუა წიგნი უძვეს დაწერილი ქალაღდისი,  
ამა წიგნჩი სწერია, დისწული ვარ უსუპისი,  
ვინც რომ ბაყდარს არ შამაქმევს, ჩემი რეში აღალ მისი?.

თავიდანვე უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ ბიბლიური სამსონია შემოსული ხალხურ თქმულებაში ცამცუმის ანალოგიით. სახელი ცამცუმი შეიძლება სამსონის ერთგვარ ასოციაციას იწვევდეს ალიტერაციულად, მაგრამ შინაარსობრივად გარდაცვლილი თვითონ სამსონი ანუ ცამცუმი კი არ არის, არამედ ვიღაც სხვა. გამოთქმა „მკვდარი იყო სამსონისი“ ნიშნავს იმას, რომ მკვდარი ეკუთვნოდა სამსონს (ცამცუმს), ანდა თვითონ სამსონი იყო მისი მომკვლელი. თუ დავუშვებთ, რომ მოხეური ლექსში საქმე არ გვაქვს გაუგებრობასთან, ლაფსუსთან და იგი სწორად ასახავს ფრაგმენტის თავდაპირველ შინაარსს, მაშინ დაზარალებული გმირი ანდერძიძე საშუალებით მოსისხლე ბაყაბაყ დევის (ბაყდარის) განადგურებას მოითხოვს, რათა ავსულმა მიცვალებული არ შექამოს და სისხლი აუღლებელი არ დარჩეს. ასეთია არჯინაშვილისეული ტექსტის გაგების ერთი ასპექტი.

ლექსში სამსონის ხსენება მოხევეთათვის დამახასიათებელი ჩანს. ათი წლით ადრე (1871 წ.) სოფ. ბალთაში ჩაწერილ ამირანის ნადირობის ლექსში, 140 წლის გაიბოტნელი მთქმელი ისაე ხულელის ძე, ამბობს: „კვდარი იწვა სამსუნისი“. ამგვარად, სამსონ — სამსუნ სახელები ცამცუმის მოხევეური მონაცვლებია. ცამცუმის მკვლელის შესახებ მტკიცე ცნობა მხოლოდ ერთ ვარიანტშია შემონახული და ეს

<sup>7</sup> პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, I, 1964, გვ. 340.

არის ლექსის ყველაზე ადრინდელი 1859 წლის ჩანაწერი: შემდეგი პერიოდის ათეულობით ჩანაწერი ამგვარ ცნობას არ შეიცავს. შესამჩნევია მცირედენი ნიუანსიც. ზოგ ჩანაწერში ერთგვარი პოლემიკა არის გამართული წინა ცნობის გასაბათილებლად. მაგალითად: კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულია ვ. კარბელაშვილის არქივი. აქ იპოვება ლექსი „ქალას ქალას ვნადირობდით მე-დ ამირან, ძმანი მისი“, რომელშიც შემდეგი სტრიქონები გვხვდება:

სანამ ვიყავ გმირნი ვხოცე,

ღვეის ბაყბაყ ვერ შაეხბი.

ცოცხალს ვერა მიყო რა.

მკედარს თუ შემქამს მე ისი.

არცა მამყავს და არცა ბიძა,

არცა მისი ნათომისი.

(№ 78, გვ. 35).

ჩანს, ცამცუმსა და ბაყბაყ ღვეს ბრძოლა ჰქონიათ, სამკვდრო-სასიცოცხლო შეხვედრა უშედეგოდ დამთავრებულა, ე. ი. ორივე მხარე ცოცხალი დარჩენილა. ყოველ შემთხვევაში, ორი ვერსია ჩნდება: ერთის მიხედვით ცამცუმი ბაყბაყმა სძლია და მოკლა ან სასიკვდილოდ დაჭრა. ეს ვერსია მორთულაბის 1859 წლის ჩანაწერშია გარკვევით ჩამოყალიბებული; მომდევნო პერიოდის ჩანაწერების მხარდაუჭერლობისდა მიუხედავად, ამას ანგარიში უნდა გავუწიოთ და ცამცუმიადის საძიებელ საკითხად მივიჩნიოთ. მეორე ვერსია ცამცუმისა და ბაყბაყ ღვეის შეხვედრას ოპტიმისტურად ამთავრებს იმ ასპექტით, რომ ღვეი-ანტიპოდი საშინელ მუქარას უთელის ბუმბერაზს, რაკი ცოცხალს ვერა დააკლო, მკედარს მაინც შექამს და ამით იყრის ჯავრს!

ცამცუმს შიში აქვს: ღვეის მუქარა უბრალო კვებნას არ ჰგავს, სინამდვილედ შეიძლება იქცეს პირველ შესაძლებლობისთანავე! ამას ითვალისწინებს კოშკში მწოლი ლომის ანდერძიც: „ვინც რომ ბაყდარს არ შემამქმევს, ჩემი რეში ალალ მისი“. ცამცუმი გრძნობს აღსასრულის მოახლოვებას, ამიტომ ციხე-კოშკს საგანგებოდ კეტავს. შეუვალს, უკარ-უფანჯროს ხდის, რათა მკედარი არაეინ შექამოს. აქ შეიძლება ვარაუდიც დავუშვათ, ცამცუმი ბაყბაყთან შეხვედრის შემდეგ გარდაიცვალა მიღებული ჭრილობების გამო. ამიტომ ხომ არ არის მიცვალებულის მახლობლად ყველა საომარი იარაღი დემონსტრირებული! ღვეის მუქარა შიშის ნაყოფი არაა, იგი ნამდვილად არსებობდა, სიუჟეტის მასტიმულირებელ ძალასაც წარმოადგენდა. აქი ანდერძის შესასრულებლად მომავალი ამირანი ცამცუმის მოშურნე ღვეს წააწყდა.

- შენ კაცო, კაცო, ეინ ხარო, სახელი შენი მთხარო!.
- უსუფის ძისწული მოკვდა, მის შესაქმელად მივალო!
- ადამიანს ეინ შეგაქმევს, შენთან საომრათ მოვალო!

ცამცუმს უსაფუძვლოდ როდი ეშინოდა. მუქარის ლიკვიდაცია შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ამირანის საშუალებით.

როგორც ვნახეთ, ლექსის „სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი“ 1859 და 1860 წლებს ჩანაწერებს შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებაა. სხვაობა მარტო მხატვრულ ენობრივ ქსოვილს არ ეხება; მას შინაარსობრივი, კონცეფციური მხარეც აქვს. ერთია ლექსის განწყობილება და მიმართულება, როცა ცამცუმი ბაყბაყ დევის ხელით კვდება, ხოლო მეორე, როცა მუქარას აქვს ადგილი და გმირი თავდაცვის ზომებს იღებს. ფორმითაც და შინაარსითაც განსხვავებული ორივე ტექსტი ხანგრძლივი ზეპირი ბრუნვის ნაყოფია. მე-19 ს-ნის 60-იან წლებში მათი მხოლოდ წერილობითი გაფორმება მოხდა და არა ჩამოყალიბება. თვითონ ლექსის წარმოშობისა და შექმნის პროცესი ამირანის მთლიანი ეპოსის განვითარების საერთო პროცესთან არის შერწყმული და სათავეს უხსოვარ დროში იღებს (მცხეთის სარტყლებზე გამოხატული ნადირობის სურათები<sup>8</sup>).

ამირანისა და მისი ძმების ნადირობის ეპიზოდს მთლიან სიუჟეტში მტკიცე საკვანძო ადგილი უჭირავს. ერთსა და იმავე დროს ეპიზოდი ორგვარ სამსახურს ეწევა. პირველ ყოვლისა, იგი ეპიკური სიუჟეტის საკვანძო ნაწილს წარმოადგენს და ამბის განვითარებაში მონაწილეობს; ანიკებს მთლიანობასა და დაძაბულობას, აერთიანებს ახალ მოტივებს, გვაცნობს პერსონაჟთა პროფესიას და მითოსურ წარსულს, ესაა ეპიზოდის საკუთრივ ზოგად-ეპიკური ფუნქცია. ამას ერთვის მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი და თვალსაჩინო, ფუნქცია, რაც მის დამოუკიდებელ ნაწარმოების სახით არსებობას გულისხმობს. ამ მეორე სიტუაციაში ეპიზოდს უკვე წმინდა პოეტური სახე აქვს, „სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი“ ეწოდება და საფერხლო ლექსის ჩაკეისებური დიალოგური ფორმა გააჩნია. თუ პირველად ეპიზოდი შეიძლება რიტმული პროზით ან ლექსით გადმოცემულიყო, ახლა მისი მხატვრული ფორმა უფრო განსაზღვრულია და ჩამოქნილი ლექსის სტრუქტურა აქვს. თავის მხრით, ლექსიც იცვლის სახეს, თანდათან დახვეწილი და რაფინირებული ხდება, გაიკვლის რა ევოლუციური ხასიათის მოსამზადებელ საფეხურებს. ევოლუციის სათავეში ორპირი, ანუ ორბუნის საგუნდო შესრულების რიტ-

<sup>8</sup> მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს სარტყლების მხატვრული დეკორის სიმბოლოების ზოგიერთი საკითხი, მაცნე, ისტ. სერია, № 2, 1978, გვ. 148.

მული ტექსტი უნდა იყოს, რომელიც კორიფეს პოეტური დაოსტატე-  
ბის კვალობაზე ჯაჭვისებური განმეორებებიდან თანდათან 8 და 16 მარ-  
ცელოვანი რითმიანი შაირის ფორმაში გადადის.

ამირანის მთლიანი ეპოსის მანიფესტაციისაგან განსხვავებული  
ფორმა, საგუნდო-საფურხულო შესრულების წესი ამირანისა და მისი  
ძმების ნადირობის ეპიზოდს დამოუკიდებელი ბალადური ნაწარმოების  
დონემდე ამალღებს. ამის მიხედვით ვლადპარაკობთ ეპიზოდის ორ-  
გვარ ფუნქციაზე, საერთო-ეპიკურ და კერძო ქორეოგრაფიულ-საწეს-  
ჩვეულებო ფუნქციებზე. ორივე ფუნქცია თანაარსებულა. ე. ი. ერთი  
და იგივე ტექსტი ემსახურება როგორც ამირანის მთლიანი თავგა-  
დასავლის ჩვენების, ისე საფერხულოდ გამოყენების ამოცანას. ამაში  
მდგომარეობს ფოლკლორულ ნაწარმოებთა პოლიფუნქციონა-  
ლიზმის ერთი კონკრეტული მაგალითის არსი.

„სანადიროდ წამოვიდნენ“ უფრო მეტჯერაა ჩაწერილი ბოლო  
დროს, ვიდრე მთლიანი თქმულება. 59 ქართლური, კახური და რა-  
ჭული ჩანაწერის შედარებისას მარტო დასაწყის ტაეებს 14 ნაირსხვა-  
ობა აღმოჩნდა. ეს რიცხვი დიდად გაიზრდება თუ ლექსის ყველა და-  
ბეჭდილ თუ დაუბეჭდავ ტექსტს გავსინჯავთ ამ თვალსაზრისით. მარ-  
ტო 1859 და 1860 წლების ჩანაწერებში ორი შინაარსობრივად და  
მხატვრულად განსხვავებული ტექსტი აჩვენა. ძირითად განმასხვავებელ  
ნიშნად დვეის მიერ ცამცუმის მოკვლის მოტივი მივიჩნით. მორთულა-  
ძისეულ 1859 წლის ტექსტში მოტივი გარკვევით დადებითი ფორმით  
არის წარმოდგენილი და ჩვენც იგი პირველ ვარიანტად  
ჩავთვალთ, ვით ამირანის თქმულებათა შორის ყველაზე ადრინდელი  
წმინდა ხალხური ფიქსაცია. მეორეა გიორგი ფორაქიშვილის 1860  
წლის ჩანაწერი, „ადგა ამირან წაიდა“, მასში ცამცუმის მკვლელო  
არა ჩანს და ჯავრის ამოყრა ანდერძის შემსრულებელს ევალება.

ვარიანტებად აქ ხალხური ლექსის ჩანაწერებია მიჩნეული იმ  
დროს, როცა თვითონ ლექსი დიდი ეპიკური ნაწარმოების უეჭველ  
ნაწილს წარმოადგენს. რამდენად დასაშვებია მეთოდოლოგიური თვალ-  
საზრისით ასეთი მოქმედება? ვფიქრობთ, არაბუნებრივი ამაში არა-  
ფერია, რადგან ზემოთ უკვე ნაჩვენები იყო „სანადიროდ წამოვიდ-  
ნენ“ ლექსის დამოუკიდებელი სახით არსებობა და საგუნდო-  
საფერხულო ფუნქცია. მაშასადამე, ვარიანტულობა შეიძლე-  
ბა ახასიათებდეს როგორც მთლიანად დიდ ეპიკურ ნაწარმოებს, ისე  
მის შემადგენელ ეპიზოდს, თუკი გარკვეული ავტონომიურობა ახა-  
სიათებს.

ვარიანტის ცნება ქართულ ლიტერატურაში ახალი არაა. გავიხსენ-  
ნოთ მიქელ მოდრეკილის საგულსხმო სიტყვები:



„საყუარღნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილოა ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გიჩნ, ნუცა ურთიერთას წინააღმდეგომ. რამეთუ რაჲმე მრავლისა ძლისპირსა ერთი კილოა ორგუარად არს მეხურად, ხოლო შენ რომელი გინე ბრძანე, რამეთუ ორნივე ქვე-მარტი არს“<sup>9</sup>.

X საუკუნის ქართველი მოღვაწის ეს სიტყვები შეეხება ისეთ საგალობლებს, რომლებსაც კანონიკური ხასიათი ჰქონდათ და ნებადართული იყვნენ ეკლესია-მონასტრებში შესასრულებლად. ლიტერატურულად და მუსიკალურად დამუშავებულ ძლისპირებს სწავლობდნენ, მტკიცე წესისა და რიგის მიხედვით ასრულებდნენ საღვთისა-წაულო თუ ჩვეულებრივ დღეებში. მცირე გამოწაკლისის გარდა, დამკვიდრებული იყო საერთო ქრისტიანული ტრადიცია თუ სჯულებდა; რომლის დაცვა სავალდებულოდ ითვლებოდა. მიქაელ მიდრეკილმა X საუკუნეში ქართულ ენაზე შექმნა ქრისტიანული სამყაროსთვის მრავალმხრივ სანიმუშო ჰიმნოგრაფიული კრებული. სადაც შემდგენლის ანდერძის თანახმად. ტექსტიცა და მუსიკალური ნიშანიც წარმოდგენილია --სიწმიდით და სიმართლით, სისწორითა კილოსაჲთა და უცდომელობითა ნიშნისაჲთა“<sup>10</sup>. აი, ასეთ უცდომელ კრებულში ავტორის მიერ სრულიად შეგნებულად დაშვებულია ზოგი კილოს (ხმის) ორგვარად (ერთი ორგუარად) ჩვენება, ე. ი. ერთ ტექსტზე შესაძლებელია ორი ხმა, მელოდია, შეგხვდეთ და მას უცხოოდ, სხვად, ურთიერთსაწინააღმდეგოდ ნუ მიიჩნევთო. მეცნიერი ჰიმნოგრაფი მკითხველს იქვე ზოგად თეორიული ხასიათის აზრსაც აწვდის: მრავალი ძლისპირის ხმა ორგვარად იმღერებო მეხურად, მაშასადამე. მელოდიური ვარიაციები, ვარიანტები არსებობსო. რაც მთავარია, ორივე ხმა ქვე-მარტიცა, ნამდვილია, უარსაყოფი არ არის და მგალობელს, რომელიც ნებაგს იმით შეასრულოსო. ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ყველაფერი ეს დაშვებულია საეკლესიო ოფიციალური გალობის მიმართ კულტმსახურებაში.

მიქაელ მიდრეკილის ანდერძსა და განმარტებას დღემდე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. მისი გამოყენება ფოლკლორისტიკაშიც შესაძლებელია. მით უმეტეს, თუ საკითხები ქართული სინამდვილის ასახვას ეხება.

ვარიანტის ცნებაში პრაქტიკული და თეორიული მხარეები მჭიდრო ურთიერთობაში არიან. ლათინური სიტყვა *varians* (*variantis*)

<sup>9</sup> ე ა ე ა გ ე ა ხ ა რ ი ა, მიქაელ მიდრეკილის ჰიმნები, X საუკუნე, I, 1978, გვ. 02024; ტ. II, გვ. 53; ტ. III, გვ. 53.

<sup>10</sup> იქვე, ტ. II, გვ. 524.

ვარიანტი—ცვალებადს ნიშნავს და რისამე ნაირსახეობას, სახეცვლილებას გულისხმობს. ამირანის ნადირობის ეპიზოდი პროზისა და ლექსის სახით გვხვდება ზეპირბრუნვაში. თითოეულ მათგანს განსხვავებული ფორმა და შინაარსი აქვს, მოტივური შედგენილობა, სტრუქტურა არაა ერთგვარი. ეპიზოდური განსხვავება თავიდანვე ქმნის პირობას ეპიზოდის ნაირნაირად გადმოცემის თაობაზე. პროზა და პოეზია იმდენად განსხვავებული არიან ერთმანეთისგან მხატვრული შესაძლებლობის თვალსაზრისით, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ფიქრობთ, საილუსტრაციო ტექსტების მოშველიება აუცილებელი არაა. საკმარისია გამოცემულ კრებულებს ჩაეხედოთ და დაცილება თვალთაყნაოთელი იქნება. მაშასადამე, ერთსა და იმავე თემაზე შექმნილ ნაწარმოებთა ვარიანტულ სხვაობას ფოლკლორში ეპიზოდური განსხვავებულობა იწვევს. ამირანის ეპოსის მაგალითზე ვარიანტების შექმნის პროცესი ამით არ მთავრდება. თვითონ პროზაული და პოეტური ტექსტები აჩვენებენ დიდ სხვაობას. ამის გამო გამოიყოფა ამირანის მთლიანი თქმულების როგორც პროზაული, ისე პოეტური ვარიანტები.

დაუებრუნდეთ სიმღერას „სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და ძმანი მისნი“. ორი თვალსაჩინო ვარიანტი უკვე გამოყოფილია 1859 და 1860 წლების ჩანაწერების მიხედვით განმასხვავებელ ნიშნად, მხატვრულ სისრულესთან ერთად, ხაზგასმით ერთი შინაარსობრივი მომენტი მივიღეთ — ბაყბაყ დევის მიერ ცამცუმის მოკვლის მოტივი. სამწუხაროდ, მოღწეული არაა ზუსტი ცნობები აღნიშნული ვარიანტების დიალექტური წარმოშობის თაობაზე. მორთულადისეული ტექსტი უმისამართო არის, ხოლო ფორაქიშვილისეული შერწყმულია, სხვადასხვა ჩანაწერების საფუძველზე ხელოვნურად შექმნილი. საერთო შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ქართული ენის აღმოსავლურ კილოებთან. რაკი ფოლკლორული ნაწარმოები უმთავრესად რომელიმე კუთხეში და მის სამეტყველო კილოზე ყალიბდება, ცხადია, დიალექტს ვარიანტების გამოყოფისას ანგარიში უნდა გაეწიოს. რას გვაძლევს ამ შემთხვევაში ლექსი? თქმულების სიძველია და დიდი პოპულარობის გამო ამირანის ნადირობის ლექსები ენობრივად ნიველირებულია. ამ მიზეზების გამო საქართველოს ყველა რაიონში, სადაც შემკრების ხელი მისწვდება ლექსს, ეს უკანასკნელი ძირითადად ერთნაირია და კუთხურ-დიალექტური თავისებურებანი ნაკლებ ახასიათებს. წმინდა ენობრივი მონაცემები საკლასიფიკაციოთ აღარ არის საკმარისი თუ შინაარსობრივი, ნაწარმოების მხატვრული და იდეური მომენტებიც არ იქნა მხედველობაში მიღებული. მთელი კომპლექსის, ენობრივ-

მხატვრულ-სიუჟეტური თავისებურებების არსებობის შემთხვევაში შეიძლება ამა თუ იმ კუთხიდან მომდინარე ჩანაწერის ვარიანტის ხარისხში აყვანა. აქ კი თვალსაჩინოების გარეშე ფონს ვერ გავალთ; უნდა გამოვიყენოთ აგრეთვე ადრინდელი პუბლიკაციები.

ამირანის კორპუსის 1947 წლის ნიმუშის მიხედვით პირველ რიგში ქართლური ჩანაწერებია გამოყოფილი. გამოქვეყნებულ 11 ქართლურ ნიმუშს შორის სამი ძმის ნადირობა ყველაზე სრულად ან. კაპანაძის მთქმელის, მარიამ რთველიაშვილის, ტექსტში არის შემორჩენილი. ლექსი 16 მარცვლოვანი შაირის 15 ტაეპს შეიცავს. სტრუქტურული სქემა ნაცნობია, თუმცა დავიწყებული არის ირემზე ნადირობის მოტივები. მთავარი ყურადღება ეთმობა ხატავრის დისწულსა და მის ციხე-კოშკს. ამრიგად: ლექსის დასაწყისი ნაწილი მნიშვნელოვნად შეკვეცილი და შეკუმშულია მთქმელის მიერ:

- 1 ამირანი და ძმანი მისი სანადიროდ წაბრძანდისი,
- 2 ათი მთა გადაიარეს, მეთორმეტე ანგლეთისი;
- 3 მეცამეტეს კოშკი პოვეს, ანაგები სულთანისი,
- 4 ცხრა დღე უარეს, ცხრა ღამე, ვერა პოვეს კარი მისი<sup>11</sup>.

სტროფში თითქოს ამბავი ბუნებრივად ვითარდება, მაგრამ საკმარისია სხვა ჩანაწერებთან შედარება, რომ თვალსაჩინო გახდეს, რა გამოორჩა ან გადაიცხოვრა ჩოჩეთელმა მთქმელმა. 1961 წელს გორის რაიონის სოფ. ფლავში ჩაწერილ „ამირანის ლექსში“ მეორე ტაეპის შემდეგ ასეთი განსხვავება იჩენს თავს:

მთას ირემი წამოგეიხტა, ცასა წვდება რქანი მისი,  
ამირანმა რო ესროლა, მოადლო მარჯვენა მხარსაო,  
მივიდა, ბევრი იტირა, რომ ჯვარი ნახა რქასაო.

(ფ. არქ. ქ 61, გვ. 470).

1860 წელს კალაურიდან მიღებულ ტექსტში დამატებით იკითხება:

იქ ნახეს ერთი ირემი, ცასა სწვდება რქანი მისნი.  
ამირანმა ბოძალი ჰკრა, არ გავარდა ცვარი სისხლი,  
შვიდი დღე-ღამე იარა, ვერ იპოვნა კვალი მისი<sup>12</sup>.

1860 წლის შერწყმულ ვარიანტში ეს ადგილი კიდევ სხვანაირად არის გადმოცემული:

იქ ნახეს ერთი ირემი, ოქრო იყო რქანი მისნი,  
ამირანმა ბოძალი ჰკრა, ძვალში გაძვრა, ვითა რბილში.

<sup>11</sup> მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947 გვ. 282.

<sup>12</sup> პ. უშიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, I, გვ. 343.

დაჭრილსა კვალი უჩხრიკეს და ვერ პოვეს კვალი მისი.  
გზაპარულადა იარეს, სულ დაკარგეს კვალი მისი.

ამ ოთხი მაგალითიდან ჩანს, რომ ძნელია ისეთი მოტივის ან პასაჟის მონახვა, რომელიც სხვადასხვა დროის ორ ან რამდენიმე ჩანაწერში იდენტურად იქნებოდა წარმოდგენილი. ამა თუ იმ გარემოებათა წყალობით თითოეული მთქმელი რაღაცნაირად თავისებურ ტექსტს მაინც იძლევა. ადგილი აქვს შემოკლებას, შეკუმშვას, ზოგან დეტალიზაციასა და მხედველობის არის გაფართოებას, ზოგჯერაც ფსიქოლოგიური განცდების დემონსტრირება ხდება ანდერძის გვერდაუვლელობის მიზეზით და სხვა. ჩოჩეთელი რთველიაშვილი პოეტურ წარმატებას ცამცუმის სახის შექმნაში აღწევს. აქ იგი უფრო დაკვირვებული და ორიგინალურია, შემოაქვს რა ლექსისთვის უცნობი და არადამახასიათებელი სახე-ცნებები (ანგლეთისი, სულთანისი, ხატაერისი, ვახვან დევი, ბზე და ქერი).

ქართლური ვარიანტის მეორე ნაწილში ლექსი სრული და თანმიმდევრულია. ამაში დარწმუნება არაა აწელი იმავე ჩოჩეთური მონაცემების მიხედვით:

- 5 ამირანმა წიხლი შეკრა, იქ შეიბა კარი მისი,
- 6 შეიხედა და გაქიჟლა კერას პირი მკედარი მისი,
- 7 თითებ შუა წიგნი უღვეს, დისწული ვარ ხატაერისი.
- 8 თავით ერთი რაში ება, ქერსა სკამდა, ბზეს იმისი,
- 9 გვერდით ერთი შუი ეგლო—ცასა სწუდება წვერი მისი;
- 10 გვერდით ერთი ხმალი ეგლო, იამა და ბასრი მისი.
- 11 ვინც რომ დედას შემინახავს, ჩემი რაში ალალ მისი...

გასათვალისწინებელია, რომ რთველიაშვილისეული ვარიანტი ამირანისა და მისი ძმების ნადირობას მთლიანი ეპოსის ფონზე გადმოგვცემს: იგი დამოუკიდებელ ლექსად არაა ჩაწერილი. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ 1947 წელს გამოქვეყნებულ 11 ქართლურ ჩანაწერში საძიებელი ლექსის არც ერთი დამოუკიდებელი ჩანაწერი არ გვხვდება, ყოველთვის მთლიან სიუჟეტშია ჩართული. „სანადიროდ წამოვიდნენ“ დამოუკიდებელი სახით ქართლში მხოლოდ 60-იანი წლების ჩანაწერებში გვხვდება 4-ჯერ და ისიც, გარდა ერთისა (ქ 61, გვ. 470), ფრაგმენტულად. ამგვარად, დავასკვნით: „სანადიროდ წამოვიდნენ“ ლექსის შესახებ ვარიანტად ქართლური, სოფელ ჩოჩეთში ანეტა კაპანაძის მიერ მარიამ რთველიაშვილის თქმით ჩაწერილი ტექსტი უნდა მივიჩნიოთ. ზემოთ აღნიშნულ თვისებათა გარდა, ამ ქართლურ ვარიანტს კიდევ ერთი იშვიათი მოტივი ახასიათებს, რომლითაც იგი საგანგებოდ უნდა გამოიყოს. ეს სპეციფიკური მოტივი ნადირობის მწყემსის მიერ ნა-

დირის მონიშვნა და მასზე ტაბუს დადება არის. მართალია, ეს მოტივი უშუალოდ ჩოჩეთურ ტექსტში არ გვხვდება, მაგრამ იგი მაინც ქართლშია (სოფ. ფლავი, გორის რ.) დადასტურებული და ჩვენც ამ კუთხის თვისებად მიგვაჩნია პირველ რიგში. თავად მოტივს აქ არ განვიხილავთ, რადგან უკვე იყო მასზე მსჯელობა (მაცნე № 3, 1979).

ლექსს „სანადიროდ წამოვიდა“ დამოუკიდებელი სახით კახეთის რაიონებშიც კარგად იცნობენ. შესაბამისი მასალა გვხვდება როგორც ადრინდელი, ისე უკანასკნელი პერიოდის ჩანაწერებში. ამ ჩანაწერებს მრავალი თავისებურება ახასიათებს და ეს საშუალებას გვაძლევს კახურ კუთხურ ვარიანტზეც ვილაპარაკოთ. ათეულობით ძველ და ახალ ტექსტებში ერთი საერთო ტენდენცია შეიმჩნევა თვალსაჩინოდ. ეს ტენდენცია ორი ახლოს მდგომი ეპიზოდის გაერთიანებაში გამოიხატება, სახელდობრ, კახელი მთქმელები სამი ძმის ნადირობისა და ცამცუმის კოშკის პოვნის ეპიზოდს ბაყბაყ დევიზა და ამირანის ბრძოლის ეპიზოდს უკავშირებენ და ერთ მთლიან წყობილ ნაწარმოებს ჰქმნიან. ჩვენს 1947 წლის პუბლიკაციაში ასეთი ტენდენცია არ არის შესამჩნევი, მაგრამ გამოუქვეყნებელი ტექსტებიდან კი რამდენიმე შემთხვევის დასახელება შეიძლება. მაგალითად: „მინდორ-მინდორ მივიდიოდით“ (თიანეთი, მთქმელი ნ. გიგაური; ჩანაწერი ნათელა სახელაშვილი, ფ. არქ. კ 28, გვ. 103-105); 2. „ამირანი“ (სოფ. გრემი, მთქმ. ვანო ეყიშვილი; ჩამწ. შოთა კონსტანტინიდი. ფ. არქ. კ 21, გვ. 276-77); 3. „ამირანი“ (სიონი. მთქმ. გ. ჭიკაიძე. ჩამწ. არჩილ შიშმანაშვილი, ფ. არქ. კ 25, გვ. 65-70, 1961); 4. „ამირანი“ (იყალთო, მთქმ. ნ. ბრმისშვილი, ჩამწ. აპ. მახარაძე. 1939 წ. მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვეული ამირანი, 1947 წ., გვ. 301); 5. „ძველებური ლექსი“ (ამირანი) (საბუე, მთქმ. სონა ბერიძე, ჩამწ. ელენე ვირსალაძე, 1947. ფ. არქ. 30444).

პოემადქცევის ტენდენციის გარდა, კახურ ჩანაწერებში ძმების ნადირობის ეპიზოდის სრულად წარმოდგენას უნდა მიეჭყეს ყურადღება. ბევრგან იგრძნობა ეპიკური სილამე, მთქმელის გულწრფელობა, თავგადასავლის სიყვარული, განცდა. საილუსტრაციოდ გურჯაანის რაიონის (სოფ. შრომა) მცხოვრების სალომე დანელიშვილის ტექსტს დავასახელებთ ვარლამ მაკაბერიძის 1936 წლის ჩანაწერის მიხედვით (ფ. არქ. 28158), რომელიც მთლიანად ემთხვევა თ. რაჭიკაშვილის ჩანაწერს მცირეოდენი განსხვავებით.

ამირანის თქმულების ფშაური ვარიანტი დიდი ხანია ცნობილი არის სამეცნიერო ლიტერატურაში თედო რაჭიკაშვილის სრული სიუჟეტური ჩანაწერების საშუალებით. „ხალხში დამთენილი

მოძახილი“, როგორც ამ კუთხეში იტყვიან, დღესაც პატივით სარგებლობს. საძიებელი ეპიზოდი გვხვდება როგორც ჩართული, ისე დამოუკიდებელი სახით. დღემდე ფიქსირებულთა შორის მხატვრულადაც და ზიუვეტურადაც სანიმუშოა პროზაში ჩართული ტექსტი, რომელიც თ. რაზიკაშვილის ფიქსაციას წარმოადგენს და „ივერიაში“ გამოქვეყნდა 1889 წელს<sup>13</sup>. ქართლურის მაგვარად ლექსის პირველი ნაწილი არც აქაა გაშლილი. საკუთრივ ნადირობის სურათი მეოთხე ტაეპზე მთავრდება, სამაგიეროდ მეორე ნაწილია სრულყოფილი და ცამცუმიადა აქ კლასიკური ფორმით წარმოგვიდგება. სახალხო მგოსანა ძალასა და ფანტაზიას არ იშურებს ცად აწვდილი კოშკის შესამკობად, სადაც უძღვეველი ლომი განისვენებს, თავთან რაში უბია, საგმირო შუბის წვერი ცასა ჰხვეს, ხოლო აღმასისპირიანი ხმალი გვერდით უძევს. ხალხიდან გამოსული მგოსანი თვალთ ხედავს და ხატავს, გულით განიცდის და ლელავს. იგი ჭირის პატრონთან ერთად გლოვობს ცამცუმის დაკარგვას, ანდერძისამებრ ჭავრის ამოყრას მოითხოვს. ჩვენ ეს პოეტური შედეგარი დაუქუცმაცებლად უნდა წარმოვუდგინოთ მკითხველებს:

- სანადიროდ წამოვიდნენ ამირან და მმანი მისნი,  
გადიარეს ცხრანი მთანი, მუათენი აღვეთისნი.  
მინდორს კვალი მაუკვლიეს, დანაქლიკი ეშმაკისი,  
მთას ირემი წამოუხტათ ოქრო იყო რქანი მისნი.
- 5 უცხო მთაზე კოშკი ნახეს, ანაგები ბროლის ქეისი;  
გაუარეს გარე გურგვლათ, ვერ იპოვნეს კარი მისი.  
სადაც რომ მზემ პირი მოქრა, ამირანმა—მუხლი მგლისი,  
კოშკმა პირი იქ გაალო, იქ შეება კარი მისი.  
კოშკში ლომი წოლილიყო, გამძრეე არეინ იყო მისი.
- 10 იმას თავით რაში ება, ტოტით მიწას სთხრიდა ისი;  
მარჯნივ რო შუბი ეყუდა—წვერი ცასა ხედა მისი;  
მარჯნივ ედო თავის ხმალი, პირი ჰქონდა აღმასისი.  
ერთს კუთხეში ოქრო-ვერცხლი—ნაგროვები ცამცუმისა.  
გვერდით ეჯდა თავის დედა, ცრემლად დასტიროდა შეილსა.  
თავით ერთი ქალი ეჯდა, ზღვას ერევა ცრემლი მისა.
- 15 თითებსა და თითებს შუა წიგნი ჰქონდა ქალაღლისა.  
წაიკითხეს, შიგ ეწერა: დისწული ვარ უსუპისა.  
სანამ ვიყავ, მტერი ვმუსრე, არ შეგვიპეე ჭავრი სხვისა;  
მოვეკედი მხოლოდ ჭავრი გამუვა, ერთი დევის ბაუბაყისა.
- 20 ეინაც მოჰკლავს ბაუბაყანსა—ჩემი შუბი აღალ მისა;  
ვნც დედ-მამას დამიმარხავს — ჩემი ფულ აღალ მისა;

<sup>13</sup> მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭველი ამირანი, 1947, გვ. 312; М. Ч и к о в а н и, Народный груз. эпос о прикованном Аммиране, М., 1966, с. 205.

ვინც რომ ღებს გამოთხოვებს—ოქრო-ვერცხლი ალალ მისა  
ვინც მამიელის, დამარხაეს, ცოლიც, რაშიც ალალ მისა.

ასეთია ფშავური პოეტური ვარიანტი. იგი ისევე მონუმენტური და გმირულია, როგორც თვითონ კავკასიონის ქედზე მიჭაჭეული ლეთის მებტოქე ამირანი და მის სადიდებლად შექმნილი ეპოსი. ფშაველი ხალხი ღირსეულად აფასებს ფოლკლორულ მემკვიდრეობას. თაობებიდან მომდინარე მაღალი აზრი წყობილი სიტყვითაც გადმოუცია. ამას ადასტურებს ძველთაგან დარჩენილი მოთხილი:

გამბობთ ამირანისას თუ ზღაპრად მოგეწონებათ,  
ბადრის, უსუფის ამბავს მალი-მალ მოგეგონებათ.

ნამდვილად მოთხილი, სიმღერა, ხმა, საჭაროდ სათქმელი და ყველასათვის გასაგონებელი! რატომ იგონებენ ფშაველები ამ მცირე ლექსს? იმიტომ რომ, იგი ხალხის სულისა და გულის მოძრაობას გადმოსცემს, მორალურად ამაღლებს დიდსა და მცირეს. პირველად სამშობლოს აყვარებს, მის ატყორცნილ მთებს, იალალებს აცნობს, ბუნების მშვენიერების თანაზიარს ხდის, მერე სიცოცხლის ძალას მატებს, ცხრამთას გადაალახვინებს, მეთორმეტეზე კი მიუვალ ზღაპრულ ბროლის კოშკს აჩვენებს და იქვე დაუძინებელი მტრის არსებობას მოაგონებს. ისეთ ლომკაცსაც კი, ვინც სიცოცხლის განმავლობაში მტერს მუსრაედა და ჭავრს არ ჰამდა, ბოლოს ერთი მებტოქის დარდი მიანც ჩაყვა და მასზე ჟინის ამოყრა საშვილიშვილო ანდერძად დადო! სიყვარულთან ერთად ეს ლექსი თავდადებას, გმირობას ასწავლიდა თაობებს. ამისათვის მოსძახოდა ხალხი ამირანის ლექსს, ამისათვის უხმობდნენ მას მომღერლები. ვრცელ თქმულებას პატრიოტული მოწოდება წინასიტყვაობასავით უძღვის წინ.

ფშავური ვარიანტის სტილი საგმირო-ეპიკური სტილია.

ჩანს, მხოლოდ ენობრივ-კილოური მონაცემები ხალხურ ნაწარმოებს ვარიანტად ვერ აქცევს. ვარიანტის ცნებაში უთუოდ შემოდის სიუჟეტური და მხატვრული სრულყოფის კომპონენტები. ნათქვამის სიმართლეში ხევსურეთში ჩაწერილი „ამირანი“ დაგვარწმუნებს. ჭერ თვითონ შესაბამისი ნიმუში გავიცნოთ. იგი ჩაწერილია 1925 წელს ხევსურ სისაურის კარნახით და გამოქვეყნებულია ჩვენს წიგნში.

მინდორ-მინდორ მიედიოდით მედ, ამირან, მმანი მისნო,  
მინდორს ციხე ვებულიყო, ანაგები ბასრი ქვისა.  
სამჭერ მირგვლიე შამუარეთ, კარი ვერ გავიგეთ მისა.  
საცა მზემა წვერი დახკრა, ამირანმა—მუხლი მისა.

5 წიხლი დახკრა ამირანმა, კუთხი გადალენა ქვისა.

ნიგა ლომი წოლილოყო, საწყალი და საბრალისა,  
მარჯვენაზე ცოლი ეწვა, — ცოლი იყო ალალ მისა,  
მარცხენაზე დედა ეწვა, — დედა იყო ალალ მისა,  
თავისაკენ მამა ეწვა, — მამაც იყო ამაგ მისა,

- 10 ფეხთისკენ დაი ეწვა, — დაიც იყო ამაგისა.  
მარჯვენაში ხმალ ექირა, — საომარი გმირებისა,  
მარცხენაში ფარ ექირა, — საფარები გმირებისა.  
ერთს კუთხეში რაშხი ება, — რაშხი იყო ამაგისა;  
სხვა კუთხეში ოქრო იყო, — ოქროც იყო ალალ მისა.
- 15 იქით კუთხეს შუბ ვეუდა, წვერი ცას ეხირა მისა.  
თით შუაში წიგნი ხქონდა, დანაწერი ქალაღისა...<sup>14</sup>

ლექსის ეს მონაკვეთი ემთხვევა სხვა კუთხეებში ფიქსირებულ ნიმუშებს, განსხვავება ცოტაა, მაგრამ მინც შესამჩნევია (მინდორს ციხე აგებული, ანაგები ბასრი ქვისა; წიხლი დახკრა ამირანმა, კუთხა გადალწა ქვისა). რაც მთავარია, შეცვლილია ლექსის სტრუქტურული წყობა, რასაც კი ბარის რაიონების მიხედვით ვიცნობთ ფშავის ჩათვლით. შეიძლება ითქვას, აქ იმპროვიზაცია ბატონობს და არა ტრადიცია. დამადასტურებელ საბუთად გამოდგება 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 ტაეები. აღნიშნული თითოეული ტაეის მეორე ნახევარი შეიცავს თავისებურ კომენტარს, განმარტებას, რომლის მსგავსს მოვლენას ადგილი არ აქვს ბუნებრივად და ახალ ჩანაწერებში. ასე, მე-7 ტაეის დასაწყისში ნათქვამია: „მარჯვენაზე ცოლი ეწვა“... მართალია, ცოლი მრავალ ჩანაწერში არის ნახსენები, მაგრამ არასოდეს იგი მწოლიარე არაა, მით უმეტეს, არსად არ ახლავს ტაეის მეორე ნახევრის მსგავსი განმარტება: „ცოლი იყო ალალ მისა“. ამგვარი პოეტური კომენტარები გასდევს რვავე ტაეს: „დედა იყო ალალ მისა“, „მამაც იყო ამაგ მისა“, „დაიც იყო ამაგისა“, „რაშხი იყო ამაგისა“, „ოქროც იყო ალალ მისა“ და სხვა. იმპროვიზაცია უფრო მეტად, თუ შეიძლება ამგვარი კვალიფიკაცია მიეცეთ სახალხო მგოსნის შემოქმედებით ცდას, არის დამახასიათებელი ნიშანი ლექსურული ტექსტისა და ამიტომ იგი ცალკე ვარიანტად შეიძლება გამოიყოს.

დიდხანოვან, ზოგჯერ ქრისტიანობამდელ ტექსტშიც კი ერევა მთქმელი და თავისი ხელწერა შეაქვს ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური ცდების სახით. ადგილობრივ პოეტს ფანტაზიასთან ერთად ხშირად ტომობრივი ტრადიციაც შველის და იმპულსს აძლევს. ზევსურულ ჩანაწერში ადგილობრივ ნოვაციად მიგვაჩნია ორსტრიქონიანი ჩანაწერი:

<sup>14</sup> მ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, 1947, გვ. 339.



მარჯვენაში ხმალ ეჭირა, —საომარი გმირებისა,  
მარცხენაში ფარ ეჭირა, —საფარები გმირებისა.

ფარის ხსენება ამირანის ნადირობის არც ერთ ლექსში არ გვხვდება, მით უმეტეს მის დანიშნულებაზე მითითება. ეს სახეები აშკარად ადგილობრივი ტრადიციული ყოფის ანარეკლია. აქი მთაში, ხევსურეთსა და ფშავში, მომავლდავს საყვარელ იარაღს დააქერინებენ ხელში! აქაც ცამცუმში ახალი ვარდაცვლილია დი კირის პატრონი ადგას თავზე. სრული ანალოგიაა. ხევსურ მელექსეს ნამდვილად ჰქონდა ფიქოლოგიური საფუძველი ჯავრჩაყოლილ ცამცუმს ისე მოქცეოდა, როგორც საერთოდ ეპყრობიან მთაში საკუთარ ლოგინზე მიცვალებულ კაი ყმას<sup>15</sup>.

აქამდე აღმოსავლეთ საქართველოს ვარიანტებზე ვსაუბრობდით. დროა ლიხის მთას გავსცდეთ. „სანადიროდ წამოვიდნენ“ დასავლეთ საქართველოში ფართოდ არის გავრცელებული. სამწუხაროდ, ამ მხარის ყველა კუთხის მასალა ჯერჯერობით თავმოყრილი არაა. ამას გამო მასალებით უფრო ნათელ და გამოკვეთილ კუთხეებზე იქნება მსჯელობა. ამ მხრივ უპირველესად რაქა გამოიყოფა. რაქის დამახასიათებელია სხვადასხვა წარმოშობის ლექსების კონტამინირებული სახით არსებობა. მიზეზი უმთავრესად შესრულების საგუნდო წესში არის საძებარი. რაკი ფერხული ერთგვარი ცეკვაა და მელოდურადაც შემოსაზღვრული, ამიტომაც ფერხულში სათქმელი ნაირფეროვანი შინაარსისა და წარმოშობის ტექსტები ზოგჯერ ერთიანდებიან, მოჩვენებით მთლიანი ნაწარმოების ფორმას იღებენ, თუმცა შაირების ენარისა არ იყოს. თითოეულ მინიატურას დამოუკიდებელი გზა აქვს და მომდევნოს არც წარმოშობებით და არც შინაარსით არ ემთხვევა. ამის კვალობაზე რაქულ ამირანის ნადირობის ლექსში შეიძლება სუფრულის ტექსტი გამოჩნდეს (ამირანის გამოცდილება, ჩიქ. № 54) ან რომელიმე საწესჩვეულებო მითიური სახე შემოიჭრას, ვთქვათ, „ნისლის ცოლი ორსულია“ (ფ. არქ. XL 104, გვ. 120) და სხვა. ამის გამო ჯერ შევეცადოთ სუფთად ამირანისეული ტექსტი მოვნახოთ. სანიმუშოდ გამოდგება სოფ. გლოლაში ნატალია სულთანისშვილის ნათქვამი ლექსი ელ. ვერსალაძის ჩაწერილი (ფ. არქ. XL 104, გვ. 122—24).

მინდორ-მინდორ მივდიოდით, ამირან და უმანი მისი,  
წინ ირემი ამოვარდა, ოქრორქა და ტანი მისი.

15 გ. თ ე ღ ო რ ა ძ ე, ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, 1930 გვ. 183; მასალები საქ. ეთნოგრაფიისთვის, III, გ. ჩ ი ტ ა ი ა ს რ ე ლ., 1940, გვ. 4.

- მას ისარი შემოეტყორცე, არ გავარდა ლამი სისხლი;  
 დღით ვდიე და ღამით ვდექი, ვერ ვიპოვე კვალი მისი.
- 5 აგეიხუნა და შიგ ჩაგვეყარნა ბალხეთ-მინდორ ქვეყანასა;  
 ბალხეთ მინდორ კოშკი ვპოვე, ანაგები არავისი.  
 სამჭერ გარ შემოუარე, ვერ ვიპოვე კარი მისი.  
 სად ამირან წიხლი ჩაქრა, თურმე იყო კარი მისი.  
 ჩაეღე და შიგ ჩავედი, არა იყო ჩემ გულ შიში.
- 10 მივიხედე-მოვიხედე, კარებს უკან კეებო იყო;  
 კეებოშიდა კუბო იყო, კუბოშიდა კვდარი იყო.  
 ჩვენ გვეგონა სამი დღისა, თურმე იყო სამი წლისა!  
 თითთა შუ წიგნი ჰქონდა, დაწერილი ქალაღლისა.  
 ვინც რომ იმას წაიკითხავს, ის იქნება საესალისა.  
 ის ამირან წაიკითხა, შიგ ეწერა გვარი მისა.

მაღალი შაირით გამართული ეს ლექსი განვითარების უკანასკნელი საფეხურის ნიმუშია. რამდენიმე თავისებურ ადგილობრივ გამოთქმასთან ერთად (ღამი, აგეიხუნა, ანაგები არავისი, ჩაეღე და შიგ ჩავედი, კეებო, საესალი) გვხვდება ახალი სტრიქონები, რომელთა პარალელუბი ადვილი აღმოსაჩენი არაა სხვა კუთხეებში:

ჩაეღე და შიგ ჩავედი, არა იყო ჩემ გულ შიში.  
 მივიხედე-მოვიხედე, კარებს უკან კეებო იყო;  
 კეებოშიდა კუბო იყო, კუბოშიდა კვდარი იყო;  
 ჩვენ გვეგონა სამი დღისა, თურმე იყო სამი წლისა!

რაჰველ მთქმელს უცნობი პოეტური სახეები და განწყობილება შემოაქვს ნაწარმოებში. ნიშში შედგმულ კუბოში ცხედარი სამი დღის მიცვალებულს ჰგავს, თუმცა სინამდვილეში სამი წლისა! ეს ხოპ წმინდანის სხეულს გვაგონებს, სასწაულებრივად შენახულს! მარტო მხატვრულ სიახლეში არ მდგომარეობს რაჰველი ვარიანტის გამოყოფის საფუძველი. ამ საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის ფოლკლორულ ნაწარმოებთა შესრულების სინკრეტულ ბუნებას საფერხულო-საგუნდო ცეკვა-თამაშის სახით რომა უნიკალურად შემონახული რაჰაში და რეპერტუარში ამირანის ნადირობის ეპიზოდს ცენტრალური ადგილი უჭირავს!

„სანადიროდ წამოვიდნენ“ ლექსის სიუჟეტურ-ეპიკური და საფერხულო-სათამაშო ფუნქციები რაჰაში კლასიკური ფორმით არის დაცული. პირველ შემთხვევაში ლექსი გმირის საერთო თავგადასავალის გაცნობას ემსახურება, მეორე შემთხვევაში ამირანისვე ფერხულს განასახიერებს. მკვლევართა განკარგულებაში ორივე ხასიათის მასალა უხვადაა ამჟამად.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, 1894 წელს ნ. მინდელმა სოფელ სორის მაგალითზე რაჰველი ფერხულის სრული სურათი გადმოსცა.

მანვე მიუთითა: ამირანის ლექსი ფერხულში იმღერებო. იგივე ტექსტები უფრო მოგვიანებით ამერიკაში მცხოვრებ რაკველთა შორის ჩაწერა პროფ. დ. ლენგმა და ფოლკლორის განყოფილებას მიაწოდა; ჩვენ მას სპეციალური მოხსენება მივუძღვევით<sup>15</sup>.

რადგან ამირანის ნადირობის ლექსის რაჭულ ვარიანტზე ვსაუბრობთ, მის აღრინდელ ჩანაწერზე და შესრულების წესზეც უნდა შევჩერდეთ. ლექსებს, მინდელის ცნობით, რაკველები უფრო მეტად სადღესასწაულო დღეებში მღერიან, ე. ი. საწესჩვეულებოა. თითოეულ სიმღერას თავისი მელოდია აქვს და გუნდური ცეკვა ახლავს. ცეკვა აქ ორგვარია: ერთს ფერხისა ანუ ფერხული ეწოდება, მეორეს — წინწაძლოა. ფერხულში საუკეთესო მამაკაცი მომღერლები ებმიან. ისინი ერთმანეთს ქამრებში ჩასჭიდებენ ხელს; თუ ვინმეს ქამარი არა აქვს, კისერზე მოსდებს ხელს. გუნდები მონაცვლეობით მღერიან. ნაჩვენებ ნიმუშთა შორის შევეცეს ამირანის ლექსია:

ამირან და ყმანი მისნი სანადიროს წასულიყუნენ.  
წინ ირემი შემოჰყროდათ, ოქრო ჰქონდა რქანი მისნი.  
დაუჩოქა და ესროლა, არ გაეარდა ცვარი სისხლი.  
დღე ვღიეთ და ლამე ვღეჭით, არ დავკარგეთ ევალი მისი.  
ავვიძღვა და ქვე (ევალი) ჩავვიძღვა, ბალხეთ მინდორში ჩავვიძღვა.  
ბალხეთ მინდორს კოშკი იდგა, აგებული ანგურიითა.  
სამჭერ გარს შემოუარეთ, ერა ეპოვეთ კარი მისი...

ფერხულში ისტორიული და ნახევრად ისტორიული ლექსებიც შეიძლება იქნეს გამოყენებული. განსაკუთრებული პოპულარობით ამირანის თავგადასავალი სარგებლობს. დასახლებულთა შორის მეთორმეტე ნიმუში კვლავ ამირანს შეეხება, მხოლოდ უფრო გადაკეთებულია, ყოფითი ელემენტების გაძლიერების ხარჯზე.

ერთ ალაგსა დიდ მინდორსა  
ენახ სახლი აცე ულა  
ნეტა ვისი აგებული?  
სამნი ძმანის ხუროს შვილის.  
სამჭერ გარეთ შეუარე.  
ეერა ენახე კარი მისი,  
ეკარი ფეხი, შიგ შეეხეთქე.  
რომ შეეხეთქე, შეეიხედე.  
შითა ლომი მომკვდარიყო  
მიწას მიუბარებელი.

<sup>15</sup> მ. ჩიკოვანი, ამერიკაში შეკრებილი ქართული სიმღერები. „სამშობლოს ხმა“, № 24, 1967; ქართული ხალხური პოეზია, V, მ. ჩიქოვანის რედ., 1976, გვ. 319—20.

წადი კაცო, მომიყვანე  
ოდიშისა კანდელაკი,  
ხუცესო, შენ აუგე ამას წესი<sup>17</sup>

კუთხურ-ლანდშაფტური ვარიანტების გამოყოფის დროს, აქ ცალკადაც უნდა წარმოვადგინოთ ორი ფონოგრაფიული ჩანაწერი. დავიწყეთ დროის მიხედვით უფრო ადრინდელიდან. ცნობილ მუსიკათმცოდნეს პროფ. შალვა ასლანიშვილს 1928 წელს რაჯაში ჩაუწერია გუნდური სიმღერა ამირანის ნადირობის თემაზე. წამყვანის გარეშე ორი გუნდი ეჭიბრება ერთმანეთს. მღერიან მაღალი შაირის მეტრით დამუშავებულ ლექსს.

I გუნდი: ამირან და ყმანი მისნი.

II გუნდი: ამირან და ყმანი მისნი.

I გუნდი: ამირან და ყმანი მისნი და სანადიროს წასულიყენენ.

II გუნდი: სანადიროდ წასულიყენენ და წინ ირემი და წამოუხტათ.

I გუნდი: წინ ირემი და წამოუვარდა და ოქრო და ჰქონდა და რჯანი მისნი და

II გუნდი: ოქრო და ჰქონდა რჯანი მისნი და დაუჩოქე და ვესროლე...

I გუნდი: დაუჩოქე და ვესროლე და იქ დაეარდა კეალი და მიი და

II გუნდი: იქ დაეარდა კეალი მისნი და შევდიე და <sup>18</sup>.

ტექსტი ფონოგრაფით არის ფიქსირებული და მელოდიაც ახლავს. გუნდის სათქმელი ყოველი შენაცვლების დროს იზრდება. უკანასკნელად წარმოთქმული ფრაზა მონაცვლე გუნდის ამოსავალ ტექსტს წარმოადგენს, რომელსაც იგი შემდეგში თავის მხრივ აგროძელებს. ასე მიმდინარეობს ორბუნე შეჭიბრი ნახევარ გუნდებს შორის ფერხულის, სიმღერის, მაშასადამე, რიტმული ტექსტის დამთავრებამდე. სინკრეტულ შესრულებაში იქმნება სიტყვიერი და მუსიკალური ჯაჭვი, თითოეული რგოლი განმეორებათა საშუალებით არის გადაბმული მომდევნოსთან. ტექსტის ორმაგობა და შექსოვა, ცხადა, წმინდა პოეტური თვალსაზრისით, ლექსის შემადგერხებელი არის. შიშვლად აღებული ეს ტექსტი განმეორებებისა და სიტყვიერი ხლართების ნაერთს წარმოადგენს. წაითხვითაც და მოსმენითაც იგი მთლიანი ლექსის შთაბეჭდილებას ვერ ქმნის, მაგრამ საკმარისია გამოიჩინოს გამეორებული და შექსოვილი სიტყვები, რომ გარკვეულ საზომზე აგებული პოეტური ნაწარმოები გამოჩინდეს. სხვა ერების მსგავსად. ქართული სალხური პოეზია საშემსრულებლო ტრადიციის არტახებიდან გათავი-

<sup>17</sup> Н. Мунделли, Картвельские песни, Сбор. мат., т. 19, 1892, ст. II, с. 124.

<sup>18</sup> ე. ლ. ვირსალაძე, ქართული სამონადირო ეპოსი, 1964, გვ. 173.

სუფლების გზით მიემართებოდა და ბოლო ეამს დამოუკიდებლობის ყველა ატრიბუტით აღიჭურვა. პოეტური სიტყვის, ლექსის თანდათანობით განვითარების ეს საფეხურები ერთი მრავალსაუკუნოვანი ძეგლის, ამირანის თქმულების მაგალითზეც შესამჩნევი ხდება.

ახლა აღრინდელი საგუნდო-საფერხულო შესრულების ანუ იმების ნადირობის ლექსის ჩაპვისებური გამეორებების პერიოდის მეორე რაჭული მაგალითიც გავიცნოთ, მუსიკათმცოდნე ოთარ ჩიჯავაძის 1958 წლის ჩანაწერის საფუძველზე. პირველი მაგნიტაფონური ჩანაწერის დროიდან 30 წელი გავიდა. მოსალოდნელი იყო ამ ხანში გუნდური შესრულების წყობაში ცვლილებები დასახულიყო იმ სწრაფი ზეგავლენების წყალობით, რასაც ადგილი ჰქონდა ხალხური ხელოვნების დარგთა ურთიერთობაში 30—40—50-იანი წლების მანძილზე. რამდენადაც ეს ტექსტის მაგალითზე შეიმჩნევა, ვარაუდი არ მართლდება.

I გუნდი: ამირან და ყმანი.....

II გუნდი: ამირან და ყმანი მისნი.....

I გუნდი: სანადიროდ წასულიყვენ...

II გუნდი: სანადიროდ წასულიყვენ, წინ ირემი შეეყარათ

I გუნდი: წინ ირემი შეეყარათ, ოქრო ქონდა რქანი მისნი.

II გუნდი: ოქროს ქონდა რქანი მისნი, დაეჩოქა და ესროლა....

I გუნდი: დაუჩოქა და ესროლა, არ გავარდა ცვარი სისხლი.

II გუნდი: არ გავარდა ცვარი სისხლი, დღე ვღე და ღამე ვღეჭი...

II გუნდი: დღე ვღე და ღამე ვღეჭი, არ დავკარვე კვალი მისი...<sup>19</sup>

ანალოგიური ჩანაწერები ახლა საკმაო რაოდენობით მოიპოვება ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასა და რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ფოლკლორისტული ექსპედიციების მიერ მოპოვებულა.

ანტიფონური შესრულების კანონის თანახმად ტექსტი ტექსტშია შეკრილი, სტრიქონი სტრიქონში გადადის და ანაფორული სისტემა იქმნება. მსგავსი ნიმუშები ქართულ პოეზიაში რაჭის გარეშეც გვხვდება და სტადიურ მოვლენას წარმოადგენს<sup>20</sup>. რაქაში იგი შედარებით მასიურადაა შემონახული ლირო-ეპიკური ლექსების გუნდური შესრულების წყალობით.

იგივე ფორმა შესამჩნევია მახლობელი ისტორიული პერიოდის ნიმუშების მაგალითზეც. გავიხსენოთ ტომთა ურთიერთობის ამსახველი ლექსი „მალა მთას მოდგა“. ლექსი ტიპიურია შესრულების თვალსაზრისით; არაიშვიათად გრძელ სუფრულსაც წარმოგვიდგენს. კომ-

<sup>19</sup> ელ. ვირსალაძე, ქართული სომონდირეო ეპოსი, 1964, გვ. 173.

<sup>20</sup> მ. ჩიქოვანი, ანაფორა და ხეაზში ხალხურ ლექსში. ქართული ეპოსი, II, გვ. 330.

პოზიტორი დიმ. არაყიშვილი მასში „ლექსის თავისებურ ფორმას“ ხედავდა, მაგრამ არ უთქვამს სახელდობრ, რაში მდგომარეობდა ეს თავისებურება<sup>21</sup>.

მალა მთასა მოდგა, უცხო ფრინველი,  
უცხო ფრინველი, ბოლო წითელი,  
ბოლო წითელი, ორბი ფრთიანი,  
ორბი ფრთიანი, უღელეს ჩამოდგა.  
უღელეს ჩამოდგა. ოსი და დვალი,  
ოსი და დვალი ფაქომელი,  
ფაქომელი, სულამ დვალეთი.  
ომი შეიქნა ცისკრისა ქამსა,  
ცისკრისა ქამსა, გამთენიასა,  
გამთენიასა, ქნევა ხმალია.  
ქნევა ხმალისა, ძვერა შუბისა... <sup>22</sup>

როგორც ვხედავთ, აქ სტრიქონი სტრიქონშია შექრილი. ჯაკვისებურად ყოველი ტერფი გადაბმულია მეორეზე და მეორდება. გამეორება ორს არასოდეს აღემატება, რადგან ორბუნ შესრულებაში მხოლოდ ორი ნახევარგუნდი მონაწილეობს, ერთმანეთს მხოლოდ ისინი ენაცვლებიან: გუნდები მორიგეობენ, ჯერ წინამავალ ფრაზას გაიმეორებენ, შემდეგ თავის მხრით, ახალ ტერფს დაუმატებენ ხოლმე.

ზემოთ ნაჩვენებ ამირანის ნადირობის ლექსის სამ ჩანაწერს თუ დავეუკავშირებდეთ, ერთ სტილიატურ თავისებურებას აღმოვაჩინებთ. მიუხედავად ამბის სიძველისა და პერსონაჟთა არაისტორიულობისა, თხრობა პირველ პირში მიმდინარეობს. ხშირად თითქოს მთქმელია მოქმედების მონაწილე ან თვითონ მონადირე მოგვითხრობს თავის თავგადასავალს, როგორც საკუთარი თვალით ნახულს, განცდილს. გლოლელი სულთანიშვილი ამბობს: „წინ ირემი ამივარდა“, „მას ისარი შემოვტყორცე“, „დღით ვდიე და ღამით ვდექი“, „კოშკი ეპოვე“, „ჩავალე და შიგ ჩავედი“, „მივიხედე-მოვიხედე“... ერთი სიტყვით, აქ მთქმელი ნადირობის მონაწილეა. 1928 წლის შ. ასლანიშვილის ფონოგრაფიული ჩანაწერების მიხედვით, გუნდი პირველ პირში მღერის: „დაუფიქრე და ვესროლე“... პროფ. დ. არაყიშვილის „რაკულ ხალხურ სიმღერებში“ ვკითხულობთ: „ამიძღვა და იქ ჩამიძღვა, კახეთ მინდორ ქვეყანასა“... ეს იმ დროს, როცა ტექსტში ხშირად გვხვდება მესამე პირით თხრობაც. 1958 წლის ჯაფარიძისეული ჩანაწერი მესამე პირის ფორმით გადმოგვცემს: „დაუფიქრე და ესროლა“, მაგ-

<sup>21</sup> დ. არაყიშვილი, რაკული ხალხური სიმღერები, 1950, გვ. 11.

<sup>22</sup> იქვე, გვ. 12.

რამ იქვე არის: „დღე ვლიე და ღამე ვდექი, არ ღაჯარგე კვალი მისი“. ჩანს, პირველი პირით ამბის გადმოცემა ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს ამირანის რაჭულ ლექსებში. საინტერესოა, რომ მსგავსი მდგომარეობა შეიმჩნევა ლირიკულ-ეპიკურ ნაწარმოებებში, ისტორიული ხასიათის თემებზე შექმნილ ვრცელ ლექსებში. ამ მოვლენამ ისეთი დიდი მკვლევრის ყურადღება მიიპყრო, როგორც აკად. ალ. ვესელოვსკი ზახლდათ. ქართველი მკითხველისათვის განსაკუთრებით მიმზიდველია, თუ რა აზრი გამოთქვა ალ. ვესელოვსკიმ ქართულ, კერძოდ, რაჭულ ფოლკლორზე.

რუსულ ენაზე „მასალათა კრებულის“ მე-19 ტომში გამოქვეყნებული ჩვენ მიერ ზემოთ დასახელებული ნ. მინდელის ჩანაწერების გაცნობის შემდეგ მკვლევარს ლირიკულ-ეპიკური სიმღერების, ე. წ. კანტელინების პრობლემასთან დაკავშირებით თეორიული მნიშვნელობის ჩანაწერი გაუკეთებია, რადგან ქართულ ლექს-სიმღერებში საკუთარი შეხედულებების დამადასტურებელი მასალები უპოვია.

„ქართველთა ლირიკულ-ეპიკური ლექსები, უმთავრესად მომხდარ შემთხვევისთანავე შექმნილი სიმღერები, გადმოგვცემენ რაჭველებისა და ოსების შეტაკებებს, ლოკალური გმირების მამაცობას. ამ ლექსებში აღნიშნულია ადამიანთა სახელები, ადგილები, ამბის დრო კუთხურ პატრიოტიზმთან და მტრების დაცინვასთან ერთად. თხრობა არაიშვიათად ბრძოლის მონაწილე პირველი პირით მიმდინარეობს, აღწერას ლირიკული შეძახილები რომ ცვლის და დიალოგში გადადის“<sup>23</sup>.

ამ შემთხვევაში ყურადღებას განსაკუთრებით უკანსკნელი ფრაზა იქცევს, სადაც თხრობის პირველი პირით გადმოცემის წესზეა საუბარი. ეს მართლაც ფაქტია. მელექსენი არა თუ ოს-დევლების თავდასხმის ამბებს მოუთხრობენ თვითმოწმის, მნახველის პირით, არამედ ამ ხერხს მიმართავენ წინაქრისტიანული თქმულების ფრაგმენტის, ამირანისა და მისი ძმების ნადირობის სურათის ჩვენების შემთხვევაშიც.

რა არის მიზეზი? სტილისტური ხერხი, ენობრივი აღრევა თუ სხვა რამ სოციალური მოვლენა? მართალია, საკითხი ფართო ეპიკური მასალაზე ჭერჭერობით არ შეგვისწავლია, მაგრამ ზემოთ დასახელებული რამდენიმე ფაქტის მიხედვითაც შესაძლებელია გარკვეული დასკვნის გამოტანა. საგმირო-სათავგადასავლო ამბის გადმოცემის დროს მთქმელიცა და მსმენელიც ფსიქოლოგიურად აღწერილი მოქმედების მონაწილედ იქცევა. ამ დროს წარმოსახვითი კავშირი მყარდება შემსრულებელსა და მოვლენას შორის. მთქმელი მსახიობისებურად როლში შედის, ამბის თვითმონაწილე ხდება და ამით შორეულ

<sup>23</sup> А. Н., Веселовский, Соч., I, 1913, с. 578.

წარსულს ათანადროულებს, ანიკებს დღევანდელობის აქტუალობას. ალბათ, ეს არის მაღალმხატვრულ ნაწარმოებთა მარადიულობის ერთ-ერთი მიზეზი და ზეპირსიტყვიერებაში შემონახვის სტიმული.

მამ ასე, რაჭულ გარემოზე დაკვირვება საშუალებას იძლევა პოეტურ ნაწარმოებთა ვარიანტების გამოყოფის ერთ-ერთ პრინციპად შესრულების თავისებურება და მისგან მომდინარე ფორმა მივიჩნიოთ.

რიონისა და ცხენისწყლის ხეობაში ძველი ფოლკლორული ტრადიცია ჯერ კიდევ კლასიკური სიცხადითაა შემორჩენილი. რაჭის შემდეგ სვანეთს ვეწვიოთ, აქი საფერხულო შესრულების მაგალითები ამ მხარეში დღემდე კარგად არის დაცული და ისიც ამირანის თქმულების მასალაზე! აკად. აკ. შანიძეს „სანადიროდ მივიდიოდის“ მოზრდილ ლექსი ჩაუწერია ქართულ ენაზე, რომელიც ქვემო სვანეთში რაჭის ან ლეჩხუმის გზით უნდა იყოს შესული. ტექსტობრივად იგი უფრო რაჭულ ჩანაწერებს უახლოვდება, რაც ამ კუთხეების კულტურულ ურთიერთობათა საფუძველზე შეიძლება აიხსნას. სვანეთში ორგვარი ფოლკლორი არსებობს: ერთი, უფრო დიდი ნაწილი, მშობლიურ სვანურ ენაზეა შექმნილი და გავრცელებული, მეორე, შედარებით მცირე რაოდენობის, ქართულ ენაზეა შეთხზული და მახლობელი რაიონებიდან არის შესული ან თვითონ ორენოვანი სვანი მთქმელების შემოქმედების ნაყოფი გახლავთ. ამირანის თქმულებები ზემო და ქვემო სვანეთში პოპულარულია, მაგრამ არცერთ მათგანში ლექსი ადგილობრივ ენაზე არ გვხვდება; პოეტური ტექსტი სადაც მიიკვლევა, ყველგან ქართულია, მათ შორის ამირანის ფერხულის ყველა ჩანაწერიც (ა. შანიძე, მ. გუჯეჯიანი, მ. ჩირინაშვილი, ი. ფილფანი).

ჩვენ ეპიკური გმირის საფერხულო დიაპაზონი სვანეთში ფართო სახით უნდა წარმოვიდგინოთ. მის ჯგუფში საკუთრივ „ამირან გადინადირას“, „სანადიროს“ გარდა ექცევა „დალი ყოჯას ხელღვაჯალე“ და „ბაილ ბეთქილ“ თავთავისი ვარიაციებით. მათი პოპულარობა არ ცხრება. მუსიკათმცოდნე ვლ. ახოზაძე ცოტა ხნის წინათ წერდა: „ამირანის ფერხულს“ სვანები დღესაც ხშირად ასრულებენ<sup>24</sup>. სვანური პოეზია ბუნებრივ მდგომარეობაში სიმღერასთან და ცეკვასთან ერთად არსებობს, ხელოვნების დარგთა მთლიანობა და კომპლექსურობა ამ მხარეში ყველაზე თვალსაჩინოდ არა თუ შენარჩუნებული, კულტივირებულიც არის თაობათა მიერ. აღნიშნულ ტრადიციას ემორჩილება დალ-ბეთქილის ორიგინალური ბალადებიცა და მახლობელი რა-

<sup>24</sup> ვლ. ახოზაძე, ქართული (სვანური) სვანური სიმღერების კრებული. 1957 გვ. 14.



იონებიდან შემოსული ამირანის ნადირობის ამსახველი ლექსებიც. ამის შემდეგ 1939 წელს გამოქვეყნებულ შანიძისეულ ტექსტს გავეცნოთ. ამ ჩანაწერს 8 მარცვლოვანი შაირით წარმოვადგენთ როგორც დაბეჭდილია და არა 16 მარცვლოვანად, უკანასკნელ შემთხვევაში ტაეპთა და რითმათა თანმიმდევრულობა საგრძნობლად დარღვეული იქნებოდა.

დოდი, სანადიროს მივდიოდი  
ამირან და ყმანი მისი,  
წინ ირემი შეგეყვარა,  
ოქროს ქონდა რქები მისი.  
ვეფუარე, მევეფუარე,  
მუხას ქვეშ-ქვეშ შევეფუარე,  
დავიჩოქე და ვესროლე,  
ბეჭში სარა შემოვსტყუე,  
არ გასდინდა ცუარი სისხლი.  
დლითა ვსდიე, ღამე ეღეჭი,  
არ დაეკარგე კვალ მისი.

ამას ასევე ცნობილი სტრიქონები მოსდევს. ამიტომ გავაგრძელოთ შედარებით დამოუკიდებელი ტაეპების ამოწერა.

დევიჩოქე, დევიტირე,  
ცრემლი ხშირათ მივაყარე,  
ცრემლი მარგალიტუანი.  
სასტუმარსა ჯაჭვი ეღვა  
საგვერდულსა ხმალი მისი,  
საფერხულსა რაშვი ება  
სალარი და ლურჯი ცხენი.  
წინ ეყარა თივა, ქერი  
არ შეეხო პირი მისი.  
პირს ლაგამი შოუღევი,  
ის ყოფილა იწერა მისი<sup>28</sup>.

აქედან ცნობილი სტრიქონების გამეორება იწყება და მათი დემონსტრირების აუცილებლობა არ არსებობს. მეორე ნახევრის სახით ამოწერილი სტრიქონები მთლად ამირანის თქმულებისეული არაა, მასში ან კონტამინაცია იჩენს თავს (ავთანდილ გადინადირაიდან) ან იმპროვიზაცია. „ცრემლი მარგალიტუანი“ რაჭული პოეზიის რემინისცენციას წარმოადგენს (შდრ: ბადელუანი, საქონლუანი, ტალახუანი, ღალატუანი, ჯაფარუანი, გამყრელუანი; ხალხური სიტყვიერება, I, 1916 წ., გვ. 162). განსხვავებულ ენობრივ გარემოში მოხვედრილი ლექსი ადგილობრივ ელფერს იძენს, რაც ფონეტიკურ, მორფოლო-

<sup>28</sup> სვანური პოეზია, I, სიმღერები შეკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ე. თოფურიაშ, მ. გუჭეჯიანი, 1940, გვ. 381; ვ. ახობაძე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, 1957, № 43.

გიურ. სინტაქსურ თუ ლექსიკურ ნიუანსებში ვლინდება. ქართული ტაეპებისა და სიტყვების სევანურ წრეში ბრუნვის ნიადაგზე უნდა იყოს მიღებული: მუხას ქვეშ-ქვეშ მევეფარე (შდრ. „მუხისა ძირსა ჩამოხტა, ტოტი იწოდა ფარადა“. ქართ. ხალხ. პოეზია, IV, გვ. 241). „ბალხეთიშერ მინდორ შუა“, მირან-ამირან, სასტუმარსა-სასტუმალსა, რაშც—რაშვი. ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური სევანიზმები უფრო მეტი რაოდენობით დასტურდება მ. გუჯგვიანის 1936 წ. ხალდეში, ბეჰა გასეიანის თქმით, ჩაწერილ „ამირანის ფერხულში“ („ამირანი ჰგშხაშ“), თუმცა მისი ტექსტი ქართულ ორიგინალთან უფრო მეტ სიახლოვეს იჩენს (სვ. პ., № 144 ბ). ასეთ სევანიზმებად შეიძლება მივიჩნიოთ: ბოზალი—ბოძალი, არგეთი—ალგეთი, უცლობდა—უწვდებოდა, შიდ—შიგ. „იმაში მკვდარი სვენია, — შემებრალა ყოფა მისი“, „მიწას გაჰქონდა ძიძგინი“... ინფორმატორებისა და ჩამწერის ცნობით, ჩოლურში ფერხულს ამირანის სიმღერით ამთავრებენ. ხალხს ამის რეალური ახსნაც მოეპოვება: „ეს სიმღერა უფრო ჩქარია და ცოცხალი, დაბოლოს რბიტომ მღერიან ხოლმე, და ამით თავდება ფერხული“, — ასეცნის აკ. შანიძე. სევანეთში გავრცელებული ქართული ლექსი, ჩანს, ადგილობრივ ყაიდაზე გარდაიქმნება და რამდენადმე სახესაც იცვლის, მაგრამ თარგმანამდე საქმე არ მიდის; ჭერჯერობით ნარევი ენარის ეპიკური ნაწარმოების არცერთი სიუჟეტი არ გადამუშავებულა პოეტურად. თუმცა ამირანის, ეთერის, ტარიელისა და როსტომის თქმულებები სევანურ ფოლკლორში პოპულარობით სარგებლობენ. სეყარაუდოა, რომ საკითხი აქ უფრო რთულ და ადრეულ მოვლენებს ეხება, ვიდრე ამა თუ იმ დიალექტზე გავრცელებულ პოეტურ ძეგლთა თარგმანის სახით გადაღება. შეიძლება ამგვარი აუცილებლობა არც ასეობდა, რადგან ამირანის თქმულება იმ დროსაა ჩამოყალიბებული და დამკვიდრებული თითოეული მხარის ზეპირშემოქმედებაში, როცა ქართველურ ენათა ოჯახის წინაპარი დედაენა არსებობდა და მისი დიფერენცირება დაწყებული არ იყო.

ამირანის ფერხული ფოლკლორული სინკრეტიზმის დროინდელი წარმონაქმნია. ცხადია, „თავისი წარმოშობით, იველ ქრისტიანობამდე პერიოდს მიეკუთვნება“, უფრო ზუსტად, ქრისტიანობას დიდი ხნით უსწრებს წინ. ქართული საგუნდო ხელოვნების მკვლევარი გადაჭრით ამბობს: „ამირანის ფერხული ადრე მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული, ხოლო შემდეგ დაეიწყებას მიეცა. უკანასკნელ დროს ამ ფერხულების ნიმუშები შემორჩა მხოლოდ ორ მეზობელ შთიან კუთხეს — რაჰასა და სევანეთს“<sup>26</sup>. აქ თუ რამ სადავო შეიძლება

<sup>26</sup> აუთ. თ ა თ ა რ ა ძ ე, ძველ ქართული ფერხულები, 1976, გვ. 16.

იყოს, მხოლოდ ის, რამდენად არის ამოკვეთილი ამირანის ფერხული აღმოსავლეთ საქართველოს ფოლკლორიდან. ნუთუ მართლა უკვალოდ გაქრა ჰორიზონტიდან ასე დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა? საბოლოო პასუხს მომავალი კვლევა-ძიება გასცემს ამ კითხვებზე.

უფლება გვაქვს შევაჯამოთ ჩატარებული ძიებანი. ეროვნული ფოლკლორული შემოქმედება ერთ დიდ ლაბორატორიას ჰგავს, მისი მოქმედება დროისა და ქანრების მიხედვით შეზღუდული არაა. ხალხური ნაწარმოების ვარიანტი ეწოდება შინაარსით განსხვავებულ ტექსტს, რომელიც საერთო თემის დამუშავების დროს წარმოიშობა ქანრობრივი, კუთხურ-დიალექტური, საშემსრულებლო ტრადიციებისა და მთქმელის ესთეტიკურ განცდათა კომპლექსის საფუძველზე. ვარიანტის შექმნის საფუძველი შემოქმედებითი ხასიათისაა და არამექანიკური.

М. Я. ЧИКОВАНИ

## ПОЭТИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ СКАЗАНИЯ ОБ АМИРАНИ

### Резюме

В работе детально рассмотрены записанные во второй половине нашего столетия и пока что не опубликованные варианты «Амираниани». Особое внимание уделено эпизоду охоты героя с его братьями. Определена эпическая и ритуально-хореографическая функция данной баллады.

---

ჯადოსნური ზღაპრის ქანრული თავისებურებები

ჯადოსნური ზღაპარი მტკიცედ გამოკვეთილი ქანრია. იგი, შეიძლება ითქვას, დასრულებული სისტემაა, სადაც ყველა კომპონენტს თავისი მყარი ადგილი უჭირავს. როგორც შინაარსით, ასევე სტილური ნიშნებით იმდენად მკაფიოდაა გამორჩეული სხვა ქანრებისაგან, რომ მისი გამომიჯნა ფაქტიურად არავითარ სიმძნელეს არ წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ჯადოსნური ზღაპრის, როგორც ქანრის, ამომწურავი დეფინიცია არ არსებობს. ჩვეულებრივ მას ასე განსაზღვრავენ „ჯადოსნური ზღაპარი არის საგმირო-ფანტასტიკური მოთხრობა“. მაგრამ ეს განსაზღვრება ჯადოსნური ზღაპრის ქანრულ თავისებურებებზე ძალიან ცოტა რასმე გვეუბნება.

განვიხილოთ განსაზღვრების პირველი ნაწილი: „ჯადოსნური ზღაპარი საგმირო მოთხრობაა“. ეს დებულება თითქოს დავას არ უნდა იწვევდეს. ჯადოსნური ზღაპრის მთავარი პერსონაჟი, შეიძლება ითქვას, მართლაც გმირია: მარტოდმარტო ამარცხებს მტრის მთელ ლაშქარს, ზოცავს დევებს, გველუშაპებს და ა. შ. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, გვაძლევს იმის უფლებას, რომ ზღაპრებს, საცა ეს გმირი მოქმედებს, საგმირო მოთხრობა ვუწოდოთ. მაგრამ საკითხავია, რამდენად გადამწყვეტია გმირობის მომენტი ჯადოსნურ ზღაპარში? რა ნიშნით უნდა ხასიათდებოდეს ჭეშმარიტი გმირი? მხოლოდ ფიზიკური ძალით? ან იქნებ ზნეობრივით? თუ ორივეთი ერთად?

ცნობილია, რომ ჯადოსნური ზღაპრის გმირი უმეტეს შემთხვევაში პასიურია, მოქმედებს სხვათა კარნახით, საგმირო საქმეებს მის ნაცვლად ჯადოსნური საგნები ან ზებუნებრივი თანამდგომები ასრულებენ. ცხადია, ეს პერსონაჟი მაინც გმირად უნდა ჩაითვალოს, მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჯადოსნურ ზღაპარს ნაკლებად აინტერესებს თვით გმირობის არსი, მისთვის მთავარია შედეგი, შედეგის მიხედვით კი ნაცარქექიაც ისეთივე ძლევაშოსილი გმირია, როგორც, ვთქვათ, ასფურცელა. ამ საკითხთან დაკავშირებით შეუძლე-

ბელია არ გაგვანსენდეს საგმირო ეპოსი, რომელთანაც ჯადოსნურ ზღაპარს ბევრი რამე აქვს საერთო როგორც მოტივთა გამოყენების თვალსაზრისით, ასევე გენეტიკურად. ეპოსის გმირის დამახასიათებელი თვისებაა აქტივობა, ზრუნვა არა მხოლოდ საკუთარ ბედზე, არამედ მოყვასთა ბედზეც. ჯადოსნური ზღაპრის გმირისთვის კი საზოგადოებრივი ინტერესი არააარსებითია, მისი საზრუნავი ბევრად უფრო შემოფარგლულია, მოქმედება მხოლოდ პირადული მიზნის შესრულებიდან მიმართული. ამდენად, ჯადოსნურ ზღაპარში გმირობის ელემენტი რამდენადმე მეორეხარისხოვანია, გმირული პათოსი არ განაპირობებს მის არსს. არის კიდევ ერთი ძირითადი და არსებითი მხარე: ჯადოსნური ზღაპრის გმირი პირწმინდად დამოკიდებულია გარეგან ძალებზე, მარტოდ დარჩენილი იგი სრულიად უძლურია, უმეტესად თანამდგომთა რჩევა-დარიგების პასიური შემსრულებელია. მისგან განსხვავებით, საგმირო ეპოსის გმირი აქტიურია, იგი მიზანს საკუთარ ძალთა მაქსიმალური დაძაბვით აღწევს, მასში გაცილებით უკეთ ჩანს გმირობის შინაგანი, ზნეობრივი მომენტი, რაც ზღაპრის გმირს ძირითადად აკლია. ეს მოვლენა ჯადოსნური ზღაპრის ნაკლად ან ჩრდილოვან მხარედ არ უნდა მივიჩნიოთ, ეს მისი თავისებურებაა, ყველა ჟანრი მასალას საკუთარი კანონების მიხედვით ამუშავებს, ჯადოსნური ზღაპრის კანონები კი განსაკუთრებული სიმკაცრით გამოირჩევა.

ჯადოსნური ზღაპრის განხილვისას მთავარ ყურადღებას მის მოტივებს უთმობენ ხოლმე. მართლაც საინტერესოა, თვალი გადავხედოთ ამ მოტივთა მონაცვლეობას, მათ აურაცხელ კომბინაციებს, რაც საოცარი მრავალფეროვნების შთაბეჭდილებას ქმნის, თვალი გადავხედოთ მათი გავრცელების გზებს, სრულიად განსხვავებულ ენობრივ და ეთნოგრაფიულ გარემოში მათ განსაცვიფრებელ შელწევადობას. ზღაპართმცოდნეობამ დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა მოტივთა შესწავლისა და კლასიფიკაციის საქმეში. მაგრამ ჟანრის ბუნების გასარკვევად მოტივს არა აქვს ისეთი გადაწყვეტი მნიშვნელობა, როგორც ხანდახან მიეწერება ხოლმე. მითშიც, საგმირო ეპოსშიც და ჯადოსნურ ზღაპარშიც ერთი და იგივე მოტივები გამოიყენება, მაგრამ თითოეულ მათგანში ისინი ქმნიან განსხვავებულ ჟანრულ სისტემებს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ჟანრის თავისებურებები სხვა მოვლენებშია საძებარი.

ამ თავისებურებას, პირველ რიგში, ქმნის მთავარი პერსონაჟის სახე. მითში მოქმედებენ ღვთაებები, რაც მას სრულიად განაკერძობებს სხვა პროზაული ჟანრებისაგან. ეპოსის გმირი ჩვეულებრივი მოკვდავია, ისევე როგორც ზღაპრის გმირი, მაგრამ განსხვავება მათ შორის მაინც დიდია. ფოლკლორისტიკაში დღეს საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ

ხალხურ საგმირო ეპოსებს საფუძვლად ისტორიული სინამდვილე უდევს. ხალხის საყვარელი პიროვნებები თანდათანობით ლეგენდებით იმოსებოდნენ და ბოლოს საგმირო ეპოსის გმირებად იქცეოდნენ. სამწუხაროდ, ისტორიული წყაროების სიმცირის გამო იშვიათად ხერხდება ამ საინტერესო პროცესზე თვალის მიდევნება. ყველაზე უკეთესი მდგომარეობა ამ მხრივ გერმანულ ქვეყნებშია. გერმანელთა საგმირო ეპოსებში მრავალი ისტორიული პირია გამოყვანილი: თეოდორიკ დიდი, ოდოაკერი, ატილა, გუნთერი და სხვ. მაგრამ იმას, რაც მათზე ეპოსებშია მოთხრობილი, ცოტა რამ აქვს საერთო ისტორიულ სინამდვილესთან. ტრადიცია არ ინახავს იმის ხსოვნას, თუ რა როლი ითამაშეს ისტორიაში ამა თუ იმ პიროვნებებმა. ისინი, შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ყალიბებია, რომელთაც ეპოსი თავისი საკუთარი შინაარსით ავსებს. გმირები ფაქტიურად წარსულის სიდიადის გამომხატველებად და ვაჟკაცობის ზედროულ ნიმუშებად გვევლინებიან. ამის გამო ეპოსი იშვიათად თუ ასახავს ისტორიულ სინამდვილეს. ისტორიული სურათი ხალხის ხსოვნაში მკრთალდება და მის ადგილს მითური არქეტიპი იჭერს. რაც უფრო მეტ ალტაცებას იწვევს ისტორიული პიროვნება, მით უფრო მეტი ძალით წარმოჩნდება არქეტიპი, მით უფრო მალე იწყება მისი შემოსვლა ლეგენდებით და იგი ხშირად კულტის საგანიც ხდება.

ჯადოსნური ზღაპრის გმირი კი არსებითად განსხვავდება ეპოსის გმირისაგან, ის არ შეიძლებოდა კულტის საგანი გამხდარიყო, საამისოდ არ გააჩნია საკმარისი თავისთავადობა, საკმარისი ინდივიდუალობა. მას მრავალი სახელი აქვს, მაგრამ ფაქტიურად ანონიმი. იგი არ აღიქმება ისე სერიოზულად, როგორც ეპოსის გმირი. ბედისწერის ტრაგიზმა მისთვის არ არსებობს. ზღაპარი ოპტიმისტურია, საგმირო ეპოსი კი გმირის დაღუპვაზეა დაშენებული. ამით საგმირო ეპოსი და ჯადოსნური ზღაპარი მკვეთრადაა გამოიჯნული ერთმანეთისაგან, ისინი სხვადასხვა მსოფლგანცდის გამომხატველნი არიან.

აქედან გამომდინარე, განსხვავებულია მათი სიუჟეტური ქარგაც. ჯადოსნურ ზღაპარს, მიუხედავად შინაარსის საოცარი მრავალფეროვნებისა, მარტივი და თითქმის ერთგვაროვანი კომპოზიცია აქვს. მათი უმეტესი ნაწილი შეგვიძლია ერთ ფორმამდე დავიყვანოთ: გმირი სხვადასხვა მიზეზით სიყმაწვილიდანვე რაიმე სახიფათო სიტუაციაში ვარდება, შემდეგ მას ძნელი დავალებების შესრულებას სთხოვენ, რასაც იგი დემონურ არსებებთან შეხებაში მოჰყავს. ჯადოსნური საგნების ანდა ზებუნებრივი არსებების შემწეობით იგი იოლად ართმევს თავს ყველა სიძნელეს, მაგრამ სულ მალე ახალი განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდება: მას აჯადოებენ, ართმევენ ჯადოსნურ საგნებს და მზეთუნახავს

სტატუტებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც აიხსნის ჯაღოს, იმარჯვებს და მზე-  
თუნახავასაც იბრუნებს.

ზღაპართა უმეტესობა მშვიდი, თითქმის იდილიური ყოფის აღწე-  
რით იწყება, მაგრამ მალე რაიმე უეცარი შემთხვევა არღვევს ამ  
იდილიას და გმირს იძულებულს ხდის, სახლი მიატოვოს და შორ გზა-  
ზე წაიღდეს. სიუჟეტის ღერძს წარმოადგენს საბედოს ძებნა, ზღა-  
პარი თავდება გმირის ქორწინებით და მისი შემდგომი ცხოვრება ზღა-  
პარს აღარ აინტერესებს, მასში არაფერი უჩვეულო მოსალოდნელი  
აღარაა, რადგან აღარ არსებობს მიზანი, გმირმა უკვე ყველაფერს მი-  
აღწია, რაც მისი ბედნიერებისათვის იყო საჭირო. ამბავი მხოლოდ იმ  
შემთხვევაში გრძელდება, თუ ქორწინება საბოლოო არაა და გმირი  
რაიმე აკრძალვის დარღვევის გამო საბედოს კარგავს და მის დასაბ-  
რუნებლად მიეშურება, ე. ი. გმირს ისევ უჩნდება მოქმედების მიზანი.  
ზღაპარი გრძელდება საბოლოო ქორწინებამდე, რასაც ხშირად გმირის  
გამეფებაც თან ერთვის. გამეფება არაა მიზანი. ეს მხოლოდ დამავ-  
ვირგვინებელი, ეფექტის გამაძლიერებელი მომენტია და სიუჟეტისა-  
თვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. შინიდან წასვლა და დაქორწი-  
ნება, აი, ის ორი მიჯნა, რომელთა შორისაც მოძრაობს ჯაღოსნური  
ზღაპრის სიუჟეტური ხაზი.

თავგადასავლების ძებნაში გმირი სრულიად სხვა, უჩვეულო ქვე-  
ყანაში ამოყოფს თავს. თქმულებასა და ლეგენდაში უჩვეულო, მილ-  
მური სამყარო იქვეა, სადაც ადამიანთა ყოველდღიური ცხოვრება მი-  
ედინება, გმირს სულაც არ სჭირდება შორს წასვლა, რომ ზებუნებ-  
რივსა და ირეალურს გადააწყდეს ისინი მის გარშემოა, ყოველ ნაბიჯზეა.  
ზღაპარში კი მათთან გადაწყდომა მხოლოდ შორის გზის გავლის შემ-  
დეგ შეიძლება, ცხრა მთას იქით, რომელიმე შორეულ სახელმწიფოში,  
რომლის ადგილმდებარეობა, თქმულებებისა და ლეგენდებისაგან გან-  
სხვავებით, გეოგრაფიულად სრულიად გაურკვეველია. შორს გამგზავ-  
რებისა და უცხო ქვეყანაში მოხვედრის აუცილებლობა ჯაღოსნური  
ზღაპრის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

უცხო ქვეყანაში მოხვედრისთანავე ყველაფერი უჩვეულო ხდება  
და ცხოვრებისეული რეალურ კანონებს აღარ ემორჩილება. ეს ქვეყანა  
დასახლებულია არაჩვეულებრივი. არსებებით, რომელთაც ზოგჯერ  
შესაბამისივე გარეგნული ფორმა აქვთ, ზოგჯერ კი ადამიანური სახით  
გვევლინებიან, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითია, სინამდვილეში ისი-  
ნი მკვეთრად განსხვავდებიან ჩვეულებრივი ადამიანებისაგან და უსა-  
თუოდ რაიმე ზებუნებრივი თვისება გააჩნიათ. მიღმურ, არარეალურ  
სამყაროსეული სახეები—ჯადოქრები, კუდიანები, გრძნეულები, მაქ-  
ციები, გულთმისნები, დევები, ქონდრისკაცები, მადლიერი მკვდრები.

კათილი და ავი დედაბრები, გველეშაპები, ზღაპრული ცხოველები — ამდენად ჩვეულებრივი ხდებიან, რომ მათ შორის მოხვედრილი გმირი არავითარ განცვიფრებას არ ამქლავნებს და ჩვენ ამას სავსებით ბუნებრივ მოვლენად ვთვლით. ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი ცხოველებიც კი — მელები, დათვები, თევზები, ფრინველები, მწერები, ქვეწარმავლები — უეცრად ადამიანურ ენაზე ამატყველდებიან და ზებუნებრივ თვისებებს ავლენენ. ვარსკვლავები და ქარები სულიერივით ლაპარაკობენ და მოქმედებენ. უცნობი ბერიკაცები და დედაბრები გმირს მოულოდნელად ჯადოსნურ საჩუქრებს აძლევენ, ეხმარებიან რჩევით, რომელიც მას მოცემულ მომენტში სჭირდება ან ახლო მომავალში დასჭირდება, ამ კეთილისმყოფელთა მოქმედების მოტივები კი ძალიან ხშირად გაურკვეველია და ბოლომდე ასევე გაურკვეველი რჩება. ჯადოსნური ზღაპრის გმირები ისეთ ურთიერთობას ამყარებენ მიღმურთან და ზებუნებრივთან, თითქოს თვითონაც იმ ირეალური სამყაროს შვილები იყვნენ, მშვიდად და შეუკრთომლად იღებენ შემოთავაზებულ საჩუქრებს, ან კიდევ უარს ამბობენ მათზე, იხმარებენ ან ებრძვიან უეცარ შემხედურთ და მერე თავისი გზით მიდიან. ისინი არ გრძნობენ არავითარ განსხვავებას, არავითარ ზღვარს თავიანთ თავსა და ზებუნებრივ არსებებს შორის. ეს უკანასკნელი მათთვის მნიშვნელოვანნი არიან როგორც თანამდგომნი ან მოპირდაპირენი, მაგრამ არ არიან საინტერესონი, როგორც მოვლენები, და მათ ცნობისმოყვარეობას სრულებითაც არ აღძრავენ, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა ამას სიუჟეტური დანიშნულება აქვს. მაგალითად, როცა ტყეში მდგარი უცნაური ქოხიდან კვილი მოისმის, გმირი მხოლოდ იმიტომ დაინტერესდება და იმიტომ შევა ქოხში, რომ იქ სიუჟეტის ახალი კვანძი უნდა შეიქრას.

რომელიც გარეული ცხოველი თუ ფრინველი გმირს ბეწვს ან ბუმბულს მისცემს და. ამ საჩუქარს ზებუნებრივი, ჯადოსნური ძალა აქვს. გმირი არ გამოხატავს არც ეჭვს, არც განცვიფრებას. ნიშანდობლივი და დამახასიათებელია ის ფაქტი, რომ გმირი ჯადოსნურ საგნებს არასოდეს ცდის ხოლმე წინასწარ, არამედ მხოლოდ მაშინ იყენებს, როცა ეს საჭირო ხდება, მანამდე კი არც ახსოვს ისინი. ზღაპართა უმეტეს ნაწილში ერთი რომელიმე ჯადოსნური საგანი ერთხელ გამოიყენება და მერე აღარც იხსენიება. როცა ზღაპრის გმირი ბროლის კოშკს მიადგება, რომელიც არც ცაზე ჰკილია და არც მიწაზე დგას, არამედ ჰაერშია უმოძრაოდ გაჩერებული, იგი იმიტომ კი არ შედის შიგ, რომ კოშკმა მასში ცნობისმოყვარეობა აღძრა, შედის იმიტომ, რომ იქ მზეთუნახავს შეხვდეს. ქვესკნელშიც რისიმე შეცნობის სურვილს კი არ ჩაპყავს, არამედ მეფისა თუ მზეთუნახავის დავალებით მიემ-



გზავრება, ან კიდევ იმიტომ, რომ იქიდან დაკარგული ცოლი ჰყავს გამოსახსნელი. ზღაპრის გმირი განსჯის გარეშე მოქმედებს და არავითარი უცნაურობა არ აკვირვებს, და ეს სავსებით ბუნებრივია. წინააღმდეგ შემთხვევაში ზღაპარი ყოველ ნაბიჯზე უნდა გასცდინოდა სწორ სიუჟეტურ ხაზს, გატოტვილიყო და, რაც მთავარია, ისეთი მოვლენების ახსნა უნდა ეცადა, რასაც ლოგიკური ახსნა არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს.

ჯადოსნური ზღაპრის სამყარო ირეალური სამყაროა. „იყო და არა იყო რა“, ასე იწყება ყველა ქართული ჯადოსნური ზღაპარი, რაც ცხადად მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მოთხრობილი ამბავი დროისა და სივრცის გარეთაა გატანილი. ნიშანდობლივია, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში დრო არ იძვრის. ახალშობილი გმირი უცებ ვაჟკაცდება („ვინც წლობით იზრდებოდა, ის დღეობით“...), მერე კი მოქმედებას იწყებს და ზღაპრის დასასრულამდე ხანი აღარ ემატება. ზოგჯერ იგი თორმეტი წელი ხეტილობს, მაგრამ რამდენმა თორმეტმა წელმაც არ უნდა განვლოს, ისეთივეა, როგორიც თავიდან იყო. ეს შეეხება ყველა დანარჩენ პერსონაჟსაც: ვინც ზღაპრის დასაწყისში ახალგაზრდაა, ბოლომდე ახალგაზრდად რჩება, ვინც მოხუცია, ასეთივეა სულ და უწინაც ასეთივედ ივარაუდება: არც ერთი ფრაზა არ მიგვანიშნებს, რომ ისინი როდისმე სხვანაირნი ყოფილან. ბუნებრივია, ეპოქასვლით გამოწვეული სიკვდილით ზღაპარში არაფერს კვდება, გამონაკლისაა გმირის მამა ზღაპრის დასაწყისში და ხანდახან, ისიც იშვიათად, ხელმწიფე — ზღაპრის ბოლოს. პირველის სიკვდილმა სიუჟეტური კვანძი უნდა შეკრას, მეორემ კი გმირს ტახტი უნდა გაუთავისუფლოს. ეს სპეციფიკურია. ზღაპრისეული მომენტი — დროის უძრავობა — გადასულია ისეთ ეპიკურ ნაწარმოებებშიც, რომლებიც ზღაპრულ ელემენტებსაც შეიცავენ, თუმცა მათში ეს ასე სუფთა სახით არაა გამოხატული („ილიადა“, „ოდისეა“, ნაწილობრივ „ვეფხისტყაოსანი“), და თუ ეს მომენტი მათში არავითარ უხერხულობას არ ქმნის, შესაძლოა, იმიტომაც, რომ ერთ-ერთი უმთავრესი ფოლკლორული ეანრის — ჯადოსნური ზღაპრის — მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციით არის ნაკურთხი და გამართლებული.

ჯადოსნური ზღაპრის ერთი ეანრული თავისებურება ისიცაა, რომ მასში თითქოს სერიოზულად არა ხდება რა, თითქოს ყველაფერი ეს თამაშია, კეთდება მსუბუქად, ძალდაუტანებლად, ყველაფერში იგრძნობა, რომ მთქმელი მოთხრობილ ამბავს არ თვლის სინამდვილედ, რეალური ცხოვრების ასახვად. ზღაპარმა არ იცის ტანჯვა, სიმწრით დამანჭული სახეები, სასიკვდილო კრუნჩხვა, არაფერი ისეთი, რაც ასე თუ ისე არაესთეტიკურად, მიწიერად შეიძლებოდა აღქმულიყო და

ირეალურობის ილუზია დაერღვია. გმირი ხორცს იჭრის წვივზე და ფასკუნჯს აწვდის შესაქმელად, მაგრამ წვეთი სისხლი არ დასდინდება, მხოლოდ სიარულის დროს კოჭლობს ცოტას, ისიც იმიტომ, რომ ფასკუნჯმა ეს შენიშნოს და მოჭრილი კუნთი უკანვე დაუბრუნოს.

სიკვდილიც ასევე იოლი, არანამდვილია. მსმენელში თვით გმირის სიკვდილიც კი არ იწვევს საშინელებისა და გამოუვალობის განცდას, რადგან გმირი ყოველთვის ცოცხლდება. ის შეიძლება სამჯერ მოკლას დევმა, მაგრამ ყოვლისშემძლე თანამდგომელები სამჯერვე აღადგენენ მკვდრეთით. „უპ, რამდენი მძინებიაო“, ესაა მთელი ამ ამბის ემოციური გამოხატვის ფორმულა. ასევე ცოცხლად და უვნებლად გამოდიან დევისა თუ სხვა ურჩხულის მუცლიდან გმირის დაბადებამდე ჩანთქმული ადამიანები, რომლებსაც გმირი გადაარჩენს. ამავე რიგის მოვლენებს მიეკუთვნება ფორმულა: „მოიქნია და მუხლამდე ჩასვა, მოიქნია დგა წელამდე ჩასვა“.

გმირის შინაგანი განცდა არასოდეს არ ჩანს, თუ იგი ფიზიკური მოქმედებით არაა გამოხატული. თვით სიცილიცა და ტირილიც, რომლებიც გარეგნულად გამოხატული განცდებია, უფრო სიუჟეტურ ფუნქციას ასრულებენ, ვიდრე ემოციურს. ზღაპრის გმირი, სულერთია, ქალი იქნება თუ ვაჟი, როცა ატირდება, მხოლოდ იმისთვის, რომ ვინმემ ჩამოიაროს, ტირილის მიზეზი ჰკითხოს და გამოსავალი აპოვინოს, ე. ი. სიუჟეტური დანიშნულება აქვს. გველეშაპს ქალი უნდა შესწიროს მსხვერპლად, გმირი ელოდება გველეშაპის გამოჩენას, რომ მოკლას და ქალი სიკვდილისაგან იხსნას. იგი ქალის კალთაზე მიდებს თავს და ჩაეძინება. გველეშაპის გამოჩენაზე ქალი ვერ ბედავს ვაჟის გაღვიძებას და ატირდება. ამ ტირილს ერთი დანიშნულება აქვს: ქალის ცრემლი ლოყაზე უნდა დაეცეს გმირს და გამოაღვიძოს.

თვით სიყვარულიც კი, რომელიც ჯადოსნური ზღაპრის ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია, უფრო სიუჟეტური მომენტია, ვიდრე ცოცხალი განცდა, ნაკლებად ჩანს გმირთა შინაგანი დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ. შეყვარების მომენტი იმითაა გამოხატული, რომ გმირი შოცხელეღივით ეცემა ძირს ანდა ნახვისთანავე მოეხვევა ქალს. „ერთმანეთს წამითაც ვერ სცილდებოდნენო“, გვაუწყებს მთქმელო, მაგრამ სიუჟეტის მსვლელობის მანძილზე მათი განცდა ეკრავითარ გამოცდას ვერ უძლებს, განშორებისთანავე ისინი ივიწყებენ ერთმანეთს და სხვას ეუღლებიან. გმირის დაკარგული ცოლი სრულიად ბუნებრივად უწევს ცოლობას დევსა თუ სხვა მამაკაცს, მაგრამ გმირში ეს არ იწვევს რაიმე ემოციას, შინაგანი განცდა გამოთიშულია, ყოველ შემთხვევაში გამოხატული არ არის. ქალი მშვიდად ქორწინდება სხვა მამაკაცზე, მასზე, ვინც მის საქმროს უღალატა და სასიკვდილოდ გა-

იმეტა. გმირი თითქოს სრულიად შემთხვევით შეესწრება თავისი სა-  
ცოლის ქორწილს და, ხარსა თუ ფურსაო, ჰკითხავს ქალს. ფურმა რა  
დააშავა, ხარსაო, მიუგებს ქალი და ვაეი იქვე კლავს მეტოქეს. მერე  
ჩინი სიტყვის უთქმელად ქორწინდებიან ერთმანეთზე, თითქოს არც  
არაფერი მომხდარიყოს. აქაც ეანრულ სპეციფიკასთან გვაქვს საქმე:  
ზედმეტი რეალობის შემოჭრა დაამსხვრევდა ჯადოსნური ზღაპრის  
ფანტასტიკურ სამყაროს, მოსპობდა ირეალურობის ილუზიას.

მითში, რომლის დესაკრალიზაციის შედეგადაც ზღაპრის ეან-  
რი წარმოიშვა, თამაშის მომენტი გამორიცხულია, აქ ყველაფერი სე-  
რიოზულად ხდება, ყოველი მოვლენა სიმბოლური მნიშვნელობის მქო-  
ნეა და ღრმა შინაარსითაა დატვირთული. ნათქვამის საილუსტრაცი-  
ოდ შევჩერდეთ ისეთ გავრცელებულ მოტივზე, როგორცაა გველე-  
შაპთან (დრაკონთან) ბრძოლა. ზღაპარში ეს მოტივი მხოლოდ თამაშია,  
სიუჟეტური მომენტია, არავითარ რწმენას და რიტუალურ ქმედებას  
იგი არ უკავშირდება, მთავარ პერსონაჟს რაიმე საგმირო საქმის ჩა-  
დენა სჭირდება, რომ ზესკნელში ამოსვლა მოახერხოს. მითში კი,  
როგორც ჩანს, საქმე გვაქვს ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ რწმენას-  
თან, რომლის მიხედვითაც ქაოსი და კოსმოსი ერთმანეთს უპირის-  
პირდება და ებრძვის. ქაოსის წარმოდგენა უმეტეს შემთხვევაში წყლის  
სტიქიონთან იყო დაკავშირებული, ხოლო გველეშაპი და დრაკონი  
სწორედ ამ სტიქიონის გამოხატულებაა. ზეციური ღმერთის პირველი  
ქმედება ქაოსის ურჩხულის დამარცხებაა, მაგრამ ურჩხული საბოლო-  
ოდ კი არ კვდება, დროებით ითრგუნება. არსებობდა რწმენა, რომ  
იგი ერთხელაც იქნება თავს აიშვებს და სამყაროს კვლავ ქაოსი მოი-  
ცავს. კრიტიკულ მომენტებში, როცა თითქოს სამყაროს ქაოსი ეშუქ-  
რებოდა, იმართებოდა ახალი გმირული ბრძოლა საფრთხის თავიდან  
ასაცილებლად და სამყაროში არსებული წესრიგის შესანარჩუნებლად.  
ურჩხული ისევ მარცხდებოდა და სამყაროში ისევ კოსმიური წეს-  
რიგი მყარდებოდა. წარმოდგენა ამ ორ, პოლარულად დაპირისპირებულ  
საწყისზე — ქაოსსა და კოსმოსზე დაედო საფუძვლად ინდურ პრა-  
ლაიასა და ბერძნულ ეონს. ესაა მრავალსაუკუნოვანი პერიოდები,  
რომლებიც სამყაროში მორიგეობით ენაცვლებიან ერთიმეორეს. მი-  
იებში, საცა კი გველეშაპთან ბრძოლაა აღწერილი, ეს თითქმის ყო-  
ველთვის ქაოსის ურჩხულის დამარცხების პირველმოტივთან აღის.  
აქედანვე მომდინარეობს ჯადოსნური ზღაპრის შესაბამისი მოტივიც,  
მაგრამ მას ამ ძველ წარმოდგენებთან ალარაფერი აკავშირებს. მას  
ახლა მარტოოდენ მხატვრული დანიშნულება გააჩნია.

მხატვრულობა ჯადოსნური ზღაპრის გადამწყვეტი მომენტია, რაც  
მკათიოდაა გამოხატული მას მეტად თავისებურ სტილში. ესაა ფორ-

მულების ენა, თითქმის ყველა ეპიზოდი ფორმულების საშუალებითაა გადმოცემული, რაც მთქმელის ინდივიდუალობას ნაკლებ გასაქანს აძლევს. სხვაგვარად ზეპირი გზით გავრცელებული ნაწარმოები დაკარგავდა თავის სახეს, რადგან ხალხურ პროზას არ გააჩნია დახსოვების გასაიოლებელი ისეთი კომპონენტები, როგორცაა აქვს პოეზიას (სასიმღერო მოტივი, რიტმი, რითმა). ჯაღოსნური ზღაპარი მკაცრად მისდევს ერთ სიუჟეტურ ხაზს, იგი თითქმის სქემამდებია დაყვანილი, რაც ფაქტურას დაშლის საშუალებას არ აძლევს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ყველა მთქმელი, მათ შორის არც თუ ნიჭიერი მთქმელები, მას თავს მოახვედნენ საკუთარ ინდივიდუალობას, რაც უთუოდ არასასურველი მოვლენა იქნებოდა, რადგან დაიშლებოდა ზღაპრის შეკრული კომპოზიცია, დაიკარგებოდა მისი უნიკალური ფორმა, იგი ჩვეულებრივ მონათხრობად გადაიქცეოდა. ზღაპარი ვერ ითმენს ვერავითარ მსჯელობას, ვერავითარ აღწერებს, რომელთაც სიუჟეტურ მსვლელობასთან უშუალო კავშირი არა აქვთ, ვერ ითმენს გმირთა ინდივიდუალიზებასაც კი, ყოველივე ეს მას დროის ნიშანს ასვამს, რაც ფრიად არასასურველი მოვლენაა, მასში ეპოქის კვალი აშკარა არ უნდა იყოს. ჯაღოსნური ზღაპარიც, ისევე როგორც ყოველი ქანრი, იმ ეპოქათა ბეჭედს ატარებს, როდესაც იქმნებოდა და ყალიბდებოდა, მაგრამ დღეს ეს კვალი ისეა გადარეცხილი, რომ სპეციალისტებსაც კი უჭირთ მისი შემჩნევა. ზღაპარი თავისი არსით ზედროულია, მთქმელის ინდივიდუალობის ზედმეტი გამოვლენა კი მას დღევანდლობის დაღს ასვამს, მასში ახალი ყოფის აქსესუარები შეაქვს, რაც ქანრული სპეციფიკის უხეშ დამახინჯებას წარმოადგენს და მსმენელისა თუ მკითხველის გაღიზიანებას ან დამცინავ ღიმილს იწვევს.

სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ ამ საკითხზე სხვა შეხედულებაც არსებობს. ცნობილი საბჭოთა 'ფოლკლორისტი ე. პომერანცევა თავის წიგნში: „რუსული ხალხური ზღაპარი“ წერს: „ჩვენა რა თავისი სიუჟეტური შედგენილობითა და სახეთა გახსნით მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციის ერთგული, ამასთან ერთად, ზღაპარი თავისებურად ასახავს ახალ სინამდვილეს როგორც თავისი შინაარსით, ასევე ფორმითა და ენით. ზღაპრებისათვის საერთო ხდება დაპირისპირება ძველი ცხოვრებისა, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს ზღაპარი, სინამდვილესთან, რომელშიაც ცხოვრობენ მეზღაპრე და მისი მსმენელები. ამასთან ერთად, ზღაპარში შემოდის ახალი ლექსიკა, განუყრელად დაკავშირებული ახალ ცნებებთან და ხდება ტრადიციული საზღაპრო მოტივების მოდერნიზაცია“.

მაგრამ თუ ზღაპრის ტრადიციები, სახეები და სიუჟეტები შენარჩუნებულია, მაშინ როგორღა შეიცვალა შინაარსიცა და ფორ-

მაც, ხოლო თუკი შინაარსი და ფორმა შეიცვალა, მაშინ როგორ არ ჩამოყალიბდა ახალი ქანრი — თანამედროვე ზღაპარი? ავტორი ვერ გრძნობს ვერავითარ შეუსაბამობას, იგი ასკვნის: „ამრიგად ოციან წლებში ტრადიციული ზღაპრის ცხოვრებაში ახალი პერიოდი დგება, თუმცა ჩვენ მიერ აღნიშნულ თვისობრივად ახალ მომენტს ზღაპრის მხოლოდ მცირე ნაწილი ავლენს“. საქმეც ესაა, რომ მხოლოდ მცირე ნაწილი ავლენს“. საქმეც ესაა, რომ მხოლოდ მცირე ნაწილი დეფექტია და არა განვითარების ახალი ეტაპის ნიშანსვეტი. ასეთი მდგომარეობა ზღაპრების დიდ ნაწილში რომ იყოს, მაშინ უნდა გველაპარაკა ქანრის რღვევაზე, გაქრობაზე და არა განვითარებაზე.

გასაგებია მკვლევარის სურვილი, ყურადღება ახალ სოციალურ ურთიერთობაზე გაამახვილოს და ზღაპარში მისი ანარეკლი დაინახოს. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს ჩვენი სურვილი, ზღაპარს სოციალურ ურთიერთობათა ასახვის ფუნქცია არ აკისრია, სოციალური მომენტი მასში სრულიად არაარსებითია, გმირი ხან ღარიბი გლეხის შვილია, ხანაც მეფისწული, მაგრამ ამას ფაქტიურად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ზღაპარში ყოველთვის ინდივიდი იმარჯვებს. ხალხის რომელიმე ფენის ბრძოლასა და გამარჯვებაზე, ანდა მის სოციალურ მდგომარეობაზე ზღაპარი არაფერს გვეუბნება. ჩვენში მომხდარ ძვრებს ზღაპარი თავისი ქანრული სპეციფიკის გამო ვერ ასახავს. მისი მოქმედება ირეალურ სამყაროში მიმდინარეობს, კონკრეტულ გარემოსთან, ამა თუ იმ ერის ისტორიულ სინამდვილესთან ზღაპარს აღარაფერი აკავშირებს და, ალბათ, აღარ აკავშირებდა ათეულ ჭაუკუნეთა წინათაც.

დროისა და სივრცის განუსაზღვრელობა ზღაპრის ქანრული ნიშანთვისებაა, რაც მრავალ არსებით მომენტებზე ახდენს გავლენას: ამბავი მოწყვეტილია ყოველდღიურ ყოფას, პერსონაჟები კი წმინდა სქემებია, რომლებიც ერთმანეთისაგან არც სოციალურად არინ გამიჯნულნი. მეფის ქალი და ქაჩალი მელორე ფაქტიურად ერთ სიბრტყეზე დგანან, არც საქმიანობა და არც წარმოშობა არ ქმნის მათ შორის რაიმე თვისობრივ სხვაობას.

ზოგიერთი უცხოელი მკვლევრის აზრით, ჯადოსნური ზღაპარი სინამდვილის კონტრასტული სურათია, ე. ი. ასახავს იმას, როგორც სურს იყოს სინამდვილე, და არა არსებულ სინამდვილეს, სადაც ბოროტება ყოველთვის როდი ისპობა და სიკეთე ყოველთვის როდი იმარჯვებს. მაგრამ არც ეს მოსაზრება ჩანს დამაჯერებელი. ზღაპარი არ ისახავს მიზნად ჩვენი სინამდვილე სხვა სინამდვილით შეცვალოს, მისთვის უცხოა ყოველგვარი მორალიზება, არ შეიცავს

სინამდვილის რაიმე კრიტიკას, არ მოითხოვს ცხოვრების გარდაქმნას. ზღაპრის სამყარო თავისუფალია ყოველგვარი პრობლემებისაგან, სულერთია, როგორია ეს პრობლემა, ფილოსოფიური, ზნეობრივი თუ სოციალური ხასიათისა. იგი წმინდა ფორმაა, წმინდა ესთეტიკური ფენომენია.

ჯადოსნური ზღაპარი უხვად იყენებს მითოლოგიურ სახეებსა და მოტივებს, მაგრამ აცლის მათ თავდაპირველ მნიშვნელობას, თავდაპირველ ფუნქციას, აცლის მასშტაბსა და ტრაგიზმს, მაგრამ შეუვლად ინარჩუნებს თავდაპირველ სილამაზეს, აძლევს მას გაცილებით მტკიცე ყალიბს, ქმნის დახვეწილ, უნიკალურ ფორმას და სრულიად ახალ, თავის საკუთარ და თავის თავში დასრულებულ ფანტასტიკურ სამყაროს, რომელშიც გამქაფებულია ადამიანის იდუმალი ლტოლვა ირეალურისაკენ და რომლის ხიბლიც ბავშვობიდან ცოცხლობს ჩვენში და აღარასოდეს კვდება.

Д. В. ЦЕРЕДИАНИ

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

### Резюме

При изучении волшебной сказки особое внимание обычно уделяется ее мотивам и сюжетам и их классификации, хотя сами по себе эти мотивы и сюжеты не являются принадлежащими исключительно сказке, они встречаются и в мифах, и героических эпосах, и даже других, не родственных им жанрах. Поэтому те жанровые особенности, которые определяют волшебную сказку, как жанр, надо искать не в отдельных мотивах и даже не в сюжете, а в других моментах, в общей целенаправленности и мироощущении, в характере героев, и особенно и прежде всего в уникальной форме волшебной сказки.

---

## მზემინარ ჩაჩავა

### გარდაქმნები (მაქციონა) ქართულ ჯადოსნურ ზღაპარში

(სამიხალო)

გარდაქმნები, მაქციონა (მეტამორფოზები) ქართული ჯადოსნური ზღაპრის უძველესი და ამავე დროს ერთ-ერთი პოპულარული მოტივია. გარდაქმნათა სახეობების მრავალფეროვნებამ, მაქციონის შემცველ სიუჟეტებში გარდაქმნათა ჯაჭვის ნაირსახეობამ განაპირობა მათი აღნუსხვის საჭიროება.

გარდაქმნები დაჯგუფებულია შემდეგი თანმიმდევრობით:

I. ადამიანის ქცევა ადამიანად:

1. ქალის ქცევა ვაჟად,
2. ვაჟის — ქალად,
3. ქალის — სხვა ადამიანად,
4. ვაჟის — სხვა ადამიანად.

II. ადამიანის ქცევა უსულო საგნად:

1. ქალის — უსულო საგნად,
2. ვაჟის — უსულო საგნად.

III. უსულო საგნის ქცევა ადამიანად:

1. უსულო საგნის — ქალად,
2. უსულო საგნის — ვაჟად.

IV. ადამიანის ქცევა სულიერ არსებად:

1. ქალის — სულიერ არსებად,
2. ვაჟის — სულიერ არსებად.

V. სულიერი არსების ქცევა ადამიანად:

1. სულიერი არსების — ქალად,
2. სულიერი არსების — ვაჟად.

VI. სულიერი არსების ქცევა სულიერად,

VII. სულიერის ქცევა უსულო საგნად,

VIII. უსულო საგნის ქცევა სულიერ არსებად,

IX. უსულო საგნის ქცევა უსულო საგნად.

X. ფანტასტიკურ არსებათა ქცევადობა:

1. ფანტასტიკური არსების ქცევა უსულო საგნად,
3. ფანტასტიკური არსების მიერ ადამიანის სახის მიღება,
2. ფანტასტიკური არსების ქცევა სულიერად,
4. ადამიანის ქცევა ფანტასტიკურ არსებად.

XI. ქვადქცევა,

XII. სხეულის ნაწილების ქცევადობა,

XIII. მაქტიობათა ჯაჭვი,

XIV. დაბრკოლებათა წარმომქმნელი საგნები.

I. ადამიანი — ადამიანად:

ქალი — ვაჟად (მებაღე რაღაც წყალს გადაასხამს) (ხელმწიფისა, იმისი სამი. ქალისა და გაქვ. ქალაქისა, რაზ. ქართ. 103).

— „ — (ქალი თავს დაალოცვინებს, ან დააწყევლინებს: „ქალ ხარ, ვაჟად იქეცი, ვაჟი ქალადო“).

(ქალა-ბიჭა და გაქვავებული ქალაქი, რაზ. ქართ. 32; ვაჟად ქცეული ქალი, თაყ. 155; გაქვავებული ქალაქი, ვირს. I, 313; ბერძნის შვილი, ჩიქ., II, 34).

ქალი ვაჟის ტანსაცმელს იცვამს — რჩება ქალად (გაფუფქული მღვდელი, თაყ. 148—155; მზე-ქალა და მზე-ვარდა, თაყ. 138; თვალჩიტა, ხ. ს. II, 83—84). ქალი — ვენახის ყარაულად (უბედური ხელმწ. რაზ. ფშ., 52; მღვდლად (უბედური ხელმწიფის ზღ. რაზ. ფშ. 52; დავრიშ ხელმწიფე, ღლ. 151—53):

ვაჟი — ქალად. მონადირე — ლამაზ ქალად (მოკლულ ირემს გადააბიჯა (მონადირე, ვირს. II, 63—65); დიაკვნად (დავრიშ ხელმწიფე, ღლ. 151—35); მეზვრედ (თვალჩიტა, ხ. ს. II, 79—80); მომკელად (ზლაპარი მონადირისა და დიდი არწ. ჩიქ. I, 125); მოხუც კაცად (ზღ. მონ. და დიდი არწ. ჩიქ. I, 125); მღვდლად (ზღვის კაცი, ვირს. II, 193—194; თვალჩიტა, ხ. ს. II, 79—80); ყანის მუშად (ზღვის კაცი, ვირ. II, 193—94).

II. ადამიანი — უსულო საგნად:

ქალი — დაბურულ ტყედ (ზღ. მონადირისა და დიდი არწ. ჩიქ. I, 56); ეკლესიად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147—149); ლერწმად (სამი და, ხ. ს. II, 11—14); მზის დედამ — მახათად (ზღ. ალექსანდრესი, რაზ. კახ. 164); ნაცრად (ამბავი ჭუმკუმ ხელმწ. ღლ. 130); ნემსად (მზის ქალი, რაზ. კახ. 47; საწყალი კაცისა, ჩიქ. III, 56—184); საყდრად (ზღვის კაცის ზღ. ვირს. II, 193—99); ყურძნად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147—49);



ყანად (ზღვის კაცის ზღ. ვირს. II, 193—24); შემოსულ ყანად (ზღ. მონად. და დიდი არწ. ჩიქ. I, 56); თვალჩიტამ ყურძნის მტევნად (თვალჩიტა, ხ. ს. II, 79—80); დედამ ცოცხად (ედემის ყვავილი, რაზ. კახ. 105); წყლად (ზღვის კაცის ზღ. ვირს. II, 193, 94); ხელმწიფის მათრახით — ქუჭყიან წყლად (იამ რა უთხ-რა ვარდსაა ჩიქ. I, 115); ხატად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147-49); ქალი — ხეში შესული (ერთი მამა-შვილის არაკი, რაზ. კახ. 106);

ქალი — მუხაში შესული (ზღ. მზეთუნახავი ქალისა, რაზ. კახ., 164).

ვაეი — უსულო საგნად:

ვაეი — ეკლესიად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147—49); ვაშლად (ახრაკას წყარო, რაზ. ქართლ. 89; ზღაპარი, ჩიქ. II, 210); ვაზის ძირად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147—49); მელიამ თოფის ტყვიად (სიზმარი, სიხ. 193); ოქროს კვერცხად (ეშმაკის და იმისი შეგირდების ამბავი, რაზ. ქართ. 95); მსხმოიარე ვენახად (უბედური ხელმწიფის ზღ. რაზ. ფშ. 52); სავარცხლად მეფურჩხიელი, სვ. ზღ. 4—5); ქარად (ზღვის კაცის ზღ. ვირს. II, 193—94); ქალმა — ლობედ (დაკრიმ ხელმწიფე, ლლ. 151—53); ვაშლა დამ — წყლიან ქიქად (ვაშლა, რაზ. ფშ. 18); მზის დედამ — ხახვის ფურცლად (ქვად ქცეული ვა-ეისა, რაზ. კახ. 132); დამ — ხელსახოცად (ვაშლა, რაზ. ფშ. 18);

ოსტატი — ბადედ (თვალთმ. ოსტატი და შეგირდი, ვირს. I, 163);

მზის სიძე მთვარემ — ნემსად (მზის ასული, ხ. ს. I, 102).

III. უსულო საგანი — ადამიანად:

უსულო საგანი — ქალად:

ალვის ხე — ქალად (ისრის-მასრის სანდლის ქალი, ვირს. II, 254—55);

ბალახი — მზეთუნახავ ქალად (პრასის და ნიახურის ქალი, ვირს. II, 129—30);

ციტრში გამოჩნდა — ლამაზი ქალი (ციტრის ქალი, რაზ. ფშ. 23); კვერცხებიდან გამოვიდა მზეთუნახავი ქალი (აასხი გულო, ვირს. II, 153—157);

კლდიდან გამოვიდა მზეთუნახავი ქალი (გლების სიზმარი, ლლ. 109);

ლერწმის ხიდან გამოვარდა მშვენიერი ქალი (ლერწმის ქალი, ჩიქ. III, 4);

ლიტრიდან გამოვარდა ქალი (ზღ. საკვირველისა, ხ. ს. I, 303—304);

მზე — დედაკაცად (დამკენარი იისა და ვარდის ზღ. ვირს. II, 131—32);

მთვარე — დედაკაცად (დამკენარი იისა და ვარდის ზღ. ვირს. II, 131—32);

ნაფოტი — ქალად (ხელმწ. ქალი, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 2, 153; ია ხათუნისა, რაზ. ქართლ. 198—99; ცხრა ძმა, ჩიქ. I, 145—47; კიტრის ქალი, რაზ. ქართ 302—305; ისრის-მასრის სანდლის ქალი, ვირს. II, 254—55; დამკენარი იისა და ვარდის ზღ. ვირს. II, 133—36; აასხი გულო, ვირს. II, 153—57; ლერწმის ქალი, ხ. ს. I, 68—70; საწყალი კაცი და მისი შვილი, ხ. ს. I, 194—95; ცხრა ძმა, ხ. ს. I, 122—24).

ყვავილებიდან — ლამაზი ქალი (ნენ, 74);

ცარიელი ქვაბიდან — მზეთუნახავი (მონადირე ბიჭი, ჩიქ. II, 229);

ხახვის ფოთლიდან — ქალი (ნენ. 74);

წყლიდან — ქალი (ევენის ყვავილი, ჩიქ. II, 89).

უ ს უ ლ ო ს ა გ ა ნ ი — ვ ა ე ა დ :

გოგრა — მასრიან ბიჭად (გოგრა, რაზ. ქართლ. 27, ხოკერა გოგრის ზღ. ვირს. I, 130—31);

კუნძი — მშვენიერ ვაჟად (კუნძი ძისა, რაზ. კას. 115);

ნემსი — ვაჟად (ეშმაკისა და იმის შეგირდ. ამბავი, რაზ. ქართ. 95; ისტატი და შეგირდი, სიხ. 184; ვირს. I, 162—63);

ფეტვი — საზანდრად (ახრაკას წყარო, რაზ. ქართლ. 89).

IV. ადამიანი — სულიერ არსებად:

ქ ა ლ ი :

ქალი — ხელმწიფის წყევლით გველად (იამ რა უთხრა ვარდს, ჩიქ. I, 113—15; გრძნეული დები, ნათ. 145); მეჩინიბემ მათრახით — ვირად (ოქროს ჩიტის კვერცხები, ღლ. 88—89; კეისარი, ჩიქ. II, 155);

თამარი — თხად (ამირანის ლექსი, ხ. ს. III, 50); იხვად (იხვი მზეთუნახავი, ვირს. I, 200; დავრიშ ხელმწიფე, ღლ. 151-53); თევზად (ცხრა ძმა, ჩიქ. I, 145—147; კიტრის ქალი, რაზ. ქართ.; 302—305; ია ხათუნი, ხ. ს. I, 313; საწყალი კაცი და მისი შვილი ხ. ს. I, 194 — 95; ისრის-მასრის სანდლის ქალი, ხ. ს. I, 473; მონადირის შვილი ხ. ს. I, 176); ვაშლის შექმით — მტრედად (უშვილო კაცი, ვირს. II, 247 -- 48; ზღ. ხელმწიფისა და მისი სამი შვილისა, ვირს. II, 585); კურდღლად

(ზღ. ხელმწიფისა და მისი სამი შვ. ვირს. II, 58 — 59); დებმა ბაღდადის მოსმით — კურდღლად (უშვილო კაცი, ვირს. II, 249) ვაშლის ჭამის შემდეგ — კურტნის ულაცად (ღარბი კაცი, მრავ, 70); ტარტაროზმა — რაშად (როკაპის ქალი, ღლ, 216); ჩიტად (გაქვავებული ქალაქი, ვირს. I, 313; მონადირის შვილი, ვირს. I, 312; ორი ძმისა ხ. ს. II, 168); მოკლულ ნუკრზე გადაბიჯებით — ჰაკ ცხენად (მონადირე, რაზ. ქართლ. 234; ვირს. II, 63—65).

#### კ ა ც ი:

- კაცი (ბიჭი) — ბედაურად (ოსტატი და შვგ. აღნ. 4); ცოლმა მათრახით—ვირად(უმარას შვილი უმარა, სიხ. 200); ბიჭი — ოქროსკაცამ — ვირთხად (ოქროსკაცა, ხ. ს. I, 187); იხვად (დავრიშ ხელმწიფე, ღლ. 151—53); ცხრა ძმა დევების დედის ქინძით შეკავებული ლობიოს ჭამის შემდეგ — ირმად (ზღ. ცხრა ძმაზე. რაზ. კახ. 58—61); ივანე ფალავანი სარკეში ჩახედვით — კატად (ივანე ფალავანი, ხ. ს., I, 456—59); ირემმა მათრახით — მგლად (კოპე შენგელია, ვირს. II, 202); ქალმა მათრახის დაკერით — მგლად (გულუზარი, ჩიქ. II, 8—10); ფრთის მოსმით — მერცხლად (ფასკუნჯი, ვირს. II, 31); მტრედად (გველეჯი. თაყ. 9; ღორისთავიანი ბიჭი, ხ. ს. II, 123-25; ოსტატი და შვეგირდი, ჩიქ. III, 163); ბიჭი — მწევრად (ოსტატი და შვეგირდი, აღნ. 4; ახარაყას წყარო, რაზ. ქართ. 89; უმარას შვილი უმარა, სიხ. 200); ლურჯ თევზად (ლურჯი თევზი; ხ. ს. I, 325—27); კურდღლად (ეშმაკის და იმისი შეგირდების ამბავი, რაზ. ქართ. 95; თვალმაქცი ოსტატი და შვეგირდი, სიხ. 184; ვირს. I, 162-63); ოქროს ერკემლად (ახარაყას წყარო, რაზ. ქართ. 89); ოქროს რაშად (ეშმა და იმისი შეგირდების ამბავი, რაზ. ქართ. 95); ოქროს ქათმად (ეშმაკისა და იმის შვგ. ამბავი, რაზ. ქართ. 95); ფეხმოტეხილ ჩხიკკვად (თვალმაქცი ოსტ. და შვგ. რაზ. კახ. 144; სიხ. 184, ვირს. I, 162—63); ცოლმა მათრახით — სახედრად (ორი მონადირე, რაზ. ქართლ. 118; გიორგი მონადირისა, ცოლმა რომ ძაღლად აქცია რაზ. კახ. 167; სასწაულ მოქმედი მათრახი, თაყ. 38); ოსტატი — ქორად (ახარაყის წყარო, რაზ. ქართლ. 89), ჯუმჯუმ ხელმწიფე ცოლმა მათრახით — ღორად (ამბავი ჯუმჯუმ ხელმწიფისა; ღლ. 153—55); კაცმა ნაბდის მათრახით — დოღის ცხენად (უმარას შვილი უმარა, სიხ. 200); მოკლულ ნუკრზე გადალაჯებით — ჰაკ ცხენად (მონადირე, რაზ. ქართლ. 234);

კოლმა ცხენად (გველადქცეული მზეთუნახავი, ხ. ს. I, 308—309; ახრაკის წყარო, რაზ. ქართლ. 89; ზღაპარი ჩიქ. II, 210); (ძმები) დევის ქინძით შეკაზ. ლობიოს ჯამის შემდეგ ცხვრებად (გულქანი, ჩიქ. II, 192—96). გატუსულ ცხვრად (ხოკერა გოგრის ზღ. ვირს. I, 130—31);

მონადირე ქურციკისათვის ხანჯლის ჩაყვების შემდეგ — ძალღად (ქურციკი-ჭეირანი, ღლ. 185—89). კოლმა — მათრახით ძალღად (საქვირველი ზღაპარი, რაზ. კახ. 129; იამ რა უთხრა ვარდს, ჩიქ. I, 144; ლოლოველი მონადირე, ხ. ს. I, 350-52). ვაჟი ბერძნული ლელვის ჰამით რქიანად (ჩიტა ლელვით გაუქრა რქები) (ბრიყვი ობოლი, თაყ. 18) ოსტატი — შევარდნად (ოსტ. და შეგ. ჩიქ. III, 163—64); ბიჭი — ქალმა ჩიტად (თეთრი ქორი, მრავ. 86). მთხოვნელი წიწილებიან კრუნად; (თვალთმ. ოსტ. და შეგ. ვირს. I, 162—63). ბიჭი — ძროხად (ახრაკის წყარო, ჩიქ. III, 163—64).

ვაჟი ქიანქველის ფრთის მოსმით — ქიანქველად (ცალთვალა ხელმწიფე, მრავალთ 97);

ქალმა ჯეირნად (თეთრი ქორი, მრავ. 86); ჯორად (თვალთმ. ოსტ. და შეგ. ვირს. I, 162—63); მონადირე შავი ყურძნის ჰამით შავ ვირად, თეთრით — კაცად (გაქირვებული კაცის შვილი, ჩიქ. II, 105);

დავრიში — კვიცად (დავრიშ ხელმწ. ღლ. 151—53). ნაზირვეზირები ხელმწ. დედის წყევლით — მწვევრებად (ნაბიჭვრიშვილი, რაზ. კახ. 153; მზის ქალი, ჩიქ. I, 110—11; მონადირის შვილი, ხ. ს. I, 294); „—“ მგლებად (მზის ქალი, ჩიქ. I, 110—11; ღლ. 179—180, ვირს. I);

— „—“ მეძებრად (მზის სიძე, ღლ. 179—80). ხალხი — ღამით ძალღებად (იადონი და ბულბ. სიხ. 204); ხელმწიფე დედის წყევლის შემდეგ — კურღლად (ნაბიჭვრიშვილი, რაზ. კახ. 153; საიქიოს ზღ. რაზ. ქართლ. 138—39; მზის ქალი, ჩიქ. I, 110—11; ორი ობოლი, ღლ. 157; მზის ქალი, ვირს. 1; მონადირი შვილი, ხ. ს. I, 294).

V. სულიერი — ადამიანად:

ბუ ტყავის გადაძრობით — კაცად (ფისასოს ზღ. რაზ. ქართ., 9); გველუშაბი ტყავის გადაძრობით — ვაჟად (სამი და, ხ. ს. II, 12); გველვაჟი ტყავის გადაძრობით — მანათობელ ვაჟად (გველვაჟი. ჩიქ. III, 179—180);

გვრიტი — კაცად (მამაცაშვილი გიორგის თავგადასავალი, ჩიქ. III, 167);

გნოლი — კაცად (გიორგი მონადირისა, კოლმა რომ ძალღად აქცია, რაზ. კახ 167);

- კაცი დათვის ტყავში (სამი ძმა, სამი ხელმწიფე, ჩიქ. II, III-112);  
ვირი — ადამიანად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147—49);  
თევზი შეხვდა კაცის სახით (მე კაცი არა ვარ, თევზბატონის შვი-  
ლი ვარ) (საკვირველი თევზი, მრავალ. 75);  
იხვი ქალმა — კაცად. (ნან., 55).  
ირემი — ადამიანად (კოპე შენგელია, ვირს. II, 202—203);  
კატა — მთხოვარად (თვალთმ. ოსტ. და შეგირდი, ვირს. I, 162—  
63); კაცად (ქვრივი დედა და შვილი, სიხ. 38—187);  
კვატა ქალმა — ადამიანად (უმარას შვილი, უმარა, სიხ. 200);  
მწვეარი — ადამიანად (ახრაკას წყარო, რაზ. ქართ. 69);  
მწყერი — კაცად (ლილოველი მონადირე, ხ. ს. 350-52);  
ოქროს ერკემალი — ადამიანად (ახრაკას წყარო, რაზ. ქართ. 89);  
რაში — მონადირედ (ქურციკი — ჭეირანი, ლლ. 185 — 189);  
ჩიტი — ადამიანად (სასწაულ-მოქმედი მათრახი, თაყ. 36; საკვირ-  
ველის ზღ. ვირს. I, 192; არვიციას ზღ. ჩიქ. II, 9—10);  
შაშვი — კაცად (გრძნეული დები, გ. ნათ. 197—8);  
შევარდენი — კაცად (ოსტატად), (ახრაკას წყარო, ჩიქ. III, 163-  
64);  
ძალღი — კაცად (ქვრივის დედა და შვილი, სიხ. 187; მამაცაშვილი  
გიორგის თავგადასავალი, ჩიქ. III, 167—79);  
ჭეირანი — ადამიანად (ქურციკი-ჭეირანი. ლლ. 185—186);  
ღორი ტყავის გადაძრობით — ადამიანად (ღორისთავიანი ბიჭი,  
ხ. ს. II, 123—25);  
ჯღარბი ქალმა — ადამიანად (უმარას შვილი, უმარა, სიხ. 200).  
ს უ ლ ი ე რ ი — ქ ა ლ ა დ :  
ბატი — ძალიან ლამაზ ქალად (მზეთუნახავი) (ფისასოს ზღ. რაზ.  
ქართლ. 110; ხ. ს. I, 48).  
ბაყაყი იხდის ტყავს — მზეთუნახავ ქალად (ბაყაყის ხოკერა, აღნ.  
25; სამი აბაზის ჭკუა, ლლ. 100; ორი ობოლი, ლლ. 155; საწყა-  
ლი კაცის ზღ. ჩიქ. II, 118—19; მენახირე, ხ. ს. II, 93—94;  
საწყალი კაცის ზღაპარი, ლ. ს. I, 287; საიჭიოს ზღ. რაზ. ქართლ.  
135; ქალის გული ჯფრო ზღა არა თუ ვაეკაცისა, რაზ. ქართ.  
65);  
გველი — ქალად (იამ რა ჟთხრა ვარდს, ჩიქ. I, 114; ზღაპარი.  
ჩიქ. II, 210; გველადქცეული მზეთუნახავი, ხ. ს. I, 307);  
კატა — დედაკაცად (უმარას შვილი უმარა, სიხ. 200);  
კურდღელი — ქალად (უშვილო კაცი, ვირს. II, 250);  
ირემი — უცნაურ ბებრად (ორი ძმა მონადირენი, ვირს. II, 184—  
86; შახმელი, ჩიქ. II, 67—68);

მგელი — მზეთუნახავად (ოქროს ხილი, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 2. 45: ჩიქ. III, 170; უმცროსი ვაჟი და მგელი, ხ. ს. II, 118-19; ხელმწიფის შვილი და მგელი, ვირს. II, 255—57):

მელია — მეზობელ ქალად (სიზმარი, სიხ. 193):

ფრინველი (სამი) — ქალებად (უზუნდარას ზღ. ხ. ს. I, 327):

თეთრი ფაშატი ცხენი — ქალად (საწყალი კაცისა, ჩიქ. III, 184):

კამეჩის ტყავიდან გამოვიდა ქალი (დედინაცვალი და სამი ქალი. აღნ. 10):

ლორი გადაიძრობს ტყავს — ქალად (ლორის ამბავი, რაზ. კახ. 41):

ქურციკი — ქალად (ამბავი ჭუმჯუმ ხელმწიფისა, ლლ. 130):

ყორანი — დედაკაცად (დამქნარი იისა და ვარდის ზღ. ვირს. II, 131):

შველი — ქალად (ორი მონადირე, ვირს. I, 246—47: ეშმაკი დედაბერი, ჩიქ. III, 57):

ჯეირანი — ქალად (ვაშლიშვილი და ჯეირანი, ვირს. I, 331):

ჩიტი — ქალად (დიად, არა, არასოდეს, სვ. ზღ. 48: არეცია, ხ. ს. II, 114).

VI. სულიერი — ხულიერად:

ბედაური — თავვად (ოსტატი და შეგ. აღნ. 4):

ვირი ქალმა — ძალად (გიორგი მონადირისა, ცოლმა რომ ძაღლად, აქცია რაზ. კახ. 167; სასწაულ-მოქმედი მათრახი, თაყ. 36):

თევზი — თავვად (თვალთმ. ოსტატი და შევირდი, ვირს. I, 162-63; სიხ. 184).

მგელი ქალმა — მურა ძაღლად... (ხენ, 55; კოპე შენგელია, ვირს. II, 202-203);

მტრედი მათრახით — ჯორ-ცხენად (ორი ძმისა, ხ. ს. II, 168):

მგელი — ფრინველად (უმცროსი ვაჟი და მგელი, ხ. ს. II, 118-19):

— ცხენად (უმცროსი ვაჟი და მგელი, ხ. ს. II, 118-19):

— ოქროს ხილი, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 3, 45; ჩიქ. III, 170);

მწვეარი — ჯღარბად (უმარის შვილი უმარა, სიხ. 200):

მგელი ქალმა — მურა ძაღლად (კოპე შენგელია, ვირს. II, 202);

რაში — კეცად (ზღაპარი საკვირველისა, რაზ. კახ. 100); — მიმინოდ (ეშმაკისა და იმის შეგ. ამბავი, რაზ. ქართლ. 95);

ქორი — კრუხად (ახრაკას წყარო, რაზ. ქართლ. 89);

ლორი ქალმა — ძაღლად (ამბავი ჭუმჯუმ ხელმწიფისა, ლლ. 133-35);

ცხენი ოქროკაცამ — თავვად (ოქროკაცა, ხ. ს. I, 187);

კაკი ცხენი — ქოთაჯ ძაღლად (მონადირე, რაზ. ქართლ. 234);

ცხენი ნუკრზე გადაბიჯების შემდეგ — ქოფაკ ძალღად (მონადირე-  
ვირს. II, 63-65);

ცხენი ქალმა — ქეციან ძუენა მწევრად (უმარას შვილი უმარა,  
სიხ. 200);

ძალი ქალმა ჩიტად (სასწაული-მოქმედი მათრახი, თაყ. 36);

— „— ქალმა გნოლად... (გიორგი მონადირისა, ცოლმა რომ ძალ-  
ღად აქცია, რაზ. კახ. 129); — კვატად, იხვად, (კოპ. შენგელია,  
ვირს. II, 202-203); — ლობე-მძერალა ჩიტად (საკვირველი  
ზღაპარი, ვირს. I, 192); — მწყერად (ლილოველი მონადირე, ხ.  
ს. 350—52); — გვრიტად... (მამაცაშვილი გიორგის თავგადა-  
სავალი, ჩიქ. III, 167) ჭვირანისათვის ხანჭლის ჩარტყმის შემ-  
დეგ — რაშად (ქურციკი-ჭვირანი, ლლ. 185—89).

#### VII. სულიერი — უსულოდ:

ირემი — ხედ (კოპე შენგელია, ვირს. II, 202—203);

თავი -- ვაშლად (თვალთმაქცი ოსტ. და შვი. ვირს. I, 102; სიხ.  
184);

თვალჩიტა (ცხენი) — ვაზად (თვალჩიტა. ხ. ს. II, 79-80); --- საკ-  
დრად (თვალჩიტა ხ. ს. II, 79—80); — დიდ ტბად (თვალჩიტა.  
ხ. ს. II, 79—80);

მტრედი — ვაშლად (ჩიქ. III, 163--64);

ნიაქრები ქალმა წიკელით — ვენახად (დავრიშ ხელმწიფე, ლლ.  
151—53); — საყდრად (დავრიშ ხელმწიფე, ლლ. 151—53);

სპილო — სვეტებად (ხელმწიფის სამი ვაჟი, ხ. ს. I, 172);

ცხენები ქალმა — სახედრად (გლეხის სიზმარი, ლლ. 109): — მი-  
წურ ქოხად (გლეხის სიზმარი, ლლ. 109);

ცხვარი ქრისტეს დაწყევლის შემდეგ — რიყედ (სამი გლახა და  
ქრისტე ღმერთი, რაზ. კახ. 43).

#### VIII. უსულო სულიერად:

ბადე — კატად (თვ. ოსტატი და შეგირდი; ვირს. I, 162);

ვაშლი — ჭრიჭინად (ზღაპარი, ჩიქ. II, 210);

ნემსი მოჯამაგირემ მათრახით — თეთრ ფაშატ ცხენად (საწყალი  
კაცისა, ჩიქ. III, 184);

ნაფოტი — შაშვად (გრძნეული დები, ნათ. 197-98);

რიყე ქრისტეს დალოცვით — ცხვრად (სამი გლახა და ქრისტე  
ღმერთი, რაზ. კახ. 43);

ოქროს სარტყელი — გველად (ირმისა, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 2, 127).

## IX. უსულო — უსულოდ:

- ბეჭედი მალა შეგდებით — ოქროს ბურთად (სამნი ძმანი, რაზ. კახ. 113);
- გორგალი — ზღვაზე ხიდად (სამნი ძმანი, რაზ. კახ. 113);
- დანა — ძაფად (ეშმაკისა და იმის შეგ. ამბავი, რაზ. ქართ. 95);
- ვაშლი — ერთ ფუთ ფეტვად (თვ. ოსტატი და შეგირდი სიხ. 184, ვირს. I, 162); — ნემსად (ეშმაკისა და მისი შეგირდების ამბავი. რაზ. ქართ. 95; ჩიქ. III, 163—64; ახრაკას წყარო. რაზ. ქართ. 89);
- ვერცხლის ჯოხი კამეჩის რქეში — ოქროდ (თამარზნდ. რაზ. ქართლ. 163);
- თევზის ძვალზე — ალვის ხე (კიტრის ქალი, რაზ. ფშ. 23);
- თევზის ფხიდან — მსხლის ხე (აასხი გულო, ვირს. II, 153-57);
- თონეში ქალმა მათრახით I ცეცხლი გააქრო, II ხე დარგო, III ოქროს ხილი გამოასხა (მენახირე და წითელი თევზი, ლლ. 106);
- ყველა ხის კენწერო ხელუკულმა გადაყრიო აქეთ-იქით — სხვადასხვა ხილად (სამ მტევან ჭაბუკიშვილი, ხ. ს. I, 62);
- თასი წყლით სავსე — ვერცხლად დარჩა (ოქროსთასიანი, ვირს. I. 261);
- კვრცხები -- ბრჭყვიალა საგნად (სამი ძმა, სამი ხელმწიფე, ჩიქ. II, 107);
- სტვირის ნამტვრევები ნაცრიდან — ალვის ხედ (სამი და, ხ. ს. II, 12-14);
- სპილენძის ჯოხი ძროხის რქეში — ვერცხლად (თამარზნდ, რაზ. ქართლ. 163);
- ფეტვის მარცვალი — ნემსად (თვ. ოსტ. და შეგ. ვირს. I, 162);
- ცხენის ბეწვი — ხიდად (ზღ. ველის ყუავილისა. ხ. ს. I, 488-89);
- ძველმანები, ტომრის ნაგლეჯები უკულმა გადაყრიო — ხალიჩა-ფარდაგად (სამმტევან ჭაბუკიშვილი, ხ. ს. 1,62);
- წვრილიანი ქრისტეს დალოცვით — ვენახად (სამი გლახა და ქრისტე ღმერთი, რაზ. კახ. 93);
- ქალა — ვენახად (სოვდაგრის შვილი, თხუთმეტ წელიწადს ბერად რომ იყო, რაზ. ქართ. 99);
- ხის ბოძი — ოქროს ბოძად (ერთი მამა-შვილის არაკი, რაზ. კახ. 106);
- ჩირგვიდან კეტის დარტყმით — კარგი ფერის ალვირად, კარგად



შეკედელ უნაგირად, ოქროსფერ ცხენად (ყეისარი, ბ. ს. II, 153);

თეთრი კენჭი თეთრ ზღვაში — თეთრ რაშად,

შავი კენჭი შავ ზღვაში — შავ რაშად,

წითელი კენჭი წითელ ზღვაში — წითელ რაშად (მოხუცი ცოლ-ქმარი, სვ. ზღ. 9).

X. ფანტასტიკური არსებები:

1. ფანტასტიკური — უსულო საგნად

დევის დედა — ცეცხლად (ივანე ფალავანი, ბ. ს. 458—59);

დევის უფროსი ძალი — წისქვილად (ივანე ფალავანი, ბ. ს. I, 458-59);

დევის სამულო ძალი — თოვლიან მთად (ივანე ფალავანი, ბ. ს. I, 458—59);

2. ფანტასტიკური — სულიერად.

დევის ქალები — მტრედებად (უბედური ხელმწ. ზღ. რაზ. ფშ. 50);

ფერიების ცოლი და ქალები — ჩიტებად (ლალი, ივარდა და ვარსკვლავა, ვირს. II, 195);

ფერიების ხელმ. ცოლი და ქალები — მტრედებად (ლალი, ივარდა და ვარსკვლავა, ვირს. II, 195);

დევი — კვიცად (ზღ. მონადირისა და დიდი არწივისა, რაზ. ქ. 24-26; ჩიქ. I, 125; ვირს. I, 291; ბ. ს. I, 113-14);

დევი — ვირად (ამირანის ლექსი, ბ. ს. III, 41);

ეშმაკი — ქორად (ეშმაკისა და იმისი შეგ. ამბაეი, რაზ. ქართ. 95); — სახედრად (გლეხი, მოლა და ეშმაკი, ბ. ს. II, 90-9-);

— ცხენად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147-48);

ზღვის კაცი — რაშად (ზღვის კაცის ზღ. ვირს. II, 193-94);

რკინის კაცი ვაჟმა წყებლით — კურდღლად (ორი მონადირე, ვირს. I, 247-48); ოქროკაცა — კატად (ოქროკაცა, ბ. ს. I, 187);

ციდა-მტკაველა — უშველებელ ვეშაპად (ვაშლა, რაზ. ფშ. 20);

ბაყბაყ დევის თავიდან ამოსული ჭიები — ვეშაპებად (ბადრის, უსუპის, და ამირანის, რაზ. ფშ. 68);

ფანტასტიკური — აღამიანის სახით

ეშმაკმა მიიღო ბავშვის სახე (წმ. ბერები და პატარა ეშმაკი, გვ. საქ. IV, 15); — მიიღო ყაჩაღის ამხანაგის სახე (ძვ. საქართვ. IV, 15); მიიღო ყაჩაღის ცოლის სახე (ძვ. საქ. IV, 15); მიიღო

ყაჩაღის ბავშვის სახე (ძვ. საქ. IV, 15);

წმ. გიორგიმ მიიღო მოხუცი კაცის სახე (სამი ძმა, სვ. ზღ. 14);

მთავარ-ანგელოზმა მიიღო მოხუცი კაცის სახე (სამი ძმა, თავ. სვ. 14).

4. ადამიანი — ფანტასტიკურ არსებად  
ვაი — ფასკუნჯის ფრთის მოსმით — ფასკუნჯად (ცალთვალა  
ხელმწიფე, მრავ. 97);

ხელმწიფე — შვილმა აღმასის თვალთ — სამ რქიან ეშმაკად  
(აღმასის თვალი, თავ. 110; ძვ. საქ. IV, 60).

#### XI. გაქვავება:

ვაი გველებმა გააქვავეს. ნატერის თვალთ გააცოცხლეს (ნატ-  
ტერის თვალი, ხ. ს. II, 64-65);

ვაი მზის გადაკრული მათრახით გაქვავდა, მზის პირის ნაბნით  
გაცოცხლდა (ქვად ქცეული ვაჟისა, რაზ. კახ. 132);

ვაი მზის გადაკრული მათრახით გაქვავდა, მზის პირის ნაბნით  
— გაცოცხლდა (მოხუცი ცოლ-ქმარი, სვ. ზღ. 10);

ვაი დარია-ჩანგმა გააქვავა, ვაჟის დამ მოუსვა ცხვირსახოცი —  
გაცოცხლდა (ოქროსთმიანი ქალ-ვაი, ხ. ს. I, 333, 34);

ვაი მოთილისმებული ხის შეხედვით გაქვავდა, ხელსახოცის მოს-  
მით გაცოცხლდა (გედარ-გელმაზი, ღლ. 158);

ხეთისავარი ბებერმა კენქის სროლით ქვად აქცია, ძმამ წასცხო  
ბებრის სისხლი — გაცოცხლდა (ღვთისავარ, აღნ. 54-55);

ხალხი თილისმიანმა დევმა ქვად აქცია (თილისმიანი დევი, ჩიქ.  
III, 226).

#### XII. სხეულის ნაწილების გადაქცევა:

ცხენის სისხლი ბაღჩაში დამარხული — ვაშლის ხედ იქცა (ზლა-  
პარი, ჩიქ. II, 147; გველადქცეული მზეთუნახავი, ხ. ს. I, 30მ;  
გრძნეული დები, გ. ნათ. 197);

12 წვეთი სისხლი წყლით საესე ოქროს თასში — ლალის თვლე-  
ბად (ლალი, იავარდა და ვარსკვლავა, ვირს. II, 147);

ერთი ხელი ქალს — ბარად (დედინაცვალი და სამი ქალი, აღნ.  
10; ოქროს ქოჩრიანი ქალ-ვაი ზღ. რაზ. კახ. 39);

მეორე ხელი ქალს — ნიჩბად (დედინაცვალი და სამი ქალი, აღნ.  
10; ოქროს ქოჩრიანი ქალ-ვაჟის ზღ. რაზ. კახ. 39);

დაკლული პატარა ვაჟის ხელები — ჩიტად (დაკლული შვილი, რაზ.  
ფშ. 146);

ვაჟის მარჯვენა ხელის ნეკი ღმერთმა — გუთნის საკვეთლად (სიზ-  
მარი, სიხ. 189).

ძროხის ტყავი — მშვენიერ კაბად,

ძროხის თავი — თავის მორთულობად,

ძროხის ტანის ძვლები — კარგ რაშად,

- ძროხის პატარა ძვლები — ბეკდებად,  
 ძროხის კული — მათრახად,  
 ძროხის ჩლიქები — კარგ ქოშებად (ზღ. ობოლი ქალისა და მისი ძროხისა, ვირს. I, 88); ძროხის ძვლები — რაშად და სახელმწიფო ტანისამოსად (კონკია კლარუნა, აღნ. 92-95; დედინაცვალი და გერი, ხ. ს. II, 109-11);  
 ქაჯის ქალის ნაწნავები — ხეებად, ზღვაზე ხიდად (ბოემის ყვა-ვილი, ხ. ს. I, 176);  
 ირმის ტყავი, კული, თავ-ფეხი — გაცოცხლებულ ირმის ბეწვზე თვალ-მარგალიტად (მონადირის შვილი, ვირს. I, 309-10);  
 ცხენის ძვლები მინდვრის გარშემო შემოვლებული — გალავნად და შიგ სახლებად (მზე-ქალა და მზე-ვარდა, თაყ.);  
 ცხენის ნაჭრები — ღუქან ბაზრიან ქალაქად (ზღ. ველის ყვა-ვისა, ხ. ს. I, 490);  
 თვალჩიტას ძვლები მინდორში შორიშორს დაყრილი-გალავნად, ორი ფეხი ერთმანეთის პირდაპირ — შესასვლელ კარებად, ზორცი შუა მინდორზე დაწყობილი — ქალაქის ფართო ქუჩებად, თავი-თავთან, ძუა-ფეხბით, ტყავის ზედ დახურვით, ორი ფეხი აქეთ-იქით — მარმარილოს სასახლედ (თვალჩიტა, ხ. ს. II, 86).

### XIII. მაქციობათა ჭაჭვი:

- ქალი — თევზი — ფხა — ალვის ხე — ნაფოტი — ქალი (ია ხათუნისა, რაზ. ქართ. 198-99; დამკნარი იისა და ვარდის ზღ. ვირს. II, 133-36; კიტრის ქალი, რაზ. 1951, 302-305; ასახი გულუ, ვირს. II, 153-57; ლერწმის ქალი, ხ. ს. I, 68-70).
- ქალი — ოქროს თევზი — ფხა — ალვის ხე — ქალი (ისრის-მასრის სანდლის ქალი, ვირს. II, 254-5)
- ვაჟი — ცხენი — წვეთი სისხლი — ვაშლის ხე — ნაფოტი — ბატი — ვაჟი (გველადქვეული მზეთუნახავი, ხ. ს. I, 308-309).  
  - ქალი — შემოსულ ყანად, ვაჟი — მომკელად.  
 ქალი — დაბურულ ტყედ, ვაჟი — მოხუც კაცად.  
 ქალი — უშირო ტბად, ვაჟი — იხვად (ზღ. მონადირისა და დიდი არწ. ჩიქ. I, 125, რაზ. ქართ. 24-26).
  - ქალი — საყდრად, ბიჭი — მღედლად.  
 ქალი — ყანად, ბიჭი — მუშად.  
 ქალი — წულად, ბიჭი — ქარად (ზღვის კაცის ზღ., ვირს., II, 193)
- ვაჟი-მსხმოიარე ვენახად, ქალი — ყარაულად.

ვაეი ეკლესიად, ქალი — მღვდლად (უბედური ხელმწ. ზღ. რაზ. ფშ. 52).

4. ნიავექარები — ვენახად, ბიჭი — ღობედ. ქალი — მეზარედ. ნიავექარები — საყდრად, ბიჭი — დიაკვნად, ქალი — მღვდლად. ნიავექარები — ალმასის წყლად, ქალ-ვაეი — იხეებად (დევერიშ ხელმწიფის ღლ. 151-53).

5. ვაეი — ვაზის ძირად, ქალი — ყურძნად, ვირი — მეზვრედ. ვაეი — ეკლესიად, ქალი ხატად, ვირი — მღვდლად (ეშმაკის ზღ. ვირს. I, 147-49).

5. ვაეი — ვაზის ძირად, ქალი — ყურძნად, ვირი — მეზვრედ. თვალჩიტა — დიდ ტბად, ქალ-ვაეი — იხეებად (თვალჩიტა, ხ. ს. II, 79-80)

თვალჩიტა — საყდრად, ქალი — ხატად, ვაეი — მღვდლად.

კაცი — ცხენი — კაცი, ვაშლი — თესლი — ვაშლის ხე — ნაფოტი, თაგვი — კაცი — ვაშლი — ქრიჭინა — კაცი (ზლაპარი, ჩიქ. II, 210).

1. შეგირდი — ჯორი — თევზი — თაგვი — ვაშლი — ფუთი ფეტვი — ნემსი — კაცი;

ოსტატი — ბადე — კატა — მთხოვნელი — წიწილებიანი კრუხი — ძაფი (თვალთ. ოსტ. და შეგირდი, სიხ. 184).

2. შეგირდი — ცხენი — მტრედი — ფეტვი — საზანდარი — ვაშლი — ნემსი — ვაეი;

ოსტატი — ქორი — კრუხი — მთხოვნელი — ძაფი (ახრაკის წყარო, რაზ. ქართ. 89).

3. შეგირდი — ძროხა — ბიჭი — მტრედი — ვაშლი — ნემსი — ვაეი — ოსტატი — შევარდენი — მთხოვნელი — ძაფი (ოსტ. და შეგ. ჩიქ. III, 163-64).

4. შეგირდი — ჯორი — ბიჭი — ვაშლი — ფეტვი — ნემსი — ძაფი;

ოსტატი — დანა — კრუხი — ძაფი (ოსტატისა და შევირდისა, რაზ. კახ. 144).

5. შეგირდი — ბელაური — თაგვი — თევზი — ხოხობი — წითელი ვაშლი — ფეტვი — ნემსი — ვაეი;

ოსტატი: — კატა — ბადე — ქორი — დანა — წიწილებიანი კრუხი — ძაფი (ოსტ. და შეგ. აღნ. 4).

6. შეგირდი — ოქროს რაში — მიმინო — ვაშლი — ნემსი — ვაეი;

ოსტატი — ქორი — დანა — ძაფი (ეშმაკისა და იმისი შევირდების ამბავი, რაზ. ქართლ. 95).

1. ადამიანი — დღის ცხენი — ქეციანი ძუქნა მწვევარი — ზღარბი — ადამიანი (უმარას შვილი უმარა, სიხ. 200).
2. ადამიანი — სახედარი — ძაღლი — გნოლი — ადამიანი (გიორგი მონადირისა, ცოლმა რომ ძაღლად აქცია. რაზ. კახ. 129).
3. ადამიანი — ძაღლი — რაში — ადამიანი (ქურციკი — ჯეირანი, ლლ. 185-189).
4. ადამიანი — ძაღლი — მწყერი — ადამიანი (ლილოველი მონადირე, ხ. ს. I, 350-52).
5. ადამიანი — ძაღლი — გვრიტი — ადამიანი,
6. ადამიანი — ვირი — ძაღლი — ჩიტი — ადამიანი (საასწაულმოქმედი მათრახი, ხ. ს. თაყ. 36).
7. ადამიანი — ღორი — ძაღლი — ადამიანი (ამბავი ჯუმჯუმ ხელმწიფის, ლლ. 133-35).
8. ადამიანი — ძაღლი — იხვი — ადამიანი. (ნენ., 55).
9. ადამიანი — მურა ძაღლი — ლობემძვრალა ჩიტი — ადამიანი (საკვირველის ზღ. ვირს. I, 36-39).
10. ადამიანი — მგელი — მურა ძაღლი — კვატა — ადამიანი (კობე შენგელია, ვირს. II, 202-203).

#### XIV. დაბრკოლების წარმომქმნელი სახეები:

1. სავარცხელი, მაკრატელი, მარილის კენიტი. სავარცხელი — გაუვალ ტყედ; მაკრატელი — კლდედ, მარილის კენიტი — ზღვად (ხელმწიფ. შვილი, აღნ. 76—78).
2. საღესველი, სავარცხელი, ნახშირი. საღესველი — კლდედ, სავარცხელი — ტყედ და ჯაგიანად, ნახშირი — ცეცხლად (კბილ-სავარცხელა, რაზ ფშ. 5).
3. დანა, სავარცხელი, ჩარეჟით ძმარი. დანა — მთებად და ხეებად, სავარცხელი — ეკლიან ტყედ, ჩარეჟით ძმარი — ზღვად (მზეხათუნის არაკი. რაზ. კახ. 136).
4. ხალიჩა, სავარცხელი, საღესავი. ხალიჩა „ჰკრა ხალიჩაო“-ს თქმაზე, სადაც სურს გაიტაცებს, სავარცხელი — კლდეებს კიბეებს აასხამს, საღესავი — ზღვას აშრობს (ზღ. მინდორთ ქალისა, რაზ. კახ. 92).
5. ფილთაქვა, სარკე, სავარცხელი. ფილთაქვა — კლდეებად, სარკე — წყლად, სავარცხელი — ტყეებად (და-ძმა, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 2, 61).
6. სავარცხელი, ერთი შუშა ზეთი, საღესავი ქვა. სავარცხელი — ტყედ, საღესავი — კლდედ, ზეთი — ზღვად (ბოლოლა, ზღ. ქ. ქ. წ. გ. № 2, 35).
7. სავარცხელი, ფილთაქვა, მელნის შუშა. სავარცხელი — გაუ-

- ვალ ქალად, ფილთაქვა — გორებად, სამელნე — უზარმაზარ წყლად (ხელმწიფის ზღ. ჩიქ. II, 263-54).
8. კვერი, კაეი, სავარცხელი. კვერი — კლდედ, კაეი — რკინის კლდედ, სავარცხელი — უღრან ტყედ (კონსტანტინე, ჩიქ. II, 60—61).
  9. ერთი ჩარეკა ძმარი, ორი სავარცხელი. ჩარეკა ძმარი — ქარიშხლად და ნიაღვრად, სავარცხლები — უდიდეს ლიქნარად (წიქარა და ღვინია, ჩიქ. III, 300).
  - 10 ერთი საღესი, სამი ჩერია (თითისტარი). საღესი — უშველებელ კლდედ, ჩერები — ალვის ხეებად (ღვეის და, სვ. ზღ. 36, სამი ძმა და მათი და, ჩიქ. III, 280).
  11. დანა, სავარცხელი, ჩარეკით ძმარი. დანა — მთებად და ხეებად, სავარცხელი — ტყედ, ბუჩქნარად და ეკლად, ჩარეკა ძმარი — საშინელ ზღვად (მზეთუნახავის არაკი, რაზ. 1951, 232-33).
  12. საღესავი, სავარცხელი, ბოთლი წყალი. ბოთლი წყალი — საშინელ ზღვად, სავარცხელი — ხშირ ტყედ, საღესი — თვალუწვდენელ კლდედ (წიქარა, ხ. ს. I, 275).
  13. წმინდა სავარცხელი, მინა ზეთი, ლურსმები. წმინდა სავარცხელი — ტყედ, ლურსმები — დაფენილ ალმასად, მინა ზეთი — მღელვარე ტბად (ზღ. ველის ყვავილისა, ჩიქ. III).
  14. მარილის კვნიტი, სარკის ნატეხი. მარილის კვნიტი — მარილის წუთხად, სარკის ნატეხი — ალმასის ტყედ (გველჭაბუკი და მზეჭაბუკი, ვირს. II, 199).

#### შემოკლებები

1. Биб.—Грузинские народные сказки, собр. Бебур. Б., 1884.
2. აღნ.—ქართული ხალხ. ზღაპრები, შუკრ. ვლ. აღნიაშვილის მიერ, 1890.
3. სვ. ზღ.—სევანური ზღაპრები, შუკრ. თაყაიშვილის სევანის მიერ, 1893.
4. ქ. ქ. წ. გ.—ზღაპრები, ქართ. ქალთა წრის გამოცემა, № 2, 1903.
5. რაზ. ქართ.—ზღაპრები ქართლში შეკრებილი თ. რაზიკაშვილის მიერ, 1909.
6. რაზ. კახ.—ზღაპრები კახეთსა და ფშავში შეკრებილი თ. რაზიკაშვილის მიერ, 1909.
7. ძე. საქ.—ძველი საქართველო, III—IV, 1914—1915.
8. თაყ. II—ხალხური სიტყვიერება, ზღაპრები, ექ. თაყაიშვილის რედ., წ. II, 1918.
9. ჩიქ. I—ქართული ხალხური ზღაპრები, მ. ჩიქოვანის რედ., 1938.
10. ჩიქ. II—ხალხური სიტყვიერება, II, მ. ჩიქოვანის რედ., 1952.
11. ჩიქ. III—ხალხური სიტყვიერება, V, მ. ჩიქოვანის რედ., 1956.
12. სიხ.—საბავშვო ფოლკლორი, ქ. სიხარულიძის რედ, 1938.

13. ვირს. I—რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები, ელ. ვირსალაძის რედ. I, 1949.
14. ვირს. II—რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები, ელ. ვირსალაძის რედ. II, 1958.
15. ლლ.—ქართული ზღაპრები და ლეგენდები, ა. ლლონტის რედ., 1948.
16. ნათ.—ხალხური ლექსები და ზღაპრები, შეკრებილი გ. ნათაძის მიერ, ს. ხუციშვილის რედ., 1950.
17. მრავ.—მრავალთაეი, I, მე-17 საუკუნეში ჩაწერილი ქართული ზღაპრები, მიხ. ჩიქოვანის გამოცემა, 1964.
18. ხ. ს.—ხალხური სიბრძნე, I, II, III, 1964-65.

М. К. ЧАЧАВА

## ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ В ГРУЗИНСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКЕ

(Указатель)

Р е з ю м е

В богатейшем арсенале сказочных мотивов своей архаичностью и популярностью выделяется сказочный мотив перевоплощения (метаморфозы). В грузинской волшебной сказке наблюдаются разнообразные комбинации перевоплощения. В статье приведены все виды перевоплощения, встречающиеся в грузинском сказочном эпосе и дана их классификация.

---

## დიאלოგის ფუნქციონისაშვიის ზღაპარში

ზღაპარს უდიდესი ზემოქმედებითი ძალა აქვს, რაც გარკვეულად, მისი ფორმითა და მხატვრული ოსტატობითაც განისაზღვრება. ერთი შეხედვით, ძალზე სადა და ჩვეულებრივი თხრობა სინამდვილეში საკმაოდ ეფექტურ ელემენტებს შეიცავს. ჩვენი მიზანია, ამ ელემენტთანგან გავარკვიოთ დიალოგის იდეური, მხატვრული და კომპოზიციური ფუნქციები.

უნდა აღინიშნოს, რომ დიალოგის პრობლემა ხალხურ შემოქმედებაში არამტუ ქართულ, არამედ საერთოდ საბჭოთა ფოლკლორისტიკაში ჩრდილში დგას. უფრო მეტიც, დიალოგის საკითხებზე სპეციალური გამოკვლევები არც ლიტერატურის მკვლევართა ნაშრომებში გვხვდება. ვერც იმას ვიტყვი, თითქოს ეს პრობლემა სრულიად ხელუხლებლად იყოს დატოვებული. ამ მიმართულებით საინტერესო დაკვირვებებს ვხვდებით ნაშრომებში, რომლებშიც ყურადღება გამახვილებულია მხატვრული შემოქმედების დიდოსტატთა ნააზრევზე საერთოდ<sup>1</sup>. საგანგებო ინტერესს იწვევს ვ. ოდინცოვის გამოკვლევა — „О языке художественной прозы“ (1937), რომლის ძირითადი დასკვნები დიალოგის შესახებ ზეპირსიტყვიერების მკვლევარსაც გამოადგება. ფოლკლორულ ნაწარმოებთა დიალოგზე ცალკეულ შენიშვნებს შეიცავს ი. ვ. კარნაუხოვას წერილი — «Об изучении сказочника, как артиста»<sup>2</sup>.

ენათმეცნიერული თვალსაზრისით დიალოგის პრობლემა გაცილებით სრულყოფილადაა შესწავლილი<sup>3</sup>. ჩვენთვის განსაკუთრებით ფა-

<sup>1</sup> С. Я. Б а ч а р о в, Поэтика Пушкина, М., 1974; М. М. Б а х т и н. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1936; С. Дм. Б а л у х а т ы й, Проблемы драматургического анализа, Л., 1927 და სხვ.

<sup>2</sup> Фольклор поэтическая система, «Наука», М., 1977, с. 311—323.

<sup>3</sup> Л. П. Я к у б и н с к и й, О диалогической речи, в сб. «Русская речь», Л., 1923; Г. Г. В и н о к р у г, О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи, в сб. статей — Исследования по грамматике русского литературного языка, М., 1955; Н. С. Ш в е д о в а, Очерки по синтаксису русск. разговорной речи, М., 1960, с. 280—352 და სხვ.



სეულია ალ. ლონტის გამოკვლევა, რომლის ერთი ნაწილი სპეციალურად ქართული ზღაპრების დიალოგისადმი არის მიძღვნილი<sup>4</sup>.

დიალოგი არსებითად ორ პერსონაჟს შორის წარმოებს და იგი მომარჯვებულია თითოეულის ხასიათის საჩვენებლად. პირველი, რაც უმაღლესი შეინიშნება ზღაპრის დიალოგთა შესწავლისას, არის ის, რომ დიალოგი მიზნად ისახავს პიროვნებათა გარკვეულ დახასიათებას, უფრო ზუსტად, მათ ხასიათებზე მიანიშნებს. შეეჩერდეთ „დათვსა და მელიაზე“. დათვი და მელია ძმობილდებიან. გადაწყვეტილი აქვთ ერთად ინადირონ, ერთად დააგროვონ ზამთრის საგზალი, ერთად გაიზიარონ პირი და ლხინი. ეს განწყობილება ზღაპრის შესავალშივე მელანდობა. შემდეგ ვგებულობთ, რომ მელას სრულიადაც არ ამოძრავებს ასეთი მიზანი. იგი დათვის მოტყუებას ცდილობს და მართლაც ნაწარმოებში ძალზე კარგადაა ნაჩვენები, ერთი მხრივ, მელიას ეშმაკობა, მეორე მხრივ, დათვის სიბეცე.

ორი დაპირისპირებული მხარის კონკრეტულ ნიშან-თვისებათა ხაზგასმა დიალოგის ფორმით ძალზე ხშირია ცხოველთა ეპოსში, განსაკუთრებით იმ ზღაპრებში, სადაც მელიას ეშმაკობის ამბებია მოთხრობილია. ანალოგიურ ნაწარმოებებში დიალოგს დიდი ადგილი უკავია და მისი ერთ-ერთი ცენტრალური ფუნქცია სწორედ ისაა, რომ ცხოველი პერსონაჟების ხასიათები გამოკვეთოს. მელია ყოველთვის ატყუებს მგელს, დათვს... ფიციტ აჭერებს, რომ იგი არაა მათი მოსიხსლე, სინამდვილეში კი ათასგვარი ოინებით ლუპავს კადეც მგელსაც, დათვსაც და ა. შ.

დიალოგის, როგორც ხასიათის გამოკვეთის ხელშემწყობი ფუნქცია კარგად ჩანს გლეხისა და ვეფხვის შეპაექრებისას ზღაპარში „კატის მოსარჩლე ვეფხვი“. გაბრაზებული ვეფხვი ასე მიმართავს გლეხს:

... — შენ ეს ჩემი მოდგმის კაცი რად დაგიჩავრავს ასე, რომ ტანი ველარ აუყრია, ან ისეთი რა დაგიშავა ამ საცოდაკმაო? ამის გულისათვის უნდა შეგებრძოლო!

— ბატონი ხარო, — უპასუხა გლეხმა, — მე ძალა შინ დამრჩაო, ჩავალ, ამოვიტან და მაშინ ვიბრძოლოთო!

— კარგიო, თქვა ვეფხვმა, — წადი და მე აქ დაგიცდით!

— რომ მომატყუო, წახვიდე სადმე და მე ტყუილად სოფელში წასვლა შემრჩესო? — უთხრა გლეხმა. — აი, ამ ხეზე თოკით მიგაბამ, სოფელში ჩავიბრუნ და ჩვენი ძალ-ღონე მაშინ გავსინჯოთო!

— კარგიო! — უპასუხა ვეფხვმა.

<sup>4</sup> ქართული ხალხური ზღაპრები, შესავალი, თბ., 1974, გვ. 4—11.

გლახმა მაგარი საბლით მიაბა ვეფხვი ხეზე, თვითონ იქვე ტყეში კარგი იფნის სახრე გამოსქრა, მივიდა ვეფხვთან და უთხრა:

აი, ჩემი ძალო! — და ისეთები გადაუქირა სახრით, რომ მთლად გვერდების კანი აუწვა“<sup>5</sup>...

ღიალოგში გამოვლენილია გლახის ეშმაკობა, მისი ხასიათის გარკვეული შტრიხი.

ზღაპრისათვის ნიშანდობლივია ის, რომ მთქმელი არსებითად არა სიტყვიერ დახასიათებას მიმართავს, არამედ მოქმედებასა და ღიალოგში გვიჩვენებს ხასიათებს.

„ერთ საღამოს მელია დაფიქრებული იჯდა. უცებ წამოხტა ფეხზე, გავიდა კარში და გასძახა:

— რას იძახი, რა...სა?!

— მელია, ვინ გიძახისო? — ჰკითხა დათემა.

ერთი კაცი გადმომდგარა ეგერ და მიძახის, შვილი მომინათლო, და რა ვქნა, წავიდე, თუ არაო? — დაეკითხა მელია.

— წადი, კაცო, წადიო, — უთხრა დათემა, — და ცოტა რამე მეც მომიტანეო!

— კარგიო! — უთხრა მელამ და წავიდა.

მივიდა დათვის ქვევართან, მოხადა, ამოფხაქუნა ქონი. გამოძღა ლაშად და მივიდა დათთან.

— ოჰ, მოხვედი, ძმობილო, რა ჰქენი, არაფერი მომიტანეო? — ჰკითხა დათემა.

— რას მოგიტანდი, ძმაო, — უთხრა მელიამ — ერთი კვერი პური მომიტანეს და ერთი კულა ღვინო. ავაკურკულე, დავაკურკულე და მეც არა მეყო, თორემ შენ რაღას მოგიტანდიო!

— ბავშვს რა დაარქვესო? — ჰკითხა დათემა.

— თავმოფხოქილიო! — უთხრა მელიამ.

გამოდგა მელია ახლა მეორე დღეს და გასძახა კიდევ“... (გვ. 366-367).

ამ ღიალოგში ნათლად ჩანს მელას ეშმაკობა და გაიძვერობა, დათვის გულუბრყვილობა. ანალოგიური ღიალოგი, სიტუაცია რამდენჯერმე მეორდება და კიდევ უფრო ნათლად გამოკვეთს ძირითად განწყობილებას. როდესაც ცხოველთა ზღაპრებში ღიალოგის გამოყენებაზე ვლაპარაკობთ, შეუძლებელია არ აღინიშნოს, რომ აქ ღიალოგი გან-

<sup>5</sup> ქართული ზღაპრები, შეადგინა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ალ. ლლონტაძე, „განათლება“, თბილისი, 1977, გვ. 385—387. ქვემოთ ტექსტების გვერდები ყველგან მითითებული იქნება დასახელებული კრებულის მიხედვით.

საკუთრებულად დიდ ადგილს იჭერს. ზოგიერთ შემთხვევაში მთელი თხრობა დიალოგებზეა დამყარებული. ზღაპარი „რწყილი და ქიან-ქველა“ მთლიანად დიალოგზეა აგებული და ამით გამოირჩევა სხვა ზღაპრებისაგან. დასახელებული ნაწარმოები არსებითად არის პატარა პიესა შეზღუდული მიზნითა და ჩარჩოთი, სადაც მოქმედება სწორედ დიალოგიდან გამომდინარე ვითარდება.

ხასიათის სპეციფიკაზე მინიშნება ზღაპარში არსებითია. ამ მხრივ საინტერესოა საყოფაცხოვრებო ზღაპრებიც, მით უფრო, რომ აქ უფრო მიახლოებულია სიტუაციები და პერიპეტეიები სინამდვილეს. „გლეხის ცოლში“ მოთხრობილია, როგორ დაუდგა გლეხი მოსამსახურედ ვაჰარს. ზღაპარში მკაფიოდ არის გამოხატული ვაჰარის ბუნება და ხასიათი, მისი გაიძვერობა, ცბიერება, ბოროტებისაკენ ლტოლვა; ამასთანავე, — ცინიზმი და დაუნდობლობა. ეს ყველაფერი სიუჟეტის განვითარებიდან აშკარა ხდება, რაც ძირითადად დიალოგის მეშვეობითაა ხაზგასმული.

...„შორი გზა აქვთ გასავლელი, ერთ სოფელში დაულამდათ. ჩამოხტნენ დასასვენებლად. ზოგმა რა თქვა, ზოგმა რა. ზოგი დედას აქებს, ზოგი ცოლს, ზოგი — ცოლის დას. ლაპარაკში ეს კაციც ჩაერთა: — მე ისეთი ცოლი მყავს, ბრილიანტები რომ დაუწყო. ჩემს მეტს ხმას არავის გასცემსო, — თქვა.

ვაჰარებმა სიცილი დაიწყეს. ამ კაცს ეწყინა.

— თუ მაგრეა, სანაძლეო დავდოთ!

ერთმა ვაჰარმა თქვა:

— დავნაძლევედეთ, მე უკან დავბრუნდები და ყველა ნიშანს მოგიტან, რომ შენს ცოლთან ვიყავი. თუ ასეთი ნიშანი მოგიტანო, სამი წელიწადი უფასოდ მემსახურე, თუ ვერ მოგიტანო, ჩემი ქონება დაგჩრჩესო...“ (გვ.237).

თუ ამ შემთხვევაში თვალნათლივ ჩანს ვაჰარის უარყოფითი ხასიათი, რაც გამოიხატება დაუნდობლობაში, ცინიზმში და სიბოროტეში, მეორე ზღაპარში, „გლეხი და ვაჰარი“, სხვაგვარი თვალსაზრისითაა ნაჩვენები სიმდიდრის მონა. მას გაცილებით პრიმიტიულად ხატავს მთქმელი-მეზღაპრე, ვიდრე გლეხს. გლეხი ადვილად ატყუებს ვაჰარს და ეს კარგად ჩანს დიალოგშიც. ვაჰარი გაეკიდება გლეხს, რათა წაართვას დატვირთული ურები:

„— გამოიარა ვაჰარმა, მოაქენებდა გაოფლიანებულ ცხენს. გლეხს ჰკითხა:

— კეთილო კაციო, აქ ურმით ხომ არავის ჩაუვლია? ზედ უწყვია ფქვილით, ხორბლითა და ბრინჯით სავსე ტომრები, ერბოთი, თაფლითა და ღვინით სავსე კასრები.

— როგორ არა, შენი ქირიმე, ახლახან გაიარა. ურემში კარგი ხარები ება. ზედაც ყოჩალი გლეხი იჯდა, შენისთანა ჩია კაცს ახლოსაც არ გაიკარებდა, ახლა სამშვიდობოს იქნება!

— ჩქარა დავეწვი?

— არ ვიცი, გაიარე!

— არა, მითხარი, ჩქარა დავეწვი?

— გაიარე, გეუბნები, გაიარე, გავიგო, როგორ მიგყავს ცხენი! ვაქარმა ცხენს მათრახი გადაჰკრა და გაქუსლა. გლეხმა დაუძახა:

— მოაბრუნე, მოაბრუნე, ცხენოსნობა არ გკოდნია, სალამომდის ვერ დაეწვი, დრო რომ მქონდეს, გიშველიდი, მაგრამ ახლა არა მცალია...“ (გვ. 228) და ა. შ.

როგორც ვიცი, პიროვნებათა ხასიათის გამოკვეთისათვის ზღაპარში მრავალი დეტალი და საშუალება მოიპოვება. გარკვეულ შემთხვევაში დიალოგი ერთგვარად შემაჯამებელ ფუნქციას ასრულებს. ეს ძალიან კარგად ჩანს ზღაპარში „ლარიბი ბიკი“. ბიჭმა ქალი შეირთო. ცოლს ძალიან უყვარს იგი, პატივს სცემს. ეს ფაქტი ხაზგასმულია ზღაპრის რამდენიმე ადგილას: დასაწყისშივე, სოვდაგართან საუბარში და სხვაგანაც, მაგრამ ყველაზე მძლავრად და მკაფიოდ გამოხატულია ცოლ-ქმრის დიალოგში. სოვდაგარს არ სჯერა, რომ ცოლი აპატიებს ქმარს შალის დაკარგვას, გასაყიდად რომ გაატანა ბაზარში. სოვდაგარის აზრით, ყველა ცოლი ანჩხლია, აუტანელი და ბოროტი. დიალოგში კი საპირისპირო მტკიცდება:

„ცოლი გაღიმებული შემოეგება კარებში და ჰკითხა:

— რა ჰქენი, კაცო, შალი გაყიდე?

— გავყიდე!

— რაზე გაყიდე?

— მამალზე.

— შენ კი გენაცვალე, მამალი რა უყავი?

— ნემსზე გადაეცვალე, ხომ არ გამიჩაჟვრდები?

— რა გასაჩაჟვრებელია, ნემსი ოჯახში საჭიროა, მაგრამ ნემსი რაღა უყავი?

— წყალში ჩამივარდა, ვეძებე და ვერ ვიპოვე.

— გენაცვალოს ჩემი თავი, რაღას წვალობდი, ნემსი იყო, სხვა ხომ არაფერი!“ (გვ. 217).

როგორც ჩანს, დიალოგი ფუნქციურად ზღაპრის სხვა დეტალებს ურწყობს. იგი მოწყვეტილი კი არ არის სიუჟეტს და მთქმელის ჩანაფიქრს, არამედ მკიდროდაა დაკავშირებული ძირითად იდეასთან, ლიტმოტივის გამძაფრებასა და გამოკვეთას უწყობს ხელს. დიალოგი არავითარ შემთხვევაში არაა თვითმზანი, მან ხელი უნდა შეუწყოს

ჩანაფიქრის სრულყოფილად გამოვლენას. ამით კი თვალნათლივ დასტურდება ის, რომ დიალოგი ორგანული კომპონენტია ზღაპრისა.

საგულიანზოა, დიალოგი არა მარტო შემაჯამებელ ფუნქციას ასრულებს, როგორც შემომითითებულ ზღაპარში იყო ნაჩვენები, არამედ, გარკვეულ შემთხვევაში, ხასიათის წინასწარვე ჩვენებას ისახავს მიზნად, ამას კი ლოგიკურად უნდა მოჰყვეს სიუჟეტის განვითარება და იდეის გამოკვეთა. ზღაპარში „ზნიანი ქალი“ პერსონაჟის ხასიათი თავიდანვეა მითითებული და რამდენაღმე დაკონკრეტებულიც. მეზღაპრე მოგვითხრობს, რომ ერთ ხელმწიფეს მშვენიერი ქალი ჰყავდა; მთხოვნელებს ეუბნებოდა, ავი ზნე მქირსო. ზნიანი ქალი ვიღას უნდოდა და ყველა უკან ბრუნდებოდა. როგორც ვხედავთ, აქ უკვე დასაწყისშივე ხაზგასმულია ხელმწიფის მშვენიერი ქალის ერთი თვისება, მაგრამ კონკრეტულად. თუ რაში გამოიხატება ეს ავი ზნე, ამაზე პროლოგი არაფერს გვეუბნება. ეს უკვე ქვემოთ არის დაკონკრეტებული და, რაც მთავარია, დიალოგში. „ამ ქალის ამბავი ერთმა ყმაწვილმა გაიგო და სათხოვრად მივიდა.

ქალმა უთხრა:

— მოგთხოვდები, მაგრამ ერთი ავი ზნე მაქვს!

— რა ზნე? — ჰკითხა ყმაწვილმა.

— ქალბატონობა მომივლის ხოლმე!

— ყმაწვილმა უთხრა:

— მეც მაქვს ერთი ზნე, ვაებატონობა მომივლის!

— მაშ. ჩვენი საქმე კარგად ყოფილა, შენც ზნე გაქვს და მეც. მოგთხოვდები! — მიუგო ქალმა“ (გვ. 214).

როგორც ვხედავთ, დიალოგმა დააზუსტა ზოგიერთი მხარე, მივანიშნა პერსონაჟის ხასიათზე და ამდენად ხელი შეუწყო პორტრეტის გამოკვეთას. ამასთანავე, ნიადაგი შექმნა სიუჟეტის განვითარებისა და იირითადი მოტივის გამქლავებისათვის.

ცნობილი პერსონაჟის, ცეროდენას, ხასიათიც სწორედ დიალოგში მქლავდება ყველაზე კარგად. ამ პატარა ბიჭუნას, რომელიც მიწასაც არ ასცილებია, დიდა გული და კიდევ უფრო დიდი მისწრაფებები აქვს.

— დედი, მომეცი, მე ავიკიდებ ხურჯინსაო!

— სადა ხარ, შვილო, საიდან აკვილო? — უპასუხა დედამ.

— აი, დედილო, აქა ვარო, — მოესმა დედას დაბლა, მიწიდან. დაიხედა და ცერის ტოლა ვაჟი კი დაინახა. ხელები გაეშვირა და იღგა.

— მომეცი, დედი, მე წამოვიღებო! — არ ეშვებოდა ცეროდენა დედას...

მისცა დედამაც. აიკიდა ცეროდენამ ხურჯინი, მაგრამ რას წაი-

დებდა? ხურჯინი დააწვა ზევიდან, კინალამ დაახრჩო, წავიდნენ დედა და შვილი მამასთან. გუთანი რომ დაინახა, ცეროდენამ დაუყინა მამას.

— მამილო, შენ ჩამოდი, მე უნდა დაუჭდეო.

— შენ რა ხარ, შე პაწაწკინავ, — უთხრა მამამ, — შენ რა უღელზე დასაჯდომი ხარ, ხომ ჩამოვარდი და გაგვყულიტეს ხარებმყო.

— არა, უნდა დაუჭდე; და უნდა დაუჭდეო, — დაჟინა ცეროდენამ. ჩამოვიდა მამა, ცეროდენა დაუჭდა, მაგრამ გადმოვარდა და კამეჩის პატივში ჩაეარდა“... (გვ. 22—23).

ამ გასაუბრებამ, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო შეუწყო ხელი პერსონაჟის დახასიათებას, მისი ფიზიკური თუ სულიერი თვისებების გამოვლენას. ალბათ, ეს დიალოგები რომ არა, გაცილებით უფერული გამოვიდოდა ცეროდენას სახე და მკითხველის გონებაში ასე რელიეფურად ვერ აღიბეჭდებოდა ბიჭის ბუნება, თვით ზღაპრის იდეა.

დიალოგს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ცნობილ ზღაპარში „ნაცარქექია“. მისი ფუნქცია აქაც ხასიათების დაპირისპირებასა და თითოეულის ნიშან-თვისებაზე მინიშნებაში გამოიხატება. აქაც დიალოგის გარეშე, ალბათ, გაძნელებოდა ნაცარქექიას სახის ესოდენ რელიეფურად წარმოდგენა. დიალოგი ამ შემცხვევაში პერსონაჟის უკეთ ჩვენებას ისახავს მიზნად. ნაცარქექიას სიტყვებში ხაზგასმულია მისი მოხერხებულობა, გონებამახვილობა და ეშმაკობა. დევებთან ნაცარქექიას დიალოგები რომ არა, მის პორტრეტს ბევრი რამ დააკლდებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დიალოგი ზღაპარში არა ერთის დახასიათებას ისახავს მიზნად, არამედ მეორე მხარისასაც და, ამდენად, მთქმელის ჩანაფიქრის, დედააზრის გამოხატვას უწყობს ხელს. ცნობილია ისეთი ნაწარმოებები, სადაც დიალოგის მიზანი დაპირისპირებითი ჩვენება კი არ არის, არამედ თანამოაზრობის ხაზგასმა. ეს ფაქტი განსაკუთრებით ნიშანდობლივია წერილობითი ლიტერატურისათვის და სამეცნიერო ლიტერატურაში მაგალითისათვის თ. დოსტოვესკის შემოქმედებაზე მიუთითებენ<sup>6</sup>.

ხალხური ზღაპრებისათვის არსებითად დამახასიათებელია დიალოგების დაპირისპირებითი აგება ან, უფრო ზუსტად, დიალოგების მომარჯვებით საპირისპირო ხასიათების ჩვენება და აქედან გამომდინარე კონტრეცეციის შეცნობა. ამ მხრივ, კიდევ ვიმეორებთ, „ნაცარქექია“ კლასიკური ნიმუშია. დიალოგი დევებსა და ნაცარქექიას შორის მიმდინარეობს და მისი მიზანია სწორედ ამ პერსონაჟების შეპირისპირებითი დახასიათება.

<sup>6</sup> М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963; В. Б. Шкловский, Повести в прозе, т. 2, М., 1966.

ხშირ შემთხვევაში დიალოგი წარმოადგენს ერთ შეკითხვაზე რამდენიმე პიროვნების პასუხის გაცემას. ამასთანავე, ეს პასუხები განსხვავებულია და მათი წარმომტქმელების ბუნებაზეც მიგვანიშნებს. დაახლოებით ასეთი სტრუქტურისაა ზღაპარი „სამი და“, სადაც მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ გველემამა სამი ქალწვილის მამას ერთ-ერთი ქალი სთხოვა ცოლად.

„მამამ უფროს ქალს ჰკითხა:

— გაპყვები თუ არა, შეილოო?

— აბა, მამ! — უპასუხა უფროსმა ქალმა — აღარაფერს დავუკლებ, მე მაგას ცოლად გავყვეო!

შუათანამაც ასე თქვა. ჭერი უმცროსზე მიდგა. უმცროსმა ქალმა თქვა:

— გავყვებიო“ (გვ. 25).

ეს ხერხი უთუოდ ტიპურია ზღაპრებში და მას თავისი გამართლება, ლოგიკური დასაბუთება მოეძებნება. იგი მოტივირებულია ზღაპრის საერთო ბუნებით.

ჯადოსნური ზღაპრები იმ მხრივაცაა საინტერესო, რომ დიალოგის ფორმა აქ ძალზე გამახვილებულია, უფრო ზუსტად, მხედველობაში გვაქვს მოპაექრეთა პოზიციების განსაკუთრებული ხაზგასმა, რაც, თითქოს, სიჭიუტის ელფერსაც დაიკრავს. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ ტოვებს გულუბრყვილობის შთაბეჭდილებას. სწორედ ზღაპრის სპეციფიკის გამო ეს დიალოგები ძალზე მოკლე და ალტერნატიულია, იგი დინამიკის შექმნას უწყობს ხელს. მაგალითად:

„მგელი მიცუნცულდა ცეროდენასთან და უთხრა:

— რომ შეგკამო, რას იზამო?

— ვერ შემკამო“... ან კიდევ

„ — გამოდიო, — შეეხეწა ცეროდენას მგელი.

— ვერ გამოვალ, შენ გინდა კბილუცში როგორმე მიგდო, — უპასუხა ცეროდენამ, — მე აქაც კარგა თბილადა ვარო...

—ოლონდ გამოდი მანდედან და ოქროსმატყლიან ერკემალსაც გაჩუქებო“ (გვ. 23).

დიალოგები არა მარტო პერსონაჟის ხასიათზე მიგვიჩვენებენ, არამედ განზოგადებულ აზრსაც შეიცავენ და ხალხის ღრმა დაკვირვებებზე, ფილოსოფიურ განსჯაზეც მიგვანიშნებენ. ამ მხრივ საინტერესოა ზღაპარი „ამბავი ხელმწიფის შვილისა“.

„ხელმწიფის შვილს ეს ქალი ძალიან მოეწონა და უთხრა:

— უნდა ცოლად გამომყვეო!

— ჩემი მამა და დედა აქ არ არიან, სალამოზე მოვლენ და თვითონ ციანო, — უთხრა ქალმა... მოვიდნენ გლეხი და იმისი ცოლი.

— თქვენი ქალი უნდა მომათხოვოთ! — უთხრა ხელმწიფის ვაჟმა.

— აბა, ჩვენ რა შენი საკადრისები ვართ. თუ გნებავთ, მოსამსახურედ გამოგყვებითო.

— ხელობა იცი რამეო? ჰკითხა ქალმა ხელმწიფის შვილს.

— არაფერი! არაფერი! და ხელმწიფობა ხელობა არ არისო? — უპასუხა ვაჟმა.

— დღეს შეიძლება ხელმწიფედ იყო, ხეალ აღარა, მერმე რილათი გნებავს იცხოვრო? წადი, ერთი ხელობა ისწავლე და მერმე გამოგყვებიო!“ (გვ. 206).

ამ დიალოგში საუცხოოდ არის გამჟღავნებული მშრომელი ხალხის ტენდენციები, მათი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. საწყალი კაცის ქალიშვილი ამ შემთხვევაში სწორედ საზოგადოების მოწინავე ხაწილის შეხედულებას გამოხატავს და ნათლად ამჟღავნებს გლეხკაცის კეთილშობილურ თვისებებს. ამ დიალოგში სწორედ დაპირისპირების გზით ნათლადაა გამოხატული ორი კონცეფცია, ორი თვალსაზრისი.

როგორც ვხედავთ, დიალოგებს საკმაოდ დიდი ფუნქცია ეკისრებათ ხასიათის გავლენისა, თუ, საერთოდ, პერსონაჟის დახასიათებისათვის. მაგრამ აქ ისიც აღსანიშნავია, რომ ზღაპრის დიალოგები რამდენადმე განსხვავებულია თავისი ხასიათით ლიტერატურული ნაწარმოების დიალოგებისაგან. მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ ამ უქანასკნელში დიალოგი; გარკვეულ შემთხვევაში, როგორც ზემოთაც მოვიხსენიეთ, მიზნად ისახავს მოსაუბრეთა ერთნაირი თვალსაზრისის განფენას. კამათი წარმოებს იმიტომ, რომ საბოლოოდ გამომჟღავნდეს ორივე მხარის ერთი და იგივე მისწრაფებანი. ნიმუშისათვის ზემოთ თ. დოსტოევსკის შემოქმედება მოვიშველიეთ. ხალხურ ზღაპარში კი ასეთი რამ თითქმის არ გვხვდება. დიალოგი აქ აუცილებლად დაპირისპირებულ მხარეებს ან მოკამათეთა დაპირისპირებულ თვალსაზრისს გვიჩვენებს. აღსანიშნავია კიდევ ერთი, მეტად ნიშანდობლივი შტრიხი. ხალხურ შემოქმედებაში დიალოგი მიზნად არ ისახავს ტენდენციის ვრცლად დასაბუთებას. იგი ძალზე მოკლედ, უბრალოდ გვამცნობს მთქმელის თვალსაზრისს. ეს, რა თქმა უნდა, ძირითადად აიხსნება თვით ზღაპრის ქანობრივი სპეციფიკით.

დიალოგის ფუნქციები ხშირად ურთიერთშია გადაჭაჩუელი, ან, უფრო სწორად, ერთი და იგივე დიალოგი შეიძლება ერთდროულად რამდენიმე ფუნქციით გამოირჩეოდეს; მიგვანიშნებდეს ხასიათზეც, ამავე დროს სიუჟეტის განვითარებასაც უწყობდეს ხელს. ბევრ ზღაპარში დიალოგი არის ის პირველი ნოტა, რომელსაც მთელი აკორდი უნდა მოჰყვეს, ან ის პირველი ფრაზა, რომელიც შემდგომში გულის-



ჩემობს საიდუმლოთა გამხელას, ძიებას, პერიპეტეიებით აღსაესე თავგადასაველს და ა. შ. ამ მხრივ, უთუოდ საინტერესოა ზღაპარი „მიწა თავისას მოითხოვს“. მის დიალოგში გამოიკვეთება, უპირველეს ყოვლისა, სიუჟეტის განვითარების ძირითადი ხაზი. ბავშვი რომ წამოიზარდა, დაინტერესდა, თუ რატომ არ ჰყავს მას მამა.

„დედამ უთხრა:

— მოკვდა, შვილო!

— მაშ ალარ მოვა? ან რა არის სიკვდილი? — ჰკითხა შვილმა.

— ის კი ალარ მოვა, შვილო, და ჩვენ კი წავალთ იმასთან; სიკვდილს ვერაჲინ მოვრჩებით. ყველანი მიწად ვიქცევით. დავიხოცებოთ!

— მე არ მითხოვნია ღმერთისთვის, გამაჩინეო, და რაკი გამაჩინა, რადღა უნდა მომკლას“ (გვ. 79—80).

ამრიგად, დიალოგშივე გამოიკვეთა არსებითი გმირი, რომელიც უნდა წავიდეს ისეთ ადგილას, სადაც სიკვდილი არ არის. ე. ი. მიწაში. ნიშნება იმაზე, რომ ზღაპარი უნდა გაგრძელდეს, დაიძაბოს, სათავეგადასაველო ელემენტები უნდა მოჭარდეს, პერსონაჟმა ბევრი რამ უნდა ნახოს და განიცადოს.

როგორც ვხედავთ, დიალოგმა, ამ შემთხვევაში, ხელი შეუწყო სიუჟეტის განვითარებას, უფრო ზუსტად, დიალოგმა მისცა ბიძგი მოქმედების დაწყებასა და მსვლელობას. ზოგჯერ, დიალოგები ხელს უწყობენ სიტუაციის შემობრუნებას ან ახლებურად წარმართვას ამბისას. ზღაპარში „სამი და“ ამგვარი დატვირთვა აქვს დიალოგს. ნიმუშისათვის მოვიყვანთ ერთ-ერთს.

„ერთხელ ქალი შეეხვეწა ბებერს:

— შენი ჰირიმი, ჩემო დედავ, აქ რომ ვეშაპია, ის დავპატიეოთ. იმის ცოლიცა და შვილიცაო.

ბებერმა ნება დართო, — რატომ არა, შვილო, ვინც გინდა, მე რა წინააღმდეგი გაგიხდები, დავპატიეოთ, თუკი ვინმე გესიამოვნებაო.

გამართა ქალმა სადილი და მიიპატიეა თავისი ქმარი, შვილი და ის ბოროტი და.

სადილზე სადღეგრძელოები რომ ჩამოაყოლეს და ყველამ მიირთვა, ქალმა აიღო ჰირიმი, დაასხა ღვინო და დაილოცა:

— გაცოცხლოს შენ, ჩემო ქმარო, შენც, ჩემო შვილო, და შენც ჩემო დაო“ (გვ. 28).

დიალოგს თხოვნის შესრულება მოჰყვა, რამაც არსებითად შეცვალა ზღაპარში აღნიშნული ვითარება. ქმარი — ვეშაპი იცნობს თავის საყვარელ ცოლს და ყველაფერი კეთილად დასრულდება. ასევე ზღაპარში „ვშმაკის ლავამი“, სადაც დიალოგმა თავისი მიმართულება მისცა მოქმედების განვითარებას.

ყოველი დიალოგი მოტივირებულია აუცილებლობით და აპირობებს ზღაპრის იდეურ-მხატვრულ სიძლიერეს. ამ შემთხვევაში, თუ ყურადღებას ვამახვილებთ მის ერთ ფუნქციაზე — სიუჟეტის განვითარებისათვის ხელშეწყობაზე, ეს სრულიად არ გულისხმობს, რომ მხოლოდ დიალოგის ფორმა უწყობს ხელს ამბის განვითარებას. რასაკვირველია, ამ მიზნით სხვა დეტალები და მომენტებიც არის გამოყენებული. დიალოგი იმდენადაა საინტერესო ჩვენთვის, რამდენადაც მასში ხშირად თავს იჩენს ის ამოსავალი წერტილი, რომლიდანაც უნდა გამოვიდეს სიუჟეტური ძაფები. ცნობილ ეპოქაში „ამირანი“, დასაწყისშივე, პირველსავე აბზაცში მოცემული დიალოგი. სულკალმანმა მალა მწოლარე ქალი ინახულა და ეკითხება:

„ — რად ყვირი, რა გაჭირვება გაქვს?...“

— მე ვარ განთქმული ქალღმერთი დალიო“, — უპასუხებს ქალი და მოუყვება ამბავს, რაც თავს გადახდა, რომ ერთ ღამეს მონადირე გვერდით მიწოლოდა, ოქროს ნაწნავეები დაეჭრა და ქალსაც წინააღმდეგობა ვერ გაეწია. — „ახლა სიკვდილის დრო მომიახლოვდა. აიღე ჩემი დანა, გამიჭერ შუაზე მუცელი, შიგ ცოცხალი ბავშვი მყავს და ამოიყვანე, ცოდვაა, სამარეში ცოცხალს ნუ ჩამატან. ამას მუცელში დრომდი რომ დასცლოდა, დიდი გმირი გამოვიდოდა. წაიყვანე ბავშვი, თუ ვაჟი იყოს, ამირანი დაარქვი, თუ ქალი — რაც შენი ნებაა, ისა, სამი დღე-ღამე უშობელი დეკეულის გვამში გააჩერე, ერთი დღე და ღამე — კურატის გვამში და გაიზრდება, — უთხრა დაღმა“ (გვ. 399).

როგორც ვხედავთ, უკვე გამოიკვეთა ნაწარმოების განვითარების გზები. დიალოგმა ხელი შეუწყო სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას. ხშირ შემთხვევაში სწორედ დიალოგის ფორმითაა გადმოცემული ზღაპარში დავალების მიცემა და აქედან გამომდინარე შემდგომი პერბეტიები. ერთი პერსონაჟი ეკითხება მეორეს ამა თუ იმ ვითარების, ამა თუ იმ უცნურობის შესახებ და ისიც დახლოებით ასეთ პასუხს აძლევს: ესა და ეს თუ გინდა გაიგო, აი, ასეთი დავალება უნდა შეასრულო. გმირიც დავალების შესასრულებლად მიდის და ათასგვარ ფათერაკს გადაეყრება გზად. ამასთან დაკავშირებით გვაგონდება „გაუცინარი ხელმწიფის“ ზღაპარი, სადაც ხელმწიფე თავის უმცროს ვაჟს ავალებს — ჩემი თავის ტოლა ბროწეული მომიტანეო. მოიტან და გეტყვი ჩემ ამბავსაო. უფლისწული დავალების შესასრულებლად მიდის და მრავალი სიძნელის გადალახვა უხდება.

ჩვენთვის საინტერესოა არა მარტო ის, თუ რა მნიშვნელობითაა გამოყენებული დიალოგი, არამედ ისიც, თუ რამდენად უწყობს იგი ხელს ზღაპრის საერთო სიძლიერეს. ამასთან დაკავშირებით, შეიძლება ასეთი კითხვა დაისვას, განა ის აზრი, რაც დიალოგშია მოცემული,

არ შეიძლებოდა ჩვეულებრივი თხრობით გადმოცემულიყო? რას და-  
კარგავდა ამ შემთხვევაში ნაწარმოები? ამ კითხვასთან დაკავშირებით  
გვაგონდება რუსი მკვლევრის ე. ოდინცოვის ანალოგიური კითხვა ლი-  
ტერატურული ნაწარმოებების ავტორთა მიმართ. „უთხარით დამწყებ  
მწერალს, რომელსაც ვერ მოუხერხებია ბუნებრივად გადმოსცეს პერ-  
სონაჟის ენა: რას ეწვალება, სულ უბრალოდ, ისე გააკეთე, რომ რეპ-  
ლიკაში გამოჩნდეს ხასიათი და ყველაფერი წესრიგში იქნება. მაგრამ  
როგორ უნდა გაკეთდეს ეს?...“ — კითხულობს მკვლევარი. აქვე სა-  
ინტერესოა მისივე პასუხი: „დიאלოგის ბუნებრიობა მიიღწევა მხო-  
ლოდ ხალხური სასაუბრო ენით, საყოფაცხოვრებო ლექსიკით და სასა-  
უბრო სინტაქსით“<sup>7</sup>.

ამ შემთხვევაში მართლაც საინტერესო ჩანს პ. ვიაზემსკის შენიშ-  
ვნა: „პუშკინი ყველას მოუწოდებდა შეესწავლათ მდაბიოთა ენა, თვი-  
თონ კი იშვიათად სარგებლობდა ამ ენით“<sup>8</sup>. ასევე საინტერესოა რუსუ-  
ლი ლიტერატურის კლასიკოსის ა. ნ. ტოლსტოის ჩანაწერი: „ვცდი-  
ლობდი ჯიბის წიგნაკში მეწარმოებინა ჩაწერა ხალხში გაგონილი ფრა-  
ზებისა. როდესაც მე მათ მოთხრობაში ვურთავდი, გამოდიოდა ისე,  
თითქოს მხატვარი პორტრეტს ამაგრებდა მიცვალბულისგან მოჭ-  
რილ ცხვირს“<sup>9</sup>. თუ გავიხსენებთ ჩვენ მიერ ზემოდასმულ კითხვას, თა-  
ნაც, გავითვალისწინებთ რუსი მკვლევრებისა და ლიტერატურის კლასი-  
კოსთა შეხედულებებს, მეტად საგულისხმო პასუხამდე მივალთ.  
ნაწარმოების დედააზრის ჩვეულებრივი თხრობით გადმოცემის შემ-  
თხვევაში, დიალოგების გარეშე, რასაკვირველია, ზღაპარი ბევრს და-  
კარგავდა. ჯერ ერთი, დიალოგები გაცილებით უშუალოსა და ბუნებ-  
რივს ხდიან თხზულებას, მათი (დიალოგების) მოშველიებით უფრო  
რელიეფურად გამოიკვეთება პასაჟები. მეორეც, დიალოგები ერთგვარ  
ალტერნატიულ ხასიათს აძლევენ აზრს და აქედან გამომდინარე,  
სიმძაფრის ზრდას უწყობენ ხელს. მესამეც, დიალოგების მომარჯვე-  
ბით უთუოდ იქმნება დინამიკა, რასაც არსებითი მნიშვნელობა ეძლევა.  
ჩვენ ხაზს ვუსვამთ სწორედ ამ მესამე გარემოების არსებით მნიშვნე-  
ლობას, რადგან ზღაპარი თავისი ფორმით მონოტონურია და ეს დია-  
ლოგები რომ არა, სიტუაციების მონაცვლეობას შეიძლება ისეთი  
მძლავრი შთაბეჭდილება ვერ მოეხდინა დინამიკის თვალსაზრისით.

როგორც ვხედავთ, არცთუ ისე მცირე თავისებურებანი ახასია-

<sup>7</sup> В. В. Одинцов, О языке художественной прозы, «Наука», М., 1973, с. 62.

<sup>8</sup> იქვე.

<sup>9</sup> А. Н. Толстой, Собр. сочинений, т. 13, 1949, с. 359.

თებს დიალოგს ზღაპარში. და კიდევ ერთხელ მკაფიოდ რომ გაესვას ამას ხაზი, საჭიროა შევუპირისპიროთ იგი ლიტერატურული ნაწარმოებების დიალოგებს. ამ უკანასკნელებში დიალოგი ხშირად მომარჯვებულია იმისათვის, რომ კონკრეტული საკითხი გაირკვეს, მკაფიოდ განოიკვეთოს მიზანი. ანალოგიური დასკვნები გვხვდება, მაგალითად, თ. დოსტოვესკის რომანების მკვლევართა ნაშრომებში<sup>10</sup>. ლიტერატურულ ნაწარმოებში დიალოგს მიეყავართ ან ურთიერთდაახლოებამდე, ან პირიქით, ურთიერთგანშორებამდე. და ეს ხდება უმეტეს შემთხვევაში დასაბუთების გზით. ასეთი დასაბუთება კი ზღაპარში დიალოგს არ გააჩნია, იგი გაცილებით კუდმოკვეცილია.

მხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებში დიალოგი, ხშირ შემთხვევაში, თუ ყოველთვის არა, პერსონაჟს ახასიათებს ლექსიკის განოიკვნებითაც. უფრო ზუსტად, ლიტერატურული პერსონაჟის ხასიათი ცნაურდება მის მიერ მომარჯვებული სიტყვების, დიალექტის, ჟარგონისა თუ სხვათა მეშვეობით. მისი პორტრეტის გამოკვეთას ამ მხრივ დატვირთული დიალოგიც შეეღის.

როგორც ვ. ოდინცოვი წერს, როცა გმირის სიტყვიერ ინდივიდუალობაზე საუბრობენ, დამამტკიცებელ საბუთად მოყავთ ცალკეული ფრაზები და გამოთქმები. თუ პერსონაჟი გლახთა წრიდანაა, მაშინ ხალხური თქმები, დიალექტები იწვევს წინა პლანზე; თუ ჯარისკაცთა წრიდან, — მაშინ ჯარისკაცული მიმოხვრები მეტყველებისა. მაგრამ ასეთი მაგალითებით მტკიცდება მხოლოდ სოციოლოგიური, ტიპოლოგიური ხასიათი და არა ინდივიდუალური<sup>11</sup>.

ზღაპარში დიალექტი. დიალოგისათვის უცხოა. უცხოა აგრეთვე პერსონაჟისათვის ნიშანდობლივი მეტყველება. აქ, თითქოს ყველაფერი სტერეოტიპულია, ერთ ყალიბში მოქცეული და ამდენად სტანდარტს მოკლებული.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში დიალოგი სტილისტიკური ნიუანსების გამმელავენებელიცაა. ზღაპარში ესგავსა არაფერი შეინიშნება. ისიც ხაზგასასმელია, რომ მწერლის შემოქმედებაში დიალოგი ხშირად გაფორმებულია ეესტითა და მიმიკით, რაც კიდევ უფრო შთამბეჭდავს ხდის საუბარს და ხელს უწყობს ხასიათების მეტი სიმკვეთრით წარმოჩენას. იგივე უნდა ითქვას ტონის შესახებაც. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ტონს, ფრაზათა დალაგებას, მახვილს დიალოგში განსაკუთრებით დიდი ყურადღება ექცევა. ხალხურში, ამ თვალსაზრისით;

<sup>10</sup> М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963; В. Б. Шкловский, Повести о прозе, т. 2, М., 1966.

<sup>11</sup> В. В. Одинцов, О языке художественной прозы, м., 1973, с. 80.

უთუოდ განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს. დასმულ საკითხთან დაკავშირებით ი. კარნაუხოვას დაკვირვებები წერილში «Об изучении сказочника как артиста»<sup>12</sup> საგულისხმოა და ანგარიშგასაწევი.

თუ ზემოთიქსირებულ განმასხვავებელ ნიშნებს ერთხელ კიდევ გადავავლებთ თვალს და გავიაზრებთ, აღმოჩნდება, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში უფრო დიდია დიალოგის ფუნქცია, ვიდრე ზღაპარში. ლიტერატურულ თხზულებაში დიალოგი უთუოდ ამქლავნებს პიროვნების განწყობილებას. ფრაზათა აღნაგობაში, ტონში და საერთოდ ლექსიკაშია კი აუცილებლად იგრძნობა აღელვებული თუ გახარებული პიროვნების ხასიათი, მისი ფსიქოლოგია. ხალხურ ზღაპარში კი ეს ფსიქოლოგიური მხარე თითქმის იგნორირებულია, უფრო სწორად, დიალოგი ზღაპარში პიროვნების წუთიერ განწყობილებაზე არ მიგვანიშნებს, უკიდურეს შემთხვევაში, ნაკლებ მაგვანიშნებს. აქედან გამომდინარე, მას არ ეკისრება ფუნქცია სულის გამქლავნებისა. დიალოგში არ იგრძნობა, პერსონაჟი ფრთხილად ლაპარაკობს თუ ქვეტექსტით, გამძაფრებით თუ რისხვით. ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, რომ ზღაპარში დიალოგს უფრო მეტად ინფორმაციისათვის მიმართავენ და არა იდეის მტკიცებისათვის. მაგრამ, ვერც იმას დავიწყებთ, რომ ზღაპარში დიალოგი მოქმედების განვითარების წინაპირობაა. ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოსაუბრე დიალოგით ამტკიცებს, უარყოფს, მსჯელობს, და ასაბუთებს, ხალხურში კი ანალოგიური რამ არ შეინიშნება.

ამრიგად, დიალოგს ზღაპარში თვალსაჩინო ფუნქცია ეკისრება. რგი მომარჩვეულია ხასიათის ჩვენების მიზნით, განსახლვრავს მოქმედებას, სიუჟეტის განვითარებას. დიალოგი გამოიყენება სხვადასხვა სიტუაციებსა და შემთხვევებში და ხელს უწყობს როგორც დინამიკურობას, ტემპის აჩქარებას, ასევე ცალკეული მხარეების გაძლიერებასა და გამოკვეთას.

### П. З. ЗАНДУКЕ'И

## ФУНКЦИЯ ДИАЛОГА В СКАЗКЕ

### Резюме

Цель работы — выяснить идейную, художественную и композиционную функцию диалога в сказке.

<sup>12</sup>. Фольклор, поэтическая система, М., 1977, с. 314—315.

Диалог в сказке определяет не только характеры персонажей, но и действие и развитие сюжета. Для выражения характера персонажа в сказке имеется много деталей. Диалог в определенной мере имеет подытоживающую функцию, а иногда ставит целью предварительно определить характер, после чего логически следует развитие сюжета и подчеркивание идеи.

В сказке диалогу присуще контрастное построение, точнее, выражение посредством диалога противоположных характеров и постижение вытекающей из этого концепции.

Диалог в сказке часто является определяющим действием фактором, а также предпосылкой для дальнейшего развития действия.

Функции диалога часто переплетаются между собой. Один и тот же диалог может показывать и характер, и начало действия и вместе с тем — способствовать развитию сюжета. Диалог является средоточием сюжетных нитей.

Диалоги используются в разных ситуациях и случаях и способствуют усилению и выпуклости отдельных сторон. Во-первых, диалог делает произведение более непосредственным и естественным, посредством диалога персонажи проявляются более рельефно. Во-вторых, диалоги сообщают определенную альтернативность. В-третьих, с помощью диалога возрастает динамика: без них смена ситуаций может не оказать такого сильного воздействия с точки зрения динамики.

Диалог в сказке не является самоцелью, он способствует полному выражению замысла произведения.

ჯადოსნური ზღაპრის დაბოლოების ზოგიერთი საკითხი

ჯადოსნური ზღაპრების უმრავლესობა ფეოდალური საზოგადოების წიაღშია შექმნილი და, ბუნებრივია, მათში აღნიშნული ტიპის კლასობრივი საზოგადოების დამახასიათებელი რადიკალური წინააღმდეგობანი საკმაოდ მკაფიო სიცხადით არის წარმოდგენილი. ამ მომენტზე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას მ. ჩიქოვანი, როდესაც მიუთითებს, რომ ჯადოსნური ზღაპრების მნიშვნელოვან ნაწილში „განსაკუთრებული სიმკვეთრით ასახულია... ფეოდალური ცხოვრების წესი“<sup>1</sup>... იქვე მკვლევარი საერთოდ ხალხური ზღაპრების მიმართ განმაზოგადებელი დასკვნის სახით დასძენს: „ფოლკლორული ეპოსი სოციალური ურთიერთობის მხატვრული ისტორიაა“<sup>2</sup>. ეხება რა ჯადოსნური ზეპირი მოთხრობების რთული კომპოზიციური აგებულების ცალკეულ ასპექტებს, ალ. ლლონტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ჯადოსნურ პერსონაჟთა საოცარი თავგადასავალი შეკრულია სიუჟეტურ რკალად, რეალურ ამბებს ეხლართება ფანტასტიკური, გამოგონილი მოტივები. მოქმედება ვითარდება დაძაბულად. კვანძი იკვრება რთულ პირობებში. ზღაპრულ ეპოსში ხალხი აქსოვს მალალ აზრს. ერთმანეთს უპირისპირებს ორ ძალას-კეთილსა და ბოროტს. კეთილი ძალა, როგორც წესი, სძლევს ბოროტს... ჩვეულებრივ იმარჯვებს დაღებიითი გმირი, ბოროტი ძალა სასტიკად მარცხდება“<sup>3</sup>. ციტირებულ მოსაზრებათა ავტორის განმარტების ეს ტენდენციური სულისკვეთება ბევრ ჯადოსნურ ზღაპარს თავიდან ბოლომდე მაგისტრალურ ხაზად გასდევს. ალ. ლლონტს, კერძოდ, დასახელებული აქვს ანალოგიური ფუნქციის ჯადოსნური ზღაპრული ეპოსის ნიმუშები: „წიქარა“, „უმცროსი შვილი“, „იამ რა უთხრა ვარდსა“, „ბოჟემის ყვავილი“<sup>4</sup> და

<sup>1</sup> მ. ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956, გვ. 380

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> ალ. ლლონტი, ქართული ხალხური ნოველა, თბ., 1963, გვ. 32.

<sup>4</sup> ალ. ლლონტი, ქართული ხალხური ნოველა, თბ., 1963, გვ. 32.

6. ეპიკურა ენარები

სხვ. მაშასადამე, განსაზღვრული კატეგორიის მრავალი ჯადოსნური ზღაპრის ფინალი სიკეთის, სიმართლის გამარჯვებითა და ბოროტების, უსამართლობის დამარცხებით მთავრდება. ასეთი ხასიათის დაბოლოებაში ხალხის იდეური მიზანდასახულობა არის გამკლავნებული. ამგვარი ორიენტაციის ფინალს მეტწილად სოციალური შინაარსი განაპირობებს. ხალხი ბოროტებით შერისხულს, უსამართლოდ დაჩაგრულს ყოველნაირად ესარჩლება და მის გულმხურვალე ქომავს წარმოადგენს. აქვე ოპტიმისტური რწმენაც არის გამოთქმული: ხალხს სჯერა, ბოლოს და ბოლოს სიკეთე და სიმართლე უცილობელ გამარჯვებას იზეიმებს. ამ მიმართებით ზღაპრებში ჩვეულებრივ განსალი განწყობილება სუფევს. რა ზიგზაგური, არასწორხაზოვანი განვითარების სიუჟეტიც არ უნდა ჰქონდეს ზღაპარს, მისი დაბოლოება მაინც სიკეთესა და სიმართლიანობას აღაზეევებს: «Сказки не знают непоправимых несчастий. Они неизменно ставят героев в положение победителей, заставляют слушателей ликовать, когда чудовище повергнуто в прах, а злодей наказан. Люди, создавшие фантастические истории, мечтали о торжестве справедливости, о счастье»<sup>4</sup>, - წერს ვ. პ. ანიკინი

სიკეთისა და სიმართლის აღზევება ჯადოსნური ზღაპრის ერთ-ერთ ძირითად სტრუქტურულ ელემენტში — ფინალში — ვლინდება. რომელსაც „უარყოფითის დამარცხება და დადებითის გამარჯვება“ ახასიათებს. ეს ტრაფარეტული დასკვნა ჯადოსნური მოთხრობებიდან შემდგომ ხალხურ ნოველებშიც გადასულა<sup>5</sup>.

ხშირად ასეთი კატეგორიის სიუჟეტური დასასრული შურისძიების საფუძველს ემყარება. ანალოგიურ მოვლენას აქვს ადგილი „საწყალი ცოლ-ქმრის“ ზღაპრის ფინალში, რაც აშკარა სოციალური უთანასწორობა-ძალდომიერობის მოტივაციით არის შეპირობებული. ეს ზღაპარი ასე ბოლოვდება: ერთ დღეს საწყალმა კაცმა ხელმწიფე დაპატიჟა. ხელმწიფე მას საკუთარი ხარჯით ეწვია, — ასეთი ლატაკი რით უნდა გაგვიმასპინძლდესო. მაგრამ ღარიბის ოჯახში სასწაულმოქმედმა გუდამ პატრონის ბრძანებით მაგიდებზე სუფრა რომ გაშალა და ეს სუფრა ნაირ-ნაირი საჭმლებით აავსო, ხელმწიფემ საწყალ კაცს გუდა წაართვა. კაცმა მაშინვე გამოიტანა გრძნეული ხმალი და უთხრა: „აბა. ჩემო ხმალო, წადი, ჩვენი ხელმწიფე თავისი ჯარით აკათე და ჩემი

<sup>4</sup> ალ. დლოტი, ქართული ხალხური ნოველა, თბ., 1963, გვ. 32.

<sup>5</sup> Предисловие к сборнику: Русские народные сказки, М., 1978, с. 10.

<sup>6</sup> ალ. დლოტი, დასახ. წიგნი, გვ. 108.



გულა უკანვე მოიტანეო“. ხმალი წავიდა, აკათა ყველა და გულა ამ საწყალ კაცს მოუტანა<sup>7</sup>.

თუმცა აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ საწყალმა კაცმა ეს გულა ადრე მონადირეს ამავე ხმლის დახმარებით ვერაგულად გამოსტაცა. ეს ეპიზოდი ზღაპარში არ არის ჭეშონად შეფასებული, აქ მთავარი აქცენტი მაინც უმადური და უსამართლო ხელმწიფის დასჯაზეა გადატანილი, ეს ფაქტორი კი ზღაპრის იდეურ დანიშნულებას ამზეურებს. ეს იდეური დანიშნულება, როგორც ზემოთაც მივუთითეთ, მძაფრი სოციალური ტენდენციებით არის ნაკარნახევი.

„ზღაპარი ყაჩაღებისა“ კი მოგვითხრობს თერთმეტი ყაჩაღის ძალადობასა და ავაზაკობაზე, მაგრამ სიამე და ბოროტება ბოლოს აქაც მარცხს განიცდის. ამ ზღაპარშიც ხალხის მორალური მსჯავრი მთელი რიგი კონფლიქტებითაა გახსნილი. ზღაპრის ფაბულის მიხედვით, კონფლიქტების შემდგომი ევოლუცია სიკეთისა და სიმართლის განსახიერების — ქალის — სასარგებლოდ წარიმართება. ქალი ათ ყაჩაღს კლავს, ხოლო უკანასკნელ მეთერთმეტეს მარჯვედ გააზრებული ხერხით აღმასის კიბეზე გადაჩეხავს. ამ ამბით გახარებული ქალი ქმარს ეუბნება: „მოვიშორეთ ჩვენი მტერი, ვისიც გვეშინოდა. ახლა როგორც გნებავს, ისე ვიცხოვროთო“<sup>8</sup>. ამრიგად, ხალხმა გამრჯე, ატიოსან ადამიანთა ამწიოკებლებს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა და ისინი საზოგადოების თვალში კიდევ უფრო დააკნინა. არამი ლუქმა არავის შერჩება! — აი, ამ ზღაპრის ლაიტმოტივი.

ზოგჯერ ჩადოსნური ზღაპრის დასასრულში უსამართლობის დამხობა და სამართლიანობის აღდგენა სულ რამდენიმე ფრაზით არის რეალიზებული. არცთუ იშვიათად ეს რამდენიმე ფრაზა საანალიზო ტიპის ფანტასტიკური მოთხრობის არქიტექტონიკურ ქსოვილს ერთი შეხედვით თითქოსდა ხელოვნურად აქვს „მიკერებული“. ამ დროს იქმნება ერთგვარი „უფსკრული“ ზღაპრის ძირითად ფაბულასა და ფაბულასთან ხელოვნურად „მიკერებულ“ ფინალურ ეპიზოდს შორის. მსგავსი ფაქტის საგულისხმო მაგალითს, ჩვენი აზრით, „ცეროდენას“ ფინალი წარმოადგენს.

გავიხსენოთ ზღაპრის სიუჟეტური ქარგის ბოლო ნაწილი. იმისათვის, რომ მგლის კბილიდან გამოვიდა, მგელმა ცეროდენას ოქროსმატყლიანი ერკემალი აჩუქა. და აი, ცეროდენა ერკემალს რომ აძოვებდა, იქვე ახლოს ყაჩაღებმა ჩამოიარეს. მათ საყდრის გაძარცვა უნდოდათ, მაგრამ კარები შიგნიდან იყო ჩაკეტილი. როგორც მომცრო

<sup>7</sup> ხალხური სიბრძნე, 1, მ. ჩიქოვანის რედ., თბ., 1963, გვ. 361.

<sup>8</sup> ხალხური სიბრძნე, 1, მ. ჩიქოვანის რედ., თბ., 1963, გვ. 408.

ტანისა, ცეროდენა ყაჩაღებმა ფანჯრიდან საყდრის შიგნით გადასვეს: კარები გაგვიღე, შენს ერკემალსაც დაეუღარაჯდებით და რასაც საყდარში მოვიხელოებთ, ნახევარს შენ მოგცემთო.

„ცეროდენამ გაულო კარები. როცა ყველაფერი გამოზიდეს, ცეროდენამ უთხრა ყაჩაღებს: მომეცით ჩემი ერკემალი და დაპირებული ნახევარიო.

ყაჩაღებმა ნახევარზედაც უარი უთხრეს და ერკემალიც წაართვეს. დარჩა ცარიელი ცეროდენა“.

თითქოსდა ზღაპარი კომპოზიციური მთლიანობის თვალსაზრისით, ნაწარმოების „ფარული შინაგანი ჰარმონიის“ მიხედვით აქ მთავრდება და ეს მომენტი თითქოს კანონზომიერ გამართლებას პოულობს, რადგან ზღაპრის ამბავს დრამატული ზღვარი აქ ედება. მაგრამ, არა! ხალხი როგორც კოლექტიური ავტორი „სიკეთის დინების“ წინააღმდეგ არც აქ მიდის და ცეროდენას უნუგეშო მდგომარეობაში არ ტოვებს. განსახილველი ფანტასტიკური მოთხრობის ქარგას კიდევ ორი აბზაცი ემატება, სადაც კვლავ და კვლავ სამართალი ღალატებს: „ცეროდენა მაშინვე სოფლისაყენ გაიქცა ყვირილით: მდევარი, მდევარი ჩქარა, ყაჩაღებმა საყდარი გაძარცვესო! გამოეკიდა ხალხი ყაჩაღებს, დახოცეს, ის ოქროს ერკემალიც წაართვეს და ის ნაპარავი ნივთებიცა“<sup>9</sup>.

აქ ფინალი უშუალოდ კვანძის გახსნას მოსდევს, მაგრამ იგი სიუჟეტის განვითარების ორგანულ კომპონენტად მაინც არ აღიქმება. ფინალის ასეთ „გასხვისებას“, „წიაღსვლას“, არაბუნებრიობას ქმნის ის გარემოება, რომ აქ კონტრასტული პოზიციებიდან ნაჩვენები ორი ეპიზოდი (ყაჩაღების მიერ ერკემლის წართმევა და შემდეგ სოფლის ბინადართა მიერ ერკემლის დაბრუნება) თითქოსდა ერთმანეთთან მიზე-შედევგობრივი კავშირით არ არის შედუღებებული. მაგრამ ზღაპრის ძირითადი ფაბულისა და ფინალის გარკვეული „ურთიერთგანზიდულობა“ თუ „ურთიერთმეუთავსებლობა“, როგორც უკვე შევნიშნეთ, მხოლოდ ერთი შეხედვით იწვევს ალოგიურობის შეგრძნებას. ფაქტიურად მათ შორის სტრუქტურული მთლიანობა დასტურდება. ანალოგიური კომპოზიციური ხერხი ბევრი ჯადოსნური ზღაპრის ფინალშია გამოყენებული. ხალხი სიმართლისა და სიკეთის ზეიმს ზღაპრის დასასრულში სულ რამდენიმე შტრიხით გადმოგვცემს. მიუხედავად ამ შტრიხების სიმცირისა თუ მეტისმეტი ლაკონიურობისა (ეპიზოდის დასახატავად სიტყვების ეკონომიური ხმარება აქ უკიდურესობამდე აღწევს), ასეთი „ნაჩქარავი“, მოკლე, კომპაქტური (არცთუ იშვიათად

<sup>9</sup> ხალხური სიბრძნე, II, აღ. დლონტის რედ., თბ., 1964, გვ. 11.

უადრესად ესკიზური) ფინალი მსმენელზე ემოციური ზემოქმედების უნარსა თუ დამაჯერებლობის ძალას მაინც ინარჩუნებს. ინარჩუნებს საკმაოდ მაღალი ინტენსივობით და იგი (ე. ი. ასეთი ფინალი) ზღაპრის თემატიკური ჩანაფიქრისაგან მოწყვეტილად, იზოლირებულად კი არ წარმოიდგინება, არამედ იმ თემატიკური ჩანაფიქრის საერთო ფარგლებშია პროექტირებული. ასეთი ფინალი ე. წ. „წარმოსახვით რეალიზმს“ ფართო აქტივობით ამქლავნებს. მხატვრული გამომგონებლობა აქ მყარ საყრდენებს ებჯინება და, რაც მთავარია, ამბის ლოგიკური დაბოლოების ხელოვნებას ოსტატურად წარმოაჩენს.

ასეთი სხარტი ფინალით ხასიათდება ზოგიერთი სხვა ჯადოსნური ზღაპარიც, რომელიც სიმართლე-უსამართლობის, სიკეთე-ბოროტების შეპირისპირებითა და სიმართლისა და სიკეთის გამარჯვებით მთავრდება („მონადირის შვილი“, „ბოემის ყვავილი“, „წიქარა“ და სხვ.). მაგრამ, როგორც გამონაკლისი, გვხვდება რამდენიმე ისეთი ჯადოსნური ზღაპარი, სადაც სიმართლე იჩაგრება და ბოლოს ამ სიმართლის „რეაბილიტაცია“ აღარ წარმოებს. ასეთი ზღაპრის ნიმუშს შეადგენს, კერძოდ, „გლეხი, მოლა და ეშმაკი“. ამ ზღაპარში მოლა სულელად გამოაცხადეს და სიმართლე არ დაუჭერეს<sup>10</sup>. საქმე ის არის, რომ ზღაპრის ფინალში მოლას საბოლოოდ ამტყუნებენ და ამგვარად, მისი სიმართლე აღუდგენელი რჩება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს ზღაპარი მნიშვნელოვანწილად ანეკდოტურ ხასიათს ატარებს.

ჯადოსნური ზღაპრის ფინალში სიმართლე-უსამართლობის, სიკეთე-ბოროტების ზნეობრივ-მორალური ნორმების გარდა გვხვდება სხვა ფუნქციისა და შინაარსის მომენტებიც. ამ წერილში მსჯელობის ობიექტია ზოგიერთი ჯადოსნური ზღაპარი, რომელთა ფინალშიც ძირითადად სიმართლე-უსამართლობისა და სიკეთე-ბოროტების პრობლემებია წამოჭრილი და ისინი ხალხის მიერ დადებითი ასპექტით არას გადაწყვეტილი.

ჯადოსნური ზღაპარი ადამიანის მკაფიოდ განვითარებულ ინტელექტზე მიანიშნებს. აქ შემოქმედებითი ფანტაზია, მხატვრული წარმოსახვის უნარი უმაღლეს დონეს აღწევს. ამას ერთვის თემატიკური მრავალფეროვნება და გამოსახვის საშუალებათა მდიდარი არსენალი.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 90—93.

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ОКОНЧАНИЯ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

### Резюме

Окончание (финал) грузинской народной волшебной сказки характеризуется как фабульным, так и структурным разнообразием. Из этих окончаний обращают внимание те, в которых даны соответствующие морально-нравственные оценки между добром и злом, справедливостью и несправедливостью. Как правило, в этой борьбе в конечном счете побеждают добро и справедливость, а что касается зла и несправедливости, то они здесь терпят поражение.

Вышеуказанного рода окончания содержат в частности грузинские волшебные сказки «Церодена», «Бедный человек» и др., где народ поддерживает положительных и разоблачает отрицательных персонажей.

---

ძველი კოლხური ღვთაებანი და მათი ასახვა ფოკლორში

დასმული პრობლემა, ძირითადად, მითოლოგიის სფეროს განეკუთვნება. ამდენად, ვიდრე კონკრეტული საკითხების განხილვას შეუდგებოდეთ, საჭიროდ მივიჩნით მოკლედ შევეხოთ მითოლოგიის რაობას, მითოსური აზროვნებისა და ტერმინოლოგიის ზოგიერთ სპეციფიკურ საკითხს, რომელსაც უშულო კავშირი აქვს ჩვენთვის საინტერესო პრობლემასთან.

ამეამდ მეცნიერებაში მითის განმარტების ხუთასამდე ვარიანტს ითვლიან<sup>1</sup>. ფართო გაგებით მითი (ძველი ბერძნული μῦθος სიტყვა, თხრობა, გადმოცემა) ესაა ფანტასტიკური გამონაგონი, როცა ყოველ საგანს, ბუნების მოვლენას ან საზოგადოებრივი ცხოვრების წესს მიეწერება ადამიანური თვისებები, გონიერება. ვიწრო გაგებით, მითი რელიგიური გამონაგონია დაფუძნებული ზებუნებრივი ძალების რწმენაზე<sup>2</sup>. ვ. პროპი მითში გულისხმობს გადმოცემას ღმერთებზე ან ღვთიურ არსებებზე, რომელთა არსებობა ადამიანებს სწამდათ. მითოლოგიურ ლექსიკონში მითი განმარტებულია, როგორც გადმოცემა ღმერთებზე და გმირებზე; გამონაგონი, რომლის საშუალებით ადამიანი ცდილობდა აეხსნა ბუნების მოვლენები<sup>3</sup>.

ტრადიციული გაგებით, მითოლოგია მოუმწიფებელი აზროვნების პროდუქტია და შორს დგას ბუნების კანონების დადგენისა და გამოყენებისაგან<sup>4</sup>.

ცნობილი საბჭოთა მკვლევრის ფ. კესიდის განმარტებით, „მითი არის პირველყოფილი ხალხური მოთხრობა ან ხალხური ფანტაზიის ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ახდენს ბუნების მოვლენებისა და ადამიანის ცხოვრების მიზეზობრივ ახსნას გულუბრყვილო გასულიერების გზით“<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> М. П. Шахновыч, Первобытная мифология и философия, 1971, с. 19.

<sup>2</sup> იქვე.

<sup>3</sup> Мифологический словарь. 1961, с. 147.

<sup>4</sup> А. Лоссев, Античная мифология..., 1957, с. 8.

<sup>5</sup> Ф. Кесиди, От мифа к логосу, М., 1972, с. 39.

ქართული მითოლოგიის მკვლევარი პროფ. მ. ჩიქოვანი იზიარებს მითოლოგიის გავრცელებულ განმარტებას, „რომელიც გულისხმობს მხატვრულ ფორმაში წარმოდგენილ ძველისძველ თქმულებებსა და გადმოცემებს ღმერთებზე და გმირებზე, კეთილსა და ავ სულებზე, ქვეყნის შექმნასა და სიცოცხლის გაჩენაზე“<sup>6</sup>.

პოლ ვალერის განმარტებით, „მითი ეწოდება ყოველივე იმას, რაც არსებობს და მყოფობს მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვის ფუნქციის სახით... ურჩხული და ქიშკრა, რომლებსაც სინამდვილეში სიცოცხლის არავითარი უნარი არ გააჩნიათ, შესანიშნავად გრძნობენ თავს სულელების ნისლოვან სამყოფში. ქალისა და თევზის ნაჭვარია სირენა, და მისუხატების წარმოდგენა არც ისე ძნელი გახლავთ, მაგრამ არსებობს კია ცოცხალი სირენა?“ პ. ვალერი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ „მითი ის არის, რაც ცოტა უფრო მეტი დაზუსტებისთანავე ქარწყლდება. ნიპყრეთ მითს კრიტიკული და მკაცრი მზერა... ფხიზელი გონება... ის თოვლივით გადნებათ ხელში... მითები ვერ უძლებენ სინათლეს“. მაგრამ ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ მითოსური წარმოდგენები უკვალოდ ქრებოდნენ ადამიანის ცნობიერებაში. „ჩვენ იმდენ მითს შევიცავთ, და ეს მითები ისე გვაქვს გამჭდარი ძვალ-რბილში, — განაგრძობს პ. ვალერი, — რომ შეუძლებელია ჩვენს სულში მკვეთრად გამოვყოთ და გამოვაცალკეოთ რაიმე ისეთი, რაც მთლიანად განწმენდილი იქნებოდა მითის ყოველგვარი მინარევისაგან“.

მითები ჩვენი მოქმედების, ჩვენი ვნებების სულია, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიმოქმედოთ სხვაგვარად, თუ რომელიმე აჩრდილისაყენ არ ავიღეთ გეზი. ჩვენმა წინაპრებმა სულებით დაასახლეს მთელი სამყარო, „მათთან თანაყოფის შედეგად ქვეყანას ევლინებოდნენ უუცხაურესი ნაშიერნი“, რომლებიც ბუნებასაც კი აჯარბებდნენ.

ბუნებაში დასახლებული სული „არა მარტო ბუნებასავით ქმნის. არამედ ილუზორულად ქმნის მოჩვენებასაც. ჭეშმარიტებას ის უსართავს სიყალბეს... მას მითებისაგან მითი გამოჰყავს, მითიურობის უსასრულო განსახიერებას — დრო აყალიბებს“.

პოლ ვალერი სამართლიანად მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ საგანთა მთელი მიზეზობრიობა, მთელი პირველსაწყისი მხოლოდ და მხოლოდ მითურ გამონაგონად გვევლინება, რაც უმარტივესი კანონების მიხედვითაა ფორმირებული. ჩვენთვის ცნობილია სხვადასხვა მითოსური გადმოცემები იმის თაობაზე, რომ ვილაცამ (ჯადოქარმა) შექმნა მზე, მთვარე, დედამიწა, გააჩინა ზღვა, მოიპოვა ცეცხლი, შეაჩერა წარ-

<sup>6</sup> მ. ჩიქოვანი, ქართული მითოლოგია და ხალხური პოეზია. იხ. ქართული ხალხური პოეზია, 1, მ. ჩიქოვანის რედ. 1972, გვ. 17.

ღენა, ასწავლა ადამიანს საკვების მოპოვება, ცხოველის მოშინაურება, ნადირობა, გამოიგონა მშვილდ-ისარი. 'სამეურნეო და საბრძოლო იარაღი და ა. შ. ამით გვერდით არსებობდნენ ავი, ხეესურული გამოთქმა რომ ვიხმართ, გამიწრივლებული ძალებიც, რომლებიც ადამიანებს უგზავნიდნენ სხვადასხვა სახის ავადმყოფობას, სიცხევს, სიკვდილს. გვალვას, ღამეს, ქექა-ქუხილს. ერთის მხრივ, ადრინდელი კულტურული გმირებისა და, მეორეს მხრივ. დემონოლოგიური პერსონაჟების ურთიერთქიდილში ადამიანის ფანტაზია მიიკვლევდა გზას ბუნების ძალებზე ბატონობის მოსაპოვებლად. ადამიანის ფანტაზია ამ არარსებულ ძალებს ანიჭებდა არა მარტო სიცოცხლეს, სიმტკიცესა და დღეგრძელობას, არამედ ისეთ შინაგან ლოგიკურობასაც, რომლის გამო თერთონვე იყო განცვიფრებული.

„რანი ვიქნებოდით ჩვენ (ამ) არარსებულის თანადგომის გარეშე?“ — სვამს კითხვას პ. ვალერი და პასუხობს: „უბადრუკნი და საწყალობელნი, და ჩვენს... სულებს ჟანგი მოეკიდებოდათ უსაქმურობისაგან“<sup>7</sup>.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა შეხედულებით. „მთელი მათი ტერიტორია დასახლებულია დიდი და შედარებით ნაკლები ძალის მქონე ღვთიშვილებით, მათი დამხმარე ზებუნებრივი არსებებით. ამ ღვთიშვილებს ხან მეგობრული დამოკიდებულება აქვთ, ხან შემოსწყრებიან ერთმანეთს, ურთიერთის საქნეში ერევიან, შუამავლობენ, თავიანთი საყმობის კეთილდღეობაზე ზრუნავენ, დამნაშავეს სჯიან... საომარ და სამშვიდობო საქმეებს წყვეტენ... უნდათ მშვიდობასა და სიკეთეს ჩამოაგდებენ თავის ყმებს შორის... უნდათ... ზარალით გააწამებენ მათ“<sup>8</sup>.

მითოსის ობიექტები ფანტაზიით დადგენილი გრძობად-კონკრეტული არსებებია. ბუნების მოვლენები წარმოსახულია რეალურ მოქმედ პირებად, ცოცხალ არსებებად, ცხოველებად, ადამიანებად.

მითისმქმნელისათვის მის მიერ მოაზრებული კოსმოგონიური წარმოდგენა ნამდვილია. ინდიელთა მიამიტმა, მაგრამ უაღრესად გულწრფელმა მითისმქმნელმა დედამიწა უზარმაზარ სპილოს ზურგზე მოათავსა, რათა სამყაროს სივრცეში დაემკვიდრებინა იგი; ეს სპილო, თავის მხრივ, კუს ბაკანზე იყო შემდგარი, ხოლო თვითონ კუ ზანტად ირწეოდა ზღვის ტალღებზე.

რუმინელი აკადემიკოსი კ. გულიანი 1968 წელს გამოქვეყნებულ

<sup>7</sup> პ ო ლ ვ ა ლ ე რ ი, პატარა წერილი მითების შესახებ. ფრანგულიდან თარგმნა ბ. ბრეგვაძემ, „ლიტერატურული საქართველო“, № 35, 1979

<sup>8</sup> თ. ო ჩ ი ა უ რ ი, მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1967, გვ. 5.

წიგნში — „მითი და კულტურა“ იზიარებს მითის ამბივალენტოვნებას (ორმაგ თვისებას): „მითი ანტაგონისტურია, რამდენადაც იგი ადამიანის ცხოვრების როგორც დადებით, ისე ნეგატიურ მხარეებს ასახავს... მითში, ერთის მხრივ, ასახულია ადამიანის პირველი გამარჯვება ბუნებაზე, მორალური ნორმები, ემპირიული ცოდნა, მეორე მხრივ, წესჩვეულებები, საგვარეულო მორალის შეზღუდულობა, ყოველგვარი ცრურწმენა“<sup>9</sup>.

ამ შემთხვევაში მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ის გარემოება, რომ ხშირად რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენები ერთმანეთს ერწყმოდნენ, მაგრამ მრავალი მითი რელიგიასთან არ იყო დაკავშირებული. ასეთი მითები, „როგორც განსაკუთრებული სახეზეპირი გადმოცემისა“, ეტიმოლოგიური ნიშნით იყვნენ აღბეჭდილნი<sup>10</sup>.

რელიგიის ადრინდელი ფორმები (ანიმიზმი, მაგია, ფეტისმი, ტოტემიზმი) ახლოსაა მითოსთან, მათი წარმოშობის მიზეზი ერთი და იგივეა. ესაა ადამიანის უძლურება, შიში ბუნების სტიქიური ძალების წინაშე, შიში ტომთა შორის წარმოშობილ წინააღმდეგობაზე. ამ საფეხურზე ადამიანებმა ნატურალისტური რელიგიის შექმნით, რომელიც ბუნების ძალების, საგნების გადმერთებას ემყარებოდა, შეიმუშავა ბუნების ძლიერების დამორჩილების რწმენა, მათზე გამარჯვების იმედი. ადამიანი დაუპირისპირდა ბუნების ძალებს, რწმუნდება თავის სიძლიერეში, ადამიანი გადაიქცა ღმერთად. ღმერთებმა ადამიანური სახეები მიიღეს და ერთმანეთთან ადამიანთა მსგავსი ურთიერთობანი დაამყარეს (ასეთია, მაგალითად მორიგე, კვირია, კოპალა, იახსარი, შუბნური, ბერი ბაადური, დალი, მესეფი, ტყაშმაფა, წყლის დედა, სახლის ანგელოზი და ა. შ.). ეს უკვე ანთროპომორფული (ადამიანის სახის) პოლითეიზმია (მრავალღმერთიანობა). ნატურალური რელიგიები (ანიმიზმი, ტოტემიზმი, ფეტისმი, მაგია) და ადრინდელი პოლითეიზმი, რა თქმა უნდა, ახლოს დგანან მითოსთან, მაგრამ, მითოსისაგან განსხვავებით, „რელიგიური ღმერთის რწმენა მოითხოვს მსხვერპლთშეწირვას, ლოცვას, რიტუალებს, წეს-ჩვეულებათა შესრულებას, რომლისაგან მითოლოგიური ცნობიერება თუმცა თავისუფალი არ არის, მაგრამ მისთვის ეს არ არის არსებითი“<sup>11</sup>.

ჩვენ ვეთანხმებით თინათინ ოჩიაურის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ყოფაში „მითი ჭერ კიდევ

<sup>9</sup> მ. შახნოეჩის დასახ. წიგნი, გვ. 23.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 22.

<sup>11</sup> მერი ჰელიძე, მითოსიდან ფილოსოფიური აზროვნებისაკენ, თბ., 1977, გვ. 11.



არ არის თავისუფალი რელიგიისაგან... ამდენად მისი შექმნის პროცესზე დაკვირვება, ცოცხალ სინამდვილეში მისი ელემენტების დაქერა, უსათუოდ მნიშვნელოვანია ზოგად, მითების წარმოშობის პრობლემების თვალსაზრისით“ (დასახ. წიგნი, გვ. 7).

მითოსი მეტი ფანტაზიის, გაქანების საშუალებას აძლევს ადამიანს. „უკლასო საზოგადოების ზღურბლზე, კლასობრივი საზოგადოების ფორმირების პროცესში, მითისქმნალობა, ხელოვნებასთან ერთად, რელიგიას გამოეყო და ეს იყო ადამიანის გონების ისეთი განვითარება, რომლის საშუალებითაც მხატვრული წარმოსახვა უფრო მეტად განთავისუფლდა რელიგიისაგან, მოიპოვა თავისი პირველი გამარჯვება“<sup>12</sup>. მითოლოგია თავისუფალი და პროგრესული ფანტაზიის ასპარეზად იქცა.

მეტად ორიგინალური და საყურადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ცნობილ საბჭოთა მეკლევარს ე. მელეტინსკის მითოლოგიისა და რელიგიის ურთიერთობის თაობაზე. მისი აზრით: „მითოლოგია შეადგენს ნიადაგსა და არსენალს ადრინდელი ფორმის როგორც რელიგიის, ისე პოეზიისას“<sup>13</sup>. დამაჯერებელია ე. მელეტინსკის მტკიცება იმის თაობაზე, რომ დაარსობრივი მითოლოგიური დიფერენციაცია წარმოებდა თანდათანობით, რელიგიური სისტემებისა და პოეტური ქანების განვითარების შესაბამისად: რომ პირველი წინაპრების (კულტურული გმირების) არქაული მითებიდან გზა მიდის ზღაპრებისაკენ, რელიგიური თქმულება-ლეგენდებისა და შემომქმედი ლმერთააკენ.

ასევე სწორად მიგვაჩნია ე. კოტილიარის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კულტურული გმირების არქეტიპები ტოტემისტური წინაპრებია და რომ ტოტემისტური წარმოდგენები, სტადიალურად, ადრინდელ მითოლოგიურ წარმოდგენებს განეკუთვნებიან<sup>14</sup>.

როგორც ცნობილია, მითოლოგიურ ამბავს ახასიათებს „მკაცრი“ ნამდვილობა და კონკრეტული ეთნოგრაფიული არეალი (ასეა ეს გილგამეშის ეპოსში, ილიადა და ოდისეაში, ქართულ სამონადირეო და დევების წინააღმდეგ მებრძოლ ღვთისშვილთა ციკლის მითოლოგიურ გადმოცემებში). ე. მელეტინსკი სამართლიანად მიუთითებს, რომ ძირითადი საფეხური მითის ზღაპრად ტრანსფორმაციის სწორედ მითოლოგიური „ამბავის“ მკაცრი ნამდვილობის შესუსტებას გულისხმობს (ე. ი. დერიტუალიზაციასა და დესკრალიზაციას). ამასთან ერ-

<sup>12</sup> Тренченн-Вальдафель Имре, Мифология, 1959, с. 42.

<sup>13</sup> Е. М. Мелетинский, Миф и историческая поэтика фольклора, М., 1977, с. 1.

<sup>14</sup> Е. Котляр, Миф и сказка Африки, М., 1975, с. 35.

თად. შეგნებულ გამონაგონთა განვითარება-გაფართოვებას, რომელსაც დაკარგული აქვს ეთნოგრაფიული კონკრეტულობა.

მაშასადამე, მითოლოგიურ გადმოცემებში ამბავის „მკაცრმა ნამდვილობამ“, მისმა ეთნოგრაფიულმა კონკრეტულობამ მკვლევარი არამც და არამც შეცდომაში არ უნდა შეიყვანოს და არ მიიჩნიოს მითოსური არსებანი კონკრეტულ, თუნდაც, ოდესღაც არსებულ რეალურ პირებად (ვგულისხმობთ ღვთისშვილების კოპალასა და იახსარის ბრძოლას დევებთან, მონადირეების „საქმიან“ ურთიერთობას ტყის კაცებთან (ოჩოკოჩ-ოჩოპინტრესთან), დალ ტყაშმაფა-მესეფეებთან, ოლიმპიელთა დაუნდობელ ბრძოლებს ტიტანებთან, კკლოპებთან და ა. შ.).

პირველყოფილი აზროვნების საკითხების დასადგენად დღემდე მეცნიერთა მიერ გამოყენებულია 650-ზე მეტი კულტურულად ყველაზე ჩამორჩენილი (პრიმიტიული) ტომის მონაცემები: მაგრამ ვერც ქვეცნობიერის (ფრეიდი), ვერც სიმბოლოების (კასირერი), ვერც მაგიურობის (ფრეზერი), პრელოგიურობის (ლევი-ბრიული), კომპლექსის (პრეისი), აფექტის (ვუნდტი), პარტიციფალურ-ინტუიციური<sup>15</sup> და სხვა თეორიებმა ვერ მოგვეცეს დამაჯერებელი პასუხი უკლასო საზოგადოებამდელი პირველყოფილი აზროვნების სპეციფიკაზე.

დღესდღეობით საბჭოთა მეცნიერების უახლესი გამოკვლევების მიხედვით „პირველყოფილი აზროვნების“ სპეციფიკურ ნიშნებად მიჩნეულია: 1. პირველყოფილი აზროვნება იყო საგნობრივ-პრაქტიკული. ამ დროს ადამიანი თავისდავს ბუნებისაგან არ გამოპოფდა. იგი გათანაბრებული იყო ცხოველთან, ხესთან, ქვასთან და ა. შ. ვ. ი. ლენინი მიუთითებდა, რომ „ინსტიტუტი ადამიანი, ველური, თავიათავს ბუნებისაგან არ გამოყოფდა“. ავსტრალიურ მითებში ხშირად დაა ლაპარაკი იმის შესახებ, რომ კენგურუ და ძალი ოდესღაც ადამიანები იყვნენ. ჩრდილოეთ ამერიკელი ინდიელები იგონებენ, რომ ადრე ყველა ნივთი და საგანი (მზე, მთვარე, ხე, ცხოველები) ადამიან-

<sup>15</sup> ზოგიერთი მეცნიერი მაგის საფუძველს ეძებს ადამიანის ინსტიტუტურ მოქმედებაში, რომელიც შემკვიდრებობით აქვს მიღებული ცხოველებისაგან. ამდენად, პირველ ფორმად აზროვნებას ვარაუდობენ პარტიციფალურ (თანამონაწილე) ინტუიტურ ფორმას, რომელიც ადრე აღმოცენდა, ვიდრე ლოკუტური აზროვნება. აზროვნების ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული მაგია, როგორც საგანზე, მოვლენაზე ზემოქმედების საშუალება და მითი. როგორც გარემომცველი სინამდვილის ახსნის, განმარტების საშუალება (მ. შ ა ხ ნ ი ე ი ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 29). ლევი-სტროსი ცნობს, რომ პირველყოფილი ადამიანის ცნობიერება იყო ლოკუტური და არა პრელოგიური, ე. ი. რაციონალური და არა მისტიკური. ამ თვალსაზრისით, ლ. სტროსის აზრით, „მითოლოგიური და მეცნიერულ აზროვნებას ერთი და იგივე ლოკუტური ახასიათებს, რომ ადამიანი ყოველთვის კარგად აზროვნებდა“ („მითის ინსტიტუტი“, დაბეჭდა „ფილოსოფიის საკითხებში“, № 7, 1970).

ნებს ჰგავდნენ. მხეცებსა და ხეებს შეეძლოთ ერთმანეთთან ლაპარაკი, ე. ი. შემუშავებული იყო ერთგვარი მონისტური შეხედულება ქვეყანაზე — „ადამიანის ბუნებასთან სრული ერთიანობის გრძობა“. 2. პირველყოფილი აზროვნება იყო გ რ ძ ნ ო ბ ა დ-კ ო ნ კ რ ე ტ უ ლ ი და არა თეორიულ-აბსტრაქტული. ეს გულისხმობს იმას, რომ „ყველა საგანი და მოვლენა ისევე ცოცხალია, როგორც ადამიანი“. ბუმენი ფიქრობს, რომ ცეცხლი არსებობს. იაკუტებს სწამდათ, რომ ყოველი სიტყვა იქცევა გრძნეულ ჩიტად, სხვა ტომების წარმოდგენით კი — ანგელოზად. მეგობრობის განმტკიცების მიზნით ეწეოდნენ ერთი ჩიბუნიდან, ჯდებოდნენ ერთ ტყაზე, ერთმანეთის სისხლს შეურევდნენ და საზეიმოდ სვამდნენ. 3. პირველყოფილი აზროვნება უხვად შეიცავს გ უ ლ უ ბ რ ყ ვ ი ლ ო დ ი ა ლ ე ქ ტ ი კ ი ს ე ლ ე მ ე ნ ტ ე ბ ს. ყველაფერს წარმოიდგენდნენ მოძრაობაში. გარემომცველი სამყარო მარად მოძრაობდა და ა. შ.<sup>16</sup>

ამგვარად, პირველყოფილ აზროვნებაში, კ. მარქსის ჩიტყვებით რომ ვთქვათ, ბუნება და თვით საზოგადოებრივი ფორმები შეუცნობელი ხელოვნების წესით იყო გადამუშავებული ხალხის ფანტაზიის მიერ. ასეთ ფანტაზიას არ გააჩნდა გადატანითი მნიშვნელობა. მითის-მქმნელის ცნობიერებისათვის მისი მონათხრობი პოეტური გამონაგონი კი არაა, არამედ რეალობა. ვ. ეუნდტი სამართლიანად მიუთითებდა, რომ „თვით მითს არა აქვს არავითარი სიმბოლური მნიშვნელობა... მითოლოგიური წარმოდგენა რეალურია და არა სიმბოლური“<sup>17</sup>. ვ. ეუნდტი, გამონაკლისის სახით, უშვებს შესაძლებლობას, რომ მითოლოგიური წარმოდგენა შეიძლება სიმბოლოდ განვითარდეს, მაგრამ „მითი და სიმბოლო... რელიგიის განვითარების საწინააღმდეგო პოლუსებზე დგანან. მითი დასაწყისში, სიმბოლო — ბოლოს“. მითოლოგიური წარმოდგენისა და სიმბოლოდ ქცეული საკულტო მოქმედების სტადიალური მონაცვლეობის ნიმუშად ვ. ეუნდტს ასეთი მაგალითი მოაქვს: პირველყოფილი, ველური ადამიანი განწმენდას ახდენდა, როცა ის, მითოლოგიური წარმოდგენის მიხედვით, შეეხებოდა ისეთ საგანს, რომელიც ტაბუირებული იყო. ასეთ შემთხვევაში განწმენდა, განბანვა სულსაც გაასუფთავებდა, რადგან მისთვის სხეული და სული ერთიანობას წარმოადგენდა. ასეთი განწმენდა არავითარ სიმბოლურ მნიშვნელობას არ ატარებდა. ქრისტიანული რელიგიისათვის ნათლობა გახდა წმინდა საქმედ, რომელსაც უკვე არა აქვს მითოლოგიური, მაგიური დანიშნულება. იგი რელიგიურ-სიმბოლური აქტია.

<sup>16</sup> შ. შ ა ს ნ ო ე ი ჩ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 32—36.

<sup>17</sup> В. В у н д т, Миф и религия, 1910, с. 22.

ამგვარად, სისხლის საზვიმოდ დაღვეისა და ერთი ჩიბუხიდან მოწვევის მითოლოგიური წარმოდგენა არსებითად განსხვავდება ხევსურული სისხლით დამზობილებასა და ფიც-ვერცხლის ერთი გობიდან შესმის სიმბოლური აქტისაგან. ასევე სულ სხვაა ოთხყურა, ოთხრქა ცხვრის სისხლის საშუალებით აბუდელაურის თუ ბაზალეთის ტბის ძირიდან იახსარის ამოყვანის მითოლოგიური წარმოდგენა, ვიდრე ბიბლიური აბრაამის მიერ, შვილის სანაცვლოდ, ციდან ჩამოშვებული ცხვრის უფლისადმი შეწირვა. როდესაც ადამიანს მსხვერპლად სწირავდნენ მთვარეს, მზეს, მდინარეს და ა. შ. მითოლოგიური წარმოდგენის მიხედვით, ეს შეწირვა არავითარ სიმბოლურ აქტს არ წარმოადგენდა. ბუნების მოვლენა და ადამიანი გათანაბრებული იყო, ერთი მეორეში გადადიოდა. შეწირული, რასაც შეეწირა, იმაღვე იქცეოდა. მაგრამ სამეგრელოში ბოლო დრომდე შემორჩენილი სიმბოლური აქტი ახალი მთვარის დანახვასთან დაკავშირებით ბავშვის ცისკენ ასროლისა იმდენჯერ, რამდენი სიტყვაც იყო სარიტუალო ტექსტში (თუთა, თახა, ჭუმა, ცა, ობა, საბატონი, ბეა“), მხოლოდ შორეული მოგონებაა აღრინდელი წარმოდგენისა, რომელსაც ამ შემთხვევაში გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა გააჩნია. ამდენად, გასაზიარებელი ჩანს ვ. ვუნდტის მიერ გამოთქმული მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „რელიგიურ სიმბოლოებს ყველგან და სხვადასხვაგვარ სახეებში შეუძლიათ განვითარდნენ მითოლოგიური წარმოდგენებიდან, მაგრამ ამოსავალი პუნქტი ყოველთვის მაინც მითოლოგიური წარმოდგენაა, რომელსაც პირდაპირი და არა სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს“<sup>18</sup>.

თვით ხალხურ შემოქმედებაში მრავალი ისეთი მეტაფორა და სიმბოლო გვაქვს, რომელთაც საფუძველი აღრინდელ მითოლოგიურ წარმოდგენაში ეძებნება. მითოსური წარმოდგენით, დამცხრალ, ჩამავალ მზეს სიწითლე (წითელი ზოლი) გადაჰკრავს. ეს სიწითლე სისხლია, რომელიც შემდეგში სიმბოლოს სახით ასოცირებულ იქნა გმირის სიკვდილთან. ქართული ხალხური ლექსი („ხოგაის მინდი კვდებოდა, მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა“) აღნიშნული ფაქტის შესანიშნავი დადასტურებაა.

მეცნიერებაში ცნობილია, რომ მითოლოგიურ-რელიგიური წარმოდგენების შემუშავება-ჩამოყალიბება დაკავშირებულია გვაროვნულ წყობილებასთან. ამასთან ერთად, მითებში აისახა მატრიარქატიდან პატრიარქატზე, ბუნების კულტიდან მეფეთა კულტზე, გვაროვნული წყობილებიდან მონათმფლობელურზე გადასვლის რთული პროცესები. ამიტომ მითებს შორის განსხვავება მათ ისტორიულობაშია. არსებობს

<sup>18</sup> ვ. ვუნდტი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23.

მარტივი და რთული, ნატურალისტური (ტოტემისტურ-ანიმიისტურ) და ანთროპომორფული შინაარსის მითები. მითოლოგიური სიუჟეტების თანხედენილობა სხვადასხვა წყობისა და ეროვნების ხალხებში, ძირითადად, შეპირობებულია იმით, რომ მითური სახეები ბუნების ისეთი მოვლენების ასახვას წარმოადგენდნენ, „რომელთა შემეცნება აუცილებელი იყო ადამიანისათვის იმ დროიდან, როცა იგი დაუპირისპირდა ბუნებას, როგორც მწარმოებელი და შემმეცნებელი არსება“<sup>19</sup>.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული იმაზე მიუთითებს, რომ უძველესი კულტურის მქონე ქართველი ხალხის უაღრესად თვითმყოფადი მითოლოგიური პანთეონის შესწავლა მოითხოვს ჩაღრმავებულ, გულმოდგინე მეცნიერულ კვლევა-ძიებას. ივანე ჯავახიშვილმა პირველმა განიხილა ქართული წარმართული სარწმუნოებრივი შემოქმედება და ფუძემდებლური მოსაზრებები გამოთქვა ქართული მითოლოგიური პანთეონის, ღვთაებათა უფროს-უმცროსობის, მნათობთა თაყვანისცემის, ბუნების გაღმერთების, ხეთა თაყვანისცემის, ამირანზე შემორჩენილი თქმულებების თავდაპირველი სახის აღდგენის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე<sup>20</sup>. ამის შემდგომ ქართული მითოლოგიის ცალკეული საკითხების გაშუქებას მიეძღვნა მრავალი ეთნოგრაფ-ფოლკლორისტის, ლიტერატურის ისტორიკოსისა და ხელოვნებათმცოდნის საყურადღებო შრომები<sup>21</sup>.

პროფ. მიხ. ჩიქოვანი ქართულ მითოლოგიას ორ პერიოდად ყოფს. პირველ პერიოდს იგი „პირველყოფილი თემური საზოგადოების დარგობრივ ანუ პოლითეისტურ“ მითოლოგიას უწოდებს. მეორეს — „ადრე ფეოდალური ხანის მონოთეისტურს“. იქვე მიუთითებს, რომ ორივე პერიოდისათვის მეტად უხვი მასალებია წარმოდგენილი და მასალების ეს სიუხვე „კვლავ შინაგან დეტალიზაციასა და სიუჟეტურ-ციკლობრივ გამიჯვნას მოითხოვს“<sup>22</sup>. მეტად საყურადღებო მოსაზრებები აქვს მკვლევარს გამოთქმული ქართული მითოლოგიური პანთეონის თაობაზე ხალხური პოეზიის I ტომზე დართულ შესავალ წერილსა და შენიშვნა-კომენტარებში, რომლებსაც ქვემოთ ცალკე საკითხის განხილვასთან დაკავშირებით შევეხებით. აქ გავიმეორებთ ჩვენ მიერ ადრე გამოთქმულ შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ქართული ხალხური პოეზიის I და II ტომი, რომლებიც მითოლოგიური ლექსებისადგენია მიძღვნილი, უაღრესად საყურადღებო მოვლენაა არა მარტო ქარ-

<sup>19</sup> მ. ქ ე ლ ი ძ ე, დასახ. წიგნი, გვ. 17.

<sup>20</sup> ი ვ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, 1, 1960, გვ. 38—164.

<sup>21</sup> დაწერილებით იხ. მ. ჩ ი ქ ო ე ა ნ ი, ქართული მითოლოგია და ხალხური პოეზია, ქართული ხალხური პოეზია, 1, 1972, გვ. 21—23..

<sup>22</sup> იქვე, გვ. 19.

თულ ფოლკლორისტიკაში, არამედ საერთოდ, ქართული კულტურის ისტორიაში.

ამჟამად ჩვენი მიზანი კონკრეტულია და გვინდა ვაჩვენოთ, თუ როგორ აისახა ქართულ ფოლკლორში, როგორც საერთო ქართული, ისე კოლხური რეგიონის ზოგიერთი ლეგენდის სახე.

### მ ზ ე    და    მ თ ვ ა რ ე

კოსმიური ლეგენდები — მზე და მთვარე მსოფლიო მითოლოგიაში მრავალი ასპექტითაა წარმოდგენილი. ისინი, როგორც შენიშნავს მ. ჩიქოვანი, „დარგობრივი მითოლოგიის ფარგლებში თავსდებიან“<sup>23</sup>. ამ პერიოდისათვის, „მითოლოგიური აზროვნების პირველ საფეხურზე, დარგობრივი მითოლოგიის შემუშავების პერიოდში — აღნიშნავს მ. ჩიქოვანი — ქართველი ხალხი მთლიან ეთნიკურს ერთეულს წარმოადგენდა; ჯერ კიდევ არ იყო ტომობრივი დაყოფა და მითოლოგიასაც მთლიანი სახე ჰქონდა“<sup>24</sup>.

აღნიშნული ფაქტის ერთ-ერთი დადასტურებაა მზისა და მთვარის კულტის ერთნაირი გავრცელება ქართველ ტომთა შორის. ყველგან მზე და მთვარე, ძირითადად, „აღამიანურ ფორმებში არიან წარმოდგენილნი, მათ შვილები ჰყავთ: ფლობენ შესანიშნავ ბაღს, სასახლესა და სიმდიდრეს“<sup>25</sup>, ახლო ურთიერთობა აქვთ აღამიანებთან. სვანური გადმოცემის მიხედვით, მთვარემ დედა გააჩაგრა, როცა ის ძროხას წველიდა. დედამ ძროხის პატივი ესროლა ცელქ შვილს და სახეზე მიავლისა, ამის შეძლევ აქვს მთვარეს შავი ლაქებიო. ლექსებისა და გადმოცემის უმეტესობა მთვარეს მამრობითი და მზეს დედრობითი სქესის ლეგენდად წარმოგვიდგენს. მზე, გარდა იმისა რომ, „ქართული პანთეონის მეორე წევრად ითვლება“, უძველესიც არის და „მატრიარქატის დროიდან მომდინარეობს“<sup>26</sup>.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ აღმოსავლურ და დასავლურ მითოლოგიაში მზე (მითრა, რა, ჰელიოსი, ჰიპერიოსი) მამაკაცის სახითაა წარმოდგენილი. ქართულ მითოლოგიაში კი, როგორც აღვნიშნეთ, ქალი ლეგენდაა („მზე დაწვა და მთვარე შობა“; „მზე — დედა ჩემი, მთვარე მამა ჩემი“; „მე და ვარ და ის ძმა არის“ და ა. შ.). ხალხური ტრადიციისაგან განსხვავებით, „ვეფხისტყაოსანში“ მზე, ძირითადად, მამაკაცის სახედაა ასოცირებული. ასე, მაგალითად: „შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხედეს მთვარე შენი, შენმან მზემან, ვერვის მიჰხე-

<sup>23</sup> მ. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34

<sup>24</sup> იქვე, გვ. 33.

<sup>25</sup> იქვე, გვ. 29.

<sup>26</sup> იქვე, გვ. 29.

დეს, მო-ცა-ვიდენ სამნი მზენი“ (1951, 303<sub>1-2</sub>); „ნახეს, მზისა შესაყ-  
რელად გამოეშვა მთვარე გველსა“ (იქვე, 1420<sub>2</sub>); ფრიდონთან მისული  
ტარიელი და აეთანდილი ორ მზესთან არი შედარებული („თუმცა  
შეყრილ იყვნეს ორნი მზენი“ — 1382<sub>3</sub>); გახელმწიფებულ აეთანდილს  
ქორწილი აქვს და გვერდით ტარიელი უზის — „ჰგავს, თუ ცა მოდ-  
რკა ქვეყანად, შეყრილან ორნი მზენია“ (1549<sub>4</sub>); მზე, როგორც სილა-  
მაზის, სისავსის, მშვენნიერების შესადარებელი ობიექტი ნესტანისა  
და თინათინის მიმართაც არის პოემაში გამოყენებული (მაგალითად,  
ნესტანი იყო „მზისაცა უფრო მზიანი“ — 1583<sub>3</sub>; ან, „თინათინ მზე-  
სა სწუნობდა, მაგრა მზე თინათინობდა“ — 51<sub>4</sub>); ამ შემთხვევაში,  
მზესთან შედარებული ობიექტების მხოლოდ სილამაჷეა ხაზგასმული.  
ზემოთ მოყვანილ ნიმუშებში კი პირდაპირ ნათქვამია: მე — მთვარე  
(ნესტანი). მხოლოდ შენ — მზეს (ტარიელს) გეკუთვნიო. ამ შემთხვე-  
ვაში შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შოთა რუსთაველმა ისარგებლა და-  
სავლურ და აღმოსავლურ მითოლოგიაში გავრცელებული ტრადიციით.  
რაც შეეხება ორი და სამი მზის ხსენებას, ვფიქრობთ, რომ შოთა რუს-  
თაველი ამ შემთხვევაში, კვლავ, ტრადიციას ემყარება. ტარიელი და  
აეთანდილი ერთად შეყრილი ორი მზეა. ნესტანის წერილში ნახსენებ  
სამ მზეში ასეთი აზრია გატარებული: შენი მთვარე (ნესტანი) მხოლოდ  
შენ გეკუთვნის, თუგინდ სამი მზესავით ჰაბუკი მოვიდეს ჩემთანო.  
ქართულ მითოლოგიაში ცნობილია ორი მზე, „ხოგაის მინდი რომ და-  
იბადა, ცაზე ორი მზე მდგარა“<sup>27</sup>. ერთ-ერთ ლექსში ნათქვამია — „ნე-  
ტავ თქვენ, ქურაზიშვილნო, სამი მზე მოვლით კარზედო“. მსოფლიო  
მითოლოგიაში ლაპარაკია ათ მზეზე, რომლებიც მორიგეობით ჩნდები-  
ან ცაზე, ზოგჯერ კი ათივე ერთად გამოჩნდებიან და ქვეყანას გადაწ-  
ვით ემუქრებიან. „ერთხელ, როგორც გვამცნობს გადმოცემა, იაოს  
მმართველობის დროს ცაზე გამოჩნდა ერთბაშად ათი მზე“<sup>28</sup>. ზღვაზე  
გაზრდილ დიდ ხეზე ცხოვრობდა ათივე მზე, ისინი მორიგეობით აღი-  
ოდნენ ცაზე. ზოგჯერ ყველა ერთად გამოჩნდებოდა ხოლმე და ზღვას  
აღულებდნენ. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, იმდენი მზე იყო,  
რამდენიც დღე. ყოველ დილას ახალი მზე ამოდიოდა. პინდარი „ერთი  
დღის“ ნაცვლად ამბობს „ერთ მზეს“, ვირგილიუსი „სამი დღის“ ნაც-  
ვლად „სამ მზეს“ და „შვიდი დღის“ ნაცვლად „შვიდ მზეს“ (ა. ლო-  
სევის დასახ. წიგნი, გვ. 45—55).

მთვარე, როგორც მზე, თითქმის ყველა ხალხის ზეპირსიტყვიერება-

<sup>27</sup> ა. გაჩეჩილაძე, გადმოცემა ხოგაის მინდზე და ეპიკო-ფრაზებს „გველის  
პეპელი“, 1959.

<sup>28</sup> Ю а н ь К э, Мифы древнего Китая, М., 1965, с. 175.

ში ღვთაებად არის მიჩნეული. ბერძნები მთვარეს ქალად მიიჩნევენ და სელენეს ეძახიან. ქართულ მითოლოგიაში მთვარე მამაკაცია და წმინდა გიორგის არქეტებადაა მიჩნეული. მთვარის კულტი ქართულ მითოლოგიაში ძალუმადაა წარმოდგენილი. არქანჯელო ლამბერტის თქმით, „მეგრელებს ისე ეშინიათ მთვარისა, რომ არც ეშმაკისა. არც წმინდანებისა... არც თვით ღმერთის იმდენად არ ეშინიათ. სწამთ, როგორც სიმბოლო სარწმუნოებისა... მთვარისაგან არის დამოკიდებული ყოველივე მათი ბედი და უბედობა“<sup>29</sup>. მთვარეს შესთხოვდნენ ყველა სახის გაჭირვებისაგან შეეღასა და დახმარებას: „თუთა ახალი, ღორონთი გამახარი“ (მთვარე ახალო, ღმერთო შენ გამახარე) ან, „თუთა ახალი, ღორონთი სი გამახალი“ (მთვარე ახალო, ღმერთო შენ განმახლე). კიდევ: „მთვარე წინამძღოლო, შენს ბედნიერ თავს ვლოცულობ... ფუძე-ნერჩი დამიცავი ყოველი ჭირისაგან“<sup>30</sup> და სხვა.

სამეგრელოში გავრცელებულია ასეთი სარიტუალო ლექსი: „ბეა — დია ჩქიმი, თუთა — მუმა ჩქიმი, ხვიჩა-ხვიჩა მურუცხეფი და დოჯიმა ჩქიმი“ — მზე დედაა ჩემი, მთვარე — მამაჩემი, მოციმციმე ვარსკვლავები და და ძმაა ჩემი<sup>31</sup>. აქ აშკარად ჩანს აღრინდელი ადამიანის კოსმოგონიური შეხედულებები. სამეგრელოში გავრცელებული მითოლოგიური შეხედულების მიხედვით, ადამიანი როგორც კი დაიბადება, მისი სახელობის ვარსკვლავი გაჩნდება ცაზე. ყველას ჰყავს ასეთი ვარსკვლავი. სიკვდილის შემდეგ ცაზე ეს ვარსკვლავი იშლება, ქრება. აქედან წარმოდგება წყველის სტერეოტიპი — „სი სახელი მოლასირი“ (შე სახელწაშლილო). ასევე, მითოლოგიური წარმოდგენის მიხედვით, ყველა ადამიანს დაბადებიდან შუბლზე ეწერება, თუ რამდენ ხანს როგორი ცხოვრებით იცხოვროს და რა სახის ავადმყოფობით მოკვდეს. ამასაც თავისი სტერეოტიპი გააჩნია: „სიგვაჰარე“ (შე შუბლნაწერიანო). ასეთი შუბლნაწერიანი ადამიანი თავისი კუთვნილი ცხოვრებით იცხოვრებს ამ ქვეყნად, ე. ი. ის ხიფათისაგან დაზღვეულია. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებსაც არ გააჩნიათ შუბლზე (ცვაზე) ნაწერი (ჰარა). ასეთებს სტერეოტიპი — „უგვაიჰარეს“ (შუბლუნაწეროს) უწოდებს და ისინი თავისი ღლით არ კვდებიან.

ქართულ მითოლოგიაში მზე, მთვარე, ვარსკვლავები მრავალი ასპექტითაა მოაზრებული. ამჟამად მინდა ყურადღება გავამახვილო

<sup>29</sup> ა. ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, 1938, გვ. 147.

<sup>30</sup> ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, 1941, გვ. 313—314.

<sup>31</sup> ქართული ხალხური პოეზია, 1, 1972, გვ. 81.



1970 წელს გალის რაიონში ჩაწერილ ზღაპარ-თქმულებაზე, რომელშიც მზისა და მთვარის ამბავია გადმოცემული<sup>32</sup>.

ერთ გოგოსა და ბიჭს ერთმანეთი უყვართ, მაგრამ ბიჭის დედ-მამას სხვა ნდომებით შვილის საცოლედ. ბიჭი კი ამ გოგოს გარდა სხვას ცოლად არ ირთავდა.

ერთ დღეს მისულა ეს ბიჭი გოგოსთან და უთქვია: ხვალ, რამდენის წამოღებასაც კი შევძლებ, იმდენ ტან-ფეხის შესამოსელ მატერიას მოგიტან: საახალუხესა და საკაბეს, საპერანგესა და სასაცვლეს, საწულესა და საყაბალახეს — და ყოველივე ეს საღამომდე უნდა შეკერო. საღამოს ტანის დასაბანი წყალი გაამზადე და ყველაფერი ეს ერთად დამახვედრეო. მე საღამოს მოვალ, ტანს დავიბან და მერე წამოგიყვანო.

მეორე დღეს ამ გოგომ ალიონიდან დაიწყო ტანსაცმლის კერვა. დაღამებამდე ერთი ხელი ტანსაცმელი დარჩა შეუკერავი. გადაირია ეს გოგო: ბიჭი რომ მოვიდეს და ტანსაცმლები არ დახედეს შეკერილი, შეიძლება არ წამიყვანოს ამ საღამოსო.

გამოსულა ეს გოგო მინდორზე და ღმერთისთვის უთხოვია, შეხეწნია: ღმერთო, სახელდალოცვილო, ცოლ-ქმრობის გამჩენო, მზისა და მთვარის შემქმნელო, ამოსწიე მზე ერთი თოხის ტარის სიგრძეზეო.

მართლაც ამოიწია მზემ ერთი თოხის ტარის სიგრძეზე. ამ გოგომ მოასწრო ყველაფრის შეკერვა მზის ჩასვლამდე. ტანის დასაბანი წყალი ჩამოჰკიდა, შეკერილი ტანსაცმლები დააუთოვა, რიგზე დაალაგა და ზედ წულა-მესტები დააწყო.

დაღამებისას მოვიდა ეს ბიჭი. გოგომ ტანი დაბანა, ახალი ტანსაცმელი ჩააცვა და წავიდნენ ამ ბიჭის ნაშოვნ ბინაში.

მეორე დღეს, შუალამისას, მოსულა ვიღაცა და დაუძახნია ბიჭისთვის. ეს ბიჭი გარეთ გამოსულა. გამოსულა თუ არა, ვიღაცას ხელი დაუკრავს და სადღაც წაუყვანია. გათენების ეამს დაბრუნდა ეს ბიჭი, მაგრამ სიტყვას არ ამბობს თურმე. ასე გაიარა ჩვიდმეტმა ღამემ. ყოველ ღამეს დაუძახებდნენ ვიღაცა, ეს ბიჭი გამოვა გარეთ, წაიყვანენ სადღაც და დიღამდე შინ არ უშვებენ. მეთვრამეტე ღამეს გოგოს ვერ მოუთმენია და ბიჭთან ერთად გარეთ გამოსულა თურმე. ქმრისთვის ზურგზე ჰქონია ხელი ჩაველებული. ისევ დასტაცა ამ ბიჭს ვიღაცამ ხელი და წაიყვანა. ცოლი უკან არის ჩამოკიდებული.

ვისაც ცოლ-ქმარი მიჰყავდა იმან გზაზე შეხვედრილ ცეცხლში

<sup>32</sup> „მზისა და მთვარის ამბავი“, მთქ. ზ. ქობალია, ჩამწ. ვ. ქეცბაია. ს. ლეკუხონე (გალის რ.). 1970, ფ. არქ. ს. 249, გვ. 36—42. ქართულად გადმოიღო ა. ცანავამ.

შეიყვანა ორივე, ბიქსა და წამყვანს არაფერი მოუვიდათ, ამ ქალს კი ტანსაცმელი დაეწვა. ცეცხლიდან გამოსულებს აღუღებულნი წყალი შეხვედრიათ. იმათ არაფერი მოსვლიათ, მაგრამ ეს გოგო მოხარშულა თურმე. ამ გოგოს ქმრისათვის ხელი მაინც არ მოუშორებია. საშველი რომ არ დაადგა, ეკალ-ბარდებში შესულან. რომ გაიარეს ეს ეკალ-ბარდები, ამ გოგოს ტანზე ხორცი აღარ ჰქონია, მაგრამ ძვლები მაინც ჩხაკუნობდნენ ქმრის ზურგზე.

ამის შემდეგ ერთი მინდორი ყოფილა, ძალიან ლამაზი, მზისა და მთვარის საბრძანებელი. თურმე, მზესა და მთვარეს დაყავს ეს ბიჭი აქ ამ გოგოს წინაზე, რადგან ამ გოგომ სთხოვა ღმერთს მზის ამოწევა და, მზე როცა ამოიწია, მზე და მთვარე ერთი თოხის ტარის სიგრძეზე ერთმანეთს დაშორებულან.

მზემ და მთვარემ ამ ბიჭის ზურგზე გოგოს ძვლები რომ ნახეს, თქვეს: ჰაი, ჰაი, აქაც მოიტანეს მისი ძვალიო, ჩვენ ერთმანეთს დაგვაშორა ერთი თოხის ტარის სიგრძეზე და როგორ გაბედა აქ მოსვლაო. ძვლები განზე გადაყარეს.

— შენ რა გიყოთ აწიო! — უთხრეს ამ ბიქს. მერე მზემ და მთვარემ ერთმანეთს უთხრეს: მოდი, ვაპატიოთ ამ ბიჭის პატივისცემითო. ამ ბიქს ჩვენთვის ბევრი კარგი საქმე აქვს გაკეთებულიო. მივიდა მზე, გოგოს ძვლებს ცხვირსახოცი გადაუსვა: — ერთმანეთის გვერდით დადექითო. მერე დაულოციათ ორივე: დაგლოცოთ ღმერთმაო, მოგცემოდეთ ხუთი ვაჟიშვილი და სამი ქალიშვილიო, მზე და მთვარესავით შეაბერდით ერთმანეთსო. წალმა შემოუბრუნებიათ და გაუშვიათ. მართლაც, როგორც მზემ და მთვარემ დალოცეს ისე, რვა შვილი შესძენიათ და ძალიან დიდხანს უცოცხლიათ ბედნიერი ცხოვრებით.

მოტანილ ნიმუშში ყურადღებას იპყრობს რამდენიმე მოტივა: მზე და მთვარე ცოლ-ქმარი არიან, ე. ი. სარიტუალო ლექსში ნათქვამი — „მზე დედაა ჩემი, მთვარე — მამაჩემი“ დასტურდება პროზაული გადმოცემითაც. ღმერთმა გოგოს შეუსრულა თხოვნა და მზე მთვარეს ერთი თოხის ტარის სიგრძეზე დააშორა, ზემოთ ამოსწია. ეს მოტივი ცნობილია ქართულ ზღაპრებშიც, მაგრამ მზე არ უსრულებს თხოვნას ხორბლის მკაზე კეისართან პირობადებულ მუშაკაცს: „მზეო, შენსა მადლსა, ამოდენა ნაშრომს ნუ დამიკარგავ, პატარა ხანს მოითმინე და მერე ჩაბრძანდიო. მზემ არ გაუგონა და ჩავიდა“<sup>33</sup>. იგივე მოტივი გამეორებულია თ. რაზიკაწილის ჩაწერილ „მზის ქალში“<sup>34</sup>. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ სამეგრელოში ჩაწერილ „მზის და მთვარის

<sup>33</sup> ქართული ხალხური პოეზია, 1, 1972, გვ. 27. შდრ. პ. უ მ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ხალხური სიტყვიერება, 111, მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი ს რ ე დ., 1964, გვ. 177 („მზის სიძე“)

<sup>34</sup> მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, ქართული ხალხური ზღაპრები, 1, 1938, № 47.

ამბავში“ საპატარძლო მზეს კი არ შესთხოვს უკან დაბრუნებას, არამედ ქვეყნისა და ცოლ-ქმრობის გამჩენ ღმერთს სთხოვს შევიდეს მის მდგომარეობაში და ერთი თოხის ტარის სიგრძეზე ამოსწიოს მზე. ღმერთმა თხოვნა შეუსრულა, ე. ი. იძულებით დააშორა მზე მთვარეს. მზემ და მთვარემ სამაგერო გადაუხადეს „ამაყ“ გოგოს და საშინელი განსაცდელი მოუვლინეს. გოგომ ყველა განსაცდელს გაუძლო, თვით-შეწირვის გზით საოცარ ამალგებას მიაღწია და თვით ღმერთებიც კი განაცვიფრა ამით. ამ მითოსურ პასაჟში ხალხის მორალურ-ეთიკური და ესთეტიკური შეხედულებები უაღრესად ამალგებული სახითა და გარკვეული მხატვრული მიზანდასახულობითაა გამოკვეთილი. აქედან ისიც ირკვევა, რომ მზე დაქვემდებარებული ღვთაებაა. იგი, როგორც ვ. ბარდაველიძე ფიქრობს, ქართული პანთეონის მეორე წევრი უნდა იყოს.

### კაპუნია და ალარტი

კაპუნიას შესთხოვდნენ მოსავლის ბარაქას, სიკეთეს, საქონლის გამრავლებას. მისი სახელობის ლოცვა-ვედრებას მარანში ასრულებდნენ. სპეციალურად ასუქებდნენ საკაპუნო ღორს. ლექსებში შემორჩენილია გამოთქმა: „მუქო კიბირი გიძგიძგანს ოკაპუნე ლეჯიკალო“ (კბილი საკაპუნო ღორივით დაგიკრეჭიაო). ყველიერის წინა კვირას — ხუთშაბათს საღამოს სრულდებოდა ლოცვა-ვედრება. დაკლულ ღორს იმავე დღეს შექამდნენ. თუ ხორცი მორჩებოდათ, მეორე დღეს გადაყრიდნენ, სახლში არ გააჩერებდნენ. თვით ღვთაება კაპუნია როგორი სახით იყო წარმოდგენილი, მეგრული ყოფისა და ზეპირსიტყვიერების მკვლევრებს არ მოუციათ. ნ. წულეისკირმა რომან „თუთარჩელაში“ კაპუნია ქვის კერპის სახით წარმოადგინა, რომელიც შემდეგ მთვარის სალოცავ კერპმა შეცვალა.

როგორც ჩანს, კაპუნია ერთ-ერთი უძველესი ღვთაებაა, რომლის სახე ადრევე დაჩრდილა სხვა ღვთაებამ, მაგრამ იმდენად ძლიერი ყოფილა თავის დროზე, რომ დღემდე მაინც შემორჩენილია მისი სახელობის დღე (კაპუნობა), მასზე შესაწირი ღორის ზედწოდება — საკაპუნო ღორი და, რაც მთავარია, სამეგრელოში დღესაც წყევლის ერთ-ერთ ძლიერ სტერეოტიპად ითვლება გამოთქმა: „კაპუ ქიგტგორლაფუდასი“ (კაპუ ჩაგივარდესო, ე. ი. მომკვდარიყავიო).

ბევრი ძეგლის შემდეგ, ჩვენ მივაკვლიეთ ისეთ მთქმელს, რომელმაც ასე განგვიმარტა კაპუნიას რიტუალთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულება:

გამიგია, რომ ერთხელ ცოლ-ქმარს სახნავში ბავშვი წაუყვანიათ.

ბავშვისათვის საკმლის ქმევა დავიწყნიათ. ბავშვი ცუდად გამხდარა, გული წასვლია. ეს ბავშვი კაპუნიას წაუყვანია ზევით ცაზე და გუგუ-  
ლად უქცევია. სწარედ ეს ბავშვი — გუგული აცნობებს ხალხს როდის  
დაიწყონ ზენა და თესვა (გუგულმა — „კუტუშიმ“ დაიძახაო: „კაფე-  
თესე, კაფე-თესეო“).

სანამ კაპუნია ამ ბავშვს წაიყვანდა, მანამდე, ერთი მარცვალი ლო-  
მისლომი ერთ ქვებს ავსებდა. ერთი მარცვალი სიმინდი ერთ თვეს  
ყოფნიდა კაცს. ეს ბარაქა კაპუნიათა წაართვა ხალხს. როცა გაიგეს, რომ  
კაპუნიათა წაიღო ბარაქაო, მისი გულის მოსაგებად, საკაპუნო ლორს  
სპეციალურად ასუქებდნენ და შობის შემდგომ თვეში კლავდნენ. მა-  
რანში ლოცულობდნენ. კაპუნიათა სთხოვდნენ კიდევ არ წაეღო ბარაქა  
და გადმოეხედა კარგი თვალთ. საკაპუნო ლორის ხორცს იმ დღესვე  
შეჭამდნენ. მეორე დღეს არ შეიძლებოდა მისი ქამა.

კაპუნია დიდი ფრინველია, არწივზე მეტი. ზევით ცხოვრობს,  
სულ დაფრინავს, ის არის მუამინე. თუ კაცი ვისმეს დაწყევლის და  
ამ დროს კაპუნიათა „ამინ“ დააყოლა, წყველა უსათუოდ შესრულდება.  
კარგის, დალოცვის სურვილების დროსაც თუ კაპუნიათა „ამინ“ დაამატა,  
ისიც შესრულდება. წყველა — „კაპუ ქიგტგორლაფუდასი პისია“ (კა-  
პუ ჩაგივარდეს პირშიო) ძალიან ძლიერი წყველაა. კაპუს ჩაეარდნა  
ხმის ჩაწყვეტას, სიკვდილს ნიშნავს.

კაპუნიათა დღეობაზე არაერთი საქმის გაკეთება არ შეიძლებო-  
და. ტყვიას გესროდნენ, რაიმე საქმე რომ გაგეკეთებინა. იმ დღეს რომ  
ვინმე გარდაცვლილიყო, არავინ იტირებდა. გადააფარებდნენ ზე-  
წარს და მეორე დღემდე ხმას არ გაიღებდნენ. ასე ძლიერ იყო ხალხი  
შეშინებული მისგან<sup>35</sup>.

როგორც ცნობილია, ბერძნულ და რომაულ თითქმის ყველა  
ღმერთს გააჩნია ატრიბუტები — წმინდა ცხოველების, ფრინველები-  
სა და მცენარეების სახით. მაგალითად, ათინას ატრიბუტია — ბუ; არე-  
სის — მგელი; ზევსის — არწივი; ასკელიოპის — გველი; ფეტიდას —  
ქერტილიანი ფეხები; ჰერას — ძროხის თვალები; პანის — რქა და ჩლი-  
ქი და ა. შ.<sup>36</sup> ეს ატრიბუტული რუდიმენტები იმაზე მიუთითებს, რომ  
ოდესღაც თვით ეს ღმერთები იყვნენ ასეთები<sup>37</sup>. ცნობილია ისიც, რომ  
ტოტემური ღვთაებები წინ უსწრებდნენ ანთროპომორფულ დარგობ-

<sup>35</sup> შთქმ. ნინა სიგუა, 75 წლის, დაბადებულია ს. ნოქალაქევში (ცხაკიას რ.),  
ამჟამად — ცხოვრობს ვაგრაში (ღემირჭიპის ქ. № 120). ჩამწ. ა. ცანაეა, 1979 წ. 10 სექ-  
ტემბერა.

<sup>36</sup> მითოლოგიური ლექსიკონი, 1961, გვ. 244.

<sup>37</sup> ა. ლოსვეის დასახ. წიგნი, გვ. 21.

რიკ პანთონს. ამდენად, ფრინველის სახით წარმოდგენილი კაპუნია უნდა მივიჩნიოთ, როგორც ვთქვით, უძველეს კოლხურ ღვთაებად. წმინდა ფრინველებისა და ცხოველების გვერდით იყვნენ დემონური თვისების ფრინველები, ან მათი ნაჯვარი გრიფონები. კაპუნია, შეიძლება ვიფიქროთ, გრიფონის ტიპის არწივის თავიანი არსებაა, რომლის სამყოფი ცაა. საკაპუნე რიტუალი სწორედ ცის დღეს (ცა+შხა ხუთშაბათს) სრულდებოდა. ჩანს, რომ აღრე კაპუნია არ იყო დემონური თვისებების მატარებელი. ეს ფუნქცია მან ანთროპომორფულ ღვთაებებთან დამარცხების შემდეგ შეიძინა.

მეორე ღვთაება ალარტის შესახებაც ცნობები ძუნწადაა შემონახული. ეს მითოლოგიური გადმოცემა ეტიოლოგიური ხასიათისაა, მაგრამ იგი ტიპოლოგიურ სიახლოვეს იჩენს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში გავრცელებულ გადმოცემებთან, კერძოდ, ფშავ-ხევსურეთიდან დევების განდევნის თაობაზე არსებულ თქმულებებთან. კოლხურ გადმოცემებში დევები (ამ შემთხვევაში დევი) დამპყრობლის სახითაა წარმოდგენილი, რომელიც აწიოკებს და ანადგურებს ადგილობრივ მოსახლეობას. როგორც ფშავ-ხევსურები, ასევე კოლხები, დევის დამარცხებას ღვთისშვილების (კოლხური გადმოცემით ალარტის) დახმარებით ახერხებენ.

მთქმელი გადმოგვცემს: დღევანდელი ზუგდიდის რაიონის სოფლების — ოდიშის, კორცხელისა და ნაცატუს მიჯნაზე — მთაგორიან ადგილზე არის ერთი გამოქვაბული. არავენ იცის ამ გამოქვაბულის სათავე. აქ ცხოვრობდნენ, თურმე, ჩვენი ძველი წინაპრები. ამ გამოქვაბულს ორკინეს (საჭიდაო, შესარკინებელ) უწოდებენ. ამაზე არსებობს ასეთი გადმოცემა: ოდესღაც გამოქვაბულს ურწმუნო, კაცის მჭამელი დევი დაეცა, ამოწყვიტა შიგ მცხოვრებნი და თვითონ დაეპატრონა. დევი გამოქვაბულიდან ლამაზობით გამოდიოდა და ქობმახებში შემორჩენილ ადამიანებს მუსრს ავლებდა.

დევისაგან შეძრწუნებულმა ხალხმა თხოვნით მიმართეს მზე ღმერთს, მოეკლა ან განედევნა გამოქვაბულიდან ეს ურწმუნო დევი. მზე ღმერთმა ასე უპასუხა მთხოვნელებს: — მე დღისა და სინათლის ღმერთი ვარ, ბნელ გამოქვაბულის უფსკრულში ძალა არა მაქვს, — იქ ვერ შევალ! სამაგიეროდ მზე ღმერთმა ასწავლა: წასულიყვნენ შორეულ ქვეყანაში, სადაც ცხოვრობდა უფსკრულ-ბნელეთის ღმერთი — ალარტი, ჩემი სახელით მიდიოთ და იგი გამოგაყოლებთ ალარტის ხატს, რომელიც დაამარცხებს თქვენს ამწიოკებელ დევსო.

ალარტის ღვთაებას მოციქულები გაუგზავნეს. ალარტმა მათ მისცა თავისი ხატი. მეგრელებმა ამ ხატს „ალერტის ხატი“ უწოდეს.

დევის გამოქვაბულის პირდაპირ, მეორე გორაკის ფერდობზე, ააშე-

ნეს საღმრთო სახლი და იქ დაასვენეს ალერტის ხატი. უჩვენეს გამოქვაბულის კარი, საიდანაც ლამდამობით დევი გამოდიოდა.

ხატი დევის გამოსვლას დაელოდა. იგი ღამეში ყველაფერს კარგად ხედავდა. გამოვიდოდა თუ არა გამოქვაბულიდან დევი, ალერტის ხატი კისერზე დაახტებოდა და მათ შორის საშინელი შერკინება იწყებოდა (ამიტომ ეწოდა ამ გამოქვაბულს „სარკენალი“). დროთა განმავლობაში ხატმა მოქანცა დევი, ავად გახადა და მოკლა. ამის შემდეგ ხალხმა ისევ დაიწყო ორკინეშში ცხოვრება<sup>38</sup>.

აქ მოხსენიებული ალარტის (ალერტის) ხატი ამჟამად გეგეჰქორის რაიონის სოფ. ნოლაში (კიწიის სასოფლო საბჭო) მდებარეობს და წმინდა გიორგის სახელობის სალოცავად ითვლება. გადმოცემის მიხედვით, ალერტის სალოცავი ხატი პირველად სოფ. გურძემში (გეგეჰქორის რ.) აუშენებიათ, მაგრამ წმინდა გიორგი გამოცხადებია ხალხს. უთქვია: მე ხარს გამოგიგზავნით, იგი თქვენი ეკლესიის ეზოში დაწვება, შემდეგ ამ ხარს დაეკარგავ, სხვაგან წავიყვან. თქვენ ეძებეთ, სადაც მას დაწოლილს ნახათ, იქ გადაიტანეთ თქვენი სალოცავიო. მართლაც ასე მომხდარა. ხარი იქ უნახათ დაწოლილი, სადაც ამჟამად ალერტის ეკლესიაა აშენებული. მაშინათვე დაურღვევიათ გურძემის ეკლესია და ქვის ერთიმეორეზე გადაწოდებით ალერტის ეკლესია აუშენებიათ. ოღონდ, ქვის პირველი ამლები და ბოლო მიმწოდებელი მომკვდარან. მათ ყველაზე მეტი ჭაფა დაადგათ თურმე<sup>39</sup>. ალერტის ეტიმოლოგია დღემდე დაუდგენელია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ, სანამ წმინდა გიორგი შეენაცვლებოდა, ადრე აქ მართლა არსებობდა ალარტის ხატი (ხახმატის ჭერის მსგავსად), რომელიც მზის მოძმედ ითვლებოდა და დევების წინააღმდეგ იბრძოდა.

## როკაპი

კოლხურ მითოლოგიაში მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია როკაპის სახეს, რომლის ფუნქცია დღემდე არაა ბოლომდე დადგენილი. მისი სამყოფი ადგილი განსაზღვრულია. ცხოვრობს ტაბაკონას მთის (გეგეჰქორის რაიონშია) ღრმულში, მიწის ქვეშ. გარკვეულ დროს ამოდის ზემოთ, საშინელი არსების სახითაა წარმოდგენილი. ყველაზე სრული აღწერა როკაპისა მოცემული აქვს თ. სახოკიას. აი, ისიც: „მზაკვართა მთელ კორპორაციას თავისი უფროსი ჰყავს, რომელიც

<sup>38</sup> მთქმელ-ჩამწერი ბ. სართანია, ს. ცაიში (ზუგდიდის რ.), 1969 ფ. არქ. ს. 237, გვ. 6.

<sup>39</sup> მთქმ. ციცა გოგია. ს. ალერტი (გეგეჰქორის რ.), 1965, ფ. არქ. ს. 235, გვ. 55.

მათ ხელმძღვანელობს, აძლევს სათანადო დარიგებას, აწინაურებს ღირსეულებს, ამდაბლებს ჩამორჩენილთა და უღირსთა. ამ უფროსისთვის როკაპი უქვიათ. მისი რეზიდენციაა ტაბაკონას მთაზე, აღმოსავლეთ სამეგრელოში, სენაკის მაზრაში. როკაპი იმ დროიდანვეა, რა დროიდანაც დედა-მიწაზე გამოჩნდნენ მზაკვრები. როკაპი წარმოდგენილია სახიჩარ, ბებერი დედაკაცის სახით. გრძელ და შავკბილებიან ჩამოფხავებულ თითებზე გრძელი ფრჩხილები უფრო აუწნობს, უფრო საზარლად ხდის. როკაპი ერთავედ ზის ერთ ადგილას, უძრავად, გარშემო ახვევია მსახურნი, რომელნიც მოახსენებენ ყოველსავე, რაც ტაბაკონას გადაღმა ხდება, მოახსენებენ — მისი ხელქვეითი მზაკვრულები ვინ რას აკეთებს.

წელიწადში ერთხელ მზაკვრები სამეგრელოს ყველა კუთხიდან ტაბაკონაზე მიდიან და როკაპს თავიანთის მოქმედების ანგარიშს აძლევენ. ამ დღეს ქვეტობა ანუ მზაკვრების დღესასწაული ჰქვია და ემთხვევა ილიაობის (ივლისის 20) წინაღამეს, ხოლო სამეგრელოს ზოგიერთ სოფელში — მარიამობის (აგვისტოს 15) წინაღამეს...

ამ ღამეს მზაკვრები ტაბაკონაზე უნდა წავიდნენ როკაპთან ძღვენის მისართმევად<sup>40</sup>... შუალამისას მზაკვრები სამეგრელოს ყველა მხრიდან ბაწარალებით გაემართებიან საჰაერო გზით ტაბაკონისაკენ... თვითონ ტაბაკონაზე დანთებულია დიდი კოცონი, ზედ დაკიდებულია უზარმაზარი ქვაბი წყლით სავსე, რომელშიაც უნდა მოიხარშოს ყველა გული ადამიანთა, რომლებიც მზაკვრებმა წლის განმავლობაში მოაგროვეს. მოშორებით ტახტზე ზის როკაპი და მომსვლელთ ელოდება.

ბოლოს, ყველანი მოვიდნენ. სცენაზე გამოდის როკაპის ერთი მინისტრთაგანი, რომელთან რიგ-რიგად მიდიან მოსული მზაკვრები ძღვენის მისართმევად. ყოველ მირთმევაზე მინისტრი ქვით უკაუტუნებს როკაპის გარეთ გამოშვერილ კბილზე. ისმის ჩახრენწილი, ძლივას. გასაგონი კითხვა როკაპისა: „ვინ მოვიდა?“ პასუხად ასახელებენ მოსულ მზაკვარს და ჩამოთვლიან მის დამსახურებას. იმისდა მიხედვით, თუ რამდენი და რა თვისების სიავე ჩაუდენია მზაკვარს, როკაპი აქებს და ადიდება ძღვენის მომტანს. როკაპის გული მით უფრო სიგერს სიხარულით, რაც უფრო ესმის, თუ რაც მეტი გულქვეაობა გამოიჩინეს მისმა ხელქვეითებმა ადამიანთა მიმართ... გაიხედავ, წარუდგა მზაკვარი, რომელმაც არ შეიბრალა თავის საკუთარი ძუძუთა ბავშვი, ამოკვლიჯა მისი პაწაწუნა ნაზი გული და როკაპს ფეხებთან დაუდო: მეორე

<sup>40</sup> თ. სახოკია, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1956, გვ. 19.

მზაკვარს არ დანანებია თავისი ახლად ჯვარდაწერილი ქმარი, რომ და-  
უმსახურებინა იმავე როკაპის ყურადღება<sup>41</sup>...

როცა ყველას ინახულებს და მოუსმენს როკაპი, გაიმართება ნადი-  
მი, თვით როკაპის თავმჯდომარეობით. სუფრაზე ღვინის მაგივრად მი-  
ერთმევათ ადამიანის სისხლი, ხორცის მაგივრად — ადამიანის გულის  
მწვადები. სვამენ როკაპის სადღეგრძელოს... მღერიან, ცეკვავენ... გან-  
თიადის მოახლოვებამ მზაკვრებს მოაგონა, რომ დრო მოვიდა დავბრუნ-  
დეთ შინ, მიწაზეო... ისევ რიგ-რიგად წარუდგებიან როკაპს გამოსამ-  
შვილობებლად, მოასხდებიან ცოცხებსა და საწნახელებს და თვალის  
დახამხამებაში შინ გაჩნდებიან<sup>42</sup>.

მსოფლიოში ცნობილი მითოლოგიური მოდელის მიხედვით, რო-  
კაპი უნდა მიეკუთვნოს ხტონურ ღვთაებათა ჯგუფს. ამაზე მიუთითებს  
შისი ადგილსამყოფელი და სქესი. სიტყვა „ხტონი“ ბერძნულად „მი-  
წას“ ნიშნავს. იგი ეპითეთია მიწისქვეშა მყოფი ღვთაებებისა, აგრეთვე,  
ამ ღვთაებებთან დაკავშირებული ზებუნებრივი ძალებისა. მითოლოგი-  
ურ ლექსიკონში ნათქვამია: „Женские божества подземного царства  
носили эпитет Хтония“<sup>43</sup>.

მიწისქვეშა ღვთაებებთან მაკავშირებლად მიჩნეულია: პერსეფო-  
ნე, დემეტრე, გეა, დიონისე, ჰეკატე, ერინიები და სხვა. ჰეკატე, როკა-  
პის მსგავსად, მღვიმეში ცხოვრობს. იგი ისეთივე საშიში და საზარელი  
არსებაა, როგორც როკაპი. „არგონავტების თქმულებაში“ ვკითხუ-  
ლობთ: „საშიშარმა ღმერთქალმა ისმინა მოწოდება და ღრმა მღვი-  
მედან ესონიდის წმიდა მსხვერპლისაკენ გამოეშურა; მას მუხის შტო-  
ების გვირგვინი ედგა, რომელშიაც საზარელი გველები იყო ჩაწნული...  
ქაობისა და მდინარის ნიმფები, რომლებიც ამარანტიოს ფაზისის დაბ-  
ლობში ცხოვრობენ, შემზარავად წიოდნენ“<sup>44</sup>.

ხტონური ღვთაებები მატრიარქატის დროინდელი წარმოდგენე-  
ბის ნაყოფია. ისინი შემდეგ ერთიანდებიან ერთ ღვთაებად „დიდი დე-  
დის“ ან „ღმერთების დედის“ სახელწოდებით. ამ მითოლოგიის გავ-  
რცელების მთავარი ადგილი იყო მცირე აზია, სადაც დიდ დედას პა-  
ტივს სცემდნენ სხვადასხვა სახელწოდებით. აქედან ეს კულტი გავ-  
რცელდა რომში. ხტონურ ღვთაებებს გააჩნდათ, როგორც „შემტვევი“,  
ისე „თავდასაცავი“ ძალები იმათ მიმართ, ვინც მიწის კანონებს ეწინა-

<sup>41</sup> თ. სახოკია, დასახ. წიგნი, გვ. 20.

<sup>42</sup> იქვე, გვ. 21.

<sup>43</sup> Мифологический словарь, 1961, с. 264.

<sup>44</sup> აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, აკ. ურუშაძის რედ.  
1970, გვ. 239—240.



აღმდგებოდნენ. მიწის შემტევ ძალებად ითვლებიან ურანოსისა და გეასგან დაბადებული ტიტანები, კიკლოპები, ჰეკატონხეირები (ასხელიანები) და სხვა. მიწის დამცველებად გამოდიან ერინიები—საშინელი მახინჯი მოხუცი არსებები, ჩამოშლილი, გველჩაწნული თმებით, ძალის თავითა და ძალისავე ხმით<sup>45</sup>. ასეთივე საშინელი არსებაა ჰადესის დარაჯი ცერბერი, ქიმერა, სფინიქსი, ნემეის ლომი და სხვა.

მატრიარქატიდან პატრიარქატში გადასვლის შემდეგ, ხტონური დიდი დედისა და მის თანამდგომთა უფლებები შეიზღუდა. დეგრადაცია განიცადა. ამორძალების მითი ამის ერთ-ერთი დადასტურებაა. ხტონური ღვთაებები, როგორც ამორძალები, უბრძოლველად არ ტოვებდნენ თავიანთ უფლებებს. ისინი ცაზე აყვანილ ღვთაებებსა და მათ თყუანისმცემლებს ყოველგვარ უბედურებას უშზადებდნენ. ტაბაკონას ღრმულში უძრავად მჯდომი როკაპი, რომელიც აღრე ერთ-ერთ მთავარ ხტონურ ღვთაებას ვანასახეირებდა, პატრიარქატის ეპოქაში დეგრადაციას განიცდის და თავის „შემტევ“ ძალებთან (მზაკვრებთან, ჭადოქრებთან, ეშმაკებთან) ერთად, ერინიებისა და ჰეკატეს მსგავსად, დემონურ ძალად იქცევა.

ამგვარად, როკაპის სახით ქართულ მითოლოგიაში შემონახულია უძველესი ხტონური ღვთაების (დიდი დედის) ერთ-ერთი ტიპოლოგიური სახესხვაობა, რომლის აღრინდელმა ფუნქციებმა არსებითი გარდაქმნა განიცადეს.

<sup>45</sup> ა. ლოსევი, დასახ. წიგნი, გვ. 63.

А. В. ЦАНАВА

## ДРЕВНИЕ КОЛХИДСКИЕ БОЖЕСТВА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ФОЛЬКЛОРЕ

### Резюме

В работе рассмотрены функции неизвестных ранее древних грузинско-колхидских божеств (Капунна, Аларти, Рокапи) и их место в мифологическом пантеоне. Установлено, что Капунна — древнейшее божество плодородия, представлявшееся в виде птицы, постоянное местопребывание которой было в небе. Аларти функционально соответствует пшаво-хевсурским «сынам божьим» (Копала, Иахсари). Он борется против злых сил (Дэвов), поработивших людей. Рокапи — типологический двойник «великой матери» (хтонического божества), постоянное место-

пребывание которой — в глубине гор, где ей прислуживает целая корпорация злых сил. Это — могущественное божество времен матриархата, образ которого в дальнейшем приобрел демонические свойства.

Из космогонических божеств Солнце и Луна представлены мужем и женой. На смену мужскому божеству Луны в дальнейшем пришел культ святого Георгия (его антропоморфный вид). Относительно обоих божеств сохранились не только народные стихи, но также предания и сказания.

ისტორიული სინამდვილის ასახვა ქართულ ლეგენდებში

ნაშრომის მიზანი ისტორიული ლეგენდების სინამდვილესთან მიმართების, მათი რეალური საფუძვლის შესწავლაა.

ლეგენდებში თავისებურადაა წარმოსახული ჩვენი ქვეყნის უძველესი და მეტად რთული ისტორია. მართალია, ლეგენდებში წარმოსახვის ობიექტი გამოჩენილი პირები და ცნობილი ისტორიული მოვლენებია, მაგრამ მეტწილად ისინი წარმოსახული ფაქტებიდან დაცილების შემდეგ იქმნებიან, მთქმელები არ არიან მონაწილენი, მომსწრენი წარმოსახული ამბებისა და მოვლენებისა. გარკვეულ ფაქტთან თუ მოვლენასთან დაკავშირებული კონკრეტული ამბავი დროთა ვითარებაში სახეს იცვლის. ხალხის მიერ შეგნებულად თუ სტიქიურად ფერმკრთალდება ლეგენდის რეალური საფუძველი. სწორედ ეს ართულებს ლეგენდის, როგორც უანრის, ისტორიული სინამდვილის კვლევას.

განვიხილოთ ზოგიერთი ისტორიული ლეგენდა.

1. მ ზ ი ს და ბ ნ ე ლ ე ბ ა. XI საუკუნის ქართველ ისტორიკოსს ლეონტი მროველს „ნინოს ცხოვრებაში“ შემოუტანია მირიან მეფის ნადირობის დროს მზის დაბნელების ლეგენდა. იგი ქართლის მოქცევას ასახავს და პირველი ქრისტიანი მეფის მირიანის პიროვნებასთან არის შეთავსებული.

„ერთხელ მეფე მირიანი თავის ამალით თხოთის მთებში სანადიროდ წავიდა. მოულოდნელად შუადღისას მნათობი თვალთ მიეფარა და „იქმნა ვითარცა ღამეული, უკუნი, და დაიპყრნა ბნელმან არენი და აღვილნი“. „მეფეს მოსწყდნენ ყოველნი სპანი“. ამაღა გაითანტა. მირიანი დაიბნა, შეშინდა. მოუხმო ყველა ცნობილ ძლიერ კერპს, მაგრამ ამაოდ. მაშინ მეფეს კაბადოკიელი ტყვე ქალის ღმერთი — ქრისტე — გაახსენდა და იმას შეევედრა. აღუთქვა, ოღონდ კი ახლა გამინათლე ბნელი, და შენ გალიარებ, შენ გირწმუნებ, ჭვარს აღგიმართავ, სალოცველ სახლს აგიშენებ და სულ შენზე ვილოცებო. ტყვე ქალის ღმერთმა უსმინა. უცებ განათლდა და ისევ გამობრწყინდა მზე. მეფე მაშინვე გარდახდა ცხენისაგან“, ხელები ცისაყენ აღაპყრო და სასობით შეპ-

ლალადა: „შენ ხარ ღმერთი ყოველთა ზედა ღმერთთა და უფალი ყოველთა ზედა უფალთა“.

მირიანი დარწმუნდა, რომ მნათობის დაბრუნება-გათავისუფლება ქრისტეს ნება-სურვილით მოხდა. ეს დამთხვევა საკმარისი აღმოჩნდა, მეფეს ისტორიული ნაბიჯი გადაედგა და ერის მონათვლა ებრძანებინა<sup>1</sup>.

მზის დაბნელების შესახებ პირველი წერილობითი ცნობები წმ. ნინოს „ცხოვრების“ კელიშურ ვარიანტში გვხვდება<sup>2</sup>. ლეონტი მროველი აღნიშნული ეპიზოდის გადმოცემისას მიჰყვება კელიშური „ნინოს ცხოვრების“ თხრობას: „შუა სამხარ ოდენ დაბნელდა მის ზედა მზე, და იქმნა ღამე უკუნი, ბნელი ფრიად. დაფარნა ბნელმან არენი და ადგილნი იგინი. და განიბნივენეს ურვისა მისგან და ქირისა ურთიერთარს ყოველნი ერნი მისნი, და დარჩა მეფე მარტოე და იარებოდა მთათა ზედა და მალნართა შინა შეშინებული და შეძრწუნებული“<sup>3</sup>.

როგორც ვხედავთ, კელიშურ „ნინოს ცხოვრებაშიც“ ლაპარაკია მზის დაბნელების შესახებ მირიანის ნადირობის დროს.

ქართლის გაქრისტიანების შესახებ საკმაოდ მდიდარი ლიტერატურა არსებობს და ქართულ ისტორიოგრაფიაში დღეს ძირითადად აღიარებულია, რომ ქართლში ქრისტიანობა ოფიციალურ რელიგიად მიღებულ იქნა IV ს. 30-იან წლებში, მეფე მირიანის დროს<sup>4</sup>.

ჩვენ ზემოთ მოტანილი ლეგენდის სინამდვილესთან მიმართების საკითხი გვიანტერესებს. საკითხავია, ეს ლეგენდა კონკრეტულ-ისტორიულ ამბავს გადმოგვცემს თუ ფოლკლორული ტრადიციით არის გაჩენილი?

ზოგიერთ მკვლევარს განსახილველი ლეგენდა კონკრეტულ-ისტორიული ფაქტის გამოვლენად მიაჩნია. მაგალითად, აკად. კ. კეკელიძე სპეციალურად შეეხო ამ საკითხს და ქართლის მოქცევის დასათარიღებლად მზის დაბნელების ფაქტი გამოიყენა. კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ყველა წყაროში იბერიის მოქცევის უახლოეს საბაბად დასახელებულია მზის დაბნელება, ხოლო ასტრონომ ოპოლცერის მიერ შე-

<sup>1</sup> ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 108—111.

<sup>2</sup> შატბერდულს ეს ნაწილი აკლია.

<sup>3</sup> ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I, თბ., 1964, გვ. 135.

<sup>4</sup> ნ. ლომოური, ქართლში ქრისტიანობის სახელმწიფოებრივ რელიგიად გამოცხადების ისტორიისათვის, ნარკვევები ქართლის (იბერიის) სამეფოს ისტორიიდან (III საუკუნეში და IV საუკუნის დასაწყისში), თბ., 1975, გვ. 45—83.

მუშავებული ტაბულების თანახმად, ჩვენთვის საინტერესო ხანაშა მზის დაბნელებას ადგილი ჰქონდა 319, 346, 348 და 355 წლებში. კ. კეკელიძე უპირატესობას ამ უკანასკნელს ანიჭებს, რადგან სწორედ 355 წლის 28 მაისს ადგილი ჰქონია მზის თითქმის სრულ (5/6 ნაწილით) დაბნელებას<sup>5</sup>. მეცნიერის აზრით, ქართლის გაქრისტიანება მომხდარა არა კონსტანტინე I-ის, არამედ მისი შვილის კონსტანტინის იმპერატორობის დროს, IV საუკუნის II ნახევრის დასაწყისში, 350-356 წლებში<sup>6</sup>.

კ. კეკელიძის ამ მოსაზრებას გამოეხმაურა აკად. ივ. ჯავახიშვილი. მან აჩვენა, რომ კ. კეკელიძის ეს არგუმენტაცია მეტად არამყარ საფუძველზეა აგებული. საქმე ისაა, რომ მზის დაბნელება ნახსენებია მხოლოდ წმ. ნინოს „ცხოვრების“ ქელიშურ ვარიანტში, რომელიც IX საუკუნეშია შესრულებული (და მასზედ დაყრდნობით ლეონტი მროველის წმინდა ნინოს „ცხოვრებაში“), ხოლო დანარჩენ წყაროში (ქართულში, ბერძნულ-ლათინურში, სომხურში) ლაპარაკია მხოლოდ სქელ ბურუსზე, რომელმაც გარემო მოიცვა. ივ. ჯავახიშვილი უარყოფს, რომ ისტორიულ სინამდვილედ იქნეს მიჩნეული წყაროთა ჩვენება მირიან მეფის მოქცევის წინ მზის დაბნელების შესახებ<sup>7</sup>.

ამდენად, მზის დაბნელების ეპიზოდი მე-9 საუკუნეში ჩანს შეტანილი ქართლის მოქცევის ქრონიკებში და კონკრეტულ-ისტორიულ ფაქტს არ ასახავს. იგი ზეპირსიტყვიერებასა და მწერლობაში გავრცელებული მოტივის ერთ-ერთი გამოხატულებაა. თქმული სრულიად არ ნიშნავს მეფე მირიანის ქართლის პირველ ქრისტიან მეფედ გამოცხადების უარყოფას.

ისტორიული სინამდვილისა და ფოლკლორული ტრადიციის ურთიერთმიმართების შესწავლასთან დაკავშირებით რიაზანის ციკლის პროზაულ ნაწარმოებთა მაგალითზე რუსი ფოლკლორისტი ლ. ს. შეპტაევი მართებულად აღნიშნავს: „ფოლკლორული მოვლენის ისტორიული სინამდვილის კვლევისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ, გარდა ისტორიული სინამდვილისა, ფოლკლორული ნაწარმოების წარმოშობის სხვა ფაქტორები და აქედან — ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, როგორცაა ფოლკლორული ტრადიცია“<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> კ. კეკელიძე, ქართველთა მოქცევის მთავარი ისტორიულ-ქრონოლოგიური საკითხები, „ეტიუდები“, IV თბ., 1957, გვ. 283.

<sup>6</sup> კ. კეკელიძე, იბერიის ქრისტიანიზაციის საწყისებთან, „ეტიუდები“, III, თბ., 1955, გვ. 16.

<sup>7</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბ., 1960, გვ. 225—226

<sup>8</sup> А. С. Шептаев, Историческая действительность и традиции в прозе рязанского цикла, წიგნში: Вопросы литературы и фольклора, Воронеж, 1972, с. 134—135.

მზის დაბნელების მითი უძველესი მითოლოგიიდან მომდინარეობს და სხვადასხვა საფუძველზე მდგომ ხალხთა შორის მთელ მსოფლიოში ფართოდაა გავრცელებული.

მზის დაბნელების მითი ქართულ ფოლკლორშია შესული და ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეშიცაა შემონახული<sup>9</sup>.

მზის დაბნელება მცირე აზიის ხალხთა მითოსური თქმულებებითაც დასტურდება. ხეთური ეპიკური პოეზიის მიხედვით, ადამიანებს შიში აქვთ იმისა, რომ მთვარე და მზე გაქრებიან ციდან და სამყაროს წყვდიაღში დატოვებენ. ეს მოტივი, როგორც ღნიშნულია სპეციალურ ლიტერატურაში, პროტონეთურიდან არის შესული ხეთურ ეპიკურ პოეზიაში<sup>10</sup>.

მზის გაქრობისა და კვლავ დაბრუნების მოტივი გვხვდება ოკეანეს მითში (ოკიანე თავისთან აკავებს მზეს და არ უშვებს) და ხეთური მითების სხვა ციკლებში, რომლებიც ხათურ (პროტონეთურ) ტრადიციასთანაა დაკავშირებული<sup>11</sup>.

მზის დაბნელების მითი შუა საუკუნეების ლიტერატურულ ძეგლებშიც გვხვდება. რუსთაველი პოეტური შედარებისათვის მიმართავს მას „მზე ვეშაპსა დაებნელა“ (1158)<sup>12</sup>. მზის დაბნელების მითი დამოწმებულია „იგორის ლაშქრობის ამბავშიც“, პოემაში დასაწყისიდან ბოლომდე თხრობის ლეიტმოტივი მზის სიმბოლიკაა. „პოემაში მზის სიმბოლიკა, როგორც ეს საერთოდ არის დამახასიათებელი ძველი პოეზიისათვის, თავის გამოხატულებას წყვდიადისა და ნათელის ბრძოლაში პოულობს“<sup>13</sup>.

მზის სიმბოლიკის ღრმა ფესვები უძველეს რწმენა-წარმოდგენებშია. ბუნების ძალებთან ადამიანის კავშირის სიმბოლიური წარმოსახვა კანონზომიერი იყო როგორც წარმართული, ისე მასთან შებრძოლი ქრისტიანული მსოფლმხედველობისათვის. პოლითეიზმსა და მონოთეიზმს შორის ბრძოლისა და ურთიერთგავლენის პროცესი განსაკუთრებით გამომჟღავნდა საზოგადოებრივ იდეოლოგიაში, კერძოდ კი, ეპოსში. ეპიკური პოეზია იყო, სახელდობრ, იდეოლოგიის ის ფორმა, რო-

<sup>9</sup> მ. ბ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, I, თბ., 1959, გვ. 221—222.

<sup>10</sup> Вяч. Вс. Иванов, Луна упавшая с неба, М., 1977, შესავალი წერილი, 33-11.

<sup>11</sup> ვ. ივანოვი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11—12.

<sup>12</sup> მ. ჩიქოვანი, შოთა რუსთაველი და ქართული ფოლკლორი, გვ. 104—105.

<sup>13</sup> А. Н. Робинсон, Закономерности развития средневекового героического эпоса и символика «Слова о полку Игореве». Славянские литературы, VIII международный съезд славистов, М., 1978, с. 160.

მელმაც შემოინახა და შეათავსა სიმბოლიკის ძველი და ახალი ფორმები<sup>14</sup>.

მონუმბოლი მასალების ანალიზის საფუძველზე ნათლად ჩანს, რომ დაბნელების ეპიზოდი, რომელიც „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ქე-ლიშურ ვარიანტში და ლეონტი მროველის წმ. ნინოს „ცხოვრებაშია“ შეტანილი, ფოლკლორული წარმოშობისაა, საფუძვლად მითოლოგიური წარმოდგენა უდევს. მზის დაბნელებისა და მირიანის გაქრისტიანების ამბავის წყარო ქრისტიანობამდელი ხალხური შემოქმედებაა. იგი ადრე არსებობდა მითის სახით, რომელიც შემდეგ გარკვეულ ისტორიულ მოვლენას დაუკავშირდა და ისტორიზებულ ლეგენდად იქცა. ლეონტი მროველს (უფრო ადრე „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ავტორს) თავის ნაწარმოებში მზის დაბნელების ძველი მითი გარკვეული მიზანდასახულობით შემოაქვს. ამ ეპიზოდის გამოყენებით წმ. ნინოს „ცხოვრების“ ავტორს სურს აჩვენოს უსაზღვრო ძალა ნინოს ღმერთის და უძლურება წარმართული კერპებისა, რომელსაც თავყვანს სცემს მირიანი.

მართალია, მირიან მეფის ნადირობის დროს მზის დაბნელების ლეგენდა კონკრეტულ ფაქტს არ ასახავს, მაგრამ ლეგენდის შექმნის საბაბი მაინც ჩვენი ისტორიული სინამდვილეა.

2. ისტორიულ სინამდვილესთან მიმართების ასპექტით გარკვეულ ნტერესს აღძრავს თბილისის დაარსების ლეგენდა. იგი პირველად ისტორიულ კვლევაში მოსე ჭანაშვილმა შემოიტანა. თავის „საქართველოს ისტორიაში“ ვახტანგ გორგასალის საღმშენებლო საქმიანობის დახასიათებისას მოსე ჭანაშვილი მოგვითხრობს, რომ თბილისი და მისი მიდამოები დაფარული იყო ხშირი ტყით. „ამ ტყეში, როგორც ამბობს ზეპირგადმოცემა, ერთხელ ნადირობდა ვახტანგ გორგასალი. მეფეჲ ქორი მიუტია ხოხობს და ორივე ფრინველი მალე გადაიკარგნენ. მეფე ამალითურთ ფრინველებს მიჰყვა და იგინი იპოვნა წყალში, რომელშიაც ჩახარშულიყვნენ. მეფეს ეს არემარე მოეწონა, თვით თბილი წყლის სამკურნალო თვისებაც სცნა, და ამიტომ აქ ააშენაო ქალაქი, რომელსაც უწოდა ტფილისი ანუ თბილისი“<sup>15</sup>.

თბილისის დაარსების ლეგენდა მოტანილია აგრეთვე მ. ჭანაშვილის 1899 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „საქართველოს დედაქალაქი ტფილისი“<sup>16</sup>.

ზემოთმოტანილი ლეგენდის ოდნავ განსხვავებული ვარიანტიც

<sup>14</sup> ა. რობინსონი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 153.

<sup>15</sup> მ. ჭანაშვილი, საქართველოს ისტორია, I, ტფილისი, 1906, გვ. 222—223

<sup>16</sup> მ. ჭანაშვილი, საქართველოს დედაქალაქი ტფილისი, ქუთაისი, 1899, გვ. 4—5.

არსებობს, აი, ისიც: „ეს მოხდა დიდი ხნის წინათ, ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ქართველების დედაქალაქი მცხეთა იყო. თბილისის მიდამოებია გაუვალი ტყით ყოფილა დაფარული. ერთ დღეს ამ ტყეში ნადირობდა ვახტანგ გორგასალი (თქმულების ზოგ ვარიანტში თბილისის ტყეში მონადირე მეფის ვინაობა არ არის მოხსენიებული). მეძებრებმა ხოხობი ააფრინეს. ხოხობს მეფის მიმინო გამოედევნა და მალე ორთავენი სადღაც გადაიკარგნენ. მეფე მსლებლებითურთ მიმინოს საძებნელად წავიდა. ბევრი ძებნის შემდეგ ნახეს, რომ ორივენი ჩაცვივულან ცხელ წყაროში და ჩაფუჭქულან. მიმინო თურმე ისეთი სისწრაფით დაცემია ხოხობს, რომ ჰაერში თავი ველარ შეუმაგრებია და ბრკყალებში შეპყრობილი ხოხობითურთ წყალში ჩავარდნილა.

ეს არემა რე მეფემ კარგად დაათვალიერა და ნახა, რომ ამ მშვენიერ ადგილებში დედამიწიდან აქა-იქ ამოჩუხჩუხებდა თბილი და ცხელი წყაროები. მეფეს უთხრეს, ამ წყაროებს სამკურნალო თვისებებ უნდა ჰქონდესო. ვახტანგ მეფეს მოეწონა წყაროებით მდიდარი ეს ადგილები და ქალაქის აშენება ბრძანა. მალე აქ მართლაც გაშენდა ქალაქი და სახელად თბილი წყლების გამო „თბილისი“ უწოდეს... და მოკლე დროში თბილისი საქართველოს დედაქალაქად გადაიქცა<sup>17</sup>.

საკითხავია, როგორია ამ ლეგენდის მიმართება ისტორიულ სინამდვილესთან? ასახავს იგი სინამდვილეს, თუ მხოლოდ და მხოლოდ ფანტაზიის შედეგია? წინასწარ უნდა ვთქვათ, ეს ლეგენდა სინამდვილის ნიადაგზეა აღმოცენებული, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ისტორიულ სინამდვილესთან სულ არაა ასე ადვილი და პირდაპირხაზოვანი, როგორც შეიძლება ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს.

ხალხში დარჩენილ ლეგენდას მაშინ აქვს მეცნიერული ღირებულება, როცა იგი სხვა მასალებითაც დასტურდება. ზოგი რამ ამ ლეგენდაშიც არის სწორი, მაგრამ იმის თქმა, რომ თითქოს თბილისის გაშენება მხოლოდ ვახტანგ გორგასალის დროს დაიწყო, რა თქმა უნდა სწორი არ არის. ბოლო დროის არქეოლოგიური აღმოჩენების წყალობით ქართულ ისტორიოგრაფიაში გარკვეულია, რომ თბილისის დღევანდელი ტერიტორია ენეოლითის ხანიდან, ძველი წელთაღრიცხვის IV—III ათასწლეულებიდან უკვე დასახლებული იყო ქართველი ტომებით და IV საუკუნის II ნახევარში (ე. ი. ვახტანგ გორგასალის გამეფებამდე ერთი საუკუნით ადრე) უკვე ციხე-ქალაქადაც კი ითვლებოდა<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> ს. ო. ც. ა. შ. ვ. ი. ო., თბილისი ხალხურ შემოქმედებაში, თბ., 1958, გვ. 27.

<sup>18</sup> დ. ქ. ო. რ. ი. ძ. ე., თბილისის არქეოლოგიური ძეგლები, I, თბ., 1955; შ. მ. ე. ბ. ი. ა., თბილისის როლი ქართველი ხალხის ისტორიაში, წიგნში: თბილისი, 1500, საუბილეო კრებული, თბ., 1958, გვ. 7.



მაშასადამე, არა თუ ლეგენდა, არამედ ის ისტორიკოსებიც არ არიან მართალნი, რომელნიც თბილისის დაარსებას ვახტანგ გორგასალს მი-აწერენ. ვფიქრობთ, ეს ლეგენდა ადრეც არსებობდა და ვახტანგ გორგასალის სახელს შემდეგ მიეკუთვნა. იგივე ლეგენდა მეფე ფარნავაზსაც მიეწერებოდა. მიუხედავად ამისა, ლეგენდაში თვალნათლივ ჩანს გარკვეული ისტორიულ ფაქტის გამოძახილი. ქართული წყაროებითაც დასტურდება, რომ ვახტანგ გორგასალს განზრახული ჰქონდა მეფის რეზიდენცია მცხეთიდან თბილისში გადმოეტანა. მაგრამ შემდეგში გართულებული საგარეო პირობების გამო (ამ დროს ვახტანგი სპარსეთის მეფის წინააღმდეგ იწყებს ბრძოლას), ქალაქის ახალი მნიშვნელოვანი ნაწილის საფუძვლის ჩაყრა მოასწრო, ვახტანგი 502 წელს სპარსეთის წინააღმდეგ ბრძოლაში მოკლულ იქნა. ვახტანგის მიერ დაწყებული საქმის გაგრძელება და დასრულება, მეფის ანდერძისამებრ, მისმა მემკვიდრემ, დაჩიმ შეძლო. ვახტანგ გორგასალის ისტორიკოსი მოგვითხრობს: „ამან, დაჩიმ მეფემან, შემდგომად სიკუდილისა ვახტანგისა... განასრულნა ზღუდენი ტფილისისანი და ვითა ებრძანა ვახტანგს, იგი შექმნა სახლად სამეუფოდ... მეფემან (ქართლის კათალიკოსს) მიათვალა მცხეთა, რამეთუ ეგრე ებრძანა მეფესა ვახტანგს“. ამ ცნობიდან კარგად ჩანს როგორც ვახტანგ გორგასალის სურვილები, ასევე მისი წვილის დაჩის ღვაწლიც თბილისის სატახტო ქალაქად გადაქცევის საქმეში. როგორც ვხედავთ, დაჩიმ ვახტანგის მიერ საფუძველჩაყრილი ქალაქის ზღუდე (კედლები) დაასრულა და რეზიდენცია, ვახტანგის ანდერძისამებრ, მცხეთიდან თბილისში გადმოიტანა. მცხეთა კი ქართლის უმაღლეს საეკლესიო ხელისუფალს — კათალიკოსს — მრაცა („მიათვალა“) საჭლომად. და ამიერიდან თბილისიც გამარჯვებული ფეოდალური კლასის ხელისუფალთა (ერისმთავართა) რეზიდენცია გახდა. სწორედ ეს, თბილისის ადრეფეოდალური ქართლის დედაქალაქად ქცევის პროცესი, მცხეთიდან დედაქალაქის თბილისში გადმოტანა აისახა თბილისის დაარსების ლეგენდაში. ამდენად, ამ ლეგენდას ისტორიული ღირებულება გააჩნია.

თბილისის დაარსების ლეგენდას საოცრად ჰგავს ჩეხოსლოვაკიაში გავრცელებული ლეგენდა, რომელიც კურორტ კარლოვი ვარის წარმოშობას გვაცნობს. „ერთხელ იმპერატორი კორლოს IV ჩეხეთის მთებში ნადირობდა. მარეკებმა ირემი იპოვეს. კეთილშობილი ნადირი ხევისკენ გაიქცა და უკან ძაღვები დაედევნენ. კარლოსს ერთი საყვარელი მეძებარი ჰყავდა. იგი ირემს ახლოს მისდევდა ტყვეში. ირემი ერთ ღელეს გადაახტა მარდად, ძაღლი კი წყალში ჩაეარდა და ჩაიფუფქა. მონადირეები და იმპერატორი მივიდნენ შემთხვევის ადგილას და ნახეს, ცხელი წყალი მოჰქუხდა. იმპერატორს მოეწონა წყარო, მოაყვანიდა

ექიმები და იმათაც მარგებლობა დაადასტურეს. მაშინ იმპერატორმა სამკურნალო ქალაქის გაშენება ბრძანა. ასე დაფუძნდა 600 წლის წინათ უბრალო ულრან ხეობაში აგარაკი, რომელსაც კარლოსის სახელი მიეკუთვნა. კურორტ კარლოვი ვარის მეთერთმეტე აგარაკს აქვს დამაარსებლის სახელი „პრამენ კარლა IV“. იქვე ირემზე კარლოსის ნადირობა არის ნაჩვენები. გამოფენილია ისტორიული ხასიათის რამდენიმე ფოტოსურათი, რომელსაც სათაურად აწერია: „1358—1958. 600 წელიწადი შესრულდა, რაც ამ ხეობაში ცხელი წყაროები აღმოაჩინეს და სამკურნალოდ გამოიყენეს“<sup>19</sup>.

როგორც ვხედავთ, თბილისის დაარსების ლეგენდას დეტალებშიაც კი ემსგავსება ლეგენდა კარლოვი ვარის შესახებ, მაგრამ მათ შორის განსხვავებაა: კარლოვი ვარი 600 წლის წინათ დაფუძნდა, თბილისს კი, როგორც დედაქალაქს, ათას ხუთასზე მეტი წლის თავგადასავალი აქვს და, როგორც არქეოლოგიური მონაცემები მოწმობენ, ძველი წელთაღრიცხვის IV—III ათასწლეულიდან უკვე დასახლებული იყო ქართველი ტომებით.

ვახტანგ გორგასლის მიერ თბილისის დაარსების ლეგენდასთან ახლოს დგას კიდევ ერთი ლეგენდა, რომელიც ფარნაოზ მეფის ნადირობას აგვიწერს. ამ ლეგენდას თბილისის დაარსება უფრო შორეულ საუკუნეებში გადააქვს, ხოლო მეფედ მასში ფარნაოზი გამოდის (ძვ. წ. III-II სს.) და თბილისი წინა აზიის ერთ-ერთ უძველეს ქალაქად ჩანს.

„მეფე თბილისის მიდამოებში ნადირობდა თურმე და ირემს გადაჰყრია. მეფე ფიცხელი მონადირე ყოფილა და მშვილდის პირველივე გასროლით დაუჭრია ირემი. დაკოდილ ირემს იქვე გამოძდინარ გოგირდის წყარობამდე მიუღწევია და კრილობა განუბანია. სანამ მდევრები მოაღწევდნენ, გოგირდის წყლებმა ირემს მოუშუშეს ნაჭრილობები. განკურნებულმა ირემმა თავს უშველა. მეფემ ეს სასწაულად მიიჩნია, დაათვალიერა ეს ადგილები, თბილი წყაროები და ბრძანა, რომ ამ მშვენიერ ადგილებში ხალხი დასახლებულიყო, ხოლო თბილი წყლების გამო მას „თბილისი“ ეწოდაო“.

ხალხის გადმოცემით, ეს იყო მეფე ფარნაოზი, რომელმაც ჩვენში მწიგნობრობა შემოიღო<sup>20</sup>.

მოყვანილ ლეგენდაში ისტორიული ამბავია არეკლილი. იგი ერთგვარი გამოძახილი უნდა იყოს ლეონტი მროველის „ქართველ მეფე-

<sup>19</sup> მ. ჩიქოვანი, ორი ქალაქი—ერთი ლეგენდა, გაზ. „თბილისი“, 2. XII, 1959.

<sup>20</sup> ს. ო. ცაიშვილი, დასახლებული წიგნი, გვ. 87—88.

თა ცხოვრების“ ერთი ეპიზოდისა, სადაც ფარნავაზ მეფის ირემზე ნადირობაა აღწერილი (ქც., I, 21).

ვახტანგ გორგასლის სახელთან დაკავშირებული თბილისის დაარსების ლეგენდასთან განსხვავებით, ზემოთმოყვანილ ლეგენდაში წყალი ცხოველის მკურნალია. წყლით განკურნების მოტივი (უკვდავების წყალი) მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხების ფოლკლორსა და ლიტერატურაში უხსოვარი დროიდანაა გავრცელებული<sup>21</sup>.

მსგავსი ლეგენდა აფხაზებშიც გვხვდება. ტყვარჩელის ხეობაში, დაბა ოჩამჩირიდან 30—40 ვერსის დაცილებით არის სამკურნალო წყლები. აი, რას მოგვითხრობს ადგილობრივი ლეგენდა ამ სამკურნალო წყაროებზე. მიხეილ ლოლუა გვიამბობს: „ერთმა დაკოდილმა ყანჩამ აღმოაჩინა ეს უკვდავების წყაროვო, მითხრა მოხუცმა: ძველ დროში ვილაც მონადირემ დაჰკოდა თოფით ყანჩი. მსხვერპლი ფოფხვით მივიდა ამ წყაროზე, იბანა შიგ და სასიკვდილოდ გამზადებულმა ყანჩმა სრულიად გასაღებულმა გასწია უდაბურს ტყეში. გაკვირებული მონადირე მივიდა თუ არა იმ ადგილას, ნახა რამდენიმე წყარო, რომელიც მოჩანჩქარებდა თვალ-მიუწვდომლის მთებიდგან, მდინარე დალიძვას ნაპირად. მას აქეთ ეს წყაროებია ჩვენის ყოველგვარ სნეულების მკურნალი“<sup>22</sup>.

ზოგი რამ ამ ლეგენდაში, შესაძლებელია, მართალი იყოს. არ არის გამორიცხული, რომ მონადირეს დაჭრილი ყანჩას მეშვეობით აღმოეჩინა სამკურნალო წყალი. ასე რომ, ლეგენდას რეალური საფუძველი გააჩნია, მაგრამ დაჭრილი, მომაკვდავი ფრინველის განკურნება წყლის საშუალებით მხოლოდ და მხოლოდ ფოლკლორული მოტივის გამოვლენაა, ხალხის ფანტაზიითაა შექმნილი და არ შეგვიძლია სინამდვილედ მივიჩნიოთ.

განხილული მასალების საფუძველზე ერთგვარი განმაზოგადებელი დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ზოგადი გაგებით ლეგენდის საფუძველი სინამდვილეა, მაგრამ ეს სინამდვილე ფანტასტიკურ საბურველშია გახვეული. ამის გამო მას ისტორიული წყაროს ღირებულება არ გააჩნია. მართალია, ზოგიერთი ლეგენდა კონკრეტული ფაქტის შესახებ მოგვითხრობს, მაგრამ მაშინაც კი ისტორიული სინამდვილე ფოლკლორულ პრიზმაშია გატარებული, არაპირდაპირი გზითაა გადმოცემული და მაინც განსხვავდება ნამდვილად მომხდარი ამბისაგან.

<sup>21</sup> გ. ახვლედიანი, წყლის კულტის მოტივები „ეარშაყიანში“, ეურნ. „ცისკარი“, 1972, № 1, გვ. 122, 123, 124.

<sup>22</sup> მიხეილ ლოლუა, დაბა დასოფელი, „ივერია“, 1888, № 190, გვ. 2.

## ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ГРУЗИНСКИХ ЛЕГЕНДАХ

### Резюме

1. Легенда о затмении солнца во время охоты царя Миряна, вероятно, вошла в грузинские исторические хроники в IX веке и не отражала конкретного исторического факта. Источником этой легенды является дохристианское народное творчество. Первоначально эта легенда существовала в виде мифов, которые впоследствии были связаны с конкретными историческими явлениями. Поэтому эту легенду можно считать историзированной.

2. В легенде, связанной с основанием Тбилиси, историческая действительность пропущена через призму фольклора, она передается непрямым путем и отличается от подлинных событий. Эта легенда существовала и раньше, позднее она была связана с именем Вахтаंगा Горгасала. Несмотря на это, в легенде ясно виден отзвук определенного исторического факта. Процесс превращения Тбилиси в столицу Картли, перенесение столицы из Мцхета в Тбилиси — все это правдиво отразилось в легенде и поэтому она имеет определенное историческое значение.

## გიჴო ზელიძე

### ღრამატული კლასტები მამიურ ცერემონიალებში

(ლაზარობა)

მიწათმოქმედება დიდ როლს ასრულებდა ქართველი ტომების სამეურნეო ცხოვრებაში. კავკასია და, კერძოდ, საქართველო, ის ქვეყანაა, სადაც დასაბამი უნდა მისცემოდა სამიწათმოქმედო მეურნეობას. მიწათმოქმედების ამსახველი უძველესი მატერიალური და სულიერი ძეგლები ჩვენშია სწორედ დამოწმებული<sup>1</sup>. 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 დამოკიდებული იყო ძირითადად ამინდზე, ამიტომ დასაბამიდანვე შეექმნა ხალხს რწმენა ამინდის ღვთაებისადმი პატივისცემისა. ეს თაყვანისცემა გამოვლინდა ანალოგიებში, ჯნუ ისეთი მოქმედების შესრულებაში, რომელიც მიმსგავსებული იყო გამოსაწვევი მოვლენის ხასიათთან. ამ მოვლენამ დღის წესრიგში დააყენა მაგიურ მოქმედებათა ციკლის შესრულება. სამიწათმოქმედო ხასიათის ბევრ მაგიურ რიტუალს იცნობს ქართული სინამდვილე, ზოგიც საახალწლო ციკლში შედის, ზოგიც სხვა საწესჩვეულებო ცერემონიალებში. ჩვენ გვინდა შევჩერდეთ ისეთ მაგიურ აქტზე, რომელიც მთლიანად სამიწათმოქმედო დარგისადმია მიძღვნილი და სწორედ ამ უკანასკნელის კეთილად წარმართვას „ემსახურება“. ასეთად მიგვაჩნია სრულიად საქართველოში ფართოდ ცნობილი ხალხური სანახაობა ცერემონიალი — „ლაზარობა“.

ლაზარობა ქართული საწესო-მაგიური ქმედებაა. იგი, როგორც აგრალური დანიშნულების პოპულარული რიტუალი, არ შემოიფარ-

<sup>1</sup> შტრ.: ი. კიკელიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, „მეცნიერება“, თბილისი, 1976, გვ. 3.

გლება რომელიმე ქვეყნით ან რეგიონით. ძველი კულტურის მკვლევარებს შენიშნული აქვთ ლაზარობის მსგავსი აქტები მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში. რასაკვირველია, იგი დამახასიათებელია კავკასიის ხალხებისათვის, რომელზედაც სპეციალურად მიუთითებდა ჩურსინი წიგნში „კავკასიის ეთნოლოგიის ნარკვევები“ (თბილისი, 1913 წ.).

ლაზარობა წარმართობის დროიდან, გაღმონაშთის სახით, სრულდებოდა საქართველოს მთასა და ბარში, აღმოსავლეთსა და დასავლეთში, სხვადასხვა სახელწოდებით: ლაზარობა, ელიაობა, გონჯაობა, კოტიკოტი, კოხინჯრობა; ერთი და იგივე ფუნქცია ჰქონდა თათოეულს, განსხვავება ლოკალური იყო მხოლოდ. რა იყო ლაზარობის დანიშნულება? — ცალკეობის გამგებლისადმი (ლაზარე, ელია, პირიმზე, ზოგადად ღმერთი) ხვეწნა-ვედრება, სასურველი ამინდის გამოთხოვა, რათა ხელი „შეწყობოდა“ სამიწათმოქმედო მეურნეობას.

ლაზარობის რიგი ვარიანტები თეატრალურ-სანახაობითი თვალთახედვით თავის დროზე განიხილა პროფესორმა დ. ჯანელიძემ ცნობილ წიგნში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. მკვლევარი ამ ოცდაათი წლის წინ სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ლაზარობას შემორჩენილი აქვს თეატრალური ელემენტები. იგი ჩამოთვლიდა შემდეგს: გონჯას განსახიერება, ზენა-თესვის წარმოსახვა, ქალის მსხვერპლად შეწირვის ეპიზოდის სიმბოლური წარმოდგენა, შენიღბვა, თოჯინების სოფელ-სოფელ ჩამოტარება და სხვა<sup>2</sup>.

ლაზარობის რიტუალის აღწერილობანი საკმაოდ მოგვეპოვება. ძირითად ტექსტებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ „ლაზარობა“ მეტად საინტერესო რთულ კომპონენტებიანი ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული ძეგლია. მასში, როგორც ელ. ვირსალაძე ზოგადად ქართული ფოლკლორის მისამართით შენიშნავდა, ნიშანდობლივად მოჩანს ჩვენი წინაპრების აზროვნებისა და შემოქმედების განსხვავებული საფეხურების ცოცხალი თანაარსებობა<sup>3</sup>, 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 ხვნა“).

<sup>2</sup> დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, სახელკამი, თბ., 1948, გვ. 91.

<sup>3</sup> შტრ. ელ. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ. 15.

3) ცოცხლად შეწირვიდან მაგიურ იმიტაციაზე გადასვლა (ქალღმერთ მორთული საგნების წყალში დახრჩობის ინსცენირება).

შეიძლება მეოთხე ეპოქალური (ქრისტიანობის შერევის) კვალი ჩანდეს იმ ფაქტში, რომ რამდენიმე ვარიანტში ლაპარაკია ხის ჭვარის ქალივით მორთვაზე (აქარული ჩანაწერები).

მოყვანილი ფაქტები გვაძლევენ საშუალებას, თვალი გავადევნოთ ცერემონიალის წარმოშობის, ეპოქაში მისი სახეცვლილების გრძელ ისტორიას. ჩვენთვის ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ ეპოქათა ცვალებადობის მიხედვით თავისებურად გამოიყურება მაგიურ გარდასახვათა სურათი, რასაც დრამატული შემოქმედების კვალი ატყვია.

I. სამიწათმოქმედო შრომის (ხვნა-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 უნიკუმი, სადაც ნათელია მაგიური ყოფისა და შემოქმედების სინკრეტული სტადია.

ი. ჭავჭავიძე ილი „ლაზარობას“ „ისტორიის წინა დროის“ მოვლენად თვლიდა<sup>4</sup>.

რითაა „ლაზარობა“ დრამატული მოვლენა?

ამ მხრივ, პირველ რიგში, ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს აკადემიკოს გ. ჩიტაიას ჩანაწერები, რომლებიც ქვემო ქართლის სოფელ ქსოვრეთშია მოპოვებული<sup>5</sup>.

როგორც აღწერილობიდან გვახსოვს, ქსოვრულ „ლაზარობაში“ მოქმედება თავიდან ბოლომდე ფალიკური ხასიათისა. ფალოსის კულტი უცხო არ არის საქართველოსათვის<sup>6</sup>.

კლასიკური ხანის საბერძნეთში ფალოსი გამოსახვდა ღმერთების — დიონისეს, ჰერმესის, პრიამოსის და აფროდიტეს — სიმბოლოებს. ქართულ სინამდვილეზე დაკვირვება ადასტურებს, რომ ჩვენს წინაპრებსაც ჰქონდათ ფალიკური სიმბოლოები: გონჯა, კოტი, ჯოხი, თულო, ჭვარი, რომლებშიც სიმბოლურად განსახიერებული იყვნენ ტაროსის ღვთაება ლაზარე, შვილიერების ღვთაება კვირია, ნაყოფიერებისა

<sup>4</sup> ი. ჭავჭავიძე ილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, 1930, გვ. 266.

<sup>5</sup> საქართველოს მუზეუმის მოამბე, IV, 1928, გვ. 224—227.

<sup>6</sup> ჯ. ნადირაძე, არქეოლოგიური ნარკვევები, თბ., 1972, გვ. 61—62, ს. მაკალათია, ფალოსის კულტი საქართველოში, მიომხილველი, თბ., 1926.

და მესაქონლეობის პატრონი ბოსლა და ა. შ. ამაზე ლაპარაკობს სპეციალური ლიტერატურა<sup>7</sup> და რიტუალური ჩანაწერები.

ქსოვრელთა „ლაზარობაში“ შეინიშნება რამდენიმე საინტერესო ფალიკურ-მაგიური პლასტი:

1. წყლის მოხვნა<sup>8</sup>, რომელიც ტიპურია სხვა კუთხეებისთვისაც, განსახიფტებულია „სიმპატიური მაგიის“ კანონით — გამოიწვიოს წვიმა.

2. სექსუალური იმიტაცია (ქალი, ფალოსით ხელში, მამაკაცურ სქესობრივ წესებს ავლენს სხვა ქალების მიმართ).

3. წყლის შესხმა-გადავლებების ცდა, რაც განაყოფიერების იმიტაციაა.

4. გინება და უწმაწური სიტყვები მიმართული „ცა-ლრუბლის ანგელოზისაკენ“, რაც მბრძანებლობითი მაგიის ნიმუშია და მიზნად იღებს ადამიანისათვის სასურველი მოქმედების გამოწვევას<sup>9</sup>, ე. ი. ფალიკურობა და მასთან დაკავშირებული მოქმედება ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი ყოფილა „ლაზარობისათვის“.

ეს აქცენტი იმიტომ დაგვიკირდა, რომ მეცნიერებაში აღიარებული აზრით, ანტიკური დრამის, კერძოდ, ბერძნული კომედიის წარმოშობა მნიშვნელოვანწილად ფალიკური მოქმედებითაა განპირობებული. რას ნიშნავს ფალიკები? აკადემიკოსი ს. ყაუხჩიშვილი განმარტავს: „ფალიკური ის სიმღერებია, რომლებსაც ასრულებდნენ დიონისეს დღესასწაულის დროს გამართულ პროცესიებზე“. ანტიკური კომედია ფალიკების დამწყებთაგან წარმოიშვა<sup>10</sup>.

ეს გარემოება აღძრავს იმპულსებს 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.

<sup>7</sup> დ. ქანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1948; В. Б а р д а в е л и д з е, Древнейшие религиозные верования, 1957; ჟ. რუხაძე, ხალხური აგროკულტურა საქათველოში, 1972, ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, 1976 და სხვ.

<sup>8</sup> გ. ჩიტაია, ეთნოგრაფიული მოგზაურობიდან აღბუღადას რაიონში, საქ. მუზეუმის მოამბე, IV, 1928, გვ. 224—227.

<sup>9</sup> ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1971, გვ. 204.



პროცესიას სიმბიარულე შექქონდა ხალხში „საოხუნჯო თქმებისა და უწმაწური ნაკვესების საშულალებით“<sup>10</sup>.

თუ რა ხასიათის უნდა ყოფილიყო ფალიკური მოქმედება, ს. ყაუხჩიშვილი იშველიებს არისტოფანეს კომედიის „აქარნელების“ ერთ ადგილს:

„ვინმე დიკაიოპოლისი სოფლის დიონისებს დღესასწაულობს. იგი თავის ქალიშვილს შესაწირავით საესე კალათს მისცემს ხელში, თავის მონას ქსანთიას — ფალოსის წალებას უბრძანებს. თვითონ კი აპირებს ფალიკების მღერას, ხოლო ცოლს წინადადებას აძლევს სახლის სახურავიდან უტქიროს. პროცესია მიემართება ასე: წინ... ქალიშვილი, მის შემდეგ მონა, რომელსაც ხელში ძელზე აღმართული ფალოსი უტქირავს, უკან მიჰყვებიან თვით დიკაიოპოლისი და სხვები. დიკაიოპოლისი მღერის თავის ფალიკურ სიმღერას. უწმაწურ სიძღერას მოსდევს კიდევ უფრო უწმაწური რეჩიტატივი“<sup>11</sup>....

თუ მოყვანილ ამონაწერს შევეუჭერებთ ქსოვრულ „ლაზარობას“, ცხადი გახდება, რომ დიონისეს დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ფალიკური მოქმედება და „ლაზარობის“ ცერემონიალი ტიპოლოგიურ მსგავსებას იჩენენ.

რაში ჩანს ეს?

ა) ორივე დღესასწაული ღვთაებისადმია 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 უტქირავს ფალოსი და მისდევს მეორეს).

გ) ერთნაირად უწმაწურია სიტყვიერი ფაქტურა.

დ) ორივე მოქმედება ინსცენირებაა, განსახოვნება.

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-შეჯერების გარეშეც ავლენს „ლაზარობა“ დრამატული ძეგლის სახეს. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევენ შემდეგი ფაქტორები:

<sup>10</sup> ს. ყაუხჩიშვილი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, გვ. 204—205.

<sup>11</sup> იქვე.

## 1. მოქმედება და შემსრულებელი.

მოქმედება თავისი შინაარსით მხატვრული ბუნებისაა, რამდენადაც მასში მოცემულია განსაზღვრების ელემენტები — ზენა-თესვის წარმოსახვა, ცოცხალი ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის (წყალში დახრჩობის) გათამაშება, დატირების იმიტაცია და სხვა.

მოქმედებას ჰყავს პერსონაჟები — მაგიური ქმედების მონაწილენი; ისინი ჯგუფდებიან მთავარ და მეორეხარისხოვან „მოქმედ პირებად“. მთავარი პერსონაჟია ლაზარე, რომელიც ტექსტებში ხან „დედოფლის“, ხან „ქანდაკის“, ხან „მორთული“ ჯვარის 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 ასახავენ ტაროსის ღვთაებისადმი ქალიშვილის შეწირვის რწმენას, დღეს უკვე გასცენიურებულს, გარდასახულს.

„წამყვანს“ გარდა, ლაზარობაში თავს იჩენენ მეორე ხარისხოვანი შემსრულებლები. თითოეულ პერსონაჟს თავისი განსაზღვრული როლი აქვს. ხევისურულ „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, მეორე-ხარისხოვანი პერსონაჟები — „მწაფავი“ და უღელში შებმული ორი ქალი. მოქმედ პირად უნდა ჩაითვალოს მასპინძელი, რომელსაც აქვს როლი — წყლით გაწუწოს ლაზარე.

ყოველივე ეს მიგვანიშნებს, რომ „ლაზარობაში“ მონაწილე პერსონაჟები“ დრამის კანონის მიხედვით მოქმედებენ. რასაკვირველია, დრამატული „კანონი“ აქ ძალიან პრიმიტიულია, მაგრამ მაინც ხელშესახები.

2. ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა მორთვა-მოკაზმვის მოტივი. ამ მხრივ ცერემონიალის მონაწილენი ორად იყოფიან: ერთნი არიან ცოცხალი მონაწილენი, რომლებიც მოწოდებულნი არიან თავიანთი ქცევით, გამომეტყველებით, სიტყვა-შეძახილებით, სიმღერით განა-

სახოვონ ტაროსის გამოიგე. ესენია: „გუთნის დედა“, „მხნაეი“, „ბელადი“, „ამორჩეული ქალი“. მეორენი — ბუტაფორული ხატ-პერსონაჟები: კოტი, დედოფალა, ჯვარი.

ცერემონიალის წამყვანი ქალი-პერსონაჟი, იგივე გუთნის დედა, ხშირად „ხედატანსა და სახეს ნახშირით გაიგონჯავდა“ (რაჭა), 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 სხვა.

ამ მოქმედებას ჰქონდა წმინდა მაგიური დანიშნულება — ასტრალური თვისებებით აღეჭურვა ცერემონიალის მთავარი მონაწილე — ქალიშვილი ან მისი ბუტაფორული ორეული, რათა გაეტარებინა დევიზი: „მსგავსი იწვევს მსგავსს“ და ამით მიეღოთ წვიმა ან დარი. მაგრამ ცერემონიალის დასახელებული მომენტები მეორე საქმესაც აკეთებდა — ხელს უწყობდა მხატვრულ ქმნადობას, განსახოვნებულ მოქმედებათა წარმოშობას, მონაწილეებს უმუშავებდა გარდასახვის, სხვადქცევის, როლის შესრულების, სიტყვის, სიმღერის საჯაროდ წარმოთქმის უნარ-ჩვევებს. მაყურებელზე 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 ნიღბებია უკვე, რაც დრამატულა გარდასახვის ერთ-ერთი ფაქტორი და წინ წადგმული ნაბიჯია. ლაზარობა ამ მხრივაც იქცევა ყურადღებას.

4. სპეციალურად უნდა შევჩერდეთ ცერემონიალის სიტყვიერ ნაწილზე. დრამა და თეატრი, დროის რომელ მონაკვეთშიაც არ უნდა განიხილებოდეს იგი, სიტყვიერების გარეშე თავისთავადობას მოკლებული იქნებიან. მხატვრული სიტყვა, დიალოგ-მონოლოგში წარმოდგენილი, სხვა მომენტებთან შერწყმული, დრამის განმსაზღვრელი აუცილებლობაა. „ლაზარობა“ ამ მხრივაც თავის დონეზეა. აქ საინტერესოა მოცემული მოქმედებისა და სიტყვიერების შეთანაწყობა და ურთიერთგანპირობებულობა. იგრძნობა, რომ ცერემონიალს უკვე განვლილი აქვს პირველყოფილი სინკრეტიზმის სტადია, აქ მოქმედება და სიტყვა მხოლოდ გუნდურ-კოლექტიური როდია, მოქმედებაში გამოყოფილია დამწყები, კორიფე („გუთნის დედა“, „მხნაეი“, „ამორჩეული ქალი“, „ბელადი“, „მეთაური“), რომელიც უძღვება პროცესს,

მოქმედებას, სათქმელს. საგულისხმოა, რომ „დამწყებს“, იგივე „ამორჩეულ პიროვნებას“, ჰყავს „პარტნიორები“: „მწაფავი“, „უღელში შეზღუდული ორი ქალი“ და მისთანანი. მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ დიალოგი ვერაა სინკრეტული „ბუჩქერისაგან“ მთლიანად თავდაღწეული. კორიფე მანც გუნდზე, კოლექტივზეა დამოკიდებული, გუნდიც არ თმობს პოზიციებს.

საინტერესოა დიალოგის საკითხი. აქ დიალოგს იწყებს მთავარ პერსონაჟი, აგრძელებს გუნდი, ე. ი. დიალოგი იმართება დამწყებსა და გუნდს შორის. თანაც შეიმჩნევა, რომ დამწყების სიტყვას (ლექსს) გუნდი მოქმედებით პასუხობს, უფრო სწორედ გუნდი დამწყების ნათქვამს ასცენიურებს. მაგალითად, „ამორჩეული ქალი“ ამბობს:

„ლაზარ მოდგა კარსა, აბრიალებს თვალსა“. გუნდი მართლა მიადგება კარზე მოსახლეს.

ქალი-ლაზარე ამბობს (მღერის): „ცხავი აცხავებულა, წვიმა აჩქარებულა“... ამის თქმაზე სახლიდან გამოდიან ქალი და კაცი, ზოგი ტანტებით, ზოგი თუნგით, წყალს გადაასხამენ და გაწუწუვენ ლაზარეს, ე. ი. ახდენენ წვიმის გასცენიურებას.

აქ დიალოგი პირდაპირი კითხვა-მიგება კი არ არის, არამედ სიტყვის (ლექსის) ჩამორთმევაა. ჭერ იტყვის დამწყები („ბელადი“), მას ჩამორთმევს გუნდი. მოვიყვანთ ინგილოურ ტექსტს:

მოთამაშეებს წინ მიუძღვით ბელადი, რომელსაც ხელში უჭირავს კოტიტი, — არაჩვეულებრივად დიდი დედოფალა, რომელსაც ქალის ტანისამოსი აცვია და ქალის მორთულობა აქვს. ვისთანაც მივლენ, შესძახებენ:

ბ ე ლ ა დ ი: — კოტი, კოტი, კოტიმატი.

კოტის სალამი მიეცით.

ყ ვ ე ლ ა ნ ი: — კიპო, კიპო!

ბ ე ლ ა დ ი: — დღეს მოგვეცით ფქვილი,

ხვალ მოგივა მზეო.

ყ ვ ე ლ ა ნ ი: — კიპო, კიპო!

ბ ე ლ ა დ ი: — ბევრს თუ მოგვეცემთ, ვაჟი გეყოლებათ,

კოტას თუ მოგვეცემთ, ქალი გაგიჩნდებთ,

ისიც აკვანში გაგისკდებათ.

ყ ვ ე ლ ა ნ ი: — კიპო, კიპო!

ბ ე ლ ა დ ი: — ჩვენ მშვიდობით, თქვენ გამარჯვებით!

მ ა ს პ ი ნ ი: — (აწვდის თეთრი ფერის საჩუქრებს. თუ არ მიაწვდის მიაძახებენ):

მ ო თ ა მ ა შ ე ნ ი: — კრუხ-წიწილა გაგწყვეტიათ, კიპო, კიპო! როგორც ხვდავთ, „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 დიმიტრი არაყიშვილი, რომელიც ცერემონიალზე დაკვირვებამ მიიყვანა იმ დასკვნამდე: „ლაზარ მოდგა კარსა“ ორხმიანი სიმღერა ყოფილა. სიმღერას „ასრულებენ ერთი მხრივ გუნდი, რომელიც გაკიანურებულ ნოტებს იცავს, და მეორეს მხრივ, სოლისტები, რომლებიც შენაცვლებით მღერიან“<sup>12</sup>. აქ დიალოგი მუსიკალური ორბუნის, ჩამორთმევის (გეწოლალა<sup>13</sup>) ტიპისაა და ნაკლებად — კითხვა-მიგებისა. ამიტომაც, ეფიქრობთ, რომ „ლაზარობის“ ტექსტუალურ ნაწილში დრამატული დიალოგის მხოლოდ ჩანასახოვანი მდგომარეობა ჩანს..

ლექს-სიმღერა, რომელიც „ლაზარობაში“ სრულდება დითირამბული ხასიათის უნდა იყოს. დითირამბი, როგორც მიუთითებენ, ბერანელი საკულტო-სახობო სიმღერაა. ქს. ყაუხჩიშვილის თქმით, „ბერანების (ისე, როგორ ბევრი სხვა ძველი ხალხის) წარმოდგენით, დებრთები საკირობდნენ საგანგებო ყურადღებას ადამიანის მხრით, რომელსაც თითოეული დმერთისათვის უნდა მოეელო მისთვის საგანგებოდ განკუთვნილი რიტუალით: ცალკეულ ღვთაებას შეეფერებოდა მისი სპეციალური მღვდელმსახურება, მსხვერპლშეწირვა და ა.შ.“<sup>14</sup> სიმღერა. ასეთ სიმღერათაგან გავრცელებული იყო, მაგალითად, დითირამბები, პეანები და ჰიმორქემები..., დითირამბი... დიონისეს საფიქრულად განკუთვნილი ხალხური სიმღერა, სტროფულად იყო გაერთიანებული და სრულდებოდა ისე, რომ ერთი მონაწილეთაგანი იწყებდა სიმღერას, ხოლო... გუნდი უბასხებდა მას“<sup>14</sup>.

თუ ამ მსგელობას „ლაზარობაზე“ გადავიტანთ, აქაც დიონისეს ტიპოლოგიურ მსგავსებას. ლაზარობაც, დიონისობისნაირად, იმეხთის სადიდებელი ცერემონიალია, იგი ტარდის ღვთაებისადმი დიონისესენას გამოხატავს. ეს ღვთაება ლაზარეს სასულიერო წარმოდგენის (სხვა სახელითაც იხსენიებენ). საგულისხმოა, რომ „ლაზარობა“ ბერანურ-განგებულ და ქართულ ვარიანტში დღევანდისადმი ბერძნულად ვერსტების ხასიათისაა, ხალხი დღევანდის ებრაელთა იმეხთისა და წიგნისა არ მოიყვანა, მშინ ასრულებენ დღევანდელ გარემოებებში. ზემოთაღნიშნულს დღევანდის ტარაფი და ტექსტები ქართული დიალოგობისა და უბნებზეც მსგავსი მოვლენებიცაა დღევანდელ ბერძნულ და იტალიურში.

<sup>12</sup> ი. ა. არაყიშვილი, „ქართული მუსიკა“, 1928, გვ. 100. იხილეთ იგივე წიგნი, გვ. 101.

<sup>13</sup> გეგოლონიზმის კონკრეტული სახელია „გეგოლონიზმის სიმღერა“.

<sup>14</sup> ი. ა. არაყიშვილი, „საზოგადოებრივი მუსიკის ისტორია“, გვ. 100.

<sup>15</sup> ი. ა. არაყიშვილი, „საზოგადოებრივი მუსიკის ისტორია“, გვ. 100.

ლება ბერძნული ღითორამბის ბადალია. „ღითორამბს კი მაშინ მღეროდნენ, როდესაც დიონისესათვის შეწირული სამსხვერპლოსაკენ მიჰყავდათ“<sup>16</sup>. ლაზარობისასაც მაშინ მღეროდნენ, როცა ტაროსის ღვთაებისადმი შეწირული მსხვერპლი სამსხვერპლოსაკენ (მდინარისაკენ) მიჰყავდათ, იმ განსხვავებით, რომ აქ მსხვერპლი აღრეულ 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 დედოფალს, დაიტირებდნენ, წყალში გადააგდებდნენ და დაახრჩობდნენ... ამის შემდეგ დაუბრუნდნენ მდინარის ნაპირს მოთქმითა და ვაი-ვიშით<sup>17</sup>. ე. ი. ლაზარობაში ღითორამბის ზადალ ქართულ „დიდებასაც“ მაშინ მღეროდნენ, როცა ტაროსის ღვთაებისადმი მსხვერპლშეწირვის იმიტაციას ახდენდნენ.

თუ კი დიონისეს ღითორამბებს მივიჩნევთ ბერძნული დრამის „ამოსავალ წერტილად“<sup>18</sup>, ლაზარობის ტექსტიც, რომელიც ღითორამბივით საგუნდო სიმღერაა, ვფიქრობთ, გვაძლევს ქართული ხალხური დრამატული შემოქმედებისათვის მასალას, ვთქვათ, რომ ტაროსის ღვთაების ცერემონიალში მოცემული ლექს-სიმღერა („დიდება“) თავისი ვარიანტებით აღრინდელი საფეხურის დრამატული სიტყვიერებაა. საგუნდო მოქმედებაში დამწყებთა და მოპასუხეთა სიტყვების ჩართვამდე, სწორედ, „ლაზარობის“ მსგავსი საგუნდო საკულტო სიმღერები იყო ის ძირითადი ბირთვი, საიდანაც დრამატული შემოქმედება განვითარდა. ამდენად, „ლაზარობის“ ცერემონიალში შემონახული ლექს-სიმღერები სინკრეტული დრამის ორგანული ნაწილია, საიდანაც დასაბამი დაედო დრამატულ დიალოგს.

5. „ლაზარობას“ დრამატულ ელფერს მატებს მაყურებელი: პროცესის პასიური მონაწილე და ნეიტრალური დამსწრე. ეს უკანასკნელი სტიმულს აძლევს სანახაობის ემოციურობას, საშემსრულებლო ოსტატობას.

ეჭვი არ რჩება, რომ ლაზარობა, როგორც მისტერიული მოქმედება, თავისი ხასიათით, შინაარსით, არქიტექტონიკით, სიტყვიერი ნაწილით, შენიღბვა-გარდასახვით ქართული დრამის სათავეებთან დგას.

<sup>16</sup> გრ. წერეთელი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 11, ტრაგედია, ტფილისის დაუსწრებელი პედინსტიტუტის გამოცემლობა, ტფ. 1935, გვ. 12.

<sup>17</sup> ს. შაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941 გვ. 331.

<sup>18</sup> ს. ყუხჩიშვილი, დასახელებული წიგნი, გვ. 144.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПЛАСТЫ В МАГИЧЕСКОМ  
ЦЕРЕМОНИАЛЕ

Резюме

В работе рассмотрено широко-распространенное зрелище в Грузии — «Лазароба», показаны его драматические пласты:

1) инсценировка пахоты, 2) имитация жертвоприношения человека, 3) драматическая сторона музыкально-словесного текста, 4) приспособление масок, 5) архетипы драматических персонажей.

«Лазароба» — мистическое действие — со своим содержанием, архитектурной, словесной частью является предпосылкой грузинской народной драмы.

სიყვარულის თემა მწყემსთა პოეზიაში

ფართო და მრავლისმომცველია მწყემსთა პოეზიის თემატიკა. რას არ სწვდება, რას არ ეხება „მთა-ბარად მოხეტიალე“ კაცის ფიქრები. ჩვენს ხელთაა შორეული წარსულიდან მრავალი თაობის მიერ შექმნილი პოეზიის ნიმუშები, რომლებსაც შეიძლება მწყემსთა ცხოვრების მატიანე ვუწოდოთ. მასში, როგორც ფართო ეკრანზე, ნათლად მოჩანს მშრომელი ხალხის გმირული თავგადასავალი.

მართალია, რევოლუციამდელ მწყემსთა პოეზიაში გაცილებით მეტი ცრემლი და ნაღველია, ვიდრე სიხარული, მაგრამ ეს არ არის ყოველგვარ იმედმოკლებული პესიმიზმი, ცხოვრებისა და სიცოცხლის უარყოფამდე რომ მიდის. პირიქით, იგი ცხოვრებასთან შეუპოვარი ჭიდილითა და სიცოცხლის სიყვარულით გამოწვეული ცრემლები-ეკითხულობთ მდიდარ პოეზიას და არსად იგრძნობა იმ დედაბარღვის-მისუსტება, რომლის სიცოცხლისუნარიანობაზეც ხალხის მარადიულობა და უკვდავებაა დამოკიდებული.

მწყემსობა თავისებური და მრავალმხრივ საინტერესო საქმინობაა. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ მისი შესრულება ადვილია და მცირე ენერჯიის დახარჯვას მოითხოვს. სინამდვილეში კი იგი მომქანცველი, ზოგჯერ გულისდამაღონებელი და სახიფათო საქმეა. მწყემსური ცხოვრება აღსავსეა მოულოდნელი მარცხით და ზარალით, ძნელად გადასალახავი გასაჭირითა და უბედური შემთხვევებით.

მწყემსები ინტიმურ სიყვარულშიც ზედმეტ სიძნელეებს ხედებოდნენ. მათი სამუშაოს სპეციფიკა მოითხოვდა, სადღაც, ცხრა მთას იქით, შორეულ სამოვრებზე ოჯახსა და ქალთა სქესს სრულიად მოშორებულთ გაეტარებინათ სიცოცხლის უმეტესი ნაწილი. მეცხვარეები მოგვითხრობენ, რომ ისინი თავიანთ ოჯახებს წელიწადში მხოლოდ ორ-ორი კვირით ან, უკეთეს შემთხვევაში, თითო თვით უბრუნდებოდნენ. ეს გარემოება ერთგვარ ზღუდეს წარმოადგენდა ქალის გულის დაპყრობის გზაზე.



ქალმა თქვა: ქმარი არ მინდა, ნუ გამათხუებ, დედაო.  
ნუ მიმცემ შემცხვარე კაცსა, თორო მაიზრობს ფესსაო.  
ნურც მიმცემ მონადირესა, გადმუარდება კლდესაო.  
თუ მიმცემ, ისეთს კაცს მიმიც, რო იყოს გუთნისდედაო,  
მოვიდეს სამუშაოდან, დამიქდეს ლოვინზედაო!<sup>1</sup>

გასათხოვარი ქალი ამ ლექსში აშკარად არ ამხელს ნამდვილ მიზეზს, რატომ იწუნებს მეცხვარეს. მაგრამ ნათლად ჩანს, მას მხოლოდ ისეთი გულისტოლი სურს, მულამ გვერდით რომ ეყოლება და მის ყოველდღიურ ჭირ-ვარამს გაიზიარებს.

ბუნების წიაღში მარტოდმარტო მყოფი მწყემსის ფიქრის საგანი ხშირად ქალია. იგი წმინდა გრძნობით ოცნებობს „ლამაზმანზე“ და მღელვარე ფიქრებს გულში ჩამწვდომ სტრიქონებად აქცევს.

რა ექნა, არა მაქ ფარაჯა,  
არ ვარ მოსილი ტანზედა.  
მაინც კი ქალას ვახსენებ,  
მიშხიდველია ვაჟისა;  
ნეტაჲი კიდევ მანახა  
ღმილი ტურფა ქალისა,  
დაეიფიწყებდი ოხერსა  
ტანჯვას ნახადსა თაჟისა?<sup>2</sup>

მწყემსის სიყვარული ზოგჯერ გაურკვეველი და უმისამართოა. მას უყვარს, მაგრამ არ იცის, ვინ უყვარს. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მას ყველა ქალი უყვარს, ვისაც კი თვალს მოჰკრავს. მწყემსის გულს სიყვარული სწყურია. დედათა სქესისადმი ეს ლტოლვა ხშირად წრეგადასული და ზღვარდაუდებელია. ხან კი მწყემსი თავშეკავებული და მოხატრებულია, „შორით წვა და შორით დაგვა“ ახასიათებს. იგი ტრფობის ადრესატს, თითქოს სხვათა შორის, აუღელვებლად მიმართავს:

წყალს გაღმა მყვანან ძროხანი, ჩიქილა-ქრელო დედუნა,  
მანდ გამოხდომა მეგულა, ხიდი აღარა დებულა?<sup>3</sup>

ვკითხულობთ თ. რაზიკაშვილის ჩაწერილ ამ ლექსს და უნებლიეთ მისი დიდი ძმის ვაჟა-ფშაველას სტრიქონები გვაგონდება. მათშიც ხომ ასეთი შორიდებული სიყვარულია გადმოცემული:

გამოღმით მე ვარ, გაღმა-შენ,  
შუაზე მოდის მდინარე,  
ხიდი არ გვიძე წყალზედა,  
ფიქრი გვეკლავს მოუთმინარე.

<sup>1</sup> ხალხური სიტყვიერება, III, მ. ჩიქოვანის რედ., 1953, გვ. 212.

<sup>2</sup> ე. ვ. ი. რ. ს. ა. ლ. ძ. ე. ქართულ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, 1958, გვ. 195.

<sup>3</sup> ხალხური სიტყვიერება, III, მ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 170.

სიყვარულს ზოგჯერ ანგარიშმიანობის მოკლე ადლით ზომავენ და ცივი გონების სასწორით წონიან. ასეთი ხასიათის ნაწარმოებები ადრეულ ეპოქებშიც გვექნებოდა, მაგრამ მათ გამრავლებას განსაკუთრებით კაპიტალიზმის განვითარებამ შეუწყო ხელი.

ლექსში „სად გაგათხოვოთ, ქალაო“ ქალწული თავის დედას გადაწყვეტით, დაბეჯითებით უცხადებს, რომ იგი მხოლოდ ახადში გათხოვდება. ამ ნაბიჯს, აი, რით ასაბუთებს:

მდიდარი ხალხი იქ არის, ბევრი ძროხა და ცხვარია,  
არ გაეთხოვდები სხვაგანა, თუნდა გაბედოთ ძალია,  
მაინც იქ წავალ, მაინცა, იქ არი ჩემი ქმარია<sup>4</sup>.

სიმდიდრის მიმზიდველი ძალა მაცთუნებელია. იგი ქალს ზოგჯერ ძველ სიყვარულს დაავიწყებს, ქმარზე ხელს ააღებინებს და ოჯახს დაანგრევენებს. ხევსური დედაკაცი ერთ ლექსში პირდაპირ აცხადებს:

ვაპირობ გაკაბებასა, დაწუნებასა ქმრისასა;  
ფშავლის ქალობას ვაპირობ, გადაშობასა თმისასა;  
წაუვალ გუდამაყრულსა—პატრონს ბევრაის ცხვრისასა,  
გამაგიგზავნით სიძესა, შამთეთრებულსა მთისასა<sup>5</sup>.

ხელმოკლე მწყემსს ისლა დარჩენია, გრძელი ზამთარი და დიდი თოვლიანობა ინატროს, რადგან ჰგონია, ცუდი ამინდით დაზარალებული „ბევრი ცხვრის მეპატრონე“ სიძეობაზე უარს აღარ ეტყვის.

თოვლო, ითოვნე, ითოვნე,  
მოდი ცხვარ-ბევრის კარსაო,  
ნეტარ არც ახლა მამცემსა  
ი ცხვარ-ბევრის ქალსაო?!<sup>6</sup>

ქონებრივი უთანასწორობანი, თუ რა ტრაგიკულ შედეგებს იწვევდა, ამის ნათელსაყოფად ვაეიკასი და ხვარამზის ინტიმური ურთიერთობა გავიხსენოთ. როგორც თ. რაზიკაშვილი გადმოგვცემს, ხვარამზე სამუკაშვილი და ვაეიკა ნაკვეთაური მეცხვარმეტე საუკუნის შუა წლებში ცხოვრობდნენ. „ნაკვეთაურები ერთი უმდიდრესი ოჯახი იყო ფშავში, დიდი ცხვარი და ძროხა ჰყავდათ და დიდი ოჯახი და შეძლება. ვაეიკასა და ხვარამზეს უყვარდათ ერთმანეთი (ის სხვა სოფლისა იყო და ის სხვისა), მაგრამ პატრონებმა ნება არ მისცეს შეერთო ცოლად“<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> წელწლეული, 1—2, 1923—1924, გვ. 148.

<sup>5</sup> ხალხური სიტყვიერება, III, მ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 236.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 150

<sup>7</sup> იქვე, გვ. 168.

თედო აქ პირდაპირ არ გვეუბნება, ვაეიკას მისმა პატრონებმა (ე. ი. მშობლებმა. ნ. შ.) ხვარამზე დაქორწინების თანხმობა რატომ არ მისცეს. მაგრამ იგი ხაზს უსვამს: ნაკვეთაურები ძალიან მდიდრები იყვნენო. რაც შეეხება ხვარამზეს ოჯახის ეკონომიკურ მდგომარეობას, თედო არაფერს ამბობს. სამაგიეროდ ლექსიდან ვტყობილობთ, რომ ხვარამზე ყოვლად უსახსრო ოჯახის შვილია.

ჩემთან წამოდი, ხვარამზე, ჩემ სახლ არა ჰგავ სხვისასა,  
ქერ-ასლიც გენატრებოდა, მე ჯერად გაქმეე წმინდასა<sup>8</sup>.

მიმართავს მას ვილაც ხელის მთხოვნელი. სწორედ მშობელთა სიღარიბე და ვაჟკაცის ოჯახის სიმდიდრე აღმოჩნდა იმ ღრმა უფსკრულის წარმომშობი, რომელზეც წყვილთა სიყვარულიც ხიდად ვერ გამოდგა და სიკვდილამდე ერთმანეთისადმი მლტოლველი ორი გული სამუდამოდ განაშორა.

მაგრამ, როგორადაც არ უნდა იყოს, სიყვარულის საკითხშიც საღი გონების ხმა უფრო ხშირად ისმის. ეს ხმა მოწოდებას ჰგავს და სიყვარულის სწორ გაგებას ემყარება.

კარგ ყმას შაჟყვარდი, ქალო,  
ნუ-სახლსა ცხვარ-ბევერისასა,  
ბევერი ცხვარი და ქონება  
მუხლს მოაქვს კარგის ყმისასა<sup>9</sup> ..

ზოგჯერ ქალის ცალმხრივ სიყვარულზეა საუბარი. ამის მაგალითია საკმაოდ მაღალმხატვრული ლექსი „ბუი ბუბუნებს მთაზედა“. ქალიშვილი გულშიჩამწვდომი სახეებით გამოხატავს უკმაყოფილებას მეცხვარისადმი, რომელმაც მისი სიყვარული არ გაიზიარა:

სწორებს დაედევ ნაბაღზე,  
გზაშიაც გიბინდებოდეს,  
წყაროს გასმედნენ სტერიითა,  
ყელშიაც გეჭინებოდეს,  
გივლიდეს დაი, დედა,  
ლოგინიც გისუნდებოდეს<sup>10</sup>.

პირველ რიგში ქალისა და მწყემსის ერთგვარ „კონფლიქტზე“ ვილაპარაკეთ. უფრო ხშირად ქალები ერთგულად იზიარებდნენ მწყემსი შეყვარებულებისა და მეუღლეების მძიმე ხვედრს, მათ ფიქრებსა და მისწრაფებებს. აი, როგორ არის გადმოცემული ერთ-ერთ ლექსში

<sup>8</sup> ხალხური სიტყვიერება, III, მ. ჩიქოვანის რედ., გვ. 150.

<sup>9</sup> „ივერია“, 1887, № 172.

<sup>10</sup> ე. კ. ო. ტ. ე. ო. შ. ე. ო. ლ. ი., ხალხური პოეზია, 1934, გვ. 196.

განცლები ქალისა, რომელსაც ქმარი თუ მიჯნური მთის საძოვრებზე  
ჰყავს:

მწყემსო, ჩამოდი მთიდაბა,  
ქალაშუ გელის ბარათო,  
ილევა მთეარესაეთა,  
სიოცხლე უჩანს არათო.  
არც არასა კამს, არცა სვამს,  
ოხრავს და კენესის მწარათო.  
შენ აგონდები დღე და ღამ,  
ცრემლებს აწვიმებს ღვარათო!<sup>11</sup>

ქალები მამაკაცთა საქმესაც ინაწილებდნენ. როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, მწყემსობა ქალთა ერთ-ერთი ძირითადი საქმიანობა იყო. ეთნოგრაფი რ. ხარაძე მართებულად მიუთითებს, რომ „მიწათმოქმედება და მსხვილფეხან მესაქონლეობა ძირითადად ქალების ხელში იყო, ხოლო მეცხეარეობა მამაკაცის ხელში“<sup>12</sup>. მწყემს ქალებზეა საუბარი შემდეგ სტრიქონებში:

ქალაზედ შემოფენილა  
ფშაელის ძროხა და ცხეარია;  
თან მოჰყვე?იან მწყემსები,  
ფშაელის ქალი და რძალია!<sup>13</sup>

ლექსში „მზე ამობრწყინდა“ ისე ხორცშესხმულად წარმოგვიდგება მწყემსი ქალი, თითქოს ჩვენც მის ახლოს სერზე ვდგავართ და ვუყურებთ, საძოვარზე გაშლილ ნახირს ფიქრში გართული როგორ მიჰყვება:

მზე ამობრწყინდა წითლადა,  
სხივსა ჰფენს არემარესა,  
მის ნახეა ყველას დაატობს,  
ყვავილთაც გაახარებსა.  
ქალამ გაუშვა საქონი,  
შამოაყოლა ქალებსა,  
თაედახრით წინდას მიიქსოვს,  
თვალს აელებს არემარესა,  
გულში, ეინ იცის, რას ფიქრობს,  
ან ეის დარღს იზიარებსა!<sup>14</sup>

<sup>11</sup> იუერია, 1901, № 203.

<sup>12</sup> რ. ხ ა რ ა ძ ე, საოჯახო თემის გადმონაშთები თუშეთში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, X, 1956, გვ. 196.

<sup>13</sup> ფშაელური ლექსები, დ. ხიზანიშვილის შეკრებილი, გვ. 46.

<sup>14</sup> საუნჯე, III გვ. 164.

მთავარი, რაც რევოლუციამდელ მწყემსთა პოეზიას წითელ ზო-  
ლად გასდევს, ესაა კავკასიონის მთიანეთში მცხოვრებ სხვადასხვა ხა-  
ლხთა შორის მტრობა, მეკობრეობა, ურთიერთდალაშქერა და სისხლი-  
სმღვრელი შეტაკებანი. ამ მხრივ მწყემსთა შემოქმედება ერთ დიდ სა-  
გმირო-სარაინდო რომანს მოგვაგონებს, საიდანაც ხმლის გაუთავებელი  
ჩახაჩუხი და დაჭრილთა გმინვა-კენესა ისმის.

საწყალო მეცხვარეებო, სისხლისა გილით წყალია,  
ბარში გხოცავენ თათრები, მთაში ქისტების ჟარია<sup>15</sup>.

უბედურება ხშირად თავს ატყდებოდათ ქალებსაც. ისინი სხვა მრავალ  
გაჭირვებასთან ერთად, ზოგჯერ მტრის ტყვეობაშიც ვარდებოდ-  
ნენ და აუტანელი მორალური დამცირების მსხვერპლი ხდებოდნენ.  
ღწელი წარმოსადგენია, რა ცეცხლში უნდა ყოფილიყო ქალი, ამას რომ  
იტყოდა:

აღარ უხარის დედასა  
გაზდილი ეაქიშვილია!<sup>16</sup>.

ეაქა-ფშაველას პოემის გმირი სანათაც ზომ ასე მოთქვამდა:

რად გვინდა დედებს შეილები,  
რაზე ვსწვალდებით ნეტავი<sup>17</sup>.

გარეშე მტრებით შევიწროებული ქალი იძულებულია განაცხადოს:

ოტა-ლა გეაკლავ ღიაცებს,  
აბჯარ ავისხათ ტანზედა<sup>18</sup>.

სხვა ლექსებში იგი უკვე აბჯარასხმული და იარალშემართულია, მამაკა-  
ცებთან ერთად მეკობრეებსა და მესისხლეებს ვაჟკაცურად უმკლავდე-  
ბა. ლექსში „ამბობენ, არა სტყუიან“ მოთხრობილია, როგორი გეგმითა  
და განზრახვით მოდის დალესტნიდან მეკობრეთა ერთ-ერთი რაზმი:

ზოგმა თქვა მთა-მთა წავიდეთ,  
გვეყოფა ხაროენიო,  
ზოგმა თქვა ცხვარსა დავეცნეთ,  
გადაეთეთროთ მთანიო.

მათ ამჯერად განზრახვა არ შეუსრულდათ, ქართველ მწყემსთა გა-

<sup>15</sup> ე. ე ი რ ს ა ლ ა ძ ე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, მთიულეთ-გუ  
დამაყარი, გვ. 129.

<sup>16</sup> ხალხური სიტყვიერება, I, სქ. თაყაიშვილის რედ., გვ. 80.

<sup>17</sup> ჩუენი საუნჯე, XII, ნაკადული, 1961, გვ. 214.

<sup>18</sup> ხალხური სიტყვიერება, I, ექ. თაყაიშვილის რედ., გვ. 80.

მანადგურებელ წინააღმდეგობას წააწყდნენ. ამ ბრძოლაში ხმლის ქნე-  
ვითა და ფარის ფარებით ქალსაც უსახელებია თავი.

ძალიან გარჯას ამბობენ  
ბუჭურულთ ერთი რძლისაო<sup>18</sup>,

აღფრთოვანებით შენიშნავს მთქმელი.

მრავალ ვარიანტად გვხვდება ლექსი „თუში შალვაის ქალი“. ამ  
ვარიანტებს შორის განსხვავება უმნიშვნელოა: მეკობრეები ზოგან ლე-  
კებად იწოდებიან, ზოგან კი ზოგადი სახელი — ქურდები ჰქვიათ.

აღეანში სანაქებოა  
თუში შალვაის ქალია.  
ქმარი მოუკლეს ქურდებმა,  
ძალით გალაღეს ცხვარია.

მეუღლის სიკვდილით თავზარდაცემული ქალი გადაწყვეტს, თავი-  
სი ხელით იძიოს შური თავდამსხმელებზე:

ეს რო გაიგო ღიაცმა,  
შაიხხვია თმანია,  
აისხა იარაღები,  
წელზე შაიბა ხმალია<sup>20</sup>.

თავგანწირული ბრძოლითა და მამაცობით იგი მართლაც შეძლებს  
გატაცებული ფარის დაბრუნებას. ამ ლექსის ბოლოდროინდელ ვარი-  
ანტში გვხვდება კონტამინაციური ჩანართი. ქალი მომხდარი უბედუ-  
რების ამბავს რომ გაიგებს, მაზლს მიმართავს:

მაზლო, ივანე რა უყავ,  
შენი ძმა, ჩემი ქმარიო?!  
ბორბალოს მთაზე გაეწირე  
წითელი ღვინით მთვრალიო<sup>21</sup>.

ეს სტრიქონები მეტ-ნაკლები ცვლილებებით ბევრ ლექსში  
გვხვდება. მაგალითად:

ბათირ, რა უყავ, ცოლისი ძმაი,  
ან სამ ფარად რომ გიდგა ცხვარია?  
არცა მინახავს ცოლისი ძმაი,  
ვერც თუშებს მოკვარ თვალია<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> ფ. არქ. კ.<sup>22</sup>, გვ. 144, ჩაწერა ი. ლონგიშვილმა აღეანში 1961 წელს ლ. ბაისოი-  
ძის თქმით.

<sup>20</sup> საუნჯე ხალხური შემოქმედებისა, III, გვ. 162.

<sup>21</sup> ფ. არქ. კ.<sup>27</sup>, გვ. 94.

<sup>22</sup> კვალი, 1897 წ., № 13.

რა უყავ, მამამთილო,  
თინიბეკ, ჩემი ქმარია?  
— გაესწირე მუქის ლელესა  
წითლის არაყით მთვრალია<sup>23</sup>.

აღნიშნული სტროფი ოდნავადაც არ ეფარდება „თუში შალვაის ლექსს“ და ზედმეტადაა ტექსტში ჩართული. ამით ერთხელ კიდევ მტკიცდება ტექსტისადმი მთქმელის თავისუფალი მიდგომა მოყოლის პროცესში.

ქართველ ქალებს იარაღის ხმარებისა და ვაჟკაცური ბრძოლის ტრადიცია შორეული დროიდან მოსდგამთ. ძალმომრეობისა და ძარცვა-გლეჯის წინააღმდეგ ბრძოლაში დედაკაცების მონაწილეობა ისე გა-  
ხშირებულა, რომ მე-14 საუკუნის პირველ ნახევარში შედგენილ იუ-  
რიდიული ხასიათის საბუთში „ძეგლის დადება გიორგი ბრწყინვალის-  
მიერ“ სპეცალური პუნქტია, რაც სასტიკად კრძალავს ქალების შეიარა-  
ღებულ გამოსვლებს და მეკობრეებთან შეტაკებებში მათ ჩაბმას: „თუ  
ღიაცი მეომრად იყოს და აბჯარი ჰქონდეს და მოკედეს, გაუტუდდეს  
მის ღიაცის სისხლი“<sup>24</sup>.

მეკობრეები ნახირთან ერთად ზოგჯერ ქალებსაც რომ იტაცე-  
ბდნენ, ამის ამსახველი ლექსებიც გვაქვს. ტყვე ქალი ასე გულმდულა-  
რედ მოთქვამს თავის გაუბედურებულ ცხოვრებაზე:

მმა მელანია მომიკლეს, მიბრუნეს სისხლის ტბანია,  
ხელნი სჭრეს, კალთას ჩამიწყვეს, ამით დაიჭრნენ თმანია,  
ფეხშიშველ გადამატარეს თეირთვილიანი მთანია;  
სალტენი წამოეიყარენ, იმით დაენიშნე გზანია.  
ვამტერიე საყურ-ბეკედი, აგებ მოავნონ კეალია<sup>25</sup>.

მაგრამ სიყვარული ძალმომრეობისა და მეკობრეობის დროსაც  
იკაფავდა ზოგჯერ გზას და სისხლისმღვრელი მტრობითა და აკვაცობით-  
ჩამოხნელებულ ცაზე ელვასავით გაანათებდა ხოლმე. ამის ერთ-ერთი  
მაგალითია „ქისტის ქალის ლექსი“.

ქალაფთ მწყემსობას წამლავს,  
ხეხუეთ ვაძოვებ ცხეარსაო,  
გავხედაე საჭიხეებსა,  
გადაკრიანულ მთასაო.

23 ს. მაკალათია, ფშაეი, გვ. 84.

24 ი. ქავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, 1, 1928, გვ. 93-104.

25 ს. მაკალათია, ხევი, გვ. 275.

რატომ ვაპყრობს საჯიხვეებს ეს ქისტის ქალი? იქნებ ბუნების მშვენიერებანი იზიდავს და ათასჯერ ნანახი და სულის სიღრმემდე განცდილი სანახაობისათვის თვალი ვერ მოუშორებია? არა, მას ხევსური შეჰყვარებია, ამ მთების იქით გულისტოლი ეგულება.

გენაეულე, გუროელაო, სასლად გაზრდილო ტანსაო,  
გუროს დაენატრი ციხეთა, ქვაზე ნადებსა ქეასაო,  
მიღა ნაჯღოჰსა ეაეკაცსა, ხოლიგათ თათარასაო<sup>26</sup>.

ამ ლექსის ვ. ხორნაულისეულ ვარიანტში ზოგიერთი რამ გაუგებარია. ამ გაუგებრობას ნათელს ჰფენს ს. ქეთელაურის ჩანაწერი. გარდა იმისა, რომ ეს ტექსტი სრულია, ახლავს მთქმელის ვრცელი შენიშვნაც: „ქისტის ქალს ჯევესურ შახყვარებივ. გამოუტაცებავ ი ჯევესურს, გუროელ ყოფილ, ხოლიგა თათარაი. ცოლ-შვილისად თავ დაუნებებავ. მაგრე ქისტებს არ დაუყენებავ, სრუ დლისთაოდ დადიოდიანავ აი მამა-ძმანივ, გუროვლებსა უარ თოქომ, დუდრულბნის სისხლს ვერ გავირევთავ. ბოლოს გაყრილან იქავ, ქალ მამა-ძმთავ წაუყვანავ ლამაზ ქალ ყოფილ, მზე რო ეგეთ იყვისავ“<sup>27</sup>. ამ ცნობის შედეგად სავსებით ნათელია ლექსის სტრიქონები:

ეხლა კი ნულარ გეშინის, არ გადმოვლახავ მთასაო,  
შინით არ წაგალაღვიებ გამახელაის ქალსაო<sup>28</sup>.

მიუხედავად მიჯნურთან განშორებისა, ქისტი ქალი სიკვდილამდე სიყვარულის ერთგული რჩება. თუმცა გამოსაჯავრებლად სატრფოს გასძახის: „კიდევ წაუღალ ხევსურო, შენზე უკეთეს ქმარსაო“, მაგრამ იქვე სინანულით მიმართავს:

სათითე გამამიგზავნე, მეც შემიხდების ქალსაო,  
გიქარგავ ხელი-სახოცსა, მალმა ლ ჩავიწერ ჯვარსაო<sup>29</sup>.

სიყვარულმა ტომობრივი საზღვრები და ეროვნული განსხვავებანი არ იცის. იგი ყოველგვარ მტრობაზე და შურისძიებაზე მალლა დგას, კიდევ ამიტომ მღერის ხალხი:

რაც მტრობას დაუნგრევიო,  
სიყვარულს უშენებია.

<sup>26</sup> საუნჯე ხალხური შემოქმედებისა, II, გვ. 91.

<sup>27</sup> ფ. არქ. კ<sup>6</sup>, გვ. 205.

<sup>28</sup> საუნჯე ხალხური შემოქმედებისა, II, გვ. 91

<sup>29</sup> იქვე.



Н. Ш. ШАМАНАДЗЕ

## ТЕМА ЛЮБВИ В ПАСТУШЕСКОЙ ПОЭЗИИ

### Резюме

В труде рассмотрены народные стихи, которые отображают интимные чувства пастухов. Показано, что для чистой любви не приемлемы расчётливость, племенные границы и национальная рознь. Такая любовь стоит выше всякой вражды и низменного чувства мстительности.

## პუბლიკაცია

რ. იაკობსონი, პ. ზოგაბერიძე

### ფოლკლორი რეგორც შემოქმედების განსაკუთრებული ფორმა<sup>1</sup>

გულუბრყვილო რეალისტური თეორიული აზროვნების არასრულყოფილება, რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის, უკვე დაძლეულია მეცნიერული აზრის უახლეს მიმართულებათა მიერ. მხოლოდ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა იმ დარგებში, რომელთა წარმომადგენლებიც მასალის შეგროვებითა და სპეციალური კონკრეტული ამოცანებით იყვნენ დაკავებულნი, ვერ მოხერხდა ფილოსოფიური წანამძღვრების გადასინჯვა, ამიტომ ეს დარგები, ბუნებრივია, ჩამორჩებიან თავიანთი თეორიული პრინციპების მხრივ, მათში ჩვენი საუკუნის დამდეგისთვისაც კი გრძელდებოდა და არაიშვიათად ძლიერდებოდა კიდევ გულუბრყვილო რეალიზმის ექსპანსია.

და თუმცა გულუბრყვილო რეალიზმის ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა სრულიად უცხოა თანამედროვე გამოკვლევებისათვის (ყოველ შემთხვევაში მათთვის, სადაც იგი არ ქცეულა კატეხიზმოდ, შეუვალ დგომად), ამის მიუხედავად მთელი რიგი ფორმულირებები,

---

<sup>1</sup> სტატია პირველად გამოქვეყნდა გერმანულად: «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens» — «Verzaameling van Opstellen door Oud-leerlingen en Bevriende Vakgenooten». Donum Natalicium Schrijnen 3. Mei 1929. Nijmegen — Utrecht, 1929, s. 900—913. წინამდებარე თარგმანი შესრულებულია რუსულადან პ. გ. ზოგაბერიძის წიგნიდან «Вопросы теории народного искусства», М., 1971 რ. იაკობსონის ნებართვით, რედ.

რომლებიც უშუალოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მეცნიერების ფილოსოფიური წანამძღვრებიდან გამომდინარეობდნენ, კვლავაც განარჩობენ არსებობას კულტურის შემსწავლელი მეცნიერების სხვადასხვა დარგებში, როგორც კონტრაბანდული ბალასტი, როგორც მეცნიერების განვითარების დამამუხრუჭებელი ვადმონაშთი.

გულუბრყვილო რეალიზმის ტიპური პროდუქტი იყო მლადო-გრამატიკოსთა ფართოდ გავრცელებული თეზისი, რომ მხოლოდ ინდივიდუალური ენაა ერთადერთი რეალური ენა. ეპიგრამულად წამახული ეს თეზისი ამტკიცებს, რომ საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტ რეალობას წარმოადგენს მხოლოდ განსაზღვრული ადამიანის ენა განსაზღვრულ მომენტში, დანარჩენი კი მეცნიერულ-თეორიული აბსტრაქციაა. ენათმეცნიერების თანამედროვე ტენდენციებისთვის არა არის რა უფრო უცხო, ვიდრე ეს თეზისი, რომელიც მლადოგრამატიკოსთა თეორიის ერთ-ერთ საფუძვლად იქცა.

თანამედროვე ენათმეცნიერებამ იცის არა მხოლოდ ინდივიდუალური, ცალკეული მეტყველებითი აქტი—*parole*», ფ. დე სოსიურის ტერმინოლოგიით—, არამედ აგრეთვე «*langue*», ანუ «განსაზღვრული კოლექტივის მიერ ურთიერთგაგებინების უზრუნველსაყოფად შექმნილი ჩვევების ერთობლიობა». ამ ტრადიციულ, საპიროვნებათშორისო სისტემაში შესაძლოა ამა თუ იმ მოუბარმა ინდივიდუალური ცვლილებები შეიტანოს, მაგრამ ისინი უნდა ინტერპრეტირებული იქნან როგორც მხოლოდ ინდივიდუალური გადახრები «*langue*»-ისაგან და განხილულ იქნან მხოლოდ ამ უკანასკნელთან მიმართებაში. ისინი «*langue*» ის ფაქტად მას შემდეგ იქცევიან, რაც მოცემული «*langue*»-ის მატარებელი კოლექტივი სანქციას მისცემს და აითვისებს მათ, როგორც საყოველთაოდ სახმარს. ამაშია განსხვავება, ერთი მხრივ, ენობრივ ცვლილებებსა და, მეორე მხრივ, მეტყველების ინდივიდუალურ შეცდომებს (ლაფსუსებს) შორის, რომლებიც მოუბრის ინდივიდუალური მიდრეკილებების, ძლიერი აფექტისა თუ ესთეტიკური აღტიკების შედეგად ჩნდებიან.

თუ განვიხილავთ ენობრივ სიახლეთა წარმოქმნის საკითხს, დასაშვებად უნდა მივიჩნიოთ ისეთი შემთხვევები, როცა ენობრივი ცვლილებები მეტყველებაში დაშვებული ინდივიდუალური შეცდომების (ლაფსუსების), ინდივიდუალური აფექტების ან სიტყვის ესთეტიკური დეფორმაციის ერთგვარი სოციალიზაციით, განსაზოგადობითაა გამოწვეული. ენობრივი ცვლილება სხვაგვარადაც შეიძლება გაჩნდეს, სახელდობრ, მოგველინოს როგორც ენაში უკვე მომხდარ ცვლილებათა აუცილებელი, კანონზომიერი შედეგი და უშუალოდ «*langue*»-ში განხორციელდეს (ნომოგენეზი ბიოლოგიაში), რა პირობებშიც

არ უნდა მომხდარიყო ესა თუ ის ენობრივი ცვლილება, ჩვენ შეგვიძლია ენობრივი ახალწარმონაქმნის «დაბადებაზე» მხოლოდ იმ მომენტთან ვილაპარაკოთ, როცა იგი სოციალურ ფაქტად იქცევა, ე. ი. როცა მას კოლექტივი აითვისებს.

დავუშვათ, რომელიმე კოლექტივის წევრმა ინდივიდუალური რამ შექმნა. თუ ამ ინდივიდუუმის მიერ შექმნილი ზეპირი ნაწარმოები გარკვეული მიზეზით კოლექტივისათვის მიუღებელი აღმოჩნდება, თუ კოლექტივის სხვა წევრები მას არ აითვისებენ, იგი დასაღუპავად განწირულია. მას მხოლოდ შემკრების შემთხვევითი ჩანაწერი, ზეპირსიტყვიერების სფეროდან ლიტერატურის სფეროში გადანაცვლება იხსნის გაქრობისაგან.

გასული საუკუნის 60-იანი წლების ფრანგი პოეტი, თავის თავს რომ გრაფ დე ლოტრეამონს უწოდებდა, «დაწყვეტილი პოეტების» («poètes maudits»), ანუ თანამედროვეთაგან უარყოფილი, მიჩუმებული, აულიარებელი პოეტების ტიპური წარმომადგენელია. მან გამოსცა პატარა კრებული, რომელმაც ვერავითარი ყურადღება ვერ მიიქცია, საერთოდ ვერც გავრცელდა, ისევე როგორც მისი დანარჩენი, დაუბეჭდავად დარჩენილი ნაწარმოებები. იგი 24 წლისა გარდაიცვალა. გავიდა ათეული წლები. ლიტერატურაში გაჩნდა ეგრეთ წოდებული სურრეალისტური მიმდინარეობა, რომელიც რაღაც კუთხით ეხმარებოდა ლოტრეამონის პოეზიას. ლოტრეამონი რეაბილიტირებულია, მისი წიგნები იცემა, მას დიდ შემოქმედად თვლიან, იგი გავლენას იხვეჭს. მაგრამ რა დამართებოდა ლოტრეამონს, ის რომ მხოლოდ ზეპირსიტყვიერ ნაწარმოებთა ავტორი ყოფილიყო? პოეტის გარდაცვალებისთანავე უკვალოდ გაქრებოდა მისი ნაწარმოებებიც.

ჩვენ აქ უკიდურესი შემთხვევა მოვიტანეთ. ნაწარმოები მთლიანად იქნა უარყოფილი. მაგრამ თანამედროვეებმა შესაძლოა უარყონ და უკუაგდონ ნაწარმოების ერთი რომელიმე მხარე, მისი ფორმალური თავისებურებები, ცალკეული მოტივები. ასეთ შემთხვევაში გარემო თავისი გემოვნების მიხედვით გადაახალინებს ნაწარმოებს, ხოლო რაც უკუგდებულა, უბრალოდ არ არსებობს როგორც ფოლკლორული ფაქტი, იგი გამოუყენებელი რჩება და ქრება.

გონჩაროვის „ხრამის“ ერთ-ერთი პესონაჟი ქალი, ვიღრე რომანს ბოლომდე ჩაიკითხავდეს, ცდილობს ჯერ კვანძის გახსნა გაიგოს. დავუშვათ რაღაც მომენტში მასობრივი მკითხველიც ასევე იქცევა. მაგალითად ტოვებს ბუნების აღწერებს, რომლებიც მას ხელისშემშლელ, მოსაწყენ ბალასტად მიაჩნია. როგორც არ უნდა მახინჯდებოდეს რომანი მკითხველის მიერ, როგორც არ უნდა უპირისპირდებოდეს მი-

სი კომპოზიციის მოცემული დროის ლიტერატურულ სკოლათა მოთხოვნებს, რამდენად არასრული სახითაც არ უნდა იყოს ამ სკოლთგან აღქმული, თავის პოტენციურ არსებობაში იგი მთლიანი და დაუზიანებელი რჩება. დადგება ახალი დრო, რომელმაც შესაძლებელია, ოდესღაც დარწმუნებულ მხარეთა რეაბილიტაცია მოახდინოს. მაგრამ ვცადოთ, ეს ფაქტები ფოლკლორის სფეროში გადავიტანოთ, კოლექტივი მოითხოვს, კვანძი ნაწარმოების დასაწყისშივე გაიხსნას, დაინახავთ, რომ უკლებლივ ყველა ფოლკლორული ნაწარმოები კომპოზიციის იმგვარ წესს დაემორჩილება, როგორცაც ტოლსტოის მოთხოვნაში „ივან ილიჩის სიკვდილი“ ვხვდებით, სადაც კვანძი ამბის დაწყებამდე იხსნება. თუ კოლექტივს არ მოსწონს ბუნების აღწერები, ისინი განიღვენებიათ ფოლკლორული რეპერტუარიდან და ა. შ. ერთი სიტყვით, ფოლკლორში მხოლოდ ისეთი ფორმები რჩება, რომლებიც კოლექტივისათვის ფუნქციურად მისაღები აღმოჩნდება. ამასთან, გასაგებია მოცემული ფორმის ერთი ფუნქცია მეორით შეიცვლება როგორც კი ფორმა დაკარგავს თავის ფუნქციას, ფოლკლორში იგი კვდება, მაშინ როცა ლიტერატურულ ნაწარმოებში პოტენციურ არსებობას განაგრძობს.

კიდევ ერთი ისტორიულ-ლიტერატურული მაგალითი: ეგრეთ წოდებული „მარადიული თანამგზავრები“, მწერლები, რომელთაც საუკუნეთა მანძილზე ყოველი ახალი მიმართულება ახლებურ ინტერპრეტაციას აძლევს. ამ მწერლების ზოგიერთი თავისებურება, რომელიც თანამედროვეებს უცხოვრდ, გაუგებრად, არასაქიროდ და არასასურველად მიაჩნიათ, მოგვიანებით მალალ შეფასებას იმსახურებს, უეცრად აქტუალური ხდება, ე. ი. ლიტერატურის პროდუქტიულ ფაქტორად იქცევა. ესეც მხოლოდ ლიტერატურის სფეროშია შესაძლებელი. რა ბედი ეწეოდა ზეპირსიტყვიერებაში, მაგალითად, ლესკოვის გაბედულ და „არათანამედროვე“ სიტყვიერ შემოქმედებას, რომელიც მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ იქცა პროდუქტიულ ფაქტორად რემიზოვისა და მომდევნო ხანის რუს პროზაიკოსთა ლიტერატურულ შემოქმედებაში. ლესკოვის თანამედროვენი განდევნიდნენ მისი ნაწარმოებიდან მის უცნაურობებით აღსაესე სტილს. ერთი სიტყვით, თვით ლიტერატურული ტრადიციის ცნებაც ღრმად განსხვავდება ფოლკლორული ტრადიციის ცნებისაგან, ფოლკლორის სფეროში პოეტურ ფაქტთა რეაქტუალიზაციის შესაძლებლობა გაცილებით დაბალია. გარკვეული შემოქმედებითი ტრადიციის ყველა წარმომადგენელი ერთბაშად რომ დაიხიციოს, ტრადიცია ვეღარ აღდგება, მაშინ როცა ლიტერატურაში საუკუნისა და თვით მრავალი საუკუნის წინანდელი ფაქტე-

ბი ხელახლა წარმოჩინდებიან ხოლმე და ისევ პროდუქტიულნი ხდებიან?<sup>2</sup>

ზემოთქმულიდან აშკარად გამომდინარეობს, რომ ფოლკლორული ნაწარმოების არსებობა გულისხმობს მისი აზთვისებელი და მისთვის საინტერესო მიმდევრობის არსებობას. ფოლკლორის კვლევისას განუწყვეტილად მხედველობაში უნდა გვქონდეს როგორც ძირითადი ფაქტორი კოლექტივის წინასწარი ცენზურა. ჩვენ შეგნებულად ვხმარობთ სიტყვას „წინასწარი“, რადგან ფოლკლორული ფაქტის განხილვისას ლაპარაკია არა მის გაჩენამდე მომენტებზე, არა „ჩასახვაზე“, არა ემბრიონულ არსებობაზე, არამედ ფოლკლორული ფაქტის, როგორც ასეთის, გაჩენაზე და მის შემდგომ ბედზე.

ფოლკლორისტიები, განსაკუთრებით კი სლავი ფოლკლორისტიები, რომელთაც ხელთა აქვთ, შესაძლოა, მთელ ევროპაში ყველაზე მდიდარი და ცოცხალი ფოლკლორული მასალა, ხშირად მხარს უჭერენ თეზისს, რომ ზეპირსიტყვიერებასა და ლიტერატურას შორის არ არის პრინციპული სხვაობა და როგორც პირველ, ასევე მეორე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ინდივიდუალური შემოქმედების ექვემდებარებულ პროდუქტებთან. ეს თეზისი სწორედ გულუბრყვილო რეალიზმის გავლენითაა გაჩენილი: კოლექტიური შემოქმედება არავითარ თვალსაჩინო ცდაში არ გვაქვს მოცემული და ამიტომ უნდა ვივარაუდოთ ინდივიდუალური შემოქმედის, ინციტატორის არსებობა. ტიპური მლადოგრამატიკოსი როგორც უნათმეცნიერებაში, ასევე ფოლკლორისტიკაში, ვსევოლოდ მიღერი მასების კოლექტიურ შემოქმედებას ფიქტად თვლიდა, რადგან ადამიანური გამოცდილება, მისი რწმენით, ასეთ შემოქმედებას არასოდეს წაწყდომია. აქ, უეჭველია, თავის გამოხატულებას პოულობს ჩვენი ყოველდღიური გარემოცვის გავლენა. არა ზეპირსიტყვიერება, არამედ წერილობითი ლიტერატურა წარმოადგენს ჩვენთვის შემოქმედების ჩვეულსა და ყველაზე ნაცნობ ფორმას და, ამრიგად, ჩვეული წარმოდგენები ეგოცენტრულად პროეცირდება ფოლკლორის სფეროში. ლიტერატურული ნაწარმოების გაჩენის მომენტად ავტორის მიერ მისი ქალაქზე გადატანის მომენტს თვლიან და, ანალოგიით, ის მომენტი, როცა ხდება ზეპირი ნაწარმოების პირველი ობიექტივიზაცია ე.ი. სრულდება ავტორის მიერ, მიიჩნევა მისი გაჩენის მომენტად, სრულმდვილეში კი ნაწარმოები ფოლკლორულ ფაქტად მხოლოდ იმ მომენტიდან იქცევა, როცა მას კოლექტივი მიიღებს.

<sup>2</sup> აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არა მხოლოდ ტრადიცია, არამედ ერთსა და იმავე გარემოში სტილითა, როგორც განსხვავებულ ტენდენციათა ერთდროული არსებობა ფოლკლორის სფეროში გაცილებით უფრო შეზღუდულია, ე. ი. ფოლკლორში სტილითა ნიორსახეობა უმეტესწილად თანრთა ნიორსახეობას შეესატყვისება.

თეზისის მომხრენი, რომლის მიხედვითაც ფოლკლორული შემოქმედება ინდივიდუალური ხასიათისაა, მიდრეკილებას ამჟღავნებენ, კოლექტივის ადგილას ანონიმი წარმოიდგინონ. ასე მაგალითად, რუსული ზეპირსიტყვიერების ერთ ცნობილ სახელმძღვანელოში შემდეგი რამ არის ნათქვამი: «ამრიგად, ნათელია, რომ თუ საწესჩვეულებო სიმღერაშიც არ ვიცით, ვინ იყო წეს-ჩვეულების შემქმნელი, ვინ იყო პირველი სიმღერის შემქმნელი, ეს არ ეწინააღმდეგება ინდივიდუალურ შემოქმედებას, არამედ მხოლოდ იმას ამტკიცებს, რომ წეს-ჩვეულების სიძველის გამო არ შეგვიძლია მივუთითოთ არც წეს-ჩვეულებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული უძველესი სიმღერის ავტორზე, არც მისი წარმოშობის პირობებზე, და რომ იგი ისეთ გარემოშია შექმნილი, სადაც არ აინტერესებდათ ავტორის ვინაობა, ამიტომაც მისი ხსოვნა არ შემონახულა. ამრიგად, «კოლექტიური» შემოქმედების იდეა არაფერ შუაშია». აქ მხედველობაში არაა მიღებული, რომ წეს-ჩვეულება შეუძლებელია კოლექტივის სანქციის გარეშე არსებობდეს, რომ ეს არის *contradictio in adjecto* და რომ ამა თუ იმ წეს-ჩვეულების სათავეში თუნდაც ინდივიდუალური გამოვლენა იდგეს, მისგან წეს-ჩვეულებამდე ისევე შორი გზაა, როგორც მეტყველებაში ინდივიდუალური გადახრიდან—ენაში მომხდარ ცვლილებამდე.

ის, რაც წეს-ჩვეულებების წარმოშობაზე (ანდა ზეპირსიტყვიერა ნაწარმოების წარმოშობაზე) ითქვა, შეიძლება გავრცელდეს წეს-ჩვეულების ევოლუციაზეც (და შესაბამისად ევოლუციაზე ფოლკლორში საერთოდ). ლინგვისტიკაში მიღებული განსხვავება ენობრივი ნორმის ცვლილებასა და ამ ნორმიდან ინდივიდუალურ გადახრას შორის, განსხვავება, რომელსაც აქვს არა მხოლოდ რაოდენობრივი, არამედ აგრეთვე პრინციპული, თვისობრივი აზრი, ჯერ კიდევ სრულიად უცხოა ფოლკლორისტიკისათვის.

ფოლკლორსა და ლიტერატურას შორის განსხვავების ერთ-ერთი ძირითადი კრიტერიუმი თვით მხატვრული ნაწარმოების ყოფიერების ცნება.

ფოლკლორის მიმართება, ერთი მხრივ, მხატვრულ ნაწარმოებსა და, მეორე მხრივ, მის ობიექტივაციას ანუ სხვადასხვა ადამიანების

---

<sup>3</sup> М. Н. Спераицкий, Русская устная словесность, М., 1917-с. 163.

მიერ ნაწარმოების შესრულებისას წარმოქმნილ ეგრეთწოდებულ ვარიანტებს შორის, სრულიად ანალოგიურია მიმართებისა «langue»-სა და «parole»-ს შორის. «langue»-ის მსგავსად, ფოლკლორული ნაწარმოები არაპირვნილია და მხოლოდ პოტენციურად არსებობს, ეს არის მხოლოდ ნორმებისა და იმპულსების გარკვეული კომპლექსი, აქტუალური ტრადიციის ქარგა, რომელსაც შემსრულებლები ინდივიდუალური შემოქმედების გვირგვინს ავლებენ, იმის მსგავსად, როგორც «parole»-ის მწარმოებლები იქცევიან «langue»-ი მიმართ<sup>4</sup>. რა სიზუსტითაც ეს ინდივიდუალური ახალწარმონაქმნები ენაში (შესაბამისად ფოლკლორში) პასუხობენ კოლექტივის მოთხოვნებს და წინ უსწრებენ «langue»-ის (შესაბამისად ფოლკლორის) კანონზომიერ ევოლუციას, იმდენად სოციალიზირდებიან ისინი და იქცევიან «langue»-ის ფაქტად (შესაბამისად ფოლკლორული ნაწარმოების ელემენტებად).

ლიტერატურული ნაწარმოების ობიექტივიზაცია მომხდარია, იგი კონკრეტულად არსებობს მკითხველისაგან დამოუკიდებლად და ყოველი შემდეგი მკითხველი უშუალოდ ნაწარმოებთან მიდის. ეს არ არის ფოლკლორული ნაწარმოების გზა შემსრულებლიდან შემსრულებლისაკენ, არამედ—გზა ნაწარმოებიდან შემსრულებლისაკენ. მართალია, წინა შემსრულებელთა ინტერპრეტაცია შესაძლებელია გათვალისწინებულ იქნას, მაგრამ იგი ნაწარმოების აღქმის მხოლოდ ერთ-ერთი ელემენტია და არა მისი ერთადერთი წყარო, როგორც ფოლკლორში. ფოლკლორული ნაწარმოების შემსრულებლის როლი არაერთარ შემთხვევაში არ უნდა გავიგვივოთ არც ლიტერატურული ნაწარმოების მკითხველისა თუ დეკლამატორის, და არც ავტორის როლთან. ფოლკლორული ნაწარმოების შემსრულებელთა თვალსაზრისით ეს ნაწარმოებები წარმოადგენს «langue»-ის ფაქტს, ე. ი. არაპირვნილ, შემსრულებლისგან დამოუკიდებლად არსებულ ფაქტს, თუმცა შესაძლებელია მოხდეს მისი დეკლამაცია და მასში ახალი შემოქმედებითი და საკვირბოროტო მასალის შეტანა. ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორისათვის იგი «parole»-ის ფაქტია; იგი არაა აპრიორულად მოცემული, არამედ ინდივიდუალურ ხორცშესხმას საჭიროებს. ქმედით მხატვრულ ნაწარმოებთა მართოდენ კომპლექსია მოცემული და მათ ფონზე, ე. ი. მათი ფორმალური რეკვიზიტის ფონზე იქმნება და სრულდება ახალი მხატვრული ნაწარმოები (ამასთან იგი ზოგიერთ ამ ფორმას ითვისებს, ზოგიერთს სახეს უცვლის, ზოგიერთს კი უკუაგდებს).

<sup>4</sup> საჭიროა მხედველობაში მივიღოთ, -შენიშნავს მურკო,-რომ მოქმედები დამახსოვრებულ ტექსტის დეკლამაციას კი არ ახდენენ, როგორც ამას ჩვენ ჩაედევართ, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით მუდამ ხელახლა ქმნიან მას.



არსებითი განსხვავება ფოლკლორსა და ლიტერატურას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ პირველისათვის დამახასიათებელია ორიენტაცია «langue»-ზე, მეორისთვის კი—ორიენტაცია «parole»-ზე. პოტენზიას მიხედვით, რომელმაც სამართლიანი დახასიათება მისცა ფოლკლორულ სფეროს, თვით შემქმნელსაც კი აქ არ გააჩნია საფუძველი თავისი ნაწარმოები თავისად მიიჩნიოს, იმავე წრის სხვა ავტორთა ნაწარმოებები კი—სხვისად. კოლექტივის მიერ განხორციელებული ცენზურის როლი, როგორც ზემოთ უკვე აღნიშნულ იქნა, ლიტერატურასა და ფოლკლორში განსხვავებულია. ამ უკანასკნელში ცენზურას იმპერატული ხასიათი აქვს და მხატვრული ნაწარმოების წარმოქმნის აუცილებელი წანამძღვარია. მწერალი მეტ-ნაკლებად მხედველობაში იღებს გარემოს მოთხოვნებს, მაგრამ მაშინაც კი, როცა იგი ასე თუ ისე მოერგება მათ, ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი განუხრელი ურთიერთგაელენა ცენზურისა და ნაწარმოებისა ამ შემთხვევაში მოხსნილია. ლიტერატურული ნაწარმოები არაა ცენზურით წინასწარ განსაზღვრული, არ შეიძლება მთლიანად მისგან იქნას გამოყვანილი, იგი მხოლოდ მიახლოებით-ნაწილობრივ სწორად, ნაწილობრივ არასწორად—ითვალისწინებს მის მოთხოვნებს: კოლექტივის ზოგიერთ მოთხოვნას იგი საერთოდ არ უწყევს ანგარიშს.

დამოკიდებულება ლიტერატურასა და მის მომხმარებელს შორის ახლო პარალელს პოულობს ეკონომიკის დარგში, ეგრეთ წოდებული „გასაღებით წარმოებასთან“, მაშინ როცა ფოლკლორი „დაკვეთით წარმოებას“ უახლოვდება.

შეუსატყვისობა კოლექტივის მოთხოვნებისა და ლიტერატურულ ნაწარმოებს შორის შეიძლება შემოქმედებითი მარცხის შედეგი იყოს, შეიძლება ავტორის წინასწარი განზრახვისა, თუ მას სურს შეცვალოს კოლექტივის მოთხოვნები გარდაქმნას მისი ლიტერატურული გემოვნება. ავტორის ეს ცდა შესაძლოა წარუმატებელიც გამოდგეს. ცენზურა არ მიდის დათმობაზე, მის ნორმებსა და ნაწარმოებს შორის ჩნდება ანტინომია. ზოგ-ზოგებს მიდრეკილება აქვთ „ფოლკლორის შექმნელი“ „ლიტერატორის“ ხატად და მსგავსებად წარმოიდგინონ, მაგრამ ეს ანალოგია არაზუსტია. „ლიტერატორის“ საპირისპიროდ, „ფოლკლორის შემქმნელი“ არ ქმნის — ანიჩკოვის მახვილგონივრული შენიშვნისამებრ — „არავითარ ახალ გარემოს“, მისთვის სრულიად უცხოა გარემოს გარდაქმნის განზრახვა: წინასწარი ცენზურის შეუვალი ნება, რომლის წინაშეც ცენზურასთან ყოველი კონფლიქტი უნაყოფოა და განწირული, აყალიბებს პოეტური შემოქმედების მონაწილეთა განსაკუთრებულ ტიპს და იძულებულს ხდის პიროვნებას, უარი თქვას ცენზურის დაძლევის ყოველგვარ ცდაზე.

ფოლკლორის, როგორც ინდივიდუალური შემოქმედების, გაგებაში ლიტერატურის ისტორიასა და ფოლკლორის ისტორიას შორის საზღვართა წაშლის ტენდენციამ თავის უმაღლეს წერტილს მიაღწია. მაგრამ მიგვაჩნია, როგორც ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ ეს თეზისი საფუძვლიანად უნდა გადაისინჯოს. ნიშნავს თუ არა ეს გადასინჯვა, რეაბილიტირებულ იქნას რომანტიკული კონცეფცია, რომელსაც ასე მკაცრად აკრიტიკებდნენ ხსენებული თვალსაზრისის მომხრენი? უეჭველად. ზეპირ პოეტურ შემოქმედებისა და ლიტერატურას შორის არსებული განსხვავების დახასიათება, მოცემული რომანტიკოსი თეორეტიკოსების მიერ, შეიცავდა მთელ რიგ სწორ მოსაზრებებს, რომანტიკოსები მართლები იყვნენ იმდენად, რამდენადაც ხაზს უსვამდნენ ზეპირი პოეტური შემოქმედების კოლექტიურ ხასიათს და ზეპირსიტყვიერებას ენას უთანადებდნენ. ამ სწორ თეზისთან ერთად რომანტიკულ კონცეფციაში იყო მთელი რიგი ისეთი მტკიცებები, რომლებიც ვერ უძლებენ თანამედროვე კრიტიკას.

პირველ ყოვლისა, რომანტიკოსები გადაქარბებით აფასებდნენ ფოლკლორის გენეტიკურ თავისებურებას და თვითმყოფადობას; მხოლოდ შემდგომი თაობების მეცნიერთა ნაშრომებმა დაგვანახეს, რა უზარმაზარ როლს თამაშობს ფოლკლორში მოვლენა, რომელსაც თანამედროვე გერმანულ ეთნოგრაფიაში «ჩაძირული კულტურული ფონდი» («gesunkenes Kulturgut») ეწოდება. შეიძლება დაიბადოს ეჭვი, რომ ის მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ კი სრულიად განსაკუთრებული ადგილის აღიარებით, ხალხურ რეპერტუარში რომ უჭირავს ამ „ჩაძირულ ფონდს“, კოლექტიური შემოქმედების როლი ფოლკლორში არსებითად იზღუდება. მაგრამ ეს ასე არ არის. მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებსაც ხალხური პოეზია მაღალი სოციალური ფენებიდან სესხულობს, შეიძლება თვითონვე იყვნენ პიროვნული ინიციატივისა და ინდივიდუალური შემოქმედების ტიპური პროდუქტები. მაგრამ საკუთრივ საკითხი ფოლკლორული ნაწარმოების წყართა შესახებ არსებითად ფოლკლორისტიკის საზღვრებს გარეთაა. ყოველი საკითხი სხვადასხვაგვაროვან წყაროების შესახებ მარტოოდენ იმ შემთვევაში იქცევა პრობლემად, თუ მხოლოდ წყაროებს განვიხილავთ იმ სისტემის თვალსაზრისით, რომელშიც ისინი იქნენ შეტანილნი, ე. ი. თუ მოცემულ შემთხვევაში ფოლკლორის კუთხით განვიხილავთ. ფოლკლორისტიკისათვის არსებითია არა წყაროების არაფოლკლორული წარმომავლობა და არსებობა, არამედ ნასესხები მასალის სესხების, შერჩევისა და ტრანსფორმაციის ფუნქცია. ამ თვალსაზრისით, ცნობილი დებულება „ხალხი კი არ ქმნის, გარდაქმნის“, კარგავს თავის სიმძაფრეს, რადგან არა გვაქვს უფლება გადაულახავი ზღვარი გავავლოთ ქმნასა და გარდაქმნას შორის

და ეს უკანასკნელი რამდენადმე არასრულყოფილად მივიჩნით. გარდაქმნა არ ნიშნავს პასიურ სესხებას და ამ თვალსაზრისით მოლიერი, რომელსაც ძველი პიესების გადაკეთება ჩვეოდა, პრინციპულად როდი განსხვავდება ხალხისაგან, რომელიც, ნაუმანის გამოთქმით, «ein Kunstlied zersingt»<sup>5</sup>. ეგრეთ წოდებული მონუმენტური ხელოვნების ნაწარმოებთა გადაკეთებაც კი ეგრეთწოდებული პრიმიტივად ასევე შემოქმედებით აქტს წარმოადგენს. შემოქმედებითი მიდგომა მელანდრება როგორც სასესხებელი ნაწარმოების შერჩევაში, ასევე განსხვავებულ ჩვევებთან და ხერხებთან მის მისადაგებაში. ზეპირად დამახსოვრებული ლიტერატურული ფორმები ფოლკლორში გადატანის შემდეგ გარდასაქმნელ მასალად იქცევიან. სხვა პოეტური გარემოცმის, სხვა ტრადიციისა და მხატვრულ ფასეულობებისადმი სხვა დამოკიდებულების ფონზე ხდება ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაცია, და ის ფორმალური რეკვიზიტიც კი, რომელიც ერთი შეხედვით თითქოსდა უცვლელი რჩება სესხების დროს, არ უნდა იქნას განხილული როგორც თავისი პირველსახის იგივეობრივი: ამ მხატვრულ ფორმებში ხდება, რუსი ლიტერატურათმცოდნის ტინიანოვის გამოთქმით, ფუნქციების გადართვა. ფუნქციონალური თვალსაზრისით, ურომლისოდაც შეუძლებელია ხელოვნების ფაქტების გაგება, არაფოლკლორული პოეტური ნაწარმოები და ფოკლორის მიერ ნაშვილები იგივე ნაწარმოები ორ სრულიად განსხვავებულ ფაქტს წარმოადგენს.

პუშკინის ლექსის „ჰუსარის“ ისტორია დამახასიათებელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ იცვლიან ფუნქციის მხატვრული ფორმები ფოლკლორიდან ლიტერატურაში და პირიქით — ლიტერატურიდან ფოლკლორში გადასვლის შემდეგ<sup>6</sup>. ტიპური ცოლკლორული ამბავი უბრალო ადამიანის შეხვედრისა იმპერეციურ მოვლენებთან (ამბის სიმბოლის ცენტრი სწორედ ქაჯ-ეშმაკთა აღწერაშია) პუშკინმა მოქმედ პირთა ფსიქოლოგიზაციით და მათი საქციელის ფსიქოლოგიური მოტივირებით უანრული სურათების რიგად აქცია. მთავარი გმირიც, ჰუსარი და ხალხური ცრუმორწმუნეობაც პუშკინს იუმორისტული შეფერილობით აქვს დახატული. ზღაპარი, რომელიც მან გამოიყენა, ხალხური წარმომავლობისაა, მაგრამ შემოქმედებითი გადამუშავების შემდეგ მისი ფოლკლორულობა მხატვრულ ხერხად იქცევა, იგი, ასე ვთქვათ,

<sup>5</sup> H. Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur, Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena, 1921.

<sup>6</sup> შდრ. П. Г. Богатырев, *Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность. «Очерки по поэтике Пушкина»*, Берлин, 1923.

სიგნალიზირდება. ხალხური მთქმელის გულუბრყვილო მოხატობა პუშკინისთვის კვიმატური მასალაა ლექსის გასაფორმებლად. პუშკინის ლექსი ფოლკლორს დაუბრუნდა და რუსული ხალხური თეატრალური წარმოდგენის „მეფე მაქსიმილიანის“ ზოგიერთ ვარიანტში შევიდა. ლიტერატურიდან ნასესხებ სხვა მასალასთან ერთად იგი ჩართული ეპიზოდების დასაკავშირებლად გამოყენებული და ამ ეპიზოდის გმირის, პუსარის მიერ შესრულებული ნაირფეროვანი დივერტისმენტის ნორმებს მიეკუთვნება. პუსარის თავშეუკავებელი ტრახახი ისევე ეხება სამასხრო ესთეტიკის სულს, როგორც ქაჯ-ეშმაკთა იუმორისტული აღწერა. თავისთავად გასაგებია, რომ პუშკინის იუმორს, რომელშიც რომანტიკული ირონიისკენ მიდრეკილება იგრძნობა, ბევრი არაფერი აქვს საერთო „მეფე მაქსიმილიანის“ ტაკიმასხარულ ფარსებთან, რომლებშიც ეს ლექსია ასიმილირებული. იმ ვარიანტებშიც კი, სადაც პუშკინის ლექსი შედარებით ნაკლებადაა შეცვლილი, ფოლკლორზე აღზრდილი მკითხველის მიერ ერთობ თავისებურად ხდება მისი ინტერპრეტირება, მეტადრე ხალხური მსახიობის შესრულებითა და დანარჩენი ნომრების ფონზე. სხვა ვარიანტებში ფუნქციითა ასეთი შეცვლა უშუალოდ ფორმაში ვლინდება: პუშკინის ლექსისათვის დამახასიათებელი დიალოგური სასაუბრო სტილი იოლად ტრანსფორმირდება ფოლკლორულ „სკაზურ“ სტრიქონებად, თვითონ ლექსისაგან რჩება მხოლოდ მოტივირებას მოკლებული სიუჟეტური სქემა, რომელზეც ტიპური ტაკიმასხარული ოხუნჯობები და ზმებია ასხმული.

ლიტერატურისა და ზეპირსიტყვიერების ბედი თუმცა ერთმანეთთანაა გადაჯაჭვული, მათი ურთიერთგავლენა მუდამ ინტენსიური იყო, ფოლკლორს ხშირად მიუმართავს ლიტერატურული მასალისათვის და, პირიქით, ლიტერატურას — ფოლკლორული მასალისათვის, მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, უფლება არა გვაქვს გენეტიკური თვალსაზრისით სასარგებლოდ მოვშალოთ პრინციპული ზღვარი ზეპირსიტყვიერებისა და ლიტერატურას შორის.

ისევე, როგორც დებულება ფოლკლორის გენეტიკური თვითმყოფადობის შესახებ, ფოლკლორის რომანტიკულ დახასიათებაში არსებით შეცდომას წარმოადგენდა თეზისი, რომლის მიხედვითაც კლასებად დაუყოფელი ხალხი, ერთიანი სულისა და ერთიანი მსოფლმხედველობის მქონე კოლექტიური პიროვნება ანუ მონოლითური თემი, რომელმაც არ იცის ადამიანური საქმიანობის არავითარი ინდივიდუალური გამოხატვა, შეიძლება იყოს ფოლკლორის შემქმნელი, კოლექტიური შემოქმედების სუბიექტი. კოლექტიური შემოქმედებისა და „პრიმიტიული კულტურული ერთიანობის“ ურღვევ კავშირს ვხვდებით ჩვენს დროში ნაუმანთან და მისი სკოლის წარმომადგენლებთან, რომლებიც რი-

გი დებულებებით რომანტიკოსებს ენათესავენ. „აქ ინდივიდუალიზმს ჯერ არა აქვს ადგილი. არ უნდა შეგვეშინდეს, მოვიტანოთ შედარებები ცხოველთა სამყაროდან: სინამდვილეში იგი უახლოეს პარალელს გვაწვდის..... ნამდვილი ხალხური ხელოვნება თემური ხელოვნებაა; არაფერი სხვა, თუ არ მერცხლის ბუდე, ფუტკრის ფიჭა და ლოკოინას ნიჟარა, წარმოადგენს ჰემმარიტი კოლექტიური ხელოვნების ნაწარმოებს“<sup>7</sup>. „ყველა ისინი ერთი მოძრაობით არიან მოცულნი, — წერს შემდეგ ნაუმანი კოლექტიური კულტურის მატარებელთა შესახებ, — ყველა ისინი ერთი და იმავე ზრახვებითა და ერთი და იმავე აზრებით არიან ანთებულნი“<sup>8</sup>. ამ კონცეფციაში იმალება საშიშროება, რომელიც დამახასიათებელია ყოველი სწორხაზოვანი დასკვნისათვის სოციალური გამოხატულებიდან ფსიქოლოგიურ გამოცდილებამდე, მაგალითად, ენობრივ ფორმათა თვისებებიდან აზროვნების ფორმებამდე (სადაც ამგვარი ვაიგივების საშიშროება შესანიშნავად გამოაშკარავა ანტონ მარტიმ). ამასვე ვხედავთ ეთნოგრაფიაშიც: თემური აზროვნების შეუზღუდავი ბატონობა სრულებითაც არ წარმოადგენს კოლექტიური შემოქმედების აუცილებელ წინამძღვარს, თუმცა ასეთი აზროვნება ქმნის განსაკუთრებულად ხელსაყრელ ნიადაგს კოლექტიური შემოქმედების სრული აყვავებისათვის.

ინდივიდუალიზმის სულით გაყვნილი კულტურისათვისაც კი არაა უცხო კოლექტიური შემოქმედება. საკმარისია გავიხსენოთ თანამედროვე განათლებულ წრეებში გავრცელებული ანეკდოტები, ლეგენდისებური ჭორები, ცრურწმენები და მითები, ეთაქეტი და მოდა.

აქვე დავინთ, რომ რუს ეთნოგრაფებს, რომლებმაც მოსკოვის ოლქის სოფლები შეისწავლეს, შეეძლოთ მრავალი მონაცემები წარმოედგინათ მდიდარი და სისხლსავსე ფოლკლორული რეპერტუარის კავშირზე გლეხობის მრავალსახოვან სოციალურ, სამეურნეო, იდეოლოგიურ და ყოფით დიფერენციაციასთან.

ზეპირსიტყვიერების (და შესაბამისად ლიტერატურის) არსებობა შეიძლება აიხსნას არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურად, არამედ ფუნქციურადაც. შევადაროთ, მაგალითად, ზეპირსიტყვიერებისა და დამწერლობის ერთდროული თანაარსებობა რუსეთის ერთსა და იმავე განათლებულ წრეებში XVI და XVII საუკუნეებში: დამწერლობა ასრულებდა ერთი სახის კულტურულ ამოცანებს, ზეპირსიტყვიერება — სხვა სახისას. ქალაქის პირობებში ლიტერატურა — „გასაღებითი წარმოება“, — ბუნებრივია, ჯაბნის ფოლკლორს — „დაკვეთით წარმო-

<sup>7</sup> H. Naumann, დასახ. ნაშრ., გვ. 190.

<sup>8</sup> იქვე, გვ. 151.

ებას“; პატრიარქალური სოფლისათვის ინდივიდუალური შემოქმედება, როგორც სოციალური ფაქტი, ისევე უცხოა, როგორც „გასაღებითი წარმოება“.

თუ ფოლკლორისტიკა მიიღებს დებულებას ფოლკლორის როგორც კოლექტიური შემოქმედების შესახებ, ეს მას დააყენებს მთელი რიგი კონკრეტული ამოცანების წინაშე. ლიტერატურულ-ისტორიული მასალის ანალიზისას მოპოვებულ მეთოდთა და ცნებათა გადატანა ფოლკლორისტიკის დარგში არაიშვიათად აყენებდა ზიანს ფოლკლორული მხატვრული ფორმების ანალიზს. განსაკუთრებით ნაკლები ყურადღება ენიჭებოდა განსხვავებას ლიტერატურულ ტექსტსა და ფოლკლორული ნაწარმოების ჩანაწერს შორის, რომელიც უკვე თავისთავად ამახინჯებს ამ ნაწარმოებს და გადაჰყავს იგი სხვა კატეგორიაში.

ორაზროვანი იქნებოდა ლაპარაკი იგივეობრივ ფორმებზე ფოლკლორთან და ლიტერატურასთან მიმართებაში. ასე, მაგალითად, ტაეპის ცნება, ცნება, რომელსაც ერთი შეხედვით იგივე მნიშვნელობა აქვს როგორც ლიტერატურისთვის, ასევე ფოლკლორისთვის, სინამდვილეში ღრმად განსხვავდება ფუნქციური თვალსაზრისით. ზეპირი რიტმული (style oral rythmique) ფაქიზი მკვლევარი მარსელ ყუსი ამ განსხვავებას ისე მნიშვნელოვნად თვლის, რომ ცნებებებს «ტაეპი», «პოეზია», მხოლოდ ლიტერატურაში სახმარ ცნებად ტოვებს, ზეპირსიტყვიერებაში კი იყენებს შესაბამისად აღნიშვნებს «რიტმული სქემა» და «ზეპირი სტილი», რათა თავიდან აიცილოს ჩვეული ლიტერატურული შინაარსის შეჭრა ფოლკლორულ ცნებებში. იგი ოსტატურად ავლენს ასეთი «რიტმული სქემების» მნემოტექნიკურ ფუნქციას. ზეპირ რიტმულ სტილს «milieu des recitateurs encore spontanés»-ში ყუსი ასეთ ინტერპრეტაციას აძლევს: «წარმოვიდგინოთ, რომ ენას გააჩნია ორასი-სამასი გართმული წინადადება, რიტმული სქემის ოთხასი-ხუთასი ტიპი, რომლებიც ზუსტადაა ფიქსირებული და გადაიცემა ზეპირი ტრადიციის დაურღვევლად: პირადი გამოგონება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს რიტმული სქემები და ფრაზობრივი კლიშეები ნიმუშებად გამოიყენება და მათი ანალოგიით იქმნება იმავე წყობისა და ჰანგის სხვა რიტმული სქემები, რომელთაც შეძლებისდაგვარად იგივე შინაარსი აქვთ»<sup>9</sup>. აქ გარკვევითაა აღწერილი მიმართება ტრადიციასა და იმპროვიზაციას შორის, «langue»-სა და «parole»-ს შორის ზეპირსიტყვიერებაში. ტაეპი, სტროფი და კიდევ უფრო გართულებული კომპოზიციური სტრუქტურები ფოლკლორში, ერთი მხრივ, ტრადი-

<sup>9</sup> J o u s s e - M., Etudes de psychologie linguistique, Paris, 1925.

ციის მძლავრ დასაყრდენს, მეორე მხრივ კი (რაც მკვიდროდაა პირველ-თან დაკავშირებელი) იმპროვიზაციული ტექნიკის ქმედით საშუალებას წარმოადგენს<sup>10</sup>.

ფოლკლორულ ფორმათა ტიპოლოგია ლიტერატურულ ფორმათა ტიპოლოგიისაგან დამოუკიდებლად უნდა აიგოს. ენათმეცნიერების ერთ-ერთ უაქტუალურეს ამოცანას წარმოადგენს ფონოლოგიური და მორფოლოგიური ტიპოლოგიის დამუშავება. უკვე ცხადია, რომ არსებობს უნივერსალური სტრუქტურული კანონები, რომლებიც არ შეიძლება დაირღვნენ არც ერთ ენაში: ირკვევა, რომ ფონოლოგიურ და მორფოლოგიურ სტრუქტურათა ნაირსახეობა შეზღუდულია და შეიძლება ძირითადი ტიპების შედარებით მცირე რიცხვამდე იქნას დაყვანილი, რადგან შეზღუდულია კოლექტიური შემოქმედების ფორმათა ნაირფერობაც. „Parol“-ი უშეგბა მოღაფაკაციის მეტ ნაირფერობას, ვიდრე «langue»-ი. შედარებითი ენათმეცნიერების ამ მტკიცებებს შეგვიძლია დავეუბრისპიროთ, ერთი მხრივ, ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტების ნაირფერობა, მეორე მხრივ, საზღაპრო სიუჟეტთა შეზღუდული რაოდენობა ფოლკლორში. ეს შეზღუდულობა შეუძლებელია აიხსნას სავროთო წყაროებით, არც სავროთო ფსიქიკითა და გარე პირობებით. მსგავსი სიუჟეტები პოეტური კომპოზიციის სავროთო კანონებს საფუძველზე ჩნდებიან; ეს კანონები, ისევე როგორც ენის სტრუქტურული კანონები, კოლექტიურ შემოქმედებაში უფრო ერთფეროვანნი და მკაცრნი არიან, ვიდრე ინდივიდუალურში.

სინქრონული ფოლკლორისტიკის მორიგი ამოცანაა დაახსიათოს იმ მხატვრული ფორმების სისტემა, რომლებიც გარკვეული კოლექტივის—სოფლის, ოლქის, ეთნიკური ჯგუფის აქტუალურ რეპერტუარს შეადგენენ. ამასთან, უნდა გათვალისწინებულ იქნას ფორმების ურთიერთმიმართება სისტემაში, მათი იერარქია, განსხვავება პროდუქტულ და პროდუქტიულობადაკარგულ ფორმებს შორის და ა. შ. თავიანთი ფოლკლორული რეპერტუარით განსხვავდებიან არა მხოლოდ ეთნოგრაფიული და გეოგრაფიული ჯგუფები, არამედ სქესის (მამაკაცთა და ქალთა ფოლკლორი), ასაკის (ბავშვები, ახალგაზრდები, მოზუცები), პროფესიის მიხედვით (მწყემსები, მეთევზეები, ჯარისკაცები, ყაჩაღები და ა. შ.) განსხვავებული ჯგუფები. რამდენადაც დასახელებული პროფესიული ჯგუფები ფოლკლორს თავ-თავიანთთვის ქმნიან, ასეთი ფოლკლორული ციკლები შეგვიძლია ცალკეულ პროფესიულ

<sup>10</sup> სინქრონული მითითებებს ამ იმპროვიზაციული ტექნიკის სპეციფიკურ თავისებურებებზე გვაძლევს გ. გეზმანი თავის გამოკვლევაში—«Kompositionsschema und heroisch—epische Stylisierungen».

ენებს შევეუპირისპიროთ. მაგრამ არსებობენ ფოლკლორული რეპერტუარები, რომლებიც, თუმცაღა განსაზღვრულ პროფესიულ ჯგუფს ეკუთვნიან, მაგრამ ამ ჯგუფისაგან შორს მდგომი მომხმარებლისთვის არიან დანიშნულნი. ასეთ შემთხვევაში ზეპირი შემოქმედება ამ ჯგუფის ერთ-ერთ პროფესიულ ნიშანს წარმოადგენს. ასე, მაგალითად, რუსულ სასულიერო ლექსებს უმეტესწილად თითქმის მხოლოდ მოხეტიალე მათხოვრები—*Калужки перехожие*—ასრულებენ, რომლებიც ხშირად სპეციალურ ამხანაგობებად არიან გაერთიანებულნი. სასულიერო ლექსების შესრულება მათი შემოსავლის ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა. მწარმოებელთა და მომხმარებელთა სრული გათიშვის ამ მაგალითსა და დიამეტრალურად განსხვავებულ შემთხვევებს შორის, როცა თითქმის მთელი კოლექტივი წარმოადგენს მწარმოებელსაც და მომხმარებელსაც (ანდაზები, სიტყვა-თქმები, ანეკდოტები, ჩასტუშკები, საწესჩვეულებო და არასაწესჩვეულებო სიმღერების ცნობილი ჟანრები), არსებობს მთელი რიგი გარდამავალი ტიპები. გარკვეული წრიდან გამოდის ნიჭიერი პიროვნებების ჯგუფი. ისინი მეტ-ნაკლებად გარკვეული ფოლკლორული ჟანრის (მაგალითად, ზღაპრების) მონოპოლიზირებას ახდენენ. ისინი პროფესიონალები სულაც არ არიან და პოეტური შემოქმედება სულაც არ წარმოადგენს მათ მთავარ საქმიანობას, მათი შემოსავლის წყაროს. ისინი უფრო დილეტანტები არიან, რომლებიც თავისუფალ დროს ეთმობენ პოეზიას. აქ არაა არც სრული იგივეობა და არც სრული გათიშვა მწარმოებელსა და მომხმარებელს შორის. საზღვარი ცვალებადია. არიან ადამიანები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად მთქმელის როლშიც და მსმენელის როლშიც გვევლინებიან: მწარმოებელი-დილეტანტი იოლად ხდება მომხმარებელი და—პირიქით.

ზეპირსიტყვიერება კოლექტიური რჩება მწარმოებლისა და მომხმარებლის გათიშვის შემთხვევაშიც, ოღონდ კოლექტივი აქ სპეციფიკურ თვისებებს იქენს. არსებობს მწარმოებელთა კოლექტივი და „წინასწარი ცენზურა“ მომხმარებლისაგან უფრო ემანსიპირებული ხდება, ვიდრე მწარმოებლისა და მომხმარებლის იგივეობის შემთხვევაში, როცა ცენზურა თანაბრად ითვალისწინებს წარმოებისა და მომხმარების ინტერესებს.

მხოლოდ ერთ ვითარებაში ზეპირსიტყვიერება თავისი ხასიათით გადის ფოლკლორის საზღვრებიდან და აღარ წარმოადგენს კოლექტიურ შემოქმედებას, სახელდობრ მაშინ, როცა საიმედო პროფესიული ტრადიციის მქონე პროფესიონალთა შეხმატკბილებული კოლექტივი ისეთი პიეტეტით ეკიდება გარკვეულ პოეტურ ნაწარმოებებს, რომ



ყველა საშუალებებით ცდილობს ყოველგვარი ცვლილებების გარეშე შეინარჩუნოს ისინი. ეს რომ ასე თუ ისე შესაძლებელია, ამას ამტკიცებენ მთელი რიგი ისტორიული მაგალითები. ასე გადასცემენ ქურუმები საუკუნეთა მანძილზე ვედურ ჰიმნებს — პირიდან პირში, „კალათობით“, ბუდისტური ტერმინოლოგიის მიხედვით. მთელი ძალისხმევა იქით იყო მიმართული, რომ ეს ტექსტები არ დამახინჯებულყო და, უმნიშვნელო ჩანართებს თუ არ მივაქცევთ ყურადღებას. ეს განხორციელებულ იქნა. იქ, სადაც კოლექტივის როლი ხელშეუხებელ კანონად ქცეული პოეტური ნაწარმოების შენახვით იფარგლება. არ არსებობს შემოქმედებითი ცენზურა. არ არსებობს იმპროვიზაცია. აღარ არსებობს კოლექტიური შემოქმედება.

როგორც ზეპირსიტყვიერების მომიჯნავე ფორმათა გვერდითი მაგალითი, შეგვიძლია მოვიხსენიოთ აგრეთვე ზეპირსიტყვიერება ლიტერატურაში. ასე, მაგალითად, ანონიმურ ავტორთა და შუა საუკუნეების გადამწერთა საქმიანობას, რომელიც ლიტერატურის ფარგლებში რჩება, ახასიათებს ზოგიერთი თვისება. რომელთა წყალობითაც იგი ზეპირსიტყვიერებას უახლოვდება: გადამწერი ისე ეპყრობოდა მის მიერ გადაწერილ ნაწარმოებს, როგორც გადასამუშავებელ მასალას და ა. შ. მრავალრიცხოვანიც არ უნდა იყოს გარდამავალი მოვლენები, რომლებიც ინდივიდუალურ და კოლექტიურ შემოქმედებათა საზღვარზე დგანან, ჩვენ უნდა მივყვეთ ყბადაღებული სოფისტის მაგალითს, თავს რომ იტეხდა იმის ამოსახსნელად, თუ ქვიშის რამდენი მარცვალი უნდა გამოაკლდეს ქვიშის გროვას, რომ იგი გროვად აღარ დარჩეს. კულტურის ყოველ ორ მეზობელ დარგს შორის მუდამ არსებობენ ზღვრული და გარდამავალი ზონები. ეს გარემოება ჯერ კიდევ არ გვაძლევს იმის უფლებას, უარვყოთ ორი განსხვავებული ტიპის არსებობა და მათი გამიჯვნის პროდუქტიულობა.

თუ თავის დროზე ფოლკლორისტიკის დაახლოებამ ლიტერატურასთან შესაძლებელი გახდა გადაჭრილიყო გენეტიკური ხასიათის მთელი რიგი საკითხები, ახლა ამ ორი დისციპლინის გამიჯვნა და ფოლკლორისტიკის ავტონომიის აღდგენა, უთუოდ გააადვილებს ფოლკლორის ფუნქციების შესწავლას და მისი სტრუქტურული პრინციპებისა და თავისებურებების გამოვლენას.

თარგმანი დავით წერედიალისა

## ქ ა რ ნ ი კ ა

### სამეცნიერო-ფოლკლორული ექსპედიციები ყაზბეგის რაიონსა და ლიახვის ხეობაში

შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების სამეცნიერო-ფოლკლორულმა ექსპედიციამ, რომლის შემადგენლობაშიც იყვნენ: ა. ცანავა — ხელმძღვანელი; რ. ჩოლოყაშვილი — მოადგილე; ვ. მაცაბერიძე; ც. მღებრიშვილი; მ. ინაიშვილი; ასპირანტები: ა. არაბული და რ. ცანავა, 1979 წლის ივლისის თვეში მოიარა ყაზბეგის რაიონის ძირითადი სოფლები (სიონი, სნო. გორისციხე, გარბანი. აჩხოტი, არშა, გერგეტი, კარკუჩა; ჭუთა და სხვა). ექსპედიციის წევრებმა მთლიანად გადმოიწერეს ყაზბეგის რაიონის ა. ყაზბეგის სახელობის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული ფოლკლორული ნიმუშები. რომლებიც, ძირითადად, ადგილობრივ შემკრებლებს ჩაუწერიათ შ. რუსთაველის 750 წლისთავის იუბილის (1937) მზადებასთან დაკავშირებით.

ექსპედიციის მიერ მოპოვებული მასალები მრავალფეროვანია და მოიცავს ქართული ზეპირსიტყვიერების თითქმის ყველა ეანრს. მაგრამ როგორც მოსალოდნელი იყო, პოეზია მაინც ყველას სჭარბობს. მოხევეები პოეტური ხალხია და მათ რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საგმირო. საისტორიო. სატრფიალო და საყოფაცხოვრებო ლექს-სიმღერებს. განსაკუთრებით გავრცელებულია თანამედროვეობის ამსახველი გალექსებები, კაფიები და შაირები. კაფია-გალექსებებში გაკიცხულია საზოგადოებრივი საქმისადმი გულგრილი დამოკიდებულება, საკოლმეურნეო ქონების განიაგება, ისტორიული ძეგლებისადმი უპატივცემულობა, პაროვნული. საოჯახო თუ სათემო მოვალეობის შეუსრულებლობა და სხვა. ერთ-ერთ მოკაფიავეს, რომელსაც კოლმეურნეობის ცხვარი უპატრონოდ მიუტოვებია და მეგობრებთან ქეიფს გადაპყობია, მეტოქე აღრთხილებს. რომ დანაკლისის შევსება საკუთარი ცხვრების ანგარიშზე მოუხდება:

### ხ ა რ თ ი შ ე ი ლ ი

მე რო ლექსის თოფს გაემართავ,  
ზარბაზნისაივით დავაქუხებ.

### პ ა პ ი ა შ ე ი ლ ი

ხელს მიაელებ შენათ ცხორათ,  
დანაკლისში შააქუხებ.

ს. სიონში მცხოვრები დავით წამალაიძე ალექსებს წიწილეთ ლადოს, რომელმაც სიონის ციხეს მხრები მოურღვია.

სიონის ციხევ, მაღალო, ნაგებო თლილი ქვითაო,  
როგორ მარტოკა დამრჩალხარ, ეგეთი დიდი ხნისაო,  
მტრები ვინ ჩამოგაცალა, საფარი მშვილდ-ისრისაო?  
— წიწილეთ ლადო მებრძოდა, არ არის დიდი კევისაო,  
აბა, რა იცის მაგანა ამბავი წარსულისაო.

მოხევეს სიცოცხლეზე მეტად უყვარს ბუმბერაზი კლდეები, რომლებიც ზონჩხად ქცეულ ეხებესა და ტაფობებში რქადაგრებილ ჭიხეებს იფარავენ. რამდენი რამ არის ნათქვამი, ს. სნოში ჩაწერილ, დღემდე უცნობ ექვსსტრიქონიან ლექსში:

ღარიბი გლეხის შვილი ვარ,  
ხევში გაზრდილი ქერითა,  
ასოცი ჭიხეი მომიკლავს  
და ოცი მგელი ხელითა, —  
მაინც ვერ გაეძელ, მყინვარო,  
შენი ჩონჩხების ცქერითა.

ექსპედიციის მიერ მოპოვებულია საყურადღებო მითოლოგიური გადმოცემები ნადირთპატრონი ქალის (ჭიხვთა მწყემსის) სახის დასახისიათებლად. დალის მსგავსად, მოხევეებს სწამთ ჭიხეების მფარველი ლეთაება, რომელიც საფარველდებულია (უხილავია). თუ შემთხვევით, წესის დამრღვევი მონადირე კიხეებს გადაეყარა, ჭიხვთა მწყემსი თეთრ საფარველს (საბურველს) გადაადარებს წმინდა ნადირს და მონადირას თვალისაგან უხილავად აქცევს მას.

ასევე საყურადღებო მითოლოგიური გადმოცემები იქნა ჩაწერილი ნაყოფიერების ადრინდელი ზოომორფული ლეთაების გველის კულტის შესახებ. როგორც სევანეთში მეზირის კულტი, ისე მოხევეთა შორის გველის კულტი ძალუმაღ ყოფილა გავრცელებული. ამის თაობაზე ჯერ კიდევ ს. მაკალათიამ საგანგებოდ მიუთითა თავის ცნობილ მონოგრაფიაში („ხევი“, 1934 წ., გვ. 194, 196). ამ ტიპის გადმოცემებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „გველის თოლის“ (გველის თვალის, ხვითოს) ფუნქციის დადგენა. დღემდე ჩვენ არ ვიცო-

დით თუ რა სახის იყო გველის მიერ მოპოვებული თვალი (კვერცხი, ხვითო). რომელსაც მოხევეები „გველის თოლს“ ეძახიან. ქართულ მწერლობაში (კ. გამსახურდია, დ. შენგელია) ხვითოს მითოლოგიზაციას საგანგებოდ მიმართავენ. იგი ყოველდღიურ სიტყვის ხმარებაშიცაა შესული («ხვითო მყავს», «ხვითოსავით ბავშვიაო» და ა. შ.). სოფ. არშელმა. 98 წლის ვლადიმერ ხულელიძემ დიდი დარწმუნებით მიამბო თუ როგორ იპოვა მისმა ბიძამ ივანე ხულელიძემ „გველის თოლი“ (ხვითო). სოფ. თოთის წყაროსთან გაეგლო ივანეს. იქ უნახია დიდი გველი, რომელიც თვალს (ხვითოს) ათამაშებდა. წაურთმევია ეს თვალი და გამხმარი ეკლის ძირში დაუმარხავს. რამდენიმე დღის შემდეგ ეს ეკალი აყვავებულა. ეს იმას ნიშნავდა, რომ გველის თვალი (ხვითო) მომქმედია, ძალის მქონე და შეიძლებოდა მისი სახლში მოტანა. ივანეს ეს თვალი ერბოს ქილაში ჩაუდვია. ამის შემდეგ სახლში ყველაფერი (ერბო, ყველი, პური, რძე, ფქვილი, მატყლი, საქონელი) გამოუღვევლი იყო. ეს ამბავი ივანეს მეტს არავის სცოდნია. არ შეიძლებოდა ვინმესთვის ამის გამელაგება, ბარაქა გამოიღეოდა (წავიდოდა). მთქმელი დაბეჯითებით მიმტკიცებდა, რომ გველის თვალი მეც მინახავსო, პატარაა, ჩიტის კვერცხის ოდენა. სხვადასხვა ფერი (ყვითელი, თეთრი, მწვანე, ლურჯი) ზოლებად ჰქონდა შემოვლებულიო. მზეზე ბზინავდა სხვადასხვა ფერად. ამ თვალს გველი ტყეში პოულობს. ასეთ თვალს მხოლოდ ალალი გველი ნახავს, არამი კი ვერაო.

სოფ. აჩხოტში მცხოვრებმა 80 წლის სონა (სონია) გიორგის ასულ აქიაშვილმა გვიამბო, რომ გველები ასეთ თვალს სასაფლაოზე პოულობენო. ალალი გველი ჩადის ქუდბედიანის საფლავეში და იმას თვალს ამოარიდებს. „გველის თოლი“ გარდაცვლილი ქუდბედიანი (ნაწილიანი) კაცის თვალიაო.

სწორედ ეს რწმენა უდევს საფუძვლად ხალხურ ლექსებში (საგმიროსა და ხმით ნატირლებში) შემორჩენილ სტერეოტიპებს: „მარჯვენა თვალი მოსთხარა, გულმა დაუწყო კვნესაო“ (ქართული ხალხ. პოეზ. ტ. V, გვ. 151); „გველი უწინ მარჯვენა თოლს დაჰყოფს ველსაო“ (იქვე, გვ. 90); „მოვიდა მწივანი გველი, დამთხარა ლამაზ თვალნია“ (იქვე, გვ. 177); ჩვენი ექსპედიციის მიერ ჩაწერილ ერთ-ერთ ხმით ნატირალში ნათქვამია:

ჩაგასეენებენ საფლავეში, შემოგველება ცხენო,

მაჯებს დაგიხვრენ ჳიები, თოლებს ამოგთხრის გველიო.

ეს ფაქტი ნათლად მიუთითებს იმაზე, თუ როგორ იქცა ლექსის მხატვრული სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილად აღრინდელი მითო-

ლოგიური წარმოდგენა, რომელსაც გადატანითი მნიშვნელობა არ გააჩნდა.

ასევე საყურადღებოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ექსპედიციის მუშაობის პროცესში სხვადასხვა მთქმელებისგან დავადასტურეთ ტაბუს შესატყვისი ტერმინი — მსნილობა, რომელიც ტაბუს იმერული „ბზნილობის“ და გურული „ბძნილობის“ შესატყვისი (პარალერული) ტერმინი ჩანს. მთქმელთა გადმოცემით, დამსნილია (დამისნიულია) ხატის ტყიდან შეშის გამოტანა, უქმე დღეს მუშაობა, სალოცავში ღორის ძირახლით (ღორის ტყავის ფენსაცმლით) მისვლა; მონადირეს არ შეეძლო 100-ზე მეტი ნადირი მოეკლა. ამის შემდეგ თოფი სამუდამოდ უნდა დაემარხა. ვინც ამ მსმნილობას დაარღვევდა, ღმერთი დასჯიდა, დაამიზეზებდა.

ამგვარად, საერთაშორისო გავრცელების, პოლინეზიური წარმომავლობის ტაბუს (აკრბალვის) შესატყვისი სევანურ (მადშიდ), მეგრულ (ვაშინერს), იმერულ-გურულ (ბზნილობა, ბძნილობას) შეემატა ახალი მონევეური ტერმინიც (მსნილობა).

1980 წლის ივლისში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის ფოლკლორის განყოფილების ერთმა ჯგუფმა მოიარა ლიახვის ხეობის შემდეგი სოფლები: ვარიანი, შინდისი, ნიქოზი, ტყე-აევი, კარალეთი, ფლაევი, არბო, ერედვი და სხვა. ექსპედიციის მიზანი იყო ჩაეწერა აღნიშნული სოფლის მცხოვრებთა როგორც ტრადიციული, ისე თანამედროვეობის ამსახველი ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები.

ყურადღებას იპყრობს ზემო ნიქოზში ჩაწერალი „ამირანის ამბავი“, რომელიც შეიცავს დღემდე ნაკლებად ცნობილ მოტივებს. მაგალითად, ტრადიციულისაგან განსხვავებით, ამირანი თვითონ კი არ იკლავს თავს, არამედ ერთერთი გადარჩენილი ქაჯი ახრჩობს მას. ქაჯეთიდან მოტაცებული საცოლე თამარი (ყამარი) კლავს თავს, რომელმაც ტუჩები გაულოკა მკვდარ ამირანს. თავისი დედა აცოცხლებს შვილს. იმავე წამლით თამარიც აცოცხლებს ამირანს. ბადრი და უსუბი ამირანის ბიძებად არიან გამოყვანილნი. ქაჯების დამარცხების შემდეგ, სახლში ბრუნდებიან. ბადრი ერთხელ გარეთ, მინდორზე დაწვა. „იმ დამეს ქაჯებმა ჩამოუშვეს თოკები მალლიდან და წაიყვანეს ბადრი. გამოვიდა ამირანი და ნახა, რომ ბადრი არ არის. ამირანმა დაკლა 9 კამეჩი, გაეხვია იმ ტყეში, დაწვა იქ, სადაც ადრე ბადრი იწვა. ქაჯებმა ჩამოუშვეს თოკები და ეს ამირანიც აიყვანეს ცაში ბადრისთან. ამირანმა შესაბამისად ბადრის: — მე აქა ვარ და ქაჯებს უთხარი: წუხელ სიხმარში ამირანი ვნახეთქო. ამირანმა გამოხია ტყავი და გამოვიდა. ქაჯები დახოცა. ტყავებისაგან დაწნეს ღვედები და დაბლა ჩამოვიდნენ. ბადრი

კალთაში ყავს გახვეული, ... მოიყვანა სახლში, უსუბსა და ცოლს უთ-  
სრა

—ააა, თქვენი ბადრიო,  
სამი კანძი მატყლიო (სამი განაპარსი ცხვრის მატყლის წონა),  
გასწყუა (გაწყურეს) ამის მადლიო.

ეს ძალიან ეწყინა ბიძას“. ამ მოტივზე სპეციალურად ჩერდება  
პროფ. მიხ. ჩიჭოვანი ახლახან გამოქვეყნებულ ნაშრომში (იხ. სამხრეთ  
საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, V, 1980). ეს ვარიანტი მეტად თავი-  
სებურია და ამირანის ცაზე ასვლის მოტივს უფრო მყარ ნიადაგს  
უქმნის.

ლიახვის ხეობაში ფართოდ არის გავრცელებული უძველესი მი-  
თოლოგიური გადმოცემები სხვადასხვა სახის დემონოლოგიურ პერსო-  
ნაჟებზე.

პირადად ჩვენ გვაინტერესებდა მოგვეპოვებინა დამატებითი მა-  
სალები „ვეფხისტყაოსნის“ ქაჩეთისა და ხალხური „ქაჩავეთის“ ურთიე-  
რობის საკითხთან დაკავშირებით. აგრეთვე დაგვედასტურებინა მეზი-  
რის კულტის არსებობა ლიახვის ხეობაში.

ლიახვის ხეობაში ჩაწრილი მემორატული და ფაბულატური გა-  
დმოცემის მიხედვით ირკვევა, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ მხატვრული  
ასპექტით ასახული ქაჩების სამყარო და მათი თვისება თანხედენილია  
ხალხის ყოფაში დღემდე შემორჩენილი წარმოდგენებისა. ლიახვის ხე-  
ობაში ჩაწერილ გადმოცემებში ქაჩები წარმოდგენილნი არიან ისეთ  
არსებებად, რომელთაც შეუძლიათ სხვადასხვა სახის გრძნების (ჯადო-  
ქრობის) ჩადენა, ერთი ადგილიდან მეორეზე გადაფარენა. ისინი განა-  
სახიერებენ აბსოლუტურ ბოროტებას. მათი დამორჩილება ან გადმო-  
ბირება არ შეიძლება. შეუძლიათ ადამიანების დაბრმავება, ქარის გა-  
მოწვევა, წყალზე სიარული, მდინარის დაშრობა, დღე-ღამის შეცვლა და  
სხვა (შდრ. რუსთაველის დახასიათებას: „მასვე წამსა დიკარგა, გადა-  
ფარინდა ბანიო-ბანსა“; „გრძნებისა მკოდნენი“, „ყოველთა კაცთა მა-  
ენენი“, „მტერსა თვალსა დაუბრმობენ“, „ქართა აღბერენ საშინელთა“,  
„ვითა ხმელსა გაირბენენ, წყალსა წმინდად დააშრობენ“; „სწადდეს,  
დღესა ბნელად იქმენ, სწადდეს, ბნელსა ანათობენ“ 1951 წლის გამო-  
ცემა, სტრ. 1247—1248).

ლიახვის ხეობაში ჩაწერილი მასალების მიხედვით, ქაჩების დამა-  
რცხება მხოლოდ სპეციალურად ნაწრთობ ან ჯადოსნურ წყალში ამო-  
ვლებული ხმლით შეიძლება. სოფ. შინდისში თ. ხუციშვილისგან ჩაწე-  
რილი თქმულების მიხედვით, რომელიც მთქმელს ბიძამისისაგან გა-  
უგონია, „ქაჩები კლდეებში ცხოვრობდნენ, — კლდის გამოქვაბულში

(ჯგუფ-ჯგუფად), ვერ ეტეოდნენ, ისე ბევრნი იყვნენ. ერთ ბიჭს ჰქონია ხმალი, რომელიც ისეთ წყალში იყო გავლებული, რომ ყველაფერს ჰრიდა. ეს ბიჭი თურმე მზესთან მიდიოდა და გზაზე ქაჯებს გადაეყარა. თავის ხმლით დაუხოცია ყველა ქაჯი და კლდიდან გადმოუყრია“. ტარიელმა და ავთანდილმა კლდეში, დევების ქვაბში იპოვეს სპეციალურად დაგმანული (დაბეკვდილი) კიდობანი, რომელშიაც ინახებოდა საჯანგებოდ ნაწოთობი ხმლები, აბჯრები, მუზარადები და ჩასაცმელი ჯაჭვები, რომლებიც მხოლოდ ქაჯების წინააღმდეგ ბრძოლის დროს უნდა ამოეღოთ კიდობნიდან. კიდობანს —

„ზედა ეწერა: „აქა ძეს აბჯარი საკვირველი,  
ქაჯე-მუზარადი, აღმასი ხრმალი ბასრისა, მკრელიო;  
თუ ქაჯნი დევთა შეებნენ, დღე იყოს იგი ძნელიო;  
უმისეამისოდ ვინც გახსნას, არის მეფეთა მკვლელო“

(სტ. 1368).

სწორედ აქ ნაპოვნი ხმლებით, მუზარადებითა და საბარკულებით აღიჭურვენ პოემის გმირები, ამ საკვირველი იარაღით იქნა ქაჯები დამარცხებული. ასეთივე საკვირველი ხმალი ჰქონდა ამირანსაც. ძმების — ბადრისა და უსუბის დახოცვის შემდეგ, ქაჯების ჯარს თავის ხმლით ამირანი შეება და არც ერთი ცოცხალი არ გაუშვა. მსგავსი ვითარებაა „ვეფხისტყაოსანშიც“.

საერთოდ, პოემის შემწყვალე, ჰუმანური გმირები ქაჯებს სრულად ამოხოცავენ.

ასეთი პარალელების მოტანა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ აღნიშნულიდანაც ჩანს თუ რა ხელშესახებად არის გამოყენებული ქართული მითოლოგიური პანთეონის პერსონაჟები „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ სტრუქტურაში.

მეზირის კულტი ლიახვის ხეობაში იმავე ფუნქციითაა წარმოდგენილი, როგორც ეს ჩვენ მოხევეებისა და დასავლეთ საქართველოს რეგიონების — იმერეთის, სამეგრელოს, სეანეთის ყოფაში დავადასტურეთ. აქ ხაზგასმულია ერთ ფუნქციაზე — განძის მცველის თეისებაზე, რაც სხვა კუთხეში ნაკლებად არის გავრცელებული. ყველგან ხაზგასმულია მეზირის კულტის ორმაგი ბუნება: პირველი, როგორც ოჯახის, ფუძის მფარველი ძალა, რომელიც ადრინდელ ზოომორფულ წარმოდგენას შეესაბამება და, მეორე, მეზირი, როგორც დემინოლოგიური

პერსონაჟი, რომელიც იტაცებს ადამიანთა საარსებო საშუალებებს (წყალს, მთვარეს, მზეს). გველის მიერ ჩანთქმული მთვარის განთავისუფლება, თავისთავად, მითოლოგმაა, მაგრამ მხატვრულ ასპექტში მას შ. რუსთაველი უდიდეს ემოციურ-იდეურ დატვირთვას აკისრებს.

ამგვარად, ლიხვის ხეობაში მოპოვებული ნიმუშები მრავალმხრივ არის საყურადღებო და საინტერესო ქართული ზეპირსიტყვიერების, კერძოდ, მითოლოგიის საკითხებით დაინტერესებული პირებისათვის.

აპოლონ ცანავა



## სარჩევი

მიხეილ ჩიქოვანი, ამირანის თქმულების პოეტური ჩანაწერები . . .	5
დავით წერეთელი, ჯადოსნური ზღაპრის ეპიკური თაქსები . . .	38
მზეენარ ჩაჩავა, გარდაქმნები (მაქცობა) ქართულ ჯადოსნურ ზღაპარში . . .	49
ფიქრია ზანდუკელი, დილოგის ფუნქციისთვის ზღაპარში . . . . .	66
გიორგი შეთეკაური, ჯადოსნური ზღაპრის დაბოლოების ზოგიერთი საკითხი . . . . .	81
აპოლონ ცანავა, ძველი კოლხური ლეთაბანი . . . . .	87
გიორგი ხელედიანი, ისტორიული სინამდვილის ასახვა ლეგენდებში . . .	109
გიორგი ხელედიანი, დრამატული პლასტები მაგიურ ცერემონიალებში . . .	119
ნოდარ შამანაძე, სიყვარულის თემა მწვერულზე . . . . .	130

## პუბლიკაცია

რ. თ. იაკობსონი და პ. გ. ბოგატყრევი, ფოლკლორი როგორც შემოქმედების განსაკუთრებული ფორმა . . . . .	140
--	-----

## პროზა

აპოლონ ცანავა, სამეცნიერო-ფოლკლორული ექსპედიციები ყაზბეგის რაიონსა და ლიახვის ხეობაში . . . . .	156
---	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

М. Я. Чиковани, Поэтические записи сказания об Амირани . . .	5
Д. В. Цередиани, Жанровые особенности волшебной сказки . . .	38
М. К. Чачава, Перевоплощения в грузинской волшебной сказке . . .	49
П. З. Зандукели, Функция диалога в сказке . . . . .	66
Г. Е. Шеткаური, Некоторые вопросы окончания сказки . . . . .	81
А. В., Цанавა, Древние грузинские колхидские божества и их отражение в фольклоре . . . . .	87
Г. Н. Ахвледиани, Отражение исторической действительности в грузинских легендах . . . . .	109
Г. В. Челидзе, Драматические пласты в магическом церемониале . . .	119
Н. Ш. Шаманадзе, Тема любви в пастушеской поэзии . . . . .	130

## ПУБЛИКАЦИЯ

Р. О. Якобсон и П. Г. Богатырев, Фольклор, как особая форма творчества . . . . .	140
А. В. Цава, Научные экспедиции в Казбекском районе и Лиявском ущелье . . . . .	159

163

# ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Сборник

(На грузинском языке)

ИБ 1551

•

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

რეცენზენტები ფალოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატები: გ. ახვლედიანი,  
დ. გოგოჭური

გამომცემლობის რედაქტორი ე. ცოდუა  
ტექრედაქტორი ნ. ოკუჩავა  
კორექტორი ც. დევდარიანი

გადაეცა წარმოებას 31.12.1980; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16.4.1981;  
ქაღალდის ზომა 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>; ქაღალდი № 2; ნაბეჭდი თაბახი 10.3;  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8.3;

უე 01022;

ტირაჟი 2000;

შეკვეთა № 4316;

ფასი 1 მან.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниერება», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

---

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19