ნათია მიქელთაძე

ქრონონავტების მარადიული სვლა

(XX საუკუნის რემითოლოგიზაცია და ო. ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“)

ს.ს. „გამომცემლობა აჭარა“
ბათუმი — 2002

ნათია მიქელთაძის ნაშრომში „ქრონონავეტების მარადიული სვლა (XX საუკუნის რემითოლოგიზაცია და ო. ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) გაშუქებულია მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის პრობლემები. მასში განხილულია მითისა და მსატერული ლიტერატურის ურთიერთქმედება ისტორიულ ასპექტში; ის სპეციფიკური სალიტერატურო პროცესები, რომლებითაც აღინიშნა ქართული ლიტერატურის ისტორია; აგრეთვე, XX საუკუნის ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის ფსიქო-ფილოსოფიური წანამძღვრები და მისი ლიტერატურული საფუძვლები. წიგნში ვრცლადაა განხილული ო. ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, როგორც რემითოლოგიზირებული ლიტერატურისა და არქეტიპული ამბროენების ნიმუში, მოცემულია ანტიკურ მითოლოგემათა, არქეტიპულ სახეთა და სახესიმბოლოების, აგრეთვე, მოტივორფების ანალიზი.

რედაქტორი — პროფესორი ზ. ბენაშვილი

© ს. ს. „გამომცემლობა აჭარა“

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

ახალი საუკუნის დადგომასთან ერთად, ლიტერატურის მკვლევართა დღის წესრიგში დადგა გასული საუკუნის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ხელახალი გააზრების აუცილებლობა. საუკუნეთა მიჯნაზე უკეთ გამოჩნდა უახლოესი წარსულის ხელოვნების პრობლემატიკა, რამაც, თავის მხრივ, ლიტერატურის მრავალასპექტიანი ანალიზი მოითხოვა. სასურველია გაირკვეს ყოველი ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომავლობა, მისი განვითარების პროცესი და კურძო ეროვნულ ასპექტში წარმოჩენილი თავისებურებები. მომავალი თაობებისათვის აუცილებელი იქნება არა მხოლოდ ლიტერატურულ-კრიტიკული მემკვიდრეობის გაცნობა, არამედ მეოცე საუკუნის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ტექნიკის, ასე ვთქვათ, „ქსნის მექანიზმის“ შესწავლაც. საკითხის ამგვარად დაყენებისას, ძალზე აქტუალური ხდება ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის პროცესის კვლევა, რადგან, მეოცე საუკუნის დასაწყისში ლიტერატურაში მითოლოგემების დაბრუნებამ მნიშვნელოვნად განაპირობა მისი მომავალი.

ქართული ლიტერატურის რემითოლოგიზაცია საკმაოდ რთული და ხანგრძლივი პროცესია. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართულმა ლიტერატურამ არ იცის სრული დემითოლოგიზაციის არსი: თუ მხედველობაში არ მივიღებთ

ჰაგიოგრაფიას, მაშინ ნებისმიერი ეპოქის ქართული ლიტერატურა მეტნაკლებად გამოდგება მითოლოგიზირების საილუსტრაციოდ. მკვლევართა აზრით, საქართველოში არ არსებობს მტკიცე მიჯნა მითოლოგიასა და ფოლკლორს შორის. საყოველთაოდ ცნობილია ისიც, რომ ქართული ლიტერატურა იშვიათად წყდება თავის ხალხურ ფესვებს და მხოლოდ იმ შემთხვევაში ქმნის „გაფილისტერებულ“ ნაწარმოებს, როცა ეს უკანასკნელი სოციალურ ფაქტორს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე ზოგადმხატვრულ ღირებულებას. ყოველივე ზემოთქმული გვაძლევს საშუალებას ვთქვათ, რომ მოცემული ნაშრომი აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც იკვლევს ქართული რემითოლოგიზაციის მექანიზმს ზოგადსაკაცობრიო სალიტერატურო პროცესებთან მიმართებაში და ცდილობს გააანალიზოს მისი როლი თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში.

წინამდებარე ნაშრომის კვლევის მიზანს შეადგენს ზოგადად სალიტერატურო პროცესების და მეოცე საუკუნის, კერძოდ, მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურის მაგალითზე აჩვენოს მითის პირველსაწყისი როლი მხატვრული ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში. მსოფლიო ლიტერატურაში არსებული მითოლოგიზაციების, მეოცე საუკუნის რემითოლოგიზაციის ფსიქო-ფილოსოფიური წანამძღვრებისა და მათი შედეგების და, რაც მთავარია, ოთარ ჭილაძის რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ანალიზის შედეგად, ჩვენ შევეცდებით ვაჩვენოთ, რომ სწორედ მითი, მითოლოგემები და არქეტიპული აზროვნება წარმოადგენს ლიტერატურის აბრიორულ მაწარმოებელს.

წიგნში განხილულია ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, როგორც რემითოლოგიზაციისა და არქე-

ტიპული სახეებით მაღალმხატვრული აზროვნების თვალსაჩინო ნიმუში, რომლის მაგალითზეც ჩვენ ვცადეთ წარმოგვეჩინა მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთქმედების ინტენსიურობა, რემითოლოგიზაციის პროცესის თავისებურება, რემითოლოგიზაცია და მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ურთიერთმიმართების ზოგიერთი ასპექტი.

მოცემული ნაშრომი გამოირჩევა პრობლემისადმი კონცეპტუალური მიდგომით. აქ სახეზეა რემითოლოგიზაციის პროცესის განხილვა არა მხოლოდ ტრადიციულ ასპექტში, არამედ ევროპულ სალიტერატურო პროცესებთან და მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ლიტერატურაში წარმოქმნილ ინტელექტუალურ რომანთან მჭიდრო კავშირში. როგორც უკვე ვთქვით, მკვლევართა დიდი უმრავლესობის აზრით, საქართველოში არ არსებობს მტკიცე ზღვარი მითოლოგიასა და ფოლკლორს შორის. ეს აზრი არ შეიძლება მივიჩნიოთ აქსიომად, რადგან რემითოლოგიზაციის უკანასკნელი, სალიტერატურო ტალღა თვალსაჩინოდ ადასტურებს, რომ ქართულ, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა ხალხთა მითოსშემოქმედებით აზრში, არსებობს არქეტიპულ სახეთა კომპლექსი. სწორედ ეს სახეები წარმოაჩინეს ქართულ ინტელექტუალურ რომანში ისეთმა მწერლებმა, როგორებიცაა: ო. ჭილაძე, ჯ. ამირეჯიბი, გ. დოჩანაშვილი და სხვები.

აქვეა აღსანიშნავი ისიც, რომ ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპებითა და მოარული მითოლოგემებით თუ მათი ქართული ანალოგიებით აზროვნებისას, ინტელექტუალური რომანის ავტორები არ იყიწყებენ ფოლკლორული სახეების გამოყენებას, რითაც ხაზს უსვამენ მათ ნათესაობას, მაგრამ არა ანალოგიურობას.

საბოლოოდ, წიგნში მოყვანილი ანალიზის მიზანია დადგინდეს მითის პრიორიტეტული ფუნქცია მხატვრული ლიტერატურის უშუალო ბირველწყაროს ძიებისას.

საგულისხმოა, რომ მითისადმი ასეთი მიდგომა ცვლის სიუჟეტური ნასესხობის იდეისადმი დამოკიდებულებას, და შესაბამისად, მისი პრაქტიკული გამოყენებისას იცვლება ქართული, ეროვნული მითოლოგიზირებისადმი დამოკიდებულებაც.

Творчество есть освобождение от рабства. Человек свободен, когда он находится в состоянии творческого подъема. Творчество вводит в экстаз мгновения. Продукты творчества находятся во времени, самый-же творческий акт находится вне времени.

Н.А.БЕРДЯЕВ

ნაწილი პირველი

თავი 1

მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთქმედების დინამიკა ლიტერატურის ისტორიის ასპექტში

საკუთარი არსებობის შემეცნების დღიდან კაცობრიობა ქმნის მშვენიერებას, ქმნის საკუთარ თავს. ის იგონებს ამბებს, რომლებისაც მერე მას თავად სჯერა. დაუოკებელ, მუდამ გაუმაძღარ ფანტაზიას მიპყავდა იგი წინ. „რანი ვიქნებოდით ჩვენ არარსებულის თანადგომის გარეშე? უბადრუკნი და საწყალობელნი, და ჩვენს უქნარა სულებს ყანგი მოეღებოდა უსაქმობისგან, ეს ამრღილები, მიჩაჟები, აბსტრაქციები, ცრურწმენები, ურჩხულები, ჰიპოთეზები... რომ არ ავსებდნენ... უსხივო სიღრმეს. მითები ჩვენი მოქმედების, ჩვენი ვნებების სულია. ჩვენ არ შეგვიძლია ვიმოქმედოთ სხვაგვარად, თუ რომელიმე ამრღილისაკენ არ ავიღეთ გეზი; ჩვენ არ შეგვიძლია გვიყვარდეს სხვა რამე, გარდა იმისა, რასაც თვითონვე ვქმნით.“ — წერს პოლ ვალერი (31).

მართლაც, რანი ვიქნებოდით ჩვენ დღეს დეყების, ჭინკების, კუდიანი დედაბრების, ალებისა და ჯოჯოების გარეშე? ან როგორი იქნებოდა სამყარო უამირანოდ, უოდისევსოდ, უაიეტოდ ან თუნდაც

უმინოტავროდ? — მირაჟებსა და აბსტრაქციებს მოკლებული ცხოვრების უსხიეო, ბნელი სიღრმე ხომ ადამიანის მიერ უწვდომელიდან მოსულმა აჩრდილებმა გაანათა და გაათბო. სწორედ ამ აჩრდილებთან მიახლოების სურვილმა დაძრა ადგილიდან კაცობრიობის გონების უსახო, უღარო, რუხი ფერის ლოდი. ჰოდა, მიგორავს ეს ლოდი, დიდი ხანია მიგორავს, ახალ-ახალ ნაპრალებსა და ღარებს იჩენს, ახალ სივრცეებს ტკეპნის და ღღეს იმაზე ცოტა უკეთ ქმნის, ვიდრე ბევრი საუკუნის წინათ.

კლოდ ლევი-სტროსი წერდა: „შეიძლება ერთ მშვენიერ ღღეს ჩვენ მივხვდეთ, რომ მითოლოგიურ აზროვნებაში მუშაობს იგივე ლოგიკა, რაც სამეცნიერო აზროვნებაში, და რომ ადამიანი ყველა დროში ერთნაირად „კარგად“ აზროვნებდა. პროგრესი — თუ ეს ტერმინი აღრინდულად გამოყენებადი იქნება — მოხდა არა აზროვნებაში, არამედ იმ სამყაროში, რომელშიც ცხოვრობდა კაცობრიობა, დაჯილდოვებული აზროვნების უნარით, და რომელშიც იგი ხვდებოდა სულ ახალ მოვლენებს“(106, გვ. 260).

„ჩვენი დროის ნაკლი ის გახლავთ, რომ მითოლოგიას ორგანულად აღარ განვიცდით.

მითის სამყარო მრავალთათვის ხელოვნური, ცხოვრებისეულ რეალობას მოწყვეტილი სამყაროა. სინამდვილეში კი მითის ცოცხალი განცდის დაკარგვა უკიღურესი გაფილისტერებაა ადამიანისა. ესაა თანამედროვე ინტელექტუალური ცხოვრების კრიზისისა და გაბერწების უმთავრესი მიზე'ხი. მითოლოგიაში მოცემულია კოსმოსური და ადამიანური ყოფის არქეტიპული მოდელები. სწორად გაშიფრული მითი ადამიანური ცხოვრების მრავალ საიდუმლოს ხდის ფარდას“ (2, გვ. 551).

ტერმინი „მითოლოგია“ წარმოდგება ბერძნული სიტყვებისაგან „*mythos*“ და „*logos*“, რომელთაგან პირველი თქმულებას, ხოლო მეორე–სიტყვას, სწავლებას ნიშნავს. მითოლოგიის ცნება ორგვარად განიმარტება. ერთი გაგებით — ეს მითების (მოთხრობები, თქმულებები ღმერთებზე, გმირებზე, დემონებზე, სულებზე) ერთიანობაა;

სხვა გაგებით, ეს არის მეცნიერება მითების შესახებ. მითოლოგიის ჩამოყალიბებას საფუძვლად დაედო ანიმისტური წარმოდგენები, ანუ ის ფანტასმაგორიები რომლებიც სულების არსებობის რწმენასა და ამ გზით სამყაროს ახსნის მცდელობას ახლდა თან (22). ამდენად, სწორედ ანიმიზმია მითოლოგიის, და შესაბამისად წინარელიტერატურული მხატვრული შემოქმედების საფუძველი.

მეცნიერები „არ იცნობენ ხალხს, რომელსაც არ ექნება მითები“ (14, გვ. 14). ეთნოგრაფიული და არქეოლოგიური მასალებით თუ ვიმსჯელებთ, მითოლოგიას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ ორინიაკისა და მადლენის პერიოდების კვლევის დროს, დადასტურებული იქნა მითოლოგიური მოტივის გამოყენების ფაქტი იმდროინდელ ფერწერაში. უშუალოდ მითოსის საფუძვლებსა და წყაროებს მკვლევრები ბირველყოფილ, მისტიურ, მაგიურ, ლოგიკამდელ აზროვნებაში ეძებენ. სწორედ იმ უცნაურმა და დღეს ძნელად გასაგებმა აზროვნებამ, რომელიც ხშირად არ ემორჩილება ჩვენი ლოგიკის ელემენტარულ კანონებსაც კი, წარმოშვა მითოლოგია, როგორც მხატვრული სახეებით აზროვნების ბირველი ეტაპი. პოეტიკური ფანტაზიისაგან განსხვავებით, მითოლოგია ისე განიხილავს თავის ქმნილებებს, როგორც რეალობას. ბირველ მითოსშემოქმედთა ცხოველმყოფელ გონში რეალობა კი არ იმსგავსებს გამონაგონს, არამედ მხატვრული გამონაგონი განმარტავს რეალობას.

დღეს მითოლოგია განიხილება, როგორც განსაკუთრებული სტრუქტურის მქონე სიმბოლური აზროვნების ფორმა. მას, როგორც მეცნიერებას მითების შესახებ, მდიდარი და ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია. მითოლოგიური მასალის ხელახალი გააზრების ბირველი მცდელობები ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში გვაქვს. მითების შესწავლით სხვადასხვა დროს დაკავებულნი იყვნენ: გიკო, შელინგი, მიულერი, აფანასიევი, პოტებნია, ფრეზერი, ლევი—სტროსი, მალინოვსკი, ლევი-ბრიული, კასირერი, ფრეიდი, იუნგი, ლოსევი, ტოპოროვი, მელეტინსკი, ფრეიდენბერგი, ელიადე და მრავალი სხვა.

თავიანთ ნაშრომებში მკვლევრები ამტკიცებენ, რომ მითს ახასიათებს: „პირველქმნის დროის“ საკრალიზაცია, რომელშიც დევს ჩამოყალიბებული მსოფლწესრიგის მიზეზი (ელიადე); სახისა და მნიშვნელობის ერთიანობა (პოტებნია); საყოველთაო გასულიერება და პერსონალიზაცია (ლოსევი); რიტუალთან მჭიდრო კავშირი, დროის ციკლური მოდელი, მეტაფორული ბუნება, სიმბოლური მნიშვნელობა (მელეტინსკი).

გ. შელოგუროვას სტატიაში (100) გკითხულობთ დასკვნებს იმის თაობაზე, თუ რას გულისხმობენ მითის ქვეშ თანამედროვე ფილოლოგიაში: უპირველეს ყოვლისა მითი ერთხმად მიიჩნევა კოლექტიური მხატვრული შემოქმედების პროდუქტად; ლიტერატურასთან მიმართებაში მითი განიხილება, როგორც სიმბოლოების ასაგები უნივერსალური მოდელი; ხელოვნების განვითარების ყველა დროში მითები წარმოადგენენ სიუჟეტებისა და სახეების უშნიშვნელოვანეს წყაროს; მითად შეიძლება იქცეს ავტორის მიერ შექმნილი ახალი რეალობა, რომლის მოდელირებაც ხდება წარსულის ცნობიერების სავარაუდო კანონების შესაბამისად.

აუცილებელია აღინიშნოს მთოლოგიური დროისა და სივრცის თავისებურებები: მითში „დრო მოიაზრება არა სწორხაზოვნად, არამედ ჩაკეტილად, განმეორებადად, ციკლის ნებისმიერი ეპიზოდი აღიქმება, როგორც მრავალჯერ განმეორებადი წარსულში... და მომავალში“ (110, გვ. 86). მელეტინსკი კი თვლის, რომ მითოლოგიური დრო ეს არის წინარე დრო დროის ისტორიული ათვლის დაწყებამდე, პირველქმნისა და სიზმრისეული ხალასი გაკვირვების დრო (114).

მითოლოგიური სახეების შესახებ ფრეიდენბერგი წერს, რომ მათთვის დამახასიათებელია „ეგრეთ წოდებული პოლისემანტიზმი, ანუ მხატვრულ სახეთა შინაარსობრივი ერთგვაროვნება“ (145, გვ. 182). გარდა ამისა, მითოლოგიურ სახეებთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ისიც, რომ მათი წმინდა ლიტერატურულ სახეებად გარდაქმნის პროცესი ხანგრძლივი და რთული გახლავთ. არქეტიპულ სახეს,

რომელიც კერძო ლიტერატურული ქმნილების გმირად იქცევა მითოლოგემას უწოდებენ. სტატიაში „საუბრები ქართულ მითოლოგიაზე“ აბ. ცანავა წერს: „მითოლოგემა ისეთი მეტაფორა-სიმბოლოა, რომელიც მითოსური წარმოსახვების მხატვრულად გადააზრების შედეგადაა შექმნილი“ (70).

ამგვარად, მითოლოგიამ არა მარტო შეადგინა მხატვრული აზროვნების ძალზე მძლავრი საწყისი ბლასტი, არამედ მისცა ლიტერატურას მარად აქტუალური მხატვრული სახეების მთელი ბლეადაც (23).

ის, რომ მითი წერილობითი ლიტერატურის აბრიორული მაწარმოებელია, საკმაოდ ნათელი ფაქტია, მაგრამ, როგორც ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში (109, ტ.5, გვ. 123) წერია, ლიტერატურაში მითოლოგიის შესწავლას ართულებს ის, რომ არ არის დადგენილი მითოლოგიის წარმოქმნის ზოგადი საზღვრები, ანუ ის ჩარჩოები, რომლებითაც შეიძლება შემოიფარგლოს მითოლოგიური ელემენტების გაგება. მითოლოგიური ელემენტები, როგორც საწყის სტადიაში, ისე მოგვიანებით, ლიტერატურულ ინტერპრეტაციებშიც, არ განისაზღვრება უშუალოდ მითოლოგიური პერსონაჟებით; იგი იმავდროულად მოიცავს ალუზიებსაც, ასოციაციურ ჯაჭვსაც, ფანტაზიებსაც და განსაკუთრებული სახით პოეტიზირებული რეალობის მრავალ მოდელსაც, რომლებსაც შეოცე საუკუნეში არქეტიპები ეწოდა.

მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების რუსი მკვლევარი ვ. ა. მარკოვი არქეტიპებს განმარტავს როგორც „ბირველად, ისტორიულად ფიქსირებულ ან გაუცნობიერებელ იდეებს, გაგებებს, სახეებს, სიმბოლოებს, პროტოტიპებს, კონსტრუქციებს, მატრიცებს და ა. შ., რომლებიც შეადგენენ თავისებურ „ნულოვან ციკლს“ და იმავდროულად „არმატურას“ ადამიანური კულტურის მთელი უნივერსუმისა“ (113, გვ. 133). იქვე მეცნიერი გამოყოფს არქეტიპის მოდალობის სამ სახეს:

1. პარადიგმული არქეტიპები, ანუ მისაბაძი მაგალითები, სპეციალური პროგრამები, რომელთა დახმარებითაც ადამიანი თავისუფ-

ლდება „ისტორიის საშინელებათაგან“ (მოდალობის ეს სახე, მოგვიანებით, წმინდა ლიტერატურულ ფუნქციად ჩამოყალიბდა, ვინაიდან, ხელოვნების დარგთაგან სწორედ ამ უკანასკნელმა იკისრა მხატვრული გამონაგონის მეშვეობით ადამიანის გათავისუფლება რეალობის ხშირად აუტანელი ტყვრთისგან.);

2. იუნგისეული არქეტიპები, როგორც კოლექტიური არაცნობიერის სტრუქტურები, რომლებშიც გაკონტროლებულია ადამიანის ძირითადი სააზროვნო ინტენციები. აქ არქეტიპის სტატუსი გააჩნიათ მითიურ პერსონაჟებს, ბირეველყოფილ „სტიქიებს“, ასტრალურ ნიშნებს, გეომეტრიულ ფიგურებს, ქცევის ნიმუშებს, რიტუალებსა და რიტმებს, არქაულ სიუჟეტებსა და ა. შ.

3. „ფიზიკალისტური“ არქეტიპები. ისინი ასახავენ კოსმიური და მენტალო–ფსიქიური, გაგებითი და მხატვრულ-სახეობრივი სტრუქტურების ერთიანობას (იქვე).

მ.ელიადე აღნიშნავს „მითის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მახასიათებელს, რომელიც მდგომარეობს მთელი საზოგადოებისათვის ტიპური მოდელების შექმნაში ზოგადი ადამიანური ტენდენციის აღიარების გზით, ერთი ადამიანის ცხოვრების მაგალითად აღებასა და ისტორიული პერსონაჟის არქეტიპად გადაქცევაში“ (151, გვ.32). თავის მხრივ, არქეტიპის გაგებამ, უდიდესი როლი ითამაშა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ჩამოყალიბებასა და წარსულის ლიტერატურული მემკვიდრეობის სწორ გადააზრებაში, რაზედაც ჩვენ უფრო დაწვრილებით ნაშრომის მეორე თავში ვისაუბრებთ.

მითისა და ლიტერატურის ზოგად ურთიერთშეფარდებას ორ ასპექტში განიხილავენ — ევოლუციურსა და ტიპოლოგიურში (22). ევოლუციური ასპექტი ითვალისწინებს წარმოდგენას მითზე, როგორც შემეცნების ფორმაზე, რომელიც ისტორიულად წინ უძღვის წერილობით ლიტერატურას. ამ თვალსაზრისით, ლიტერატურას საქმე აქვს მითის დარღვეულ ფორმასთან და თვითონაც ხელს უწყობს ამ რღვევას. მითი დროში წინ უსწრებს მის ეტაპობრივ

შემცვლელებს — ხელოვნებასა და ლიტერატურას. ტიპოლოგიური ასპექტი გულისხმობს, რომ მითოლოგია და წერილობითი ლიტერატურა ერთმანეთს შეესაბამება, როგორც სამყაროს ხედვისა და მისი აღწერის ორი ბრინციპულად განსხვავებული ხერხი, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს არსებობენ და ურთიერთმოქმედებენ. აქვე იგულისხმება, რომ ეს ხერხები, ამა თუ იმ ეპოქაში სხვადასხვა სიმძლავრით გამოვლინდა.

მითოლოგიური მასალის აღქმა შესაძლებელი იყო ყოფითი ცნობიერების პოზიციიდან. მაშინ იქნა შეტანილი მასში ცნებები „დასაწყისი“ და „დასასრული“. ამის შედეგად დაიწყო ერთიანი, კრებითი პერსონაჟის სხვადასხვა სახეებად დაშლის პროცესი (24, 26). მითის ევოლუციისა და ლიტერატურის წარმოშობა – დამკვიდრების კვალდაკვალ, წარმოიშვა ტრაგიკული და ღვთაებრივი გმირები და მათი კომიკური და დემონური ორეულები. არქაული მითის კრებითი გმირი, მითში თავისი იპოსტასებით წარმოდგენილი, გარდაიქმნება გმირებად, რომლებიც ერთმანეთთან რთული (მათ შორის სისხლის აღრევის) ურთიერთობაში იმყოფებიან, გარდაიქმნება სხვადასხვა სახელისა და არსის მატარებელ ჯგუფებად. ეს ჯგუფები იძენენ ბიოგრაფიას, პროფესიას და მოწესრიგებულ ნათესაურ სისტემას.

ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში, სტატიაში „მითები“, მოცემულია მხატვრული მითოლოგიზმების ექვსი სახე:

„1. მითოლოგემების საკუთარი ორიგინალური სისტემების შექმნა.

2. აზროვნების იმ სიღრმისეული მითო – სინკრეტული სტრუქტურების აღდგენა, რომლებმაც უნდა გამოავლინონ ყოფის წინა— ან ზელოგიკური საფუძველი. (მიზეზ – შედეგობრივი კავშირების რღვევა, სხვადასხვა სახელებისა და სივრცეების უცნაური შეთავსება, გაორება, პერსონაჟთა მაქციერობა.)

3. თვითნებური გათანამედროვების წილით ინტერპრეტირებული ძველი მითოლოგიური სიუჟეტების რეკონსტრუქცია.

4. რეალისტური თხრობის ქსოვილში ცალკეული მითოლოგიური მოტივებისა და პერსონაჟების შეყვანა, კონკრეტულ-ისტორიული

სახეების გამდიდრება უნივერსალური შინაარსებითა და ანალოგიებით.

5. ნაციონალური ყოფისა და შეგნების იმ ფოლკლორული და ეთნიკური ბლასტების აღდგენა, რომლებშიც ჯერ ისევ ცოცხლობს მითოლოგიური მსოფლშეგრძნება.

6. ადამიანური და ბუნებრივი ყოფის არქეტიპულ კონსტანტებზე — სახლი, პური, გზა, წყალი, კერა, მთა, ბავშვობა, სიბერე, სიყვარული, ავადმყოფობა, სიკვდილი და ა.შ. — ორიენტირებული იგავური ხასიათი, ლირიკულ—ფილოსოფიური მედიტაცია (109, ტ.5, გვ. 126)."

შესაბამისად, ლიტერატურა ინტენსიურად იყენებს მითოლოგიას საკუთარი მიზნებისათვის. ერთ-ერთი უმთავრესი ამ ინტერაქციაში არის ადამიანის მიერ დაკარგული პარმონიის ბოვნის მცდელობა და ის, რომ მითს, როგორც წარსულის ცოცხალ მეხსიერებას, შეუძლია განკურნოს თანამედროვე სატკივარი. ღღესაც, ისევე როგორც მრავალი საუკუნის წინ, „მითი ეხმარება თანამედროვე ადამიანს გამოვიდეს პირადულის ჩარჩოებიდან, დადგეს პირობითზე და კერძოზე მაღლა და მიიღოს აბსოლუტური და უნივერსალური ღირებულებები" (115, გვ. 236).

ცივილიზაციის პროცესის პარალელურად ჩვენ შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ მითის გენეზისსაც. ნელა, მაგრამ ძირფესვიანად იცვლებოდნენ გმირები, აბსტრაქტული სახეები ხორცს ისხამდნენ; გაჩნდა ისეთი გაგებები, როგორებიცაა — დემიურგი, ნახევარღმერთი და კულტურული გმირი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს, რადგან სწორედ მასში ცხადდება მოკვდავის ყოვლისშემძლეობის იდეა და მარადიული დაბრუნების, მარადიული განმეორებადობის ტენდენცია.

ხელოვნების ისტორიაში, ყოველი ეპოქა ხასიათდება ლიტერატურისა და მითოლოგიის ურთიერთშეფარდების გარკვეული გააზრებით: პირველის მიერ მეორეს ინტენსიურ გამოყენებას *რემითოლოგიზაცია* ეწოდება, საწინააღმდეგო მოვლენა კი *დემითოლოგიზაციის* სახელწოდებითაა ცნობილი.

ხელოვნების უძველესი პლასტი, რომელიც დამწერლობის წარმოშობისა და ანტიკური სახელმწიფოების ჩამოყალიბების შემდეგ შეიქმნა, ხასიათდება მითოლოგიისა და ხელოვნების უშუალო კავშირით. ამ პერიოდის მითოლოგიური ტექსტები წარმოადგენენ სიუჟეტის ძირითად წყაროს ხელოვნებისათვის. მეორე მხრივ, არქაული მითები აღიქმება როგორც რაღაცა, რაც მოწესრიგებას, სისტემაში მოყვანას, ახლებურ წაკითხვას ითხოვს. ამიტომ, მითები გადაიქცა ჯადოსნურ ზღაპრებად, ისტორიებად ღმერთების შესახებ, მოთხრობებად დემიურგებზე. იქმნება წერილობითი თქმულებები კულტურულ გმირებზე და მოღვაწეთადამწყებ ზეკაცებზე. ყველაფერი ეს, კომპლექსში, წერილობითი ლიტერატურის პირველ საფეხურზე, ქმნის ეპოსს (25).

ანტიკური ხანის ლიტერატურა, ჩვენამდე მოღწეული ძველბერძნული და ძველრომაული ძეგლები, საუკეთესო საშუალებაა მითისა და ლიტერატურის განვითარებისა და მათ მიერ ურთიერთზე მოხდენილი ზეგავლენის შესასწავლად.

ბერძნული მითოლოგიისათვის დამახასიათებელია თავისებური სტრუქტურა, ცალკეული მითებისა და მითოსური სახეების წარმოქმნის გარკვეული მეთოდი. ეს იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მოცემული მითოსშემოქმედების გაწონასწორება ხდება ერთი კრიტერიუმის მიხედვით, რომელიც მოცემული პოეტიზირებისთვის სპეციფიკური და ჭეშმარიტია. იგივე ნიშნით განსხვავდება, მაგალითად, წარმართული მითოლოგიაც ქრისტიანულისაგან. თუმცა, უდავოა ისიც, რომ მითოსწარმოქმნის პროცესს ახასიათებს ისეთი მომენტებიც, რომლებიც საერთოა ყოველი დროისათვის (31).

მიჩნეულია, რომ ბერძნული მითოლოგიის კვლევის ძირითად წყაროს ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“ წარმოადგენს. ჰომეროსი იძლევა მითს თითქმის პირვანდელ ფორმაში და ნაწარმოებების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, არც კი უშვებს აზრს ნათქვამის არარეალურობის შესახებ.

ბერძნული არქაიკის პოეტებმა ძირფესვიანად გადაამუშავეს მითები. პესიოდემ თავის „თეოგონიაში“ სისტემაში მოიყვანა ისინი. მან

შეკრიბა და გააერთიანა მითები და ღმერთების გენეალოგია, ცნობიერების კანონის მიხედვით ჩამოაყალიბა და განავითარა ღმერთების წარმოშობის ისტორიასთან დაკავშირებული კოსმოგონიური სისტემა. მეორე მხრივ, პინდარემ მორალის კანონებით გააკეთილშობილა მითი.

მოგვიანებით, ბერძნული დრამის პერიოდში (ჩვ. წ. აღ.-მდე V ს.) დიდოსტატებმა სოფოკლემ, ესქილემ, ევრიპიდემ მითოლოგიისა და ლიტერატურის კავშირი ეპოსის არაპიროვნული აღქმისა და ლირიკის პიროვნული სუბიექტური გაგების სინთეზად წარმოგვიდგინეს. ასეთებია მაგალითად, ესქილეს — „მიჯაჭვული პრომეთე“, „აგამემნონი“, „ევმენიდები“, სოფოკლეს — „ანტიგონე“, „ოიდიპოს მეფე“, „ელექტრა“, ევრიპიდეს—„იფიგენია“, „მედეა“, „იპოლიტი“ და სხვანი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სინთეზი გამოიხატა არა მარტო იმაში, რომ მითი ლიტერატურული ქმნილების სიუჟეტური წყარო იყო, არამედ იმაშიც, რომ ესქილემ თავის „სპარსელებში“, ისტორიული სიუჟეტის მქონე ტრაგედიაში, თავად ისტორიის მითოლოგიზაცია მოახდინა.

მითოლოგიური სიუჟეტი ედგა საშსახურში ძველ ბერძენ კომედიოგრაფებს, მათ შორის ბრწყინვალე არისტოფანეს, რომლის ქმნილებებშიც ერთმანეთს შეერწყა მითოლოგიური მოტივებისადმი დიდი ერთგულება და ამავე დროს მათი მძაფრი გამასხარავება. ელინისტურ პოეზიაშიც (IV- III სს. ჩვ. წ. აღ.-მდე), ეგზოტიკური სახეებით გადატყვირულ ჰიმნოგრაფიაშიაც (III ს. ჩვ. წ. აღ.-მდე), ქვაკუთხედად, რომელზედაც ლიტერატურული ქმნილება იგებოდა, ისევ მითოლოგია იდო.

მითებისადმი დამოკიდებულების ახალი ტიპი მოგვცა რომაულმა მწერლობამ. აქ მითები რელიგიურ—ფილოსოფიურ პრობლემატიკასთან იქნა დაკავშირებული. ვერგილიუსმა თავის „ენეიდაში“, მითები ისტორიის ფილოსოფიურ გააზრებას დაუკავშირა. ოვიდიუსმა კი, თავის გრანდიოზულ „მეტამორფოზებში“ ჩამოაცილა მითს ყოველგვარი რელიგიურობისა და ფილოსოფიურობის ელემენტები.

ოვიდიუსის წყალობით, რომაელთა მწერლობამ დაიმკვიდრა ტენდენცია, რომლის მიხედვითაც, დასაშვები იყო ყოველგვარი სახეცვლა ან გამასხარავება კონკრეტული მითისა, მაგრამ მითოლოგიის, როგორც ერთიანი სისტემის, ცნება მაინც ინარჩუნებდა ამაღლებულ ხასიათს (146).

ქრისტიანობის გაჩენასთან ერთად, ხმელთაშუაზღვისპირეთის, დასავლეთ ევროპისა და შავიზღვისპირეთის რიგი ქვეყნების მითოლოგიაში მკვეთრად გამოხატული სპეციფიკა გაჩნდა. ქრისტეს შემდგომ, როცა ქრისტიანობა ფორმდებოდა როგორც რელიგია, ლიტერატურული ნაწარმოები იგებოდა ორ საძირკველზე. ერთის მხრივ ეს იყო წარმართული მითოლოგია, იგივე სახალხო—საგმირო ეპოსი, ხოლო მეორეს მხრივ ქრისტიანული იდეოლოგია (139).

შუა საუკუნეების კათოლიკურმა რეაქციამ ევროპაში მოიტანა ახალი დამოკიდებულება მითისა და მისი ლიტერატურაში გამოყენებისადმი. ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია მითის, როგორც წარმართული ელემენტის განხილვა. ცხადია, მითოლოგიური მოტივის ლიტერატურულ წყაროდ გამოყენების შეშთხვევები მკვეთრად შემცირდა. სამაგიეროდ, ამ პერიოდმა მრავლად დაგვიტოვა თეოლოგიური, ფილოსოფიური თუ თეოსოფიური ქმნილებები, რომლებშიც, შესაბამისი წაკითხვისას, მშვენივრად ჩანს ქვეცნობიერად ტრანსფორმირებული ან განზრახ შენიღბული არქეტიპული სახეები და მითოლოგიური ელემენტები. შეზღუდვა მითოლოგემათა აქცენტირებულ გამოყენებაზე განიცადა არა მარტო ლიტერატურამ, არამედ იმ პერიოდისათვის არსებულმა ხელოვნების ყველა დარგმა.

მეთხუთმეტე საუკუნის მეორე ნახევარსა და მეთექვსმეტე საუკუნის დასაწყისში, დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ისტორიაში დადგა ახალი ეპოქა. თავისი სახელწოდება მან იტალიური „*Renascimento*“-სა და ფრანგული „*Renaissance*“-საგან მიიღო, რაც აღორძინებას ნიშნავს. ამ ტერმინში ნაგულისხმევია, რომ ხელოვნებაში აღორძინებული იქნა ანტიკური, ძირითადად რომაული პრინციპები და ფო-

რშები. ამასთან, რა თქმა უნდა, შეუძლებელი იყო წინამდებარე ეპოქის მიერ დანაშკვიდრების ერთიანი აღმოცხვრა, ან მისი სრული უგულებელყოფა (24).

რენესანსის ლიტერატურამ მითებისადმი მიდგომის ოვიდიუსისეული წესი აღადგინა. თუმცა, ოვიდიუსისა და სხვა რომაელებისაგან განსხვავებით, ამ ეპოქის მწერლების შეხედულება მძაფრ ანტიასკეტურ ხასიათს ატარებდა. ამ სტილის ბრწყინვალე წარმომადგენლები იყვნენ: ჯოვანი ბოკაჩო, ლეონარდო შედიჩი, პოლიციანო და სხვანი.

ფოლკლორულ—მითოლოგიურ წყაროსთან აქტიური კონტაქტი შეინარჩუნა აღორძინების ეპოქის დრამამაც. უილიამ შექსპირის ნაწარმოებებთა „კარნავალურობის", სიმსუბუქის, „მასხარისეულობის" მიხეხს, სწორედ ხალხურ ფოლკლორში პოულობენ.

ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელში" მკვლევრებმა იპოვეს მითოლოგიური შეგნების ზოგიერთი საერთო თავისებურება. ითვლება, რომ ამ თავისებურებებიდან მოდის ადამიანის სხეულის კოსმიური სახე, ოპოზიციური გაგებანი „ზევით" და „ქვევით", „მოგზაურობანი" საკუთარ თავში და ნაწარმოების სხვა მსგავსი ეპიზოდები.

ხელოვნების განვითარების შემდეგმა საფეხურმა, კლასიციზმმა, ლიტერატურაში გონების კულტი შემოიტანა. ამ მიმდინარეობამ, ერთის მხრივ დაასრულა ანტიკური მითოლოგიის, როგორც მხატვრულ სახეთა უნივერსალური სისტემის, კანონიზაციის პროცესი; მეორე მხრივ, მისმა რაციონალისტურმა კულტურამ მოახდინა ლიტერატურის შინაგანი „დემითოლოგიზაცია", მოგვცა რა დისკრეტული, ლოგიკურად განლაგებული ალეგორიული სახეების სისტემა. მკვლევართა შორის გავრცელებული აზრის მიხედვით, მე-17—მე-19 საუკუნეებში დაფიქსირდა ლიტერატურის მითოლოგიისადმი დამოკიდებულების ორი ფორმა: შეგნებული უარის თქმა ტრადიციულ სიუჟეტზე, „ბუნების მიბაძვაზე" საბოლოო გადასვლის მიზნით და მითის გააზრებული, არაფორმალური, არატრადიციული გამოყენება,

როცა მასალად აღებულია არა მითის ფორმა, არამედ მისი „სული“, რაც, ხანდახან, დამოუკიდებელი მითოსპოეტიკის ხასიათს იძენს.

მითოლოგიურ გმირს, აღნიშნულ პერიოდში, მეტწილად, კლასიციზმის „მაღალი“ ჟანრები მიმართავდნენ, მათ შორის ყველაზე მეტად — ტრაგედია.

ამ დროის დიდმა ტრაგიკოსმა ჟან რასინიმ შექმნა თავისი „ფედრა“, „ფივაიდა“, „ანდრომახა“, „იფიგენია ავლიდაში“. მითოლოგიურ მოტივზევე დაიწერა პიერ კორნელის „მედეა“ და „ოიდიპოსი“.

არსებობს აზრი, რომ კლასიციზმისთვის დამახასიათებელმა თანმიმდევრულმა რაციონალიზმმა ფორმალობამდე დაიყვანა მითის გამოყენების ხერხები ლიტერატურაში.

განმანათლებლობის ხანის ლიტერატურა, წინამორბედ ეტაპებთან შედარებით, ნაკლებად იყენებს პირველწყაროდ მითოლოგიურ მოტივს. ამ დროის ლიტერატურის საგანს, მეტწილად, აქტუალური ფილოსოფიური და პოლიტიკური პრობლემატიკა შეადგენს. მითოლოგიური მოტივი, ძირითადად, ფაბულის ასაგებად გამოიყენებოდა. მაგალითად, შეიძლება მოვიყვანოთ ვოლტერის ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა — „ოიდიპოსი“, „ოლიმპია“, „ფანატიზმი, ანუ მუჰამედ წინასწარმეტყველი“ და სხვანი, სადაც მითოლოგია მხოლოდ ეროვნული და ფილოსოფიური პრობლემის გასაშლელი ფსევდოისტორიული ფონია. ვოლტერი ოფიციალურად ამბობს უარს მითოლოგიის გამოყენებაზე თავის შემოქმედებაში, იგი ცდილობს წინა პლანზე წამოწიოს ეროვნული კოლორიტი, დახლართოს და გაამძაფროს სიუჟეტური ინტრიგა. ანალოგიური დატვირთვით ფიგურირებს მითი გოეთეს ისეთ ქმნილებებში, როგორებიცაა — „პრომეთე“ და „ჰანიმედი“, შილერის ბალადებში — „გამარჯვებულთა ზეიმი“, „ცირერას ჩიყვილი“ და სხვანი (31).

ლიტერატურის განვითარების შემდეგმა ეტაპმა — რომანტიზმმა, თან მოიტანა ახალი ტენდენცია, რომელიც, გარკვეულწილად, გონებისეულიდან მითისმიერისაკენ მიბრუნებას გულისხმობდა, მაგრამ რომანტიზმისდროინდელი მითოლოგიზაციები სპეციფიკურია: რომანტიკოსებმა დაარღვიეს ბერძნულ—რომაული მითოლოგიის რაცი-

ონალიზირებული სისტემა და შექმნეს მითის გამოყენების ახალი, ეროვნული მითოსის სპეციფიკაზე დაფუძნებული წესი. ამ პერიოდის შემოქმედთა ნატურფილოსოფიურმა შეხედულებებმა გამოიწვიეს მათი ყურადღების შეჩერება ე.წ. „უმდაბლეს“ მითოლოგიაზე, რაც გამოიხატა მიწის, ტყის, მთისა და სხვა მსგავსი სიუჟეტების პოპულარიზაციაში. რომანტიზმისთვის დამახასიათებელია თავისუფალი, ზოგჯერ ირონიული დამოკიდებულება ტრადიციული მითოლოგიის სახეებისადმი, სხვადასხვა მითოლოგიების ელემენტების გაერთიანება, განსაკუთრებით კი საკუთარი მითისშაგვარი ფანტასტიკის შექმნის მცდელობა. ასეთებია: არნიმის–„იზაბელა ეგვიპტელი“, პოფმანის–„ციცქნა ცახესი“ და სხვანი. სწორედ ე. თ. ა. ჰოფმანი ითვლება ყველაზე არატრადიციულ მითოსშემოქმედად რომანტიკოსთა შორის. მის ნაწარმოებებში, ფანტასტიკა ერთგვარ ზღაპრად წარმოგვიდგება, ფონად კი ამ ზღაპარს ედება სამყაროს გლობალური, მითოლოგიური მოდელი. მითოლოგიური ელემენტი გარკვეულწილად შედის ჰოფმანის „საშინელ“ მოთხრობებში, როგორც დემონური, ღამეული, დამანგრეველი ძალა, როგორც „ბოროტი ბედისწერა“. („ეშმაკის ელექსირი“ და სხვა). და მაინც, ჰოფმანთან ყველაზე ორიგინალური, ყოველდღიური ცხოვრების ფანტასტიკაა, რომელიც ერთი შეხედვით ძალიან შორსაა მითოლოგიიდან, მაგრამ სინამდვილეში ამ უკანასკნელის მოდელებზეა აგებული. ასეთი ხასიათისაა მისი „მაკნატუნა“, „ქაიშის კაცი“, „ციცქნა ცახესი“ და სხვა. ჰოფმანის შემოქმედებაში ყველაზე ნათლად აისახა რომანტიზმის დამოკიდებულება მითოლოგიისადმი. ეს იყო მითის შეგნებულად არატრადიციული გამოყენების მცდელობა, რომელსაც დამოუკიდებელი პოეტური მითოსშემოქმედების სახე ჰქონდა. პარალელურად, რომანტიზმში ფართოდ გავრცელდა დემიურგთან შერკინების მოტივი. ეს მოვლენა გამოიხატა რომანტიზმის დემონური მითოლოგიის შექმნაში. ბრწყინვალე რომანტიკოსებმა ჯორჯ ბაირონმა, პერსი ბიში შელიმ, მიხეილ ლერმონტოვმა მოიტანეს დემონიზმი რომანტიკულ კულტურაში; მათ დაამკვიდრეს ლიტერატურაში შემქმნელთან მებრძოლი მითოლოგიური გმირისა თუ დაცემული, განკვეთილი ანგელოზის სახეები.

მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურა, ისევე როგორც მთლიანად ხელოვნება, რეალიზმის ჩარჩოებში აღმოჩნდა მომწყვდეული. ეს მიმდინარეობა ორიენტაციას იღებდა ხელოვნების დემითოლოგიზაციაზე და მიზნად ისახავდა ისტორიის გათავისუფლებას ირაციონალური მეშვეობისაგან. რეალიზმისდროინდელი ლიტერატურა ისწრაფოდა სინამდვილის მისთვის ადეკვატურ ფორმაში ასახვისაკენ. ამ ლიტერატურაში არ არის ტრადიციული მითოლოგიური სუჟეტები, სახეები, სახელები. და მიუხედავად იმისა, რომ მითოლოგიური აზროვნების მარცვალი ამ დროის ქმნილებებშიც შეიძლება ვიპოვოთ, მაინც ცხადია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის რეალიზმმა დემითოლოგიზაციის ნიშნით ჩაიარა.

მითისადმი ინტერესის გაღვივება მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს და მეოცე საუკუნის პირველ მესამედში დაიწყო. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს აშკარად შეიმჩნეოდა ნეომითოლოგიური მისწრაფება, რომლის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშეს: ფ. ნიცშემ, რ. ვაგნერმა, კ. გ. იუნგმა და ზ. ფროიდმა. ამ მოაზროვნეთა სხვადასხვაგვარად გამოხატულმა, სხვადასხვა ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური ბუნების მქონე ნეომითოლოგიამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა მეოცე საუკუნის კულტურაში (31).

ნეომითოლოგიზმის ფუძემდებლად ვაგნერი ითვლება. იგი თვლიდა, რომ ერი სწორედ მითის საშუალებით ხდება ხელოვნების შემოქმედი, რომ მითი არის საყოველთაო ხასიათის მქონე, ღრმა, ცხოვრებისეული შეხედულებების პოეზია.

მითისადმი ინტერესი წითელ ხაზად გაჰყვა მთელი მეოცე საუკუნის ლიტერატურას. ეს ინტერესი სამ ძირითად ფორმაში გამოვლინდა: უპირველეს ყოვლისა, საგრძნობლად გაძლიერდა მითოლოგიური სახეებისა და სიუჟეტების გამოყენება ლიტერატურაში; შეიქმნა მრავალი სტილიზაცია და ვარიაცია მითის მიერ მოცემულ თემაზე; და ბოლოს, ევროპის ლიტერატურაში შევიდა არაევროპული მითოლოგიიდან მოსული სიუჟეტები. ასე მაგალითად, აზიის, აფრიკის, სამხრეთ ამერიკის მითოსი და ფოლკლორი ასახვას პოულობს მეოცე საუკუნის მრავალი ევროპელი ხელოვანის შემოქმედებაში და პირიქით.

მეოცე საუკუნის ხელოვნების მითისადმი დამოკიდებულების სპეციფიკა განსაკუთრებულად გამოვლინდა 20-იან—30-იან წლებში, როცა შეიქმნა ე.წ. მითოლოგიური რომანი და მისი მსგავსი მითოლოგიური დრამა, მითოლოგიური პოემა და სხვა. ასეთ ნეომითოლოგიურ ქმნილებებში მითი არ არის არც თხრობის ერთადერთი ხაზი, არც ერთადერთი თვალსაზრისი. იგი მხატვრულად გადამუშავებულია, გადახლართულია ისტორიულ მოვლენასთან, თანამედროვეობის თემასთან ან სხვა მითთან.

მეოცე საუკუნის უდიდესი რემითოლოგიზატორები და ახალი მითების შემქმნელები არიან „არა მხოლოდ კაფკა და ჯოისი, ბროხი და ბაუნდი, არამედ თომას მანიც, ჰერმან მელვილიც, ფედერიკო გარსია ლორკაც, ჰემინგუეიც, უილიამ ფოლკნერიც“ (131, გვ. 491-492).

მეოცე საუკუნის დასაწყისის პროზამ სათავე დაუდო ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთ უმძლავრეს რემითოლოგიზაციას. ამ პროცესს ბევრი მიმდევარი ჰყავს პოეზიაშიც, ასეთებია — თ. ს. ელიოტი, უ. ბ. იეტსი, „ირლანდიური აღორძინების“ სკოლის წარმომადგენლები და სხვანი. პოეტური აზროვნების თავისებურ ფორმად აქციეს მითოლოგია რუსმა პოეტებმა, მათ შორის განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს სიმბოლისტები, რომელთა შემოქმედება აღასტურებს ევროპული თეორიის მართებულობას მითოლოგიური სახისა და მხატვრული სიმბოლოს იდენტური ხასიათის შესახებ. ასეთებია — ვ. ხლებნიკოვი, მ. ცვეტაევა, ო. მანდელშტამი, ა. ბლოკი, ბ. პასტერნაკი და სხვები.

მითოლოგიური მოტივი კარგად აისახა მეოცე საუკუნის დრამაშიც. აქ თვალსაჩინო მაგალითად გამოდგება საუკუნის დასაწყისის ფრანგული დრამატურგიის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიცაა — ჟან ანუი („მედეა“, „ანტიგონე“), ჟან კოკტო („ანტიგონე“, „ორფეოსი“), ჟიროდუ („ზიგფრიდი“, „ამფიტრიონი — 38“, „ელექტრა“), პოლ კლოდელი (ანტიკური ტრაგედიები) და სხვანი. ამ ხელოვანთა წყალობით დრამატურგიაში დაბრუნდნენ მარადიული გმირები, არქეტიპული სახეები. ანტიკური დრამის ბრწყინვალე ტრადიციებთან ერთად, აღორძინდა მასშტაბური, გლობალიზებული აზროვნების წესიც.

ორმოციანი წლების ლიტერატურაში მხატვრული მითოსშემოქმედება გამოიყენებოდა გარკვეული სიტუაციის ან კოლიზიის აქცენტირების მიზნით, რომელიც ხორციელდებოდა მითთან გაყვლებული პირდაპირი ან კონტრასტული პარალელის საშუალებით. ახალგაჩენილმა ეგზისტენციალიზმმა კიდევ უფრო გააღრმავა ეს პროცესი. 1946 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „მითის შემოქმედნი“ ჟან პოლ სარტრი ავითარებს აზრს იმის თაობაზე, რომ მითოსშემოქმედება არის ახალი, ბოლო სიტყვა ხელოვნებაში. „ვინაიდან ჩვენი დრამატურგების მიზანია მითების შექმნა და საკუთარი განცდების განდიდებული და მაგიური სახის მაყურებელზე პროეცირება, ისინი ზურგს აქცევენ რეალისტების მუდმივ საქმიანობას... ეგზისტენციალისტებთან სპექტაკლი ყოველთვის რიტუალი უნდა იყოს“ (131, გვ. 485-486).

„ხელის ცეცებით მივაღწიეთ რა მეოცე საუკუნის შუაგულს, ჩვენ ჩავდივართ იმ ხეღრებთან, სადაც ჩაისახა ყველა დროის უდიდესი გამოვლინებები. არა სუბიექტური გამოცდილება, არა ფსიქოლოგია, არა სინამდვილის ექსპერიმენტი გვაინტერესებს ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების ნაწარმოებში, არამედ ჯელური, უშუალო შეხება პირველელემენტებთან, ყოფის სუფთა რიტმი“ - წერს პუნთერ ბლეკერი თავის წიგნში „ახალი სინამდვილე“ (85, გვ. 128).

ამგვარად, განსაზღვრული ლიტერატურული კონცეფციის საფუძველზე შეიძლება გამოვყოთ ეგზისტენციალიზმის „საპროგრამო“ ნაწარმოები — ალბერ კამიუს „სიზიფე“, რომელიც მეოცე საუკუნისათვის სახასიათო მხატვრული მითოსშემოქმედების უზადო მაგალითია. ამაყე პერიოდს განეკუთვნებიან ალბერტო მორავიას „ზიზღი“, ერიხ ნოსაკის — „ნეკია“, პერიან ბროხის — „ვერგილიუსის სიკვდილები“, მიშელ ბიუტორის — „ცვლილებანი“, ლანგეზერის „ბრანდენბურგელი არგონავტების მოგზაურობა“, ჯონ აბდაიკის — „კენტავრი“, თომას მანის — „ჯადოსნური მთა“ და სხვანი.

50-60-იან წლებში მითოლოგიზირების პოეტიკა განვითარდა ლათინოამერიკულ და აფრიკა-აზიურ ლიტერატურაში. ამ მიმართულების წარმომადგენლებია ბრაზილიელი ჟორჟი ამადუ და მისი

„გაბრიელა, მიხაკი და დარიჩინი“, „ღამის მწყემსები“ და სხვა, კუბელ ალეხო კარპენტიერას ნოველა–„მიწიერი საუფლო“, პერუანელი ხოსე მარი არგედასის„ღრმა მდინარეები“, მიგელ ანხელ ასტურიასის–„სენიორი პრეზიდენტი“, „მწვანე პაპა“, „წითელი პარასკევი“ და სხვა ლათინოამერიკელთა ფოლკლორულ-მითოლოგიური მოტივებით ნასაზრდოები ქმნილებები.

აქვე განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი გაბრიელ გარსია მარკესი, რომელიც მიჩნეულია მეოცე საუკუნის ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის მეორე ტალღის მამამოავრად. თავის რომანებში „მარტოობის ასი წელი“, „პატრიარქის შემოდგომა“, აგრეთვე თავის გრანდიოზულ მოთხრობებში, რომლებიც საუკეთესოთა რიგშია მსოფლიოში, მარკესი ფართოდ იყენებს ლათინოამერიკულ ფოლკლორს, მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნებიდან აღებულ მითოლოგემებსა და კონსტანტურ არქეტიპულ იმპულსებს და აჯერებს ყოველივე ზემოთქმულს ანტიკური მითოლოგიისა და ბიბლიური მოტივებით. მარკესი, გარკვეულწილად, თავად გვევლინება მითოსშემოქმედად, (ამის დასტურია თუნდაც მისი ესტებანი მოთხრობიდან „ყველაზე ლამაზი მიცვალებული“), იძლევა რა სიკვდილისა და სიცოცხლის, მარადიული არდავიწყებისა და აბსოლუტური დავიწყების, სივრცისა და დროის ურთიერთშეფარდების რთულ, სპეციფიკურ დინამიკას.

ამგვარად, თავისი ისტორიის მთელს გაყოლებაზე, ლიტერატურა და მითოლოგია ურთიერთქმედებენ. ეს ურთიერთქმედება და შესაბამისად, მათი ურთიერთშეფარდებაც ფართო ამპლიტუდით მერყეობდა მთელი ამ დროის განმავლობაში. მიუხედავად ამისა, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მეოცე საუკუნემდე ორიენტაცია ძირითადად ლიტერატურის დემითოლოგიზაციაზე იყო აღებული. მეოცე საუკუნემ მოახდინა ლიტერატურის რემითოლოგიზაცია, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ გასული საუკუნის ლიტერატურამ ერთნაირი ინტერესით აღადგინა და თავის სამსახურში გამოიყენა ბევრი ძველი ლიტერატურული მიმდინარეობა და ამასთან, თავისი, ორიგინალური სიტყვა თქვა ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში.

თავი 2

მითოლოგია და ქართული ლიტერატურა

„მითი მხატვრული ასახვის უძველესი ფორმაა. ამა თუ იმ სახით იგი ყოველთვის გარკვეულ როლს თამაშობდა ერის სულიერ ცხოვრებაში. ჩნდებოდა რა სიტყვიერი ხელოვნების პირველსავე საფეხურზე, მითი დროთა ვითარებაში თანდათან სისტემურ და ესთეტიკურად სრულყოფილ სახეს იძენდა. ახლა საყოველთაოდ აღიარებულია ის უდიდესი მნიშვნელობა, რომელიც მითოლოგიას ჰქონდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მსოფლიო ისტორიაში... ...საქართველო გამონაკლისს არ წარმოადგენს. ჩვენშიც ადგილი ჰქონდა იმავე პროცესებს, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებისათვის“ (62, ტ. 1, გვ. 11).

იმისათვის, რომ ვიკვლიოთ ქართული მხატვრული აზრის ისტორიული წარსული და მასთან უშუალო კავშირში მყოფი მითოლოგია, აუცილებელია მივმართოთ ფოლკლორსა და ფოლკლორისტიკას, ვინაიდან „დღემდე ქართული მითოლოგიის ვერც ერთ მკვლევარს ვერ მოუხერხებია უძველესი ბანთეონის აღდგენა მხოლოდ წერილობითი ან მხოლოდ არქეოლოგიური მონაცემების საშუალებით. ...გარდასულ ეპოქათა სურათის დახატვისას უძლურნი აღმოჩნდნენ ისეთი ავტორიტეტული წყაროებიც კი, როგორიცაა დამწერლობა და მატერიალური კულტურა“ (იქვე, გვ. 13).

ქართული ხელოვნების განვითარების სპეციფიკას წარმოადგენს ის, რომ „მტკიცე მიჯნა მითსა და ზღაპარს შორის არ დადგენილა. რამდენადმე აღრეულია მითი, ლეგენდა, თქმულება, გადმოცემა, ზღაპარი, ბალადა, ხალხური ნოველა“ (14, გვ. 510). სირთულეს ქმნის აგრეთვე, ირეალური მითოლოგიურ-რელიგიური სამყაროც. არსებობს უამრავი გმირი, ათასგვარი გამოგონილი სახე და პერსონაჟი, „რომლებიც ფოლკლორში ჯადოსნურ სამყაროს განეკუთვნებიან, თანაც მატერიალური სინამდვილის მიღმა დგანან“ (62, ტ.

1, გვ. 14). მატერიალური სინამდვილის მიღმა დგომა გულისხმობს იმას, რომ აღნიშნული გმირები მითოსური პლანის პერსონაჟებს, მითოლოგიის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ. აქედან ცხადი ხდება, რომ უძველეს დროში ქართულ მხატვრულ ზეპირსიტყვიერ შემოქმედებაში გაჩენილი ფანტასტიკური ელემენტი იქცა იმ ხიდად, რომელმაც კოსმოგონიური მითოსი და ფოლკლორი შეაკავშირა.

საქართველოში ოდითგანვე იცნობდნენ მითოლოგიას, როგორც ცნებას და ცალკე გამოჰყოფდნენ მას. ამის დასტურია მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში იოანე ბატონიშვილის დაინტერესება მითოლოგიის საკითხებით. თავის „ქალმასობაში“ მან მთელი თავი დაუთმო მითოლოგიას. „რად არს მეტოლოღია?“ — ეკითხება ველისცხისაკენ მიმავალ ბერს თანამგზავრი და ისიც დაუზარებლად აძლევს პასუხს: „მეტოლოღია (მითოლოღია) არს ხელოვნება ანუ აღმოჩინება ზეპირსიტყვაობათა ღმერთთათვის და სარწმუნოებათა ძველთა ბერძენთა და რომაელთასა“ (62, გვ. 99). მაშასადამე, მითოლოგია უპირველეს ყოვლისა არის საუკუნეების განმავლობაში შეჩუშავებული ზღაპრული თქმულებები და გადმოცემები ღმერთების შესახებ. ქართული ხალხური პოეზიის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ, რომ იოანე ბატონიშვილისეულ განმარტებაში მოცემული ტერმინი „ზღაპრული“ ყანრობრივად განსაზღვრავს ქართულ ორიგინალურ მოთხრობას და ამასთანავე მის სინამდვილესთან მიმართებასაც არკვევს.

„ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ბერძნულ მითოლოგიაზე მსჯელობა მეცხრამეტე საუკუნეზე დიდი ხნით ადრე გვხვდება. ჯერ კიდევ მეთერთმეტე საუკუნის ბოლოს ეფრემ მცირემ შეასრულა „ელინთა ზღაპრობის“ თარგმანი და ამით ერთგვარი სისტემატური ხასიათის ცნობები მიაწოდა ქაროველ მკითხველს“ (66, გვ. 83). კიდევ უფრო ადრე ბერძნული და ქართული მითოლოგიური სახეები, წარმართული ღვთაებანი და მათი კულტი ხშირად ხდებოდა პოლემიკური მსჯელობის საგანი.

ქართულ მითოლოგიას დროთა მანძილზე იკვლევდნენ: ივ. ჯავახიშვილი, ალ. ხახანაშვილი, ვ. ბარნოვი, მ. ჩიქოვანი, ვ. კოტე-

ტიშვილი, ქს. სიხარულიძე, ელ. ვირსალაძე, დ. შენგელაია, ვ. ბარდაველიძე და სხვანი. ქართული ორიგინალური მითოლოგიური პანთეონის გენეზისის კვლევაში დიდი როლი შეასრულეს: გ. ჩიტაიამ, ალ. რობაქიძემ, ს. მაკალათიამ, თ. ოჩიაურმა, კ. სოხაძემ და სხვებმა. მითოლოგიის როლს არქეოლოგიაში, ხელოვნების ისტორიაში, ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფილოსოფიაში აღნიშნავდნენ: ნ. მარი, კ. კეკელიძე, შ. ნუცუბიძე, შ. ამირანაშვილი, გ. ჩუბინაშვილი, გ. მელიქიშვილი, ს. ყაუხჩიშვილი, ი. მეგრელიძე და სხვანი.

ქართველი მკვლევრები გამოყოფენ დაბალი, ღარგობრივი და მონოთეისტური მითოლოგიების ცნებებს. განზოგადებისას თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართულმა მხატვრულმა აზროვნებამ მსოფლიო ხელოვნების პარალელურად განვლო ლიტერატურის განვითარების ყველა სტადია. კვლევას აფერხებს მხოლოდ ის ფაქტი, რომ საქართველოში არ არის დაცული ჰაგიოგრაფიამდელი ლიტერატურა, მაგრამ რადგან მისი არსებობა ეჭვგარეშეა, ჩვენ გვეძლევა საშუალება ვიგულისხმოთ იმაგინატიური პლასტი ქართულ ლიტერატურაში, რომელიც მითის უშუალო პირველწყაროდ გამოყენების ილუსტრაცია უნდა ყოფილიყო.

დაბალი მითოლოგიის ცნებაში, ჩვენთან, ისევე როგორც ევროპულ კულტურაში, მოიაზრება ანიმისტური, ტოტემისტური, ფეტიშური და მაგიური პერსონაჟები. ამ ეპოქაში ყველაფერი გასულიერებულია: ადამიანი ცდილობს ახსნა მოუძებნოს სამყაროს თავის ირგვლივ. შიშნაჭამი ფანტაზია აპიროვნებს ხესა და ქვას, ტყესა და ღრეს, კლდესა და ნაპრალს, წყალსა და მდინარეს. პერსონიფიკაციის ეს სახეობა წარმოადგენს მითოსშემოქმედების პირველ საფეხურს, რომელიც პრიმიტიული ხელოვნების, პრიმიტიული ლიტერატურის სახელითაცაა ცნობილი. ფოლკლორულ წყაროებში ნაკლებადაა დაცული დაბალი მითოლოგემები, რაც მათი არსებობის შედარებით მცირე დროზე და კულტურული მითოლოგემებით ინტენსიურ ჩანაცვლებაზე უნდა მიგვითითებდეს.

ზეპირსიტყვიერ შემკვიდრეობაში შესამჩნევი კვალი დატოვა საგვარეულო-ტომობრივი მითოლოგიის მაღალმა საფეხურმა, რომელიც დარგობრივი მითოლოგიის სახელითაა ცნობილი. მის ფარგლებში შედის კოსმოსური ღვთაებები და კოსმოგონიური მითოლოგემები. ასეთებია: ღმერთი, მორიგე, უფსკრულ-ბნელეთის ღმერთი ალარტი, დალი, ბეთქოლი, ნადირთმფარველი, ხელსამძიგარი, ლაშარელა, კოპალა, იახსარი, პირქუში, მესეცები, ტყაშმაფები, წყარიშმაფები და სხვანი (60, 62). მოცემულ ეტაპზე ქართული მითოლოგიის განვითარება პოლითეიზმის ნიშნით მიმდინარეობდა, მაგრამ მალე მასში შეიჭრა მონოთეისტური ელემენტი. უცნაური აქ ის არის, რომ მონოთეიზმის ფორმირება ქართულ გონში ქრისტიანობამდე დაიწყო. უკვე მეორე-მესამე საუკუნეებში არა მხოლოდ გამოიკვეთა სუბორდინაციის მწყობრ წესებს დამორჩილებული იერარქიული სისტემა, არამედ საგრძნობლად შემცირდა ღვთაებათა რიცხვიც. ქართული მითოლოგიის ინტეგრაციის პროცესი იმდენად შორს წაიდა, რომ უზენაესი ღვთაების — მორიგე ღმერთის აღიარებამდე მივიდა.

ერის სულიერი განვითარების შემდეგ საფეხურზე, მეოთხე საუკუნეში, ქართულ მითოლოგიასა და რწმენას მოელოდა ძირფესვიანი გარდატეხა. „ქრისტიანობის სახელმწიფოებრივ სარწმუნოებად გამოცხადების დღიდან ახალი საფეხური იწყება საქართველოს ისტორიაში. დამთავრდა პოლითეიზმის ხანა, განვითარება დაიწყო მონოთეისტურმა მითოლოგიამ. ამის გამო, საერთო სურათის თვალსაზრისით, სამართლიანი ჩანს დასკვნა, რომელიც მეცნიერებათა დოქტორს ელ. ვირსალაძეს გამოაქვს: „ქართული წარმართული პანთეონისა და მითოლოგიის განვითარება ძირითადად შეწყდა საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად...“

ქართული მითოლოგიის განვითარება უცხო გავლენების დაუხმარებლადაც მონოთეიზმის გზით მიეშართებოდა...

დარგობრივი მითოლოგია მონოთეისტურმა სარწმუნოებამ კანონს გარეშე გამოაცხადა“ (62, გვ. 72).

საკმაოდ ხანგრძლივი ორთაბრძოლის შემდეგ ქრისტიანულმა მოტივმა აღმოუჩნდა წარმართული ელემენტი ხელოვნებაში, ხოლო რაც ვერ განდევნა — შეითვისა, ერთგვარი ორთოდოქსალური ადაპტაცია გაუკეთა და ამ გზით დაამკვიდრა თავის წიაღში. ადგა სასულიერო მწერლობის ხანა; მისი მეხუთე საუკუნით დათარიღებული ნიმუშების მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია გავსჯელოთ ღვთიმოლოგიზაციის საყოველთაობაზე იმ დროის ქართულ ლიტერატურაში. სასულიერო ლიტერატურის მთელი ეპოქაც ამ ტენდენციით აღინიშნა.

საერო ლიტერატურის აღორძინება-დამკვიდრებასთან ერთად, ქართულ ხელოვნებაში შეინიშნება აშკარა რემითოლოგიზაცია, რომლის პროგრესიამ კულმინაციას მიაღწია მეთორმეტე საუკუნეში, როცა ასკეტური ფორმები საბოლოოდ განიდევნა ხელოვნებიდან და მსუყე, ოქროსფერი საღებავებით შექმნილი მხატვრული ტილოები კვლავ იქცა ქართული სინამდვილის ასახვის ბუნებრივ საშუალებად. ამის თვალსაჩინო მაგალითია „ვეფხისტყაოსანი“. ამ გენიალურ ქმნილებაში უხვადაა მოცემული არქეტიპული მითოლოგიური სახეები. „ვეფხისტყაოსანში“ მოხმობილი მითოლოგემები, როგორც მეტაფორა—სიმბოლოები, საოცარი ძალით ერწყმიან სიუჟეტის განვითარების მაგისტრალურ დინებას და ერთხელ კიდევ აღასტურებენ იმ ფაქტს, რომ შოთა რუსთაველი სისხლხორცეულად იყო დაკავშირებული მშობელი ხალხის უმდიდრეს ზეპირსიტყვიერებასთან, მის უძველეს მითოლოგიურ ბანთეონთან, განსაკუთრებით კი კოსმოგონიური წარმოდგენებიდან მომდინარე მრავალგანზომილებიან მხატვრულ სახეებთან.

თვით სათაური — „ვეფხისტყაოსანი“ — თავისებური მითოლოგემაა, რადგან მასში, გარდა ნესტანის სახის მეტაფორისა, მოაზრებულია ქართველთა უძველესი წარმოდგენა ღვთაებრივ წმინდა ცხოველზე. ხევსურეთში ვეფხვის მოკვლა დიდ ცოდვად ითვლებოდა, რადგან მას ადამიანთა მოდგმის „გონი და სისხლი აქვს. მისი მოკვლა უბედურების მომასწავებელი იყო. ამიტომ ვეფხვს ვაჟკაცის ბერ-

ანგს აცმევდნენ, პატიებას სთხოვდნენ და ადამიანივით მარხავდნენ. სვანური გადმოცემის მიხედვით, მოკლულ ვეფხვს აუცილებლად დაიტირებდნენ“ (44). იქვე ავტორი აღნიშნავს, რომ „სამეცნიერო ლიტერატურაში ხაზგასმითაა მითითებული, რომ მითოლოგიურ საფუძვლებს ინარჩუნებენ ეპოსის კლასიკური ფორმებიც. მრავალი ეპიკური გმირის სახე გარკვეული ასპექტით შეფარდებულია ამა თუ იმ ღვთაებასთან, მის დანიშნულებასთან. ამის გამო სიუჟეტური სტრუქტურის ზოგიერთი მონაკვეთი რეპროდუქცირებულია ტრადიციული მითოლოგიებიდან. ტარიელის, ნესტანის, ავთანდილისა და თინათინის ამაღლებულობა შეფარდებულია მზისა და მთვარის ღვთაებრიობასთან, ხოლო ძმადნაფიცების ქმედებაში ასახულია ქართული კულტურული გმირების — ამირანის, ბადრისა და უსუბის, კობალასა და იახსარის კოსმოგონიური ქმედებანი. როგორც ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი აბრუნებენ ქაჯავეთურ (ხთონურ) სამყაროში გადაკარგულ მთვარეს — ნესტანს, ასევე ამირანი, ბადრი და უსუბი, აგრეთვე კობალა, იახსარი და გიორგი ნაღვარმშვენიერი ქაჯავეთიდან აბრუნებენ მზე — ყამარს ან სამძივარ—სამზევარს, გაზაფხულის სიმბოლოს ხორციელთა ქვეყანაში. როგორც ტარიელი, ავთანდილი და ფრიდონი, ასევე ამირანი, ბადრი და უსუბი მთლიანად სპობენ ხთონური სამყაროს ბოროტ ძალებს — ქაჯებს, რომელთა დამორჩილება, გაღმობირება ან მოსყიდვა არ შეიძლება“ (იქვე).

აგრეთვე, აღნიშნულ ნაწარმოებში აღწერილია ღვთისშვილების — კულტურული გმირების მიერ ხტონურ სამყაროს წარმომადგენელ ბოროტ ძალთა დამარცხება, წმინდა გიორგის მიერ დევების ბუზებად გადაქცევა, ქაჯავეთისა და ქაჯაველთა წინააღმდეგ „უხორცო“ ბრძოლა; წინა პლანზეა წამოწეული მსოფლშემეცნების ისეთი ელემენტი, როგორიცაა ქვესკნელის ტრადიციული ქართული მითოლოგიური გაგება. ად. ცანავა წერს: „...ნესტანის „ზღვის ჭიპში“ გადაკარგვა ისეთი მითოლოგემაა, რომელშიც მეტაფორიზირებულია ქართული კოსმოგონიური წარმოდგენა ხთონურ სამყაროზე“ (იქვე).

„ვეფხისტყაოსანში“ კარგად ჩანს მსოფლგანცდის ძველქართული, უნიკალური, ექვსგანზომილებიანი სკნელების სისტემა, რომელიც, ძველევროპულისაგან განსხვავებით იძლევა არა მხოლოდ ვერტიკალურად განლაგებულ სამ სიბრტყივ განზომილებას (ქვესკნელი, სკნელი, ზესკნელი), არამედ „წინ“ და „უკან“ მდებარე სივრცისა (წინასკნელი, უკანასკნელი) და კიდევ უფრო მეტის — დანარჩენი სამყაროს, ჩვენთვის უხილავი კოსმოსის (გარესკნელი) გაგებას. მსოფლშეეცნების ამგვარი ფორმა ძალზე დიდ გავლენას ახდენს ლიტერატურაზე, და კერძოდ „ვეფხისტყაოსანზე“. ავარათოებს რა ხელოვანის მითოსპოეტურ დიაპაზონს, იგი განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს აძლევს შემოქმედს სამყაროს ორიგინალური, პოეტურად ლოკალური მინიმოდელის შექმნისას.

როგორც უკვე აღინიშნა, „ვეფხისტყაოსნის“ ცენტრალური მითოლოგიური პასაჟი ნესტანის ქაჯეთში გატაცება, ანუ ციური მნათობის (მზის ან მთვარის) ქვესკნელში გატაცებაა. მზის გაქრობას გლობალური ქაოსი მოჰყვება თან. „წილხვდომილი ტარიელი და მისი ძმადნაფიცები... ხორციელთა ქვეყანაში აბრუნებენ დევ-ქაჯების აღრინღული ზოომორფული იპოსტასის — გველის მიერ შთანთქმულ მთვარეს — ნესტანს. ...იმარჯვებს კოსმოსი. მარცხდება ქაოსი. სწორედ ეს გლობალური ქართული კოსმოგონიური წარმოდგენა სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაზე, საოცარი ძალითაა მეტაფორიზებული „ვეფხისტყაოსნის“ საფინალო მითოლოგემაში — „ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა.“

ამგვარად, „ვეფხისტყაოსანი“ პირობითად შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული ლიტერატურის რემითოლოგიზაციის იმ ეტაპად, რომლის შემდეგაც მითოლოგემათა გამოყენება ხელოვნების უშუალო ან ალუზიურ წყაროდ, ტრადიციად იქცა. და თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ე.წ. „დიდ ღამეს“, რომლის დროსაც ქართული ყოფიერების ყველა სფეროში შეიმჩნევა დაცემის ტენდენცია, „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ ქართულ ხელოვნებას არ განუცდია დემითოლოგიზაცია. ამის დასტურია სულხან-საბა ორბელიანის შემო-

ქმედება, რომლის ორიგინალური პროზაც, განსაკუთრებით კი მისი გენიალური „სიბრძნე სიცრუისა“, მარადიული და ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპებით აზროვნების შესანიშნავი ნიმუშია. თავის შემოქმედებაში სულხან–საბა იყენებს, როგორც მითოლოგემებსა და ქართული ფოლკლორის გმირებს, ასევე შესანიშნავ ზოომორფულ სახეებსაც, რომლებიც მის იგავ-არაკებში ცენტრალურ გმირებად გამოდიან.

აგრეთვე, საგულისხმოა ამ ასპექტში დავით გურამიშვილის შემოქმედება. „დავით გურამიშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ ფიზიკური და შემოქმედებითი ცხოვრებით მაძულისაგან იყო მოწყვეტილი, ძალზე მჭიდროდ დაკავშირებული აღმოჩნდა ქართულ ზეპირ პოეტურ შემოქმედებასთან“ (63, გვ. 59). ამასთან, მის შემოქმედებაში ხშირია ბიბლიური მოტივების სეკულარიზაციის ფაქტებიც, რაც მითოსშემოქმედებითი აქტივობის ერთ-ერთი მაგალითია.

განსაკუთრებით აქტუალური გახდა მითოლოგემებითა და არქეტიპული სახეებით აზროვნება მეცხრამეტე საუკუნეში, როცა მითი იქცა საქართველოში მიმდინარე რთული პოლიტიკური და სოციალური პროცესების მსატვრული ვუალირების საშუალებად. მითი თავიანთ შემოქმედებაში გამოიყენეს: ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, გრიგოლ ორბელიანმა, ალექსანდრე ჭავჭავაძემ, ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, ვაჟა-ფშაველამ, ალექსანდრე ყაზბეგმა და სხვა დიდმა შემოქმედებმა. არქეტიპული აზროვნების მწვერვალად იქცა დაპყრობილი საქართველოს ალეგორიული იდენტიფიკაცია მითიურ ამირანთან, რომელიც, კავკასიონის ქედს მიჯაჭვული, თავის საათს ელოდება. ამ სახის საყოველთაო ხასიათში ერთმანეთს შეერწყა მაღალმსატვრული აზროვნება და ერის ტრაგედია, რამაც კიდევ უფრო გააძლიერა მითოლოგემის აღქმა. ალეგორიული არქეტიპია „ვეფხისტყაოსანში“ კულტივირებული უძველესი მითოლოგიური სატრფო, რომელიც მიწისქვეშეთში იტანჯება და საქართველოს მსგავსად, მხსნელს ელოდება. აკაკი და ილია უბრალოდ რემითოლოგიზატორები კი არა, ნამდვილი მითოსშემოქმედებია, რომელთა

არქეტიპული აზროვნებაც მაღალი ხელოვნების უზადო ნიმუშია. „აკაკის თავი მოსწონდა, რომ მისი ქვეყანა ოქროს საწმისის მფლობელი იყო, ეამაყებოდა ამირან—მედეას ქართველობა და მსოფლიოში ცნობილი მითოლოგიისა და კულტურის ერის დაინტერესება ჩვენი მითიური გმირებით“ (63, გვ. 62).

რაც შეეხება ვაჟა-ფშაველას, მისი მთელი შემოქმედება ერთი დიდი ლამაზი მითია საქართველოზე, მის იღუმალებით მოცულ დიად წარსულზე, იმ დროზე, როცა ადამიანებს მესამე თვალი გაახსნდათ, როცა მათ ბუნების ესმოდათ, როცა ყოველი ცოდნა ეზოთერული საგანძურის ნაწილი იყო, ხოლო თავად ადამიანი, ბუნებას ორგანულად შერწყმული — მისივე მეფე. გრიგოლ რობაქიძე წერს: „შემოქმედებითი შეცნობა ვაჟა-ფშაველასი მითოლოგიურია უთუოდ...“ (73). ცხადია, მინდიას სახის შემქმნელი, ან უფრო სწორი იქნება ვთქვათ, საკუთარ პოემაში გამცოცხლებელი, უდიდესი მითოსშემოქმედია. სხვა ულამაზესი ფოლკლორულ-მითოლოგიური გმირების გვერდით, რომლებიც ჩვენ შეგნებაში ვაჟას გენიალური სიტყვით შემოდიან და სამუდამოდ რჩებიან, გველისმჭამელი მითოსპოეტური ქმნისა და მისგან ლოგიკურად გამომდინარე დიდი ფილოსოფიის გვირგვინად გვევლინება.

მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურას არაერთი დიდი მწერალი ამშვენებს. მათ შემოქმედებათა შესახებ საუბარი ახლა არ შეადგენს ჩვენს მიზანს, მაგრამ მითოლოგიის ბირველწყაროდ გამოყენების თვალსაზრისით უნდა ითქვას, რომ თითოეული მათგანი საკუთარი ტალანტის შესაფერისი უზადო ოსტატობით ქმნის ლიტერატურის რემითოლოგიზირებულ სამყაროს, რომლის ცენტრსაც ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპი წარმოადგნს.

„XX საუკუნის ლიტერატურაში „მითოლოგიზმი“ მხატვრულ ხერხადაც გვევლინება და მსოფლგაგებადაც“ (63, გვ.70), ვინაიდან, მის დადგომასთან ერთად გაჩნდა უამრავი ახალი სალიტერატურო ტენდენცია. ევროპულ ხელოვნებაში გაჩენილმა სიახლეებმა თავისი კვალი დაატყო მსოფლიო, და შესაბამისად ქართული ხელოვნების

განვითარების პროცესს. ვაგნერის, ნიცშესა და ფროიდისეულმა „ნეომითოლოგიზმმა“ დიდი გავლენა მოახდინა ისეთ ბუმბერაზ ქართველებზე, როგორებიცაა — კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე, ლეო ქიაჩელი, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკო ლორქიფანიძე, დემნა შენგელაია და სხვები. მძლავრი მითოლოგიური ნაკადი შეიჭრა, აგრეთვე საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაშიც. მითოსპოეტიკის შემოქმედნი არიან: გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, გიორგი ლეონიძე. აღნიშნულ ხელოვანთა ლიტერატურა სრულად შეესაბამებოდა იმ დროის ცივილიზებული მსოფლიოს სალიტერატურო წრეებისათვის მისაღებ ლიტერატურულ პრინციპებს. საერთოდ, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მეოცე საუკუნის ლიტერატურა გამოირჩევა თავისი განსაკუთრებულობით. ამის მიზეზი მისი მოდერნისტული, იმპრესიულ—ექსპრესიული ხასიათი და არქეტიპულ სახეთა კულტივირების ტენდენცია უნდა იყოს. მეოცე საუკუნის ოციანი წლები ევროპაში, რუსეთსა და საქართველოში სრულიად ახალი, განსხვავებული და ყველგან თავისებურად ორიგინალური ხელოვნების ეპოქად იქცა. 1921 წლის პოლიტიკური მოვლენების შემდეგ, საქართველოში რადიკალურად შეიცვალა ხელოვნების კურსი, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ხელოვნებას გაუჩნდა კურსი, რომელმაც განდევნა გენიალური დევიზი — „ხელოვნება — ხელოვნებისთვის“ და შესაბამისად, სცადა ზოგადსაკაცობრიო სახეებით აზროვნება ლოკალური სოციალური პრობლემატიკით შეეცვალა. რელიგიური რეაქციის დროისა არ იყოს, მითოსშემოქმედება რეგრესულ და მასებზე დამღუპველი ზეგავლენის მქონე მხატვრულ ქმედებად გამოცხადდა, მაგრამ ამან ხელი ვერ შეუშალა ჭეშმარიტ შემოქმედებს ეაზროვნათ იმ მარადიული მხატვრული სახეებით, რომლების გარეშეც არ არსებობს მაღალი ხელოვნება. სწორედ აღნიშნულ პერიოდში შეიქმნა კ. გამსახურდიას ისეთი ნაწარმოებები, როგორებიცაა: „დიონისოს ღიმილი“ (1925) და „მოვარის მოტაცება“ (1935), რომლებიც ორიგინალური ქართული მითოსშემოქმედების

შეღევრებადაა მიჩნეული. კ.გამსახურდიას მითოსპოეტიკაში წამყვანი ადგილი უჭირავს როგორც ქართულ ფოლკლორსა და მიოოსს, ასევე კლასიკურ, მეტწილად ბერძნულ მითოლოგიას. აღნიშნულ რომანთა სათაურებიც, მოგვიანებით ინტელექტუალურ რომანად წოდებული ჟანრის წესების შესაბამისად, უდიდეს დატვირთვას ატარებენ და ნაწარმოების მითოსური პლანის ლაკონურ მსაზღვრელებად გვევლინებიან (სათაურის როლზე მითოლოგიზირებულ პროზაში ჩვენ მოგვიანებით შევჩერდებით).

„ნაციონალური მწერლობა მხოლოდ მაშინ იქცევა ლიტერატურად, როცა იგი ეპოსის თავკიდურებს დაემყარება. ლირიკული პოეზია აზიისა, ავსტრალიისა და აფრიკის ნომადებსაც მოეპოვება, მაგრამ თავისთავადი ლიტერატურა ეპოსიდან იწყება მხოლოდ.“ — წერდა კონსტანტინე გამსახურდია (13, ტ. 1, გვ. 5-6). საგულისხმოა, რომ ტერმინი ეპოსი აქ გლობალური ლიტერატურული და ფართო გეოგრაფიული მნიშვნელობითაა გამოყენებული. კ.გამსახურდიას ყოველ ნაწარმოებში, იქნება ეს რომანი, მოთხრობა თუ ექსპრესიონისტული ნოველა, ყოველთვის ფიგურირებენ არქეტიპული სახე-სიმბოლოები. „დიონისოს ღიმილის“ სახელთა საძიებელში ცამეტი ფოლკლორული გმირი და მითოლოგემაა, რომელთა შორის არიან როგორც კლასიკური მითოლოგიის, ისე ეროვნული ფოლკლორისა და მითოლოგიის გმირები, მათთან დაკავშირებული საკულტო მსახურებათა ფრაგმენტები და ალუზიები; ნაწარმოებში გვხვდება კათოლიკურ ლოცვათა ფრაგმენტები, მეგრული, ხევსურული და სვანური სარიტუალო ლექს-სიმღერები, ევროპისა და აზიის რელიგიურ-ფილოსოფიური შიმდინარეობების საკვანძო იდეები და ა.შ. ყოველივე ეს ერთად იძლევა არქეტიპული აზროვნების შესანიშნავ სურათს, რომელიც საუკუნის მანძილზე გავლენას ახდენდა ქართულ ლიტერატურაზე. ამდენად, განუსაზღვრელია კ. გამსახურდიას როლი მეოცე საუკუნის ქართული რომანის მსოფლიო რემითოლოგიზირებული ლიტერატურის ასპარეზზე გაყვანის საქმეში.

1935 წელს გამოქვეყნებული „მთვარის მოტაცება“ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართული ლიტერატურის რემითოლოგიზაციის

აპოთეოზი იყო. „ამ რომანიდან მოყოლებული, ვიდრე 60-იან წლებამდე ქართულ ბროზაში დემითოლოგიზაციის პროცესი მიმდინარეობდა თავისი დადებითი თუ უარყოფითი გამოვლინებებით“ (21). დემითოლოგიზაციის დადებით თვისებად შეიძლება მივიჩნიოთ პრობლემატური აქცენტის გადატანა სოციალურ-ფილოსოფიურ ასპექტზე. ბუნებრივ ბირველწყაროს მოკლებული ნაწარმოები გამდიდრებას მოითხოვდა. ამ მიზნით იქნა შეყვანილი მასში მძაფრი საკულმინაციო მომენტები, ანტაგონისტური ხასიათის, მკაცრად ორ ფერში შესრულებული გმირები და ა.შ. დემითოლოგიზაციის ნიშნით შექმნილი ნაწარმოებები გამოირჩევა სიუჟეტური სიმარტივით, ქარგის ერთპლანიანობითა და შეზღუდული ინპლიციდურობით.

1940-50-იანი წლების ლიტერატურული თემატიკის სპეციფიკა ბევრად განაპირობა მეორე მსოფლიო ომმა. საერთოდ, ომი უდიდეს გავლენას ახდენს მსოფლიო ლიტერატურაზე: იცვლება პრობლემატიკა, ხდება სულიერი და შესაბამისად მხატვრული ფასეულობების გლობალური გადაფასება. ამდენად, ამ დროის ლიტერატურის ცენტრალური პერსონაჟია კონკრეტული განმათავისუფლებელი გმირი. მას ჰყავს მკაფიოდ გამოხატული მტერი და გააჩნია შესანიშნავი იარაღი — საშინბლოს სიყვარული, რომელიც მისი გამარჯვების აპრიორული საწინდარია. პატრიოტიზმი იქცევა ამ დროის ლიტერატურის დომინანტურ მოტივად, ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან იგი საუკეთესოდ ასახავს, როგორც მწერლის, ისევე მკითხველის სულიერ მდგომარეობას. ყოველ ომს, მით უფრო მსოფლიო მასშტაბისას, თან ახლავს ხელოვნების აუცილებელი კრიზისი. ქართულ ხელოვნებაში, როგორც ვთქვით, ეს მომენტი შედარებით პასიური დემითოლოგიზაციით გამოიხატა. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ მთლიანობაში, ხელოვნების ძირითად სამუშაო ხერხად კვლავ რჩებოდა მითოსშემოქმედება გარკვეულად ტრანსფორმირებული სახით.

„50-იანი წლების ლიტერატურული ატმოსფერო შინაგანი ინერციიდან თავდახსნის მტკივნეულ გაბრძოლებას ჰგავდა, რომელსაც ყალბად შემეცნებული ოპტიმიზმის არასასურველი არტახებიდან

უნდა გაეთავისუფლებინა გულუბრყვილო თვითკმაყოფილებით აღბეჭდილი ადამიანი, ეს იყო დრო გამოფხიზლების და ცხოვრებისა თუ გარე სამყაროს სრულიად ახლებური განცდისა.

ამ განცდას არ ჰქონია მხოლოდ რომანტიკული ილუზიების მშვენიერებაში დანთქმის წადილი, პირიქით, ვნებათა ჟინიანი ქროლვის საწიერი გონიერების საზღვრებით კმაყოფილდებოდა და ეროვნულ-მოქალაქეობრივი უმძიმესი ტვირთის ღრმა შეგნებით გასცქეროდა შუქ-ჩრდილებით მოხატული ჟამის ბუნდოვან სივრცეს.

...50-იანი წლები სხვა მხრივაც იყო მნიშვნელოვანი... ...მათთვის, მეხსიერების დაბინდულ თვალსაწიერს გულისა და გონების ნათელით მოიხილავს, უდავოდ კიდევ ერთხელ გაოცდება, სამუდამოდ ჩაელილი უნიკალური ჟამის გამაოგნებელი სისავსით“ (11, გვ. 216).

იქვე ავტორი აღნიშნავს, რომ „ასეთი ცეცხლოვანი გზნებით მიმოატარა თავისი ნაადრევად ჩამქრალი ვნება უჩვეულოდ ეგზალტირებულმა გურამ რჩეულიშვილმა“ (იქვე, გვ. 218).

შესაბამისად, გურამ რჩეულიშვილი ერთ-ერთი პირველი იყო იმათგან, ვინც ღრმა შეგნებისეული ხედვით გადააფასა არსებული ღირებულებები და სცადა, როგორც გ.ბენაშვილი წერს, შინაგანი ინერციისაგან დაეხსნა ლიტერატურული სამყარო.

იმათ რიგში, ვისაც 60-იან წლებში წილად ხვდა გამსახურდიას, რობაქიძის, ჯავახიშვილისეული მხატვრული მითოსშემოქმედების აღორძინება, იყვნენ: ნ.დუმბაძე, ა.სულაკაური, თ. ჭილაძე, ჭ.ამირეჯიბი, ო.ჭილაძე, გ.გეგეშიძე, ნ.წულეისკირი და სხვანი. ამ მწერალთა შემოქმედებამ საქართველოში საბოლოოდ დაამკვიდრა ინტელექტუალური ლიტერატურა თავისი ინპლიციდურობით, ექსპლიციდურობით, ტემპორალობითა და მოცემული ჟანრისათვის დამახასიათებელი მრავალი სხვა ატრიბუტით. რაც მთავარია, მიუხედავად აქტიური პოლემიზირებისა, არქეტიპული აზროვნება კვლავ იქცა მაღალი ხელოვნების შთაგონების უშრეტ წყაროდ. აღნიშნულ მწერალთა ხელოვნებაში რეალობისა და უახლოესი წარსულის მომენტები ორგანულად შეერწყა მარდიულ პრობლემატიკას, დაე-

ქვემდებარა მხატვრული აქტივობის იმ ფორმას, რომელიც მაღალი ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი.

ამ პერიოდში შეიქმნა მითოლოგიზირებული ლიტერატურის ისეთი არაჩვეულებრივი მაგალითები, როგორებიცაა: ჯ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, რომელშიც ავტორი ეროვნულ მითოლოგიურ ვარიაციებზე დაყრდნობით ქმნის ორიგინალურ მითს თუთაშხას შესახებ, ნ.წულეისკირის „თუთარჩელა“, რომელშიც სახეზეა არქაული, კოლხური სახეებით მხატვრული აზროვნება, ო. ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, რომელიც ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის თვალსაჩინოებაა, გ. დოჩანაშვილის „სამოსელი პირველი“, რომელიც აშკარად ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპული სახეებით აზროვნების შესანიშნავი მაგალითია და სხვანი.

მოცემული ნაშრომის მიზანია რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მაგალითზე ვაჩვენოთ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის რემითოლოგიზირებული ქართული ლიტერატურის კავშირი მსოფლიო ლიტერატურასთან. ო. ჭილაძის რომანი საუკეთესო მაგალითია, რომელიც ადასტურებს არქეტიპული სახეებით აზროვნების პრიორიტეტულ ხასიათს. ის გვაძლევს საშუალებას ვამტკიცოთ, რომ მაღალი ხელოვნებისათვის არ არსებობს არანაირი საზღვარი, და რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება არის უნარი გააცოცხლო და ეროვნულობის პრიზმაში გაატარო ის სახეები, რომლებიც ზოგადსაკაცობრიო გონის ქვეცნობიერიდან მოდიან. თუ მწერლობის განვითარების ისტორიას ვადევნებთ თვალყურს, ნათლად დავინახავთ, რომ საუკუნეებს მხოლოდ იმ შემოქმედთა ნამოღვაწარმა გაუძლო, ვინც ერთსა და იმავე მარადიულ არქეტიპებს ახალი „სამოსელი ჩააცვა“ და ახალი თავგადასავალი მოუგონა.

იმისათვის, რომ უკეთ გამოიკვეთოს პარალელები, მომდევნო თავში ჩვენ მოკლედ მიმოვიხილავთ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ რემითოლოგიზაციას, მის ფსიქო-ფილოსოფიურ წანამძღვრებსა და გავლენას მსოფლიო ლიტერატურის მომდევნო განვითარება'ზე.

Если поглядеть на нас просто, по житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле, и притом в таком месте, где не видно света начала, а свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет, и даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным.

ФРАНЦ КАФКА

ნაწილი მეორე

თავი 1

მეოცე საუკუნის ევროპული რემითოლოგიზაციის ფსიქო–ფილოსოფიური წანამძღვრები

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ მითოლოგიისა და ხელოვნების, კერძოდ ლიტერატურის ურთიერთქმედების ეპოქა ზუსტად იმდენ ათასწლეულს ითვლის, რამდენსაც ადამიანის მხატვრული აზრი. ითქვა ისიც, რომ მეოცე საუკუნეში გაჩენილი ტერმინები „რემითოლოგიზაცია“ და „დემითოლოგიზაცია“ აღნიშნავენ ხელოვნების გარკვეულ დამოკიდებულებას მითოლოგიისადმი. მთელი თავისი განვითარების მანძილზე ხელოვნება ან იყენებდა მითს შემოქმედებითი აზრისა და მხატვრული ქმნის ძირითად წყაროდ, რასაც რემითოლოგიზაცია ეწოდება, ან უარყოფდა მას, რაც დემითოლოგიზაციის სახელითაა ცნობილი.

ისიც ითქვა, რომ რემითოლოგიზაციის ყველაზე მძლავრი ტალღა მსოფლიო ლიტერატურაში სწორედ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოვიდა. ამჯერად, წინამორბედ შემთხვევათაგან განსხვავებით, მითისკენ მიბრუნების პროცესი აღინიშნა არა მხოლოდ

ხელოვნებაში, არამედ ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაშიც, კერძოდ — ფსიქოანალიზში. ეს მოვლენა განსაკუთრებით საინტერესოა იმით, რომ სწორედ ფილოსოფიით დაწყებულმა და ფსიქოანალიზით გაღრმავებულმა რემითოლოგიზაციამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ლიტერატურის განვითარებაზე და წარმოშვა ახალი, უჩვეულო მხატვრული სიტყვა. საუკუნის დასაწყისის ამ მოვლენამ პოზიტიურად იმოქმედა ქართული ლიტერატურის განვითარებაზეც, რაც ნათლად აისახა ქართული რემითოლოგიზირებული რომანის ფსიქო-ფილოსოფიურ ასპექტში.

იმათ რიცხვში, ვინც მოამწიფა ამ ახალი, ელიტარული, თუ შეიძლება ითქვას „ცისფერსისხლიანი“ ლიტერატურის შექმნისათვის სასარგებლო სიტუაცია, არიან: ფ.ნიცშე, ა.ბერგსონი, რ.ვაგნერი, ზ.ფროიდი, კ.გ. იუნგი და სხვები. აღნიშნული მოაზროვნეების პოზიციას განაპირობებდა მათი აბოლოგეტიკური დამოკიდებულება მითისადმი. „ცხოვრების ფილოსოფიისა“ და ფსიქოანალიზის ორიგინალურ კონცეფციებს განამტკიცებდა ახალი ეთნოლოგიური თეორიებიც, რომელთა ავტორებმა — ჯ.ფრეზერმა, ბ.მალინოვსკიმ, ლ.ლევი-ბრიულმა, ე.კასირერმა და სხვებმა — ძალზე გააღრმავეს ტრადიციული მითოლოგიის გაგება. პოზიტიური რაციონალიზმი და ხელოვნებაში მოქარბებული ევოლუციონიზმი მალე გამოიფიტა, რამაც თავი და ლიტერატურის კრიზისი მოამზადა. ამას ისიც დაერთო, რომ მხატვრული ქმნის ყველა არსებული ფორმა მოყირჭებულად და ყავლგასულად ეჩვენებოდათ, როგორც მწერლებს, ასევე კრიტიკოსებსა და ლიტერატურათმცოდნეებს. როგორც უკვე ვთქვით, კულტურის ისტორია თავისი განვითარების ვრცელი დროის მანძილზე ურთიერთქმედებდა მითოლოგიასთან და ეს ურთიერთობა უმეტესად დემითოლოგიზაციისკენ იყო მიმართული. მეთვრამეტე საუკუნის განმანათლებლობამ და მეცხრამეტე საუკუნის პოზიტივიზმმა კი საბოლოოდ განდევნა ხელოვნებიდან მითოლოგემები და ირაციონალური საწყაროდან მოსული მხატვრული სახეები (27).

შექმნილ მდგომარეობაში, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოს გაჩენილი მცირემასშტაბიანი რომანტიკული გატაცება მითებით სინათლის იმ ვიწრო ზოლად იქცა, რომელმაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში „ახალი ლიტერატურის“ მძლავრი აფეთქება გამოიწვია. მეოცე საუკუნის ათიან წლებში, რემითოლოგიზაციამ მოიცვა ევროპული კულტურის სხვადასხვა სფერო. მითი აღიარებული იქნა მარადცოცხალ საწყისად; თავად მითში გამოიყო მუდმივი განმეორებადობის კონცეფცია და, რაც მთავარია, მოხდა მითის გაიგივება ხელოვნებასთან. ეს უკანასკნელი გულისხმობს იმას, რომ მითოსშემოქმედება მაღალმხატვრულ აზროვნებასთან იქნა გათანასწორებული, ხოლო ყველა მითოსშემოქმედი — ველურიდან დაწყებული და ყველაზე ცივილიზებულით დამთავრებული — ხელოვნად იქნა მიჩნეული (26).

მითოლოგიზმებით დაინტერესებას მოჰყვა გაცხოველებული კვლევა. გაჩნდა ისეთი ცნებები, როგორებიცაა რიტუალიზმი და ფუნქციონალიზმი. პირველი იმითაა საგულისხმო, რომ აღიარებს რიტუალის პრიორიტეტს მითთან მიმართებაში. რიტუალიზმის ფუძემდებლად მიჩნეულია ჯეიმს ჯორჯ ფრეზერი, რომელიც ტეილორისა და ლენგის ანთროპოლოგიური სკოლის მოწაფე იყო. საინტერესოა, რომ ფრეზერისთვის მითი სამყაროს ახსნის მცდელობა კი არა, მომაკვდავი რიტუალის სიტყვაში გაცხადებული ასლია. ფრეზერის სხვადასხვა დროის ნაშრომები ერთად გამოიცა მის წიგნში „ოქროს რტო“, რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა რემითოლოგიზაციისა და მითოლოგემებისათვის ახალი სიცოცხლის მიცემის საქმეში. ჯ.ჯ. ფრეზერმა სათავე დაუდო კლასიკური ფილოლოგიის ე.წ. „კემბრიჯის სკოლას“, რომლის წარმომადგენლებმა ჯ. ჰარისონმა, ფ.მ. კორნფორდმა, ა.ბ. ბუკმა, გ. მერეიმ და აგრეთვე, სხვებმა უდიდესი წვლილი შეიტანეს მითოლოგიის გენეზისის კვლევაში. კლასიკური ფილოლოგიის ამ სკოლის წარმომადგენელთა დიდი დამსახურებაა ის, რომ მათ გაწმარტეს მითოლოგიურ-რიტუალური მომენტი, როგორც პოეტური და საწილობრივ სამეცნიერო ტრადიციის წყარო (29).

მითის სწორად გაგების საქმეში დიდი წვლილი შეიტანა ერნესტ კასირერმა. მან შეაფასა ინტუიციურ-ემოციური საწყისი მითში და ამასთან ერთად, გააანალიზა მითი, როგორც რეალობის ასახვის განსაკუთრებულად სრულყოფილი საშუალება. სწორედ ერნესტ კასირერმა გამოავლინა მითოლოგიური აზროვნების ფუნდამენტური სტრუქტურა და მითოლოგიური სიმბოლიზმის ხასიათი. თავის წიგნში „სიმბოლისტური ფორმის ფილოსოფია“ (1925) კასირერი წერს: „მითოლოგიური წარმოსახვისათვის არ არსებობს ტოტალური კომპლექსის მისიეე შემადგენლებზე დანაწევრება, არის მხოლოდ ერთიანი, განუყოფელი მთლიანობა — ტოტალურობა, რომელიც არ იყოფა ცალკეულ, განსაკუთრებით კი ობიექტური აღქმისა და სუბიექტური შეგრძნების ფაქტორებად“ (131, გვ. 483-484).

კიდევ ერთი გამოჩენილი მკვლევარი, ერიხ ფრომი, თვლიდა, რომ მითი არის შინაგანი გამოცდილების, შინაგანი იმპულსების გარე სამყაროს მოვლენებად წარმოჩენა. ფრომი დგამს მნიშვნელოვან ნაბიჯს მითის შექმნის პროცესის კვლევაში, ამტკიცებს რა, რომ ზემოხსენებული ობიექტური აღქმისა და სუბიექტური შეგრძნების არარსებობა მხოლოდ მოსაზრებითობაა. იგი თვლის, რომ მითოსშემოქმედის „ხელოვნება“ სწორედ იმაშია, რომ განცდებულ, სხვას გადამხდარ ამბად მოუტანოს მასას საკუთარი ცნობიერების უსაზღვრო სიღრმიდან მოსული ამბავი.

კასირერისა და ფრომის დიდი დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი დაინტერესდნენ მითის მხატვრული, ხელოვნებისეული მხარით. მითი, მათი აზრით, წარმოადგენს ობიექტურისა და სუბიექტურის, შინაარსისა და მისი შემთხვევითი სამოსელის განუყოფელ ერთიანობას, იგი სუბიექტური შთაბეჭდილების „ობიექტივიზაცია“, მატერიალიზებაა. „მითოსშემოქმედისათვის, — როგორადაც იგი კასირერსა და ფრომს წარმოუდგენიათ, — საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფი — რეალობაა, რეალობა არანაკლებ კონკრეტული, ვიდრე კედელი, რომელსაც შეიძლება შეეხო, ვიდრე ბური, რომელიც შეიძლება შეჭამო, ვიდრე ქალი, რომელსაც შეიძლება მოეხვიო. სამყარო, რომელსაც ის ასახავს, არის მისი „ადამიანური არსებობით“

განპირობებული სამყარო. მოცემული სამყარო არსებობს საკუთარ თავში, ამიტომ, მთლიანია და არ საჭიროებს განმარტებას. იგი საკუთარი თავის ანარეკლია, საკუთარი სახე, ან, როგორც იმავე ერიხ ფრომმა თქვა, „კომუნიკაციის საშუალება ჩვენგან — ჩვენსკენ“ (131, გვ. 483-484).

ფრანგი ფსიქოლოგის ლ.ლევი-ბრიულის აზრით, მითი არის სუბიექტური მოგონების, ინდივიდუალური ადამიანური ცდის ერთგვარი განზოგადება. იგი წერს: „მითში პირველყოფილი ადამიანი პოულობს სოციალური ჯგუფის შეხებას თავისიეე წარსულთან... მითის მოსმენისას ჯგუფი შეოგრძნობს ერთგვარ მისტიურ თანაშრომლობას იმასთან, ვინც ისეთად შექმნა ეს ტომი, როგორიც ის არის.“ (იქვე, გვ.484). ასე რომ, ლევი-ბრიულთან, პირველყოფილი ადამიანი აზროვნებს ალოგიკურად, მხოლოდ მისტიური თანამონაწილეობის კატეგორიებით და ამ გზით ცდილობს მიუახლოვდეს მისთვის გაუგებარ შორეულ ჭეშმარიტებას. ფილოსოფიაში გაჩენილმა სწორედ ასეთმა ტენდენციამ „გახსნა ის რაბები, რომელთაგანაც, „მითიური“ გადმოიღვარა მე-20-ე საუკუნეში“ (იქვე, გვ. 485).

მითის უახლესმა თეორიებმა გამოკვეთეს მისი ანთროპოშორფული, ისტორიული და ეტიმოლოგიური მნიშვნელობის განმსაზღვრელი გზები და საშუალებები. მიუხედავად შეხედულებათა მრავალფეროვნებისა და სხვადასხვაობისა, ყველა მკვლევარი აღიარებდა, რომ მითი, თავისი საწყისი არსით და წარმოშობით არის ინდივიდუალური მხატვრული შემოქმედების მასობრივ კულტურაზე ამაღლების უნივერსალური საშუალება.

უშუალოდ ფილოსოფიაში რემითოლოგიზაცია მჭიდროდ უკავშირდება ფრიდრიხ ნიცშეს სახელს. ნიცშესა და ვაგნერის რემითოლოგიზაცია შოპენჰაუერის შრომების გავლენით ჩამოყალიბდა. ბერგსონისეულ ინტუიტივიზმზე და უკვე არსებულ მითოლოგიზაციებზე დაყრდნობით, ნიცშემ შექმნა სრულიად განსხვავებული, თვისობრივად ახალი ფილოსოფიური კონცეფცია, რომელიც იმითაც იყო უნიკალური, რომ მისი გადმოცემის ხერხად ნიცშემ მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ფორმა აირჩია. უკვე ჩამოყალიბებული

ფილოსოფიური მეთოდისათვის შემზღუდველი რაციონალიზმის ჩამოშორების მცდელობისას, ნიცშეს ფილოსოფია გამოხატულებას პოულობს პოეტიკურ ქმედებაში, ლეგენდაში, მითში. არსებული ფილოსოფიური მსოფლხედვის ნგრევის იარაღად ნიცშემ გამოიყენა მითი, ის მითი, რომელიც ჩვენმა წინაპარმა კაცობრიობის გარიჟრაჟზე შექმნა, თუმცა არც კი იცოდა, საიდან მოვიდა მითოსშემოქმედების ეს დიადი უნარი. ფრიდრიხ ნიცშემ შექმნა ახალი იდეალი, რომლის არსიც სამყაროს ორი ძირითადი საწყისის — „დიონისურისა“ და „აპოლონურის“ გაწონასწორებაში, ამ ორი პოლარული მითოლოგიურ — კოსმოგონიური საწყისის სწორ თანაფარდობაში მდგომარეობს. ტერმინში „დიონისური“ ნიცშე გულისხმობს ცხოვრებისეულს, ორგიასტულს და ტრაგიკულს, ხოლო „აპოლონურში“ — შემეცნებადს, ლოგიკურსა და ცალმხრივად ინტელექტუალურს (138, გვ. 437).

მისი აზრით, სწორედ ხელოვნება წარმოადგენს რეალური არსებობის ინტერპრეტაციას და არა ისტორია; ამდენად, ქვეყნიერების ერთადერთ ღირებულებად იგი სამართლიანად მიიჩნევს ესთეტიკურ ფენომენს. ნიცშე პირველი იყო, ვინც ხმამაღლა დასდო ბრალი სოკრატესა და მის მიმდევრებს სკეპტიკურ რაციონალიზმში. მათ ბრალად დაედოთ ხელოვნებისთვის უმთავრესი წყაროს, მარადიული სიცოცხლის ძირითადი საშუალების — მითის ჩამოშორება. დაღუპული კულტურის აღდგენის გზად და მითის ცოცხალი განცდის დაკარგვისაგან უკიდურესად „გაფილისტერებული“ ადამიანის რეაბილიტაციის უმთავრეს საშუალებად ნიცშე მითოლოგემების გაცოცხლებას, მითოლოგიური სახეებით მხატვრულ აზროვნებას მიიჩნევდა. ამდენად, ლოგიკურია, რომ ნიცშეს ნაშრომებმა ე.წ. „შეშოქმედებითი მითოლოგიის“ რიგში დაიჭირეს თავისი ადგილი ვაგნერის, ჯოისის, თომას მანის, აგრეთვე ზოგიერთი სინკრეტული და ერეტიკული შუასაუკუნეობრივი სწავლების გვერდით, — ამბობს ე.მ.მელეტინსკი (115). ნიცშეს გავლენის შედეგად, მოგვიანებით გაფორმებულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა მარადიული განშეორებადობის პათოსი, რომელიც წრიული, უსასრულო სვლის სახით დამკვიდრდა მხატვრულ შემოქმედებაში. ფრიდრიხ ნი-

ცშეს გავლენა განიცადა მწერალთა დიდმა უმრავლესობამ. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს გავლენა, როგორც წესი, პოზიტიურ შედეგებს იძლეოდა. „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“— წიგნი ყველასთვის და არავისთვის, იქცა ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ ქვაკუთხედად, რომელზედაც „ახალი ხელოვნების“ ფილოსოფია იქნა აგებული.

თავის ბიოგრაფიულ ნარკვევებში *“Ecce homo“* ნიცშე წერდა: „ესე ამბობდა ზარატუსტრა“-ს ძირითადი კონცეფცია მარადიული დაბრუნების იდეაა“ (122, გვ. 289). წინა თავში ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მოცემული იდეა, შორეულ წარსულში, კულტურული გმირის შექმნისა და მითოლოგიის თვისობრივად ახალ საფეხურზე გაყვანის საშუალებად იქცა. ფაქტიურად, „ზარატუსტრას“ შექმნით, ნიცშემ გააცოცხლა ის მივიწყებული მხატვრული სახე, რომელიც უძლავრეს არქეტიპულ იმპულსს წარმოადგენს. ზარატუსტრამ სხვადასხვა სფეროში მოახდინა გადატრიალება. იგი ერთდროულად იყო ახალი ფილოსოფიის ფუნდამენტიც და ახლებური ლიტერატურის გმირიც. ის იქცა გმირის, იდეოლოგის, ლიდერისა და მქადაგებლის ერთიან, კრებით სახედ. სწორედ ზარატუსტრაა ის ახალი, სინამდვილეში კი კარგად დავიწყებული ძველი სახე, რომელშიც გაერთიანდა ნიცშემდელ თაობათა სატკივარი, რომელშიც გაცოცხლდა ასობით მოარული მითოლოგემა. ამგვარად, ნიცშემ თავის ამ წიგნში, ახალი რელიგიურ-ფილოსოფიური კატეგორიების ჩამოყალიბებასთან ერთად, გამოკვეთა ცენტრალური მითოლოგემა — ძლიერი ზეკაცი, ნახევარღმერთი, მასწავლებელი, ბრძენი არსება, რომელიც მარადიული მოძრაობის მონაა და, რომელიც, ისეთივე მონდომებით დაეძებს გზის ბოლოს, როგორც ამას მანამდე ოდისევსი აკეთებდა, როგორც ამას მის შემდეგ სტივენ დედალუსი გააკეთებს.

ზარატუსტრას ეროვნებაც კი იმან განაპირობა, რომ სპარსულ მითოლოგიურ გადმოცემებში გამოხატული კონცეფციები ავტორმა ყველაზე ძველ და მყარ ფილოსოფიურ ქვაკუთხედად მიიჩნია. ზარატუსტრა, თავად ნიცშეს გაგებით, არის „მორალის თვითგამორკვევა სიმართლის გზით.“ ასე რომ, თავისი არსით, ქმედებითა და დანიშნულებით, ზარატუსტრა ისევე განასახიერებს ხორცშესხმულ მორალს, როგორც ბრომეთე. სხვათა შორის, 1881 წლით

დათარიღებულ ჩანაწერებში ნიცშე მოცემული წიგნის პირველი თავის ასეთ გეგმას გვთავაზობს: „....Chaos sive nature: „ბუნების მძვინვარებაზე“. პრომეთე მიჯაჭვული იყო კავკასიის მთებს. წიგნი აღსავსე kratos-ის სისასტიკით, ძალით“ (122, გვ. 290).

უცნაურმა და უნიკალურმა წიგნმა „ესე ამბობდა ზარატუსტრა“ მოგვცა მითისადმი აპოლოგეტიკური დამოკიდებულების შესანიშნავი მაგალითი. ნიცშემ განაახლა, ლამაზი, ხასხასა ფერებით გააჯერა „გაფილისტერებული“ ეპოქა და ახალი სიცოცხლე მისცა გარდაცვალების პირას მდგომ რომანსა და გამოფიტულ ლიტერატურას.

აღწერილი მოვლენების შედეგად გაჩენილი მყარი ფილოსოფიური ტენდენციის ჩამოყალიბებასთან ერთად, გაჩნდა მითოსური აზრისა და სახის ფსიქოლოგიური ანალიზის აუცილებლობაც. „ჯერ კიდევ გერმანელი ფსიქოლოგის ვილჰელმ ვუნდტის შრომებში, რომელიც ახლოს იყო ინგლისურ ანთროპოლოგიურ სკოლასთან და ავითარებდა ანიმისტურ კონცეფციას, მოხდა ეთნოლოგიისა და ფსიქოლოგიის მკვეთრი დაახლოება... ...ამასთან, მითების გენეზისთან დაკავშირებით განსაკუთრებით აღინიშნებოდა აფექტური მდგომარეობებისა და სიზმრების, აგრეთვე ასოციაციური ჯაჭვების როლიც.“ (115, გვ.46).

ცხადია, რომ თუ ეთნოლოგიური კვლევისას დადგა აფექტის, სიზმრისა და ასოციაციის საკითხი, მაშინ, ღრმა ფსიქოანალიტიკური კვლევა ვერაფრით ვერ აუვლიდა გვერდს მსგავს პრობლემატიკას. ფროიდის, ადლერის, იუნგისა და სხვათა სკოლამ, ფანტაზიის ეს უცნაური, მითთან აშკარად მონათესავე ნაყოფები ქვეცნობიერს, ან ზოგ შემთხვევაში გაუცნობიერებელს, ადამიანის ფსიქიკის უკვლევ სიღრმეს დაუკავშირა.

ფსიქოანალიზის ფუძემდებლის ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრების საფუძველს, როგორც ცნობილია, ქვეცნობიერებაში განდევნილი კომპლექსები შეადგენს. ინფანტილური ლტოლვა საწინააღმდეგო სქესის მშობლისადმი, ე.წ. „ოიდიპოსის (ელექტრას) კომპლექსი“, ზიგმუნდ ფროიდის აზრით არის რელიგიის, ზნეობრიობის, საზოგადოებრიობის, ხელოვნების საწყისი სტადიის თვალსაჩინო მაგალითი. ამდენად, ცალკეული პიროვნების ქცევის ამ შემთხვევაში — მითი ოიდიპოს მეფეზე, იქცევა კერძო ფსიქო-

ლოგიური კომპლექსის ილუსტრაციად. მსგავსი კომპლექსები მრავლადაა ძველ ბერძნულ თეოგონიაშიც; ფროიდის აზრით, მამა-ღმერთისა და ღვთისშვილების მარადიული ორთაბრძოლის მი'ხე'ხი დედისადმი (გეასადმი) ფარული ლტოლვაა (28).

ფროიდი და მისი მიმდევრები „აღიქვამენ მითს, როგორც უმნიშვნელოვანესი ფსიქიკური სიტუაციის აშკარა გამოხატულებას“ (114, გვ. 136). ძალიან საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფროიდი თვალსაჩინო მაგალითებით აღასტურებს მის მიერ აღმოჩენილი კომპლექსების განმსაზღვრელი და განმაპირობებელი პრობლემების მარადიულობას. მისი „ესთეტიკის ფსიქოანალიზის“ წაკითხვის შემდეგ ვრწმუნდებით, რომ ინფანტილიზმი უდავოდაა მაღალი ხელოვნების ერთ—ერთი მაწარმოებელი. ზიგმუნდ ფროიდი თვლის, რომ მითოსშემოქმედება არის ჭეშმარიტი ხელოვნების ერთადერთი სახეობა. იგი ბუნებრივი მოთხოვნილების, პირველყოფილი გაუცნობიერებელი სურვილის დაკმაყოფილებაა, და ამდენად — მშვენიერია. მთავარი, ჩვენი აზრით, მაინც არის ფროიდის მიერ მოცემული მითის, როგორც სოციალური ფაქტორის განმარტება. წიგნში „მე და იგი“, თავში „მასობრივი ფსიქოლოგია და პიროვნული „მე“-ს ანალიზი“ ფროიდი წერს: „მითი გველინება იმ ნაბიჯად, რომლის დახმარებითაც ცალკეული ინდივიდი გამოდის მასობრივი ფსიქოლოგიიდან. პირველი მითი, უეჭველია, იყო მითი ფსიქოლოგიური, მითი პეროიკული; განმარტებითი მითი ბუნების შესახებ ალბათ ბევრად უფრო გვიან გაჩნდა. პოეტი, რომელმაც გადაღგა ეს ნაბიჯი და ამით თავის ფანტაზიაში გამოეყო მასას, ახერხებს რეალურ ცხოვრებაში მაინც დაუბრუნდეს მას. ის ხომ მოდის და უყვება ამ მასას მის მიერ შექმნილი გმირის სასახელო საქმეებზე. არსებითად, ეს გმირი სხვა არავინაა, თუ არა თავად პოეტი. ამით იგი ეშვება რეალობამდე, ხოლო თავის მსმენელებს ფანტაზიამდე ამაღლებს“ (144, გვ.13).

ამგვარად, ფროიდი განმარტავს არა მარტო მითის არსს, არამედ მისი საზოგადოებრივი, სოციალური დატვირთვის სიდიდესაც. ქვეცნობიერიდან მოსული მხატვრული აზროვნების მძლავრი იმპულსი ჯერ გამოყოფს ინდივიდს ბრბოდან, ხოლო შემდეგ საინტერესო თა-

ვგადასავალით აბრუნებს აქბის მომყოლად, ბრბოში მოვლემარე ქვეცნობიერის გამოღვიძების მიზნით. ფროიდი სავარაუდო პირველი მითოსშემოქმედის სახესაც კი გვაძლევს და მას თამამად უწოდებს პოეტს. ზიგმუნდ ფროიდმა გააფართოვა და განავრცო ცნება „მითი“, ახალი მრავალასპექტიანი დატვირთვა მოუნახა მას და ამით უდიდესი წვლილი შეიტანა რემითოლოგიზაციაში.

ფსიქიკა და ცხოვრება ფროიდისათვის წარმოადგენდა შეურიგებელ უკიდურესობათა ბრძოლის ველს. მეორე „მე“-ს, ჩვენი შეუცნობელი არსის განმარტების გზებს, ფროიდი ადრეულ ბავშვობაში ეძებდა. ალბათ, სწორედ ამიტომ ვერ მოუძებნა მან ახსნა იმას, თუ საიდან მოვიდა პირველ პოეტთან პოეტური სახეები, რომლებით აზროვნებამაც აქცია იგი ასეთად. თუმცა, თავის ნაშრომში „ფსიქოლოგია და კულტურა“, „ლეონარდო და ვინჩი“, „ბავშვობის მოგონება“, ფროიდი აღნიშნავს „არქეტიპების“, როგორც მოვლენის არსებობას, მაგრამ ამაზე შორს არ მიდის. საბოლოოდ, ფროიდი ვერ გვაძლევს იმის მკაფიო განმარტებას, თუ რა არის ის „სახე“, „სატება“, რომელიც ამაღლებს კონკრეტულ ინდივიდს მასაზე.

თანამედროვე მკვლევარების აზრით, „უმეტესობა იმისა, რაც ფროიდმა დაწერა, ეს არის მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც მის ავტობიოგრაფიას ეყრდნობა; მაგრამ ეს არის ისეთი ბელეტრისტიკა, რომელიც წარმოაჩენს ადამიანის ბუნებას ისევე მძლავრად, როგორც ამას პრუსტის და კაფკას ბელეტრისტიკა ახერხებს“ (28). მოცემული აზრი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ფროიდისტული სკოლის როლს რემითოლოგიზირებული რომანის წარმოქმნის პროცესში, რისი დასტურიცაა ის ფაქტი, რომ 1930 წელს, ფროიდს, ლიტერატურის განვითარებაში შეტანილი წვლილისათვის გოეთეს სახელობის პრემია მიანიჭეს.

მითის კიდევ უფრო ფართო მნიშვნელობით განმარტება-გამოყენებისა და ქვეცნობიერთან აქტიური დაკავშირების მცდელობა მოგვცა კარლ გუსტავ იუნგმა. მის მიერ შემუშავებული არქეტიპების სისტემამ გადამწყვეტი როლი ითამაშა ლიტერატურისადმი მითოლოგიურ მიდგომაში. მან შექმნა ტერმინი „არქეტიპი“, რომე-

ლიც განიმარტება, როგორც თავდაპირველი, თანდაყოლილი ფსიქიკური სისტემა, ფანტაზიისმიერი სახეების პირველადი სქემა, რომელიც სისტემატურად არსებობს კოლექტიურ ქვეცნობიერებაში და არის წარმოსახვის აქტივობის აპრიორული მაწარმოებელი. ამ ტერმინის წარმოშობის კვლევისას იუნგს მიჰყავართ ფილონ ალექსანდრიელთან და დიონისე არეოპაგელთან. არქეტიპის ცნება მეიძროდაა დაკავშირებული პლატონისეულ „ეიდოსთან“, მსგავსი ცნება გვხვდება ავგუსტინეს ნაშრომებშიც. იუნგის თეორიის მიხედვით არქეტიპის ფენომენი ძალზე წააგავს იმას, რასაც მითოლოგიაში „მოტივს“ უწოდებენ. არქეტიპი არის ის სახე, ან უფრო ზუსტად — სახება, რომელიც მეტ-ნაკლებობით გადაეცემა თაობებს და რომელიც ყველა თაობის მხატვრული შემოქმედების წყაროდ და ასახვის საგნად იქცევა. საგულისხმოა იუნგის ჰიპოთეზა იმის შესახებ, რომ „მეტ-ნაკლებობითი“ სიმბოლოები კოლექტიური ფანტაზიის ანბანს შეადგენენ ანუ, ნებისმიერ ენაზე მოლაპარაკე, ნებისმიერ დროსა და გეოგრაფიულ სივრცეში მოთავსებული ინდივიდი, მხატვრული სახეებით აზროვნებისას იყენებს თითქმის ერთსადაიმავე მითოლოგემებს, „მოტივებს“, რომლებიც მისი, როგორც ინდივიდის თანდაყოლილ ცოდნას შეადგენს (153, 159).

ძალიან საინტერესოა, ამ თვალსაზრისით, იუნგის მოხსენება, რომელშიც ის გვეუბნება, რომ დაკვირვების ქვეშ მყოფი, სხვადასხვა სოციალური ფენისა და ფსიქიკური აშლილობის სხვადასხვა სტადიის ავადმყოფები, თავიანთ გაუცნობიერებელ მსოფლგანცდას იდენტური კოსმოგონიებით გადმოსცემენ. დაახლოებით ერთნაირი არქეტიპებით აზროვნებენ ისინიც, ვისაც წერა-კითხვის ელემენტარული უცოდინარობის გამო საშუალება არ აქვთ რაიმე წარმოდგენა ჰქონდეთ ამ, ან მსგავსი ცნების არსებობაზე (155).

იუნგის აზრით, არქეტიპული სახეები ყოველთვის თან ახლდნენ ადამიანს, ისინი გვევლინებიან მითოლოგიის, რელიგიის, ხელოვნების წყაროდ. ამ კულტურულ წარმონაქმნებში ხდება არეული და სახარელი სახეების თანმიმდევრული დახვეწა, ისინი იქცევიან სიმბოლოებად, რომლებიც უფრო მშვენიერნი არიან ფორმით და საყოველთაონი შინაარსით. მითოლოგია, თავის მხრივ, იყო არქეტიპული

სახეების დამუშავების პირველადი საშუალება. პირველყოფილი საზოგადოების წევრი ძალზე უმნიშვნელოდ გამოყოფდა თავის თავს „დედა-ბუნებისაგან, საკუთარი ტომის ცხოვრებისაგან, მაგრამ ამ დროს იგი უკვე განიცდიდა ცნობიერების ცხოველური არაცნობიერიდან მოწყვეტის შედეგებს... პარმონიას კი აღიდგენდა მაგიის, რიტუალის, მითის დახმარებით“ (154, გვ. 15-16).

საინტერესოა იუნგის დამოკიდებულება პირველყოფილი ანიმიზმისადმიც. იგი თვლის, რომ ანიმა არის არა „დოგმატების სული“, არა ხელოვნური განმარტება რაიმესი, არამედ ბუნებრივი, უკეთ რომ ვთქვათ — ბუნებისმიერი არქეტიპი; „ანიმა არის ფაქტორი ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით, მას ვერაფერს მოუხერხებ, იგი ყოველთვის არსებობს a`priori განწყობისაგან, რეაქციებისაგან, იმპულსებისაგან, ყოველივე იმისგან, რაც ფსიქიკურად სპონტანურია. იგი საზრდოობს საკუთარი თავიდან და გვასაზრდოებს ჩვენ... ცხოვრების სურვილთან ერთად ანიმას სურს სიკეთეცა და ბოროტებაც“ (იქვე, გვ. 116-117). ამგვარად, იუნგი განმარტავს არა მარტო იმ გზას, რომლითაც მარადიული სახეები მოდიან ქვეცნობიერიდან ცნობიერში, არამედ იძლევა ამ სახეებით უძველეს დროში აზროვნების, მათი ოდითგანვე ბუნებრივი გამოყენების ნაოელ მაგალითს. იუნგი ამტკიცებს, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება, რომელიც მთელი კაცობრიობისათვის მარადიულ ღირებულებად იქცევა, მხოლოდ არქეტიპული სახეებით აზროვნებისას შეიძლება გაჩნდეს.

ამგვარად, ზემოთქმულის შედეგად საშუალება გვეძლევა დავასკვნათ, რომ ფროიდისეული ინდივიდუალური მითოსშემოქმედების გზით მასიდან გამოყოფის თეორიას დაეპატა იუნგის თანდაყოლილი ცოდნის სინდრომი, რის ხარჯზეც მიღებული იქნა მწერლის (მითოსშემოქმედის) ძალზე დამაჯერებელი ფსიქოლოგიური სურათი: მწერალი ის ინდივიდია, რომელსაც უნარი შესწევს არქეტიპი მაღალმხატვრულ სახედ აქციოს და თავისი უნივერსალური მითოსშემოქმედებით გამოეყოს საზოგადოებას. და რა პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს, სწორედ მითი გვეველინება ყველაფრის გონიერ, მაგრამ ირაციონალურ საწყისად.

თავი 2

მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის საფუძვლები

სწორედ ასეთ ფსიქო-ფილოსოფიურ ფონზე აღმოცენდა ახალი ლიტერატურა, რომელსაც საბოლოო ჩამოყალიბებამდე კიდევ ბევრი წარმატებული თუ წარუმატებელი ლიტერატურული მცდელობა უსწრებდა წინ. ამ მხრივ დომინანტურ ახალ მიმდინარეობად გვევლინება ე.წ. ესკეპიზმი. იგი წარმოდგება ინგლისური სიტყვისაგან „escape“, რაც გაქცევას ნიშნავს. მეოცე საუკუნის დასაწყისში მწერალთა რამოდენიმე თაობა ცდილობდა „გაქცეოდა“ იმ დროისათვის ხელოვნებაში არსებულ ხერხებს და რაღაც თვითმყოფადი შეექმნა. ესკეპისტი ამერიკელი მწერალი პენრი ჯეიმზი ბირველი იყო, ვინც ტერმინები: „აზრთა დინება“, „ფიქრთა მდინარე“, „ცნობიერების ნაკადი“, „შინაგანი ხილვა“, „სუბიექტური არსებობის ნაკადი“, „შინაგანი მონოლოგი“ და სხვა ლიტერატურას დაუკავშირა. მანამდე ამ ტერმინებს მისი ფსიქოლოგი ძმა — უილიამ ჯეიმზი წარმატებით იყენებდა თავის სფეროში. სწორედ ძმებმა ჯეიმზებმა გააჩყარეს ეს ცნებები თეორიულად და მათი ლიტერატურასთან მიმართებაში გამოყენება ასწავლეს მკვლევარებს (99, 101).

გამოთქმა „შინაგანი მონოლოგი“ ყველაზე მოხერხებული გამოდგა; 1915 წლიდან მას „ცნობიერების ნაკადის“ გაგებაც შეერწყა. ამ ტერმინებისა და გაგებების კულტივირება იმდროინდელ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ახალი ლიტერატურის ორმა უდიდესმა იდეოლოგმა — მარსელ პრუსტმა და ჯეიმს ჯოისმა.

მარსელ პრუსტის ნაწარმოებები ასოციაციებზე დაყრდნობით დახატული ფრაგმენტული ტილოებისაგან შედგება, ხოლო მათი ენა შინაგან მონოლოგს წარმოადგენს. პრუსტი თვლის, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანის გონებაში უშუალო შთაბეჭდილება გარდაი-

ქმნება მოგონებად და მხოლოდ ამის შემდეგ — ლიტერატურად. მისი აზრით, გონება ფილტრაჟს გადატანილს, მასში ოდითგანვე არსებული სახეებით — არქეტიპებით ამდიდრებს, ქმნის ალუზიებსა და ქვეცნობიერ მეტამორფოზებს; მეხსიერება ცვლის ახლო წარსულს და ქვეცნობიერ მითოლოგემათა გავლენით პოეტიზირებას უკეთებს მათ. მარადიული მეხსიერების უშალოს გამოვლენად კი პრუსტი მხატვრულ ნაწარმოებს მიიჩნევს. იგი უპირატესობას ანიჭებდა უცნაური, თანდაყოლილი სახეებით მოფენილ მეხსიერებას, რითაც ხაზს უსვამდა იმპრესიონიზმსა და საეროდ, მოდერნიზმში გაბატონებული „შთაბეჭდილების პრიორიტეტის“ უმართებულობას.

და მაინც, არც ერთ მწერალს არ შეუტანია ლიტერატურის რემითოლოგიზაციაში ისეთი დიდი წვლილი, როგორც ჯეიმს ჯოისს. ჩვენ გვინდა, შეძლებისდაგვარად, დაწვრილებით შევჩერდეთ ჯოისზე, ვინაიდან სწორედ მისი საბროგრამო რომანის გავლენით ჩამოყალიბდა მეოცე საუკუნის ელიტარული ლიტერატურა. რიჩარდ ოლდინგტონი თავის სტატიაში „The Influence of mr.James Joyce “ (160, გვ. 210-212) წერს, რომ ის არ ურჩევდა დამწყებ მწერლებს ჯოისის წაკითხვას, ვინაიდან წაკითხვის შემთხვევაში ისინი ვერაფრით აიცილებენ თავიდან ჯოისის გავლენას. ოლდინგტონი თვლის, რომ ჯოისის რომანები მხოლოდ მტკიცე სამწერლობო ერთეულად ჩამოყალიბების შემდეგ უნდა იკითხო. მართლაც, ჯოისის შემდგომ, მწერალთა ბევრმა თაობამ განიცადა მისი, როგორც მწერლობის იდეოლოგის გავლენა. ყველა ჩარჩოსა და წესის ტოტალურ უარყოფაზე და ხაზგასმულად არქეტიპულ აზროვნებაზე აღმოცენებულმა შემოქმედებამ გადატრიალება მოახდინა ევროპის, მოგვიანებით კი მთელი მსოფლიოს სალიტერატურო წრეებში.

ჯეიმს ჯოისი დაიბადა ირლანდიაში, დუბლინის გარეუბანში. იეზუიტთა კოლეჯში სწავლისას ის სასულიერო კარიერისთვის ემზადებოდა, მაგრამ მოგვიანებით, მის რწმენაში ძირფესვიანი გარდატეხა მოხდა. ჯოისმა გაწყვიტა კავშირი თავის რელიგიურ წარსულთან და დუბლინის უნივერსიტეტის ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე

გააგრძელა სწავლა (27). მთელი თავისი სტუდენტობა ჯოისმა ლინგვისტიკის, ანტიკური ლიტერატურისა და ისტორიის შესწავლას მოანდომა. მეცნიერების გარკვეული დარგებისა და ხელოვნების კარგმა ცოდნამ და ძლიერმა თეოლოგიურმა საფუძველმა მოამწიფა ჯოისის „სხვანაირი“ აზროვნება, რომელიც იქცა მხატვრული აზროვნების განსაკუთრებულ, სხვათაგან გამორჩეულ ფორმად. თავისი პირველივე წიგნით, 1907 წელს გამოქვეყნებული ლექსების კრებულით „Chamber Music“, ჯოისი გამოვიდა სალიტერატურო ასპარეზზე, როგორც ორიგინალური, მაღალმხატვრული პაროდირების ოშვიათი ნიჭით დაჯილდოვებული მწერალი. (ხსენებული კრებულის სახელწოდება შეცდომით ითარგმნებოდა, როგორც „კამერული მუსიკა“, მაშინ როცა აქ გვაქვს სიტყვების ჯოისისათვის ჩვეული და შემდგომში ძალზე პოპულარული თამაში — „chamber pot“ ღამის ქოთანს ნიშნავს, ხოლო „chamber music“ — უხამსო რაკრაკს. ეს კალამბური ჯოისის პირველ სამწერლობო ხუმრობადაა მიჩნეული (99, გვ. 31). მოგვიანებით, 1914 წელს დაიბეჭდა მისი პროზაული კრებული „The Dubliners“ (დუბლინელები), რომელშიც თავი მოიყარეს ჯოისის ადრეულმა მოთხრობებმა. უკვე აქ კარგად გამოჩნდა ჯოისის დამოკიდებულება მითოლოგიური და წინარემითოლოგიური მოტივების მიმართ. ასე მაგალითად, მოთხრობაში „The Dead“ (მკვდრები), გაბრიელ კონროის სულიერი გარდასახვა ხდება იმ მომენტში, როცა მას ესმის ძველი ირლანდიური სიმღერა; ის აცნობიერებს თავისი ეგოიზმის სიღრმეს, რომელიც საშუალებას არ აძლევდა სრულყოფილად აღექვა ჭეშმარიტი გრძნობების სამყარო (77, გვ. 79).

იმავე წელს, ჟურნალში „Little rewev“ გამოქვეყნდა ჯოისის „მთავარი“ რომანის „ულისე“ ეპიზოდები, რომლებიც მაშინვე იქცნენ სკანდალურ სენსაციად. ამ რომანის გამოქვეყნება აიკრძალა როგორც ინგლისში, ისევე ამერიკაში. ინგლისურ ენაზე ეს რომანი გამოიცა მხოლოდ 1922 წელს, თანაც პარიზში, სადაც იმ დროისათვის დასახლდა ჯოისი. „ულისეს“ თარგმანის წინასიტყვაობაში ნ.ყიას-

აშეიღი წერს: „პარიზში ჩასელისთანავე ჯოისი, მისი „მფარველი ანგელოზის“ — ეზრა პაუნდის წყალობით, ლიტერატორთა ყურადღებას იმსახურებს. სწორედ ეზრა პაუნდისა და ამერიკელი ქალბატონის სილვია ბიჩის ძალისხმევით გამოიცა „ულისე“ ინგლისურ ენაზე. სილვია ბიჩს პარიზში ჰქონდა ბუკინისტური მაღაზია ლამაზი სახელწოდებით „Shakespeare & Co“, რომლიდანაც, ყიდვის საშუალებას მოკლებული ჯოისი, ჰემინგუეი, პაუნდი, დოს პასოსი და პარიზული ბოჰემის სხვა წარმომადგენლები წასაკითხად თხოულობდნენ წიგნებს. აქ იმართებოდა შესანიშნავი ლიტერატურული საღამოები, რომლებშიც, ახალგაზრდებთან ერთად, მონაწილეობას ღებულობდნენ ზემოხსენებული რიჩარდ ოლდინგტონი, ფორდ მედოქს ფორდი, გერტრუდა სტაინი და ლიტერატურული კრიტიკის სხვა დიდი წარმომადგენლები. სწორედ სილვია ბიჩის აღფრთოვანებამ „ულისეთი“ და მისმა მიზანსწრაფვამ გახადა შესაძლებელი ამ რომანის მთლიანი ვერსიის გამოქვეყნება. ასე იხილა სამყარო მეოცე საუკუნის საპროგრამო რომანმა, რომელიც „მოდერნიზმის ენციკლოპედიის“ სახელით შევიდა ლიტერატურაში (27).

ჩვენი ასეთი დაინტერესება ჯოისით აიხსნება იმით, რომ „ულისე“ არის რემითოლოგიზაციის მწვერვალი მსოფლიო ლიტერატურაში.

„ულისე“ (სახელის „ოდისევსის“ ბერძნული ტრანსკრიფცია) ჩაფიქრებულია, როგორც თანამედროვე ოდისეა. უძველესი მითი ოდისევსზე ჯოისმა აქცია დუბლინელი ლეოპოლდ ბლუმის ისტორიად. სწორედ ბლუმში შეეცადა მწერალი განეხორციელებინა ის მარადიული საწყისი, რომელიც ადამიანური ბუნებისთვისაა დამახასიათებელი. ბლუმის ძველბერძნული მითების გმირებთან გაიგივების საფუძველი ადამიანური ბუნების მარადიული ერთგვაროვნების, მისი უცვლელობის იდეამ მისცა მწერალს. (აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ბლუმის არქეტიპულად იდენტური სახეა ოთარ ჭილაძის რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ გმირი — ფარნაოზი, რომლის წარმოშობის წყაროდაც, სავარაუდოდ, იგივე იდეა იქცა და რომელზედაც

ჩვენ მომდევნო თავში გავამახვილებთ ყურადღებას). ამასთანავე, ბერძნული მითოლოგიისკენ მიბრუნებამ ჯოისთან საკმაოდ პარადოქსული სახე მიიღო, ვინაიდან თავისი გმირების ოდისევსთან, ტელემაქესთან, პენელოპესთან ალუზიური შეფარდებით, იგი ქმნის ერთგვარ პაროდიას კაცობრიობაზე მთლიანად.

თვრამეტი ეპიზოდისაგან შემდგარი ნაწარმოები გვაძლევს ერთი კონკრეტული დღის, 1904 წლის 16 ივნისის დაწვრილებით აღწერას. თითოეული ეპიზოდი ასოციაციურად უკავშირდება „ოდისეის“ ეპიზოდებს. ამავდროულად, მოქმედება მკაცრადაა ფიქსირებული კალენდარულ დროში. მწერალი თავისუფლად, სრულიად შეუზღუდავად მოგზაურობს ერთი სივრცივ-დროითი რიგიდან მეორეში, ცნობიერების აქტიური ნაკადის მეშვეობით. გმირთა აზროვნება ასოციაციურია, თხრობის მანერა კი უსასრულო შინაგანი მონოლოგი გახლავთ, გარე სტიმულების გავლენით, რომლებიც უმეტესწილად ობიექტური არსებობისთვის დამახასიათებელ შემთხვევითობას წარმოადგენენ, ცნობიერების სიღრმიდან ამოტივტივდებიან ხოლმე მოგონებები, რომლებიც „ქვეცნობიერის წყლების ქვეშ“ არიან დაფარულიო; ეს დათრგუნული ლტოლვები ან უბრალოდ წარსულის ფანტაზიებია, თუმცა პირველს, ჯოისი, ფროიდის მსგავსად, უმთავრეს მნიშვნელობას ანიჭებს; აქვე სახეზეა პერსევერაციის მაგალითებიც, ანუ ყველაფერი ის, რაც ერთი დღის მანძილზე შეიძლება მოხდეს ერთი საშუალოსტატისტიკური, თავის წინაპრებს არქეტიპული სახეებით დაკავშირებული ადამიანის გონებაში.

იუნგისეული არქეტიპიდან გამომდინარე, ჯოისი ინტუიციურად მიდის იმ მოვლენამდე, რომელსაც მოგვიანებით მეცნიერებამ თაობათა გენეტიკური (მედიცინაში — ეიდეტიური) მეხსიერება უწოდა.

„ულისეს“ მე-9 ეპიზოდში ვკითხულობთ: „და ისევე, როგორც ხალი ჩემს მკერდზე იმავ ადგილასაა, სადაც ჩემი დაბადების დროს იყო, თუმცა კი მთელი ჩემი სხეული არაერთხელ განახლდა ახალი ქსოვილით, ასევე მშფოთვარე მამის ამრდილის სახით მოგვევლინა შეილი, რომელიც ცოცხალი აღარ არის“ (78, გვ. 261) და ცოტა

ქვემოთ: „—საბელიუსი, აფრიკელი, უგონიერესი პერესიარქი ყოველთა მხეცთა ქვეყანასა ზედა, ამტკიცებდა, რომ მამაღმერთი თავად იყო მისივე საკუთარი ძე. ...როცა რატლენდბეკონსაუთჰემფთონშექსპირმა ანდა იმავე სახელის მქონე რომელიმე სხვა პოეტმა შეცდომათა ამ კომედიაში დაწერა ჰამლეტი, *იგი უბრალოდ საკუთარი შვილის მამა კი არ იყო, არამედ, აღარ იყო რა შვილი, იგი იყო და თავს გრძნობდა მთელი ამ მოდგმის მამად...*“ (იქვე, გვ. 281) მამისა და შვილის ერთიანობა, მათი მარადიული ურთიერთგადასვლა და დაუსრულებელი შენაცვლება ერთ-ერთი უმძლავრესი არქეტიპული კოსმოგონიაა, რომელიც ანალოგიური სიმძლავრით გამოვლინდა ოთარ ჭილაძის რომანში, სადაც მამა-შვილის უსასრულო ურთიერთგადასვლის პრობლემა ღებულობს მეტნაკლებად კონკრეტულ სახეს და იძენს ეროვნული ტრადიციებიდან გამომდინარე სპეციფიურ ხასიათს, მაგრამ არქეტიპულად მეოცე საუკუნის დასაწყისის ფილოსოფიისა და ჯოისის მიერ შექმნილი ახალი ლიტერატურის პრობლემების იდენტურია.

ჯოისთან, ლეოპოლდ ბლუმი და სტივენ დედალუსი ისევე შეეფარდებიან ერთმანეთს, როგორც ოდისევსი და ტელემაქე ან იკაროსი და დედალუსი — კლასიკურ მითში. (იგივე თანაფარდობის მოდელი აქვს მოცემული ოთარ ჭილაძეს ქვემოთ განხილულ რომანში, სადაც ამ დაუსაბამო და იდეაში უსასრულო ურთიერთგადასვლის სიმბოლოდ დიდი უხეირო, ფარნაოზი და პატარა უხეირო გვევლინებიან). ყველა მამა იყო შვილი და ყველა შვილი იქნება მამა — ეს უსაშველოდ ძველი სენტენცია ადამიანებმა უხსოვარ დროს მოიგონეს, რათა უკეთ აეხსნათ სიცოცხლის მარადიული სვლის არსი, არსებობის წრიული სისტემა, მისი სპირალური ციკლი, რომელიც თან სდევს კაცობრიობის მთელს ისტორიას და მომავლის უსასრულობაში იკარგება. „მე ბედნიერი ვიყავი მაშინ„ — ფიქრთა დინებას მიჰყვება ლეოპოლდ ბლუმი, — „მაგრამ ვიყავი კი ეს მე? მე ახლა ეს მე ვარ?“ (7ჱ, გვ. 2ც8) და ქვემოთ: „თუკი იუდა ამ საღამოს დააღგება გზას, ეს გზა მას იუდასთან მიიყვანს. —თი-

თოეული ჩვენთაგანის ცხოვრება ბევრი დღეა, დღიდან დღისკენ... ჩვენ ვხედავთ სხვადასხვა ხალხს, მაგრამ ყოველთვის საკუთარ თავს ვხვდებით“ (იქვე, გვ. 276). წრებრუნვის გარდაუვალი უწყვეტელობა, „საყოველთაო დაბრუნების“ ტენდენცია — ასეთია ჯოისის აზრით ადამიანის არსებობის ცენტრალური იდეა. თავად ნაწარმოების გმირებიც, ამ თავბრუდამხვევი ტრიალისას, ხშირად შეერევიან, ან თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხვდებიან მითების პერსონაჟებსა და ისტორიულ გმირებს, ხან კი, ადრე დაწერილი ნაწარმოებების გმირებს და, როგორც წესი, იდენტიფიცირდებიან მათთან, რითაც თავის არქეტიპულობას უსვამენ ხაზს. „აქ სახეზეა შუასაუკუნეობრივი მისტიკოსების წიგნებიდან აღებული ფართო რემინისცენციებიც, კათოლიკური ლიტურგიის სიმბოლოებიც, ძველი ირლანდიური გადმოცემებიც, და ბოლოს, ფროიდის მიერ შემუშავებული ეროტიკული სიმბოლოების რთული სისტემაც. ...ბლუმი არა მარტო ულისეა, არამედ აგასფერიც; სტივენი არა მარტო ტელემაქეა, არამედ შექსპირიც, ზოგიერთი კომენტატორის მტკიცებით კი — ქრისტეც, მერიონი ქალწული მარიამიცაა, პენელოპეც და „მარადიული ქალურობაც“ (27). (ცენტრალურ გმირებთან დაკავშირებული ანალოგიური ასოციაციური მეტამორფოზები უხვადაა ო.ჭილაძის შემოქმედებაში — ნ.მ.) და მაინც, როგორც წესი, „ულისეს“ სიმბოლიკა დაფუძნებულია ადამიანის ფსიქიკაში ირაციონალურის როლის ფროიდისტულ გაგებაზე“ (99, გვ. 46).

ამ საკმაოდ ვრცელი ციტატიდან გვინდა გამოვყოთ ერთი მითოლოგემა — აგასფერი და ცოტა ხნით შევჩერდეთ მასზე. როგორც კულტურული გმირი, იგი დამკვიდრდა ქრისტიანულ, კერძოდ დასავლეთევროპულ გვიანშუასაუკუნეობრივ რელიგიურ თქმულებებში. ძველებრაული წარმოშობის ბიბილიური ლეგენდა აგასფერზე მოგვითხრობს, რომ როცა მაცხოვარს გოლგოთაზე მიაქონდა თავისი ჯვარი, მან შესვენების უფლება სთხოვა აგასფერს, რაზეც უკმეხი უარი მიიღო. უფალი განურისხდა აგასფერს და იესოს მეორედ მოსვლამდე მოსვენების უფლება წაართვა მას. აგასფერი დაწყევლილია

შეუსვენებლად იმოგზაუროს ამქვეყნად და ვერაფერი ქრისტესთან კვლავ შეხვედრის გარდა ხსნას ვერ მოუტანს მას. ნათელია, რომ აგასფერი ოდისევსის მსგავსი ან ანალოგიური არქეტიპია, რომელშაც რელიგიური შეფერილობა მიიღო და სახე იცვალა; მიუხედავად ამისა მასში მაინც აშკარაა უსასრულო მოგზაურობის და ძიების ტენდენცია. თუკი ოდისევსის (ლეოპოლდ ბლუმის) შემთხვევაში შვილთან შეხვედრას მძლავრი ინიციაციის როლი აკისრია, აგასფერის „გათავისუფლება“ უშუალოდ აპოკალიფსთან, მაცხოვართან შეხვედრასა და მონანიების გზით მიღწეულ კათარზისს უკავშირდება. მსგავსი მოარული მითოლოგემები, რომლებიც ცხადყოფენ არქეტიპის, როგორც საყოველთაო სალიტერატურო მოვლენის არსებობას, გვაფიქრებინებენ, რომ რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მთავარი გმირი — ფარნაოზი, სწორედ ასეთ კატეგორიას განეკუთვნება.

მიუხედავად იმისა, ან იქნებ იმის გამოც, რომ ყოველდღიური ყოფა წინაპართა არქეტიპებთან და საკუთარ თავთან დაუსრულებელი შეხვედრებისგან შედგება, ადამიანი სულ მარტოა. ჯოისის „ულისე“ გამსჭვალულია დაუძლეველი შინაგანი სიმარტოვის შეგრძნებით (116, 117). ყოველი არსება, ამ ნაწარმოებში, უმოწყალოდაა მოწყვეტილი დანარჩენებს და იზოლირებულია საკუთარ „ცნობიერების ნაკადში“. სწორედ ასეთი, ქვეცნობიერს მთლიანად დამორჩილებული „ზე-“ თუ „პრე-“ ადამიანის სახებაა ჯოისისეული რემითოლოგიზაციის ბირთვი, მისი სუბიექტური მითოსშემოქმედების ძირითადი საგანი.

ჩვენთვის ასევე ძალზე საინტერესოა ჯეიმს ჯოისის ბოლო ქმნილება „Finnegan`s Wake“ (ფინეგანის აღაპი). ეს უცნაური ქმნილება სხვადასხვა ენათა ფრაგმენტებისა და ე.წ. „შიფრული კოდის“ ნაზავია (27). ყოველივე ეს ქმნის ტექსტუალურ მასალას, რომელიც ფაქტიურად გაუგებარია ფართო მკითხველისათვის. „ფინეგანის აღაპი“ ასოციაციური ასოციაციების ახალი, „ულისე“ მაღალი საფეხურია. თუ „ულისეს“ ძველბერძნული მითი დაედო სარჩულად,

„ფინეგანის აღაპის“ საფუძველი საკულტო მითოლოგიაა, აქ ყველაფერი აგებულია ასოციაციებზე და შეხორციელებულია. თავის „ულისეში“ მწერალმა დედალუსს ათქმევინა, რომ მხატვარი, „როგორც ღმერთი, რომელმაც სამყარო შექმნა“, იმაზე მაღლა უნდა იდგეს, რასაც ხატავს: „უხილავი, დახვეწილი, ყველაფრისადმი გულგრილი“, იგი თვალყურს აღევნებს სამყაროს და „თანაც ფრჩხილებს იქლიბავს“ (78). „ფინეგანის აღაპში“ ჯოისმა განახორციელა ეს იდეა, იგი სწორედ ასეთ მხატვრად წარმოჩნდა თავის ფეერიულ წიგნში.

ამ ნაწარმოებს არა აქვს არც დასაწყისი, არც ბოლო. ის, რაც „ხდება“, ამ სიტყვის საკმაოდ ფართო და უჩვეულო გაგებით, ხდება გმირის ძილში და სისტემატურ წრიულ მოძრაობაში იმყოფება. მთავარი მოქმედი პირი პემფრი ს. ირუოკერია. მისი სახელი H.C.Earwicker განიმარტება, როგორც „*Here Comes Everyman*“ ანუ „*აი, მოდის ყოველი*“. (შედარებისთვის — „*გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა*“). ამასთან, ირუოკერი, ერთდროულად ადამიანია, გორიც და ბევრი სხვა მითოლოგიური პერსონაჟიც; (სწორედ ასეთი ტიპის კრებითი გმირია ო.ჭილაძის ფარნაოზიც, რომლის მხატვრული სახეც მრავალ არქეტიპულ იმპულსსა და მითოლოგიურ პერსონაჟს მოიცავს.) მისი მეტამორფოზები უსასრულოა; ირუოკერის მეუღლე — ანა ლივია ბლიურაბელი — ქალიცაა და მდინარეც, მასზე მოჭორიკნე ირლანდიელი მრეცხავები ერთდროულად ქალებიც არიან, ალვის ხეც და ქვაც; ირუოკერების ვაჟები — შემი და შოუნი — ხან აბელად და კაენად იქცევიან, ხან ლიუციფერად და მიქელ-გაბრიელად, ხან ბრუტუსად და კასიუსად, ხან კიდევ ველინგტონად და ნაპოლეონად. კომენტატორების თქმით, ამ ნაწარმოებში მოქმედება ვითარდება ღღესაც, ხვალაც, ზეგაც და ნებისმიერ დროს, მისი თემაა კაცობრიობა და სამყარო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევართა დიდი ნაწილი „ფინეგანის აღაპს“ მთელი კაცობრიობის ისტორიის პაროდირებად მიიჩნევს. ჯოისი მოხდენილად დასცინის ისტორიის ფილოსოფიურ ბუნებას და ამ გზით სრულიად უარყოფს მას.

მის მიერ შექმნილი „ისტორია“ თავისუფალია ფილოსოფიისა და დროის შემხღუდველი მარწუხებისაგან, ის ქმნის თავის განსაკუთრებულ ეპიმერულ რეალობას, რომელსაც თავისივე, ეპოქალური და ისტორიული ფაქტორებისაგან თავისუფალი ენით გადმოსცემს. ეს „რომანი“ ჩაფიქრებულია, როგორც მარადიული საწყისის — მამაკაცურისა და ქალურის, სიკეთისა და ბოროტების, სულისა და ხორცის დაპირისპირება. „ფინეგანის აღპაი“, ისევე როგორც „ულისე“ არის წიგნი დაბადებაზე, სიყვარულზე, სიკვდილზე, პირველიდან უკანასკნელისკენ სვლაზე, საერთოდ, მარადიულ სვლაზე უსასრულობიდან უსასრულობისკენ. „მითიური ატმოსფერო ჯოისთან — ეს უბრალოდ სტილის თავისებურება არაა; ეს მწერლის საკუთარი მეთოდია, მისი მსოფლშეგრძნებაა“ (131, გვ. 488). ჯოისის შემოქმედებითი სახეები აისტორიულები და ირაციონალურები არიან. ისინი „ბედნიერები“ არიან, რადგან არსებობენ უნივერსალურ მითიურ დროსა და სივრცეში.

ფრანც კაფკასთან, ისევე, როგორც ჯოისთან, კარგად შეიგრძნობა მისტიური კავშირი უძველეს მითთან, რაღაც ტრადიციულად ლეგენდარულთან, ხანდახან კი რიტუალურ-ქურუმულთან, წარმართულთან. კაფკა, პრუსტისა და ჯოისის მხარდამხარ, ქმნის მეოცე საუკუნის ახალ ლიტერატურას. იგი რემითოლოგიზატორია, თუმცა წინამორბედთაგან განსხვავებული და ორიგინალური. მისი მითოსშემოქმედება ქიმერიულია, მისი გმირებიც უფრო სიზმრისეულები, „მთვარეულები“ არიან. კაფკა მეტამორფოზების დიდოსტატია; მისი მწერლობის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ქმნის „ანტიმითსა“ და „ანტიგმირს“. მკვლევრები თვლიან, რომ კაფკასეული მითი არის „მითი უკულმა“. ასე მაგალითად, მის ნოველაში „გადაქცევა“, მთავარი გმირი, რომლის ამქვეყნიური არსებობაც ბანალური კლერკობით შემოიფარგლება, ერთ დილას, გამოღვიძებისას აღმოაჩენს, რომ გიგანტურ ხოჭოდ გადაიქცა. ერთი შეხედვით, სახეზეა რიტუალური მითოლოგიზირება, რომელიც ფრეზერისა და ლევი-ბრიულის თეორიების მიხედვით, ტოტემურ ცხოველად გადაქცევას

ტომისადმი კუთვნილების გამოხატვის ფუნქციას ანიჭებს, მაგრამ მოყლეთა შემდგომი განყოთარება ცხადპყოფს, რომ ეს მეტამორფოზა არა წინაპართა ერთიანობასთან წილყრას, არამედ პირიქით, განდეგილობას, სიმარტოვეს და გარე სამყაროსთან კონფლიქტს გამოხატავს.

მარადიული სულისა და ღაბრუნების ტენდენცია კარგად წარმოჩინდა ფრანც კაფკას რომანში „კოშკი“, სადაც უსახურ-უსახელო და უცნაური მთავარი გმირი, რომელსაც, უფრო მართებულია, ანტიგმირი ვუწოდოთ, მოგზაურობს არსაიდან არსაითკენ, არაფერი დაუკარგავს და მონდომებით დაეძებს არაფერს. კაფკას გმირი უცნაურია თავის სულაშიც, იგი მორჩილად მიჰყვება დინებას და დაუდევრად ელის, სად გაირიყება მორიგ ჯერზე. პერსონაჟთა უღრტვინველობას მწერალი რაიმეს გაკეთების უაზრობით, მისი შეუსაძლისობით ხსნის. თავის დღიურში კაფკა წერს: „მე ბრძენი ვიყავი, თუ შეიძლება ეს გამოთქმა ვიხმარო, რამეთუ მზად ვიყავი ყოველწუთას მოვმკვდარიყავი, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ყველაფერი შევასრულე, რაც ჩემს მოვალეობას შეადგენდა, არამედ იმიტომ, რომ არაფერი არ გამიკეთებია და დაჯერებაც კი არ შემეძლო, რომ რაიმეს გაკეთება ძალმიძს“ (31). სწორედ ამგვარი სულიერი ფილოსოფიისა და ცხოვრებისეული კრედოს მატარებელია ფრანც კაფკას თითოეული გმირი.

მეოცე საუკუნის დასაწყისის აქ უკვე ხსენებული და კიდევ მრავალი სხვა მწერლის შემოქმედებაში დაფიქსირდა გმირის არსებობის სიზიფესეული მანერა. მითი სიზიფეს შესახებ, რომელსაც „ახალი სიცოცხლე“ ალბერ კამიუმ მისცა, გადაიქცა ფატალური თავგანწირვისა და ბედისადმი ბრძა მორჩილების ეპოქალურ სიმბოლოდ. სიზიფეს სასტიკი, მძიმე შრომა უაზრობაა, რადგან მთის კენწეროში მიტანილი ქვა კვლავ მთის ძირს უბრუნდება. სიზიფეს „სამაგალითობა“ ეგზისტენციალიზმისათვის, და საერთოდ, რემითოლოგიზირებული აზროვნებისათვის, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არ ცდილობს შეცვალოს რამე, პირიქით, კაფკასი არ იყოს, არც კი ფიქ-

რობს იმაზე, რომ მის ნებას რაიმეს შეცვლა შეუძლია. სიზიფეს ციკლური, სისტემატიური ხასიათის მქონე თავგანწირვა არის მარადიული ქმედება, რომელიც შესანიშნავად ამტკიცებს, რომ ტიტანური შრომაც კი უძლურია განჩინების სიდიადესთან. კამიუს მიერ ხელოვნებაში რეანიმირებული მითოლოგემა კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ მოცემული თაობის მწერალთა და მოაზროვნეთათვის მითოლოგია იყო დაუშრეტელი შემოქმედებითი წყარო.

არაჩვეულებრივად ლამაზ მხატვრულ მითოლოგიზირებას გვთავაზობს მეოცე საუკუნის ბირველი ნახევრის კიდევ ერთი შესანიშნავი მწერალი ჯონ აბდაიკი. თავის რომანში „კენტავრი“ ის ისევე აიგივებს და აერთიანებს ირეალურ მითოლოგიურ სამყაროსა და რეალურ ცხოვრებას, როგორც ამას ჯოისი აკეთებს. „კენტავრის“ გმირი, მისტერ კოლდუელი, იმავდროულად კენტავრი ქირონიცაა. სკოლის რიგითი მასწავლებელი სრულიად შეუმჩნეველად მოგზაურობს დროსა და სივრცეში და ხან ინგლისელ ბავშვებს ასწავლის სკოლაში, ხანაც ლეგენდარული ქვეყნების მეცნეთა შვილებს ზრდის კაცობრიობის წარსულის უსიერ და ულამაზეს უღრანებში. თანაც, ამ ნაწარმოებში სახეზეა გმირის არა ერთი, არამედ რამოდენიმე რაკურსი — კოლდუელს ხან შინაგანი მონოლოგი წარმოაჩენს, ხან ობიექტივირებული ავტორი, ხანაც გმირის „საღად მოაზროვნე“ ვაჟიშვილი ბიტერი. ამდენად, აბდაიკისეული მითოლოგიზირება, რაღაც ასპექტში, ახალ, „არაჯოისურ“ დატვირთვასაც ღებულობს (96). „კენტავრში“ „სამყარო ღებულობს რეალურ და ამავე დროს მკვეთრად პოეტურ მოხაზულობას. მითიური კი თავს იჩენს, როგორც რთული მხატვრული ირიბი თქმა, ირიბი თქმა, რომელიც არა მხოლოდ დასაშვები, არამედ, ნაწარმოების ქსოვილიდან გამომდინარე, აუცილებელიც კია“ (131, გვ. 487).

ამ რომანში, ისევე როგორც „ულისეში“ კონკრეტული მითოლოგემა ნაკლებად შეესაბამება კონკრეტულ გმირს. ასე მაგალითად, დეიფენდორფი ხან კენტავრია, ხან სატირი, ხან სულაც პერაკლე. ნაწარმოების ბოლოს მოცემულ მითოლოგიურ საძიებელ-

ში სულ 56 მითოლოგემაა ჩამოთვლილი, რაც მითოლოგიასთან ნაწარმოების უშუალო და მჭიდრო კავშირზე მიგვითითებს. გვინდა აღვნიშნოთ, რომ „კენტავრის“ ე.წ. „მითოლოგიურ“ ნაწილებში საოცარი სითბოსა და სინათლის შეგრძნებაა გაღმოცემული. ერთი გმირი, ერთი არქეტიპული სახე ცხოვრობს ყველა დროში, მაგრამ განსაკუთრებით კარგად, გმირიც, და მისი გამოისობით მკითხველიც, მხოლოდ შორეულ წარსულში გრძნობს თავს. იქ ძალიან თბილა, აქ კი ცივა და წყიმს, იქ ხასხასა ლამაზი ფერებია, აქ კი რუხი ფერი გადაპკრავს ყველაფერს. მითოლოგიური სამყარო ის მისტიური საშოა, რომელშიც ამდაიკის მიერ გაცოცხლებული არქეტიპები გვაბრუნებენ და ამით კიდევ ერთხელ გვაზიარებენ მარადიული სიცოცხლის საიდუმლოს.

სწორედ ასეთი ხასიათით გამოირჩევა ქართულ ლიტერატურაში ოთარ ჭილაძის რომანები. მისი მითოსშემოქმედება უშუალოდ უკავშირდება განხილული პერიოდის მწერლობას და აშკარად განიცდის ჯეიმს ჯოისის „ინფლუენსის“ გავლენას. მისი გმირები ისეთივე ნახევრად ხორციელნი და ნახევრად გამჭვირვალენი არიან, როგორც კაფკასი, ჭილაძის მითოლოგიური სამყარო ისეთივე თბილი და ახლობელია, ხოლო რეალური სამყოფელი, საბირისპიროდ — ნაცრისფერი, ცივი, როგორც ეს ამდაიკისთვისაა დამახასიათებელი. ფაქტიურად, ო.ჭილაძე თავის შემოქმედებაში დინამიურად აგრძელებს რემითოლოგიზაციის მსოფლიო სკოლის ტრადიციებს, იძლევა რა ორიგინალური ქართული ფოლკლორულ-მითოლოგიური მოტივებისა და ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპული სახეებისა თუ მოტივების ისეთ შერწყმას, როგორიც, ჩვეულებრივ, ზემოაღნიშნული სკოლის მამამთავართა შემოქმედებაში გვხვდება.

მეოცე საუკუნის რემითოლოგიზირებული ლიტერატურის შესანიშნავი ნიმუშია თომას მანის „ჯადოსნური მთაც“, რომელიც ჯოისის მხარდამხარ, რემითოლოგიზაციის ლიტერატურულ თვალსაჩინოებადაა მიჩნეული მსოფლიო ლიტერატურაში. მოცემულ მდგომარეობაში, ჩვენი ამ ნაწარმოებით მცირედ დაინტერესება გამო-

წვეულია იმით, რომ მასში მითოლოგიურ ნიშნებს სჭარბობს ზღაპრული, მაგიური ელემენტები და მათი რეანიმაციის ორიგინალური ხერხები (33).

ამგვარად, ნაშრომის ამ თავში ჩვენ ვცადეთ მოგვეცყანა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურის რემითოლოგიზაციის თვალსაჩინო მაგალითები და მათი შეშველობით, ნაწილობრივ მაინც გვეჩვენებინა მხატვრული მითოლოგიზირების როლი გასული საუკუნის ხელოვნების განყოთარება-ჩამოყალიბებაში. ყოველივე ეს საშუალებას მოგვცემს ფართო, ზოგადად მხატვრული ინტერპრეტაცია მივცეთ ოთარ ჭილაძის რომანს „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და მასში მოცემულ არქეტიპულ მითოლოგემებს.

«Я, Билли Пилигрим, умирал, умер
и всегда буду умирать 13 Февраля 1976 года...»

КУРТ ВОННЕГУТ

ნაწილი მესამე

თავი 1

რომანი „გზაზე ერთი ძაცი მიდიოდა“ და ანტიძური მითოლოგიის მოტივები

მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში თავისებურად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ ლიტერატურას. თავისთავად ცხადია, რომ მითოლოგიამ იგივე როლი ითამაშა ქართული ლიტერატურის განვითარებაში, რაც სხვაგან. როგორც პირველ თავში აღვნიშნეთ, ქართულ ლიტერატურაში ერთმანეთისაგან პრაქტიკულად გამიჯნული არ არის მითი, ლეგენდა თუ ზღაპარი. ეს ცნებები აქტიურად ურთიერთქმედებენ, ერთმანეთში გადადიან და იძლევიან ზეპირსიტყვიერი ლიტერატურის ერთიან, ხატოვან სურათს. შესაბამისად, ქართულ წერილობით ლიტერატურას საფუძვლად დაედო ზეპირსიტყვიერი მემკვიდრეობა მთლიანად და არა მისი ერთ-ერთი ფორმა დაყვანილი სუფთა მითამდე.

ძალზე მნიშვნელოვანია, პირობითად მაინც გაიმიჯნოს ქართული ფოლკლორი და მითოლოგია. ამოსავალ წერტილად უნდა მივიჩნიოთ არქაული ამბის ორი ძირითადი მიმართულებით განვითარება, რომელთაგან ერთმა მოგვცა ფოლკლორი, ხოლო მეორემ — მითოლოგია. ფოლკლორმა შეინარჩუნა თავისი პირველქმნილი სახე და სპეციფიკური, თვითმყოფადი ხასიათი და ზეპირსიტყვიერ დარგად

დარჩა, ხოლო მითოლოგია იქცა წერილობითი ლიტერატურის პირველწყაროდ.

პირველ თავში მოყვანილი ლიტერატურის განვითარების ციმოხილვა გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ ქართული ლიტერატურის ევოლუციის ფორმულა შემდეგნაირად გამოიყურება: **მითოსური ფოლკლორი — ზებირსიტყვიერი ეპოსი — სამწერლობო ეპოსი** (მხატვრული ლიტერატურის პირველი საფეხური, რომლის აღწერის საგანსაც, მსოფლიო ლიტერატურის გენეზისის კანონზომიერებათა თანახმად, მითოლოგია წარმოადგენს) — **ჰაგიოგრაფია** და შემდგომ — ჩვენთვის ცნობილი **მომდევნო ლიტერატურული მიმდინარეობანი.**

თუკი აქ მოყვანილი სისტემა მართებულია, მაშინ ცხადია, რომ ის, რასაც ჩვენ ანტიკურ მითოლოგიასა და მის მოტივებს ვეძახით, დიდ გავლენას მოახდენდა ჩვენში არსებულ ანალოგიურ სალიტერატურო მოვლენაზე. საყარაულოა, რომ ქართულმა მითოსშემოქმედებამ იგივე კვალი დაატყო ბერძნულ მითოსშემოქმედებას, რაც ბერძნულმა — ქართულს, და ამის დასტური სწორედ წერილობითი მითოლოგიის — ანტიკური მწერლობის პირველი საფეხურის წყალობით მოვიდა ჩვენამდე. ორი ისტორიულად ურთიერთმოქმედი ქვეყნის ხელოვნებათა კავშირი ინტერაქციული და იზომორფულად გავლენიანი უნდა ყოფილიყო.

მეორე მხრივ, „ვინც კი წაიკითხავს ჰომეროსს, ვინც კი შეისწავლის თქმულებას არგონავტებისა, ფრიქსისა და ჰელასასას და წაიკითხავს ევროპის მოტაცების ამბავს ჰეროდოტეს წიგნში და სხვა, ის ხშირად ასეთ აზრს დაადგება და დარწმუნდება, რომ ბერძნებმა ბევრად თუ ცოტად მიიღეს განათლება იმ ერებისაგან, რომელთაც ისინი ბარბაროსებს უწოდებდნენ“ (59, გვ. 236).

სწორედ აქედან გამომდინარე შეიძლება ავხსნათ და გავამართლოთ ისეთი ქართული მითის არსებობა, რომლის პერსონაჟებიც მხოლოდ მითოლოგიურია. აქ საქმე გვაქვს ე.წ. მითოლოგიზებულ ისტორიასთან ან პირიქით, ისტორიის რანგში აყვანილ მითთან. ეს

არის მითი არგონავტების შესახებ, რომლის კლასიკური, ლიტერატურული ვერსიები ძველმა ბერძნებმა დაგვიტოვეს.

„როცა საქმე ძველ კოლხიდას ეხება, არც ისე იოლია ისტორიის ჩამოშორება, თუნდაც ზოგიერთს ისტორიზმი გადაჭარბებულიც მოეჩვენოს.

კოლხიდის ისტორია შორიდან იწყება, მისი ძირი იკარგება ბერძნულ მითოსებში, მაგრამ ამ მითოსებს აქვს თავისი დიალექტიკა“ (59, გვ. 234-235). სწორედ ამ დიალექტიკური ბუნებიდან გამომდინარე იქმნებოდა არგონავტების შესახებ მითის მხატვრული ვარიაციები და ახალი მითოლოგიზაციები მოცემულ თემაზე.

ჩვენი აზრით, მეოცე საუკუნის ლიტერატურაში ამ მითის ყველაზე შთამბეჭდავი ვერსია ოთარ ჭილაძეს ეკუთვნის. მისი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ქართული მითის, ზღაპრის, თქმულება-გაღმღცემების ერთიანობის საოცრად ნათელი და ლამაზი მაგალითია. ყველაფერთან ერთად, ეს რომანი მხატვრულად უნიკალურია, მისი წაკითხვა იტალიური აღორძინებისა და ფრანგული იმპრესიონიზმის ერთობლივი გამოფენის დათვალიერებას ჰგავს, ალბათ იმიტომ, რომ კლასიკური მითი და ჭილაძის ვერსია ისევე შეესაბამებიან ერთმანეთს, როგორც ტიციანის „ვენერა ურბინელი“ და მანეს „ოლიმპია“.

ჯოისისა და ჭილაძის მითოსშემოქმედებათა ხასიათის მსგავსების შესახებ აპ. ცანავა წერს: „ჯეიმს ჯოისის „ულისესა“ და „ოდისეას“ შორის მითითებული პარალელი ერთგვარ ტიპოლოგიურ ასოციაციას იწვევს ო. ჭილაძის რომანსა და „არგონავტების თქმულებას“ შორის“ (68, გვ. 227). მართლაც, ოთარ ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, თითქმის ისევე შეეფარდება მითს არგონავტების შესახებ, როგორც „ულისე“ — „ოდისეას“. სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ ჯოისის რომანი მთლიანად მიჰყვება „ოდისეას“ სიუჟეტურ ქარგას და ასოციაციების მეშვეობით აცოცხლებს მითოლოგიურ მოტივს, ხოლო ჭილაძის რომანში მითი არგონავტების შესახებ საფუძვლად დაედო რომანის მხოლოდ პირველ ნაწილს. აქვე

გვინდა ხაზი გავუსვათ იმასაც, რომ რომანის პირველ ნაწილში მოცემული მითოლოგემები, გარკვეული თვალსაზრისით დემითოლოგიზირებულნიც არიან, რასაც მწერალი მათი ისტორიულნაციონალური ლოკალიზაციის გზით აღწევს.

უშუალოდ ამ ნაწარმოებში მოცემულ მითოლოგიურ ვარიაციებზე გადასვლამდე, ყურადღება უნდა შევაჩეროთ თავად მითზე არგონავტების შესახებ.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ მითმა ყველაზე დიდი როლი ითამაშა ანტიკური ლიტერატურის განვითარებაში. იგი ბერძენი მწერლებისთვის სიუჟეტებით სავსე სიუხვის რქად იქცა. „არგოზე“, მის ეკიპაჟსა და მასთან დაკავშირებულ თემებზე წერა თავისებური შეჯიბრიც კი იყო.

აკაკი ურუშაძე თავის ნარკვევში „აპოლონიოს როდოსელი და მისი თხზულება“ წერს: „არ დარჩენილა ელინური ეპოქის არა თუ მწერლობის, არამედ საერთოდ ხელოვნების არც ერთი დარგი, რომელსაც ეს თქმულება მთლიანად ან მისი ცალკე ეპიზოდების სახით არ დაეშუშავებინოს. პირველ ცნობებს არგონავტიკის თქმულებისა და კოლხურ გარემოზე ელინური პერიოდის ბერძნული მწერლობის ჩვენამდე მოღწეულ ყველაზე ადრინდელ ძეგლებში — ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეაში“ ვხვდებით“ (3, გვ. 9).

გარდა ჰომეროსისა, ამ თემის ინტერპრეტატორები არიან: ჰესიოდე, პინდარე, ესქილე, სოფოკლე, პელანიკე, ჰეროდორე, ჰეროდოტე, ფერეკიდე, სიმონიდე გენეალოგოსი, ქტესია, სტესიმბროტე, ეუმელოსი, ეპიმენიდე, ანტიმაქე, ეფოროსი, ასკლეპიადე, ტიმეოსი, თეოლიტე მეთიმნელი, კლეონ კურიონელი, ტიმონაქსი, ერატოსთენე, კალიმაქე, თეოკრიტე, ნიმფოდორე, ფილოსტეფანე და სხვები (3, გვ.9).

ანტიკური ეპოქის შემოქმედთა ამ არასრულ ჩამონათვალს ემატება შუა საუკუნეების, განსაკუთრებით, აღორძინების ხანისა და ჩვენი დროის მწერლები, რომლებიც ამ მითის შესანიშნავ ინტერპრეტატორებად იქცნენ. მათ რიცხვს მიეკუთვნება ოთარ ჭილაძეც.

მისი ნაწარმოების „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ პირველი ნაწილი ეთმობა არგონავტების შესახებ მითს, დანარჩენ ორ ნაწილში უხვად ფიგურირებენ ქართული და მსოფლიო ფოლკლორულ-მითოლოგიური მოტივები და პერსონაჟები. სულ რომანში 48 არქეტიპული მხატვრული სახეა (მითოლოგემები, ფოლკლორული გმირები და ზოომორფები) დაფიქსირებული. გარდა ამისა, ხშირად ვხვდებით ისეთ ალუზიურ არქეტიპულ პასაჟებს, როგორიც მაგალითად, რომანის სათაურშია მოცემული. უკვე რამოდენიმეჯერ აღინიშნა, რომ სათაურს უდიდესი დატვირთვა გააჩნია ინტელექტუალურ რომანში. სახელწოდება „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მეორე თავში ჩვენ შედარებისათვის მოვიყვანეთ ჯოისის რომანზე საუბრისას. ორივეგან, სათაურის მასშტაბები სცდება ლოკალური სალიტერატურო სამყაროს ფარგლებს. გზაზე მიმავალი „ერთი კაცი“, იგივე ჯოისის „Everyman“-ი, ძალზე ახლოს დგას მარადიული მოძრაობის სიმბოლოს, უსასრულობიდან უსასრულობისაკენ, შვილობიდან მამობისაკენ და მამიდან შვილისკენ მიმავალ იმ გმირთან, რომელსაც ოდისევსი ჰქვია. სათაური „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ არა მხოლოდ სრულყოფილად გადმოსცემს ნაწარმოების ცენტრალურ იდეას, არამედ, როგორც პირველ თავში აღინიშნა, ნაწარმოების მითოსური პლანის, მისი მითოსშემოქმედებითი ორიენტაციის მსაზღვრელადაც გამოდის.

ოთარ ჭილაძის მითოლოგიზაციის ორიგინალობა, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობს, რომ არგონავტების შესახებ მითის სხვა ინტერპრეტატორები არგონავტებს მოჰყვებიან კოლხეთისაკენ, მათთან ერთად ცხოვრობენ, „არგოს“ გემბანიდან ადევნებენ თვალყურს მოქმედების განვითარებას, ხოლო „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“-ში მითოსშემოქმედი დამხვდურია, მან არ იცის რა შეემთხვათ არგონავტებს კოლხეთში მოსვლამდე. იგი იმ ამბებს აღწერს, რომლებიც თავად კოლხეთში ხდებოდა „არგოს“ მოსვლამდე.

ავტორი იმ დროიდან იწყებს თხრობას, როცა ფანი ზღვისპირა ქალაქი იყო, როცა ყველა ფანელის ფანჯრიდან მოჩანდა ზღვა,

ყველა ვანელის ჭერქვეშ ისმოდა მისი გაბმული, გაუთავებელი ქშენა. ეს ის დრო იყო, როცა ნამდვილი ღვინის გემოს **ბახას** ორმოცსაფეხურიან სარდაფში გებულობდა კაცი, ხოლო ნამდვილი სიმღერის ფასს **შავთვალება მალალოსთან** და მის ექვს ქალიშვილთან. ამ რომანში, აურაცხელ გმირთა შორის, არც ერთი არ არის შემთხვევითი და უფუნქციო. ამ მხრივ გამონაკლისს არც ეს ორი გმირი წარმოადგენს. ბახა სამყაროს დიონისური საწყისის მხატვრული სახეა. რეალური, „კურდღელივით ფხიზელი და კურდღელივით მხდალი“ (72, გვ. 19) სამყაროდან ორმოცი საფეხურით ქვევით იყო სხვა სამყარო, რომელშიც ნახევარტონებისა და ნახევარფერების ბურუსში მეფობდა მოხუცი დიონისე. *„ღვინის ვაჭარი ბახა იმ ღვთაებრივი ძალით იყო მოხიბლული, კასრებში რომ ჰყავდა ჩამწყვდეული. საკმარისი იყო გარეთ გამოეშვა, მთელს ქვეყანახ გადაღებავდა, გარდაქმნიდა და ისეთ სახეს მისცემდა, როგორიც მოეპრიანებოდა“* (იქვე, გვ. 19). მისი დამხმარე, გაურკვეველი წარმოშობის არსება, სახელად იმანო, როგორც დიონისიის მონაწილეს შეეფერება, ჭინკასავით მკვირცხლად გადადიოდა კასრიდან კასრთან და ღვთაებრივი სითხის ჩამოსხმის საკრალურ საიდუმლოს ეზიარებოდა. „როცა იმანო კასრს კოკას შეუდგამდა ხოლმე, ღვინის ვაჭარ ბახას მართლა უჩნდებოდა ისეთი გრძნობა, თითქოს მის სარდაფში თავშეფარებულ *ღვთაებას ძარღვი ეხსნებოდა და იმ ძარღვიდან მოთქრიალებდა ეს ჯადოსნური სითხე, ღვთაებასავით უსასრულო და მარადიული.* ღვინის ვაჭარ ბახას აუღელვებლად არ შეეძლო ეცქირა, როგორ გადადიოდა ღვინო კასრიდან დოქში, დოქიდან–ჯამში, ჯამიდან კი სტომაქში; ეს დიდებული, საზეიმო სვლა ერთი ჭურჭლიდან მეორეში, კასრიდან თავდაღწეულ ღვინოს სულის მოსათქმელად, ფეხის გასაშლელად სჭირდებოდა, გზადაგზა ხალისდებოდა, კისკისებდა, ბრწყინავდა, შხეფებს ისროდა და ჯიუტად მიიწევდა წინ საბოლოო მიზნისაკენ, რათა უკანასკნელ წვეთამდე, განურჩევლად გადაეცა ყველა მსურველისათვის თავისი ძალა და სიხალისე და როცა ეს ძალა და სიხალისე ყველას გადაეღებოდა

სოლმე, მაშინ ღვინის ვაჭარი ბახა ბედნიერი იყო, ბედნიერი და ამაყი, რადგან ის იყო ამ ძალის პატრონიცა და წარმმართველიც... ...*ასე უნდა ყოფილიყო სულ, რადგან სულ ასე იყო, რაც ამ სარდაფის პატრონი გამხდარიყო და თითქოს საჭუდაშოდ მოკალათებულიყო შიგ, როგორც კერპი ტაძარში*" (72, გვ. 19-20). ბახას სახე მიწისმიერი კეთილდღეობის სიმბოლოა, მისი არსებობა — ღვინის უძველესი და ულამაზესი კულტის მსახურება. ღვინოს აქ აშკარად გამოხატული ალუზიური სახე აქვს, იგი ბიბლიური, ინიციაციური ხასიათის სუბსტანციაა. ძარღვგადახსნილი ღვთაების სისხლი ყოველდღე ისევ და ისევ იღვრება მარადიული მარშრუტით და ღმერთთაგან ერთის ტაძარში მოსულ „მლოცველს" ჭეშმარიტებათაგან ერთერთს აზიარებს.

ღვინის სისხლთან გაიგივება უძველესი მოტივია მითოლოგიასა და ლიტერატურაში. ამ გაიგივების ყველაზე ადრეული შემთხვევები გამოვლენილია ძველხეთურ რიტუალებსა და მებრძოლთა ფიცის შუახეთურ ტექსტებში. სწორედ ამ ტექსტებში მოცემული ფორმულირება — „ეს ღვინო არ არის, ეს სისხლია ჩვენი" — გეხვდება ბიბლიაში, სადაც მაცხოვარი, აღიღებს რა ღვინით სავსე თასს, ამბობს: „ესე არს სისხლი ჩემი" (10, მათე, *26, 28*). ბერძნულ მითოლოგიაში დიონისეს კულტის გარდა, რომელიც მთლიანად ღვინოსა და მის ინიციაციურ ფუნქციას უკავშირდება, ღვინოსთან აიგივებდნენ ზევს სოტერიუსსაც. ეგვიპტესა და ბაბილონში ღვინის მითოსპოეტური ხატება უკავშირდება სიცოცხლის სიყვარულსა და სიხარულის სრულყოფილ განცდას. ახლოაღმოსავლურ მითოლოგიურ ტრადიციებში, სამგლოვიარო ტექსტების ერთ ნაწილში ღვინო განასახიერებს ყველაფერს კარგს, რასაც ადამიანი ამქვეყნად ტოვებს.

ბახასთან ერთად ნაწარმოებში შემოდის მალალოც, შავთვალება ქალი, რომლის სახლიც სიყვარულის ტაძარია. აქ მოსულ მაშაკაცებს, მალალოსთან ერთად, მისი ექვსი, ზუსტად ერთნაირი ქალიშვილიც ართობს. „ჩემი სახლი ტაძარიაო" — უყვარდა თქმა შავთ-

ვალება მალალოს და მიუხედავად იმისა, რომ სტუმრები უმთავრესად მამაკაცები იყვნენ, მთელს სახლში მართლაც სამაგალითო სისუფთავე და სიმშვიდე სუფევდა, შვიდი წყვილი ხელისა და შვიდი წყვილი თვალის წყალობით“ (72, გვ. 12). სანამ შვიდნი იყვნენ, სანამ მშვიდობის საკრალური რიცხვითი სიმბოლო განსაზღვრავდა მათ ყოფას, ყველაფერი კარგად იყო. მერვეს გაჩენამ ის ჰარმონია დაარღვია, რომელიც მათი რაოდენობისა და ცხოვრების წესის მაგიაში იდო, ინო — მალალოს ნაბოლარა ქალიშვილი — ზედმეტი იყო, რადგან შვიდს მერვე კარგს ვერაფერს მოუტანს. დაირღვა ციფრების მაგია, რომელსაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს მითოსპოეტურ აზროვნებაში, გახლეჩილ იქნა საკრალური წრე და სამუდამოდ გაქრა მალალოს ცხოვრებიდან სიმშვიდე. („შვიდს ბლიუს ერთი“ მიღებული კონსტრუქციაა მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა ფოლკლორში. ასე მაგალითად, შ.პეროს ყველასათვის ცნობილ „მძინარე მზეთუნახავში“ შვიდი ფერია მრავალ სიკეთეს დაანათლავს მეფის ასულს, ხოლო მერვე — თითისტარის შესობით სიკვდილს უწინასწარმეტყველებს მას; არსებობს სკანდინავიური ზღაპარი, რომელიც რუსული „შვიდი გოლიათის“ ანალოგიაა და რომელშიც ანტაგონისტური სამყარო მათი მერვე ძმითაა წარმოდგენილი; ასეთი მაგალითები მრავლად მოიპოვება).

შემთხვევითი არც ის არის, რომ მალალო წარმოშობით ბაბილონელია. აქ აშკარაა ბაბილონელი მეძავის ბიბლიური ალუზია (10, აპოკალიფსი, გამოცხადება იოანე ღვთისმეტყველისა), მაგრამ ალუზია ტრანსფორმირებული, სახეცვლილი. ავტორი ამ სახეცვლილების განმარტებასაც იძლევა: *„ბაბილონმა გამაჩინა, ვანმა კი გამზარდაო“*, — ასე აცნობდა ხოლმე თავს შავთვალება მალალო სტუმრებს, და რომ გეკითხათ, ალბათ თვითონაც ვერ გიბასუხებდათ, რომელი უფრო უყვარდა, რომელი ერჩია: ბაბილონი თუ ვანი“ (72, გვ. 10—11). სწორედ ვანში მიღებულ აღზრდაში უნდა ვეძებოთ მალალოს ხასიათის სირბილისა და მისი სისუფთავის მიზეზი, „გავანელებამ“ აბოკალიფსური მხარე ჩამოაშორა მარადიული მეძავის

არქეტიპულ სახეს და იგი წმინდა ქალური საწყისის სიმბოლოდ გადაიქცა. მალალოც „ყველა მეფის საყვარელია“, მაგრამ მის ირგვლივ ავხორცობის ნაცვლად სისუფთავესა და სიმშვიდეს დაუსადგურებია. მალალო არ ჰგავს არც მეოცე საუკუნის ქართულ ბროზაში აპოკალიფსურ მეძავად წოდებულ ერთადერთ გმირს — ცოქალს — კ. გამსახურდიას რომანიდან „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“, არც გრ. რობაქიძის ბირსაბურავიან მეძავს — დედოფალს სახელად ნეოფ. მალალო იგივე მითოსური პლანის გმირია, მაგრამ სრულიად სხვა ხასიათისა; ის სათავეა, ისეთივე ანკარა და აუცილებელი, როგორიც ბახას სარდაფში კასრიდან გადმოღვრილი ღვინო.

შავთვალება მალალო და ღვინის ვაჭარი ბახა ნეტარების სამყაროს „ინი და იანია“, ორი ურთიერთშემავსები მხატვრული მითოლოგემა, რომელთაგან სრულყოფილ იქმნება ადამიანური საწყისი. ამის დასტურად ისიც კმარა, რომ მალალოს „...ერთი შეხედვით შეეძლო კაცის გამოცნობა. „ცუდი სიმთვრალე ეცოდინებაო“ — დაასკვნიდა მაშინვე... ვინც კი ცუდი სიმთვრალე იცოდა, მისთვის სამუდამოდ იკეტებოდა შავთვალება მალალოს სახლი“ (იქვე, გვ. 11). ეს ორი გმირი სამყაროს ნიცშესეულ, დიონისურ-ორგიასტულ საწყისს წარმოადგენს და ნათლად წარმოაჩენს ამ რომანის უშუალო კავშირს ოციანი წლების რემითოლოგიზირებულ ლიტერატურასთან.

„კიდევ იყო ერთი რამ, რაც გემებსა და უთვალავ მოგზაურს იზიდავდა ვანისკენ — **ოქრომჭედლების უბანი**. ამ უბანს ჯადოქრების უბანსაც ეძახდნენ. იმასაც ამბობდნენ, „ამ უბანზე ამოვლილი, ვინც არ უნდა იყოს, ოქროს კაცად იქცევაო. და ვანში ყოფნისას, ცხადია გულიც არავის უთმენდა, ამ უბანში არ გაევლო, უბნის თავ-ბოლოში დადგმულ უზარმაზარ სარკეში არ ჩაეხედა და გაოცებულს არ დაეწყო თავის მოოქროვილი ორეულის თვალიერება. მთელი ჯადოქრობაც ის იყო, რომ „ერთმანეთზე გადაბმული სახელოსნოებიდან *ოქროს იმდენი მტვერი გამოდიოდა, სპილოს ჯოგი რომ გაგეტარებინათ, თავფეხიანად მოოქროვდებოდა*“ (იქვე, გვ. 13).

ოქროს სიუხვე და მისი კულტურის სრულყოფილი ფლობა ამ რომანის კონცეპტუალური ეპიზოდია. ოქროს მობოვება-დამუშავების მაღალგანვითარებული კულტურა და უცხოთა მოოქროვების უნარი ასოციაციურად აკავშირებს ვანს და შესაბამისად აიეტის მთელს სამფლობელოს მითიურ „ოქროს ხანასთან“. ანტიკურ სამყაროში არსებობდა მითოლოგიური წარმოდგენა წინაპართა ბედნიერ და უზრუნველ ყოფაზე, რომელიც ოქროს ხანად მოიხსენიებოდა. ყველაზე კარგად ძველთაგან მას ჰესიოდე და ოვიდიუსი აღწერენ. „სამუშაონი და დღენი“–ში ჰესიოდე ამ ხანის შესახებ წერს: „ცხოვრობდნენ მაშინ ადამიანები, როგორც ღმერთები, მშვიდი და ნათელი სულით, არ უწყოდნენ უბედურებას, არც შრომა იცოდნენ. და მოწყენილი სიბერე მათთან მიახლოებას ვერ ბედავდა... ხოლო კვდებოდნენ – თითქოს ძილს მიეცემოდნენ... მოსავალს, დიდსა და მრავალრიცხოვანს თავად იძლეოდა ბურუსვი მიწა...“ (120, ტ. 1, გვ. 471).

„მეტამორფოზებში“ ოვიდიუსი, იყენებს რა ბერძნულ მითს ოქროს ხანის შესახებ, შემდეგნაირ პოეტიზირებას იძლევა: „პირველად ითესა ხანა ოქროსი, რომელმაც არ იცოდა შურისგება, რომელიც თავად იცავდა ყოველთვის, კანონთა გარეშე, სიმართლესა და ერთგულებას... ტკბილ უდრტვინველობას აგემოვნებდნენ უსაფრთხოდ მცხოვრებნი. ასევე, გასაცემისგან თავისუფალი, მახვილ სახნისმიუკარებელი, გუთნით ჯერაც არ იავარქმნილი მიწა ყველაფერს თავისით აძლევდა მათ. ...მარად იდგა გაზაფხული; სასიამოვნო, გრილი სუნთქვით ალერსიანად ანებივრებდნენ ეთერს ყვავილები – არა დათესილი. მეტიც: დაუხვნელად მოპქონდა მიწას მოსავალი; შეუსვენებლად ღვიოდნენ მძიმე თავთავები ოქროსფერ მინდვრებზე, მოედინებოდნენ რძის მდინარეები, ნექტარისაც ვიდოდნენ წყლები, მწვანე მუხიდან ჩამოღვრილი, წვეთავდა ოქროს თაფლიც...“ (იქვე).

ამრიგად, სამყაროს განვითარების პირველი საფეხურის მოდელი ანტიკური პერიოდის შემოქმედებს ოქროს ხანად წარმოედგინათ. ო. ჭილაძემ თავის რომანში ოსტატურად გამოიყენა „წინაპართა უზრუნველი ყოფის“ მითოლოგიური მოდელი, რომელსაც ორგანულად

დაუკავშირა ქართულ ხალხურ ზღაპრებში მოცემული ჯადოსნური ქალაქი; მასში, ანტიკური ლიტერატურის გმირებისაგან განსხვავებით, ცხოვრობს მშრომელი და ფუსფუსა ხალხი, რომლებიც თავად ქმნიან თავის „ოქროს ხანას“. თუკი ანტიკური ეპოქის მწერლები გარკვეულწილად იდეალიზირებას უკეთებდნენ „პირველად ნაოეს ხანას“, ვანის ჭილაძისეული აღწერის კითხვისას, უმალ ცოცხლდება ქართულ ლეგენდებსა და თქმულებებში აღწერილი ზღაპრული ქალაქი, რომელშიც მოქმედება ბუნებრივად და საკმაოდ „რეალისტურად“ ვითარდება და რომელსაც მერე ან ბოროტი ჯადოქარი აქვავებს, ან საზარელი ურჩხული ეპატრონება. ვანშიც ხომ ასე მოხდა; ქალაქის სანაბიროს უზარმაზარი ჭაობი დაეპატრონა „ურჩხულის ამონარწყევივით მწვანე და დაბუშტული“.

უბედურება ოთარ ჭილაძის ვანში მაშინ დაიწყო, „როცა ბედიამ თავის ნავში ცოცხალ-მკვდარი ბიჭი და ვერძი ამოათრია“ (72, გვ. 14). ასე შემოდის ნაწარმოებში პირველი გმირი კლასიკური მითოლოგიიდან — **ფრიქსე**. ბიჭი აიეტს მიჰგვარეს და ნაწარმოებში კოლხეთის, კლასიკურ მითოლოგიაში „ლეგენდარულ ეად“ ცნობილი ქვეყნის მეფე — აიეტიც შემოვიდა. აიეტმა ბიჭი შვილივით მიიღო და თავის შვილებს მიჰგვარა. ასე ჩნდება კიდევ ორი გმირი — **ქარიისა და აფრასიონი**, რომლებშიც იოლად იცნობა ბერძნულ მითებში მცხოვრები ქალკიოპე და აფსირტე.

ბერძნულ მითში ფრიქსეს შესახებ ვკითხულობთ, რომ იგი ორქომენის მეფის ათამანტის და ღრუბელთა ქალღმერთის ნეფელეს ვაჟია, ჰელეს ძმაა. ათამანტის ახალმა მეუღლემ, ინომ, აითვალისწუნა გერები და ქმარი დაარწმუნა, ზეესი ფრიქსეს ითხოვს მსხვერპლადო. სამსხვერპლოზე მოყვანილ ჰელესა და ფრიქსეს დედამ ღრუბლებში გახვეული ვერძი გამოუგზავნა მხსნელად. ჰელემ, სიმაღლით გაოგნებულმა, თავი ვეღარ შეიკავა და ზღვაში ჩავარდა; ასე გაჩნდა ჰელესპონტი — დარდანელის სრუტე, ხოლო ვერძის ბეწვს - საგულდაგულოდ ჩაფრენილმა ფრიქსემ კოლხეთის მიწაზე დაასრულა თავისი უცნაური მოგზაურობა (14). ჭილაძის ფრიქსე კი

ბედის უკუღმართობით დაღუპული, უბედურების სიმძიმის ქვეშ მოქცეული მირტოსულია. ამ გმირით ოთარ ჭილაძე, ასე ვთქვათ, „ანტიმითს“, მითის შიდა პირს გვაჩვენებს. ეს ის ფრიქსეა, რომელიც უნებურად გიყვარდება, გაბრაზებს, უმადურობით გაცოფებს და მაინც ყველაზე მეტად გეცოდება. გეცოდება იმიტომ, რომ მარტოა, იმიტომ რომ პელე ზღვას კი არა, თავის უბედურებას დაუხრჩვია მდინარეში, რომ ფრიქსე ავ დედინაცვალს კი არ მოუძულებია, არამედ საკუთარ დედ-მამას გაუყიდია; იმიტომ, რომ იგი სილატაკის, უქონლობის, უკუღმართობის შვილია (72, გვ. 10-14). ფრიქსე ბაიკია, უბრალო ბაიკი, რომელიც დიდ თამაშში შემთხვევას უცევია მეფედ. ფრიქსე დაღლილი ბაიკია, მას აღარ უნდა თამაში, იგი გამოფიტა სიცრუემ, დააბატარავა ნაკისრი ვალდებულების სიმძიმემ, სხვის სარეცელში წოლამ, სხვისი თეფშიდან ჭამამ. ფრიქსე უბედურია თავისი უცხოელობით, უჯიშობით, ალბათ, ამის გამო თესავს იგი უიმედობას თავის ირგვლივ.

აქ აღსანიშნავია მითებისა და ლეგენდების ზოგიერთი გმირის სახელის სიმბოლური ხასიათის მნიშვნელობა. სახელი „ფრიქსე“ ბერძნული „ფრიქსოსაგან“ არის ნაწარმოები, რაც შიშს, ზარს, თრთოლას ნიშნავს (26). ამ სახელის სრული გახსნა და მოცემული მხატვრული სახის არქეტიპული დატვირთვის სრულყოფილი წარმოჩენა შეძლო ო. ჭილაძემ თავის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“.

აქვე გვინდა ვთქვათ, რომ ნაწარმოებში, რომელიც უბადლო მხატვრული გამონაგონით გამოირჩევა, საკმაოდ მტკიცედაა დაცული ისტორიული საზღვრები. ასე მაგალითად, რომანში ვკითხულობთ: „ის (აიეტი) უკვე მიმხვდარიყო ფრიქსე მტრის ბანაკიდან დაძრული პირველი ტალღა რომ იყო, ნაბიჯის მოსასინჯი, აბრეშუმივით ნაზი და უხმაურო“ (72, გვ. 152). აკაკი გელოვანთან კი ვკითხულობთ: „ბეოტიის ქ. ორქომენიდან ფრიქსეს კოლხეთს გამგზავრება უდავო ანარეკლია ბერძენთა პირველი მოგზაურობისა საქართველოში“ (14).

ჩვენი აზრით, ოთარ ჭილაძის რომანში სრულად გაიხსნა ფრიქსეს, როგორც ისტორიულ-მითოლოგიური გმირის სახე, ამასთან, შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ ავტორი „მეღლის მეორე მხარითაა“ დაინტერესებული და ისტორიულ-მხატვრული ფუჩეჩის ქვეშ გულდაგულ დამალულის ჩვენებას ცდილობს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფრიქსესთან ერთად, ნაწარმოებში კოლხეთის **მეფე აიეტი** შემოდის. აიეტის, როგორც ლიტერატურული პერსონაჟის სახემ, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“-ში აბსოლუტურ სრულყოფას მიაღწია. ოფიციალურ წყაროებში მშრალი ცნობები გვაქვს ამ მეფეზე: „ეეტი (აიეტი, აეტი) — მშვენიერი ქვეყნის ეას მეფე. იგი კოლხეთთანაა გაიგივებული . აიეტი პელიოსისა და პერსეიდას შვილია, კირკეს, პასიფეასა და პერსევსის ძმა, მედეას, ქალკიოპესა და აფსირტეს მამა...“ (120, ტ, 2, გვ. 675).

ოთარ ჭილაძის მეფე აიეტი კი ლომია, ძლიერი, მძიმე, მაგრამ მოქნილი, გამჭრიახი და ბრძენი ბებერი ლომი. ეს მეფე-ლომი აიეტში ცხოვრობს, მისი ნაწილია, დაფარული ნაწილი, და თავად აიეტი ისევეა ლომში, როგორც იგი მასში. ადამიანის სახე კარგად ნიღბავს ნამდვილ მეფეს, თუმცა აიეტს ხმაც ისეთი აქვს, როგორც ლომს, გამოხედვაც და ტორიც. და მაინც, ლომი ასპარეზზე მხოლოდ განსაცდელის ჟამს გამოდის. ასე მოხდა იასონის სტუმრობისას. იასონითა და თავისი უგვანო შვილიშვილებით თავგაბეზრებულმა „აიეტმა უცებ ლოყაზე ლომის ხაოიანი ენის შეხება იგრძნო და გვერდზე გადაქანდა; „კიდევ ცოცხალი ყოფილაო“, — გაუკვირდა და „რა გინდაო?“ — ჰკითხა. — შენ თვითონ რა გინდა? — შეუბრუნა ლომმა კითხვა. დაამთქნარა, მკლავის სიგრძე წითელი ენა შავ ნესტოებზე გადაისვა და გააგრძელა: მაგათ კიდევ ვეყოფიო.

ლომი აშკარად საბრძოლველად იყო განწყობილი, მარტო წაქეზებაღა აკლდა. „ხომ არ მივუსიოო“, — ერთი კი გაიფიქრა აიეტმაც და თვალები ისე გადააბრიალა, ყველანი გაისუსნენ... „არა — გადაუჩურჩულა აიეტმა ლომს — ჯერ უნდა გამოვცადო, იქნებ ჩიტი ბღვნადაც არ ღირდესო.“

„შენ იცი შენი საქმისაო“, ჩაიბურტყუნა ლომმა და აიეტის სულის გადაყვითლებულ ბალახში ჩაწვა“ (72, გვ. 106-107).

ამ შესანიშნავ ეპიზოდში მოცემულ სურათს საკმაოდ ღრმა ფესვები აქვს, ვინაიდან ლომი, როგორც არქეტიპი უაღრესად პოპულარული და საინტერესო გმირია მსოფლიო მითოლოგიასა და მითოლოგიზირებულ ლიტერატურაში. უფრო დაწვრილებით ამ ზოომორფულ სახესა და მის მნიშვნელობაზე ვისაუბრებთ პარაგრაფში „ზოომორფები რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა.“

აიეტის დამარცხება კოლხეთის დამარცხებაა. კოლხეთის ტკივილი — აიეტის ტკივილია. აფრასიონის სიკვდილი — კოლხეთის უმომავლობაა. ყველაფერი ეს მსუბუქად იკითხება და ძალზე ბუნებრივად გამოიყურება ო.ჭილაძის რომანში. თუკი თანამედროვე სამყაროსათვის ლეგენდარული მეფე უკვე აჩრდილია, ფანტომი, გარდასული დიდების ლანდი, ოთარ ჭილაძის რომანში იგი სრულად განხორციელდა და ახლა უკვე ახალი სახით, გადიდებულმა და „გასკაცებულმა“ გააგრძელა თავისი გზა უსასრულობიდან უსასრულობისაკენ.

ეს ხვედრი არც **იასონს** ასცდა. მითოლოგიური იასონი (იაზონი), ქართა ღმერთის ეოლის შვილთაშვილია, იოლკის მეფის ესონისა და პოლიმედეს შვილი. როცა იასონის ბიძამ, პელიასმა, მამამისს ტახტი წაართვა, ესონმა მეშკვიდრე საფრთხეს გააშორა და კენტავრ ქირონს მიაბარა აღსაზრდელად. მითის მიხედვით, ბრძენი კენტავრისაგან ბიჭი წამლობას ისწავლის, რითაც სრულიად გაამართლებს თავის სახელს - იასონი, რაც ბერძნულად მკურნალს ნიშნავს. ასე რომ, ჯადო-წამლების დამზადებაში იასონიც თითქმის ისევე იყო დახელოვნებული, როგორც მედეა.

ცალ სანდალში გამოწყობილი, ოცი წლის იასონი იოლკში ბრუნდება და ბიძის გულის გასახეთქად და წინასწარმეტყველთა გასახარებლად, თავის ტახტს ითხოვს. კლასიკურ მითში პელიასის პასუხის ორი ვარიანტია მოცემული. პირველის მიხედვით პელიასს იმ პირობით უნდა დაებრუნებინა ტახტი იასონისთვის, თუკი იასონი თავ-

ისი გარდაცვლილი ნათესავის ფრიქსეს სულის დასამშვიდებლად ოქროს საწმისს მოიტაცებდა კოლხეთიდან; მეორე ბირობაც ოქროს საწმისთანაა დაკავშირებული: პელიასმა ძმისწულს პკითხა: „რას უზამდი იმას ვინც შეგატყობინებდა იმ წინასწარმეტყველებას, რომელშიც შენი სიკვდილია გადაწყვეტილიო.“ „ოქროს საწმისის მოსატანად გაეგზავნიდი მრისხანე აიეტის ქვეყანაშიო,“ — უპასუხია იასონს პელიასისთვის და ამით თავად გამოუტანია განაჩენი თავისი თავისთვის. ოთარ ჭილაძემ თავის ნაწარმოებში სწორედ ეს უკანასკნელი ვარიანტი გამოიყენა. ჭილაძისეულ იასონს მართლაც ასეთი პასუხი შეეფერება, დაუფიქრებელი და როყოო. იასონი გმირია ბერძნებისათვის, რადგან მათ არ დაუნახავთ იგი ვანელების თვალით, ბერძნებს იასონი არც შემცბარი და დაბნეული უხილავთ, როცა სასახლის ეზოში საბოციქულო ქვაზე იჯდა ხეთისხილის ტოტით ხელში, იგი თანამოძმეთ არც მაშინ უხილავთ, როცა სასახლეში მისული ფერდაკარგული და იმედგადაწყვეტილი იდგა დარბაზში და წვივზე გამწარებით იტყლაშუნებდა იმ ხეთისხილის ტოტს.

ბერძნულ მითში ლამაზად დახატული უცხო ქვეყნის მონადირების რომანტიკა კოლხეთის ჯაობიანი ნაპირების გამოჩენისთანავე ქრება რომანში. თურმე ერთია, როცა გმირობის სურვილით წამონთებულს აღტაცებული შეძახილებით გაცილებენ საკუთარი სახლიდან და სულ სხვაა, როდესაც ბირისპირ აღმოჩნდები მანამდე ვარდისფერი ბურუსით მოცული ქვეყნის წინაშე. იასონისათვის ორმაგად ძნელი იყო კოლხეთის მიწაზე ფეხის დადგმა, რადგან იგი განწირული გახლდათ. იასონი იმასაც მიხვდება, რომ მისი კოლხეთში გამგზავნი დიდი მეფე დარწმუნებული იყო იმაში, რომ გმირი ვეღარ დაბრუნდებოდა უკან, გმირულად აღესრულებოდა უცხო მიწაზე და ბერძნებს ერთი კი არა, აწი ორი საფლავი ექნებოდათ შორეულ კოლხეთში, მაგრამ დიდმა მეფემ „ერთი შეცდომა დაუშვა, ყოვლად გაუთვალისწინებელი და ყოვლად მიუტევებელი ისეთი მეფისათვის, როგორიც თვითონ იყო. პელიასს მეღია გამორჩა მხედველობიდან. მეღია... ერთი სულელი გოგო ყოველთვის გაერევა საქმეში და

თავდაყირა შეატრიალებს რაც ბრძენს ოცდახუთი წლის განმავლობაში უფიქრია, აუწონია, გაუზომავს, აურწყავს, გამოუთვლია, გამოუანგარიშებია“ (72, გვ. 58). ამიტომ იყო, რომ „იასონისგან გმირი არ გამოვიდა“, არადა, მედეას გარდა იგი ცოცხალი, ჯანსაღი და გამარჯვებული არავის ჭირდებოდა.

იასონის მხატვრულ-მითოლოგიური სახე არ უნდა განეკუთვნებოდეს ისეთი მნიშვნელოვანი არქეტიპების კატეგორიას, როგორებიცაა, ვთქვათ, ოდისევსი, იკაროსი და დედალუსი ან თუნდაც ზემოხსენებული აიეტი. იასონი უფრო მხატვრული გმირია, რომელიც ძველმა ბერძნებმა შექმნეს და არა კაცობრიობის ქვეცნობიერებიდან მოსული მარადიული სახე. მისი არქეტიპული ელფერი მხოლოდ იმაში თუ მდგომარეობს, რომ იასონი ე.წ. კულტურული გმირის ზოგადი იდეის კერძო, მოცემული სიტუაციისათვის მისადაგებული გამოხატულებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ის არგონავტების შესახებ მითის ცენტრალური გმირია, მწერლობაში მოცემული მისი იპოსტასები აშკარად ჩამოუვარდება დანარჩენებს, როგორც ვიზუალური ეფექტით, ასევე შინაარსობრივი დატვირთვითაც. ო.ჭილაძის რომანში შესანიშნავად წარმოჩნდა იასონის სწორედ ეს მხარე. ავტორმა ბოლომდე გახსნა ეს მითოლოგიური პერსონაჟი, ცრუგმირობის ფერ-უმარილი ჩამოაცალა მას და თავისი ნამდვილი, შეშინებული შემსრულებლის სახით წარმოგვიდგინა იგი. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“-ს კითხვისას მკითხველი ცხადად ხედავს — რომ არა მედეა, იასონის სახელი არავის ეცოდინებოდა.

ბერძნულ მითოლოგიაში **მედეა** ჯადოქარი ქალია, მეფე აიეტისა და ოკეანიდა იდიას ქალიშვილი, ჰელიოსის შვილიშვილი, კირკეს ძმისწული. არის ვერსია, რომ მედეას დედა ჰეკატე იყო, ჯადოქართა მფარველი ქალღმერთი. მითოსშემოქმედი ბერძნები მედეას სახელს ყოველთვის არგონავტებთან ერთად ახსენებენ და მოგვითხრობენ, რომ მედეას არგონავტების მფარველმა ღმერთებმა შთააგონეს თურმე იასონის უსაშველო სიყვარული, რაც სრულიად სარწმუნო უნდა იყოს, ვინაიდან, იასონისადმი კარგად განწყობილი ღმერთების ჩარე-

ვის გარეშე, ცოტა რამეს თუ შეეძლო მოეხიბლა მედეა იასონით. ასეა თუ ისე, ბერძენი გმირით მოხიბლული ქალი დაეხმარა კიდეც იასონს აიეტის დავალებათა შესრულებაში, მერე ოქროს საწმისიც მოაპარვინა და ბერძნებთან ერთად გაიქცა კოლხეთიდან. ამ მითში მედეა ქალია, ქალი, რომელმაც გააზრებულად, გამიზნულად გააკეთა ყველაფერი, ქალი, რომელმაც უღალატა მამას, სამშობლოს.

ოთარ ჭილაძის მედეა 15 წლის „კნაჭა გოგოა“. იგი „უშნო გოგო არ იყო, მაგრამ არც ლამაზი ეთქმოდა, ამისდიგით ცვალებადი გარეგნობა ჰქონდა, არა მარტო სახის ნაკვთები, მთელი სხეული შეეცვლებოდა ხოლმე, თვალების ფერიც კი“ (72, გვ. 46). საერთოდ, უცნაური გოგო იყო მედეა: ბატარაობიდან იგი გრძნეულმა მამიდამ ყამარმა მთვარის მხეველად განაწესა. მედეამ ბალახის საიდუმლო ენა იცოდა, ისიც კარგად იცოდა, რომ ბალახში იყო ადამიანის სიკვდილიც და ხანგრძლივი სიცოცხლეც. მას არც ცელქი ბავშვობა ჰქონია, არც თოჯინები პყოლია, „... შეიძლება, ამიტომაც არასოდეს უფიქრია სხვანაირ ცხოვრებაზე.“ მას არაფერი გაეგებოდა იმ სამყაროსი, რომელიც მის მყუდრო სენაკს გარეთ ბობოქრობდა და ცრემლნარევი ხმით ეუბნებოდა გაუგებრად მოლაპარაკე უფროს დას — „არ ვაპირებ გათხოვებასო“. მედეა არ „ფიქრობდა“, არ „აპირებდა“, არ გეგმავდა იმას, რაც ჩაიდინა; ამით მწერალი, ერთგვარად თითქოს ამართლებს მას. მედეა ისევ ძველებურად ბალახთან ჩურჩულს, სულელ დაქალებთან ერთად ზღვაზე სიარულსა და მთვარის ტაძრის ლამაზი მსახურების აღსრულებას აპირებდა, მაგრამ ცხოვრებამ თავისი მოითხოვა და მედეამაც გააკეთა ის, რასაც ღმერთები, წერა, ან როგორც ოთარ ჭილაძე ბრძანებს „ბედისწერის ქალღმერთები“ მოითხოვდნენ მისგან. ჰოდა, მედეამაც არ გააწბილა „ბედისწერის ქალღმერთები“, ნამტირალევმა, მთელი ღამის ფიქრითა და დარდით ფერმილეულმა მედეამ უსიტყვოდ მისცა თავი იღბლის მდინარეს, რომელმაც საბოლოოდ დიდი ქალური უბედურების ზღვაში გაიტანა მისი ცხოვრების პატარა ნავი. სხვანაირად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, რადგან სამართლიანობის ბუნებრივი

ბალანსი მოითხოვდა იმ ქალის დასჯას, რომელმაც ძმა და მამა გაწირა სიყვარულის გამო.

ძნელი გადასაწყვეტია, რამდენად დადებითი, ან რამდენად უარყოფითი გმირია მედეა კოლხიდელი. ლიტერატურაში არსებობს უამრავი ვერსია ამის თაობაზე. დაწყებული ევრიპიდეთი, რომელმაც იგი შვილების მკვლელ შურისმაძიებელ საზარელ არსებად დაგვიხატა, დამთავრებული მეოცე საუკუნის შესანიშნავი ფრანგი დრამატურგებით, რომლებმაც სცადეს მედეას ქალურ ბუნებას ჩაღრმავებოდნენ და იქ ეპოვათ მისი გამართლება, ბევრმა ხელოვანმა მოინდომა შეფასება მიეცა ამ გმირისთვის. როგორც წესი, მედეასადმი დამოკიდებულება ამბივალენტურია, ალბათ, ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ის ქალია, თან კოლხი და თანაც განსწავლული.

„მედეა, რომელიც ჯადოქარია და საწამლავის ოსტატი, თავის ბუნებაში ატარებს სიკვდილს და აქ მისი საწამლავი უკვე სიმბოლოს სახეს იღებს.

მედეა თვითონ კოლხიდაა – ულამაზესი და ამაყი; მას ყოველთვის გააქვს თავისი გულის ნადები და გალაღებულია, მაგრამ მის ბუნებაში მოცემულია იმთავითვე მეორე ბუნება, რომელიც ებრძვის პირველს და ამარცხებს კიდეც“ (59, გვ. 239).

ჭილაძის რომანში მედეა, ერთი მხრივ, მამის მოღალატე და ძმის მკვლელია – საოცრად უწყინარი აფრასიონის მკვლელი. მეორეს მხრივ კი იგი ერთი უბრალო ქალია, რომელიც უდრტვინველად ემორჩილება იმას, რის წინააღმდეგ წასვლის ძალაც მას აღარ შესწევს. „ხშირად კითხულობდნენ, როგორ შეეძლო ბერძენთა გონებას აეტანა ის წინააღმდეგობა, რომელიც მათ ტრაგედიებში იყო ჩადებული: მოკვდავი, რომელსაც განგებით უწერია გახდეს დაშნაშავე, იბრძვის განგების წინააღმდეგ და მაინც საშინლად ისჯება დანაშაულისათვის, რომელიც ბედის ნება იყო. ამ წინააღმდეგობის საფუძველი, ის რაც მისი ატანის საშუალებას იძლეოდა, ჩანერგილი იყო უფრო ღრმად, ვიდრე მას ეძებდნენ, მისი ფესვები მიდის ობიექტური სამყაროს ძალებთან ადამიანური თავისუფლების ბრძო-

ლასთან, იმ ბრძოლასთან, რომელშიც მოკვდავი – თუ ეს ძალა არის ყოვლისშემძლეობა (ფატუმი) – აუცილებლად უნდა დაღუპულიყო და მიუხედავად ამისა, იმდენად, რამდენადაც იგი არ იღუპებოდა ბრძოლის გარეშე, მას უნდა მოეხადა სასჯელი თავად საკუთარი დაღუპვის გამო. ის, რომ დამნაშავე, რომელიც უბრალოდ ემორჩილებოდა ბედის უძლეველობას, მაინც ისჯებოდა, იყო აღიარება ადამიანის თავისუფლებისა, ღირსებისა, აღიარება, რომელსაც იმსახურებს თავისუფლება“ (148). ჭილაძისეული მედეაც თავისებური აღიარებაა ქალისა, რომელიც იმისთვის დაისაჯა, რომ უბედური იყო.

ავტორი, წინამორბედი ინტერპრეტატორებისაგან განსხვავებით, გვისატავს გმირს, ყველა თავისი პლუსითა და მინუსით. მას გასაოცარი ოსტატობით გამოაქვს მზის სინათლეზე მედეას სკულპტურული სახე, და როგორც ქანდაკებას, ისე გვათვალიერებინებს მას ყოველი მხრიდან. დანარჩენი კი მკითხველისათვის მიუცია განსასჯელად. მკითხველის გადასაწყვეტია ამ უბედური ქალის როლიცა და ადგილიც მითოლოგიზებულ ისტორიასა და ლიტერატურაში.

კოლხეთის ლეგენდარულ მეფეს, ძლევამოსილ აიეტს ბედისწერისა და ღმერთების ნების სჯერა. იგი თავისი ოჯახითა და შემოგარენით ერთ გალაქტიკას ჰქმნის, რომლის პლანეტებიც, სიდიდის მიხედვით დალაგებულნი, თავიანთ ორბიტებზე ტრიალებენ სიცოცხლის უზენაესი წყაროს ირგვლივ. ამ ნაწარმოების თითქმის ყველა გმირი მკაცრად განსაზღვრულ ფუნქციას ასრულებს, მათ რიცხვშია ისინიც, ვინც ბრმად ემორჩილება ბედს და ისინიც, ვინც მედეასა და მამიდა ყამარის მსგავსად ბერგსონისეული ჟვრეტით თუ გონების თვალით იგზნებენ მომავალს, მაგრამ ყველაზე ნათლად მწერლის ფატალისტური განწყობა მაინც აფრასიონში აისახა. ჭილაძისეული **აფრასიონი** (მითოლოგიური აფსირტე) ერთი პატარა, სუსტი, უმწეო ბიჭია, იმდენად უსუსური, რომ აიეტს გული უკვდება ხოლმე შვილის დანახვაზე. ძალზე გულჩვილი და უცნაური არსება იყო უფლისწული. „არაჩვეულებრივი სიმშვიდითა და ბავშვისთვის შეუფერებელი ლაპარაკით აფრასიონი ყველაზე მეტად ძიძა-გაღიებს

აღიზიანებდა... ერთხელაც არ დაჰკარგვიათ, ერთხელაც არ დაულევია გაოფლილს ცივი წყალი, ერთხელაც არ გამოიზეზებულა საჭმელზე, ერთხელაც არ ჩაწოლილა ლოგინში ხელ-ფეხ დაუბანელი“ (72, გვ.26). ამ საოცარ ბიჭს შეეძლო დილიდან სალამომდე ეცქირა, როგორ ნაყავდა მამიდა ნაირ-ნაირ ფესვებს და აღუღებდა „სიკვდილ-სიცოცხლის წამალს“. აფრასიონს ყველაფერზე გული შესტკიოდა — დასაკლავად გამეტებულ ქათმებზეც და თონეში ჩაყრილ ფიჩხზეც. „ასეთი თუ დარჩა, როგორ უნდა იცხოვროსო,“ — გულს ასკდებოდა აიეტი. „ბავშვისა არაფერი სცხიაო“, — ამბობდნენ ძიძა-გადიები.

აფრასიონი კი ამბობდა: „ყველა პეპელა ბრმაა... ბრმებად იბადებიან, ორი დღის სიცოცხლე უფრო გრძელი რომ ეყოფოთო.“ აფრასიონი იმასაც ამბობდა, მე მეფე არასოდეს გავხდებიო. „...ამას იმიტომ კი არ ამბობდა, მეფობას ქურუმობა რომ ერჩია, არამედ იმიტომ, რომ წინასწარ შეეძლო ყველაფრის განჭვრეტა, რაც მომავალში უნდა გადახდომოდა თავს“ (იქვე, გვ. 27).

აფრასიონმა ყველაფერი წინასწარ იცოდა: იცოდა, რომ ქარისა ფრიქსეს მისთხოვდებოდა; იცოდა, რომ არასოდეს იმეფებდა, რადგან აღარც თვითონ იქნებოდა და აღარც მამამისის ლეგენდარული სამეფო; იცოდა, რომ მეღია ყეყეჩ იასონს შეიყვარებდა, მასთან ერთად გაიქცეოდა და ამით ერთადერთი ძმის სიცოცხლეს შეიწირავდა... მან ყველაფერი იცოდა.

აფრასიონის მიერ წინასწარ განჭვრეტილი მოვლენები ერთიმეორის მიყოლებით ახდა. იგი ხედავდა, რომ ბოლო უკვე ახლო იყო, მაგრამ მაინც სასახლის ტალანებსა და ეზოში დაბორიალობდა, მომავალში იქექებოდა და დუმდა, ხანდახან, სევდით სავსე თვალებით თუ გახელაუდა მეღიას — ეს იყო და ეს.

საოცრებაა, რომ ადამიანმა, რომელმაც იცოდა როდის და როგორ უნდა მომკვდარიყო, არც ერთხელ არაფერი არ გააკეთა საშინელი ხვედრის თავიდან ასაცილებლად. გონების თვალით მომზირალ აფრასიონს უაზრობად მიაჩნდა ბრძოლა იმის წინააღმდეგ, რაც

გარდაუვალი იყო. ის, რაც ნებისმიერ სხვაში წინააღმდეგობის სურვილს, თავდაცვის ინსტინქტს, ბოლოს — შიშს მაინც გააღვიძებდა, აფრასიონში მორჩილ დუმილს იწვევს მხოლოდ. ჩნდება უამრავი „რატომ?“ მკითხველს უყვარდება აფრასიონი, ებრალება იგი, თუმცაღა ხვდება, რომ შესაბრალებელი არაფერი აქვს იმას, ვინც ჭეშმარიტ ცოდნას ფლობს. აფრასიონის დაგეგმილი ცხოვრება ჩვენს თვალწინ იშლება. ჩვენ მივყვებით წინასწარ განსაზღვრული მოვლენების განვითარებას და ვდარდობთ, თანაც გვაოცებს წინასწარმეტყველებათა სიზუსტე.

საბედისწერო მომენტიც დგება: აფრასიონი დას ეღვენება და ყველაზე სწრაფშავალ ხომალდს მიუძღვის ჩხვავში. ავტორი გვაოგნებს ფრაზით, რომელიც აფრასიონის მხატვრული სახის არსებობის კულმინაციად იქცევა:

„ ...მეწინავე ხომალდის ქიმზე აიეტის ვაჟიშვილი, აფრასიონი იდგა; ის ამავე ხომალდით მობრუნდებოდა უკან, უფრო სწორედ ამ ხომალდით მოიტანდნენ მის გვამსაც, სხვა გვამებთან ერთად. ეს აფრასიონმა უკვე იცოდა, იცოდა და მაინც მიდიოდა, რადგან ასე სურდა ბედისწერას“ (იქვე, გვ. 157). იგი ამორჩილებდა ბედს, რადგან ბრწყინვალედ იცოდა, რომ „მაინც ისე მოხდებოდა, როგორც უნდა მომხდარიყო, როგორც უკვე გადაეწყვიტათ ბედისწერის ქალღმერთებს“ (იქვე, გვ. 76).

აფრასიონი ფერდში დაჭრილი გადმოიტანეს იმ ხომალდიდან, რომელსაც იგი ნებაყოფლობით გაჰყვა სიკვდილის შესახვედრად. მწერალი არნახული მორჩილების მაგალითს ბრწყინვალე ალუზიით — მაცხოვრისეული ჭრილობით აგვირგვინებს, რითაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს გმირის რჩეულობასა და მისი განსაკუთრებული ხვედრის სიმძიმეს.

ბედისადმი ბრმა მორჩილების ტენდენცია ოთარ ჭილაძემ აღსაქმელად გააიწვავა და მიღებული შთაბეჭდილება გაამძაფრა იმით, რომ გმირი, რომელიც ბედს ემორჩილება — წინასწარმეტყველია. მკითხველს არ უკვირს ის, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ შექმნ-

ილი ფატალისტური ხასიათის გმირი — ყარამან ჯიქურაული — დაემორჩილა ბედს. არც ის, რომ გამსახურდიასეულმა „თეითმოძრავმა ჭურმა“ წინასწარ შეღგენილი მარშრუტით გადაკეეთა უდაბნო, მაგრამ აოცებს მორჩილება კაცისა, ეგებ ნახევარღმერთისა, რომელმაც სხვებისაგან განსხვავებით მოულოდნელობებით აღსავსე ცხოვრებით კი არ იცხოვრა, არამედ კარგად ნაცნობ გზაზე ჩვეული ბილიკებით იარა და, რომელსაც გზის ბოლოც ისევე ნათლად უჩანდა, როგორც აწმყო. აფრასიონი ის ქმნილებაა შემოქმედისა, რომელიც ადასტურებს, რომ ასეა თუ ისე, იცი თუ არა რა იქნება ხვალ, შენ არაფრის შეცვლა არ შეგიძლია, მხოლოდ იმისთვის ხარ მოსული, რომ კიდევ ერთხელ აღასრულო დაწერილი — ესაა და ეს.

ამ თვალსაზრისით, აფრასიონს გარკვეული ინიციაციური ფუნქციაც აკისრია. მისი მორჩილება მაღალზნეობრივი და მაღალქრისტიანულია და ჯიქურაულისა და ფარსმანისაგან განსხვავებით, მსხვერპლად კი არ წარმოაჩენს გმირს, არამედ დიდებისა და ზოგჯერ წმინდანის შარავანდედითაც ჰმოსავს მას.

ცალკე აღსანიშნავია **დარიაჩანგის ბაღის** სიმბოლური სახე, რომელიც ნაწარმოების ორივე ნაწილში ფიგურირებს. დარიაჩანგის ბაღი ედემის ბაღის ალუზიაა რომანში. შეუძლებელია ცალსახოვნად შეფასდეს ბაღის არქეტიპული სახის მნიშვნელობა ხელოვნებისა და რელიგიის ისტორიაში.

ქრისტიანულ სამყაროში ბაღის გაგება უშუალოდ უკავშირდება ადამისა და ევას პირველყოფილ საცხოვრისს, რომელშიც ისინი მარადიული უზრუნველი ყოფისათვის დაასახლა შემქმნელმა. არქაიკულ ა'ზროვნებაში ერთგვარად გაიგივებულია ბაღისა და ქალაქის გაგება, ისინი ეკვივალენტურები არიან, როგორც „ყოველი მხრიდან შეშოსა'ხლვრული“ სივრცის ხატებები. ე.წ. „გარე ბნელის“ ანუ ქაოსის გაგების საპირისპიროდ, ბაღი განასახიერებს მშვიდ, დაფარულ, მოწესრიგებულ და შემკობილ ადგილს. (სკანდინავიურ მითოლოგიაში არსებობს ოპოზიციურ სამყაროთა აღმნიშვნელი ტერმინები: „მიდგარდი“ და „უდგარდი“, რომელთაგან პირველი

სიტყვასიტყვით ნიშნავს „ბაღში“, ხოლო მეორე — „ბაღის გარეთ“). „ედემის შემოსაზღვრულობა და ჩაკეტილობა, რომლის კართანაც ადამისა და ევას შეცოდების შემდეგ ცეცხლოვანხმლიანი ქერუბიმია დაყენებული, შეგრძნებადია მით უფრო, რომ ახლო აღმოსავლეთის კლიმატურ პირობებში ბაღი ყოველთვის მეტნაკლებად ოაზისია, რომელიც გამდინარე წყლით ირწყვება და მკვეთრად განსხვავდება ირგვლივ მდებარე უნაყოფო მიწებისაგან“ (120, ტ. 2, გვ. 364). სამოთხის ბაღი არის ერთგვარი მინიატურული სამყარო თავისი განსაკუთრებული პაერით. მეოთხე საუკუნის სირიელი ავტორი ეფრემ სირინი წერდა, რომ სამოთხის ბაღის ქართა სურნელებასთან შედარებით, ყველა სხვა ქარი ჭუჭყიანი და საზარელია. ამავე სუნთქვითაა გაჯერებული დარიაჩანგის ბაღიც. იგი „ისეთ სურნელს აფრქვევდა, ვაჟკაცს წააბარბაცებდა... ბაღის სურნელი ზღვაშივე ეგებებოდა ვანისკენ მომავალ ხომალდს, უხილავ მკლავებს ხვევდა, თავისკენ იზიდავდა და შერე უკვე ძნელი იყო თავის დაღწევა ამ სურნელოვანი მარყუჟიდან, ათას რამეს რომ გბირდებოდა, ათასნაირად რომ გიფორიაქებდა გულსა და გონებას. „მოვსულვართ და ეგ არისო“ — ამბობდნენ მეზღვაურები, როგორც კი მარადიული ნაყოფიერების სურნელი მოეფინებოდა ზღვას. ეს იმ ქალაქის გამოსაცნობი სურნელი იყო, ნელ-ნელა რომ აშოდიოდა ზღვიდან ანქარებული ხომალდის თვალწინ, თეთრად რომ ქათქათებდა, თავზე კი წითელი ალმური ეღგა“ (72, გვ. 12-13). ბაღის სურნელის ქალაქის სავიზიტო ბარათად გადაქცევის მომენტით ო.ჭილაძე ერთგვარად აიგივებს ბაღსა და ქალაქს, პარიტეტულ ცნებებად წარმოგვიდგენს მათ. აღსანიშნავია, რომ ბაღის არქეტიპული გაგებისათვის მსგავსი გაიგივება ძალზე სახასიათოა; ასე მაგალითად, ზოგ ენაში, კერძოდ რუსულში, შემოსაზღვრული, საცხოვრებლად საუკეთესო ადგილის აღმნიშვნელმა სიტყვამ—«огород» (სიტყვასიტყვით — შემოსაზღვრული ადგილი) მოგვიანებით მოგვცა სიტყვა «город», რომელიც ქალაქს აღნიშნავს. ანალოგიური პროცესი აღინიშნა რიგ გერმანიკულ და სკანდინავიურ ენებშიც (120, ტ.2ბ გვ. 365).

ცხადია, რომ ქრისტიანობაში ესოდენ დიდი დატვირთვის მქონე მხატვრული სახე გაცილებით ადრე წარმოიშვა. შესაბამისად იგი ბევრი ქვეყნის ფოლკლორსა და მითოლოგიაში ფიგურირებს. „მითოლოგიური ბაღებიდან“ რომლებიც თეორიულად სამოთხის ბაღის პროტოტიპებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მეცნიერები გამოყოფენ ბერძნულ ჰესპერიდების ბაღსა და კელტურ ავალონს (იქვე). ფოლკლორშიც ხშირია ბაღის წინარექრისტიანული სახე. ქართულმა ზღაპრებმა შემოგვინახა ჯადოსნური, ხან ძნელად საპოვნი, ხანაც ძნელადგასაშენებელი ბაღის სახე, რომელშიც „ხეთაგან ერთსი მხოლოდ ყვავიან, მეორენი ნაყოფს ისხამენ, ხოლო მესამენი მსხმოიარობენ“ (94, გვ. 61). ხშირად, ზღაპრის გმირს ევალება ერთ ღამეში გააშენოს ისეთი ბაღი, რომ ხეხილი „ზოგი მკვახე იყოს, ზოგი მწიფეო“ ან კიდევ, „ზოგი ყვაოდეს, ზოგი მოლევაზე იყოსო“ (4, საქმე 8, გვ. 58). როგორც წესი, გმირები ამ დავალებას ჯადოქრობის დახმარებით ასრულებენ, ბაღი უცებ ჩნდება ხოლმე არსაიდან, მაგრამ მფარველ ძალთა განაწყენებისას ასევე უცებ ქრება ხოლმე. ო. ჭილაძესთან ვკითხულობთ: „დარიაჩანგის ბაღის ერთი ბოლო კვირტს რომ იკეთებდა, მეორე ბოლოს ნაყოფი ჩამოსდიოდა. ...ყველას შეეძლო წამოწოლილიყო მის ხავერდოვან სიგრილეში, მაგრამ კიწი რაა, კიწიც არ უნდა შეეტეხა, თორემ აშოლენა ბაღი თვალის დახამხამებაში გაქრებოდა“ (72, გვ.12). ამრიგად, მწერალი იყენებს უძველეს ფოლკლორულ-მითოლოგიურ მოდელს, ახდენს სამოთხის ბაღის შესახებ ბიბლიური ამბის სეკულარიზაციას და იგონებს არსებობისათვის იდეალურ ადგილს. ჭილაძისეული ედემი იმ დროისაა, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობს კაცობრიობის შემზღუდავი ტაბუ, როცა ვაშლის ჭამა აკრძალული არ არის, პირიქით, „ვანელები ამბობდნენ, ვინც დარიაჩანგის ბაღში თავის ხელით მოწყვეტილ ვაშლს შეჭამს, ოქროსთმიანი ბიჭი გაუჩნდებაო“ (იქვე). სიკეთისა და ბოროტების შემეცნების ხე საშიში არ არის ვანელებისთვის, მას კეთილღღეობა და ძეობა მოაქვს. რაც შეეხება კეთილისა და ბოროტის გაგებას, ეს ვანელებისთვის სულ უბრალო საქმეა, ვინაიდან

ბოროტება მათთვის განყენებული, უსახო კატეგორიაა, რომლის შესახებაც მათ არაფერი იციან; ალბათ სწორედ ამიტომ შეხვდებიან კარს მომდგარ ბოროტს მოუმზადებლად და აკი დიმარცხდებიან კიდეც.

მუდამ მსხმოიარე ხეების, გამაბრუებელი სურნელის და ჯადოსნური ვაშლის გარდა, არის ერთი რამ რაც დარიაჩანგის ბაღს უშუალოდ საბოთხის ბაღთან აკავშირებს: ეს არის უნარი გააბედნიეროს ყველა, ვინც მასში იმყოფება. დარიაჩანგი, საბოთხის ბაღის მსგავსად, განუსაზღვრელ, უსასრულო, ბირყელქმნილ და ყოვლად უბიწო ბედნიერებას ანიჭებს იმ წყვილებს, რომლებიც თავშესაფარს დაეძებენ, რომელთაც სისუფთავე და სინათლე სჭირდებათ. ოთარ ჭილაძის რომანის გმირები ისევე გრძნობენ თავს დარიაჩანგის ბაღში, როგორც ადამი და ევა თავიანთ პირველ შეცოდებამდე.

სანამ ავტორი ინოს და ფარნაოზს „დაასახლებდეს“ დარიაჩანგის ბაღში, იგი მკითხველს ძალიან კარგად აცნობს ბაღს, რომლის ბრწყინვალებასაც განსაკუთრებულ ხიბლს პმატებს მამიდა ყამარის ტაძარი. რადგან მწერალმა ბაღში მიუჩინა ადგილი გრძნეულების სიმბოლოს — **ყამარის ტაძარს**, ჩვენც ბაღზე საუბრისას შევჩერდებით მასზე. სიმბოლურია, რომ ეს ტაძარი აქ დგას. ერთის მხრივ, ზოგადად ტაძარი უფლის სახლია, ჭეშმარიტების წვდომის ერთ-ერთი გზათაგანი. მეორეს მხრივ, მოცემულ შემთხვევაში ტაძარი სიბრძნის კერაა, სადაც არასოდეს ქრება განსაკუთრებული, ამაღლებული ცოდნის ცეცხლი; ეს ის ადგილია, სადაც მამიდა ყამარი ცდილობს ყველაზე ძვირფასი რამ შეუნარჩუნოს რჩეულთ, გადაურჩინოს მათ გონების თვალით ხედვის უნარი, გადასცეს ცოდნა. ამ ტაძარში აღასრულებენ განსაკუთრებულ მსახურებას, აქ შეისწავლის მეღია ადამიანის სიკვდილ-სიცოცხლის განმსაზღვრელ იმ საიდუმლოებებს, რომლებსაც მერე კაცობრიობას გადასცემს. მამიდა ყამარი, ღმერთების მსგავსად, საიდუმლოს უმხელს რჩეულს, მთვარის მხევლად გამოცხადებით აზიარებს ძმისწულს ღვთიურ

შესაძლებლობებს და იმედოვნებს, რომ შედეგად სიცოცხლეს შესწირავს გონიერების, ულევი, მარადიული ცოდნის ტაძარს. სამოთხის ბაღში ჩადგმული ტაძარი ის სახლია, რომელშიც უფალი უნივერსალური გონის, ჭეშმარიტების სახით ცხოვრობს. ამ ტაძრის მსახურთ არა აქვთ უფლება მიატოვონ იგი, დაივიწყონ ან სხვა რამეზე გაცვალონ, მაგრამ თუკი ვინმე მაინც სჩადის ამას, სასჯელი არ აყოვნებს. დარიაჩანგის ბაღში მდგომი ტაძარი ერთგვარი „პროტოტაძარია“, რომელზეც ალბათ ხარის თავიც იყო გამოსახული, ქიმერებიც და მაგიური თვალიც.

ბიბლიური მოტივის, კერძოდ სამოთხის ბაღის შესახებ ამბის სეკულარიზაცია ლიტერატურაში მიღებული მხატვრული მითოლოგიზირების საშუალებაა. ამ შემთხვევაში, საქმე გვაქვს ბიბლიიდან აღებულ ისეთ სახესთან, რომელიც აშკარად ბიბლიამდელი, მითოსურ-ზღაპრულ-ეპოსური პერიოდიდან უნდა ითვლიდეს ჟამთაღრიცხვას. თავისი არსებობის განმავლობაში „ბაღი“, როგორც სახე, როლსა და დანიშნულებას იცვლის. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“-ში კი იგი სულიერი სიმდიდრის ძიების გზაც არის და ოქროს საწმისის მსგავსად, ამ სიმდიდრის შემადგენელი, შემქმნელის განკარგულებაში მყოფი ნაწილიც. შედეგად, აფრასიონი, აიეტი, ყამარი, მოგვიანებით ფარნაოზი და ინო, უბრალო ვანელები — ყველანი გონების თვალის მფლობელები იყვნენ. დარიაჩანგის ბაღში მათ ყოველთვის შეეძლოთ ეგემათ ვაშლი — სრულყოფილი შემეცნების აკრძალული ხილი, მაგრამ გაქრა, გაითელა მარტო ხე კი არა, მთელი ბაღი ცნობიერებისა. სანაცვლოდ უღირსთ მარადიული უმეცრება და დაკარგულის უსასრულო ძიებაღა დარჩათ.

რომანის მეორე ნაწილში მწერალი პირველქმნილი წყვილის მსგავს გმირებს „დაასახლებს“ დარიაჩანგის ბაღში. ინო და ფარნაოზი ისეთიეე სუფთები, უბიწოები და ბედნიერები არიან დარიაჩანგის ბაღში, როგორც ადამი და ევა ედემში. დარიაჩანგის ტოტებქვეშ შემალულები, გარე სამყაროსაგან იზოლირებულები, ისინი თავს სრულიად დაცულად გრძნობდნენ. ყველაფერი ძალიან კარგ-

ად იყო, ზედმეტად კარგად. ისინი შიშველები ცურავდნენ ზღვაში და იხრუკებოდნენ მზეზე, მათ ჯერ არ იცოდნენ რა არის სირცხვილი, ისინი მხოლოდ ერთმანეთით და ერთმანეთისთვის ცხოვრობდნენ. მოგვიანებით, როცა „ინო დღითი დღე იზრდებოდა, ნათდებოდა და იბორკებოდა“ (72, გვ. 229), ფარნაოზის გულს შიში შეეპარა. „...ფარნაოზის თვალწინ სასწაული ხდებოდა, მარადიული სასწაული: კიკინებაბერეხილი გოგოს სხეულში ქალი იღვიძებდა, ქვეყნის მასაინძელი, სიკვდილის დამთრგუნავი სტიქია. ფარნაოზი გაოცებული შესცქეროდა, გული ბაგაბუგით უცემდა, ძალიან უნდოდა, დაჭრილი წოლილიყო აქ, ვაშლის ყვავილით გადაპენტილ სილაზე, რათა ინოს მისი სისხლი დაესახა. არა, უბრძოლველად არავინ დაანებებდა ინოს, აქამდისაც იმიტომ ეთხოვებინათ, სხვების თვალში არაფერს რომ არ ნიშნავდა ეს დრო, არ ითვლებოდა, ყვავილის სუნი ასდიოდა და არა სისხლისა. მთავარი მერე დაიწყებოდა, როცა ორივეს დაკარგული თხებივით გამოლალავდნენ დარიაჩანგის ბაღიდან; როცა სხვებიც დაინახავდნენ ინოს“ (იქვე).

ასე რომ, ედემიდან „გამოლალვამდე“ უფლის მიერ შექმნილ ამ ორ არსებას არანაირი საფრთხე არ ემუქრებოდა, საშინელება ბაღიდან განდევნის, ბაღის გაქრობის, სიბრიყვისა და სიჩლუნგის მიერ სიბრძნისა და სიკეთის სამყოფელის განადგურების მერე დაიწყებოდა.

„ორი წელი გაგრძელდა მათი მეგობრობა, სულ ორი წელი, იქამდე, სანამ სხვათა ცოდვამ დარიაჩანგის ბაღიდან არ გამოდევნა და მოჩვენებითი მარადისობა ჩვეულებრივ დღეებად და ღამეებად არ დაუქუცმაცდათ. მხოლოდ მაშინ გაახსენდათ, მარტონი რომ არ იყვნენ, თურმე დარიაჩანგის ბაღი პატარა, თითქმის უმნიშვნელო ნაწილი ყოფილა ქვეყნისა და არა მთელი ქვეყანა; თუმცა იმ ორი წლის განმავლობაში სხვა არაფერი არ არსებობდა მათთვის. მათაც ვაშლის სურნელი ასდიოდათ, ვაშლის ყვავილი ეყარათ თმაზე, თითქოს ამ ბაღში გაჩენილიყვნენ, ერთდროულად, ერთმანეთის თვალწინ. თავისუფლების შეგრძნება თავბრუს ახვევდათ, ათამამებდათ

და ქვეყნის ბატონ-პატრონებად წარმოეჩინათ თავი. თავისუფლები კი ნამდვილად იყვნენ, რადგან ერთმანეთში მსგავსებას ეძებდნენ და არა განსხვავებას. დარიაჩანგის ბაღი მართლა მთელი ქვეყანა რომ ყოფილიყო, ისინიც ბოლომდე ბედნიერნი იქნებოდნენ, ამ ბაღივით არასოდეს არ დაბერდებოდნენ და ჯანსაღი, ოქროსთმიანი გოგო-ბიქებით გაავსებდნენ აქაურობას, მაგრამ ისინი არც პირველი ადამი-ანები იყვნენ და არც ერთმანეთისათვის გაჩენილნი, მათ კი არ უნდა დაეწყოთ ცხოვრება, არამედ სხვისი დაწყებული უნდა გაეგრძე-ლებინათ, ანდა დაეშთაერებინათ. ცხოვრებას თავისთვის სჭირდებოდა ისინი, ეს ორი ნაიტიც იმ ცეცხლისათვის უნდა შეეკეთებინა, რომელზედაც გათოშილ ხელებს ითბობდა“ (იქვე, გვ. 225).

ორმოცსაფეხურიანი სარდაფის პატრონის — ბახას ტირილის დღეს, დიონისური საწყისის გარეშე დარჩენილმა უნივერსალურმა სამყარომ შეუჩერებლად დაიწყო რღვევა. ამ დღეს მიწამ მიწისა მი-იღო, ზეცამ კი თავისი დაიბრუნა. ყველაფერი იმით დაიწყო, რომ დაკოდილმა შეჯინიბემ ხრიალით აცნობა ვანელებს, დარიაჩანგის ბაღი გამქრალაო. ხალხმა იხუვლა, თითქოს დაგუბებულმა წყალმა ჯებირი გაანგრიაო, ყველაფერი ფეხქვეშ ამოიღო და დარიაჩანგის ბაღისკენ გაქანდა... „დარიაჩანგის ბაღი მართლა გამქრალიყო. მოტიტვლებულ მიწაზე ფოთოლშემკრალი ღალეწილი ტოტებიღა ეყარა, ტოტები და გაჩეჩქვილი ვაშლი, თითქოს ესწუოდა ამ ადგილზე ღორების კოლტს გადაუვლიაო... ხალხი ისე დაიშალა, ბალახი არ გაფაჩუნებულა, ფუტკარს არ გადაუზუზუნია. *დარიაჩ-ანგის ბაღი ფუტკრებიანად, პეპლებიანად, ჩიტებიანად გამქრალიყო, უკვალოდ და სამუდამოდ. ყველას ისეთი გრძნობა ჰქონდა, თითქოს ვიღაცას ღაეტუქსა, თითქოს პირადად მას დამუქრებოდა ვიღაცა და მხოლოდ და მხოლოდ მის დასაშინებლად ამოდენა, ამხნის ბაღი სანთლის ალიგით, სულის ერთი შებერვით გაექრო*“ (იქვე, გვ. 210).

უაიეტოდ დარჩენილი ვანი ველარც დარიაჩანგის ბაღს ინარჩ-უნებს, რადგან შეუძლებელია ბრძენი მმართველის გარეშე დარჩენ-ილ ქვეყანაში, რომელშიც სიბრიყვისა და სისულელის აღლუმს

მეფედ დასმული მეჯინიბის შვილი მართავს, იხაროს ზეციურმა ბაღმა — სიწმინდისა და სიბრძნის საუფლომ. ბაღის გადათელვას სულიერი საწყისის განადგურების სიმბოლოდ წარმოგვიდგენს მწერალი, იმ კულმინაციურ წერტილად, რომლის შემდეგაც იწყება ნაწარმოებში მიმდინარე პროცესების დაღმავალი სვლა.

როგორც უკვე ვთქვით, ბიბლიური მოტივის სეკულარიზაცია ლიტერატურაში მიღებული მხატვრული ხერხია. ევროპულ ლიტერატურაში, სამოთხის ბაღის შესახებ ბიბლიური ისტორიის საერო ამბად გადაქცევა და მისი გათავისუფლება საეკლესიო გავლენისგან სათავეს იღებს გვიანი შუასაუკუნეებიდან. საქართველოში ეს პროცესი, ფოლკლორისა და მითოსის თანაფარდი განვითარების გამო, ქრისტიანობის გავრცელება-დამკვიდრების პარალელურად უნდა წარმართულიყო, რასაც სამწუხაროდ, მხოლოდ ფოლკლორული წყაროები ადასტურებენ.

რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ კიდევ ერთი სიუჟეტური განშტოება, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება კლასიკურ მითოლოგიას, არის **დედალუსსა** და **იკაროსთან** დაკავშირებული ეპიზოდი. კრეტაზე ყოფნის დროს, ნაცემ ფარნაოზს შეიფარებს კეთილი ბერძენი ხელოვანი, მხატვარი სახელად დედალუსი. ასე რომ, ქართულ რომანში დედალუსს უკვე კრეტაზე ჩასულს ვხვდებით, ხოლო ცნობები იმის შესახებ, თუ როგორ აღმოჩნდა დედალუსი იქ, ბერძნულ მითში უნდა ვეძებოთ. კლასიკური მითის მიხედვით დედალუსი არის საღურგლო ინსტრუმენტებისა და ხელობის გამომგონებელი, ის შესანიშნავი არქიტექტორი და მოქანდაკეა. მისი სახელი სიტყვასიტყვით დახელოვნებულს, გაწაფულს ნიშნავს. დედალუსი ათენში ცხოვრობდა, მაგრამ იმის შემდეგ, რაც არეოპაგმა დამნაშავედ სცნო საკუთარი ძმისწულისა და მოწაფის გალავნიდან გადაგდებაში, ის იძულებული იყო გაქცეულიყო კუნძულ კრეტაზე, მეფე მინოსის სამფლობელოში. კლასიკური მითის მიხედვით, სწორედ დედალუსმა დააპროექტა და ააშენა ცნობილი მინოტავრის ლაბირინთი, რომელიც მინოსმა დაუკვეთა მას თავისი საზარელი შვ-

ილისათვის. მითშივე ვკითხულობთ, რომ დედალუსის ნახელავი იყო მინოსის ქალიშვილის, არიადნეს არაჩვეულებრივი საცეკვაო დარბაზი. სწორედ ამ დროს, არიადნეს დარბაზის მოხატვისას ახვედრებს ო. ჭილაძე ერთმანეთს დედალუსსა და თავის გმირს. ფარნაოზის კრეტიდან წამოსვლის შემდეგ რომანის მკითხველისათვის უცნობია დედალუსისა და მისი ოჯახის ბედი. მითში კი ვკითხულობთ, რომ სწორედ დედალუსი დაეხმარა არიადნესა და თეზევსს მინოტავრის დამარცხებაში და ძაფის გორგალის მეშვეობით ლაბირინთიდან გამოსვლის იდეაც მასვე ეკუთვნოდა. განრისხებულმა მინოსმა ლაბირინთში ჩაკეტა დედალუსი და მისი ვაჟი იკაროსი. მინოსის მეუღლემ — პასიფეამ კი, გაათავისუფლა ისინი. დედალუსს და იკაროსს კუნძული უნდა დაეტოვებინათ. ამისათვის დედალუსმა ცვილით შეწებებული ბუმბულებისგან ფრთები დაამზადა და მამა-შვილი კუნძულიდან გაფრინდა. იკაროსი ძალიან მაღლა აფრინდა, მზის მხურვალებამ დაადნო ცვილი, იკაროსი ზღვაში ჩავარდა და დაიღუპა. შვილის დატირების შემდეგ დედალუსი ჩავიდა სიცილიის ქალაქ კამიკოსში, მეფე კოკალუსის სამფლობელოში. მინოსი კვალდაკვალ მიჰყვა ოსტატს და როცა მისვდა, რომ ისე ვერაფერს გახდებოდა, ეშმაკობას მიმართა: მან გაუგზავნა კოკალუსს ნიჟარა და სთხოვა ძაფი გაეყარა მასში. ეს დავალება მისთვის ჩვეული ოსტატობით შეასრულა დედალუსმა: მან ჭიანჭველას გამოაბა ძაფი და ნიჟარის სპირალში შეუშვა იგი, რითაც დაადასტურა თავისი სიცილიაში ყოფნა. მინოსმა მოითხოვა დამნაშავის მისთვის გადაცემა. კოკალუსი თვალის ასახვევად დაეთანხმა მას და საბანაოდ დაპატიჟა, სადაც მინოსი კოკალუსის ქალიშვილებმა დამდუღრეს. მინოსის რისხვისაგან გათავისუფლებულმა დედალუსმა სიცოცხლის დარჩენილი ნაწილი სიცილიაში გაატარა (120, ტ.1, გვ. 363).

დედალუსი და იკაროსი იმ ახალი თაობის მხატვრულ გმირთა წარმომადგენლებია, რომლებზე დაკვირვებაც საშუალებას გვაძლევს გავაანალიზოთ მსოფლიო მითოლოგემათა გენეზისი. წინამორბედი თაობის გმირები ებრძოდნენ სტიქიას, შეეძლოთ ცხოველთა

გარდაქმნა ადამიანებად, ამ უკანასკნელთ ასწავლიდნენ მეცხოველეობასა და მიწათმოქმედებას, უმხელდნენ მათ გეომანტიის საიდუმლოებებს; ფიზიკურად ძლიერები, აჩვენებდნენ ადამიანს ბოროტის ძალისმიერი დამარცხების მაგალითებს. დედალუსი და იკაროსი კი იმ მითოლოგიური პლასტის წარმომადგენლები არიან, რომელსაც შეადგენენ ცბიერი, თავთავიანთ საქმეში დაოსტატებული გმირები. ისინი მტერს ზებუნებრივი ძალით კი არა, გამჭრიახი გონებით, მარჯვე ხელებით, საკუთარი მოხერხებულობით ამარცხებენ. ეს არის კულტურული გმირის განვითარების თვისებრივად ახალი საფეხური, რომელიც ინტელექტუალი ხელმარჯვე ოსტატის სახეს ამკვიდრებს მითოლოგიასა და კლასიკურ მითოსშემოქმედებაში. როგორც უკვე ვთქვით, რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ აღწერილია დედალუსის მხოლოდ კრეტული პერიოდი. მისი სახე ძალზე ახლოა არქეტიპულ პროტოტიპთან. ჭილაძისეული დედალუსი ისეთივე შესანიშნავი ოსტატი და მხატვარია, როგორც მითოლოგიური; იგი ხელოვანი და მოაზროვნეა, ფილოსოფოსი და ორატორი. კრეტაზე დედალუსი მინოსს მოუწვევია მისი საყვარელი ქალიშვილის — არიადნეს საცეკვაო ოთახის მოსახატავად. რაც შეეხება იკაროსს, მისი სახე ერთგვარად მეტამორფოზირებულია. ო. ჭილაძე გვაძლევს მითოსშემოქმედების განსაკუთრებულ ვარიანტს, როცა კლასიკურ გმირს — იკაროსს, რომელიც მსოფლიოსათვის ასცენილი ოცნების სიმბოლოდ იქცა, უმძიმესი სენით შეპყრობილ ბავშვად წარმოსახავს. ჭილაძის იკაროსს სიარული არ შეუძლია, ის პატარა, განვითარებაში შეზღუდული ბიჭია. რომანში დედალუსი და იკაროსი თითქოს ერთი არსებაა, ისინი ერთმანეთის გაგრძელებას, ურთიერთის შინაგან სამყაროსა და შესაძლებლობებს განასახიერებენ.

ჭილაძის „დედალუსი საშუალო სიმაღლის კაცი იყო, თმაში ჭაღარა გარეოდა, სახე ერთიანად დანაოჭებოდა, ოცდაც არც იმდენი ხნისა იყო, ეს ნაოჭები სიბერის ბრალი რომ ყოფილიყო. სამაგიეროდ ისეთი ცოცხალი, მოუსვენარი თვალები პქონდა, თითქოს ეს წუთია გაასპილა და ყველაფერი პირველად დაინახაო. თეითონაც

მოუსვენარი იყო, თუ იჯდა, განუწყვეტლივ ცქმუტავდა, სიარულისას კი, *იდაყვებში ოდნავ მოხრილი მკლავები განზე ეწეოდა, როგორც მიწაზე გარბენილ ფრინველს — ფრთები*“ (72, გვ. 336). ის კრეტაზე მინოსის დაკვეთით ლაბირინთოს აშენებდა. უცნაური ადამიანი იყო დედალუსი, — მოუსვენარი, ხმაურიანი, ნერვული, მაგრამ ძალიან კეთილი. ხმაური ალბათ ტკივილის დაძლევაში ეხმარებოდა, საკუთარი შვილის უბედურებით გამოწვეული ტკივილის ჩახშობაში. თავად იკაროსი სულაც არ გაჰდა უბედურ ბავშვს. ის „იატაკზე იჯდა, *ხელისგულზე ბუმბული ედო და დიდი, გაბრწყინებული თვალებით შესცქეროდა მამას*“ (იქვე, გვ. 336). მამა-შვილს რაღაც საოცარი გრძნობა აკავშირებდა ერთმანეთთან. ისინი უსიტყვოდ, უხმოდ უგებდნენ ერთმანეთს, თვალებით საუბრობდნენ და ერთად სრულიად ბედნიერები იყვნენ ისე, როგორც შეიძლება ბედნიერი იყოს ერთად ორი მამკაცი, მამა და შვილი, თავი და ბოლო, დასაწყისი და დასასრული.

დედალუსს ბევრი რამ არ მოსწონდა ამქვეყნად, თუმცა მას მიზეზიც პქონდა ეჭვი შეეტანა სამყაროს სრულყოფილებაში. მთელი თავისი ტალანტითა და სულიერი შესაძლებლობებით იგი მიილტვოდა უკეთესისკენ, ახლისკენ, იმისკენ, რაც მის შვილს ხორციელების მარწუხებიდან გაათავისუფლებდა. დედალუსი მშვენიერებას ქმნიდა, ის დიდოსტატი იყო. მის ქანდაკებებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგ, ფარნაოზი „ხედავდა, ესმოდა, გრძნობდა, როგორ ფეთქავდა და ფაჩუნობდა მზეზე გამთბარი მარმარილო“ (იქვე, გვ. 338). დედალუსის ქმნილებები იდეალურები იყვნენ, მაგრამ მას არც ისინი მოსწონდა. „— ჩემი შვილისა არ იყოს, ეგენიც კუტები არიანო, — ისეთი ხმით იტყოდა ხოლმე დედალუსი, ფარნაოზს ენა მუცელში უვარდებოდა. ან რა უნდა ეთქვა, რითი ენუგეშებინა ეს უბადლო მოქანდაკე და უბედური მამა, *შურიანსა და დამცინავ ღმერთებს კუტი შვილით რომ დაეჯილდოებინათ, ტყუილად გვეჯიბრები, ტყუილად მისდევ ჩვენს ხელობას, რადგან როგორც არ უნდა მოინდომო, შენი ნაშიერი მაინც მიწის მატლია და მაინც მიწაზე უნდა იღ-*

ოღიალოსო. ამას ღედალუსიც ხვდებოდა, გაქვავებული თესლი აწუხებდა, ასევდიანებდა და აბობოქრებდა კიდეც. ერთ წუთას რომ სინანულით იტყოდა, ჩემი ქანდაკებები ლამაზები არიან, მაგრამ წყლის მოწოდებაც არ შეუძლიათო, უცებ ისე განრისხდებოდა, მზად იყო ჩაქუჩით დაემსხვრია, მტვრად ექცია ყველაფერი, თუკი ფეხს არ აიდგამდნენ, თუკი უარესად განუმტკიცებდნენ რწმენას, რომ მისი შვილიც, მისი დიდთვალება იკაროსიც, სამუდამოდ ასე უნდა ყოფილიყო იატაკზე მიჯაჭვული, როგორც წვიმისათვის შეღებული ჯამი, და ასე წვეთწვეთობით უნდა ავსებულიყო წვიმით, წვიმით კი არა, ცით, ლუკმა-ლუკმა, დაქუცმაცებული რომ ჩამოქონდა წყიმას გაბზარული ჭერიდან. „არა, მაინც არ მოვისყენებ, მაინც არ გავჩერდები, *ფრთებს გამოვიბამ და შვილიანად გავფრინდებიო*“ — *ყვიროდა ხოლმე ღედალუსი და ისე დაწრიალებდა ეზოში, თითქოს მართლა უნდა აფრენილიყო, თითქოს მართლა გამობმოდა ფრთები*“ (იქვე, გვ.338).

არიადნეს ოთახის მოხატვისასაც კი, ღედალუსს არ ტოვებდა აზრი გაფრენის შესახებ: „— როცა ამ ოთახში შემოვდივარ, — ეუბნებოდა ღედალუსი, — პატარა გოგოს მეტს ვერაფერს ვხედავ. ის შუა ოთახში დგას, თავსზევით ბროწეულის ტოტი უჭირავს და *ცეკვავს, ბზრიალებს, ბზრიალებს სანამ აფრინდებაო*“ (იქვე, გვ.340).

ჩვეულებისამებრ, ოთარ ჭილაძე გვაძლევს მითის „უკუღმა ბირს“, აშორებს მითის პერსონაჟებს იდეალიზაციის ფაქტორის გავლენით შეძენილ გარსს და ცდილობს „გააღამიანურებული“, ასე ვთქვათ „გაშინაურებული“ მითოლოგემები შექმნას. მხატვრული სახეები, რომლებმაც ჩვენს შეგნებაში ხორცი შეისხეს ანტიკური ქანდაკებებისა და ლარნაკული ფერწერის მეშვეობით, ჭილაძის რომანში არა მხოლოდ კარგავენ მთელ თავის ბომბეზურობას, არამედ ჩვეულებრივი, ოღონდ ცოტათი არაორდინალური ადამიანების რიგში დგებიან. ამ გზით მწერალი აბრუნებს მკითხველს იმ დროში, როცა არქეტიპული სახეებით აზროვნება და სამყაროს შემეცნებისა და მასში თვითდამკვიდრების პროცესი პარალელურ მოვლენებს წარმოადგენდა, რაც თავის მხრივ ამძაფრებს ნაწარმოების მიერ მოხდენ-

ილ შთაბეჭდილებას, აძლიერებს მის ჰალუცინაციურ სიმძლავრესა და ზრდის ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას. მოცემულ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს მითი დედალუსსა და იკაროსზე, რომელიც თითქოს ყველასათვის ცნობილია, მაგრამ ჭილაძისეული ვერსია სრულიად განსხვავებულია და ორიგინალური იმით, რომ იკაროსს სიარული არ შეუძლია, ის დაბადებიდან კუტია და სწორედ ამით ხსნის ავტორი დედალუსის ფრენის დაუშრეტელ სურვილს. ჭილაძისეულ დედალუსს „...ყველაფერი ეცადა ამქვეყნად და ახლა ცაღა დარჩენოდა იმედად. ამ იმედით ცხოვრობდა, ამ იმედს აღვივებდა და ანმტკიცებდა თავისი გაუთავებელი საუბრებით, მაგრამ ფარნაოზს ხანდახან ეჭვიც გაპკრავდა ხოლმე, შემაწუხებელი ეჭვი, ცოტას ხომ არ ურევსო, *ისე უჭირდა მოსიარულე ქანდაკებისა და მფრინავი კაცის წარმოდგენა. დედალუსი კი თავისას იმეორებდა: უნდა გავფრინდე, უნდა გავფრინდე, უნდა გავფრინდეო...*“ (იქვე, გვ. 338).

მითი დედალუსისა და იკაროსის შესახებ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია საკვლევ ნაწარმოებში, ვინაიდან ეს მითი მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის ფსიქოლოგიურ საფუძველთაგანია. შესაბამისად, ის იმ ძირეული, საბაზო მითების რიგშია, რომელთა რემეიკებსაც წარმოადგენდნენ XX საუკუნის დასაწყისის ახალი ხელოვნების ნიმუშები. დედალუსისა და იკაროსის ლტოლვა ფრენისადმი გაიგივებული იყო მსოფლიოს ფრენის სურვილთან, რომელიც თავის მხრივ რემითოლოგიზაციის ფსიქო-ფილოსოფიური წანამძღვრების ფუძემდებლებმა დაუკავშირეს თეორიას ინფანტილიზმის შესახებ. ისინი თვლიდნენ, რომ ფრენის სურვილი ერთ-ერთი უმთავრესია ინფანტილურ სურვილთაგან და განასახიერებს ხორციელი შეზღუდულობის გამო განუხორციელებელ ადამიანურ სურვილებს. ყოველივე, რასაც ადამიანი ვერ ახერხებს იმის გამო, რომ ის ადამიანია და მასზე მიზიდულობის კანონი მოქმედებს, გარდაიქმნება ფრენის ქვეცნობიერ სურვილად, რომელიც ვლინდება სიზმრებში, ბავშვობის-დროინდელ ოცნებებში, ფსიქიური მოშლილობისას — აკვიატებულ აზრებსა და მანიაკალურ მიდრეკილებებში (143, გვ.125-134).

ფროიდი წერდა, რომ „...ფრენა ან ჩიტად გადაქცევა არის უბრალოდ სხვა სურვილის შენიღბვა, რომლის ამოცნობისკენაც მივყავართ არაერთ სიტყვიერ თუ ნივთიერ ხიდს“ (იქვე). ფროიდი ვერ ახერხებს სწორი სახელი დაარქვას ამ სურვილებს და როგორც ყოველთვის, უშუალოდ ლიბიდურ ენერგიას უკავშირებს მათ, მაგრამ ხელოვნების მითოსპოეტიკამ გვაჩვენა, რომ გაფრენის სურვილი გრძნობათა გაცილებით უფრო ფართო სპექტრითაა ბროვოცირებული. ხელოვნების ისტორიამ არა მხოლოდ შემოინახა, არამედ მარადიულ არქეტიპულ სახეთა ჯაჭვის იმ რგოლებად აქცია იკაროსი და დედალუსი, რომელსაც მიეყვება ხელოვნებისა და მსოფლიო მხატვრული აზრის განვითარების მიმართულება.

რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ უშუალო კავშირზე მეოცე საუკუნის რემითოლოგიზაციის საკვანძო მომენტებთან მიგვითითებს ის ფაქტიც, რომ სწორედ განუხორციელებელ სურვილებს დაუკავშირა ო.ჭილაძემ თავისი გმირის ფრენის სურვილი. დედალუსისათვის ფრენა იკაროსის სიკუტის კომპენსაციაა. მითის ჭილაძისეულ ვერსიაში ფრენა განუხორციელებელი სურვილების სიმბოლოა; აღნიშნულ რომანში ის ზუსტად ისეთივე დატვირთვას ატარებს, როგორსაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში, რემითოლოგიზაციის უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე.

ამ მითის მოტივი გვხვდება ანტიკურ ხელოვნებაში, მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ელინისტური რელიეფები ვილა ალბანიდან, ფრესკა ბომპეაში და სხვა სცენები, რომლებიც ასახავენ დედალუსისა და იკაროსის მზადებას გასაფრენად; „XIX-XX საუკუნეებში ამ მითმა ხორცშესხმა იპოვა საწიგნო მინიატურაში (ილუსტრაციები ოვიდიუსისათვის) და პლასტიკაში (რელიეფი „დედალუსი აბნევს ფრთებს იკაროსს“, დონატელოს მოწაფეთა ნამუშევრები), მოგვიანებით ფერწერაში გავრცელდა სიუჟეტები: „იკაროსის ვარდნა“ (სებასტიანო დელ პიომბოს, ჰ.ჰოლბეინ-უმცროსის, ი. ტინტორეტოს, პ.ბრეიგელ-უფროსის, ჰ.ბოლის, პ.პ.რუბენსისა და სხვათა ნახატებში) და „დედალუსი და იკაროსი“ (ჯულიო რომანოს, დ.ფეტის, ა.ვან დეიკის,

შ.ლებოვნისა და სხვათა ნახატებში), პლასტიკაში (ა.კანოვას „დედალუსი და იკაროსი“, ო.როდენის „იკაროსის ვარდნა“); მითმა იპოვა ასახვა პოეზიაში (ი.ვ.გოეთე — „ფაუსტი“, ნაწ. 2, აქტი 3; ვ.ი.ბრიუსოვი — „დედალუსი და იკაროსი“ და სხვანი), დრამატურგიაში (პ.ეილენბერგის დრამა „დედალუსი და იკაროსი“). მეოცე საუკუნის მუსიკალურ-დრამატულ ნაწარმოებთა შორისაა ი.მარკევიჩისა და ჟ.შიფერის ბალეტები „იკაროსის გაფრენა“ და „იკაროსი“, პ.სანკანის კანტატა „ლეგენდა იკაროსზე“ და სხვა“ (120, გვ. 363).

შეიძლება ითქვას, რომ მეოცე საუკუნის ლიტერატურამ ძალზე ინტენსიურად გამოიყენა ეს მითი. მაგალითისთვის აღვნიშნავთ, რომ იკაროსი, როგორც ფრენის სიმბოლო, ფიგურირებს, როგორც ჯოისის ულისეში, ისევე მითოლოგიის გამოყენებისათვის ისეთ უჩვეულო სფეროშიც კი, როგორიცაა ფანტასტიკა, კერძოდ კი მისი ერთ-ერთი განსრა — "fantasy", — რეი ბრედბერის მოთხრობაში „იკაროს მონგოლფიე რაიტი“ (87, გვ. 25).

დედალუსისა და იკაროსის შესახებ მითის ქრილაძისეული ვერსია ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავია იმათგან, რაც საუკუნეების მანძილზე შექმნილა; ის გამოირჩევა ექსპრესიულობით, მსუბუქი ეგზალტაციით, მითში მოცემული მარადიული პრობლემის მიზეზისა და გადაჭრის ორიგინალური ხედვით და ამ გზით მოცემული არქეტიპული სახეებისაგან საოცრად თვითმყოფადი მითოლოგემების შექმნის პროცესით, რაც, თავის მხრივ, ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის საფუძველს წარმოადგენს.

ამრიგად, კაცობრიობამ უხსოვარ დროში შექმნა თავისი ერთერთი უძლიერესი სურვილის განკაცებული სიმბოლო — მითი იკაროსისა და დედალუსის შესახებ, რომელშიც ჩადო ფრენისადმი მთელი თავისი ლტოლვა. საუკუნეთა მანძილზე შეთქმულები ქმნიდნენ ახალ-ახალ ყარიაციებს მოცემულ თემაზე, ორიგინალური სიუჟეტური სიახლეებით ამდიდრებდნენ მას, ვინაიდან გაფრენის აუხდენელ სურვილს არასოდეს დაუტოვებია რიგითი მოკვდავი.

კლასიკური მითოლოგიის კიდევ ერთი გმირი, რომელიც ფიგურირებს რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, არის არიადნე —

ზემოხსენებული მინოსის ქალიშვილი და ძალზე ლამაზი მხატვრულ-მითოლოგიური სახე. მითში ვკითხულობთ, რომ ის მინოსისა და პასიფეას ქალიშვილია, მზე—პელიოსის შვილიშვილი. თეზევსი, თავისი მხლებლებიანად, ლაბირინთში იქნა დატყვევებული მინოსის მიერ. თეზევსზე შეყვარებულმა არიადნემ ძაფის გორგალი მისცა მას, რომლის საშუალებითაც თეზევსმა თავი დააღწია ლაბირინთს. ის ცოლად მოყვანას დაჰპირდა არიადნეს და ქალიც უჩუმრად გაეპარა მამას. კუნძულ ნაქსიოსთან გაქცეულები ქარიშხალმა შეაჩერა. თეზევსმა, რომელსაც არ უნდოდა არიადნე ათენში ჩაეყვანა, ისარგებლა შემთხვევით და მძინარე მიატოვა იგი. არიადნეზე შეყვარებულმა დიონისომ შეიტყო მომხდარი, მოიტაცა ქალი და კუნძულ ლემნოსზე იქორწინა მასზე, ხოლო თეზევსმა ცოლად შეირთო არიადნეს და — ფედრა.

იკაროსისა და დედალუსის არ იყოს, მითი არიადნეს შესახებ ძალზე პოპულარულია ხელოვნებაში; მისი ისტორიის განვითარების მანძილზე, განსაკუთრებით კი ანტიკური ხელოვნების ხანაში, არიადნე ხშირად წარმოადგენდა ფრესკების, ფერწერული ტილოების, პოეტური თუ პროზაული ქმნილებების, მუსიკალური ნაწარმოებების ცენტრალურ პერსონაჟს.

ოთარ ჭილაძის რომანში, არიადნე მედეას სულიერ დად, მისი მძიმე ხვედრის თანამოზიარედ, სიყვარულით დაბრმავებულ მშვენიერ ქალად წარმოგვიდგება. ავტორი, ისევე როგორც მედეასთან, წინა პლანზე წამოსწევს იმ სამყაროს, რომელშიც ბედისწერის აღსრულებამდე ცხოვრობენ მისი გმირი ქალები. არიადნეს საცეკვაო ოთახი თავად დედალუსმა მოხატა. მას ამ საქმეში ნაწარმოების ცენტრალური მითოლოგემა — კოლხი ფარნაოზიც ეხმარებოდა.

დედალუსის მიერ მოხატულ ოთახში „...ყველაფერი ბზრიალებდა, ყველაფერი დაფრინავდა, რაც კი მხატვრის ფუნჯს კედლებზე მიეხატა. ერთ დღეს კი, ის პატარა გოგოც შემოიყვანეს ძიძაგადიებმა ამ ოთახში. გოგოს სალოკი თითი პირში ჩაედო და

გაოცებული, ოდნავ დამფრთხალი ათვალიერებდა კედელზე მიხატულ ათასნაირ თევზსა და ვარსკვლავს, აყვავებული ბროწეულის ჭალასა თუ გოგონების ფერხულს, ჩიტებზე მონადირე კატასა თუ მინდვრის ყვავილებს, მათაც რომ ფრთები გამოებათ ფოთლების ნაცვლად. პატარა გოგოს ისეთი სახე ედო, თითქოს გული წყდებოდა, ჩიტივით თვითონაც რომ არ იყო მიხატული კედელზე. ის ყველაზე დიდი შეფის ქალიშვილი იყო, მაგრამ მაინც ეშინოდა ბავშვობიდან გამოსვლა, ძიძა-გადიების თავგამოდებული მეცადინეობის მიუხედავად, მაინც ეწინააღმდეგებოდა მისი არსება ბუნებას და ცამეტი წლის გოგო ექვსი წლისას ჰგავდა, თითქოს გული უგრძნობდა, რა უცნაური, რა შემზარავი თავგადასავალი ელოდებოდა ბავშვობის იქით, მაგრამ ორ წელიწადში ერთბაშად უნდა აღედგინა დანაკარგი და დაუფიქრებლად შეეცურა დამღუპველი ვნებისა და ცოდვის ზღვაში. ორი წლის მერე ის უკვე მოტყუებული, მიტოვებული და გაწბილებული ქალი იქნებოდა, რადგან მამასა და უცხო ყმაწვილს შორის ისიც ისეთ არჩევანს გააკეთებდა, როგორი არჩევანიც მისმა სულიერმა დამ, მედეამ გააკეთა ერთხელ. ისიც დიდი სიყვარულისთვის იყო გაჩენილი და ამიტომაც უნდა დაღუპულიყო, ლეგენდად ქცეულიყო, გამონაკლისად, იშვიათობად, თავისი ვნების სითამამითა და თავგანწირვის ბუნებრიობით. ორი წლის მერე ამ დარბაზში შემოვარდებოდა და ასევე გაოცებული, დამფრთხალი, დარცხვენილი მიაშტერდებოდა მოხატულ კედლებს, რადგან ამ კედლებიდან მაცქერალმა ქვეყანამ გააბრიყვა იგი, დაარწმუნა, მასაც რომ შეეძლო გაფრენა. მაინც გაუჭირდებოდა საწინააღმდეგოს დაჯერება და ფეხშიშველი, სისხლიანი პერანგის ამარა, შუა ოთახში დაიწყებდა ტრიალს და იქამდე იტრიალებდა, სანამ გონწასული ფილაქანზე არ დაეხარცხებოდა. მასთან ერთად დაბზრიალებული კედლებიც თანდათან დამშვიდდებოდნენ და ისევ ჩადგებოდნენ მარადიული უძრაობის ტყვეობაში“ (72, გვ. 340-341).

როგორც უკვე ითქვა, ჭილაძის არიადნე მედეას სულიერი დაა, ის მედეასავით მოტყუებული და ბედისწერის ღმერთებს ბრმად

დამორჩილებული უბედური ქალია. დარიაჩანგში გაზრდილი, მამიდა ყამარის სიბრძნის ტაძარში აღზრდილი მეღვასი არ იყოს, არც არიადნემ იცოდა, რომ ქვეყნად ღალატი, ბოროტება, ჭუჭყი და სიმახინჯე არსებობდა და არიადნემაც, მეღვასავით, საკუთარ თავზე გამოსცადა ყველაფერი. ეს ორი ქალი ქურუმად იყო დაბადებული, მათ მარადიულ ბავშვობაში დარჩენის ბედნიერება უნდა ხვდომოდათ წილად, მაგრამ ბედისწერამ სხვანაირად ინება. ქალობას მათთვის უბედურების მეტი არაფერი მოუტანია. მამის მოღალატე არიადნეს თავადაც უნდა ეგემა ღალატის გემო, თავად უნდა ენახა, რა საზარელია, როცა ის მიგატოვებს, ის დაგამარცხებს და მოგაყენებს ტკივილს, ვინც ყველაზე ძალიან გიყვარს.

დედალუსმა კედლებზე გადაიტანა ფრენის რეალური შესაძლისობის ურყევი რწმენა. ალბათ ამიტომაც, დედალუსის მიერ მოხატულ კედლებში გაზრდილმა არიადნემ ბავშვობიდანვე დაიჯერა, რომ ერთ დღეს გაფრინდებოდა. ყველაზე დიდი გაჭირვების უამს, ის ამ რწმენით სავსე თავისი საცეკვაო ოთახისკენ გაეშურა და ასაფრენად მოეშზადა, მაგრამ ცაში გაფრენის ნაცვლად, გულწასული დაენარცხა ფილაქანს.

კლასიკური მითის ეს გმირი ო.ჭილაძის რომანში ქალური უბედურების „სამების“ შემადგენელი ნაწილია. ის აგრძელებს სიუჟეტურ ხაზს, რომელსაც მეღვა იწყებს და რომელსაც მერე ინო გააგრძელებს. სწორედ ეს სამი ქალი ქმნის რომანში სრულყოფილი ქალურობის იპოსტასს, კრებით მხატვრულ სახეს, რომელიც გათელილი სილამაზის, სიწმინდის, საყვარელი მამაკაცების უნიათობით მოკლული სიყვარულის სიმბოლოს წარმოადგენს.

როგორც უკვე ვთქვით, არიადნეს თემა ძალზე პოპულარულია ხელოვნებაში. მრავალრიცხოვან ლარნაკებზე, რომაული სარკოფაგების რელიეფებზე, პომპეის ფრესკებზეა შემორჩენილი არიადნეს შესახებ მითის სხვადასხვა ეპიზოდის ილუსტრაცია (მაგ.: „არიადნე აძლევს თეზევსს ძაფის გორგალს“, „მძინარე არიადნე“, „თეზევსი ტოვებს არიადნეს“, „დიონისე პოულობს მძინარე არიადნეს“, „დი-

ონისესა და არიადნეს მსვლელობა“ და ა.შ.) აღორძინების ეპოქაში მხატვრების ყურადღებას იპყრობდა ისეთი სიუჟეტები, როგორებიცაა: „ღმერთები გადასცემენ არიადნეს ვარსკვლავების გვირგვინს“ და „არიადნესა და დიონისეს ტრიუმფი“ (ტიციანი, ი.ტინტორეტო, აგოსტინო და ანიბალე კარაჩები, გ.რენი, ი.იორდანსი და სხვები).

ლიტერატურაში არიადნეს შესახებ მითი აქტუალური იყო ყოველ რემითოლოგიზირებულ ლიტერატურულ მიმდინარეობაში. მან უდიდესი როლი ითამაშა ევროპული დრამატურგიის განვითარების პროცესში. XVII საუკუნეში შეიქმნა ო.რინუჩის პიესა „არიადნე“, ჯ.ჯუსტის იმავე სახელწოდების პიესა, ა.არდის —„მოტაცებული არიადნე“, ლოპე დე ვეგას — „კრეტის ლაბირინთი“, ი.გუნდულიჩის „არიადნე“, ტ. კორნელის — „არიადნე“ და სხვა. XVIII საუკუნეში დაიწერა ბ.ი.მარტელოს — „არიადნე“, ი.კ.ბრანდესის „არიადნე ნაკსიოსზე“; XIX საუკუნეში — ი.ჰ.ჰერდერის „არიადნე“, XX საუკუნეში — ე.ლუდვიგის „არიადნე ნაკსიოსზე“, ბ.ერნესტის იმავე სახელწოდების პიესა, მ.ცვეტაევას — „არიადნე“ და სხვანი.

უდიდესი ადგილი უჭირავს ამ მითს მუსიკაში. სხვადასხვა დროს მისი მუსიკალური ინტერპრეტატორები იყვნენ: კ.მონტევერდი, რ.კამბერი, რ.კაიზერი, გ.ფ.ჰენდელი, ი.ჰაიდნი, ი.კ.ფ.ბახი, ჟ.მასსენე, რ.შტრაუსი და სხვანი (120, გვ. 103).

ამგვარად, არიადნეს მითოლოგიური სახე ერთ-ერთი უმძლავრესი არქეტიპული იმპულსია ხელოვნებაში. არიადნე, ისევე როგორც იკაროსი და დედალუსი, უმნიშვნელოვანესი რგოლია მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ რემითოლოგიზაციაში. არიადნეს შესახებ მითის ეპიზოდები ორგანულად ერწყმის ო.ჭილაძის რომანის სიუჟეტურ ქარგას, ხოლო მისი მხატვრული სახე დინამიურად უერთდება რომანის გმირთა გალერეას. მოცემული მითის ჭილაძისეული ინტერპრეტაცია რემითოლოგიზაციის თანამედროვე ფორმის შესანიშნავი მაგალითია.

სხვა არქეტიპულ სახეთა შორის, ნაწარმოების ერთ-ერთ ეპიზოდში მწერალს შედარებისათვის მოჰყავს **ქარონიც**. ბერძნულ მი-

თოლოგიაში ქარონი არის სახარელი მოხუცი, რომელსაც ძონძები აცვია. მას თავისი ნავით გადაპყავს მიცვალებულები აიდის სამეფოში. საფასურად ქარონი იმ მონეტას იტოვებს, რომელიც მიცვალებულს, დაკრძალვის მაშინდელი ტრადიციის მიხედვით, ენის ქვეშ უდევს. ქარონი თვალყურს ადევნებს იმას, რომ არავინ ცოცხალთაგან არ გადალახოს სიკვდილ-სიცოცხლის მდინარე. ამის ჩადენა მხოლოდ იმას შეუძლია, ვისაც პერსეფონეს ბაღში მოტეხილი ოქროს რტო აქვს. სხვათა შორის, ეს ის ოქროს რტოა, რომელიც მეოცე საუკუნის დასაწყისის საშეცნიერო სკოლებმა მითოლოგიის კვლევის ღერძად აქციეს და, რომელმაც ჯ.ჯ.ფრეზერის წიგნს მისცა სათაური. ქარონი თავისი ნავით არქეტიპულ სახეთა რიგშია, ის ფიგურირებს მითებსა და მათ მხატვრულ ინტერპრეტაციებში და მრავალი უმძლავრესი არქეტიპული სახის მხარდამხარ ასრულებს თავის როლს ფანტაზიისმიერ მოქმედებაში (25, 26).

ო.ჭილაძის რომანში ქარონი და მისი ნავი შედარებისთვისაა გამოყენებული. მწერალი აგვიწერს ურჩხულის მიერ სრულიად დამარცხებულ, დაჭაობებულ ვანს, იმ ვანს რომელშიც პატარა უხეირო დაიბადა. ოდესღაც უძლიერესი და ულამაზესი ვანელები, რომლებიც რაღაც უცნაური, შინაგანი სიამაყით სავსენი დააბიჯებდნენ მიწაზე, ახლა ნავებით გადაადგილდებიან ქალაქში. მათ მიწა, საყრდენი გამოშლიათ ფეხქვეშ. სწორედ აქ მწერალი შესანიშნავ შედარებას იყენებს: „ყოფილი მეთევზე... ...გრძელ ჭოკს დაიჭერდა, რომლითაც ფაფასავით ფუყე და რბილ ფსკერს აწვებოდა და ნავს შინისკენ მიაცურებდა. გეგონებოდათ, ქარონს მიცვალებულთა სულები გადაპყავს სულეთშიო და ჭაობის ზედაპირზე არეკლილ მთვარის შუქში მართლაც მიცვალებულებს ჰგავდნენ ნავში მსხდომნი, ისე გატრუნულიყვნენ, თითქოს შინ კი არა, სიკვდილის იდუმალსა და ნეტარ ქვეყანაში მიცურავდნენ“ (72, გვ. 491-492). აღარც დარიაჩანგის ბაღი იყო, „რომლის შუქზეც, თურმე, ხალხი ბურსა ჭამდა“ (იქვე), რომ მოსულიყო ვინმე, ვინც

ღარიაჩანგიღან ღმერთების ნებართვით მოტეხილი მოჩახჩახე რტოთი სიბნელისა და სიბეჩავის ურჩხულს დააშარცხებდა.

მოცემულ შემთხვევაში, მწერალი მითოლოგემას იყენებს მკითხველზე მხატვრული ზემოქმედების გაძლიერების მიზნით. არქეტიპული სახეები საერთოდ გამოირჩევიან დიდი ჰალუცინაციური სიმძლავრით, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მათთან შედარების შედეგად შექმნილი გარკვეული მხატვრული სახეები ღრმად იჭრებიან მკითხველის ცნობიერებაში და ქვეცნობიერში განლაგებულ არქეტიპს დაკავშირებულები, უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას ახდენენ მასზე.

ოთარ ჭილაძე ამგვარი ლიტერატურული ქმედების დიდოსტატია. ის გასაოცარი სილამაზით აცოცხლებს თავის ნაწარმოებში არქეტიპულ სახეებს, მათ შორის შესანიშნავად ოპერირებს მხატვრული ლიტერატურის პირველწყაროში — კლასიკურ მითოლოგიაში ფიქსირებული სახეებით და ქმნის ორიგინალურ ქართულ რომანს, რომელიც ორგანულად ერწყმის მსოფლიო რემითოლოგიზირებული ლიტერატურის საერთო სურათს.

თავი 2

რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ საკვანძო მითოლოგემები

მიუხედავად იმისა, რომ რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ბევრი მითოლოგემაა, რომელსაც ძალიან დიდი მხატვრული ღირებულება გააჩნია, ცენტრალურ მითოლოგემებად მაინც უნდა მივიჩნიოთ სამი გმირი — **დიდი უხეირო, ფარნაოზი და პატარა უხეირო.** ეს გმირები თაობათა ცვლის, მარადიული მამობისა და მარადიული შვილობის არქეტიპულ სიმბოლოებს წარმოადგენენ. დიდი უხეირო და ფარნაოზი და ფარნაოზი და პატარა უხეირო ისევე შეეფარდებიან ერთმანეთს, როგორც ოდისევსი და ტელემაქე, იკაროსი და დედალუსი, ლეოპოლდ ბლუმი და სტივენ დედალუსი. დიდი უხეირო სახელითაც კი მოგვაგონებს ოდისევსს, ვინაიდან ამ უკანასკნელის სახელი ბერძნულად „მოძულებულს“ ნიშნავს.

გარეგნულად უხეირო ძალიან ჰგავს ქართული ხალხური ზღაპრების გმირს (61, გვ. 607). მართალია, ჭილაძის უხეირო ისეთი ღორმუცელა და უმაქნისი არაა, როგორიც ზღაპრის გმირი, მაგრამ ისეთივე ძლიერი და დაუმარცხებელია. დიდი უხეირო „ნამღვილი მეომარი იყო, იარაღით არჩენდა ოჯახს და ახლა აღარც კი ახსოვდა, როდის მოხდა, თიფით გაბერილ ტიკინაზე ხელმიჩვეულმა, ნამღვილ ადამიანს რომ აძგერა შუბი და პირველად ჩახედა მომაკვდავს თვალებში; მომაკვდავს რაღაცის თქმა უნდოდა, მაგრამ საცოდავად დამანჭული პირიდან სიტყვის ნაცვლად სისხლი ამოსდიოდა. იმის მერე უხეიროს ხელიდან აღარ გაუგდია შუბი. ის კი არა, ქალთან რომ წვებოდა, შუბსაც იქვე, საწოლის გვერდით დებდა, ადვილად რომ მისწვდენოდა. ბევრი კაცი მოეკლა უხეიროს, თვითონაც ბევრჯერ გადარჩენოდა სიკვდილს, მაგრამ ამ საქმეზე ხელი მაინც არ აუღია, რადგან სხვა არაფერი იცოდა. „იქამდე ხარ კაცი, სანამ მეორე კაცის მოკვლა შეგიძლიაო,“ — ამბობდა ხოლმე იგი“ (72, გვ. 172).

გაეა დრო და უხეირო აფრისხელა ტილოზე შავი ძაფით ამოქარგავს სიტყვებს: „დაეცი და დავინახეო“. მხოლოდ მაშინ გააცნობიერებს იგი, რომ კაცის მოკვლის უნარი არ არის მთავარი, რომ სიცოცხლის მიცემა და მისი შენარჩუნება უნდა შეგეძლოს და მაშინ ხარ კაცი, მაგრამ იქამდე უხეიროსათვის მხოლოდ ორი რამ არსებობდა — შუბი და მარეხი, საყვარელი მეუღლე, რომლის გარეშეც სიცოცხლე არც წარმოედგინა და არც შეეძლო. „შუბი კი მართლაც განსაკუთრებული პქონდა. ტანმაღალი და თავმსუბუქი, როგორიც თვითონ იყო. შუბს წარწერაც ამშვენებდა. უხეიროს წატრაბახება უყვარდა: მთელს ქვეყანაზე ორად ორი შუბია ასეთი წარწერიანი და ერთი მე მეკუთვნისო. „ჩემმა ბატრონმა მძლია, მაგრამ მის ხელში უძლეველი გავხდიო“, — ეწერა უხეიროს შუბზე. მიწაზე რომ დააბჯინდა, ოქროსფერი ბუნიკი მთელი მტკაველით აცდებოდა ხოლმე მის აქოჩრილ თავს, უხეირო კი მაღალი კაცი გახლდათ. „სიმაღლის გარდა არაფერი გაქვს მეფურიო“, — ეტყოდა ხოლმე მეუღლე, გაულიშარი მარეხი“ (იქვე, გვ. 183). თუკი უხეიროს შუბის მსგავსი შუბი მეორეც იყო ამქვეყნად, მარეხისნაირ ქალს ვერაფინ ვერსად იპოვიდა. მამამისი დიდი ოყაჯადოს ვეზირი იყო, უხეიროც დიდ ოყაჯადოს გაჰყოლოდა უცხოეთში, ისე, როგორც ეს ნამდვილ მეომარს შეეფერება. საშობლოს მოწყვეტილებს ბევრი რამ აკლდათ, სხვისი ჰაერის ყოველი ჩასუნთქვა აუცხოებდა მათ. დევნილი მეფის ამალის წევრები — მარეხი და უხეირო — შეგუებოდნენ სხვის კარზე არც მთლად საყვარელი, მაგრამ საჭირო სტუმრის უფლებებზე ცხოვრებას. ალბათ ყოველივე ამის გამო იყო, რომ მარეხი იშვიათად იცინოდა და ცოტას ლაპარაკობდა. ერთი დანახვით შეუყვარდა უხეიროს მარეხი, მაგრამ უბრალო მეომარი ვერაფრით მიუდგა ვეზირის ქალიშვილს. „სხვა რომ ვერაფერი გაებედა და ვერც მოიფიქრა უხეირომ, ერთ მშვენიერ დღეს ახლად წამოჩიტულ მარეხს, ტაძარში მარტო რომ ლოცულობდა, ვაშლი შეუგორა. მარეხმა ვაშლი მაშინვე შეამჩნია და აიღო კიდეც. ვაშლზე კი დანის წვერით წარწერა იყო ამოჩორკნილი. ვინაიდან.

წარწერა ძნელად იკითხებოდა, მარეხმა ძალაუნებურად ხმამაღლა და მარცვალ-მარცვალ ამოიკითხა იგი: ვფი-ცავ- არა-ვის- წავ-ყვე-უხ-ე-ირ-ოს- გარ-და-ო. მარეხმა ტუჩი აიბზუკა, პატარა მხრები აიწურა, ამ აბდაუბდისა ვერაფერი გაიგებო, მერე უცებ შეჰკივლა, ვაშლი ორივე ხელით მკერდზე მიიხუტა, თითქოს ვიღაცას დაუმალაო და შეშინებულმა ტაძარი მოათვალიერა, მაგრამ უკვე გვიანი იყო. ეს „აბდაუბდა" ღმერთის გასაგონად წარმოთქმულ ფიცსა პგავდა" (იქვე, გვ. 185-186).

ივარგა უხიროშ და მარეხი ცოლად შეირთო. ისინი უდარიაჩანგობას, უვანობას, უსამშობლობას უვსებდნენ ერთმანეთს. როცა უხეიროშ მორიგ ომში მიდიოდა, მარეხი მთელი ღამეები შფოთავდა, ხოლო „დღისით კი დაფშხვნილი კირქვითა და ტყავის ნაკუწით უხეიროს შუბებს აპრიალებდა. შუბების გაპრიალებას რომ მორჩებოდა, წერილებს გადაფერთხავდა მტვერს და აუცილებლად ყველას წაიკითხავდა, თავიდან ბოლომდე" (იქვე, გვ. 187). ეს არ იყო უბრალო წერილები, ეს ლოდზე ამოკვეთილი წერილები იყო, სიყვარულის ზღაპრული, არაჩვეულებრივი დასტური. „ყოველთვის უეცრად გამოჩნდებოდა ხოლმე უხეიროს გამოგზავნილი მონა, უზარმაზარ ლოდს ხვნეშითა და ვაივაგლახით შემოათრევდა და ფეხებთან დაუდებდა, რადგან ასე პქონდა ნაბრძანები: ფეხებთან დაუდეო. ქვაზე აცაბაცა ასოებით ამოკაწრული წარწერა მარეხს ქმრის ამბავს ატყობინებდა. „ამხელა ქვის თრევას, დაებარებინა ეს ორი სიტყვაო," — ეუბნებოდა მარეხი ოფლადგაღვრილ მონას, ცხვრის შემწვარ ბარკალს ნადირივით რომ გლეჯდა და მოურიდებლად აბოყინებდა. ამას სიხარულის დასაფარავად ამბობდა, გული კი ნეტარებით ებერებოდა, ქმარი ამსიმძიმე წერილებს რომ უგზავნიდა. ქვაზე ამდენი ასოს ამოკაწვრას დიდი დრო სჭირდება, მაშასადამე, უხეიროს ამ ხნის განმავლობაში სხვა არაფერზე არ შეეძლო ეფიქრა. ეს ქვის წერილები უმსუბუქებდნენ ლაშქრად წასული ქმრის მოლოდინს" (იქვე, გვ. 187-188).

ლოდებზე დაწერილი წერილების სატრფოსათვის გაგზავნის მოტივი მოარული ფოლკლორული მოტივია. იგი გვხვდება რიგ ევ-

რომულ და სკანდინავიურ ზღაპრებში. სიყვარულის ამგვარი დადასტურება შეიძრის ზღაპრულ-მითოლოგიური სახის ტიპურ მახასიათებლად უნდა მივიჩნიოთ და, შესაბამისად, უხეიროც სწორედ ამ სახის მხატვრულ ვარიაციად შეგვიძლია აღვიქვათ.

მარეხს და უხეიროს პირველი შვილი კრეტაზე გაუჩნდათ, მას ბობინა დაარქვეს. აი, მეორე შვილი კი, უკვე ვანში უნდა გაჩენილიყო, საშობლოში უნდა დაბადებულიყო, იმ ქალაქში უნდა მოვლენოდა ქვეყანას, რომლისკენაც ისე ისწრაფოდა უხეირო, როგორც მოსე — აღთქმული ქვეყნისკენ, მაგრამ განგება მოითხოვდა ვანში ახალ თაობას შეებიჯებინა, არა იმას, რომელმაც დიდი მეფის არასასურველი სტუმრის სტატუსი მოირგო ოდესღაც, არამედ იმას, რომელიც ერთადერთ ვანელობას იზამდა და ფრენის სურვილით შეპყრობილ შთამომავლობას დაუდებდა სათავეს. „ტყვეობაში“ ნამყოფ უხეიროს აღარ უნდა ღირსებოდა მშობლიურ მიწაზე ფეხის შედგმა და ამიტომ იგი დასაპყრებული და მოწყვეტილი საკაცით მიიყვანეს ვანში. არც მარეხს დასცალდა საშობლოში ცხოვრების სიამით ტკბობა: იგი ვანის შემოგარენში მოულოდნელად დაწყებულ მშობიარობას გადაპყვა. საკვირველია, რომ მოცემულ ეპიზოდში მწერალმა გამოიყენა ბიბლიური ალუზია, რომლის მიხედვითაც, ტყვეობაში ნამყოფ თაობას არ მიეცა საშუალება ფეხი დაედგა აღთქმულ მიწაზე, ამ შემთხვევაში — შესულიყო ვანში და აეგო ცხოვრების ახალი წესი; ეს მისია უშუალოდ ვანის მიწაზე ფეხადგმულ, ან უფრო სწორად, „ფრთაშესხმულ“ შთამომავლებს უნდა შეესრულებინათ. ამიტომ ბუნებრივიცაა, რომ უხეიროს სიცოცხლე ვანის მისადგომებთან დამთავრდა. ყველაფერი რაც შემდგომ მოხდა, მისთვის მხოლოდ სიკვდილის მოლოდინი და მონანიების უსასრულობა იყო. „დავეცი და დავინახეო“, — თქვა უხეიროს და მართლაც, „ბევრი კაცი პყავდა უხეიროს მოკლული, მაგრამ ადრე, სანამ ფეხზე იდგა, სინდისის ქენჯნა არასოდეს უგრძვნია, არ შეწუხებულა, რადგან ამას თავის ხელობად თვლიდა, მამაკაცის ხელობად, რომელიც პირნათლად უნდა შეესრულებინა“ (72, გვ. 189). მოურჩ-

ენელმა ავადმყოფობამ სრულიად შეცვალა უხეირო. ადრე იგი ქვეყნის დამმარცხებლად გრძნობდა თავს, ფეხზე იდგა და მარეხი პყავდა, მაშინ იგი „მძივისა და საყურის ნაცვლად უზარმაზარ ლოდებს უგზავნიდა ცოლს, იმიტომ, რომ მაშინ ისიც იმ ლოდივით მაგარი და ტლანქი იყო, იმ ლოდივით მაგარი და შემმუსვრელი“ (იქვე, გვ. 196). ადრე მისი ხელი მხოლოდ იმისთვის ვარგოდა, რომ შუბი ეტყორცნა, ზუსტად მოერტყა მიზანში და მორიგი სიცოცხლე შეეწყვიტა. უხეიროს შუბი მისი ხელის გაგრძელებად იქცეოდა ხოლმე, ხელისა, რომელიც სიკვდილის შეტს არაფერს თესავდა, რომელსაც უბედურება მოჰქონდა; თუმცა, ეგებ არც მთლად ასე იყო, რადგან ლოდებზე აცაბაცა ასოებით ამოჭრილი წერილებიც უხეიროს ხელით იყო შექმნილი. ახლა მას აფრისხელა ტილო დაეფინა ფეხებზე და ქარგვა დაეწყო. ახლა „საკუთარი უმწეობისა თუ არარაობის შეგრძნებას ისე გაექალაჩუნებინა, ყველა სტრიქონის თავსა და ბოლოში ჩიტი და ყვავილი გამოეყავდა. ვის რაში სჭირდებოდა მისი ჩიტი და ყვავილი? თავს იტყუებდა მხოლოდ, რადგან სიმართლისა ეშინოდა. შიში კი ტკივილმა ჩაუნერგა, ტკივილმა და სიმარტოვემ“ (იქვე, გვ. 196). უხეირო თავშესაფარს იქარგავდა, ძაფის ყოველი ამოხვევა მისი ცხოვრების თითო ნაგლეჯს იტევდა; ალბათ იმედი ჰქონდა, რომ ბოლოს საკუთარი უბედობის ტილოში თავადაც იპოვიდა ადგილს, სადაც ცოდვებამოთქმული და ნაბატიები თვითონაც სამუდამოდ მოისვენებდა. უხეირო ხომ ძალიან შეიცვალა, მის მსახვრალ ხელს აღარ მოჰქონდა სიკვდილი, მან სილამაზის შექმნა ისწავლა, ახლა მის ხელს სიცოცხლის სილამაზის დახატვა შეეძლო. უხეირომ „...სტრიქონის ბოლოს ამოქარგულ ყვავილს ხელი გადაუსვა.

ხელის სიმძიმის ქვეშ ყვავილი გათბა და გაიბურძგნა“ (იქვე, გვ. 233). მისი ხელებიდან ახლა სიკვდილის სიცივე კი არა — მაცოცხლებელი სითბო იღვრებოდა. და მაინც, მიუხედავად მონანიების სიმწვავისა, იყო ცოდვა, რომელსაც უხეიროს ვერავინ აპატიებდა საკუთარი შვილის გარდა. როცა მარეხი მშობიარობას გადაჰყვა,

უხეიროს მის სიკვდილზე მთელი პასუხისმგებლობა ახლად გაჩენილ შვილს დააკისრა და მისი ჭაში ჩაგდება ბრძანა. ქალებმა ახალშობილი ბიჭი გადაშალეს, ჭაში კი, როგორც ბევრ ზღაპარში ხდება, ჭინჭებში შეხვეული ქვა ჩააგდეს. გაშოხდა ხანი და უხეირო ყველაფერს მიხვდა, მაგრამ არაფერი შეიმჩნია. ავად თუ კარგად, მან აღიარა შვილი, მაგრამ ვერასოდეს ვერ გაუწია მამობა. უხეირო აგასფერს ემსგავსება. ის დაუსრულებლად მიათრევს თავის ჯვარს და მხოლოდ მხსნელთან, მის შეშთხვევაში — საკუთარ შვილთან შეხვედრა თუ გაათავისუფლებს მას შიშისაგან და საზარელი ტანჯვისგან. უხეირო უბრალოდ მამა კი არა მამობის სიმბოლოა, შვილში გაცხადებული მარადიული სიცოცხლის სიმბოლო, რომელიც მისდაუსებურად, მისი სურვილის გაუთვალისწინებლად, სარეველა ბალახივით აღმოცენდა და ბოლოს არა მხოლოდ მიუტევა მამას, არამედ მისი ცოდვების შეუნდობელი ნაწილიც იტვირთა.

დიდ უხეიროს მარტო ცოდვა-მადლის გარჩევა არ დაუტოვებია ფარნაოზისთვის, გაართვა თავი მამის მოვალეობას თუ ვერა, ის მაინც მამა იყო და ამიტომ შთამომავლობას მთავარი სურვილი გადასცა — გაფრენისკენ ლტოლვა, ფრთების ფლობის დაუნდობელი სურვილი. როცა მარეხი ცოცხალი იყო, უხეირო ხშირად აყოლებდა მას ზღაპრებს, რომლებისაც არც ისე სჯეროდა, „...ერთს კი სიამოვნებით იჯერებდა. სხვებზე მეტად არც ეს აშბავი გავდა სიმართლეს, მაგრამ უხეიროს მოსწონდა, შეიძლება იმიტომაც, ძნელი დასაჯერებელი რომ იყო. *ვინ იცის, მერამდენედ აყოლიებდა უკვე მთქნარებაატეხილ მარეხს იმ ფრთოსან ტყუპებზე, რომელიც ვითომ მარეხის პეპერის პეპერას გასჩენოდა.* თვითონ ხელებს თავქვეშ ამოიწყობდა, იღიმებოდა და რასაც იმ წუთას ხედავდა, თავისი უცნაურობითა და სიშიშვენიერით ყოველგვარ სიმართლეს აღემატებოდა. *უხეირო ფრთოსან ტყუპებს ხედავდა. ეს სანახაობა ასევდიანებდა და ესეც მოსწონდა.* რატომღაც თავისი ბავშვობა და მშობლიური ქალაქი ახსენდებოდა, რომლის თავზეც ერთი გადაქროლება სიცოცხლეს ერჩია. ის ახლა რომელიღაც ზღაპრულ, არარსებულ

ქვეყანას დამსგავსებოდა, დაუღევრობისა თუ სიბრიყვის წყალობით დაკარგულსა და დავიწყებულს. *შორეულ მოგონებებში გაფრენილ უხეიროს სჯეროდა, რომ „იმ ქვეყანაში“ ყველანი ფრთებით იბადებოდნენ, ყველანი, უხეიროს ჩათვლით. ის კი ვერ გაეგო, რატომ მიატოვა თუ მიატოვებინეს „ის ქვეყანა“, რომლის წამიერი წარმოდგენაც კი ამხელა სევდითა და სიხარულით ავსებდა; ან როდის შეაჩერეს ფრთები, ოდესღაც, დიდი ხნის წინათ მასაც რომ ნამდვილად ჰქონდა. ახლა ამაში ეჭვიც არ ეპარებოდა, იმდენად იყო დარწმუნებული, ერთხელ ცოლს მოყოლა შეაწყვეტინა და უთხრა: აბა, ზურგზე მომისვი ხელიო. ცოლმა იფიქრა, ალბათ, წოლისაგან თუ დაუბუჟდა ზურგიო და ხელი ნაზად ჩამოუსვა.*

— არაფერიაო? — ჰკითხა უხეირომ.

ფრთოსანი ტყუპები კი შემთხვევით შემოფრენილი მერცხლებივით დასრიალებდნენ ჰაერში, ყურტულებდნენ, თამაშობდნენ და მათი მსუბუქი ფრთებით ათრთოლებული ჰაერი უხეიროს სახეზე ულიტინებდა“ (იქვე, გვ. 189).

უხეიროს ახსოვდა, რომ იქ, საიდანაც იგი განედევნათ, ყველას შეეძლო ფრენა. მას თავისი ფრთებიც ახსოვდა, ფრთები, რომლებიც ვიღაცამ შეაჭრა და რომლებიც უცხო ქვეყნის ჰაერზე აღარ ამოდიოდა. განა მხოლოდ მას? სახლში დაბრუნების შეძლეგ, მთელი თაობა დარჩა საჭირო, რომ უხეიროს გენში ფრთის გამოსხმის ნიჭი აღმდგარიყო. ბატარა უხეიროს გაფრენის უნარიც დაჰყვა, საშუალებაცა და სითამამეც, და ეს ყველაფერი პაპამისის — დიდი უხეიროს წყალობით, რაღგან სხვებისაგან განსხვავებით მას არ დავიწყებოდა, რომ ოდესღაც ფრთები ჰქონდა და ნამდვილად შეეძლო ფრენა.

აქ გვინდა გავიხსენოთ ლიტერატურის ერთ—ერთი საუკეთესო რემითოლოგიზატორის, გ. გ. მარკესის რომანი „მარტოობის ასი წელიწადი“, რომელშიც ხოსე არკადიო ბუენდია, აურელიანო ბუენდიას უფროსი ძმა, მელკიადესის მონაყოლიდან მიღებული შთაბეჭდილების „საუცხოო სახეს გადასცემს ყველა თავის შთამომავალს,

როგორც მემკვიდრეობით მოგონებას“ (112, გვ. 61). სწორედ ამგვარ, მემკვიდრეობით გარდამავალ შთაბეჭდილებაზე, ოცნებაზე თუ მოგონებაზე მიგვითითებს ო.ჭილაძე, მოგონებაზე, რომელიც ისევე საკრალური და ფატალური დარჩა დიდი უხეიროს შთამომავალთათვის, როგორც ეს ბუენდიებთან მოხდა.

საყარაულოა, რომ სწორედ ფრენის ქვეცნობიერი სურვილი ამაღლებს დიდ უხეიროს ფარნაოზზე; ეს სურვილი ერთადერთია, რითაც მამა სჯობს შვილს და რითაც მერე, პატარა უხეიროს გაფრენის შემდეგ, შვილი აჯობებს მამას. ამ სამი, ურთიერთიდან გამომდინარე გმირიდან პირველს, ფრენის სურვილით შეპყრობილს, ის კი არა, სიარულის უფლებაც ჩამოართვა ღმერთმა; სამაგიეროდ მისმა შვილმა, ფარნაოზმა იარა მამისა და საკუთარი თავის მაგივრად; აი მესამემ კი, უბრალოდ ფრთები გაშალა და გაფრინდა.

ფრენა, როგორც აქტივობის არქეტიპული ნაირსახეობა, მოცემულ შემთხვევაში აკავშირებს რომანის გმირებს კლასიკური მითოლოგიის ისეთ გმირებთან, როგორებიცაა — იკაროსი და დედალუსი, რომლებიც არა მხოლოდ არქეტიპული ალუზიის, არამედ უშუალოდ, ულამაზესი გმირების სახითაც ფიგურირებენ რომანის ერთ ნაწილში. მათთან დაკავშირებით ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ გარდა მრავალი სხვა დატვირთვისა, ისინი წარმოგვიდგებიან დაუსაბამო და უსასრულო მამა-შვილობის ერთ-ერთ სიმბოლოდ. დედალუსი და იკაროსი ისევე შეესაბამებიან ერთმანეთს, როგორც ფარნაოზი და პატარა უხეირო ან დიდი უხეირო და ფარნაოზი.

როგორც კი იკაროსი მამის მოსვლას შეიტყობდა, მაშინვე „გაჩქარებული მიიჩქარვდა მისკენ, რათა ფეხებზე შემოხვეოდა და შავი ბლაპლაპებული თვალებით აეხედა, თითქოს მამამისი ნატვრის ხე იყო და კენწეროზე მისი საოცნებო ნაყოფი ეკიდა. „ჩემი შვილი კუტია, კარის უკან კნუტიაო“, — ამბობდა დედალუსი და ბედნიერებისგან აორთოლებულ ბავშვს ქეჩოს ფხანდა, როგორც პატრონი შემოგებებულ ძაღლს, ფარნაოზს ცრემლი ყელში ებჯინებოდა და გუნებაში კიდევ ერთხელ დებდა პირობას, სულ ხელით უნდა

ვატარო, ყველაფერი უნდა ვაჩვენო, არაფერზე არ უნდა დავწყვიტო გულიო, თუმცა, ისიც კი ვერ გაებედა, მისულიყო და მასაც გადაესვა თავზე ხელი. არც უფლება ჰქონდა ჩარეულიყო მამა-შვილის ამ უცნაურ გასაუბრებაში, მამა-შვილს სიტყვის უოქმელად ესმოდათ ერთმანეთის და ალალბედზე, დაუფიქრებლად, გუმანის კარნახით ზუსტად იმ მოძრაობებს აკეთებდნენ, რაც იმ კვერცხის გამოსატეხად იყო საჭირო, საიდანაც მათი წილი, მხოლოდ მათი სამყოფი სიხარული უნდა გამოჩეკილიყო, როგორც ოქროსფერი წიწილა“ (72, გვ. 340).

დედალუსი და იკაროსი უცნაური მითოლოგიური წყვილია. ისინი მამა-შვილური სიყვარულისა და უდიდესი ადამიანური ტრაგედიის სიმბოლოს წარმოადგენენ. დედალუსი ის გმირია, რომელიც ღმერთებთან ჭიდილში დამარცხდა, მან თავისი გაგრძელება, თავისი მომავალი დაკარგა. დიდი უხეიროს, ფარნაოზისა და ბატარა უხეიროსაგან განსხვავებით, იკაროსსა და დედალუსს ერთმანეთის ესმით, მათ ერთმანეთის უბედურება აღგმევინებს უმნიშვნელოვანეს ცხოვრებისეულ ნაბიჯებს. დედალუსი თავის შვილს გაფრენის შანსს აძლევს, ხოლო მისი დაღუპვის შემდეგ ღირსეულად აგრძელებს სასჯელმიღებული ადამიანის ცხოვრებას. „...გნოლი სულ მიწასთან ახლოს დაფრინავს, იმიტომ, რომ გნოლად ქცეულ დედალუსს მუდამ ახსოვს ბოროტი ბედის შესახებ, რომელიც ცაში ძალზე მაღლა აფრენილ მის შვილს ეწია“ (139, გვ.195).

არაფერი მსგავსი არ მოსვლია ფარნაოზს, მას არც მამისაგან უსწავლია რაიმე, არც შვილისგან, მანამ, სანამ ბატარა უხეიროც ისევე არ გაფრინდა, როგორც იკაროსი, სანამ ისიც მაღლა ცაში არ აიჭრა და სამუდამოდ არ დაამარცხა ბოროტი ღმერთების ნება, რომლებსაც მიწის მატლად გაეჩინათ იგი და მიწაზე მიეჯაჭვათ სამუდამოდ.

იკაროსი და დედალუსი და მათი მარადიული ურთიერთგადასვლა ერთგვარი ანტითეზა უნდა იყოს ფარნაოზის მიმართებისა საკუთარი წინაპრისა და შთამომავალისადმი. კლასიკური მითის

გმირთა პარმონიულ ურთიერთობებს აშკარად უპირისპირდება რომანის ცენტრალურ მითოლოგემათა რთული, ექსპრესიული და მტკივნეული თანაცხოვრება.

უხეიროს შვილები — პოპინა და ფარნაოზი — უმწეობის საოცარი გრძნობით გაიხარდნენ. პოპინა თავისმა შიშმა უბედურ ქალად აქცია, ფარნაოზი კი იგივე გრძნობის წყალობით გმირად იქცა. ფარნაოზის დაბადებამ დედის სიცოცხლე შეიწირა. ის გარისთანავე მოიძულა მამამ, არადა ფარნაოზს მეტი არავინ ჰყავდა. უხეიროსთვის ფარნაოზი დიდხანს მტერი იყო, გაუცნობიერებელი, მისთვის უცნობი მტერი, რომელიც ქალების მცდელობის მიუხედავად, მაინც ხმაამაღლა ტიროდა და თავს ახსენებდა მას. უხეიროს რთული ფსიქოლოგიური პორტრეტი გვაფიქრებინებს, რომ ის მხოლოდ მარეხის უნებლიე მკვლელობას არ აბრალებდა შვილს: რადგან ერთი უბედურების დამნაშავე მოიძებნა, უხეიროს სხვა ყველაფერიც მას დააბრალა, თავისი უბედურების მთელი ტვირთი ფარნაოზს აპკიდა, თავად კი აფრისტოლა ტილოსაგან საკუთარი თავისთვის 'თავშესაფრის მოქარგვას შეუდგა. ასე რომ, ფარნაოზი დაბადებისთანავე ვალში აღმოჩნდა ყველასთან, ვინც მისი მეგზური უნდა ყოფილიყო ცხოვრების საზარელ გზაზე. ეს გმირი არა მხოლოდ იტვირთავს, არამედ გააცნობიერებს და გაითავისებს მისთვის დაბადებამდე გამზადებულ ცოდვებს. მას სჯერა, რომ დედის სიკვდილშია დამნაშავე და მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობს გამოისყიდოს დანაშაული.

ამ თვალსაზრისით ფარნაოზი აგასფერისა და სიზიფეს მსგავსი არქეტიპული იმპულსია, ამასთანავე ის, ჯოისის ანალოგიური ტიპის გმირთა მსგავსად, აღაშიცაა და გორიც; ის ცოდვათა მოსანანიებლადაა გაჩენილი. მასში გასაოცარი პარმონიულობით ერწყმის ერთმანეთს პოხეტიალე გმირი და ბედის მორჩილი წამებული. ალბერ კამიუ წერდა: „ღმერთების წინააღმდეგ ამბოხზე მეტად აღაშიანებს პრომეთეს უსასრულო თმენა უფრო ხიბლავს“ (31). სწორედ ასეთი „თმენით“ სავსე მხატვრული სახეა ფარნაოზი.

ბავშვობაში ფარნაოზის ერთადერთი მეგობარი ცუგა იყო, მისი საყვარელი ლეკვი. ერთხელაც, როცა ცუგა ფეხსალაგში ჩავარდა, ფარნაოზმა ვერაფერი გააკეთა მისთვის, უცხო კაცმა კი, რომელიც ღმერთმა უწყის საიდან გაჩნდა ასე დაკონკილ-დაძონძილი, სიბინძურის ორმოდან ამოათრია ცუგა და თან თქვა: „რომ იცოდეთ როგორ მჭირდებოდა ძაღლიო“. ცუგა უკანმოუხედავად გაიყვა ბოგანოს, ფარნაოზმა კი დაძახებაც ვერ გაბედა, დარცხვენილი იდგა და უყურებდა, როგორ მიიყვანდა ვიღაცას მისთვის უძვირფასესი არსება. ამ დღიდან ფარნაოზის შიში გაიზარდა და ყველა სხვა გრძნობაზე წინ დადგა. სწორედ აქედან მოყოლებული ფარნაოზს მოუსვენრობა დასჩემდა, მას სულ თან დასდევდა „ავი წინათგრძნობა“, რომლის გამოც „ფარნაოზი დაშინებული ძაღლივით ბუჩქებს უკეფდა, რძით დათუთქულივით დოს უბერავდა“ (72, გვ. 230).

მთავარი, რაც ფარნაოზის ცხოვრებაში მოხდა, არის ინო, ქალი, რომლის სახითაც ავტორმა მოგვცა არაჩვეულებრივი გმირი, არა უბრალოდ მხატვრული სახე ან განხორციელებული არქეტიპული იმპულსი, არამედ „ქალობის“ იდეის ხორცშესხმა, შავთვალება მალალოს „გაგრძელება“, მისი გაუმჯობესებული ვარიანტი, ქალი ხორციელი, მაგრამ არამიწიერი, ქალი — გონი, ქალი — გრძნობა, ქალი — ეიდოსი. ამ სამი კომპონენტის იშვიათმა შერწყმამ მოგვცა ქართული ლიტერატურისათვის არატიპური სახე — გმირი ქალი, რომელმაც პირობითობის ბარიერები გადალახა, ქალი, რომელიც სიყვარულისთვის დაიბადა, სიყვარულისთვის ევნო, ქურუმად ესახურა ხორციელი ტკბობის ღმერთებს და მაინც ვერ ელირსა სიყვარულს. ინო, ისევე როგორც ფარნაოზი, შვილია, რომელმაც ყველას ცოდვათა მაგიერ უნდა იწვნიოს მონანიების სიმწარე. მწერალი თითქოს ფარნაოზის ფერდიდან გააჩენს მის სულიერ ტყუპისცალს, თითქოს დარიაჩანგის ნაპირთან მოშრიალე ტალღის ქაფიდან ამოიყვანს ქალს, რომელიც ფარნაოზის სულიერი მთლიანობისათვის აუცილებელი მეორე ნახევარია. ო.ჭილაძე, შესანიშნავი რეჟითოლოგიზატორების მსგავსად, ახდენს რა ადამისა და ევას

შესახებ ბიბლიური აზრის სრულ სეკულარიზაციას, მიღის კიღევ უფრო შორს და იძლევა ქალს და მამაკაცს, ამ ტანდემის შრავალპლანიანი, ყოველმხრივი ანალიზის მცდელობით.

ინოს გაცნობისთანავე ფარნაოზს „...შეიყვარებოდა ცხოვრება, ყველაფერი ეხალისებოდა, უკვალოდ გამქრალიყო გაჩენის დღიდანვე ატორღიალებული საკუთარი არსებობის შიშიც“ (იქვე, გვ. 227). ყველაზე ბედნიერი ფარნაოზი მაშინ იყო, როცა მარტო რჩებოდა დარიანანგის ბაღში ინოსთან ერთად, როცა არავინ და არაფერი ალარ აშფოთებდა მის მარტოობით შეშინებულ სულს, მაგრამ „მათი განმარტოებაც მოჩვენებითი იყო, ერთი წამითაც არ მოუშორებია ცხოვრებას თვალი ამ ორი ბედნიერი ბავშვისათვის, ციყვებივით რომ დაძერებოდნენ ხეებზე, ყიყინით რომ ეგებებოდნენ ზღვის აქოჩრილ ტალღებს, მზეზე იხრუკებოდნენ და სილაზე ერთმანეთის სახელებს წერდნენ, შლიდნენ და ისევ წერდნენ“ (იქვე, გვ. 224-225).

ინოსა და ფარნაოზის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს მწერალი, მეტწილად, მათი ბავშვობის დროინდელი ნაუანსებისაგან ქმნის. თითოეული მათგანის მიერ ბავშვობაში ჩადენილი საქციელი მათი მომავალი ქმედების სახე, მათი სულიერი შესაძლებლობების სარკეა. მათ „...უხაროდათ თავიანთი სითამამე და ყველაფერზე იცინოდნენ. ყოველდღე ეროსა და იმაყე ამბებს ყვებოდნენ, ერთსა და იმაყე შეკითხვებს აძლევდნენ ერთმანეთს, მაგრამ არ ბეზრდებოდათ, რადგან ერთი და იგივე ამბავი ყოველდღე ახლებურად ჟღერდა. ერთი და იგივე შეკითხვა დღითი დღე უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო ღრმა და მომთხოვნიც ხდებოდა. ყველაფერი უნდა სცოდნოდათ, მისხალ-მისხალ აწყლებდნენ ერთმანეთს, რაც გაცნობამდე გადახდენოდათ თავს. მოსაყოლი კი არაფერი ჰქონდათ: ერთის მთელი თავგადასავალი მოლაპარაკე თუთიყუშთან იყო დაკავშირებული, მეორისა კი ფეხსადგილის ორმოში ჩავარდნილ ძაღლთან...“ (იქვე, გვ. 227).

„—თუ ძალიან დარდობ, გადამკარი წკეპლა და მეც ძაღლად ვიქცევიო, — უთხრა ერთხელ ინომ ფარნაოზს“ (იქვე, გვ. 227).

„ინოს ნათქვამმა, თუ ძალიან დარდობ, წკეპლა გადამკარი და მეც ძალლად ვიქცევიო, ფარნაოზი დააყრთხო, დააბნია და მოსალოდნელი, გარდაუვალი ცვლილებების საშიშროება გააჩსენა; ფარნაოზს მოსვენება დაეკარგა“ (იქვე, გვ. 227-228).

კვლავ დაისადგურა ფარნაოზის სულში შიშმა, რომელსაც იგი სულ ახლახან დაშორდა. ეს იყო დაკარგვის შიში, შიში იმისა, რომ ერთხელ, მოვიდოდა ვიღაც და ისევე წაართმევდა ინოს, როგორც ცუგა წაართვეს. „ფარნაოზს წარმოდგენილიც აქონდა ყველაფერი, როგორ მოვიდოდა ვიღაც, ცუგას მჩხვლეტივით ჩამოძერძილი და დამექექებული, როგორ ამბობდა: მე უფრო მჭირდება ინოო და როგორ მიეკვდა, არა, თვითონ როგორ მისდევდა ინო იმ უცხო კაცს. ფარნაოზი კი ხმას ვერ იღებდა, რადგან იმ კაცისა ეშინოდა. კი არ ეშინოდა, ერიღებოდა, რცხვენოდა, ეცოდებოდა კიდეც“ (იქვე, გვ. 228-229).

ამ წარმოსახვითი მოქიშპეს შიშით, ინოზე ფარნაოზის ფიქრებს ბრაზი გაერია. „განა თვითონ კი იცოდა, ვისზე ბრაზდებოდა, ვინ უპირებდა ინოს წართმევას? ინო მასთან იყო, მის გვერდზე იჩრუკებოდა მზეზე, მასთან ერთად ყურყუმალაობდა ზღვაში, სადაც არ უნდა ყოფილიყო, მისკენ გამორბოდა, ის კი ვიღაცაზე ბრაზობდა, ათას რამეს სწამებდა, ათას რაშეში აშხელდა ვიღაცას, რომელიც სინამდვილეში, ალბათ, არც კი არსებობდა. ფარნაოზს იმ დათვივით მოსდიოდა, ტყეს რომ გაბუტულიყო, ტყემ კი ამ ამბისა არაფერი იცოდა“ (იქვე, გვ. 230). ფარნაოზის სიცოცხლე ჩუმ და ტკბილ ტანჯვად ქცეულიყო. „ის თავის სატანჯველს გაურბოდა ყოველდღილა, თავისი სატანჯველისკენ გარბოდა...“ (იქვე, გვ. 230).

გოგოს და ბიჭის ბედნიერი ცხოვრება ბაღში გრძელდებოდა მანამ, სანამ ერთხელ ისინი ფიჩხის მოსაგროვებლად ბაღში მისულმა შუბუმ არ დაინახა, მანამ, სანამ შუბუს თვალით არ შეხედეს საკუთარ თავსა და თვითონაც მიხვდნენ, რომ შიშველები იყვნენ. საგულისხმოა, რომ მოცემულ შემთხვევაში ხდება ბიბილიური მოტივის სრული სეკულარიზაცია: საერო ამბად გარდაქმნის პროცე-

სში, ო.ჭილაძე გვაწვდის ბიბლიურ თქმულებას ალუზიური, ქვეტექსტუალური სახით. ბიბლიური მოტივების გამოყენების ჭილაძისეული მანერა მოგვაგონებს ჯოისისა და კაფკას ფრაგმენტულ, ასოციაციურ სეკულარიზაციას, როცა ბიბლიური მოტივი, ან მისი პროტოისტორია უშუალოდ კი არ ფიგურირებს ნაწარმოებში, არამედ იგულისხმება და განწყობას, ქვეცნობიერ ასოციაციურ ფონს უქმნის მოვლენათა ორიგინალურ განვითარებას.

სწორედ ამ ღღეს შერცხვათ „ადამ-ფარნაოზსა“ და „ევა-ინოს“ პირველად და ალბაო, გაჩენილი უხერხულობის გამო, მათ გაცეცყაზე დაიწყეს ფიქრი. „ბოლოს დათქმული ღღეც დადგა, ღღე კი არა ღამე. მამალს ჯერ კიდევ არ ეყივლა, ფარნაოზი საწოლიდან ლანდივით რომ გამოცურდა, კარი ფრთხილად გაამოხურა და ეზოში გამოვიდა. ...მშვიდობით ჩემო სახლოო, ამოილუღლუღა მღელვარებისგან ყბამოქცეულმა და დარიაჩანგის ბაღისკენ მოპკურცხლა. იქ ინო ელოდებოდა.

...როცა მ'ხემ ბირველი სხივები დააბჯინა ქვეყანას, *მღვიმეს წაააწყდნენ. მღვიმის შესასვლელს ისე მოხერხებულად ფარავდა ჯაგნარი, წინასწარაც რომ გცოდნოდა მისი არსებობა, მოძებნა მაინც გაგიჭირდებოდა.* მღვიმესა და ჯაგნარს შორის ერთი ხელის დადება მოლი ლიელიებდა... გადაწყვიტეს, აქ დაესვენათ. ფარნაოზმა ტომარა დააგადო და გულაღმა გაიშოტა. ინომაც მაშინვე შიბაძა მეგობარს და *ისიც დაეტია ამ ერთი ხელის დადება მოლზე.* სული რომ ჩაიბრუნეს, მღვიმემ დააინტერესათ. „შევიხედო მაინცო“, — თქვა ფარნაოზმა და ხვრელში შეპყო თავი, მაგრამ გულგახეთქილი უკანვე გადმოგორდა. *მღვიმის სული ფართხაფურთხით გამოიქრა გარეთ.* ვერც ერთმა ვერ შეასწრო თვალი, მხოლოდ ფრთების შხუილი გაიგეს და შავმა და ალისფერმა ხაჩებმა გაიელვეს პაერში. ეტყობა, მღვიმე რომელიღაც ფრინველის თავშესაფარი იყო, მაგრამ ახლა, არანაკლებ გულგახეთქილს, უნდა მიეტოვებინა იგი და მასზე დიდი ცხოველებისთვის დაეთმო. ფარნაოზმა კი სრულიად სერიოზულად განაცხადა: მღვიმის სული გამოფრინდაო.

მღვიმე შიგნიდან საკმაოდ მოზრდილი და ჭერმაღალი აღმოჩნდა. ფარნაოზი თითის წვერებზე აიწია, ხელიც ასწია, მაგრამ ჭერს მაინც ვერ მისწვდა. ინოსაც მოეწონა მღვიმე.

— აქ მეც სიამოვნებით ვიცხოვრებდიო, — თქვა ინომ.

ბევრი აღარ უფიქრიათ, მაშინვე მღვიმის გამოსუფთავებას შეუდგნენ, თითქოს წინასწარვე დათქმული აქონდათ, აქ დაედოთ ბინა“ (72, გვ. 237).

შემთხვევითი არ არის, რომ დარიაჩანგის ბაღიდან გაქცეულ, უცხო თვალს თავგარიდებულ ინოსა და ფარნაოზს სწორედ მღვიმეში ასახლებს ძწერალი. მღვიმე, ბაღისა და ტაძრის მსგავსად, უდიდეს როლს ასრულებს მოცემული რომანის მითოსპოეტიკაში. მსოფლიოს მითოსპოეტურ ტრადიციაში, მღვიმე ფუნქციონირებს, „როგორც რაღაც შინაგანი და დაფარული, რაც ეწინააღმდეგება გარე სამყაროს ისე, როგორც ხილული უხილავს, ბნელი — ნათელს. მღვიმე დროდადრო ცელის სახლს, მაგრამ მასში, უფრო საფრთხეს ემალებიან, ვიდრე ცხოვრობენ, მასში ემალებიან გარე სამყაროს და ეძლევიან ასკეზს“ (120, ტ. 2, გვ. 311).

თავდაპირველი დანიშნულების მიხედვით მღვიმე არის ხტონურ არსებათა სამყოფელი, მათი საცხოვრებელი. სახლისაგან განსხვავებით, მღვიმე დაფარულია თვალთაგან, მასში ძნელია შესვლა და კიდევ უფრო ძნელი — გამოსვლა. ზოგ შემთხვევაში მღვიმეში ხდება დაკრძალვა, თუმცა, როგორც წესი, ის უპირისპირდება საფლავის გაგებასაც და მთლიანად მიწისქვეშა სამყაროსაც. გარკვეული გაგებით მღვიმე ქაოტური სტიქიის ნარჩენების რეზერვუარია, სადაც სამყაროს პატარა ნაწილს თავისი ბირვანდელი სახე აქვს შენარჩუნებული.

„მღვიმეში, ცნობიერება, გონება და ლოგიკა ადგილს უთმობენ სმენას, შეხების გრძნობას, ინსტინქტს, ინტუიციას, ბნელ გულისთქმას. მღვიმეს შეუძლია გამოვიდეს, როგორც იმ პირობების სიმბოლო, რომლებშიც შესაძლებელია მხოლოდ ყალბი, არასარწმუნო ცოდნა და არასრული არსებობა. ფილოსოფიურ მითში მღვიმის

შესახებ, (პლატონის „სახელმწიფოს“ VII თავში), ადამიანის მიწიერი ყოფა გაიგივებულია მღვიმის ფსკერს მიჯაჭვულ პატიმართა ყოფასთან; სახით კედლისკენ მიბრუნებულთ, მათ შეუძლიათ მხოლოდ იმ ადამიანების ჩრდილების დანახვა, რომლებიც მღვიმის წინ ჩაიცლიან, — ეს მათი ერთადერთი ცოდნაა რეალური სამყაროს შესახებ.

მღვიმე საკრალური თავშესაფარი და საშალაყია.

...მღვიმე შედის კომპლექსში *სიცოცხლე — სიკვდილი — ნაყოფიერება*, როგორც ერთდროულად *ჩასახვის, დაბადების და დაკრძალვის* ადგილი, *წყარო და ბოლო*. მღვიმესთანაა დაკავშირებული ვნების, ნდომის სიძლიერე მითებში. ზოგჯერ ეს ვნება სიკვდილის ტოლფასია ან უშუალოდ მომაკვდინებელი. (მაგ.: ლეგენდა ტანგეი'ხერ'ზე, რომელიც სამუდამოდაა დატყვევებული ვენერას მთა-მღვიმეში და შესაბამისი ასოციაციების განვითარება თ.მანის „ჯადოსნურ მთაში“.)

...მღვიმე მიწის საშოა, მისი vagina, შვილის საშობი ადგილი და სამარე ერთდროულად. მიწა ხელს უწყობს თავის საშოში შერწყმას, ის მშობიარობს მღვიმეში და მღვიმის მეშვეობით. თომას აბოკრიფულ ევანგელიეში მღვიმე იესო ქრისტეს შობის ადგილია, ზოგჯერ ცრმა იესოს სახეს შეიდგომაც უკავშირებენ მღვიმეს, (მაგ., ლეონარდო და ვინჩის „ბაღონა კლდეებში“). მღვიმის სახეს ბევრ ტრადიციაში უკავშირდება ანთროპოგენული მითი: პირველადამიანი მოძვრება მიწისქვეშა სამეფოდან მღვიმის გაყლით. მღვიმეში იბრუნებს მიწა მიცვალებულებსაც. მღვიმეში დაშარხა აბრაამმა სარა (10, დაბადება *23, 19*), იქვე დაკრძალეს შვილებმა თავად აბრაამიც (იქვე, *25, 9*), მოგვიანებით იგივე მღვიმეში იქნა დაკრძალული იაკობიც (იქვე, *49, 29-32 და 50, 13*), მღვიმეში განისვენებდა ქრისტეს მიერ აღდგენილი ლაზარეც (იქვე, იოანე *11, 38*); კლდეში გამოკვეთილი სიერცე, რომელშიც იქნა მოთავსებული იესო ქრისტეს ცხედარი, აღწერის მიხედვით, ყველაზე მეტად მღვიმე იყო (10, მათე *27*, მარკოზი *15, 46*, ლუკა *23, 53*). მიწისქვეშა მღვიმეში შეიძლება ჩადი-

ოდეს სიკვდილისა და აღდგომის ციკლურ კანონს დამორჩილებული ნაყოფიერების ღმერთიც“ (120, ტ. 2, გვ. 311).

ყველაზე აღრინდელი დასტური იმისა, რომ მღვიმე, გამოქვაბული მისნეულია გარდაცვალებისა და ხელახალი შობის ადგილად, გვხვდება ჯერ კიდევ პალეოლითის ხანის ფერწერაში. მღვიმის სახეში სიცოცხლის, გარდაცვალებისა და ხელახელი დაბადების შერწყმა განპირობებულია არა მხოლოდ იმით, რომ გამოქვაბულები გამოიყენებოდა როგორც ტაძარი, არამედ იმითაც, რომ ადრექრისტიანულ ეკლესიებს მღვიმის ელფერი დაჰკრავდა. თავად მღვიმისებრი ტაძარი კი მსოფლიოს გარკვეულ მოდელს წარმოადგენს.

ტერიტორიულად მღვიმე მეტწილად მაღალ მთაზე ან ღრმა ხრამშია ლოკალიზებული და მიმართულია სკნელიდან ზესკნელისკენ ან ქვესკნელისკენ. პირველ შემთხვევაში ის განასახიერებს დედამიწის მამა—ზეცასთან შერწყმის ადგილს, მეორეში კი, ადგილს სადაც განლაგებულია ქვესკნელში შესასყლელი. ეს ბოლო შემთხვევა აქტიურად ფიგურირებს მრავალი ქვეყნის ფოლკლორსა და მითოლოგიაში. თავისი არსით მღვიმე, როგორც სხვა სამყაროს შესასვლელი, საშიშროებას წარმოადგენს, რადგან მასში, როგორც სამყაროთაშორისი, რეინკარნაციული ფუნქციის მქონე სუბსტანციაში, შეიძლება ცხოვრობდნენ სხვადასხვა სამყაროთა მცველები. ამიტომ, ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ გმირი იცავდეს გამოქვაბულში სწორად ქცევის წესებს და არ არღვევდეს ტაბუს.

მღვიმე, ქვაბული, გამოქვაბული, უძველესი დროიდან ფიგურირებენ ხელოვნების ნიმუშებში, ვინაიდან არქეტიპული საკრალური ცოდნის ნაწილს წარმოადგენენ. ბერძნულ მითოლოგიაში მღვიმე უკავშირდება მითებს პოლიფემეს, ბანის, ენდიმიონის, ყრმა ზეუსის, სატირების, ნიმფების შესახებ, ვედურ მითოლოგიაში — ბანისა და ვალოს შესახებ, იაპონურში — ცენტრალურ სოლარულ მითს ამატერასუს შესახებ და ა.შ. საინტერესოდ გამოიყენებს გამოქვაბულს ბიბლია. „ბიბლიურ ტრადიციაში მღვიმეში არაერთხელ იმალებიან ისრაელიანნი, მეფეები, წინასწარმეტყველები, დავითი და სხვანი.;

თავს აფარებენ განდეგილები, აქ გარკვეულ დრომდე ცხოვრობენ მეფეები, წინასწარმეტყველები, ბელადები, გმირები, (მაგ.: მეფე არტური, ფრიდრიხ ბარბაროსა), მეფის მოჯადოვებული ასულები, მძინარე მზეთუნახავები, მთის პატრონები და სხვა. არის შემთხვევები, როცა მღვიმეში თავშეფარების თემა და იქედან გამოსვლა დაკავშირებულია სინათლისა და ცეცხლის პერსონიფიცირებულ სახესთან...“ (120, ტ. 2, გვ. 311).

მღვიმის მითოსურ-ინიციაციური გაგება ქართული ხელოვნებისათვისაც არ არის უცხო. ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ ილია ჭავჭავაძის „განდეგილი“, რომელშიც სწორედ გამოქვაბულს წარმოგვიდგენს ავტორი ხორციელ ყოფას გარიდებული, უფლისა და ქეშმარიტების მსახურის მიუდგომელ, გარე სამყაროსაგან დაცულ სამყოფელად.

მოცემულ რომანში, მღვიმე მოიაზრება როგორც თავშესაფარი, რომელშიც ორი უმწეო არსება აფარებს თავს. ამასთან, ფარნაოზი და ინო, როგორც ადამი და ევა, ბუნების მბრძანებლები არიან, „მღვიმის სულმა“ „ფართხაფურთხით“ დატოვა თავისი სამყოფელი, რათა „მასზე დიდი ცხოველებისთვის დაეთმო“ იგი. ინოს მღვიმეში ცხოვრების სურვილიც კი უჩნდება. სწორედ აქ შეიგრძნობენ გმირები საკუთარ უსასოებასა და უნაპირო ძალას, პოულობენ სამყაროს, რომელშიც მარტონი არიან, აღგილს, სადაც ვერავინ მიწვდება, ვერავინ დაარღვევს მათ პატარა იდილიას, სადაც ყველაფერი ახალი და უჩვეულოა. „გაქცევამდე მართლაც ყველაფერი სხვანაირად ჩანდა, ახლა კი ისხდნენ პატარა გამოქვაბულში და ღამე ახლოყღებოდა, არა, უკვე მოსულიყო, უკვე ღამის ბინადრები იყვნენ. ღუმილი დაიძაბა, გაურკვეველი, საიდუმლო ხმებით გაიავსო. ცაზე ვარსკვლავები აჩახჩახდნენ. მღვიმეში უფრო ჩამობნელდა, ჩამოცხა კიდეც. ისინი კი ტყუპებივით მიხუტებოდნენ ერთმანეთს მღვიმის ჩახუთულ სიბნელეში, *თითქოს ისევ იქ შებრუნებულიყვნენ, საიდანაც ერთხელ უკვე მოვლენოდნენ ქვეყანას, რაკი სხვა გზა ვეღარ ერანათ განსაცდელისაგან თავის დასაღწევად*“ (72, გვ. 238).

ამრიგად, სახეზეა მღვიმის, როგორც სამყაროს მარადიული საშოს როლი, რომელმაც საკუთარ თავში მიიღო ლტოლვილები, რომლებსაც ბირველქმნილი სითბო და რაც მთავარია, გარე სამყაროსაგან დაცვა სჭირდებოდათ. მწერალი იყენებს მღვიმის იმ მითოსპოეტურ მოდელს, რომლის გაულითაც გმირები ცას, ზესკნელს უკავშირდებიან:

„გამოქვაბულში ბნელოდა. ბატარა, დედის მომლოდინე ლეკვებივით გამოეყოთ თავები ხვრელიდან და ვარსკვლავებს უყურებდნენ. ვარსკვლავების სიმრავლე გულს უკეთებდათ, თითქოს მარტონი აღარ იყვნენ, ისინიც იმ ვარსკვლავებში ერივნენ. ვარსკვლავები კი მართლა ცოცხლებივით ფეთქავდნენ, ციმციმებდნენ, ხანდახან გადაიკისკისებდნენ კიდეც და ისე ეკიდნენ ცაზე, როგორც ვაშლები დარიაჩანგის ბაღში. გეგონებოდა, ხელს გაიშვერ და მივწვდებიო“ (იქვე, გვ. 239). ისევე, როგორც ბაღში, ინო და ფარნაოზი მღვიმეშიც ბედნიერები იყვნენ.

მოგვიანებით, სიცოცხლის მეორე ნახევარში, ფარნაოზი ერთხელ კიდევ შოვა ამ მღვიმეში, გარე სამყაროსაგან უსაშველოდ შეევიწროვებული, თავისი ტვირთის გაუსაძლისი სიმძიმით დათრგუნული, ის ერთხელ კიდევ დაბრუნდება ჯადოსნურ საშოში და თხის რძით ძალებაღდგენილი კიდევ ერთხელ, ამჯერად უკანასკნელად, შეეჭიდება ცხოვრებას.

გაქცეულები დიდი ამბით იბოვეს და ვანში დააბრუნეს. „ინო და ფარნაოზი ქალაქზე რომ ჩამოატარეს, „ავაზაკები მოპყავთო“ — იყვირა ვიღაცამ და მთელი ხალხი სიცილ-ხარხარით გამოეფინა გარეთ. ...ფარნაოზი თავაჩაღუნული მოდიოდა, არაფერზე არ ფიქრობდა. *არც ინო ახსოვდა. ერთხელაც არ მიუხედავს, ისიც მოპყავთ თუ არაო.* ეგ იყო, რომ თავი უსაშველოდ გაზრდოდა და უბზუოდა, უბზუოდა და უბზუოდა. *დამარცხებას დაებრძენებინა*“ (იქვე, გვ. 239-240).

დედამ და დებმა ინო ცხრაკლიტულში ჩაკეტეს, ხოლო ცხრაკლიტულიდან გამოსვლის მხოლოდ ერთი გზა არსებობს —

უნდა მოვიდეს გმირთაგმირი, თეორ რაშზე ამხედრებული, დაამარცხოს ყველა, ვინც წინ აღუდგება და გაათავისუფლოს სატრფო. ანო იყდა ელოდა, ალბათ იმიტომ, რომ არ იცოდა, რომ ფარნაოზს ჯერ კიდევ ქალაქზე გამოტარებისას დაეუღწეებინა იგი, თავისი სირცხვილი და ტკივილი დაეკენებინა ინოზე მაღლა, ცუგასი არ იყოს, მისთვისაც უმოქმედობით ელალატა.

მრავალი წლის შემდეგ, ფარნაოზს კიდევ ერთხელ მიეცემა საშუალება მარადიული ძიების პროცესში მყოფი გმირიდან აქტიური ქმედების გმირად გადაიქცეს, მაგრამ თავისი მითოსპოეტიკიდან გამომდინარე ის მითოსურ აღქმატურობას აყალებს. „ფარნაოზმა იმ ღღეს უკანასკნელი შესაძლებლობა გაუშვა ხელიდან, უკანასკნელი შესაძლებლობა თავის მარილებისა, დანაშაულის გამოსყიდვისა და ნამდვილი, ქვეშმარიტი ბუნების გამომჟღავნებისა. ფარნაოზმა იმ ღღეს დაპკარგა ანო, იმ ღღეს გასწირა საბოლოოდ, რადგან სწორედ იმ ღღეს უნდა გამოეცანა, ძალით უნდა გამოეთრია ათასი კაცის გახრწნილი ენებით აშმორებული ოთახიდან და *მასთან ერთად დასდგომოდა უსახრულობის გზას, რომელიც წარსულამდე არსებულ დროში გადაიყვანდა, პატარა მღვიმეში, რადგან სწორედ იქ შეეძლებოდათ ეცხოვრათ ისე, როგორც ოღესღაც ცხოვრობდნენ ადამიანები...*“ (იქვე, გვ. 468).

ამგვარად, ამ ეტაპზე, ფარნაოზი არის არა პირველქმნილი, გარკვეული გაგებით პრიმიტიული კულტურული გმირი, რომელიც ძალისმიერი ქმედებით აყალებს საკუთარ თავს, ის არც მეორე თაობის მითოლოგემაა მსგავსი სახეა, რომლებიც მოხერხებულობისა და ოსტატობის საშუალებით ავალენენ საკუთარ შესაძლებლობებს. ფარნაოზი სრულიად განსხვავებული ხორცშესხმაა უძველესი არქეტიპული იმპულსისა, რომელიც ეროდროულად ატარებს საკუთარ ბუნებაში ოდისევსის, დედალუსის, ზეიოსსენებული აგასფერისა და სიზიფეს და სხვა მრავალპლანიან მითოლოგიურ პერსონაჟთა თვისებებს. ის ცენტრალური პერსონაჟის ისეთივე კრებითი მითოსპოეტური სახეა, როგორიც ჭაბირეჯიბის დათა თუთაშხია („დათა თუთ-

აშსაა“). მ. ბულგაკოვის ოსტატი („ოსტატი და მარგარიტა“), ან კურტ ვონეგუტის ბილი პილიგრიმი („სასაკლაო №5, ანუ ბავშვების ჯვაროსნული სვლა“) თუ მალაკი კონსტანტი („ტიტანის სარინოზები“). ფარნაოზი იმავე ზოგადსაკაცობრიო არქეტიპული იმპულსისაგან წარმოიქმნა, რომლიდანაც აღმოცენდნენ ხოსე არკადიო, აურელიანო, ხოსე არკადიო უმცროსი, არკადიო, აურელიანო ხოსე ბუენდიები (გ.გ.მარკესი, „მარტოობის ასი წელი“). ყველა ხსენებული პერსონაჟი კი, კულტურული გმირის ის ვერსიაა, რომელიც ჯოისისა და კაფკას სკოლამ დაამკვიდრა რეჰითოლოგიზირებულ მსოფლიო ლიტერატურაში.

უკვე აღინიშნა, რომ ფარნაოზი და მისი ვაჟი — ბატარა უხეირო, ისევე შეესაბამებიან ერთმანეთს, როგორც ოღისევსი და ტელემაქე, დედალუსი და იკაროსი, სტივენ დედალუსი და ლეოპოლდ ბლუმი, როგორც ზემოხსენებული ბუენდიები. ო.ქილაძის მიერ შექმნილი მამაშვილობის სკოლა გამოირჩევა ემოციური დატვირთვითა და შინაარსობრივი სიღრმით. ფაქტიურად, ნაწარმოების ცენტრალური მითოლოგემისა და მთავარი გმირის ფუნქციაა იყოს მკლავში საკუთარ მამასა და შვილს შორის. ატაროს საკუთარ თავში თუნდაც გაუცნობიერებელი ოცნებები და იცხოვროს მხოლოდ იმისთვის, რომ გააჩინოს შვილი, რომელსაც მეტკვიდრეობით უნდა გადასცეს წინაპართა ცოდნა.

ფარნაოზის ცხოვრებაში *„ყველაფერი ისე ხდებოდა, როგორც უნდა მომხდარიყო“*: მამამისს ფეხები უნდა მოემტვრია, ცუგა ფეხსადგილის ორმოში უნდა ჩავარდნილიყო, ანოს ვილაც უცხო კაციან ერთად ყურძენი უნდა ეჭამა და ფარნაოზის დანახვაზე შეეკივლა“ (72, გვ. 252). ნაწარმოებში გამოყენებული მითოლოგიური მოდელების ანალიზისას უკვე ითქვა, რომ ფატალისტური ბუნება ამ რომანის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. მაგრამ არ გამახვილებულა ყურადღება იმაზე, რომ ფატუმის გარდაუვალობის კულტივირებას მწერალი გმირის ფსიქოანალიტიკური გახსნის მეშვეობით ახდენს. ფარნაოზთან მწერალი ანტიფეხის დანაშაულის სინდ-

რომს, რომელიც მისი დაბადებისას დედის გარდაცვალების შედეგად აღმოცენდა; სწორედ მასში ეძებს ავტორი ფარნაოზის ბედის თუ უბედობის მთავარ მიზეზს. „ფარნაოზს ყველაფერი ხელში უკვდებოდა, რადგან გაჩენამდე, თუ გაჩენისთანავე ჩაედინა ყველაზე დიდი მკვლელობა: დედა მოეკლა, სიცოცხლე. „არაფერიც არ მახსოვს, არაფერიც“, ეუბნებოდა ხოლმე ფარნაოზი უხილავ მსაჯულს, მაგრამ რა აზრი ჰქონდა, ახსოვდა თუ არა, როგორ მოეკლა დედა“ (იქვე, გვ. 252). ფარნაოზის კომპლექსს პირობითად შეიძლება „ანტიოიდიპოსის“ კომპლექსი ეწოდოთ. ფარნაოზი დიდხანს ებრძოდა საკუთარ თავში ამ კომპლექსს, ამტვრევდა დედის საყვარელ ჭინჭილასა და სკამს, ანადგურებდა ყველაფერს, რასაც დედასთან აკავშირებდნენ უფროსები, ცდილობდა წყალი თვალდახუჭულს დაელია, რადგან ბოპინამ ერთხელ უთხრა, დედის თვალები გაქვსო. ფარნაოზი იტანჯებოდა იმით, რომ დაბადებისთანავე მოეტანა სიკვდილი და ცოდვის გამოსყიდვის ჟამი მანამ არ დადგებოდა, სანამ ფარნაოზი თავად არ შექმნიდა სიცოცხლეს, თავად არ დაუდებდა სათავეს ახალი სიცოცხლის წყაროს. მოცემულ შემთხვევაში, ო.ჭილაძე ქმნის სხვაობას რულიად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს, რომლის დედასთან ურთიერთობის ფსიქოლოგიური სურათიც ორიგინალური მითოლოგიზირებისა და უკვე ხსენებული „უკუღმა მითის“ მაგალითია.

პატარა უხეიროს გაჩენამდე ფარნაოზს ძალზე ბევრი რამ გადახდა თავს. თავისი მამისგან მან ქვის დამუშავების ნიჭი მიიღო მემკვიდრეობით. ქვა უსიტყვოდ ემორჩილებოდა ფარნაოზის საჭრისს. სიყვარული ინოსადმი, რომელსაც ის მთელი ცხოვრება დაატარებდა თან, აცოცხლებდა ფარნაოზის მიერ შექმნილ ქანდაკებებს, მისი ხელის შეხებისას ქვა სულს იღგამდა, დაახლოებით ისე, როგორც შუშა ფერადდებოდა მარკესის ულისეს ხელქვეშ (112, გვ. 545). საკუთარი დისწულის — კუსას მიერ დაბეზღებული ფარნაოზი კრეტაზე გადაასახლეს, სადაც ის, მარტოსული და უცნაური, ორმოც ათას ქვისმთლელში გამოირჩეოდა. უბრალო მუშებს ვერ გაეგოთ, რატომ იყო,

რომ ფარნაოზი ყველაზე უკეთ ქმნიდა რატომ იყო იგი ასეთი განსხვავებული. თითქოს ერთი თავით მალალა იდგა მათზე. მაგრამ არ შეეძლოთ დაენახათ ჭეშმარიტება და ამით გაბრაზებულმა ბრძანა თსე სცემა ფარნაოზს, რომ მხოლოდ ღვთაებისა და მისი ოჯახის სულგრძელობამ და სიკეთემ გაღაარჩინა იგი.

ამრიგად, ბევრი თავგადასავლის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებული გმირი, გარკვეული ინიციაციური საფეხურების გავლისა და ცოდვათა ნაწილობრივი გამოსყიდვის შედეგად, სულიერად მომწიფდა იმისთვის, რომ მაშა გამხდარიყო, შეექმნა ახალი სიცოცხლე, რომელიც გააგრძელებდა და განახორციელებდა პაპისა და მამის საქმესა და ოცნებებს.

სანამ შვილს გააჩენდა, ფარნაოზს ერთი მისია კიდევ პქონდა შესასრულებელი. ქრისტეს მეორედ მოსვლის მომლოდინე აგასფერის მოუთმენლობით ელოდა მას უბადრუკ ქოხში ერთი საბრალოდ დაღრეჯილი, კუზიანი და ჭუჭყიანი მოხუცი, ელოდა იმიტომ, რომ ფარნაოზის ხელიდან სურდა სიკვდილი, იმიტომ, რომ კარგად ხვდებოდა, რომ ღმერთები მანამდე არ მისცემდნენ საუკუნო მოსვენების უფლებასა და ცოდვების განტევებას, სანამ ის ისევ არ შეხვდებოდა ფარნაოზს, ბოდიშს არ მოუხდიდა და იმის ღირსი არ გახდებოდა, მისი ხელიდან მომკვდარიყო. უსაშველოდ დაბერებულ და სიკვდილს დანატრებულ შავთვალება მალალოს ინოს ერთადერთი პატრონისათვის უნდოდა ეთხოვა პატიება დანგრეული სიცოცხლისათვის, წართმეული წლებისთვის, და სანამ ეს არ მოხდებოდა, მალალო განწირული იყო საზარელი ბებრული ყოფისთვის, მარტოობისთვის, რომელსაც მხოლოდ ინო უვსებდა, მხოლოდ ინო ინაწილებდა მასთან. საერთოდ, მითოსპოეტურ მოდელებში ხშირია მსგავსი პასაჟები. ფარნაოზი, როგორც მითოსშემოქმედების ყველა წესის მიხედვით შექმნილი გმირი, პირნათლად ასრულებს თავის მისიას და ათავისუფლებს მოხუცს მძიმე ხვედრისგან. რომანის დასაწყისში დახატული მალალოს საინტერესო სახე დასასრულში გარკვეულწილად ჰიპერტროფირებულია და გარეგნულად უკვე

აშკარად ჰგავს თავის ბიბლიურ ანალოგს — მხეცზე ამხედრებულ ბაბილონელ მეძავს, რომლის ხსნაც გმირის წინაშე თავისი ცოდვების აღიარებაში დევს. მეძავისთვის გმირთან შეხვედრა სულიერი ხსნა და ხორციელებისაგან გათავისუფლების გზაა, ხოლო გმირისთვის კიდევ ერთი გამოცდა, მორიგი დაბრკოლება, სულიერი ზრდის მორიგი საფეხური ნათელი მიზნისაკენ სწრაფვის პროცესში.

სახლში მისულ ფარნაოზს დიდი უხეიროც გარდაცვლილი დახვდა. დაღგა გარდამტეხი მომენტი: *ფარნაოზი, რომელიც აღარ იყო შვილი, უნდა გამხდარიყო მამა, რათა აღესრულებინა ის, რისთვისაც გაჩენილი იყო.*

ფარნაოზისა და თინას ქორწინება პირველისთვის შეუგუებელი, გაუცნობიერებელი აუცილებლობა, ხოლო მეორესათვის ნანატრი გარდაუვალობა იყო. „წლისთავზე სახლი ახალშობილის ჭყივინითა და სველი საფენებით გაივსო... ...ბავშვს უხეირო დაარქვეს“ (72, გვ. 419). ფარნაოზი „...არაჩვეულებრივად ამაყი და დარცხვენილი მიაბიჯებდა ქუჩაში“ (იქვე). მისთვის ბევრი რამე შეიცვალა. „ფარნაოზისთვის თითქოს ყველაფერი დამთავრდა, უფრო სწორედ, ფარნაოზს უფლება აღარ ჰქონდა, ეცხოვრა ძველებურად, უნდოდა თუ არა, უნდა შეშვებოდა მამისა და, აქედან გამომდინარე, საკუთარი დანაშაულის ჩხრეკვას და სამუდამოდ აეღო ხელი ამ დანაშაულის გამოსწორებაზე, რადგან მარტო აღარ იყო, მასაც შვილი ჰყავდა, უმწეო და უენო, და რადგან ჰყავდა, ანგარიშიც უნდა გაეწია მისთვის, ეზრუნა მის ბედსა და მომავალზე, *განწმენდილიყო ამ ახალი მოვალეობის გრძნობით, როგორც დაფას გაწმენდენ ხოლმე ჩერით, რათა ზედ ახალი სიტყვა დაწერონ*“ (იქვე, გვ. 420).

შვილის დაბადებამ სრული გარდატეხა მოახდინა გმირში. ფარნაოზი ახლა ისე უყურებდა სიცოცხლეს, როგორც ეს მამას შეეფერება. მიუხედავად იმისა, რომ შრომა გაუათმაგდა, ის დაუღალავად აკეთებდა საქმეს, „...რადგან *ახლა სასჯელს კი არ იხდიდა*, ოღესღაც. უნებლიეთ ჩადენილი მკვლელობისათვის, არამედ ბავშვსა ზრდიდა, *სიცოცხლეს ემსახურებოდა*“ (იქვე).

ბატარა უხეირო მართლაც საოცარი არსება იყო. უპირველეს ყოვლისა, ის იმ ბაღრად ექცია თავის მშობლებს, რომლის ერთი ბოლოც თინას ეჭირა ხელში, ხოლო მეორე მარყუჟად ეხვია ფარნაოზს ყელზე. მისი არსებობა ყველაფერს ალამაზებდა და რაღაც განსაკუთრებულ ხიბლს მატებდა, მისი გონჯი ბიცოლაც კი არც ისეთი უშნო ჩანდა, როცა ბატარა უხეირო ჰყავდა ხელში. იყო ამ ბავშვში რაღაც უჩვეულო, ისეთი რამ, რაც ფარნაოზისა და თინას ქვეშეცნეულ შიშს იწვევდა და მოსვენებას უკარგავდა მათ.

ბატარა უხეიროს სახეში საგულისხმოა ისიც, რომ ფარნაოზისაგან განსხვავებით, ის ოიდიპოსის კომპლექსს ატარებს საკუთარ თავში და ამ მხრივაც უბირისპირდება მამას. „ბატარა უხეიროშ დედამისი პირველად რომ ნახა ატირებული, თვითონაც ატირდა და სლუკუნ-სლუკუნით უთხრა: „ნუ ტირი, *გავიზრდები და მე ვიქნები შენი ქმარიო*“ (იქვე, გვ. 516). ოიდიპოსის კომპლექსი ბატარა უხეიროში საკმაოდ ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ეს ბავშვი ჯერ დედის „გონებაში ჩაისახა და მერე მის საშოში“ (იქვე). ბატარა უხეირო იმითაც სჯობდა მამას, რომ ნუგეშის მიცემის, დაყვავების უნარი მოემადლა მისთვის განგებას.

დადგა ჟამი და ბატარა უხეიროშ გააკეთა ის, რისთვისაც დაბადებული იყო. ვანში შეხვით გავარდა ახალი ცნობა: „ქვისმთლელი ფარნაოზის ბიჭი *ტაძრის გუმბათზე აიპარა, ხელები ფრთებივით გაშალა და გადმოხტაო*. მალე მთელი ქალაქი ტაძართან იდგა და დაბნეული ხან ტაძრის გუმბათს აჰყურებდა, ხან იმ ადგილს დასცქეროდა, სადაც ბატარა უხეირო დანარცხებულიყო მიწაზე. *„გეგონებოდათ, ეგაა, მართლა გაფრინდაო“*, — ყვებოდნენ ამ ამბის მომსწრენი...

მიწას დროზე შეუმჩნევია ცაში მოლივლივე ბავშვის სხეული და ისე მიუზიდია თავისი ღონიერი ხელებით, ბატარა უხეირო ერთი კი ამოტრიალებულა ჰაერში და ყირამალა წამოსულა ძირს. ისეთი ხმა ყოფილა, თითქოს ცაც თან ჩამოიტანაო.

თინა ამ დროს ჭურჭელს რეცხავდა, *რამდენჯერაც არ შეუშვირა წყალს პატარა უხეიროს ჯამი, იმდენჯერ სისხლივით გაწითლდა წყალი.*

ფარნაოზი ზემო უბანში ქაფუნილს აგებდა, ტაძართან რომ ძოირბინა, სისხლის გუბეზე მიწა უკვე წაეყარათ. ნოტიო მიწას აქა-იქ პატარა უხეიროს თმა აეკრა. ირგვლივ სიცარიელე და სიჩუმე სუფევდა, როგორც დანაყრებული ლომის ბუნაგში“ (იქვე, გვ. 515).

ბატარა უხეიროს შეასრულა თავისი მისია, ბაბუამისის მიერ მეშკვიდრეობით ხილვად გადაცემულ ოცნებას ფრთა შეასხა და გაფრინდა, ისე, როგორც ამაზე დედალუსი ოცნებობდა თავისი კუტი შვილის მაგიერად. ნაწარმოებში დგება კულმინაციის მომენტი. სწორედ აქ ახვედრებს ავტორი ერთმანეთს დიდ უხეიროს, ფარნაოზს და ბატარა უხეიროს და აერთიანებს მათ, ერთ მთელსა და სრულყოფილ გმირს ქმნის მათგან: „*ხელისგულებით მიწას დაყრდნობილი, უკან გადაქანებული ფარნაოზი თმას იქამდე უყურებდა, სანამ სინათლემ და უსასრულობამ თვალები არ დაუბრმავა. იმ დღეს, როცა ფარნაოზი დაიბადა, დარეტიანებული და საომარი ეტლის ბორბლებით ფეხებდაჩეჩქვილი მაშაისიც სწორედ ასე იჯდა ბრძოლის ველზე*“ (იქვე, გვ. 515-516). ასე პოულობს ერთმანეთს და სამუდამოდ ერთდება ეს სამი სახე ერთარსისა, ადამიანური და ზეციური საწყისისა, რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან, ძველ და მძლავრ არქეტიპულ იმპულსად უნდა მივიჩნიოთ კაცობრიობის მითოსშემოქმედებითი აზრის ისტორიაში. უდიდესი ემოციური დატვირთვა და ტრაგიზმის დიდი წილი უპირატესობას ანიჭებს აღწერილ საკულმინაციო მომენტს კლასიკური მითოლოგიისა და ლიტერატურის ისეთ პასაჟებთან მიმართებაში, როგორებიცაა: ოდისევსისა და ტელემაქეს შეხვედრა, დედალუსისა და იკაროსის გაფრენა და ამ უკანასკნელის დაღუპვა. თავისი იმაგინატიური შესაძლებლობითა და პალუცინაციური სიმძლავრით ის უტოლდება ტიტანების, ამირანის (პრომეთეს), აგასფერის, სიზიფესა და სხვათა

ზეცის რისხვისა და მარადიული კრულვისგან გათავისუფლებას. დიდი უხეირო და ფარნაოზი შესწირავენ ზეცას ყველაზე ძვირფასს, რაც გააჩნიათ, პატარა უხეიროს სისხლით მიიღებენ ზიარებას და გათავისუფლდებიან მარადიული სასჯელისაგან, რომელიც ნებსით თუ უნებლიეთ ჩადენილი ცოდვებისათვის მოევლინათ.

მამაშვილური ურთიერთობებისა და მარადიული ურთიეროგადასვლის გრანდიოზულ სურათს გვაძლევს მწერალი ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდში: *„ფარნაოზი მღვიმეში იწვა*, არც არაფერზე ფიქრობდა, არც არაფერს ელოდებოდა. გრძნობდა, ძალიან ცოტა დრო დარჩენოდა და მაინც ველარაფერს მოასწრებდა. ან რაღა პქონდა მოსასწრები, პატარა უხეირომ მის მაგივრად ყველაფერი თქვა და გააკეთა კიდეც, მისმა შვილმა გამოიტანა საშხეოზე და მთელი ხმით იყვირა, რაც მას სტკიოდა და აწამებდა, რასაც ვერ ურიგდებოდა და ვერ ებრძოდა. შვილმა კი აჯობა, შვილმა აჯობა და ეს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა მის ცხოვრებაში, შვილმა აჯობა და ამით გაამართლა მთელი მისი ცხოვრება, დათრგუნა, დააშხო, გააცამტვერა და თანაც გაშარჯვების რწმენა გაუღვივა. რამდენ ხანს გასტანდა ეს რწმენა, ამას რა მნიშვნელობა პქონდა, მთავარი ის იყო, ფარნაოზი ამ რწმენით რომ დატოვებდა ქვეყანას.

პატარა უხეიროს სიკვდილმა ფარნაოზს მარადიული გაურკვევლობის, მარადიული ყოყმანისა და მარადიული შიშის გრძნობა მოაშორა (იქვე, გვ. 518).

„ფარნაოზი უკვე მკვდარი იყო, ამას თვითონაც გრძნობდა, განუწყვეტლივ გრძნობდა, რადგან განთავისუფლებით კი განთავისუფლებულიყო ყველაფრისგან, ყველასაგან, საკუთარი არსებისგანაც, მაგრამ ეს ის თავისუფლება არ იყო, რომლისკენაც ცოცხალი მიილტვოდა. ეს სიკვდილი იყო“ (იქვე, გვ. 519).

ცენტრალური გმირი, უფრო მართებული იქნება ითქვას, სამი ცენტრალური პერსონაჟი, იღუპება, დგება მღვიმის გზით მარადიულ განსასვენებელში გადასვლის საკრალური მომენტი. სვლა უსასრულობიდან უსასრულობისკენ დამთავრებულია. ისინი, ვინც უკვ-

დავებად არიან შობილნი, აელენენ თავისი ყოფის ადამიანურ ბუნებას და ხორციელი სიკვდილის გზით სულიერ უკვდავებასა და მარადიულ თავისუფლებას იმკვიდრებენ.

ნაწარმოების ფინალში მწერალი იძლევა ფართოპლანიან მითოლოგიურ რემინისცენციას. სავანე ადგილის ძებნაში ფარნაოზი „მამისეულ სახლთან მოსულიყო... ეზოს მოკირწყლულ ბილიკზე ღელალუსის კუტი შვილი, *იკაროსი იჯდა, ხელში ვაშლი ეჭირა და ფილაქანზე ყეყეჟდა.* ღობის ძირში ქათმები კაკანებდნენ. ბავშვიცა და მთელი ეზოც ჩრდილის ბადეში გახვეულიყო. იკაროსმა, ფარნაოზი რომ დაინახა, ვაშლი გადააგდო და ხელები გაუწოდა. ვაშლს ბავშვის ნაკბილარები წარწერასავით დამჩნეოდა. ფარნაოზი დაიხარა, მაგრამ სანამ იკაროსს აიყვანდა, ერთხელ კიდევ მოათვალიერა ეზო, თითქოს ბავშვის მოსაპარად მოსულიყო. *გახარებულმა ბავშვმა ჩიტივით შეიფრთხიალა* ფარნაოზის ხელებში და ფარნაოზს გული გაუთბო, იგრძნო, სიკეთეს რომ სჩადიოდა და არაფერი პქონდა საფრთხილო. არავინ დაუშლიდა ბავშვის წაყვანას, ის კი არა, ალბათ, ელოდებოდნენ კიდეც, იცოდნენ, რომ უნდა მოსულიყო და ამიტომაც დაესვათ ბავშვი ეზოში. „*გავიაროთო?*“ — ჰკითხა ფარნაოზმა, მაგრამ ისე გაუჭირდა ამ ერთი სიტყვის თქმა, თითქოს პირველად ეუბნებოდა ქალს: მიყვარხარო. გამოვიდნენ თუ არა ეზოდან, გულზე შემოეყარათ, *ჭაობი ჭიშკრამდე მოსულიყო. „ჩემი ბრალია, დავაგვიანეო“, — გაიფიქრა ფარნაოზმა, ხმამაღლა კი თქვა: აი, ხომ ხედავ, არაფერია გულისდასაწყვეტი შენი ეზოს გადალმაო,* მაგრამ იკაროსმა თითქოს ვერც გაიგო ფარნაოზის ნათქვამი და ტანი ისე გაიქნია, როგორც მხედარმა გაოჩნებულ ცხენზე. ფარნაოზმაც ხათრი ვეღარ გაუტეხა და *პირველი ნაბიჯი ფრთხილად გადადგა, უფრო მკვრივი, საიმედო ადგილი რომ მოეძებნა ფეხის მოსამაგრებლად. ჭაობმა მაშინვე უკან დაიხია, თითქოს წყვდიადს ჩირაღდანი მიანათესო.* ნაჭაობარზე ხის კენწეროებმა ამოყვეს თავი, ბალახ მთელი ტანით ამოიზარდნენ მიწიდან და *მათ თვალწინ ვაშლის უსასრულო ბაღი გადაიშალა.* „აგე, დარიაჩანგის ბაღიო“, —

დაიყვირა ფარნაოზმა და გაოცებული აღგილზე გაშეშდა. დარიაჩანგის ბაღი მზეზე ხასხასებდა, დამათრობელ სურნელს აფრქვევდა, ალაგ ყვაოდა, ალაგ მწიფდა და ალაგ უკვე ნაყოფი ჩამოსდიოდა. ფუტკრების ჯოგი ოქროს მტვერივით ედგა თავზე, შორს, თვალის საწიერამდე, გაპქონდა ნიავს მისი ყვავილი. *ბაღიდან თეთრი თიკანი გამოვიდა,* ერთ აღგილას გაქვავებული კაცი და ბავშვი რომ დაინახა, დაიკიკინა, სიხარულისაგან შეკუნტრუშდა და ისევ ბაღში შეტრიალდა, თითქოს ეუბნებოდათ, მანდ რას უდგეხართ, აქ მოდით, აქ ჯობიაო. *მერე ბაღს გაღაღმა ზღვამ აჰოიფშვინა,* ძლავრი სუნთქვით კენწეროები გაღაზნიქა და ფარნაოზს თავბრუ დაახვია უსასრულო სილურჯემ. *იკაროსიც აეფორიაქებინა ამ ზღაპრულ სანახაობას. ველარ ისვენებდა, ცქმუტაღდა, წინ იწევდა, თითქოს უფარნაოზოდ წავიდოდა, გაფრინდებოდა, ვაშლის ყვავილივით გაჰყვებოდა ნიავს,* მაგრამ ფარნაოზიც უფრო ღონივრად უჭერდა ხელებს, თითქოს ეშინოდა, *მართლა არ გაფრენილიყო ბავშვი, მართლა არ აპყოლოდა ცდუნებას.* „მტკივა, გამიშვიო", — ველარ მოითმინა იკაროსმა. — არა, არსადაც არ გაგიშვებ! — უცებ აღელდა ფარნაოზი.

მერე ბავშვს ყურის ბიბილოზე აკოცა და ჩასჩურჩულა: *აი, ასეთი იქნება ქვეყანაო.*

— *ასეთი ხომ არის?!* — გაუკვირდა იკაროსს.

— *ხო, არის და იქნება კიდეც!* — უთხრა ფარნაოზმა" (72, გვ. 535).

ამრიგად, ნაწარმოების ფინალური მითოლოგიზაცია მღვიმიდან მამისეულ სახლში საბოლოო დაბრუნებით იწყება. აქ ცენტრალურ გმირს სიარულის უნარს მოკლებული, ფრენისათვის დაბადებული მითოლოგემა — იკაროსი დახვდება, რომელიც, მოცემულ პასაჟში, „შვილობის" ზოგადი არსის სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ. „გაგიაროთო?" — პკითხავს ფარნაოზი კუტ იკაროსს, ხელში აიყვანს და დიდი ხნის სურვილს აისრულებს — იქცევა ამ ზეცისაკენ შემართული არსების გადაადგილების საშუალებად, უბრალოდ ფეხებად,

რომელიც კუტ ბაეშვს გააბედნიერებს. ასე, განსაწმენდელის ყველა წრეგამოვლილი, ფრენის ხორცშესხმული ოცნებით ხელში, ფარნაოზი გამოდის თავისი სახლის, ანუ თავისი ლოკალური წარმოსახვითი სამყაროს ჭიშკრიდან და ჭაობიც ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ იხევს უკან გმირის წინაშე, როგორც სიბნელე — ჩირაღდნის მინათებისას. საზარელმა გველეშაპმა უხალისოდ დათმო თავისი ნადავლი და ჯერ დარიაჩანგის ბაღი დააბრუნა, მთელი თავისი მშვენიერებითა და გაშაბრუებელი სურნელით, მერე ზღვა. ბაღიდან თეთრი თიკანი გამოვიდა — წმიდათაწმიდა სამსხვერპლო არსება, რომელიც ადამიანთა ცოდვათა სანაცვლოდ შეეწირათ ღმერთებისათვის და რომელსაც, შეწირვის მერე, დარიაჩანგის ბაღში დაეღო ბინა. იკაროსს კვლავ გაფრენა მოუნდა, მაგრამ ფარნაოზმა არსად გაუშვა იგი, ან კი სად უნდა წასულიყო, როცა ფარნაოზის წყალობით, საუკეთესო ალაგი ეპოვა.

ცენტრალურმა გმირმა მეტამორფოზა განიცადა. მოხეტიალე ქრონონავტისაგან ის, მრავალი განსაცდელისა და წინააღმდეგობის გადალახვის გზით, იქცა განმათავისუფლებელ კულტურულ გმირად, რომელსაც გონებრივი და სულიერი შესაძლებლობების მხარდამხარ, ეძლევა ფიზიკური ძალაც, რათა დაამარცხოს ურჩხული. თუკი ფარნაოზი თეთრ ცხენზე არ არის ამხედრებული, ის იკაროსის მაგივრადაც მოაბიჯებს, და თუ ხელში შუბი არა აქვს, სამაგიეროდ ფრენის ოცნება უპყრია ხელთ. ამიტომ სახეცვლილი ფარნაოზი იოლად იდენტიფიცირდება წმ.გიორგისთან, რომლის სახეც კულტურული გმირის უძველეს და ულამაზეს კულტს უკავშირდება საქართველოსა და რიგ ქრისტიანულ ქვეყნებში. ფარნაოზი, მამებისაგან განსხვავებით, ფრენის ნიჭით დაჯილდოებულ შვილებს უბრუნებს იმას, რაც მისივე უმოქმედობით, ბოროტთან შერკინების უუნარობით დაიკარგა. კეთილი ამარცხებს ბოროტს რთული, ინიციაციური ქმედებების ჯაჭვით მიღებული გმირის ხელით; ნათელი ამარცხებს ბნელს ალით, რომელიც ბატარა ნაბერწკლიდან გაჩნდა, მთელი ცხოვრების მანძილზე უბედურების ქარით ღვივდებოდა და

ბოლოს, უდიდეს ტრაგედიად აბრიალდა. ნაწარმოები მთავრდება იმის რწმენით, რომ სადღაც არის და ყოველთვის იქნება იდეალური სამყარო, რომელშიც ოდესმე, ერთხელ მაინც მოხვდება ყველა, ვინც უბრალოდ მიდის გზაზე. აქ აშკარად ცხადდება ფაუსტური პარადიგმა — მშვენიერი წამი ჩერდება და მარადიულად იქცევა.

ამრიგად, ნაწარმოების დასასრული წარმოადგენს სამყაროს მითოლოგიური მოდელის მორიგი ინტერპრეტაციის მცდელობას. ავტორი ტრადიციისამებრ ამარჯვებინებს კეთილს ბოროტზე. რომანის გმირი კლასიკური მითოლოგიისა და ეროვნული მითოსის საუკეთესო წესების შესაბამისად იზრდება, გაივლის სულიერი განვითარების ყველა იმ საფეხურს, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია პერსონაჟი იქცეს ბოროტების დამმარცხებელ გმირად და საბოლოოდ იქცევა გლობალურ მხსნელად, რომელიც სამი გმირის, სამი თაობის სულიერი ერთობის შედეგადაა მიღებული.

თავი 3

ზოომორფები რომანში „გზაზე ერთი ბაცი მიდიოდა"

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს რომანის ზოომორფული სახეები. სანამ უშუალოდ ნაწარმოებში მოცემულ შესანიშნავ ზოომორფულ გმირებზე ვისაუბრებდეთ, მოკლედ განვმარტოთ თუ რას წარმოადგენენ ისინი. მითოლოგიაში და შესაბამისად მითოლოგიზირებულ ლიტერატურაში, კულტურული გმირების გვერდით ფიგურირებენ და დიდ როლს ასრულებენ ცხოველები, რომლებიც უძველესი დროიდან შეადგენენ ადამიანის მითოსშემოქმედების საგანს. „ცხოველებს, საერთოდ ანიმალურ (ზოომორფულ თუ ტერიომორფულ) ელემენტებს განსაკუთრებული როლი აკისრიათ მითოლოგიაში" (120, ტ.1, გვ. 440). ეს როლი განპირობებულია იმ მდგომარეობით, რომელიც ცხოველებს ეჭირათ ადამიანის განვითარების საწყის საფეხურებზე. თავდაპირველად კონტაქტი „ადამიანი – ცხოველი" განიხილებოდა სინქრონიკულ ასპექტში, რომელიც გულისხმობს ცხოველის არა მხოლოდ სოციალურ იერარქიაში შეყვანას, არამედ ზოგჯერ მის იერარქიის სათავეში მოთავსებასაც. შემდეგ გაჩნდა საკითხისადმი დიაქრონიკული მიდგომა, რომელმაც ცხოველი სულაც კონკრეტული კოლექტივის წინაპრად, მის პროტომშობლად გამოაცხადა და საფუძველი ჩაუყარა ისეთ მძლავრ წინარელიგიურ მოვლენას, როგორიცაა ტოტემიზმი. ინტერაქციის „ადამიანი – ცხოველი" მესამე რაკურსია ონთოლოგიური ასპექტი, რომელიც წარმოგვიდგენს ცხოველს, როგორც ადამიანის ერთ-ერთ, განსაკუთრებულ იპოსტასს. (იქვე, გვ. 441).

ამ თავისებურებათა გამო, ცხოველები დიდი დროის მანძილზე წარმოადგენდნენ ერთგვარ პარადიგმას, რომლის ელემენტთა ურთიერთობებიც შეიძლებოდა გამოყენებული ყოფილიყო საზოგადოებისა და ბუნების თანაცხოვრების მოდელად.

მითოსპოეტურ შეგნებაში ცხოველები გამოდიან მითოლოგიური კოდის ერთ-ერთ ვარიანტად და მცენარეული, საკვების, ქიმიური, ფერ-

ისმიერი და ასე შემდეგ კოდების მხარდამხარ შეადგენენ მთლიან ინფორმაციულ სურათს მითის ან ზღაპრის სახით. ეს უკანასკნელნი კი, როგორც წესი, რაღაც ეტაპზე, მხატვრული სახეებით მასშტაბური აზროვნების, ანუ ლიტერატურის ძირითად წყაროდ იქცევიან.

იმდენად, რამდენადაც ხსენებული ზოომორფული კოდების ცალკეულ ელემენტებს გააჩნიათ გარკვეული მნიშვნელობა, რომელიც შეიძლება აგრეთვე, სხვა კოდის მეშვეობითაც იქნას გადმოცემული, იქმნება სხვადასხვა კოდების იზოფუნქციონალური ელემენტების ურთიერთშეფარდების სისტემა (120, ტ. 1, გვ. 443). ამასთანავე, ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სწორედ ზოომორფული კოდის ცალკეული ელემენტები იქცევიან ცენტრალურ კლასიფიკატორებად, რომლებიც მოიცავენ ყოფითი სფეროს სხვადასხვა კომპლექსებს. ასეთი კლასიფიკატორული ჯაჭვები გვხვდება, როგორც არქაულ მითოსშემოქმედებასა და პოეტიკურ ტრადიციებში, ასევე შედარებით გვიანდელ მხატვრულ შემოქმედებაში. მკვლევრები თვლიან, რომ განსაკუთრებით ხშირია მაგალითები, როცა ცხოველის მხატვრულ სახედ გადაქცევა ხდება მისი გაიგივებით რომელიმე ქვეყანასთან, წელიწადის დროსთან ან რაიმე სტიქიასთან.

ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია თვალყური ვადევნოთ პროცესს, როცა მითის ანიმისტური ტენდენციისაგან გათავისუფლებისა და დემიურგის ირგვლივ კულტურული გმირების ჩამოყალიბების პარალელურად ვითარდება ცხოველის კულტიც, და სინქრონული, დიაქრონიკული და ონთოლოგიური საფეხურების გავლის შემდეგ, ნაწილობრივ პერსონიფიცირებულ მხატვრულ სახედ იქცევა.

აქვე გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ ერთ გარემოებაზე: მითოლოგემები, ლიტერატურის უშუალო წყაროდ გადაქცევამდე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ქმნიდნენ“ მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებას, ანუ თხრობით მხატვრულ კულტურას. ცხოველები კი, გარდა იმისა, რომ ისინი აქტიურად ფიგურირებდნენ დამწერლობამდელ ლეგენდებსა და მითებში, ამასთანავე, შეადგენდნენ უძველესი მხატვრების „საყვარელ ნატურას“ და მათი ასახვის ძირითად საგანს.

„ა. ლერუა—გურანის მონაცემებით, პალეოლითური ხანის ყველა გამოსახულების 80 პროცენტს საფრანგეთსა და ესპანეთში ცხოველები შეადგენენ“ (იქვე, გვ.442). საინტერესოა იმავე მეცნიერის მონაცემები იმის შესახებ, რომ ფრანკო-კანტაბრიულ რაიონში ნაპოვნ კლდის რელიეფზე გამოსახულია 1116 ცხოველი, რომელთაგან 313 ცხენია, 209 — ბიზონი, 79 — მაძონტი, 78 — ვაცი, 71 — ხარი, 67 — ირემი, 64 — შველი, 36 — ჩრდილოეთის ირემი, 24 — დათვი, 23 — კატა, 7 — თევზი, 5 — ფრინველი და არც ერთი ადამიანი.

ჩვენამდე მოღწეული ჩამოყალიბებული მითოლოგიური სისტემები საწყის ეტაპზე მკვეთრად გამოხატული ზოომორფულობით გამოირჩეოდნენ. დროთა განმავლობაში, ლეგენდარულმა ისტორიებმა ანთროპომორფული ხასიათი მიიღეს, თუმცა ცხოველები კვლავ მნიშვნელოვან ფიგურებად დარჩნენ. ასე მაგალითად, სამეცნიერო წრეებში საყოველთაოდ მიღებული აზრია, რომ ბერძნული მითოლოგია მკვეთრად გამოხატულ ანთროპომორფულ ხასიათს ატარებს, მაგრამ მასში მრავლადაა ცხოველთა სახეებიც. ეს მითოლოგიური პლასტი სხვადასხვა წყაროებითაა ნასაზრდოები. მათგან მთავარია „ღმერთების სპორადიული გარდაქმნა ცხოველებად“ (120. ტ. 1, გვ. 79), მაგალითად, ზევსის გადაქცევა ხარად, არწივად, გედად, ჭიანჭველად და ა. შ., დიონისესი — ხარად, ვერძად, ლომად და ჯიქად, პოსეიდონისა — ცხენად, დემეტრასი — ფაშატად და მრავალი სხვა.

ქართული მითოლოგია არ ატარებს აშკარა ზოო— ან ანთროპომორფულ ხასიათს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აქ სახეზეა პარიტეტული ინტერაქცია კულტურულ გმირთა და ცხოველთა სამყაროებს შორის. ჩვენს მითოლოგიაში, ზებუნებრივ არსებათა იერარქიულ კიბეზე, ღმერთების და გმირების გვერდიგვერდ იზომორფულად ფიგურირებს ცნება „ცხოველი“, რომელიც ჯიხვის, ხარის, ირმის, ყურშას, კრავის, არწივის და მრავალი სხვა რეალური თუ მოგონილი ფრინველის, ლომის, გველის, სხვადასხვა ხტონური არსების სახით ვლინდება ხოლმე (1, გვ. 103, გვ. 169). ქართული მი-

თის განვითარების პროცესის თავისებურებამ, რომელმაც, საფიქრებელია, წარმოქმნა ქართული ლიტერატურის განსხვავებული და თვითმყოფადი ხასიათი, ერთ სიბრტყეზე მოაქცია მოაზროვნე-პეროიკული და ანიმალური გმირი. ასე მაგალითად, ყურშა უბრალოდ ამირანის თანმხლები ცხოველი კი არა, არამედ პერსონიფიცირებული კეთილშობილებისა და ძლიერების თანმხლები ეროგულების სიმბოლოა, არწივი — უზენაესი ძალის კეთილი ნების მოციქულია, ყვავი — იგივე ძალთა ბოროტი ნების აღმასრულებელი და ა.შ.

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართულმა მითოსშემოქმედებამ იცის ზემოხსენებული „სპორადიული გარდაქმნის“ შემთხვევებიც. (მაგალითად, ნადირობის ქალღმერთის დალის ჯიხვად გარდაქმნა.)

რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ხუთი სრულყოფილი, დამოუკიდებელი ზოომორფი ფიგურირებს. ესენია: **გერძი, ლომი, ყურშა, თხა** და **ხტონური დრაკონი.** უწინარეს ყოვლისა შევჩერდეთ ვერძის მხატვრულ სახესთან. „განსხვავებულ მითოსპოეტურ სისტემაში ვერძის სიმბოლური მნიშვნელობა გამოირჩევა დიდი მდგრადობით და ერთიანობით“ (120. ტ. 1, გვ. 237), რაც ძირითადად იმით გამოიხატება, რომ ვერძის დამახასიათებელ თვისებებად მის ყველა გამოხატულებაში, გვეელინება თავმდაბლობა, სიმორცხვე, უწყინარობა, მოთმენის უნარი, უბრალოება, მორჩილება, უშანკოება, სინაზე, სიყვარული და სხვა. საერთოდ, ზოგადსაკაცობრიო მითოსშემოქმედებაში ვერძის მრავალი სახე არსებობს. მაგალითად, ძველ ეგვიპტეში ვერძი ღმერთის საკუთრებად ითვლებოდა. ამ ეგვიპტური მოტივის გამოძახილი უნდა იყოს ზევსის წოდება „ვერძისებრი“. ბერძნულ მითოლოგიაში ვერძი აფროდიტესადმი მიძღვნილ ცხოველთა რიგშია. აგრეთვე, ყველასათვის კარგად არის ცნობილი ასტრომითოსთან ვერძის კავშირი: მან სახელწოდება მისცა ერთ—ერთ „მითოლოგიზირებულ“ თანავარსკვლავედს. ყველაზე ბოპულარული ვერძი ოქროს საწმისს უკავშირდება. იგი არგონავტების შესახებ მითის ცენტრალური ზოომორფია.

მითოლოგიური წყაროები მოგვითხრობენ, რომ ორქომენის მეფეს ათამანტესა და ღრუბელთა ქალღმერთ ნეფელეს ჰყავდათ ორი შვ-

ილი — ფრიქსე და პელე. ნეფელეს ცად ასვლის შემდეგ ათამანტმა მეორედ იქორწინა ბოროტ ინოზე, რომელმაც გერების დაღუპვა განიზრახა. მან დაარწმუნა ათამანტე შვილების მსხვერპლად შეწირვის აუცილებლობაში. სამსხვერპლოზე მიყვანილ შვილებს ნეფელემ თავისი მფრინავი ვერძი გამოუგზავნა, ბავშვები შეასხდნენ ვერძს და სიკვდილს გადაურჩნენ. ვერძმა კოლხეთისკენ აიღო გეზი. ერთგან, პელემ თავი ველარ შეიკავა და ზღვაში ჩავარდა. მითის მიხედვით, ამ ადგილს პელესპონტი ეწოდება. ფრიქსემ მშვიდობით მიაღწია კოლხეთის ნაპირებს. ნეფელეს ვერძს ოქროს ბეწვი ჰქონდა. ვერძის სიკვდილის შემდეგ მისი ძვირფასი ტყავი კოლხეთში ინახებოდა. სწორედ მის მოსატანად გააგზავნა ტახტის მემკვიდრედ დაბადებული იახონი ბიძამისმა — თვითმარქვია მეფე პელიასმა, რომელსაც ძმისწულის სამუდამოდ თავიდან მოშორების დიდი იმედი და სურვილი ჰქონდა. კოლხეთის მეფის, ძლევამოსილი აიეტის ქალიშვილის დახმარებით, იასონი ოქროს საწმისს გამოსტაცებს უძლეველ კოლხს და გამარჯვებული ბრუნდება სამშობლოში. ვერძის ტყავი ის საკვანძო მომენტია, ის განსხეთქილების ვაშლია, რომელიც ფაქტიურად „არგონაეტიკის“ სიუჟეტურ კონფლიქტს შეადგენს. ამიტომ ვერძი, როგორც ერთ-ერთი ცენტრალური მითოლოგიური სახე ფიგურირებს არგონავტების შესახებ მითის ყველა მითოლოგიურ თუ სალიტერატურო ვერსიაში.

ოთარ ჭილაძის მიერ შექმნილ მხატვრულ მითში არგონავტების შესახებ ზოომორფული მითოლოგემები ეროვნული მითოსშემოქმედების პრიზმაშია დანახული. ამ რომანში ზოომორფები, ანთროპომორფულ არქეტიპულ სახეთა მსგავსად, სრულიად ახალ ასპექტში არიან წარმოდგენილი. მწერალი საშუალებას გვაძლევს სიძუელისშიერი ბურუსი ჩამოვაშოროთ წარსულს და ისე დავინახოთ არქეტიპი, როგორც ამას ეროვნული სამწერლობო გონის რაკურსი ითხოვს. „ყველაფერი კი იმ ღღეს დაიწყო, როცა ბედიამ თავის ნავში ცოცხალ-მკვდარი ბიჭი და ვერძი ამოათრია“ (72, გვ. 4). ასე შემოდის რომანში მითოლოგიური **ვერძი,** რომელიც მითის

მოცემული ინტერპრეტაციის მიხედვით ზომების გარდა არაფრით განსხვავდებოდა ათასი სხვა ვერძისაგან, უბრალოდ უწყეულოდ დიდი იყო. ახლახან გადატანილ მოგზაურობას აშკარად შეეშინებინა იგი, მაგრამ ბიჭზე ადრე მაინც ის გამოერკვა, „...ფეხზე წამოხტა, რამდენჯერმე დააბოყინა, ბეწვი შეიბერტყა და განაწყენებული კაცივით გვერდზე გაიხედა“ (იქვე, გვ. 14). ვერძი, რომელიც მისგან დამოუკიდებელ მიზეზთა გამო გშირად ქცეულიყო, თავისი მხედრიანად მიპგვარეს აიეტს. კოლხები (რომანში – ვანელები) განაცვიფრა ციდან ჩამოფრენილი უფლისწულის უცნაურმა თავგადასავალმა და ვერძმა, რომელსაც ფრენა შეეძლო. საოცარი იყო, რომ ტრიეიალურმა ერკეშალმა მისი მოდგმისათვის უწყეულო გონიერება და შეძართება გამოიჩინა, ფროები გამოისხა და სასიკვდილოდ განწირული ბავშვები საზარელი ხვედრისაგან იხსნა. ოფიციალური მითისმიერი ვერსიის პარალელურად, ავტორი გვაძლევს მოვლენათა მისეულ რეალურ სურათს. ჩვეულებისამებრ, აპყავს რა მითოს-შემოქმედებითი პოეტიკა კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე, ის ქმნის მითს მითზე, მითს მითში, გვაჩვენებს მხატვრული ტილოს უკუღმა ბირს.

ჭილაძისეულ მითში ბიჭიცა და ვერძიც ნაბირთან ახლოს მოსული ბერძნული გემიდან გადმოგდებული „საჩუქარია“. ისინი ბერძენთა მეფის ძალზე შორსმიმავალი გეგმებისა და დიდი პოლიტიკური ტყუილის მსხვერპლად ქცეულან. სამყაროსავით მოხუცმა და ბრძენმა ღვინის ვაჭარმა ბახამ თქვა კიდეც: „კარგად ვიცნობ მაგ ბერძნებს, ერთ ცხვარს შემოგიგდებენ და მთელ ფარას მოგთხოვენო“ (იქვეე გვ. 23). დანარჩენებმა გულები აიჩუყეს, უძლეველმა აიეტმა კი შვილად მიიღო საბრალო ბიჭი. ვიდრე მეფის სასახლეში მიიყვანდნენ ვერძი ოქრომჭედელთა უბანში ჩამოატარეს. ამ უბანში, როგორც უკვე ვთქვით, ერთმანეთზე გადაბმული სახელოსნოებიდან იმდენი მტვერი გამოდიოდა, რომ სპილოს ჯოგს თავ-ფეხიანად მოაოქროვებდა. ეს ხვედრი არც ვერძს აცდა. ოქრომჭედელთა უბანში ჩავლის შემდეგ მის ბეწვში იმდენი ოქრო დარჩა, რომ

სასახლეში მისთვის განკუთვნილი სადგომი გააკაშკაშა. ოქროს მტვერს იგი ისე დაეძიებინა, რომ ძლივსღა მოძრაობდა, თუმცა აუცილებლობაც აღარ ჰქონდა ამის — მან ხომ ვანის ცხოვრებაში საპატიო ადგილი დაიკავა და მანამ ფრიქსე იცოცხლებდა, მის ვერძსაც არაფერი ემუქრებოდა.

როცა ფრიქსე გარდაიცვალა, აიეტმა ბრძანა ვერძი დაეკლათ, — „ერთად მოვიდნენ და ერთადაც წავლენო“. ვერძი კი ფიქრობდა: „საცარი კია, ვინც გადავარჩინე, იმისი გულისთვის მკლავენო“ (იქვე, გვ. 63). თანაც, გულის სიღრმეში, დარწმუნებული იყო, რომ ღმერთები გადაარჩენდნენ, რადგან ვანელების უშუალობის წყალობით ღრმად დარწმუნებული გახლდათ თავის განსაკუთრებულობაში. ის ხომ უბრალო ვერძი არ იყო, თავის დროზე ის გამოარჩიეს თავის მოძმეებში, მან იმოგზაურა გემით, იქყუმპალავა ზღვაში, მან გადაარჩინა უფლისწული და ბოლოს, მხოლოდ მას ერგო წილად ისეთი განსხვავებული, ოქროთი გადახუნძლული ბეწვი, როგორიც არც ერთ ვერძს არ ღირსებია მანამდე. მისი ერთადერთი საფიქრალი ის იყო, რომ არაჩვეულებრივი სიცოცხლე არაჩვეულებრივადვე დაემთავრებინა. და მაინც, ფუშიანმა ყასაბმა ჩვეულებრივი დანით ჩვეულებრივად გამოჭრა ყელი. მერე ამბობდნენ, ვანის უბედურებები ამ ვერძის დაკვლით დაიწყოო, ზოგი ამბობდა, დაკვლით კი არა წყლიდან ამოყვანითო. ფაქტი კი ის იყო, რომ როცა ყასაბმა ფეხით დაკიდულ ვერძს ტყავი გააძრო, მას „მკლავები მოსწყდა, მუხლიც შეაშველა, მაგრამ მაინც ვერ დაიმაგრა და თვითონაც ქვეშ მოყვა ჩამოშვავებულ ტყავს. „მიშველეთ, გავიქლიტეო“, — აყვირდა ბოლოკივით გაწითლებული ყასაბი. ვერძის ტყავი მართლაც ოქროს ზოდივით დამძიმებულიყო, ოცმა კაცმა ძლივს აუწია ბირი, ყასაბს ჩაჩეჩქვილი ფეხები რომ გამოეთრია. „იქნება არ უნდა დამეკვლევინებინაო“, — ბირველად მაშინ გაიფიქრა აიეტმა“ (72, გვ. 66). თუმცა ფიქრი უკვე გვიანი იყო, სიტუაცია მოქმედებას მოითხოვდა და მეფემაც სასახლეში შეატანინა უცნაური ტყავი. მერე განჯინა გააქრევინა, შიგ შეკიდა საწმისი, კარი ჩაუკეტა, ფარდაგი ჩამო-

აფარა და ზედ სამეფო ტახტი მიადგა, — აქაოდა ფრიქსეს საჩუქარია და ღირსეულად უნდა მოვუაროთო.

ამ უწყინარი ზომების მიღებით შეგულიანებული აიეტი ვერც იფიქრებდა, რამდენად უძლური აღმოჩნდებოდა იგი საკუთარი ქალიშვილის სიყვარულისა და გრძნეულების წინაშე. მედეა დაეხმარა იაზონს ვერძის ტყავის მოტაცებაში და ამ საქმეს საკუთარი ძმის სიცოცხლე შესწირა.

გმირად ქცეულმა იაზონმა საბერძნეთში „დააბრუნა“ ოქროს საწმისი. ეს სწორედ ის ცხვარი იყო, რომელიც დიდი ხნის წინ შეოუგდეს ბერძნებმა აიეტს და მერე, ცხვრის ფარას ვინ ჩივის, ყველაზე ძვირფასი — თავისი შვილები მოსთხოვეს სანაცვლოდ. ვერძი იმ წარღვნის პირველი, სუსტი ტალღა იყო, რომელსაც აიეტის უძლეველი სამეფო უნდა დაეძხო. ეს ტალღა ახლა დროებით უკან წასულიყო, ძალას იკრებდა და დამანგრეველი დარტყმისათვის ემზადებოდა.

ამგვარად, ვერძი ერთნაირად მნიშვნელოვანი ფიგურაა კლასიკურ მითსა და ოთარ ჭილაძის რომანში. სხვაობა საკითხისადმი მიდგომაში, მხატვრული ჭეშმარიტების ძიების გზებშია. არსებობს აზრი, რომ ლაშქრობა ოქროს საწმისისათვის, სიმბოლურად, იმავე აგინატიურად, არის ლაშქრობა სულიერი სიბრძნის, მისტერიული სიბრძნის მოსაპოვებლად, რომელიც იმჟამად მხოლოდ კოლხეთში იყო შემონახული. მედეა, რომლის სახელსაც ზოგი მკვლევარი ჟღერადობის გამო ტერმინ „მედიუმს“ უკავშირებს, იქცა სწორედ იმ შუალედურ რგოლად, იმ მაკავშირებლად, რომელმაც ხელი შეუწყო „ოქროს ვერძით“ სიმბოლურად აღნიშნული სულიერი ფასეულობის კოლხეთიდან საბერძნეთში გადასვლას. და საერთოდ, ოქროს საწმისი კლასიკურ პერიოდში იგივეს ნიშნავდა, რასაც შუა საუკუნეებში წარმოადგენდა წმინდა გრაალი და ფილოსოფიური ქვა. ამ უკანასკნელთა ძიება არის არა მარტო ფიზიკური ოქროს ძიება, არამედ სულიერი ინიციაციის პოვნის სურვილი, ჭეშმარიტებისა და სულიერი ცნობიერების გარკვეული დონის ძიება (12).

ცხადია, რომ სულიერი კულტურის სიმბოლოს სხვა ქვეყნისათვის გადაცემა უნდა ქცეულიყო კოლხეთის დასასრულის დასაწყისად. და თუკი კლასიკურ მითში ყოველივე ეს ძნელად დასანახია, ო. ჭილაძის მიერ შექმნილი „ოქროს ვერძის ამბავი“ სრულიად ცხადყოფს მითში დაფარულს. ამგვარი მითოსშემოქმედება და ტრადიციული ზოომორფის მსგავსი ტრანსფორმაცია ორიგინალური და გარკვეულწილად უნიკალური მოვლენაა ქართულ ლიტერატურაში. ოთარ ჭილაძე ჯოისისებური პაროდირების ხერხით ქმნის „ანტიმითს“, რომელშაც სულიერ ღირებულებათა გადაფასებამდე უნდა მიიყვანოს მკითხველი.

აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ ეს ზოომორფული სახე, ან უფრო ზუსტად, ამ მითოლოგიური პერსონაჟის გამოძახილი, ფიგურირებს ქართულ ფოლკლორშიც. ასე მაგალითად, ქართულ ხალხურ ზღაბარში „ცეროდენა“, პატარა, მაგრამ ძალ'ხე მოხერხებული გმირი მგლის დამარცხების შედეგად ჯილდოდ „ოქროსმატყლიან ვერძს“ მიიღებს (61, გვ. 203). ზღაპარში „ქვრივის შვილი“ ვხედებით ანალოგიური მოტივის სხვა ინტერპრეტაციას. აქ ვერძს (ცხვარი, ყოჩი) ოქროს ბეწვი არა აქვს, მაგრამ ვინაიდან იგი ქვრივის შვილისათვის ზეცით გამოგზავნილი საჩუქარია, მას გვერდების მოფხანის დროს სცვივა ოქრო (4, ს. 7, გვ. 12). საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ოქროს ვერძის მოტივი საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში ჩაწერილ ზღაპრებში ფიგურირებს, რაც ამ „ბერძნული“ მითოლოგემის ქართულობაზე და მძლავრ არქეტიპულ ხასიათზე მეტყველებს.

ანალოგიური ხასიათისა და მნიშვნელობის ზოომორფია ლომიც. ოდითგანვე, ლომი, როგორც ზოომორფული ერთეული, ძალას, დიდებულებასა და უზენაესობას განასახიერებს. ზღაპრებმა, ლეგენდებმა, თქმულებებმა, მოგვიანებით კი მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშებმა მოგვცეს ლომის მეფესთან, უმაღლეს ხელისუფლებასთან იდენტიფიკაციის მაგალითები. მიუხედავად იმისა, რომ მსოფლიო მითოსშემოქმედებაში ლომი სტაბილური ხასიათით გამოირჩევა, სხვა-

ღასხვა ქვეყანაში ამ სახეში განსხვავებულ ნიუანსებს გამოკვეთენ. აფრიკისა და აზიის რიგ ქვეყნებში ლომი უზენაესი ღვთაების სიმბოლოა. აზიაში იგი მზისა და ცეცხლის სიმბოლოცაა. მის სახელს უკავშირდება გონიერება, კეთილშობილება, დიდსულოვნება, სამართლიანობა, სიამაყე, ტრიუმფალურობა და შეუვალი სიმამაცე.

უძველესი კულტურული მემკვიდრეობიდან მოვიდა ჩვენთან ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც მეფე მოიხსენიება ლომის ეპითეტით; ძველთაგანვე დამკვიდრდა გმირის ან უბრალოდ დადებითი ძალის განმასახიერებელი მითოლოგიზირებული ბერსონაჟის ლომთან გაიგივების ტენდენცია, რომელიც იმთავითვე დამკვიდრდა ქართულ ლიტერატურაში. (ამის ნათელი დასტურია „ვეფხისტყაოსანი“.) ახლო აღმოსავლეთის ზოგიერთ ძველ ენაში ლომის, როგორც ღვთაებრივი წარმოშობის გმირის ან მეფის როლი აისახა ლომისა და მეფის ერთი სიტყვით აღნიშვნაში. მრავალი ქვეყნის სახვით ხელოვნებაში ლომი გამოიხატება მსოფლიოს ერთ-ერთი მხარის ან ტაძრების, სასახლეებისა და განსასვენებლების დაუღალავ გუშაგად და ერთგულ მცველად.

ინდური მითოლოგიური გადმოცემების თანახმად, მეფესა და ბრძენს ლომის ყბა, ზოგჯერ — ლომის ტორსი და თავი გააჩნია. ბუდიზმი ეთაყვანება ლომს, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ლომი იქ არა მხოლოდ ხორშესხმული სიმამაცე, არამედ ბუდას ერთ-ერთი ხატებაცაა. ჩინეთში ლომი იმ ოთხთაგან ერთია, ვინაც ძალაუფლებას განასახიერებს.

საინტერესოა ლომის აფრიკული სახე, სადაც იგი ზებუნებრივ ღატვირთვას ღებულობს და უმთავრესად აღიქმება, როგორც გარდაცვლილი წინაპარი, მფარველი სული და გლობალური ხასიათის ტოტემი.

წინა თავში ხსენებული ე.წ. „კემბრიჯის სკოლის“, აგრეთვე ფროიდის, ფრეზერის, ტეილორისა და ლენგის კვლევებმა ცხადყო ზოომორფებისა და კერძოდ, ლომის უდიდესი როლი ტოტემისა და ტაბუს ჩამოყალიბების, და შესაბამისად, მითოლოგიის გენეზისის საქმეში.

ლომი ყველაზე ძლიერი და ყველაზე პოპულარული ტოტემური სახეა. მიუხედავად მისი არაქტონური, აშკარად რეალისტური ბუნებისა, მხატვრული სახეებით აზროვნების საწყის საფეხურზე მას უკავშირებენ ირაციონალურ საშყაროსა და ზებუნებრივ ძალებს. მაგალითად, აფრიკაში ითვლება, რომ ჯადოქრებს შეუძლიათ ლომებად გადაქცევა. ბუშმენების რწმენით კი, პირიქით, ლომს შეუძლია ადამიანად იქცეს.

ეგვიპტურ მითოლოგიაში ლომი გაიგივებულია ისეთ მთავარ ღმერთებთან, როგორებიცაა: ტეფნუტი, შუ, ოზირისი, რა, გორი და სხვები. საინტერესოა, რომ ლომის გამოსახულება განასახიერებდა დროის ერთდროულად ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო გაგებას „ღღეს“ და „გუშინ“. ლომის თავის ან სხეულის მქონე პიბრიდული არსება ფიგურირებს მსოფლიო ერების მნიშვნელოვანი ნაწილის ფოლკლორში, ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, ჰერალდიკასა და ემბლემატიკაში.

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ლომის სახე ფოლკლორში. აქ სახასიათოა სიუჟეტები, რომლებიც უკავშირდებიან ლომს, როგორც ბუნების მეფეს. ზღაპრებში, თქმულებებსა და ლეგენდებში დომინირებს მეფე — ლომის მრავალპლანიანი მხატვრული სახე. თუ ერთგან იგი ძლიერი, სამართლიანი მონარქია, მეორეგან შეიძლება პატარა, მკვირცხლი ქვეშეცრდომის მიერ გაბრიყვებულ გულუბრყვილო მეფედ წარმოგვიდგეს. თუმცა, ეს უკანასკნელი მოვლენა იშვიათია და აღმოსავლური ფოლკლორისთვისაა სახასიათო. მეტწილად, ლომის მოარული მითოსპოეტური სახე დიდსულოვნებაზე, სიბრძნეზე, მეფურ ღირებულებაზე და სამართლიანობაზეა აგებული.

ძველ აღთქმაში ლომს ადარებენ იუდას (მაცხოვრის წინაპარს), საულს, იონათანს და სხვა ბიბლიურ გმირებს. ქრისტიანობის მიერ სიმბოლოებად გამოყენებულ ცხოველებს შორის ლომი ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო ფიგურაა. საგულისხმოა, რომ ტაძრებზე გამოსახული ლომი ძირითადად გაგებულია, როგორც სიწმინდის ფხიზელი მცველი.

აიეტიც მცველია, კოლხეთის ფხიზელი მცველი. როგორც ვიცით, მითოლოგიაში ლომს თვალღიას სძინავს. აიეტსაც ასე ეძინა, და ალბათ, სწორედ ამიტომ მოუწევს მედეას საგანგებოდ შემზადებული წამლით მამის — კოლხეთის ფასეულობათა დაუღალავი დარაჯის დაძინება. დამარცხებული, ქალიშვილის მიერ განწირული აიეტი საოცრად პგავს გალიაში გამომწყვდეულ ლომს. მედეაც აფრასიონის ნაკუწებად ქცეულ სხეულს მიუგდებს მამას და უბედურებაში ისე შეიტყუებს მას, როგორც ლომს — ხაფანგში.

კიდევ ერთი საინტერესო ზოომორფია რომანის მთავარი გმირის, ფანაოზის ბავშვობის შეგობარი — **ყურშა**. „ძველად სწამდათ, რომ რამდენიმე წელიწადში ერთხელ, ორბის ბუდეში, სხვა ბარტყთა შორის, ერთი ლეკვი გამოიჩეკება ხოლმე ორბის კვერცხიდან“ (60, გვ. 46). ყურშა ორბის ლეკვია, ამიტომ მას ზურგზე წყვილი ფრთა აქვს. „მისი ყეფა ცის გრგვინვას პგავდა, ყურ-ტუჩი ოქროსი პქონდა, თვალები კი მთვარის ოდენი.

ყოველი მონადირე ნატრობდა ყურშას პოვნას, რადგან ნადირობაში იღბლიანი იყო, მაგრამ დედა—ორბი ამ ლეკვს გამოჩენისთანავე აიყვანდა ხოლმე ძლიერ მაღლა და მიწაზე დაახეთქებდა, რომ ადამიანს არ ჩაეგდო ხელში და არ გაეზარდა“ (იქვე, გვ. 48). ზოგი ვერსიის მიხედვით ლეკვს ქორი ან ყორანი გამოჩეკავს (1, გვ. 98). ამრიგად, ძაღლის ზოომორფული სახე უცხო არ არის ქართული მითოსისათვის.

ო. ჭილაძის რომანის მთავარ გმირსაც პყავს ძაღლი. თუმცა ფარნაოზის ცუგას ფრთები არა აქვს, მისი ყოლა დიდი პატივი და პასუხისმგებლობაა პატრონისათვის. მაშინ ფარნაოზი ჯერ კიდევ „ბავშვი იყო და დიდხანს არც წუხილი უჩერდებოდა, თანაც ცუგა პყავდა, ყველაზე ლამაზი, ყველაზე ჭკვიანი და ყველაზე ცელქი ძაღლი მთელს ქალაქში“ (72, გვ. 222). ერთი რამ არ აძლევდა ხოლმე ფარნაოზს მოსვენებას: ხშირად ქალები მის გასაგონად ვიღაც ინოს ახსენებდნენ და თანაც ეცოდებოდათ — საწყალი გოგო; მას ინოს ხსენებაზე რატომღაც „თეთრი ბეკეკა დაუდგებოდა

თვალწინ“ (იქვე, გვ. 222), საშინლად აბრაზებდა ეს ბეკეკა და ხში-რად ფიქრობდა: „თუ სადმე შემხვდა, ცუგა უნდა მივუქსიოო“ (იქვე). ცუგა ყველაფრის წამალი იყო, მეგობარიც იყო ფარნაოზის, ბატ-რონიცა და დამცველიც. „ცუგა დასდევდა ყეფით ერთმანეთში უთაბოლოდ არეულ ღღეებსა და ღამეებს: აკაკანებულ ქათმებსა და ფილაქანზე მოცახცახე ჩრდილებს, ცუგას გამოჰქონდა ზღვიდან ფარნაოზის გადაგდებული ჯოხი; ცუგა სვლეპდა წვიმის წყალს, ქალუკას რომ მოეგროვებინა კასრში; ცუგას ბრალდებოდა დაკარ-გული კოზი თუ ფლოსტები, გატეხილი ჭურჭელი თუ დაგლეჯილი ფარდაგი; ცუგასთვის გროვდებოდა სპილენძის ტაშტში სადილის მონარჩენი. ყველაფერზე ხალისიანი, ხმაურიანი და ლაღი ცუგას ცელქობა იყო, ყველაფერზე სევდიანი — დასჯილი ცუგას თვალები“ (იქვე, გვ. 222—223).

დრო ნელა გადიოდა, ფარნაოზი სწრაფად იზრდებოდა და რაც უფრო მეტს გებულობდა ინოზე, მით უფრო კარგავდა მოსვენებას, მით უფრო მეტად ეღარღებოდა მისი უბედობა, მაგრამ „საბედ-ნიეროდ, ცუგა ჰყავდა გვერდით, ერთს დაუსტვენდა და აღარც ქალები ახსოვდა და აღარც გოგო, ბეკეკად რომ ექცია ჯადოქარ დედას“ (იქვე, გვ. 24). ფარნაოზი დაუმსახურებლად ბედნიერი იყო ცუგასთან მეგობრობით, და აუცილებლად უნდა მომხდარიყო რაღაც ისეთი, რაც მთელს ქალაქში ყველაზე კარგ ლეკვს, რომელიც ერთი ადამიანისათვის ღვთის წყალობა იყო, მეორესათვის დამსახურებულ ჯილდოდ გადააქცევდა. „ერთ დღეს... ცუგა ფეხსადგილის ორმოში ჩავარდა. შეშინებული ლეკვის წკმუტუნმა მთელი ქვეყანა ააფ-ორიაქა. ფარნაოზს სიკვდილამდე არ დავიწყებია ეს საცოდავი, სისხლის გამყინავი ხმა. სამი დღე ტიროდა ლეკვი, სამი დღის განმავლობაში ვერაფრით ვერ მოახერხეს მისი ამოყვანა“ (იქვე, გვ. 224). შეწუხებულმა უფროსებმა მისი მოკვლაც კი სცადეს, მაგრამ ამაოდ — „...ეტყობა ლეკვი ასეთი სიკვდილისთვის არ იყო გაჩენ-ილი“ (72, გვ. 224). ლეკვი ტიროდა, ფარნაოზი კი ვერაფრით შველოდა, არც კი იცოდა, რა უნდა მოემოქმედა ამ საზარელი ამბის

დასასრულებლად. ხსნა, რომელიც სამი დღე არსაიდან ჩანდა, უეცრად მოადგა ჭიშკარს და წყალი მოითხოვა. „რომ იცოდეთ, როგორ მჭირდებოდა ძაღლიო, — თქვა მხსნელმა, — მერე ეზოში შემოვიდა და პირდაპირ ფეხსაღგილისკენ წავიდა“ (იქვე, გვ. 224). ცუგა გადარჩენილი იყო, იგი საზარელი ორმოს ტყვეობიდან დაიხსნეს, თანაც იმან იხსნა, ვისაც ძალიან სჭირდებოდა ძაღლი, ვინც მისი გულისათვის იმ ორმოში ჩასვლა არ შეიზარა, რომელშიც „ჩანათებულმა ჩირაღდანმა სველი, თეთრი მატლებით მოფენილი კედლების მეტი ვერაფერი გამოაჩინა...

ორმოს შავი პირიდან ამოგდებულ ცუგას ფარნაოზმა დაძახებაც ვერ გაუბედა. იგრძნო, როგორ გამქრალიყო სიახლოვის, განუყრელობის გრძნობა, რაც ამ სამი დღის წინათ მარადიული ეგონა. რაკი თვითონ ვერ ეშველა მეგობრისთვის, თითქოს იმის უფლებაც არ ჰქონდა, თავი გაეხსენებინა, პატიება ეთხოვა“ (იქვე, გვ. 224). ცუგასაც უკვე გაეკეთებინა თავისი არჩევანი, იგი კუდის ქიცინით ტრიალებდა თავისი ახალი მხსნელის ირგვლივ და როცა ეს უკანასკნელი ეზოდან გავიდა, ბედნიერი ცუგა უკანმოუხედავად გაჰყვა გულად და ყოველისშემძლე ბოგანოს.

დავუბრუნდეთ ქართულ მითოლოგიას: „...ერთ მონადირეს, სახელად ივანე ქვაციხისელს, ნადირთბატრონისათვის სამსახური გაუწევია და მადლობის ნიშნად ყურშა მიულია. იმ დღიდან ნადირობაში არაჩვეულებრივი იღბალი მიცემია. მონადირე ყურშას მეტად უფრთხილდებოდა: ღვინო—ბადაგს ასმევდა, თეთრ ბურს აჭმევდა და საბან-ბუმბულს ახურავდა, მაგრამ დრო გასულა. მონადირეს ნადირთბატრონი გაუჯავრებია. იმ დღიდან ყურშა გამქრალა, შეწუხებულა მონადირე. ვერ მიმხვდარა ყურშას დაკარგვის მიზეზს, ხან ეგონა — ვაჭართა ქარავანს გაჰყვაო, ხან კი — ქაჯებმა მოიტაცესო“ (60, გვ. 49). ყურშას ძებნამ სიკვდილი აბოვნინა ივანე ქვაციხისელს. ფარნაოზს ცუგა აღარ უძებნია, მას ძაღლის მობრუნებაც კი არ უცდია. ეს იყო მისი პირველი ნაბიჯი უბედურების იმ დიდი სამყაროსაკენ, რომელშიც იგი მთელს თავის ზრდასრულ ცხოვრებას

გაატარებდა. ცუგას დათმობა, მოგვიანებით, ინოს დათმობით დამთავრდება. ფარნაოზი ვერ დაიცავს იმას, ვინც მისგან ელის შველასა და დაცვას და დაკარგავს თავისთვის უძვირფასეს არსებას — ცუგას, ფარნაოზი გასცემს და მიიღებს ტკივილს, რომელიც მერე მთელი ცხოვრების მანძილზე მოაგონებს თავს.

საინტერესო არქეტიპული ზოომორფია **თხა**, რომელიც ფარნაოზის *მღვიმეში* ყოფნის ეპიზოდში ფიგურირებს. „...ფარნაოზს ჩაეძინა. დილით თხის პეტელმა გამოაღვიძა, თხა დასდგომოდა თავზე და დიდი, წყლისფერი, წითელ წრეებში მომწყვდეული თვალებით ათვალიერებდა...

თხა დიდი ხნის მოსაწველი იყო, რძით გაძიძგული ძუძუები ლაჯებში აღარ ეტეოდა. იმდენი რძე დაგროვებოდა, დაბერილი და დაწითლებული კერტებიდან თავისთავად წვეთავდა; რძის თეთრი და მსუყე წვეთი ტყაპანით ეცემოდა ქვის იატაკზე და მტკაველის ხელა გუბეს აჩენდა. როდის, როდის მიხვდა ფარნაოზი თხის გაჭირვებას და შეწუხებული მის უკანა ფეხებთან ჩაცუცქდა. გაუბედავად შეავლო ხელი მკვრივსა და გაძიძგულ ძუძუს და ქაფიანი რძის პირველი ნაკადი შხუილით დაეღვარა მუხლებზე... განთავისუფლებული რძე კი მოშხუოდა, ჯერ მწველავის მუხლებზე იღვრებოდა და მერე მიწაზე, ღრმულებში გროვდებოდა, იბუშტებოდა, ბინძურდებოდა, ფერს იცვლიდა და ახლა მღვიმიდან გასასვლელს ეძებდა. ფარნაოზს უკვე კოჭებამდე სწვდებოდა რძე, ხოლო რძის სუნი და ოხშივარი ღრუბელივით დასდგომოდა თავზე. ფარნაოზმა რძეში დაიჩოქა და ძუძუს პირი შეუშვირა, მძლავრი, მჩხვლეტავი ნაკადი თვალებში ეშხეფებოდა, აბრმავებდა, მაგრამ მაინც ახერხებდა მის დაჭერას და ხმაურით, ფაციფუცით ყლაპავდა. მთელი სახე რძეში ჰქონდა მოთხუპნული, „სად ეტევა ამდენი რძეო," — ფიქრობდა გაკვირვებული, რადგან ისიცა და თხაც უკვე სანახევროდ რძეში იდგნენ, რძეს მიეკვლია გასასვლელისთვის და ზანტად, ტორტმანით ჩიზლაზნებოდა მღვიმიდან, რათა სამზეოზე გამოსული, კისრისტეხით დაშვებულიყო ფერდობზე და რაც შეიძლება შორს გაეტანა თფისი

ჯადოსნური სითბო და სურნელი, მაგრამ მის სათავეს ჯერ არაფერი შესტყობოდა“ (72, გვ. 473).

მოყვანილი ციტატა უშუალოდ გვაკავშირებს ისეთ ზოომორფიზმთან, როგორიცაა მითიური თხა ამალთეა. ბერძნულ მითოლოგიაში ამალთეა არის „თხა, რომელმაც გამოკვება თავისი რძით ჩვილი ზევსი კრეტაზე, მთა იდას *მღვიმეში*, სადაც ის დედამ — რეამ კრონოსის შიშით დამალა... თხის შემთხვევით მოტეხილი რქა ზევსმა სიუხვის რქად აქცია, ხოლო თვითონ ცაზე დაამკვიდრა...“ (120, ტ. 1, გვ. 65). ამალთეას გარდაცვალების შემდეგ მისი ტყავისგან ზევსს გაუკეთეს ფარი, ზოგი ვერსიით — გულსაკიდი, რომელსაც ეგიდა ერქვა და რომელიც სასწაულით იცავდა თავის პატრონს ჭრილობათაგან. ანტიკურ ლიტერატურაში ამალთეა ხშირად ფიგურირებდა, „როგორც ბერძნული მითოლოგიის ზოომორფული და ტერატომორფული თვისებების“ გამოძახატველი სახე—სიმბოლო (იქვე). ამალთეას რძეს ღმერთის გამოზრდა შეეძლო. რამოდენიმე ანტიკურ წყაროში ნახსენებია ჯადოსნური რძე, რომელსაც გაახალგაზრდავება და მეტიც, ხელახალი ფიზიკური თუ სულიერი შობა შეუძლია. ანალოგიურ მოტივს ვხვდებით სლავურ, სკანდინავიურ, რიგ აღმოსავლურ და სხვა მითოლოგიებსა და ფოლკლორში.

ამალთეას რძე „ბებერი ჯადოქარის რძეა“ (131), რომელსაც ესოდენ დიდი ადგილი უჭირავს ჯოისის „ულისეს“ პირველ ეპიზოდში. ჯოისის გმირებთან ყოველ დილით მოდის მოხუცი ქალი, რომელსაც მათთვის რძე მოაქვს. სტივენ დედალუსი „უყურებდა როგორ ასხამდა მოხუცი ქალი ჯერ საწყაოში და მერე დოქში მსუყე თეთრ რძეს, არა თავისას... ერთი საწყაოც ჩამოასხა და კიდევ ცოტა. ბებერი და იდუმალი იგი შემოვიდა დილის სამყაროდან: შესაძლოა მაცნე. ასხამდა რძეს და თან აქებდა“ (78, გვ. 19). იდუმალი ბებრის მიერ მოტანილი რძე, როგორც სასმელი, რომლიდანაც ყოველი ახალი დღე — სიცოცხლის ლოკალური მოდელი — იწყება, ზოგადად განსაზღვრავს ნაწარმოების მთელ მითოსურ პლანსა და ნათელჰყოფს მის ანტიკური პერიოდისაკენ მიმართულ ორიენტაციას.

მითოლოგიური თხა თავისი რძით დაუძლურებულ, გასაჭირში მყოფ ღმერთსა თუ გმირს გადასცემს ზოომორფულ ცოდნას, ბირველქმნილ, ტოტემურ ძალას, რომელიც გმირის ახალ სიცოცხლეს, მის სულიერ და ფიზიკურ განახლებას აძლევს დასაბამს. ანალოგიურადაა დატვირთული ეს ზოომორფი ო.ჭილაძის რომანშიც: „ამ უცნაური თხის სიუხვე და სიბარაქე ფარნაოზს უკვირდა და უხაროდა კიღეც, ისიც კი გაიფიქრა, იქნებ ღმერთებისააო, რადგან თხა მართლაც ღეთაებრივი სიმშვიდით იდგა და ათასში ერთხელ თუ გამოხედავდა მის ფეხებთან ჩაცუცქულ კაცს...

ფარნაოზი არასოდეს ყოფილა ასეთი გახარებული, თითქოს თხის რძეს ყველაფრისგან ერთბაშად განეკურნა. არა, თითქოს არც არაფერი ჰქონდა განსაკურნელი, რადგან აქ, ამ მღვიმეში გაჩენილიყო, თხას გაეზარდა და ახლა პირველად უნდა გამოსულიყო სამზეოზე“ (72, გვ. 474). თხის რძენასვამმა ფარნაოზმა ღმერთივით იგრძნო თავი, იგი აღსდგა, ხელახლა დაიბადა და სამყაროსთან კვლავ შესახვედრად მოემზადა.

ამგვარად, რომანში მოცემული ზოომორფის — თხის სახე, მძლავრი არქეტიპული იმპულსია, რომელიც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ო. ჭილაძის შემოქმედების უშუალო კავშირს მსოფლიო და კერძოდ XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ლიტერატურულ რემითოლოგიზაციასთან. აქვე კიდევ ერთხელ გვინდა აღვნიშნოთ ის საოცარი ლიტერატურული ოსტატობა და განსაკუთრებული სამწერლობო ტალანტი, რომლითაც მწერალი უწევს ფასდაუდებელ სამსახურს ქართულ ხელოვნებას და ალუზიებისა და ასოციაციების გამოყენებით ქმნის სამაგალითო ინტელექტუალურ რომანს. ამალთეას რძე კიდევ ერთი ლიტერატურული მომენტია, რომელშიც ო.ჭილაძის რომანი გადაკვეთს ჯ.ჯოისის „ულისესა“ და მსოფლიო არქეტიპულ სახეთა უსასრულო გალერეას.

მომდევნო ზოომორფული სახე, რომელზედაც ჩვენ შევჩერდებით, არის **გველეშაბის (დრაკონის, ურჩხულის)** ალუზიური სახე. ალუზიური იმიტომ, რომ გველეშაპი უშუალოდ არ ფიგურირებს ამ რომ-

ანში. მინიშნებები და რამოდენიმეგან მოვლენების ურჩხულთან დაკავშირება ქმნის იმ ემოციურ ფონს, რომლის მეშვეობითაც ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მოცემულ ნაწარმოებში ამ პერსონაჟის არსებობაზე. საერთოდ, ამ ხტონური არსების სახე ძალზე საინტერესოდ აისახა მსოფლიო ხელოვნებაში. თავის მიწისქვეშა სამფლობელოში ის წამყვანი პერსონაჟია. არ არის მსოფლიოში ერი, რომლის ფოლკლორსა და მითოლოგიაშიც არ ფიგურირებდეს გველეშაპი თავისი უამრავი იპოსტასით. „ურჩხულის სინკრეტული სახე ათასწლეულების მანძილზე აღელვებდა ადამიანების წარმოსახვას. იგი ცნობილია უძველესი ცივილიზაციების შემქმნელთათვისაც, ესკიმოსებისთვისაც... და თანამედროვე განვითარებული ერებისათვის. ურჩხულის შესახებ მითი იმდენად უნივერსალურია, რომ ცნობილი შვეიცარიელი ფსიქიატრი და რელიგიის ისტორიკოსი კ. გ. იუნგი მიაკუთვნებს მას კაცობრიობის არქეტიპების სისტემას — მემკვიდრეობით გადაცემად სქემებს, ემოციურად შეფერადებულს, მაგრამ წარმოდგენათა აბრიორულად მაწარმოებელს.

რელიგიის, მითოლოგიისა და ხელოვნების ისტორიკოსებს ჯერაც უჭირთ გველეშაპის სახის გენეზისის ყველა ეტაპის განჭვრეტა. ცხადი მხოლოდ ისაა, რომ ის რჩეული იქნა ადამიანის ცხოვრებაში სხვადასხვაგვარი, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი სიმბოლური აღნიშვნისათვის: ბუნების ტიტანური სტიქიების, კოსმიური ძალების, სინათლისა და სიბნელის, საიდუმლოდ აღმოცენებადი სიცოცხლისა და სიკვდილის ტრაგედიის, სიბრძნისა და სიბრიყვის“ (119,გვ. 59).

ქართულ მითოლოგიასა და ფოლკლორში ურჩხული, კულტურული ხტონური გმირია, რომელიც მიწისქვეშა ძალების ძლიერ და შთამბეჭდავ განსახიერებას წარმოადგენს. ქართულ მითოლოგიაში გველეშაპს იგივე გარეგნული ნიშნები ახასიათებს, რაც მსოფლიოს სხვა ხალხთა მითოლოგიებში. როგორც წესი, ეს არის „ფრთიანი (მფრინავი) გველი, მითოლოგიური არსება, რომელიც წარმოგვიდგება სხვადასხვა ცხოველების ელემენტების შერწყმით: ჩვეულებრივ, თავი (ხშირად რამოდენიმე თავი) და სხეულის ზემოთა ნაწილი

ქვეწარმავლისა (გველი, ხვლიკი, ნიანგი) აქვს, ხოლო ფრთები – ფრინველის; ზოგჯერ, ასეთი კომბინირებული სახის შემადგენლობაში შედიოდნენ სხვა ცხოველთა სხეულის ნაწილებიც (თევზი, ბანტერა, ლომი, თხა, ძაღლი, მგელი და სხვა)“ (120, ტ.1, გვ. 394).

სწორედ ასეთი ფრთოსანი გველი ქართულ ფოლკლორში უფრო ხშირად გველეშაპად მოიხსენიება. როგორც უკვე ვთქვით, ის ერთერთი ყველაზე პოპულარული და საინტერესო სახეა, იმათგან, ვინც წარსულის ულრანებში, ქვესკნელიდან სკნელში განსაკუთრებული მისიით მოგზაურობდა. მსოფლიო მითოლოგია ურჩხულს წყლის სტიქიასთან აკავშირებს. ითვლება, რომ ის წყლის ხტონური განმგებელია, სწორედ ამით აიხსნება ისეთი მოარული მოტივის არსებობა, როგორიცაა გველეშაპის მიერ ადამიანებისათვის წყლის წართმევა და სანაცვლოდ მსხვერპლის მოთხოვნა. როგორც ცენტრალური პერსონაჟი, ის ხშირად ფიგურირებს თუშურ მითებში, ლეგენდებსა და ზღაპრებში, აღმოსავლეთ საქართველოს ბევრ მითოლოგიურ გადმოცემაში, დასავლეთ საქართველოს ჯადოსნურ ფოლკლორში (1, გვ. 110-111). ქართულ ხალხურ ზღაპრებში ვხვდებით გველეშაპს, რომელიც ცდილობს ადამიანებს წაართვას არა მხოლოდ წყალი, არამედ დიდი მოსავალი ან მზეთუნახავი ქალი, (მაგალითად, ზღაპრებში „სამი და“ და „და და ძმა“) (61, გვ. 414, გვ. 710). ზღაპარში „ბეინაზარის ქალი“, საზარელი გველეშაპი დარაჯობს ბაღს, რომელშიც ჯადოსნური სამკურნალო ყურძენი ხარობს (იქვე, გვ. 771). ყველა შემთხვევაში, საქიროა გმირი, რომელიც ბოროტ ძალას შეებრძოლება და დაამარცხებს. გმირი აუცილებლად ზეშო სკნელთა წარმომადგენელია, იგი სიკეთისა და სინათლის მოციქულია, თანაც, ფიზიკური ძალით გამორჩეული და ამიტომაც ამარცხებს საზარელ ურჩხულს.

ფოლკლორისა და მითოლოგიის რუს და ევროპელ მკვლევარებს, (ვ.ტოპოროვი, ი.ჩესნოვი, დ.რედერი, რ.ანტესი, ო.მ.ფრეიდენბერგი, ჯ.ჯ.ფრეზერი, ჰ.ფრისკი, უ.რადელი და სხვები) გველეშაპის სახე

მიაჩნიათ „გარე სამყაროს“ მეტაფორად; ქართული კოსმოგონიური თეორიის მიხედვით, მოცემული აზრი სკნელის ირგვლივ განლაგებულ სამყაროთა, კერძოდ კი ქვესკნელის ან გარესკნელის მეტაფორად უნდა იქნას გაგებული. არსებობს მიზეზი, რომლის გამოც ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ გველეშაპი „გარესკნელური“, კოსმიური პერსონაჟია: ქართულ ზღაპარ-თქმულებათა უმრავლესობაში, გველეშაპი, როგორც მოქმედი პირი შეიძლება უზარმაზარი, სულიერი თუ უსულო მსხვერპლის ირგვლივ დაგრაგნილი არსების სახით, რომელსაც პირში საკუთარი კუდი აქვს. „ქართული“ გველეშაპის ძირითადი საცხოვრებელი ადგილი წყლის პირი ან უშუალოდ წყალია. ამასთან, „გველ—გველეშაპთა საცხოვრებელი ტბა-ზღვასა თუ ფშა-მდინარეების გარდა, გამოქვაბულშიც იგულისხმება“ (1, გვ. 111), რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს გამოქვაბულის საკრალურ ფუნქციასა და მისი, როგორც სკნელთაშორისი მედიატორის როლს. ანალოგიური მხატვრული სახის ბოვნა შეიძლება ნებისმიერი განვითარებული ერის ფოლკლორსა და მითოსში. ზემოხსენებულ მკვლევართა აზრით, აქ გველეშაპის სახე გადაკვეთს ისეთ ზოომორფს, როგორიცაა გველი, რომელიც, თავის მხრივ, დაგრაგნილი და პირში კუდგაჩრილი, უძველესი დროიდან განასახიერებს კოსმოსსა და მის წრიულად ბრუნვად უსასრულობას, და რომლის კულტიც ქართველთა დომინანტურ კულტებს შორისაა უძველესი დროიდან.

საბოლოოდ, ყოველივე ზემოთქმულის შეჯერებით, ვღებულობთ სურათს, რომელიც კარგად გასაგებს ხდის თუ რატომ ადარებს ო.ჭილაძე უკან დახეული ზღვის ადგილას გაჩენილ ჭაობს — ურჩხულის აბონარწყევს (72, გვ. 10). მოცემულ ინტერპრეტაციაში ურჩხული (იგივე გველეშაპი ან დრაკონი), წყლის სტიქიასთან, აქ — ზღვის ადგილას წარმოქმნილ ჭაობთან გაიგივებული გარე სამყაროს მხატვრული სახეა. ზღვა უკან იხევს, წყლის მადლისა და მისი დამაშშვიდებელი ფშვინვის გარეშე ტოვებს ზღაპრულ ქალაქს. სანაცვლოდ, უცხო და უხეში სამყარო იჭრება ჯადოსნურ

კოლხეთში, ძალა, რომლის წყალობითაც „მწვანე, დაბუშტული და ლორწოიანი“ ჭაობი დარიაჩანგის ბაღის აღგილს დაიჭერს. „ურჩხული საათობით იზრდებოდა, უკბილო პირიდან შხამს ანთხევდა, ნესტიანი ბუღითა და ოხშივრით ცას აბნელებდა და გათოშილი, არაფერისმთქმელი თვალებით აძაბუნებდა, ალპობდა და ისრუტავდა მის ჭანჭრობებში ჩარჩენილ ადამიანს“ (იქვე, გვ. 493).

მხსნელის გარეშე, უგმიროდ, უპატრონოდ დარჩენილ მზეთუნახავს გველეშაპი დაეპატრონება. კოლხეთსაც სხვა აღარა დარჩენია, თუ არა განშათავისუფლებლის მოლოდინში გარინდულს დაკარგულ სიწმინდეზე წუხილი. ურჩხულის მოსვლის შემდეგ, ხშირად .ატეხილა ვანში წიოკიობა, „...დიდხანს უძებნიათ ჭაობის წყალში ჩავარდნილი ბავშვი თუ მოხუცი, მაგრამ ძებნას არავითარი შედეგი არ მოჰყოლია. თანდათან ხალხი ამასაც შეეჩვია. მათი რწმენით, მარად მობუყბუყე, ავად მბზინავი ჭაობი, უფსკრულიდან ამოშვებული ურჩხული იყო და თვითონვე ირჩევდა მსხვერპლს. ისევ ასე ჯობდა, ვიდრე იმ ურჩხულს ყველა ერთად გადაესანსლა“ (იქვე, გვ. 491). ზღაპრული სამყარო თითქმის არ იძვროდა, რათა არ დაეჩქარებინა ჭაობში ჩაფლობის პროცესი, მაგრამ ასე თუ ისე, ის მაინც ნელ–ნელა ეშვებოდა ჭაობში და შიშისაგან გახევებული ამაოდ ელოდა მხსნელს. თავად ქალაქი კი „...უფრო ბატარა იყო, ვიდრე ჭაობი; ქალაქი უფრო ძველიც იყო და აღარც იმდენი ძალა ჰქონდა, ამ ახალგაზრდა ურჩხულს რომ შებრძოლებოდა“ (72, გვ. 493).

გმირის მიერ დამარცხებული ურჩხულის სახე, რომელიც ამ ზოომორფის განვითარების მომდევნო, უფრო მაღალ საფეხურად უნდა მივიჩნიოთ, გავრცელებულია ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში, და უმეტესწილად, წმინდა გიორგის მიერ ბოროტების სიმბოლოს – გველეშაპის – დამარცხების შესახებ ბიბლიურ ამბავს უკავშირდება. თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ წმინდა გიორგი ერთ–ერთი ყველაზე „პოპულარული“ წმინდანია საქართველოში, მაშინ ნათლად დავინახავთ, რომ რომანის ურჩხულთან დაკავშირებული პასაჟი არა მხოლოდ მითოლოგიური მოტივით, არამედ, გარკვეულწილად

ბიბლიური ალუზიითაცაა ნასაზრდოები, რაც კიდევ უცრო აფართოებს ნაწარმოების მითოსური პლანის დიაპაზონს და ალრმავებს რემითოლოგიზირებული ლიტერატურიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას.

ამგვარად, ჩვენ ვცადეთ წინა პლანზე წამოგვეწია ო. ჭილაძის რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მოცემული ზოომორფები, გვეჩვენებინა მათი როლი ხელოვნებაში, გამოგვეყენებინა ისინი იმის მაგალითად, რომ მოცემული რომანი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ქართული ლიტერატურის რემითოლოგიზაციის რთულ პროცესში. ამის დასტურია ის ფაქტიც, რომ მასში, მითოლოგემების გვერდიგვერდ, ზოომორფები ფიგურირებენ, რაც ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა ინტელექტუალური რომანისა და რემითოლოგიზირებული ლიტერატურის შესაქმნელად.

აშრიგად, მითი არის მხატვრული ლიტერატურის აპრიორული პირველწყარო, რომელმაც მრავალი საუკუნის წინ დაუდო სათავე სამწერლობო ხელოვნებას. დროთა განმავლობაში კაცობრიობა მითოსპოეტური მოდელის მიხედვით ქმნიდა და ავითარებდა სამყაროს, ხოლო წყარო, რომელიც ასახდღეებდა ადამიანის შთაგონებას ხან მისი შინაგანი, ხან კი მხატვრულ ლიტერატურაში ფიქსირებული მითოსპოეტიკა იყო.

ზოგადი მითოსპოეტური მოდელის აღდგენა ლოკალურ სიტუაციაში საკმაოდ იოლია, ვინაიდან ის აღდგება ხოლმე „ძალზე მრავალფეროვანი წყაროების საფუძველზე — დაწყებული პალეონთოლოგიისა და ბიოლოგიის მონაცემებით და დამთავრებული თანამედროვე არქაული კოლექტივების ეთნოგრაფიული ცნობებით, თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების მიერ გადმონაშთური მონაცემებით, მონაცემებით, რომლებსაც ენას განაკუთვნებენ, სიმბოლური სიზმრებითა და გაუცნობიერებელის უფრო ღრმა სფეროებით, მხატვრული შემოქმედებითა და ა.შ., რომლებშიც შეიძლება აღმოჩენილი ან რეკონსტრუირებული იქნას არქაული სტრუქტურები (მათ შორის არქეტიპებიც)“ (120, ტ. 2, გვ. 161).

მითოსშემოქმედებითი პროცესისათვის დამახასიათებელია დროის ციკლური, ჩაკეტილად განმეორებადი წრიული მოძრაობა; არქეტიპული პოლისემანტიზმი ანუ მხატვრულ სახეთა შინაარსობრივი ერთგვაროვნება, რომელიც არქეტიპული აზროვნების სახელითაა ცნობილი; საზოგადოების ტიპური მოდელის შექმნა და ხელოვნების, მოცემულ შემთხვევაში — ლიტერატურის მეშვეობით დანერგვა ყოფაში; ზოგადი ადამიანური ტენდენციის აღიარების გზით მთელი საზოგადოებისათვის ტიპური მოდელების შექმნისას ერთი ადამიანის ცხოვრების მაგალითად აღება და ისტორიული პერსონაჟის არქეტიპად გადაქცევა; გლობალური მასშტაბის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის ჯერ ლოკალიზაცია სივრცესა და დროში,

ხოლო შემდეგ მისი მხატვრული განზოგადება; შინაგანი ღინამიზმი, პერმანენტული აქტუალობა და სხვა.

ქართული ლიტერატურისათვის საუკუნეების მანძილზე იყო დამახასიათებელი ყველა ზემოჩამოთვლილი ნიუანსი, და მაინც ის რომ ჩვენი ხელოვნება მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული ორიგინალურობით გამოირჩევა. ქართული სპეციფიკის ნიშნით გამოკვეთილმა მაღალმა ხელოვნებამ ფაქტიურად არ იცის მითოსშემოქმედების მარადცოცხალ წყაროს მოწყვეტილი მხატვრული ქმნადობის მაგალითები. რემითოლოგიზაციის საუკეთესო მაგალითად კი მაინც მეოცე საუკუნის რომანისტიკა, კერძოდ კი ქართული ინტელექტუალური რომანი შეიძლება მოვიყვანოთ.

ო.ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ რემითოლოგიზირებული ლიტერატურის შესანიშნავი მაგალითია. ეს რომანი ნათლად გვაჩვენებს, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოში მსოფლიო რემითოლოგიზაციის პროცესის შედეგად დამკვიდრებული საუკეთესო ტრადიციების აღორძინებას. ფაქტიურად, ეს თავისებური მორიგი რენესანსია ქართულ ხელოვნებაში.

რემითოლოგიზაციის კანონებს დაუმორჩილებელი რომანი, რომელიც ასახავს კონკრეტულ პრობლემას, სოციალურ კონფლიქტს, პოლიტიკურ ფონს და ა.შ., უდავოდ იჭერს თავის ადგილს ყოველი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიაში, მაგრამ მისი მნიშვნელობა მაინც არ სცილდება ლოკალური ინტერესების ფარგლებს. ამგვარი ნაწარმოები აქტუალურია მხოლოდ აღებულ სიტუაციასა და დროში, მაგრამ არა ყოველთვის. ტერმინი „მარადიული ღირებულება“ ნაკლებად გამოდგება მათი შეფასებისას. სამაგიეროდ, ეს უკანასკნელი ძალზე მართებულია მაშინ, როცა ჩვენ არქეტიპული სახეებით აზროვნებაზე — მითოლოგიზირებულ მხატვრულ შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ.

მოცემულ ნაშრომში განხილულ რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, როგორც უკვე ვთქვით, 48 მითოსურ-ფოლკლორული

სახეა. აშათგან მითოლოგიურ სახეთა რიგს განეკუთნებიან: აიეტი, ფრიქსე, აიერასიონი (აფსირტე), მედეა, ქარისა (ქალკიოპე), იასონი, ჰელე, იკაროსი, დედალუსი, მინოსი, არიადნე, პელიასი, ფრიქსესა და ქარისას ოთხი ვაჟი, ყამარი (ზოგი ინტერპრეტატორის აზრით — კირკე ან ჰეკატე), ნეფელე და ათამანტი, ქარონი; არქეტიპული იმპულსის მხატვრული ემანაციაა — ფარნაოზი, დიდი უხეირო, პატარა უხეირო, მალალო, ბახა, კუსა, ინო; ფოლკლორული სახეებია: ბოჩია და ფოთოლა, ცუცა და ოყაჯადო, კამა, მეთევზე ბელია, მეჯინიბე, ტროყიაანთ ბიჭი და მრავალი სხვა უშუალოდ მოქმედი თუ ზღაპრული ალუზიის სახით ფიქსირებული გმირი; ნაწარმოებში ფიგურირებენ ბრწყინვალე ზოომორფები: ვერძი, ლომი, ყურშა, თხა, ურჩხული; აგრეთვე, სახეზეა ისეთი ისტორიულ-მითოლოგიური ტოპონიმები, როგორებიცაა: ვანი, კრეტა; ლოკალური არქეტიპული გაგებები: მღვიმე, ბერძნის წყარო, ყამარის (ცოდნის) ტაძარი, მალალოს (სიყვარულის) ტაძარი, ღვინის ორმოცსაფეხურიანი სარდაფი (აქ — დიონისოს ტაძარი), ოქრომჭედლების უბანი; აგრეთვე, ნაწარმოებში მოცემულია ბიბლიური მოტივის სეკულარიზაციის შესანიშნავი სურათი დარიაჩანგის ბაღის სახით.

თთარ ჭილაძის შემოქმედების მნიშვნელობას მრავალი ფაქტორი განაპირობებს. ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს და მაღალი ლიტერატურის სტატუსს, ჩვენს მიერ განხილულ რომანს, სხვა ფაქტორებთან ერთად, მრავალფეროვანი და მრავალპლანიანი არქეტიპული სახეებით დინამიური, თავისთავადი, ძალდაუტანებელი ოპერირება უმკვიდრებს. ამგვარი რემითოლოგიზაცია, რომელიც ხაზგასმულად ეყრდნობა ეროვნულ მენტალიტეტსა და მის თავისებურებებს, აყენებს ოთარ ჭილაძის რომანს, და შესაბამისად, მთელს რემითოლოგიზირებულ ქართულ ლიტერატურას, ევროპული სკოლის საუკეთესო ტრადიციების მიხედვით შექმნილი ხელოვნების ნიმუშთა რიგში.

საბოლოოდ, ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მითი არის ლიტერატურის აპრიორული წყარო. არ არსებობს ერი, რომლის ლი-

ტერატურის განვითარების საწყისი ეტაპიც უშუალოდ არ უკავშირდება მითოლოგიას. ამდენად, მითი ხელოვნების პირველქმნილი წყაროა. შემოქმედთა თაობების ხშირი დაბრუნება ამ სათავესთან აუცილებელია სრულყოფილი, ნამდვილი, „დიდი ხელოვნების“ შესაქმნელად. ქართული ლიტერატურა ამ მხრივ არ წარმოადგენს გამონაკლისს. მას ისევე სჭირდება მარადიული განახლება უძველესი მითოსურ-ფოლკლორული არქეტიპებით, როგორც ზოგადად მსოფლიო ხელოვნებას. ქართული ლიტერატურისათვის მითი ყოველთვის იქნება არქეტიპული სახეებისა და მარადიული პრობლემატიკის აქტუალური წყარო. XXI საუკუნის ქართული ლიტერატურაც, საფიქრებელია, სწორედ არქეტიპული სახეებით აზროვნებას დაიდებს სარჩულად. მითოლოგიაში ჩადებული მარადიული განმეორებადობისა და განახლებადობის ტენდენცია კი არასოდეს მისცემს ხელოვნებას თვითგამოფიტვის საშუალებას. მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთქმედება ერთგვარი გარანტიაა იმისა, რომ ხელოვნება მარად იარსებებს და კვლავაც შეასრულებს კაცობრიობის განვითარებისათვის აუცილებელი მითოსპოეტური მოდელების რეალობაში დამკვიდრებლის ურთულეს ფუნქციას.

ВЕЧНОЕ ШЕСТВИЕ ХРОНОНАВТОВ

(Ремифологизация XX века и роман О. Чиладзе "Шел по дороге человек")

РЕЗЮМЕ

Человечество издревле использует миф как разновидность художественного мышления, его определенный первоисточник. Влияние мифологии отразилось во всех видах искусства. Мифология в целом и мышление мифологемами как художественными образами оставили особый след в долгом и сложном процессе развития литературы.

Свое отношение к мифологии история литературы определяет терминами "ремифологизация" и "демифологизация", которые, соответственно, означают либо использование мифов и мифологических образов, либо, напротив, отказ, реже - осознанное игнорирование мифологического мотива.

Сегодня мифология рассматривается как форма символического мышления, имеющая особенную структуру. Как наука о мифах она имеет богатую историю. Попытки вновь проанализировать и переосмыслить мифологический материал имеются уже в античной эпохе. (Вергилий, Овидий и др.). В разное время изучением мифов занимались Вико, Шеллинг, Мюллер, Афанасьев, Потебня, Фрезер, Леви-Стросс, Малиновский, Леви-Брюль, Кассирер, Фрейд, Юнг, Лосев, Топоров, Мелетинский, Фрейденберг, Элиаде и многие другие.

Исследователи утверждают, что миф характеризируется сакрализацией и "временем первоздания", в которой изначально заложена причина сформированного миропорядка (Элиаде);

единством значения и образа (Потебня); всеобщим одухотворением и персонализацией (Лосев); тесной связью с ритуалом, цикличной моделью времени, метафоричностью природы, символическим значением (Мелетинский).

В современной филологии миф единогласно признан продуктом коллективного художественного творчества; в соотношении с литературой миф рассматривается как универсальная модель для построения символов; на каждом этапе развития искусства мифы представляли собой основной источник сюжетов и образов; мифом может стать созданная автором новая реальность, которая моделируется в соответствии с законами осознания прошлого.

Нужно отметить особенности мифологического времени и пространства. В мифах время существует не прямолинейно, а замкнуто повторяемо; каждый эпизод целого цикла воспринимается как нечто многократно повторяемое в прошлом и будущем; мифологическое время есть "время до исторического исчисления времени", время первоздания и удивительных откровений.

Итак, мифология не только составила очень сильный изначальный пласт художественного мышления, но и дала литературе целую плеяду вечно актуальных художественных образов.

Мы можем проследить развитие мифа параллельно процессу цивилизации.

Основными источниками исследования греческой мифологии принято считать "Илиаду" и " Одиссею" Гомера. Именно отсюда берёт своё начало традиция использования мифа в качестве первоисточника художественного произведения. На протяжении веков эта традиция видоизменялась, но как правило, верно служила развитию литературы.

Грузинская мифология, в свою очередь, сыграла огромную роль в развитии национального искусства. На протяжении многих лет её исследовали Ив.Джавахишвили, Ал. Хаханашвили, В. Барнов, М. Чиковани, В. Котетишвили, Кс. Сихарулидзе, Е. Вирсаладзе, Е. Шенгелаиа, В. Бардавелидзе и другие.

В исследовании генезиса грузинского оригинального мифологического пантеона большую роль сыграли Г. Читаиа, Ал. Робакидзе, С. Макалатиа, Т. Очиаури, К. Gохадзе и другие. О роли мифологии в археологии, истории искусства, литературоведении и философии писали Н. Марр, К. Кекелидзе, Ш. Нуцубидзе, Ш. Амиранашвили, Г. Чубинашвили, Г. Меликишвили, С. Каукчишвили, И. Мегрелидзе и другие.

Мифы в своем творчестве использовали С.-С. Орбелиани, Н. Бараташвили, Гр. Орбелиани, Ал. Чавчавадзе, И. Чавчавадзе, Ак. Церетели, Важа-Пшавела, Ал. Казбеги и многие другие.

В литературе XX века "мифологизм" одновременно является и художественным приемом, и мировосприятием. Появившиеся новые литературные тенденции, авторами которых являются Вагнер, Ницше, Фрейд, Юнг и др., оказали заметное влияние на творчество таких великих грузинских прозаиков, как К. Гамсахурдиа, Гр. Робакидзе, Л. Киачели, М. Джавахишвили, Н. Лорткипанидзе, Д. Шенгелаиа, поэтов Г. Табидзе, Т. Табидзе, П. Иашвили, В. Гаприндашвили, И. Гришашвили, Г. Леонидзе.

В числе тех, кому в 60-х годах XX века довелось возрождать мифотворческие принципы вышеперечисленных мастеров, фигурируют Г. Рчеулишвили, Н. Думбадзе, А. Сулакаури, Т.Чиладзе, О.Чиладзе, Ч. Амирэджиби, Г. Гегешидзе и другие. Именно эти писатели способствовали становлению в грузинской литературе интеллектуального романа со свойс-

твенными данному жанру имплицидностью, эксплицидностью, темпоральностью и другими характерными атрибутами.

Роман О. Чиладзе "Шёл по дороге человек" является ярчайшим примером ремифологизации. В первой части романа автор использует античный миф; ремифологизируя и демифологизируя одновременно, автор пересказывает миф и даёт ему новую жизнь, превращая старые мифологемы в национально - исторические образы.

Во второй части романа О. Чиладзе максимально приблизился своим творчеством к общелитературному, общечеловеческому понятию литературной ремифологизации. В данной работе по возможности тщательно проанализированы архетипы, центральные образы, фигурирующие в романе; сделана попытка их обобщения в историческом плане, анализа в национальном аспекте, сравнения с общечеловеческими архетипами; выявлена связь данного произведения с центральными тенденциями литературы начала XX века. Три главных образа романа - Большой Ухеиро, Фарнаоз и Маленький Ухеиро рассмотрены в непосредственной связи с Одиссеем и Телемаком, Икаром и Дедалом, Агасфером, Гором, Адамом и другими вечными героями, возникающими в "дебрях коллективного подсознания".

Роман легко может послужить примером того, что истинное искусство есть талант оживлять и пропускать через призму национальной ментальности подсознательные импульсы, свойственные человечеству испокон веков.

Наряду с героями-мифологемами мы анализируем зооморфы (Овен, Коза, Собака, Лев, Дракон) и образы-метафоры (Сад, Храм, Пещера и др.), которые также подтверждают ремифологизированный характер как данного романа, так и многих образцов грузинской литературы второй половины XX века.

Исходя из вышеизложенного, мы можем заключить, что миф является первозданным источником литературы. Роман О. Чиладзе "Шёл по дороге человек" представляет собой прекрасный, типичный пример ремифологизированной литературы. Этот роман ясно показывает, какое огромное значение имело в Грузии второй половины XX века возрождение лучших традиций литературной ремифологизации.

Мышление мифологемами, умение дать им новую жизнь, вновь интерпретировать древние архетипные "рассказы", базируя их на фольклоре, на национальной специфике собственного народа - все это способствует становлению самобытной, оригинальной грузинской литературы, прекрасным примером которой является рассмотренный роман.

Для грузинской литературы миф всегда останется актуальным источником архетипных образов. И литература XXI века, надо полагать, во многом будет основана на архетипном мышлении, ибо изначально вложенные в мифологию тенденции вечного повторения и самообновления не позволят искусству погибнуть. Паритетные взаимоотношения мифологии и литературы являются гарантией того, что искусство будет жить вечно и вечно будет насаждать в реальность великие, непреходящие идеи человечества.

THE CHRONONAUT'S ETERNAL ROTATION

The 20th century remythologization and O.Chiladze's novel "There was a man going along the road"

RESUME

From the early stages of its development mankind uses myth as one of the types of artistic thinking, its roots and source. The influence of myth is displayed in all kinds of the arts.

Mythology as the set and thinking by mythologems as artistic images marked the process of history and development in literature. The history of literature identifies its attitude by the terms "remythologization" and "demythologization" which mean the use of myth and mythological images and sequentially sober ignorance of mythological motives.

Nowadays mythology is recognized as the form of symbolical thinking with its own structure.

Mythology as scientific discipline has its long and rich history.

Early in antique times there had been presented attempts to reassess mythological material (Vergilius, Ovidius). At the different stages of mythology development it was researched by Vico, Schelling, Miller, Afanasiev, Potebnja, Fraser, Levi-Strauss, Malinovski, Levi-Bruhl, Cassirer, Freud, Jung, Losev, Toporov, Meletinski, Freudenberg, Heliade, etc.

The researchers prove the major myth characteristic features: "The time of world - formation" sacralisation in which the reason of world – formation included (Heliade) , the unification of meaning and image (Potebnja), total spirituality and personification (Losev), close metaphorical character of nature, symbolical meaning (Meletinski)

In modern philology myth is recognized as the product of collective artistic creative work.

In sequence with literature myth is studied as unique model for symbol building.

At each step of arts development myth is a source of plots and images. The new reality created by the author can be the myth, modeling of which is realized under the rule of past consciousness.

It must be noted the notion of mythological time and space. At the same time each moment of the whole cycle is recognized as something repeated in past and future. Mythological time is time before historical beginning time of world – formation and surprising revelation.

Though mythology is not only a very strong matrix of the artistic thinking, but gave literature the whole complex of the actual artistic images. According to the process of civilization we can track the development of myth. It goes without saying that the major source of Greek mythology are Iliad and Odyssey (Homerus). That is a centerpiece of tradition of myth identification as the root of fiction. The tradition has been transferring but the main idea of it the basical point of further development.

Georgian mythology played a very important role in national arts development.

During a long period of time the role of myth was an object of investigation in scientific works of the famous Georgian researchers: Iv. Javakhishvili, Al. Khakhanashvili, V. Barnov, M. Chikovani, V. Kotetishvili, Ks. Sikharulidse, E. Virsaladse, D. Shengelaia, V. Bardavelidse.

In Georgian original mythological pantheon genesis research important role was played by G. Chitaia, Al. Robakidse, S. Makalatia, T. Ochiauri, K. Sokhadse.

Principal role of mythology in archeology, history of the arts and study of literature and philosophy was marked in N. Marr's, K. Kekelidse's, Sh. Nutsubidse's, Sh. Amiranashvili's, G. Chubinashvili's, G. Melikishvili's, S. Kaukhchishvili's, I. Megrelidse's research works.

Myth was used in S.-S. Orbeliani's, N. Baratashvili's, Gr. Orbeliani's, Al. Chavchavadse's, I. Chavchavadse's, Ak. Tsereteli's, Vaza–Pshavela's, Al. Kazbegi's creative work.

"Mythologism" is artistic technique and at the same time world – perception in the literature of the 20th century. New literary tendencies, the authors of which were Wagner, Nietzsche, Freud, Jung, etc influenced upon the great Georgian writers K. Gamsakhurdia, Gr. Robakidze, L. Kiacheli, M. Djavakhishvili, N. Lordkipanidze, D. Shengelaia, poets G. Tabidze, T. Tabidze, P. Iashvili, V, Gaprindashvili, I. Grishashvili, G. Leonidze.

G. Rcheulishvili, N. Dumbadze, A. Sulakauri, T. Chiladse, Ch. Amiredjibi, O. Chiladze, G. Gegeshidze restored the main mythological principles of the above listed masters. They founded tradition and manner of

intellectual novel in Georgian literature. Created and developed properties of temporality, explicity and implicity in literature.

O. Chiladse's novel is a brilliant example of remythologization. In the first part of the novel there has been presented antique myth remythologization and at the same time its demythologization, author retells myth and restores it, rebuilding the old mythologemes into national - historical images.

In the second part of the novel O. Chiladze linked his creative work with the taken in literature notion of literary remythologization. According to the aim of the given work there has been presented diligent analysis of the archetype, central images of the novel there is an attempt or generalization in historical plan, analysis in national aspect comparison of all – human archetypes, presented the connection with the central tendencies of the literature of the 20th century beginning.

Big Ukheiro, Pharnaoz and Small Ukheiro are analyzed in connection with Odyssey and other heroes, stored in "labyrinth of collective alter ego".

The given novel is a brilliant example of the idea that the real arts is the talent restores and revives subconscious impulses through in the light of the national mentality.

Zoomorphs are also presented as an object of our research which prove remythological character of the given novel and the whole Georgian literature of the second part of the 20th century.

According to the above said myth is the source of literature. O. Chiladze's novel "There was a man going along the road" is a typical example of remythologizated literature.

The novel shows the importance of revival of remythologization in literature for Georgia in the second half of the 20th century.

Thinking by mythologemes, the talent of their restore, rebuilding and transferring of the old archetyps "stories", replacement them on the folklore basis – that develops originality of Georgian literature.

There is possibility that Georgian literature of the 21st century will base on the archetype thinking.

Parity relations between mythology and literature as the basis of the idea that the arts is immortal and will influence and spread the great mythological model, necessary for the further development of mankind.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. აბაშიძე ბ., ქართული მითოლოგიის საკითხები, თბ., 1991;
2. აბაშიძე ლ., ესთეტიკური ეტიუდები, ბათუმი, 1981;
3. აპოლონიოს როდოსელი, არგონავტიკა, აკ. ურუშაძე, „აპოლონიოს როდოსელი და მისი არგონავტიკა“, თბ. 1975;
4.. ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ფოლკლორული ფონდი;
5. ბარდაველიძე ვ., ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების ისტორიიდან, თბ., 1949;
6. ბარდაველიძე ჯ., ქართული ხალხური ლექსი, თბ., 1979;
7. ბაქრაძე ა., მითოლოგიური ენგადი, თბ., 1969;
8. ბაქრაძე ა., მწერლობის მოთვინიერება, თბ., 1990;
9. ბაქრაძე ა., ტარიგი ღმრთისაი, ლიტერატურული პროცესი და კრიტიკა, თბ., 1980;
10. ბიბლია, თბ., 1989;
11. ბენაშვილი გ., ლიტერატურულ—კრიტიკული ეტიუდები, თბ., 1989;
12. გამსახურდია ზ., წერილები, ესსეები, თბ., 1991;
13. გამსახურდია კ., თხზულებათა ათტომეული, ტ. დმ, თბ., 1973—1985;
14. გელოვანი ა., მითოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1983;
15. გოეთე ი.ვ., ფაუსტი, თბ., 1987;
16. გორდეზიანი რ., ბერძნული ცივილიზაცია, თბ., 1980;
17. გულიგა ა., შითი და თანამედროვეობა, გაზ.„ლიტ. საქართველო“, თბ., 6.04.1984;
18. ვირსალაძე ე., ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964;
19. ზანდუკელი ფ., მხატვრული ოსტატობის საკითხები ქართულ ფოლკლორში, თბ., 1985;
20. იმედაშვილი კ., მითოლოგიური სიმბოლოები, თბ., 1987;

21. იმედაშვილი კ., მითი და თანამედროვე ქართული ბროზა, მნათობი, თბ., 1980, №2; ინტერნეტის ავტორიზირებული რესურსები:
22. http://www.mythology/art.lit/gprob/org.com
23. http://www.myth-litu/arch/msu.com
24. http://www.literature.ren.l-file.co.uk.edu.htm
25. http://www.ancientlit.argo.edu.html
26. http://www.literatstudy.ancientrome.edu.com
27. http://www.joyce.edu_j-file/art/398/html
28. http://www.freud.arts/psychology.mich.edu.com
29. http://www.psarchives/freudstore/freud_f/hml
30. http://www.oldgrlit/monuments/tr/g_ga.lit.com
31. http://www.history/literature/lit.org.edu.com
32. იოსელიანი ა., ნარკვევები კოლხეთის ისტორიიდან, თბ., 1973;
33. კაკაბაძე ნ. - თომას მანი და ფრანც კაფკა - ჟურ. „ცისკარი“, თბ., 1973, №1;
34. კარმანი რ. - რობაქიძე და მითის აღორძინება. გაზ. „ლიტ. საქართველო“, თბ., 1504.1981;
35. კასირერი ერნსტ, რა არის ადამიანი, თბ., 1983;
36. კვესელავა მ., ფაუსტური პარადიგმები, თბ., 1961;
37. კიკნაძე ზ., ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბ., 1985;
38. ლინდემანი გ., ბეკჰოფი პ., ხელოვნების ლექსიკონი, ტ.1, ბერძნული არქაიკიდან ბაროკომდე, თბ., 1992; პ
39. ჟურ. „ლიტერატურული აჭარა“, ბათუმი, 1997 — №7;
40. ჟურ. „ლიტერატურული აჭარა“, ბათუმი, 1998 — №6, №7, №8;
41. ჟურ. „ლიტერატურული აჭარა“, ბათუმი, 1999 — №3, 5, №6, №7;
42. ჟურ. „ლიტერატურული აჭარა“, ბათუმი, 2000 — №1, №2,№3, №5, №9;
43. ჟურ. „ლიტერატურული აჭარა“, ბათუმი, 2001 — №2, №5, №7;
44. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, „საუბრები ქართულ ლიტერატურაზე, „ვეფხისტყაოსნის“ საკვანძო მითოლოგემები“, 29. 03. 1987;

45. მეგრელიძე ი., რუსთაველი და ფოლკლორი, თბ., 1960;
46. ნიკოლეიშვილი ა., მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ნარკვევები, ორ ტომად, ტ. 1, ქუთაისი, 1994;
47. სამხრეთ—დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, თბ., გამ. „მეცნიერება“, 1975, №2;
48. სამხრეთ—დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, თბ., გამ. „მეცნიერება“, 1977, №3;
49. სამხრეთ—დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, თბ., გამ. „მეცნიერება“, 1978, №3;
50. სამხრეთ—დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, თბ., გამ. „მეცნიერება“, 1984, №7;
51. სამხრეთ—დასავლეთ საქართველოს ზეპირსიტყვიერება, თბ., გამ. „მეცნიერება“, 1986, №8;
52. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ყოფა და კულტურა, თბ., 1978, №6;
53. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბ., 1992, №1, №2, №3;
54. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია, თბ., 1992, №1, №2;
55. სიგუა ს., ლიტერატურა და ტრადიციის ბარიერი, თბ., 1988;
56. სიგუა ს., მითოსი და ლოგიკა, მნათობი, თბ., 1979, №8;
57. სიხარულიძე ქს., ნარკვევები, თბ., 1958;
58. სიხარულიძე ქს., ქართველი მწერლები და ხალხური შემოქმედება, თბ., 1966;
59. ტაბიძე ტ., წერილები, ნარკვევები, თბ., 1957;
60. ქართული მითოლოგია, თბ., 1992;
61. ქართული ხალხური ზღაპრები, თბ., 1979;
62. ქართული ხალხური პოეზია, თბ., ტ.1, 1972;
63. ქურდოვანიძე თ., ქართული ფოლკლორი, თბ., 2001;
64. შენგელაია დ., სამი სკნელი, წერილები, თბ., 1955;
65. ჩიქოვანი მ., ქართული მითოლოგია და ხალხური პოეზია, ქართული ხალხური პოეზია, ტ. 1, თბ., 1972;

66. ჩიქოვანი მ., ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956;
67. ჩხეიძე რ., მზის ამოსვლის წინ, თბ., 1997;
68. ცანავა აპ., ფოლკლორი და თანამედროვე ქართული მწერლობა, თბ., 1986;
69. ცანავა ა., ქართული ფოლკლორის საკითხები, თბ., 1990;
70. ძმები გრიმები, და—ძმა, თბ., 1983;
71. ჭელიძე მ., მითოსიდან ფილოსოფიური აზროვნებისაკენ, თბ., 1977;
72. ჭილაძე ო., რჩეული თხზულებანი სამ ტომად, ტ. 1, თბ., 1986;
73. ჟურ. „ჭოროხი", ბათუმი, 1998, №3;
74. ხიდაშელი მ., არქაული საზოგადოების მსოფლხატი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბ., 1991, №1;
75. ხიდაშელი მ., მითოლოგია - არქაული საზოგადოების აზროვნების წესი - ჟურ. „მნათობი", თბ., 2000, №
76. ხინთიბიძე ე., მსოფლმხედველობითი პრობლემები ვეფხისტყაოსანში, თბ., 1975;
77. ჯეიმს ჯოისი, დუბლინელები, თბ., 1979;
78. ჯეიმს ჯოისი, ულისე, თბ., 1983;
79. ჯიბლაძე გ., კრიტიკული ეტიუდები., თბ., 1963;
80. ჯიბლაძე გ., ფროიდის ფსიქოანალიტიკური ესთეტიკის კრიტიკისათვის, თბ. 1985;
81. ჰომეროსი, ოდისეა, თბ., 1975;
82. Абрамсон М.Л., От Данте к Альберти, М., 1979;
83. Аникин Г.В., Михальская Н.П., История английской литературы, М., 1975;
84. Барт Р., Мифологии, М., 1996;
85. Блеккер Г., Новая действительность, М., 1957;
86. Братья Гримм, Сказки, М., 1976;
87. Бредбери Р., Передай добро по кругу, М., 1982;
88. Булгаков М.А., Собр. соч. в пяти томах, М., 1990;
89. Воннегут К., Сирены титана, Колыбель для кошки, Бойня номер пять, М., 1989;
90. Гегель Г. В.Ф., Философия религии в двух томах; М., 1976;

91. Геллей Г.Г., Библейский справочник Геллея, Торонто, Канада, 1989;
92. Гиленсон Б.А., Американская литература 30-х годов XX-го века, М., 1974;
93. Гофман Э.Т.А., Собрание сочинений в шести томах, М., 1991;
94. Грузинские народные сказки и мифы, Тб., 1985;
95. Гулыга А.В., Миф как философская проблема, М., 1985;
96. Дорошевич А., Миф в литературе 20-го века, Вопросы литературы, 1970, №2;
97. Дьяконов И.М., Мифология древнего мира;
98. Золотарев А.М., Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964;
99. Иванова В.В., Литература Великобритании 20-го века; М., 1984;
100. Из истории русского реализма конца 19-го начала 20-го веков, Щелогурова Г., "Об интерпретации мифа в литературе", Издательство МГУ, 1986;
101. История зарубежной литературы XX-го века, М., 1980;
102. Кассирер Э., Сила метафоры, "Природа", М., 1990, №3;
103. Кафка Ф., Рассказы, М., 1988;
104. Косидовский З., Библейские сказания, М., 1975;
105. Краткий очерк истории философии, М., 1971;
106. Леви-Стросс Клод, Миф, ритуал и генетика; Природа, 1978, №3;
107. Леви-Стросс Клод, Структукра мифов, М., 1970, №7;
108. Жур. «Литературная учеба», М., 1990, №1;
109. Литературная энциклопедия, М., 1929;
110. Лосев А.Ф., Античная мифология и ее историческое развитие, М., 1957;
111. Лотман Ю.М., О мифологическом коде сюжетных текстов, Сборник статей по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1973;
112. Маркес Г.Г., Сто лет одиночества, Повести и рассказы, М., 1972;

113. Марков В.А., Литература и миф: проблема архетипов; Тыняновский сб., Рига, 1990;
114. Мелетинский Е.М., Герой волшебной сказки. Происхождение образа, М., 1958;
115. Мелетинский Е.М., Поэтика мифа, М,. 1976;
116. Миллер-Будницкая Р., Об «Улиссе» Джеймса Джойса, жур. Литературная критика, М., 1934, №1;
117. Миллер-Будницкая Р., «Улисс» Джеймса Джойса, жур. Интернациональная литература, М., 1935, №4;
118. Мифология древнего мира, М., 1977;
119. Мифы, культы, обряды народов зарубежной Азии; М.,1986;
120. Мифы народов мира, в двух томах; т. 2, М., 1987;
121. Народные русские сказки, М., 1983;
122. Ницше Ф., Так говорил Заратустра, приложение 1, Е.Ферстер-Ницше, Возникновение "Так говорил Заратустра", М., 1990;
123. Перро Ш., Волшебные сказки, М., 1975;
124. Потебня А.А., Философия мифа, М., 1990;
125. Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии, М., 1970;
126. Сборник статей по вторичным моделируемым системам, Тарту, 1973;
127. Сказки, Минск, 1986;
128. Сказки народов мира, М., 1987;
129. Словарь Античности, М., 1989;
130. Советский энциклопедический словарь, М., 1985;
131. Современная литература за рубежом, М., 1966;
132. Соловьев В.С., Собрание сочинений, С-Пт., 1901;
133. Стеблин-Каменский М.И., Миф, Л., 1976;
134. Типологические исследования по фольклору, М., 1975;
135. Токарев С.А., Что такое мифология?, М., 1962;
136. Тронский И.М., История античной литературы, М., 1983;

137. Тыняновский сборник, Рига, 1990;
138. Философский энциклопедический словарь, М., 1983;
139. Фонтенель Б., Рассуждения о религии, природе и разуме, М., 1979;
140. Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т., В преддверии философии, М., 1984;
141. Фрезер Дж. Дж., Золотая Ветвь, М., 1986;
142. Фрезер Дж.Дж., Фольклор в ветхом завете, М., 1985;
143. Фрейд З., Психоаналитические этюды, Минск, 1997;
144. Фрейд З., "Я" и "Оно", Сочинения в двух томах, т.2, М., 1993;
145. Фрейденберг О., Мифы и литература древности, М., 1978;
146. Хрестоматия по зарубежной литературе, М., 1968;
147. Хуцишвили Г.Ш., Генезис структуры теоретического мышления, Тб., 1989;
148. Шеллинг Ф.В.И., Сочинения в двух томах, т.1, М., 1976;
149. Шеллинг Ф.В.И., Философия искусства, М., 1966;
150. Элиаде М., Аспекты мифа, М., 2000;
151. Элиаде М., Космос и история, Избранные работы, М., 1987;
152. Элиаде М., Мифы.Сновидения. Мистерии., М., 1979;
153. Элиаде М., Священное и мирское, М., 1994;
154. Юнг К.Г., Архетип и символ, М.,1991;
155. Юнг К.Г., Душа и Миф, Шесть архетипов, М., 1995;
156. Eliade M., The Sacred and the Profane, The Nature of Religion,1959.
157. Eliade M., The Misterys of Birth and Rebirth, N.Y., 1965.
158. Joyce J., Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, M., 1982.
159. Jung C. G., Four Archetypes, L., 1980.
160. The Idea of literature, Moscow, 1979.

სარჩევი

წინათქმა 3

ნაწილი პირველი

თავი I _ მითოლოგიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთქმედების დინამიკა ლიტერატურის ისტორიის ასპექტში 7

თავი II _ მითოლოგია და ქართული ლიტერატურა 25

ნაწილი მეორე

თავი I _ მეოცე საუკუნის ევროპული რემითოლოგიზაციის ფსიქო-ფილოსოფიური წანამძღვრები 39

თავი II _ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურული რემითოლოგიზაციის საფუძვლები 51

ნაწილი მესამე

თავი I _ რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ და ანტიკური მითოლოგიის მოტივები 65

თავი II _ რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ საკვანძო მითოლოგემები 107

თავი III _ ზოომორფები რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ 138

ბოლოთქმა 160

რეზიუმე (რუსულ ენაზე) 164

რეზიუმე (ინგლისურ ენაზე) 169

გამოყენებული ლიტერატურა 172

გამომც. რედაქტორი	ლალი კონცელიძე
მხატვრ. რედაქტორი	გურამ გუჯაბიძე
ტექნ. რედაქტორები	ეთერ ბუქიძე
	რობერტ ლომაძე
უფრ. კორექტორი	ნანული წილოსანი
კორექტორი	ლელა კვიტაიშვილი
დამკაბადონებელი	მაია მესხიძე
ოპერატორი	ხათუნა ვარშანიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25.04.2002, ქაღალდის ზომა 60X84 1/16, საალრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,3, ფიზიკური თაბახი 11,25, შეკვ. №17, ტირაჟი 300

ფასი სახელშეკრულებო

ს ს „გამომცემლობა ა ჭ ა რ ა", ბათუმი, ბოგებაშვილის, 24

ს ს „გამომცემლობა ა ჭ ა რ ი ს" პოლიგრაფიული ცენტრი, ქოსტაპას, 5