



შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო
ფონდი

Shota Rustaveli National Science Foundation

აღნიშნული პროექტი (N vef/1/1 – 20/11). განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

This project has been made possible by financial support from the Shota Rustaveli National Science Foundation (Grant N vef/1/1 – 20/11). All ideas expressed herewith are those of the author, and may not represent the opinion of the Foundation itself’.

www.rustaveli.org.ge

უფასო გამოცემა



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი
Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

V საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის
თანამედროვე პრობლემები

მითოსური აზროვნება, ფოლკლორი და
ლიტერატურული დისკურსი.
ევროპული და კავკასიური გამოცდილება

ედღვნება
ვაჟა-ფშაველას დაბადებიდან 150-ე წლისთავს

ნაწილი II
V International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism
Mythological Thinking, Folklore and
Literary Discourse.
European and Caucasian Experience

Dedicated to
Vazha-Phshavela's 150th Anniversary

Volume II
მასალები Proceedings

**Institute of
Literature Press**



UDC(უაკ)398.22+2-264](479.22)+821.353.1.092
მ-666

V საერთაშორისო სიმპოზიუმი
ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები
მასალები

V International Symposium
Contemporary Issues of Literary Criticism
Proceedings

რედაქტორი
ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:
თამარ გელაშვილი
მაკა ელბაქიძე
ირინე მოდებაძე
მირანდა ტყეშელაშვილი

Editor
Irma Ratiani

Editorial Board:
Tamar GelaSvili
Maka Elbakidze
Irine Modebadze
Miranda Tkeshelashvili

© შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2011
© Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 2011

ISBN 978-9941-0-3961-4

შინაარსი

კავკასიური მითოლოგია და ქართული ფოლკლორი Caucasian Mythology and Georgian Folklore

ნაირა ბეპიევი

საქართველო, თბილისი

ცარციათების მითოსური სამყარო.....15

NAIRA BEPIEVI

Georgia, Tbilisi

The Mythic World of the Tsartsiat.....15

ხვთისო მამისიმედიშვილი

საქართველო, თბილისი

„ძუარები“ ოსურ ფოლკლორში.....23

KHVTISO MAMISIMEDISHVILI

Georgia, Tbilisi

"Dzuar"s in Osetian Folklore.....23

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

Самооценка творчества в наследии

группы «польских кавказских поэтов».....32

MARIA FILINA

Georgia, Tbilisi

Self-Assessment of Creativity in the

Heritage Group of "Polish Poets of Caucasus".....32

МАДИНА ХАКУАШЕВА

Россия, Кабардино-Балкария

Фольклоризм молодых северокавказских литератур

(Обзор по материалам трудов российских ученых).....41

MADINA KHAKUASHEVA

Russia, Kabardino-Balkaria

Features of Folklore in the

Young North Caucasian Literatures

(Review based on the works of Russian scientists).....41

უნივერსალური არქეტიპები და ნაციონალური მითები
Universal Archetypes and National Myths

НАТАЛЬЯ БАРТОШ <i>Россия Новосибирск</i> Архетипическая модель священного брака в музыкальной драме Вагнера «Тристан и Изольда».....	52
NATALYA BARTOSH <i>Russia, Novosibirsk</i> Archetypal Model of Sacred Marriage in Wagner's Musical Drama "Tristan und Isolde".....	52
ЛЮДМИЛА БОРИС <i>Россия, Москва</i> Модификация признаков русской Рождественской сказки на рубеже тысячелетий.....	64
LYUDMILA BORIS <i>Russia, Moscow</i> Metamorphosises of Signs of Russian Christmas Fairy Tale on a Boundary of Millenia.....	64
მაკა ელბაკიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> არქეტიპის ტრანსფორმაცია არტურის ციკლის რომანებში.....	74
MAKA ELBAKIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Transformation of Archetype in Medieval Arthurian Cycle.....	74
НИНО КВИРИКАДZE <i>Грузия, Кутаиси</i> Мифологические детали в романе Томаса Манна «Будденброки».....	89
NINO KVIRIKADZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Mythological Details in Th. Mann's "Buddenbrooks".....	89
МИЛАНА ЛАЗАРИДИ <i>Кыргызстан, Бишкек</i> «Итака» в душе и творчестве поэтов: осмысление родины и различный путь ее познания.....	96

MILANA LAZARIDI <i>Kyrgyzstan, Bishkek</i> “Itaka” in Poets’ Heart and Creative Work: Homeland Interpretation and Various Ways of Its Cognition.....	96
ИРИНА МОДЕБАДЗЕ, ТАМАР ЦИЦИШВИЛИ <i>Грузия, Тбилиси</i> «Медея в Коринфе» в грузинском литературном дискурсе XX века.....	103
IRINE MODEBADZE, TAMAR TSITSISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> “Medea in Corinth” in the Discourse of the 20 th -Century Georgian Literature.....	103
ქეთევან ნადარეიშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> მითოლოგიური ტრადიცია მედეას შესახებ და ევრიპიდეს „მედეა“	113
KETEVAN NADAREISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> The Mythological Tradition about Medea and “Medea “ of Euripides.....	113
ნუგზარ პაპუაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> აკაკის „სულიკო“ და სოლომონის „ქებათა ქება“	122
NUGZAR PAPUASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> ‘Suliko’ by Akaki and ‘Praise’ by Solomon.....	122
ЛАРИСА ПИСКУНОВА <i>Россия, Екатеринбург,</i> Прагматизация литературного дискурса в обществе потребления («Тотемные фигуры» локальных литературных мифов как способ позиционирования территории и формирования коллективной идентичности).....	131
LARISA PISKUNOVA <i>Russia, Yekaterinburg</i> The Pragmatism of Literary Discourse in a Consumer Society (“Totem figures” of local literary myths as a way of positioning the territory and the formation of collective identity).....	131

ТИГРАН СИМЯН <i>Армения, Ереван</i> Бинарная оппозиция “верх”/”низ” как ключ описания модели Братства (на примере повести Германа Гессе “Паломничество в страну Востока” (1932)).....	139
TIGRAN SIMYAN <i>Armenia, Yerevan</i> “Top”/”Bottom” Binary Opposition as a Key to the Description of Brotherhood Model (By the example of “Journey to the East” by Herman Hesse (1932)).....	139
ქეთევან სიხარულიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მიჯაჭვის მითოლოგემა და მისი ფოლკლორული მრავალსახეობა.....	151
KETEVAN SIKHARULIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Mythologema of Enchaining and Its Folkloric Diversity.....	151
АНАСТАСИЯ ТОПУЗ <i>Украина, Киев</i> Интерпретация образа Иуды в украинской литературе XXI ст.	158
ANASTASIYA TOPUZ <i>Ukraine, Kiev</i> The Image of Judas Interpretation in Ukrainian Literature of the 21 st Century.....	158
მანანა ფხაკაძე, რაულ ჩაგუნავა <i>საქართველო, თბილისი</i> ოქროს სანმისი – მითი და რეალობა.....	163
MANANA PKHAKADZE, RAUL CHAGUNAVA <i>Georgia, Tbilisi</i> Golden Fleece – Myth and Reality.....	163
ILONA ČIUŽAUSKAITĖ <i>Lithuania</i> <i>Eastern Stories</i> by Vincas Krėvė: Between Story and Reality.....	170

მითოლოგიური დისკურსი და კულტურის ტიპოლოგია
Mythological Discourse and The Typology of Culture

POVILAS ALEKSANDR AVIČIUS

Lithuania, Vilnius

Heidegger and Myth.....176

კონსტანტინე ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს

მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას

რომანში „დიონისოს ღიმილი“187

KONSTANTINE BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Modernism as a Mythless Age in

Konstantine Gamsakhurdia's

Novel "The Smile of Dionysus"187

ნუგეშა გაგნიძე

საქართველო, ქუთაისი

გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურული

ზღაპარი „ორი ძმა“198

NUGESHA GAGNIDZE

Georgia, Kutaisi

Grigol Robakidze's Tale "Two Brothers".....198

ЭЛЬНАРА ГАРАГЕЗОВА

Азербайджан, Баку

Образ Солнца и Огня в Азербайджанской мифологии.....211

ELNARA GARAGYEZOVA

Azerbaijan, Baku

The Image of Sun and Flame in Azerbaijan Mythology.....211

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი

მითოსური დრო ეზრა პაუნდის „კანტოებში“.....215

MANANA GELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Mythical Time in Ezra Pound's *The Cantos*.....215

ИЯ ЗУМБУЛИДЗЕ

Грузия, Кутаиси

Экзистенциальный миф и художественная

концепция личности в творчестве В. Маганина.....224

IA ZUMBULIDZE <i>Georgia, Kutaisi</i> Existential Myth and the Art Concept of the Person in V. Makanin's Creativity	224
ЕРВАНД МАРГАРЯН <i>Армения, Ереван</i> Митраизм как религиозно-мировоззреческая система эллинистической Армении и сопредельном царстве Коммагена (мифология, идеология, этика)	232
ERVAND MARGARYAN <i>Armenia, Yerevan</i> Mithraism as a Religious-Ideological System in Hellenistic Armenia and the Adjacent Kingdom of Commagene (mythology, ideology, ethics)	232
ინგა მილორავა <i>საქართველო, თბილისი</i> მითვის მხატვრული ტრანსფორმაცია მოდერნისტულ ტექსტში („მინდიას რკალი“)	251
INGA MILORAVA <i>Georgia, Tbilisi</i> Artistic Transformation of the Myth in Modernist Text (“Mindia’s Circle”)	251
LILIA NEMCHENKO <i>Russia Yekaterinburg</i> Demythologization as Research Strategy (on the material of the film Levan Koguashvili “Quchis Dgeebi” /“Прогульщики”	260
ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО <i>Россия, Екатеринбург</i> Демифологизация как исследовательская стратегия (на материале фильма Левана Когуашвили «Прогульщики»)	260
ЛАРИСА САНЖЕЕВА <i>РФ, Бурятия, я Улан-Удэ</i> Язык культуры в модели мира	268
LARISA SANZHEEVA <i>Russia, Buryat, Ulan-Ude</i> The Language of the Culture in a Model of the World	268

Б. С. САФАРАЛИЕВ <i>РФ, Челябинск</i> К истории досуговой культуры женщин.....	281
В. S. SAFARALIYEV <i>Russia, Chelyabinsk</i> To the Leisure Culture of Women in the Middle Asia: Myths and Realies.....	281
ნესტან სულავა <i>საქართველო, თბილისი</i> ზეციური მოქალაქობის მოპოვების ორი გზა ბიზანტიურ და ქართულ ჰაგიოგრაფიაში.....	294
NESTAN SULAVA <i>Georgia, Tbilisi</i> Two Ways of Obtaining Heaven's Citizenship in Byzantine and Georgian Hagiography.....	294
მითო-ფოლკლორული აზროვნება და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა Mythological-folkloric Thinking and the Literary Heritage of Vazha-Pshavela	
ამირან არაბული <i>საქართველო, თბილისი</i> მთის, არწივისა და არაგვის რეალური და სიმბოლური განზომილებანი ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ ნაზრევში.....	305
AMIRAN ARABULI <i>Georgia, Tbilisi</i> Real and Symbolic Dimensions of the Mountain, Eagle and Aragvi in Vazha-Pshavela's Artistic Thought.....	305
იამზე გაგუა <i>საქართველო, თბილისი</i> მშვენიერების ჭვრეტა და მისით ტკობა (ვაჟასა და ოვიდიუსის მიხედვით).....	319
IAMZE GAGUA <i>Georgia, Tbilisi</i> Beholding Beauty and Delighting in It (According to Vazha-Pshavela and Ovid).....	319

ელისო კალანდარიშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების თავისებურებანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში.....	327
ELISO KALANDARISHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Peculiarities of Biblical Paradigmatics and Tropology in Vazha-Pshavela’s Creativity.....	327
შარლოტა კვანტალიანი <i>საქართველო, თბილისი</i> კაენის ცოდვის ბიბლიური პარადიგმა ვაჟა-ფშაველას პოემაში „სინდისი“.....	337
SHARLOTA KVANTALIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> Biblical Paradigm of Cain’s Sin in Vazha-Pshavela’s Poem “Conscience”.....	337
მანანა კვათაია <i>საქართველო, თბილისი</i> ლოგოსის პარადიგმატიკა და ვაჟა-ფშაველას ფენომენი.....	342
MANANA KVATAIA <i>Georgia, Tbilisi</i> Paradigmatics of Logos and Vazha-Pshavela’s Phenomenon.....	342
ოთარ ონიანი <i>საქართველო, თბილისი</i> გველისმჭამელი და ქართული მითოსი.....	351
OTAR ONIANI <i>Georgia, Tbilisi</i> The Snake-Eater and Georgian Mythology.....	351
თეიმურაზ ქურდოვანიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველა და ფოლკლორი.....	358
TEIMURAZ KURDOVANIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Vazha-Pshavela and Folklore.....	358

ირმა ყველაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ხალხური პროზის წმინდა გიორგი და „ბატონი“ ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“.....	368
IRMA KVELASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Folk Prose Saint George and “Patron Saint” in Vazha-Pshavela’s “Bakhtrioni”.....	368
თამარ შარაბიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> მითოსური და ქრისტიანული მოტივების შერწყმა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში.....	374
TAMAR SHARABIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> To Link Mythological and Christian Motives in Creative Work of Vazha-Pshavela.....	374
რუსუდან ჩოლოყაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელის“ მსგავსება და განსხვავება მითოსურ სამყაროსთან.....	387
RUSUDAN CHOLOKHASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> The Difference and Similarity of Vazha-Pshavela’s “Snake Eater” with Mythical World.....	387
ეკა ჩხეიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ფაუსტური პარადიგმა ხალხურ ეპოსში „ეთერიანი“ და ვაჟა-ფშაველას პოემაში „ეთერი“.....	392
EKA CHKHEIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Faustus Paradigm in Folk Epic Story “Eteriani” and “Eteri” by Vazha-Pshavela.....	392
რუსუდან ცანავა <i>საქართველო, თბილისი</i> არქაული რიტუალის ასახვა ვაჟა-ფშაველას პოემებში.....	397
RUSUDAN TSANAVA <i>Georgia, Tbilisi</i> Reflecting Archaic Ritual in Vazha-Pshavela’s Poems.....	397

მითი. რიტუალი. სიმბოლო
Myth. Ritual. Symbol

ნინო ბალანჩივაძე <i>საქართველო, თბილისი</i> „მკვდრეთით აღმდგარი ძე მითოლოგიური წარსულისა“.....	410
NINO BALANCHIVADZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Resurrected Son of the Mythical Past.....	410
ეკატერინე კობახიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ეტრუსკები ბერძნულ მითოლოგიაში.....	416
EKATERINE KOBAKHIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> The Etruscans in Greek Mythology.....	416
მაგდა მჭედლიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> ღვთაებრივი მრისხანება და ეშმაკეული რისხვა.....	427
MAGDA MCHEDLIDZE <i>Georgia, Tbilisi</i> Divine Wrath and Demonic Anger.....	427
ინგა სანიკიძე <i>საქართველო, თბილისი</i> წარმართული გაც ღვთაების ისტორიული ფუნქციისათვის.....	440
INGA SANIKIDZE <i>Tbilisi, Georgia</i> For Historical Function of Heathen [gats] Goddess.....	440
მარინე ტურაშვილი <i>საქართველო, თბილისი</i> თანამედროვე მემორატული და ფაბულატური მითოლოგიური გადმოცემები.....	450
MARINE TURASHVILI <i>Georgia, Tbilisi</i> Modern Memorative and Fabulative Mythological Traditional Narratives.....	450

კავკასიური მითოლოგია და ქართული ფოლკლორი Caucasian Mythology and Georgian Folklore

NAIRA BEPIEVI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

The Mythic World of the Tsartsats

The paper tries to examine the mythical world of The Narts and Tsartsats and the folklore of the Ossetian people. The Narts oppose God and face bravely and in a choice between worthy offspring or unworthy offspring, they prefer death and end up their life. As for the Tsartsats they were doomed by God. A nuance difference of the mythic episode concerning the elimination of the Tsartsats seems to repeat the history of the end of the Narts with a little variant difference. This is one more evidence that the richest mythic world of the Ossetian people contains in itself numerous epic branches.

Key Words: Myth, Ossetian Folklore, Battle between Human and The Divine.

ნაირა ბეპიევი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ცარციათების მითოსური სამყარო

ცარციათებისა და ნართების თქმულებები, ისევე როგორც მათი მოდგმის წარმოშობა, ავსებს კაცობრიობის წარმოშობის შესახებ მითების ერთ მთლიან სისტემას, რომელიც ღმერთის, უზენაესის მიერ შექმნილ სამყაროს წარმოადგენს, სადაც მას, ადამიანს, ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უკავია. ის ამ სამყაროს გამორჩეული ბინადარია, მკვიდრია. აქ იკითხება ადამიანის თავდაპირველი მსოფლმხედველობა; ღმერთი ეს არის უნივერსალური, მთლიანი, ყოვლისშემძლე და ყოვლის შემოქმედი. ცარციათებიცა და ნართებიც თავიანთი წარმოშობილობით სწორედ მასთან არიან დაკავშირებულნი. მითური თქმულებები მათი წარმოშობილობის შესახებ ხაზს უსვამენ, რომ ღმერთმა ყველაზე პირველად ისინი შექმნა.

აღნიშნავენ, რომ კოსმოგონიური მითები კავკასიურ ზეპირსიტყვიერებაში იშვიათია. ზოგიერთი ფოლკლორისტის აზრით, „კოსმოგონიური მითების არარსებობა კავკასიური მითოლოგიის ნიშნადაც შეიძლება მივიჩნიოთ“ (სიხარულიძე 2007: 231). ცარციეთების მითების მიხედვით, კოსმოგონიური სამყაროს ბინადართა გარდა, ჯერ დედამიწა შექმნა ღმერთმა, შემდეგ კი ამ სამყაროს ბინადარნი. რასაკვირველია, ეს მითები შორსაა წიგნიერი შესაქმისაგან, წიგნიერი წარმომავლობის სიუჟეტი შეცვლილია და არაფერს იმეორებს გარდა იმისა, რომ ყველაფერი ღმერთის შექმნილია.

ცარციათების თქმულებების კოსმოგონიურ თქმულებებში წარმოდგენილია სამყაროს შექმნის თავისებური სურათი. ამ მითო-რელიგიური სიუჟეტების მიხედვით, მზისა და მთვარის აქტიური თხოვნის შედეგად ქმნის ღმერთი სულიერო, მათ შორის ადამიანს, კაცს, როგორც ცხოვრების დასაბამისა და შინაარსის მიმცემს. ეს კაცია სწორედ ცარციათების რწმენით, მათი წინაპარი, რომელიც დასაბამიდან „განუწყვეტლად მოძრაობდა, ტრიალებდა, ფუსფუსებდა და ცხოვრების დინებას ასე მიჰყვებოდა“.

კონკრეტულად, ცარციათების მითების მიხედვით, ღმერთმა ჯერ სამყარო შექმნა. მზეს მოეწონა ყველაფერი, მაგრამ შეწუხდა, როცა დაინახა, რომ ამ საუცხოო სამყაროში სულიერის ჭაჭანება არ იყო. მანათობელმა დაიჩივლა, რომ ეს გაქვავებული სამყარო მის სხივებს არ აინტერესებდათ. უფალმა მაშინვე წარმოშვა ათასგვარი სულიერი; ცხოველები, მწერები... შეხედა მზემ და დაინახა, რომ „ცხოველები ხან ერთმანეთს ერჩოდნენ, ხან ერთმანეთს ჭამდნენ, ბუნების სილამაზე ილუპებოდა“ (ოსური თქმულებები 2009: 15). კვლავ მოიწყინა მზემ და ღმერთის მიერ მიგზავნილ მაცნეს დააბარა: „გადაეცი ღმერთს, რომ ის ამ მშვენიერ სამყაროს მასხარად იგდებს. მე ასეთი სულიერები არ მჭირდება! მე მინდა ისეთი არსებები, რომლებსაც მინის გალამაზება, მათი დაცვა შეუძლიათ. მე მინდა ისეთი ქმნილება შექმნას, რომელიც ღმერთს თუ არა, ჭკუით მაინც ყველაზე ძლიერი იქნება. აბა ეს რასა ჰგავს, მისი შექმნილები ერთმანეთს სჭამენ. მე კი მინდა ისეთი არსებები შექმნას, რომლებიც ერთმანეთს არ დაჭამენ“ (ოსური თქმულებები 2009: 15). უფალმა მზეს შეუსრულა სურვილი და პირველი ადამიანი, ცარციათების წინაპარი, ცარძოი შექმნა. „თიხისაგან ტანი შექმნა, კლდის ქანებისაგან — თავი, მთის წყაროსაგან — სისხლი“.

ნართების ამქვეყნად მოვლინებაც ღმერთის მიერ სამყაროს შექმნის პროცესში ხდება. პროზაული ვარიანტის მიხედვით, ისინი ზეციური ცეცხლის ნამწვავისაგან წარმოიშვნენ: ქვეყანაზე სიბნელე გამეფებულიყო, შემდეგ ცაზე გამოჩნდა მთვარის დისკო, ვარსკვლავთა ციაგი და ქვეყნის დასაწყისიდან დასალიერამდე გადაიჭიმა არფანიფადი (ზღაპრული რაშის არფანის ნაკვალევი, ნახტომი), შემდეგ ლურჯი ცის ტატნობზე აკაშკაშდა მზის დისკო. უეცრად ციდან მოწყდა ცეცხლის ნაპერწკალი. ღმერთმა იმ ზეციური ცეცხლისაგან წარმოქმნა ნართები. „მისცა ღმერთმა ამ ადამიანებს სიხარული, ჭკუა და გონება,

ძალა, ბედნიერება და უბედურება” (Í ðíðí ð, äæäæúò, 1989: 14). ერთ-ერთი პროზაული ვარიანტის მიხედვით, მზის, მთვარისა და ვარსკვლავების ანუ კოსმიური სამყაროს შექმნის შემდეგ ზეციური ცეცხლის ნაცრისაგან შეიქმნა ნართი (Иðí í ðä, í í í ðò, ääúúòòä 2007: 4-6; 14-18).

ნართების თქმულებათა პოეტურ ვარიანტში ცასა და მიწას შუა ავარდა ალი და იქიდან წარმოიშვა ნართი.

„ერთხელ, შავ-შავი, უნახავ ძალის
ცა-მინის შუა ავარდა ალი. . .
ალმა წარმოშვა ყველაფრის მძლევი
ქვეყნის თავისა ძალა ურყევი,
ამ თავს მიეცა მოდგმა ძლიერი,
მკლავით მაგარი, მხნე, ღონიერი“.
(ნართები 1947, 1-2).

მითების მიხედვით, როგორც ცარციათები, ისე ნართები ზეციური წარმომავლობისანი არიან. ისინი ზეციურ ძალთა შთამომავალნი, მონათესავენი (ზეციური არსებები) არიან, თუმცა მიწაზე მავალნი. ნართები

„ანგელოზთ თვლიდნენ თავიანთ ტოლად,
ზეცის ასულნი მოჰყავდათ ცოლად...“

დონბედთირების ასულის — ძერასასა და ვასთირჯის შვილია სათანა, ულამაზესი და უბრძენესი ნართების საერთო დიასახლისი.

პირველმა ადამიანმა, ცარციათების პირველმა წარმომადგენელმა, ცარძოიმ ცოლად შეირთო მთვარის შვილი და ღმერთის დისშვილის ქალიშვილი – ბონვარნონი (ცისკრის ვარსკვლავი).

აქ, ამქვეყნად მოვლინების პირველ ხანაში ადამიანის (ნართისა თუ ცარციათის) მთელი ყურადღება გადატანილია ღმერთის სამყაროზე, აღიარებულია მისი საყოველთაო უპირატესობა, მისი ძალმოსილება, ყოვლისშემძლეობა. ამქვეყნად მოვლენილი ცარციათიცა და ნართიც ცდილობენ მასთან ყველაზე დაახლოებულ, მის უშუალო მონათესავედ წარმოგვიდგინოს თავი და პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, მის შთამომავლად აცხადებს თავს. დასაწყისი მითებისა სწორედ ამ იდეის განვრცობასა და დამკვიდრებას ცდილობს.

ადამიანთა სამყაროსა და ღმერთების სამყაროს შორის უაღრესად დიდი სიახლოვე, მათი ურთიერთნათესაობა გამომხატველია ერთი იდეისა: ღმერთი, ღვთაებები, ცარციათებისა და ნართების უახლოესი ძალები არიან. ნართები და ცარციათები მათ ეპატიჟებიან ნათლობებზე, წვეულებებზე, მეგობრობენ... ასევე ხშირად არიან მათი სტუმრები ნართები და ცარციათები. როდესაც ღვთაებები და ანგელოზები გაუნაწყენდნენ ცარძოის, ღმერთს სთხოვეს, ცარძოი მოეკლა. ღმერთმა ერთი ვარიანტის მიხედვით ასეთი პასუხი გასცა: „მე თვითონ რომ მოეკლა, მზე გამინაწყენდებო“ (ოსური თქმულებები 2009: 30). მეორე

ვარიანტი, ცარძოის წინააღმდეგ ამხედრებულნი ასე დაამშვიდა; „ღმერთი მოძალადე არ არის, ის მხოლოდ ჭკუას არიგებს“.

მაშ როდისღა, რა ეტაპზე ჩნდება ამ მითებში გაუცხოება იმ იდეალურიზმისადმი, რომლის ნიაღმიც თვითონ ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი უკავიათ? გაუცხოებას, შემდეგ კი სანყისთან დაპირისპირებას რა უწყობს ხელს — დემონური ძალები - დევები? გვიმირები? თუ სოცო-ფსიქოლოგიური ფაქტორი, რომელიც ჯერ მათს გაამპარტავნებას (გაბუდაყებას) და უკვე ბოლოს ამ მთლიანი სამყაროსაგან, ერთიანი სივრციდან ჯერ ფსიქოლოგიურად, სულიერად განცალკევებას, განდგომას, შემდეგ მათ ფიზიკურ განადგურებას იწვევს.

ცარციათებისა და ნართების სამყარო თანდათან ცდილობს ღმერთის ყოვლისშემძლეობა ნელ-ნელა დაამცროს და თავისი უპირატესობა წარმოაჩინოს. სხვადასხვა ციკლები, განტოტილი შრეები ცარციათების მითოსური სამყაროსი, ცარციათების თქმულებებისა, ერთ მთლიან სიუჟეტურ ხაზს ექვემდებარება: ყველაფერი ღმერთის შექმნილია, სულიერი თუ უსულო სამყარო, მიწიერი თუ კოსმოგონიური სივრცე, ადამიანი (თუმცა ერთი ვარიანტის მიხედვით, ღმერთი ამბობს: „დედამინა მე არ შემიქმნია, ის მზისა და მთვარის შექმნილია“, — აქ იგულისხმება, რომ ეს ყველაფერი მათი თხოვნით შექმნა). ამ ეტაპზე ის ღმერთს თავის შემქმნელს, დამბადებელს უწოდებს („ღმერთო მაღალო, ჩემო შემქმნელ-დამბადებელო...“ (ნართები 1988: 23), თუ რამ სჭირდება, მას შესთხოვს (ღმერთო, გემუდარები...).

ცარციათების თქმულებების მიხედვით, პირველი განხეთქილება ზეციურ და მიწიერ სამყაროს შორის სწორედ ცეცხლის გამო ხდება (საინტერესოა აქ გატარებული აზრი. ცარციათების თქმულებების მიხედვით, ღმერთიც, ღვთაებებიც უზრუნველად ცხოვრობდნენ მანამ, სანამ ადამიანი (ანუ ცარძოი) გაჩნდებოდა. ზეციური ნათელი, ზეციური ცეცხლი (საიდანაც შეიქმნენ ნართები), რომელიც შემთხვევით ჩაუფარდა ცარძოის, გახდა მათი დაპირისპირების მიზეზი და უამრავი უსიამოვნების მომტანიც ორივე მხარისათვის (ზეციურ და მიწიერ ბინადართათვის).

სასწაულებრივი შემთხვევის შემდეგ ზეციური ცეცხლის ნაპერწკალი იხილა კაცმა (ცარციათების პირველმა წარმომადგენელმა, ცარძოიმ), მასზე შემწვრის გემოც ძალიან მოეწონა და ზეციური ქვაც, საიდანაც ცეცხლი ჩნდებოდა, მისი ერთ-ერთი ძირითადი საგანძური გახდა. ეს ქვა ანგელოზებმა და ღვთაებებმა ღმერთის დახმარებით ცარძოის უკან წაართვეს. მათ არ სურთ, რომ ცეცხლის გემო გაიგონ მიწიერმა არსებებმა, რათა მერე ცისკენ არ აფრინდნენ (ზეციურ ქვას გაკრავდნენ თუ არა, ცეცხლი ჩნდებოდა, ამ ცეცხლს ღმერთმა ზეციური ცეცხლი უწოდა).

დაიწყო ბრძოლა ამ ცეცხლის გამჩენი ქვის დასაბრუნებლად. ეს ბრძოლა უშედეგაოა, ღმერთი უშუალოდ თვითონ არ ებმება ბრძოლაში (მიუხედავად იმისა, რომ ღვთაებები სთხოვენ; ღმერთო, შენი

შექმნილია და შენვე მოკალი!). ცარძოის, პირველი ადამიანის დასა-
მარცხებლად მან შექმნა ევგვიპარები (ბუმბერაზი, გოლიათური აღნა-
გობის დიდთავა, დიდთავალა არსებები), რომელთა უპირველესი მოვა-
ლეთობა იყო, შებმოდნენ პირველ ადამიანს, რომელმაც გაბედა და მათი
ცეცხლის გამჩენი ქვა მიისაკუთრა (თუმცა ის შემთხვევით ჩაუვარდა
ხელთ). ევგვიპარებს თავი დააღწია ცარძოიმ, წყალში შევიდა, სადაც
ევგვიპარები ვერ შევიდოდნენ. მაშინ ანგელოზთა რჩევით, „დონბედ-
თირების გარდა წყლის სხვა ბინადარნიც შექმნა ღმერთმა და უბრძანა,
ცარძოი თქვენკენ რომ გამოემართება, დასცხეთო!“ კვლავ გაჩაღდა
ბრძოლა, შეუტიეს ევგვიპარებმა და ამჯერად წყალში თავის გადასარ-
ჩენად შესულ ცარძოის დაესხნენ თავს. ხმელეთიდან ევგვიპარები,
წყლიდან დონბედთირები დაუნდობლად უტევდნენ ცარძოის. მას კი
გზა შეკრული ჰქონდა, საით წასულიყო, აღარ იცოდა. ბოლოს „დონ-
ბედთირები და ევგვიპარები ამოხოცა“, ხმალი ისროლა, რომელიც
ბონვარნონის ქოხს მოხვდა და სული განუტევა. ასე დასრულდა მისი
ბრძოლა ზეციურ ბინადრებთან — იგი დამარცხდა ამ ბრძოლაში. ბონ-
ვარნონს კი ხმალი დარჩა, და ელოდა, როდის დადგებოდა ამ ხმლით
მტრის ჯავრის ამოყრის დრო.

ასეთი ქარგა ერთი თქმულებისა, მთლიან ეპოსში ვითარდება, რო-
მელიც ამის შემდეგ იწყება. შემდეგ კი ვითარდება ბრძოლის, შემარ-
თების ფონზე და მიდის კულმინაციურ წერტილამდე, ღმერთთან და-
პირისპირებამდე, რაც აქაც ღმერთთან შეჭიდებული ადამიანის და-
მარცხებით მთავრდება.

ეს არის მინი ისტორია იმ დიდი ქარგისა, რომელიც ქვენაკადებით
ნართებისა და ცარციათებისა თქმულებების საერთო სიუჟეტურ ხაზს
ავსებენ. ამ ხაზის მიხედვით კი ნართებიცა და ცარციათებიც ცხოვრო-
ბენ ღირსეულად. მშვიდობიან დროს ჰქონდათ ჩვეულებრივი ყოფითი
პრობლემები, რომელსაც ადვილად უმკლავდებოდნენ. მრავლდებოდ-
ნენ და უხვად აწყობდნენ ძეობებს, ნათლობებს, დადიოდნენ სანადი-
როდ, სალაშქროდ და ოჯახს უძღვებოდნენ:

„როცა ამ მოდგმას ბრძოლა ხვდებოდა,
ომში ვერავინ უმკლავდებოდა,...
ნართებს ეძახდნენ თავიანთ თავსა,
ცეცხლის ღვთაებას სწირავდნენ მსხვერპლსა“.

საინტერესოა, რომ ნართებისა და ცარციათების არსებობის ისტო-
რიაში ეს თანხმობა ზეციურ ძალებთან ნელ-ნელა ირღვევა. რაც უფ-
რო ძალმოსილნი ხდებიან, მით აღარავის ეპუებიან, არც სათაყვანე-
ბელ ღვთაებებს არ სცემენ პატივს, რაც, საბოლოოდ, დაპირისპირე-
ბამდე მიდის:

„მაშინ ნართები იყვნენ ძლიერნი,
სიძნელეები მათ ვერ ჩაგრავდა,
თავს არ უხრიდა ნართი არავის,
არ კადრულობდნენ ნართები სირცხვილს,

მუხლს არავის წინ არ მოიდრეკდა
ნაძრახ სიცოცხლეს ნებაყოფლობით
სიკვდილს ყოველთვის ამჯობინებდნენ.
ბოლოს ანგელოზთ და ღმერთს გაუწყრნენ,
და მათ მედგარი ბრძოლა დაუწყეს“ (ნართები 1947, 2).

ასევე ხდება დაპირისპირება ცარციათების მოდგმისა ღმერთთან. მითების მიხედვით, „ისინი ისე გათავხედდნენ, რომ აღარც ღმერთსა სცნობდნენ, აღარც სალოცავი ახსოვდათ, არავის არაფერს უთმობდნენ, არც არავის უსმენდნენ, არც არავის არაფრად აგდებდნენ, მოკლედ, ცა ქუდად არ მიაჩნდათ, დედამინა — ქალამნად“ (ოსური თქმულებები 2009: 119).

სწორედ აქ არის მათი უბედურების სათავე. აქედან, ამ დაპირისპირებიდან იწყება მათი ცხოვრებისეული ტრაგედია, იწყება და მათთვის სავალალოდ მთავრდება. მხოლოდ აქ ცეცხლი კი არ არის უმთავრესი დაპირისპირების მიზეზი, არამედ უკვე ფართოა, უფრო სხვა პლანშია ეს დაპირისპირება გადატანილი და ამას სწორედ ადამიანის გაამპარტავება და გაბუდაყება ჰქვია.

რაც შეეხება დასასრულს, ის ნართებთანაც და ცარციათებთანაც ერთი მოტივით არის განპირობებული – ჩვენ (ნართები, ცარციათები) უძლეველნი ვართ და ეს საყოველთაოდ უნდა დავამტკიცოთ. ამჯერად ძალის დემონსტრირებაა უმთავრესი მიზან-დანიშნულება მათი ყოფისა. თვით ყოვლისშემძლესთან ურთიერთობაშიც ამ მიზეზით ჩნდება პირველი ბზარი. რომელიც თანდათან იზრდება, ღრმავდება და ბოლოს ორ დაპირისპირებულ ძალად გვევლინება. ცარციათებთან ეს ასე ხდება: „არ უნდოდა ღმერთს ცარციათების ამონყვეტა, მაგრამ ისინი ისე გათამამდნენ, რომ, ღმერთიც დაივიწყეს, თავიანთი სალოცავებიც მიატოვეს. ღვთის სალოცავებმაც დაიჩვიეს ღმერთთან, ჩვენც დაგვივიწყეს ცარციათებმაო. ამის შემდეგ ღმერთი ცარციათებზე გაბრაზდა“ (ოსური თქმულებები 2009: 122).

ღმერთმა მათი საქონელი განყვიტა, მოსავალი გაანადგურა და მათგან სულიერი აღარ გადარჩენილა, ისე ამოწყდნენ. „მათმა უფროსმა ედისომ თქვა; ჩვენ ვიდუპებით, მაგრამ აქ სახელი დავტოვოთო. ამის შემდეგ ამ სოფელს ედისოს სახელი დაერქვა, ცარციათების სახელი“.

ცარციათები ღვთისგან განწირულები იყვნენ. მოგვითხრობს თქმულება. მაგრამ მათი მითების დასასრული ასეთია: „გვალვის დროს ედისელები მიცვალებულს რომ ამოთხრიდნენ, უეჭველად განვიმდებოდა ხოლმე“. აქ, ცარციათების მითიური ცხოვრების დასასრულ თქმულებაში გვალვის დროს წვიმის მოსვლა სიცოცხლის გაგრძელების მიმანიშნებელია. რაც საყოველთაო ქრისტიანული მრწამსით არის ნაკარნახევი.

ნართების თქმულებების დასასრულს მათ მშველელად ზეციური ვასთირჯი მოვევლინებათ, რომლის რჩევის მიხედვით ამოწყვეტის პირას მისული ნართები გადარჩებიან.

ნართების ეპოსში ნართები ღმერთს უპირისპირდებიან და მის საზღაურ სასჯელს ვაჟკაცურად ხვდებიან. არჩევანს — ღირსეული შთამომავლობა თუ მხოლოდ უღირს ნაშიერთა დარჩენა — სიკვდილი ამჯობინეს და ასე გაასრულეს სიცოცხლე. ცარციათების სამყარო ნართებს აღიქვამს ღმერთთან დაძმობილებულებად და ცარციათების ამონყვეტაც სწორედ თავდაპირველად ამ თქმულებათა მიხედვით, ნართების იდეა იყო. ღმერთს ცარციათების ამონყვეტა არ უნდოდა. მაგრამ ღვთის ნების სანინალმდეგო ქმედებამ თავისთავად შეუწყო ხელი მათს დაპირისპირებას. ამან კი ცარციათებისთვის სავალალო შედეგი გამოიღო — ისინი ღმერთმა განიარა. თითქოს ნიუანსობრივი სხვაობა ცარციათების ამონყვეტის მითოსური ეპიზოდი მცირე ვარიანტული სხვაობით იმეორებს ნართების აღსასრულის ისტორიას — ეს კიდევ ერთი დამადასტურებელია, რომ ოსი ხალხის უმდიდრესი მითოსური სამყარო შიგნითვე მოიცავს მრავალ ეპოსურ განმტოებას და უმთავრესი კი ამ ეპოსში არის მითოსურ ასპექტში წარმოდგენილი ოსი ხალხის წინაპართა ისტორია, სადაც მთლიანად მათი ცხოვრების არსი, ძირითადი მაკოორდინირებელი არის ვაჟკაცური შემართება, სამართლიანობისათვის ბრძოლა და ამქვეყნად კარგი სახელის დამკვიდრება.

ნართებისა და ცარციათების თქმულებებში შეინიშნება ერთიანი მითოლოგიური სისტემა, ერთიანი მითოსური აზროვნება, რომელიც ერთ-ერთი უძველესია არქაულ მითოლოგიებს შორის. ზოგიერთი უნივერსალური სახე და მასთან დაკავშირებული მითოსური არეალი თითქმის ერთნაირადაა გამოკვეთილი ნართებისა და ცარციათების მითებში. მითებში, რომლებიც ამ ორი ხალხის წარმოშობასა და ბოლოს მათი მოდგმის დასასრულს ეხება, სამყაროს ერთნაირად გააზრებისა და ხედვის, არსებობის ტრაგედია ერთმანეთის მსგავსი მითების ჭრილობა არეკლილი. ღმერთის მიერ მათთვის გამოტანილი განაჩენი ნართებისა და ცარციათებისათვის დამლუბველი აღმოჩნდა: „თუნდაც მხოლოდ ეს განაჩენები, რომელიც ღმერთმა ნართებსა და ცარციათებს ამპარტავნობის, ხოლო ხვირიმთებსა და ბილვილათებს სიხარბისათვის გამოუტანა, ამ ეპიური თხზულებების შემქმნელი ხალხის მაღალზნეობრივ შეგნებას მონიშნავს. ეს არის მათი წვლილი საკაცობრიო კულტურაში, რომელიც სამუდამოდ რჩება ისევ და ისევ როგორც მაგალითი და გამოწვევა ადამიანისათვის და მთელი კაცობრიობისათვის“, — აღნიშნავს ზ. კიკნაძე. (ოსური თქმულებები 2008: 8).

ცარციათებისა და ნართების შესახებ არსებული ოსური ტექსტების შეჯერებისა და ტექსტობრივი მასალის საფუძვლიანი კვლევა-ძიება მომავლის საქმეა. ერთი კი ცხადია, რომ ცარციათები და ნართები ოსი ხალხის ერთიანი მითოსური სამყაროა. ისინი დროშიც თანაარსებობენ („ისინი ნართებისა და დევების დროში ცხოვრობდნენ“ — ცარციათების თქმულებები) და სივრცეშიც (ერთმანეთთან მისვლა-მოსვლა აქვთ). თითქმის ერთნაირია მათი ამ ქვეყნად მოვლინების ისტორია (რასაკვირველია, სპეციფიკური, განმასხვავებელიც ბევრია), ცხოვრების წესი, ყოფისა და კულტურის ელემენტები; ისინი ერთნაირად იცა-

ვენ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ წეს-ჩვეულებებს, ერთნაირი შეუპოვრობით უმკლავდებიან მოწინააღმდეგეს. იციან შეუპოვარი ბრძოლა და ამ ბრძოლაში მოპოვებული სახელით ამყობენ მთელი ცხოვრების განმავლობაში. სახელის მოპოვება, ესაა მათთვის უმთავრესი, მათი არსებობის წესი. ცხოვრების დასასრულსაც მხოლოდ სახელის შენარჩუნება-დამკვიდრებაა მათთვის უმთავრესი ღირებულება.

მიუხედავად ყველაფრისა, მათზე არსებული მითები მარავალ განმასხვავებელ ნიუანსსაც შეიცავს. ეჭვი არაა, ცარციათები და ნართები — ესაა ერთი ხალხი, მაგრამ ისევე, როგორც განსხვავდება ერთი ერის, ერთი და იმავე ეთნიკური წარმომავლობისა, მაგრამ კუთხური სხვადასხვაობის მქონე ჯგუფთა ცხოვრების ყოფის დეტალები, აქაც გარკვეული სხვაობაა მათს არსებობაში, ცხოვრებასთან დამოკიდებულებაში და თვით უზენაესთან მიმართებაშიც. უმთავრესი კი ისაა, რომ ცარციათებისა და ნართების მითოლოგიური სამყარო ერთ-ერთი უძველესია, ისეთივე უძველესი, როგორიც თვით ის ხალხი, რომლებზეც ეს მითები მოგვითხრობენ.

ღამონწიბანი:

ნართები 1947: *ნართები*. სტალინირი:1947.

ნართები 1988: *ნართები*. ოსურიდან თარგმნა მ. ცხოვრებოვამ. ცხინვალი: 1988.

Í áððù è, áæáæùò, 1989: *Í áððù è, áæáæùò, , òíòòáá =éí ù. Í ðáæíí èèèäçá:* 1989.

Èðíí ää, ì íí ñò, ääííòáä 2007: *Èðíí ää, ì íí ñò, ääííòáä. I, Äç, óáæùòù, ó:* 2007.

ოსური თქმულებები 2009: *ოსური თქმულებები*. ოსურიდან თარგმნა ნ. ბეპიევმა. თბ.: 2009.

სიხარულიძე 2007: სიხარულიძე ქ. *კავკასიური მითოლოგია*. თბ.: 2007.

KHVTISO MAMISIMEDISHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

"Dzuars" in Ossetian Folklore

The cult of the Dzuar worshipping was originated in the middle centuries in the upper reaches of the Alagiri, Kurtati, Tagauri and Digori gorges, in the mountainous region of North Ossetia. The content, structure, symbolism, ideology and idea of Ossetian mythology created about the Dzuars are similar to those of myths of Georgian highlanders. The cult of guarding saints in the mountainous region of Ossetia was spread from the mountainous region of eastern Georgia what is clearly evidenced by the texts about the origination of Dzuars. The myths about the Dzuars and *jvaris-and-khatis* originate from a single source, the Christianity.

Key words: Dzuar, saint, mythology.

სვთისო მამისიმედისვილი

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

„ძუარები“ ოსურ ფოლკლორში

ოსურ ფოლკლორში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ზეპირ მოთხრობებს თემის, სოფლისა და გვარის მფარველ ძუარებზე. ხალხურ ტექსტებში გადმოცემულია ძუარების საკრალური თავგადასავალი, მათი დაარსებისა და მინაზე მოვლინების ამბები. ძუარი ღვთაებრივი ბუნების მქონე მფარველი სინმინდეა. ტიპოლოგიურ სიუჟეტებზე აგებულ გადმოცემებს ძუარებზე სპეციფიკური ფორმა აქვს და ქართველ მთიელთა ანდრეზების მსგავსად, მას ტრადიციული საზოგადოების ყოფაში საკრალური ღირებულება ენიჭება. საკრალური შინაარსის ხალხური ტექსტების გარდა, ძუარებს ვხვდებით ოსური ეპიკური და სანესჩვეულებო ლექს-სიმღერების პერსონაჟებად. ოსურ ხალხურ ტექსტებში მკაფიოდ ვლინდება ძუარების ღვთებრივი ბუნება და მათი ფუნქციები ტრადიციული საზოგადოების ყოველდღიურ ყოფაში, აგრეთვე, ოსი ხალხის რელიგიური და მითოლოგიური შეხედულებები.

ოსურ რელიგიურ ყოფაში პაგანიზაციის უფრო ფართო მასშტაბის მიუხედავად, ძუარს ოსურ ენაში ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, როგორც ჯვარსა და ხატს ქართული ენის მთის დიალექტებში, ანუ ძუარს

ისეთივე ფუნქცია აქვს ოსების ტრადიციულ ყოფაში, როგორც ჯვარსა და ხატს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საყმოებში. თვით მფარველი სინმინდის ოსური სახელწოდება „ძუარ“ ქართული ენიდან მომდინარეობს და ქართული „ჯვარის“ ფონეტიკური ცვლილებით არის მიღებული (ჯუარი – ძუარი). ასევე ქართული ენიდან არის შესული ოსურში ქრისტიანულ წმინდანთა და ანგელოზთა სახელები: თარანჯელოზ (მთავარანგელოზი), მიქალგაბირთა (მიქელ-გაბრიელი), სანიბა (სამება, სანება (ხევს.) და სხვ. ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში ჯვარ-ხატი, ოსური ტრადიციითაც ძუარ არის მფარველი წმინდანის, ანგელოზის და საერთოდ სალოცავის ზოგადი სახელი. ძუარ ჰქვია აგრეთვე საკრალურ ადგილს, სადაც დაარსებულია სალოცავი და განლაგებულია წმინდა ნაგებობები. ძუარის მინიერი საბრძანისი შეიძლება იყოს ძველი ნაგებობა, ეკლესია, ან სულაც წმინდა ხეები. იქ დღესასწაულებზე მიდის მლოცველი, კულტმსახური კი მფარველ წმინდანს მსხვერპლს სწირავს და ადიდებს.

ოსური ფოლკლორის ცნობილი მკვლევარი ვ. მილერი ასე განმარტავს ძუარს: სიტყვა „ძუარი“ ნასესხებია ქართული ჯვარიდან და აღნიშნავს ჯვარს (крест), სამლოცველოს, წმინდა ადგილს, ღვთაებრივ ძალას და წმინდანს (მილერი 1882: 240).

ოსური რწმენა-წარმოდგენებისა და ხალხური ტექსტების მიხედვით მფარველი ზეციური არსებების რაოდენობა განუსაზღვრელია. თუმცა მათ შორის შეინიშნება თავისებური იერარქია.

ძუარების უმრავლესობა ვასტირჯის (წმინდა გიორგი) სახელზეა დაფუძნებული. ოსების თითქმის ყველა ხეობასა და სოფელში არის ვასტირჯის სახელობის სალოცავი. იმდენად საყოველთაოა ოსებში ვასტირჯის სახელობის ძუარები, რომ შეიძლება ვასტირჯი ძუარის სინონიმადაც კი მივიჩნიოთ. თუმცა ვასტირჯის სახელობის ძუარები, ისევე როგორც საქართველოს მთიანეთში წმინდა გიორგი, ძირითადად ფსევდონიმით მოიხსენიება. მთიელები ერიდებოდნენ მფარველი წმინდანის ხსენებას, რომ არ მომხდარიყო მისი სახელის პროფანაცია. ოსური თქმულების მიხედვით, ფირი ძუარი სასტიკად გაუსწორდა მწყემს ვაჟს, რომელმაც უადგილოდ ახსენა ძუარის სახელი და მის გამოსაცდელად ითხოვა დახმარება. ალაგირის ხეობის სოფელ ხოდის ჰყოლია მფარველი წმინდანი ფირი ძუარი. ძუარის ადგილსამყოფელი ყოფილა დიდ ქვასთან, რომელიც წმინდა ადგილად იყო მიჩნეული. როგორც ამბობენ, მასში მკვიდრობდა ფირი ძუარი (Фыры дзуар, წმინდა ვერძი). როდესაც სოფელს საფრთხე ემუქრებოდა, მლოცველები მიდიოდნენ წმინდა ადგილთან და ძუარს შესძახებდნენ: — Фадис! ქვიდან თურმე დიდი, რქებჩაგრეხილი ვერძი გამოდიოდა და საიდანაც საფრთხე ემუქრებოდათ სოფლებს, მიდიოდა და თავისი ჯადოსნური ძალით მტრებს ანადგურებდა. ერთხელ თურმე ქვასთან იქვე ახლოს, მინდორში, ერთი ბიჭი ცხვრებს მწყემსავდა. ყმანვილს მოუწოდებია ფირი ძუარის დანახვა. მისულა იმ ქვასთან და შეუძახია: Фадис! ქვიდან გამოსულა დიდრქიანი ყოჩი და როცა დაუნახავს გაცინებული

ბიჭი, რომელსაც არავითარი საფრთხე არ ემუქრებოდა, საშინლად გამწყრალა: ძუარს ადგილზე გაუქვავებია ბიჭი მისი სახელის უადგილოდ ხსენებისთვის. დღემდე იმ სალოცავთან ახლოს დგას გაქვავებული ბიჭი თავისი ცხვრებით (მსგავსი გადმოცემა დაკავშირებულია თიხოსთი ძუართან) (ფირი ძუარი 2007). ოსი ქალები საერთოდ არ წარმოთქვამდნენ ვასტირჯის, როგორც მამაკაცთა მფარველი წმინდანის სახელს. ისინი მას მოიხსენიებდნენ ევფემისტური სახელწოდებით „ლაგთი ძუარ“ (წმინდა კაცი). ქართული ანდრეზებიდან ცნობილია, რომ ლალმა იახსარმა აბუდელაურის სიმურში სამწლიან ტყვეობას ბლოელი მწყემსის მიერ გაღებული მსხვერპლის, ოთხრქა-ოთხყურა ცხვრის შეწირვის შემდეგ დააღწია თავი. სამაგიეროდ ლალმა იახსარმა ბლოელ მწყემსს სამჯერ დახმარება აღუთქვა. იახსარი ორჯერ მართლაც დაეხმარა. ღვთისშვილმა უმძიმესი განსაცდელისგან იხსნა ბლოელი და მისი ოჯახი. მაგრამ მესამედ ბლოელმა „შამოსდახნა უბრალო საქმეზე“. გამწყრალა იახსარი და ის ოჯახი სულ ამოუნწყვეტია. მერე ქადაგის პირით უთქვამს იახსარს: „იქ ხთისკარზე ძალიან დიდი საქმისთვის ვიყავი მისული, შამოდახნება რომ გავიგე, ჩემს წესს ვერ გადავედი და მოვბრუნდი ხთის კარიდან, შემოდახილის ადგილზე მივედი, ვნახე, რომ საქმე არაფერი უჭირდა, იქ კი დიდი საქმე დამრჩა გაუკეთებელი, ამიტომ გავუნწყერი და თავისი ოჯახით ამოვწყვეტიე“ (ოჩიაური 1991: 47). ქართველი მთიელები ჯვარ-ხატის სახელს ლამით არ ახსენებდნენ, ასევე ერიდებოდნენ მათი სახელის ხშირად ხსენებას. რადგან მფარველი წმინდანის სახელი საკრალურ კატეგორიად მიიჩნევა, ამიტომ ისინი სალოცავებს ეპითეტებითა და ფსევდონიმებით მოიხსენიებდნენ. ღვთისშვილის სახელის ნაცვლად ამბობდნენ: დალოცვილი, გამარჯვებული და ა. შ.

ოსებში ვასტირჯისთან ერთად ყველაზე გავრცელებული და პოპულარული წმინდანებია ვაცილა (წმინდა ილია) და მად მაირამი (დედა მარიამი). მათი სახელობის ძუარები ოსებში საყოველთაოდ არის ცნობილი და სათემო სალოცავთა უმრავლესობა მათ სახელს ატარებს.

ოსურ მითოლოგიაში არიან წმინდა წარმართული ღვთაებები: ზეციური მჭედელი ქურდალაგონი, ნადირობის ღვთაება აფსათი, წყალქვეშა სამეფოს მბრძანებელი დონბეთირი, კერიის მფარველი ღვთაება საფა, მგელთა მბრძანებელი თუთირი, წვრილფეხა საქონლის მფარველი ფალვარა, საიქიოს გამგებელი ბარასთირი, ქართა ღვთაება გალაგონი, ბავშვების მფარველი, აგრეთვე, ყვავილბატონების, წითელბატონებისა და ეპიდემიების მბრძანებელი ალარდი, ნათესების მფარველი ბორხვარალდარი. თუმცა ოსურ ღვთაებებს ქრისტიანულ წმინდანთა ნიშან-თვისებებიც ახასიათებთ: თუთირი მომდინარეობს ქრისტიანი წმინდანის თევდორეს სახელიდან და დაკავშირებულია მის კულტთან. წმინდა თევდორეს ხსენების დღეს ეკლესია აღიშნავს დიდმარხვის პირველ შაბათს. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საყმოებში დიდმარხვის პირველი შაბათი გამოცხადებული იყო მძიმე დღედ, მას მგელთუქმს უწოდებდნენ. ოსური მითოსის მიხედვით კი

თუთირი მგლებს მბრძანებლობს, შინაურ პირუტყვს იცავს ნადირისაგან. რადგან თუთირი მგლების მწყემსია, ოსების რწმენით, თუთირის ნება-სურვილის გარეშე მგლებს არ შეუძლიათ ზიანი მიაყენონ ადამიანებსა და შინაურ პირუტყვს. მწყემსების რწმენით, განრისხებულ თუთირს შეეძლო მგლისთვის პირი შეეკრა. დიდმარხვის პირველ შაბათს, ანუ ზუსტად მაშინ, როდესაც ქრისტიანული ეკლესია წმინდა თევდორეს ხსენების დღეს აღნიშნავს, ალ. ოჩიაურის ცნობით, ფშავში „მგლების შიშით ყველა უქმობდა, კაცი და დედაკაცი. თუ ვინმე რამეს იმუშავებდა, მეზობლები იტყოდნენ: არ შეინახა კი მგელთ უქმი და ნახავთ მგელი რას უზამსო“ (ოჩიაური 1991: 169). დიდმარხვის პირველ შაბათს, წმინდა თევდორეს ხსენების დღეს, ანუ მგელთუქმი დღეს, ხევსურეთში ტარდებოდა მგლის პირის შეკვრის რიტუალი, ხოლო ფშავში — მგლის მაგიური დაბმა. ანალოგიურ რიტუალებს იცნობდნენ ოსებიც, რაც, შეიძლება, ქართული ტრადიციების გავლენითაც აიხსნას. მართალია, ოსებში არც თუთირის და არც წმინდა თევდორეს სახელობის სალოცავი არ ჰქონდათ, მაგრამ დიდმარხვის პირველ კვირას ოსებში ერქვა თუთირი კომდარანი, თუთირის მარხვა. განსაკუთრებით უქმობდნენ დიდმარხვის პირველ დღეს, ოსები მზის ამოსვლიდან მზის ჩასვლამდე არც სვამდნენ და არც ჭამდნენ.

წვრილფეხა საქონლის მფარველ ფალვარას კულტიც ქრისტიანული რელიგიიდან მომდინარეობს. მკვლევართა აზრით, ფალვარა ქრისტიანული წმინდანების — ფლორასა და ლავრას სახელების შეერთებით არის მიღებული.

არც ზეციური მჭედლის ქურდალაგონის სახელობის პერსონალური სამლოცველო არა აქვთ ოსებს, მაგრამ მჭედლები მას ყოველწლიურად თავიანთ საქმიანობაში ხელშეწყობას შესთხოვდნენ.

ოსური ღვთაებები, რომლებიც, ხალხური ტექსტების მიხედვით, ზეციურ უმაღლეს ძალთა იერარქიას მიეკუთვნებიან, არ ფლობენ თავიანთ სახელზე აგებულ სპეციალურ საკულტო სამლოცველოებს და, ამის გამო, ისინი არც იწოდებიან ძუარებად. ეს ე. წ. წარმართული ღვთაებები ძირითადად ოსური სათავგადასავლო ეპიკური ტექსტების პერსონაჟები არიან. ძუარის სტატუსი ნიშანდობლივია მხოლოდ ქრისტიანული წმინდანებისთვის, როგორცაა: წმინდა გიორგი (ვასტირჯი), წინასწარმეტყველი ელია (ვაცილა), მთავარანგელოზი (თარანჯელოზ), მიქალგაბირთა, სანება (სამება) და სხვ.

ამრიგად, ძუარები ის მფარველი წმინდანები და ზეციური არსებები არიან, რომელთა სახელზეც არის სამლოცველოები და მათ სადიდებლად იქ განსაზღვრულ დროს ქრისტიანული კალენდრის მიხედვით ტარდება კულტმსახურება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ძუარებს უწოდებენ ღვთაებებს. მიუხედავად იმისა, რომ ოსურ მითოლოგიაში ძუარებს გარეგნულად ზოგჯერ ერთმანეთისაგან გამიჯნული ფუნქციები და ნიშან-თვისებები აქვთ, ისინი მაინც არ არიან ღვთაებები. ვახუშტი თავის ისტორიულ-გეოგრაფიულ ნაშრომში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, რო-

მელშიც ოსების ყოფასა და რელიგიურ რწმენას განიხილავს, ძუარებს არ უწოდებს ღვთაებებს. მისი ცნობით, წარჩინებული ოსები აღიარებდნენ ისლამს, ხოლო გლეხები — ქრისტიანობას. თუმცა, ვახუშტის აზრით, ისინი იყვნენ „უმეცარნი ორივეს რჯულისანი, რამეთუ გარჩევა მათი არს ესე: რომელნი სჭამენ ღორსა, არიან ქრისტიანენი, და რომელნი სჭამენ ცხენსა, ესენი არიან მაჰმადიანნი. გარნა ყოველთავე უწყიან მგზავსი კერპისა, რომელსა უწოდებენ ვაჩილას, რამეთუ შესწირვენ ელიას თხასა და ბორცსა... რათა არა მოუვლინოსთ ელიამ სეტყუანი და მოსცეს ნაყოფნი ქუეყანისანი“ (ვახუშტი 1973: 638-639). ვახუშტი ოსებზე არსად წერს, რომ ისინი წარმართები არიან. ის გარკვევით აღნიშნავს, რომ „წარჩინებულნი მათნი არიან მაჰმადიანნი, და დაბალნი გლეხნი ქრისტიანენი“ (ვახუშტი 1973: 638), მან იცის, რომ ოსების სალოცავი ვაცილა მომდინარეობს ქრისტიანული წმინდანის ილიას კულტიდან. ამიტომ ვახუშტი ვაცილას არ მიიჩნევს კერპად და ღვთაებად, თუმცა ვაცილას სალოცავსა და ქრისტიანულ ნაგებობებს შორის განსხვავებას ხედავს და ამიტომ წერს, რომ ვაჩილა არის „მგზავსი კერპისა“.

ძუარს ღვთაების სტატუსი ძირითადად საბჭოთა პერიოდის მკვლევარებმა მიანიჭეს. ძუარების დაყოფა ღვთაებებად დარგობრივი ფუნქციების მიხედვით ძირითადად საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენით აიხსნება. საბჭოთა კავშირში, როგორც წარმართულ-ათეისტური ტიპის სახელმწიფოში, უფრო მისაღები გახდა მეცნიერებს ეკვლიათ ლიტერატურა წარმართული ეპოქის ღვთაებებზე, ვიდრე ტექსტები ქრისტიანულ წმინდანებზე, რომელსაც სახელმწიფოსგან დაკნინებული და დამცრობილი ეკლესიის ვინრო საგნად მიიჩნევდნენ. მითორიტუალური ტექსტების პოპულარული პერსონაჟი — გახალხურებული ქრისტიანული წმინდანები კი წარმართულ ღვთაებებად გამოაცხადეს. მეფის რუსეთის პერიოდის მკვლევარები ძუარებს არ უწოდებდნენ ღვთაებებს. ვ. მილერის (1848-1913) ცნობით, „ოსები ძუარებს არასოდეს მოიხსენიებენ ღმერთის სახელწოდებით. ოსი არასდროს იტყვის, რომ ვასტირჯი ან ფალვარა არის ღმერთი“ (მილერი 1882: 239). ვ. მილერიც თავის „ოსურ ეტიუდებში“ ძუარებს არ მოიხსენიებს ღვთაებებად. თუმცა ოსების რელიგიურ ცნობიერებაში პაგანიზაცია ისე ღრმად არის შეჭრილი, რომ მათ წარმოდგენებში ძუარების კულტს, თავისი დარგობრივი ფუნქციებით, თითქოს ისეთივე ადგილი უკავია, როგორც ღმერთებს ძველი ხალხების მითოლოგიურ პანთეონში. ზოგიერთ ძუარზე დამოკიდებულია პურეული მოსავლის სიუხვე, ზოგიერთი განაგებს შინაური საქონლის ნაყოფიერებასა და ნანველ-ნადღვების ბარაქას, არიან ისეთი ზეციური არსებანიც, რომლებიც ადამიანებს ავადმყოფობას უგზავნიან. თუმცა ამგვარი შეხედულება ძუარებზე, ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ჯვარხატებზე, ზერელე და ზედაპირულ შთაბეჭდილებას ემყარება.

თავისი ბუნებით ძუარი შეიძლება იყოს თემის, სოფლის, კონკრეტული ადგილის ან მთელი ხეობის მფარველი. ამასთანავე ძუარს, რო-

გორც მფარველ წმინდანს და შუამავალს ღმერთ ხცაუს წინაშე, შესთხოვენ მოსავლისა და საქონლის ბარაქიანობას, ვაჟის დაბადებას, საერთოდ შვილების გამრავლებას, ავადმყოფის გამოჯანმრთლებას, შორს წასვლის მშვიდობით დაბრუნებას და სხვ. ოსების რწმენით, ყველაზე დიდი ძალა მიეწერებათ იმ ძუარებს, რომლებიც ყოფილი ქრისტიანული ეკლესიების ნანგრევებთან არიან დაარსებული.

ძუარებს ერთმანეთთან აქვთ მოძმეობაც და უთანხმოებაც. ვაცილას მოძმედ ითვლება თიხოსთი ძუარი. თიხოსთი ძუარის მინიერი საბრძანისი არის სოფელ ციმიტის (ჩრდილოეთ ოსეთი) მახლობლად. გვალვის დროს ვაცილას ციმიტელები წვიმას შესთხოვენ. თუ გვალვა მანაც გაგრძელდა, თიხოსთი ძუარის სალოცავში ციმიტელებს შესაწირად მიჰყავთ ბატკანი და კულტმსახური თიხოსთი ძუარს ვაცილასთან შუამავლობას ევედრება: „ო, თიხოსთ, შენ ხარ ჩვენი მფარველი, შენი იცი ჩვენი გაჭირვება, გადმოგვხედე წყალობით, შენ ხარ ვაცილას მოძმე, შესთხოვე მას, რომ მოუვლინოს წვიმა ჩვენს გადახმარ მინდვრებს...“ (მილერი 1882: 258). ოსებს სწამდათ, რომ ვაცილა შეისმენდა თავისი მოძმე-მოთანახმე ძუარის თხოვნას და ციმიტელთა ყანებს დაანვიმებდა.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშიც სათემო ჯვარ-ხატებს ჰყავთ მოძმე ღვთისშვილები, რომლებსაც საყმოს დასახმარებლად მორიგე ღმერთისგან კონკრეტული ფუნქცია მიენიჭათ.

როგორც ოსური გადმოცემებიდან ირკვევა, მოძმე-მომხრეობის გარდა, ზეციურ ძალებს ერთმანეთთან ქიშპი და უთანხმოებაც ჰქონიათ. შინაური პირუტყვის მფარველი, სათნო და მომთმენი ფალვარა განსაკუთრებით დააზარალა მგლების მწყემსმა თუთირმა. ოსებს ფალვარა წარმოდგინათ ადამიანის სახით, მარცხენა თვალის გარეშე. ფალვარას მარცხენა თვალი თუთირმა დარტყმით გამოთხარა, რათა მისი მგლები მარცხნიდან შეუმჩნევლად მიპარვოდნენ ცხვრებს, რომლებსაც ფალვარა იცავდა. ქართულ მითოლოგიაში ცნობილია საკრალური თასების გამო ფშავის საყმობის მფარველი ჯვარ-ხატების იახსრისა და პირქუშის დავა.

ოსურ ეპიკურ ტექსტებში გვხვდება სადევემირო სიუჟეტები ძუარებზე. ნართების ეპოსი მოგვითხრობს განრისხებული ბათრადის ბრძოლას ვასტირჯების, ვაცილებისა და სხვა ძუარების წინააღმდეგ. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ანდრეზებიც სადევემირო სიუჟეტებზეა აგებული. მათში გადმოცემულია ღვთისშვილებისა და დევ-კერპების ბრძოლა. ღვთისშვილი იმარჯვებს უწმინდურ დევ-კერპებზე. ზ. კიკნაძის აზრით, „საბოლოო მიზანი ამ ბრძოლებისა სალოცავის დაარსებაა“ (კიკნაძე 2008: 71). ნართების ეპოსშიც ძუარები ღმერთის დახმარებით იმარჯვებენ. ბათრადი იღუპება. ამ ბრძოლის შედეგია სამი სალოცავის — თარანჯელოზის, მიქალგაბირთასა და რეკომის დაარსება.

ძუარები, როგორც „უხორციონი“ და ზეცის ბინადრები, ანგელოზური არსებები არიან, მაგრამ ანგელოზები განსხვავდებიან ძუარების-

გან. ანგელოზს თავისი სახელწოდება აქვს ოსურ ენაზე — ზედი (ირ.), იზადი (დიგ.). ოსების რწმენით, ყოველ ადამიანს თავისი მცველი ანგელოზი ჰყავს. ისევე როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ოსებშიც ანგელოზები იერარქიულად ძუარებზე დაბლა დგანან, მათ ხშირად კონკრეტული ადგილისა და საგნის დაცვა-მფარველობა ევალებათ. ანგელოზები ოსურ ხალხურ ტექსტებში მრავლობით რიცხვშიც გვხვდება და ისინი აღნიშნავენ წმინდანებისა და ღვთაებრივი ძალის მქონე არსებების ერთობას, ზეციურ ლაშქარს. ზედის პარალელურად ოსურ ხალხურ ტექსტებში გვხვდება დაუეგი, ასევე ანგელოზის მნიშვნელობით. აღსანიშნავია, რომ ვასტირჯის, ვაცილას, მიქალგაბირთას და სხვა ცნობილ მფარველ წმინდანებს ოსურ ტექსტებში არ ჰქვიათ ზედი ან დაუეგი. ისინი ძუარების ზედა იერარქიას განეკუთვნებიან. თუმცა აღსანიშნავია, რომ, ისევე როგორც ზედი და დაუეგი, ვასტირჯი და ვაცილაც ნართების ეპოსში მრავლებით რიცხვშიც ხსენდება. ნართების გმირი ბათრადი ებრძვის ვასტირჯებისა და ვაცილების ზეციურ ლაშქარს.

ოსური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, ზეციური იერარქიის უმაღლეს საფეხურზე დგას სამყაროს გამგებელი ღმერთი. ოსურ ენაზე ღმერთს ჰქვია ხცაუ. ოსებს სწამთ ერთი უზენაესი, უხილავი ღმერთი, რომელიც ზეცაშია და იქიდან მართავს სამყაროს. ძუარლაგის მიერ სალოცავში წარმოთქმული საკულტო ტექსტების მიხედვით ხცაუმ შექმნა ძუარებიც: „ღვთისა და ღვთისგან შექმნილი ძუარების მაღლი არ მოკლებოდეთ თქვენს ოჯახებს!“ — მიმართავს ძუარლაგი მლოცველს და პირველად მის სახელს ახსენებს (აგნაევი 1999: 172). აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ჯვარ-ხატთა სადიდებლებშიც ხუცესი თავდაპირველად მორიგე ღმერთს ადიდებს და შემდეგ მფარველ ჯვარ-ხატს მიმართავს: „შენ შენი გამჩენი მორიგე ღმერთი გადიდებს, გაძლიერებს, არ მაგინყენს, არ მაგიძულებს“ (სადიდებლები 1998: 15). ვ. მილერის ცნობით, ხცაუს სახელი ოსებს მუდამ პირზე აკერიათ. ის ისმის არა მხოლოდ ძუართა დღესასწაულებზე, არამედ ადამიანთა ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც, ყოველდღიურ ყოფით სურვილებში: – „ღმერთმა წყალობა მოგცეს! – მიიღე ღვთის წყალობა!“ (მილერი 1882: 239). ხცაუ, ოსების რწმენით, მათგან შორს არის. ის მიუწვდომელია, უსახო და უჩინარი. თუმცა, მათი აზრით, ამქვეყნად ადამიანთა ბედნიერება თუ უბედურება ხცაუს ნებაზეა დამოკიდებული.

როგორც ვხედავთ ოსების მითორელიგიურ ცნობიერებაში ზეციურ ძალთა იერარქიის სათავეში დგას ერთი ღმერთი — ხცაუ. ხცაუს შემდეგ მთელს ოსეთში საყოველთაოდ თაყვანს სცემენ ვასტირჯის, ვაცილას, ავდძუარს, რექომს და მად მაირამს. ოსების რწმენით, უმაღლეს ზეციურ ძალებს მიეკუთვნებიან, აგრეთვე, თუთირი, ფალვარა, ქურდალაგონი, ბარასთირი, დონბეთირი, აფსათი, გალაგონი, საფა და ალარდი, რომელთა სახელობის საკულტო სალოცავი ოსებს არა აქვთ და ამიტომ ისინი ძუარებად არც იწოდებიან. საყოველთაოდ ცნობილი მფარველი წმინდანების გარდა, თავიანთი კონკრეტული მფარველი

ძუარები ჰყავთ ცალკეულ სოფლებსა და ოჯახებს. მათ შესახებ მეზობლებმაც კი შეიძლება არაფერი იცოდნენ. ვ. მილერის ცნობით, ოსების ნებისმიერ აულში შეიძლება იყოს სასოფლო, ანუ სოფლის მფარველი ძუარი, რომელსაც წლის განმავლობაში ერთხელ მაინც აქვს თავისი დღესასწაული (მილერი 1882: 253).

ამრიგად, ოსური ტრადიციით ძუართა რამდენიმე ჯგუფი გამოიყოფა:

1. ძუარები, რომლებსაც მთელს ოსეთში იცნობენ და თავყვანს სცემენ [რეკომის ძუარი, მიქალგაბირთა, ხეთაგის ძუარი, ტბაუ ვაცილა].
2. ხეობის მფარველი ძუარები, რომლებსაც ხეობაში შემავალი ყველა სოფლის მცხოვრები ადიდებს (ძივლისის ძუარი, ავდ ძუარი...).
3. სასოფლო ძუარები.
4. გვარის მფარველი ძუარები.
5. ოჯახის მფარველი ძუარები.

ზოგიერთ ძუარზე ცოდნას მხოლოდ ერთი კონკრეტული ოჯახი ინახავს. არიან ძუარები, რომელთა ამბებიც მისი მფარველობის ქვეშ მცხოვრებმა საგვარეულოს წარმომადგენლებმა იციან და ეთაყვანებიან. საყოველთაოდ ცნობილ ძუარებზე ღვთაებრივი ისტორიები მთელ ოსეთშია გავრცელებული. ყოველ ოსს სმენია ერთი გადმოცემა მაინც ძუართა სამლოცველოების სასწაულებრივი დაარსების შესახებ. ძუარების დღესასწაულზე ძუარლაგებისგან აღვლენილ საკულტო ტექსტებსა თუ სარიტუალო ტრაპეზზე (ქუვუდ) ძირითადად პირველად ადიდებენ დიდ ღმერთს (Стыр Хуыцау), მეორეს — ვასტირჯის (ვასკერგი), მესამეს — ვაცილას და მეოთხეს — მად მაირამს. საკულტო ტექსტებსა და მითოლოგიურ გადმოცემებში მფარველი წმინდანები სხვადასხვა ეპითეტებითა და ზედწოდებებით ხსენდებიან, რომლებიც ძუარების საკრალურ ბუნებასა და მათ ფუნქციებს გამოხატავენ. ზოგიერთი ძუარი ეპითეტად გვხვდება ტოპონიმური სახელწოდება, რომელიც მფარველი წმინდანის მიწიერ საბრძანისზე მიუთითებს. ძუარების სახელწოდებებში ასახულია ფერთა სიმბოლიკა, ასეთია: ურს ძუარი (თეთრი ძუარი), სერხ ძუარი (წითელი ძუარი), საუ ძუარი (შავი ძუარი), აგრეთვე, სიზღარინ ძუარი (ოქროს ძუარი).

„ძუარების“ თავყვანისცემის კულტი შუა საუკუნეებში ჩრდილოეთ ოსეთის მთიანეთში, კერძოდ ალაგირის, ქურთათის, თავაურისა და დიგორის ხეობების ზედა წელზე ჩამოყალიბდა. ძუარების შესახებ შექმნილი ოსური მითოლოგიური ტექსტების შინაარსი, სტრუქტურა, სიმბოლიკა, იდეოლოგია და საზრისი ქართველ მთიელთა ანდრეზების ანალოგიურია. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ხატობებსა და ჩრდილოეთ ოსეთის მთიანეთში ძუართა დღესასწაულებზე კულტმსახურების წესებიც თითქმის იდენტურია. მფარველ წმინდანთა კულტი ოსეთის მთიანეთში აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთიდან გავრცელდა, რაც მკაფიოდ ჩანს ძუართა დაარსების ტექსტებიდან. ძუართა და ჯვარ-ხატთა დაარსების ანდრეზები ერთი საერთო წყაროდან იღებს სათავეს.

ქართველმა მისიონერებმა სამეფო ხელისუფლების მხარდაჭერით შუა საუკუნეებში ჩრდილოეთ ოსეთში არაერთი ეკლესია და მონასტერი ააშენეს, რომელთა უმრავლესობა დღეს დანგრეულია. თუმცა იქ, ქრისტიანული ეკლესიის ნანგრევებზე ძუარის კულტი აღმოცენდა და ადგილობრივი მცხოვრებლები მას, როგორც მფარველ წმინდანს, თაყვანს სცემენ და ადიდებენ. რეკომის ძუარი, ძივლისის ძუარი, მიქალგაბირთა, ვასტირჯი, ვაცილა, სანიბა და სხვა სალოცავები სწორედ ქრისტიანობას დაეფუძნა. ძუარების კულტი დანარჩენი ჩრდილოეთ ოსეთის ტერიტორიაზე იქიდან გადატანილი ნიშებით გავრცელდა.

დამონებიანი:

აგნაევი 1999: Агнаев Г. *Осетинские обычаи*. Владикавказ: 1999.

ვახუშტი 1973: ბატონიშვილი ვახუშტი. *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*. ქართლის ცხოვრება. ტ. IV. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1973.

კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. *ქართული ფოლკლორი*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2008.

მილერი 1882: Миллер Вс. *Осетинские этюды*. II. М.: 1882.

ოჩიაური 1991: ოჩიაური ალ. *ქართული ხალხური დღეობები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში* (ფშავი). თბ.: 1991.

სადიდებლები 1998: *ჯვარ-ხატთა სადიდებლები* (ტექსტები შეკრიბეს, წინასიტყვაობა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთეს ზ. კიკნაძემ, ხ. მამისიმედიშვილმა და ტ. მახაურმა). თბ.: 1998.

ფირი ძუარი 2007: Раздел: *Святые места Осетии. Святилище Фыры дзуар*.
www.osetins.com

MARIA FILINA

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Self-assessment of Creativity in the Heritage Group of "Polish Poets of Caucasus"

In Georgia, in the years 1830-1840 was a group of Polish poets, composed of political exiles. One of the leading ideological and aesthetic moments of their heritage was to define the role of poetry and self-creation. Some of the exiles, until their arrival to Caucasus have had a poetic experience. Prevailing writers were Tadeusz Lada-Zablotski, Vladislav Stshelnitsky, Leon Yanishevskii. But whether they are linked to the literature their life aspirations? This question is ambiguous. Image of the poet is a major in the romantic lyric, since it involves an idea of their mission. In Tadeush Lada-Zablotsky's creativity, the fate of a poet-prophet, who is unavailable vanity light.

Key words: Polish poets, Caucasus, Tadeusz Lada-Zablotski, Vladislav Stshelnitsky, Leon Yanishevskii

МАРИЯ ФИЛИНА

Грузия, Тбилиси

ТГУ им. Ив.Джавахишвили

Роль поэта и самооценка творчества в наследии группы «польских кавказских поэтов»

Как известно, на Кавказе, в частности, в Грузии в 1830-1840 гг. функционировала группа польских поэтов, состоявшая из политических ссыльных – участников польских антицарских восстаний. Одним из ведущих идейных и эстетических моментов их наследия является определение роли поэзии в собственной жизни и самооценка творчества. Некоторые ссыльные до своего прибытия на Кавказ уже имели поэтический опыт. Можно сказать, что сложившимися литераторами были Тадеуш Лада-Заблочский, Владислав Стшельницкий, Леон Янишевский или Винченци Давид. Но связывали ли они с литературой свои жизненные стремления? Этот вопрос неоднозначен. Как известно, сам Заблочский не только писал стихи до ссылки, но и оказался на Кавказе из-за своего антицарского стихотворения. Так что он, скорее всего, продолжал бы творить и в иной ситуации. Хотя сам Заблочский не раз писал о том, что хотел бы стать ученым и даже предпринимал шаги в этом направлении.

Мотив «скитальческой музыки», ведущий почти у всех поэтов группы, объясняет очень многое – с романтическим представлением о поэзии высоких чувств сочетается исключительность судьбы, которая как бы требует увековечения. Муза «патронирует» главные ценности человеческого духа – благородство и посвящение. Вопрос Винцентия Давида: «Кто из юных, в котором сильно еще благородство и самоотверженность, не написал хотя бы несколько стихов?» содержит в себе ответ. А именно: польская кавказская литература как некое целое возникла не только, а, быть может, не в первую очередь в результате неволи авторов, а была необходимостью заполнения духовной пустоты. С этой ведущей мотивацией связана и тематика, и система образов, и лирический тон.

Образ поэта является одним из основополагающих в романтической лирике. В этом плане произведения Заблоцкого, Янишевского, Стшельницкого, Петрашкевича, Винницкого не являются исключением. Можно сказать, что в каком-то смысле с образом поэта связано представление о своей миссии. Во взглядах Заблоцкого содержится момент предназначения, это нашло выражение уже в его ранних стихах, в которых носителем предназначения, судьбы был поэт-пророк. Собрав материал в некую целостную картину, можно сделать вывод, что в определенном смысле кавказцам было дано такую миссию выполнить. Заблоцкому вообще свойственно ощущение предназначения. Это проявилось уже в его ранних стихах. Там носителем предназначения, судьбы был поэт – „Wieszcz”. Это, безусловно, романтический образ Пророка, которому недоступна суeta света, частично несущий в себе глубинные черты Пророка Ю. Словацкого, а в русской литературе – пушкинского и лермонтовского.

Но себе никто из поэтов рассматриваемой группы не присваивает роли Пророка. Напротив, они отмечают принципиальную недосказанность, даже ущербность своей поэзии, ее сиротство. Это явление объясняется рядом причин. Во-первых, никто из них не ощущал в себе поистине масштабного дарования, позволявшего совместить собственный мощный голос с образом пророка. Во-вторых, в их неуверенности играло роль как бы окраинное происхождение. Большинство «кавказцев» – из небогатых дворянских родов восточных польских земель – нынешней Украины и Белоруссии. Они изначально не были включены в магистральную линию родной культуры, и, наконец, – у них сильно вполне реальное осознание того, что они насильственно лишены родной почвы, словно вычеркнуты из жизни Польши, не имеют литературной среды, своего читателя и т.д. Они не могли иметь той внутренней уверенности, какую дает причастность к сильной, стабильной литературной среде с четкой иерархией ценностей, что ощущается даже в письмах Заблоцкого к Ю.И.Крашевскому. Он сомневается, не будут ли его стихи звучать в Польше анахронизмом. Эти поэты жили на периферии родной культуры, а вращение в новую среду было весьма сложным. Таким образом, авторитет писателя, в первую очередь Ю.И.Крашевского, столь часто подчеркиваемый в признаниях

В.Стшельницкого и других, мало связан с романтическим представлением о славе. Скорее доминировало сознание долга, национальной необходимости, или, как сформулировал Леон Янишевский – «необходимость правдивого свидетельства».

Следует отметить, что поэзия «кавказцев» отличается не всегда расшифровываемыми аллюзиями. Мы встречаемся с табу на вопросах политики, с множеством намеков, пропусков, неизвестных криптонимов, которые не всегда подлежат сегодня расшифровке. Поэтому каждая попытка создания синтетического образа требует большой осторожности в выводах.

Приведем стихотворение Заблоцкого, в котором эта позиция выразилась наиболее полно:

Natchniony prorok zabłysnął śród czerni,
Chmura rozmyślań czoło mu przysłania
Nie przerywajcie jego dumania!
Gdy płochą młodzież uwieńczona kwiatem,
Z radością życia przebiega zagony,
On smutny tęskni za przeszłości latem
Jak anioł z niebios stracony (Łada-Zabłocki 1845: 122)

Подстрочник:

Вдохновенный пророк засверкал среди черни,
Туча раздумий омрачает его чело;
Не прерывайте его видений, неверные!
Берегите его думы!
Когда ветреная /легкомысленная/ молодежь, увенчанная цветком,
С радостью жизни проносится по полям,
Он, грустный, тоскует летом о прошедшем,
Как ангел, изгнанный с небес.

Следует отметить, что стихотворение относится к первому, по классификации самого поэта, периоду творчества. В годы пребывания на Кавказе такое отношение к роли поэта у него усиливается. В плане самоощущения пушкинский пророк и пророк «кавказцев» не совпадают. Ссылки весьма объективно, даже излишне строго оценивают свою поэзию, подчеркивая, что она родилась в изгнании.

Творец несет в себе черты гения, пророка, призванного вести за собой человечество, он верховное, отчасти даже мифологизированное понятие духовного владыки в системе ценностей романтизма. Но Д.Оссовская остроумно отметила, что у «кавказцев» «в этом есть что-то от создания образа провинциальных святых» (Ossowska 1978: 27), имея в виду несколько провинциальную психологию большинства кавказских поэтов (провинциальную по типу, а не в оценочном плане). Общественность нуждалась в

своих «пророках», в своих собственных «святых», принадлежащих той среде, в которой этой общественности довелось жить.

С другой стороны, этот творец и пророк в мироощущении гениев той поры – Мицкевича, Словацкого, Пушкина, Лермонтова был кровно связан с осознанием значения собственного творчества, глубоко родствен лирическому герою. В мире кавказских поэтов этот образ, точнее, понятие прямо не проецируется на их самоощущение. Напротив, они отмечают принципиальную недосказанность, даже ущербность свое поэзии, ее сиротство. Это явление объясняется рядом причин. Во-первых, никто из них не ощущал в себе поистине масштабного дарования, позволявшего совместить собственный мощный голос с образом пророка. Во-вторых, в их неуверенности играло роль как бы окраинное происхождение. Большинство «кавказцев» - из небогатых дворянских родов восточных польских земель – нынешней Украины и Белоруссии. Они изначально не были включены в магистральную линию родной культуры, и, наконец, – у них сильно вполне реальное осознание того, что они насильственно лишены родной почвы, словно вычеркнуты из жизни Польши, не имеют литературной среды, своего читателя и т.д. Они не могли иметь той внутренней уверенности, какую дает причастность к сильной, стабильной литературной среде с четкой иерархией ценностей. Это ощущается в письмах Заблоцкого к Крашевскому, в которых он сомневается, не будут ли его стихи звучать в Польше анахронизмом. Таким образом, авторитет писателя, в первую очередь Ю.И.Крашевского, столь часто подчеркиваемый в признаниях Владислава Стшельницкого и других, мало связан с романтическим представлением о славе. Скорее доминировало сознание долга, национальной необходимости, или, как сформулировал Леон Янишевский – «необходимость правдивого свидетельства».

Одной из самых ярких поэтических самооценок кавказцев, помимо афористических слов Заблоцкого о «вдовьем гроше», является стихотворение Вл. Стшельницкого «К...», строки из которого не раз цитировались в связи с поэзией польских ссыльных. Приведем их, поскольку в них сконцентрировано отношение самих поэтов к своей музе:

Różne w tych czasach zbiegając strony,
Wszędzie ja nosiłem lutnię tułacza,
I na niejedne przestrajają tony. –
Ale ach! dzisiaj dawne zapęły,
W posępnych pieśniach moich, jak we mnie
Znaleźć spodziewałbyś się daremnie. –
Znajdziesz w nich serca zaręby nieśmiały,
Niedomówione nadzieje, żale,
Marzenia mgliste, jak dni zimowe,
Czasem pół hymnu piękności, chwale,
A wszystko głuche, senne, jałowe (Strzelnicki 1860, t. III: 37-38).

Подстрочник:

Разные пересекал я в те времена края,
Везде носил я лютню скитальца,
И настраивал ее на разные тона.
Но ах! сегодня давний энтузиазм /вдохновение/
В мрачных /угрюмых/ песнях моих, как и во мне,
Напрасно надеялся бы ты найти.
Найдешь в них неясные очертания сердца,
Недоговоренные надежды, скорбь,
Мечты туманные, как зимние дни,
Порой незавершенные полгимна красоте,
А все глухое, сонное бесплодное...

И завершается это размышление уничижительной ноткой, даже чрезмерным преуменьшением собственного значения:

Czy sierocego datek tulactwa,
Na starą nutę składane pienia
(Co ci przynoszą ku twej zabawie,
Ja nieświadomy wieku dążenia,
Wieszcz zawadniały - przyjmiesz łaskawie?
(Strzelnicki 1860, t. III: 37-38).

Подстрочник:

Примешь ли милостиво /снисходительно/ сиротское
Пожертвование изгнанника,
Песнопения, сложенные на старые ноты,
Что приношу тебе, к твоей забаве /развлечению/,
Я, не осознающий стремлений века,
Пиит, отставший от времени?

Трудно определить, поскольку это касается весьма личных моментов, осознавал ли Стшельницкий – человек высокой литературной культуры и несомненного дарования – истинный масштаб своей вынужденной ограниченности. Подобных признаний немало в стихах кавказских поэтов, возможно, это обобщение единой для поэтов ситуации. Порой кажется, что подобное уничижение является оборотной стороной жажды признания, надежды на то, что кто-то обратится к ним с поддержкой, похвалой, подтверждением значения их творчества. Здесь скорее вырисовывается образ потерянного, «осиротевшего» человека, обремененного комплексом анахроничности, нежели претендента на роль духовного вождя.

Возможно, некоторые из «кавказских» авторов стали литераторами именно в результате ссылки. Писали многие, трактуя свою писательскую активность и как свою обязанность, и как своего рода терапию души. В

литературном творчестве они искали уничтоженную или потерянную гармонию мира, этот мифический лад, который придает смысл жизни и подтверждает ее значение.

Следует отметить, что поэзия «кавказцев» отличается не всегда расшифровываемыми аллюзиями. Мы встречаемся с табу на вопросах политики, с множеством намеков, пропусков, неизвестных криптонимов, которые не всегда подлежат сегодня расшифровке. Поэтому каждая попытка создания синтетического образа требует большой осторожности в выводах.

Все это проникает и на идейный, и на тематический уровень произведений. Мы имеем дело с принципиально двойственным явлением. С одной стороны, все обращавшиеся к творчеству «кавказцев» отмечают повышенную биографичность их наследия. Так, К. Заводзиньский утверждает, что том «Поэзия» Заблоцкого является его автопортретом (Zawodziński: 1946: 26), что вполне вписывается в романтическую поэтику. С другой стороны, можно поправить Заводзиньского: это автопортрет душевного состояния, ибо о моментах, поворотных для судьбы, сказано столь неявно и зашифровано, что сам Заводзиньский ошибся, пытаясь по поэтическим строкам определить причину ссылки поэта. Однако их наследие действительно характеризуется автобиографизмом, стремлением к слиянию жизни и творчества. Это черта, определенно свойственная для каждой эмигрантской литературы.

Поразительным откровением, учитывая обычный саркастический тон Янишевского, звучит его признание: „В итоге скажу кратко, но решительно: какой была моя жизнь, таков и образ моего вдохновения. Содержание сочинений – это содержание моей более, чем бурной жизни. Прочитай все, что я написал, и узнаешь, чем был, чем желал быть, чем являюсь сейчас и чем пребуду до конца, несмотря на страдания души, утрату здоровья, уходящие годы и тяжкий труд. Не много приобретет литература от появления моих сочинений – более приобрел бы мыслящий человек, разгадывая источник вдохновения и пути, какими ведет меня Провидение. Читать меня будут с удовольствием по той безошибочной причине, что все, что я писал, было написано в моменты искреннего сердечного волнения, когда все, что переполняло сердце, вся вера, надежда, любовь, счастье, горечь, сомнение, насмешка и недоля выливалось в звуки. Об эстетическом исполнении моих произведений я не думал никогда. Все, что создалось, создалось, как Господь Бог дал. Хотите печатать – печатайте. Хотите читать – читайте. Вот и все о себе, даже чересчур” (Janiszewski 1850: 32).

Слова Янишевского подтверждают не только автобиографизм поэзии «кавказцев». Его признание, и это следует особо подчеркнуть, заслуживает внимания как синтетическое, обобщенное определение того, чем было творчество ссыльных. Подобное осознание предложил нам человек, оценивающий эту литературу изнутри и с позиции своего времени.

В литературе этой много пробелов: погибшие рукописи, незавершенные произведения рано умерших авторов, умолчание о том, что написано.

Помимо того, неизвестно, какие купюры сделаны в публикациях и в альманахах цензурой, так как материалы с Кавказа подвергались особой проверке. Насколько тексты, увидевшие свет, отличаются от замысла автора? Из сохранившегося цензорского автографа «Отрывков образов и мысли путешествия в Тифлис 1841 года» Леона Янишевского следует, что значительные фрагменты текста были вымараны. Цензор вычеркивал, к примеру, все словосочетания, связанные с военной лексикой: «дома наподобие казарм», «как армия, готовая к смотру», «в каждой подворотне стоял солдат, по-видимому, дозорный. По улице изредка пройдет солдат, женщина или офицер, гарцующий на лошади». Выпали также следующие фразы: «И глядя на эти милые творения, вянущие в тесноте, мне казалось, что я узрел цветы с родных лугов, сорванные в прекрасных садах, пересаженные в одинокие горшки для украшения человеческого жилья, тоскующие в своем заключении по ласке ветра, по солнечным лучам и вскоре умирающие от печали» (Janiszewski F9-517). Текст приводим по автографу, хранящемуся в рукописном фонде Литовской библиотеки Академии наук. Это лишь мелкие примеры из фрагмента XVI «Отрывков», на самом деле вмешательство цензуры гораздо более серьезно.

Поэтому выводы, как было отмечено, требуют особой осторожности. При оценке мемуарных записей следует учитывать и то, в какой степени кавказские впечатления трансформировались под влиянием новых жизненных обстоятельств. Так было с «Кавказом» Матеуша Гралеvского, произведением, написанным в период парижской эмиграции, создаваемом с четко определенной идеологической позицией, что резко выделяет его на фоне остальных текстов. Так, одним из определяющих моментов наследия «кавказцев» является заложенная в нем двойственность: самораскрытие, порой полная откровенность, исповедальность (у Заблоцкого, Стшельницкого, Петрашкевича, Анджейковича) и одновременно – философская отвлеченность, абстрактность образов. Во многом это заложено в романтической традиции, а также в атмосфере, в которой были воспитаны бывшие филареты и филоматы, но в значительной степени недоговоренность и некая «нематериальность» позволяли скрыть за метафизическими рассуждениями невозможность сказать о себе правду. Нельзя не заметить, что произведения ссыльных поляков, которые появились в печати на так называемых «северных землях» (то есть на территории влияния Российской империи) и книги, изданные на Западе, то есть не подлежащие цензуре, разительно отличаются. К примеру, тот же «Кавказ» Гралеvского, изданный во Львове, находящимся под протекторатом Австрии, является самым радикальным антицарским прозаическим произведением кавказских поляков, как и текст Гедеона Гедроича «Несколько воспоминаний о кавказском изгнании».

Наиболее определенную идейно-тематическую целостность в творчестве «кавказцев» являет поэзия. По своим типологическим свойствам она составляет некое единство с эпистолярным наследием. В первую очередь,

это определено тем, что стихи польских ссыльных были эмоциональным откликом на события их жизни и выражением внутреннего настроя души. Большинство стихотворений является либо исповедью лирического героя, что вписано в поэтику романтизма, либо героем произведения является «поэт», «творец», который во многом совпадает с мироощущением лирического «я».

«Изучая поэзию первых лет ссылки Лады-Заблоцкого, Стшельницкого, Винницкого, Петрашкевича и иных представителей группы, нетрудно выявить, что в ее основе лежат, в первую очередь, их общие переживания. Ситуация ссылки очевидно вырисовывается как ось поэтической исповеди, являя собой поворотный пункт в масштабе индивидуальных судеб и коллективной истории. Напряжение, вызванное ссылкой, нашло выражение в литературной проекции. Из этого факта вытекают важные для интерпретации их поэзии результаты. Осмысление этой поэзии в контексте специфически ощущаемых категорий места и времени наводит на мысль об определенной тождественности литературных и жизненных категорий, о некоем документализме, подтверждением которого является, скажем, преобладание биографических сюжетов. Отсутствие отчетливой дистанции между воображаемым художественным миром и реальными биографическими ситуациями полностью подтверждается сравнением поэтических текстов и писем. Как известно, в эпистолах непосредственность выражения авторского замысла является атрибутом формы. Поэзия и эпистолярное наследие «кавказцев» по своей искренности и правдивости глубоко родственны. Речь идет, естественно, не о некой объективной правде, а о том, что, так сказать, «горячие тексты», написанные в виде отклика на событие, не проходят сквозь корректуру объективизации. Этот процесс имел место уже в прозе (Ossowska 1978: 26). Многие тексты представляют собой личный разговор с избранным собеседником (риторическая структура повествования: «К...», частые апострофы).

Особый раздел наследия «кавказцев» составляет письма, которые являются важнейшим документом эпохи, тем более значительным, что письма чаще всего не проходили цензуры. Особо выделяются письма Владислава Юрковского к Пегалии Подгорской, в которых подробно представлены впечатления молодого поляка от Кавказской войны, в которой ему пришлось участвовать. Они были опубликованы нами впервые в Антологии, приложенной к монографии «Судьбы поляков на Кавказе». (Filina, Ossowska 2007: 191-222). Это тема отдельного исследования. Важно отметить, что в них также звучит самооценка автора, которая характерна для всех поэтов «кавказской группы».

ЛИТЕРАТУРА:

Łada-Zablocki 1845: Łada-Zablocki, T. *Poezje*. Petersburg: 1845.

Strzelnicki 1860: Strzelnicki, W. *Pisma w 4-ch tomach*. Żytomierz: 1860.

Filina... 2007: Filina, M. and Ossowska, D. *Losy Polaków Na Kaukazie. Część I. „Tbiliska” grupa polskich poetów zesłańczych*. Tbilisi: Universal, 2007.

Janiszewski 1850: Janiszewski, L. List do wydawcy „Pamiętnika”. *Pamiętnik Naukowo-Literacki* 2: z. 6 (1850).

Janiszewski: Janiszewski, L. Autograf z Wyjątków Obrazów i myśli... L.Janiszewskiego. (Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (Lietuvos Mokslu Akademijos Biblioteka). Sygn. F9-517.

Ossowska 1978: Ossowska, D. „Wspomnienia Kaukazu” Hipolita Jaworskiego w kontekście niektórych zagadnień pamiętnikarstwa XIX wieku. *Prace naukowo-badawcze Zakładu Filologii Polskiej WSP w Olsztynie. Olsztyn* (1978): 11-119.

Zawodziński 1946: Zawodziński, K. „W stulecie romantycznego tomu poezji”. *Twórczość*, 3 (1946).

MADINA KHAKUASHEVA

Russia, Kabardino-Balkaria

**Features of Folklore in the Young North Caucasian Literatures
(Review based on the works of Russian scientists)**

Underlining the fact, that folklore is truly an ancient borrowing, a permanent process, it is no wonder that the close connection mythologism and individual artistic consciousness was characteristic of antiquity. The process of entering the ancient folklore, the ancient literature in the emerging not was, in all probability, a unidirectional character. It is logical to assume that the two aesthetic systems have developed in interaction. In this paper the theoretical principles of modern Caucasian trends in the interaction of literature and folklore are discussed.

Key words: mythologic and folkloric, the interaction of folklore and literature, other cultures.

М.А. ХАКУАШЕВА

РФ, Кабардино-Балкария

Институт гуманитарных исследований Правительства

КБР и КБНЦ РАН

Светлой памяти Уздият Башировны Далгат посвящается

**Фольклоризм молодых северокавказских литератур
(обзор по материалам трудов российских ученых)**

Современный устойчивый интерес к фольклоризму остается высоким и неуклонно повышается. Причина, очевидно, заключается не только в большой степени самых разнообразных форм и методов фольклорного заимствования, характерных для современной литературы. Оказывается необыкновенно обширной и усложненной сама сфера заимствования, внутри которой возникают определенные закономерности, что позволяет говорить о формировании отдельной межсистемной эстетической области или направления. На такую тенденцию указывает Г.Г.Гамзатов: «Изучение литературно-фольклорных взаимоотношений, выявление форм и этапов освоения литературной традиции устного народного творчества, характеристика разнообразных эстетических типов фольклоризма - от непосредственного вырастания литератур из фольклора до самых сложных, утонченных и опосредованных связей - вылилась за последнее время в особую область и фольклористики, и литературоведения» (Гамзатов 1996: 328). Говоря о нынешних особенностях литературно-фольклорных связей, ученый отме-

чает, что «на современном этапе развития многонациональных литератур чаще всего имеет место эстетически усложненный, «скрытый» фольклоризм, который порою трудно распознать без особой расшифровки» (Гамзатов 1996: 329).

Сам факт фольклорного заимствования представляется поистине древним, перманентным процессом. Тесная связь мифологизма и индивидуального художественного сознания была свойственна античности. Точнее сказать, последнее проявляло себя в мифологических формах. «Грек в каждом явлении родной природы видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим» (Бахтин 1975: 141). В эпоху античности возникает греческий роман трех типов, который преимущественно был основан на античной фольклорной традиции:

«1 тип: «авантюрный роман-испытание» («Эфиопская повесть», или «Эфиопика» Галидора, «Левкиппа и Клитофант» Ахилла Татия, «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга);

2 тип: авантюрно-бытовой роман («Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея);

3 тип: античная биография и автобиография (платоновский тип романа-автобиографии «Апология» Сократа, «Федон» Платона) (Бахтин 1975: 168).

Этот процесс вхождения античного фольклора в формирующуюся античную литературу не носил, по всей вероятности, однонаправленного характера. Логично предположить, что две эстетические системы развивались в условиях взаимовлияния. Вероятно, процесс взаимодействия фольклора и литературы сложился как универсальный и относительно устойчивый еще в эпоху античности, и процессы фольклорно - литературного взаимодействия по необозримой диахронической координате развития (вплоть до сегодняшнего дня), - лишь его зеркальное отражение с поправкой на особенности изменяющихся эпистем.

О.М. Фрейденберг отмечала особую природу античного фольклора, который «скомпонован мифологией, но весь обращен вперед, к литературе... Его будущее велико. Он растворяется в литературе...» (Фрейденберг 1978: 9).

Отношения между фольклором и литературой определяются У.Б. Далгат именно как «процесс длительного взаимодействия» (Далгат 1981: 9). Это означает, что не только литература всегда испытывала влияние со стороны мифологии и фольклора, но и сама, отражаясь в художественном народном сознании, косвенно влияла на их формирование. Изучение творчества русских писателей XX века позволило У.Б. Далгат говорить о фольклоре как о «творчески продуктивном средстве художественного изображения» (Далгат 1981: 4). Автор отмечает вторичный интерес к фоль-

кларному и этнографическому материалу благодаря фольклоризму, достаточно распространенному и значимому в русской литературе указанного периода. Она отмечает необходимость исследования фольклоризма на разных стадиях литературного процесса. «В процессе (исследования - М.Х.) перед нами встал вопрос, нужен ли (наряду с общетеоретическими принципами системного подхода) конкретный анализ фольклоризма того или иного писателя. Мы убедились в том, что такой анализ необходим...» (Далгат 1981: 301).

При выраженном элементе фантастического, фольклор сочетает в себе противоположный, столь же выраженный элемент правдоподобия. М.М. Бахтин утверждает, что даже фантастика фольклора - реалистическая, так как она «опирается на действительные возможности человеческого развития... Эти возможности останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека» (Бахтин 1986: 186). Фольклорная фантастика, по мнению ученого, «ни в чем не выходит за пределы здешнего реального, материального мира, она не штопает его прорех никакими идеальными, потусторонними моментами, она работает в пространстве и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать» (Бахтин 1986: 186). Исследователь приходит к особому понятию реалистичности фольклора: «Фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа» (Бахтин 1986: 186).

По степени максимальной близости к реальности А.Д. Лосев отмечает фольклорную традицию, определяя ее как «абсолютную эстетическую действительность» (Лосев 1991: 83).

Фольклор предлагает необозримо широкий диапазон художественных средств, которые используются в искусстве и литературе, при этом сам фольклор остается автономной самоценной структурой. На это указывает И. Кажарова: «Нет необходимости доказывать, что фольклор оценивается художественным сознанием в качестве смысловой автономии постольку, поскольку составляет определенную знаковую структуру» (Кажарова 2003: 98). Фольклорные элементы и структуры, ассимилируясь литературой, подвергаются более или менее значительным трансформациям.

Для определения границ подобных трансформаций необходима формальная дифференциация между фольклором и литературой. «Дифференцирующими факторами, отграничивающими фольклор от литературы, обычно признаются: устность происхождения и бытования, изменчивость текста, устойчивая традиционность и нормативность поэтических понятий, стереотипия образности художественного языка (тропов и фигур), постоянство сюжетно-поэтических ситуаций и общих мест, отсутствие так называемого тезауруса, то есть эстетического разнообразия способов выражения одной и той же мысли (то есть эквивалентности смыслов), являющегося достоянием литературы. Одной из главных примет народного творчества является его коллективность...» (Далгат 1981: 8). С другой

стороны, «литературное творчество отличается от фольклорного совокупностью исторически обусловленных эстетических признаков, и не только способом познания и воссоздания действительности, но и принципами художественного отбора и типизации жизненных явлений, «техникой создания героя» (по А.М. Горькому), формой абстрактного мышления, творческой индивидуальностью, самой «каноничностью» письменного текста» (Далгат 1981: 9). В качестве дифференциальных признаков, по мнению У.Б. Далгат, можно считать отношение к повествовательному материалу, и его трактовка в фольклоре и литературе: в фольклоре оно не индивидуальное, в литературе же можно говорить уже об авторском отношении к материалу и соответствующей его трактовке. «Существенное различие между фольклором и литературой состоит, по мнению П.Г. Богатырева и Р.О. Якобсона, «в том, что для первого характерна ориентация на «langue» (как внеличную систему языка), а для второго - ориентация на «parole» (как на индивидуально речевой язык)» (Далгат 1981: 9).

В процессе длительной истории развития мирового литературного процесса взаимовлияние двух эстетических систем - фольклора и литературы, носило, по всей вероятности, нелинейный, ризоматический характер. Оно вызывало неоднозначную оценку исследователей, которые выделяли категории «соподчиненности», «взаимодействия», «отталкивания» во взаимодействии двух систем (Далгат 1981: 92-93).

Необходимо отметить, что взаимодействия литературы и фольклора очень редко существуют в рамках одной национальной культуры. Та или иная литература часто испытывает влияния инационального фольклора, как убедительно было доказано У.Б. Далгат на примере влияния кавказского фольклора на русскую классическую литературу (Далгат 2004). Фольклорно-литературные влияния распространяются и соединяются с другими, «перетекают» и воплощаются в разных эстетических образцах других культур. Подобная тенденция представляется непреходящей. Достаточно напомнить, что античный греческий фольклор инициировал рождение античного греческого романа, последний повлиял на возникновение античного римского романа, античный роман (в совокупности) непосредственно повлиял на возникновение и развитие европейского.

Структура взаимодействия фольклора и литературы закономерно повторяет сложный рисунок взаимодействия различных культур. Так, «древнегреческая цивилизация поначалу питается формами жизни и культурой Древнего Египта... Новоевропейские нации начинают свое развитие на плечах полуторатысячелетнего цикла античной цивилизации. Итогом... взаимопроникновения, синтеза и развития... явилась европейская культура нового времени» (Гачев 1989: 15).

В результате длительной, устойчивой литературной традиции по различному способу использования фольклорных элементов и структур выделилось понятие фольклоризма. Последний определяется У.Б. Далгат как «сознательное (курсив мой - М. Х.) обращение писателей к фольклорной

эстетике» (Далгат 1981:15). При этом «системное, высокохудожественное, функциональное использование фольклорных элементов в литературе не разрушает ее каноны, а обогащает литературу идейно-художественным синтезом» (Далгат 1981: 21).

С другой стороны, кажутся справедливыми возражения Г.Г. Гамзатова, полагающего, что литературное творчество само по себе - сознательный целеполагающий акт, который исключает «бессознательное» применение фольклорных мотивов, поэтому акцент на «сознательном» применении неуместен (Гамзатов 1996: 345).

В.М. Гацак закрепляет термин «фольклоризм» за творческим иносистемным преобразованием фольклорной традиции у писателей, композиторов, художников (Гацак 1984: 13).

Элементы и структуры мифологии и фольклора, преломляясь через литературный дискурс, зачастую подвергаются литературной «реставрации»: «Старая ценность приобретает в новом контексте новую глубину» (Аузинь 1977: 90).

Современная глобализация явилась мощным катализатором, который оказывает сложное неоднозначное воздействие на явление фольклоризма. Оно мало изучено в так называемых молодых литературах, хотя уже сейчас можно с определенностью полагать, что актуализация мифологизма и фольклоризма современной литературы отчасти объясняется влиянием транскulturации. Ее отдаленной миниатюрной моделью может служить семидесятилетнее формирование и развитие национальных культур Советского Союза, в том числе, многонациональной советской литературы, которая выдвинула целый ряд блестящих художественных произведений. Такой феномен, по мнению многих исследователей, стал возможен в результате взаимовлияния и сближения национальных литератур. Образование Советской империи вызвало к жизни появление уникального феномена «многонациональной советской культуры» (в том числе, литературы), который явился результатом сложной, противоречивой, но весьма продуктивной культурной интеграции. При этом гибкая, восприимчивая литературная традиция, чутко воспринимавшая инонациональную поэтику разных советских национальных литератур, питалась от корней собственного фольклора. «Фольклор объемлет богатейший комплекс идейно-эстетических представлений народа. Фольклорные элементы как национально-эстетическая категория имеют отношение не только к стилю, но и к содержанию литературных произведений. Всем этим фольклор способствует «самоуглублению» сближающихся между собой национальных художественных культур, к которым, в первую очередь, относятся сокровища устного народно-поэтического творчества» (Далгат 1981: 211).

Сегодня советскую литературу смело можно назвать одним из самых ярких явлений истории: в ее недрах появились шедевры, занявшие свое особое место в общемировом культурном наследии. Чем был вызван подобный всплеск замечательных художественных достижений? Этот воп-

рос заставлял задуматься не одно поколение исследователей, но так и остался недостижимым для научного «препарирования». Вместе с тем, многими исследователями было замечено, что самый «яркий свет», самая высокая художественная планка достигается больше всего на стыке культур, в самой нестабильной, конфликтной зоне, где выдающиеся произведения возникают не столько «благодаря», сколько «вопреки». Подобная маргинальность художественного сознания, на наш взгляд, характерна для регионов Российской Федерации, в том числе, республик Северного Кавказа. Именно в регионах бывшего СССР складывается ситуация би- и полилингвизма, значительных культурных трансмиссий, которые вместе сложно и неоднозначно отражаются на художественном сознании, вызывая, кроме ускоренного развития литературы, значительные модификации и инверсии ее традиционных структур и жанров.

Вместе с тем, приведенный выше пример модели советской многонациональной литературы лишь с натяжкой можно объявить соответствующей современным процессам транскulturации (последняя значительно масштабнее, сложнее и противоречивее). Но их, несомненно, объединяет нечто общее - культурная интеграция, которая явилась основой для расцвета художественного мастерства советского времени.

Благотворное влияние культурной консолидации - одна из центральных идей, которая лежит в основе исследований Г.Д. Гачева: «Пока народ существует изолированно, он не имеет возможности иметь национальное самосознание. Оно начинается лишь в актах сравнения с другими народами...» (Гачев 1998: 30). Автор отмечает амбивалентный характер современной литературы в условиях транскulturации, сочетающей на первый взгляд взаимоисключающие черты: «Самое увлекательное в исследовании - это уловить и определить особенные национальные черты в современных произведениях, которые все многосложны и многоуровневы, и денационализированы под влиянием мировой цивилизации в той же мере, в какой они цветуще национальны» (Гачев 1998: 31).

Проблемы взаимодействия литературы и фольклора в большей или меньшей степени волновали адыгских литераторов на всех этапах формирования национальной литературы. Магистральная тенденция противостояния изолированной и открытой моделей развития литературы, возникшая в начальный период ее становления (соответственно, оппозиция Т. Борукаева - Д. Налоева), имеет место и в настоящее время. Если на заре ее становления к изолированной модели развития на основе адыгского фольклора призывали Т. Борукаев и его единомышленники, то сегодня существует сходная тенденция изоляционистского этноцентризма, который предполагает развитие национальной литературы и литературоведения в самих себе. Она связывает их дальнейшее развитие с ориентацией на особенности национальной духовной жизни: художественного сознания, национального фольклора, традиций, менталитета и т. д. Из литературных иновлияний берется за основу русская литература. При этом, широко

адаптируя русскую лингво-структуру (так же, как и алфавит), ассимилируя принципы русского стихосложения, проводя традиционный сравнительно-сопоставительный литературный анализ и т. п., представители этого направления опускают факт, что сама русская культура (литература, в том числе), складывалась под воздействием целого ряда инонациональных факторов, в частности, византийского влияния и европоцентризма.

Несмотря на относительно устойчивый константный характер фольклора, он сам в большей или меньшей степени испытывает на себе инновации, особенно в современных условиях. «В фольклоре заложены консолидирующие тенденции. По своей генетической природе фольклор не располагает к узкой локализации, он содержит активное интернациональное начало. Не случайно наиболее выдающиеся произведения фольклора в большинстве случаев формировались и бытовали в границах широкого этно-исторического общения и часто становились достояниями не одного, а нескольких народов» (Далгат 1981: 210-211).

Кажется, совершенно обоснованной точка зрения К.К. Султанова относительно закономерной противоречивости фольклоризма. «Подлинно художественный поиск, каким бы новаторским он ни был, удерживает в глубине ощущение первоначала, синтезирует в себе традицию и одновременно ее преодоление... Литература развивается не только благодаря, но и вопреки фольклору, причем это вопреки не разрыв, а внутреннее отталкивание, полемика, которая, если вдуматься, тоже есть форма связи» (Султанов 1978: 109-111).

У.Б. Далгат отмечает разные формы фольклорного влияния в зависимости от периодов развития литературы. Так, на начальном «генетическом» этапе, которое соответствовало формированию молодых северокавказских литератур, преобладало прямое, формообразующее влияние фольклора. На более поздних этапах сложного взаимодействия двух эстетических систем этот процесс выливался в противоположную тенденцию - «антитезу», которая проявлялась в форме отталкивания от фольклорной традиции (Далгат 1981).

Соглашаясь с предшественниками в отношении непреходящего значения фольклора, В.А. Бигуа подчеркивает важность эстетической системы взглядов, складывающихся в стихии общественной народной жизни. Говоря об абхазском романе, В. А. Бигуа пишет: «В художественной структуре романа, его строительными «лесами» выступают фольклорные и этнографические материалы. Часто этнографический и фольклорный образ превращается в полифункциональный символ (Абрскил, Рассеченный камень, Сасыква, очаг)» (Бигуа 2003: 18). Автор подчеркивает особую роль фольклоризма на примере индивидуального творчества Б. Шинкубы: «В романе Б. Шинкубы «Рассеченный камень», описывающем жизнь абхазов в переломные эпохи, по-иному функционируют фольклорные и этнографические элементы, они — неотъемлемая часть поэтики произведений и несут в

себе большую художественную и смысловую нагрузку» (Бигуа 2003: 18-19).

В разработку проблем мифопоэтического сознания, фольклорно-литературных и мифо-литературных связей внесли существенный вклад Л.А. Бекизова, Ю.М. Тхагазитов. Говоря о значительной степени заимствования фольклорного и мифологического элементов адыгской литературой, Л.А. Бекизова в монографии «От богатырского эпоса к роману» ставит этот принцип за дифференцирующую основу. К первому типу исследователь относит романы, тесно связанные с фольклорной поэтикой, ко второму - менее зависимые от нее (Бекизова 1974: 206).

Ю.М. Тхагазитов отчетливо обозначил наиболее актуальные проблемы мифологических и фольклорных влияний на молодые литературы. Он продолжил поднятую полемику по этой теме в журнале «Вопросы литературы» (1976-1978), поставил ряд важных теоретических проблем, требующих своего разрешения. Исследователь впервые осмысливает историю адыгского фольклоризма, начиная с 1930-х годов, «когда литературно-фольклорные отношения у адыгов становятся предметом... споров между приверженцами идеологии пролеткульта (критик и писатель Д. Налоев и др.), призывавшими его к отказу от культурного наследия прошлого, и к освоению русской культуры, и сторонниками поэта Т. Борукаева, которые считали недопустимым отход от фольклорных национальных традиций» (Тхагазитов 1991: 22).

Работа З.М. Налоева «На стыке фольклора и литературы» явилась началом к «вдумчивому, серьезному отношению литературно-фольклорных отношений 30-х годов, не утративших своего значения и для современного адыгского литературного процесса» (Тхагазитов 1991: 23). Этой же проблеме посвящены другие работы З.М. Налоева: «Из истории культуры адыгов», «Джегуако и поэт», в которых нашли отражение важнейшие этапы переходного типа художественного сознания в период трансформации его из мифо-эпического в литературное. З.М. Налоев впервые подверг фундаментальному исследованию народный институт джегуако – адыгских народных певцов-исполнителей, изучил и классифицировал разнообразные игровые формы культуры адыгов, которые получили яркое воплощение в творчестве джегуако (Налоев 1985).

Значительное влияние на адыгскую литературу, по мысли А.А. Схаляхо, оказывает героический эпос «Нарты»: «В эпосе сосредоточен весь арсенал устно-поэтического творчества адыгов (особенности стихосложения, стилистических фигур, изобразительных средств). Все это является неиссякаемым источником, питающим корни национального эстетического мышления. Надо отметить, что возрастает влияние эпоса «Нарты» на развитие абхазо-адыгских литератур и искусства. В частности, адыгейские писатели и поэты в своих произведениях нередко используют темы, сюжеты, образы, поэтические средства нартского эпоса» (Схаляхо 1988: 10).

Героический Нартский эпос и фольклор, по мнению В.Б. Тугова, «являются идейно-эстетической базой младописьменного романа» (Тугов 2002:342). Исследователь отмечает неровный характер взаимодействия двух эстетических систем на разных этапах развития, при этом проявляется тенденция к усложнению: «Воздействие фольклора на литературу, равно как и взаимодействие этих видов искусства, неодинаково в различные периоды. При зарождении национальных литератур и в первом периоде их развития идейно-эстетическое влияние фольклора, как правило, «открытое». В дальнейшем характер взаимоотношений устной словесности и письменной художественной культуры меняется и принимает неоднозначный и достаточно сложный характер» (Тугов 2002: 339). Говоря о скрытых и неявных фольклорных проявлениях в литературном тексте, В.Б. Тугов, вместе с тем, не абсолютизирует роль самого фольклора: «Фольклор - не единственная база развития литературы, а лишь одна из традиций, которая постоянно питает письменное словесное искусство. В этом убеждает опыт развития любой национальной литературы. Широкое обращение современной литературы к мифологии, этнографии, фольклору говорит о том, что метод реализма как открытая идейно-художественная система вбирает в себя все лучшее, прогрессивное, выработанное духовной культурой человечества» (Тугов 2002: 346-347).

С точки зрения Р.Г. Мамий, «фольклорный материал служит задаче реалистического постижения исторической действительности, глубокого проникновения в национальный характер» (Мамий 2001: 83).

Г.Г.Гамзатов, говоря о недостаточном исследовании «внутренних закономерностей» литературно-фольклорных взаимосвязей, видит выход в применении особой методологии — «с проникновением вглубь», которая только и может дать истинную картину «питательной среды», вскормившей «гениальное дитя фольклора - литературу, как высшую форму художественного сознания народа» (Гамзатов 1996: 326).

«Значительные литературные явления, - утверждает А.М. Гадагатль, - часто берут начало именно в фольклоре» (Гадагатль 1997: 219). Автор соглашается с А.В. Кулагиной относительно основного принципа фольклорной поэтики и стилистики группироваться «вокруг принципа повторяемости» (Кулагина 1977: 324-325). Касаясь эпического художественного мышления («первобытного» и более поздних эпох), автор ссылается на Б.А. Рыбакова, который отмечает, в свою очередь, что «новое не вытесняет старое, а наслаивается на него, добавляется к старому» (Рыбаков 1974: 4). Нам представляется неслучайным, что авторы (А.М. Гадагатль, А.В. Кулагина, Б.А. Рыбаков) акцентируют внимание на одной из важнейших особенностей фольклорной поэтики — повторяемости. Это свойство, в свою очередь, является одним из важнейших определяющих архетипа.

С течением времени отмечается закономерное «уплотнение» художественной, метафизической, онтологической и любой другой формы информативности художественного текста на его разных уровнях. Если она уже

относительно давно коснулась развитых национальных литератур, то в настоящее время ее влияние испытывает адыгская литература; в первую очередь, это касается значительного усложнения композиционной и структурной организации художественного текста, формирования сложных, символически закодированных жанровых форм (роман-миф, повесть-притча). «За последние десятилетия», - пишет Н.А. Приймакова, - появился еще один тип исторического повествования - роман-притча, роман-размышление: М. Эльберда «Страшен путь на Ошхамахо», Ю. Чуюко «Сказание о Железном Волке», Т. Адыгова «Шит Тибарда», Н. Куека «Черная гора», «Вино мертвых» и т. д., в которых события и исторические лица являются как бы фоном, на котором строится сложный, философско-поэтический сюжет, а фактическим объектом становится драматическая идея о прошлом адыгов, которая осмысливается в контексте мировой истории, ее духовного движения» (Приймакова 2003: 7). Истоки и особенности возникновения этого интересного эстетического феномена - литературного мифа, рассматривал еще в начале 90-х годов Ю.М. Тхагазитов: «Миф литературный, - пишет он, - понимается нами как интуитивно-сознательное воспроизведение народной мифологии с целью создания целостной картины национального мира... картины бытия, в котором органично соединяются в некую целостность национальная действительность и национальная история» (Тхагазитов 1991: 234). Значительные изменения художественного сознания, появление новых закономерностей в современной адыгской литературе все еще не имеют убедительного объяснения со стороны исследователей. Между тем, разрешение этой проблемы нам представляется

весьма важной задачей, учитывая непосредственную зависимость молодых северокавказских литератур от древней, богатой мифопоэтической традиции. Говоря о сходных проблемах в дагестанской фольклористике, Г.Г. Гамзатов отмечает, что «до последнего времени отсутствовали исследования, которые бы прослеживали внутренние закономерности поэтики жанра, динамики сюжета, изобразительных функций слова» (Гамзатов 1996: 325).

На значительную перспективу фольклоризма в формировании младописьменной адыгской литературы указывает Ф.А. Аутлева. В своем диссертационном исследовании автор касается отдельных аспектов фольклоризма.

Исследуя нравственно-философский аспект современного адыгейского романа, Ф.А. Аутлева полагает, что «фольклоризм на новом этапе развития, - проблема, находящаяся на первой ступени разработки» (Аутлева 2003:4-5). Несмотря на значительные достижения в отношении фольклоризма адыгской литературы, почти не разработан его онтологический аспект.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аутлева 2003:** Аутлева Ф.А. *Взаимосвязь фольклорно-эпического и литературного сознания в художественном осмыслении нравственно-философских проблем современного адыгейского романа*. Майкоп: 2003.
- Аузинь 1977:** Аузинь И. *Расширение горизонта*. Ж. Вопросы литературы. №3, М.: 1977.
- Бахтин 1986:** Бахтин М.М. *Формы времени и хронотоп в романе // Литературно-критические статьи*. М.: 1986.
- Бахтин 1975:** Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: 1975.
- Бекизова 1974:** Бекизова Л.А. *От богатырского эпоса к роману*. Черкесск: 1974.
- Бигуа 2003:** Бигуа В.А. *Абхазский исторический роман. История. Типология. Поэтика*. М.: 2003.
- Гадагатль 1997:** Гадагатль А.М. *Память нации Генезис эпоса «Нарты»*. Майкоп: 1997.
- Гамзатов 1996:** Гамзатов Г.Г. *Национальные художественные культуры в калейдоскопе памяти*. М.: 1996.
- Гацак 1984:** Гацак В.М. *Поэтика эпического историзма во времени // Типология и взаимосвязь фольклора народов СССР*. Кишинев: 1984.
- Гачев 1998:** Гачев Г.Д. *Национальные образы мира*. М.: 1998.
- Гачев 1989:** Гачев Г.Д. *Неминуемое. Ускоренное развитие литературы*. М.: 1989.
- Далгат 2004:** Далгат У.Б. *Этнопоэтика в русской прозе 20-90 гг. XX века (экскурсы)*. М.: 2004.
- Далгат 1981:** Далгат У.Б. *Литература и фольклор*. М.: 1981.
- Кажарова 2003:** Кажарова И.А. *Художественно-философское осмысление человека в истории адыгской поэтики (1979-90гг.)*. Нальчик: 2003.
- Кулагина 1977:** Кулагина А.В. *Вопросы поэтики фольклора в трудах болгарских ученых // Фольклор. Историческая наука*. М.: 1977.
- Лосев 1991:** Лосев А.Д. *Античная мифология в ее историческом развитии*. М.: 1991.
- Мамий 2001:** Мамий Р.Г. *Вровень с веком*. Майкоп: 2001.
- Налоев 1985:** Налоев З.М. *Этюды по истории и культуре адыгов*. Нальчик: 1985.
- Приймакова 2003:** Приймакова Н.А. *Жанрово-стилевое богатство адыгского романа об историческом прошлом (поэтика сюжета)*. Майкоп: 2003.
- Рыбаков 1974:** Рыбаков Б.А. *Языческое мировоззрение русского средневековья*. Ж. Вопросы литературы, №1, М.: 1974.
- Султанов1978:** Султанов К.К. *Не храм, а мастерская*. Ж. Вопросы литературы. М.: 1978.
- Схаляхо 1988:** Схаляхо А.А. *Идейно-художественное становление адыгейской литературы*. Майкоп: 1988.
- Тугов 2002:** Тугов В.Б. *Память и мудрость веков*. Карачаевск: 2002.
- Тхагазитов1991:** Тхагазитов Ю.М. *Адыгский роман*. Нальчик: 1991.
- Фрейденберг1978:** Фрейденберг О.М. *Миф и литература древности*. М.: 1978.

NATALYA BARTOSH

Russia, Novosibirsk

**Archetypal Model of Sacred Marriage in
Wagner's Musical Drama "Tristan und Isolde".**

This article focuses on Richard Wagner's tendency using mythological framework and the system of sacred cultural meanings. One of the most striking embodiments of Wagner's ideas is his mystery opera, «Tristan und Isolde». The plot of the «Tristan und Isolde» reveals the elements of the Babylonian myth, «The Descent of Ishtar into the Underworld». When comparing the musical drama by Wagner to the Babylonian hymn, the original idea of the author seems clear: to create a drama-mystery as a principle of a spiritual path – the initiation of the hero by his lover-death. The dominant motif of the drama is divine Love and Death.

Key words: myth, mythopoetics, archetype, the holy marriage, Richard Wagner, «Tristan und Isolde».

НАТАЛЬЯ БАРТОШ

Россия, Новосибирск

НГУ

**Архетипическая модель священного брака
в музыкальной драме Вагнера «Тристан и Изольда»**

Художественные теории Рихарда Вагнера, композитора, поэта, философа, одного из гениев эпохи, во многом не только предуготовили направление эстетического вектора литературы и искусства *fin de siècle*, но и определили общий пульс культуры XX века, ее обращение к эйдическому модусу* и отход от исторического, который обуславливал развитие европейской культуры начиная с Ренессанса. В мифе Вагнер видит прежде

* А. Ф. Лосев определяет эйдос как «мыслеформу» или ««живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета» (Лосев 1990:163).

всего возможность проникновения в круговорот иератического времени. По мнению композитора, миф соединяет в себе «начало и конец истории в единое замкнутое кольцо, создавая ощущение всеобщности и целостности» (Вагнер 1978: 416).

В статьях и философских трактатах конца 40-х – начала 50-х гг. XIX века Вагнер разрабатывает новое теоретическое осмысление мифа. Мифотворчество композитора строится прежде всего на его желании создать не декоративно-театральное действо, а эйдическое – мистериальное, возвращающее, по словам Ницше, к подлинной трагедии. Цель композитора не просто возродить в своих произведениях существенные аспекты мифологического сознания и хронотопа, а использовать так называемую «мифологическую технику» для формирования новой формы произведений.

Свои мечты о «тотальном искусстве» (*Gesamtkunstwerk*) композитор реализует в жанре музыкальной драмы – новой форме, созданной им по образцу греческой трагедии, но опирающейся на фундамент ментальности второй половины XIX в. Композитор сам пишет поэтические тексты для своих музыкальных драм, считая, что слово не менее важная часть «целого», чем музыка. Вагнер уподобляет музыкальную драму священному ритуальному действию, т.к. в ней «воплощаются воображаемые образцы мифа, но в живом, телесном облике человека» (Вагнер 1978: 368). Миф присутствует в ней не только на уровне сюжета, но заполняет все образно-символическое пространство, проявляясь как нераздельная форма в единстве предмета и лейтмотива, слова и музыки. В «*обобщенной человечности*» мифа Вагнер видит эйдически целостный образ человека вообще, некое явление истины о человеке, сущности, которая действует «везде и всегда», проявляясь в различных вариациях, в зависимости от исторической эпохи (см. Лосев 1978: 30, курсив Лосева).

Через призму мифологического сознания композитор воспринимает и творческий акт, в котором выделяет, прежде всего, глубину, целостность и жертвенность космогонического мифа. А.Ф. Лосев, анализируя природу творческого акта у Вагнера, приходит к удивительному выводу: «Все художественное творчество и создаваемый им предмет Вагнер понимает как область *любви*. Мужским началом для Вагнера является здесь поэтический вымысел, или *поэтический образ*. <...> Этому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная *стихия абсолютной музыки* (т.е. женское начало. – Н.Б.). Зато это *женское музыкальное начало* призвано воплощать в себе поэтическую образность, и тем самым лишать ее абстрактности, раздробленности и превращать в творческое становление» (Лосев 1978: 28–29, курсив мой. – Н.Б.). Как объясняет сам композитор в первой части трактата «Опера и драма»: «*Всякий музыкальный организм по натуре своей – женский, он организм рождающий, а не производящий*. <...> Музыка родит, поэт оплодотворяет. <...> Музыка – женщина. Природа женщины – любовь, но любовь эта *пассивная*, отдающаяся всецело в зачатии» (Вагнер 1978: 336–337, курсив Вагнера). По замыслу

Вагнера, в его музыкальных произведениях «мужское» и «женское» сливаются в священном браке, подобно древнейшей хтонической паре – Земле и Небу.

Любовь – главная движущая сила всех произведений Вагнера. Композитор определяет ее как «необходимый импульс поэтически творящего разума» (Вагнер 1978: 423), а желание – как «творящий момент рассудка» (Вагнер 1978: 423). Важнейшим началом в космогоническом акте является преодоление хаоса и достижение гармонии. К этой гармонии стремится в своих чувствах и Вагнер. В операх-мистериях, так композитор определяет жанр своих произведений, открываются каноны гармонии и вечности. Но главное, что видит в них зритель, «борьба за искупление красотой, возникающая из сумрачного хаоса» (Манн 1961: 125). Таким образом, любовь и красота – две важнейшие цели космогонии Вагнера.

Ориентация композитора на мифологический модус, опора на сакральные реестры культуры заставляют его обратиться к ритуально-мифологической схеме *священного брака* (Вагнер сравнивает ее с Великой космогонией), состоящей из ритуального сочетания *Великой богини* с *умирающим-воскресающим богом*, ее сыном и возлюбленным, и его последующего жертвоприношения. Вагнер делает основанием образов своих героинь (Изольды, Брунгильды, Кундри и др.) архетип *Великой богини*, дарующей своим сыновьям-возлюбленным жизнь, познание чувственной любви, а также смерть – ритуальное жертвоприношение ради их вечного иератического возрождения.

Создавая образы героев музыкальных драм, композитор снимает позднейшие напластования: исторические, социальные, психологические*. В их сжатости и максимальной концентрированности проступают вместе с общечеловеческой сущностью и черты божественной природы, где героиня – *Великая богиня* (megale theos) – Мать всего сущего. В индоевропейском архаическом сознании Великая богиня «соотносилась с землей и <...> с женским творческим началом в природе» (Мифы народов мира 1991, т.1: 179). Она считалась символом плодородия и процветания, ей поклонялись как богине чувственного наслаждения и эротизма, и она же несла смерть обрученному с ней царю-жрецу или влюбленному в нее растительному юноше-богу.

Для Вагнера схема *священного брака* находит подтверждение в нерасторжимом единстве любви и смерти, вечных прасновах бытия, которые

* Так Вагнер описывает создание образа Зигфрида: «Я сбрасывал с него (то есть с мифа о Зигфриде. – А.Л.) одну одежду за другой, безобразно накинутые позднейшей поэзией, чтобы, наконец, увидеть его во всей целомудренной его красоте. И то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересует нас больше, чем действительные формы, – это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различал нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это был истинный человек вообще» (цит. по: (Лосев 1978:30)).

обретают целостное эйдическое воплощение в его музыкальных драмах. Впервые данная схема зарождается в «Тангейзере» (1842–1845), оформляется и развивается в «Кольце Нибелунга» (1852–1874), достигает высшего накала и идеальной формы в «Тристане и Изольде» (1859), и, наконец, разрешение, преодоление конфликта происходит в «Парсифале» (1857–1882).

Музыкальная драма-мистерия «Тристан и Изольда» – самый яркий пример персонификации идеи Вагнера о творчестве, как о соединении мужского и женского начал. Драма была задумана в 1854 г. В это время композитор переживает страстный и одновременно платонический роман с Матильдой Везендонк, женой своего друга и покровителя Отто Везендонка. Он пишет Листу: «<...> так как за всю мою жизнь я ни разу не вкусил полного счастья от любви, то я хочу воздвигнуть памятник – драму, в которой эта жажда любви получит полное удовлетворение: у меня в голове – план «Тристана и Изольды», – произведение совсем простое, но ключом бьет сильнейшая жизнь <...>» (цит. по: Лиштанберже 1997: 317-318).

Вагнер верит, что в этой музыкальной драме-мистерии, как в греческой трагедии, личные страдания героев откроют зрителю ощущение эйдической целостности и всеобщности происходящего. Идеи-эйдосы (мужского и женского начал) проходят определенные испытания, в которых происходит соединение противоположных оснований, для достижения «внутреннего тождества любви и смерти» (Лосев 1978: 42). Максимальная концентрированность бинарных полей позволяет композитору и зрителю преодолеть ощущение индивидуальности, единичности вершащегося на сцене действия. По замыслу Вагнера, образы его героев формируются внутри антиномической парадигмы: любовь – смерть, грезы – реальность, свет – тьма, ночь – день и пр. Предельная напряженность бинарных полей позволяет преодолеть индивидуальность личных страданий героев, единичность трагических событий, показать зрителю ощущение всеобщности происходящего.

Известно, что Вагнер был знаком с историей Тристана по стихотворному роману Готфрида Страсбургского «Тристан» (первая четверть XIII в.), а также по его переводу на современный немецкий язык, сделанному Германом Курцем (1813-1873) в 1844 г (см. Лиштанберже 1997:320). Однако, композитор, задумывая создание оперы-мифа, ставит задачу передать не куртуазный дух средневековых легенд, и даже не мифологическую антитезу любви и смерти («обреченность героев в их взаимном влечении друг к другу, непреоборимость любви перед лицом смерти» - Франк-Каме-нецкий 1932: 71), а космогонический миф-творение: *сотворение космоса в соединении мужского и женского начал через жертвоприношение и боль.*

Исследователи оперы отмечают, что «композитор с редким искусством сжал существенные мотивы легенды в весьма небольшое число симметрично расположенных картин. Все живописные и повествовательные части действия он свел к строгому минимуму, по возможности избегая рассказов о событиях» (Лиштанберже 1997: 324). Добиваясь ощущения целостности, Вагнер безжалостно отсекает элементы куртуазной менталь-

ности и все побочные линии сюжета (спасение Изольды от прокаженных, жизнь в лесу Моруа, ложную возлюбленную Тристана – Изольду Белоручую и пр.). Остается только сюжетный ствол, в котором проявляются простота и целостность архаического эйдоса.

В германском мифологическом сознании, к которому апеллирует Вагнер, Великая богиня являлась семантическим двойником «водяного неба» и «океана хаоса», т.е. выполняет функции первородного хаоса, при оплодотворении которого мужским началом (космическим змеем, солнцем или героем), зарождался мир – космос (см. Элиаде 1999: 96-98). В образе средневековой Изольды – праобразе Вагнеровской героини – исследователи не раз отмечали следы культа богини Иштар. Академик Н. Я. Марр, указывая на отражение культа этой богини в литературе и языках Западной Европы, писал: «Богиня Иштарь <...> божество страсти и любви, равно и войны была прослежена как общий на всем востоке и западе предмет культа <...> она, эта богиня любви, оказалась переродившейся в героиню любви романа «Тристан и Изольда», именно в Изольду или Iseult, буквально означающую, как и Иштарь – «женщину-воду», «небо-воду» и т.п.» (Марр 1934: 56). Таким образом, в предании ученые находят отражение мифа любви богини воды к богу солнца (см. Брим 1932:178).

Аккадская богиня Иштар (как и ее более древняя сестра-двойник шумерская Инанна*) – это богиня плодородия, плотской любви и распри. В середине XIX в Иштар становится пристальным объектом изучения и обсуждения европейских ученых**. В новоевропейском сознании образ языческой богини обретает новые, неожиданные смыслы. Alfred Karl Jeremias, современник Вагнера, известный немецкий ассириолог и религиовед второй половины XIX в, дает следующую характеристику богине Иштар: «<...> у богини Иштарь имеется двоякий характер: с одной стороны, она представительница сладострастной (urriegen), чувственной любви, при более серьезном восприятии – богиня плодородия и как таковая гиперболически мать рода божьего и человеческого и просто богиня, с другой – ‘сильнейшая (karidtu) между богинями’, богиня, ‘без воли которой никто не живет в покое и благосостоянии’ (WR 4, 13 сл. b), ‘богиня борьбы, владычица сражений, судья (Entscheiderin) великих богов’ (Asurb. Smith 121, 35), *восточный Валькириев образ*, <...> особенно интересна вооруженная Иштарь, сидящая на троне, наступающая на пантеру и получающая жер-

* Инанна – шумер. «владычица небес» (см.: Мифы народов мира 1991, т.1: 595).

** В начале XIX в. немецкий ученый Г. Гротенфенд дешифрует древнеперсидские надписи Ахеменидов, после чего появляется возможность расшифровать тексты аккадской клинописи. Расцвет этих исследований приходится на 50-е г. XIX в., т.е. время замысла и создания оперы. Немецкие переводы «Нисхождения Иштар» также появляются в 50-е гг., т.е. во время создания «Тристана и Изольды» Вагнера. Русский перевод был впервые сделан В.К. Шилейко в 1919 г.

твенные приношения» (Jeremias 1891: 113–114, курсив наш – Н. Б.). Очевидно, что Вагнер, активно следивший за культурной и научной жизнью Европы, не мог пропустить столь яркий в своих антиномических характеристиках (чувственная любовь, рождение-созидание и сражения уничтожения) образ аккадской богини. В чертах Иштар можно найти становится *праобразом* как Изольды, любимой героини Вагнера, так и других героинь композитора.

Движимый скорее не знаниями, а художественной интуицией (силу которой отмечали все исследователи творчества композитора^{*}, Вагнер апеллирует к древне-вавилонскому памятнику «Нисхождение Иштар в преисподнюю»^{**}. Этот гимн сохранился в двух версиях (фрагмент из Ашшура XI в. до н.э. и из библиотеки Ашшурбанапала VII в. до н.э.). В вавилонском мифе о сходе Иштар, дочери Сина, аккадского бога Луны, в «преисподнюю», место, куда уходит богиня, определяется как «страна без возврата».

*К стране безысходной, земле обширной
Синова дочь, Иштар, свой дух склонила <...>
К дому, откуда вошедший никогда не выходит
К пути, на котором дорога не выводит обратно;
К дому, в котором вошедший лишается света,
Света он больше не видит, во тьме обитает <...>*
(Шилейко 1922:80)

Иштар, честолюбивая богиня Царица Небес, решает стать владычицей нижнего мира. Ее сестра и двойник, богиня подземного мира Эрешкигаль, заставляет богиню пройти через 7 врат подземного мира. В результате Иштар оказывается заключенной во дворце мертвых. С уходом Иштар, жизнь на земле замирает: прекращают действовать вечные законы любви и продолжения рода. Эрешкигаль приходится отпустить Иштар, но она требует, чтобы Иштар предоставила себе замену. Памятник обрывается, не объясняя, как богиня решила эту проблему. По аналогии с более ранним шумерским мифом, послужившим основанием для аккадского сказания, заменой Инанны в стране без возврата становится ее возлюбленный Таммуз (шумер. Думузи – *истинный сын*), обреченный пребывать там полгода (с декабря по июнь). Таммуза окропляют (омывают) водой подземного мира и дают возможность сыграть на лазоревой флейте.

*На Таммуза, дружка ее юности,
Чистую воду возлей, лучшим елеем помажь;
Светлое платье пусть он наденет,
И лазурная флейта разобьет его сердце.*(Шилейко 1922:80)

* Т. Манн, Лиштанберже, Г. Грубер и А.Ф.Лосев.

** Русский перевод был впервые сделан В.К. Шилейко в 1919 г.

Представленные выше мифы – необходимый материал для анализа либретто «Тристана и Изольды», написанного, как и все остальные либретто к операм Вагнера, самим композитором. Следует сослаться на анализ Прелюдии к I акту оперы, сделанный еще в начале XX в., известным теоретиком музыки, Лоренсом Гилманом. Гилман считает, что Прелюдия Вагнера включает в себя семь наиболее важных тем, которые составляют лейтмотивный остов оперы. В музыкальных темах прелюдии отражается идея Пути к человеческому посвящению: «1) Преданность избранному Пути; 2) Тема устремления и изображает очищение; 3) Начало работы, связанной с осознанием двойственности; 4) Тема, изображающая земное тело; 5) Полный отказ от материального в пользу духовного; 6) Любовь, трансмутированная от низшего ее проявления к высшему; 7) Любовь-смерть "Liebestod", которая относится к смерти или отказу души от всего, кроме божественной Любви» (см. Gilman 1937: 84-86).

Семь тем «Тристана и Изольды», представленных Вагнером, соответствуют семи вратам подземного мира, которые минует богиня Иштар, чтобы обрести истинное бессмертие через инициацию смертью. Таким образом, опера открывается зрителю не только как объект эстетического наслаждения, но вариант «духовного пути», как изначально задумывал ее композитор.

При сопоставлении музыкальной драмы Вагнера и древнеавилонского гимна открывается изначальный замысел композитора: создать драму-мистерию не только как объект эстетического наслаждения, но и как принцип «духовного пути» – инициацию героя возлюбленной-смертью. На это указывает и доминантный лейтмотив драмы – *Liebestod* (любовь-смерть) – отказ души от всего, кроме божественной Любви и Смерти. В тексте Вагнера Изольда – богиня Смерти сливается с богиней Любви в сознании и возлюбленного (Тристана), и зрителей. Образ возлюбленной-смерти, любимый образ композитора, берет начало в архетипе Великой богини и реализуется через миф об Иштар.

Кроме того, в музыкальной драме образ Изольды-Иштар соединяется с образом Ночи (греческой богиней Никтой), которую Гесиод называет «Матерью Богов» (Hes. Theog: 123–125). В общемифологических канонах, по которым Вагнер выстраивает свое произведение, Ночь таит силы, «скрывающие в себе тайны жизни и смерти, вызывающие дисгармоничность в бытии мира, без которой, однако, немислим ни мир, ни его конечная гармония» (Лосев 1991: 218). В мифах Ночь является дериватом Хаоса, который понимается не как беспорядочное состояние материи, а как первопотенция, из которой возникает космос, «универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления» (Мифы 1991: 581). Ночь, как темное иррациональное начало, объясняет поступки и замыслы героини: «Та [Любовь], кто в грудь мою вдохнула страсть <...> теперь велит: да будет Ночь!» (Вагнер 1900: 67).

Изольда, исполняя роль владычицы Ночи (в этом образе призывает ее Тристан), дополняет и расширяет свой образ богини Смерти. В мифах тем-

нога, которую так жаждут обрести Тристан и Изольда, означает докосмическую и предродовую тьму, предшествующую возрождению или космогенезу, т.е. становится семантическим дериватом инициации и просветления – истинной цели героев.

Любовь Изольды – отказ от рационального «дневного» начала, обращение к архаическому интуитивно-чувственному постижению мира:

*Кто познал, любя,
смертную Ноч,
кто посвящён был
в тайну её <...>
тот среди земных стремлений
грёзой одной жить будет:
он будет звать святую Ноч,
где чистый огонь Любви
правдой вечной горит...* (Вагнер 1900:78)

Поиск Тристаном Ночи, его жажда «спасительной тьмы» объясняется еще и тем, что в мифологическом сознании Ночь связывается также с укрывающим материнским лоном: «Тристан в край дальний уходит. Хочет ли друг уйти с ним? В чудесном том краю не светит солнца луч; волшебной Ночи это край, откуда мать меня взяла: она *взяла меня из смерти и свет мне смертью своей открыла*. Там она свой покой нашла, родив меня; царит там *вечно тьма*, там колыбель моя <...>» (Вагнер 1900: 86, курсив мой. – Н.Б.). Юноша говорит о своем рождении как о возвращении из страны Ночи-Смерти, откуда в мир приводит его мать, она отдает свою жизнь за жизнь сына. Вспомним обратную ситуацию: миф об Иштар, которой в «стране без возврата» приходится платить «голову за голову» и жертвовать своим возлюбленным-сыном – Таммузом. Богиня спускается в «преисподнюю» как для того, чтобы вывести оттуда своего возлюбленного, так и для того, чтобы обречь его на вечное жертвоприношение:

*Герой мой ушел, погублен.
Как теперь решать судьбы? <...>
День твой да придет, и в день тот вернешься.*
(Шилейко 1922:81)

Сцена на корабле, с которой открывается драма, семантически соотносится с кельтскими мотивами отплытия за море (на запад), т.е. в страну смерти. Этот же мотив «схождения в мир мертвых» присутствует в мифе об Иштар. Однако путь героев лежит в обратном направлении: с запада (Ирландии) на восток (Бретань), т.е. данная сцена параллельна не мотиву «схождения в преисподнюю», а возвращению из нее. Из речи героев мы узнаем, что этому «плаванью» предшествовало «плаванье» (в Ирландию – на запад) смертельно раненного Тристана, а еще ранее он отправлял туда голову убитого им жениха Изольды – Морольта.

«По морю челн, гоним волной, к ирландским скалам плыл» - центральная партия Изольды! «Челн гоним волною» – это Тристан, его судьба.

*Я в челне без чувств лежал:
смертельно ранен в грудь был я;
томно, страстно
песнь рыдала... (Вагнер 1900:96)*

Тема запада – «страны мертвых», которая «манит взор» – поднимается и в речах Изольды. Героиня сетует, что теперь, после победы над ее женихом и ее фактическому пленению, она лишается и своих функций владычества над морями и бурями: «О слабая дочь предков могучих! Кому в дар ты, родная, дала над морями власть и над бурей» (Вагнер 1900: 4). Далее следует распоряжение ветру, достойное валькирии или богини сражения и смерти*:

*Слушай приказ мой, ветер покорный!
Сюда лети на яростный бой!
Неистойвой бури вихрь подыми ты!
Спящего моря сон прогони,
грозную алчность на дне разбуди!
Здесь для него добыча готова! (Вагнер 1900:5).*

Обращение Изольды к ветру соотносится с обращением Иштар-Инанны** к Энлилю – «владыке воздуха», божеству необузданных сил, враждебных по отношению к людям. И хотя Изольда называет себя волшебницей, в восприятии зрителя она становится персонификацией Смерти, которую захватил, взял в плен солнечный бог Тристан. Раненый и «исцеленный» богиней смерти, Тристан уже несет смертельный яд в крови. Изольда определяет это, только взглянув на него: «Смерть в очах твоих! Смерть и в сердце гордом!» (Вагнер 1900: 15). Семантическим двойником любовного (смертельного) напитка – яда, разрушившего их жизнь, становится бальзам, которым Изольда лечит Тристана-Тантриста. Таким образом, выводя богиню Смерти из ее мира, Тристан не пленяет ее, а сам становится пленником. Таким образом, Тристан – солнечный бог-психопомп, проводник душ в страну мертвых – спускается на лодке*** (погребальной ладье) в царство мертвых и выводит оттуда царицу этого царства Изольду-Иштар.

* В исследованиях яфетической школы первой трети XX в. представлен палеонтологический анализ образа Изольды по германским материалам. Ученые указывают на «реальные следы культа богини-матери-воды» в прирейнских областях, которые позднее находят воплощение в легендах о Рейнских девах. Следы этого культа были подтверждены еще многочисленными votivными камнями с изображением женского божества, открытыми в середине XVII в. на острове Walcheren – устье Рейна. Камни представляли богиню, одетую в мантию, на голове у нее убор из крыльев (см. Брим 1932:37-47).

** В более ранней версии шумерского мифа «Нисхождение Инанны в нижний мир»

*** Ср. путь бога солнца Ра.

Изольда Вагнера – сильная личность (богини), исполненная страстного, экзальтированного чувства, является персонификацией мифологизированного принципа музыкального «женского начала». Более чем любой другой героине Вагнера, к Изольде относятся слова композитора о том, что «настоящая музыка» представляется ему «женщиной, которая *действительно любит*; которая свою добродетель видит <...> в *жертве*, той жертве, с которой она отдает не часть своего существа, а все существо» (Вагнер 1978: 340, курсив Вагнера). Внутренний антиномизм образа Изольды создает психологическую динамику и помогает преодолеть аллегорическую статичность, традиционно присущую оперным персонажам. Героиня музыкальной драмы, полная эротических и убивающих импульсов, – становится новым эталоном поведения как «внутри», так и «вне» эстетического пространства, создавая своеобразный тип женщины *fin de siècle*. Все это делает Изольду своеобразным эталоном для героинь декаданса.

Герой – Тристан, ищущий любви юноша (также как и Зигфрид или Парсифаль) представляет активное творческое начало. В нем Вагнер реализует образ творящего рассудка, а также «глубокое и страстное желание в блаженстве сочувствия любящей женщине найти освобождение от своего эгоизма» (Вагнер 1978: 423). В образе Тристана (в дальнейшем он повторит эту же схему в образах Зигфрида и Парсифаля) Вагнер реализует ключевую для мифа о *священном браке* фигуру «простеца» – «innocent». Появление юноши связано с прибытием из мира хаоса, тьмы: в «Тристане и Изольде» эта мифологема реализуется через образ моря. В Тристане воплощается как мифологический, так и сказочный, мотив сироты, которому суждено стать царем, пройдя через «свадебные» (инициационные) испытания. Жизненный путь героя – встреча с возлюбленной (Великой богиней), инициация ее любовью и смерть-возрождение – повторяет ритуальный путь умирающего-воскресающего растительного божества.

Этот путь – своеобразное колебание между светом и тьмой, жизнью и смертью, «космосом» человеческого социума и «хаосом» чувственного бытия – напоминает о пути солнечного бога-психопомпа. Томас Манн видит в фигуре вагнеровского героя продолжение образов умирающих-воскресающих богов: «...Таммуза и Адониса, сраженных вепрем, Осириса и Диониса, растерзанных и впоследствии возвращающихся <...> – все, что было когда-то и будет всегда, весь мир красоты, закланной, убиенной яростью зимы, объемлет мифический этот взор <...>» (Манн 1961: 113). Смерть Тристана подобна спуску солнца в «потусторонний мир», в мифологическом сознании такая смерть воспринимается через аналогическое восхождение. Смерть юноши зачастую не просто гибель его тела, а своеобразное «преодоление» человеческого модуса, когда смерть становится не падением в небытие, а «восхождением», «повышением статуса от человека к божеству» (Элиаде 1999: 136).

Создавая оперу-миф, Вагнер выстраивает мифологические структуры не только на сюжетном уровне, но создает образы, опираясь на каноны

мифологического мышления, не различающего сходство и тождество, имя и сущность, часть и целое (Мелетинский 1976:166). Море, по которому плывут любовники и любовный напиток, который они выпивают, несут общую функцию рождения-перерождения (очищения). «Вода, как перерождающее начало, мифологическом символизме соотносилась с Луной и Женщиной в едином антропокосмическом круге плодородия <...>» (Элиаде 1999: 186).

Чаша с любовным напитком также несет следы семантики богини, как «владычицы вод» (Франк-Каменецкий 1932:67)*. Кроме того, напиток напоминает о культовых кушаньях в царстве мертвых, вкусив которые, герой уже не способен вернуться в мир живых**. Ученые палеонтологической школы видят в нем «не столько романтический напиток любви, сколько культовый напиток оплодотворения» (Фрейденберг 1997: 97). В рамках христианского символизма (не чуждого Вагнеру) Чаша символизирует судьбу, а так же становится средоточием (вместилищем) божественного духа. Можно провести параллель с чашей Грааля, центральным образом «Парсифаля», символом духовного бессмертия. Через посвящение, достигнутое героями после того, как они выпили любовный напиток, герои движутся к преображению и смерти. Тристан приводит в мир Изольду – богиню Смерти и вступает с ней в брачный союз, который становится мистической инициацией героя и, одновременно, несет в себе черты ритуального брака царя-жреца с Великой богиней. В роли танистов-заместителей героя выступают Морольт, убитый Тристаном, а также Мерлот, наносящий герою смертельную рану, т.е. следующий жрец и претендент. Очевидно, что в драме Вагнер стремится передать не кургузный дух средневековых легенд о Тристане и Изольде, а мифологическую антитезу любви и смерти: «обреченность героев в их взаимном влечении друг к другу, непреодолимость любви перед лицом смерти» (Франк-Каменецкий 1932: 71). Главным для него становится космогонический миф-творение: *сотворение космоса через жертвоприношение и боль в соединении мужского и женского начал*.

Подведем итоги. От бретонской легенды Вагнер оставляет только сюжетный ствол, в котором проявляются простота и целостность архаического мифа. Таким образом, во взаимоотношениях героев вырисовывается следующая мифологическая схема: Тристан – умирающий и воскресающий растительный бог – приводит в мир Изольду – богиню Смерти – и всту-

* «<...> в линии палеонтологической семантики любовный напиток есть дериват 'живой воды', восходя к космической природе 'Иитар-воды' и переплетаясь с семантикой 'еды-питья' как метафоры 'жизни', 'любви', 'исцеления'» (Франк-Каменецкий 1932:69).

** В вавилонском мифе о премудром Адапе, сыне бога Эа, рассказывается, как отец предупреждает его об опасностях ритуальной пищи бога Ану: «Тебе предложат еду смерти – не ешь, // Тебе предложат воду смерти – не пей <...>». (История 1983:111). Герой отказывается от угощения, которое оказывается пищей и водой «вечной жизни». Т.о. в мифе функции бессмертия и смерти оказываются равнозначными.

пает с ней в брачный союз, который несет в себе черты *ритуального брака* царя-жреца с Великой богиней и одновременно становится мистической инициацией героя («познание истинного пути»). В сюжете и образах «Тристана и Изольды» проявляются мотивы древневавилонского памятника «Нисхождение Иштар в преисподнюю». Сюжет о смерти и воскресении Иштар и Таммуза, к которому апеллирует миф, становится архетипической моделью для всех грядущих смертей и воскресений духа в европейской культуре второй половины XIX – начала XX в. Образы Тристана и Изольды, с их яркостью, лаконизмом, предельной эмоциональной концентрированностью и очевидной отсылкой к мифологическим архетипам, становятся своеобразными эталонами для создания других пар героев опер Вагнера.

ЛИТЕРАТУРА:

- Брим 1932:** Брим В. А. *Иштарь-Изольда по германским материалам*// *Тристан и Изольда*. Труды ИЯМ II. – Л.: 1932.
- Вагнер 1978:** Вагнер Р. *Избранные работы*. М.: Искусство, 1978.
- Вагнер 1900:** Вагнер Р. *Тристан и Изольда*. Лейпциг: Типография Брейткопфа, 1900.
- История...1983:** История всемирной литературы. : М: Наука, 1983.
- Лиштанберже:** Лиштанберже А. *Рихард Вагнер как поэт и мыслитель*. М.: Алгоритм, 1997.
- Лаку-Лабарт:** Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta. Фигуры Вагнера.*; СПб.: Аксиома, 1999.
- Лосев 1978:** Лосев А. Ф. *Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера* // Вагнер Р. *Избранные работы*. М: Искусство. 1978.
- Манн 1961:** Манн Т. *Страдание и величие Рихарда Вагнера.*/ Т. Манн // Собр. соч.: в 10 т. М.: Худ. лит., 1961. Т. 10.
- Март 1932:** Март Н. Я. *Иштарь: (от богини матриархальной Афроевразии до героини любви феодальной Европы)* // ЯС V, 1932.
- Март 1934:** Март Н.Я. *Из поездки к европейским яфетидам*// ЯС, III, Избранные работы, т. III. Общество и язык. М.-Л., 1934
- Мелетинский 1976:** Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа*. М.: Наука, 1976.
- Мифы народов мира 1991:** *Мифы народов мира*: Энцикл.: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1991–1994.
- Фрейденберг 1997:** Фрейденберг О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. М.: Лабиринт, 1997.
- Франк-Каменский 1932:** Франк-Каменский И. Г. *Иштарь-Изольда в библейской поэзии* // *Тристан и Изольда*. Труды ИЯМ II. – Л., 1932.
- Шилейко 1922:** Шилейко В. К. *Восток*. кн. I. Пг: Всемирная Литература; 1922.
- Элиаде 1999:** Элиаде М. *Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения*. М.: Ладомир, 1999.
- Jeremias 1891: Jeremias A. Karl Gabriel* Izdubar-Nimrod. Eine altbabylon. Helden-sage. Nach den Keilschriftfragmenten dargest. *Leipzig, 1891*
- Gilman 1937: Gilman Lawrence* Wagner's Operas. NY, 1937.

LYUDMILA BORIS

Russia, Moscow

Higher School of Translation and Interpretation,

Lomonosov Moscow State University

Metamorphoses of Signs of Russian Christmas Fairy Tale on a Boundary of Millenia

The article discusses Russian Christmas tale genre in Russian literary discourse of the 19th century. In the 20th century after the separation of the church from the state a new ideology of happiness and holiday attributes emerged.. Father Frost (Santa Claus), the girl in white or blue clothes (Snegurochka), "a New Year's" sparkling fir-tree and – belief in a miracle were the elements which still did not lose actuality. The article examines Sergey Cheljaev's fairy tale "Sklejka" (Connection) arising the importance of Christmas miracle on a boundary of millennia.

Key words: Christmas fairy tale, ideology of happiness, holiday attributes, *nativity Scene*, miracle.

ЛЮДМИЛА БОРИС

Россия, Москва

МГУ им. М.В.Ломоносова

Модификация признаков русской Рождественской сказки на рубеже тысячелетий

Жанр Рождественской сказки в русском литературном дискурсе представляет собою удивительный сплав признаков волшебной (по В.Я. Проппу), социально-бытовой сказки и Евангельской – а скорее апокрифической – притчи. Это устойчивые признаки с ярко выраженной изобразительной функцией на уровне визуального, осязательного и аудио-восприятия. Возьмем простой пример - стихотворение Карла Петерсона «Сиротка» (начало XIX века):

*Вечер был; сверкали звёзды;
На дворе мороз трещал;
Шёл по улице малютка,
Посинел и весь дрожал.
"Боже! - говорил малютка, -
Я прозяб и есть хочу;
Кто ж согреет и накормит,
Боже добрый, сироту?"*

*Шла дорогой той старушка –
Услыхала сироту;
Приютила и согрела
И поесть дала ему;
Положила спать в постельку –
"Как тепло!" - промолвил он.
Запер глазки... улыбнулся...
И заснул... спокойный сон!
Бог и птичку в поле кормит,
И кропит росой цветок,
Бесприютного сиротку
Также не оставит Бог!
(Петерсон 1997: 148-149).*

Мы отчетливо воспринимаем зимнюю жесткую непогоду, несчастного героя, Путь, Рождественский Свет, Спасение – по Божье воле, но сотворенное руками человека. Такие признаки и символы были характерны для романтизма и отчасти для уходящего сентиментализма – ведь рождественские сказки должны вызывать чувство сострадания и умиления. Заметим, что количество персонажей невелико: малютка и старушка, но есть еще обращение к Всевышнему, чей облик персонифицируется не только в конкретной ситуативной помощи, а во всем тварном мире – «*и птичку в поле кормит, И кропит росой цветок*», и не оставит ни одного ребенка без внимания. Конкретное маленькое чудо перерастает в дидактическое обобщение, характерное для конца притчи, или даже проповеди.

Забегая вперед, процитируем строчку этого стихотворения, перековерканную Ипполитом, из культового советского новогоднего фильма 1975 года режиссёра Эльдара Рязанова: «*Шел по улице малютка, посинел и весь продрог*» (употребляется глагол прошедшего времени совершенного вида в отличие от оригинального «*дрожал*»). В этом фильме, ставшем непременным атрибутом российского святочного телеэфира, герои много напутали: адреса, встречи, симпатии; неудивительно, что слова старинного стишка тоже перепутаны. Удивительно, что герой вообще их знает, поскольку такие вещи при советской власти не печатались, возможно, это фольклор прадедушек – из босяцкого детства или церковно-приходской школы. Остались в памяти народной также вера в рождественские чудеса и «*помощь малым сим*», но – в извращенном виде: «*Нашлись добрые люди... Подогрели, обобрали. То есть подобрали, обогрели...*».

Трогательные рождественские (святочные) истории публикуются в России с конца 18-го века, например, в журнале «И то, и сию». Параллельно в домах ставят ёлки, предписанные Петром I, по улицам ходят ряженые и колядующие, а в западных и юго-западных областях распространенными являются вертепы, в том числе и кукольные, берущие начало со средневековых религиозных мистерий, а по большому счету - из раннехристианских церковных служб и чинов. Вертепные постановки обычно состояли

из двух частей: первая - о предыстории рождения Христа, о поклонении волхвов, о наказании Ирода, о благой вести, возвещающей ангелом; вторая – абсолютно развлекательная, комедийная, с чертями, плясками, бытовыми сценками. Этот вид любительских представлений был вытеснен к концу XIX века профессиональными театрами (Виноградов 1883: 659-667).

«Ночь перед Рождеством» в вертепном духе мы видим у Н.В.Гоголя: черт, ведьма, подмены людей, тайны мешков, полеты в кромешной тьме, кража месяца и водворение его обратно на небо, царица, исполняющая заветное желание простого кузнеца Вакулы. Эта повесть вполне соответствует второй части постановки с учетом святочной символики: *тьма/свет, нечистая сила/обуздание крестным знаменем, мистический путь, счастливое разрешение затруднений, всеобщая радость*.

С середины 19-го века фольклорные, апокрифические, анонимные истории стали заменяться авторскими литературными произведениями. Что же привнесла «большая литература» в жанр рождественской сказки? Поначалу писатели и поэты соблюдают каноны, как мы видим на примере Петерсона, а также его зарубежных коллег: Э.Т.А.Гофмана («Щелкунчик и мышиный король» 1816), Ч.Диккенса («Рождественские повести»). Примеры приведены с учетом двух впоследствии развившихся основных направлений жанра: магического реализма* и литературно-социальной проповеди; и в том, и в другом случае счастливый конец обязателен, вера в Рождественское чудо сохраняется. Ч.Диккенс, отказавшийся от социальных памфлетов в пользу сказки и проповеди, настаивал на таком окончании, даже если оно неправдоподобно.

Затем, с развитием реализма, истории «утяжеляются»: прибавляются новые признаки, характерные для «натуральной школы», уходит волшебство, прозрачность и однозначность, добавляются психологические метания главного героя, социальный гнет и ощущение безвыходности – все, что было характерно для прозы II-й половины XIX в. вообще и для рождественских историй Н.С.Лескова, Ф.М.Достоевского и М.Е.Салтыкова-Щедрина (а параллельно – «Девочка со спичками» Г.Х.Андерсена). Счастливый сказочный конец для этих историй вовсе не обязателен, однако назидательный вывод, характерный для притчи, сохраняется. При всей узости жанра вырисовываются две линии пересечений сюжетов и признаков. В первой Андерсен и Достоевский изображают сироток, которым от голода и холода мерещатся дивные застолья, новогодние елки, затем происходит встреча с бабушкой/мамой, вместе с которой они возносятся *«в блеске ... к новогодним радостям на небо!»*, *«где ... все блестит, все сияет и кругом всё куколки, ... все они теперь как ангелы, все у Христа»*

* Термин Эдмона Жалу: Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям». (Магический реализм: Википедия).

(Андерсен 1969: 112). А наутро соседи находят маленький замерзший трупик. Только Достоевский пошел дальше, изобразив у Христа на елке очень много «*маленьких деточек, у которых там нет своей елки*», и если Андерсен уверен в том, что бабушке с девочкой на небесах очень хорошо, то русский писатель заканчивает гораздо безнадежнее: «*все это могло случиться действительно, - то есть то, что происходило в подвале и за дровами, а там об елке у Христа - уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться, или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать*» (Достоевский, 1982: 459-462). Сложно рассуждать о том, произошла ли такая модификация от того, что писатель сочинил историю тридцатью годами позже и в другой стране, или из-за разницы в методе, более или менее реалистичного. Скорее, это вопрос веры: автор, заставивший уверовать такого героя, как Раскольников (что большинству читателей кажется как раз маловероятным), отказывает в помощи самым беззащитным существам. У Салтыкова-Щедрина в «Рождественской сказке» десятилетний мальчик Сержа Русланцев очень близко к сердцу воспринял проповедь и решил «жить по правде». Но его никто не поддержал, а священник за столом говорил совсем иное, нежели в церкви. В истории нет ни елки, ни подарков, ни праздничного настроения – только большое светлое пятно на стене, которое мальчик принимает за Христа. У ребенка началась лихорадка, «*правда мелькнула перед ним и напошла его существо блаженством; но неокрепшее сердце отрока не выдержало наплыва и разорвалось*» (Салтыков-Щедрин 1988: 81). Вот так заканчивались литературные рождественские сказки в конце XIX века. Высказывая субъективное мнение, хочу предположить, что те горькие лекарства реалистического и сатирического изображения российской действительности, которые постулировались еще с «Героя нашего времени» М.Ю.Лермонтова, стоило все-таки дозировать, поскольку тотальная безнадежность и неверие, распространившиеся даже на рождественскую сказку, разъедали души и умерщвляли надежду прежде всего у самого перспективного социального слоя – читающей интеллигенции. Когда в конце XX столетия идеология изменилась, первыми появились рождественские сказки небезызвестного Д.Е.Галковского, продолжающие гротескно-фантастические традиции Салтыкова-Щедрина и укладываемые в название основного философского труда этого современного автора – «*Бесконечный тупик*».

Исключение составляет подход Н.С.Лескова, который пошел по пути Диккенса и в одном из своих 25-ти рождественских рассказов «Жемчужное ожерелье» (1885) объяснял: «*От святочного рассказа непременно требуется, чтобы он был приурочен к событиям святочного вечера – от Рождества до Крещения, чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль, хоть вроде опровержения вредного предрассудка, и наконец – чтобы он оканчивался непременно весело*». По такому принципу – «*очень грустное начало, довольно запутанная интрига и совершенно неожиданный веселый конец*» (Лесков 1958: 433) - составлена

рождественская сказка, перекликающаяся по тематике с «Рождественской песней в прозе» Ч.Диккенса, только история развивается не от дяди (Скруджа) к примирению с племянником, а в обратном направлении – от племянника, желающего простить злого дядю, к появлению несчастного старика. Сказка «Христос в гостях у мужика» (1881) разворачивается на поселении в Сибири, куда сослан Тимофей Осипов, пытавшийся убить родного человека, который причинил ему много горя. Герой много молится, усердно трудится, жизнь у него налаживается, но в душе нет мира – налицо не материальный, а моральный кризис. В символической обстановке – на закате, в саду из роз – он читает то место из Евангелия, где Христос приходит к фарисею, и обращается с просьбой посетить и его, на что получает ответ с небес: «Приду». Мужик долго ждет, готовится, получает подтверждение перед Рождеством, накрывает богатый стол и собирает всех, поставив еще один прибор для самого желанного гостя. Когда ждать уже не имело смысла, сели за стол - и вдруг *«двери в горницу сами раскрылись настезь. А в двери на пороге стоял старый-престарый старик, весь в худом рубище, дрожит и, чтобы не упасть, обеими руками за притолки держится; а из-за него из сеней, где темно было, -- неопытный розовый свет светит, и через плечо старика вперед в хоромину выходит белая, как из снега, рука, и в ней длинная глиняная плошка с огнем - такая, как на беседе Никодима пишется... Ветер с вьюгой с надворья рвет, а огня не колышет... И светит этот огонь старику в лицо и на руку, а на руке в глаза бросается заросший старый шрам...»* (Лесков 1958: 215). В данном случае сбылись оба желания героя: Христос пришел к нему на праздник и помог примириться с дядюшкой, привел действительно нуждающегося в помощи. Символика Пути дается в дядином появлении из Вьюги, присутствует также рождественский свет, обязательный как для веретена, так и для новогодней елки, а чтобы ни у кого не было сомнений, *Кто* зажег этот свет, на руке, дающей помощь и прощение, отчетливо видна стигмат.

Далее очень бы хотелось проследить параллели русской (или общероссийской) рождественской сказки и западноевропейских образцов в XX веке, но история России и СССР не предоставляет такой возможности. Кризис веры на рубеже XIX-XX вв. в мировом масштабе в России выплился в отлучение церкви от государства и культуры, в демонстративный и обязательный атеизм. Выработывались новая идеология счастья и атрибуты веселья, только Рождество, да и Новый год, никак не укладывались в форму революционных праздников. Но прошло не так много времени, и в 1934 году Постышев предложил праздновать Новый год по-советски (см. [on-line]: ec-dejavu.ru/). Выросло поколение, помнившее дореволюционные елки, у него появились свои дети, и 1935 год был встречен новыми детьми с Морозом (Ивановичем) и идеологическими речевками. Заметим, Мороз сразу отличался от того сурового персонажа, который мог в лучшем случае дать Ленивице ледяную сосульку вместо награды (как в сказке

Вл.Одоевского «Мороз Иванович», 1842), а в худшем – погубить, как в поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863), где Мороз представлен злой силой, любящей «*кровь вымораживать в жилах / И мозг в голове леденить*», как в сказке Е.Шварца «Два брата»: «*-Ты. Останешься. Здесь. Навеки, - повторил Прадедушка Мороз. Он подошел к печке, потряс полами своей снежной шубы, и мальчик вскрикнул горестно. Из снега на ледяной пол посыпались птицы. Синицы, поползни, дятлы, маленькие лесные зверюшки, взъерошенные и окоченевшие, горкой легли на полу*» (Шварц 1998: 59). Напротив, этот персонаж очень скоро стал *дедушка Мороз*: глуховатый, добродушный, он торопился встретиться с детьми, поводить с ними хороводы, выслушать стишки и одарить подарками (как в мультфильме «Дед Мороз и лето»). А шуба его, поначалу белая или голубая, потом стала красной, как и нос над фальшивой бородой: «Здравствуй, дедушка Мороз, борода из ваты...»*.

Уже в 1937 году на Новогодней елке рядом с *дедушкой* появилась *внучка* – Снегурочка. Этот персонаж появился на Рождество еще в конце XIX века после появления замечательной пьесы А.Н.Островского, а затем оперы Римского-Корсакова. Созданием театрального образа занимались несколько выдающихся художников, и с тех пор она может приходиться на елку в светлом сарафане с обручем или повязкой на голове - так, как увидел ее В.М. Васнецов; в белой, сотканной из снега и пуха одежде, подбитой горностаевым мехом, как изобразил ее М.А. Врубель; или в меховой шубке, которую надел на нее Н.К. Рерих. Маленькие девочки любили наряжаться Снегурочками, ведь это был народный праздничный костюм. Но эта сказочная девочка никогда не была ведущей праздника вплоть до Кремлевской елки. В народных сказках, записанных В.Далем и А.Н.Афанасьевым, она была либо чудесно обретенным ребенком, либо так называемой «искупительной жертвой», «заложным покойником» - календарным знаком смены сезонов, как Кострома, Масленица, иногда Купала. А.Н.Островский расположил царство Берендеев на Костромской земле, где сжигали или топили женское зимнее божество Кострому, и где прыгала через костер и таяла от любви его Снегурочка. Собственно, корень названия Кострома сходен с *костром*, но в самой Костроме, начиная с 70-х годов прошлого века, после съемок фильма по пьесе, образ Снегурочки затмил воспоминания о местном божестве. Кроме того, образ снежной девочки модифицировался и превратился в прелестную девушку, как правило, голубоглазую блондинку, которая помогает своему дедушке и радуется детям на Новогодней Елке (см.: [on-line] noviy-god.ru).

Сам праздник Ёлки имел четко заданный сценарий, который можно было не разучивать, поскольку он был единообразным по всем дошкольным заведениям много десятилетий. Первой к мальчикам-зайчикам и де-

* Детский фольклор.

вочкам-снежинкам приходила именно Снегурочка, которая объявляла, что вот-вот придет дедушка Мороз, только его могли задержать Баба Яга, Кощей, Пират – в зависимости от наличия костюма создавался образ Вредителя. Дети громко троекратно звали Дедушку Мороза, он приходил, мешок с подарками помогли отыскать добрые персонажи – белочки, зайчики, птички – и сами детишки, которые видели, за какой ширмой прячется Вредитель. Затем следовало трижды воззвать: «Ёлочка, зажгись!» – на ней зажигались гирлянды и звезда наверху. Вместе с Дедом Морозом и Снегурочкой дети водили хороводы, отгадывали загадки, читали стихи, пели песни. Потом получали подарки и иногда шли смотреть театральное представление или мультфильмы.

Этот образ новогоднего праздника очень быстро упрочился и почти не подвергался критике. Во время войны образ Деда Мороза широко использовался в целях патриотической пропаганды: «Новогодняя открытка к 1942 году изображает Деда Мороза, изгоняющего фашистов. На новогодней открытке к 1944 году Дед Мороз нарисован со “сталинской” трубкой и мешком оружия в руках, причем на мешке изображен американский флаг» (Адоньева 1999: 381). Ритуал общественных елок с Дедом Морозом соблюдался на всей территории СССР: от главной елки в Большом Кремлевском дворце до лагерей ГУЛАГа; от Азербайджана до Чукотки... А в домашнем обиходе непременно нужно было собраться всей семьей за столом с истинно русским салатом оливье, послушать обязательное обращение генсека, а позже президента, и успеть под бой курантов разлить шампанское, чокнуться, загадать желание и выпить. «Говорят, под Новый год, что ни пожелается, – все всегда произойдет, все всегда сбывается!» – фактически перед нами ритуальные действия по привлечению удачи, простенькие заговоры и рождественская атрибутика. Конечно, у Вифлиемской звезды было восемь лучей, не пять, но без звезды на верхушке елки Новый год был непредставим, как и без застолья, без обращения самодержца, без волшебства скоморохов «Голубого огонька». Вторую, комедийную часть вертепа, с успехом заменило телевидение с обязательной ежегодной комедией «Ирония судьбы или с легким паром», а для малышей – новогодней серией «Ну, погоди!». И с ожиданием первого дня нового года, когда можно будет развернуть подарки, положенные под елку... Кем?

Кто же это на самом деле был: Мороз Иванович? Мороз Красный нос? Дедушка Мороз? В волшебной сказке главное – не внешние атрибуты, а функция (Пропп, 1998: 78): в данном случае – доброго дарителя, рождественского утешителя детей, которые и по сей день пишут письма в Великий Устюг или Лапландию, или диктуют родителям свои желания. Но если посмотреть на общие признаки «дарителя», то это борода, шапка, красные (казалось бы, такие советские!) одежды, да еще вопросы: «Слушались ли?», «Хорошо ли учились?», «А кто мне расскажет...?» Ассоциация с Николаем Угодником лежит на поверхности, а когда упал железный занавес, стало окончательно ясно, что Санта-Клаус и дедушка Мороз – это две

этнокультурных модификации одного и того же героя. Что касается «вредителей» и «помощников», то тут ситуация более вариативна: чертей в советское время на праздник не выпускали, но леших, кощеев, бабок Ёжек и других карабасов-барабасов было предостаточно, равно как и добрых зверушек с птичками, спешащими на выручку к дедушке Морозу и детишкам – почти как в рождественских колядках, где птички устлали пухом ясельки младенца. Появилось волшебство, вернулись старые добрые песни со словами *«везет лошадка дровенки, а в дровнях мужичок»*, *«бусы повесили, встали в хоровод»*, появились новые: *«Новый год к нам мчится, скоро все случится!»*^{*}.

Остается понять, есть ли среди этих персонажей новорожденный мальчик и ангел с благой вестью. Они рядом: очень скоро на праздник Новогодней елки, находящийся между католическим и православным Рождеством, приходит «мальчик Новый год» – символ грядущего счастья и успехов. Его радостно приветствуют все, в том числе и Снегурочка, в своем голубом платье и кокошнике или блестящей короне – абсолютно доброе существо, всегда девушка, даже не живущая с бабушкой в одном доме. Её одежды не коснулись кока-кольные перемены цвета, быть может, потому, что она вызывала ассоциации с высшим существом – девой Марией, всеобщей заступницей и помощницей; а каноны её написания особо строги. В отличие от нимба Спасителя, нимб Богородицы на иконах Божией Матери не содержит вписанный крест. Одежды Богородицы также строго определены — голова и плечи закрыты пурпурным покрывалом — мафорием, а платье обязательно синего цвета (см. [on-line]: ikona-kiot.ru). Пусть не покажется кощунственным такое сравнение. Ведь если народная душа жаждала этого образа, то он должен был проявиться – в данном случае в наиболее красивом и достойном персонаже, совмещающем функции волшебной девы и ангела-провозвестника.

Настоящую «совковую» Ёлку описал Сергей Челяев, рассказ был помещен в сборник «Городская фэнтези – 2008», но события происходили в 1984 году, когда *«генсеки начали сменяться с головокружительной быстротой, и всю идеологию в елочном сценарии скрупулезно отслеживал парторг театра с честным прозвищем Чекист»* (Челяев 2008: 311). Детский театр накануне Нового года остался без звукооператора и Деда Мороза. Повествование ведется как раз от лица молодого паренька, заменившего «театрального радиста», его имени мы не помним, зато остается в памяти прозвище «Огонек» - достаточно символическое прозвище! Ему было поручено крутить фонограмму и в случае экстренных ситуаций урезать ее, т.е. производить «склейку» бобинной пленки. На роль главного персонажа был приглашен работник из клубно-заводской самодеятельности: *«Николай Степаныч с невероятной фамилией Морозов оказался пле-*

^{*} Группа «Дискотека Авария», песня «Новогодняя».

чистым, кряжистым и кустистым по части бровей мужчиной. При такой потрясной фактуре он вдобавок обладал звучным, раскатистым голосом, от которого на репетициях поначалу вздрагивали не только пираты, черти, империалисты и прочая ряженая нечисть, но даже сторонники добрых сил в лице зайцев, пионеров, снежинок и буратины». «Николай Степаныч, прохаживаясь окрест елки и милостиво кивая жавшимся к стволу Бабе Яге с Коцеем, мощно басил из-под бороды:

*Я летел на крыльях ветра мно-о-о-го тысяч километров!
Над великою странюю, где мосты как в сказке строят!
Я спешил, ребята, к вам - моим маленьким друзьям!»*

А вот другие обязательные тексты идеологического характера, типа:

Скоро форум коммунистов, съезд откроется в Москве.

Будем жить под небом чистым, скажем дружно: нет - войне! (Челяев 2008: 315) – он произносил только под надзором Чекиста или директора Карабасовны, которая *«много лет барабасила»* в театре. Симбиоз партийно-новогодней и религиозной атрибутики, почти вертепные маски актеров – все узнаваемо и мило сердцу русского человека. Вот только в историю вмешались роковые обстоятельства, в результате которых чуть не погибли дети на последней Ёлке, как раз 8 января, т.е. на другой день после Рождества. Именно стараниями Огонька и Мороза Степановича представление было сокращено на *4 с половиной минуты*, за которые помреж успел вывести детей в зал из фойе, где рухнул потолок. В соседнем зале давался простенький спектакль (вторая часть вертепа), а директриса Карабасовна, грозившая идеологическим диверсантам увольнением и лишением премий, с чувством сказала, что *«можно только богу молиться, еще каких-нибудь пара минут, и в фойе было бы просто месиво!»*. Этот рождественский рассказ построен по всем правилам жанра: интрига, нагнетание чувства опасности, когда в дверь уже *«скреблись лисы, колотили и ломались начальственные волки, а из пустого покуда зала в окошко требовательно постукивала сама Карабасовна»* (Челяев 2008: 319), а затем чудесное спасение 75-ти детей. То ли Николай Угодник, то ли Дед Мороз позже пришел поклониться Огоньку за проявленное бесстрашие при микшировании фонограммы и склейки в боевых условиях: *«поклонился. Низко, с достоинством. В тот же миг кончики его волос, брови и даже ресницы вдруг осеребрило! Сверкнул морозный иней на пуговицах шубы, по ней весело разбежались тонкие ледяные иголочки. А в глазах ожили яркие и веселые огоньки»* (Челяев 2008: 323). Словно рождественская звезда воссияла и дала надежду прежде всего детям. Казалось бы, незамысловатый сюжет и простое название, но оно символично: на простенькой новогодней мистерии произошла склейка не только пленки, но и веков и веро-

ваний, а в нужный момент произошло моментальное «отшелушивание» всего наносного в связи с произошедшим чудом и спасением детей, т.е. будущего. Так же как под кирпичной кладкой на Спасской башне совсем недавно обнаружили икону Спаса, а значит – он был там все это время.

ЛИТЕРАТУРА:

Адоньева 1999: Адоньева С. Б. *История современной новогодней традиции* // Мифология и повседневность. Вып. 2. Материалы научной конференции: 24–26 февраля 1999 года. СПб., 1999.

Андерсен 1969: Андерсен Ганс Христиан. *Сказки и истории*. Л: Худ. литература, 1969.

Виноградов 1883: Виноградов Н.Н. *Великорусский вертеп*. М.: 1906.

Гарнаевский А. *Вертеп в Духовщине*. - Киевская старина, IV, 1883.

Достоевский 1982: Ф. М. Достоевский. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Том XII. - М.: Правда, 1982

Душечкина Е.В. 2002: Душечкина Е. В. *Русская ёлка: История, мифология, литература*. СПб., 2002

Лесков 1958: Лесков Н.С. *Собрание сочинений в 11 т.* М.: 1958; Том 7.

Петерсон 1997: Петерсон К.А. *Сиротка*// *Русская поэзия детям*. В 2 т. Т.1-СПб.: Академический проект, 1997

Пропп 1998: Пропп В.Я. *Морфология «волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки*. М.: Лабиринт 1998.

Салтыков-Щедрин 1988: М. Е. Салтыков-Щедрин. *Сказки*. Библиотека "Огонек", Собрание сочинений в десяти томах. Том девятый, М.: "Правда", 1988.

Челяев 2008: Челяев С. *Склепка/ Городская фантазия*, М.: 2008

Шварц 1998: Е. Шварц. *Сказки и пьесы*. ОSCR Палек, 1998.

[on-line] **ikona-kiot.ru:** <http://www.ikona-kiot.ru/ikona/bm>

[on-line] **noviy-god.ru:** <http://www.noviy-god.ru/history/snegurkahistory.html>

[on-line]: **ec-dejavu.ru:** http://ec-dejavu.ru/n/New_Year_tree.html

MAKA ELBAKIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Transformation of Archetype in Medieval Arthurian Cycle

The earliest literary references to Arthur come from Welsh and Breton sources. Thomas Green identifies three key strands to the portrayal of Arthur in this earliest material (warrior - protector of Britain; the leader of a superhuman heroes; person who has a close connection with the Welsh Otherworld). Paper shows that in the process of transformation of the mythological archetype to the literary character the most significant fact is the changing of the role and function of the king in the plot of the narration. Whereas Arthur is very much at the centre of the earliest material, in the continental romances he is rapidly sidelined. He becomes the "do-nothing king", whose inactivity and acquiescence constituted a central flaw in his otherwise ideal society.

Key words: King Arthur, Arthurian cycle, Romance

მაკა ელბაკიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

არქეტის ტრანსფორმაცია არტურის ციკლის რომანებში

ცნობილი მედიევისტის ქლაივ სთეიფლზ ლუისის თავისი ნიგნის უკუგდებული სახეები შესავალში წერს: შუასაუკუნეები იყო ავტორიტეტთა ეპოქა. მოსახლეობისთვის ყველაზე სერიოზულ ავტორიტეტად მიჩნეული იყო ეკლესია, მწერლისთვის — წინარე პერიოდის ავტორი, ძირითადად, ლათინურენოვანი. სწორედ ეს ფაქტორი განასხვავებდა შუასაუკუნეებს ე.წ. „ბარბაროსული ეპოქისგან“, თუმცა მედიევალური კულტურის ფესვები სწორედ „ბარბაროსულ“ ჩრდილოეთსა და დასავლეთშია საგულვეტელი. ამავდროულად, თუ პრიმიტიულ საზოგადოებაში ადამიანი იყო საკუთარი კულტურის ნაწილი, და, ფაქტიურად, გაანივებდა თავს ამ კულტურაში, აღიარებდა ქცევის საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს, შუასაუკუნეებში პიროვნების ინტელექტუალურ განვითარებას მეტწილად საუკუნეთა განმავლობაში ნიგნებში დაგროვილი ცოდნის მიღების წყურვილი განაპირობებდა.... შუასაუკუნეების ადამიანს უყვარდა ნიგნი. მას ვერ დააჯერებდი, რომ რაც ძველ ავტორიტეტებთან ამოიკითხა, არასწორი შეიძლება ყოფილიყო.

რასაკვირველია, სხვადასხვა ეპოქის, მრწამსისა თუ მსოფლმხედველობის მწერლები, რომელთა თხზულებების ნაკითხვაც შუასაუკუნეების ადამიანს უხდებოდა, ერთმანეთს ეწინააღმდეგებოდნენ, მაგრამ იმ პერიოდის მკითხველი ანესრიგებდა და ჰარმონიაში მოჰყავდა ეს წინააღმდეგობანი, ქმნიდა რა სინკრეტულ მოდელს არა მარტო პლატონური, არისტოტელური ან სტოიციკისტური იდეების სინთეზის მეშვეობით, არამედ შეჰქონდა მასში წარმართული და ქრისტიანული ელემენტები (ლუისი 1964: 5-12).

ამ ვრცელი შესავლიდან ცხადი ხდება, რომ ეპოქამ, რომელსაც არცთუ ისე დიდი ხნის წინ „ბნელ წლებად“ სახელდებდნენ, ნიგნიერებისკენ დაუოკებელი სწრაფვის მეოხებით შეძლო გაერთიანებინა და კომპლექსურ, ჰარმონიულ სისტემაში მოექცია, ერთი შეხედვით, ისეთი სეპარატული „სწავლებანი“, როგორებიცაა თეოლოგია, მეცნიერება, ისტორია და სწორედ მათი სინთეზის საფუძველზე შეექმნა სამყაროს ე.წ. მენტალური მოდელი. შესაბამისად, როდესაც ვიკვლევთ მედიევისტის ამა თუ იმ პრობლემას, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არტურის ფენომენის მნიშვნელობას და მის გავლენას მსოფლიო კულტურაზე, ორ ფაქტორს უნდა მიენიჭოს გადამწყვეტი მნიშვნელობა: 1. შუასაუკუნეების კულტურის მნიშვნელოვან ხასიათს; 2. ამ ეპოქის ადამიანის მიდრეკილებასა და ლტოლვას სისტემატიზაციისა და სინთეზირებისაკენ; იმავდროულად, ამ პრობლემის განხილვა უნდა მოხდეს არა რომელიმე კონკრეტული, არამედ ერთდროულად რამდენიმე დისკურსის (მითოლოგიური, ისტორიული, ლიტერატურული) ფარგლებში, რომლებიც, საბოლოო ჯამში, გადაკვეთენ და „ავსებენ“ ერთმანეთს.

ვიდრე ჩვენთვის საინტერესო საკითხის ანალიზს შევუდგებოდეთ, ბუნებრივია, დავსვათ კითხვა: რა შეიძლებოდა ზეპირი ან წერილობითი გზით სცოდნოდა შუასაუკუნეების ადამიანს არტურის შესახებ? ალბათ, იგივე, რისი ამოკითხვაც XXI საუკუნის მკითხველსაც შეუძლია ენცილოპედიებსა თუ სხვადასხვა სახის ცნობარებში: რომ არტური იყო ბრიტების ლეგენდარული ბელადი (V-VI სს), რომელსაც ტრადიციით მიენერებოდა ბრიტანეთის დამპყრობლების, ანგლო-საქსების განადგურება. ლეგენდის თანახმად, არტურის სახელს უკავშირდებოდა კამელოტში — სამეფო კარზე — ყველაზე სახელოვანი და კეთილშობილი რაინდების შეკრება და მრგვალი მაგიდის ორდენის ჩამოყალიბება. ამ ცნობებს საუკუნეთა მანძილზე ბევრი არაფერი შემატებია. მეცნიერებმა დღემდე ვერ მიაკვლიეს არტურის რეალურად არსებობის დამადასტურებელ რაიმე დოკუმენტურ წყაროს, თუმცა მათ არ შეუწყვეტიათ მისი ისტორიული პროტოტიპის ძებნა. იმასაც ვარაუდობენ, რომ ეს პროტოტიპი ატარებდა სხვა სახელს, ან არტური იყო ერთგვარი კრებითი სახე რამდენიმე პროტოტიპისა.

რაც შეეხება ისტორიულ წყაროებს, პირველად არტური მოხსენიებულია ვალიურ პოემაში *Y Gododdin** (დაახლ. ჩვ. წ-ის 600 წ), რომლის ავტორობასაც ტრადიცია მიაწერს ბარდ ანეირინს. პოემაში აღწერილია ბრძოლა ანგლო-საქსებსა და „ძველი ჩრდილოეთის“ მეფეებს შორის კატრავეტთან. CII სტროფში ბრიტების ერთ-ერთ წინამძღოლზე საუბრისას პოეტი აცხადებს: „მან დახოცილ მონინაალმდეგეთა გვამებით გამოაძლო ფორტის ბასტიონის შავი ყორნები, თუმცა ის მაინც არ იყო არტური“ (ანეირინი 1988: 34)**

მეორე ადრეული ვალიური პოემა, რომელშიც არტური ფიგურირებს, არის *ანუნის ტროფეები*, რომლის ავტორადაც მიჩნეულია VI საუკუნეში მცხოვრები ბარდი, ტალიესინი. პოემა ეძღვნება არტურის მოგზაურობას ანუნში — ვალიურ იმპეყენიურ სამყაროში.

უელსის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში ინახება ხელნაწერი სახელწოდებით *გმირთა წარმოშობა* (მე-13 ს), რომელიც ორი თვალსაზრისით არის ჩვენთვის საინტერესო: 1. ხელნაწერის მეხუთე და მეექვსე ნაწილში წარმოდგენილია არტურის გენეალოგია („არტური, ვაჟი უტერისა² კუსტენინის ძისა, კუსტენინი³ — ძე კინფაურისა, ტუდვალის ძისა, ტუდვალი⁴ — ძე მორფაურისა⁵, ეუდაფის ძისა, ეუდაფი⁶ — ძე კადორისა⁷, ძისა კინანისა, კინანი⁸ — ძე კარადოგისა⁹, ძისა ბრანისა, ბრანი¹⁰ — ძე ლირის სიტყვაძუნისა¹¹), რომელიც გარკვეულწილად ნათელს ჰფენს ამ ლეგენდარული გმირის გენეზისის საკითხს; 2. ამავე ხელნაწერში დაცულია მათიანე *მეფეთა ქრონიკები*, ასე რომ, არტური და მისი წინაპრები ბრიტანეთის რეალური მეფეების გვერდით არიან მოხსენიებულნი.

კიდევ ერთი ისტორიული წყარო, რომელშიც არტური ბრიტების მთავარსარდლად სახელდება, არის ალიელი ბერის, ნენიუსის, *პრიტანეთის ისტორია* (დანერილი ლათინურ ენაზე, დაახლ. 800 წელს ჩვ.წ), რომელშიც მოთხრობილია არტურსა და ჩრდილოეთიდან მოსულ დამპყრობელს, ოქტას შორის, გამართული ბრძოლის ისტორია, თუმცა, ტექსტის საკმაოდ ვრცელი ნაწილი ეთმობა არტურის თორმეტი გამარჯვების ჩამოთვლას (ეს ბრძოლები, ორის გარდა, რეალურს არ ჰგავს და დამაჯერებლად არ მოჩანს)***. სავარაუდოა, რომ ნენიუსი „არტურის თორმეტი ბრძოლის“ ისტორიის შეთხზვისას ეყრდნობოდა

* გოდოდინი — ბრიტანული წარმოშობის ხალხები, რომლებიც ბრიტანეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთით სახლობდნენ.

** "He glutted black ravens on the rampart of the fort, though he was not Arthur".

*** მე-8 გამარჯვების აღწერისას აღნიშნულია, რომ არტურის ფარზე გამოსახული იყო ღვთისმშობელი მარიამი და რომ სწორედ იესო ქრისტესა და ღვთისმშობლის დახმარებით მოახერხეს არტურმა და მისმა თანამებრძოლებმა ბარბაროსების, უფრო სწორად, წარმართების დამარცხება („The eighth was near Gurnion castle where Arthur bore the image of the Holy Virgin, mother of God, upon his shoulders, and through the power of our Lord Jesus Christ, and the Holy Mary, put the Saxons to fight, and pursued them the whole day with great slaughter“ (ნენიუსი 1974: 31).

უელსურ ხალხურ გადმოცემებს, რომლებშიც ნათქვამია, რომ არტურმა მოიპოვა საქსებზე თორმეტი გამარჯვება და საბოლოოდ გაანადგურა ისინი (მარტომ დახოცა 960 მეომარი) მაუნტ ბადონთან გამართულ ბრძოლაში*. უნდა აღინიშნოს, რომ ბრიტების ყველაზე დიდ გამარჯვებად სწორედ ეს ბრძოლაა მიჩნეული, რომლის შედეგად შეწყდა სამხრეთ ინგლისის წინააღმდეგ განხორციელებული საქსონთა დამპყრობლური პოლიტიკა და 44 წლით მშვიდობამ დაისადგურა (ლუმისი 1963: 43). მაუნტ ბადონთან მოპოვებულმა გამარჯვებამ არტური აქცია ბრიტების მესიად და იმ დღიდან მოყოლებული კელტურ ენაზე მოლაპარაკე ნებისმიერ ადამიანს, რომლის მესხიერებაშიც ღრმად დაღუპილიყო თავისი მშობლიური მინა-წყლის ისტორიული წარსული და წინაპართაგან ნაანდერძევი ტრადიციები, ყოველი მორიგი განსაცდელის ჟამს სწორედ არტურის გამოჩენისა და მისი ზებუნებრივი ძალის იმედი ჰქონდა. სხვა წყაროებშიც, მაგალითად, 950 წლით დათარიღებულ *უელსურ ქრონიკებში*, არტური ასოცირდება ღმერთებთან, თანაც არა როგორც მათი სწორი, არამედ მათზე აღმატებული.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მითოლოგიური არტურის სახეში შეიძლება სამი საკვანძო მომენტი გამოიკვეთოს: 1. უებრო მეომარი, რომელიც ბრიტანეთს შინაური თუ გარეშე მტრების (როგორც რეალური დამპყრობლების, ისე ზებუნებრივი ძალების) თავდასხმებისგან იცავს; 2. ფოლკლორის, კერძოდ კი, ჯადოსნური ზღაპრების პერსონაჟი (ტოპონიმიკური ან ონომასტიკური), ველურ ადგილებში დასახლებულ, ტიტანური ძალის მქონე გმირთა წინამძღოლი; 3. გმირი, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება უელსურ მიღმა სამყაროს, ანუ ს. არტურის შესახებ პირველ **ლიტერატურულ** ნარატივშიც — გოფრის მონმოუტელის *ბრიტანეთის მეფეთა ისტორიაში* (*Historia Regum Britanniae*) — არა მარტო გათვალისწინებულია ეს სამივე მომენტი, არამედ ერთგვარად შეჯერებულია კიდევ². მართალია, გოფრის ნაშრომს საკმაოდ ატყვია ნენიუსის მატიანისა და ვალიური ფოლკლორის კვალი, თუმცა, თხზულების მთავარ ღირსებად, უდავოდ, ავტორის მდიდარი ფანტაზია და ბელეტრისტული ნიჭი უნდა მივიჩნიოთ. აღსანიშნავია, რომ პირველად სწორედ ამ ძეგლშია მოხსენიებული არტური მეფედ, შესაბამისად, პირველად აქ ჩნდება დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილი სიუჟეტები, როგორებიცაა: არტურის დაბადება, გინევრას ღალატი და არტურის მკვლელობა მისივე დისწულის, მორდრედის, ხელით. მართალია, გოფრი წერდა არტურზე, როგორც რეალურად არსებულ პიროვნებაზე, მაგრამ ისტორიკოსებში ეჭვს ბადებს ნაშრომში აღწერილი ფაქტების უტყუარობა. თხზულებაში არაერთი ფანტასტიკური ელემენტი თუ გამონაგონია, რის გამოც ეს ნაწარმოები უფრო მითოლოგიურ ეპოსად უნდა მივიჩნიოთ, ვიდრე მა-

* "The twelfth was the most severe contest, when Arthur penetrated to the hill of Badon. In this engagement, nine hundred and forty fell by his hand alone, no one but the Lord affending him assistance (ნენიუსი 1974: 31)

ტიანედ. მიუხედავად ამისა, სწორედ გოფრის თხზულების გამოჩენის შემდგომ არტური მჭიდროდ დაუკავშირდა ბრიტანეთის ისტორიას და იქცა შუასაუკუნეების „დინასტიური“, რაინდული თუ „სახალხო“ რომანების მთავარ პერსონაჟად¹³, იმავდროულად, მისი სახელი შორს გასცდა ბრიტანეთის საზღვრებს და განსაკუთრებული პოპულარობა კონტინენტურ ევროპაში მოიპოვა.

გოფრი მონმოუტელის ნაშრომის პარალელურად გამოჩნდა ნორმანდიელი პოეტის, რობერტ ვასისა (1115 წ) და ინგლისელი მღვდლის ლაიამონის პოეტური ქრონიკები (მე-12-13 სს-ის მიჯნა). დღეს ყველა მკვლევრის მიერ ერთხმად არის აღიარებული ამ თხზულებებზე გოფრის *ისტორიის* გავლენა*. გოფრის მატთანისგან განსხვავებით, ვასთან (თხზულების სახელწოდებაა *რომანი ბრუტუსზე*) არტური გვევლინება არა მარტო სამხედრო ლიდერად, არამედ მონარქად, რომელიც ვასალი მეფეებითაა გარშემორტყმული. ნაწარმოებში ძირითადი აქცენტი გადატანილია გმირების რაინდულ შემართებაზე, დიდსულოვნებაზე, სიუხვეზე, სახელის მოხვეჭისაკენ სწრაფვაზე, ანუ იმ კურტუაზულ იდეალებზე, რომლებიც მოგვიანებით რაინდული რომანების მთავარი მოტივები გახდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ ვასის ქრონიკაში პირველად გვხვდება ცნობები მრგვალი მაგიდის ორდენის შესახებ და აქვე პირველადაა დასახელებული არტურის ხმლის სახელწოდება – ექსკალიბური. ვასის ვერსიაში მეფე არტური არა მარტო მთელი დასავლეთ სამყაროს მბრძანებელია, არამედ მის სახელმწიფოს მეტად აბსტრაქტული საზღვრები აქვს; იგი ზეობს ყველგან, სადაც კი არის რაინდული სამყარო, ვითარცა ამ სამყაროს სიმბოლო და ბურჯი. რომანტიკული ელემენტი ვასის ვერსიაში საერთოდ იგნორირებულია და, მიხედვად იმისა, რომ ავტორი თავის თხზულებას *romance*-ს მეტრული ფორმით წერს და კურტუაზული საზოგადოების გემოვნების გათვალისწინებას ცდილობს, მისი ნაწარმოები *romance* ნამდვილად არაა.

ლაიამონმა თავის ქრონიკაში (*ლაიამონის ბრუტუსი* 1155-1200 წწ), რომელიც არტურის ციკლის **პირველ ინგლისურ პოემად** არის მიჩნეული, ვასის ვერსიას დაუმატა ცნობები ელფების როლის შესახებ არტურის დაბადებაში, მეფის ცხედრის ავალონში გადატანის სცენები, არტურის იარაღ-საჭურველის აღწერა, საინტერესო ფაქტები მრგვალი მაგიდის ორდენის შექმნის შესახებ და ამით თავისი თხზულება ინგლისურ ჰეროიკულ პოემად აქცია. თხზულების თემატიკა იგივეა,

* მიუხედავად იმისა, რომ არტურის ლეგენდის შენაკადური თემები, მოვლენები და პერსონაჟები იცვლებოდა ტექსტიდან ტექსტში და არ არსებობდა ამ ციკლის კანონიკური ვერსია, შემდეგი პერიოდის ავტორებისთვის ერთგვარ ათვლის წერტილად მაინც გოფრი მონმოუტელის *ისტორია* იქცა. შესაბამისად, არტურის ციკლის თხზულებები იყოფა გოფრის *ისტორიამდე* (პრე-გალფრიდული ტექსტები) და გოფრის *ისტორიის* შემდგომ (პოსტ-გალფრიდული. სახელწოდება მიღებულია ავტორის სახელის ლათინურენოვანი ნაკითხვის — გალფრიდი — მიხედვით).

რაც ნორმანდიული ბრუტუსისა, ოღონდ ნარატივის სტილი ანგლო-საქსური პოეტური ტრადიციიდანაა აღებული. არტური ბრიტანელთა საყვარელი მეფეა, რომელიც ყველა ბრძოლაში გამარჯვებას აღწევს. ის უხვი და მოწყალეა თავისი ვასალების მიმართ, ამავდროულად, ლმობიერი დამარცხებული მოწინააღმდეგისადმი. თავად ლაიამონის მტკიცებით, ქრონიკაზე მუშაობისას მან გამოიყენა მატინე, სახელწოდებით *უბედურებები*, და ვასის ისტორია, რომელიც ამ უკანასკნელს თავისი ხელით მიურთმევია ელეონორა აქვიტანელისთვის¹⁴. საფიქრებელია, რომ სწორედ პუატიეს სამეფო კარზე მოხვედრის შემდეგ გახდა არტურის ისტორია ხელმისაწვდომი კურტუაზული წრეებისთვის. ყოველი შემთხვევისათვის, კონტინენტურ ევროპაში არტურის ციკლის ტექსტების, სახელდობრ, რაინდული რომანის, როგორც ჟანრის, ჩამოყალიბება და აღმავლობა, სწორედ მე-12-13 საუკუნეების მიჯნაზე შეინიშნება.

მართალია, შუასაუკუნეების რაინდული (კურტუაზული) რომანების ავტორები, კრეტიენ დე ტრუა (XII ს), ვოლფრამ ფონ ემენბახი (XII ს.) და ვულგატის ციკლის ანონიმი მწერლები (XIII ს), ძირითადად, ევროპულ ზეპირსიტყვიერ ფოლკლორს ეყრდნობოდნენ, მაგრამ მათ ნაშრომებში ისტორიული მატინეებიდან აღარაფერი დარჩა და ნარატივი მხოლოდ გამონაგონს დაეფუძნა. გადაუჭრელი წინააღმდეგობა ლეგენდარულ და ისტორიული მატინეების არტურს შორის, რომელიც მე-12 საუკუნეში განსაკუთრებით გამძაფრდა (სწორედ ამ დროს დაშორდნენ რეალურად ერთმანეთს „ხალხური“ რომანების და გოფრი მონმუტელისა თუ მისი თანამედროვეების არტური), კიდევ უფრო გაღრმავდა მითოლოგიური არქეტიპის რომანის პერსონაჟად ტრანსფორმირების პროცესში, როდესაც მნიშვნელოვანწილად შეიცვალა არტურის როლი და ფუნქცია. კრეტიენ დე ტრუას რომანებში სრულიად განსხვავებულ არტურს ვხედავთ: ის უკანა პლანზე ინაცვლებს, მაშინ როდესაც მისი რაინდები აქტიურად მოქმედებენ. თუ კრეტიენის დრომდე არტური იყო უშიშარი წინამძღოლი, ანგლო-საქსების წინააღმდეგ ბრძოლაში ბრიტების დამცველი, კორნუელურ და ბრეტონულ ფოლკლორში კი მესიადაც იყო დასახული (მაგალითად, გოფრი მონმუტელი არტურს კარლოს დიდისა და ალექსანდრე მაკედონელის სიდიდის დამპყრობლად მიიჩნევს), რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, ფრანგულ რაინდულ რომანებში მან მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის პოზიციაზე გადაინაცვლა და იქცა ე.წ. „უსაქმურ მეფედ“, რომლის პასიურობასა და დამთმობ ხასიათს ერთგვარი დისჰარმონია შეჰქონდა სრულიად განსხვავებულ იდეალებზე ორიენტირებულ საზოგადოებაში. რაინდულ რომანებში არაფერია ნათქვამი არც ანგლო-საქსთა წინააღმდეგ წარმოებულ ომებზე, არც არტურის სამხედრო დიდებაზე. მართალია, იგი იძენს მეფეთ მეფისა და უზარმაზარი ტერიტორიებისა თუ უთვალავი ვასალის მფლობელი სენიორის სტატუსს, მაგრამ, იმავდროულად, მისი მხატვრული სახე კარგავს მებრძოლისა და, მით უფრო, დამპყრობლის ფუნქციურ დატვირთვას¹⁵. საფიქრებე-

ლია, რომ კრეტიენის მირ შექმნილ არტურის პორტრეტს ბრეტონული ძირები აქვს და ბარდების ლექსების პერსონაჟს უფრო წააგავს. ეს არის თავგადასავლების მოყვარული, ლიბერალი, სამართლიანი, კურტუაზული და სტუმართმოყვარე მეფე, რომლის პორტრეტსაც საერთო არაფერი აქვს იმ პატრიოტულ წარმოდგენებთან, რომლებიც მე-12 საუკუნის კურტუაზული იდეალებისათვის იყო დამახასიათებელი (ლუმისი 1982: 126). ამისდა მიუხედავად, ყველა რაინდი უდიდეს პატივად მიიჩნევს არტურის კარისადმი (და, შესაბამისად, მრგვალი მაგიდის ორდენისადმი) კუთვნილებას. რას უნდა მივანეროთ არტურის პერსონაჟის ამგვარი „გაორება“?

ლუმისის მიხედვით, ამ ბინარულობის მიზეზად ორი ფაქტორი უნდა დავასახელოთ: 1. ნარატიული ტექნიკის სპეციფიკურობა; 2. ტრადიცია. რომანის ავტორს კარგად აქვს გააზრებული, რომ თუკი მისი გმირი „სცენის“ ცენტრალურ ნაწილს დაიკავებს, სხვა პერსონაჟები, რაგინდ გამოჩენილი ადამიანებიც არ უნდა იყვნენ, უკანა პლანზე გადაინაცვლებენ. მაგალითად, გოვენი, რომელიც მე-12 საუკუნეში არტურის ყველაზე ძლევამოსილი რაინდის რეპუტაციით სარგებლობდა, *ფორნის რაინდში* მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის ფუნქციას დასჯერდა, რათა დომინირებული პოზიცია იმ პროტაგონისტისთვის დაეთმო, რომლის სახელსაც ეს რომანი ატარებს. ასე რომ, *ფორნის რაინდში* გინევრას მსხნელის როლზე ლანსელოტი შეირჩა, რის შედეგადაც დამხმარე პერსონაჟად იქცა არა მარტო გოვენი, არამედ თავად არტურიც (ლუმისი 1982: 127). ბუნებრივია, რომანზე მუშაობისას კრეტიენ დე ტრუას მიზნად არ დაუსახავს არტურის პერსონის დაკნინება ან მისი, როგორც მეზრძოლის, რეპუტაციის დისკრედიტაცია. *ჯერ ერეკში*, შემდეგ კი *კლიფესში* ავტორის მიერ არტურის პიროვნულ ღირსებათა საგანგებოდ ხაზგასმა („მას შემდეგ, რაც ღმერთმა შექმნა პირველი ადამიანი, არც ერთ მეფეს, რომელსაც კი ჭეშმარიტი ღმერთი სწამდა, არტურის სადარი ძალაუფლება არა ჰქონია“) გვაფიქრებინებს, რომ დისჰარმონიას არტურის ინერტულობასა (შეიძლება ითქვას, უსუსურობასაც კი) და ფრანგულ რაინდულ რომანებში გადმოცემულ ბატალურ სცენებს შორის (რომლებშიც მრგვალი მაგიდის ორდენის ყველა რაინდი მონაწილეობს, არტურის გარდა) სრულიად სხვა საფუძველი აქვს. საქმე ისაა, რომ საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა საზოგადოების იდეალები, შესაბამისად, ლიტერატურული ინტერესებიც. ახალი, კურტუაზული საზოგადოების დაკვეთა ავალდებულებდა ავტორს, პერსონაჟის მხატვრული სახის შექმნისას აქცენტი ჰეროიკულიდან რომანტიკულ იდეალებზე გადაეტანა. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ მეზრძოლის რეპუტაცია, რომლითაც არტური ადელს წყაროებში სარგებლობდა, სრულებით აღარ

* ლუმისის აზრით, ავტორი ამ დახასიათებას რაღაც წყაროდან სესხულობს, რომელიც, საფიქრებელია, ტრისტანის ლეგენდიდან მოდიოდეს.

აინტერესებდათ არც იმ ავტორებს, რომელთაც კრეტინი და ტრუა დაეფუძნა და არც იმ საზოგადოებას, რომლის დაკვეთასაც იგი ასრულებდა. შესაძლებელია, კრეტიენი შინაგანად ეწინააღმდეგებოდა კიდევ ამგვარ მკვეთრ შეუსაბამობას, მაგრამ ის იძულებული იყო, უხმოდ დათანხმებოდა თავისი პატრონების მარიამ შამპანელისა და ფილიპე ფლანდრიელის მითითებებს.

კრეტიენ და ტრუას მიერ „ინიცირებული“ ლიტერატურული მოდა არტურსა და მისი ორდენის რაინდებზე სწრაფად გავრცელდა ევროპის კონტინენტზე. შეიქმნა არა ერთი ახალი რომანი, ძველები კი ითარგმნა უამრავ ენაზე, მათ შორის ძველ ნორვეგიულზე, პორტუგალიურსა და ძველ ებრაულზეც კი. მე-13 საუკუნის დასაწყისში არტურის ციკლის ლექსით რომანებს საფრანგეთში პროზის ფორმა მისცეს. სხვადასხვა ავტორის მიერ შექმნილმა მოთხრობებმა არტურის შესახებ, რომლებიც ე.წ. ვულგატის ციკლში გაერთიანდა, მოიცვა მრგვალი მაგიდის ორდენის მთელი ისტორია — გრაალის ლეგენდიდან არტურის აღსასრულამდე. ტრისტანისა და იზოლდას ამბავიც კი, რომელიც ადრე სრულიად დამოუკიდებელი ნარატივი იყო და არავითარი კავშირი არ ჰქონდა არტურის ისტორიებთან, ამ პერიოდისთვის ისე ორგანულად ჩაერთო მრგვალი მაგიდის „მაგნიტურ ველში“, რომ ტრისტანმა, მასზე შექმნილი უზარმაზარი პროზაული რომანით, ერთადერთმა ორდენის რაინდთა შორის, საგრძნობი კონკურენცია გაუწია ლანსელოტს როგორც რაინდული ძლიერებისა და ღირსების, ისე პოპულარობის თვალსაზრისით (კუპერი 1998: VIII).

ინგლისში არტურის ციკლის რომანებს ოდნავ განსხვავებული გზის გავლა მოუხდა. არტურის ისტორია, რომელიც გოფრი მონმონტელის ვერსიიდან მომდინარეობდა, რამდენჯერმე იქნა პოეტურად „გარდათქმული“ სხვადასხვა ავტორის მიერ. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ფრანგული რომანებისგან განსხვავებით, ინგლისურმა ტრადიციამ მრგვალი მაგიდის ორდენის ყველაზე აღმატებულ რაინდად სერ გოვენი დასახა. მოგვიანებით, მე-14 საუკუნეში, სწორედ ის იქცა უაღრესად პოპულარული რაინდული რომანის *სერ გოვენისა და მწვანე რაინდის* მთავარ პერსონაჟად.

ანონიმი ინგლისელი ავტორის ეს თხზულება, უდავოდ, არტურის ციკლის ფრანგულენოვანი რომანების გავლენითაა შექმნილი. ტრადიციულია რომანის დასაწყისის დეკორი — კამელოტი, საზეიმოდ მორთული დარბაზი, ისევე როგორც ე.წ. არტურის ციკლისეული სამკუთხედი — სასახლის კარი და „მზიარული“ მეფე არტური/ სანაქებო, გაბედული, კურტუაზული ვასალი, რომელსაც თავისი პატრონი სურს საფრთხისგან იხსნას/ და ორთაბრძოლაში გამომწვევი მომხდური¹⁶. ტრადიციულია არტურის ავტორისეული შეფასება, რომელიც რომანში ერთ-ერთი პერსონაჟის (მწვანე რაინდის) მიერაა დეკლარირებული: „რადგანაც შენი სახელი, ჩემო ბატონო, ყველასათვის არის ცნობილი, ისევე როგორც ყველამ იცის შენი სასახლე, შენი კარი და შენი ძლევა-მოსილი რაინდები, მეც ამიტომ გეახელი სამშვიდობოდ და არა სამ-

ტროდ“*, ან: „ნუთუ ეს არის არტურის სახლი, რომლის დიდება ყველაზე უფრო შორეულ მხარეებსაც კი სწვდება?“**. კურტუაზული რომანების კვალობაზე ამ რომანის ფინალური აკორდიც არტურის კარზე გაჟღერდება, როდესაც შინ მშვიდობით დაბრუნებული სერ გოვენი თავის ძღვევამოსილ ბიძასა და სენიორს ეახლება, აჩვენებს მწვანე რაინდის მიერ მიყენებულ ჭრილობას და სასახლის კარზე შეკრებილი რაინდების წინაშე თავისი უჩვეულო თავგადასავლის თხრობას იწყებს. როგორც ჩანს, ანონიმი ინგლისელი ავტორი ზუსტად იცავს რაინდული რომანის არქიტექტონიკას (წრიული სიუჟეტი) და კრეტიენისეული პოეტიკის ელემენტებს (კურტუაზული იდეალები, რომანტიკული სანყისი, სტუმარმასპინძლობისა თუ ცდუნების სცენები). შესაბამისად, მის მიერ წარმოსახული მეფე არტურის მხატვრული სახეც იმავე პრინციპების გათვალისწინებითაა აგებული, რომელთა შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი (სტატიკურობა, პასიურობა, ამაღლებულობა, კურტუაზულობა).

მართალია, კრეტიენ დე ტრუას ევროპაში ბევრი გამგრძელებელი ჰყავდა, მაგრამ ინგლისში უფრო ფართო გავრცელება ჰპოვა გოფრი მონმუტელის ვერსიამ, რომელიც მოგვიანებით, მე-15 საუკუნეში, სერ თომას მელორიმ შეავსო. მან თავის მასშტაბურ ეპოსში *არტურის სიკვდილი* გააერთიანა და ლიტერატურული სახე მისცა არტურისა და მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდების შესახებ შექმნილ ყველაზე უფრო გავრცელებულ ლეგენდებს. სწორედ მელორის წიგნი იქცა შემდეგდროინდელი „არტურიანის“ ძირითად წყაროდ, რომლითაც გაგრძელდა ინგლისურ პოეზიაში ჯერ კიდევ მე-12-13 საუკუნეთა მიჯნაზე ჩასახული ჰეროიკული კონცეფცია⁷. მელორის თხზულება სრულიად დამოუკიდებელია ლაიამონის ქრონიკებისგან, თუმცა შექმნილია იმავე მეტრული ტრადიციით. ლეგენდის სიუჟეტს, ფაქტიურად, არ განუცდია ცვლილება გოფრი მონმუტელის შემდგომ, თუმცა ცალკეული დეტალები სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებულია.

აქ შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე მნიშვნელოვანი მომენტი:

1. არტურის დაბადება და მისი აღზრდა ჯადოქარი მერლინის მიერ¹⁸;
2. არტურის გამეფება.
3. არტურის მიერ სატახტო ქალაქად კამელოტის გამოცხადება და ქვეყნიერების ოთხსავ კუთხიდან საუკეთესო რაინდების შეკრება „მრგვალი მაგიდის ორდენში“;
4. მისი ქორწინება მეფე ლოდეგრანსის ასულ გინევრაზე;
5. არტურის მიერ ახალი ხმლის — ექსკალიბურის — ფლობა;

* "But because your name, my lord, is so renowned – Your castle and your court – and your knights known as the hardiest on horseback...I travel in peace and seek no trouble" (*სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* 1998: 11-12).

** "And this is supposed to be Arthur's house,"- he cried, Whose fame flies through the remotest regions!" (*სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* 1998: 13)

6. გინევრას ლაღატი¹⁹;
7. არტურის სიკვდილი²⁰.

ნაწაროებს აქვს შუასაუკუნეების ტრაგედიის ფორმა (ბუნებრივია, აქ დრამატულ ჟანრს არ ვგულისხმობთ), აღწერს რა არტურის ტრიუმფს, მის ტრაგიკულ დაცემასა და სიკვდილს. თხზულების ძირითადი თემაა რომაელთა წინააღმდეგ ბრძოლა. მელორის არ აინტერესებს romance-ს ისეთი მოტივები, როგორებიცაა სიყვარული და თავგადასავალი. აქ აღწერილი ფართომასშტაბიანი ბრძოლები უფრო პოლიტიკური კუთხითაა საინტერესო და მათ გვერდით აღარ რჩება ადგილი არც კურტუაზული სიყვარულისთვის და აღარც ჯადოსნური თუ ზებუნებრივი ელემენტებისათვის.

მელორიმ უხვად ისარგებლა ფრანგული წყაროებით, კერძოდ, რაინდული რომანებით, რომლებიც ზემოთ დასახელებული ინგლისური პოემებისგან განსხვავდება როგორც მსოფლმხედველობით, ისე სტრუქტურით. ალბათ ამით უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ მელორის თხზულებაშიც, ფრანგული რაინდული რომანების მსგავსად, ჰეროიკული პარადიგმა მთლიანად კონცენტრირებულია სუბიექტში, ანუ საგმირო საქმეთა ჩამდენში, მეფე არტური კი წარმგზავნ-მსმენლის (ადრესატის) ფუნქციონალური კატეგორიით შემოიფარგლება. მელორისთანაც სტატიკური სოციალური კატეგორია მეფისა გამომდინარეობს აბსოლუტური, მუდმივი სტაბილურობიდან, როგორიცაა „სიმართლე, რწმენა, კანონიერება“. ეს მარადიული, ტრანსცენდენტური კატეგორიები უმთავრესია არტურის მოვალეობათა და ვალდებულებათა შორის (მადოქსი 1991: 27), შესაბამისად, მელორის არტურიც, კრეტიენის არტურის მსგავსად, განუსაზღვრავს თავის რაინდებს ქცევის ნორმებს და იმ მონარქიის უმთავრეს პრინციპებს, რომელიც მას მემკვიდრეობით ერგო. ერთ-ერთ სცენაში, როდესაც შეიარაღებული რაინდები სერ ლანსელოტს დედოფალი გინევრას საწოლ ოთახში აღმოაჩენენ, ლანსელოტი, როგორც არტურის ერთგული ვასალი, გალანტურად იცრუებს, რათა ქალის რეპუტაცია დაიცვას და მეფისა და დედოფლის ღირსება არ შელახოს. არტურის რეაქციაც არა ჰგავს თავმოყვარეობაშელახული მეუღლის ქმედებას. მის სიტყვებში — „მე უფრო ჩემი საუკეთესო რაინდების დაკარგვა მანუხებს, ვიდრე დედოფლისა, რადგან დედოფალი სხვაც მეყოლება, რაინდების ასეთ ერთობას კი ველარსად შევხვდები“*, — აშკარად იკვეთება ძირითადი პრიორიტეტები: არტურისათვის ლანსელოტის ვაჟკაცური სახელის შენარჩუნება და მრგვალი მაგიდის რაინდთა ერთობა უფრო ღირებულია, ვიდრე დედოფალი, რომლის მძიმე ხვედრის შესახებ სადღაც დიალოგის ბოლოსაა საუბარი (ნიუსთიდი 1971: 14).

* "And much more am I sorrier for my good knights' loss than for the loss of my fair queen; for queens I might have enough, but such a fellowship of good knights shall never be together in no company" (melori 1998: 481)

მოცემული ეპიზოდის განხილვისას ცხადი ხდება, რომ მელორის მიერ შეთხზული არტურის სამყარო საზრდოობს იმ კულტურისთვის ნიშანდობლივი პრინციპებით, რომელშიც ადამიანის ღირსება განიზომება ტერმინებით „რეპუტაცია“, „სახელი“, „თაყვანისცემა“, შესაბამისად, იმ დრომდე, ვიდრე არტურის, როგორც მეუღლის, ღირსება შეულახავი დარჩება, მის მეფობასაც ჩრდილი ვერ მიაღგება. იგივე შეიძლება ითქვას მრგვალი მაგიდის ორდენის რაინდთა „ერთობაზე“ (fellowship), რომლის ურღვეობა და სიმტკიცე სწორედ არტურის მორჩემულ ზეობაზეა დამოკიდებული. მედიევისტიკაში შენიშნულია, რომ რაინდობის ინსტიტუტს არასდროს ისეთი სიმაღლეებისთვის არ მიუღწევია, როგორც XV საუკუნის ინგლისში. თუ მელორის *Le Morte D'Arthur*-ს ამ კუთხით შევხედავთ, ის თავისუფლად შეიძლება მივიჩნიოთ იმ ეპოქის შემადგენელ ნაწილად, როდესაც რაინდული ცხოვრების წესი მთელი თავისი სისრულით გამოვლინდა. მეორე მხრივ, არტურის მასალის მელორისეული ინტერპრეტაცია განსხვავებული დასკვნის გამოტანისკენ გვიბიძგებს. ტექსტის ბოლო თავები, განსაკუთრებით კი დასასრული, მიგვანიშნებს, რომ არტურის ამბის მელორისეული რედაქცია მჭიდროდაა გადაჯაჭვული მისივე ეპოქის ისტორიულ თუ რელიგიურ ვითარებასთან. რაინდული იდეალი, რომლის გამოხატულებასაც არტური და მისი რაინდების „ერთობა“ წარმოადგენდა, მელორის თხზულებაში ირღვევა მოქიშპე მხარეებს შორის განხეთქილების ჩამოვარდნის შედეგად, რომლის აღმოფხვრაც არტურს უკვე აღარ ძალუძს. შესაბამისად, არტურის აღსასრულის ძირითად მიზეზად უნდა მივიჩნიოთ არა კონფრონტაცია რომელიმე კონკრეტულ პირთან (ამ შემთხვევაში მორდრედთან), არამედ იმ მორალურ ფასეულობათა (სიმართლე, რწმენა, კანონიერება, ურთიერთდახმარება, სიყვარული, თანაგრძნობა) დევალაცია, რომელნიც რაინდობის ინსტიტუტის (იმავედროულად კი არტურის სამეფოს) საძირკვლად მიიჩნეოდა და რომლებიც შეცვალა შურმა, სიძულვილმა და გაუტანლობამ.

ვულგატის ციკლის ფრანგულ რომანებშიც არტურის სიკვდილი და მრგვალი მაგიდის ორდენის დაშლა უფლის მიერ მოვლენილ დამსახურებულ სასჯელად მიიჩნევა იმ ცოდვათა საპასუხოდ, რომელსაც სწაღიან არტური (მორდრედი უკანონო შვილია არტურისა, რომელიც დასთან ინცესტის შედეგად ჩაისახა) და ლანსელოტი (ადიულტერი გინევრასთან). როგორც ჩანს, ეპოქამ, რომელიც „კრეტიენის დროის“ შემდეგ დადგა, გადააფასა წინარე საუკუნეების ფასეულობანი და პრინციპები. შესაბამისად კი, ახალი ეპოქის იდეალები, რომლებიც რაინდს სექსუალური უმანკოების გამო „უფლის მხედრამდე“ აღამალლებდა, რადიკალურად დაუპირისპირდა კურტუაზულ ღირებულებებსა და მორალს. აქედან გამომდინარე, სავსებით ბუნებრივია, რომ არტურისთვის, რომლის როლი და ფუნქცია ამა თუ იმ ეპოქის ლიტერატურული გემოვნების მოთხოვნათა შესაბამისად იცვლებოდა (თუმცა კი მკითხველთა უმრავლესობის ცნობიერებაში ის მაინც კურტუ-

აზულ სენიორად აღიბეჭდა), ამ ახალ ეპოქაში ადგილი, უბრალოდ, აღარ დარჩა.

შენიშვნები

1. არტურის „ისტორიზაციისა“ და „ანგლიკანიზაციისაკენ“ გადადგმულ ნაბიჯად აღიქმება მისი ნეშტის ექსგუმაცია გლანსტონბერის სააბატოში 1191 წელს (გლანსტონბერი იდენტიფიცირებული იყო ავალონთან), როდესაც ბერების სასაფლოზე, ორ პირამიდას შორის ღრმად ჩამარხულ სარკოფაგში, აღმოჩნდა მამაკაცისა და ქალის ნეშტი, რომლებიც არტურისა და გინევრას ნაშთებად მიიჩნეეს. მიცვალებულთა იდენტიფიკაცია, ზოგიერთი მოსაზრებით, მოხერხდა საფლავზე აღმართული თუთიის ჯვრის მიხედვით. ჰერალდ უელსელის გადმოცემით, გათხრები წარმოებდა მეფე ჰენრი II-ის ბრძანებით. როგორც მემატთანე აცხადებს, 1180-იანი წლებისთვის მეფეს ბევრი მიზეზი (მაგ. ფინანსური კრიზისი) ჰქონდა საიმისოდ, რომ უელსელებისთვის შეეხსენებინა არტურის სიკვდილისა და დაკრძალვის ფაქტი (თანაც ინგლისის ტრიტორიაზე). ჰენრი II-ს ასევე სურდა, რომ ბეკეტის ფიასკოს შემდეგ სწორედ გლანსტონბერი ექცია კენტერბერის ალტერნატივად ინგლისის სარწმუნოებრივი ორიენტაციის თვალსაზრისით. საყურადღებოა, რომ შემდგომშიც არტურის პიროვნება დროდადრო „გამოჩნდებოდა“ ხოლმე სწორედ ნაციონალური კრიზისების დროს (კარლი 2001: 47-48).

2. უტერი — უტერ პედრაგონი — ბრიტების ნახევრად ლეგენდარული მეფე, არტურის მამა.

3. კინფაური — მოხსენიებულია დუმნონის მეფეთა ჩამონათვალში როგორც კინფაურ აპ ტუდვალი, ან მარკუს კინფაურ კონომარი (დაიბ. დაახლ. 395 წ. ჩვ. წ-ით).

4. ტუდვალი — მოხსენიებულია დუმნონის მეფეთა ჩამონათვალში როგორც ტუდვალ აპ გურფაური (დაიბ. დაახლ. 375 წ. ჩვ. წ-ით)

5. მორფაური — მოხსენიებულია დუმნონის მეფეთა რიცხვში როგორც გურფაურ მორფაურ აპ კადფან გადენი (დაიბ. დაახლ. 360 წ. ჩვ. წ-ით).

6. ეუდაფი — მისი იდენტიფიცირება ზუსტად არ ხერხდება, შესაძლოა, ის იყოს ეუდაფ მოხუცი.

7. კადორი — მისი იდენტიფიცირება არ ხერხდება, თუმცა მისი სახელი ითარგმნება როგორც „მცველი“.

8. კინანი — იგივე კონან მერიადოკი, ნახევრად ლეგენდარული მეფე, რომელიც ხშირად იდენტიფიცირებულია რომის იმპერატორ-უზურპატორ მაგნიუს მაქსიმუსთან.

9. კარადოგი — კორნუოლის ნახევრად ლეგენდარული მთავარი, რომელსაც ჰყავდა რეალური პროტოტიპი — ბელგების მეფის კინველინის ვაჟი — კარადაუგი, რომელიც ჩვ.წ.-ის 49 წელს დამარცხდა რომაელების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ტრიადებში მას მოიხსენიებენ რომაელებთან მეტროქოლ ერთ-ერთ მამაც წინამძღოლად, რომელიც ღალატის შედეგად ტყვედ ჩაიგდეს რომაელებმა და მოკლეს.

10. ბრანი — იგივე ბრან კურთხეული. მისი სახელი ითარგმნება როგორც ყვავი. ბრიტანეთის ლეგენდარული გამგებელი, რომელიც რამდენჯერმე მოიხსენიება ტრიადებში. გადმოცემის თანახმად, მისი თავი დაკრძალულია ლონდონის თეთრ გორაკზე, იქ, სადაც ახლა ტაუერია აღმართული. ტრიადებში მოთხრობილია, რომ არტურმა ამოთხარა ბრანის თავი, თან დასძინა, რომ მას თავად

შესწევს ძალა ბრიტანეთის დაცვისა. სწორედ ამ ლეგენდას უკავშირებენ ტაუერის ციხეში ყვავების მომრავლების ფაქტს.

11. ლირ სიტყვაძუნნი — ვალიური მითოლოგიის ლეგენდარული ფიგურა. ტრიადაში ის მოხსენიებულია როგორც ბრიტანეთის სამ დიდებულ ტუსალთაგან ერთ-ერთი. ლეგენდის მიხედვით, ის ტყვედ ჩაუვარდა თავისი მეუღლის მომტაცებელ ეუროსვინდს.

12. მედიევისტიკაში უკვე კარგა ხანია განიხილება საკითხი იმ წყაროებისა, რომლებითაც ისარგებლა გოფრიმ თავისი ნაშრომის დაწერისას. ერთ-ერთი მათგანია *ტისილიოს ქრონიკა*, რომელიც მიენერება ეპისკოპოსსა და წმინდანს ტისილიოს მეივოდიდან (VI ს-ის შუახანები), მეორედ კი ტრადიციულად ასახელებენ გოფრი მონმუტელის თანამედროვის, უილიამ მალმსბერიელის ვრცელ ნაშრომს *ინგლისის მეფეთა ქრონიკა*, რომელშიც არტურს სულ რამდენიმე წინადადება ეთმობა, თანაც ის მოხსენიებულია არა როგორც მეფე, არამედ როგორც აურელიანეს ძმისწული (საუბარია ამბროსიუს აურელიანეზე (*Ambrosius Aurelianus*), ბრიტების მმართველზე მე-5 საუკუნის II ნახევარში. გოფრი მონმუტელის *ისტორიაში* ის უტერ პედრაგონის ძმად, არტურის ბიძად სახელდება. ზოგიერთი მკვლევარი მას არტურის პროტოტიპადაც მიიჩნევს) და რაინდი. სხვა წყაროთა შორის უნდა დავასახელოთ ე.წ. *ბრიტანეთის კუნძულის ტრიადაები* – სამტაეპოვანი ლექსები (დღემდე შემორჩენილია 96 ასეთი ლექსი), რომლებიც შედის *უელსის ოთხი ძველი წიგნის* შემადგენლობაში და ვალიური ლეგენდების კრებული *მაბინოგიონი*, რომლის ყველა პერსონაჟი რაღაც ასპექტით არტურთან არის დაკავშირებული. კრებულის უძველეს ნაწილად მიჩნეულია *კილუხი და ოლენი*, რომლის რომანტიკული პერსონაჟები უკანა პლანზე ინაცვლებენ და ცენტრალურ ადგილს უთმობენ არტურს — ტომის ბელადსა და მრისხანე მხედართმთავარს. ციკლის კიდევ ერთ ნაწილში, რომელსაც *რობანავის სიზმარი ჰქვია*, არტური წარმოდგენილია როგორც ფეოდალი-სენიორი. ციკლის ეს ნაწილი მდიდარია ფანტასტიკური ელემენტებით.

13. გოფრი მონმუტელის *ისტორიის* პოპულარობაზე ის ფაქტიც მოწმობს, რომ დღემდე მისი თხზულების ორასზე მეტი ხელნაწერია მოღწეული და ყველა მათგანი ორიგინალის (ლათინურ) ენაზეა შესრულებული.

14. ელეონორა აქვიტანელი — აქვიტანიის ჰერცოგის ვილჰელმ X-ის ასული; პროვანსის პირველი ტრუბადურის, გიომ IX-ის შვილიშვილი; საფრანგეთის დედოფალი; მეფე ლუდოვიკო VII-ის მეუღლე (1137-1152 წწ); ინგლისის დედოფალი, მეფე ჰენრიხ II პლანტაგენეტის მეუღლე (1154-1189 წწ). რიჩარდ ლომგულისა და მარიამ შამპანელის დედა. ერთ-ერთი უმდიდრესი და გავლენიანი ქალბატონი გვიანდელი შუასაუკუნეების ევროპაში; ფრანგი ტრუბადურის ბერნარ დე ვენტადორნელის მუზა; მიჩნეულია, რომ კურტუაზული ცხოვრების წესი და იდეალები ევროპაში სწორედ ელეონორა აქვიტანელის გავლენით გავრცელდა. ნორმანდიელმა პოეტმა რობერ ვასმა, რომელსაც მასწავლებლის თანამდებობა ეკავა ჰენრიხ I-სა და ჰენრიხ II-ის კარზე, თავისი პირველი ნაწარმოები *რომანი ბრუტუსზე* სწორედ ელეონორა აქვიტანელს მიუძღვნა. აღსანიშნავია, რომ ვასის თხზულება შთამბეჭდავად ასახავს პუატიეში, სამეფო კარზე, არსებულ ატმოსფეროს (ქალის თაყვანისცემა, საინტერესო საუბრები, კითხვა, ნატიფი სიმღერებითა და მუსიკით სმენის დატკობა), ანუ ყოველივე იმას, რასაც აქვიტანიის ჰერცოგის ასულის ტრუბადური პაპა ოდესღაც თავის ლექსებში განადიდებდა და რაც მოგვიანებით იქცა კურტუაზული სიყვარულის კოდექსის საფუძვლად.

15. კრეტიენ დე ტრუას შედარებით გვიანდელი პერიოდის რომანებში, *ლანსელოტსა და პერსევალში*, წარმოდგენილი არტური ლაჩარი უფროა, ვიდრე ძლე-

ვამოსილი რაინდი. *ლანსელოტში* არტურის ფუნქცია იმით ამონაწერება, რომ ის ლანსელოტსა და გოვენს აგზავნის თავისი მოტაცებული ცოლის დასაბრუნებლად, რაც საბოლოოდ ადიულტერით მთავრდება; *გრაალის რაინდში* კი იგი უდრტივინველად ითმენს წითელი რაინდის შეურაცხყოფას, რაც იმდროინდელი ტრადიციით ნებისმიერი უნვერული ჭაბუკისთვისაც კი დაუშვებელი იყო.

16. კამელოტში შობის დღესასწაულზე არტურის კარზე თავი მოუყრიათ მრგვალი მაგიდის ორდენის რჩეულ რაინდებს. მეფე არტური დიდებულებთან ერთად შემალლებულ მაგიდასთან ზის და, ჩვეულებისამებრ, ემზადება რაიმე უჩვეულო თავგადასავლის მოსასმენად. ამ დროს დარბაზში შემოდის მწვანე რაინდი, რომელსაც ერთ ხელში ხმალი უპყრია, მეორეში კი — მწვანე ტოტი. მეფე არტური უშიშრად ეგებება მას და თავის ვინაობას ამცნობს. მოსული შესძახებს: „რადგანაც შენი სახელი, ჩემო ბატონო, ყველასთვის არის ცნობილი, ისევე როგორც ყველამ იცის შენი სასახლე, შენი კარი და შენი ძლევა მოსილი რაინდები, მეც ამიტომ გეახელი სამშვიდობოდ და არა სამტროდ“ (*სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* 1998: 11). ის უცნაური წინადადებით მიმართავს შეკრებილთ: ძლევა მოსილი რაინდთაგან ერთ-ერთმა უნდა გაბედოს და ცულით თავი მოჰკვეთოს მას, თუმცა ზუსტად ერთი წლის შემდეგ თავადაც მზად უნდა იყოს სავასუხო დარტყმის მისაღებად.

17. *არტურის სიკვდილი* პროზად არის დაწერილი. მოღწეულია ორი რედაქციით: პირველია ნაბეჭდი ვარიანტი 1485 წლისა უილიამ კექსტონის მიერ შეესებული და გამოცემული, რომელიც მე-20 საუკუნის შუახანებამდე მიჩნეული იყო *არტურის სიკვდილის* ერთადერთ ცნობილ ვერსიად. ამავე გამოცემის მიხედვით ეწოდა თხზულებას *არტურის სიკვდილი*, თორემ თავად მელორი ასე უწოდებდა თავის ნაწარმოებს: *წიგნი მეფე არტურსა და მრგვალი მაგიდის ორდენის კეთილშობილ რაინდებზე*, კექსტონმა კი სათაურად აიღო ბოლო ნაწილის სახელწოდება *არტურის სიკვდილი* და გადათარგმნა ის ფრანგულად. მეორე ვერსია დაცულია ხელნაწერში, რომელიც 1934 წელს ვინჩესტერის კოლეჯში აღმოაჩინეს (დღესდღეობით დაცულია ბრიტანეთის ბიბლიოთეკაში). მას აკლია თავი და ბოლო და ტექსტის შუა ნაწილიც ოდნავ დაზიანებულია. ტექსტი გამოსცა ეუჟინ ვინავერმა 1947 წელს. შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ტექსტი დამოუკიდებლად არის გადმოღებული დაკარგული ორიგინალიდან, ასე რომ, შესაძლებელია მათი ერთმანეთთან შედარების გზით სათანადო ჩასწორებების გაკეთება. ფართოდ გავრცელებული შეხედულების თანახმად, მელორის უდიდესი მიღწევა სწორედ ის იყო, რომ არტურის ციკლის მოთხრობებზე დაყრდნობით მან შეძლო დაენერა ერთი ამბავი და ერთი წიგნი (ფილდი 2001: 225-226).

18. უტერს თავდავინწყებით შეუყვარდა ტინტაგელის ციხესიმაგრის ჰერცოგის ცოლი, იგრეინა. ქალთან ღამის გატარების მოსურნე უტერი შეევედრა ჯადოქარ მერლინს, მისთვის ჰერცოგ ტინტაგელის იერი მიეცა. ამის სანაცვლოდ მერლინმა მოსთხოვა მას, რომ ამ კავშირის შედეგად დაბადებული ბავშვის აღზრდა მისთვის მიენდო. სწორედ მერლინმა აღჭურვა არტური ზებუნებრივი ძალითა და გულოვნებით. მოგვიანებით ჯადოქარმა მერლინმა და კენტერბერის ეპისკოპოსმა ლონდონში შეკრებილ რაინდებს მოუწოდეს ქვაში ჩარჭობილი ხმლის ამოღება. ამ დავალების შესრულება ვერავინ შეძლო, არტურის გარდა. მერლინმა გაუმხილა ჭაუკს მისი წარმომავლობის საიდუმლო და ის მეფედ გამოაცხადა.

19. ერთხელ სეირნობისას დედოფალი გინევრა მოიტაცა მელეგანტმა. მრგვალი მაგიდის ორდენის საუკეთესო რაინდი ლანსელოტი არ დაელოდა დამხმარე ძალას და შევარდა მელეგატის სასახლეში, გაათავისუფლა დედოფალი და

მოკლა ბოროტმოქმედი. რაინდსა და გინევრას შორის დაიწყო რომანი, რომელიც ადიულტერში გადაიზარდა.

20. ცოლის ღალატის შესახებ არტურმა თავისი უკანონო შვილის, მორდრედის მეშვეობით შეიტყო და დაედევნა გაქცეულთ. ამით ისარგებლა მორდრედმა და ხელში ჩაიგდო ძალაუფლება. არტური სასწრაფოდ დაბრუნდა უკან, რათა შებრძოლებოდა უზურპატორს და ტახტი დაეებრუნებინა. მონინა-ალმდეგეთა ჯარები ერთმანეთს კამლანის ველზე შეხვდნენ. გრანდიოზულ ბრძოლაში ბრიტანეთის არმია მთლიანად განადგურდა. მოლაღატე მორდრედი არტურმა მოკლა, თუმცა თავადაც სასიკვდილოდ დაიჭრა. ლეგენდის მიხედვით, მეფის ცხედარი ნავით გადაიტანეს კუნძულ ავალონზე, სადაც დღემდე თვლებს და ელის დროს, რათა გამოიღვიძოს და ბრიტანეთის მტრებს კვლავ შეახსენოს თავისი მკლავის ძალა.

ღამონმეზანი:

ანერინი 1988: Aneirin. *Y Gododdin* (Welsh classics. Vol.3). Gomer, 1988.

ბაროუ 1965: Burrow, John A. *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.

გოფრი მონმოუტელი 2007: Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain* (Arthurian studies. Vol.69), Boydell & Brewer, 2007.

კარლეი 2001: Carley, James.P. Arthur in English History. *The Arthur of English. The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*. Cardiff: University of Wales Press, 2001.

კუპერი 1998: Cooper, H. The Story of Arthur. *Le Morte Dartur*, The Winchester Manuscript. Oxford University Press, 1998.

ლუისი 1964: Lewis, C.S. *The Discarded Image*. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge University Press, 1964.

ლუმისი 1963: Loomis, Roger Sh. *The Development of Arthurian Romances*. London: Hutchinson University Library, 1963.

ლუმისი 1982: Loomis, Roger Sh. *Arthurian Tradition and Chretien de Troyes*. New York: Octagon Books, 1982.

მადოქსი 1991: Maddox, D. *The Arthurian Romances of Chretien de Troyes, Once and Future Fictions*, Cambridge University Press, 1991

მელორი 1998: Mallory, Th. *Le Morte Dartur*, The Winchester Manuscript. Oxford University Press, 1998.

ნენიასი 1974: Nennias. *Historia Britonum*. English Historical Society Publications, Periodicals Cervice Company, 1974.

ნიუსტიდი 1971: Newstead, H. Malory and the Romance, *Four Essays on Romance*, Harvard University Press, 1971.

სერ გოვენი და მწვანე რაინდი 1998: *Sir Gawain and the Green Knight*. (Oxford world's classics), Oxford University Press, 1998

ფილდი 2001: Field, P.J.C. Sir Thomas Malory's Le Morte Dartur. *The Arthur of English. The Arthurian Legend in Medieval English Life and Literature*. Cardiff: University of Wales Press, 2001.

NINO KVIRIKADZE
Georgia, Kutaisi
Akaki Tsereteli State University

Mythological Details in Th. Mann's "Buddenbrooks"

The Mythological details of "Verfall" are analyzed in the separate fragments of word orders permeating the whole 'textual space' of "The Buddenbrooks", which gives a sense of leitmotif. The discussion of the problems of mythological details is made within the context of the dominant theme. The analysis show, that in the novel "The Buddenbrooks" the myth is used as a metaphor of not only personal psychology, but thinking of the whole social class – German (widely – European) patriarchal burger family, which gradually decays under the conditions of new social relations. According to the leitmotif, mythological detail becomes "through theme" and moreover increases mythological symbolism.

Key words: mythological details, word orders, mythological symbolic

НИНО КВИРИКАДЗЕ
Грузия, Кутаиси
Государственный университет имени Ак. Церетели

Мифологические детали в романе Томаса Манна «Будденброки»

При рассмотрении художественного текста выделение детали с точки зрения многомерной структуры как подвижного микроэлемента предоставляет широкие возможности для нового восприятия детали и раскрытия её полифункционального значения (то, что мы исследуем, является деталью и в то же время движущимся звеном динамической структуры, которое может переходить из одного словесного ряда в другой, образуя «приращенный смысл» – В. Виноградов).

Мы прибегаем к теории мотивации рассматриваемого текста, к главной его теме – теме упадка (Verfall-a) семьи Будденброков – через детали в составе структурно-семантического ряда. Считается, что данный метод приемлем лишь для произведений новейшей литературы, с ее недосказанностью, афористичностью, многоплановостью, алогичностью, отсылке к мифам и другим различным художественным кодам. Однако, на наш взгляд, и классическое произведение, в данном случае «Будденброки» Т. Манна, вполне может быть рассмотрено с точки зрения структурно-семантического анализа, который, не отрицая метода традиционного анализа, на

глубинном уровне фрагментарно-семантических планов обнаруживает все новые смыслы, как бы подкрепляющие закономерность традиционных планов.

Основой исследования является теория словесного ряда (Виноградов 1980: 245; 250-255); (Горшков 1996: 236-245), введенная В.Виноградовым и разработанная далее современными структуралистами (В.Топоров, У.Устинов и др.). Для выявления глубинных деталей упадка семьи Будденброков, которые остались вне поля зрения исследователей творчества Т. Манна, детали Verfall-a исследуются в контексте словесных рядов, проходящих через все текстовое пространство «Будденброков».

Рассмотрение проблемы деталей Verfall-a происходит в контексте главной темы романа: семья – ее назначение в жизни общества; патриархальная бюргерская семья и ее постепенный упадок в новых общественных условиях. Объектом исследования является пара мифологем *свет* → *тьма* (темнота, тень). Значение этих образов имеет в основе, как известно, христианские представления о свете как явлении Бога и добре и связи тьмы с явлением зла и дьявола.

В качестве примера приведем один фрагмент из романа, расположенный в 10-ой главе 1-ой части, весьма интересный анализ которого дает М.Кургинян. В фрагменте речь идет о сыновьей покорности, которую проявляет консул Иоганн Будденброк, безоговорочно поддерживая отца в конфликте с обойденным в наследственной доле «блудным сыном» – Готтольдом. Иоганн-сын в решительном ночном разговоре с отцом говорит то, что приятно старику; ответная реплика Иоганна-старшего это подтверждает:

«... Нет, папа, – заключил он, делая энергичный жест рукой и еще более выпрямляясь, – я советую вам не уступать!

– Ну и отлично. Спать! Точка!» (Манн 1959: 106).

Здесь же исследовательница приводит примечательную авторскую ремарку: *«Последний огонек угас под металлическим колпачком. Отец и сын в полной темноте вышли в парадные сени»* (Манн 1959: 106-107). М. Кургинян пишет: «В связи с явно психологическим антуражем всего разговора, происходящего после семейного торжества, ночью в «тревожном полумраке», этот «задохнувшийся» последний огонек особенно выразителен: он не может не восприниматься как символ-намек: Иоганн Будденброк принял решение убежденное, добровольное – гасить светящийся «огонек», ненужный для того, чтобы ориентироваться в обширных пространствах своего дома, семьи, среды» (Кургинян 1975: 130). И далее она заключает: «Так уже в самом начале романа, в сцене, непосредственно следующей за описанием новоселья, намечена ситуация выбора, в которой оказывается герой» (Кургинян 1975: 130).

Итак, по М.Кургинян, момент окончательного выбора героем романа своей позиции («гашение огонька», т.е. подавление родственного, человеческого чувства в связи с очередным требованием его старшего сына

Готхольда) зафиксирован именно и только лишь в приведенном эпизоде из заключительной главы первой части произведения, конкретно в самом конце главы; предшествующие данному эпизоду 40 страниц текста не исследуются. Однако мы считаем, что структурно-семантический анализ текста всей первой главы в контексте деталей может выявить и другие моменты фиксации данного вопроса. Поскольку «гашение огонька» (то есть гашение света), воспринимаемое М.Кургинян в качестве символа-намёка, логически предполагает наступление темноты, мрака (см. деталь *темнота* в исходном фрагменте), мы, в свою очередь, фиксируем последнюю деталь как торжество денежного капитала над человеческими чувствами, торжество мифологемы «свет, добро» над мифологемой «тьма, зло», что неизбежно ведет к упадку семьи. В приведенной манновской цитате мы выделяем следующую антитезу: *огонек* (с символическим значением «родственное чувство, человеческие чувства, сочувствие – добро») – *темнота* (с символическим значением «бюргерская расчетливость, фирма, деньги – зло»). Проследим движение этих двух деталей в составе фрагментов в аспекте словесных рядов по всему текстовому пространству первой главы романа «Будденброки» с целью их постепенной фиксации и установления частотности употребления. В 1-ый словесный ряд с общим значением «свет» («огонек») введены не только чисто «световые» детали, но и предметно-световые; во 2-ой словесный ряд с общим значением «темнота» входят как детали, непосредственно выражающие это значение, так и предметные детали.

Фрагмент 1-ый

«Durch eine Glastür, den Fenstern gegenüber, blickte man in das Halbdunkel einer Säulenhalle hinaus, während sich linker Hand vom Eintretenden die hohe, weiße Flügeltür zum Speisesaale befand. An der anderen Wand aber knisterte, in einer halbkreisförmigen Nische und hinter einer kunstvoll durchbrochenen Tür aus blankem Schmiedeeisen, **der Ofen**» (Манн 1990:12). (Здесь и далее выделено нами – Н.К.; члены 1-го ряда обозначаются жирным шрифтом, члены 2-го ряда – чертой).

В данном фрагменте фиксируются члены обоих словесных рядов в равном соотношении: 1-ый ряд – одно слово-деталь in das Halbdunkel (в полутьме) и 2-ой ряд – одно слово-деталь **der Ofen** (печь).

В следующих фрагментах наблюдается как равное, так и неодинаковое соотношение членов рассматриваемых словесных рядов, когда какой-нибудь из рядов превалирует.

Фрагмент 2-ой

«... und man saß nun, gegen vier Uhr nachmittags, in der sinkenden Dämmerung und erwartete die Gäste ...» (Манн 1990:13).

Фрагмент 3-ий

«Mamsell Jungmann steckte die Fenstervorhänge übereinander, und bald lag das Zimmer **in dem** etwas unruhigen, aber diskreten und angenehmen **Licht**

der Kerzen des Kristallkronleuchters und der Armleuchter, die auf dem Sekretäre standen» (Mann 1990: 17).

Фрагмент 4-ый

«Der Konsul barg das Papier in der Brusttasche, bot seiner Mutter den Arm, und nebeneinander überschritten sie die Schwelle zum **hellerleuchteten Speisesaal**, wo die Gesellschaft mit der Placierung um die lange Tafel soeben fertig geworden war» (Mann 1990: 22).

Фрагмент 5-ый

«... und in jedem Winkel des Zimmers **brannten auf einem** hohen, vergoldeten **Kandelaber acht Kerzen**, abgesehen von denen, die in **silbernen Armleuchtern** auf der Tafel standen» (Mann 1990: 22).

Фрагмент 6-ой

«“... Mit 'Ratenkamp & Comp.' fing es damals an, aufs glänzendste bergauf zu gehen ... Traurig, dieses Sinken der Firma in den letzten zwanzig Jahren ...“

...

“Er war wie gelähmt”, sagte der Konsul. Sein Gesicht hatte einen düsteren und verschlossenen Ausdruck angenommen» (Mann 1990: 23-24).

Фрагмент 7-ой

«**Die Kerzen brannten** langsam, langsam **hinunter** und ließen dann und wann, wenn ihre **Flammen** im Luftzuge zur Seite **flackerten**, einen feinen Wachsgeruch über die Tafel hinwehen» (Mann 1990: 31).

Фрагмент 8-ой

«Nun kam, in zwei großen Kristallschüsseln, der ‚Plettenpudding‘, ein schichtweises Gemisch aus Makronen, Himbeeren, Biskuits und Eiercreme; am unteren Tischende aber **begann es aufzuflammen**, denn die Kinder hatten ihren Lieblings-Nachtisch, den **brennenden Plumpudding** bekommen» (Mann 1990: 33).

Фрагмент 9-ый

«... und wahrhaftig, dort im Halbdunkel, auf der runden Polsterbank, ... saß, lag oder kauerte der kleine Christian und ächzte leise und herzbrechend» (Mann 1990: 36).

Фрагмент 10-ый

«Ähnlich wie im Landschaftszimmer **brannte** hier hinter einem Messinggitter **der Ofen**» (Mann 1990: 40).

Фрагмент 11-ый

«**Das gelbe Licht der Öllampen**, die vorm Hause auf Stangen **brannten** und weiter unten an dicken, über die Straße gespannten Ketten hingen, **flackerte** unruhig ... Die Marienkirche, dort drüben, lag ganz in Schatten, Dunkelheit und Regen gehüllt» (Mann 1990: 43- 44).

Фрагмент 12-ый

«Konsul Buddenbrook stand ... lauschte den Schritten, die in den menschenleeren, nassen und matt beleuchteten Straßen verhallten» (Mann 1990: 44).

Фрагмент 13-ый

«Er ging hinauf, und noch in der dunklen Säulenhalle machte seine Hand eine Bewegung nach der Brusttasche, wo das Papier knisterte. Dann trat er in

den Saal, in dessen einem Winkel noch **Kerzenreste auf einem der Kandelaber brannten** und die abgeräumte Tafel **beleuchteten**» (Mann 1990: 44-45).

Фрагмент 14-ый

«Seine rüstige Gestalt, an der nur die gepuderte Perücke und das Spitzenjabot **weiß aufleuchtete**, hob sich matt und unruhig beleuchtet von dem Dunkelrot der Fenstervorhänge ab» (Mann 1990: 45).

Фрагмент 15-ый

«Während sein rosiges Gesicht sich mehr und mehr verdüsterte, zerriß er mit einem Finger das Siegel, entfaltete rasch das dünne Papier, wandte sich schräge, daß die Schrift **vom Kandelaber aus beleuchtet** ward, und führte einen energischen Schlag mit dem Handrücken darauf» (Mann 1990: 46).

Фрагмент 16-ый

«Der alte Herr ergriff den langen Kerzenlöscher, der beim Fenster lehnte, und ging stramm und erzürnt am Tische entlang in den entgegengesetzten Winkel, **zum Kandelaber**» (Mann 1990: 47).

Фрагмент 17-ый

«**Eine Flamme** nach der anderen verschwand ohne Auferstehen unter dem kleinen Metallrichter, der oben an der Stange befestigt war. **Es brannten** nur noch **zwei Kerzen**, als der Alte sich wieder nach seinem Sohne umwandte, den er dort hinten kaum zu erkennen vermochte» (Mann 1990: 48).

Фрагмент 18-ый

«Johann Buddenbrook kam zornig herbei, den Kerzenlöscher hinter sich her schleifend» (Mann 1990: 48).

Фрагмент 19-ый

«Johann Buddenbrook spähte, gestützt auf die Löschstange, aufmerksam in das unruhige Halbdunkel hinein, um den Gesichtsausdruck des Sohnes zu erforschen. **Die vorletzte Kerze war heruntergebrannt und von selbst erloschen**; nur **eine flackerte** noch, dort hinten» (Mann 1990: 49).

Фрагмент 20-ый

«Vater ... Aber, Vater, diese böse Feindschaft mit meinem Bruder, deinem ältesten Sohne ... Es sollte kein heimlicher Riß durch das Gebäude laufen, das wir mit Gottes gnädiger Hilfe errichtet haben ... Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür ...» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 21-ый

«Es entstand eine Pause; **die letzte Flamme senkte sich tiefer und tiefer**» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 22-ой

«Was machst du, Jean?» fragte Johann Buddenbrook. «Ich sehe dich gar nicht mehr.» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 23-ий

«Ich rechne», sagte der Konsul trocken. **Die Kerze flammte auf**, und man sah, wie er gerade aufgerichtet und mit Augen, so kalt und aufmerksam, wie sie während des ganzen Nachmittags noch nicht dareingeschaut hatten, fest **in die tanzende Flamme** blickte. – «...Nein, Papa!» beschloß er mit einer energischen

Handbewegung und richtete sich noch höher auf. "Ich muß Ihnen abraten, nachzugeben!"» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 24-ый

«"Na also! Punktum! N'en parlons plus! En avant! Ins Bett!"» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 25-ый

«Das letzte Flämmchen verlosch unter dem Metallhütchen. In dichter Finsternis schritten die beiden durch die Säulenhalle, und draußen, beim Aufgang zum zweiten Stocke, schüttelten sie einander die Hand» (Mann 1990: 50).

Фрагмент 26-ой

«Der Konsul stieg die Treppe hinauf in seine Wohnung, und der Alte tastete sich am Geländer ins Zwischengeschoß hinunter. Dann lag das weite alte Haus wohlverschlossen in Dunkelheit und Schweigen. Stolz, Hoffnungen und Befürchtungen ruhten, während draußen in den stillen Straßen der Regen rieselte und der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff» (Mann 1990: 50).

Объединим оба ряда в один антитезный ряд *свето-темноты* в хронологической последовательности, в который вкрапливаются члены и других словесных рядов:

in das Halbdunkel – der Ofen – in der Dämmerung – sinkenden – etwas unruhigen – in dem Licht – der Kerzen – des Kristallkronleuchters – der Armleuchter – hellerleuchteten – brannten – auf einem Kandelaber – acht Kerzen – von denen – in silbernen Armleuchtern – Traurig – dieses Sinken der Firma – wie gelähmt – düsteren – verschlossenen Ausdruck – Die Kerzen – brannten hinunter – Flammen – flackerten – begann es aufzuflammen – brennenden – im Halbdunkel – brannte – der Ofen – Das gelbe Licht – der Öllampen – die brannten – flackerte – unruhig – in Schatten, Dunkelheit und Regen – matt – beleuchteten – dunklen – Kerzenreste – auf einem der Kandelaber – brannten – beleuchteten – weiß aufleuchtete – matt – unruhig – beleuchtet – von dem Dunkelrot – mehr und mehr verdüsterte – vom Kandelaber aus – beleuchtet – Kerzenlöscher – zum Kandelaber – Eine Flamme – verschwand – ohne Auferstehen – unter dem kleinen Metallrichter – Es brannten – zwei Kerzen – kaum zu erkennen vermochte – den Kerzenlöscher – auf die Löschstange – in das Halbdunkel hinein – unruhige – Die vorletzte Kerze – war heruntergebrannt – von selbst erloschen – eine flackerte – diese böse Feindschaft – kein heimlicher Riß das Übel – die letzte Flamme – senkte sich tiefer und tiefer – "Ich sehe dich gar nicht mehr." – "Ich rechne" – Die Kerze – flamnte auf – mit Augen, so kalt und aufmerksam – in die tanzende Flamme – "Ich muß Ihnen abraten, nachzugeben!" – "Na also! Punktum!" – Das letzte Flämmchen – verlosch – unter dem Metallhütchen – In dichter Finsternis – der Alte tastete sich – wohlverschlossen – in Dunkelheit und Schweigen – der Regen rieselte – der Herbstwind um Giebel und Ecken pfiff

При анализе вышеприведенных фрагментов и словесных рядов вырисовывается следующая картина. В словесном «светоряду» зафиксировано 44 детали, в словесном ряду со значением «темнота» – 26 членов, к ко-

торым, однако, присоединяются слова с непосредственным значением упадка семьи Будденброков (*sinkenden, etwas unruhigen, traurig, dieses Sinken der Firma*), в едином словесном ряду особо не выделенные; всего их – 20.

Итак, соотношение членов рассматриваемых исходных словесных рядов таково: «светоряд» – 44 детали, ряд со значением «темнота» – 46. Почти равное количество компонентов исследуемых словесных рядов свидетельствует о столь равном соотношении человеческих чувств и признаков расчетливости у членов семьи Будденброков, которым нелегко выбирать между долгом перед старинным родом и фирмой, с одной стороны, и умением уважать и защищать истинно человеческие чувства – с другой. Однако слова-детали ряда «темноты» все-таки превалируют, хотя и незначительно. Кроме того, объединенный словесный ряд начинается деталью «*in das Halbdunkel*» (что очень важно), а кончается (что еще более важно) целым каскадом членов того же ряда со значением «темнота». Последний огонек гасит старик Будденброк, но почва для подобного решения подготовлена его сыном и наследником фирмы – консулом Иоганном Будденброком. Постепенное нагнетание и доминирование в конце словесного ряда (а следовательно, и в конце первой главы романа) слов-деталей со значением «темнота» в переплетении с деталями, выражающими симптомы начинающегося разложения фирмы Будденброков, является показателем неуклонного стремления к упадку этого старинного бюргерского рода.

Итак, с самых первых строк в романе в завуалированной форме актуализируются образы света и тьмы. Детали света, ассоциируемые с солнцем, добром, жизнью, и детали тьмы (темноты), ассоциируемые с темными силами, злом, смертью, переплетаются друг с другом на протяжении десяти глав первой части произведения, охватывают членов семьи Будденброков и показывают их постепенное движение к упадку, разложению и гибели. Однако пара мифологем *свет* → *тьма* (темнота, тень) представлена здесь как метафора не только личной психологии, но и мышления целого социального класса – немецкого патриархального бюргерства, постепенно угасающего в новых общественных условиях. Лейтмотивное звучание указанных мифологемных деталей еще более усиливает мифологическую символику. В перспективе весьма интересно будет изучение данного вопроса в остальных частях романа (их всего одиннадцать). Возможно, исследуемые мифологемы окажутся ключевыми понятиями, позволяющими с наибольшей яркостью и точностью воспринять многие эпизоды и художественные образы произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов 1980: Виноградов В.В. *О языке художественной прозы: Избранные труды*. М.: 1980.

Горшков 1996: Горшков А. И. *Русская словесность: От слова к словесности*. М.: 1996.

Кургинян 1975: Кургинян М.С. *Романы Томаса Манна: Формы и метод*. М.: 1975.

Mann 1990: Mann, Thomas. *Buddenbrooks. Verfall einer Familie // Thomas Mann. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I*. Frankfurt am Main, 1990.

MILANA LAZARIDI
Kyrgyzstan, Bishkek
Kyrgyz-Russian Slavic University

**“Itaka” in Poets’ Heart and Creative Work:
Homeland Interpretation and Various Ways of Its Cognition”**

The article argues that the belief, that the idea of patriotism and unity with the Mother-Land is so pointed only nowadays as it is an eternal subject, is wrong. Although the modern times show such poets - philosophers who have thought of Homeland and have thrown light on all the edges of this astonishing feeling - Love to the Land – is so selfless and profound, that no doubt desire to revert to Homer arises with an aim to compare the modern interpretation of the idea of Homeland with the ideas and thoughts of the great Ancient Greek poet. As the poems by Konstantin Kavafis and Joseph Brodsky having identical titles– Ithaca, the paper will give a comparative analysis of them.

Key words: Ithaca, Poetry, Mother-Land, Joseph Brodsky, Konstantin Kavafis.

МИЛАНА ЛАЗАРИДИ
Кыргызстан Бишкек
Кыргызско-Российский Славянский университет

**«Итака» в душе и творчестве поэтов: осмысление
родины и различный путь ее познания**

*Его скитания – это путь к Центру, в Итаку,
то есть путь к себе. ... Как в лабиринте, в каждом
скитаниях существует риск заблудиться. Если же
тебе удастся выйти из лабиринта, добраться до
своего очага, тогда ты становишься другим.*

М. Элиаде

Начнем с того, что, определяя место родины в душе, каждый из нас познает себя. Нельзя думать, что тема патриотизма, единения с матерью - землей стоит так остро в наше время - начала III тысячелетия. Это - вечная тема.

Но в новое время появились поэты - философы, которые так много думали о родной земле, так самозабвенно и глубоко осветили все грани этого удивительного чувства – любви к земле, породившей их, что вновь хочется вернуться к Гомеру, чтобы сравнить современное осмысление

темы отчизны с идеями и мыслями великого древнегреческого поэта, посвятившего теме возвращения любящего сына к родной земле одну из своих бессмертных поэм – гениальную «Одиссею».

Речь идет о стихотворениях Константина Кавафиса и Иосифа Бродского, которые озаглавлены одинаково: «Итака».

И разговор пойдет вначале о поэтическом шедевре И. Бродского. Путь сравнения не следует хронологии. И. Бродский родился через семь лет после смерти К. Кавафиса, и, естественно, написал стихотворение позже.

Но в подобном описании есть своя логика. Хорошо известно, что поэт, родившийся в Ленинграде (ныне Санкт-Петербург), проживший нелегкую жизнь, в 1972 году был выдворен из своей страны. Через годы, уже будучи гражданином другой, далекой страны, стал Нобелевским лауреатом в области литературы, наиболее престижной премии, которая присуждается самым талантливым мастерам слова. Жизнь поворачивается разными гранями. Это удивительно, хотя мысль, вроде бы, не нова.

Но в жизни бывшего «тунеядца», как его окрестили власть имущие, была А. Ахматова. Была жизнь в доме Мурузи, фанариота, выходца из Константинополя (Византия). Была сильная связь с древнегреческой и византийской культурой. И потрясающая начитанность, когда вся великая литература, созданная человечеством, поглощалась неистовым читателем, преобразуясь в удивительный мир поэзии гениального Бродского.

Мир, который не поддавался немедленному и полному осмыслению. Процесс понимания поэзии И. Бродского идет медленно. Может быть, в этом одно из наиболее притягательных моментов в творчестве поэта.

Прошли годы. Возвратиться ли на родину, куда тебя уже приглашают, присвоили звание почетного гражданина любимого города? Правда, родителей уже не воскресить...

Ехать – куда? зачем? к кому? В «Итаке» И. Бродского все предельно ясно: на родине он никому не нужен, все изменилось до неузнаваемости, уже не совсем понятен даже родной язык.

Проследим, как проходит скрытое сравнение с оригиналом Гомера – возвращением в отчий дом Одиссея Лаэртида, царя Итаки, героя Троянской войны. Пенелопа, его прекрасная жена, руки которой добивался целый табун женихов, осталась ему верна. И сам он прошел проверку: она должна была убедиться, что перед ней Одиссей, прежде чем раскрыть ему объятия. Омывая ему ноги, по шраму его узнала старая няня Еврикля, – и радости ее не было предела. Его ждет долгие годы престарелый отец, Лаэрт, превратившийся в нищего, уже почти потерявший надежду на возвращение возлюбленного сына. Увы, мать, не перенеся разлуки с сыном, покончила с собой. С ее тенью еще будет встреча в Аиде, когда туда направится Одиссей на встречу с вещим провидцем Тиресием. Ждет отца уже подросший Телемах, совершивший целое путешествие в поисках отца. Он был у Нестора в Пилосе и у Менелая с Еленой Прекрасной в Спарте. Телемах вернулся домой с богатыми подарками, но без новостей об отце, что

глубоко печалило его и его богоподобную мать Пенелопу (двоюродную сестру Елены Прекрасной). Даже старый пес, взятый в дом щенком, смог испустить дух, только увидев и сразу узнав хозяина.

Почему эпосы, в том числе и гениальная «Одиссея», бессмертны? Потому что в эпосах жизнь представлена такой, какая она должна быть. Герои ведут себя так, как должно жить по законам чести. Жена должна любить мужа – она его и любит. Родители любят детей, те – родителей. Собака всю жизнь служит родному дому.

В раздумьях И.Бродского все не так.

Итака[1]

Воротиться сюда через двадцать лет,
отыскать в песке босиком свой след.
И поднимет барбос лай на весь причал
не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрос; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты - отброс.
И язык, на котором вокруг орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набегая на. (1993)

Любил ли И.Бродский родину? Разве можно в этом сомневаться? И разве так щемило бы сердце, если бы поэт не затронул самые затаенные струны болезненной любви к родине? И мысли о своей ненужности, об отверженности, видимо, не раз посещали поэта, и возникало чувство обиды.

В «Итаке» все не как у Одиссея. Героические времена прошли. Любимая не дождалась. Сыну (пацану) отец не нужен. Шрам на ноге опознать некому. Даже пес не узнал (одичал). И – главное – нельзя разобрать язык, на котором орут. Что-то изменилось кардинально, ибо язык – душа народа. И эти изменения связаны не только с изгнанием из отчего дома гениального сына. Предчувствие какого-то большого несчастья не покидает читателя.

Стилистика стихотворения поэта, виртуозно владеющего словом, нарочито проста. Начальное инфинитивное предложение звучит как приказ. Далее накал теряет силу, целое сложноподчиненное предложение понадобилось для того, чтобы показать, как верный пес, нарушив закон природы, облаивает хозяина. Сниженность стиля демонстрируется подбором лекси-

ческих средств: *отброс*, *пацан* (жарг.); на языке не говорят, а орут. О своей «Пенелопе» поэт говорит, прибегая к уничижительной лексике.

Заметим, что субъект нигде прямо не называется. Нет местоимения «я», которое так естественно; оно заменяется местоимением *тебя*, которое употребляется здесь в роли объекта. Обильно используются односоставные конструкции (инфинитивные, определенно – и неопределенно-личные), призванные компенсировать отсутствие субъекта, исполняющего в предложении роль подлежащего: *воротиться....отыскать свой след, хочешь, говорят, вокруг орут*.

Предложения, которые формируют все четыре строфы - сложные: бессоюзные (1), сложносочиненные (2), сложноподчиненные (1,2,3), с бессоюзием, сочинением и подчинением (3), с бессоюзной и подчинительной связью (4).

Легкость владения словом, «плетение словес», мастерство, которое было развито в византийских сакральных текстах, особенно ярко продемонстрировано в заключительной строфе. Сколько раз нужно прочитать текст, чтобы понять, что *залив* не существительное, а деепричастие (виртуозное использование омоформ, позиции конца строки, рифмовка смежная со словом *брезглив*)? Все как бы свидетельствует о значительности слова *залив*, которым на самом деле оно не обладает. Инверсия в заключительных двух строках, завершение предложения и всего стихотворения предложением «на» - это влияние строения английского предложения или нечто совсем другое, что приходит на ум, когда думаешь, что «*остров не тот*». Горестно, что поэт так и не побывал на земле, которая его родила и дала такой высокий взлет.

Казалось бы, все предельно ясно. Путь предначертан и единственно возможен. Но есть и другой ответ на поставленный вопрос. Иное осмысление животрепещущей проблемы. Предоставим слово другому оратору, гениальному греческому поэту К.Кавафису.

Начнем свой путь из недавнего далека: со знакомства с благоуханной поэзией Серебряного века. С тем культурным шоком, который получил читатель, знакомый с именами создателей поэтических шедевров лишь по партийным постановлениям, в которых сумели заклеить гордость России, и в которых слава мировой культуры предстала как позор страны, их породившей. Имена... Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Блок, Есенин, Цветаева, Маяковский, Бальмонт, Гумилев, Ходасевич. Как их много... Сколько наслаждения и счастья, слез и печальных раздумий они дарят!

Еще более неожиданным оказался взлет наследницы великой древнегреческой поэзии – литературы Греции 30-х годов XX столетия.

Нобелевские лауреаты (Г.Сеферис и О.Элитис), лауреаты других достойнейших премий, отечественных и международных (Я.Рицос, Н.Вреттакис, А.Сикельянос); у некоторых из греческих поэтов (К.Кавафис) премий нет вообще, да и отношение к собственному творчеству довольно странное, почти полное безучастие к судьбе собственных созданий, уже позднее оцененных очень высоко.

Складываются поэтические пары, соединенные по сходству некоторых тем в творчестве, иногда – по принципу несхожести, ср.: Ахматова – Кавафис, Гумилев – Кавафис, Есенин – Сикельянос, Мандельштам – Рицос.

К.Кавафис – «малоизвестный греческий поэт», читаем на одном из сайтов Интернета. К счастью, это не так. Поэзию К.Кавафиса успел узнать и полюбить И.Бродский настолько, чтобы включить великого александрийца в список своих учителей. И, наверное, никого не удивит, что Санкт-Петербург и Александрия – города-побратимы, настолько все переплетено в жизни и судьбе поэтов.

Именно К.Кавафису принадлежит стихотворение, в котором демонстрируется другая точка зрения на отношение к родине.

Для поэта центром эллинизма была не европейская Греция, а Египет (где он родился и умер) и Византия (родина матери – Константинополь).

Как тягостно для него падение династии Птолемеев, смерть царственной семьи Клеопатры, последней царицы Египта. Но и он сам – последний из могокан. И он (как Антоний) должен сохранять мужество. Потому что не только Антоний, но и К. Кавафис теряет Александрию, «которая уходит».

Уходит эллинизм из Египта. Уходит эллинизм из Малой Азии. Это видят и горестно переживают великие поэты, сыны Эллады.

О чем же пишет провидец - Кавафис в своей «Итаке»? есть ли у него повод обидеться на ход истории, всех и вся?

Итака[2]

Когда задумаешь отправиться к Итаке,
молись, чтоб долгим оказался путь,
путь приключений, путь чудес и знаний.
Гневливый Посейдон, циклопы, лестригоны
страшить тебя нисколько не должны,
они не встанут на твоей дороге,
когда душой и телом будешь верен
высоким помыслам и благородным чувствам.
Свирепый Посейдон, циклопы, лестригоны
тебе не встретятся, когда ты сам
в душе с собою их не понесешь
и на пути собственноручно не поставишь.
Молись, чтоб долгим оказался путь.
Пусть много-много раз тебе случится
с восторгом нетерпенья летним утром
в неведомые гавани входить;
у финикийцев добрых погости
и купи у них товаров ценных –
черное дерево, кораллы, перламутр, янтарь
и всевозможных благовоний сладострастных,
как можно больше благовоний сладострастных;
потом объезди города Египта,
ученой мудрости внимая жадно.

Пусть в помыслах твоих Итака будет
конечной целью длинного пути.
И не старайся сократить его, напротив,
на много лет дорогу растяни,
чтоб к острову причалить старцем –
обогащенным тем, что приобрел в пути,
богатств не ожидая от Итаки.
Какое плаванье она тебе дала!
Не будь Итаки, ты не двинулся бы в путь.
Других даров она уже не даст.
И если ты найдешь ее убогой,
обманутым себя не почитай.
Теперь ты мудр, ты много повидал
и верно понял, что Итаки означают. (1984)

Для него Итака – это родина, пославшая сына в увлекательный путь. Следует наслаждаться жизнью (думая о родине) и не торопиться (стремясь к родине). Нужно увидеть и полюбить мир, который тебя окружает, восхититься всем прекрасным, что создали другие народы (направляясь домой). Увлекательное путешествие – это все, что Итака может дать.

Возвращаясь домой. Может быть, родина тебе покажется бедной. Может быть, тебе покажется, что она посмеялась над тобой. Но, умудренный жизнью, ты поймешь, что означает Итака в жизни человека.

Оба подхода существуют в человеческой природе. Но, возможно, рамки философского понимания проблемы родины у К.Кавафиса шире и человечнее. Недаром столько переводов «Итаки» на различные языки; создание музыки на эти стихи; исполнение стихотворения лучшими чтецами Греции.

Здесь нет обиды. Есть понимание, что надо благодарить землю, которая тебя родила; надо наслаждаться жизнью, имея заветное место в душе, которое называется Родина.

А ведь жизнь могла сложиться так, что у человека не было бы своей Итаки. И это могло вызвать лишь горькие сожаления, как у лирического героя болгарского поэта Р. Кисьова в одноименном стихотворении (Кисьов: online):

ИТАКА[3]

*«...и верно понял,
что Итаки означают».*
К.Кавафис

Я тоже Одиссей,
но неизвестный,
никто ничего обо мне не слышал
и никто не догадался о моем хитроумии.
Потому что я никогда Итаку не покидал.
В жизни своей я никогда не встретил
Циклопа, лестригонов и сирен,

Троянского коня не я придумал
и подвигов не совершал.
Потому что я никогда Итаку не покидал.
О силе моего лука и моей отваге
никто не успел узнать.
Даже в своей любви ко мне Пенелопа
давно охладела.
Потому что я никогда Итаку не покидал. (1989)

Потери у И.Бродского и К.Кавафиса несоизмеримы: первый теряет любимый город и в некоторой степени отстранен от культуры («и язык не тот»); второй теряет не только город, «который уходит», но и целый пласт мировой культуры – эллинизм египетский, начиная с Александра Великого и кончая Клеопатрой. Уходит время властвования греческого языка, «божественной эллинской речи» (А.С.Пушкин).

Вероятно, люди нового поколения теряют цельность природы. Потери не ощущаются как таковые. Чувство родины не понимается как необходимость, как основное свойство человеческой природы.

Возвращаясь к Гомеру, отметим, что в греческих эпосах дана форма существования настоящего героя, нравственная норма, к которой надо стремиться. Эта мысль выражена в эпическом стихотворении К.Кавафиса, таком близком к пониманию родины в «Одиссее» Гомера.

Именно эти качества - философский подход, неспешное повествование, глубокое понимание проблем, делающих человека человеком, – вот разгадка нашей приверженности к историческим достижениям человеческого духа, которые служат точкой отсчета для достойного поведения человека в нашем стремительно меняющемся мире.

ЛИТЕРАТУРА:

Бродский: online: Иосиф Бродский. *Стихотворения и поэмы*. [online]: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt.

Кавафис 1984: Кавафис К. *Лирика* (Пер. С. Ильинской). М.: Худ. литература, 1984.

Кисов Р. Стихи. *Итака* (Пер. с болг. К. Ковальджи), [online]: www.mecenasat-and-world.ru/41-44/kisov1.htm

IRINE MODEBADZE, TAMAR TSITSISHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**“Medea in Corinth” in the Discourse of the 20th-Century
Georgian Literature**

The image of Medea, daughter of Aetes, preserved in antique mythology, has always used to incite interest among Georgian writers. The paper places emphasis on the poem “Medea” by Sandro Shanshiashvili as it is the one which deals with Medea, during the time in Corinth. The main line of Sandro Shanshiashvili’s interpretation of antique drama is the conflict of various cultural worlds, underlining different psychological motivations and behavioural models (Jason/Medea). Comparative textual analysis has proved that Sandro Shanshiashvili’s Medea differs radically from Greek mythological archetypes and from the image created by Euripides.

Key words: Medea, Sandro Shanshiashvili, mythological archetypes, Georgian Literature

ИРИНА МОДЕБАДЗЕ, ТАМАР ЦИЦИШВИЛИ

Грузия, Тбилиси

Институт грузинской литературы им. Шота Руставели

**«Медя в Коринфе» в грузинском литературном
дискурсе XX века**

В интерпретации одних и тех же архетипичных ситуаций, мотивов и сюжетов в различные культурные эпохи проявляется как специфика культурной ментальности, характерная для той или иной эпохи, так и субъективная позиция самого автора.

Соотнесение Востока и Запада, актуальное и для сегодняшнего дня, имело важнейшее значение на протяжении всей истории народов, культурное развитие которых протекало на границе Азии и Европы. Размышления на тему сходства/различия восточной и европейской культур, тесно переплетаясь с поисками национальной идентичности, находили широкое отображение в художественной литературе этих народов, в том числе и в грузинской литературе. Достаточно часто оппозиция *Запад-Восток* решается в соотнесении с оппозицией *свой-чужой*, реализуясь в художественном плане в конфликтах, обусловленных различиями менталитета, национальных характеров и поведенческих моделей их носителей. Особую остроту этот вопрос обретает в начале XX века, когда в дихотомии *Запад* –

Восток явственно прочитывается и противопоставление символических понятий *цивилизация – дикость* (понимаемая как *естественность, первозданность*, близость к *первоначалу*). Отголоски такого подтекста явственно слышны в рассуждениях Р.Киплинга, Гр.Робакидзе, Д.Мережковского и многих других. В них, прежде всего, акцентируются различия в *мироощущении* носителей «западной» и «восточной» культур¹.

Привлекает внимание и рост интереса в этот период к наследию античной цивилизации, к греко-римской мифологии и художественной литературе, образы которой часто выступают в роли маркеров тех или иных качеств человеческой природы. На этом общем культурном фоне чрезвычайно интересным представляется художественное осмысление мифа о Медее в одноименной поэме известного грузинского поэта и драматурга С. Шаншиашвили (1888-1979), отразившее специфику рецепции образа Медеи с позиции грузинской культурной ментальности начала XX века.

Созданный античной мифологией и художественной литературой образ Медеи – сложный, далеко не однозначный: внучка Гелиоса, служительница богини Гекаты, могущественная волшебница, наперекор отцовской воле помогающая Ясону при помощи магических чар похитить и увести из родной Колхиды Золотое руно; покинувшая отчий дом ради любви юная девушка; не останавливающаяся перед убийствами (Абсирта, Пелия), преданная интересам мужа жена; брошенная женщина, страшная в своей мести, детоубийца... Этот образ был магически притягателен для поэтов, писателей, драматургов, художников, композиторов со времен Древней Греции до наших дней. Медея - героиня произведений Пиндара, Еврипида, Аполлодора, Сенеки, П.Веронезе, Э.Делакруа, П.Корнеля, Ф.В. Готтера, Ф.М.Клингера, Ж.Ануя, Дж.Б.Никколини, Ф.Чокера и многих других. Сохранный античной мифологией образ колхской царевны на протяжении многих веков будоражил также и воображение грузинских писателей и поэтов, для которых он обладал особой притягательностью: в ней, прежде всего, видели уроженку Колхиды².

В мифологию греков объединение древнекартвельских (древнегрузинских) племен, которое вначале именовалось Эя (Αἶα) или Колхида (Κολχίς), а позднее - Лазика (Λαζική), было включено в глубокой древности и явилось местом действия многих легендарных событий. Колхида сыграла значительную роль в истории греческого, а впоследствии и римского народа. «В диалоге "Федон" сказано: "земля чрезвычайно велика, и мы населяем только небольшую часть её от Фасиса до Геркулесовых столпов" (μεῦρε Ἦρακλείων στῆλων ἀπὸ Φάσιδος), т. е. от берегов Риони до Гибралтарского пролива (Platonis 1931:LVIII). Признание автором диалога, Платоном, Фасиса (нынешней реки Риони) одной из границ древнейшего культурного мира не было случайным. Древнегреческие и римские авторы не представляли себе собственную национальную историю без учета в этой истории роли и места Колхиды и её племён» (Урушадзе 1980:

21-28). «В диалоге "Федон" сказано: "земля чрезвычайно велика, и мы населяем только небольшую часть её от Фасиса до Геркулесовых столпов" (μέγρι Πρακλείων στηλῶν ἀπὸ Φάσιδος), т. е. от берегов Риони до Гибралтарского пролива (Platonis 1931: LVIII). Однако тут же следует оговорить, что, как следует из этого же отрывка, Колхида представлялась им «окрайной» - самой отдаленной границей мира античной цивилизации и мира, населенного «варварами»...

В античной мифологии Колхида/Эя предстает как легендарная страна хранителя Золотого руна, грозного царя Ээта/Аэта, сына бога Гелиоса, и его дочери - волшебницы Медеи. Именно туда, в царство Аэта, когда-то принес Фрикса (сына царя Афаманта) златорунный овен – дар бога Гермеса, после чего он был принесен в жертву Зевсу, а Золотое руно было повешено Аэтом в священной роще Ареса. История Ясона и Медеи известна нам из мифов о походе аргонавтов за Золотым руном на берега Фазиса (р. Риони). Тут, в древней Колхиде, по воле богов воспыхало любовью к Ясону сердце дочери Аэта - колхской царевны Медеи (по некоторым версиям мифа, любовь в Ясону была внушена ей Афродитой по приказу Геры), и с этого рокового момента начался самый трагичный период ее жизни.

Из всех моментов мифа о Медее наибольшее внимание в грузинской литературе традиционно уделялось именно коринфскому периоду, в частности истории детоубийства. Детоубийство, совершенное родной матерью – акт, абсолютно неприемлемый с позиции основанной на духовных ценностях православного христианства грузинской культурной ментальности. Поэтому даже того факта, что Медея как «мать, убивающая своих детей – выдумка исключительно лишь одного Еврипида»* (Санкидзе 1963: 6), оказалось недостаточно: предметом размышлений явилась и возможная мотивация поступка еврипидовской героини... Поэма С. Шаншиашвили в этом смысле не является исключением, на что недвусмысленно указывает ее подзаголовок: «Медея в Коринфе, женитьба Ясона на Креузе, месть Медеи».

«Такие черты образа Медеи, как способность оживлять мёртвых, летать по небу и прочее, позволяют предполагать, что первоначально Медея почиталась как богиня. Возможно, в образе Медеи слились черты почитавшейся в Колхиде солнечной богини, могущественной колдуньи фессалийских сказок (Иолк находился в Фессалии) и героини коринфского эпоса, в котором Медея и её отец считались выходцами из Коринфа. На протяжении многих веков Медея стала в Греции символом жестокой и коварной чужеземки, обладавшей колдовским даром, а потому опасной. Сказочные черты Медеи претерпели существенные изменения в творчестве греческих и римских писателей. Тема неразделённой любви Медеи к Ясону, намеченная ещё Пиндаром, получила развитие в одноимённой тра-

* Здесь и в дальнейшем перевод с грузинского И.Модебадзе

гедии Еврипида, где Медея стала убийцей своих детей. У Сенеки (трагедия «Медея») она как суровая мстительница, действующая с жестокой последовательностью» (Мифологический словарь 1990: online). Таким образом, еще в античные времена сложилась устойчивая традиция осмысления трагического треугольника Медея ↔ Ясон ↔ Креуза с позиции инородности, чуждости античной культуре «опасной» чужеземки. И именно этот момент обретает особую значимость в поэме С.Шаншиашвили.

Как известно, существует несколько версий коринфского периода жизни Медеи. С.Шаншиашвили, в целом следует сюжетной линии еврипидовской трагедии, но дает свою интерпретацию трагических событий. Подчеркивая оппозицию *Цивилизация (Ясон) – Варварство (Медея)*, поэт развивает и усиливает намеченную Еврипидом тему *инородности* Медеи в эллинском обществе:

Во-первых, ты в Элладе	<i>ველურ ქვეყნით</i>	<i>Из дикой страны привез</i>
И больше не меж	<i>მოგოყვანე</i>	<i>тебя,</i>
варваров , закон	<i>ბარბაროსი და</i>	<i>Варвара и чудовище,</i>
Узнала ты и правду	<i>ურჩხული,</i>	<i>В В краю эллинов узнала</i>
вместо силы,	<i>და უწვრთნელმა</i>	<i>ты</i>
Которая царит у вас.	<i>ელლინთ მხარეს</i>	<i>Жизни правильный</i>
(Еврипид 1999:536-543)	<i>გაიცანი სწორე სჯული</i>	<i>закон</i>
		(Шаншиашвили 1964: 191)

Поэма С. Шаншиашвили «Медея» входит в созданный им в 1911-1912 гг. (в т.н. швейцарский период творчества) цикл поэм на античную тему («Деметика», «Ясон и Рено», «Златорунный овен», «Медея» и «Прекрасная Елена»). В предыдущих поэмах этого цикла акцентируется намеченный еще в античной литературе мотив отсутствия у Ясона искренних чувств к Медее (в Колхиде им движет исключительно лишь расчет, чего он и не скрывает от колхской царевны). Поэтому намерение Ясона сочетаться браком с Креузой получает у С.Шаншиашвили четкую мотивацию: Ясон бросает Медею не из-за любви к Креузе, не из страха перед ее магическими способностями и жестокостью «варварской» природы (как это трактуется в некоторых памятниках) и даже не из-за ее «варварского происхождения», вызывающего его пренебрежение (что неоднократно подчеркивается С.Шаншиашвили), но опять-таки по расчету: брак с наследницей Коринфа открывает Ясону путь к власти и богатству, к вожделенному царскому трону. В этой связи привлекает внимание интерпретация еврипидовского диалога Медеи с Ясоном, когда отчаявшаяся женщина делает последнюю попытку вернуть супруга. Ясон пытается объяснить Медее, что она должна быть рада открывшейся ему новой перспективе, поскольку воцарение Ясона в Коринфе упрочит положение ее собственных сыновей:

Женился	და თუ ეხლა ცოლად	Если я сейчас женюсь
Я, чтоб себя устроить,	ვირთავ	На наследнице
чтоб нужды	მე კორინთის მეფის	Коринфа, -
Не видеть нам <...>	ქალსა, -	Радоваться ты
Твоих же я хотел	ეს შენც უნდა	должна<...>
достойно рода	გახარებდეს <...>	Потому как твоим
Поднять детей, на	რადგან შენ შვილთ	детям
счастье себе,	სამკვიდრებელს	Дам надел большой,
Чрез братьев их,	მივცემ დიდსა და	почетный
которые родятся.	მაღალსა	(Шаншиашвили 1964:
(Еврипид 1999: 548-564)		191)

Так расчетливость и эгоизм Ясона трансформируются в *рассудительность* (мужскую), которая противопоставляется *эмоциональности* (женской). Однако для охваченной любовью Медеи это не довод. В целом Медея С.Шаншиашвили повторяет те же упреки, что и Медея Еврипида, но при этом, упрекая Ясона в неискренности, она обобщает это его качество и распространяет его на всех носителей западной культуры:

Языком	დასავლეთში ხართ	Вы на Западе коварны
Искусным величаясь,	ვერაგნი	Маской чувства
человек	და ნილაბში ავაზაკნი,	скрыты ваши.
Такой всегда оденет зло	თეთრი კბილით	<u>Белозубую улыбку,</u>
прилично...	ილიმებით,	Сердца черные
Под маской же на что	და შავს გულში გიძევთ	прикрыты!
он не дерзнет?	მანკი!	(Шаншиашвили 1964:
(Еврипид 1999:582-583)		192)

Супружеский конфликт перерастает в столкновение различных поведенческих моделей (эмоциональность - сдержанность/*маска*). Здесь явно чувствуется отголосок типичных для общеевропейского культурного контекста рубежа XIX – XX веков рассуждений на тему Восток – Запад: противопоставление двух типов мироощущения (чувственного и *ratio*), возможности - невозможности взаимопроникновения двух типов культур. Кроме того, с позиции восприятия современного читателя, в реплике Медеи обращает на себя внимание противопоставление *белозубая улыбка – черные сердца*. С одной стороны, разбивая устойчивый стереотип *белозубая улыбка – чернокожее лицо*, возвращает образной цветописии традиционное символическое наполнение - категорий нравственных (белый/черный - Добро/Зло), но, с другой, оно четко ассоциируется с не менее устойчивым стереотипом *белозубая улыбка → американский смайл*, т.е. своеобразный символ-маркер поведенческой модели, обусловленной культурной нормой западной цивилизации.³

С.Шаншиашвили намеренно варьирует развитие основной сюжетной линии: в то время, как у Еврипида Ясон, решившись на новый брак, «забывает» о прежней семье (*«Новая жена всегда милей: о прежней царь*

семе не помышляет» (Еврипид 1999: 76-77) и принимает решение изгнать Медею вместе с детьми из Коринфа, у С.Шаншиашвили и Ясон, и Креуза проявляют к детям Медеи любовь и заботу. Креуза ласками, фруктами и сластями всячески старается завоевать их любовь, что ей и удается, а Ясон вовсе не намерен расставаться с детьми: Медея одна должна покинуть Коринф. Кульминация наступает, когда выслушав приказ об изгнании, Медея просит разрешения взять с собой хотя бы одного из сыновей – того, кто захочет остаться с матерью. Однако сыновья (юные эллины) отвергают «низкороденную» мать. Для них происхождение Медеи – царевны из далекой Колхиды (варвара с окраины цивилизованной Ойкумены), хотя бы и внучки самого Гелиоса, гораздо ниже, чем Креузы – царевны Коринфа:

*მსწრაფლ შვილებსა დაუძახეს
დედა თქვენსკენ მოვიხმობდათ.
მაგრამ ზურგი შეაქციეს,
გლახ ნაშობი მშობელს გმობდა...*

*Быстро кликнули детей:
Мать зовет вас.
Но спиною повернулись,
Низкородную родительницу отвергая.*
(Шаншиашвили 1964: 197)

В отличие от Еврипида, С.Шаншиашвили создает более рельефные художественные образы самих детей: называет их имена (Акимел и Тесал), живописует картины детских забав и т.д. Всё это дает ему возможность усилить психологическую мотивацию поступка Медеи – к осознанию обмана и предательства неверного мужа, к гневу брошенной женщины, добавляется отчаяние матери, которую отвергли собственные дети. Именно в этот момент Медея решает убить Креузу, преподнеся ей отравленные драгоценности.

*რადგან შენის ქალიშვილის
ეგრე მდიდრობს სიყვარული,
რომ შვილები მას ეტრფიან,
დედა ვიქმენ დაგმობილი, –
მსურს სახსოვრად მას გარდავსცე
ძვირფასი რამ სამკაული*

*Если дочь твоя
Так одарена любовью,
Что и дети к ней ластятся,
Мать родную отвергая, -
Ей на память поднесу я
Украшение дорогое*
(Шаншиашвили 1964: 198)

К списку обид, причиненных Ясоном, Медея добавляет обвинение в том, что он «похищает» у нее детей. С другой стороны, меняется и ее отношение к сыновьям, в которых она видит исключительно лишь продолжение их отца – Ясона, что и проецирует на их будущее поведенческую модель, несущую окружающим одно лишь горе. Так, в горьком умопомрачении, происходит полное отчуждение матери от собственных детей, которое подчеркивает мотивацию их убийства как «сыновей Ясона». Если у Еврипида читаем: *Вы, дети... / О, будьте ж вы прокляты вместе / С отцом, который родил вас! / Весь дом наш погибни!* (Еврипид 1999: 114-117), то у С.Шаншиашвили Медея приходит к выводу, что:

*მეზღემა რაც ხე დარგო,
ისეთს ნაყოფს ჩაიბარებს;
მისთა შვილთა ყოფა-ქცევა
სხვას სიცოცხლეს გაუმნარებს!..*

*С дерева, которое он сажит,
Садовник плод такой же получает;
От него же эти дети -
Жизнь они другим отправят!.*
(Шаншиашвили 1964:199)

Таким образом, убийство матерью собственных детей обретает значимость окончательного отчуждения от общества эллинской цивилизации, которое олицетворяет Ясон. «*Несчастье открыло цену ей/ Утраченной отчизны*» (Еврипид 1999: 35). У С.Шаншиашвили к этому добавляется и чувство вины перед родным народом, на который обрушились многочисленные беды после похищения Золотого руна (об этом рассказывает новый персонаж – странник, пришелец из Колхиды). Убедившись в том, что ее любовь и надежда на счастье с Ясоном потерпели полное фиаско, Медея вспоминает о счастливой юности и родной стране. Она как бы начинает выходить из-под власти наваждения, и горько раскаивается в содеянном. Поэт вводит в сюжетную канву и совершенно новый эпизод – узнав об обрушившихся на родной народ в результате утраты Золотого Руна несчастьях, Медея осознает все последствия своего поступка. Она приходит к выводу, что после похищения Руно так и не принесло никому счастья. Желая вернуть похищенное и тем самым хотя бы частично исправить причиненное собственному народу зло, Медея развеивает золотую шерсть по ветру: «*Пусть владеют им все страны; // возродятся, расцветут, // мудростью, отрадою, искусством // пусть добро найдет к ним путь!*» (Шаншиашвили 1964: 193). Поэт по-новому интерпретирует саму мистическую функцию Золотого Руна – божественного дара, приносящего благоденствие обладающему им народу. Его история в интерпретации С.Шаншиашвили символически противостоит центристской идее: ведь в финале поэмы Медея, развеивая Руно по ветру, провозглашает необходимость его принадлежности всему человечеству, всем народам, равно имеющим право на процветание, независимо от того, принадлежат ли они миру эллинской «цивилизации», или миру «варваров». Так в поэме появляется новый мотив: чувство вины перед Родиной пробуждает в ослепленной страстью женщине чувство ответственности перед своим народом. Следует отметить, что патриотичность – одна из характерных особенностей грузинской литературы на протяжении всей истории ее развития. Поэтому мы склонны рассматривать проявление подобного подтекстового элемента как прямую проекцию того, что для С.Шаншиашвили Медея – это прежде всего колхская царевна с «грузинской внешностью» (Еврипид), поведение которой он и пытается мотивировать, учитывая эту позицию.

Поскольку в поэме отсутствует эпизод встречи Медеи с Энеем, то, убив в порыве мести детей нарушившего брачные клятвы и все свои обещания Ясона, Медея оказывается в полном одиночестве, на чужбине,

перед фактом крушения всей своей жизни, она – жертва Рока, что делает ее образ еще более трагичным. Показательно, что именно так и была оценена предложенная поэтом версия детоубийства современником С.Шаншиашвили – известным грузинским критиком Кита Абашидзе (1870-1917)⁴, который рассматривал предложенную поэтом трактовку известного сюжета с позиции «роковой страсти» и мести неверному мужу, который «<...> любит детей больше, чем невесту, больше чем самого себя, поэтому, – по мнению критика, – и исток страшной мести следует искать именно здесь» (Абашидзе 1971: 462). В частности, К. Абашидзе указывает на то, что это – «фатальное чувство», которое, лишая человека разума, здравомыслия, делает его рабом одной единственной страсти, как «кровожадный идол», «требует жертв» (Абашидзе 1971: 451). Эту «роковую страсть» критик обозначает понятием «миджнурство», используемым в восточных и средневековой грузинской литературе для обозначения «безумной/неистовой влюбленности/страсти»: «Охваченный подобной страстью человек превращается в сомнамбулу, он не принадлежит самому себе, полностью подчиняется власти непонятной магической силы» (Абашидзе 1971: 45). По его мнению, «могущественное как смерть», «горячее как ад», чувство – «однозначный атрибут» Медеи, которая «до такой степени опьянена своим чувством, околдована им до утраты рассудка, что забывает абсолютно обо всем ином» (Абашидзе 1971: 457).

В отличие от «коварно-мстительной» Медеи Еврипида и «сентиментальной», «склонной к чрезмерному самопожертвованию» Медеи Аполлона Родосского, Медея Шаншиашвили «ближе к человеческой психике», – считал критик (Абашидзе 1971: 462). Однако, отмечая то, что античная традиция считала Медею «варваром», он оценивал этот факт, исходя лишь из нравственных критериев, т.е. с позиции совершенного ею ужасного злодеяния – детоубийства: «по легенде, охваченная жаждой мести Медея убивает своих детей, этот эпизод, мягко говоря, в мрачных тонах описан самим великим древнегреческим трагиком Еврипидом в его «Медее», *из-за этого ужасного злодеяния, греческие сказания считают Медею иноземкой, варваром, поэтому ей легко приписывали любое злодеяние*», (курсив наш – И.М.) (Абашидзе 1971: 461). В то же время, как уже говорилось выше, с позиции представлений периода античности Колхида являлась окраиной эллинской цивилизации, пограничной областью между эллинским и всем остальным – «миром варваров» в представлении древних, что не являлось нравственным критерием.

Мы полагаем, что проведенный нами сравнительный текстуальный анализ не только позволяет выявить общность и различия в осмыслении психологической мотивации и поведенческой модели Медеи в период ее жизни в Коринфе в трагедии Еврипида и в поэме С.Шаншиашвили, но и интерпретировать конфликт между героями поэмы грузинского автора начала XX века как развитие намеченной еще Еврипидом темы столкновения

двух различных мироощущений – нормированного «законом» эллинской цивилизации и чужеродным ей – «варварским», т.е. «нецивилизованным» с позиции эллинов миром неконтролируемых страстей...

Таким образом, созданный С.Шаншиашвили образ Медеи значительно отличается не только от мифологического архетипа, впрочем как и Медея Еврипида, но и от образа героини античной трагедии. Несмотря на то, что поэт подчеркивает магические способности Медеи, в центре его внимания – разность психологической мотивации и поведенческих моделей, приведшая к трагедии и детоубийству. Интерпретируя античную драму с позиции конфликта различных культурных миров, он придает ей значимость столкновения полярных мировосприятий, отстаивая право любого народа, к которому «добро найдет свой путь», на благоденствие.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. «Восток и Запад представляют собой два отличных друг от друга мира – и не только в географическом отношении, но и, пользуясь удачным выражением русского мыслителя Чаадаева, - в самом порядке вещей. <...> ...следует отметить, что в бытии Востока упор делается на перворащение, в то время как в бытии Запада на переднем плане – само растение. Восток растворяет свою суть, свое «я» в первоначале: для него любое начало есть первоначало. Запад же развивается в личностную монаду, и начало почти всегда означает для него единственно возможное новое начало. <...> Восток дышит первоначалом. В первоначале же все предметы составляют единое целое» (Робакидзе 2001: 61). «... Душа русского народа остается для Европы вечною загадкой. Мы похожи на вас как левая рука похожа на правую: правая не совпадает с левою в одной и той же плоскости... Говоря кантовским языком, ваша область – феноменальное, наша – трансцендентное; говоря языком Ницше – в вас Аполлон, в нас – Дионис... Не в разуме и в чувстве <...> а в сокровеннейшей воле нашей, мы – мистики» (Мережковский 1999: 57-58) и др.

2. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что в грузинской литературе художественный образ и имя Медеи встречается неоднократно как в поэзии, так и в прозаических произведениях на протяжении всей ее многовековой истории, вплоть до наших дней. В частности, не обошли своим вниманием Медею и такие известные писатели и поэты, как Ак.Церетели, К.Капанели, Г.Табидзе, О.Чиладзе, Л.Саникидзе и многие, многие другие. В 2008 году к этой теме обратился Г.Коршатнели.

3. «В западном мире вообще и в англоязычном в особенности улыбка - это знак культуры (культуры, разумеется, в этнографическом смысле слова), это традиция, обычай: растянуть губы в соответствующее положение, чтобы показать, что у вас нет агрессивных намерений, вы не собираетесь ни ограбить, ни убить. Это способ формальной демонстрации окружающим своей принадлежности к данной культуре, к данному обществу» (Тер-Минасова: online). Конечно, улыбка и на Западе и на Востоке, прежде всего, выполняет функцию демонстрации вежливости (см. Стернин: online), в конечном итоге, это та же *маска*, призванная, демонстрируя жизнерадостность и оптимизм, или же приветливость, коммуникабельность и дружелюбие, и скрыть за внешней сдержанностью испытываемые индивидуумом сложности или негативные чувства, однако т.н. дежурная улыбка американца или же европейца ассоциируется, как правило, именно со словосочетанием *белозубая улыбка*.

4. Статья «Наши молодые писатели» впервые была опубликована в газете «Сахалло газети» («Народная газета») в 1913г., №888-905 (на груз. яз.).

ЛИТЕРАТУРА:

- Platonis 1931:** Platonis dialogi ed. Hermann. I. Lipsiae, 1931. Phaedo, LVIII
- Абашидзе 1971:** Абашидзе 1971: Абашидзе Кита. *Наши молодые писатели* // Кита Абашидзе. Жизнь и творчество. Тбилиси: ТГУ, 1971 (на груз. яз.)
- Еврипид 1999:** Еврипид. *Медея* // Еврипид. Трагедии в 2-х тт., т. I. «Литературные памятники», М.: Наука, 1999.
- Мережковский 1999:** Мережковский Д.. *Предисловие* // Д. Мережковский. З. Гиппиус. Д. Философов. *Царь и Революция*. Париж, 1907. М., 1999.
- Мифологический ... 1990:** Мифологический словарь/Гл.ред. Е.М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990: <http://myths.kulichki.ru/enc/item/f00/s22/a002209.shtml>
- Робакидзе 2001:** Робакидзе Гр. *Чувство жизни на Востоке и Западе* // Григол Робакидзе. Демон и миф. Магический калейдоскоп. Тбилиси, 2001.
- Санкидзе 1963:** Санкидзе Леван. *История колхской девушки*. Тбилиси, 1963 (на груз. яз.).
- Стернин:** online: Стернин И.А.. Улыбка в русском коммуникативном поведении <http://commbehavior.narod.ru/RusFin/RusFin2000/Sternin4.htm>
- Тер-Минасова:** online: Тер-Минасова С. Язык и межкультурная коммуникация: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Ter/_22.php
- Урушадзе 1980:** Урушадзе Л. В.. *Страна волшебницы Медеи* // Кавказ и Средиземноморье. Тбилиси: ТГУ, 1980: http://liberea.gerodot.ru/a_quest/medea.htm#1
- Шаншиашвили 1964:** Шаншиашвили Сандро. *Избранные произведения в 4 томах*, т. 4. Тбилиси: “Сабчота Сакартвело”, 1964 (на груз. яз.).

KETEVAN NADAREISHVILI

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

The Mythological Tradition about Medea and “Medea “ of Euripides

The article examines the person of Medea, towards whom there always has been an ongoing debate among scholars, seeing this secretive woman from different standpoints. While some argue of her being a goddess, others suggest seeing her as a magician, wizard. This article aims to provide all the main hypothesis towards this subject and to come to a conclusion in more or less identifying her personality. As the title suggests, the ‘Medea’ as seen by Euripides will be discussed.

Key Words: Medea, Euripides, Woman, Wizard.

ქეთევან ნადარეიშვილი

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი*

მითოლოგიური ტრადიცია მედეას შესახებ და ევრიპიდეს „მედეა“

ანტიკური მითოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული, მნიშვნელოვანი და წინააღმდეგობრივი ფიგურის — მედეას არსი თავად ანტიკურობაში სხვადასხვაგვარად იყო გააზრებული. ზოგიერთ ანტიკურ ავტორთან მედეა ღვთაებრივი ჰიპოსტატის მატარებლად გვევლინება. ჰესიოდე, რომელიც ბერძნულ ლიტერატურაში პირველად მოიხსენიებს მედეას სახელდებით, აიეტის ასულს ქალღმერთად მოიხსენებს. ამას უპირველესად ადასტურებს ის, რომ პოეტი მედეას „თეოგონიის“ იმ პასაჟში ახსენებს, რომელშიც იგი ქალღმერთებისა და მოკვდავი მამაკაცების ქორწინებათა შესახებ მოგვითხრობს (ჰესიოდე 1966: 992-1002). ათენაგორასის მიხედვით, ჰესიოდე და ალკმანი მედეას ღვთაებად მიიჩნევდნენ (Poetae Melici Graeci 1962: ალკმანი ფრ. 163; ჰესიოდე ფრ. 376). პინდაროსი IV პითიურ ოდაში „მედეას უკვდავ ბაგეებს“ ახსენებს (Pindari carmina cum fragmentis 1980: Pyth. IV, 11). კომენტატორის მიხედვით კი, პოეტს ასე იმიტომ უთქვამს, რომ მედეა ნაწილობრივ უკვდავი იყო, ან მეორე ვერსიით მედეას თქმულთაგან

არაფერი რჩებოდა აღუსრულებელი და აუხდენელი (*Scholia vetera in Pindari Carmina* 1903-1910: *Pyth.* IV, 18(12)). ამასთან ერთად, უკვე ადრეული ავტორები — იბიკოსი და სიმონიდესი გვამცნობენ, რომ თავისი ამქვეყნიური ცხოვრების შემდგომ აქილევსმა ელისიონის ველზე ცოლად შეირთო მედეა (*Poetae Melici Graeci* 1962: იბიკოსი ფრ. 291; სიმონიდესი ფრ. 558=Schol. Ap. Ph. IV, 814-15). ეს ამბავი შემდგომ გვიანდელი ავტორებისთვისაც კარგადაა ცნობილი. ერიკა სიმონის მოსაზრებით, აქილევსისათვის მედეასთან შეუღლება მუდმივ სიჭაბუკეს ნიშნავს, ისევე როგორც ჰერაკლესათვის ჰებესთან ოლიმპიური ქორწინება (სიმონი 1998: 19). მედეას უკვდავებას ადასტურებს მუსეოსიც. იგი მედეას უკვდავებას და მედეას მიერ ჰერა აკრაიას დესასნაულის დაარსებას ერთ კონტექსტში განიხილავს (*Orphicorum Fragmenta* 1922: *Musaios* 455 F 2=Sch. Eur. Med. 10). ამასთან, ანტიკური ავტორები გვაძლევენ ცნობებს მედეასა და ჰერა აკრაიას კულტმსახურებას შორის არსებულ კავშირთა შესახებ.

მედეას ღვთაებად გააზრების გვერდით ანტიკურობაში მედეა-ჯადოქრის დიდი ტრადიცია არსებობდა. ამას, პირველ რიგში, მისი გენეალოგია განაპირობებდა. მედეა ჰელიოსის შვილიშვილია, ჰელიოსის შთამომავლები კი ჯადოქრობასთან არიან ასოცირებულნი. მედეას დედას იდიაა ჰქვია, რაც „მცოდნეს“, „ჭკვიანს“ ნიშნავს. მისი მამიდა ცნობილი ჯადოქარი კირკეა. დიოდოროს სიცილიელი კიდევ უფრო ამძაფრებს ამ კუთხით მედეას ნათესაურ კავშირებს. მასთან მედეას დედა იდუმალებით მოცული ჰეკატეა, ხოლო და კი — ჯადოქარი კირკე (დიოდოროს სიცილიელი 1935: IV, 45).

მედეას ჯადოქრობის ყველაზე ადრეულ დამოწმებას — მის მიერ ჩატარებულ გაახალგაზრდავების სასწაულს უკვე კიკლიკურ ეპოსში „დაბრუნებანი“ ვხვდებით (*Euripidis Medea mit Scholien* 1911: „დაბრუნებანი“ ფრ. 7 PE G I). აქ მედეა ესონს აახალგაზრდავებს. სიმონიდესი და ფერეკიდესი კი მედეას მიერ იასონის გაახალგაზრდავების თაობაზე მოგვითხრობენ (*Poetae Melici Graeci* 1962: სიმონიდესი ფრ. 548; *Die Fragmentem des Griechischen Historiker, 1923-1955*: ფერეკიდესი F 113). მედეას მიერ ჩატარებული გაახალგაზრდავების სცენა არის წარმოდგენილი ძვ. წ. VII ს-ის ჩერვეტერის ოლპეზე, რომელიც ბერძნულ ხელოვნებაში მედეას ჩვენთვის ცნობილ ყველაზე ადრეულ გამოსახულებად არის მიჩნეული (ლორთქიფანიძე ნ. 2004: 17-20). ამის პარალელურად, მედეა საკმაოდ ადრეულ წყაროებში — კერძოდ, ფერეკიდესთან უბრალოდ გმირი ქალია. იგი არის ჰერას შურისძიების იარაღი, რომელმაც იმიტომ, რომ მედეას ხელით დაელუპა თავისი მტერი პელიასი, მედეას იასონი შეაყვარებინა და საბერძნეთში გმირს წამოაყვანინა (*Die Fragmentum der Griechischen Historiker 1923-1955*: ფერეკიდესი F 105). ცნობილი მეცნიერი ვესტი მედეას უფრო გმირ ქალად მოიაზრებს, ვიდრე ჭეშმარიტ ქალღმერთად. მისი აზრით, ამის საბუთად გვევლინება ის, რომ მედეა ადამიანთა შორის ცხოვრობდა. მას ჰქონდა

საფლავი ბუთროტონში (თესპროტიაში), სადაც იგი იასონმა დამარხა (ჰესიოდე 1966: 429). მედეას მითოლოგიური ტრადიციის მრავალსახეობამ გავლენა იქონია მის ლიტერატურულ პორტრეტებზე და, გარკვეულწილად, მათი კომპლექსურობა განაპირობა.

მედეას ლიტერატურულ პორტრეტთანგან ევრიპიდეს მედეა უდავოდ ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი სახეა. ამ ლიტერატურულ გმირთან დაკავშირებულ არაერთ სადავო საკითხთა შორის ერთ-ერთი უმთავრესი გახლავთ სწორედ ევრიპიდესეული მედეას არსის გარკვევა, ანუ იმის დადგენა, როგორ წარმოგვიდგენს ავტორი ამ პერსონაჟს — არის ტრაგედიაში მედეა, უპირველეს ყოვლისა, ჯადოქარი, თუ იგი უმთავრესად ადამიანური გმირის ფარგლებშია მოაზრებული.

მეცნიერთა ნაწილი, ასე მაგალითად, ცნობილი კლასიკოსი მკვლევარები შმიდი და გრუბე, ევრიპიდეს მედეას უმთავრესად ჯადოქრად განიხილავენ (შმიდი... 1940: 360; გრუბე 1941: 154). ამ კუთხით მედეას ინტერპრეტაციისას შედარებით უფრო ზომიერი პოზიცია კონახერსა და ლესკის უკავიათ. ა. მ. ლესკი მიიჩნევს, რომ ევრიპიდე თუმცა გვაწვდის ჯადოქარს პიროვნების სასარგებლოდ, მედეას ჯადოქრობას ამბის განვითარებაში მაინც უჭირავს გარკვეული ადგილი (ლესკი 1972: 147). კონახერი ასკვნის, რომ პრევერიპიდესეული მედეა „მცირე სიხლოვეს ავლენდა ტრაგიკულ, ან თუნდაც ჰეროიკულ ტიპთან ... არ ივინწყებს რა მედეას არც სიგიჟესა და არც მაგიას, ევრიპიდე ხდის მედეას პოტენციურად ტრაგიკული ძალის მქონე ქალად“ (კონახერი 1967: 186). მაგრამ ამასთან მკვლევარი მედეას, უპირატესად, ჯადოქრად თუ ბარბაროსად აღიქვამს ზოგიერთ სხვა სცენაშიც, სადაც ჩვენი აზრით, მედეას ამ თვისებებს, შესაძლოა, სხვა ინტერპრეტაცია მიეცეს. ა. მ. კონახერი მიიჩნევს, რომ საპროგრამო სიტყვამდე პოეტი მედეას მხოლოდ იმ საშემდეგად გვაცნობს, რომელიც მან ტრადიციით მიიღო (კონახერი 1967: 189). მისგან განსხვავებით, მიგვანჩნია, რომ არც ძიძის მონოლოგში, არც სცენის მიღმა გმირის ექსპოზიციაში მედეას ჯადოქრისეული შტრიხები არ არის წარმოჩენილი.

ნოქსი მძაფრად აკრიტიკებს იმ მეცნიერთ, რომლებიც ევრიპიდესეულ მედეას სახეში ჯადოქრულ თვისებებს განსაკუთრებით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ და მას ჯადოქრად უხმობენ. ნოქსის აზრით, მაშინაც კი, როდესაც მწერალი ამ ქალის მითოლოგიური ტრადიციიდან ცნობილ ჯადოქრულ ნამოქმედარს ახსენებს, იგი ამ ამბავს ფაქტად, ჯადოსნური კონტექსტის მოცილებით წარმოგვიდგენს. ნოქსი ასეთი ექსპოზიციის მაგალითად მედეას პირით გადმოცემულ პელიასის მოკვლის ამბავს გვისახელებს (ნოქსი 1979: 214). მეცნიერის მიხედვით, ნაწარმოების ფინალამდე, იქამდე, ვიდრე მედეა არ გადაიქცა „რადაცა ტიპის არაადამიანურ არსებად“, ის არის უბრალოდ მიტოვებული ცოლი და დედა, რომელსაც არაფერი იცავს. მას მხოლოდ ორი იარაღი აქვს — მზაკვრობა და სანამლავი. სანამლავის გამოყენება კი ნოქსს მედეას ჯადოქრობის საბუთად არ მიაჩნია. მის არგუმენტებზე

უფრო დეტალურად ტექსტის შესაბამისი ადგილების განხილვის დროს შევჩერდებით.

მეორე მხრივ არიან მკვლევარნი, რომლებიც ევრიპიდესეულ მედიაში ჯადოქრულ ასპექტს მთლიანად უარყოფენ. ა. მ. მუსურილოს აზრით, სცდებინ ის მეცნიერები, რომლებიც მედიაში სიგიჟით მოცულ არსებას, ჯადოქარს, დემონის მიერ შეპყრობილ ქალს ხედავენ. მედია არის წმინდა წყლის ქალი, ქალი თავისი გამანადგურებელი ვნების ძალაუფლებას დამორჩილებული, დაჭრილი სულის ყველაზე უფრო სუსტსა და მგრძნობიარე ნაწილში (მუსურილო 1966: 73).

ინტერპრეტაციის ამ ხაზს გარკვეულ ასპექტში ავითარებს გერმანული სკოლა. როდისი ლაპარაკობს იმ სირთულის შესახებ, რომლის წინაშეც მწერალი აღმოჩნდა, როცა შეეცადა მედია ე.წ. „მონსტრული“ იმიჯისგან გაეთავისუფლებინა, რომელიც მედიას მითოსიდან დაჰყვა და ის ჩვეულებრივი ქალის კატეგორიასთან დაეკავშირებინა (როდისი 1968: 44-46).

ფიქრობთ, ის ინტერპრეტაციები, რომლებიც მედიას ჩვეულებრივ, „ნორმალურ ქალად“ წარმოგვიდგენს, ამ პერსონაჟის გააზრებაში მეორე უკიდურესობას ქმნის. მედია ერთმნიშვნელოვნად არის ყველასგან განსხვავებული, განსაკუთრებული, ექსტრაორდინალური ქალი, თუმც მის სახეში სხვა პლასტებიც შემოდის. ერთ-ერთი ამგვარი პლასტი არის ის, რომელსაც ზოგიერთი მეცნიერი ჯადოქრისეულ პლასტს უწოდებს, პირადად ჩვენ კი უფრო ფრთხილ სახელს ე.წ. „ზეადამიანურ პლასტს“ დავარქმევდით.

იმისათვის, რომ უფრო კონკრეტული წარმოდგენა შევიქმნათ, თუ რა მასშტაბით, რამდენად მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგენს ევრიპიდე მედიას სახის ამ ასპექტს, ფიქრობთ, ტრაგედიის ყველა ის ეპიზოდი უნდა იქნეს განხილული, რომლებიც ამ კუთხით რაიმე ინფორმაციას გვანვდიან.

ანალიზი ძიძის მონოლოგით უნდა დავიწყოთ. საყურადღებოა, რომ პასაჟში, რომელიც მედიას წარსულს მოკლედ გვამცნობს, მედიას ჯადოქრობა არსად არაა ნახსენები. ჩვენ მოგვითხრობენ მხოლოდ იმას, როგორ შეუყვარდა მედიას კოლხეთში ჩამოსული იასონი, კაცი, რომლის გამოც მან მშობელ მამას უღალატა. ძიძა ახსენებს პელიასის მკვლელობასაც, მაგრამ ეს დასახელებულია როგორც ფაქტი, რომლის ჯადოქრულ კონტექსტსაც ძიძა ყურადღების მიღმა ტოვებს. რომ არ ჩასულიყო არგო კოლხეთში და რომ არ მომხდარიყო ის, რაც მოხდა “იასონის სიყვარულით მოცული მედია არ დაარწმუნებდა პელიასის ქალიშვილებს, მოეკლათ მამა“. — აცხადებს ძიძა და მეტს არაფერს გვატყობინებს ამ მკვლელობის შესახებ (ევრიპიდეს „მედია“ 1938: 8-10). ძიძის მონაყოლიდან ვიგებთ იმასაც, რომ პელიასის მკვლელობის შემდეგ ოჯახი კორინთოში დასახლდა. კორინთელებს კი მედიამ რაღაცით ასიაშოვნა და თავის მიმართ კეთილად განაწყობა. მისი ქალბატონის უბედურება ახლა დაიწყო, რადგან მას ქმარმა უღალატა. ესაა სულ მედიას წარსული, რომელსაც ძიძა მოგვითხრობს. აიტიც

ასულის ამგვარი ექსპოზიცია ნათელყოფს, რომ მედეას მოქმედებაში საყვარელი ქმრისადმი თავდადება და არა ჯადოქრობა უნდა დავინახოთ. დრამატურგი, როგორც ვხედავთ, უკვე დასაწყისში ემიჯნება მედეას მითოსის ჯადოსნურ პლასტს და ყურადღება გმირი ქალის განცდებზე გადააქვს. რასაკვირველია, ეს სცენა, სცენა, რომელშიც მის წარსულს გვიყვებიან, ყველაზე შესაფერისი იქნებოდა ამ პლასტის წინ წამოსაწევად, მაგრამ, როგორც შემდგომში განვითარებული მოვლენები გვიჩვენებენ, მედეას ჯადოქრობის ტრადიციული წარმოდგენა ევრიპიდეს კონცეფციაში არ თავსდება (როდისი 1968: 44-6).

მედეას ჯადოქრული რაობის წარმოჩენის თვალსაზრისით საინტერესოა კრეონისა და მედეას შეხვედრის სცენა. კრეონი მედეას კორინთოდან გაძევების შესახებ ატყობინებს. გაძევების მიზეზი ამ ქალისადმი მეფის შიშია. კრეონს ეშინია, რომ მედეამ მისი ქალიშვილი არ მოკლას. ამ შიშისთვის კრეონს საკმარისი არგუმენტები აქვს: ერთი, მედეა იმუქრება, რომ ამას გააკეთებს. მეორეც, მას – მედეას ამისი გაკეთება ძალუძს, რადგან არის გაჩენილი ბრძენად და მრავალი ბოროტების მცოდნედ – *sofh; perfuka- kai; kakwn pol lwn ufri*“ (ევრიპიდეს „მედეა“ 1938: 285). ფრაზა – ბრძენი და მრავალი ბოროტების მცოდნე — მკვლევარებს მედეას ჯადოქრობის დამამტკიცებელ არგუმენტად მიაჩნიათ. მართლაც *sofia*-ში კრეონი გულისხმობს იმ ცოდნას, რომელმაც იხსნა იასონი კოლხეთში და მოაკვდინა პელიასი. მიუხედავად იმისა, რომ მედეა ოსტატურად ცვლის კრეონის ბრალდების საგანს და მეფის ნაგულისხმევ სიბრძნეს სხვა ინტერპრეტაციას აძლევს, ფაქტი ერთია, კრეონს კარგად ახსოვს მედეას წარსული და მისი ის საშიში ცოდნა, რომელმაც ამდენი ადამიანი დაღუპა. თავს ბრძენად აღიარებს მედეაც, მაგრამ აღიარებს მხოლოდ იმ სიბრძნის ფლობას, რომელიც ადამიანურ განზომილებაში თავსდება. ეს იყო ახალი ტიპის ინტელექტუალთა ე.წ. განმანათლებლური ცოდნა, რომლის მიმართაც ევრიპიდეს თანამედროვე საზოგადოება განსაკუთრებით კრიტიკულად იყო განწყობილი და იგი ერთობ საშიშ ფენომენად მიაჩნდათ. მედეა ამ ორი ცოდნისთვის საერთო მომენტით – მათ მიმართ ადამიანთა შიშით ოპერირებს და ამ შიშის საფუძველზე იგი კრეონის მიერ ნაგულისხმევ ჯადოქრულ სიბრძნეს ინტელექტუალურ სიბრძნეს ჩაანაცვალებს. ვფიქრობთ, მასალის ამგვარი წარმოჩენით ევრიპიდე ერთ მიზანს ისახავდა, მაყურებლისთვის მედეას ჯადოქრული პლასტი შეეხსენებინა. ეს შეხსენება კი საჭირო იყო, რათა წინა სცენის შემდეგ, სადაც მედეა ჩვეულებრივ ქალად მოგვევლინა, მაყურებელს არ დავინწყნოდა, რომ მედეა არის არა მარტო საშიში ქალი, როგორც ჩვეულებრივი ქალიც შეიძლება იყოს, არამედ არის კიდევ რაღაც სხვა ძალის განსახიერება. თუმცა მედეას ჯადოქრულ პლასტზე ყურადღების შეჩერება უკავშირდება არა ჩვენს მომზადებას მისი კონკრეტული ჯადოქრული ქმედების მისაღებად, რომელსაც, უნდა ითქვას, რომ მედეა არ ჩადის, არამედ მედეასთვის ზოგადად ზებუნებრივი, ირაციონალური ასპექტის მინიჭებას.

ამის შემდეგ მედეას ჯადოქრობას ევრიპიდე იასონისა და მედეას I შეხვედრის სცენაში შეგვახსენებს. აქ კოლხეთში მედეას მიერ ჩადენილი საქმენი გადაკვერით კი აღარ მოიხსენიება, არამედ თავის საქციელთა შესახებ თავად გმირი ქალი მოგვითხრობს, როცა განრისხებული შეახსენებს იასონს, თუ რა ჩაიდინა მისი გულისთვის. „მე გიხსენი შენ, როცა გაგზავნეს ცეცხლისმფრქვეველი ხარების უღელში შესაბმელად და სიკვდილის ქალის დასათესად, მრავალგრეხილად დაკლანილი მარადფიხელი დრაკონი კი, რომელიც ოქროს ვერძს საკუთარი სხეულით იცავდა, მოვკალი“ (ევრიპიდე „მედეა“ 1938: 470 და მმდ.).

უდავოა, ამ პასაჟში საქმე ფოლკლორიდან ცნობილ ჯადოქართან გვაქვს. მრავალთავიანი დრაკონის მოკვდინება, ცეცხლისმფრქვეველი ხარების დამორჩილება და სიკვდილის ქალასთან გამკლავება ეს ერთმნიშვნელოვნად ჯადოქრობას უკავშირდება. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ ამავე ეპიზოდში მეორედ ნახსენები პელიასის მოკვლა, როგორც ზემოთ განვიხილეთ, ყოველგვარი ჯადოსნური კონტექსტის გარეშე არის მონოდეზული.

მედეას განსაკუთრებულ სიბრძნეს ეგვესთან მისი შეხვედრის სცენა გვიხატავს. პირველ რიგში თვალში საცემია ის პატივისცემა, რომლითაც ათენის მეფე მედეას ეპყრობა. ეგვესი მას ელაპარაკება, როგორც თანასწორს და არა როგორც „ჯადოქარ ექიმბაშს“. მედეას რჩევებს აქ ე.წ. „ცოცხალი პროფესიონალიზმის“ (ფრაზეოლოგია ეკუთვნის კონახერს) უღერადობა აქვს და ტონალობით მედეას სხვა სიტყვებისგან განსხვავდება. კონახერის მართებული შენიშვნით, მთელ ტრაგედიაში მხოლოდ ამ ეპიზოდში ვხვდებით მედეას, როგორც სპეცილისტის, როგორც „პროფესიონალი ბრძენი ქალის“ წარმოჩენას (კონახერი 1967: 190). ათენის მეფეს ისევე სჯერა, რომ აიეტის ასულს შეუძლია განკურნოს მისი უშვილობა, როგორც მას სწამს დელფოს სამისნოს მისნობის, თუ ტროიძენელი პიტევესისა. მედეა ეგვესს უშვილობისგან განკურნებას ჰპირდება. უშვილობისგან განკურნება განსაკუთრებული ცოდნით აღჭურვილ პირებს ხელენიფებოდათ და ეს ანტიკურობაში აუცილებელი პირობით არ იყო დაკავშირებული ჯადოქრობასთან. მედეას შემთხვევაში, მისი წარსულიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, არის საფრთხე, რომ ამგვარი პროფესიული ცოდნა მის ჯადოქრულ პლასტს მივანეროთ. ეს ორი მომენტი — ჯადოქრობა და ე.წ. „პროფესიული სიბრძნე“ ამ ეპიზოდში მართლაც ახლოს დგას და მწერალი, თუ შეიძლება ითქვას, ბენვის ხიდზე გადის, როცა ამ თემებს ეხება. მაგრამ ევრიპიდე მაინც ახერხებს, რომ მედეა ადამიანური განზომილების ფარგლებში დატოვოს. ამ ვარაუდის სასარგებლოდ მეტყველებს სცენის მთავარი პათოსი — ის, თუ როგორი თავგანწირვით და უშუალოდ სთხოვს დაუცველი მედეა ეგვესს ათენში თავშესაფარს, რაც, ბუნებრივია, არ დასჭირდებოდა, ჯადოქარი რომ ყოფილიყო.

ათენში თავშესაფრის დაგულების შემდეგ მედეას სახეში გარდამტეხი ცვლილება ხდება — იასონის დასასჯელ გეგმაში უკვე შეიღების მკვლელობაც შედის. მზაკვრობის გარდა, მედეას კიდევ ერთი იარაღი

აქვს — სანამლავი, რომლითაც იგი პატარძლისათვის მირთმეულ საჩუქრებს — კაბასა და გვირგვინს გაჟღერებდა. ჩვენ არ ვთვლით თავს კომპეტენტურად, ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, თუ რომელ პლასტში უნდა განვიხილოთ საზოგადოდ ტრაგედიის გმირების მიერ სანამლავის გამოყენების შემთხვევები. ამ საკითხზე საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული ნოქსს, რომელიც ვრცლად მსჯელობს ჯადოქრის — *Farmaki*-ის საქმიანობის შესახებ ევრიპიდეს თანამედროვე საზოგადოების კონტექსტში. პირველ რიგში მეცნიერი ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ ტერმინ *Farmaki*-ის ადეკვატური თარგმანი თანამედროვე ენებში არ არსებობს, შესაბამისად, „ჯადოქარი“, „witch“, რომლითაც მას ჩვენ ვთარგმნით, სრულყოფილად ვერ გადმოსცემს ამ ტერმინის მნიშვნელობას. მედეა, რასაკვირველია, არის *Farmaki*-, აცხადებს ნოქსი, მაგრამ ეს ნიშნავს ქალს, რომელსაც შეუძლია სასიყვარულო ჯადოების, წამლების და სანამლავების გამოყენება, თუმცა ამას არაფერი აქვს საერთო ჯადოქრობასთან, რამეთუ დასახელებული საგნები უხსოვარი დროიდან მოყოლებული არის ქალთა იარაღი სიყვარულის მოსაპოვებლად თუ შურის საძიებლად. ბერძნული ტრაგედიის გმირებიდან სანამლავს ასევე იყენებენ დეიანირა და კრეუსა, ერთი — ქმრის სიყვარულის დასაბრუნებლად, მეორე — მტრებზე შურის საძიებლად, მაგრამ მათ არავინ უწოდებს ჯადოქრებს (ნოქსი 1979: 214). მეორე მხრივ, მედეასთან მიმართებაში მისი სანამლავთან კავშირი, ბუნებრივია, ამ ქალის წარსულიდან გამომდინარე გარკვეულ ასოციაციას ბადებს. ფიქრობთ, ევრიპიდე იყენებს ამ შანსს და მის ტრაგედიაში, თუმცა მცირე მასშტაბით, მაგრამ მაინც გამოკრთება ფოლკლორისეული ჯადოქარი. არ გვაინწყებენ არც იმას, რომ თავად საჩუქრები, ამ ქალის საგვარეულო ნივთებია. მედეას პაპა კი, არც მეტი, არც ნაკლები, მზის ღმერთი ჰელიოსი გახლავთ.

მედეას ჯადოქრულ რაობას, ჩვენ ვიტყვით, მის ზეადამიანურ პლასტს ყველაზე მეტად ნაწარმოების ფინალური ეპიზოდი — *deus ex machina*-თი მედეას გაუჩინარება წარმოგვიდგენს. ბუნებრივია, ამგვარი ფინალი ყველაზე საფუძვლიანი არგუმენტი იმ მეცნიერთათვის, რომლებიც მედეას ჯადოქრობას აღიარებენ, თუმცა ამ ეპიზოდის ინტერპრეტაცია უხდებათ იმ მკვლევარებსაც, რომლებსაც ჯადოქრობა ევრიპიდესეული მედეას სახისთვის ნაკლებად მნიშვნელოვნად ესახებათ. კანინგჰამს ნაწარმოების ფინალი მედეას ჯადოქრობის საბუთად არ მიაჩნია, თუმცა აღიარებს შვილების მკვლელობის შემდეგ მედეას არსში მომხდარ ცვლილებას, რაც, მისი აზრით, ვიზუალურად სწორედ *deus ex machina*-თი მედეას გაუჩინარებით გამოიხატა. კანინგჰამის მიხედვით, შვილების მკვლელობის შემდეგ მედეა ადამიანურობას კარგავს, იგი თვისობრივად ახალ განზომილებაში გადადის, სადაც *deus*-თან ასოცირდება (კანინგჰამი 1954: 151-160). მაგრამ ადამიანურობის დაკარგვა — სასჯელია და ამიტომ ახალ თაობაში გადასვლა, სადაც მედეა *deus*-თან ასოცირდება, ხდება არა დადებითი ასპექტით, არამედ უარყოფითი კუთხით. მედეას ადამიანურობა წაერთვა თეოსის შეუბ-

რალებელი, არაადამიანური თვისობრიობის სანაცვლოდ – ასკვნის მეცნიერი (კანინგჰამი 1954: 151-160).

ნოქსი ეთანხმება კანინგჰამის მთავარ დებულებას, კერძოდ იმას, რომ მედეა „თეოსი“ ხდება. ნოქსის აზრით, ამ ფაქტს არაფერი აქვს საერთო მედეას ჯადოქრად მოაზრებასთან, რადგან ჯადოქრობა საზოგადოდ არანაირად არ უკავშირდება ზებუნებრივ ფრთოსან ეტლებს. ამასთან ნოქსი თეოსად გარდაქმნილ მედეას არც ტრადიციულ ღმერთებთან აიგივებს. მედეა, მისი მსჯელობით, არის ფიგურა, რომელიც განასახიერებს რაღაც მარადიულს და ძლევამოსილს ადამიანურ მდგომარეობაში. ბერძნულმა წარმოსახვამ შექმნა ამგვარი ძალის განმასახიერებელი არა მარტო ოლიმპიური ღვთაებანი, არამედ შექმნა მრავალი სხვა თეოსი, რასაც ადასტურებს ბერძნული ლიტერატურა, რომელიც ადამიანური ქმედების თუ მდგომარეობის თითქმის ყველა სტადიის თუ ასპექტის ამსახველ თეოსებს წარმოგვიდგენს.

სხვა საკითხია იმის დადგენა, თუ რა ძალას გამოხატავს „თეოსად“ ქცეული მედეა. ნოქსის მიხედვით, ამ ძალას აქვს საერთო ლალატისთვის შურისმაძიებელ ძალასთან, მაგრამ იგი უფრო მეტია, ვიდრე ლესკისეული „შურისძიების დემონი.“ მეცნიერის მიხედვით, მედეას ამგვარი ხატი გარკვევით ემსახურება ერთი რამის ჩვენებას — მედეა არ არის მხოლოდ ინდივიდუალური ქალი, რომელსაც უღალატეს (ნოქსი 1977: 212).

უაღრესად საინტერესოა ნაწარმოების ფინალის კიტოსეული ინტერპრეტაცია. კიტოს აზრით, კოლხი ქალის ეს ვიზუალური ხატი გარკვეულ კავშირშია მედეას ირაციონალურ ძალად გააზრებასთან. მეცნიერი წერს: „მაგიური ეტლი არის შემაშინებელი ჩვენება... სამყაროში იმ ძალების არსებობისა, რომლებსაც ჩვენ ვერც ვიგებთ და ვერც კონტროლს ვუქვემდებარებთ და მხოლოდ ვმონანილეობთ მათში“ (კიტო, 1954: 209).

თუმცა კიტო, ჩვენი აზრით, ამ პლასტს ზედმეტად მნიშვნელოვნად წარმოაჩენს. მას მიაჩნია, რომ ირაციონალური ძალა მედეას არა მარტო ერთი ან მთავარი, არამედ ერთადერთი ასპექტია. **qumoi-**ი არა მარტო წარმართავს მედეას მოქმედებას, არამედ თავად არის მედეა. შესაბამისად, მედეა თავისი ვნების მსხვერპლია და ამდენად იგი უფრო ტრაგიკულ მსხვერპლად, ვიდრე ტრაგიკულ მოქმედად უნდა მივიჩნიოთ, ასკვნის მეცნიერი (კიტო, 1954: 202-205). მედეას სულში **qumoi-**ის ასეთი დიდი დოზით არსებობა ნამდვილად ამ ქალის ტრაგედიაა, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით კიტოს იმაში, რომ მედეა ისეთივე ტრაგიკული მსხვერპლი და პასიური გმირია, როგორც ჰეკაბე. ამ მხრივ მართებულად მიგვაჩნია კონახერის მოსაზრება, რომელიც მედეას ინდივიდუალურ ტრაგიკულ გმირად მოიაზრებს, გმირად, რომელიც ნამდვილად მოქმედებს — ანუ, რომელიც ნამდვილ აგონში იღებს მონანილეობას და ნამდვილ არჩევანს აკეთებს (კონახერი 1967: 184). ამასთან გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ამ გმირში ირაციონალურთან ერთად საკმარისად არის წარმოდგენილი რაციონალური ასპექტებიც

— ა. მ. დიპლომატიური ნიჭი, თვალთმაქცობა, ცბიერება, რიტორიკის ხერხების ცოდნა და ა.შ.

ტრაგედიის ბოლოსკენ მედეას სახეში აშკარად წინ იწევს ეს ირაციონალური ელემენტი — *qumoi*, რასაც, გარკვეულწილად, ეს სახე ადამიანურის მიღმა, ზეადამიანურ განზომილებაში გადაჰყავს. ამ განზომილებასთან მედეას კავშირს კიდევ უფრო ამძაფრებს მედეას მითოპოეტური ხატები. მედეას ადარებენ ცხოველებს – ფეხმძიმე ძულომს მობრძღვიალე თვალებით, ტირსენიის სკილაზე ველურ ლომს, ურჩხულს (მუსურილო 1966: 66-69). მედეას ცხოველური ხატების ინტენსივობა ტრაგედიის ფინალისკენ მატულობს.

დასასრულს, შეიძლება ვთქვათ, რომ ევრიპიდე მედეას სახეში რამდენიმე პლასტს აერთიანებს — გვახსენებს მედეა ჯადოქარს, წარმოგვიდგენს მედეას როგორც რალაცა ძალას, რაც ადამიანურის ფარგლებს სცდება და ამასთან გვიხატავს მას, როგორც ადამიანურ გმირს, ქალს, რომელმაც ამდენი უბედურება დაითმინა. სწორედ ამგვარი წარმოჩენით იგი, ერთი მხრივ, ეხმარება მედეას შესახებ არსებულ ტრადიციას და, მეორე მხრივ, გვიხატავს გმირი ქალის ახალ, ადამიანური ვნებებით დატვირთულ, უაღრესად მნიშვნელოვან სახეს.

დამოწმებანი:

გრუბე 1941: Grube, G. M. A. *The Drama of Euripides*. London: Clarendon Press, 1941.

დიოდოროს სიცილიელი 1935: *Diodorus Siculus*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935.

ევრიპიდეს „მედეა“ 1938: *Euripides, Medea*. Page, D. L. (editor). Oxford: Clarendon Press, 1938.

კანინგჰამი 1954: Cunningham, M. P. *Medea apo mhcanh*~ CP 49, no. 3. 1954.

კიტო 1954: Kitto, H. D. F. *Greek Tragedy*. Garden City, New York: Doubleday, 1954.

კონახერი 1967: Conacher, D.J. *Euripidean Drama; Myth, Theme and Structure*. Toronto: University Press, 1967.

ლესკი 1972: Lesky, A. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1972.

ლორთქიფანიძე ნ. 2004: ლორთქიფანიძე ნ. *არგონავტების მითის ასახვა ადრე-ბერძნულ კულტურაში*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004.

მუსურილო 1966: Musurillo, H. *Euripides' Medea: A Reconsideration*. *AJP*, 87, no. 1, 1966.

ნოქსი 1979: Knox, B. M. W. *The Medea of Euripides*. *YCS* 25, 1979.

როდიხი 1968: Rohdich, H. *Die Euripideische Tragödie, Untersuchungen zu ihrer Tragik*. Heidelberg, 1968.

სიმონი 1998: Simon E., *Medea in der antiken Kunst: Medeas Wandlungen*. Heidelberg, 1998.

შმიდი... 1940: Schmid, W., Stählin, O. *Geschichte der griechischen Literatur*. München, 1940. B. III.

ჰესიოდე 1966: Hesiod. *Theogony*. (Prolegomena and Commentary by West, M.L.) Oxford: Clarendon Press, 1966.

Die Fragmenten der Griechischen Historiker. Jacoby, F. (editor). Leiden: Brill, 1999. v.I.

Euripides Medea mit Scholien. Diehle, E. (editor). Bonn, 1911.

Orphicorum Fragmenta. Kern, O. (editor). Oxford, 1922.

Pindari carmina cum fragmentis. (post Snell, Br.). Lpzg: BSB, Teubner B.G., 1980. Pars. I.

Poetae Melici Graeci. Page, D. L. (editor). Oxford: Clarendon Press, 1962.

Scholia vetera in Pindari carmina. (recensuit Drachmann, A.B.). Lipsiae, 1903-1910. vol. I-II.

‘Suliko’ by Akaki and ‘Praise’ by Solomon

The concurrence of ‘Suliko’ with its content, subject matter, plot and phraseology with the Biblical book “The Praise”, in particular with the piece in Chapter 3 of it, telling the story of searching for and finding a lost beloved, is notable. In line with the exegetics of the New Testament, this and similar episodes, with their form, are the indication of the relationship between the Church and the Christ’s love providing the material and stimulus for the artwork. We may think that Akaki was inspired by ‘The Praise’ by Solomon, with its piece mentioned above, transformed by the poet, who treated the given plot and topic in an individual manner; according to Solomon, the story ends with the wedding and nuptial bed, while according to Akaki, it ends with the “re-origination of life” and happiness.

Key Words: Suliko, Solomon, Beloved

ნუგზარ პაპუაშვილი

საქართველო, თბილისი
სულხან-საბა ორბელიანის უნივერსიტეტი

აკაკის „სულიკო“ და სილომონის „ქებათა ქება“

შეიძლება ითქვას, რომ აკაკი წერეთლის შედევრებს შორის ყველაზე პოპულარული ლექსი არის „სულიკო“, რომლის ტექსტი მასზე შექმნილი მელოდიის წყალობით მსოფლიოს ლამის ყველა კონტინენტზე გაისმის. უეჭველია, რომ ამ მელოდიის სიღრმე და სინაზე, მეტწილად მაინც (თუ მთლიანად არა), პოეტურმა ფაქტურამ განაპირობა. ამიტომ არაა გასაკვირი, რომ როგორც ლექსი, ისე სიმღერა სპეციალისტების ერთობ დიდ ყურადღებას იმსახურებს, რის გამოც ამ საგანზე უკვე დიდძალი ლიტერატურა დაგროვდა.

ლექსში (წერეთელი 1950: 333-334 [ტექსტი], 530-531 [შენიშვნა]) გადმოცემულია „საყვარლის საფლავის“ ანუ, რაც არსობრივად იგივეა, შეყვარებულის ძებნის, პოვნისა და მპოვნელის გასხივოსნების ამბავი. ჩვენ თვალწინ წარმოდგება შეყვარებული, რომელიც შეძრულია სულით ტერფამდე, რადგან დაეკარგა შეყვარებული და იძულებულია, იგი ვარდსა თუ კოკობში, ბულბულსა თუ ჩიტში, ვარსკვლავსა თუ სხივში მოძებნოს. და მოძებნა კიდევ. აღმოჩნდა, რომ მას, სატრფოს, — სულიკოს, სამგან აქვს ბინა: ვარსკვლავშიც, ბულბულშიც და ვარდშიც, სხვანაირად რომ ვთქვათ, — ზეცაშიც, ცაშიც და მიწაშიც, ე. ი. ყველგან და ყველაფერში.

საქმე გვაქვს ნამდვილ პოეზიასთან ანუ სახითმეტყველებასთან და, მაშასადამე, სიმბოლო-ალეგორიებთან, რომელთა შინაარსში წვდომა ჩვენგან დაფიქრებას და განსჯას მოითხოვს.

იმასთან დაკავშირებით, ტრფობისა და ძიების საგანი *სულიკო* სიმბოლოა თუ ალეგორია, ანდა: ვინ ან რა იგულისხმება მასში, მკვლევართა შორის აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. დასტურდება სამნაირი აღქმა ანუ სამი პოზიცია: ნაწარმოების წამყვანი მოტივი არის 1. სამშობლოს სიყვარული 2. ქალის სიყვარული და 3. ღვთის სიყვარული.

ისე გამოიყურება, რომ „სულიკოში“ პატრიოტიზმს, ე. ი. დაკარგულ სატრფო-სამშობლოს, resp. სამშობლოს მეტწილად უფროსი თაობის წარმომადგენლები ხედავენ. იუზა ევგენიძე იმონებს გრიგოლ რობაქიძის, ვასილ ბარნოვისა და სიმონ ჩიქოვანის გამონათქვამებს აღნიშნული პოზიციის სასარგებლოდ და დასძენს: „დაკარგული სატრფო-სამშობლოს ძიება, სამშობლოს გამოსახვის საგნად გადაქცევა, ლირიკული მღელვარების ნიშნით მისი გათანაბრება სატრფოსთან... აკაკის, როგორც ხელოვანის, ინდივიდუალური მანერაა... *სულიკოში* მოცემულია სამშობლოს ძიება, ან, შესაძლებელია, სულიკო ერთდროულად ღვთაებრივი სიყვარულის დონეზე ასული სატრფო-სამშობლოს უჭკნობ პოეტურ ხატად მივიჩნიოთ“ (ევგენიძე 2005: 147, 150). გამოთქმულია ასეთი თვალსაზრისიც: „*სულიკოს* საფუძველია ილიასეული სამება — ენა, მამული, სარწმუნოება. აქ სატრფო და სამშობლო გაერთიანებულია... ამ ლამის დამარხულ სამ ღვთაებრივ საუნჯეს ეძებს აკაკი *სულიკოში*. სწორედ მას არქმევს სულიკოს, ერის სულის მოსაფერებელ სახელს (ბახტაძე 2008: 64).

სულიკოს სატრფიალო ქალის სიმბოლოდ წარმოსახვას, რაც გამოირიცხავს ამ სახეში სამშობლოსა და, მითუმეტეს, ქრისტიანული აღაპეს დანახვას, დღეისათვის ნაკლები მომხრე უნდა ჰყავდეს. ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი ავტორი, რომელიც აღნიშნულ პოზიციაზე დგას. ესაა დავით ნერედიანი, რომელსაც ეკუთვნის სიტყვები: „აკაკის სატრფიალო ლექსებში ყოველთვის სამშობლოს ალეგორია არ დევს; თუმცა უწინდელ მკვლევართა დიდი ნაწილი დაჟინებით ცდილობდა, ყველგან ეს ალეგორია დაენახა, სხვაგვარი ახსნა, როგორც ჩანს, წარმოუდგენლად მიაჩნდა; დაენახა თვით „სულიკოშიც“ კი... აქ არც სამშობლო და, მითუმეტეს, არც ქრისტიანული სამება არ უნდა იგულისხმებოდეს. ვარდ-ბულბულ-ვარსკვლავად სამების წარმოსახვა ღვთის განდიდებისაკენ კი არა, ვგონებ, უფრო მკრეხელობისაკენ იხრება. თან, მთავარი რაც არის, ესთეტიკურად გაუმართლებელია, პეპელასავით მოფარფატე ლექსს ასეთი ემოციური სიმძიმის ალეგორია დავკიდოთ, — იგი უშუალო ზემოქმედების უნარს, თავის მთავარ ფუნქციას, დაკარგავს“ (ნერედიანი 2005: 52-53). სხვა საკითხია, დავეთანხმებით თუ არა ავტორს, მიგვაჩნია თუ არა მისი მსჯელობა არგუმენტირებულად და ობიექტურად, მაგრამ ფაქტია, რომ მისი პოზიცია ნათელია და ინდივიდუალური, რაც ჩვენი დროის საზოგადო მოდისა თუ ცნობიერების ფონზე ყურადღებას იქცევს.

მესამე პოზიცია დღეს მკვლევრებისთვისაც და მოყვარულებისთვისაც ერთობ მიმზიდველი და პოპულარულია. თითქმის ყველა, ვინც ამ საკითხზე წერს, „სულიკოში“ საღვთო ჭეშმარიტების სიმბოლო-ალეგორიას ხედავს. ეს ხედავა, ჩვენს ხელთ მყოფი მასალების მიხედვით, პირველად აკაკი ბაქრაძემ წარმოადგინა. მისი თქმით, „სულიკო ძიებაა ღვთისა, ქართველთაგან დავიწყებული ჭეშმარიტებისა“; „რამ შეიძლება მიანიჭოს ადამიანს ესოდენ უზომო სიხარული?... დაკარგული ღმერთის პოვნამ. ამ სიხარულის ლექსია *სულიკო*“ (ბაქრაძე 1992: 114-116; 2004: 191,194). აკაკის პოეზიას და, კერძოდ, „სულიკოს“ ლელა ხაჩიძე ქართულ საგალობლებთან აკავშირებს და ხაზს უსვამს, რომ აღნიშნული ლექსის იდეაც, ასევე, წმ. სამების წარმოსახვა და განდიდება: „დაკარგული სატრფოს გამოვლინება სამი იერით, სამ ხატ-სიმბოლოს საშუალებით მოწმობს, რომ ღმერთი, რომლის ძიებასაც ეძღვნება აკაკის *სულიკო*, ქრისტიანული სამებაა“ (ხაჩიძე 1999: 305). წინამდებარე თემასთან დაკავშირებით გრივერ ფარულავამ მიუთითა ძველალექსიკონური ისტორიის ცენტრალურ მომენტზე — ღმერთისა და ადამიანის ერთმანეთისაკენ სწრაფვაზე, რომელიც სიყვარულისმიერი დიალოგითაც ხორციელდება, და დასვა იმ წყაროს მოძიების საკითხი, რასაც „ემყარებოდა აკაკი *სულიკოს* შექმნისას“. მისი თქმით, „ასეთად მხოლოდ წმინდა წერილი და *დავითიანი* უნდა დავასახელოთ“ (ფარულავა 2005: 259).

ლიტერატურა, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო საგნის გარშემო არსებობს, დასახელებული ერთეულებით არ ამოიწურება. გვირდოდა გვეჩვენებინა, რომ ტევადი სამუშაოსა და მრავალრიცხოვანი პუბლიკაციების მიუხედავად ქართული პოეზიის ერთ-ერთი სიამაყის შთაგონების წყარო დიდი ხნის განმავლობაში დადგენილი არ იყო. ამ წლის თებერვალში ვმუშაობდი ტიუბინგენში და ვეცნობოდი „სოლომონის ქებათა ქების“ გრიგოლ ფერაძისეულ თარგმანს. როდესაც მე-3 თავის დასაწყისი მუხლები წავიკითხე, თვალწინ წარმომიდგა დაკარგული სულიკო და მის საძებრად გამოსული შეყვარებული. იმ წამს დამირეკა ჩემმა მეგობარმა და კოლეგამ, წელიწდეულ ORIENS CHRISTIANUS-ის გამომცემელმა და რედაქტორმა Hubert Kaufhold-მა და, სხვათა შორის, მითხრა, ახლა ვისვენებ და ვუსმენ „სულიკოს“, რომელსაც მიუნხენის რადიო გადასცემსო. ასეთმა დამთხვევამ კიდევ უფრო დამაფიქრა სოლომონის წიგნის აღნიშნულ ნაწილსა და აკაკის „სულიკოს“ ურთიერთმიმართების თაობაზე და დამარწმუნა, რომ პირველი მეორის შთაგონების და აღმაფრენის წყაროა. შევუდექი ლიტერატურის გაცნობას და ახლახან გავარკვიე, რომ ეგვევ წყარო ჩემამდე ექვსი წლის წინ ქრისტინე მეძველიას დაუდგენია (მეძველია 2004: 171-172), რაც სასიამოვნოა, რადგან ორი მკვლევრის მიერ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ერთი და იმავე დასკვნის გამოტანა, როგორც წესი (მეტწილად მაინც), ჭეშმარიტების ცხადჩენას ნიშნავს. ვფიქრობ, აღარაფერი გვიშლის ხელს, რომ ვთქვათ: აკაკის „სულიკოს“ შთაგონების უმთავ-

რესი წყარო არის „ქებათა ქების“ შემდეგი მონაკვეთები: 3,1-4; 5,6 და, შესაძლებელია, რამდენიმე სხვაც, კერძოდ: 6,1.

„ქებათა ქება“, რომლის ავტორობას ბიბლიური ტრადიცია მეფე სოლომონს მიაწერს, კანონის შემადგენელი ნაწილია, თუმცა სხვა კანონიკური წიგნებისაგან იგი ბევრი თვალსაზრისით გამოირჩევა. მას რთული სიუჟეტი და ძნელად ამოსაცნობი შინაარსი აქვს. აქ ცოცხლად და, ზოგჯერ, შიშვლადან წარმოსახული ქალ-ვაჟის, მწყემსი ბიჭისა და ქალწული სულამითის (სულამიტის) სიყვარული, რომელსაც ერთი შეხედვით არაფერი აქვს საერთო სარწმუნოებასა და ეკლესიასთან. ამან აიძულა როგორც რაბინები, ისე ეკლესიის მამები და მასწავლებლები, განმარტებების მთელი სერია ჩამოეყალიბებინათ და დაესაბუთებინათ, რომ აქ ღვთისა და რჩეული ერის, ე.ი. ქრისტესა და ეკლესიის სიყვარული იგულისხმება. იმის მიუხედავად, რომ „მარტივი მორწმუნეების“ ყურს ღვთის სიტყვად ცნობილ წიგნში ინტიმურ-ყოფითი დიალოგის მოსმენა მაინც ეხამუშებოდა, „ქებათა ქების“ ტექსტი ფართოდ იკავავდა გზას და კულტურული ცხოვრების არაერთ უბანზე ტოვებდა კვალს. გვახსენდება რუსი ებრაისტის, აბრაამ ეფროსის, კრებული, რომელშიც შესულია როგორც აღნიშნული წიგნის მისმიერი თარგმანი, ისე ის ნაწარმოებები, რომლებიც სოლომონის წიგნის გავლენით შექმნილა (Песнь Песней 1910). ქართულ სინამდვილეში ანალოგიური კრებულის შექმნის ცდად კიტა აბაშიძის გამოცემა უნდა ჩაითვალოს (ქება-ქებათა 1909).

ცნობილია „ქებათა ქების“ ძველი ქართული ვერსიები, რომელთა რიცხვი ხუთს აღწევს (მცხეთური ხელნაწერი: 21-25). ახალ ქართულ ენაზე მისი რვა თარგმანი მოგვეპოვება. იგი არის პირველი ბიბლიური წიგნი, რომელიც ახალ ქართულ ენაზე ითარგმნა და რომელიც უშუალოდ დედნის ენიდან, ებრაულიდან, ითარგმნა (შდრ.: ბედიანიძე 1993: 18-20; ნავროზაშვილი 1999: 122-128; პაპუაშვილი 2011: 71-72). ესაა ბიბლიის ძველი ქართული თარგმანის პირველი წიგნი, რომელიც მეცნიერულად გამოიცა, გადმოწერილი ათონის ნუსხიდან ანუ, იგივე, ოშკის ბიბლიიდან. ვგულისხმობთ ალექსანდრე ცაგარლის გამოცემასა და გამოკვლევას (ცაგარელი 1886: 17-56), რომელიც ძველი აღთქმის ქართულენოვანი ტექსტის აკადემიურად შესწავლისა და დადგენის გზაზე პირველ სიტყვად წარმოგვიდგება.

აკაკი წერეთლის საღვთისმეტყველო-საეკლესიო ინტერესები ცნობილია; იგი სასულიერო ლიტერატურის დიდი ტრფიალი იყო და ასეთ ლიტერატურას ზოგჯერ ხელნაწერებშიც ეცნობოდა (მენაბდე 1973: 152,154,158; სადუნიშვილი 1990: 114). ეჭვი არაა, რომ ბიბლიის ტექსტს მგოსანი სიყმანვილის წლებში გაეცნო და საფუძვლიანადაც. უნდა ვიფიქროთ ისიც, რომ მან ყურადღებით წაიკითხა ალ. ცაგარლის ზემოთ დამოწმებული პუბლიკაცია. გავითვალისწინოთ, რომ ეს პუბლიკაცია 1886 წელს განხორციელდა, „სულიკო“ კი 1895 წელს გამოქვეყნდა. აღნიშნული გარემოება გვაგვარაუდებინებს, რომ ამ დროს მგოსანმა მეტი სიღრმით და სისავსით განიცადა იმ სამყაროს ხიბლი და შინა-

არსი, რომელსაც „ქებათა ქება“ გვთავაზობს. ვფიქრობთ, სწორედ მაშინ განსაკუთრებით გაამახვილა მან ყურადღება სოლომონის წიგნის იმ მონაკვეთზე, რომელიც „სულიკოს“ არა მარტო პათოსითა და შინაარსით, არამედ სიუჟეტითა და ფრაზებითაც ესადაგება. ესაა ამ წიგნის მე-3 თავის პირველი-ოთხი მუხლი.

წარმოვადგინოთ ამ ადგილის როგორც ათონისეულ რედაქციას, რომელმაც, ჩვენი დაკვირვებით, კიდევ უფრო შთააგონა პოეტი და მას მუზა მოჰგვარა, ისე გრიგოლ ფერაძის თარგმანს, რომელმაც ჩვენ წინამდებარე სამუშაოსაკენ გვიბიძგა.

ათონური: „სარეცელთა ჩემთა ზედა, ღამე, ვეძიებდ, რომელი შეიყვარა სულმან ჩემმან, — ვხადოდე მას და არა ხმამცა მე, ვეძიებდ მას და არა ვპოვე იგი. აღვდეგე უკუშ და მოველო ქალაქსა შინა სავაჭროთა ზედა და უბანთა ზედა და მოვიძიო, რომელი შეიყვარა სულმან ჩემმან: ვეძიებდ მას და არა ვპოვე იგი, ვხადოდე მას და არა მომისმინა მე. მპოვეს მცველთა, რომელნი მოვლიდეს ქალაქსა: ნუთუ ჰპოებთ (ჰპოეთ?), რომელი უყვარს სულსა ჩემსა?! ვითარცა კნინ წარვლე მათგან, — ვპოვე იგი, რომელი უყვარს სულსა ჩემსა. *ჰპოვა სძალმან სიძე და თქვა:* შევიპყარ იგი და არა განუტეო, ვიდრემდის შევიყვანო იგი სახიდ დედისა ჩემისა და საუნჯეთა მშობელისა ჩემისათა“ (ცაგარელი 1886: 28-29).

ფერაძისეული: „ჩემს ლოგინზედ ღამით ვეძებდი (მას), ვინც შეიყვარა სულმან ჩემმან. ვეძებდი მას და ვერ ვპოვე იგი. აღვდექე ღამით და დავძრნოდი ქალაქში, ქუჩებში და მოედინებზე ვეძებდი (მას), ვინც შეიყვარა სულმან ჩემმან, ვეძებდი მას და ვერ ვპოვე იგი. ნავანყდი გუშაგებს, რომელნიც უვლიდნენ ქალაქს: ინახულეთ თუ არა ის, რომელიც შეიყვარა სულმან ჩემმან? იმ წამსვე, რა გავცილდი მათ, ვპოვე (იგი), რომელ უყვარს ჩემს სულს. დავიჭირე იგი და არ ვუშვებდი მას, სანამ არ მივიყვანე იგი დედაჩემის ბინაზედ, ოთახში მის, რომელიც მე მატარებდა“ („ჯვარი ვაზისა“, პარიზი, 1933, № 2, გვ. 41-42).

სიუჟეტი და შინაარსი ერთი შეხედვით ყოფილი, პრიმიტიული და კომიკური: ქალს სანოლიდან გაეპარა კაცი, რომელიც ძალიან უყვარდა. იგი გაეკიდა მას; ღამის პოლიციამ (გუშაგმა ანუ პატრულმა) დახმარება ვერ აღმოუჩინა; მოძებნა თვითონ; სტაცა ხელი; დედასთან მიიყვანა და იმ ოთახში შეიყვანა, სადაც მას მშობელმა ფეხი აადგმევინა. როგორც ვხედავთ, მოქმედების სუბიექტი და აქტიური პირი არის ქალი, რომელმაც ინტიმის სფეროში სანადელს მიაღწია.

რა არის აქ, ამ ეპიზოდში, საღმრთო და „საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“? რის საფუძველზე დაიდო მან ბინა საღვთო წერილში? რის გამო ალაფრთოვანებს და ასიბრძნებს იგი არა ერთსა და ორ სასულიერო თუ საერო პიროვნებას? პასუხისათვის იმ კომენტარების (თარგმანებების, განმარტებების) გათვალისწინება გვმართებს, რომელთაც საეკლესიო ტრადიცია ანუ საღვთო გადმოცემა გვთავაზობს. ამ გადმოცემის ანუ ქრისტიანულ-ბიბლიური ეგზეგეტიკის საერთო პოზიცია ასე გამოითქმის: ქალი, რომელიც მეძავი არ არის, მაგრამ კანონიერადაც არ ცხოვრობს კაცთან, არის ჭეშმარიტი ეკლესიის

წინასახე. სასიძო თავადი იესო ქრისტეა. იგი ძველი აღთქმის ეკლესიისათვის მოუხელთებელი იყო. ამ ეკლესიამ, ანუ ქალმა, იმდენად შეიყვარა იგი, რომ მისი ცოლის პატივს და ღირსებას ეზიარა. ჩვენ ხელთაა ორი წმინდანის: იპოლიტე რომაელისა († 235) და გრიგოლ ნოსელის († 394) თარგმანებანი, რომელთა მიხედვით „ქებათა ქება“, ისე როგორც მთელი წერილი, ღვთივსულიერიცაა და ღვთივშვენიერიც.

იპოლიტე რომაელი ყურადღებას ამახვილებს ფაქტზე, რომლის თანახმად მოქმედება ღამეში, ბნელში, მიმდინარეობს: „ღამე ვეძიებდი, რომელი-იგი შეიყვარა სულმან ჩემმანო“. რას უნდა მოასწავებდეს ეს, თუ არა ახალი აღთქმის ეკლესიის პირველმოსახლეების: მარიამის, მართასა და მათ გვერდით შეკრებილი ხალხის (მეტწილად ქალების) მიერ იესო ქრისტეს ძებნას? მათაც მაშინ დაუწყეს იესოს ძებნა და ეწვივნენ საფლავს („შირიმსა მას“), — სწორედაც რომ საყვარლის საფლავს, როდესაც ჯერ კიდევ ღამე იდგა და ცისკარს ძალა ჯერაც ვერ მოეკრიფა (შდრ. ლუკა 24,1). მათ მკვდარი ეგონათ იესო და მოსთქვამდნენ იმის გამო, რომ საყვარლის საფლავი ვერ იპოვეს. და, აი, ამ დროს, სასონარკვეთილების ჟამს, შეყვარებულმა ქალებმა გაიგონეს, განიცადეს და მიხვდნენ: ის აქ არის! ის ყველგან არის! ის ცოცხალია! აღნიშნული ეგზეგეტიკის განმარტებით და მინიშნებით, ქალაქის მცველნი, რომლებიც სულამითს შეხვდნენ, იმავე ანგელოზების აჩრდილები არიან, რომლებსაც იესოზე გამიჯნურებული ქალები გადაეყარნენ. წმ. მამა დასძენს: „და ვითარ უკუნ-იქცეს და წარვიდეს [მენელსაცხებლედ დედანი], შეემთხვა მათ მკსნელი; მაშინ აღესრულებიდა თქუმული იგი: აჰა, ვითარცა გან-რა-ვე-მორე ნუთ ერთ, ვპოვე, რომელი-იგი შეიყვარა სულმან ჩემმან“. ქალისაგან შეყვარებული კაცის „შებმა“ („და მას შებმა-უყო და ეტყოდა: არა დაგიტევო, ვიდრემდის შეგიყვანო და შეგივილიო გულსა“) და დედის სახლსა და დედის ოთახში, ანუ საუნჯეში, მისი შეყვანა ნიშნავს იესო ქრისტესათვის ჩვენს გულსა და გონებაში ბინის მიცემას. წინასწარმეტყველება ახდა: წმ. იპოლიტეს თქმით, ჩვენს ცხოვრებაში უკვე შემოვიდა სიძე, რომელიც აღარასდროს გაგვშორდება. აი, რატომ თქვა სულამითმა „ზახებით“ (აღტაცებით): „ვპოვე იგი და არა განვუტეო“. სოლომონის სულამითი იგივე მართა და მარიამია, რომელთა მიმართ შეგვიძლია ვთქვათ: „მ წეტარისა მის დედაკაცისაჲ, რომელსა-იგი ქრისტესგან განყენებამ არა უნდა“ (იპოლიტე: 263-264).

გრიგოლ ნოსელის „იგავთმიერი თარგმანების“ თანახმად, სასძლო სიტყვებში გაცხადებულია „მაღალი ფილოსოფოსობა“, რომელიც შეიცავს მოძღვრებას „ტრფიალთა მათ საღმრთოსა“. ამდენად, ამ ეპიზოდის თემა და იდეა სინამდვილეში არის საღვთო სიყვარული, რომლის მეშვეობით შესაძლებელია უფლის პოვნა და ხილვა. აქ სული სახელდება სძლად, ხოლო მისი შეყვარებული — სიძედ, მათი „ზიარება“ — სარეცელად. და, აი, სული სარეცელიდან მიატოვა სიყვარულმა. რა გააშმაგებს სულს, რომელიც შეყვარებულია, ამაზე მეტად?! იპოლიტეს მსგავსად, გრიგოლ ნოსელიც თვლის, რომ სავაჭრონი და მოედანნი და გუშაგნი, რომლებიც შეხვდნენ საყვარლის ად-

გილ-სამყოფელის მოსაძებნად გამოსულ ქალს, უხილავის ხილული გამოვლინებანი: უფლებანი, მთავრობანი, ხელმწიფებანი, საყდარნი და კრებანი არიან. ისინი დუმდნენ. და როდესაც სასო წარეკვეთა შეყვარებულ ქალს, ოცნებისა და ტრფობის საგანი მაშინ გამოჩნდა. მაგრამ მაინც როდის მოხდა ეს? მაშინ როდესაც, წმ. მამის ინტუიციით, მაძიებელმა სულმა ხილული და ნივთიერი სამყარო განვლო, უკან ჩამოიტოვა ის და მიუნვდომელ სამყაროში გადააბიჯა; იქ იპოვა იგი, რომელიც „მიუნდომელობითა ხოლო მიინდომების და ამის მიერ ხოლო იპოვების უპოვნელი იგი“. ახლა ვიკითხოთ: ვინ არიან ის ასულელები, — ასულნი იერუსალიმისანნი, რომლებსაც ბოლოს, ამ ამბის შემდეგ, მიმართავს სიყვარულს საბოლოოდ და სრულად მიახლებული სული, რომლის სახელი სულამითია? იმავე მამის თქმით, ესენი არიან ეკალნი, რომელთა შორისაა შრომანი. შრომანი კი არის ის, ვინც გამამაგებით ეძებდა სიყვარულს და კიდევ მოიძია (ნოსელი 1967).

ორი დიდი ღვთისმეტყველის ნააზრევი შედარებით ვრცლად იმიტომ წარმოვადგინეთ, რომ თვალსაჩინო გავხადოთ ერთსა და იმავე თემაზე, საყვარლის მოძიებაზე, აღმოცენებული სიუჟეტების, — სოლომონის, მისი კომენტატორებისა და აკაკის მონათსრობთა თანხვედრა. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ აკაკი მისი ლიტერატურული წყაროს ეგზეგეზასაც იცნობდა და, მაშასადამე, იცოდა, თუ რა იგულისხმებოდა ბიბლიის ამ მონაკვეთის სტრიქონსა და სტრიქონს შორის. მან ისიც იცოდა, და საუკეთესოდაც იცოდა, რომ ძველი აღთქმა ახალ აღთქმაში გაცხადდა, რომ სოლომონისეული საყვარლის ძიება და მისი ილუზიური პოვნა (რადგან ღამე იყო მაშინ) სახარებისეული საყვარლის საფლავის ძიებას და მის რეალურ პოვნას მოასწავებდა. ასე გახდა შესაძლებელი იმ ღმერთის ხილვა, რომლის სახელი არის სიყვარული. რომელ ერისკაცს მოეხსენებოდა მაშინ აკაკიზე უკეთ მოციქულის სიტყვები: „რომელსა არა უყუარდეს, მან არა იცის ღმერთი, რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (1 იოანე 4,8)?!

სრული თანხვედრა აკაკის სიუჟეტისა სოლომონისა და სახარების სიუჟეტებთან მოსალოდნელი არაა. შეუიარაღებელი თვალითაც ნათელია, რომ აკაკის, სიუჟეტით და სათქმელით, მეტი ნათესაობა აქვს სახარებასთან, ვიდრე ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთან. სახარებისა და აკაკის ეპიზოდი კონცენტრირებულია საყვარლის საფლავზე. ორივეგან სძალი ეძებს სიძეს, რომელიც არის ხორცშესხმული იესო ქრისტე. სოლომონისეული სიძე, რომელმაც პატარძალი მიატოვა და დაიკარგა, თუმცა მოიძებნა, ასევე იესო ქრისტეა, ოღონდ ხორცშესხმული, რადგან საამისო ჟამი ჯერაც არ მოწეულა. აკაკის დროს ეს ჟამი დიდი ხნის დამდგარი იყო. ამის გამო სიუჟეტს მის ხელში ტრანსფორმაცია უნდა განეცადა. და განიცადა კიდევ ისე და იმგვარად, როგორც ამას საერო პოეზია და ამ პოეზიის ენა ითვალისწინებდა.

ვინ არის სულიკო, რომლის საფლავს ეძებს მგოსანი და რომლის პოვნა, ცხადია, სულიკოს პოვნას ეთანასწორება? იმის მიუხედავად, რომ ამ სახელის შინაარსისა და ეტიმოლოგიის საკითხზე სპეციალურ

ლიტერატურაში რამდენიმე სიტყვა მაინც მოიპოვება*, პიროვნების იდენტიფიკაცია, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, არავის უტყდა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ესაა არსება, რომელიც თავის თავში ორ პიროვნებას მოიცავს: ქრისტეს და ეკლესიას ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, სძალსაც და სიძესაც. ბოლოს და ბოლოს, ეკლესია ხომ რძლისა და სიძის მისტიური ქორწილის ნაყოფია? ამ ქორწილის წყალობით შეიქმნა ცოცხალი სხეული, რომლის თავი თავადი იესო ქრისტეა. ესაა ეკლესია, რომლის წინასახე, ეგზეგეტა ერთსულოვანი აზრის თანახმად, არის ძველი აღთქმისეული სასძლო ანუ, განხილულ ეპიზოდში, იგივე სულამითი. ამდენად, ეკლესია და სულამითი არსობრივად ერთი და იგივეა; მეორემ სახეობრივად მოასწავა პირველი.

და მაინც: ვის ეძებს აკაკი წერეთლის ლირიკული გმირი? ჩვენი პასუხი ასეთია: ქრისტესაც და ეკლესიასაც! უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ: ეკლესიას და, ეკლესიის მეშვეობით, — ქრისტეს! ანდა: მისი სარწმუნოებრივი კრედოდან გამომდინარე, როგორ იპოვის იგი ქრისტეს, თუკი არ იპოვა ეკლესია, რომლის „დაკარგვა“ მისი ეპოქის ტრაგედიაა?! ვფიქრობთ, გვაქვს საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ „სულიკოსა“ და „სულამითის“ აკუსტიკური მსგავსება შემთხვევითობა არ უნდა იყოს. რადგან სულამითი არის ეკლესიის, იგივე სძალის, ე. ი. დაკარგული სიძის მოძიებლის ცოცხალი ხატი. დავუბრუნდეთ გრიგოლ ნოსელის ნათქვამს: შროშანი, ეკალთა შინა ამოსული, იგივე სულამითია!

არაფერი გვიშლის ხელს, რომ ვიფიქროთ: სახელი „სულიკო“, რომელთანაც დაკავშირებულია სიყვარული და სასოება, აკაკიმ სულამითის გავლენითა თუ შთაგონებით შექმნა. ამასთანავე, შექმნა ისე და გააფორმა ისე, რომ მიგვანიშნა და მიგვახვედრა: სულამითი სულიკოს პირველსახეა, მაგრამ მისი იდენტური არაა; სულამითი ძველი აღთქმის შვილია, სულიკო — იმ პეტური შემოქმედების ნაყოფი, რომელსაც ახალი აღთქმა ასაზრდოებს.

* * *

„სულიკო“ სხვა მხრივაცაა შთაგონებული საღვთო წერილისაგან. ეს თვალნათელია იმ საკვანძო სტრიქონში, რომლის თანახმად საყვარლის დაკარგვით დაზაფრულ სულს საოცნებო ამბავი ნიაგმა ახარა. გვახსენდება წინასწარმეტყველი ელია, რომელიც სულიერი შეჭირვების ჟამს მოუხმობდა უფალს და მის გამოჩენას ელოდებოდა. და, აი, ამოვარდა დიდი და ძლიერი ქარი, მაგრამ ქარში და ქარიშხალში არ იყო უფალი; მოხდა მინისძვრა, — დამანგრეველი, მაგრამ არც აქ იყო უფალი; გაჩნდა ცეცხლი, — ყოვლისდამწველი, არც ცეცხლში იყო უფალი. ბოლოს „მწულილმა ნიაგმა“ ჩამოიქროლა და, აჰა, ნიაგში იყო უფალი (3 მეფ. 19,12-13). მივაქციოთ ყურადღება, რომ ჭეშმარიტება „საყვარლის საფლავის“ მძებნელ გმირს არც „სულგანაბულ ბულბულთან“ და არც „მოჭიკჭიკე მგოსანთან“ მიახლების დროს არ გაცხადე-

* ამ სახელს აკავშირებენ „სულ“-თან (სორდია 1991: 50-51; შაკიაშვილი 2009: 76).

ბია. ეს გაცხადება მან მაშინ მიიღო, როდესაც ვარსკვლავმა სხივები დააფინა და ნიავემა ჩამოიქროლა. ნიავეი ზომიერების და სიმშვიდის ნიშანია. ჭეშმარიტება არც „საყდრულ მყუდროებასა“ და უძრობაშია, არც ხმაურსა და ექსტრემიზმში, არამედ — „მწულილ ნიავეში“, სიმშვიდესა და ზომიერებაში.

დამოწმებანი:

ბაქრაძე 1992: ბაქრაძე ა. აკაკი წერეთელი. „განთიადი“, № 11-12, 1992.

ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე ა. სკოლას (დამხმარე სახელმძღვანელო ქართულ ლიტერატურაში საშუალო სკოლებისათვის). თბ.: 2004.

ბედიანიძე 1993: ბედიანიძე დ. „ქებათა ქება“ და ქართული პოეზია. მაცნე, ენის..., № 1, 1993.

ბახტაძე 2008: ბახტაძე გ. ილიასული ტრაგედია აკაკის „სულიკოში“. დიდაჭარობა, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ.: 2008.

ევგენიძე 2005: ევგენიძე ი. აკაკი წერეთლის ლირიკის ბუნებისათვის. აკაკის კრებული II, თბ.: 2005.

იპოლიტე 1979: ნეტარისა იპოლიტეს თქმული თარგმანება ქება ქებათა. შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა. თბ.: 1979.

მენაბდე 1973: მენაბდე ლ. XIX საუკუნის ქართველი კლასიკოსები და ძველი ქართული მწერლობა. თბ.: 1973.

მცხეთური ხელნაწერი 1985: მცხეთური ხელნაწერი [IV]. გამოსაცემად მოამზადა ე. დოჩინაშვილმა. თბ.: 1985.

მეძველია 2004: მეძველია ქ. ღმერთის ძიება აკაკი წერეთლის „სულიკოს“ მიხედვით. კლასიკური და თანამედროვე ქართული მწერლობა, № 7, 2004.

ნაეროზაშვილი 1999: ნაეროზაშვილი ე. „სოლომონის ქებათა-ქების“ ქართული თარგმანები. ფილოლოგიის ფაკულტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები, ნ. 3, თბ.: 1999.

ნოსელი 1968: გიორგი მთაწმინდელის თარგმანი გრიგოლ ნოსელის თხზულებისა „თარგმანება ქებისა ქებათასა“. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა გულნაზ კიკნაძემ. თბ.: 1969 (ხელნაბეჭდი).

პაპუაშვილი 2011: პაპუაშვილი ნ. გრიგოლ ფერაძე — სოლომონის „ქებათა ქების“ მთარგმნელი და კომენტატორი. საერთაშორისო კონფერენცია „უცხოეთის ქართული მემკვიდრეობა“. მოხსენებათა თეზისები, 20-24 სექტემბერი, თბ.: 2011.

ქება ქებათა 1910: Песнь Песней Соломона. Перевод с древне-еврейского и примечания А. Эфроса. Предисловие В. Розанова. Издание второе исправленное и дополненное, СПб., 1910.

სადუნიშვილი 1990: სადუნიშვილი გ. აკაკი წერეთლის პირადი ბიბლიოთეკა. „ცისკარი“, № 6, 1990.

სორდია 1991: სორდია ლ. აკაკი წერეთლის „სულიკო“. სკოლა და ცხოვრება, № 6-7, 1991.

ფარულავა 2005: ფარულავა გრ. აკაკი წერეთლის ქრისტოლოგიური მსოფლმეგრძნებისათვის. აკაკის კრებული II, თბ.: 2005.

ქება-ქებათა 1909: ქება-ქებათა, თქმული სოლომონისი, და სულამიტ. ლირიკული პოემა ა. შანშიაშვილისა. ტფ.: 1909.

შაკიაშვილი 2009: შაკიაშვილი ე. აკაკი წერეთლის ლექს „სულიკოს“ გააზრებისათვის. შრომები: ჟურნალ „მოამბის“ დამატება. № 2, 2009.

ცაგარელი 1886: Цагарели А. А. Сведения о памятниках Грузинской письменности, Вып. 1, С.Пб., 1886, VI, 2-ое прилож.: Книга Песнь Песней с комментариями, _ Грузинский текст по списку Афонской Библии 978 года.

წერეთელი 2005: წერეთელი დ. ანარეკლი. თბ.: 2005.

წერეთელი 1950: წერეთელი აკ. თხზულებათა სრული კრებული თხუთმეტ ტომად. ტ. II (ლექსები 1880-1900). თბ.: 1950.

ხაჩიძე 1999: ხაჩიძე ლ. საგალობელი აკაკისა. აკაკის კრებული, I, თბ.: 1999.

LARISA PISKUNOVA

*Russia, Yekaterinburg
Ural Federal University*

**The Pragmatism of Literary Discourse in a Consumer Society
(“Totem figures” of local literary myths as a way of positioning the
territory and the formation of collective identity)**

The article examines the process of pragmatic transformation of literature discourse in contemporary situation. Literature discourse turns to pragmatics uses of literary heroes, authors and plots in public spheres. Heroes and writers began to work as signs and symbols of territories. Literature myths work as ground for territory brands and began use as source to identity of territory. Managers in public relation run plots, novels in process of production of impression. This activity needs special professional reflection.

Key words: literature, myth, mythologem, territorial myth and brand, territorial identity.

ЛАРИСА ПИСКУНОВА

*Россия Екатеринбург,
Уральский федеральный университет*

**Прагматизация литературного дискурса
в обществе потребления
(«Тотемные фигуры» локальных литературных мифов как способ
позиционирования территории и формирования коллективной
идентичности)**

Литературоведение: поиск метода и объекта исследования.

По мнению Кевина М.Ф.Платта, представленном в своеобразном «манифесте» гуманитария «Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария»: «Литературоведение, за последние десятилетия значительно расширило свои границы. В поле его исследований вошли множество новых объектов, от кино и поп-культуры до междисциплинарной политической и социальной истории» (Платт 2010: 9).

Этот тезис подтверждает ситуация прагматизации литературного дискурса сложившаяся и в российском литературоведении. Одной из характерных особенностей этого процесса является описанный в данной работе феномен использование литературных мифов, региональной истории литературы и литературных персоналий в создании локальных прос-транственных мифов для продвижения территории.

Вступая в это поле, литературоведение жертвует своим традиционным принципом - интерпретировать тексты. Если традиционно: «Профессор литературы был, в самом прямом смысле, профессиональным интерпретатором литературного канона, а в метафорическом смысле — интерпретатором, или даже медиумом, национальных и цивилизационных смыслов... Национальная идентичность, как утверждали ученые XIX века, должна неизменно присутствовать в культурной жизни, вернейшим зеркалом которой является литература» (Платт 2010: 21), то современная ситуация, с кризисом привычных классических способов работы с чистым научным знанием ведет к тому что ученый-литературовед оказывается вовлечен, осознанно или неосознанно, в такие сферы коммуникации и практики, в которых он предстает как специалист, создающий локальный пространственный миф-бренд или «культурную карту территории», где в качестве «разметок» взяты литературные персонажи, места их обитания, дома, где жили авторы литературных произведений или останавливались во время своих путешествий.

И, если, раннее поэзия, чтение романов, классическая музыка, авторское кино, выросшие из той или иной групповой и индивидуальной идентичности, приводили к осознанию и созданию широко разделяемой национальной идентичности, то теперь, с кризисом Больших Повествований резко усиливается та особенность литературного процесса которая связана не с созданием единого культурного пространства и культурной целостности, а вовлечена в конструирование региональной культурной идентичности в глобальном контексте. В этой зоне идет работа по конвертации литературы в культурный капитал территорий.

Мифогеография, культурная география.

Литература обращаясь к городу и территории рассматривает их как мифологический Текст.

В современной научной литературе достаточно исследований, обращающих внимание на феномен городского пространства, воспринимаемый как Текст (Замятин: 2006, Терехин: 1993, Топоров: 2003, Абашев: 2008, Щукин: 2007, Кнабе: 1998, Фадеева: 2000). Данный подход нам интересен с точки зрения прагматического использования этого Текста для продвижения данной территории. Текстовые характеристики городского пространства являются основой для конструирования мифа.

Существование индивида, социальной группы или общества в целом где-то, в каком-либо пространстве – предполагает то или иное осмысление этого пространства. Оно в начале осваивается, именуется, одомашнивается, далее начинаются процессы отграничения «своего» и «чужого» пространства, возникают различные конфигурации представлений, создаются устойчивые суждения о местах, формируется символическая картина ми-

ра. Т.е. постепенно место «обрастает» интерпретациями: оценками, описаниями, стереотипами, мифами.

Интерпретация конкретных локальных пространственных смыслов, различие категорий, обозначающих представления о месте – образ, географический образ, пространственный (локальный) миф, пространственное представление, локальный текст. Различия между ними выражаются в интерпретации конечного продукта, позиционировании категорий, как составляющих социального мифа, пространственного образа (Митин: 208).

Два вида мифических пространств – первый – суть пространство незнаемого, которые окружают известное нам (обитаемое в повседневной жизни). «Когда мы пытаемся представить, что лежит по ту сторону горной гряды или океана наше воображение конструирует мифические географии, которые могут в малой степени соотноситься с реальностью».

Второй вид – пространственный компонент видения мира, концепция локальных ценностей, которыми люди руководствуются в повседневной жизни». Первый случай – отражение воображаемого пространства, интерпретация соседнего объекта в ситуации пограничья. Второй – пространство встраивается как элемент в общую сконструированную картину мира.

Принципиальное отличие мифологического знания – его неverifiedируемость. «Это интеллектуальный продукт. Оно может быть создано. Оно возникает посредством чувств и воображения как ответ на базовые человеческие потребности, игнорируя логику и противоречия. Логически космос имеет лишь один центр, в мифе центров может быть много» (Митин: 2008).

Мифические пространства создаются силой воображения, а только и не столько только из восприятия (мифы в туризме, в повседневной памяти людей). Таким образом, исследование мифических пространств в большей степени ориентированы на познание субъекта, которое создает мифические пространства, легитимацию их экзистенции в сознании, в меньшей степени на объект, который их создает. Для мифогеографии, наоборот очень важны соотношения пространства и субъекта.

Наши представления о географических объектах в повседневности основываются не логике Логоса, а на логике Мифа.

От мифа к мифологеме. Продвижение территории.

В этой части статьи, на примере уральского региона России в первую очередь Свердловской и Пермской областей, будет рассмотрена специфика сознательной работы по формированию и продвижению мифа территории опираясь на литературную традицию.

Многие города и районы страны сегодня позиционируются как объекты туристского интереса, решая тем самым свои экономические, социальные и имиджевые проблемы. Для этого, кроме создания достойной сферы услуг и транспортной сети, требуется создание рекламного образа

данного места, или, бренда территории, которые надолго и надежно отпечатывались бы в сознании его потребителей.

Образ должен быть интересным и привлекательным. В первую очередь, привлекательность его связана с конкретным регионом, районом, местом и легендарными персонами, Литературными персонажами или писателями, имеющими к ним отношение.

Наибольший эффект достигается при обращении к устоявшимся у аборигенов образам, связанным, с народным мифотворчеством, в основание которого положены все перечисленные выше источники. Нужно лишь перевести эти стихийные проявления мифотворчества в ранг пиар-технологии:

- переконфигурировать «туманный» лик мифа на доступный пониманию язык мифологем и транслировать «новое лицо мифа» как вполне внятный и четкий рекламный образ (хотя на локальном уровне более-менее успешно работают и обычные туристские байки, местные легенды и т. п.);
- при работе с мифами крупных территорий (Урал, Сибирь и т. п.), необходимо учитывать соотношение укорененного в сознании «ретромифа» и готовности масс и элиты принять «футуромиф».

Реальность воспринимается нами как композиция предметов и образов, как пространство, наполненное знаками и символами. По существу, древний человек в восприятии мира ничем не отличался от нас, он лишь придавал священность предметам и объектам природы и своей культуры, что помогало ему упорядочивать мир, сдерживать его на уровне психологии от расползания и хаоса. Оттуда берут начало ритуалы, обряды, законы, искусство и все остальное, что и является собственно культурой.

Что же такое миф? По определению, Миф как «слово сказанное» (греч.), «твердое» не требует доказательств. Не требует логических объяснений, превосходя категории опровержения и подтверждения, поскольку обращается к абсолютно реальному, раскрывая изначальный авторитет самой вещи. Тогда как Логос тоже «слово», но, в отличие от Мифа, нуждающееся в доводах и рассуждениях, т. е. слово обдуманное, проверяющее себя.

Мышление постепенно начало дистанцироваться от мифа, в результате чего изначальная взаимодополняемость Мифа и Логоса превратилась в оппозицию, где последний провозгласил себя высшим над первым. Если Миф был тем, что не нуждалось в доказательстве своей подлинности, то стал тем, что не способно доказать себя как истинное. В итоге, он стал означать то, во что верят как в выдумку, плод воображения. Поэтому-то и необходимо вернуть Мифу его подлинный смысл.

В нашем случае, пользуясь понятием «мифологема» (миф + логос), мы пытаемся вернуться к Мифу посредством все же логически обоснованных построений, потому как у современного прозападного человека выбор-то невелик – цельным восприятием реальности обладают сегодня немногие.

Таким образом, мифологема – это логически обоснованная, т. е. понятная разуму, форма изложения некоей основополагающей идеи, кото-

рую несет в себе тот или иной Миф. Следует также учитывать, что в традиционном понимании мифы ассоциируются с чем-то древним (отсюда, например, образы «Седого Урала» и «опорного края державы»), а мифологемы могут быть построены и на образах будущего.

Задача PR-технолога/брендмейкера, взявшегося, например, за создание и продвижение бренда региона или страны, состоит в следующем. Во-первых, попытаться обнаружить и распознать «дремлющий» миф, в том числе основанный на литературных или литературоведческих реалиях. Во-вторых, найти (изобрести) приемы для пробуждения мифа и создания на его основе адекватной социальному заказу мифологемы, в том числе и «мифологемы благоприятного будущего». В-третьих, разработать механизмы адаптации сконструированного мифа (мифологемы) в общественном сознании.

В итоге, сдвиг сознания меняет и ситуацию. Конечно, все эти приемы можно рассматривать как способ управления, и в первую очередь, манипулирования общественным мнением. В хорологии власть подразумевает способность оказывать воздействие на любые социальные и политические феномены посредством пространства, занимаемого тем или иным этносом, государством, блоком стран. Так или иначе, власть сопряжена с понятием порядка. Невозможно управлять тем, что не контролируется, что предвзательно не упорядочено.

Мифологизация пространства как раз и дает возможность не только упорядочить пространство, но и привнести в него время, которое является не менее, если не более важным ресурсом, нежели территория; и, конечно же, создать и транслировать положительный образ конкретного региона, места и города в тех или иных целях.

Мифологемы как технология продвижения территорий. От имажинации пространства к капитализации территорий.

Имагинация пространства, придание аборигенами месту своего проживания черт священности, исключительности – естественный механизм адаптации человека к месту обитания. Стремление придать священность своему пространству в дальнейшем, через понятие множественности его объектов, приводит к идее протяженности времени, и что важно – имажинация придает смысл человеческому существованию в конкретном месте.

Отсюда и разногласия по поводу значимости тех или иных объектов потенциального туристского интереса между «местными» и специалистами из «центра». При всем уважении к энтузиастам краеведческого дела, к тем усилиям и верности идее малой родины, которые зачастую и не оцениваются должным образом современниками и местной властью, следует отметить следующее. «Верность своим богам» не означает, что другие, приехавшие как гости, как туристы, воспримут этих «богов» так же, как и живущие в данном месте.

Например, современному туристу из Европы несравненно интереснее побывать в Ирбите (Свердловская область) как азиатском городке, где

имеется музей (ГМИИ) с уникальной десятитысячной коллекцией гравюр и рисунков известных европейских мастеров, чем на «Ирбитской ярмарке», о которой теперь можно только прочесть, но которую упорно продолжают продвигать как «миф прошлого». Да, это интересно на региональном уровне, но не более того. Выстраивание мифологем, привязанных к пространству, происходит приблизительно по следующей схеме: пространство (привязка к региону) – герой (и /или дух местности) – «священное» место, которое может быть локализовано как конкретный объект (гора, пещера и пр.) либо проецироваться на всю местность, село, город. Стихийно так оно и получается. Например: Урал – Бажов и герои его сказов – Азов-гора, п. Мурзинка, п. Сысерть и другие бажовские места; Урал – Романовы – дом Ипатьева (несуществующий), Храм-на-Крови (г. Екатеринбург); Урал – Ерофей Марков, открытие самородного золота – г. Березовский; Урал – Павлик Морозов – могила, музей П. Морозова (Свердловская область, с. Герасимовка, Тавдинский район).

Стремление придать священность своему пространству приводит к идее протяженности времени, и что важно – имажинация придает смысл человеческому существованию в конкретном месте.

В чуть развернутом виде схема дополняется рядом других объектов, может быть менее значимых, но являющихся фоном для выделения «того самого» объекта. Этот ряд, или множественность, как одновременное наличие в освоенном пространстве разных качественных вещей неизбежно порождает стойкое ощущение протяженности, что, «логически предшествует времени». Таким образом, придание священного статуса пространственным объектам – выражение их качеств через образы, решает две бытийные сверхзадачи.

Во-первых, сакрализация, как обнаружение священных свойств, в отношении пространства приводит, как минимум, к тому, что каждый элемент или каждый объект приобретает непотребительский статус, но становится самоценной вещью, сопряженной с таковыми же в ее окружении. Тем самым формируется иной, не профанный образ конкретного пространства. В современной политической географии образ пространства, то есть отражение реального пространства в чувственном восприятии субъекта, получил название перцептуального.

Перцептуальное пространство характеризует состояние того или иного государства в данный, конкретный момент, помогая выстраивать эффективную пространственную структуру. Перцепция же связана с оценкой, с качественной характеристикой, но следует учитывать, что оценка пространства – категория подвижная (причиной чего являются расовые, а соответственно антропозстетические и этнические особенности человека – так называемая кровь; место проживания – рельеф, климат, ландшафт – так называемая почва, а также воспитание и образование). В итоге, структуризация пространства приводит к его наполнению, развитию, капитализации.

Во-вторых, из множественности вещей в пространстве «возникло» время, изначально цикличное... Цикличное, поскольку одновременное присутствие вещей, «соприкасаясь» в восприятии человека с естественными циклами (суточными, годовыми, прецессионными), породило синхронность присутствия в настоящем и прошлого, и будущего. Потому Миф и имел такую силу, и имеет ее в традиционных сообществах. Само пространство сливалось со временем. Все материальные атрибуты культуры выражали порядок, структурное устройство космоса и круг вечного возвращения: народный костюм, жилище, освоенное пространство и природные объекты в нем (деревья, камни и пр.).

Само циркулярное время осталось как миф, и именно в мифе время не является необратимым. Поскольку в круге (цикле) начало сливается с концом, мифологическое время мгновенно сливается (минуя преграды в виде рационального ума) с конкретным пространством в случае придания ему статуса сакрального места.

Перцептуальное пространство характеризует состояние того или иного государства в данный, конкретный момент, помогая выстраивать эффективную пространственную структуру.

Именно такой подход, как один из возможных, следует использовать при создании мифологем конкретных природных объектов, учитывая, однако, что все мы живем в линейном времени, подчиняясь лишь циклам природным, и то только тем, которые нами наблюдаемы.

Переход от имажинации территории к ее социальной, экономической реабилитации (и в целом – капитализации) предполагает, что инициаторы этого процесса понимают, что делают. «Реки теснин» (как назвал Чусовую писатель А. Иванов), притом ее древний образ, связанный с мистической реальностью пермяков и вогулов, и ее статус как основы горнозаводской цивилизации, которая существовала триста лет на ее берегах, приобретают новые параметры. Проекты по созданию чусовских пристаней со всей необходимой инфраструктурой уже вызывают интерес и у турфирм, и у потенциальных инвесторов.

Заключение

В последние десятилетия литературный процесс приобрел дополнительное прагматическое измерение. Бытие писателей, их произведений, а также сфера деятельности специалистов по художественному творчеству включило в себя работу с формированием и продвижением брендов территорий. Произведения, литературные герои и писатели получили новое измерение «жизни», они стали частью локальных текстов включенных в глобальное интертекстуальное пространство. В этом пространстве они оказываются ключевыми символическими объектами структурирующими отношения людей с территорией и идентичностью. Текст участвует в процессе производства и перераспределения символического капитала и

таким образом вовлекается в возможности перераспределения других форм инвестиций и накоплений и перераспределений.

Текст основа мифологии места. Процесс мифологизации может носить стихийный и неконтролируемый характер. Но это пространно может стать и объектом для целенаправленной пиаровской и рекламисткой деятельности. Грамотное использование таких возможностей открывает новые перспективы для специалистов по литературному процессу.

ЛИТЕРАТУРА:

Абашев 2008: Абашев В.В. *Пермь как текст*. Пермь: 2008;

Замятин 2006: Замятин Д.Н. *Культура и пространство: Моделирование географических образов*. М.: Знак, 2006

Кнабе 1998: *Москва и московский текст русской культуры*. Сборник статей. М.: Изд. РГГУ, 1998.

Митин 2008: Митин И. *Место как палимпсест*. Ж.: 60 параллель, №4, 2008.

Платт 2010: Платт Кевин М.Ф. *Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста*. Ж.: Новое литературное обозрение, №106, 2010.

Теребихин 1993: Теребихин Н.М. *Сакральная география Русского Севера*. Архангельск, 1993;

Теребихин 2004: Теребихин Н.М. *Метафизика Севера*. Архангельск: 2004;

Топоров 2003: Топоров В.Н. *Петербург и Петербургский текст русской литературы. (Введение в тему)*. СПб.: Искусство, 2003.

Фадеева 2000: Фадеева Т.М. *Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды*. Симферополь 2000;

Щукин 2007: Щукин В. *Российский гений Просвещения: исследования в области мифопоэтики и истории идей*. М.: 2007.

TIGRAN SIMYAN
Armenia, Yerevan
Yerevan State University

**“Top”/“Bottom” Binary Opposition as a Key to the Description of
Brotherhood Model
(By the example of “Journey to the East” by Herman Hesse (1932))**

In the present article, an attempt is made to reconstruct the encoded meaning of Hesse’s text in semantic, syntagmatic and pragmatic aspects. A special attention is paid to the concept of “service”, which is analysed through the “top” / “bottom” opposition. This enables us to see Hesse’s implicit criticism against imminent Nazi regime. Brotherhood model is described as an “open” system, where inversion is possible, that is when the “top” can appear at the “bottom”. As it is known, totalitarian, authoritarian regimes are “close” systems (K. Popper), where inversion is not possible, that is the “top” can never be found at the “bottom” in social and political meaning.

Key words: Hesse, binary opposition, Hitler, Nazism, Semiotics.

ТИГАН СИМЯН
Армения, Ереван (ЕГУ)
Ереванский государственный университет

**Бинарная оппозиция “верх”/”низ” как ключ описания
модели Братства
(на примере повести Германа Гессе “Паломничество в страну
Востока”, 1932)**

В этой статье попытаемся описать структуру и иерархию духовного Братства. Проблема будет раскрыта бинарными оппозициями. Сам материал анализа, в свою очередь, уже дает веские основы для выбора метаязыка. Иерархия единения Братства построена на основе оппозиции верх // низ.

Отметим, что духовное Братство в повести Гессе есть имплицитная антиструктура нацистского (тоталитарного) режима, который уже в 1930-е годы набирал оборот. В тоталитарных системах отдельные люди не представляют ценности, оппозиция верх/низ слишком маркирована.

Прежде чем перейти к анализу текста Гессе, обратим внимание на следующие слова Гитлера (01.08.1941 г., пятница, ночь): *«Через 10 лет в нашем распоряжении окажется отборный человеческий материал, о котором мы будем знать: для этой цели мы возьмем того, для другой – дру-*

того, если для выполнения определенных новых задач потребуются испытанные мастера.

Будет выведена новая порода людей, истинных повелителей по своей натуре, которых, конечно же, никак нельзя будет задействовать на Западе: вице-королей» (Пикер 1998: 7). Из вышесказанного видно, что слогварный запас Гитлера “биологический”. “Возвращенное поколение” должно быть в роли вице-королей (король (Гитлер) // вице-короли)¹.

Система описанная, формирующаяся на основе господства, управления, эксплуатации, совершенно противоположна модели Братства, которая описана Гессе годами раньше. В диалоге героев повести Лео и Г.Г., Лео говорит о законе служения (Gesetz von Dienen): *«Что хочет жить долго, должно служить. Что хочет господствовать, живет недолго.*

- Почему же тогда многие рвутся стать господами?

- Потому что не знают этого закона. Лишь немногие рождены для господства, им это не мешает оставаться радостными и здоровыми. Но другие, те, что стали господами просто потому, что очень рвались к этому, они все кончают в нигде.

- В нигде? Как это понять, Лео?- Ну, например, в санаториях» (Гессе 2003: 558). Как видим, в словах Лео в политическом плане чувствуется скрытая критика нацизма, нуждающаяся в лечении (“санаторий”), где все иерархизировано. Низ // верх (в особенности “верх”: фюрер) не может подвергаться инверсии. Невероятность последнего выражается в основных правилах поведения нацистского офицерского состава: *«Любовь к фюреру, народу, родине – превыше всего»* (Пикер 1998: 32). Здесь важна очередность слов: 1 - фюрер (“верх”). 2 - народ (“низ”) и 3 - Родина.

Лишь в антинацистских текстах, содержащих карнавальные элементы, видна инверсия верх // низ. Такая ситуация описана, к примеру, в романе Фейхтвангера «Лживый Нерон» (горшечник Терентций, раб, “низ” → Терентций-Нерон, псевдо кесарь, “верх” → смерть), в фильме Ч.Чаплина «Великий диктатор», где Гитлер (тиран, “верх”) попадает по ошибке в тюрьму, а парикмахера-еврея, который очень похож был на Гитлера, принимают за Гитлера, т.е. имеет место инверсия (“низ” меняется на “верх”).

Авторитарный и тоталитарный режимы – закрытые системы. Закрытой называем тоталитарный режим и ту систему, которая строго иерархизирована и в которой не происходят инверсии. В открытой системе преобладают “социальные люфты”, чтобы талантливые люди поднимались по социальной лестнице и занимали высокие посты, должности, исходя из интеллектуальных способностей и мотиваций. А в межличностных отношениях преимущественно должна звучать сослагательная форма глагола (Konjunktiv), социалекты (спасибо, извините, до свидания и т.д.) и возможные социальные и ролевые инверсии.

Гитлер прекрасно понимал, что для социальных низов необходимо создать “социальные люфты”, в противном случае могут возникнуть акции протеста: *«Через школы – школы Адольфа Гитлера и национал-социалист-*

тические воспитательные заведения – **я хочу** (болд – Т.С.) сделать так, чтобы юноша из самой бедной семьи мог занять любое положение в обществе, если в нем есть предпосылки для этого. К тому же партия позаботится о том, чтобы тот, кто доказал свою преданность идеям, мог сделать карьеру в деловом и чиновничьем мире, минуя ступени обычной иерархической лестницы. Иначе вспыхнут мятежи. Еврей чует, где зреет конфликт, и использует его в своих целях» (Пикер 1998: 34). Как видим, слова Гитлера (27.01.1942, вторник, полдень) остаются только желанием. Стало бы его желание действительностью, трудно предсказать, поскольку исторические события не позволили Гитлеру осуществить “заветные” желания. Из слов Гитлера ясно, что кто вне закрытой системы, тот не получит доступ во “внутрь”, а подъем “вверх” возможен только “преданным партии”. Ставшим поперек системы нацизма Гитлер покажет “кулак”: *«Того, кто выступает против общественного порядка как такового, я, ни на секунду не задумавшись, расстреляю. Строй, который я создаю, не падет под натиском широких масс. Они разобьют свои головы об эту неодолимую твердыню. Любой, кто попытается силой потрясти основы этого государства, захлебнется в собственной крови»* (Пикер 1998: 35).

Эта проблема в художественном плане прекрасно была описана в романе Кафки «Замок», где землемер К. не может войти в Замок (закрытая система). Что относится к межличностным отношениям в закрытой системе, то они обычно складываются по принципу оппозиций: хозяин // прислуга, хозяин // раб, приказчик // исполнитель, а в общении повелительное наклонение (сделай, принеси и т.д.).

Особенно интересны в этом смысле, рассуждения Чиполлы в рассказе Т.Манна «Марио и фокусник» о властвовании и повиновении. Размышления Чиполлы: *«Власть и повиновение неотъемлемы. Кто может властвовать, тот может повиноваться и наоборот»* (Mann 1981: 220). Объяснение фокусника Чиполлы (оппозиции властвовать // подчиняться) носит диалектический характер, т.е. властвование переходит в подчинение и наоборот. Рассуждения Чиполлы в сущности раскрывают логику тоталитарного режима, что и закодировал сам автор рассказа. В закрытой системе этот принцип работает четко и успех обеспечен. Он повинует вышестоящему, а это дает ему возможность властвовать и выражать свою волю “вниз”. Находящийся в закрытой системе оппозиции хозяин // раб (слуга) всегда находятся в постоянной смене ролей². Этот принцип раскрывает суть нацистского и фашистского режимов. Уместно вспомнить слова Чацкого, обращенные Фамусову: *«Служить бы рад, прислуживаться тошно»* (Грибоедов 2000: on-line). Эти слова свидетельствуют о человеческом достоинстве, что чуждо служащим закрытых систем. В отличие от закрытой – открытая система дает талантливым и компетентным, интеллектуальным личностям проход во “внутрь” и возможность для подъема по иерархической лестнице “вверх”.

Подобных людей, которые приходят служить искусству, государству, по гессевской модели, очень мало. Двигающей силой, в основном, является выгода власти над другими, диктатура собственной воли. Стоит привести по этому поводу высказывание Ленина, что любая кухарка (“низ”) должна уметь управлять государством (“верх”). Это- миф. В противоположность высказываниям Ленина, Сталин считал, что власть раздувает, создает мощную номенклатуру. Руководящим принципом Сталина было его известное высказывание: *«Кадры решают все!»*³. Этот принцип также противоречит модели Гессе, поскольку фундаментом является создание армии верных исполнителей воли, в которой понятие “служение” в духовном смысле неуместно. В этом случае правильнее было говорить о безвольных, присягающих воле исполнителях.

“Служение” нейтрализует оппозицию верх // низ и является наилучшим принципом функционирования в открытой системе (обществе). Например, если в начале повести читатель полагает, что Лео – один из рядовых членов Братства, потому что он помогал переносить вещи (*“er half beim Gebäcktragen”*) и *«часто служил у делегата»* (*“<...> und war häufig dem persönlichen Dienst beim Sprecher zugeteilt”* - Hesse 1987: 20-21), то в конце рассказа Г.Г. узнает, что представителем (*“der Oberste, der Oberst, der Obern”*) высшего присутствия является именно Лео, который без слов препровождает Г.Г. “вниз” к суду⁴.

Описанная модель Гессе дает повод полагать, что стоящий “наверху” Лео в горизонтальных отношениях не показывает себя представителем “верха”⁵. Когда Г.Г. получает доступ к использованию каталога о членах Братства (Bundesbrief), он узнает, что Лео - архиепископ, дьякон Господа Бога, носящий рог Амона 6 (*“Arhiepisc. XIX.Diacon.D. VII. Cornu Amon. 6.”* - Hesse 1987: 61). Это дает основание заключить, что в горизонтальных взаимоотношениях (человек-человек) Лео в ролевом плане выступает “внизу” в качестве грузчика (Gebäcktrager, Gebäcktragen), а на “вверху” – архиепископа, воплощения Амона, т.к. носит Рог Амона⁶ - бога Солнца. В вертикальных отношениях (человек - Бог) Лео выступает как дьякон, т.е. слуга, служитель. На ценностное мировоззрение Гессе заметное влияние оказал Лао-Цзи: *«Слава и позор, - читаем в “Дао де Цзине”, - подобны страху. Знатность подобна великому несчастью в жизни. Что значит, слава и позор подобны страху? Это значит, что ни жестоящие люди приобретают славу со страхом и теряют её также со страхом. Это и называется — слава и позор подобны страху. Что значит, знатность подобна великому несчастью в жизни? Это значит, что я имею великое несчастье, потому что я [дорожу] самим собой. Когда я не буду дорожить самим собой, тогда у меня не будет и несчастья. Поэтому знатный, самоотверженно служа людям, может жить среди них. Гуманный, самоотверженно служа людям, может находиться среди них»* (Лао-цзи 1972: 118). Этот тип человека приемлем для

членства в Братстве, но не совместим для хозяев тоталитарного и авторитарного режимов, поскольку последние вынуждены защищать свою персону “мясной” стеной, т.е. вышибалами, бодигардами.

Заметим, что в горизонтальном плане оппозиция “верх” // “низ” не способствует развитию общества, пропорциональному развитию межличностных отношений, стимулированию прогрессивного общения и управления. Это ярко вырисовывается в произведении Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (в беседе Верина – Фиеско, 5-ое действие, 16-я сцена). Интересным примером является также баллада Ованеса Туманяна «Шах и разносчик» (1917), где *«торговцем одетый властитель Аббас»*, как *«змея ползет по базару»*, спрашивает у одной «армянки-выселенки» и «мятежника», как им живется: *«Мятежный» нарастает крик: // «Будь проклят шах и шахов трон!» // <...> Как сердце перед ним раскрыть? // Доколе шах и пленник есть, // Хозяин и наемник есть, // Не могут на земле процветать // Ни счастье, ни любовь, ни честь»* (Туманян 1986: [on-line]). Сказанное, как видно, возможно в открытом обществе при наличии демократических ценностей и мировоззрения.

В диалоге Г.Г. и Лукаса, Лукас выражает точку зрения окружающих к Братству: *«нельзя ли поставить движение в целом на службу республиканской политике»⁷. Эта идея важна в том смысле, что всякая политическая сила должна вести правильную культурную политику для создания здорового общества. Тоталитарные политики делают все наоборот: искусство, литературу превращают в средство пропаганды. Вот поэтому и противопоставляется Братство всем “эксцентрическим движениям послевоенного времени в политике, религии, художественном творчестве. Сколько пророков, сколько тайных сообществ с мессианскими упованиями, с мессианскими претензиями объявилось в ту пору, и все они канули в вечность, не оставив никаких следов»* (Гессе 2003: 565). В строках Гессе можно увидеть имплицитную критику нацизма, как политической религии.

Значение культуры и ее роль важны в политической, экономической и правовой сфере, поскольку искусство способствует сохранению человеческого достоинства. Его отсутствие превращает госаппарат в механизм, работающий против народа. Так случилось в нацистской Германии. Без искусства, аксеологической системы, в государстве возникает необходимость создания тюрем и концлагерей. В этом смысле “активизируются” звучащие в республиканской трагедии слова Леонора, обращенные к Фиеско в произведении Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе»: *«Любовь знает слезы и понимает их язык; у властолюбия - свинцовые глаза, в них никогда не блеснет жемчужина чувства! У любви лишь одно достояние, все другие она отвергает. Властолюбие терзается голодом, даже поглотив все мироздание. Властолюбие разрушает мир, превращая его в узилище, где слышится лишь звон цепей. Грезы любви - пустыню обращают в рай»* (Шиллер 1955: 589). Эти мысли Леонардо созвучны с мыслями Гессе о том, что культура должна служить «республиканскому государству».

Добавим к этому, что государство должно создать и способствовать формированию и развитию человекоцентричной культуры (искусства) и общества. Только в этом случае возможны соответствующие предпосылки для создания ноосферы⁸.

Переход Г.Г. Братство-мир-Братство (“мы” – “они” – “мы”) и осознание ответственности личности

Учитывая в повести психологические переходы Г.Г., можно выделить следующие основные синтагматические единицы: период синхронного паломничества Г.Г. с Братством (праздник Бремгартене) – потеря Лео (разочарование, разрушение кажущегося союза)⁹ - поиск Лео – его находка – описание хода суда (чувство вины Г.Г., “*Davongelaufener, untreu Gewordener, Deserteur*” – (Hesse 1987: 64), осознание мощи Братства, находка потерянного кольца Братства, Bundesring), перечисление грехов Г.Г. (игнорирование религии, неспособность к концентрации, отрицание необходимости молиться, продажа скрипки, «*разочарованная глупая, узколовая жизнь самоубийцы*» - Hesse 1987: 67, агрессия собаки Неккер и разрыв связи с животным миром).

Синтагматические единицы более осмысленны на прагматическом уровне, в том смысле, что читатель уже видит, каким должен быть творец, создатель искусства. Он должен быть в гармонии с самим собой. Признаками дисгармонии и разочарования в повести Г.Г. можно считать факт продажи скрипки. Таким образом, потеря связи с музыкой (искусством), разочарование может привести к душевной пустоте, «*в пустоту, в смерть*» (Hesse 1987: 52).

Выход из этого состояния Г.Г. видит в своем служении: «*Что сохраняло для меня цену, так это одна надежда: через мой труд, через мое служение памяти о тех возвышенных временах как-то очистить и оправдать собственное бытие, восстановить свою связь с Братством и со всем пережитым*» (Гессе 2003:575).

Из вышеизложенного заключаем, что каждый член Братства как-то должен служить каким-то образом. В основу действий должны быть вложены понятия “служение”, “ответственность”. Эта идея была выражена также в романе «Нарцисс и Гольдмунд» (1930): «*Он (Гольдмунд. – Т.С.) отчетливее всего видел, что получилось из его друга (Гольдмунда. – Т.С.): мужчина. Служитель духа и Церкви, с нежными руками и лицом ученого, но при этом – мужчина, исполненный мужества и уверенности, вождь, человек, несущий почетное бремя ответственности*» (Гессе 2001: 305). Здесь наиважнейшими качествами служителя являются - мужественность, уверенность, вождизм, ответственность и терпеливость носить почетное бремя. А “служение” Г.Г. выражается в том, что он пишет о Братстве, переживает наилучшие времена. Интересно, что после суда «*Г.Г. обязан был войти “вверх”, в ряды старейшин, и занять свое место*» (“*<...> Bruder die Pflicht hat, in die Schar der Oberen einzutreten und einen ihrer Sitze*

einzunehmen” - Hesse 1987: 69). Как видим, здесь происходит инверсия: после осознания грехов Г.Г. “снизу”, “извне”, попадает в “верх”. Прежде чем попасть к старейшинам, Г.Г. ждет еще одно испытание. Он соглашается найти свою карточку и прочитать, что написано о нем в архиве Братства: *Chattorum*¹⁰ г. gest. XC. civ. Calv. infid. 49 6 (XC действующего Хатгера, неверующий жить. Кальва 49): Затем, после суда, он остался один «в опустевшем зале и видел уходящие вдаль ящики, шкафы, ниши и кабинеты - средоточие всего знания, которое стоило бы искать на земле» (Гессе 2003: 588).

Зайдя в отделение “*Chattorum res gestae*”, Г.Г. находит статуэтку. Зажигая свечи, он обнаруживает прозрачную скульптуру: «*Фигурка, собственно, состояла из двух фигурок, у которых была общая спина. <...> Она изображала знакомый образ, это был я сам, и мой образ являл неприятные приметы немощи, ущербности, черты его были размыты, во всем его выражении проступало нечто безвольное, расслабленное, тронутое смертью или стремящееся к смерти, он смахивал на скульптурную аллегория Бренности, Тления или еще чего-нибудь в том же роде. Напротив, другая фигура, сросшаяся воедино с моей, обнаруживала во всех красках и формах цветущую силу, и едва я начал догадываться, кого же она мне напоминает - а именно слугу Лео, первоверхового старейшину Льва, - как мне бросилась в глаза вторая свеча на стене, и я поспешил зажечь ее тоже. Теперь я видел двойную фигуру, представляющую нарек на меня и Лео, не только отчетливее, с более явными чертами сходства» (Гессе 2003: 590-591).*

Из цитаты можно заключить, что эта статуэтка - метафора. Первое, означаемое – это синтез Г.Г. и Лео. Гессе не только нейтрализует противопоставление низ // вверх, мы (=Лео, Братство) // он (Г.Г.), но и сопоставляет, синтезирует их. В оригинале дословно мы читаем: «*На одной из фигур скульптуры высечено “безволие”, “слабость”, “умирающий или желающий умереть”, “Прошлое или разложение”*» (“*Vergänglichkeit oder Die Verwesung*” - Hesse 1987: 75). Изгнание (*Werwesung*) можно понять двупланово: а) индекс прошлого Г.Г. (разочарование, попытка самоубийства и пр.); б) для сопоставления душевных состояний Г.Г. и Лео.

Синтез двух фигур, его взаимопроникаемость закодированы в “прозрачности” (“*durchsichtig*”) этих двух фигур (Hesse 1987: 75). Г.Г. в глубине фигур видит «*какое-то движение, медленное, бесконечно медленное движение, как может шевелиться задремавшая змея. Там совершалось очень тихое, мягкое, но неудержимое таяние или струение, и притом струение это было направлено из недр моего подобия к подобию Лео, и я понял, что мой образ будет все больше и больше отдавать себя Лео, перетекать в него, питать и усиливать его. Со временем, надо думать, вся субстанция без остатка перейдет из одного образа в другой, и останется только один образ - Лео. Ему должно возрасть, мне должно умяться*» (Гессе 2003: 591). Как видно, Гессе - сторонник именно такого члена

Братства, именно с таким душевным состоянием, который может служить, познавать. Копаясь в ящиках и нишах, Г.Г. пришел не только к самопознанию, но и к приобретению знаний для записи в дальнейшем истории Братства.

Г.Г. не смог написать историю Братства (он уничтожает свою рукопись), но пишется история-повесть об авторе-члене этой истории («Паломничество в страну Востока»). Особенно интересно, что в архиве Братства Г.Г. обнаружил две рукописи двух других братьев о распаде Братства. Оно важно тем, что описанное ими не ординарно; оно многоголосо и взаимотрицаемо. Это говорит о том, что "монопольное" описание истории Братства противоречило бы духу самого Братства как принципу открытой системы. В открытой системе должно присутствовать "многоголосье"¹¹. Закрытые системы – "монологичны", "одноголосы"; считается лишним прислушиваться к гласу "низа" (народа). В противоположность этому, наррация повести ведется не с одной точки зрения. Автор "ломает" повествование, размещает комментарии разных "рассказчиков", словами С.Аверинцева «неприметно точка зрения передвигается» (Аверинцев 1977: 25).

Что касается взаимоотрицаемых мнений, различных интерпретаций о потере Лео и распаде Братства то и здесь раскрываются интересные детали. Один из рассказчиков описывает события как predetermined процесс. Рассказчик пишет, что потеря Лео не случайна, он был *«отозван тайным приказом высших авторитетов Братства»*. Исчезновение Лео стало причиной того, что *«группа (паломников, членов Братства. – Т.С.) потеряла голову и утратила веру, предалась сомнениям и бесполезным дебатам и кончила тем, что в противность самому духу Братства распалась на партии и все разошлись по своим углам»* (Гессе 2003: 588).

Кроме того, в тексте историка Братства Г.Г. находит информацию о себе: *«один из самых твердых в вере и верности членов Братства, притом любимый всеми за свое искусство, несмотря на некоторые недостатки характера, выделявшийся среди братьев полнотой искрившейся в нем жизни, он впал теперь в ложное умствование, в болезненную, маниакальную недоверчивость, стал более чем небрежно относиться к своим обязанностям, начал делаться капризным, нервическим, придирчивым»* (Гессе 2003: 589). Как видим, психологический облик Г.Г. описывается с разных точек зрения, благодаря чему описываемый объект раскрывается послоyno, каждый раз по-своему.

Интересна оценка Г.Г. данная на суде по поводу разочарования: *«Отчаяние - исход любой серьезной попытки вытерпеть жизнь и выполнить предъявляемые ею требования, полагаясь на добродетель, на справедливость, на разум. По одну сторону этого отчаяния живут дети, по другую – пробужденные»* (Гессе 2003: 586). Противопоставление дети // зрелые свидетельствует о процессе становления личности. Оппозицию дети// люди (Kinder-menschen) встречается также в романе Гессе «Сиддахартха» (1919-1922): (Кемала, Камасвами) // мудрый - Сиддахартха, который всегда

находится в (само) познании, в поисках собственного пути. Заметим, что в любом романе Гессе зрелого периода (напр. «Демьян», «Степной волк», «Нарцисс и Гольмунд», «Игра в бисер») можно увидеть путь становления личности.

В наррации другого рассказчика, обнаруженного Г.Г. в картотеке Братства сказано, что виноваты и музыкант Г.Г. и Лео – один из слуг. *«Оба они, прежде всеми любимые и верные приверженцы Братства, не понимавшие, впрочем, всемирно-исторической важности последнего, - оба они в один прекрасный день бесследно исчезли, не забыв прихватив с собою кое-какие ценные предметы и важные документы из достояния нашего ордена, из чего возможно заключить, что несчастные были подкуплены могущественными недругами Братства»* (Гессе 2003: 590). Эти два косвенно звучащих “голоса” обогащают план содержания рассказа, предавая произведению полифоничность (М.М. Бахтин). Вернувшись к повествованию второго рассказчика заключаем, что взаимоотношение рассказчик - реальность в контексте означает, что первый враг Братства был созревающий нацизм.

Важен факт не только неподкупности деятеля искусства, но и его активная деятельность, в особенности в кризисный период (напр. национализм, падение духовных ценностей и т.д.). Он должен быть независимым, внеаходимым от политики и общественных игр.

В этом плане интересна и созвучна гессевским принципам статья М. Бахтина «Искусство и ответственность» (1919): «Три области человеческой культуры - наука, искусство и жизнь, - пишет Бахтин, - обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности: в творчество человек уходит на время из "житейского волнения" как в другой мир "вдохновения, звуков сладких и молитв». Что же в результате? Искусство слишком дерзко-самоуверенно, слишком патетично, ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не угонится. "Да и где нам, - говорит жизнь, - то, - искусство, а у нас житейская проза".

Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности.

Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты

должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг в друга в единстве вины и ответственности» (Бахтин 1986: 3-4).

Эта развернутая бахтинская цитата, как видим, созвучна идеям Гессе. Кроме того, она может стать критерием интеллектуала. Вне этой формулировки все интеллектуалы становятся псевдоинтеллектуалами, прислужниками политических режимов.

Подобных лжеинтеллигентов, псевдоинтеллектуалов С. Солженицын метко назвал «образованцами», кому непонятна и чужда интеллектуальная свобода и вообще свобода как моральная категория (Лихачев 1993: 3-9).

Таким образом, эта повесть важна тем, в частности, что Гессе показывает критерии служения духовного интеллектуального человека, его путь служения и нравственное моральное поведение. Важность этой идеи особенно проявляется в нестабильное политическое время (1930-е гг.), в разгар надвигающегося молоха - нацизма. В этом смысле Гессе не только предчувствует, но и эксплицитно показывает опасность нацизма и механизмы защиты. Каждый деятель искусства должен принимать активное участие в Братстве для создания открытой системы, демократических и гуманистических ценностей.

Примечания:

1. Г. Пикер пишет, что «16 июля 1941 года на установочном заседании в ставке верховного командования вооруженных сил с участием Геринга, Розенберга, Ламмерса, Бормана и Кейтеля Г. так определил задачи национал-социалистической оккупационной политики в России: *"Основной принцип заключается в том, чтобы этот гигантский пирог разделить на наиболее сподручным образом, для того чтобы мы могли: во-первых, им владеть, во-вторых, им управлять и, в-третьих, его эксплуатировать"*» (Пикер 1998: 29)

2. Это взаимоотношение выявляется не только в тоталитарном, но и авторитарном режимах. Когда телохранитель высокопоставленного лица, который находится во взаимоотношении хозяин // слуга, в другой ситуации, в отношении телохранителя (слуга, раб) / человек (простой человек), телохранитель-раб превращается в хозяина-приказчика. Строки Т. Манна описывают именно эту ситуацию: если хочешь господствовать, должен также уметь подчиняться. Этот принцип не относится к стоящим «на верху» пирамиды, например, к президенту, но все это может одновременно относиться и к нему. Только в том случае, когда стоящий «наверху» пирамиды, в свою очередь, является очередным слугой другой «пирамиды», сверхдержавы. Из сказанного заключаем, что взаимоотношения хозяин // слуга, раб может подвергнуться инверсии, когда это соотношение соотносится с другой системой.

3. Это слово впервые прозвучало в речи Сталина 4 марта 1935 адресованной выпускникам военной академии (Энциклопедический ... 2003: [on-line]).

4. “Верх” закодирован также в имени Лео (лат. leo > лев), иначе Лев-Лео это особый Лев (крылатый лев- сфинкс), охраняющий духовные ценности.

5. Заметим, что в наше время во многих компаниях (например, компании Viva Cell-один из ведущих операторов сотовой связи в Армении), сотрудника, занимающего высокий пост, «разжалуют» вниз на некоторое время, в сферу обслуживания. Такие инверсии преследуют одну цель: «разрушить» работающему “наверху” психологию шефа, руководителя.

6. «Амон (означает «скрытый») – один из богов египетской мифологии. Его святым животным является овца. Амон представляется в человеческом облике с овечьей головой» (Рубинштейн 1990: 42). Рогоносец считался представителем бога, его воплощением (вспомним Александра Македонского, который считал себя сыном Зевса-Амона и носил шлем с рогами).

7. “... *ob die Bewegung sich nicht in den Dienst einer republikanischen Politik möchte abbiegen lassen*” (Hesse 1987: 38).

8. «Ноосфера, - пишет Вернадский, - есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестраивать своим трудом и мыслью область своей жизни, перестраивать коренным образом по сравнению с тем, что было раньше. Перед ним открываются все более и более широкие творческие возможности. И, может быть, поколение моей внучки уже приблизится к их расцвету». (См. подробнее: Вернадский 1944: 113-120)

9. Между тем, тема, нашедшая место в этой повести имеет реальные, биографические основы. Во время Первой мировой войны существовал Союз под руководством Густава Грезера. Союз отрицательно высказывался против националистичной политики различных государств. Г. Гессе, сомневаясь в продуктивности этого союза, уходит из него, а неожиданное исчезновение руководителя послужило основанием для его разлада.

10. Chattus –ом называл Германа Гессе его учитель латинского языка (Аверинцев 2003: 587)

11. Здесь только заметим, что по такому принципу построен роман Германа Гессе «Игра в бисер» (1946).

ЛИТЕРАТУРА:

- Hesse 1987:** Hesse, Hermann, *Gesammelte Schriften* (Die Morgenlandfahrt, Das Glasperlenspiel), Sechster Band, Suhrkamp Verlag, Fr. Am Main 1987.
- Mann 1981:** Mann, Thomas, *Gesammelte Werke in Einzelbänden (Späte Erzählungen)*, S.Fischer Verlag, Fr. am Main, 1981.
- Аверинцев 1977:** Аверинцев, С. *Путь Германа Гессе* // Герман Гессе. *Избранное*, М.: Художественная литература, 1977.
- Аверинцев 2003:** Аверинцев, С. *Комментарии* // Герман Гессе. *Паломничество в Страну Востока*. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003.
- Бахтин 1986:** М.М.Бахтин. *Литературно-критические статьи* (Сост. С.Бочаров и В.Кожин). М.: Художественная литература, 1986. [on-line]: <http://philosophy.ru/library/bahtin/otv.html> - 09.09.2011.
- Вернадский 1944:** В.И. Вернадский. *Несколько слов о ноосфере, пункт 10*. Ж. Успехи современной биологии, 1944, N 18, вып. 2. [on-line]: <http://lib.ru/FILOSOF/WERNADSKI/noos.txt> - 09.09.2011.
- Гессе 2001:** Герман Гессе. *Нарцисс и Гольдмунд*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001.
- Гессе 2003:** Герман Гессе. *Паломничество в Страну Востока*. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2003.
- Грибоедов 2000:** А.С. Грибоедов. *Горе от ума* (Действие II, Явление 2-ое). Москва: Детская литература, 2000. [on-line]: http://az.lib.ru/g/griboedow_a_s/text_0010.shtml - 09.09.2011.
- Лао-Цзи 1972:** Лао-Цзи. *Дао де цзин* (пер. Ян Хин-шун), N 13 // Древнекитайская философия (в 2-х томах). Том 1, М.: Мысль, 1972. [on-line]: <http://tululu.ru/read52103/2/> - 09.09.2011.
- Лихачев 1993:** Д. С Лихачев. *О русской интеллигенции*. Ж. Новый мир, 1993, N 2. [on-line]: <http://lib.ru/POLITOLOG/lihachev.txt> - 09.09.2011.
- Пикер 1998:** Генри Пикер. *Застольные разговоры Гитлера* (пер. Илья Розанов). Смоленск: "Русич", 1998. [on-line]: http://lib.aldebaran.ru/author/piker_genri/piker_genri_zastolnye_razgovory_gitlera/ - 09.09.2011.
- Рубинштейн 1990:** Р.И. Рубинштейн. *Амон* // *Мифологический словарь* (под ред. Е.М.Мелетинский), М.: Советская энциклопедия, 1990.
- Туманян 1986:** Ованес Туманян. *Сборник произведений* («Шах и разносчик», пер. С.Шервинский), Ереван: "Луйс", 1986. [on-line]: <http://www.armenianhouse.org/tumanyan/legends-ru/shakh.html> - 09.09.2011.
- Шиллер 1955:** Фридрих Шиллер. *Собрание сочинений* («Заговор Фиеско в Генуе»), Т. 1, М.: Худ. лит., 1955.
- Энциклопедический ... 2003:** *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений* (Автор и сост. Вадим Серов), М.: Локид-Пресс, 2003 [on-line]: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/10/5.htm> -15.02.2011.

KETEVAN SIKHARULIDZE
Georgia, Tbilisi
International Black Sea University

Mythologema of Enchaining and Its Folkloric Diversity

The myth of struggle of the confronted gave rise to the folkloric motive of Struggling with God. It was widely spread in folklore created a gallery of punished-chained heroes. These are gods, zoomorphic or monstrous creatures, goliaths, heroes, even people. This kind of realization underwent multiple transformation in various epochs. It starts by the character of god of the old generation being in confrontation with the new generation which later transformed into an evil spirit or a monster. The life of this character has become so diverse in folklore that it became an unfairly punished kind hero whose release was related to protection of people's wellbeing and national dignity.

Key words: Myth, Struggle, Folklore, Diversity.

ქეთევან სიხარულიძე

საქართველო, თბილისი
შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

მიჯაჭვის მითოლოგემა და მისი ფოლკლორული მრავალსახეობა

კონცეპტუალურ-მხატვრული აზროვნების (რაც მითოსურ აზროვნებასაც გულისხმობს) პირველი ნაყოფია მითოლოგია, რომელიც ძველი საზოგადოებისთვის წარმოადგენდა სამყაროს სურათს, განმარტავდა ბუნებისა და საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ კანონზომიერებებს და კარნახობდა ცხოვრების წესს. მითოსურ აზროვნებას არ აქვს ეთნიკური და რელიგიური ჩარჩოები, ის მოიცავს მთელ სამყაროს (იმ დიაპაზონით, რაც გააჩნია მითოსური აზროვნების მატარებელ ყოველ კონკრეტულ საზოგადოებას) და თავისი ლოგიკით ცდილობს მასში არსებული მიზეზ-შედეგობრიობის ახსნას. ამიტომაცაა, რომ მიუხედავად მითოლოგიის მრავალსახეობებისა, მასში ხშირად გვხვდება უნივერსალიები, რომლებიც ერთგვაროვანი წარმოდგენებიდან მომდინარეობს, უფრო ზუსტად, ისინი ერთი მითოლოგიის გაშლა-განვითარების მეტნაკლებად განსხვავებულ ვერსიებს ანუ სიუჟეტებს წარმოადგენენ. ამ მხრივ ყველაზე უფრო დინამიური აღმოჩნდა დაპირისპირებული ბრძოლის მითოლოგემა, რომელმაც სიუჟეტთა მთელი წყება წარმოშვა და მითოლოგიურ სახეთა მთელი გალერეა შექმნა.

ერთ-ერთი ასეთი სახეა მიჯაჭვული / დამწყვედი პერსონაჟი, რომელსაც საკმაოდ ხანგრძლივი და მეტამორფოზებით აღსავსე მითოლოგიური ბიოგრაფია აქვს. იგი ჩამოყალიბდა ძველი ხალხების მითოლოგიის ყველაზე დრამატული მოთხრობის წიაღში. ეს არის კოსმოგონიის პროცესთან დაკავშირებული მითები, რომლებშიც ყურადღება მიმართულია მთლიანად სამყაროს მონყობის ზოგად პრინციპზე. ამ მონყვნილებას ენიჭება თავდაპირველი ქაოსის დაძლევის პათოსი, ხანდახან ხთონურ ძალებთან ბრძოლის ფორმით, რომლებიც გაიგივებული არიან ღმერთების უფროს თაობასთან, თუმცა დაპირისპირებულია ამ ეტაპზე ჯერ არ ჩანს რომელიმე პერსონაჟის მიჯაჭვა. სანამ მუშაობს შეიძლება დავასახელოთ ბერძნული მითი კრონოსის მიერ ურანოსის დასაჭურისების შესახებ, ასევე შუამდინარული მითები ეას მიერ აბზუსა და მარდუქის მიერ თიამათის მოკვლის შესახებ.

დაპირისპირება გრძელდება მომდევნო თაობებშიც, სანამ ახალი ღმერთები საბოლოოდ მოიპოვებენ ძალაუფლებას, თუმცა კოსმიური წესრიგის დარღვევის საფრთხე ისევ არსებობს, რადგან ქაოსი მუდამ ცდილობს კოსმოსში შემოჭრას ამა თუ იმ სახით და ამდენად, ასპარეზზე ხშირად გამოდის ურჩი არსება, რომელთანაც ღმერთებს უწევთ შერკინება. ამიტომაც, რომ მითოლოგიაში მრავლად არიან დასჯილი პერსონაჟები. ამ ეტაპზე ბრძოლა უკვე განსაკუთრებით მწვავე ხასიათს იღებს, რადგან იგი კოსმიური წესრიგის შენარჩუნებას ეხება და მისი მონაწილენი პოლარულად არიან გამიჯნულნი სიკეთისა და ბოროტების ნიშნით. ისინი ორ სანყისს — ნათელსა და ბნელს — განასახიერებენ. ეს უკანასკნელი აღარ არის ღმერთი (ამ გარდაქმნას ალბათ ეპოსის ნარმოშობამ და განვითარებამაც შეუწყო ხელი), მაგრამ ღვთაებრივი არსი შენარჩუნებული აქვს. მას სჯიან მიჯაჭვით, დაბმით ან დამწყვედვით. როგორც ვხედავთ, სწორედ ამ ეტაპზე ჩნდება მიჯაჭვის მოტივი.

სიუჟეტის დონეზე გაშლილი მითოლოგემა ოპერირებს მოტივებით, ე.წ. უმცირესი ელემენტებით, რომელთაგან ზოგი დინამიურია და მოგზაურობს სიუჟეტებში. ცნობილია, რომ სიუჟეტის (ნარატივის) სემანტიკური ინოვაცია სწორედ მოტივთა (სხვაგვარად, მოვლენათა) რიგის ახლებურ წყობაში გამოიხატება. მაგრამ არსებობს სიტუაციური მოტივები, ერთსა და იმავე სიტუაციასთან დაკავშირებული, რომლებიც მხოლოდ ერთი ტიპის სიუჟეტებში გვხვდება. ასეთია მიჯაჭვის მოტივი (და არა მითოლოგემა!). ის ვერასდროს გახდება მითოლოგემა, რადგან მეორეული პროდუქტია და სიტუაციურად არის დაკავშირებული იმ სიუჟეტებთან, რომლებიც დაპირისპირებულია ბრძოლის მითოლოგემის საფუძველზე განვითარდნენ. დაპირისპირებულია ყველა მითი არ მთავრდება მიჯაჭვით (დამნაშავეს სხვა საშუალებებითაც სჯიან), მაგრამ მიჯაჭვის მოტივი არ არსებობს დაპირისპირებულია ბრძოლის სიუჟეტის გარეშე.

დამარცხებული პერსონაჟისთვის სასჯელი ერთგვაროვანია: მას ათავსებენ ჩაკეტილ სივრცეში და ამით ბორკავენ მის დამანგრეველ

ძალას, რათა სამყარო გადაურჩეს დაღუპვას. ბერძნულ მითოლოგიაში ახალი თაობის ღმერთებმა ზევსის მეთაურობით დაამარცხეს მათ წინააღმდეგ ამხედრებული ტიტანები და კიკლოპები და ისინი მიწისქვეშეთში ჩარეკეს. ქვესკნელშია დამწყვედი ასევე ტანტალოსი. სასჯელის ყველა სახეობა — მიჯაჭვა, მიწის წიაღში მოთავსება, მთაში დამწყვედევა, წრეში მოქცევა — ფაქტობრივად ერთი და იმავე ფორმის ვარიანტებია და უარყოფითი პერსონაჟის იზოლაციას გულისხმობს. ამ წარმოდგენებიდან უნდა მომდინარეობდეს რეალურ ყოფაში დამნაშავეს დასჯის საშუალებებიც. ო. ფრეიდენბერგი თვლიდა, რომ „დამწყვედევა“ „სიკვდილის“ ეკვივალენტურია და დამნაშავეს დაპატიმრება ეფუძნება არქაულ მეტაფორიზმს. ძველ საზოგადოებებში დამნაშავეს ამწყვედვდნენ ბნელ და ღრმა ორმოში, რომელსაც ქვესკნელის შინაარსი ენიჭებოდა. გვიანდელი ბორკილები, ციხე ბნელი საკნებით, ვიწრო და გისოსებიანი ფანჯრებით მომდინარეობს ტოტემურ-მითოლოგიური ტრადიციებიდან (ფრეიდენბერგი 1978: 157).

დაპირისპირებულია ბრძოლის მითმა, თავის მხრივ, სათავე დაუდო ღმერთებბრძოლობის ფოლკლორულ მოტივს. იგი ფართოდ გავრცელდა მსოფლიოს ხალხთა ზეპირსიტყვიერებასა და ლიტერატურაში და დასჯილ-დაბორკილ გმირთა მთელი სიმრავლე შექმნა, რომლებიც პარალელურ სახეობად ითვლება. ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს ამ პერსონაჟთა ერთიანი გენეზისის მტკიცება, არამედ მათი მრავალფეროვნებისა და დინამიკის ჩვენება, რასაც ადგილი აქვს ერთი მითოლოგიიდან წარმოქმნილ სიუჟეტებში. მიჯაჭვულთა შესახებ სიუჟეტები სხვადასხვა ხალხის მითებსა თუ ეპოსში სხვადასხვაგვარად არის გაფორმებული, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო მოტივი — ღმერთთან დაპირისპირებულობა და ამის გამო დასჯა — ყოველ მათგანში მეორდება. ამ უმთავრესი ნიშნით ვაერთიანებთ და ვიხილავთ, როგორც მონათესავე პერსონაჟებს. მათი სინქრონულ და დიაქრონულ პლანში თავმოყრა კი წარმოაჩენს როგორც ერთიან სტრუქტურას, ისე სტადიალურ ევოლუციას.

საერთო სურათში პირველი საფეხურია ღმერთების დაპირისპირება, თუმცა დამარცხებული ღმერთის სახეში მალევე ჩნდება ურჩხულის ნიშნები და შესაბამისად, მომდევნო ეტაპზე ის იღებს ურჩხულის ან დიდი გველის სახეს. ირანულ მითოლოგიაში ბოროტების უმაღლესი ღვთაებაა აჰრიმანი, რომელიც გარდაისახება ხან აჟი-დახაკის, ხან ანგრო-მაინუს სახით. იგი წმინდა სიტყვით შებოჭა აჰურამაზდამ. ეს თემა გადავიდა ირანულ ეპოსში ზოჰაკის ისტორიაში. ლეონტი მროველის მიერ მოთხრობილ გადმოცემაშიც მიჯაჭვული არსება გველის სახითაა წარმოდგენილი: „და გამოჩნდა ნათესავთა შორის ნებროთისთა კაცი ერთი აფრიდონ, რომელმაც შეკრა ჯაჭვითა ბევრასფი, გველთა უფალი და დააბა მთასა ზედა, რომელ არს კაცთ შეუფალი“ (ქართლის ცხოვრება 1955: 13). შუა აზიის ხალხების მითოლოგიაში ურჩხული აბირგანი ღმერთმა მთის ქვეშ დაამწყვდია (პოტანინი 1899:403). ბერძნულ მითოლოგიაში ურჩხულთა მეთაურია ტიფონი, რომელიც ზევ-

სმა ქვესკნელში მიაჯაჭვა (ზოგი გადმოცემით, ეს კავკასიაში მოხდა). ეგვიპტურ მითებში გველი აპოპი განასახიერებს სიბნელეს, ბოროტებას და ებრძვის მზის ღმერთ რას. როგორც ჩანს, ამ მითოლოგიურმა სიუჟეტმა თავის მხრივ სათავე დაუდო საზღაპრო ეპოსში ფართოდ გავრცელებულ გველთმებრძოლობის მოტივს.

ქრისტიანულ ტრადიციაში დამკვიდრდა გველის გაიგივება ეშმაკთან, სატანასთან (ლუციფერი, სამაელი), რომელშიც ხედვდნენ საყოველთაო ბოროტების სანყის: “და გარდამოვარდა ვეშაპი იგი დიდი, გველი დასაბამისაი, რომელსა ეწოდების ეშმაკი და სატანა, რომელი აცთუნებს ყოველსა სოფელსა; გარდამოვარდა ქვეყნად და ანგელოსნი მის თანა გარდამოცვივიეს” (იოანეს გამოცხადება, 12:9). ისიც დასჯილია, ჯოჯოხეთშია დამწყვედელი. გერმანიაში სწამდათ, რომ ლიუციფერი ჯაჭვებით არის დაბმული და მჭედლები უროს ურტყამდნენ ჯაჭვის გასამაგრებლად. ალბანური წარმოდგენებითაც გველის ატრიბუტი გადატანილია ეშმაკზე. იგი მიჯაჭვულია კლდეზე და წლის განმავლობაში განუწყვეტელი ხახუნით ათხელებს ჯაჭვს, მაგრამ აღდგომას მოდის მესია და ახალი ჯაჭვით ამაგრებს ეშმაკს (მსგავსი მოტივი გვხვდება სხვა გადმოცემებშიც, მათ შორის ამირანის თქმულებაში).

გველსა და ანთროპომორფულ არსებას შორის გარდამავალი ტიპია სკანდინავური მითოლოგიის ღვთაება ლოკი. იგი ასევე მოდგმიდანაა, მაგრამ ბოროტი სულია და უპირისპირდება მათ. მისი ნაშიერია ადამიანებისა და ღმერთების დაუძინებელი მტერი ფენრისვოლფი, რომელიც ღმერთებმა შებოჭეს. ლოკის შთამომავალია ასევე ორმუნგანდი, მსოფლიო გველი, რომელიც სამყაროს ახვევია გარს და შთანთქმით ემუქრება მას. ორგული ლოკი ღმერთებმა შეიპყრეს და შებოჭეს საკუთარი შვილის ნარის ნანლავეებით.

ზოომორფულსა და ანთროპომორფულ ფორმებს შორის გარდამავალი სახეა აგრეთვე ირანული ეპოსის ზემოთნახსენები პერსონაჟი ზააქი ან ზოჰაქი, რომლის ლეგენდარული ისტორია მოთხრობილია შაჰ-ნამეში. მართალია, იგი ანთროპომორფული სახითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მისი ზოომორფული ბუნება თავს იჩენს როგორც სახელში აჟი-დაჰაქა, ისე გარეგნულ ნიშნებში — მას მხრებზე გველები ამოეზარდა, რომლებიც ადამიანის ტვინით იკვებებოდნენ და სამეფო განადგურებამდე მიიყვანეს. მჭედელ ქავეს მეთაურობით ხალხი აჯანყდა. მათ სათავეში ჩაუდგა ფერიდუნი (ავესტის მიხედვით, თრაეტაონა). მან შებოჭა ზოჰაქი და დამავენდის მთის ჯურღმულში ჩაჰკიდა (კობიძე 1975: 140-154). ეს თქმულება სხვა ხალხებშიც გავრცელდა. იგივე ისტორია გალექსილია ბარძიმ ვაჩნაძისა და მამუკა თავაქალაშვილის მიერ „ზააქიანის“ სახელწოდებით და ხალხური გადმოცემების გზითაც გადავიდა ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ჟურნალ „აკაკის კრებულში“ დაიბეჭდა თქმულება „თრითინო“, რომელიც სპარსული ლეგენდის თავისებური ვარიანტია (აკაკის კრებული 1899, № 5).

მომდევნო ეტაპზე დასჯილ-დაბორკილი პერსონაჟი უკვე ანთროპომორფული გაფორმებით წარმოგვიდგება. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ

ეტაპზე პერსონაჟის დაპირისპირება ღმერთთან სხვადასხვანაირად მჟღავნდება, მაგრამ ნებისმიერი მკრეხელობა (ფიზიკური შეჭიდება, ძალთა გამოცდა, ამპარტავნება, ფიცის გატეხა თუ დაუმორჩილებლობის სიტყვიერი გამოხატულება) ამბოხის ტოლფასია და აუცილებლად ისჯება.

სომხეთში ცნობილი იყო არტავაზდ—შიდარის თქმულებათა ციკლი, რომლის გმირები ცოდვების გამო მასისის მთაზე არიან დაბოროკილები. მსგავსი ფოლკლორული მოტივი შესულია სომხურ საგმირო ეპოსში „დავით სასუნელი“ უმცროსი მჭერის თავგადასავალში. მას სურდა ღმერთს შებრძოლებოდა და ამიტომ კლდეშია მომწყვდეული.

შუა აზიის ხალხთა ზეპირსიტყვიერებაში მრავლად არიან სხვადასხვა მიზეზით დასჯილი პერსონაჟები, როგორც ურჩხულები, ისე ანთროპომორფული არსებები — გოლიათები და ადამიანები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მონღოლური თქმულება თხუნელას წარმოშობაზე. გადმოცემით, ერთი მოისარი ტრაბახობდა ღმერთის წინაშე, რომ ჩამოაგდებდა მზესა და სხვა მნათობებს, მაგრამ ისარი ააცდინა. შერცხვენილ-შეშინებული მონაში ჩაძვრა, თხუნელად გადაიქცა და იმ დღიდან მინიდან ვერ ამოდის (პოტანინი 1899:205). ასევე ტრაბახისა და საკუთარ ძალაში ზედმეტი დაჯერებულობის გამო არიან დასჯილნი რუსული ბილინური ეპოსის გმირები: ანიკა, სვიატოგორი, სამსონი, კოლივანი. ისინი იმუქრებოდნენ, რომ მთელ სამყაროს ამოატრიალებდნენ, მაგრამ ღმერთის გამოცდას ვერ გაუძლეს: ვერ ასწიეს ჩანთა, რომელშიც მთელი დედამიწის სიმძიმე იყო მოქცეული და მინაში ჩაეფლნენ. იგივე ბედი გაიზიარა ოსური თქმულებების ნართმა გმირმა ბატრაზმა.

ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხთა ფოლკლორში ვხვდებით მიჯაჭვულ გოლიათებს. ადიღურ გამოცემაში მას ნესრენ-ჟაჩე ანუ ნესრენ-ნვეროსანი ჰქვია და კავკასიონის მწვერვალზეა მიჯაჭვული. არიან უსახელო გოლიათებიც, რომლებიც ღმერთთან დაპირისპირებულობის ან საკრალურ სივრცეში შეღწევის გამო დაისაჯნენ (გადაგატლი 1967: 155, 260). ჩეჩნებსა და ინგუშებს აქვთ გადმოცემა ქარიშხლების დედაზე — დარძა ნიანილგზე, რომელსაც ცუდი საქციელისთვის ღმერთმა მუდმივ სამყოფლად ყაზბეგის მთა მიუჩინა. იგი წრეშია მოქცეული და არ შეუძლია მისი გადმოლახვა (დალგატი 1972:163).

მრავალგვარი ტრანსფორმაცია განიცადა ამ სახის გააზრებამ სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა კულტურულ ტრადიციაში. მისი ბიოგრაფია იწყება ახალ თაობასთან დაპირისპირებული ძველი თაობის ღმერთის პერსონაჟით, რომელიც შემდგომში ავსულად ან ურჩხულად გარდაისახა. ზეპირსიტყვიერ შემოქმედებაშიამ სახის ცხოვრება იმდენად მრავალფეროვანი გახდა, რომ იგი უსამართლოდ დასჯილ კეთილ გმირადაც იქცა, რომლის გათავისუფლება უკვე ხალხის კეთილდღეობასა და ეროვნული ღირსების დაცვას დაუკავშირდა.

ტრანსფორმაციის გაცილებით გვიანდელი საფეხურია ამ სახის გადაქცევა კულტურულ გმირად, რაც ასევე საგმირო ეპოსის სპეცი-

ფიკამ განაპირობა. მისი ღმერთმებრძოლობა ჰუმანური აქციის მნიშვნელობას იძენს და გაიდევალებული გმირის გათავისუფლებას მესიანური იდეები უკავშირდება. ამავე ჯგუფს მიეკუთვნება გერმანული თქმულებები ძველ მეფეებზე — კარლოს დიდსა და ბარბაროსაზე, რომელთაც საუკუნოვანი ძილით სძინავთ მთის წიაღში და გამოვლენ გარკვეულ დროს, რათა სამართლიანობა დაამკვიდრონ ამქვეყნად (ძმები გრიმები 1986: 48-50). ამ თვალსაზრისით ყველაზე უფრო გამორჩეული სახეა პრომეთე, რომლის ღმერთმებრძოლობა განსაკუთრებით ღრმავად, რადგან მას აქვს ადამიანთა დაცვის პათოსი. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ პრომეთეს წმინდა მითოლოგიურ და, მით უმეტეს, ფოლკლორულ სახეს ჩვენ არ ვიცნობთ. როგორც ანტიკური ხანის მითებისა და სახეების უმრავლესობამ, მანაც ლიტერატურული დამუშავების გზით მოაღწია ჩვენამდე. ამ წყაროებზე დაკვირვება კი მიგვანიშნებს პრომეთეს სახეში სტადიალურ ტრანსფორმაციებზე. საფიქრებელია, რომ თავდაპირველად სამართლიანად დასჯილი პრომეთე დროთა განმავლობაში იქცა კულტურულ და კეთილ გმირად და სავარაუდოდ, ამაში თავისი წვლილი ლიტერატურამაც შეიტანა. როგორც ჩანს, ეპოქის შესაბამისად, განსხვავებულად გაიაზრებოდა ღმერთების წინააღმდეგ ამბოხი. დამაფიქრებელია, რომ ჰომეროსთან პრომეთე საერთოდ არ არის ნახსენები. ჰესიოდესა და ესქილეს დამოკიდებულებაც პრომეთესადმი განსხვავებულია. ჰესიოდესთვის ზევსი კოსმოსის ანუ საყოველთაო წესრიგის შემქმნელია (გორდეზიანი 1988: 114) და მისი საწინააღმდეგო ქმედება თავნებობაა. ჰესიოდესთან პრომეთეს ცეცხლი ადამიანებისთვის მოაქვს (თეოგონია, 521-616; სამუშაონი და დღენი, 49-105), მაგრამ ავტორი მის საქციელს უარყოფითად აფასებს, რადგან ამას მოჰყვა უბედურება და ადამიანთა გადაგვარება. კაცობრიობის შემდგომი ისტორია მას რეგრესის სახით აქვს წარმოდგენილი ოქროს საუკუნიდან რკინის ხანამდე. ესქილესთან კი ხაზგასმულია პრომეთეს კაცთმოყვარეობა და გმირული თავდადება. პრომეთეს კლასიკური სახე სწორედ ესქილესეული ინტერპრეტაციით დამკვიდრდა, თუმცა ამის იმპულსებს ალბათ ხალხის დამოკიდებულებაც იძლეოდა.

ქართულ ფოლკლორში ღმერთთან მებრძოლი და მიჯაჭვული გმირის გამოკვეთილი სახეა ამირანი. თქმულების ძირითადი სტრუქტურული სქემა აგებულია დაპირისპირებულთა ბრძოლის უნივერსალური მოდელის მიხედვით, მაგრამ იმის გამო, რომ ამირანის სახე საკმაოდ გაადამიანებულია, მის დაპირისპირებას ღმერთთან აღარ აქვს კოსმოლოგიური მნიშვნელობა. ამირანის ზებუნებრიობა შემორჩა იმ ვარიანტებს, რომლებშიც მისი დედა ქალღმერთი დალია. ყველა სხვა ვარიანტით, იგი ადამიანია, ჩვეულებრივ მოკვდავთა შვილი, ოღონდ სხვებისგან გამოარჩევს ღვთის ნათლულობა, რომლის ძალითაც ამირანს დიდი ღონე მიეცა, მაგრამ სწორედ ეს აღმოჩნდა მისთვის საბედისწერო. მან ვერ შეძლო ამ ძალის სწორად გამოყენება, ბოლოს კი თავად ღმერთი გამოიწვია ორთაბრძოლაში. ამას შედეგად მოჰყვა ამირანის

მიჯაჭვა და მარადიული ტანჯვა. მისი ქმედების გამო ხალხს ეს სასჯელი სამართლიანად უნდა ჩაეთვალა, მაგრამ მთქმელები უმეტეს შემთხვევაში მოწონებითა და აღტაცებით ყვებიან ამირანის ამბავს და მისი გაკიცხვა აზრადაც არ მოსდით. ხალხისგან წამოსული იმპულსი კიდევ უფრო გააძლიერა ერთი მხრივ, ამირანის პრომეთესთან გაიგივებამ, მეორე მხრივ, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებით გამოწვეულმა ლიტერატურულმა პროცესებმა. ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის წარმომადგენელთა ნააზრევში ამირანი ტანჯულის შარავანდედით შეიმოსა. მათ დაბორკილი ამირანი დაპყრობილი საქართველოს სიმბოლოდ დასახეს. ეს იდეა ხალხშიც გავრცელდა. გმირის გათავისუფლება სოციალური თანასწორობის აღდგენას დაუკავშირდა და მისი ღმერთმებრძოლობა სამართლიანობის ნიშნით აღიბეჭდა. ალბათ ამ დროს გაჩნდა ხალხურ ტექსტში ასეთი ფრაზა: „ღმერთს იმიტომ შეებრძოლა, რომ ქვეყანაზე ყველაფერი სამართლიანად არ არის მოწყობილი“. როგორც ვხედავთ, ღვთის ურჩი ამირანის სახეშიც დაიწყო დადებითი ჰეროიზციის პროცესი, მაგრამ იგი შეჩერდა და აღარ მიეცა მეტი განვითარება, რადგან ზეპირსიტყვიერების შემოქმედებითი პოტენციალი დაღმავალი გზით წავიდა და ტრადიციულ ეპიკურ ჟანრებს გამოეცალათ სასიცოცხლო ძალა.

ჩვენ ვცადეთ, წარმოგვედგინა მიჯაჭვული პერსონაჟის ფოლკლორული ბიოგრაფია, ის მრავალსახეობა, რაც მან განიცადა ზეპირსიტყვიერებაში ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე. ეს ნიმუშია იმისა, რომ ფოლკლორული სახეები არ ყოფილა ერთხელ და სამუდამოდ შექმნილი სტატიური რამ, რომ მათზე შემოქმედებას ახდენდა ეპოქა, ისტორიული ვითარება და ხალხის ცნობიერების მოძრაობის კვალობაზე ისინიც იცვლებოდნენ. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ფოლკლორული შემოქმედება საუკუნეების მანძილზე ცოცხალი პროცესი იყო.

დამონეპანი:

გადაგატლი 1967: Гадагатль А.М. *Героический эпос Нарты и его генезис*. Краснодарь: 1967.

გორდეზიანი 1978: Гордезиани Р.Б. *Проблемы гомеровского эпоса*. Тб.: 1978.

დალგატი 1972: Далгат У.Б. *Героический эпос чеченцев и ингушей*. М.: 1972.

კობიძე 1975: კობიძე დ. *სპარსული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. II, თბ.: 1975.

პოტანიანი 1899: Потанин Г.Н. *Восточные мотивы в средневековом европейском эпосе*. М.: 1899.

ფრეიდენბერგი 1978: Фрейденберг О. М. *Миф и литература древности*. М.: 1978.

ქართლის ცხოვრება 1955: *ქართლის ცხოვრება*. ტ. I, თბ.: 1955.

ძმები გრიმები 1986: Bruder Grimm. *Deutsche Sagen*. B.: 1986.

ANASTASIYA TOPUZ
Ukraine, Kiev
Borys Grinchenko Kiev University

The Image of Judas Interpretation in Ukrainian Literature of the 21st Century

The article deals with treachery as a complex of eternal damnation of human nature, which finds the unrestricted handling of invention and conjecture definitions in the network of creative developed historical novel genre variety. The paper provides the explanation of Valeriy Shevchuk story "Son of Judas". Genre phenotype of the story is defined with certain documentary basis and built on the hero's consciousness and subconsciousness. Usage of evangelic betrayal, ancient archetype distinguishes the interpretation novelty from the point of view of concealed and revived by writer's concept archaic mentality arranges complex text systems. The ultimate goal is completion of Judas image of the XXI century in system of intellectual values.

Key words: treachery, genre phenotype, archetype, Judas image

АНАСТАСИЯ ТОПУЗ
Украина, Киев
Киевский университет имени Бориса Гринченка

Интерпретация образа Иуды в украинской литературе XXI ст.

Жизнь в прошлом как замещение сегодняшнего или жизнь сегодня и ее отображение в зеркале истории. Какой из этих путей выбирают современные украинские прозаики?

Жанровая фенотипичность исторической прозы XXI века отмечена определенной документальной основой, выстроенной как проявление сознания и подсознания героев, что, абсолютно не уменьшая иллюзии достоверности, дает основания говорить о свободном оперировании понятиями вымысла и домысла в рамках творчески сформированных жанровых разновидностей исторического романа и повести. Данный жанр соответствует всем формальным параметрам читательского спроса: небольшой объем, динамический сюжет, неожиданный ракурс трактовки минувших событий и личностей, работа над «белыми пятнами» истории. Главные персонажи – хорошо известные исторические личности – действуют в координатах документационных фактов, связанных законами литературной интриги.

Внутренние признаки исторической прозы позволяют говорить о ее философском измерении как продолжение художественных традиций, передающихся из поколения в поколение, а также об активном поиске новизны художественного мышления. Направленность на универсальные проблемы бытия, не ограниченные рамками своего времени, и моральная проблематика с широким пространственно-временным континуумом определяет принадлежность к интеллектуальной прозе. Использование приема моделирования, когда общая концепция произведения опирается на более или менее целостно открытую писателем модель мира, приводит к соотношению любого эпизода с центральным философским замыслом. Философская система взглядов и масштабность идей мотивирует условность, которая становится своеобразным инструментом для изучения вечных тем добра и зла «через» историю.

Библейский образ Иуды на протяжении веков в различных вариантах активно используется в качестве общезначимого архетипа предательства и последующей неотвратимой расплаты за содеянное, и являет собой «нравственно-психологический концентрат универсальной поведенческой модели, вобравшей определенную часть человеческого опыта». Функционально однотипный мотив множественности зла, исходящего от части целого (сказка Г.Х. Андерсена «Снежная королева»), был широко распространен и в мифологии. Постепенно трансформируясь, он стал содержательным литературным приемом, позволяющим «моделировать процессы персонификации мирового зла в его конкретно-чувственных проявлениях».

В XXI веке относительная однозначность интерпретации образа претерпевает качественные изменения, на первый план выдвигается не констатация факта предательства, а исследование нравственно-психологических мотивировок содеянного с точки зрения национально-исторического своеобразия литературы и общечеловеческих этических представлений.

В украинской истории проблема «иуд» парадоксальна, неоднозначна и не нова. Листая страницы истории Украины, понимаешь, что предательство порой было двигателем этой истории.

Одной из таких страниц является повесть классика современной украинской литературы Валерия Александровича Шевчука «Сын Юды», созданная на основе дневника Григория Галагана, сына Гната Галагана, с чьей помощью была уничтожена Запорожская Сечь.

Сочетание субъективно-эмоционального повествования (история предательства рассказывается сыном Иуды) с объективированными историческими и бытовыми реалиями Украины XVIII века по-новому моделирует повествовательную систему координат, позволяя взглянуть на общеизвестный материал с неожиданной точки зрения. В круг ценностных критериев вводятся не сами герои, а их поведение, причем акцент переносится на определенную «архетипическую» ситуацию, исходящую из неперцептуального видения и выражения мира.

Почему же предал Иуда?

Вопрос о причинах предательства возник из-за чрезвычайной краткости евангельского повествования об Иуде и его поступке, желания представителей разных эпох и поколений понять психологию его поведения и причины, ставшие катализатором действий. Согласно Евангелиям, мотивами послужило вмешательство сатаны (Иоанн), корыстолюбие (Матфей, Марк) или их комбинация (Лука). Позже добавилось самопожертвование (Х.-Л. Борхес), организация бунта против римского гнета (Феофилакт, Д. Лайтфут, Л. Андреев), разочарование в учении Иисуса (М. Муретов, Ф. Брентано), исполнение высшего служения (А. Франц, братья Стругацкие), необходимая для искупления мира просьба Христа (Ж.. Сарамата, Евангелие Иуды).

В повести «Сын Юды» слова предать и продать воспринимаются как синонимы. Чин Прилуцкого и Чигиринского полковника и земельные владения пожалованы Гнату Галагану за предательство гетмана Мазепы, последующую жестокую расправу над боевыми товарищами и разрушение Сечи. «Тридцать сребреников» превращают слугу народа в служителя Дракона (часто используемый Шевчуком образ сатаны), *«пожирającego земли и народы, разрушающего все святое и правое и способного жалеть лишь о том, что продал задешево»* (Шевчук 2009: 178). Но Иуда продает не учителя, он продает себя.

Впрочем, почему Иуда повесился?

В. Шевчук переинтерпретирует теорию «благородной измены» Л. Андреева, Х.-Л. Борхеса и недавно найденные фрагменты апокрифического «Евангелия от Иуды». Все действительно произошло по договоренности между учеником и Учителем. Сатана уговаривает Иуду умереть, чтобы затем воскреснуть в своих детях и учить людей злодеяниям, изменам, разбою, предательству. Это и станет вечностью без конца или концом без вечности.

В произведении главенствует циклическая концепция времени, т.е. идея «вечного возвращения» одних и тех же ситуаций, ролей и задач героев, имеющая подспорье не только в пределах сюжета произведения, но и в контексте творчества В. Шевчука в целом. Эта повторяемость событий в круговороте жизни, «двойничество» в пространстве и времени восходит к явлению «дурной бесконечности» истории и является неотъемлемой характеристикой маргинального человека, постоянно находящегося в пограничной ситуации. Модусы возможного свершения рассматриваются как варианты перехода в «другое бытие», приводящие к раздвоению сущности и характеризующиеся важностью человека, но не в системе реальных, а в системе философских координат. Духовным мерилom становится право каждого на выбор, определение которого существует, но человек сам утверждает или опровергает его. Свобода выбора как единственно возможная форма самореализации, неизменно приводит к последствиям, зачастую неотвратимым.

Так, в эпоху средневековья сложилась традиция, согласно которой Иуда заслуживает самого тяжелого наказания. Декларирование неизбежности воздаяния или расплаты человека за его земную жизнь наиболее ярко отображено в «Божественной комедии» Данте – посмертное существование Иуды, помещенного в последнем, девятом, круге ада. Вмерзший в ледяное озеро Коцит трехликий Дит (Люцифер) в каждой из своих трех пастей терзает по предателю: Брута, Кассия и Иуду.

За жестокую расправу над казаками Чортюмлицкой Сечи и их семьями в мае 1709 года Гнат Галаган проклинается запорожскими характерниками до 7 колена. Вроде бы все хорошо и удачно сложилось в жизни его потомков. Соединив свои судьбы с представителями благородных и известных родов гетманщины, став одними из самых богатых землевладельцев и известными политическими деятелями, кажется, они старались замолить или исправить грех измены. Но победить предопределение невозможно. Невидимой нитью через всю историю этого рода проходит проклятие загадочных характерников. В 1869 году старинный казацкий род Галаганы как раз на седьмом потомке Гната – шестнадцатилетнем Павлике – обрывается по мужской линии.

Кто же он, сын Иуды?

В 23 года он стал едва не самым молодым полковником в истории гетманщины. В 25 лет был приглашен на коронацию Елизаветы Петровны в Москву. Позднее встречался с императрицей во время ее путешествия в Киев, со своим полком он встречал ее возле Батурина, принимал участие в Прусском походе...

Григорию Галагану ни в чем не нужно признаваться. Но он – сын казацкого полковника Гната Галагана, предавшего гетмана Мазепу, и внук Василия Борковского, написавшего донос на гетмана Ивана Самойловича. Следовательно, за преемственным предназначением и сам он должен был стать таким, какими были они. Акцентируемая Шевчуком амбивалентность Григория Галагана, несущего божественное проклятие за грехи предков, конкретизируется в его мировоззрении, в осознании необходимости любой ценой разорвать круг измен. Взбунтованный, но бунтом не показательным, безрассудным и обреченным через то, а внутренним сопротивлением, он выбирает полное уединение, чтобы сохранить себя и избежать искушений. Столь вынужденный механизм бегства от свободы раскрывается через попытку индивида уйти от невыносимого чувства бессилия за счет отказа от собственной значимости (Фромм 1989: 124).

В. Шевчук предлагает собственную версию утонченной полемики с эпохой постмодерна в парадигме украинского барокко. Задаваясь вопросами: «Добрый ли тот, кто не делает зло? Можно ли причинить зло ради всеобщего блага? Возможно ли существование вне добра и зла?», он создает своеобразную морально-философскую цепочку, объединяющую героя с его предками. Генеалогия рода переплетается с «генеалогией миро-

восприятия» так, что мировоззрение потомков отвергает мировоззрение предков.

Таким образом, обращение к архетипу евангельского предателя с позиции скрытого и оживленного писательским замыслом архаического мировосприятия придает совершенно иное психологическое звучание традиционному материалу, включая его в глобальный контекст общекультурных реалий и ставя вопрос об ответственности отдельного человека за нарушение общечеловеческих нравственных норм.

ЛИТЕРАТУРА:

Фромм 1989: Фромм Э. *Бегство от свободы*. М.: 1989.

Шевчук 2009: Шевчук В. *Книга історій. Син Юди*. Львів: 2009.

MANANA PKHAKADZE, RAUL CHAGUNAVA

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Golden Fleece – Myth and Reality

The article examines the three symbols, which are of a vital importance in Vazha-Pshavela's work: the mountain, the eagle and The Aragvi. Although each of them has, on the one hand, totally realistic, empirical, obviously touchable, objective but, on the other hand, symbolically-allegoric content and dimension. The aim of the article is to give the explanation to all of these symbols named above and in doing this trying to bring as many examples as possible to make the world of Vazha-Pshavela more understandable to the people who are not acquainted with his work.

Key Words: Mountain, Eagle, The Aragvi, Allegory

მანანა ფხაკაძე, რაულ ჩაგუნავა

საქართველო, თბილისი

*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი*

ოქროს სანმისი – მითი და რეალობა

ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი ციკლს – კოლხეთთან დაკავშირებულ არგონავტიკის თქმულებასა და შესაბამისად ოქროს სანმისის ამბავს ბერძნულმა მწერლობამ უძველესი დროიდანვე მიაქცა ყურადღება. ამ მითის შესახებ ცნობები და კომენტარები სისტემატურად გვხვდება როგორც ელინურ, ისე ელინისტური და ბიზანტიური ხანის წერილობით წყაროებში. მათ მრავალრიცხოვნებასთან ერთად ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ მითის მთავარი ობიექტი — ოქროს სანმისი ამ წყაროებში სახვადასხვანაირად არის წარმოდგენილი.

ადრეული ხანის ძეგლებში ოქროს სანმისი პირდაპირი გაგებით ოქროს მატყლთან არის გაიგივებული. ჯერ კიდევ ძვ. წელთაღრიცხვის VIII-VII საუკუნეების მიჯნაზე ელინთა მითოლოგიის სისტემატოლოგი ჰესიოდე მოიხსენიებს ვერძს, რომელსაც „ჰქონდა ოქროს ტყავი“ (ჰესიოდე 1967: 68) მისი საშუალებით ფრიქსოსი გადავიდა კოლხეთში, სადაც ამ უკანასკნელმა „მსხვერპლად შესწირა ვერძი და ოქროს სანმისი მიუძღვნა ზევსს“ (ჰესიოდე 1967: 79) მსგავსი განმარტებები მოჰყავთ შემდგომი დროის ელინური ხანის ავტორებსაც. ოქროს სანმისი პინდაროსისათვის (ძვ. წ. 532/518-443 წწ) არის „ტყავი, ოქროს კამკაშა მატყლით“ (პინდარი 1964: IV, 203-250), ევრიპიდესათვის (ძვ.წ.

532/518-443 ნნ.) „სუფთა (ბაჯალო) ოქროს ტყავი“ (მედეა 1981: 5) და ა.შ.

აღნიშნული შეხედულებები იმდენად სარწმუნო და სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა, რომ ის ბიზანტიური ხანის ავტორებმაც კი გაიზიარეს. მაგალითად, იოანე ცეცე (1110-1180) ფაქტობრივად იმეორებს ჰესიოდეს მონათხრობს, როდესაც აცხადებს: „ოქროს ბენვის ტყავი ეკუთვნოდა ვერძს, რომელმაც ფრიქსოსი კოლხისში ჩამოიყვანა. აქ ფრიქსოსმა, როგორც ამბობენ, იგი მსხვერპლად შესწირა ზევსს“ (Lycophronis 1964: 175).

აღსანიშნავია, რომ დროთა განმავლობაში ბერძნულ მწერლობაში შემუშავდა განსხვავებული მოსაზრებაც, რომლის ავტორები ევქემერისტები იყვნენ. ძვ. წ. IV საუკუნის ბერძენი ფილოსოფოსი ევქემეროსი და მისი მიმდევრები ყოველ მითსა, თხზულებასა თუ ლეგენდაში რაციონალურ მარცვლებს ეძებდნენ და მათი ცნობები რაციონალისტურ ახსნა-განმარტებებს იძლეოდნენ. ასეთ ევქემერისტებს შორის პირველი იყო ძვ.წ. IV ს. მწერალი პალეფატოსი, რომელიც არარეალურად მიიჩნევდა ოქროს სანმისის მითში ვერძთან დაკავშირებით აღწერილ მოვლენებს. მისი აზრით, წარმოუდგენელი იყო, რომ ამ ვერძს ზღვაში ზურგით ვინმე კოლხეთში გადაეყვანა; არც ფრიქსოსი შეიძლება იმდენად უმადური ყოფილიყო, რომ თავისი გადამრჩენი ვერძი სასიკვდილოდ გაემეტებინა და მისი ტყავი ზევსისთვის შეენიერა. სინამდვილეში ოქროს სანმისში იგულისხმებოდა ოქროს ქანდაკება, რომელიც კოლხეთში გემის (და არა ვერძის!) საშუალებით ჩასულმა ფრიქსოსმა საჩუქრად მიართვა კოლხთა მეფე აიეტს. ეს ბოლო წინადადება პალეფატოსს ტექსტში შემდეგი კატეგორიული განაცხადის სახით აქვს მოყვანილი: „ხოლო ურვადად მეფესკოსის ოქროს ქანდაკება მიართვა და არა ტყავი. ასეთია ჭეშმარიტება“ (პალეფატოსი 1902: XXX).

პალეფატოსისაგან განსხვავებული მოსაზრებები წამოაყენეს ახ. წ. II-III საუკუნეების ევქემერისტმა მწერლებმა, რომლებმაც ცხვრის ტყავი სანერ ტყავად, ე.ი. ეტრატად გაიზარეს და აქედან გამომდინარე სათანადო დასკვნები გამოიტანეს. კერძოდ, ჩვ. წ. II საუკუნის მითების კრებულის ანონიმური ავტორი მიიჩნევდა, რომ ოქროს სანმისი სინამდვილეში ტყავზე ნანერ წიგნს წარმოადგენდა, რომელშიც გადმოცემული იყო ქიმიის საშუალებით ოქროს მიღების წესები. სწორედ ამიტომაც ავტორის სიტყვებით, „მისგან გამომდინარე მოქმედების გამო“, მას „ოქროს სანმისი“ ეწოდა (Anonymus 1855: III, 2). ქიმია იმ დროს მეტალების და პირველ რიგში, ოქროს მიღების ხელოვნებად აღიქმებოდა (აღსანიშნავია, რომ ანონიმის მითების კრებული წარმოადგენს ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეულ თხზულებას, რომელშიც პირველად მოიხსენიება ტერმინი „ქიმია“ — ჩაგუნავა 1974: 22).

ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია, რომ ანონიმმა ტყავის და ოქროს ცნებების ერთობლივად მომცველი ოქროს სანმისის სახელწოდება წიგნს და ქიმიას დაუკავშირა; წიგნს, როგორც სანერი ტყავით ანუ

ეტრატით შედგენილ საინფორმაციო წყაროს და ქიმიას, როგორც ოქროს მიღების ხელოვნებას.

ნიგნთან აიგივებს ოქროს სანმისს ხარაქს პერგამონელიც (II-III სს), რომლის თანახმად ამ ნიგნში ოქროდამწერლობის წესებია გადმოცემული. თუ გავითვალისწინებთ, რომ პერგამონი ეტრატის ანუ ბერძნული ტერმინოლოგიით პერგამენტის სამშობლოდ და დამწერლობის ხელოვნების მნიშვნელოვან ცენტრად ითვლებოდა, არ არის მოულოდნელი, რომ მისი მკვიდრი განსამარტავ საკითხს დამწერლობის კუთხით განიხილავს. ვინაიდან დამწერლობასთან ტყავი დაკავშირებულია როგორც სანერი საშუალება — ეტრატი, ხოლო ოქრო-როგორც დასანერი საშუალება — ოქრომელანი; შესაბამისად, ხარაქსი ამ გარემოების გათვალისწინებით ასეთ განმარტებას იძლევა: „ოქროს სანმისი არის ეტრატებზე აღნუსხული ხერხი ოქროდამწერლობისა, რომლის გამოც, როგორც ღირსსარწმუნოა, „არგოს“ ლაშქრობა მოეწყო“ (იაკობი 1923: 37).

მომდევნო საუკუნეებში ანონიმი ავტორის ცნობა გაიმეორა იოანე ანტიოქელმა (VII ს.) (Jacoby 1923: 548), ხოლო უფრო გვიან ხარაქს პერგამონელის განმარტება თავის ლექსიკონში მოიყვანა სვიდამ (XI ს.) (სვიდა 1853: 235).

ოქროს სანმისის ექვემერისტული განმარტებები რაციონალისტურ ნანამძღვრებს ეფუძნებოდა და მისი მითიური საწყისი სავსებით რეალური ობიექტებით (ქანდაკებით და ქიმიისა და დამწერლობის წესების შემცველი ნიგნებით) იქნა შეცვლილი. მიუხედავად ამისა, არცერთი მათგანი საქმის ჭეშმარიტ ვითარებას არ ასახავდა. მაგრამ ამასთან ერთად, ყველა ისინი ერთხმად მიანიშნებდნენ კოლხეთში ოქროს მოპოვებელ-დამამუშავებელი წარმოების არსებობაზე, რასაც უდაოდ გარკვეული საფუძველი უნდა ჰქონოდა.

ერთ-ერთი ჩვენამდე მოღწეული წერილობითი წყარო, რომელიც უკვე პირდაპირ ადასტურებს მედეას ქვეყანაში ოქროს სარეწების ფუნქციონირებას, სტრაბონის (ძვ. წ. I ს.-ჩვ. წ. II ს.) „გეოგრაფია“. სხვა ავტორებისაგან განსხვავებით, ეს ავტორი კარგად იცნობდა კოლხეთს და სავსებით შესაძლებელია, რომ გარკვეული ცნობები არგონავტებთან და ოქროს სანმისთან დაკავშირებით მას უშუალოდ კოლხებისაგან მიეღო (სტრაბონი 1877: 18). ეს კარგად ჩანს მისი „გეოგრაფიის“ ფრაგმენტებიდან, რომელთაგან ორზე გავამახვილებთ ყურადღებას. პირველში რამდენიმე საინტერესო ცნობაა მოყვანილი: „აიას ხომ ქალაქ ფასისთან აჩვენებენ, ხოლო აიეტი სარწმუნოა, რომ კოლხეთში მეფობდა. ეს სახელი ხომ ადგილობრივია. მოგვითხრობენ გრძნეულ მედეას შესახებ და იმ ქვეყნის სიმდიდრეზე- ოქროზე, ვერცხლსა და რკინაზე, რაც იყო ლაშქრობის მიზეზი“ (სტრაბონი 1877: 39).

აიას ფასისთან „ჩვენება“ მხოლოდ ადგილზე, კოლხეთის ტერიტორიაზე შეიძლება და „მაჩვენებელიც“ ცხადია, რომ კოლხი უნდა ყოფილიყო. ის, რომ სტრაბონი აიეტის სახელს ადგილობრივად მიიჩნევს, ერთმნიშვნელოვნად მის თანადროულ კოლხეთში ამ სახელის ფართო

გავრცელებაზე მიუთითებს. ამასვე მოგვიანებით ადასტურებს ისტორიკოსი აგათია სქოლასტიკოსი (536-582 წწ), რომელიც თავის თხზულებაში ამ სახელით ხშირად მოიხსენიებს ერთ-ერთ ლაზ ნარჩინებულს (გეორგიკა 1936: 63).

ციტირებული ფრაგმენტიდან ისიც ჩანს, რომ კოლხებს მედეაც ახსოვდათ (სამწუხაროდ, მათმა მონათხრობებმა, რომლებიც კოლხთა მეფის ასულის ისტორიის ადგილობრივ ვერსიებს შეიცავდა ჩვენამდე ვერ მოაღწია); მაგრამ საინტერესოა, რომ იმავე კოლხი მთხრობელების ან ბერძენი თვითმხილველების ინფორმაციის საფუძველზე სტრაბონმა შეძლო, არგონავტების კოლხეთში ჩამოსვლის ნამდვილი მიზეზი აეხსნა („მოგვიტხრობენ ოქროზე, ვერცხლსა და რკინაზე, რაც იყო ლაშქრობის მიზეზი“).

არგონავტების ლაშქრობის მიზეზთან ერთად სტრაბონმა ოქროს სანმისის მრავალსაუკუნოვანი საიდუმლოც ამოხსნა. ეს ირკვევა მისი თხზულების მეორე ფრაგმენტიდან, რომელიც ასევე კოლხი ინფორმატორისა თუ ბერძენი თვითმხილველის მონაცემების მიხედვით უნდა იყოს დანერგილი; ამ აღწერილობის თანახმად კოლხეთის ისტორიულ პროვინციის — სვანეთის მთებში მდინარეებიდან ოქროს მოპოვებას ანარმოებდნენ ცხვრის ტყავების მეშვეობით. ეს პროცესიც სტრაბონს იმდენად ნატურალისტურად აქვს აღწერილი, რომ ის ასევე თვითმხილველის ინფორმაციის საფუძველზე უნდა იყოს შედგენილი (სტრაბონი 1877: 39). ქვემოთ მოგვყავს ამ აღწერილობის ტექსტი: „ამბობენ, რომ ზამთრის ნიაღვრებს ოქრო ჩამოაქვს, ხოლო ბარბაროსები აგროვებენ ოქროს დახვრეტილი ვარცლებით და ბანჯგვლიანი ტყავებით. აქედან მოდის მითი სანმისიან ვერძზე“ (სტრაბონი 1877: 19).

ციტირებული ფრაგმენტი მრავალმხრივ არის საყურადღებო. ის ერთმნიშვნელოვნად ადასტურებს კოლხეთის ერთ-ერთ მთიან პროვინციაში ოქროს არსებობისა და მოპოვების ფაქტს. ირკვევა, რომ სვანური ოქრო ნიაღვრებს ჩამოჰქონდა და არა საბადოებიდან მოიპოვებოდა. ეს კი ნიშნავს, რომ ძვირფასი მეტალი წვრილი ნაწილაკების სახით შეტივტივებული იყო მდინარეების და ნიაღვრების წყლის გარემოში. ბანჯგვლიანი ტყავებიც, რომლებშიც ძირითადად ცხვრის ტყავები უნდა იგულისხმებოდეს, ადგილობრივ მოსახლეობას სწორედ ასეთი ნაწილაკების მოსაპოვებლად უნდა გამოეყენებინათ. ამიტომაც ამ წესის გაცნობისას სავსებით ბუნებრივია, რომ სტრაბონს ოქროს სანმისი ოქროს ნაწილაკების მოპოვებულ ცხვრის ჩვეულებრივ ტყავთან გაეგივებინა.

მრავალი საუკუნის შემდეგ გამოჩენილმა გერმანელმა მეტალურგმა გიორგი აგრიკოლამ (1494-1555) სტრაბონის ანალოგიით ოქროს სანმისი ქვიშრობი ოქროს მოსაპოვებლად გამოყენებულ ცხვრის ტყავთან გააიგივა. თავის ფუნდამენტურ თხზულებაში „სამთო საქმისა და მეტალურგიის შესახებ. 12 წიგნი“. ის ოქროს მოპოვების კოლხურ წესს საგანგებოდ შეეხო. მისი ცნობით, ამ წესს კოლხეთში გაცილებით ადრე იცნობდნენ, ვიდრე ევროპაში, სადაც ცხვრის ტყავის

ნაცვლად ტილოს ან სხვა ტყავებს (ხარის, ცხენის) იყენებდნენ (აგრიკოლა 1962: 318).

კოლხები, აგრიკოლას თქმით, მალაროებში ოქროს მადნის დანვრილმანების და გარეცხვის შედეგად გამრეცხ წყალში გადასული ოქროს ნაწილაკების დასაჭერად წყალსარეცხების ფსკერზე ცხვრის ტყავებს აფენდნენ. ვინაიდან წყალსარეცხები ქვის წყობებით იყო შემოზღუდული და გასასვლელად მხოლოდ ერთი ღიობი ჰქონდა დატოვებული, წყლის ნაკადი ყოველთვის ტყავის ზედაპირზე გადადიოდა და მასში ტოვებდა ოქროს ნაწილაკებს (აგრიკოლა 1962: 318).

კოლხები, როგორც ცნობილია, მალაროს მადნების გამრეცხი წყლებიდან ცხვრის ტყავებით ოქროს არ იჭერდნენ. ეს ტექნოლოგია აგრიკოლამ უაღაოდ ევროპული პრაქტიკის გათვალისწინებით მათაც მიანერა. თუმცა ეს დეტალებში სიმართლეს არ შეეფერებოდა, მაგრამ ამ შემთხვევაში უფრო საყურადღებო ის არის, რომ გერმანელმა სპეციალისტმაც მითიური ოქროს საწმისი რეალურ ცხვრის ტყავთან გააიგივა.

ბერძნული წერილობითი წყაროებისაგან განსხვავებით ქართულ წყაროებში ცნობები ძველად ოქროს მოპოვების შესახებ საერთოდ არ გვხვდება. მაგრამ ამ ხარვეზს საკმაოდ სრულად ავსებს ეთნოგრაფიული მასალა, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ თანამედროვე სვანეთის მდინარეებში დღესაც იჭერენ ოქროს ნაწილაკებს იმ წესით, რომელიც ჯერ კიდევ ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში აღწერა სტრაბონმა. ეს მასალა XX ს-ის 40-იან წლებში მოიპოვა ეთნოგრაფმა ლ. ბოჭორიშვილმა, რომელმაც სვანეთში ადგილობრივ მოქმედ ოქროს მაძიებლებისაგან ჩაიწერა მათ მიერ პრაქტიკულად გამოყენებული წესწესებები. ქვემოთ ამ ჩანაწერებიდან მოგვყავს იმ ფრაგმენტის ტექსტი, რომელიც ყველაზე უფრო სრულ მონაცემებს შეიცავს ამ წესის შესახებ: „ფიცარზე გაჭიმულსა თუ სხვაგვარი ხერხით გაშლილს ცხვრის ტყავს წყალში ჩაჰფენდნენ (სამსიანის სიტყვით მდინარის ნაპირას, ხოლო ხვისტანის სიტყვით კი – მდინარის შუაგულში) და სათანადოდ დაამაგრებდნენ, რომ წყალს არ მოეტაცნა. ტყავის ბენჯიანი მხარე ზემოთ უნდა ყოფილიყო მოქცეული. „ბენჯი ოქროს დაიჭერდა და წყალი კი გადაივლიდა“, „სველი ტყავი ოქროს კენჭებს მიინებებდა“. რადგანაც ოქრო უფრო მძიმეა, ვიდრე სილა, ამიტომ „ქვიშა ზეით რჩება და ოქრო ძირს ჩადის“. განსაზღვრული დროის შემდეგ ტყავს ამოიღებდნენ და გასაშრობად გაშლიდნენ. გამშრალ ტყავს დაბერტყავდნენ და ოქროს კენჭებს გადმოჰყრიდნენ“ (ბოჭორიშვილი 1946: 285)

როგორც ვხედავთ, ოქროსმაძიებელი სვანები ცხვრის ტყავს უშუალოდ მდინარეში (უფრო ზუსტად მდინარის ფსკერზე) ათავსებდნენ და მაშასადამე იმ ოქროს იჭერდნენ, რომელიც მდინარის სათავებთან არსებული ძირეული საბადოს გამორეცხვის შედეგად წყალში გადადიოდა წვრილი შეტივტივებული ნაწილაკების სახით. ცხადია, რომ ზუსტად ამგვარადვე იქცეოდნენ კოლხი ოქროსმაძიებლები, რაზედაც მათ მიერ „ბანჯგვლიანი ტყავების“ ანუ ცხვრის ტყავების გამოყენება

მიუთითებს. ცხადია, რომ მათაც ტყავი ფიცარზე უნდა გადაეჭიმათ, რათა მუშა ფართის მაქსიმალურად გაზრდის ხარჯზე ამ ტყავის წარმადობა გაეზარდათ. ასევე ცხადია, რომ თანხვედნას უნდა ჰქონოდა ადგილი სხვა ტექნიკური დეტალებისთვისაც, ე.ი. კოლხებსაც მდინარეში ტყავის მატყლიანი მხარე, როგორც მუშა ზედაპირი, ზემოთ უნდა განეთავსებინათ, ტყავიანი ფიცარი ფსკერზე ისე მყარად დაემაგრებინათ, რომ ის წყლის ნაკადს არ წაელო. ასევე ჩაჭერილი ოქროს ნაწილაკების ტყავიდან ადვილად დასაცილებლად, ეს უკანასკნელი უნდა გაეშროთ და მხოლოდ ამის შემდეგ დაებერტყათ.

სვანები (და, ცხადია, მათი წინაპრებიც) ოქროს მოპოვებას მდინარეების ზედა და შუა წელში აწარმოებდნენ, სადაც დინების სიჩქარე დიდი იყო. ამიტომ სწრაფად მოძრავი ოქროს ნაწილაკების დასაჭერად ყველა ცხოველის ტყავი როდი გამოდგებოდა.

როგორც წერილობითი, ისე ეთნოგრაფიული მასალებიდან ჩანს, რომ ძველი კოლხები თუ თანამედროვე სვანები მდინარიდან ოქროს მოსაპოვებლად მხოლოდ ცხვრის ტყავს იყენებდნენ. ეს არჩევანი შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან ცხოველურ ტყავებს შორის ეს ტყავი მატყლის მეშვეობით ოქროს ნაწილაკების ჩაჭერის ყველაზე მაღალი უნარით გამოირჩევა. მატყლი წარმოადგენს ცხვრის გარეგანი საფარის ძირითად შემადგენელ ნაწილს, მაშინ როდესაც სხვა ცხოველებისათვის ასეთი ნაწილი ბალნიან საფარს შეიცავს. ბალნის გლუვი ზედაპირისაგან განსხვავებით, მატყლის ბუნვის ზედაპირი კრამიტისებური წყობის ქერცლით არის დაფარული (ვაგნერი 1892: 431). ეს თვალთუხაობა ქერცლის საფარი ზედაპირს სიმქისეს ანიჭებს, რის შედეგადაც მატყლი წყლის ნაკადიდან ოქროს ნაწილაკების ჩაჭერისა და ჩაჭიდების გადიდებულ უნარს ფლობს. ამ უნარს უფრო აძლიერებს მატყლის მაღალი მიკვრის ხარისხი, რომელიც მას ცხვრის ტყავის სპეციფიკური სტრუქტურის მეშვეობით აქვს შეძენილი. სხვა ცხოველურ ტყავებთან შედარებით ეს ტყავი საოფლე ჯირკვლების უფრო მეტი რაოდენობითა და ამის გამო სიფაშრის უფრო მაღალი მახასიათებლებით გამოირჩევა. ყოველივე ეს კი განაპირობებს სამართლად და საოფლე ჯირკვლებიდან ტყავის ზედაპირზე ნახევრადთხევადი ცხიმ-ოფლის ანუ ლანოლინის უხვ გამოყოფას და ამ ნებვადი ნივთიერებით მატყლის სრულ გაჟღინთვას, ვინაიდან ოქრო ცხიმების მიმართ სელექტიური მიწებების უნარით ხასიათდება (პოტემკინი 1978: 49) ლანოლინით გაჟღინთილი მატყლის ოქროსჩამჭერი უნარი საგრძნობლად იზრდება.

ცხვრის ტყავის, როგორც მდინარეში ოქროს დამჭერი საშუალების ეფექტურობამ ძველ კოლხეთს „ოქრომრავალი ქვეყნის“ სახელი მოუტანა, რაც მხოლოდ ძველი წერილობითი წყაროების ცნობებითა და თანამედროვე ეთნოგრაფიის მონაცემებით როდი დასტურდება. კიდევ უფრო შთამბეჭდავად გამოიყურება არქეოლოგიური კვლევის მასალები.

ოთარ ლირთქიფანიძემ, რომლის სახელთანაცაა დაკავშირებული მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი არქეოლოგიური აღმოჩენები, რე-

ალურად აჩვენა, რომ ძველი კოლხეთი სავსებით სამართლიანად იმსახურებს მისთვის შერქმეულ ოქრომრავალი კოლხეთის სახელს. ამ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში უამრავი ოქროს ნაკეთობა გამოვლინდა როგორც შემთხვევითი ნაპოვნების სახით, ისე რეგულარული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად. სწორედ ერთ-ერთი ასეთი გათხრის დროს კოლხი ქალის საფლავში (ძვ.წ. V ს.) აღმოჩნდა ოქროს ნივთები, რომელთა რაოდენობა 1700 ერთეულს (!) აჭარბებდა (ლორთქიფანიძე 1989: 253).

არქეოლოგიურ მასალებთან ერთად ანტიკური წყაროების ცნობებს ერთგვარად ჩვენი დროის ოქროს მომპოვებელი წარმოებაც ეხმაურება. ოქროს მიღების კოლხურმა წესმა მოდიფიცირებული სახით თანამედროვე ტექნოლოგიაშიც დაიმკვიდრა ადგილი. დღეს ქვიშრობი ოქროს დიდი ნაწილი ხაოიანი ქსოვილებით განწყობილ რაბებში მოიპოვება, ხოლო ამ ქსოვილებიდან ყველაზე მაღალი წარმადობა მატყლის საფუძველზე დამზადებულ ქეჩასა და მაუდს აღმოაჩნდათ.

დამონებიანი:

აგრიკოლა 1962: Агрикола Г. *О горном деле и металлургии в двенадцати книгах*. М.: "Издательство АН СССР", 1962.

ბოჭორიშვილი 1946: ბოჭორიშვილი ლ. *ოქრომჭედლობა სვანეთში*. საქ. მეცნ. აკადემიის მაცნე. VII, 5, 1946.

ვაგნერი 1892: Вагнер Р., Химическая технология. СПб, "Издательство К. Л. Рикера", 1892.

გეორგიკა 1936: *გეორგიკა*. ტ. III, ტფ.: „ტფილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1936.

იაკობი 1923: Jacoby, Felix. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Berlin: 1923.

ლორთქიფანიძე 1989: Лордкипанидзе О. *Наследие древней Грузии*. Тб.: «Мецნიერება», 1989.

Lycophronis 1964: Lycophronis. "Alexanria". ed. L Mascialino. Laipzig: "B.G.Teubneri", 1964.

მედეია 1981: Medeia. *-Euripidis fabulae*. Vol.I, ed. J. Diggle. Oxonii: "Clarendon", 1981.

პალეფატოსი 1902: Palaephati. *Περι: ἀπίστων*, ed.N. Festa. - Mythographi Graeci. Leipzig: "B.G.Teubneri", 1902.

პინდარი 1964: Pindari.- *Carmina cum Fragmentis*, ed. Bruno Snell, H. Maehler, Pars Prior. Leipzig: "B.G.Teubneri", 1964.

პოტემკინი 1978: Потемкин С. В. *Благородный 79-й*. М." Издательство «Недра», 1978.

სტრაბონი 1877: Strabonis. Geographica, ed. Meineke. Leipzig: "B.G.Teubner", 1877.

სვიდა 1853: Suidae, Lexicon. ed. G. Bernhardy. Cantabridgiae: 1853.

ჩაგუნავა 1974: ჩაგუნავა რ. *ოქროს მოპოვება ძველ საქართველოში*. მეცნიერება და ტექნიკა. № 10, 1974.

ჰესიოდე 1967: Pseudo-Eratosthenis catasterismi. -Fragmenta Hesiodae, ed. R. Merkelbach et M. L. West.Oxonii: "Clarendon", 1967.

ILONA ČIUŽAUSKAITĖ

Lithuania,

Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Eastern Stories by Vincas Krėvė: Between Story and Reality

The article demonstrates how the problem of moral, existential and philosophic nature affects the writer and reveals itself through myth. Semantics of “Eastern stories” by Vinas Kreve is discussed. Along with the works of Vanda Zaborskaitė the paper deals with Regimantas Tamošaitis, Albertas Zalatorius, Vytautas Kubilius, Dalia Čiočytė, Antanas Andrijauskas, Gintaras Beresnevičius, Algirdas Julius Greimas, etc. in order to clarify how the writer Iranian and Arabian mythological plots are combined with the elements of Christian mythology. Nevertheless, major emphasis is put on *Eastern Stories* as it is seen as an interpretation of Lithuanian myth.

Keywords: *Eastern Stories*, Vinas Kreve, Christian mythology, Lithuanian myth

ILONA ČIUŽAUSKAITĖ

Lithuania,

Institute of Lithuanian Literature and Folklore

Eastern Stories by Vincas Krėvė: between Story and Reality About the author

About the author

A prosaist, playwright Vincas Krėvė (real surname Mickevičius, 1882-1954) studied in Merkinė primary-school, in Peterburg passed the exam of 4 class course, in 1898, he entered Vilnius theological college where he has studied for 2 years, but because of the odds with the direction of the college he left it. Since 1904, he studied philosophy at the universities of Kiev and Lvov, and in 1908 he finished the University of Kiev. Since 1909, he studied in Baku, read lectures about Buddhism, and in summers he came back to his mother country to collect folk songs and stories. In 1922 he became the professor of the Lithuanian University, was the organizer and dean of the humanities (1925–1937). After the revolution of 1926, being left out of the way of political life, he started cooperating with the left writers, former third-front-line soldiers, even with communist underground. Far-famed and ambitious writer was in 1940 chosen by the Soviet emissary as the leader of “Popular government”. During the years

of Hitlerite occupation he worked as a professor in Vilnius University till its closure in 1943, later he was hiding from Gestapo. In 1942 he publicly announced about his political activity during 1940. In 1944 he moved to Austria, and in 1947 he moved to the USA where taught Russian, Polish, Lithuanian languages and literature in Pennsylvania University.

Being born and grown up in Dzūkija, Subartonys, in the place twined in fairy-tales, legends and stories, the imagination of V. Krėvė, his emotional nature was aroused since the juvenility by the legends told by the village people, old stories, folk songs and vivid folk language. Natural and ethnic cultural environment, which served as the most important impulse of creation and thematic source, made influence on the writer's emotional attitude and topic of creation: in all his artistically mature works the picture of ethnic life is romantically idealized in which there is considerable tension between archaic, mythologized, ethnically closed time of "own" world and "strange" historic civilization destroying the overlap of natural life. The images of the mother-country in the works of Krėvė are like a primordial mythical space into which there constantly turns back the human being tired of the noise of civilization, alienation and which feels the risk of loss of spiritual identity. Controversy of the processes of naturalness and modernization is the basis of the vitality of the works of Krėvė and the essence of artistic suggestibility. Not less important is the individual aspect of biography. Departure from the seminary was an important event which meant young person's conflict impact with authoritarian system of traditional values. It as if marks a divide in writer's life – his dramatic escape to the world, going the way of struggle and challenge, constantly remembering romantic sacral idyll of the mother-village which in works gains mythological outline of "the lost paradise". Later this event was echoed in the works of Krėvė, determining their topics. Aggrieved ambitions forced the person of creative nature to rethink the values, to look for own truth, to defend his positions, explain dramatic relations of the system and individual, focussing on one problem of freedom essential to his creation which is generally on the most important existential and philosophical topics of modern epoch. Krėvė experienced the situation of the value exchange, suffered the drama of existential crisis and as if unconsciously became one of the most important mouthpieces of modern human consciousness in Lithuanian literature (Encyclopaedia of Lithuanian literature/<http://www.lle.lt/search3.htm>).

About the *Eastern Stories*

Eastern Stories were published as a separate book in Kaunas, in 1930. The impulse for the emergence of this cycle was given not by any plot or conflict, but the problem of moral, existential, philosophic nature which affected Krėvė and "which he wanted to raise and which best fitted for proving of the eternity and relevance of which the models of Eastern nations' mythological times, intertwined with eastern attributes [...]" (Zalatorius 2003: 208). What depths

there lie in human's nature, what life-force forms his world-perception and emotional attitude? These questions, which held the interest of the writer since the first creative days, risen forcefully in oriental legends, are endorsed by Persian and Indian myths.

The writer himself called *Eastern Stories* "little stories", "stories". It could be said that Krèvè used the first title to name the majority of his works, and for the present topic the second title would fit better, but with certain limitations. There aren't many features of the story or a legend in *Eastern Stories* – there is no solid plot which should be found by us in the folklore of any nation. Here in "Opposite forces" "the writer rephrases some Iranian myths about the creation of the world, but he does not develop this topic, he moves to the considerations, characteristic to the romantic literature, about talking people, denying a peaceful, but boring happiness, given to them by gods, leaving the valley of wonderful beauty and going to uncertainty. Being not afraid of misery and torment, they step forward looking for new areas of knowledge which are associated with Biblical motif of the tree of knowledge (Zalatorius 2003: 207).

The "fairy tale" "The Country of Azerstan" "tells about the history of subjugation of the Azerbaijan nation. In developing the theme the author invokes not only the approaches characteristic to mythology (the binary, multi-layer of the present layer, Levi-Strauss, 1996: 86), but also the provisions of the Koran. The writer was not at all interested in the nation's historic facts (conquer, political subjugation, he was affected by the reasons for the spiritual decline of the person. "Woman" tells about the myth of the creation of the world present in the Koran, but the writer again digresses from the development of this theme and masses into the exaltation of a woman as beautiful and tempting creature. The closest to the genre of the story of legend is "The Vessel in which the King Keeps His Best Wine".

According to the author himself, creating the plot of this work, he used the Jewish legend (Letter to Liudas Gira, 1981: 67-68). We could say that this work has got the least correlations with eastern topics. Only the first sentence of the story ("In the far east, where the sun comes, there was one happy country") justifies attribution of this work to the *Eastern Stories*. According to Zalatorius, in this work the author wanted to keep the logics of the world of the legend and stylistics in general, and the colouring of place and time as if were not included into his artistic programme (Zalatorius 2003: 225). Philosophical and moral content of this work was told by Krèvè evoking the only poetical tool – repetition and the only way of characterizing – superlative, expressed in the adjectives of the higher and the highest degree.

The work is based in the triad known in mythology and predominating in fairy-tales, which in this work both exists in an objective plan of time, and designs the depiction itself. Ornamented in an oriental way, the work of Krèvè keeps the indefiniteness of action and time characteristic to parable, brightly accentuates the conclusion of the end into which there constantly rises the trajectory of all story. For three days the king solves the puzzle how to find a

proper husband to his daughter, for three months Arkazar allows the princess asking where her father keeps the wine, and for three months the wine is being kept in the vessels till it fails. In the legend there also act three main characters: Arkazari, the princess and the crowd. Three oppositions are emphasized: beautiful body – capricious soul (princess), ugly body - beautiful soul (Arkazar), simple form – perfect work (the best wine kept in stone vessels). The narrative of the story is organized around three motifs or plot cores: the noblest person of the kingdom is also the ugliest one; the princess is looking for spiritually perfect husband; the wine is being drunk from the most beautiful vessels, but is kept in the ugliest ones. All these triads are subordinated for the problematic triad or from three postulates: 1) “a noble soul is specially kept by nature in an ugly body for it not to become arrogant and not to wander bad way”; 2) “outward shapes are deceptive”; 3) only spiritually rich person perceives the real truth (Zalatorius, 2003: 226).

According to Tamošaitis, two types of characters are seen in the creation of Krėvė: an individualistic hero and pantheist sage (Tamošaitis 1998: 256). The hero of “Prąjekabuda“, in which Krėvė creatively used the story of life of Buddha, who lived in the 6th a. BC, as if fuses these typical features of the characters. The work is based not only on the philosophy of Buddhism, but also the emotional attitude of romanticism as well as human conception of the writer himself, therefore one can look for more varied interpretations of the legend. Teaching of Buddha for Krėvė was just an impulse to raise the universal questions of the being of the person and to create specific style of orient.

The main hero of the legend, Atipranaprijas, decides finding out the most important secrets of being: “I want to know why people and everything else, what is in the world, are born, are able, suffer, struggle and finally die... Die and vanish in the infinite of nothing... I want to understand why in human’s heart there lives the truth which is not doomed to settle in his works... I want to understand why the pain is felt by the one who does harm and the one who suffers the harm...” (Krėvė 1982: 386). Vainly the god of nothing, Mritrija, tries to tempt turning Atipranaprijas out of the way of his hunts – he stays solid and sure that life is eternal, that only its shapes change, that a Human is an integral part of the Universe and at the same time it is a separate world“ (Česnulevičiūtė 1982: 6).

Meanwhile another character of “Prąjekabuda“ – maharaja Savalkija tries to give a sense to himself in the material area. Being blinded by the honour and the desire for power, for being in the focus of attention, he looks for his place on the earth enslaving other nations, building rich temples and thinking that he is immortal, powerful and overwhelming. Suddenly, the foundations of his immutable life are shattered by the news that in the world there are many more powerful than him, many more rich cities and temples than he has built. Suddenly, he remembers the words of the whilom killed Usinara that the knowledge of a person constantly enlarges. Savalkija loses his rest, he tries to think about the road of passed life, he refuses the wealth, power and aiming at the rest of soul, he goes to the waste to redeem his guilt.

In the letter of 1913 to Liudas Gira, Krèvè says that *the Vedas* shaped his emotional attitude: “this is my philosophy on the basis of old India“ (Letter to Liudas Gira, 1981: 64). Studying at the universities of Lvov and Kiev, the writer wrote a study “Original Homeland of Indo-European“, and in 1912 he defended the dissertation about the origin of the names of Buddha and Pratekabuda. Later in Baku (Azerbaijan) university he read the cycle of lectures “Buddha, His Life and Teaching“.

The ideas of Vedas are revealed in this oriental story which tells about the dawn of human consciousness from the sleep of life (maya) to the might of spirit. According to Kubilius, Krèvè looked at strange eastern religions and philosophic systems “through the prism of Western psychology and cultural tradition“. The culture of orient for the writer was “the area of purified fundamental thinking, where still lied the primitive perception of the integrity of the world, emotional tension of existential states not tanned by rationalism, new way of poetical language, allowing depersonalizing the self-expression of a suffering and flustering Western person“ (Kubilius 1995: 93). Although this legend (story) is often correlated with the Buddhist philosophy, references to Bhagavadgitas are obvious here. The author presents in the work a wide vocabulary of the orient which is comprised of the names of characters and mythological creatures, as well as specific eastern scenes: “One is in all world, One is in the plenty. When he creates the worlds in himself and through himself – we call him - Pradžiapatis (creator of the world). When he warms and grows everything what exists we honour and call him – Agni (god of fire). When in the early morning he awakens the day, as Varūna (god of the sky and night), we worship him, and when we light him in our own hands to serve us, we honour him calling – Mitra (god of light)“ (Krèvè 1982: 419). The work also mentions the incarnation of God Višnus to Rama, and Brahmanas, and demigods Indra and Agni, and many other social layers and place-names described in Vedian sources.

The nodus of the work is born when Atipranaprijas goes to visit the leader of the country maharaja Satjavama. Sorrow and nuisance rush into the heart of the youth: “If senility made such a man weak, what shall I be when I am old? – said Atipranaprijas to himself. – What good shall I get even if I defeat all world, but I don’t defeat senility which whitens hair, undermines person’s powers and turns him a weak innocent like a little child... No, I don’t want to get old. I have to find the way which leads into the country of eternal youth“ (Krèvè 1982: 366). Then starts the great travel of life of Atipranaprijas attempting to perceive what is a person and his being.

Atipranaprijas confronts with the circle of samsara (birth and death), the means of liberation from which are precisely presented in Bhagavadgita. Here it is especially to disengage from the conception of carnal being. There are different ways for reaching this aim. Atipranaprijas chooses Dhyana yoga. It is the method meditation, devoted to the management of mind and senses as well as helping concentrate the attention towards the higher “Ego“. “The way of Dhyana yoga requires a strict ascetic and denial of worldly life. The beginning of this

way is “where you will deny the fact you think you are for being the one you can be“, – says Antipranaprijas (Krėvė 1982: 418).

Conclusions

1. *Easter Stories* visibly demonstrate that the writer was already in the early period of creation interested in not only romantic rebellious personalities, exaltation of his heroic actions (*Šarūnas*), not only apotheosizing of patriotic feelings (*Stories*), but also the questions of human existence, his life meaning as well as the intersection of spiritual and material springs.

2. We do not find the layer of Lithuanian folklore stylistics in the *Eastern Stories*, but there dominates the same system of repetitions as in *Stories* (usually – binary), the same usage of sacral numbers (three, seven, nine). *Eastern Stories* by Krėvė are typical of style aphoristic as well as solemn multi-storey prompts. All these layers have come from the leading texts.

REFERENCES:

- Bhaktivedanta Swami Prabhupada 2008:** Bhaktivedanta Swami Prabhupada A. C. *Śrīmad-Bhagavatam*. Pirmoji giesmė, antra dalis. The Bhaktivedanta Book Trust. 2008.
- Česnulevičiūtė 1982:** Česnulevičiūtė P. Vincas Krėvė. In: Vincas Krėvė. *Rinkiniai raštai*. T. 1. Vilnius: Vaga. 1982.
- Greimas 1979:** Greimas A. J. *Apie dievus ir žmones*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas. 1979.
- Kubilius 1996:** Kubilius V. *XX a. lietuvių literatūros istorija*. Vilnius: Alma littera. 1996.
- Levi-Strauss 1996:** Levi-Strauss Cl. Mitų struktūra. In: *Mitologija šiandien*. Vilnius: Baltos lankos.
- Krėvė 1982:** Krėvė V. *Rinkiniai raštai*. T. 1. Vilnius: Vaga. 1982.
- Krėvė 1981:** Krėvė V. Laiškas Liudai Girai. In: *Literatūra ir kalba*. T. 17. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla. 1981.
- Tamošaitis 1998:** Tamošaitis R. *Kelionė į laiko pradžią: indų idealizmas, Vydūnas, Krėvė*. Vilnius: Pradai. 1998.
- Tamošaitis:** Tamošaitis R. Krėvė Vincas. In: *Lietuvių literatūros enciklopedija* // <http://www.lle.lt/search3.htm>.
- Zaborskaitė 2001:** Zaborskaitė V. Vincas Krėvė. In: *Lietuvių literatūros istorija*. Kn. 2: *XX amžiaus pirmoji pusė: literatūros klasika*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. 2001.
- Zalatorius 2003:** Zalatorius A. *Vincas Krėvė. Nebaigta monografija*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. 2003.

მითოლოგიური დისკურსი და კულტურის
ტიპოლოგია
Mythological Discourse and The Typology of Culture

POVILAS ALEKSANDRAVIČIUS

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Heidegger, Myth and Nazism

The article discusses myth and philosophy in Heidegger's works. Following a rational tradition of Western metaphysics, Heidegger raises the issue of the grounding of the universe; however, questioning the grounding of rationality itself, he points to a mythical world. As a consequence, Heidegger separates himself from the traditional paradigm of Western thought. He does not impose rational structures onto myth but, on the contrary, perceives a historical process of the development of rationality as a part of mythical history. Expressing this history through ontological categories, the German philosopher views the course of rationality as a tendency towards a technocratic thought – the ultimate form of the obliteration of being.

Key words: Heidegger, Hölderlin, myth, rationalism, history of being, gods, Nazism.

POVILAS ALEKSANDRAVIČIUS

Lithuania, Vilnius

Mykolas Romeris University

Heidegger, Myth and Nazism

Introduction

The relationship between philosophy and myth is most commonly viewed as an opposition between two different ways of world interpretation, and matching one to the other is only as possible as reconciling the irrational and rational ways of thinking. Is there a possible common denominator between such different poles of thought, bearing in mind that we live (I speak only as a representative of European civilization) in a space soaked in rationalism? With regards to this question, Martin Heidegger's interpretation of history comprises one of the most prominent moments in the thought of the 20th century. In the reasoning of the German philosopher, myth did not appear immediately but rather after a

consistent and patient investigation of the most important question that is raised in the West, constituting European identity: what is the absolute foundation of the universe, and thus thought itself? What is being? The simultaneous rise of myth and Hölderlinian poetry, while searching for the grounding of rationality, led to a new conception of history. However, the structure of history, the structure of being, proposed by Heidegger, could not escape confrontation with a particular historical and political reality, which, in his case, was the fascism and Nazism of Hitler. This confrontation and its nature are still widely discussed: if Heidegger's philosophy of being and history, in essence reconciling rationality and mythical thinking, leads to the criminal instances of political totalitarianism, should one not treat it as the most dangerous way of thinking and resolutely refuse it, at least for the purposes of educating the youth?

This article aims to define the relationship between Heidegger's philosophy and myth and refute a phobia about its Nazi nature, currently widely spread across historiography.

1. The Issue of Grounding: Back to Myth while Substantiating Rationality

Heidegger is a profound philosopher, as he looks for the absolute foundation of everything. Yet describing Heidegger in such terms, we do not claim anything original or anything that would make him stand out from other thinkers of Western civilization. Could the whole of Western philosophy be defined as a reasoning process in search for the absolute foundation of the universe? Is the search for the absolute foundation, rationally recognised as the absolute reason for the universe, not what makes Western philosophy into what it is? Finally, does this search not make Western thought rational, distinguishing it from the thought of other civilizations and separating it from the possibilities of thinking in ways other than rational?

Thales was the first in Western civilization to raise the question of the world's grounding. Establishing the dimension of rationality in our thought, he distinguished it from mythological thought, as attested by all our encyclopaedias. If Heidegger had looked for the grounding of every entity only through the possibilities opened up by rational thought, today we would not discuss topics such as "Heidegger and Myth". However, what makes Heidegger's philosophy distinctive and what lies at its core is that by looking for the absolute foundation of everything he also questioned the grounding of our rationality; thus, he dared to step into a sphere which led to the emergence of rational thought but did not comply with its laws. This means that rational language, the language of Western metaphysics, is not sufficient while discussing this most profound sphere. That was one of the reasons why Heidegger suspended the writing of his most famous work *Being and Time*; traditional means of expression, based on the rationality of classical Greece, could not be enough to express the absolute foundation of the world, which Heidegger carefully started

approaching and which he called being (Aleksandravičius 2010: 381-382). Furthermore, Heidegger slowly came to the realisation that the grounding he searched for was bottomless: while our rationality requires that grounding be something solid, a certain support, being does not have a foundation (Heidegger 1976: 123-175; Heidegger 1957). Therefore, Heidegger is a profound philosopher because his thinking immerses into a bottomless grounding of everything (*Ungrund*).

Thus we ask: did the search for the grounding of the world and reason, conducted by stepping into a field which surpassed Western rationality, bring Heidegger to the encounter with the myth and mythological thinking that the Europeans parted from with the help of Greek philosophers? Could we not claim that Heidegger's philosophy itself in its essence is mythological? Does he not talk about those mystical zones where gods and people live together and which today are accessible only to poetry? Does he not regard these zones as a destination to be reached by our thought as it is transformed by poetry? Poetry directs thought to the profundity of the transformation of being, which Heidegger calls the Fourfold (*Geviert*) and which he conveys through mythical expression: poetry foretells "the marriage of Heaven and Earth" (*Hochzeit von Himmel und Erde*) (Heidegger 1994: 11), which Hölderlin talked about: "Then people and gods celebrate the marriage" (*Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter*) (Hölderlin 1943: 147). "In close proximity [of the transformation of being] it gets decided if god and gods withdraw and how they withdraw, if the holy day is breaking and how it is breaking, if god and gods can reappear at this holy dawn, and how" (Heidegger 1976: 351).

2. The Mythical Structure of History

Heidegger's reader knows that he did not consider the rational logic of the West to be an exact offset against myth but rather an element of a mythical act, a part of mythical history that can be best understood through mythological rather than rational categories: "Myth was never destroyed by logic but rather by the withdrawal of god" (Ruberly 1983: 53). Myth was superseded by logic not because the latter was stronger or closer to humans but because this was the will of gods, because of "the withdrawal of god". Thus, Western rational thinking did not surpass myth; instead, it became a phase of the mythical process that started from the Greek philosophers and continued through our technological age. We still live in a myth where gods withdraw and where we get left; there is rationality, science, technology but also an empty space left by gods. We, rational Westerners, still live in mythical structures; however, instead of talking to gods we hear only their silence and, unable to bear that silence, we, left alone, drown it by our own conversation, i.e. our rationality. Our highly praised rationality that supposedly freed us from the darkness of myth in reality is completely dependent on it, dependent on the idea that gods abandoned us so

that we would concern ourselves with our own affairs. “When gods withdraw, man arises”, claims Heidegger (Heidegger 1989: 279).

By his reasoning, Heidegger devotedly sought to express *this* precise view on the human circumstances in the world. To put it differently, within a medium of rational metaphysics, he sought to expose a profundity, i.e. the mythical structure of one’s being; mythical and nonetheless encompassing withdrawn gods. Evidently, rational language and thought was not enough for such purposes. That was why Heidegger started to refer to poetry, especially the poetry of Hölderlin. The fact that Hölderlin attracted the attention of Heidegger was clearly not mere chance*. Hölderlin’s relation to myth is obvious but he was not just a poet praising the myths of the past. He was a personality of particular sensitivity, who wrote about the lack of gods and the emptiness they left in the current world. This view was fully in accord with the insights of Heidegger, who called himself a commentator of poetry (and especially Hölderlin’s poetry). Through philosophical but not classical rationalist language, Heidegger sought to reveal what Hölderlin talked about in his poetry, i.e. the fate of humanity and its strange history, starting from the moment when it was abandoned by gods.

What is the structure of this history? It can be defined by three main categories: 1) The *origins* of the history of humanity. This is a mythical state where people live together with gods or, as claims Hesiod in the works Homer, these are the times when gods appear to humans „in full light“. This state of humanity was celebrated by its witnesses and participants – ancient poets, steeping their poetic language in myths that are nothing other than a conversation with gods. Today this state of humanity is scientifically, i.e. rationally, examined by mythology. Is rational investigation of myths adequate for them? Does such an investigation not mean killing myths, bleeding myths, removing their essence and examining them as some researchers would examine a cadaver claiming to study human being? This is a question everyone interested in myth should ask oneself: is rational investigation of myth adequate for revealing its truth? 2) The second feature, characterising the history of humanity is the *memory of gods*. Humanity holds a faded memory of its life with gods. If gods appeared to humans “in full light”; this should have left a trace. Upon withdrawal, gods left their trace in the memory of people. This trace manifests itself as longing for divinity, an attempt to fill in the emptiness left by gods. In “the night of the world” this longing calls us to come back to “the day of the gods”, as claimed by Hölderlin and Heidegger. Once again, we try to examine the longing rationally: both rational theology and rational psychology seek to provide a form and an explanation of the longing for gods but everyone who is interested in the essence of a human should ask: can rational method explain everything that happens within a human? 3) The third characteristic of the

* Classical and influential work, examining the relationship between Heidegger and Hölderlin is Allemann B. *Hölderlin und Heidegger*. Zürich-Freiburg, Atlantis, 1954.

history of humanity is the *withdrawal of gods*. People lose the ability to talk to gods and see them “in full light”. This emptiness manifests itself as rationalism, with technology at its peak. The meaning of this technical trail of people and the world is familiar to anyone who ever felt sick from the taste of consumerism as well as anyone who experienced a bombing of one’s city or the weight of a tank crushing one’s legs. Technology rewarded humanity with the possibility of total self-destruction, symbolised by the atomic bomb. This possibility is sensed by everyone and all that remains is to ask: what is the next phase of the history of humanity and will it come at all? Hölderlin and Heidegger describe this extremely rationalist human state as “the night of the world”, predetermined by the withdrawal of gods.

Thus the time of the history of humanity is a mythical time: here past means life with gods in daylight; present – the night of the world after gods’ withdrawal, tension between a bright memory of gods and the rage of rationality and technology. Present manifests itself as a mortal danger but also as a hope of salvation: Hölderlin writes this verse, continuously cited by Heidegger: “And where the danger lies, there also is salvation” (*Wo aber die Gefahr ist, / Das Rettende auch*) (Heidegger 1949: 248). Heidegger relates the fate of humanity to the coming of “the last god” (*der letzte Gott*), as he tells in his famous interview with the journalist of *Der Spiegel*, published on the day of his death: “Only god can still save us“ (*Der Spiegel* 1976: 106).

Thus we can see that, according to Heidegger, the dimensions of time are related to myth if we define the latter as “human life with gods”. Heidegger’s reader knows time plays an important role in his philosophy. Only through the prism of time, we can move closer towards the grounding of the world and of human thought – being. We should approach it not as a solid support but as if descending into an abyss forming the fourth dimension, uniting the past, present and future. Here we cannot demonstrate what the strictly philosophical derivation of this ontology is but it should be clear from the above that Heidegger’s philosophy merges with the language of the mythical world, while searching for the grounding of everything and surpassing Western rationalism. The current scientific world has to be evaluated according to the criteria of a more profound, mythical world because the structure of reality itself as well as its history is mythical: not only humans but also gods have their own place in there. We should not forget that the most profound observation about the bottomless grounding of reality that Heidegger makes is the so-called Fourfold, *das Geviert*, consisting of heaven, earth, humans, and gods (Heidegger 1954).

3. The Issue of Heidegger and Nazism

The character of Heidegger’s thought attracted many followers; however, it also received severe criticisms. Today, the debates surrounding Heidegger’s relationship to National Socialism are far from concluded. On the contrary, they get more and more heated as time passes. Some authors (Bourdieu, Faye) claim

that both Heidegger as a person and his philosophy should be treated as belonging to National Socialism (Farrias 1987; Bourdieu 1988; Faye 2005). Even though most experts on Heidegger's philosophy refute such an evaluation, there is evidence that cannot be neglected: in 1933, accepting the post of the rector of the University of Freiburg, Heidegger signed morally condemnable documents of the Rectorate and said the following words in his famous *Speech of the Rectorate* that he delivered to colleagues and students: "Let various doctrines and ideas not be the regulations of your being! The Führer himself, and only him, is the reality and law of German people at present and in the future" (Schneeberger 1962: 135).

What interests us here is that these steps of Heidegger are often explained with reference to the mythological nature of his thought. The history of humanity told above is called "destiny" by Heidegger. However, he does not use the standard word *Schicksal* but a derivative concept *Geschick*, assigning it with a special connotation: destiny (*Geschick*) is the history that was sent. Being with gods, withdrawal of gods, their memory and emptiness that they leave, and the rationality, inadequately filling it in – this lengthy process is a sending that comes from the depths of being, destiny, order, the law of history. If previously people were illuminated by gods, if gods withdrew and left us in the darkness of the night, i.e. in rationalism, the whole mythical history corresponds to the "will" of being, or the destiny sent to us as a present, even if this destiny encompasses not only the oblivion of gods, but also the "oblivion of being" itself. To sum up, destiny sent to us by being governs the mythical history of humanity as if according to a primordial law; this destiny simultaneously means both the revelation of being and its withdrawal. Thus, historical reasoning of humanity depends on the dynamics of being, on being with gods or being in their absence, and on the structure of mythical time. The structure of mythical time determines human ideas.

This is where in 1964, at the zenith of Heidegger's thought, Hans Jonas perceived the greatest danger, warning Christian theologians not to be tempted by Heidegger's mystical wording but to perceive its horrifying meaning (Jonas 1964: 621-642). Why was Hans Jonas, the expert of gnosis and Western philosophy, troubled so deeply by the thought of Heidegger? His anxiety arose because when human reason is dependent on destiny assigned by being, one also becomes dependent on the laws of being, which are ethically neutral, i.e. free from the problem of choice between good and evil. Does Heidegger not raise a horrifying matter in his famous *Letter on Humanism*: "The innocent appears in the light of Being at the same time as the evil does. The essence of evil does not arise from the malice of human action..."? (Heidegger 1966: 121). To put it differently, human authenticity, i.e. the correspondence between one's thinking and the mythical history of being, the destiny sent by being, is verified by one's ability to comply with the law of being, coming from the very depths, governing history and neutral about the question of good and evil. According to Hans Jonas, that is where the greatest danger of Heidegger's thought lies: one

only has to identify this law of being appearing in history with a particular historical figure; and human authenticity, freedom and willpower will become more dependent on this historical figure than ethical criteria for good and evil (Jonas 1964: 638). This is very likely to end in a tragedy, bearing in mind Heidegger's claim from the *Speech of the Rectorate* cited above. Thus, according to Heidegger, would Adolf Hitler not be that semi-god who will return us (or, more precisely, the German nation of the '30s) to the illuminated life with gods, or at least be the prophet of the return of gods (*der letzte Gott*)?

We now come to realise what the reasons for Heidegger's criticism are and why his thinking, essentially based on myth, is so widely disputed. However, do we have to take it that far? Are the fear and the anxiety of Hans Jonas well-grounded? Is Heidegger's philosophy really inclined to justify or even inspire Nazi ideology due to its links to myth? Many extensive studies answer negatively to this question (Palmier 1983: 409-449; Amato 2007). That at some point Heidegger made a political mistake is a fact. Yet accusing his philosophy of being Nazi is as absurd as accusing that of Nietzsche or Homer.

First of all, the main motive of Heidegger's thought is the distinction between being and existence. Whatever is the conceptual form of this distinction during different stages of the thinker's reasoning*, it prohibits directly identifying the laws of the history of being with actual historical and social processes. To put it differently, the above mentioned possibility of perceiving destiny sent by being as constituting the instance of Nazism goes against the whole of Heidegger's philosophy. Maybe it is because the profound and bottomless nature of the heideggerian distinction between being and existence makes it impossible to understand in a rational-conceptual way and one has to rely on the help of other means of linguistic expression, especially poetry, that this distinction is subject to so many erroneous and insufficient interpretations** and the above mentioned superficial identifications come to light. Certainly, as noted by Françoise Dastur, Heidegger's philosophy encompasses the need for concreteness and necessity of expression at the existential level rather than satisfaction with profound but abstract reflections (Amato 2007: 444). The distinction between being and existence does not deny what Heidegger carefully considers in *The Postscript to "What is Metaphysics?"* written in 1943: there is no being without existence as there is no existence without being. That is why the history of being has to be read by us, humans, in the chronological flow of the history of presences. However, as claimed by Dastur, the heideggerian concept of a

* Grasped around 1920 in the concept of facticity, attempted to express in *Being and Time* existential and existentialist levels as a preamble into considering the relationship between *Dasein* and *Sein* to be a division, clearly formulated in the doctrine of ontological difference, and continuously matured in a difficult state of *Gelassenheit*, this distinction marks the tension in Heidegger's thought, which bore his entire philosophy.

** Probably the first opportunity to fully comprehend Heidegger's philosophy arose after 1990, when the major part of his *Collected Works (Gesamtausgabe)*, was published.

human as a warden of being, by far surpassing the notion of *animal rationale*, outlaws any consideration of human *Dasein* as an ordinary case of any living being and its evaluation using biological categories, hence the evaluation of human essence from a racial aspect, hence Nazism (Amato 2007: 446-447). In his *Letter on Humanism*, Heidegger patiently explains that human essence is not *animal* (even if with the dimension of *rationale*) but rather a life next to being; therefore, one's "value" does not depend on race, views or moral values, nor on the profundity and authenticity of conscious thinking, but only on one's relationship with being, a relationship maintained by a human as a human, even if one has forgotten of being. Although such an evaluation of a human goes beyond the metaphysical ethics of the West and its traditional system of values (which again results in many accusations against Heidegger), in no way can it lead to Nazi outlooks; on the contrary, this evaluation constitutes an absolute impossibility for the support of Nazi ideology. Moreover, in the text of *Contributions to Philosophy (Beiträge zur Philosophie)*, written during 1936-1938 but not published until 1989, Heidegger presents an open critique of Nazi views, regarding their "underlying truth" as a state of "transition into technologised animal", which is merely an extreme case of the evolution of *animal rationale* (Heidegger 1989: 124). Let us remember that the rational development of human thought belongs to the mythical structure of history, a precarious stage of life without gods. Hence, according to Heidegger, Nazism can neither be treated as thought's return to the "life with gods" nor as mind's obedience to the historical destiny of being; instead, it has to be considered as an extreme case of disobedience to the voice of being.

In that case, how can one explain that Heidegger joined the National Socialist Party in 1933, declared the statements of Nazi nature during his time as a rector of the University of Freiburg, and supported the application of *Führerprinzip* at the university? It seems that Heidegger's political mistake was caused by an identification which differs greatly from the above mentioned relation of historical destiny of being to Nazism. Just like many other Germans during the interwar period, in 1933 Heidegger associated the movement of Nazi with what it did not consist of – the love for native soil, homeland and nation and a simple hope of rising from a political chaos. Until 1933 and immediately afterwards Hitler's party and its eccentric endeavours were regarded as exhausted nation's convulsions, which should not be treated seriously (what a mistake!); it was hoped that they would be fought off as some childhood illness and the nationalist movement, supported by the fundamental energy of German people, would undertake to solve the acute problems of the nation in an effective and adequate way. Identifying Heidegger's as well as other Germans' love for their homeland with the plans of the National Socialist Party was a great political mistake and we have no right to repeat it today claiming that a German who loves his homeland is by definition a fascist: a statement that was the main accusatory argument in the so called "Heidegger's case". The same also has to be said about Heidegger's support for the application of *Führerprinzip* at the

university. Way too easily and irresponsibly, the notion of *Führer* today is associated with Hitler's personality, forgetting that in 1933 this word meant not "Hitler" but "leadership principles" necessarily adhered to at the time of crisis. In the case of a university, these principles had to signify the voice of academic society and authentic scholarship not heard under ordinary circumstances due to the critical situation of that university. Already in 1934, as it became evident that Hitler and other *Führers* fanatically following him were discrediting the notion of *Führerprinzip*, expressing a pathological will of their own rather than the voice of the nation, university and scholarship, Heidegger resigned from the rector's post and distanced himself from the Nazi movement once and for all*.

Bearing accusations, maligned and deprived of the right to teach at university after the war, Heidegger retreated into a sullen silence. Consequently, this silence was interpreted as a reluctance to admit one's mistakes or even as a tacit approval of Hitlerism. Heidegger's recently published text, written in 1946, explains his actual political views and brings us back to the authentic philosophical subject – the search for human foundations in being and the grounding of one's thought in a more mysterious than rational world of myth: "You wonder (and you are not alone), why my de-nazification still did not take place. It is easily explained. To tell the truth, I got demarcated for reasons that do not have anything to do with Nazism. It is understood that my way of thinking consists of something troubling, even something distressing, what with pleasure could be avoided. The fact that at the same time my thinking attracts so much attention only confirms that it is troubling. Never, not even for a single day, have I had a slightest influence on any major establishment of the Party (...) With regards to Russians or, more precisely, European technicism, which Russians introduce in the form of communism (here I do not refer to Russia itself), they attack my thought with the same hatred as exhibited by the English and American technocrats who declared it to be an official enemy" (Heidegger 2000: 421). Anglo-Saxon technocracy, as well as communism and fascistic Nazism are the expressions of the rage of technology, the extreme case of rational thinking and life without gods. Hence, Heidegger's philosophy did not attempt to support some political mechanism but rather to direct thinking to where not only technology but also human salvation stemmed from (Heidegger 1954: 13-44)**.

* Many sterile disputes regarding Heidegger's relation to Hitler's Nazism after 1934 are still unsettled. It seems that next to malicious slander and unfounded hearsay (out of which the most wide spread and malevolent is the one claiming that Heidegger forbade Husserl to use the university library because of his Jewish background), Farrias and Faye can put forward only one convincing argument in their works: till the very end of the war Heidegger paid the membership fee to the National Socialist Party. However, the validity of this argument is challenged if we remember that leaving the Party in Nazi Germany meant horrible repressions or even death penalty.

** In one of the most famous speeches of Heidegger, called *The Question Concerning Technology*, we will find all the necessary structure concerning the history of being and its mythical dimension. This is the structure that we aimed to discuss here.

Conclusion

In the thought of Heidegger myth and philosophy do not stand in opposition, as is characteristic of Western metaphysics. In traditional historiography, the emergence of the latter is regarded as rationality's victory against mythical thinking. In contrast, Heidegger regards Western rationality as a particular state of mythical structure that neglects itself, i.e. as a mythical state of a human when "the gods withdraw". Grappling with the problem of the relationship between myth and philosophy, Heidegger does not cast rational structures upon myth; instead, he treats the historical process of the development of rationality as a part of mythical history. Expressing this history through ontological categories, Heidegger talks about the destiny of being or "harbinger", where metaphysical rationality is equated with the oblivion of being, while the evolution of rationality is regarded as a tendency towards technocratic thought that leads to phenomena such as Bolshevik communism or fascist Nazism in a particular political situation. Heidegger's philosophy seeks to direct this tendency in another way: within rationalism, it tries to highlight the mythical dimension, understood as a return of the "last god" in the hope of avoiding catastrophic consequences of technocratic thought. Hence, Heidegger's philosophy is not the harbinger of Nazism; quite the contrary, it actually constitutes an offset against its thinking.

Yet the situation is complicated by the following fact: the thought fighting against technocracy can turn into technocracy's prey. We should not forget that the ideologists of National Socialism appropriated Hölderlin, Nietzsche and the ancient myths to serve their purposes and to be treated as their harbingers. Could we regard the source of Nazi strength and success their ability to coat the nation and its spirit in a mythological garment, this way identifying it with a particular political movement? In this context, Heidegger's philosophy, as well as Hölderlin's poetry and Nietzsche's texts surpass the point of rationality and gain certain fragility; it seems that they lack the power to reveal their truth by themselves as well as to withstand erroneous interpretations and their deliberate exploitation. Heidegger writes that the one who comprehends the actual role played by Hölderlin in the history and greatness of German nation "has no need to talk about politics" (Brito 1999: 184). But even if there was no need, politics intervened. Such a situation raises a difficult question that demands an answer: in the world governed by rationality, how should one treat and comprehend what supersedes this rationality so that one's truth is maintained and the forces that bring destruction in an attempt to comprehend are resisted?

REFERENCES:

- Aleksandravičius 2010:** Aleksandravičius, P. *Temps et éternité chez saint Thomas d'Aquin et Martin Heidegger*. Saarbrücken: Editions universitaires européennes, 2010.
- Allemann 1954:** Allemann, B. *Hölderlin und Heidegger*. Zürich-Freiburg: Atlantis, 1954.
- Amato...2007:** Amato, M, and Dastur, F. *Heidegger à plus forte raison*. Paris: Fayard, 2007.
- Bourdieu 1988:** Bourdieu, P. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris: Minuit, 1988.
- Brito 1999:** Brito, E. *Heidegger et l'hymne du sacré*. Leuven: Peeters, 1999.
- Farrias 1987:** Farrias, V. *Heidegger et le nazisme*. Paris: Verdier, 1987.
- Faye 2005:** Faye, E. *Heidegger: introduction du nazisme dans la philosophie*. Paris: Albin Michel, 2005.
- Heidegger 1989:** Heidegger, M. "Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)". *Gesamtausgabe*. T. 65. Frankfurt: Klostermann, 1989.
- Heidegger 1994:** Heidegger, M. "Das Ding". *Gesamtausgabe*. T. 79. Frankfurt: Klostermann, 1994.
- Heidegger 1949:** Heidegger, M. *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann, 1949.
- Heidegger 1966:** Heidegger, M. "Lettre sur l'humanisme". *Questions III*. Paris: Gallimard, 1966.
- Heidegger 2000:** Heidegger, M. "Meine Beseitigung". *Gesamtausgabe*. T. 16. Frankfurt: Klostermann, 2000.
- Heidegger 1957:** Heidegger, M. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Neske, 1957.
- Heidegger 1976a:** Heidegger, M. "Wegmarken". *Gesamtausgabe*. T. 9. Frankfurt: Klostermann, 1976.
- Heidegger 1976b:** Heidegger, M. "Vom Wesen des Grundes". *Gesamtausgabe*. T. 9. Frankfurt: Klostermann, 1976.
- Heidegger 1954:** Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: 1954.
- Jonas 1964:** Jonas, H. "Heidegger und die Theologie". *Evangelische Theologie* 24 (1964): 621-642.
- Hölderlin 1943:** Hölderlin, F. "Der Rhein". *Sämtliche Werke : Große Stuttgarter Ausgabe*. T. 2. Stuttgart: Beissner, 1943.
- Palmier 1983:** Palmier, J. "M. Heidegger et le national-socialisme". *Cahier de l'Herne. Heidegger*. Paris: l'Herne, 1983.
- Rubercy... 1983:** Rubercy, E. and Le Buhan, D. *Douze questions posées à Jean Beaufret à propos de Martin Heidegger*. Paris: Aubier, 1983.
- Schneeberger 1962:** Schneeberger, G. *Nachlese zu Heidegger: Dokumente zu seinem Leben und Denken*. Berne, 1962.

KONSTANTINE BREGADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Modernism as a Mythless Age in Konstantine Gamsakhurdia's Novel "The Smile of Dionysus"

In the 20s of the 20th century Konstantine Gamsakhurdia defined modernism as a mythless age, metaphorically indicating the spiritual crisis of the epoch. "The Smile of Dionysus" by Konstantine Gamsakhurdia can be viewed as a typical modernistic literary text, emphasizing existential and spiritual crisis of a modernist human being. Simultaneously, it is an attempt to overcome the existential crisis provoked by the death of God – an unsuccessful attempt to reanimate Dionysus' aesthetic culture – ending in failure hence demonstrating human's existential lack of prospects in the epoch of modernism.

Key Words: mythos, modernism, mythless age, father-son interrelation.

კონსტანტინე ბრეგაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

მოდერნიზმის ეპოქა, როგორც მითოსს მოკლებული დრო კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“

XX ს. 20-იან წლებში კონსტანტინე გამსახურდიამ მოდერნიზმის ეპოქა განსაზღვრა როგორც *მითოსს მოკლებული დრო* (მდრ. ესსე „ლიტერატურული პარიზი“), რითაც მან მეტაფორულად მიანიშნა ეპოქის სულიერ კრიზისზე, რაც გულისხმობდა ადამიანის ეგზისტენციური შიშის ქვეშ ყოფნას, მის მეტაფიზიკურ-მითოსური პირველსაწყისებისაგან გაუცხოებას, ყოფიერებაში თვითიდენტობის შეუძლებლობას, დეჰუმანიზაციას. ხოლო ყოველივე ეს გამონვეული იყო, ერთი მხრივ, ისტორიული პროცესებითა და კატაკლიზმებით — ტექნიკური ცივილიზაციის ტოტალური განვითარება, მსოფლიო ომი და რევოლუციები, ხოლო, მეორე მხრივ, ფუნდამენტური მეტაფიზიკური „რყევით“, რასაც ნიციშემ *ღმერთის სიკვდილი* და *ღირებულებების გადაფასება* უწოდა:

„შუბლით ვეხლებით ახალ დროს: მისი საუკეთესო ეპიტაფიაა: მითოსს მოკლებული დრო. [...] საერთო ფონი თანამედროვე ევროპისა: მეცნიერებაში რელატივიზმი, ხელოვნებაში ფუტურიზმი და დადაიზმი, ყალბი ცივილიზაცია. უსულო მექანიზაცია. [...] ევროპის სულიერი

კრიზისი, ეს არ არის სტილის კრიზისი, არც იდეური გაკოტრება. მი-
თოსს მოკლებული დრო. აქ არის სიმძიმე“ (გამსახურდია 1983: 460, 470).

ამგვარად, *მიტოსსმოკლებულობა* კ. გამსახურდიას მიხედვით გუ-
ლისხმობს დესაკრალიზაციის პროცესს, ანუ მოდერნისტულ ეპოქაში
მეტაფიზიკური ორიენტაციის, „ღმერთთან თანაზიარობის“ (გამსა-
ხურდია 1983: 460) საყოველთაო გაუქმებას და მხოლოდ არსებულთ,
ანუ მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილით თვითშემოსაზღვრას, რაც,
როგორც ეს მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიულმა პროცეს-
მაც ცხადყო, ძირითადად განაპირობა პოზიტივისტურმა და მატერი-
ალისტურმა ცნობიერებამ. შესაბამისად, ადამიანმა ორიენტაცია აიღო
არსებულის, როგორც ერთადერთი საარსებო სივრცის, მომხმარებ-
ლურ ათვისებაზე, რაც დაეფუძნა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებე-
ბისა და ტექნოლოგიების განვითარებას, რასაც შედეგად მოყვა მას-
შტაბური ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, კომერციალიზაცია, ბი-
უროკრატიზაცია, ტექნოკრატიზაცია, სპეციალიზაცია („ყალბი ცივი-
ლიზაცია, უსულო მექანიზაცია“) და ე. წ. *მასობრივი საზოგადოებების*
(*Massengesellschaften*) (მაგ. პროლეტარიატი, წვრილი ბიურგერობა)
ჩამოყალიბება. ამ ფონზე კი მოხდა შუასაუკუნეებში, რენესანსსა და
განმანათლებლობის ეპოქაში შემუშავებული თეოცენტრისტული და
ანთროპოცენტრისტული პარადიგმებისა და ნარმოდგენების გაუქმება
— ერთი მხრივ, *მოკვდა ღმერთი* (ნიცშე), ხოლო, მეორე მხრივ, ინდი-
ვიდი გაითქვიფა მასაში, მოხდა მისი სუბიექტურობის დაშლა (ე. წ.
„მე“-ს დისოციაცია/*Ichdissoziation*), სულიერი კულტურა კი ჩაანაც-
ვლა ტექნიკურმა ცივილიზაციამ (შპენგლერი).

აქედან გამომდინარე, მოდერნისტული მწერლობა, ვითარდება რა
აღნიშნული ისტორიული ცვლილებების ფონზე, ფუძნდება როგორც
რეაქცია თავად მოდერნისტულ ეპოქაზე, რომლის ერთ-ერთი უმთავ-
რესი ნიშანია ტექნიკური პროგრესის ფეტიშიზმი და მომხმარებლურ-
კომერციული ინტერესების დაკმაყოფილება. ამიტომაც, მოდერნის-
ტული მწერლობის ძირითად თემასა და პრობლემატიკას, როგორც
დასავლეთში, ისე ჩვენში, სწორედ მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის
ეგზისტენციის საკითხები შეადგენდა, სადაც თემატიზებული იყო თა-
ნამედროვე ადამიანის სულიერ-კულტურული კრიზისიდან გამოყვანის
გზების ძიებისა და მისი ეგზისტენციისათვის საზრისის მოპოვების პრობ-
ლემატიკა. ამ თვალსაზრისით საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს მო-
დერნიზმის გერმანელი მკვლევარი სილვიო ვიეტა, რასაც მეც ვიზიარებ:

„სოციალური ცვლილებების ასახვა — ინდუსტრიალიზაცია, ურბა-
ნიზაცია, კომუნიკაციის ახალი ფორმები (ტელეფონი, ტელეგრაფი,
რკინიგზა, ავტომანქანები), ახალი მედია საშუალებები (რადიო, ჟურ-
ნალ-გაზეთები) — არ ქმნის მოდერნისტული რომანის ცენტრალურ
პრობლემატიკას. პრობლემატიკა, რაც აქაა მოცემული, სულ სხვაგვა-
რია: ეს არის საზოგადოებაში თანამედროვე სუბიექტურობის პრობ-
ლემატიკა, მოდერნისტულ ეპოქაში მისი შინაგანი დაქუცმაცებულობა
და დაშლა. სწორედ აქ ვლინდება მენტალობის ცვალებადობა, რაც

მოდერნიზმს, როგორც ისტორიულ პროცესს ადამიანისათვის მოაქვს” [აქ და ქვემოთ გერმანელ ავტორთა ციტატების თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის — კ. ბ.] (ვიეტა 2007: 20-21).

კ. გამსახურდიას რომანი „დიონისოს ღიმილიც“ (1915-1925) სწორედ ტიპიური მოდერნისტული მხატვრული ტექსტია (მიმართა, რომ ქართული ლიტერატურული მოდერნიზმის სივრცეში ეს არის პირველი სრულყოფილი მოდერნისტული რომანი როგორც შინაარსის, და რაც მთავარია, ფორმის თვალსაზრისით), რომლის საზრისისეული დისკურსი მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენციალური და სულიერი კრიზისის წარმოჩენაზეა მიმართული, რაც გამოწვეულია სწორედ „მენტალობის ცვალებადობით“, ანუ, სხვაგვარად — „ღირებულებათა გადაფასებით“, რაც გულისხმობს გონით პროცესებში *მატერიალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერების* გაბატონებას, რის საფუძველზეც მოხდა ყოფიერების „დავიწროება“, ანუ, ადამიანის ეგზისტენციის მხოლოდ არსებული, როგორც არსებული შემოსაზღვრა, რამაც ადამიანში შემდგომ გამოიწვია *საკრალური ცნობიერების* გააქმება და ღმერთზე ორიენტაციის დაკარგვა. ამავდროულად კ. გამსახურდიას რომანის ტექსტში მოცემულია ცდა ღმერთის სიკვდილით გამოწვეული ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევისა — მოდერნიზმის ეპოქაში დიონისოს ესთეტიზებული კულტის წარუმატებელი რეანიმირების ცდა, რაც მარცხით მთავრდება (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკულმართ გზებზე“), რითაც რომანში ინტენციურებულია თვალსაზრისი მოდერნისტულ ეპოქაში ადამიანის სრული ეგზისტენციალური უპერსპექტივობის შესახებ („ნევხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია“).*

„დიონისოს ღიმილი“ მოდერნიზმის ეპოქის ცნობიერებისეულ და ისტორიულ კონტექსტში იქმნება და თავსდება („მენტალობის ცვალებადობა“) და ამდენად სრული ბუნებრიობით, კანონზომიერებითა და ესთეტიკური ადეკვატურობით ავლენს ზოგადად მოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ დისოციაციურ დისკურსებს („მე“-ს, სუბიექტურობის რღვევა-დაშლა, ეგზისტენციალური გამოუვალობა და შიში). ამიტომაც, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ის ისტორიულ-ცნობიერებისეული კონტექსტი, თუ რა პირობებში იქმნებოდა „დიონისოს ღიმილი“, რამდენადაც მოდერნისტული ლიტერატურა, და ეს შესაბამისად, გამსახურდიას რომანი ეს არის აპრიორული რეაქცია საკუთრივ მოდერნისტულ ეპოქაზე, სადაც ვლინდება მითოს-სმოკლებულობით გამოწვეული უნაპირო პესიმიზმი, რასაც იწვევს:

* სწორედ მსგავსი სავარსამიძისეული გაორება და სუბიექტურობის დაშლა ახასიათებს გალაკტიონის (ან თუნდაც სხვა ქართველი მოდერნისტი ავტორების) ლირიკულ „მე“-საც, რომელიც მუდმივად ირყევა *მადონას* ღვთაებრიობასა და *ლურჯა ცხენების* დემონიურობას შორის, და რომელსაც რ. ვაგნერის *მფრინავი პოლანდიელის* მსგავსად ვერ მოუპოვებია (რასაც უსასრულო ხასიათი აქვს) ჭეშმარიტი ეგზისტენცია (შდრ. *მერისა* და *მადონას (ღვთისმშობლის)* ციკლის ლექსები, ერთი მხრივ, და *ლურჯა ცხენებისა* და *ეფემერების* ციკლის ლექსები, მეორე მხრივ).

- a) ღმერთის სიკვდილი/ღირებულებათა გადაფასება/ნიჰილიზმი (ნიცშე)
- b) ისტორიული კატაკლიზმები — I მსოფლიო ომი, რევოლუციები რუსეთსა და გერმანიაში, 1921 და 1924 წლების ეროვნული კატასტროფები.

აქედან გამომდინარე, რომანის ტექსტში მოცემული სავარსამიძის პესიმიზმი, დენდიზმი, ესთეტიციზმი, „წერვების არისტოკრატობა“, „სხვისი სენით დაავადება“ (თვარაძე 1971: 39) და დეკადენტური პოზა კი არ არის, არამედ ჰედონისტურ-დიონისური ნილაბია, რომლის მიღმაც ვლინდება მოდერნიზმის *მითოსსმოკლებული* მადესტრუირებელი ეპოქით („ეს საუკუნე მეფისტოფელი“) გამოწვეული საკუთარი სუბიექტურობის მთლიანობისა და სამყაროს ჰარმონიულობის გარდაუვალი რღვევის ტრაგიკული განცდა, რის შედეგადაც ყოფიერებაში პროტაგონისტის ეგზისტენცია უკვე ვლინდება როგორც საზრისსმოკლებული *გადაგდებული* ეგზისტენცია, როგორც *გადაგდებულობა* („Geworfenheit“) (ჰაიდეგერი),* რაც რომანის პერსონაჟის „ბუნებრივი“, ობიექტური და კანონზომიერი ონტო-ეგზისტენციალური მდგომარეობაა.

როგორც ცნობილია, მოდერნიზტულ მხატვრულ ტექსტებში მითოსური პარადიგმებია ინტეგრირებული (მაგ. ჯ. ჯოისის „ულისე“, გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ და სხვ.), სადაც მითოსური პარადიგმების მოხმობას ორმაგი დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, წმინდად პოეტიკურ-ესთეტიკური, როდესაც მითოსური პარადიგმები გვევლინება რომანის ტექსტის კომპოზიციის, ნარატივისა და სახისმეტყველების ფუნდამენტად, და მეორე მხრივ, წმინდად მსოფლმხედველობრივი, როდესაც ავტორი მითოსს მოიხმობს როგორც სულიერი და ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის საშუალებას (მაგ. იგივე გრ. რობაქიძე რომანში „გველის პერანგი“).

ამ თვალსაზრისით არც კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილია“ გამონაკლისი, აქაც მოცემულია მითოსური პარადიგმები და სახისმეტყველება, რასაც რომანის ტექსტში ორმაგი დატვირთვა აქვს: ერთი მხრივ, (დიონისური) მითოსი, როგორც ტექსტის კომპოზიციის, ნარატიული ხაზისა და სახისმეტყველების ბაზისი, მეორე მხრივ, (დიონისური) მითოსი, როგორც რომანის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, როგორც უმითო ყოფის დაძლევისა და ახალი ღირებულებების დამკვიდრების ცდა.

გ. კანკავამ ზუსტად შეაფასა რომანის შინაგანი პოეტოლოგიური არსი და იგი განსაზღვრა როგორც „მითოლოგიური რეალიზმის ნიმუში“ (კანკავა 1983: 25), რომელიც „ამჟამად გამოხატული ორფენოვანი რთული მხატვრული სტრუქტურის შემცველი რომანია“ (კანკავა 1983:

* უნდა აღვნიშნო, რომ მ. ჰაიდეგერის მთელი ეგზისტენციალური ფილოსოფია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სწორედ ამ *გადაგდებული*, (გნებავთ *გამოგდებული*), და ამდენად, საზრისსმოკლებული ეგზისტენციის ფილოსოფიური გააზრება და დაფუძნება, სხვა არაფერი (იხ. მისი „ყოფიერება და დრო“, ჰაიდეგერი 2001: 175-180).

22), რაც იმას ნიშნავს, რომ რომანის კომპოზიციაში, ნარატივსა და პროტაგონისტთა სახეებში მოცემულია მითოსური და ისტორიულ-ყოფითი პლანის მუდმივი მონაცვლეობა და ორმაგობა: ასე მაგალითად, სავარსამიძის არქეტიპულ სახედ გვევლინება *ოდისევსი*, რამდენადაც სავარსამიძის ევროპის დიდ ქალაქებში (პარიზი, რომი, ბერლინი) მოგზაურობა და „ველად გაჭრა“, რაც თვითშემეცნების პროცესის ალევორიაა, შესაძლებელია ამავედროულად გავიაზროთ როგორც ოდისევსის გზა — როგორც სავარსამიძის, ისე ოდისევსის მოგზაურობის მიზანი ხომ დაკარგულ სამშობლოში (სავარსამიძისათვის — საქართველო, ოდისევსისათვის — ითაკა) დაბრუნება და დამკვიდრებაა, რაც სიმბოლურად დაკარგული პარადიზული ყოფიერების კვლავ დაბრუნებას განასახიერებს (შდრ. რომანის თავი „ვენახი“).* გარდა ამისა, სავარსამიძე ერთდროულადაა დიონისოს ქურუმიცა (შდრ. რომანის თავები „ჰიმნები ღვინისადმი“, „სადღეგრძელო“, ანდა სავარსამიძეს ტაია შელიას ჯოგში ყოფნისადმი მიძღვნილი თავები) და თავად ვნებული დიონისო — სავარსამიძე, მაგალითად მთელი რომანის განმავლობაში იტანჯება, ტრაგიკული განცდების გმირს ასახიერებს. რატომ? თუნდაც იმიტომ, რომ დოქტრინის მიხედვით, იგი ტანჯული დიონისეა, რომლის მითოსური, ღვთაებრივი ბუნება ტანჯვით არის განმდინილი“ (კანკავა 1983: 25); ფარვიზი კი სრულიად არაორაზროვნად თავად ხორცმესხმული დიონისოა და ამდენად მისი მითოსური ჰიპოსტასი თუ არქეტიპი თავად ღვინის, თრობისა და ექსტაზის ღმერთია (შდრ. რომანის თავები „დიონისოს მეორედ მოსვლა“, „დემონის ნატერფალზე“); ხოლო დიონისო, რომელიც რომანში ღვთაებრივ-მეტაფიზიკური პირველსაწყისების მხატვრული სიმბოლოა, მთელი რომანის განმავლობაში მრავალგზის გვევლინება სხვადასხვა ჰიპოსტასური სახით — მაგ. მიქელანჯელოს გოლეულისმჭამელი იოანე ნათლისმცემლის ქანდაკების, ბერლინის ზოოპარკის აბისინიელი ლომის, ტაია შელიას ჯოგის ღვინისფერი კუროს სახეებში, და კულმინირებული ფორმით — ფარვიზის სახეში.

ამგვარად, „დიონისოს ღმერთი“ მოცემული მითოსური დისკურსიდან გამომდინარე, რომანი იმთავითვე ფუძნდება როგორც *ორმაგი ქრონოტოპის* შემცველი მხატვრული ტექტი, სადაც ერთდროულად მოცემულია და ურთიერთშია ინტეგრირებული მითოსური და ემპირიული დრო, მითოსური და ემპირიული სივრცე (შდრ., გრ. რობაქიძის „გველის პერანგიც“ სწორედ ორმაგი ქრონოტოპის შემცველი მხატვრული ტექსტის ტიპური ნიმუშია).**

* აქ საინტერესოა გავიხსენოთ ერთი დეტალიც რომანიდან: ერთ-ერთი ეპიზოდში სავარსამიძეს ოდისევსს უწოდებენ, რითაც სწორედ სავარსამიძის პერსონაჟის ოდისევსისეულ „ენტელექიაზე“ მინიშნებული: „საცოდავი ჭაბუკი, რამდენი წამება გადაგხდათ ამ ომიანობის დროს! ოდისევი ხართ, ნამდვილი ოდისევი“ (გამსახურდია 1992: 276).

** თუმცა „დიონისოს ღმერთის“ ქრონოტოპულ ორმაგობას მხოლოდ მითოსური დისკურსი არ განაპირობებს, არამედ აქ ასევე გასათვალისწინებელია რომანის

მაგრამ ცხადია, რომანში მითოსური სიბრტყისა და მითოსური სახისმეტყველების ინტენსივობა რომანის მხოლოდ სტრუქტურული გამართულობისა და პროტაგონისტთა ორიგინალური ორმაგი სიმბოლური სახეების შექმნით არ არის მოტივირებული, ანუ მითოსური პლანის რომანში შემოტანას მხოლოდ წმინდად პოეტიკური დატვირთვა, მხოლოდ სიმბოლური მხატვრული თხზვის ფუნქცია არ აკისრია, არამედ მსოფლმხედველობრივიც: კერძოდ, მითოსური (ამ შემთხვევაში დიონისური) სიბრტყის რომანის ნარატიულ და კომპოზიციურ ასპექტებში ინტეგრირების უმაღლესი შემოქმედებითი ფუნქციაა მითოსს-მოკლებულ მოდერნისტულ ეპოქაში დამოკლებილი *მითოსური ცნობიერების* აღორძინება, რაც მატერიალისტურ-პოზიტივისტური ცნობიერების საპირისპიროდ სამყაროსა და ყოფიერების ღვთაებრივი ემანაციების სივრცედ მოაზრებასა და განცდას გულისხმობს, რამაც — ე. ი. მითოსური ცნობიერების აღორძინებამ — ყოველი ცალკეული სუბიექტის ცნობიერება და შემეცნება ღვთაებრივ-მისტიკურთან შესახვედრად უნდა წარმართოს და განაწყოს. ამიტომაც, რომანში მითოსი, მითოსური სახისმეტყველება, მითოსური ცნობიერება, ფუნქციონირებს როგორც რომანის საზრისისეული დისკურსის უმთავრესი ბაზისი, რომლის მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი ფუნქციაა მოდერნისტულ ეპოქაში დაკარგული და დავინწყებული ღვთაებრივი პირველსაწყისების მხატვრულ ტექსტში ინტენსიური გაცხადება და დაკარგული ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაკენ თავად მკითხველის ცნობიერების მიმართვა.

აქედან გამომდინარე, რამდენადაც ფარვიზი/დიონისო რომანში გვევლინება მითოსსმოკლებულ მოდერნისტულ ყოფაში ღვთაებრივის ემანაციის სიმბოლოდ (შდრ. რომანის შემდეგი თავები — „დიონისოს მეორედ მოსვლა“, „დემონის ნატერფალზე“), სავარსამიძის ფარვიზისადმი (დიონისოსადმი) ქვეცნობიერი და ცნობიერი ლტოლვა მოდერნიზმის ეპოქაში „მოკლული“ ღმერთის ძიების ალეგორიაა და სიმბოლურად განასახიერებს ყოფიერებასა და საკუთარ თავში ღვთაებრივი საწყისების კვლავ მოპოვების ცდას. ხოლო ღმერთის ძიების მოტივი მთლიანად მსჭვალავს რომანის ნარატივს და მთავარი პერსონაჟის

მთელს ტექსტში ინტეგრირებული *შინაგანი მონოლოგისა* და *ცნობიერების ნაკადის* ნარატიული ტექნიკები (შდრ. რომანის შემდეგი თავები: „ნისლი“, „ჰიმნები ღვინისადმი“, „თვალების დუელი“, „არგვეთის მთავრის მოძველებული ნიღაბი“, „დედალი ხობობი“, „რეტდასხმული კურდღელი“ და სხვ.), რაც ზოგადად მოდერნისტული რომანის პოეტიკის აპრიორული და ორგანული მახასიათებელია (შდრ. ჯ. ჯოისის „ულისე“, რ. მუზილის „უთვისებო კაცი“ ჰ. ბროხის „ვირგილიუსის სიკვდილი“, ა. დობლინის „Berlin. Alexanderplatz“ და სხვ.), ვინაიდან „*მოდერნისტული რომანი ორიენტაციაა აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე* („Welt der Dinge“), არამედ — თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე“ („Welt der Vorstellungen“) ამ საგნების შესახებ. იგი აღარ ასახავს გმირის გადაადგილებას გარე სამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში“ (ვიეტა 2007: 13).

(სავარსამიძის) ქცევის საფუძველია – იგი მუდმივად დაეძებს თავის უსახელო ღმერთს: „მე მის ძებნაში დავლიე ჩემი სიჭაბუკე. გავთელე გზა გაუთავებელი. ტაია შელიას ისლის სახლთან ვხედავ მის სათავეს, ხოლო მის დასასრულს — მოუსავლეთში“ (გამსახურდია 1992: 58).

მაგრამ სავარსამიძისეული ღმერთის ძიება, და შესაბამისად, მოდერნისტულ ეპოქაში მითოსურ-საკრალური ცნობიერების რეანიმირების ცდა მარცხით მთავრდება (ფარვიზის დალუპვა), რითაც სიმბოლურად მინიშნებულია მითოსსმოკლებულ და ტექნიკური ცივილიზაციით დომინირებულ მოდერნისტულ ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა (მ. ჰაიდეგერის მიხედვით „გადაგდებულობა“//„Geworfenheit“) და მისი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან სრული გაუცხოება („ტაია შელია, ჩემი ცხოვრების შუა გზაზე შემომალამდა“). ამდენად, ავტორის მიერ ესთეტიკურ განზომილებაში (მხატვრული ტექსტის ონტოტექსტუალურ სივრცეში) მითოსის, მითოსური ცნობიერების აღორძინების ცდა არ აღმოჩნდა ეგზისტენციალური კრიზისის დაძლევის საშუალებად, არამედ იგი წმინდად ილუზორულ-ეფემერული არსის მატარებელ მსოფლმხედველობრივ ქმედებად მოგვევლინა. რომანში მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეს სრული ონტო-ეგზისტენციალური უპერსპექტივობა რომანის ეპილოგში კიდევ უფრო გაინტენსივებულია და სიმბოლურად გაცხადებულია აბასთუმნის შემოდგომის პეიზაჟით, სადაც დომინირებს სიკვდილის ტოპოსი, როგორც არადქმნისა და არადყოფის მხატვრული სახე, რაც, ისევე როგორც ღმერთის ძიება, რომანის ლაიტმოტივურ ბაზისს წარმოადგენს:

„უკანასკნელად გავიარე აბასთუმანში. სულგატრუნული, უღიმღამო ოცხე ძლივს მიიპარება ხავსიან ქვეებს შორის. გაღმა პარკში მთვარეულივით დალოღავენ სათფურებში გამოფუთული ქლექიანები.

ქალი და ვაჟი სხედან პარკის სკამზე და გასცქერიან დაცარიელებულ შოსეს. სიკვდილისაგან დაფეთებული მათი სახეები ჩრდილეთის სტუმრებს მომაგონებენ. ზარდამოსფრად გაფითრებული ფორეჯებიანი ღრუბლები თითქოს აკვარელით დაუხატავთ, ისე უცდიან არავს პორცელანისფერ ოქტომბრის ცაზე. შემოდგომის გრილი სუნთქვა მეგებება ოცხეს პირიდან და თვალეგამოლამებულ ნაძვნარებიდან. ქარვა შერევია გზის პირზე მდგარ ალვისა და აკაციის ხეებს. ქანაობენ მაღალი ალვის ხეები. ფრთამეტრუსულ ოქროს პეპლებივით სცვივიან ჩემს თვალნი რუს ნაპირზედ და ბილიკებზე აკაციებისა და ალვების ფოთლები.

და დანყებულა დაცვენილი ფოთლების ხრწნა. ხეივანში სიკვდილის სუნი დგას...“ (გამსახურდია 1992: 374).

სავარსამიძის მიერ ეგზისტენციის *რწმენის ფაზამდე* ვერ ამაღლებს, ანუ სამყაროში თვითიდენტობისა და ეგზისტენციალური საყრდენის (ღმერთის) ვერ მოპოვება, რაც რომანში ასევე სიმბოლიზებულია სავარსამიძისა და მამამისს შორის კონფლიქტითა და მამა-შვილის საბოლოო „აცდენით“, უპირატესად გამოინვია რელიგიურ ძიებებში

მარცხმა, რაც ამავდროულად უნდა გავიაზროთ, როგორც ზოგადად მოდერნიზმის დესაკრალიზებული ეპოქით დეტერმინებული თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური ხვედრი, რამდენადაც სავარსამიძე სწორედ ექსპრესიონიზმის შემოქმედებითი მეთოდისა და მსოფლმხედველობის ბაზაზე პროექცირებული მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის განზოგადებული სახეა, რაც — ე. ი. მხატვრული განზოგადებისა და აბსტრაგირებისაკენ სწრაფვა — იმთავითვე დამახასიათებელია ექსპრესიონისტული ესთეტიკისათვის (ფენდერსი 2010: 154-156).*

სავარსამიძის სუბიექტურობის დაშლისა და მისი მამისაგან, ანუ მეტაფიზიკურ-ლეთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოება ვლინდება სავარსამიძის რელიგიურ ძიებათა მარცხში, მის რელიგიურ გაორებაში, კერძოდ, მის გაორებაში ქრისტესა და დიონისოს შორის (რომლის კულმინაციაც მოცემულია თავში „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რაც პირველ რიგში გამოწვეულია სავარსამიძის მიერ ქრისტეს ფენომენის სტერეოტიპულ რეცეფციამ: მის ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა (შესაბამისად ქრისტიანობა), ერთი მხრივ, გაიგივებულია ოფიციალურ რელიგიურ ინსტანციასთან — ოფიციალურ ეკლესიასთან, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს ე. წ. ბიურგერული მორალის განმსაზღვრელ ინსტანციას, რომლის ნიაღშიც შემუშავებული ამ

* შდრ.: „დიონისოს ღიმილი ტიპიური ექსპრესიონისტული ტილოა: იდეოლოგიით, სტილისტიკით, მსოფლგანცდით. ტრაგიკული მსოფლგანცდა ხელოვნების უმაღლეს სახედ ცხადდებოდა. ექსპრესიონისტისთვის ტრაგიკული მსოფლგანცდა ყველაზე ღრმად ადამიანური, ე. ი. ერთადერთი სწორი და ჰეროიკული მდგომარეობაა. მას ამომწურავ მოქმედებაში მოჰყავს ყველა ადამიანური გრძნობა, ვნება, მთელი ცხოვრება. ადამიანური ყოფიერება, ამგვარად, სწვდება ზღვრულ ცხოვრებას: ადამიანი უმაღლესი არსებობისა და არარაობის საგანგაშო ზღვარზე აღმოჩნდება. ექსპრესიონიზმის მსოფლმხედველობის საფუძველში სწორედ ეს გარემოება დევს“ (კანკავა 1983: 21). თუმცა, ისიც უნდა აღნიშნოს, რომ რომანის მხატვრული თხზვის წესი და სახისმეტყველება სიმბოლისტურ ტენდენციებს ავლენს (სიმბოლისტური ნაკადი რომანის მეორე მძლავრი ესთეტიკურ-პოეტიკური ნაკადია), რაც, ერთი მხრივ, მეტწილად ეფუძნება ძველქართულ და ძველბერძნულ მითოსს, მეორე მხრივ, იოანეს გამოცხადების აპოკალიპსურ მოდელებსა და პარადიგმებს. საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილი“ ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური რომანია, ამ ორი ესთეტიკურ-მსოფლმხედველობრივი დისკურსის მთლიანობაა: ა) ტექსტში ექსპრესიონიზმი უპირატესად ვლინდება როგორც რომანის მსოფლმხედველობრივი ბაზისი (ახალი ადამიანის კონცეფცია და მისთვის დამახასიათებელი ე. წ. „ო, ადამიანოს პათოსი“//„O, Mensch Phathos) და მხატვრული რიტორიკა, მისთვის დამახასიათებელი ოდნავ ზეანუელი პათეტიკური ტონით — „ჩემი ოდნავ პათეტიური, ანუელი ტონი პოეტური თხრობისა“ (გამსახურდია 1992: 382); ბ) ხოლო, სიმბოლიზმი ვლინდება როგორც მითოსზე, ისე საკუთარ შემოქმედებით ძალმოსილებასა და ნებელობაზე დაფუძნებულ სუგესტიურ სახისმეტყველებაში, რომლის მხატვრული ფუნქციაც, ერთი მხრივ, გამოხატულია ტრანსცენდენტურობის „გახსნასა“ და წვდომაში, ხოლო, მეორე მხრივ, თავად ტექსტის ონტოტექსტულობის a priori სიმბოლისტური მეთოდით განვრცობა-განფენასა და დაფუძნებაში.

ფსევდომორალის ფუნქცია და არსიც ანთროპოლოგიურ დონეზე გამოიხატება სუბიექტის სასიცოცხლო ვიტალური ძალების მაქსიმალურ დათრგუნვასა და შეზღუდვაში, ხოლო სოციალურ დონეზე — მმართველი პოლიტიკური ძალის უპირობო მორჩილებაში; მეორე მხრივ, სავარსამიძის ცნობიერ და ქვეცნობიერ აღქმაში ქრისტეს ფიგურა განასახიერებს სიკვდილსა და არადყოფას, ანუ აბსოლუტურ ეგზისტენციალურ სასრულობას.

ამგვარად, აქ ქრისტეს ფიგურას, ქრისტიანობას ჩამოცილებული აქვს სუბიექტის ეგზისტენციალური ხსნის უმაღლესი მისტიკური და ეთიკური ფუნქცია. ქრისტეს ფიგურის (ქრისტიანობის) მსგავსი გაუკუღმართებული და რამდენადმე სტერეოტიპული აღქმა და რეცეფცია — ე. ი. ქრისტესა და ქრისტიანობის *a priori* ოფიციალურ ეკლესიასა და მის მიერ ინტერპრეტირებულ ქრისტიანობასთან გაიგივება — ტიპიურია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის, რაც, როგორც გონის ისტორიაშია ცნობილი, ჯერ კიდევ განმანათლებლობიდან იღებს სათავეს და ნიცშესთან კულმინირდება.

ამიტომაც, განსხვავებით შუა საუკუნეების ადამიანისაგან, რომლის ეგზისტენციაც წინასწარაა დეტერმინებული საყოველთაო და უცილობელი სოციალური თუ რელიგიური ტრადიციით, სავარსამიძე, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ტიპიური წარმომადგენელი, ოფიციალურ ქრისტიანობაზე, ოფიციალურ ეკლესიაზე, ანუ ტრადიციულ რელიგიურ დისკურსზე კი აღარ ამყარებს ეგზისტენციალური ხსნის გზას, არამედ იგი, როგორც ტიპიური „მოდერნისტი“, ემიჯნება რელიგიურ ტრადიციას (ამ შემთხვევაში ოფიციალურ ეკლესიას, რელიგიის, რელიგიურობის კონფესიონალურ-დოგამტიკურ გაგებას) და ავითარებს რელიგიური თავისუფლების პოსტულატს, რაც მოდერნიზმის ეპოქის მიერ განვითარებულ თავისუფლებათაგან (პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური თავისუფლებანი) ერთ-ერთი თავისუფლებათაგანია, და რაც ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიას — ანუ, კავშირს — გულისხმობს, ყოველგვარი შუამავლების, ამ შემთხვევაში, ოფიციალური რელიგიური ინსტანციისა და მის მიერ ინტერპრეტირებული რელიგიური სწავლების გათვალისწინების გარეშე. ეს კი თავის მხრივ გულისხმობს რელიგიური დისკურსის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობის წვდომას საკუთარი პიროვნული რელიგიურობისა და მასზე დაფუძნებული ინდივიდუალური რელიგიური არჩევანის ბაზაზე (შმიდი 1999: 99).

ამიტომაც, სავარსამიძე სწორედ საკუთარ ინდივიდუალურ რელიგიურ დისკურსს ავითარებს და ეგზისტენციალური შიშის დაძლევისა და ხსნის გზას საკუთარ ცნობიერებასა და საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ არჩევანში ეძებს, კერძოდ, საკუთარ პიროვნულ რელიგიურ წარმოდგენებში პროეცირებულ დიონისოს კულტში და არა ქრისტესა და ქრისტიანობაში, რაც მისი კულტურისათვის ტრადიციული რელიგიური კულტია და რომელსაც თავად არის ბავშვობიდან ნაზიარები, და ამდენად, რომლის წიაღშიც ჩამოყალიბდა მისი პირველი რელიგი-

ური წარმოდგენები (იხ. თავი „კონსტანტინე სავარსამიძის ავტოპორტრეტი“). აქედან გამომდინარე, სავარსამიძის გაორება ქრისტესა და დიონისოს შორის უნდა გავიაზროთ, როგორც მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი ინდივიდუალური რელიგიური ძიება და რელიგიური არჩევანი (შდრ. „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიძისა“), რომელსაც იგი ავითარებს ტრადიციული ეკლესიურ-ინსტიტუციონალური რელიგიური დისკურსისაგან დისტანცირებისა და რელიგიური თავისუფლების საფუძველზე: შდრ., სავარსამიძის მიერ საკუთარ რელიგიურობაზე თქმული — „მე ღვთის გმობასა და რელიგიურ პაროქსიზმს შორის ვირყევი“ (გამსახურდია 1992: 83). აქ სწორედ მოდერნიზმის ეპოქისა და მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანისათვის დამახასიათებელი რელიგიური თავისუფლებაა გაცხადებული, რაც პირველ რიგში ვლინდება ღმერთის ძიების ინდივიდუალური დისკურსის დაფუძნებასა და ტრანსცენდენტურობასთან უშუალო რელიგიური მიმართების დამყარებაში. თუმცა, ეს პიროვნული რელიგიური არჩევანი და რელიგიური ძიება მარცხით მთავრდება, რაც რომანში კულმინირებული სახით სიმბოლიზებულია ფარვიზის, როგორც დიონისოს ჰიპოსტასის, დაღუპვით, რისი მიზეზიც თავად სავარსამიძეა, რომელმაც ფარვიზი გაუხედნელ ცხენზე შესვა (*ცხენი* — სიკვდილის სიმბოლო (მეცლერი 2008: 274) (შდრ. რომანის თავი „ტაია შელიას უკუღმართ გზებზე“).

ხოლო სავარსამიძის სუბიექტურობის დაშლისა და მისი მამისაგან, ანუ მეტაფიზიკურ-ღვთაებრივი პირველსაწყისებისაგან გაუცხოების გარეგან ობიექტურ ფაქტორად ვლინდება განვითარებული ისტორიული კატაკლიზმები (I მსოფლიო ომი, გერმანიის 1918 წლის ნოემბრის რევოლუცია), სულიერ-არისტოკრატიული კულტურის გარდაუვალი დაცემა და ყოფაში კულტურის ნაცვლად ტექნიკური ცივილიზაციის დომინირება (შდრ. რომანის თავები — „ჩინგის ხანის შემოსევა“, „გაყიდული კბილების ქება“, „გზაჯვარედინზე“, „რეტდასხმული კურდღელი“, „ტელეფონში“, „ჟამიანობა“, „დოქტორ ვიტენზონის უკანასკნელი პაციენტი“ და სხვ.). ეს კი სავარსამიძის ცნობიერებასა და სულში იწვევს ღმერთისა და ღვთის ხატობის იდეის დაშლას, რაც, თავის მხრივ, პროტაგონისტის სუბიექტურობის დესტრუქციას (Ichdissoziation) განაპირობებს და მასში აღვივებს ადამიანის არსებობის საზღვრისმოკლებულ ეგზისტენციად განცდას. სიმპტომატურია, რომ რომანის სათაურში გაცხადებული *დიონისოს ღმერთის* ნაცვლად ტექსტში ვხვდებით მხოლოდ ლომისსახიან, მრისხანე, გამძვინვარებულ, შეუბრალებელ, მონყენილ, აღტაცებულ, შეზარხოშებულ დიონისოს, „მაგრამ არსად მომლიმარე დიონისო მე არ შემხვედრია“ (გამსახურდია 1992: 166). ამით კი ყოფიერების წარმავალ, სასრულ და ამოარსზე, ადამიანური ეგზისტენციის გარდაუვალ ტრაგიკულობაზე, ანუ ადამიანის ეგზისტენციის იმთავითვე პირველშიშით (სიკვდილით) განსაზღვრულობასა, და ამდენად, ყოველი ცალკეული სუბიექტის აპრიორულ ონტოლოგიურ ფინალობაზეა მინიშნებული:

„ყოველი ადამიანი მუდამ ერთსა და იმავეს განიცდის... მხოლოდ სხვადასხვა ვარიაციით, ბავშვობის პირველი ღიმილიდან — პირველ ვნებადმდის, პირველ ვნებიდან — პირველ სიკვდილამდის. [...] მე სისხლი მეყინება, როცა გავიფიქრებ, რომ ჩვენ სიკვდილისაგან დადალულები ვიბადებით. მერმე ჩვენს ტუჩებზე ათასი ღიმილი იელვებს და სიკვდილი ისე წაგვლეკავს, როგორც ქვიშაზე ფრინველის ნაკვალევს ქარი (გამსახურდია 1992: 235).*

ამიტომაც, რომანის უკანასკნელ თავში („ჯოჯოხეთად ჩასვლა კონსტანტინე სავარსამიდისა“) აპოკალიფსური ტიპის სიმბოლიკაში გაცხადებული აპოკალიფსური ვიზიონები, სადაც აშკარადაა გამოვლენილი იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადების სახისმეტყველებით ინსპირაცია და რომანის ინტერტექსტუალური ალუზიები (შდრ. თუნდაც რომანის ერთ-ერთი თავი — „პატმოსის ჭალაკი“), სიმბოლურად სწორედ მითოსსმოკლებული და დესაკრალიზებული მოდერნიზმის ეპოქისა და ამ ეპოქაში „მოღვანე“ თანამედროვე ადამიანის სრულ ონტო-ეგზისტენციალურ გამოუვალობას, ხოლო, მეორე მხრივ, ზოგადად ყოფიერების აბსურდულობას, საზრისსმოკლებულობასა და ონტოლოგიურ სასრულობას განასახიერებს.

დამონებიანი:

გამსახურდია 1983: გამსახურდია კ. *თხზულებანი 10 ტომად*. ტ. VII, თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1983.

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ. *დიონისოს ღიმილი*. თხზულებანი 20 ტომად. ტ. II, თბ.: „დიდოსტატი“, 1992.

ვიეტა 2007: Vietta S. *Der europäische Roman der Moderne*. Fink Verlag, München: 2007.

თვარაძე 1971: თვარაძე რ. *მთლიანი საქართველოს მესიტყვე*. — თვარაძე რ. ნიგნი და მკითხველი. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1971.

კანკავა 1983: კანკავა გ. *„დიონისოს ღიმილის“ მითოსური სტრუქტურა*. კრიტიკა, № 2, 1983.

მეცლერი... 2008: Metzler. *Lexikon literarischer Symbole*, hrsg. von G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

ფენდერსი 2010: Fähnders W. *Avantgarde und Moderne: 1890-1933*, 2. Aufl., Metzler Verlag, Stuttgart, 2010.

შმიდი 1999: Schmid W. *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1999.

ჰაიდეგერი 2001: Heidegger M. *Sein und Zeit*, 18. Aufl., Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001.

* შდრ. მ. ჰაიდეგერმაც ზოგადად ადამიანის, და მათ შორის მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის ეგზისტენცია განსაზღვრა სწორედ როგორც „სიკვდილისათვის ყოფნა“ („Sein zum Tod“) (ჰაიდეგერი 2001: 245), როგორც „სიკვდილში გადაგდებულობა“ („Geworfenheit in den Tod“) (ჰაიდეგერი 2001: 251): „ადამიანი როგორც კი იბადება, იგი უკვე სასიკვდილოდაა გამზადებული“ („Sobald ein Mensch zum Leben kommt, ist er alt genug zu sterben“) (ჰაიდეგერი 2001: 245).

Grigol Robakidze's Tale "Two Brothers"

Grigol Robakidze's tale "Two Brothers" is completely unknown for the reading society. The primary source is a Georgian folk-tale "The Miraculous Shirt" and the author gives his own interpretation. The article examines some similarities between Robakidze's work, the ancient Egyptian and Brother Grimm's tales. It is noteworthy, that the writer emphasizes Oriental, particularly Persian culture influence on Georgian literature and art. It could be argued, that the theme of retuning the miraculous shirt in the tale reflects the idea of restoring the lost independence of Georgia.

Key words: Emigrant literature, folklore, typology of culture.

ნუგეშა გაგნიძე

საქართველო, ქუთაისი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურული ზღაპარი „ორი ძმა“

გრიგოლ რობაქიძეს მკითხველი და ფართო ლიტერატურული წრეები იცნობს როგორც ლირიკოსს, პროზაიკოსს, ესეისტს, პუბლიცისტს, შესანიშნავ ორატორსა და შთამბეჭდავი დრამების ავტორს. მისი ლიტერატურული ზღაპარი „ორი ძმა“ („ie zwei Brüder“), რომელიც 1942 წელს დაიბეჭდა გერმანიაში, ძალზე პოპულარულ ჟურნალ „Westermanns Monatshefte“-ში, დღემდე უცნობია საზოგადოებისათვის.*

მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაფანტული გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებებისა და ნაშრომების მოძიებაში მკვლევრებს ძირითადად მისივე წერილები ეხმარება. „ორი ძმის“ არსებობის შესახებ კი იგი არსად, არც ერთ წერილში არ აღნიშნავს.

რატომ დანერა და გამოაქვეყნა გრიგოლ რობაქიძემ მეორე მსოფლიო იმის ქარცეცხლიან დღეებში ეს ლიტერატურული ზღაპარი?

* გრიგოლ რობაქიძის ზღაპრ „ორი ძმის“ პირველი ნაბეჭდი ვერსიის მოპოვებას გიოტინგენის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში ვუმაღლი დოქტ. მარგრეტ შუხარდს. იგი მეორედ გამოქვეყნდა ჩვენს ერთობლივ ნაშრომში: Nugescha Gagnidse, Margret Schuchard, Grigol Robakidse (1880-1962). *Ein Georgischer Schriftsteller zwischen zwei Sprachen und Kulturen*. Shaker Verlag, Aachen 2011, 249-251.

ძალზე რთული იყო 1942 წელი მწერლისათვის. ამ დროისათვის გერმანულენოვანი მკითხველი კარგად იცნობს მის ესეებს: „ადოლფ ჰიტლერი უცხოელი მწერლის თვალთ“ („Adolf Hitler von einem fremden Dichter gesehen“, 1.-10. Tsd. Jena: Diederichs 1939) და „მუსოლინი მზიურნიშნული“ („Mussolini der Sonnengezeichnete“, 1.-10. Tds. Jena: Diederichs 1941). ჩრდილოეთის ჯარის სამხედრო ხელმძღვანელობამ რობაქიძის „ჰიტლერის“ რუსული თარგმანი პროპაგანდის მიზნით დაურიგა დაპყრობილ ტერიტორიებზე ჯარისკაცებს. ეს ნაწარმოები შეტანილ იქნა, ასევე, ნაციონალ-სოციალისტურ ბიბლიოგრაფიაში, როგორც რეკომენდირებული ნაშრომი ფიურერზე.

1942-43 წლები გარდატეხის პერიოდია მეორე მსოფლიო ომში: საბჭოთა არმიამ ფართომასშტაბიანი შეტევა დაიწყო, მოკავშირეთა ჯარები ზედიზედ იმარჯვებდნენ სხვადასხვა ფრონტზე, იზრდებოდა ანტიფაშისტური მოძრაობა ევროპის ქვეყნებში. გერმანია იძულებული გახდა, გადასულიყო სტრატეგიულ თავდაცვაზე. რობაქიძეს კარგად ესმოდა, რომ ამ პერიოდში თავი უნდა შეეკავებინა და ხმამაღლა არ უნდა გამოეთქვა თავისი მოსაზრებები. მოგვიანებით, 1947 წელს, როცა იგი თავის „გულნადებს“ უგზავნის ქართველ მწერლებს, საზგასმით აღნიშნავს: „მე არ მჩვევია მტკიცება „post factum“. გაიხსენეთ მნიფობისთვის 1942. მაშინ ერთი მნიშვნელოვანი მარცხის აღნიშვნაც არ შეიძლებოდა გერმანიისა. [...]. გაჩუმებული ვიყავ — საუბარში „მიკიბულ-მოკიბულ“ ამას ვირჩევდი ხოლმე. ეს აუცილებელი იყო, რადგან 1941 წლის ივნისიდან „გესტაპოს“ მზვერავ თვალდევნაში ვიყავ მოქცეული“ (რობაქიძე 1991ა: 3).

ამავე წერილში რობაქიძე ცდილობს თავიდან აიცილოს უსაფუძვლო ბრალდებები, რაც ძირითადად მის ნაციონალ-სოციალისტურ შეხედულებებსა და ფაშიზმისადმი დამოკიდებულებას ეხებოდა. სხვა მრავალ არგუმენტთან ერთად რობაქიძე იხსენებს: „ომის ხანა. 1. მთხოვდნენ რადიოთი მელაპარაკნა. ავიცილე სხვადასხვა მოსაზრებით. 2. გერმანიის ლაშქარი მოადგა კავკასიონს. ბრუსსელის ერთმა გაზეთმა — გერმანულ ენაზე გამოდიოდა — მომმართა: წერილები მიმენოდებინა კავკასიაზე. მივანოდე — სილუეტი: „საქართველო და ჯვაროსნები“, „ივანე ორბელიანი“, „პრომეთეს ნაშიერნი“, „წმინდა მთები“, „იმამ შამილ“ (უკანასკნელი შემდეგ არაბულად გამოვიდა ერთ ყურნალში). ხედავთ, პოლიტიკური „აქცენტი“, რომელსაც ალბათ ელოდნენ, ავიცდინე (რობაქიძე 1991ბ: 3).

როგორც ვხედავთ, ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის შუა წლებში, როცა ქართველი მწერალი გერმანული ნაციონალ-სოციალისტური ხელისუფლებისათვის მისაღები ავტორი იყო, სურს რობაქიძეს პოლიტიკური აქცენტების თავიდან აცილება და მკითხველისათვის თავისი აპოლიტიკურობის ჩვენება. ამის დასტურად იგი „ბრიუსელის გაზეთში“ („რტსსელერ ძეიტუნგ“) 1942 წელს გამოქვეყნებულ სტატიებს ასახელებს: „Kaukasus-Silhouetten: I. Georgien und die Kreuzzüge“ („კავკასიური სილუეტები: I. ქართველები და ჯვაროსნული ომები“) (რობაქიძე

1942: Nr. 215), „Iwane, der georgische Hagen: Silhouetten des Kaukasus (II)“ („ივანე, ქართველი ჰაგენი: კავკასიის სილუეტები, II“) (რობაქიძე 1942: Nr. 221), „Das Geschlecht des Prometheus: Silhouetten des Kaukasus (III)“ („პრომეთეს ნაშიერნი: კავკასიის სილუეტები, III“) (რობაქიძე 1942: Nr. 236), „Freiheitskämpfer Imam Schamyl: Silhouetten des Kaukasus, (IV)“ („თავისუფლებისათვის მებრძოლი იმამ შამილი: კავკასიის სილუეტები IV“) (რობაქიძე 1942: Nr. 259), „Berge sind die Heime der Götter: Silhouetten des Kaukasus (V)“ („წმინდა მთები: კავკასიის სილუეტები, V“) (რობაქიძე 1942: Nr. 274).

აღნიშნული სტატიები ნამდვილად არაა პროპაგანდისტული და მათში არც ფაშისტური ხელისუფლების ქება-დიდებას ვხვდებით. ამ პუბლიკაციებში დაკვირვებული თვალი ამოიკითხავს არა მწერლის ნაციონალ-სოციალისტურ სულისკვეთებას, არამედ მის სიყვარულსა და მონატრებას შორეული სამშობლოსადმი. წარსულის საინტერესო სურათების გაცოცხლებით რობაქიძე არ წყდება მშობლიურ მიწას და ოცნებობს თავისუფალ, დამოუკიდებელ და ბედნიერ საქართველოზე.* თუმცა ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჰეროიკული წარსული და გმირული შუა საუკუნეები ნაციონალ-სოციალიზმის საყვარელი თემებია, ფოლკლორი და მითოსი კი მისაღები და საჭირო იდეოლოგიისათვის. ამიტომაც დაიბეჭდა 1942 წელს აღნიშნული სტატიები „Brüsseler Zeitung“-ში და „ორი ძმა“ „Westermanns Monatshefte“-ში.

გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურული ზღაპრი — „ორი ძმა“, საკმაოდ მცირე მოცულობისაა, რაც შესაძლოა იმითაცაა გამოწვეული, რომ ვესტერმანის ყოველთვიური ჟურნალი ვერ ან არ აძლევდა ავტორს ვრცელი ტექსტის გამოქვეყნების შესაძლებლობას. ზღაპრის ძირითადი თემაა საყვარელი პრინცესისა და სასწაულმოქმედი პერანგის დაბრუნება: მეფის ორმა ვაჟმა გადაწყვიტა ბედის საძებნელად წასულიყვნენ. ერთ გზავარედინზე გაიყარნენ და ქვის ქვეშ საკუთარი ბეჭდები დატოვეს. ერთი წავიდა ჩრდილოეთით, მეორე კი — სამხრეთით. ვინც პირველი დაბრუნდებოდა და ქვის ქვეშ მეორე ძმის ბეჭედს იპოვიდა, ეს იყო ნიშანი იმისა, რომ იგი გასაჭირში იმყოფებოდა და დახმარება ესაჭიროებოდა.

* გრიგოლ რობაქიძის „ბრიუსელის გაზეთის“ სხვადასხვა ნომერში გამოქვეყნებული სტატიების მოძიებაში სწორედ მისივე „გულნადები“ დაგვეხმარა. ცხადია, 1947 წელს, როცა ემიგრანტი მწერალი ფენევიდან ქართველ მწერლებს ამ წერილს წერდა, ხელთ არ ჰქონდა გაზეთის ნომრები. მან სავარაუდოდ მიუთითა დრო, როცა „გერმანიის ლაშქარი მოადგა კავკასიონს“, ე. ი. 1942 წელს. დოქტ. მარგრეტ შუხარდისა და ჩემთვის დიდი აღმოჩენა იყო ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში „ბრიუსელის გაზეთის“ 1942 წლის ნომრების არსებობა, რომლებშიც რობაქიძის სტატიებია გამოქვეყნებული. ორი მათგანი, „ივანე, ქართველი ჰაგენი: კავკასიის სილუეტები (II)“ და „თავისუფლებისათვის მებრძოლი იმამ შამილი (IV)“ დაიბეჭდა ჩვენი ერთობლივი ნაშრომის დანართში: Nugescha Gagnidse, Margret Schuchard, Grigol Robakidse (1880-1962). *Ein Georgischer Schriftsteller zwischen zwei Sprachen und Kulturen*. Shaker Verlag, Aachen 2011, 241-249.

ძმები გზას გაუდგნენ. უმცროსი ძმა სამხრეთისაკენ გაეშურა და ხანგრძლივი ხეტიალის შემდეგ ზღვის პირას, ერთ უდაბურ ადგილას, მცხოვრებ მოხუც ქალბატონს შეაფარა თავი. მისგან შეიტყო უმცროსმა ძმამ ზღვის სიღრმეში მანათობელი შუქურისა და მშვენიერი პრინცესას ამბავი და გადაწყვიტა მის საძებნელად წასვლა, ხელოსნები მოიყვანა, ხიდი ააგო და კუნძულისაკენ გაეშურა. პრინცესამ სიხარულით მიიღო მეფის ვაჟი და სასახლის ცხრა ოთახიდან მხოლოდ რვა დაათვალიერებინა, მეცხრეში შესვლა კი აუკრძალა.

ბედნიერად ცხოვრობდნენ პრინცესა და პრინცი, ვიდრე ერთ დღეს პრინცს ცნობისმოყვარეობა ძღვედა: მან მეცხრე ოთახის კარი გააღო, საიდანაც უზარმაზარი ფრინველი გამოფრინდა და პრინცესას ოქროსავით მბრწყინავი პერანგი თან წაიღო, რომელიც მახლობელ სამეფოში ტრიალ მინდორზე დააგდო. ამ ქვეყნის მეფემ ჯადოქრის დახმარებით შეძლო პრინცის მოკვლა და მშვენიერი პრინცესას სასახლეში მოყვანა.

მეფეს თავდავინყებით შეუყვარდა პრინცესა და გადაწყვიტა მისი ცოლად შერთვა. ხანგრძლივი წინააღმდეგობის შემდეგ იგი მას დაეთანხმა, მაგრამ ითხოვა, ნება დაერთოთ, ერთი წლის მანძილზე ეგლოვა მოკლული საქმრო და ქორნილის დღეს მისი ოქრომკედით ნაქსოვი პერანგი დაებრუნებინათ.

მას შემდეგ, რაც ორი ძმა ერთმანეთს დაშორდა, ერთი წელი გავიდა. უფროსი ძმა განძით დატვირთული დაბრუნდა უკან და ქვის ქვეშ უმცროსი ძმის ბეჭედი იპოვა. ნაღვლიანი და შემფოთებული უფროსი ძმა სასწრაფოდ გაუდგა გზას უმცროსი ძმის საძებნელად. მოხუცი ქალისაგან, რომელიც ზღვის პირას ცხოვრობდა, მან ყველაფერი შეიტყო და კუნძულისაკენ გაეშურა. გარდაცვლილი უმცროსი ძმის გაცოცხლებაში მას სიცოცხლის მიმნიჭებელი ყვავილი დაეხმარა.

გაცოცხლებული უმცროსი ძმა სასწრაფოდ შეუდგა დაკარგული შეყვარებულის ძებნას და მალე მიადგა ქვეყანას, სადაც შეიტყო, რომ ამ ქვეყანაში მზე მას შემდეგ აღარ ანათებდა, რაც უცხო, მზეთუნახავი პრინცესა მეფის სასახლეში დაღუპულ საქმროს გლოვობდა. მეფის ვაჟი მიხვდა, რომ შეყვარებული იპოვა.

ვინმეს რომ არ ეცნო, მან თავი მეფის მეზღვედ მოაჩვენა, ბაღში კი სიცოცხლის მიმნიჭებელი ყვავილის ერთი ტოტი ბუჩქზე დაამყნო და მეფეს წყალობა თხოვა, ნება დაერთო, პრინცესისათვის ამ მშვენიერი ყვავილების თაიგული მიერთმია. უბედნიერესმა შეყვარებულებმა ერთმანეთი ნახეს და მოილაპარაკეს, როგორ გაქცეულიყვნენ.

უკვე გლოვის წელიც გავიდა. მეფის ქორწინება გადანყვეტილი იყო. მეფემ პატარძალს ოქრომკედით ნაქსოვი გაუკერავი პერანგი დაუბრუნა. მან კი ქორნილის დაწყებამდე ბაღში გასეირნება ისურვა. აქ იგი პრინცთან ერთად პერანგზე დაჯდა და ორივენი ცაში აფრინდნენ (რობაქიძე 1942-1943ა: 137-140).*

* ნაშრომში ციტირებული გერმანული ტექსტების ქართული თარგმანები ჩემია [ნ.გ.]

გრიგოლ რობაქიძეს სავარაუდოდ გააჩნდა პირველწყაროები, რომელთაც იმპულსები მისცეს ერთი შეხედვით მარტივი, მაგრამ დიდმნიშვნელოვანი ლიტერატურული ზღაპრის შესაქმნელად. უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ქართული ხალხური ზღაპარი „სასწაულმომქმედი პერანგი“, რომელიც დაიბეჭდა ექვთიმე თაყაიშვილის რედაქტორობით გამოცემულ სამეცნიერო კრებულში „ძველი საქართველო“ (1914-1915) (თაყაიშვილი 1914-1915:61-69). მასში წარმოდგენილი ხალხური ზღაპრები შეუკრებია ვაქირელ ქალს ანუსია კარგარეთელს კახეთში. 1975 წელს ეს ზღაპარი, სათაურით „სასწაულმომქმედი პერანგი“, მცირეოდენი გრამატიკული და ლექსიკური შესწორებებით, კვლავ გამოქვეყნდა ალ. ლლონტის მიერ გამოცემულ „ქართულ ზღაპრებში“, ჯადოსნური ზღაპრების ქვეყანარში (ლლონტი 1975ა: 154-162). აღნიშნულ ზღაპარს, სახელწოდებით „Das Zauberhemd“, გერმანელი მკითხველიც იცნობს. პირველად იგი დაიბეჭდა 1980 წელს, ხოლო მეორედ — 1991 წელს ლაიფციგში. იგი თარგმნა და გამოსცა ცნობილმა ქართველოლოგმა ჰაინც ფენრიხმა (Fährnich 1991: 296-307).

ცნობილი არ არის, ჰქონდა თუ არა ხელთ ემიგრანტ მწერალს ზემოთ აღნიშნული პირველწყარო, როცა თავის ლიტერატურულ ზღაპარს ქმნიდა. საყურადღებოა ის მომენტი, რომ რობაქიძე არ ცვლის სასწაულმომქმედი პერანგის მოტივს, მაგრამ იგი ძველი ქართული ხალხური ზღაპრის მისეულ ვერსიას სთავაზობს მკითხველს, რაც ლიტერატურული ზღაპრის ძირითად პრინციპებს შეესაბამება.

გრიგოლ რობაქიძეს, გერმანული ენისა და ლიტერატურის კარგ მცოდნეს, გასაკვირი არაა, რომ სცოდნოდა, ასევე, ძმები გრიმების ზღაპარი „ორი ძმა“ (<http://www.maerchen.com/grimm/die-zwei-brueder.php>), რომლის პირველწყაროს წარმოადგენს იგივე სახელწოდების ძველ-ეგვიპტური ზღაპარი. შესაძლოა, სათაური ძველეგვიპტური ან გრიმების ზღაპრის ზეგავლენით შეურჩია რობაქიძემ თავის ზღაპარს.

ძველეგვიპტური ზღაპარი „ორი ძმა“ ნახამარნას პერიოდის (ძვ. წ. მე-13 ს.) სრულად შემორჩენილი ლიტერატურული ტექსტია, რომელიც უძველესმა პაპირუსმა შემოუნახა კაცობრიობას. ეს იერატიკული ხელნაწერი აღმოაჩინეს 1852 წელს და იგი ცნობილია apirys d'Orbiney-ის სახელწოდებით (http://folkloristika.blogspot.com/2011_09_01_archive.html). მსოფლიოში პირველი ფიქსირებული ზღაპრის მთავარ პერსონაჟებს, განსხვავებით ქართული ხალხური, ძმები გრიმებისა და რობაქიძის ზღაპრისაგან, სახელები აქვთ: ანუპუ და ბატა. უფროს ძმას ანუპუს შვილივით უყვარს უმცროსი ძმა ბატა, მიუხედავად ამისა, მისმა ცოლმა შეძლო შუღლის ჩამოგდება. მაგრამ ძმების ურთიერთ-სიყვარული და ერთგულება უსაზღვროა და ისინი ყოველთვის მზად არიან ერთმანეთის დასახმარებლად.

ძველეგვიპტური ზღაპრის ერთ-ერთი მთავარი თემა — საყვარელი ქალის ან მეუღლის დაკარგვისა და შემდეგ დიდი ტანჯვა-წვალებით მისი პოვნა — ძალზე პოპულარულია ზოგადად ზღაპრის სამყაროში, როგორც ევროპულ, ასევე აღმოსავლურ ფოლკლორში. ძველეგვიპ-

ტურ „ორ ძმას“ ახასიათებს ფოლკლორული ზღაპრისათვის დამახასიათებელი არსებითი ნიშან-თვისებები: მისი სტრუქტურა წარმოდგენილია წარმოსახულ მოტივთა ერთობლიობით (რძალმა შუღლი ჩამოაგდო ძმებს შორის; ბატა სიმართლის ღმერთს შევლას თხოვს; ბატამ გული ამოიჭრა და კედრის ხის კენწეროში დადო; ფარაონის, ბატას ცოლისა და გრძნეული ქალის ამბავი; ბატა ლამაზ ხარად იქცა; ბატა ფარაონი გახდა და მემკვიდრედ მისი ძმა გამოაცხადა), მას არ გააჩნია მოქმედების კონკრეტული ადგილი და დრო, დაწერილია უბრალო, მარტივი ენით, ზღაპარში მოცემული არაა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები, ისინი არიან კეთილნი (ანუპუ და ბატა) ან ბოროტნი (ანუპუს ცოლი), ცხადია ზღაპრის ბოლო კეთილია.

ძმები გრიმების ზღაპარი „ორი ძმა“ გაცილებით უფრო დიდი ზომისაა და მრავლამოტივიანი, ვიდრე ძველგვიპტური და ქართული ხალხური ზღაპრები. იგი ძირითადად ასახავს ორი ტყუპი ძმის ცხოვრებას, რომლებიც არა მარტო გარეგნულად გვანან ერთმანეთს, არამედ ცხოვრების წესითაც. ერთ მშვენიერ დღეს ძმები გაიყარნენ: ერთი აღმოსავლეთით წავიდა ბედის საძებნელად, მეორე კი — დასავლეთით. მთქმელი გატაცებით გვიამბობს ამბავს, რომლის სიუჟეტი მრავალსაფეხურიან რგოლებადაა დაყოფილი და ზედ აკინძულია სხვადასხვა დროში და სხვადასხვა ნიადაგზე აღმოცენებულ მოტივთა სისტემა (დანა, როგორც სიმბოლო გმირის ჯანმრთელობის მდგომარეობისა და სიცოცხლის შესახებ, დრაკონთან ბრძოლა და ადამიანთა მსხვერპლი, ორი ძმის მეგობრობა და კონფლიქტი ძმათა შორის...). ერთმანეთს ენაცვლება მდიდარი და ღარიბი ძმის, ტყუპი ძმების, ოქროს ფრინველის, მონადირე მამობილის, ერთგული ცხოველების, შვიდთავიანი დრაკონისა და სხვა ფანტასტიკური ამბები, რითაც ძმები გრიმების „ორი ძმა“ მეტ სიახლოვეს ინარჩუნებს ხალხურ ზღაპართან, ვიდრე რობაქიდის ლიტრატურული ზღაპარი. მისი ძირითადი არსი კი იმაში მდგომარეობს, რომ მამაცი დასავლეთელი ძმა ყოველთვის ესაჭიროება წყნარ და მშვიდ აღმოსავლელს. ცხადია, ამ ზღაპარშიც ნათლად ჩანს სოციალ-პოლიტიკური ფონი — დასავლეთი და აღმოსავლეთი გაგებულია როგორც ერთიანი და მთლიანი, საერთო ინტერესების მქონე. შესაძლებელია, იმ მრავალ მოტივთაგან, რომელიც ძმები გრიმების ზღაპარშია დამუშავებული, სწორედ ეს მოტივი ხიბლავს რობაქიდეს.

ქართული ხალხური ზღაპარი, „სასწაულმოქმედი პერანგი“, მოცულობით უფრო დიდია ვიდრე რობაქიდის ზღაპარი და მასშიც რამოდენიმე მოტივია წარმოდგენილი (მეფის „კარგი ნაწურთნი“ სამი ვაჟის ამბავი, მტრულად განწყობილი მეზობელი სახელმწიფოები, აღმოსავლეთის ერთგული ხელმწიფე, დედაბერი როგორც ძმების დამხმარე, ოქროს სახლი და ხელმწიფის მზეთუნახავი ასული, სასწაულმოქმედი პერანგი). ფოლკლორულ ვერსიაში მეფეს სამი ვაჟი ჰყავს. მისი გარდაცვალების შემდეგ მეზობელმა სახელმწიფოებმა ობლების ქონება დაიტაცეს და ქვეყანა დაარბიეს. გადარჩენილი მეფის ვაჟები აღმო-

სავლეთის ხელმწიფემ შეიფარა. როცა იგი მათ განსწავლულობასა და კეთილსინდისიერებაში დარწმუნდა, უხვად დაასაჩუქრა და გაისტუმრა. ძმები ბედის საძებნელად წავიდნენ. ერთ გზაჯვარედინზე კი მათი გზები გაიყარა.

ქართული ხალხური ზღაპრისა და რობაქიძის ლიტერატურული ზღაპრის სიუჟეტების თანხვედნა სწორედ აქედან იწყება: ძმებმა ქვის ქვეშ ბეჭდები დამალეს. ერთი წავიდა ჩდრილოეთით, მეორე — სამხრეთით. უმცროსი ძმამ, ხანგრძლივი სიარულის შემდეგ, ზღვის პირას, მოხუცი ქალის ქოხს შეაფარა თავი. ამ ეპიზოდთან ქართული ხალხური ზღაპრისა და რობაქიძის ზღაპრის შინაარსი თითქმის იდენტურია, ოდნავ განსხვავებულია ფინალი. რობაქიძის ზღაპარში პრინცი და პრინცესა პერანგზე დასხდნენ და ცაში აფრინდნენ, ხოლო ხალხურ ზღაპარში პერანგზე დამგდარი ქალ-ვაჟი ცაში აფრინდა, შემდეგ თავიანთ სახლში დაბრუნდნენ, „ძვირფასეულობა წაიღეს, დედაბერიც არ დაივიწყეს, თან წაიყვანეს და წავიდნენ ძმებთან. დაიწყეს მხიარული ცხოვრება“ (ლლონტი 1975ბ: 162).

მიუხედავად იმისა, რომ ხალხურ და რობაქიძის ზღაპრების დიდი ნაწილი თითქმის მსგავსია, უნდა აღინიშნოს არსებითი განსხვავებები მათ შორის: „სასწაულმოქმედი პერანგი“ უფრო ვრცელია, უფრო მრავალმოტივიანი და ხასიათდება დიალოგების სიმრავლით, რაც საინტერესო საკითხავს ხდის ნაწარმოებს. ალ. ლლონტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს დიალოგს ზღაპარში. მისი მართებული მოსაზრებით „გონებამახვილური დიალოგები და ცოცხალი სიტყვათშენაერთები, გემოვნებით შერჩეული ლექსიკა და იდიომური შეხამებანი, ლამაზი ეპითეტები და მხატვრული გამეორებანი, მძაფი სატირა და გამგმირავი იუმორი, რიტორული შეძახილები და ხალხური ენამზეობის სხვა საშუალებანი, რომლითაც გამოცემულია მაღალი ჰუმანური იდეალები, ზღაპარს აქცევენ აღზრდის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად“ (ლლონტი 1975გ: 4).

მოტივთა და დიალოგთა სიმრავლე ახასიათებს როგორც ძველევგვიპტურ „ორ ძმას“, ასევე ამავე სახელწოდების ძმები გრიმების ზღაპარსაც. რობაქიძის ზღაპარი არ გამოირჩევა მოტივთა სიმრავლით (ორი ძმის ურთიერთსიყვარული და თანადგომა, მოხუცი ქალი, როგორც ძმების დამხმარე, საყვარელი ქალის დაკარგვა და პოვნა, სასწაულმოქმედი პერანგი), დიალოგები კი მასში საერთოდ არ გვხვდება, რაც სულაც არ უკარგავს მას აღმზრდელობით მნიშვნელობას და არ აკნინებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. რობაქიძის ლიტერატურული ზღაპრის ტექსტი მოკლეა, ლაკონური და ხატოვანი, მშვენიერი გერმანული ენით წარმოდგენილი. ავტორი ანგარიშს უწევს გერმანულენოვანი მკითხველის გემოვნებას. სწორედ ეს კონკრეტულობა და სათქმელის ზუსტად თქმა სძენს მას განსაკუთრებულ ხიბლს. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ პროზაულ ნაწარმოებებსა და ესეებში, რობაქიძე მკითხველს ევლინება დიდ ორატორად, იგი საკმაოდ ვრცლად და ხანდახან მოჭარბებულადაც კი საუბრობს კონკრეტულ

თემებზე. ამ დღემდე ცნობილ მის ერთადერთ ზღაპარში ის ძალზე ზუსტია და გემოვნებიან მკითხველს სწორედ იმას სთავაზობს, რასაც იგი მისგან მოელის. შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ „ორ ძმა“ ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია რობაქიძის შემოქმედებაში.

რობაქიძის ზღაპარს, ისევე როგორც ძველევგვიპტურ, ძმები გრიმებისა და ქართულ ხალხურ ზღაპრებს, გააჩნია მსგავსი სტრუქტურული სქემა, რომელიც დაფუძნებულია გმირების გაყრისა და კვლავ შეხვედრის მოტივზე. ამავდროულად მას აქვს არსებითი ნიშნები, რომლითაც შტეფან ნოიჰაუზი ლიტერატურულ ზღაპარს ხალხური ზღაპრისაგან განასხვავებს (ნოიჰაუზი 2005: 9): „ორ ძმაში“ მოცემულია სამყაროს კომპლექსური სურათი, იგი დანერვილია ლიტერატურული ენით, შერეული პერსონაჟების პორტრეტები შთამბეჭდავია. რობაქიძის ლიტერატურულ ზღაპარს არა აქვს არავითარი შეჯამება, მაგრამ გააჩნია არაერთმნიშვნელოვანი კეთილი დასასრული. მასში ვპოულობთ, ასევე, ნიშნებს, რომლებიც საერთოა ხალხური და ლიტერატურული ზღაპრებისათვის: მაგიური რეკვიზიტები (ოქრომკედით ნაქსოვი გაუკერავი პერანგი, ჯადოსნური სასმელი), რიცხვების სიმბოლიკა (პრინცესას სასახლეს ცხრა ოთახი ჰქონდა), ბუნების სიმბოლიკა (ღმერთმა კუნძულის მაცხოვრებლებს წყალდიდობა მოუვლინა, რის შედეგად ქვეყანა განადგურდა, „ხოლო მისი მაცხოვრებლები და ქალაქები ქვესკნელში ჩაიტანა“), მცენარეებს ლაპარაკი შეუძლიათ („ერთხელ, როცა პრინცი ბაღში სეირნობდა, ნაანყდა ერთ საოცარებას, თუ როგორ ერჩურჩულებოდნენ ყვავილები ერთმანეთს. ერთნი ამბობდნენ, რომ მათ შეეძლოთ ყოველი სულიერის მოკვლა. მეორენი ამბობდნენ, რომ ისინი მიცვალებულებს სიცოცხლეს ჩუქნიდნენ“ (რობაქიძე 1942ბ: 139), სიმბოლოების გამოყენება (ბეჭდები, ოქრომკედით ნაქსოვი გაუკერავი პერანგი).

ხალხურ ზღაპარში არ ხდება პერსონაჟთა გარეგნობისა თუ სხვა დამახასიათებელი შტრიხების დეტალური აღწერა. ამ მხრივ, ლიტერატურული ზღაპარი შეუზღუდავია. ხშირად ლიტერატურულ ზღაპარში პერსონაჟები, რომელთა განცდებზეც საგანგებოდაა ყურადღება გამახვილებული, დეტალურად აღწერილ გარემოში მოქმედებენ და მათი სულიერი განწყობილება შეესაბამება ბუნების მოვლენებსა და სურათებს ისევე, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო გერმანული რომანტიკული ლიტერატურისათვის. ნესტან კუტივაძე მართებულად მიუთითებს, ასევე, ავტორისა და მთხრობელის არსებობის საკითხზეც, რომელიც უცხოა ხალხური ზღაპრისათვის (კუტივაძე 2009: 365). გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურულ ზღაპარში, განსხვავებით XVII-XX საუკუნის გერმანულ ავტორთა ლიტერატურული ზღაპრებისაგან (ნოვალისი, ჰოფმანი, შამისო, ჰესე), არ ხდება პერსონაჟთა გარეგნობისა თუ სხვა დამახასიათებელი შტრიხების დეტალური აღწერა, არც მათ განცდებზეა საგანგებო ყურადღება გამახვილებული. შეუძლებელია, აგრეთვე, ავტორისა და მთხრობელის ურთიერთმიმართების საკითხზე საუბარი, რადგან აქ ავტორი და მთხრობელი ერთი და იგივეა.

გრიგოლ რობაქიძის ლიტერატურულ ზღაპარს განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს მასში ჩართული ამბავი. ავტორი ორმაგ დროით პლანს სთავაზობს მკითხველს. როგორც აღვნიშნეთ, ზღაპარი იწყება მეფის ორი ვაჟის ამბით, რომელთაც გადაწყვიტეს ბელის საძებნელად წასულიყვნენ. უკვე მესამე აბზაციდან ზღაპარში ჩართულია ახალი ამბავი, რომელსაც მოხუცი ქალი უმბობს უმცროს ძმას: „მოხუცი ქალი ყვებოდა: მრავალი წლის წინათ აქ ერთი მეფე თავის ულამაზეს ქალიშვილთან ერთად ცხოვრობდა, რომელსაც დიდებული სასახლე აჩუქა უკაცრიელ კუნძულზე ზღვაში. ხალხი და მეფე უღმერთოდ ცხოვრობდნენ. ამიტომ ღმერთმა მათ დიდი წყალდიდობა მოუვლინა, რომელმაც მთელი ქვეყანა გაანადგურდა, ხოლო მისი მაცხოვრებლები და ქალაქები ქვესკნელში ჩაიტანა. მხოლოდ მე და პრინცესა დავრჩით უვნებელი. პრინცესა ისეთი ლამაზია, მრავალკეცი საბურველის მიუხედავად ღამ-ღამობით მზესავით ანათებს ზღვაზე“ (ლობაკიდსე 1942გ: 138).

გრიგოლ რობაქიძე გვთავაზობს ორიგინალურ ლიტერატურულ ზღაპარს, თავისუფალს ვრცელი მსჯელობებისაგან და გამირთა განწყობის შესაბამისი ბუნების მოვლენების თუ მშვენიერი პეიზაჟების აღწერისაგან. ამავდროულად იგი დიდ ჰუმანისტად გვევლინება, რომელიც თავისი ზღაპრით მიუთითებს ხალხთა შორის ურთიერთგაგებასა და სიყვარულზე, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის პოლიტიკურ-კულტურულ ჰარმონიულ ერთიანობაზე, ძმურ თანადგომაზე. მაგრამ უმთავრესი მასში ისევე, როგორც ყველგან და ყოველთვის რობაქიძის შემოქმედებაში, მაინც საქართველოს დამოუკიდებლობის საკითხია. ავტორი ორ ძმაში მოიაზრებს საქართველოსა და ირანს, ამ ორი ქვეყნის ურთიერთობას ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე. ეს საკითხი, დასმული „ორ ძმაში“, არ ახალია. გრიგოლ რობაქიძე თავდაპირველად „გველის პერანგში“ ამუშავებს მას, რაზეც მოგვიანებით ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „ჩემი ცხოვრება“ ხაზგასმით აღნიშნავს: „1916 წელს, როგორც სამხედრო მოხელე, სპარსეთში მოვხვდი. ეს ჩემი შემობრუნების ნერტილი იყო. მესოპოტამიის ზღურბლამდე მივალნიე და მქონდა შეგრძნება, რომ საუკუნეთა სვლაში დაკარგული სამშობლო ვიპოვე. ისტორიკოსები ვარაუდობენ, ქართველეთა უძველესი, პირველი სამშობლო ქალდეა იყო. მინის შეგრძნება ჩემში ყოველთვის განსაკუთრებით იყო გამოხატული — ის ირანის ზეგანზე რაღაც კოსმიურად იქცა. მზე აღარ იყო ჩემთვის უბრალოდ ასტრონომიული მოვლენა. ზოროასტრის ქვეყანაში ნიციშეს „ზარატუსტრა“ მქონდა თან. ფირდოუსის, ჰაფიზის, ომარ ხაიამის ქვეყანაში — გოეთეს „დივანი“. სრულიად შემთხვევით თან მქონდა მესამე ნიგნიც: ნაწყვეტები ბაბილონური ეპოსის — „გილგამეშისა“. მან გადაწყვიტა ჩემი მწერლური ბედი. ირან-მესოპოტამიურ მიწაზე ნამოიმართნენ პირველსამყაროს გოლიათური ფიგურები და სურათები. მთელი არსებით ვიგრძენი, რომ ჩემი პოეტური ფესვები აქ იყო (რობაქიძე 1994: 227-228).

არც გოეთე შემოდის რობაქიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაში შემთხვევით. იდეა დასავლურ-აღმოსავლური კულტურულ-ლიტერა-

ტურული სინთეზისა მე-18 საუკუნის გერმანიაში ძალზე პოპულარული იყო და იგი კულმინაციურ წერტილს სწორედ გოეთეს შემოქმედებაში აღწევს. ყოველივე ეს კი კარგად ცნობილი და ახლობელია გრიგოლ რობაქიძისათვის. ამის შესახებ იგი ნათლად მიუთითებს 1931 წელს ესაღ ბეისთან საუბარში. მისი აზრით, გერმანულ ლიტერატურაში ნათლად იგრძნობა აღმოსავლური სული. მაგალითად, „გოეთე უფრო მეტად არის აღმოსავლური, ვიდრე ეს საყოველთაოდ აღიარებულია. მის ლექსებში, პატარებშიც კი, იგრძნობა ღრმად აღმოსავლური მსოფლმხედველობა. ჩვენ გერმანული ლიტერატურა გვეხმარება საკუთარი აღმოსავლური თავისებურებების გასაცნობიერებლად. გოეთე და ნიცშე გაცილებით უკეთ შეიგრძნობენ აღმოსავლურ კულტურას, ვიდრე ბევრი თანამედროვე აღმოსავლეთმცოდნე. შესაძლოა ამიტომაც ესმით და იგებენ ასე კარგად გერმანულ ლიტერატურას საქართველოში“ (ესაღ ბეი 1931ა: 7).

ესაღ ბეი რობაქიძეს იმ ავტორად მიიჩნევს, რომელიც მზადაა „სულიერი ხიდი გასდოს აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის“ (ესაღ ბეი 1931ბ: 7). „ორი ძმაც“ ამ სულისკვეთებითაა შექმნილი.

ძალზე საინტერესოა დასავლეთ-აღმოსავლეთის საკითხი ძმები გრიმების „ორ ძმასა“ და ქართულ ხალხურ „სასწაულმოქმედ პერანგში“. ძმები გრიმების ზღაპარში ძმებმა სიცოცხლის ბოლომდე ერთგულება შეჰფიცეს ერთმანეთს; დანა, რომელიც გამზრდელმა მამამ მისცათ, ხეში ჩაასვენს და გზას გაუდგენ: ერთი აღმოსავლეთით გაეშურა, მეორე კი, დასავლეთით (<http://www.maerchen.com/grimm/die-zwei-brueder.php>).

ქართულ ხალხურ ზღაპარში მტერთაგან შევიწროებულ ძმებს აღმოსავლეთის ხელმწიფე ეხმარება. რობაქიძის ზღაპარში აღმოსავლეთის ხელმწიფე არ გვხვდება, მის მიერ ჩრდილოეთისა და სამხრეთის არჩევა ძმების გამგზავრების მიმართულებებზე შემთხვევითი არ უნდა იყოს. საქართველოსთვის ჩრდილოეთით ევროპული ქვეყნებია, ხოლო სამხრეთით აღმოსავლური ქვეყნები. მწერალი კი, როგორც ზღაპარს დართული მინიატურები და მინანური ცხადყოფენ, განსაკუთრებულ აქცენტებს სწორედ სპარსეთზე აკეთებს.

შესაძლოა, 1942 წელს გერმანიაში რობაქიძეს არ ჰქონდა იმის შესაძლებლობა, რომ ზღაპრისათვის შესაბამისი ქართული ილუსტრაციები შეერჩია. ისიც არ არის გამორიცხული, რომ მას გამომცემლობამ შესთავაზა სპარსული მინიატურები, რომლებზეც ძირითადად ქალეზია გამოსახული. მამაკაცის ფიგურას მხოლოდ ერთგან ვხვდებით, ბოლო მინიატურაში — „გაზაფხული“. მე-18 საუკუნის 4 სპარსული მინიატურა — „საზის დამკვრელი ქალი“, „ტყუპი დები“, „მოცეკვავე ქალი“, „გაზაფხული“ — წარმოაჩენენ ნაწარმოების განწყობას. მათი ფერადოვნება ზღაპრის დედააზრის ანარეკლია. თითქოს საზის დამკვრელი ქალი მკითხველს ორი ძმის ამბავს მოუთხრობს. მეორე მინიატურაზე ტყუპი დებია გამოსახული, ერთი ნითელ, მეორე კი, შავ სამოსში. მესამე სურათზე ნითელ ტანსაცმელში გამოწყობილი და ცეკვავს. ხოლო ბოლო, მეოთხე მინიატურა — „გაზაფხული“, ბედნიერ

წყვილს წარმოგვიდგენს, რაც ერთგვარად ნაწარმოების ბედნიერ დასასრულზეც მიგვანიშნებს.

ზღაპრის მოკლე მინანქრში გრიგოლ რობაქიძე თავად უხსნის მკითხველს, თუ რატომ აირჩია მან ეს მინიატურები ზღაპარისათვის „ორი ძმა“: „სურათები, რომელიც ჩვენს ქართულ ზღაპარს აქვს დართული, შექმნილია სამხრეთ-აღმოსავლეთ კულტურულ სივრცეში, რომელშიც ორი ერი, ქართველები და ირანელები, ერთმანეთს ხვდებიან. ირანული კულტურული გავლენები საქართველოზე საკმაოდ ძლიერია, რადგან საქართველო და ირანი მეზობელი ქვეყნებია. საქართველოს პირველი დამოუკიდებელი მეფეც, ფარნავაზ I (300წ. ქრისტეანობამდე), ირანული წარმომავლობისა იყო. დამოუკიდებლობა საქართველოს 1802 წელს რუსეთმა დააკარგვინა. აქ წარმოდგენილი მინიატურები არის ირანული, მაგრამ ისინი ასეთივე წარმატებით შეეძლოთ ქართველებსაც შეესრულებინათ, რადგან ორივე ხალხის მიერ სამყაროს შეგრძნება და აღქმა მსგავსია. ქართველები ნიჭიერი ხელოვანნი არიან, რასაც ცხადჰყოფს იქ (საქართველოში, ნ. გ.) შემონახული, სამწუხაროდ ალაგ-ალაგ შემორჩენილი ეკლესიის ფრესკები. უდაოა ქართული რელიგიური ხელოვნების გავლენები რუსულ ხატუნერაზე“ (რობაქიძე 1942დ: 140).

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული მინიატურები სპარსულია, გრიგოლ რობაქიძე თვისი ნაწარმოებით ცდილობს გერმანელ მკითხველს უჩვენოს ქართული ლიტერატურისა და კულტურის თვითმყოფადი სახე, რაც აღნიშნულ მინანქრშიც კარგად ჩანს. ამავდროულად ზღაპარში „ორი ძმა“ და მის მინანქრში, ისე როგორც საერთოდ რობაქიძის შემოქმედებაში, ავტორი კიდევ ერთხელ მიანიშნებს მკითხველს მტკივნეულ პრობლემებზე: რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობისა და საქართველოს დამოუკიდებლობის საკითხებზე, ქვეყნის მძიმე სულიერ და კულტურულ მდგომარეობაზე, რაც ქვეყნის დამოუკიდებლობის დაკარგვას მოჰყვა თან.

დასავლეთ-აღმოსავლეთის პარადიგმატიკა და საქართველოს ადგილის განსაზღვრა მსოფლიო პოლიტიკურ თუ კულტურულ პროცესებში რობაქიძის მუდმივი ინტერესის საგანია. წინაპართა ისტორიულ ფესვებს იგი ქალდეაში ეძებს. დასავლეთისა და აღმოსავლეთის შეთავსების ადგილად კი, „გველის პერანგში“, მწერალი საქართველოს დედაქალაქს წარმოგვიდგენს. თბილისი მას სასურველ დედოფლად მიაჩნია, რომელსაც საქმრო მრავალი ჰყოლია: ბიზანტიელი, რომაელი, თურქი, სპარსი, არაბები, ყივჩაღები, მონგოლები, რუსები..., მაგრამ არავის დანებებია (რობაქიძე 1989ა: 219).

ზღაპარში „ორი ძმა“ მშვენიერი პრინცესა სასურველი საპატარძლოა, მაგრამ მას მხოლოდ უმცროსი ძმისაკენ მიუწევს გული. ზღაპარს ყოველთვის კეთილი დასასრული აქვს. რობაქიძემაც თავის ზღაპარს ბედნიერი ფინალი მოუძებნა. ამავდროულად ავტორმა მას პოლიტიკური და თანადროული დატვირთვა მისცა: მას შემდეგ, რაც უფროსი ძმა უმცროსს დაეხმარა, უმცროსმა იპოვა სათაყვანებელი პრინ-

ცესა, დასხდნენ ორივენი სასწაულმოქმედ ოქრომკედით ნაქსოვ პერანგზე და ზეცაში აფრინდნენ. სასწაულმოქმედი პერანგის დაბრუნების იდეაში იგი დაკარგული თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის დაბრუნების იდეას განასხეულებს.

როგორც ვხედავთ, რობაქიძისათვის კარგად არის ცნობილი როგორც ქართული და აღმოსავლური, ასევე ევროპული ხალხური და ლიტერატურული ზღაპრის ტრადიცია. ლიტერატურული ზღაპრით „ორი ძმა“ იგი გვევლინება ავტორად, რომელიც არც ეროვნულ ნიჟარად ადაგს წყდება და, ამავდროულად, თანადროულ ლიტერატურულ ტენდენციებსაც გარკვეულ ხარკს უხდის.

დამონებიანი:

ესად ბეი 1931ა: E.-B. [Leo Essad-Bey, eigentl. Lev Nussenbaum], „Gespräch mit Robakidse“ in Sektion Glossarium, Die Literarische Welt 7. Jg. H. 31 (1931): 7.

ესად ბეი 1931ბ: E.-B. [Leo Essad-Bey, eigentl. Lev Nussenbaum], „Gespräch mit Robakidse“ in Sektion Glossarium, Die Literarische Welt 7. Jg. H. 31 (1931): 7.

თაყაიშვილი 1914-1915: „სასწაულ-მოქმედი პერანგი“ (სოფ. ვაქირშიშვეკრებილი ვაქირელი ქალის მიერ). ძველი საქართველო, IV, განყ. IV, ე. თაყაიშვილის რედ. თბ.: 1914-1915.

კუტივაძე 2009: კუტივაძე ნ. „ლიტერატურული ზღაპრის უანრული თავისებურებებისათვის“. II საერთაშორისო სიმპოზიუმში, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები ნან. I, მასალები, თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009.

ნოიშაუზი 2005: Neuhaus, S. Märchen, Tübingen und Basel: A. Franke Verlag, 2005.

რობაქიძე 1942: „Kaukasus-Silhouetten: I. Georgien und die Kreuzzüge“, Brüsseler Zeitung, Nr. 215, 5.8.1942.

რობაქიძე 1942: „Iwane, der georgische Hagen: Silhouetten des Kaukasus (II)“, Brüsseler Zeitung, Nr. 221, 11.8.1942
რობაქიძე 1942დ: Robakidse G. „Die zwei Brüder“, Westermanns Monatshefte 87 Jg., 173-174 (Sept. 1942 – Aug. 1943): 137-140.

რობაქიძე 1942: „Das Geschlecht des Prometheus: Silhouetten des Kaukasus (III)“, Brüsseler Zeitung, Nr. 236, 26.8.1942.

რობაქიძე 1942: „Freiheitskämpfer Imam Schamyl: Silhouetten des Kaukasus (IV)“, Brüsseler Zeitung, Nr. 259, 18.9.1942.

რობაქიძე 1942: „Berge sind die Heime der Götter: Silhouetten des Kaukasus (V)“, Brüsseler Zeitung, Nr. 274, 3.10.1942.

რობაქიძე 1942-43ა: Robakidse G. „Die zwei Brüder“, Westermanns Monatshefte 87 Jg., 173-174 (Sept. 1942 – Aug. 1943): 137-140.

რობაქიძე 1989ა: რობაქიძე გრ. „გველის პერანგი“. „ფალესტრა“. თბ.: „მერანი“, 1989.

რობაქიძე 1942-43ბ: Robakidse Gr. „Die zwei Brüder“, Westermanns Monatshefte 87 Jg., 173-174 (Sept. 1942 – Aug. 1943): 137-140.

რობაქიძე 1942-43გ: Robakidse, Gr. „Die zwei Brüder“, Westermanns Monatshefte 87, Jg., 173-174 (Sept. 1942 – Aug. 1943): 137-140.

რობაქიძე 1991ა: რობაქიძე, გრიგოლ. „გულნადები“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 1 (2780), 4.1.1991: 3-4.

რობაქიძე 1991ბ: რობაქიძე, გრიგოლ. „გულნადები“. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, № 1 (2780), 4.1.1991: 3-4.

რობაქიძე 1994: რობაქიძე გრ. „ჩემი ცხოვრება“, „ენგადი: მოთხრობა“, „ჩაკლული სული: რომანი“, „ლექსები“, „ნერილები“, შერისხულნი, ტ. 2, მთავარი რედ. მ. ხარშილავა, რედ. ლ. არაბიძე. თბ.: „გეა“, 1994..

ფენრიხ 1991: „Das Zauberhemd“, *Georgische Märchen, übersetzt und herausgegeben von Heinz Fähnrich, kommentiert unter Mitarbeit von Heinz Mode.* Leipzig: Insel-Verlag, 1991.

ღლონტი 1975ა: „სასწაულმოქმედი პერანგი“. ქართული ზღაპრები. შეადგინა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ალ. ღლონტმა. თბ.: „განათლება“, 1975.

ღლონტი 1975ბ: „სასწაულმოქმედი პერანგი“. ქართული ზღაპრები. შეადგინა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ალ. ღლონტმა. თბ.: „განათლება“, 1975.

ღლონტი 1975გ: „სასწაულმოქმედი პერანგი“. ქართული ზღაპრები. შეადგინა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ალ. ღლონტმა. თბ.: „განათლება“, 1975.

ძველევგვიპტური ზღაპარი „ორი ძმა“:

http://folkloristika.blogspot.com/2011_09_01_archive.html

ძმები გრიმები, „ორი ძმა“ა:

<http://www.maerchen.com/grimm/die-zwei-brueder.php>

ძმები გრიმები, „ორი ძმა“ბ:

<http://www.maerchen.com/grimm/die-zwei-brueder.php>

ELNARA GARAGYEZOVA

Azerbaijan, Baku

The Image of Sun and Flame in Azerbaijan Mythology

This paper is focused on the Sun and the Flame as a the symbol of mythology and based on comparison of Azerbaijani and world mythology. I am trying to investigate such questions as:

- The roots of the images of Sun and flame in Azerbaijan literature
- The image of Sun and flame in Zoroastrism, Shamanism and in Sufism
- Description of these images in Azerbaijan folklore
- Description of these images in Azerbaijani literary fiction.

Key words: the image of sun, flame, buta, albasti.

ЭЛЬНАРА ГАРАГЁЗОВА

Азербайджан, Баку

Бакинский славянский университет

Образ Солнца и огня в азербайджанской мифологии

Солнце является одним из древних мифологических символов. Этот мифический элемент фактически встречается в мифологии всех народов, что объясняется спецификой восприятия окружающего мира и мировоззрения первобытного человека. С того момента, как человек понял значение солнца в своем биологическом существовании, он начал считать его божественной силой и короновал как «всевышний создатель». Образ солнца ассоциировался с огнём.

В азербайджанской мифологии образы Солнца и Огня занимают особое место. Следует отметить, что зороастрийство (огнепоклонничество), основанное на вере в огонь, возникло на территории древнего Азербайджана. По сей день главный храм огнепоклонников находится на Апшероне, в Сураханах. С помощью верований, игр (“kosa-kosa”, “qodu-qodu”), обычаев, особенно связанных с праздником Новруз, песен (“Gün çix, gün çix”), мифов о создании солнца и луны, легенд (“Aldədə”, “Dədə Günəş” “Qurdoğlu”), сказок (“Məlik Məmməd”, “Cırtan”) и др. видов устного народного творчества можно дать многообразные толкования этого образа.

Образ солнца является одним из главных символов и в шаманизме. В шаманизме солнце называется матерью, и ей поклоняются как силе, которое освещает небо и землю. А луна считается отцом всех созданий. Эти два существа символизируют Свет и Добро. В шаманизме солнце считается

также и символом красоты, и по этой причине ему поклоняются во время восхода.

В романе азербайджанского писателя «Кочевье» встречаются мотивы шаманизма. В романе люди из табора Гошгар совершают «танец огня» (Süleymanlı 1984: 50).

Шаманисты предсказывали будущее с помощью огня. По их поверьям, зеленый огонь – это неурожай, красный огонь – война, желтый огонь – эпидемия, черный огонь – смерть правителя. Они приносили жертвы огню и молились на него (Кенин–Лопсан 1987: 39).

Солнце также является одним из символов суфизма. В суфизме свеча символизирует солнце. И появляется ассоциированный ряд **свеча – солнце – бог**.

В данном исследовании мы пытаемся анализировать образ Солнца и огня на основе материалов азербайджанской литературы.

Огонь в магии. В азербайджанских сказках для победы над чародеями герои используют помощь магов. По нашему мнению, эти старцы-маги и есть жрецы огнепоклонничества. Чтобы помочь герою, они гадают по книге, и при этом особо подчеркивается, что возле них помещен мангал с огнем или пылающие угли. Известно, что буквы некоторых алфавитов и цифры используются для гадания. Более всего это относится к еврейскому алфавиту и известно как «каббала». На востоке для этой цели использовались книги Саади и Хафиза. Значит, здесь наблюдается наряду с пиромантием (гадание с огнем) и библиомантия (гадание с книгой).

Образы, связанные с огнём и солнцем.

Образы **Деде Гюнеш** (отец солнце), **Альдеде** (красный отец) встречающиеся в азербайджанских легендах, они связаны с огнепоклонничеством. Они не горят в огне, даже читают книги в огне или у них на голове появляется снег. На удивленные вопросы окружающих, почему он не сгорел, они отвечают, что они сыновья Солнца (Yanardağ əfsanələri 1978:14, 20).

Див (монстр) тоже связан с огнём и светом. В азербайджанских сказках этот образ показывается двояко: как положительный и как отрицательный. В некоторых сказках эти монстры пытаются лишить жизни и счастья людей, похищают красивых девочек, а в других сказках они помогают людям. По мнению М.Г. Тахмасиба, до зороастрийства див был положительным образом, может быть и богом света. На это указывают детали их жилищ: там полно золота, сверкающих предметов.

По нашему мнению, в «Сказке о Джыртдане» тоже можно видеть связь дива (монстра) с огнём. В сказке Джыртдан и его друзья теряют дорогу в лесу, и по совету Джыртдана направляются в ту сторону, откуда идет свет. И там они видят, что этот свет исходит от дома дива.

В эпосе «Кёроглы», по совету отца, герой должен был 40 дней держать лошадей в темном помещении, и за это время ни один человек не должен был их видеть. Но Кёроглы не удержался - на 39 день он посмотрел на лошадей и увидел у них пылающие как огонь крылья. Но из-за взгляда человеческого глаз эти крылья тают. В имени одного из этих коней, знаменитого Гырат есть слово гыр-гор (огонь), и поэтому его можно интерпретировать как **Огонь-Лошадь** (Seyidov 1989: 281).

Ал арвады (Красная женщина) один из самых знаменитых мифологических образов среди азербайджанцев. В мифологии других турецких народов этот образ известен как Албасы, Алмасты, Жалбасты и т.д. По мнению исследователей, его следы обнаруживаются в Азербайджане еще в IV – III тысячелетиях до нашей эры. По народным поверьям, Ал арвады вынимает печень беременных, промывает её в реке и съедает вместе со своими детьми. Она боится иглы и если проколоть её платье иглой, делает всю домашнюю работу, как рабыня.

По поверьям, если в доме она увидит черную метлу, то начинает плакать. Потому что черная метла заколдована, и если Ал арвады дотронется до неё, её дети умрут (Əsatirlər, əfsanə və rəvayətlər 2005: 115). По мнению М. Сеидова, этот образ связан с солнцем.

В произведениях Ю. Самедоглы «Все сказанное сбылось» и Э. Таха «Ал арвады» создан образ Ал арвады. В этих произведениях передаются все специфические качества Ал арвады. А в произведении Ю. Самедоглы она показана в положительном плане и осуждает людей.

В азербайджанской мифологии еще один образ связан с солнцем и огнем. Этот образ – **Хызыр**, он символизирует весну, помогает людям. Это имя также связано с огнем: хыз- свет, тепло, огонь; ыр (ер)- мужчина, человек. Значит Хызыр – человек, след божества который приносит тепло.

Хызыр в дастанах дает молодежи Буту - напиток который делает молодых людей влюбленными. Человек, выпивший Буту, отправляется на поиск возлюбленной. Ему в трудных моментах помогает Хызыр. Надо отметить, что выпивший Буту человек становится и ашугом (певцом).

Следы огнепоклонничества.

Следы огнепоклонничества по сей день сохранились в обычаях азербайджанцев. Иногда рядом со священной Книгой люди клянутся и на солнце, свет, огонь (od haqqı – клянусь огню, işıq haqqı – клянусь свету, bu işığa kor baxım – пусть не удастся видеть свет и т.д.). Во время свадебной церемонии брат жениха завязывает на талии невесты красную ленту и желает ей семь сыновей и одну дочь. Потом отец невесты ходит вместе с нею вокруг светильника, а после обряда невеста уносит этот светильник в свой новый дом. Это означает, что отец дарит своей дочери огонь, и она этим огнём зажигает новый домашний очаг.

Главная традиция, доставшаяся от огнепоклонничества, это праздник Новруз, посвященный весеннему равноденствию и приходу весны. Четыре недели до нового весеннего года по средам исполняются ритуалы, обряды для пробуждения четырех стихий - огня, воды, ветра и земли. По народным поверьям, эти четыре стихии очищают мир от сил зла.

ЛИТЕРАТУРА:

- Кенин–Лопсан 1987:** Кенин–Лопсан М. В. *Обрядовая практика и фольклор тувинского шаманства*. Новосибирск: Наука, 1987
- Azərbaycan dastanları.** 5 cilddə, B. ; Lider nəşriyyat, 2005.
- Azərbaycan xalq nağılları.** 5 cilddə, B. ; Şərq – Qərb.
- Əsətlər, əfsanə və rəvayətlər 2005:** Əsətlər, əfsanə və rəvayətlər. B. ; Şərq – Qərb. 2005.
- Koroğlu.** B ; 1980.
- Seyidov M.** Azərbaycan xalqının soy kökünü düşünərkən. B. ; Yazıçı, 1989.
- Seyidov 1989:** Seyidov M. *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları*. B. ; Yazıçı, 1983.
- Süleymanlı 1984:** Süleymanlı. M. Köç. B.; Yazıçı, 1984.
- Təhmasib M.** Seçilmiş əsərləri. B; 2010.
- Yanardağ əfsanələri 1978:** Yanardağ əfsanələri. *Gənlik*, B. ; 1978.

MANANA GELASHVILI
Georgia, Tbilisi
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Mythical Time in Ezra Pound's *The Cantos*

In *The Cantos*, Pound attempts to give a mythical perception of human history. Although the poem comprises all important stages of mankind's spiritual and intellectual experience, *The Cantos* is not a historical poem and numerous historical events mentioned in the poem serve to a completely different purpose: to create a timeless universe of a myth where historical linear time is replaced by mythical time.

The article gives analysis of the artistic devices (techniques of montage and collage, usage of masks, fugue and counterpoint) exercised by the author to create a multilayered text where the whole history of mankind exists simultaneously in the mythical chronotope.

Key words: Pound, 'The Cantos', Mythical Time, Mythical Chronotope, modernist Literature.

მანანა გელაშვილი

საქართველო, თბილისი
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

მითოსური დრო ეზრა პაუნდის „კანტოებში“

„ნებისმიერ სწავლულს შეუძლია არნო დანიელი ან გვიდო კავალ-კანტი ლიტერატურულ ფიგურებად აღიქვას, მაგრამ მხოლოდ პაუნდს შესწევს უნარი მათი ცოცხალ არსებებად დანახვის. დროის ფაქტორი ამ შემთხვევაში აზრს კარგავს და მნიშვნელობა არა აქვს ის ადამიანი, რომელსაც როგორც ცოცხალს ისე აღიქვამ არნო დანიელია თუ თქვენი მემწვანილე“ (ელიოტი 2010: 365). ტომას ელიოტის ეს ერთი შეხედვით პარადოქსული მოსაზრება (აბა რა საერთო შეიძლება იყოს XII ს-ის პროვანსალელ ტრუბადურ არნო დანიელსა და პაუნდის მემწვანილეს შორის?), სინამდვილეში ძალიან ზუსტად გამოხატავს პაუნდის მხატვრული აზროვნების ერთერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას: ქრონოლოგიურად განფენილი ისტორია მითის ზედროულ სამყაროდ აღიქვას.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა „კანტოები“ — პაუნდის magnum opus, რომელსაც მან სიცოცხლის რამდენიმე ათწლეული შეაღია და რომელსაც, ავტორის აზრით, კაცობრიობის ისტორია

უნდა მოეცვა. „კანტოებში“ ისტორიული აზროვნების ადგილს, რომელიც კაცობრიობის ისტორიას დროში ქრონოლოგიურად განალაგებდა, მითოსური აღქმა იკავებს, რომლისთვისაც დრო ციკლურია და ამდენად ესა თუ ის ხდომილება ერთჯერად აქტად კი არ აღიქმება, არამედ განმეორებადად. როგორც ჯოზეფ ფრენკმა შენიშნა: „დროში განფენილი სამყარო, რომელიც ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენდა მითოსურ ზედროულ სამყაროდ ტრანსფორმირდება“ (ფრანკი 1948: 59).

„კანტოები“ შესანიშნავი ნიმუშია იმისა, თუ როგორია მოდერნისტი მწერლის დამოკიდებულება დროისა და სივრცისადმი, კერძოდ მასში ადგილი აქვს დროის მითოლოგიზაციასა და დროის სივრცედ ქცევას. ამასთანავე მითოსისადმი მიბრუნება სავსებით ცნობიერია, ანუ გარკვეულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს, გაცნობიერებულ, გააზრებულ, დამუშავებულ მხატვრულ ხერხს და არა სამყაროს მითოპოეტური არქმის თანდაყოლილ უნარს, რომელიც ინტუიტიური მოცემულობაა და არა მხატვრული ხერხი.

„კანტოები“ ობიექტური დროის უზრმაზარ მონაკვეთს მოიცავს, უფრო სწორად კაცობრიობის სულიერ ისტორიას მთლიანად, ანუ დასაბამიდან თანამედროვეობამდე. ნაწარმოები ოდისევსის, პოეტის alter ego-ს მოგზაურობით იწყება, რომელსაც კირკე ქვესკნელში ჩასვლასა და ტირესიასაგან რჩევის მიღებას ურჩევს. პირველივე კანტოში უღერს მთელი ნაწარმოების ძირითადი თემა: მაძიებელი გმირი და მის მიერ გასავლელი და უკვე გავლილი გზა, ის ხიფათიანი და საშინელებათა სამყაროზე გამავალი თავგადასავლები, რომელთა გამოცდა აუცილებელია შინ დასაბრუნებლად, საკუთარი თავისა და სამყაროს შესაცნობად და ნათელისა და მშვენიერის მოსაპოვებლად, რასაც პირველ კანტოში აფროდიტეს, მეორეში კი — დიონისეს დაბადება მოჰყვება. მესამე კანტოს ვენეციაში, გადაყვავართ, სადაც ზღვაში ჩამავალი კიბის საფეხურზე ჩამომჯდარი ახალგაზრდა პოეტის თვალნინ ჩაივლის ბერძნული მითების სამყარო, სიდის ისტორია (XI საუკუნე), ინეზ დე კასტროს სიკვდილი (XIV საუკუნე), მანტენას მიერ XV საუკუნეში მოხატული მონასტერი მანტუაში — აი, არასრული ჩამონათვალი იმ დროთა სპექტრის, რომელსაც მხოლოდ პირველი სამ კანტო მოიცავს.

პირველი სამი კანტოს შემდეგ ისტორიული დროის არეალი კიდევ უფრო ფართოვდება. ახალგაზრდა პოეტი ამჯერად ვერონაშია რომაული არენის ნანგრევებთან და მის თვალნინ ჩაივლის კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი მომენტები: პირველი მსოფლიო ომი, რუსეთის რევოლუცია (კანტო XVI), კონფუცის ეპოქის ჩინეთი (კანტო XIII), რენესანსის ხანა ვენეციაში (კანტოები XXV-XXVI), XV ს-ის რომინის მთავრისა და ხელოვნებათა მფარველის სიგიზმუნდო მალატესტას მოღვაწეობა (კანტოები VII-XI).

მიუხედავად იმისა, რომ ალბათ გაძნელებდა დავასახელოთ მეორე პოემა, რომელიც ამდენ ისტორიულ მოვლენას მოიცავს, „კანტოები“ ისტორიული პოემა არ არის. უფრო მეტიც, პაუნდის პოემაში მთელი

ეს ისტორიული მასალა, სრულიად სხვა მიზანს ემსახურება. კერძოდ, წარსულის ან უფრო სწორად წარსულების (რადგან ნაწარმოებში, როგორც ავლნიშნეთ არ არის ერთი რომელიმე ეპოქა, ან ადგილი) გარკვეული მომენტების პროექტირებას ანმყოს გარკვეულ მომენტზე მითის ზედროულ სამყაროში გადაყვარტ, სადაც მშვენიერე ელენე ერთსა და იმავე დროს ელენე აკვიტანელიცაა, ტროელი ელენეც, მშვენიერი დანაიცა და პროვანსალელ ტრუბადურთა ტრფობის ობიექტიც. პაუნდის სიტყვები რომ ვიხმაროთ, „მეტამორფოზის მაგიურ მომენტში“ („the magic moment of metamorphosis“) ყველა დრო თანაარსებობს მითოსის ერთ ზედროულ დროში.

„კანტოების“ პოეტიკის ანალიზისას შეუძლებელია არ გავითვალისწინოთ პაუნდის მიერ წერლებში არაერთხელ გაჟღერებული კომენტარი, რომ ამ ნაწარმოებს ფუგის ფორმა აქვს, ხოლო თემები, რომელთა ვარირებაც ხდება ნაწარმოებში ცოცხალი ადამიანის მიცვალებულთა საუფლოში ჩასვლა, ისტორიაში არესებული განმეორებები და მეტამორფოზის მომენტი. უილიამ ბატლერ იეიტსის მოგონებაც ადასტურებს, რომ პაუნდს სურდა „უსიუჟეტო და ქრონოლოგიასა და ლოგიკურ დისკურსს მოკლებული ნაწარმოები“, რომლის მთავარ თემები ჰომეროსიდან აღებული ჰადესში ჩასვლა და ოვიდიუსის „მეტამორფოზებით“ შთაგონებული მეტამორფოზის მაგიური მომენტი იქნებოდა. ამრიგად, პაუნდის წერილებიცა და იეიტსის მოგონებაც ადასტურებს, რომ ნაწარმოები იმთავითვე ჩაფიქრებული იყო, როგორც თანამედროვე ეპოსი, რომლის პოეტიკა არსებითად განსხვავებული იქნებოდა იმ ტექსტებისაგან, რომელსაც „კანტოები“ შეიცავს და ხშირად საშენ მასალად იყენებს. „უსიუჟეტო, ქრონოლოგიასა და ლოგიკურ დისკურსს მოკლებულ“ ტექსტში ავტორი სხვა ხერხებსა და მხატვრულ მეთოდებს იყენებს, ვიდრე კონვენციური ტექსტშია. „კანტოების“ მითოსური ქრონოტოპი სწორედ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხთა ერთობლიობით ხორციელდება, რომლებიც ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში დროის შეჩერების, „უძრავი მომენტის“, nunc stans-ის ილუზიას ქმნიან.

ზედროულობის მიღწევის ერთერთი ხერხი ჩანაცვლების პრინციპია. „კანტოებს“ არ ჰყავთ ერთი ან რამდენიმე მთავარი პერსონაჟი, არამედ პერსონაჟთა მთელი წყება, რომლებიც ერთნაირ ან მსგავს სიტუაციებში ერთმანეთს ენაცვლებიან. უფრო სწორად, მათ მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ პერსონაჟები, რადგან „კანტოების“ მრავალრიცხოვანი პერსონაჟები, რომელთაგან ზოგი მხოლოდ რამდენჯერმეა ნახსენები, ზოგი კი ხშირად გვხვდება, არსებითად ორი ძირითადი არქეტისის სახეცვლილებას წარმოადგენს. ეს ორი ძირითადი არქეტისი მამრობითი და მდედრობითი საწყისებია, რომლებიც სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში სხვადასხვგვარად ხორცშესხმული წარმოგვიდგება. მამრობითი საწყისი, პაუნდისათვის ახლის და აქამდე შეუცნობის ძიებასთან, ხეტიალთან, ქმნა — შემოქმედებასთან ასოცირდება. მდედრობითი საწყისი კი „კანტოებში“ წარმოგვიდგება, როგორც

ქაოსი, უფორმობა, ბიოლოგიური პროცესი, რომელიც დასრულებას ეძიებს. პირველი არქექტივის განსხვავება „კანტოებში“ სხვადასხვა პერსონაჟით ხდება. ესენია ლიტერატურული და ისტორიული გმირები: ოდისეუსი, როლანდი, სიდი, პროვანსალელი ტრუბადურები, ამერიკელი ლიდერები: ჯონ ადამსი, ტომას ჯეფერსონი და სხვ. ხოლო მეორე მხრივ ჯგუფდებიან: მშვენიერე ელენე, ელეონორ აკვიტანელი, ინეზ დე კასტრო, დემეტრე, მთვარე, სიყვარულის ქალღმერთი აფროდიტე, რომელიც „კანტოებში“ სხვადასხვა სახელით მოიხსენიება: ვენერა, კითერა ანუ ციტერა, პრიმავერა. მდედრობითი სანყისი არის ხელოვანის მუზა, მისი „ერთგული პენელოპე“ („oet's treue Penelope“). ასე უწოდებს პაუნდი ხელოვნებას თავის ერთერთ ადრეულ ნაწარმოებში („ugh Selwyn Mauberley“, 1920).

ყველა ეს პერსონაჟი ერთმანეთს ენაცვლება „კანტოებში“. ამიტომ ნაწარმოების პროტაგონისტი, ანუ მაძიებელი გმირი ერთსა და იმავე დროს შინისაკენ გზის მაძიებელი ოდისეუსიცაა და ანრო დანიელიც, ან რომელიმე სხვა პროვანსალელი ტრუბადური, სიგიზმუნდო მალატესტასავით ახალი ტაძრის მშენებლობით არის დაკავებულ და კონფუციის სიბრძნესაც უსმენს, რაც კიდევ უფრო საინტერესოა, პაუნდი ხშირად პირველ პირში წერს და ამით მიგვანიშნებს, რომ თავადვე შეიცავს ყველა იმ პერსონაჟს, რომელიც „კანტოებში“ გვხვდება.

პერსონაჟთა ჩანაცვლება არა მხოლოდ გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც ნაწარმოების პოეტიკას განსაზღვრავს, არამედ ამასთანავე პაუნდის შემოქმედების ერთერთ ცენტრალურ თემასაც უკავშირდება: ეს არის პიროვნების მეტამორფოზის თემა, რომელიც პირველად მის ერთერთ ადრეულ ლექსში გაჟღერდა:

I know that souls of all great man
At times pass through us,...
Thus I am Dante for a space and I am
One Francois Villon, ballad-lord and thief... (“Histrion”)

პაუნდს მიაჩნია, რომ როგორც კი ადამიანი ამბობს „მე ვარ ესა და ეს“, იგი ამით სპობს საკუთარ თავს, რადგან ყოველგვარი დეფინიცია ანადგურებს ცვალებადობას და პროცესს, ხოლო არსებობა თავად პროცესია. პიროვნების მიერ საკუთარი თავის, თვითობის ძიება მრავალი სხვადასხვა ნიღბის მორგებასა და მოცილებას გულისხმობს. ნიშანდობლივია, რომ პაუნდის ერთერთ კრებულს „ნიღბები“ ეწოდება, ხოლო ტომას ელიოტმა პაუნდის მხატვრულ მეთოდს ნიღბების უსასრულო მონაცვლეობა უწოდა.

„კანტოების“ პოეტიკის მეორე მნიშვნელოვან ელემენტს, მონტაჟის ტექნიკა წარმოადგენს. რომლის დროსაც დროსა და სივრცეში ერთმანეთისგან დაშორებული ხდომილებანი ერთ სიბრტყეში ექცევა, ერთმანეთს ენაცვლება და მოზაიკურ მთლიანობას წარმოქმნის. მაგ. მე-17 კანტოში სამი მოვლენა „ნაეფინება“ ერთმანეთს: ოდისეუსის მოგზა-

ურობა ითაკაში დასაბრუნებლად, იაზონისა — კოლხეთისაკენ და გემის შემოსვლა თანამედროვე ვენეციაში. და თუ პირველი ორი არსებობდა ერთსა და იმავე სიმბოლოს მიგვანიშნებს, (კერძოდ, სიბრძნის, თვითობის ძიებასა და ამ ძიებაში გამოვლილი გზის ხიფათსა და სიძნელეზე), თანამედროვე მერკანტილურ სამყაროში მოგზაურობაც მერკანტილური მიზნებს ემსახურება. ხოლო ამ უკანასკნელის პროექტირება იაზონისა და ოდისევის გმირულ სამყაროზე კიდევ უფრო ამძაფრებს თანამედროვე ადამიანის დაცემის, თანამედროვე სამყაროს დეჰეროიზაციის თემას.

მონტაჟის ტექნიკა დროსა და სივრცეში თავისუფალი გადაადგილების საშუალებას იძლევა. თუმცა თავისუფლება მოჩვენებითია და მონაცვლეობას მოდერნისტულ ნაწარმოებში მკაცრად მოტივირებული შინაგანი ლოგიკა აქვს. ფრაგმენტულობა სინამდვილეში უბრალოდ სხვაგვარად ორგანიზებულობას ნიშნავს, სადაც სიუჟეტის ნაცვლად ფორმისმიმცემ ელემენტად მითოსური სქემა წარმოგვიდგება. ამ თვალსაზრისით პაუნდი იგივე მეთოდს იყენებს, რომელსაც სხვა მოდერნისტებიც მიმართავდნენ, კერძოდ ჯოისი „ულისესა“ და „ფინეგანისთვის ღამისთევასში“, ხოლო ელიოტი კი — „უნაყოფო მინაში“. ელიოტივე იყო პირველი, რომელმაც ესეში „ულისე: მითი და ნესრიგი“ მითოსის გამოყენების ახალი ხედვა გაიაზრა, როგორც მოდერნისტული ლიტერატურის პოეტის ერთერთი დამახასიათებელი თვისება. ელიოტი მითოსს მომწესრიგებელ, ფორმის მიმცემ საშუალებად მიიჩნევს, რომელსაც თანამედროვე მწერალი ტრადიციული ნარატიული მეთოდის ნაცვლად იყენებს და რომლის საშუალებითაც თანამედროვე ქაოტური სამყარო ხელოვნებისათვის შესაძლებელი ხდება.

მართლაც, „კანტოებში“ მითოსი ფორმისმიმცემ ფუნქციას ასრულებს და ერთ მთლიანობად კრავს უზარმაზარ, არაერთგვაროვან მასალას, ხოლო კაცობრიობის მთელი ისტორია აღიქმება და მოიაზრება, როგორც სივრცეში განფენილი და სიმულტანური მოცემულობა, სადაც ყველაფერი ერთმანეთზე ზემოქმედებს, რადგან ერთდროულად არსებობს. ანუ არა მხოლოდ „ოდისეა“ ან დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ ახდენს ზემოქმედებას პაუნდის კანტოებზე, არამედ პირუკუც, „კანტოებიც“ ზემოქმედებს ამ ტექსტებზე.

ამ თვალსაზრისით „კანტოები“ ბრწყინვალე განხორციელებაა ტრადიციის გაგების, რომელსაც ტომას ელიოტი პოეტისაგან მოითხოვს. და რომლის არსიც იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტმა ისე უნდა წეროს, თითქოს მთელი ევროპული ლიტერატურა ჰომეროსიდან მოყოლებული დღემდე ერთდროულად არსებობს. ამიტომ მოდერნისტებისათვის საშენ მასალად ხშირად წარმოგვიდგება კაცობრიობის კულტურული მემკვიდრეობა და პაუნდის „კანტოებში“ ბერძნულ-ლათინური მითების სამყარო, კონფუციუსის დროინდელი ჩინეთი, ალორძინების ხანის იტალია და ჯეფერსონის ამერიკა ერთდროულად არსებობს.

ერთდროულობის მიღწევის ერთერთ ხერხს ნაწარმოებში სხვადასხვა ენაზე ჩართული ციტატებიც წარმოადგენს. „კანტოების“ მრავ-

ვალენოვანებას რამდენიმე ფუნქცია აქვს: ჯერ ერთი თარგმნის პროცესი, პაუნდის აზრით შემოქმედებაა, ქმნაა, რადგან მთარგმნელი სხვა ენობრივ სამყაროში არსებულ მოვლენას ახლად ქმნის სხვა ენობრივ სამყაროში. იგი სახელდება ახდენს და ამით სიცოცხლეს ანიჭებს, ანუ სიტყვით იღვწის შემოქმედის დარად. ამასთანავე ამა თუ იმ ფრაზის სხვადასხვა ენაზე წარმოდგენა-გაჟღერება ნაწარმოებში კონტრაპუნქტის ეფექტს წარმოქმნის, ნაწარმოების სწორხაზოვან განვითარებას სპობს და წრეზე ბრუნვის ეფექტს წარმოქმნის. რაც თვისობრივად ახალ პრინციპზე დაფუძნებულ სტრუქტურას წარმოქმნის.

გარდა ამისა, ამგვარი ვარირება ხშირად ქვეტექსტად დამატებით ინფორმაციასაც შეიცავს. მაგალითად კირკეს რჩევა ოდისევსისადმი რამდენჯერმე მეორდება სხვადასხვა კანტოში სხვადასხვა ენაზე (ბერძნულად, ლათინურად, იტალიურად, ინგლისურად). ამ ტრანსფორმაციის არსს პაუნდის შემოქმედების ერთერთი ავტორიტეტული მკვლევარი ფორესტ რიდი (რიდი 1961: 27) იმაში ხედავს, რომ თავდაპირველად ოდისევსიცა და მასთან ერთად მკითხველიც მხოლოდ ისმენს კირკეს რჩევას, მის აზრს კი ვერ სწვდება და მხოლოდ თანდათან, მძიმე გზის გავლისა და სიბრძნესთან ზიარების შემდეგ აცნობიერებს კირკეს სიტყვების სიბრძნეს: „ცოდნა ჩრდილის ჩრდილია, და მაინც უნდა გასცურო მის საძიებლად“ (“Knowledge the shade of a shade, / yet must thou sail after knowledge”)

ეს სიტყვები, რომელიც მრავალგვარი ვარირებით, მათ შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვადასხვა ენაზე წარმოდგენით, რეფრენად გასდევს „კანტოებს“ ერთხელ კიდევ უსვამს ხაზს, რომ თანამედროვე ოდისევსის მოგზაურობა ყოფიერების შეცნობის, პიროვნული მეობის ძიებაა. ხოლო რადგან „ყოფიერების შეცნობის ჰორიზონტი დროა“ (მარტინ ჰაიდეგერი), ყოფიერების „გახსნის“ (“Erschlossen”) პრობლემას ისევე დროის პრობლემასთან მივყავართ, რადგან ყოფიერების გამჭვირვალეობა გულისხმობს სამივე დროის სიმულტანურ ქვრეტას ერთ მომენტში, რისკენაც ისწრაფვიან პაუნდის გმირები.

ამრიგად პერსონაჟთა ჩანაცვლება და ხდომილებათა ციკლურობა გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც, ერთი მხრივ, კონკრეტულ დროსა და სივრცეს სპობს და მეორე მხრივ, ნაწარმოების გამთლიანებასაც ემსახურება გარკვეული მუსიკალური პრინციპის საფუძველზე, კერძოდ კი კონტრაპუნქტის საშუალებით.

დროის პრობლემა თავს იჩენს არა მხოლოდ ნაწარმოების აღნაგობაში, არამედ „კანტოების“ ერთ-ერთ ნაწყვეთს თემადაც გვევლინება, რომელიც ვლინდება ავტორის ან ცალკეულ პერსონაჟთა დამოკიდებულებაში დროისადმი. ნაწარმოებში ხშირად გაისმის, რომ დრო ბოროტებაა, რომ ყველაფერი ცამტვერდება და მხოლოდ დროის მდინარეება მარადიული (დრომ დასცა ტროა, დაამარცხა როლანდი და სხვ.) დროის მდინარებისაგან თავის დაღწევის მცდელობა არა ერთხელ გვხვდება „კანტოებში“. მაგალითად „ვენეციურ კანტოების“ მარმარილოს ტყე, რომელიც მშვენიერია, სტატიური, ხელოვნური და ერთი

შეხედვით ზედროული. მაგრამ დროის გაყინვა, სტატიურობა, პაუნდის აზრით, კიდევ უფრო დიდ ბოროტებაა ვიდრე მისი წარმავლობა, რადგან ამგვარი მცდელობა ბუნების კანონებს ეწინააღმდეგება, „არაბუნებრივია“ („contra naturam“, კანტო, XV).

სტატიურობა „კანტოებში“ ხშირად უნაყოფობას, სტერილურობას უკავშირდება, „ზაფხულში გადასული გაზაფხულია“ („Spring overborn in summer“, რომელსაც შემოდგომის ნაყოფიერება არ მოჰყვება. საპირისპირო სქესთა შეყრა რომელიც „კანტოების“ მანძილზე მრავალჯერ მეორდება სხვადასხვა წყვილთა ჩანაცვლებით (ოდისევსი და კირკე, ოდისევსი და პენელოპე, დანაე და იუპიტერი, ზევსი და ცერერა, კიბელე და ატისი, ვენერა და ადონისი და სხვ.) ამ შემთხვევაში ჰარმონიისა და ნაყოფიერების მოტანის ნაცვლად, დამანგრეველ ძალად იქცევა და ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ მსგავსად უღმერთო, დაცემული სამყაროს უნაყოფობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. (ერთერთ „კანტოში“ პაუნდი წერს: „They have brought whores for Eleusis“. ელევსინის მისტერიებში, სადაც სქესობრივი აქტი საკრალურ რიტუალს წარმოადგენს, მეძავთა შემოყვანა თანამედროვე სამყაროში ზოგადად მისტერიისა და საკრალურის შეუძლებლობას გამოხატავს). მაშინ, როდესაც წყვილთა ნამდვილი შეერთება, რომელიც „კანტოებში“ პენელოპეს საქორწინო რიტუალით არის წარმოდგენილი, სწორედ დროის დაძლევის, განახლებას წარმოადგენს, რადგან ამ დროს გაზაფხული „ახლად იქმნება“ („made new“). ამრიგად, დროის დაძლევა არ ნიშნავს მის გაყინვას, სტატიურობას. არამედ წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთ მაგიურ წამში თავმოყრას, რომელიც nunc stans-ს წარმოადგენს.

ამიტომ მთელ ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევს მარადიული ცვალებადობა თემა: ჰერაკლიტეს „ყოველი მიედინება“ და კონფუციუსის „მარადიული განახლება“, რადგან „ყოველი არც დაიწყო და არც მთავრდება“ („nor began nor ends anything“, კანტო 114). სიკვდილისა და განახლების თემა გამოიხატება მომაკვდავი და მკვდრეთით აღმდგარი ღმერთების სახითაც. ადონისი, პროზერპინა, თამუზი და მათთან დაკავშირებული სიმბოლოები (ბრონეული — პროზერპინა, ანემონები — ადონისი) „კანტოების“ განუყოფელი ნაწილია.

ყველაზე შთამბეჭდავად მითოსური დროის მხატვრული რეალიზება „პიზის კანტოებში“ შედგა. ეს თერთმეტი კანტო არსებითად ჯოჯოხეთში სულიერი სიმშვიდისა და ნათელის ძიების მცდელობაა, რომელშიც ერთმანეთშია გადახლართული ლიტერატურული და ისტორიული რემინისცენციები, რომელიც რეალურ დროში არ არის ლოკალიზებული, ავტორის რეალური მოგონებები (ამერიკაში გატარებული ბავშვობა, ახალგაზრდობის წლები ლონდონსა და პარიზში; მეგობრობა ტომას ელიოტთან, ჯოისთან, იეიტსთან; საყვარელი ქალები) და ტყვეთა ბანაკის „რეალური დრო“. ამრიგად, „პიზის კანტოებიც“ სხვადასხვა დროთა კონტრაპუნქტს წარმოქმნის.

როგორც ავლნიშნეთ, „პიზის კანტოების“ ცენტრალური თემა ნათლის ძიებაა. ამ პროცესში სხვადასხვა „ნარსულები“ ერთიანდებიან ან-მყოს ერთ მომენტში, რომლის დროსაც სუბიექტი და ობიექტი ერთ მთლიანობად იქცევა, ანუ სუბიექტი გარედან კი აღარ აღიქვამს ობიექტს, როგორც სხვას, არამედ, ობიექტი მის შინაგან გამოცდილებად გარდაიქმნება. ამ კონტექსტში საინტერესო იქნება, თუ პაუნდის მიერ შემოთავაზებულ შემეცნების სამ საფეხურს ვახსენებთ, რომელიც, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, მეთორმეტე საუკუნის მისტიკოსსა და თეოლოგს რიჩარდ სენ ვიქტორს ეკუთვნის (სხვათა შორის მისი სახე დანტეს სამოთხეშიც გაილგებს, რაც, უთუოდ, ასევე მნიშვნელოვანი მომენტი უნდა ყოფილიყო პაუნდისათვის). პაუნდის აზრით, შემეცნების პროცესის პირველი ფაზა ობიექტის ჭვრეტაა, რომლის დროსაც მჭვრეტელის გონება უმიზნოდ ეხება ობიექტს, მეორე მედიტაციის საფეხურზე — უკვე გამიზნულად დასტრიალებს ობიექტს, ხოლო მესამე შემეცნების საფეხურზე ობიექტს ერწყმის. (“The mind flits aimlessly about the object, in the second it circles about it in a methodical manner, in the third it is unified with the object”). პაუნდის ეს მოსაზრება გარკვეულწილად ნათელს ჰფენს იმ ფაქტს, რომ შემეცნება, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, პაუნდისათვის სუბიექტისა და ობიექტის შერწყმაში მდგომარეობს, ანუ ობიექტი შემეცნების გამოცდილების ნაწილად იქცევა და ამით შემეცნებელიც მდიდრდება და იცვლება და ობიექტიც ახალ „ნამდვილ“ სახეს იღებს (გავიხსენოთ, რომ არა მხოლოდ „ოდისეა“ ახდენს გავლენას „კანტოებზე“, არამედ პირუკუც).

„პიზის კანტოებში“ ოდისევსი თავს „აქრონოსს“ („დროისაგან გათავისუფლებულს“) უწოდებს, მას უკვე გრძელი გზა გამოუვლია, გარდაცვლილთა საუფლოშიც ჩასულა, (ინიციაციის მრავალსაუკუნოვანი სიმბოლო) რასაც სიბრძნის, მშვენიერების, ჰარმონიის გამოცხადება უნდა მოჰყვეს. „კანტოებში“ იგი ქალის სახით წარმოგვიდგება, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ბეატრიჩეც არის, პენელოპეც, გეაც, მთვარეც, მარადიული სატრფოც დედაც და მეუღლეც.

ამ კანტოებში ფრაზა „დრო ბოროტებაა“, რომელიც მთელ ნაწარმოებს ლაიტმოტივად გასდევდა, ისევ მეორდება, მაგრამ იგი უკვე სულ სხვაგვარ კონტექსტშია წარმოდგენილი. სასონარკვეთილი ტონის ნაცვლად, ამ კანტოებში საგანთა ბუნების ღრმა მცოდნე ადამიანის ხმა ისმის, რომელმაც შეიძინო, რომ ყოველი წარმავალია, ისიც შეიძინო, რომ დროის შეჩერება-გაყინვა აბსურდია და დროის დინებაზე დიდი ბოროტება, ისიც იცის, რომ ყველაფერი ამაოებაა და მაინც, რაოდენ პარადოქსულადაც უნდა ჟღერდეს, ისიც იცის, რომ ყველაფერი ამაოება არ არის.

“Time is not, Time is evil, beloved”.

– წერს იგი.

(„დრო არ არსებობს. დრო ბოროტებაა, საყვარელო“)

დრო აღარ არსებობს, რადგან წამმა მოიცვა მარადისობა. საყვარელი ქალის პროფილი, რომელსაც პაუნდი კამეის კონტურს უწოდებს ფანჯარაზე არეკლილი ცოცხლდება მის შინაგან ხედვაში. ფანჯრის მიღმა კი ზღვაა, რომელიც არა მხოლოდ მოძრავი, დინებადი, მრავალი ფერის მომცველი ფონის ფუნქციას ასრულებს, რომლისგანაც მშვენიერი აფროდიტე ამოდის (ერთერთი მნიშვნელოვანი ხატი კანტოების), არამედ ამავე დროს სიმბოლურად ქალურ სანყისის არქეტიპსაც უკავშირდება.

ხოლო თავად პაუნდი-ოდისევსი პიზაშიც არის, სამხედრო ბანაკში დატყვევებული, როგორც სამხედრო დამნაშავე, პარიზის კაფეშიც და ტაიმანის წმინდა მთაზეც, სადაც ბრძენნი განმარტოვდებიან, რათა „დადგინება“, „მდინარება“ (flux), „უცვლელი ცვალებადობა“, შეიგრძნონ, ის რისკენაც მთელი „კანტოების“ მანძილზე ილტვოდა ნანარმოების მაძიებელი გმირი, რომელსაც გავლილი მოგზაურობა, ანუ ზღვა ისევ ახსოვს („the sea is remembered“), რადგან გზა იყო გამოცდილება, თვითგადგინების მტანჯველი პროცესი.

„პიზის კანტოებს“ პაუნდი პოემის პარადისო-ს უწოდებდა და 1953 წელს მიცემულ ინტერვიუში შენიშნავდა: „My paradise will have no St Dominic or Augustine...I'm getting at the building of the city, that whole tradition“. ეს ინტერვიუ მიუთითებს, რომ პაუნდის ცნობიერებაში „სამოთხის აგება“ მთელი ტრადიციის გააზრებას უკავშირდება, რაც ფაქტიურად მისთვის იგივე იყო, რაც შემოქმედება. როგორც უკვე აღვნიშნეთ პაუნდს მიაჩნდა, რომ მხატვრული შემოქმედება კაცობრიობის სულიერი ტრადიციის მთლიანობაში გააზრებაა. შემოქმედი თავისი ნაღვანით დროისა და სივრცის ობიექტურ კანონებს კი არ უპირისპირდება, არამედ უბრალოდ არ ცნობს მათ, რადგან მითოპოეტურ სამყაროში დროისა სივრცის სრულიად სხვა კანონები მოქმედებს და „უცვლელი ცვალებადობის“ მაგიურ მომენტში კაცობრიობის მთელი ისტორია სიმულტანურად არსებობს, როგორც ეს „კანტოებშია“.

დამონეშპანი:

ელიოტი 1928: Eliot, T. S. *“Introduction: 1928”*. Ezra Pound. Selected Poems and Translations. London: 1975.

რიდი 1961: Read, F. *“A Man of No Future”*. Motive and Method in the Cantos of Ezra Pound. Columbia University Press, New York: 1961.

ფრანკი 1948: Frank, J. *“Spatial Form in Modern Literature”*. Criticism. Foundations of Modern Literary Judgment. Ed. by M. Schorer. New York: 1948.

IA ZUMBULIDZE
Georgia, Kutaisi
Akaki Tsereteli State University

**Existential Myth and the Art Concept
of the Person in V. Makanin's Creativity**

The paper considers the problem of artistic personality in the work of Vladimir Makanin, traces the evolution of ekzistantsial myth of the writer, his ideas about man.

In the early nineties Makanin's existential myth has undergone essential changes. Most brightly they were showed in the story "Manhole" in which over social grotesque about possible consequences of economic ruin and political instability especially philosophical plot develops.

Having considered a number of products of Makanin, we can talk that the art concept of the person in prose of the writer finds the display in evolution of his representations about the person.

Key words: art concept of the individual, ekzistantsial myth, evolution.

ИЯ ЗУМБУЛИДЗЕ
Грузия, Кутаиси,
Государственный университет им. Акакия Церетели

**Экзистенциальный миф и художественная концепция личности
в творчестве В.Маканина**

Одной из главных проблем литературоведения на сегодняшний день по праву можно назвать исследование специфики художественной концепции личности в контексте единого процесса литературного развития. «Концепция личности» - это универсальная эстетическая категория, своеобразный художественный центр произведения, позволяющий выявить основные особенности разных авторов, анализировать литературного героя в глубокой связи со всеми уровнями художественного текста, четко определить особенности мировоззренческой позиции писателя, ее эволюцию.

Как отмечает исследователь М.Евдокимова, «сейчас, как никогда назрела необходимость в активном изучении и использовании категории «художественная концепция личности», так как она позволяет учесть все составляющие созданного писателем образа и подразумевает типологию личностей, напрямую связанную с вопросом о сущности и смысле человеческой жизни, о национальном своеобразии народа» (Евдокимова 1987: 3).

Для современного литературного процесса характерна стилевая разнородность, нередко – смешение разных, а иногда и противоположных ми-

ровозрелческих систем. В качестве самостоятельного понятия термин «концепция личности» впервые упомянут в середине 50-х годов Л. Тимофеевым. Очень скоро это понятие прочно вошло в научный обиход. В 60-70-х годах появляются первые исследования по данной теме (З. Османова, Ю. Потолков, А. Бочаров и др.) (см.: Османова 1972, Потолков 1973: 3).

В конце XX-начале XXIв. литературоведы уделяют большое внимание разработке проблемы художественной концепции личности. Это понятие, как своеобразный идейно-художественный центр произведения, позволяет выявить основные особенности творчества ведущих писателей последних десятилетий. Л. Колобаева считает, что «художественная концепция личности – понятие, отражающее совокупность идей, взглядов, принципов видения, постижения и изображения человека как личности в определенном литературном контексте. Художественная концепция личности как основа творческого сознания писателя является центром, который определяет характер, эстетические законы не только одного произведения, сколько всего творчества в целом или отдельных его этапов» (Колобаева 1990: 34). Исследователь А. Урманов дает свое понимание термина «художественная концепция личности» - это «эстетически претворенные представления писателя о сущности человека, о цели и смысле его земного бытия, о том, насколько близок он (или далек) к тому, что заложено в нем изначально» (Урманов 2000: 58).

Художественная концепция личности рассматривается на материале творчества разных писателей, учитывая жанровое своеобразие произведений. Особое внимание современные исследователи литературы уделяют проблеме категорий концепции личности. В них нашла отражение типология личности. Так, Ю. Павлов, отмечает, что типология личности реализуется в трех типах: эгоцентрическом, амбивалентном и христианском. Такой подход позволяет всесторонне истолковать личность героя, учитывая при этом все критерии ее оценки: сущности, воли, высоты духовно-нравственного мира, значимости ее духовных поисков (Павлов 2003: 126).

Обращение к проблеме художественной концепции личности в творчестве В. Маканина, одного из лидеров современной русской литературы, с первого произведения оказавшегося в центре критических дискуссий, а в настоящее время ставшего объектом пристального внимания и со стороны литературоведения, о чем свидетельствует непрерывный рост количества научных публикаций, посвященных ему как в России, так и за рубежом, обусловлено тем, что форма и содержание произведений В.С. Маканина отличаются настолько яркой индивидуальностью, что позволяют без труда опознать его стиль и манеру в многокрасочной палитре современной русской литературы.

Исследователи творчества В. Маканина проявили интерес к таким аспектам его прозы, как структуре произведений и жанровому своеобразию (М. Макина, А. Злобин), стилю (А. Немзер, К. Кокшенева), проблематике (В. Бондаренко, М. Ремизова), художественным особенностям (П. Басин-

ский, А.Дзябченко, К.Кокшенева), обращению к литературным традициям (Ю.Трифонов, Ю.Андреев), проблеме автора (П.Басинский, А.Архангельский).

Концепция человека у Маканина может быть соотнесена с конкретным персонажем. Образ человека как такового всегда был в центре внимания писателя.

В 60-80-е годы В.Маканин написал произведения, в которых изображен тот идейный и духовно-нравственный сдвиг, который произошёл в человеке, утрачивающем или утратившем представление об идеале. В рассказах «Ключарев и Алимешкин», «Гражданин убегающий», «Река с быстрым течением», «Полоса перемен» и др., социальные вопросы уступали место раздумьям о законах бытия, о судьбе и случайности. В результате ведущими в прозе данного периода являются амбивалентный и эгоцентрический типы личности. Амбивалентный тип личности представлен Ключарёвым («Повесть о Старом Посёлке», «Ключарёв и Алимешкин»), Михайловым («Отдушина»), Олегом («На первом дыхании»), Башиловым («Где сходилась небо с холмами»), Игорем Петровичем («Портрет и вокруг», «Один и одна») и другими героями разножанровых произведений В.Маканина. По мнению Н.Балащенко, «... у В.Маканина практически нет героев, чья амбивалентность близка соборному типу личности, а наоборот – много персонажей, находящихся на грани между амбивалентностью и эгоцентризмом» (Балащенко 2000: 78). Это и Чекина («Валечка Чекина»), и Костюков («Гражданин убегающий»), и Кораблёв («Классика»), и Старохатов («Портрет и вокруг») и другие герои.

За обыденным течением жизни В.Маканин видит суровое Бытие. В этом смысле характерен рассказ «Ключарев и Алимешкин». Начав его с притчи, беседы человека с Богом на тему «почему одним все, другим – ничего», и вложив в уста создателя мира весьма неопределенный ответ «Потому, что счастья мало», писатель замечает: «Но тут важны подробности...», - и как бы переводит рассказ в бытовой план, обозначив притчевым зачином философскую направленность повествования.

Эгоцентрический тип личности представлен Стрепетовым («Отдушина»), «Валечка Чекина»), Рюриком и Гусаровой («Повесть о Старом Посёлке»), Седовласым, Корнеевым, Черниковым («Валечка Чекина»), родителями Кольки-Мистера, его сестрой, Грушковым («Голоса»), Голощёковым и Нинель Николаевной («Один и одна») и другими главными и второстепенными персонажами прозы В.Маканина.

Соборный тип личности в произведениях автора данного периода на уровне главных героев не представлен вообще. К данному типу могут быть отнесены двоюродная тётка Пети-солдата («Пойте им тихо»), отец Ключарёва («Повесть о Старом Посёлке»), мать Михайлова («Отдушина») и Чекиных («Валечка Чекина»).

Некоторые исследователи, например Балащенко, определяют особенности художественной реализации концепции личности в творчестве В.Маканина исходя из литературного портрета как основного жанра про-

изведений 70-х – первой половины 80-х годов. На разном художественном уровне В.Маканин открыто даёт понять, что перед нами роман-портрет, повесть-портрет, рассказ-портрет. Речь идёт не только о названии романа, например, «Портрет и вокруг». Речь идёт о «подсказках», содержащихся в самих текстах - в «Повести о Старом Посёлке», «На первом дыхании», «Дашеньке», «Простой истине» и других произведениях.

«В произведениях писателя содержатся “подсказки”, указывающие на то, что перед нами жанр портрета не в чистом, традиционном своём виде. Слова-образы, слова-коды, “игра”, “роль”, “спектакль” свидетельствуют о том, что в центре “Где сходилась небо с холмами”, “Гражданина убегающего”, “Реки с быстрым течением”, “Отдушины”, “Портрете и вокруг”, “Полосе обменов” не статичная, а развивающаяся личность, личность, не вмещающаяся в рамки жанра “литературный портрет”» (Балащенко 2000: 114). В своей прозе писатель не предлагает одного ответа на вопрос о законах жизни, но лишь даёт самые различные его варианты. Например, в произведении «Рассказ в рассказе» Маканин сталкивает оптимистическое представление о жизни с суровой реальностью. Герой-писатель задумывает рассказ об отзывчивости и взаимопомощи людей, а в реальности ему не удается сломать стены отчужденности между собой и окружающими. Одни герои рассказов писателя убегают от сложностей жизни («Гражданин убегающий»), замыкаются в себе или оказываются одиночками («Один и одна»), другие, пытаясь вписаться в нее любой ценой, теряют свою индивидуальность.

Причина трудностей, возникающих при изображении человека, кроется в нём самом. В «Валечке Чекиной» высказывалась идея о незнании человеком самого себя. О том, что подобный взгляд – не частное мнение героя, а одна из составляющих писательской концепции личности, постоянная величина художественного мира В.Маканина, свидетельствуют высказывания разных героев «Пустынного места», «На первом дыхании», «Портрета и вокруг». Через эти высказывания передается авторская мысль о том, что потаённая, непознанная и непознаваемая часть личности порождает непредсказуемые, неуправляемые чувства, мысли и действия.

Если в прозе 1970-1980-х годов авторская позиция выражалась скрыто, опосредственно: с помощью сложной композиции, символики, курсивов, то в 1990-е годы эта тенденция усилилась («Лаз», «Кавказский пленный», «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», «Андеграунд, или Герой нашего времени»).

Человек Маканина обретает себя только в «промежутке» между двумя формами массового сознания – между «самотечностью» внешней, социальной жизни и между коллективно-бессознательным. Углубление в коллективно-бессознательное у Маканина не равнозначно растворению в нем. Это всегда напряженный поиск своего «голоса» - равного обретению свободы. Так складывается экзистенциальный миф Маканина. Крайне показательно, что одним из сквозных мотивов в зрелой прозе Маканина

становится образ туннеля: купчик Пекалов в повести «Утрата» роет бессмысленный, по видимости, туннель под рекой Урал; Ключарев в повести «Лаз» по вертикальному туннелю спускается в некий подземный благополучный мир, в туннеле-«андеграунде» провел всю свою жизнь непризнанный писатель и божж Петрович из последнего романа. Маканинский герой ищет из темноты коллективного бессознательного выход наружу к своему «Я». Однако в начале 1990-х годов экзистенциальный миф Маканина претерпел существенные изменения. Наиболее ярко они проявились в повести «Лаз», в которой поверх социального гротеска о возможных последствиях экономической разрухи и политической нестабильности развивается сугубо философский сюжет.

По мнению В. Иванцова, «концепция человека, сформулированная Маканиным художественным языком повести «Лаз», является наивысшей точкой выражения писателем веры в человека, в его особый статус в бытии, в его близость к Абсолюту. В последующем творчестве Маканин более ни разу не демонстрировал подобный взгляд, фактически возвращаясь в разнообразных формах к системе взглядов, открытой в тех более ранних произведениях» (Иванцов 2007: 138).

Построение концепции человека у Маканина в основе своей восходит к поиску писателем ответа на вопрос, заданный в повести «Лаз»: «...можно ли считать, что человек существо, пересоздающее жизнь? Меняет ли человек жизнь и себя? Или это существо, которое держится туда-сюда в своих поисках потому только, что не вполне нашло свою биологическую нишу?» (Маканин 2009: 35). На то, что сформулированный таким образом выбор углов зрения на человеческий феномен является инвариантным для концептуальных поисков Маканина, указывает критик Г. Лукьянина (Лукьянина 1992: 59).

Комментируя идею повести, В. Маканин определил и концепцию своего творчества: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность» (Маканин 2009: 3).

Действие повести происходит на фоне повседневного хаоса и жестокости. Персонажи повести, интеллектуалы, создают для себя под землей оазис нормальной жизни. Главный герой повести – Ключарев (постоянный маканинский персонаж – «средний интеллигент», «частный человек»), время от времени идет через опустевший город (в котором случилась неизвестная нам трагедия: то ли война, то ли экологическая или социальная катастрофа), на окраину и через узкий лаз проникает в пространство полного благополучия и комфорта, но не остается навсегда из-за большого сына, которому не по силам этот путь. Герой мечется между двумя мирами, в одном из которых все предельно сложно, каждый элементарный шаг опасен, где нужно похоронить друзей, принести семье еду, где толпа, сметающая все на своем пути, и другой мир – где светло, множество необходимых наверху вещей и продуктов, люди веселы, заняты интеллигентны-

ми разговорами и спорами. И все же именно в «верхнем» мире Ключарев может дышать полной грудью, а подземный город осознается как царство теней.

Показательно, что герой повести в финале выходит из лаза в ту страшную реальность, в которой ему нет места. Но для Маканина принципиальным становится то, что Ключарев, полагающий, что свобода есть главное условие осмысленного существования, убеждается в том, что только мучительная, тягостная, но столь важная и необходимая ответственность за родных, любимых и близких наполняет жизнь смыслом. В подземном мире свободы и высоких слов от Ключарева ничего не зависит, этот мир «самотечен». В наземном же мире от него зависит не только и не столько собственное выживание, но и жизнь близких людей. По словам М. Липовецкого и Н. Лейдермана « в сущности, повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века – века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса» (Лейдерман 2006: 634).

Концепция личности в творчестве Маканина, ярко выражена в повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», за создание которой прозаик получил Букеровскую премию. Повесть эта практически лишена настоящего сюжета. Не объективная реальность осмысливается героем повести, а сам мыслительный процесс героя приобретает очертания объективной реальности – читатель наблюдает материализацию мысли, что, по мнению В. Агеносова «говорит о сюрреалистической природе этого произведения» (Агеносов 2005: 244).

Действующие лица этого произведения – «социально яростный», «секретарствующий», «молодой волк» и другие – ведут судилище над главным героем, ставят его в полную зависимость от чуждых ему обстоятельств. Маканин рассматривает эту ситуацию как архетипическую для людей, которые в нескольких поколениях испытывали «метафизическое давление коллективного ума». Повествование начинается внезапно, без предисловий с каких-то непонятных описаний и рассуждений, и только позже становится ясно, о чем идет речь. В центре всего – Стол, вынесенный как объект изображения в заглавие, образ-символ, который в простейшем, земном понимании представляет собой обыкновенный массивный деревянный стол, «покрытый сукном и с графином посередине». Этот стол разделяет мир на две половины, с одной стороны судьи, с другой обвиняемый. Но на самом деле героя будут допрашивать не в суде, а на неопределенной абстрактной комиссии, и не по существу, «а по всей жизни». Образ рассказчика-героя представляет собой определенный социально-психологический тип, эта повесть о растлении и разложении души, воспитанный в тоталитарном обществе герой уже сам ощущает себя единым целым с судьями.

В рассказе Маканина «Кавказский пленный» Маканин продолжает тему «самотечности жизни». Жизнь вернула Россию на пройденный путь – к бесконечным кавказским войнам прошлого столетия. Вынужденный стать убийцей, главный герой, Рубахин, переживает внутреннюю драму: он не смог жить в промежутке между двумя мирами (миром красоты и миром войны): в «самотечности» войны и хаоса всякий выход за пределы инстинкта чреват гибелью. И теперь только в подсознании остается у Рубахина память о красоте.

В романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» создается образ и тип человека из того социального слоя, который Маканин определяет как «экзистенциальный андеграунд». Писатель делает попытку воссоздать экзистенциальное противостояние общества и личности.

Главный герой романа, бывший борец за свободу – Петрович, ныне писатель без книг, сторож чужих квартир в общежитии – принадлежит к человеческой общности, которую автор назвал в романе «Божьим эскортом светного человечества». Его стремление защитить индивидуальность разрастается до невероятных размеров и толкает на самые крайние поступки, вплоть до убийства. «Его тактика свободы выражается в том, что на всякое, даже, казалось бы, не очень значительное покушение на его личность и прежде всего на унижение – он отвечает ударом, физической агрессией, отметающей всякие попытки заставить его играть по правилам общаги» (Лейдерман 2006: 639).

Но защищая свое «я» от общаги, Петрович сам понимает, что именно от нее он получает внутреннее разрешение на убийство. Невозможность примирить в себе эти вопросы доводит героя до психушки, где и происходит фактически встреча общаги и андеграунда, причем последняя оказывается формой свободы, возвращенной ею. «Петрович действительно оказывается героем нашего времени – свободным человеком при общаге» (Лейдерман 2006: 641).

Таким образом, рассмотрев ряд произведений Маканина, мы можем вести речь о том, что в художественной концепции личности в прозе писателя находит свое проявление эволюция маканинских представлений о человеке.

Проблема художественной концепции личности всегда была и остается актуальной в литературе. Концепция личности является основой, вокруг которой находятся все элементы не только одного произведения писателя, но и всего его творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

- Агеносов 2005:** Агеносов В.В. *В.С.Маканин. Русская проза конца XX века.* М.: 2005.
- Балащенко 2000:** Балащенко Н.С. *Художественная концепция личности в творчестве В. Белова и В. Маканина.60-80-х гг.* Дис. канд. филолог. наук. Армавир, 2000.
- Бочаров 1977:** Бочаров А. *Требовательная любовь: Концепция личности в современной советской прозе.* М.: 1977.
- Евдокимова 1987:** Евдокимова М.П. *Художественная концепция личности как понятие отечественного литературоведения.* Дис. канд. филолог. наук. Армавир, 1987.
- Иванцов 2007:** Иванцов В.В. *Пространственно-временная организация художественного мира В.С. Маканина.* Дис. канд. филолог. наук. СПб., 2007.
- Колобаева 1990:** Колобаева Л.А. *Концепция личности в русской литературе рубежа XIX -XX вв.* М.:1990.
- Лукьянина 1992:** Лукьянина Г. *Момент истины. Текст.* Ж. Литературное обозрение, №3-4, 1992.
- Лейдерман 2006:** Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. *Современная русская литература; 1950-1990-е годы.* Т. 2. М.: 2006.
- Маканин 2009:** Маканин В. *Лаз.* М.: 2009.
- Маканин 1998:** Маканин В. *Андеграунд, или Герой нашего времени.* Ж. Знамя, № 1-4, 1998.
- Маканин 1995:** Маканин В. *Кавказский пленник.* Ж. Новый мир, № 4, 1995.
- Маканин 1979:** Маканин В. *Ключарев и Алимущкин // Маканин В.В. Ключарев и Алимущкин: Роман, рассказы.* М.: 1979.
- Маканин 1979:** Маканин В. *Прямая линия: Роман// Маканин В.В. Ключарев и Алимущкин: Роман, рассказы.* М.: 1979.
- Османова 1972:** Османова З. *Художественная концепция личности в странах Советского Востока (Традиции и современность).* М.: 1972.
- Павлов 2003:** Павлов Ю.М. *Художественная концепция личности в русской и русскоязычной литературе XX века.* М.: 2003.
- Потолков 1973:** Потолков Ю.В. *Концепция личности в романах В.А. Кочетова.* Дис. канд. филолог. наук. Минск: 1973.
- Урманов 2000:** Урманов А. В. *Поэтика прозы Александра Солженицына.* М.: 2000.

ERVAND MARGARYAN

Armenia, Yerevan

NAS RA Institute of History

**Mithraism as a Religious-Ideological System in Hellenistic Armenia
and the Adjacent Kingdom of Commagene
(mythology, ideology, ethics)**

The article discusses Mithraism, which was important in the formation of ecumenical ideology typical for the Hellenistic era. Mithraism as a religion was a product of the Hellenistic epoch and absorbed the traditions of many eastern cults as well as the elements of Greek Gnosticism. Many evidences show that Hellenistic countries, at the frontiers of thousand years, have become a nursery of Mithraism religious world-view system in the West, almost in the entire Roman Empire, paving the way to Christianity, and in the later period even to Islam.

Keywords: Hellenism, Mithraism, Commagene, magus, Roma

ЕРВАНД МАРГАРЯН

Армения, Ереван

Институт истории Академии наук РА, Ер. Госунт, РАУ

**Митраизм как религиозно-мировоззренческая система
эллинистической Армении и сопредельном царстве
Коммагена (мифология, идеология, этика)**

До недавнего времени в зарубежной и отечественной историографии эллинизм представлялся как поздняя античность, ставшая своего рода логическим продолжением классической антики, которая, по мнению исследователей, после покорения Эллады Филиппом Македонским и походов Александра Великого, вовсе не завершила свой жизненный цикл, а продолжила существование на Востоке. Эллинизм, по сути, представлялся как преимущественно культурное явление, так как именно в культуре, по мнению традиционалистов античников, наиболее полно и ярко проявилось влияние классической антики на восточные страны. Однако, подобный подход, разработанный еще Дройзеном, написавшим первый труд об эллинизме и введшем это понятие в историографию Нового времени, в корне неверен и на наш взгляд, нуждается в пересмотре.

Как было показано многими исследователями, главная цивилизационная особенность эллинизма – его синкретизм. Он проявился практически во всех сферах жизни эллинистического социума. В области политики он проявился в сочетании монархической и полисной форм правления, в

синтезе восточных и западных правовых норм. В экономике основным проявлением эллинистического синкретизма стало практически безболезненное сосуществование западной рабовладельческой и восточной общинной форм хозяйствования, с явными тенденциями вытеснения рабского труда из сферы производства. Это явление Ф.А. Лосев назвал «феодализацией рабовладения» (Лосев 1963:126). Однако наиболее существенной особенностью экономической жизни эпохи эллинизма стало формирование единого мирового экономического пространства и вовлечение в этот процесс практически всех стран Восточного и Южного Средиземноморья. Эти процессы привели к неизбежному «обуржуазиванию»¹ наиболее активных участников экуменической экономики, стандартизации и универсализации социально-экономической жизни стран Средиземноморского бассейна. Высказанная впервые еще в эпоху предэллинизма, идея Космополиса – Мирового города, с единой экономикой, едиными правовыми нормами, едиными политическими стандартами, единым образованием, культурой и мировоззрением окончательно сформировалась в процессе создания Александром единой Мировой империи. И хотя империя Александра просуществовала недолго, ее идея, облаченная, как и прежде, в утопическую хламиду (Маргарян 2008: 128), сохранилась на многие века. Мировой Город породил человека нового типа, гражданина Мира, чьи горизонты оказались несравнимо шире, а внутренний мир гораздо богаче мировоззренческих парадигм жителя традиционного города-государства (Воак 1955; Свасян 1990; Плотин 1999: VII–IX). Именно этот эллинистический гражданин мира, пройдя несколько этапов эволюции, трансформируется в гражданина Августинова Града Земного, чтобы затем, однажды, переродиться в гражданина Града Небесного (Маргарян 2007). Однако путь от эллинистического Космополиса к Экуменической церкви был долг и тернист.

Синкретическая эллинистическая цивилизация была синкретической во всем. Одним из проявлений эллинистического синкретизма стало взаимосмещение и взаимопроникновение философии и религии, явление отнюдь не характерное классической антике. Некогда, античная мысль, для познания Мира и Человека, пожалуй, впервые в истории, обратилась к методу формального логического анализа, который породил классическую философию и отпочковавшиеся от нее многочисленные науки. По сему, философия и религия в античной Греции воспринимались как самостоятельные раздельные системы. Однако, в период поздней антики, когда традиционная полисная философская мысль и, в особенности формальная логика, вступили в полосу кризиса, религия вновь актуализировалась. Будучи не в состоянии удовлетворить духовные потребности, более сложного и требовательного эллинистического индивидуализированного человека, философия и старая религия, перенаправляли внимание на Восток. Здесь религия и философия изначально были переплетены в единое взаимосочетаемое и взаимодополняемое целое и не мыслились друг без друга.

В эллинистическую эпоху философские изыскания вплотную прильзились к религиозным поискам, сосредоточившись на внутреннем мире человека. Более того, философия постепенно стала дистанцироваться от социально-политической жизни социума, тем самым, освобождая место религии. Со временем эллинистическая религия полностью подменила собой философию, восполнив образовавшиеся в духовной жизни жителей эллинистических полисов, пробел. Изменилась и сама религия, центральное место в которой заняла, новая для Запада, парадигма спасения человека в этом полном зла и несправедливости мире, который из небольшого уютного человекоцентристского полиса перерос в огромную, отрешенную от человека империю.

В эллинистическую эпоху, когда, по образному выражению О. М. Фрейденберг, «открылись двери народов», миру явился духовный универсализм, в котором переплелись малоазийско-греческие дионисийские мистерии и халдейское тайноведение, философия Платона и заветы Моисеевы. Такого рода синкретизм, точнее эклектизм, был чужд западному мировосприятию. В своем снобизме, Запад, подобного рода «неестественное» смешение религий и мировоззрений, считал откровенным проявлением варварского начала восточных народов. Очевидно поэтому постклассическая Греция, всячески стремившаяся законсервировать остатки классической антики, решительно отгородилась от эллинистического мира. Это сыграло злую шутку с эллинской культурой: не претерпевая никаких изменений, Греция вступила в длительную полосу кризиса и застоя, безнадежно отстав от эллинистического Востока.

Эллинистическую эпоху, по сути, можно назвать временем триумфального шествия восточных богов. Это было обусловлено новыми историко-культурными реалиями. Греческие колонисты на Востоке не были переселенцами из одной местности. Они происходили из разных полисов, областей и даже из разных стран, и хотя официально они почитали одних и тех же общегреческих богов, на самом деле наиболее распространенные культы были связаны с местными божествами, героями и пенатами, которые считались покровителями того или иного города или области.

Переселение на Восток привело к разрыву связей с традиционными греческими богами, которые остались далеко на Олимпе, в «старой доброй» Элладе, а новые греческие культы, созвучные новому времени, еще не успели сформироваться. Таким образом, греческие переселенцы на Востоке не имели объединяющей всех общей религиозной идеи и духовная нива, в ожидании своего культора, оставалась невозделанной. Оказавшись в центрах древних восточных культов – Египте, Вавилоне, Сирии, Коммагене и др., эллины не могли не поддаться обаянию восточных богов (Bilde 1990,1996:178-179), которые, безусловно, больше греческих соответствовали новому миропорядку². Широкому распространению восточных культов в греко-македонской среде способствовало формирование полиэтничной городской среды и, особенно, полиэтничной городской

семьи, в эллинистическую эпоху практически ставшей нормой. Именно этим объясняется тенденция отождествления Олимпийских и местных богов. Однако появление синкретических религий означало не просто механическую замену имен греческих небожителей на имена аналогичных восточных богов, или же наоборот. Эту ситуацию уместнее обозначить как цивилизационный перевод, вызванный коренными сдвигами в сознании человека эллинистической эпохи. Эгоцентризм и небывалый рост интереса к внутреннему миру индивидуализированной личности порождает абсентизм и безразличие к официальной западной (греческой или тем более римской) полисной религии, которая человеку эпохи эллинизма начинает казаться поверхностной, лишенной глубинного смысла, а главное, не дарующей спасения. Отсюда повальное увлечение иноземными эзотерическими (тайноведческими) учениями и стремление приобщиться к сложным восточным сотерическим религиозным системам.

Главной задачей этих учений было помочь человеку слиться с богом, переживая, при этом, сильные, близкие к экстатическим, религиозные чувства, которые не могла даровать традиционная западная рациональная религия. Конечно, эзотерика и мистицизм были не внове для греков, имевшим определенный духовный опыт благодаря элевсинским и дионисийским мистериям, которые, по сути, и по целеполаганию были тождественны восточным тайным учениям (Доддс: 2000; Трубецкой: 2003 [1890]; *Двойное сокровище, 1999*). Однако, как известно, элевсинские мистерии, и в особенности, культ Диониса, не были исконно греческими и были привнесены из Малой Азии и Сирии. Отнюдь не случайно великий Еврипид, один из первых выдающихся деятелей предэллинизма, лучшее свое произведение «Вакханки» посвятил прославлению этого восточного иррационального бога и его мистического вероучения. Обреченность русобородого рассудочного Пенфея, воплощающего западную полисную цивилизацию и неизбежная победа женоподобного черноокого и черноволосого, умирающего и воскресающего восточного бога, дарующего утешение и даже спасение верующим в него, есть не что иное, как предчувствие медленного, но неизбежного угасания классического греческого космоса, который, уже ко времени Плотина воспринимался как «разукрашенный труп» (Enn. II, 4, 8) (Маргарян 2004:139–185).

По сути, сотерия и религиозный мистицизм, обогащенный стержневыми идеями гностицизма и стоической философии, составили мировоззренческую подоснову эллинистической цивилизации. Пожалуй, первым, наиболее значимым эллинистическим тайноведческим учением стал герметизм, который отличался своим немассовым, элитарным характером. Как и все феномены, относящиеся к духовной сфере эллинистической эпохи, это религиозно-философское учение могло быть исключительно элитарным. Другим обязательным качеством герметического учения, возникшего в III в. до Р. Х., является синкретизм. Сам облик полубогородного основателя

направления Гермеса Трисмегиста – (греч. Ἑρμῆς ο Τρισμέγιστος) – *Гермес Триждывеличайший* – сочетает в себе черты древнеегипетского бога мудрости и письма Тота и древнегреческого бога Гермеса.

Часть герметических текстов непосредственно связана с греческой философией, однако не менее важное место в герметизме занимают экстатические переживания, через которые посвященный достигает степени просветления и на миста нисходит бог или, как гласят герметические тексты, происходит божественное явление. Однако в герметизме мист перерождается уже не в девоподобного Диониса, или скопца (по другой версии гермафродита) Аттиса, здесь происходит нечто большее, сознание посвящаемого сливается с Универсумом и человек, хоть и ненадолго, ощущает себя высшим существом. Опыт герметизма впоследствии сыграл определенную роль в формировании других религиозно-философских систем эллинистической эпохи – культа Иисуса, митраизма и христианства. В рамках этих систем произошло формирование первых теологических доктрин. Теология – сугубо восточный феномен, прежде неизвестный западной цивилизации. Она также продукт эллинистического синкретизма, полученный через скрещивание философии и религии (Nock 1933 [1961]) Все эти доктрины основаны на идее единобожия и проникнуты пафосом мудрости «Небесных Афин» и «Небесного Иерусалима» (Флоровский 2000: 218-227; Шестов 2001; Маргарян 2007). В эзотерических учениях человек эпохи эллинизма искал ответы на наболевшие вопросы его времени, связанные с бессмертием души и смыслом жизни.

Другой важной особенностью эллинистической религии стали эсхатологическое мировидение и сотерия, также неизвестные классической античной цивилизации. Несомненно, эти оба феномена были, прежде всего, наследием митраизма, в свою очередь, заимствовавшего эти стержневые идеи из иранского зороастризма. По образному выражению Карена Свасяна, – «Усыхающая греческая рассудочность будет алкать корневой влаги мистериального опыта; но Персия не станет для нее "Каноссой" самоуничтожения, напротив источником, припав к которому она бы обрела силу вновь оттолкнуться к себе. Теперь уже источник притягивал окончательно...» (Свасян 1990:68). Таким образом, эллинистический мир, впрочем, как и европейская цивилизация, свою первую эсхатологическую доктрину заимствовали не из иудаизма (который был не только чужд Западу, но весьма враждебно к нему настроен), а из митраизма (Боричевский 1929). Позднее, как выяснится, именно митраистское эсхатологическое учение проложит путь христианству (Ferguson 1987; Суттнер 1997).

Вообще митраизм сыграл особую роль в формировании нового экуменического мировоззрения. Начиная с I в. до Р. Х. и вплоть до IV в. по Р. Х. эта религиозная система не знала себе равных в эллинистическом мире. Будучи продуктом эллинистической эпохи, эта синкретическая религия, вобрала в себя, традиции многих восточных культов и элементы гречес-

кого гностицизма. Многочисленные свидетельства указывают на то, что основные постулаты этой универсальной религиозной доктрины сформировались в Малой Армении, западной части Великой Армении и Коммагене, некогда входившей в состав царства Великая Армения и даже после выхода из ее состава продолжавшей сохранять тесные духовные связи с прародиной правящей династии. Пожалуй, стоит подробнее остановиться на этой малоизвестной эллинистической стране, на рубеже тысячелетий ставшей рассадником митраистской религиозной системы на Западе, практически на территории всей Римской империи.

Коммагена небольшая гористая страна на правом берегу Евфрата в непосредственном соседстве с Великой Арменией. В период урартийского доминирования в регионе Куммух-Коммагена некоторое время входила в состав Ванского царства. Позднее в эпоху Ахеменидов эта страна была включена в XIII сатрапию и оставалась в ее составе вплоть до походов Александра Великого. После падения державы Ахеменидов Коммагена еще более полувека входила в состав Великой Армении. Даже после отделения Коммагены и Софены от Великой Армении в этих странах, лишь с небольшими перерывами, продолжала править одна из побочных ветвей династии армянских Ервандаканов (Тирацян 1954).

Среди переднеазиатских эллинистических стран Коммагена занимает особое место. Благодаря выгодному географическому положению Коммагена на протяжении почти всей своей истории была одной из наиболее экономически развитых и богатых стран. Правители Коммагены контролировали торгово-транспортные артерии, проходящие через территорию страны. На главном перекрестке торговых путей Коммагенские Ервандаканы основали свою столицу – богатый и цветущий город Самосату, который, наряду с экономическим, имел также важное стратегическое значение. Наивысшего развития страна достигла в I в. до Р.Х. в годы правления Митридата I и его выдающегося сына Антиоха I Каллиника, известного своими монументальными сооружениями, построенными во славу правящей династии Ервандаканов и покровительствующего им богу Митре (Hummann ... 1890). Антиох I, подобно своему современнику Артавазду II, успешно проводил политику «третьей силы», балансируя между сильнейшими державами региона во имя сохранения политического и культурного суверенитета своей страны. Однако после его смерти давление Рима на Коммагену усилилось, и уже в I в. по Р.Х. она, потеряв былую силу и славу, сошла с политической арены, превратившись в обычную римскую провинцию.

Нашей задачей было проследить армянские и коммагенские корни митраизма, показать, как и почему эта эллинистическая универсальная религиозная доктрина вышла за рамки ареала исконного обитания, распространилась по всей территории Римской империи, надолго став доминирующей религией среди большей части военно-политической и интеллектуальной элиты Римского государства.

Исследователи давно обратили внимание на то, что в эпоху эллинизма на территории Армянского нагорья и некоторых сопредельных странах, «теменосы», (сакральная территория, места отправления культа), особенно связанные с упокоением мертвых, существенно отличаются от западных античных и эллинистических храмов, построенных на Востоке греками. Они более похожи на древние святилища урартийского и ахеменидского периодов. В большинстве своем, места почитания богов и сил природы на Востоке находились вдали от крупных поселений, в горах и пустынных местах. Это были жертвенники, расположенные на возвышенностях, или же в гротах и пещерах. Античные авторы свидетельствуют, что персы и соседние с ними народы презирали рукотворные храмы. Согласно Геродоту, персы «... не имели обыкновения возводить статуи богам, храмы и жертвенники, а тех, кто их строит, считают глупцами, по моему они, подобно эллинам, не верят, что их боги имеют человеческую природу. Обычно они подносят Зевсу жертвы, поднимают на самые высокие горы и все небо считают Зевсом» [Hist., I, 131] (Бойс 1988: 75).

Сказанное справедливо и по отношению к армянам, наиболее ярким примером чему, пожалуй, могут послужить митреоны - святилища Митры, которые в Армении, по имени Митры-Михра, назывались «мехреаны» или «мехеаны». Они также находились вдали от людской суеты, в труднодоступных, возвышенных местах (Периханян 1959: 79-80). Это были особые места почитания, находящиеся в пещерах и гротах, куда и по сей день совершаются паломничества. Иногда же, эти теменосы становились пристанищем для одиноких пилигримов, в армянском такие места назывались *vanategi*, *vanq*. В последующие эпохи на их месте были основаны рукотворные храмы и церкви, однако известно, что языческие жрецы и христианские священники еще долгое время стремились сохранить изначальный, естественный, можно сказать архетипический облик святилищ³. Это прекрасно демонстрирует митраистский комплекс Гарни-Гелард, в древности известный как Айриванк (кстати, в древности в подобных святилищах основными предметами почитания были, связанные с культом Митры, мечи или копья, ашт, гелард и пр.).

Не менее яркий пример аутентичных митраистских святилищ являет собой Коммагена. Так, Немрудское святилище являет собой 50-метровый насыпной курган из крупно молотого базальтового щебня, возведенный на самой высокой горе Коммагены. Среди исследователей нет единого мнения о том, чем объясняется подобный облик гробницы-святилища и в какой его части находятся останки царя Антиоха I. Некоторые убеждены, что его кости покоятся в основании насыпи, другие предполагают, что в непосредственной близости от гробницы находилось тайное захоронение, которое либо не сохранилось, либо до сих пор не найдено (Шлюмберже 1985: 48). Были и другие версии, однако, на наш взгляд царь Коммагены был захоронен по зороастрийскому обряду. Отсюда своеобразный облик святилища. Известно, что зороастрийцы своих покойников не предавали

земле, не кремировали и не мумифицировали. Римский историк Помпей Трог, описывая похоронные обряды парфян, сообщает: «... их обычный способ погребения, – это разрывание [трупа] на куски птицами и собаками; голые кости они, наконец, хоронят в земле» (Юстин: XLI 3, 5).

И по сей день в Северной Индии потомки зороастрийцев – парсы, поднимают тела усопших на ближайшую гору и оставляют под лучами палящего солнца. По истечении времени (не менее 40 дней) они вновь приходят на гору и собирают кости родных и близких в специальные ларцы, чтобы затем упокоить их в особом пещерообразном некрополе, вместе с костями далеких предков. Подобные некрополи считаются хранилищем Фарна (Хварны) (Дрезден 1977) данного рода (Бойс 1988: 21-25, 37-39, 111-113; Хисматулин 1996; Паври 2004)⁴. Подобный способ захоронения и сегодня можно встретить среди некоторых народов Центральной Азии. По-видимому, так же в южнорусских степях хоронили своих вождей ираноязычные скифы, где, однако, из-за особенностей ландшафта они были вынуждены воздвигать рукотворные курганы, на вершинах которых, очевидно, и оставляли тела своих предводителей, пока те не истлеют, после чего кости хоронили либо в самом кургане, либо возили с собой в особых инкрустированных ларцах. Таким образом, скифские курганы это – своего рода святилища-захоронения, бывшие вместилищем славы древних вождей. Учитывая степень влияния зороастризма и иранизма на Коммагенских Ервандаканов можно предположить, что царская династия, впрочем, как и вся, также имеющая арийское происхождение, элита страны, практиковала подобную форму захоронения.

Характерно, что, в более или менее чистом виде, митраизм сохранился в западных областях Великой Армении, Малой Армении и Коммагены, где в Ахеменидскую эпоху правила ветвь Западных Ервандаканов. Не случайно, относящееся к середине II тыс. до Р. Х. первое упоминание о Митре, встречается в эпиграфических материалах, найденных на территории именно этой страны. Так, в тексте договора между царем Митанни Шаттиваза (Маттиваза) и Супиллумой I, вторым среди богов-свидетелей и хранителей клятвы, упоминается Митра. Правители и, возможно, часть населения страны Митанни были арийцами, поэтому в пантеоне митаннийских богов, наряду с автохтонными хурритскими богами, важное место занимали такие арийские боги, как Митра (Митрашшиль), Индра, Насатьяна и Арунашшиль (возможно Варруна). На то, что в сонме митаннийских богов Митра упоминается вторым, указывает на то, сколь важное место это божество занимало в духовной жизни данного региона (Северная Месопотамия и Северная Сирия - иначе Коммагена). Характерно, что в следующем тысячелетии в индоиранских религиозных системах роль и значение Митры стали падать, в то время как в западной части ареала распространения его культа, светлый образ этого древнего арийского божества не только не померк, но и продолжил развиваться и обогатился новыми чертами⁵.

Очевидно, что дальнейшее развитие митраизма в Коммагене и Западной Армении было обусловлено не только маздеистским, но и халдейским влиянием. Наивысшим достижением халдейской цивилизации современники считали, имеющие тысячелетнюю историю, тайноведение и астрологию (Merkelbach 1984; Зенер 1993). Связь культа Михра-Митры с космологией (в античном понимании этого термина) (см.: Бакина 1999; Фролов 2002: 61-68; Макеев 1993) и астрологией очевидна. В дошедшей до нас митраистской иконографии Митра почти всегда окружен знаками зодиака. Кроме этого, в его окружении постоянно присутствуют разные хтонические существа - бык, пес, змея, скорпион, двое юношей факелосцев⁶ и другие создания, которые, безусловно, имеют прямую связь со звездным гороскопом (Cumont 1912: 68, 82, 93; Кюмон 2000:162). На некоторых гороскопах были также изображены солнце и луна. Сам Митра часто изображался львоголовым грозным существом с символами власти Зевса-Юпитера в скрещенных на груди руках.

Добавим, что митраистские маги особое внимание уделяли календарным исчислениям (Ulansey 1989,1991: 89) Не случайно днем явления бога было выбрано 25 декабря – день зимнего солнцестояния, начиная с этого дня ночной мрак начинает убывать и «солнце обращается к весне». Кроме того, в маздеистском и армянском календарях именем Митры-Михра назван 7 месяц года. А в календарных системах Ближнего Востока 16-ый день каждого месяца посвящен Митре. То же подтверждают археологические данные Коммагены. В этот день обычно происходило явление народу царя как воплощенного бога (Стеблин-Каменский 1995).

В связи с этим приведем несколько важных подробностей из мифа о Митре. Хотя с точки зрения формальной логики до рождения бога-демиурга, на свете никого быть не могло, в митраистской теологии все выглядит иначе. Оказывается, богоявление происходило при свидетелях. Это были трое пастухов⁷, которые еще в докреативное время пасли овец и коз⁸. По движению путеводной звезды Сириус⁹ определив день и место рождения Митры, они со своими стадами заранее пришли к месту богоявления. Здесь у священной скалы, на берегу реки (символ живой воды), под сенью дерева (символ древа жизни) они терпеливо ожидали рождения бога. Когда же пришло время, они стали свидетелями богорождения. Митра явился расколов скалу, воплощающую детородный орган. Родился он голым, но во фригийском колпаке, с кинжалом в правой руке и факелом в левой. Старший из пастухов прикрыл наготу новорожденного, накинув на него свой пастушеский плащ, другие – склонившись пред ним, преподнесли богу первые дары. Первый приплод от своих стад и первые плоды растительного мира.

Этот эпизод уже давно привлекает внимание исследователей. Многие видят определенное сходство между митраистским теогоническим мифом, со своей тайной и явной символикой, и историей Рождества Христова и поклонением Волхвов (Revil 1901: 399 и далее). Как и в случае чудесного

рождения Митры, Рождество младенца Иисуса происходит в пустынном месте, в гроте, который местные пастухи обычно использовали как временное убежище для себя и своих стад. Уже с древних пор в христианской иконографии рядом с новорожденным Христом принято изображать разных животных. Согласно Луке, Христос родился в яслях. Во время Рождества на небе в созвездии Ясель¹⁰ появилась хвостатая звезда комета. Как и в мифе о Митре, библейские пастухи последовали за Звездой (Сириус), которая привела их к пещере, где и родился Спаситель. Не нарушая законов мифологемы, они поднесли младенцу свои скромные дары.

Однако, в Евангелии от Матфея первыми поклонились Христу трое волхвов, которые преподнесли Младенцу дары. Кто же эти мудрецы-астрологи, которые смогли вычислить точную дату и место рождения Спасителя, откуда они пришли и почему именно они оказались обладателями сокровенных знаний? В римской католической традиции их называют магами¹¹. Согласно библейской традиции, они «пришли с Востока», греч. μάγοι ἀπὸ ἀνατολῶν, (Матф. 2:1). Согласно раннехристианской традиции местом, откуда, по следам звезды пришли маги, была страна Коммагена и сопредельная с ней Западная Армения, то есть, та часть Передней Азии, где, еще не так давно, правили Западные Ервандаканы, и которая считалась родиной митраизма.

В восточной христианской традиции поклоняющиеся Младенцу маги были не простыми кудесниками, а царями-жрецами, которые пустились за путеводной звездой в сопровождении свиты и царской дружины (в восточных христианских сказаниях ок. 7000 чел.) с берегов Евфрата, возможно, из Самосаты или Едесии. Преклонив колени перед Младенцем, и преподнеся ему символические дары – золото, ливан (ладан, ливанское благовоние) и мирру, они «удалились в свою страну» (Матф. 2:12), где предались благочестивой созерцательной жизни. Иоанн Златоуст сообщает, что позднее с ними встречался св. Фома, но на этот раз в Парфянском царстве (Едесии), где он их и крестил (Фома Неверующий крестил тех, кто уверовали первыми). По традиции, это произошло в эпоху правления Аршакидов Валарша I (50 - 76), Тиридата I¹² (66 - 87) и Абгара VI (71 - 91), который, согласно тем же апокрифическим текстам, получив от Спасителя Спас Нерукотворный, излечился от тяжелого недуга и стал первым царем, уверовавшим в Христа (Мк. 15:42-47; Мф. 27:57-61; Лк. 23:50-56; Ин. 19:38-42.). По преданию, спустя годы, останки магов обнаружила Блаженная императрица Елена и перевезла в Константинополь, однако отсюда они по какой-то причине были перевезены в Медиолан (Милан), а уже затем – в Кёльн, где они хранятся и по сей день. На Западе, до сих пор, в честь магов, устраиваются пышные церемонии и мистериальные представления, именуемые «Три царя» (Burkert 1987). Армянская церковь отмечает этот праздник 6 января, в день Рождества Господня.

По мнению некоторых исследователей, в это время (более точно в 747 г. после основания Рима) в небе над Евфратом можно было наблюдать редкое явление – парад планет – Юпитер (в древности символизировавший первое сословие, Междуречье) и Сатурн (символизировавший третье сословие и Ливию, иначе Северную Африку и Эфиопию) «встретились» в созвездии Рыб. На следующий год к ним присоединился Марс (второе сословие, Европа, Рим). Смысл прояснится, если вспомнить, что Рыба символ Христа¹³.

Мысль о том, что свидетели рождения Спасителя – цари-маги прибыли из заевфратских стран, в частности из Армении, первым высказал А. Дитерих. Он предположил, что библейская история о царях-магах в сопровождении 7000-ой свиты, следовавших за путеводной звездой с востока, была отголоском знаменитого вояжа из Армении в Рим царя-мага Тиридата I Аршакида (Dieterich 1911, S.; Dieterich 1966). В Риме основатель династии Аршакидов в Армении и его трехтысячная свита были встречены с великими почестями. Тиридат был коронован императором Нероном, а тот, в свою очередь, мистагогом Тиридатом был посвящен в мисты бога Митры¹⁴. Хотя версия Дитериха может быть воспринята лишь с некоторыми оговорками, тем не менее, неоспоримый факт, что Тиридат занимал в митраистской иерархии самый высокий ранг верховного жреца Солнца-Митры, что давало ему право посвятить в мисты императора Нерона.

Таким же царем-магом был Антиох I Коммагенский, на что указывают эпиграфические данные и археологические находки из Коммагены. При этом, митраистский царь-жрец Антиох огромное значение придавал астрологии и предсказанию судьбы по звездам. Подобно зороастрийцам и халдеям, свои успехи он мотивировал благочестием и сокровенными знаниями. Более того, его гробница-святилище (гиеротесион) была своего рода астрологической обсерваторией. Не случайно в царском святилище-гробнице на горе Немруд был обнаружен знаменитый Лев-гороскоп, на котором было изображено звездное небо. Помимо этого, он был прекрасным знатоком герметического учения Эратосфена и при составлении своего гороскопа пользовался довольно сложными и временами запутанными трудами Александрийского ученого. В надписях Антиоха Митра-Аполлон-Гелиос отождествляется с Гермесом. На первый взгляд это может показаться простым недоразумением, ведь Гермес не имел никакого отношения к солнечному божеству Митре-Аполлону и культу Солнца Непобедимого. Однако все прояснится, если вспомнить, что Гелиос, наряду с Аполлоном, считался покровителем мистов и тайноведов: он покровительствовал мудрецам и прорицателям в толковании ниспосланных богами сокровенных знаний, непонятных и бессмысленных для непосвященных. Таких толкователей в древности называли герменевтами, а искусство толкования «герменевтикой». Отсюда современный термин, означающий науку о толковании. На основании сказанного становится очевидным, что Антиох Коммагенский был герменевтом, которому были доступ-

ны тайные знания, без которых он, по его собственному утверждению, не смог бы добиться столь значимых успехов во внутренней и внешней политике.

Известно, что Антиох начал строительство святилища-гробницы прилб. в 66 г. до Р. Х., в честь, как он сам пишет, «освобождения Коммагены от владычества». Речь, конечно же, идет о владычестве правителя Великой Армении «царя царей» Тигране II (Кюмон 2000: 47–115). Окончание же строительства он приурочил к 6 июля 62 г до Р.Х., что по Селевкидскому календарю соответствовало 16 Авддея – дню рождения и коронации царя. Это совершенно уникальное строение стало главной святыней митраизма, к тому времени уже представшего миру как уже сформировавшаяся религиозно-мировоззренческая система.

Когда в I в. до Р.Х. в Киликии, Коммагене, Каппадокии, Малой Армении и Понте были расквартированы римские легионы, митраизм обрел новую питательную среду и получил дополнительный импульс развития. Многие римские солдаты и офицеры стали преданными последователями этой новой этико-мировоззренческой системы¹⁵ и с энтузиазмом принялись распространять ее по всей территории империи. Особенно сильным было влияние митраизма в порубежных областях, где было много военных поселений. Характерная деталь – митраизм особо успешно распространялся в тех кампусах, где служили легионы, укомплектованные в Коммагене¹⁶. Также важную роль в пропагандировании новой мировоззренческой системы сыграли легионы, перемещенные из Киликии, Каппадокии и Понта, а также армянских областей Алдзника, Цопка, Первой и Второй Армений.

Популярность новой религиозной системы именно в армейских кругах была отнюдь не случайной. Дело в том, что римская армия была своеобразной моделью *Rex Romana*. Она первой реагировала на изменения в римском социуме и ее мнение в политической и общественной жизни империи было решающим. Неудовлетворенность традиционными полисными верованиями в армейской среде и императорском окружении указывало на явный цивилизационный кризис, поразивший Римскую державу. Традиционный римский политеизм, порожденный эпохой классической полисной антики, давно исчерпал себя и перестал быть самовоспроизводящей и саморегулирующейся креативной силой (Гиббон 1983; Донини 1989: 156; Свенцицкая 1989: 128–131). Возникла необходимость в новом комплексе целелеполагающих идей, встроенных в идеологические институты новой эпохи, со стройной продуманной вертикальной иерархией, отражающей новые имперские реалии и цементирующей здание самой империи (Ното 1904: 454–561). Митраизм, как никакая другая система, соответствовал этим требованиям.

Именно это обстоятельство делало митраизм особо привлекательным для военно-политической элиты римской державы (Gordon 1992: 92-121, 1995, 95-130; Griffith 1993: 22). В свою очередь приверженность наиболее видных представителей римского социума к этой восточной религиозной

системе делало ее еще более престижной и популярной. Неофитам митраизма весьма импонировала подчеркнутая элитарность нового вероучения. По сути, став адептом новой религии, можно было приобщиться к римской элите, проникнуть в высшие эшелоны власти, заручиться поддержкой сильных мира сего, которые охотно способствовали карьерному продвижению своих единомышленников, независимо от их социального, этнического и даже расового происхождения.

Так, вобрав в себя многие элементы культа Диониса и других эзотерических доктрин древнего мира (Vermaas 1963), митраизм начал свое триумфальное шествие по всей империи (Кюмон 2000: 58), и уже в I-II вв. по Р. Х. стал, пожалуй, наиболее распространенной мировоззренческой системой (Иванов 2003: 83-86; Иванов 1998: 76-83), определенно претендующая на статус всеимперской религии. Вскоре в Римской империи не осталось ни одной провинции, будь то на Востоке (Бонгард-Левин 2004: 145) или на Западе, в Европе или Африке, где бы митраизм не пустил глубоких корней.

Все это свидетельствует об актуальности митраистской религиозной доктрины, преимущества которой, как уже отмечалось, римлянам в 66 г. продемонстрировал (пожалуй, что с подачи своего брата и наставника Валарша) новоиспеченный царь Великой Армении Тиридат I. Трудно сказать, была ли эта акция «цивилизационным порывом», работой на перспективу, или, что более вероятно, армянский царь, стремясь привлечь на свою сторону императора и римскую политическую элиту, прежде всего, руководствовался политическим расчетом. Как бы то ни было, митраизм перестал быть сугубо восточной этико-религиозной системой и превратился в универсальную экуменическую религию.

Характерно, что первые митреумы – святилища Митры, римляне построили в Армении. Известно, что по возвращению из Рима, Тиридат, в Арташате, Гарни, Двин-Ассаке на деньги, пожалованные Нероном, основал святилища Митры и воздвиг в его честь алтари. Не исключено, что такие щедрые пожертвования на строительство храмов и святилищ в честь бога Митры, да еще в стране, считавшейся местом явления Митры и Сола (Солнца) Непобедимого, было обусловлено, прежде всего, стремлением новообращенного императора выказать особое уважение своему новому богу-покровителю и армянскому царю, посвятившему императора в мисты. Таким образом, Армения и Коммагена начинают восприниматься римлянами как место эпифании (богоявления). В сознании римских митраистов обе страны приобретают то же значение, что Иерусалим, Вифлием и другие христианские святыни, для христиан более поздних эпох. В этом контексте особое значение приобретает также договор между Нероном и Тиридатом, который следует воспринимать как обычный международный пакт, договор двух митраистов, хранителем которого выступает сам Митра – хранитель клятв.

Однако, по нашему мнению, не Нерон был первым римским неопитом митраизма, задолго до него, первым посвященным мистом стал Помпей, который в 67 г. до Р. Х. расследуя дела разгромленных им киликийских пиратов, впервые ознакомился с их вероучением - митраизмом. Покончив с пиратами, в 66 г. Помпей со своими легионами вступил в Коммагену, где царь Антиох его принял как освободителя¹⁷. Тогда же он был посвящен в мисты. Сразу после этого, возможно на римские деньги (а точнее на золото, отнятое у киликийских пиратов), Антиох предпринял строительство знаменитого Гиеротесиона. О причастности Помпея к строительству Гиеротесиона имеются косвенные подтверждения в Коммагенских надписях Антиоха.

Однако на этом митраистская эпопея Помпея не закончилась. Вскоре ему пришлось вновь столкнуться с адептами этого вероучения, на этот раз в Арташате. Здесь, он был удостоен более высокой степени посвящения, на что указывают некоторые косвенные свидетельства. Причем его мистагогом выступил либо сам Тигран, либо наследник престола, ученик Метродора Скепсийского, Артавазд. Таким образом, выдающийся военный и государственный деятель Помпей и в этом вопросе оказался прозорливее и мудрее своих современников. Он поднялся над узкополюсным традиционалистским мышлением и, по сути, предугадал грядущую мировоззренческую революцию в масштабах империи и всего Средиземноморья. Однако, идеи Помпея стали претворяться в жизнь лишь во время правления Нерона и следующих императоров-солнцеклонников. Это, прежде всего, относится к императорам из дома Северов, которые, стремились создать новую синкретическую религию, замешанную на неоплатонизме и почитании света (Cumont 1896: I. P. 437). В армейских же кругах новая религия получила широкое распространение в эпоху Траяна, чьи солдаты, завоевав Армению и ряд сопредельных стран, сами оказались «завоеваны» новым религиозным мировоззрением. А император Диоклетиан, как некогда Антиох Коммагенский, объявил Солнце Митру божественным воплощением императорской власти, сопроводителем (comes) и защитником (conservator) своей персоны (Донини 1989: 62, 31, 83, 89, 156–158; Свенцицкая 1987: 128, 259).

Последним императором митраистом был Юлиан Отступник (361–363), учителем которого, и наставником в делах веры был армянский философ Проереос–Парйур Айказн. По-видимому, ему и принадлежала идея конфессиональной реформы, выразившейся в замене христианства на другую восточную монотеистическую религию, в основе которой лежала неоплатоническая гносеологическая система. Этот последний всплеск митраизма, можно назвать вершиной развития митраизма в Римской империи. Поначалу, казалось, что Юлиану удастся претворить в жизнь свои идеи, и культ Митры станет всеимперским, но история распорядилась иначе, развернувшись на вираже, она устремилась в иное направление. Так, история римского митраизма, начавшаяся коммагенским посвящением

Помпея и армянским посвящением Нерона, завершилась реформами Юлиана Отступника, чуть не погубившего христианство и не превратившего митраизм в наиболее могущественную мировую религию. Со смертью Юлиана Митра Непобедимый потерпел поражение, обернувшееся триумфом христианства, которое, будучи также эллинистической религией, переняло и весьма успешно использовало основные наработки митраизма. Благодаря этому, христианство было актуализировано и стало более эффективно «ловить человек», причем не только падших и «нищих духом», как это было прежде, но и сильных мира сего, элиту империи. Так, различные проявления митраистской теологии и мировоззренческих парадигм, в буквальном смысле растворились в христианской религиозной системе, оставив неизгладимый след в богословии, символике, ритуалах и пр. Давно уже, общим местом стала сентенция Ж. Ренана: **«Если бы христианство оказалось поражено какой-нибудь смертельной болезнью, то мир был бы митраистским».**

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Понятие «античный капитализм», также как термин «античный феодализм» в российской и западной историографии используется уже давно.
2. Часто вспоминаются ироничные слова, вложенные Платоном в уста египетского жреца, собеседника Солона в Саисе: «О, Солон, Солон! Вы, греки, вечно останетесь детьми, и не бывать эллину старцем: ведь нет у вас учения, которое поседело бы от времени!» («Тимей», р. 22 В).
3. В. Топоров справедливо утверждает, что это явление характерно для большинства раннехристианских, особенно армянских, сирийских и коптских церквей (Топоров 1992: 311).
4. Точно так хоронили армянских царей из династии Аршакуни, что подтверждается свидетельствами армянских средневековых авторов. Подробнее об этом см.: Маргарян 2004: 30-31.
5. Об этом свидетельствуют многочисленные данные архивов Богаз-Кёя, Тель-Амарны, Нузи, Алалаха (Winckler 1910: 289-301; Mayrhofer 1966: 13-40; Kammenhuber 1968 и др.):
6. О митраистской иконографии подробнее см.: Элиаде 1987: 199-246; Frankfort 1948.
7. Здесь очевидна еще одна параллель, но только на этот раз с пророком Зороастром-Заратуштрой. Некоторые из исследователей имя Заратуштры связывают с названием звезды Сириус-Тиштрия, трактуя его как «золотая звезда». Звезда, которая предводительствует и направляет другие звезды, как пророк людей. В древних арийских верованиях Сириус-Тиштрия отвечает за круговращение вод. Вода - первооснова жизни, и дарителю воды Сириусу был посвящен цикл молитв. Он представлялся златобровым и златостременным скакуном, борющимся против дэва засухи Апаоши.
8. О сакральной природе пастухов подробнее см.: Тревер 1940; Иванов ... 1974; Jobes 1962: 1434 - 1345; Степанян 1991: 143-153; Степанян 1993: 10-11; Маргарян 2001: 77-78.

9. Сириус, на вавилонском наречии Шару означает вождь, царь.
10. Г. и Дж. Джоубз пишут: *«Ясли, скопление звёзд в созвездии Рака... Исторический и прочий интерес в этом скоплении малых звёзд был велик... В христианской традиции они почитались как Ясли, в которых родился Христос...»* (Jobes 1964: 356).
11. Термин «маг» уходит корнями в эпоху индоевропейской общности. На саскр. транскрибируется mah, что соответствует древнезандск. форме meg, mag, клинописн. magush, арм. մագ, греч μάγοι, лат. magis и русск. могучий. Основное значение этого термина связано с такими понятиями, как могущество, величие, мудрость, внутренняя сила и пр.
12. Характерно, что в византийской иконографии маги всегда изображаются в старинных персидских одеждах (См.: Аверинцев 1980: 243-244; Лопухин 1993: 372-373). Так в коммагенских лапидарных надписях в традиционных персидских одеяниях изображен Антиох Ервандакан, приветствующий Митру крепким рукопожатием. Совершенно очевидно, что в быту этот эллинистический монарх одевался иначе, а персидские облачение Антиоха на коммагенских барельефах имеет сакральное значение, так же как одеяния коммагенских жрецов, описанные в тех же лапидарных надписях. Так, в Нимфейской греческой надписи Антиоха читаем: «А мои и моего отца (дни) рождения я приказал праздновать каждый месяц в течение года, всегда украшая жрецов из моего рода в персидские одеяния и по своей милости возлагая на них золотые венки, которые я посвятил почитанию моих демонов...» (Dögner ... 1963: 46) и т. д. Когда в VII в., по приказу Сасанида Хосрова Парвиза, персидские войска вторглись в Палестину и подверглись разорению все христианские святыни, исключение было сделано лишь для храма Св. Рождества в Вифлееме, так как там оказались изображения магов царей в персидских одеяниях.
13. Многие исследователи именно к этому времени относят и создание библейских текстов о Рождестве. Большинство ведущих библеистов считают, что Евангелия от Матфея и Луки были написаны или дописаны лишь к концу I в., в 80-х или 90-х гг. (Борг ... 2009: 37).
- Интересно, что согласно зороастрийской традиции, Спаситель должен был появиться на рубеже зона Рыб, в том регионе, который находится под влиянием созвездия Рыб, в том числе Палестине (см.: Донины 1989: 192).
14. Свидетельство того, что Тиридат провозгласил Нерона мистом находим у Плиния Старшего, который сообщает: «Он (Тиридат) посвятил Нерона во время таинства магической трапезы» (Plinius, Hist. Nat., XXX, I, 6; cf. Dio Cass., LXIII, 5,2). Такие сокрытые ритуальные трапезы (евхаристии) издревле в Армении и Коммагене устраивали митраистские маги.
15. Был разработан этический катехизис митраизма, следовать которому было обязательно всем адептам этой новой религии.
16. Подробнее об этом см.: Kristensen 1946: 32-66.
17. Известно, что, начиная с 66 г. до Р.Х., в этом регионе было установлено новое летоисчисление, так называемая Помпеева эра, которая была введена во многих городах, в том числе в Антиохии и Самосате (См.: Seirig 1954: 73).

ЛИТЕРАТУРА:

- Boak 1955:** Boak A.E.R. *Manpower Shortage and the Fall of the Roman Empire in the West*. Univ. of Michigan. 1955.
- Bilde 1990, 1996:** Bilde P. *Atargatis / Dea Syria: Hellenization of Her Cult in the Hellenistic-Roman Period?* In *Studies in Hellenistic Civilization*, Vol. I – Religion and Religious Practice in the Seleucid Kingdom Aarhus University Press, 1990, 1996.
- Burkert 1987:** Burkert W. *Ancient Mystery Cults*. Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1987.
- Cumont 1896:** Cumont F. *L'éternité des empereurs // Revue d'histoire et de littérature religieuse*. I 1896.
- Cumont 1912:** Cumont F. *Astrology and Religion*. Bruxell, 1912.
- Dieterich 1911:** Dieterich A. *Die Wiesen aus dem Morgenlande*. Ein Versuch, - Lipz.-Berl., 1911.
- Dieterich 1966:** Dieterich A. *Eine Mithrasliturgie*. Stuttgart: Teubner, 1966 (repr. of the 3rd ed., of 1923).
- Dörner ... 1963:** Dörner F. K., Goell Th. *Mithridates Kallinikos von 1953-1956*, Ist. Forsch. 23. Berlin, 1963.
- Homo 1904:** Homo L. *L'empereur Aurelien*. Paris, 1904.
- Hummann ... 1890:** Hummann K. und Pushstein O. *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*. Textband, Berlin, 1890.
- Jobes 1962:** Jobes G. *Dictionary of mythology, folklore and symbols*. Pt 2, N.Y., 1962.
- Jobes 1964:** Jobes G. & J. *Outer Space, Myths, Name Meanings, Calendars*. New-York, London, 1964.
- Ferguson 1987:** Ferguson E. *Backgrounds of Early Christianity*. Grand Rapids: Eerdmans, 1987.
- Frankfort 1948:** Frankfort H. *Kingship and the gods*. London, 1948.
- Gordon 1992:** Gordon R. *Mithraism and Roman society // Religion* 2, 1972, 92-121 (repr. in *Render unto Caesar: the religious sphere in world politics*, edd. S.Petra Ramet & D.W. Treadgold, Lanham, Md., 1995).
- Griffith 1993:** Griffith A. B. *Mithraism in the private and public lives of 4th-c. senators in Rome*. 1993.
- Kammenhuber 1968:** Kammenhuber *Die Arier im Alten Vorden Orient*. Heidelberg, 1968.
- Kristensen 1946:** Kristensen W. *Het Mysterie van Mithra*. Amsterdam, 1946.
- Mayrhofer 1966:** Mayrhofer M. *Die Indo-Arier im Alten Vorderasien*. Wiesbaden, 1966.
- Merkelbach 1984:** Merkelbach R. *Mithras. Königstein/Ts.*: Hain, 1984
- Nock 1933 (1961):** Nock A. D. *Conversion: The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*. Oxford, 1933 (1961).
- Revil 1901:** Revil J. *Études de théologie et d'histoire. publiées en hommage à la faculté de Montauban*. Paris, 1901.
- Seirig 1954:** Seirig H. *Syria*. 1954.
- Ulansey 1989, 1991:** Ulansey D. *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*. Oxford 1989, 1991.
- Vermaseren 1963:** Vermaseren M. *Mithras. The Secret God*. London: Chatto & Windus, 1963.
- Winckler 1910:** Winckler H. *Die Arier in den Urkunden von Bogaz-köi*. OLZ, 13, 1910.

- Аверинцев 1980:** Аверинцев А.А. *Волхвы // Мифы народов мира*. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980.
- Бакина 1999:** Бакина В.И. *Космологические учения раннегреческих философов / Учеб. пособие*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. –104 с.
- Бойс 1988:** Бойс М. *Зороастрийцы: Верования и обычаи / Пер. с англ. И. М. Стеблин-Каменского; Отв. ред. Э. А. Грантовский*. М.: Наука «Главная редакция восточной литературы», 1988.
- Боричевский 1929:** Боричевский И. *Митраизм и христианство*. Л., 1929.
- Бонгард-Левин 2004:** Бонгард-Левин Г.М., Гаилов В.А., Кошеленко Г.А. *Открытие митреума в Дура-Европос и современная митраистика // Вестник древней истории*. Наука, 2004, 145.
- Борг ... 2009:** Борг М., Кроссан Д. *Первое Рождество*. М.: Эксмо, 2009.
- Гиббон 1983:** Гиббон Э. *История упадка и разрушения Римской империи*. Ч. II. М., 1983.
- Доддс 2000:** Доддс Э. Р. *Греки и иррациональное*. (Пер. с англ., комментарии и указатель С. В. Пахомова. Послесловие Ф. Х. Кессиди). С.Пб.: Алтейя, 2000.
- Двойное сокровище, 1999:** *Двойное сокровище. Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах*. М.: *Прогресс-Традиция*. 1999. – 592 с.
- Донини 1989:** Донини А. *У истоков христианства. От зарождения до Юстиниана*. М. 1989.
- Дрезден 1977:** Дрезден М. *Хварна*. – Мифология древнего Ирана // Мифология древнего мира. М.: Наука, 1977.
- Зенер 1993:** Зенер Р. Ч. *Учение магов: Компендиум зороастрийских верований* (пер. с англ.). М., 1993.
- Иванов ... 1974:** Иванов В.В., Топоров В.Н. *Исследования в области славянских древностей*. М, 1974.
- Иванов 2003:** Иванов П.В. *Сотериологические аспекты митраизма. Образ рая: от мифа к утопии*. Серия «Symposium», выпуск 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.
- Иванов 1998:** Иванов П.В. *Мифологические представления италийских митраистов (опыт реконструкции и интерпретации по данным иконографии и эпиграфики)*. Вестник Тамбовского Университета. Сер. Гуманит. науки. Вып.1. Тамбов: ТГУ, 1998.
- Кюмон Ф. 2000:** Кюмон Ф. *Мистерии Митры. Распространение митраизма в Римской империи*. СПб. 2000.
- Лопухин 1993:** Лопухин А. П. *Христианство / Энциклопедический словарь* (под ред. Аверинцева С.С.). Т. 1. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.
- Лосев 1963:** Лосев А.Ф. *История античной эстетики (ранняя классика)*. М.: Высшая школа, 1963.
- Макеев 1993:** Макеев В.А. *Древняя философская космография в современной культуре стран Востока*. М.: РУДН, 1993.
- Маргарян 2001:** Маргарян Е.Г. *Очерки истории духовной культуры Древней Армении*. Ер. Изд. «Гитутюн» АНА, 2001.
- Маргарян 2004:** Маргарян Е.Г. *Архетип фармака в «Истории Армении» Агатагелоса*. Венеция: Базмавеп, 2004 (на арм. яз.).
- Маргарян 2007:** Маргарян Е.Г. *Аршакаванская эллинистическая политея и Град Небесный Персеса Великого*. Ереван: Издательство РАУ, 2007.
- Маргарян 2008:** Маргарян Е.Г. *Поиски идеального государственного устройства в эллинистической Армении: утопия и реальность // Доклад на*

Международной летней школе молодых историков стран-участниц Содружества Независимых государств. Институт истории РАН. Декабрь. М., 2008.

Паври 2004: Паври Дж. *Зороастрийская доктрина загробной жизни: с момента собственной смерти и до моста Чинват*. М.: Амрита-Русь, 2004.

Периханян 1959: Периханян А.Г. *Храмовые объединения Малой Азии и Армении (VI в. до н. э. – III в. н. э.)*. М., 1959., стр.79-80.

Плотин 1999: Плотин. *Энеады. Книга V (О рассудке)*. Перевод с древнегреческого на новоармянский, исследования комментария А.А. Степаняна. Ереван, 1999.

Свасян 1990: Свасян К. *Становление Европейской науки*. Ереван: Изд. АНА, 1990.

Свенцицкая 1989: Свенцицкая И. С. *Раннее христианство: страницы истории*. М., 1987; М., 1988; М., 1989.

Стеблин-Каменский 1995: Стеблин-Каменский И.М. *Прижизненные поминки — зороастрийский обряд в мусульманском обиходе*. Эрмитажные чтения памяти В. Г. Луконина. СПб., 1995.

Суттнер 1997: Суттнер Э.Х. *Мнение древней церкви о присутствии спасительной силы в греческой языческой философии и в персидской религии* // Православная Община. 1997, № 37.

Степанян 1991: Степанян А. А. *Развитие исторической мысли в древней Армении. Миф, рационализм, историописание*. Ереван: АНА, 1991.

Степанян 1993: *Соотношение «семья-государство» в армянской общественной мысли 5-го века: Мовсес Хорнати*. Ж. Иран Наме, № 6 (1993)

Тирацян 1954: Тирацян Г.А. *Страна Коммагена и Армения* // Известия Академии наук Арм. ССР. Общественные науки, 1954, #3.

Топоров 1992: Топоров В. Н. *Пещера* // Мифы народов мира. Т. 2, М.: Советская энциклопедия, 1992.

Тревер 1940: Тревер К. В. *Гопатиах - пастух-царь* // Труды отдела Востока Государственного Эрмитажа. Т. II. Л., 1940

Трубецкой 2003 [1890]: Трубецкой С. Н. *Метафизика в Древней Греции* / кн. С. Н. Трубецкой. Прим. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 2003 [1890]. – 589 с.;

Флоровский 2000: Флоровский Г.В. *Избранные богословские статьи*. М.: Пробел, 2000.

Фролов 2002: Фролов Б. *Число в архаической космологии* // *Астрономия древних обществ*. М., 2002.

Хисматулин 1996: Хисматулин А. А. Крюкова В. Ю. *Смерть и похоронный обряд в исламе и зороастризме*. СПб.: Петерб. востоков., 1996.

Шестов 2001: Шестов Л. *Афины и Иерусалим: Религиозная Философия*. М., 2001.

Шлюмберже 1985: Шлюмберже Д. *Эллинизированный Восток. Греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии*. М.: Искусство, 1985.

Элиаде 1987: Элиаде М. *Прологомоны религиозного дуализма. Космос и история*. М., 1987.

Юстин: XLI: Юстин. *Эпитома «Истории Филиппа» Помпея Трога*.

INGA MILORAVA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Artistic Transformation of the Myth in Modernist Text
("Mindia's Circle")**

Vaja – Pshavela's poem "The Snake-Eater" is based on folk version. Highlighting the fact, that there are a number of literary versions of these myth, it can be said that a circle of artistic works are created, shaping "the circle of Mindia". Myth is a natural part of his artistic thinking. Modernistic writing tried to express a sense of myth. The article analyzes the literary and folk versions of the myth. The article is an attempt to find similarities and differences between these versions.

Key words: Myth, Mindia, Modernism.

ინგა მილორავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**მითის მხატვრული ტრანსფორმაცია
მოდერნისტულ ტექსტში
(„მინდიას რკალი“)**

„მინდიას რკალის“ მოდერნისტული პროზის გააზრება აუცილებელია მითის კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად. ამ რკალში მოქცეული მოთხრობები შეიძლება ორ ქვეჯგუფად დავყოთ: პირველ ჯგუფში გაერთიანებულია მოთხრობები, რომელთა გმირებიც ბუნებასთან თანხმიერებითა ემსგავსებიან მინდიას, ავლენენ მინდიას არქეტიპთან მყარ შინაგან კავშირს, მაგრამ მაინც მწერლის მიერ შექმნილი ახალი მითის სტრუქტურის შესაბამისად ვითარდებიან და მოქმედებენ (ლეო ქიაჩელი, „ჯადოსანი“, „სტეფანე“; ბასილ მელიქიშვილი, „თურმანი“, „გელიყარი“, „გველების ტბა“). მეორე ჯგუფში მოქცეულ ნაწარმოებებში ხდება უკვე უშუალოდ მინდიას მითის ახლებური ლიტერატურული გააზრება და მხატვრული ტრანსფორმაცია. ამ ჯგუფში გაერთიანებულია გრიგოლ რობაქიძის დრამა და კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოგაის მინდია“. „ხოგაის მინდია“ „ტაბუსთან“ ერთად მითის ნამდვილი აპოლოგია ქართულ ლიტერატურაში.

მინდიას მითს გრიგოლ რობაქიძე ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, რადგან მასში მოქნილ სახეებში გარდასახული შემეცნებისა და სიყვარულის იდეების თვალისმომჭრელ ელვარებას ხედავდა. მისი აზ-

რით, მიუხედავად იმისა, რომ „გველისმჭამელი“ სხვაა და „ლამარა“ კი სულ სხვა, „თაური“ მაინც ერთია და ეს ერთადერთი საფუძველი ამავე დროს ქართველი ხალხის ზეპიროვნული შემოქმედების მწვერვალიცაა. ის, როგორც ჩანს, ერთ „მე“-ზე ბევრად აღმატებულ და მაინც თითქმის იდეალამდე ასულ და უკლებლივ შენარჩუნებულ ისევ „მე“-ს, ოღონდ „ზემე“-ს ხედავდა. მისი აზრით, მინდია არის არსი, რომელშიც ხორციელდება ორმაგი უნივერსალური იდეა: სიყვარული ქმნის შემეცნებას (პავლე მოციქული) — და შემეცნება კი წარმოშობს სიყვარულს (ლეონარდო და ვინჩი).

არსებობს ხოგაის მინდიას მითის სამი ლიტერატურული ვარიანტი: ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელი“, გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოგაის მინდია“. გრიგოლ რობაქიძემ და კონსტანტინე გამსახურდიამ ხალხური ვერსიები გამოიყენეს. მათი ნაწარმოებები ზეპირსიტყვიერების პროზაული თუ პოეტური ვარიანტების გათვალისწინებითაა შექმნილი, მაგრამ XX ს-ის ორივე მწერლის მოდერნისტული მხატვრული ქსოვილი ძირითადად მაინც ვაჟასეული მითის კოსმიურ აღქმასთან მიახლოების და ზიარების სურვილს ამჟღავნებს. ამასთან, თითოეული მათგანი სრულიად ორიგინალურად გაიაზრებს მინდიას სახეს. ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელს“ ასეთი სქემა უდევს საფუძვლად: მინდია ჭამს გველის ხორცს და შეიცნობს მიღმურ სამყაროს, ზერეალობას, რომელიც ჩვეულებრივი ადამიანისთვის მიუღწეველია. ამავედროულად იგი თითქოს არ სწყდება არც რეალობას, ასრულებს თავის მინიერ მოვალეობებს, ერთვება ადამიანური ყოფის ფერხულში, მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ მინდია არ არის ჩვეულებრივი ადამიანი. იგი არსებობს ორი სამყაროს: მინიერისა და მიღმურის, ცხადისა და ზმანების, რეალურისა და ირეალურის მიჯნაზე და ცდილობს შეარიგოს ეს ორი სამყარო. ზმანებისა და ცხადის საზღვარზე დგას არამყარი, თითქოს მუდმივი ქარიშხლებისგან შეტორტმანებული მთელი მოდერნისტული მხატვრული სივრცე, რომლისთვისაც რეალობაზე მალლა სადღაც, მიღმა, იდეალების სივრცეში ან იქნებ სულაც საკუთარი სულის უფსკრულებში მოთავსებული (სუბიექტივიზმი), პრაქტიკულად შეუცნობელი ზესინამდვილე დგას. ესაა მისი ფილოსოფიური საფუძველი და მხატვრულ სახეებსა და სისტემებში სწორედ ამ იდეების ემანაცია ხდება, უკვე „დამძიმებული“, შევსებული და გართულებულიც კი სიტყვიერი ქსოვილის ჩვეული თუ სრულიად მოულოდნელი სამკაულებით. ამ თვალსაზრისით, ამ ტექსტში ვაჟა-ფშაველა ძალიან უახლოვდება მოდერნისტულ აზროვნებას და უსაფუძვლოდ სულაც არ ჩანს მისი პირველ მოდერნისტად დეფინიცია. თუმცა ვაჟას მინდია მაინც არ ყოფს ერთმანეთისგან ამ ორ თვისობრივად განსხვავებულ სამყაროს, მაინც ცდილობს რაღაც საერთო უპოვნოს, ისევ შეაკავშიროს, ახსნას დაფარული და რიგითი ადამიანისთვის სრულიად გაუგებარი, თავისი საოცარი შესაძლებლობის წყალობით, შესამეცნებელი, შესაბამისად, მისაღებად და უფრო მაღალ საფეხურზე კი უკვე სიყვარულის წარმომშობად აქციოს. მაგ-

რამ ის განწირულია, მარცხდება, ჰარმონია ქრება და მიწიდან თვით-მკვლელობით ხაზს უსვამს დარღვეული შინაგანი მთლიანობის პირობებში მიკროკოსმოსის, ანუ ერთი განუმეორებელი და განსაკუთრებული ინდივიდის ფარგლებში სამყაროს არსებობის შეუძლებლობა.

გრიგოლ რობაქიძის „ლამარაში“ მინდია ფარული ცოდნის გაცნობიერებულად მფლობელია. ასეთი მონოლითური სახით ერთგვება იგი ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებში. ერთი შეხედვით ყოფითი კონფლიქტი თავისი არსით ფილოსოფიურია და კოსმიურ სიმადლემდე ადის, რაც ორმაგად ამძაფრებს ნაწარმოების ტრაგიკულ ჟღერადობას. მაცდური ქალის — ლამარას ტრფობას მოსდევს ძმასთან ქიშპი, შეკრული, მონოლითური ფიზიკურ-სულიერი სუბსტანციის რღვევა, ანუ „მეს“, „ეგოს“ გაძლიერება და მანამდე გარესამყაროსთვის მთლიანად გახსნილი ზემძლავრი ადამიანის კერძობის რკალში ჩაკეტვა. სწორედ ზოგადის, ამაღლებულის, ერთიანის კერძო „მედ“ ჩაშლა-დანგრევა აკარგვინებს მინდიას ზეადამიანურ ცოდნას, რომლის დაბრუნებაც მხოლოდ კედობის უარყოფით და თავგანწირვითაა შესაძლებელი. „თაურის“, საყოველთაოს და მასთან შერწყმული და პარადოქსულად სრულად შენარჩუნებული ინდივიდუალიზმის ჩამოქვეითება საზრისისგან დაცლილ ვინრო კერძობამდე სულიერ ჯუჯობად აღიქმება და მასთან ცოდნას ადგილი აღარ რჩება, იმდენად ივსება პირთამდე უმნიშვნელო, მაგრამ დამანგრეველად მძაფრი ვნებებით. მხოლოდ თვითშენიშნებით განიწმინდება მინდია, დაიბრუნებს შინაგან მთლიანობას და კავშირს ზერეალობასთან, ისევ მოიპოვებს ზებუნებრივ ნიჭს, უნარს და სულიერ ძალას. ვაჟა-ფშაველასა და გრიგოლ რობაქიძის ჩანაფიქრებს შორის მსაგავსება და განსხვავება სქემების, გრაფიკული მონახაზების დონეზეც ჩანს, მაგრამ უმთავრესი სხვაობა ფარულ შრეში — მითის განწყობილების გადმოცემაშია მიმალული.

გრიგოლ რობაქიძემ აქცენტი მისტერიაზე გააკეთა. მას აინტერესებს არა იმდენად მოვლენის ბოლომდე ამოცნობა და მისი არსის წვდომით ზუსტი დეფინიციებისა შემუშავება, არამედ იდუმალების ატმოსფეროს, მისტიური განწყობილების, არქაული რეალობის სურნელის გადმოცემა. ხდება მითის რიტუალური მხარის გამოკვეთა და მისტერიაში თანადათანობით გადაზრდა. გრიგოლ რობაქიძეს არ ეგულება სხვა დრამა მსოფლიო ლიტერატურაში, რომელიც „ლამარასავით“ მისტერიაში გადადიოდეს. თვითონაც აღნიშნავდა, რომ „ლამარა“ ერთადერთი დრამაა, რომელიც თითქმის შეუმჩნეველად გადაიქცა მისტერიად. „ლამარა“ არა მარტო ცოდნისა და სიყვარულის, არამედ სიკვდილ-სიცოცხლის, სიკვდილისა და სიყვარულის მისტერიის მხატვრული ხორცშესხმაცა. აქ კიდევ ერთხელ გამოვლინდა სიკვდილისა და სიყვარულის, ეროსისა და თანატოსის შინაგან ერთიანობის მოდერნისტული თვალსაზრისი: „ცხოვრება ჯოჯოხეთური მანქანაა მარადისობის ფრთებით უფსკრულისაკენ რომ მიექანება; ამ ფრთების გაშლისა და შეკვეცის დროს ეშმაკი და ანგელოზი კოცნიან ერთმანეთს, სიყვარული სიკვდილი ორმაგობაა მარადიული“ (კაპანელი 1989:

175). გრიგოლ რობაქიძის დრამაში გვხვდება პასაჟი, რომელიც ბასილ მელიქიშვილმაც გამოიყენა „გველების ტბაში“. აქაც მწერალს შემოჰყავს ვაჟა, როგორც უშუალოდ მოქმედი პირი. როგორც ჩანს, ვაჟა-ფშაველას მითიურ სამყაროსთან შინაგანი კავშირის გამოხატვის სურვილმა და თვით ამ სამყაროს თვისობრიობამ განაპირობა მწერალთა მიერ გადაგმული ეს სარისკო ნაბიჯი, ვინაიდან ხშირად ამგვარი „შემოჭრა“ გემოვნების თვალსაზრისითაც მოიკოჭლებს და არც ტექსტის აზრობრივ და გამომსახველობით ველებს მატებს რაიმებს. თუმცა პოსტმოდერნისტული ეპოქისთვის ასეთი ხერხები უკვე აღარ არის უცხო და მას არა მარტო ლიტერატურა, ხელოვნების ბევრი სხვა დარგიც ხშირად იყენებს და ზოგჯერ არცთუ წარუმატებლად.

გრიგოლ რობაქიძე კი ასე ხსნის თავის მხატვრულ ქსოვილში ვაჟას ჩართვას: „ვსახავდი მინდიას, თვალნინ მედგა მისი მომღერალი: ვაჟა. გაზედდე ცდა: მგოსანი „ლამარაში“ მისნის თანამედროვედ შემეყვანა. როგორ, ისტორიული პიროვნება — თანამედროვე ზეისტორიულის, მითიურისა? ავტორი — გვერდით მისი გმირისა/ რა საკვირველია, ეს შეუსაბამობა ვიცოდი, გარნა ვიცოდი ისიც, რომ ვაჟა მითიურ სივრცეში იყო მოქცეული, მითოსი მისთვის დედიშობილა იყო“ (რობაქიძე 1984: 107). XX ს-ის მოდერნისტული აზროვნებისთვის მითის და ვაჟას თანმდევი ემოციური ველები თითქმის თანხვედრილია, ამით აიხსნება მითის წიაღში ვაჟას ბუნებრივად წარმოდგენა და გამოსახვა. ვაჟა-ფშაველასთვის მითი მართლაც ორგანული გარემოა. ვაჟასთან მითი შიშველია, მისი ბუნებრივი ნაწილია. მითი ვაჟას ბუნების განუყოფელი ნაკვთია. ვაჟა იმდენად შერწყმულია მითოლოგიურ რეალობასთან, რომ ძნელიც აღარაა მისი უკვე ამ ზერეალობის შიგნით წარმოდგენა. ვაჟა მითის ნაწილი ხდება, მითი კი, თავის მხრივ, მისი სამყაროს ფორმის და შინაარსის ერთ-ერთი გამაპირობებელი. სუფთა მოდერნისტული აზროვნებისათვის კი, რომელიც მუდმივად რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე მერყეობს, ასეთი ირაციონალური ხატის სინამდვილედ აღქმა და მიღება არაა რთული, მაგრამ მაინც გააზრებას, ახლებურად დანახვას და გადამუშავებს უკავშირდება, ამათან ეს მხატვრული სინამდვილეა და მისი დამაჯერებლობა უკვე სიტყვით მხატვრის ოსტსტობაზეა დამოკიდებული. ვაჟა-ფშაველასეული მინდია ეყრდნობა მინდიას მითოსურ არქეტიპს, რომელსაც ვ. კოტეტიშვილი გაღმერთების გზაზე შემდგარ, მითოლოგიური ნისლით დამძიმებულ და განდიდებულ სახედ აღიქვამდა. მწერალმა მინდიას რელიეფური პორტრეტის შექმნისას მრავალი ახალი შტრიხი დაუმატა მითიური თქმულებებიდან აღებულ ხატოვან, მაგრამ მაინც გრაფიკული მონახაზის საფეხურზე დარჩენილ სილუეტს. ვაჟა უპირატესობას ანიჭებს იმ ხალხურ ვერსიას, რომლის მიხედვითაც მინდია გველის ხორცს შეჭამს (და არა მეორე ვარიანტს, რომელშიც გველის სისხლს ალოკავს). იგი წერს: „გველის მჭამელის“ არაკი, რაც მე გავიგონე და რაზეც ავაშენე მთელი პოემა, შემდეგია: ხევსური მინდია ჩაუვარდება ტყვედ ქაჯებს; მათ შორის ცხოვრებამ ისე დაალონა მინდია, თავის მოსაკვლელად

გველის ხორცი სჭამა, რომლითაც ქაჯები იკვებებოდნენ, გველის ჭამამ სულ სხვა ნაყოფი გამოიღო: მინდია ბრძენ კაცად გადაიქცა; მისი სიბრძნე ხალხური თქმულებებით სჩანს მცენარეების ცნობაში, თუ რომელი რა სატკივრის ნამალია, რადგან ყველა მცენარე თავად იძახის, რის ნამალიც არის და მინდიაშეც ამ მცენარეთა ენა კარგად იცის“ (ვაჟა-ფშაველა 1987: 75).

გრიგოლ რობაქიძის დრამაში გველი ყურებს ულოკავს მინდიას და ასე ანიჭებს მისნობის უნარს:

„ძილში ვილაც ყურებს მილოკავდა,
ნელთბილი იყო ლოკვა სისხლის,
რალაცას ჩამჩურჩულებდა
ტკბილი იყო ჩურჩული,
გამომღვიძა – გველ იყო:
ნითელი, რქანაყარი, ჯაგარაყრილი...“
(რობაქიძე 1926: 145)

ასეთი ხალხური ვარიანტი არ არსებობს, სამაგიეროდ ცნობილია ბერძნული მითი მელამპუსის შესახებ, რომელსაც ძილის დროს გველები მხრებზე შეაცოცდნენ და ენით ყურები გამოუნმინდეს. ამის შემდეგ მას უკვე ფრინველთა ენა ესმოდა და მომავალსაც წინასწარმეტყველებდა. გველების სახეებმა, ბუნებასთან წარმოუდგენლად მჭიდრო, არქაულზე აღმატებულმა, ზედროულმა კავშირმა, მისტიურმა საბურველმა და მინიშნებებმა საიდუმლო ინიციაციებსა და რიტუალებზე, ასევე მელამპუსის სახემ, რომელიც დიონისეს კულტის დამფუძნებლად ითვლება, თავისთავად უნდა მიგვიყვანოს დიონისემდე (ცხადაძე 1997: 43). დიონისეს მნიშვნელობა კი მოდერნისტული აზროვნებისათვის ძალზე დიდია. მოდერნისტულ ტექსტებში იგი მრავალგზის გაიფიქრეს, როგორც არქეტიპი, მინიშნება, მეტაფორა. ამ შემთხვევაში ზოგადად მითისადმი მოდერნისტული ტექსტის დამოკიდებულება მნიშვნელოვანი. რომელიმე ერთი, კონკრეტული, მაგალითად, მინდიას მითის მხატვრულ ტექსტში ტრანსფორმირებისას მწერალი არ შემოიფარგლება ამ ერთი რკალითა და არქეტიპით და მას შეურევს სხვა, თუნდაც დიონისეს სამყაროს, თუ შინაგან კავშირსა და მცირედენ შესაძლებლობას მაინც დაინახავს ამისათვის. ხაზგასასმელია, რომ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება, თუ შერევის ბუნებრივი, დადასტურებული საფუძველი არსებობს. ხელოვნურად არაფერი ხდება და ამიტომ სინთეზი თვალისთვის თითქმის შეუმჩნეველია, სამაგიეროდ კიდევ უფრო ამდიდრებს ამა თუ იმ მითის უნივერსალურ, მაგრამ მითის წესისამებრ მწირ სივრცეს და მას ინდივიდუალური შემოქმედების შედეგად მრავალპლანიან და მრავალსახოვან ქსოვილად გადაქცევის საშუალებას აძლევს, რის შემდეგაც, შეიძლება ითქვას, იბადება ახალი, შესაძლოა ზოგჯერ რალაცით გამაღიზიანებელი, მაგრამ დამოუკიდებელი სტრუქტურის მქონე მხატვრული სინამდვილე..

გველის ხორცის ჭამით ბუნების ენის შეცნობა ფართოდაა ასახული სხვადასხვა ქვეყნის ფოლკლორში. ზღაპრებისა და ხალხური თქმულებების

ბების პერსონაჟები კალასიკური მითების სიმაღლეს ძნელად აღწევენ, გინდ ხასიათის სიღრმით, გინდ მათ ირგვლივ დატრიალებილი მოვლენების სიმძაფრით ან მხატვრული სახეების ფილოსოფიური განზოგადების შესაძლებლობით, მაგრამ ახალ მხატვრულ რეალობად ტრანსფორმირებული მითის ქსოვილში „ჩანერგვისის“ ისინი დამატებით აზრობრივ და მხატვრულ დატვირთვას და ღირებულებას იძენენ და ნაწარმოების ძირითადი სათქმელის სრულად გამოხატვას უწყობენ ხელს. ამ თვალსაზრისს იზიარებს კ. გამსახურდია. მან შემოიყვანა კიდევ ერთი ფოლკლორული პერსონაჟი – ოჩოპინტრე. ამ გზით მწერალი შესაბამის ეფექტს, ქმნის მისტიურობის, ნაწარმოების მხატვრული სივრცის სრული ილუზორულობის განცდას მკვეთრად გამოხატული მოქმედებების დინამიურ ფონზე და ეს პარადოქსამდე მისული იდეალმა რეალობა იძენს მხატვრულ დამაჯერებლობას. მსგავსი მოვლენა კონსტანტინე გამსახურდიას „ტაბუშიც“ გვხვდება.

„ხოგაის მინდიაში“ კონსტანტინე გამსახურდიამ მინდიაზე არსებული ყველა ზეპირსიტყვიერებითი და ლიტერატურული ვარიანტი გაითვალისწინა. გამოიყენა თქმულები „ნადირთპატრონზე“ და ბიბლიურ სიმბოლოებსაც მიმართა (მაგ., თეთრი კრავის ეპიზოდი). მან მოთხრობა სამ მთავარ ნერტილზე ააგო: მინდიას გამისწება გველის ხორცის ჭამით; ქალის საბედისწერო როლი და ორი სამყაროს შერიგების შეუძლებლობის გამო გმირის დაღუპვა. გრიგოლ რობაქიძის „ლამარაში“ ქალი მაცდური, გველი, სულიერი ჰარმონიის მსხვერვის მიზეზია. მინდიას პიროვნების მთლიანობა და სულიერ ძალთა თვისობრიობა და ხარისხი მასთან ქალით გამოიცდება. ვაჟს „გვაელის-მჭამელში“ მინდიას ოჯახი აიძულება „მგლურებ“ მოიქცეს. აქაც, უფრო სუსტად, მაგრამ მაინც ქალის (ცოლის) საბედისწერო მოტივი ჩანს. რაც შეეხება კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოგაის მინდიას“, ქალი – ქისტების მზისფერი ასული ხადიშათ – ასევე საბედისწერო როლს ასრულებს, მაგრამ იგი არ არის მაცდური, ანუ შეგნებულად, გააზრებულად მზაკვრულად მოქმედ დესტრუქციულ ძალად არ წარმოსდგება. ხადიშათი თავისდაუნებურად ხდება მინდიას დაღუპვის მიზეზი, რადგან იგი, როგორც სიყვარულის აბსტრაქტული ცნების უკვე განსხვავებული ყველა კონკრეტული სახე, თავის წილ მსხვერპლს მოითხოვს სიყვარულისა და შემეცნების, სიყვარულისა და სიკვდილის მარადიულ ერთიანობაში. ხადიშათის სიკვდილი მინდიას თვითმკვლელობის იმპულსი ხდება. მან დაკარგა პირველქმნილი სიმშვიდე, ზებუნებრივი ძალის მომნიჭებელი ცოდნის მადლი. მისი ხელები ჯიხვისა და ხადიშათის სისხლშია გასვრილი და ეს მაშინ, როცა მანამდე ნებისმიერი სულიერის ხმა, კვნესა და ტკივილი ესმოდა. მინდიამ ვერ შეარჩია ორი სამყარო, ვერ აღადგინა ჰარმონია. იგი, როგორც განსხვავებული, არაორდინალური პიროვნება მიუღებელია ერთგვაროვანი მასისათვის და ბრბოსაც ჩვეული სისასტიკით გამოაქვს განაჩენი: ან უნდა ემსგავსოს მათ, ან უნდა მოიკვეთოს. ხორციელების უსახურმა მძიმე ტალღამ მინდიას ხელები უმანკო სისხლით გასვარა. მან დაკარგა

საკუთარი თავი და თითქმის შვებითაც კი მიეახლა სიყვარულის წი-
ალიდან ამოზრდილ მხსნელ სიკვდილს. კონსტანტინე გამსახურდიამ,
გრიგოლ რობაქიძისაგან განსხვავებით („ლამარაში“ მინდია თავს სწი-
რავს), გაითვალისწინა ვაჟასეული „თავისმოკვლის“ ვერსია. მინდიას
სიკვდილი მოთხრობაში კოსმიურ ელფერს იძენს და აპოკალიფსის
ასოციაციას აღძრავს. თავისთავად ნებისმიერი ადამიანის სიკვდილი
ერთი სამყაროს დასასრულს ნიშნავს, რადგან ის განუმეორებელია და
მასთან ერთად გაქრება ყველაფერი ის და ისეთი, როგორც მხოლოდ
მასში და მის გამო არსებობდა. და მით უმეტეს როცა კვდება აღმატე-
ბული ძალის, ცოდნის, ზერეალობასთან ყველაზე უფრო მიახლოებუ-
ლი პერსონაჟი და ეს ტრაგიკული მოვლენა აისახება მოდერნისტული
აზროვნების მიერ ერთიორად მნიშვნელობაგაზრდილი და დაფასებუ-
ლი ინდივიდუალობის პირობებში, გასაგებია, რომ მინდიას დასასრუ-
ლი თითქმის სამყაროს დასასრულად გარდაისახა, რასაც ხელს უწყ-
ობს მოდერნისტული მოთხრობისათვის ნიშნეული სტილი. მთლიანო-
ბაში კი საბოლოოდ მოქმედებასა და მივლენებზე უფრო მნიშვნელო-
ვანი რამ გადმოდის წინა პლანზე – იბადება იდუმალი, არამინიერი
ცოდნის, სიყვარულის, ჭეშმარიტების ენით აუნერეელი სინათლის – მი-
თის უშუალო შეგრძნება.

კონსტანტინე გამსახურდიას „ხოგაის მინდია“ ყოველთვის ქარ-
თველ მკვლევართა ყურადღების ცენტრში იყო მოქცეული (დ. ბენაშ-
ვილი, დ. თევზაძე, ს. სიგუა, აკ. ბაქრაძე, ნ. მამაცაშვილი და სხვ.).
არცაა გასაკვირი, რადგან ეს მოთხრობა შეიძლება ჩაითვალოს მითის
ყველაზე უფრო „სუფთა“ ჟღერადობის მქონე ლიტერატურულ ვარი-
ანტად. „ხოგაის მინდია“ მითის მხატვრული ტრანსფორმაციის უმაღ-
ლესი საფეხურია. თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა კონსტანტინე გამსა-
ხურდიასთვის მითს, მითოსური სამყაროს ორიგინალურად გააზრება-
სა და მხატვრულ ხორცშესხმას, ნათლად გამოჩნდა მოთხრობაში
„ტაბუ“. „ტაბუს“ მთელი შიდასივრცე მითის სულითაა გამსჭვალული.
მასში გამოვლინდა მოდერნისტული მოთხრობის მითის კონცეფციის
თითქმის ყველა ძირითადი ნიშან-თვისება: ა) მითის არსებობა არა
მარტო შინაარსობრივ, არამედ გამომსახველობით დონეზე. იგი ვლინ-
დება მითის ქსოვილის მელოდიურობაში (რიტმული პროზა, ძირითადი
თემის ლირიკული ვარიაციები, მელოცვების მონოტონური მელოდია,
ხვარამზეს საბედისწერო გამიჯნურების მრგვინავი თემა); ფერთა გა-
მაში (წითური შავჩოხიანი უცნობი, შავი მორიელი); სივრცეზე მითი-
ური სახეების განლაგების და მოძრაობის დინამიკაში (ხვარამზესა და
„უცხოს“ როკვა); პეიზაჟის არქაულობაში, ილუზორულობასა და მის-
ტიურობაში (სოფლის სანახები, ორეულთა შეხვედრა, სასაფლაოს სუ-
რათი); ბ) მწერლის მიერ უკვე არსებული ელემენტების შერჩევისა და
შეხამების საფუძველზე ახალი მითის შექმნაში, რომელშიც დიდ როლს
თამაშობს გამონაგონი; გ) ქმედების თანდათანობით გადაზრდა მისტე-
რიაში (მოთხრობა მთავრდება მორიელის მილურსმვის საკრალური
აქტით); დ) ხასიათების არქეტიპულობაში; ე) რეალურ პლანში (მოთხრო-

ბელის ნადირობა) მითოპოეტური პლანის (ნაჭყვედის ლეგენდა) შემოქმედისა და მისი მეშვეობით ნაწარმოების კონცეფციის წარმოჩენაში.

სწორედ „ტაბუში“, უშუალოდ მსჯელობის დონეზე, გამოვლინდა მითის უდიდესი მნიშვნელობა მოდერნისტული მწერლობისათვის. ის ერთ-ერთი ქმედითი საშუალებაა, რომლის მეშვეობითაც გამოისახება მოდერნისტული აზროვნების ფილოსოფიური საფუძველი: ხილული სამყაროს მიღმა აბსოლუტური იდეის არსებობა, ადამიანის მერყეობა ცხადისა და ზმანების მიჯნაზე. ამასთან მითი უპირველესი შემოქმედებითი იმპულსი, მწერლის აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირობა, ერთგვარი გამართლება ხდება. უმითოდ ყოფნა მწერლისთვის ნიშნავს უმძიმეს სულიერ და შემოქმედებით კრიზისს:

„...და თქვენ იცით რა ძნელია პოეტისათვის კრიზისი? კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მითის ჯადოსგან.

კრიზისი?

უმითოდ ყოფნაა.

ჩვენთვის: არყოფნაა.

დადიხარ ამ ქვეყნად ზედმეტი კაცივით. გაზარმაცდები. მეღნის სუნი შეგდაგდება. როგორც ნაბახუსევზე ღვინო კახური და თვითვე გიკვირს, რომ ოდესღაც სული გედგა მითების მთხზველი და ადამიანების სიტყვით დაელექტრონება შეგეძლო“ (გამსახურდია 1959: 92). მხოლოდ მითთან მიბრუნება დასძლევს კრიზისს.

ის, რასაც კონსტანტინე გამსახურდია მითის შესახებ ამბობს „ტაბუში“, შეიძლება გავრცელდეს მთელ XX ს-ის I ნახევრის ქართული პროზის მითოპოეტურ სექტორზე და ეპიგრაფადაც წაემძღვაროს მითის მხატვრულ ტრანსფორმაციაზე დაწერილ ნებისმიერ ნაშრომს. აქ მითი მთელი არსებით, მძაფრადაა ნაგრძნობი და მოქნილად, ნათლად გადმოცემული:

„...პირველთაგანვე იყო მითი. ამ ქვეყნად ყოველივე მითით შეიქმნა, რაც კი რამ შეიქმნა. მითი წინ უსწრებდა ადამიანის ყოფნას.

მითი იყო უპირველესი განზრახვა ღმერთკაცისა და ხელოვნებისა. და როცა ყოველივე არარად იქმნება, დარჩება ალბათ: მითი“ (გამსახურდია 1959: 92).

მოდერნისტულმა აზროვნებამ მართლაც სრულად გამოიყენა მითის შესაძლებლობანი, განსაკუთრებით კი მისი მეშვეობით დროის დაძლევის ან გარდაქმნის შესაძლებლობა: „მითების გაცოცხლებით პროფანული ქრონოლოგიური დროიდან გადაიხარ და თვისობრივად განსხვავებულ დროში შედიხარ“ (ელიადე 1992: 105). მითი აფართოებს თვალსაწიერს, რადგან „მითით გადმოცემული ამბავი ეზოტერული ხასიათის ცოდნას შეიცავს“ (ელიადე 1992: 105). შესაბამისად, მითის მხატვრული ტრანსფორმაციისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც ესთეტიკურ მხარეს, ისე მის შემეცნებით ლირებულებასაც. აქედან აუცილებლად აღიძვრის რწმენის საკითხიც: „მითოსური წარმოსახვის ძალა მუდამ გილისხმობს რწმენის აქტს. თავისი საგნის რეალობის რწმენის გარეშე მითოსს გამოეცლებოდა საკუთარი ნიადაგი“

(კასირესი 1983: 105). ყველა ამ ასპექტის გათვალისწინებით შეიქმნა ნეომითოლოგიური კულტურა: „ნეომითოლოგიური კულტურა დასაბამითვე წარმოადგენდა მაღალ ინტელექტუალიზებულ მოვლენას, რომელიც მიმართულია ავტორეფლექსიისა და თვითაღმარებისაკენ. აქ ფილოსოფია, მეცნიერება და ხელოვნება ისწრაფვიან სინთეზისაკენ და მოქმედებენ ერთმანეთზე გაცილებით ძლიერად, ვიდრე კულტურის განვითარების წინა ეტაპებზე. აზროვნების მითოლოგიური სტრუქტურების ელემენტები აღწევენ ფილოსოფიაში (ნიცშე, ვლ. სოლოვიოვი, ეგზისტენციალისტები), ფსიქოლოგიაში (ფროიდი, იუნგი). მეორე მხრივ, მითზე ორიენტირებული ხელოვნება (სიმბოლისტები, ექსპრესიონისტები) იხრება ფილოსოფიური და მეცნიერული განზოგადებისაკენ, რაც ხშირად ხაზგასმულია ეპოქის სამეცნიერო კონცეფციებში (იუნგის მოძღვრების გავლენა ჯოისისა და 20-30-იანი წლების „ნეომითოლოგიური ხელოვნების სხვა წარმომადგენლებზე“) (მსოფლიო... 1992: 62). ნეომითოლოგიური კულტურის ნიაღში უდგას ფესვები ქართულ მოდერნისტულ პროზასაც, რომელმაც როგორც ვრცელ ტილოებში, ისე შედარებით მომცრო ნაწარმოებებში საფუძვლიანად დაამუშვა მითი, მოცემულ შემთხვევაში ამის ნათელი მაგალითია მინდიას მითი, მიანიჭა მას ესთეტიკური ფენომენის სტატუსი, ამკარა გახდა თუნდაც სრულიად ახალ მხატვრულ რეალობად გარდაქმნილი მითის შემეცნებითი ღირებულება და განიხილა მითი, როგორც შემოქმედების მარადიული იმპულსი, რწმენა და ხსოვნა იმაზე, რაც არ ყოფილა, მაგრამ მაინც იყო.

ღამონმეპანი:

გამსახურდია 1959: გამსახურდია კ. *თხზულებანი*. ტ. II, თბ.: 1980.

გამსახურდია 1980: გამსახურდია კ. *თხზულებანი*. ტ. VI, თბ.: 1980.

ელიადე 1992: ელიადე მ. *მითის ასპექტები*. თურნ. „ივერია“, № 1, 1992.

ვაჟა-ფშაველა 1987: ვაჟა-ფშაველა. *კრიტიკა ბ. იპ. ვართაგავასი*. თხზულებანი. თბ.: 1987.

კაპანელი 1989: კაპანელი კ. *სული და იდეა*. — კაპანელი კ. ფილოსოფიური შრომები. თბ.: 1989.

კასირესი 1983: კასირესი ე. *რა არის ადამიანი*. თბ.: 1983.

მსოფლიო... 1992: Мифы народов мира. М.: т. II, 1992.

რობაქიძე 1926: რობაქიძე გრ. *ლამარა. დრამები*. ტფ.: 1926.

რობაქიძე 1984: რობაქიძე გრ. *ლამარა* (მოკლე ბიოგრაფია). კრებული. მიუნხენი: 1984.

ცხადაძე 1997: ცხადაძე ე. *ვრიგოლ რობაქიძის დრამათა წარმართული სამყარო*. თბ.: 1997.

LILIA NEMCHENKO

Russia Yekaterinburg

**Demythologization as Research Strategy
(on the material of the film Levan Koguashvili
"Quchis Dgeebi" / "Прогульщики").**

The Film by Levan Koguashvili "Прогульщики" is the first Georgian film released in Russia after such a long break. The importance of the film is that, Levan Koguashvili "works" with a certain system of audience expectations, built on the image of mythologization of the Georgian cinematography, joining the celebratory attitude and the tragicomic understanding of the world. At the same time the director demythologizes representation of an exclusive, special male friendship, respect for elders, unity, humanity, etc. This demythologization represents a different techniques of work with a myth: the "cancellation", carrying to the point of absurdity, "revision".

Key words: absurd, demythologizing, everyday, myth

ЛИЛИЯ НЕМЧЕНКО

Россия, Екатеринбург,

УрФУ

**Демифологизация как исследовательская стратегия
(на материале фильма Левана Когуашвили «Прогульщики»)**

Мифотворчество, равно как и мифологизация (его содержательный механизм, необходимое условие) – всегда присутствуют в культуре. Наиболее активно практики мифологизации начинают использоваться в кризисные периоды. Сегодня мы являемся свидетелями уникального момента собственной истории, когда настоящее нашей страны и государства в очередной раз конструирует потерянное прошлое и не дает более менее внятной модели будущего. Для культуры, с точки зрения ее информационной природы и выполняемой ею функции технологической матрицы, такая ситуация не нова, в ней есть определенные механизмы адаптации к кризисному состоянию, к примеру, с помощью «запуска» старых мифов. Миф, как известно, ориентирован либо в будущее (так было в советской мифологии), либо в прошлое (так жила архаика). Реставрация «советского» начиналась с его эстетизации: сначала были «Старые песни о главном», затем майки и рестораны «СССР», но оказалось, что современное эстетическое тесно связано с экономическим дискурсом. Ностальгия, а вместе с ней и реставрация советского хорошо «продаются». Поскольку

материал для построения мифа всегда черпается из реальной жизни, то миф увековечивает и представляет отдельные черты разнообразной советской действительности как нечто абсолютно естественное и неизбежное. Отвечая в культуре за стабильность, миф удовлетворяет дефицит внятной идеологии, дает образцы и формулы порядка. В чем опасность такой мифологизации? Любой миф внедряется в социокультурную ситуацию как буквальное восприятие мира, как способ видения мира, не поддающийся сомнению. Мифологизация безупречного, удобного для жизни «советского» работает с субъектом массовой культуры, который готов (зачастую, только так и умеет) пользоваться рецептами, направленными на комфортное существование. Что выбирается в качестве естественного для советского мифа? Чаще всего, это понимание государства как семьи, покой которой охраняют властные структуры, это стабильная просветительская модель поведения, в которой внятно объясняется «что такое хорошо, а что такое плохо», причем функции объяснения на себя берет искусство, в первую очередь, классическое; искусство как таковое понимается с его нравственно-эстетической стороны, т.е. от искусства ждут предельно ясных положительных образцов, достойных подражания. Понятно, что некритическая реставрация прошлого приводит общество к стагнации. Искусство, которое по своей природе, выполняет не только просветительские, но и прогностические, а также и эвристические функции, с одной стороны, может предлагать образцы мифологизации истории, прошлого, особенностей национального самосознания и т.п., а с другой, выбирать иную установку, установку сомнения. И тогда государство, школа, семья перестают выступать в качестве гаранта стабильности жизни отдельного человека (именно отдельный человек чаще всего и становится предметом анализа художественного текста). Реставрации подвергаются все компоненты стабильного мира, представленного в искусстве прошлого и в коллективной/индивидуальной памяти субъектов истории. Выясняется, что статус объективности, применимый к событиям, суждениям и фактам, тоже нуждается в коррекции. К примеру, одно из суждений совершенно не склонного к мифологизации философа Мераба Мамардашвили, философа, занимавшегося проблемами мышления, метафизики, рационализма, сегодня выглядит как пример мифологизированного высказывания. Так, Мераб Мамардашвили в беседе, сравнивая русского и грузина, настаивал на том, что среда определяет поведение. Мамардашвили говорил: «На стол я стелю скатерть, а не газету. Русские готовы есть селедку на клочке газеты. Нормальный, не выродившийся грузин на это не способен. Внутренняя поверхность раковины отражает образ самоуважения грузина, его чувство собственного достоинства. Вне раковины - асфальт и улицы, общественное пространство, гражданское пространство, которое этого не отражает» (Мамардашвили). После фильма Левана Когуашвили «Прогульщики» слова философа воспринимаются как чистейшее мифотворчество. Оказывается, что «газет-

ка» (неприбранный быт) становятся знаком родства между русскими и грузинами в ситуации пережитого распада.

Исторически сложилось, что именно художник берет на себя ответственность и смелость выступить исследователем современности. Ностальгические настроения в обществе связаны не только с избирательностью памяти, но и с неспособностью дать имя переживаемому драматическому, а иной раз, и трагическому опыту. Инновационный потенциал искусства связан с его возможностями схватывать явления, для которых еще не найдены языковые формы. Работа художника по обнаружению таких явлений связана с практикой **демифологизации**. Термин «демифологизация» сравнительно молод. Справедливости ради надо заметить, что «классику жанра» демифологизации задала литературная критика. Работы «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского-Терца, «Воскресение Маяковского» Ю. Карабчиевского и «Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя» А. Жолковского показали разнообразные стратегии работы с хрестоматийными текстами. Авторы не ниспровергали великих художников, они работали с их растиражированными двойниками. Демифологизации подвергалось удобное для власти и социума мифологическое воплощение образца. Заметим, что советский миф всегда работал концептом искренности, поэтому сомнения современных художников по поводу пресловутой искренности всегда оскорбительны для ортодоксально настроенных критиков и власти. Современное искусство (конечно, отдельные его произведения) «взрывают» имя мифа, переводят его содержание в непосредственное изображение, лишают его символической природы. Обратимся к самому названию фильма Левана. Русское и грузинское название фильма не совпадают. Можно сказать, что ничего удивительного в этом нет, так часто бывает в практике перевода. Но случай с фильмом Когуашвили представляется иным.

Фильм Левана Когуашвили «Прогульщики» – первый грузинский фильм, вышедший в российский прокат после многолетнего перерыва. Оригинальное название киноленты – „ქუჩის დღეები“ /кучис дгееби/ «Street Days». Замена грузинского словосочетания одним русским словом оказывается страной только на первый взгляд. Коннотация слова «прогульщики» отсылает нас к дисциплинарному дискурсу, знакомому и понятному для российского (постсоветского) зрителя, знавшего и любившего поэтический грузинский кинематограф. За что любили грузинский кинематограф? За трагикомическое содержание, особый мягкий юмор, праздничное ощущение жизни, исходящее не только от людей, но и от пространства города. Грузинский кинематограф как уникальное целостное явление сформировался в эпоху «оттепели» и был неотделим от советского оттепельного «поэтического кинематографа». В статье мы используем понятие «поэтический кинематограф» для обозначения локального явления советского кинематографа, объединившего фильмы режиссеров эпохи хрущевской «оттепели», отличающиеся особой авторской интонацией, основан-

ной на искренности и исповедальности, акцентирующие доминирование частного над общественным, повседневного над пафосно-героическим. Таким образом, круг фильмов поэтического кинематографа образуется не только из общности исследуемого в них жизненного материала. Последний, наоборот, оказывается предельно разнообразным – от высокой степени достоверности драмы военного времени («Летят журавли» М. Калатозова) до обобщенной притчи («Древо желания» Т. Абуладзе). Условием «попадания» в пространство поэтического кинематографа становится новый герой и новая оптика, позволяющая находить в очень разных персонажах такие характеристики, которых либо раньше не было вовсе, либо они носили факультативный, периферийный характер, именно такой кинематограф Жиль Делез называет «кино уже не действия, а видения» (Делез 2004: 292). И хотя сама «оттепель» датируется 1956-м -1964-ми годами, фильмы поэтического кинематографа, сохраняющие коллективные и индивидуальные настроения оттепели, дожили до середины 70-х.

Поэтический кинематограф зародился в атмосфере смены идеологических, ценностных установок тоталитарной культуры. Идеи социализма, очищенные от навязанных извращений «культы личности», прочувствованные, выстраданные, не отданные врагу во время войны, были облачены в утопическую, а посему и поэтическую форму новой редакции Программы КПСС. Путь к строительству коммунизма был описан настолько внятно, что его можно было сравнивать со стихами Сергея Михалкова. Создание материально-технической базы предполагало изменение производственных отношений, а последнее, равно как и первое, было возможно только при наличии нового человека. Ситуацию точно подметили П. Вайль и А. Генис, указав на то, что в Программе «труд не разделялся с досугом...» (Вайль... 2003: 518). «Акцент сместился с труда на досуг, вернее досуг включил в себя труд» (Вайль ...2003: 581). Общий труд был знаком для советского человека, в его анамнезе были общее идеальное и материальное: общая беда, общая победа, общие успехи, общий коридор и другие места общего пользования. Но эта общность теперь требовала нового модуса существования, модуса искренности. Модель искреннего, непосредственного поведения была задана самим Н. С. Хрущевым, сменившим военный френч на расшитую украинскую рубашку. Чем отличалась искренность от исповедальности тоталитарной культуры? Каролина Шрам в статье «Исповедь в соцреализме» пишет: «Исповедь, как коммуникативный акт, связанный с определенными общественными институтами и интенциями участвующих, становится основополагающей моделью речевого поведения в тоталитарной культуре» (Шрам 2000: 910). Исповедальность поэтического кинематографа не предполагает фигуры Отца-Вседержателя, она распространяется на горизонтальные отношения в социуме, будь то семья или дворовая компания, или близкие друзья. Семья, компания, школьные друзья – это и есть знакомый для поэтического кинематографа набор действующих лиц. Именно с этим материалом рабо-

тает и Леван Когуашвили. Только исповедь, которая заменялась искренним разговором за пределами закрытого официального пространства (завода, школы, горкома) и часто звучала просто на городских улицах, переносится в автомобиль наркополицей. Однако, та, любимая нами исповедальность грузинского кино, чаще всего рождалась во время прогулки.

Визуализация прогулки как самостоятельного вида деятельности репрезентативна не только в смысле легитимизации приватного досуга, прогулка потребовала освоения нового пространства, живого, реального пространства города, а не павильонного, обезличенного, характерного для тоталитарного кинематографа. Героями поэтического кинематографа, по преимуществу, были горожане. Для городского взрослого человека прогулка – акт факультативный, обязательна она только для детей, вот почему поэтический кинематограф начинал «осваивать» городские маршруты, в первую очередь, с помощью детей (вспомним фильмы А. Тарковского «Каток и скрипка» или М. Калика «Человек идет за солнцем»). Отсутствие целеполагания в прогулке делало ее эстетически значимой, а время приобретало символический характер, не связанный с повседневным регламентированием. В фильме «Прогульщики» все наоборот: город вновь становится обезличенным, а дети уже не гуляют, их разбирают около школы родители, приватность прогулки становится уделом лузеров.

Прогулка – пространство и время, предназначенные для общения, а именно общение составляло ядро интеллектуально-эмоциональной жизни «шестидесятников», общение ставилось выше карьеры, выше заработка и т.п. Прогулка как практика свободной деятельности между работой и досугом демонстрировала новые способы организации приватной жизни, в частную жизнь входил праздник. Этот праздник был праздником фланерства. Фланер, как маркер модернистского мира, человек, получающий удовольствие от уличной толпы, «прописался» в поэтическом кинематографе. Удивительным образом модернистский сюжет оказался востребованным в советском искусстве. На фланерство обращает внимание Оксана Булгакова, исследуя различные телесные практики: «Сюжетом многих фильмов становятся шатания... (Булгакова 2005: 275)

Главный герой фильма Отара Иоселиани «Листопад» – классический фланер, т.е. человек, получающий наслаждение от блуждания по улицам, фланерство предполагает жажду наблюдений, и Отар Иоселиани ведет себя тоже как фланер, т.е. смотрит и размышляет. Весь фильм пронизан прогулками, но это только видимая праздность, именно прогулки, неудачные свидания подталкивают Гию, главного героя фильма к самостоятельному поступку (он заливает желатин в бутылки с вином, тем самым отказывается разливать некачественное вино). Фланером был и герой фильма «Жил певчий дрозд», именно в этом герое многие критики видели связь поэтики Л. Когуашвили и О. Иоселиани. Хотя у Иоселиани поэзия прогулки могла привести к трагическому исходу («Жил певчий дрозд»), но при этом доминировало романтическое авторское начало, то уже у Резо

Габриадзе мы находим весьма саркастическую интерпретацию практики прогулок.

В 70-е годы, когда «оттепельные» процессы сошли на нет, в короткометражках Резо Габриадзе опять появились фланирующие герои. Дорожные рабочие существовали на границе работы и досуга, превращая работу, да и саму жизнь в театральное зрелище. Габриадзе абсурдизировал все установки «оттепельной» общности с ее тяготением к подлинности и искренности. В фильме «Субботний вечер» долгожданная прогулка становится прелюдией к пожару, т.е. происходит карнавальная инверсия смыслов, прогулка из созидательной практики превращается в деструктивную.

Из двух логик репрезентации прогулки (Иоселиани и Габриадзе) Леван Когуашвили создает третью. Он соединяет миф о свободном грузинском фланировании по чудесным улицам Тбилиси с деструктивным образом прогулки как атрофии деятельностного начала. В этом соединении режиссер и становится разрушителем мифа. Бывшие фланеры формально проводят свои дни на улице («ქუჩის დღეები» - «Уличные дни» - «Street Days»), но превращаются при этом в «прогульщиков».

Прогульщики – понятие советской риторики, где субъект всегда оказывался под прицелом карающих институтов (школа, производство, милиция, государство). По своей поэтике Когуашвили близок к неореализму. Однако, он переводит неореалистическую драму в экзистенциальную трагедию, ибо прогулом становится невозможная утрата способности жить. Фильм Левана Когуашвили «работает» с определенной системой зрительских ожиданий, построенных на мифологизации образа «грузинского кинематографа», культивировавшего одновременно праздничное мироощущение и трагикомическое миропонимание. При этом режиссер производит действия, прямо противоположные мифологизации, он как раз демифологизирует представления об исключительной, особой мужской дружбе, отношении к старшим, единстве, гуманизме и т.п.

Леван Когуашвили последовательно разрушает миф об особом уважении к старшим (уроки истории в школе), а само изучение истории превращается автором в цепочку провокативных действий. Режиссер абсурдизирует, и тем самым деконструирует миф о преемственности национальных традиций (герои крадут ребенка после рассказа учительницы о средневековом обычае выкрадывать детей у богатых родителей).

Миф, как правило, игнорирует повседневность. В свое время поэтический кинематограф как раз открыл мир повседневности, которая сегодня приобрела характер мифологемы: тбилисские троллейбусы из фильмов Иоселиани, очарование террас, счастливая коммунальность, выражавшаяся в праздничном застолье. Леван Когуашвили тоже исследует повседневность, в первую очередь, ее визуальные знаки – улицы, одежду, характер общения. А. Камю когда-то заметил: «Повседневный человек не любит задерживаться, он в вечной гонке. Но в то же время он ничем, кро-

ме себя самого, не интересуется, в особенности когда речь идет о том, кем бы он мог стать. Отсюда его склонность к театру, к зрелищам...» (Камю 1989: 276) В фильме «Прогульщики» представлена повседневность тех, кто не стал...

Великовозрастных безработных наркоманов из «Прогульщиков» постоянно притягивает школа, не самое безопасное место для преследуемых полицией наркозависимых. Комизм их перепалки с директрисой школы и звучащие на русском языке претензии в ее адрес, усиливают драматизм происходящего. Драма невозможна без игры. Играют подростки, играют взрослые. Именно школьник, пользуясь полученными на уроке знаниями о киднеппинге, предлагает Чеки, наркоману, другу его отца, украсть из школы девочку, дочь богатого человека. И взрослый Чеки соглашается играть в эту опасную игру, чтобы получить деньги для погашения долга своей бывшей жены. Само похищение совершается в школьных костюмах Волка и Кролика, отобранных силой у руководителя драмкружка. Однако, на этом, чисто грузинская легкость бытия завершается, начинается экзистенциальное отчаяние. Как когда-то Отар Иоселиани в производственной драме «Листопад» дал возможность своему герою прорваться сквозь повседневные ритуалы лжи, так и Леван Когуашвили предлагает своему герою испытать трагизм. И здесь напрашиваются аналогии с другим фильмом Иоселиани «Жил певчий дрозд». Такая же спешка, такое же желание помочь всем, кроме себя, такая же растрата, только в первом случае, захлебываясь повседневными обещаниями и планами, а во втором – частыми ломками. У Иоселиани повседневная жизнь героев вписывалась в перспективы улиц Тбилиси, разнообразный ландшафт рифмовался с импровизацией, многообразием жизненных стратегий. У Когуашвили в кадре нет ничего, напоминающего нам о Тбилиси, ни одного знакомого памятника, ни одной перспективы, отсутствие панорамных съемок создает тесное, неуютное пространство, лишенное жизни. Из этого замкнутого пространства выбросится отец барыги, и это будет единственный открыто эмоциональный эпизод фильма. Интонационная сдержанность высказывания объединяет фильмы «Жил певчий дрозд» и «Прогульщики». Трагические финалы того и другого фильма показывают разные способы существования трагедии, либо как трагедии слепого случая, либо как трагедии сознательного выбора. Чеки у Когуашвили сознательно выбирает смерть, тем самым остается героем, «достойным человеческой трагедии» (М. Мамардашвили), не предавшим дружбу.

Демифологизация как исследовательская стратегия представляет собой разные процедуры работы с мифом: «аннулирование» мифа, (в этом случае мы должны помнить, что уничтожение мифа приведет к новой мифологии), остранение (в брехтовском понимании), абсурдизацию, «снижение», ревизию, деструкцию. Именно деструкции подвергается миф о прошлой гармонии, когда на фоне включенного телевизора, вещающего об

исключительных пчелах и лучших вагонах, выпускаемых в Грузии, главный герой расстается с жизнью.

Таким образом, демифологизация в фильме Левана Когуашвили становится продуктивной практикой переосмысления собственной истории после распада СССР.

ЛИТЕРАТУРА:

Булгакова 2005: Булгакова О. *Фабрика жестов*. М., 2005

Вайль... 2003: Вайль П. и Генис А. *60-е. Мир советского человека*. Екатеринбург, 2003.

Делез 2004: Делез Ж. *Кино*. М.: 2004

Камю 1989: Камю А. *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде* /Сумерки богов. М.: 1989

Мамардашвили: Мамардашвили М. *Как я понимаю философию* // Жизнь шпиона. [online]: http://society.polbu.ru/mamardashvili_understandphilo/ch31_i.html (дата обращения 22 ноября 2011)

Шрамм 2000: Шрамм Е. *Исповедь в соцреализме / Соцреалистический канон*. СПб., 2000

LARISA SANZHEEVA

Russia, Buryat, Ulan-Ude

The Language of the Culture in a Model of the World

The article argues that each person creates a world of one's own, a system of survival, where the images are transformed into a picture of the world, reflecting the different forms of life, natural, social, cultural, political, etc. The mechanism of transformation depends on the knowledge of the language as a tool whose function is to maintain internal consistency. The essence of life is determined by cultural meanings and transmitted through language; Language connects elements of the model in the world of structural-functional systems that create a cultural space. Thus, the language creates meaning and value of culture, defines guidelines of its real and the unreal reality of the spiritual and the material realm of existence.

Key words: an image data, a picture of the world, a model of the world, a language

ЛАРИСА САНЖЕЕВА

РФ, Бурятия, Улан-Удэ

*Восточно-Сибирская государственная академия
культуры и искусства*

Язык культуры в модели мира

В начале XXI века меняется научная парадигма, формируется культурологический категориально-понятийный аппарат, что делает возможным и необходимым освоение новых подходов к исследованию многообразия мира культуры. Теоретическая концепция модели мира, предполагает изучение элементов, феноменов, явлений, процессов в целостном комплексе устойчивых единиц, рассматриваемых в разных аспектах. Осмысление бытия человека, общества, природы и культуры через призму конструирования модели мира, на базе накопленных человечеством знаний, умений и навыков дает возможность создать базу для дальнейшего осознания мультикультурного, глобального пространства нового мира. Современный взгляд предполагает наличие модели (конструкции, схемы), отражающей качественные различия и своеобразие культур.

Проблемой анализа процессов изменения и функционирования культуры является выявление внутреннего смысла, структур интеграции на символическом и концептуальном уровне. Решением поставленной проблемы может служить выявление теоретической структуры модели мира, в

пространстве которой создаются тексты культуры необходимые человеку для выживания. Модель мира – абстрактная идеальная конструкция, отражающая мировоззрение человека в его реальном и ирреальном восприятии мира. Понятие «модель мира» в современной науке используется широко, вместе с тем каждый ученый вносит свои научные представления, нет общепринятого понимания устойчивости конструкции, дающей возможность комплексного исследования любой культуры независимо от места развития, этногенетических особенностей, традиций и т.д. Главная проблема изучения модели мира заключается в том, что при широком использовании в теоретическом и практическом контексте это понятие до сих пор не имеет четкого определения.

В научных исследованиях часто используются как синонимы термины «картина мира», «образ мира», «модель мира», которые употребляются практически с одним и тем же значением, не требующим дополнительного специального определения, категориально не определенные и в основном все они подразумевают миропредставление. Современные ученые В.Н.Топоров, Г.Д. Гачев (Гачев 1999), П.С. Гуревич (Гуревич 1996) давно используют понятия «модель мира», «образ мира», «картина мира» в разных аспектах исследования, вместе с этим этимологически не разделяя их.

П.С. Гуревич, рассматривающий историю в культурно-антропологическом ключе, широко использует в своих работах термин «картина мира», в качестве синонима «образ мира», при этом не дает определения понятий. Понятие «образ мира» является ключевым для Г.Д. Гачева. Образ мира он определяет как «космо-психо-логос» – представление о мире, возникающее благодаря единству психологического склада и особенностей мышления нации, обусловленное природными (географическими, климатическими) условиями занимаемого ею пространства (космоса).

В.В. Иванов, В.Н. Топоров, А.М. Золотарев (Золотарев 1964), рассматривают образ мира как модель – схему, являющуюся эталоном для всех существующих ситуаций. С.Д. Смирнов под образом мира понимал некоторую совокупность или упорядоченную систему знаний человека о мире, о себе, о других людях и т.д., определял значение образа в его целостности и первичности. «Образ мира регулирует и направляет деятельность человека» (Смирнов 1985: 17, 142). Психологи доказали, что первичные функции человеческого сознания, сенсорные восприятия в памяти человека, выполняют роль связующего звена наглядно-образных и словесно-логических механизмов познавательной активности. «Поэтому и функции памяти распространяются не только на процессы сохранения, но и приобретения, порождения и использование знаний» (Хофман 1986: 87). Восприятие, познание, мышление – процессы умственной деятельности человека, где когнитивным механизмом является умозаключение по аналогии. Первичные понятия – образы – должны обязательно для адекватной реакции личности, соединиться в проекционно-понятийную структуру, так создаются языки для ориентации в многообразном мире. В первобытном об-

щество человек реагировал в основном на физическое восприятие, в современном мире человек познает мир на всех уровнях мышления, передавая информацию через языковые системы.

Таким образом, складывается динамика восприятия и отражения.

1. Получение информации – Образ.

2. Распознавание (преобразование) информации. Первичная смысловая обработка – Картина.

3. Репрезентирование информации. Восприятие и структурирование. Человек воспринимает информацию с помощью органов чувств, кодирует ее в виде слуховых, визуальных, осязательных, вкусовых и обонятельных образов, языков или вербальных и других средств – Модель.

4. Сохранение информации в пространстве модели – Язык.

5. Воспроизведение ее по необходимости – Язык.

В процессе опредмечивания и распредмечивания формируется субъективное представление реальности, фиксирующие значимые признаки и отношения, но не идентичные ей, т.е. информация, извлекаемая человеком из окружающего мира – это субъективная реконструкция мирового пространства. На сознательном и подсознательном уровнях мышления, «конструируя» мир на основе языка, человек понимает реальность адекватно «выживанию».

В процессе познания человек создает свою собственную модель мира, систему выживания, где образы трансформируются в картины мира, отражающие разные формы бытия, природные, социальные, культурные, политические и т.д. Механизм трансформации зависит от знания языка, как инструмента, функция которого состоит в поддержании внутренней согласованности. Иерархию структуры субъективного опыта человека можно представить как продукт обобщения знаний об окружающем мире и себе самом, выраженных в семантике языка и его уровнях. Уровень языковой системы или подсистемы зависит от взаимодействия с реальной действительностью.

Под образом понимается выделенное из окружения содержание тезауруса восприятия, определенным способом организованное когнитивными механизмами субъекта. Речь идет при этом не только о пространственных образах, но также о временных (например: музыка), пространственно-временных (например: театр) или абстрактных (например: информация) структурах, которые воспринимаются как единые, хотя при точном анализе являются сложносоставленными. Исходя из психологической трактовки образа, мы приходим к тому, что в культурологическом понимании любой образ не имеет полной картины воспринимаемой действительности и субъект, в процессе опредмечивания и распредмечивания устной и письменной речи, произвольно создает и конструирует пространство реального или ирреального мира. В таком случае мы определяем *образ – как систему представлений о себе и окружающем мире, неупорядоченные смыслы бытия человека в структурной целостности.*

Образ мира является исходным, структурным элементом модели мира. В процессе онтогенеза образ сохраняется в своей идейной целостности, тогда как картина мира с помощью языка постоянно модифицируется, система дорабатывается, достраивается, отбрасывает ненужное. Образ мира лежит на уровне физического восприятия через зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, ментальный образ «я», картина мира занимает внешнее пространство системы и в зависимости от внутреннего и внешнего взаимодействия трансформируется. Вместе с тем образ и картина не выходят за рамки бытия индивида, составляя структурный стержень модели мира. Модель мира представляет собой динамичную, многоуровневую конструкцию, элементарные частицы образы образуют каркас структуры, преобразовываясь создают систему «картин» внешнего многофункционального назначения.

У человека на чувственном уровне появляются образы, реакция на окружающие его явления, природные, социальные. Познавая мир, образы у человека в зависимости от языкового уровня развития и способов познания адаптируются к системе жизнедеятельности. Образы моделируются с помощью языка в процессе воспитания, образования и накопления собственного опыта. *Совокупность образов наполняется смыслом и постепенно с помощью языка переходит из необъяснимого явления в осознанную мыслеформу в виде картины мира или остается в мире непознанного в зависимости от целенаправленной жизнедеятельности человека.*

Человек воспринимает, осмысляет, усваивает окружающий мир. Он всегда остается центром мироздания, точкой отсчета на всех уровнях бытия. Биологическое – материальный субстрат. Духовное – носитель разума. Творческое – создатель окружающего мира. Созидательные возможности направляются на самого себя, моделируется сознание. Человек – это микровселенная, совершенная модель. Для адекватного взаимодействия с реальностью человеку важно извлекать из среды не столько исчерпывающе полную информацию, сколько значимую в соответствующем контексте собственного бытия. Соответственно, познание реальности осуществляется не путем отражения значимых объектов, связей и отношений между ними, а посредством конструирования субъективно полезных моделей реальности, фиксирующих контекстуально значимые ее элементы и структуры. Моделирование мира не предполагает, однако, свободного фантазирования о нем или произвольного порождения виртуальных реальностей, поскольку оно опирается на согласованную работу фильтров восприятия и контроль практической пригодности результатов.

В образе и картине мира формальными и материальными средствами кодируется информация, накопленная человечеством, принимающая различные формы выражения в зависимости от внешних условий. Эта информация служит базой решения эволюционных задач, возникающих перед новыми поколениями. Вся информация подвижна и вместе с тем она концентрируется вокруг стабильного стержня модели мира.

Человек проходит путь адаптации через систему смены образа мира, модификаций картин мира. Первичная адаптация происходит в процессе формирования языка, где речь становится базой для создания образа мира, дающей возможность существования с объяснениями миропорядка, картина мира упорядочивает хаотичное восприятие и отражение реальной действительности, традиция обеспечивает адаптацию к реальному миру, модель мира является структурообразующей основой устойчивого бытия. Модель мира – структура многозначная, со сложной системой взаимодействующих компонентов, нацеленная на обеспечение личности возможностью жить и активно действовать в мире.

Создаются ориентиры жизнедеятельности в образах, картинах в структуре модели. Картина мира рассматривается многими учеными как сокращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной культурной традиции. В картине мира отражаются мировоззренческие взгляды на мир, поэтому существует мифологическая картина мира, философская картина мира, религиозная картина мира и научная картина мира. Картина мира является частью модели мира, отражая различные грани реального бытия, где духовное воплощается в материальном и наоборот. Модель мира состоит из множества картин мира, необходимых человеку для определения своего места в мире, для сознательного включения в реальное существование.

Термин «картина мира», несмотря на широкое употребление в философии, истории, психологии, на наш взгляд, недостаточно категориально определен. С одной стороны «картина мира» используется как понятие синонимичное понятиям «образ мира», «модель мира» или определяется через них, с другой стороны, рассматривается не в качестве универсальной категории, но ограниченной рамками какой-либо конкретной формы общественного сознания. Как научная категория «картина мира» стала предметом научно-философского анализа сравнительно недавно. В новейшее время появилось множество исследований, посвященных картине мира.

В герменевтике В. Дильтея картина мира неразрывно связана с мировоззрением и лежит в его основании, бесчисленные отражения реальности воплощены в бесконечных вариантах картины мира. «...Всегда имеется некоторая картина мира, которая возникает в результате закономерной, последовательной работы нашего сознания...» (Дильтей 1987: 225). Смысловой ряд выражен цепочкой: восприятие – представление – суждение – познание. Картина мира предстает как результат рационального постижения мира. Таким образом, В. Дильтей говорит о картине мира как о первом слое, формирующим мировоззрение, а второй слой в нем (идеалы и высшие принципы) – это то, что впредь будет называться моделью мира, все это, вместе взятое возбуждает практическую энергию, ведущую к реформаторству и созиданию.

В работах И.Канта (Кант 1994) проблема картины мира выступает как проблема категорий сознания, в которых структурируется, упорядочива-

ется опыт субъекта познания. Культурно-исторические аспекты этой проблемы, трактуемые как обусловленность содержания категорий сознания контекстом эпохи, в которую погружен субъект, развивался В. Гумбольдтом (Гумбольдт 1984), О. Шпенглером (Шпенглер 2000). Открытая и описанная О. Шпенглером неодинаковость миров культурного сознания, а соответственно и картин мира, оказала серьезное влияние на последующее развитие истории и философии культуры. В работе О. Шпенглера «Закат Европы» используется термин «картина мира» в различных вариантах, отражающих непосредственное реально существующее видение, обусловленное восприятием. «Картина природы», «картина истории», «религиозная картина», в них мы видим действительность по О. Шпенглеру, мир, сотнесенный с душой, переживаемый ею.

Культурно-историческую ограниченность «картины мира» М. Хайдеггер усматривает, прежде всего, в том, что сущее, представленное как картина, предметно противопоставлено человеку и находится в его распоряжении. Он подвергает сомнению целесообразность использования термина «картина мира» по отношению к другим культурным эпохам, кроме современной «новоевропейской» культуры. Такие характеристики картины мира как представленность и системность он связывает со сформированным в Новое время, антропоцентристским взглядом на мир, «мир стал картиной, когда человек в качестве субъекта поднял собственную жизнь до командного положения всеобщей точки отсчета» (Хайдеггер 1986: 51).

Определений существует множество. Одно из самых актуальных на наш взгляд мы находим у П. Ю. Черносвитова. «Картина мира есть способ построения конкретной онтологии. Содержание понятия «картина мира» раскрывается посредством выделения системы значений (онтологических значимостей) об устройстве мира, актуально включенных в структуру жизнедеятельности человека и представленных в конкретно-исторической форме, от наглядно-образных до научных понятий. Картина мира, как система значимого и значащего способа мироустройства, т.е. выделенного сознанием как жизненно необходимого, имеет системный характер и выполняет функцию предельного основания жизнедеятельности» (Черносвитов 2003: 81). Это понятие имеет философское значение для ориентации в форме репрезентации жизненной необходимости.

Понятие картины мира необходимо в культурологическом познании культурной реальности, как прошлого, так и настоящего, кроме этого – для прогнозирования будущего. Исходя из множества предлагаемых дефиниций, предлагается следующее понятие: *«Картина мира» это сокращенное и упрощенное отображение представлений о реальном и ирреальном мирах в структуре культуры.*

Современные научные исследования наглядно демонстрируют наличие множеств картин мира, независимо от количественных и качественных изменений в содержании научного знания. Система научных и ненаучных

знаний, непосредственно функционирующих в процессе жизнедеятельности, как способ построения онтологического и аксиологического бытия человека, влияет на создание и органичное существование различных картин мира, необходимых человеку для выживания в условиях модернизации, где картина мира приобретает различные модификации.

На протяжении исторического развития человечество претерпевает изменения качественного своеобразия различных модификаций картин мира в рамках определенных эпох, на разных этапах развития экономических, социально-политических и культурных аспектов, в зависимости от языка. Термины и понятия складываются на протяжении длительного времени, понятие «модель мира» тоже прошло долгий путь становления.

Термин «модель» не может использоваться там, где не отражается духовное в человеке, модель соответствует отображению образов и картин. Целесообразность поиска модели как «посредника» между субъектом и познаваемым предметом обусловлена, в частности, тем, что при моделировании создается объект, в котором исследуемые стороны оригинала могут быть изучены значительно легче, чем при непосредственно его рассмотрении.

В.А. Шторфф рассматривал гносеологические аспекты моделирования. Философский анализ понятия «модель», логико-методологические принципы, выясняет место моделирования в системе отношений объект-субъект, познавательный образ. Он отмечает, что первоначальное значение модели было связано с трудами Витрувия по строительному искусству, и почти во всех европейских языках оно употреблялось для обозначения образца или прообраза, или вещи, сходной в каком-то отношении с другой вещью. В средние века понятие «модель» обозначало масштаб, в котором выражались пропорции здания. «Под моделью в широком смысле понимают мысленно и практически созданную структуру, воспроизводящую ту или иную часть деятельности в упрощенной (схематизированной или идеализированной) и наглядной форме» (Шторфф 1963: 8).

Метод моделирования как метод теоретического познания связан с трудами создателя теории классического поля, знаменитого английского физика Д.К. Максвелла. Он впервые построил наглядные механические модели для наглядности мира электромагнитных явлений. Свое дальнейшее развитие теория моделирования получила только в первой трети XX века. В процессе развития физики микромира механические модели получили новое рождение.

В современных научных исследованиях термин модель применяется широко как в естественнонаучных, так и в гуманитарных направлениях. «В широком смысле в науке принято принимать аналог, «заместитель» оригинала (фрагмента действительности), который при определенных условиях воспроизводит интересующие исследователя свойства оригинала» (Плотинский 1998: 4). В научной литературе наиболее распространены два значения модели; модель как аналог объекта и модель как образец.

Согласно современным представлениям о моделировании любая картина реальности носит упрощенный, схематический характер, и ее отождествление с объектом исследования может быть правомерно в определенных границах. Более того, на одну и ту же картину реальности может отображаться множество различных теоретических схем, благодаря чему осуществляется их объективация, они обретают статус «естественного» выражения сущности изучаемой реальности.

Модель мира, создаваемая в научных представлениях, отличается наибольшей объективностью, так как служит выявлению таких концептуальных структур, которые наиболее адекватно отражают реальные процессы действительности, вернее позволяют максимально к ней адаптироваться. В понимании М. Вартофского, «...термин «модель» обозначает абстрактное концептуальное представление некоторой конкретной области, которая является «объектом» или референтом этой модели» (Вартофский 1988: 92). Н.И.Моисеев подчеркивает информационный аспект модели «Модель можно рассматривать как специальную форму кодирования информации» (Моисеев 1981: 166). М.С.Каган считает, что признание существования художественно-образных моделей «... позволяет видеть в искусстве способ образного моделирования действительности, поскольку моделирование не адекватно-копийное отражение действительности, то есть воссоздающее только некоторые её связи и отношения» (Каган 1991: 332).

В научном обиходе со словом «модель» связаны два близких друг другу, хотя и несколько различающихся значения. Во-первых, под моделью в широком смысле понимают мысленно или практически созданную структуру, воспроизводящую ту или иную часть действительности в упрощенной (схематизированной, или идеализированной) и наглядной форме. Так, уже в древности развитие науки и философии сопровождалось созданием мифологических картин, образов действительности, гипотетически воспроизводящих окружающий реальный и ирреальный миры. Во-вторых, модель, имеющая определенную структуру, содержит и элемент фантазии, будучи продуктом творческого воображения, причем этот элемент фантазии в той или иной степени, всегда должен быть, ограничен фактами, наблюдениями, измерениями. В этом смысле говорили о моделях многие физики.

На сегодняшний день существует множество многообразных научных моделей. В зависимости от способа построения моделей, от средств, какими производится моделирование изучаемых объектов, все модели могут быть предварительно разделены на два больших класса: 1) действующие, или материальные, и 2) «воображаемые», или идеальные, модели. К первому классу относятся всевозможные модели, которые, хотя и созданы, построены человеком, но существуют объективно, будучи воплощены в металле, дереве, стекле, электрических элементах, полях и других материальных предметах. Сюда же следует отнести и так называемые живые модели, которые, правда, не созданы искусственно, а отобраны человеком

в силу присущих им определенных свойств, позволяющих в упрощенной форме имитировать изучаемый сложный процесс. Все эти модели существуют так же объективно, как машины или экспериментальные установки и приборы. Их назначение специфическое - воспроизведение структуры, характера протекания, сущности изучаемого процесса.

Теоретическое конструирование модели дает возможность воспроизвести более или менее изучаемый процесс, посредством соединения сугубо теории и эмпирических данных. Все выдающиеся естествоиспытатели XIX века, которые использовали метод построения моделей как важное орудие познания, относили свои модели к объективному миру, считая их, так или иначе, образами, воспроизводящими объективно существующие явления и процессы. В духовной, в ментальной сфере – лежат «идеологические» основания культур, т.е. их образы и картины или модель мира. Знания о сущности культуры создает язык. Вследствие этого, *модель мира присутствует в качестве ментального основания в любой культуре.*

Модель мира какой-либо культуры В.Н.Топоров характеризует «как упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операциональном аспектах». При этом он подчеркивает, что «модель мира не является понятием эмпирического уровня и может не осознаваться носителями данной традиции во всей своей полноте» (Топоров 1994: 161). В модели мира зафиксированы основные мировоззренческие универсалии народа, отражающие особенности среды обитания и этногенеза; она отражает специфику ментальных структур, сложившуюся в процессе освоения и присвоения мира. Стержнем любой культуры является модель мира, которая отражает основные формы и способы бытия индивида, как человека разумного. «...Модель мира, в котором живет носитель разума, - это основа его стратегии выживания..., им создаваемая система выживания, т.е. совокупность приемов энергообеспечения и самосохранения во вмещающей его среде» (Черносвитов 2003: 27). Получается, что человек создает духовную и материальную систему выживания в природном и социальном окружении, используя все доступные ему средства.

Модель мира по своей сути является системой выживания, организующей пространство вокруг человека, способствующей его органической природе не потеряться в реальном и ирреальном мире, потому как мир ирреальный способен поглотить человека на психоэмоциональном уровне. Разнообразие миров предполагает свободу выбора личности, которая выбирает на основе реальных, современных тенденций изменения картины мира. В современной культуре рационализм в «картине мира» доминирует над духовной, сакральной частью мировоззрения личности. «Основой жизни (выживания) стало владение рациональной информацией о тех или иных свойствах окружающего мира ...» (Черносвитов 2003: 233). В нашем мире культура имеет разные фазы восприятия и отражения, по необходи-

мости разделения духовной сферы и материальной. Объем информации определяет место индивида в социокультурном пространстве.

Модель мира показывает место человека в мире, соотношение экологического и социокультурного бытия, создает смыслообразующий целостный ориентир жизнедеятельности. Модель мира необходима человеку для выживания, потому как только человек способен моделировать систему взаимоотношений с обществом, природой, культурой. Модель мира не только создается человеком, но и сама активно влияет на формирование мировоззрения этноса. Модель мира трехчастна по вертикали и является результатом трех вариантов космоантропогенеза, в ней объединяются области повседневного, профанного, религиозного, сакрального, рационального и иррационального, все они находятся в состоянии неразделенного единства.

Модель мира – это представление о себе и окружающем мире, на ее основе формируется пространство культуры, где все элементы обретают свой смысл, значение в определенной взаимосвязи и взаимозависимости.

Элементы структуры мира взаимосвязаны определенными смыслами. Смысл и смысловые взаимосвязи решают субъектно-объектные отношения в процессе эволюции. Бытие наполнено смыслом, становление бытия происходит через разрешение противоречий пространственно-временных, субъектно-объектных. «Смысл пронизывает все пространство культурного мира – суперорганической сферы – созданной человечеством на основе реального мира, состоящего из органической и неорганической сфер» (Сорокин 1992: 134). Онтология смысла – это в значительной степени онтология бытия. Сознание в смыслообразовании является средством. С его помощью осуществляется смысловоявление, смыслополагание и фиксация смысловых конструкций бытия в виде философских, научных, религиозных, юридических, технологических и других законов, норм и правил этики и морали, мифов, искусства и литературы, виртуального пространства, всего многообразия культурного мира. Мир представляет собой субъектно-объектную систему. В процессе деятельности человека элементы системы с помощью языка наполняются смыслами и становятся носителями культуры и смысла.

Как мы видим, образ мира несет размытые неопределенные смыслы, которые в процессе формирования у реципиента картины мира приобретают четко сформулированные идеи и действия. Модель мира наполняется смыслами на сознательном и подсознательном уровне, определяя смысл существования человека, его биогенетического и социокультурного выживания. *Модель мира – это высший уровень в иерархии всех трех понятий, самый абстрактный, в котором собраны вторично отрефлексируемые смыслы, создающие целостную структуру бытия.*

В культуре формируется модель мира, как целостная система, где каждый элемент прямо или косвенно связан с другими. Эта система предстает как обобщенная модель человеческого мира, которая транслиру-

ется в культуре и усваивается индивидами в процессе деятельности. Образы преобразуются в картины мира посредством языка, с эволюционной точки зрения, проблема происхождения языка отсылает к внеязыковой реальности. С эмпирической точки зрения, эта проблема отсылает к ментальной реальности. Как заметил ещё В. фон Гумбольдт, что человек является человеком только благодаря языку, а для того чтобы создать язык, он уже должен быть человеком.

Процесс развития языка – это постепенное усложнение его ранних «примитивных» и «упрощённых» форм. Язык имеет изначально-сложную природу, т.е. есть абсолютно всё, что нам известно о языках древности, будь-то материалы древней письменности или этнографические данные, говорит о решающей роли в генезисе различных социальных институтов и идеологических форм.

Осмысление проблемы происхождения культуры взаимосвязано с происхождением языка, так как только язык дал возможность человеку сохранять и передавать знания, умения и навыки. Ранние, мифологизированные формы культуры отличаются от позднейших необычайно высокой степенью своей упорядоченности, проявляющейся в факте существования мифологических систем. Традиционно эти системы рассматриваются как самостоятельно возникающие в силу сходных условий и обстоятельств исторического существования народов. В процессе развития системы мировоззрения трансформируются и в историческом времени создаются модели с инвариантным содержанием. «Сумма наших представлений о мире», определяющая и нашу индивидуальность, и нашу принадлежность к обществу, т.е. наша модель мира, заметно или незаметно от нас, выступает изначальным руководителем в создании текста (Цивьян 2005:28). Такое рассмотрение поможет выявить закономерности их трансформирования, а, следовательно, позволит применить реконструировать языковые хронологии культуры в модели мира. Тем самым будут созданы условия для изучения культуры в диахроническом и синхроническом ракурсе.

Сущность бытия культуры определяется смыслами, передаваемыми посредством языка, каждый этнос вырабатывает собственный язык культуры. Культура – это целостная структурно-функциональная система, где каждый элемент несет определенную нагрузку. Стержнем любой этнической культуры является модель мира (система в системе), которая отражает основные формы и способы бытия индивида. Модель мира показывает место человека в мире, соотношение экологического и социокультурного бытия, создает смыслообразующий целостный ориентир жизнедеятельности. Язык связывает элементы модели мира в структурно-функциональные системы, создающими пространство культуры, целостность которой определяется языковыми особенностями. Таким образом, без языка модель мира не может существовать, так как именно язык создает смыслы и ценности культуры, определяет ориентиры деятельности в ее реальной и ирреальной действительности, в духовной и материальной сфере бытия.

В соответствии со сложившейся в культуре моделью мира осуществляются те вариации деятельности и поведения людей, характерные для языка определенной эпохи. Модель мира, взятая в ее исторически конкретном содержании, может быть рассмотрена в качестве основания культуры соответствующего времени. Она выражает мировоззрение данной эпохи, определяя не только объяснение и понимание, но и переживание человеком мира. Основным содержанием человеческого знания о мире в языке являются культурные, исторические, социальные опыты познания, отражаемые соответственно естествознанием, философией и космологией. Формами проявления этих знаний выступают знания религии, мифа и науки. В различных типах культур, которые характерны для различных исторически сменяющихся друг друга типов и видов общества, можно обнаружить как общие инвариантные, так и особенные специфические черты. В сознании человека каждой эпохи все эти черты сплавлены в единое целое, поскольку сознание в реальном его бытии – это не абстрактное сознание вообще, а развивающееся общественное и индивидуальное сознание, имеющее в каждую эпоху через языковые формы свое конкретно-историческое содержание.

Модель мира характеризуется интенциональными (психологическими) и интенциональными (лингвистическими), т.е. культурными, категориями, а ее причинные взаимосвязи определяются языковым контекстом и общественно-исторической практикой. Соотношение понятий «образ мира», «картина мира» «модели мира» заключается в следующем:

1. в системе адаптации человека к реальной действительности изначально формируется личное восприятие окружающего пространства «образ мира»;

2. образы в процессе осмысления бытия преобразуются в картины, необходимые человеку для выживания в природе и обществе;

3. картины составляют устойчивую структуру бытия, создавая каркас модели мира. Модель мира представляет абстрактную конструкцию (схему) мирового устройства. Структура модели мира является устойчивой ментальной системой, сохраняющей социальную, культурную и этническую целостность.

4. язык является смыслообразующим элементом в конструкции модели мира, определяющим ориентиры и ценности культуры.

Кризис всех форм бытия, формирование нового комплекса ценностей, мировоззренческих установок делает необходимым построение таких гетерогенных культурных моделей, которые отражали бы сложность и противоречивость динамических изменений системы, а также ее взаимодействие с фрагментарным и децентрированным языковым контекстом, складывающимся из элементов различных художественных, материальных, и духовных ценностей.

Модель мира рассматривается как система, с комплексом устойчивых структурных единиц, связанных языком, обеспечивающих социальные

связи и взаимодействие человека, общества, природы и культуры, состоящей из многочисленных образов и картин, которые отражают комплексность протекания исторических и современных социокультурных процессов в их диахронной и синхронной вариации.

В отечественной культурологии понятие «модель мира» находится в настоящей момент в стадии научной разработки с привлечением междисциплинарного ресурса в определении границ и смысловой наполненности данного феномена. Предпринимаются попытки конструирования и выстраивания методологической системы доказательств, структурирующих понятия «образ мира», «картина мира», «модель мира», их соотношение и взаимосвязи, в том числе через языковые компоненты культуры, сложившиеся на протяжении исторического развития.

ЛИТЕРАТУРА:

Вартофский 1988: Вартофский М. *Модели. Репрезентация и научное понимание*. Москва, 1988.

Гачев 1999: Гачев Г.Д. *Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца*. Москва: Институт ДИДИК, 1999.

Гумбольдт 1984: Гумбольдт В. *Избранные труды по языкознанию*. Москва, 1984.

Гуревич 1996: Гуревич П.С. *Культурология*. Москва: Знание, 1996.

Дильтей 1987: Дильтей В. Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков*. Москва, 1987.

Золотарев 1964: Золотарев А.М. *Родовой строй и первобытная мифология*. Москва: Наука, 1964.

Каган 1991: Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание // *Избранные статьи*. Ленинград, 1991.

Кант 1994: Кант И. *Собрание сочинений*. Юбилейное издание // Пер. с нем. А.В.Гульгин. Москва, 1994. Т.1.

Максвелл 1954: Максвелл Дж.К. *Избранные сочинения по теории электромагнитного поля*. Москва, 1954.

Плотинский 1998: Плотинский Ю.М. *Теоретические и эмпирические модели социальных процессов: Учебное пособие для высших учебных заведений*. Москва: Издательская корпорация «Логос», 1998.

Смирнов 1985: Смирнов С.Д. *Психология образа*. Москва: Изд-во МГУ, 1985.

Топоров 1994: Топоров В.Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. Москва: Прогресс, 1994.

Хайдеггер 1986: Хайдеггер М. Время картины мира // *Новая технократическая волна на Западе*. Москва: Наука, 1986.

Хофман 1986: Хофман И. *Активная память: Экспериментальные исследования и теории человеческой памяти*. Москва: Прогресс, 1986.

Цивьян 2005: Цивьян Т.В. *Модель мира и ее лингвистические основы*. Москва, 2005.

Черносвитов 2003: Черносвитов П.Ю. *Эволюция картины мира как адаптационный процесс*. Москва, 2003.

Шпенглер 2000: Шпенглер О. *Закат Европы*. Минск: АСТ, 2000.

Штоф 1963: Штоф В.А. *О роли моделей в познании*. Ленинград, 1963.

B. S. SAFARALIYEV

Russia, Chelyabinsk

**To the Leisure Culture of Women in the Middle Asia:
Myths and Realies**

The article is devoted to the leisure culture history of women in the Middle Asia ranging the chronological frames of the period before the first quarter of the XX century. It contains social cultural characteristics, main powers of development and dynamics of women's leisure activities in the Middle Asia. We have analyzed foundations' materials, both central and regional archives, as well as periodicals and received more distinct idea of the Bokhara emirate women's lifestyles and their contribution to the social cultural development of the region including specific and traditional directions of their leisure life.

Key words: Middle Aisa, Bokhara emirate, a Muslim woman, Tajik-women.

Б. С. САФАРАЛИЕВ

РФ, Челябинск

*Челябинская государственная академия культуры и искусств
(ЧГАКИ)*

**К истории досуговой культуры женщин Средней Азии:
мифы и реалии**

*«Женщина, если пожелает,
всегда может быть главой,
ничего не может быть обманчивей ее доброты»
А. Фирдоуси*

Вопрос о социальной активности, вкладе женщин Средней Азии в развитие культуры края дореволюционного периода изучен недостаточно или поверхностно.

Выявленные и проанализированные нами материалы фондов как центральных, так и региональных архивов, а также периодической печати дают более ясную картину жизнедеятельности женщин Бухарского эмирата, их вклада в развитие социально-культурного облика края, специфических и традиционных направлений их досуговой жизни.

Дореволюционная Бухара, как центр мусульманской религии Среднеазиатского оазиса, была феодально-крепостнической страной, страной бесправия масс, примитивного в техническом отношении сельского хозяйства

и кабального (долгового) рабства. За счет грабежа трудящихся масс создавались богатства и роскошь эмира, его приближенных крупных чиновников и беков. А мусульманская религия узаконивала все эти «порядки», именем Аллаха освящая притеснение и грабеж населения.

Женщины Бухарского эмирата были вдвойне угнетенными и забытыми, лишены каких бы то ни было человеческих прав и благ. «В эмирской Бухаре над женщиной стояло пять хозяев: первый хозяин – это бог, второй – эмир, третий – тот, кто давал работу, в чьих руках была земля и вода, четвертый хозяин – мулла, пятый хозяин – муж. Это они создали такую жизнь женщине, что она не смела, поднять глаза...» (Халикова 1949а: 5).

Как известно, практически ни одна религия мира не рассматривает женщину как существо, равное мужчине. Согласно христианской, иудейской и другим религиям, женщина – это существо, данное богом мужчине для утехи, наслаждения. Роль женщины нередко сводится только к ее способности деторождения и продолжения рода.

В эксплуататорском обществе подобное отношение религии к женщине использовалось для оправдания ее приниженого социального положения. Особенно «преуспела» в этом отношении мусульманская религия. Узаконенное многоженство, представление о браке как о договоре купли-продажи, ограничение прав женщины при расторжении брака, в том числе права на своих детей, права на равную долю при разделе имущества и ряда других, «все это говорит о том, что мусульманская религия «самая жестокая религия мира в отношении женщин».

Для мусульман «Коран» является «словом Божиим». В нем определены обязанности верующих по отношению к исламу. Коран в своих законоположениях выступает на стороне рабовладельца и купца, защищает частную собственность, объявляя ее неприкосновенной. Рассматривает семейные, имущественные отношения мусульман. Регулирует отношения рабовладельца и его рабов. Из Корана видно, что в Аравии (родине ислама VII в.) было распространено рабство женщин.

Рабыни были абсолютно бесправными. В Коране нет даже упоминаний о каких бы то ни было правах, которые касались бы рабов и невольниц. Зато в нем предусмотрена целая система наказаний для провинившихся невольниц и служанок. Они подвергаются двойной мере того наказания, которое за тот же поступок могла бы получить свободнорожденная женщина (Коран, с. 4, ст. 30).

Отпуск раба на волю полностью зависел от прихоти господина при его жизни или по завещанию после смерти. В некоторых случаях Коран предписывает отпуск раба на волю, но как искупление за грех, совершенный рабовладельцем. Однако нигде в Коране не сказано, что вместо раба можно отпустить на волю невольницу.

Коран узаконил многоженство, ограничив его четырьмя женами. Правда, в нем оговорена обязанность, проявлять одинаковое внимание по отношению ко всем женам. Но могла ли быть речь об этом, если в другом

месте Коран признавал что трудно быть справедливым по отношению ко всем женам? Поэтому он даже рекомендует *«не привязываться к ним всею привязанностью, так чтобы они (жены) оставались при вас в каком-то недоумении»* (Коран, с. 4, ст. 128).

Большое внимание уделяется в Коране вопросам заключения и расторжения брака. Неравноправное положение женщины, как в семье, так и обществе, закреплено наследственным правом. Не регламентирован возраст вступления в брак. Об этом говорится лишь следующее: *«Не решайтесь на брачный союз, пока не настанет предписанный для него срок»* (Коран, с. 2, ст. 236). Под «предписанным сроком», очевидно, надо понимать наступление половой зрелости брачующихся. Брачный договор по Корану представляется как торговая сделка. Жених платит за невесту выкуп - мехр (Коран, с.4, ст.3).

Мехр – выкуп, термин, принятый у арабов, калым – у народов Средней Азии, вено – термин, принятый западноевропейскими исследователями ислама.

В Коране нигде не указывается размер выкупа за невесту. Мехр платили не только за мусульманку. Со стороны мусульманина он был также обязателен и в случае, если невеста христианского или иудейского вероисповедания (Коран, с. 5, ст. 7). Кроме выплаты мехра, Коран также предусматривает содержание жены мужем. Но он не определяет, ни размера, ни качества содержания. Даются лишь следующие, довольно расплывчатые указания: *«Достаточный пусть делает издержки по своему достатку; и тот, у кого жизненные потребности скудны, пусть делает издержки из того, что доставил ему бог»* (Коран, с. 55, ст. 77). Или же: *«Давайте им (женам) жительство там, где сами жительствоуете, со своим достатком, не огорчайте их, давая тесное помещение»* (Коран, с. 65, ст. 6.).

Характеризуя бесправное положение женщины того времени, С. Халикова пишет: *«...пока женщина была девушкой... она работала на отца, работая не покладая рук, и отец еще попрекал: «Я тебя кормлю». Когда она становилась замужней, она работала на мужа, работала так, как ее заставлял работать муж, и муж же ее опять же попрекал: «Я тебя кормлю»* (Халикова 1949b: 5).

Муллы, ишаны и другие представители мусульманской религии уверяли, что установившееся отношение к женщине, как к существу низшему, по сравнению с мужчиной, исходит от бога и Мухаммеда – его пророка.

Они вводили в заблуждение народ даже и в тех случаях, когда тот совершенно недвусмысленно высказывался по тем или иным вопросам. Так, в отношении образования он со всей ясностью указывал: *«Аль Эльми фаризотун – аль кюлли муслимун на муслимати»*, т. е. учение обязательно одинаково для мусульман и мусульманок. «Отцы священной Бухары», полностью игнорируя этот завет, стремились держать все население в темноте и невежестве, чтобы легче обеспечить их повиновение в стране, имеющей богатую древнюю культуру. Однако в особенно тяжелое положение

в этом вопросе ставилась именно женщина края, где, согласно местному «шариату», получение ею образования считалось вредным и ненужным, а религиозные чины эмирата заявляли, что чем женщина невежественнее, тем она будет послушнее.

И в то же время, несмотря на крайне неблагоприятное социальное положение, в истории общественно-политической и культурной жизни таджикского народа фигурируют имена прогрессивных поэтесс, писательниц. Из среды женщин вышел ряд подлинных борцов за права человека, которые ясно видели социальные язвы, разъедающие страну, активно боролись против старых порядков, пропагандировали среди женщин-мусульманок передовые идеи. Им хотелось увидеть свой край богатым и культурным, а народ благоустроенным.

Археологические и письменные источники Варзруда (Мавераннахра), относящегося к II–VII вв., свидетельствуют о том, что в этой части Хорасана широко была развита музыкальная культура. На стенах домов и дворцов древнего Пенджикента, Самарканда, Бухары, Хутталяна и других поселений домусульманского Варзруда обнаружены изображения женщин-музыканток, играющих на уде, рубабе, флейте, карнае и арфе. На стене одного из храмов Пенджикента найдено изображение богини, играющей на арфе. Изображения богини с удом, рубабом, флейтой и скрипкой имеются и на каменных скульптурах, серебряных чашах, кувшинах, терракотах, начиная с II в. до н.э. и кончая I–IX вв. н.э.

Во дворце Хутталян-шахов таджикский археолог Э. Гулямова обнаружила изображение двух богинь-музыканток в слоях IX в.. Одна из них играет на джигаке (скрипке), другая – на уде. Китайский источник сообщает, что в 773 г. царем Хутталяна были присланы к императорскому двору женщины-музыкантки. Находки Э. Гулямовой, показывая, что Хутталян (совр. Хатлонская обл. Таджикистана) в древности был одним из музыкальных центров Хорасана. Изображение богинь с разнообразными музыкальными инструментами из Варзруда свидетельствует о том, что у предков таджикского народа (бактрийцев, согдийцев) была богиня музыки. Музыка считалась священным ремеслом, поэтому музыкантам покровительствовали цари, что обусловило высокий уровень развития музыкального искусства (Якубов 1989: 35–39).

Следует отметить, что во владениях среднеазиатских ханств, в том числе Бухарских эмиров, издавна существовали дворцовые музыкально-драматические труппы. Вот как описывает этот процесс Нотебай: «В одном из кишлаков Кокандского уезда мне пришлось быть на свадьбе местного бая. Бай не хотел, ударит лицом в грязь, и сделал свадьбу на славу. Свадьба была сыграна, как и все свадьбы туземцев, с тем лишь различием, что была приглашена труппа «уничи» (самодельные театрализованные игроки – С.Б.). Труппа эта приглашается на кишлачные «туи» (свадьбы) только в исключительных случаях и только богатыми, хотя расходы, вызываемые этим, крайне не значительны и плата всегда зависит от усмот-

рения хозяина. В большинстве случаев, содержательниц дают подарки, в виде материй на платье и «мурсак» (женский халат), а девушкам «уничи» – деньгами. Труппы уничи существуют с давних времени – она состоит под руководством опытной, в специальном их искусстве, женщины и из 4–6 девушек. Общежитие труппы зиждется на товарищеских основаниях; руководительница, ни каких прав на учениц не имеет, но в видах поддержания репутации труппы она может не пустить на арену девушку, не подготовленную вполне к действию. В труппу вербуют девушку более или менее красивую, но непременно с голосом; они обучаются пению, танцам, игре на дутаре (двухструнный музыкальный инструмент), чилдирма (бубна без погремушек) и разными другими играм; подготовка считается законченной, когда ученица, помимо перечисленного выше, в совершенстве усвоит манеры светской женщины, в смысле соблюдения всех правил приличия. Поэтому, являясь простыми увеселительницами в ханском дворе и в богатых слоях общества, уничи служили распространительницами моды в средних и низших слоях общества, по всем отраслям своих знаний, до костюмов включительно; им подражали, их копировали, в них влюблялись до самозабвения. Нечего добавлять, что поведение уничи в ханские времена было безупречно; малейшее сомнение закрывало им двери порядочных домов, а при улике, сами знаете, по головке тогда не гладили. Ни одна свадьба, ни одно увеселение в городах не обходилось и не обходится без них. Выдающиеся труппы приглашались даже в другие города. Несколько трупп имели постоянный доступ в женскую половину ханского дворца. Влияние подобных уничи было понятно, так как они вербовались действительно из выдающихся женщин того времени (Нотебай 1902).

Эмансипировать туземную женщину, а через нее и все туземное население, вне сомнения, есть одна из крупнейших задач русского общества; сознание этого, по-видимому, проникает в него, но за нетвердым уяснением путей к ней ведущих, дело пока вращается в области прекрасных слов.

Неудержимая волна европейской цивилизации, достигнув сюда, без сомнения, проникнет и в туземную жизнь, как бы она не казалась замкнутой теперь, но весь вопрос в том: снизу или сверху проникает она. В каком виде проникает русская культура в туземную среду снизу – отчасти обрисовано в настоящей статье, а также в статьях указанных выше.

Если бы русское общество, изменив свой взгляд на туземцев «сверху-вниз», стало бы водить с ним хлеб-соль и познакомило его с лучшими сторонами жизни, то положило бы начало проникновению света цивилизации – сверху. Мусульмане, имевшие и имеющие общение с русскими семьями, не только перенимают внешнюю обстановку, но и отдают своих детей обоюбого пола учиться в гимназии реальные училища. Женщины, туземки, получившие образование, всегда стоят крепко на ногах, сознавая, что она – как все. Туземки же из уничи, если и откроют лица, будут всегда одиноки, без всякой опоры и влияния (Нотебай 1902).

Как отмечает А. Раджабов, одним из ярких классиков таджикской культуры XIII в. была Мунисо Махасты Ходжанди. В историко-литературных источниках говорится, что Махасты была не только одаренной и известной поэтессой, но и выдающейся музыкантом своего времени. С детства она обучалась игре на музыкальных инструментах, изучала основы теории музыки у известных деятелей культуры своего времени. Вскоре приобрела широкую известность как прекрасная певица, музыкантша и теоретик музыки. Многих покорила ее абсолютный музыкальный вкус и оригинальная интерпретация музыкальных произведений. Обладая прекрасным голосом и в совершенстве владея искусством пения, она начала с исполнения народных музыкальных образцов, впоследствии сама стала сочинять изумительные песни и уже в двадцатилетнем возрасте прославилась во всем Мавераннахре и Хорасане. Выезжая в культурные центры того периода – Занджану, Карабах, Машхад, Балх, Гянджа и Тебриз, она восхищала своим прекрасным исполнительским и творческим дарованием. Во всех музыкально-литературных состязаниях поэтесса с большим умением и мастерством демонстрировала богатые художественно-эстетические, древние исполнительские традиции родного Ходжента. О ее незаурядном таланте многочисленные сведения приводят таджикско-персидские историки, литераторы и теоретики музыки. Она поддерживала творческие контакты со многими учеными, теоретиками музыки своего времени и благодаря эрудиции, незаурядной памяти ее называли «Госпожой, знающей тысячи песен». В поэтическом наследии Махасты красочно и образно представлен богатый мир музыки. Она внесла выдающийся вклад в развитие музыкальной культуры таджикского народа XII в. (Раджабов 1986: 225-226).

Широко известная таджикская писательница Зебуниссо (1638-1701) писавшая под псевдонимом Махви (сокрытая), еще в XVII в. поднимала протест против угнетения и бесправия женщины Востока. Зебуниссо родилась в Дели. Дочь императора Индии Аурангзеба Оламгира. Поэтесса, писала на фарси, преимущественно газели. Трагедия личной жизни, мрачная атмосфера окружавшей действительности влияли на творчество Зебуниссо, она рано и глубоко поняла тяжесть бесправия женщины перед религией ислама и законами феодального деспотического государства. В стихах, проникнутых мукой и слезами обреченной на одиночество женщины, нередко светится огонь надежды, мысль об освобождении личности.

«Стоны Махви, - пишет она, - ранят мир, но в мире нет никого, кто мог бы сочувствовать этим стонам и слезам неправых и угнетенных женщин, которые, находясь даже в эмирских богатых дворцах и гаремах, живут как птички в золоченых клетках» (Халикова 1949b: 16). В юности поэтесса обучалась грамоте у одной из выдающихся учительниц своего времени - Хафизы Марьям. Получив дворцовое воспитание под руководством поэтов и ученых, она изучила арабский язык и усвоила основы стихосложения и музыкального искусства, законоведения и логики, прояв-

ляла интерес к изучению философии и истории, затрагивала в своих произведениях сложные философско-нравственные проблемы.

Зебуннисо внимательно приглядывалась к окружающей ее жизни и высказывала несогласие с господствующими в то время условиями, попиравшими свободу человека. Поэтесса живо ощущала связь с родным народом: «*Хоть я и дочь властителя, но чело мое, я обращаю к беднякам*». Она осталась в памяти своего народа как поэтесса, воспевавшая человечность, любовь к жизни и природе. Произведения поэтессы дошли до родины ее предков и стали любимыми. Поэтесса по традиции своего времени создавала стихи на персидско-таджикском языке. Сегодня ее творчество широко известно в Индии, Иране, Афганистане и Средней Азии.

Пристрастие к грабительским войнам, кровавым расправам с противниками, жестоким казням и пыткам не мешало монгольским императорам любить изящную словесность, живопись, музыку и слыть щедрыми меценатами. Пожалуй, лишь один Аурангзеб был равнодушен к искусствам (известно, что он запретил музыку при своем дворе) и откровенно предпочитал поэтам солдат. Его дочь Зебунниса, пожизненно заключенная им в замок, в послании к отцу писала:

*О сладкоголосый соловей, замолчи и останови свой вопль.
Нежная натура султана не выносит пения.*

Газели

Мой облик на Лейлы похож, а в сердце пыл Меджнуна скрыт,

Но как в пустынный дол уйдешь: сильнее пуг, увы, мой стыд.

Над розой соловей шальной поет - мой робкий ученик,

И мотылек, обучен мной, огнем моей любви горит.

На лице - лишь румянца след, а в моем сердце пышет кровь, -

Не так ли до поры свой цвет и хна, как я мой пыл, таит?

Всю тяжесть бедствий и утрат взвалила я на небосвод, -

От тяжелой ноши крив-горбат, завесой скорби он закрыт.

Дочь шаха я, но уж давно я к долу бедности бреду:

Я именов красна - оно не зря "Зебунниса" звучит!

Перевод С. Иванова (Халикова 1949б: 16).

В таджикской классической литературе известны также имена таких образованных и талантливых поэтесс, как Махзуна, Надира, Дилшоди Барно, Анбаротун, Назима Ханум, которые, несмотря на тяжелую, бесправную долю, приобщались к знаниям, создавали произведения, в которых рисовали картины своей тяжелой и горькой судьбы. Особо заметное место в истории общественной мысли таджикского народа занимает деятельность поэтессы Дилшодотун (псевдоним Барно) из города Ура-Тюбе и ее школы, проникнутой идеями просвещения и сближения с передовой русской культурой. «Будучи учительницей, поэтесса Дильшодотун была, – отмечает Ф. Хусаинова, – просвещенной, с уклоном к поэзии, умной женщиной своего времени... писала также стихи под псевдонимом Барно. Дильшод учила своих учениц знанию классиков восточной литературы...»

(Мухтаров 1969: 52). Жизнь народа для Дильшод и ее учениц стала школой формирования их общественно-политических взглядов. *«Бессилие народа Коканда и Ура-Тюбе, – пишет Дильшод, – не давало мне успокоиться и отказаться от творческих занятий»* (Мухтаров 1969: 151).

В формировании общественно-политических взглядов Дильшод, пишет А. Мухтаров, – немаловажную роль сыграла литература прогрессивно-демократического направления первой половины XIXв., в которой звучит критика существующего строя (Гульхани, Маъдан, Хозик, Лисони Худжанды и другие), а также присоединение Средней Азии к России.

Имеется много фактов участия женщин таджичек и узбечек в революционном движении начала XXв. Широко известна активная роль Хадым Джамалак в восстании 1916 г. в Ходженте, Н. Турсуновой, У. Тошматовой, Х. Мухаммадаминовой, Х. Камолходжаевой и других женщин, участвовавших в восстании в Аштской волости. (Халикова 1949а: 7).

Разумеется, в силу господства строгих законов шариата и адата (традиции) женщина-мусульманка не могла равняться, например, с русской женщиной или играть в обществе ту роль, которую играли европейские женщины. Тем не менее, женщина-мусульманка не была безразлична к судьбе своего народа, своей родины, и в отдельных революционных событиях принимала посильное участие. Стихи Дильшод, Анборотун, Назимы Ханум, участие женщины в революционных событиях конца XIX – начала XX вв. убеждают нас в том, что женщина края постепенно становилась все более активной силой общества.

В «Истории переселенцев» Дильшод перечисляет имена поэтесс Кокандского ханства, давая им высокую оценку. Среди них – Надира, названная ею «царицей Ферганского владения», обладательницей высокого таланта в стихосложении и даже «поющим соловьем», Фидои, Манбону, Хафизаотун, Увайси, а также поэтессы Ура-Тюбе: Саидабону, Мастураой, Фазилатбону, Кароматой.

Присоединение Средней Азии к России, распространение передовых идей и знакомство с русской культурой повлияло и на творчество, и на общественно-политические взгляды Дильшод и ее школы.

Задачу поэтов, сама поэтесса в этот период понимает следующим образом: *«...Всякий, кто захочет узнать, какая же цель у поэта, (выяснит, что) именно судьбу народов описывают (друзья) поэзии. С песней народа должны быть единоклубными поэты, открыто и вовремя издает клич сад поэзии»* (Мухтаров 1969: 121).

Следовательно, Дильшод считала, что поэт должен жить судьбой народа, описывать жизнь народа, идти в ногу с народом, присоединяться к его голосу. Интересны воспоминания Дильшод о своем учителе и наставнике, супруге – Тош-Махдуме: *«Взяла в руки перо и (начала писать) стихи про жизнь народную, и руководствовалась всем, о чем наставлял учитель. Всякий раз, когда я собиралась написать газели про любовь и влюбленных,*

учитель говорил: «Пиши всегда про любовь своего народа, Барно» (Мухтаров 1969: 120).

Наставления своего учителя Дильшод, в свою очередь, передавала ученицам. Так, Анбаротун пишет: «Когда будете писать стихи, берите темой положение народа, чрезмерное восхваление выдающихся личностей является излишеством».

*«Прежде всего, подумайте, каково житье-бытье народа,
Всегда имейте смелость признать двухсторонний гнет»
(Мухтаров 1969: 121).*

Анбаротун резко порицает поэтов, которые служили господствующему классу и духовенству. Она, в противоположность им, ставит в пример поэтов-демократов – Мукими и Фурката.

Поэт, по убеждению Дильшод, должен своим творчеством активно бороться с тиранией:

*«О, милая моя, пиши газели, чтобы приверженцев
стало больше и больше,
Потолкуй немного про науку, чтобы ума-разума
стало больше и больше,
Что за черта: знание и просвещение стало скукой
(в тягость)
Будь глашатаем слова правды, чтобы отваги
стало больше и больше» (Мухтаров 1969: 124).*

В определении назначения поэта взгляды Дильшод и Анбаротун во многом совпадали с мнением среднеазиатских просветителей их времени, особенно по вопросу о служении народу.

Видное место в творчестве Дильшод занимает положение трудящихся масс:

*«Почему народ родины (моей) так нуждается?
Почему старые, молодые и вдовы нуждаются?»*

Дильшод находила острые слова, чтобы осудить положение трудящихся, отсутствие у бедных права на протест, на свободу слова:

*«Слова Корана, слово ислама только на устах,
В наше время хлеб насущный только у сытых на устах,
(Всякий вопрос) решается в пользу баев, у которых пища на устах,
Бедняк лишен права говорить, у него удила на устах...»
(Мухтаров 1969: 133).*

И все же в стихах Дильшод звучит оптимизм:

*"О милая, родная, не горюй, не тоскуй нисколько,
Эти притеснения и угнетения, конечно, временны,
Все страдания (твои) исчезнут из твоей головы,*

*Время, наконец, смилостивится хоть раз,
(В этом) у меня в душе нет никакого сомнения»
(Мухтаров 1969: 134).*

В творчестве Дильшод видное место также занимают обличение произвола феодалов, отношение к религии, положение женщин.

*«Угнетенная женщина, если сняв чадру, станет гурией,
То в благодарность за это, музыкант, в руки рупаб возьми»
«Пойте вы без стеснения про свободу,
Пусть услышат вас в Ташкенте, Коканде,
Ходженге и Фергане...» (Мухтаров 1969: 150).*

Дильшод, а за ней и Анбаротун в то время сумели найти в себе силы, чтобы осудить бесправное положение женщины, по-своему оценить сравнительно свободную жизнь русской женщины и стать сторонниками такой свободы:

*«В то время (тогда будет) новая девушка, новые женщины, новая мать,
Подобно полному плодов саду, дадут они новые плоды.
Барно в эту светлую эпоху, найдет свое счастье,
В газелях своих напишет она (отразит) новый мотив,
новые строки» (Мухтаров 1969: 151).*

Социально-культурные идеи в творчестве Дильшод, прежде всего, отражались в тематике присоединения Средней Азии к России, ненависти к феодальным правителям края, которых она сравнивает с куклами, которых легко было обезглавить и которые были беспомощны перед русскими:

*"Пришли русские, одного за другим завоевывая ханов и эмиров,
Обезглавливая их, как маленьких кукол" (Мухтаров 1969: 152).*

Выражая социально-культурные идеи в своих произведениях, Дильшод говорила, что между разноязычными и инаковерующими людьми не видит различия:

*«И ты человек с двумя руками, с двумя ногами,
бровями и глазами,
И взгляд твой, как у араба, русского, европейца,
(о, еврей)» (Мухтаров 1969: 153).*

Положительное отношение Дильшод к присоединению Средней Азии к России видно и из последующих высказываний, которые можно отнести к концу XIX или к началу XX в. Так, после завершения строительства железной дороги Самарканд-Коканд (1898) она дважды совершила по ней поездку в Ура-Тюбе и сумела оценить значение этой дороги и труда тех, кто ее строил – русских специалистов: «После тех наблюдений я смогла сделать заключение, что сейчас положение народа в тысячу раз лучше по-

ложения (его) при старом мусульманском порядке Истравшана» (Мухтаров 1969: 155).

В творчестве Дильшод воспет дух дружбы народов. В период междоусобных войн она призывала жителей одного города к братству с населением других городов, особо акцентируя на этом внимание своих соотечественников из Ура-Тюбе и Коканда в 30-е гг. XIX в.

*«О, люди, если прибудете в Коканд,
ни в коем случае не раните сердце (того народа)
Между двумя народами обладательницей знаний, я ушла»*

Дильшод, призывая своих земляков к миру и дружбе с населением Ферганы, пишет:

*«Народу страны Ферганы (будь) наставником громогласным,
Среди подданных следуй доброте миролюбия» (Мухтаров 1969: 161).*

Желая мира и спокойствия Фергане, поэтесса в одном из своих стихов заявляет:

*«До конца дней моих размышляла я про нашу эпоху,
Воспевала я мир для края и народа Ферганы» (Мухтаров 1969: 62)*

Идеи дружбы народов вдохновенно выразила Дильшод в стихотворении о евреях:

*«Почему состояние такое печальное, в чем твоя вина,
о, еврей?
Осведомляться о здоровье (твоем) утомительно
(для тебя) когда стонешь, о, еврей? Отчего ты всегда опоясан этим
тонким инуром?
О национальности ли твоей свидетельствует
этот знак, о, еврей? ...
У нас веселье, празднества популярны в народе,
Нигде я не вижу, где место твоих гуляний, о, еврей?
.Расскажи про свою печаль, пусть Барно напишет
в (своей) книге (памятке),
Во время проверки, пусть будет тебе защитой, о, еврей»
(Мухтаров 1969: 164)*

Эти высказывания Дильшод во всей полноте отражают интернациональный дух поэтессы.

В творчестве Дильшод звучат также мотивы значимости образования, науки, изучения различных отраслей знания. Вот как она говорит о значении образования:

*«Из среды обученных выходят много ученых,
Распространителей науки, просвещения, ораторов,
Много крестьян, чудеса из земли добывающих,*

*На счастье угнетенным выходят много образованных
мудрецов,
Очарованной Барно из Коканда достойна эта книга».*
(Мухтаров 1969: 171)

С нежностью пишет поэтесса и о книге:

*«Самым близким и дорогим другом, лекарством от недуга
является книга,
Мой помощник, собеседник и самый лучший друг-книга»*
(Мухтаров 1969: 170).

Дильшод призывает людей к получению образования. По ее твердому убеждению, к образованию должны стремиться все люди, включая крестьян. Из среды обученных людей, считает Дильшод, выходят ученые, ораторы, просветители, мудрецы, которые так нужны для счастья угнетенных.

Дильшод считала, что образование необходимо не только мужчинам, но и женщинам. Мысли Дильшод о науке, просвещении, путях достижения знаний, отношении к образованным людям, ее призывы к образованию всех слоев населения, включая крестьян и женщин, ярко высвечивают общественные взгляды Дильшод, которая самые большие свои надежды возлагает на образованных людей, в лице которых и хотела видеть разумных руководителей угнетенного народа.

Таким образом, творчество Дильшод, Анборотун, Назимы Ханум и ряда других их сподвижниц показывает, что женщины Средней Азии, в том числе таджички, в прошлом, особенно в начале XX в. не были безучастны к судьбам своего народа, к общественной жизни, к борьбе народа за светлое будущее, в котором «счастлирое поколение» будет лакомиться плодами в саду, посаженном Дильшод:

*"Когда поспеет – сладки, бесподобно сладки его плоды,
Многие считают мой сад примером для счастливого поколения"*
(Мухтаров 1969: 179).

В оценке присоединения Средней Азии к России, в призывах к дружбе между народами, в том числе и особенно с русским народом, мысли Дильшод, Анбаротун и ряда других просветительниц в принципе совпадают с идеями других просветителей второй половины XIX – начала XX вв., однако им удалось гораздо глубже разобраться в некоторых аспектах раскрепощения народа.

Поэтессы в своем творчестве глубоко разрабатывали многие крупные социальные проблемы, которые выпали или почти выпали из поля зрения некоторых других просветителей. В первую очередь, это касается положения и места среднеазиатской женщины в общественно-политической жизни.

Свободная русская женщина в творчестве А. Дониша, Мукими, Фурката и ряда других не стала примером для мусульманской женщины. Жен-

щины-просветительницы блестяще заполнили и эту лакуну в содержании таджикского движения просвещения.

Русская революционная мысль сыграла большую роль в формировании общественно-политических взглядов Дильшод, Анбаротун и их последовательниц. По некоторым социальным вопросам они высказали настолько радикальные мысли, что это следует рассматривать как серьезный шаг вперед, к идеям революционной демократии.

Эмансипировать туземную женщину, а через нее и все туземное население, вне сомнения, было одной из крупнейших задач просветительских течений того периода; сознание этого, по-видимому, проникает в него, но без уяснения ведущих к ней путей.

Неудержимая волна европейской цивилизации, без сомнения, проникла и в туземную жизнь, как бы она не казалась замкнутой тогда. Русское общество, изменив свой взгляд на туземцев «сверху-вниз», стало водить с ним хлеб-соль и познакомило его с лучшими сторонами своей жизни, этим было положено начало проникновению света цивилизации – сверху. Мусульмане, имевшие общение с русскими семьями, не только перенимали внешнюю обстановку, но и отдавали своих детей обоего пола учиться в русско-туземные школы, гимназии, реальные училища. Женщины-туземки, получившие образование, стояли крепко на ногах, сознавая, что они – как все. Они внесли заметную лепту в развитие специфических нравственно-этических норм этнопедагогики края, связанных, прежде всего, с жизнью и бытом женщин – мусульманского Востока.

ЛИТЕРАТУРА:

Книга...: *Книга персидских женщин* / Китоби Кульсум-нама. Туркестанские ведомости. 1912, № 207.

Коран: *Коран* /пер. И. Ю. Крачковского/. М.: МНПП «Буква», 1991, 528с.

Мухтаров 1969: Мухтаров, А. *Дильшод и ее место в истории общественной мысли таджикского народа в XIX – начале XX вв.* Душанбе: Дониш, 1969, 372с.

Нотебай 1902: Нотебай. *Гейши в Средней Азии.* Русский Туркестан. 1902, 2 августа.

Раджабов 1986: Раджабов, А. *Ходжент и музыкальная культура таджиков* / А. Раджабов // *Исследования по истории и культуре Ленинабада.* Душанбе: Дониш, 1986, 255с.

Халикова 1949а: *Из письма женщин Средней Азии женщинам Закавказья* // Халикова С. А. *Женщины советского Таджикистана.* Душанбе, 1949, 95с.

Халикова 1949б: Халикова, А. *Женщины Советского Таджикистана* / А. Халикова. Душанбе, 1949, 95с.

Якубов 1989: Якубов, Ю. *Музыкальная жизнь Хорасана в эпоху Барбада* /Ю. Якубов // *Известия АН Таджикской ССР. Серия востоковедение, история, филология.* Душанбе, 1989, №1.

NESTAN SULAVA

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Akhaltsikhe State Education University

Two Ways of Obtaining Heaven's Citizenship in Byzantine and Georgian Hagiography

Core essence of heaven's place and heaven's citizenship in religious literature highlights the unity of two places – place on earth and place on heaven. It describes a spiritual image of these two worlds, while the heaven's habitant being truly sublime and elevated from earth, is joined to eternity. In religious doctrine the definitions “angel-like living” and “earth's man and heaven's angel” are given, by which hagiography describes the human beings being close to God.

Hence, there are two types of monastic living: first can be attributed to those monks, who are involved in religious life and are carrying out practical activities parallel to that; second - to those living separately from everything, such as those living ascetic life in caves, deserts.

Key words: Georgian Hagiography, ascetic life, heaven's citizenship.

ნესტან სულავა

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ახალციხის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი

ზეციური მოქალაქობის მოპოვების ორი გზა ბიზანტიურ და ქართულ ჰაგიოგრაფიაში

საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში ზეციური ქალაქისა და ზეცათა მოქალაქობის საღვთისმეტყველო არსი წარმოაჩენს ორი სამყაროს, ორი ქალაქის — ზეციური და ამქვეყნიური ქალაქის ერთიანობას. მასში ასახულია ამ ორი სამყაროს მკვიდრის სულიერი ხატ-სახე, რომელთაგან ზესთასოფლის მკვიდრი, ყოველივე ამქვეყნიურისაგან და ამქვეყნიურზე ამაღლებული, დროსივრცულად მარადიულობასა და ზესთაქალაქშია. საღვთისმეტყველო მოძღვრებაში განმარტებულია „ანგელოზებრივი ცხოვრება“ და „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“, რომლებითაც ჰაგიოგრაფია ღმერთს მიმსგავსებულ ადამიანებს წარმოაჩენს. „ანგელოზებრივ ყოფას“ თეორიული თვალსაზრისით განსაზღვრავს წმ. გრიგოლ ნოსელი თხზულებაში „კაცისა აგებულე-

ბისათვის“. წმინდა მამები თავიანთ საღვთისმეტყველო ანთროპოლოგიურ შეხედულებებს ამყარებენ კაცობრიობის არსებობის სამ საფეხურზე: 1. სამოთხისეული — უცოდველი, 2. ამსოფლური — ცოდვილი და 3. მომავალი ზესთასოფლური — განახლებული, აღდგომის შემდგომი, მარადიული სიყვარულის პერიოდი. წმ. გრიგოლ ნოსელის აზრით, ცოდვისაგან განწმენდილი და პირველსახეს მიმსგავსებულ-მიახლოებული ადამიანის სულიერი ცხოვრება მის ამქვეყნიურ ცხოვრებაზე დამოკიდებული, იგი განსაზღვრავს მის სულიერ მომავალს. ეს თვალსაზრისი ასახულია ჰაგიოგრაფიაში, რომელიც თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ადამიანის შესაძლებლობისათვის მისაწვდომი, მეორე საფეხურისადმი.

ბიზანტიური და ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულებების სახის-მეტყველების მიმოხილვით წმინდანთა სულიერი ცხოვრების უმაღლეს საფეხურად წარმოჩნდება ზეცათა მოქალაქობის მოპოვება ამქვეყნიურ განუვლი ღვანლის შედეგად. მათში დამკვიდრდა წმინდანის ორი ტიპის ხატ-სახე: „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“ და „ანგელოზებრივი ცხოვრების“ მიმყოლი მოღვაწე. „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“ და წმინდანის „ანგელოზებრივი ცხოვრების“ კვალობაზე ჰაგიოგრაფიაში, კერძოდ, „ცხოვრებათა“ ჟანრში, ბერმონაზვნური ცხოვრება-მოღვაწეობის ორი ტიპი შეინიშნება: 1. „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზი“ იმგვარ ბერმონაზონთა სიმბოლურ ხატ-სახედ წარმოგვიდგება, რომლებიც საეკლესიო-სამონასტრო ცხოვრებაში არიან ჩართულნი და სულიერ ღვანლთან ერთად პრაქტიკულ საქმიანობასაც ეწევიან; სხვაგვარად ესაა ლავრული სამონასტრო ცხოვრება; 2. „ანგელოზებრივი ცხოვრება“ იმგვარ წმინდანთა სახეს წარმოაჩენს, რომლებიც განმარტოებით იმყოფებიან ღვანლში და რომელთა სხვადასხვაგვარი სახეობებია ცნობილი: უდაბნოში განმდგარი ბერმონაზვნები, მღვიმის მკვიდრნი, მძოვარნი... ორივე ტიპის ბერმონაზვნური ცხოვრება-მოღვაწეობის მიზანდასახულობა ერთია: ზეციური მოქალაქობის მოპოვება.

ზეციური მოქალაქობის მოპოვება ადამიანის მიერ ამქვეყნიური ცხოვრების „უსრულესად განვლაზეა“ დამოკიდებული. არეოპაგიტული თვალსაზრისით, ჭეშმარიტებას, რომელიც ზეციური მოქალაქობის საფუძველია, მხოლოდ რჩეულნი ეზიარებიან და იგი მხოლოდ ღირსეულთათვის გაცხადდება. არეოპაგელისეული „გრძნობადთა სახეთა“ სიმბოლოების სიღრმისეულ არსს მიუთითებს, რომელიც სახისმეტყველებითი წარმოსახვის ღერძული საყრდენია და რომლის საშუალებითაც გაიაზრება წმინდანი ჰაგიოგრაფიაში. ჰაგიოგრაფია ინდივიდს, ხასიათს, პიროვნებას კი არ ხატავს, არამედ ხატ-სახეს, დადებითს ან უარყოფითს, ასახავს. წმინდანის სახის იდეალურობის განსამარტებლად შეიძლება დავიმონწმოთ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის იოანე ღვთისმეტყველისადმი ეპისტოლე, რომლის მიხედვით, „საჩინონი ხატნი არიან ხილულნი ესე უხილავთა მათთჳს“, რაც იმას გვაგულისხმებინებს, რომ ხატის მეშვეობით ადამიანი უახლოვდება გამოუთქმე-

ლისა და ღვთაებრივის შეცნობას, აქედან გამომდინარე, წმინდანის სახე ღვთაებრივი სიკეთით, სიყვარულით, სათნოებით, ღვთისადმი შიშით, სულგრძელობით, მოთმინებით, რწმენით აღსავსეა, ხოლო მისი ქმედება ღვთაებრივი სიკეთისაკენ მიდრეკილია და ღმერთთან შერთვით სრულდება. წმინდანი აბსოლუტურად სრულყოფილია, მასში, რ. სირაძის სიტყვით, „არ გვეძლევა ავ-კარგის დიალექტიკური თანაარსებობა“. ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟის სახე სწორხაზოვნად წარმოისახება.

ჰაგიოგრაფიასა და ჰიმნოგრაფიაში წმინდანი სახეთა პარალელიზმის პრინციპით, ანუ, უფრო სიღრმისეულად, არსობრივად რომ განვმარტოთ, იპოდიგმურ-პარადიგმული სტრუქტურით წარმოჩნდება. თუმცა, უთუოდ უნდა აღინიშნოს სხვაობა ჰაგიოგრაფიასა და ჰიმნოგრაფიას შორის წმინდანის სახის წარმოსახვისას, რადგან თუ იპოდიგმურ-პარადიგმული სტრუქტურა ჰიმნოგრაფიისათვის უმთავრესია, ღერძულია, ძირითადია, ჰაგიოგრაფიისათვის იგი ერთ-ერთი გამომსახველობითი საშუალებაა. ეს საკმაოდ დიდი განმასხვავებელი ნიშანი ძველი და ახალი აღთქმის წიგნთა სახისმეტყველებასა და თვით ბიბლიურ წიგნთა ორი განსხვავებული, მაგრამ უერთმანეთოდ წარმოდგენილი ნაწილის განსხვავებული სახისმეტყველების პრინციპებს ეფუძნება.

საღვთისმეტყველო მოძღვრებაში განმარტებულია „ანგელოზებრივი ცხოვრება“, რომლითაც ჰაგიოგრაფია ღმერთს მიმსგავსებულ ადამიანებს წარმოაჩენს. „ანგელოზებრივ ყოფას“ საღვთისმეტყველო-თეორიული თვალსაზრისით განსაზღვრავს წმ. გრიგოლ ნოსელი თხზულებაში „კაცისა აგებულებისათვის“, რომლის მიხედვით იგი აღდგომის შემდეგ მკვიდრდება: „და აღდგომაცა გუაუწყებს, ვითარმედ ცხოვრება იგი მომავალი **ანგელოზებრი ყოფად** არს“ (შატბერდის კრებული 1979: 100). წმინდა მამები თავიანთ საღვთისმეტყველო ანთროპოლოგიურ შეხედულებებს ამყარებენ კაცობრიობის არსებობის სამ საფეხურზე: 1. სამოთხისეული — უცოდველი, 2. ამსოფლური — ცოდვილი და 3. მომავალი ზესთასოფლური — განახლებული, აღდგომის შემდგომი, მარადიული სიყვარულის პერიოდი. წმ. გრიგოლ ნოსელი საგანგებოდ მსჯელობს „ანგელოზებრივი ცხოვრების“ შესახებ სამოთხეში მკვიდრობისას, ე. ი. კაცობრიობის განვითარების პირველ საფეხურზე, და ადამიანის სულის ზესთასოფელში დამკვიდრების შემდეგ, ე. ი. მესამე საფეხურზე: „მაშინ ცხოველნი იგი იყვნენ ვითარცა ანგელოზნი. ხოლო მოსწავება ცხოვრებისა მის პირველისაჲ, ვითარმედ მსგავს იყო იგი **ანგელოზთა ცხოვრებასა**, მით გუეუწყა, რამეთუ მიქცევასა მას ჩუენსა მიემსგავსოს ცხოვრება ჩუენი **ანგელოზთა ცხოვრებასა**. და ან ანგელოზთა შორის არა არს მეუღლება და არიან იგინი ფრიად და მრავალ გუნდ, ვითარ იგი გუთხრობს დანიელ ჩუენებასა მას შინა მისსა. და უკუეთუმცა არა გარდასრულ ვიყვენით წესისა მისგან ანგელოზთაჲსა, უკუე არა გუკმდა, რაითა იყოს განმრავლება ჩუენი მეუღლებით, არამედ ვითარცა-იგი არს სიმრავლჳ ანგე-

ლოზთაჲ თუნიერ ამისა. და არს იგი მოუგონებელ და ვერ გულისკმის-საყოფელ“; „და ვითარცა იგინი მრავალ არიან თუნიერ მეუღლებისა და რამეთუ მიქცევაჲ იგი კაცთაჲ წესსა ზედა ანგელოზთასა აღდგომასა მას მოასწავებს, ვითარმედ იყვნესვე ვითარცა ანგელოზნი“ (შატბერდის კრებული 1979: 97). ზემოთქმულის მიხედვით ჩანს, რომ სამოთხის მკვიდრი პირველი ადამიანები ანგელოზებრივად ცხოვრობდნენ, მხოლოდ ცოდვითდაცემის შემდეგ შეიძინეს მათ „პირუტყვებრივი“ გამრავლების უნარი, რაზეც გოდებდა დავით წინასწარმეტყველი: „კაცი პატივსა შინა იყო და არა გულისკმა-ყო“, „ჰბაძვიდა იგი პირუტყუთა და მიემსგავსა მათ“ (ფს. 48, 20); ხოლო აღდგომა, მეორედ მოსვლა ადამიანს საშუალებას აძლევს, რათა სულის ზესთასოფელში მოხვედრით ისევ ემსგავსოს ანგელოზს.

წმ. გრიგოლ ნოსელის აზრით, ცოდვისაგან განწმენდილი და პირველსახეს მიმსგავსებულ-მიახლოებული ადამიანის სულიერი ცხოვრება მის ამქვეყნიურ ცხოვრებაზეა დამოკიდებული, იგი განსაზღვრავს მის სულიერ მომავალს. წმ. გრიგოლ ნოსელის მოძღვრებით, აღდგომის საიდუმლო კაცობრიობის ცხოვრებას ანგელოზთა სწორად წარმოაჩენს, რაც იმას გულისხმობს, რომ სამოთხიდან გამოდევნილი ადამიანი, რომელიც მუდმივად ზრუნავს და მიილტვის დაკარგული ზესთასოფლის კვლავ მოსაპოვებლად, ანგელოზთა მსგავსად ცხოვრობს და იცხოვრებს (შატბერდის კრებული 1979: 99). ეს თვალსაზრისი ასახულია ჰაგიოგრაფიაში, რომელიც თავის დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ადამიანის შესაძლებლობისათვის მისანვლოში საფეხურისადმი, კერძოდ, მეორე საფეხურისადმი; ჰაგიოგრაფია ადამიანის შინაგან სამყაროში ცდილობს გარკვევას, არის თუ არა შესაძლებელი ადამიანის სულიერი მსგავსება ღვთისადმი, ადამიანის ღმერთთან ზიარება და განღმერთობა.

ამ მოსაზრების დასადასტურებლად დავიმონწმეებ ერთ ეპიზოდს გიორგი მერჩულის „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან“: კლარჯეთში ჩასული წმ. გრიგოლ ხანძთელი სულიერი ცხოვრების „ანგელოზებრივად“ წარმართვას ვარაუდობს. ოპიზაში მყოფს ესმოდა უდაბნო ადგილებში დამკვიდრებულ მარტოდმყოფთა ანგელოზებრივი ცხოვრების შესახებ და თავადაც სურდა ამ გზას დასდგომოდა. დავიმონწმეებ ტექსტს: „ხოლო მამასა გრიგოლს სწადოდა მარტოდ დაყუდებაჲ, რამეთუ ესმოდა ანგელოზებრივი ცხოვრებაჲ მარტოდ მყოფთაჲ მათ სივრცესა მას შინა უდაბნოსასა, რომელნი-იგი იზარდებოდეს მძოვართა სახედ მწუანვილითა და ხილითა, ხოლო რომელნიმე მცირედითა პურითა და რომელთაიმე ესმოდა სახელი და რომელნიმე ფარულად იყვნეს“ (ძეგლები 1963/1964: 253). ამ მიზნით გაეშურა იგი ხანძთის მიდამოებისაკენ. ეძებდა ისეთ ადგილს, სადაც მარტოდ დაყუდება და ანგელოზებრივი ცხოვრება შეეძლებოდა. ოპიზის მონასტერი ასეთი არ იყო, იგი მამათა მონასტერი იყო. გიორგი მერჩულის ჰაგიოგრაფიული თხზულებიდან ჩანს, რომ წმ. გრიგოლმა წინასწარ ჯერ კიდევ არ იცის, არ აქვს განჭვრეტილი, როგორ გზას მიუთი-

თებს უფალი სულიერების სანვდომად, მან ღვთის განგება უნდა გამოიცილოს და დაჰყვეს მას. ამიტომ წმ. გრიგოლ ხანძთელის სულიერი მომავალი თანდათანობით უნდა გამოიკვეთოს, ქმედებაში უნდა წარმოჩნდეს, ღმერთთან უშუალო კონტაქტმა უნდა განსაზღვროს მისი სულიერი მომავალი. წმინდანის სულიერი მისია მისმა მოღვაწეობამ და ზნეობრივ-ეთიკურმა ორიენტირებმა უნდა წარმართოს.

სულიერებით ყოველმხრივ შემკული, საღვთისმეტყველო ლიტურატურაში ღრმად განათლებული წმ. გრიგოლ ხანძთელი ის პიროვნებაა, რომელსაც ღმერთმა უდიდესი სულიერი მისია დააკისრა, ხოლო ამ მისიის აღსრულებისათვის მხოლოდ „ანგელოზებრივი“ ცხოვრება-მოღვაწეობა არ იყო საკმარისი. ამისთვის აუცილებელი იყო, იგი გახდარიყო „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“. მისი ქმედება-მოღვაწეობა ისე უნდა წარმართოს, რომ უნდა „აღემატოს მომავალთა ჟამთა“ (ძეგლები 1963/1964: 269). როგორც მოსე წინასწარმეტყველს ამცნო ღმერთმა, რომ მას უნდა გამოეყვანა უფლის რჩეული ერი ეგვიპტის მონობიდან და წაეყვანა ალექსანდრიის ქვეყნიდან, როგორც სამოელ წინასწარმეტყველმა უფლის ნებით დაასხა ხელი დავით წინასწარმეტყველს და სცხო, როგორც ყოვლადწმიდა ღვთისმშობელს გაბრიელ მთავრანგელოზმა აუწყა მისი მომავალი ღვთისმშობლობა, ისე წმ. გრიგოლ ხანძთელს უდაბნოში „ანგელოზებრივად“ მცხოვრებმა ჭუედიოსმა ამცნო მისი მომავალი სულიერი მისია, მისი იმგვარი ცხოვრება-მოღვაწეობა, რომ ჰაგიოგრაფიული თხზულების ავტორს მისთვის ეწოდებინა „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“. ამცნო, რომ ხანძთაში წმ. გრიგოლს უნდა აეშენებინა მამათა მონასტერი და საფუძველი ჩაეყარა ბერმონაზვნური ცხოვრებისათვის. ჭუედიოსს სწორედ ეს მისია აკისრია, მან უნდა ამცნოს უფლის ნება და მოამზადოს წმ. გრიგოლი მისი მოღვაწეობის მიზნის შესაცნობად. თვით ჭუედიოსი თავისი „ანგელოზებრივი“ ცხოვრების აღსრულების წინ ამბობს: „მივალ დღეს ბანაკსა უცხოსა და ღმრთისა საყდართა სამინელთა“ (ძეგლები 1963/1964: 258). მამათა პასუხიც შესაფერისია: „არა ხარ უცხო ბანაკსა მას წმიდათა ანგელოზთასა, რომელთა თანა სულითა მარადის იხარებ ქრისტესა“... მისი მიცვალების შემდეგ „ადგილი იგი აღივსო სულნელებითა და ანგელოზთა წმიდათა გალობითა, რომელთა წარიყვანეს იგი სიხარულით წინამე ქრისტესა“ (ძეგლები 1963/1964: 258). აქედან ნათლად ჩანს, რომ წმინდა მამის ჭუედიოსის ამქვეყნიურ ცხოვრება-მოქალაქობას „ანგელოზებრივი“ ცხოვრების ტიპი წარმართავს.

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა დავით აღმაშენებლის ანდერძი შიომღვიმისადმი, რომელშიც მონასტრის მამათა ცხოვრების წესის შესახებ არის საუბარი და რომელიც მამათა ყოფის ერთ-ერთ მთავარ ნიშნად მიიჩნევს „ანგელოზებრივ ცხოვრებას“: „მიბრძანა სასომან ჩემმან ბერმან არსენი და თუთ სულიერმან ბერმან მოძღუარმან ჩემმან იოვანე, რათამცა წესსა ზედა სუმეონწმიდისსა დავსხენ მონასტრისა მღვმისა წესნი, რომელი თუთმათ მიერ აღწერილი ვიხილე ყოვლად

შუშნიერად: უცთომელი გზად, და ნესიერი ცხორებად, და ანგელოზებრი მოქალაქობად, რათა ღმრთისათჳს ოდენ განკუთვნილნი, მას მხოლოსა, თჳნიერ სანუთისაჲსა ზრუნვისა ჰზრახვიდენ და წინაშე ღმრთისა მეოხებად კადნიერ იყვნენ“ (სილოგავა 2003: 120).

ჰაგიოგრაფიასა და ჰიმნოგრაფიაში წმინდანის სულიერი ხატ-სახე, მისი განვითარების ეტაპების გათვალისწინებით, განსხვავებულად წარმოჩნდება. მათი წარმოსახვის პრინციპები ემყარება ადრეული შუა საუკუნეობრივი ლიტერატურის სპეციფიკას, ეპოქის მსოფლმხედველობასა და იდეოლოგიას, ზნეობრივ-ეთიკურ პრინციპებს, ესთეტიკურ ფენომენს. ჰაგიოგრაფია და ჰიმნოგრაფია მხოლოდ ჟანრის, ან ავტორთა აზროვნების წესს კი არ წარმოაჩენენ, არამედ მათი შექმნის ეპოქის სულისკვეთებას, მსოფლმხედველობას, მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენის ხარისხსა და დონეს ასახავენ.

წმინდანი ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის სპეციფიკური ხატ-სახეებითაა წარმორჩენილი: ჰაგიოგრაფი და ჰიმნოგრაფი წმინდა მამას, ამქვეყნად განუული ღვანლის გათვალისწინებით, რელიგიური, სახისმეტყველებითი შინაარსის მომცველი სახეებითა და ხატებით მოიხსენიებს. მისი საღვთისმეტყველო და ამქვეყნიური ღვანლი შეზავებულია ანტინომიურ პრინციპზე აგებულ პარაბოლაში: **„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“**, რომლის ბინარული სემანტიკური ველი უვრცელესია და იგი საგანგებო დაკვირვებას მოითხოვს. იგი გავრცელებულია ბიზანტიურ და ქართულ ჰაგიოგრაფიაში.

„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“ ის ხატ-სახეა, რომელიც წმ. საბა განმმენდილის წარმოსახვადად გამოიყენა კირილე სკვიტოპოლელმა თავის ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში: **„ქუეყანისა ანგელოზი ნეტარი საბა და ზეცისა კაცი, ბრძენი და სარწმუნოა მოძღუარი“**... (მამათა ცხოვრებანი 1975: 56); ასევე იწოდება წმ. მაქსიმე აღმსარებელი: **„და ისნავეს მისგან მოქალაქობად ანგელოზებრივი და იქმნეს ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“** (კიმენი 1918: 65). წმ. მაქსიმე აღმსარებლის შესახებ ნათქვამი — **„ისნავეს მისგან მოქალაქობად ანგელოზებრივი“** — მოწმობს იმას, რომ წმინდანი ანგელოზებრივ ცხოვრებას მისდევდა, ანუ იგი განდევილური ცხოვრების მიმდევარი იყო და მისი ღვანლი ორსავე სოფელს სწვდება. წმ. მაქსიმე აღმსარებელმა სწორედ **„ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“** ღვანლით მოიპოვა ზეციური მოქალაქობა: **„ვინ არა განკურდეს სათნოსა მას და სულიერსა მოქალაქობასა მისსა“** (კიმენი 1918: 75); **„რომელმან მოქალაქობად იგი უკორცოთად მოიგე კორცითა მით მოკუდავითა და უძლურითა“** (კიმენი 1918: 103); **„ნეტარი მამად მაქსიმე აღმსარებელი დიდითა სათნოებითა და მრავლითა მოღუანებითა განბრწყინდა და შეერთო კრებულსა წმიდათა მონამეთა და ღირსთა მამათასა თანამდებ ვართ ღირსისა მის და საღმრთოესა მოქალაქობისა მისისა აღწერად და შემდგომთა ნათესავთა საჯსენებელი დატევებად“** (კიმენი 1918: 60).

ქართული ჰაგიოგრაფიიდან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გიორგი მერჩულისა და გიორგი მცირის ჰაგიოგრაფიული თხზულებე-

ბი; კერძოდ, გიორგი მერჩულის თხზულების დასაწყისსა და დასასრულს წმ. გრიგოლ ხანძთელი წარმოჩნდება როგორც „უდაბნოთა ქალაქმყოფელი, ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი, სულიერად მამად და წინამძღუარი და მამენებელი ხანძთისა და შატბერდისა“ (ძეგლები 1963/1964: 249-250). გარდაცვალებამდე მცირე ხნით ადრე წმ. გრიგოლ ხანძთელს ესმა ხმა ზეციდან. „და რამეთუ აქუნდა ჩუეულეზა ზეცისა წმიდათა მთავრობათა ხილვისაჲ სულსა მას მართალსა და ან მათგანვე სიხარულისა ჳმად ესმა ესე: „ნუ გეშინინ მოსლვად ჩუენ თანა, მსახურო ქრისტესო, სანატრელო, რამეთუ ქუეყანისა ანგელოზსა და ზეცისა კაცსა გინესს მეუფეჲ ცათაჲ ქრისტე. ან მოვედ სიხარულით და უფლისა შენისა თანა იხარებდ დაუსრულებელად, რამეთუ ნეტარ ხარ შენ შორის კაცთა ნეტარსა მას დიდებასა დამკუდრებად განმზადებული და მხიარული საუკუნოდ“ (ძეგლები 1963/1964: 315). წმ. გრიგოლმა „ესრეთ შეჰვედრა სული უფალსა და შეერთო ანგელოზთა კრებულსა, რამეთუ უკორცონი ანგელოზნი და სულნი კაცთანი ერთ-ბუნება არიან და სულსა კაცისასა აქუს მეტყუელება ანგელოზებრი“ (ძეგლები 1963/1964: 316).

უნდა აღინიშნოს, რომ „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“, როგორც წმ. გრიგოლ ხანძთელის, როგორც წმ. გიორგი მთაწმიდლის ხატ-სახის, საღვთისმეტყველო თვალსაზრისით განმარტებისათვის საჭიროა სხვა სიმბოლოთა გათვალისწინებით მის არსობრივ რაობაზე მსჯელობა სინქრონიულ-დიაქრონიულ ასპექტებში; იგი ემყარება ღმერთისა და პიროვნების ურთიერთმიმართებათა განსაზღვრას, რაც, თავის მხრივ, უკეთ წარმოაჩენს პიროვნების, ანუ წმინდანის, შინაგან სულიერ სამყაროსა და მისი მოღვაწეობის არსს, დანიშნულებასა და, ზოგადად, სულიერ მისიას. ამავე დროს, უთუოდ გასათვალისწინებელია სასულიერო ფენათა მოღვაწეობის მრავალსახეობა და მათი საღვთისმეტყველო შეფასება.

წმინდანის ზეციურ მოქალაქობას განსაზღვრავს ჰაგიოგრაფიაში გავრცელებული წმინდანის ხატ-სახის აღმნიშვნელი ოქსიმორონი „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“, რომელიც პიროვნების სრულყოფილებას არსობრივად მიუთითებს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“ შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებათაგან (კ. კეკელიძე, რ. ბარამიძე, ლ. გრიგოლაშვილი, ნ. გაგომაშვილი, ქ. ელაშვილი, ე. ქელიძე) გამოვყოფ ლ. გრიგოლაშვილის, ქ. ელაშვილისა და ნ. გაგომაშვილის სტატიებს, რომლებშიც საგანგებო ყურადღებაა შეჩერებული ამ ხატ-სახეზე, როგორც წმ. გრიგოლ ხანძთელის სიმბოლურ გამოხატულებაზე და არა როგორც ზოგადად წმინდანის ხატ-სახეზე.

წმ. გრიგოლ ხანძთელის, როგორც „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“, მოღვაწეობა კონკრეტულიცაა, ანუ ამქვეყნიურ დრო-სივრცულ არეალშია მოქცეული, და ზესივრცულ-ზედროულიც. მის წმინდანურ სახეს, როგორც კონკრეტულ-ისტორიულსა და ზედროულ-ზესივრცულს, ბიბლიური წინასახეები ასაზრდოებენ და გიორგი

მერჩულე აბრაჰამს, მოსეს, სამოელს მიიჩნევს მის სულიერ წინაპრებად, არქეტიპებად. წმ. გრიგოლ ხანძთელი ქრისტეს მხედარია, ვითარცა სულიერი სიძლიერის, მხნეობის, სამართლიანობის გამომხატველი და დამამკვიდრებელი. იგი თავისი დაარსებული ეკლესია-მონასტრებისათვის საგანგებოდ ამზადებს აღმოსავლურ-ქრისტიანული ეკლესიის ორი მიმართულების — იერუსალიმურ-საბაწმინდური და კონსტანტინოპოლური საღვთისმსახურო ტრადიციების საფუძველზე შედგენილ „სიბრძნით განსაზღვრებულ და მეცნიერებით გაბრწყინვებულ“ „ფრიად ფიცხელ“ წესდებას, რომელიც მაღალზნობრივ იდეალებს ემყარება. სწორედ ეს ზნეობრივი საფანელი უდევს საფუძველად წმ. გრიგოლ ხანძთელის მიმართვას გარდაცვლილი დედებისადმი, რომლებმაც უზნეო ქალის ცხედარი არ შეიწყნარეს. იგი სამჯერ ამოვარდა მიწიდან. საჭირო გახდა წმ. გრიგოლის ეპისტოლე, რათა ქალის ცხედარი იმ მიწას მიეღო, სადაც წმინდა დედები, მონაზვნები განისვენებდნენ.

დროისა და სივრცის, ზედროულობისა და ზესივრცულობის ამგვარი გააზრებით ხდება შესაძლებელი „წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ ზემოხსენებული ეპიზოდის საღვთისმეტყველო თვალსაზრისით განმარტება, რომლის თანახმად, წმ. გრიგოლის, როგორც „ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზის“, სიტყვას ძალა აქვს დროშიც და ზედროულობაშიც, ამქვეყნიურ სივრცესა და ზესივრცულობაშიც. მიცვალებულის სულს, იქნება იგი ცოდვილი, ან მონანიე, წმინდანის შემწეობა სჭირდება განწმენდისათვის. გიორგი მერჩულის ჰაგიოგრაფიულ თხზულებაში ამგვარ შემწედ გვევლიანებიან წმ. გრიგოლ ხანძთელი და დედა ფებრონია. დავაკვირდეთ დედა ფებრონიას წერილს წმ. გრიგოლ ხანძთელისადმი, რომელშიც ეს უკანასკნელი ზეცის ანგელოზის თვისებებითაა შემკული და წარმოჩენილი. წმ. გრიგოლის სახისმეტყველებითად წარმოსახვისათვის გამოიყენება ეპიტეტთა რიგი, რომლებიც ცხადად მოწმობენ, რომ წმინდანის პიროვნება ღვთაებრივი თვისებებითაა აღჭურვილი და წმ. გრიგოლის ხატსახეც იმგვარადაა წარმოჩენილი, როგორადაც ჰაგიოგრაფიაში გავრცელებული სიმბოლური სახე „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“ გაიაზრება.

ამასვე ადასტურებს წმ. გრიგოლ ხანძთელის წერილი გარდაცვლილი დედებისადმი. გარდაცვლილი დედებისადმი წმ. გრიგოლის, როგორც შემწის, მეოხის მიმართვის შედეგად განიწმინდება გარდაცვლილი ცოდვილი ქალის სული, რის შემდეგაც გარდაცვლილ მონაზონთა, გარდაცვლილ დედათა სულებიც იწყნარებენ მის სულს და საფლავის ღირსად ცნობენ. ადარნესესთან მყოფი ცოდვილი ქალის სახე, როგორც პარადიგმა, წმ. მარიამ მეგვიპტელის წმინდანად ქცეული იპოდიგმური არქეტეპითაა ნასაზრდოები. წმ. გრიგოლ ხანძთელი კი ამ ეპიზოდის მიხედვითაც „ზეცისა კაცად და ქუეყანისა ანგელოზად“ წარმოჩნდა.

ასევეა წმ. გიორგი მთაწმიდელი წარმოდგენილი **„ზეცისა კაცად და ქუეყანისა ანგელოზად“**. გიორგი მცირე წმინდა მამას, ამქვეყნად განეული ღვანლის გათვალისწინებით, რელიგიური, სახისმეტყველებითი შინაარსის მომცველი ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის სპეციფიკური ხატ-სახეებითა და ხატებით მოიხსენიებს. მისი საღვთისმეტყველო და ამქვეყნიური ღვანლი შეზავებულია ანტინომიურ პრინციპზე აგებულ ზემოთ დასახელებულ პარაბოლაში: **„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“**, რომლის ბინარული სემანტიკური ველი უფრცვლესია. მასში იკითხება წმ. გიორგი მთაწმიდლის სულიერი სახიერება და მისივე ჰარმონიულობის, სრულყოფილების, ზნესრულობის გარეგნული, სხეულებრივი სახიერებაც. მისი გამოჩენა და მოღვანეობა ათონის ქართველთა მონასტერში ღვთისაგანაა განგებული, რაც საქართველოს, ქართველი ერის სულიერი მომავლის მონესრიგებისათვის არის გამიზნული და რაც გიორგი მცირის თხზულებაში არაერთგზის მოინიშნება. წმ. გიორგი მთაწმიდლის მოღვანეობა გიორგი მცირის თხზულებაში მრავალმხრივადაა შეფასებული, რომელთაგან ყურადღებას იქცევს **„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“**, რომელიც, როგორც ოქსიმორონი, საფუძველია წმინდანის ზეციური მოქალაქობის გასაზრებლად.

„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“ კომპოზიციური თვალსაზრისით კრავს გიორგი მცირის თხზულებას, რადგან დასაწყისში ამ პარაბოლით წარმოჩენილია წმ. გიორგი შეყენებულის ხატ-სახე, ხოლო თხზულების დასასრულს შეფასებულია წმ. გიორგი მთაწმიდლის მოღვანეობა. წმ. გიორგი შეყენებული, როგორც **„ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“**, თავისი მოწაფის შესახებ ჰაგიოგრაფიული თხზულების დაწერას ავალებს გიორგი მცირეს, ანუ წმ. გიორგი შეყენებული **„ზეცისა კაცად და ქუეყანისა ანგელოზად“**, სხვა მის მკვეთრად გამოხატულ ნიშნებთან ერთად, სწორედ წმ. გიორგი მთაწმიდლის შესახებ ჰაგიოგრაფიული თხზულების დაწერის ინიციატივის გამოც უნდა მივიჩნიოთ.

გიორგი მცირის თხზულების დასასრულს წმ. გიორგი მთაწმიდელი ხატად ქცეული რამდენიმე სიმბოლური სახითაა წარმოდგენილი: „ჰე, ჭეშმარიტად დაიძინა ზიარმან ანგელოზთამან მამამან ჩუენმან, რომელსა-იგი ფრიად უყუარდით ჩუენ და გუნყალობდა, ვითარცა შვილთა ჭეშმარიტთა, ვითარცა მოქმედთა ქრისტეს ვენაჰისათა, ვითარცა ძეთა მორჩილებისათა. შეისუენა ზოგადმან მოძღუარმან ჩუენმან, **ქუეყანისა ანგელოზმან და ზეცისა კაცმან**, ტაძარმან მან ქალწულები-სამან, უბინომან, მრავალფერმან მან და მრავალსახემან სიბრძნემან სულისამან, ჳელოვანთაგან მან, გულის ჳმის-მყოფელმან და ერთგულმან ქრისტეს მსახურმან, ბრწყინვალემან მან თუალმან ქრისტეს გუამისამან, მოთმინებისა მოლუანემან მან, ნყალობისა ნყარომან და განკრძალულმან უფლისა შჯულის-მმარხველმან და ფასის-საცავმან მან სათნოებისამან, რომელი-იგი სიტყუთა ტკბილ იყო და ზრახვითა სანადელ“ (ძეგლები 1967: 188). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი

მცირე ნმ. გიორგი მთანმიდელს ანგელოზთა ზიარად მიიჩნევს: „ჰე, ჭეშმარიტად დაიძინა **ზიარმან ანგელოზთამან** მამამან ჩუენმან“ (ძეგლები 1967: 188), რომლის მიხედვით, ნმ. გიორგი მთანმიდელი არის არა მხოლოდ ანგელოზთა მსგავსი, არამედ ზიარი, რაც, თავის მხრივ, მოწმობს მის ზეციურ მოქალაქობას, განღმრთობას. ნმ. გიორგი მთანმიდელი ზეციური იერუსალიმის მკვიდრად არის მოაზრებული: „გონებითა უხილავსა მას **ზეცისა იერუსალემსა** მიიცვალოს“ (ძეგლები 1967: 122).

ნმ. გიორგი მთანმიდლის, როგორც „ზეცისა კაცის და ქუეყანისა ანგელოზის“ ხატ-სახის განხილვა გიორგი მცირის თხზულების მიხედვით მისი დაბადებითა და სახელით უნდა წარმართოს. წმინდანის, როგორც „ზეცისა კაცის და ქუეყანისა ანგელოზის“, დაბადება წინასწარ-განზრახულებითია. დედამ ჩვენება ნახა, რომ ჩვილი ღვთისათვის უნდა შეეწირათ და სახელად გიორგი ეწოდებინათ, გიორგი „ბერძულითა ენითა მუშაკად გამოითარგმანების“ (ძეგლები 1967: 112). ამით მოინიშნა ნმ. გიორგი მთანმიდლის მომავალი საღვთისმეტყველო საქმიანობა, „ზეცისა კაცად და ქუეყანისა ანგელოზად“ ჩამოყალიბება. ნმ. გრიგოლ ხანძთელის მსგავსად, ნმ. გიორგისაც განზრახული ჰქონდა „ანგელოზებრივი ცხოვრება“, მარტოდ მყოფობა და შეურაცხად სამუშაოთა შესრულება. მაგრამ ღვთისაგან მინიჭებული მადლით, სულიერ-ინტელექტუალური შესაძლებლობით მისი სულიერი მისია სხვა იყო, იგი ნმ. ეფთვიმე მთანმიდლის საქმეთა გამგრძელებელი უნდა გამხდარიყო. მშობლებთან ერთად მასზე ზრუნავდნენ მამის ძმები, ხახულის ღვთისმშობლის სახელობის მონასტერში მოღვაწე ბერმონაზვნები გიორგი მწერალი და საბა.

გიორგი მცირის თხზულებით, რით გამოიხატა ნმ. გიორგი მთანმიდლის „ზეცისა კაცობა და ქუეყანისა ანგელოზობა“? ორიგინალური თხზულებების თხზვაში, ბერძულიდან ქართულად საღვთისმეტყველო თხზულებების თარგმნაში, ათონის ქართველთა მონასტრის წინამძღვრობაში, საქართველოს ეკლესია-მონასტერთა ლიტურგიისა და სამონასტრო ცხოვრების მონესრიგებაში, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალიის დაცვაში, მომავალ ბერმონაზონთა აღზრდაში.

ნმ. გიორგი მთანმიდელი, როგორც „სანთელი სასანთლესა ზედა დადგეს სიტყუსაებრ სახარებისა“, რათა მის ნაღვანს თანამედროვე და მომდევნო თაობების სულიერ და ინტელექტუალურ აღზრდაში შეეტანა წვლილი. ათონის მონასტრის წინამძღვრობაც ხომ ღვთის ნებითაა განპირობებული, სამგზის ჰყარეს წილი და სამივეჯერ ნმ. გიორგი მთანმიდელს ხვდა იგი.

ნმ. გიორგი შეყენებული, ნმ. გიორგი მთანმიდლის სულიერი მოძღვარი, აგრეთვე, არის „ზეცისა კაცი და ქუეყანისა ანგელოზი“, როგორც მის შესახებ ამბობს გიორგი მცირე. ყურადღებას იქცევს ნმ. გიორგი მთანმიდლის ბიბლიური სახისმეტყველებით წარმოჩენა; იგი შედარებულია მოსესთან, აბრაჰამთან, ელისესთან. ნმ. გიორგი მთანმიდელმა გარდაცვალების შემდეგ „განიძარცუნა უკუე ტყავისა იგი

სამოსელნი და რამეთუ სამოთხისა მკუდრთა არცა თუ ეკმარებინა ესევეთარნი სამოსელნი, არამედ იგი სამოსელნი ჰმოსიან მას, რომელნი-იგი სინმიდითა ცხორებისა თვისისათა უქსოვნა თავსა თვისსა და მოიხუნა ღმრთისაგან. ჭეშმარიტად, ესევეთარისა ამის კაცისა სიკუდილი პატიოსან არს წინაშე ღმრთისა და უფროს-ლა არცა თუ სიკუდილ არს, არამედ განხეთქაი საკრველთაჲ, ვითარცა წერილ არს, ვითარმედ: „განხეთქენ საკრველნი ჩემნი“ (ფს. 115,7) (ძეგლები 1967:194). ზეცად დამკვიდრებული წმ. გიორგი მთაწმიდელის შესახებ გიორგი მცირე წერს: „შენ, ქუეყანისა მეფემან, **ზეცისა მეფისა** წარჰგზავნე. გუშინ ამას ჟამსა შენ მიერ ითხოვდა განტევებასა, დღეს, საკრველთაგან კორცთა თვისთაჲსა განტევებული, **ზეცისა ნავთსადგურად** შევიდა...” (ძეგლები 1967:195).

ამრიგად, ბიზანტიური და ქართული ჰაგიოგრაფიული თხზულებები ბერმონაზვნური ცხოვრება-მოღვაწეობის ორ ტიპს მიუთითებენ: 1. **„ანგელოზებრივი ცხოვრება“** იმგვარ წმინდანთა სახეს წარმოაჩენს, რომლებიც განმარტობით იმყოფებიან ღვანლში და რომელთა სხვადასხვაგვარი სახეობებია ცნობილი: უდაბნოში განმდგარი ბერმონაზვნები, მღვიმის მკვიდრნი, მძოვარნი და სხვ., 2. **„ზეცისა კაცისა და ქუეყანისა ანგელოზი“** იმგვარ ბერმონაზონთა სიმბოლურ ხატ-სახედ წარმოგვიდგება, რომლებიც საეკლესიო-სამონასტრო ცხოვრებაში არიან ჩართულნი და სულიერ ღვანლთან ერთად პრაქტიკულ საქმიანობასაც ეწევიან; ორივე ტიპის ბერმონაზვნური ცხოვრება-მოღვაწეობის მიზანდასახულობა ერთია: ზეციური მოქალაქობის მოპოვება.

ღამონმეპანი:

კიმენი 1918: *კიმენი*. I, კორნელი კეკელიძის რედაქტორობით. ტფ.: 1918.

მამათა ცხორებანი 1975: *მამათა ცხორებანი*. ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ვახტანგ იმნაიშვილმა. თბ.: 1975.

სილოგავა 2003: სილოგავა ვ. *დავით აღმაშენებლის ანდერძი შიომღვიმის მონასტრისადმი*. თბ.: 2003.

ძეგლები 1963/1964: *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. I, დასაბუჯდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ლ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ და ც. ჯღამაიამ, ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბ.: 1963-1964.

ძეგლები 1967: *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*. II, გამოსაცემად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, მ. დოლაქიძემ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა და ც. ჯღამაიამ, ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით. თბ.: 1967.

შატბერდის კრებული 1979: *შატბერდის კრებული*. გამოსაცემად მოამზადეს ბაქარ გიგინეიშვილმა და ელგუჯა გიუნაშვილმა. თბ.: 1979.

მითო-ფოლკლორული აზროვნება და ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მემკვიდრეობა
Mythological-folkloric Thinking and the Literary Heritage of Vazha-Pshavela

AMIRAN ARABULI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Real and Symbolic Dimensions of the Mountain,
Eagle and Aragvi in Vazha-Pshavela's Artistic Thought**

The article examines the three symbols, which are of a vital importance in Vazha-Pshavela's work: the mountain, the eagle and The Aragvi. Although each of them has, on the one hand, totally realistic, empirical, obviously touchable, objective but, on the other hand, symbolically-allegoric content and dimension. The aim of the article is to give the explanation to all of these symbols named above and in doing this trying to bring as many examples as possible to make the world of Vazha-Pshavela more understandable to the people who are not acquainted with his work.

Key Words: Mountain, Eagle, The Aragvi, Allegory

ამირან არაბული

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**მთის, არწივისა და არაგვის რეალური და სიმბოლური
განზომილებანი ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ ნააზრევში**

ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ ხილვებსა თუ პოეტურ სახეთა სისტემაში, სხვასთან ერთად, კონცეპტუალური დატვირთვა ენიჭება სამ ფენომენს, სამ საგნობრივ განზომილებას. ესენია: მთა, არწივი და არაგვი.

სამივე მათგანს საკუთვნო ადგილი უკავია მაღლა მხედი მწერლის თავისთავად პოეზიასა და პროზაში. მათ გარეშე ვაჟას უაღრესად ღრმა და სახიერი მხატვრული სამყარო ძალზე ძნელი წარმოსადგენია. თითქოს თვითული — მთაც, არწივიც და არაგვიც — იმისთვისაა მონოდებული, რომ ავტორს ტვირთი შეუმსუბუქონ და თავად გააყლენ-

რონ ის ტკივილიანი სათქმელი, რაც ქვეყნისა თუ ინდივიდის შინაგანი სუვერენიტეტის სანიაზო ცნებასთან არის ასოცირებული...

მოდგმა და გენეტიკური კოდიც თავისას ამბობს: ვაჟა-ფშაველა ხომ იქ დაიბადა და ეზიარა გარემომცველი ბუნების მიუწვდომელ იდუმალებას, სადაც მჭმუნვარე სახის „შაუპოვარი“ მთა, „ცის პირთ მავალი“ არნივი და „გიჟმაჟი“ არაგვი ერთ განუყოფელ, გამოგნებლად დიად სინამდვილეს ქმნიან; სინამდვილეს, რომლის შემხედვარე და მოყურიადე ადამიანის არსებაში ძალაუნებურად იშმუშნება და იღვიძებს წადილი და წყურვილი სულიერი სილალისა, სიმთელისა და შეუზღუდავი თავისუფლებისკენ ძალუმი სწრაფვისა.

არნივი და არაგვი, გარკვეული აზრით, მთის პირმშოები, „მონატეშარი“, მისი „უძლები“ შვილები და აღზრდილები არიან, რაც, რასაკვირველია, ამძაფრებს და აფართოებს მათ პასუხისმგებლობას გულმონყალე მშობლის მიმართ. ისინი ღირსეულად ასრულებენ იმ საპატიო მისიას, რაც მშობელმა განუწესა: ძალლონის დაუზოგავად იბრძვიან ეშმაურ ძალებზე სიკეთის საბოლოო გამარჯვებისთვის, პირმეტყველთა სულიერი განწმენდისა და ამაღლებისთვის...

მთა განსაკუთრებული სუბიექტი (მხოლოდლა მერე — ობიექტი) და სიდიდეა ვაჟას პოეზიაში. რეალურ სიბრტყეში ის უნაპირო ემპირიული სამყაროს ორგანიული ნაწილია, მხილველს თავისი „ცადანვილობით“ რომ ხიბლავს და იმონებს, ხოლო სიმბოლური საზრისით მასთან მადლმოსილება, სოციუმის ბედზე ფიქრი, ცისა და მიწის მეკავშირეობა, შუამავლობა და ადამის მოდგმის საყოველთაო გასულოვნება დაკავშირებული.

მთები ვაჟას ხილვებში ხანდახან მეომრებსაც ემსგავსებიან, ერთგული ძმებხვით „ერთურთზე მიქადლებულნი“ გან-გან რომ „დაეყრებიან“ ხოლმე და შავით შემოსილნი სახვალყო ფიქრს ნისლის — თავიანთი „კაცობის გვირგვინის“ — სახით ავლენენ და ამჟღავნებენ.*

მთებისთვის ადამიანური ნიშან-თვისებების მიწერა მათი სიდიდის, გონივრულობისა და სერიოზულობის განცდას აცხოველებს, განცდას, რომელშიც დარდი და ვარამი ჭარბობს სიცოცხლის სიხარულსა და სიხალისეს. ისინი ზოგჯერ „სუდარაჩაცმულნი“ დგანან და მწარე ფიქრს მასპინძლობენ; ხან კიდევ პირბადეს აიხსნიან და ძილით გაუშაძლარნი „გულგრილად იცქირებიან“...

უენპირო ბუნების ცოცხლად, მოძრავად, განსულიერებულად ხედავა და „სინჯვა“ ვაჟა-ფშაველას სახისმეტყველებითი აზროვნების თანდაყოლილი თვისება და იმანენტური ნიშანია. ამიტომაც აღიქმება ბუნებრივად მთების მიმართ შერჩეული და მოხმობილი ტროპული სახეები: „პირქუში“, „უშტარი“, „ტიალი“, „ობოლი“, „უბინადრო“.

* ნაამაგარ მეომრებად მთების წარმოსახვა ასევე ჩვეული მოვლენაა ვაჟას პროზაში: „...ზევით უტყუო, შიშველი მთები თავებს იბურავდენ ჯანდით, თითქოს ნაომარნი არიან, ხმლით დაჭრილნი და წყლულებს იხვევენო...“

მთების და მდინარის ადამიანური ასპექტის მკვეთრი კონტრუგების წარმოჩენის თვალსაზრისით ასევე უბადლოა ხალხური პოეზია, სადაც ყოველივე მოჩქარე მოვლენათა სვლისა და ცვალებადობის დაუოკებელ დინამიკას ექვემდებარება: **„მთათა დაწურეს ცრემლები, ასტეხეს ნიაღვარიო, მიდის, მიანგრევს კლდე-ღრეთა, ბრაზობს არხოტის წყალიო...“**

ხოლო ძირითადი ვიზუალური მხარე და მახასიათებელი, რაც მთას რელიეფის სხვა „ნევრთაგან“ გამოჰყოფს და გამოარჩევს, მისი სიმაღლეა. **„მთის მწვერვალის“** საკანთიელო სიმაღლე, რომლის შეხება არნივსაც კი უძნელდება ხოლმე, პოეტის გულში სიამაყის აღმავალ განცდას აღვივებს. სიმაღლე, გეოგრაფიული გაგებით, ის თვალხილული ვერტიკალური პოლუსია, რომელიც ღვთიური მადლისა და ძალმოსილების გარკვეულ ხარისხს ესატყვისება: რაც უფრო მაღალია მთა, მით მეტად ახლოა ღვთის საუფლოსთან.

ვაჟა **„ზვავთა ნალარი“** მთების უცვალელებელი სიმაღლის მომღერალი და აპოლოგეტია: **„თქვენი ჭირიმე, ჰოი, მთებო, ქედანვდილებო ზეცადა“; „მიყვარხართ მიტომ, რომ ხართ მაღლები...“**

მთა, მთიელთა ეთნოკულტურაში, ამქვეყნიური დიდების ხილული ხატია.

ქართველთა მსოფლგანცდა ქარიზმატულ მთას ღმერთებისა და ღვთისშვილების საბინადროდ და სარბიელად სახავს.

ქართული თეოგონიით, მორიგე ღმერთმა გერგეტის მთაზე „გადმოშვნა“ ღვთისნასახნი, საიდანაც მოხდა აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში მათი „წარგზავნა“.

მთებზე, სულიერების სიჭარბით აღბეჭდილ უდაბურ ადგილებზე, იკიდებენ „კოჭს“ და არსდებიან სათემო თუ სატომო სალოცავები, ჯვარ-ხატები, ქრისტიანული ტაძრები...

მთა საკრალური სინმინდითაა განათლული და გამშვენებული, ვინაიდან მას უკავშირდება უფლის გამოცხადება და ფერისცვალება...

ვაჟა-ფშაველა უტყუარი პოეტური ინტუიციით წვდებოდა და კითხულობდა მთების წიაღში დამარხულ ბევრ საიდუმლოს; აცნობიერებდა მთების სიმბოლურ მნიშვნელობას, გონებით აუხსნელ ტრანსცენდენტულ შინაარსს და ზეგარდმო ნიჭის წყალობით ქმნიდა მათი არსისა და ვიზუალის ვარიაციულ სახესხვაობებს.

გრ. კიკნაძის თქმით, ვაჟა **„მთაში მხოლოდ მთას არ ხედავს“**, მისთვის **„მთა ამოსავალია, რათა დიდი და საყოველთაო მნიშვნელობის საკითხები დასვას“**.

ერთია რეალური მთა, თავისი კონფიგურაციით, ქუჩით, ყვავილით, წყაროთი თუ ნიავით, რომელსაც ვაჟა სიყმანვილიდან ვიდრე სიცოცხლის მიწურულამდე შეხაროდა, ერუდუნებოდა და აღმერთებდა (**„რამ გაგაჩინათ, ნეტარა, ჩემფერის კაცის ბედადა...“**), ხოლო მეორე ის, უფრო გადატანით-ალეგორიულ გაგებას რომ ითავსებს და მთელ თავის უპირატეს ღირებულებრივ მნიშვნელობას რჩეული პერსონაჟე-

ბის ცხოვრებისეული გზების ტრაგიკულ ხვეულებთან მიმართებაში ასაცნაურებს.

მთა სივრცის ვერტიკალური ღერძის ის მყარი საფეხურია, საიდანაც შესაძლებელია ღმერთთან მოკვდავის ლაპარაკი...

„მთას ვიყავ, მწვერვალზე ვიდევ, თვალთ წინ მეფინა ქვეყანა, გულზედ მესვენა მზე-მთვარე, ვლაპარაკობდი ღმერთთანა...“

უზენაესთან უშუალო შინაგანი კონტაქტი ერთეულთა, დასაზღვრულ ადამიანურ შესაძლებლობათა ფარგლებიდან გასულ განდობილთა და ინიციაციაცავილთა ხვედრია. ეს, ერთდროულად, უმაღლეს ბედნიერებასთან ზიარებასაც გულისხმობს და უდიდეს პიროვნულ პასუხისმგებლობასაც ღვთისა და ერის წინაშე. გულზე მზე-მთვარიანი გმირი არაა რიგითი პერსონა. ის „ნანილიანია“, წილდებულის სამყაროს შემოქმედთან და, ამდენად, საგანგებო საბრძოლო მზაობა და სიფრთხილე მართებს **„ჭირიანი ცხოვრების“** უსწორმასწორო გზებზე სიარულისას.

მთა, რომლის მწვერვალიდან ლექსის ლირიკული გმირი ბნელ ხევში ეშვება, კაცებრივი აღმასვლისა და წარმატების აპოთეოზია.

ლექსში არ ჩანს, „განუმარტავია“, რა ცოდვისა თუ შეცდომის გამო დაეცა და დაენარცხა მინას პროტაგონისტი. და სათქმელი, რაც მცირე მოცულობის ნაწარმოებმა ვერ დაიტია, მრავალშრიანი ფილოსოფიური განსჯის საგნად იქცა პოემა „გველისმჭამელში“: რწმენის ლალატი და გამჩენისგან განსაზღვრულ მონოდებასთან შეორგულება მიზეზი იმისა, რასაც მისანი და სულიერ-უსულოთა გულთამხილავი მინდია თვითმკვლელობამდე მიჰყავს...

ვაჟა-ფშაველა ბინადარია იმ კურთხეული მთისა, რომლის მეშვეობით ხშირად მიეახლება ქვეყნიერების მფარველ უსხეულო ძალას.

ანონიმ მეტოქეებთან უკომპრომისო პაექრობაში პოეტი განაცხადებს: **„მაგრამ გავიგებთ ერთხელაც, ვინ ახლოს ვდგევართ ღმერთთანა“**. სხვა ლექსში კი ამას ინატრებს: **„არ დამიშალონ მიმოსვლა ღმერთთან ამ გრძნობის ხიდითა“...** საგულისხმოა თვი სტომთა სიტყვები, რწმენაგაბზარულ, ავის მოლოდინით შემსჭვალულ მინდიას რომ ეუბნებიან „გველისმჭამელში“: **„ჩვენა გვწამ, შენაც ხომ იცი, რომ ჰლაპარაკობ ღმერთთანა...“** და ამ კუთხით ქაჯთა ნატყვევარი უცნაური გმირი, შეიძლება ითქვას, თვით ავტორის ალტერ ეგოა, ვინც მოვლო, მოიხილა ადამიანური დიდების მწვერვალები და იმის გამო, რომ ვერ შეძლო მისთვის დადგენილი ცხოვრების წესის ბოლომდე დაცვა, ახლა **„თავ-თავქვე“** ეშვება...

გველსმჭამელის, როგორც თანატომელებისგან განსხვავებული და განაპირებული გმირის სახლი **„ფრიალო კლდის თავს დგა“**, ბანით **„ცას ებჯინება“** და ირგვლივ **„სრულის ტანით“** აყრილი დიდრონი მთები შემოჯარულან.

მთებთან მიმართებაში იცდება და საჩინოვდება მინდიას ბუნება, ფსიქიკური ნყოფა და საცხოვრებისო ორიენტაცია: თორმეტწლიან ტყვეობაში **„თავისი ჩამოთოვნილი მთები“** აგონდებოდა, ხოლო უმწვა-

ვესად კრიტიკულ პერიოდში, შინაგანი გახლეჩვისა და გაორების უმძიმეს პირობებში, როცა საშველი არ ჩანდა და არც სადმე ნუგეშის ნატამალი ჭაჭანებდა, ამგვარად წარმოისახა მისი უსასოო, გამოუფალი მდგომარეობა: **„მთათ რო შეხედა მაღალთა, დაიჭვითინა მწარედა...“**

მთის გულმკერდზე გმირის მოძრაობის მიმართულულებაც მიგვანიშნებს მის რაობასა და როგორობას: მინდია დაეცა და ფეხს **„მონამლული“** ხევისკენ აღირებს, რათა ხევისურები იქ დაუხვდნენ ქისტების ლაშქარს, ხოლო ალუდა ქეთელაური, ვინც, ფიზიკური მარცხისა და მიუხედავად, სულიერად გაიმარჯვა ჰუმანიზმის უმაღლეს იდეალებთან მწყრალად მყოფ კონსერვატიულ თემზე, ჯალაბთან ერთად აღმა მიუყვება თოვლიან მთას.

„სტუმარ-მასპინძელის“ ფინალშიც ხომ **„კლდის თავს“** იკრიბებიან მიღმა სოფლად გარდამხდარ გმირთა აჩრდილები და ცეცხლის მკრთალ შუქზე ვაჟკაცობისას და **„ერთურთის დანდობისას“** ამბობენ...

ზუსტი და საგულისხმოა თამაზ ჩხენკელის დაკვირვება: **„ალუდა ზეაღმაველი გმირია, მინდია ქვედაღმაველი. ალუდა ტიტანური ძალისხმევით არღვევს საზოგადოების დახშულ მორალსა და რელიგიის გაქვავებულ დოგმებს. უნივერსალურ ღმერთთან ზიარებული იგი ზეკაცურ თავისუფლებას იხვეჭს. ხოლო ზეკაცურ ცოდნასა და ბუნების საიდუმლოსთან წილნაყარი მინდია ჰკარგავს ღვთაებრივ ზეცნობას, რაკი საზოგადოებაში ცხოვრება შეუძლებელს ხდის მის შენარჩუნებას და თავისსავე თავში ტრაგიკულად დამარცხებული თავს იკლავს“.**

ვაჟა-ფშაველას პოეტურ ნიაღვრებსა და მედიტაციებში მთების სახე კიდევ ერთი საყურადღებო რაკურსით იკვეთება: ეს გახლავთ ურთიერთობა ბართან. და აქ, მთის და ბარის უვრცეს სარბიელზე, ხალხი არ ჩანს, ძეხორციელი არ იძვრის. პოეტი ერთმანეთთან ასაუბრებს ცოცხალი სამყაროს ორ უმშვენიერეს (გავიხსენოთ: **„მთასა აქვს თავის შვენება, ხოლო ბარსა აქვს ბარული...“**) ნაწილს და ამ საუბარში თავისთავად ივარაუდება მათ მკვიდრთა აქტიური მონაწილეობა...

მთა, რახან მაღალია, უპირატესად თვლის თავს, ქედმაღლობს, გულდიდობს და **„ცერად დაჰყურებს“** ბარს, რაც ნეიტრალური პირის, ანუ, ამ შემთხვევაში ავტორის, უკმაყოფილებას იწვევს. ის შეახსენებს მთას, რომ საფუძვლად ბარი აქვს, ბარს ეყრდნობა და წინდაუხედავი დაპირისპირება საერთო საქმეს სასიკეთოდ ვერ ნაადგება...

ლირიკაში დასმული ეს ეროვნული პრობლემა ყლერადობის კულმინაციას პოემა **„ბახტრიონში“**, ზეზვას დანაბარებში აღწევს: **„უბაროდ, განა არ იცით, მთანიც რომ ვერა გვარობენ...“**

მთა და ბარი ერთი სხეულის ორი სრულუფლებიანი ნაწილია, ჰორიზონტალურ ქრილში — მარჯვენა და მარცხენა, ანდა პირუკუ, რომელთა ჰარმონიული თანაარსებობა და შეთანხმებული მოქმედება წინაპირობა და გარანტია ქვეყნის შეუვალობისა, მონოლითური ერთიანობისა, ფიზიკური სიმტკიცისა და ძლიერებისა... ამიტომაც უთვლის ბარი მთებს: **„ერთობის გზაზე ვიაროთ, კერძობის გზა ფინთია...“** და

როცა ერს დანაწევრებისა და დაძაბუნების საფრთხე ჩამოუქროლებს, მწერლის მოუმიცდარი ალლო და გუმანი უმაღ აგნებს არასახარბიელო სიტუაციის უმთავრეს მიზეზს: **„...და სწორად არ მიუტანეს ბარს მთისა დანაბარები...“**

იმ მყარ, მდგრად, მარადიულ ფენომენტაგან, დროთა ცვლას რომ არ ექვემდებარებიან და რჩებიან იმადვე, რაც უხსოვარი დროის წინათ იყვნენ, ვაჟას მსოფლხედვაში სანინაო, საუფროსო ადგილი მთებს აქვთ მიკუთვნებული.

ბუნება წარბშეუხრელად დგას და, მიუხედავად ქვეყნად არსებული დიდი ცოდვა-ბრალისა, **„მინც მშვიდი და მშვიდია“**. ნისლებიც **„ძველებრივ დიან“** თავიანთი **„უცვალებელი წესით“**... და ყოველივე ეს სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან **„ვნებათა იგივეობა წესია დედამინისა...“**

სამწუხაროა კაცთა სიცოცხლის სიმოკლე (**„დრონი წავლენ და ჩვენც წავალთ, მოთქმა მოჰყვება მოთქმასა...“**), თუმცა გენიოსს აქაც შეუძლია ულმობელი რეალობისთვის თვალის გასწორება, გარდუვალობის მიღება, აღიარება და სიტყვაში იმ სილამაზის განივთება, **„ჟამის ბარდაბარ“** ერთსა და ათას წელს თანაბარი წარმატებით რომ გაუძლებს და გადაურჩება: **„მე წავალ, აქვე დარჩება ქედი მალლისა მთისაო, სხვა ყველა ცვალებადია, უცვალებია ისაო, ცოცხალთ თვალთ სალალობელი როგორ ამყად ზისაო...“**

* * *

ლუგუმი და უფერული იქნებოდა მთების ყოფა, სასურველი არსებანი რომ არ ამშვენებდნენ მის უბე-კალთას.

ყველაზე ხშირი, სანატრელი და დავლათიანი სტუმარი, რომელსაც ძილქუშიდან გამოჰყავს მთები, არწივია.

ფრთოსანთა მეფის გამოჩენა სხვარიგი ღელვით აჩქროლებს სისხლს მთების ძარღვებში.

„მთანი მალალნის“ მიხედვით, არწივია ის მამაცი, ლამაზი და შეუპოვარი შიკრიკი, ღმერთს რომ ატყობინებს მთათა ამბებს. და როცა არწივი დასთამაშებს თავზე, მთების გულში სანთლები ინთება...

არწივი, ხალხის რწმენით, **„ღვთის ქათამია“** და, ამდენად, დაუშვებელია მისი მოკვლა.

მითებსა და არქაულ თქმულებებში ის ღვთაებათა და სახელმწიფოების გმირთა ზოომროფული სახეა. არწივი, ამასთან, მზის მყოლი ფრინველია, განმასახიერებელი გამბედაობისა და სიმამაცისა...

სამაგალითოა მისი „სწორფრობა“ და მეგობრობა მონადირესთან. სარჩოს არ ეძებს იქ, სადაც წილი არ უძევს (**„...მაგრამ სხვის მოკლულს არა სჭამს...“**). სამაგიეროდ, თანამგრძობელია ხელმოცარული მონადირისა და, მისებრ უნურთნი, ვერ გუობს უსამართლობას.

ვაჟას მოთხრობაში „შეყვარებული“ არწივისადმი მონადირის სწორედ ამგვარი დამოკიდებულება, დიდბუნებოვნად დამთმობლური პოზიციია გამოკვეთილი: **„...არწივო, არწივო, დიდებულო ფრინველო, რა**

მშვენიერი რამა ხარ! ნუთუ არ გახსოვს, რამდენჯერ ნადირობის დროს ახლო შემხვედრიხარ კლდეზე, მუხაზე მჯდომარე და შენთვის თოფი არ მისროლია. რამდენჯერ ნანადირევი მჭერია კლანჭებში, მაგრამ არ შეგცილებივარ, — ეგეც მონადირეაო, მითქვამს, როგორც თავისი თავი მიყვარს, ისე შენ; თუ თავის თავს გავიმეტებდი მოსაკლავად, ეგრევე თუ შენ...“

სვანი მონადირეც ხომ მსგავს ტონალობაში ელაპარაკება და დასტირის უთურ-მთაზე უნებლიედ მოკლულ, ტანდაზოლილ, აბორგებულ მდინარის ღონის მქონე ტოტემურ ცხოველს — ულამაზეს ვეფხეს...

ვაჟა-ფშაველას სამყარო, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, მხარკვერიანი არწივის ფრთებითაა მოზომილი და შემოსაზღვრული.

არწივის მზერის ბადალია პოეტის ხედვაც: მისი თვალსაწიერიც ხომ მშობლიური მთების მთელ სასრულ თუ უსასრულო სივრცეს მოიცავს, დანყებულ ფრიალო კლდეებით, მდინარეებით, ვარსკვლავიანი ცით და დამთავრებული უღრან ტყეში მოსული თალხკაბა იით, შვლის ნუკრით და გრილი წყაროთი...

ცალსახა პოეტის გულშემატკივრული დამოკიდებულება ნებისმიერ ცოცხალ არსებასთან, მღიღთან და მლოღავთან, გვრიტთან, კაკაბთან, ოფოფთან თუ ნიფლისჩიტასთან, მაგრამ სრულიად სხვაა მისი მიმართება არწივთან, ვინაიდან მასში ეგულება ის ძალა და შემართება, დაბეჩავებულ კაცთათვის მისაბაძ მაგალითად რომ გამოდგება.

არწივის თვალეში **„ძალა სულისა“** წერია.

ეს ხიბლავს შემოქმედს.

ამიტომაც ამბობს: **„ათი ათასს სჯობს ტრედს, კაკაბს მარტო არწივის თვალეში...“**

რამდენიმე ლექსში აქცენტი არწივის ასაკზე დასმული (**„მთას იჯდა ბერი არწივი“**, **„უხდება ბებერს არწივსა...“**, **„ერთი ბებერი არწივი ზეით ჭიუნში წყრებოდა...“**), რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს: მას, როგორც ფრინველთა თაოსანს, ბევრი რამ ევალება და მოეკითხება. ის, ძველი ხევისბერის დარად, სხვათა შემწეცაა, მსაჯულიც და მებრძოლიც. და ყოველივე ამაში გამოცდილება სჭირია... ერთ-ერთ წერილში ვაჟა აღნიშნავს, რომ **„სიბერის ერთადერთი სიკეთე გამოცდილებაა“** და არწივს, რომელიც მთაზე ზის ანდა **„კლდის თავზედ დასძინება“**, სწორედ ეს გამოცდილება სძენს განსაკუთრებულ სიმძიმესა და სიდარბაისლეს, ანუ იმ სავალდებულო თვისებებს, რაც სამწყისოს პატრონსა და წინამძღოლს უნდა ახასიათებდეს.

საგმირო ხალხურ პოეზიაშიც, უპირველეს ყოვლისა, კაი ყმების მფარველობითი ფუნქციაა პედალირებული, მითუფრო მაშინ, როცა მათ ეპითეტად **„არწივი“** ფიგურირებს. არწივი ანუ მამაცი მოყმეა ის ნუგეში და ციხე-სიმაგრე, საკუთარი ფრთებით რომ უმყუდროვებს უამინდობაში მოხვედრილთ: **„თქვენთან მენადა, არწივო, სმა-ჭამა, ლხინი გრძელია, რა უდარობა დაგვიდგას, დამაფარნიდით თბენია...“**

ვაჟას პოეტურ ხილვებში არწივი მახარობლის ფუნქციასაც ითავსებს და კაცობრიობას ღვთივსათნო აქტის აღსრულებას ატყობინებს:

**„სიმართლის გამარჯვებასა მთაზე არწივი ყიოდეს, მეც მას ბანს ვე-
უბნებოდე, გული აღარა მტკიოდეს...“**

სიმბოლურ-ალეგორიულია ლექსი „არწივი“.

მკვლევართა ერთი ნაწილი თვლის, რომ ეს ნაწარმოები ავტობიოგრაფიულია და პეტერბურგში რეალურად მომხდარ ინციდენტს ეხმიანება, ხოლო მეორეთა აზრით, დაჭრილი არწივი დამონებული სამშობლოს მხატვრული სახეა.

პირადული შემთხვევის დონემდე დაყვანა ლექსს უქვეითებს და უკარგავს ზოგადობის მუხტსა და რეზონანსს, რაც მასში ნამდვილად ძევს და მოიაზრება. ყვავ-ყორნებში, ლოგიკის ძალით და კარნახით, საქართველოს ფარულ თუ აშკარა მტრებს უნდა გულისხმობდეს ავტორი და არა იმ შარისთავეებს, რომლებთანაც ძმასთან — გიორგისთან — ერთად, მუშტიკრივის გამართვა მოუწია რუსეთში სასწავლებლად მყოფს.

მოიარებითი მინიშნება საქართველოს ავბედით ყოფაზე ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედებითი პრაქტიკის თანმდევი თავისებურებაა. დატყვევებული სატროფოს ხატსა თუ კავკასიონზე მიჯაჭვული ამირანის სახეს **„გულისპირს სისხლიანი“** არწივიც ემატება, როგორც ერთობ ორიგინალური და ექსპრესიული მხატვრული შესატყვისი იმპერიის „ბრჭყალებში“ მბორგავი ქვეყნისა... შორს რომ არ წავიდეთ, „ბახტრიონის“ დასასრულიც ხომ რაღაცით მსგავსი სახისმეტყველებითი შინაარსითაა დატვირთული: ვაჟას ერთმა უსწავლელმა ფშაველმა ჰკითხა, დაჭრილ ლუხუმში, რომელსაც ლამარის გორზე **„შადგომა“** უნდა ეღირსოს, საქართველოს თავისუფლებას არა გულისხმობო, რაზედაც მან უპასუხა, იქნება ვგულისხმობდეთ!..

გასათვალისწინებელია ერთი გარემოებაც: ლირიკული ლექსი, ძალზე ხშირად, ამბისა თუ მოვლენის მოხდენისთანავე, მალევე, ემოციის განვლვებამდე, „ცხელ კვალზე“ იწერება.

ვაჟა-ფშაველა პეტერბურგიდან 1884 წელს დაბრუნდა, ხოლო „არწივი“ 1887 წლითაა დათარიღებული...

ვაჟასთვის სამწლიანი ინტერვალი სულაც არ იქნებოდა საჭირო, უცხოობაში ნაწინევი სიმწარე (თუმც თავად გაიმარჯვა!) ლექსის სტრიქონებად რომ აემეტყველებინა...

სამშობლოს ბედ-უბედობა და მომავალი ყოველთვის იყო ვაჟას მფეთქავი, მდუღარე, ინტენსიური ფიქრის საგანი. დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში გაბედული ნაბიჯებიც გადაუდგამს, ფშავ-ხევსურეთის წინამძღოლობაც განუზრახავს და არაეროვნული ხელისუფლებისთვისაც დაუმახსოვრებია თავი, როგორც მიზნისკენ მიმავალ გზაზე უშიშარსა და შეუდრეკელ მამულიძვილს, სახელოვანი და საამაყო წინაპრების ღირსეულ მემკვიდრეს.

დაჭრილი არწივის რაობისა თუ ვინაობის რკვევის პროცესში მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია 1915 წელს დაწერილი ლექსი „პასუხად“, რომელიც განდევილსა (დ. ერისთავს) და შიო მღვიმელს ეძღვნება.

ვაჟა მეგობრებსა და თანამოაზრეებს მიმართავს, რომ მათ მიერ უწყებულმა ამბავმა — **„გაუმთელდაო წყლულები არწივს დაკოდილს მხარშია“** — ისე გაახარა, **„ფეხის ფრჩხილებში გაჟონა ჟრჟოლამ, დაკრულმა თავშია“**.

საუბარი ეხება ლალატით გზაში დაჭრილ არწივს, დროთა განმავლობაში წყლულები რომ გამთელდება, მკლავში მომაგრებულა, „უჭირველივით“ დაუნყია ყაშყაში და **„დაუფანტია ფრინველნი“**.

ეჭვს არ უნდა ინვევდეს, რომ დაფანტულ ფრინველებში ავზიან ყვავ-ყორნებს გულისხმობს პოეტი. არწივს უწყინარ ფრთოსნებთან, კაცმა რომ თქვას, გასარჩევი და გასაყოფი რა უნდა ჰქონოდა!..

რაც არ უნდა კონკრეტული ავტობიოგრაფიული დეტალები ჩანდეს, მსჯელობის ხაზი იქითკენ იხრება, რომ სისხლიანი გულისპირით ყვავ-ყორნებთან მეომარი არწივი საქართველოა.

ავტორს, თანამედროვეთა მოგონებების თანახმად, გამორჩეულად უყვარდა „არწივი“ და, ბაჩანას „მუხასთან“ ერთად, ყველაზე ხშირად ამ ლექსს კითხულობდა დღეობებში, საჯარო წვეულებებზე, ლიტერატურულ საღამოებზე...

მრავალნაირია არწივის „მანიფესტაციის“ გრაფიკული ფორმა და გარემოება ვაჟას მხატვრულ ნააზრევში: ის ხან ცაში ცურავს და ედემის ვარდით ჰყვავის, ხანაც ლონიერი ფრთების ფარფაშით უფსკრულებს ათვალეურებს, ხან კიდევ გაჩქარებული მოდის და **„მოჰყევს გზაზე“**, რათა მისი საბუდარის დასაკუთრების გამო ერთურთს წაკიდებულ ყვავსა და ყორანს „შეუნონარი“ სიბრიყვე ანანოს...

პოეტს არწივი წარმოუდგენია იმ მგებრად და მეგზურად, სულეთში შესულ კაი ყმას წინ რომ უნდა ნაუძღვეს და მართალთა საუკუნო სამყოფელი მიასწავლოს.

არწივი, რომელსაც ვაჟამ წინაპრებთან პირურცხვენელად წარმდგარ მოყმეთა დამხვდურობის პატივიც არგუნა წილად, მათივე ჰეროიკული მხატვრული ნატურის მძერწავი ატრიბუტია ხალხურ პოეზიაში: **„სამუკა შიშითაი არწივი მემომარიო...“** **„ჩოხს დაიბადა არწივი, ამბობენ ცოტა ხნისასა“**... **„თათართ თათარა ომობდა, არწივი მხარკვერიანი...“** **„კივილით გადაიარეს არწივთა დათვისჯვარიო...“**

ღირსეულია სიცოცხლე არწივისა.

ლამაზია მისი სიკვდილიც...

„არწივის სიკვდილიც ვაჟკაცურია, — ვკითხულობთ მოთხრობაში „არწივი“. — **სულის დაღვეის დროს იგი მაინც არა ჰკარგავს სიამაყეს, მამაცად აბრიალებს თვალებს“**.

ღრმააზროვნა ეს მოთხრობა: თავის არწივულ მრწამსთან თუ სიცოცხლის საზრისთან პირშერცხვენილ და თავმოყვარეობადაკარგულ არწივს სწორედ იმ წამს იმსხვერპლებს ტყვია, როცა **„მაღლის მთის მწვერვალიდან“** ბარად ჩასული, დამშეული და დაუძღურებული ლეშის ჭამას დააპირებს...

მძორს დახარბებული ფრინველთა მეფე, ვაჟასავე ნათქვამი რომ მოვიშველიოთ, **„საელღო სანახავია“**, ვინაიდან ასეთი რამ მისი მორა-

ლისა და ზნეობის ნორმებში არ „ჯდება“. უნიათო და დაბეჩავებული მებრძოლის ნახვის სურვილი მწერალს ალარ აქვს. მისთვის მეობაუქონელი არსება „სიცოცხლით სიკვდილიანი“ კაცის ბადალია. ამიტომაც განაჩენი წყევლასავით მკაცრი და დამმუნათებელი: „...ნუმც მინახია არწივი, შნო ალარ ჰქონდეს ომისა!..“

აღინიშნა, რომ არწივი ხალხის ზეპირ შემოქმედებაში ღვთაებათა ზოომორფული სახეა.

ვაჟა-ფშაველა არა მარტო სარგებლობდა ფშავ-ხევსურეთის ძველ-თუძველესი მითებითა და გადმოცემებით, მიუყვებოდა ნაცნობ, ნაცად გზას, თვითონაც ქმნიდა ახალ პოეტურ პარადიგმებსა და არქეტოპულ მხატვრულ სინამდვილეს.

თავისი ყმისა და მსახურის მფარველ ღვთისშვილად არწივის წარმოსახვის მხრივ ინვეს ინტერესს მოთხოვს „ბერიძე გაუტყეხელი“.

ბუნების სტიქიასთან ჭიდილით დაღლილ-დაქანცულ ხევისბერს უხილავად „შესჯდომია“ მხრებში „მფარველი არწივი“ და კაპას ამინდთან ბრძოლას უადვილებს.

ხოლო მანამდე: „...ხალხი ბერიძეზე იმასაც ამბობდა, როცა გაემართებოდა სალაშქროდა, წაუძღვებოდა წინ ლაშქარს ხელში დროშით ქისტეთის დასარბევად ან სახლიდან ხატში წავიდოდა სამსახურის ასასრულებლად, მუდამ ხევისბერს ცაში თავზე დაჰბრუნავს უზარმაზარი არწივიო და არც დაანებებს თავს, ვიდრე დანიშნულ ალაგას არ მიაღწევსო...“

თუკი ხალხურ ნარატივებში მთიანეთის რომელიმე კუთხის, კონკრეტული თემ-სოფლის, საყმოსა თუ ცალკეული ინდივიდის დამხმარე ლოკალურ ღვთაებას უმთავრესად მტრედი განასახიერებს და მასვე უკავშირდება სამლოცველოთა დასახვისა და დაარსების ანდრეზები, ვაჟამ, თანამედროვე ტერმინოლოგიას რომ დავესესხოთ, მოდერნისტული მიდგომა გამოიჩინა ტრადიციული ფოლკლორული რეპერტუარის მიმართ და ნაცვლად მტრედად ტრანსფორმირებული ლოკალური ღვთაებისა, არწივი წარმოგვიდგინა განსაცდელში ჩავარდნილი მეომრისა და კულტის მსახურის შემწე...

სოფლურ ჯაფასა და ჭაპანწყვეტაში, ჯალაბის რჩენასა და შენახვაზე ფიქრში, მუდმივ მატერიალურ სივინროვესა და უქონლობაში გადიოდა ვაჟა-ფშაველას ცხოვრება.

ხალხში ტრიალებდა და თავმარტოობის განცდა ტანჯავდა.

არ ჩანდა გარეგან „უჩნევარი“ ტკივილის გამგები.

ყველაზე მეტად მაშინ უძძიმდა, როცა შთაგონებაც მიინავლებოდა; შთაგონება, არწივის მეტყველ ხატად რომ წარმოედგინა და მოუთმენლად ელოდა მის გამოჩენას, ფეხბედნიერ სტუმრობას. მისთვის არწივი განასახიერებდა სულის ღელვას, მღვიძარებას, იმ არასადაგ მდგომარეობას, როცა შემოქმედი საკუთარ თავს ალარ ეკუთვნის, ამაღლებული და აღმატებულია მოკვდავობაზე; როცა ღვთაებრივ ხელთა და ლაბუმთ მიემსგავესება და „ქვეყნის საკეთილდღეო“ ფიქრით აღვსილი ღმერთთან ლაპარაკს იწყებს...

„აღარ მესტუმრა არნივი, აღარ დამყვავა თავზედა, აღარც რო კარგი მაღალეხს, აღარცა ვჯავრობ ავზედა...“

ასეთ დროს სამყარო ბინდით იბურება, თვალსაწიერს ღამის სიშავე ერევა და ფარავს, იშლება და იხაფრება გზა და ბილიკი, მძლავრობს დარდი და უიმედობა, ცხოვრება აზრს კარგავს და პოეტის ყოფაში ძნელი პერიოდი დგება.

მადლდალეული კაცი და, ისიც შემოქმედი, მოკლებულია სრულფასოვნებას. არნივის გადაკარგვის ბრალია დაღარება და გაარაფრება. აუცილებელია მისი გამოჩენა, რათა პოეტი საკირესავით აენტოს და **„დაინვას თავის აღზედა...“**

და, აქედან, კითხვანარევი მუდარა, მოზომილი და მსასოვარი, უსასრულო სივრციდან მოსული ფრთოსანი რომ არ გაანაწყენოს და რაც შეიძლება დიდხანს დარჩეს მის სანატრელ, სანეტარო მეტაფიზიკურ ტყვეობაში: **„მოდი, არნივო, სადა ხარ?..“**

შთაგონების ტყვე-ტუსაღად ქცეული (როგორც ეს ქადაგისა და ღვთისშვილის მისტიური ურთიერთობისას ხდება ხოლმე) პოეტი სხეულბერივი სიმძიმისაგან იძარცვება, თავისუფლდება, ტოვებს დედამინას და **„ცაზე გადასახლებული“** ურთიერთმონაცვლე სევდისა და სიხარულის წამლეკავ სტიქიას ეძლევა, ემორჩილება: **„როცა არნივი თან მახლავს, მაზის მარჯვენა მხარზედა, — მეფისა მადგა გვირგვინი, ვზივარ სამეფო ტახტზედა!..“**

კულტმსახურების საკრალური სქემით პროვოცირებულ სტრიქონებში მოკვდავისა და ცისიერის „ზეპირ“ გაცხადებული სიახლოვის იდუმალი სურათი იხატება. პოეტური ზემთაგონების ხანმოკლე მომენტი იმეორებს მოქმედებას, რასაც ჯვარ-ხატის მკადრეთა, ქადაგთა და **„ქანდართა“** შემთხვევაში ვხედავთ: თავის მონშიდარ მსახურს (გამონაკლისის სახით — საერო პირს) ღვთისშვილი მტრედის აღით ეცხადება და, როგორც წესი, სამკადრეოდაფენილ ხელზე ანდა მარჯვენა მხარზე აჯდება, რათა ხორციელთა გასაჭირი მოისმინოს, გაიგოს და მათი — **„უტთა და უმეცართა“** — სათქმელი ღვთის კარზე მიიტანოს...

მარჯვენა მხარზე მჯდომი არნივი იგივე ანგელოზია (**„ჩემს ანგელოზებს ვენაცვლე, იმათ ფრთებს, იმათ სახესა“**, — წერს ვაჟა თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ ლექსში); სულიწმიდაა, შემოქმედის საღვთო მისიის დასტურის ნიშნად რომ მოფრენილა. მისი სტუმრობა უფლისმიერი წყალობა და მადლია; მეტაფორული განსახებაა პოეტის სულიერი სისავსისა და აღმაფრენისა...

არნივის წასვლა და გაუჩინარება **„ჩერად“** აქცევს, ნალახ ყოველდღიურობაში აბრუნებს, ცხოვრების ჩვეულ რიტმში რთავს, მსმენელთა გულის მესაიდუმლისა და მესიტყვის პრეროგატივას ართმევს, სახელს ჩამოჰყრის (გავიხსენოთ ვაჟას პოეზიიდან: **„მთათა მთობასა ვერვინ ჩამოგყრის...“** გულქან რაზიკაშვილის ნაამბობიდან: **„მამამა ღმერთს ჩამაჰყარა სახელი...“**) შემოქმედს, რაც მისთვის საბნელოს

ჯდომით დასჯის ტოლფარდია: **„დამმალეთ, ნუ გამომაჩნთ, არ შესცდეთ, დამსვით ჯარზედა...“**

ასე რომ არნივი ვაჟას მხატვრული ქვეყნიერების ბინადარ სულიერთა რიგსა თუ სათვალავში ის კოლორიტული ფიგურაა, ელვარე ფერსა და ხიბლიან ხმოვანებას რომ ანიჭებს ამ მართლაცდა საკვირველ, საოცრად საინტერესო, ჯერაც ბოლომდე ნაუკითხავ ქვეყნიერებას...

* * *

ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ ხილვათა უწყვეტ კასკადში მთის სტატიკური სიჩუმისა და უძრაობის ნანილობრივ კომპენსაციას ახდენს არაგვი, ჯიხვ-არნივების ბინაში ნაშობი მდინარე, ერთიანად რომ იპყრობს მკითხველის მზერას, ყურთასმენას და პოეტურ სახედ თუ სიმბოლოდ ტრანსფორმირებული ბოლომდე ინარჩუნებს სამომავლო სიახლის მაუწყებელი ბუნების თვითკმარი მოვლენის განსაკუთრებულ სტატუსს...

ხან **„ადიდებული, აღელვებული“**, ხანაც დანმენდილი არაგვი ბევრი ხილული თუ უხილავი ძაფითაა „მიბმული“ და დაკავშირებული პოეტის პირად ცხოვრებასთან და შემოქმედებით წვასთან, მოღვაწეობასთან.

გამომდინარე უდავო სულიერი და მენტალური სიახლოვიდან, პოეტის სურვილია, უბეში ჩასდიოდეს არაგვის წყალი, რათა მუდმივად იფხიზლოს და მისი ტალღების ჩქეფა-ზრიალით ძალამომატებულმა უკეთესობაზე იფიქროს... და გადანყვეტილებაც, რომლის მიღებას, ალბათ, დიდი ხანი არ უნდა დასჭირვებოდა, ამგვარია: **„მე თავი ჩამიბარებავ ჩემის არაგვის წყლისადა...“**

წვიმის მომყოლი **„პირგაშაული ღვარებით“** და მდინარის **„გაბეზრებული“** ყვირილით კაცთა ბედის თანაზიარი ბუნება საზოგადოებრივი სულისკვეთების გამხმოვანებლად გვევლინება. და ის, რაც იდეოლოგიური წნეხისა თუ სხვა რამ მიზეზის გამო მოკლებულია გამოხატვის სიცხადესა და გამჭვირვალებას, თავის „აპლიკაციას“ სიმბოლურ-ალეგორიულ პლანში ჰპოვებს... როცა პოეტი ახსენებს არაგვის მიერ ლახტის აღებას, ამით კილოკავად მიანიშნებს ავსულებთან მებრძოლ ღვთისშვილთა საზეო მისიასა და მონოდებაზე — ალაგმონ და შემუსრონ ადამიანთა მავნებლებად გაჩენილი ავსერი არსებანი.

„ნაოხარ, გააბეზრებულ ბაღად“ გადაქცეულ გულს სიამეს ჰგვრის და ნათლით მოსავს არაგვის ზვირთთა **„ლალნი ჩქერანი“**.

ამ დროს პოეტის თვალი და გული ისევ იქ იწევს, სადაც არაგვი გაჩნდა და იზარდა, ვისი ძუძუც პირში სდებია და ვის ტკივილსაც ის გამოუჩნდა შიგნიდან გარეთ გამომტანად, გამაცხადებლად. იმ მოლოდინსა და კითხვათა მწკრივს, „მთანი მაღალნის“ სიუჟეტურ ბირთვსა და დვრიტას რომ შეადგენს, არაგვმა უნდა გასცეს პასუხი; არაგვმა უნდა შეასხას ხორცი პოეტური პროზის ამ ჩინებულ ნიმუშში გამჟღავნებულ იმედოვნებას...

მთა დედაა, არაგვი — მისი პირმშო.

უმთოდ არაგვი ვერ იარაგებდა.

მისგან ეძლევა მასულდგმულებელი ძალა.

ამდენად, მათ შორის ურღვევი დიალექტიკური კავშირია როგორც რეალურ სიბრტყეზე, ასევე ირეალურ განზომილებაში.

ვაჟა, ერთი მხრივ, მთასა და ბარს მოუნოდებს ერთობისკენ, სიახლოვისკენ, ხოლო, მეორე მხრივ, არაგვს მიმართავს (მუდარის ინტონაცია ც იგრძნობა ამ მიმართვაში), რომ მტკვარი მიიმხროს, მოიშველიოს და დამნუხრებული გულის მოსაფხანნი რამ აუნყონ: **„არაგვო, მოიშველიე ზღაზენით მდინარი მტკვარია, თქვენ მაინც რამე მითხარით გულისა მოსაფხანია...“**

ნ. ბარათაშვილის სიტყვით რომ ვთქვათ, **„მრავალ დროების მონამენი“** არიან როგორც მტკვარი, ისე არაგვი და უჟმური ჟამის მომსწრე ვაჟა მათგან ითხოვს იმის შეტყობას, სად გაქრა ქართველთა სალაშქრო დროშა, ქარი რომ აღარ სძრავს; ვინ დაადო სამოთხეს საფარველი და ვინ გამოჯარა კერაზე წყალდასხმული სახლის კარი?..

ამავე ლექსში („ქებათა-ქება“, 1893), თითქოს აღსარებაზე დამდგარაო, კერძო წყენით და საზოგადოებრივი ჭირით დაჭრილი პოეტი იტყვის: **„ჩემს ბედს თავს ადგა ავდარი, ჯერ არ უნახავს დარია...“**

არაგვი არა მარტო მის ნაპირებზე გაზრდილ მთიელთა სასო და სიამაყეა, ზოგჯერ თავს უმძიმესი ცოდვის დადებაც რომ უწევს და, ამისდა მიუხედავად, **„მაინც კი ლამაზი არის“**, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, ფასდაუდებელი განძია მათთვის, ვის კალთებზეც თვალი გაახილა და მუხლი მოიმაგრა. ესენია მთა-კლდენი, რომელნიც, თუკი ვერ ნახვენ არაგვს, **„ხო დახდებიან ავადა...“** ამის გამოა, რომ **„ღულის ძირ სალი კლდეები არაგვს მუჭაში სწურავენ“** და თანაც **„გზას უღობავენ“**, „ქვეით“ რომ არ წავიდეს...

არაგვის და, ზოგადად, მდინარის ამბივალენტური ხასიათი ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაში მაინცდამაინც არ ჩანს. მის გამანაყოფიერებელ, სიცოცხლის დამბად ენერგიას (ვთქვათ, ასეთ კონტექსტში: **„არაგვის ნაპირებზე მურყნები გაბზინებულან...“**) ჩქმალავს და აუჩინარებს ყოვლის წამლეკავი, მედინი და დაუდგრომელი ცხოვრების მეტაფორულ ხატად მატერიალიზებული ძალა, ძველის ამოძირკვით წინარეზე უმჯობესი ყოფის დამკვიდრებას რომ ცდილობს და მიელტვის.

ვრცელ ლექსში „კლდე და მდინარე“ ამ ორი — მყარი და მოძრავი — ელემენტის თავგამეტებული ჭიდილია ასახული. კლდე სავალს უღობავს, გზას არ აძლევს და უპერსპექტივობას პირდება მთის ურჩ, შემტევ მდინარეს. ეს უკანასკნელიც, რაც უფრო მედგარია წინააღმდეგობა, მით მეტ შეუპოვრობას იჩენს და მისი ცდა, ბოლოს და ბოლოს, სასურველ შედეგს იძლევა: ჭაპანივით გაჭიმული ჭალაზე მიიზღაზნება და არემარეს თავისი გამოჩენით ჰფენს ნუგეშს...

„კლდე და მდინარის“ პრობლემა ახლოა „მთანი მალაღნის“ სატკივართან. ეს ქმნილებანი ორიენტირებულია მომავალზე ანუ იმ დრო-ჟამზე, როცა ერი თუ რომელიმე ეთნიკური ერთეული თავისი სული-

ერი და ფიზიკური ძალღონის მაქსიმალური გაღებით ეწევა სანუკვარ თავისუფლებას...

და, ბოლოს: ღრმადსიმბოლურია არაგვი, რომელიც ლექსში „გაზაფხული“ (1898) სხვა ხეებს ანუ ხეობების პატარ-პატარა შენაკადებს კართანაში უცდის, რათა გაერთიანებული ძალით გაარღვიონ წინაღობა, გადალახონ დაბრკოლება და დაბეჩავებულ ხალხს, ზამთრის სუსხით გაბეზრებულ მოსახლეობას ნამდვილი გაზაფხულის მორბედად და მახარობლებად მოევიწიონ...

კართანა (მითოლოგიურ გადმოცემებში ერთ-ერთი დევი **„კართანელად“** იხსენიება) ის ნიშნული ტოპონიმია ფშავის არაგვის ხეობაში, სადაც, ზეპირსიტყვიერი სიუჟეტის მიხედვით, დევებმა არაგვის დაგუბება გადაწყვიტეს, რათა მერე მოულოდნელად გაერღვიათ მაღალი კედელი და ღვთის თაყვანისმცემელი ხეობის მაცხოვრებლები ერთიანად წაელეკათ.

ვაჟას არაგვი საკუთარი ნებით ჩერდება, იცდის და იზრდება კარიბჭესავით ვიწრო კართანაში, კოპალას სალოცავის ქვემოთ, უმცროს მოძმეთა მიერთებით მომძლავრებულმა ხმა რომ აღიმალღოს, **„აყვირდეს“** და სამაგიერო აგემოს კაცთა მოდგმის მტანჯველ უკეთურ ძალებს...

სამყაროს გარდაქმნისა და განახლების დაუცადებელ მოლოდინს კიდევ უფრო ამძაფრებს და აძლიერებს ღვთაებათა რანგში ამაღლებული უპირველესი ეროვნული გმირის **„დაზეზება“** (**„ამდგარა ამირანიცა, კლდეში დაბმული ჯაჭვითა...“**).

შნოიანი ტანდემი — არაგვი და ამირანი — ის ყოვლისმომრევი ძალაა, „ხოგაის მინდის“ ცალთვალა გუგულის ანუ მძლევარის დარად გაზაფხული რომ მოჰყავს დამზრალ, ნაზამთრალ ქვეყანაში...

არაგვი მხოლოდ მდინარე, წყლის ტალღების ნაკრები და ნაკადი როდია. მისი დანახვა, ყურის დაგდება და უსიტყვო ხმაურის მოსმენა სათავეა საღი აზრების მოზღვავეებისა, ხალისიანი განწყობისა, სულიერი სიმხნევისა და სიხარულისა, ესოდენ რომ ესაკლისება დღენიადგ ღირსეულ ცხოვრებაზე მეოცნებე პოეტს: **„დანუხებულმა, არაგვო, როგნახე, გავიხარეო... სრულიად გამოვიცვალე, წელშიაც ავიხარეო...“**

IAMZE GAGUA

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

**Beholding Beauty and Delighting in It
(According to Vazha-Pshavela and Ovid)**

What are the feelings that beauty stirs in a beholder? How does it work? Those are the questions that the paper attempts to answer referring to Vazha Pshavela stories and the Ovidian myth :Acis and Galatea, as presented in “Metamorphoses”. More specifically, I will dwell on the dynamic between beauty and ugliness in the works of Vazha and Ovid. Can goodness and beauty transform an evil being and change its ugly soul? Those two authors have an identical opinion in this regard: ugliness (whether physical or spiritual) is incompatible with beauty. A momentary proximity to beauty touches the ugly soul, but only temporally.

Key words:Beauty and Ugliness.

იამზე გაგუა

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

**მშენიერების ქვრეტა და მისით ტკობა
(ვაჟასა და ოვიდიუსის მიხედვით)**

თითქოს ძნელია მოიძებნოს რაიმე საერთო ოვიდიუსსა და ვაჟა-ფშაველას შორის. ერთი რამ მაინც შეიძლება აღინიშნოს — ორივე აღიქვამს ბუნებას, სულიერსა და უსულოს, როგორც ერთიან, განუყოფელ მთლიანობას, ოვიდიუსი არ განარჩევს მცენარეს, ცხოველს, ქვასა და კლდეს ადამიანთა სამყაროსაგან, რადგან ისინი გარკვეული ტრანსფორმაციის შედეგად არიან წარმოშობილნი, მათში იმალება საინტერესო ისტორია, მიზეზი ნაირგვარ გარდასახვათა. ვაჟასთვის კი იმთავითვე არ არსებობს განსხვავება ცოცხალსა და არაცოცხალ ბუნებას შორის. ხე, ყვავილი, ცხოველი თუ ფრინველი ისეთივე გრძნობების მატარებელი არიან, როგორც ადამიანები, ოღონდ უნდა შეგვწევდეს უნარი ამის დანახვისა. ოვიდიუსს ნაკლებად აინტერესებს, რას განიცდიან: მცენარე, ხე და სხვა უსულო არსება მას შემდეგ, რაც სახე იცვალეს. იგი მხოლოდ ამ სახეცვლილების მიზეზებს გვამცნობს, მიმზიდველ მითებს რომ შემოუნახავს ჩვენთვის. ამჯერად ჩვენ ერთ

საკითხს შევეხებით — როგორ უყურებენ ეს პოეტები მშვენიერებისა და სიმახინჯის ურთიერთმიმართებას,

ოვიდიუსს პოემა „მეტამორფოზების“ მეთერთმეტე ნიგნში დამუშავებული აქვს მითი კიკლოპ პოლიფემესა და მშვენიერ ნიმფა გალატეაზე. როგორ შეუყვარდა ცალთვალა გოლიათს ნიმფა და როგორ ცდილობს მის მოხიბლვას და ბოლოს როგორ იძიებს შურს ნიმფასგან უარყოფილი მის სატრფო აკისზე (ოვიდიუსი 2005: XIII)

კიკლოპის თემა უცხო არ არის ანტიკურ ლიტერატურაში, „ოდისეაში“ ჰომეროსს ვრცლად აქვს დამუშავებული მითი ოდისეუსის მიერ კიკლოპის დაბრმავებისა (ჰომეროსი 1919: IX), თეოკრიტეს მეთორმეტე იდილიაში გადმოცემული აქვს კიკლოპის სიყვარულის ამბავი (თეოკრიტი 1912: XII). აქ პოლიფემე არის მწყემსი, რომელიც უიმედოდ არის შეყვარებული ნიმფა გალატეაზე და ზღვისპირას მჯდომი უმღერის მას სერენადებს. უსახური კიკლოპი შეყვარებულის როლში მეტად სასაცილო პერსონაჟია, თუმცა მისი სიყვარული გარკვეულწილად სინაზითა და სევდით არის სავსე. ასეთ სენტიმენტალურ კიკლოპს მანამდე არ იცნობდა ბერძნული მწერლობა.

ამკარაა, ოვიდიუსი განიცდის თეოკრიტეს გავლენას ამ მითის დამუშავებისას. თუმცა „მეტამორფოზებში“ იუმორისტული ტონები სჭარბობს. საყურადღებოა აღინიშნოს, რომ არსად, არც „მეტამორფოზებში“ და არც სხვა პოემებში ოვიდიუსი ასე მჭევრმეტყველურად არ ალაპარაკებს არც ერთ შეყვარებულ მეტრფეს, არც ასე ხატოვნად და ვრცლად არ გვიხატავს ქალის მშვენიერებას როგორც ამ მითში, რომელიც ელინისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელი ჟანრის, სატრფიალო ელეგიის პრინციპებზეა აგებული.

გალატეას მშვენიერებას ოვიდიუსი ცალთვალა კიკლოპის პირით აღწერს. პოლიფემე ისე შეიპყრო ტრფობის ძალამ, საკუთარ გარეგნობაზეც დაინყო ზრუნვა და რაც მთავარია, მკვლევლობის ყინი, სისხლის წყურვილი დაუოკდა. ეს საოცარი სულიერი ძვრები მხოლოდ სიყვარულს შეეძლო მოეხდინა. ეს არის ყველაზე უტყუარი ნიშანი იმისა, რომ პოლიფემეს სიყვარული ეწვია. გალატეაზე გამჯნურებული დეკაცია საოცარი შედარებებით ამკობს ნიმფას სილამაზეს. გალატეას მშვენიერების გადმოსაცემად კიკლოპი ფერებსა და საღებავებს თავის ირგვლივ არსებული ფლორიდან და ფაუნიდან იღებს, შედარებითი ხარისხის ზედსართავი სახელების სიუხვე (25 კომპარატივული ფორმა) თავისებურ ელფერს, სინაზესა და სიმსუბუქეს ანიჭებს ლექსს:

„ო, გალატეავ, კვიდოზე უფრო ქათქათავ და
ნალკოტ მდელიზე მშვენიერო, ალვაზე უფრო
ტანაყრილო, ბროლზე კამკამავ, ციკანზე ანცო,
ტალღით ნაფერებ ნიჟარაზე უფრო კრიალავ,
ზამთარში მზეზე სანატრელო, ხვატში კი ჩრდილზე,
დახუნძლო ბაღზე სასურველო, მალალ ჭადარზე
საჩინო და თვალისმომჭრელო ყინულზე უფრო,
მტევანზე ტკბილო, გედის ბუმბულზე და მანონზე

უფრო ფაფუკო, მორწყულ ბაღზე თვალგასახარო.
ო, გალატეავ, რად რბი, მძვინვარევი გიჟ მოზვერზე,
ბებერ მუხაზე უფრო მტკიცევი, ზღვაზე მაცდურო,
ვაზზე, ტირიფზე მოქნილო და კლდეზე უდრეკო,
ყინწ ფარშეგანგზე მედიდურო, ჩანჩქერზე შმაგო,
ბარდზე მსუსხავო, ცეცხლზე მწველო, ზვირთებზე უფრო
შეუსმენელო, ძუ დათვზე მეტად ულმობელო,
დაუნდობელო ქუსლდანადგამ ასპიტზე უფრო,
ნეტავ შემეძლოს, რომ ნაგართვა უნარი ბრძოლის,
ძალეების ყეფით დაფეთებულ ირემზე მარდო,
უცებ მოვარდნილ ნიავსა და ქარბუქზე სწრაფო“.
(ოვიდიუსი 1980: XIII,789-809)

ეს ცხრამეტკარედიანი „არიოზო“ ორ, თითქმის თანაბარ ნაწილად არის გაყოფილი. პირველ ცხრაში ნიმფას გარეგნული სილამაზე უდიდესი სინატიფით არის შედარებული მშვენიერ ბუნებასთან, მეორე ნაწილი (10 კარედი) გამოირჩევა პირველისაგან, რომელშიც ნიმფას დაუმორჩილებელი სული მრისხანე ბუნებასთან არის გაიგივებული, რა განუზომლად დიდი უნდა იყოს მშვენიერების ძალა, რომ ასე უჩვეულოდ აამეტყველოს საშინელი ურჩხული და შეძლოს მისი სულის ამგვარად აფორიაქება. არც ერთი მეტრფე „მეტამორფოზებში“ ასე ენაწყლიანად, ასე ლამაზად არ აცნობს თავის თავს სატრფოს, როგორც კიკლოპი:

„მთებში, მიუვალ კლდეთა შიგან მაქვს მღვიმეები,
სად არ იგრძნობა არც ზაფხულის პაპანაქება,
არც ზამთრის სუსხი, დახუნძლული ჩემია რტონი,
მაღალ ვაზებზე მტევნებია ოქროცურვილი,
მაქვს ძონისფერიც, ორთავ შენდა შემოვინახე,
თავადვე დაკრეფ ტყეთა ჩრდილში აღმოცენებულ
სათუთ მარწყვთა თუ შემოდგომით ლოლნაშოს, ქლიავს,
თანაც ორფერადს, ჩამუქებულს შავ წვენიანგან
და კეთილშობილს, ახალ ცვილს რომ მიემსგავსება.
შენ, ჩემს მეუღლეს ნაბლი ხომ არ შემოგელევა,
არც მარწყვი; ხენი ყოველ სურვილს აგისრულებენ“.
(ოვიდიუსი 1980: XIII,810-820)

ეს არის პირველი ნაწილი კიკლოპის სიტყვისა, სადაც იგი ნაირნაირ ხილს სთავაზობს ნიმფას და სთხოვს გახდეს მისი მშვენიერი ბალის პატრონი, შემდგომ ტაეპებში კიკლოპი განაგრძობს საუბარს თავის სიმდიდრეზე, რომელიც ცხოველთა სამყაროს შეეხება:

„ფარა ჩემია, ბევრი ველად დაეხეტება,
შეფარებია ზოგი ტყეს და ზოგი მღვიმეთა,
რაოდენობას თუ იკითხავ, ვერას მოგიგებ,
დე, ღარიბთ თვალონ ფარა! ჩემგან მისი შექება
რა ბედენაა, დარწმუნდები, ოდეს იხილავ,
ძლივს, ვით ათრევენ დამძიმებულ ჯიქანთ ცხოვარნი,
ცხვართ ნაშიერი ბატკნებიც მყავს თბილ ფარეხებში,

სხვა სადგომებში ასევე ნორჩ ციკანთ ვამრავლებ
და არ მეღევა ქათქათა რძე; ნანილს სასმელად
ვინახავ ხოლმე, გავამაგრებ დანარჩენს კვეთით,
ყოველისათვის მისანვდომ ძღვენს კი არ გთავაზობ,
გელიან შველნი და კურდღელნი, ვაცნი, მტრედები,
თავისი ბუდით რომ ჩამოვსხი ხის კენწეროდან,
მაღალ მთას ვპოვე ბანჯგვლიანი დათვის ბელები,
ერთმანეთს ჰგვანან, ძლივს შეიძლებ მათ გამოჩრევეს,
წყვილად არიან, შეუძლიათ შენთან თამაში.
ვპოვე და ჩავთქვი: „შევიწახოთ ქალბატონისთვის“.
(ოვიდიუსი 1987: XIII, 821-836)

ასეთ იდილიაში ცხოვრებას სთავაზობს პოლიფემე გალატეას. შემდეგ კი თავის თავსაც წარუდგენს, რისი აღქმა იუმორის გარეშე შეუძლებელია. კიკლოპს თავი მოსწონს იმით, რომ ბანჯგვლიანია, ცალთვალაა. ის, რასაც ადამიანები სიმახინჯედ აღიქვამენ, პოლიფემესათვის ღირსებისა და უპირატესობის ნიშანია:

„ერთი შემხედე, გოლიათი ვარ, ასე დიდი
იუპიტერიც არ იქნება, თქვენში ამბობენ.
იუპიტერი განაგებსო, აბა, რა ვიცი,
ის რას განაგებს! ხშირი თმით მაქვს პირქუში სახეც,
მხრებიც ტყესავით დაჩრდილული, რადგან ბალანი
მიფარავს სხეულს, არ იფიქრო, უგვანო ვიყო!
უგვანი არის ხე უფოთლოდ, ცხენი უფაფროდ;
თვალი ერთი მაქვს შუა შუბლზე, თუმც შეედრება
ფარს უზარმაზარს. რა მოხდა, მზე დიადი ქვეყნად
განა არა ჭერეტს ყოველიერს? მზეც ხომ ერთია“.
(ოვიდიუსი 1980: XIII, 842-854)

ასე ვრცლად, ხატოვნად აცნობს პოლიფემე თავის გრძნობებს ნიმფას. მას ამ მხრივ ვერც ერთი პერსონაჟი ვერ შეედრება „მეტამორფოზებში“. იგი ყველაზე მეტად იტანჯება, „თითქოს ეტნამ გადაინაცვლა მის მკერდში“, იგი ისე ბორგავს, როგორც „ფურის წართმევით შლეგადქცეული ხარი“, მაგრამ მკითხველს მისადმი სიბრალული არ უჩნდება, რადგან პოლიფემესათვის უცხოა ის თავგანწირვა, რაც ჭეშმარიტ შეყვარებულს ახასიათებს, მას სიყვარული ესმის, როგორც სასურველი ქალის დასაკუთრება, რათა იგი თავის აურაცხელ სიმდიდრეს მიუმატოს. გალატეას დათმობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუ იგი არავის საკუთრება არ იქნება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კიკლოპი მრისხანე შურისმაძიებლად იქცევა, იგი სასტიკად უსწორდება ნიმფას სატრფოს.

ოვიდიუსის მიერ დამუშავებული მითის პესონაჟი ჰგავს ვაჟას მოთხრობის „გოჩის“ გმირს, მართალია, აქ სიუჟეტი განსხვავებულია, მაგრამ არსი, პოეტური ხედვა ორივე ნაწარმოებისა ერთნაირია. ვაჟას გოჩი ისეთივე კაციჭამია არის, ისეთივე შეუბრალებელი, ველური და უსახური, როგორც პოლიფემე; ისიც ზღვის პირას ცხოვრობს გამოქ-

ვაბულში, სულ მარტოდ-მარტო და უღმობლად ამოაცლის ხოლმე გულ-ღვიძლს მსხვერპლს და ასე შეექცევა. სიბერემდე იგი არხეინად ცხოვრობდა, მერე კი რალაც სენმა დარია ხელი. გოჩი ვერ ხვდებოდა, რა იყო მიზეზი მისი ავადობისა, „ნამოვარდებოდა გიჟივით, მოედებოდა ტყეს, ჩავარდებოდა ზღვის პირად. დარბოდა და დიდრონის ფეხებით ქვიშას აქეთ-იქით ისროდა, აწყვეტდა კლდეს თავს, კვნესოდა და ხვნეშოდა საზარლად, „ღმერთო, დამასვენე, მომეცი, რაც მაკლიაო“. ღმერთს შეეცოდა გოჩი და გაუგზავნა სიყვარული, ნაზი, მაგლობელი ჩიტის სახით, რადგან ეს იყო ის, რაც მას აკლდა, ამის შემდეგ თითქოს შეიცვალა გოჩის ცხოვრება, პირველად გაიღიმა თავის სიცოცხლეში, ადამიანს აღარ ერჩოდა, მაგრამ უფრო აბორგდა მისი სული, შფოთავდა, ღრიალებდა, დასუსტდა, გაყვითლდა. ერთი წლის შემდეგ ისევ ძველ ჩვეულებას დაუბრუნდა, მაღალ ბალახებში ჩვილბავშვიან ქალს მოჰკრა თვალი და ორივე დაგლიჯა. თუმცა არც ამან უშველა, ახლა სინდისი აბეზრებდა თავს გამუდმებით: რას შვრები, შე წყეულო — ეუბნებოდა იგი. გოჩიმ კვლავ ღმერთს მიმართა: მომაშორე ეს სინდის-სიყვარულები, რომ დავისვენო. „არ იქნა“ — წერს ვაჟა — „გოჩის ერთი წლის სიყვარულმა ასის წლის ჩვეულება ვერ დათრგუნა“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 34-35).

არ არის გამორიცხული, ვაჟას გოჩის სახის შექმნისას ესარგებლა ბერძნულ-რომაული მითით. საერთოდ, ქართული ფოლკლორი იცნობს პოლიფემს მითს (ჩიქოვანი 1971: 27-38). ვაჟა თავის ამ მოთხრობას ლეგენდას უწოდებს, თუმცა თავის ერთ-ერთ კრიტიკულ წერილში ასეთ მინიშნებას გვაძლევს: ასე იმიტომ ვაკეთებ, რომ დაბეჭვდის დროს რაიმე დაბრკოლება არა ჰქონდეს მოთხრობასო (ვაჟა-ფშაველა 1961გ: 315).

ვაჟა, ოვიდიუსის მსგავსად, ფიქრობს, რომ ყველა არსების სული შეიძლება აფორიქდეს მშვენიერებასთან შეხვედრით, მაგრამ ყველას არ შესწევს უნარი მასთან ზიარებისა. ამის მიზეზი ფიზიკურ უსახურობაში კი არ არის საძიებელი, არამედ სულიერ სიმახინჯეში. მშვენიერება სიკეთეა, რომელსაც უნდა ემსახურო. ვაჟა „საგაზაფხულო ფიქრებში“ წერს: „ადამიანი უნდა გრძნობდეს გაზაფხულს სულისას. როცა ადამიანი მაძლარია და მსუქანი, როგორც ყველა ცხოველი, ჰგონია, რომ ეს არის სულის გაზაფხული. განსხვავება უნდა იყოს სულით გაზაფხულსა და კუჭით გაზაფხულს შორის“ (ვაჟა-ფშაველა 1961გ: 331-332).

პოლემემესა და გოჩისათვის სიყვარული „კუჭის გაზაფხულია“ მხოლოდ, ამიტომ არ ხდება მათში ნამდვილი სულიერი მეტამორფოზა. მათში გაცეხებას აღძრავს სიყვარულთან, მშვენიერებასთან შეხვედრა, მაგრამ აქ ხდება სტაგნაცია მათი გრძნობებისა, შემდგომი განვითარება ამას არ მოჰყვება. ვაჟა და ოვიდიუსი კარგად გვიხატავენ ასეთ პერსონაჟთა სულიერ მდგომარეობას. საილუსტრაციოდ ვაჟას კიდევ ერთ მოთხრობას მოვიხმობთ, ეს არის „სვავი“. ბულბულის გალობით მოხიბლული ყორანი გაცეხებული უამბობს სვავს იმ სიამოვნების შე-

სახებ, რაც მას მიანიჭა ამ პანია ჩიტმა. „მისი სიმღერა არ დამავიწყდება ჩემს სიცოცხლეში, არ დაიჯერებ, მისი სიმღერის გაგონება აგერ იმ ლემის გორასაც კი მირჩევნია“ — უზიარებს ყორანი თავის შთაბეჭდილებას სვავს. რა, თქმა უნდა, ღიმილის მომგვრელია ეს შედარება, მაგრამ სავსებით ბუნებრივი ყორანისათვის. სვავისთვის გასაგებია ასეთი გრძნობა. უცნაურად ის მოეჩვენა სვავს, რომ ყორანი ბულბულის არა მარტო ხმამ მოაჯადოვა, არამედ სიმღერის შინაარსმა. რაზედ მღეროდა მგოსანი ჩიტი? „ამოდით, ყვავილნო, მშვენიერნო. ტურფანო ... თქვენა ხართ ჩემი სიცოცხლე ... თქვენ გენაცვალეთ ... ტყეო ... წყარონო. უფალო, აკურთხე წყარონი, აკურთხე ყვავილები, დამილოცე ტყე, თქვენს მადლს, დიდებას ვეთაყვანე ... მზეო, ყოველი არსის ნუგეშო ... ობლებს მიეშველეთ, მტირალი გააცინეთ, მშიერი დააძლეთ, ... რამდენი მწყემსი ტირის და იმათ სარჩოს ითრევენ სვავნი და ყორანნი, უმსგავსონი, უმადურნი, უკეთურნი ფრინველნი“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 294). როცა ბულბული ბუნების სიმშვენიერეს უგალობს, ეს შეიძლება სასიამოვნო მოსასმენი იყოს ყორანისათვის, მაგრამ, როცა ის უდიერად იხსენიებს ყვავსა და ყორანს და მათს მსგავს უკეთურ ფრინველებს, ძნელი გასაგებია სვავისათვის, როგორ შეიძლება შენი მაგინებელი ჩიტის გალობით მოიხიბლო. ყორანი ასე უხსნის ამის მიზეზს გაბრაზებულ სვავს: „ისე ლამაზად, მოხდენით ამბობდა, რომ გავშუშდი, კლანჭები ტოტზე მიმეწება, ნისკარტი გამიშუშდა, დამიმონა“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 295). ამრიგად, მშვენიერების იმ გასაოცარ ძალაზე გვიამბობს ვაჟა, რომელსაც შეუძლია შენი მაძაგებელი, შენი უარყოფელი არსებისადმი საოცარი კეთილი გრძნობები აღგიძრას. სვავი გადანწყვეტს, თავადაც მოისმინოს ეს გალობა და იქადნის, რომ შურს იძიებს ბულბულზე სვავებისა და ყორანების ძაგებისათვის. ყორანსაც აინტერესებს, სვავიც მის მსგავსად მოიხიბლება გალობით, თუ შეძლებს დანაქადნების ასრულებას და დასჯის მათს შეურაცხყოფელ ჩიტს, რაც დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს ლემისმჭამელი ყორანისა და სვავისათვის. ყორანი ცხოვლად ადევნებს თვალს სვავს, როგორ იმოქმედებს მასზე პანია ბულბულის გალობა. ვაჟა მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ოსტატობით გადმოსცემს ამ სცენას: „ყორანი მიაშტერდა სვავს და შენიშნა, რომ წუწინანს თვალზე ორი ცრემლი მიჰკრობოდა, დაღვრემილიყო — აღარა მინდა დანაპირები“ (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 296). ყორანი მართალი აღმოჩნდა, სვავიც მრისხანებისაგან დაიცალა, ისიც უძღური აღმოჩნდა ბულბულის წინაშე. ამაზე უკეთ ძნელია წარმოაჩინო სიკეთის, სილამაზის, მშვენიერების განუზომელი ხიბლის გავლენა, რომელსაც უკეთური არსებებიც კი ემონებიან, ისე რომ, თითქოს იფიწყებენ კიდევაც თავიანთი ამაზრზენი ცხოვრების წესს. მაგრამ როგორც გოჩისთვის, ისე პოლიფემისათვის ეს ის ეტაპია, რომლის შემდეგ მთლიანად უნდა შეიცვალოს მათი ცხოვრება, თუმცა ამ სირთულის დაძლევა მათ არ ძალუძთ. ასე დაემართათ ყორანსა და სვავსაც. ვაჟა ლაკონურად ამთავრებს ამ მოთხრობას, რომელშიც კარგად ჩანს, რომ სვავიცა და

ყორანიც მშვენიერების მხოლოდ ნუთიერი ტყვეობის ქვეშ აღმოჩნდნენ. „შუა დღე იქნებოდა, რომ სვავი და ყორანი დიდს ხევში ისხდნენ გვერდისგვერდ და ლეშა ნინკინდნენ“ — ვკითხულობთ მოთხრობის ბოლო ეპიზოდში (ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: 296). ე. ი. ისინი კვლავ დაუბრუნდნენ თავიანთი ცხოვრების წესს. ვაჟა ერთგვარად თანაუგრძნობს თავის გმირებს იმ წამიერი განრიდებისათვის, რომელშიც ისინი მშვენიერების აღქმის დროს მოექცნენ, მათი არსებობის მიზანი კი, რომელთაც ასეთი ნუთებიც არ უგრძნიათ, ვაჟასთვის სრულიად გაუგებარია. რაც კარგად არის გადმოცემული მის ერთ-ერთ ლექსში. პოეტი წერს:

„მკვდარია უგრძნობი კაცი,
უსაზარლესი მკვდარზედა,
მით რომე სიცოცხლე უდგას
სალის ყინულის ტახტზედა,
არ ებრალება მოყვასი,
მის წინ რომ აცვან ჯვარზედა,
ისე მოკვდება, ვერ შედგეს
ერთს წამს ტრფობისა მთაზედა.
შორს არი, მეტად შორს არი,
დაშორებული მთაზედა,
ჭაობში არი ჩაფლული,
ვიცნობ მონამლულს ხმაზედა,
საზარელია დადგომა
უგრძნობელობის გზაზედა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1961ა: 53).

როგორც მართებულად შენიშნავენ, ვაჟას არ სძულს ეს ლექსიმჭამელი ფრინველები, შეფარული კომიზმი ამ პერსონაჟებისადმი თავისებურად თანაგრძნობის გამომხატველიც კი არის (სულხანიშვილი 1980: 103-104). ამდაგვარია ოვიდიუსის დამოკიდებულებაც პოლიფემესადმი. მისი პორტრეტი, პოეტის მიერ იუმორით დახატული, ერთგვარად სიბრალულსაც კი ინვეს მკითხველში, მაგრამ კიკლოპის სასტიკი შურისძიება საბოლოოდ ანადგურებს მის სულში გაჩენილ სათუთ გრძნობას.

ამრიგად, ვაჟასა და ოვიდიუსის მიხედვით, მშვენიერებასთან სიახლოვემ შეიძლება მონუსხოს უკეთური არსებაც კი, მაგრამ ეს ხიბლი მალევე ქრება უკვალოდ, როცა ამას არ მოჰყვება თავგანწირვა, თავდადება და უანგარობა, რომლის მაგალითები მრავლად მოიპოვება ოვიდიუსთანაც და ვაჟასთან. ნიმუშად საკმარისისა დავასახელოთ „მეტამორფოზებიდან“ მითი პირამუსსა და თისბეზე, რომლებიც ერთმანეთისათვის სიცოცხლეს სწირავენ (ოვიდიუსი 2005: 55-167) და ვაჟას მოთხრობა „შეყვარებული“, სადაც მონადირე თავს არ ზოგავს, რომ თვალი მოჰკრას საოცნებო ქალს (ვაჟა-ფშაველა 1961გ:157-167).

დამონეზბანი:

- ვაჟა-ფშაველა 1961ა:** *ვაჟა-ფშაველა*. ტ. I. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
- ვაჟა-ფშაველა 1961ბ:** *ვაჟა-ფშაველა*. ტ. III. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
- ვაჟა-ფშაველა 1961გ:** *ვაჟა-ფშაველა*. ტ. V. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
- თეოკრიტე 1912:** Theocritus, B. *Moschus*. *Greek Bucolic Poets*. With an English Translation by J.M. Edmonds: Harvard University Press, Cambridge, 1912.
- ოვიდიუსი 1980:** ოვიდიუსი. *მეტამორფოზები*. თბ.: „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1980.
- ოვიდიუსი 2004:** Ovid. *Metamorphoses*. With an English Translation by Frank Justus Miller, revised by G.P. Goold: Harvard University Press, Cambridge, 2004.
- სულხანიშვილი 1980:** სულხანიშვილი ლ. *ვაჟას სტილის თავისებურებათა შესახებ*. ვაჟას კრებული. ტ. I, თბ.: „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1980.
- ჩიქოვანი 1971:** ჩიქოვანი მ. *ბერძნული და ქართული მითოლოგიის საკითხები*. თბ.: „თბილისის უნივერსიტეტი“, 1971.
- ჰომეროსი 2002:** Homer. *Odyssey*. I-XIII. With an English Translation by A.T. Murray, revised by George E. Dimock: Harvard University Press, Cambridge, 2002.

ELISO KALANDARISHVILI
Georgia, Tbilisi
Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Peculiarities of Biblical Paradigmatics and Tropology in Vazha-Pshavela's Creativity

The basis of paradoxical thinking of Vazha-Pshavela's protagonists is paradoxical nature of Christian doctrine. The widespread pattern of traditional thinking radically changes in the depths of Christianity. These changes provide the formation of new, totally different type of consciousness. In Vazha-Pshavela's world not only man but even the most insignificant subject of Nature strives for the wholeness with the Creator, communion with his grace. Personification of nature in Vazha's creations is not only artistic conventionality but a part of profound philosophical and religious concept according to which there is nothing accidental and impulse in the world, everything subordinates certain regularity.

Key words: Biblical Paradigmatics, Tropology

ელისო კალანდარიშვილი

საქართველო, თბილისი
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების თავისებურებანი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

ბიბლიური სახისმეტყველება ამოსავალია ყოველი ქრისტიანი ერის ლიტერატურულ-სააზროვნო გამოცდილებისა. უნივერსალობისადმი სწრაფვა წარმოშობს სახე-სიმბოლოთა ისეთ სისტემას, რომელიც სამყაროს ერთიანობაში, მთლიანობაში მოიაზრებს და არა დანაწევრებულად, სეკულარულად. იქმნება გარკვეული არქექტიპული მოდელები, რომლებიც, ერთი მხრივ, მკაცრად რეგლამენტირებულია, თუმცა, მეორე მხრივ, ღია და ინვარიანტულია. სწორედ ეს სინთეზი აყალიბებს მათ მსოფლმხედველობრივ და ესთეტიკურ ბუნებას.

შეუცნობლისა და შეცნობადის, მდგრადისა და მედინის, წარუვალისა და სასრულის ანტინომიური შეერთების საფუძველზე აღმოცენდება ერთიანი ხედვის, მიმართულების მქონე მსოფლგანცდა, უზენაესს დამორჩილებული სუბიექტი ბაძვა-ზიარების გზით უნდა დაუბრუნდეს პირველსაწყისებს, მასში უნდა აღდგეს პირველქმნილი, იდეალური ჰარმონია.

ბიბლიური სახისმეტყველება განმსაზღვრელია არა მხოლოდ შუა-საუკუნეობრივი მსოფლხედვისა, არამედ მთელი შემდგომი ლიტერატურული ეპოქებისა. ის თანდათან აზროვნების წესად იქცევა. მართალია, თანამედროვე პერიოდში ცნობიერების მიზანმიმართული ინტენსივობა იცვლება, მაგრამ ბიბლიური განსახოვნების ფორმები ავთენტური თუ ტრანსფორმირებული გზით უდავოდ განსაზღვრავს ლიტერატურულ-სააზროვნო პროცესის მიმდინარეობას ყველა ჟანრში.

არქტიპულ-პარადიგმული აზროვნება ქართული სასულიერო და საერო მწერლობის საფუძველთა საფუძველია. მითოლოგიური და ალთქმისეული სიმბოლიკა განსაზღვრავს კონცეპტუალურ მახასიათებლებს, კოგნიტურ ასპექტებს, ესთეტიკურ მრწამსს. ქართული სახისმეტყველებითი სისტემის სააზროვნო წესი ცხადად ვლინდება როგორც XIX, ისე XX-XXI საუკუნეების ეპოქათა ფილოსოფიურ მსოფლგანცდასა და მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებში.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მსოფლმხედველობრივი და სახეობრივი გამოხატვის თავისებურებანი სწორედ ბიბლიური სახისმეტყველების არქტიპულ-პარადიგმულ წიაღთან მისი ორგანული, სიღრმისეული კავშირით იხსნება. ამასთანავე, სპეციფიკურია ის, რომ განსახოვნების კლასიკურ ფორმებს აქ ერწყმის მითოლოგიურ, წინარექრისტიანულ წარმოდგენათა არქტიპული მოდელები, რაც ახლებურ ხედვას ბადებს. შემდგომი ტრანსფორმაციის გზით მითოლოგიური, დემონური, ზღაპრულ-ფანტასტიკური წარმოდგენები სიმბოლურ-ესთეტიკურ ფუნქციას იძენს და ორგანულად ეწერება ქრისტიანულ ცნობიერებაში, იმ მრავალფეროვან და დახვეწილ სივრცეში, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა ქმნის.

ვაჟა ახალ, უცხო „ქრონოტოპს“ ქმნის. მასში სამყაროს სასრულობაც, ვექტორულობაც მოიაზრება და წრებრუნვაც, ზედროულობაც და ზესივრცულობაც, რომელთაც ერწყმის ლოკალიზმი და გრაფიტაციულობა. ამ თავისებური ქრონოტოპის მოქმედების არეალი კი, უპირველესად, ადამიანის სულის წიაღია.

ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა ყველაზე თვალშისაცემი თავისებურებაა მათი აზროვნების პარადოქსულობა. ამ მხრივ ისინი სრულიად ახლებური და განსხვავებული ცნობიერების დამამკვიდრებელი არიან XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. პრობლემები, რომელთაც ეს პერსონაჟები წამოჭრიან, მწვავე მსოფლმხედველობრივი ჭიდილის შედეგად იშვება როგორც საკუთარ თავთან, ისე გარემომცველ სამყაროსთან, საზოგადოებასთან. მათი ახალი იდეები პარადოქსულია საყოველთაოდ დამკვიდრებული აზროვნების ფონზე. ეს თავისებური „აღმოჩენება“, რომელნიც ხშირად ინტუიციის წიაღში იღებს სათავეს და თანდათან ცნობიერ, გააზრებულ, ნათელ პრინციპებად ყალიბდება. ამ გზით კი ხდება გმირის მეტამორფოზა, ფერისცვალება.

ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა აზროვნების პარადოქსულობას, ვფიქრობთ, საფუძველად ედება ქრისტიანული მოძღვრების პარადოქსული ბუნება. ქრისტიანობის წიაღში ტრადიციული აზროვნების საყოველ-

თაოდ გავრცელებული მოდელი ძირეულად იცვლება. ეს ცვლილებები ხელს უწყობს ცნობიერების ახალი, ძველისგან სრულიად განსხვავებული ტიპის ჩამოყალიბებას. იოანე ოქროპირის განმარტებით, ქრისტეს მცნებები და მის მიერ ნაქადაგები ახალი პოსტულატები ენი-ნაალმდეგებოდა მთელ სამყაროში გავრცელებულ აზრებსა და შეხედულებებს. სწორედ ამით ხსნის წმინდა მამა იმ უჩვეულო რეაქციას, რომელიც მოჰყვა ებრაელთა წინაშე მაცხოვრის ქადაგებას. იმ საზოგადოებაში, რომლის მოქმედების მთავარი პრინციპი იყო: „თუალი თუალისა ნილ და კბილი კბილისა ნილ“, იესო ამკვიდრებს პარადოქსს — „არა წინააღმდეგოდად ბოროტისა“. ის მრევლის თვალწინ ცვლის ძველი ეთიკის ნორმებს ახლით, ძველი ალტეიმის კანონის იმპერატიულ მოთხოვნებს — მადლის განსაკუთრებული, უჩვეულო პრინციპებით: „რომელმან გცეს ყურიმალსა შენსა მარჯუენესა, მიუპყარ ერთკერძო-იცა“, „აკურთხევდი მანყევართა თქუენთა და კეთილს უყოფდი მოძულეთა თქუენთა“. ეს არის ახალი, უცნაური ლოგიკის მქონე, მაგრამ ერთადერთი და უზენაესი ჭეშმარიტება, რომელმაც უნდა შვას ახალი ადამიანი, ნათლობით მოქცეული, სულიერი ფერისცვალებით გასხივოსნებული.

ძველი ადამიანის სიკვდილი და მისსავე წიაღში „ახალი კაცის“ ჩასახვა, რასაც პავლე მოციქული განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვაჟა-ფშაველას პერსონაჟთა სულიერი მეტამორფოზის უმთავრესი გზაა. ამას კი ისინი სწორედ აზროვნებისა და ქმედების პარადოქსულობით აღწევენ. ისინიც, მაცხოვრის მსგავსად, ცვლიან ძველ ნორმებს ახლით. ეს ახალი პრინციპები კი მადლს ეფუძნება და არა ნორმატიულ კანონს. ამით ვაჟა ბიბლიური ჭეშმარიტების დამამკვიდრებელთა ფუნქციას ანიჭებს თავის გმირებს.

უნდა შეიცვალოს სამყარო, ძველი წესით ცხოვრება მიუღებელია — ასეთია ვაჟას სულისკვეთება, მას არ სურს თვისტომთა შორის, რომელნიც საოცრად ეძვირფასება და თითქმის აღმერთებს, ბატონობდეს არასწორი აზროვნება, ყავლგასული შეხედულებები სამყაროსა და ადამიანზე. არადა მთის ადათთაგან საკმაოდ ბევრს ხედავს ისეთს, რომელნიც ერთ დროს, ალბათ, გარკვეულ ფუნქციას ასრულებდა, მაგრამ ვაჟას თანამედროვე ეპოქაში სრულიად გამოეცალა წიადაგი. მწერალი განსაკუთრებით გამოყოფს იმ ჩვეულებებსა და წესებს, რომელთაც შურისძიების, სისხლის აღების მოტივი უდევს საფუძვლად. ერთ-ერთი ასეთია „უპატრონო მკვდრის“ მოვლის ადათი. უპატრონოდ ითვლება მიცვალებული, რომლის სისხლის აღება, სამაგიეროს გადახდა ნათესაობამ ვერ მოახერხა, ანუ ვერ უპატრონა. ასეთ მკვდარს საიქიოს მოსამსახურედ ვერავინ დაუდგება, „უმცროსი“ არ ეყოლება. ამ შეხედულების პრიმიტიულობას და შეზღუდულობას განსაკუთრებით ამძაფრებს ის განსხვავება, რომელიც ამავე საკითხის ქრისტიანულ გააზრებასა და მთაში დამკვიდრებულ ცნობიერებას შორის არსებობს. ქრისტიანული მოძღვრება სრულიად გამორიცხავს გრძნობად-კონკრეტულ რეალობებს იმქვეყნიურ, საიქიო არსებობაში. ჯოჯოხეთიც

და სასუფეველიც თავიანთი არსით სრულიად გამორიცხავენ გრძობისმიერ, ადამიანური სამყაროსთვის დამახასიათებელ, ხელშესახებ მოვლენებს. პავლე მოციქულის განმარტებით, იმ სამყაროში არც ქორწინდებიან, არც განქორწინდებიან, სულს არ სჭირდება არსებობის მინიერი, ხილული ფორმები. ამდენად, საიქიო ცხოვრების შესახებ გრძობად-კონკრეტული წარმოდგენები მხოლოდ ცრურწმენის სფეროს განეკუთვნება. სწორედ ასე აღიქვამს ვაჟა-ფშაველა მთის იმ ადათ-წესებს, რომელნიც ადამიანის ცნობიერების ისტორიის დაბალ-განვითარებულ ეტაპზე შემუშავდა გარკვეულ გარემოებათა შედეგად, შემდგომში კი ყოველგვარი საფუძველი გამოეცალა და უშინაარსო, უფრო მეტიც, მახინჯ, არაჰუმანურ ცრურწმენად იქცა. სწორედ ამას აღმოაჩენენ მისი პერსონაჟები. ალუდა ქეთელაური მკლავის მოჭრის მიზანშეწონილობაზე რომ დაფიქრდება, ჯერ საკუთარი სულის წიაღს უკვირდება, „პირს დანოღია ნისლები“. სანამ თემს გაანდობს თავის ახალ მსოფლმხედველობას, ის ჯერ თვითონ იცნობიერებს, რა მოხდა მუცალთან შებრძოლების შემდეგ, რატომ უღრღნის გულს აქამდე უცნობი განცდა. პოემის II თავი ალუდას სულიერი მეტამორფოზის, მისი სულის წიაღში „ახალი კაცის“ ჩასახვის ცხადი სურათია. სავლეს პავლედ ქცევის პარადიგმა აქ თავისებური ტრანსფორმაციით იჩენს თავს. ალუდა ნაბიჯ-ნაბიჯ მიდის ახალ ჭეშმარიტებამდე. მკლავის მოკვეთის ერთ კონკრეტულ ადათში დაეჭვებას საყოველთაოდ სისხლისღვრის მიზანშეწონილობაში დაეჭვება მოჰყვება. „ვისაც მტერობა მოსწყურდეს“... — იწყებს ვაჟა და ყველა სიტყვა, რაც ამის შემდეგ ითქმება, რაღაც მისტიკური, მაგიური ძალით ზეატყორცნის თხრობას. ეს აზრისა და გამომსახველობის მწვერვალია, მაქსიმალურად გამძაფრებული ემოციური მუხტის შემცველი. წყევლის ფორმულები: „სისხლ დაიგუბოს კერაში“, „სისხლშია ჰქონდეს ქორწილი“, „იქვე საფლავი გათხაროს“ — შემადრწუნებელი დაბეჯითებით ამხელს გმირის ცნობიერებაში ძრულ ახალ იმპულსს — ჩვენ სისხლში ვარსებობთ, რაც ჩემთვის მიუღებელია. სწორედ ეს აღმოჩენა აძლევს ალუდას ძალას, ემსხვერპლოს თავის ახალ მრწამსს, არაფერი დათმოს, მეტიც — მაქსიმალური მოითხოვოს. პირველად, როცა ცხოვრების ფილოსოფია დააფიქრებს და იკითხავს — „მარტო ჩვენ გვზდიან დედანი?“ რასაც ურჯულოთა ცხოვრებაზე ფიქრიც მოჰყვება; მეორედ კი ხატობაზე, მუცალის სულის საპატრონოდ მისული, დაჟინებით რომ ევედრება ბერდიას, დაუურვოს მკვდარი ქისტის სულს და ამით მასაც სული მოათქმევინოს. პარადოქსია, ამიტომაც ყველასათვის გაუგებარი და მიუღებელი, ისევე, როგორც ახალი ნელთალრიცხვის, ახალი ჭეშმარიტების დაბადების პირველ დღეებში თქმული — „გიყვარდეს მტერი შენი“. ქრისტეს გზაზე მდგარი ალუდა, ჭეშმარიტი მარტვილივით გულდინჯად იცავს თავის ახალ მრწამსს, ამბოხისა და საბოლოოდ ჰარმონიის, თვინიერების („თემს ნუ სწყევთ“) მოპოვებით წმინდა მხედარივით უშეცდომოდ გაივლის გზას და „სრბას აღასრულებს“, თვითონაც ეზიარება ახალ ჭეშმარიტებას და მთელ სამყაროსაც აზიარებს.

ვაჟა-ფშაველას ზნეობრივ მრწამსს საფუძვლად უდევს ქრისტიანული ბაძვა-ზიარების პრინციპი, რომლის თანახმადაც ზეციური და მიწიერი იერარქიის ყოველი ქვემდგომი არსება უნდა მიემსგავსოს ზემდგომს. ეს ზესწრაფვა განაპირობებს მის საფეხურებრივ სვლას ღვთისკენ, ანუ ზნეობრივ დახვეწასა და განწმენდას. ქვემდგომთა ბაძვა იწვევს დაცემას, დაკნინებას. მხოლოდ ზესწრაფვით ეზიარება არსი თავის უმაღლეს „მეს“. იერარქიის სათავეში დგას უზენაესი არსება, ღმერთი. ადამიანს განღმერთობის გზა თვით უფალმა დაუსახა, მას ძალუძს საკუთარ თავში აღადგინოს ხატი ღვთისა, განიწმინდოს და ღმერთშემოსილი გახდეს.

ვაჟა-ფშაველას სამყაროში არა მხოლოდ ადამიანი, არამედ ბუნების ყველაზე უმნიშვნელო სუბიექტიც კი ესწრაფვის შემოქმედთან გამთლიანებას, მის მაღლთან ზიარებას. ისინი მხოლოდ სამშვიდველის ძალით როდი მოქმედებენ, არამედ უკვდავი გონის კარნახით. ამიტომაც ბუნების გასულიერება ვაჟასთან მხოლოდ მხატვრული პირობითობა კი არ არის, არამედ ღრმა ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფციის ნაწილი, რომლის თანახმადაც სამყაროში არაფერია შემთხვევითი და იმპულსური, ყოველივე ემორჩილება გარკვეულ კანონზომიერებას. ბუნებას აქვს გონი — ის, რაც წესით მხოლოდ ადამიანს უნდა ჰქონდეს, ღვთის ხატად შექმნილ არსებას. გონის არსებობა კი თავისთავად გულისხმობს ზნეობის ფენომენსაც.

ვაჟასთან ბუნებას თავისი ზნე აქვს, ზოგჯერ ადამიანთა მსგავსი, ზოგჯერ კი მათზე ამაღლებულიც კი. უფრო მეტიც, ცოცხალი თუ არაცოცხალი ბუნების სუბიექტთა მიერ ადამიანთა ქცევის შეფასება, მათი ქმედების მორალურ-ეთიკური კუთხით განსჯა ვაჟას შემოქმედების თანმდევი პრინციპია. ამის მაგალითი მრავლადაა მის პროზასა და პოეზიაში. თვალსაჩინოებისთვის მოვიხმობთ ერთ მათგანს. მოთხრობაში „კლდე მხოლოდ ერთხელ სთქვა“ წარმოჩენილია ადამიანთა ორპირობა, სიტყვისა და საქმის ურთიერთდაპირისპირება, თვალთმაქცობა. კლდე მართლისმთქმელია, მამხილებელია. ის კაცთა ავზნეობას სულის სიღრმემდე განიცდის და ცდილობს ახსნას ამის მიზეზი. ადამიანის სიცოცხლე ცოდვისა და მონანიების უწყვეტი ჯაჭვია. ეს სამწუხარო კანონზომიერებაა. კლდეც კი, უსულო კლდე, გულისტკივილით შენიშნავს: „ეგ ზნე რომ არ ვიცოდე კაცისა, დღესვე მთელი ქვეყნის თვალწინ გაფენდი, რაც შეცდომა მოჰსვლია, რაც საცოდაობა დატრიალებულა დედამინის ზურგზე, მაგრამ ამაო შრომა იქნებოდა: კაცმა უნდა სცოდოს, კიდევ შეცდომა ჩაიდინოს, რომ მერე ინანოს, შემდეგ ისევ ეცადოს, შეცდომა გაასწოროს, ესაა მისი სიცოცხლე, დიად, დავანახვებდი ყველა მის გონების, გრძნობის უსუსურობას, ამას რომ არ ვხედავდე, და მეც დავიფუშებოდი. აღარ მინდოდა მას შემდეგ სიცოცხლე, აღარც იყო ჩემი ყოფნა საჭირო, გულდამშვიდებით, ბედნიერად დავხუჭავდი თვალს და მოვისვენებდი“ (ვაჟა-ფშაველა 2002:168).

საკუთარი არსების მსხვერპლად გაღების, მაღალი იდეალებისთვის თავგანწირვის მაგალითები ვაჟას სხვა თხზულებებშიც მრავალგზის იჩენს თავს.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ ადამიანის სულიერი განვითარების გზას. თვითგანმწმენდის სურვილი პერსონაჟში აღძრავს ზნეობრივ იმპულსს, რაც ხდება სანინდარი მისი შინაგანი აღმასვლისა. ამ პროცესს საფუძვლად ედება სხვადასხვა მოვლენა; ზოგჯერ მეტამორფოზა გამოწვეულია ობიექტური, გარეშე მიზეზით, ყოფის ლოგიკით, გმირისგან გაუცნობიერებლად. მინდია ქაჯთა ტყვეობაში თავის მოკვლის მიზნით ჭამს გველის ხორცს, ფიქრობს, რომ ამით დასრულდება მისი უსაზღვრო ტანჯვა. მან არ იცის, რომ ამ აქტით სულიერი თვალი აეხილება, ახალ სულს ჩაიდგამს, ახალ ხორცს შეისხამს. მინდიას ბუნებასთან ნილნაყარობა უთუოდ გულისხმობს ღმერთთან თანაზიარობას. ამის დასტურია ღვთისგან მინიჭებული კურნების უნარი, რომელიც სასწაულქმედების ერთ-ერთი სახეა. მაცხოვრის მინიერი მოღვაწეობაც ხომ ორ საწყისს ეფუძნებოდა: ქადაგება და საკვირველთქმედება.

ქრისტიანული სინანულის მოტივი ძალზე ორგანულია ვაჟას შემოქმედებისთვის. ეს ბუნებრივიცაა. სინანული უდიდესი საიდუმლოა. იგი მსჭვალავს მთელ „ახალ აღთქმას“. იოანე ნათლისმცემელი არის პირველი მქადაგებელი ქრისტიანული სინანულისა. მას წმინდა მამები ასეც უწოდებენ: „ქადაგი სინანულისა“. ნათლისმცემელი წინ უსწრებს იესო ქრისტეს, რათა მოუწოდოს ხალხს, განამზადონ გზანი უფლისა. იოანე ოქროპირის განმარტებით, იუდეველნი ამ დროს ცოდვის ტყვეობაში იყვნენ, თუმცა ვერ გრძნობდნენ ამას და თავიანთ თავს უბნო, მართალ ადამიანებად მიიჩნევდნენ. და აი, მოდის იოანე ნათლისმცემელი, რათა ებრაელებს თვალი აუხილოს ცოდვებზე, რადგან საკუთარ სულიერ მანკიერებათა შეუცნობლობა მათ ჭეშმარიტების გზიდან განაგდებდა. ნათლისმცემლის მოვლინების მიზანი ის იყო, რომ ხალხს თავისი ცოდვები შეეცნო და სინანულისკენ მიდრეკილიყო, მაგრამ ამ ცოდვათა გამო ადამიანები კი არ უნდა დასჯილიყვნენ, არამედ მონანიების გზით უნდა შეეძინათ თავმდაბლობა, განესაჯათ საკუთარი თავი და მიეღოთ შეწყალება. სინანულს უნდა მოჰყვეს თვალის ახელა, ძველი გზიდან გადადგომა და ნათლისღების ძალით ჭეშმარიტებაზე მოქცევა. სინანულს ქადაგებს თვით მაცხოვარიც. „შეინანეთ“ — ეს არა უბრალო მიმართვაა, რომელიც ადამიანმა შეიძლება შეასრულოს ან არ შეასრულოს, არამედ აუცილებელი, გარდაუვალი მოთხოვნა მათთვის, ვინც მზადაა აღიაროს იგი ერთადერთ და უტყუარ ჭეშმარიტებად, დათმოს, რაც აქამდე იყო და ყველაფერი თავიდან დაიწყოს.

ქრისტიანული სინანულის მოტივი უდევს საფუძვლად ვაჟას შესანიშნავ პოემა „გოგოთურ და აფშინას“. პიროვნული განვითარების გზას აქ სწორედ სინანულის მძაფრი განცდა განსაზღვრავს.

თ. ჩხენკელის დაკვირვებით, ვაჟას პერსონაჟთაგან ზოგი ზეალმავალია, ზოგიც — ქვედალმავალი. ზეალმავალია ალუდა, რადგან ის პრინციპთა შინაგანი შენარჩუნებით უმაღლეს იდეალთა ერთგული რჩება; ქვედალმავალი გმირია მინდია, რომელმაც ვერ შეძლო ღვთის ნიჭის დატევენა საკუთარ თავში (ჩხენკელი 1989:51).

ზეალმავალ გმირთა კატეგორიას განეკუთვნება აფშინა. მისი გზა, მართლაც, გამორჩეულია კონტრასტულობის ნიშნით: შარაგზის ყაჩაღობიდან — ხევისბრობამდე. გოგოთური ლალი სულის მქონეა, აფშინა შინაგან თავისუფლებას მოკლებული, შებოჭილი პიროვნებაა. მათ ხასიათს განსაზღვრავს მათივე ზნეობრივი ორიენტირები. გოგოთური ღირსებას ემსახურება, აფშინა — უღირსობას.

ზნეობრივი მუხტი, რომელიც მსჭვალავს გოგოთურის საქციელს მათი შებრძოლების ჟამს, არის ის ბიძგი, რომელმაც უნდა მოიტანოს აფშინას ფერისცვალება. ამ შემთხვევაში იმპულსი გარედან მოდის, მაგრამ ხილრმისეული შთაბეჭდილების ძალას იძენს. აფშინას გარდაქმნა უცებ ხდება, ეს არ არის მტანჯველი პროცესი, როგორც სხვა შემთხვევაში (ალუდა, მინდია). პერსონაჟთა სამოქმედო სივრცე არ სცდება ბრძოლის ველს. მოდელი მარტივია: შეხვედრა, მხილება, აღიარება. თუმცა ხანგრძლივი და მტანჯველია შემდეგი ეტაპი — საკუთარ თავთან მარტო დარჩენა. გოგოთურისგან შენდობილი აფშინა გულის წყლულს მაინც ვერ ირჩენს. ის უკვე ხევისბერია, სხვათა სულებზე ზრუნავს, თვით შეუნდობს ცოდვებს მონანიეთ, მაგრამ მძიმე და დამორგუნველი დარდი ღრღინის მის შინაგან არსებას. ჭეშმარიტი სინანული ხანგრძლივი და მტანჯველია, განწმენდისკენ მიმავალი გზა ეკლიანია. იგი თვითდაექვებას, სულიერ გაორებას, შინაგანი წონასწორობის დარღვევას იწვევს. ლოგინად ჩავარდნილი აფშინა იმ ცოდვებს ინანიებს, რომელთა გააზრებაც ღმერთმა დააკისრა. პოემის ფინალში აფშინას თითქოს დაძლეული აქვს საკუთარი ცოდვის შეგრძნება, იგი ხევისბრობს, ხალხს არიგებს, მოძღვრავს, მაგრამ სულიერ მშვიდობამდე ვერ შორსაა — ღამ-ღამობით ცხარე ცრემლით ტირის, ალბათ, სიცოცხლის ბოლომდეც იქვითინებს, რადგანაც სულის განსპეტაკების გზა ტანჯვასა და სულიერ ჭიდილში გამოჩნდება. აფშინას სული ბრძოლის ველია, არანაკლებ მძაფრი ბრძოლისა, ვიდრე გოგოთურთან ფიზიკური დაპირისპირება იყო. ხმლითა და იარაღით ამ ომს ვერ მოიგებ; ის სულიერი თვალის ახელას და ზეამაღლებას, ღვთიურისკენ სწრაფვას მოითხოვს.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ხილვა-ჩვენებებს, ზეცნობიერ, მიღმიერ, ზებუნებრივ მოვლენებს. ეს ნაკადი იმდენად მძლავრია, რომ ვაჟას მკვლევართა უდიდესი ნაწილი საგანგებოდ შეისწავლის მას (გრ. კიკნაძე, გ. ასათიანი, თ. ჩხენკელი, რ. სირაძე, რ. თვარაძე, ზ. კიკნაძე, ი. ეგვენიძე, თ. შარაბიძე და სხვ.). ხილვა-ჩვენებანი განხილულია როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციის თვალსაზრისით.

ხილვა გამოცხადების ერთ-ერთი შინაფორმაა. ის საფუძვლად უდევს როგორც წინარეკრისტიანულ, ისე შუასაუკუნეობრივ წარმოდგენებს სამყაროზე. მასში მულავენდება ამა თუ იმ ეპოქის, ხალხის აზროვნებისა და ხასიათის თავისებურებანი. არსებობს მითოსური ხილვა-წარმოდგენები, რომელნიც აერთიანებენ ტომებს, ერებს და კოლექტიური ხასიათისაა სულიერი მოღვაწეობის ერთობლიობის თვალსაზრისით. ეს წარმოდგენები დროისა და სივრცის მიღმაა და გარკვეული ამორფულობითაც ხასიათდება.

ხილვა-ჩვენებანი ქრისტიანულ აზროვნებაშიც დიდ როლს ასრულებს. ძველალექსიკულ ისტორიაში ბიბლიურ პატრიარქთა და წინასწარმეტყველთა ხილვები ღვთისჩენის (თეოფანია) რანგშია აყვანილი. უზენაესი ეცხადება მოკვდავს ხილული რეალობის სენსუალური ნიშნით (კვამლი, ცეცხლი, ბურუსი, წყვდიადი) აღბეჭდილი, თუმცა მისი მიღმიერი, არაგრძობადი საწყისი მუდამ აქცენტირებულია.

ახალალექსიკულ სამყაროში ხილვა-ჩვენებანი უფლის დიდების, მისი სუფევის წარმომჩენია. გამოცხადება ადამიანს სულიერი გამოცდილების დახვეწის, შინაგანი ჭვრეტის განვითარების გზას უხსნის. ამის ყველაზე თვალსაჩინო გამოვლინებაა წარმართი სავლეს გარდაქმნა პავლე მოციქულად. სწორედ გამოცხადების ძალით იღვიძებს მის არსში მთვლემარე იმპულსი ნათლისა, ჭეშმარიტებისა. სავლე უნდა დაბრმავდეს, იქ, დამასკოს გზაზე უნდა დატოვოს ძველი არსი და თვალი უნდა აეხილოს მხოლოდ როგორც პავლეს, ახლად შობილს, ახალი არსით, ახალი ჭეშმარიტებით.

გამოცხადების უმაღლესი ფორმაა აპოკალიფსური ხილვა იოანე ღვთისმეტყველისა. ეს არის მასშტაბური, გლობალური ჭვრეტა სამყაროს აღსასრულისა და მისი თანმდევი მოვლენებისა. პატმოსის ჭალაში იოანეს მიერ განცდილი იმდენად მისტიკურია თავისი არსით, რომ მისი აღწერა მხოლოდ სიმბოლოებით, მინიშნებებით, მეტაფორებით თუა შესაძლებელი. ესქატოლოგიური ტრაგიზმი სდევს თხრობას, თუმცა ზეციური იერსუალიმის საბოლოო სუფევის პერსპექტივას ამაღლებული, ნუგეშისმცემელი ინტონაციაც შემოაქვს.

ვაჟა-ფშაველა თავის თხზულებებში მიმართავს როგორც მითოლოგიურ, ისე ალექსიკულ ხილვა-ჩვენებებს. აღსანიშნავია, რომ მითი მისთვის ძვირფასია, როგორც ხალხის წიაღში წარმოქმნილი, მისი შემოქმედებითი უნარის წარმომჩენი მოვლენა. მითი ხომ ცხადად ავლენს ადამიანის გონებისა და გარე სამყაროს დაკავშირების უნარს, რაც, თავისთავად, ფანტაზიის, ოცნების, სასურველის იმპულსებს შეიცავს და შემოქმედებითი აზროვნების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. „მითები ის საშუალებებია, რომლებითაც არქეტიპები, არაცნობიერის არსებითი ფორმები ვლინდება და ცნობიერ გონებას უკავშირდება. არქეტიპები ინდივიდთა სიზმრებში ვლინდება და, ამდენად, სიზმრებს შეიძლება პერსონალიზებული მითები, ხოლო მითებს დეპერსონალიზებული სიზმრები ვუნოდოთ“ (ლომიძე 2008: 218).

ხილვა-ჩვენებანი ვაჟას პოემებში სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს. ესენია: ამა თუ იმ ფაქტისა და მოვლენის წინასწარმეტყველება; არარეალურის ვიზუალიზაციით უმთავრესი კონცეფციის გამოკვეთა; გმირის ინტუიციისა და ნათელხილვის უნარის აქცენტირება; ქვეცნობიერის, ცნობიერისა და ზეცნობიერის ურთიერთგანსაზღვრულობის, ან, პირიქით, გამომრიცხავობის ჩვენება კონკრეტულ შემთხვევებში; ადამიანის სულის წიაღში ჩაღრმავება და მისი უაღრესი მხარეების ამოცნობა, ანუ „სულის წაკითხვა“; უფლის თვითჩენის (თეოფანიის) მისტიკური ხატებისა და პიროვნებასა თუ ჯგუფზე მათი ზემოქმედების, განმწმენდი ფუნქციის ცხადყოფა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვაჟა მითოლოგიური ხილვა-ჩვენებების, ლეგენდებისა და ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებების (დევეები, ალქაჯები, ჭინკები) ტექსტებში აღწერისას არასოდეს მიმართავს მტკიცებით, იმპერატიულ ინტონაციას. მან კარგად იცის, რომ ყოველ მითს, ლეგენდას ორი შრე აქვს: რეალური, ანუ სარწმუნო და ირეალური, ანუ დაუჯერებელი. ამიტომაც მას ხილვა თუ ჩვენება ყოველთვის შემოაქვს არა როგორც ობიექტური, დამტკიცებული ფაქტი, არამედ როგორც გონების დაშვება, სავარაუდო რეალობა. ამიტომაც ის არასოდეს არ წერს, ზუსტად ასე მოხდაო. მითურ და ლეგენდარულ ეპიზოდს ყოველთვის ახლავს სიტყვა ან ფრაზა, რომელიც მას მტკიცებულების სახეს უკარგავს. ვაჟა წერს: „ამბობენ“, „ხედავენ“, „უნახავთ“, „სმენიათ“, „იტყვიან“, „ძველად გაგონილი“ და ა.შ. ამ გზით ის თითქოს ჩვენგან აუცხოებს ფაქტს, რათა მიგვანიშნოს, რომ ეს არაა ობიექტური რეალობა, მომხდარი და აღსრულებული, მაგრამ არც უსაფუძვლო, შეუძლებელი, დაუშვებელი ფანტასმაგორიაა. ასე იწყება „ბახტრიონის“ საოცარი ფინალი, რომელშიც გველის მიერ ლუხუმის ხსნისა და აღდგინების ამბავია გადმოცემული. ეპიზოდი ასე იწყება: „იტყვიან, მაღლის მთის ძირსა“... შემდეგ კი ამას მოჰყვება ნახევრად ლეგენდური თხრობა. ვაჟა არსად გვაძალეს დავიჯეროთ დაუჯერებელი, არ გვიმტკიცებს, რომ ეს ფაქტი მას თავად აქვს ნანახი ან ნაგრძნობ-განცდილი. ის ფრთხილად, ფაქიზად მიგვანიშნებს, იტყვიანო და დანარჩენს ჩვენ მოგვანდობს. ამით ის ძალზე ახლოს დგას სახარებისეულ ინტონაციასთან. ცნობილია, რომ მაცხოვარი თავის მოძღვრებას აყალიბებს არა შეგონებათა ან ბრძანებათა, არამედ „ნეტარებათა“ სახით. ის როდი ამბობს, მხოლოდ ასეთი ადამიანი იქნება ნეტარიო, არამედ ქადაგებს, ყველა, ვინც მოისურვებს ასე მოქცევას, ნეტარი იქნებაო. მაცხოვარი არავის აძალეს, დაიჯეროს მის მიერ აღსრულებული სასწაულები. ვისაც მალემრწმენის თვალი და ყური აქვს — ირწმუნებს, ვისაც არა — ის მაღლის გარეშე დაიტოვებს თავს.

„ბახტრიონის“ ბრძოლის წინ მეომრებს წმინდა გიორგი ეცხადება. ვაჟა აღწერს ამ ხილვას, თვით მხედართა თვალთ დანახულს. ოთხი მეომრიდან თითოეული წმინდანს სხვადასხვა ასპექტით აღიქვამს — ერთი მის ბრწყინვალეობას უსვამს ხაზს, მეორე — ღვთიურობას, მესამე — მტრედისფრად აღიქვამს, მეოთხე — ველის ყვავილს ადარებს.

ეს სუბიექტურ განცდაში მოქცეული რეალობაა, რომელსაც ემოციის მაქსიმალური მუხტით აღვსება მოსდევს. ამის შემდეგ ლაშქარი წმინდა მხედრობად აცხადებს თავს. რეალობა აქაც ამქვეყნიურისა და მიღმიერის ზღვარზეა.

ვაჟა-ფშაველას პოემებში ხილვა-ჩვენებები რომ გარკვეული პირობითობის შემცველია, ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშიც არის აღნიშნული. რ. სირაძე „სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალის ანალიზისას წერს: „ამ შემთხვევაში მითოსური ხილვის შემოტანა გამართლებულია იმით, რომ მაღალი იდეალები მოითხოვს ამ იდეალთა განხორციელებას, თუნდაც ილუზიური ფორმით. აქაც ვაჟა ავტორისეული დანართებით მიგვითითებს შემოტანილი მითოსური ხილვის პირობითობაზე: „ღამ-ღამ ხედავენ სურათსა“ — აქაც გაცნობიერება იმისა, რომ ეპიზოდი პირობითი ხასიათისაა, პირობითობის ფუნქციაზე გვაფიქრებს. მისი ფუნქცია კი ესთეტიკურია. იგი სახის განზოგადებას ემსახურება, ემსახურება პოემის ძირითადი იდეის ამოცნობას“ (სირაძე 1975:46).

ვაჟასთან მითოსი გაქრისტიანებულია, ახალ რჯულზეა მოქცეული. ამის უპირველესი ნიშანია პიროვნულობის, ინდივიდუალობის წინ წამოწევა, ასევე ღირებულებათა იმ სისტემის გაზიარება, რომელიც ქრისტეს მოძღვრებას უდევს საფუძვლად. ხილვა-ჩვენებათა ფუნქციაც თავისებური და განსაკუთრებულია; მაგალითად, სიზმარი წინასწარმეტყველებასაც შეიცავს და ზნეობრივ სწავლებასაც; ის ხან მწყობრი და გამჭვირვალეა (კვირიას სიზმარი „ბატრიონიდან“, მზიას სიზმარი „გველისმჭამელიდან“), ხან კი ძნელად ამოსაცნობი და დასაფიქრებელი (ალუდას სიზმარი „ალუდა ქეთელაურიდან“).

ამრიგად, ბიბლიური პარადიგმატიკისა და სახისმეტყველების გათვალისწინების გარეშე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების შესწავლა ცალმხრივი და არასრულყოფილია. ქრისტიანული ცნობიერება განსაზღვრავს მის პერსონაჟთა ზნეობრივ სახეს, თხზულებათა მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებას.

ღამონათვი:

ვაჟა-ფშაველა 2002: ვაჟა-ფშაველა. *პოემები*. თბ.: „ლია“, 2002.

ლომიძე 2008: ლომიძე გ. „პრადის სკოლა“. ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიები. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2005.

სირაძე 1975: სირაძე რ. „მითოსურ ხილვათა და ჩვენებათა ფუნქცია“. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა. თბ.: „საქართველო“, 1975.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშენიერი მძლევალი*. თბ.: 1989.

SHARLOTA KVANTALIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Biblical Paradigm of Cain's Sin in
Vazha-Pshavela's Poem "Conscience"**

The poem "Conscience" is distinguished from Vazha-Pshavela's other works. Moral and ethical problem put forward in the poem (betray, fratricide, arrogance, godlessness), has always been topical at any stage of the mankind's existence. The key theme of the poem is the first murder that occurred in human history caused by jealousy, pride, hate of brother. It exactly repeats the Biblical plot. There exist numerous works where the same theme (paradigm) is given as a counterpoint. The poem ends with pessimistic attitude unexpectedly for Vazha. Destructed, abused conscience is between the sky and earth sobbing desperately.

Key words: "Conscience", Vazha-Pshavela, Biblical plot, Akaki Tsereteli's poem "The Mentor" (*Gamzrdeli*)

შარლოტა კვანტალიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**კაენის ცოდვის ბიბლიური პარადიგმა
ვაჟა-ფშაველას პოემაში „სინდისი“**

ქართულ კლასიკურ პოეზიას ფილოსოფიური ნაკადის სიმცირეს საყვედურობენ, მაგრამ ეს საყვედური ყველაზე ნაკლებად ეხება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას. ადამიანის დანიშნულება, მისი ადგილი სამყაროში და მისი დამოკიდებულება სამყაროს შემოქმედთან დიდი პოეტის უპირველესი საფიქრალია. ვაჟასთან ყოველივე არსებული ერთ ნეს-კანონს ემორჩილება, ერთმანეთზე დამონებული ანუ უანგარო, უსაზღვრო სიყვარულითაა შეკავშირებული („მადლი შენ, ყველა ერთმანეთს, უფალო დაუმონია“). ამ დაუნერეულ, მაგრამ ყოვლისმომცველ წესრიგსა და ჰარმონიას ყველაზე ხშირად ადამიანი არღვევს და ამით, უპირველესად, საკუთარ თავს აუბედურებს, ბედნიერებისათვის დაბადებული უმანკო არსება, შურიტა და სიხარბით გონდაბინდული, სხვისი უბედურებით ცდილობს ამაღლდეს და ბედნიერებას ეწიოს.

ბიბლიაში აღწერილი კაცობრიობის ისტორია თავისი ტრაგიკული წიაღვლებით ადამიანთა ამაღლებისა და დაცემის, ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების ისტორიაა. აბელი და კაენი ის წყვილია, რომელთა ურთიერთობის ფონზე ვითარდება და ყალიბდება ქრისტიანული მორალი. „საერთოდ, ქრისტიანის ცხოვრება საკუთარ თავთან ბრძოლაა,

გულის სინდისისთვის ზრუნვა; ეს არის სინანული და მცდელობა იმისა, რომ ღმერთი მოვიძიოთ და ჩვენს გულებში გავამეფოთ“ (ილია II 2011: 6).

ვაჟა-ფშაველას პოემა „სინდისი“, რომელსაც ორიგინალში „სვინდისი“ ჰქვია და 1913 წელს დაინერა, სწორედ ამ პრობლემას ეხება. ეს პოემა ვაჟას სხვა პოემებიდან გამოირჩევა, როგორც თემატიკით, ასევე სიტყვიერი ქსოვილით, აქ ფშაურ დიალექტს ვერ შეხვდებით, თემატიკიდან გამომდინარე, ტექსტი ლიტერატურულია და მას მძაფრი, ბიბლიური პარადიგმა უდევს საფუძვლად. მისი ფაბულა, ერთი შეხედვით, ძალზე მარტივია: კაენმა მოკლა ძმა, აბელი და ცდილობს თავისი ცოდვის მამხილებელი სინდისი თავიდან მოიმოროს...

ძმის სისხლით ხელშეღებელი კაენი, პირველი მკვლეელი კაცობრიობის ისტორიაში, იმედიანად მოაბიჯებს გზაზე, ჰგონია, რომ დღეიდან „მისი ბედი აყვავდება“, „დამბადებელი შეიყვარებს“ „და მის ცხოვრებას მორწყავს მადლითა“, მაგრამ კანი შეცდა. ფისით და მურით შეღებულ, მისი შურიანი გული ვერ გათეთრდა. მეტიც: მთელი სამყარო შეინძრა. უდანაშაულო ადამიანის სიკვდილმა, თანაც პირველმა სიკვდილმა, ვარსკვლავთა კრება აატირა, ტირიან ანგელოზებიც, ხოლო ბოროტ სულთა ბრბო ახარხარდა — ეშმაკთა მოდგმამ გაიხარა. ამ მკვლევლობამ დაუდო სათავე დედამიწაზე ყველა ცოდვას და ამიტომაც, რომ „კვნესით შობილნი კვნესითა ვკვდებით“.

კაენი სანადელს ვერ ენია: ლოდის მსგავსი უჩინო არსი ჩაუძვრა გულში და სიცოცხლე გაუმწარა, ენა აიდგა და მკვლევლობაში ამხილა. ეს გაცოცხლებული და ენადგმული უჩინარი არსება — სინდისია. იგი პოემის მთავარი პერსონაჟია. მან პირველმა გააფრთხილა კაენი, ძმა არ მოკლაო, მაგრამ, შურით დაბრმავებულმა არ დაუჯერა. მკვლევლობის შემდეგ სინდისი გვერდიდან არ შორდება, ყოველწამიერად შეახსენებს, რაც ჩაიდინა. კაენი აღშფოთებულია, მას სიმშვიდე და ბედნიერება სურდა, მაგრამ საპირისპირო შედეგი მიიღო, სულის სიმშვიდე დაკარგა და „გულის მოფხანის“ ნაცვლად „სახრჩობელაში გაყო თავი“. ის მზადაა, სინდისიც ისევე მოკლას, როგორც საკუთარი ძმა მოკლა. „ბოროტისაგან ჩვენი გულისა და სულის მთავარი დამცველი ჩვენი სინდისია“ (ილია II 2011: 6). კაენს არ სჭირდება თავისი დაცემის მოწმე და ზნეობის მცველი. იგი სულმოკლე ადამიანია. „სულმოკლეობა დაუძინებელი მტერია სულისა, რომლის დანიშნულება ისაა, რომ გამუდმებით მიელტვოდეს ყოველივე ღვთაებრივს თუ ადამიანურს“ (პლატონი).

კაენი მიწიერი, ხორციელი სურვილებით ცხოვრობს. „ხორციელი ფიქრები სიკვდილია, ხოლო სულიერი ფიქრები — სიცოცხლე და მშვიდობა“ (პავლე მოციქული 2010: 90).

გაბოროტებული კაენი შეწუხებულია იმით, რომ მასში სინანულის ხმა გაცოცხლდა. ის ცდილობს ჩაახშოს ეს ხმა. „ღმერთი განიკითხავს ადამიანთა დაფარულ ფიქრებს იესო ქრისტეთი“ (პავლე მოციქული 2010: 88).

ზეციური ხმა კაენს ურცხვს და უბედურს უწოდებს, რადგან მან ვერ გამოიყენა დიდი საუნჯე, ანუ სინდისი, რაც „მოსისხლე მხეცსაც“ კი აღამაღლებს და ადამიანად აქცევს. კაენს ამის გაგონებაც არ უნდა.

სინდისი ადამიანს ბოროტებისგან იცავს, ამიტომ უწოდებს ზეციური ხმა სინდისს „კეთილ მრჩეველს“ და „ღვთის მაგიერ დარაჯს“, მაგრამ ვინც ამ ხმას არ დაუგდებს ყურს და მას უღალატებს, სამუდამოდ დაიწყევლება. „სინდისი არის ღვთის ხმა და იგი ყოველთვის გვიბოძებს სწორი ქმედებებისკენ, მთავარია, ყური დავუგდოთ მას. მაგრამ ადამიანთა ნაწილი სწორედაც რომ საპირისპიროდ იქცევა, ცდილობს ჩაახშოს იგი“ (ილია II 2011: 7).

ღვთის სამართალი მკაცრი და მიუკეძობელია. ადამიანი თუ საკუთარ თავს, ღვთისგან უმანკო კრავად დაბადებულს, არ იბრალებს და ეშმაკის ბუდედ აქცევს, ღმერთი როგორღა შეიბრალებს?!. სინდისის უარყოფით ჩვენ ღმერთს ვკლავთ ჩვენს გულში, ვხვდებით უღმერთოები და სამუდამოდ ვიღუპავთ თავს. ვინც სინდისის ხმას ყურს დაუგდებს — გადარჩება, რადგან ეს ხმა განსაზღვრავს „კაცი კაცისგან რამდენითა ჰშორავს“ (ვაჟა-ფშაველა 2010: 268) ანუ, როგორც რუსთაველი იტყვის: „დიდი ძეს კაცით კაცამდე“.

პოემაში სინდისი სინანულით ამბობს, რომ ადამიანებს იგი არ სჭირდებათ. უიმისოდ უკეთ ცხოვრობენ. რაც უნდათ, იმას აკეთებენ და პასუხს არაფერზე აგებენ. საინტერესოა, რომ ადამიანებს სრული თავისუფლება ჰგონიათ სინდისის გარეშე ცხოვრება, შინაგანი მსაჯულის გარეშე ცხოვრება. სინდისის ხმა ხალხს ებრძვის და ცდილობს მათ გადარჩენას. ხალხი კი სინდისს ებრძვის და მის გაძევებას ცდილობს. სინდისი შეურაცხყოფილია. „შემზარავია სინდისის კვნესა“. ის ღმერთს ეხვეწება, რომ უკანვე წაიყვანოს, რადგან ადამიანებს ცხოვრებაში ხელს უშლის.

ზეციური ხმა აღშფოთებულია. იგი აიძულებს სინდისს დარჩეს დედამიწაზე და ქვეყანაზე ძალით დაამყაროს წესრიგი. თუ ამას ვერ შეძლებს, მაშინ კაცობრიობა დაილუპება და აზრს დაკარგავს უფლის შრომა, აზრს დაკარგავს ამ მშვენიერი სამყაროს არსებობა, რომელიც ადამიანის ბედნიერებისთვის შექმნა უფლმა.

კაენი ცოცხალია, ამიტომ აღარ სურს სინდისს მიწაზე დარჩენა. უფალი მას უბრძანებს, რომ „ამონვდილ ხმალად“ დაადგეს ქვეყანას და გადაარჩინოს.

სინდისი ქვითინებს, ქვესკნლიდან კი ხარხარი ისმის.

პოემის ამგვარი აპოკალიფსური ფინალი მრავალ საფიქრალს აძლევს მკითხველს. ეს თემა აქტუალური იყო არა მხოლოდ მაშინ, თითქმის ასი წლის წინ, როცა „სინდისი“ დაინერა, შესაძლოა დღეს კიდევ უფრო მეტადაც, როცა სულიერება და ქრისტიანული მორალი ერთგვარ ტრანსფორმაციას განიცდის...

პოემის მთავარი თემა, პირველი მკვლევლობა კაცობრიობის ისტორიაში, ზუსტად იმეორებს ბიბლიურ სიუჟეტს, ამიტომ ნაწარმოების აგების ეს პრინციპი უნდა განვიხილოთ, როგორც ფუგა. არსებობს მრავალი ნაწარმოები, სადაც იგივე თემა (პარადიგმა) მოცემულია, როგორც კონტრაპუნქტი. არსი, პრობლემა, ერთიდაიგივეა, ძმის ღალატი და მოღალატის (მკვლევის) დაუსჯელად დატოვება, მაგრამ

შინაარსია სახეცვლილი. მაგალითისთვის განვიხილოთ აკაკი წერეთლის „გამზრდელი“. საფარ-ბეგი ლალატობს ძმას, ბათუს (ძუძუმტეს), სწადის მიუტევებელ ცოდვას, მაგრამ არ ისჯება სიკვდილით, რადგან „დასჯა უფლის პრეროგატივა“.

საფარ-ბეგიც ცოდვის ჩადენის შემდეგ ისე იქცევა, თითქოს არაფერი მომხდარიყოს და ჰგონია, რომ ბედნიერად და მშვიდად შეუძლია იცხოვროს, რაკი ძუძუმტემ ნანატრი ცხენი მოუყვანა; თავად კი იმ დროს, როცა ბათუ სიცოცხლეს რისკავდა ძიძიშვილისთვის, ის მიუტევებელი ცოდვით პასუხობდა ბათუს უანგარო სიყვარულს. უფალი ხედავს, არა მარტო ჩვენს ჩადენილ საქმეებს, ხედავს ჩვენს ფარულ აზრებსაც... მონანიებას მაშინ აქვს ფასი, როცა იგი გულწრფელია და მიეტევება კიდეც, მაგრამ საფარი, ნაბადში გახვეული და თავმოძინარებული, სინანულის ცრემლებს კი არ ღვრის, შეურაცხყოფილი ქმრის რეაქციას ელოდება და რაკი რისხვამ დააგვიანა (რასაც თავისი ბუნებიდან გამოდინარე ელოდა) გახარებულია, „ეტყობა, ქალმა ნამუსი შემინახა“.

ბათუ მრავალგვარი მორალურ-ეთიკური კანონით არის შეზღუდული და დაუფიქრებლად არ კლავს ძუძუმტესა და სტუმარს... როდესაც გამჟღავნდა ცოდვა, რომლის მიტევებაც შეუძლებელია და მოციქულად მათ ურთიერთობაში ტყვია ჩადგა, ბათუ, მაინც, წარმოუდგენლად თავშეკავებულია. საფარ-ბეგშიც გაიღვიძა სინდისმა, როგორც კაენში, მაგრამ კაენისაგან განსხვავებით ის მზად არის მოკვდეს. ის ბათუს ეხვეწება: „მომკალ, ცოდვილს რამ მიშველე“. რამდენად გულწრფელია მისი სინანული ძნელი სათქმელია, მაგრამ რა ქნას ბათუმ, ამ ცოდვას „შენდობა რომ არ უხერხდება?!“ — თანაც საფარი ბათუს დედის გაზრდლია... არც პატიება შეიძლება, არც მოკვლა. სწორედ ამ ორივეს ერთდროულად მოიცავს ბათუს განაჩენი... — წადი, — ეუბნება იგი ან უკვე მოსისხლე მტერს, — იცოცხლე, მაგრამ „რჯულზე უმტიციცესი“ წესი რომ დაარღვიე ის გეყოფა „სიკვდილამდე შენ საკვნესად“. ასე, რომ ბათუს „გულჩვილობის“ ბრალი არ არის საფარის ცოცხლად დატოვება და არც ის არის მართალი საფარს რომ ჰგონია — „მაპატია, როგორც ძმამ და მეგობარმაო“. ბათუს მისთვის არაფერი უპატიებია, მეტიც, გაგზავნა თავის გამზრდელთან, ყაბარდოელ წმიდა კაცთან, ჰაჯი-უსუბთან, რომ საბოლოო განაჩენი მისგან მოისმინოს მოლაღატემ. ჯაჰის-წმიდას, მრავალსალოცავმოვლილ სასულიერო პირს უწოდებენ. უსუბი ყველასგან პატივცემული, სახელგანთქმული ადამიანია, მრავალი ღირსეული კაცის აღმზრდელი. საფარი ყველაფერს უყვება მას და განაჩენს ელოდება. ჯაჰი-უსუბმა „ამ სიმუხთლის“ „სიდიადე გაისიგრძეგანა“ და განაჩენი გამოიტანა, — საკუთარ თავზე აიღო აღზრდილის (შვილის) ცოდვა, ვითარცა ქრისტემ თავისი შვილების (მთელი კაცობრიობის) ცოდვები და ქრისტეს მსგავსად განეშორა სიცოცხლეს; „კაცად ვერ გამიზრდინარო“ — ეს იყო გამზრდელის უკანასკნელი სიტყვები.

რატომ დატოვეს უფალმა — კაენი, ბათუმ და ჰაჯი-უსუბმა საფარ-ბეგი ცოცხლები? უფალმა მკვლელ კაენს ნიშანი დაადო, რომ ის პირ-

ველ შემხვედრს არ მოეკლა. „შვიდგზის წყეული იქნება ის, ვინც კაენს მოკლავს, ასეთია უფლის განაჩენი“. „რას ნიშნავს მკვლელზე დადებულ ნიშანი? — კითხულობს მკვლევარი ზურაბ კიკნაძე, — ეს იმას ნიშნავს, რომ ღვთის სამართალი არ ანესებს მკვლელობისათვის შურისგებას (სისხლის ძიებას), ეს ღვთის პრეროგატივაა: „მე ვარ შურისგება და მე მივუზღავ“ (კიკნაძე 2004: 34). ბიბლიური კაენი, ვაჟა-ფშაველას კაენი და აკაკი წერეთლის საფარ-ბეგი იმით არიან ღვთისგან დასჯილები, რომ უნდა იცოცხლონ და „თავის სულიერ — მშვიდვიერ სამყაროში უნდა ატარონ სასჯელი. ეს არის ღვთისმიერი სასჯელი“ (კიკნაძე 2004: 34). ისინი თან ატარებენ ჩადენილ ცოდვას, რომლის არსებობასაც მუდმივად შეახსენებს სინდისი.

ძმისმკვლელი კაენი უსინანულო ადამიანია. ეგოიზმი, რომელმაც მის გულში ძმის სიყვარული გაანადგურა, საბოლოოდ მისი განადგურების მიზეზიც გახდა. კაენს იმედი ჰქონდა, რომ აბელის სიკვდილის შემდეგ ძმის წილი მადლი მასზე გადმოვიდოდა, მაგრამ პირიქით მოხდა, „ვინაიდან ცხადდება ზეციდან ღვთის რისხვა ადამიანთა ყოველგვარ უღმერთობასა და უსამართლობაზე“ (პავლე მოციქული 2010: 86).

ცოცხლებად დარჩნენ ეს პერსონაჟები, რადგან „ვინც მოკვდა, ცოდვისგან თავისუფალია“ (პავლე მოციქული 2010: 96); „ის ვინც კურთხეულია, მოკლულია, ის, ვინც ცოცხლობს, დაწყევლილია“ (პავლე მოციქული 2010: 61).

მშობლების ცოდვა კაენმა განავრცო მთელს დედამიწაზე „ერთის დანაშაულით ყველა ადამიანს დაედო ჯვარი, ასევე ერთის სიმართლით ყველა ადამიანი გამართლდება სასიცოცხლოდ“ (პავლე მოციქული 2010: 94). ამაშია ქრისტეს ჯვარცმის სიდიადე. ის ენამა იმისთვის „რათა გაუქმდეს ცოდვის სხეული და აღარ ვიყოთ ცოდვის მონები“. ჯაჰი-უსუბის თვითმკვლელობაც ამ დიდი მისტიკის ანარეკლია.

დამონებიანი:

ბალანჩივაძე... 1997: ბალანჩივაძე რ., ასათიანი ვ. *პედაგოგიკის ფილოსოფიური საფუძვლები*. საქართველოს ჰუმანიტრულ მეცნიერებათა აკადემია, თბ.: 1997.

გენონი 1998: გენონი რ. *კაენი და აბელი* (თარგმანი თამარ ჯაყელის). თბ.: „ლომისი“, 1998.

ვაჟა-ფშაველა 2010: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად* (გურამ ბენამვილის რედაქციით). ტ. IV. საქართველოს მაცნე. თბ.: 2010.

ილია II 2011: ილია II. *სააღდგომო ეპისტოლე*. საქართველოს საპატრიარქო. თბ.: 2011.

კიკნაძე 2004: კიკნაძე ზ. *ხუთნიგნეულის თარგმანება*. ქრისტიანული თეოლოგიისა და კულტურის ცენტრის გამომცემა. თბ.: 2004.

პავლე მოციქული 2010: პავლე მოციქული. *წერილები რომაელთა მიმართ*. // შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში. ნ. I, თბ.: ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

შესავალი 2010: შესავალი თანამედროვე აზროვნებაში. ნ. I, თბ.: ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

წერეთელი 1980: წერეთელი ა. *თხზულებანი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1980.

MANANA KVATAIA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Paradigmatics of Logos and Vazha-Pshavela's Phenomenon

Study of the cult of Vazha-Pshavel started in 1909 by Grigol Robakidze who said that: "Logos that's where Vazha-Pshavela's genius takes origin". One of the basic principles of Vazha's world outlook is the concept of a Logos. Especially close is Vazha-Pshavela to its antique, namely, Heraclitean understanding according to which in the aspect of cosmic logos the universe is harmonic unity, everything inside it flows, things and other substances transmit to each other and Logos remains the same.. Vazha-Pshavela's world outlook can be partially related to other philosophical or religious interpretations of the concept of logos.

Key words: phenomenon, logos, genius, cosmogeny.

მანანა კვათაია

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ლოგოსის პარადიმატიკა და ვაჟა-ფშაველას ფენომენი

ვაჟა-ფშაველას მსოფლგანცდის ასპექტებისა და შემოქმედებითი იმპულსების კვლევა მრავალმხრივ მიდგომას ითხოვს, რადგან ის, „მარგალიტების მთესველი“ პოეტი, აღიარებულია ახალი კოსმოგონიის შემქმნელად, ქართული მითოლოგიის უღრმესი ფენებიდან რომ იღებს სათავეს. შემოქმედის უნიკალური ნიჭი ღრმა ერუდიციას ერწყმის: ვაჟას გათავისებული ჰქონდა როგორც ძველ, ისე მის თანამედროვე მოაზროვნეთა მემკვიდრეობა. „ვაჟა-ფშაველას თავისებურებათა ჩვენება გულისხმობს მის სახელთან უშუალოდ დაკავშირებული თემებისა და მოტივების გათვალისწინებას.. აუცილებლად უნდა დავახსიათოთ გარე და შინა სამყაროსადმი მისი მიდგომის თავისებურება, ანუ ვაჟასებური ხილვის არსი; ვაჟას შესწავლა გულისხმობს მისი ყოფითი და პოეტური არსებობის წარმოსახვას და იმის ცხადყოფას, თუ რანაირად გამოვლინდა ვაჟა-ფშაველა, რა შექმნა მან, რა პოეტური მოვლენები ეკუთვნის მას“ (კიკნაძე 1966: 1).

ჰუსერლის აზრით, წმინდა ფენომენის კვლევა გულისხმობს საგნის თუ მოვლენის რაობის განმსაზღვრელი უნივერსალური არსებითობების სისტემის წარმოჩენას, რაც განსაზღვრავს ამ საგნისა და მოვლენის რაობას (რატიანი 2008: 84). ფენომენის მოპოვების ერთ-ერთ

ღირებულ გზად მას მეთოდოლოგიური ეჭვი ესახება, რაც მიზნად ისახავს არა „ყოფისა“ და „არსებობის“, არამედ თავად „არსის“ დეფინიციას (ფენომენოლოგიური ეპოქე). ცნობილია ჰუსერლის პრინციპი: „დავუბრუნდეთ საგნებს, როგორც თავისთავადობებს!“ ვაჟას ფენომენის კვლევა მის „არსთან“ მიახლებასაც გულისხმობს.

თამაზ ჩხენკელის ხაზგასმით, ვაჟა-ფშაველა ყველაზე იდუმალი და, ამავე დროს, ყველაზე თვითმყოფადი მოვლენაა, რომელიც ყოველგვარი სკოლებისა და მიმართულებების გარეშე დგას (ჩხენკელი 2009: 11). მისი შემოქმედების ფესვების წვდომა ჩვენი ეროვნული იდენტობის სათავეების წვდომაცაა, რადგან „ქართული პოეზიის ნაკითხვა ქართული სულის ნაკითხვას ნიშნავს“ (ჯ. ლვინჯილია).

ვაჟას კულტს, უფრო ზუსტად, მისი მსოფლგანცდისა და შემოქმედებითი ენიგმის კვლევას 1909 წელს ნაკითხული ლექციით სათავე დაუდო გრიგოლ რობაქიძემ, რომელმაც „უომენშული გამოხედვის“ პოეტს „ქართული გენიის ნატეხი“ უწოდა, მისი ფენომენი კი განსაზღვრა ფორმულით: „ლოგოსი – აი, სათავე ვაჟა-ფშაველას გენიისა“.

ზემოხსენებულ ლექციაში მწერალს აღუნიშნავს: „შემოქმედი შეცნობა ვაჟა-ფშაველასი მითოლოგიურია უთუოდ.. ბუნების მოვლენამ და მგოსანმა საიდუმლო შეხვედრის ჟამს ერთიმეორე იცნეს. აქ არის სათავე პანთეიზმისა.. იგი არ არის პანთეისტი ფიგურალურად.. თავის პანთეისტობაში ნამდვილი მისტიკოსია.. ბუნება მისთვის ცოცხალი არსია, რომელიც ჰლამობს თავის სრულობას“ (რობაქიძე 2005: 184-185).

ამ ფრაგმენტის კომენტირებისას ი. ევგენიძე შენიშნავს, რომ მსოფლმხედველობა გაცნობიერებულ შეხედულებებს გულისხმობს და მოიცავს, მრწამსი კი — „მართალი სარწმუნოებაა“ (საბა), ე.ი. რისამე რწმენას ნიშნავს, გრ. რობაქიძე კი ამ ცნებებს მკაცრად არ მიჯნავს. ხოლო ის, რომ ვაჟას აზროვნების ქვაკუთხედი პანთეიზმია, ჯერ კიდევ ილიას შეუნიშნავს (ევგენიძე 2005: 194). საყურადღებოა ჯუმბერ ჭუმბურიძის დაკვირვება: ვაჟას პანთეისტად „გამოცხადებას“ ისიც უშლის ხელს, რომ პანთეიზმში ზნეობრივი პრინციპებია უარყოფილი.

ვაჟა-ფშაველას ფენომენის შეფასებისას ყურადღებას იქცევს რობაქიძის ორიგინალური თეზა: „ლოგოსია სათავე ვაჟას პოეტური გენიისა! ლოგოსის გარეშე მისი პოეტური სიტყვა მხოლოდ „ჭრელი სიტყვა“ იქნებოდა. ამას ნათლად ამართლებს მისი პოემა „გველის მჭამელი“, — „ნამდვილი სხეულება ქართველთა სულიერი ენერჯისა, მისი საუკეთესო ნაყოფი“. ამ დებულებას ავტორი ამგვარად ხსნის: სასწაულებრივად სახეცვლილი სულთამხილავი მინდია მსოფლიო ენას სწვდება, „ყოველი არსი მისთვის მეტყველია ნამდვილი და მის შემოქმედის წარმოდგენაში მსოფლიო იშლება, როგორც ცოცხალი სხეული, საცა ყოველი ნაწილი ავსილია თვისი აზრით, საცა ყოველს მონადას აქვს საკუთარი ენა“ (რობაქიძე 2005: 186). შესაბამისად, დასკვნა ასეთია: მინდია შემოქმედი ლოგოსის ნატეხი სხეულებაა. იგი ზესთაადაამიანია, მაგრამ არა ინდივიდუალისტი, ნიცშესეული გაგე-

ბით, არამედ რელიგიური უნივერსალისტი. ის ერთვის მსოფლიოს სულს, მსოფლიოს ზიარებულს, და გრძნობს, გრძნობა გამახვილებული. მინდია ბუნების ნამდვილი გენიოსია, მან შეიცნო ქვეყანა და შეიყვარა იგი. ლეონარდო და ვინჩის საიდუმლო თქმით კი, ცოდნა შეიქმს სიყვარულსა.

მინდიას ტრაგედიის მიზეზი ისიცაა, რომ, ამავე დროს, ის „განიცდის“, მსოფლიო კი ტრაგიკულია თავისთავად და ის, მარტო კაცი, მას ვერ იხსნის. მინდიამ მიიღო მსოფლიო და აქვე საფრთხეც გაჩნდა: ოჯახურ გარემოში მოქცეული გმირის სულში საშინელი ომია ვინრო-პირადულსა და ზესთა-პირადულს შორის, ის ნელ-ნელა ემორჩილება ცხოვრებას, ქრება სიყვარული და მას ცნობის, ცოდნის ძალაც ნაერთვა, რადგან, პავლე მოციქულის სიტყვით, სიყვარული შეიქმს ცოდნასა, ე.ი. ცოდნა და სიყვარული ერთი და იგივეა. რობაქიძის დასკვნით, მინდიას დანაშაული არ არის მისი პირადი დანაშაული, მასში მთელ მსოფლიოს უდევს წილი.

აკაკის დილაზე წარმოთქმულ მოხსენებაში გრიგოლ რობაქიძეს ერთმანეთისათვის დაუპირისპირებია გენია და ქაოსი, ასევე, პატარა გონება, რომლისათვის ისტორიაში ყოველი შემთხვევითი და წარმავალია და დიდი გონება, რომლისათვის ისტორიაში ყველაფერს თავისი აზრი აქვს: „ლოგოსი – გენიის სათავეა და გენია ამოტეხს ხოლმე იქაც კი, საცა ფერფლის მეტი არა დარჩენილა რა“ (რობაქიძე 2005: 194). ქართული გენიის ნატეხებად თვლის გრ. რობაქიძე ბარათაშვილს, ილიას, ყაზბეგს, ვაჟა-ფშაველას, აკაკის, რომელთა შემოქმედებამ, მისი აზრით, ქაოსს სძლია.

ოსვალდ შპენგლერს უთქვამს, ისტორიაში არ არისო ლოგოსი, ისაა „ვლენა მოვლენის — და მეტი არაფერი“, რასაც გრიგოლ რობაქიძე არ იზიარებს: „თუ ლოგოსი არ არის, მაშინ არ არის თვითონ ისტორიაც. ისტორია არ არის უბრალო ცვლა. იგი ვითარებაა, ვითარებაში კი აუცილებელია საზრისი“ (რობაქიძე 1989: 38).

ამგვარი საზრისით — ლოგოსით — ხსნის მწერალი ვაჟას არაორდინარულ ფენომენისაც. ფშაველი გენიოსის პოეზიის პირველსაფუძველად მითოსი ითვლება, მითოსი, რომელიც, თავის მხრივ, კულტურის შინაგანი განახლებისა და გამძლეობის საფუძველიცაა. ლევისტროსის ხაზგასმით, მითი ყოველთვის დაკავშირებულია წარსულთან. გარკვეულ მომენტში მომხდარი ეს ამბები ქმნიან მუდმივ სტრუქტურას, რომელიც შესაბამისდროულია როგორც წარსულისათვის, ისე აწმყოსა და მომავლისათვის. ამდენად, მითს ორმაგი სტრუქტურა აქვს: ისტორიული და ზეისტორიული, ანუ დროული და ზედდროული (ჩხენკელი 2009: 23). მითი თავისუფალი გამოწვევა არ არის, იგი დანურული ფორმით მოცემული მსოფლიოს სურათია და ეს სურათი ადამიანებისათვის გაშინაგნებული სამყაროს მოდელს ასახავს. ვფიქრობთ, ლოგოსის უნივერსალური კონცეპტიც ამგვარ კონტექსტში უნდა განვიხილოთ.

განსაკუთრებით ახლოა ვაჟა მის ანტიკურ, კერძოდ, ჰერაკლიტე-სეულ გაგებასთან, რომლის თანახმად, კოსმიური ლოგოსის ჭრილში სამყარო ჰარმონიული ერთიანობაა, მის შიგნით ყველაფერი მდინარეებს, საგნები და სხვა სუბსტანციები ერთმანეთში გადადიან, ლოგოსი კი საკუთარი თავის ტოლი (იგივეობრივი) რჩება. ე.ი. დინამიური სამყარო სტაბილურობასა და ჰარმონიას სწორედ ლოგოსში ინარჩუნებს.

სერგი დანელიას თქმით, ვაჟა შლის პირველყოფილი აზროვნების ორიგინალურ სურათს. ამ მხრივ მას ძველი საბერძნეთის უპირველეს ფილოსოფოსთა ნაწერები თუ შეედრება. „რაკი მთელი ბუნება სიცოცხლისაგან არის შემდგარი, ცხადია, მას თან ახლავს ცვლილება. სიცოცხლე ცვალებადია. მყარი ბუნებაში არაფერია. ყოველივე იცვლება. „პანტა რეი“ — აი, რა შეეძლო ეთქვა ვაჟას ჰერაკლიტეს მსგავსად. მაგრამ მსგავსება ვაჟასა და ჰერაკლიტეს შორის კიდევ უფრო შორს მიდის. როგორც ჰერაკლიტეს, ისე ვაჟასაც კარგად ესმის, რომ ამ საგანთა ცვლილებას საბაზად აქვს ბრძოლა მოვლენათა ურთიერთაშორის. ყველაფერი.. ჩაბმულია ამ უნივერსალური ბრძოლის ფერხულში“ (დანელია 1998:22).

ჰერაკლიტეს მსოფლმხედველობის უმთავრესი მომენტები შემდეგია: სამყარო და მისი მრავალფეროვნება ყოველთვის არსებობდა; სამყარო ერთია, მისი წარმოქმნის არსების საფუძველში ძვეს გარკვეული წესრიგი (ლოგოსი, ცეცხლი, სამართლიანობა და ა.შ.); ერთ-ერთი საფუძველი დაპირისპირებაა, მუდმივი ბრძოლა ერთმანეთთან, მაგრამ მაინც ერთიანობა; ეს წინააღმდეგობანი ერთმანეთში გადადიან, მოძრაობენ, ისევე, როგორც მოძრაობს სამყარო.

ბროკჰაუზ-ეფრონის ენციკლოპედიური ლექსიკონი საშუალებას გვაძლევს, თვალი გავადევნოთ ლოგოსის ცნების ტრანსფორმაციას სხვადასხვა ეპოქაში (ბროკჰაუზ-ეფრონი 1908: 900-992). ამ ძველბერძნულ სიტყვას ენის, მეტყველების, ფილოსოფიაში კი თადაპირველად მსჯელობის, განსჯის გაგება ჰქონდა. ამ ცნების დამკვიდრებას ჰერაკლიტე ეფესელს მიაწერენ.

მისი მოძღვრებით, მთელი ბუნება მონყობილია „ჭეშმარიტი მსჯელობის“ თანახმად, ლოგოსი კი სამყაროს გონიერი საფუძველია. ელემენტებს სინამდვილე ტყუილად მიუჩნევიათ. მათ საპირისპიროდ, ჰერაკლიტემ სინამდვილე მიიღო არა როგორც აბსოლუტური ტყუილი, არამედ როგორც დიდი გამოცანა, რომელსაც თავისი გონიერი გადაწყვეტა, თავისი სიტყვა აქვს. მასთან ჭეშმარიტება თვით სიცოცხლეა, რომელიც მარად მოძრაობს, იბადება, ყალიბდება. მარად მიმდინარე ცხოვრება ჰერაკლიტესათვის ყოველივე არსებულის უმაღლესი კანონია. ღმერთი (აბსოლუტური) თავად გადადის დაპირისპირებულიდან დაპირისპირებულში. ბრძოლა, ისევე როგორც ჰარმონია, შინაგანად ახასიათებს ღმერთს, საგანთა საწყისს, ამიტომ ის მათში ცხადდება. ყოველივე არის და არც არის. ყველა საგანი იცვლება, ხილული ყოფიერების ყოველი მომენტი უკვე ჩაველილი მომენტია. ყველაფერი მოძრაობს, ჩვენი გრძნობებიც, ალქმანი. მოძრაობს, იცვლება ჩვენი

ცნობიერება, ჩვენი სხეულნი. გარდუვალი ცვლილებების სისწრაფე ხან აგროვებს, ხან განფანტავს ნივთიერებას, ერთსა და იმავე დროს ყველაფერი იქმნება და ინგრევა, მოდის და მიდის. ერთის სიკვდილი მეორის დაბადებაა. ბრძოლის გარეშე არაა დაპირისპირება, დაპირისპირების გარეშე - ჰარმონია.

ხილულ დაპირისპირებაში, ბუნების უაზრობაში, სტიქიის, ხალხთა, ადამიანური ვნებების ბრძოლაში იმალება უმაღლესი, ზეადამიანური გონიერება, აღმატებული ყოველ ადამიანურ ცნებას. სამყაროს გამოცანას აქვს თავისი სიტყვა, რომლის მიხედვითაც ყოველივე იქმნება, მით მოძრაობს, რადგან ის ყველაფერს ასხვავებს და ყველაფერს ათანხმებს. უნდა ვისწავლოთ ბუნებისაგან: გავიაზროთ იდუმალი თანხმობა ხილულ უთანხმოებაში, დაფარული ჰარმონია. ჩვენ ბუნებაში უნდა ვეძებოთ მისი კანონი, მისი ლოგოსი. ჰერაკლიტესთან პირველად ვხვდებით მსოფლიო ლოგოსის ანუ სიტყვის გაგებას, რომელიც თავის თავში მოიცავს პირველ მიზეზს და გონიერ საფუძველს. ლოგოსი ჰერაკლიტესთან აღნიშნავს მსოფლიოს კანონს, საგანთა საფუძველს, რომელიც ხსნის გამოცანას, ანუ ისაა აზრი, საზრისი სამყაროსი. ესაა გონებაც, სიმართლაც, ამავე დროს, აუცილებელი, საბედისწერო კანონი განსაზღვრავს სამყაროს მოძრაობას; იგი ყოველს შემძლეა და ყველაფერს მართავს. ის ერთსა და იმავე დროს განხეთქილება და მშვიდობაა, ხოლო სამყარო უმაღლესი სიმართლეა, რომელიც ყველა საგანს აწესრიგებს. ყოველი გადახრა, ყოველი უკანონობა მის მიერ ისჯება. ეს ის კანონი ან წყობაა, არავის მიერ შექმნილი, რომელიც არის და იქნება ყოველთვის და განაპირობებს სამყაროს ცხოვრებას მის მდინარეებაში. ამ ცეცხლოვან ლოგოსს ვერავინ დაემალება.

ამგვარად, ჰერაკლიტეს ლოგოსი, როგორც მსოფლიო წესრიგი (კოსმოსი) მეფობს სამყაროში და განსხეულდება მასში, ის, ბუნებრივია, თვით სამყაროს ბუნებასთან, მის სტიქიასთან — „მარად ცოცხალ ალთან“ იგივედება.

აზროვნების, მსოფლმხედველობის განვითარებასთან ერთად ლოგოსის ცნება სულ უფრო და უფრო განყენებული ხდებოდა.

სოფისტები უარყოფდნენ ყოველგვარ ობიექტურ ჭეშმარიტებას, როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად. სოფისტისკის დაძლევა ლოგიკით შეიძლებოდა.

სოკრატე მიუთითებდა, რომ ნორმა ან საწყისი თავად ლოგიკური აზრი, თავად ცნებაა. აქ მან დაინახა ობიექტური ცოდნის წყარო და კრიტერიუმები. სოკრატეს შემდეგ ლოგოსმა უმეტესად ცნების მნიშვნელობა მიიღო და მისი მიმდევარი მთელი ანტიკური იდეალიზმი ხასიათდება, როგორც ცნების ფილოსოფია.

არსებული იდეაა, ე.ი. შეცნობის ობიექტი — ამგვარია პლატონის სწავლება — სამყარო გრძნობიერი მოვლენაა, იდეის ანარეკლი. თავად აზრს არაფრის შეცნობა არ ძალუძს, აზრის გარდა. ყოველივე არსებული, რამდენადაც ის ჩვენ მიერ შეიმეცნება, განისაზღვრება,

როგორც ობიექტური აზრი ან იდეა. ის, რაც განსხვავდება აზრის ან იდეისაგან, სრულიად შეუძლებელი და განუსაზღვრელი მატერიაა.

არისტოტელემ გარდაქმნა ეს სწავლება: მისთვის, პლატონის მსგავსად, ცნება ან ლოგოსი, რომლითაც განისაზღვრება ესა თუ ის საგანი, არის ჭეშმარიტი არსი ამ საგნისა, მისი ობიექტური ფორმა - მორფე, მაგრამ ნამდვილ არსს არ ძალუძს მის გარეშე ყოფნა, რისი არსიცაა. ლოგოსი არა მხოლოდ ფორმაა, გარეგნულად რომ განაპირობებს საგნებს, არამედ მათი შემქმნელი მიზეზი და, ამასთან, საბოლოო მიზანია, შინაგანად რომ განსაზღვრავს საგანთა გენეზისს, მათ ევოლუციასა და აგებულებას.

ამგვარად, არისტოტელეს მთელი სამყარო წარმოუდგება კანონზომიერად ერთიანად, რომელიც შემოქმედებითი აზრითაა გამსჭვალული. ლოგოსით, ცნებით განისაზღვრება ყველაფერი ის, რაც შემეცნებადია სინამდვილეში — მისი ფორმა, მისი შემქმნელი მიზეზი, საბოლოო მიზანი. ამ შემოქმედებითი ძალის მიღმა რჩება ოდენ აბსოლუტურად განუსაზღვრელი სანყისი, რომელიც თითქოს შეცნობადი სინამდვილის მიღმაა — ეს მატერიაა, განყენებული ყოველგვარი აზრისმიერი ფორმისაგან. დუალიზმი მისი ფილოსოფიისა, დამოკიდებულება მატერიალურ და იდეალურ სანყისს შორის, მიმართება ლოგოსსა და კონკრეტულ გრძნობიერ საგნებს შორის საბოლოოდ ვერ იხსნება.

სტოელებმა თავისებურად გადაჭრეს ეს წინააღმდეგობა და ორივე სანყისის ერთიანობა აღიარეს: იდეალური სანყისი, ფორმის განმსაზღვრელი, ან ცნება ნივთთა, მათი გენეზისი და საბოლოო მიზანი, და, ასევე თვით მატერიალური სანყისი. სტოელები ერთი ნაბიჯით წინ წავიდნენ: ლოგოსი რომ ყოფილიყო საგანთა არსის გამომხატველი, მას უნდა მოეცვა თავის თავში მატერიაც. ამგვარად, ლოგოსი სტოელთა ფილოსოფიაში ყველაფერია: ღვთაება, ბუნება, გონება, სამყაროს სტიქია. გრძნობასა და გონებას ერთი საერთო წყარო აქვს, სული ფიზიკური, სხეულებრივი ენერგიაა, მატერიალური ბუნება კი — ცოცხალი, განსულიერებული სტიქია. როგორც არისტოტელესთან, ბუნება წარმოდგენილია კიბის ფორმით, მაგრამ ყველა ეს ფორმა, მეტად თუ ნაკლებად, უხეში ან ნაზი სხეულითაა შემოსილი: ყოველი ლოგოსი, განხორციელებული მატერიის უმდაბლეს ფორმებში, ცოცხალი და, ამავე დროს, მატერიალური თესლია. ბუნების კანონები გონიერი ღვთაებრივი კანონებია, ჭეშმარიტი აუცილებლობა პროვიდენციალურია. სწავლება ლოგოსზე აქ პირველად იძენს რელიგიურ ელფერს, ხდება ზნეობრივ-საღვთისმეტყველო მოძღვრება საზრისზე, რომლის აღიარებით ფილოსოფოსი უზავდება სიცოცხლესა და ბედისწერას.

სტოელთა მატერიალისტურმა პანლოგიზმმა უფრო გაართულა ანტიკური „ცნების ფილოსოფია“. ის გააკრიტიკეს ეპიკურელებმა და სკეპტიკოსებმა, რომელთაც ძირი გამოუთხარეს სტოიკური პანთეიზმის საფუძვლებს. ღმერთი, რომელიც მატერიალური სამყაროს იგივეობრივია, ღმერთი არ არის. ლოგოსი, გაიგივებული არაცნობიერ

მატერიასთან, არაა ლოგოსი. სინამდვილე, როგორც ის არსებობს, არა იგივეობრივი ჩვენს ცნებებთან. ჭეშმარიტი ცოდნის კრიტერიუმი არც გრძნობებია და არც მსჯელობა. აქედან ერთი ნაბიჯი იყო რწმენის ფილოსოფიამდე.

ეს რელიგიური ფილოსოფია ძირითადად ალექსანდრიაში განვითარდა, სადაც დასავლური რელიგიური სწავლება აღმოსავლეთის რელიგიურ იდეებს შეხვდა. რწმენის ფილოსოფია ჭეშმარიტ გნოზისს გამოცხადებაში ხედავდა. ფილონ ალექსანდრიელმა ბერძნული მსოფლმხედველობის პოსტულატები მოსეს კანონებთან და ძველი აღთქმის გამოცხადებასთან გააერთიანა და ლოგოსის ცნება დაუქვემდებარა ერთიან, ზეგონიერ ღმერთს, ოდენ ექსტაზის გზით რომ შეიცნობა.

ლოგოსი ფილონთან არის: 1. თავად ღმერთის ძალა და გონება, მისი უშუალო ემანაცია; 2. სამყაროს იდეა; 3. შემოქმედებითი პირველსახეების ერთობლიობა; 3. შემოქმედებითი ენერგია, რომელიც ქმნის და ანსულიერებს სამყაროს სტოელთა ლოგოსის მსგავსად.

სამყარო ქრისტეცენტრულია, თვლიან ქრისტიანები, ვინაიდან სიტყვა (ლოგოსი, ქრისტე) ღმერთია. იუდაიზმი და ქრისტიანობა ბიბლიას „ღვთის სიტყვად“, „წმინდა წერილად“ თვლიან. ისლამის თანახმად, ყურანიც ღმერთის სიტყვაა, მუჰამედის მიერ გაცხადებული, ასევეა თორა და ფსალმუნთა წიგნიც.

სტოელთათვის სამყარო ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც მართავს იმანენტური ღვთაებრივი კანონი — ლოგოსი. ადამიანური ბედისწერა ამ ლოგოსის პროექციაა, ამიტომ ბედს არ უნდა ედავო. სტოელთა თეოლოგიის ცენტრში ლოგოსია, ის განუყოფლად უკავშირდება მატერიას, გამსჭვალავს, ფორმას აძლევს მას და ამით ქმნის კოსმოსს. ყველგან გააზრებული წესრიგია, ღვთაებრივი ნების რეალიზაცია.

მათ დიდი გავლენა მოახდინეს ნეოპლატონიზმზე. ნეოპლატონიკოსები, რომელთაც სტოიციზმის თეორია განავითარეს, ლოგოსს აღწერენ, როგორც ემანაციას გონებით მისანვდომი სამყაროსას, რომელიც ქმნის გრძნობიერ სამყაროს. მსოფლიო პირველსახეისი იგივეობრივია ადამიანის შინაგან მე-სთან.

ლოგოსის კონცეპტი დაოს მსგავსიცაა. დაო — ბუნება, ობიექტური სამყარო, გზა, ასევე, საგანთა და მოვლენათა არსია. დაო ისაა, რაც საგნებს ამოძრავებს, მისი გზა გამოუცნობია.

ვაჟა-ფშაველა კარგად იცნობდა სხვადასხვა ეპოქის ცნობილ ფილოსოფოსთა მემკვიდრეობას. ამას მემუარული ლიტერატურაც მოწმობს. ალ. სალარიძის ცნობით, ვაჟამ შეისწავლა ჰერაკლიტე, სოკრატე, პლატონი, ეპიკურე, ბეკონი, კანტი და სხვ. აკაკი პაპავა მის ნიციშესთან მიმართებაზეც წერდა. თავად გრიგოლ რობაქიძე, რომელიც 1908 წელს ვალერიან გუნიასთან, ჟურნალ „ნიშადურის“ რედაქციაში, შეხვედრია პოეტს, აღიარებს მის ფილოსოფიურ განსწავლულობას.

მეოცე საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეები ვაჟა-ფშაველას მსოფლგანცდის ჭეშმარიტი არსის წარმოჩენას კონიუნქტურის გამო ხშირად გვერდს უვლიდნენ, ზოგჯერ ცნებათა და ტერმინთა აღრევა

ხდებოდა. რამდენიმე ცნობილი მკვლევარი გვსურს გავიხსენოთ. დიმიტრი ბენაშვილი წერს: „ბუნების კანონებზე დაყრდნობამ ვაჟა, წინააღმდეგ მიხედვით, მიიყვანა დასკვნამდე, რომ ბუნების განუსაზღვრელ სამეფოში და ადამიანთა ცხოვრებაში მოქმედებს ერთი კანონი, რომელსაც მატერიის მოძრაობის დიდი კანონი ეწოდება. ჩვენი ცხოვრება სრული გამოხატულებაა ბუნებისა. ყველაფერი, რაც ხდება – მუდმივი ნგრევა და მუდმივი შენება - არის თანამგზავრი მატერიის მუდმივი მოძრაობის კანონისა“ (ბენაშვილი 1961: 489). ამასთან, მკვლევარი იძულებულია, ვაჟა-ფშაველას ათეისტობა ამტკიცოს.

შესანიშნავი ნაშრომია სერგი დანელიას „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“, სადაც ვკითხულობთ: „ვაჟა ბუნებაში სიცოცხლის გამოვლინებას ხედავს. ყველაფერი, რაც არის, სიცოცხლისაგან არის შემდგარი. აბსოლუტური რეალობა მხოლოდ სიცოცხლეს ეკუთვნის. სიკვდილი მხოლოდ სახის გამოცვლაა, ყოველი საგანი ცოცხალია. მთაც კი. ფესვებიც კი. ცოცხალია ცხოველები, დედამიწაც ცოცხალია, მას ჰყავს შვილები, ემუშაიფება კიდეც, მზე, მთვარე, ვარსკვლავები ცოცხლები არიან. ერთი სიტყვით, მთელი სამყარო ცოცხალია, ის მთლად სიცოცხლისაგან არის მოქსოვილი. სიკვდილი მოჩვენებითია“ (დანელია 1998: 20) ამავე დროს, გამოჩენილი ფილოსოფოსი დიდ ადგილს უთმობს ვაჟა-ფშაველას ნარმართობის მტკიცებას.

ლეილა თეთრუაშვილი ერთმანეთს ადარებს ვაჟა-ფშაველასა და გოეთეს იდეურ-მსოფლმხედველობით მიმართებას და შენიშნავს, რომ ორივე შემოქმედის პოეტური სამყაროდან უზარმაზარი სასიცოცხლო ენერჯია იღვრება. ამ ვიტალურ პოტენციას გამოხატავს გასაოცარი პოეტური ხილვები, რომლებიც მიკროკოსმოსის „სულის“ უღრმეს შრეებს გვაზიარებს. „ორივე შემოქმედისათვის სამყარო აღქმულია ერთიან, ცოცხალ, „დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე“ დემიურგის სწორფერ ფენომენად, როგორც „რამედ“, ისევე „ვინმედ“. ორივე გენიოსისათვის სამყაროში მოქმედებს და მის „მომნესრიგებლად“ ვლინდება მარადიული ნგრევა-შენება, „თეთრი და შავი საქმე, „დაპირისპრება და ზეალსვლა“. რაც საფუძვლად ედება კოსმიური „მთელის“ უკვდავებას, მის თავბრუდამხვევ ფერადოვნებასა და ცხოველმყოფელ სიჭრელეს“ (თეთრუაშვილი 1982: 4).

ვფიქრობთ, დასახელებულ ნაშრომებში მკაფიოდ იკვეთება ლოგოსის კონცეპტის მახასიათებლები, თუმცა მათში ის პირდაპირ არაა ნახსენები.

ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდზე არსებულ აზრთა სხვადასხვაობას თამარ შარაბიძე მწერლის მიერ ბუნების თავისებურ განცდასა და ამ განცდის სიტყვიერ გამოხატვას უკავშირებს. აგრეთვე, იმას, რომ „მწერლის მიერ შემოქმედებითად გარდაქმნილ-გადამუშავებული მითოლოგიურ ფოლკლორული მასალა და მწერლის იდეურ-ესთეტიკური სამყარო არ იქნა ერთმანეთისაგან განსხვავებული“ (შარაბიძე 2005: 7). გრ. კიკნაძე კი თვლის, რომ კრი-

ტიკოსთა შეცდომის სათავე ვაყას მეტყველების ფორმისა და თვალ-საზრისის გაიგივებაში მდგომარეობდა.

ვაჟა-ფშაველას მსოფლგანცდის ჭეშმარიტ ფესვებთან მიახლების დასტურია თ. შარაბიძის წიგნი „ქრისტიანული მოტივები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში“, სადაც მართებული დასკვნაა: „ფოლკლორი და მითოსი მასალა ვაყას მხატვრული აზროვნებისათვის, ხოლო ქრისტიანობა მისი მსოფლმხედველობაა“ (შარაბიძე 2005: 92).

ლოგოსის კონცეპტი ერთ-ერთი ცენტრალურია ქრისტიანობისათვის. ამას იოანეს სახარების დასაწყისიც მოწმობს. ჩვენი დაკვირვებით, ვაჟა-ფშაველა ახლოა ლოგოსის როგორც ანტიკურ, ისე ქრისტიანულ გაგებასთან. ვაყას მრავალნაზნაგოვანი და ურთულესი მსოფლალქმის ერთ-ერთი გასაღები ამ კონცეპტის გააზრებაცაა, როგორც ამაზე ჯერ კიდევ 1909 წელს გრიგოლ რობაქიძემ მიუთითა.

დამონებიანი:

ბენაშვილი 1961: ბენაშვილი დ. *ვაჟა-ფშაველა – შემოქმედი და მოაზროვნე*. თბ. „საბჭოთა მწერალი“, 1961.

ბროკჰაუზ-ეფრონი 1908: ბროკჰაუზ-ეფრონი. *ენციკლოპედიური ლექსიკონი*. ტ. 17, მოსკოვი-პეტერბურგი: 1908. რუსულ ენაზე.

დანელია 1998: დანელია ს. *ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი*. თბ.: „ქრონოგრაფი“, 1998.

ევგენიძე 2009: ევგენიძე ი. *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*. ნ. 3. თბ.: 2009.

კიკნაძე 1966: კიკნაძე გრ. *ვაჟას ფენომენი*. — ვაჟა-ფშაველასადმი მიძღვნილი საიუბილეო კრებული. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2009.

თეთრუაშვილი 1982: თეთრუაშვილი ლ. *ვაჟა-ფშაველასა და გოეთეს იდეურ-მსოფლმხედველობრივი ურთიერთობისათვის*. თბ.: მეცნიერება, 1982.

რატიანი 2085: რატიანი ი. *ფენომენოლოგიური კრიტიკა*. — ლიტერატურის თეორია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.

რობაქიძე 1989: რობაქიძე გრ. *ოსვალდ შპენგლერ* (პუბლიკაცია მოამზადა ა. ჩხიკვიშვილმა). — ფ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 1989.

რობაქიძე 2005: რობაქიძე გრ. *ვაჟა-ფშაველა*. — ქართველი მწერლები ვაჟა-ფშაველას შესახებ (შემდგენლები: ი. ევგენიძე და ლ. მინაშვილი). თბ.: 2005.

შარაბიძე 2005: შარაბიძე თ. *ქრისტიანული მოტივები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში*. თბ.: 2005.

ჩხენკელი 2009: ჩხენკელი თ. *ტრაგიკული ნიღბები*. თბ.: მემკვიდრეობა, 2009.

OTAR ONIANI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

The Snake-Eater and Georgian Mythology

The Snake-Eater takes its origin from the foundations of Georgian mythology. Along with man's communion with the hidden wisdom, a complex problem of the relationship between good and evil is to be seen in this poem. The world of the evil, *Kajaveti* (evil spirits) is presented in a specific way in the narrations relating to Mindia. He acquires much wisdom, mystery, the secret of blacksmith's work that is a religion for them. Mindia manages to defeat the evil in himself, he serves his community, places its safety above his own, in the wide sense, defends the interests of his country.

Key words: Snake-Eater, Mindia, myth, Vazha-Pshavela, Georgian Mythology.

ოთარ ონიანი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გველისმჭამელი და ქართული მითოსი

გველის-მჭამელი ვაჟა-ფშაველას პოემათა შორის ყველაზე რთული, იდეალურად მოცული ძეგლია. იგი ქართული მითოლოგიის საფუძვლებიდან იღებს სათავეს. როგორც გრ. კიკნაძე აღნიშნავდა: „ვაჟა-ფშაველამ თავის ნაწარმოებთა შინაარსს ახალი აზრი და მიმართულება მისცა. ქართულ ლიტერატურაში იშვიათად იყო მოხმობილი მითოლოგიური სამყარო... ვაჟა-ფშაველა პირდაპირ შეიჭრა მითოლოგიაში და მითთა აზრისა და მნიშვნელობის შესაფასებლად მოამზადა ქართველი მკითხველი და ქართული კრიტიკა. ამ გზით ქართულ ლიტერატურასთან იდეური ერთიანობის ვითარებაში, — თავისი უჩვეულო ხატოვნებითა და განცდითი შინაარსით ქმნიდა ვაჟა ახალ სამყაროს“ (კიკნაძე 1975: 11).

„გველის მჭამელი“ ამ აზრის კლასიკური დადასტურებაა. ვაჟა ყველაზე ღრმად სწორედ ამ პოემაში შეიჭრა ადამიანის სულიერ სამყაროს საიდუმლოებებში და გვიჩვენა იდეალურ სიბრძნესთან თანაზიარობის რთული გზები და საფეხურები, უფრო ზუსტად, პიროვნების სულიერი ზეალსვლის გზები და საფეხურები. სპეციალისტთა განსაკუთრებული ყურადღებაც ამ გარემოებამ განაპირობა და მინდია იმთავითვე ყოველისმცოდნე ადამიანად აღიარეს, ვინაიდან მას მთელი გარესინამ-

დვილედ ესაუბრება. ვაჟა თავიდანვე გვაუწყებს, რომ ხალხური თქმულებიდან მას გამოუყენებია ის ეპიზოდი, თუ „როგორ აჭამეს ქაჯებმა დატყვევებულ მინდიას გველის ხორცი... ხევსური შეიქმნა ბრძენი, მას ესმის მცენარეთა — ყვავილთა ენა. შეისწავლა ექიმობა“ (ვაჟა-ფშაველა 1956: 336). ე. ი. მინდიას ყოვლისმცოდნეობა ხალხური თქმულებიდან იღებს სათავეს. ყველა მკვლევარი აღიარებდა, რომ „გველის-მჭამელის“ ძირითადი პრობლემაა პრობლემა სიბრძნისა, ადამიანის ყოვლისმცოდნეობისა. გრ. კიკნაძემ ეს თვალსაზრისი საეჭვოდ მიიჩნია: „მინდიას ყოვლისმცოდნეობა იმაში ჩანს, რომ იგი „გებულობს“ ფრინველებისა და მცენარეების ლაპარაკს, მათ ენას, ესაა და ეს. მაგრამ არის კი ნამდვილი ცოდნა? არა! მინდიამ საზოგადოდ კი არ იცის რა რის ნამალია, არამედ ესმის, როდესაც ყვავილები საკუთარ თავს სთავაზობენ“ (კიკნაძე 1978: 163).

„მინდიამ კი არ იცის, არამედ მას აქვს უნარი იგრძნოს და მიხვდეს... მან ბუნების კანონები კი არ იცის, არამედ ხვდება ბედსა თუ უბედობას. მინდია არ ააშკარავებს თეორეტულ ინტერესებს, მისი გონება არაა ცოდნაზე ორიენტირებული... იგი არაა მოპოვებული იმ გზით, როგორც ნამდვილი ცოდნა შეიძინება... ამრიგად, დაასკვნის ავტორი, არ არის შესაძლებელი მინდიას ყოვლისმცოდნეობა მის ინტელექტუალურ მონაცემებზე დავაფუძნოთ. ვაჟას აზრით, ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზა ინსტიქტის გზაა (კიკნაძე 1989).

ამ საკითხს კვლავ მიუბრუნდა მკვლევარი და 1978 გამოცემულ ნაშრომში „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საათხები“, ასეთი აზრი წარმოგვიდგინა: „მართალია ვაჟასთან მინდიას და მთელ მის ქცევას ინტელექტი არ განაგებს, მაგრამ სრულიად ნათელია, რომ „გველისმჭამელში“ წარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების წარმოების გრძობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟას აზრი, რომ ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა, რომ ინტუიციით ბუნების წვდომის პრობლემა დგას მკაფიოდ „გველისმჭამელში“, უკეთ: ეს გზაა დასურათებული სრულიად მკაფიოდ, როგორც ფაქტი. მწერალი ამ პოემაში გარემოს ინტუიტიურად წვდომის ილუსტრაციის ამოცანით არის განსაზღვრული. ესაა ნაწარმოების თემა“ (კიკნაძე 1978: 164). გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად აქვე უნდა განვაცხადოთ, რომ ჩვენ გველისმჭამელის კვლევის ისტორია არ გვანტერესებს. დასმული პრობლემა არავის გამოუკვლევი, ამიტომ ამჯერად სხვა მკვლევართა დამონმებისგან თავს ვიკავებთ.

რასაკვირველია, აუცილებელია იმის გარკვევა, თუ როგორია მინდიას საიდუმლო სიბრძნესთან თანაზიარობა ხალხურ თქმულებებსა და ვაჟას პოემაში? რანაირი მიმართებითი კავშირები შეიძლება დავინახოთ მათ შორის და როგორია ვაჟას, როგორც ხელოვანის, მიდგომა ხალხური მასალებისადმი. რა სიახლოვეებით დატვირთა მან თავისი გმირი? რა გვითხრა ისეთი, რითაც ეს ნაწარმოები მართლაც

არაჩვეულებრივი, უცნაური მოვლენაა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში და არა მარტო ქართულისაში. პასუხისმართვის პირველ რიგში იმის აღნიშვნაა აუცილებელი, რომ საიდუმლო სიბრძნესთან თანაზიარობა ზოგადქართული მითოლოგიიდან იღებს სათავეს და არა მხოლოდ ხევისურულიდან, რომელსაც ვაჟა ემყარება. ასე, მაგალითად, მინდიას ტიპის პერსონაჟი დასტურდება სვანურ ზეპირსიტყვიერებაშიც. ამ აზრით საინტერესოა „ბაბუა ბევას თავგადასავალი“. „თიბვის დროს ბევას ცელს გველი მოედო, დაიჭრა და ენა გარეთ დაურჩა. ბევამ დიდგულა მოჭრა, ერთი მხარე გველს მიაბჯინა ენაზე, მეორე კი ბაბუა ბევას ჰქონდა ყურთან მიბჯენილი. გველმა მისი გამამთელებელი წამალი (ბალახი) ასწავლა ბევას და ჯილდოდ ის მიიღო, რომ ყოველი სულდგმულის ენა ესმოდა (სვანური... 1957: 78).

მეორე გადმოცემით, ხიდზე გამავალ ბევაც წყლიდან ხმა მოესმა, „საჭმელი მაჭამეო“. ბაბუა ბევამ ხაჭაპური ჩაუდვა ხიდის საძირკველთან. ასე განმეორდა სამჯერ. უჩინარმა არსებამ ბევა ჩიტებისა და ყოველი სულდგმულის ენის ცოდნით დააჯილდოვა“.

თუ შევადარებთ ბევასა და მინდიას იდუმალ სიბრძნესთან თანაზიარობას, მსგავსება აშკარაა. ხევისურული თქმულებით, ქაჯავეთიდან გამოპარულ მინდიას გზა არეგია და გუგულების ქვეყანაში მოხვდა, „მათ თეთრკრაველიანი გველის ხორცი აჭამეს. ცუდად შექმნილა. გუგულების ქალებმა უთხრეს: ჯერ პირველ ლოგინზე დანეჭი, მერე — მეორეზე, ბოლოს — მესამეზე. გამოღვიძებულმა მინდიამ ნახა, რომ ილღის ძირები დასიებული ჰქონდა, გაიჭრა ძირები და მკბენარები გადმოსულან“ (ქართული... 1992: 28).

ცხადია, მინდიამ ხელდასხმის საფეხურები გაიარა, რომელიც ფათერაკებით არის სავსე. ამ გზაზე ადამიანი შეიძლება დაიღუპოს კიდევ, თუ სათანადოდ არაა მომზადებული სულიერად. მკბენარების გამოსვლა სხეულიდან ფიზიკურ განმენდას გულისხმობს, მინდიაში ახალმა ადამიანმა გაიღვიძა, მასში სრული ფერისცვალება მოხდა. იგი განახლებული და გარდაქმნილი უბრუნდება მშობლიურ მხარეს. დაახლოებით ასეთსავე ფერისცვალებასთან გვაქვს საქმე ბაბუა ბევას თავგადასავალშიც. ისიც ინიციაციის რთულ გზას გადის და აღწევს სულიერი განვითარების მაღალ საფეხურს.

პრობლემა რთულია, როცა სულიერი განვითარებით იდუმალეებზე საუბაროი. სიფრთხილეა საჭირო, ვინაიდან მისი გზები და საფეხურები სხვადასხვანაირია. „გველისმჭამელსა“ და ხალხურ თქმულებებში ეს გზა რაინდულია, მას განსხვავებული მიზნები და ამოცანები აქვს. ესაა ქვეყნისათვის სამსახური, ასეთია მინდია ვაჟასთან და ხალხშიც. ორივე კუთხის თემისათვის, ფართო გაგებით, საზოგადოებისათვის თავდადებული კაი ყმები არიან, მებრძოლები, იდუმალთმცოდნენი. ზეპირსიტყვიერი გადმოცემებით მინდია სიბრძნეს ქაჯავეთის ტყვეობაში ეზიარა, ასევეა „გველისმჭამელშიც“, პოემაში მინდია სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს, ხალხურში ქისტები კლავენ, მაგრამ ვიცით, რომ ვაჟას მიდგომა ხალხური მასალისადმი

ორიგინალურია, შემოქმედებითი. რაც არ უნდა დიადი იყოს ხალხური, ჭეშმარიტი ხელოვანის ხელში იგი მაინც მასალაა, მხოლოდ მასალა. ვაჟა-ფშაველასთან მინდია სრულიად ახალ და მაღალ რეგისტრშია წარმოდგენილი. მან ახალი პერსონაჟი წარმოგვიდგინა, ახალი სინამდვილე შექმნა. მართალია, პოემის წყაროდ ერთი ეპიზოდია დასახელებული, მაგრამ ეჭვი არაა, რომ ვაჟა ზედმინევენით კარგად იცნობდა მინდიას გარშემო არსებულ ხალხურ თქმულებებს. თუ ღრმად დავაკვირდებით, მათში სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთობის რთული პრობლემა შეიძლება დავინახოთ. იგი კაცობრიული პრობლემაა, ოღონდ კონკრეტულ შემთხვევაში განმარტებაა საჭირო. ვაჟასთან და ხალხურში ბოროტების სპეციფიკურ გამოვლინებაზე საუბარი და არა მის რაობაზე, როგორც ასეთზე. მასზე საუბარი შორს წაგვიყვანდა. ასე, მაგალითად, ფშავ-ხევსურულ მითოლოგიაში, კერძოდ, მინდიას გარშემო არსებულ თქმულებებში ქაჯავეთი და დევ-კერპები მთელი რიგი თავისებურებებითაა წარმოდგენილი. აქედან დევ-კერპები განსხვავდებიან ზღაპრის პერსონაჟი დევებისაგან, ან მითოლოგიური გადმოცემების დევებისაგან. ესენი ბოროტი ძალები არიან, თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში მათაც შეუძლიათ სიკეთის გაკეთება. დევ-კერპები კი დიდ საიდუმლოებას ფლობენ, მჭედლობის საიდუმლოებას. ცხოვრობენ სოფლებად, მისდევენ ნადირობას, ჰყავთ ცხვრის ფარა და სხვა. ხალხს ავიწროებენ. ადამიანებს უწევთ სამარცხვინო დათმობაზე წასვლა, თუ დევ-კერპებმა არ ათხოვეს სამეურნეო-სამუშაო იარაღები, შიმშილით ამონყდებიან, ამიტომ იძულებულნი არიან, რომ ოჯახიდან ლამაზი ცოლი ან და დროებით გაუგზავნონ დევებს. ზოგჯერ დამოყვრებასაც აქვს ადგილი და სხვა. როგორც ვხედავთ, ადამიანები ბოროტებასთან შეხებაში არიან, ურთიერთობა აქვთ. მიზანი ისაა, რომ მათაც უნდათ ისწავლონ მჭედლობა... უნდა დავსძინოთ, რომ მორიგე ღმერთის შეწევნით კოპალა და იახსარი დევებს ანადგურებენ.

რას წარმოადგენს ქაჯავეთი? მინდიას ტყვეობის ქვეყანა? იგი სულ სხვა განზომილებაში მდებარეობს, უხილავი სივრცეა, მოკვდავთათვის შეუღწეველი, ფლობს დიდ საიდუმლოს (მჭედლობას), რომელიც მისთვის რელიგიაა, აქვს თავისი ცენტრი. ე. ი. დევ-კერპები ფიზიკურ საუფლოში ბინადრობენ, ქაჯავეთი კი უხილავშია. მისი დალაშქვრა მხოლოდ ღვთისშვილთა ძალაა. აქაც მიზანი ისაა, რომ ადამიანებმა თავად ისწავლონ იარაღის გამოჭედა, დაეუფლონ ქაჯურ სიბრძნეს. ამისთვის კი აუცილებელია ბოროტებასთან მიმართება, შეხება, ასათვისებელია მისი საიდუმლოება. სწორედ ამ აზრითაცაა საინტერესო მინდიას თავგადასავალი „გველისმჭამელში“. პოემა ბოლოდან იწყება: მინდია ტყვეობიდან დაბრუნებულია. ხევსურები საფიხვნოს ისხდნენ, ღრუბდნენ. მინდიაც თანამონაწილეა. იგი გარეგნული იერსახითაც გამოირჩევა. „სახემკრთალი და მშვიდია“, როგორც თავლს მწერი, ისე ეხვია მას ხალხი. მან თორმეტი წელიწადი დაჰყო ქაჯთა ტყვეობაში. რასაკვირველია, ესაა მინდიას სრული გარდაქმნის პერიოდი თვით ფიზიკურ პლანშიც კი. ხალხურ თქმულებებში არაფერია იმაზე თქმული,

რომ გველის ხორცის ჭამა „ქაჯთაგან იყო ზმანება“. მინდია საიდუმლოებას გაბრძენების შემდეგ ხვდება. პომის მიხედვით, ალბათ, მეტორმეტე წელიწადს, ამას აქვს თავისი მნიშვნელობა, მან თავის მოკვლის მიზნით შეჭამა გველის ხორცი. ეს იყო გადამწყვეტი ჟამი — თავის განირვა. სწორედ ამ დროს გადმოხედა ზეცამ მონყალე თვალით:

„ახალი სული ჩაედგა,
ახალი ხორც აესხა,
გულის ხედვა და თვლების,
როგორც ბრმას და ყრუვს გაეხსნა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1990: 383-392).

მინდიამ იგრძნო, რომ „ყველაფერს თურმე ენა აქვს, არა ყოფილა ურჯულო“. როგორც ვხედავთ, ჩვენს თვალწინ სრულიად განსხვავებული ადამიანია, მთლიანად გარდაქმნილი, არაჩვეულებრივი, თვით მინდიასაც უკვირს, „თავისი ბუნების ცვალება“. მან უკვე სულიერი ზეალსვლის უმაღლეს საფეხურს მიაღწია. ვაჟა შენიშნავს, რომ მინდიამ ბოლომდე „შეიგნო სიბრძნე, ქაჯების ამიერიდან ტყვემარ, მას მუსაიფი დაუნყო ცამ, დედამინამ, ტყვემარ“. დამონებებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა სიტყვა „შეიგნო“, ანუ მინდია ქაჯურ სიბრძნეზე ცნობიერად ამალღდა, მისთვის სრულიად ახალი სინამდვილე, ახალი სამყარო გაიხსნა. რაც მთავარია, იგი ვერ დაიტანა ქაჯურმა სიბრძნემ, პირიქით, თავად სძლია მას და სასიკეთოდ მომართა, უფრო ზუსტად, გარდაქმნა იგი. ამკარაა, რომ მინდიამ სულიერად გაიმარჯვა ბოროტებასთან ბრძოლაში.

„მხოლოდ ბოროტმა მის გულში
ვერ მოიკიდა ფეხია“.

რა მდგომარეობაა ხალხურში? ვიცით, რომ ნმ. გიორგის თაოსნობით ლეთისშვილებმა და ერთმა მოკვდავმა გახუა მეგრელაურმა ქაჯავეთი დალაშქრეს, სიბრძნე წამოიღეს განივთებული განძის სახით და სამი ქაჯის ქალი დაატყვევეს, ქრისტიანულად მონათლეს, ისინი ნმ. გიორგის მოდეები არიან, აქედან სამძიმარზე სალოცავიცაა. მათ მთლიანად მოშალეს ქაჯავეთის ცენტრი.

რასაკვირველია, ვაჟა-ფშაველა ორიგინალურ გზას დაადგა. პოემითაც მინდიას დიდი სიბრძნე მოაქვს, ამასთანავე, ქაჯების ყველა ხერხი ისწავლა, ამიტომ არც ტყვეობა აშინებს, არც ქაჯური ხრიკები.

„მალია ტყვიასავითა,
გრძნეული, როგორც გველია“.

იმედიანობს, რომ „დღეს, თუ ხვალ ქაჯებს უჭიროს პანჩური“. როგორც ვხედავთ, მინდიამ შეძლო საიდუმლოების ამოცნობა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბოროტება აღარაა საშიში, იგი სულიერადაა დაძლეული. ასეთ შემთხვევაში მისი განადგურება არაა აუცილებელი. ვიცით, რომ ნმ. გიორგის დრაკონი ფეხთ ქვეშ ჰყავს დამორჩილებული, არ კლავს.

ვაჟას გზაც ასეთია, მინდია ბოროტებას სძლია, გარდაიქმნა განახლებული, უბრუნდება ადამიანთა საცხოვრის და ეწევა საზოგადოებისათვის სარგო საქმიანობას... კიდევ ერთი გარემოება იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას: როგორც ითქვას, ქაჯავეთი ირეალური ქვეყანაა, უხილავი, იქ მოკვდავი ვერ შეაღწევს და ეს მართლაც ასეა. იზადება კითხვა: რანაირად მოხვდა ასეთ საუფლოში მინდია ტყვედ? ისიც ხომ მოკვდავია. სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ საკითხით არავინ დაინტერესებულა, მხოლოდ შინაარსებია გადმოცემული ხალხური თქმულებებისა. ვიცით, რომ ქაჯავეთის დასალაშქრავად მიმავალმა ღვთისშვილებმა მოკვდავთაგან გახუა მეგრელაური გაიყოლეს და მისი სული ამოაძვრინეს სხეულიდან, გვამი ქვიშაში დაფლეს, კლდის ეხში დამალეს, თუ ხეზე მიაყუდეს. ქაჯავეთის დალაშქრის შემდეგ გახუას სული ისევ სხეულში ჩააძვრინეს. იქიდან განივთებული სიბრძნე წამოიღეს, ქაჯავეთის განძი: „1. თასი, 2. ფურის რქა, 3. ცხრა-ძალიანი ოქროს ფანდური, 4. საკიდელი, 5. ცხრაენიანი ზარი, 6. ნახირი, 7. სამძიმარი, 8. დროშა“ (კიკნაძე 1985).

ვაჟას პოემით მინდია თორმეტი წელიწადია ქაჯთა ტყვედ. ეს როგორ გავიგოთ?

თუ ღრმად ჩავუკვირდებით ამ ეპიზოდს, აღმოჩნდება, რომ საქმე გვაქვს არა ფიზიკურ ტყვეობასთან, როგორც ასეთთან, არამედ მინდია თავისთავში გადის ინიციაციის ურთულეს გზებსა და საფეხურებს. აქ დრო და სივრცე დაძლეულია, ისინი რალაცნაირ ერთიანობაშია წარმოდგენილი...

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟამ ახალი მითი შექმნა, ახალი პერსონაჟი წამოგვიდგინა. გაბრძნებულ მინდიას მთელი სამყარო ესაუბრება: ისეთი ექიმი დადგა, რომ „შუაზე გაჭრილს გაჰკურნავს მის უებარი წამალი“, ამიტომ ბრძოლებში მსხვერპლი ცოტაა. ცხოვრების ამ ეტაპზე მინდია სხვათაგან გამორჩეულია, იგი ხესაც არ ჭრის, არც ნადირს კლავს, სხვასაც მოუწოდებს, რომ ასე მოიქცნენ, მაგრამ ბრძოლებში დაუნდობელია, შეუბრალებლად ხოცავს ადამიანებს. ეს კი მრავალმხრივად დამაფიქრებელი მინდიას ტიპის ადამიანისაგან, რომელიც მთელი ხევსურეთის დავლათის მატარებელია. სანაქებოა მინდიას მაღალი საბრძოლო ხელოვნება: „იცის მტრის დასამარცხებელი და შემმუსვრელი ფანდია“. მტერთან ბრძოლებში გამარჯვების წყალობით „ზღუდე გამაგრდა ქართლისა“... „მყუდროებაა ყველგანა“. გვირგვინოსანი თამარიც აღტაცებულია მინდიას კაი ყმობით: „ოლონდ მინდია თან მყავდეს, მასთან მთიერი ერია“, მტერი ვერაფერს დამაკლებსო. ე.ი. პიროვნება თავისთავში მთელი ერის შინაარსს ითავსებს. იგი მართლაც ქვეყნის საიმედო გუშაგია. რასაკვირველია, მინდიას ტიპის პიროვნება ჩვეულებრივ ცხოვრებაში ადამიანებისათვის გაუგებარი რჩება, ზოგჯერ დასაგმობიც... ასეთი მაღალი ინდივიდუალობა დააყენა ვაჟა-ფშაველამ არჩევანი წინაშე. არის თუ არა მინდია მზად იმისათვის, რომ ბოძებული სიბრძნე ბოლომდე შეინარჩუნოს? საითკენა იგი მიდრეკილი? წარმავალისკენ, თუ წარუვალისკენ? ვიცით, რომ

მინდამ ვერ შეინარჩუნა ნების სიმტკიცე, მან ხეც მოჭრა და ნადირიც მოკლა. საინტერესოა, რომ ვაჟამ თავისი გმირი ადამიანთა საცხოვრისისათვის უჩვეულო სივრცეში აცხოვრა: „ფრიალო კლდის თავს სახლი დგას, ცას ებჯინება ბანითა“. იქ ხომ ხვნით არავინა ხნავს, არცა ვინ თესავს თესითა. მხოლოდ ჯიხვები დადიან კლდეებზე რქების ლესითა“. პოემის ეს მე-6 თავი ვაჟას მხატვრულ ოსტატობასთან ერთად, მითოლოგიურადაა საინტერესო. ირგვლივ დიდრონი მთებია. ვიცით, რომ მთა ღვთაებათა საბრძანისია, ღვთისშვილთა აკვანიც აქ ირწევა, ქვეყნიერების ბედით აქ წყდება. ამ არეალში ჩვეულებრივი ადამიანის არსებობა შეუძლებელია. მხოლოდ რჩეულ მონადირეთა ხვედრია, ამ საუფლოში შეღწევა, ისიც დროებით. მინდია კი ამ საუფლოს ბინადარია. სწორედ ასეთმა ინდივიდუალობამ დაუშვა საბედისწერო შეცდომამ ადამიანურ ყოფაში (ეს საკითხი ცალკე გამოსაკვლევი). რასაკვირველია, მან დაჰკარგა ბოძებული სიბრძნე. ოჯახთან ჯავრობა და საქონლის მსხვერპლად შეწირვა ამაო აღმოჩნდა, წრფელი სინანულიც. ტრაგედიაც გარდაუვალია, მინდია თავს იკლავს. მისი ამგვარი ქმედება მრავალმხრივაა დამაფიქრებელი. მასზე გაჭირდებოდა ერთნაირი აზრის შემუშავება. შეიძლება გვეფიქრა, რომ მინდია ფიზიკური სიცოცხლის მსხვერპლად გაღებით თავდაპირველ, წმინდა სულიერ სანყისებს დაუბრუნდა.

დამონებიანი:

ვაჟა-ფშაველა 1956: ვაჟა-ფშაველა. *ფოლკლორი, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა, კორესპონდენციები*. ტ. VII, რედ. ალ. აბაშელი. თბ.: საქსსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1956.

ვაჟა-ფშაველა 1990: ვაჟა-ფშაველა. *პოემები*. თბ.: „ნაკადული“, 1990.

კიკნაძე 1975: კიკნაძე გრ. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა. რედ. ჯ. ჭუმბურიძე, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1975.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. *ლიტერატურის, თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1978.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე გრ. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება. რედ. ჯ. ჭუმბურიძე, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1989.

სვანური... 1957: *სვანური პროზაული ტექსტები*. ტ. II, ბალსქვემოური კილო. შემდგენლები: ა. დავითიანი, მ. ქალაღნი და ვ. თოფურია. 1957.

ქართული... 1992: *ქართული მითოლოგია* (რედ. აპოლონ სილაგაძე). ტექსტები შეადგინა და შენიშვნები დაურთო აპოლონ ცანავამ. თბ.: „მერანი“, 1992.

TEIMURAZ KURDOVANIDZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Vazha-Pshavela and Folklore

Vazha-Pshavela's works originated from myth, but Vazha sought to connect them with problems of present epoch. By means of story about the capture of fortress Bakhtrioni (in XVII century) poet significantly reminded to his countrymen examples of successful fight for freedom. Aluda Ketelauri originates from a folk-legend as well, but Vazha-Pshavela's aim is to show a hero rising from traditional khevsur to a defender of values common for all mankind. Another stage of Vazha-Pshavela's poetical thinking reveals his poem "Guest and host", which is created on the basis of folklore legend. Painting characters of Jokola and Agaza poet penetrates into their profound thinking layers.

Key words: Vazha-Pshavela, poems, folklore.

თეიმურაზ ქურდოვანიძე

საქართველო, თბილისი

*ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი*

ვაჟა-ფშაველა და ფოლკლორი

ვაჟა-ფშაველას პოეტური ნიჭი განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლინდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ზეპირსიტყვიერების საფუძველზე ორიგინალური ნაწარმოებების შექმნისას. პოეტი ევროპულ გამოცდილებას ეყრდნობა (გაგახსენებთ, რომ ვაჟა ფოლკლორული ნაწარმოების მიმართ მწერლის დამოკიდებულების თაობაზე იმონმებს ისეთ სახელებს, როგორებიც შექსპირი და გოეთე იყვნენ). ვაჟას ამის გათვალისწინებით შეუმუშავებია ზეპირსიტყვიერი გადმოცემებისადმი მიდგომის მეთოდოლოგია. ვაჟას აზრით, „რაც უნდა დიდებული იყოს ზღაპარი, თუ მან არ გაიარა პოეტის ფანტაზიის და გონების მანგანაში, თუ მას პოეტმა არ ჩაჰბერა უკვდავი სული... და იგი ზღაპარი თუ ლეგენდა არ შეუსისხლხორცა საკუთარ სულსა და გულსა, არაფერი გამოვა...“ ვაჟა სავალდებულოდ თვლის მწერლის მიერ ხალხური ნაწარმოების ჯერ გათავისებას, მერე მასში ახალი სულის ჩადგმას. მოგვიანებით ვაჟა აკონკრეტებს თავის თვალსაზრისს და ნაწარმოებისათვის ახალი იდეური მიზანდასახულების მიცემის აუცილებლობაზე ამახვილებს ყურადღებას, ძველიდან თვისობრივად

ახალი მთელის წარმოქმნას მოითხოვს: „უნდა ყველამ კარგად იცოდეს, ხალხის თქმულება, რაც უნდა იგი მდიდარი შინაარსისა იყოს, აზრიანი და ხელოვნური, თუ პოეტმა იგი არ გარდაქმნა, საკუთარ სულიერ ქურაში არ გადაადნო, არ გადაადულა, მასალიდან ახალი რამ არ შექმნა და დაწერა ისე, როგორც ხალხი ამბობს, არაფერი გამოვა, ერის გულში ამისთანა ნაწარმოები ბინას ვერ იპოვის, იქ ვერ დაისადგურებს და ვერც ხელოვნურ ნაწარმოებად ჩაითვლება“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 361). ხალხური მასალის „საკუთარ სულიერ ქურაში“ გადადნობა-გადადუღებისა და მისთვის ახალი სულის ჩადგმის შემდეგ ვაჟას შემოქმედების თქმულება-გადმოცემებზე დაფუძნება, რასაკვირველია, არ ბღალავს მის თვითმოყოფადობას, რადგან შემოქმედისთვის უმთავრესი იყო უკვე ცნობილიდან ახალი, ორიგინალური, მხატვრულად ღირებული სიდიდის შექმნა, ზეპირსიტყვიერი თემების ახლებურად გააზრება, მისი ეპოქის სასიცოცხლო მოთხოვნებისთვის დაქვემდებარება.

ვაჟამ თავისი შემოქმედებით დაამტკიცა, რომ ფოლკლორული ტექსტი მხოლოდ ბიძგის მიმცემია მისი ფანტაზიის გასაღვივებლად.

საქართველოში ცნობილ თითქმის ყველა ხალხურ გადმოცემაში გველი სიბრძნესთანაც ასოცირდება (აბაკელია 1997: 12). რაც მთავარია, თქმულებებში დაცულია მოტივის გამააზრიანებელი ძირითადი ამბავი: გველის ხორცის შეჭმის // სისხლის დაღვების // ენის შეხებისას ადამიანი ჯილდოვდება მაგიური ცოდნით (პროპი 2000: 196). ეს ქმედება, მხოლოდ ქვესკნელში, გარდაცვლილთა საუფლოში, არის შესაძლებელი. გველის ხორცის შეჭმის შედეგად ადამიანის სიბრძნესთან ზიარების მითური მოტივის გამოყენებით ვაჟამ შექმნა პოემა „გველისმჭამელი“, რომელშიც მინდიას სულიერი ცხოვრების ფოლკლორისთვის უცნობი ტრაგიზმია გადმოცემული.

ვაჟა „გველის მჭამელს“ დაპირისპირებულ ძალთა შეუთავსებლობის ლოგიკაზე აგებს. პოეტი თავიდანვე გამოკვეთს ორ საწყისს — სულიერს და მატერიალურს. პოემის დასაწყისში ლუდით მთვრალი ხევსურები ღრეობენ, ფანდურზე საგმირო ამბებს მღერიან. ერთი მხრივ, ლუდი, და, მეორე მხრივ, ხევსურ გმირთა თავგადასავლის აუცილებელი კომპონენტი, მტრის ხოცვა-ჟლეტისა და სისხლისღვრის ისტორია, ქმნის გამორჩეულ გარემოს, რომელშიც სულიერებისათვის ადგილი აღარ უნდა იყოს დარჩენილი, თუმცა თავშეყრილთა შორის არის ერთი თავისთვის დიდად ბედნიერი და ბედით კმაყოფილი კაცი, რომელიც „სჩანს სახემკრთალი და მშვიდია...“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: 8). ეს „დაღვრემილი“ ხევსური მინდიაა. ვიგებთ, რომ თავის მოკვლის მიზნით მას ზიზლით შეუჭამია გველის ხორცის ერთი ნაჭერი, მაგრამ სიკვდილის ნაცვლად, ზეციურ ძალთა წყალობა მიუღია, ახალი სული ჩასდგმია.

მინდიას ახალი, ღვთაებრივი ცოდნის თანახმად, თურმე სულიერ-უსულოს ენა აქვს. პოეტს არ ავიწყდება მითითება იმაზე, რომ „...ჭამა გველისა ქაჯთაგან იყო ზმანება“. მინდიას სიხარული განსაკუთრებულია, რადგან „მას მუსაიფი დაუნყო ცამ, დედამინამ, ტყემალ“. თანაც

მინდიამ ისე იგრძნო თავი, რომ „ალარაფრისა ეშინის, თუნდ თავს დაატყდეს მეხია“. საკუთარი თავისა და შესაძლებლობებისადმი რწმენა დიდი ძალა გამხდარა მინდიას ხელში. ვაჟა-ფშაველა ამ ძალისა და უნარის საზოგადოების სამსახურში ჩაყენებაზე მიგვანიშნებს და საგანგებოდ უსვამს ამას ხაზს. მინდია მთელი ფშავ-ხევსურეთის იმედად ქცეულა (დაჭრილისა და მომაკვდავის განკურნებაც შეუძლია!). თვით გვირგვინოსანი თამარია მის იმედად, რადგან ხევსურს სცოდნია მტრის „დასამარცხებელი და შემმუსვრელი“ ფანდი.

მინდიამ შეიძინა უნარი „იგრძნოს და მიხვდეს“. ამ აქამდე უბრალო, ჩვეულებრივი ხევსურის არსებაში ბუნება შესულა და დაბუდებულა. ამ შეგრძნების უნარს იგი თავად უქცევია ბუნების ნაწილად. ყოველივე ეს გამოვლენილია ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის მიუღწეველ უნარში — გაიგოს მცენარისა და მღილის ფიქრი და სურვილი.

ბუნებასა და ადამიანს შორის დამყარებული ჰარმონია, გამოხატული სიკეთისათვის ბუნების თვითშენიშვნაში, შორეული მიზეზია გმირის ტრაგედიისა. თავთავები და ყვაკვილები ეხვეწებიან მინდიას „გამომიყენეო“, ხეები კი ევედრებიან არ მოჭრას. აქ მინდია ბუნების სხვადასხვა საგნისადმი ამკარად განსხვავებულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. ყვაკვილებისა და ბალახის მოსაწყვეტად მზაობისას მინდია მარცვლეულის (ოქროსთავთუხიანი ყანის) მფარველი ღვთაებაა. მნიფე მარცვალი და შემოსული ბალახი უნდა მოიჭრას, რათა ისინი მომავალ გაზაფხულზე კვლავ აღორძინდნენ, ხე კი არ უნდა მოიჭრას. ვაჟა თავად გრძნობს ამ უხერხულობას და მისი განეიტრალებისათვის ქმნის პოეტურ მონაკვეთს, თუმცა ამ განმარტებით მითოსის კვალი ვერ იშლება და „მხატვრულ სინამდვილეს შინაგან წინააღმდეგობას უწევს“ (ჩხენკელი 1989: 158-159).

პოემაში პირველი კონფლიქტის საფუძველს ის ქმნის, რომ მინდიას „ახალი ცოდნის“ გამზიარებელი არ იძიება მის გარშემო. მინდიას, ბუნების ენის მცოდნეს, კიდევ შეუძლია დაუგდოს ყური ხეთა ვედრებას, თანამოდმეებსაც შეუძლია ურჩიოს — ნუ მოჭრიან ხეებს, მაგრამ რა ქნან ხევსურებმა, რომელთაც არც ბუნების ენა ესმით და არც ტრადიციული ცოდნა უკრძალავთ ხეთა მოჭრას? მინდია კაცთა დიფერენციაციას ახდენს, მტერსა და მოყვარეს მიჯნავს ერთმანეთისგან, ხევსურები კი საზოგადოდ კაცის კვლაზე მსჯელობენ და მათ შორის გაუგებრობის საფუძველიც ესაა.

ხევსურთა სურვილი სრულიად ბუნებრივი ჩანს — უნდათ გაერკვნენ მინდიას სიმართლეში. ამიტომაც განსჯიან მის საქციელს. ამ დროს კი ბუნების ენის მცოდნე ხევსური ტირის, რადგან იქვე, იფნის ქვეშ, მჯდარი ჩიტების ლაპარაკს უსმენს. ერთი ჩიტი უყვება მეორეს შვილების სიკვდილის ამბავს. ვაჟა-ფშაველას მიერ შექმნილი ეს ეპიზოდი სპეციალური დანიშნულებისაა: ხევსურებმა საკუთარი თვალთ ნახეს და, შესაბამისად, დაიჯერეს კიდევ მინდიას განსაკუთრებულობა.

მინდიას გარესამყაროსადმი გამორჩეული, არასტანდარტული დამოკიდებულება თავის თავში ატარებს ტრაგიკულს. მინდიას არსებო-

ბის ტრაგიზმი მით უფრო ძლიერდება, რაც უფრო მძლავრობს გარშემო მყოფთა წინააღმდეგობა. აქამდე საზოგადოებრივ პლანში წარმოდგენილ კონფლიქტს პოემის მეექვსე თავიდან ოჯახურიც მიუმატა ვაჟამ.

ახლა უნდა გამოიღოს შედეგი ინიციატივაგამოვლილი, „სულითში“ ნამყოფი და ღვთისშვილთან „გართული“, ანუ ღვთაებრივი ხ ე ლ ი (თ. ჩხენკელი) მინდიას მიერ დაშვებულმა შეცდომამ — დაცოლშვილებამ. რაკი ღვთიურ მადლს ეზიარა მინდია და საოცარი უნარი შეიძინა, მას ისე მარტოს უნდა ეცხოვრა, როგორც ხევსურეთში დაბრუნდა. მაგიურ ძალებთან წილნაყარნი, ანუ ხევსურული ტერმინით „ლაბუშები“, ჩვეულებრივ, დაუქორწინებლები რჩებიან. ცოლის შერთვას მათ ღვთისშვილი უშლის, — აღნიშნავს თინა ოჩიაური.

ვაჟას მინდია მარტოსულია, მიუხედავად იმისა, რომ ცოლ-შვილი ახვევია თავს. მარტოსულობა მისი ბედია, ისევე როგორც ბუნების ენის გაგების ბედნიერება. ასეთი „ინტუიციის“ პატრონს, როგორც გამონაკლისს, თავისი გარემო და სამყარო სჭირდებოდა, მაგრამ იგი, რა თქმა უნდა, არ იძიებოდა ხევსურთა საზოგადოებაში, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მინდიას მდგომარეობას (კიკნაძე 1989:148). პოემაში გმირთა მოქმედების საოჯახო გარემოში გადმონაცვლებისას ვაჟა კონფლიქტის არსს არ ცვლის. ისევ ათვლის ნერტილის სხვადასხვაობა ეჯახება ერთმანეთს. მზიას ჩვეულებრივმა მოთხოვნებმა უნდა გამოააშკარაოს მინდიას „არაჩვეულებრივ“ მისწრაფებათა პრაქტიკულ ცხოვრებასთან შეუთავსებლობა. ამ ფონზე უნდა გადაწყდეს პოემის პერსონაჟთა ბედი.

მინდიას, ამ უალრესად სულიერ ადამიანს, გამახვილებული აქვს მოვალეობის გრძნობა, რის გამოც არ შეუძლია ყური არ მიუგდოს ცოლის უკმაყოფილო წუნუნს. მზიას პრეტენზია მინდიასადმი ყოფითია. ქალი მოითხოვს ქმრისგან, ერთი მხრივ, შეშას („სიცვიე ბავშვებს მილევს“) და, მეორე მხრივ, ხორცს („ყმანვილნ უხორცოდ დაზრდინი რა ვაჟკაცობას იზამენ? არსად არ გამიგონია, ასრე გაზრდილი სხვისა მენ“).

ვაჟა-ფშაველა ცოლ-ქმრის კონფლიქტის პროცესს კი არ გვიჩვენებს, არამედ პირდაპირ შედეგს გვაცნობს. ვაჟას მთელი ყურადღება გადატანილი აქვს ცოლ-ქმრის დაპირისპირების მიზეზის თვითანალიზზე. მინდია მაშინ საყვედურობს ცოლს, როცა უკვე დაუკარგავს ღვთაებრივი ნიჭი. ეს კი მომხდარა თანდათან, „დღეს-ხვალეობით“, რწმენის ღალატით. მინდიასათვის თავს დატეხილი უბედურება სასონარკვეთის საგანი გამხდარა. იგი ჩივის გამორჩეული უნარის დაკარგვას, განსაკუთრებით კი, სამშობლო ქვეყნისათვის გამოუსადეგარობას, როცა მტერი კარს არის მომდგარი.

მინდიას, ეტყობა, თავისი უნებისყოფობით დაკარგული უნარის დაბრუნების იმედი ჰქონდა, როცა ხატისთვის ათიოდე ძროხა დაუკლავს, მაგრამ ღვთის სასწაულს დაუგვიანია და საუნჯის დამკარგავი მინდიასთვის ფიზიკური სიცოცხლე დიდ აზრს აღარ შეიცავს.

ვაჟა-ფშაველა მინდიას გმირობისა და მტერზე აუცილებელი გამარჯვების იმედზე სხვათა პირით გვაუწყებს, მზიას კი მოათხრობინებს იმ სულიერ ტკივილებზე, რაც მინდიას „ძვირი საუნჯის“ დაკარგვამ მოუტანა. პოეტი მზიას სიზმრით, რომელშიც ქვეყნის წალეკვის სურათია დახატული, კიდევ უფრო გვიახლოვებს კატასტროფას.

მინდია თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს ისე, რომ არ ენანება თავი სასიკვდილოდ. და ვაჟაც გახაზავს ამ აზრს, როცა მიგვითითებს, როგორი ნელის მღერით მიმოდის ნიავი, ვიდრე მწვანეზე გათამამდება „ლაღად, მოლხენით, სტვენითა“. საქვეყნო გლოვა კი არ ცხადდება, სიმშვიდე მეფდება, რადგან ბუნებას დაუბრუნდა თავისი ნაწილი.

ვაჟა-ფშაველამ მარტივ მითურ გადმოცემაზე დააფუძნა პოემა, მაგრამ სერიოზული პრობლემები შეუქმნა გმირს, ხალას, თავის თავში ჩაღრმავებულ კაცს, რომელიც თავისდაუნებურად დაუპირისპირდა მატერიალურს. ამ კონფლიქტის წყარო თვით სულიერშია. ვაჟამ მინდიას ბუნების ენის ცოდნას, მკურნალობის უნარსა და მხედართმთავრულ ნიჭს საზოგადოებრივი დანიშნულება მიანიჭა. ამით პოეტმა არა მარტო განსაზღვრა გმირის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხევესურთა თემისთვის, არამედ მოამზადა ტრაგედიის საფუძველი, რომელიც უნდა შექმნას ამ უნარმა და მისმა დაკარგვამ. მინდიასა და თემს (ცოლს) შორის ტრაგიკულის საფუძველი ხდება მოთხოვნისა და შესაძლებლობის შეუსაბამობა, მინდიასა და მასთან დაპირისპირებულ პერსონაჟთა თვალსაზრისის განსხვავებულობა, ობიექტური რეალობის გაცნობიერებისას ათვლის წერტილის სხვადასხვაობა.

„ბახტრიონის“ წერისას ვაჟას ხელთ ჰქონია ბახტრიონის აჯანყებასთან დაკავშირებული თქმულება და რამდენიმე ხალხური ლექსი, ასევე „კალმასობაში“ მოთხრობილი ამბავი სპარსელების წინააღმდეგ მთიელთა გამორჩენილი გმირობის შესახებ. „ამან მუჯღლუგუნი ნაჰკრა ჩემ ფანტასიას, გამათამამა“, — წერს პოეტი.

პოემის კომპოზიციას ქმნის ბრძოლისთვის მზადების ეპიზოდები (ვაჟამ უარი თქვა ბრძოლის ასახვაზე) და ბრძოლის შედეგი. ამიტომ პოეტმა აქცენტი გააკეთა პერსონაჟთა განწყობილების გადმოცემაზე, იმ გმირთა სახეებზე, ვისაც დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის ტვირთი უნდა ეზიდა. თემის მოაზრება ვაჟას პერსონაჟების გამოგონებით დაუნყია. „კვირია და ლელა არიან საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფნი, იმათი ხსენება არც ხალხურ ლექსებში და არც ზეპირგადმოცემებში არსად არ მოიპოვება: დედაკაცს რომ რაიმე როლი ეთამაშნოს ბახტრიონის აღებაში, ამაზე არც ლექსები, არც ზეპირგადმოცემა არავითარ ცნობას არ იძლევა“ (ვაჟა ფშაველა IX: 323).

ვაჟა მათურელთა თემის შვილ კვირიას განსაკუთრებულ ბიოგრაფიას უქმნის. ობოლი ფშაველი ვაჟი ოცი წელია სხვის შვილად ითვლება და იწოდება, რადგან ფშავი მიუტოვებია და თუშეთში დგას მოჯამაგირედ. მას საკუთარი არაფერი გააჩნია, მაგრამ ცხოვრების სიმძიმეს ვერ ჩაუკლავს მასში სული ჭეშმარიტი მამულიშვილისა. თუშეთში

მყოფი კვირია ისევ ფშავზე ოცნებობს, ბარისკენ მიმავალ წეროებს ეკითხება თავისი მხარის ამბავს და მთვარის ხილვაც იმიტომ უხარია, რომ იგი ფშავის ხევშია სტუმრად ნამყოფი. მძიმე წარსულისა და აწმყოს მქონე კაცს, დასაცავი და საპატრონო რომ არაფერი გააჩნია ამ ქვეყნად, ვაჟა „ჩიქილა მოხდომილ ქალად“ ქცეული მთელი კახეთის, შესაბამისად, მთელი საქართველოს, დახსნას აკისრებს, რადგან მას აუცილებელი სიკვდილი უჯობს. კვირია მოქმედების კაცია, გული ერჩის. მთავარი საგმირო საქმის ჩადენამდე ვაჟა კვირიას ამცნობს ბედისწერის განაჩენს. გმირი ნახავს სიზმარს, განყობილს ტრადიციული სიმბოლოებით: აყვავებული ტრიალი მინდორი, ცეცხლის მფრქვეველ ვეშაპთან ბრძოლა, მკვდრის თეთრ ლოგინზე წოლა, ბერი ქედანის ლულუნი, უკან გაბრუნებული წითელი მზე. პოეტის მოხმობილი ყოველი სიმბოლო უცილობელი სიკვდილის მოახლოების ნიშანია და რა შემზარავიც არ უნდა იყოს კვირიასათვის მისი მოლოდინი, ახალგაზრდა მაინც მიდის მასთან შესახვედრად, რადგან მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი დიდი მისიის შესრულება — თუშ-ფშავ-ხევ-სურთა ლაშქრისთვის ციხის კარის შიგნიდან გაღება.

კვირია სიკვდილით უკვდავებაში გადავიდა მასავით გამორჩეულ ლელასთან ერთად. ლელას ოჯახის ისტორია არაფრით არ არის გაცილებული შესაძლებელ სინამდვილეს. ვაჟას მიერ შეთხზული ამბები (დედის ტყვედ ყოფნა, ძმების სიკვდილი, მამის დავრდო-მილობა...) თურქმან-თათართა ბატონობის ხანაში სრულიად ბუნებრივად მოჩანს. ლელას გამორჩეულობის მთავარი მახასიათებელი არის მისი სულისკვეთება. თათართა თარეშით შეწუხებული ქალი მთაში, ბუნებრივია, მრავალი იყო, მაგრამ ლელა ერთადერთია, ქცეული „დარდ-ბოლმის ბუდედა“. მას „მტრის ჯავრი გულში“ ედგა „შავს ალაზანის გუბედა“ და მომხდურთან შებმულს სამშობლოს თავისუფლებისათვის სიკვდილი ენადა. ამ ნადილით იგი დიდმა პოეტმა შეაიარაღა და ამით ხარკი გადაუხადა იმ დიდებულ მანდილოსნებს, ვისაც თავი არ დაუზოგავთ მამულისათვის.

ასაკით ბედნიერებისათვის გამზადებული ლელა ნებით ეგებება სიკვდილს, ოღონდ შური იძიოს იმათზე, ვინც გადაქელა თავისუფალი მთა და მთიელთა ღირსება.

შურისძიებითაა ანთებული სანათაც, რომლის სახელი და ხალხის სიტყვით გამხნეების ფუნქცია პოეტმა ხალხური ლექსიდან აიღო, მაგრამ სხვა დროის გმირი XVII საუკუნეში გადმოიყვანა. ვაჟას შექმნილი ბიოგრაფიის თანახმად, სანათა წარსულში ქმარ-შვილით გალაღებული ყოფილა, მაგრამ ახლა აღარაფერს გააჩნია: რვა ვაჟკაცი შესწირა მამულს. მგლოვიარე ქალი გრძნობათაგან დაცლილია, თუმცა სამშობლოს გათავისუფლების პერსპექტივა ათქმევინებს: „თუ ამამყრიდით მტრის ჯავრსა, შვილთ აღარ მოვიგონებდიო“ და ეს ლიტონ სიტყვად რომ არ დარჩეს, თავად კისრულობს ფშავის დავლას და ხალხის შესახელების ორგანიზაციას.

ვაჟას განსაკუთრებული ფუნქციით შემოჰყავს მოქმედებაში მთიელთა რელიგიური ცხოვრების წარმართველი ქადაგი. ის მეზობრძოლებს უდასტურებს თუშ-ფშავ-ხევსურთა გაერთიანების გამო ლაშარის ჯვრის სიხარულს და აცნობებს, რომ სწორედ ის ნაუძღვება ჯარს წინ.

გმირობის იდეალად სახავს პოეტი თუშ ზეზვას და ფშაველ ლუხუმს. შემთხვევით არ ამბობს ზეზვა: „სრულ ლაშქარში ვარ, რაც კია ძუძუს მამსხლიტა დედამა“. ქართველ მთიელთა ცხოვრების წესი, ისტორიული ბედი განაპირობებდა ასეთი გმირის იდეალის დამკვიდრებას. სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლა იყო ამ იდეალის საძირკველი, რომელზედაც ან გმირული გამარჯვება შენდებოდა, ან სიკვდილით სრულდებოდა სიცოცხლე.

რაკი პოემის წერის დროს ვაჟას იდეალი ქართველთა ერთიანი ძალით ბრძოლა იყო, პოეტმა „ბახტრიონის ციკლის“ თუშური და ფშაური ლექსები ამ კუთხეების წარმომადგენელთა ქიშპობაზე არ გაითვალისწინა. თუმცა პოემაში წინოლა მაინც შემოიყვანა, რითაც რეალობას გადაუხადა ხარკი.

პოემაში ვაჟა გველის მიერ ლუხუმის მკურნალობის შესახებ ხალხური ლექსის ანალოგიით ქმნის ეპიზოდს და პოემაში შემოაქვს ცნობა გველის მიერ „ორი ძმის“ ზღაპრის მოთხრობისა, რასაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ორი ობოლი ძმის ისტორია ქალის სიყვარულისა და ძმების დაპირისპირებაზე მოგვითხრობს და ავლენს ერთ-ერთი ძმის სულიერ სიმდაბლეს (ძმას გულს გაუგმირავს). სულმოკლე ძმის გველი ყელზე შემოეხვევა და ახრჩობს, შემდეგ კი მკურნალობს გულგანგმირულს. ზღაპრის იდეა ბოროტზე კეთილის გამარჯვებას ქადაგებს. პოემაში ლუხუმის გამოჯანმრთელებისა და ლაშარის გორზე შედგომის იმედი ნაწარმოებს გამორჩეულ ჟღერადობას სძენს და ამავე დროს გახაზავს დიდი პოეტის ოპტიმიზმს.

„ბახტრიონის“ პერსონაჟების მისწრაფებების იდეალად დასახვა XIX საუკუნის მიწურულში მიგვანიშნებს ეპოქათა შორის არსებულ გადაძახილზე, ერთმანეთთან ასე დაშორებულ ეპოქებში იდეალთა ერთგვარობაზე. ვაჟა აცოცხლებს ძველ ისტორიას, რათა მომავლის იმედი ჩაუსახოს უსასოდ მყოფ ადამიანებს. პოემის სულისკვეთების მიხედვით ადვილი საგრძნობია, რომ კვირიას, ლელას, სანათას, ზეზვასა და ლუხუმის მსგავსი ადამიანების ხილვა თავის თანამედროვეთა შორის გააბედნიერებდა დიდ პოეტს.

ვაჟას პოემა „სტუმარ-მასპინძელის“ თემად გამოუყენებია ლექების მიერ მკვდრისთვის მსხვერპლად შეწირული ლუის ლუხუმის ისტორია, მაგრამ, როგორც სჩვეოდა, თავისებური ხორცი შეუსხამს პოემის კონფლიქტისათვის და გმირთა ხასიათებიც გამორჩეული შეუქმნია.

„სტუმარ-მასპინძელში“ ვაჟა ფშაველა სამივე მთავარ გმირში ხედავს იდეალს, ოღონდ ზვიადაური და ჯოყოლა ერის შენახვისთვის აუცილებელ ტრადიციულ ფასეულობებს (შეუდრეკელობა-გაუტყეხელობა, ძმობა-დანდობა) განასახიერებენ, ალაზა კი ახალი დროის პირ-

მშოა, თავისუფალი განსჯისა და მოქმედების უნარით შეჭურვილი. თუ ალუდა ქეთელაურის სახით დიდმა პოეტმა მემბოხე სულის კაცი და-ხატა, რომელიც რეალურმა შემთხვევამ დააპირისპირა კარგი ვაჟკაცისთვის მარჯვენის მოკვეთის მისგან უკვე ფუნქციონირებულად გამოცხადებული წესის დამცველებს, ჯოყოლას უხდება საუკუნეების განმავლობაში განმტკიცებული კეთილი ადათის დაცვა. ვაჟას უყვარს თავისი რჩეული გმირები და ისე წარმართავს პოემის მოქმედებას, ისეთ ასპექტებში წარმოაჩენს მათ ბუნებას, რომ მკითხველს გადას-დოს თავისი გრძნობა და განცდა.

პოემაში მოქმედება ლამის წყვილიად იწყება და ასევე წყვილიად მთავრდება. უკუნი ლამის წყვილიად ალბათ უნდა გავიგოთ უპერსპექ-ტივობის, უმეცრების, გონებრივი სიბნელის სიმბოლოდ. ვაჟა ჩაკეტილ წრეში მოქცეულ სამყაროზე მოგვითხრობს. ამ გაურღვეველ წრეში ცოტა ხნით შეაღწია მზის სხივმა, სიკეთის იმედი გააჩინა, მაგრამ სწრაფად გაქრა. ამ სხივით წყვილიად, მართალია, ვერ განათდა, მაგ-რამ კვალი სინათლისა მაინც დარჩა.

ხევსურ ზვიადაურის ძლიერი, გაუტეხელი სულის კაცად ვეცნობით. იგი არის „ცით ჩამოსული სვეტადა, ფშავ-ხევსურეთის ფარ-ხმალი... ქავ-ციხე, რკინის კარია“.

ჯოყოლაში ტრადიციის ძალით ძლიერად არის გამჯდარი რწმენა სისხლის ალების აუცილებლობისა, მაგრამ ამავე დროს კარგადაა გამონატული სულიერი კონტაქტის მოთხოვნილება. ვაჟა ისე წარ-მართავს გმირის სახის განვითარებას, რომ მისი ეს მეორე თვისება უფრო ნათლად შევიგრძნოთ, ანუ ჯოყოლა სულიერ ადამიანად წარმოჩნდეს.

მისი ნამდვილი ბუნების გასამჟღავნებლად ვაჟას ასპარეზი პოემის მეხუთე თავიდან ეშლება, როცა ალხასტაისძემ თანასოფლელების წი-ნაშე უნდა განაცხადოს თავისი აზრი სტუმარმასპინძლობის შესახებ და დაიცვას თავისი და ოჯახის ღირსება. ზვიადაურის ხელში ჩაგ-დებით გონდაკარგული თემი ჯოყოლას ბრალს სდებს ჯერ თემის უპატივცემლობაში, შემდეგ კი მოლაღატედაც აცხადებს, თუმცა ცდება. მისი უკანონო მოთხოვნის წინააღმდეგ ამხედრებამ და გონივ-რულმა გადაწყვეტილებებმა ჯოყოლა ჩვეულებრივი ქისტადან პიროვ-ნებად ჩამოაყალიბა.

ალაზას მშვენიერ სხეულში მემბოხე სულია ჩაბუდებული. მან გა-ბედა დაერღვია საუკუნეების მანძილზე მოქმედი, კანონდქცეული წესი და გულით დაიტირა ქისტების მოსისხლე ზვიადაური. სასაფ-ლაოზე ზვიადაურის დაკვლის დროს ალაზა ერთადერთი ადამიანი იყო, რომელიც არ აპოყლია ბრბოს ცხოველურ ინსტინქტს. ზვიადაურის შეუდრეკელობამ ქალი მეგობრული თანაგრძნობით აავსო. ქისტები-სადმი პროტესტის ნიშნად კი სასაფლაოზე უპატრონოდ დაგდებული ყელგამოჭრილი ზვიადაურის გვამის საჯიჯგნად გამზადებული ფრინ-ველები დააფრთხო... უცხო კაცის ტირილით ძალაგამოცლილი ქალი დროგამოშვებით გონებას კარგავს, გულს წყლით იბრუნებს და მაინც

არ წყვეტს ცრემლისღვრას, თუმცა ბოლომდე თავისუფალი არ არის ამ ქმედებაში. მას ხმაური ჩაესმის — საფლავებიდან მკვდრები წყრომით ამოსძახიან, თან ჯოყოლას წინაშე დანაშაულსაც გრძნობს, ღმერთისაც ეშინია, მაგრამ, მიუხედავად ყოველივესი, ბოლომდე ზვიადაურის გვერდით რჩება. ამ წუთებში მთის ტრადიციული ადათის დამრღვევი ქალის გრძნობა აშკარად ჩაგრავს გონებას.

ჯოყოლას, ზვიადაურსა და ალაზაში განსახიერებული გმირის იდეალი შესანიშნავად წარმოაჩენს თავად პოეტის სულისკვთებას. ვაჟას მოღვაწეობის ხანაში ქართველებში გამქრალი თუ არა, მინაწლებული იყო ის გამოორჩეული თვისებები, რაც პოეტმა გაააქტიურა ზვიადაურსა და ჯოყოლაში. იშვიათი თუ არა, ძალზე ცოტანი იყვნენ ალაზას მსგავსი თავისუფალი ნების ქალები. გასაგებია, რომ ვაჟას შემოქმედებაში ყოველივე საგანგებოდ ამალღებული იმიტომაა, რომ ხალხში გაღვივდეს მიბაძვის სურვილი [ქურდოვანიძე 1991:176].

ვაჟა ფშაველას იდეალის გასაგებად მშვენიერ მასალას იძლევა პოემის ფინალში დახატული იდილიური სურათი სამი გმირის მეგობრული შეხვედრისა. ჯოყოლა და ზვიადაური „ვაჟაკაცობისას ამბობენ, ერთურთის დანდობისასა, სტუმარ-მასპინძლის წესზედა ცნობის და დაძმობისასა“. ეს სანახაობა სასიამოვნო პერსპექტივას გულისხმობს, რადგან: „როცა მათ ჰხედავს ერთადა კაცი, ვერ ძლება ცქერითა“. ასეთი სურათი არ შეიქმნებოდა იმ რწმენის გარეშე, რომ მეგობრობის ძალა ოდესმე უთუოდ გააქრობს წყვილიადა და ჯანღს.

პოემაში კი ჯოყოლა-ზვიადაური-ალაზას ურთიერთდამოკიდებულებამ ვერც შეკრული წრე გაარღვია და ვერც წყვილიადა გაფანტა, თუმცა ამ ჩაკეტილ წრეში ცოტა ხნით გამოჩენილი სინათლის კვალი წარუშლელი დატოვა. ერთი კია, ამ უსიამოვნო გარემოში, სადაც სიკვდილი, გაუტანლობა და წყვილიადა დარჩა გამეფებული, ერთი სიკეთე მაინც აღმოაჩინა დიდმა ჰუმანისტმა, როცა იმედიანად გვაუწყა: „და უფსკრულს დასცქერს პირიმზე მოღერებულის ყელითა“.

ვაჟა ფშაველას, როგორც შემოქმედს, ამ პოემებში აინტერესებს პიროვნების თვალსაზრისის ჩამოყალიბება-განვითარების პროცესი, ნაბიჯ-ნაბიჯ, თვალის გადავებით გავლა იმ გზისა, რომელმაც ადამიანი ახალ პიროვნებად უნდა აქციოს. ეს გზა საძირკველ-მორღვეულ ტრადიციულ საზოგადოებაზე გადის. ამიტომ იბრძვის თემი გააფთრებით, მაგრამ ახალი დროის სვლა ითვალისწინებს ახალი ჰუმანისტური იდეალების დამკვიდრებას, ახალი მორალით ცხოვრებას. ისინი, ვისაც დაევალა ახლის დამკვიდრება, ტანჯვის გზებს გადიან, მაგრამ ისეთი ძლიერები არიან, რომ ძველთან ერთაბრძოლაში ზნეობრივად გამარჯვებულები რჩებიან.

დამონებიანი:

აბაკელია 1997: აბაკელია ნ. *სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში*. თბ.: „მეცნიერება“, 1997.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული*. ტ. IV, ტ. IX, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1989.

პროპი 2000: Пропп В.Я. *Исторические корни волшебной сказки*. М.: «Лабиринт», 2000.

ქურდოვანიძე 1991: ქურდოვანიძე თ. *ვაჟა-ფშაველა და ხალხური პოეტური სიტყვა*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1991.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშვენიერი მძლევალი*. თბ.: „მერანი“, 1989.

IRMA KVELASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Folk Prose, Saint George and “Patron Saint” in
Vazha-Pshavela’s “Bakhtrioni”**

According to the Georgian prose, while scientific research of Saint George nature and character his multivalency becomes obvious; He manages weather, harvest, he is patron of peasants, he promotes fertility, he is also a healer and defender of just. In divine hierarchy his position is defined near Jesus Christ. According to folk prose Christians trust in Saint Georgia more than Jesus Christ. Not only in folk prose, but in Vazha-Pshavela’s “Bakhtrioni” as well, Saint George is idolized with different epithets and functions, he is the inimitable character with his divine power and the icon of Saint George is the unique phenomena in Georgian thinking.

Key words: Vazha-Pshavela, folklore, Saint George, "Bakhtrioni".

ირმა ყველაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ხალხური პროზის წმინდა გიორგი და „ბატონი“
ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“**

წლების განმავლობაში არაერთი დისციპლინის მკვლევარი ინტერესდებოდა წმ. გიორგის ხატი; ფილოლოგებს, ისტორიკოსებს, ეთნოლოგებსა და ხელოვნებათმცოდნეებს შორის არსებობდა აზრთა სხვადასხვაობა მისი წარმომავლობის შესახებ. მრავალი ფუნქციის მატარებელი წმინდანის პარალელებს ეძებდენ წარმართულ ღვთაებებთან, იგი ასოცირდებოდა პრესევსთან, თამუზთან, ე.ი. მოკვდავ და აღდგენად ღვთაებასთან (სურგულაძე 1983: 6), ქართულ მეცნიერულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული იყო შეხედულება, რომლის მიხედვით წმ. გიორგი წარმართობისდროინდელ მთავარ ღვთაებას ჩაენაცვლა (ჯავახიშვილი 1979), ასევე გამოითქვა მოსაზრება, რომლის მიხედვით წმ. გიორგი ვერ ჩაენაცვლებოდა ერთ რომელიმე ღვთაებას და მისი კულტი თანდათან უნდა ყოფილიყო ფორმირებული (სურგულაძე 1983), წმ. გიორგის კულტს უკავშირებდნენ მითრაიზმსაც (კეკელიძე 1945: 353), ასევე იგი მიაჩნდათ იაფეტური ხალხებისთვის დამახასიათებელ კულტადაც (მარი 1938: 105).

არაერთი ფოლკლორული ტექსტი შექმნა ქრისტიანმა ხალხმა წმ. გიორგის შესახებ. იგი ქართული ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია: მისი დაბადების, ცხოვრებისა და სასწაულებრივი ქმედებების შესახებ სხვადასხვა ვერსია შემოგვინახა ხალხურმა პროზაულმა შემოქმედებამ; სვანური ტექსტებით იგი სვანეთის მკვიდრი უძლიერესი ვაჟკაცი იყო, რომლისაც ღმერთსაც კი შეშურდა და თავისთან წასაყვანად მიქაელ მთავარანგელოზი და იესო ქრისტე გამოაგზავნა. ისინი ჯერ გაუმასპინძლდნენ წმინდა გიორგის, შემდეგ კი დაძინებულს შიგნეულობა ამოაცალეს და ზეცაში წაიყვანეს. (სვანური ენის ქრესტომათია 1978: 88) მეგრული ვარიანტების მიხედვით კი, წმინდა გიორგი სამეგრელოს მკვიდრია. თეთრ რაშზე მჯდომარე, საგმირო საქმეთა მოქმედი, უბადლო ვაჟკაცია. ბრძოლაში წმინდა გიორგი მუდამ თავში სდგომია მეგრელთა ჯარს, ლხინში მუდამ სუფრის თავში მჯდარა და სიმღერა-მოლხენაშიც ბადალი არ ჰყოლია. ამ ლეგენდის მიხედვითაც ღმერთს შეშურდა მისი, გადაწყვიტა წმინდა გიორგის ზეცაში წაყვანა და თავის მსახურთა შორის დაბინავება. ანგელოზებმა მას დაძინებულს ამოაცალეს შიგნეულობა და წაყვანა დაუპირეს. წმინდა გიორგი უფლის ნებას ხომ არ გადავიდოდა და ზეციურ სტუმრებთან ერთად აფრინდა ღმერთთან. „ღმერთმა წმ. გიორგის მიანდო პატრონობა ჭექა-ქუხილისა, თავ-თავის დროს ნვიმის ჩამოშვება დედამიწაზე და განსაკუთრებით დევნა ეშმაკისა და უკეთური სულებისა, რომ ამ უკანასკნელთ არაფერი ავნონ ადამიანთათო... და დღეს — მოგვითხრობს ლეგენდა, როცა ციდან ჭექა-ქუხილი და საშინელი გრიალი ყურებს გვიყრუებს, ეს არის ფეხების ხმა წმინდა გიორგის რაშისა, რომელზედაც ზის წმინდა გიორგი და დააჭენებს ცის ერთ კიდიდან მეორემდე, დასდევს ავსულს და როცა მეხი გავარდება, ეს არის მისი ნასროლი ბოძალი, დამიზნებული და ნასროლი ზღვიდან ამოგდებულ და მერე ბუზის სახით სადმე დიდ ხეზე შემომჯდარ ეშმაკისათვისო (სახოკია 1956: 59).

ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივში დაცული ტექსტის „წინონწმინდა და გიორგი“ მიხედვით წმინდა გიორგი თათარი იყო და წმ. ნინომ გააქრისტიანა: „მცხეთაში წინონწმინდა რო მოიდა, გიორგი თათარი იყო მაშინა. მიილო გიორგიმ ეს სჯული. წინოს გიორგი რომ შეხვდა წყალს ქვემოდ იყო და სთხოვა ამომიყვანეო, მერა გიშველოვო, დააგდე შენი სჯულიო. დააგდო გიორგიმ თათრის სჯული და გაქრისტიანდა“ (ლიტ. ინსტ. ფოლკ. არქ).

ასევე არსებობს მრავალი გადმოცემა, რომელთა მიხედვითაც წმ. გიორგი იროდ მეფის სარდალი იყო, რწმენის გამო აწამეს და ხმლით აკუნეს სამას სამოცდასამ ნაწილად. ეს ნაწილები საქართველოში ჩამოიტანეს და სამას სამოცდასამ მთაზე ააგეს ამ წმინდანის სახელობის ეკლესიები. სხვა ვარიანტებში წმინდა გიორგი ქაჯებმა დაიჭირეს, ბორბალზე გააკრეს, საკირეში ჩააგდეს, მაგრამ რომ ვერ მოკლეს სამას სამოცდასამ ნაწილად დაჭრეს, ნაწილები ანგელოზებად გადაიქ-

ცნენ და გაფრინდნენ. ფშავ-ხევსურეთში სწამთ, რომ კოპალა, ლაშა-რი, ხახმატი, იახსარი წმინდა გიორგის ნაჭრები არიან.

ხალხური პროზაული ტექსტების მიხედვით წმ. გიორგის ბუნების თუ ფუნქციების კვლევას თვალშისაცემი ხდება მისი მრავალვალენ-ტურობა: იგი არის ამინდის გამგებელი, უხვი მოსავლის მომტანი, მე-ცხვარეთა და გლეხთა მფარველი, შვილიერების მომცემი, მკურნალი და სამართლიანი მსაჯული. ღვთაებრივ იერარქიაში მისი ადგილი იესო ქრისტეს გვერდითაა. ხალხური ტექსტების მიხედვით ქრისტი-ანული სამყაროს ყველაზე ცნობილ წმინდანს უფრო ენდობიან ვიდრე ქრისტეს („იესო ქრისტე, წმინდა გიორგი და მეცხვარე“, „უფალი, იესო ქრისტე, წმინდა გიორგი და მეცხვარე“, „ელია, იესო ქრისტე და მეცხვარე“, „ზღაპარი მეცხვარესი“). მოვიხილოთ ერთ მაგალითს:

„იყო ერთი მეცხვარე. ერთ დღეს ცხვარი გრილოში გარეკა. ამ დროს დაინახა მოდიოდა სამი კაცი: წმინდა გიორგი, ელია და ქრისტე. დაისვენეს ერთ ადგილას და ერთმანეთს უთხრეს: ერთი ცხვარი ვი-შოვოთ და პური ვჭამოთო. მაშინ მივიდა ელია მეცხვარესთან და უთხ-რა: ერთი ცხვარი მომეციო. მეცხვარემ ჰკითხა: შენ ვინა ხარო. ელიამ უპასუხა: მე ელია ვარ, ისა, რომელიც სეტყვას ვაჩენ ხოლმეო. მაშინ მეცხვარემ წამოავლო ჯოხს ხელი: შენ ცხვარს როგორ მოგცემ. მთელი ხალხი დალუპული გყავს, წამსა და უწამს სეტყვას აჩენო.

მოვიდა ელია და უთხრა თავის ამხანაგებს: არ მომცა ცხვარი და, აბა, თქვენ წადითო.

ადგა ქრისტე და მივიდა მეცხვარესთან და უთხრა: ერთი ცხვარი მომეციო. მეცხვარემ ჰკითხა: შენ ვინა ხარო. ქრისტემ უპასუხა: მე ქრისტე ღმერთი ვარო. წამოავლო მეცხვარემ ჯოხი და მოუქნია: შენი პატრონიო, ერთი შვილი რომ ჰყავდეს ადამიანს გაუხდი ავად. რამდენ-იც უნდა გეხვეწოს, მაინც მოუკლავ და გააბრუნა უკან. ცარიელი ქრისტე რომ მივიდა, ამხანაგებს უთხრა: არც მე მომცაო.

წავიდა მერე წმინდა გიორგი. მივიდა მეცხვარესთან და უთხრა: თუ შეიძლება, ერთი ცხვარი მომეციო. მეცხვარემ უთხრა: შენ ვინა ხარო. მაშინ წმინდა გიორგიმ უპასუხა თუ ვინ იყო. როდესაც გაიგო მეცხ-ვარემ, რომ ის კაცი წმინდა გიორგი იყო, უთხრა: შენს მადლსა და სა-ხელს კი ვენაცვალეო. მოდი რომელი ცხვარიც მოგენონოს, ის წაიყვანეო.

წაიყვანა ერთი ცხვარი წმინდა გიორგიმ. დაკლეს და ჭამეს პური.“ (ჩიქოვანი 1956: 183)

წმ. გიორგის პირველობას მეგრული შელოცვებიც ადასტურებენ, აქ წმინდანი პირდაპირ მთავარ ღვთაებად არის მიჩნეული:

„წმ. გიორგი წინამძღოლო,
დაჰკარი შენი ლახვარი“.
(ცანავა 1979: 67)

მეგრული შელოცვების ნაწილი კი ასე არის ფორმირებული:

„ჯგეგე შემნე, ქრისე მოხვარე“.
(ნმ. გიორგი შემნე, ქრისტე დამხმარე)
(ცანავა 1979: 67)

ნმ. გიორგის ერთიანი ხატი უთვალავი ეპითეტებითა და სახელწოდებებით გვხვდება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. მეგრულად ჯგეგე (ჯგეგე) ჯრგეგედ, სვანურად ჯგრაგად, ფშაურში ხელმნიფედ, ბატონად მოხსენიება ადასტურებს წმინდანის საკრალურობას, რომლის სახელით ხსენება არ შეიძლებოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წმინდა გიორგი მრავალძალია. იმ ფუნქციათა შორის, რომლებიც ნმ. გიორგის სახელთან ასოცირდებიან, საინტერესოა ლაშარის ჯვართან დაკავშირებული რომანტიული ეპიზოდი; ანდრეზების მიხედვით სწორ-ფრობის წეს-ჩვეულება, სწორედ ლაშარის წმინდა გიორგის დაუნესებია, რომლის გენეზისი „კაი ყმის“ ანუ „ჯვრის რაინდის“ კულტს უკავშირდება.

სწორფრობა უნდა ყოფილიყო „კაი ყმის“ გამოცდა, რომელსაც ჯვარი უწყობს მას. ჯვარმა განსაცდელში უნდა გამოატაროს თავისი რაინდი, რომ მოამზადოს იმ განსაცდელისათვის, რომელიც ბრძოლაში ელის. ე.ი. ლაშარის ჯვრის ეს წესი სრულებით გამოირიცხავდა ხორციელ-ვნებით სიყვარულს.

საინტერესოა ლაშარის წმინდა გიორგის ეკლესიის სახელწოდებაც; სადაც ეხლა ლაშარის წმინდა გიორგის სალოცავია, მეფე ლაშას აუშენებია ეკლესია წმინდა გიორგის სახელზე და ამ წმინდანის ხატიც შეუწირავს. ეს გარემოება გახდა ალბათ იმისი საფუძველი, რომ ეკლესია ლაშას სახელს დაუკავშირდა.

ლაშარის ნმ. გიორგი ფშავის თორმეტივე საყმოს გამაერთიანებელია. აქ წმინდანი მინას უკავშირდება, იგი ხილულია ყველასთვის, ეს ზებუნებრივი რეალობა ასახულია ხალხურ ლექსში:

„ბერი გიორგი მეც ვიყავ,
ცას ვები ოქროს შიბითა,
ხმელ გორზე მედგა ბერმუხა
ზედ ავდიოდი კიბითა,
ჩემ საყმით შემონაძენი
ღმერთთან ამქონდა იქითა“.
(პოეზია 1972: 147)

ლაშარის წმინდა გიორგის სალოცავი „ფშავის ხევის საყმოს შუაგულია, როგორც იერუსალიმის ტაძარი, როგორც სიონი ისრაელის თორმეტი ტომის და მისი მიწისთვის“ (კიკნაძე 1985: 303).

ლაშარი არის ადგილი, შუაგული, სადაც ასევე ერთიანობას განიცდიან ფშაველთა და ხევსურთა საყმობი ვაჟა-ფშაველას პოემაშიც „ბახტრიონი“. ამავე დროს არის ადგილიც, სადაც გარღვეულია ცა ცისა და მიწის კავშირის დასამყარებლად, ციდან ნათელის სვეტს ჩამოყოლილი წმინდა გიორგი ხილული ხდება ყმათათვის და მხედრები თვალნათლივ განიცდიან უზენაესი პატრონის მფარველობას:

„ვნახე, ცის ტატნად დავატყვე,
მთა გადალახა სწრაფადა:
გარს ევლო შუქი ბრწყინვალე,
ციდამ მოსული ძაფადა.

...

მე ტრედისფერად მეჩვენა,
სხივი მისდევდა მზიური,
შორს გაანათა ელვასებრ
ასი ბარული დღიური.

...

ლურჯს ცხენზე იჯდა, ლამაზი
სხივი თავს ედგა ღვთიური...
რო ვნახე გულში ჩამიდგა,
სიამოვნება ციური“.

(ვაჟა-ფშაველა 1990: 186).

⁶ მიუხედავად იმისა, რომ ლაშარის ჯვრის საყმოებს გააჩნიათ სხვა სალოცავებიც, ამავე დროს, ხშირ შემთხვევებში მათ არ აქვთ კარგი ურთიერთობები და ქიშპობენ ერთმანეთს, პოემა „ბახტრიონი“ ადასტურებს იმას რომ, როდესაც დადგა ლაშარის წმინდა გიორგის კარზე სამსახურით წარდგომის ჟამი, დადგა ქვეყნის დაცვის დრო, თორმეტივე საყმო ივინყებს შულს და ერთიანდება. სხვადასხვა ადგილიდან; როშკიდან, ხახმატიდან, გუდანიდან, ჭორმეშიდან, ლულელეზიდან თუ ხახმატიდან მოსული მებრძოლები ადასტურებენ თავიანთ ერთიანობას, უზენაეს პატრონს — ლაშარის წმინდა გიორგის ჯვარს ემორჩილებიან და შემწეობას სთხოვენ.

ხალხური შემოქმედების მსგავსად წმინდა გიორგი პოემაშიც ინარჩუნებს საკრალურობას და იგი „ბატონად“ მოიხსენება:

„— შადექით!— ჰყვირის ლუხუმი
სამკლავიანის ხელითა,—
ვერა ჰნახეთა, ბატონი
წინ მიგვიძღვება ცხენითა!

...

იდიდოს შენი სახელი,
ჩვენო ბატონო, ძლიერო,
ჩაგვიძელ, მოგდევეთ, ჩვენაცა,
საყმოს საშველად მშიერო“.

(ვაჟა-ფშაველა 1990: 186)

როგორც ხალხურ პროზაულ ტექსტებში, ასევე ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონშიც“ წმინდა გიორგი თავისი ეპითეტებითა და ფუნქციებით, მრავალძალობითა და საკრალურობით განუმეორებელი მოვლენაა და წარმოადგენს ქართული ხალხური აზროვნების სრულქმნილების ხატს.

დამონეზბანი:

ვაჟა-ფშაველა 1990: ვაჟა-ფშაველა. *პოემები*. თბ.: „ნაკადული“, 1990.

კეკელიძე 1945: კეკელიძე კ. *ქრისტიანობა და მითრბიზმი*. — კეკელიძე კ. ეტიუდები. ტ. II. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1945.

კიკნაძე 1985: კიკნაძე ზ. *ქართული მითოლოგიური გადმოცემების ისტორია*. თბ.: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985 წ.

ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი: ფაა 32150.

მარი 1938: Марр Н. *О религиозных верованиях абхазов*. «О языке и истории абхазов. М.-Л.: Изд-во. Акад. Наук. СССР, 1938.

პოეზია 1972: *ქართული ხალხური პოეზია*. ტ. I, შემდგენელი მ. ჩიქოვანი, ნ. შამანაძე. თბ.: „მეცნიერება“, 1972.

სახოკია 1956: სახოკია თ. *ეთნოგრაფიული ნაწერები*. თბ.: სამეცნიერო-მეთოდური კაბინეტის გამომცემლობა, 1956

სურგულაძე 1983: *Святой Георгий в грузинских религиозных верованиях*. Тб.: „Мецნიერება“, 1983 .

სვანური ენის ქრესტომათია 1978: *სვანური ენის ქრესტომათია*. ტექსტი შეკრიბეს და გამოსცეს: ა.შანიძემ, მ. ქალდანმა და ზ. ჭუმბურიძემ. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978.

ჩიქოვანი 1956: ჩიქოვანი მ. (რედაქტორი). *ხალხური სიტყვიერება*. ტ. V, ქართული ხალხური ზღაპრები. III. თბ.: საქ. სსრ. მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1956.

ცანავა 1979: ცანავა ა. *მაგიური პოეზიის ზოგიერთი საკითხი*. — ქართული ფოლკლორი. IX, თბ.: 1979.

ჯავახიშვილი 1979: ჯავახიშვილი ი. *ქართველი ერის ისტორია*. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. I. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.

TAMAR SHARABIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

To Link Mythological and Christian Motives in Creative Work of Vazha-Pshavela

In artistic creative work of Vazha there is special place for cross-icons. This must explain with two reasons: 1) The writer describes narrow ethnic condition-Pshav-Khevsureti, to consider these it is impossible without cross-icons, this will be full disclaimed of realistic principles. 2) The second reason we must search in artistic of course. Exactly, in artistic faces shows Christianity- the section of mythos, which choose special personage, person, with depth moral in creative work of Vazha. This depth comes close to him to Christian religion, but in generally it shows writer's Christian ideology, which it is impossible not show in artistic personage nature.

Key words: Mythos, Christianity.

თამარ შარაბიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინტიტუტი

მითოსური და ქრისტიანული მოტივების შერწყმა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

მითოლოგიური სამყარო ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში როგორც უშუალოდ, ასევე პერსონაჟების წარმოდგენებში, მათი ცხოვრების წესსა თუ ტრადიციებში ცოცხლდება. აქედან გამომდინარე ჩნდება კითხვები: მითოსი მწერლის მსოფლმხედველობრივი აზროვნების გამობატულებაა თუ პოეტური წარმოსახვის ერთ-ერთი საშუალება? შეიძლება თუ არა ერთმანეთისგან როგორც არსით, ასევე ფორმით განსხვავებული აზროვნების (მითოსი აზროვნებისათვის მხოლოდ წარსულში დამახასიათებელი ფორმაა) — მითოსურისა და ქრისტიანულის ერთობა? სანამ ამ კითხვებს გავცემდეთ პასუხს, კიდევ ერთხელ თვალი გადავავლოთ XIX საუკუნის მთის ყოფა-სინამდვილეს, რომელშიც მითოსი აგრძელებს არსებობას და თან ამ ხალხის ოფიციალური რელიგია ქრისტიანობაა; ვიმსჯელოთ, რამდენად შეესაბამება მთის ხალხის წარმოდგენები ქრისტიანობას, მართლმადიდებლობას, რომელიც საკმაოდ დოგმატურია და გადახვევები არ უყვარს. დღესაც მოვისმენთ აზრს, რომ მთა უფრო მეტადაც კი არის მართლმადიდებელი თავისი წეს-კანონებით, ვიდრე ბარი და იმის მეცნი-

ერულ მტკიცებასაც კი წავიკითხავთ, რომ ქრისტიანობის საფუძველი მთის ხალხის წეს-ჩვეულებებშია გაცხადებული, მაგრამ რამდენად შეეფერება ეს ყოველივე სიმართლეს? რამდენად შეეფერება ხატობაზე წესად ქცეული ლუდის ხარშვა და სახალხო ღრეობა ქრისტიანობის მკაცრ ნორმებს; ხატისთვის ქადა-ნაზუქების ცხოხობა ქრისტიანულ მსხვერპლს — შემუსრვილ და დამდაბლებულ სულს; ან თუნდაც წაწლობა და მისი მოწონება ხატის მიერ ქრისტიანობაში დადგენილ წესს, რომ თუნდაც ვნებით შეხედვა დიდი ცოდვაა? რომ აღარაფერი ვთქვათ იმქვეყნიურ წარმოდგენებზე, რომლებიც ხალხის მატერიალურ ყოფაზე დაფუძნებული ფანტაზიის ნაყოფია მხოლოდ და მხოლოდ. მაშინ ბერძნული მითები და ლეგენდებიც ქრისტიანობისგან განუყოფლად უნდა ჩავთვალოთ. რაც შეეხება მსგავსებას, ის შეიძლება ყველა რელიგიურ წარმოდგენაში შეგვხვდეს, მაგრამ ერთ რელიგიად წამდვილად ვერ აღვიქვამთ იმ წარმოდგენას, რომლის მიხედვით მტრის მოკვლა სასახელოა, და ქრისტიანობას. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მთის წარმართულ რელიგიას სახელმწიფოს გავლენითა თუ ძალისხმევით შეერწყა ქრისტიანობის სახელი, მაგრამ მისი საფუძველი წარმართული დარჩა. მთაში, ივანე ჯავახიშვილის ცნობით, ქრისტეს სახელი მესამე ადგილზეა, წმინდა გიორგისა და ელიას შემდეგ. ამ წმინდანების უპირატესობა კი წარმართულ ღვთაებებთან შერწყმით უნდა აიხსნას. ვაჟას მიერ მოწოდებული ეთნოგრაფიული მასალით, იესო ნაზარეველი მთაში ერთ-ერთ ხატად ითვლება. წერილში „რამე-რუმე მთისა“ ვაჟა ხევსურების პირით ლაპარაკობს: „იტყვიან, თუ ეს სვეტიცხოველიო, ეს ალავერდი და თეთრი გიორგიო, ეს სიონი და იმათ მოხატე ნაზარეველიო, მაგრამ ჩვენ იმათი არა გვმართებს რა. აი ვენაცვლეთ ჩვენს ხახმატის ჯვარს...“ („რამე-რუმე მთისა“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 131).

საინტერესოა რა აზრისაა ამ საკითხთან დაკავშირებით თავად ვაჟა. მას აქვს წერილი „ფშაველების ამოღ-მორწმუნეობანი“. ნათელია, რომ სათაურში ასახულია მწერლის დამოკიდებულება წარმოდგენილი მასალისადმი. და თუ ამ სათაურის „გამართლება“ შეიძლება იმით, რომ ბარელ ქრისტიანებსაც სჩვევიათ ცრურწმენისადმი აყოლა (თუმცა ეს ფშაველისათვის რწმენაა, რადგანაც მთავარ მიმართებებს მოიცავს) და ვაჟას მიზანიც სწორედ ხალხის ამ წარმოდგენების აღწერაა, მაშინ დავამატებთ იმასაც, როგორ აღწერს ვაჟა, რამდენად აქსოვს თავის დამოკიდებულებას ამ საკითხისადმი. მკითხავის რიტუალის აღწერისას ვაჟა წერს, რომ ის, კანკალებს, ყვირის, მინაზე ვარდება, იქცევა ისე, „თითქოს მართლა ხატი მოევილინაო“ („ფშაველების ამოღ-მორწმუნეობანი“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 59). ვაჟას დამოკიდებულება ფშაველთა სარწმუნოებისადმი, ვფიქრობთ, ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს, ხატის მორწმუნე ეჭვს არ შეიტანს იმაში, რომ მკითხავს ხატი ევლინება. წერილში „ფშაველები“ ვაჟა კვლავ მსჯელობს მკითხავზე, რომელთანაც ფშაველი ყოველ წუთს დარბის, იმ მიზეზითაც კი, „ფეხი რომ გადაუბრუნდეს“, მკითხავი კი უძებნის მიზეზს, „რომელიც

თვითონ მკითხავს უნდა, ... შეაწერს ცხვარს ან კურატს, და გაისტუმრებს გულდამშვიდებულს შინ გონებაგაყინულს სტუმარს” („ფშავლები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 11). აქაც მკაფიოდ ვლინდება მწერლის დამოკიდებულება ხალხის ბრმა მორჩილებისადმი და ამგვარი ქცევის მიზეზიც წარმოჩნდება — გაუნათლებლობა და ცრურწმენა. მთის ხალხის ამ ნაკლზე ვაჟა დაუფარავად მსჯელობს და სწორედ ამ ტერმინებით ხსნის მათ ზოგიერთ წეს-ჩვეულებას. სხვა წერილში „ხევსურები“ ვაჟა წერს: „სარწმუნოებით ხევსური ნახევარ-ქრისტიანია და ფშაველზე ნაკლებად ესმის ქრისტიანული სწავლა-მოძღვრება. ხევისბერი და თავისი ხატები კი ძრიელა სწამს და არა დროს ხატებში დღეობას არ დააკლდება“ („ხევსურები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 43). ვაჟა ეს სიტყვები მიუთითებს იმ განსხვავებაზე, რაც ხატებისა და ხევისბერების რწმენასა და ქრისტიანობას შორის არსებობს. მართალია, ფშაველს ის უფრო მეტად თვლის ქრიატიანად, მაგრამ სწორედ მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ ფშაველი წარმართულთან ერთად ნაწილობრივ ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებებსაც ასრულებს. აი, რას წერს ვაჟა ფშაველთა სარწმუნოებაზე: „ფშაველები, როგორც ნამდვილნი ქართველნი, რა თქმა უნდა, მართლმადიდებელნი არიან, ხოლო ფშაველების მართლმადიდებლობა არ წარმოადგენს განმედილს, შემუშავებულ რჯულს; იგი შემდგარა სხვადასხვა წარმართულის და ქრისტიანულის წეს-რწმუნებისაგან, და ზოგიერთში ებრაულს რჯულს მოგვაგონებს, ეს შერევნა სხვადასხვა რჯულისა ერთმანეთში ადვილად წარმოსადგენია, რადგან ხალხი, როდესაც ახალს რჯულს ეკიდება, ისე მალე ვერ ანებებს თავს ძველს რჯულსა. მართლმადიდებელი მოძღვრებაც არ არის აქ განვითარებული იმიტომ, რომ ქრისტიანობის მქადაგებლების, მღვდლების ხსენება მალე გამქრალა აქ. ამის მიზეზად ჩაითვლება ათასნაირი ლენა-მტვრევა, რომელმაც საქართველოს თავზე გადაიარა. ხალხს მხოლოდ ყური მოუკრავს ქრისტიანობისთვის: რაკი შემოჰლევინ და არ შეჰრჩენინა მღვდლები, რომლებიც ხშირ-ხშირად მოაგონებდნენ ხალხს ქრისტეს მოძღვრებას, ხალხს ისევ ძველი რჯული აგონდებოდა („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 4). ამ ვრცელი ამონაწერიდან ნათელია, რომ თავად ვაჟა ხედავს იმ დიდ სხვაობას, რომელიც არსებობს მართლმადიდებლობასა და ფშაველთა სარწმუნოებას შორის. ამავე წერილში ვაჟა წერს: „შენობა, სადაც ხატი ჰყავს დასახული ფშაველს, არაფერში არა ჰგავს საყდარს“, „ხატის სიმარტივე და უხელოვნეობა მოსწონს ფშაველს. ხატობის დროს არც წირვის მოსმენა უნდება, არც პირჯვრის წერა და მუხლისყრა...“ აღსანიშნავია, რომ ვაჟას მსჯელობანი ეთნოგრაფიულ თუ მცირე ეთნოსის რელიგიურ საკითხებზე მხოლოდ მის უშუალო დაკვირვებას არ ეფუძნება, თუმცა არც უამისობაა. ვაჟას შეუსწავლია სოციოლოგების: ტაილორისა («Доисторический быт человечества») და სპენსერის («Основы социологии») ნაშრომები, ასევე ბიბლიური წიგნები (დაბადება, წიგნი პირველი, ლევიტელთა წიგნი მოსესი), „ქართლის ცხოვრება“ და

ვახუშტი ბატონიშვილის „გეოგრაფიული აღწერა საქართველოსი“), რომელთა გვერდებსაც კი მიუთითებს თავის ნაშრომებში.

რაც შეეხება ფშაველთა ნაწილობრივ ქრისტიანობას, ყოველ შემთხვევაში ხევსურებზე მათ უპირატესობას, ვაჟა ასე აყალიბებს: „ქრისტიანული წესებიდამ ყველაზედ მომეტებულიად სწამს ზიარება, მონათვლა და მარხვა, განსაკუთრებით, დიდმარხვა. ზიარებას ისე უცქერის ფშაველი, როგორც სამკურნალო ნამალს; ამიტომ ეზიარება მხოლოდ ავადმყოფობის დროს („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 12). „საგანი მათის საფიცარისა ქრისტიანულია და ბევრიც წარმართობის დროინდელი არის დარჩომილი“ („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 16), „ფშაველს სწამს ქრისტიანული წმინდანებიც: მთავარანგელოზი, ლეთიმობელი, წმინდა გიორგი და სხვ“ („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 25), „ხევისბერი არის ერთსადაიმავე დროს მემკვიდრე მოგვისა და მღვდლისა“ („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 25); მიუხედავად ამისა და მიუხედავად ამ ყველაფრის მიზეზისა, მოაზროვნე და განათლებული ვაჟა ხედავს, რომ ეს საკმარისი არ არის ფშაველთა მართლმადიდებლობისთვის, ზიარება მუდმივი სწრაფვაა ღვთისაკენ და არა მხოლოდ ავადმყოფობის დროს გამოსაყენებელი წეს-ჩვეულება, ფიცს საერთოდ უარყოფს ქრისტიანობა, არათუ წარმართული პანთეონის გმირთა დაფიცებას; ქრისტიანული წმინდანების რწმენაც წარმართულთან ერთად საერთოდ აბათილებს მართლმადიდებლობას; ხოლო ხევისბერი კი არანაირად არ ითვლება მღვდლის მემკვიდრედ. ქრისტიანობაში ერთადერთი პირი, რომელსაც შეუძლია უფლის საიდუმლოს — უსისხლო მსხვერპლშენიერვის აღსრულება, არის მღვდელი.

ამიტომაც ვაჟას შენიშვნითა და დაკვირვებით, დიდი უსიამოვნება სუფევს რელიგიის ორ, არსობრივად განსხვავებულ, მსახურს შორის — მღვდელსა და ხევისბერს შორის, მაგრამ მწერალი ამის მიზეზს ისევ და ისევ ხალხის ჩამორჩენილობითა და ეკონომიური მდგომარეობით ხსნის: „ადგილობრივი მღვდლები და ხევისბერები მტრობენ ერთმანეთს, ერთიმეორის დამცირებას ცდილობენ ხალხის თვალში. ხევისბერს უფრო ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ხალხის გულში... იმის დიდება ანუ დალოცვა, კურთხევა, არის მდაბიო და გასაგონარი, ვიდრე მღვდლისა. ასალებსაც ბევრით ნაკლებს იღებს მღვდელზედ. ძველად ხევისბერები კიდევ აზიარებდნენ და დამარხავდნენ ხოლმე მკვდრებს. დღეს ეს უფლება ჩამორთმეული აქვთ. ახალწელიწადს დღეს ყველა ოჯახიდან მოვიდოდა თითო კაცი სალუდეში. ხევისბერები ჩაჰყრიდნენ გაფუებულ პურს ლუდში, ჩაუსხამდნენ ზოგს ჯამში, ზოგს მათარაში, ისენი დაბრუნდებოდნენ სახლში და იქ მყოფებს უნაწილებდნენ, აზიარებდნენ“ („ფშაველები“ / ვაჟა-ფშაველა 1961 : 26).

ვფიქრობთ, ვაჟას დამოკიდებულება მთის ხალხთა სარწმუნოებისადმი ნათლად აისახა მწერლის ეთნოგრაფიული ხასიათის წერილებში; თუ ვაჟას სხვა წერილებსაც გავითვალისწინებთ, სადაც უშუალოდ ქრისტიანულ მოძღვრებაზეა საუბარი, მაშინ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება, რამდენად ღრმად იცნობს და განსაკუთრებულ შეფასებას

აძლევს მწერალი მართლმადიდებლობის არსს. ასეთი წერილებია: „სადიდმარხვოდ“, „ფიქრები“, „საგაზაფხულოდ“, „ფიქრები“ (ხოლოერის გამო), „დიდ-მარხვა“ („გაისმა კვალად მწუხარე ხმა ზარისა...“), „დიდ-მარხვა“ („სწორედ რომ დიდ-მარხვაა“), „საგაზაფხულო ფიქრები“ და სხვ. აქვე არ შეიძლება ყურადღება არ გავამახვილოთ ვაჟას წერილზე „ეპისკოპოს ანტონის აზრი ფშავ-ხევსურთა სარწმუნოებაზე“, რომელიც ერთი შეხედვით ჩვენი შეხედულების (რომ ვაჟა განასხვავებს მთის ხალხის სარწმუნოებას მართლმადიდებლობისგან) საწინააღმდეგოდ მოსჩანს. საქმე ისაა, რომ 1912 წელს ეპისკოპოსმა იმოგზაურა ფშავ-ხევსურეთში და სასულიერო მთავრობის წინაშე ეს ხალხი დაახასიათა როგორც წარმართი კერპთაყვანისმცემლები; გამოთქვა აზრი, რომ ამ კუთხეებში საჭიროა ქრისტიანობის ხელახლა გავრცელება მოძრავი ეკლესიების საშუალებით. ვაჟა, როგორც ფშავის წარმომადგენელი, აღაშფოთა ყოვლად სამღვდელოს მიერ გამოტანილი ოქმის სიმკაცრემ და ხალხისადმი დამოკიდებულებამ. ის შეეცადა ფშავ-ხევსურთა დაცვას. ეს დაცვა ზოგჯერ ცალმხრივია, ზოგჯერ კი არაა საფუძველს მოკლებული. მაგალითად, ვაჟა წერს: „იქნებ წარმართობა, კერპთაყვანისმცემლობა იმაში უნდა დავინახოთ, ფშავლები და ხევსურები რომ ხატებსა ლოცულობენ? მერე რა ჰქვიან ამ ხატებს? წმინდა გიორგი, ღვთისმშობელი, მთავარანგელოზი და სხვ. ნუთუ ეს წმინდანები ქრისტიანული წმინდანები არ არიან?“ აქ ვაჟა საგანგებოდ არ მოიხსენიებს სხვა ხატებს, რომლებიც მითოლოგიურ პანთეონს მიეკუთვნებიან და ფშავ-ხევსურებისთვის არანაკლებ და უფრო მეტადაც მნიშვნელოვნები არიან; მღვდელთმთავარი კი ჯვარ-ხატების თაყვანისცემაში უთუოდ დაინახავდა წარმართობას. მეორე არგუმენტი ფშავ-ხევსურთა დაცვისა ასეთია: „იქნებ იმაში გამოიხატოს მთიელთა წარმართობა, რომ ისინი ოთხფეხ ცხოველებს სწირავენ ხატებს, უკლავენ კურატებს? განა ეს ამბავი მარტო ფშაველებისა და ხევსურების ხატებში ხდება? აბა მიბრძანდით კახეთს — თეთრ-გიორგში და ალავერდში, სადაც სობორები ბრწყინავენ, რამდენი საკლავი იკვლის?“ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 311) საკლავის დაკვლის ტრადიცია კერპთაყვანისმცემლობიდან მოდის, ეს ვაჟამაც კარგად იცის და თუ ამას ბარშიც მისდევენ, ეს გამართლება არ უნდა იყოს და ფშავ-ხევსურებს მართლმადიდებლებად ვერ წარმოაჩენს. ვაჟას უბრალოდ გული სწყდება, რომ ეპოსკოპოსი ასე მკაცრად მთის ხალხს ექცევა და იგივე უმსგავსობას ბარისას ვერ ხედავს, თუ არ ხედავს; ამიტომაც ასე თავგამოდებით იცავს თავისიანებს; თუმცა წერილის ბოლოს აღნიშნავს, რომ საქონლის ხოცვა როგორც ხატობებზე, ისე ეკლესიებში უნდა მოისპოს და ამ ჩვეულების მოსპობას ჟამთა სვლას მიაწოდოს. ასევე ცალმხრივია ვაჟას მსჯელობა ფშაველების მიერ ეკლესიური წესების „უკლებლად“ აღსრულებაზე, მაგრამ ეს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი პოზიციიდან მომდინარეობს; უაღრესად არგუმენტირებულად მსჯელობს ვაჟა, როდესაც ქრისტიანობის არსს ეხება და მთაში მისი დამახინჯების მიზეზსაც განმარტავს: „მართლმადიდებლობა ხომ

მხოლოდ ქრისტიანული წესების ასრულებაში არ გამოიხატება, იმის სული და გული სხვა რამ არის და სწორედ ამ **სხვა რამის** ასრულებას და დამყარებას თუ საერთოდ ცხოვრების პირობები არ უწყობს ხელსა, ძნელია მართლმადიდებლობის მისწრაფებათა განხორციელება; იქ, სადაც წარმართული სოციალური პირობები მეფობს (რა თქმა უნდა ამ პირობებს ფშავ-ხევსურნი არა ჰქმნიან), ყოველ მართლმადიდებელს თავის დაღს დაასვამს“ (ვაჟა-ფშაველა 1961: 312). ამაში ვაჟა ეკლესიასაც ადანაშაულებს, რომელსაც ხატობებიდან შემოსული ფული მიაქვს. მისი აზრით, აკრძალვით (დავუშვათ, ხევისბერების მიერ საკლავის დაკლვის, ლუდისა და სანირავის კურთხევის) უფრო შორდება ხალხი მღვდელს. მწერლის ჭეშმარიტი პოზიციით, მართლმადიდებლობა ხალხის გონებრივი და სულიერი განვითარების შედეგი უნდა იყოს და სწორედ ამაზე უნდა იზრუნოს ეკლესიამ: „სარწმუნოება მე მესმის, როგორც შედეგი ადამიანის გონებრივის, სულიერის განვითარებისა და არა იმათი შუაზე გადაღენა-გადამტვრევისა და დასახიჩრებისა. ძალად შეიძლება მხოლოდ ფორმა შეათვისებინო ადამიანს, ფორმა სარწმუნოებისა, ხოლო ამ საშუალებით მის მართლმორწმუნედ გახდომა ყოველად შეუძლებელია“ („ეპისკოპოს ანტონის აზრი ფშავ-ხევსურთა სარწმუნოებაზე“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 312).

ჩვენ მეტ-ნაკლებად შევეცადეთ ჩამოგვეყალიბებინა ვაჟა-ფშაველას დამოკიდებულება მთის ხალხის წეს-ჩვეულებებისადმი, რომლებშიც აისახება ამ ხალხის მითოსური აზროვნებაც და მწერლის ქრისტიანობასთან მიმართებაც, რომელიც კრიტიკულია, მაგრამ სამართლიანი და ეფუძნება სარწმუნოების არსობრივ აღქმას. ახლა გვსურს წარმოვაჩინოთ ის მითოლოგიური და ქრისტიანული თემატიკა, რომელიც უხვადაა ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ შემოქმედებაში, და ვიმსჯელოთ მათი ფუნქციის შესახებ; განვსაზღვროთ, რამდენად ვლინდება მითოლოგიურ მასალაში მწერლის ქრისტიანული მსოფლმხედველობა.

ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჯვარ-ხატებს. ეს ორი მიზეზით უნდა აიხსნას: 1) მწერალი აღწერს ვინრო ეთნიკურ გარემოს — ფშავ-ხევსურეთს, რომლის მოაზრება ჯვარ-ხატების გარეშე შეუძლებელია, ეს იქნებოდა რეალისტური პრინციპების სრული უარყოფა. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვაჟა უაღრესად დიდი პატივისცემითაა გამსჭვალული თავისი კუთხის ტრადიციებისადმი და ყოველთვის იცავს მას სხვათა კრიტიკული შეხედულებებისგან; 2) მეორე, მაგრამ უპირველესი მიზეზი კი, რა თქმა უნდა, მხატვრულობაში უნდა ვეძიოთ.

ყველაზე მეტი სისრულითა და განსახოვნებით ლაშარის ჯვარი წარმოდგება ვაჟას პოეზიაში („მწყემსის სიმღერა“, „გალაშქრება ლაშარის ჯვრის დროში“ და სხვ.), განსაკუთრებით კი, მხედველობაში გვაქვს პოემა „ბახტრიონი“. მკითხველზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს ლაშქრის სვლა ლაშარის ჯვრის ლურჯაის დანაბიჯებზე. ვაჟა მიუყვება ხალხურ შემოქმედებას, მისი აღწერა და გააზრება ჯვრისა არაფრით არ განსხვავდება ხალხში არსებული წარმოდგენებისაგან,

განსხვავებული და დახვეწილია ზოგადად ლაშქრისა და მისი წინამძღოლი ლაშარის ჯვრის მიზანი — მათ ებრალებათ მოყვასი. ვაჟა აქ ერთ-ერთ ცნობილ ქრისტიანულ მოტივზე ამახვილებს ყურადღებას:

„მკვდარია უგრძნობი კაცი,
უსაზარლესი მკვდარზედა...
ისე მოკვდება, ვერ შედგეს
ერთს წამს ტრფობისა მთაზედა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1961: 84).

„ტრფობის მთაზე“ შედგომა ღმერთთან მიახლების, „მაღალ მთაზე შედგომის“ ცნობილი ბიბლიური მოტივია (23-ე ფსალმ), რომელიც მრავალგზისაა გამოყენებული ქართულ მწერლობასა და პოეზიაში. ნაწარმოების მთავრი სათქმელი პოემის ბოლო თავშია წარმორჩენილი, რომელშიც სულთმობრძავი ლუხუმის განკურნებაა აღწერილი სამყაროს ყველაზე საშიში მტრის — გველის მიერ და სინმინდესთან კონტაქტით მტრის ბუნების ცვლა.

ლაშარის ჯვრის გორა პოემაში ბიბლიური „ტრფობის მთის“ ტოლფასია, სულიერი სიმაღლის გამოხატულებაა. ამ სულიერ სიმაღლეს პოემის გმირებიდან მხოლოდ ერთმა მიაღწია. რით გამოირჩევა იგი? რით არის ლუხუმი უკეთესი საქვეყნოდ ცნობილ ზეზვა გაფრინდაულზე, ამ ომში რომ დაიღუპა, ან ასევე თავდადებულ კვირიასა და ლელაზე?

ლუხუმი ის გმირია, რომელმაც შებრალება იცის. ზეზვა სიამაყით იხსენებს იმ დროს, „ლექებ რომ ვაცხვეთ ქადადაო“; ერთი ლექის თავს, მიწაზე გაგორებულს, სარეკელასავით რაკუნი დაუნყია, ლუხუმს კი ამ დროს „მოუწყლიანდა თვალები“, ზეზვასგან განსხვავებით, შეებრალა ურჯულო. ზეზვა თვლის, რომ „სიკვდილი თვითონ უფალსა გაუჩენია მტრისადა!“ ასეთია ზოგადად ხალხის პოზიცია. მხოლოდ პიროვნებას შეუძლია, დაეჭვდეს ამ სიტყვებში და თავისი გულისხმევით ამაღლდეს სხვებზე. მართლმადიდებლობის შედეგად ხომ, ვაჟას აზრით, ზნეობრივ აქტებში ვლინდება და არა ფორმალურ წესებში („ეპისკოპოს ანტონის აზრი ფშავ-ხევსურთა სარწმუნოებაზე“/ ვაჟა-ფშაველა 1961: 311). ლუხუმმა თავისი სინმინდით მოინადირა მტერი, ბუნება უცვალა მას და თავად ქრისტიანული სიბრალეულით, რომელიც სიყვარულს ეფუძნება და არა ბატონკაცურ მონყალებას („საგაზაფხულო ფიქრები“), უდიდესი გამარჯვება მოიპოვა. ლუხუმის იდეალი ქრისტიანული ზნეობის იდეალია — გამარჯვება სხვისი შეწყალებით და არა დამარცხებით. ის არც ლაშარის ჯვრის ზნეობის მაგალითად არ უნდა დავსახოთ, რომელსაც „უამს“ „ქვეყნის წამწყმედთან საომრად მალევ რო ავიყარენით“ (ვაჟა-ფშაველა 1961: 77). ვაჟას პოემებში ხატი, თემი და ხალხი ერთ აზრზე დგას. ლექსში „გალაშქრება ლაშარის ჯვრის დროშით“ ხატი ასე მიმართავს ფშავლებს მკითხავის პირით:

„დიდი ხანია ქისტისას
ხარს არ მასჭერით თავიო,
გაუნათლავის ლეშითა
ალარ გამძღარა სვავიო“.
(ვაჟა-ფშაველა 1961: 72).

ზნეობრივი სიღრმით გამოირჩევა მხოლოდ პიროვნება. ეს სიღრმე მას ქრისტიანულ რელიგიასთან აახლოებს, ხოლო ზოგადად ის მწერლის ქრისტიანული მსოფლმხედველობის გამოვლინებაა, რომელიც შეუძლებელია არ წარმოჩნდეს მხატვრული პერსონაჟის ბუნებაში.

სხვა პოემათა გამოირჩეული პერსონაჟების სულიერი სიღრმის ჩვენებასაც ვაჟა იგივე მხატვრული ხერხით აღწევს — ქრისტიანული მოტივის შემოტანით. პოემა „კოპალას“ მთავარი პერსონაჟი ნაკლებად ჰგავს ხატს (ეს შეიძლება არც გავვიკვირდეს, რადგან ნაწარმოებში ხატის ადამიანად ყოფნის პერიოდი უნდა იყოს წარმოჩენილი). ის ერთი უბრალო, სუსტი, მოხუცებული ბერია, რომელიც ბოროტებას ებრძვის ღვთის ძალითა და ჯვრით. მისი ერთი ნაკრავი მთელ სადევნეთს ჟღერს. დევებიც ხედებიან, რომ ფიზიკური ძალით ვეღარ დაამარცხებენ „სხვა-რიგის მტერს“, ანუ სულიერ ძალას. კოპალა ლახტის გარეშე, მხოლოდ ჯვრით ამარცხებს ბედელას, ჯვარზე მთხვევას სთხოვს, რაც უწმინდურს არ შეუძლია, მისი სინანული მოჩვენებითა, ამიტომაც იფერფლება ჯვრის ქვეშ.

პოემაში აღწერილია სიკეთე-ბოროტების ბრძოლა, მოხმობილია მითოსური მასალა, რომელიც კოპალას გმირობასა და ღვთისშვილების დახმარებას წარმოაჩენს. აქ ვხედავთ ჯვარ-ხატებისა და ქრისტიანობის ნაზავს, რომელიც დამახასიათებელი იყო ფშაველთა სარწმუნოებისათვის და ვერ შევუდგებით იმის გარჩევას, კოპალა ქრისტიანი ბერი იყო თუ ხატის მსახური ხევისბერი, უფრო ამ უკანასკნელს ვფიქრობთ; მაგრამ ერთი რამ ცხადზე ცხადია — კოპალა, ისევე, როგორც ვაჟას სხვა პოემების მთავარი პერსონაჟები, გამოირჩევა ზნეობრივი სიღრმით. ეს სიღრმე ქრისტიანული იდეალია — კოპალა ქვეყანისთვის მზრუნველი ადამიანია, დაჩაგრულთა საცოდაობის გამო მტირალი, რომელიც მებრძოლი ღვთის ძალით ხდება; ლახტს უფლის ნებით კიდებს ხელს და ჯვარიც კი იარაღად იქცევა მის ხელში უფლის ძალით. ასეთ კოპალას, მისი ხასიათის თუ ბუნების ამ ნიუანსებით, თუნდაც ასაკობრივი ნიშნით, ხალხური შემოქმედება არ იცნობს. მითოსური კოპალას ლახტია იარაღი და არა ჯვარი. ის ისეთივე უასაკოა, როგორც დანარჩენი ჯვარ-ხატები.

ჯვარ-ხატთა საგმირო საქმეები (ადამიანად ყოფნის პერიოდში), ჯვარ-ხატებისადმი მსხვერპლშენიშვნის რიტუალები, ხევისბერთა და ქადაგთა სახეები მრავლად გვხვდება ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაში. ამ სიუჟეტებსა და სახეებს პირველ რიგში (რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს) რეალობის წარმოჩენის ფუნქცია აქვს — შეუძლებელია მთის ხალხის ყოფის აღწერა მათ გარეშე, მაგრამ როდესაც პიროვნების წარმოჩენაზე მიდგება საქმე, სულ ერთია, ხატი იქნება ის, კაი

ყმა თუ უბრალო ადამიანი, ან ადამიანზე იერარქიულად კიდევ უფრო დაბალი არსება, ბუნების სხვა წევრი, ვთქვათ, მგელი, ვაჟა ცდილობს სულიერი სიღრმის ჩვენებას, რომელსაც აღწევს ქრისტიანული მოტივის შემოტანით.

ორი ვაჟკაცი წარმოგვიდგება პოემაში „გოგოთურ და აფშინა“. გოგოთურის სახე თავიდანვე გახსნილია. ის ღვთის კაცია, რომელსაც ვერ აცდენს ამქვეყნიური ბოროტება, ადამიანთა მოთხოვნების სახით იქნება ის მოვლენილი, სხვათა აყოლით თუ ოჯახის წევრის გამუდმებული ჩიჩინით. აფშინა გზასცდენილი კაცია, თუმცა თავისი საქმიანობა — ყაჩაღობა საამაყოდაც კი მიაჩნია (აქ საზოგადო აზრიც წარმოჩნდება — მთაში საამაყოდ ითვლება მტრის დალაშქვრა-დაყაჩაღება, ამისკენ ხატიც კი მოუწოდებს). ორი გმირის შეხვედრას ვაჟა მისთვის მნიშვნელოვანი ბიბლიური მოტივით ასრულებს — უიარალო გმირის მიერ თავიდან ბოლომდე იარაღასხმული, თანაც მოხერხებულის და ვაჟკაცი კაცის დამარცხებით. ამით კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი გოგოთურის ღვთის კაცობას. მაგრამ ნაწარმოების სათაურში ორივე გმირის სახელია. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან აფშინაც აღწევს იმ სულიერ სიღრმეს, რითაც გოგოთური თავიდანვე წარმოჩნდება. რით? სინანულით. სინანულის სრულყოფილი გამომჟღავნება კი მხოლოდ პოემის ბოლოს ხდება. ეს დამახასიათებელია ვაჟას ნაწარმოებთა სტრუქტურისათვის. აფშინა ხახმატის ხატის ხევისბერია. სწორედ მის მიერ იკლვის საკლავი და სწორედ ის ახვეწებს საყმოს ხახმატის წმ. გიორგის. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ ფინალი არაა. ფინალი ბოლო კუპლეტში წარმოდგება მთელი თავისი დიდებულებით, ვაჟასეული მსოფლმხედველობისა და სტილის დემონსტრირებით:

„ამბობენ: ქვითინი მოდის
ლამ-ლამ ბლოს თავით კაცისა:
„ვაჰ, მკვდარო ვაჟკაცობაო,
ცოცხლად დამარხვავ თავისა!“
(ვაჟა-ფშაველა 1961: 26)

და აქ ორი აზრი გამორიცხულია, აფშინა დასტირის თავის მკვდარ კაცობას, თავის ცოდვებს და ეს სინანული მუდმივია, არა ერთჯერადი. მკვდარ კაცობასთან ბრძოლა და ამის მუდმივი მონანიებაა ადამიანის სულიერი სიღრმის განმსაზღვრელი და ორივე მოტივი სახარებისეულია. სახეზე გვაქვს ყოფითი სინამდვილისთვის დამახასიათებელი სულიერი ამაღლებისკენ ლტოლვის გზა — ყაჩაღობიდან ხევისბერობამდე, მაგრამ ამ ხევისბერობის საფუძველი პერსონაჟის ცნობიერებით თუ ხატის სამსახურია, ქვეცნობიერად, მაგრამ ავტორის ცნობიერებით, უფრო მეტი — მუდმივი სინანულია.

შეიძლება თუ არა, რომ ლუხუმი, კოპალა ან აფშინა ვაჟას ქრისტიან ბერებად ან, თუნდაც მღვდლებად, დაეხატა. რა თქმა უნდა, არა. ეს პასუხი თავად ვაჟას წერილშია: „რაკი რუსთაველმა ქართული ამბავი სპარსულად გადააქცია განგებ და ქართველები — უცხოელე-

ბად, უეჭველად უნდა ცდილიყო, რათა ჰარმონია არ დარღვეულიყო, ყველას შესაფერად აღესრულებინა თავისი როლი და ყველა გმირი თავ-თავის ალაგასა ყოფილიყო. ამ განზრახვას შოთა ოსტატურად ასრულებს, ყველაფერი გეგმის თანახმად აქვს მონყობილი, მაგრამ სინამდვილე — მოქმედ პირთა ქართველობა, მოპარულს მამალივით ბოლოს აჩენს. ნუ ვიტყვით იმას, რომ ტარიელ და ავთანდილ ქრისტიანულად (ქართულად) იქცევიან, როცა ... შიგ ისეთი სუნი ტრიალებს, ერთ მოქმედ პირზედაც ვერ იტყვი, ქართველი არ არისო“ („ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“ / ვაჟა-ფშაველა 1961: 277). ჩვენც იგივე შეიძლება ვთქვათ. რაკი ვაჟამ მოქმედება ფშავ-ხევსურეთში დახატა და თანაც მითოსურ წარსულში, „რათა ჰარმონია არ დარღვეულიყო“, ყველას იმ კუთხისთვის შესაფერისად უნდა აღესრულებინა თავისი საქმე; მაგრამ ავტორის ქრისტიანული აზროვნება „მოპარულს მამალივით ბოლოს აჩენს“, ხოლო ვაჟას შემოქმედებაში ისეთი სუნი ტრიალებს, რომ ვერც ერთ მთავარ პერსონაჟზე ვერ იტყვი, „ნახევრად ქრისტიანია“ ისევე, როგორც მთელი ფშავ-ხევსურეთი. ასეთი გმირებიდან განსაკუთრებით გამოვყოფთ, ალუდა ქეთელაურს, მუცალს, ჯოყოლას, ალაზას, ზვიადაურს, ადამიანებს, რომელთაც, მიუხედავად ადათებისა — „მტერს მტრულად მოექეც“ — მტრის სიტყვარული შეუძლიათ. „სტუმარ-მასპინძლის“ გმირებიც იმ კლდის თავზე ხვდებიან ერთმანეთს, რომელიც მათი სულიერი სიმალლის სიმბოლოა, უფლის მთა, ლაშარის გორაა, „სიყვარულის სამეფოა“.

ჩვენი თემის თვალსაზრისით ძალზედ საინტერესო პერსონაჟია ვაჟას მინდია. იგი მთლიანად მითიური საფარველითაა მოსილი. მიუხედავად იმისა, რომ ყველაზე მკვეთრად მითოსურ ხილვათა ფუნქციის საკითხი პოემა „გველის-მჭამელში“ დგას, სიუჟეტის ძირითადი მომენტები — გმირის მიერ გველის ხორცის ჭამა, გამეცნიერება, შემდეგ სიბრძნის დაკარგვა და თავის მოკვლა — ადამიანის სულიერი განვითარების მრავალ ასპექტთან არის დაკავშირებული და ერთი პლანით არც უნდა განვიცადოთ და არც უნდა გავაანალიზოთ. სწორი არ იქნებოდა გმირის სახე დაგვეყვანა მხოლოდ მითოსურ ელემენტებზე და მარტოოდენ მათგან გამომდინარედ დაგვესახა.

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ ყველა ძირითადი მომენტი იძლევა სულ მცირე ორგვარი აღქმის საშუალებას — მითოსური მნიშვნელობით, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული ფუნქცია აქვს და ეს ფუნქცია რევაზ სირაძის აზრით, მხატვრული სახის სიმბოლოდ ქცევია და ადამიანის სულიერი განვითარების ასპექტით, რომელიც ქრისტიანული აზროვნებიდან მომდინარე რეალურ პლანად შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ამ პლანთა ურთიერთგაუთიშობა კი ასე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ — ქაჯთაგან ტყვეობა და ეშმაკის ტყვეობა; თავის მოკვლა და სულის ეშმაკის ტყვეობაში მყოფობისათვის ბოლოს მოღება; გველის ხორცის ჭამით სიბრძნის მიღება და რწმენით მიღებული საიდუმლო ზიარება, როგორც მოსეს მიერ სპილენძის გველით; ხელახალი დაბადება და სულიერების თვალის ახელვა, გულისხედვა; ბუნე-

ბის ენის სწავლა და ადამიანის უცოდველ ბუნებასთან დაბრუნება; ინტუიციური სიბრძნის დაკარგვა ხის მოჭრის და ნადირის მოკვლის მიზეზით და ღვთაებრივი სიბრძნის დაკარგვა კვლავ ნუთისოფლის ტყვეობით, ცოდვის მონობით; ცოდვის უმაღლესი შედეგის — ქვეყნის დაღუპვის — შემდგომ კვლავ თავის მოკვლა და სინანულით კვლავ გამონთავისუფლება ცოდვისგან; მინდიას დამარცხება და დამარცხება მისი ცოდვილი ბუნებისა.

აზრთა სხვადასხვაობას ინვეს პოემის ფინალი. თოკით შეკრული მინდია კვლავ თავისუფლდება და თავის დახსნის მიზნით იგივე ხერხს — თვითმკვლელობას — მიმართავს. თუ ნანარმოების დასაწყისში ეს ხერხი აღიქმება მხატვრულად, როგორც სიკვდილი კაცის ცოდვილი ბუნებისა და ხელახალი დაბადება, ნანარმოების დასასრულს რატომ უნდა ჩავთვალოთ იგივე ხერხი გმირის სისუსტედ, იოლ გზად, უდიდეს ცოდვად, დამარცხების მაჩვენებლად და იმ აზრის დემონსტრირებად, რომ ნუთისოფელში გამოორიცხულია „ღმერთშემოსილობა“, უცოდველობა და ეს კანონი ყველასთვის ერთია?! მაშ, რით გამოირჩევა პიროვნება, მხოლოდ იმით, რომ განსხვავებული აზრი აქვს და ნაწილობრივ ახერხებს ცოდვასთან ბრძოლას?! ვფიქრობ, ბუნებამ უნდა მოგვეცეს ამის პასუხი, რომელსაც პოემაში მთავარი გმირის სულიერი სამყაროს სარკის ფუნქცია აქვს. „ახლად სულჩადგმული“ მინდიას მიმართება ბუნებასთან სამოთხეში მყოფი პირველადამიანების ყოფის მსგავსია, გულის ხედვაზე დაფუძნებული, ცოდვის ჩადენის შემდეგ კი ბუნება ისეთივე უცხო ხდება გმირისთვის, როგორც დანარჩენ სხვათათვის, მაგრამ ის მაინც ყოველთვის ცდილობს გმირს გზა უჩვენოს, რომელიც ჩაკეტილი გულის გახსნაში მდგომარეობს. მინდიას კი დაკარგული აქვს ის ხედვა, რომ ბუნების ენა გაიგოს, ამიტომ ბუნებაც მღელვარებაშია. ნანარმოების ბოლოს კი მინდიას თვალეზზე ცრემლი აღარ აქვს, რადგან ეს სითხე, იგივე მისი სინანული, „სულ გულში ჩაგუბებული და გაბნეული მკლავებში“, ამიტომ ბუნებაც „უდარდოდ, ნელის მღერით“ ნარმოგვიდგება და ჩნდება „უმძიმესი“ კითხვა, ნუთუ ვაჟამ წინოლას ბედი არგუნა მინდიას და გაიმეტა სულიერი სიკვდილისათვის? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ჩვენთვის ძნელია. ქვეცნობიერი პასუხი კი არაა, რასაც განამტკიცებს ტექსტის სიუჟეტური ერთიანობის ბუნება, რომელიც თავის მოკვლის მხატვრული ფუნქციის ერთი და იგივე დატვირთვით უნდა აიხსნას როგორც ნანარმოების თავში, ასევე ბოლოში. აქედან გამომდინარე, პოემის მთავარი იდეა შემდეგნაირად გვესახება — ნუთისოფელი მუდმივი ბრძოლაა მადლისა და ცოდვისა, ტყვეობისა და ტყვეობიდან განთავისუფლებისა, ცოდვილი ბუნების დათრგუნვისა და მის ხელახლა გამოღვიძებისა, სულიერი სიცოცხლისა და სიკვდილისა. ეს ბრძოლაა ქრისტიანობის მთავარი საზრისიც, გამუდმებული სულიერი ბრძოლა და არა ერთი და საბოლოო გამარჯვება, როგორც ეს ზღაპარშია.

მითოსი ვაჟასთან ესთეტიკურ ფენომენს ემორჩილება. ის საშუალებაა ისეთი ფართო დიაპაზონის მხატვრული აზროვნებისა, რო-

მელშიაც თავისუფლად თავსდება ქვეტექსტი, სხვადასხვა ასპექტი და თუნდაც სხვადასხვა გაგება. სწორედ ამ ქვეტექსტში დევს მწერლის ქრისტიანული აზროვნება, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ დემონ-სტრიკებული არ არის, „მოპარულ მამალსავით აჩენს ბოლოს“; ხოლო იქ, სადაც ქვეტექსტი ნაკლებად ჩანს, თუმცა კი უეჭველად იგულისხმება, ავტორი მიაწერს — „ძველი ამბავი“ ან „სიმღერა“. ასეთი ტექსტის საუკეთესო ნიმუშია ლექსი „ბნელეთი“, სადაც მითიური ჯოჯოხეთია აღწერილი, მაგრამ ავტორის მიზანი უფრო ფართოა, ვიდრე უბრალო აღწერა, ადამიანის დაფიქრებაა სიკვდილის შემდგომ ცხოვრებაზე.

დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ვაჟას შემოქმედებაში, სადაც კი მითოსური გარემო, ხილვა თუ წარმოდგენაა აღწერილი, იქვე გვეძლევა მისი დეკრიტიკიანიზაცია, სულ ერთია ეს პოეზია იქნება თუ მხატვრული პროზა. მითოსურისა და ქრისტიანული შერწყმა ქმნის მწერლის მხატვრულ სტილს, რომელიც ყველა სხვათაგან გამოარჩევს ვაჟას ნაწარმოებს.

ზემოთგანხილულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მითოლოგიური მასალის გამოყენება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში არ ენიშნაღმდეგება მწერლის ქრისტიანულ მსოფლმხედველობას, პირიქით, ეს მასალა და ზოგადად მითის სტრუქტურა ეხმარება მას უფრო სიღრმისეულად წარმოაჩინოს თავისი მხატვრული აზროვნება და განაზოგადოს სათქმელი, პერსონაჟის მითოსურ ბუნებაში ახალი შინაარსობრივი დატვირთვა შეიტანოს, რაც თავისთავად პარადიგმული სახის-მეტყველების განმსაზღვრელი ფაქტორია; თავისი სათქმელი ისეთივე ზედროული გახადოს, როგორც თავად მითია ზედროული; ამ ზედროულობის აღქმით კი ჩვენ, მკითხველებს, გადაგვიშალოს სამყაროს მოდელი, რომლის მიკრომაგალითი თავად პიროვნებაა თავისი შინაგანი ბრძოლით ნათელსა და ბნელს შორის, სულის თავისუფლებასა და მონობას შორის. ერთი გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ვაჟას მთელ შემოქმედებაში, გარდა იმისა, რომ მითოსი და ქრისტიანული აზროვნება ბუნებრივად და ლოგიკურად ერწყმის ერთმანეთს, ორივე ერთნაირი მხატვრული ფუნქციით იტვირთება. ეს ფუნქცია კონკრეტულის განზოგადება და მასშტაბური ჩვენებაა, კერძოში ზოგადადამიანური დარდისა და ფიქრის მოქცევა.

ვაჟას პოეზიის სწორედ ამ ძირეული ფენის, პირველსაფუძვლის — მითოსისა და ქრისტიანული აზროვნების — მხატვრული გააზრების გვერდის ავლის გამო იშვა უამრავი ცრურწმენა და ცრუ შეხედულება მისი პოეტური ენისა და მსოფლმხედველობის შესახებ. მწერლის გენი-ალური შემოქმედება თავის დროზე პროვინციული კუთხურობის თვალსაზრისით იყო შეფასებული და ამ თვალსაზრისის ინერცია ხანგრძლივ პერიოდს გასწვდა.

მწერლის შემოქმედების განხილვისას მნიშვნელოვანია იმ ფაქტის გათვალისწინებაც, რომ საქართველოს მთიანეთის (კერძოდ, ფშავესურეთის) ეთნო-კულტურული თავისებურებანი მხოლოდ მასალაა ავტორისათვის, რომლის საშუალებითაც ის უდიდესი მხატვრული

ძალით გამოხატავს მთელი კაცობრიობისათვის მნიშვნელოვან ზნეობრივ იდეალებს. მართებულადაა შენიშნული, რომ რამდენადაც ღრმავა ნაციონალურად ხელოვნების ქმნილება, იმდენად ზენაციონალურია იგი. მართლაც, თემის ზნე-ჩვეულებანი, მითები თუ ლეგენდები, რომელნიც ქართველი ერის არამატერიალური კულტურის მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილია, ვაჟა-ფშაველასათვის მხოლოდ უბრალო ასახვის ობიექტი კი არ არის, არამედ საფუძველი უფრო დიდი, მასშტაბური, ზოგადკაცობრიული ქრისტიანული იდეების გამოსახატავად, რომელთაც ესთეტიკური ფენომენი აცოცხლებს და აყალიბებს.

დამონეგანი:

ვაჟა-ფშაველა 1961ა: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. I, ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ვაჟა-ფშაველა 1961ბ: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. II, ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ვაჟა-ფშაველა 1961გ: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. III, ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ვაჟა-ფშაველა 1961დ: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. I, ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ვაჟა-ფშაველა 1961ე: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად*. ტ. V, ლექსები. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

RUSUDAN CHOLOKHASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**The Difference and Similarity of Vazha-Pshavela's
“Snake Eater” with Mythical World**

Vaja-Pshavela's “Snake Eater” is created on the basis of mythological concepts, but it exposes the problems of characters and difference among the individuals. The main difference is Mindia death in the end of the poem, he dies because of treachery, he broke the custom.

In “Snake Eater” the author highlights the problems of neglecting the old customs and traditions, without it progress could not be reached. Vaja-Pshavela is for progress and development, but he understands and he sympathizes them who fails to decline old customs and tradition. “Snake Eater” describes the problems of making progress.

Key Words: myth, fairy-tale, literature, Vaja-Pshavela, progress.

რუსუდან ჩოლოყაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელის“ მსგავსება და
განსხვავება მითოსურ სამყაროსთან**

პოემა „გველისმჭამელი“ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშიც კი გამოირჩევა მითოსთან სიახლოვით. ვაჟა თავად წერს, რომ ამ ნაწარმოებში, მინდიას გამეცნიერების მოტივი ხალხური შემოქმედებიდან იღებს სათავეს (ვაჟა-ფშაველა 1964ა : 324). ეს მოტივი არა მარტო ქართულ, არამედ სხვა მრავალ ხალხთა ფოლკლორშიც გვხვდება — არაბულ, რუსულ, აზერბაიჯანულ, უკრაინულ, ბელორუსულ, სერბულ, გერმანულ, სკანდინავიურ, სპარსულ, თურქულ, ბერძნულში (ჩიქოვანი 1956: 65).

ამ ნაწარმოების სხვა მოტივებიც და თვით მთავარი გმირის სახეც მითოსიდან იღებს სათავეს. მაგალითად, მწერალს მინდია ჩვეულებრივ მოკვდავად არ ჰყავს გააზრებული. ნაწარმოების მიხედვით ის „იმ“ ქვეყანას ნამყოფი გმირია და „იქიდან“ დაბრუნებული, რაზეც ქაჯებთან მისი თორმეტწლიანი ტყვეობა მეტყველებს. იქ ის ქაჯების საკვებად ეზიარა-გველის ხორცი იგემა. ამ ზიარებით დასრულდა მისი არსებობა ძველ სტატუსში და ახალში დაიწყო. მითოსისათვის კი სრულიად ბუნებრივია „იქიდან“ დაბრუნებული „იქაურს“ ნაზიარები ზებუნებრივი, ღვთაებრივი ძალის მატარებელი იყოს, თუმცა ამაზე

მინიშნება მითში არ ხდება და ეს მხოლოდ იგულისხმება. ლიტერატურულ ნაწარმოებში კი გმირის ღვთაებრივ ბუნებაზე აქცენტია გაკეთებული. მაგალითად:

„როგორც თაფლს მწერი ეხვევა,
იმას — მცირე და დიდია.

მუხლებს ნინ თავმიშველანი
ორნი უსხედან ჩოქითა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:7)

„აღმერთებს, ნუგეშად ჰსახავს
ფშავ-ხევსურეთი მთელია“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:10)

მითოსი და ფოლკლორი გმირის გამორჩეულობას ქმედებაში გვიჩვენებს მისი შესაძლებლობების წარმოჩენით, რაც ვაჟასთვისაც ჩვეულებრივია:

„ახალი სული ჩაედგა,
ახალი ხორცი აისხვა;
გულის ხედვა და თვალების
როგორც ბრმას და ყრუს გაეხსნა.

შეიგრძნო სიბრძნე ქაჯების
ამიერიდან ტყვემაო;
მას მუსაიფი დაუნყო
ცამ, დედამინამ, ტყვემაო.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:9)

ზღაპრული ეპოსის მსგავსად ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც იმ-ქვეყნიური არსებანი ვერ იმეტებენ თავიანთ სიბრძნეს:

„ქაჯნი ბრაზობენ, რა ჰხედვენ
— გამეცნიერდა გლეხია“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:10)

როგორც ყველა გენეტიკურად ღვთაებრივი გმირი ჯადოსნურ ზღაპარში, ის გველივით გრძნეული გახდა — ესმის ყველაფრის, უსწრაფესია, დაჭრილთა გამაჯანსაღებელი. ამიტომ იყო, რომ მისი ჯარი არ მცირდებოდა. ამასთანავე თავთავნი მინდიას თავიანთ ღმერთად მიიჩნევდნენ:

„ხელნამგლიანი როცა ვარ,
მნახვენ თავის ღმერთადა,
— არა, მე მომჭერ, მინდიავ,
ნუ მტოვებ, შენი კვნესამე!“
(ვაჟა-ფშაველა 1964:13)

ლიტერატურულ „გველისმჭამელსა“ და მითოსურ „ხოგაის მინდიას“ შორის სხვა მრავალ მოტივთა მსგავსებაც არსებობს. ამ საკითხზე

ჯერ კიდევ მ. ჩიქოვანი მიუთითებდა და აღნიშნავდა, რომ „გველის-მჭამელის“ ყველა მოტივი ფოლკლორიდან მოდის, რომელთა გავრცელების ფარგალი სცილდება საქართველოს და ევროპისა და აზიის მრავალ ქვეყანას მოიცავს (ჩიქოვანი 1956: 92). მას ასეთი 23 მოტივი აქვს დასახელებული.

მიუხედავად ამ მსგავსებისა, მათ შორის არსებითი ხასიათის განსხვავებანიც არსებობს. მაგალითად, მითში თუ ცალკეული მოტივების მნიშვნელობანი განმარტებებს არ საჭიროებს, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ისინი ახსნილია და სახელდებული თანამედროვე მკითხველისათვის გასაგები, მაგრამ არატრადიციული გაგებით. მაგალითად, გველის ხორცის შეჭმის მიზანი თვითმკვლელობის სურვილი ყოფილა და არა ზიარება:

„ბოლოს სთქვა: „თავსა მოვიკლავ,
ასეთ სიცოცხლეს სჯობია!

აილო ერთი ნაჭერი,
ზიზლით ქურდულად შეჭამა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:9)

ასევე არატრადიციული გაგებით არის ახსნილი თავთავების სურვილი, მინდია მ რომ მოჭრას ისინი:

„სურთ, პურად იქცნენ, საჭმელად,
რომ მითი გაძლენ მშიერნი, —
მკვდართ კაცთა შენდობა ვუთხრათ,
ძალნი ვახსენოთ ციერნი“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:14)

წარმართთა რწმენით კი თავთავები მკელს იმიტომ მიიჩნევენ თავიანთ ღვთაებად, რომ მხოლოდ მას შეეძლო განახლების, ამ ქვეყნად ხელახლა მოსვლის საშუალება მიეცა მათთვის, რადგან მოუმკელად დარჩენილი — გამხმარი ან დამპალი თავთავი სამუდამოდ დაღუპულად ითვლებოდა. ეს რწმენა ვაჟასეულ მოტივს პირველად თ. ჩხენკელმა დაუკავშირა (ჩხენკელი 1989:159).

ლიტერატურულ ნაწარმოებში დახასიათებულია მინდიას ღვთაებრივი ბუნებაც, რაც ასევე უცხოა მითისათვის:

„მას აღარაფრის ეშინის,
თუნდა დაატყდეს მუხია.

მალია ტყვიასავითა,
გრძნეული როგორც გველია.

შუაზე გაჭრილს განკურნავს
მის უებარი წამალი“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:10)

ზღაპრული პასაჟია ოჯახის წევრი გამუდმებით რომ უპირისპირდება ზღაპრის მთავარ გმირს (ჯადოსნური ზღაპრის უფროსი დები ან ძმები — უმცროსს, მშობლები — შვილს), რასაც საბოლოო გამარჯვებამდე, ღვთაებრივ სრულყოფილებამდე მიჰყავს ზღაპრის გმირი. „გველისმჭამელი“ კი პირიქით ხდება — ცოლის დაპირისპირება აიძულებს მინდიას აკრძალვა დაარღვიოს და უკვე მოპოვებული ღვთაებრივი სრულყოფილება დაკარგოს, ეს კი სიკვდილის ტოლფასია. ნოველისტურ ზღაპარშიც უჭირს გმირს ცოლის გაუთავებელ ჩიჩინს გაუძლოს და თანახმაა დაარღვიოს წესი, მიუხედავად იმისა, რომ წინასწარ იცის, ამას უბედურება მოჰყვება, მაგრამ მას ისევ თავისი ცოდნა და მეტყველი ბუნება იხსნის, ცხოველები გამოსავალს უკარნახებენ. ისიც მაცდუნებელ ცოლს კარგად გაროზგავს, აკრძალვას არ დაარღვევს, რითაც სიცოცხლესა და სიბრძნეს შეინარჩუნებს („მეცხვარე და გველი“ — რაზიკაშვილი 1951: 81-83).

მითსა და ზღაპრულ ეპოსში გმირის სიკვდილი თუ დროებითია და მხოლოდ განახლებული აღდგომის წინა პირობა, ლიტერატურული ნაწარმოების მინდია სამუდამოდ კვდება. ე.ი. მითოსური გმირი კვდება მხოლოდ ძველ სტატუსში ახალში დასაბადებლად, ლიტერატურული გმირი კი ფიზიკურად იღუპება.

ე.ი. ძირითადი ხასიათის განსხვავება ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელსა“ და ფოკლორულ ნაწარმოებებს შორის მათ ფინალებშია, როცა ფოკლორისაგან განსხვავებით ლიტერატურული მინდია, ნაწარმოების დასაწყისში ღვთაებად სახელდებული, იღუპება, საკუთარ თავთან დამარცხებული თვითმკვლელი ხდება.

საინტერესოა, რატომ გაიმეტა მწერალმა თავისი საყვარელი გმირი ნაწარმოების ფინალში დამარცხებისა და სიკვდილისათვის? ხახმატის ხატმაც არ შეინირა მისი შესანიერი. რატომ განირა ვაჟამ ბუნების ქომაგი, დაჭრილთა გამჯანსაღებელი და ერის ბურჯი? მინდიას წყალობით ხომ:

„ზღუდე გამაგრდა ქართლისა,
მტერს შეუკერეს სუდარა“.
(ვაჟა-ფშაველა 1964:17)

საზოგადოებაში გამორჩეულობამ ტრაგედიამდე მიიყვანა ლიტერატურული გმირი. აქ უკვე მითოსისათვის სრულიად უცხო ფსიქოლოგიური მომენტი წამოვიდა წინა პლანზე, რასაც ვაჟა-ფშაველას მინდია ველარ გაუმკლავდა და თვითმკვლელი გახდა. თუმცა ის თვითმკვლელი მანამ გახდა, სანამ ხანჯალს დაიცავდა გულში, ეს მაშინ მოხდა, როცა აჰყვა ცოლის გაუთავებელ ჩიჩინს და საკუთარი თავის წინააღმდეგ გადადგა ნაბიჯი: მოჭრა შეშა და მოინადირა ნადირი. ამ ქმედებით მან აკრძალვა დაარღვია, რასაც მოჰყვა ღვთაებრივი ძალის დაკარგვა და ბოლოს — მისი სიკვდილი.

თ. ქურდოვანიძე თვლის, რომ საზოგადოებისათვის უსარგებლო მინდიას სიცოცხლეს აზრი აღარ ჰქონდა (ქურდოვანიძე 2011:90), მაგრამ ის დამარცხდა და საზოგადოებისათვის უსარგებლო გახდა მას

შემდეგ, რაც აკრძალვა დაარღვია, სავალდებულო წესი ბოლომდე ვერ დაიცვა. ამ აკრძალვის დარღვევით მან საკუთარ რწმენას უღალატა, ასეთი კი ფოლკლორშიც განწირულია. ზღაპრული ეპოსის და „გველისმჭამელის“ ფინალებს შორის მაინც არსებითი ხასიათის განსხვავებაა: ლიტერატურული „გველისმჭამელის“ ფინალი ტრაგიკულია, მაშინ როდესაც ხალხური ზღაპრის დასასრულს გმირი აუცილებლად იმარჯვებს და ბედს ეწევა. ეს იმიტომ ხდება, რომ ზღაპარში ყოველთვის წესის დამრღვევის პარალელურად წესის უნაკლოდ შემსრულებელიც არსებობს, რომელიც ამ წესის დაცვით საბოლოო მიზანს აღწევს და ბედნიერებას ეზიარება („ორნი ძმანი“ — აღნიაშვილი 1979: 58-61). „გველისმჭამელშიც“ რომ შემოეყვანა მწერალს მეორე გმირი, მინდას სახე უარყოფით გაგებას შეიძენდა, ეს კი არ იყო მისი მიზანი. ე.ი. ვაჟას მინდა თუ საკუთარ თავთან ჭიდილში დამარცხებული ტრაგიკული გმირია, ხალხური ზღაპრის დამარცხებული გმირი უარყოფითი პერსონაჟია.

„გველისმჭამელში“ ვაჟა-ფშაველა გვიჩვენებს რაოდენ მძიმეა და მტკივნეული ძველთან განშორება. ამ განშორებით გამონვეული ტრაგიზმი კი იმაშია, რომ ის გარდაუვალია, ისე პროგრესი ვერ მიიღწევა. ვაჟა აქაც, როგორც ყველგან თავის შემოქმედებაში, პროგრესის მომხრეა, მაგრამ ესმის და უთანაგრძნობს მათ, ვისაც უჭირს ეს განშორება. აქ იკვეთება სწორედ არსებითი ხასიათის განსხვავება ზღაპრულ ეპოსსა და „გველისმჭამელს“ შორის, მაშინ როდესაც ზღაპარი ძველისა და ტრადიციულის დამცველია, ლიტერატურული ნაწარმოები გვიჩვენებს პროგრესისაკენ მიმავალ რთულ გზას.

ღამონათვიანი:

აღნიაშვილი 1979: აღნიაშვილი ვლ. (შემდგენელი). *ქართული ხალხური ზღაპრები*. თბ.: „ნაკადული“, 1979.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული*. IV, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ვაჟა-ფშაველა 1964ა: ვაჟა-ფშაველა. *თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად*. IX, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

რაზიკაშვილი 1951: რაზიკაშვილი თ. (შემდგენელი). *ქართული ხალხური ზღაპრები*. I. თბ.: საქ. სსრ განათლების სამინისტრო, საბავშვი და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა, 1951.

ჩიქოვანი 1956: ჩიქოვანი მ. *ვაჟა-ფშაველა და ხალხური პოეზია*. თბ.: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1956.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშვენიერი მძღვეარი*. თბ.: „მერანი“, 1989.

ქურდოვანიძე 2011: ქურდოვანიძე თ. *ვაჟა-ფშაველა და ქართული ფოლკლორი*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

EKA CHKHEIDZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

**Faustus Paradigm in Folk Epic Story “Eteriani” and “Eteri” by
Vazha-Pshavela**

“Eteriani” is the best story in the Georgian folk , as it deeply reveals the psychological nature of the human , the epic story of the Romanticism period wonderfully depicts the inner nature of the hero. “Eteriani” is the only epic story in the Georgian folk that completely reveals the human nature. Faustus literature highlights Christian religion conflict of the medieval period and considers that the link between the human and evil is the reflection of the conflict. “Eteriani” also manifests Faust paradigms.

Key Words: folk, epic, psychology, inner nature, human nature.

ეკა ჩხეიძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

**ფაუსტური პარადიგმა ხალხურ ეპოსში „ეთერიანი“ და
ვაჟა-ფშაველას პოემაში „ეთერი“**

ფაუსტურ ლიტერატურაში საგანგებოდაა აღნიშნული, რომ ადამიანის მიერ დემონურ ძალებთან ხელშეკრულების დადება შუასაუკუნეების ქრისტიანულ რელიგიაში განხეთქილების ანარეკლია მხატვრულ ნაწარმოებში.

თავის შედეგს „ფაუსტი“ გოეთემ საფუძვლად დაუდო ლეგენდა დოქტორ ფაუსტზე, რომელიც გერმანიაში არსებობდა XVI საუკუნიდან. ლეგენდის თანახმად, ფაუსტი შავი მაგი იყო, მან სული მიჰყიდა ეშმაკს, რის საფასურადაც ეშმაკი ყველა სურვილის შესრულებას შეჰპირდა. როგორც მეცნიერებმა გამოიკვლიეს, დოქტორი ფაუსტი ისტორიული პიროვნება ყოფილა, სწავლობდა ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტში და ერქვა იოჰანი. მის შესახებ XVI საუკუნიდან მრავალი უცნაური ამბავია გავრცელებული. ყველა ეს ამბავი შეუკრებია ვინმე იოჰან შიპსს და 1587 წელს ნიგნად გამოუცია გოეთეს მშობლიურ ქალაქში — ფრანკფურტში. ნიგნის მიხედვით, ფაუსტი ამპარტავნებით შეპყრობილი ღვთის მოძულე სწავლულია, ჯადოქარი, უზნეო და გარყვნილი. სიკვდილის შემდეგ მის სხეულს ეშმაკები დაგლეჯენ, სულს კი ჯოჯოხეთი შთანთქავს.

ლეგენდარული დოქტორი ფაუსტი გოეთემ სხვა კუთხით წარმოუდგინა საზოგადოებას თავის დრამატულ პოემაში. დადებითი თვისებებით შეამკო გოეთემ თავისი გმირი და არ მოერიდა დოქტორ ფაუსტის შესახებ ხალხში გავრცელებულ უარყოფით შეხედულებებს.

მეფისტოფელის გამოჩენით კი, რომელიც შავი ძაღლის პუდელის სახით შემოპარული ფაუსტის ოთახში ადამიანების სიძულელი, ამპარტავნება, ნიჰილიზმი იფრქვევა ამ პერსონაჟისაგან მთელი თხზულების მანძილზე. ის პირდება ფაუსტს ყველა სურვილის ასრულებას და სანაცვლოდ სრულ მორჩილებას მოითხოვს. ფაუსტი ამბობს, თუკი ოდესმე მის ცხოვრებაში დადგება წამი, როდესაც ფაუსტი შესძახებს: „შეჩერდი, წამო, რა ლამაზი ხარ, რა მშვენიერი“, მაშინ ფაუსტი უფლებას მისცემს მეფისტოფელს გაუყაროს ბორკოლები და გახდეს მისი ბატონი. მეფისტოფელი სიტყვაზე არ ენდობა ფაუსტს და ჩამორთმევს ხელწერილს (კალანდარიშვილი 2008: 135-136).

ხალხურ რომანულ ეპოსში „ეთერიანი“ შესაძლოა მართლაც აღმოჩნდეს თავისებური ფაუსტური პარადიგმა.

მურმანს ეთერი შეუყვარდება, როგორც ადამიანს და არა როგორც ავ სულს. პირადად მურმანი უძღურია ჩაშალოს აბესალომისა და ეთერის ბედნიერება, ამისთვის მას ესაჭიროება დამხმარე ძალა, რომელსაც ეშმაკი მაცილების სახით პოულობს კიდეც. ამ ბედნიერებისთვის ის არაფერს იშურებს, „თვით სულსაც“, ე.ი. ამქვეყნიური ბედნიერებისთვის სამუდამო ტანჯვაზე თანხმდება.

მურმანი უაღრესად საინტერესო სახეა. ის არ არის რაიმე იდეის უბრალო განსახიერება. ამას მოწმობს მისი ტრაგიკული გააზრება ხალხის წარმოდგენაში. ასევე ეს მოტოვი კანონზომიერი ფალიაშვილთან, ხოლო კიდეც უფრო მეტად ვაჟას პოემაში „ეთერიანი“.

პოემაში „ეთერი“ მეფის ვეზირს შერეს შეუყვარდება უფლისწულის გოდერძის ახლადჯვარდანიელი ცოლი. „ქალის სიტურფით დაბმულ“ და „გულდაკოდილ“ შერეს „სიცოცხლე ეშავეთება“. შერე, მისივე სიტყვით, „უფლისგან გამომეტებულია“. მას გულში ლალატიანი ეშმაკი უჯდება. გურგენ მეფეს გადაწყვეტილი აქვს „უჯიშო“ რძლის მოშორება. საქმის მოგვარებას გამიჯნურებული შერე კისრულობს. იგი „უცხოეთს“ ანუ შავეთს მიემგზავრება.

ცხრა ზღვასა, ცხრა მთას იქითა,
უდაბურს ადგილს, მთიანსა,
სცხოვრობდა ერთი ბებერი
გამოქვაბულსა კლდიანსა.
გველი, შხამი და ბოროტი,
ყველას ის აძლევს ზიანსა.
ქაჯებში იყო გასული
დევთა და ალთა შორისა
ზემოთა თავში ჩართული
ქარს ის აჩენდა და ღვარსა,
სეტყვას და დელგმას მეხითა,
თუკი ერთს დაინივლებდა,

ან მინას სცემდა ფეხითა.
ხმალს მოხრილს ზურგზე დადგმულის
ემმაკ-ცხენაის კეხითა.
შავია, როგორ ნახშირი,
როგორც ფისი და კუპრია.

„თქმულებაშიც და ვაჟასთანაც ბებერმა, გულთმისანთა წესის კვალობაზე, იციან მის საუფლოში მოხვედრილთა გაჭირვების მიზეზი, შერე თავად სთავაზობს ბებერს თავის სულს. თქმულებაში კი ემმაკი მოითხოვს მურმანის (დედამისის) სულს. ეთერისთვის მძიმე სენის შეყრის სასწაულობრივი საშუალება თქმულებაშიც და ვაჟასთანაც ფეტვია.

ეს ამბავი ხდება ცხრა მთის გადაღმა. სეტყვისა და დელგმის გამჩენი ბებერი ამ ასპექტით ფშავ-ხევსურეთის დარ-ავდრის გამგებელ მდედრულ და მამრულ ღვთაებებს ენათესავება. მისი გამოქვაბულში ყოფნა და „გველივით ნივილი“ ხტონურ არსებათა ატრიბუტებია, ისევე როგორც სიშავე, მის ქვესკნელში მკვიდრობას მიგვანიშნებს. „ავსული ბებერი“ ქაჯებთან, დემონურ ძალებთან, იყო წილნაყარი და სწორედ ამიტომ ჰქონდა მოხვეჭილი გრძნეულება. ამ ბებერს „ცოდვებით ვერ შაედრება ქრისტეს გამცემი ურია“ და „უფლისგან გამეტებული“, ე. ი. ღვთაებრივს განშორებული, გულში ემმაკშემჯდარი შერეც მასთან მიდის (ჩხენკელი 1989: 145-146).

ფეტვს მოგცემ დევთა ნათესსა,
მოსულსა დევთა ძვალადა,
ის ურწყავს სისხლსა კაცთასა,
დევთაგან ნახმარს წყალადა.
შიგვე დედის რძე ურევა
ქაჯთი, მაცილთი კვალადა,
შიგვეა ფერფლი იმ სულთა,
ჩვენ რომელიც გვხვდა წილადა.
ვინც თავის მუფესთანა
გამოჩნდა განბილებული
შიგვე ლაფია იუდის
ქრისტეს გამცემი სულისა
და ანაფხეკი სასყიდლად
მის მიღებულის ფულისა.

როგორც ვხედავთ, წარმართული დემონების რიგს იუდას სახე აგვირგვინებს, რითაც ერთი მხრივ, მათი იდენტურობა, ხოლო მეორე მხრივ, მათი ემმაურობა და ჯოჯოხეთთან წილნაყარობაა ხაზგასმული.

ჯადო-ნამლის მოპოვების შემდეგ შერეში იღვიძებს ქვეცნობიერი. ეს უნდა აღარდებდეს ამ წარმატებულ კაცს. პოეტმა სწორედ ამ პლანში სცადა გმირის ხასიათის გახსნა, ამ გზით აჩვენა მისი ტრაგედია. დანაშაულის სიმძიმემ უნდა განსაზღვროს შერეს მომავალი, მისი სასჯელის ზომა (ქურდოვანიძე 2011, 257).

პოეტი შერეს ტრაგიზმს იმითაც ამძაფრებს, რომ ცოცხალს ტოვებს, თუმცა მხოლოდ ფიზიკურია ეს სიცოცხლე. ცოდვამ შერე ჭკუ-

აზე შეშალა. მისი სულიერი დრამა და მისივე შემზარავი აღსასრული ღრმა ადამიანურ თანაგრძნობას იწვევს მკითხველში.

„შერე გოდერძისა (პოემისეული აბესალომი) და ეთერის საფლავებს შორის კი არ დაიმარხავს თავს და ეკლის ბურქად კი არ ამოიზრდება მიწიდან, რათა ერთმანეთისაკენ მიმსწრაფი ვარდის ბურქები გაჰყაროს, არამედ ჯერ გონებაზე გადასული და გლახაკადქცეული დაეხეტება ტყე-ღრეში, მერე ბერებთან ეძიებს სულიერ შვებას და, რაკილა სულის დამოშმინება მისთვის სამუდამოდ მიუწვდომელია, თვალებს დაითხრის, რადგანაც ნათელის ხილვის ღირსად არა თვლის თავს:

მოსძაგდა სინათლის სინჯვა,
მოსძაგდა ყველაფერია,
დღეს მხოლოდ სიბნელე უყვარს,
ვერ ნახოს ვერაფერია!

მსოფლიო მწერლობაში თვითდასჯა საკუთარი თვალების დათხრით — რათა იცოცხლოს, ოღონდ დაუსრულებლად იტანჯოს — მართოდენ სოფოკლეს ოიდიპოსმა გაბედა და, აი, ამდენი საუკუნის შემდეგ ვაჟამ ეს განსაცვიფრებელი საქციელი თავის პერსონაჟს მიანერა“ (ჩხეიძე: 1995, 46-47).

მურმანის ხასიათს ჩამოყალიბებაში რომ სიყვარულია მთავარი მოტივი, ამას ადასტურებს ნაწარმოების ფინალიც. გაიგებს რა იგი ეთერის თვითმკვლელობას, თვითონაც თავს იკლავს. ამ ფინალით მურმანი ჩვეულებრივი უარყოფითი პერსონაჟიდან ტრაგიკულ პერსონაჟამდე მალდდება.

ეშმაკმა გააცურა მურმანი, სული გამოსტყუა, სიყვარული კი ვერ მოაპოვებინა, რადგან ეშმაკი ის არსება არ არის, რომელსაც სიყვარულის გაცემა შეეძლოს. მურმანის სურვილი განუხორციელებელი რჩება. ეთერი მისთვის სიკვდილშიც მიუწვდომელია. მის საფლავზე ამოსული ეკალი უსიყვარულობის ნიშანია. ეს არის მურმანის ტრაგედია, რასაც არაფერი ეშველება. ფლობს განძს და ვერც ფლობს (კიკნაძე 2011: 76).

გოდერძიმ შერეს მოუსპო ოცნების აღსრულების უკანასკნელი იმედი და ამით უმძიმეს სულიერ მდგომარეობაში ჩააგდო. თავის მხრივ, ვაჟამ შერეს, როგორც სულგაყიდულს, სულით დაცემულს, წაართვა ფიზიკური სიკვდილის უფლება და თავისი პოზიცია პერსონისადმი ამით გამოხატა.

ეშმაკი, რომელთანაც მურმანმა ხელშეკრულება დადო, ესქატოლოგიური ქორწილის მტერია... ის ხელს უშლის ახალი ცისა და ახალი მიწის შექმნას. მას სურს, სამარადისოდ გაგრძელდეს დაცემული სოფლის ჟამთა დინება... ნუთისოფელში ის უდარაჯებს ყოველ მურმანს და უცდის შესაფერ ჟამს, რომ გამოიყენოს იგი თავისი მიზნის მისაღწევად. ეშმაკს სურს ადამიანის სულის ხელში ჩაგდება. მაგრამ უფრო მეტად მას სურს, რომ ჩაიფუშოს საბოლოო ქორწილი და სამუდამოდ გაყაროს ერთმანეთს მეფე და სძალი. მაგრამ საბოლოოდ ეშმაკი უძ-

ლური გამოდგა. მან მხოლოდ მურმანის სული ჩაიგდო ხელში. ქორნი-ლი კი ვერ ჩაფუშა...

თითქოს „ეთერიანის“ დასასრული ტრაგიკულია. სიყვარული ამ-ქვეყნად მარცხდება. მაგრამ მისი მეუფება გააღწევს ამ ნუთისოფლის მიღმა, სადაც ხდება გაყრილთა შეერთება. ამის ნიშანი მათ საფლავებზე ამოსული ია და ვარდია. ამოდის მათ შორის ეკალიც... მაგრამ გაივლის ვინმე გამვლელი და ამოძირკვავს ეკალს (კიკნაძე 2011: 80).

ფაუსტი კვდება. მეფისტოფელი მოუხმობს ჯოჯოხეთის ძალებს, რათა დაიხმაროს ფაუსტის სულის ჯოჯოხეთში გასატაცებლად. მართლაც, იკრიბებიან ჭინკები, იხსნება ჯოჯოხეთის ხახა, მაგრამ გამოჩნდება ციური მხედრობა და ცად ამალდება ფაუსტის უკვდავი ნაწილთურთ. სატანა გაოგნებულია. ზეცაში ერთ-ერთი დასჯილთაგანი უერთდება მონანიე ქაჯების სულს. ეს გრეთჰენის სულია. ასე ხვდება მარადისობაში გრეთჰენის სული ფაუსტის სულს.

„ფაუსტის დასასრული ფაქტობრივად წარმოადგენს ადამიანისადმი ღვთის ნდობის გამართლებას — ტრაგედიის პროლოგის მიხედვით, ფაუსტის ცხოვრებამ დაადასტურა ღვთის სიტყვები, რომ „გულმრთელი ადამიანი, გინდაც გაებას ეშმაკის ქსელში, მაინც ნათელ გზას გაიგნებს ბნელში“ (კალანდარიშვილი 2008: 153).

ღამონამეზანი:

ბარდაველიძე 1969: ბარდაველიძე ჯ. *ქართული ფოლკლორი*. III, თბ.: „მეცნიერება“, 1969.

კალანდარიშვილი 2008: კალანდარიშვილი გ. *საუბრები მსოფლიო ლიტერატურის შედეგებზე*. თბ.: „ზანი“, 2008.

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

ქურდოვანიძე 1974: ქურდოვანიძე თ. *ეთერიანი*. თბ. თსუ გამომცემლობა, 1974.

ქურდოვანიძე 2011: ქურდოვანიძე თ. *ვაჟა-ფშაველა და ქართული ფოლკლორი*. თბ.: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

ჩხეიძე 1995: ჩხეიძე რ. *მურმანის ტრაგედია*. თბ.: „ლომისი“, 1995.

ჩხენკელი 1989: ჩხენკელი თ. *მშვენიერი მძლევალი*. თბ.: „მერანი“, 1989.

ხალხური სიბრძნე 1964: *ხალხური სიბრძნე. ქართული ეპოსი*. III, თბ. „ნაკადული“, 1964.

RUSUDAN TSANAVA

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Reflecting of Archaic Ritual in Vazha-Pshavela's Poems

In this paper is discussed one ritual - cutting off the right arm. This ritual is described in Vazha Pshavela's 7 poems. The scientific research of the topic reveals that cutting of the right arm is encountered in ancient sacrificial rituals in pagan times. For recreation of the archaic rituals together with the Georgian texts contributed Greek tragedy texts as well. For our research the greatest importance received the dream of Aluda from "Aluda Ketelauri" in which the writer explains to the reader the archaic origin of the ritual.

Key words: Sacrificial ritual, Revenge, Blood feud.

რუსუდან ცანავა

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

არქაული რიტუალის ასახვა ვაჟა-ფშაველას პოემებში

მოკლული მტრისთვის მარჯვენა მკლავის მოკვეთა ვაჟას რამდენიმე პოემაში გვხვდება, ესენია: „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „ბახტრიონი“, „გიგლია“, „სისხლის ძიება (ამბავი ჩერქეზთა ცხოვრებიდან)“, „გველის მჭამელი“, „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (ვაჟა-ფშაველა 1960).¹ ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ მკლავის მოკვეთის ადათი ვაჟასთვის კონცეპტუალური პრობლემაა, რომელსაც ღრმა ანალიზი სჭირდება.

ვაჟას პოემების მიხედვითაც ჩანს, რომ მოკლული მტრისთვის მარჯვენა მკლავის მოკვეთა გავრცელებული ყოფილა კავკასიის მთელ მოსახლეობაში — ამერ-იმერში. ამას ადასტურებს ჩრდილოკავკასიელთა ცნობილი „ნართების ეპოსიც“ (დიუმეზილი 1976). ნართების ეპოსის ციკლები ჩაისახა ძვ. წ-ის I ათასწლეულში. მასში აისახა სკვითების, სარმატებისა და ალანების პრეისტორია. ამ ეპოსის ცნობილი მკვლევარის ჟ. დიუმეზილის დაკვირვებით, ნართების ეპოსის ძირითადი ბირთვები შექმნეს სკვითებმა და მათმა შთამომავლებმა; შემდეგ ეს თქმულებები გავრცელდა მთელ კავკასიაში. მისივე აზრით, „ნართებში“ დადასტურებული მარჯვენა ხელის მოკვეთის ტრადიცია ეხმიანება ჰეროდოტეს ცნობას (ჰეროდოტე 1975: IV,62), რომ სკვითები ღვთაებისთვის მსხვერპლად შეწირულ ადამიანებს მარჯვენა ხელს აჭრიდ-

ნენ. დიუმეზილის აზრით, მარჯვენა მკლავის მოკვეთის ადათი საქართველოში ჩრდილო კავკასიიდან გავრცელდა.²

თუ ამ ვარაუდს დავეყრდნობით, მარჯვენა მკლავის მოკვეთის ადათს შორეულ წარმართობაში მსხვერპლმწიფის რიტუალამდე მივყავართ. მე ვფიქრობ, რომ ეს კვლევის სწორი მიმართულებაა და შევეცდები მის დასაბუთებას.

მართალია, შორიდან მიწვევს დაწყება, მაგრამ, მოკლედ მოეჭრი (უფრო ვრცლად იხ.: ცანავა 2005) მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხებში გავრცელებული უძველესი და უნივერსალური წარმოდგენის მიხედვით, ადამიანი მოიარება, როგორც კოსმიური სხეული, სამყაროს მოდელი (მიკროკოსმოსი). პირველადამიანის სხეულის ნაწილებისგან წარმოიშვა სამყარო და პირველი საჭიროების ნივთები — პირველნივთები (მითები).³ უძველესი წარმოდგენების მიხედვით, პირველადამიანები და ე.წ. „დანანევრებული“ (ვნებული) ღმერთები 14 ნაწილად (ე.ი. 14 პირველნივთად) იგლიჯებიან. რიტუალურად დანანევრებული მსხვერპლის ყოველი ნაწილი საკრალურია (წმინდაა), მაგრამ მათ შორისაც არის უფრო „ძლიერი“ ნაწილები. ამ საკითხს სერიოზული გამოკვლევა მიუძღვნა რ. ონიანსმა (ონიანსი 1999). მისი აზრით, სხეულის ნაწილებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება თავსა და ხელებს — თავი (ტვინი) განმკარგულებელია, ხელი — აღმასრულებელი. ორი ხელიდან კი უფრო მნიშვნელოვანია მარჯვენა (ჰერცი 1960) დაპირისპირება მარჯვენა — მარცხენა, და ამასთან, მარჯვენის უპირატესობის აღიარება უძველეს რელიგიურ და ყოფით წარმოდგენებს უკავშირდება. ამას, თავის მხრივ, მივყავართ დაპირისპირებამდე წმინდა — უწმინდური (კარგი — ცუდი). ე. ი. ერთ მხარეზეა ძალები, რომლებიც ანიჭებენ სიცოცხლეს, ჯანმრთელობას, გამარჯვებას; მეორეზე — ყველაფერი საპირისპირო. აქედან გამომდინარე, მარჯვენა ხელი აღჭურვილია საკრალური, შემოქმედებითი ფუნქციით. იგი შუბის, იარაღის მკერობელი ხელია და ეძღვნება ომის ღვთაებას.

სიმბოლოების ლექსიკონებსა და ეციკლოპედიებში ვრცლად არის მიმოხილული ხელის ფუნქციები (ბიდერმანი 1999; ტრესიდერი 1999; ენციკლოპედია 1999). ხელი განასახიერებს ფიზიკურ ძალას, ძალაუფლებას, ძლიერებას, მოქმედებას, ბატონობას. ძველ ებრაულ ენაში ხელი და ძალაუფლება ერთი სიტყვით აღინიშნებოდა. მიაჩნდათ, რომ ხელს შეუძლია გადასცეს სულიერი და ფიზიკური ენერჯია. იგი უძველესი დროიდან იქცა ძლიერ სიმბოლოდ. უკვე პალეოლითის ხანაში გვხვდება ხელის მტევნების გაშლილობებიანი გამოსახულებები გამოქვაბულების კედლებსა და კლდეებზე. ხელი ბედისწერის მატარებელიცაა და იმქვეყნიურ სამყაროსაც უკავშირდება. უძველესი დროიდან არსებობდა რწმენა, რომ გამორჩეულ პიროვნებათა (მეფეთა, წინამძღოლთა, ბელადთა, რელიგიურ ლიდერთა) ხელებს სასწაულმოქმედი ძალა აქვთ. სიმბოლოების ენაზე მარჯვენა ხელი გამოხატავს აქტიურ სანყისს, მომავალს, სიმართლეს, ცოდნას. მარცხენა ხელი ასოცირებულია პასიურ სანყისთან, წარსულთან. მარჯვენით ლოცავ-

დნენ, მარცხენით — წყევლიდნენ. რიტუალური დატვირთვა აქვს ხელის ჩამორთმევას, თავზე დადებას, ზე აღმართვას და ა. შ.

პირველყოფილი ადამიანები სამყაროს აღიქვამდნენ, როგორც ნივთების ერთობლიობას. ისინი ქმნიდნენ ცოცხალი ბუნების განივთებულ სახეებს. ამიტომ, მათი აზრით, შექმნილი ნივთიც „ცოცხალია“, იგი ლაპარაკობს, ცოცხლობს და მოქმედებს. მოვიგონოთ ე.წ. „ჭკვიანი“ ნივთები მითებიდან და ჯადოსნური ზღაპრებიდან: მოლაპარაკე კარები, ძაფის გორგალი, სადგისი, ქოთანი, სუფრა, ხმალი, ბეჭედი, სარკე და სხვა. პირველი მოხმარების სამეურნეო და საბრძოლო იარაღები სხეულის ნაწილების ანალოგიით შეიქმნა. ქოთანი (ქვაბი) საშოს იმიტაციაა; შუბი, მშვლდ-ისარი „დაგრძელებული ხელია“. ამ თვალსაზრისით არ შემოდია, არ მოვიხმო ერთი პასაჟი ვაჟს „ალუდა ქეთელაურიდან“, სადაც პოეტი, საოცარი ინტუიციის წყალობით, სადად და მარტივად ამბობს იმას, რასაც მეცნიერთა მრავალგვერდიანი ნაშრომები დასკვნების სახით გვთავაზობენ. ალუდა დაჰყურებს მოკლული მუცალის მოჭრილ მარჯვენას და ამბობს:

„რაად მინდარის, ვერ მიხმობს,
არ გამოდგება ფარადა,
მთაში წავილო, არ მითიბს,
არც მარგებს თივის კავადა“.

სავსებით ნათელია, რომ ალუდა მოკვეთილ მარჯვენას სამეურნეო იარაღებს ადარებს — ხმალს, ფარს, ცელს, კავს. ალუდას ქვეცნობიერში ამოტივტივებული ეს ანალოგიები გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, სხვა მიზეზითაც შეიძლება აღმოცენებულიყო. საქმე ისაა, რომ ალუდას სოფელში (და ყველა სხვა თემში) მოკლული მტრების მარჯვენა ხელებს ან ქავზე (სახლის კარიბჭეზე) ან სახლის კედლებზე ამარებდნენ. სახლის კედლებზე კი, ჩვეულებრივ, საბრძოლო იარაღი და სამეურნეო ნივთებიც ეკიდა.“ რატომ ინახავდნენ მოჭრილ ხელებსა და თავებს?

როგორც აღვნიშნეთ, ხელები (თავი) სხეულის „ძლიერი“ ნაწილებია. ამ ნაწილების ყოფილი პატრონების ძალა მათ ახალ მფლობელს შეემატება. აქედან გამომდინარე, საკრალურ ნივთებად ქცეულ სხეულის ნაწილებს დამცავის, ამულეტის ფუნქცია ეკისრება. ძველად ეგონათ, რომ საიქიოში სულები ისევე განაგრძობენ ცხოვრებას, როგორც სააქაოში. სამზეოდან „გაყოლილი“ მტრობა და მეგობრობა იმ ქვეყანაშიც გრძელდება. აქედან გამომდინარე, ხელმოკვეთილი მტერი მარადიულ ქვეყანაში საშიში აღარ იქნება. გარდა ამისა, მტრების მოჭრილი ხელები მათი მფლობელის სიმამაცის დასტური გახლდათ.

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ მარჯვენა ხელის ფუნქციებსა და რიტუალურ დანიშნულებაზე. ისიც ვთქვით, რომ ხელის მოკვეთა საკრალური დანაწევრების რიტუალში შედიოდა. ახლა უფრო დეტალურად შევჩერდეთ ამ საკითხზე. სხეულის საკრალური დანაწევრება უძველესი და უნივერსალური რიტუალია. რიტუალის დეტალებზე საუბრს აღარ

გავავრცობ (ამაზე იხილეთ ჩემს მითითებულ ნაშრომში). ამჟამად ყურადღებას გავამახვილებთ ყველაზე მნიშვნელოვანზე — რატომ და როგორ დაკარგა ამ რიტუალმა საკრალური (წმინდა) ფუნქცია და როგორ გადაიქცა „სისხლის ძიებად“. საკრალური რიტუალი რომ განხორციელდეს, აუცილებელია რამდენიმე პირობის დაცვა: შესანიშნავი მსხვერპლის მიმართ უნდა გამოირიცხოს ყოველგვარი აგრესია/რისხვა (წმინდა მსხვერპლი ეწირება დიად ღვთაებას. ამგვარი „შენირვები“, ძირითადად, ნებაყოფლობითია). მეორე — საკრალური მსხვერპლშენირვები ხორციელდება გარკვეული პერიოდულობით (სამეურნეო, სამონადირეო, თუ ამინდის მართვის რიტუალებისას; აგრეთვე ომისას). მაგრამ, რიტუალებს ახასიათებთ მიმეტიკურობა (მიბაძვის სურვილი). თუ ადამიანთა საზოგადოებამ ერთხელ მაინც დაუშვა საკრალური რიტუალის „შემოტრიალება“ საკუთარი მოტივაციით, იგი მომენტალურად კარგავს ძირითად (საკრალურ) ფუნქციას. რა იგულისხმება საკუთარ მოტივაციაში? პასუხი ერთია — როდესაც რიტუალის შესრულებას საფუძვლად უდევს რისხვა/აგრესია/ძალადობა. აგრესია ყველა ტიპისა და კულტურის სხვადასხვა დონის ადამიანებში მსგავსია. არაფერი ისე არ ჰგავს გაალმასებულ კატას ან ადამიანს, როგორც მეორე გაალმასებული კატა ან ადამიანი. სწორედ აგრესიის ჩართვა საკრალურ მსხვერპლშენირვაში იწვევს მის პროფანაციას. ამას ბუნებრივად მოსდევს მეორე ელემენტის მოშლაც — ირღვევა ყოველგვარი პერიოდულობა. მკვლელობა დანაწევრებითურთ ხორციელდება მაშინ, როდესაც შურისმაძიებელს ამისი შესაძლებლობა მიეცემა. ძალადობის სურვილის გაღვიძება ადამიანში იწვევს გარკვეულ ფიზიოლოგიურ ცვლილებებს, რომელიც პიროვნებას განაწყობს ორთაბრძოლისათვის. სპეციალისტთა განმარტებით, ძალადობის სურვილის დაოკება უფრო ძნელია, ვიდრე აღძვრა. ძალადობას ხშირად და სამართლიანადაც უწოდებენ ირაციონალურს. ჰერაკლიტე წერდა, რომ ძალადობა არის ყველაფრის მამა და მეფე. აგრესიის რეალიზება ორგვარად შეიძლება: რისხვის გამომწვევი მიზეზის (პიროვნების) განადგურებით, რაც იწვევს შურისძიებათა დაუსრულებელ ჯაჭვს და მეორე — აგრესიის ჩანაცვლებით (შეცვლით). ამ დროს რისხვის გამომწვევი არსება ჩანაცვლდება სხვით, რომელიც არაფრით იწვევს მოძალადის დარტყმას გარდა იმისა, რომ სუსტია (სწორედ ამ მეორიდან გამოდის ე.წ. „განტყვების ვაცი“) (ყირარი 2000).

როგორც ვხედავთ, საკრალურ მსხვერპლშენირვასა და სისხლის ძიებას შორის პრინციპული განსხვავებაა. რაც შეეხება მარჯვენის მოკვეთას, იგი საკრალური რიტუალის მიბაძვით ხორციელდება. მაგრამ დაკარგული აქვს „სინმინდის“ ფუნქცია. ეს არის პროფანირებული რიტუალი, რომლის დასაბამი არ ახსოვს არც თემს, არც ამ რიტუალის შემსრულებელს. იგი, უბრალოდ, ასრულებს დადგენილ ადათს. თემმა იცის, რომ წესია ასეთი. წესის ახსნა კი არა აქვს. როგორ შევამოწმოთ ჩვენი თვალსაზრისის სისწორე? საქმე ისაა, რომ, ერთი მხრივ, ჩვენ გვაქვს უნივერსალური წარმართული მსხვერპლშენირვის რიტუალის

მეცნიერული აღწერილობა და ამაში ეჭვის შეტანის საფუძველი არ არსებობს; მეორე მხრივ, გვაქვს “სისხლის ძიების“ (blood feud) უამრავი მაგალითი რეალურ ცხოვრებაში, ფოლკლორსა და მხატვრულ ლიტერატურაში. გვაკლია მათი დამაკავშირებელი შუა რგოლი. როგორც აღვნიშნე, ვაჟს პოემებში აღარავის ახსოვს, საიდან იღებს დასაბამს მარჯვენა ხელის მოკვეთის ადათი. ჩემი აზრით, მათი დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია შეიძლება შეასრულოს ორმა კომპონენტმა: ძველბერძნულ ტრაგედიაში მოძიებულმა მასალამ და ალუდა ქეთელაურის სიზმარმა.

დავინწყით ტრაგედიით. თავიდან მინდა განვმარტო, რატომ შეიძლება ძვ. წ-ის V-IV სს-ის ტექსტები (ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს ტრაგედიები) გამოვიყენოთ რისამე დასადასტურებლად ან უარსაყოფად. ჯერ ერთი, ჟანრობრივად ვაჟას პოემები („ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“) თავიანთი სტრუქტურითა და კომპოზიციით უფრო დრამებია, ვიდრე პოემები.⁵ მის თხზულებებში მონაწილეობს რამდენიმე პროტაგონისტი და ქორო (თემი). მოქმედება ვითარდება თემის ჩაკეტილ წრეში. პოემებში დასმულია პრობლემები, რომლებიც სიღრმითა და მნიშვნელობით თავისუფლად მიესადაგება ანტიკურ დრამას. ეს რაც შეეხება გარეგნულ მხარეს. ახლა უფრო ღრმად ჩავწვდეთ საკითხის არსს. დღეს აღარავინ დავობს, რომ ანტიკური დრამა რიტუალიდან აღმოცენდა. ბერძნული დრამის პერსონაჟებს ხშირად დიონისეს ნიღბებსაც უწოდებენ, იმიტომ რომ დიონისეს წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრებამ და მისმა დაგლეჯამ (მითი: დიონისე-დაგრევის დაგლეჯეს ტიტანებმა) წარმოშვა გარკვეული ყალიბი, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა სხვადასხვა ასლი — ნილაბი. დიონისესთან მისადაგებით, ძველბერძნული ტრაგედიის გმირები მოქმედებენ, ცხოვრობენ, უშვებენ შეცდომებს (ეს არ არის უბრალო ყოფითი შეცდომები; ეს „დიდი“ შეცდომებია: ღმერთის დაუმორჩილებლობა; ან რომელიმე რიტუალის დარღვევა; ან ფიცის გატეხა და ა.შ.) იტანჯებიან და (უმეტეს შემთხვევაში) იღუპებიან. როგორც აღვნიშნე, ბერძნულ ტრაგედიაში ჯერ კიდევ კარგადაა დაცული არქაული პლასტი „რიტუალური შრე“. ამიტომ, თუ ამ ტექსტებში აღმოჩნდა ჩვენთვის საინტერესო რგოლი, ეს გაამყარებს ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას. ჩემი აზრით, მსხვერპლშენიშვის საკრალური რიტუალის პროფანაციის სურათი თვალსაჩინოდ აისახა ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს იმ ტრაგედიებში, რომლებშიც ტროას ომის გმირის, მხედართმთავარ აგამემნონის ტრაგიკული აღსასრულია მოთხრობილი. მოკლედ ვიტყვი: ტროაში გასამგზავრებლად აგამემნონმა დიდი მსხვერპლი გაიღო — საკუთარი ასული, იფიგენია, შესწირა ღმერთებს (ქალღმერთ არტემისს). აგამემნონის მეუღლის, კლიტემნესტრას აზრით, ეს მსხვერპლშენიშვა არასწორად ჩატარდა (თავად კლიტემნესტრა ჰერას ტაძრის ქურუმი იყო და საკრალურ რიტუალებს განაგებდა). მან გადაწყვიტა, თავად შეენიშა მსხვერპლად ტროას ომიდან დაბრუნებული აგამემონი და ეს გააკეთა კიდევ (ცანავა 2005). ქურუმმა კლიტემნესტრამ

ზედმიწვევით ჩაატარა მსხვერპლშენიშვნის რიტუალი, მსხვერპლს აბა-ზანაში დანით გამოსჭრა ყელი და შემდეგ *კიდურები მოაჭრა*. ამ რიტუ-ალური ქმედების (მოკლული მსხვერპლისთვის კიდურების მოჭრის) აღსანიშნად ბერძენი მწერლები იყენებენ სპეციალურ რიტუალურ ტერმინს — „*მასხალად*“. ბერძნულ ტრაგედიაზე საუბარს აღარ გა-ვაგრძელებ. ჩემი აზრით, რასაც ვეძებდით, ვიპოვეთ. კერძოდ: ქურუმი კლიტემნესტრა ატარებს მსხვერპლშენიშვნის რიტუალს — დანით კლავს და კიდურებს აჭრის აგამემნონს. ეს რიტუალი საკრალურად და სწორად ჩაითვლებოდა, კლიტემნესტრას მოტივაცია რისხვა რომ არ ყოფილიყო. კლიტემნესტრამ შური იძია იფიგენიას გამო (მას სხვა მი-ზეზებიც ჰქონდა, მაგრამ ამაზე საუბარი შორს წაგვიყვანს). აქედან გამომდინარე, კლიტემნესტრას საქციელს არც ღმერთები არც ადამი-ანები არ მიიჩნევენ საკრალურ მსხვერპლშენიშვნად. ეს იყო ტიპური შურისძიება, რის გამოც კლიტემნესტრაც დაისაჯა (იგი საკუთარმა ვაჟმა მოკლა). ამგვარად, ბერძნული ტრაგედიები თვალსაჩინოდ წარ-მოგვიდგენენ მსხვერპლშენიშვნის საკრალური რიტუალის პროფანაციას.

მეორე რგოლი და ახსნა არის ალუდას სიზმარი „ალუდა ქეთელაურიდან“.

ალუდა ქეთელაური თავის თემში ვაჟკაცობით გამორჩეული „დავ-ლათიანი“ კაცია. ის ზედმიწვევით იცავს და ასრულებს თემის ტრა-დიციულ ადათ-წესებს. ერთ-ერთი ასეთი წესია მოკლული მტრისთვის მარჯვენის მოკვეთა. მან „ბევრ ქისტს მიაჭრა მარჯვენა“, მისი ქავის კარზე მტრის მოჭრილი „ხელებ ჯღრდებდა ჰკიდა“. ერთ დღესაც ალუდამ მორიგი გმირობა ჩაიდინა; მოკლა სოფლის ჯოგის გამტაცე-ბელი ქისტი მუცალი. მუცალთან ორთაბრძოლამ შეძრა და შეაძრწუნა ალუდა. გამარჯვებულმა გმირმა „წესი“ დაარღვია და მარჯვენა არ მოსჭრა მოკლულ მტერს. წესის დარღვევამ სოფელი გაანაწყენა, ალუდა კი დააფიქრა. ფიქრმა და წუხილმა ალუდა „ჩაითრია“. იგი უკვე აღარ ჰგავს სხვებს, მაგრამ ვერც თავისი თავი შეუცნია, იგი იტანჯება. შეწუხებული ალუდა ხედავს სიზმარს, რომელსაც შეიძლება „დიდი“ სიზმარი ვუნოდოთ. იგი ინტუიციით მიჰყვება საფიქრალს ძირისძირში.

მეცნიერებაში დავას არ ინვესს, რომ ე.წ. „დიდი სიზმარი“ ასახავს მითოსურ დროში განხორციელებულ მოქმედებას. სიზმრისეული დრო მითოსური დროის ანალოგიურია. ჩვენ აქ თავად სიზმრის ბიოლოგიურ მექანიზმზე არ ვისაუბრებთ, ამაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არც არსებობს; თან ეს არ შედის ჩვენი კომპეტენციის სფეროში. რაც შე-ეხება „დიდი სიზმრის“ ფსიქო-სოციალურ მხარეს, არტიმდოროსიდან იუნგამდე და მერეც, ერთმნიშვნელოვნად მიაჩნიათ, რომ ეს სიზმრები ადამიანის გამოუვლენელი შესაძლებლობებისა და გონებით მიუწვდო-მელი მახსოვრობის თავისებური ასახვაა, კოლექტიური ქვეცნობიერის ფანტასტიკური გამოვლენაა. ასე რომ, ალუდას სიზმარი, რომელიც ტიპური „დიდი სიზმარია“, თავისუფლად შეიძლება დადგეს მითის სიბრტყეზე.

ახლა ვცადოთ ამ სიზმრის სტრუქტურაში გარკვევა. ჩვენი აზრით, აქ სამი მონაკვეთი გამოიყოფა:

ალუდა არის **რიგში**.
წინ დევს მიცვალებული.
ხევსურები **სხედან**
ყველა **შეიარაღებულია** (სალაშქროდ უნდა ნავიდნენ)
ზოგი კარების **ზღურბლზე დგას**
ალუდა **ტირის** (ცრემლს ღვრის),
როგორც **ნესია** კაცისა.

გამოჩნდა **მოკლული** მუცალი.
მან **ხანჯალი ჩაუდო** ალუდას ხელში.
მუცალს ატყვია **ნატყვიარი**, რომელშიც
ჩაფენილი აქვს “**ლეგა საფევი ბრძამისა**”.
იგი **კლდესავით** დგას
ცრემლი არ ჩამოსდის.
ითხოვს სიკვდილს,
თქვენ დაგრჩეთო ნუთისოფელი
მე კი **ნავიდე იმ ქვეყნად**.

ალუდა ჯდება, **ჭამს**.
ჯამში **ადამიანის წვნიანი ხორცია**.
ამ შეჭამადაში გამოირჩევა **ადამიანის ძვლიანი ხელ-ფეხი**.
„გამტერებულ“ ალუდას შეჭამადას უმატებენ —
კაცის **ულვაშით** შენელებულ **წვენს** და **ხორცს**.

ჩვენს წინაშეა უაღრესად საინტერესო, რიტუალით „დატვირთული“ ტექსტი. პირველ მონაკვეთში მიცვალებულის დატირების ტრადიციაა ასახული. ნესით, ამას უნდა მოსდევდეს ცხედრის მინისტვის მიზარების რიტუალი, მაგრამ, მოულოდნელად გამოჩნდება მუცალის სული, რაც ნყვეტს დანყებულ რიტუალს. მესამე ნაწილში სრულიად არაორდინარული ქელებია აღწერილი. ამჟამად სწორედ ამ ნაწილზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

ამ ქელებში არაფერი იქნებოდა უჩვეულო, რომ არა ერთი გარემოება — „რიგში“ მყოფთ ადამიანის ხორცი უმასპინძლდებიან. ეს კი ტიპური კანიბალიზმია ამ ფენომენს მეცნიერები სხვადასხვაგვარად ხსნიან (ეს მსჯელობა შორს წაგვიყვანს). ახლა მივუბრუნდეთ ტექსტს; ვაჟასთან „რიგი“ მიცვალებულის სულის პატივსაცემად გამართულ პურისჭამას აღნიშნავს.⁶ იზმარი იწყება ჭამის მოლოდინით და მთავრდება ჭამის პროცესით. ჭამით დანყება და ჭამითვე დასრულება კრავს რიტუალურ ნრეს. რიგად ჩამწკრივებული (ან ნრედ შეკრული) ადამიანები კოლექტიურად ჭამენ („ეზიარებიან“) ამ შემთხვევისათვის საგანგებოდ მომზადებულ ჭამადას.⁷ ს შეჭამადი კი ადამიანის დანანყერებული ნაწილებია. ალუდა კარგად არჩევს, რომ მას ჯამში უმატებენ კაცის ხელ-ფეხსა და ულვაშებს (განსაკუთრებული რიტუალური დანიშნულების ნაწილებს). სითხე, რომელშიც ეს ყველაფერი იხარშება, როგორც ჩანს, სისხლია.⁸ ასე იმიტომ ვფიქრობთ, რომ ამავე პოემის

სხვა ეპიზოდში, კერძოდ, ალუდას ვიზიონში, სისხლი პურისა და ღვინის ანალოგიური რიტუალური ფუნქციითაა წარმოდგენილი:

„ვისაც მტერობა მასწყურდეს,
გააღოს სახლის კარია,
სისხლ დაიგუბოს კერაში,
თვითანაც შიგვე მდგარია.
ღვინოდაც იმას დაჰლევედეს,
პურადაც მოსახმარია“.

ალუდა სხვებთან ერთად ჭამს კაცის წვნიან ხორცს, ძვლიან ხელფეხს, თუმცა ამით შეძრულია:

„ვსჭამდი, მზარავდა თუმცა-ლა
კაცის ხელ-ფეხი ძვლიანი“.

ერთობლივად პურისჭამა რიტუალური აქტია. პურობა სხვადასხვა რიტუალის აუცილებელი კომპონენტია და მისი მიზანია ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის (სოციუმის) შეკვრა-გამთლიანება.

ახლა მივყვით პოემაში განვითარებული მოქმედების ლოგიკას:

ალუდა თემის შეკრული წრის გამორჩეული წევრია — ლიდერი, გმირი.

მას ბევრი მტერი ჰყავს მოკლული, და წესისამებრ, ყველას აჭრიდა მარჯვენას.

ერთხელ ალუდამ მოკლა მოძალადე მტერი და არ მოსჭრა მარჯვენა.

თემმა მარჯვენის არმოჭრა ალუდას ადათის დარღვევად ჩაუთვალა და ცხადად გამოხატა უკმაყოფილება.

ახლა ვნახოთ, რა ხდება ალუდას „შიგნით“:

ალუდა დაედევნა მტრებს, რომლებმაც სოფლის ნახირი გაიტაცეს.

ერთი გამტაცებელი მოკლა და მარჯვენაც მოაჭრა.

მეორესთან გაიმართა სერიოზული ორთაბრძოლა:

ორთაბრძოლა სიტყვიერი⁹ და ორთაბრძოლა იარაღით.

შერკინების ორივე ფორმამ აჩვენა, რომ დაპირისპირებული გმირები თანაბარი ძალისანი იყვნენ, მაგრამ იღბალმა სიცოცხლის წილი ალუდას არგუნა. ალუდას სიკვდილმა „თმაში გაუარა“. მან განიცადა თავისი სიკვდილი.

ალუდა ამ გამარჯვებამ დაამწუხრა. მან ორი წესი დაარღვია:

მუცალს იარაღი არ აჰყარა და მარჯვენა არ მოსჭრა.

ალუდამ დაიწყო ფიქრი. გაუჩნდა კითხვა — რ ა ტ ო მ ? რა საჭიროა მკლავის მოჭრა?

ალუდას ტრაგედია სწორედ მაშინ იწყება, როდესაც მას დადგენილი ადათის გაგების სურვილი უჩნდება. სანამ ეს სურვილი გაუჩნდებოდა, ე.ი. ცნობისწადილი აიტანდა, ყველაფერი ჩვეულებრივ იყო. ალუდა ვერ პოულობს ახსნას: რა საჭიროა მოკლული მტრისთვის მარჯვენის მოჭრა?! ამაზე პასუხს მას თავისივე სიზმარი აძლევს. სიზმარში „იხსნება“ რიტუალის არსი: მუცალი, ისევე როგორც მანამდე

მოკლული მტრები, მსხვერპლია. მასზე, როგორც მოძალადეზე, გადადის თემის აგრესია. იგი უნდა მოკვდეს და შეენიროს (ვის ან რას, ეს სხვა საკითხია). ამ მსხვერპლშენიერვისას მუცალს უნდა მოეჭრას მარჯვენა. ეს იქნება მისი მსხვერპლშენიერვის დამადასტურებელი აქტი, რაც მუცალს, როგორც მსხვერპლს, საშუალებას მისცემს, შესაბამისი ადგილი დაიმკვიდროს სულეთში. სწორედ ამიტომ ერთვება მუცალი ალუდას სიზმარში. იგი ხელში ხანჯალს (მსხვერპლშენიერვის რიტუალურ იარაღს) აძლევს ალუდას და ითხოვს წესის აღსრულებას. ტყვიით მოკლული მუცალი არ არის საბოლოოდ მკვდარი (რიტუალურად მოკლული). როცა მუცალი მოკვდება და დანაწევრდება (//მარჯვენა მოეჭრება), თემი დანაყრდება მისი სხეულით, ე.ი. თემს მუცალის ძალა შეემატება.

გაანალიზებული მასალა და ვაჟა-ფშაველას წერილები ერთიანობაში რომ განვიხილოთ, ნათელი ხდება, რომ პოეტი ღრმად ჩანვდა სისხლის ძიების არსს.

და ბოლოს, კიდევ ერთ საკითხსაც შევეხები. ვაჟას შემოქმედების ცნობილი მკვლევარის ბ-ნი გრ. კიკნაძის აზრით, მოკლული მტრისთვის მარჯვენის მოჭრა არ იყო ადათობრივი ნორმა (კიკნაძე 1978:159-161.) ამის დასტურად მას მოჰყავს ივანე კოტორაშვილი, რომელიც მტერს მარჯვენას არ აჭრიდა. ჩემი აზრით, ალუდას (ზვიადაურის, მინდიას) სამყარო მკაფიოდ უნდა გავმიჯნოთ ივანე კოტორაშვილისაგან. ალუდა, ზვიადაური, ჯოყოლა, მინდია თემის ჩაკეტილი წრის წევრები არიან. მწერალი „ალუდა ქეთელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ დროს არ აკონკრეტებს. ამით, როგორც მართებულად შენიშნავს ბ-ნი გრ. კიკნაძე „ადრეულ რწმენათა და კულტურათა საფეხურია“ ხაზგასმული. ივანე კოტორაშვილი კი ერეკლე მეფის თანამედროვე, მისი მარჯვენა ხელი და საყვარელი გმირია. ამას, ჩემი აზრით, დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ივანე ამკარად „ახალი დროის გმირია“. იგი არა მხოლოდ თავისი სოფლის, არამედ მთელი საზოგადოების წევრიცაა. ახალი დრო ახალ მსოფლალქმას და რწმენასაც გულისხმობს. მართალია, შეიძლება ქრისტიანად მოგქონდეს თავი, მაგრამ სისხლის ალების პრინციპით ცხოვრობდე. ივანეს შემთხვევაში საქმე სხვაგვარადაა. კოტორაშვილში სარწმუნოებრივი პრინციპები მის შინაგან კონსტიტუციასთან „შენივთებულა“. სწორედ ამიტომ, ივანე ძალიან ჰგავს ვაჟას იმ იდეალურ გმირს, რომელსაც პოეტი „კაი ყმაში“ გვიხატავს. თხისტყაოსანი პიროფლიანი ივანე სწორედაც გმირის იდეალია არა მხოლოდ ვაჟას თხზულებების, არამედ ფშაური პოეზიის ზოგადი კონცეფციითაც. საქმე ისაა, რომ ივანეს არა აქვს კონფლიქტი საკუთარ თავთან წინამორბედთა (ალუდა, ჯოყოლა) მსგავსად. სრულიად ლოგიკურია, რომ ივანე მოკლულ მტერს მარჯვენას არ სჭრის. ალუდა და ჯოყოლაც ხომ აქეთკენ ისწრაფვიან.

სტატიის დასაწყისში აღვნიშნე, რომ მკლავის მოკვეთის ადათს ვაჟას შემოქმედებაში იმაზე მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით ჩანდეს. მკლავის მოკვეთა არ არის უბრა-

ლოდ ცუდი (სასტიკი) საქციელი. ეს არის გაუქმებული საკრალური რიტუალის ატავიზმი, რომელიც სისხლის ძიების მოდერნიზებული ფსევდორიტუალის მთავარ სიმახინჯედ იქცა. ბევრ საზოგადოებაში განაგრძობს არსებობას სხვადასხვა გაუქმებული რიტუალი. ისინი, მიუხედავად იმისა, რომ ფუნქცია დაკარგული აქვთ, რაკი არსებობენ, მაგიური ზემოქმედებითაც ხასიათდებიან (განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ტაბუ, რომელიც ამ რიტუალებს ადევთ, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს მათ „ჩაკეტვას“). ამიტომ ადათი უნდა აიხსნას; გაირკვეს, რომ მოჭამა თავისი დრო და გაუქმდეს. სწორედ ეს პროცესი მიმდინარეობს ვაჟას გმირებში. ისინი ემზადებიან ახალი ფასეულობების მისაღებად, სადაც შურისძიებას შეცვლის მიტევება, რისხვას — განურისხველობა. ვაჟას გმირების კათარზისი ჭეშმარიტად გრანდიოზულია. სწორედ ამიტომაცაა ეს კათარზისი ბერძნული ტრაგედიის გმირების მსგავსი. ესაა შეცნობა „ტანჯვის გზით“ სიცოცხლის ფასად.

შენიშვნები:

1. „აღუდა ქეთელაური“:

აღუდამ
„ბევრ ქისტს მათა მარჯვენა
სცადა ფრანგული ფხიანი“.
აღუდა
„მარჯვენას არ სჭრის მუცალსა,
იტყოდა ცოდვა არიო“.
აღუდა ამბობს:
„ვერ გავიმეტე მუცალი
მარჯვენის მოსაჭრელადა“.
აღუდა მინდიას:
„თუ ხელის მოჭრა მდომიყო, გან
ვერ მოვსჭრიდი თავადა?“
აღუდა:
„ნესი არ არის მტრის მოკვლა,
თუ ხელ არ მასჭერ დანითა“.

„ბახტრიონი“

ლელას ესიზმრება:
„კაცი რომ მოდის კუპრივით,
დაათრევს კაცის თავებსა;
მოდის წინ მიწყობს ღრეჭითა
ჩემთ ძმათ სისხლიან
მკლავებსა“.

„სტუმარ-მასპინძელი“

ზვიადაურმა
„ბევრს ქისტს მოაჭრა მარჯვენა
უდროდ საფლავში ჩაალა“.

ხევსური ახალგაზრდები აღუდას
ეუბნებიან:
„მაჰკალ, მარჯვენა არ მასჭერ
უკან მისდევდი მა რადა?
მინდია ეუბნება თანასოფლელებს:
„თუ არა გჯერათ, ქისტისა
აი, მოჭრილი მკლავია“
მინდიამ
„ხელი აღუდას მიართვის, წაიღ,
მიაკარ ქავადა“.
აღუდას ეუბნებიან:
„... შენს ქავზე ხელეზ ჯღრდესავით
ჰკიდია, ზოგი ლეკისა, სხვა ქისტის,
მარჯვენების ხილია“.

„გიგლია“

ქალი ომში მიმავალ გიგლიას
უსურვებს:
„მოხვიდე გამარჯვებული,
გეკიდოს მტრისა ხელეზი
მხარ-ილლივ გადაგდებული“.

მოკლული ზვიადაურის დედა
ითხოვს:
„მკლავნი მაჩვენეთ შვილისა
მოიტათ, ჩამაბარეთა!“

*„სისხლის ძიება“
(ამბავი ჩერქე ზთა ცხოვრებიდან)*

დემურმა მოკლა მტერი:
„დაუკიდნია ტახტაზე
ნუხელ ნამოვნი ხელია“.
დემურს უხარია, რომ
„მოაქვს ქიჩირის ხელი
დაფასებული ძვირადა“.
დემური ამბობს ქიჩირზე:
„ქიჩირს კი ცოტა მოუკლავ,
ცოტასა სჭრიდა ხელეზსა?“

ცოლი ეუბნება ქიჩირს:
„არ მინდა, თვალეზს მიშინებს
ნახვა ქიჩირის ხელისა“.
ცოლი წყევლის:
„შენი უმსგავსი მარჯვენა
მტერსამც მიეკრას ქავადა“.

გველის მჭამელი“

„ყველას ისე აქვს გულშია—
ბელადს ვინ მოჰკლავს წინასა,
თავსა და მარჯვენას მასჭრის
შინ მივა სახელიანი“.

„ივანე კოტორაშვილის ამბავი“

ივანეს “ მას არა ჰქონდა წესადა
მტრისად მოეჭრა მარჯვენა;
ან კი სად დაეტოვდა
მას ერგებოდა რამდენა?!“

2. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მარჯვენა მკლავის მოკვეთის ადათი სხვა ქართველი მწერლების ნაწარმოებებშიც აისახა: მაგალითად, კ. გამსახურდიას „ხოვას მინდიაში“, მ. ჯავახიშვილის „თეთრ საყელოში“.

3. მაგ.: „ვედების“ მიხედვით, პირველადამიანი პურუშა შესწირეს ღმერთებს და ამ მსხვერპლშენივრის შედეგად გაჩნდა ყველაფერი — სულიერი არსებებიც და არასულიერებიც; მათ შორის ჰიმნები, სიმღერები და სალექსო საზომებიც. ირანელთა წარმოდგენით, ჰაიომარტის დანაწევრების შედეგად გაჩნდა სამყაროს სხვადასხვა ელემენტი: ხორცისა და ძვლებისგან — მინა, სისხლისგან — წყალი, თმებისგან მცენარეები, მზერისგან — ცეცხლი, სუნთქვისგან — ქარი. ასეთივე გადმოცემებია „ედას“ იმირზე, რაბინთა წიგნების ადამზე, ძველევგვიპტურ პტახზე და ა. შ. (მითები 1982).

4. სახლის (სასახლის, სამლოცველოს) კედლებზე იარაღისა და მოჭრილი ხელების (თავეების) დაკიდების ტრადიცია დასტურდება მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხებში. ამ მხრივ საინტერესოა ბერძნული მასალა. ამაზე იხ. ცანავა რ. დასახ. წიგნი.

5. ხელის გამოსახულების ამულეტებად გამოყენების ფაქტი მთელ კავკასიაშია ცნობილი. ამას საფონდო მასალაც ადასტურებს. უნდა აღინიშნოს, რომ კავკასიაში ამულეტებად უფრო ხშირად გაშლილი ხელის გამოსახულებებს იყენებდნენ. ცნობილია, რომ გაშლილი ხელის მტევანი სიმტკიცისა და სიძლიერის ნიშნად იყო მიჩნეული. მისი გამოსახულებები მრავლად არის დაფიქსირებული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ხელის მტევანი აუცილებელი ელემენტი იყო ხევსურულ ორნამენტში. მას ხეზე კვეთდნენ და ატანდნენ თიხის შელესილობაზე; დარბაზის ბოძებზე, კიდობნებზე, სახლის ან ციხე-კოშკების კედლებზე. საქართველოს სამუზეუმო ფონდში დაცულია ლითონის უამრავი ხელის გამოსახულება. (ხიზანიშვილი 2007:339-342).

6. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მიმართებაზე ანტიკურ დრამასთან იხ. აგრეთვე: (ჩხენკელი 1989).

7. მიცვალებულის სულის მოსახსენებელ რიტუალზე თავად ვაჟა-ფშაველა მოგვითხრობს თავის ეთნოგრაფიულ წერილებში: „წინანდელს ველურ მდგომარეობის ადამიანს ეგონა, რომ სული, მეორე „მე“ კაცისა არა კვდებოდა, რომ

საიქიოსაც იგივე მოთხოვნილება სმა—ჭამისა ჰქონდა, როგორც სააქაოს... როგორც ეს ჩვეულება, ისე მრავალი სხვა, ერთნაირს განათლების სიმაღლეზე მდგომარე უნინდელსა და ეხლანდელს ხალხსაც ერთმანეთს ამსგავსებს, მიუხედავად ერთტომობისა, მიბაძვისა, ერთისა და მეორისაგან გადმოღებისა. გადმოღება ჩვეულებისა აქ არაფერს შუაშია. ეს უფრო იმის ბრალია, რომ კაცთა ნათესაობის გონება ერთნაირად მუშაობდა, ერთნაირად ჰგრძნობდა. თავისთვის შემწყვედუენი, როგორც ამერიკის ველური კაცი, ისე აფრიკისა, ცალ-ცალკე დამორებულად მცხოვრებნი ცალ-ცალკე ჰფიქრობენ, მაგრამ ერთნაირად კი, აგრეთვე იქცეოდა ფშაველიც (აქვე აღვნიშნავ, რომ ეთნოგრაფიულ საკითხებზე მსჯელობისას ვაჟა-ფშაველა ხშირად იმონმებს სპენსერის, ტაილორის და სხვათა ნაშრომებს. რ.ც.).

8. ახალი მკვდრის პატრონები აკეთებდნენ „რიგებს“ სახლში, იპატიუებდნენ მოკეთებებს... მკვდრის პატრონი „რიგის“ ანუ წირვის დროს უმასპინძლდება გულუხვად. დახოცილი საკლავები ანუ ცხვრები მზადდება დიდს ქვაბში. იმასთან ერთად არის რძე, ერბო და ფაფა, ან ფლავი... ამ საზოგადო პურისჭამამდე მკვდრის პატრონი სატირალს გამოიტანს და მიცვალებულის ცხენს დააყენებს სატირლის პირზედ. ყველანი ჩვეულებრივად იტირებენ... როდესაც ტირილი გათავდება, ხალხი „დაჯდება“, დასხდება რიგზედ. ერთ-ერთი მასპინძლის ამორჩეული დადის, მოხარული ხორცი უჭირავს ხელში ხონჩით და არიგებს ხორცის ნაჭრებს (წილობა). მეორე არიგებს პურს, მესამე მოაყოლებს წვნიანს ხის ჯამებით“. (ვაჟა-ფშაველა 1964:94-97).

9. ვაჟა-ფშაველა თავის ეთნოგრაფიულ წერილში „ლაშარის ჯვრის დღეობა ანუ ლაშარობა“ წერს: „...სისხლს ძალა აქვს (კულტი სისხლისა), სისხლი ვითა აიაზმა, უნდა ესხუროს თასებს, სახატო ავეჯეულობას. ხევისბერმა უნდა ხელმხარი „გაინათლოს“, სისხლითვე, მუდამ წელიწადს ჯერ თვითონ უნდა დაკლას საკუთარი საკლავი ხატში და იმისი სისხლი მოიცხოს ხელელებზე, შუბლზე. ამ ჩვეულებას ეწოდება „ხელ—მხარის განათვა““. როგორც ზევითაც მოვიხსენიეთ, სისხლს რაკი ეს ძალა აქვს, უეჭველად, მოვალენი ვართ ვიფიქროთ, რომ თვით ჩვეულება მთიელთა შორის სისხლის ალებსა, თუ სისხლის ძიებისა, სამღვთო მოვალეობად ჩასათვლელია. თუმცა სისხლის ამღებს ჰგონია — მოვალე ჩემის ნათესავის მკვლეელი და ამით იგი დაუმონე, ყმად გაუხადე ჩემს ნათესავს, რათა საიქიოს წყალი უზიდოს მას, ჯღანი გაუბანდოსო და სხვა, მაგრამ ის კი აღარ აქვს შეგნებული, რომ ამავე დროს საღმრთო მოვალეობასაც ასრულებს სისხლის დაქცევით. ადამიანი ამ შემთხვევაში ხდება ხატად და მას ზვარაკად, მსხვერპლად ადამიანი ეწირების... ფშაური ჩვეულება სისხლით განმენდისა ძველ ებრაულ ჩვეულებას მოგვაგონებს“ (ვაჟა-ფშაველა 1964:238-239).

10. ანტიკურ დრამაში სიტყვიერი შერკინება (აგონი) მნიშვნელობით იარაღით შერკინების ადეკვატურია. ანტიკური ეპოსიდან კი უამრავი მაგალითის მოხმობა შეიძლება, როდესაც ორთაბრძოლამდე ან ბრძოლის პერიოდში გმირები სიტყვიერად ეპაექრებიან ერთმანეთს. ამ კონტექსტში ძალიან საინტერესოა ვაჟა-ფშაველას ლექსი „კაი ყმა“. ამ ლექსში პოეტი აყალიბებს გმირის იდეალს, მოდელს. ომით გახელებული გმირი მარტო იარაღით კი არ იბრძვის, არამედ თვალელებითაც. იგი თვალელებით „გამოწველავს“ მტერს სასიცოცხლო ენერგიას: „...თვალეები თვალეებს სწველავდეს“. აქვე შეიძლება მოვიგონოთ მრისხანებისას მეტყველებაში ხშირად გამოყენებული გამონათქვამები: „შეგჭამ“, „გული შემიჭამა“, „თვალეებით შეჭამა“ და ა.შ.

დამონებიანი:

- ვაჟა-ფშაველა 1960:** ვაჟა-ფშაველა. *ლექსები, პოემები მოთხრობები, პიესები*. თბ.: საბჭოთა მწერალი, 1960.
- ვაჟა-ფშაველა 1964:** ვაჟა-ფშაველა. *პუბლიცისტური და ეთნოგრაფიული ნერილები*. ტ. IX. თბ.: 1964.
- ბიდერმანი 1996:** Бидерманн Г. *Энциклопедия символов*. М.: "Республика", 1996.
- დიუმეზილი 1976:** Дюмезиль Ж. *Осетинский эпос и мифология*. М.: 1976.
- ენციკლოპედია 1999:** *Энциклопедия символов, знаков, эмблем*. М.: "Локид", "Миф", 1996.
- კიკნაძე 1978:** კიკნაძე გრ. *ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა. ნიგნში: ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბ.: 1978.
- მიტეზი 1982:** *Мифы народов мира*. Т. II. М.: "Советская энциклопедия", 1982.
- ონიანსი 1999:** Оннанс Р. *На коленях богов. Перевод с английского*. М.: "Прогресс-Традиция", 1999.
- ჟირარი 2000:** Жирар Р. *Насилие и священное*. Перевод с французского. М.: "Новое литературное обозрение", 2000.
- ტრესიდერი 1999:** Трессидер Дж. *Словарь символов*. М.: "Ффгк-прусс", 1999.
- ჩხენკელი 1989:** ჩხენკელი თ. *მშენიერი მძლევალი*. თბ.: 1989.
- ცანავა 2005:** ცანავა რ. *მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები*. თბ.: „ლოგოსი“, 2005.
- ხიზანიშვილი 2007:** ხიზანიშვილი მ. *ამულეტების კოლექცია საქართველოს მუზეუმის აღმოსავლური ფონდიდან*. ეთნოლოგიური ძიებანი, III, თბ.: 2007.
- ჰეროდოტე 1975:** ჰეროდოტე. *ისტორია*. ტ. I, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა თ. ყაუხჩიშვილმა. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1975.
- ჰერცი 1960:** Herts R. *The Pre-eminence of the Right Hand /A Study in Religious Polarity*. Aberdeen 1960.

მითი. რიტუალი. სიმბოლო Myth. Ritual. Symbol

NINO BALANCHIVADZE

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Resurrected Son of the Mythical Past

Vaja creates the ideal character of a man, his “good bloke” is physically, spiritually and mentally perfect, but from the other point of view the author is in despair while seeing how his heroes become wild and selfish. Abraham Maslow “Hierarchy of needs” conception is very interesting, often displayed as a pyramid, the lowest levels of the pyramid are made up of the most basic needs, while the more complex needs are located at the top of the pyramid. The article tries to see Vazha’s characters from a Maslowian perspective.

Key words: inner aspiration, hierarchy of needs, pyramid, self-esteem;

ნინო ბალანჩივაძე

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

„მკვდრეთით აღმდგარი ძე მითოლოგიური წარსულისა“

ადამიანური ბუნება, მისი შინაგანი მისწრაფებანი და ვნებათა ღელვა, წუთისოფლისაგან გატანჯული წამიერი სისუსტე, მაგრამ ქართველთათვის ოდიტგანვე დამახასიათებელი შეუპოვრობა და დაუდგრომლობა — აი, ყოველივე ის, რის გამოც თამამად შეგვიძლია გავიმეოროთ ელენე ვირსალაძეს სიტყვები ვაჟაზე, ვინც „უდიდესი გასაჭირის დროსაც არ ეძლეოდა სასონარკვეთილებას, ვისაც, ჯავრითა და მძიმე ცხოვრებით სიკვდილის პირას მისულს, გული ამას უკარნახებდა: „იყავ, აჯავრე მტერია!“ (ხალხური, „ჯავრიანი გული“ http://lib.ge/body_text.php?6283).

მტრის გაჯავრება გმირთა ხვედრია. გმირი კი მსხვერპლია სოფლისა: სხვას აძლობს, თვითონ მშიერია, „სხვისი სიცოცხლისათვის მებრძოლი თვითონ ეძლევა სიკვდილსა“ (დათაშვილი... 2002ა: 105).

ერთი მხრივ თუ ვაჟა ქმნის იდეალური (კაი ყმის) ვაჟკაცის სახეს, რომელიც არავისგან დაინუნება, რამეთუ ფიზიკური, გონებრივი, მორალური და სულიერი თვალსაზრისით საუკეთესო ადამიანია: „ანგე-

ლოზები ხარობდენ, ალ-ქაჯნი იყვნენ წყენითა“; მეორე მხივ, წუხს, როცა შეჰყურებს „ყოფილ ადამიანებს“, რომელთაც გულიც დაჰკარგვიათ, სიყვარულიც აღარ შეუძლიათ და ცხოველური სახელა შერჩენიან — თავკერძა და მსუნაგი:

„დაჰკარგავთ სააქაოსა,
ვერც საიქიოს სწვდებითა.
არ იცით, დასწნდით რისადა,
ან რისათვისა ჰკვდებითა!“
(დათაშვილი... 2002ა: 105)

ამიტომაც ვეღარ ლაღობს ვაჟა ამქვეყნად, „ავ-კარგის გაცნობას თურმე თან ცრემლი ხლებოდა“; ეს წუხილი კი იმდენად დიდი და აუტანელია მისთვის, რომ სინანულით ამბობს: „რამ შემქმნა ადამიანად, რატომ არ მოვედ წვიმადა“, რათა მადლით სავსეს სულიერი სიმაღლე არ დაეკარგა, თავისი ოფლით მოერწყა მინა და მომაკვდავი არემარე გაეცოცხლებინა; აქ ვაჟა უარს კი არ ამბობს ადამიანობის ტვირთზე, არამედ ნატრობს წვიმის უნარს (თვითშენიერვის სიტკბოებასა და მადლს), რათა სიკვდილის დამარცხებით სიცოცხლე აზვიმოს:

„მზის მოტრფიალე ვივლიდი
სიკვდილის გამანზილადა“;
(დათაშვილი... 2002ა: 115)

და აყვავებული მთა-ბარის ხილვით გახარებულს ცეცხლად რჩებოდა იმედი:

„რომ ისევ ჩემი სიკვდილი
სიცოცხლედ გადაქცეოდა
და განახლებულ ბუნებას
ყელ-ყურზე მოეხვეოდა“.
(დათაშვილი... 2002ა: 115)

ვაჟას თამამად შეეძლო ეთქვა სიტყვები და აკი თქვა კიდევ:

„ენუგეშობ ამით: მინას მინურად
და ცას ციურად მივეთავაზი,
არ მიბობღნია დაბლა ქვემძრომად,
მალა დაფფრინავ, როგორც გავაზი“.
(ვაჟა-ფშაველა, „ნუგეში მგოსნისა“,
<http://lib.ge/mybook/index.php?book=01863&rel=poetry>)

ადამიანებში ამა თუ იმ ემოციის, შეხედულების, ღირებულებისა და სოციალური უნარ-ჩვევების შექმნას განაპირობებს ხან გარეგანი ფაქტორები, ხან კი - შინაგანი, არაცნობიერი ძალები.

ჰუმანისტი ფსიქოლოგები მიიჩნევენ, რომ ადამიანებს ბუნებრივი მიდრეკილება გააჩნიათ სიკეთისკენ, შემოქმედებისა და სიყვარულისკენ.

მეოცე საუკუნის ამერიკელი ფსიქოლოგი აბრაამ მასლოუ მიიჩნევს, რომ ადამიანის ქცევას ორივე, შინაგანი და გარეგანი, სტიმული აკონტროლებს. მასლოუს „ადამიანის მოთხოვნილებების“ კონცეფცი-

ას პირამიდის სახე აქვს, სადაც ძირითადი მოთხოვნები პირამიდის ძირშია მოქცეული. პირველ ორ მოთხოვნებს მასლოუ უწოდებს პირველად მოთხოვნებს, ხოლო მესამედან მოთხოვნებში შექმნილი სახისაა. ადამიანს უფრო მაღალი მოთხოვნა მაშინ უჩნდება, როცა მასზე დაბალი საფეხურის მოთხოვნა მეტნაკლებად მაინცაა დაკმაყოფილებული (ხელოვნების მახე, http://popularpopcorn.blogspot.com/2010/06/blog-post_16.html).

თუ პირამიდას დაუკვირდებით, დავინახავთ, რომ იერარქიული საფეხურების მწვერვალზე იმყოფებიან ადამიანები - გამოკვებილი, დაცულნი საფრთხისაგან, ვისაც უყვართ და ვინც უყვართ, საკუთარ თავში დარწმუნებულნი, მოაზროვნენი და შემოქმედნი; ადამიანები, რომლებსაც მეტ-ნაკლებად დაკმაყოფილებული აქვთ ელემენტარული მოთხოვნები; თუმცა მნიშვნელოვანია ისიც, რომ შეიძლება ადამიანი არ იყოს დაკმაყოფილებული ელემენტარული მოთხოვნებით, მაგრამ ჰქონდეს შემეცნებითი და ესთეტიკური მიდრეკილები. მასლოუს მიაჩნდა, რომ ადამიანის ქცევაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს როგორც შინაგანი, ისე გარეგანი ძალები და ყურადღებას ამახვილებდა იმაზე, რომ ადამიანს არჩევანისა და ნებისყოფის უნიკალური უნარი აქვს.

მასლოუს პირამიდის უკანასკნელ საფეხურზე მდგომ ადამიანს სამყაროში საკუთარი დანიშნულების კოსმიური ხედვა გააჩნია და ამ საფეხურზე ასვლა მხოლოდ განსაკუთრებულ ადამიანებს თუ ძალუძთ. განსაკუთრებულ ადამიანთა შორის კი თამამად შეგვიძლია ვაჟა მოვიხსენიოთ, რამეთუ „ვაჟას ბუნების კოსმიური კონცეფცია მის პერსონაჟებშია განსახიერებული; ადამიანთა შესაძლებლობათა ფარგლები მისი გმირების მაგალითზე წარმოუდგენლად ვრცელი და ფართოა: გველისმჭამელის სახეში ირეკლება გარესინამდვილესთან ვაჟას დამოკიდებულების ძირეული ასპექტები: საკეთილდღეო, სასარგებლო საქმის კეთება, რის გარეშეც მისი სიცოცხლე ფუჭი და ბედუკეთური ხდება (არაბული 1990: 12).

მართალია, „გველისმჭამელში“ არ ჩანს, როგორ დაიხსნის მინდია ქაჯთა ტყვეობიდან თავს ან როგორ მოხვდა ტყვეობაში, მაგრამ სამაგიეროდ ნათლად ჩანს, თვისტომთა შორის როგორ ცხოვრობს და როგორ ცდილობს შეინარჩუნოს ღვთისნოვობა და ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანად არ იქცეს. ვაჟა კი ამბობს რა ამ სიტყვებს: „ასე არ დამჭირდებოდა სულ მუდამ ყოფნა ფრთხილად“ (დათაშვილი... 2002ა: 115), გვაგრძნობინებს, რის ფასად უხდება მას ყოველდღიურ მიწიერ სინამდვილესთან ბრძოლა.

ლუხუმის თავგანწირვითა და გველის გაკეთილშობილებით ვაჟა ცდილობს კაცობრიობის მტრის გულში სიყვარულის გაღვივებას; კვირიას საბედისწერო სიზმარში ხომ კაცის ხელით განადგურდა გველშაპი, თუმცა კაცი იმსხვერპლა. ნაწარმოების ბოლოში „ადამის მოდგმის მტერი“ გარდაიქმნება და უმნეოდ დარჩენილი ადამიანის მზრუნველობის სურვილით განიმსჭვალება:

„ბევრის ცოდვების მოქმედსა
გადაუბრუნდა გუნება:
მთელს ერთს თვეს ასე უვლიდა
ადამის ტომის მტერია,
ბოროტების გზა გაუშვა,
კეთილი დაუჭერია!“
(დათაშვილი... 2002ა: 121-122)

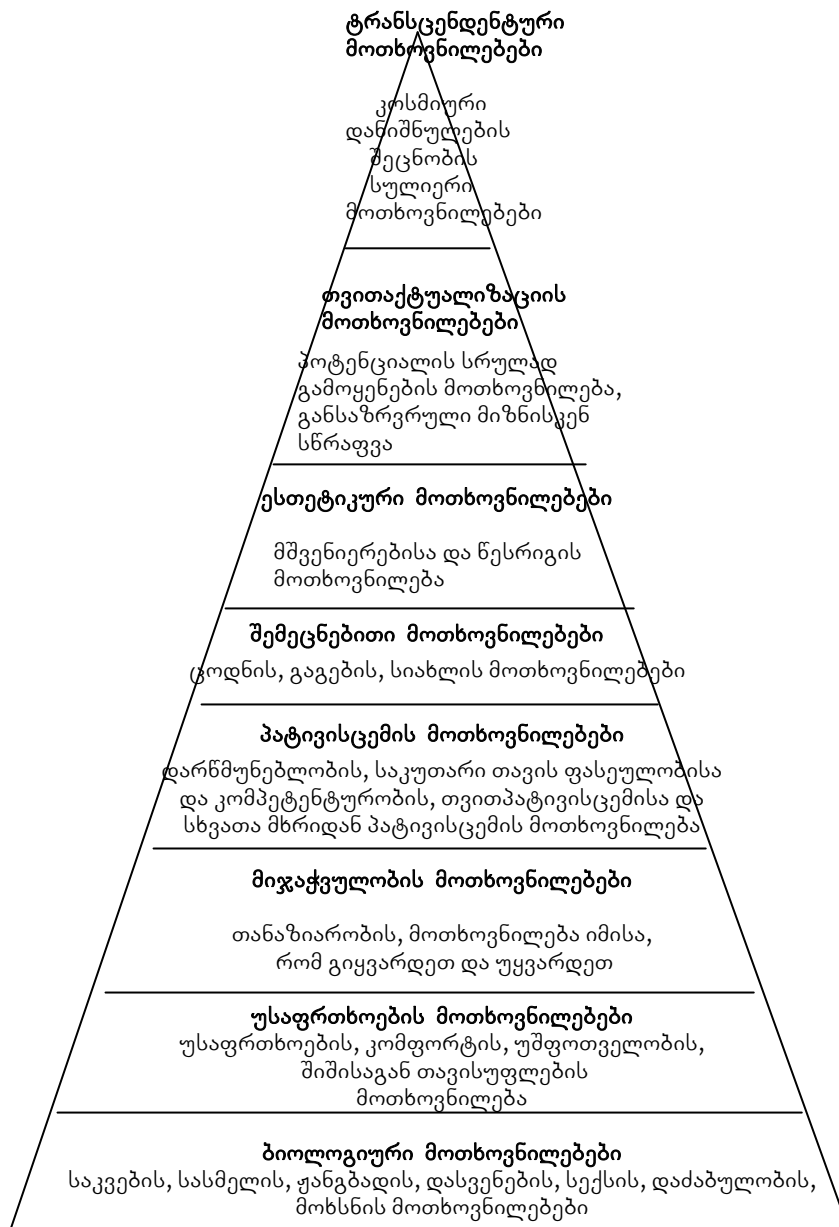
„სტუმარ-მასპინძლის“ ფინალში ლამლამობით უსამართლობისაგან განწირული სამეულის (ალაზას, ჯოყოლასა და ზვიადაურის) იდუმალ სერობაში მონაწილეობა კი ღვთაებათა ქვესკნელს ჩახდომისა და ხელახლა აღდგომის გაცოცხლების ნათელი გამოხატულებაა.

ვაჟა-ფშაველას სხვადასხვა ფოლკლორულ-მოთოსური სახის, მოტივისა თუ სიუჟეტის გამოყენებით საკუთარი თვალთახედვის, შემოქმედებითი პრინციპების, ეთიკური მრწამსისა და ესთეტიკური გემოვნების კვალობაზე მკითხველამდე მოაქვს ის მოთოსური ამბები, რომლებიც ჭეშმარიტი შემოქმედის სუბიექტური ხედვის პრიზმაშია გარდატეხილი, თუმცა ტრადიციულ, ხალხურ თემებს, სუჟეტურ თუ არქაულ საუკუნეთა შორეთიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენებს გადამწყვეტ როლს ანიჭებს ამა თუ იმ ნაწარმოენის შექმნაში. მას ჰქონდა უნარი იმისა, რომ მკაცრი ადათური ნორმებით შეზღუდული ეპოქის სულიერი ფასეულობანი ზეადამიანურ ქმედებათა დამაჯერებელი ჩვენებით უკვდავებისათვის ეზიარებინა, რამეთუ სამყაროში საკუთარი დანიშნულების კოსმიური ხედვა გააჩნდა.

„ვფხიზლობდე, მუდამ მზად ვიყო
დაჩაგრულების მცველად.
ბალახი ვიყო სათიბი,
არა მწადიან ცელობა;
ცხვრადვე მამყოფე ისევა,
ოლონდ ამშორდეს მგელობა“.
(დათაშვილი... 2002ბ: 115)

ამ ჯერ კიდევ გამოუცნობი პოეტის შემოქმედებითი ცნობიერება შესაძლოა განისაზღვროს, როგორც მითოლოგიური; ამავე დროს, თამამად შეგვიძლია

ვადიაროთ, რომ ვაჟა მასლოუს პირამიდის ზედა საფეხურზე მყოფი კოსმიური დანიშნულების შეცნობის სულიერი მოთხოვნილებების მქონე ადამიანია; მისი გრძნობა და აზრი ყურს უგდებს ბუნების ყოველ მოვლენას და ინტენსიურად შეიცნობს რალაც მახლობელს, მშობლიურს; ესმის, — გულსა და გონებას პოეტისას, — რაკრაკი მთის ნაკადულისა და ამაში თავის სულიერ მღელვარებათა რიტმის გამოძახილს გრძნობს. ცნობიერება (პოეტისა) თავის სახეს ქმნის ბუნებაში და ამით მას ასულიერებს, — და ბუნების ასარკვაში ქმნილი სახე ცნობიერებისა ხდება სიმბოლო მათი — ცნობიერებისა და ბუნების — ერთიანობისა.



დამონეგანი:

არაბული 1990: არაბული ა. *ვაჟა-ფშაველას პოეტურ სამყაროში*. თბ.: „მეცნიერება“, 1990.

ბალი... 2010: Балл, Попогребский А., Маслоу А. *Дальнейшие рубежи развития человека*. Перевели Г: <http://fidel-kastro.ru/psihology/maslow/maslow1.htm>

დათაშვილი... 2002ა: დათაშვილი ლ., ხუციშვილი მ. *ვაჟა-ფშაველა. ლირიკა და პროზა*. ნაწილი I. — ქართველი მწერლები სკოლაში. ნიგნი V, თბ.: „დია“, 2002.

დათაშვილი... 2002ბ: დათაშვილი ლ., ხუციშვილი მ. *ვაჟა-ფშაველა. პოემები*. ნაწილი II. — ქართველი მწერლები სკოლაში. ნიგნი V, თბ.: „დია“, 2002.

ვაჟა-ფშაველა: ვაჟა-ფშაველა. *„ნუგეში მგოსნისა“*. <http://lib.ge/mybook/index.php?book=01863&rel=poetry>

ვინიარდენი 2010: ვინიარდენი პ. იპ დე იონგი, ბრონე პოტი, თეონა კუპატაძე, კონრად ადენაუერის ფონდი, სამოქალაქო განათლება. *მეთოდური გზამკვლევი მასწავლებლებისთვის*. პირველი გამოცემა. თბ.: 2010 ©კონრად ადენაუერის ფონდი 2010. http://www.dswy.eu/admin/editor/uploads/files/publications/workbook/Handbook_GEO.pdf

მასლოუ 2010: აბრაჰამ მასლოუ. *მოთხოვნილებათა იერარქია* http://popularpopcorn.blogspot.com/2010/06/blog-post_16.html;

ქურდოვანიძე 2010: ქურდოვანიძე თ. *ზეპირსიტყვიერი ვაჟა-ფშაველას პროზაში*. თბ.: „მნივნობარი“, 2010.

ქურდოვანიძე 2011: ქურდოვანიძე თ. *ვაჟა-ფშაველა და ქართული ფოლკლორი*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

ხალხური: ხალხური. *„ჯგერიანი გული“*. ფოლკლორი, http://lib.ge/body_text.php?6283;

ხელოვნების მახე. http://popularpopcorn.blogspot.com/2010/06/blog-post_16.html)

EKATERINE KOBAKHIDZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

The Etruscans in Greek Mythology

1. The study of ancient sources led to the identification and analysis of three different plots in the Hellenic mythology featuring the Etruscans or Tyrsenians:

- a) Circe and the Tyrsenians;
- b) Dionysus and the Tyrsenian Pirates;
- c) Tyrsenian Hegeles and the Tyrsenian trumpet.

2. The paper also analyses the versions of these plots found in other sources and explores the reasons of their “transformation”;

3. The paper offers assumptions regarding the origin of the myths and the place and time of their creation;

4. The results of the research proved to be interesting for ascertaining the principles of composing certain plots of Greek myths.

Key words: Mythmaking, Etruscology

ეკატერინე კობახიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ეტრუსკები ბერძნულ მითოლოგიაში

ბერძნები, რომელთაგან განსხვავებით, რომლებიც ამ ხალხს ეტრუსკებს ან ტუსკებს უწოდებდნენ, ძვ.წ. I ათასწლეულში აპენინის ნახევარკუნძულის ცენტრალურ ნაწილში ბინადარ ამ ეთნოსს ტირჰენელებად, ტირსენიელებად ან ტირენელებად იხსენიებდნენ.

თავისი არსებობის შედარებით ხანმოკლე პერიოდის მიუხედავად, ეტრუსკულმა ცივილიზაციამ უდიდესი გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ იტალიის, არამედ ხმელთაშუაზღვისპირეთის და ევროპის ხალხთა ისტორიულ და კულტურულ განვითარებაზე.

სწორედ ამ გარემოებათა გამო ეტრუსკოლოგია, კლასიკური ფილოლოგიის რამდენადმე დამოუკიდებელი დისციპლინა, წარმოადგენს ძალზე მნიშვნელოვან დარგს ძველი და ახალი სამყაროს ხალხთა მემკვიდრეობის კვლევის საქმეში.

ჩვენი მოხსენება ეძღვნება ეტრუსკების შესახებ სიუჟეტებს ბერძნულ მითოლოგიაში. საკვლევი საკითხი საყურადღებოა როგორც ბერძნულ კულტურაში ეტრუსკული მემკვიდრეობის ერთი ნაწილის როლისა და მნიშვნელობის იდენტიფიკაციისათვის, ისე, რაც არანაკ-

ლებს საყურადღებოა, ბერძნული მითების ცალკეულ სიუჟეტთა შეთხზვის მექანიზმის დადგენის საქმეში — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ელინური მითისქმნადობის ერთ-ერთი პრინციპის გამოსავლენად.

საკითხის შესწავლა ემყარება როგორც ანტიკურ წყაროებს, ისე არქეოლოგიურ მონაცემებს და უახლეს სამეცნიერო ლიტერატურას, რის საფუძველზე შესაძლებელია ჩვენთვის საყურადღებო ფაბულათა სიღრმისეული კვლევა და სათანადო დასკვნების ვერიფიკაცია.

ანტიკური ლიტერატურის შტუდიებისას გამოვავლინეთ ელინური მითოლოგიის სამი სხვადასხვა სიუჟეტი, რომლის პერსონაჟებად ტირსენელები გვევლინებიან. ეს სიუჟეტებია:

- ა) კირკე და ტირსენიელები;
- ბ) ტირსენიელი ჰეგელესი და ათენას ტაძარი კორინთოში. ტირსენიული საყვირი;
- გ) დიონისე და ტირსენიელი მეკობრეები.

ა) კირკე და ტირსენიელები

ძვ.წ. VIII ს-ში ჰესიოდეს „თეოგონიის“ დასასრულს აღნიშნავს:

„კირკემ კი, შვილიშვილმა ჰელიოსისა, ჰიპერონისგან შობილისა, შვა მედგარი ოდისევსისაგან, მასთან სიყვარულით დაკავშირებულმა, აგრიოსი და ლატინოსი მძღავრი და უზადო (ტელეგონესი კი იშვა ოქროს აფროდიტესაგან). ორივე მათგანი შორეულ წმინდა კუნძულებზე ბინადრობს და სახელგანთქმულ ტირსენიელებზე მბრძანებლობს“* (ჰესიოდეს 1914:1011-1016).

ბერძნული პანთეონისადმი მიძღვნილ ამ უაღრესად საყურადღებო თხზულებაში ტირსენიელების ხსენება, ეჭვგარეშეა, გარკვეულწილად გამოხატავს ელინთა მხრიდან მზადყოფნას ეტრუსკების საკუთარი კულტურის ნაწილად აღქმისა.

თუმცა ზოგიერთი თანამედროვე მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ეს სტრიქონები ჰესიოდეს „ხელიდან გამოსული“ არ უნდა იყოს და „თეოგონიას“ დაერთო ძვ.წ. VI ან V საუკუნეში, რადგანაც აქ მოცემული ინფორმაცია (კირკემ ოდისევსისაგან აგრიოსი და ლატინოსი შვა, რომლებიც მბრძანებლობდნენ სახელგანთქმულ ტირსენიელებზე) წარმოადგენდა ენეასის შესახებ მითის გამართლებას, თუმცა ამის საწინააღმდეგო მოსაზრებებიც არსებობს (მასტრონიჩკე 1996:141).

ჰესიოდეს „თეოგონიის“ ამ სტრიქონების პოემისთვის ორგანულობის მტკიცებას ჩვენ საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვენიტ (კობახიძე 2002:70-79).

განვიხილეთ რა ძველი იტალიის ბინადარ ტომთა მითოლოგია, დავრწმუნდით, რომ ე.წ. „იტალიკური წინაპირობები“ ჰესიოდეს პო-

* სიტყვასიტყვითი ქართული თარგმანი აქ და სხვაგან ეკუთვნის სტატიის ავტორს.

ემაში მოყვანილი მითის ამ ვერსიისათვის (რომელიც კირკეს სამკვიდრებელს, ჰომეროსისგან განსხვავებით*, უკიდურეს დასავლეთში მოიაზრებდა) ნამდვილად არსებობდა, ხოლო კონკრეტული შემქმნელები თქმულების ამ ვარიანტისა შეიძლება ყოფილიყვნენ ევბელები (სწორედ მათ დააფუძნეს პირველი კოლონია ჩრდილოეთ იტალიაში, ქალაქ კუმეში, კუნძულ ისკიას მოპირდაპირე მხარეს).

როდის შეიძლება მომხდარიყო ამ თქმულების შეთხზვა? ჩვენი ვერსიით, ეს უნდა ყოფილიყო ძვ.წ. VIII საუკუნის დასაწყისი, რადგან:

1. ამას ნათლად ადასტურებს ბერძენ კოლონისტებსა და ეტრუსკთა შორის არსებული გაცხოველებული კონტაქტების ამსახველი არქეოლოგიური მასალა (კრისტოფანი 2000: 83);

2. ამაზე მეტყველებს ეტრუსკთა ეპითეტი „სახელგანთქმულები“ („ἀγκλειτοισιν“). საქმე ის გახლავთ, რომ მკვლევართა ის ნაწილი, რომელიც ჰესიოდეს ამ პასაჟს პოემაში ძვ.წ. VI-V საუკუნეებში ჩამატებულად მიიჩნევს, ეტრუსკთა „სახელგანთქმულობის“ საილუსტრაციოდ ძვ.წ. 524 წლის და 474 წლის ბრძოლებს მოიყვანს. მაგრამ ძვ.წ. 524 წელს ეტრუსკებმა უმბრებთან და დაუნებთან ერთად კუმეს წინააღმდეგ ლაშქრობისას სასტიკი დამარცხება იწვნის, ისევე როგორც 474 წელს, როდესაც კუმელებს სირაკუზის ტირანი ჰიერონი დაეხმარა და ეტრუსკთა ფლოტილია განადგურების პირას მიიყვანა. ვფიქრობთ, ეპითეტი „სახელგანთქმულები“, რომელიც ძველ ბერძნულში პოზიტიური მნიშვნელობის მატარებელია, ვერ გამოდგება ეტრუსკთათვის ძვ.წ. VI-V სს-ში ბერძენთა მხრიდან დადებითი შეფასების მინიჭების საფუძვლიან არგუმენტად.

ჩვენი ვარაუდით, ჰესიოდესთან მოხმობილი ეს ეპითეტი სწორედ იმ პერიოდს მიეკუთვნება (ე.ი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძვ.წ. VIII-VII სს.), როდესაც ეტრუსკებსა და ბერძენ კოლონისტებს შორის ჰარმონიული ურთიერთობა სუფევდა. ამასთან, საყურადღებოა ისიც, რომ

„ἀγκλειτοισιν“ ერთმნიშვნელოვნად „სამხედრო საქმეებით სახელმოსვენებელი“, სრულიადაც არ აღნიშნავს. ჩანს, ევბეელი კოლონისტები კარგად აცნობიერებდნენ თავისი ახალი მეზობლების არა მხოლოდ სამხედრო პოტენციალს, არამედ კულტურის და რელიგიის მაღალ დონეს და ამიტომაც მათ სახელოვან ოდისევსსა და კირკესთან დაკავშირებულად წარმოსახავდნენ.

* ჰომეროსი კუნძულ აიას უკიდურეს აღმოსავლეთში „ათავსებდა“ (ჰომეროსი 1925: XII, 3-4).

**ბ) ტირსენიელი ჰეგელესი და ათენას ტაძარი კორინთოში.
ტირსენიული საყვირი**

პავსანიასის თხზულებაში „ელადის აღწერილობა“ შემდეგს ვკითხულობთ: „ამბობენ, რომ ათენას ტაძარი, რომელსაც საყვირს უწოდებენ, დაფუძნებული იყო ჰეგელესის მიერ, იმასაც ამბობენ, რომ ჰეგელესი იყო ტირსენოსის შვილი და შვილიშვილი ჰერაკლესი, ლიდიელი ქალისაგან [ომფალესაგან – ე.კ.]. ტირსენოსმა პირველმა გამოიგონა საყვირი, ხოლო ჰეგელესმა, ტირსენოსის ვაჟმა, ასწავლა ტემენოსიდან მოსულ დორელებს როგორ დაეკრათ ამ ინსტრუმენტზე და რომ ამიტომ უწოდებდნენ ათენას „საყვირას“ (Σαίπιγγα) (პავსანიასი 1967: II, 21, 3).

ის, თუ ვინ იყო ტირსენოსი, საყვირის გამომგონებელი, ამის შესახებ ჰეროდოტოსის „ისტორიებიდან“ შემდეგს ვიტყვობთ:

„მანოსის ძის, ატისის მეფობის დროს მთელ ლიდიამი საშინელი პურის ნაკლებობა იყო, ლიდიელები ერთხანს ითმენდნენ... მაგრამ გაჭირვება მაინც არ შენელებულა. ის კი არა, უფრო მეტად გამძაფრდა. ამიტომ მათმა მეფემ ყველა ლიდიელი ორ ნაწილად გაჰყო და კენჭი ყარა. კენჭი ხვდა მხოლოდ ერთს, ხოლო მეორე ნაწილს ერგო ქვეყნიდან წასვლა. იმ ნაწილს, რომელსაც წილად ხვდა დარჩენა, ის თვითონ დაუდგა მეფედ, ხოლო იმას, რომელიც უნდა წასულიყო, მან მეფედ დაუყენა თავისი შვილი, სახელად ტირსენოსი. ის ნაწილი, რომელსაც ერგო ქვეყნის დატოვება, წავიდა სმირნეში, ააგო იქ ხომალდები, დააწყო ყველაფერი, რაც ესაჭიროებოდა ცურვისათვის და გასცურა სარჩოსა და მინის საძებრად. მათ ბევრ ხალხს ჩაუარეს და მივიდნენ ომბრიკებამდე [უმბრებამდე – ე.კ.], აქ მათ დაარსეს ქალაქები და აქვე ცხოვრობენ დღემდე. ლიდიელების ნაცვლად მათ ახალი სახელი დაირქვეს იმ მეფის მიხედვით, რომელმაც ისინი თავის ქვეყანაში წამოიყვანა. მისი სახელის მიხედვით იწოდებიან ისინი ტირსენიელებად“ (ჰეროდოტოსი 2000: I, 94).

ამგვარად, ჰეროდოტოსთან პირველად ანტიკურ ლიტერატურაში გამოთქმულია ვარაუდი ეტრუსკთა წარმომავლობის შესახებ. ჰეროდოტოსის მიერ შემოთავაზებული ვერსია, მიუხედავად სხვა ვარაუდების არსებობისა ამ საკითხზე, ყველა პერიოდის ანტიკურ წყაროებში მეტად სარწმუნო თვალსაზრისად იყო აღქმული.

ამჯერად არ ვიმსჯელებთ ეტრუსკთა წარმომავლობის შესახებ ანტიკურობასა და თანამედროვე მეცნიერებაში არსებულ თეორიებზე. მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ჰეროდოტოსის ე.წ. „ლიდიური“ ვერსია საფუძვლად დაედო პავსანიასთან დადასტურებული მითის ზემოთმოყვანილ პასაჟს, რომლის მიხედვითაც ტირსენოსის ვაჟმა, ჰეგელესმა საბერძნეთის ქალაქ კორინთოში ათენას ტაძარი დააფუძნა.

ორიოდე სიტყვა სათქმელია ტირსენიულ საყვირზეც. საყურადღებოა, რომ ეს ინსტრუმენტი, რომელსაც საბრძოლო და რელიგიურ-საკულტო დანიშნულება ჰქონდა, ბერძნებმა გაიცნეს, როგორც ჩანს,

ევბელ კოლონისტთა მეშვეობით. არქეოლოგიური მონაცემების, განსაკუთრებით კი, ეტრუსკულ სამარხთა კედლის მხატვრობის მიხედვით, ირკვევა, რომ არსებობდა ტირენული საყვირის ორი სახეობა: მოკლე რკალისებური (რელიგიური-საკულტო დანიშნულების) და გრძელი, სწორი, ბოლოში რკალით (საბრძოლო მიზნებისთვის) (პალოტინო 1984:354) (კელერი 1985:387).

მნიშვნელოვანია, რომ ტირსენიული საყვირი ძველბერძნულ დრამაშიც ფიგურირებს — ესქილეს „ევმენიდებში“ (569-572), სოფოკლეს „აიასში“ (14-17), და ევრიპიდეს „ჰერაკლიდებში“ (830-831).

საყურადღებოა, რომ პირველ ორ შემთხვევაში ტირსენიული საყვირი უკავშირდება ქალღმერთ ათენას. ესქილესთან ათენა მაცნეს უბრძანებს, რომ ჩაჰბეროს მას, ხოლო სოფოკლესთან ოდისევსი საყვირის ყლერადობას ათენას ხმას ადარებს:

„ო, ნუთუ მესმის (ხმა) ღმერთებიდან ჩემთვის უსაყვარლესის?
დიახ, ეს შენ ხარ, თუმც უხილავი ხარ,
ხმა მესმის და იპყრობს იგი სულს.
როგორც სპილენძისთავიანი ტირსენიული (საყვირი)“.
(ესქილე 1957:569-572).

ჩვენი აზრით, ესქილესა და სოფოკლესთან ათენას და ტირსენიული საყვირის ერთ კონტექსტში გამოყენება არაა შემთხვევითი და სწორედ პავსანიასთან მოყვანილი მითის გამოძახილს წარმოადგენს.

კიდევ ერთი პერსონაჟის შესახებ, რომელიც პავსანიასთან დადასტურებულ ამ თქმულებაშია ნახსენები — ესაა ჰერაკლე, რომლის შვილადაც სახელდებულია ტირსენოსი.

ჰერაკლესთან დაკავშირებით, უფრო სწორად, მის რომაულ და ეტრუსკულ შესატყვისებზე, ჩვენ საგანგებოდ შევჩერდით გამოკვლევაში „იტალიელი ჰერაკლე“ (კობახიძე 2004:174-182). გაირკვა, რომ ეტრუსკული ჰერაკლე, ორი ქრონოლოგიური ფენისგან შედგება. ერთი — ბერძნული ჰერაკლეს მითოლოგიურ წრეში ტრიალებს — ლარნაკის ფერწერაში ჩვენ ვხედავთ ჰერაკლეს, რომელიც იბრძვის ნემურ ჰიდრასთან, ლომთან, პითონებსა და აქელოოსთან, ხოლო მეორე — ქრონოლოგიურად უფრო არქაული, ბერძნული მითებისთვის უცნობ სიუჟეტებში ჩართულ ჰერაკლეს იცნობს და ხმელთაშუაზღვისპირეთის უძველეს არაინდოევროპულ მოსახლეობაში პოპულარულ ღვთაებას მიემართება.

ამასთან, ეტრუსკული ჰერაკლე ბევრგან მენრვას (მინერვას, ათენას) მეუღლედ თუ სატრფოდ წარმოგვიდგება (კრისტოფანი 1999:136).

საყურადღებოა, რომ ჰერაკლესთან დაკავშირებით ეტრუსკულ მითებში არის ვერსია, რომ იგი ეტრუსკთა მოდგმის დამფუძნებელია. ეს მითი სტრაბონთან და დიონისე ჰალიკარნასელთანაა დადასტურებული (სტრაბონი 1888:V, 2, 2(29) (დიონისე ჰალიკარნასელი 2001:I, 28, 1).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ პავსანიასთან მოყვანილი სიუჟეტი უნდა ასახავდეს ჰერაკლეს შე-

სახებ არქაულ ეტრუსკულ მითს, რომელიც თავის მხრივ, ჰერაკლესა და ათენას შორის რალაც კავშირზე მიუთითებს. სწორედ ამ მიზეზითაა განპირობებული, სავარაუდოდ, ტირსენოსის ვაჟის მიერ ათენას ტაძრის დაარსება და მისთვის საყვირის მიძღვნა, რაც შემდეგ ტაძრის სახელწოდებაშიც აისახა. ცხადია, პავსანიასთან მოცემული მითი ვერანაირ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ვერ „ჯდება“, რადგან ათენას ტაძრის აგება კორინთოში კლასიკის პერიოდშია სავარაუდოდ, მაშინ როდესაც ეტრუსკთა ქალაქ-სახელმწიფოები თავისი განვითარების არა სათავეებთან (ჰეგელესი ხომ ტირსენოსის შვილია, რომელმაც ლიდელთა „გადმოსახლებას“ ხელმძღვანელობდა), არამედ აყვავების სტადიაში იმყოფებიან.

ამრიგად, მითი ჰეგელესის შესახებ, ისტორიული თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, ასახავს კორინთოსა და ეტრურისას შორის რალაც ურთიერთობას. კორინთო, როგორც ცნობილია, საკოლონიზაციო მოძრაობის სათავეებთან იდგა. მართალია, „ეტრუსკების ტერიტორიაზე, მათი სიძლიერის გამო, ბერძნებს კოლონიები არ დაუარსებიათ“ (ქავთარია 2005:96), მაგრამ ეს არ ანელებდა ეტრუსკებსა და ბერძნებს შორის ურთიერთობას. მითი, სავარაუდოდ, შექმნილი უნდა იყოს საკოლონიზაციო მოძრაობის დასაწყისში, როდესაც ხდებოდა კავშირების დამყარება ბერძენ კოლონისტებსა და ძველი იტალიის მკვიდრ ტომებს შორის. ეტრუსკული საყვირიც, სავარაუდოდ, ბერძნებმა იტალიაში გაიცივნეს და შემდეგ ის საბერძნეთში შეიტანეს ჰერაკლესა და ტირსენოსის შესახებ მითთან ერთად.

ეტრურისასა და კორინთოს შორის კავშირებზე მიუთითებს აგრეთვე, ჩვენი აზრით, ლივიუსთან დადასტურებული ცნობა იმის შესახებ, რომ ტარკვინიუს პრისკუსის, რომის მეხუთე მეფის მამა, დემარატოსი კორინთოდან ტარკვინიაში გამოიქცა რალაც ოჯახური შუღლის გამო. იგი ეტრუსკ ქალზე დაქორწინდა და ორი ვაჟი შეეძინა: არუნსი და ლუკუმონი (შემდეგში ლუკიუს ტარკვინიუს პრისკუსი) (ლივიუსი 2002: I, XXXIV).

ტაციტუსის მიხედვით, სწორედ კორინთოელი დემარატოსისგან ისწავლეს ანბანი ეტრუსკებმა (ტაციტუსი 1999:IV, 50).

ამასთან დაკავშირებით დამაფიქრებელია ის გარემოებაც, რომ ყველაზე არქაული ეტრუსკული ეპიგრაფიკული ნიმუში, რომელიც ძვ.წ. VIII-VII სს. თარიღდება, სწორედ ტარკვინიაშია ნაპოვნი. თუკი მითსა და რეალობას ერთმანეთს შევუხამებთ, შეიძლება გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ბერძნული ანბანის პირველი „შემომტანები“ სწორედ ტარკვინიელები იყვნენ, რომლებმაც იგი ბერძნებისგან (შესაძლოა სწორედ კორინთოელებისგან) გადმოიღეს.

ამის შემდეგ, ჩვენი ვერსიით, დამწერლობის ეს სისტემა რომში ვრცელდება დემარატოსის შვილის, ტარკვინიუს პრისკუსის ეპოქაში, რომელსაც ეს ნოვაცია, სხვა დანარჩენ სიახლეებთან ერთად, რომში საკუთარი მეფობის პერიოდში უნდა დაენერგა.

შესაძლებელია ისიც, რომ დამწერლობის გავრცელება ჯერ ეტრუსკული ალფაბეტის სწავლებით დაიწყო და მოგვიანებით იგი ლათინურ ენაზე მოიმარჯვეს.

ჩვენს ამ მოსაზრებას გარკვეულ დადასტურებას ვუძებნით ლივიუსის შემდეგ სიტყვებში: „მაქვს ავტორთა მტკიცებულებანი, რომ მაშინ წესად ჰქონდათ რომელი ბავშვებისთვის ესწავლებინათ ეტრუსკული წერა-კითხვა, როგორც ამჟამად ბერძნული“.

ამრიგად, მითი ჰეგელესის მიერ კორინთოში ათენას ტაძრის დაფუძნების შესახებ ასახავს ბერძნულ-ეტრუსკული კულტურული დიאלოგის პირველ ნაბიჯებს.

ეს კი ძვ.წ. VIII-VII საუკუნეებში უნდა მომხდარიყო, სანამ საბერძნეთის ახალშენებსა და ეტრუსკებს შორის ჯერ კიდევ არ იყო დანყებული საბრძოლო დაპირისპირება.

გ) დიონისე და ტირსენიელი მეკობრეები

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ დიონისეს მეშვეობით ტირსენიელებმა სამუდამოდ დაიმკვიდრეს ადგილი ბერძნულ მითოლოგიაში.

ეს მითი თანაბრად პოპულარულია როგორც ანტიკურ ლიტერატურაში, ისე ხელოვნებაში. საყურადღებოა, რომ როგორც მხატვრულ ლიტერატურაში, ისე სახვით ხელოვნებაში*, ეს მითი ერთდროულად ჩნდება — ძვ.წ. VI ს-ის მეორე ნახევარში და V საუკუნის პირველ ნახევარში.

ამ სიუჟეტს ანტიკურ წყაროებში 5 ავტორთან ვხვდებით: ესაა ჰომეროსის ჰიმნები, ლონგოსი, ოვიდიუსი, სენეკა და ნონოსი.

მითის ხსენების პირველი შემთხვევა ანტიკურ ლიტერატურაში ჰომეროსის ჰიმნების მეშვიდე დითირამბშია მოცემული.

ტირსენიელებმა დიონისე დაატყვევეს, რადგან მათ ბედისწერამ ასე განუწესა. „ავი ბედისვე“ ნებით ისინი ღვთაებამ დასაჯა და ყველა, მესაჭე აკეტოსის გარდა, რომელიც დიონისეს ეთაყვანა, დელფინებად გადააქცია — ასეთია ჰომეროსის ჰიმნში მოცემული სიუჟეტი (ჰომეროსის ჰიმნები 1914:7, 49-50).

ჰომეროსის ჰიმნში არსად ჩანს ტირსენიელი მეკობრეების ავტორისეული შეფასება ან მათი საქციელის დაგმობა, რასაც, ჩვენი დაკვირვებით კონკრეტული მიზეზები გააჩნდა:

1. ჰიმნში მეტი ყურადღება ეთმობა განდიდების ობიექტს;

2. ლირიკისთვის უცხოა ჟანრობრივი ოპოზიცია;

3. ჰომეროსის ჰიმნების შექმნის პერიოდში მეკობრეობა არ იყო მიჩნეული დასაგმობ საქმიანობად — „მეკობრეობას მისდევდა მაშინდელი სამყაროს ყველა საზღვაო ქვეყანა და „სახელმწიფოს პოლიტიკურ-ინსტიტუციონალური არსის ჩამოყალიბებამდე მეკობრეობა არ

* იხ. ექსექიას თასი (ძვ.წ. 540-530 წწ.), მიუნჰენი, Antikesammlungen და ჰიდრია ტოლედოდან (ძვ.წ. 510-500 წწ.), ოპაიო, ხელოვნების მუზეუმი.

მიიჩნეოდა სამარცხვინო საქმიანობად, თანაარსებობდა რა კომერციასთან“ (კამპორეალე 1998:36). აქედან გამომდინარე, ტირსენიელებს უბრალოდ ხელი მოეცარათ, ჩვეულებრივი მოკვდავის ნაცვლად ღვთაებას რომ წაანყდნენ.

ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში“, როგორც ეს თხზულების სათაურიდან ჩანს, მეტი ყურადღება ეთმობა ტირსენიელთა დელფინებად გარდასახვას, თუმცა მათ საქციელს დიონისეს მიმართ ავტორისეული კომენტარი მაინც ახლავს — ტირსენიელები დაისაჯნენ იმიტომ, რომ ისინი „უღვთო ბრბოს“ წარმოადგენდნენ (ოვიდიუსი 2004:III, 576).

სულ სხვა დამოკიდებულებას ტირსენიელი მეკობრეებისადმი ვხვდებით ნონოსის „დიონისიაკაში“. გვიანანტიკურობის ეს თხზულება მოზრდილ პასაჟს უთმობს ტირსენიელ მეკობრეებს:

„ზღვაზე მოხეტიალე ტირსენიელთა ვაჟიშვილები
უცხოელთა და მეზღვაურთა მკვლელები და განძის გამტაცებლები იყვნენ.
ყველა ცხვრის ფარას იტაცებდნენ ზღვისპირეთიდან
და ცოცხალ-მკვდარი იყო ის მწყემსი, რომელიც ცდილობდა
ნახირის გადარჩენას.
მწყემსებთან ერთად სხვა მოქალაქეებსაც ბლომად ხოცავდნენ.
თუკი რომელიმე ვაჭარს, რომელიც ზღვით მიცურავდა ან
სიღონის მხრიდან მომავალ ფინიკიელს დაინახავდნენ, სიცილიაზე,
არეტუზაში მიჰყავდათ გაძარცვული და
ბორკილასხმული გასაყიდად (ქონების მოსაგებად),
მაგრამ დიონისემ შეიცვალა იერი და ეშმაკობით
ტირსენიელები გააცურა“ (ნონოსი 1940:45, 105-120).

როგორც ვხედავთ, როგორც ჰომეროსთან, ისე ოვიდიუსთან (და აგრეთვე სენეკასა და ლონგოსთან) დიონისე უდანაშაულო მსხვერპლია, რომელიც ღვინით გაბრუებული შემთხვევით გადაეყარა ტირსენიელ მეკობრეებს, ხოლო ნონოსთან დიონისემ თავად გადანყვიტა დაესაჯა ისინი.

სანამ მოცემული მასალის შესახებ გარკვეულ დასკვნებს შემოგთავაზებდეთ, განვიხილოთ ერთი მეტად საყურადღებო პოლემიკა ტირსენიელების შესახებ.

საგულისხმოა, რომ ანტიკურ წყაროებში არსებობს ვერსია „ტირსენიელების“ დაკავშირებისა არა ეტრუსკებთან, არამედ ადრიატიკის ზღვაში მოსახლე სხვა ტომებთან. ეს თვალსაზრისი მოცემულია თუკიდიდესთან, რომელიც მიუთითებს, რომ არსებობდა სხვა ხალხი, ტირსენიელებად წოდებული, რომელთაც ჰქონდათ პელასგური წარმოშობა და სანამ ქალკიდიასი დამკვიდრდებოდნენ, ისინი ცხოვრობდნენ ათენსა და ლესბოსზე. ბერძენი ისტორიკოსი მიიჩნევს, რომ სწორედ ეს ტირსენიელები ფიგურირებენ მითში დიონისეს შესახებ (თუკიდიდესი 1920:I, 1-2, 57).

სტატიასი „ტირსენიელი მეკობრეები“ (კობახიძე 2008:73-78) ჩვენ განვმარტეთ, რომ ეთნიკურად განსხვავებულ ორ ტირსენიელთა არსებობა სინამდვილეს არ შეეფერება, რადგან:

1. კუნძულ ლემნოსზე, რომელიც ქალკიდური კუნძულებიდან ყველაზე დიდია, გასულ საუკუნეში აღმოჩნდა ძვ.წ. X-IX სს. დათარიღებული სტელა, რომელზეც ეტრუსკულის მონათესავე ენაზე შესრულებული წარწერებია წარმოდგენილი. უახლესი განმარტებით „ლემნოსურსა“ და ეტრუსკულს ერთი წინაპარი ჰყავდათ და საერთო ეთნონიმი, რომელიც ანტიკურ წყაროებშია გამოყენებული, ადასტურებს, რომ ბერძენებისთვის ეს იყო ერთი და იგივე ხალხი, რომელსაც ისინი არ განასხვავებდნენ, იხსენიებდნენ რა ერთი სახელით (კრისტოფანი 1999: 153).

2. მითი დიონისესა და ტირსენიელ მეკობრეებზე სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში ჩნდება მხოლოდ ძვ.წ. VI-V სს. მიჯნაზე, როდესაც ე.წ. „მეორე“ ტირსენიელები აღარ ჩანან ისტორიის სარბიელზე და არც მათი სამეკობრეო საქმიანობაზე არსებობს რაიმე ინფორმაცია.

3. ეტრუსკების მეკობრეობაზე არაერთი წყარო მიუთითებს (დიოდოროს სიცილიელ 2004:V, 9, 4) (სტრაბონი 1888:V, II, 2).

4. დიონისესა და ტირსენიელი მეკობრეების შესახებ მითის გამოჩენის პერიოდისათვის ბერძნულ მითოლოგიაში ელინები ტირსენიელებს უკვე იცნობდნენ ჰესიოდეს და პინდაროსის თხზულებებიდან და რაც მნიშვნელოვანია, მათთან ორი საუკუნის ნაცნობობა აკავშირებდათ.

ამრიგად, დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ მითში დიონისესა და ტირსენიელ მეკობრეებზე ფიგურირებენ სწორედ ეტრუსკები, როგორც ჩვენს მიერ ზემოთგანხილულ ორ მითში — კირკესა და ჰეგელესის შესახებ.

როდის უნდა შექმნილიყო ეს სიუჟეტი?

არაუადრეს ძვ.წ. VI საუკუნისა, როგორც ამას არა მხოლოდ ანტიკური წყაროები, არამედ ხელოვნების ნიმუშები ადასტურებენ.

სად შეიძლება ვივარაუდოთ ამ მითის დაბადება?

ჩვენი თვალსაზრისით, მითი შექმნილია კვლავ კუმეში ბერძენი კოლონისტების მიერ, რომლებმაც პირველებმა იწვნიეს ეტრუსკთა ფლოტის ძლიერება.

რა ისტორიული საფუძვლები გააჩნდა ამ მითოლოგიურ სიუჟეტს?

ჩვენი აზრით, აქ არეკლილია ბერძნებსა და ეტრუსკებს შორის არსებული ურთიერთობის მდგომარეობა ძვ.წ. VI ს-ში. განსხვავებით ჰესიოდეს შეფასებებისაგან, რომელიც თეოგონიაში ტირსენიელებს „სახელგანთქმულებს“ უწოდებს და ამ ერთი დადებითი შინაარსის ეპითეტით ცხადყოფს ეტრუსკებსა და ბერძენ კოლონისტებს შორის არსებულ დამოკიდებულებას; განსხვავებით პავსანიასთან და ლივიუსთან დაცული ინფორმაციისაგან, სადაც ჩანს ტირსენიელებსა და ბერძნებს შორის მჭიდრო კულტურული და მშვიდობიანი ურთიერთობა, რაც ყველა შემთხვევაში არქეოლოგიური მასალითაც არის დადასტურებული, მითში დიონისესა და ტირსენიელ მეკობრეებზე აშკარად იკვეთება ის დაპირისპირება, რომელიც ბერძნებსა და ეტრუსკებს შორის ახალ გარემოებებში ჩამოყალიბდა.

კერძოდ, ეტრუსკები უკვე უტყვევენ ბერძენთა კოლონიებს, თავს ეს-
ხმიან მათ, თუმცა მწარედ მარცხდებიან.

დიონისე, ბერძნული პანთეონის ღვთაება, იმარჯვებს, როგორც
იმარჯვებენ ბერძნები იტალიაში და სჯის ეტრუსკებს, რომლებიც მას
არ აღიარებენ.

ორიოდე სიტყვა დიონისეს კულტის შესახებ ეტრურიაში, რომლის
გავრცელება, ისევე როგორც თავად დიონისეს თავგადასავალი, მრავალ-
ვალ დაბრკოლებით იყო სავსე.

მართალია, ეტრუსკულ პანთეონში მისი სახელი არ მკვიდრდება,
მაგრამ ხთონური ღვთაება ფუფლუნსი, რომელიც ვეიში იყო პოპულარ-
ული, ძვ.წ. V საუკუნიდან გვევლინება დიონისესთან დაკავშირებულ
სიუჟეტებში დიონისეს განსახიერებად. ფაქტობრივად ფუფლუნსი
არის ეტრუსკულ სახელს ამოფარებული დიონისე, თუმცა მხოლოდ
ეტრუსკული ხელოვნების ნიმუშებში და არა კულტმსახურებასა და
რელიგიაში.

აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, მითი დიონისესა და ტირსენიელ
მეკობრეებზე, რომელიც უნდა შეთხზული ყოფილიყო ბერძენი კოლო-
ნისტების მიერ ძვ.წ. VI-V სს-ში წარმოადგენს შემდეგი ისტორიული
მოვლენების ანარეკლს:

1. ბერძენთა და ეტრუსკთა ბრძოლას ზღვაზე ბატონობისათვის;

2. ბერძნული კულტურის (თუ დიონისეს კულტის) შემოსვლას
ტირენის ზღვის აუზში.

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილული სიუჟეტები ბერძნული მითოლო-
გიიდან, რომელთა პერსონაჟები ტირსენიელები არიან, ასახავს ბერ-
ძნულ-ეტრუსკულ ურთიერთობათა ქრონოლოგიურ სურათს ძვ.წ. VIII-
V საუკუნეებში.

ბერძნული მითოპოეტური აზროვნება ალეგორიულად გარდასა-
ხავს ისტორიულ რეალობას და ამავდროულად ირეკლავს იმ კვალს,
რომელიც ამა თუ იმ მოვლენამ თუ ხალხმა დაამჩნია ელინურ ცივილი-
ზაციას. ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ეტრუსკების ჩართვა
ბერძნულ მითოლოგიაში, რომლის მაგალითებიც ჩვენს ზემოთმოყვა-
ნილ სიუჟეტებში გავაანალიზეთ.

ღამონებანი:

დიადოროს სიცილიელი 1888: Diodorus Sicullus, *Bibliothecae Historicae*. vol II. Leipzig: B. G Teubner, 1888.

დიანიუ ჰალიკარნასელი 2001: Dionysus Halicarnasus. *The Roman Antiquities*. book I-II. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 2001.

ესქილე 1957: Aeschylus. vol. II. *Agamemnon, Libation - Bearers, Eumenides, Fragments*. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1957.

- თუკიდიდესი 1920:** Thucydides. vol. I. *History of Peloponnesian War*. I books 1-2. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 1920.
- კამპირეალე 1998:** Camporeale, Giovannangelo. "La vocazione marittima degli Etruschi" *Gli Etruschi*. Milano: Hoepli editore, 1998.
- კელერი 1985:** Keller, Werner. *La civiltà etrusca*. Milano: Garzanti editore, 1985.
- კობახიძე 2002:** Кобахидзе, Е. "Кирка и Италия", *Caucasica. The journal of Caucasian Studies*. vol. 5. Tbilisi: TSU Press, 2002.
- კობახიძე 2005:** კობახიძე ე. „იტალიელი“ ჰერაკლე“. *ლოგოსი. წელიწდეული ელინოლოგიასა და ლათინისტიკაში*. თბ.: „პროგრამა ლოგოსი“, 2005.
- კობახიძე 2008:** Kobakhidze, E. "Tyrrhenian Pirates". *Phasis. Greek and Roman Studies*. vol. 11. Tbilisi. Gamomtsemloba "Programa Logosi", 2008.
- კრისტოფანი 2000:** Cristofani, Mauro. *Dizionario illustrato della civiltà etrusca*. Firenze: Guinti editore, 2000.
- ლავიუსი 2002:** Livy. *History of Rome*. vol. I-V. books 1-22. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 2002.
- მასტროჩინკე 1996:** Mastrocinque, A. "Ricerche sulle religioni italiche". *Studi Etruschi. vol L XIMCMXCV (serie III)*. Firenze: G. Bretschneider editore, 1996.
- ნონოსი 1940:** Nonnos. vol. III. *Dionysiaca*. III books 36-48. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 1940.
- ოვიდიუსი 2004:** Ovid. vol III. *Metamorphoses*. Book 1-8. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 2004.
- პალოტინი 1984:** Pallottino, Massimo. *Etruscologia*. Milano: Hoepli editore, 1984.
- პავსანიასი 1967:** Pausanias. *Graeciae descriptio*. Leipzig: B.G. Teubner, 1967.
- სტრაბონი 1860:** Strabo. *Geographica*. vol I. Leipzig: B.G. Teubner, 1860.
- ტაციტუსი 1999:** Tacitus. vol IV. *Annales* 4-6, 11-12. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press. 1999.
- ქავთარია 2005:** ქავთარია გ. *ძველი საბერძნეთი*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 2005.
- ჰეროდოტე 2000:** Herodotus. *The Persian Wars*. vol I. books 1-2. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 2000.
- ჰესიოდე 1914:** Hesiod, Homeric Hymns. Epic Circle. Homeric. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1914.
- ჰომეროსი 1925:** Homer. vol II. *Iliad*. book 13-24. Cambridge. Massachussets. London: The Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1925.

MAGDA MCHEDLIDZE

Georgia, Tbilisi

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

Divine Wrath and Demoniac Anger

The Ancient Greek language had a special word to denote the wrath, *menis*, which was normally applied to gods, though could be used with humans too. Later in Christian literature, the word *menis* can be found in the same context as the *hybris* and also *orge*, which is kindled in human soul by the demon. The paper considers the literary use of the term *menis* in ancient literature. It also dwells on the motivations of charging it with a distinctly negative sense. Besides, parallels are drawn with the interpretation of the concept of anger in Vazha Pshavela's works.

Key words: Wrath, Anger, Translation.

მაგდა მჭედლიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ღვთაებრივი მრისხანება და ეშმაკეული რისხვა

საკრალური რისხვა, რომელიც, ადამიანთა რწმენით, მათ თავს დატყეხილი პერსონალური თუ გლობალური უბედურებებით ცხადდება, სამყაროში ზეგარდმო დადგენილ წესრიგზე ღვთაებრივ ზედამხედველობას უკავშირდება. ეს რწმენა ასახულია პოლითეისტური მსოფლმხედველობის მითებშიც, * სადაც ღმერთის რისხვა ერთ-ერთი ალეგორიაა უნივერსალური წესრიგის დარღვევის დაუშვებლობისა, საღვთო სამართლის გარდუვალობისა. თუმცა, იმის გამო, რომ ანტიკური პანთეონის ღმერთებს სამოქმედო არეალი და ფუნქციები დანაწილებული აქვთ და, შესაბამისად, თითოეული მათგანი მის განმგებლობაში არსებულის, მისი საკუთრების ამა თუ იმ სახით ხელყოფის გამო მრისხანებს, ხშირად მათი ინტერესები კონფლიქტში მოდიან.

უკვდავთა ურთიერთდაპირისპირებანი და მათი ზემოქმედება მოკვდავებზე (რაც ასევე ალეგორიული ასახვაა ცხოვრებისეული სირთულეებისა და წინააღმდეგობებისა) შესანიშნავად არის მხატვრულად წარმოდგენილი ეპიკოსი მითოპოეტის — ჰომეროსის თხზულებებში.

* რისხვა როგორც არქაული მითორიტუალური უნივერსალია საგანგებოდ აქვს ნაკვლევები რუსუდან ცანავას (ცანავა 2005: 189-215).

პერსონიფიცირებული ღმერთები ჰომეროსის ეპოსში ერთმანეთზეც და ადამიანებზეც ადამიანთა მსგავსად წყრებიან, ბრაზობენ, აღშფოთდებიან, მწარდებიან, ცხარდებიან, ცეცხლდებიან, მძვინვარებენ, ბობოქრობენ და ა. შ... ანუ ღმერთებისა და ადამიანების მრისხანე ვნებები ერთი და იმავე სიტყვებით აღინერება* (ცხადია, თითოეულ მათგანს თავისი კონოტაცია აქვს); გამონაკლისია ტერმინი *მენისი*, რომელსაც განსაკუთრებული მითოპოეტური საზრისი გააჩნია.

mhni--ი არქაულ ბერძნულში სპეციალურად საკრალურ რისხვას აღნიშნავს — მდგრად, შურისმაძიებელ მრისხანებას და იგი ღმერთის სამართალთან და მის შესაბამის სასჯელთან, მიზღვასთან ასოცირდება. **mhni**--ს, სუბსტანტივს, მკაფიოდ გამოხატული რელიგიური დატვირთვა აქვს, ზმნურ ფორმებს კი ნაკლებად აქვთ საკრალური გაგება (შანტრენი 1974: 696) (შდრ. ქართულში: „ჯავრი“ და „გაჯავრება“).

მენისს ჰომეროსი ღმერთების გარდა ერთადერთი მოკვდავის — აქილევის მიმართ იყენებს, რომელიც ქალღმერთისა და მოკვდავი ადამიანის შვილია. და, რაკი სწორედ აქილევის რისხვაზე აგებს იგი „ილიადის“ ეპიკურ ქარგას, ამ ტერმინის სწორი გააზრების გარეშე შეუძლებელია აქილევის პერსონაჟის და, მთლიანობაში, ნაწარმოების სწორი გაგება.

სენეკა, რომელმაც სპეციალური ტრაქტატი უძღვნა რისხვის ცნების დეტალურ ანალიზს, საგანგებოდ აღნიშნავს: ბერძნულ ენაში რისხვის სხვადასხვა სახეს თავისი სახელი აქვს, რომელთა შესაბამისი ლექსიკა ჩვენ არ მოგვეპოვება (*apud nos vocabula sua non habent*), თუმცა, თავის მხრივ, ლათინურ ენასაც აქვს რისხვის აღმნიშვნელი სხვადასხვა ტერმინი (*Seneca, De ira: 1, 4*). სამწუხაროდ, ეს პრობლემა არა მხოლოდ ლათინურში იჩენს თავს. სხვა ენებზეც ჭირს ერთი ტერმინის დადგენა *მენისისათვის*, რაც ჰომეროსის მკითხველს ტექსტის ადეკვატურ აღქმაში უშლის ხელს. შესაბამისად, რისხვის ქრისტიანული გაგებიდან გამომდინარე არის ხოლმე გააზრებული აქილევის სახეუნდა ითქვას, რომ მსგავს ინტერპრეტაციებს ადგილი აქვს არა მხოლოდ რიგითი მკითხველების, არამედ სპეციალისტების და თავად მთარგმნელთა მხრიდანაც. მაგალითად, დე როშფორს, რომელმაც სამჯერ გამოსცა *ილიადის* ფრანგული თარგმანი (1766, 1772, 1781 წლებში), პირველ ორ გამოცემაში თხზულების დასაწყისში აქილევის შესახებ ნათქვამი *mhin... ouï omenh* თარგმნილი აქვს როგორც: *La colère... sa haine cruelle*, ანუ „რისხვის“ ეპითეტი *ouï omenh* („დამღუპველი“, „საბედისწერო“) გადმოცემული აქვს როგორც „დაუნდობელი“ (=სასტიკი) სიძულვილი“ (დე როშფორი 1772), მესამე გამოცემაში კი ამავე ეპითეტის შემდეგ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს: *sa fierté cruelle* — „სასტიკი სიამაყე“ (=ქედმალობა) (დე როშფორი 1781). ამ შემთხვევაში თარგმანზე დამოკიდებული მკითხველი აქილევის ქედმაღ-

* რისხვის შესაბამისი ტერმინოლოგიისათვის ჰომეროსთან იხ. კონსიდაინი 1966.

ლად დახასიათებას თავად ჰომეროსისეულად მიიჩნევს და მის ამ თვისებას უკავშირებს თხზულების პერიპეტიებს.

რას წარმოადგენს აქილევსის რისხვა და როგორ ვითარდება იგი? ეპოსის თემა თხზულების დასაწყისშივე არის განსაზღვრული: „რისხვას — *მენის* უმღერე ქალღმერთო პელევსის ძის აქილევსისას, / დამღუპველს, რომელმაც უამრავი ტანჯვა მოუტანა აქაველებს, / მრავალი ქველი სული ჰადესში ჩაყარა / გმირებისა, თავად ისინი კი ნადავლად აქცია ძალთა / და მტაცებელ ფრინველთა ყოველთა, სრულდებოდა ზევსის ნება / იმ დროიდან, როგორც კი განუდგნენ ერთმანეთს შუღლით / ატრევსის ძე, კაცთა წინამძღოლი და ღვთაებრივი აქილევსი“ (Hom. II.: I, 1-7).

ამრიგად, ჰომეროსი თავიდანვე გვამცნობს, რომ „ილიადის“ სიუჟეტის მთავარი ხაზი აქილევსის რისხვას — *მენის* მიჰყვება; რომ ეს რისხვა სავალალო იყო ბერძნებისათვის (მთელი „ილიადა“ აქილევსის *მენის*თა გამოწვეულ ბატალიებს წარმოგვიდგენს); რომ ყოველივე ეს ზევსის ნებით ხდებოდა, რაც აგამემნონისა და აქილევსის დაპირისპირებამ განაპირობა (სწორედ აქილევსის მხარეზე დამდგარი ზევსი განაგებს მოვლენებს). აქვე ვიგებთ დაპირისპირებულთა სოციალური სტატუსის შესახებაც: აგამემნონი მბრძანებელია, აქილევსი — ღვთაებრივი. მიუხედავად იმისა, რომ *διο-* „ღვთაებრივი“ სხვა გამორჩეული გმირების (მათ შორის, აგამემნონის) მიმართაც გამოიყენება, აქ იგი აშკარად აგამემნონის ეპითეტს „კაცთა წინამძღოლს“ უპირისპირდება. აქილევსი მოკვდავი კაცისა და უკვდავი ქალღმერთის ძეა და სწორედ ეს განსაზღვრავს მის სოციალურ სტატუსს.

მიყვებით სიუჟეტის მთავარ ხაზს: აგამემნონისა და აქილევსის შუღლი დაკავშირებულია აპოლონის *მენისთან* (II.: I, 75), რომელიც აგამემნონმა განარისხა იმით, რომ მის ქურუმს *უპატივცემულოდ მოექცა* (*hjtimasen*) (II.: I, 11). ქურუმი თხოვს აპოლონს თავისი სამსახურის სანაცვლოდ, დანაელებმა *გადაიხადონ*, *ზღონ* (*tiseian*) ამისათვის (II.: I, 42). აგამემნონი პატივს მიაგებს აპოლონს, უბრუნებს ქურუმს ასულს, მაგრამ ამის სანაცვლოდ *უპატივცემულოდ ექცევა* (*hjtimasen*) აქილევსს (II.: I, 356), ართმევს მას მის კუთვნილ ტყვე ქალს.

კონფლიქტის არსში სანვდომად ყურადღება უნდა შევაჩეროთ ტერმინზე *timh* („პატივი“, „ღირსება“), რომელიც ყველას — უკვდავსაც და მოკვდავსაც — თავისი საკადრისი აქვს: აქილევსს სამართლიანად არ მიაჩნია, როდესაც სულმდაბალი და ქველი თანაბარი პატივით სარგებლობენ (II.: IX, 318); ჰერა პირდაპირ ამბობს, რომ აქილევსს და ჰექტორს სხვადასხვა *ტიმე* აქვთ, რადგან ერთი უკვდავის შვილია, მეორე — მოკვდავისა (XXIV, 55-62); *ტიმეს* — *ღირსებას* აქვს თავისი *ფასი*, *ღირებულება*. თითოეულის *ტიმეს* მიხედვით განისაზღვრება *გადასახადი*, *საზღაური* (*tisi-*) მისი ხელყოფის შემთხვევაში.

სწორედ საკუთარი *ტიმეს* — *პატივის* დაცვასთან არის დაკავშირებული აგამემნონისა და აქილევსის ურთიერთქიშპობა საზოგადოდაც

(ეს კარგად წარმოჩნდება კრებაზე მათი სიტყვიერი დაპირისპირებისას: აქილევსი უკმაყოფილოა, რომ ომის სიმძიმე მასზე გადადის, ნადავლის გაყოფისას კი უპირატესი უფლებით აგამემნონი სარგებლობს; აგამემნონი კი ფიქრობს, რომ აქილევსს ყველაზე მბრძანებლობა სურს) (გაგუა 2001: 64) და ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, რაც აქილევსის რისხვის მიზეზად იქცევა. ტყვე ქალის წართმევით აგამემნონი იცავს საკუთარ პატივს ლაშქრის წინამძღოლისას, მაგრამ ანგარიშს არ უწევს აქილევსის პატივს ქალმერთის ძისას. ამგვარად ის იჩენს თავხედობას, ჰიბრისს (II.: I, 203; I, 214; IX, 363).

აქილევსს ორმაგი მიზეზი აქვს საკუთარი *ტიმეს* დაცვისა: ის უკვდავის შვილია და ის უმამაცესია. ამიტომ აქილევსი თხოვს დედას, ზევსი დაარწმუნოს, დაიცვას მისი *ტიმე* — ღირსება როგორც უკვდავის ნაშობისა, ტროელთა მხარე დაიჭიროს, რათა აგამემნონი მიხედეს, რა დანაშაულებრივი სიგიჟე (*ath*) ჩაიდინა, როცა აქაველთაგან საუკეთესო არ დააფასა, ანუ საკადრისი არ მიუზღო (*oupen eltisan*) (II.: I, 411-412). ტერმინი *ათე* აღნიშნავს სიგიჟეს, გონების დაბნელებას, რომელიც ღმერთებისაგან მოვლენილი სასჯელია, მაგრამ, ასევე აღნიშნავს გონების დაბნელების შედეგად ჩადენილ დანაშაულს, რომელიც უკვდავთა რისხვას და, შესაბამისად, მათგან დასჯას განაპირობებს.

დედა უბრძანებს აქილევსს: დარჩი გემებთან, აქაველებს განურისხდი (*mhnie*) და ომი შეწყვიტო (II.: I, 421-422), შემდეგ მიდის ზევსთან და თხოვს მას, პატივი მიაგოს (*timhson*) მის ძეს, რომელსაც აგამემნონი უპატივცემულოდ მოექცა (*hitimhsen*); გადაუხადოს მას (*tison*) და აქაველებმაც ზღონ მისი ძის შესაფერისი პატივის მიხედვით (*tiswsin ofellwsin terel timh*) (II.: I, 504-510). საგულისხმოა, რომ თეტისი ზუსტად იმავე სიტყვებით მიმართავს ზევსს, როგორც ქრისე — აპოლონს, რაც აგამემნონისა და აქაველთა მიმართ აპოლონის რისხვის აქილევსის რისხვით ჩანაცვლებაზე მიანიშნებს; ამასთან, ტერმინი *მენისი* „ილიადაში“ ღმერთებიდან პერსონალურად მხოლოდ აპოლონისა და ზევსის მიმართ გამოიყენება, რაც, ვფიქრობთ, აქილევსის რისხვის როგორც თხზულების ძირითადი მოტივის აქცენტირებას ემსახურება. ამრიგად, უკვდავის ძის — აქილევსის *მენისი*, რომელიც აპოლონის მენისს — საკრალურ შურისმაძიებელ რისხვას ენაცვლება, ინიცირებულია ქალმერთის მიერ, ხოლო სანქცირებულია და აღსრულდება თავად ზევსის მიერ. აქილევსი ღმერთების დასტურით მოქმედებს.

გარკვეული ხნის შემდეგ, ტროელთა მძლავრობით შევიწროვებულ აქაველთა ბელადების მიერ დადანაშაულებული აგამემნონი, რომ მან შეურაცხყო (*hitimhsa-*) უმამაცესი ვაჟკაცი, რომელიც თავად უკვდავებმა დააფასეს (*eltisan*), აღიარებს მათ წინაშე თავის სიგიჟეებს (*atha-*), რომელთა მიზეზით, მისი თქმით, მრავალი ადამიანის საპირნონედ იქცა კაცი, რომელიც ზევსმა გულით შეიყვარა და, მას რომ მიუზღოს, ანადგურებს აქაველ ხალხს (IX, 105-118). ხოლო, რაკი

ალიარებს თავის სიგიჟეს (*aj̄samhn*), მზადყოფნასაც გამოთქვამს, და-უბრუნოს აქილევსს საამებლად (*aj̄resai*) ტყვე ქალი და უამრავი სხვა რამეც უძღვნას (*IX, 119-157*); ბოლოს კი დასძენს: დამითმოს, რადგან მეფური ძალმოსილებითაც აღვემატები და ასაკითაცო (*IX, 160-161*). მაგრამ ამგვარი სულისკვეთებით შეთავაზებული შერიგება და ძღვენი აქილევსს არ აკმაყოფილებს; ელჩების პოზიციაც მისთვის მიუღებელია, რომლებიც მას აგამემნონის სინანულის სიტყვებს არ გადასცემენ, არამედ წყენის სანაცვლოდ ღირსეული ძღვენის მიღებას თხოვენ, ასევე აქაველთა შებრალებისკენ მოუწოდებენ და სამაგიეროდ სათანადო საზღაურის გაღებას ჰპირდებიან. „თავად ღმერთებსაც კი, რომელთაც უფრო დიდი სიქველე, პატივი (*ტიმე*) და ძალა აქვთ, უღბობენ გულს დამნაშავე და ცოდვილი ადამიანებით“ — ეუბნება აქილევსს მისი აღმზრდელი. მაგრამ აქილევსი აღარ ენდობა აგამემნონის სიტყვებს; აქაველებსაც, რაკი მას არ დაუჭირეს მხარი, ზღვევა მართებთ, მით უფრო, რომ ელჩებიც აქილევსის შეუვალობას ან უკვე მის გადაჭარბებულ სიამაყეს (*megal̄ hitwr* — სიტყვასიტყვით: „დიდგული“, ძირითადად, პოზიტიური, იშვიათად — უარყოფითი გაგებითაც) მიანერენ. „არ მჭირდება აქაველთაგან პატივი, ზევსის სამართალი მომაგებს პატივსო“ — აბარებს მათ აქილევსი (*IX, 223- 610*).

თავის განუყრელ მეგობარს, პატროკლეს კი, რომელიც მას აქაველებისადმი უღმობელობას საყვედურობს, აქილევსი შესჩივლებს: „საშინლად მტკივა გული და სული (*aij̄on āco- kradih̄n kai; qum̄on ikanei*), როდესაც კაცი ცდილობს თანასწორი განძარცვოს და ძღვენი წაართვას, რაკი მას ძალაუფლებით აღვემატება; საშინელ ტკივილს განვიცდი სულიერი ტანჯვის გამო (*aij̄on āco- tov moiv̄ ej̄stin, ej̄pei; paq̄on āl̄gea qum̄w̄*); ქალი, რომელიც ჩემთვის ძღვნად აირჩიეს აქაველებმა, რომელიც ჩემი შუბით მოვიპოვე მკვიდრგალავნიანი ქალაქის გამანადგურებელმა, ხელიდან წამგლიჯა მეუფე აგამემნონმა, ატრევსის ძემ, როგორც ვილაც არაპატივსაცემ (*aj̄timh̄ton*) მანანნალას“ (*Hom. II., 16, 52-59*).

აქ კიდევ ერთი მაგალითი უნდა წარმოვადგინოთ იმისა, თუ როგორ ექცევიან ხოლმე მთარგმნელები „ილიადის“ მთავარი მოტივის გავლენის ქვეშ ცალკეული პასაჟების თარგმნისას. სულ სხვაგვარად წარმოგვიდგება აქილევსი ციტირებული პასაჟის ნ. ი. გნედიჩისეული თარგმანის მიხედვით: „Но жестокий мне гнев наполняет и сердце и душу... Гнев мой жесток: после бедствий, какие в боях претерпелся...“ (გნედიჩი 1990: 225). უფრო ახლოს არის ორიგინალთან ვ. ვერესაევის თარგმანი: „Но огорченье большое и в сердце, и в дух мне приходит... Горе ужасное мое: сколько уже пострадался...“ (ვერესაევი 1949: 341).

აქილევსს არ სურს გადაწყვეტილების შეცვლა: „...არასოდეს ჩამრჩენია გულში ბრაზი სამუდამოდ; მაგრამ როგორც ვთქვი, მანამ არ შევწყვეტ რისხვას (*mhn̄iqm̄o-*), სანამ ჩვენს გემებს არ მოაღწევს ომის ყიჟინა“ (*XVI, 60-63*). მიუხედავად ამისა, პატროკლეს სიკვდილის შემ-

დეგ, როდესაც ისევ დედა მოუნოდებს, უარი თქვას აგამემნონის მიმართ რისხვაზე (XIX, 35), საამისოდ ისედაც განწყობილი აქილევესი თანხმდება. აგამემნონი და აქილევესი რიგდებიან: აქილევესი ნუხილს გამოთქვამს, რომ მისი მრისხანების გამო ამდენი ვაჟკაცი დაიღუპა (XIX, 56-68), აგამემნონი კი საჯაროდ ყველაფერს ატყის — სიგიჟეს აბრალებს (XIX, 91). ამრიგად სრულდება აქილევესის *მენისი*, რომელსაც, როგორც ვხედავთ, ჰომეროსი ღმერთების რისხვასთან ათანაბრებს.

მენისის შეწყვეტის შემდეგ იწყება ჩვეულებრივი ადამიანური შურისძიება მოკლული მეგობრის გამო (როგორც ვაჟა იტყოდა, ჯავრის ამოყრა); დაუნდობლობა თვით მოკლული მტრის გვამის მიმართ. თუკი *მენისის* დროს ის ღმერთების მსგავსად მოქმედებდა, ანუ თავად არ მოქმედებდა, მისი ნება — ტროელებს ემძლავრათ აქაველებზე — ზევსის ზედამხედველობით აღსრულდებოდა, ამჯერად ის საკუთარი ხელით უსწორდება მონინააღმდეგეს. თუმცა საბოლოოდ ამ შემთხვევაშიც ღმერთებს ემორჩილება: ზევსის ნებით აქილევესი გამოსასყიდს იღებს და ჰექტორის გვამს გადასცემს მამას; აქილევესი და პრიამოსი ერთად დასტირიან: ერთი — მეგობარს, მეორე — შვილს. ჰექტორის დასაკრძალავად აქილევესი ომის ცხრა დღით შეწყვეტის პირობასაც დებს.

ამრიგად, აქილევესი — კაცი მალდება ჩვეულებრივ ადამიანურ შურისძიების გრძნობაზე, რაც ჰომეროსის გმირს ყველა დროის მკითხველისათვის მისაღებად აქცევს (მიუხედავად იმისა, რომ ეპოსში ყველა გრძნობა ადამიანში ღვთაებრივი ნარმომავლობისად მიიჩნევა). რაც შეეხება მენისს, საკრალურ რისხვას, ეს უფლება აქილევესს ენიჭება როგორც უკვდავის ნაშიერს (ღმერთებსაც საყვედურობენ ჰომეროსის გმირები უღმობელობის გამო). ასეთი გახლავთ „ილიადის“ ავტორის მსოფლმხედველობა, ღმერთების აღქმა ადამიანთა საზოგადოების ანალოგიურად, ადამიანთა მსგავსი ვნებებით, მერკანტილიზმით, გავლენის სფეროების დაყოფით, საკუთარი ტიმეს დაცვით და ადამიანებზე მბრძანებლობით, შესაბამისად არქაული ხანის საზოგადოების სამართალშეგნებისა (შდრ.: თერსიტე და აქილევესი არსებითად ერთსა და იმავეს საყვედურობენ აგამემნონს, მაგრამ თერსიტეს ქმედებას ჰომეროსი გმობს, აქილევესისა კი მისთვის მისაღება: მათ სხვადასხვა ტიმე აქვთ). ჰომეროსის ნარმოდგენა ღმერთებზე და მისი მორალი ბევრს აღარ მოსწონდა უკვე კლასიკურ ხანაში: პლატონი მას აღმზრდელობითი თვალსაზრისით ინუნებდა; სტოელები და ნეოპლატონიკოსები მითების ალეგორიულ ინტერპრეტაციას მიმართავდნენ.

ტერმინ *მენისის* დესაკრალიზაციის წინაპირობა შეიძლება ანტიკურ ტრაგედიაში დავინახოთ: გარდა ღმერთებისა, *მენისი* მოიაზრება გარდაცვლილთა შურისძიების აღმასრულებელ მოკვდავებთან (Aesch. Cho.: 278; 294), შვილის მკვლელის სისხლის მაძიებელ დედასთან (Aesch. Ag.: 155); მშობლებთან, რომლებიც შვილებზე მრისხანებენ (Soph. OC: 1328); შვილთან, რომელიც მამაზე განრისხებული მასზე შურის საძიებლად თავს იკლავს (Soph. Ant.: 1177), ქალაქებზე, რომლებიც სხვა ქალაქებს ემტერებიან (Eur. Heracl.: 762)...

ქრისტიანობაში, რომელიც მიმტევებლობას ქადაგებს და მრისხანებას ადამიანისათვის ერთ-ერთ მომაკვდინებელ ცოდვად განიხილავს (მას რისხვის დემონი აღძრავს), მდგრადი მრისხანება, შურისძიების სურვილით გამყარებული, ვერანაირად ვერ იქნება შეწყნარებული; მენისი დაუკავშირდა ადამიანურ ჰიბრისს და ეშმაკეულ მრისხანებას — *orghi*-ს (იგივე ტერმინი გამოხატავს ღვთის რისხვასაც, წყრომას). უარყოფითი გაგება აქვს *მენისს* — სუბსტანტივს სეპტუაგინტაშიც (Gen.: 49, 7; Sir.: 10, 6; 27, 30; 28, 5), თუმცა ზმნურ ფორმას ღმერთის მიმართაც ვხვდებით (Ps.: 102, 9). ახალ აღთქმაში სიტყვა *მენისი* საერთოდ არ არის. მოგვიანებით კი, ამ ტერმინის სრული პროფანაცია ხდება: ბასილი დიდი მენისს აქლემის თვისებას უწოდებს, როდესაც იგი ბოლმას გულში ინახავს და დროს ელოდება შურისძიებისათვის (Bas., In hex.: 8, 1).

ძველი სამყაროს პრინციპს „თვალი თვალისა წილ...“ (Ex.: 21, 24 და სხვ.) ქრისტიანობამ დაუპირისპირა „ბოროტისათვის წინააღმდეგობის არგანევა“ (Mt.: 5, 39). მიუხედავად იმისა, რომ ბიბლიაც გვარიდებს „შურისმაძიებელ რისხვას თვისტომთა მიმართ“ (*ouj mhniei-*) და მოყვასის როგორც საკუთარი თავის შეყვარებას გვიბრძანებს (Leu.: 19, 18), მეტიც, არაკანონიკურად მიჩნეულ „ზირაქის სიბრძნეში“ ნათქვამია: „შურისმაძიებელი შურისძიებას უფლისგან ჰპოვებს“, „მიუტევე უსამართლობანი შენს მოყვასს და, როცა ითხოვ, შენი ცოდვები მოგეტევაბო“ (Sir.: 28,1-5; 10, 6-7), სოკრატე კი იმასაც ამტკიცებდა: ადამიანისათვის თავად არის უკეთესი განიცდიდეს უსამართლობას სხვისგან, ვინემ სხვას ექცეოდეს უსამართლოდო, — სახარებისეული მცნება „გიყვარდეთ თქვენი მტრები და ლოცეთ თქვენი მწყევლელნი...“ (Mt.: 39-44) ჭეშმარიტად „ახალი“ მსოფლმხედველობის გამოხატველია. სწორედ ეს მცნება აღმოჩნდა ყველაზე ძნელი დასაცავი ადამიანისათვის. სწორედ ამ მცნების აღსრულების უნარის მინიჭებას შესთხოვდა ღმერთს, როგორც გვახსოვს, ილია: „...მტერთათვისაც, რომელთ თუნდაც გულს ლახვარი მკრან, / გთხოვდე: შეუნდე, არ იციან, ღმერთო, რას იქმან“ (ჭავჭავაძე 1985: 35).

ამავე დროს, „მტერი“ არის ეშმაკის სახელი. მის მიმართ რისხვა კი გამართლებულია. ანუ რისხვა (*orghi*) ეკუთვნის, ზოგადად, ჭეშმარიტებისა და, შესაბამისად, ადამიანთა მოდგმის მტერს და არა — კონკრეტულ ადამიანს, რომელიც ამ მტრისგან შეპყრობილი მოქმედებს.

ქართულ ლიტერატურაში შურისმაძიებელი მრისხანების თემა განსაკუთრებით საინტერესოდ, ალბათ, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშია წარმოდგენილი; * ვაჟა ხომ მთის რეალობით საზრდოობს, მთის ყოფა-ცხოვრებას გვიხატავს: თავისი ადათებითა და წეს-ჩვეულებებით, წარმართობისა და ქრისტიანობის თანაარსებობით. შურისმაძიებელი

* მაღლობას ვუხდი ჩემს კოლეგას, რუსუდან ცანავას, რომელმაც მიმაქცევინა ყურადღება ვაჟას შემოქმედებაში რისხვის საკითხისათვის.

რისხვა, რომელსაც მტრის ჯავრი აღძრავს, აქ ადამიანურ ვნებებს უკავშირდება, თუმცა თემის მორალური სანქცია მას ერთგვარ საკრალურობას ანიჭებს. ბუნებრივია, ამ რეალობით შთაგონებული მხატვრული სამყაროს გმირებსაც შესაბამისი მსოფლმხედველობა აქვთ: კაცი მუდამ მზად უნდა იყოს საბრძოლველად, საკუთარი და თანამოძმეების სიცოცხლისა და ღირსების დასაცავად: კარგ ყმად ის ჩაითვლება, „ვინც მიეგებოს მტერს წინა, / წინ-წინ ვინც რისხვას ეტყოდეს...“, მტრის ჯავრის ედგას ლოგინი, / მტრის ჯავრი საბნად ჰფარავდეს“ („კაი ყმა. ხევსურულ ჰანგზე“) (ვაჟა-ფშაველა 1964: II, 130); თუმცა ისიც ამკარაა, რომ შურისძიების გრძნობა სიცოცხლით სიხარულის საშუალებას არ აძლევს ადამიანს: „რა კაცი ჰქვიან იმასა, / ვინც ჯავრის ხდება ვირადა“ („სიმღერა“) (I, 98).

შურისმაძიებელი რისხვა, ჯავრის მოტივი, ვაჟას პოემებსა და პიესებში სხვადასხვა კონცეპტუალური დატვირთვითა და მხატვრული ფუნქციით წარმოჩნდება.

მტრის ჯავრი არის მამოძრავებელი მოტივი „ბახტრიონის“ გმირებისა, რომელიც მთელს პოემას გასდევს:

„მთელი კახეთი ქცეულა
ჩიქილა-მოხდილ ქალადა.
არა სჩანს ხელის მამქცევი
მტრის ამომყრელი ჯავრისა...“
(კვირია) (ვაჟა-ფშაველა 1964: III, 147)

„თუ ამამყრდით მტრის ჯავრსა,
შვილთ არც კი მოვიგონებდი,
რალა მიჭირდა, თუ მტრისას
გაჟღელტას გავიგონებდი...“
(სანათა) (III, 149)

„... მინდა რო ჯავრი ვიყარო...
...იკლებენ საქართველოსა...
მაგ ძალთ ძმათ სისხლიც მიმართებს,
უნდა ვიძიო იგია.
სისხლის აღება, ხო იცით,
მუდამ წესი და რიგია“...
(ლელა) (III, 160-161) და სხვ.

ლელას ძილშიც არ აძლევს მოსვენებას ძმების მკვლელის ჯავრი, რომელიც კუპრივით შავი კაცის სახით ეცხადება და მათ მოჭრილ თავებსა და მკლავეებს ღრეჭვით უწყობს წინ, მზისფერი ქალი კი მას პასუხის გაცემისაკენ მოუწოდებს (III, 163):

„მე კი გონება არ მიჭრის,
გამხდარს დარდ-ბოლმის ბუდედა.
მტრის ჯავრი გულში მიდგია
შავს ალაზანის გუბედა.“ (III, 166)

მტრის მიმართ დაუნდობლობით გამოიჩინევა ზეზვა, თუში გმირი (III, 175), მაგრამ ვაჟას განსაკუთრებული სიმპათია აშკარად ლუხუმის, ფშაველი გმირის მხარეზეა, რომელსაც თავისი გამორჩეული ვაჟკაცობის მიუხედავად, მოკლული მტერი ებრალევა (რაც თამარ შარაბიძეს სწორედ ვაჟას ქრისტიანული სულის გამოვლინებად მიაჩნია) (შარაბიძე 2011); თავის მხრივ, სწორედ ამგვარი სულისკვეთების ადამიანი აღუძრავს სიბრალულს „გულჯავრიან“ გველს, „ბევრის ცოდვების მოქმედს“, „ადამის ტომის მტერს“, რომელსაც „გუნება გადაუბრუნდა“ და ლუხუმი განკურნა: „ბოროტების გზა გაუშვავ, / კეთილი დაუჭერია!“ (III, 181-183)

თუკი „ბახტრიონში“ საქმე მომხდური მტრის მიმართ რისხვას ეხება, პიესაში „მოკვეთილი“ **თვისტომის მიმართ ჯავრი** განსაზღვრავს სიუჟეტის პერიპეტიებს: ბახა შურს იძიებს ჩონთაზე იმის გამო, რომ საცოლე წაართვა: ქისტებს მიუსევს. ბახას უფლებას, შური ეძია ჩონთაზე, თუ მას თავადვე გაუსწოდებოდა, ყველა აღიარებს (ასევე არავინ ამტყუნებს პოემის — „სისხლის ძიება“ — გმირს, რომელიც შურს იძიებს თავის სახლში მოკლული სტუმრის გამო); უნდა ითქვას, რომ ჩონთა ბახას გაგებასაც კი ცდილობს: მის ადგილზე იქნებ უარესიც მექნაო; ბახას აქეზებენ კიდევაც: მისი ნათესავი, სახელად ღვთისო („ნადი, მტრის ჯავრს ნუ შესჭამ“, „მაგიერის გადახდა წესია, რჯულია, სახელია“) (ვაჟა-ფშაველა 1964: VII, 280), დედამისიც კი; მას მხოლოდ იმის გამო ამტყუნებენ, რომ ურჯულოებს დაუკავშირდა და, უნდოდა თუ არა, თემს ავნო.

ჩონთას დედა, იცის რა მტრობის უსასრულო სიავენი, ცდილობს შვილს ბახაზე შურისძიებაზე ხელი ააღებინოს (იქნებ, ახლა ნანობს კიდევ, აღელვებული კაცი ათას რამეს ჩაიდენსო). ქალი საკუთარ შვილზე ქისტების თავდასხმასაც კი უძებნის გამართლებას: „მაიტანს თითო-თითო მაუნათლავის მყრალს მარჯვენას და მიაკრავს კოშკზე. არ იცოდა, რომ მოეკითხებოდა?“ (268).

შურისძიება ამ სოციუმის დაუნერეელი კანონია, რომელიც მისმა წევრმა უნდა აღასრულოს, სურს მას ეს თუ — არა. „არა სტყუის“, — აღიარებს ჩონთა საკუთარ თავთან მართო დარჩენილი, — „ვის არ მოსწონს და არ უყვარს თავისი თავი, ვის არ ეძვირება თავისი ნამუსი! გული, ეს გული არ ემტერება ბახას, მაგრამ საქმე ბოლოს ისე მოვიდა, უნდა ვემტერო...“ (277).

ნამუსი აქ ჰომეროსის *ტიმეს* ტოლფასია. მის შემლახავს საზღაურის გაღება მართებს. ღვთისოც ამას ითხოვს ბახასგან: „ვინც მოსაკლავია, ვინც შენ მოგკლა, ნადი და შენ ის მოკალ, თუ ცოდვა იყოს, ჩემმა კისერმა ზღოს. ... ვინც როგორ მომექცევა, ძმაო, მეც ისე მოვექცევი...“ (ნამუსი — *ტიმე* გვარსაც აქვს, რომელიც ასევე „ეძვირება“ ღვთისოს); ბახას სურს, საქვეყნოდ ვინც შეარცხვინა, საქვეყნოდ აზღვევინოს (VII, 280-281). (შდრ. „ილიადა“: აქილევეს ლაშქრის წინაშე უხდის ბოდის აგამემნონი).

პიესაში წარმოჩენილია ჯავრის გამანადგურებელი შედეგი პიროვნებისათვის: „თითონ ჩემმა ხელმა თუ არ აზღვევინა, გული არ დამასვენებს, გული მომკლავს“ — აცხადებს ბახა (VII, 281). დედის კითხვას — ქისტებთან კავშირი რამ მოგაფიქრებინაო, პასუხობს: „ჯავრმა, მტრის ჯავრმა... გაჯავრებულმა იმ-ბაშად ველარაფერი მოვიგონე. მე ერთის კაცის ასაკლებად წამოვასხი ქისტები, განა ქვეყნის დასალუპავად!“ (VII, 283) ჩონთას მოკვლის შემდეგ ის დაკმაყოფილებულია: „მე კი მას აქეთ ძლივს ამოვიქციე სული, ძლივს დავსდევ კაცის გონზე... მანამდე ლაფად ქცეული ჩემი თავი, კაცად იქცა მას შემდეგ, რაც იმას სასიკვდილოდ დავეც ხმალი. ისევ შემეყვარდა ჩემი თავი. ჯავრი ძნელია!“ მაგრამ შურისძიება მას ახლა თემისაგან მოკვეთის გამო სწყურია: „განა ხალხის სამართალი, დედავ, მუდამ მართალია? როგორ თუ თავის ნამუსს იცავო, თავის ვაჟკაცობას აფასებო, აიღეს და შემარისხეს ხატსა და ღმერთსა, ის წყლული ჯერ აქვეა (გულზე ხელს იდებს) ღრმად ჩაკვეთილი; ამ წყლულს წამალი უნდა ჯერ, მორჩინა... ჯერ საკმარისი არ არის ეგ სისხლი, კიდევა მჭირს იქ სხვების ჯავრიცა. ერთმა კაცმა მრავალი შემაჯავრა“ (VII, 296-297).

ბახას სიტყვებმა შეიძლება აქილევსის განცდები გაგვახსენოს, მაგრამ ჰომეროსის ეპოსის გმირი, ქალღმერთის ძე, თავისი ღმერთების ნებით და მის სოციუმში მიღებული სამართლის შესაბამისად მოქმედებს (თუმცა კი უღმობელოების გამო საყვედურებსაც იღებს თვისიანთაგან), ბახა კი ღმერთისა და თემის სამართლის წინააღმდეგ მიდის. ბახას დედა, სახელად ჯავარა, შვილთან ერთად ქისტეთში გადახვენილი, აღარც ჩონთას ჯავრს ატარებს და თემის ერთგულიც რჩება. საბოლოოდ, ვერც ბახა იმეტებს თანამოძმეებს, არც ლაშარის ჯვრის დროშა ეთმობა „რჯულძაღვებისათვის“ და მათთან ბრძოლაში იღუპება.

ამრიგად, თემის მტრობა მისგან მოკვეთილსაც არ ძალუძს. ყველა, ვინც თემის სამართალს წინააღმდეგობას, მარცხდება. მაგრამ, ამავე დროს, შურისძიების ადათი ცალკეულ პიროვნებებთან ერთად მთელ საზოგადოებას ანადგურებს.

თვისტომის მიმართ ჯავრის დაძლევის სიკეთეს ეძღვნება პოემა „გოგოთურ და აფშინა“: „ხმლის ქნევას მადლი მაშინ აქვ, როცა ხმაღს ჰხედავ მტრისასა!“ — ეს არის გოგოთურის კრედიო (ვაჟა-ფშაველა 1964: III, 40). ის პატიობს ყაჩაღ აფშინას მასზე ძალადობას, რომელიც ამის შემდეგ გამოსწორდება და ხევისბერიც კი ხდება. შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა მხატვრულად, სახეებით ჩაგვაგონებს იმას, რის შესახებაც მაქსიმე აღმსარებელი დიდაქტიკურად გვმოძღვრავს, როდესაც მტრის შეყვარებისაკენ ქრისტეს მონოდეებას განგვიმარტავს: „რატომ დაგინესა ეს? რათა შენ გაეთავისუფლებინე სიძულვილის, წყენის, რისხვის, ბოღმისაგან და ღირსეყავი უდიდესი საუნჯისა, სრულყოფილი სიყვარულისა, რომლის ქონა შეუძლებელია მისთვის, ვისაც ყველა ადამიანი ერთნაირად არ უყვარს, მსგავსად ღვთისა...“; ხოლო ბოროტისათვის წინააღმდეგობის არგანევის მცნებას ამგვარად ამართლებს: „რატომ? რათა შენ დაგიცვას ურისხველად (//უმფოთველად) და

უტანჯველად (aprrhton kai; aļupon) და ისიც შენი მომთმენობის წყალობით აღზარდოს...“ (*Capita de caritate*, 1, 61-62).

ვაჟას გმირებს მტრის ჯავრზე ამაღლებაც ძალუძოთ. პოემაში — „სტუმარ-მასპინძელი“ — ჯოყოლა, რომელსაც ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია (მის განწყობას ბუნებაც კი ეხმიანება: „ბნელს ხევზე მოჰყეფს მდინარე, / გულამღვრეული ჯავრითა“) (ვაჟა-ფშაველა 1964: III, 207), გზად სწორედ ძმის მკვლელს გადაეყრება, ზვიადაურს, და, რაკი ვერ ცნობს, სახლში პატიჟებს. თანასოფლელობა მიერ მის სახლში სტუმრის შეპყრობა ჯოყოლას მისი „კაცობის ქელვად“ მიაჩნია; შურისძიებაზე მაღლა იგი სტუმარპასპინძლობას აყენებს, თუმცა შემდეგ ზვიადაურის მიმართ კეთილგანწყობის მიზეზი მისი ვაჟკაცობის დაფასება ხდება (რაც, რა თქმა უნდა, ზვიადაურის თანამოძმე მომხდურთა მიმართ ჯოყოლას მტრობას არ ანელებს).

მონინაალმდეგის ვაჟკაცობა უბიძგებს პოემის — „ალუდა ქეთელაური“ — გმირსაც მტრის ჯავრზე ამაღლებისაკენ. ალუდა, რომელიც მოკვლეული მტრისათვის მარჯვენის მოკვეთის ადათს ყოველთვის აღასრულებდა, თუმცა ეს მისთვის „ძნელად საქნელი“ იყო, ერთხელაც ვერ გაიმეტებს ამისათვის ვაჟკაცურად მეტრძოლ მონინაალმდეგეს და გადანყვეტს ამჯერად თავისი გულის რჩევით იმოქმედოს, თუნდაც ამან მისი სახელი შებღალოს. ალუდას ეჭვი ეპარება თემის მორალის სიმართლეშიც, რომელიც ურჯულოებს ადამიანებად არ თვლის (ვაჟა-ფშაველა 1964: III, 64); უცნაური სიზმრის შემდეგ კი (თითქოს კაცის ხორცს ჭამდა) საბოლოოდ ამბობს უარს მკლავის მოჭრაზე, ანუ შურისძიების რისხვით — მენისით განპირობებულ უაზრო სისასტიკეზე, მტრის მოკვლის შემდეგაც გაგრძელებულ ჯავრზე:

„რაად მინდარის, ვერ მიხმლობს,
არ გამოდგება ფარადა...
მტერს მოვკლავ, კიდევ არ მოვსჭრი
მარჯვენას მაგათ ჯიბრითა!“ (III, 68)

ურჯულოსთვის საკლავის დაკვლას მას აღარ პატიობენ და არბევენ. ალუდა ოჯახთან ერთად მიდის თემიდან, მაგრამ მიდის ისე, რომ ჯავრს არ გაიყოლებს და თავისიანებისგანაც ამასვე ითხოვს: „ღმერთმ ეს გვარგუნა ბედადა, / ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყევთ...“ (III, 74).

ვაჟას დამოკიდებულება მტრობის მიმართ ნათლად არის გამოთქმული „ალუდა ქეთელაურის“ საკმაოდ ვცელ პასაჟშიც: „ვისაც მტერობა მასწყურდეს, / გაალოს სახლის კარია, / სისხლ დაიგუბოს კერაში, / თვითანაც შიგვე მდგარია. / ღვინოდაც იმას დაჰლევედეს, პურადაც მოსახმარია. / პირჯვარი დაინეროდეს... / სისხლშია ჰქონდეს ქორნილი... / სისხლში დაიგოს ლოგინი... / ბევრი იყოლოს შვილები... / იქ დაიმარხოს მკვდარია... / შენ რო სხვა მაჰკლა, შენც მოგკვლენ, / მკვლელს არ შაარჩენს გვარია“ (III, 62-63).

მაგრამ მტრების გარემოცვაში მცხოვრები კაცი იძულებულია თავი დაიცვას. „გველისმჭამელის“ თემს ეს კარგად აქვს გაცნობიერებული

— რჯული კაცისკვლის ნებას არ გვაძლევს, მაგრამ ღმერთი გვპატიობს მტრისთვის ხელის შებრუნებას, როდესაც მამულს, სარწმუნოებას და ახლობლებს ვიცავთ; თუმცა ვერ გაუგია მინდისაგან ხეების დანდობის მოტივი: ამათაც ვჭრით, „ოლომც ვიცხოვროთ“ (ვაჟა-ფშაველა 1964: IV, 15); „გველისმჭამელის“ გმირისათვის საკაცობრიო მორალი მთელს ბუნებაზე ვრცელდება: მტერს ანადგურებს საკუთარი და ახლობლების არსებობის შესანარჩუნებლად, ხეს კი არ ჭრის, რადგან ნაფოტებიც კმარა სახლის გასათბობად.

მორალის უნივერსალურობის იდეას ვაჟა რისხვის ავ-კარგის გასაზრებლადაც მიმართავს. პიესაში „მოკვეთილი“ ქისტების წინააღმდეგ ხევსურთა ლაშქრობისა და სოფელს შემორჩეული მგლის მოკვლის ამბავი პარალელურად არის გადმოცემული: ერთ-ერთ მოქმედ პირს, შუშანას, მგელი ეცოდება („რა ქნას, მასაც უნდა ჭამაო“), მის ლეკვებზეც კი წუხს, მაგრამ, რაკი ნადირს ვნება მოაქვს, მონადირეს მისი მოკვლისათვის მაძლობას ეუბნება; თუმცა მოკლულ მგელთან ანგარიშსწორებას გმობს (ვაჟა-ფშაველა 1964: VII, 261-265).

მოძმის დანდობა, მტრისადმი რისხვა თავის დასაცავად, ხოლო დამარცხებული მტრის მიმართ კი ურისხველობა — ამ თითქოსდა საყოველთაოდ აღიარებული მორალური მოთხოვნების ცხოვრებაში განხორციელების სირთულეებსა და შესაძლებლობებს წარმოგვიდგენს ვაჟა.

დამონებიანი:

ბასილი დიდი 1968: Basile de Césarée. *Homélie sur l' Hexaéméron*. Texte grec, traduction et introduction de Stanislas Giet, Paris : Cerf, 1968.

გაგუა 2001: გაგუა ი. „რისხვის მოტივი ჰომეროსის ილიადაში“. კრებული ეტავენოია. ეძღვნება გრიგოლ წერეთლის დაბადებიდან 130 წლისთავს. თბ.: „ლოგოსი“, 2001.

გნედიჩი 1990: Гнедич, Н. И. (Пер.). *Гомер. Илиада*. Перевод Н. И. Гнедича, издание подготовил А. И. Зайцев. Ленинград: „Наука“, 1990.

დე როშფორი: de Rochefort, Guillaume Dubois (Tr.). *Homère, Iliade*. Traduit en vers avec remarques et un discours sur Homère par Guillaume Dubois de Rochefort. Paris. [http://iliadeodyssey.texte.free.fr/aatexte/duboisrochefort.accueilDubois.htm](http://iliadeodyssey.texte.free.fr/aatexte/duboisrochefort.accueilDubois/iliadDubois.htm) ; Internet.

ევრიპიდე 1995: Euripides. *Volume 2*. With an English Translation by David Kovacs: Harvard University Press, 1995.

ესქილე 1930: Aeschylus. *Volume 2*. With an English Translation by Herbert Weir Smyth: Harvard University Press, 1930.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა თბზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1964.

ვერესაევი 1949: Вересаев, В. (Пер.). *Гомер. Илиада*. Перевод В. Вересаева. Москва - Ленинград: 1949.

კონსიდაინი 1966: Considine, P. *Some Homeric Terms for Anger*. Acta Classica (S.A.) 9, 1966.

- სენეკა 1928:** Seneca, *De ira. Moral Essays*, with an english translation by John W. Basore, I. London: William Heinemann LTD, New York: G.P.Putnam's sons, 1928.
- სოფოკლე 1994:** Sophocles. Volume 2. With an English Translation by Richard W. Southern, Hugh Lloyd-Jones: Harvard University Press, 1994.
- შანტრენი 1974:** Chantraine, P. *Dictionnaire étimologique de la langue grecque. Histoire des mots. T. III*, Paris : Édition Klincksieck, 1974.
- შარაბიძე:** შარაბიძე თ. *მითოსური და ქრისტიანული მოტივების შერწყმა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში*. მოხსენება V საერთაშორისო სიმპოზიუმზე: ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები, ეძღვნება ვაჟა-ფშაველას დაბადებიდან 150-ე წლისთავს.
- ცანავა 2005:** ცანავა რ. *მითორიტუალური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურულ-ეთნოლოგიური პარალელები*, თბ.: პროგრამა „ლოგოსი“, 2005.
- ჭავჭავაძე 1985:** ჭავჭავაძე ი. *რჩეული ნაწარმოებები ათ ტომად*. ტ. I, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1985.
- ჰომეროსი 1937:** Homère. *Iliade*, Texte établi et traduit par Paule Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Cangumier, T. I-II. Paris : Les belles lettres, 1937.

INGA SANIKIDZE

Tbilisi, Georgia

Iv. Javakhishvili Tbilisi State University

For Historical Function of Heathen [gats] Goddess

The linguistic analysis of called names of heathen “[gats” (/gatsa)]” and “ga” (“gaim”; “gat”) idols mentioned in the Georgian written sources introduces a considerable clearness in definition of their functions-destinations. The Goddess **[Gats]** should be the “Patroness Idol of Fertility, Heresy, Love”. Which by its meaning really resembles the Goddess of Fertility – Babel-Assyrian **Astarta** which is mentioned in texts discovered in the North Syria [in the XIV c. B.C.], such as Asherakh-i, Asherati, etc.

Key words: Georgian, Mythology, idol, pagan, Gatz.

ინგა სანიკიძე

საქართველო, თბილისი

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

წარმართული გაც ღვთაების ისტორიული ფუნქციისათვის

„წმ. ნინოს ცხოვრების“ ამსახველ თხზულებათა შორის ქართულ მეცნიერებაში „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ტექსტი ყველაზე ძველ რედაქციადაა მიჩნეული. თხზულების ის ფორმა, რომელიც „მატბერდის კრებულშია“ შემონახული, შექმნილია „არა უადრეს მეცხრე საუკუნისა“; შემჩნეულია ისიც, რომ შესაძლებელია მისი შემადგენელი ნაწილებიდან ზოგიერთი „მართლაც, შედარებით ძველი იყოს“ (კეკელიძე, ბარამიძე 1987: 88-89).

ჩვენი საკვლევი თემიდან გამომდინარე, ყურადღება „წმ. ნინოს ცხოვრების“ იმ ადგილებზე მიიქცია, რომლებიც ჯერ არმაზ-კულტის, შემდეგ კი „გაცი“-სა და „გა“-ს ფიზიკური აღწერილობის შემცველ მასალას შეიცავს და ამასთან წარმართული რიტუალის ამსახველიცაა. ჩვენი აზრით, „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ტექსტი მართლაც აშკარა სიძველეს ამჟღავნებს თვით კერპთა სახელდებათა თვალსაზრისითაც. ამ უკანასკნელში მოცემული ფორმები „გაცი“ და „გა“ („მოქცევისეული“ ფორმები ამ კუთხით სრულად ემთხვევა მეორე, ძველ სინურ რედაქციას) ლეონტი მროველის „ქართლის ცხოვრებაში“ გვხვდება „გაცი“ და „გაიმ“ ვარიანტებად, არსენ ბერის XII ს-ის ტექსტში — „ცხოვრება და მოქალაქეობა ღირსისა და მოციქულთა სწორისა

ნეტარისა ნინოსი“ — ვხვდებით „გაცი“ და „გატი“ ფორმებს, ხოლო ვახუშტი ბატონიშვილის თხზულებაში — „გაცი“ და „გაიმ“; ან: „გაციმ“ და „გაიმ“.

უპირველესად, საჭიროდ მიგვაჩნია უძველეს კერპთა სახელწოდებებზე გამახვილდეს ყურადღება, რადგან სხვაგვარად გაჭირდება მათი ფუნქცია-დანიშნულებათა განსაზღვრა ისტორიული „ქართლის ქვეყნის“ შიგნით. ამ თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო და მასშტაბური კვლევის ავტორი ნიკო მარია, რომელიც სირიულ და ებრაულ ენებში დაცულ ფორმათა საფუძველზე დაასკვნის: „ამგვარად, ორი კერპი — გატი და გა, რომლებიც წმ. ნინოს ცხოვრების ავტორმა ირანული ღვთაების მარჯვენა და მარცხენა მხარეს დააყენა, სემიტური ღმერთების მნიშვნობრული გზით ნასესხები სახელებია. ღვთაება გატი (დამახინჯებით გატი) და გა (გაიმ-ის მრ. რიცხვის ებრაული სუფიქსით), რომელთა წარმოშობაც ახლა ჩვენთვის ცნობილია, „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ ქართულ ღმერთებად არის ნახსენები. ცხოვრების ავტორი წმ. ნინოს პირით ამბობს (მარი 2009: 21): კერპები გატი და გა, „რომლთაც თქვენი მამები ღმერთებად თვლიდნენ, წარმოშობით საქართველოდან არიან“. მეფე და დედოფალი მათ შესახებ ამბობენ: „ჩვენს მამა-პაპათა ძველი ღმერთები არიან“. თუმცა „წმ. ნინოს ცხოვრებაში“ არ არის მითითებული მათი ისტორია“ (მარი 2009: 86).

მართლაც, „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ტექსტის ავტორი გაცისა და გა-ს კერპების ღვთებებად გამოცხადებას აზოს „არიან-ქართლიდან“ ჩამოსვლის ეპოქას მიაწერს და იტყვის: „ხოლო ესე აზომ წარვიდა არიან-ქართლად, მამისა თვისისა და წარმოიყვანა რვამსაჲლი და ათნი სახლნი მამა-მძუძეთანი, და დაჯდა ძუელ მცხეთას და თანა ჰყვანდეს კერპნი ღმრთად — გაცი და გა“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1979: 320). ამრიგად, არიან-ქართლიდან დაძრულ აზოს თან არა მხოლოდ ათი მონათესავე „გვარი“, ხოლო რვა სხვა(?) „გვარი“ მოჰყავს, არამედ კერპებიც თან მოაქვს (აქ: კერპთა მატერიალური გადმოტანა იმდენად არაა საგულისხმებელი, რამდენადაც ღვთაებათა გავრცელებულობის გადმოტანა). საქმე ის არის, რომ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ორსავე ადგილას დაცული ფორმები აბსოლუტურად იდენტურია და არანაირ ვარიანტულობაზე საუბარი არ შეიძლება. ქრონიკის შემქმნელს კერპთა სახელები არც ერევა და მათ შეცვლას არც ცდილობს; ჩვენი აზრით, ნყარო, რომელსაც ის ეყრდნობა, ავტორის თვალში ავთენტურობის გამო სანდოობით სარგებლობს და ამიტომ არის ის საგანგებოდ დაცული. ქრონიკისავე მიხედვით, გაც-ისა და გა-ს მცხეთაში დადგმას მოსდევს ფარნავაზის მეფობის ხანა, რომელმაც აზოს შემდგომ „აღმართა კერპი დიდი ცხვ[რ]სა ზედა, და დასდვა სახელი მისი არმაზი. და მოქმნა ზღუდე წყლით კერძო, და ჰრქჳან არმაზ“ („მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1979: 320).

რა თქმა უნდა, გაც'ისა და გა'ს მიმართება სემიტურ ენებში დადასტურებულ ფორმებთან, ვფიქრობთ, რომ სცილდება ოდენ ქართველოლოგიური კვლევის სფეროს, მაგრამ ახლა ჩვენ შევეცდებით ერთგვა-

რი პასუხი გავცეთ ნიკო მარის საგულისხმო შენიშვნას, რომ წყაროებში „უფრო ხშირად ნახსენებია გათი, ვიდრე გა, რომლის წარმოშობაც, თუ არ ვცდები, ჯერ-ჯერობით უცნობია“ (მარი 2009: 85) და ამასთან საკმაოდ ვრცელ მსჯელობას იმაზე, რომ „გაც-ისა“ და „გა-ს“ ძიება ქართულ ენობრივ სივრცეში საფუძველსმოკლებული თემაა. ნ. მარი წერს: „...ორი მათგანი [გაცი და გა] „ნმ. ნინოს ცხოვრებაში“ ძირძველ ქართულ ლმერთებადაა მოხსენებული. არ არსებობს არც ერთი პირის აღმნიშვნელი სახელი თუ გეოგრაფიული დასახელება, რომელიც ამ ლმერთებთან იყოს დაკავშირებული; მათ საპატივცემულოდ არც რაიმე დღესასწაული არსებობს; ისინი ფიცის დროსაც არ მოიხსენიებიან; უშედეგოა მათი ძიება ძველ ქართულ ხალხურ გადმოცემებშიც და, როგორც ჩანს, ქართულ მწერლობაში ამ ლმერთების სახელები მნიგნობრულ-სქოლასტიკური გზით შევიდა. მართალია, ჩვენ ვხედავთ, რომ მნიგნობრები ცდილობდნენ მიეცათ ამ ლმერთებისათვის განსაკუთრებული, ეროვნული მნიშვნელობაც კი, მაგრამ მათი მონათხრობი კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს, რომ ყოველივე ეს უსაფუძვლო, ცარიელი სიტყვებია“ (მარი 2009: 84)

გაც-სა და გა-ს არაქართულობისა და „უსაფუძვლობის“ საპირისპიროდ ვიტყვი შემდეგს: უპირველესად, დავინყებთ იმით, რომ ამოსავალ ფორმებად „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს მიერ ფიქსირებული „გაცი“ და „გა“ ვარიანტები მიგვაჩნია, რადგან ამის საფუძველს შიშველი „გა“ მარცვალი [ფუძე] იძლევა. ეს უკანასკნელი სრულიად დამოუკიდებელი კერპი რომ არ არის და ფუნქციურად, ანუ მნიშვნელობით, „გა-ც“ს“ რომ უკავშირდება, ამაზე მარცვალთა ერთგვაროვნებაც მიუთითებს. „გა“ ძირი საერთოა და ორი კერპის საერთოენობრივ წარმომავლობასთან ერთად მათს ფუნქციურ კავშირს უნდა ასახავდეს. გამომდინარე აქედან, ბუნებრივად აღიძვრება ეჭვი „ც“ თანხმოვანი ელემენტის შესახებ, რომელიც „გაც“-ის შემადგენლობაშია მოქცეული და, ჩვენი აზრით, კომპოზიციურად მიერთებულია მთლიან ფუძეს. რა არის „ც“, ანუ რისი აღმნიშვნელი ძირეული ელემენტია იგი? — ამ კითხვაზე პასუხი, ვფიქრობთ, რომ არსებითად გახსნის აზოს მიერ მოტანილი კერპების რაობასა და ნათელს მოჰფენს აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში გამეფებულ ერთგვარ გაურკვეველობას.

სინქრონულ დონეზეც „ც“ ძირეულ ელემენტს ვხედავთ ქართული ენის ლექსიკურ შემადგენლობაში შემავალ ისეთ ერთეულებში, როგორებიცაა: დია-ც-ი და მამა-ც-ი; მათში ხომ ძალზე მარტივად ამოიცნობა მდედრისა და მამრის აღმნიშვნელი დამოუკიდებელი ფუძეები — „დია“ (მდრ. დია-სახლის-ი) და „მამა“ (მდრ. მამა-სახლის-ი) — ეს ეჭვგარეშეა; აბა, რატომღა დაირთო „ც“, თუკი ენას შინაარსის დამატება არ სურდა და თუ ჩვენ მიერ ნიმუშად მოტანილ ფუძეებში (დიაცი და მამაცი) კომპოზიციასთან საქმე არა გვაქვს. „ც“-ს მანარმოებლობა იმთავითვე გამოირიცხება, მაშინ ერთადერთ გზად ის რჩება, რომ იგი ძირეულ ელემენტად ვაღიაროთ და მისი მოძიება სხვა მარტივ თუ რთულ ფუძეებში განვაგრძოთ. ასეთად „ვეფხისტყაოსანში“ დამონმე-

ბული კიდევ ერთი წარმოქმნილი სახელი მიგვაჩნია — „ნაცი“, რომელშიც ნა- სახელური მანარმოებელია ისევე, როგორც „ნა-ტეხ“, „ნამსხვრევ“, „ნა-გლეჯ“ და სხვა ამდაგვარ წარმოებებში. ნა- წინაერთარების ამსახველი მორფოლოგიური ფორმანტია, ძალზე ხშირად ზმნით გამოხატული მოქმედების შედეგს აღნიშნავს და ნამყო დროის მიმღებებს აწარმოებს. მართლაც, ნა-ტეხ-ი „ტეხ-ს“ ზმნის მოქმედების შედეგია და მისი სტატიკაში — „ნატეხად ქცევაში“ — გადასვლის შემდგომობას ასახავს. საქმე ის არის, რომ ნა-ც’ში „ც“-ს ფუნქციის ამოკითხვა დია-ც-ისა და მამა-ც-ის საფუძველზე უნდა შეეძლოთ, სხვაგვარად შესაძლებელია მნიშვნელოვნად ავცდეთ მის თავდაპირველ სემანტიკას, რადგან სხვადასხვა შინაარსის გამომხატველ მთელ რიგ ზმებში (ი-ც-ი-ს, ც-ემ-ს და მისთ.) ძირეულ ელემენტს სწორედ „ც“ წარმოადგენს.

იმის გამო, რომ ორი საპირისპირო სქესის აღმნიშვნელი სახელი — დია-ც-ი და მამა-ც-ი — ზუსტად ერთნაირად იყენებს „ც“ ძირეულ ფონემას, გვაფიქრებინებს, რომ იგი, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული (//ლექსემის ნაწილი), იმ ზოგადი მნიშვნელობის მატარებელია, რომელსაც ქალისა და მამაკაცის სემანტიკური გაერთიანება შეუძლია. ასეთ შინაარსობრივ და, რა თქმა უნდა, ბიოლოგიურ მაკავშირებლად ჩვენ „სქესი“//„ნაყოფობა“ გვესახება. მარტივად რომ ვთქვათ, *„ც“, ანუ სქესი, ქალსაც აქვს და მამაკაცსაც, აქედან მოხვდა იგი ოპოზიციურ ცალეებში: დია-ც-ი, ე.ი. „ქალის სქესისა [მოდგმისა]“, ხოლო მამა-ც-ი — „მამრის სქესისა [მოდგმისა]“. გამომდინარე აქედან, რუსთველის ეპოქისეული „ნა-ც-ი“-ც“ ამავე სემანტიკურ წყებაში უნდა ჩავაყენოთ და *„ნასქესარ-ის“, ზოგადად კი, „სქესის“ აღმნიშვნელ ლექსემად მივიჩნიოთ: „ქალს გარყვნილი სქესი გასვრისო“, — ათქმევინებს რუსთველი ფატმანს. კერძოდ:

*„მე, გლახ, ვიყავ მისი ნეზვი, იგი იყო ჩემი ვაცი,
კაცსა დასვრის უგულობა და დიაცსა ბოზი ნაცი“.*
(„ვეფხისტყაოსანი“ 1966: 227)

„ნაცი-ი“ ლექსემის შესახებ სულხან-საბა წერს: „ნაცი (+ვეფხისტყ.) ნაწყლი“, თუმცა შემდგომ ამ სიტყვის ვურგალურობისადა გამო შენიშნავს: „ნაწყლი — უკანა კარი“ (ორბელიანი 1991: 584-585). ფაქტია, ლექსიკოგრაფი თავს სიტყვის განმარტების სიზუსტეს მარტივი მიზეზის გამო არიდებს და „საშოს კარის“ („ვაგინის“) ნაცვლად პირობით აღწერილობას გვთავაზობს. განსახილველი ლექსემის ბგერობრივი შედგენილობაცა და მისი სემანტიკური შიგთავსი ბუნებრივად ასოცირდება ლათინური წარმოშობის სიტყვასთან „ნაცია“, რომლისაგანაცა მიღებული სიტყვები: ნაციონალიზმი, ნაციონალიზაცია, ნაცისტები და მისთ. „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში“ ვკითხულობთ: „ნაცია (ნაციისა) [ლათ. ნაციო რუს. ენის მეშვ.] ძვ. წიგნ. იგივეა, რაც ერი“ (ქეგლ 1958: 1419). აქედან გამომდინარე, ყველა ჩამოთვლილი სიტყვა ევროპული ენებიდან შემოტანილ ნასესხობებადაა მიჩნეული.

ასე ხომ არ არის „ვეფხისტყაოსნისეული“ ნაც-ის შემთხვევაშიც? საქმე უფრო შორს მიდის, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ: „ც“ — თავისი აგებულებით რთული შედგენილობის თანხმოდანი, ანუ აფრიკატი. გ. ახვლედიანი წერს: „ხშილი თანხმოდანის ერთ სახეობას წარმოადგენს აფრიკატი (ლათ. აფფრიკარე „ხეხვა“) ანუ ნახევრადხშილი, როგორც მას ეძახის ზოგიერთი (უმეტესად ფრანგი) ფონეტიკოსი. ქართულის აფრიკატივია: ძ—ც—წ, ჯ—ჩ—ჭ“ (ახვლედიანი 1999: 88). აფრიკატი რთული შედგენილობა ხშილ-ნაპრალოდან ბგერათა მეზობლობასა და შერწყმაში მდგომარეობს, ამიტომ ძ = დ-ზ; ც = თ + ს; წ = ტ=ს და სხვ.

„ც“-ს რთულობა ქართველური ენების შიგნით უდავო ჭეშმარიტებაა; ამიტომ მისი განვითარება „დიაც“, „მამაც“, „ნაც“ და სხვა ფუძეებში თ-სა და ს-ს შერწყმის შედეგად მიღებულად უნდა მივიჩნიოთ; ფონემის დეაფრიკატიზაცია კი ძალიან საინტერესო სურათს წარმოსახავს. ჩვენ წინაშე „თს“ თანხმოდანებით გაფორმებული უძველესი საერთოქართველური ფუძეები გადაიშლება, რომლებიც გახმოდანებული ვარიანტებით კვლავ ნაყოფიერებასთან მიგვიყვანს. უპირველესად, ეს არის ლექსემები: „თეს-ლ-ი“(სახ.) და „თეს-ს“ (ზმნ.); ამათ შემგომ კი: ნა-თეს-ი, ნა-თეს-ავ-ი, სა-თეს-ი, მ—თეს-ვ-ელ-ი და სხვ.

ჰ. ფენრიხისა და ზ. სარჯველადის „ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიურ ლექსიკონში“ გამოწვლილვითაა ნაჩვენები ქართველური ენების შიგნით გავრცელებული *თეს- ძირიანი ფორმების ნუსხა: „მეგრ. თას-თას-უა „თესვა“; ვ-თას-უმ „ვთესავ“; თას-ი „თესლი“; თას-ირ-ი „დათესილი“... ლაზ. თას- ფ-თას-უმ „ვთესავ“; ფ-თას-არ „დავთესავ“ და მისთ. (ფენრიხი... 2000: 234). რა თქმა უნდა მეცნიერები ითვალისწინებენ სხვა ქართველოლოგთა (მ. ბროსეს, არნ. ჩიქობავას) კვლევებს და დაასკვნან: „ქართული —თეს ძირს კანონზომიერად შეესატყვისება მეგრული თას- და ლაზური თას-. სვანური კანონზომიერი შესატყვისი ჯერჯერობით გამოვლენილი არ არის“ (ფენრიხი... 2000: 234).

ის ფაქტი, რომ „თესლი“ და „თესვა“ ზმნასთან დაკავშირებული სიტყვათფორმები ქართული სალიტერატურო ენის ძველი პერიოდის ძეგლებიდანვე ჩნდება, მათს ადრინდელობაზე მიუთითებს. საილუსტრაციოდ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს მოვიტანთ:

თესლი 1. [მოდგმა, წარმომავლობა]

„და ვითარცა მკუდარი იდვა წმიდაჲ შუშანიკ ქუეყანასა ზედა. და ავინებდა ვარსქენ თესლ-ტომსა მისსა და სახლისა მოკრებლად სახელს დებდა მას“ („შუშანიკის წამება“ 1946: 37).

„ვერ იპოვნეს ეგოდენ, რაჲ თამცა მოიქცეს და მისცეს დიდებაჲ ღმერთსა, გარნა უცხო-თესლი ხოლო ესე?“ (ლოუკა 1979: 17,18).

ნა-თეს-ავ-ი [მოდგმა, წარმომავლობა, ნათესაური ჯგუფი]

„და აბრაამ ყო ევრეთ, ვითარცა უბრძანა მას ღმერთმან და აღორძინდეს და განმრავლდეს ნათესავნი აბრაჰამისნი დიდად ფრიად. ესე არიან ჰურიანი“ („ევსტათი მცხეთელი“ 1946: 49).

ამრიგად, „თესლი“ — ცოცხალ ბუნებაში განაყოფიერების საშუალებაა, ამიტომ მას ენა არა მხოლოდ ადამიანურის, არამედ ზოგად-ცოცხალი ბუნების მიმართ ერთნაირი პროგრესულობით იყენებს და, ერთი მხრივ, თუ ის „ნათესავს“, როგორც კაცობრივ მოდგმას, ან კონკრეტულ ჯგუფთა გენეტიკურ ერთობას მიემართება, მეორე მხრივ, საერთომინიერ არსებებზე მოიაზრებს ყველაფერს, რასაც განაყოფიერება-გამრავლების ძალა აქვს; ამიტომ ატარებს იგი საზოგადო „მენაყოფე“ მატერიის შინაარსს და სწორედ აქედან გაჩნდა იგი ღვთაების სახელშიც — „გაცი“; მაგრამ როგორ მოხვდა იგი ლათინურ „ნაცია“-ში? რომელი ენობრივი არეალიდან? თუ ეს ყველაფერი პირიქით იყო? „ნაც“ ფუძე ქართველური ენების შიდაფონეტიკურ-მორფოლოგიური მოვლენებისა და ფორმანტის (ნა-ც = *ნა-თს), აგრეთვე სემანტიკურ საფუძველზე აიხსნა, ამიტომ ჩვენ მის ნასესხობად მიჩნევას გამოვრიცხავთ, თუმცა არ უარვყოფდით საერთოენობრივ წარმომავლობას.

და თუ ადრეული „თ[ე]ს“ ძირი მოგვიანებით „ც“ აფრიკატმა ჩანაცვლა, კიდევ ერთხელ ვიკითხავთ: სად უნდა მომხდარიყო ეს და როდის? ფაქტია, რომ თ-ს'ს შერწყმა ძველი ქართულის ეპოქაში უკვე კარგა ხნის დამთავრებული ჩანს; და თუ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ქრონიკა არაფერში ცდება, მაშინ „გაცი“ ფორმა აზოს ეპოქისეულია და აფრიკატიზაცია კი — უკვე მომხდარი ენობრივი ფაქტი.

აქვე უნდა დადგეს კიდევ ერთი უძველესი ქართველური ფუძის კაც-ის საკითხი. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ იგი ძველ ქართულ ენაში ზოგადი აღმნიშვნელია „ადამიან'ისა“ და მამრის ფუნქციის გამოხატვა გვიან შეიძინა; მაგალითად:

„ვითარმედ არღარა არიან ორ, არამედ ერთჲ ორც. ან უკუე რომელნი-იგი ღმერთმან შეაუღლნა, კაცი ნუ განაშორებს“ (მათე 1979: 19, 6).

ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ „ადამ-იან-ი“ ქრისტიანობის, კერძოდ, „დაბადების“ პირველი კაცის სახელის — „ადამ“-ის — ფუძეზე -იან ქონა-ყოლის აფიქსის დართვითაა მიღებული, ამიტომ მისი ენაში გაჩენა ბუნებრივია, რომ ქრისტიანობამდე ვერ მოხდებოდა. ამ ფუნქციას „კაცი“ ასრულებდა და იქნებ სწორედ ის წარმოადგენს „გაც-ის“ ფონეტიკურ ვარიაციას. გ→კ და პირუკუ სუბსტიტუციის თემა სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდაა შესწავლილი (გ. ახვლედიანი; ივ. ქავთარაძე). გამოდის, რომ „ც“ „კაც“ ფუძეშიც „სქესის, ნაყოფობის აღმნიშვნელი“ ნაწილია, თუ მთლიანად იგივე ფუძე — „გაც“-ი — არ არის; რაც, ჩვენი აზრით, ნამდვილად ასეა. ყურადღებას ქართველურ ენათა შესატყვისობა იპყრობს: ქართული კაც-ი მეგრულში კორ-ი ვარიანტს იძლევა; „გ“ ფონემა თითქოს არსად ჩანს, მაგრამ ანთროპონიმი „გორა“ (*კორ-ა) ხომ იმისი დასტურია, რომ დასახელებულ ფუძეში კ<—> გ მონაცვლეობა უეჭველი ფაქტია.

„ც“ სქესის, როგორც ნაყოფიერების საშუალების, აღმნიშვნელი ლექსიკური მნიშვნელობის მქონე ფონემა მოჩანს სიტყვაში „მუც-ელნი“//საალერსო — „ბუც-ულა“//*ბუც-ელ-ი. თუ წინაპოზიციური თანხმოვანი „ბ“ აქ უასაკოთა (ზრდადაუსრულებელთა) კლასის აღმნიშ-

ენელი მორფოლოგიური ნიშანია (ივ. ჯავახიშვილის თეორიით), რომელსაც ხშირად სხვადასხვაგვარი ვოკალიზაციით ვხვდებით ქართველურ ენებში (ბავშვი, ბელი, ბოჩოლა..), მაშინ „ც“ გვრჩება. სწორედ ის ფონემა, რომელისათვისაც ჩვენ უძველეს ეტაპზე ნაყოფიერების (აქ: ნაყოფის) შინაარსის გამოხატვის ფუნქცია ვივარაუდეთ.

ამავე რიგში უნდა იდგეს ლექსემა „ვაც-იც“, როგორც გამნაყოფიერებელი მამალი თხა. თუ კვლავ ივ. ჯავახიშვილის კლასთა თეორიის გამზიარებლები ვიქნებით, მაშინ წინა ვ- მამაკაცთა კლასის მანარმოებელ ფორმანტად უნდა მოვიზაროთ, ხოლო [ა]-ც ძირეული ნაწილი — სქეს-ნაყოფობის აღმნიშვნელად. ასეთივე ვითარება გვექნება, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ზმნურ ფუძეებში: [მი]ს-ც-ა, ე-ც-ა და მისთ., რომლებიც თანამედროვე ქართულენობრივ სივრცეშიც გამოიყენება სქესობრივი კავშირების აღმნიშვნელი მოქმედებების გამომხატველ ფორმებად, ოღონდ ისინი ენის ლექსიკის ვულგარულ ნაწილს წარმოადგენენ.

და კვლავ, თუ „კაც-ი“//ადამიანი და „გაც-ი“ ერთი და იგივე ფუძეა, რომელიც ნაყოფიერების აღმნიშვნელ ადამიანურ საწყისს გულისხმობდა, მაშინ ღვთაების არსობის განსაზღვრა არ უნდა გაგვიჭირდეს — ამ ყველაფერს ნაყოფიერების, ერესის მფარველობასთან მივყავართ, რომელსაც სხვა დანარჩენ ფუნქციათა გარდა სიყვარულის მფარველობაც ეკისრება.

ნ. მარს შეუნიშნავი არ დარჩენია, რომ „თვით დასახელება გა ჯერ კიდევ ბიბლიის ქართულ ტექსტშიც იყო ნახსენები, სადაც იგი მოსკოვურ გამოცემაშიც შენარჩუნებულია. გა-ს, როგორც ღმერთის ან კერპის დასახელება გვხვდება სამუელის ანუ მეფეთა პირველი წიგნის ქართული თარგმანის მეშვიდე თავში ორჯერ, მესამე და მეოთხე მუხლში და ორჯერვე ასტარტას კერპების შესატყვისად“ (მარი 2009: 85).

აკ. გელოვანის მიერ შედგენილ „მითოლოგიურ ლექსიკონში“ **ასტარტას** შესახებ ნათქვამია, რომ იგი არის „ფინიკიური და სირიული, ქანაანელთა და საერთოდ აზიური ღვთაება, სიმაღლეთა ქალღმერთი, ბუნების ნაყოფიერების მფარველი, სიყვარულისა და ქორწინების, აგრეთვე ცისა და მთვარის ქალღმერთი, რომელსაც მინის სინოტივიდან, წყლიდან შეეძლო სიცოცხლის ძალთა აღმოცენება. ასეთი უნარით ისარგებლეს ბერძნებმა, მათთვის უცხო მძიმე სამოსელი ჩამოაცილეს და აქციეს სიყვარულის მშვენიერ ქალღმერთად — აფროდიტედ, რომელიც ზღვის ქაფიდან აღმოცენდა“ (გელოვანი 1983: 80); ხოლო ე. მელეტინსკის რედაქტორობით გამოცემული რუსულ ენაზე შესრულებულ „მითოლოგიურ ლექსიკონში“ დაზუსტებულია, რომ ასტარტა „დასავლეთსემიტურ მითოლოგიაში პლანეტა ვენერას განასახიერებს, ის არის სიყვარულისა და ნაყოფიერების ღვთაება, მებრძოლი ქალღმერთი“; და, რაც ჩვენს შემთხვევაში ძალიან საყურადღებოა, „როგორც ჩანს, ითვლებოდა დასავლეთსემიტური **ასტარის მეუღლედ**“ (მელეტინსკი 1990: 69). უძველესსემიტურ ღვთაება ასტარტას **ასირიულ-ბაბილონურ ღვთაება იშთართან** აიგივებენ. საერთოდ, ფინიკი-

ელებსა და სირიელებში ძირითად კაც—ღვთაებად ვაალი//ბაალი მიჩნეოდა, ქალღმერთი კი ასტარტა იყო. მისი კეპისადმი თაყვანისცემა უძველეს ეპოქას უკავშირდება და საკმაო გავრცელებას ჰპოვებს მთელ რიგ ხალხებში. ცნობილია, რომ ებრაელთა მეფე „სოლომონმა“ კი შემოიღო მისი თაყვანისცემა იერუსალიმში“ (ნიკიფორი 1990: 69); მაგრამ საქმე ის არის, რომ ასტარტას სამშობლოდ შუმერულ-აქადური პანთეონია მიჩნეული, საიდანაც ის ჯერ ფინიკიელთა, შემდეგ ბევრი სხვა ხალხის კულტურაში ახერხებს შეღწევას (ჩრდ. სირიაში აღმოჩენილ ტექსტებში — ჩვ. წ-მდე XIV ს. — უკვე მოხსენიებულია, როგორც აშერახ-ი (Asherah), აშერატი, აშტარტი და სხვ. ამგვარად, ასტარტას დედა სამშობლოდ სამეცნიერო ლიტერატურაში მესოპოტამიაა დასახელებული, სადაც შუმერებს, ბუნებრივია, სემიტურ ტომებთანაც ჰქონდათ სხვადასხვა სახის (ძირითადად სავაჭრო) ურთიერთობა, რასაც კულტურის გავლენაც ემატებოდა.

როგორც ცხადად ჩანს, ღვთაება „გაცი“ მართლაც ასტარტაა — კერპი, რომელიც აუცილებლად ქალია, ოღონდ არა ფინიკიურ-ასირიული სივრციდან მოსული, არამედ თავისი ძირეული სამშობლოდან — მესოპოტამიიდან — არიული სამყაროდან; ამიტომ გვიზუსტებს „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ავტორი აზო „არიან ქართლიდან“ მოდის და „თანა ჰყვანდეს კერპნი ღმრთად — გაცი და გა“-ო. „გაც“ და „გატ“ რომ ფინიკიური და ასირიული ენობრივ-ენიკური (გგულისხმობთ სემიტურს) არეალიდან გადმოგველო, მათ სემიტური სახელდებანი წამოჰყვებოდათ: აშერახი//აშერატი და მისთანანი, მაგრამ, ჩანს, რომ ასე არ იყო. ენობრივად არც „გაცი“ და არც „გა“//„გაემ“//„გატი“ არ მიემართებიან „ასტარტას“ ან „ასტარტს“, სამაგიეროდ, მსგავსებას ევროპული ენების god/gott-თან ნამდვილად ამჟღავნებენ; თუმცა არ გამოვრიცხავთ, რომ ამ თვალსაზრისით თავისი წილი ზეგავლენა სემიტურ ენებსაც ჰქონდათ. „ასტარტა“ პლანეტა „ვენერას“ შესატყვისი ღვთაება იყო, იგი ერთ-ერთ ციურ სხეულს აღნიშნავდა, ამიტომ მისი სახელი სვანურ ენაში ვარსკვლავის აღმნიშვნელ ლექსემად უნდა დალექილიყო — სვან. „ანტყუასგ“ — ქართ. „ვარსკვლავი“ (ბერძ. „ასტრა“). აგრეთვე საგულისხმოდ გვეჩვენება ქართველ ერისთავთა საკუთარი სახელების „აშოტ'ის“ > *„შოტ'ის“, ანუ „შოთა'ს“ (შდრ. სირიული აშტარტ-ი), აგრეთვე „აშოთან-ისა“ და „არშუმას“ დაკავშირება ფინიკიურ-სირიულ ენობრივ ვარიანტებთან.

კვლავ „ასტარტას“ („ასტერტის“) შესახებ — ნაყოფიერების ქალღვთაება, აქადური პანთეონის ცენტრალური ფიგურა, რომელიც ინანე'ს — „ცის დედის“ — შუმერული პანთეონის სიყვარულისა და ნაყოფიერების ღვთაების იდენტურია. ჩვენი აზრით, მსგავსებას ამჟღავნებს მცხეთის „გაც“-თანაც; და თუ ეს მსგავსება კი არა, იგივეობაა, მაშინ „გაც-ი“ „ცის დედაცაა“, როგორც ნაყოფიერების ზევიდან დაშვადებლისა. ამ ლოგიკით ქართველურ ენებში ლექსიკის კიდევ მთელი წყება ამოტივტივდება, რომლებშიც ისევე თ+ს.>ც ფონემას გამოგვაყოფინებს: ც-ა [სვან. დე-ც] (*მთავარი მენაყოფე = „დედა ცა“), ცუ-არ-

ი > ცვ-არ-ი (*ციური ნამი), ცუ-ენ-ა > ცვ-ენ-ა (ზემოდან ქვემოთა მოქმედება, *როგორც ღვთაებრი ნაყოფიერების მადლი)... მინაზე კი: ცურ-ი (როგორც მინიერი ცვრის დამზადებელი), ცუ-ედ-ან-ი (უნაყოფო) > აქედან: ცვეთა, წინადაცვეთა და სხვ.

თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის ცნობილ ნაშრომში „ინდოევროპული ენები და ინდოევროპელები“ ვკითხულობთ: „საერთოინდოევროპული პანთეონისათვის უეჭველად აღდგება სულ ცოტა ორი ძირითადი ღვთაება, რომლებიც კანონზომიერ შესატყვისობებს იძლევიან ძველი ინდოევროპული ენების დიალექტებში როგორც გამოხატულებით, ისე — შინაარსობრივ პლანში“ (გამყრელიძე... 1984: 791). საქმე ის არის, რომ პანთეონი, რომელიც „მოქცევა ქართლისაჲ“-ს ქრონიკის მიხედვით „არიან-ქართლიდან“ მოსული აზოსთვის „მამაპაპური“, ანუ ქართულია (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასევე ძირითადი ღვთაებების ორნეგროვანი სისტემის სახე აქვს. ამათგან, „გაცი“ დაახლოებით იგივეა, რაც უძველეს ბაბილონელთა კულტურაში „ასტარტას“ სახით ჩნდება. ის თავისი ფუნქციებით **საერთოქართული სინამდვილის უძველეს ეტაპზე მთავარი [ქალ]ღვთაება უნდა იყოს** და არა — მამაკაცი; ხოლო მისი ფუნქციები დახლოებით ისეთივე, როგორიც თ. გამყრელიძესა და ვ. ივანოვს ერთ-ერთი ღვთაებისათვისა აქვთ აღდგენილი; ეს ფუნქციებია: 1. უმაღლესი ღვთაება; 2. ნათელი დღისა და მზის ღვთაება; 3. ღვთაება, რომელიც ითანხმებდა ქურუმის ფუნქციას; 4. ნაყოფიერების მფარველი ღვთაება (გამყრელიძე... 1984: II,794). ჩამოთვლილ ფუნქციათაგან მესამე, ანუ „ქურუმთა მფარველობა“ შეიძლება რამდენადმე ეჭვქვეშ დავაყენოთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენ დღეს დაბეჯითებით ამის მტკიცება არ შეგვიძლია, რასაც ვერ ვიტყვით დანარჩენ ფუნქციებზე. „ც“-ფონემიან ფუძეთა (ცა, ცური და სხვ) და თვით „ც“ აფრიკატის შედგენილობამ (თ[ე]ს > თესლი, ნა-თესავი და მისთ.) ცხადი გახადა „გაც“ ღვთაების გავლენის სფერო და გვაფიქრებინა, რომ იგი წარმართულ პანთეონში მთავარი მენაყოფე — „ციური და მინიერი თესლის“ უმთავრესი არსთგამრიგე ღვთაება უნდა იყოს. ცალსახად ნათელია ისიც, რომ ქართული წარმართული პანთეონი თავისი არსით მცირეაზიური კულტურის განუყოფელ ნაწილად უნდა მოვიხაზოთ.

დამონეპანი:

ახვლედიანი 1990: ახვლედიანი გ. *ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები*. თბ.: სულხან-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის სახ. პედაგოგიური უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1990.

ბიბლიური ენციკლოპედია 1990: *Библейская Энциклопедия* (Репринтное изд.). Архимандрит Никифор. М.: «Терра», 1990.

გამყრელიძე... 1984: გამყრელიძე თ. ვ., ივანოვი ვ. ვ. *Индоевропейский язык и индоевропейцы*, в двух томах. Тб.: изд. ТГУ, 1984.

- გელოვანი 1983:** გელოვანი ა. *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1983.
- ევსტათი მცხეთელი 1946:** „მარტყოობა ევსტათი მცხეთელისაჲ“. — „ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია“ (შედგენილი სოლ. ყუბანიშვილის მიერ). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1946.
- „ვეფხისტყაოსანი“ 1966:** რუსთველი, შოთა, „ვეფხისტყაოსანი“ (საიუბილეო გამოცემა). თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
- კეკელიძე... 1987:** კეკელიძე, კ., ბარამიძე ალ. *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია [V—XVIII ს.ს.]*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1987.
- ლუკა 1979:** „ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია“ (ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივ. იმნაიშვილმა). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1979.
- მათე 1979:** „ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია“ (ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივ. იმნაიშვილმა). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1979.
- მარი 2009:** მარი ნ. „წმინდა ნინო“. *წარმართული საქართველოს ღმერთები ძველი საქართველოს წყაროების მიხედვით*. თბ.: „მერიდიანი“, 2009.
- მითოლოგიური ლექსიკონი 1990:** *Мифологический словарь*. Мелетинский Е.М., (гл. ред.). М.: «Советская Энциклопедия», 1990.
- „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ 1979:** შატბერდის კრებული (X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა). თბ.: „მეცნიერება“, 1979.
- ორბელიანი 1991:** ორბელიანი ს.-ს. „ლექსიკონი ქართული“. ტ. I. თბ.: „მერანი“, 1991.
- ფენრიხი... 2000:** ფენრიხი ჰ., სარჯველაძე ზ. *ქართველურ ენათა ეტიმოლოგიური ლექსიკონი*. თბ.: ს-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.
- ქეგლ 1958:** *ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი* (რვატომეული). ტ. V. (ჩიქოვაძე ა. — რედაქტორი). თბ.: საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, 1958.
- ყუბანიშვილი 1946:** ყუბანიშვილი ს. *ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია*. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1946.
- „შუშანიკის წამება“ 1946:** „მარტყოობა შუშანიკისი“, კრებულში: „ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია“ (შედგენილი სოლ. ყუბანიშვილის მიერ). თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1946.
- ჯავახიშვილი 1960:** ჯავახიშვილი ი. *ქართველი ერის ისტორია*. წიგნი I, თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1960.

MARINE TURASHVILI

Georgia, Tbilisi

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Modern Memorative and Fabulative Mythological Traditional Narratives

Memorative and fabulative mythological traditional narratives, as independent specific genres of the folk prose, were introduced into the Georgian Folklore in the 90s of XIX century. It was time when in Europe and Russia a great attention was paid to these genres by folklorists.

Lena Tabatadze relates: “he is going and somebody is calling his name and asking: “where are you going? Where are you going?” My husband came home, went to bed” (Fa1k1em022vf022 T.K. 26:13).

These types of narratives keep traces of low mythological complex of beliefs and have universal character.

Key words: Folklore, Mythology, Imps, Memorative, Fabulative.

მარინე ტურაშვილი

საქართველო, თბილისი

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თანამედროვე მემორატული და ფაბულატური მითოლოგიური გადმოცემები

საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარებასთან ერთად ქართული მითოლოგია სხვადასხვა ფორმითა და სახით ვითარდება. მასში ასახულია ყველა ის მითოსური წარმოდგენები, რაც დაკავშირებულია ტოტემისტურ, ანიმისტურ, მაგიურ, ზოომორფულ, ტრეიომორფულ თუ ანთროპომორფულ წარმოდგენებთან. ამასთან, ქართული მითოლოგია ვითარდებოდა როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური მითოლოგიის განვითარების პარალელურად.

ივ. ჯავახიშვილმა პირველმა განიხილა წინაქრისტიანული ქართული წარმართული მითო-რელიგიური შემოქმედება და გამოთქვა მოსაზრება ქართული მითოლოგიური პანთეონის, ღვთაებათა უფროს-უმცროსობის, მნათობთა თაყვანისცემის, ბუნების გაღმერთების, ხეთა თაყვანისცემის და ა. შ. შემორჩენილი გადმოცემების თავდაპირველ სახესა და პრობლემებზე (ჯავახიშვილი 1928: 89-90).

ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მასალის სიღრმისეული შესწავლით მკვლევარი ასკვნის, რომ ზოგადქართული ღვთაებების (მთვარე, წმინდა გიორგი, ელია და სხვ.) გარდა არსებობდნენ „სა-

თავისთავო სათემო ღვთაებები“ (კოპალა, იახსარი, კვირია და სხვ.), ლოკალური, სხვადასხვა სამეურნეო საქმის გამგებლები (დალი, მესეფი, ჭინკა, ტყაშმაფა, ოჩომპიტრე და სხვ.) ზომომორფული (წმინდა ცხოველების), ტერიომორფული (ოჩოკოჩი, ოჩომპიტრე) და მეზირის (ოჯახის მფარველი ღვთაების) კულტები (ჯავახიშვილი 1928: 33-136).

აღმოსავლეთ საქართველოს მითოლოგიური გადმოცემების მკვლევარი პროფ. თ. ოჩიაური მიიჩნევს, რომ მთაში გადმოცემას ძირითადად ჭეშმარიტად მომხდარი ამბავი უდევს საფუძვლად, რაც იძლევა იმის აღნიშვნის საშუალებას, რომ მითოლოგიური გადმოცემები, რომლებიც უკვე ზღაპრულ ელფერს ატარებენ, თავდაპირველად ანდრეზის ბუნების უნდა ყოფილიყო. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ რეალურად მომხდარი ამბავი ხელსაყრელი პირობების შემწეობით მითიურ თქმულებად იქცევა და თუ მას ცხოვრებაში შესატყვისი მასალა მოეძებნება რეალური სანყისების კვლევის შესაძლებლობა გვეძლევა (ოჩიაური 1967).

პროფ ზ. კიკნაძე მითოსს აზროვნების განსაკუთრებულ ტიპად მიიჩნევს, რომელიც მხატვრული ასახვისაგან სინამდვილით განსხვავდება, რამდენადაც მას საგნებისა და მოვლენების იგივეობის დანახვა სურს (კიკნაძე 2008: 53-72).

კავკასიელთა ფოლკლორში ქართული მასალის პარალელურად მითოლოგიურ გადმოცემებს იკვლევს პროფ. ქ. სიხარულიძე. მკვლევარი განსაკუთრებულად გამოყოფს ხალხურ მასალაში შემონახულ ნაყოფიერების ქალღმერთთან დაკავშირებულ მითსა და რუდიმენტებს, კერძოდ, მამაკაცის, ქალღვთაებისა და დიასახლისის რიტუალურ კავშირს და აღნიშნავს, რომ კავკასიაში მოსახლე ხალხთა ფოლკლორში ამ სახეთა და ელემენტთა ერთგვაროვნება და მასთან დაკავშირებული რიტუალები საერთო უნდა ყოფილიყო მთელ კავკასიაში (სიხარულიძე 2010: 9).

ამჯერად განვიხილავთ მემორატულ და ფაბულატურ მითოლოგიურ გადმოცემებს. რადგან, ამგვარი მითოლოგიური გადმოცემები, როგორც ხალხური პროზის სპეციფიკური ჟანრი შედარებით ახალია და პირველად ქართულ ფოლკლორში თავისი ავტონომიური უფლებით XIX საუკუნის 90-იან წლებში შემოვიდა. ამ ჟანრის დიდ მნიშვნელობაზე სწორედ აღნიშნულ პერიოდში იქნა ყურადღება გამახვილებული როგორც ევროპულ, ისე რუსულ ფოლკლორისტიკაში.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში მითოლოგიური გადმოცემების ამგვარი სახელდება პროფ. აპ. ცანავას სახელს უკავშირდება. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ:

„მემორატული და ფაბულატური მითური გადმოცემის შესატყვისი ქართული ტერმინი არა გვაქვს. რუსულ ფოლკლორში მემორატულ გადმოცემას შეესაბამება „ბილიჩკა“, ხოლო ფაბულატურს „ბივალშიჩინა“ (ცანავა 1992: 8).

აღსანიშნავია, რომ რუსულ და ევროპულ ფოლკლორისტიკაში მემორატული ცრუ რწმენები და ფაბულატური ცრუ რწმენები არაზღაპ-

რული პროზის ისეთივე ჟანრია, როგორც გადმოცემები, ლეგენდები და ა. შ.

რითი განსხვავდება მემორატი ფაბულატისგან?

მემორატში თხრობა ერთპლანიანია და არაა გართულებული. აქ მთავარია როდისღაც მომხდარი ნამდვილი ამბავი, რომელიც ნაკლებად შეიცავს მთქმელის მხრიდან თხრობის ოსტატობას. ხოლო რაც უფრო რთულდება ამბავი, ე. ი. თხრობა ხდება მრავალპლანიანი, მემორატი ფაბულატში გადადის და შესაძლებელია ზღაპრადაც იქცეს.

ამ ეტაპზე ჩვენ შევეხებით მემორატული და ფაბულატური მითოლოგიური გადმოცემების ისეთ ტექსტებს, სადაც მავნე სულად ჭინკა გვევლინება.

სულხან-საბა ორბელიანს თავის ლექსიკონში ამ მითოლოგიური პერსონაჟის სახელი განმარტებული აქვს შემდეგნაირად:

„[ჭინკა ნ. ჭიმკა]. ჭიმკა მაცდურად იტყვიან გლეხნი ძ. ნერადინი მაცდურის(ა) ჩ. ნ. ნერადინი, ქაჯი. ჰაერის მცველი“ („ჭიმკა“ 1993: 402-403).

თავის მხრივ ნერადინი განმარტებული აქვს როგორც ჭიმკა:

„ნერადინი ჭიმკა ZABCDE“ („ნერადინი“ 1991: 590).

ჩვენთვის საინტერესო საარქივო ტექსტების კვლევისას ცხადი გახდა, რომ ქართული ფაბულატური და მემორატული მითოლოგიური გადმოცემების ჩანერა ძირითადად XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან იწყება, თუმცა, მოგვეპოვება უფრო ადრინდელი, 1953 წელს ონის რაიონ სოფ. გლოლაში ჩანერილი ტექსტი. საარქივო ჩანაწერების მიხედვით ორი ტექსტი უთარილოა, მაგრამ ტექსტის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ეს ჩანაწერები 1930-1959 წლებშია გაკეთებული, რადგანაც ისინი დაცულია ფოლკლორის არქივის ე. ნ. ადრიდელ ფონდში, რომელიც სწორედ ამ წლებით თარიღდება.

ამ პერსონაჟის კვლევისას გასათვალისწინებელია რამდენიმე საკითხი: ადგილი, სად ცდილობენ ისინი ადამიანთან შეხვედრას, როგორები არიან გარეგნულად ხალხის წარმოდგენაში, წელიწადის რა პერიოდში აქტიურდებიან, რითი შეიძლება გადადგილდებოდნენ, რა ფუნქცია აკისრიათ, რა შედეგით მთავრდება ადამიანთან მისი ურთიერთობა, როგორ შეიძლება დაიცვას მისგან ადამიანმა თავი და რა ვითარებაა დღეს, როგორია თანამედროვე ადამიანის მიდგომა ამ პერსონაჟისადმი.

ჭინკების სადგომად ადამიანთა საცხოვრებელი სახლების ახლოს, ღელეები, სხვადასხვა ბნელი, მივარდნილი და ნაძრახი ადგილები ითვლება:

„გამიგია, რო ეგ ღელე არი ისი, რო ეძახიან, რალაცის ის არიო, ნაწყევარი ის არიო.

სხვათა შორის სხვასაც ჰქონების ასეთი ის, რო ე. ი. მაქ რალაცა უნახიათ. ვითომ მოსდევდათ რალაცა, რა ვიცო.

მე ახლა კი მინახია, მარა კი იძახოდენ:

— აი ის არიო, ნაკრძალი ის არიო აი ღელეო.

ახლა განმენდილია, მარა მაშინ ბურდები იყო და წყალი მოდიოდა. ახლა განმენდილია, მარა მაშინ აქედანაც, იქიდანაც მერე დასახლდნენ მაგენი. მანდა სუ ბურდი იყო. მანდა, მასეთ ადგილზეო, ნაძრახი ადგილია“ (ფა 1კ1ემ022ფ022 ტ.კ.27:44ნთ.).

ჭინკა ხალხის წარმოდგენაში პატარა ტანისაა, უმეტეს შემთხვევაში კი ადამიანის სახით ევლინებიან:

„საყანეში ვიყავი და მოვდივარ სახლში. სალამო დროი არი. ერთი თავნითელა გოგო მჯდარა ბურჯზე, ჩარიღელესთან. უკავია მამალი ხელში“ (ფაი376-1 გვ53).

წითელთმიანად აღწერს ჭინკას მთქმელი ტურძილაზე კონსტანტინე, რომელსაც თავად შეხვედრია იგი:

„ჭინკა პატარაა წითელთმიანი. ადამიანის ფორმის ჰქონდა ყველაფერი“ (ფას381-1 გვ28-2).

სხვა ვარიანტის მიხედვით ვანის რაიონ სოფ. სულორში მცხოვრებ ვინმე ზურაბა ხურციძეს ბევრი საქონელი ჰყოლია. დაუკარგავს ღორები და მათ მოსაძებნად წასული გაჩერებულა ტყეში, აუნთია ცეცხლი მჭადის გასაფიცებლად და როცა წყლის მოსატანად წასულა:

„რო გედმეხედნა ღელის პირზე ამოდიან პატარ-პატარანი, როგორც ჯარის კაცები, ერთ პლანზე გამონყობილი, პანანინა კეპკებით“ (ფაი376-1 გვ42).

„ადამიანის მსგავსი ჰქონდა ხელი, ფეხი, ტანი, სახე მხოლოდ ძალიან პატა იყო“ (ფას381-1 გვ37-2).

„ტანად ძალიან პატარა, თმებჩამოშლილი ყოფილა და ძლიერ შინებია ძალღების“ (ფას381-1 გვ38).

წყლის წისკვილში მარტო მყოფ მთქმელის ბიძას, როცა საფეკავის ჩასაყრელად გასული უკან მობრუნებულა, სამი ჭინკა დახვედრია:

„სამი ჭინკა შემოსულა და ჩამომსხდარან. გარეგნობით ძალიან პატარა ტანისანი ყოფილან. ადამიანის ტანის ფორმით“ (ფას381-1 გვ15).

სახელგანთქმულ მონადირე ჩახვასაც მაშინ ესტუმრა სამი ჭინკა, როცა ტყეში შემოალამდა და ნანადირევი გარეული იხვების შესაწავად ცეცლხს ანთებდა. მელიტონ კელენჯერიძის მიერ ჩანერილი ეს უთარილო ტექსტი ერთ-ერთი ძველი ვარიანტია, რომელიც მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ ყველა დანარჩენი ტექსტები თუ პროზაულია, მხოლოდ ეს ვარიანტია ნარევი. ხელნაწერის მიხედვით ჩახვასთან მისული ჭინკები ხეზე სხდებიან და ეუბნებიან:

„ჩახვა სამსა იხვსა სწავს,
ერთს შენ გაჭმევს, ერთს მე გაჭმევს,
ერთს შუაზე გაგვინანილებს“ (ფაა07370).

თავის მხრივ ჩახვაც ლექსად პასუხობს მათ:

„არც შენ გაჭმევ, არც შენ გაჭმევ,
არც შუაზე გაგინანილებ“ (ფაა07370).

სხვა ვარიანტის მიხედვით მთქმელი ჭინკას „ნადირის“ სახით წარმოგვიდგენს:

„ჭინკა ნადირია, დღე ვერ ნახულობ“ (ფაი376-1 გვ54).

მეორე მთქმელს ავი სული თითქოს კატის სახით ევლინება:

„ერთხელ ვიცი, რო, რო გამოვედი გადამიარა რალაცამ. მომიარა რალაცამ ფეხებთან, რალაცამ, როგორც აი კატა გინახია ხო?! ასე გამეხახუნა ფეხზე და მოვედი სახლში. მოვედი სახლში და ენას ვერ ვიღებდი“ (ფა1კ1ემ022ვფ022 ტ.კ.28:30ნთ.).

ტექსტების გარკვეულ ნაწილში კარგად ჩანს დრო, თუ წელიწადის რა პერიოდში გამოდიან ეს მავნე მითოლოგიური პერსონაჟები ადამიანების შესაძინებლად:

„დღე ვერ ნახულობ. ღამე, ჭინკაობის კვირაში გამოდიან ღამე. ნიფობის თვე რომ მოაწვედა და გიორგობისთვე რომ თენდებოდა. ამ თვეებში არი“ (ფაი376-1 გვ42).

ზემოთ ნახსენები ზურაბა ხურციძეც დაკარგული ღორების მოსაძებნად სწორედ:

„ჭინკაობის კვირეში (ნოენბერში, ნაშვიდნოემბრალს ანი) წასულა...“ (ფაი376-1 გვ42).

აღსანიშნავია, რომ ამ არსებასთან კავშირშია ცხენიც. ტექსტებიდან დგინდება, რომ ეს ბოროტი არსებები უმეტეს შემთხვევაში ცხენით გადადგილდებიან.

თითბერია ერმილე ამბობს, რომ ჭინკები არა მარტო ცხენზე ჯდებიან, არამედ აწვალუბენ კიდეც მათ:

„მოახტებოდა ცხენს, ფაფარს უჩეჩავდა, აწვალუბდა“ (ფას381-1 გვ37-2).

75 წლის მთქმელი ვერიკა ხურციძე-დვალისვილისა ყვება:

„ბაბუაჩემს... ცხენი ყოლია, ბედაური, იმის მოიმედე ყოფილა ბაბუჩემი.

— შემომიჯექი ცხენზეო — უთხრა ბაბუამ. შემოუჯდა ცხენზე. მერე მოხვია წელში ხელი და მოყვა ჭიშკრამდე. რომ მოდის ცხენი, ისე მძიმედ მოდის, რომ კრიჭი-კრიჭი გადის უნაგირს. ისე მძიმეა. ეხლა მევიდა ცხენმა ჭიშკარზე. მან უნდა ჩეიყვანოს ჭიშკარში, იგი რაცა ყავს ზურგზე მოკიდებული. მაგრამ ახლა გადმოხტა ამან და წევიდა. მოუშვა წელში ხელი. აინია და ცხენმა მსუბუქად გეიარა. აღარაა ჭინკა“ (ფაი376-1 გვ22).

ერთ-ერთი ვარიანტის მიხედვით ჭინკა ცხენზე შემოახტება და სახლში მიყვება დომენტის:

„ვინმე დომენტი თურმე ტყით სახლში რომ ბრუნდებოდა, ხშირად ესმოდა ძახილი. ერთხელაც ცხენს შემოხტომია ჭინკა და თან წამოყოლია“ (ფას381-1 გვ38).

ხშირად ისე ხდება ხოლმე, რომ ჭინკები იპარავენ ცხენებს და თავდაუზოგავად აჭენებენ. მეპატრონე ამას ცხენის დაღლილობით და

კისერსქვემოთ განასკვული ფაფრით ხვედბა, რასაც ფეხებისგასაყრელად იყენებენ ჭინკები.

ჭინკებმა ყოველთვის იციან რას ფიქრობს ადამიანი. როდესაც ერთ-ერთი მენისქვილე მის დაჭერას და სახლში, ბავშვებთან წაყვანას გადანყვეტს, ჭინკა ეუბნება:

„ვიცი რასაც ფიქრობ და არც ეგ გამოგივაო“ (ფას381-1 გვ315).

ჭინკების მთავარი ფუნქცია ადამიანის ჭკუიდან შემლაა, სახელს ეძახის და ცდილობს მის კონტაქტში შემოყვანას:

„მიძახის სახელს რაღაც და რა არის არ ვიცი და დამიყვირა კიდევაც. ხან გაიცინებს და იძახის:

— თეოფინე, ხან თალიკია, ხან დარიჩქინე“ (ფაი376-1 გვ22).

2009 წელს ლაგოდების რაიონ სოფ. ყარსუბანში ჩანერილ ზეპირ ისტორიაში ლენა ტაბატაძე მოგვითხრობს ქმარზე, რომელსაც ჭინკა შეხვდა გზაზე და ძალიან შეაშინა:

„მოდის ეს და მოსდევს ვილაც უკან და უძახის სახელს: „სად მიდიხარ? სად მიდიხარ?“ უძახის თურმე სახელს. რო მოვიდა სახლში ხო, დანვა. პატარა ხანი გვეიდა და ნიხლებს არტყავს სანოლს: „სად მიდიხარ აქაო, რაზე მოდიხარ აქაო?!“ ერხუბება ვილაცას“ (ფა1კ1ემ022 ვფ022 ტ.კ.26:13წთ.).

ადამიანი ჭინკასთან შეხვედრის დროს დაცული იმ შემთხვევაშია თუ იცის, რომ ხმა არ უნდა გასცეს. სამეგრელოში ჩანერილი ტექსტის ბოლოს მთქმელი დასძენს:

„არ შეიძლებოდა ჭინკებისთვის ხმის გაცემა. თორემ ჭკუიდან გადააცდენდნენო ადამიანს“ (ფას381-1 გვ15).

თითბერია ერმილეს მონათხრობის მიხედვით, როცა ბურდლუს ჭინკა შეხვდა, სწორედ იმან გადაარჩინა, რომ იცოდა, ხმა არ უნდა გავცა მისთვის:

„ჭინკა ვინმე ბურდლუს ეძახდა თურმე მაგრამ ბურდლუ პასუხსა არა სცემდა, ვინაიდან იცოდა თუ პასუხს გასცემდა ჭინკა მას გააგიჟებდა“ (ფას381-1 გვ37-2).

მამის მონაყოლს ყველა სამეგრელოში ჩანერილ ტექსტში ჩარგაძე ლეო:

„გზაზე მომსდევდა და მელაპარაკებოდა, ხმა არ გავეცი, ვიცოდი, რომ არ შეიძლებოდა. ერთი სამი კილომეტრი მსდია, თან მეკითხებოდა, ხმას რატომ არ მცემო, მაინც რომ არ ვუპასუხე, თავი გამანება და წავიდაო“ (ფას381-1 გვ44).

ჭინკებს ძალიან ეშინიათ ცეცხლის. თუ ადამიანი მუგუზლით დაემუქრება, ის მაშინვე გარბის მისგან და თავს ანებებს:

„ბურდლუმ დაავლო მუგუზალს ხელი და ჭინკას უთავაზა.

— დობჭვიო ბურდლუ სი ჭყვადილო, დობჭვიო!

აკივლდა თურმე ჭინკა“ (ფას381-1 გვ37-2).

ტურძალაძე კონსტანტინეს მონაყოლით ცხადი ხდება ჩვენთვის, რომ ნიქვილში მყოფი ქალიც მუგუზლების შემოკვრით გადაირჩენს თავს ჭინკასგან:

„ნიქვილში იყო ერთი ქალი. ერთხელ ღამით ცეცხლი ენთო, შემოვიდა ჩამოუჯდა წინ ჭინკა, აიღო ქალმა მუგუზალი და შემოკრა. ჭინკა გაიქცა ყვირილით:

— ვაი მაგდა, მაგდა, დამწვიო?“ (ფას381-1 გვ28-2).

ამრიგად, ჭინკების, მესამე სახის ავი სულების მთავარი დანიშნულება ადამიანის ვნება, მისი ჭკუიდან შეეშალა, თუ ადამიანმა იცის მასთან ქცევის ზემოთ აღნიშნული მეთოდები, ვერაფერს ავნებს, თუ არა და მას სიცოცხლის ბოლომდე ან გარკვეული პერიოდის განმავლობაში აავადებს.

„სინამდვილეში მას მერე ჩემი მეუღლე გახდა ძალიან ცუდად. შიშები ჰქონდა. მარტო სახლში ვერ რჩებოდა. გავდიოდი — გამყვებოდა, პატარა ბოვშივით. სამი წელი ძაან ცუდად იყო. სამ წელიწადში მერე მითხრეს, რო:

— ზღვაზე წეიყვანეო, ჰაერი გომოუცვალეო.

ექიმებშიც დამყავდა, საირმეშიც ვიყავით, მერე ზღვაზეც დავდიოდი.

— ზღვა უხდება საერთოდო.

და გამოვიდა მერე მდგომარეობიდან. შიშები აღარ ჰქონდა იმის მერე. აი, რაც იქ გადმოვიდა იმ ღელეზე“ (ფა1კ1ემ022გფ022 ტ.კ.26:29წთ.).

ლაგოდეხის რაიონში, სოფ. ყარსუბანში ჩანერილი ერთ-ერთი ტექსტის მიხედვით კი შეშინებული მთქმელი შემდეგნაირად ინკურნება:

„მოვედი სახლში. მოვედი სახლში და ენას ვერ ვიღებდი. ვერ ვლაპარაკობდი და ჩემმა დედამთილმა საცერი როა ხო იცი?! საცერი, საცერში გამახედა და დევილაპარაკე მე.

ესეც, ესეც შემთხვევით, ესეც შემხვედრია, ასეთი რაღაცა.

— გაიხედე საცერშიო.

ჰოდა, გვეიხადე საცერში. ვერ ვიღებდი, ვერ ვიღებდი, ვლულულულელებდი, ვერ ვიღებდი ხმასა. ჰოდა, როგორც გვეიხედე საცერში და ვიყავი, ჩამოიღო მერე ეს საცერი და დევილაპარაკე ჩვეულებრივ“ (ფა1კ1ემ022გფ022 ტ.კ.28:27წთ.).

რა ვითარებაა ამ მხრივ დღეს, როგორია თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში ეს ავსული და მასთან დამოკიდებულება?

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ჭინკები ადამიანებს ძირითადად უდაბურ, გაუვალ ადგილებში ხვდებიან და ცდილობენ მათ შეცდენას, მაგრამ როგორც კი ეს ადგილები სუფთავდება და ხალხი სახლდება, მავნე სულები მაშინვე ტოვებენ მათ. ამის დადასტურება შეგვიძლია 2009 წელს ჩანერილი ზეპირი ისტორიის მიხედვით:

„ნაძრახი ადგილი იყო მაშინა, ახლა გაკაფეს მაგი, თორე ისეთი ის იყო, იმხელა წყალი მოდიოდა მაქი. მერე ხიდი არ იყო, წყალში გადიოდნენ. მერე კიდე სახლები კი არ იყო აქა, ახლა დასახლდნენ. აქედანაც იქიდანაც სულ ის იყო, ეკალ-ბურდი. ახლა კაცო განმენდილია და გზაა ჩვეულებრივ“ (ფა1კ1ემ022გფ022 ტ.კ.27:44წთ.).

„აქ აი, ჩვენ რო ვცხოვრობთ, მაქ ადრე ბურდები იყო. ასე კი არ იყო გაკაფული, ბურდები იყო“ (ფა1კ1ემ022გფ022 ტ.კ.27:27წთ.).

რა თქმა უნდა, დღესაც არიან ერთის მხრივ ადამიანები, რომელთაც რეალურად შეხვედრიათ ჭინკა და საკუთარ თავზე გამოსცადეს ან არ გამოსცადეს ამ მითოლოგიური პერსონაჟის მიერ მიყენებული ვნება და მეორეს მხრივ, ადამიანები, რომელთაც სხვისი ამბავი გაუგონიათ და მეხსიერებაში ატარებენ მას.

ყურადღება გასამახვილებელია ის ფაქტი, რომ ამ მითოლოგიური პერსონაჟის სახელს ხალხი მეტსახელის ფუნქციით ხმარობს და მას ცქვიტის, მარდის და მოხერხებულის მნიშვნელობა აქვს მიღებული (მაგ.: „ჭინკა გოგო/ბიჭი“).

ამრიგად, ფაბულატური და მემორატული მითოლოგიური გადმოცემების საფუძველს რეალური ამბავი და ამ ამბის ხალხის ფანტაზიის მიერ „შეუცნობელ-ხელოვნებითი წესით“ გადამუშავებული მოვლენები შეადგენს.

მასალის კვლევამ ცხადყო, რომ ამ ტიპის გადმოცემებში შემონახულია ის უძველესი წარმოდგენები, რომლებიც „დაბალ მითოლოგიურ“ რწმენათა კომპლექსითაა შეპირობებული და უნივერსალურ ხასიათს ატარებს.

ეს მითოლოგიური პერსონაჟები ადამიანებს ვნების მისაყენებლად ევლინებიან ოქტომბრის მეორე ნახევრიდან ნოემბრის შუა რიცხვებამდე. მათი მთავარი ფუნქცია ადამიანისთვის ვნების მიყენებაა და თუ ადამიანმა იცის მასთან ქცევის უმთავრესი რამ, ხმის გაუცემლობა, მაშინ ის მას ვერაფერს ავნებს.

განხილული მასალიდან ნათელია, რომ დღესაც, თანამედროვე ხალხის ყოფასა და მეხსიერებაში, შემონახულია ფაბულატური და მემორატული ტიპის მითოლოგიური გადმოცემები, რომელთაც გარკვეული კვალი (უმეტეს შემთხვევაში ცუდი) დატოვეს მათზე.

ღამონათქაანი:

კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. *ქართული ფოლკლორი*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2008.

ორბელიანი 1991: ორბელიანი ს.-ს. „ნერადინი“. *ლექსიკონი ქართული, I*. თბ.: „მერანი“, 1991.

ოჩიაური 1954: ოჩიაური თ. *ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან*. თბ.: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1954.

ოჩიაური 2010: ოჩიაური თ. *მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში*. თბ.: „მეცნიერება“, 1967.

სიხარულიძე 2010: სიხარულიძე ქ. *კავკასიური მითოლოგია*. თბ.: „კავკასიური სახლი“, 2010.

სიხარულიძე 2010: სიხარულიძე ქ. ერთი უცნობი მითისა და მასთან დაკავშირებული რიტუალის რუდიმენტები კავკასიელთა ფოლკლორში. *ქართული ფოლკლორი*. 5 (XXI). თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010.

ქართული ხალხური... 1991: *ქართული ხალხური სიტყვიერება, მეგრული ტექსტები, II*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.

ორბელიანი 1993: ორბელიანი ს.-ს. „ჭინკა“. *ლექსიკონი ქართული*, II. თბ.: „მერანი“, 1993.

ცანავა 1980: ცანავა ა. მითოსური სახე და ფოლკლორულ-ლიტერატურული ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი. *ქართული ფოლკლორი, X, ფოლკლორი და ლიტერატურა (მასალები და გამოკვლევები)*. თბ.: „მეცნიერება“, 1980.

ცანავა 1992: ცანავა ა. *ქართული მითოლოგია*. თბ.: „მერანი“, 1992.

ცანავა... 1998: ცანავა ა., წულაია ჯ. *საუბრები ქართულ მითოლოგიაზე*. თბ.: „ლომისი“, 1998.

ჯავახიშვილი 1908: ჯავახიშვილი ი. *ქართველი ერის ისტორია*. I. თბ.: თ.პ.ი. თუმანიშვილის გამოცემა, 1908.

საარქივო ჩანაწერები

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივი: ფა0 კლც065, ფაა00226, ფაა07370, ფაი376-1 გვ22, ფაი376-1 გვ42, ფაი376-1 გვ53, ფაქ380 128, ფაქ380 151, ფაქ380-1 566, ფას243 გვ129, ფას381-1 გვ15, ფას381-1 გვ21-1, ფას381-1 გვ28-2, ფას381-1 გვ37-2, ფას381-1 გვ38, ფას381-1 გვ44, ფავ1/2 35040-117.

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ფოლკლორის არქივის მონაცემთა ბაზა: <http://titus.fkidl.uni-frankfurt.de/database/folkarch/query.htm#inpform> – ID 23588, 21384, 5589, 17011, 16641, 17243, 20132, 16012, 16766, 21955, 17691, 18040, 18030, 17479, 17485, 18034, 11889 - 22.09.2011, 15:30 სთ.

