

ავტორისაშუი მიტყველების ზოგი საკითხი ქართულ
დრამატურგიაში (XIX ს-ის უშა წლები

I. დიალექტიზმებისათვის

მხატვრული ნაწარმოების ენის შესწავლისას მკვლევართა წინაშე თითქმის ყოველთვის დგება საკითხი ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველების ურთიერთდაპირისპირებისა თუ არა, მათი ურთიერთისაგან გამიჯვნისა. საკითხი შედარებით სუსტად იკვეთება პოეზიაში: საერთოდ არ დაისმის პოეზიის ისეთ სახეობაში, როგორცაა ლირიკა, მეტად შეიძლება იყოს გამოკვეთილი დრამატულ პოეზიაში. პოეზიასთან მიმართებით თუ შევხედავთ საკითხს, ფართოდ საუბარი ამ თემაზე ტრადიციულად პროზაულ თხზულებათა ანალიზის საფუძველზე ჩდება — ცხადია, იმის გამო, რომ ამგვარი გამიჯვნისათვის არალექსიტის ნაწარმოებში უფრო ხელშეშახები საფუძველი არსებობს; მაგრამ თუ ლიტერატურული ნაწარმოებების გვარებად (ე. წ. ყანრობრივი) დაყოფის პრინციპს ავიღებთ ამოსავლად, ეს საკითხი ყველაზე მკაფიოდ დრამატურგიაში გამოიკვეთება.

დრამატულ თხზულებაში თავიდანვე, შეიძლება ითქვას, მწერლის ჩანაფიქრშივეა გამიჯნული ავტორისა და პერსონაჟის (პერსონაჟთა) მეტყველება. ამის თავიდათავი მიზეზია დრამატული ნაწარმოების სპეციფიკა; მასში უმეტესად არიან ავტორი და პერსონაჟები, რომლებიც ავტორის ნებით ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, რადგან მათ, როგორც მხატვრული ნაწარმოების გამირებს, გამოკვეთილი ხასიათი (სახე) უნდა ჰქონდეთ. ყოველივე ეს მათს ქცევასა და მეტყველებაში უნდა იყოს გამოხატული, რაც იძლევა საფუძველს ვისაუბროთ ამა თუ იმ პერსონაჟის მეტყველების სტილზე. ეს კი თავისთავად გულისხმობს, რომ ავტორის მეტყველებაც გარკვეული სტილური ფუნქციის მატარებელია და იგი არსებითად განსხვავებულია პერსონაჟის მეტყველების ფუნქციისაგან. სწორედ ეს განსხვავებულობა იძლევა საშუალებას მათი, ე. ი. ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველების ერთმანეთისაგან გამოსაყოფად.

ავტორის მეტყველებაზე საუბარი წინაპირობად აპრიორულად გულისხმობს არაავტორის, ე. ი. პერსონაჟის მეტყველების გამოყოფასაც და არამც და არამც ერთმანეთისაგან გათიშვას, რადგან ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველება გაიზარება და განიხილება კიდევ, როგორც ერთი მთლიანი, უწყვეტი პროცესი მწერლის აზროვნებისა და მეტყველების სტილისა:

ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველება, ერთად აღებული, თუმცა ერთი მთლიანი შემოქმედებითი აზროვნების პროცესის გამოშხატველია, მაგრამ განიხილება ცალ-ცალკეც, როგორც შემადგენელი ნაწილები მთელისა. წინამდებარე სტატიის თემაც ამას გულისხმობს: გამოიყოს და დახასიათდეს ავტორის მეტყველების ძირითადი ნიშნები.

ცნობილია, რომ ყოველი მხატვრული ნაწარმოების ავტორი ეპოქას ემსახურება და, რა თემაზედაც უნდა წერდეს, თავისი დროის სულისკვეთებას გამოხატავს. ცხადია, თემატიკა — ისტორიული თუ სხვა, ერთგვარად შეაპირობებს გამომსახველობით საშუალებებს. მაგრამ ავტორის ენა, ჩვეულებრივ, მისივე თანამედროვე ეპოქის ენაა. გავიხსენოთ კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ ან „დავით აღმაშენებელი“, ასევე ვ. ბარნოვის ისტორიული რომანები და სხვ., სადაც ავტორთა ცდა თხზულებების ენის არქაიზაციისა სტილის ფარგლებში განიხილება. თუ პროზაულ ნაწარმოებებში და, განსაკუთრებით, ისტორიულ რომანებში, მეტია შესაძლებლობა, ავტორის მეტყველება ასასახევი ეპოქის ენას მიუახლოვდეს (ცხადია, თუ ამგვარი მიზანდასახულობა ავტორისა არსებობს), დრამატულ თხზულებებში ასეთი რამ თითქმის გამორიცხებულია: იგი მეტ და დიდ სიძნელეებთან უნდა იყოს დაკავშირებული თუნდაც იმიტომ, რომ პროზაულ ნაწარმოებში ავტორის მეტყველება უფრო თავისუფალია, გაშლილი, — მაშინ, როდესაც დრამატულ ნაწარმოებში ავტორის მეტყველებას ნაკლები ადგილი უკავია, უფრო ლაკონიურია, წინადადებები მოკლეა, პერსონაჟთა მეტყველებაში ჩართული რემარკები უმეტესად თითო-ორთა სიტყვისაგან შედგება. ყველაზე უფრო ვრცელი ავტორის მეტყველებაში არის სცენის აღწერა. რასაკვირველია, XIX ს. ქართულ სინამდვილეში ჩვენ გვყავს დრამატურგები, რომელთა პიესები, საერთოდ, და ავტორის ტექსტი, კერძოდ, ამ პიესებში იშვიათი მრავალსიტყვაობით გამოირჩევა. — მაგ., აღ. ჯამბაყურ-ორბელიანისა, მაგრამ ამ ავტორის პიესები, თუნდაც „დავით აღმაშენებელი“ ან „ირაკლის დრო“, უფრო საკითხავ პიესათა რიგს განეკუთვნება, ვიდრე სცენაზე განსასახიერებელს. ყოველ შემთხვევაში, თეატრისათვის ესოდენ გრძელი დიალოგები აშკარად დამლული და მომაბეზრებე-

ლი იქნებოდა. უთუოდ ამიტომ იყო, რომ სცენაზე არც ერთი მათგანი არ განხორციელებულა.

ფაქტია: ავტორის ტექსტს პიესაში გაცილებით ნაკლები ადგილი უკავია, ვიდრე პერსონაჟებისას. ეს სპეციფიკაა დრამატული ნაწარმოებებისა და იგი უნივერსალურია.

მაშასადამე, ავტორის მეტყველების ლაკონიურობა, სიტყვისა თუ ფრაზის აზრობრივი ტევადობა არის მიმანიშნებელი ავტორის მეტყველების ფუნქციისა დრამატულ ნაწარმოებში.

ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველება განსხვავებული ფუნქციების მქონეა და ამიტომ იმიჯნება კიდევ ერთმანეთისაგან. ავტორის მეტყველების ძირითადი განმსაზღვრელია მისი ენობრივი პოზიცია (იქნებ ფუნქციაც) — გამოხატოს თავისი დროის სალიტერატურო ენის ნორმა. ეს არსებითი ნიშანი გამოკვეთს მას და გვაძლევს საშუალებას ცალკე განვიხილოთ ავტორის მეტყველება. იგივე ნიშანი არ არის აუცილებელი და, მაშასადამე, სავალდებულო პერსონაჟის მეტყველებისათვის. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ პიესაში რომელიმე პერსონაჟის მეტყველება იმავე ნიშნით არ ხასიათდებოდეს, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში იგი სხვა პერსონაჟებს დაუპირისპირდება და ეს იქნება მისი, ე. ი. სალიტერატურო ენით მოსაუბრე პერსონაჟის მეტყველების სტილური ფუნქციით დატვირთვის მიმანიშნებელი. ამგვარ შემთხვევებში ავტორი იბეჭტავს შეგნებულ და გამიზნულ მოქმედებას ავლენს, როგორსაც, ვთქვათ, ამა თუ იმ პერსონაჟის მეტყველების დიალექტიზმებით დატვირთვისას.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში (როგორც სალიტერატურო კრიტიკაში, ისე საენათმეცნიეროში) კარგად არის ცნობილი ანტონ კათალიკოსის წვლილი სალიტერატურო ენის ნორმირების საქმეში, თუმცა ერთიანი სალიტერატურო ენის ძველი, ანტონისეული ნორმა XIX ს-ის 40—60-იან წლებში უკვე დარღვეულია, მაგრამ არც ახალი ნორმაა ჯერ ჩამოყალიბებული; ზოგი მოვლენა ინერციით ვითარდება, შესაბამისად ჰრელია ორთოგრაფიაც. ამავე დროს ზრუნვა სალიტერატურო ენის დახვეწისა და ნორმირებისათვის დაწყებულია. საყოველთაოდ ცნობილია ამ საქმეში ჟურნალ „ცისკრის“ (1852—53, 1857—75 წწ.) როლი. ამ პერიოდის ქართული დრამატურგიის ენაზე დაკვირვება გვაძლევს უფლებას ვთქვათ, რომ ავტორთა ენის საყრდენია სასაუბრო მეტყველება, რომლისთვისაც, თავის მხრივ, უცხო-არ არის დიალექტიზმები. ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ავტორთა მეტყველება ერთმანეთისაგან არ განირჩეოდეს სალიტერატურო ენის თვალსაზრისით, მაგრამ თითქმის არც ერთ შემთხვევაში იგი არ არის დაზღვეული დიალექტიზმებისაგან. რაც შეეხება ძველი ქართული ენისათვის დამახასიათებელ მოვლენათა მეტ-ნაკლებ სი-

ჭარბეს, არც ეს არის იმის საბუთი, რომ ავტორი სალიტერატურო (და არა სასაუბრო) ენით მეტყველებს. ე. ი. არქაულისა თუ დიალექტურის სიჭარბე-სიმცირე უწინარეს ყოვლისა, XIX ს. შუა პერიოდის პიესების. ავტორთა ინდივიდუალური მეტყველების მახასიათებელია, მაგრამ ამავე დროს მიუთითებს იმ დროის ქართული სალიტერატურო ენის საერთო მდგომარეობაზედაც.

ავტორის მეტყველებაში დიალექტურის (ასევე — არქაულის) განმსაზღვრელი შეიძლება აღმოჩნდეს ის სოციალური და კულტურულ-ლიტერატურული გარემო, რომელშიც იგი აღიზარდა, მამასა-დამე, ის ენობრივი ტრადიციებიც, რომლებიც ავტორმა ადრეული ასაკიდანვე შეითვისა. ამ ტრადიციების ათვისებისას გარკვეულწილად კვალს ტოვებს გეოგრაფიული გარემო, როგორც ავტორის ან მის წინაპართა საცხოვრებელი ადგილი. ეს და სხვა ფაქტორები დღესაც ხშირად განსაზღვრავენ დიალექტიზმებს მწერლის ენაში. სანიმუშოდ დავასახელებთ ორმოციანი წლებით დათარიღებულ სხვადასხვა ავტორის რამდენიმე პიესას:

თ ე ი მ უ რ ა ზ ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი, „სამსახეობა რაინდისა“¹ — ავტორის მეტყველებაში დიალექტიზმები არ გვხვდება.

გი ო რ გ ი ე რ ი ს თ ა ვ ი, „ღავა“ (1840 წ.)² — ორიოდ ნიმუშია დიალექტიზმებისა: **ღიანბეგი // დიამბეგი** (გვ. 180); **თვალეზ დააჰყეტს** (გვ. 140), მაგრამ: **თავს დაუკრავს** (გვ. 151).

„გაყრა“ (1850 წ.) — დაწერილი უნდა იყოს ცოტა უფრო ადრე: დიალექტიზმები პერსონაჟის მეტყველებაშია, ავტორის ენაში არ შეიმჩნევა.

ო ქ რ ო ბ ი რ წ ე რ ე თ ე ლ ი, „ქორწილი იმერეთის თავადისა“ (1845 წ.)³. ავტორის მეტყველებაში დადასტურდა რამდენიმე ნიმუში ბგერათდაკარგვისა: **ვ** თანხმოვანი დაკარგულია ხმოვნებს შორის: **მოუათ** კაცი (6r), **ნარ-ი** კი — სონორი **მან-ის** მეზობლობაში: **ლურსმით** (2 r).

1 პიესის ხელნაწერი დაცულია ქ. ზუგდიდის საისტორიო-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერების ფონდში (23381 № 23), გავრცელება კი — კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში (A 1762-ე), პირველ ნაწილს გადაწერის თარიღად უზის 1838 წ., მეორეს — 1844 წ., რომელიც შეიძლება დაწერის თარიღიც იყოს.

2 მასალა მოვეყავს წიგნიდან: გი ო რ გ ი ე რ ი ს თ ა ვ ი, თხზულებანი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1966. ტექსტი დაადგინა, გ. ერისთავის ბიოგრაფიული მონაცემები, ენობრივი მიმოხილვა, გარიანტები, შენაშენები და ლექსიკონი დ. ურთო ო. უ რ ი დ ი ა მ. პიესის Q და H ხელნაწერების დიალექტური ვარიაციები პერსონაჟის მეტყველებას ასაბავს (ი. კ.).

3 პიესა გამოუქვეყნებელია, ავტოგრაფი ინახება ხელნაწერთა ინსტიტუტში (ფონდი H 232).

მეღერე თანხმონისაჲვის უპირატესობის მინიჭება: **ზღვას** (12 v), პირისნიშნისეული სან-ის ასიმილაციური გამქდერების შედგენა და ბევრ დიალექტშია შენიშნული.

შეიჩნევა -**დამ** თანდებულის შედარებით ხშირი ხმარება. მაგ.: გაღმობღება **ცხენიდამ** (6 r), უყუტებენ **ფანჯრიდამ** (9 r), რაც სასაუბრო ქართულის ვაგუნითაც შეიძლება აიხსნას.

აღ. ჯამბაკურორბელიანი, „დავით აღმაშენებელი“ (1846 წ.)⁴. ავტორის მეტყველებაში აქაც თითო-ოროლა ნიმუში გვხვდება დიალექტიზმებისა, მაგრამ ერთგვაროვან მოვლენათა ხშირი ხმარება სიმრავლის შთაბეჭდილებას ქმნის. მათ შორის აღსანიშნავია:

ვა და ვე კომპლექსების **ო**-ში გადასვლა: **უთქომს** (გვ. 21), **გვითქომს** (გვ. 75) და **რამთონიმე** (<რამთენიმე, გვ. 37).

შესამჩნევია: -**დამ** თანდებულის სიუხვე: **თვალეზიდამ** (გვ. 13).

-**ავ** თემატური ნიშნის ნაცვლად -**ამ** თემის ნიშნის გამოყენება: **აიხედამს** (გვ. 15); **ჰითხამს** (გვ. 16); **ტოკამს** (გვ. 21) და ა. შ.⁵

-**ენ** სუფიქსის ადგილას **ომ**-ის ხმარება: **დარჩომილი** (გვ. 28).

ორითღე შემთხვევა **მა**- ზმნისწინის ხმარებისა **მო**-ს ადგილას რთულ **ჩამო**- ზმნისწინში: **ჩამამხტარი** (გვ. 94).

ზემოთ მოყვანილი ნიმუშები დამახასიათებელია აღმოსავლური კილოებისათვის, რასაც ვერ ვიტყვით **ჭდანან** ფორმასზე: „არწივი თაენის ბლარტებით **ჭდანან**“ (გვ. 94)⁶.

აღნიშნული ოთხი ავტორის ერთ ათწლეულში შექმნილ პიესებზე დავიკრებათ კი გვაძლევს დასკვნის გაკეთების უფლებას: დიალექტიზმები არ არის დამახასიათებელი მათი (ავტორების) მეტყველებისათვის. მეტიც, ზოგისათვის იგი საერთოდ უცხოა. ყოველი მათგანი დაახლოებით ერთ სოციალურ წრეს განეკუთვნება და იგულისხმება, რომ სათანადო აღზრდა-განათლება აქვს მიღებული. რაც შეეხება გეოგრაფიულ გარემოს, ოქროპირ წერეთლის გარდა, წარმოშობით ყველა აღმოსავლეთ საქართველოდანაა, მაგრამ ო. წერეთელთან იმერული გარემოს გავლენა ავტორის მეტყველებაში განსაკუთრებულად არ იგრძნობა. მისი ენა უფრო სასაუბრო ქართულია, ზოგი მოვლენა კი, (მაგ., -**დამ** თანდებული) იმ დროის სალიტერატურო ენის დამახა-

4 მასალა მოგვყავს წიგნიდან: „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ეპიქო საქართველოსი“, ისტორიული დრამა ოთხ მოქმედებად თ. ალექსანდრე ჯამბაკურორბელიანისა. გამოცემული ზ. ჭიჭინაძის საგანს, Тифლის, 1891.

5 იგივე მოვლენა ფართოდ არის წარმოდგენილი გ. ერისთავის პიესების პერსონაჟთა მეტყველებაში, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ სასაუბრო ქართულში იგი გავრცელებული იყო.

6 თუმცა მისი გავრცელების არე დასავლეთ საქართველოს სცილდება, შენიშნულია სურამის ქედის მოსაზღვრე ზონაში (ბაშურის რ.).

სიათბელი ჩანს და აქედან უნდა ჰქონდეს იგი შეთვისებული ავტორს.

50-იანი წლების ქართული თეატრი გ. ერისთავის დრამატურგიაზე აღიზარდა. მას ნიშნავდნენ და გამგრძელებლებიც ბევრი ჰყავდა. ქართული პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებამ მოთხოვნილება გაზარდა დრამატურგიულ ნაწარმოებებზე. გ. ერისთავის პროფესიულ (ვგულისხმობთ დრამატურგიას) თანამშრომელთა და კოლეგათაგან თავისი ნიჭით გამოირჩეოდა ზურაბ ანტონოვი, მის გვერდით მოღვაწეობდნენ აგრეთვე როგორც დრამატურგები: გ. ელიოზიშვილი (ელიოზოვი), დიმი. მეღვინეთუხუცესიშვილი და სხვები.

განსაკუთრებულია ღვაწლი ივ. კერესელიძისა, რომელმაც გ. ერისთავთან დაიწყო თავისი დრამატურგიული საქმიანობა, შემდეგი — ყურნალ „ცისკრის“ (1857—75 წწ.) ფურცლებზე⁷ — ხელს უწყობდა ეროვნული დრამატურგიის (ისევე როგორც გადმოკეთებულისა და თარგმნის) ნიმუშების ფართო საზოგადოების წინაშე წარმოჩენას. მართალია, „ცისკარმა“ ბოლომდე ვერ შეძლო აღმავალი გზით სიარული, განსაკუთრებით 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, მაგრამ ამის მიზეზი რამდენიმე იყო და მათ შორის — ეროვნული დრამატურგიის სიღარიბეც. ხშირად იბეჭდებოდა სოციალურ სიმძაფრეს მოკლებული პიესები, ზოგჯერ — სახელდახლოდ შექმნილიც. მაგრამ 50-იანი წლები მაინც ქართული დრამატურგიის აყვავების ხანაა, რადგან ეროვნული თეატრის არსებობასთან არის დაკავშირებული.

50-იანი წლების დრამატურგიიდან აქ რამდენიმე პიესაზე გავამახვილებთ ყურადღებას. ესენია: გ. ერისთავის პიესები „ძუნწი“, „თილისმის ხანი“ და „უჩინმაჩინის ქუდი“. სამივე ერთ წელს (1852 წ.). არის გამოქვეყნებული (ხელნაწერი პიესებისა ცნობილი არ არის)⁸. ჩვენთვის საინტერესო საკითხისათვის მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშია მოძიებული.

„ძუნწი“: უჩვენებს დანბაჩას (გვ. 219), დააქრობს სამთლებს // სანთელი (გვ. 238); სამჯერ შეუბერამს პარკებს, ჯოხს დაჰკრავს... დახუტამს თვალებს (გვ. 240).

⁷ ამის შესახებ უფრო დაწერილებით იხ. ივ. გიგინეიშვილის წერილი: „ყურნალ „ცისკრის“ ენა. I. ივანე კერესელიძის „ცისკარი“ ქართული სალიტერატურო ენის საკითხების შესახებ“ (ხელნაწერი, 17 გვ.).

⁸ მასალის ილუსტრირებისას ვეყრდნობით ო. ურიდიას დადგენილ ტექსტს: „ძუნწი“ (გვ. 215—242). „თილისმის ხანი“ (გვ. 265—294), „უჩინმაჩინის ქუდი“ (გვ. 243—264). იხ. გ. ერისთავი, თხზულებანი, თბ., 1966. დიალექტური მასალის სიმცირის გამო ო. ურიდიას არცა აქვს ეს საკითხი გამოყოფილი (იხ. გვ. 429—440).

„თოლისმის ხანი“: სძინამს (გვ. 274).

„უჩინაჩინის ქული“: მობრბინებს ქატოს (გვ. 250); შემოჰკრამს სილას (გვ. 259); დაიხურამს ქულსა (გვ. 259, 261), თუმცა იქვე არის: წიხლსა ჰკრავს (გვ. 259), გრავლის ჯოხი უჭირავს (გვ. 262) და ა. შ.

დასახელებულ ნიმუშებში დამახასიათებელია ქართულ-კახური დიალექტებისათვის. მათ პარალელურად სალიტერატურო ფორმებიც ხშირია ავტორის მეტყველებაში, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ასეთი ენათარება ავტორის თანამედროვე სასაუბრო ენისათვის იყო ნიშანდობლივი.

იმდროინდელი სასაუბრო ქართულის ნიმუშად წარმოგვიდგება, კერძოდ, ავტორის მეტყველება ზ. ანტონოვის პიესებში⁹. ავტორის მეტყველებაში ნაკლებად გვხვდება ფონეტიკური დიალექტიზმები. გვაქვს ერთი შემთხვევა მან-ის ნარ-ით შენაცვლებისა: გადაუგდებს შანფურსა (გვ. 129).

-დამ თანდებული ავტორის მეტყველებისათვის უცხო არ არის: იქილამ (გვ. 27). კარილამ (გვ. 38), მაგრამ მოქმედებით ბრუნვაში უფრო მოხშირებულია -ილან და -ილგან დაბოლოებები ერთი პიესის (ზოგჯერ ტექსტის ერთ გვერდზედაც კი) ფარგლებში: კარილან (გვ. 45; 163) // კარილგან (გვ. 49; 145), ხელილან (გვ. 113) და იქვე: მარცხნე მხარილგან (გვ. 103).

პიესაში „ქმარი ხუთი ცოლისა“ ერთ საინტერესო ნიმუშს წაეწყდით ავტორისეულ რემარკაში: [ჰაჯი აბდული] „შემოვა მარჯვნივ ზღვის პირილგამ“ (გვ. 124). ეს მაგალითი კერძოობით შემთხვევად შეიძლება დარჩენილიყო, რომ იგივე -ილგამ-დაბოლოებიანი ფორმა არ გვქონდეს ბარბარე ჯორჯაძის პიესაში „შური“. ავტორის რემარკაში გვაქვს: „...სმენას მიაპყრობენ იქით მხარეს, საილგამაც ისმის ხმაურობა“¹⁰.

⁹ მასალა დამოწმებულია წიგნიდან: ზ. ანტონოვი, პიესები, თბ., 1876. გაანალიზებულია: „მე მინდა კენიანა გავხდე“, 1851 წ., „ქმარი ხუთი ცოლისა“, 1851 წ., „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო“, 1852 წ. პიესებში: „მზის დაბნელება საქართველოში“, „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ და „ქორწილი ხევსურთა“ დიალექტიზმები ავტორის მეტყველებაში თითქმის არ დასტურდება.

¹⁰ „ცისკარი“, 1863, № 8, გვ. 77. ავტორადისა და ჟურნალის ჩვენება რატომღაც „გასწორებულია“ საილამაც (გვ. 177) წიგნში: ბარბარე ჯორჯაძე, ლექსები, პიესები, მოთხრობები, წერილები, თბ., „მერანი“, 1986.

-ილამ დაბოლოებასთან დაკავშირებით ამ უკანასკნელ ხანს საყურადღებო მონაზრება გამოთქვა ბ. გიგინეიშვილმა სტატიაში „ძველი ქართული ენის გრამატიკიდან. I. ზმნისწინ-თანდებულები ძველ ქართულში“: მრავალთავი (ფილოლოგიური-ისტორიული ძიებანი), XVI, 1987, გვ. 83. არნ. ჩიქოაბაგასაძან განსხვავებით („ისტორიულ-მედარებითი ნარკვევები ქართველური ენებიდან, V, ერთი უც-

განსაკუთრებით ხშირია ზმნურ ფუძეებში -ავ თემატური ნიშნის პარალელურად -ამ სუფიქსის ზმარება: ხელს ჰკრამს (გვ. 27;128) და ჰკრავს (გვ. 128), თავს დაუყრამს (გვ. 48) და იქვე: დაუყრავს. ყველა შემთხვევის ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. ნიმუშები ტიპური.

არის ასეთი მაგალითიც განუსაზღვრელი ნაცვალსახელის -ებ-იანი მრავლობითისა: „უთქვეს სსსწორი, ტომარა და რაღაუბიცა“ (გვ. 209).

ამავე პერიოდშია შექმნილი გ. ელიოზიშვილის კომედია „ჩემი ქმარი სხვას ირთავს“. იგი გ. ერისთავის თეატრის რეპერტუარში შედიოდა, მაგრამ გამოქვეყნდა მოგვიანებით¹¹. აი, დიალექტიზმთა ის წყება, რაც ამ ავტორის მეტყველებაში იჩენს თავს:

-ღამ თანდებულის სიუხვე: ოთახიღამ (გვ. 276, 281, 289), უბიღამ (გვ. 277), ყუთიღამ (გვ. 303), კარიღამ (გვ. 305).

ნობი თანდებული ქართლში: ენიქის მოამბე, I, თბ., 1937, გვ. 62), მას მიაჩნია, რომ იგი მიღებულია მოქმედებით ბრუნვაზე დართული -გამო თანდებულისაგან იმავე საფუძვლებზე გავლით, რომლებიც ა. შანიძის მიერ იყო წარმოდგენილი („ქართული გრამატიკის საფუძვლები“, I, მორფოლოგია, თბლისი, 1953, გვ. 74). ე. ი. იო+ გამო > *იღგამო > *იღგამ > იღამ. ბ. გვიგინიშვილს მასალის უქონლობის გამო ვარსკვლავით აქვს აღდგენილი -იღგამ დაბოლოება, როგორც გარდამავალი საფეხური -იღამ დაბოლოებისათვის.

შეიძლება ჩვენ მიერ მომცემულ ორ ნიმუშს გაემაგრებინა ავტორის პოზიცია, რომ მას შემდეგი დაბრკოლებები არ ელობებოდა: ყერ ერთი, მასალა ძველი ქართულიდან არ არის, XIX საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება. დაფუძვალა, რომ დიალექტში (ჩვენს შემთხვევაში ქართლურში) შემოგვენახა უფრო ძველი საფუძვრი -იღგამ (> -იღამ), ამას ვერ გამოვრიცხავთ. მაგრამ, მეორეც, გასათვალისწინებელია, რომ დიალექტებშივე ფართოდ არის გავრცელებული ნარ-ის მან-ით შენაცვლების შემთხვევები, დადასტურებულია იგი ყველა პოზიციაში, აუსლაუტშიც. ი. გ. ქავთარაძე აღნიშნავს: „მ-ს გამოყენება იმამ (=იმან) ნაცვალსახელში თანამედროვე დიალექტებიდან ამჟამად ინვილოტურს (იმამ; ცხენამ: ძველი საქართველო, II, გვ. 227) და ფერეიდნულსაც (იმამაც: ტუმ, VII, გვ. 228; 231) ახასიათებს“ („ქართული ენის ისტორიისათვის“, XII—XVIII სს. I, თბ., 1964, გვ. 212). ავტორის მოჰყავს სხვა ნიმუშებიც. უფრო სარწმუნოდ მიიჩნია, რომ იმამ>იმან პროტორესული ასიმილაციის შედეგია. ჩვენი აზრით, ასეთ შემთხვევაში იქვე მოყვანალ სხვა ნიმუშებსაც იგივე კვალიფიკაცია უნდა მიეცეს, მაგრამ რახამ, რომელიც ჰიზიყურშია დადასტურებული (ვ. თოფურია; ივ. გვიგინიშვილი, ივ. ქავთარაძე, ქართული დიალექტოლოგია, I, თბ., 1961, გვ. 608) ბგერათმონაცვლეობაზე მეტყველებს. იმამ ჩვეულებრივია დღეს თუშურშიც (ცნობა მოვავსოდა თ. უთურგაიძეშ). ე. ი. ასეთი მონაცვლეობა აღმოსავლურ კილოთათვის არის დამახასიათებელი. ამიტომ; -იღგამ ფორმისთვისაც ვერ გამოვრიცხავთ ასეთ შესაძლებლობას XIX ს. ნაწერებში. ვფიქრობთ, საკითხო შემდგომ კვლევას მოითხოვს.

¹¹ უფროსი „ცისკარი“, 1869, № 4, გვ. 4—49; № 5, გვ. 16—46. მასალის აქაც და შემდგომაც ვუთითებთ წიგნიდან: უფროსი „ცისკარის“ დრამატურგია (1852—75 წწ.), თბ., 1987.

-ავ თემატური ნიშნის ადგილას -ამ: ჰკითხამს (გვ. 277), წაიკითხამს (გვ. 280, 284), გადახედამს (გვ. 282), ხვრინამს (გვ. 287), თავსუკრამს (გვ. 298), დაინახამს (გვ. 301, 302).

-ავ // ამ: ხელს გამოჰკრავს (გვ. 306) და ჰკრამს ხელსა (გვ. 311); ჩაიხედავს (გვ. 285) და იქვე: დაჰხურამს.

-ებ თემატური ნიშნის ნაცვლად -ობ: „დალევას ვერ მოახწრობს“ (გვ. 309). ოვ პირის ნიშნის (ს-ს) გამჟღერების ერთი შემთხვევა: გაზძახებს (გვ. 308).

ტრადიციულია ნარ-ის ჩანაცვლება მან-ით სიტყვაში „სანთელი“: „სამთლებს სტოლზედ დასდგამს“ (გვ. 300).

ჩვენ მიერ მოძიებული ნიმუშები მიუთითებს, რომ ავტორის მეტყველებაში არაფერია ისეთი, რაც შესაძლებელია არსებითად განასხვავებდეს მას ზ. ანტონოვისა და თუნდაც გ. ერისთავისაგან. დიალექტიზმთა ერთგვაროვნობა უფრო შეინიშნება, მხოლოდ გავხზავთ — დიალექტიზმები გ. ელიოზიშვილის მეტყველებაში შემთხვევით ხასიათს არ ატარებს.

50-იანი წლების მეორე ნახევარში ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა ივ. კერესელიძის გადმოკეთებული პიესები¹²: „შვილი უმანკობისა“ და „ცოლები დავკარგეთ“, რომელთა ენობრივმა ანალიზმა შემდეგი დიალექტიზმები გამოგვაყოფინა ავტორის მეტყველებაში.

ფონეტიკიდან: ნ/მ და მ/ნ მონაცვლეობა საყოველთაოდ ცნობილ ნიმუშებში: სამთელი (გვ. 32), ანობს (გვ. 38);

თანხმოვნის აფრიკატიზაცია: ხელცახოცს მიიფარებს (გვ. 51)¹³. ფუძის ბოლოკიდური ხან-ის გამჟღერება: პაპიროხსა სწევს (გვ. 57).

ვა კომპლექსის ო-ში გადასვლა (ვა > ო): გამოართოს ხელი (გვ. 47).

მორფოლოგიიდან: -დამ-თანდებულიანი ფორმები: ოთახიდამ (გვ. 67, 68), ფანჯრიდამ (გვ. 100). აქვე შეგნიშნავთ, რომ -იდამ დაბოლოება ამ ავტორთან ხშირად არ გვხვდება, ჭარბობს -იდან, თუმცა ასეთი ვარიაციები წარმოგვიდგება ერთსა და იმავე გვერდზედაც კი: ყვირის ფანჯრიდან // ფანჯრიდან მალლა // ყვირის ფანჯრიდამ (გვ. 100).. აქვია: საიდგანაც (გვ. 100). ამდაგვარი მავალითები ივ. კერესელიძის სხვა პიესებშიც შეინიშნება.

ზმნურ ფორმებში ჩვეულებრივია -ავ თემატურის ნაცვლად ამ: იბერამს (გვ. 51), გადახედამს (გვ. 58), მიიკრამს (გვ. 66), თუმცა სა-

¹² „შვილი უმანკობისა“: „ცისკარი“, 1853, № 1, გვ. 16—52; № 3, გვ. 165—213; № 4, გვ. 246—278. „ცოლები დავკარგეთ“: „ცისკარი“, 1860, № 10, გვ. 171—252. პიესას აწერია გადმოკეთების თარიღი — 1857 წ.

¹³ ხ ე ლ ც ა ხ ო ც ს ხ ა ავტორებთანაც გვხვდება.

პირისპირო მონაცვლეობის (-ამ-ის ნაცვლად -ავ) ერთი შემთხვევაც მოვიძიეთ პიესაში „ცოლები დაეკარგეთ“: სკამს უდგავს (გვ. 80).

დაფიქსირებულია აგრეთვე -ენ-ის ნაცვლად -ომ სუფიქსის ხმა-რება ზმნურ ფუძეში: დარჩომილა (გვ. 41) და -ნ დაბოლოება სტატიკური ზმნის მესამე პირის მხ. რიცხვის ფორმაში: „პკოცნის რაც შეუძლიან“ (გვ. 99), იგივე ნარ-ი მრავლობითობის -თ სუფიქსის წინ: „დაბტიან რაც შეუძლიანთ სცენაზედ“ (გვ. 100).

როგორც ვხედავთ, მოყვანილი მაგალითებიდან ბევრი საერთოა სხვა ავტორებთან, ზოგი კი მხოლოდ ივ. კერესელიძის პიესებში გამოჩნდა. ამდენად, ავტორის მეტყველება აქ ინდივიდუალური ნიშნითაც წარმოჩნდება.

60-იან წლებში ეურნალ „ცისკარში“ რამდენიმე საინტერესო პიესა დაიბეჭდა. 1861 წელს გამოქვეყნდა აკაკი წერეთლის „ძველი ამბანაგები“¹⁴ (დაწერილი 1859 წ.) — ერთმოქმედებიანი კომედია, რომელშიც ავტორის მეტყველებას სისადავე და ლაკონიურობა ახასიათებს. 60-იანი წლების მიწურულს ამავე ეურნალში დაიბეჭდა „არსენა“ (დაუმთავრებელი პიესა) და კომედია „ძველსა და ახალს შუა“¹⁵. ამ პიესებში დასავლური კილოებისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშნში დადასტურდა ავტორის მეტყველებაში:

პირისნიშნისეული სან-ის დაკარგვა გარდაუვალი ზმნის მესამე ობიექტური პირის ფორმაში: „ნიკო მიჩერებია ელენეს გამოშტერებულო“ („ცისკ.“; 1861, № 7, გვ. 233). იგივე ფორმა დანარჩენ ორ პიესაშიც გვაქვს („ცისკ.“, 1868, № 3, გვ. 4, 8, 9, 42; № 8, გვ. 12, 40). აქვე შევნიშნავთ, რომ გაძახებს და გამძახებს (№ 6, გვ. 53) // გაძძახის (გვ. 55), ისევე როგორც მიჩერებია და მიძჩერებია (№ 6, გვ. 58), ამ ზმნებში სან-ის კი არა, პ-ავ-ს დაკარგვაზე მიუთითებენ (ს > პ > ო).

მასდარ ფუძეში დაკარგულია თემატური ვ: „ამოუშვებს ხერიანას“ („ცისკ.“, 1868, № 3, გვ. 3).

დისტანციური ასიმილაცია ხდება სიტყვაში შექრთება („ცისკ.“, 1868, № 8, გვ. 24).

„არსენაში“ რამდენიმე შა-ზმნისწინიანი ფორმა შეგვხვდა: „გულს შამოეყრება“, „დაფეთებული შამოიჭრება“ (გვ. 39).

ორიოდე შემთხვევა გვაქვს -დამ თანდებულის ხმარებისა: „მეორე ოთახიდან მოისმის“ (№ 3, გვ. 38), „ქალი კივილით გამოუძრობა

¹⁴ ეურნალი „ცისკარი“, 1861, № 7, გვ. 208—241. მასალას აკაკი წერეთლის პიესებიდან აქაც და შემდგომაც ვიმოწმებთ „ცისკარის“ მიხედვით.

¹⁵ „არსენა“: „ცისკარი“, 1868, № 8, გვ. 4—40; „ძველსა და ახალს შუა“: „ცისკარი“, 1868, № 3, გვ. 1—45; № 6, გვ. 46—59.

ხელიდამ“ (№ 8, გვ. 36), რაც, ცხადია, იმეროზში არ არის აკაკის შეტყვევებაში.

საერთოდ, აკაკი წერეთლის ენა დახვეწილია, ლიტერატურული, მისი „ქართულთაჲსა კი — დიალექტიზმებით დატვირთული.

ამასვე ვერ ვიტყვით კონდრათი კლდიაშვილის შესახებ, რომლის კომედია „იმერეთის ხალხის ცხოვრებითგან“¹⁶ საესეა იმეროზებით. დიალექტური ფორმები ავტორის შეტყვევებაშიც ძალზე უხვად შეინიშნება. იმერული ლექსიკაც უხვად არის წარმოდგენილი, რაც არ არის დამახასიათებელი სხვა ავტორების შეტყვევებისათვის. ზოგი გრამატიკული დიალექტიზმი საზიაროა აკაკის პიესებში შენიშნულთან, მაგ.: მიჩერებია (გვ. 362), შეჩერებია (გვ. 373); ამავე რიგისაა: შეჩივის (გვ. 359), ჩაძახის (გვ. 370); ამ ავტორთანაც შეგვხვდა შა-ზმნისწინიანი ფორმა: „ხელს შუბლზე შამოიდებს“ (გვ. 360).

არის სხვა საინტერესო ფორმებიც. ერთმანეთის გვერდით გვაქვს: „ჩიბუხს აცხელებს, ამოუსობს მოსაკიდებლად“ (გვ. 363) და „ჩიბუხს ცეცხლში „ამოუსევებს“ (გვ. 367); ლოგინს ხელს გადმოუსობს (გვ. 355) და ფეხებზე ხელს უსევებს (გვ. 363).

ავტორის შეტყვევებაში ასეთი პარალელური ფორმების ხმარება იმაზე მიუთითებს, რომ ისინი ცოცხალი შეტყვევებიდან არის შეთვისებული, თვით ავტორი კი მაინცადამაინც არ ზრუნავს თავის შეტყვევების დახვეწაზე. ამის დასტურია აგრეთვე ანბობს (გვ. 377, 365) და ამბობენ (გვ. 375) ფორმათა გვერდიგვერდ ხმარებაც.

დისიმილაციური გამკლერების შედეგია ფიქსირებული ავტორის შეტყვევების ისეთ ნიმუშებში, როგორცაა თებში და შხებში¹⁷. „მოაქ ბატონებთან თებში“ (გვ. 372), „წვენის შხები ბარკლებს შემოესხმება“ (გვ. 373). დისტანციური დისიმილაციის ნიმუშია ავტორის შეტყვევებაში ნამეტარი (გვ. 373). ერთმანეთის გვერდით ავტორის შეტყვევებაში გვაქვს მოახლე // მუახლე (გვ. 372), რაც მიუთითებს: თა>უა და ა. შ. მაგრამ საინტერესოა ისიც, რომ ამათ გვერდით ვვაქვს დასავლური კილოებისათვის არადამახასიათებელი მასალაც: „ქრამს ფართალს“, „ფუთს კრამს“ (გვ. 361), ასევე -დამ-თანდებულისანი ფორმა: „იქილამ მობრუნდება“ (გვ. 377).

16 ქურონალი „ცისკარი“, 1869, № 11—12, გვ. 16—95; 1870, № 1, გვ. 1—26. მასალას ვიმოწმებთ წიგნიდან: ქურონალ „ცისკარის“ დრამატურგია, თბ., 1987, გვ. 357—393.

17 „ვეფხისტყაოსნის“ აკადემიური ტექსტის დამდგენი კომისიის სალექსიკონო ფონდის მასალებში მოვიხიეთ მხოლოდ შხეფი, შხუფვა, შხუფა, შხაპი. საბას განმარტებით: შხაპი — ანაზღი და სწრაფი წვიმა.

ავტორის რემარკებში ხშირად გვხვდება დასავლურ კილოზათვის, კერძოდ, იმერულისათვის დამახასიათებელი **ჯღის¹⁸** ფორმა: „სკამ-ზედ **ჯღის**“ (გვ. 362), „იქით **ჯღის** მუახლე“ (გვ. 372) და ა. შ.

ავტორი ხშირად მიმართავს დასავლურქართულ ლექსიკას, განსაკუთრებით სცენის აღწერის დროს, როდესაც თბრობა გაშლილია. კონდრატი კლდიაშვილის ეს პიესა მაგალითია იმისა, რომ ავტორის მეტყველება სასაუბრო დიალექტურთან ძალიან ახლოს დგას. მისი ენა, ავაკის ენისაგან განსხვავებით, არ არის იმ დროის სალიტერატურო ქართული.

ბ ა რ ბ ა რ ე ჯ ო რ ჯ ა ძ ი ს პიესები „შური“ და „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“¹⁹ ქართულ სცენაზე წარმატებით სრულდებოდა.

ავტორის მეტყველება ამ პიესაში ხასიათდება აღმოსავლური, ქართულურ-კახური დიალექტიზმებით, რომელთა დიდი ნაწილი იმ დროის სასაუბრო ქართულის კუთვნილებაა და სხვა ავტორთა ენაშიც წარმოჩნდება. მასალა იმდენად ტიპობრივია, რომ მათზე მითითებით-ღა დავკმაყოფილდებით.

ჩვეულებრივია **ნ/მ** ან **მ/ნ** მონაცვლეობა: **ანზობს** (გვ. 135): „ამ **ანზების** მაყურებელი“ (გვ. 177); **სამთელი** (გვ. 194) // **სანთელი** (გვ. 203).

რ და ლ თანხმოვანთა მეტათეზისი: **ძრიელ** (გვ. 199).

სპირანტის აფრიკატიზაციის (ასიმილაციის გზით) მაგალითი: **ხელცახოცი** (გვ. 194) // **ხელსახოცი** (გვ. 197). საინტერესოა, რომ ასეთი პარალელური ფორმები დასტურდება აღ. ჯამბაკურ-ორბელიანის ენაშიც. პიესაში „ბატონიშვილი ირაკლის პირველი დრო ანუ თავდადება ქართველებისა“²⁰ გვაქვს: **ხელცახოცს** (გვ. 255) // **ხელსახოცს** (გვ. გვ. 228, 265); როგორც ვხედავთ, გურული დიალექტიდან ცნობილი ფორმა „ცახოცი“ (თავსაფარი) თავს იჩინს ქართლ-კახეთის წარმომადგენელთა მეტყველებაში, რაც სრულგვითაც არ არის მოულოდნელი, რადგან „სპირანტის აფრიკატად ქცევის ეს ტენდენცია შესაძრწნევია არა მარტო ისტორიულად, ენის განვითარების გარკვეულ პერიოდში, არამედ უფრო ფართოდ, სხვადასხვა დიალექტში“²¹.

¹⁸ **ჯღა** შეგვხვდებოდა ქართულში, იმერეთის მოსაზღვრედ, ხაშურსა და ტყეზრში (ი. კ.).

¹⁹ „შური“ დაიბეჭდა „ცისკარში“ 1863, № 8, გვ. 1—85. პიესას მიწერილი აქვს შესრულების თარიღი — 1862 წ.; „რას ვეძებდი და რა ვპოვე“ გამოქვეყნდა იმავე ჟურნალში, 1865 წ., № 9, გვ. 1—60.

²⁰ პიესა დაწერილია 1862 წ. სოფ. კაზრეთში, გამოქვეყნდა ჟურნალ „ცისკარში“, 1864 № 3, გვ. 1—53; № 4, გვ. 55—111.

²¹ ივ. ქ ა ე თ ა რ ა ძ ე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 244.

სისინა სპირანტი ს გადადის შიშინა შ ბგერაში: შინჯვა (გვ. 189).
ჯაშინჯავს (გვ. 141).

ვა>ო: ისომს (გვ. 207).

ზმნაში -ენ სუფიქსის ადგილას გვაქვს -ომ: დარჩომილა (გვ. 178).
თემატურ ნიშნებში -ავ -ამ: დაინახამს (გვ. 135, 201), თავს
დაუყარამს (გვ. 136, 138, 141, 148...) // თავს დაუყარავს (გვ. 147, 151,
160), მიიხედ-მოიხედამს (გვ. 159) // მიიხედ-მოიხედავს (გვ. 163).

-დამ-თანდებულისანი ფორმები: გორიდამ (გვ. 160), სახლიდამ
(გვ. 168), ზემოდამ (გვ. 187) და მათ გვერდით: ოთახიდან (გვ. 145),
კუთხიდან (გვ. 157).

61-იანი წლების მიწურულს „ცისკარში“ დაიბეჭდა რ ა ფ ი ე ლ
ე რ ი ს თ ა ვ ი ს ო რ ი პ ი ე ს ა: ვოდვეილი „ჯერ დაიხოცენ, მერე
იქორწილეს“ და კომედია „მბრუნავი სტოლები“²². ავტორის ენა და-
ბვეწილია, რემარკები — მოკლე, ლაკონიური. ავტორის ენა თუმცა
იმ დროის სალიტერატურო ქართულია, ზოგჯერ ვერ არის დაზღვეუ-
ლი დიალექტიზმებისაგან. მაგალითად, ვოდვეილში ერთმანეთის პა-
რალელურად შეგვხვდა ანზობს (გვ. 24) // ამზობს (გვ. 65); ვინ-ისა
და ნარ-ის მონაცვლეობა აუსლაუტში: კიღენ (გვ. 26), ვინ-ისა და
მან-ისა — ანლაუტში: მითომ (გვ. 65).

-ავ და -ამ თემატური ნიშნები სალიტერატურო ენის ნორმის
პოზიციიდან თავ-თავის ადგილზეა. ერთი შემთხვევა მოვიძიეთ მხო-
ლოდ ავ-ის ნაცვლად -ამ სუფიქსის გამოყენებისა: დაინახამს (გვ.
63). „ბრუნავ სტოლებში“ კი ორი მაგალითი შეგვხვდა ამისა: „თავს
უყარამს“ (გვ. 22), იქვეა „ხელს დაიკრავს და წაიკითხამს“ (გვ. 45).
„მბრუნავ სტოლებში“ გვხვდება სხვა ავტორებთანაც გამოვლენი-
ლი ზმნური ფორმა ისომს: „შუბლზე ხელს ისომს“ (გვ. 47).

ავტორის მეტყველებაში დადასტურებული რამდენიმე ფონეტი-
კური მოვლენა დიალექტიზმებად არ გვესახება.

60-იან წლებში დაიწერა ა ლ. ჯ ა მ ბ ა კ უ რ - ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს
პიესები „ირაკლის დრო“ და „უამნი მეფობენ“²³. „ირაკლის დრო“ ავ-
ტორის მეტყველებაში დიალექტიზმების სიუხვით გამოირჩევა. უმ-
რავლესობა საერთოა სხვა ავტორებთან. მათ შორისაა: ანზები (გვ.
221), იკითხამს (გვ. 234), დაინახამს (გვ. 269) და მისთ.

აღმოსავლურ კილოთათვის დამახასიათებელი შა- ნაცვლად შე-
სი და წამა- ზმნისწინები: „ლოყაში ხელს შამოიყრავს ნელა“ (გვ.

²² უფროსი „ცისკარი“, 1868, № 10, გვ. 4—66; № 1, გვ. 7—84; ვოდვეილი
დათარიღებულია 1867 წლით.

²³ „უამნი მეფობენ“ დაიწერა 1866—68 წწ., გამოუქვეყნებელია, ავტორგრაფი
დაცულია ხელნაწერთა ინსტიტუტში, H 473.

251). შდრ. ცოტა ქვემოთ: „შეხედვენ განცვიფრებით“ (გვ. 259) და წამაიხოქებს (გვ. 262).

ტიპობრივი ნიმუშები გვაქვს გამოუქვეყნებელი პიესის „უამნი მეფობენ“ ავტოგრაფშიც. ხელცახოცი (ავტ. II და IV მოქმ.) // ცხვირსახოცი (IV მოქმ. პერს. მეტყველებაში).

ქართლური დიალექტისათვის ჩვეულებრივი -ებ-იანი მრავლობითი ავტორის მეტყველებაშიც იჩენს თავს ირიბ ბრუნვაში დასმულ პირის ნაცვალსახელთან: „გარდა ამებისა“ (IV მოქმ.).

მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ირაკლის დროსთან“ შედარებით, ამ პიესის მიხედვით, ავტორის მეტყველებაში დიალექტიზმები ნაკლებია. შეიძლება ეს იმიტაც არის შეპირობებული, რომ „უამნი მეფობენ“ — 60-იანი წლების მწუთრულს არის შქმნილი და ავტორი მეტ სიფრთხილეს იჩენს დიალექტიზმთა გამოყენების მხრივ თავისი მეტყველების ფარგლებში და ამით ერთგვარ პასუხისმგებლობასაც ავლენს იმ დროის სალიტერატურო ენის ნორმათა დაცვის საქმეში.

სურათი არ იქნება სრული, თუ ორიოდვე სიტყვით არ შევეხებით ქურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილ სხვა ავტორთა პიესებსაც.

დიმ. მეღვინეთუხუცესიშვილის, კონსტ. ბერძნიშვილის, ივ. ბარათაშვილისა და სხვათა პიესებში ავტორისეული მეტყველება ისეთ დიალექტიზმებს წარმოაჩენს, რომლებიც იმდროინდელი სასაუბრო ქართულისათვის არის დამახასიათებელი და აღმოცენებულია ქართლური და კახური დიალექტების საფუძველზე. ცალკეულ ავტორებთან კერძო შემთხვევებიც ვლინდება. მაგ., კონსტ. ბერძნიშვილის მეტყველებაში სასაუბრო ენიდან ათვისებული აღმოსავლური დიალექტური ფორმების გვერდით დადასტურდა ასეთიც: გეეხარდათ (გვ. 340)²⁴, ხოლო „სოფლის სცენაში“²⁵ — „ტაშს უკრამდნენ და ბრავალს ყვიროდნენ“ (გვ. 355). ერთი მხრივ, გეეხარდათ (ხმოვნის სრული ასიმილაცია) და ბრავალი მრავალი (მ და ბ-ს მონაცვლეობა) დასავლურ კილოთა დამახასიათებელი ფორმები, მეორე მხრივ კი, აღმოსავლური -ამ-თემატურნიშნიანი ფორმა -დნენ (და არა: -დენ) დაბოლოებით („უკრამდნენ“) — სალიტერატურო ენაში არსებულ სიჭრელეზე მიუთითებს.

როგორც ვხედავთ, დიალექტური მოვლენები ყველა ავტორის მეტყველებაში თანაბრად არ წარმოჩნდება. ზოგის მეტყველება საერთოდ თავისუფალია დიალექტიზმებისაგან (თ. ბაგრატიონი,

²⁴ „პო აი, მეორეც, რა გავიგე ლოტოზედ“: „ცისკარი“, 1869, № 4, გვ. 50—60. პიესა დაწერილია 1858 წ.

²⁵ „სოფლის სცენა“: „ცისკარი“, 1869, № 5, გვ. 52—79. ნიმუშები მითითებულია წიგნიდან: ქურნალ „ცისკარის“ დრამატურგია, თბ., 1967.

გრ. რჩეულიშვილი...²⁶), ზოგჯერ შემთხვევითი ხასიათისაა (გ. ერის-
თავი, აკ. წერეთელი, რ. ერისთავი...), ზოგის მეტყველებაში კი მო-
ჭარბებულია (ალ. ორბელიანი, ზ. ანტონოვი, ივ. კერესელიძე, ბარბ.
ჯორჯაძე...) და სასაუბრო ქართულის ძლიერი გავლენით აიხსნე-
ბა, არის შემთხვევები, როცა დიალექტიზმების სიუხვით ავტორისა
და პერსონაჟის ენა თითქმის არ განირჩევა (კონდრ. კლდიაშვილი),
თაც იმაზე მიუთითებს, რომ ავტორს ან გამოცდილება აკლია, ე. ი.
მწერლობაში, კერძოდ, პიესების წერაში გაწაფული არ არის, ანდა
ესაა მისთვის ბუნებრივი ქართული: მისთვის სასაუბრო-დიალექტუ-
რი საკმარისად არ არის გამიჯნული სალიტერატუროსაგან.

ზემოთ, როცა ერთმანეთისაგან გავმიჯნეთ ავტორისა და პერსო-
ნაჟის მეტყველება, ითქვა, რომ ავტორის მეტყველება უხდა შეესა-
ბამებოდა მისი დროის სალიტერატურო ქართულს, მაშინ რო-
დესაც პერსონაჟის მეტყველება გამოხატულება იქნება (და არის
კიდევ!) ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრისა. აქედან გამომდინა-
რეობს დიალექტიზმების ორი წყებაც: ერთი — ავტორის მიერ წი-
ნასწარ განსაზღვრული, ე. ი. ისეთი, რომელსაც თვით ავტორმა დაა-
კისრა სტილური ფუნქცია, ხოლო მეორე — რომელსაც ასეთი ფუნ-
ქცია არა აქვს დაკისრებული. პირველი მიემართება პერსონაჟის მე-
ტყველებას, მეორე — ავტორისას. ავტორის პოზიცია ორსავე შემ-
თხვევაში ვლინდება, რადგან ავტორის მეტყველება სალიტერატურო
ქართულია — პერსონაჟისათვის კი იგი არ არის სავალდებულო, აქ
ნეტი ნაირფეროვნება ივარაუდება. იდეალურ შემთხვევაში ავტორის
მეტყველება დახვეწილია, გამართული. ამასთანავე, სალიტერატუ-
რო ენა თავად არ არის სტერილური, ცოცხალი ენა არც შეიძლება
ასეთი იყოს. ამიტომ ავტორის მეტყველებაში უნებლიეთ, სხვადასხვა
მიზეზით, თავს იჩენს ესა თუ ის დიალექტიზმი. ავტორის მიერ თა-
ვისსავე მეტყველებაში დიალექტიზმების შეგნებული შემოტანის,
ფაქტი ჩვენ არ დაგვიდასტურებია, თუმცა, საერთოდ, ასეთი რამ
შეუძლებელი არ არის მწერლის შემოქმედებაში (გავიხსენოთ
თ. ჩხეიძე).

მაშასადამე, დიალექტიზმებისადმი ავტორის დამოკიდებულება
განალიზებული მასალის მიხედვით ასე გამოიხატება:

1. პერსონაჟის მეტყველებაში დიალექტიზმებს სტილური და-
ტვირთვა აქვთ. ავტორის მეტყველებაში — არა, თუმცა ორსავე შემ-
თხვევაში დიალექტიზმები მწერლის ენის განმსაზღვრელია.

²⁶ გრ. რჩეულიშვილის (გარდაქმნილი) ზმრთობა-ვოდველი დაიბეჭდა
„ცისკარში“, 1859, № 9, გვ. 49—59. დიალექტიზმები ავტორის ენაში არ შეგვხვე-
დრი.

2. გამოიკვეთება საერთო, ერთგვაროვანი დიალექტური მოვლენები ავტორთა მეტყველებაში.

3. XIX ს. შუა პერიოდის სამწერლობო ქართული სავსეა დიალექტიზმებით, რადგან იგი უმთავრესად სისაუბრო ენას ეყრდნობა; მაგრამ ენაში აქტიურად მიმდინარეობს შინაგანი პროცესები, მოცილვე ფორმები ებრძვიან ერთმანეთს სალიტერატურო ენაში დასამკვიდრებლად (მაგ. თანდებულიანი ფორმები: -ითგან//>-იღგან // >-იღან; -იღამ // <-იღგამ; თემატური ნიშნები: -ავ//ამ). ვინ ვის? რომელი ენობრივი მოვლენა რომელს? — ასე დგას საკითხი, რომლის გადაწყვეტაში იმანენტურს, ლინგვისტურ ფაქტორს გარდა, მწერლის პიროვნების როლსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს.

2. თეატრალურ ტერმინთა ისტორიისათვის

XIX ს. ქართული დრამატურგია საყურადღებო მასალას გვაწვდის ქართული დრამატული თეატრალური ხელოვნების ლექსიკოსათვის. მართალია, სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურასა და ლექსიკონებში ძირითადად ასახულია დრამატურგიასა და თეატრთან დაკავშირებული როგორც ძველი ქართული, ისე თანამედროვე ტერმინოლოგია, მაგრამ, სამწუხაროდ, დღემდე არ მოგვეპოვება ქართულ ენაზე თეატრალურ ტერმინთა სრული განმარტებითი ლექსიკონი²⁷.

ქართული თეატრალური ტერმინები (ფართო გაგებით) იქმნებოდა ძველ ქართულ სახიობასთან და დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურის ერთ-ერთი გვარის (შდრ. პოეზია, პროზა), ჩასახვა-განვითარებასთან ერთად. დიდია ცალკეულ ქართველ მკვლევართა — ივ. ჯავახიშვილის, კ. კეკელიძის, ილ. აბულაძის, დ. ჯანელიძის, ტრ. რუხაძის და სხვათა წვლილი ძველი ქართული თეატრის ისტორიის კვლევის საქმეში, ბევრი თეატრალური ტერმინიც მოძიებული, შესწავლილი და დადგენილია, მაგრამ გასაკეთებელიც ბევრია.

²⁷ საქმეს ვერ შევლის ვერც „რუსულ-ქართული დრამატული თეატრალური ხელოვნების ტერმინები“ (1964 წ. შემდგ. გ. ახვლედიანი, ვ. თოფურია, შ. შიძიავური, დ. ჯანელიძე), ვერც საკმაოდ ვრცელი რუსულ-ქართული „ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი“ (1985 წ. შემდგ. ა. ყიფშიძე), რომელშიც სხვა ლექსიკონებთან შედარებით უკეთ აისახა თეატრალური ხელოვნების ტერმინოლოგია, მაგრამ მასაც აკლია სისრულე. მართალია, ქართულ ენაზე არსებობს ი. მ. გვრელიძის შედგენილი „მცირე თეატრალური ლექსიკონი“ (1980 წ.), მაგრამ იგი იმდენად „მცირეა“, რომ ვერც მოსწავლე ახალგაზრდობისა და, მით უმეტეს, ვერც სპეციალისტთა გაზრდილ მოთხოვნილებას სრულებით ვერ აკმაყოფილებს. თვით ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონიც მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს თეატრსა და დრამატურგიასთან დაკავშირებულ ლექსიკას.

ეროვნული თეატრის ჩამოყალიბების ისტორია დღეისათვის კარგად არის ცნობილი და სათანადოდ გაშუქებული მკვლევართა მიერ²⁸. ცნობილი ფაქტია, 1795 წ. ალა-მაჰმად-ხანის მიერ თბილისის ალების შემდეგ ფაქტიურად არსებობა შეწყვიტა ქართულმა თეატრმა და მისი ხელახალი აღორძინება მხოლოდ XIX ს-ში გახდა შესაძლებელი. ეს საქმე გიორგი ერისთავის სახელთან არის დაკავშირებული, თუმცა ისიც ცნობილია, რომ ქართული დრამატურგია, როგორც ლიტერატურის გვარი — განუყოფელი ნაწილი ჩვენი მწერლობისა, არსებობას განაგრძობდა და ამაში დიდი წვლილი შეიტანეს XVIII ს. ბოლოსა და XIX ს. დასაწყისში რუსეთში მოღვაწე ქართველმა ბატონიშვილებმა თუ სხვა მამულიშვილებმა. მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ამ მხრივ მთარგმნელობითმა საქმიანობამაც, რაც, სხვათა შორის, ქართული თეატრალური ლექსიკის შემდგომ დამუშავებასაც გულისხმობდა. საკითხისადმი ასეთმა მიდგომამ დადებითი როლი შეასრულა როგორც გ. ერისთავისა და მისი მიმდევრების, ისე შემდგომი პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში. რუსული თუ რუსულის გზით შემოსული ევროპული თეატრალური ტერმინების გამოყენება სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ უგულვებელყოფილი იყო საკუთრივ ქართული, ეროვნული ტრადიციები. საკმარისი იქნება, ალბათ, დავასახელოთ თუნდაც „სახიობა“ — უძველესი ქართული ტერმინი, რომელიც დღეს ასე აქტიურად იხმარება.

XIX საუკუნის შუა წლებშიც იქმნებოდა ახალი თეატრალური ტერმინები, რომელთა ნაწილი ძველქართული „სასახიობო“ ტერმინების რეინტერპრეტაციის შედეგს წარმოადგენს, ნაწილი კი იქმნება რუსული თეატრალური ტერმინების კალკირების გზით.

ისმის კითხვები: ერთი მხრივ, რა ცვლილებები განიცადა ძველქართულმა სანახარობით-თეატრალურმა ლექსიკამ, რა გზა გაიარა, სანამ თეატრალურ ტერმინად იქცეოდა და, მეორე მხრივ, რა შემოვიდა სხვა ენებიდან, როგორ ხდებოდა მათი შერჩევა და თეატრალურ ტერმინად დამკვიდრება. ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას წარმოგვიჩენს XIX ს. ქართული დრამატურგია.

„საქმე“ და „სახე“.

„საქმე“ (⟨საქმე-ა) სიტყვას დღეს მრავალი მნიშვნელობა აქვს

28 მათ შორის დ.მ. ჯანელიძის „სახიობა“, თბ., 1958; მისივე, „რუსთაველი და სახიობა“, თბ., 1967; მისივე: „Грузинский театр древнейших времен до второй половины XIX века, Тбилиси, 1959, ტრ. რუხაძის „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“, თბ., 1949; აშბერკი გაჩეჩილაძის „ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან“, თბ., 1957; „ფურნალ „ცისკრის“ დრამატურგია (1852—1875 წწ.)“, კლ. გეწაძის შედგენილი, თბ., 1987 და სხვ.

(შდრ. ქეგლ). ძველი ქართული ენის ლექსიკონებში იგი განმარტებულია, როგორც „მოქმედება სიტყუერი და რაიცა“ (საბა); მოქმედება, ზმნობა (დ. ჩუბინაშვილი). „საქმე“ იგივეა, რაც ქმნა, კეთება, ყოფა. იგი „ნაქმარიც“ არის და „საქმარიც“, „ნაქმნევიცა“ და რამე ამავეიც (ილ. აბულაძე). ამავე მნიშვნელობებით არის ეს სიტყვა დადასტურებული ქართლის ცხოვრების სიმფონია-ლექსიკონში (ტ. I, 1968 წ.) და ა. შ.

„საქმე“ სიტყვის ეს უძველესი და ძირითადი მნიშვნელობა — მოქმედება — უდევს საფუძვლად თ. ბაგრატიონის პიესის „სამსახეობა რაინდისა“ დაყოფას მოქმედებებად²⁹. ამასთან დაკავშირებით ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე; როგორც ცნობილია, ეს პიესა დაუსრულებელია, მეორე აქტი ბოლომდე არ არის მიყვანილი. თითოეულ აქტს შესაბამისად აწერია: „საქმე პირველი“, „საქმე მეორე“. ავტორგრაფში³⁰ პირველი მოქმედების დასასრულს აწერია: „დასასრული პლისა სახისა“ (37 r), რაც ტექსტის პირველ გამომცემელს ასე აქვს განმარტებული: „მამასადამე სახე — აქ მოქმედებას ნიშნავს. ამის გამო ჩვენ გვგონია, რომ „სამსახეობა“ შეიძლება 3 მოქმედებიან პიესაზე მიგვითითებდეს“³¹. „სამსახეობის“ გააზრება სამმოქმედებიან პიესად კატეგორიულად უარყო თავის დროზე სოლ. ცაიშვილი³². ამდენად, არც „საქმე“ და „სახე“ შეიძლება იყოს ერთი და იგივე³³.

„სახე“ (Zსახე-2) „საქმესთან“ შედარებით მნიშვნელობათა მეტი მრავალფეროვნებით ხასიათდება (შდრ. ქეგლ) და მათი ჩამოთვლა ალბათ შორს წაგვიყვანს. აღენიშნავთ მხოლოდ, რომ „საქმე“ და „სახე“ სიტყვათა მნიშვნელობები შევამოწმეთ თითქმის ყველა გამოცემული ძეგლის მიხედვით, რომელსაც სალექსიკონო მასალა აქვს დართული. „საქმე“ და „სახე“ სემანტიკურად ერთმანეთს არსად უახლოვდება. მაშინ რას უნდა ნიშნავდეს „დასასრული პირ-

²⁹ „საქმე“ რომ პიესის მოქმედება, აქტია, ამაზე დ. ჯანელიძემ მოუთხა თავის გამოკვლევაში: „რუსთაველი და სახიობა“, თბ., 1967, გვ. 57—58.

³⁰ თეიმურაზ ბაგრატიონის ხელნაწერის ეს ნაწილი დაცულია ქ. ზუგდიდის საისტორიო-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში, № 23381.

³¹ „სამსახეობა რაინდისა“, ს. ცაიშვილის წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით, თბ., 1947, გვ. 97.

³² ს. ცაიშვილი, რეცენზია პიესის იორდანიშვილისეულ გამოცემაზე, „მნათობი“, 1947, № 7, გვ. 163.

³³ ჩვენი აზრით, ს. იორდანიშვილის განმარტებიდან უნდა მომდინარეობდეს ის შეცდომა, რაც პიესის მეორე გამოცემაში გვაქვს: მეორე მოქმედებას „საქმე მეორე“ ნაცვლად აწერია „სახე მეორე“, თუ, რასაკვირველია, იგი უყურადღებობის შედეგი არ არის. იხ. თეიმურაზ ბაგრატიონი, მხატვრული თხზულებები, თბ., 1987, გვ. 145.

ველისა სახისა“? თუ გავიხსენებთ, რომ **სახე** შეიძლება **ხატიც** იყოს, **პირისახეც**, **გამოსახულება**, **ფორმა** და **ბუნებაც**, ე. ი. შექმნილი ტიპი და ხასიათი, რომ მისი მნიშვნელობებია აგრეთვე **ნიმუში**, **მაგალითი**, **ნიშანი**, **მიზეზი** და **იგავიც**, — ცხადი გახდება, თუ როგორი მრავალფეროვანი და რთული არჩევანის წინაშე გვაყენებს პიესის ავტორი. პატრიოტული სულისკვეთების მქონე ამ პიესაში³⁴ ბევრი ნართაულად, გადაკრულად ნათქვამი, იგი ალევგორიული ხასიათისაა, რასაც პიესის დასაწყისშივე აღნიშნავს ავტორი, რომ ესაა „სასახიბო ალიგორები“. იგივე არის გახაზული პოემა „ვაშლის“ განმარტების ბოლო სტროფში — „სამსახეობას შინა გამოხატულ არს უცხოოდ“ მეხადის მიერ „განხეთქილების ვაშლის“ ამბავი. პიესაში ზნეობრივ-დამორიგებლური აზრები **იგავის** ფორმით არის გადმოცემული, ხოლო იგავი ისეთი სახეა აზრისა, რომელიც „ჰკაუს გვასწავლის, გვარიგებს, ზნეს ვეიწურთნის“ (ილია, ქეგლ, მუხლი 564). ასეთ წვრთნაზეა საუბარი პიესაშიც.

თუ ჩვენი დაკვირვება სწორია, მაშინ „დასასრული პირველისა სახისა“ უნდა გულისხმობდეს **იგავურად** ნათქვამი ერთი **ნიმუშის** დამთავრებას. რადგან ავტორი ნართაულად წერს, ვფიქრობთ, სიტყვაში „სახე“ მან ერთდროულად რამდენიმე მნიშვნელობა ჩააქსოვა³⁵. რასაკვირველია, „სახე“ ავტორს შეიძლებოდა „სურათის“, როგორც **მოქმედების** ანუ **საქმის** შემადგენელი ნაწილის მაგივრადაც ეხმარა, მაგრამ ამის რეალური საფუძველი თითქოს არა ჩანს. ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს ისიც, რომ **სახე** „სურათის“ მნიშვნელობით გამოყენებული არა აქვთ არც დავით ჩოლოყაშვილს თავის „ეჩილენიას“ ვერსიებში, არც გ. ავალიშვილს თავის ორიგინალურ თუ ნათარგმნ პიესებში და არც სხვებს, მათ შორის არც თეიმურაზ ბაგრატიონს ვოლტერის „ალათოკლეს“ („მოთამაშენი“) თარგმანში. ცხადია, ამ ტერმინთა არსებობისათვის შემდეგი წინაპირობა უნდა იყოს: თარგმანში იგი დედნიდან შეიძლება მოხვდეს, ხოლო ქართული პიესებისათვის — დრამატურგიული ნაწარმოების შედგე-

³⁴ ს. ი. ბ. დანაშვილის აზრით, პიესა დაწერილია 1832 წლის შეთქმულებამდე; ამიტომ არის მისთვის პიესის ავტორი ანონიმი.

³⁵ XVIII ს. მეორე ნახევრისა და XIX ს. დასაწყისის ქართული ორიგინალური და ნათარგმნი დრამატურგია არ იცნობს ფაქტს, რომ „საქმე“ „მოქმედების“ მნიშვნელობით შენაცვლებული იყოს „სახე“-თი. ამ კუთხით შევამოწმეთ ტ. რ. უხადის მიერ გამოქვეყნებული ტექსტები წიგნში: „ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია“, თბ., 1949, გვ. 297—541, ხოლო იმავე პიესების შედგენილობაზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, რომ ამ პერიოდში „სახე“ და „სურათიც“ კი არ მონაცვლეობენ. **სახის** შეცვლა **სურათით** დავადასტურეთ ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის გამოქვეყნებულ პიესაში „ეამნი მეფობენ“, რაც იმაზე მიგვანიშნებს, რომ „სახე“ და „სურათი“ სინონიმებია.

ნილობაში უნდა არსებობდეს. საკითხი გულდასმით შესასწავლია. წინასწარი დაკვირვების შედეგი ასეთია:

1. დ ა ვ ი თ ჩოლოყაშვილის „ეფიღენიას“ ქართული ვერსიები³⁶ პიესის შედგენილობის დასახასიათებლად გვაწვდის შემდეგ ტერმინებს: წარმოდგინება (представление), გამოცხადება (явление), მოქმედება (действие).

ტრ. რუხაძისათვის „გამოცხადება“ და „მოქმედება“ იგივეა, რაც „სცენა“ (გვ. 173, 174 და ა. შ.). ამის საფუძველს მას აძლევს „ავლინელი იფიგენიას“ ფრანგულ ტექსტში ნახმარი „სცენა“ (La scène), რაც რუსულში действие-დ არის გადმოტანილი (გვ. 178). ასევე დ. ჩოლოყაშვილს პიესა დაყოფილი აქვს „მოქმედებებად“ ანუ „გამოცხადებებად“ (გვ. 296), მაგრამ შემდგომი მსჯელობა ტრ. რუხაძისა ამ ტერმინების იგივეობის შესახებ არ ჩანს ბოლომდე თანმიმდევრული: იგი ხან ერთმანეთთან აიგივებს „მოქმედებას“, „გამოცხადებას“ და „სცენას“ (შდრ. გვ. 293—299), ხან კი „სცენა“ „მოქმედებაში“ შემავალ ნაწილად აქვს გამოყოფილი (გვ. 173—174). ჩვენი აზრით, პიესაში „გამოცხადება“ „სცენის“ შესატყვისია და არა „მოქმედებისა“. ამის საფუძველს იძლევა გამოქვეყნებული ტექსტი (გვ. 299—333). ამავე დროს „გამოცხადება“ „მოქმედებაში“ შემავალი ნაწილია³⁷. „მოქმედება“ შეესაბამება რუსულ действие-ს, „გამოცხადება“ (явление) კი — „სცენას“ (შდრ. ლათინ. scène), როგორც პიესის მოქმედების ცალკეულ ნაწილს — „გამოსვლას“. მუშასადავამ, „გამოცხადება“ იგივე „გამოსვლაა“. პიესის დასაწყისში ნახსენები „წარმოდგინება“ კი არის представление, ე. ი. „წარმოდგენა“, სპექტაკლი. შეიძლება იგი ამავდროულად მიუთითებდეს სცენაზე წარმოსადგენ დრამატულ ნაწარმოებსაც, ე. ი. პიესას (ფრანგ. pièce), ისევე როგორც „მოქმედება“ დრამის (პიესის) ზოგად სახელად არის გაგებული³⁸. მეორე ვარიანტი ჩვენთვის ნაკლებ სარწმუნოა.

2. გ. ავალიშვილის ორიგინალური თუ ნათარგმნი პიესები: სუმაროკოვის კომედია „რქის მატარებლის მიერ გამოსახვა კო-

³⁶ ტრ. რუხაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 290—293.

³⁷ ამ დებულებას მხარს უჭერს ეფიგენია ავლინში“ ფრანგული და რუსული თარგმანიც, შესრულებული კარინის მიერ (იხ. ცნობა იქვე, გვ. 272). სადაც მოქმედებები სცენებად (გამოცხადებად) არის დაყოფილი (გვ. 173). თუ დ. ჩოლოყაშვილი იცნობდა ფრანგულ ტექსტს (გვ. 190), მას არ გამოარჩებოდა მხედველობიდან, როგორ იყო აგებული რასინის პიესა და რა ტერმინები გამოიყენებოდა ავტორის მიერ, ამიტომ დ. ჩოლოყაშვილი „მოქმედება“ და „გამოცხადებას“ ერთისა და იმავე მნიშვნელობით არ უნდა ხმარობდეს.

³⁸ შდრ. პიესა „ასტრახანში მოქმედება“ ალ. ამილახვრისა და ამასთან დაკავშირებით ტრ. რუხაძის მსჯელობა, გვ. 139.

მედიისა“, „დედა რაყიფი ქალისა“, „სახზუბარი“ ისეთსავე ტერმინებს გვიჩვენებს, როგორსაც დ. ჩოლოყაშვილი: „მოქმედება“, „გამოცხადება“. ერთ „მოქმედებაში“ შეიძლება იყოს რამდენიმე „გამოცხადება“³⁹. მხოლოდ ორიგინალური პიესა „უბნობა მკუდართა“ არ შეიცავს ამ ტერმინებს, რადგან იგი არ არის ტრადიციულ პრინციპით აგებული დრამატურგიული თხზულება. ამიტომაც ბოლოში „დასასრული“ კი არ აწერია, არამედ: „აქა დასრულდა მკვდართა უბნობა“. თხზულებას არც მოქმედი პირების ჩამოთვლა ახლავს.

3. საყურადღებოა მ ი რ ი ა ნ ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ნათარგმნი პიესის „ატეისტისა“-ს⁴⁰ მონაცემები. ყოველი მოქმედება რამდენიმე გამოსვლისაგან შედგება ამ უკანასკნელისათვის იგი ხმარობს ტერმინს „განცხადება“. ე. ი. „განცხადება“ სინონიმია „გამოცხადებისა“. ასეთი არჩევანი იქნებ იმითაც იყოს შეპირობებული, რომ „გამოცხადება“ (явление) ძველი საეკლესიო ტერმინია, ენაში დამკვიდრებული: „განცხადება“ (об'явление, об'явиться) კი თავიდან აგვაცილებდა ასეთ დამთხვევას; არ არის გამორიცხული მირიან ბატონიშვილის ცდა, განსხვავება დაამყაროს საეკლესიო და თეატრალურ ტერმინს შორის, რაც არცთუ უმნიშვნელო ფაქტია.

4. თ. ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი ს ნათარგმნი პიესაში „მოთამაშენი“ გვაქვს ტერმინები „მოქმედება“, „წარმოდგენა“, რომელიც რუსულ представление-ს შეესატყვისება, მაგრამ თეიმურაზისეულ თარგმანში „წარმოდგენა“ „მოქმედებაში“ შემავალი ნაწილია და უტოლდება „გამოსვლას“, „გამოცხადებას“, ე. ი. „სცენას“. ამდენად აქ „წარმოდგენა“ განსხვავდება თავისი მნიშვნელობით დ. ჩოლოყაშვილის „წარმოდგინებისაგან“. ამ უკანასკნელის სემანტიკა უფრო ფართოა⁴¹.

დრამატული ნაწარმოების შედგენილობის აუცილებელი კომპონენტებია აგრეთვე „დასასრული“ პიესისა ან მისი უფრო მცირე ნაწილისა, მაგ., მოქმედებისა და — პიესის დასაწყისშივე — მოქმედი პირნი ასეთი ვარიაციებით: მოქმედი პირნი (დ. ჩოლოყაშვილი), მოქმედი პირნი (მირ. ბაგრატიონი), სახისმოქმედება (გ. ავალიშვილი,

³⁹ მაგ. ერთმოქმედებიან პიესაში „სახზუბარი“ 31 „გამოცხადება“ (იხ. ვვ. 325—471).

⁴⁰ ბ რ ე ვ ლ უ ს ტრაგედია ნათარგმნია რუსულიდან, 1805 წ.

⁴¹ მნიშვნელობათა ასეთი განსხვავება შეიძლება გამოწვეული იყოს იმითაც, რომ „წარმოდგენა“ (მასდარი) შეესატყვისება რუსულ представить (неопределенная форма глагола), „წარმოდგენება“ კი—представлять ფორმას, საიდანაც არის მიღებული представление. ტრ. რუხაძის მითითებით, „მოთამაშენი“ არის ვოლტერის ტრაგედია „ოლათოკლე“, დაწერილია 1810—1819 წწ., გადაწერილი ჩანს 1819 წ. (გვ. 267—268).

გარდა „უბნობა მკუდართა“-სი), მოთამაშენი (თ. ბაგრატიონი), რომელიც სათაურადაც არის გამოტანილი.

XIX ს. 50-იან წლებში გ. ერისთავის მიერ ქართული თეატრის დაარსებას მოჰყვა დრამატურგიის აყვავებაც, რასაც ბუნებრივად თან სდევდა ახალი თეატრალური ლექსიკის შემოსვლაც. ტრადიციული ტერმინოლოგიის გვერდით ახალიც იკიდებს ფეხს, ცხადია, იმავდროულად ცნებათა (სიტყვის ლექსიკურ მნიშვნელობათა) გადაფასებაც ხდება.

როგორც ზემოთაც ვნახეთ, XIX ს. 50—60-იანი წლების თეატრალურ ლექსიკას (ისევე როგორც ქართულ დრამატურგიას) საკმაოდ ნოყიერი ნიადაგი დახვდა. წინაპირობა თეატრალური ტერმინოლოგიის დასამკვიდრებლად უკვე არსებობდა, რასაც ხელი შეუწყო ჭერ გ. ერისთავის „ცისკარმა“ (1852—1853 წწ.), შემდგომ კი, განსაკუთრებით, ივ. კერესელიძის „ცისკარმა“ (1857—1875 წწ.). თქმა იმისა, რომ გ. ერისთავს ამ თვალსაზრისით ყველაფერი მზამზარეული დახვდა, არ იქნებოდა სწორი. ძიებისა და შერჩევის პროცესი ამ პერიოდშიც მიმდინარეობდა. მაგ., გ. ერისთავის „დავაში“ ერთმანეთის გვერდით იხმარება „გამოსვლა“ და явление. ავტორის მიერ ქართულ-რუსულ ტერმინთა მონაცვლეობას აქვს ერთგვარი საფუძველი: „გამოსვლა“ მაშინ იხმარება, როდესაც ტექსტი ამ ნაწილში ქართულ ენაზე წარმოითქმის, ხოლო თუ რუსულად, — შესაბამისად აწერია явление. ამით ერთხელ კიდევ დასტურდება ზემოთ ნათქვამი: „გამოსვლა“ რუსული явление-ს შესატყვისი ტერმინია და, როგორც ჩანს, 40-იან წლებშია ფეხმოკიდებული⁴². მაგრამ გ. ერისთავის „გაყრის“ პირველწყაროში⁴³ „გამოსვლის“ პარალელურად გვხვდება „გამოცხადება“ (გვ. 225, 226, 228, 229, 230). კომედიაში „უჩინმაჩინის ქული“ (1852 წ.) მხოლოდ VI გამოცხადებას აწერია „გამოცხადება“ (გვ. 252). მოძიებული მაგალითები იმაზე მიუთითებენ, რომ „გამოცხადებას“ უკვე ცვლის „გამოსვლა“, თუმცა ამ თეატრალურ ტერმინთა პარალელური ხმარება უფრო მოგვიანებითაც, 60-იანი წლების მიწურულს იჩენს თავს კონდრ. კლდიაშვილის პიესაში „კომედია იმერეთის ხალხის ცხოვრე-

⁴² ამავე პერიოდში „გამოცხადება“ „განცხადების“ მნიშვნელობით სხვა შემთხვევაშიც იხმარებოდა, რაც საყურადღებოა ამ სიტყვების ლექსიკურ მნიშვნელობათა გადაფასებისა და სალიტერატურო ენაში მათი დამკვიდრების თვალსაზრისით; „ქართლის იტელიგენციის წრიდან გამოსული 27 პირი ხელს აწერს „გამოცხადებას“ (ზმნა „გამოცხადებას“ — ი. კ.) და აცნობს საზოგადოებას გამოსაცემი ქურნალის, „სინათლის“ პროგრამასა და ხელის მოწერის პირობებს“. მ. ბერძენიშვილის ამ ცნობას ვიმოწმებთ ოთ. ურდიას შენიშვნის მიხედვით ზემოდასახელებული წიგნიდან (გვ. 6).

⁴³ იქვე, გვ. 481 (შემდგენლის შენიშვნა).

ბითგან“. პიესის პირველ მოქმედებას აქვს „გამოსვლა I“, მეორე და მე-ოთხე მოქმედებებში კი „გამოცხადება“ გვაქვს. „გამოცხადებას“ ხმარობს რ. ერისთავიც ვოდევილში „ჭერ დაიხოცნენ, მერე იქორწილეს“⁴⁴.

„ცისკარში გამოქვეყნებული პიესების აღწავლაზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს ასეთი დასკვნების გამოსატანად:

თეატრალური ლექსიკის ერთი ნაწილი პიესის უნარული სპეციფიკის განმსაზღვრელია. ასეთია: დრამა, ტრადედია, კომედია, კომედია-ვოდევილი, ვოდევილი, სცენა, სურათი. ამათგან **სურათი** პიესის შემადგენელ ნაწილთა შორის არ გვხვდება, სათაურშია გამოტანილი (გ. ერისთავი, კონსტ. ბერძნიშვილი). მის შემცვლელად სათაურშივე არის „კარტინა“ (გრ. რჩეულიშვილი).

სცენა და **სურათი** სინონიმური მნიშვნელობითაც იხმარება („სოფლის სცენა“, კონსტ. ბერძნიშვილი), მაგრამ **სცენა** უფრო მეტად არის დატვირთული სხვადასხვა მნიშვნელობით. იგი, ერთი მხრივ, სურათია⁴⁵, „სახილველი“ (გრ. რჩეულიშვილი), მეორე მხრივ — მსახიობთა სათამაშოდ გამოყოფილი ადგილი. **სცენა** ძირითადად ამ უკანასკნელი მნიშვნელობით გვხვდება „ცისკრის“ დრამატურგებთან.

სცენის ამ მნიშვნელობის სინონიმია **თეატრი** (ბარბ. ჯორჯაძე) // **ტეატრი** (რ. ერისთავი). ეს ავტორები ტერმინ **სცენას** არ იყენებენ „ცისკრის“ ფურცლებზე.

თეატრი // **თიატრი** მაყურებელთა დარბაზიც არის (ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი)⁴⁶ და დაწესებულებაც, შენობაც (გრ. რჩეულიშვილი)⁴⁷.

ჭერ კიდევ იხმარება „გამოცხადება“ (გ. ერისთავი, რ. ერისთავი, კ. კლდიაშვილი), მაგრამ აღარა გვაქვს „განცხადება“. „გამოცხადებას“ უკვე ჯაბნის „გამოსვლა“ და სხვ. მოყვანილი მაგალითები იმაზე მიუთითებენ, რომ ცნებათა გადაფასებასთან ერთად ხდება მათი შერჩევა და დამკვიდრება.

44 „ცისკარში“ გამოქვეყნებულ სხვა ავტორთა პიესებში დომინირებს „გამოსვლა“. ასევეა ზ. ანტონოვთანაც (იხ. 1876 წ. გამოცემა).

46 ავტორის რემარკაში ვკითხულობთ: „ლიბარტი ძიძის-შვილი ზურაბ, შეხავი“ (იხ. ბარბარე ჯორჯაძე, ლექსები, პიესები, მოთხრობები, წერილები, თბ., 1986, გვ. 187).

46 ავტორის რემარკაში ვკითხულობთ: „ლიბარტის ძიძის-შვილი ზურაბ, შემოვარდება ხმალ მოსმული, ამ თორმეტს არაბს შუაზედ ვაპოფს, ექვს თაეისკენ გიციალკეევებს თეატრის მზრის საზოგადოებისაკენ და ლიბარტს შემოსძახებს“ („დავით აღმაშენებელი“, გვ. 69).

47 ავტორის რემარკაშია: „სახილველი წარმოადგენს შეიდანს თეატრის წინ“, „ცისკარი“, 1859, № 9, გვ. 49).

ჩვენი დაკვირვებით, დრამატულ თხზულებათა ქანრული სპეციფიკა ერთგვარად განსაზღვრავს ტერმინთა სიუხვეს პიესის შედგენილობაში. მაგ., **სურათი ან სცენა**, ზოგჯერ **ვოდველიც** კი (მაგ., ივ. ბარათაშვილისა) ძალზე მწირია ტერმინთა თვალსაზრისით, რადგან **სურათსა და სცენაში** სხვა ქანრის პიესების დარად არ ვითარდება მოქმედება. მათში ძალზე სუსტად არის გამოხატული დრამატურგიული ნაწარმოების (დრამა, ტრაგედია, კომედია...) განმსაზღვრელი ძირითადი ნიშნები. ამის მიზეზი სხვაც არის, მათ შორის — პიესის მიზანდასახულობაცა და ავტორის შემოქმედებითი უნარიც⁴⁸.

პიესების არქიტექტონიკაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ძირითადი ტექსტი (მოქმედ პირებზე მითითების გარეშე) ძირითადად სამი კომონენტისაგან შედგება: **მოქმედება, გამოსვლა, დახასრული. სცენის აღწერა**, ჩვეულებრივ, წინ უსწრებს გამოსვლას და ცალკე, დამოუკიდებელ ერთეულად არ არის გამოყოფილი. ცხადია, არის გამოწვევისი. მაგ., ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის პიესაში **მოქმედება არ** არის დაყოფილი **გამოსვლებად**, რადგან ამის საჭიროებას არ ხედავს ავტორი. აკაკი წერეთელი ამ პერიოდის დრამატურგთაგან ერთადერთია, რომელიც ოთხწევრიან შედგენილობას ამჯობინებს: **მოქმედება, სცენა, გამოსვლა, დახასრული**, რაც თვისებრივად განსხვავებული და წინ წადგმული ნაბიჯია. აკაკი წერეთლის სქემა ახლებური კლასიფიკაციაა, ნიჭიერი კაცის მიერ დროულად შენიშნული და შემოთავაზებული⁴⁹.

მოყვანილ მასალას, ცხადია, სისრულის პრეტენზია არა აქვს, მაგრამ იგი უდავოდ მიუთითებს იმაზე, რომ XIX ს. შუა პერიოდისათვის შეინიშნება სასიკეთო ძვრები ქართულ დრამატურგიასა და თეატრთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის დახვეწის, ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების საქმეში.

48 „იქსიკარში“ გამოქვეყნებული გრ. რჩეულიშვილის „ხუმრობა-გოდველი“ ორს კარტინაში“ იმავე პრინციპით არის აგებული, როგორცაც კომედია. იგივე ითქმის რ. ერისთავის კომედიასა და ვოდველზე, მაშინ როცა კონსტ. ბერძინიშვილის „სოფლის სცენა“ მოქმედ პირებზედაც კი არ მიუთითებს.

49 ამ კუთხით საყურადღებოა აკაკი წერეთლის კომედია „ქველი ამხანაგები“ (1861 წ.), რომელიც ტრადიციულ, სამწევრიან საფუძველზეა აგებული და 1868 წ. გამოქვეყნებული პიესები „ქველსა და ახალს შუა“ და „არსენა“, რომლებსაც ოთხწევრა პრინციპი უდევს საფუძვლად.