

თამარ მეზუკე

**პროზაული ჟანრების
სტრუქტურულ – სემანტიკური
კლასიფიკაცია**



გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2007

ნაშრომი წარმოადგენს პროზაული ჟანრების ერთიანი სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაციის მცდელობას, რომელიც საშუალებას მოგვცემს განვიხილოთ პროზაული ნაწარმოებები როგორც ერთიან პრინციპზე დამყარებული სისტემა, რომელიც ექვემდებარება აგებულების და შინაარსის გადმოცემის საერთო წესებს. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ასახული თემების განმეორება, და თუმცა მათი პირობითი ჟანრული მიკუთვნების ფაქტი მეტყველებს ამ სისტემის იმპლიციტურ არსებობაზე.

ლიტერატურული ნაწარმოებების ანალიზისადმი ამგვარი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს არა მარტო პირველად ჩამოვაყალიბოთ ეპიკური პროზის ნაწარმოებთა ჟანრების სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაცია, წარმოვადგინოთ მსოფლიო ლიტერატურა არა როგორც განცალკევებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა წყება, არამედ გამოვაველინოთ ის საერთო, რაც უდევს საფუძვლად სხვადასხვა დროისა და ავტორთა ნაწარმოებებს და წარმოვადგინოთ მხატვრული ლიტერატურა როგორც საერთო აზრით შეკრული ერთიანი სისტემა.

ნაშრომი წარმოადგენს კომპლექსურ მეცნიერულ კვლევას, რომელიც გამიზნულია ერთდროულად რამდენიმე მეცნიერული დარგისათვის: ლიტერატურის ისტორია და თეორია, პოეტიკა, ჰერმენევტიკა, ტექსტის ლინგვისტიკა, რელიგიების ისტორია, უცხო ენების და ლიტერატურის სწავლების მეთოდოლოგია და თარგმანის თეორია. იგი შეიცავს საინტერესო მასალას, როგორც ლექციებისათვის, ასევე სადიპლომო, სამაგისტრო და საკანდიდატო ნამუშევრებისათვის, ტექსტის ინტერპრეტაციის სხვადასხვა სპეცკურსებისათვის.

გასაანალიზებლად შევარჩიეთ არა მარტო ინგლისური და ამერიკული ავტორების პროზაული ნაწარმოებები, არამედ სხვადასხვა დასავლეთევროპული (უფრო ფართოდ – ქრისტიანული) კულტურული ტრადიციის – რომლის საფუძველსაც ძველბერძნული და ბიბლიური მითოლოგია წარმოადგენს – შწერალთა ნაწარმოებები, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაშია შესული, თუმცა განეკუთვნება სხვადასხვა ენობრივ ტრადიციებსა და პერიოდებს, რაც ლიტერატურული არქტიპების უნივერსალობის დემონსტრირების საშუალებას გვაძლევს.

კვლევის მიზანს წარმოადგენს როგორც არქტიპული მნიშვნელობის გარკვევა და მისი ასახვა ნაწარმოების სტრუქტურულ აგებულებაში, ასევე არქტიპების კომბინაციების ტიპების დადგენა სხვადასხვა ჟანრის ეპიკური პროზის ნაწარმოებებში.

რედაქტორი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **გურამ ლებანიძე**

რეცენზენტები: 1. ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **მაია ნათაძე**
2. ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი **თემურ კობახიძე**

© თ. მებუჯე, 2007

გამომცემლობა „**UNIVERSAL**“, 2007

თბილისი, 0179, 0. 53353333-ის ბაზ. 19. ☎: 22 36 09, 8[99] 17 2ქ 30

E-mail: universal@internet.ge

ISBN 978-99940-967-3-2

სარჩევი

შესავალი	4
თავი I. ეპიკური პროზის ნაწარმოებთა აგებულება და კლასიფიკაცია	
1. ეპიკური პროზის ძირითადი ჟანრები	7
2. ეპიკური ჟანრების ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის სტრუქტურულ-სემანტიკური საფუძვლები	14
3. ნარატივის სტრუქტურა	26
4. ნარატივის განვითარება	47
თავი II. ზოდიაქოს ნიშნები და უნივერსალური არქეტაპების სისტემა – ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ მითების სიღრმისეული მნიშვნელობა როგორც ეპიკური პროზის ჟანრების ნაწარმოებთა სემანტიკური კლასიფიკაციის საფუძველი	
1. ადამიანის ცხოვრების განვითარების ეტაპები	67
2. ზოდიაქოს თანავარსკვლავები	99
3. 12 ოლიმპიელი ღმერთი	113
4. ჰერაკლეს 12 გმირობა	120
5. ზოდიაქოს 12 სახლი, როგორც ადამიანის ცხოვრების ეტაპები	135
6. იაკობის 12 ვაჟი	137
7. 12 მოციქული	150
8. ფაეთონი	153
თავი III. ზოდიაქოს ნიშნები და თავისუფალი არჩევანის პრობლემა როგორც მითოლოგიური არქეტაპი	
1. "თავისუფალი არჩევანის" არქეტაპი	156
2. არქეტაპის სიმბოლური გამოსახულება	162
3. თავისუფალი არჩევანის" არქეტაპი ლიტერატურაში	175
4. ტყუპების არქეტაპი	209
თავი IV. მხატვრული პროზის სტრუქტურულ-სემანტიკური წყობა	232
საერთო დასკვნები	292
ბიბლიოგრაფია	303
გამოყენებული ლიტერატურის სია	360

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ჩვენი წიგნის მიზანს წარმოადგენს პროზაული ჟანრების სხვადასხვა ნაწარმოებებში მდგრადი სტრუქტურულ-სემანტიკური პრინციპების აღმოჩენა და იმის დადგენა, თუ მხატვრული პროზის ნაწარმოებები ექვემდებარებიან ერთიან სრულყოფილ-სემანტიკურ კლასიფიკაციას.

აღრინდელ ნაშრომებში ჩვენ მიერ დამუშავებული იყო პროზაული ნაწარმოებების სხვადასხვა ჟანრების სტრუქტურის მოდელი, რომელიც ეფუძნებოდა ტექსტის სტრუქტურული შემადგენელი ერთეულების კომბინირებასა და ინტეგრაციას და რომელიც, ჩვენი აზრით, საშუალებას გვაძლევს საკმაოდ დიდი სიზუსტით მივაკუთვნოთ პროზაული ნაწარმოებები ამა თუ იმ ჟანრს.

ჟანრული მიკუთვნების აღნიშვნისას ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ ჩვენ მიერ შემუშავებული პროზაული ჟანრების კლასიფიკაციით, რომელიც, ჩვენი აზრით, საშუალებას იძლევა საკმაო სიზუსტით მივაკუთვნოთ ნაწარმოები ამა თუ იმ პროზაულ ჟანრს. კლასიფიკაცია ემყარება შემდეგ ხუთ ნიშან-თვისებას [281]:

ა) ნაწარმოების უფაბულობა, ერთფაბულიანობა ან მრავალფაბულიანობა;

ბ) მასალის გადმოცემის დომინანტური ხერხი;

გ) დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული თავისუფალი თხრობითი მოტივების არსებობა ან არარსებობა.

და პირველი სამიდან გამომდინარე ორი მომდევნო ნიშანი:

დ) ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ნაწილების ერთთემიანობა ან მრავალთემიანობა;

ე) ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ნაწილების მონოფუნქციურობა ან პოლიფუნქციურობა.

სტრუქტურულ იერარქიას შეესაბამება სემანტიკური ერთეულების იერარქია, რაც ტექსტს აზრობრივ მთლიანობაში აერთიანებს.

ზემოაღწერილი ნიშან-თვისების საფუძველზე ეპიკური ჟანრების სისტემას ჩვენ წარმოვადგენთ წრის სახით, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ არა მარტო ჟანრობრივად “წმინდა” ნაწარმოებთა ნიშნები, არამედ მათ შორის გარდამავალი ფორმებიც და განვიხილოთ ჟანრები როგორც ურთიერთდაკავშირებული და ურთიერთგამჭოლი და არა როგორც იზოლირებული მოვლენები.

ჟანრში იგულისხმება ლიტერატურის განვითარების ისტორიის მანძილზე მრავალ ნაწარმოებში განმეორებადი კომპოზიციური სტრუქტურის ერთიანობა.

ეპიკა ერთ-ერთია ლიტერატურის სამ სახეობადა შორის, რომლის სტრუქტურას ახასიათებს გადმოცემის თხრობითი ფორმის დომინირება ჟანრული ნაირსახეობების სახით, ეპიკა მოიცავს ზღაპარს, ნოველას,

მოთხრობას, საგმირო ეპოსს, მოკლე მოთხრობას, ნარკვევს, რომანს, ლიტერატურულ ესსეს [938].

ეპიკური სიუჟეტის საფუძველია სიტუაცია, რომელიც სამყაროს ძალთა მერყევე წონასწორობას წარმოადგენს. მოქმედებას მთლიანობაში — ამ წონასწორობის დროებით დარღვევას და შემდგომ მის უპირობო აღდგენას, ანუ ეპოსის შინაარსს წარმოადგენს იმ სამყაროს ერთიანობა, სადაც ხორციელდება ინდივიდუალური ქმედება.

ზემოთ აღნიშნულმა დასკვნებმა გამოიჩინეს შემდეგი შეკითხვა: თუ პროზაული ჟანრების ნაწარმოებების სტრუქტურას აქვს მდგრადი და განმეორებადი ხასიათი, ამ სტრუქტურის უკან მდგარი შინაარსიც ხომ არ წარმოადგენს ასეთივე მდგრად ელემენტს, რომელიც სტრუქტურირებას ექვემდებარება, და შესაძლებელია თუ არა კავშირის დადგენა სტრუქტურისა და შინაარსის მდგრად პრინციპებს შორის.

დასმულ შეკითხვაზე პასუხის გაცემისთვის პირველ რიგში საჭირო იყო იმ სემანტიკური სისტემის მოძებნა, რომელიც საფუძველად უდევს პროზაული ნაწარმოებების უმრავლესობას და ასახავს ადამიანის ცხოვრების მთავარ პრინციპებს და ეტაპებს, რადგან ზუსტად ეს თემა უდევს საფუძველად მხატვრული პროზის ნაწარმოებებს.

მუშაობის დროს ჩვენ ვხელმძღვანელობდით იმ ვარაუდით, რომ მითოლოგია წარმოადგენს ნებისმიერი ხელოვნების პირველად მასალას. მითოლოგიური არქეტიპების უნივერსალობის დასასაბუთებლად, რომლებმაც ასახვა კპოვეს მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებში, აუცილებელია მითების ჩაკეტილი სისტემის გამოყოფა, სადაც ასახულია როგორც ადამიანის ცხოვრების სვლა, ასევე გმირის შინაგანი ჩამოყალიბების ეტაპები, ვინაიდან სწორედ აღნიშნული თემატიკა უდევს საფუძველად მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებს.

ნაშრომში მითოლოგია განხილულია როგორც დახურული სიმბოლური სისტემა, გაერთიანებული როგორც ფუნქციონირების ხასიათით, ასევე გარე სამყაროს მოდელირების ხერხით. მითი წარმოადგენს თვით ლიტერატურის პრინციპების სტრუქტურულ ორგანიზაციას. ლიტერატურაში მითოლოგიური არქეტიპები არ ქრება, ისინი მხოლოდ სახეს იცვლიან, ვინაიდან ლიტერატურულ მითოლოგიზმში წინა პლანზე გამოდის პირველადი მითოლოგიური პროტოტიპების მარადიული განმეორებადობის იდეა როგორც უნივერსალური არქეტიპების გამოსახვისათვის, ასევე თვით თხრობის კონსტრუირებისათვის. საკუთრივ მითი გამოყენებულია როგორც მეტაფორა.

ნიშანთა სისტემებში დაფიქსირებული მითების ანალიზი წარმოადგენს გვაძლევს მითის როგორც ელემენტარული სიუჟეტური კონსტრუქციის, სულიერი კულტურის არქეტიპის შესახებ. მითის ამ სიუჟეტურ-მოტივაციურ ერთეულს მითოლოგიას უწოდებენ.

რადგან მითი პრინციპულად კოსმიურია, ზოლო კოსმიური მოდელი წარმოადგენს სამყაროს მითოლოგიური მოდელის ბირთვს, მითოლოგიის პათოსი ექვემდებარება მაჰარმონიზებელ და მომწესრიგებელ მიზანმიმარ-

თულებას და ორიენტირებულა სამყაროსადმი ისეთ ერთიან მიდგომაზე, სადაც დაუშვებელია ქოტურობის უმნიშვნელო ელემენტიც კი. კვლევითის შერჩეულია ზოლიაქოსთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ცენტრალური მითოლოგიური ციკლი. მითების ამ დახურული სისტემის შერჩევა ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ სამყაროს საზღვრები ჩვენთვის ზოლიაქოს საზღვრებითაა წარმოდგენილი. ამგვარად ზოლიაქოს წრე სიმბოლურად წარმოადგენს სივრცეს, რომლითაც ღმერთი შემოიფარგლა, როდესაც სამყაროს ქმნიდა.

ნაშრომში განხილულია ზოლიაქოსთან დაკავშირებული ანტიკური და ბიბლიური მითები და მითოლოგიების მოძიების საფუძველზე ნაპოვნია იმავე არქეტიპების ასახვა მხატვრულ ნაწარმოებებში, ვინაიდან მითის არც შინაარსი და არც სტრუქტურა არ შეიძლება შეიცავდეს რაიმეს რეალობის ასახვის გარდა. მითები ინახავენ და გადმოგვცემენ პარადიგმებს – ხატებს, მათ მიხედვით ხორციელდება იმ ქმედებათა ერთობლიობა, რომლებზედაც ადამიანი პასუხისმგებლობას იღებს. ამ მაგალითის მიმცემი ხატების მიხედვით პერიოდულად ხდება კოსმოსისა და საზოგადოების რეკონსტრუირება, ვინაიდან საგანი თუ მოქმედება იმდენადაა რეალური, რამდენადაც ის იმიტირებს ან იმეორებს არქეტიპს.

მითი დიაქრონულია (როგორც ისტორიული მოთხრობა წარსულის შესახებ) და იმავდროულად სინქრონულიც (როგორც აწმყოს და, შესაძლოა, მომავლის ახსნის საშუალება).

მეორე – განვიხილავთ მითების სისტემას, რომელიც შეეხება მზის გადაადგილებას ზოლიაქოში. მითოლოგიაში მზიური გმირი, როგორც წესი, ღვთაებასთანაა გაიგივებული. თუმცა მითში ალევორიული მნიშვნელობა არსებობს როგორც აზრის უსასრულობის შესაძლებლობა. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ზოლიაქოს გავლა, ჩვეულებრივ, ეკისრება მთავარ გმირს, ხოლო ზოლიაქოს წრე მოცემულ შემთხვევაში ადამიანის სიცოცხლის დასრულებულ ციკლს წარმოადგენს, სადაც სხვადასხვა თანავარსკვლავედებს (სახლებს) მისი სხვადასხვა ეტაპი შეესაბამება. (ყველაფერს, რაც ღელამიწაზე არსებობს, ზეცაში სულიერი ორეული შეესატყვისება). ამგვარი მიდგომა მთლიანად ჩვენულია და წარმოადგენს ნაშრომის სიახლეს.

გასაანალიზებლად შევარჩიეთ არა მარტო ინგლისური და ამერიკული ავტორების პროზაული ნაწარმოებები, არამედ სხვადასხვა დასავლეთ-ევროპული (უფრო ფართოდ – ქრისტიანული) კულტურული ტრადიციის – რომლის საფუძველსაც ძველბერძნული და ბიბლიური მითოლოგია წარმოადგენს – მწერალთა ნაწარმოებები, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაშია შესული, თუმცა განეკუთვნება სხვადასხვა ენობრივ ტრადიციებსა და პერიოდებს, რაც ლიტერატურული არქეტიპების უნივერსალობის დემონსტრირების საშუალებას გვაძლევს.

კვლევის მიზანს წარმოადგენს როგორც არქეტიპული მნიშვნელობის გარკვევა და მისი ასახვა ნაწარმოების სტრუქტურულ აგებულებაში, ასევე არქეტიპების კომბინაციების ტიპების დადგენა სხვადასხვა ჟანრის ეპიკური პროზის ნაწარმოებებში.

ეპიკური პროზის ნაწარმოებთა აგებულება და კლასიფიკაცია

1. ეპიკური პროზის ძირითადი ჟანრები

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანია პროზაული ჟანრის ნაწარმოებთა სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაციის შემუშავება ტექსტის სტრუქტურული შემადგენელი ერთეულებისა და მათი კომბინირების პრინციპების, ასევე ნარატიული ჟანრის ნაწარმოებთა მყარი სტრუქტურული ნიშან-თვისებების მიღმა მდგარი, ინტეგრაციული აზრის ამსახველი, სემანტიკური კლასიფიკაციის დადგენის საფუძველზე.

ლიტერატურული ჟანრი ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის ქვესახეობას წარმოადგენს. მთავარი კრიტერიუმების (საგნის ასახვის სისტემა და გადმოცემის ფორმა, ასევე ავტორის მიმართება ასახვის საგნისადმი) გათვალისწინებით ჩატარებული დაყოფისას ჩვეულებრივ გამოყოფენ ყველაზე მოცულობით ჯგუფებს, ეგრეთ წოდებულ გვარებს (დრამა, ეპიკა, ლირიკა), რომლებიც მოიცავენ ჟანრებს (მაგ. ტრაგედია, რომანი, ოდა). სიტყვა "ჟანრი" წარმოდგება ფრანგული genre-საგან (გვარი, სახეობა). ზოგი მეცნიერი, სიტყვის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე, ასე აღნიშნავს ლიტერატურულ გვარებს: ეპოსს, ლირიკას და დრამას, ჯერ კიდევ არისტოტელეს [48] მიერ დადგენილი განსაზღვრების თანახმად. სხვები ამ ტერმინში გულისხმობენ ლიტერატურულ სახეობებს, რომლებიც გვარს შეადგენენ (რომანი, მოთხრობა, მოკლე მოთხრობა და სხვ.). ყველა შემთხვევაში ჟანრში იგულისხმება ლიტერატურის განვითარების ისტორიის მანძილზე მრავალ ნაწარმოებში განმეორებადი კომპოზიციური სტრუქტურის ერთიანობა.

ამჟამად მიღებულია ლიტერატურული გვარი განისაზღვროს, როგორც საერთო ნიშან-თვისებების (გენეტიკურის და სტრუქტურულის), ასევე გადმოცემის დომინანტური ფორმის (მოქმედება დიალოგებში – დრამა, თხრობა – ეპიკა, გრძობათა მანიფესტაცია და რეფლექსია – ლირიკა) მქონე ნაწარმოებთა ერთობლიობა. ეს ლიტერატურული სისტემატიკის პირველი საფეხურია, სადაც მთავარია თვალსაზრისი და საგანთა გადმოცემის ხასიათი – უშუალოდ პრეზენტატული დრამაში, საგნობრივი ეპიკაში და სუბიექტური ლირიკაში [914].

ჟანრის ნიშან-თვისებები, ანუ ნაწარმოების კომპოზიციის ორგანიზაციის ხერხები, წარმოადგენენ დომინანტურ ხერხებს, რომლებსაც ექვემდებარება მხატვრული ერთობლიობის შექმნისათვის აუცილებელი ყველა დანარჩენი ხერხი [451].

ეპიკა ლიტერატურის ერთ-ერთი სახეობაა. მის სტრუქტურას ახასიათებს გადმოცემის თხრობითი ფორმის დომინირება, რომელიც კომპოზიციურად აერთიანებს გადმოცემის ყველა დანარჩენ ფორმას; აგრეთვე ასახვის საგნის ობიექტივიზაცია, რომელსაც წარმოადგენს მნიშვნელოვნად მიჩნეული და ლიტერატურულ წვდომაში ასახული რეალობის მონაკვეთი. ეპიკის ობიექტურობა დამყარებულია უფრო ასახვის საგნისაგან შემოქმედის დაშორებაზე, ვიდრე მის თავშეკავებაზე – უარი ინტერპრეტაციასა და შეფასებაზე. ეპიკური ნაწარმოების პროტოტიპს წარმოადგენს წარსულის მოვლენების ზეპირი გადმოცემა [925]. ძირითადი დებულება – ადამიანთაშორისი ურთიერთობების წინარე მდგომარეობა: თხრობა, როგორც შუამავალი მოვლენასა და მსმენელს შორის. მოვლენათა თვითორგანიზებული, თავისუფალი და ეპიზოდებით ნებისმიერად გაფართოებული ერთობლიობის გარდა საჭიროა დროსა და სივრცეში ისეთი შეზღუდვების არარსებობა, როგორიცაა ერთიანობა დრამაში ან განწყობათა ჩაკეტილი თანაჟღერადობა ლირიკაში. ეპიკის (თხრობის დრო) განკარგულებაში იმყოფება თხრობის დროში განვითარება აჩქარებისა და შეჩერების სახით, ნაწილობრივ თვით დროის შემობრუნება (წარსულთან დაბრუნება), ისევე როგორც სტრუქტურის ცალკეულ მონაკვეთებად დანაწილება. ეპიკა სარგებლობს მასალის გადმოცემის სხვადასხვა ხერხებით (თხრობა, აღწერა, დიალოგი, მონოლოგი, ავტორისეული წიაღსვლები).

ჟანრული ნაირსახეობების სახით ეპიკა მოიცავს ზღაპარს, ნოველას, მოთხრობას, საგმირო ეპოსს, მოკლე მოთხრობას, ნარკვევს, რომანს და სხვ. [926: 927-933]. ეპოსის სპეციფიკას წარმოადგენს თხრობის მარგანიზებული მნიშვნელობა: მთხრობელი მოვლენებს გადმოსცემს როგორც წარსულში მომხდარს და ამჟამად გახსენებულს, გზადაგზა მიმართავს მოქმედების გარემოებათა და პერსონაჟების გარეგნობის აღწერას, ზოგჯერ მსჯელობს კიდევ. გარეგანი და შინაგანი ენობრივი თვალსაზრისების შეჯერების საფუძველზე წარმოიქმნება ავტორისეული და სხვისი ნათქვამის ურთიერთგაშუქება.

ეპიკური სიუჟეტის საფუძველია სიტუაცია, რომელიც სამყაროს ძალთა მერყევ წონასწორობას წარმოადგენს; მოქმედება მთლიანობაში

– ამ წონასწორობის დროებით დარღვევას და შემდგომ მის უპირობო აღდგენას. ძირითადი სიტუაციის ბუნებით აიხსნება სიუჟეტის წყობის სიმეტრიულობა. ნაწარმოების ეპიკური ჟანრისადმი მიკუთვნების კრიტიკურიუმბად შეიძლება ჩაითვალოს მთავარი მოვლენის გაორმაგება და სიუჟეტის უკუსიმეტრიული წყობა. სიუჟეტის გაშლის ორი შეუთავებელი ფაქტორის – გმირის ინიციატივისა და გარემოებათა "ინიციატივის", რაც ამ შემთხვევაში ისევე მოქმედია, ხოლო ზოგჯერ "უფრო მოქმედიც", ვიდრე გმირი [123], – თანასწორობის შედეგს რეტარდაცია წარმოადგენს. რეტარდაციის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ასევე შეიძლება ჩაითვალოს გვაროვნულ ნიშნად. ეპიკურ სიუჟეტებში განგება და ბედისწერა განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ, რაც მკითხველისათვის ნაკლებ თვალში საცემია არამოტივირებული შემთხვევითობის არსებობასთან შედარებით. აუცილებლობა, ისევე როგორც შემთხვევითობა, დაკავშირებულია ქაოსისა და წესრიგის კატეგორიებთან. ეპიკისათვის, მთლიანობაში, დამახასიათებელია ამ ორი საწყისის თანასწორუფლებიანობა, ზოგჯერ – მათი დაპირისპირების უშუალო გააზრება ძირითადი სიუჟეტური სიტუაციის სახით. მხატვრულ რეფლექსიებში ეს თავისებურება აისახება ფატალიზმისა და თეოდეციის დამახასიათებელ ეპიკურ თემებში. შემთხვევა შესაძლებელია გვევლინებოდეს დინამიკის ელემენტად, რომლის გარეშეც შეუძლებელია სიტუაციის ამ დროებითი რღვევის შეცვლა მისი მომდევნო აღდგენით. სიუჟეტების ორი ტიპის – ციკლურისა და კუმულაციურის – გამიჯვნის საფუძველზე, რაც ემყარება მათ, ორ ურთიერთშემაკვსებელ, სამყაროს აღქმის კონცეფციასა და ამ სამყაროში ადამიანის მოქმედების სტრატეგიად გააზრებას, შესაძლებელია ეპიკური სიუჟეტის სპეციფიკა სწორედ სიუჟეტური წყობის ამ პრინციპების თანასწორობასა და ურთიერთქმედებაში დაინახოთ. ეპიკური სიუჟეტების საზღვრების თავისებურება – მათი გახსნილობა, პირობითობა, შემთხვევითობა – ასევე პოულობს ახსნას ძირითადი სიუჟეტური სიტუაციის ბუნებაში. ეპიკური სიტუაცია არ იქმნება, არც გადაილახება და არც უკუივდება ცალკე მოვლენით ან მოვლენათა ერთობლიობით. სამყაროს არსი, რომელიც ეპიკურ სიტუაციაში იხსნება, უცვლელია. ეპიკაში მოთხრობილი სიტუაცია მისთვის პოლარულ შესაძლებლობათა ფუნდამენტური დაპირისპირების გადაწყვეტაა: მოვლენისადმი შეზღუდულ თანაზიარობასა (სუბიექტის შინაგანი "დრამატული" პოზიცია) და მისგან უსაზღვრო განდგომას ("ეპიკური ობიექტურობის" პოზიცია), "კერძო დაინტერესე-

ბასა" და "უსაზღვრო საყოველთაობას" შორის. ეპოსის შინაარსს წარმოადგენს იმ სამყაროს ერთიანობა, სადაც ხორციელდება ინდივიდუალური ქმედება. ამდენად მას განეკუთვნება ამ სამყაროს შეხედულებებთან, ქმედებებთან და მდგომარეობასთან დაკავშირებული მრავალფეროვანი საგნები. საკუთრივ ეპიკური სიცოცხლისუნარიანობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ორივე ძირითადი მხარე (განსაკუთრებული მოქმედება მისი ინდივიდუალურობით და სამყაროს ზოგადი მდგომარეობა), მუდმივი განზოგადების მიუხედავად, ამ ურთიერთობაში მაინც ინარჩუნებენ აუცილებელ დამოუკიდებლობას, რათა გამოხატულება ჰპოვონ ისეთ ყოფაში, რომელსაც თავისთავად გააჩნია გარეგანი არსი [123: 113-119].

ძირითად ეპიკურ ჟანრებს მიეკუთვნება: ეპოპეა, რომანი, ნოველა, მოთხრობა, მოკლე მოთხრობა, ნარკვევი და ლიტერატურული ესსე. თუ ნოველისა და რომანის წყობა საკმაოდაა დამუშავებული ლიტერატურათმცოდნეობაში, ამას ვერ ვიტყვით ისეთი პროზაული ჟანრების შესახებ, როგორცაა მოთხრობა, მოკლე მოთხრობა და მოკლე რომანი.

ქვემოთ მოგვყავს პროზაული ჟანრის ნაწარმოებთა რიგი განსაზღვრება. უფრო დაწვრილებით პროზაული ჟანრის ნაწარმოებთა აგებულება განხილულია წინა პუბლიკაციებში [281].

ესსე – განისაზღვრება როგორც გარკვეულ თემაზე დაწერილი მცირე პროზაული ნაწარმოები [924,926, 918,926,938,943]. ესსეს ჟანრის მამათაერად ითვლება ფრანგი მწერალი მ. მონტენი, რომელმაც 1580 წელს პირველმა გამოიყენა ეს ტერმინი თავისი ნაწარმოებისათვის, რომელიც ეძღვნებოდა დაკვირვებას საკუთარ თავსა და კაცობრიობაზე [918:98]. თუმცა პ.რიდის აზრით, ესსე ისევე ძველია, როგორც ნებისმიერი შემთხვევით დაწერილი ნაწარმოები და წარმოადგენს წერის უპიროვნო ფორმას – ღია წერილს, რომელიც არ არის მიმართული რომელიმე კონკრეტული პირისადმი. მიუხედავად ამისა თანამედროვე მსოფლიოში, და განსაკუთრებით ინგლისში, ის განვითარდა როგორც ლიტერატურის თავისებური ფორმა და თუმცა არასოდეს იზღუდებოდა კომპოზიციის რაღაც გარკვეული წესებით, მისი ტიპი ბოლო ორასი-სამასი წლის განმავლობაში მკაფიოდ განისაზღვრა [841:66-67].

ნარკვევი – განისაზღვრება როგორც მოკლე პროზაული ნაწარმოები [914, 916, 938, 943], როგორც ეპიკური, უპირატესად პროზა-

ული ჟანრი, რომელშიც აღწერილობით-თხრობითი ასახვა ფორმირდება "მთხრობელის" დაკვირვებებისაგან, რაც კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს. ნარკვევი ორი ფორმით განვითარდა – "ლოკუმენტური" (ანუ პუბლიცისტური) და მხატვრული. მხატვრულ ნარკვევში ასახვის საგანს, ჩვეულებრივ, წარმოადგენს: ამა თუ იმ გარემოს მდგომარეობა, ცხოვრების ყაიდა, ზნე-ჩვეულებები ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით ანუ ადამიანთა შორის, საზოგადოებრივ და პირად ცხოვრებაში ჩამოყალიბებული მყარი ურთიერთობები. მასში აქცენტი კეთდება არსებული ხასიათების მდგომარეობაზე, მათი ყოფის "სტატიკაზე" და არა განვითარებაზე [938:516-517].

ნოველა (იტალიური novella – ახალი ამბავი) – ლიტერატურის თხრობითი პროზაული ჟანრი, რომელიც მცირე თხრობით ფორმას წარმოადგენს. სიუჟეტი უჩვეულოსაქენ მიდრეკილებას ამჟღავნებს [945:ტ1-516]. მოკლე ეპიკური ნაწარმოები კომპაქტური ფაბულური კონსტრუქციით, რომელიც დრამატულს უახლოვდება, დინამიკური მოტივების სიჭარბით, ერთი მიმართულების მოქმედებით, ჩვეულებრივ, მთხრობელის მკაფიოდ გამოხატული პოზიციით და ძლიერი აქცენტით პუნქტის შემცველ დაბოლოებაზე [931: 170]. თავისი მოცულობით ნოველა შეესაბამება მოკლე მოთხრობას, ხოლო სტრუქტურით უპირისპირდება მას. ხასიათდება ფაბულის მკაფიო თხრობით. ნოველაში უნდა იყოს გამოხატული მოულოდნელი გარდატეხვით, საიდანაც მოქმედება მკვეთრად გადადის კვანძის გახსნაზე [938: ტ.5: 306-308]. ასევე, გოეთე განსაზღვრავდა ნოველას როგორც თხრობას ერთი უჩვეულო მოვლენის შესახებ [562]. ნოველის როგორც ჟანრის ძირითად ნიშან-თვისებას წარმოადგენს მტიციე დაბოლოება. ფაბულიან ნოველაში ასეთ დაბოლოებას შეიძლება წარმოადგენდეს კვანძის გახსნა. ჩვეულებრივ ეს ახალი, ნოველისტური ფაბულის მოტივებისაგან განსხვავებული მოტივების შემოტანაა [451-452].

მოკლე მოთხრობა (narratio) – მცირე ზომის ეპიკური ნაწარმოები, რომელიც ნოველისაგან მეტი გავრცობითა და კომპოზიციის ნებისმიერობით განსხვავდება [916-917]. ზღვარი ნოველასა და მოკლე მოთხრობას შორის არ არის მკაფიო და ჩვეულებრივ ზოგადი ნიშნებით ერთმანეთს ემთხვევა.

მოთხრობა – როგორც ჟანრი იკავებს შუალედურ მდგომარეობას რომანსა და მოკლე მოთხრობას შორის. მოთხრობა მიეკუთვნება საშუალო ზომის ეპიკურ ნაწარმოებებს მიდრეკილებით გავრცობისადმი და

ხასიათდება ნოველისა და მოთხრობის ზღვარზე არსებული სტრუქტურებით [931: 177]. მოთხრობაში, ნოველისაგან განსხვავებით, ჭარბობს ციკლური სიუჟეტური სქემა. ამით გამოხატულია მიმართება ცხოვრების ზოგადი კანონებისადმი და არა საყოფაცხოვრებო შემთხვევითობის ან საოცარი ისტორიული ფაქტებისადმი. მოთხრობის განსაზღვრისათვის გამოყენებულია სხვადასხვა კრიტერიუმები: 1. სემანტიკური (ობიექტის ასახვიდან გამომდინარე. მაგ. თხრობა ადამიანის ბედზე); 2. მოცულობით-სემანტიკური ან მოცულობითი (მოცულობით მოთხრობა მერყეობს ნოველასა და რომანს შორის, მაგრამ მისი მოცულობა მკაცრად განსაზღვრული არ არის და, თავისთავად, მნიშვნელოვან ჟანრულ მახასიათებლად არ გამოდგება) [938:814].

მოკლე რომანი (novelette) – წარმოადგენს რომანის წამყვან ფორმას XX საუკუნის ინგლისურენოვან ტრადიციაში. ჩვეულებრივ განისაზღვრება როგორც რომანის მოკლე ფორმა [818:291]. ითვლება, რომ მოკლე რომანს შუალედური მდგომარეობა უკავია მოკლე მოთხრობასა და რომანს შორის. მოკლე რომანში ხშირად აღინიშნება მოთხრობისთვის დამახასიათებელი მრავალი სპეციფიკური ნიშან-თვისება – თემის ორიგინალობა, გამონაგონის ხელოვნება, მაგრამ აკლია ერთი მთავარი – სისხარტე [794: 12]. სხვა თეორიის თანახმად, მოკლე რომანს შუალედური მდგომარეობა უკავია მოკლე მოთხრობასა და რომანს შორის და ათავსებს ამ ორივე ჟანრის თვისებებს [921, 924, 926]. მოკლე რომანის, როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის, არსებობა არ არის საყოველთაოდ აღიარებული. მაგრამ არსებობს ნაწარმოებები, რომლებიც ვერ თავსდება ვერც მოთხრობისა და ვერც რომანის ჩარჩოებში. მათ ეძლევათ რთული სახელები, მაგალითად, "რომანტიკული მოთხრობა". ამავე დროს ეს ნაწარმოებები ხარისხობრივად განსხვავდება როგორც რომანის, ასევე მოთხრობისაგან. "ასეთი ნაწარმოებების მიმართ უპრიანია გამოვიყენოთ არც ისე იშვიათი სახელწოდება "მოკლე რომანი" [938:815].

რომანი – თავდაპირველად თხრობითი ჟანრი, პროზაული ან გალექსილი, ლათინურისაგან განსხვავებულ, ხალხურ ენაზე. XVI საუკუნიდან სიტყვა "რომანი" აღნიშნავდა გამოგონილ, მნიშვნელოვანი მოცულობის (რაც მას მოთხრობისაგან გამოარჩევდა) პროზაულ ნაწარმოებს. მისი დამახასიათებელი ნიშნებია: ადამიანის გამოსახვა სასიცოცხლო პროცესის რთულ ფორმებში, სიუჟეტის მრავალხაზიანობა (რაც მთელ რიგ მოქმედ პირთა ცხოვრებას მოიცავს), მრავალხაზიანო-

ბა, ყოველდღიური ყოფის სრულ მრავალწახნაგოვნებაში წარმოჩენა (პანორამულობა), აქედან გამომდინარე – სხვა ჟანრის ნაწარმოებებთან შედარებით დიდი მოცულობა [945: 328-331]. რომანში თხრობა წმინდა ლიტერატურული გამონაგონის სახითაა წარმოდგენილი, რომელსაც არც ისტორიული და არც მითოლოგიური სარწმუნოების პრეტენზია არ გააჩნია. ამ თვალთახედვით რომანის ფოლკლორულ ექვივალენტს ზღაპარი წარმოადგენს – ჟანრი, უფრო ზუსტად, მცირე ჟანრების ჯგუფი – რომლებიც რომანის ფორმირებაში მონაწილეობდნენ, ხოლო შემდგომ, თავის მხრივ, განიცადეს მისი გავლენა. რომანს, ეპოსისაგან განსხვავებით, ზღაპრის მსგავსად ახასიათებს სპეციფიკური ინტერესი ცალკეული პიროვნების ფორმირებისა და მისი ბედისადმი (გამოცდა და თავგადასავლები), მაგრამ ზღაპარზე მეტადაა ორიენტირებული "პირადი ცხოვრებისა" და ეპიკური ფონიდან საკმაოდ ემანსიპირებული პიროვნების ასახვაზე. რომანი შეეჭიდა, ზღაპრისათვის მიუწვდომელი, შინაგანი სულიერი კოლიზიების, ხოლო მოგვიანებით – ფართო საყოფაცხოვრებო ფონის ასახვას [240]. მ. ბახტინს მოყავს სამი ძირითადი ნიშან-თვისება, რომლებიც რომანს დანარჩენი ჟანრებისაგან გამოარჩევს: 1) რომანის სტილისტური სამგანზომილებიანობა, რაც დაკავშირებულია მასში რეალიზებულ მრავალენოვან შეგნებასთან; 2) რომანში ლიტერატურული სახის დროითი კოორდინატების ძირეული შეცვლა; 3) რომანში ლიტერატურული სახის ჩამოყალიბების ახალი ზონა, კერძოდ, თანამედროვეობასთან (მის დაუსრულებლობასთან) მაქსიმალური კონტაქტის ზონა [78: 454-455].

ყველა პროზაულ ჟანრს ახასიათებს არა მხოლოდ მათთვის საერთო ეპიკური გვარის ნიშან-თვისებები, არამედ მხოლოდ ამა თუ იმ ჟანრისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები.

ვინაიდან პროზაული ჟანრების განსაზღვრებათა უმრავლესობა არ ექვემდებარება ერთიან სისტემას და არ ეფუძნება ერთიან სტრუქტურულ პრინციპს, ჟანრული მიკუთვნების აღნიშვნისას, შემდგომში, ჩვენ ვიხელმძღვანელებთ ჩვენს მიერ შემუშავებული პროზაული ჟანრების კლასიფიკაციით, რომელიც, ჩვენი აზრით, საშუალებას იძლევა საკმაო სიზუსტით მივაკუთვნოთ ნაწარმოები ამა თუ იმ პროზაულ ჟანრს.

2. ეპიკური ჟანრების ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის სტრუქტურულ-სემანტიკური საფუძვლები

ტექსტის ძირითად სტრუქტურულ-შემადგენელ ნაწილად მიჩნეულია აბზაცი, რომელიც ასახავს მისი აგებულების ძირითად მახასიათებლებს. აბზაცს განიხილავენ ტექსტის არა მარტო ავტორისეულ დანაყოფად, არამედ როგორც მის ერთ-ერთ ძირეულ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულად, რომელიც განეკუთვნება კომპოზიციის, სინტაქსისა და არქიტექტონიკის დონეებს.

აბზაცის სტრუქტურა უმეტესწილად განპირობებულია იმ ტექსტის ტიპით, რომელშიც ის შედის. სამეცნიერო (ერთმნიშვნელოვანი) ტექსტებისათვის დამახასიათებელია ერთთემიანი (მონოთემური) აბზაცების სიჭარბე. მხატვრული (მრავალმნიშვნელოვანი) ტექსტები შეიცავს მრავალთემიანი აბზაცების მნიშვნელოვან რაოდენობას.

ერთთემიან (მონოთემურ) აბზაცებად მოიაზრება აბზაცები, სადაც წინადადებების გაერთიანება შესაძლებელია კავშირებისა და სასკენი ნიშნების გამოყენებით. მრავალთემიანი აბზაცები შეიცავს რამდენიმე სინტაქსურ ერთობლიობას (სე). მათი გარდაქმნა ერთ წინადადებად, დამატებითი ლექსიკური ერთეულის გარეშე შეუძლებელია.

ითვლება, რომ სე შუალედური ერთეულია წინადადებებსა და აბზაცს შორის და ხასიათდება შინაარსობრივი და ფორმალური ერთიანობით, აგრეთვე თემატური სიტყვების ნაკრებით. სე-ს საზღვარს წარმოადგენს: კონტაქტური ლექსიკურ-სემანტიკური კავშირის გაწყვეტა, ზმნის სახედროითი ფორმის ცვლილება, ახალი თემატური ცენტრის აღმოცენება, რომელიც თავის გარშემო აერთიანებს ლექსიკურ-სემანტიკურ ერთეულებს.

დადგენილია აბზაცში სე-ს შეთავსების შემდეგი ტიპები: თხრობაში ახალი პირის შეყვანა, მოქმედების ადგილის შეცვლა, რამდენიმე პარალელური მოქმედების შეთავსება, მასალის გადმოცემის სხვადასხვა ხერხის გაერთიანება, ერთი თვალსაზრისის მეორით შეცვლა, რამდენიმე თვალსაზრისის შეთავსება, ასოციაციის პრინციპი.

სე-ს გაერთიანება აბზაცში ხდება მთელი აბზაცისათვის საერთო თემატური სიტყვით, რომელიც ყველა სე-ში მეორდება ან კავშირი აქვს. დადგენილია თემატური სიტყვებისა და სე-ს თემატური სიტყვების თანაფარდობათა შემდეგი სახეები: 1. აბზაცის თემატური სიტყვა არ წარმოადგენს თემატურ სიტყვას ერთ-ერთი სე-სათვის, მაგრამ

ყველა მათგანში გვხვდება; 2. აბზაციისათვის თემატური სიტყვა ამავე დროს თემატურია ერთ-ერთი სე-სათვის. მეორედება რა სხვა სე-ებში, ის წარმოადგენს ამოსავალ წერტილს თემატური სიტყვების სხვა ნაკრებისაგან შემდგარი ასოცოაციური რიგის აგებისათვის, გარდა ამისა აბზაცშიდა კავშირების დამყარების საშუალებაა. 3. ყოველ სე-ს გააჩნია თემატურ სიტყვათა საკუთარი ნაკრები. სე-ს აბზაცში გაერთიანება ხდება მოქმედ პირთა იგივეობის საფუძველზე. 4. თემატური რიგები ჯგუფდებიან ერთი მოქმედი პირის გარშემო და განსხვავდებიან თითოეული სე-სათვის განსხვავებული, სხვა მოქმედი პირების მიხედვით. 5. თითოეული სე-ს თემა ჯგუფდება სხვადასხვა თემატური სიტყვების გარშემო. აბზაცში სე-ების გაერთიანება ხდება მათ შორის მიზეზ-შედეგობრივი ურთიერთობის საფუძველზე. 6. პირველი სე-ს თემა რამდენიმე სიტყვის გარშემო ჯგუფდება, მეორის თემა – ერთ-ერთი მათგანის გარშემო.

მასალის გადმოცემის ხერხების მიხედვით აბზაცებს ყოფენ ერთგვაროვან (თხრობითი, აღწერილობითი, მსჯელობის შემცველი) და შერეულ აბზაცებად, სადაც მასალა გადმოცემულია კომპოზიციურ-სამეტყველო ფორმების შესაბამისი სხვადასხვა ხერხით.

დადგენილია აბზაციის აგების 3 ძირითადი ტიპი – ჯაჭვისებური, პარალელური და წრიული, რომლებიც რეალიზდება: ა/. წინადადების აგებულების დონეზე, ბ/. სე-ს მონაცვლეობის დონეზე, გ/. მასალის გადმოცემის განსხვავებული მეთოდების ერთეულების განლაგების დონეზე.

აბზაცს განიხილავენ როგორც ტექსტის იერარქიის ერთ-ერთ საფეხურს. მომდევნო საფეხურად (ერთეულად) ითვლება ტექსტური მონაკვეთი (ტმ), რომელიც შედგება ერთი ან სემანტიკურად დაკავშირებული რამდენიმე აბზაციისაგან. ტექსტში ტმ-ს გამოყოფენ კონტაქტური ლექსიკურ-სემანტიკური აბზაცთაშორისი კავშირის, მასში შემავალი აბზაცებისა და წინადადებების აგებულების მსგავსებისა და თავისებურებების, თემისა და რემის განვითარების ერთიანობის საფუძველზე, რაც გამოიხატება აბზაციის ცალკეულ თემათა ინტეგრაციაში.

მასალის გადმოცემის ხერხების მიხედვით ასხვავებენ ერთგვაროვანი და შერეული ხასიათის ტმ-ს. აბზაციის აგებულების ანალოგიურად დადგენილია ტმ-ს აგებულების 3 ტიპი: ჯაჭვური, წრიული და პარალელური, რომლებიც რეალიზდება შემდეგ დონეებზე: ა/. აბზაციისა და მასში შემავალი წინადადებების შენება; ბ/. მასალის გადმოცემის

განსხვავებული მეთოდების ერთეულების განლაგების დონეზე. ყველა შემთხვევაში მოცემული სამი ხერხი საფუძვლად უდევს კომბინატორული ვარიანტების მნიშვნელოვანი ნაწილის შენებას.

ტმ-ს საზღვრები, როგორც წესი, თანხვდება თემა-რემატული ჯგუფების საზღვრებს. ტმ-ის აბზაცებად დაყოფასთან მათი შეპირისპირებისას, გამოვლინდება აბზაცში შემდეგი თემა-რემატული რგოლების გამოყოფის კანონზომიერება: ა/. ტმ-ის ზოგადი თემა; ბ/. თემები და რემები; გ/. ზოგადი თემები და კერძო და/ან მადეტალიზებული თემები და რემები; დ/. კერძო თემები და რემები; ე/. დასკვნითი (ან სუმარული) რემა.

აბზაცის სტრუქტურული ტიპები შეეფარდება თემა-რემატული ჯგუფების გარკვეულ რგოლებს. ტრიალის ტიპით (თემა-დამუშავება-რემა) აგებული აბზაცი შეესაბამება რგოლს თემით, რემით (რემებით) და დასკვნითი რემით. აბზაცის ღია სტრუქტურა (თემა+დამუშავება) შეესაბამება რგოლს, რომელიც შედგება თემისა და რემისაგან (რემებისაგან). ღია აბზაცის მეორე ვარიანტი (დამუშავება+დასკვნა) შეესაბამება რგოლს, რომელიც შედგება რემისაგან (რემებისაგან) და შემაჯამებელი რემისაგან.

წრიული აგებულების აბზაცების აგებულება შეესაბამება რგოლს, რომელიც შედგება თემისაგან, რემისაგან (რემებისაგან) და შემაჯამებელი რემისაგან, რომელიც თემას იმეორებს.

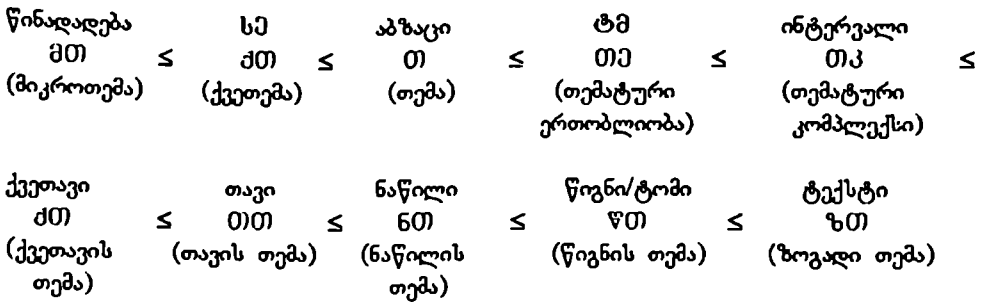
პარალელური აგებულების აბზაცი შეესაბამება რგოლს განმეორებადი ან ნაწილობრივ განმეორებადი თემებით და მათთან დაკავშირებული კერძო რემებით.

ჯაჭვური აგებულების აბზაცი შეესაბამება თემა-რემატული ჯაჭვის შესაბამის რგოლს, სადაც ყოველი ბოლო რემა გადადის მის მომდევნო თემაში.

იმ ფუნქციის მიხედვით, რომელსაც აბზაცები ასრულებენ ტმ-სა და მთლიანად ტექსტის შენებაში, ისინი იყოფიან ჩართულ (შესავალ), შემაკავშირებელ და შემაჯამებელ აბზაცებად.

ქვედა დონის ერთეულების ზედა დონის ერთეულებში გადასაცვლების პრინციპის გამოვლინების, ასევე ქვემდგომი ერთეულების ზემდგომ ერთეულებში მონაცვლეობის მდგრადი ტიპების განმეორების საფუძველზე დგება ტექსტის იერარქიული სტრუქტურა (საფუძვლად აღებულია ი.რ. გალპერინის ტექსტის სტრუქტურა) [118-119]. ამის პარალელურად იგება ტექსტის თითოეული სტრუქტურულ-შემადგენე-

ლი ერთეულისათვის თემების გამოყოფისა და ზემდგომ ერთეულებში ჩართვისას მათ ინტეგრაციაზე დაფუძნებული თემატური იერარქია:



მოცემული იერარქია საშუალებას იძლევა განვიხილოთ ტექსტი როგორც ჩაკეტილი, დასრულებული მთლიანი, რომელიც შესაძლებელია შედგებოდეს როგორც ცალკეული წინადადებებისაგან, ასევე შეიცავდეს სტრუქტურის ყველა კომპონენტს. ამავე დროს იგი საშუალებას იძლევა დავაკვირდეთ ცალკეული თემატური მონაკვეთების ერთიან თემატიკურ-სემანტიკურ ერთიანობაში – ტექსტში – ინტეგრაციას.

გამოვლენილია ტექსტის ერთეულების სტრუქტურული განმეორებადობა, ტექსტის ჩათვლით. იგი ემყარება ქვემდგომი ერთეულების ზემდგომ ერთეულებში ჯაჭვურ, პარალელურ ან წრიულ განლაგებას და გამოიხატება: ა/. პირველთა სტრუქტურული შენების თავისებურებებში; ბ/. 2 და მეტი განსხვავებული ტიპის ერთეულის (მასალის გადმოცემის სხვადასხვა ხერხის, სხვადასხვა თემატური მონაკვეთის, ნაწარმოების სხვადასხვა ფაბულური ხაზის ერთეულები) მონაცვლეობის თავისებურებაში.

ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ნაწილების მონაცვლეობის მდგრადი ტიპების არსებობა შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას როგორც პროზის რიტმული ორგანიზაციის განხილვის ერთ-ერთი კრიტერიუმი.

ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების აგებულების თავისებურებები უმეტესწილად განპირობებულია ნაწარმოების ჟანრით და გამოხატავს ჟანრულ სპეციფიკას. რეკომენდებულია ეპიკური პროზის ჟანრების კლასიფიცირება 5 ძირითადი ნიშან-თვისების მიხედვით, რომლებიც, ჩვენი აზრით, წარმოადგენენ ამა თუ იმ ჟანრის ნაწარმოებთა "ჩონჩხს" და უფლებას გვაძლევენ განვიხილოთ ჟანრები როგორც ერთიანი ურთიერთდაკავშირებული სისტემა.

1. ნაწარმოების უფაბულობა, ერთფაბულიანობა, მრავალფაბულიანობა.

მინიმალური ფაბულური (თემატური) ხაზის სახით შესაძლებელია განვიხილოთ შემჭიდროებული (შეკუმშული) ნოველისტური წყობა, რომელიც წარმოდგენილია ექსპოზიციის, კვანძის, კულმინაციის, კვანძის გასხნის – ამ პიკური მონაკვეთების სახით, რომლებიც უკიდურეს შემთხვევაში შეადგენენ ცალკეულ აბზაცებს.

თემატურ ხაზს გამოყოფენ მთავარი მოქმედი პირებისა და იმ თემატური სიტყვების იგივეობის საფუძველზე, რომელთაც მოცემული ხაზის ფარგლებში ლექსიკურ-სემანტიკური კავშირები გააჩნიათ. ფაბულური ხაზების უმარტივესი შემოწმებაა ნაწარმოების დაყვანა მოქმედებათა (სიტუაციების) რიგზე, რომელთა ტექსტიდან ამოღება მისი დამახინჯების გარეშე შეუძლებელია. ფაბულური ხაზების განვითარებაში ძირითადი როლი ენიჭება ზმნას. ფაბულური ხაზების განვითარებაში შესრულებული ფუნქციების მიხედვით, მათ ცყოფთ 2 ლექსიკურად განსხვავებულ ტიპად: ზმნები, რომლებიც ავითარებენ ფაბულურ ხაზს, და ზმნები, რომლებიც ცვლიან თემატური ხაზის განვითარებას. მე-2 ტიპის ზმნის არსებობა მიუთითებს პიკური მონაკვეთის არსებობაზე. ნაწარმოების მოცულობის გაზრდასთან ერთად ფართოვდება პიკური მონაკვეთის შემადგენელი სიტუაცია. ამგვარად აგებული ფაბულური ხაზის/ხაზების არსებობის ან არარსებობის მიხედვით ნაწარმოებს განიხილავენ როგორც უფაბულოს, ერთფაბულიანს ან მრავალფაბულიანს. ყველა მრავალფაბულიანი ნაწარმოების ხაზების განლაგების საფუძველია 3 ზოგადი პრინციპი: ჯაჭვური, პარალელური და წრიული.

2. მასალის გადმოცემის დომინანტური ხერხი

სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში აღინიშნება კომპოზიციურ-სამეტყველო ფორმების – თხრობა, აღწერილობა, მსჯელობა (დიალოგები ანალიზიდან გამორიცხულია) – სხვადასხვა შეფარდება. მასალის გადმოცემის ხერხიდან გამომდინარე, ტექსტის თითოეული ერთეული შესაძლებელია იყოს როგორც ერთგვაროვანი, ისე მრავალფეროვანი (შერეული). მათ მიერ ტექსტის ამა თუ იმ ერთეულის შედგენისას თანაფარდობის შეცვლა იწვევს ნაწარმოების ერთი ჟანრიდან მეორეში გადასაცვლებას. ტექსტში დიალოგის შეყვანა და დიალოგის ერთობლიობების გათვალისწინება, ჩვენი აზრით, ხელს უწყობს როგორც აღწერის სისტემის, როგორც ეპიკური ნაწარმოების დრამატულში გა-

დასვლის სისტემის შექმნას, ასევე ეპიკურ-დრამატული ჟანრების ერთიანი სისტემის შექმნას.

3. დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული თავისუფალი თხრობითი მოტივების არსებობა ან არარსებობა (თთმ)

დაკავშირებული მოტივები ნაწარმოების ფაბულურ ხაზს წარმოადგენენ [451-453]. ტექსტის თთმ ერთეულების შედგენის შესატყვისად ერთფაბულიანი ნაწარმოებები ინაცვლებენ წყვილი მონოფაბულური ნაწარმოებებისაკენ, ხოლო უფაბულო ნაწარმოებები უახლოვდება ფაბულიანს (იხ. სქემა). როგორც ფაბულური ხაზების, ასევე თთმ ერთეულების საზღვრების დადგენის საფუძველს წარმოადგენს ლექსიკურ-სემანტიკური კავშირის გაწყვეტა თითოეული ხაზი/მოტივისათვის განსაზღვრულ თემატური სიტყვების ჯგუფთან.

4. აბზაცის ერთთემიანობა (მონოთემურობა) ან მრავალთემიანობა

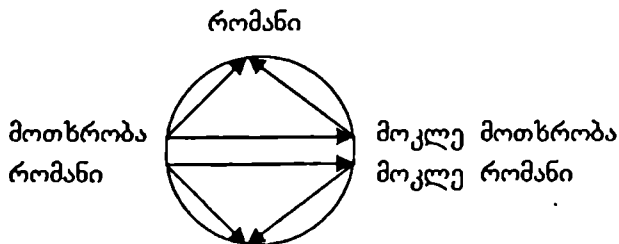
პრინციპი გამომდინარეობს სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში ფაბულური ხაზების განსხვავებული რაოდენობიდან. სამეცნიერო ტექსტებისაგან განსხვავებით, მხატვრული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი მრავალთემიანი აბზაცების სიჭარბე განპირობებულია ტექსტის პოლისემიით, რაც მრავალფაბულიან ნაწარმოებებში იზრდება ერთი აბზაცის ფარგლებში რამოდენიმე თემატური ხაზის გადაკვეთის ხარჯზე. აბზაცში ეს გამოიხატება: ა/. სხვადასხვა ფაბულური ხაზებისათვის დამახასიათებელი თემატური სიტყვების არსებობით; ბ/. სხვადასხვა მოქმედ პირთა სახელებით, რომელთა მიხედვითაც გამოყოფენ მოცემულ ხაზებს; გ/. სხვადასხვა თემატური სიტყვების არსებობის შემთხვევაში მოქმედ პირთა საერთო სახელებით. შედეგად დგინდება ფორმალური კავშირი სხვადასხვა ხაზებს შორის და ხორციელდება ნაწარმოების როგორც ერთი მთლიანის ფუნქციონირება.

5. აბზაცის მონო ან პოლიფუნქციურობა

აბზაცის მონო - ან პოლიფუნქციურობა ასევე გამომდინარეობს ნაწარმოებში ფაბულური ხაზების რაოდენობის სხვადასხვა თანაფარდობიდან. აბსოლუტური მონოფუნქციურობა დამახასიათებელია უფაბულო ჟანრის ნაწარმოებთა აბზაცებისათვის. აქ აბზაცები ასრულებენ მხოლოდ ნაწარმოების თემის შესავლის, განვითარების ან დასასრულის როლს. ერთფაბულიანი ნაწარმოებების აბზაცები მონოფუნქციუ-

რია, ე.ი. შედიან ექსპოზიციის, კვანძის, კულმინაციის ან კვანძის გახსნის ერთიან ფუნქციაში. მრავალფაზიანი ნაწარმოებები შეიცავენ პოლიფუნქციურ აბზაცებს, ანუ აბზაცებს, რომლებიც მონაწილეობენ ნაწარმოების რამდენიმე ხაზის ფორმირებაში. აბზაცის პოლიფუნქციურობის ნიშნებია: ა/. თემატური ან რამოდენიმე ფაბულური ხაზისათვის საერთო ლექსიკურ-სემანტიკური ერთეულის არსებობა; ბ/. საერთო მოქმედ პირთა სახელების არსებობა; გ/. აბზაცში რამდენიმე ურთიერთგადაკვეთი თემატური ხაზის განმავითარებელი, ერთმანეთის მომდევნო ან პარალელურ მოქმედებათა აღმნიშვნელი ზმნის ან ზმნების არსებობა. აბზაცის პოლიფუნქციურობის უკიდურეს შემთხვევას წარმოადგენს მასში სხვადასხვა ფაბულური ხაზის რამდენიმე პიკწარმოქმნილი მონაკვეთის შეთავსება. ამ შემთხვევაში აბზაცის პოლიფუნქციურობის ლექსიკური მარკერები იქნება: ა/. ზმნა ან ზმნები, რომლებიც აღნიშნავენ ერთდროულად რამდენიმე თემატური ხაზის მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელ თანამიმდევრულ, პარალელურ ან გარდამტეხ მოქმედებას; ბ/. ზმნები ან ზმნათა ჯგუფი, რომლებიც აღნიშნავენ განცალკევებულად, რამდენიმე ხაზისათვის დამახასიათებელ, თანამიმდევრულ, პარალელურ ან გარდამტეხ მოქმედებას. უკანასკნელ შემთხვევაში ზმნები შესაძლებელია შედიოდნენ სხვადასხვა წინადადების შემადგენლობაში და მაშინ მრავალთემიანი აბზაცების სე-ბად დაყოფის პრინციპის შესაბამისად, აბზაცი ცალკეულ სე-ბად იშლება.

ხუთი ზემოაღწერილი ნიშან-თვისების საფუძველზე ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებთა სისტემა ჩვენ გვესახება წრის სახით, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ არა მარტო "წმინდა", ჟანრის თვალთახედვით, ნაწარმოებების ნიშან-თვისებები, არამედ გარდამავალი ფორმებისაც და განვიხილოთ ჟანრები როგორც ურთიერთდაკავშირებული და ურთიერთგამჭოლი მოვლენა და არა როგორც იზოლირებული. ეპიკური ჟანრების სისტემა სქემატურად შემდეგნაირად გამოიყურება:



1. ნოველა – ნაწარმოებია, რომელიც შედგება ერთი გაშლილი თხრობითი ხაზისაგან პიქწარმოქმნილი მონაკვეთებით, რომლებიც ტექსტის ცალკეულ სტრუქტურულ შემადგენელ ერთეულებს წარმოადგენენ. ყველა ერთეული თხრობითია. აღწერის, მსჯელობისა და თთმ-ის ელემენტები ცალკეული ერთეულების მხოლოდ ნაწილს შეადგენენ. ნოველაში (საერთო რიცხვის 2/3) ტექსტის ერთეულები მონოთემურია. ყველა ერთეული მონოფუნქციურია. ნოველის აგებულებაში 2 ტიპის დასაწყისს ვხვდებით: ა/ მოკლე ექსპოზიცია; ბ/. გაწეილი ექსპოზიცია. ორივე შემთხვევაში ექსპოზიცია თხრობითი ერთეულებისაგან შედგება. მეორე შემთხვევაში ექსპოზიციაში მოცემულია უფრო დეტალური შესავალი მომდევნო მოვლენებში. ნოველის დანარჩენი ნაწილი ხასიათდება მოვლენათა უკიდურესად შეკუმშული გადმოცემით და შედგება ძირითადად ერთთემიანი თხრობითი ერთეულებისაგან. ნოველის ბოლო აბზაცები ხშირად დასკვნითი ხასიათისაა და აგებულია ან ტრიადის პრინციპით, ან შედგება გაშლისა და დასკვნისაგან.

ნოველასა და მოკლე მოთხრობას შორის. ნაწარმოებებში, ძირითადი თხრობითი ხაზის გარდა, არის ცალკე ერთეულებად გამოყოფილი თთმ. მათი ფუნქცია ნაწარმოებში შეიძლება იყოს: ა/. კონტრასტი ძირითად თხრობით ხაზთან; ბ/. თხრობის დეტალიზება; გ/. ეპიზოდურობა. უკანასკნელ შემთხვევაში ნაწარმოები იგება როგორც ეპიზოდების ჯაჭვი, რომელთაგან მხოლოდ ერთია გაშლილი დამოუკიდებელ ნოველისტურ წყობამდე. ტექსტის ამა თუ იმ ერთეულის თთმ-ების შედგენაზე, მათ რაოდენობასა და გავრცობის ხარისხზეა დამოკიდებული ნაწარმოების დაშორება ნოველის ჟანრისაგან და მისი მიახლოება მოკლე მოთხრობასთან. ნაწარმოების მოკლე მოთხრობის ჟანრთან მიახლოების შესაბამისად მასში მატულობს მრავალთემიანი ერთეულების რაოდენობა და ჩნდება პოლიფუნქციური სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულები. აღწერილობითი და მსჯელობის ერთეულები აქაც აბზაცის მხოლოდ ნაწილს შეადგენს.

2. მოკლე მოთხრობა. მოკლე მოთხრობას ვუწოდებთ ნაწარმოებს, რომელიც შედგება დამოუკიდებელი ნოველისტური წყობის ღონემდე გაშლილი, რამდენიმე თხრობითი ხაზისაგან შემდგარი ტექსტური ერთეულებისაგან. მასალის გადმოცემის ძირითადი ხერხია – თხრობა. აღწერილობითი და მსჯელობის თანამიმდევრობები, როგორც წესი, ცალკეული ტექსტური ერთეულების ნაწილს წარმოადგენს. მა-

თი მნიშვნელოვანი ნაწილი მრავალთემიანია (საერთო რაოდენობის 30,6%). ერთეულების ნაწილი პოლიფუნქციურია. მოკლე მოთხრობის შემადგენლობაში შემავალი თხრობითი ხაზები აგებულია ჩვეულებრივი ნოველის ტიპით, ე.ი. მოკლე მოთხრობა წარმოადგენს პირველ კომპლექსურ ჟანრს, რომელშიც შერწყმულია რამდენიმე ნოველისტური წყობა. დამოუკიდებლად ფორმირებული თთმ-ების არსებობა არ წარმოადგენს რელევანტურ ნიშან-თვისებას არც მოკლე მოთხრობისათვის და არც სხვა, მრავალფაზულიანი ჟანრებისათვის. ნოველას და მოკლე მოთხრობას განიხილავენ როგორც შეწყვილებულ ჟანრებს, მსგავსს მთელი რიგი ნიშან-თვისებების (აღწერისა და მსჯელობის დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული ერთეულების არარსებობა), და განსხვავებულს სხვათა მიხედვით (ნოველაში ერთი ფაბულური ხაზია, ჭარბობს ერთთემიანი ერთეულები, ყოველი მათგანი მონოფუნქციურია). მოკლე მოთხრობაში რამდენიმე ფაბულური ხაზია, მრავალთემიანი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, არის პოლიფუნქციური ერთეულებიც.

ნოველასა და მოთხრობას, მოკლე მოთხრობასა და მოკლე რომანს შორის. ნაწარმოებები ინაცვლებენ ნოველის ჟანრიდან მოთხრობისაკენ, ასევე მოკლე მოთხრობიდან მოკლე რომანისაკენ ერთი და იმავე ნიშან-თვისების მიხედვით – იზრდება აღწერილობითი და მსჯელობის ერთეულების წილი (ამოსავალი ნიშან-თვისებები შენარჩუნებულია). ამ ნაწარმოებებისათვის შესაძლებელია პირობითი შუალედური საფეხურების გამოყოფა. პირველი საფეხურისათვის დამახასიათებელია ცალკეული, აღწერილობითი ან მსჯელობის ერთეულების არსებობა, რაც მიუთითებს ნაწარმოების გადახრაზე წმინდა თხრობითი ჟანრიდან, ე.ი. მოკლე მოთხრობისა და ნოველიდან. აღწერილობითი და/ან მსჯელობის ერთეულები შესაძლებელია თხრობის დასაწყისში, შუა ნაწილში ან მის ბოლოს იყოს განლაგებული და შეიცავდეს დამატებით ინფორმაციას. მეორე საფეხურზე იმყოფება ნაწარმოებები, რომლებშიც აღწერილობითი და/ან მსჯელობის ერთეულები ენაცვლებიან თხრობით ერთეულებს, რის შედეგადაც ტექსტი მოცულობას იძენს. მესამე საფეხურზე მდებარე ნაწარმოებები მჭიდროდ უახლოვდება მოკლე რომანისა და მოთხრობის ჟანრს. აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების წილი კიდევ უფრო იზრდება და, სხვა ცალკეულ ერთეულებთან ერთად, გვხვდება აღწერილობის და მსჯელობის ერთეულთა კომპლექსები (ერთგვაროვანი ტექსტური ერთეულების მიმდევრობები, რომლებიც ჯერ

არ წარმოადგენენ ცალკე ტმ-ებს), რომლებსაც ასევე შეიძლება ეკავოთ საწყისი, შუალედური და დასასრული მდგომარეობა. ნოველასა და მოთხრობას შორის მოქცეულმა ნაწარმოებებმა შესაძლებელია გადაინაცვლონ მრავალფაზულიან ნაწარმოებებისაკენ დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული თთმ-ების ხარჯზე.

3. მ(ო)ხ(ო)ბა. მინიმალურ მოთხრობად შესაძლებელია ჩითვალოს ნაწარმოები, რომელიც შედგება ერთი ფაზულური ხაზისაგან პიკწარმოქმნილი მონაკვეთებით, რომლებიც შეადგენენ, უკიდურეს შემთხვევაში, ცალკეულ ერთეულებს და, როგორც მინიმუმი, ერთ აღწერილობით ან მსჯელობის ტმ-ს. I მოთხრობის ტექსტურ ერთეულთა უმრავლესობა მონოთემურია. ყველა ერთეული პოლიფუნქციურია. II მოცულობით არ აღემატება ცალკეულ სე-ს. აღწერილობითი ან/და მსჯელობის ტმ ასევე შესაძლებელია იყოს განლაგებული ნაწარმოების დასაწყისში, შუა ნაწილში ან დასასრულს. აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ერთეულების რაოდენობა მოთხრობისათვის შეზღუდული არ არის. მოთხრობა შესაძლებელია აგებული იყოს როგორც თხრობითი ერთეულებისა და აღწერილობითი და/ან მსჯელობის შემცველი ერთეულების მონაცვლეობით. თავისი სტრუქტურით, აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ტმ-ები ანალოგიურია ნარკვევისა და ესეს შემადგენლობაში შემავალი ტმ-ისა, ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელი აბზაცის აგების ტიპებით. აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ტმ-ს განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს მათი თავისუფალი კავშირი ტექსტთან. ამავე დროს ისინი თხრობას არა მარტო მოცულობას ანიჭებენ, არამედ ნაწილობრივ ხდება აზრობრივი "ცენტრის" თხრობითი ხაზიდან მათზე გადაინაცვლება და ისინი იძენენ დამოუკიდებელ მნიშვნელობასა და ესთეტიკურ ფასეულობას.

მოთხრობასა და მოკლე რომანს შორის. ნაწარმოები ინაცვლებს მოკლე რომანის მიმართულებით დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული თთმ-ს არსებობისას. მოკლე რომანთან მიახლოების ხარისხი დამოკიდებულია როგორც თთმ-ს შემადგენელ ერთეულებზე, ასევე მათი ხაზების გავრცობის ხარისხზე. ნაწარმოების მოკლე რომანის ჟანრთან მიახლოებისას, მასში იზრდება მრავალთემიანი ტექსტური ერთეულების რაოდენობა და ჩნდება პოლიფუნქციური ერთეულები.

4. მ(ო)კლ(ე) რ(ო)მანი – ნაწარმოები, რომელსაც უკავია გარდამავალი მდგომარეობა მოთხრობასა და რომანს შორის, შეიცავს რამდენიმე გაშლილ ფაზულურ ხაზს პიკწარმოქმნილი მონაკვეთებით, რომ-

ლებიც, უკიდურეს შემთხვევაში, ცალკეულ ტექსტურ ერთეულებს წარმოადგენენ. ფაბულური ხაზები იგება ნოველის ან მოთხრობის ტიპით. მოთხრობის მსგავსად, მოკლე რომანი შეიცავს არა მარტო ცალკეულ ტექსტურ ერთეულებსა და მათ კომპლექსებს, არამედ აღწერილობით და/ან მსჯელობის შემცველ ტმ-ებს, რაც საშუალებას იძლევა განვიხილოთ მოახრობა და მოკლე რომანი როგორც დაწყვილებული ჟანრები. აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ტმ-ები ანალოგიურაა ნარკვევისა და ესსეს შემადგენლობაში შემავალი ცალკეული ტმ-ისა, ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელი ტექსტის ერთეულების აგების ტიპებით. მოკლე რომანში, როგორც მრავალფაზულიან ჟანრში, მოიპოვება მრავალთემიანი და პოლიფუნქციური ტექსტური ერთეულების მნიშვნელოვანი რაოდენობა. ცალკეული აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ტმ-ის მდგომარეობა ფაბულურ ხაზებთან მიმართებაში იგივეა, რაც მოთხრობაში.

მოკლე რომანსა და რომანს შორის. ნაწარმოებები ინაცვლებენ მოკლე რომანის ჟანრიდან რომანის ჟანრისაკენ, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების წილის შემდგომი ზრდის ხარჯზე. ამოსავალი ნიშან-სივსებები შენარჩუნებულია. აღწერისა და მსჯელობის ერთეულებმა შესაძლებელია შეადგინონ ტმ-ის მიმდევრობები და ზომით მიუახლოვდნენ ცალკეულ ქვეთაეებს. მათი მიმდევრობა ეფუძნება ობიექტის ცალკეული მხარის აღწერის მიმდევრობას ან პრობლემის სხვადასხვა ან დაკავშირებული ასპექტების განხილვის მიმდევრობას.

5. რომანი. შედგება რამდენიმე გაშლილი თხრობითი ხაზისა და აგრეთვე თთმ-სგან. აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების რაოდენობა რომანში ცალკეული თავების მოცულობას აღწევს. მსჯელობისა და აღწერის შემცველი თავები თავისი სტრუქტურით არ განსხვავდება ნარკვევისა და ესსესაგან, მათი სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი ტექსტური ერთეულების აგების ტიპებით. აქ ასევეა მოცემული რომელიმე საგნის ან მოვლენის აღწერა, მსჯელობა რაიმე პრობლემაზე. აღწერილობითი თავები შესაძლებელია იყოს ნაწარმოების თავში, შუა ნაწილში ან რომანის ბოლოს. თხრობითი ხაზები იგება ნოველის ან მოთხრობის ტიპით. პიკნარმოქმნელი მონაკვეთები, უკიდურეს შემთხვევაში, ცალკეულ ტექსტურ ერთეულებს წარმოადგენენ. რომანისათვის დამახასიათებელია მრავალთემიანი და პოლიფუნქციური ტექსტური ერთეულების სიმრავლე. რომანში ყველა ამ ნიშან-თვისების არსებობასთან ერთად შესაძლებელია მასალის გადმოცემის რომელიმე

ხერხის უპირატესი გამოყენება. ამგვარად, რომანი უკიდურესად სინთეტიური ჟანრია, რომელიც მოიცავს ნარკვევს, ესსეს, ნოველას და მოთხრობას, აგრეთვე ყველა გარდამავალ ფორმას. მათი შეფარდება ცალკეულ რომანში განსხვავებულია. ყველა ჟანრიდან რომანი მეტად პანორამულია, იძლევა, ავტორის თვალთახედვით, ობიექტის, მისი ურთიერთკავშირების უფრო სრულ ასახვას.

ამგვარად, ნარკვევიდან და ესსედან დაწყებული რომანამდე (ამ უკანასკნელის გამოკლებით) ჟანრების დომინანტურ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს აბზაცის ერთთემიანობა და მონოფუნქციურობა. ფაბულური ხაზების რაოდენობა უდრის ან ნაკლებია ერთზე. ნარკვევი და ესსე უფაბულო ნაწარმოებებია, ნოველა და მოთხრობა – ერთფაბულიანი. განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს თხრობის, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების სხვადასხვა შეფარდება. რომანიდან დაწყებული ნარკვევამდე და ესსემდე (ამ უკანასკნელის გამოკლებით) ჟანრების დომინანტურ ნიშანს წარმოადგენს აბზაცების მნიშვნელოვანი ნაწილის მრავალთემიანობა და პოლიფუნქციურობა, რაც გამომდინარეობს ნაწარმოებში რამდენიმე გაშლილი ფაბულური ხაზის არსებობიდან. განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს თხრობის, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების სხვადასხვა შეფარდება. ამგვარად, თთმსთან მიმართებაში თხრობის, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების წილის გაზრდა ზრდის არა მარტო ნაწარმოების მოცულობას, არამედ ერთი ჟანრის ნაწარმოები შესაძლოა გადაიზარდოს მეორე ჟანრის ნაწარმოებში.

ძირითადი ჟანრობრივი ნიშან-თვისებების განსხვავებისას, სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები შესაძლოა ეძღვნებოდეს ერთი და იმავე შემთხვევის, მოვლენის აღწერას. სწორედ ერთი და იმავე ობიექტის აღწერის სხვადასხვა მეთოდით, ჩვენი აზრით, უდევს საფუძვლად ნაწარმოებთა სტრუქტურის ჟანრობრივ სხვაობას. ამის შედეგად შესაძლებელია სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები დავაჯგუფოთ საერთო თემატური ნიშნის მიხედვით. თუ ეპიკური სისტემის ჟანრებს წრის სახით წარმოვიდგენთ, ჩვენ შევძლებთ განვიხილოთ თემატურად მსგავსი, მაგრამ ჟანრობრივად განსხვავებული ნაწარმოებები ლიტერატურაში ერთი და იმავე მოვლენის როგორც სინქრონული, ასევე დიაქრონული აღქმისა და გამოხატვის თვალთახედვით, დაუუკვირდეთ ცვლილებებს აღქმასა და ერთი და იმავე მოვლენისადმი დამოკიდებულებაში.

3. ნარატივის სტრუქტურა

თხრობითი ტექსტების სტრუქტურის შესწავლა შედის ლიტერატურათმცოდნეობის, ტექსტების ლინგვისტიკის, პოეტიკის, სემიოტიკის, ნარატოლოგიის შესწავლის სფეროში. ნარატოლოგია – როგორც თხრობის თეორია მიესწარაფვის თხრობითი ქანრების ნაწარმოებთა ზოგადი სტრუქტურის განსნას. ნარატივს ან თხრობით რიგს ნაწარმოებები მიეკუთვნება კომუნიკაციური სტრუქტურის ნიშნების მიხედვით. თხრობა, რომელიც უპირისპირდება უშუალო დრამატულ შესრულებას, უკავშირდება ტექსტში შუამავალი ინსტანციის ხმის არსებობას, რომელსაც "მთხრობელი" ან "მომბე" ეწოდება. თხრობის კლასიკურ თეორიაში თხრობითი ნაწარმოების ძირითად ნიშან-თვისებას წარმოადგენს ასეთი შუამავლის არსებობა ავტორსა და თხრობის სამყაროს შორის. კლასიკურ თეორიაში თხრობის არსი დაიყვანება ნარატორის აღქმის პრიზმაში მოთხრობილი რეალობის გარდატეხაზე. "ნარატორი, der Erzähler, წარმოადგენს კანტის ფილოსოფიაში მიღებულ ვარაუდს, რომ ჩვენ სამყაროს აღვიქვამთ არა ისეთად, როგორიც არსებობს, არამედ როგორსაც აღიქვამს გარკვეული მკვრეტელი გონება" [494-498]. თხრობაში გადამწყვეტია არა იმდენად კომუნიკაციის სტრუქტურის ნიშან-თვისება, რამდენადაც თვით მთხრობელისა. წარმოსახვითი სამყაროს დონეზე ტემპორალური სტრუქტურის მქონე, ეგრეთ წოდებული ნარატიული ტექსტები, ამ სიტყვის სტრუქტურალისტური მნიშვნელობით, გადმოსცემენ გარკვეულ ამბავს (ისტორიას). ამბავი კი მოვლენას გულისხმობს. მოვლენა წარმოადგენს საწყისი სიტუაციის გარკვეულ ცვლილებას: ან გარეგანი სიტუაციისა მოთხრობილ სამყაროში (ბუნებრივი, აქციონალური და ინტერაქციონალური მოვლენები), ან ამა თუ იმ პერსონაჟის შინაგანი სიტუაციისა (მენტალური მოვლენები). ამგვარად, ნარატიულია ნაწარმოები, რომელშიც მოთხრობილია ამბავი, ასახულია მოვლენა. ანუ, ნარატიულობა უახლოვდება "ფაბულურობას", როგორც მას განსაზღვრავს ბ. ვ. ტომასევესკი [451-453], მიაწერს რა ფაბულას არა მხოლოდ დროით ნიშანს, არამედ მიზეზობრივსაც. განსხვავება ელემენტების დროითსა და მიზეზობრივ კავშირებს შორის საწყისის არისტოტელეს "პოეტიკაში" დებულობს: "დიდი მნიშვნელობა აქვს აღმოცენდება რაიმე მოვლენა რომელიმე სხვა მოვლენის შედეგად, თუ რომელიმე სხვა მოვლენის შემდეგ" [48:20].

მოვლენას, თხრობითი ტექსტის ღერძს, ი. მ. ლოტმანი განსაზღვრავს როგორც "პერსონაჟების გადაადგილებას სემანტიკური ველის საზღვარზე" [261,262,265-270]. "სიუჟეტურ" (ნარატიულ) ტექსტებს ლოტმანი უპირისპირებს "უსიუჟეტო" (ან "მითოლოგიურ") ტექსტებს, რომლებიც არ გვამცნობენ სიხსნეებს ცვალებად სამყაროში, არამედ აღწერენ ჩაკეტილი კოსმოსის ციკლურ განმეორებადობასა და იზომორფულობას, ადასტურებენ რა მისი წესრიგისა და საზღვრების უწყობას [265]. თანამედროვე სიუჟეტურ ტექსტს ლოტმანი განსაზღვრავს ტიპოლოგიური თვალსაზრისით როგორც ტექსტების ამ ორი ძირეული ტიპის "ურთიერთქმედებისა და ინტერფერენციის ნაყოფს" [272]. თხრობის კლასიკურ ნიშანს ("ვინაიდან მას ვიღაც პირი წარმოშობს") ჟენეტი [156-157] მიაკუთვნებს მხოლოდ დისკურსს როგორც ასეთს: "ნარატივის სახით თხრობა არსებობს მხოლოდ ისტორიასთან კავშირში, რომელსაც ის გადმოსცემს; დისკურსის სახით ის არსებობს ნარაციასთან კავშირის წაყლობით, რომელიც მას წარმოშობს". ეს ზღვარი შესაძლებელია იყოს როგორც ტიპოლოგიური, ისე პრაგმატული, ეთიკური, ფსიქოლოგიური ან შემეცნებითი. ამგვარად, მოვლენა წარმოადგენს მოცემულ სამყაროში კანონიერის ნორმატიულისაგან გარკვეულ გადახრას, წესებიდან ერთ-ერთის დარღვევას, რომელთა დაცვაც ინარჩუნებს ამ სამყაროს წესრიგსა და წყობას.

სიუჟეტის, ი. მ. ლოტმანის მიერ მოწოდებული, განსაზღვრა გულისხმობს სიტუაციის, რომელშიც მოვლენის სუბიექტი იმყოფება, ორგანოზომილებიანობას, მათ ექვივალენტობას, კერძოდ ოპოზიციას. არტურ დანტომ [653] წარმოადგინა სამგანზომილებიანი მოდელი, რომლის თანახმადაც ნებისმიერი ნარაციის ძირითადი პირობაა გარკვეული სუბიექტის (x) ოპოზიცია, რომელიც ორ მომენტად (t-1, t-2) იშლება:

- (1) x is F at t-1
- (2) H happens to x at t-2
- (3) x is G at t-3

იმისათვის, რომ სიტუაციათა ოპოზიციის შედეგად მივიღოთ მოვლენა, უნდა დაკმაყოფილდეს გარკვეული მოთხოვნები. მოვლენის წარმოსაქმნელად შტემპელი [346: 325-346] ასახელებს შემდეგ მინიმალურ ლინგვისტიკურ-სემანტიკურ პირობებს: ცვლილების სუბიექტი იდენტური უნდა იყოს; ნარატიულ გამოთქმათა შინაარსი შეთავსებადი; თქმული კონტრასტს უნდა წარმოქმნიდეს, ფაქტები ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით უნდა იყოს განლაგებული. სრულფასოვანი მოვლენა ნარატიულ ტექსტში გულისხმობს შემდგომი პირობების დაკმაყოფი-

ლებას: 1) ცვლილების ფაქტობრიობა ან რეალურობა (ფიქციურ სამყაროში); 2) შედეგიანობა. მოვლენადობა გრადაციას დაქვემდებარებული თვისებაა [547], რომელიც ნარატივის რედუცირებული ფორმის შემთხვევაში მოიცავს შინაგან, მენტალურ ცვლილებას და ხორციელდება იმ კონიტიური, სულიერი ან ზნეობრივი "ძვრის" სახით, რასაც "თვალის ახელა", "გონების განათება" ან "გაციისკროვნება" ეწოდება და რაც განსაზღვრავს გმირის ღრმა, არსებით ცვლილებას, მის მიერ საკუთარი ხასიათობრივი და ზნეობრივი საზღვრების გადალახვას.

3. შმიდი გამოყოფს მოვლენის შემდეგ კრიტიერიუმებს: [547: 8-11].

1. *ცვლილებების რელევანტობა*. მოვლენადობა მატულობს იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად მნიშვნელოვნადაა მიჩნეული ესა თუ ის ცვლილება მოცემულ ფიქციურ სამყაროში. ამა თუ იმ ცვლილების მოვლენის კატეგორიისადმი მიკუთვნება, ერთი მხრივ, დამოკიდებულია სამყაროს ზოგად სურათზე მოცემული ტიპის კულტურაში, ხოლო მეორე მხრივ, ტექსტსშიდა აქსიოლოგიაზე, უფრო სწორად, იმ სუბიექტის აქსიოლოგიაზე, რომელიც განიცდის მოცემულ ცვლილებას.

2. *გაუთვალისწინებლობა*. ცვლილების მოვლენადობა მატულობს მისი მოულოდნელობის კვალდაკვალ. მოვლენა, ემფატიკური თვალთახედვით, გულისხმობს გარკვეულ პარადოქსალობას. კანონზომიერი, მოსალოდნელი ცვლილება მოვლენას არ წარმოადგენს. უკვე არისტოტელემ განსაზღვრა პარადოქსი არა მხოლოდ როგორც "საერთო აზრის წინააღმდეგ გამონათქვამი", არამედ როგორც გამონათქვამი, რომელიც "ეწინააღმდეგება ადრე აღძრულ მოლოდინს" [48].

რელევანტობა და მოულოდნელობა წარმოადგენენ მოვლენადობის ძირითად კრიტიერიუმებს. მეორეხარისხოვან კრიტიერიუმებად შესაძლებელია მოიაზრებოდეს შემდეგი ნიშან-თვისებები:

3. *კონსეკუტურობა*. მოვლენადობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ შედეგებს იწვევს სუბიექტის აზროვნებასა და მოქმედებაში. გმირის კონსეკუტური თვალის ახელა და შეხედულებათა შეცვლა გარკვეული სახით აისახება მის შემდგომ ცხოვრებაზე.

4. *შეუსტკევადობა*. მოვლენადობა ძლიერდება იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად მცირდება მოვლენათა უკუგანვითარებისა და ახალი მდგომარეობის ანულირების შესაძლებლობა. "თვალის ახელის" შემთხვევაში გმირმა უნდა მიაღწიოს ისეთ სულიერ და ზნეობრივ მდგო-

მარეობას, რომელიც გამოირიცხავს მის დაბრუნებას უფრო ადრინდელ თვალსაზრისთან.

5. უნიკალურობა. ცვლილება ერთჯერადი უნდა იყოს. განმეორებადი ცვლილებები არ წარმოქმნიან მოვლენას იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ადრინდელ მდგომარეობასთან დაბრუნება არ ხდება.

ნარატიულობის სფეროდან გამოირიცხება ყველა ნაწარმოები, რომლებშიც უპირატესად აღწერილია სტატიკური მდგომარეობა, დახატულია სურათი, მოცემულია პორტრეტი, შეჯამებულია განმეორებადი, ციკლური პროცესები, ასახულია სოციალური გარემო ან დახარისხებულია ბუნებრივი ან სოციალური მოვლენები ტიპების, კლასების და სხვ. მიხედვით. საზღვრები ნარატიულ და აღწერილობით ნაწარმოებებს შორის ყოველთვის არ არის მკაფიოდ გამოყოფილი. ყოველი ნარატივი საჭიროებისამებრ შეიცავს აღწერილობით ელემენტებს, რომლებიც ნაწარმოებს გარკვეულ სტატიკურობას ანიჭებენ. ჟანრების კლასიკური განსაზღვრების თანახმად ნარატიულ ნაწარმოებთა შორის აღწერილობითობისაკენ მიდრეკილებით გამოირჩევა ნარკვევი. ნაწარმოების აღწერილობითი ან ნარატიული ხასიათის განსაზღვრისათვის გადაწყვეტია მასში არა სტატიკური და დინამიკური ელემენტების რაოდენობა, არამედ მათი დასკვნითი ფუნქცია. თუმცა ნაწარმოების ფუნქციურობა შესაძლებელია შერეული ხასიათისა იყოს. უმეტეს შემთხვევაში დომინირებს ესა თუ ის ძირითადი ფუნქცია. აღწერილობით ტექსტებს ნარატიულობისაკენ მიდრეკილება აღენიშნებათ მათში შუამავალი ინსტანციების გამოჩენის კვალდაკვალ. ეს ნარატიულობა ახასიათებს არა აღსაწერს, არამედ აღმწერს და მისი აღწერის აქტს. აქ მოთხრობილი ამბავი არა დიეგეტური (ანუ აღსაწერი სამყაროს კუთვნილება), არამედ ეგზეგეტურია (ანუ თხრობის ან აღწერის აქტის კუთვნილება), გადმოსცემს ცვლილებებს შუამავალი ინსტანციის შეგნებაში.

თხრობითი მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანია მისი ფიქციურობა, ანუ ის, რომ ტექსტში აღწერილი სამყარო ფიქციურია, გამოგონილი. მაშინ როდესაც ტერმინი "ფიქციურობა" ახასიათებს ტექსტის სპეციფიკას, ცნება "ფიქციური" (ან "გამოგონილი") მიეკუთვნება ფიქციურ ტექსტში ასახულის ონტოლოგიურ სტატუსს. რომანი, მაგალითად, ფიქციურია, მასში ასახული სამყარო – ფიქციური. ფიქციური ტექსტები, თავისთავად, ფიქციური კი არა, რეალურია.

თუ ფიქციურის საწინააღმდეგო ცნება რეალობაა, მაშინ ფიქციურის ანტიონიმს ფაქტობრიობა უნდა წარმოადგენდეს.

ტერმინი "ფიქციური" წარმოდგება ლათინური ძირისაგან *ingere* ("წარმოქმნა", "წარმოსახვა", "წარმოდგენა", "გამოგონება", "მოჩვენება"), აღნიშნავს ობიექტებს, რომლებიც გამოგონილია, მაგრამ მათ წარმოაჩენენ როგორც ნამდვილს, რეალურობის პრეტენზია გააჩნიათ. თუმცა ლიტერატურული გამონაგონი (*fictio*) – ეს სიმულაციაა უარყოფითი ხასიათის გარეშე, გამონაგონი, რომელშიც არ ფიგურირებს სიცრუისა და მოტყუების ელემენტი. ამიტომ ფიქციურობა უნდა უკავშირდებოდეს ავტონომიური, შიდა ლიტერატურული რეალობის ასახვის კონცეფციას. ასეთი კონცეფცია უახლოვდება "მიმესისის" ცნებას (როგორც მას იყენებს არისტოტელე "პოეტიკაში") როგორც რაიმე რეალობის ასახვა, რომელიც არ არის მოცემული მიმესისის ფარგლებს გარეთ, არამედ მხოლოდ მის მიერაა კონსტრუირებული (პლატონისაგან განსხვავებით, რომელიც "სახელმწიფოს" მე-10 თავში მიმესისს განმარტავს როგორც "მიბადვას"). "მოქმედების მიბადვა არის ფაბულა". ხოლო ფაბულაში იგულისხმება "ფაქტების შეთანხმება" ან "შემთხვევათა შემაღვენლობა" [48].

ორნამენტალიზმი მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთი ნიშან-თვისებაა [437-549]. ამ მოვლენას საკუთარი ფესვები გააჩნია მითოლოგიური აზროვნების მსოფლგაგებაში [197, 271, 272, 298-300, 475]. ორნამენტულ პროზაში თხრობითი ტექსტიც და ასახული სამყაროც პოეტური სტრუქტურების გავლენას განიცდიან, რომლებიც მითოლოგიურ აზროვნებას განასახიერებენ.

რეალისტური პროზისა და რეალობის მისი მეცნიერულ-ემპირიული მოდელისათვის დამახასიათებელია ფუნქციურ-ნარატიულობის პრინციპის უპირატესობა მიმართებით მოვლენაზე, ასახული სამყაროს მიმეტურ აღბათობაზე, გარეშე და მენტალური ქმედებების ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობაზე.

ორნამენტული პროზა – ეს ნარატიულ-პროზაულ ტექსტზე პოეტური საწყისის ზემოქმედების შედეგია, რომელიც ისტორიულ ფიქსირებას არ ექვემდებარება. პოეტურობის გამო ორნამენტული პროზა მითის სტრუქტურულ ხატად გვესახება. ძირითად ნიშან-თვისებას, რომელიც აკავშირებს ორნამენტულ პროზას მითოსურ აზროვნებასთან, წარმოადგენს ნიშნის არამოტივირებულობის, ნებისმიერობის კანონის დარღვევის ტენდენცია. სიტყვა, რომელიც რეალისტურ სამყაროში

ადიქმება როგორც წმინდად პირობითი სიმბოლო, მითოსური აზროვნების სამყაროში იქცევა ხატისმიერ ნიშნად, თავისი მნიშვნელობის მატერიალურ სახედ. "მითოსური აზროვნებისათვის სრულიად უცხოა იდეალურისა და რეალურის განცალკევება, განსხვავება უშუალო ყოფისა და გაშუალებული მნიშვნელობის სამყაროებს შორის, "ხატისა" და "ნივთის" დაპირისპირება. იქ, სადაც ჩვენ ვხედავთ "რეპრეზენტაციის" ურთიერთობას, მითისათვის არსებობს რეალური იდენტობის ურთიერთობა [198]. ორნამენტული პროზა სიტყვისა და საგნის მითოსური გაიგივების რეალიზებას ახდენს როგორც თხრობითი ტექსტის იკონურობაში, ასევე მეტყველების ნაკეთების სიუჟეტურ გაშლაში, როგორიცაა შედარება და მეტაფორა.

მითოსური სამყაროს განმეორებადობას ორნამენტულ პროზაში შეესაბამება ფორმალური და თემატური ნიშან-თვისებების განმეორება. მაშინ, როდესაც მთლიანი მოტივების ხმოვანის ან თემატურის გამეორება ლაიტმოტივების ჯაჭვს ქმნის, ცალკეული ნიშნების განმეორება წარმოშობს ექვივალენტობას (აქედან გამომდინარეობს "ორნამენტულობის" ცნება, რომლისთვისაც კონსტრუქციულია ამა თუ იმ ხატოვანი მოტივის, ხატოვანი მთლიანის სტილიზებული დეტალების განმეორება). ლაიტმოტივობა და ექვივალენტობა იმორჩილებს როგორც ნარატიული ტექსტის ენობრივ სინტაგმას, ასევე მოთხრობილი ამბის თემატურ სინტაგმას. ისინი წარმოშობენ რიტმულობას და ჟღერად განმეორებებს ტექსტში, ხოლო ამბის დროში თანამიმდევრობას დროისაგან დამოუკიდებელი კავშირების ქსელით ფარავენ. "საკმარისად დამუშავებული სიუჟეტის შემთხვევაში ლაიტმოტივები თითქოსდა მის პარალელურად არსებობენ, შესუსტებული სიუჟეტისას კი ლაიტმოტივი ცკლის სიუჟეტს, მისი არარსებობის კომპენსირებას ახდენს" [207-208].

ორნამენტული პროზა რეალისტურისაგან განსხვავდება არა მხოლოდ განმეორების ხშირი გამოყენებით, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ტექსტში შესაბამისი ხერხების უფრო ღრმა დამკვიდრებით, ამჟღავნებს თემატური და სიუჟეტური შესაბამისობების ნარაცის წარმოდგენით ასახვის მიდრეკილებას, ანუ მოთხრობილი ამბის წყობის გადმოცემას დისკურსის სემანტიკური, ლექსიკური და ფორმალური წყობით.

ხატოვანება იწვევს პრინციპულ შეთანხმებულობას, შესაბამისობას ტექსტის მოწესრიგებულობასა და გადმოცემული ამბის მოწესრი-

გებულობას შორის. ამიტომ ორნამენტული პროზისათვის მოქმედია ფორმალური კავშირების თემატურობის კანონის პრეზუმფცია: თითოეული ფორმალური ექვივალენტობა კარნახობს ანალოგიურ ან კონტრასტულ თემატურ ექვივალენტობას. თითოეული ფორმალური წესრიგი დისკურსის ჭრილში უნდა შეესაბამებოდეს თემატურ წესრიგს ასახული სამყაროს ჭრილში. ძირითადი ფიგურა ხდება პანორამია, ანუ ხმოვანი გამეორება, რომელიც ამყარებს ოკაზიონალურ აზრობრივ კავშირს სიტყვებს შორის, რომლებსაც არც გენეტიკური და არც სემანტიკური კავშირები არ გააჩნიათ. პანორამიაში მკაფიოდ გამოვლინდება კასირერის [197-198: 87] მიერ დადგენილი მითოსური აზროვნების კანონი, რომლის თანახმადაც "ყოველი შესამჩნევი მსგავსება წარმოადგენს არსების იდენტურობის უშუალო გამოვლინებას".

ხატოვნების, უფრო მეტიც – ყველა ნიშნის გასაგნების ტენდენცია საბოლოო ჯამში იწვევს იმ მკვეთრი საზღვრების შერბილებას, რომლებიც რეალიზმში სიტყვებსა და საგნებს, ხოლო თხრობით ტექსტს თვით მოთხრობილი ამბისაგან განაცალკევებს. ორნამენტალური პროზა წარმოქმნის გადასვლებს ამ ჭრილებს შორის, შლის ოპოზიციას გამოსახვასა და შინაარსს, გარეგანსა და შინაგანს, პერიფერიულსა და არსებითს შორის, გადააქცევს წმინდა ხმოვან მოტივებს თემატურ ელემენტებად ან განავრცობს სიტყვიერ ფიგურებს სიუჟეტურ ფორმულებად. პროზის ორნამენტალიზება გარდაუვალად იწვევს მისი მოვლენადობის შესუსტებას. გადმოცემული ამბავი შეიძლება გაიფანტოს ცალკეულ მოტივთა ფრაგმენტებში, რომელთა კავშირი მოცემულია უკვე არა ნარატიულ-სინტაგმატურ ჭრილში, არამედ პოეტური პარადიგმის ჭრილში მსგავსებისა და კონტრასტულობის პრინციპით. უდიდეს თემატურ სირთულეს ორნამენტული პროზა იქ აღწევს, სადაც პარადიგმულობა წინააღმდეგობას აწყდება სიუჟეტის მხრიდან. სიტყვიერი და თხრობითი ხელოვნების ინტერფერენცია იწვევს შინაარსობრივი პოტენციალის ზრდას. ერთი მხრივ, პოეტური შეკავშირებები გამოაელენენ ახალ ასპექტებს სიტუაციებში, პერსონაჟებსა და ქმედებებში, ხოლო მეორე მხრივ, ნარატიულ სტრუქტურაში შემავალი არქაული ენობრივი აზროვნება განიცდის პერსპექტივიზაციასა და ფსიქოლოგიზაციას. ნარატიული აზრის ასოციაციური გამრავლება და სიტყვიერი ხელოვნების ნარატიული გამოყენება წარმოშობს დამატებით შესაძლებლობებს ადამიანისა და მისი შინაგანი სამყაროს გადმოცემისათვის, განიცდის რა მითის მოვლენებისაგან თავისუფალი სამყა-

რო და მისი არაპერსპექტიული და არაფსიქოლოგიური მსოფლხედვა ნარატიული სიუჟეტურობის პერსპექტივიზაციისა და ფსიქოლოგიური მოტივირების ზემოქმედებას.

ნარატიული ჟანრის ნაწარმოებთა კვლევისათვის აუცილებელია მათი მდგრადი აგებულების პრინციპისა და მათში შემავალი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების განსაზღვრა. რუსმა ფორმალისტებმა, პროპმა და ლევი სტროსმა [372-380, 233-234] გამოავლინეს ჭეშმარიტება, რომ შეუძლებელია ამა თუ იმ თხრობის აგება საწყისი ერთეულებისა და მათი შეკავშირების წესების იმპლიციტურ სისტემაზე დაყრდნობის გარეშე. მთხრობელის "ხელოვნება" – ეს გარკვეული სტრუქტურის (კოდის) საფუძველზე თხრობითი ტექსტების (შეტყობინების) წარმოშობის უნარია; ასეთი ხელოვნება შეესაბამება პერფორმაციის ცნებას.

"წინადადება, – ამბობს მარტინე [783-784], – წარმოადგენს მეტყველების უმცირეს მონაკვეთს, რომელიც ადექვატურად და სრულად განასახიერებს მის თვისებებს". იმდენად, რამდენადაც ყველა სემიოტური სისტემა, სუბსტანციისა და გავრცობისაგან დამოუკიდებლად, ექვემდებარება ერთ და იმავე ფორმალურ ორგანიზაციას: ამ თვალსაზრისით დისკურსი ეს არაფერია, თუ არა ერთი დიდი წინადადება (რომლის შემადგენელ ერთეულებს აუცილებელი არაა წარმოადგენდნენ თვით წინადადებები), ხოლო წინადადება, მისი სპეციფიკური თვისებების გათვალისწინებითაც კი – მხოლოდ მცირე დისკურსია (გამოყოფენ დისკურსების სამ დიდ ჯგუფს – მეტონიმიური (თხრობითი), მეტაფორული (ლირიული პოეზია, სასწავლო ლიტერატურა) და ენტიმემატური (ინტელექტუალური დისკურსია). სტრუქტურული თვალსაზრისით ყოველი თხრობითი ტექსტი აიგება წინადადების მოდელით, თუმცა არ შეიძლება დავიყვანოთ მათ ჯამზე: ნებისმიერი მოთხრობა – ეს დიდი წინადადებაა, ხოლო თხრობითი წინადადება – ეს, გარკვეულწილად, მცირე მოთხრობის მონახაზია [61-67].

ლინგვისტიკური თვალთახედვით წინადადება შეიძლება აღიწეროს სხვადასხვა დონეზე (ფონეტიკურ, ფონოლოგიურ, გრამატიკულ, კონტექსტუალურ); ამ დონეებს აკავშირებს იერარქიული დაქვემდებარების ურთიერთობები; თუმცა ყოველ მათგანს გააჩნია ერთეულების საკუთარი ნაკრები და მათი შეთანხმების საკუთარი წესები, რაც მათი ცალ-ცალკე აღწერის საშუალებას იძლევა, არც ერთს ამ დონეებიდან არ ძალუძს მნიშვნელობის დამოუკიდებლად წარმოშობა: ცნობილი

დონის ნებისმიერი ერთეული აზრს მხოლოდ მაშინ იძენს, როდესაც უმაღლესი დონის ერთეულის შემადგენლობაში შედის. დონეების თეორია ბენვენისტის გადმოცემით [606:237-250], გულისხმობს ორი ტიპის ურთიერთობას ელემენტებს შორის – დისტრიბუციულს (როდესაც ურთიერთობები დამყარებულია ერთი დონის ელემენტებს შორის) და ინტეგრაციულს (როდესაც ურთიერთობა დამყარებულია სხვადასხვა დონის ელემენტებს შორის). დისტრიბუციული ურთიერთობები, თავისთავად, აზრს ვერ გადმოსცემენ. სტრუქტურული ანალიზის მიზნით პირველ რიგში აუცილებელია აღწერის რამდენიმე ჭრილის გამოყოფა და მათი იერარქიული (ინტეგრაციული) პერსპექტივისადმი დაქვემდებარება. რიტორიკა დისკურსში გამოყოფდა აღწერის ორ ჭრილს – *dispositio* და *elocutio*. ლევი სტროსმა მითის სტრუქტურის შესწავლისას აჩვენა, რომ მითოლოგიური დისკურსის ერთეულები (მითემები) მნიშვნელობას იმის ხარჯზე იძენენ, რომ კონებად ჯგუფდებიან, ხოლო ეს კონები, თავის მხრივ, კომბინაციებს წარმოქმნიან [233-234, 764-766]. ც. ტოდოროვი გეთავაზობს შინაგანი დანაწილების მქონე ორი დიდი დონის შესწავლას – მოთხრობილი ამბის (თხრობის საგანი), რომელიც მოიცავს პერსონაჟთა საქციელის ლოგიკას და "სინტაქსურ" კავშირებს მათ შორის, და თხრობით დისკურსს, რომელიც გულისხმობს თხრობის დროის, სახეებისა და მიმართებების არსებობას [444-446, 888-891]. ნებისმიერი თხრობითი ტექსტი წარმოადგენს ასეთი დონეების იერარქიას. რაიმე თხრობის გაგება ნიშნავს არა მარტო იმის დანახვას თუ როგორ ვითარდება სიუჟეტი, არამედ თხრობის "ძაფის" წარმომქმნელი ჰორიზონტალური კავშირების პროეცირებას იმპლიციტურად არსებულ ვერტიკალურ ღერძზე. მოთხრობის აზრი ყოველთვის მის "ბოლოს" გამოჩნდება, იგი მას თავიდან ბოლომდე გამსჭვალავს; ეს აზრი ყოველთვის თვალთახედვის არეშია, მაგრამ ხელიდან სხლტება, თუ მას რომელიმე ერთ სიბრტყეში ეძებენ. რ. ბარტი [62, 65, 66, 598] თხრობით ნაწარმოებში განასხვავებს აღწერის სამ დონეს: *ფუნქციის დონეს* (იმ მნიშვნელობით, როგორითაც მოცემულია პროპთან და ბრემონთან); (პროპი ფუნქციას განსაზღვრავს, როგორც "მოქმედი პირის საქციელს, რომელიც განსაზღვრულია მოქმედების განვითარებისათვის მისი მნიშვნელობის თვალთახედვით". ც. ტოდოროვი იძლევა შემდეგ განმარტებას [444]: ნაწარმოებში ამა თუ იმ ელემენტის მნიშვნელობა (ან ფუნქცია) – ესაა მისი უნარი დაამყაროს კორელატური კავშირები ამ ნაწარმოების სხვა ელემენტებთან და

მთელ ნაწარმოებთან; გრემასი [702] ამატებს, რომ ერთეული განისაზღვრება მისი პარადიგმული კორელაციების ერთიანობით და იმ ადგილით, რომელსაც ის იკავებს სინტაგმატურ რიგში, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენს); *"მოქმედებათა" დონეს* (გრემასის წარმოდგენით, როდესაც ის საუბრობს პერსონაჟებზე, როგორც აქტანტებზე) და *თხრობის დონეს* (რომელიც ზოგადად შეესაბამება ტოლოროვის თხრობითი დისკურსის დონეს). ეს სამი დონე ერთმანეთთან თანამიმდევრობითი ინტეგრაციული ურთიერთობებითაა დაკავშირებული: ცალკეული ფუნქცია აზრს იძენს იმდენად, რამდენადაც მოცემული აქტანტის ზოგად ქმედებათა წრეში შედის, ხოლო ეს მოქმედებები, თავის მხრივ, საბოლოო მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ იძენენ, როდესაც ვინმე ყვება მათ შესახებ, როდესაც ისინი საკუთარი კოდის მქონე, თხრობითი დისკურსის ობიექტები ხდება.

ვინაიდან ნებისმიერი სისტემა წარმოადგენს გარკვეულ კლასებში შემავალი ერთეულების კომბინაციას, აუცილებელია გამოიყოს თხრობითი დისკურსის ისეთი ელემენტები, რომელთა განაწილება შესაძლებელი იქნება განსაზღვრული რაოდენობის კლასებში; მოკლედ, უნდა განისაზღვროს მინიმალური თხრობითი ერთეულები. თავდაპირველად მათი გამოყოფის კრიტერიუმი უნდა იყოს მათი შინაარსი: ასე მაგალითად, სიუჟეტის ზოგიერთი სეგმენტი სწორედ ფუნქციური ხასიათის გამო ხდება სტრუქტურული ერთეული: აქედან წარმოსდგება თვით ტერმინი "ფუნქცია", რომელიც თავიდანვე გამოიყენეს მათ აღსანიშნავად. ერთეულად მიღებულია ჩაითვალოს ნებისმიერი, სხვა ელემენტებთან კორელაციური ურთიერთობებით დაკავშირებული სიუჟეტური ელემენტი. "თითოეულ ფუნქციაში დაფარულია ერთი თესლი, და ამ თესლმა შეიძლება გაანაყოფიეროს თხრობა ახალი ელემენტით, რომელიც მწიფდება მოგვიანებით – ან იგივე დონეზე, ან სხვა ნებისმიერ დონეზე" [66].

თხრობით ტექსტში არაფერი შეიძლება იყოს ფუნქციების გარდა: თუმცა სხვადასხვა ხარისხით, მაგრამ მასში ყველაფერი მნიშვნელოვანია. ეს მნიშვნელოვანება – ტექსტის სტრუქტურული ორგანიზაციის შედეგია: თუ გაშლისას დისკურსი გამოჰყოფს რომელიმე დეტალს, მაშინ ეს დეტალი გამოსაყოფია. თხრობითი ერთეულის ფუნქციური ხასიათი უშუალოდ (და თვალსაჩინოების) მეტ-ნაკლები ხარისხით შეიგრძნობა იმ დონისაგან დამოკიდებულებით, რომელზედაც ეს ერთეული მიმართავს: თუ ორივე ერთეული ერთ და იმავე დონეს

განეკუთვნება (მაგალითად, რეტარდაციის შემთხვევაში), ფუნქციური კავშირები ძალიან მკაფიოდაა გამოხატული; ნაკლებ შესაძინევია ისინი მაშინ, როდესაც ფუნქცია თხრობითი დონის ერთეულებთან კორელირებს; ასე მაგალითად, მრავალი თანამედროვე ტექსტის სიუჟეტური ინტრიგა უმნიშვნელოა; ჭეშმარიტ აზრობრივ დატვირთვას ისინი მხოლოდ წერის დონეზე იძენენ. ლინგვისტიკური თვალთახედვით ფუნქცია წარმოადგენს შინაარსის ჭრილის ერთეულს: გამონათქვამი ფუნქციურ ერთეულად იქცევა იმის წყალობით, თუ რას იტყობინება და არა შეტყობინების ხერხის გამო. პირველადი თხრობითი ერთეულების გამოსაყოფად უნდა გვახსოვდეს მათი ფუნქციური ბუნების შესახებ და რომ აუცილებელი არაა ისინი ემთხვეოდეს თხრობითი დისკურსის ტრადიციულ ნაწილებს (მოქმედებას, სცენებს, აბზაცებს, დიალოგებს, შინაგან მონოლოგებს და სხვ.) და, კიდევ უფრო ნაკლებ, "ფსიქოლოგიურ" კატეგორიებს (ქცევის ტიპებს, ემოციურ მდგომარეობებს, ჩანაფიქრს, მოტივებს და პერსონაჟთა მოტივირებას). თანაბარწილად თხრობითი ერთეულები სუბსტანციურად არაა დამოკიდებული ლინგვისტიკურ ერთეულებზე. ფუნქცია შეიძლება აღინიშნოს როგორც წინადადებაზე დიდი მოცულობის მქონე ერთეულის სახით (ასეთი ერთეული შეიძლება წარმოადგენდეს სხვადასხვა მოცულობის წინადადებების ჯგუფს და მთლიანად ნაწარმობსაც კი), ასევე წინადადებაზე პატარა ერთეულის სახით (სინტაგმა, სიტყვა და ცალკეული ლიტერატურული ელემენტები სიტყვაში).

შესაძლებელია ფუნქციათა ორი დიდი კლასის – დისტრიბუციულისა და ინტეგრაციულის – გამოყოფა. პირველი შეესაბამება პროპის ფუნქციებს [372]. ერთეულების მეორე დიდი კლასი, რომელიც ინტეგრაციული ბუნების მატარებელია, შედგება "ნიშან-თვისებებისაგან"; როდესაც ერთეული აგზავნის არა მომდევნო ერთეულთან, რომელიც მას ავსებს, არამედ სიუჟეტური აზრის გასახსენელად აუცილებელ, ასე თუ ისე გარკვეულ წარმოდგენასთან; ასეთია პერსონაჟთა დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, ინფორმაცია მათი განმასხვავებელი ნიშნების შესახებ, მოქმედების "ატმოსფეროს" შესახებ და ა.შ.; ამ შემთხვევაში ერთეულსა და მის კორელატს აკავშირებს უკვე არა დისტრიბუციული, არამედ ინტეგრაციული ურთიერთობა (ხშირად რამდენიმე ნიშანი აგზავნის ერთსა და იმავე განსასაზღვრავთან და ტექსტში მათი გამოჩენის თანამიმდევრობა არც ისე მნიშვნელოვანია); იმის გასაგებად, თუ რას ემსახურება ესა თუ ის ნიშანი, აუცილებელია უფრო მაღალ დო-

ნეზე გადასვლა – მოქმედების ან თხრობის დონეზე, ვინაიდან ნიშან-თვისების მნიშვნელობა მხოლოდ იქ იხსნება. ურთიერთობათა ვერტიკალური ბუნების გამო ნიშან-თვისებები წარმოადგენენ სემანტიკურ ერთეულებს, ვინაიდან, ფუნქციისაგან განსხვავებით, ისინი ავზავნიან არა “ოპერაციასთან”, არამედ აღსანიშნავთან. ნიშან-თვისების კორელატები ყოველთვის განლაგებულია უფრო “მაღლა”, ვიდრე თვითონ ნიშან-თვისებები; ზოგჯერ ვირტუალურები რჩებიან და არ შედიან რომელიმე ექსპლიციტურ სინტაგმაში (პერსონაჟის “ხასიათი” შესაძლებელია უშუალოდ არც ერთხელ არ აღინიშნოს, და ხდებოდეს მისი მხოლოდ მინიშნება); საპირისპიროდ, “ფუნქციის” კორელატები განლაგებულია უფრო მოშორებით, ვიდრე თვით ფუნქცია – ეს სინტაგმატური კორელაციაა. ფუნქციები და ნიშან-თვისებები შეესაბამება კიდევ ერთ კლასიკურ დიქოტომიას. ფუნქციები გულისხმობენ მეტონიმიური, ხოლო ნიშან-თვისებები – მეტაფორული ურთიერთობების არსებობას; პირველნი მოიცავენ ფუნქციურ კლასს, რომელიც განისაზღვრება ცნებით “კეთება” (“მოქმედება”), ხოლო მეორენი – “არსებობა” (ფუნქცია არ შეიძლება გავაიგივეოთ ქმედებასთან (ზმნასთან), ხოლო ნიშან-თვისებები – თვისებებთან (ზედსართავებთან), ვინაიდან არსებობს ქმედებები, რომლებიც ნიშან-თვისებათა როლს თამაშობენ, ანუ წარმოადგენენ ხასიათის, ატმოსფეროს ნიშნებს და ა.შ.).

“ფუნქციების კლასში შემავალ ყველა ერთეულს ტექსტში ერთნაირი როლი არ მიეკუთვნება; მათი ნაწილი ტექსტში საკისრების როლს თამაშობს, ხოლო დანარჩენი მხოლოდ “ავსებენ” თხრობით სივრცეს ფუნქცია-საკისრებს შორის. პირველნი წარმოადგენენ კარდინალურ (ანუ ბირთვულ) ფუნქციებს, ხოლო მეორენი – ფუნქცია კატალიზატორებს, ვინაიდან დამხმარე ხასიათისა არიან. ფუნქცია კარდინალურია, თუ შესაბამისი მოქმედება ხსნის (ხელს უწყობს ან ხურავს) გარკვეულ ალტერნატიულ შესაძლებლობას, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს მოქმედების შემდგომი განვითარებისათვის, ანუ როდესაც ის ქმნის ან გადაწყვეტს სიტუაციურ გაურკვევლობას. ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის ყოველთვის შეიძლება დამხმარე დეტალების მოთავსება; ამ დეტალებით დატვირთვის მიუხედავად ბირთვი არ კარგავს თავის ალტერნატიულ ბუნებას. ასეთი კატალიზატორები ინარჩუნებენ ფუნქციურობას იმ ხარისხით, რამდენადაც კორელირებენ ბირთვთან; თუმცა ეს შესუსტებული და ერთგანზომილებიანი ფუნქციურობაა, იგი მკაცრად ქრონოლოგიური ბუნებისაა (კატალიზატორები

აღწერენ იმას, რაც განაცალკევებს ორ სიუჟეტურ კვანძს); საპირისპიროდ, ფუნქციური კავშირი კარდინალურ ფუნქციებს შორის ორგანოზომილებიანია: ის ქრონოლოგიურიცაა და ლოგიკურიც იმავედროულად; კატალიზატორები მონიშნავენ მოვლენათა მხოლოდ დროით თანამიმდევრობას, ხოლო კარდინალური ფუნქციები – მათ ლოგიკურ მიმდევრობასაც. სიუჟეტის მექანიზმი სწორედ დროითი თანამიმდევრობისა და ფაქტების ლოგიკური მიმდევრობის აღრევის შედეგად ამოქმედდება, როდესაც ის, რაც ხდება რაიმე მოვლენის შემდეგ, აღიქმება როგორც ამ მოვლენის შედეგად წარმოქმნილი; ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სიუჟეტური ტექსტები წარმოიშვება სისტემატური ლოგიკური შეცდომის შედეგად. სწორედ კარდინალური ფუნქციებით აგებული, სიუჟეტური ჩონჩხი იძლევა საშუალებას მოვლენათა ლოგიკა მათ ქრონოლოგიაში “განზავდეს” [66]. ამგვარად, კარდინალური ფუნქციები შეესაბამება ფაბულური ხაზების პიკწარმოქმნელ მონაკვეთებს – ექსპოზიციას, კვანძს, კულმინაციას და კვანძის გახსნას.

კატალიზატორების მუდმივ ფუნქციას წარმოადგენს მათი ფაქტობრივი ფუნქცია, რომელიც მთხრობელსა და ადრესატს შორის კონტაქტის შენარჩუნების საშუალებას იძლევა. შეუძლებელია სიუჟეტის დაურღვევლად რომელიმე კარდინალური ფუნქციის ანულირება; ასევე შეუძლებელია რომელიმე კატალიზატორის ანულირება თხრობითი დისკურსის დაურღვევლად. თხრობითი ერთეულების მეორე, ინტეგრაციული კლასის ზოგად თავისებურებას წარმოადგენს კორელატების აღმოცენება პერსონაჟების ან თხრობის დონეზე; ეს ერთეულები, ამგვარად, წარმოადგენენ პარამეტრული შეფარდების პირველ წევრს, მისი მეორე, იმპლიციტური წევრი გამოირჩევა არადისკრეტულობითა და ექსტენსიურობით გარკვეული ეპიზოდის, პერსონაჟის ან მთლიანად ნაწარმოების მიმართ. ნიშან-თვისებათა კლასში შეიძლება გამოიყოს ნიშნები ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით (ისინი გვეხმარებიან პერსონაჟის ხასიათის, მისი ემოციური მდგომარეობის გახსნაში, მოქმედების ატმოსფეროს დახასიათებაში, განწყობილების გადმოცემაში) და მათთან ერთად ინფორმაციული ნიშნები, რომლებიც ადამიანებისა და მოვლენების დროსა და სივრცეში იდენტიფიცირების საშუალებას იძლევიან. ნიშან-თვისებების აღმნიშვნელებს იმპლიციტური ხასიათი აქვთ, და პირიქით, ინფორმანტებს – ექსპლიციტური; ყოველ შემთხვევაში სიუჟეტურ დონეზე, სადაც აღსანიშნავების დონეზე გამოდიან სრულიად გარკვეული, უშუალო მნიშვნელობის მქონე დეტალები. ნიშ-

ნებს გაშიფვრა სჭირდებათ. ინფორმანტები გარკვეულად მზა მონაცემების მატარებლები არიან; კატალიზატორების მსგავსად, მათ შესუსტებული, მაგრამ არა ნულოვანი ფუნქციურობა გააჩნიათ.; ინფორმანტები მოქმედების რეალობის ილუზიის შექმნის, გამონაგონის სინამდვილეში დამკვიდრების საშუალებას იძლევიან: ინფორმანტები – ეს ოპერატორებია, რომლებიც მონათხრობს რეალობას სძენენ და ამ თვალთახედვით, თხრობით დონეზე, მათ აუცილობელი ფუნქციურობა გააჩნიათ.

ბირთვული ფუნქციები, კატალიზატორები, ნიშან-თვისებები და ინფორმანტები წარმოადგენენ ძირითად კლასებს, რომლებშიც შესაძლებელია გადანაწილდეს ყველა ფუნქციური ერთეული. 1. ერთი და იგივე ერთეული ერთდროულად შესაძლებელია ორ სხვადასხვა კლასს მიეკუთვნებოდეს; 2. ზოგიერთი ერთეული შესაძლებელია შერეული ხასიათისა იყოს. კატალიზატორები, ნიშნები და ინფორმანტები ბირთვის გაშლას ემსახურებიან; ბირთვის ფუნქციები კი წარმოქმნიან საბოლოო ერთობლიობას ერთმანეთთან ლოგიკურად დაკავშირებულ, აუცილებელ და საკმარის წევრთა შეზღუდული რაოდენობისაგან; ეს თავისებური ჩონჩხია და დანარჩენი ერთეულები მხოლოდ ავსებენ მას, ბირთვული წარმონაქმნების პრინციპულად განუსაზღვრელი კონკრეტიზაციის მეშვეობით. თხრობითი ტექსტი შეუზღუდავ კატალიზს ექვემდებარება.

ნიშნები და ინფორმანტები სრულიად თავისუფლად ეხამებიან ერთმანეთს. კატალიზატორები კი ბირთვულ ფუნქციებთან დაკავშირებულნი არიან უბრალო იმპლიკაციით: კატალიზატორის არსებობა გარდაუვალად მიუთითებს კარდინალური ფუნქციის არსებობაზე, რომელზედაც ეს კატალიზატორი არის დამოკიდებული, მაგრამ არა პირიქით. კარდინალური ფუნქციები ერთმანეთს უკავშირდება სოლიდარული ურთიერთობების საშუალებით: ფუნქციის არსებობა მიუთითებს მეორე, მსგავსი ტიპის ფუნქციის არსებობაზე და პირიქით. სოლიდარობის ურთიერთობა თხრობითი ტექსტის ჩონჩხს ქმნის (კატალიზატორების, ნიშნებისა და ინფორმანტების მოცილება ტექსტიდან შესაძლებელია, ხოლო ბირთვული ფუნქციებისა არა).

თვით თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა გულისხმობს დროითი თანამიმდევრობისა და მოვლენათა შედეგობრივი მიმდევრობის, ქრონოლოგიისა და ლოგიკის აღრევას. “მოვლენათა ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა შეიძლება მთლიანად დავიყვანოთ აქრონულ მატრიცულ სტრუქტურამდე” [233]. დროითი თანამიმდევრობა წარმოადგენს

თხრობის მხოლოდ სტრუქტურულ კლასს (დისკურსს). თხრობის თვალთახედვიდან ის, რასაც დროს უწოდებენ, ან სრულიად არ არსებობს, ან არსებობს მხოლოდ ფუნქციურად, როგორც სემიოტური სისტემის ელემენტი: დრო განეკუთვნება არა დისკურსს როგორც ასეთს, არამედ რეფერენციის ჭრილს; თხრობა, ისევე როგორც ენა, მხოლოდ სემიოლოგიურ დროს სცნობს. რეალური დრო – ეს მხოლოდ რეფერენტული, რეალისტური ილუზიაა და სწორედ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი მისი სტრუქტურული აღწერა.

არსებობს თხრობითი ტექსტების კვლევის სამი ძირითადი მიმართულება. 1. ბრემონი [95, 621] გვთავაზობს აღდგენილ იქნას თხრობით ტექსტში ასახული ადამიანის მოქმედებათა სინტაქსისი, აღდგეს “არჩევანების” ის თანამიმდევრობა, რომელსაც სიუჟეტის ნებისმიერ წერტილში უცილობლად ემორჩილება მოცემული პერსონაჟი და, ამგვარად, გაიხსნას სიუჟეტის ენერგეტიკული ლოგიკა, ვინაიდან ის პერსონაჟებს განიხილავს მათ მიერ მოქმედების არჩევანის დროს. 2. მეორე მოდელი [707-710, 764-767] – ლინგვისტიკური, როდესაც კვლევის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს ფუნქციებს შორის პარადიგმული ოპოზიციის წარმოჩენა – ოპოზიციისა, რომელიც იაკობსონის “პოეტურობის” პრინციპის თანახმად ავსებს მთელს ტექსტს. 3. ტოდოროვს გადაყავს ანალიზი “მოქმედებათა” (ანუ პერსონაჟების) დონეზე და ცდილობს დაადგინოს წესები, რომელთა მიხედვითაც თხრობითი ტექსტი კომბინირებს, ვარირებს და გარდაქმნის ბაზური პრედიკატების გარკვეულ რაოდენობას [888-892]. ამ თეორიათა ავტორები იკვლევდნენ თხრობითი ტექსტის მსხვილ ფრაგმენტებს.

თხრობითი ტექსტის ფუნქციური ჭრილი გულისხმობს ურთიერთობათა ისეთ ორგანიზაციას, სადაც ბაზურ ერთეულს შეიძლება წარმოადგენდეს მხოლოდ ფუნქციათა მცირე ჯგუფი, რომელსაც ბრემონი თანამიმდევრულს უწოდებდა.

თანამიმდევრობა – ეს სოლიდარული ურთიერთობებით დაკავშირებული, ბირთვული ფუნქციების ლოგიკური ჯგუფია (სადაც ერთეულები ურთიერთგულისხმობენ ერთმანეთს). თანამიმდევრულობა მაშინ იხსნება, როდესაც მის წევრთაგან ერთ-ერთს არ გააჩნია მისი სოლიდარული ანტეცედენტი, და იხურება მაშინ, როდესაც მეორე წევრს არ გააჩნია არავითარი კონსეკვენტი (ანუ, წარმოადგენს ფაბულურ ხაზს). ნებისმიერი თანამიმდევრობა ექვემდებარება სიტყვიერ აღნიშვნას. ამავე დროს, მიკროთანამიმდევრობები ქმნიან თხრობითი ქსოვილის უნატი-

ფეს ფაქტურას. ისინი შეეხებიან თხრობითი ტექსტის კოდს და ამავე დროს წარმოადგენენ თვით მკითხველის (მსმენელის) შინაგანი მეტაენის ნაწილს, რომელიც მოიცავს მოქმედებების ნებისმიერ თანამიმდევრობას როგორც მინიმალური მთელი: კითხვა ნიშნავს სახელის მინიჭებას, მოსმენა ნიშნავს არა მარტო ენის აღქმას, არამედ მის კონსტრუირებასაც.

როგორც აღნიშნავს ი. მ. ლოტმანი [272: 129-132], ტექსტის ერთიანი სასიგნალო ბუნების, ან გარკვეულ კულტურულ კონტექსტში მისი ფუნქციების განუყოფელი ერთიანობის აღმნიშვნელი, თავდაპირველი (საწყისი) განსაზღვრებები იმპლიციტურად თუ ექსპლიციტურად გულისხმობდნენ, რომ ტექსტი წარმოადგენს გამონათქვამს რომელიმე ერთ ენაზე. მოგვიანებით აღმოაჩინეს: იმისათვის, რომ მოცემული შეტყობინება განისაზღვროს როგორც "ტექსტი", ის როგორც მინიმუმი, ორჯერ უნდა იყოს კოდირებული. ისტორიული გამონათქვამი ბუნებრივ ენაზე პირველადი იყო, შემდეგ ამას მოსდევდა მისი, რომელიმე მეორად ენაზე კოდირებულ, რიტუალიზებულ ფორმულად, ანუ ტექსტად გადაქცევა. შემდეგ ეტაპს წარმოადგენდა რაიმე ფორმულების მეორე რიგის ტექსტად შეერთება, "რიტუალის", "წესჩვეულების", "ქმედების" ტიპის ტექსტების წარმოშობა. ევრისტიკული თვალთახედვით შემდეგ ნაბიჯს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტების გაჩენა. მრავალსტრუქტურულობა შენარჩუნებულია, მაგრამ ის თითქოს ჩართულია შეტყობინების მრავალსტრუქტურიან გარსში მოცემული ხელოვნების ენაზე. განსაკუთრებით ეს შესამჩნევია რომანის ჟანრულ სპეციფიკაში, რომლის გარსშიც შეტყობინება ბუნებრივ ენაზე დაფარულია სხვადასხვა სემიოტიკური სამყაროების უაღრესად რთული და წინააღმდეგობრივი კონტროვერზით.

მხატვრული ტექსტების შემდგომი დინამიკა, ერთი მხრივ, მიმართულია მათი მთლიანობისა და იმანენტური დახშულობის ასამაღლებლად, ხოლო მეორე მხრივ, შინაგანი სემიოტური არაერთგვაროვნების, ნაწარმოების წინააღმდეგობრიობის გასაზრდელად, მასში მეტი ავტონომიის მქონე, სტრუქტურულ-კონტრასტული ქვეტექსტების გასავითარებლად.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნა აღნიშნავს ხარისხობრივად ახალ ეტაპს ტექსტის სტრუქტურის გართულებაში. ინფორმაციის კონდენსირების თვისებასთან ერთად ის მეხსიერებას იძენს. ამასთან ერთად ის ამჟღავნებს თვისებას, რომელსაც ჰერაკლიტე "თვითგანვი-

თარებად ლოგოსს" უწოდებს. ტექსტი არა მხოლოდ გადმოსცემს მასში გარედან ჩადებულ ინფორმაციას, არამედ ახდენს ინფორმაციის ტრანსფორმირებას და ახლის გამომუშავებას. ტექსტის სოციალურ-კომუნიკაციური ფუნქცია შემდეგზე დაიყვანება:

1. ადრესანტსა და ადრესატს შორის ურთიერთობა; 2. აუდიტორიასა და კულტურულ ტრადიციას შორის ურთიერთობა. ტექსტი კოლექტიური კულტურული მეხსიერების ფუნქციას ასრულებს. ამ სახით ის ამჟღავნებს, ერთი მხრივ, მუდმივი შევსების, ხოლო მეორე მხრივ, მასში ჩადებული ინფორმაციის გარკვეული ასპექტების აქტუალიზაციისა და სხვა ასპექტების დროებითი ან სრული მივიწყების თვისებას. 3. მკითხველის ურთიერთობა საკუთარ თავთან. ტექსტი – ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია ტრადიციული, ძველი, მაღალი კანონიკურობით გამორჩეული ტექსტებისათვის – ახდენს თვით ადრესატის პიროვნების გარკვეული მხარეების აქტუალიზებას. ინფორმაციის მიმღების საკუთარ თავთან ასეთი ურთიერთობისას ტექსტი გვევლინება მედიატორად, რომელიც ეხმარება მკითხველს მისი პიროვნების გარდაქმნაში, მისი თვითორიენტაციისა და მეტაკულტურულ კონსტრუქციებთან კავშირის შეცვლაში. 4. მკითხველის ურთიერთობა ტექსტთან. ინტელექტუალური თვისებების მატარებელი, მაღალორგანიზებული ტექსტი შესაძლებელია გვევლინებოდეს როგორც დამოუკიდებელი ინტელექტუალური წარმონაქმნი, რომელიც დიალოგში აქტიურ და დამოუკიდებელ როლს თამაშობს. 5. ტექსტისა და კულტურული კონტექსტის ურთიერთობა. ტექსტისა და კულტურული კონტექსტის ურთიერთობას შესაძლებელია მეტაფორული ხასიათი ჰქონდეს, როდესაც ტექსტი აღიქმება მთელი კონტექსტის შემცველად, რომლის ექვივალენტსაც გარკვეული მიმართებით ის წარმოადგენს, ან მეტონიმიური, როდესაც ტექსტი წარმოადგენს კონტექსტს, როგორც ნაწილი – მთელს. ამავე დროს, ერთი და იმავე ტექსტი შესაძლებელია სხვადასხვა სახის ურთიერთობებს ამყარებდეს კულტურული კონტექსტის სხვადასხვა დონეებთან. და ბოლოს, ტექსტებს, როგორც უფრო სტაბილურ და შეზღუდულ წარმონაქმნებს, ერთი კონტექსტიდან მეორეში გადასვლის ტენდენცია გააჩნიათ, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება შედარებით დღევრძელ ხელოვნების ნაწარმოებებში. ამასთან ისინი ახდენენ საკუთარი მაკოდირებელი სისტემის დაფარული ასპექტების აქტუალიზებას. ამგვარად ტექსტი, ერთი მხრივ, ემსგავსება კულტურულ მაკროკოსმს, საკუთარ თავზე მნიშვნელოვანი ხდება და იძენს კულტუ-

რული მოდელის ნიშან-თვისებებს, ხოლო მეორე მხრივ, ემსგავსება რა ავტონომიურ პიროვნებას, ავლენს დამოუკიდებელი მოქმედების ტენდენციას.

ზემოთქმულის ჭრილში ტექსტი გვევლინება არა მხოლოდ როგორც შეტყობინების რეალიზაცია ერთ რომელიმე ენაზე, არამედ როგორც მრავალფეროვანი კოდების შემცველი რთული კონსტრუქცია, რომელსაც მიღებული ინფორმაციის ტრანსფორმირებისა და ახლის წარმოქმნის უნარი გააჩნია, როგორც ინტელექტუალური პიროვნების ნიშან-თვისებათა მატარებელი გენერატორი. ამასთან დაკავშირებით, ტექსტის გაშიფვრის პროცესი ზედმიწევნით რთულდება, კარგავს თავის ერთხელობრივ და სასრულ ხასიათს, უახლოვდება ადამიანის სხვა ავტონომიურ პიროვნებასთან სემიოტური ურთიერთობის აქტს.

"ჩვენში ჩადებული თხრობითი ენა უშუალოდ შეიცავს ამ ფუძემდებლურ რუბრიკებს; ამა თუ იმ თანამიმდევრობათა მასტრუქტურირებული, თვითკმარი ლოგიკა, ურდვევადაა დაკავშირებული მათ დასახელებასთან: ნებისმიერი ფუნქცია, რომელიც ცდუნების თანამიმდევრობას ხსნის, თავისი გამოჩენისთანავე გულისხმობს – უკვე თავის დასახელებაში, რომელსაც ის აცოცხლებს – ცდუნების მთელს პროცესს, როგორსაც, ყველა მონათხრობთა საფუძველზე, ჩვენ ვიცნობთ და რომელმაც ჩამოაყალიბა ჩვენში თხრობის ენა, როგორც ასეთი" [62, 66].

ნებისმიერი თანამიმდევრობა წარმოადგენს მუქარის ქვეშ მყოფ ლოგიკურ ერთეულს (ვინაიდან თითოეულ წერტილში შესაძლებელია ალტერნატიული არჩევანი, შესაბამისად – აზრობრივი თავისუფლება), ეს კი ამართლებს მის *a minimo*-დ გამოყოფას; ამასთან ერთად, ის დასაბუთებულია როგორც *a maxsimo*: საკუთარ თავზე შეკრული, გარკვეულ სახელთან მისადაგებელი თანამიმდევრობა, როგორც ასეთი, წარმოქმნის ახალ ერთეულს, რომელსაც, სხვა უფრო მსხვილ თანამიმდევრობაში, უბრალო თერმის სახით ფუნქციონირების უნარი გააჩნია. თხრობითი ტექსტი სტრუქტურირებულია, ვინაიდან არსებობს სიუჟეტური ერთეულების ინტეგრაციის მთელი სისტემა – დაწყებული უმცირესი მატრიცული ელემენტებიდან და ყველაზე მსხვილი ფუნქციებით დამთავრებული. სინტაქსურ წესებთან ერთად, რომლებიც სიუჟეტურ თანამიმდევრობებს შიგნიდან აწესრიგებენ, არსებობს სინტაქსური (ამ შემთხვევაში იერარქიული) ურთიერთობები, რომლებიც ამ თანამიმდევრობებს ერთმანეთთან აკავშირებენ. თანამიმდევრობები ერთმანეთს უკავშირდება კონტრაპუნქტის პრინციპით; ფუნქციური თვალთა-

ხედვით, თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა ფუგის აგებულებას მოგვაგონებს [66]. ცალკეული ნაწარმოების ჩარჩოებში თანამიმდევრობათა ურთიერთგადაფარვის პროცესი შესაძლებელია სრული განხეთქილების გამო შეწყდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ამ ნაწარმოებში შემავალი ზოგიერთი ბლოკის იზოლაცია კომპენსირდება პერსონაჟთა მოქმედების უფრო მაღალ დონეზე. უმაღლეს დონეს, საიდანაც პირველი დონის (თხრობითი სისტემის საფუძველი, ფუნქციების დონე) ერთეულები აზრს იკრებენ, წარმოადგენს მოქმედებათა დონე.

პერსონაჟის განსაზღვრა ხორციელდება მის ქმედებათა სფეროს საშუალებით, ვინაიდან ეს წრეები მცირერიცხოვანია, მდგრადი და კლასიფიკაციას ექვემდებარება; თუმცა თხრობითი ტექსტის აღწერის მეორე დონე სწორედ პერსონაჟებს მოიცავს, ის მოქმედებათა დონეს წარმოადგენს; ამ სიტყვაში იგულისხმება არა კონკრეტული საქციელი, რაც სიუჟეტის ქვედა დონეს წარმოადგენს, არამედ თხრობითი პრაქსისის ფუძემდებლური ღერძები (სურვილი, ბრძოლა, შეტყობინება). თვით პერსონაჟებმა, რომლებიც აქტანტების დონეზე ერთეულების სახითაა გამოყოფილი, აზრი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება შეიძინონ (გაგებულ იქნენ), როდესაც ინტეგრირდებიან აღწერის მესამე დონის ჩარჩოებში, რომელიც ფუნქციებისა და ქმედებების დონისაგან განსხვავებით, შესაძლებელია აღვნიშნოთ როგორც თხრობის დონე.

თხრობითი დონე წარმოქმნილია ნარატიული ნიშნებით, ოპერატორების ერთობლიობით, რომლებიც ფუნქციებისა და ქმედებების რეინტეგრირების საშუალებას იძლევიან, ტექსტის გამცემისა და მიმღების შემაკავშირებელი თხრობითი კომუნიკაციის ფარგლებში. ორი უმდაბლესი დონის ერთეული ინტეგრირდება თხრობით დონეზე მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ის ხელშესახები ხდება: თხრობის უმაღლესი ფორმა, როგორც მოთხრობისა, ტრანსცენდენტულია საკუთარი შინაარსისა და ფორმის (ფუნქციისა და მოქმედების) მიმართ.

თხრობითი ნაწარმოებების ენაში მიმდინარეობს დანაწევრებისა და ინტეგრაციის პროცესები, არსებობს ფორმა და შინაარსი. თხრობით ფორმას ორი სახის შესაძლებლობა გააჩნია: პირველი, მას შეუძლია განაცალკეოს ნიშნები სიუჟეტის მსვლელობის მანძილზე, და მეორე – შეავსოს წარმოქმნილი სივრცე გაუთვალისწინებელი ელემენტებით. სიუჟეტური თანამიმდევრობის ელემენტები ერთიანობას წარმოქმნიან, მაგრამ ისინი შესაძლებელია განცალკევებული აღმოჩნდნენ, თუ მათ შორის განთავსდება სხვა თანამიმდევრობის ელემენტები.

თხრობითი ტექსტების ენა გამოირჩევა სინთეზურობის მაღალი ხარისხით, მასში მოცვისა და ჩართვის ხერხების არსებობის გამო; მოთხრობის ყოველი წერტილი ერთდროულად რამდენიმე აზრობრივ კოორდინატს იძლევა.

ფუნქციურ ბირთვებს შორის შუალედში აღმოცენდება სივრცე, რომლის შევსება თითქმის უსასრულობამდეა შესაძლებელი; აქ შეიძლება კატალიზატორების დიდი რაოდენობის დატევა; მაგრამ თვით კატალიზატორები ახალი ტიპოლოგიის აგების საფუძველს ქმნიან: კატალიზაციის თავისუფლება შესაძლებელია გამომდინარეობდეს როგორც თვით ფუნქციის შინაარსიდან (ზოგი მათგანი, მაგალითად მოლოდინი – უკეთესად ექვემდებარება კატალიზაციას, ვიდრე სხვები), ასევე თხრობითი სუბსტანციის და, შესაბამისად, კატალიზაციის თვისებებიდან. ბირთვული თანამიმდევრობების შეთანხმება და კატალიზაციის პრინციპი ნარატიული ჟანრების განსხვავების საფუძველს შეადგენს. თხრობითი ტექსტის კატალიზების შესაძლებლობა ასევე ელიფსისის შესაძლებლობასაც ქმნის. ნებისმიერი თანამიმდევრობა შეიძლება დავიყვანოთ მის ბირთვულ ფუნქციებზე, ხოლო თანამიმდევრობათა იერარქია – უმაღლესი დონის ერთეულებზე, ამასთან არ დავარღვიოთ სიუჟეტის აზრი. სხვა სიტყვებით, თხრობითი ტექსტი მისი რეზიუმირების უფლებას იძლევა.

მეორე მნიშვნელოვანი პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს თხრობითი ტექსტის ენაში – ეს ინტეგრაციის პროცესია: ცნობილ დონეზე განცალკევებული მოვლენა (მაგ., ესა თუ ის თანამიმდევრობა) უფრო ხშირად ისევ ერთიანდება შემდეგ დონეზე (ასეთია უფრო მაღალი იერარქიული რანგის თანამიმდევრობები, რამდენიმე განცალკევებული ნიშნის საერთო აღმნიშვნელები, გარკვეული კლასის პერსონაჟთა ქმედებები). ინტეგრაცია – იზოტოპიის ფაქტორია (იზოტოპია – სემანტიკური ერთეულის თვისებაა, რომელიც მის მნიშვნელოვან მთლიანობად აღქმის საშუალებას იძლევა): ყოველი ინტეგრაციული დონე თავის იზოტოპიას გადასცემს ქვედა დონეების ერთეულებს და ამით აზრის აღრევის საშუალებას არ იძლევა.

არც თუ იშვიათად, ერთ და იგივე ერთეულს ორი სხვადასხვა კორელატი გააჩნია – პირველი – ერთ დონეზე (ასეთია, მაგალითად, თანამიმდევრობაში ჩართული ფუნქცია), ხოლო მეორე – მეორეზე (ასეთია ნიშანი, რომელიც აქტანტთან ავზავნის); ამგვარად, ყოველი მოთხრობა წარმოადგენს უშუალოდ ან გაშუალებულად დაკავშირებულ

და ერთმანეთზე დაშრევებულ ელემენტთა თანამიმდევრობას; დისეტაქსიის მექანიზმი აყალიბებს ტექსტის "ჰორიზონტალურ" დანაწევრებას, ხოლო ინტეგრაციის მექანიზმი ავსებს მას "ვერტიკალური" დანაწევრებით. ყოველი ერთეული წარმოგვიდგება როგორც სწორხაზოვანი, ასევე სიღრმისეულ განზომილებაში. ორი აღნიშნული მექანიზმის ურთიერთქმედების შედეგად სტრუქტურა იტოტება, ფართოვდება, იხსნება და შემდეგ კვლავ თავის თავზე იკეტება; ნებისმიერი ახალი ელემენტის გამოჩენა, ამ სტრუქტურით წინასწარაა გათვალისწინებული. "შემოქმედებითი ზონა თხრობითი ტექსტის შიგნით (ყოველ შემთხვევაში, ყოფიერებასთან მისი "მითოლოგიური" გაიგივების შემთხვევაში) ვრცელდება სივრცეში ორ კოდს – ლინგვისტიკურსა და ტრანსლინგვისტიკურს – შორის. ყოველგვარი სიუჟეტური თანამიმდევრობის სათავეს წარმოადგენს არა სინამდვილეზე დაკვირვება, როგორც ასეთი, არამედ ადამიანისათვის მოცემული პირველადი ფორმის – განმეორების ფორმის – სახეცვლილებისა და გადალახვის აუცილებლობა: თავისი არსით სიუჟეტური თანამიმდევრობა ისეთ მთელს წარმოადგენს, რომლის შიგნითაც შეუძლებელია რაიმე ცვლილება; თვით ლოგიკა – და მასთან ერთად მთელი თხრობითი ტექსტი – აქ მაემანსიპირებელ როლს თამაშობს; სრულიად შესაძლებელია, რომ ადამიანები გამუდმებით პროეცირებენ თხრობით ტექსტში ყველაფერს, რაც მათ განიცადეს, ყველაფერს, რაც ნახეს; მაგრამ ისინი პროეცირებენ ისეთი ფორმით, რომელმაც გაიმარჯვა განმეორებადობის პრინციპზე და დაამკვიდრა ჩამოყალიბებადი ყოფიერების მოდელი.

ალბათ საჩვენებელ ფაქტად უნდა ვაღიაროთ, რომ ბავშვი ერთდროულად "იგონებს" წინადადებას, თხრობას და ოიდიპოსს (დაახლოებით სამი წლის ასაკში)" [66].

4. ნარატივის განვითარება

ნარატივის განვითარება მიმდინარეობდა ზღაპრიდან მხატვრული ლიტერატურის ტექსტებამდე სიღრმისეულ დონეზე სემანტიკური იგივეობის შენარჩუნების პირობებში, რამაც არქექტიპური მნიშვნელობა შეიძინა. "არქაულ ფოლკლორში განსხვავება მითსა და ზღაპარს შორის ძნელად გასარჩევია. ტრადიციის მატარებელთა მიერ გამოყოფილი თხრობის ორი ფორმა მხოლოდ პირობითად შეესატყვისება მითსა და ზღაპარს. თვით ზღაპრის მითიდან წარმოშობის საკითხი მრავალ მკვლევარში ეჭვს არ იწვევს. მითის ზღაპრად გადაქცევა უშუალოდაა დაკავშირებული კავშირის გაწყვეტასთან მითსა და რიტუალურ ცხოვრებას შორის. მითის მოყოლაზე სპეციფიკური შეზღუდვების მოხსნა, მსმენელთა შორის არა განდობილთა დაშვება იწვევდა მთხრობელის უნებურ განწყობას გამონაგონისადმი, აქცენტირებას გასართობ მომენტზე და, უცილობლად, თხრობის უტყუარობაში რწმენის შესუსტებას. მითებიდან ამოღებულია საიდუმლო ნაწილი, მეტი ყურადღება ექცევა გმირების ოჯახურ ურთიერთობებს" [264, 297: 441-444, 454].

თუ მითში დემიურგის ქმედებას, მითიურ შენაძენებს კოლექტიური და კოსმიური მნიშვნელობა აქვთ, ზღაპარში მოპოვებული ობიექტები და მიღწეული მიზნები გმირის ინდივიდუალური კეთილდღეობის ატრიბუტები ხდება, შენაძენებს გვაროვნულ-ოჯახური, სოციალური ხასიათი აქვთ. მითის ეტიოლოგიურ არსს თანდათანობით განდევნის მორალი, სტილისტური ფორმულები, რომლებიც მიუთითებენ მონათხრობის არასარწმუნოებაზე. ხდება თვით გმირების დემითოლოგიზაცია [297: 441-444].

ჯადოსნური ძალები აქტიურად ეხმარებიან გმირს, ხანდახან მის მაგივრადაც მოქმედებენ, მაგრამ მართებულ ქმედებაში ყოველთვის გამოვლინდება გმირის კეთილი ნება, ხოლო ანტიგმირის ბოროტი ნება – უმართებულო ქმედებაში.

კლასიკური ზღაპრის ფინალი აუცილებლად კეთილია, როგორც წესი – უფლისწულზე დაქორწინება და ნახევარი სამეფოს დაპატრონება.

ჯადოსნურ ზღაპარში გმირის გამოცდა შეეფარდება არქაულ საზოგადოებასა და შესაბამის მითებში საინიციაციო და ქორწინების (უფრო გვიანდელ) რიტუალებისათვის დამახასიათებელ გამოცდას. ვინაიდან ინიციაციისა და სხვა გარდამავალ (მაგ. ასაკობრივ) რიტუა-

ლებს თითოეული ინდივიდი გაივლის, ზღაპარი, პიროვნებისადმი მისი დაინტერესების გამო, ფართოდ იყენებს საინიციაციო რიტუალებთან დაკავშირებულ მითოლოგიურ მოტივებს. ეს მოტივები აღნიშნავენ გმირის ცხოვრების საფეხურებს და თვით გმირობის სიმბოლოები ზღებიან (გველეშაპის დამარცხება და სხვ.). ამგვარად, მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი სიმბოლოებისა, მოტივებისა, სიუჟეტებისა და, ნაწილობრივ, ჯადოსნური ზღაპრის ზოგადი სტრუქტურა დაკავშირებულია საინიციაციო რიტუალებთან [199, 372, 501, 627, 633-635]. თუმცა ჯადოსნური ზღაპრის კლასიკური ფორმის რიტუალურ ექვივალენტს უფრო ქორწინება წარმოადგენს. ინიციაციასთან შედარებით უფრო ახალგაზრდა და ინდივიდუალიზებული რიტუალი, რომელთანაც ის გენეტიკურადაა დაკავშირებული. ინიციაცია შესაბამისი ტიპის მითებისა და ზღაპრის არქაული ფორმის რიტუალური ექვივალენტია, ხოლო ქორწილი – განვითარებული ჯადოსნური ზღაპრისა. ზღაპარში "მდაბიო" გმირის ქორწინება მეფის ასულთან, ან პირიქით, რასაც თან სდევს გმირის სოციალური სტატუსის ამაღლება, წარმოადგენს თავისებურ სასწაულებრივ გამოსავალს სოციალური კოლიზიიდან. ქორწილი წარმოგვიდგება როგორც ფუნდამენტური წინააღმდეგობების გადალახვის საშუალება, რაც ზღაპრული ოჯახის დონეზე ვლინდება და ახორციელებს მედიაციას "მდაბიო" "კეთილშობილის" ოპოზიციაში.

სტილისტურ დონეზე კლასიკური ჯადოსნური ზღაპრის, როგორც მხატვრული თხზულების, და მითის დაპირისპირების უმნიშვნელოვანეს ჟანრულ მახასიათებლებს წარმოადგენენ ტრადიციული ზღაპრული ფორმულები, რომლებიც მიუთითებენ დროისა და ადგილის გაურკვევლობაზე (დასაწყისში), არასარწმუნოებაზე. ზღაპრის დასაწყისი და დაბოლოება პოლარულად განსხვავდება ეტიოლოგიური მნიშვნელობის ინიციალური და დამაბოლოოვებელი ფორმულებისაგან. ამავე დროს, პირდაპირი ნათქვამი ზღაპარში სქემატური ფორმით ინარჩუნებს ზოგიერთ რიტუალურ-მაგიურ ელემენტს" [297: 441-444].

მითიდან ზღაპრისაკენ გადასვლისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები მხატვრულ ნაწარმოებზე გადასვლისას კიდევ უფრო ძლიერდება. გრძელდება მითის შემდგომი დესაკრალიზაცია, ქმედებათა მოტივები სულ უფრო პირადულ ხასიათს იძენენ და გამოვლინდება მხოლოდ მითოლოგიური არქეტიპების დონეზე, ანუ ქმედებათა სიღრმისეული შინაარსი უკვე დეკოდირებას ექვემდებარება.

მხატვრული ლიტერატურის პირველწყაროსთან — მითთან — მხატვრული ლიტერატურა დაკავშირებულია მასში გახსნილი არქექტიპების ღონეზე. მთავარი გმირის მიერ გამოსაცდელ დავალებათა შესრულება, რაც მისგან ხშირად გმირობას მოითხოვს, საშუალებას იძლევა დავაკავშიროთ თხრობითი ნაწარმოებების, და განსაკუთრებით რომანის, შინაარსი სოლარული ტიპის მითებთან, სადაც იკვეთება გმირის პიროვნული "შე"-ს ჩამოყალიბება, მის მიერ სასიცოცხლო ეტაპების — გამოცდების გავლის კვალდაკვალ.

ამასთან დაკავშირებით ინტერესს წარმოადგენს ჯადოსნური ზღაპრის კვლევა ვ. პროპის მიერ, რომელმაც გამოყო მასში მდგრადი ფუნქციები [372, 379].

ჯერ კიდევ პროპამდე, ვესელოვსკი თხრობის სტრუქტურაში გამოყოფს მოტივს როგორც უმარტივეს თხრობით ერთეულს. მოტივის ნიშან-თვისებაა — მისი ხატოვანი, ერთნაკვეთიანი სქემატიზმი. ასეთია უმარტივესი მითოლოგიისა და ზღაპრის შემდგომში განუყოფელი ელემენტები [102, 103, 105].

ჟ. ბელიმ (ელიერ) პირველმა გააცნობიერა, რომ ზღაპარში არსებობს გარკვეული ურთიერთობა მის მუდმივ და ცვალებად სიდიდეებს შორის. მუდმივ, არსებით სიდიდეებს ის ელემენტებს უწოდებს და ბერძნული ასო ომეგათი (ω) აღნიშნავს. დანარჩენ, ცვალებად სიდიდეებს ის ლათინური ასოებით აღნიშნავს [372: 14].

ვოლკოვს მოჰყავს აღწერის შემდეგი მაგალითი. ზღაპრები პირველ რიგში მოტივებად იშლება. მოტივებად ითვლება როგორც გმირების თვისებები, ასევე მათი რაოდენობა, გმირები, ქმედებები, საგნები და ა.შ. ყოველ ასეთ მოტივს შეესაბამება პირობითი ნიშანი ასო და ციფრი ან ასო და ორი ციფრი. ასე თუ ისე მსგავსი მოტივები აღინიშნება ერთი ასოთი, სხვადასხვა ციფრებთან ერთად [113].

შესადარებლად, ვ. პროპი განსაკუთრებული ხერხით გამოყოფს ჯადოსნური ზღაპრის შემადგენელ ნაწილებს და შემდეგ ადარებს ზღაპრებს მათი შემადგენელი ნაწილების მიხედვით. შედეგად ვლებულობთ მორფოლოგიას (სიტყვა მორფოლოგია აღნიშნავს მოძღვრებას ფორმების შესახებ), ანუ ზღაპრის აღწერას შემადგენელი ნაწილებისა და მათი მთელთან ურთიერთობის მიხედვით.

ზღაპარი ხშირად მიაწერს მსგავს თვისებებს სხვადასხვა პერსონაჟებს. ეს ზღაპრის, მოქმედ პირთა ფუნქციის მიხედვით შესწავლის საშუალებას იძლევა. ფუნქცია, როგორც ასეთი, მუდმივი სიდიდეა.

მოქმედ პირთა ფუნქციები წარმოადგენენ იმ შემადგენელ ნაწილებს, რომლებმაც შეიძლება შეცვალონ ვესელოვსკის მოტივები ან ბელიეს ელემენტები. რელიგიის ისტორიკოსებმა მითებსა და რელიგიებში უკვე დიდი ხანია შეამჩნიეს ფუნქციების განმეორება სხვადასხვა შემსრულებლებში. ისევე, როგორც თვისებები და ფუნქციები ერთი ღმერთიდან მეორეზე გადადის და, ზოგ შემთხვევაში, ქრისტიანულ წმინდანებსაც კი გადაეცემათ, ერთი ზღაპრული პერსონაჟის ფუნქციები გადადის მეორე ზღაპრულ პერსონაჟზე. ფუნქციები ძალიან ცოტაა, პერსონაჟები კი ძალიან ბევრი. ამით აიხსნება ჯადოსნური ზღაპრის ორმაგი თვისება: ერთი მხრივ, მისი გასაოცარი მრავალფეროვნება, სიჭრელე და ფერადოვნება, და, მეორე მხრივ, მისი, ასევე საოცარი ერთფეროვნება და განმეორებადობა.

მოქმედ პირთა ფუნქციები ზღაპრის ძირითად ნაწილებს წარმოადგენენ. ფუნქციის გამოსაყოფად აუცილებელია მისი განსაზღვრა. პირველ რიგში, განსაზღვრება არავითარ შემთხვევაში არ უნდა უწევდეს ანგარიშს პერსონაჟ-შემსრულებელს. განსაზღვრება უმეტეს შემთხვევაში წარმოადგენს მოქმედების ამსახველ არსებით სახელს (აკრძალვას, გამოკითხვას, გაქცევას და ა.შ.). მეორე, მოქმედება ვერ განისაზღვრება თხრობის მსვლელობაში მისი მდგომარეობის გარკვევის გარეშე. მოცემული ფუნქციის მნიშვნელობა მოქმედების მსვლელობისას აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული. ერთსა და იმავე საქციელს შეიძლება განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდეს და პირიქით. ფუნქციად მოიაზრება მოქმედი პირის საქციელი, განსაზღვრული მოქმედების მსვლელობისათვის მისი მნიშვნელობის თვალთახედვით. 1. ზღაპრის მუდმივ, მდგრად ელემენტებს წარმოადგენენ მოქმედ პირთა ფუნქციები იმისდა მიუხედავად, ვინ და როგორ ასრულებს მათ. ისინი წარმოქმნიან ზღაპრის ძირითად შემადგენელ ნაწილებს; 2. ჯადოსნური ზღაპრისათვის ცნობილ ფუნქციათა რაოდენობა შეზღუდულია; 3. ფუნქციების თანამიმდევრობა ყოველთვის ერთნაირია. ყველა ზღაპარი არ იძლევა ყველა ფუნქციას. მაგრამ ეს არ ცვლის თანამიმდევრობათა კანონს. ზოგიერთი ფუნქციის ნაკლებობა არ ცვლის სხვების განრიგს.

ფუნქციები ვერ განაწილდება ერთმანეთის გამომრიცხავ ღერძებზე. თუ ჩვენ აღვნიშნავთ ფუნქციას, რომელიც ყველგან პირველ ადგილზე იმყოფება ასო ა-თი, ხოლო მის მომდევნო ფუნქციას (თუ ის არსებობს) ასო ბ-თი, მაშინ ზღაპრისათვის ცნობილი ყველა ფუნქცია ერთ მოთხრობაში განლაგდება, არც ერთი მათგანი არ ამოვარდება

რიგიდან, არც ერთი არ გამორიცხავს მეორეს და არ დაუპირისპირდება მას. ღერძი ყველა ჯადოსნური ზღაპრისათვის ერთი იქნება. ყველა ჯადოსნურ ზღაპარს ერთი ტიპის აგებულება აქვს. ყველა ფუნქცია ეტევა ერთ თხრობით მონაყოლში.

ჯადოსნური ზღაპრის საწყის სიტუაციას მოსდევს შემდეგი ფუნქციები:

1. ოჯახის ერთ-ერთი წევრი გადის სახლიდან (განსაზღვრება: გასვლა, აღნიშვნა e);
2. გმირს აკრძალვით მიმართავენ (განსაზღვრება: აკრძალვა, აღნიშვნა -ნ); ამის შემდეგ ზღაპარში გვეძლევა მოულოდნელი (მაგრამ, გარკვეულწილად მომზადებული) განსაცდელი;
3. აკრძალვა ირღვევა (განსაზღვრება: დარღვევა, აღნიშვნა b), ფუნქციები 2 და 3 წყვილ ელემენტს წარმოადგენენ. ამის შემდეგ ზღაპარში ჩნდება ახალი პირი, რომელსაც შეიძლება გმირის ანტაგონისტი (მავნებელი) ვუწოდოთ;
4. ანტაგონისტი ცდილობს ჩაატაროს დაზვერვა (განსაზღვრება: გამოკვება, აღნიშვნა B);
5. ანტაგონისტს ეძლევა ცნობები მსხვერპლის შესახებ (განსაზღვრება: გაცემა, აღნიშვნა w);
6. ანტაგონისტი ცდილობს მოატყუოს მსხვერპლი, რათა დაეუფლოს მას ან მის ქონებას (განსაზღვრება: ხრიკი, აღნიშვნა r);
7. მსხვერპლი წამოეგება ტყუილს და ამით, უნებურად, ეხმარება მტერს (განსაზღვრება: დანხმარება, აღნიშვნა g);
8. ანტაგონისტი ოჯახი ერთ-ერთ წევრს მიაყენებს ზიანს ან დანაკლისს (განსაზღვრება: ზიანი, აღნიშვნა A);
ეს ფუნქცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან საკუთრივ ქმნის მოძრაობას ზღაპარში. გასვლა, აკრძალვის დარღვევა, გაცემა, ტყუილის წარმატება ამზადებენ ამ ფუნქციას, წარმოშობენ მის შესაძლებლობას ან აადვილებენ მას. ამიტომ პირველი შეიძლია ფუნქცია შეიძლება ჩაითვალოს ზღაპრის მოსამზადებელ ნაწილად, მაშინ როდესაც ზიანი კრავს კვანძს;
- 8-ა ოჯახის ერთ-ერთ წევრს რაიმე აკლია ან მას სურს ჰქონდეს რაიმე (განსაზღვრება: დანაკლისი, აღნიშვნა a);
9. განსაცდელი ან დანაკლისი გამომოქლავნდება, გმირს მიმართავენ თხოვნით ან უბრძანებენ, აგზავნიან ან უშვებენ მას (განსაზღვრება:

- შუამდგომლობა, შემაკავშირებელი მომენტი, აღნიშვნა ვ). ამ ფუნქციას ზღაპარში შემოყავს გმირი;
10. მადიებელი თანხმდება ან გადაწყვეტს წინააღმდეგობის გაწევას (განსაზღვრება: უკუქმედების დაწყება, აღნიშვნა ც);
 11. გმირი ტოვებს სახლს (განსაზღვრება: გამგზავრება, აღნიშვნა— ();
 12. გმირს გამოცდიან, გამოკითხავენ, თავს ესხმიან, რითაც ამზადებენ მის მიერ ჯადოსნური საშუალების ან დამხმარის მოპოვებას (განსაზღვრება: ძღვენის გამცემის პირველი ფუნქცია, აღნიშვნა D);
 13. გმირი რეაგირებს მომავალი ძღვენის გამცემის ქმედებებზე (განსაზღვრება: გმირის რეაქცია, აღნიშვნა Γ);
 14. გმირის განკარგულებაში ხვდება ჯადოსნური საშუალება (განსაზღვრება: მომარაგება, ჯადოსნური საშუალების მიღება აღნიშვნა Z). ზოგიერთი ზღაპარი დაჯილდოების მომენტზე მთავრდება. ასეთ შემთხვევაში ძღვენი წარმოადგენს გარკვეულ მატერიალურ ფასეულობას და არა ჯადოსნურ საშუალებას (ZI);
 15. გმირი ძებნის საგნის ადგილსამყოფელთან გადაყავთ, მიყავთ ან გადაადგილებენ (განსაზღვრება: სივრცეში გადაადგილება ორ სამეფოს შორის, მეკვლეობა, აღნიშვნა R);
 16. გმირი და ანტაგონისტი უშუალო ბრძოლაში ჩაებმებიან (განსაზღვრება: ბრძოლა, აღნიშვნა B);
 17. გმირს დადალავენ (განსაზღვრება: დადაღვა, ნიშანდება, აღნიშვნა K). მაგალითად, გმირი ბრძოლის დროს იჭრება;
 18. ანტაგონისტი მარცხდება (განსაზღვრება: გამარჯვება, აღნიშვნა Π);
 19. საწყისი განსაცდელი ან დანაკლისი ლიკვიდირებულია (განსაზღვრება: განსაცდელის ან დანაკლისის ლიკვიდაცია, აღნიშვნა J). ეს ფუნქცია ქმნის წყვილს მავნებლობასთან (A). ამ ფუნქციით თხრობა მწვერვალს აღწევს;
 20. გმირი ბრუნდება (განსაზღვრება: დაბრუნება, აღნიშვნა);
 21. გმირს ღვენიან (განსაზღვრება: ღვენა, აღნიშვნა – Πρ.);
 22. გმირი თავს აღწევს ღვენას (განსაზღვრება: გადარჩენა, აღნიშვნა – Cπ.)
- ბევრი ზღაპარი ღვენისაგან თავის დაღწევით თავდება;
23. გმირი, რომელსაც ვერ ცნობენ სახლში ან სხვა ქვეყანაში ბრუნდება (განსაზღვრება: გამოუცნობად დაბრუნება, აღნიშვნა X);

24. ცრუ გმირი დაუსაბუთებელ პრეტენზიებს აცხადებს (განსაზღვრება: დაუსაბუთებელი პრეტენზიები, აღნიშვნა Ф);
25. გმირს მძიმე ამოცანას სთავაზობენ (განსაზღვრება: მძიმე ამოცანა, აღნიშვნა 3);
26. ამოცანა გადაწყვეტილია (განსაზღვრება: გადაწყვეტა, აღნიშვნა P);
27. გმირს იცნობენ (განსაზღვრება: ცნობა, აღნიშვნა Y);
28. ცრუ გმირი ან ანტაგონისტი სააშკარაოზე გამოყავთ (განსაზღვრება: გამოაშკარავება, აღნიშვნა O);
29. გმირს ახალ სახეს აძლევენ (განსაზღვრება: ტრანსფიგურაცია, აღნიშვნა T);
30. მტერი ისჯება (განსაზღვრება: დასჯა, აღნიშვნა – H);
31. გმირი ქორწინდება და გამეფდება (განსაზღვრება: ქორწილი, აღნიშვნა C).

ფუნქციების რაოდენობა შეზღუდულია. გამოყოფილია მხოლოდ 31 ფუნქცია. ამ ფუნქციების ფარგლებში ვითარდება მოქმედება ყველა ხალხების ყველა ზღაპარში. თუ ამ ფუნქციებს ერთმანეთის მიყოლებით დავასახელებთ, აღმოჩნდება, რომ ლოგიკური და მხატვრული კანონზომიერებით ყოველი მომღვენო ფუნქცია წინამდებარედან გამომდინარეობს. არც ერთი ფუნქცია არ გამოირიცხავს მეორეს, ყველა განეკუთვნება ერთ ღერძს და დამოუკიდებლად უნდა განისაზღვროს იმისა და მიუხედავად თუ როგორ სრულდებიან. სხვადასხვა ფუნქციები შესაძლებელია ერთნაირად შესრულდეს, რაც დაკავშირებულია ფუნქციების ურთიერთგავლენასთან. ამ მოვლენას შეიძლება ფუნქციათა განხორციელების ხერხების ასიმბლაცია ვუწოდოთ. ელემენტების განცალკევების კრიტერიუმს, ქმედებათა მსგავსების მიუხედავად, წარმოადგენს ფუნქციის განსაზღვრა მისი შედეგების მიხედვით.

ფუნქციათა განხორციელების ხერხები ურთიერთგავლენას ახდენენ, ერთი და იგივე ფორმები გამოიყენება სხვადასხვა ფუნქციების მიმართ. ერთი ფორმა სხვა ადგილზე გადატანისას ღებულობს ახალ მნიშვნელობას ან, ერთდროულად, ინარჩუნებს ძველსაც.

ფუნქციები წარმოშობენ ზღაპრის ძირითად ელემენტებს, იმ ელემენტებს, რომლებზედაც აგებულია ზღაპრის მსვლელობა. ამასთან ერთად არის შემადგენელი ნაწილები, რომლებიც თუმცა არ განსაზღვრავენ განვითარებას, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანია.

შესამჩნევია, რომ ერთი ფუნქცია ყოველთვის არ მისდევს მეორეს. თუ ერთმანეთის მომღვენო ფუნქციებს სხვადასხვა პერსონაჟები

განახორციელებენ, მაშინ მეორე პერსონაჟმა უნდა იცოდეს თუ რა მოხდა ადრე. ამასთან დაკავშირებით ზღაპარში გამომუშავდა შეტყობინებების მთელი სისტემა, ზოგჯერ ძალზე მკაფიო მხატვრული ფორმით; ზოგჯერ ზღაპარი ამ შეტყობინებას ტოვებს და მაშინ გმირები მოქმედებენ ex machina, ანუ ისინი ყოვლისმცოდნეები არიან; მეორე მხრივ, ისინი გამოყენებულია იქ, სადაც სულაც არ არის აუცილებელი. ამ შეტყობინებებით მოქმედების მსვლელობისას ერთი ფუნქცია მეორეს უკავშირდება.

მოტივირებად მიჩნეულია როგორც მიზეზები, ასევე პერსონაჟთა მიზნები, რაც ამა თუ იმ ქმედებას იწვევს. მოტივირება ზღაპრის ყველაზე არამდგრად და ცვალებად ელემენტებს მიეკუთვნება. სრულიად ერთნაირი ან მსგავსი ქმედებები სხვადასხვაგვარადაა მოტივირებული. ზღაპრის ნებისმიერი ელემენტი შესაძლებელია მოქმედებით შეიმოსოს, შესაძლებელია დამოუკიდებელ ამბად იქცეს, გამოიწვიოს ის. მაგრამ, ყველა ცოცხალის მსგავსად, ზღაპარი მხოლოდ თავის მსგავსს წარმოშობს. თუ ზღაპრული ორგანიზმის რომელიმე უჯრედი ზღაპარში პატარა ზღაპრად იქცევა, ის აიგება იგივე პრინციპებით, რაც ყველა ჯადოსნური ზღაპარი.

ბევრი ფუნქცია ლოგიკურად გარკვეულ სფეროებადაა გაერთიანებული. ეს სფეროები შემსრულებლებს შეესაბამება. ეს მოქმედებათა სფეროებია. ზღაპარი იცნობს მოქმედებათა შემდეგ სფეროებს:

1. ანტაგონისტის (მაკნებლის) მოქმედების სფერო. მოიცავს: მაკნებლობას (A), შერკინებას ან გმირთან ბრძოლის სხვა ფორმებს (B), ღვენას (Πρ.).
2. ძღვენის გამცემის მოქმედებათა სფერო. მოიცავს: ჯადოსნური საშუალების გადაცემის მომზადებას (D), ჯადოსნური საშუალებით მომარაგებას (Z).
3. ღამიზნარის მოქმედებათა სფერო. მოიცავს: გმირის გადაადგილებას სივრცეში (R), განსაცდელის ან დანაკლისის ლიკვიდაციას (J), ღვენისაგან თავის დაღწევას (Cn.), ძნელი ამოცანების გადაწყვეტას (P), გმირის ტრანსფიგურაციას (T).
4. მეფის ასულის (საძებნი პერსონაჟის) და მისი მამის მოქმედებათა სფერო მოიცავს: ძნელი ამოცანის წამოყენებას (3), დაღდასმას (K), გამოაშკარავებას (O), ცნობას (Y), მეორე მაკნებლის დასჯას (I!), ქორწილს (C).

5. გამგზავნის მოქმედებათა სფერო მოიცავს: მხოლოდ გაგზავნას – შემაერთებელ მომენტს (B).
6. გმირის მოქმედების სფერო. მოიცავს: საძებრად წასვლას (C()), რეაგირებას ძღვენის გამცემის მოთხოვნებზე (Γ), ქორწილს (C). პირველი ფუნქცია (C()) დამახასიათებელია მაძებარი გმირისათვის, გმირი-მსხვერპლი ასრულებს მხოლოდ დანარჩენს,
7. ცრუ გმირის მოქმედების სფერო ასევე მოიცავს: საძებრად წასვლას (C()), რეაგირებას ძღვენის გამცემის მოთხოვნებზე (Γ-neg) და, სპეციფიკური ფუნქციის სახით, ცრუ პრეტენზიებს (Φ).

ფუნქციების განაწილების საკითხი შესაძლებელია გადაწყდეს პერსონაჟთა მოქმედების სფეროების განაწილების ჭრილში. აქ შესაძლებელია სამი შემთხვევა:

1. მოქმედებათა სფერო ზუსტად შეესაბამება პერსონაჟს (მაგალითად, წმინდა ძღვენის გამცემი, წმინდა დამხმარე);
2. ერთი პერსონაჟი მოიცავს მოქმედებათა რამდენიმე სფეროს (მაგალითად, ერთდროულად ძღვენის გამცემიცაა და დამხმარეც).

მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რა სურთ პერსონაჟებს, რა გრძნობებით არიან აღსავსე, არამედ მათი ქმედებები, როგორც ასეთი, გმირისა და მოქმედების განვითარებისათვის მათი მნიშვნელობის თვალთახედვით შეფასებული და განსაზღვრული. აქ ვლევულობთ იგივე სურათს, რასაც მოტივირების შესწავლისას: გრძნობები გავლენას არ ახდენენ მოქმედების მსვლელობაზე.

3. უკუშემთხვევა: მოქმედებათა ერთი სფერო ნაწილდება სხვადასხვა პერსონაჟებს შორის. თვისება ფუნქციონირებს როგორც ცოცხალი არსება. ამგვარად, ცოცხალი არსებები, საგნები და თვისებები, მოქმედ პირთა ფუნქციებზე აგებული მითოლოგიის თვალთახედვით, უნდა განიხილებოდეს როგორც თანაბარი მნიშვნელობის სიდიდეები.

პერსონაჟების თითოეულ კატეგორიას გამოვლენის თავისი ფორმა აქვს და თითოეულ კატეგორიაში გამოყენებულია პერსონაჟის მოქმედების მსვლელობაში ჩართვის სხვადასხვა ხერხი. ეს ფორმები შემდეგია: ანტაგონისტი (მაენებელი) მოქმედების მსვლელობისას ორჯერ ჩნდება. პირველად გამოჩნდება უეცრად, გარედან (მოფრინდება, მოიპარება და ა.შ.), შემდეგ – იკარგება. მეორედ ზღაპარში ის მოძებნილი პერსონაჟის სახით შემოდის. ძღვენის გამცემი შემთხვევით გამოვლინდება. ჯადოსნური დამხმარე ჩაერთვება როგორც ძღვენი. გამგზავნი,

გმირი, ცრუ გმირი, ასევე მეფის ასული ჩართულნი არიან საწყის სიტუაციაში. პერსონაჟები შესაძლებელია საწყის სიტუაციაში ჩაერთონ. ასეთ მაგალითს წარმოადგენს წინასწარმეტყველებასთან დაკავშირებული ჯადოსნური დაბადება.

საწყისი სიტუაცია ხშირად იძლევა განსაკუთრებული, ხაზგასმული კეთილდღეობის სურათს. ეს კეთილდღეობა კონტრასტულ ფონს წარმოადგენს შემდგომი განსაცდელისათვის. ვინაიდან სიტუაცია ყოველთვის მოითხოვს ერთი ოჯახის წევრებს, საწყის სიტუაციაში ჩართული მკვებელი გვევლინება გმირის ნათესავის სახით, თუმცა ატრიბუტიკით გარკვეულად შეესაბამება გველეშაპს, კუდიანს და სხვ.

სიუჟეტის განვითარება ცალკეულ ზღაპარში ხდება გოეთეს ნათქვამის მიხედვით: “მოძღვრება ფორმის შესახებ, გარდაქმნების შესახებ მოძღვრებაა.”

მოქმედ პირთა ნომენკლატურა და ატრიბუტები წარმოადგენენ ზღაპრის ცვლად სიდიდეებს. ატრიბუტებად მოიაზრება პერსონაჟთა ყველა გარეგანი ნიშან-თვისების ერთობლიობა: ასაკი, სქესი, მდგომარეობა, გარეგნობა, გარეგნობის თავისებურებები და სხვ. ზღაპარში ერთი პერსონაჟი ადვილად ცვლის მეორეს. სიცოცხლე თვითონ ქმნის ახალ, მკაფიო სახეებს, რომლებიც ზღაპრულ პერსონაჟებს განდევნიან. ზღაპარი თავის სიღრმეში ინახავს წარმართობის უძველეს წეს-ჩვეულებათა და რიტუალების კვალს. ზღაპარი თანდათანობით განიცდის მეტამორფოზას და ეს ტრანსფორმაციები, მეტამორფოზები ასევე ექვემდებარება გარკვეულ კანონზომიერებებს. და მიუხედავად ამისა მუდმივი ფუნქციები შენარჩუნებულია, რაც ფუნქციების გარშემო დაჯგუფებული ელემენტების სისტემაში მოყვანის საშუალებას იძლევა.

ზღაპარი მსგავსი ფუნქციების მიხედვითაა აგებული. ტრანსფორმაციის კანონს ემორჩილება არა მხოლოდ ატრიბუტები, არამედ ფუნქციებიც.

თუ დავტოვებთ მხოლოდ ძირითად ფორმებს, ჩვენ მივიღებთ ზღაპარს, რომლის მიმართაც ყველა დანარჩენი ჯადოსნური ზღაპარი ვარიანტს წარმოადგენს. ფორმალური საკითხების ჭრილში კი ამას მივყავართ სიუჟეტებისა და სიუჟეტის კომპოზიციასთან მიმართების საკითხამდე.

თუ თითოეული რუბრიკისათვის გამოყოფილი იქნება ყველა ძირითადი ფორმა და ისინი მოთავსდება ერთ ზღაპარში, აღმოჩნდება,

რომ ასეთ ზღაპარს საფუძვლად უდევს გარკვეული განყენებული წარმოდგენები.

ატრიბუტების შესწავლა ზღაპრის მეცნიერული განმარტების შესაძლებლობას იძლევა. ისტორიული თვალთახედვით ეს ნიშნავს, რომ ჯადოსნური ზღაპარი თავის მორფოლოგიურ საფუძველში მითს წარმოადგენს. ზღაპარი უნდა შევისწავლოთ რელიგიურ წარმოდგენებთან კავშირში.

მორფოლოგიურად ჯადოსნური ზღაპარი შეიძლება დაერქვას ნებისმიერ განვითარებას მაგნებლობიდან (A) ან დანაკლისიდან (a) დაწყებული, შუალედური ფუნქციების გავლით ქორწილამდე (C) ან კვანძის გახსნის სახით გამოყენებულ სხვა ფუნქციებამდე. სასრულ ფუნქციებს ხანდახან წარმოადგენს დაჯილდოება (Z), ნადავლი ან განსაცდელის ლიკვიდაცია (J), დევნისაგან თავის დაღწევა (Cn.) და ა.შ. ასეთ განვითარებას სვლა ეწოდება. თითოეული ახალი მავნებლობა, ახალი დანაკლისი ქმნის ახალ სვლას. ერთ ზღაპარს რამდენიმე სვლა შეიძლება ჰქონდეს. ერთი სვლა შესაძლებელია უშუალოდ მოსდევდეს მეორეს, მაგრამ შესაძლებელია გადახლართულიც იყოს. პარალელიზმის, განმეორების და სხვ. ხერხები იწვევენ ზღაპარში რამდენიმე სვლის არსებობის საშუალებას. სვლათა შეკავშირება შეიძლება იყოს:

1. ერთი სვლა უშუალოდ მოსდევს მეორეს;
2. ახალი სვლა იწყება უფრო ადრე, ვიდრე დამთავრდება პირველი მოქმედება წყდება ეპიზოდური სვლა;
3. ზღაპარი შეიძლება დაიწყოს ერთდროულად ორი მავნებლობით, რომელთაგან ჯერ ერთის სრული ლიკვიდაცია ხდება, ხოლო შემდეგ მეორისა;
4. ხანდახან ზღაპარს ორი მამებარი ჰყავს.

ამგვარად, სვლათა კომბინაციას შეფარდებათა იგივე ხასიათი აქვს, რაც ტექსტის ნებისმიერ სხვა სტრუქტურულ-შემაღგენელ ერთეულებს – ჯაჭვური, პარალელური და წრიული და შეესაბამება ფაბულური ხაზების შეფარდებას მხატვრული ლიტერატურის მრავალფაზიან ნაწარმოებებში. ფუნქციათა ინტეგრაცია სვლებში, შეესაბამება, სემანტიკური ერთეულების ინტეგრაციას ერთიან სემანტიკურ მთლიანობაში – ტექსტში, ჩვენს მიერ ზემომოყვანილ სქემაში.

ერთი ზღაპარი ჩვენ გვაქვს შემდეგ შემთხვევებში:

1. თუ მთელი ზღაპარი ერთი სვლისაგან შედგება;

2. თუ ზღაპარს ორი სვლა აქვს, რომელთაგან ერთი დადებითად მთავრდება და მეორე უარყოფითად;
 3. მთლიან სვლათა გასამების შემთხვევაში;
 4. როდესაც ჯადოსნური საშუალების მოპოვება ხდება პირველ ავლაში, გამოყენება მხოლოდ მეორეში;
 5. ერთი ზღაპარი მაშინაც გვაქვს, თუ განსაცდელის ლიკვიდაციამდე უეცრად გამოჩნდება რაიმე სხვა დანაკლისი, რაც ახალ ძებნას იწვევს, ანუ ახალ სვლას, მაგრამ არა ახალ ზღაპარს;
 6. ერთი ზღაპარი იმ შემთხვევაშიც გვაქვს, როდესაც კვანძს წარმოადგენს ორი მანებლობა;
 7. ერთი ზღაპარი გვაქვს იმ ტექსტებშიც, სადაც პირველი სვლა შეიცავს გველეშაპთან ბრძოლას, ხოლო მეორე იწყება ნადავლის მოტაცებით ძმების მიერ, გმირის უფსკრულში გადაჩეხვით და ა.შ., ამას მოჰყვება ცრუ გმირის პრეტენზიები (Φ) და რთული ამოცანები;
 8. ზღაპრები, სადაც გმირები შორდებიან გზის გასაყარზე, ასევე შეიძლება ჩაითვალოს მთლიან ზღაპრად. მაგრამ თითოეული ძმის თავგადასავალი შესაძლებელია ცალკე ზღაპარს წარმოადგენდეს;
- ყველა სხვა შემთხვევაში ჩვენ ორი და მეტი ზღაპარი გვაქვს.
 ზღაპრების განცალკევება პერსონაჟთა ფორმების მიხედვით შეუძლებელია.

თუ ვიცით, როგორაა განაწილებული სვლები, ჩვენ შეგვიძლია ზღაპარი შემადგენელ ნაწილებად დავშალოთ. ძირითადი შემადგენელი ნაწილებია – მოქმედ პირთა ფუნქციები. შემდეგ გვაქვს შემაკავშირებელი ელემენტები – მოტივაციები. განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მოქმედ პირთა გამოჩენის ფორმებს. ბოლოს ჩვენ გვაქვს ატრიბუტული ელემენტები ან აქსესუარები. ელემენტების ეს ხუთი კატეგორია განსაზღვრავს არა მარტო ზღაპრის კონსტრუქციას, არამედ მთლიანად ზღაპარსაც.

სტრუქტურული ნიშნების მიხედვით კლასიფიკაციის ჩასატარებლად აუცილებელია ორი საკითხის გამოყოფა:

1. ჯადოსნური ზღაპრების კლასის სხვათაგან გამოყოფა; 2. თვით ჯადოსნური ზღაპრების კლასიფიკაცია.

ჯადოსნური ზღაპარი მოთხრობაა, აგებული ზემოჩამოთვლილი ფუნქციების, სხვადასხვა სახით, სწორ მონაცვლეობაზე, ზოგიერთი ფუნქციის არარსებობის და სხვათა განმეორების პირობებში.

ჯადოსნური შეიძლება ეუწოდოთ ზღაპარს, რომელიც ემორჩილება სემიპერსონალურ სქემას. თუ ამ ტიპის ზღაპრებს ისტორიული თვალთახედვით განვიხილავთ, ისინი იმსახურებენ მითოლოგიური ზღაპრების ძველ, ამჟამად უკუგდებულ დასახელებას.

მაგრამ ზღაპრის აგებულების სიწმინდე დამახასიათებელია მხოლოდ გლენობისათვის, ამასთანავე ცივილიზაციით ნაკლებად შეხებულ გლენობისათვის.

მსგავსი აგებულება გააჩნიათ მთელ რიგ ძველ მითებს, ამასთანავე ზოგიერთი მითის აგებულება საოცრად სუფთა სახით აღინიშნება. როგორც ჩანს, ეს ის სფეროა, სადაც ზღაპარს მივყავართ. მეორე მხრივ, ასეთივე სუფთა წყობას ამჟღავნებს ზოგიერთი რაინდული რომანიც. როგორც ჩანს, ეს სფეროა, რომელსაც თვით ზღაპრამდე მივყავართ.

თუ განვიხილავთ ორი სვლის მქონე ზღაპრებს, დავინახავთ შემდეგს: თუ ერთი სვლა შეიცავს ბრძოლას, ხოლო მეორე რთულ ამოცანას, მაშინ ბრძოლა ყოველთვის პირველ სვლაშია, ხოლო ამოცანა მეორეში. იგივე ზღაპრები წარმოგვიდგენენ მეორე სვლისათვის ტიპურ დასაწყისს, კერძოდ მთავარი გმირის ძმების მიერ უფსკრულში გადაჩეხვას და სხვ. მოცემული ზღაპრებისათვის ორსვლიანი აგებულება კანონიკურია. ეს ორსვლიანი ზღაპარი სხვა ზღაპრებისათვის ძირითადი ტიპია. პირველი ნახევარი შესაძლებელია დამოუკიდებელი ზღაპრის სახით გვევლინებოდეს. მეორე მხრივ, მეორე ნაწილიც დამთავრებულ ზღაპარს წარმოადგენს. თითოეული სვლა შესაძლებელია დამოუკიდებლად არსებობდეს, მაგრამ მხოლოდ გაერთიანებული ორი სვლა იძლევა სრულყოფილ ზღაპარს. შესაძლებელია, რომ ისტორიულად არსებობდა ორი ტიპი, თითოეული თავისი ისტორიით, და რომ ოდესღაც, უძველეს ეპოქაში ორი ტრადიცია შეხვდა ერთმანეთს და გაერთიანდა ერთ წარმონაქმნში.

ბრძოლა – გამარჯვება და რთული ამოცანები, მათი გადაწყვეტა ერთმანეთს შეესაბამება სხვა ფუნქციათა მწკრივში მათი ადგილის მიხედვით. ამ ფუნქციათა შორის ადგილს იკვლიან მხოლოდ ფარულად გამოცხადება და ცრუ გმირის პრეტენზიები, რომლებიც ბრძოლას მოსდევს. სვლები რთული ამოცანებით, ჩვეულებრივ, მეორე ადგილზეა, განმეორებადია ან ერთადერთი სვლაა, მაგრამ შედარებით იშვიათად პირველი. თუ ზღაპარი ორი სვლისაგან შედგება, მაშინ ბრძოლის შემცველი სვლა ყოველთვის წინ უსწრებს რთული ამოცანის შემცველ

სვლას. თითოეული მათგანი შესაძლებელია არსებობდეს განყენებულად, მაგრამ გაერთიანება მხოლოდ აღნიშნული თანამიმდევრობით ხორციელდება.

ფუნქცია Φ (ერე გმირის პრეტენზიები). ბრძოლისა და გამარჯვების ფუნქციების გზით განვითარების შედეგად ის მოთავსებულია ფარულ დაბრუნებასა (X) და გმირის ცნობას (Y) შორის; რთული ამოცანისა და მისი გადაწყვეტის ($3-P$) მოტივით განვითარების შემთხვევაში ის დგას რთული ამოცანის დასახვის ფუნქციის წინ (3). ამ ფუნქციის მდგომარეობა არსებითად ერთნაირია. ის კეტავს ზედა რიგს, ან ხსნის ქვედას.

ვ. პროპი სვამს კითხვას: თუ ყველა ჯადოსნური ზღაპარი ასე ერთგვაროვანია თავისი ფორმით, ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ყველა ერთი წყაროდან გამოძინარეობს? ერთი წყარო არ ნიშნავს ყველა ზღაპრის წარმოშობის ერთ ადგილს. ერთიანი წყარო შესაძლებელია იყოს ფსიქოლოგიურიც ისტორიულ-სოციალურ ასპექტში. ერთ-ერთ გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს ყოფითი განვითარების გარკვეულ საფეხურზე წარმოშობილი რწმენა და შესაძლებელია, ერთი მხრივ, არსებობს კანონზომიერი კავშირი ყოფის სხვადასხვა ფრაგმენტებსა და რელიგიას შორის, ხოლო მეორე მხრივ, რელიგიასა და ზღაპარს შორის. მაგრამ რელიგიასთან დაკავშირებული ყოფის კვლამასთან ერთად შინაარსი ზღაპრად იქცევა. ზღაპრები სხვადასხვა რელიგიური წარმოდგენების იმდენად მკაფიო ნიშნებს შეიცავენ, რომ მათი გამოტანა ისტორიული კვლევის გარეშეცაა შესაძლებელი. ზღაპარსა და რწმენას შორის პარალელის მაგალითია – ზღაპარი იცნობს ჰაერში გადაადგილების სამ ძირითად ფორმას. ესაა მფრინავი ცხენი, ფრინველი ან მფრინავი ხომალდი. მაგრამ სწორედ ეს სამი ფორმა წარმოადგენს გარდაცვლილთა სულების გადამყვანებს, ამასთან მენახირე და მიწათმოქმედ ხალხებთან ეს ცხენია, მონადირეებთან – არწივი, ხოლო ზღვისპირა მაცხოვრებლებთან – ხომალდი. ამგვარად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ზღაპრის კომპოზიციის ერთ-ერთი პირველი საფუძველი, კერძოდ მოგზაურობა, ასახავს საიქიოში სულის მოგზაურობას. კულტურული გადაჯვარედინება და რწმენათა გაქრობა ასრულებს საქმეს. მფრინავ ცხენს ხალიჩა ცვლის.

ცალკეული ზღაპრები საფუძვლის მიმართ არასრულ ფორმას იძლევიან. ყველა ზღაპარში არსებობს ამა თუ იმ ფუნქციის ნაკლებობა. თუ ფუნქცია არ არსებობს, ეს გავლენას არ ახდენს ზღაპრის

მსკლევლობაზე – დანარჩენი ფუნქციები თავის ადგილს ინარჩუნებენ. ხშირად არარსებობა გამოტოვებას წარმოადგენს.

მოსამზადებელი ნაწილის ყველა შვიდი ფუნქცია არასოდეს გვხვდება ერთ ზღაპარში, ამასთანავე არარსებობა ვერ აიხსნება გამოტოვებით. ისინი არსებითად შეუთავსებელია. მოვლენის გამოწვევა სხვადასხვა ხერხითაა შესაძლებელი. მაგალითად: ანტაგონისტმა განსაცდელი რომ შექმნას, მთხრობელმა გმირი ან მსხვერპლი გარკვეულ, უმწეო მდგომარეობაში უნდა ჩააყენოს. უფრო ხშირად უნდა დააშოროს მშობლებს, უფროსებს, დამცველებს. ეს მიიღწევა იმით, რომ გმირი არღვევს აკრძალვას, მავნებლის სიცრუეს წამოეგება და სხვ. თუ მოსამზადებელ ნაწილში არსებობს რამდენიმე წყვილი, უნდა ველოდოთ ორმაგ მორფოლოგიურ მნიშვნელობას (აკრძალვის დარღვევით გმირი ხელში უვარდება მავნებელს და სხვ).

1. არსებობს ელემენტები, რომლებიც გამონაკლისის გარეშე დაკავშირებულია ერთმანეთის შესაბამისი ფუნქციების სხვადასხვა სახეებთან. ეს ზოგიერთი წყვილია – საკუთარი ნახევრის ფარგლებში. ასე მაგალითად, ბრძოლა გაშლილ ველზე ყოველთვის დაკავშირებულია გაშლილ ველზე გამარჯვებასთან.

შემდეგი წყვილების ნაირსახეობები ყოველთვის ერთმანეთთანაა დაკავშირებული – აკრძალვა და მისი დარღვევა, ინფორმაციის მოძიება და მისი გაცემა, მავნებლის ტყუილი და გმირის რეაქცია მასზე, ბრძოლა და გამარჯვება, ნიშანდება და ცნობა. ამგვარად, ფიქსირდება ერთმანეთთან ლოგიკური, ზოგჯერ კი მხატვრული აუცილებლობიდან გამომდინარე სტაბილურად დაკავშირებული ელემენტების არსებობა.

2. არის წყვილები, სადაც ერთი ნახევარი შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს თავისი შესატყვისი მეორე ნახევრის რამდენიმე ნაირსახეობასთან, მაგრამ არა ყველასთან. ასე, მოტაცება შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს პირდაპირ კონტრმოტაცებასთან (J1), მოპოვებასთან ორი ან რამდენიმე დამხმარის შემწეობით (J1-1, J1-2), მოპოვებასთან მომენტალური ჯადოსნური გადაადგილების მეშვეობით (J1-5) და სხვ. ასევე, პირდაპირი დევნა შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს თავის დაღწევასთან ჩვეულებრივი გადაფრენის საშუალებით, გაქცევითა და სავარცხლის გადასროლით, გაქცეულის ეკლესიად ან ჭად გადაქცევით, გაქცეულის დამალვით და ა.შ. ყოველი ასეთი პასუხი დაკავშირებულია მის გამომწვევ მხოლოდ ერთ ფორმასთან. ასე მაგალითად, სავარცხლის გადაგდება ყოველთვის დაკავშირებულია პირდაპირ

გაქცევასთან, მაგრამ გაქცევა ყოველთვის არ არის დაკავშირებული სავარცხლის გადაგდებასთან. ამგვარად, არსებობს ცალმხრივად და ორმხრივად მონაცვლე ელემენტები.

ზოგჯერ ზღაპარი დეტონირებს (ტონს იცვლის, სიყალბე ერევა). გმირი გვაძლევს მასალას ტრანსფორმაციის შესწავლისათვის.

3. ყველა დანარჩენი ელემენტი და წყვილი სრულიად თავისუფლად ერთდება, ყოველგვარი ლოგიკისა თუ მხატვრულობის დარღვევის გარეშე.

ზღაპრის მეტამორფოზი, სიუჟეტების ვარირება ზორციელდება ერთი სახის ელემენტის სხვა სახის ისეთივე ელემენტით შეცვლის გზით. ზღაპრის შინაარსი შეიძლება მოკლე ფრაზების საშუალებით იყოს გადმოცემული. ყველა შემასმენელი ზღაპრის კომპოზიციას (მის ფაბულას) იძლევა, ყველა ქვემდებარე, დამატება ან ფრაზის სხვა ნაწილები განსაზღვრავენ სიუჟეტს. სხვა სიტყვებით: ერთი და იგივე კომპოზიცია შეიძლება სხვადასხვა სიუჟეტის საფუძველს შეადგენდეს.

როგორც არ უნდა განვსაზღვროთ სიუჟეტი, მისი გარჩევა ვარიანტისაგან შეუძლებელია. ვ. პროპი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ჯადოსნური ზღაპრების მთელი მარაგი უნდა განვიხილოთ როგორც ვარიანტების ჯაჭვი. ჩვენ რომ შევძლოთ ტრანსფორმაციების სურათის გაშლა, დავრწმუნდებით, რომ მორფოლოგიურად ყველა მოცემული ზღაპარი შეიძლება გამოვიყვანოთ ზღაპრებიდან, სადაც გველემშაპი მეფის ასულს იტაცებს. ეს, როგორც ჩანს, ძირითადი სახეობაა.

ზღაპრული სიუჟეტების წარმოშობის განსაზღვრის სირთულე იმასთანაა დაკავშირებული, რომ ზღაპრებს აგროვებენ, სულ დიდი, ბოლო ასი წლის განმავლობაში. მისი შეგროვება მაშინ დაიწყო, როდესაც ზღაპარმა უკვე დაშლა დაიწყო.

თუ დაკვირვება ზღაპრების ზედმიწევნით მჭიდრო მორფოლოგიური კავშირების შესახებ მართებულია, აქედან გამომდინარეობს, რომ ნებისმიერი ზღაპრის სიუჟეტის შესწავლა (როგორც მორფოლოგიურად, ისე გენეტიკურად) შეუძლებელია სხვებისაგან დამოუკიდებლად. სახეობათა მიხედვით ელემენტების შეცვლით ერთი სიუჟეტი მეორედ გადაიქცევა (ზუსტად ასევე ლევი სტროსი წინადადებას იძლევა შევისწავლეთ ერთი მითის ყველა ნაირსახეობა, როგორც ერთიანი მითის შემადგენელი, მისი ვარიაცია).

ზღაპრის ელემენტების უმრავლესობა სათავეს იღებს ამა თუ იმ არქაულ, ყოფით, კულტურულ, რელიგიურ ან სხვა სინამდვილეში,

რომელიც შედარებისათვის უნდა გამოვიყენოთ. ცალკეული ელემენტების შესწავლას უნდა მოსდევდეს იმ ღერძის გენეტიკური შესწავლა, რომელზედაც აგებულია ჯადოსნური ზღაპარი. შემდეგ აუცილებლად უნდა შევისწავლოთ მეტამორფოზის ნორმები და ფორმები. პირველი რიგის ამოცანად გვესახება მითის, როგორც ზღაპრის არქეტიპის, ფორმისა და შინაარსის, ხოლო მოგვიანებით მხატვრული ლიტერატურის ტექსტების შესწავლა. ეთნოლოგიის ფუძემდებელთა – ტეილორის, ფრეზერის, დიურკეიმის დამსახურებას წარმოადგენს ის, რომ მათ გააცნობიერეს რელიგიურ რწმენათა ეთნოლოგიის პრობლემათა კავშირი ინტელექტუალური შემოქმედების ფსიქოლოგიასთან. ძირითად პრობლემას წარმოადგენს მითის ბუნების, მისი წარმოშობისა და დანიშნულების წვდომა. ზოგიერთები თვლიან, რომ თითოეული საზოგადოება მითების სახით გამოხატავს ისეთ ძირითად – მთელი კაცობრიობისათვის საერთო გრძობებს, როგორიცაა სიყვარული, სიძულვილი, შურისძიება, მეორენი – რომ წარმოადგენენ გაუგებარი მოვლენების – ასტრონომიულის, მეტეოროლოგიურის და სხვ. ახსნის მცდელობას. სხვა ჰიპოთეზის თანახმად მითი ასახავს რეალურ, მაგრამ განდევნილ გრძობებს [691-695].

მოჩვენებითი ნებისმიერობის მიუხედავად, ერთი და იგივე მითები, ისევე როგორც ჯადოსნური ზღაპრები, ისეთივე განმასხვავებელი ნიშნებით და ხშირად იგივე წვრილმანებით გვხვდება მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში [230, 231, 500, 501]. წამოიჭრება კითხვა: თუ მითების შინაარსი სრულიად შემთხვევითია, როგორ ავხსნათ მათი ასეთი მსგავსება მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში?

კ. გ. იუნგის თანახმად, მითის მნიშვნელობა დაკავშირებულია გარკვეულ მითოლოგიურ თემებთან, რომელთაც ის არქეტიპებს უწოდებს და რომლებიც ადამიანთა ქვეცნობიერის საფუძველს შეადგენენ [565-569].

მითის სტრუქტურის შესწავლაში დიდი წვლილი მიუძღვის კ. ლევი სტროსს [233, 234, 764-769]. მითოლოგიური აზროვნების სპეციფიკური ხასიათის გამოსავლენად იგი აუცილებლად მიიჩნევს იმის აღიარებას, რომ მითი ერთდროულად შეიცავს როგორც შიდაენობრივ, ისე ენისგარე მოვლენებს.

მითი ყოველთვის განეკუთვნება წარსულის მოვლენებს: "ქვეყნიერების წარმოშობამდე", "ღროთა სათავეში", ყოველ შემთხვევაში "უს-ხოვარ ღროს". მაგრამ მითის მნიშვნელობა იმაშია, რომ ეს, ღროის

გარკვეულ მომენტში წარმოქმნილი მოვლენები დროის გარეშე არსებობენ.

მითი თანაბარწილად ხსნის როგორც წარსულს, ისევე აწმყოსა და მომავალს. ეს ორმაგი სტრუქტურა, იმავდროულად ისტორიულიც და არაისტორიულიც, ხსნის, როგორ შეიძლება, რომ მითი ერთდროულად შეესატყვისებოდეს მეტყველებასაც (და მისი სახით ანალიზს ექვემდებარებოდეს) და ენასაც (რომელზედაც ის გადმოცემულია). მაგრამ, ამას გარდა, მითს გააჩნია მესამე დონეც, სადაც მისი განზილვა რაღაც აბსოლუტურის სახითაა შესაძლებელი. მითის არსს მასში გადმოცემული ისტორია შეადგენს. მითი ეს ენაა, მაგრამ ენა, რომელიც უმაღლეს დონეზე მუშაობს, სადაც არსს შეუძლია მოსწყდეს იმ ენას, რომელზედაც ჩამოყალიბდა. ამგვარად: 1. მითის არსი განისაზღვრება არა მის შემადგენლობაში შემავალი ელემენტებით, არამედ ამ ელემენტების კომბინირების ხერხებით; 2. მითი ენობრივი რიგის მოვლენაა, იგი ენის შემადგენელი ნაწილია; ამასთანავე, ენას, როგორც მას მითი იყენებს, სპეციფიკური თვისებები გააჩნია; 3. ეს სპეციფიკური თვისებები განლაგებულია უფრო მაღალ დონეზე, ვიდრე ენობრივი გამოსახვის ჩვეული დონეა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს თვისებები უფრო რთული ბუნებისაა, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ტიპის ენობრივ გამოსახვათა თვისებები.

აქედან გამოდინარეობს ორი მნიშვნელოვანი დასკვნა: 1. როგორც ყველა ლინგვისტიკური ობიექტი, მითი შემადგენელი ნაწილები-საგანაა აგებული; 2. ეს შემადგენელი ნაწილები გულისხმობენ ისეთი ერთეულების არსებობასაც, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ენობრივ სტრუქტურებში შედიან. კერძოდ, ფონემები, მორფემები, სემანტემები ამ უკანასკნელთა მიმართ იმავეს წარმოადგენენ, რაც თვით სემანტემები მორფემების მიმართ, ხოლო მორფემები — ფონემების მიმართ. თითოეული მომდევნო ფორმა დგას სირთულის უფრო მაღალ დონეზე, ვიდრე წინა ფორმა. ამის გამო, მითისათვის დამახასიათებელ შემადგენელ ელემენტებს (ყველაზე რთულს), ლევი სტროსი უწოდებს დიდ სტრუქტურულ ერთეულებს ან მითემებს. მითი, როგორც ნებისმიერი თხრობა, დაიყვანება ფრაზებამდე, რომლებიც გადმოსცემენ მასში ასახულ მოვლენათა თანამიმდევრობას. ყველა შემთხვევაში ძირითადია პრედიკატი, რომელიც რომელიმე სუბიექტს მიეწერება. სხვა სიტყვებით, თითოეული დიდი სტრუქტურული ერთეული თავისი ბუნებით გარკვეულ შეფარდებას წარმოადგენს. მითის ყველაზე მსხვილ ერთე-

ულს წარმოადგენს არა უბრალო შეფარდებები, არამედ შეფარდებათა კონები და მხოლოდ ასეთი კონების კომბინირების შედეგად ლებულობენ შემადგენელი ნაწილები ფუნქციურ დატვირთვის. ერთ კონაში შესული შეფარდებები, თუ მათ დიაქრონული თვალთახედვით განვიხილავთ, შესაძლებელია ერთმანეთისაგან დაშორებულად შეგვხვდეს. მათი, ბუნებრივი შეხამებისას, მითი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც დროის ათვლის ახალი სისტემა. ამ სისტემას ორი განზომილება აქვს: სინქრონული და დიაქრონული – და, შესაბამისად, საკუთარ თავში “ენისა” და “შეტყველების” თვისებებს აერთიანებს.

კ. ლევი სტროსი გვთავაზობს განვსაზღვროთ მითი, როგორც ყველა ვარიანტების ერთობლიობა, ვინაიდან მითი მითად რჩება მანამ, სანამ ის აღიქმება როგორც მითი. ამ შემთხვევაში სამგანზომილებიან სქემას ვლბებულბობთ.

მითის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ის წარმოადგენს რალაცლოგიკურ კონსტრუქციას, რომელიც სიცოცხლიდან სიკვდილისაკენ გადასვლის გაცნობიერებაში გვეხმარება. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ უძველესი ადამიანის საქმიანობაში უმთავრესი ადგილი მიწათმოქმედებას უკავია, მაგრამ მას პერიოდული ხასიათი აქვს, ანუ წარმოადგენს სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობას. იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს მცენარეთა კულტივირება, აუცილებელია სიცოცხლე სიკვდილით დასრულდეს.

დიალექტიკური პროცესის შუაგულში წინააღმდეგობრივი წევრის გამოჩენას (მიწათმოქმედებიდან ნადირობისა და ომისაკენ, ხოლო შემდეგ მეცხოველეობისაკენ გადასვლა) შეეფარდება ორმაგი, შეტყუებული (დიოსკურული) წყვილების სერიის გამოჩენა, რომელთა ფუნქციაა შუამავლობა კიდურა წევრებს შორის. მითი ჩვეულებრივ დაპირისპირებებით ოპერირებს და მიელტვის მათ თანდათანობით განეიტრალებას – მედიაციას.

ერთ-ერთ მედიატორს შესაძლებელია ტრიქსტერი წარმოადგენდეს, ამიტომ მასში რჩება რალაც ორმაგი ბუნებიდან, რის გადალახვასაც იგი უნდა ესწრაფოდეს. ზოგიერთი მითები თითქოს საგანგებოდ ამოწურავენ ორმაგიდან ერთიანისაკენ გადასვლის შესაძლებლობებს. ლევი სტროსს მოჰყავს ოპოზიციისა და კორელაციის სისტემა. მაგალითად:

მესია > ტყუპები > ტრიქსტერი > ორსქესიანი არსება და ვარაუდობს, რომ ყველა დანარჩენი მითი შეიძლება განვიხილოთ მედიაციის ვარიანტების სახით. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა

ერთი და იმავე ლეთაების ორმაგი ბუნება: ხან კეთილისმყოფელი, ხან მავნებელი, გარემოებებიდან გამომდინარე.

ნებისმიერი მითი (რომელსაც განვიხილავთ როგორც მისი ვარიანტების ერთობლიობას) შეიძლება წარმოვადგინოთ კანონიკური შეფარდების სახით:

$$x(a): y(b) = x(b): a-1(y)$$

ვინაიდან მხოლოდ ორი წევრი, a და b არის მოცემული ერთდროულად, ისევე როგორც ამ წევრთა ორი ფუნქცია x და y , იგულისხმება, რომ არსებობს ექვივალენტური დამოკიდებულება ორ სიტუაციას შორის, რომლებიც განისაზღვრება წევრებისა და ურთიერთობების ინვერსიით, ორი პირობით: 1. თუ ერთი წევრის მეორე წევრით შეცვლა შეიძლება; 2. თუ შეიძლება შესაბამისი ერთდროული ინვერსია ფუნქციის მნიშვნელობასა და ორი ელემენტის არგუმენტის მნიშვნელობებს შორის. ეს ფორმულა განსაკუთრებით მკაფიო გამოჩნდება, თუ გავიხსენებთ, რომ ფროიდის მიხედვით ინდივიდუალური მითის წარმოსაქმნელად (რაც ნევროზის საფუძველს წარმოადგენს) აუცილებელია ორი მატრავემირებელი სიტუაციის არსებობა.

მითში გაორმაგება, გასამმაგება და გაოთხმაგება განსაკუთრებული ფუნქციის მატარებელია, კერძოდ, მითის სტრუქტურას გამოავლენს (მოგვიანებით ეს ხერხი გამოყენებულია ზღაპრის სტრუქტურაში). ყოველ მითს შრეობრივი სტრუქტურა ახასიათებს, რომელიც ზედაპირზე გამოვლინდება განმეორებებში და მათი მეშვეობით. თუმცა მითის შრეები არასოდესაა იდენტური.

თუ სამართლიანია ვარაუდი, რომ მითის მიზანია – გარკვეული წინააღმდეგობის გადაწყვეტის მოდელის აგება (რაც შეუძლებელია, თუ წინააღმდეგობა რეალურია), მაშინ ჩვენ გვექნება შრეების თეორიულად უსასრულო რაოდენობა, ამასთანავე ყოველი მათგანი სხვებისაგან რამდენადმე განსხვავებული იქნება. მითი თითქოსდა სპირალურად ვითარდება, ვიდრე არ ამოიწურება ამ მითის წარმომშობი ინტელექტუალური იმპულსი. ეს ნიშნავს, რომ მითის ზრდა უწყვეტია მისი სტრუქტურისაგან განსხვავებით, რომელსაც წყვეტილი ბუნება გააჩნია. მითოლოგიური აზროვნების ლოგიკა ისევე უმოწყალოა, როგორც პოზიტიური ლოგიკა და, არსებითად მისგან არ განსხვავდება. განსხვავება აქ არა იმდენად ლოგიკური ოპერაციების ხარისხშია, რამდენადაც ლოგიკურ ანალიზს დაქვემდებარებულ მოვლენათა ბუნებაში.

**ზოდიაქოს ნიშნები და უნივერსალური
არქეტიპების სისტემა.**

**ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ მითების სიღრმისეული
მნიშვნელობა როგორც ეპიკური პროზის ჟანრების
ნაწარმოებთა სემანტიკური კლასიფიკაციის საფუძველი**

(I) ცხოვრების განვითარების ეტაპები

იმისათვის, რომ ვილაპარაკოთ მითოლოგიური არქეტიპების უნივერსალობაზე, რომლებმაც ასახვა პოვეს მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებში, აუცილებელია მითების ჩაკეტილი სისტემის გამოყოფა, სადაც ასახულია როგორც ადამიანის ცხოვრების სვლა, ასევე გმირის შინაგანი ჩამოყალიბების ეტაპები, ვინაიდან სწორედ აღნიშნული თემატიკა უდევს საფუძვლად მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებს.

წინამდებარე ნაშრომში ნავარაუდევია აღვწეროთ სემანტიკურად დაკავშირებული მითოლოგიების ერთ-ერთი ჯგუფი, რომელიც საფუძვლად უდევს სხვადასხვა ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. ჩვენს ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ვარაუდი, რომ მითოლოგია პირველადი მასალაა ყოველი ხელოვნებისათვის. ანტიკური (მითოლოგიური კოსმოლოგია), ხოლო შემდეგ ბიბლიური მითოლოგია წარმოადგენს პოეტური ხატოვნების არსენალს, სიუჟეტების წყაროს, ხელოვნების ფორმალისებულ ენას.

მითოლოგიას განიხილავენ როგორც დახურულ სიმბოლურ სისტემას, გაერთიანებულს როგორც ფუნქციონირების ხასიათით, ასევე გარე სამყაროს მოდელირების ხერხით. მითი წარმოადგენს თვით ლიტერატურის პრინციპების სტრუქტურულ ორგანიზაციას. ლიტერატურაში მითოლოგიური არქეტიპები არ ქრება, ისინი მხოლოდ სახეს იცვლიან, ვინაიდან ლიტერატურულ მითოლოგიებში წინა პლანზე გამოდის პირველადი მითოლოგიური პროტოტიპების მარადიული განმეორებადობის იდეა როგორც უნივერსალური არქეტიპების გამოსახვისათვის, ასევე თვით თხრობის კონსტრუირებისათვის [8, 304:8, 81]. საკუთრივ მითი გამოყენებულია როგორც მეტაფორა.

ყველაზე სრულად მითი განისაზღვრება როგორც “გარკვეული მენტალური სტრუქტურა, რომელიც ასახავს ადამიანში აპრიორულად

ჩადებულ ფორმათწარმოქმნის უნარს, რომელიც გადმოსცემს სამყაროს მოდელს სხვადასხვა ხატოვან-სიმბოლური ფორმით. ამასთან, მითს ახასიათებს ობიექტურობა, უნივერსალობა, უპიროვნობა, დროში განუსაზღვრელობა, სქემატიზმი (სტრუქტურულობა) და ზოგი სხვა თვისება, რომელიც ახასიათებს მას როგორც არარეალიზებულ პოტენციას მის “წმინდა”სახით” [14].

ნიშნობრივ სისტემებში დაფიქსირებული მითების ანალიზი წარმოადგენს გვიქმნის მითის როგორც ელემენტარული სიუჟეტური კონსტრუქციის, სულიერი კულტურის არქექტიპის შესახებ. მითის ამ სიუჟეტურ-მოტივაციურ ერთეულს მითოლოგიას უწოდებენ [233, 234, 298].

მხატვრულ ლიტერატურაში ავტორების მიერ საკუთარ ნაწარმოებებში მითოლოგიების გამოყენებას, ანუ ლიტერატურის გაცნობიერებულ შემობრუნებას თავის პირველწყაროს – მითისაკენ, "რემითოლოგიზაცია" ეწოდა [14].

წინამდებარე ნაშრომში ჩვენ მიზნად დავისახეთ განვიხილოთ მთელი რიგი ურთიერთდაკავშირებული მითოლოგიური არქექტიპები (მითოლოგიები), რომლებიც გამოყენებულია ეპიკური პროზის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში.

მითი პრინციპულად კოსმიურია, ხოლო კოსმიური მოდელი წარმოადგენს სამყაროს მითოლოგიური მოდელის ბირთვის. მითოლოგიის ჰათოსი ექვემდებარება მაჰარმონიზებელ და მომწესრიგებელ მიზანმიმართულობას და ორიენტირებულია სამყაროსადმი ისეთ ერთიან მიდგომაზე, სადაც დაუშვებელია ქაოტურობის უმნიშვნელო ელემენტიც კი. ქაოსის კოსმოსად გარდაქმნა მითოლოგიის ძირითად აზრს წარმოადგენს [674]. ამასთან ერთად, კოსმოსი თავიდანვე გულისხმობს ერთიანობას, ეთიკურ ასპექტს.

ყოვლისმომცველობაზე პრეტენზიის გარეშე, ჩვენ შევარჩიეთ ზოდიაქოსთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ცენტრალური მითოლოგიური ციკლი. მითების ამ დახურული სისტემის შერჩევა ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ სამყაროს საზღვრები ჩვენთვის ზოდიაქოს საზღვრებითაა წარმოდგენილი. ამგვარად, ზოდიაქოს წრე სიმბოლურად წარმოადგენს სივრცეს, რომლითაც ღმერთი შემოიფარგლა, როდესაც სამყაროს ქმნიდა.

პირველ რიგში განვიხილავთ ზოდიაქოსთან დაკავშირებულ ანტიკურ და ბიბლიურ მითებს, და მითოლოგიების მოძიების საფუძველ-

ზე შევეცდებით ვიპოვოთ იგივე არქეტიპების ასახვა მხატვრულ ნაწარმოებებში, ვინაიდან მითის არც შინაარსი და არც სტრუქტურა არ შეიძლება შეიცავდეს რაიმეს რეალობის ასახვის გარდა. მითები ინახავენ და გადმოგვცემენ პარადიგმებს – ხატებს, მათ მიხედვით ხორციელდება იმ ქმედებათა ერთობლიობა, რომლებზედაც ადამიანი პასუხისმგებლობას იღებს. ამ მაგალითის მიმოცემა ხატების მიხედვით პერიოდულად ხდება კოსმოსისა და საზოგადოების რეკონსტრუირება, ვინაიდან საგანი თუ მოქმედება იმდენადაა რეალური, რამდენადაც ის იმიტირებს ან იმეორებს არქეტიპს [298: 339-351, 581].

მითი დიაქრონულია (როგორც ისტორიული მოთხრობა წარსულის შესახებ) და იმავდროულად სინქრონულიც (როგორც აწმყოს და, შესაძლოა, მომავლის ახსნის საშუალება).

მეორე – განვიხილავთ მითების სისტემას, რომელიც შეეხება მზის გადაადგილებას ზოდიაქოში. მითოლოგიაში მზიური გმირი, როგორც წესი, ღვთაებასთანაა გაიგივებული. თუმცა, მითში ალევორიული მნიშვნელობა არსებობს როგორც აზრის უსასრულობის შესაძლებლობა. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ზოდიაქოს გავლა, ჩვეულებრივ, ეკისრება მთავარ გმირს, ხოლო ზოდიაქოს წრე, მოცემულ შემთხვევაში, ადამიანის სიცოცხლის დასრულებულ ციკლს წარმოადგენს, სადაც სხვადასხვა თანავარსკვლავედებს (სახლებს) მისი სხვადასხვა ეტაპი შეესაბამება. (ყველაფერს, რაც დედამიწაზე არსებობს, ზეცაში სულიერი ორეული შეესატყვისება).

ლიტერატურული ნაწარმოებების ანალიზისადმი ამგვარი მიდგომა საშუალებას მოგვცემს არა მარტო პირველად ჩამოვაცალიბოთ ეპიკური პროზის ნაწარმოებთა ჟანრების სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაცია, წარმოვადგინოთ მსოფლიო ლიტერატურა არა როგორც განცალკევებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა წყება, არამედ გამოვავლინოთ ის საერთო, რაც უდევს საფუძვლად სხვადასხვა დროისა და ავტორთა ნაწარმოებებს და წარმოვადგინოთ მხატვრული ლიტერატურა როგორც საერთო აზრით შეკრული ერთიანი სისტემა.

განვიხილავთ მითებს ზოდიაქოს შესახებ, რომლებიც დაკავშირებულია:

1. სიცოცხლის განვითარებასთან
2. ადამიანის განვითარებასთან
3. ცნობიერების ფორმირებასთან

4. ცალკეული პიროვნების მიერ ზოდიაქოს გავლასთან, ანუ ცხოვრებისეულ გამოცდასთან
5. ზოდიაქოსთან დაკავშირებულ ძველბერძნულ მითებს
6. 12 ოლიმპიელ ღმერთთან
7. პერაკლეს 12 გმირობასთან
8. იაკობის 12 ვაჟიშვილთან (და მათ ანდერძთან)
9. იუდას (იაკობის შვილის) 12 გმირობასთან
10. 12 მოციქულთან

მხატვრულ ლიტერატურაში თემები დაიყვანება გარკვეულ რაოდენობამდე, რომლებიც მითოლოგიაში მოცემულ თემებთანაა დაკავშირებული. მითოლოგემები, თავის მხრივ, დაკავშირებულია სამყაროს შენებასთან.

ანალოგიების ასტროლოგიური კანონის მიხედვით, პრინციპები, რომელთა შესაბამისად შეიქმნა მზის სისტემა და რომლებიც განაგებენ პლანეტების მოძრაობას, ასევე გამოვლინდება მიწიერი ცხოვრების მოწყობაში და მათ შესატყვისად შეიქმნა ადამიანის სული [29: 14, 408: 17]. ადამიანის სულს მზე გამოხატავს. ეს უხილავი პრინციპები, რომელთაც ღვთიური კანონებიც შეიძლება ეუწოდოთ და უბრალოდ კოსმიური რიტმებიც, საფუძვლად დაედო მითოლოგიურ არქეტიპებს. ეს რიტმები, რომლებიც ასტროლოგიაში არქეტიპების სახით გამოვლინდება, ჩვენს ცხოვრებაში მოვლენათა სიღმისეულ მოტივებს წარმოადგენენ. პირადულ და კოლექტიურ ისტორიაშიც არსებობს შინაგანი სცენარი, აზრობრივი ხაზი, რომელიც განაპირობებს როგორც შეუმჩნეველ ქცევას, ასევე დიად ქმედებებს. მოტივების ახსნის საშუალებას იძლევა მითოლოგია არა წუთიერის, არამედ მარადიულის პოზიციიდან.

მზის – ადამიანის სულის – გავლა ზოდიაქოში, ადამიანის არსებობის ძირითადი ეტაპები, წარმოადგენს ციკლურ, წლიურ კურსს ასტროლოგიაში და დასრულებულ საფეხურს ადამიანის სულის განვითარებაში, რომელმაც ბუნებით დადგენილი ყველა გამოცდა გაიარა [29: 27-36, 408: 585].

ზოდიაქო, რომელიც მუდმივად მოძრავი პლანეტებისაგან განსხვავებით ყოველთვის ინარჩუნებს წესრიგს, დედამიწის მზის გარშემო მოძრაობის სიმბოლოა და ადამიანის ცხოვრებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი წლიური ციკლი. პლანეტების ამსახველი მითოლოგიური სახეები იშლება ზოდიაქოში მზის მოძრაობის უკუმიმდევრობით –

თევზებიდან მერწყულის მიმართულებით. ძველი ეგვიპტური ტრადიციის თანახმად, სამყაროს ჩამოყალიბება და ადამიანის სრულყოფა ხორციელდება თევზების ნიშნიდან, მერწყულის (პირველადი დაყოფა და განვითარების დასაწყისი) გავლით, ვერძის ნიშნამდე (ადამიანის სრულყოფილების ნიშანი).

ზიარების შესახებ მოძღვრების თანახმად [30: 22-23, 36: 407-408, 37, 124, 147: 157-158, 152, 153, 191, 408] ზოდიაქოს 12 ნიშნის თანამიმდევრობა (*ვერძი, კურო, მარჩბივი, კარჩხობი, ლომი, ქალწული, სასწორი, ღრიანკალი, მშვილდოსანი, თხის რქა, მერწყული, თევზები*) შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპებს განმარტავს.

ვერძი იმპულსს იძლევა [408: 283-342] – ეს დაუმორჩილებელი, მზეთქავი ძალაა, რომელიც ნებისმიერი ხერხით ცდილობს გამოვლინდეს, როგორც კვირტი გაზაფხულზე. ცხოველური ძალა – კურო – მატერიალურის მატარებელია, მაგრამ ეს ჯერ არაორგანიზებული მატერიაა. ეს, ცალკეული ელემენტების უფორმო მასაა. მარჩბივი იწყებს კომუნიკაციური ქსელის შექმნას. კირჩხიბი საძირკველს აგებს. ბუნებაში ასეთ საფუძველს წარმოადგენს მარცვალი, ბირთვი, რომელზედაც გროვდება მისი განვითარების ხელშემწყობი სხვადასხვა ელემენტი. ამ ბირთვზე მუშაობას იწყებს ლომი, რომელსაც პროცესში ცენტრიდანული ძალა შუაქვს. ის აძლიერებს სითბოს, ზრდის მოძრაობის ინტენსიობას. სდება აფეთქება, მასა იწყებს გამოსხივებას და სივრცეში სხივების პროეცირებას. ქალწული აცხადებს, რომ აუცილებელია პროცესში წესრიგისა და ორგანიზაციის შეტანა. მაგრამ წესრიგის დამყარება საკმარისი არაა. აქ ჯერ კიდევ აკლია ესთეტიკისა და პარმონიის ელემენტები და ისინი სასწორს შემოაქვს. ეს მეშვიდე დღეა (მეშვიდე ნიშანი) და სამუშაო გარკვეული დროით ჩერდება, მომუშავეებმა რომ დაისვენონ და გაერთონ. მაგრამ ამ უსაქმურობისა და დასვენების პერიოდში ზოგიერთი მუშაკი ივიწყებს სამუშაოს და უქნარობასა და ნებივრობას ეძალევა. ამგვარად, ინერგება ხრწნის ელემენტები – ღრიანკალი. იწყება მღელვარება და მტრობა. დგება მშვილდოსნის დრო, რომელსაც დაპირისპირებულთა შერიგებისა და მათი ზეცასთან დაკავშირების უნარი გააჩნია. მშვილდოსანს თან მოაქვს მოჭარბებული, მჩქეფარე ენერგია, რათა მიმართოს ის (მშვილდი და ისრები კენტავრის ხელში) უმაღლეს ძალთა მსახურებისაკენ. ამჯერად ეს კარგად ორგანიზებული სამყაროა, სადაც ყველა ელემენტი იდეალურად მოქმედებს და ის, თხის რქის გავლენით, კრისტალიზაციისა

და გარინდვის ტენდენციას ავლენს. სიცოცხლე ტოვებს მას. მაშინ, სამყარო მატერიალიზაციის ძალით რომ არ დაინგრეს, მერწყული აამოქმედებს სულიერების მძლავრ ნაკადებს. როდესაც მოდიან თევზები, სამყაროში სიმშვიდე ისადგურებს. სიმშვიდისა და საყოველთაო ჰარმონიის ეპოქაში ყოფა სუფთა და ამაღლებული ხდება, პირველად ოკეანეში სრულ განზავებამდე.

ადამიანის შექმნაში თავს იჩენს ორი ნაკადი – ინვოლუციის (ორგანოების გაჩენა შემდეგი მორიგეობით: თავი, ფილტვები და ევოლუციის (მათი მატერიალიზაცია უკუმონაცვლეობით), რომელთა გარჩევაც ზოლიაქოშია შესაძლებელი.

უხსოვარ დროს ბრძენთა მიერ აღმოჩენილი იყო შესაბამისობა მიკროკოსმს (ადამიანს) და მაკროკოსმს (სამყაროს) შორის. შესაბამისობის ეს მოძღვრება განმარტავს, რომ არა მარტო ადამიანი მთლიანად – მისი სხეული – შეესატყვისება ზოლიაქოს თანავარსკვლავედებს (თავი – ვერძს, კისერი – კუროს და ა.შ.), არამედ მისი სხეულის ყოველი ნაწილი შესაბამისობაშია ორგანიზმის მთელ ანსამბლთან, სამყაროსთან, სულის ძლიერებასა და თვისებებთან.

ზოლიაქოს თითოეულ ნიშანს ადამიანის სხეულის გარკვეული ნაწილი შეესაბამება:

ვერძი – თავი

კურო – კისერი

მარჩბივი – ხელები, ფილტვები

კირჩხიბი – კუჭი

ლომი – გული

ქალწული – კუჭ-ნაწლავის ტრაქტი და მზის წნული

სასწორი – თირკმელები

ღრიანკალი – სასქესო ორგანოები

მშვილდოსანი – თეძოები

თხის რქა – მუხლები

მერწყული – კანჭები

თევზები – ტერფები

როდესაც ზოლიაქოს ნიშნებს ჩამოთვლიან შემდეგი თანამიმდევრობით: ვერძი, კურო, მარჩბივი, კირჩხიბი..., მისდევენ ინვოლუციურ მოძრაობას. ასე, თავიდან დაწყებული, ჩამოყალიბდა ადამიანი. ვერძი სწორედ თავია. შემდგომში ზოლიაქოს ყოველი ნიშანი შეესაბამება სხეულის რომელიმე ნაწილს. როდესაც გაზაფხულის ბუნიობის წერ-

ტილი ზოდიაქოში მოძრაობს უკუმიმართულებით – თევზები, მერწყული, თხისრქა, მშვილდოსანი, ღრიანკალი ... მისი ტრაექტორია შეესაბამება ევოლუციურ განვითარებას. ის მოძრაობს ადამიანის ორგანოების მატერიალიზაციის მიმდევრობით. ზოდიაქოს თანავარსკვლავედების მიმართ პლანეტების მოძრაობის განხილვისას გამოვლინდება იგივე დაპირისპირება. ზოდიაქოს თანავარსკვლავედები ცაზე ამოღიან შემდეგი თანამიმდევრობით: ვერძი, კურო, მარჩბივი ..., მაშინ როდესაც პლანეტები უკუმიმართულებით ბრუნავენ. ზოდიაქოს თანავარსკვლავედების განლაგება უცვლელია, ხოლო პლანეტები გაბუდმებით იცვლიან ადგილმდებარეობას და ურთიერთგანლაგებას. ისინი ფსიქიკურ სფეროს განასახიერებენ, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლება ფიზიკური სხეულის მიმართებაში, სადაც შინაგანი ორგანოების განლაგება უცვლელია. ყველა ორგანო, ისევე როგორც ზოდიაქოს ნიშნები, დასაბამიდან ფიქსირებულ ადგილს ინარჩუნებენ. მაშინ როდესაც სხეულის შიგნით ყველაფერი მოძრაობს: სისხლის მოძრაობა, გუნებ-განწყობა, ნერვული დენები, ისევე როგორც მუდმივ მოძრაობაში მყოფი პლანეტები. მრავალი კომბინაცია, რომელიც აღმოცენდება პლანეტების განლაგებასა და თანავარსკვალვედების ადგილმდებარეობას შორის, ქსოვილში ძაფების ხლართს ემსგავსება. დღითიდღე ეს კომბინაციები ცხოვრებისეულ სურათს აყალიბებენ.

განვიხილოთ ადამიანის ცხოვრების განვითარებასთან დაკავშირებული ძირითადი მოვლენები ზოდიაქოს ნიშნების შესაბამისად ინვოლუციასა და ევოლუციაში.

ერთ-ერთი თევზი პირველქმნილ წყალში რჩება, განაპირობებს სამყაროს საწყის მთლიანობას და კავშირს პირველწყაროსთან. მეორე ტოვებს მშობლიურ სტიქიას, ადგება ტრანსფორმაციის გზას და გზის ბოლოს დასაკლავად განწირული კრავის კოსმიურ სიბრძნეს იძენს. ამგვარადვე იგება მსოფლიო მითოლოგია: ერთი ტიპისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების მატარებელი ღმერთები ადგილს სხვა ტიპის ღვთაებებს უთმობენ და, ამგვარად, ჩვენ შეგვიძლია შევაპირისპიროთ ზოდიაქოს ნიშნების უკუსვლა ცნობიერების ევოლუციის ეტაპებთან და გლობალური ისტორიული ეპოქების მონაცვლეობასთან.

ამიტომ, ცნობიერების განვითარება – არასწორხაზოვანი პროცესია და შემობრუნებებით ხასიათდება. ნიცშეს აქვს მითი: "მუდმივი შემობრუნების შესახებ". ენერჯის შენახვის კანონის შესაბამისად: რადგანაც ენერჯის რაოდენობა უცვლელია, მისი კომბინაციების რიცხვიც

განსაზღვრულია. შედეგად, ყოფიერება წარმოადგენს ენერჯის იგივე კომბინაციების უსასრულო განმეორებას უსასრულო დროში. მომავალი – ეს დაბრუნებული წარსულია, ხოლო წარსული ის, რაც უკვე იყო მომავალი.

კაცობრიობა დროდადრო უბრუნდება სამყაროს იმავე ხატებს, ახდენს არსებული სიმბოლოების გადაფასებას და ახალ აზრს (მნიშვნელობას) აძლევს ძველ წარმოდგენებს. არსი უცვლელი რჩება. ამგვარი არსი – ოდესღაც აღმოცენებული და აქამდე აქტუალური, წარმოადგენს არქეტიპს. ახალი წარმოდგენა, შეიცავს რა ძველ არქეტიპებს, აერთიანებს მათ მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი იდეით.

1. **თევზების არქეტიპი** (ნეპტუნი, ქვეცნობიერის პლანეტა) [408: 26-29]. პირველქმნილი წყლის ხატი.

ადამიანის როგორც სახეობის ისტორია 4 მილიონ წელს ითვლის. ადამიანს აქამდე შერჩა უძველესი ჩვევა – იფიქროს მეტყველების გარეშე. სამყაროს აღქმის ასეთი ქვეცნობიერი, მაგრამ აქტიური ფორმა შეესაბამება თევზების ასტრონომიულ ნიშანს და პლანეტა ნეპტუნს. ის აღწერს ქვეცნობიერს და ადამიანის გამჟღავნებულ ისტორიას, რომელიც დედის მუცელში ბავშვის არსებობის მსგავსია. ორგანიზმში პლანეტა ნეპტუნი ტერფებს შეესაბამება. ნეპტუნი ეს ისტორიული სული და ჩვენი ფსიქიკაა, რომლის საფუძველია კოლექტიური ქვეცნობიერის ღრმა შრეები. მას შეესაბამება ოკეანის მითოლოგიური ხატი, სადაც ოდესღაც სიცოცხლე ჩაისახა.

თევზების არქეტიპი ადამიანის ისტორიის სათავეა. თევზების ნიშანი – ვენერას, ფორმისა და მხატვრული შემოქმედების პლანეტის, ეგზალტაციის (ძალის მაქსიმალური გამოვლენის) ადგილია. თევზების ნიშანში სუსტია (დაცემის ფაზაშია) მერკური – ინტელექტისა და ენის პლანეტა. მაგრამ როდესაც დუმს ენა, მეტყველებენ სამყაროს ბუნებრივი ხატები.

ასტროლოგიაში თევზები წყლის სტიქიის ნიშანია – ანუ, ადგილისა სადაც სიცოცხლე ჩაისახა. ისევე როგორც თევზები ცხოვრობენ საყრდენის გარეშე, დედის საშოში იბადება ბავშვი, იმეორებს რა თავისი განვითარებით ცოცხალის ევოლუციის ეტაპებს დედამიწაზე.

ძილთან შეფარებული, ზღვა სიკვდილის ანალოგიაა. სიცოცხლე იქ ბრუნდება, სადაც მისი სათავეებია – ეს დასაბამს აძლევს დაკრძალვის, წყალთან დაკავშირებულ ცნებებს და წარმოადგენს წყლის სტიქიის შესახებ, რომელიც შთანთქავს სამყაროს, აბრუნებს

მას საწყისი ძილის, სიკვდილ-სიცოცხლის აღრევის მდგომარეობაში. ამასვე ეხმაურება მითები წარღვნის შესახებ.

2. მერწყულის არქეტიპი (ურანი, აზრის პლანეტა). შემოქმედი ცის ხატი. თევზების ნიშანი აღწერს სიცოცხლისა და გონების ჩასახვას, მერწყულის არქეტიპი – მათი ევოლუციის ბიძგს. ადამიანის განვითარებას ამ პერიოდში ახასიათებს ინტუიციის გაჩენა, რაც ბუნების მოვლენათა და საკუთარი ქმედებების შედეგების წინასწარგანჭვრეტის საშუალებას იძლევა. შემდგომში ის მეხსიერების საფუძველი ხდება. აზროვნების ამ ტიპს – ინტუიცია და წინათგრძნობა – ასტროლოგიაში შეუფარდა დაშლილი სივრცის პლანეტა ურანი და გლობალური ცვლილებებისა და ახალი აღმოჩენების ნიშანი მერწყული.

მერწყული, რომელიც ციურ წვიმას მიწაზე ღვრის, იმისი ხატია, რასაც ადამიანებს უგზავნის ცა, ბუნების სიმბოლო.

მერწყული მიწიერი კომფორტისაგან განრიდების და მიუწვდომელისაკენ სწრაფვის ნიშანია. ორთავ ფეხზე დამდგარი ადამიანი მოწყდა მიწას და ცაში აიჭრა. ორგანიზმში პლანეტა ურანი განაგებს კანჭებს, რომლებიც სწორედ სიარულის დროს ვითარდება, აგრეთვე ნერვულ-მამოძრავებელ სისტემას, რომელიც ამ დროს აქტიურდება (სიარული ხშირად ახლაც ხელს უწყობს ფიქრს). მერწყულის ნიშანი, ისევე როგორც თანავარსკვლავედის სიმბოლო – ციდან ჩამოღვრილი წყლის ორი ნაკადია, რომელთაც ხატავდნენ როგორც ვერტიკალურად, ისე ჰორიზონტალურად.

მერწყულის მიერ სამყაროს აღქმის უპიროვნო-ბუნებრივი მეთოდი იმაზე მეტყველებს, რომ თავდაპირველად ცა გაიგივებული იყო არა ღმერთთან, არამედ ყოვლისმომცველ ბუნებრივ მოვლენასთან, რაიმე მახასიათებლების გარეშე. მიწაზე მოძრავი ადამიანისათვის ცა პირველი ორიენტირი გახდა და, ამგვარად, პირველი ღმერთი – დემიურგი, სამყაროს შემოქმედი. ჩვენს ცნობიერებაში, ცასთანაა დაკავშირებული შემოქმედის კულტი. მის მიერ შექმნილი სამყარო უბრალოა და ორი ხილული ნახევრისაგან შედგება – ნათელი ცა, რომელიც ადამიანის გონებას მიმართავს, და მყარი მიწა, რომელზედაც ის დააბიჯებს. მითოლოგიაში სამყაროს შექმნა წარმოგვიდგება როგორც ცისა და მიწის განცალკევება.

ასტროლოგიაში მერწყული ჰაერის სტიქიის ნიშანია. როგორც ცნობილია, კოსმოსი პირველადია დედამიწასთან მიმართებაში და ადა-

მიანი ვერ წარმოიშობოდა პლანეტის ატმოსფეროს წარმოქმნამდე, რომელიც იცავს დედამიწას ქაოსის უსიცოცხლო სიცარიელისაგან.

3. თხის რქის არქეტიპი (სატურნი, მეხსიერების პლანეტა). წინაპრის ხატი, საკუთარი მიწისა და ბედ-იღბლის ღმერთი.

ციური ღმერთის შემოქმედების არსია – დედამიწის შექმნა. და, მომდევნო ქალური არქეტიპი – თხის რქა აღწერს სამყაროს მატერიალურ ორგანიზაციას. ასტროლოგიაში, სწორედ ასეთი ხატის სიმბოლოა თხის რქის მატერიალური და პრაგმატული ნიშანი. თხის რქას შეესაბამება პლანეტა სატურნი, ის ორგანიზმში განაგებს ჩონჩხს, ასევე მუხლებს, რომლებიც ბოლომდე მხოლოდ გამართული სიარულისას იშლება. განვითარების ისტორიაში თხის რქის ნიშანმა საფუძველი ჩაუყარა ადამიანის მეხსიერების განვითარებას.

პლანეტა სატურნი საკუთრივ ადამიანური მეხსიერების ღერძის სიმბოლოა: აღქმის ის ვიწრო ზოლი, რომელიც მისთვის მაქსიმალურად მისაწვდომი გახდა, ადამიანის მოქმედების ის კანონები, რომელთა მიხედვითაც მან ბოლოს და ბოლოს აღიქვა ეს სამყარო (პრაქტიკული მეხსიერება).

ასი ათასობით წლის განმავლობაში ტომის გარკვეულმა საცხოვრებელმა არეალმა ჩამოაყალიბა ხალხების თავისებურებანი და საფუძველად დაედო ნაციონალურ ხასიათს, რომელიც ასტროლოგიაში პლანეტა სატურნს შეესატყვისება.

პრაქტიკულ მიწიერ აქტიურობას, რომელიც ასტროლოგიაში პლანეტა სატურნს უკავშირდება, ნაბიჯ-ნაბიჯ გამოყავს ადამიანები სიზმრების პასიური პერიოდიდან და სამყაროს ხელმისაწვდომს ხდის. ადამიანის აქტივობის სიმბოლოს, რომელზედაც თხის რქის არქეტიპი გვაუწყებს, წარმოადგენს პლანეტა მარსის ეგზალტირება თხის რქაში. სატურნის არქეტიპში, ბედის ხატი მჭიდროდ უკავშირდება ბედისწერის კანონის მცნებას, რომელიც თვალსაჩინოდ გამოვლინდება დროის ციკლების მონაცვლეობაში. მრავალი კულტურული ერის მითოლოგიაში გვხვდება ბედისწერის ქალღმერთის სახე, რომელიც დროის ძაფს ართავს (მაგალითად, ბერძნული მოირები). ბედის ძაფს, რომელიც ოდესმე უნდა გაწყდეს, ჩვენამდე მოაქვს წინასწარგანსაზღვრულობის იდეა და მისი თანამდევი აზრი ადამიანის მოკვდაობის შესახებ.

თხის რქა – მიწის სტიქიის ნიშანია და მიწათმოქმედების დასაწყისი, რომელიც პალეოლითს ემთხვევა (12-10 ათ. ჩვ.წ.ა.), შეიძლება მივიჩნიოთ თხის რქის არქეტიპის ისტორიულ კულმინაციად.

მითოლოგიაში მიწის, დროისა და ბედისწერის ღმერთები ხშირად მიწათმოქმედები ხდებიან, როგორც რომაული მიწათმოქმედებისა და დროის ღმერთი სატურნი, რომლის სახელი ითარგმნება როგორც მთესველი.

გაიაზრა რა დროის კანონები, მიწათმოქმედების პროცესში ადამიანმა თვითონ დაიწყო დადგენილი წესრიგის დაცვა. მისი აზროვნების აქტივობა იმაში გამოვლინდა, რომ ადამიანმა თავის მოვალეობად ჩათვალა დახმარებოდა მიწის ნაყოფიერებას შეეწირა მსხვერპლი, რაც დაიცავდა ზამთრის პერიოდში გამოფიტულ ბუნების ძალებს [501]. ასე აღმოცენდა მსხვერპლშეწირვის იდეა – რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს სატურნის არქეტიპის კავშირს სიკვდილთან და დროსა და სივრცეში შეზღუდულობის საწყის პრინციპთან, რომელიც აისახება მიწის, დროისა და ბედისწერის ღმერთებში. სატურნის სამყაროში ყველაფერი საკუთარი ხელითაა შექმნილი და შენარჩუნებული. ამ არქეტიპის მთავარი პრინციპია – თუ გსურს მიიღო, უნდა გასცე. ამ პრინციპმა, რომელიც ჩვენი სამყაროს მდგრადობას განაპირობებს, დღეს ენერჯის მუდმივობის კანონის სახელი მიიღო.

ისეთი ქალღმერთების სახით, როგორცაა ბერძნების გეა, რომელიც ძალას აძლევს ატლანტს, და ინდოელების პრიტხივი, რომელიც მხრებით მათათა სიმძიმეს ატარებს, ჩვენამდე მიწის გაღმერთების უძველესმა ტრადიციამ მოაღწია. ეს შეესაბამება იდეას, რომ თხის რქა ქალური, მატრიარქალური ნიშანია, რომ ადრეული მიწათმოქმედებისათვის აუცილებელი იყო თავის თავში თანამიმდევრულობისა და შრომის-მოყვარეობის განვითარება, რასაც ქალური ხასიათის გამოვლინებებს მიაკუთვნებენ.

მაგრამ, ცნობიერების ევოლუციური ნაბიჯი – მიწათმოქმედებისა და ბუნებისადმი მსხვერპლშეწირვა დროის ციკლური პროცესების ხელშეწყობის მიზნით – ისევ მამაკაცურ სახეებს უკავშირდება, ისეთებს, როგორცაა სატურნი ან სემიტური წელთა მამა ილუ, რომელმაც მსვერპლად მოლოქი შესწირა. ეს უკანასკნელი მსხვერპლშეწირვის, როგორც ასეთის, საშინელი სიმბოლო გახდა.

დღეს, სატურნის პრაქტიკული მიზანია დაეხმაროს თვითშემეცნებას. მაგრამ, როგორც ასეული ათასი წლის წინათ, თხის რქისეული თვითუზრუნველყოფის ფოკუსი ავიწროებს ადამიანის პორიზონტს, წინასწარგანსაზღვრულობით შეზღუდულ შესაძლებლობათა გაფართოების საშუალებას, ადამიანის აზრს საზოგადოება უბრუნებს.

4. მშვილდოსნის არქეტიპი (იუპიტერი, საზოგადოების პლანეტა). ღმერთის – მეფის მეხთამტყორცნელის ხატი.

1 მილიონი წლის წინ, ადამიანთა ჯოგი თემად იქცა. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირებენ ადამიანის, როგორც ასეთის, გაჩენას. ეს ტრადიციული შეხედულება შეესაბამება ძველ მითოლოგიურ წარმოდგენებს – ნებისმიერ განვითარებულ მითოლოგიაში მთავარი ღმერთი ისაა, ვინც ღმერთების საკრებულოს მართავს. ეს ღმერთი, რომლის ხატი საფუძვლად დაედო პლანეტა იუპიტერის ასტროლოგიურ წარმოდგენას, მითებში მიესადაგება ადამიანებით დასახლებული სამყაროს შექმნის ბოლო ეტაპს, შეესაბამება მშვილდოსნის არქეტიპს.

მშვილდოსნის არქეტიპს, რომელიც გონების მშვილდს მოზიდავს და აზრის ისარს ვარსკვლავებისაკენ გასტყორცნის, ასტროლოგები აბსტრაქტულ აზროვნებას უკავშირებენ.

თუ მერწყულის ნიშანი ევოლუციის სიმბოლოა, მშვილდოსნის ძირითადი აზრია – საზოგადოების პროგრესი.

ბუნებაში ევოლუცია ნახტომისებურია და განპირობებულია მოულოდნელი გარეშე ფაქტორებით, რომელთაც პლანეტა ურანი აგზავნის. საზოგადოების პროგრესი მუდმივად ხორციელდება შინაგანი დინამიკის ხარჯზე. ერთიანის ორგანიზაციის შიდა ელემენტების დინამიკურ ურთიერთობას პლანეტა იუპიტერი მართავს, რაც მის, ღმერთების მეფის, არქეტიპულ ხატს ადასტურებს. ღმერთები ბუნებრივ ძალებს წარმოადგენენ, ღმერთების მეფე მართავს მათ, განსაკუთრებული გზით აწესრიგებს – პირველ რიგში, რათა უზრუნველყოს წინა არქეტიპიდან გადმოსული მიზანი, ადამიანების გადარჩენა დედამიწაზე. იუპიტერის არქეტიპი მართავს ბუნებას, შეაქვს მასში ადამიანური მიზანშეწონილობა და აზრი.

ორგანიზმში სიკეთის დინამიკურ განმანაწილებელს წარმოადგენს ღვიძლი, რომლის ფუნქციონირება იუპიტერთანაა დაკავშირებული. ძველად ამ ორგანოს სიცოცხლისა და სულის სამყოფელად თვლიდნენ. პლანეტა იუპიტერი, აგრეთვე, განაგებს თემობებს – რაც ასოცირდება ღმერთების მეფის ტახტზე მყარ ჯდომასთან. ადამიანის აბსტრაქტული აზროვნება განაპირობებს უძველესი თემის ლიდერის მესამე ფუნქციას – ქურუმის როლს, რომელიც წარმართავს პირველ რელიგიურ რიტუალს, წარმატებული ნადირობის იმიტაციას. ნადირის რიტუალური მკვლელობა განასახიერებდა სამყაროს წყალობას, რომლის მოპოვებას ადამიანები ღღესაც ცდილობენ რელიგიის მეშვეობით.

იუპიტერი წარმატებას განასახიერებს. წარმატების ტრადიციული სიმბოლო – ნალი – დასაბამს იღებს ნადირის კვალიდან, გვაბრუნებს ნადირობის წარმოდგენასთან.

ღმერთების მეფესთან დაკავშირებული წარმოდგენა სამყაროს მოწყობის შესახებ, აისახება ქვეყნის 4 მხარეში (შემდგომში 4 სტიქია, 4 ელემენტი, რომელთაგანაც შექმნილია სამყარო). მშვილდოსნის ნიშანი ითვლება სოციალური ურთიერთობების პლანეტის, ქირონის, ეგზალტაციის ადგილად. ქირონი განაგებს კულტურულ ნიშანს – სასწოროს, და ეს ასტროლოგიური კანონზომიერება სიმბოლურად გვამცნობს, რომ რელიგიით დაფიქსირებული იუპიტერიანული ტრადიცია კულტურის საფუძველი გახდა. ღმერთების მეფე, რომელიც ცდილობს მიწიერ ცხოვრებაზე უმაღლეს ძალთა სასიკეთო გავლენის მოპოვებას, მიწისა და ცის ურთიერთკავშირის სიმბოლოს წარმოადგენს. მეფე-ქურუმი, ადამიანთა კოლექტიურ ნებას განაზოციელებს, ვინაიდან ცის წინაშე ის საზოგადოების განსახიერებაა, ხოლო ადამიანთა თვალში პირიქით – უმაღლესი ღვთაების სიმბოლო (მეფის ეს როლი შუამავლისა ღმერთსა და ადამიანებს შორის, შემორჩენილია მირონცხეხულის მცნების სახით).

დღესაც პლანეტა იუპიტერს ამაღლებულთან აკავშირებენ. სწორედ ღმერთებსა და სამყაროებზე ამაღლება ანიჭებს ღმერთების მეფეს ძალაუფლებას და იუპიტერის მეორე არქეტიპული სიმბოლო – მთა – გვეხმარება ამ პლანეტის ფუნქციის გარკვევაში. მთა როგორც მაღალი სოციალური და მყარი მსოფლმხედველური პოზიცია საშუალებას იძლევა ქვეყანას ზემოდან დაეხედოთ, და ეს ხედვა განსაზღვრავს მშვილდოსნის თვალსაწიერის სიფართოვეს და ოპტიმიზმს. მთაზე ასვლისას ჩვენ ვუახლოვდებით ვარსკვლავებს, მაგრამ მიწას არა ვწყდებით ამგვარად, იუპიტერის არქეტიპი აკავშირებს ცასა და მიწას, განაგებს უჩინარი მარადიული იდეების მატერიალიზაციას დროთა დინამიკაში.

იუპიტერი ცვლის დავიწყებულ ციურ დემიურგს იანუსს, რომელიც მიწის ღმერთ სატურნთან ერთად განერიდება ამ ქვეყანას ნეტართა კუნძულებზე. ხოლო ზეესი დასასრულს უღებს მამისა და დროის ღმერთის, კრონოსის, მეუფებას, რომელმაც უფრო ადრე დაასაჭურის. პირველადი ქაოსისაგან ნაშობი ცის ღმერთი ურანი.

პირველი ოთხი არქეტიპის – ნეპტუნი, ურანი, სატურნი, იუპიტერი – მემკვიდრეობითობის ხაზს ვპოულობთ მსოფლიოს ყველახალხთა მითებში. ღმერთების მონაცვლეობის თანამიმდევრობა ყველგან

ერთნაირია. ზღვა გადასცემს თავის სიძლიერეს ცას, ცა უძღვნის მას მიწას, ხოლო მიწის ღმერთი უთმობს მას ღმერთების პანთეონის მეუფეს – ჩვეულებრივ მეხთამტყორცნელს.

მშვილდოსანს კენტავრის სახით გამოხატავენ – მხედარი, რომელიც შეერწყა ცხენს ერთ სხეულად და ერთ მისწრაფებად.

ექსპანსია – იუპიტერის განუყოფელი თვისებაა, რომელსაც ადასტურებენ ამ მზის სისტემის ყველაზე დიდი პლანეტის ფიზიკური მახასიათებლები – მასზე არის თერმობირთვული რეაქციის კერა, რომელსაც მისი ვარსკვლავად გადაქცევა შეუძლია. როგორც ჩანს, ამას ხელს უშლის იუპიტერის მეორე თვისება – ზომიერება (მერწყულში ეგზალტაციას განიცდის სასწორის პლანეტა, რომელიც ზომიერების სიმბოლოა). იუპიტერი აკავებს შინაგანი ტრანსფორმაციის პროცესს და დამანგრეველი აფეთქება არ ხდება. სწორედ ამიტომ მითოლოგიაში ამ პლანეტას განასახიერებს ღმერთი, რომელსაც ძალუმს ქაოსის ძალებთან გამკლავება, მდგრადი სამყაროს შექმნა და ის ერთპიროვნული მმართველი ხდება.

იუპიტერიანული აბსტრაქტული, რელიგიურ-იდეოლოგიური აზროვნების ღირსებას წარმოადგენს ტრადიციის დამყარება, რომელიც კულტურის შენარჩუნების საშუალებას იძლევა. მაგრამ დინამიკური განვითარების მიზნით, აუცილებელია ტრადიციების მონაცვლეობა, ამაში მდგომარეობს საზოგადოებრივი პროგრესი. შექმნა რა გონიერების ზედმეტად მდგრადი მოდელი, ცხოვრების მოწყობის ბუნებრივ-გვაროვნულ წესთან შედარებით გამარტივებული საზოგადოებრივი სტრუქტურა და იდეოლოგია, იუპიტერის არქეტიპმა ჩამოაჭრა ადამიანთა აღქმას ცხოვრების ნაწილი, ისევე როგორც უფრო ადრე სატურნის არქეტიპმა. ამას მოგვაგონებს მითებში კრონოსის მიერ ურანის დაკოლება, ხოლო შემდეგ ზევსის მიერ თვით კრონოსისა. და როდესაც მითოლოგიური ცნობიერებისათვის აშკარა გახდა ღმერთების მეფის სამყაროს მოწყობის მოდელის არასრულყოფილება, ამ არქეტიპს გამოეყო თავისი დამატება. გადაიტანეს რა აქცენტი მეხთამტყორცნელის ხატის დინამიკურ ასპექტზე – მის ბრძოლაზე, რასაც ჭეჭა-ქუხილი განასახიერებს, მითებში ჩნდება ღმერთების მეფის მტრის სახე, რომელიც ანგრევს მდგრად სამყაროს ტრანსფორმაციის მიზნით. მარადიული დაპირისპირების ეს არქეტიპი ასტროლოგიაში აისახება ღრიანკალის ნიშანში.

5. ღრიანკალის არქეტიპი (პლუტონი, ტრანსფორმაციის პოტენციალი). სიკვდილისა და ქვესკნელის ღმერთის ხატი.

განვითარება მიმდინარეობს დაგროვილი პოტენციალის ხარჯზე. დაფარული რესურსები ბიძგს აძლევენ მარადიულ ტრანსფორმაციას, რაც ადამიანებს ძველთაგანვე განესაზღვრათ. ასტროლოგიაში და მითებში ამის გამოხატულებაა ღრიანკალი, რომელიც საშიშროების ჟამს თავს იმხამავს, რათა შემდგომში კვლავ აღსდგეს. ეს ნიშანი განასახიერებს ადამიანების მიღრეკილებას საკუთარი ცხოვრების დანგრევისადმი. ასტროლოგიაში ღრიანკალის ნიშანთანაა დაკავშირებული გამომყოფი სისტემა (რომლის მოქმედება გამოხატავს ნივთიერებათა ცვლის ინტენსიობას) და სასქესო ორგანოები. ღრიანკალი ითვლება შინაგანად აქტიურ და სექსუალურ ნიშნად.

დღესდღეობით ამ ნიშნის საკვანძო იდეის გამო (შინაგანი პოტენციალის დაგროვება, ბუნებისაგან დამოკიდებულების გადალახვის მიზნით) ადამიანები მარხულობენ ან იცავენ ვეგეტარიანულ დიეტას, თავს იკავებენ სექსუალური ურთიერთობებისა და ბავშვების გაჩენისაგან. როგორც ჩანს, ისინი ცდილობენ ადამიანის მიერ მილიონობით წლის განმავლობაში დაგროვილი ჭარბი რესურსები მოახმარონ ხორციელი მატერიის წიაღში დაფარული ადამიანის ორგანიზმის ახალი შესაძლებლობების განვითარებას. სწორედ ამაშია ღრიანკალის სულიერების აზრი. ამიტომაც მართავს ამ ნიშანს წიაღის პლანეტა პლუტონი, ადამიანის უჩინარი რეზერვების და წიაღისეულ სიმდიდრეთა სიმბოლო.

პლუტონი – ბერძნული ღმერთის ჰადესის (უჩინარის) ეპითეტია. მისი სახელი საშუალებას გვაძლევს ჩავწვდეთ ამ ნიშნით გამოხატული პრინციპის მოქმედების მექანიზმს. პლუტონი – უჩინარი რეალობის პლანეტაა: იმისი, რასაც მატერიალური წონა არ გააჩნია, მაგრამ ჩვენთვის მაინც არსებობს. ასეთია ჩვენი დაფარული აზრებისა და იღუმალი ოცნებების რეალობა: სულის ინსტინქტები, რომლებიც მისი აქტივობის მობილიზაციას ახდენენ, მიმართავენ მას იმის მისაღწევად რაც არ გავგაჩნია – დაუშრეტელი ძალა, უდავო ძალაუფლება, აუწყრელი სიმდიდრე, უსასრულო სიცოცხლე, ჩაუქრობელი ვნება. ყველაფერ ამის სიმბოლოა პლანეტა ნეპტუნი. მაგრამ ის ყოველთვის მხოლოდ სიმბოლოდ რჩება, რეალიზაციის გარეშე: სიცოცხლის არარსებობით და მის საპირწონედ სიცოცხლის ენერგიას ბადებს.

თუ სატურნი – მატერიაა, პლუტონი – ეს უხილავი ენერჯიაა, რომელიც მას საფუძვლად უდევს. ამ თვალთახედვით პლუტონი არარსებობის ფილოსოფიური ცნებაა, რომელიც არსებობის საშუალებას იძლევა, დაფარული მოტივაციების ფსიქოლოგიური იდეა. მითოლოგიაში უხილავი რეალობა – ეს საიქიოა, სადაც ინახება სიმდიდრე, რომელიც მიწაზე ფერფლად იქცა და სიცოცხლეს აგრძელებენ ისინი, ვინც ჩვენ გვიყვარს. ამიტომ მითებში მიწისქვეშა სამყაროს სიკვდილის ღმერთები მართავენ.

ნგრევის ახალმა, პლუტონურმა ინსტინქტმა ბევრად გადააჭარბა უძველეს სატურნულ მისწრაფებას თვითგადარჩენისაკენ. ეს ორი თვისება ადამიანთა სამყაროში მკვეთრად დაუპირისპირდა ერთმანეთს, ვინაიდან პირველის უპირატესობას დინამიზმი წარმოადგენს, ხოლო მეორისას – ინერციის ძალა.

პლუტონისა და სატურნის არქეტიპების ასტროლოგიური დაპირისპირება დღეს იმ კატასტროფებში გამოვლინდება, რომლებიც ჩვენს ცხოვრებაში ამ პლანეტების ერთობლივ ზემოქმედებას თანსდევს.

ახალი ინსტინქტებისა და წარსულის ხსოვნის კონფლიქტი – ნამოქმედარის გამო ბუნებრივი შიშის მიზეზია. დანაშაულის გრძნობამ როგორც საკუთარი აქტიური როლისა და ნამოქმედარზე პასუხისმგებლობის შეგნებამ აიძულა ადამიანი პატივი ეცა მოკლული ცხოველისათვის, ხოლო ასეული ათასი წლის შემდეგ ცოდვის ცნებაში ტრანსფორმირდა. დღეს ჩვენთვის ემოციურად ახლობელია სიკვდილისა და მონანიების ცნებები – ერთიც და მეორეც საშუალებას გვაძლევს შევიგრძნოთ შინაგანი პოტენციალის მობილიზაცია, რის სიმბოლოსაც წარმოადგენს პლუტონი.

მიწისქვეშა სამყაროს ღმერთის ძირითადი თვისებებია: პირველი, როგორც მკვდართა სამეფოს მეუფე ის დამანგრეველის როლს ასრულებს. სიცოცხლე რომ ვითარდებოდეს, სიცოცხლის დინამიკაზე პასუხისმგებელმა არქეტიპმა ფერფლად უნდა აქციოს ყველაფერი, რამაც გამოცდას ვერ გაუძლო, და ამიტომ უნდა განადგურდეს. ართმევს რა სიცოცხლეს ყველაფერს, რისი წართმევაც შესაძლებელია, პლანეტა პლუტონი ტოვებს მხოლოდ იმას, რისი განადგურებაც არ შეიძლება და, ამგვარად, აგროვებს შესაძლებლობას შემდგომი აღდგენისათვის.

უხილავი რეალობის მეორე დამახასიათებელი ნიშანია – მის წიაღში აურაცხელი სიმდიდრის არსებობა. ქვესკნელის ყველაზე ცნობი-

ლი მეუფის – პლუტონის – სახელი ნიშნავს "მდიდარს". მას ყველაფერი ეკუთვნის, რაც დედამიწის ზედაპირიდან გაქრა. იუპიტერის საჩუქრები და სატურნის შრომის ნაყოფი ფერფლად იქცევა, მხოლოდ სიკვდილი მდიდრდება დღითიდღე.

სოციალური თვალთახედვით, პლუტონის მითოლოგემა ასახავს ხელისუფლების შინაგანი ბერკეტებისა და ფონდების ფორმირებას, რომლებიც ყალიბდება სახელმწიფოს წინა სტადიაზე და რომლებიც მის საყრდენს წარმოადგენენ (ოქროს მარაგი, შემდგომში ბანკები).

ქვესკნელის ღმერთის შესამე დამახასიათებელი თვისებაა, მისი დამოკიდებულება ჯოგებისადმი. მეცხოველეობამ ნადირობა შეცვალა და ცივილიზებული ხალხების კვების წყარო გახდა ისევე როგორც უფრო ადრე მიწათმოქმედებამ ჩანაცვლა შემგროვებლობა. მეცხოველეობამ დაამკვიდრა ხორცის ჭამა და ამგვარად, პლუტონის არქეტიპის განვითარების კულმინაცია გახდა. ამან მიანიჭა უჩინარი რეალობის ღმერთს მწყემსის დამახასიათებელი ნიშნები. ცხოველთა ჯოგი მკაფიოდ ახასიათებს ღრიანკალს როგორც ინსტინქტების, ცხოველებისეული ვნებებისა და ადამიანის სულიერი ტანჯვის ნიშანს. ლათინური სიტყვა anima (სული) ენათესავება animalis (ცხოველი). ქვესკნელის ტიპური სურათია საძოვრები, სადაც გარდაცვლილთა სულები ბინადრობენ: ასეთია ბერძენთა ელისეს (თავდაპირველად ველისეს) მინდვრები. დასახელება დაკავშირებულია ინდოევროპულ ძირთან wel, რაც მეხთამტყორცნელის მტერს ნიშნავს.

იუპიტერის და პლუტონის არქეტიპების დაპირისპირებას ასახავს მთავარი ინდოევროპული მითი – ის აღწერს ღმერთების მეფისა და მისი მიწისქვეშა მეტოქის ბრძოლას ჯოგებისათვის. ქვესკნელის გველეშაპი (ინდოელთა ვრიტრა, ინდოევროპული ბუდჰი) მეხთამტყორცნელს ღრუბლების ჯოგს მოსტაცებს და ჩაკეტილი ჰყავს, არ აძლევს საშუალებას ციური ძროხების ტენი დედამიწაზე დაიღვაროს. ჭექა-ქუხილის ბრძოლაში მეხთამტყორცნელი ამარცხებს გველეშაპს და ნანატრი წვიმა, რომელსაც გამომშრალი მიწისათვის ნაყოფიერება მოაქვს, ციური ძროხების – ღრუბლების – რძედ წარმოგვიდგება.

მეხთამტყორცნელი და გველეშაპი განასახიერებენ ზოგადად სასიცოცხლო პროცესების დიალექტიკას და დაპირისპირებულ ძალებს, როგორც ასეთს – ჩვეულებრივ ასეთად წარმოგვიდგება სიკეთე და ბოროტება. ჩვენს დროსთან უფრო ახლოს ამავე ბრძოლის მისტიერიას ასახავს ღმერთისა და ეშმაკის ბრძოლა ჩვენი სულებისათვის და გი-

ორგი ძღვეამოსილი, რომელიც გველემშაპს განგმირავს, ასევე იმ უძველესი დროის გამოძახილია.

გველემშაპი – მეხთამტყორცნელის მიწისქვეშა მოწინააღმდეგის კანონზომიერი სიმბოლოა, გველის სახე ძველთაგანვე წყალთან ასოცირდებოდა – დაკლაკნილ მდინარესთან ან წვიმის ნაკადთან. ეს შეესაბამება ღრიანკალს როგორც წყლის სტიქიის ნიშანს.

დაპირისპირებულ ძალთა დიალექტიკაში იუპიტერის არქეტიპის მსოფლმხედველობა აღიქმება როგორც ტრადიციული და კონსერვატიული, მოძველებული და, ამიტომ, უკვე რეალობას მოწყვეტილი. მასთან მიმართებაში პლუტონის დამანგრეველი და უსამართლო ნიჰილიზმი – პირველი, ჯერ კიდევ არაკონსტრუქციული ნაბიჯია ძველისაგან რეალურად განსხვავებულის შექმნისაკენ. ის ყოფს ჩვენს გაყინულ (გაშეშებულ) კეთილდღეობას ამქვეყნიურ სიკეთედ და საიქიო ბოროტებად, აზროვნებას – ნათელ გონებასა და ქვეცნობიერის ბინდად, და ამგვარად აყალიბებს იმ რეზერვებს, საიდანაც სიკეთე და კეთილგონიერება ახალ ძალებს იკრეფენ. დამოუკიდებელი აზრი კამათის სტიქიაში იბადება, კეთილგონივრული მოქმედება – არსებული, ჩვეული წესრიგისადმი გადაულახავი, ემოციური უკმაყოფილებიდან. დაპირისპირებულთა ბრძოლა ადამიანის აზროვნებისა და შემოქმედების საფუძველია, რასაც ადასტურებს ღრიანკალში სულისა და უკიდევანო თავისუფლების პლანეტის – ურანის ეგზალტაცია.

6. სასწორის არქეტიპი (ვულკანი-ქირონი, ჰარმონიული ურთიერთობების პლანეტა). კანონმდებლისა და კულტურის შემოქმედის ხატი.

საზოგადოებრივი და არა ბუნებრივი, მეხსიერება, რასაც განასახიერებს იუპიტერი, კულტურის საფუძველი გახდა. სასწორის არქეტიპს შესაძლებელია მივაწეროთ საზოგადოებრივი რეგლამენტაციის დასაწყისი – პირველი კანონები, რომლებიც ტაბუს სახით არსებობდნენ. ტაბუ – კოლექტიური ნების როლს ასრულებდა, ეს იყო პირველი მორალი საზოგადოების დასაცავად.

მითოლოგიის განვითარებაში კანონი შეიძლება ღმერთის სახით გვევლინებოდეს. ისტორიულად კანონების აღმოცენება განსაზღვრავს კაცობრიობის ევოლუციურ არჩევანს, რის სიმბოლოსაც სასწორის პინები წარმოადგენს. ამ არქეტიპში საზოგადოების მიერ დადგენილი კანონები უზენაეს, კოსმიურ კანონებად აღიქმება, რაც მათთან დაკანშირებულ პერსონაჟებს ღმერთებად აქცევს.

თუ ღრიანკალის ნიშანი ინსტინქტების სიმბოლოა, სასწორის ნიშანი – მათ დაძლევას განასახიერებს. ეს საშუალებას იძლევა დავუქვემდებაროთ ჩვენი გრძნობები შემოქმედებით პროცესს. სხეულში სასწორის შესაბამისი ორგანოებია თირკმელები და ჰორმონალური სისტემა, რომელიც ორგანიზმში საერთო ჰარმონიას განაგებს და რეზერვებს იქით მიმართავს, სადაც მათი ნაკლებობაა.

თუ ცის ღმერთთან წინასწარგანჭვრეტასა და აზროვნების ინტუიციის განვითარებას ვაკავშირებთ, პრაქტიკული მოთხოვნილებებისაგან მოწყვეტა ავითარებს თეორიულ და აბსტრაქტულ აზროვნებას. მერწყულის მსგავსად, ასტროლოგიაში სასწორი ჰაერის სტიქიის ინტელექტუალური ნიშანია. თუმცა რეალობისაგან მოწყვეტა, აბსტრაქტული აზროვნება უტოპიებს წარმოშობს.

სასწორი – ადამიანის მიერ ბუნების დამორჩილების ნიშანია, მისი უტოპიები მითოლოგიაში აისახება ფანტასტიკურ ცხოველებში, რომელთაც ადამიანის გონება გააჩნიათ (მაგალითად, ძაღლები კერბერი და ორკი, რომლებიც აიღის მიწისქვეშეთს დარაჯობენ, კენტავრი ქირონი – "დახელოვნებული").

რეალურ, მოთვინიერებულ და არა ფანტასტიკურ ცხოველებს ასტროლოგიაში ტრადიციულად უკვე ქალწულის ნიშანთან აკავშირებენ. ის აღწერს ბუნებრივ რესურსებს, რომლებსაც ადამიანი შრომის პროცესში აითვისებს. გადალახავს რა კულტურისა და ცივილიზაციის დამორებას პირველწყაროსაგან, ის კვლავ გვაახლოებს სამყაროს ფიზიკურ ბუნებასთან, მიგვმართავს მისი კანონების რაციონალური წდომისაკენ.

7. ქალწულის არქეტიპი (ცერერა – პროზერპინა აქტიური მოქმედების პლანეტა). დედამიწა – მარჩენალისა და წელიწადის დროთა ცვლის ხატი [501, 408: 66-73].

ქალწულის პრაქტიკული ნიშანი – მიწის სტიქიის ნიშანია, ასტროლოგიაში მატერიის გარდაქმნისა და ჩვენი უშუალო საქმიანობის სიმბოლოა.

თხის რქის მიწის ნიშანმა პირველად შეზღუდა ადამიანის აზროვნება მატერიალური სამყაროს კანონებით. ქალწული, როგორც მიწის სტიქიის მეორე ნიშანი ახორციელებს ცნობიერების შემდგომ მნიშვნელოვან შეზღუდვებს. თავის მისწრაფებაში ცივილიზაციის ჩამოყალიბებისაკენ ეს ნიშანი კლავს სიცოცხლეს, ის აღარ წარმოშობს მას, ინსტინქტურ ინტუიციასთან მიმართებაში პრიორიტეტს გონებას

ანიჭებს. ფიქსირებულმა ისტორიამ შემოგვინახა, თუ როგორ ყალიბდებოდა დღესასწაულ – მისტერიებში ციკლური ბუნებრივი პროცესების წვდომა. ისეთების, როგორიცაა მცენარეთა ღვთაებების სიკვდილი და აღორძინება. მათ დატირებაში მონაწილეობას მთელი მოსახლეობა ღებულობდა, ხოლო ყოველ წელს ხარობდა მათი აღდგომით [501].

ანტიკურ მითში მიწისქვეშეთის მეუფე პლუტონი დედამიწა ცერერას მოსტაცებს ქალიშვილს – პროზერპინას (ყლორტს). დამწუხრებული დედამიწა აღარ იძლევა ნაყოფს და ღმერთების მეფის ბრძანებით საიქიოს მეუფე უშვებს თავის ახალგაზრდა ცოლს დედასთან. მაშინ მიწა ისევ იფარება მცენარეულობით და ადამიანებს მოსავალს ჩუქნის. მაგრამ ყოველ წელს, სიკვდილი კვლავ ართმევს დედას პერსეფონას და ისიც ნებაყოფლობით ნებდება ბედისწერას, რათა დროის მდინარე არ დაარღვიოს.

ქალწულის არქეტიპის იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველდღიური შრომით ჩვენ ძალ-ღონეს ვხარჯავთ უხილავი მომავლის სახელით, მივდივართ ასეთ მსხვერპლზე. ამ დროს ჩვენ ვკვდებით აწმყოსათვის, რათა არ დავარღვიოთ ადამიანთა ცხოვრების წესი და პროგრესის მსვლელობა. ცხოვრებაში, ქალწული მოკრძალებული ნიშანია, რომლის მნიშვნელობა შეუფასებელი რჩება. ამ არქეტიპის ფუნქციაა. ნებაყოფლობით მივდივართ სასიცოცხლო პროცესის მოთხოვნებს და დროულად მოვანდინოთ აუცილებელი ცვლილებები, რათა დედამიწას გლობალური კატაკლიზმები ავაცილოთ.

მცენარეულობის მომაკვდავი და აღორძინებადი ღმერთები როგორიცაა ატიისი და ღიონისე – კანონზომიერად ხდებიან ძველი ხალხების საყვარელი ღმერთები. სიკვდილისა და აღდგომის მსოფლიო ტრაგედია მიწათმოქმედის კეთილდღეობის საწინდარია, რომელიც დარწმუნებულია ბუნებრივი პროცესის ფაზების სტაბილურ მონაცვლეობაში და აქტიურად მონაწილეობს მასში, როგორც მხვნელ-მთესველი. მოსავლის აღებისას ადამიანი, ისევე როგორც მიწის სტიქიის პირველი არქეტიპის – თხის რქის – ფარგლებში, ხელში იღებს ცელს და კლავს დროს [501].

ამ არქეტიპის მთავარ კანონს კარგად გამოხატავს ქალწულის თანავარსკვლავედის ეგვიპტური იეროგლიფი, სადაც ქალს ხელში თავთავით თან სდევს სიკვდილის ღმერთი ტურა ანუბისი. ქალწული დგას, ხოლო ანუბისი მოძრაობს. ეს ნიშნავს, რომ სიცოცხლე მარადია, ხოლო სიკვდილი წარმავალი.

ჩვენს წინაპრებს უკეთესად ესმოდათ, რომ ადამიანთა ნებითი საქმიანობა სიცოცხლის საწყის ჰარმონიას გვაშორებს. ადამიანთა საქმიანობამ არ უნდა დაარღვიოს უზენაესი ჰარმონია. აღწერს რა ბუნების კანონებს, ქალწულის არქეტიპი აწონასწორებს ადამიანთა მოქმედების ნებას და ჭეშმარიტ ბუნებას. აქედან გამოძვინარეობს ჭირნახულის ღმერთების მეორე ფუნქცია – მათი კავშირი ჭეშმარიტებასთან და მართლმსაჯულებასთან. ბუნებრივი მოვლენების თანმიმდევრული, კანონზომიერი მონაცვლეობა ადამიანებს ასწავლიდა, როგორი უნდა იყოს მათი ცხოვრება. შემთხვევითი არაა, რომ ბერძნული ორების – წელიწადის დროთა ქალღმერთების, სახელები აღნიშნავენ "კანონი, მშვიდობა, სამართლიანობა". ამათგან უკანასკნელის, ცაში ქვეყნის უსამართლობას გარიღებული, სამართლიანობის ქალ ღმერთის – დიკეს ან ასტრეას – საპატივცემოდ დაარქვეს ბერძნებმა სახელი ქალწულის თანავარსკვლავედს. ძველ რომში ფიცის ერთგულებას განასახიერებდა ქალღმერთი ფიდესი. მას გამოსახავდნენ ხელში ხილითა და თავთავებით. ხოლო ბერძენთა პერსეფონე ასრულებდა რა დროთა მონაცვლეობის კანონებს, ეხმარებოდა მეუღლეს გარდაცვლილთა სულების განსჯაში.

პერსეფონეს ასევე უწოდებდნენ "კორას ქალწულს". მომაკვდავ და აღორძინებად ღმერთებთან (რომლებიც მოვალეობისათვის თავგანწირვის მაგალითს წარმოადგენენ) არის დაკავშირებული მისი უბიწოება, რაც თანავარსკვლავედის სახელსაც შეესაბამება.

ქალწულის არქეტიპი – ეს მსოფლიო წესრიგის ხატია და თანამედროვე ცხოვრებაში ის განასახიერებს აღმასრულებელ ხელისუფლებას, რომელიც უზადო უნდა იყოს, რათა უზრუნველყოს სასიცოცხლო პროცესის სიწმინდე, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენს ადამიანთა საქმიანობა.

ცერერას არქეტიპის დანიშნულებაა გაამყაროს ეკონომიკური ცხოვრების პრინციპები ისე, რომ მათ მოვლენათა ბუნებრივი მიმდინარეობა ასახონ, დაამყაროს წესრიგი და გააკონტროლოს იგი. ორგანიზმში ქალწულის ნიშანთან ნაწლავებია დაკავშირებული.

შემდგომში, მუშაობისთვის აუცილებელი პრაქტიკული გამოცდილება გამოიყოფა მეცნიერული ცოდნის განსაკუთრებულ სფეროში და ეს შეესაბამება რაციონალური მეცნიერების პლანეტის – მერკურის – ეგზალტაციას ქალწულის თანავარსკვლავედში.

ქალწულის თანავარსკვლავედთან აკავშირებენ ასტეროიდ ცერერას, რომელიც პოროსკოპში მკაფიოდ გამოხატავს ამ ნიშნის თვისებებს.

8. ლომის არქეტიპი – (მზე, ცხოვრებისეული სრულყოფილების პლანეტა). საკუთარი დამოუკიდებლობის დამცველი გმირის ხატი.

სასიცოცხლო ციკლების ტრანსფორმაციის აღწერით, ქალწულის ნიშანი განასახიერებს კაცობრიობის განვითარების გლობალურ ეტაპებს და გვაახლოებს ცალკეული ადამიანის სრულყოფილებასთან. სოციალური პროგრესის მწვერვალია ცივილიზაციის წარმოშობა, გონების განვითარების კულმინაცია – მცნება ადამიანის სიცოცხლის ღირებულების შესახებ. ასტროლოგიაში ამ ორ პიკს განასახიერებს ლომის ნიშანი, რომელშიც კანონზომიერად ხვდება ზოდიაქოს ოქროს კვეთის წერტილი (ცნობიერების ევოლუციის წრიულ მოდელში ან პრეცესიულ მოძრაობაში) [501: 585-644].

ქალწულის არქეტიპი აღწერს საზოგადოების განვითარების პროცესში ადამიანის მოღვაწეობას. სწორედ ამ თავგანწირვიდან გამომდინარეობს ადამიანის პიროვნების უდიდესი მნიშვნელობის იდეა, რაც ორგანულად ახასიათებს ლომის ნიშანს. ლომის არქეტიპი, მისი მმართველი მზის მსგავსად, შინაგანი ნათელით ასხივებს საგნებსა და მოვლენებს, რომლებიც აქამდე გონებისათვის შეუძმწველი რჩებოდა.

ლომის ნიშანი ცივილიზაციის ბრწყინვალეების სიმბოლოა. მზე – ადამიანის ინდივიდუალობისა და გონების წვრთნის პლანეტაა.

მზის არქეტიპი სხვადასხვა მხრიდან გვაახლოებს სამყაროს ერთიანობის იდეასთან. რიცხვი 4 განასახიერებს სისავსის მზიურ ხატს. წლიური ციკლი ოთხ ნაწილად იყოფა ბუნიაობისა და მზის ამალღების წერტილებით [49: 336] გაზაფხულის ბუნიობა, რაც დაკავშირებულია მცენარეული საფარის გაცოცხლებასთან, ხდება ასტროლოგიური წლის ბუნებრივი დასაწყისი. ასტროლოგიაში ოთხი ასევე სტიქიების არქეტიპის რიცხვია, რაც აყალიბებს სახეთა მემკვიდრეობითობას ზოდიაქალური წრის შიგნით. ქოსის, თევზების – სიცოცხლის შემცველი წყლის სტიქიის ხატს აგრძელებს მოწისქეშა სამყაროს ღრინკალის ნიშანი, რომელიც ყოფიერების უხილავ სათავეებთანაა დაკავშირებული. ციური დემიურგის – მერწყულის – შემოქმედებას ამყარებს ღვთაებრივი მჭედელი სასწორი, და ამაშია ჰაერის სტიქიის იდეა. მიწათმოქმედებას და იმ სამყაროს ათვისებას, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, თხის რქის შემდეგ აღწერს ქალწულის მიწიერი ნიშანი.

მეფე-მეხთაბტყორცნელის ფუნქციებს – სამყაროს ზედამხედველობა და მისი ორგანიზება ერთიანი გეგმით – ითავსებს მზიური ღმერთი, რომელიც ენერგიისა და ამქვეყნიური კეთილდღეობის მბოძებელია.

მითებში მზის გაღმერთება მჭიდროდ უკავშირდება ადამიანის შემოქმედებას. მზე ბორბალივით მიგორავს ცაზე და ბორბლის მსგავსად, რომელიც ერთი კილით ცას ეხება, ხოლო მეორეთი – მიწას, მნათობი განასახიერებს ყოფიერების სისავსესა და მთლიანობას. მზის ყოველწლიური შემობრუნება ციურის, მიწისა და მიწისქვეშეთის ერთიანობის სიმბოლოა, ხოლო მისი შუქი განახორციელებს სიკეთის კანონს (სასწორის ნიშანი) და, იმავდროულად, სასიცოცხლო პროცესების კონკრეტიკას (ქალწულის ნიშანი). ბორბალი მნათობის ყოვლისმომცველობის უნივერსალური სიმბოლო ხდება.

მზე მფარველობს კულტურული ცივილიზაციის შექმნას და ადამიანის პირად ძლიერებას, რაც გმირებშია განხორციელებული.

9. კარჩხობის არქეტიპი (მთვარე, სულის პლანეტა). უკვდავებისა და მარადიული დელობის ხატი.

მთვარე მფარველობს ცხოველთა სამყაროს, როგორც რომაელთა მონადირე – დიანა, ან ბერძენთა – არტემიდე.

არქეტიპების წარმოშობის საიდუმლო სიცოცხლის წარმომშობ ენერგიაში, მზის ენერგიაში იმალება. მითებში, ცაზე მთვარე ცვლის მზეს, როდესაც მნათობი მიწისქვეშეთში ეშვება და სხვა სამყაროს ანათებს. ამის მსგავსად, მეხსიერება გამოავლენს სულის უხილავ, ეფემერულ, არამქვეყნიურ რეალობას და მას ობიექტურ ცხოვრებასთან შედარებადს ხდის. ადამიანისათვის გარეგანი და შინაგანი სამყარო თანაბარი მნიშვნელობისაა – ისევე, როგორც მითებში მნათობები, რომლებიც დაძმის სახითაა წარმოდგენილი. შინაგან სამყაროს არ გააჩნია ხილული ყოფიერება, ის მხოლოდ გარეგანის ანარეკლია, ისევე როგორც მთვარე ანათებს მზის არეკლილი შუქით. მაგრამ მასში, ისევე როგორც მთვარის ხატში, გამოვლინდება არსებობის ის უსასრულობა, რომელსაც მოკლებულნი არიან ხილული ობიექტები.

მზე წარმოადგენს ადამიანის უზენაეს ბუნებას – სხივმფენს, სტაბილურს, მაშინ როდესაც მთვარე განასახიერებს მის ქვენა ბუნებას – ბნელს, არასტაბილურს, ცვალებადს. ასევე არსებობს კავშირი პლანეტებსა და ადამიანის სხვადასხვა სხეულთან. ყველა პლანეტას გააჩნია გარკვეული ზემოქმედების უნარი სხვადასხვა ასაკის ადამიანებზე. მთვარე მოქმედებს ჩასახვაზე, ფეხმძიმობასა და მშობიარობაზე. მერკუ-

რი განაგებს ბავშვობას, ვენერა დომინირებს სქესობრივი მომწიფებისა და სიყმაწვილის ხანაზე, მზე – ახალგაზრდებზე, ოჯახის შექმნისა და ყოფა-ცხოვრების მოწყობის პერიოდში. მარსი მფარველობს მოზრდილებს ოჯახის დაცვის დროს. იუპიტერი მეუფებს ზრდასრულ ასაკში – ეს მამაა, მრავალშვილიანი, კეთილდღეობის მომპოვებელი, მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობა პატივისცემას იწვევს. სატურნი მართავს სიბერეს, ეს მოხუცებულია, მრავალრიცხოვანი ოჯახის სათავეში მდგარი, რომელიც ემზადება გარდაცვალებისათვის.

ავსებენ რა ერთმანეთს, მითებში მზე და მთვარე ხშირად ცოლქმარს წარმოადგენენ. ინდოევროპულ ტრადიციაში თავდაპირველად მზის მდგრადობას უკავშირებდნენ ქალურ საწყისს, ზოლო მთვარის ცვალებადობას – მამაკაცისას: აქ ახალგაზრდა (ნაკლული) მთვარე ღალატობს თავის მეუღლეს – მზეს – განთიადთან (ან ცისკრის ვარსკვლავთან, ანუ ვენერასთან). მაგრამ ღამის იღუმალებამ და ცვალებადი მნათობის ამოუცნობმა ბუნებამ, რაც ჩვენს ემოციურობაზე ახდენს გავლენას, მთვარის ხატი ქალურობის იდეალთან დააკავშირა. მთვარის ქალურ სახეს ავსებს მზის მამაკაცური გონება.

მთვარის რომანტიკული შუქი ასოცირდება სიზმრებისა და ოცნებების სამყაროსთან იმ ნათელთან, რომელიც იბადება და შემდეგ ქრება ადამიანის შინაგანი სამყაროს ბნელ სიციარიელეში. სავსე მთვარიდან, პატარა, ნაკლული მთვარის დაბადება ძველთაგანვე ასოცირდებოდა არა იმდენად თვითაღორძინებასთან, არამედ დედობის ქალურ გაგებასთან, რაც მემკვიდრეობითობას უზრუნველყოფს. მთვარე წარმოკვიდგება მშობიარობის პროცესების მფარველად. სრული მთვარე თვითონაც ფეხმძიმე ქალად გვესახება, რომელიც პატარას შობს და ამით უზრუნველყოფს დროის მდინარების მარადიულობას. მთვარის ცვალებადობა შეეფარდება ცვალებადი სიცოცხლის ნაკადს, უსასრულოს და მოუხელთებელს. მთვარე, ისევე როგორც ადამიანის სული, მარად დაბადების პროცესშია.

დროის პლანეტები – მთვარე და სატურნი, რომელთა ციკლები ყველაზე დიდ გავლენას ახდენენ ადამიანის ფსიქიკაზე, კირჩხიბსა და თხის რქას ბედისა და მშვიდობის მცველებად ხდიან.

10. მარჩბივის არქეტაიპი (მერკური, ინტელექტის პლანეტა). ღმერთების მოციქულის – მატყუარას – ენის ხატი.

კირჩხიბის დედობრივი ნიშანი წარსული გამოცდილების საგანძურს იტევს, რათა წარმოშვას ახალი – ადამიანის ინტელექტი. სული

ადამიანების ხანგრძლივი მეხსიერების საცავი ხდება და მაშინ მას ინტელექტი გამოეყოფა, როგორც ოპერატიული მეხსიერების სფერო. ჩვენი გონება გულისხმობს აზროვნებას სიტყვებით და, სიმბოლური მეხსიერებისაგან განსხვავებით (მზის ერთიანი გონება), ინტელექტი ყოველთვის ნაწილობრივია. ამაშია მისი არსი – ემსახუროს ადამიანებს პრაქტიკული, სწრაფმოქმედი გონებით. მერკური სხვა პლანეტებზე სწრაფად შემოუვლის მზეს. გონების ლოგიკა ცოდნის დიდ ნაწილს უგულვებელყოფს.

იყენებს რა წარსული ეპოქების გამოცდილებას, ადამიანთა აზრი წინ მიიწევს, გადალახავს ძველ ტრადიციებს. მომდევნო არქეტიპში ხდება მხოლოდ ადრინდელი წმინდა კანონებისა და აკრძალვების დამანგრეველთა სახეები. მათ შორის პირველები – ღვთიური ტყუპები – ღმერთები, რომლებმაც ადამიანები შექმნეს და თვითონ მოკვდავნი გახდნენ. ღვთაებრივი ინცესტის გზით მათ შობეს ადამიანთა მოდგმა და შეიცნეს სიკვდილი. ამ ტიპის წყვილს წარმოადგენდნენ ადამი და ევა. სიკვდილმა გამოყო ადამიანები მარად აღორძინებადი ბუნების წრებრუნვიდან და მიუთითა მათ განსაკუთრებულ როლზე უკვდავ ღმერთებთან მიმართებაში.

მითები ტყუპების შესახებ ადამიანს ცენტრალურ პოზიციას მიაკუთვნებენ. ამ არქეტიპის არსი უახლოვდება საპირისპირო ნიშანს – მშვილდოსანს, რომელმაც გაწყვიტა კავშირი გვარის ტრადიციებთან, ახალი, უფრო პროგრესული სოციალური წყობის დასამკვიდრებლად გამოყო ადამიანი ცხოველთა სამყაროდან. დაარღვია რა ბუნებრივი კავშირები, მშვილდოსნის არქეტიპმა შეცვალა ისინი რელიგიის საფუძვლებით, რათა აღედგინა კავშირი საწყის წესრიგთან. ტრადიციები მძლავრობენ ბუნებისაკენ მიმართული კირჩხიბის ნიშანში: საკრალური მითები კვლავ იძენენ ყოფის ბუნებრივ უშუალობას, როდესაც საბავშვო ზღაპრებად იქცევიან. მას შემდეგ, რაც ტრადიცია მკვიდრდება, შესაძლებელი ხდება მისი შეცვლა – ახალი წესრიგის მარადიულ ძიებას ასახავს მარჩბივის არქეტიპი.

მარჩბივისათვის დამახასიათებელი აკრძალვების უგულვებელყოფა წინაპართათვის თვითდამკვიდრების ხერხს წარმოადგენდა. ეს ამტკიცებდა მათ ძლიერებას და არენაზე გამოდის მათივე მსგავსი მატყუარა, უტიფარი ან ქურდი: მითოლოგიური ტრადიციით ტრიქსტერი – ოინბაზი. ოინბაზის პირდაპირ მემკვიდრედ ხშირად გვევლინება მეტყველების, ან უფრო სწორად, მჭერმეტყველების ღმერთი – ვის

ნათქვამსაც სულაც არაა აუცილებელი დაუჯერო. ამის კარგ ილუსტრაციას წარმოადგენს ლეგენდა ბერძენთა ყველაზე ჭკვიან ღმერთზე – ჰერმესზე.

მითებში ინტელექტი, პირველ რიგში, გამომუდავნდება როგორც ემპაკობა. ადამიანის მენტალური სფერო სრულად ექცევა ოინბაზი ღმერთის გამგებლობაში (რაც დამახასიათებელია ადამიანთა აზროვნების პრიმიტიული სტადიისათვის). ესაა ანგარიში, დამწერლობა და ვაჭრობა. მეტყველების ღმერთი, ღმერთების მოციქული სერიოზული მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც ცოდნის მცველად წარმოგვიდგება. მაშინ დამწერლობის შემოქმედისა და მფარველის როლი მას აკავშირებს მთელი კაცობრიობის სიბრძნესთან. ასეთია ეგვიპტელი მწერალი თოტი, "მკვდართა წიგნისა" და "ცოცხალთა წიგნის" ავტორი. უზრუნველყოფს რა რეალობის ორი მხარის: სიცოცხლისა და სიკვდილის, გარე და შინაგანი სამყაროს ურთიერთკავშირს, ის მიაცილებს სულებს მკვდართა სამეფოში, იცავს მათ გზაში, ისევე როგორც სხვა მერკურიანული ღმერთები. ამგვარად, ინტელექტი წარმოადგენს ცნობიერების გამცილებელს სულის დაფარული რეალობისაკენ, საშუალებას აძლევს ადამიანს შეიცნოს საკუთარი თავი.

ადამიანს ახასიათებს ტენდენცია საკუთარი აბსოლუტიზაციისაკენ – აქ შეიძლება გავისხენოთ მითი ჰერმესის შესახებ, რომელმაც შექმნა სხვადასხვა ენები, რის შემდეგაც ადამიანებმა დაკარგეს ერთმანეთის გაგების უნარი. ამის გამო ყველასთვის საერთო ციურმა მეუფემ იუპიტერმა მიატოვა ისინი და მმართველობა მიწიერ მეფეებს გადასცა (ანალოგიურია მითი ბაბილონის გოდოლის შესახებ). ვენერასა (სიყვარული) და მარსის (ნებისყოფა) უფრო გვიან ჩამოყალიბებული არქეტიპები აღადგენენ ადამიანთა ყოფის ბუნებრიობას, არ აძლევენ ადამიანებს უფლებას ჩაიკეტონ საკუთარი ენის ფარგლებში და მათ მიერ აგებულ ხელოვნურ სამყაროში.

მითები ცხადყოფენ, რომ მერკურიანული ინტელექტი – ეს პირველ ყოვლისა პრაქტიკული გონებაა, რომელიც თავის სარგებელს ეძებს. ის აერთიანებს თეორიას და პრაქტიკას – რაც შეესაბამება მარჩბივის ნიშანში ცერერას ეგზალტაციას, რომელიც ყოველდღიური საქმიანობითაა დაკავებული, მაგრამ მოსავალსაც იღებს.

ჩვენს ცხოვრებაში მერკური მართავს კონტაქტებს და ხელს უწყობს პრაქტიკული კავშირების დამყარებას ყოფის სხვადასხვა სფეროებს შორის. ეს ყველაზე სწრაფი პლანეტაა, ძველად მფარველობდა

ვაჭრებს (მისი ჰელიოცენტრული ციკლი 88 დღეს უდრის), ყურადღებას იქით მიმართავენ, რაც აქტუალურია, დროული და თანამედროვე. მერკურის არქეტიპი გვაკავშირებს მყოფადთან – დროის მომენტთან, როდესაც ჩვენ ვცხოვრობთ, უფლებას გვაძლევს სრულყოფილად შევიცნოთ ის.

11. **კუროს არქეტიპი** (ვენერა, გრძნობათა პლანეტა). სილამაზისა და სიყვარულის ქალღმერთის ხატი.

აზრის პრაქტიკული მიღწევები სიცოცხლის აყვავებას იწვევენ და მომდევნო არქეტიპი მის სისავსესა და სიუხვეს აღწერს, რაც საფუძვლად ედება გრძნობათა სფეროს განვითარებას. გრძნობათა სფეროს აღწერს ვენერას არქეტიპი. გრძნობა – ეს შინაგანი სტიქიაა, რომელსაც ჩვენამდე მოაქვს ცის ძველთაძველი დემიურგის ნება შემოქმედებისადმი – ასე, ურანი შობს აფროდიტეს საკუთარი სისხლის წვეთებისა და პირველქმნილი წყლების ქაოსიდან. ასტროლოგიაში, ვენერას ყელი უკავშირდება: გრძნობათა ენერგია საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ სიტყვები, რომლებიც წინააღმდეგ შემთხვევაში აზრის ნახევრადგაცნობიერებულ თანამგზავრებად დარჩებიან. გრძნობებს ადამიანი თავიდანვე სილამაზის ცნებას უკავშირებდა. ადამიანური გრძნობები ვითარდებოდნენ, ბუნების სილამაზეს ირეკლავდნენ და ამ ჭკვრეტამ წარმოშვა ხელოვნება, რომელიც უკვე ნეანდერტალელებს გააჩნდათ.

მითოლოგია მოგვითხრობს, რომ გრძნობათა სტიქია ჩვენს სამყაროში ბუნების ძალისა და სილამაზის ხატით შემოვიდა, რომელიც უკავშირდებოდა წარმოდგენას პირველქმნილი წყლების ქაოტური ნაყოფიერების შესახებ. შემდგომში ის ტრანსფორმირდა, ცივილიზაციისათვის დამანგრეველ და საშიშ, ვნებათა ინსტინქტად, რომელიც მას უბედურებას და ომებს უქადის. მოგვიანებით გარდაიქმნა სიყვარულის მცნებად და მხოლოდ მაშინ გამოაშკარავდა ადამიანთა სამყაროში მისი შემოქმედებითი არსი. ასეთია ვენერას არქეტიპის განვითარების სამი სტადია – და თუ ადამიანმა შეიგრძნო და განიცადა ისინი – მისი გრძნობები აღარ აღძრავენ ფსიქოლოგიურ პრობლემებს, სამაგიეროდ ცხოვრებას სავსეს და ნაყოფიერს გახდიან.

კანონების შექმნამ გამოიწვია ჯერ ვნების შეკავება, ხოლო შემდეგ მისი განვითარება და გაცნობიერება. მაშინვე გაჩნდა ნაყოფიერების, ხორციელი სიყვარულისა და ომის ქალღმერთის სახე.

მივმართავთ რა ბოლო ორ მითოლოგიურ არქეტიპს, ჩვენ განვიხილავთ ბუნებრივ პრინციპებს – ქალურ და მამაკაცურ საწყისს ადა-

მიანში. ისინი ანვითარებენ წარმოდგენას ადამიანის ბუნების გაორებისა და ერთიანობის შესახებ, რასაც ტყუპებში ვხედავთ.

სიყვარულის ქალღმერთის ხატი აყალიბებდა ბუნების სილამაზის ხედვას: პირველ რიგში ცისკრის შეუღარებელი გამოვლენა. პრაქტიკულად ყველა კულტურული ხალხის მითოლოგიაში მასთანაა დაკავშირებული პლანეტა ვენერას გაღ-მერთება – ვარსკვლავისა, რომელიც თან სდევს მნათობს განთიადსა და დაბინდებისას, ხანდახან თვით დილისა და საღამოს ცისკრის გაღმერთება.

ვენერას ასტრალური კულტის დასაწყისი, ისევე როგორც შემოქმედი ხარისა, ემთხვევა კუროს ასტროლოგიურ ერას.

წინა შემოქმედები – მიწის ნიშნები, თხის რქა და ქალწული – დაიყვანენ ადამიანთა ცხოვრების სფეროს შრომის ხელოვნურ პროცედურაზე. კურო, მიწის მატერიალური სტიქიის მესამე ნიშანი, გვიჩვენებს, რომ ცივილიზაციის აყვავება მჭიდროდაა დაკავშირებული კულტურული სამყაროს უნართან მოიხმაროს ბუნებრივი რესურსები.

ადამიანისა და მისი გრძნობების ბუნება კოსმოსის სტიქიური ბუნების იდენტურია. ვარსკვლავ ვენერას არქეტიპი დაკავშირებულია მერწყულის არქეტიპისათვის დამახასიათებელი, ბუნებრივი ხატების აღორძინებასთან. სამყაროში, სადაც გრძნობები დამორჩილებულია და ბედნიერებისა და კეთილდღეობის სადარაჯოზე დგას, სიყვარულის ქალღმერთის ძალას წარმოადგენს სილამაზე და მოწყალება, ცოლქმრული ერთგულება და დედობრივი თავდადება.

ვენერას არქეტიპის განვითარება დაკავშირებულია სამყაროს ემოციურ ათვისებასთან და საკუთარი "მე"-ს დამკვიდრებასთან მისწრაფებებისა და გრძნობების ძალით. ეს, კულტურის აყვავებისა და ხელოვნების თვითღირებულების აღიარების პერიოდია.

სიყვარულის ქალღმერთის მითოლოგიური ხატის სახით ყოფიერების ქალური პრინციპი წარმოგვიდგება როგორც თვითგაღმერთებული სიცოცხლე. ამავე განსაზღვრებით შეიძლება ხელოვნების არსის გამოხატვაც.

ვენერას არქეტიპი კიდევ ერთი შესაძლებლობაა წარმოვიდგინოთ ისტორია ზოდიაქალური წრის ფარგლებში: თევზების, მერწყულის, თხის რქისა და მშვილდოსნის ნიშნები როგორც ჩვენი წარსული; ღრიანკალის, სასწორის, ქალწულისა და ლომის ნიშნები – აწმყო; ხოლო, კირჩხიბის, მარჩბივის, კუროსა და ვერძის ნიშნები -- მომავალი.

ასეთი სურათი იმის საილუსტრაციოდ შეიძლება გამოგვადგეს, რომ ადამიანში ჯერ არასაკმარისადაა განვითარებული გრძნობები, ინტელექტი და თვით სული.

გრძნობათა ევოლუციის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის დამკვიდრების შემდეგ მის რეალურ მიწიერ სახედ, რითაც იგი მარჩბივმა დააჯილდოვა (ამავე დროს გამოკვეთა მისი ყველა ნაკლი), შესაძლებელია გახდეს მისი დაბრუნება ზეციერთან, საწყისთან, სულიერთან, მაგრამ უკვე შექმნილი ადამიანური თვისებების დანაკარგის გარეშე.

კურო წარმოადგენს მერწყულის ჩასახვის ნიშანს (მათ შორის 9 თვეა) და შემოქმედების საწყის ფორმებთან შემობრუნებით, ის გამოსატავს სიცოცხლის წრებრუნვის ხეღვას.

12. ვერძის არქეტიპი (მარსი, ნებისყოფის პლანეტა). იდეალური ბელადის ხატი.

ცნობიერების გაჩენა უკავშირდება სამყაროსთან ადამიანების დამოკიდებულების აქტივიზაციას. ადამიანური აღქმაც კი აქტიური პროცესია: მთლიანად აღქმას ადამიანი საკუთარ თავს უფარდებს და ეს მოქმედების იმპულსს იძლევა. ჩვენი "მე"-ს მისწრაფებას ზემოქმედება მოახდინოს სამყაროზე ნებისყოფას ვუწოდებთ და ვამბობთ, რომ ადამიანს ზემოდან, "ღმერთისაგან" აქვს მინიჭებული თავისუფალი ნება, რაც მას ცხოველთაგან განასხვავებს.

ჩვენი "მე" იმდენადაა ჩვენთვის მნიშვნელოვანი, რამდენად ის ევოლუციის უახლესი და, ამდენად, ყველაზე პროგრესული ფაქტორია. ასტროლოგიაში "მე"-ს ნებას განასახიერებს პლანეტა მარსი და ეს შეესაბამება ევოლუციაში მამაკაცის წამყვანი როლის აღიარებას (ქალი – კონსერვატორი – მცველი). ვერძი ყველაზე მამაკაცური ნიშანია და ჩვენი "მე", იდეალში, ნიშნავს მამაკაცურ საწყისს, რომელიც, თავისივე განსაზღვრების თანახმად, ყველა დროის წამყვანი ევოლუციური ფაქტორია. ის განისაზღვრება როგორც შინაგანი აქტივობა, რომელიც გარემოებებს აღემატება. სიცოცხლის სწორედ ამგვარ აგზნებას განასახიერებენ გაზაფხულის აღორძინების ღმერთები, რომელთაც ოდესღაც რომაული ღმერთი მარსიც მიეკუთვნებოდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ისინი შეესაბამებიან ბუნების გამოღვიძებისა და ყველაზე კაშკაშა მზის თვეს: მარსის პატივსაცემად დაერქვა სახელი მარტის თვეს, ვერძის ნიშნის დაწყების თვეს.

არც გრძნობები, არც გონება თავისთავად არ ცვლიან ადამიანის შინაგან არსს. ამდენად, ჩვენი "მე" შესაძლებელია განისაზღვროს როგორც გამჭოლი, წინ მიმართული, დაუოკებელი შეუცნობელი სტიქია: ასტროლოგიაში ცეცხლის სტიქია, რომელსაც ყველაფრის შეცვლა შეუძლია, ძალუძს სრულიად გაანადგუროს ჩვენი ადრინდელი წარმოდგენა საკუთარ თავზე და წარმოქმნას არსებობის ახალი პირობები. შებთხვევითი არ არის, რომ ადამიანებს ხშირად უჩნდებათ სურვილი "ყველაფერი თავიდან დაიწყონ".

ნების თავისუფლების ასტროლოგიური პრინციპი შეიძლება ამგავარად გამოვხატოთ: ბედისწერა წინასწარგანსაზღვრულია, სიცოცხლე – არა.

სიმბოლური თვითგანსაზღვრა, რომელსაც მზის არქეტიპი აღწერს, ფსიქიკის (მთვარე), ინტელექტისა (მერკური) და გრძნობების (ვენერა) განვითარების მეშვეობით მიუძღოდა ადამიანებს მათი ინდივიდუალობის განვითარებისაკენ. მათი ბუნებრივი ტალანტის გახსნას თითქოსდა უნდა შეექმნა სრულყოფილი ადამიანის (ზეადამიანის) ხატი, მაგრამ სინამდვილეში მივიღეთ მხოლოდ საკუთარი "მე"-ს მოუხელთებელი სტიქია. ამ სტიქიის ფლობა, რაც მას აიძულებს მუდმივად და აქტიურად ცვალოს ცხოვრება, ადამიანს პიროვნებად ჩამოყალიბებულ ინდივიდუალობად ხდის. ეს შეესაბამება მზის ეგზალტაციას ვერძში. "მე" აბრუნებს ადამიანს იმ ერთიანობაში, რომელსაც ნაზიარები იყვნენ ჩვენი წინაპრები, რომლებიც არ არჩევდნენ გარეგან და შინაგან რეალობებს. საკუთარი "მე"-ს დამკვიდრების ეპოქა გაუთავებელი ომების ეპოქა გახდა – ასეთი იყო ადამიანთა გაზრდილი აქტივობის ყველაზე შესამჩნევი შედეგი. კულტურათა მშვიდობიანი მეტოქეობა ღია ბრძოლით შეიცვალა.

ვერძის ერის იდეალია მეომარი, რომელიც არისტოკრატს შეერწყმის და მშრომელზე მაღლა დგას.

თავდაპირველად საკუთარი თავის შეცნობა გულისხმობს უცხოის განდევნას. მეომარი მარსის ეპოქაში საკუთარი "მე"-ს დამკვიდრება უფლებას იძლევა სხვა ქვეყნის ან სხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელი არ ჩავთვალოთ თანასწორუფლებიანად. ვერძის ეპოქაში გონების პასუხს დამანგრეველ გამოსვლებსა და აჯანყებებზე წარმოადგენენ კანონები, რომლებიც პიროვნების ახალ სტატუსს ამკვიდრებენ, ზღუდავენ ერთი ადამიანის თვითნებობას მეორის მიმართ (რაც შეიძლება მივიჩნიოთ ამ ნიშნის ინტეგრაციად კანონმდებელთა საპირისპირო ნი-

შანთან სასწორთან, რომელიც აწესებს ტაბუს ყველასათვის, თითოეულის როლის გაუთვალისწინებლად).

როგორც სასწორის კოსმიური ჰარმონიისა და ვერძის "მე"-ს თვითშეგნების სინთეზი, წარმოდგება ახალი ცნება საკუთარი "მე"-ს კანონი -- პატიოსნების, სინდისის, ზნეობრიობის. ვერძის ერის უდიდეს მიღწევას წარმოადგენს ზნეობრიობის იდეალების გავრცელება.

იდეალური ბელადი ეყრდნობა სტიქიას, მაგრამ ფლობს ცივილიზაციის იარაღს – გონებას (ეს შეესაბამება იმას, რომ ასტროლოგიაში ვერძის სიმბოლოს თავი წარმოადგენს). ასეთი შეუღლება ადამიანის მთლიანობას აღნიშნავს, რასაც ნაწილობრივ კარგავს მარჩბივის ინტექტი და ბუნებრიობისაკენ შემობრუნება ახალი ტიპის მებრძოლს არა მარტო ძალას ანიჭებს, არამედ მის ზნეობაზეც მიუთითებს.

თავისი განვითარების დასასრულს მითოლოგია კრავს უძველეს არქეტიპულ ცნებათა წრეს. აქტივობის ცეცხლოვანი იმპულსი – ბერძენთა ეროსი, ინდოელთა აგნი აერთიანებენ ყველაფერს არსებულს, წარმოშობენ ქაოსის მთვლემარე სიღრმეებში ახალ სიცოცხლეს. ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით მითებს ყოფიერების აღმოცენების შესახებ (ციკლურობა).

ვერძისა და თევზების ერების საზღვარზე ფილოსოფოსი თაღესი წყალს ყველაფერის საწყისს უწოდებს, ხოლო მისი მოწაფე ანაქსიმანდრე ამტკიცებს, რომ წყალში ჩაისახა პირველი ცხოველები. პერაკლიტე პირველწყაროდ ცეცხლს მიიჩნევს. წმინდა სტიქიებისადმი – წყლის, ცეცხლის, ჰაერის – შემობრუნება ვერძის ერის კიდევ ერთი ნიშანია, ისევე როგორც პირველწყაროს ძებნა, საიდანაც წარმოსდგება თანამედროვე ლოგიკური აზროვნება.

ზოდიაქოს ნიშნების სიმბოლოები ასახავენ მითოლოგიური აზროვნების იდეებს.

ევზები: სპირალური – სიცოცხლეს წარმოშობს ქაოსის ჩახვეულობიდან.

მერწყული: განსხივება ცენტრიდან პერიფერიისაკენ – სივრცის შექმნა, სინათლის წარმოშობა.

თხის რქა: მონაკვეთი – შეზღუდულობის მიწიერი პრინციპი.

მშვილდოსანი: მთა – სივრცის ორგანიზაცია ზემოდან.

ღრიანკალი: ორმო – ქვედა, უხილავი სამყაროს ხატი.

სასწორი: ზედა რკალი – უზენაესი, გარე, სოციალური კანონები.

ქალწული: ქვედა რკალი – მიწიერი, შინაგანი, მატერიალური კანონები.

ლომი: წრე, ცენტრში წერტილით – სამყაროს მოცვა ცენტრიდან, ინდივიდუალიზაციის პრინციპი.

კირჩხიბი: ორი ურთიერთგადაპკვეთი წრე – გარე და შიდა სამყაროს ურთიერთობა, მემკვიდრეობითობის პრინციპი.

მარჩბივი: ირიბი ჯვარი – ტრადიციების გადახაზვა, გახსნილობა სამყაროს მიმართ, დაპირისპირებულთა ურთიერთობის პრინციპი.

კურო: წრე, შიგნით ჯვრით მთლიანობა, რომელსაც შინაგანი სტრუქტურა გააჩნია – გონებით ორგანიზებული სიცოცხლე.

ვერძი: წრე, გარეთ მიმართული ისრებით – შინაგანი ერთიანობა გარეგან აქტიურობასთან შეხამებით.

უკვე ღრმა წარსულში ადამიანებმა შეამჩნიეს, რომ მთვარე ღამის ცაზე მოძრაობისას გარკვეულ თანავარსკვლავედებს გაივლის. ამავე დროს ყოველ წელიწადს მთვარის მოცემული ფაზა ცის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე აღინიშნება. ცნობილია, რომ მთვარე მზისაგან არეკლილი შუქით ანათებს, ამიტომ ცაზე სავსე მთვარის განლაგების მიხედვით საკმაოდ ადვილია თანავარსკვლავედებს შორის ჩვენი მთავარი მნათობის მიერ გავლილი გზის გარკვევა.

ცის კამარაზე მზის გადაადგილების ხაზს ეკლიპტიკა (ბერძნული: Eklipsis) უწოდეს [49: 432, 50] და ის 12 თანაბარ ნაწილად გაყვეს, წელიწადში თვეების რაოდენობის შესაბამისად. ყოველ სექტორს, რომელიც ეკლიპტიკაში ზუსტად 30 დღეს იკავებს, უახლოესი თანავარსკვლავედის სახელი მიანიჭეს. ყველა ასეთ თანავარსკვლავედს, სასწორის გარდა, გამოხატავენ ადამიანების, ცხოველების ან მითოლოგიური არსებების ფიგურებით, ამიტომ ზოლს ცაზე, რომლის ფარგლებშიც იმყოფებიან მოცემული თანავარსკვლავედები, ზოდიაქო დაარქვეს (ბერძნ. Zodiakos kyklos – "ცხოველთა წრე"). ზოდიაქალური წრის საწყისი წერტილია მზის მდგომარეობა გაზაფხულის ბუნიობის დროს. ითვლება, რომ ზოდიაქალური თანავარსკვლავედები ყველაზე ადრე გამოყვეს სხვა ვარსკვლავთა შორის. ამიტომ თითოეულ მათგანთან მრავალი მითი, ლეგენდა და გადმოცემა დაკავშირებული.

ვერძი (ARIES)

ვერძის ზოდიაქალურ ნიშანში მზე შედის 22 მარტს – გაზაფხულის ბუნიობის დღეს. ამიტომ ვერძი ითვლება პირველ ზოდიაქალურ თანავარსკვლავედად, თუმცა პრეცესიის გამო, ამჟამად მზე ამ თანავარსკვლავედში ფაქტობრივად 16 აპრილიდან 13 მაისამდე იმყოფება. (პრეცესია – ლათ. precessio წინასწატ მოქმედების ასტრონომიული მოვლენაა, რომელიც იმაში მდგმარეობს, რომ საგაზაფხულო თანაბარქმედების წერტილი წაინაცვლებს მზის უძრავ ვარსკვლავთა მიმართ წლიური მოძრაობისაკენ და თანაბარი ქმედება ხდება იქამდე, ვიდრე მზე ასწრებს დაამთავროს თავისი მთლიანი წლიური ბრუნვა ციურ სფეროზე. პრეცესია წარმოადგენს შედეგს მზის სისტემის სხეულების (ძირითადად მზის და მთვარის) ერთობლივი მიზიდულობისა, რომლებიც მოქმედებენ დედამიწაზე, რომლებსაც მიყვავართ იქამდე,

რომ დედაძინის ღერძი (სამყაროს ღერძი) სივრცეში აღწერს კონუსს, ხოლო – წრეებს ციურ სფეროში. პრეცესიის პერიოდი შეადგენს დაახლოებით 25850 წელს (პლატონური წელი) [49: 134]. ციური ვერძი იმყოფება პერსევსისა და კუროს თანავარსკვლავედების მახლობლად. ვერძის თანავარსკვლავედი ცის კამარაზე უმაღლეს მდგომარეობას იკავებს შუალამისას, ნოემბრის დასაწყისში. მის ყველაზე მკაფიო ვარსკვლავს გამალი ეწოდება (არაბ. – "მოზრდილი კრავი"). ვარსკვლავურ რუქებზე მას ვერძის შუბლზე გამოსახავენ. ვერძის თანავარსკვლავედი ჯერ კიდევ ძველ ეგვიპტელთათვის იყო ცნობილი, რომლებიც ღმერთ ამონრას წარმოსახავდნენ ცხვრისთავიანი ადამიანის სახით. ბერძნები კი თვლიდნენ, რომ ეს თანავარსკვლავედი შეიქმნა ოქროს ვერძის პატივსაცემოდ, რომლის საწმისის მოსაპოვებლადაც გაემართნენ არგონავტები.

ქართა მეფის ეოლოსის ვაჟი, მეფე ათამასი თებეს მმართველი იყო. ღრუბლების ქალღმერთმა ნეფელემ მას ვაჟი – ფრიქსოსი და ქალიშვილი – ჰელე აჩუქა. ბავშვები ბედნიერად ცხოვრობდნენ ათამასის სასახლეში, ვიდრე მათი დედის ადგილი ავზნიანმა დედინაცვალმა ინომ არ დაიკავა. მან გერების დაღუპვა განიზრახა. მის მიერ შეცვლილი, დელფოს ორაკულის წინასწარმეტყველების თანახმად, ათამასს ზევსისათვის საკუთარი ვაჟი უნდა შეეწირა მსხვერპლად. ხალხის მოთხოვნით, ათამასი უკვე მზად იყო საშინელი მსხვერპლშეწირვა განეხორციელებინა, მაგრამ ფრიქსოსი ნეფელემ გადაარჩინა. მან შვილებს ოქროს ვერძი გაუზღავნა, რომელმაც ისინი ეგქსინოს პონტის მიმართულებით გადააფრინა. გზაში ჰელეს სიმაღლისაგან თავბრუ დაეხვა და ზღვაში ჩავარდა. მას შემდეგ ამ ზღვას ჰელესპონტი ეწოდება. ფრიქსოსმა შვიდობიანად მიაღწია კოლხილამდე, სადაც ვერძის ოქროს ტყავი ომის ღმერთის არესის წმინდა ტყეში დაკიდა. თვით ჯადოსნური ვერძი კი ცაზე მოხვდა და თანავარსკვლავედად იქცა.

ასტროლოგები თვლიან, რომ ვერძის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (21 მარტიდან 19 აპრილამდე) გამოირჩევიან ინიციატივითა და ფხიანობით. ვინაიდან ვერძით იწყება ზოდიაქოს წრე, ეს ნიშანი მოქმედებათა დასაწყისისა და პირადი განვითარების ახალი ციკლის სიმბოლოა. ამიტომ ვერძები ხშირად ახალ ამოცანებს ისახავენ. ამ ამოცანების გადაწყვეტისას ისინი აგრესიულები და სწორხაზოვნები არიან, გამოირჩევიან მჩქეფარე ენერგიითა და ენთუზიაზმით. ვერძისათვის ასევე დამახასიათებელია ოპტიმიზმი და ამბიციურობა. ვერძების

ნაკლად თვლიან მათ იმპულსურობას, უუნარობას ყური უგღონ გარშემოყოფთა აზრს, უტაქტობას, სიჯიუტეს, უგუნურობას და გულფიცხობას [49: 138-178, 58, 311].

კურო (TAURUS)

თანავარსკვლავედი, რომელიც 130 ვარსკვლავზე მეტს შეიცავს, ცაზე ჩანს სექტემბრიდან მაისამდე. ის გარშემორტყმულია პერსევსის, მეეტლის, ვეშაპის, ვერძის თანავარსკვლავედებით და განსაკუთრებით კარგად ჩანს დეკემბრის დასაწყისში, შუალადისას. მისი ყველაზე მკაფიო ვარსკვლავია ალდებარანი, რომელიც კუროს მარცხენა თვალთან იმყოფება: შემთხვევითი არაა, რომ მას სხვანაირად "ხარის თვალს" უწოდებენ. ამ ვარსკვლავის სახელწოდება არაბულ ენაზე აღნიშნავს "წინ მიმავალს", ვინაიდან ის პლეადის ვარსკვლავურ გროვასთან ერთად მოძრაობს. კურო – უძველესი სიმბოლოა, განასახიერებს მამაკაცურ შემოქმედებით ძალას. ინდურ მითოლოგიაში ეს ერთ-ერთი სვეტია, რომელსაც მიწა ეყრდნობა. ძველ ეგვიპტეში ციური კურო, რომლის განსახიერებასაც ხარი აპისი წარმოადგენდა, ბუნების გამოცოცხლებას იწვევდა მასში მზის შემოსვლისას. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა, რომ გაზაფხულის ბუნიობის წერტილი იმყოფებოდა კუროს თანავარსკვლაველში 4000-დან 25000 წლამდე ჩვ.წ.ა. ანუ ძველ ეგვიპტური ცივილიზაციის აყვავების ეპოქაში.

ბერძნულ მითოლოგიაში, კურო ზევსის ერთ-ერთი განხორციელება იყო. ოქროსრქებიანი, თეთრი ხარის სახით მან ეეროპა მოიტაცა, რომელმაც ხარის ზურგზე გადასცურა ზღვა და მიაღწია კრეტას, სადაც შობა სამი ვაჟი – მინოსი, რადამანტოსი და სარპედონი. მინოსი კრეტას მეფე გახდა და ცოლად პელიოსის ქალიშვილი პასიფაე შეირთო. როდესაც მინოსმა, დაპირების მოუხედავად, ნაცვლად დაპირებული, ზევსის ნაჩუქარი საუცხოო ხარისა პოსეიდონს მსხვერპლად ჩვეულებრივი ცხოველი შესწირა, პოსეიდონმა დასაჯა პასიფაე. მას ბავშვის ნაცვლად შეეძინა საზარელი ურჩხული – მინოტავროსი, რომელიც მინოსმა თავისი სასახლის სარდაფის ლაბირინთში მოათავსა. ათენის შეჯიბრებებზე თავისი შვილის, ანდროგეოსის დაღუპვის შემდეგ მინოსმა ათენელებს მოსთხოვა ყოველ ცხრა წელიწადში ერთხელ კრეტაზე მინოტავროსისათვის შესაჭმელად 7 ვაჟი და 7 ქალწული გამოეგზავნათ. მინოტავროსი თეზევსმა მოკლა. ლაბირინთიდან თავის დაღწევაში მას მინოსის ქალიშვილი არიადნე დაეხმარა. მან თეზევსს

მისცა ძაფის გორგალი, რომელიც ვაჟს დაეხმარა კრეტას სასახლის სარდაფიდან გამოსულიყო.

ასტროლოგები თვლიან, რომ კუროს ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (20 აპრილიდან 20 მაისამდე), სოლიდურნი და წყნარნი არიან, მათ ვერაფერი გამოიყვანს წონასწორობიდან. კუროები პანიკის გარეშე ითმენენ ყველა უსიამოვნებას, ბეჯითად და ენერგიულად ახორციელებენ დასახულ მიზნებს, რომლებიც მათ მრავალი წლის წინ დაისახეს. კურო გამბედაობას, ძალას და პრაქტიკულობას განასახიერებს. ის პატიოსანია, ფრთხილი და სკრუპულოზური. კუროს უარყოფითი თვისებებია: პატიების უუნარობა, სიჯიუტე, მატერიალიზმი, სხვების ყურისგდების უუნარობა.

მარჩბივი (GEMINI)

მარჩბივის თანავარსკვლავედის ორი მთავარი ვარსკვლავი ისე ახლოა ერთმანეთთან განლაგებული, რომ ძველთაგანვე აღძრავდა აზრს ძმების შესახებ, რომლებსაც უანგარო მეგობრობა აკავშირებთ. გასაკვირი არ არის, რომ თანავარსკვლავედის გამოსახულებებზე ეს ვარსკვლავები წარმოადგენენ ორი ძმის თავებს, რომლებიც ირმის ნახტომისაკენ უშვებიან ორიონის მხარეს. ამ ორი კაშკაშა ვარსკვლავის მარჯვენა მხარეს მოჩანს მიუ და გამა ვარსკვლავები, რომელთა მახლობლადაც იმყოფება ზაფხულის მზებუდობის წერტილი. არის პერიოდები, როდესაც ერთ და იგივე დღეს მარჩბივის თანავარსკვლავედის ერთი კაშკაშა ვარსკვლავი შეიძლება ჩანდეს დილის ცისკრის ფონზე, ხოლო მეორე – საღამოს ცისკრისა. ამ თავისებურებასთანაა დაკავშირებული ლამაზი ძველბერძნული მითი ორი ძმის კასტორისა და პოლიდეკესის (პოლუქსი – რომაულ ტრადიციაში) შესახებ.

კასტორი და პოლიდეკესი ლუდას შვილები იყვნენ. ამასთან, ცხენების ცნობილი მომთვინიერებელი კასტორი და მისი და, კლიტემნესტრა ლუდამ მისი ქმრისაგან, მეფე ტინდარეოსისგან გააჩინა. ხოლო დაუმარცხებელი მოჩხუბარის, პოლიდეკესისა და მშვენიერი ელენეს მამა მეხთამტყორცნელი ზევსი იყო. ძმებმა, რომელთაც ურღვევი მეგობრობა აკავშირებდათ, მრავალი გმირობა ჩაიდინეს. იასონთან ერთად ისინი ოქროს საწმისის ჩამოსატანად გაემგზავრნენ, ხოლო მოგვიანებით დაამარცხეს გმირი თეზევსი. როდესაც მოკვდავი კასტორი ბრძოლაში დაიღუპა, პოლიდეკესმა თხოვნით მიმართა ზევსს – თანაბრად გაენაწილებინა უკვდავება მასა და ძმას შორის. ზევსმა შეუსრულა შეილს თხოვნა. მას შემდეგ თითოეული მათგანი ნახევარ წელს

მკვდართა სამეფოში ატარებდა, ხოლო მეორე ნახევარს ოლიმპოზე. დამარცხეს რა სიკვდილი, ძმებმა დაკარგეს ერთად ცხოვრების შესაძლებლობა. სწორედ ამიტომ, მარჩბივის თანავარსკვლავედის ერთი კაშკაშა ვარსკვლავი ცაზე მაშინ ამოდის, როდესაც მეორე ჰორიზონტს მიუფარება [175: 174-176, 256].

ასტროლოგები თვლიან, რომ მარჩბივის თანავარსკვლავედის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (21 მაისი – 21 ივნისი) მეგობრულ ნატიურებს წარმოადგენენ. მათ ცოცხალი გონება და ხასიათის სწრაფი ცვლადობა ახასიათებთ. ტყუპები სიტყვა-პასუხში უკან არ დაიხევენ, მათი კამათში დამარცხება ძნელია. შემთხვევითი არ არის, რომ მითების თანახმად, კასტორსა და პოლიდეკესს ბავშობიდანვე კვება და ზრდიდა ღმერთი მერკურიუსი მოლაპარაკებების მფარველი. ტყუპები ჭკვიანები, მომხიბლავნი არიან, ადვილად ეგუებიან ყველაფერს და გააჩნიათ შემოქმედებითი ნიჭი და მიდრეკილება ინტელექტუალური საქმიანობისადმი.

ბირჩხიბი (CANCER)

კირჩხიბი, ზოდიაქოს თანავარსკვლავედებიდან ყველაზე შეუმჩნეველია, მასში არ არის არც ერთი კაშკაშა ვარსკვლავი. ის ცაზე ბნელ ლაქას წააგავს, რომელიც ლომის, პიდრასა და მარჩბივის თანავარსკვლავედებს შორის არის განთავსებული. ძველი დროის ასტროლოგები თვლიდნენ, რომ კირჩხიბის თანავარსკვლავედში არსებული ბნელი ციური "ნახვრეტიდან" დედამიწაზე ჩამოდიან ადამიანთა სულები, რომლებიც შემდეგ ახალდაბადებულებში განხორციელდებიან. წარსულში, კირჩხიბის თანავარსკვლავედში იმყოფებოდა ზაფხულის მზებუდობის წერტილი, ამიტომ ერთ-ერთ ტროპიკს მისი სახელი უწოდეს. კირჩხიბის ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავია ანკუბესი (არაბ. ალ ზუბანსი – "მარწუხები"). კირჩხიბის თანავარსკვლავედში განლაგებულია ერთ-ერთი უღამაზესი გაბნეული ვარსკვლავგროვა – ბაგა, რომელიც თანავარსკვლავედის შუაგულში იმყოფება. ითვლება, რომ თანავარსკვლავედის სახელწოდება მოგვაგონებს იმ უზარმაზარ კიბორჩალას, რომელიც ჰერაკლეს ფეხზე მოებლაუჭა, როდესაც ის ლერნეის ჰიდრას ებრძოდა.

საზარელი ცხრათავიანი ჰიდრა უზარმაზარი დრაკონის, ტიფონის ნაშიერი იყო. ის ლერნეს მახლობლად ბინადრობდა, ანადგურებდა გზაზე მიმავალ ადამიანებსა და ნახირს. მიკენის მეფემ ვერისთვესმა

ჰერაკლეს დაავალა გასწორებოდა ამ ურჩხულს. თავიდან ჰერაკლე ვერ ახერხებდა ჰიდრას მოკვლას, რადგანაც ერთი მოჭრილი თავის ნაცვლად ამ უკანასკნელს, ორი ახალი ეზრდებოდა. ამას გარდა, ერთი თავი უკვდავი იყო. ურჩხულის დამარცხებაში ჰერაკლეს მისი ღისშეილი იოლაოსი დაეხმარა, რომელიც შანთავდა ჰიდრასათვის ჰერაკლეს მიერ მიყენებულ ჭრილობებს. ბრძოლის დროს, ჰერაკლეს ფეხში უზარმაზარი კიბორჩხალა ჩააფრინდა. როდესაც ის მოკლეს, ჰერამ, რომელსაც სძულდა ჰერაკლე, მადლობის ნიშნად კიბორჩხალა ცაზე მოათავსა, თანავარსკვლავედის სახით.

ასტროლოგები თვლიან, რომ კირჩხიბის ნიშნის ქვეშ დაბადებულ ადამიანებმა (22 ივნისიდან 21 ივლისამდე) უსაფრთხოებისა და სტაბილურობის სახელით ბევრი რამ შეიძლება მოიმოქმედონ. ხშირად თავშესაფარს მარტობაში ეძებენ. თუ ოჯახი შექმნეს, კირჩხიბები მეოჯახეები ხდებიან; მათთვის ბევრს ნიშნავს ოჯახური ტრადიციები. კირჩხიბს არ უყვარს რისკი და ის ფრთხილად ექცევა ფულს, ყოველთვის იხდის ვალებს. ის გულკეთილია, თანამგრძობი, ერთგული და მოთმინებით აღსავსე. კირჩხიბის ნაკლია – სიჯიუტე და თავქარიანი საქციელი, რომელიც მათ ხანდახან ახასიათებთ, ასევე გაუბედაობა (სიმბდალე), არაამბიციურობა და სიზანტე.

ლომი (LEO)

ლომის თანავარსკვლავედი ჯერ კიდევ 5 ათასი წლის წინათ, ძველი შუმერებისათვის იყო ცნობილი. ჩვენს ეპოქაში მისი კულმინაციაა მარტის პირველ ნახევარში, შუალადისას. ის გარშემორტყმულია ფოცხვერის, ქალწულის, თასის, ჰიდრასა და კირჩხიბის თანავარსკვლავედებით. მრავალი ათასი წლის წინათ, ლომის თანავარსკვლავედში იმყოფებოდა ზაფხულის მზებუდობის წერტილი. ეგვიპტეში ამ დროს იწყებოდა ნილოსის წყალუხვობა. ამიტომ წყლის მინდვრებში გადამდები რაბების საკეტებს ხშირად ლომის თავის ფორმას აძლევდნენ. თანავარსკვლავედის ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავი – რეგული (ლათინ. "თავადი"), ლომის მარცხენა თათის მახლობლად იმყოფება. მეორე – დენებოლა (არაბ. "ლომის კუდი"), კუდზეა განლაგებული. ძველი ბერძნები ამ თანავარსკვლავედს უკავშირებდნენ ნემის ლომს, რომელიც ჰერაკლემ დაამარცხა. ითვლება, რომ შესაბამისი ზოდიაქალური სიმბოლო წარმოსდგება ბერძნული ასო "ლამბდიდან" (პირველი ასო ბერძნულ სიტყვაში "ლომი"). არსებობს მეორე ვერსიაც, რომლის თანახმადაც თანამედროვე ნიშანი ლომის ფაფრისა და

კულის გამარტივებული გამოსახულებაა – ყველაფერი, რაც ამ თანავარსკვლავედის შუა საუკუნეების ღროინდელი გამოსახულებიდან დარჩა.

როდესაც ევრისტოსს მოახსენეს მის სამსახურად ჰერაკლეს მოსვლის შესახებ, მას ეს სულაც არ გაუხარდა. მას გაგონილი ჰქონდა ათლეტის საოცარი ძალის შესახებ. თანაც, უამბეს, რომ ჰერაკლემ შეშლილობის შეტევის დროს მოკლა თავისი ცოლი და შვილები. ამიტომ ევრისტოსმა გადაწყვიტა, რაც შეიძლება სწრაფად მოეცილებინა თავიდან ეს სახიფათო მსახური. მან ჰერაკლეს უბრძანა მოეკლა ლომი-კაციჭამია, რომელიც ნემის მახლობლად დაბრწოდა. ევრისტოსმა დამალა, რომ ლომი დრაკონ ტიფონის ნაშიერი იყო და მის ტყავს ისრები ვერას აკლებდა. მიკენის მმართველი დარწმუნებული იყო, რომ ჰერაკლე ამ ბრძოლაში დაიღუპებოდა. მაგრამ ჰერაკლემ ლომი შიშველი ხელებით დაახრჩო და მისი ტყავისაგან ისარგაუმტარი მოსასხამი გაიკეთა [2: 73-99, 43: 162-173, 226:133-164, 442: 205-212].

ლომის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (23 იელისი – 23 აგვისტო) ფლობენ სასიცოცხლო ძალას, რომელიც მათ საშუალებას აძლევს მოიპოვონ ავტორიტეტი, ძალაუფლება, იყვნენ ყურადღების ცენტრში და გახდნენ კარგი ხელმძღვანელები. ისინი გულუხვად სარჯავენ ფულს და უზიარებენ სხვებს თავის ცოდნას. ლომები, ხშირად, რაიმე პრინციპულად ახლის შემოქმედნი არიან. ერთფეროვანი სამუშაო და შეზღუდვები მუშაობაში მათ თრგუნავს. ისინი სტუმართმოყვარენი და პოპულარულები არიან. ლომების ნაკლია, მათ მიერ გარშემომყოფ ადამიანთა ხშირი გადაფასება, რომელთა შესახებ ისინი ისევე მსჯელობენ, როგორც საკუთარ თავზე. ისინი ქედმაღალნი, უხეში, თვითკმაყოფილნი და მატერიალურნი არიან.

ძალწული (VIRGO)

აპრილსა და მაისის დასაწყისში, შუალამისას ჩრდილოეთის ცაზე, ლომსა და სასწორს შორის მკაფიოდ ჩანს ქალწულის თანავარსკვლავედი. სწორედ ცის ამ მონაკვეთში იმყოფება ჩვენს დღეებში შემოდგომის ბუნიობის წერტილი. ძველ მითებში ქალწულს აიგივებდნენ ღმერთ კრონოსის ცოლთან – რეასთან. მოგვიანებით ქალწულის სახეს აკავშირებდნენ ზევსისა და თემისის ქალიშვილთან, სამართლიანობის ქალღმერთ ასტრეასთან. შემთხვევითი არაა, რომ ცაზე ქალწულის მახლობლად იმყოფება სასწორი (მართლმსაჯულების სიმბოლო), რომელზედაც თემისი წონის ავსა და კარგს. ძველ ვარსკვლავურ რუქებ-

ზე ასტრეას ჩვეულებრივ გამოსახავდნენ ხელში კერიკონით – მერკურიუსის გველებშემოხვეული კვერთხით – და თაველით, რომელიც თანავარსკვლავედის ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავით, სპიკათია (ლათ. Spika – "თავთავი") აღნიშნული.

როდესაც სამყაროს კრონოსი მართავდა, დედამიწაზე ოქროს საუკუნე იყო და ადამიანები ერთმანეთს არ ანსხვავებდნენ. როდესაც ოლიმპოს მეფე ზევსი გახდა, კაცობრიობამ ვერცხლის საუკუნეში შეაბიჯა. ამ დროს, ადამიანები სარჩოს შრომით მოიპოვებდნენ და ცეცხლით თბებოდნენ, რომელიც მათთვის ციდან პრომეთეოსმა მოიტაცა. იარაღის გამოგონებასთან ერთად დადგა სპილენძის საუკუნე. მას რკინის საუკუნე მოყვა, გაუთავებელი ომებით, შუღლითა და მკვლევლობებით. იმ შორეულ წარსულში ღმერთებმა მიატოვეს დედამიწა და ჩვეულებრივი ადამიანებისათვის მიუღვამელ ოლიმპოზე დასახლდნენ.

უკანასკნელმა დედამიწა დატოვა სამართლიანობისა და კანონიერების ქალღმერთმა – ასტრეამ, ურანოსისა და გეას შვილიშვილმა და მართლმსაჯულების ქალღმერთის, თემისის ქალიშვილმა. ეხლა ის ცაზე კაშკაშებს ქალწულის თანავარსკვლავედის სახით, ადამიანებს ციდან დაჰყურებს.

ითვლება, რომ ქალწულის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (23 აგვისტოდან 23 სექტემბრამდე) გამოირჩევიან განსაკუთრებული გულმოდგინებით და მომატებული პასუხისმგებლობის გრძნობით. შემთხვევითი არაა, რომ შრომისმოყვარეთა უმეტესობა სწორედ ქალწულებია. ამ ნიშნის ადამიანები პრაქტიკულები, ჭკვიანები არიან და არ უყვართ ნებისმიერი დაუდევრობა. ქალწულებს შესაშური ჯანმრთელობა აქვთ, მშვენივრად არსებობენ წამლების გარეშე. მათ ახასიათებთ ზომიერება, გულღიაობა, ნდობას იმსახურებენ. ქალწულების მთავარ ნაკლს წარმოადგენს ის, რომ მათ არ შეუძლიათ გაარჩიონ მთავარი მეორეხარისხოვნისაგან, სწრაფად გაერკვნენ სიტუაციაში. ნაკლოვანებებს მიეკუთვნება აგრეთვე მათი კრიტიკულობა, გულცივობა და ზედმეტი აკურატულობა.

სასწორი (LIBRA)

სასწორი – ზოდიაქოს ერთადერთი ნიშანია, რომელიც უსულო საგანს გამოხატავს. ის განლაგებულია ქალწულისა და ღრიანკალის თანავარსკვლავედებს შორის. პტოლემეოსმა ის აღწერა, როგორც მორიელის "მარწუხები". ამიტომ ძველ ვარსკვლავურ ატლასებში ამ თანავარსკვლავებს გამოხატავდნენ სასწორის სახით, რომელიც მარწუ-

ხეებში აქვს მოქცეული მორიელს. შემთხვევითი არ არის, რომ სასწორის კაშკაშა ვარსკვლავს ზუბენელგენუბი ეწოდება (არაბ. ალ ზუბან ალ იანუბიაზ - "სამხრეთი მარწუხი"). მოგვიანებით, სასწორს უკვე განცალკევებულად გამოსახავდნენ, მას აკავშირებდნენ მართლმსაჯულების სიმბოლოსთან და ქალღმერთ თემისთან. ადრეული ქრისტიანობის ხანაში სასწორის თანავარსკვლავედში იმყოფებოდა შემოდგომის ბუნიაობის წერტილი. ამჟამად მზე სასწორის თანავარსკვლავედში შედის 30 ოქტომბერს.

ქალღმერთი თემისი ტიტანიდა იყო - ურანოსისა და გეას ქალიშვილი. ზევსისაგან მან რამდენიმე ქალიშვილი შობა. მათ შორის იყო სამი მორია, რომლებიც ადამიანების სიცოცხლეს განაგებდნენ. მორია ლაქესისი თითოეულ ადამიანს სვეს განუსაზღვრავდა - მისი სახელი ბერძნულიდან ითარგმნება როგორც "ბედის მომცემი". მორია კლოთოს ("მრთველი") ჯვარა უკავია ხელში და ართავს ადამიანის სიცოცხლის ძაფს, ვიდრე მორია ატროპოსი ("გარდაუვალი") მას არ გადაჭრის. მორიების დები იყვნენ ორები - ენომია ("კეთილკანონიერება"), დიკე ("სამართლიანობა") და ირენა ("მშვიდობა"). ერთ-ერთი ვერსიით თემისის ქალიშვილები იყვნენ აგრეთვე სამი ქარიტა - ალლაია ("მბრწყინავი"), ეფუროსინე ("კეთილმოაზროვნე") და თალია ("მომხიბლავი"). თემისის ყველა ქალიშვილი ეხმარება დედას კანონიერებისა და სამართლიანობის დამყარებაში.

რომაულ მითოლოგიაში ქარიტებს გრაციები შეესაბამება, ხოლო მორიებს - პარკები, რომელთაც ერქვათ ნონა, დეციმა და მორტა.

ასტროლოგები ამტკიცებენ, რომ სასწორის ნიშნის ქვეშ დაბადებულნი (24 სექტემბრიდან 23 ოქტომბრამდე) ჩვეულებრივ მაღალი ინტელექტით გამოირჩევიან და ყოველთვის მიისწრაფიან მიიღონ ახალი ცოდნა და მოიპოვონ ახალი იდეები. ამასთანავე, მათ ხშირად ესაჭიროებათ კონტაქტი სხვა ადამიანებთან, რომლებიც მათ ინდივიდუალობას არ ჩაახშობენ. აქედან გამომდინარეობს სასწორების მიდრეკილება ქორწინებისა და საზოგადოებრივი საქმიანობისადმი. სასწორები კარგად ერკვევიან ადამიანურ ურთიერთობებში და საკმაოდ კარგად ახალიზებენ საზოგადოებაში მიმდინარე პროცესებს. ისინი სამართლიანი, ჰარმონიული, ყურადღებიანი და არტისტულები არიან. მათ უარყოფით თვისებებს მიეკუთვნება არაგულწრფელობა, მოუსვენრობა, ეჭვიანობა და მიდრეკილება გამოგონილ სამყაროში არსებობისა.

ღრიანკალი (SCORPIUS)

თავისი ფორმით, ღრიანკალის თანავარსკვლავედი მართლაც მოგვაგონებს შხამიან ფეხსახსრიანს, გრძელი აპრეხილი კუდითა და მოკლე, აბურცული მარწუხებით. ღრიანკალის ყველაზე კაშკაშა ვერსკვლავია ანტარესი. სიკაშკაშითა და დამახასიათებელი მოწითალო ელფურით ის მეტოქეობას უწევს პლანეტა მარსს. აქედანვე წარმოსდგა ვარსკვლავის სახელიც. ანტიკურ მითოლოგიაში მარსი ომის ღმერთის – არესის – პლანეტაა. მისი მოწინააღმდეგეა ვარსკვლავი ანტიარესი, შემოკლებით "ანტარესი". ეს ვარსკვლავი გიგანტია. მისი დიამეტრი 428-ჯერ მეტია მზის დიამეტრზე.

ძველებერძულ მითოლოგიაში ღრიანკალის თანავარსკვლავედს უკავშირებენ მზის ღმერთის, ჰელიოსის შვილის – ფაეთონის ტრაგიკულ სიკვდილს. როდესაც ჰელიოსის ეტლი, რომელსაც გამოუცდელი ყმაწვილი მართავდა, პირდაპირ უზარმაზარი ციური მორიელისაკენ გაექანა, ფაეთონს შეეშინდა და ხელი უშვა სადავეებს.

მეორე მითის მიხედვით, თავგადაკლული მონადირე ორიონი ტრაბახობდა, რომ ნებისმიერი მხეცის მოკვლა შეუძლია. არტემიდემ, რომელმაც შეიძულა მონადირე, მას პატარა შხამიანი მორიელი მიუგზანა, რომლის ნაკბენისაგანაც გარდაიცვალა ორიონი. მორიელი კი, ყველა მკვებარას გასაფრთხილებლად, ცაზე მოათავსეს.

როგორც წესი, ღრიანკალის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (24 ოქტომბრიდან 22 ნოემბრამდე), თვალსაჩინო, ემოციური პიროვნებები არიან. მათ ახასიათებს დიდი ნებისყოფა, მისწრაფება სრულყოფისაკენ, სიმამაცე, მაღალი პრინციპები და გამბედაობა. ღრიანკალები – დაუცხრომელი საყვარლები არიან, მაგრამ მათი ვნება, შესაძლებელია, ფლობის დაუოკებელ მოთხოვნილებად, ეჭვიანობად, ძალადობისაკენ მიდრეკილებად იქცეს. ბრძოლაში ღრიანკალმა არ იცის დანდობა, მას სძაგს სისუსტე თავის თავშიც და სხვებშიც. ისინი მკვებარები, ეშმაკები, დაუნდობლები და შურისმაძიებელნი არიან. ამავე დროს, ღრიანკალი – სამართლიანობის დამცველია, მას შეუძლია სულგრძელი იყოს და ყველაფერს გააკეთებს ახლობლების დასახმარებლად.

მშვილდოსანი (SAGITTARIUS)

ივლისის ბოლოს და აგვისტოს დასაწყისში, შუალამისას ჩრდილოეთის ცაზე შესაძლებელია მშვილდოსნის თანავარსკვლავედის ხილვა. მისი ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავს (მშვილდოსნის ალფას) ეწოდებ-

ბა რუქბატი (არაბ. რუქბათ ალ რამი - "მსროლელის მუხლი"). ამ თანავარსკვლავედის ფარგლებში არის ბევრი მკაფიო ნისლეული და ვარსკვლავგროვა. სწორედ აქ გადის ცნობილი ირმის ნახტომი. მშვილდოსნის მახლობლადაა თხის რქისა და ღრიანკალის თანავარსკვლავედები. დასავლეთევროპულ ტრადიციაში ორი თანავარსკვლავედი - მშვილდოსანი და ცენტავრი - დაკავშირებულია მითოლოგიურ არსებებთან - კენტავრებთან.

ბრძენი კენტავრი ქირონი მომავალ გმირთა აღმზრდელი იყო. სწორედ მან შეუდგინა არგონავტებს პირველი ციური გლობუსი და ზოღიაქო თანავარსკვლავედებად დაყო, რომელთა შორისაც თავისთვის წინასწარ დაიტოვა ადგილი. მაგრამ მას დაეპატრონა მზაკვარი კენტავრი ნესოსი, ლაპითების მეფის იქსიონის ვაჟი.

იქსიონმა ძალაუფლების შესანარჩუნებლად მოკლა თავისი სიძე. ზევსი ხედავდა ამ უმსგავსობას, ჯერ უნდოდა დამნაშავე ელვით განემირა, მაგრამ არ დასაჯა, პირიქით ოლიმპოზე აიყვანა. უნდოდა ენახა, რა მოხდებოდა, თუ იქსიონს აპატიებდა. პასუხად ლაპითების უმაღური მეფე თავხედურად და გამომწვევად იქცეოდა. მალე შეეგუა უკვდავთა შორის ყოფნას და თვით ჰერასაც დაუწყო არშიყი. ზევსმა აქაც ხელი შეუწყო თავხედს, ღრუბლიდან შექმნა მეუღლის გამოსახულება. იქსიონისა და ჰერას ორეულის ამ უცნაური კავშირისაგან გაჩნდნენ ნესოსი და მისი შფოთი ძმები - კენტავრები. ციური მშვილდოსნის სახით ნესოსი მზაკვარ ღრიანკალსაც კი აფრთხობს, მიმართავს რა თავის ისარს ამ თანავარსკვლავედისაკენ.

ვინაიდან მშვილდოსნის ზოდიაქალური ნიშანი (23 ნოემბრიდან 21 დეკემბრამდე დაბადებულები) დაკავშირებულია ბრძენ ქირონთან, ეს სიმბოლო მიუთითებს თავისუფლებისმოყვარე, პატიოსან, გულწრფელ და აბსტრაქტულად მოაზროვნე ადამიანებზე. სიფრთხილე და მომჭირნეობა მათ არ ახასიათებს. ჩვეულებრივ მშვილდოსნებს მოჭარბებული აქვთ პასუხისმგებლობის გრძნობა. ტყუილი მათ არა სჩვევიათ და ამიტომ ხშირად თანამოსაუბრეს მწარე სიმართლეს ეუბნებიან. მშვილდოსნებს იზიდავთ შემეცნება, ამიტომ მათთვის ადვილია საქმიანობის ახალი არეების ათვისება. მშვილდოსანთა უარყოფით ნიშნებს მიეკუთვნება: მოუსვენრობა, რისკისადმი მიდრეკილება, უტაქტობა და უღისციპლინობა.

თხის რქა (CAPRICORNUS)

თხის რქის თანავარსკვლავედში ორმოცდაათამდე სუსტი ვარსკვლავია. ის განლაგებულია მშვილდოსნის, არწივისა და მერწყულის თანავარსკვლავედებს შორის. ცაზე თხის რქის კულმინაცია ემთხვევა აგვისტოს ბოლოსა და სექტემბრის დასაწყისს. ყველაზე ნათელი ვარსკვლავია გიედი (არაბ. ალ ჟადი "შუბლი"). ერთ-ერთი ვერსიით თხის რქის ზოდიაქალური სიმბოლო წარმოსდგება ორი ბერძნული ასოსაგან "ტაუ" და "რო" – პირველი ასოები ბერძნულ სიტყვაში tragos – "თხა". თვით თანავარსკვლავედი განასახიერებს სატირს (თხის რქას), რომელიც ჯადოსნურმა თხამ, ამაღლემამ, გამოკვება პატარა ზევსთან ერთად, როდესაც ამ უკანასკნელს დედა – რეა – სასტიკ კრონოსს უმაღავდა. მაგრამ ამ თანავარსკვლავედს ახასიათებს ერთი თავისებურება, რაც არ ეტყვა მოცემული მითის ფარგლებში. ძველ ვარსკვლავურ რუკებზე, თხის რქას გამოხატავდნენ გრძელი, დახვეული თევზის კუდი. ამ დეტალის გაჩენას, მეორე, თხისფეხებიან ღმერთ პანთან დაკავშირებული ბერძნული მითი ხსნის.

მიწის ქალღმერთი გეა უკმაყოფილი იყო თავისი შვილიშვილი ზევსით, რომელმაც ტარტაროსში დაამწყვდია მისი შვილები – ტიტანები. ამ მიწისქვეშა საპყრბილეში მათ შვეს საშინელი ასთავიანი ურჩხული ტიფონი, რომელსაც ფეხების მაგივრად გველის კულები ჰქონდა. ტიფონისა და ექიდნესაგან იშვნენ ქოფაკები – ოთროსი და კერბეროსი, ლერნეს პიდრა და ქიპერა. ერთხელ ტიფონი თხისფეხებიანმა ღმერთმა პანმა დაინახა. გეას ნაშობ ურჩხულს რომ დამალოდა, პანმა გადაწყვიტა ცხოველად გადაქცევა და ნილოსში ჩახტა. გარდაქმნა იმდენად სწრაფად მოხდა, რომ წყალში მოხვედრილი პანის ნაწილი თევზის კუდად იქცა, ხოლო მისი წყლისზედა ნაწილი – ვაცად. ასეთი საშინელი სახით მოხვდა პანი ცაზე და გადაიქცა თხის რქის თანავარსკვლავედად [2: 73-99, 43, 226: 81-83, 442].

სტროლოგები თვლიან, რომ თხის რქის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (22 დეკემბრიდან 20 იანვრამდე) ყველაზე სანდონი არიან. მათ შეუძლიათ მძიმე სამუშაოს შესრულება, ფაქიზები და მეთოდურები არიან. თხის რქა ბევრთად მიიწევს წარმატებათა კიბეზე, იღებს დიდ ვალდებულებებს პროფესიაში, პოლიტიკასა და ინტელექტუალურ სფეროში. ვინაიდან სიბერეში გარკვეული დამოუკიდებლობის გარანტი ფულია, მისი დაკარგვის შიშმა თხის რქა შეიძლება ძუნწად აქციოს. თხის რქისათვის დამახასიათებელია მოთმინება, სერიოზულო-

ბა, საქმიანობა და თავშეკავებულობა. მისი უარყოფითი თვისებებია – სურვილი ყველფერს განაგებდეს, შეზღუდულობა, კრიტიკულობა და მატერიალურობა.

მერწყული (AQUARIUS)

როდესაც ძველ საბერძნეთში შემოდგომის წვიმები იწყებოდა, ცაზე ჩნდებოდა თანავარსკვლავედი, რომლის ცენტრალური ნაწილი ხუთი კაშკაშა ვარსკვლავისაგან შედგებოდა. ამ ვარსკვლავებისაგან წარმოქმნილი ფიგურა თავისი ფორმით წააგავდა ჭურჭელს, საიდანაც წყალი იღვრებოდა. ეგვიპტეში მცხოვრებმა ბერძენმა მათემატიკოსმა პტოლომეუსმა, მას მერწყული უწოდა. ძველ შუმერებთან ეს თანავარსკვლავედი განასახიერებდა ღმერთ ანს, რომელიც მიწაზე მაცოცხლებელ წყალს ღვრიდა. ბერძნულ მითოლოგიაში მერწყულთან აკავშირებენ წარღვნას, რომლის მეშვეობითაც ზევსი ცდილობდა ადამიანთა მოდგმა გაენადგურებინა.

სპილენძის საუკუნის ადამიანები სისხლისმღვრელი ომებისაგან ღებულობდნენ სიამოვნებას. ისინი არ მისდევდნენ მეცხოველეობას, არ იცოდნენ მიწათმოქმედება, არ აშენებდნენ ქალაქებს და არ აღავლენდნენ ლოცვებს. გასაკვირი არაა, რომ ზევსმა გადაწყვიტა მათი განადგურება, წყლით დაფარა დედამიწა. კლდეზე მიჯაჭვული პრომეთეოსი მიუხვდა ჩანაფიქრს ზევსს. მან გააფრთხილა თავისი შვილი დეკალიონი და მისი მეუღლე პირა მომავალი კატასტროფის შესახებ. დეკალიონმა ააგო ხომალდი, რომელიც წარღვნის მეცხრე დღეს პარნასს მიაღწა. როდესაც წყალმა უკან დაიხია, გადარჩენილმა წყვილმა დელფოს სალოცავისაკენ გასწია. თემიდან მათ საიდუმლო გაანდო – დეკალიონის მიერ ნასროლი ყოველი ქვა მამაკაცად იქცევა, ხოლო პირას მიერ ნასროლი – ქალად. დეკალიონი სიკვდილის შემდეგ ღმერთებმა მერწყულის თანავარსკვლავედად აქციეს, რომელიც ადამიანებს ზევსის მიერ მათ დასაჯელად მოვლენილ წარღვნას მოაგონებს.

ასტროლოგიაში მერწყულის ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (21 იანვრიდან 19 თებერვლამდე) ორიგინალურები და ექსცენტრიულები არიან. მერწყული – ერთგული მეგობარია, რომელიც სანდო ამხანაგად ითვლება ქორწინების შემდეგაც კი. ისინი იმდენად სერიოზულად ეკიდებიან სამუშაოს, რომ შეიძლება ინერვიულონ კიდევ ამის გამო. რწმენას ცხოვრებაში ისინი იძენენ თანაბარი ინტელექტის მქონე ადამიანებთან ურთიერთობით. ჩვეულებრივ მერწყული მომხიბლავია, გარშემომყოფებისადმი მის ყურადღებასა და თანაგრძნობას მისთვის

საყოველთაო პატივისცემა მოაქვს. ის ინდივიდუალისტი, პატიოსანი და კაცთმოყვარეა. მერწყულის უარყოფითი თვისებებია ფანატიზმი და არაპრაქტიკულობა.

თევზები (PISCES)

ზოდიაქოს წრეს თევზები კრავენ. ეს თანავარსკვლავედი ასევე წყალთანაა დაკავშირებული. მას ჩვეულებრივ ორ ნაწილად ყოფენ. ჩრდილოეთის თევზი ამ დროს ანდრომედეს თანავარსკვლავედის ქვეშ აღმოჩნდება, ხოლო დასავლეთის თევზი – პეგასუსისა და მერწყულის თანავარსკვლავედებს შორის. ამჟამად ამ თანავარსკვლავედში იმყოფება გაზაფხულის ბუნიაობის წერტილი, რომელსაც მზე გაივლის სამხრეთი ნახევარსფეროდან ჩრდილოეთ ნახევარსფეროში წლიური მოძრაობის დროს. თევზების ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავია ალ რიშა (არაბ. "თოკი"). მისი დასახელება დაკავშირებულია თანავარსკვლავედის გამომსახველი თევზების ზონრით გადაბმის ტრადიციასთან. ალ რიშა იმყოფება სწორედ იქ, სადაც ზონრებია გაკვანძული. ბერძნულ მითოლოგიაში თევზების თანავარსკვლავედი დაკავშირებულია მითთან აფროდიტესა და მისი შვილის ეროსის შესახებ.

ტიფონმა, სანამ მას ზევსი დაამარცხებდა, მოირების დახმარებით არა მარტო პანი დააფრთხო. ასთავიანი ურჩხულის დანახვაზე, რომლის სხეული დაკლაქანილი გველებით ბოლოვდებოდა, სიყვარულის ქალღმერთმა აფროდიტემ და მისმა ვაჟმა ეროსმაც წყალს შეაფარეს თავი. ისინი "ვერცხლის ძაფით" დაკავშირებულ თევზებად გადაიქცნენ. ეს მიუთითებს იმ გრძნობათა სიახლოვეზე, რომლებსაც მფარველობს სიყვარულის ქალღმერთი და მისი ცელქი შვილის შორის.

ასტროლოგიაში თევზების ზოდიაქალური ნიშანი მიუთითებს პასიურობასა და მგრძნობიარობაზე. ამ ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანები (20 თებერვლიდან 20 მარტამდე) უფრო ადვილად სხვის ნებას ემორჩილებიან, ვიდრე იბრძვიან საკუთარი უფლებებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ კარგად ერკვევიან ადამიანურ ურთიერთობებში, თევზებს შორს უჭირავთ თავი სხვისი პრობლემებისაგან. თუმცა თევზები არ წარმოადგენენ მებრძოლებს, მათ მოთმინებასაც აქვს საზღვარი და ასეთ შემთხვევაში მათ დაშვიდებას დიდი დრო უნდა. მდიდარი წარმოსახვის პატრონ თევზებს უყვართ ოცნებებით ცხოვრება და ისინი ყურს უგდებენ შინაგან ხმას. ისინი იდეალისტები, თანამგრძნობნი, მოსიყვარულე და მიმნდობი ადამიანები არიან. მათ უარყო-

ფით თვისებებს მიეკუთვნება: დეპრესიისადმი მიდრეკილება, პირქუშობა, სიზანტე და სხვისი გავლენის ქვეშ ადვილად მოქცევა.

12 ოლიმპიელი ღმერთი

[9, 58:4-31, 226: 17-83, 311, 442: 86-142, 633, 634, 674, 739, 764, 808, 866-868, 887, 906]

ბერძნულ და რომაულ მითოლოგიაში ზოდიაქოს ნიშნებთანაა დაკავშირებული ღმერთების პანთეონი. ეს ღმერთები მფარველობდნენ და აკონტროლებდნენ ადამიანის საქმიანობის ძირითად სფეროებს.

1. **ზეესი, დი (თუპიტერი)** – უზენაესი ღვთაება. მისი სახელი წმინდად ინდოევროპული წარმოშობისაა და ნიშნავს "ნათელ ცას". ზეესი კრონოსისა და რეას ვაჟია, მიეკუთვნება მესამე თაობას, რომელმაც დაამხო მეორე თაობის ღვთაებები – ტიტანები. ღმერთებისა და მოკვდავთა მეფე მთავარია თორმეტ ოლიმპიელ ღმერთს შორის. ის ყველა ღვთაებრივი ძალისა და ფუნქციის განსახიერებაა. ის იყო ცისა და ამინდის ცვალებადობის ღმერთი, მისი ელვა და მეზი მტრებს ანადგურებდა. მაგრამ ის მოწყალეც იყო და სუსტებს იცავდა. ზეესის ატრიბუტებია – ევიდა, სკიპტრა, ხანაც – ურო.

2. **აპოლონი** – ზეესისა და ლეტოს ვაჟი, არტემისის ძმა. აპოლონის ფუნქციებია: ისრისმტყორცნელი, წინასწარმეტყველი, კოსმოური და ადამიანური ჰარმონიის მცველი. აპოლონი კლასიკური ბერძნული სულის განხორციელება იყო, ადამიანური ბუნების რაციონალისტური კულტივირებული ასპექტის განსახიერება. ამ თვალთახედვით, ის დიონისეს (ბახუსის) ანტიპოლია, რომელიც ადამიანის უფრო ბნელ, ენებებთან დაკავშირებულ მხარეს განასახიერებს. აპოლონის მრავალრიცხოვანი ატრიბუტები მიუთითებენ მისი მფარველობის დიაპაზონსა და საქმიანობის სახეების მრავალფეროვნებაზე. მშვილდი, ისრები და კაპარჭი – როგორც მშვილდოსნობის მფარველზე, ლირა – მისი ინსტრუმენტი, როგორც მუსიკისა და პოეზიის, აგრეთვე მუზების მფარველისა. დაფნის გვირგვინი ხელოვნებაში მიღწევებისათვის მიანიჭეს. როგორც მზის ღმერთი – ის მართავს ეტლს (კვადრიგას) და მას შეიძლება ახლდეს არწივი. გველი ტიფონზე მისი გამარჯვების მიმანიშნებელია. გველი – სიბრძნის სიმბოლოა, არგანი – ნახირის მცველისა, გედი – სილამაზის, სფერო – უნივერსალობისა. მგელი – აპოლონის ერთ-ერთი სახეა, რომელსაც ოდესღაც ეთაყვანებოდნენ.

3. *არტემიზი (დაანა)* – ქალწული – ნადირობის ქალღმერთი: უბიწოების მკაცრი და ათლექტური პერსონიფიკაცია. თავისი წარმომავლობით არტემისი ნაყოფიერების მფარველი იყო და მის ერთ-ერთ ფუნქციას წარმოადგენდა ველური ბუნების მფარველობა (და არა მისი დანგრევა). მოგვიანებით მას აიგივებდნენ მთვარის ქალღმერთთან – ლუნასთან (სელენასთან). რომაელები მას ეთაყვანებოდნენ როგორც სამშავე ღმერთს: მთვარეს (კას), ღიანას (მიწას) და ჰეკატეს (მიწის-ქვეშა სამყაროს). არტემისი აპოლონის ტყუპისცალია. მისი ატრიბუტებია – მშვილდი და კაპარჭი, მისი თანამგზავრებია ძაღლები და ირემი, მის ეტლში ირმებია შებმული. მის როგორც მთვარის ქალღმერთის, ატრიბუტს წარმოადგენს ახალი, ნამგალა მთვარე, რომელიც წაბს ზემოთ აქვს დაკიდებული. როგორც უბიწოების პერსონიფიკაციას, შესაძლებელია ჰქონდეს ფარი, რომელიც მას სიყვარულის ისრებისაგან იცავს.

4. *არესი (მარსი)* – ომის ღმერთი, ცბიერი, ვერაგი, ომისა ომის გამო, ათენასაგან განსხვავებით, რომელიც წმინდა და სამართლიანი ომის ქალღმერთია. თავდაპირველად მარსს აიგივებდნენ მხოლოდ ომთან და მომაკდინებელ იარღთან. მისმა სასტიკმა და აგრესიულმა ხასიათმა ყველა ამხედრა მის წინააღმდეგ, მშობლების – ჰერასა და ზევსის – ჩათვლით. გამონაკლისს მხოლოდ ვენერა წარმოადგენდა, რომელიც უიმედოდ იყო შეყვარებული. მისი აღჭურვილობა შედგება მუზარადისა და ფარისაგან. მას აქვს შუბი, ხმალი და ხანდახან ალე-ბარდა. მაგრამ ისინი ყოველთვის გვერდზე დევს, როდესაც ის სიყვარულითაა დამარცხებული. მისი თანამგზავრი შესაძლებელია იყოს მგელი – რომაელთათვის წმინდა ცხოველი, რომელსაც მასავით აგრესიული ხასიათი აქვს. მგელი ასევე მოგვაგონებს, რომ მარსი ძუ მგლის მიერ აღზრდილი რომულუსისა და რემის მამაა.

5. *ათენა ჰელასი (მინერვა)* სიბრძნისა და სამართლიანი ომის ქალღმერთი. ათენა იშვა ზევსისა და მეტიისისგან (ბერძნ. Metis – "სიბრძნე", "აზრი", "აზროვნება"). ზევსმა იცოდა გეასა და ურანოსისაგან, რომ მისი ვაჟი მეტიისისაგან წაართმევდა მას ძალაუფლებას და ამიტომ ფეხმძიმე მეტიისი გადაყლაპა, ხოლო შემდეგ, ჰეფესტოსის (ან პრომეთეოსის) დახმარებით, რომელმაც მას ნაჯახით თავი გაუპო, თვითონ მოუვლინა ქვეყანას ათენა, რომელიც მისი თავიდან სრულ საბრძოლო აღჭურვილობაში და საომარი ყიჟინით ამოვიდა. აპოლონის მსგავსად, ათენა კეთილსასურველ აღმზრდელიობით გავლენას ახდენს.

ცნობილი ფიგურა საომარ აღჭურვილობაში, შუბით, ფართითა და მუზარადით მეცნიერებისა და ხელოვნების ინსტიტუტებს მფარველობს. გველისთმიანი მეღუზას თავი მას პერსევსმა მიართვა, როდესაც ათენა ამ მონსტრის დამარცხებაში დაეხმარა. როგორც ომის ქალღმერთი ათენა პალადა იბრძვის სამართლიანობისათვის და არა ნგრევის მიზნით, როგორც მარსი. დიანას მსგავსად, ისიც ქალწულია, თუმცა თავყანისმცემლები ყავდა და მათ შორის ღმერთი-მჭედელი ვულკანი (პეფესტოსი). ის მფარველობს მთელ რიგ საოჯახო ხელობებს, განსაკუთრებით რთვასა და ფეიქრობას და გამოიგონა ფლეიტა. მაგრამ, უპირველეს ყოვლის, ის სიბრძნის ქალღმერთია. როდესაც ის ამ როლში გვევლინება, მისი ბუ, ანტიკურ ხანაში ათენას წმინდა ფრინველი, მის გვერდით ზის, ხშირად წიგნების გროვაზე – განსწავლულობის სიმბოლოზე. გველი ბერძენ ათენასთან ასო ცირდებოდა მისი კულტის დასაწყისში. ეს ასოციაცია წარმოსდგება მათესაგან (10:16): "იყუნით უკუე მეცნიერ, ვითარცა გუელნი...". სიბრძნის პერსონიფიკაციას ათენას შესაძლოა ხელში ზეთისხილის რტო ეჭიროს, რაც ზოგჯერ ასევე წარმოადგენს სიბრძნის სიმბოლოს.

6. *აფროდიტე (ვენერა)* – სიყვარულისა და სილამაზის ქალღმერთი. ის დაიბადა კრონოსის მიერ დასაჭურისებული ურანოსის სისხლიდან, რომელიც ზღვაში მოხვდა და ქაფად იქცა. სიყვარულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთი, რომლისგანაც წარმოსდგება ცნობილი თავისებურებები. ის კუპიდონის დედაა, მისი თანამგზავრებია – სამი გრაცია. მის მრავალრიცხოვან ატრიბუტებს შორისაა: მტრედების ან გედების წყვილი (ერთსაც და მეორესაც მისი ეტლის წაყვანა შეუძლიათ), ნიჟარის საგდული, დელფინები (ერთიც და მეორეც მისი ზღვიდან წარმოშობაზე მიუთითებს), მისი ჯადოსნური ქაშარი, ანთებული ჩირაღდანი (ორივე სიყვარულს აღვივებს), ანთებული გული. წითელი ვარდი (მისი სისხლით შეღებილი) და მირტი (სიყვარულივით მარადმწვანე) – მისი წმინდა მცენარეებია. ვენერა, ძალიან ხშირად, უბრალოდ ქალის შიშველი ნატურის სიმბოლოა ხელოვნებაში, არ შეიცავს რაიმე მითოლოგიურს ან სიმბოლურ მნიშვნელობას, გარდა ზოგიერთი ტრადიციული ატრიბუტისა, როგორებიცაა სარკე ან მტრედი.

7. *ჰერა* – ზევსის მეუღლე და და, უზუნაესი ოლიმპიელი ქალღმერთი, კრონოსისა და რეას ქალიშვილი. მისი სახელი ნიშნავს "მცველს, ქალბატონს". ძმასთან ქორწინება ძველი სისხლით ნათესაუ-

რი ოჯახის რუდიმენტია. სხვა შეილებთან ერთად ჰერა კრონოსმა გადაყლაპა, ხოლო შემდეგ მეტიისა და ზევსის ეშმაკობის წყალობით კვლავ ამოანთხია. ტიტანომაქიის წინ დედამ ჰერა თავის შშობლებთან – ოკეანოსთან და ტეთისთან – ქვეყნის დასალიერს დამალა. ჰერა ზევსის მესამე და უკანასკნელი კანონიერი მეუღლე იყო მეტიისა და თემისის შემდეგ. მას ეთაყვანებოდნენ, როგორც ქალთა ქომავს, განსაკუთრებით ქორწინებისა და დედობის მფარველს. მისი როლი მითოლოგიასა და ხელოვნებაში ეს მოღალატე ქმრის ცოლის როლია, რომელიც გამუდმებით ფიქრობს, თუ როგორ იძიოს შური ქმრის მრავალრიცხოვან საყვარლებზე. ჰერა გამოირჩევა დიდებული და ამაყი სილამაზით. ზოგჯერ ის გვირგვინს ან დიადემას ატარებს. მისი ატრიბუტია ფარშევანგი, ფარშევანგების წყვილი მის ეტლს ეზიდება. ზევსის მოსახიბლად ის ჯადოსნურ ქამარს ატარებს, რომელიც ვენერასაგან ინათხოვრა. ეს ქამარი სასურველს ხდის ყველას, ვინც მას ატარებს. ანტიკურ ხანაში მას ეკუთვნოდა ორი ატრიბუტი – ბროწეული (მისი მრავალრიცხოვანი მარცვლები ნაყოფიერების სიმბოლო იყო) და კვერთხი, რომელზეც გუგული იჯდა (უიღბლო ქორწინების სიმბოლო). ოთხი ელემენტის ალგორიაში ჰერა განასახიერებს ჰაერს, ვინაიდან ერთხელ ცაში ჩამოკიდეს ოქროს თოკით, ხოლო ფეხებზე გრდემლი მიაბეს – ეს იყო ზევსის სასჯელი დაუმორჩილებლობისათვის ("ილიადა", 15:18-21). ოლიმპიელი ღმერთების გამოხახულებაზე ჰერა ზევსთან ერთად ზის ტახტზე, გამოსახულების ცენტრში.

8. *ჰერმესი* (მერკურიუსი) – ღმერთების მაცნე, მოგზაურთა მფარველი, გარდაცვლილთა სულების გამცილებელი. ჰერმესი ზევსისა და მაიას – ატლასის ერთ-ერთი ქალიშვილის – ვაჟია, რომელიც არკადიაში, კილენეს გამოქვაბულში დაიბადა. ჰერმესი ხშირად ფიგურირებს მითოლოგიურ სიუჟეტებში, მაგრამ ჩვეულებრივ როგორც მეორეხარისხიანი გმირი – ან როგორც ღმერთების მოციქული ან როგორც გამცილებელი. თავისი გარეგნობით ჰერმესი ტიპური ბერძენი ჭაბუკია – სასიამოვნო გარეგნობის და ათლეტური აგებულების. მისი მუდმივი ატრიბუტებია – ოქროს ფრთოსანი სანდლები (სწრაფი გადაადგილებისათვის) და ფრთოსანი ქუდი. კერიკონი – ჯადოსნური კვერთხი, მასზე შემოხვეული ორი გველით და, ჩვეულებრივ, ისიც ფრთოსანი. მას ძილისმომგვრელი თვისება გააჩნია. ჰერმესი ზევსის ვაჟი და მოციქულია, მას ერგო მნიშვნელოვანი მისია გაეცილებინა სამი ქალღმერთი – ოენო, ვენუსი და მინერვა – პარისთან სამსჯავროზე. მას ასევე გა-

მოსახვევ განხეთქილების ვაშლით, რომელსაც იგი პარისს გადასცემს. ის მიაცილებს ფსიქეს ცაში, სადაც ფსიქესა და კუპიდონის ქორწინება უნდა შედგეს, შეიძლება მას ფსიქე ხელში აყვანილი მიყავდეს, ხოლო კერიკონის ნაცვლად მაცნის საყვირი ეკავოს. მან გადაიყვანა მიწაზე პანდორა. ის მიაცილებდა გარდაცვლილთა სულებს საიქიოში ქარონთან – მენავესთან და მან გამოიყვანა პროზერპინა მიწისქვეშეთის სამეფოდან. მის სიმბოლოს როგორც მგზავრთა მფარველისა – ჰერმას – გზებზე აყენებდნენ მანძილისა და საზღვრების მაჩვენებლად. ხელოვნებაში ის წარმოდგენილია ოთხწახნაგა სვეტის სახით, რომელსაც ღმერთის თავი და ტორსი აგვირგვინებს. ჰერმესი ასევე კომერციის ღმერთია, განსაკუთრებით მის რომაულ ვარიანტში და ამიტომ შესაძლებელია ჰქონდეს ქისა. ის ეშმაკი და ძროხების მიმტაცებელი იყო, ამავე დროს მწყემსებისა და ნახირის მფარველი – ასეთ შემთხვევაში მისი ატრიბუტია ცხვარი. მან ღირა გამოიგონა. ალეგორიაში ჰერმესი მჭერმეტყველებისა და გონების მასწავლებლის თვისებების პერსონიფიკაციაა. მას გამოსახვენ, როდესაც კუპიდონს კითხვას ასწავლის, ხშირად ვენუსის თანდასწრებით. ამ თვალსაზრისით ის უახლოვდება აპოლონს და ამიტომ მას ხედავენ ოლიმპოზე.

9. **ჰესტია** – ოჯახის კერიის ქალღმერთი, კრონოსისა და რეას უფროსი ქალიშვილი. ჩაუქრობელი ცეცხლის მფარველი (მცველი) – საწყისისა, რომელიც აერთიანებს ღმერთების სამყაროს, ადამიანთა საზოგადოებას და თითოეულ ოჯახს. უბიწო, დაუქორწინებელი ჰესტია ოლიმპოზე სრულ სიმშვიდეში სუფევს და ურყევი კოსმოსის სიმბოლოს წარმოადგენს. რომში ჰესტიას შეესაბამებოდა ვესტა, რომელსაც სპეციალური ტაძარი ეძღვნებოდა, სადაც ქურუმი ქალები – ვესტალეები – მარადიულ ცეცხლს – სახელმწიფოს ურყეობისა და საიმედოობის სიმბოლოს იცავდნენ..

10. **ჰეფესტოსი** (ვულკანი) – ცეცხლისა და მჭედლობის ღმერთი. ჰეფესტოსი წარმოგვიდგება როგორც ცეცხლის ალის ფეტიში ან ცეცხლის მბრძანებელი. ის ზევსისა და ჰერას ვაჟია, იმავდროულად ის მხოლოდ ჰერას შვილია, რომელიც მან ზევსის ჯინაზე გააჩინა. მშობლებს ის არ უყვარდათ და ორჯერ ჩამოაგდეს მიწაზე. პირველად ჰერამ, იმიტომ რომ ჰეფესტოსმა ის ტახტს მიაჯაჭვა, მეორედ – ზევსმა, როდესაც ჰეფესტოსი ჰერას იცავდა. ჰეფესტოსი ორთავ ფეხით კოჭლია და მახინჯი, რაც მას არქაულ სტიქიებს აახლოვებს. ამასთან ერთად ის როგორც ოლიმპიელი ქორწინდება ულამაზეს აფროდიტეზე,

რომელიც მას არესთან დალატობს. ოლიმპოზე ჰეფესტოსი ღმერთებს ხუმრობებით ართობს და ამბროსიასა და ნექტარს სთავაზობს. ბერძნულ და რომაულ მითოლოგიაში ცეცხლის ღმერთი (მისგან მიიღო სახელი ვულკანმა) და მჭედელი, რომელმაც მრავალ ღმერთსა და გმირს გამოუჭედა საბრძოლო იარაღი. ის იყო უძველესი ადამიანის აღმზრდელი და მან ასწავლა ცეცხლის გამოყენება. მას გამოხატავენ თავის სამჭედლოში გრდემლთან, ხელში უროთი. შესაძლებელია ყავარჯნით ან უხერხულ პოზაში, რაც მის ფიზიკურ ნაკლზე მიუთითებს. მას ეხმარებიან ციკლოპები (ცალთვალა გოლიათები), რომელთაც გამოსახავენ დაკუნთული, ნორმალურთვალებიანი მამაკაცების სახით, რომლებიც ღუმელთან ფუსფუსებენ ან ხელში ურო უკავიათ. ჰეფესტოსის გამოჭედილი ჩაჩქანები (მუზარადები), სამკერდეები და იარაღი იქვე, იატაკზე აწყვია. ჰეფესტოსს და ათენას საერთო ტაძარი ჰქონდათ ათენში და მათ ეთაყვანებოდნენ, როგორც ხელოსნების მფარველებს. ამ კონტექსტში მათ ერთად გამოსახავენ. ოთხი სტიქიის ალეგორიაში ჰეფესტოსი ცეცხლის სტიქიის პერსონიფიკაციაა. მის ეტლს ძაღლები ეზიდებიან.

11. *დემეტრე (ცერერა)* – ნაყოფიერებისა და მიწათმოქმედების ქალღმერთი, კრონოსისა და რეას ქალიშვილი, ზევსის და და მეუღლე, რომლისგანაც მან პერსეფონე შობა. ერთ-ერთი ყველაზე პატივსაცემი ქალღმერთი ოლიმპოზე. დემეტრეს ძველი ქტონური წარმომავლობა მის სახელშია ასახული (სიტყვასიტყვით "დედა მიწა"). ბერძნულ მითოლოგიაში მიწათმოქმედების ქალღმერთი განსაკუთრებით ასოცირდება მარცვლეულთან. მას ზოგჯერ ეთაყვანებიან როგორც დედა მიწას – ნაყოფიერების პირველწყაროს. მიწის ნაყოფიერების პერსონიფიკაციის ნიშნად მას თავთავების გვირგვინი ადგია, შესაძლებელია ხელში ეკავოს ძნა ან ხილითა და ბოსტნეულით სავსე სიუხვის რქა, ზოგჯერ ნამგალი (ცელი). სიუხვის იდეას ავსებს ბანუსი (ღვინის ღმერთი). პერსეფონე (პროზერპინა), დემეტრეს ქალიშვილი, მოიტაცა ჰადესმა (პლუტონიუსმა). დემეტრე ყველგან ეძებდა ქალიშვილს, ამის გამო მიწა უნაყოფო იყო, ვიდრე პერსეფონე არ დაბრუნდა. პერსეფონეს ნება დართეს წელიწადში ოთხი თვის განმავლობაში დაბრუნებულიყო მიწაზე, ამ დროს ყველაფერი კვლავ ყვაოდა და ნაყოფს იხამდა. როგორც შვილის მაძიებელ დედას, დემეტრეს ხელში ანთებული ჩირაღდანი (ხანდახან ორი) უკავია და შესაძლებელია დრაკონებშებმულ ეტლზე იდგეს. ამ მითში ასახულია სეზონური სიკვდილისა და აღორძინების

იდეა. შუა საუკუნეების ეპოქაში, როდესაც მრავალ კლასიკურ მითში აღმოაჩინეს ქრისტიანული მორალის ელემენტები, დემეტრე განასახიერებდა ეკლესიას, რომელიც შეიარაღებულია ძველი და ახალი აღთქმის ლამპარით და დაეძებს ჭეშმარიტი გზიდან აცდენილებს.

12. *პოსეიდონი (ნეპტუნი)* – ერთ-ერთი მთავარი ოლიმპიელი ღმერთი, ზღვათა მეუფე, კრონოსისა და რეას შვილი, ზევსისა და ჰადესის ძმა, რომლებთანაც ის სამყაროზე ბატონობას იყოფს. წილისყრის შემდეგ მას ერგო ზღვათა სამეფო (ზევსს – ცა, ჰადესს მიწის-ქვეშეთი). უძველესი წარმოდგენა პოსეიდონის შესახებ დაკავშირებულია ნოტიო მიწის ნაყოფიერებასთან. ამიტომ პოსეიდონის სახელი შესაძლებელია გაგებულ იქნეს, როგორც "მიწის მეუღლე", ან "მიწის მეუფე", ან "მიწის მრყეველი". ანტიკურ მითოლოგიაში ღმერთი, რომელიც განაგებს ზღვას და მის ბინადართ. მეზღვაურები უხმობდნენ მას, რათა უზრუნველყოთ უსაფრთხო მოგზაურობა. გამძვინვარებულ პოსეიდონს შეეძლო ქარიშხალი და გემის დაღუპვა გამოეწვია. მას გამოსახვენ ხშირთმიანი და გრძელწვერიანი მოხუცის სახით. მას ადვილად ცნობენ სამკაპით. ის შესაძლებელია დელფინზე იყოს ამხედრებული, მის წმინდა ცხოველზე ანტიკურ ხანაში. მის ეტლს, ჰიპოკამპუსები (ანუ – ზღვის ცხენები) ეზიდებიან, მათ წინა ნაწილი ცხენისა აქვთ, ხოლო ბოლო თევზისა. ზოგჯერ ის გამოჩნდება თავის მეუღლესთან – ამფიტრიტესთან (ნერეიდა ან ზღვის ნიმფა) და ვაჟიშვილ ტრიტონთან ერთად. ის ზღვის ნიჟარას აჟღერებს. მის გარშემო ნავარდობენ სხვა ტრიტონები – საერთო სახელი ყველა წყლის მობინადრისათვის და ნერეიდასათვის (თევზის კუდების ნაცვლად, მათ შესაძლებელია ჩვეულებრივი ადამიანის ფეხები ჰქონდეთ). მას მარსთან ერთად გამოსახვენ როგორც ვენეციის მფარველს. ოთხი სტიქიის ალეგორიაში ის წყლის პერსონიფიკაციაა. ბერძენთათვის პოსეიდონი ასევე ცხენთა მეფე იყო. მან შექმნა პირველი ცხენი და ფრთოსანი პეგასის ძამა იყო.

პერაკლეს 12 ზმირობა

[226: 133-156, 310, 311, 339, 441: 206-212, 634, 636, 644, 646, 706, 739, 762, 817, 867, 869:161-178, 994: 1:321-335]

ზოღიაქომ თითქმის ყველა ერი შთააგონა შეექმნათ მითები და ლეგენდები, რომლებიც ასახავენ თორმეტი ნიშნიდან თოთოეულისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. ბერძნულ მითოლოგიაში ესაა ლეგენდა პერაკლეს თორმეტი გმირობის შესახებ.

პერაკლე ზევსისა და ალკმენეს – თებეს მხედართმთავრის, ამფიტრიონის მეუღლის ვაჟი იყო. ეს უკანასკნელი ზევსმა აცდუნა, მიიღო რა მისი მეუღლის გარეგნობა.

როდესაც პერაკლე დაიბადა, პერამ, რომელსაც ყოველთვის აღიზიანებდა ქმრის ღალატი, მოინდომა ბავშვის დაღუპვა და მას ორი უზარმაზარი გველი გამოუგზავნა, რათა აკვანშივე დაეხრჩოთ. მაგრამ ბავშვმა გველები თვითონ გაგუდა. როდესაც გაიზარდა, პერაკლემ მშვენიერი აღზრდა მიიღო და მრავალი საგმირო საქმე ჩაიდინა, ვიდრე ცოლად მეგარას, თებეს მეფის ქალიშვილს შეირთავდა. მისგან მრავალი შვილი ეყოლა, მაგრამ ერთხელ პერას მიერ მოვლენილი სიგიჟის შეტყვის დროს თავისი შვილები და მათი დედა დახოცა. სინდისის ქენჯნით გაწამებული პერაკლე გაემართა დელფოს სამისნოში, რათა შეეტყო, თუ როგორ მოენანიებინა უნებურად ჩადენილი ცოდვა. პითიამ – აპოლონის მისანმა – მოუწოდა თორმეტი წელი მეფე ევრისთევსის კარზე ემსახურა. სწორედ ევრისთევსმა დაუდგინა მას თორმეტი საქმე (გამოცდა), რომლებსაც შემდეგ პერაკლეს თორმეტი გმირობა უწოდეს. პერაკლემ თანამიმდევრულად:

1. გაგუდა ნემეს ლომი;
2. მოკლა ლერნეს ჰიდრა;
3. ისრებით დახოცა სტიმფალიური ფრინველები;
4. სირბილში აჯობა არკადიულ (კერიხულ) ირემს;
5. დაატყვევა ერიმანთოსის ტახტი;
6. გაასუფთავა ავგიასის თავლა, მდინარეების ალფეასა და პენეას საშუალებით;
7. მოათვინიერა კრეტის ხარი, რომელიც პოსეიდონმა მეფე მინოსის დასასჯელად გამოაგზავნა;
8. მოკლა დიომედესი – თრაკიის მეფე, რომელიც თავის ცხენებს ადამიანის ხორციით კვებავდა;
9. დაამარცხა ამორძალები;
10. დაამარცხა და მოკლა გოლიათი გერიონი, მოიტაცა მისი ხარების ჯოგი;
11. გაათავისუფლა ჯოჯოხეთიდან თეზეუსი;
12. მოიტაცა ოქროს ვაშლები ჰესპერიდების ბალიდან.

1. ნაშენს ლომი

ლომის ნიშანი. ვერისთევსმა ჰერაკლეს ნემეს ლომის მოკვლა დაავალა. ეს უზარმაზარი ლომი ტიფონისა და ექიდნეს ნაშიერი იყო. ქალაქ ნემეს მახლობლად ცხოვრობდა და უმოწყალოდ აჩანაგებდა ახლომდებარე მიდამოებს. შიშით ვერავინ ეკარებოდა. დიდხანს ეძებდა ჰერაკლე ლომის ბუნავს, ბოლოს იპოვა დიდ გამოქვაბულში, რომელსაც ორი გასასვლელი ჰქონდა. ჰერაკლემ ერთი გამოსასვლელი ლოდებით ჩახერგა და ლომს დაელოდა. შებინდებისას გამოჩნდა უზარმაზარი ლომი, გრძელი, აბურღული ფაფრით. ჰერაკლემ მშვილდი მოჭიმა და მიყოლებით სამი ისარი ესროლა ლომს, მაგრამ ლომის ტყავმა ისრები აისხლიტა – ტყავი ფოლადივით მაგარი იყო. ჰერაკლემ ლომს კომბალი ჩასცხო და გააბრუა. როდესაც ლომი მიწაზე დაეცა, ჰერაკლემ ის მძლავრი ხელებით გაგუდა. მოკლული ლომი მხრებზე აიკიდა და ნემესში დაბრუნდა, მსხვერპლი შესწირა ზევსს და თავისი პირველი გმირობის აღსანიშნავად დააწესა ნემეს თამაშები. როდესაც ჰერაკლემ მოკლული ლომი მიკენში მიიტანა, ვერისთევსი მიხვდა, თუ რა ძალის პატრონი იყო ჰერაკლე და შეშინებულმა მიკენის კარიბჭესთან მიახლოვებაც კი აუკრძალა.

2. ლერნეს ჰიდრა

პირველი გმირობის შემდეგ ვერისთევსმა ჰერაკლე ლერნეს ჰიდრას მოსაკლავად გააგზავნა. ეს იყო საზარელი ურჩხული, რომელსაც გველის ტანზე დრაკონის ცხრა თავი ება. როგორც ნემეს ლომი, ჰიდრაც ტიფონისა და ექიდნეს ნაშიერი იყო. ის ქალაქ ლერნეს მახლობლად ჭაობში ცხოვრობდა, დროდადრო ბუნაგიდან ამოძვრებოდა და ანადგურებდა მთელ ნახირს და ქალაქის შემოგარენს. ერთ-ერთი თავი უკვდავი იყო. ჰერაკლე ლერნესაკენ იფიკლეს ვაჟ იოლაოსთან ერთად გაემართა. მათ ჰიდრა შუა ჭაობში, გამოქვაბულში იპოვეს. ჰერაკლემ გავარვარებული ისრები სტყორცნა ჰიდრას. ჰიდრა ეძგერა ჰერაკლეს, მაგრამ გმირმა სხეულზე ფეხი დაადგა და მიწას მიაკრა. ჰიდრა კუდით შემოესვია ფეხზე და ჰერაკლეს წაქცევას ლამობდა, ის კი ურყევ მთასავით იდგა და კომბლით ერთი-მეორის მიყოლებით აცლიდა თავებს. მაგრამ ერთი წაცლილი თავის ნაცვლად ურჩხულს ორი ახალი ეზრდებოდა. ჰიდრას დასახმარებლად ჭაობიდან ამოცოცდა უზარმაზარი კობორჩხალა და ჰერაკლეს ტერფში ჩაეჭიდა. მაშინ გმირმა იოლაოსს მოუხმო, რომელმაც მოკლა კობორჩხალა, შემდეგ ჭალას ცეცხლი წაუკიდა და აგიზგიზებული მუგუზლებით დაუწყო

მოწვა ჰიდრას კისრებს, ჰერაკლემ რომ თავებს აცლიდა. ჰიდრას ახალი თავები აღარ ეზრდებოდა, ბოლოს უკვდავი თავიც ჩამოვარდა. ჰერაკლემ ის მიწაში ჩაფლა და ზედ უზარმაზარი კლდე დაადგა, ზედაპირზე ამოსვლა რომ ვერ მოეხერხებინა, შემდეგ დაჩეხა ჰიდრას სხეული, მის შხამიან ნალველში ამოავლო თავისი ისრები. ამის შემდეგ ჰერაკლეს მიერ ისრით მიყენებული ჭრილობები უკურნებელი გახდა.

ლერნეს ჰიდრა ღრიანკალის ნიშანს შეესაბამება. ღრიანკალი – სექსუალური ძალის სიმბოლოა, რომელსაც მუდამ ახალი თავი – ახალი ძალა – ეზრდება. მხოლოდ ღვთიურ ცეცხლს შეუძლია მისი დამარცხება. შეუძლებელია სექსუალური სიყვარულის უარყოფა, მაგრამ ის ღვთიურ სიყვარულად უნდა გარდაისახოს. რაც შეეხება იმათ, ვინც უაზროდ ებრძვის სექსუალურ ძალებს, ისინი იფიტებიან ამ ბრძოლაში და ვერასოდეს დაძლევენ მას. ისინი ბოროტდებიან, ავდებიან და ვნებების ტყვეობაში ექცევიან [43, 556].

3. სტიმფალიური ფრინველები

ვერისთევსმა ჰერაკლეს დაავალა დაეხოცა სტიმფალიური ფრინველები, რომლებმაც უდაბნო აქციეს არკადიის ქალაქ სტიმფალოსის შემოგარენი. ისინი თავს ესხმოდნენ ადამიანებსა და ცხოველებს და მათ სპილენძის ბრჭყალებითა და ნისკარტებით ფლეთდნენ. ამ ფრინველთა ფრთები მტკიცე ბრინჯაოსი იყო და მათ შეეძლოთ ისინი ისრის მსგავსად ეტყორცნათ თავდამსხმელთათვის.

ჰერაკლეს დაეხმარა მეგრძოლი ათენა პალასი. მან ჰერაკლეს ჰეფესტოსის გამოჭედილი ორი სპილენძის დაფი მისცა. გმირი მაღალ მთაზე ავიდა, იმ ტყის მახლობლად, სადაც სტიმფალიური ფრინველები ბუდობდნენ და მძლავრად აახშიანა დაფი. ფრინველები უზარმაზარ გუნდად აფრინდნენ ტყის თავზე. ისინი წვიმასავით ყრიდნენ თავის ისრის მსგავს ბუმბულს, მაგრამ ისრები მთაზე შემდგარ ჰერაკლეს ვერას აკლებდა. ჰერაკლემ მოზიდა მშვილდი და უმოწყალოდ სტყორცნიდა თავის მომაკვდინებელ ისრებს ფრინველებს. შეშინებული გადარჩენილი ფრინველები საბერძნეთიდან გადაიხვეწნენ ევქსინოს პონტის (შავი ზღვის) ნაპირებზე და აღარასოდეს დაბრუნებულან სტიმფალოსის შემოგარენში. ლევენდის მიხედვით ეს სვავები იყვნენ. ჰერაკლემ ისინი მშვილდ-ისრით დახოცა, რაც შეესაბამება მშვილდოსნის ნიშანს.

4. კერძო ირემი

ვერისთევსმა იცოდა, რომ არკადიაში ცხოვრობდა საოცარი კერძო ირემი, რომელიც არტემისმა გამოუგზავნა ადამიანებს დასასჯელად. ეს ირემი თავისი სპილენძის ჩლიქებით მინდვრებში მოსავალს აოხრებდა. ვერისთევსმა უბრძანა ჰერაკლეს დაეჭირა ირემი და მიკენაში ჩამოეყვანა. ეს ირემი, არაჩვეულებრივად ლამაზი იყო, ოქროს რქებითა და სპილენძის ჩლიქებით. ქარივით დაქროდა ველ-მინდვრებში და არასოდეს იღლებოდა. მთელი წელი დასდევდა ჰერაკლე ირემს უშედეგოდ, როდესაც იმედი გადაეწურა, თავისი მიზანსაუცდენელი ისარი სტყორცნა, მან ირემი ფეხში დაჭრა და მხოლოდ ამის შემდეგ შესძლო მისი დაჭერა. ამ დროს მის წინ გაჩნდა განრისხებული არტემისი — ეს მისი საყვარელი ირემი იყო. მაგრამ ჰერაკლემ თავი იმით იმართლა, რომ ის მხოლოდ ვერისთევსის ბრძანებით სდევნიდა ირემს. თვით ღმერთებმა უბრძანეს მას ვერისთევსის სამსახური და ის ურჩობას ვერ გაბედავდა.

5. ერიმანთოსის ტახტი და ბრძოლა კენტავრებთან.

ვერისთევსის შემდეგი დავალება იყო ერიმანთოსის ტახტის შეპყრობა. ეს უზარმაზარი, მძვინვარე ტახტი ერიმანთოსის მთის ფერდობებზე ცხოვრობდა და წამახული ეშვებით ფატრავდა კაცსა თუ მხეცს. ერიმანთოსისაკენ მიმავალ გზაზე ჰერაკლე ესტუმრა ბრძენ კენტავრე ფოლოსს, რომელმაც დიდი პატივით მიიღო ზევსის სახელოვანი შვილი და ნადიმი გაუმართა. ნადიმის დროს კენტავრმა ღვინით სავსე ჩაფს ახადა თავი, ღვინის სურნელი სხვა კენტავრებმაც შეიგრძნეს და განრისდნენ ფოლოსზე, ვინაიდან ღვინო მარტო მას კი არა, ყველა კენტავრს ეკუთვნოდა. გამძვინვარებული კენტავრები თავს დაესხნენ ფოლოსსა და ჰერაკლეს, მაგრამ ეს უკანასკნელი არ დაიბნა და მომხდურებს ანთებულ ნაკვერჩხალს ესროდა. კენტავრები გაიქცნენ, ჰერაკლე კი გამოეკიდა მათ და მომაკვდინებელ ისრებს ესროდა. ჰერაკლემ კენტავრებს ბრძენი ქირონის საცხოვრებლამდე სდია. მღვიმეში შეჭრილმა ჰერაკლემ შემთხვევით დაჭრა თავისი მეგობარი ქირონი. იცოდა ქირონმა, რომ არ მოკვდებოდა, ვინაიდან უკვდავი იყო, მაგრამ საშინლად გაწამდებოდა ჭრილობისაგან. ამის თავიდან ასარიდებლად, მოგვიანებით, ქირონი ნებაყოფლობით ჩავიდა ჰადესის საუფლოში.

ღრმად დამწუხრებულმა ჰერაკლემ მიატოვა ქირონი და მალევე მიაღწია მთა ერიმანთოსს. იქ, ხშირ ტყეში იპოვა მან მძვინვარე ტახტი და ტყიდან გამოაგდო, დიდხანს სდია და ბოლოს ღრმა თოვლში მოიმ-

წყვლია. შემდეგ გათოკა და მიკენში მიიყვანა. როდესაც ევრისტევსმა ტახი დაინახა, შიშისაგან ბრინჯაოს დიდ პითოსში ჩაიმალა.

ერიმანთოსის ტახი მარსის ცხოველურ ძაღლას განასახიერებს და ვერძის ნიშანს შეესაბამება. ბერძნულ მითოსში არსებობს ლეგენდა, რომ მარსი ტახად იქცა, შურისძიების მიზნით აღონისი რომ დაეჭრა.

6. ავგიასის თავლა

მალე ევრისტევსმა ჰერაკლეს ახალი დავალება მისცა. მას ელიდის მეფის, ჰელოოსის შვილის, ავგიასის თავლა უნდა გაეწმინდა ნაკლისაგან. მზის ღმერთმა შვილს აურაცხელი სიმდიდრე უბოძა. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანი იყო ავგიასის რემები და ჯოგები. ჰერაკლემ ავგიასს შესთავაზა თავლების ერთ დღეში დასუფთავება, თუკი ის დასთანხმდებოდა თავისი აურაცხელი ქონების ნაწილი მისთვის გადაეცა. ავგიასი დათანხმდა. ჰერაკლემ ორი საპირისპირო კედელი მოანგრია, რომლებიც თავლას გარშემო ერტყა და გაუსუფთავებელ ბაკებში ორი მდინარე – ალფეოსი და პენეოსი მიუშვა. ამ მდინარეების წყალმა ერთ დღეში გაიტანა წლობით დაგროვილი ნაკელი, ჰერაკლემ კი კედლები კვლავ ამოაშენა. როდესაც ჰერაკლე ავგიასთან მივიდა გასამრჯელოს მისაღებად, მეფემ არ მისცა დაპირებული ჯოგების მეთაუდი ნაწილი. ჰერაკლემ სასტიკად იძია შური ელიდის მეფეზე. რამდენიმე წლის შემდეგ, როდესაც ევრისტევსთან სამსახურს მორჩა, ჰერაკლე დიდი ჯარით შეესია ელიდას, სისხლისმღვრელ ბრძოლაში დაამარცხა ავგიასი და თავისი მომაკვდინებელი ისრით განგმირა.

ჰერაკლეს ეს გმირობა უკავშირდება მერწყულის ნიშანს, რომლის სულიერი წყლები რეცხავენ ადამიანის ქვეცნობიერს – "თავლებს".

7. კრეტის ხარი

ევრისტევსის მეშვიდე დავალების შესასრულებლად ჰერაკლეს საბერძნეთის დატოვება და კუნძულ კრეტაზე გამგზავრება მოუწია. ევრისტევსმა მას მიკენში კრეტის ხარის ჩამოყვანა დაავალა. ეს ხარი მიწისმრყველმა პოსეიდონმა გამოუგზავნა საჩუქრად კრეტას მეფეს, ევროპეს შვილს მინოსს. მინოსს ხარი პოსეიდონისათვის მსხვერპლად უნდა შეეწირა, მაგრამ მან ვერ გაიმეტა მშვენიერი ცხოველი სამსხვერპლოდ და თავის ნახირში დატოვა, ხოლო პოსეიდონს ერთ-ერთი თავისი ხარი შესწირა. განრისხებულმა პოსეიდონმა მშვენიერი ცხოველი გააცოფა. გამძვინვარებული ცხოველი მთელი სისწრაფით დაქრო-

და კუნძულზე და ყველაფერს ანადგურებდა. მისი დაოკება შეუძლებელი იყო. ჰერაკლემ დაიჭირა ხარი და დაიმორჩილა, შემდეგ ფართო ზურგზე შეაჯდა და კრეტიდან პელოპონესამდე ზღვა გადასცურა. ჰერაკლემ ხარი მიკენში მიიყვანა, მაგრამ ევრისტევსს შეეშინდა თავის ჯოგში პოსეიდონის ხარის დატოვება და ბრძანა გაეშვათ. იგრძნო თუ არა თავისუფლება, გაცოფებულმა ხარმა მთელი პელოპონესი გადაკვეთა და ატიკაში, მარათონის ველზე მიიბრინა. იქ ის დიდმა ათენელმა გმირმა თეზევსმა მოკლა. ეს გმირობა კუროს ნიშანს უკავშირდება.

8. დიომედესის ცხენები

კრეტის ხარის მოთვინიერების შემდეგ ჰერაკლეს, ევრისტეოსის დავალებით, თრაკიაში მოუხდა გამგზავრება მეფე დიომედესთან. ამ მეფეს საკვირველი ძალისა და სილამაზის ცხენები ყავდა. ისინი მეფეს რკინის ჯაჭვებით ყავდა მიბმული სადგომთან, რადგან მათ ვერავითარი ბორკილი ვერ აკავებდა. დიომედესი მათ ადამიანი ხორციტ კვებავდა. შეუბრალებელი მეფე მათ სარჩოდ ხდიდა ყველა უცხოელს, ვისაც კი ქარიშხალი მისი სამეფოს ნაპირებთან გადმობისროდა. ჰერაკლემ მოიტაცა ცხენები და თავის გემზე გადაიყვანა. ნაპირზე დაეწია მას დიომედესი თავის მეომარ ბისტონებთან ერთად. ცხენების დაცვა ჰერაკლემ ჰერმესის შვილს აბდეროსს დაავალა, ხოლო თვითონ დიომედესს შეებრძოლა. მცირერიცხოვანი თანამგზავრები ყავდა ჰერაკლეს, მაგრამ დიომედესი მაინც დაამარცხა. დაბრუნებულმა ჰერაკლემ დაინახა, რომ მისი საყვარელი მეგობარი აბდეროსი ველურ ცხენებს დაეგლიჯათ. ჰერაკლემ მას მეფური გასვენება მოუწყო. მისი საფლავის მახლობლად კი დააარსა ქალაქი და განსვენებულის პატივსაცემად აბდერა უწოდა. ცხენები კი ჰერაკლემ ევრისტევსს მიუყვანა. ამ უკანასკნელმა ცხენების გათავისუფლება ბრძანა. ველური ცხენები ტყით დაფარულ ლიკეონის მთებში გაიქცნენ, სადაც გარეული მხეცების საკბილო გახდნენ.

ჰერაკლეს ეს გმირობა დაკავშირებულია მარჩბივის თანავარსკვლავედთან. ჰერაკლემ დიომედესი საკუთარ ცხენებს მიუგდო გასაგლევად. პლანეტა მერკური მართავს მარჩბივს და უბიძგებს მოქმედებისაკენ, ზოგჯერ ქურდობისა და მკვლელობისაკენ. ბერძნულ მითოლოგიაში მერკურიუსი ასევე იყო მოგზაურთა ღმერთი. დიომედესი საკუთარ ცხენებს სწორედ გზააბნეული მოგზაურებით კვებავდა. მერკურიუსი წარმოადგენს ინტელექტს, ხოლო ინტელექტს ნგრევის მიდრეკილება გააჩნია. გონებით ადამიანი ანგრევს – ანალიზებს, აკრიტიკებს, შლის, მაგრამ საბოლოოდ იგივე ძალა, რომელიც ყველაფერს

ანგრევს მის გარშემო, მასაც ანადგურებს. სწორედ ეს მოუვიდა დომელესს. ის ცხენებს ადამიანებს აჭმევდა, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს თვითონ შეჭამეს ცხენებმა.

9. ჰიპოლიტეს სარტყელი

ჰერაკლეს მეცხრე გმირობას წარმოადგენდა ამორძალების ქვეყანაში მოგზაურობა ჰიპოლიტეს ოქროს სარტყელის მოსაპოვებლად. ეს სარტყელი ჰიპოლიტეს ომის დმერთმა არესმა უბოდა და ისიც ატარებდა მას ყველა ამორძალზე თავისი ძალაუფლების ნიშნად. ევრისტევის ქალიშვილს ადმეტეს, ჰერას ქურუმ ქალს, უცილობლად სურდა ჰქონოდა ეს ქამარი. მისი სურვილის აღსრულების მიზნით ევრისტემა ქამრის ჩამოსატანად ჰერაკლე გააგზავნა. ჰერაკლემ საბერძნეთის სახელოვან გმირთაგან შეკრიბა მცირე რაზმი და ერთი ხომალდით გაემგზავრა ამორძალთა ქვეყნისაკენ. მის თანამგზავრთა შორის იყო თეზევსი – ატიკის გმირი.

ევქსინოს პონტის ნაპირზე იყო ამორძალთა ქვეყანა, დედაქალაქი – თემისკირა. ხანგრძლივი მოგზაურობის შემდეგ მიაღდა ჰერაკლე თემისკირას. ზევსის ძის გმირობათა ამბავი დიდი ხანია შეეტყვოთ ამორძალებს, ამიტომ თავის დედოფალთან ერთად გამოვიდნენ გმირის დასახვედრად.

ჰერაკლემ მოუთხრო ჰიპოლიტეს, რამაც მიიყვანა მის ქვეყანაში. ჰიპოლიტეს ძალა არ შესწევდა უარი ეთქვა გმირისათვის, უკვე მზად იყო უსასყიდლოდ გადაეცა მისთვის ქამარი. მაგრამ დიადმა ჰერამ, მისთვის საძულველი ჰერაკლეს დაღუპვის სურვილით ანთებულმა, ამორძალის სახე მიიღო, ბრბოში შეერია და მებრძოლ ქალებს აქეზებდა თავს დასხმოდნენ ჰერაკლეს. – ტყუილს ამბობს ჰერაკლეს – ეუბნებოდა ჰერა ამორძალებს. ის აქ ჩამოვიდა მზაკვრული ჩანაფიქრით, მან სურს თქვენი დედოფალი ჰიპოლიტე მოიტაცოს და სახლში მონად წაიყვანოს.

ამორძალებმა ჰერას დაუჯერეს. იარაღს დაავლეს ხელი და ჰერაკლეს რაზმს შეუტყეს. დამარცხდნენ ამორძალები, მათი ჯარი გაიქცა, ბევრი ამორძალი დაიღუპა გმირთა ხელით. ჰერაკლემ დაატყვევა ამორძალთა მხედართმთავრები – მელანიპე და ანტიოპე. ბოლოს დაუზავდნენ ამორძალები ჰერაკლეს. ჰიპოლიტემ ქამრის ფასად გამოისყიდა მელანიპე, ხოლო ანტიოპე ჰერაკლემ თან წაიყვანა და არნახული გმირობისათვის თეზევსს აჩუქა. ასე მოიპოვა ჰერაკლემ ჰიპოლიტეს ქამარი.

ამორძალები, რომლებმაც შექმნეს საზოგადოება მამაკაცების გარეშე, ქალწულის ერთ-ერთ ასპექტს წარმოადგენენ.

10. ბერიონის ძროხები.

ამორძალთა ქვეყანაში ლაშქრობიდან დაბრუნების შემდეგ, მოკლე ხანში, პერაკლე ახალი გმირობის ჩასადენად გაეშურა. ევრისტეუსმა მას მიკენში გოლიათ გერიონის ძროხების მორეკვა დაავალა. გერიონი ქრისაორისა და ოკეანიდა კალიროეს ვაჟი იყო. პერაკლეს უნდა მიეღწია დედამიწის დასავლეთი კიდისათვის, სადაც შებინდებისას ციდან ეშვება მზის კამკაშა ღმერთი ჰელიოსი. მიწის დასალიერს, ზღვის ვიწრო სრუტის ორთავ სანაპიროზე მან აღმართა ორი ქვის სვეტი თავისი გმირობის აღსანიშნავად (პერაკლეს სვეტები ჰიბრალტარის ნაპირებზე).

საღამოს გამოჩნდა ჰელიოსის ცეცხლოვანი ეტლი. ჰელიოსმა თვითონ შესთავაზა პერაკლეს ერთიანზე გადასვლა ოქროს ნავით, რომელშიც ის ყოველ საღამოს თავის ეტლთან და ცხენებთან ერთად დასავლეთი სანაპიროდან აღმოსავლეთ სანაპიროზე მდებარე თავის ოქროცურვილ სასახლეში მიემართებოდა. გახარებული გმირი თამამად ჩაჯდა ნავში და მალე მიაღწია ერთიას. ნაპირთან მიდგომა ვერ მოასწრეს, რომ ორთავიანმა ქოფაკმა ორთოსმა სუნი აიღო და ყეფით გამოექანა პერაკლესაკენ. კომბლის ერთი დაკვრით მოკლა ის პერაკლემ. მაგრამ ორთოსი მარტო არ იცავდა გერიონის ნახირს. მოუხდა პერაკლეს მწყემს ევრიტიონთან შებრძოლებაც. სწრაფად მოერია გოლიათს ზევსის ძე და გერიონის ძროხები ზღვის ნაპირისაკენ გამორეკა, სადაც ჰელიოსის ოქროს ნავი იდგა. გერიონმა გაიგონა თავისი ძროხების ბლავილი და ჯოგისაკენ გაემართა, დაინახა დახოცილი ორთოსი და ევრიტიონი და გამტაცებულს გამოექიდა. ზღვის ნაპირზე დაეწია. საოცარი რამ იყო გერიონი – მას სამი სხეული, სამი თავი, ექვსი ხელი და ექვსი ფეხი ჰქონდა, სამ ფარს იფარებდა ბრძოლის დროს, სამ შუბს ესროდა მოწინააღმდეგეს. პერაკლეს დიდი შებრძოლი, ათენა პალასი დაეხმარა. პერაკლემ თავისი მომაკვდინებელი ისარი თვალში მოახვედრა გერიონს, შემდეგ კი კომბლით მოკლა, შემდეგ გერიონის ძროხებთან ერთად ჰელიოსის ოქროს ნავით გადაცურა ბოზოქარი ოკეანე, ხოლო ნავი ჰელიოსს დაუბრუნა. როდესაც ნახირს მიკენისაკენ მიერეკებოდა, გზად ერთი ძროხა გამოექცა, სრუტე გადაცურა და სიცილიაში მოხვდა. აქ ის დაინახა მეფე ერიქსმა, პოსეიდონის შვილმა, ძროხა თავის ნახირში გაამწესა და აღარ უბრუნებდა ჰე-

რაკლეს. ბრძოლის დროს ზევისის შვილმა მეფეს მძლავრი ხელები შემოხვია და გაგულა. იონიის ზღვის ნაპირებზე ჰერამ ძროხებს ცოფი მოუვლინა. გაცოფებული ძროხები სხვადასხვა მხარეს გაიფანტნენ. დიდი ძალისხმევა დასჭირდა ჰერაკლეს, სანამ ძროხებს დაიჭერდა და ბოლოსდაბოლოს ევრისტევსს მიჰგვროდა. ევრისტევსმა კი დაუხანებლად შესწირა ისინი მსხვერპლად ჰერას.

ჰერაკლეს ეს გმირობა კირჩხიბის ნიშანს შეესაბამება, რომელიც ზღვასთან და სანაპიროსთანაა დაკავშირებული. ზღვა ერთყმის გარს კუნბულს, სადაც ჰერიონი ცხოვრობს. ჰერიონს ყავს ხარები, ხოლო მთვარე მართავს კირჩხიბს და ზოგი ტრადიციის თანახმად წარმოდგენილია მთვარის ეტლით, რომელშიც ხარებია შებმული. რაც ეხება გერიონს: ადამიანი სამ პრინციპზეა დაფუძნებული – ინტელექტზე, გულსა და ნებისყოფაზე, რაც მასში მოცემულია უმდაბლეს პერსონალურობის დონეზე და უმაღლეს ინდივიდუალობის დონეზე. ტრადიციულ სიმბოლიკაში პერსონალობა წარმოდგენილია მთვარით, ხოლო ინდივიდუალობა – მზით. ამგვარად, გერიონის სამი სხეული, შეესაბამება ფიზიკურ, ასტრალურ და მენტალურ პლანებს, რომლებიც შეადგენენ პერსონალობას, რომელიც ინდივიდუალობაში უნდა ტრანსფორმირდეს.

11. კერბერი (ცერბერი)

ის იყო ჰერაკლე ტირინფში დაბრუნდა, რომ ევრისტევსმა შემდეგი დავალების შესასრულებლად გააგზავნა. ის პირქუშ და საშინელებით აღსავსე ჰადესის სამეფოში უნდა ჩასულიყო და საშინელი, ჯოჯოხეთური ქოფაკი კერბერი გამოეყვანა. სამი თავი ჰქონდა კერბერს, კისერზე გველები ეხვეოდა, კული კი ღრაკონის ხახადაფრენილი, უზარმაზარი თავით სრულდებოდა. ტენარონის კონცხის (პელოპონესის სამხრეთი ბოლო) მრუმე ნაპრალიდან ჩაეშვა ჰერაკლე მიწისქვეშა სამეფოს უკუნეთში. ჰადესის კართან ჰერაკლემ მივიწყების ტახტზე მიჯაჭვული გმირები – თეზევსი და თესალიის მეფე პირითოოსი დაინახა. ისინი ღმერთებმა დასაჯეს ჰადესისათვის პერსეფონეს მოტაცების მცდელობისათვის.

ჰერაკლემ თეზევსს ხელი გაუწოდა და გაათავისუფლა. მაგრამ როდესაც პირითოოსის გათავისუფლება მოინდომა, მიწა იძრა და ჰერაკლე მიხვდა, რომ ღმერთებს არ სურთ ეს.

მიწისქვეშა სამყაროში ჰერაკლეს ღმერთების მოციქული ჰერმესი, გარდაცვლილთა სულების მეგზური, შეუძღვა, ხოლო მისი თანამგზავრი ზევსის საყვარელი ასული ათენა პალასი იყო.

როდესაც ჰერაკლე ჰადესის სამეფოში შევიდა, შიშით დაიფანტნენ გარდაცვლილთა სულები. მხოლოდ გმირ მელეაგრეს აჩრდილი არ გაქცეულა. მან ჰერაკლეს სთხოვა ცოლად მისი და, დაობლებული, ულამაზესი დეიანირა მოეყვანა. ჰერაკლე დასთანხმდა.

ბოლოს წარსდგა ჰერაკლე ჰადესის ტახტის წინ და სთხოვა მიკენში სამთავიანი კერბერის წაყვანის უფლება. ჰადესი დასთანხმდა იმ პირობით, თუ ჰერაკლე მოახერხებდა კერბერის შიშველი ხელებით დამორჩილებას. ჰერაკლემ კერბერი იპოვა და ხელები ყელზე შემოაჭედო, კერბერმა კუდი ფეხზე შემოახვია გმირს, ხოლო დრაკონის თავი სხეულში ჩააფრინდა კბილებით, მაგრამ ყველაფერი ამაო იყო. ბოლოს ჰადესის ნახევრადდამხრჩვალნი ძაღლი გმირის ფეხებთან დაეცა. ჰერაკლემ ის დაიმორჩილა და მიკენში წაიყვანა. დღის სინათლემ შეაშინა კერბერი, სულ ცივი ოფლით დაიფარა, შხამიანი ქაფი წვეთავდა მისი სამი ხახიდან. სადაც ქაფი ეცემოდა, შხამიანი მცენარეები იზრდებოდა.

შეძრწუნდა ევრისტევსი საშინელი ქოფაკის დანახვისას და სთხოვა ჰერაკლეს უკან, ჰადესისათვის მიეგვარა ის. ჰერაკლემ თხოვნა შეუსრულა.

თევზების თანავარსკვლავედი წარმოადგენს საყოველთაო ქაოსს, პირველად სივრცეს, საიდანაც იშვა ყველაფერი არსებული. ეს განურჩევლობის, არაცნობიერის, წყვდიადის, ჰადესის სამყაროა, რომელსაც ჰერაკლემ თევზის (სული) გამოსტაცა, რათა ის სინათლეზე, ცნობიერისაკენ გამოეყვანა.

12. ჰესპერიდების ვაშლები

ევრისტევსის სამსახურში ჰერაკლეს ყველაზე ძნელი გმირობა მისი ბოლო გმირობა იყო. ის უნდა მისულიყო ტიტან ატლასთან, რომელსაც მხრებზე ცის კაბადონი ეჭირა და მისი ბალებიდან, რომლებსაც ატლასის ქალიშვილები, ჰესპერიდები, უვლიდნენ, მოეტანა სამი ოქროს ვაშლი. ეს ვაშლები იზრდებოდა ოქროს ხეზე, რომელიც ქალღმერთმა გეამ გაზარდა და ჰერას მისი ქორწილის დღეს მიართვა საჩუქრად. მდინარე ერიდანის ნაპირზე მას ნიმფები დახვდნენ და ურჩიეს, როგორ გაეგო გზა ჰესპერიდების ბალისაკენ.

ჰერაკლე უეცრად თავს უნდა დასხმოდა მოხუც გრძნულ ნერეუსს, როდესაც ის წყლიდან ამოვიდოდა და მისგან გაეგო გზა ჰეს-

პერიოდების ბალები საკენ. ჰერაკლე თავს დაესხა ზღვის ღვთაებას, ძნელი იყო ბრძოლა, ჰერაკლეს რკინის მკლავებიდან თავი რომ დაეღწია, ნერეუსი სხვადასხვა სახეს ღებულობდა, მაგრამ ამაოდ. ბოლოს დაღლილი ნერეუსი ჰერაკლემ გააკოჭა და მას გათავისუფლების საფასურად მოუხდა ჰერაკლესათვის ჰესპერიდების ბალების გზა ესწავლებინა.

გზად მას მოუხდა ანტიოსთან, პოსეიდონისა და ქალღმერთ გეას ვაჟი შვილთან, შებრძოლება. ვერავინ დაამარცხებდა ანტიოსს ორთაბრძოლაში, თუ არ ეცოდინებოდა საიდუმლო, საიდან იკრებს ის ძალას ბრძოლის დროს. როდესაც ანტიოსი გრძნობდა, რომ ძალა ელეოდა, ხელით მიწას – დედას ეხებოდა და აღიდგენდა მას. მაგრამ საკმარისი იყო ჰერში აეტაცა ვინმეს, ამას ველარ ახერხებდა. ბრძოლის დროს ბუმბერაზმა ჰერაკლემ ხელში აიტაცა ანტიოსი – გამოეღია ჰეას შვილს ძალა და ჰერაკლემ ის გაგუდა.

ევგვიპტეში ჰერაკლეს მსხვერპლად შეწირვა დაუპირეს წვიმის მოყვანის მიზნით. მაგრამ გმირმა გაგლიჯა თოკები და საკურთხეველთან დახოცა გულქვა მეფე ბუსირისი და მისი ვაჟი ამფიდიამანტოსი.

ბოლოს მიღწია ჰერაკლემ მიწის კიდეს, სადაც ტიტან ატლასს მხრებით ეკავა ცა. ატლასი დასთანხმდა ჰერაკლესათვის სამი ოქროს ვაშლი მოეტანა, თუ ის ამ ხნის განმავლობაში მის მაგივრად შეეყუდეოდა ცარგვალს. ჰერაკლე დაეთანხმა და ატლასის ადგილი დაიკავა. როდესაც ატლასმა ვაშლები მოიტანა, ჰერაკლეს შესთავაზა – მე თვითონ წაუღებ ვაშლებს ევრისთევსსო. მაგრამ ჰერაკლე მიუხვდა ატლასს ეშმაკობას, მიხვდა, რომ ტიტანს მძიმე შრომისაგან თავის დაღწევა უნდოდა და თავი ისე მოაჩვენა გოლიათს, თითქოს დათანხმდა. ოღონდ სთხოვა დროებით დამდგარიყო თავის ადგილზე, ვიდრე ჰერაკლე თავისთვის ბალიშს არ გაიკეთებდა. ჰერაკლემ აკრიფა თავისი კომბალი, მშვილდი, ისრები, ოქროს ვაშლები, დაემშვიდობა ატლასს, მიკენში დაბრუნდა და ევრისთევსს ვაშლები მიუტანა. ევრისთევსმა ისინი ჰერაკლეს აჩუქა, ჰერაკლემ – თავის მფარველს, ათენა პალასს მიუძღვნა, ხოლო ათენამ კვლავ ჰესპერიდებს დაუბრუნა, რათა სამუდამოდ მათ ბაღში დარჩენილიყო.

მეთორმეტე გმირობის შემდეგ ჰერაკლე გათავისუფლდა ევრისთევსის სამსახურისაგან და შვიდკარიბჭე თებეში დაბრუნდა.

ეს უკანასკნელი გმირობა შეესაბამება სასწორის ნიშანს, რომელშიც მზე იმყოფება 21 სექტემბრიდან 21 ოქტომბრამდე. ეს შემოდგომის დასაწყისია, როდესაც ბოლო მოსავალს იღებენ. სასწორის ნი-

შანს მართავს ვენერა, რომელიც ბატონობს ბაღებს, ყვავილებს და სილამაზეს. მეორე მხრივ, ბერძნულად პლანეტა ვენერას ჰესპეროსი – ცისკრის ვარსკვლავი ეწოდება.

ჰერაკლეს თორმეტი გმირობის ინტერპრეტაცია შესაძლებელია მზის გადაადგილებით ზოდიაქოს სხვადასხვა ნიშანში. ამავე დროს თითოეული ნიშანი შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც ბუნების თანდათანობითი გარდაქმნის ეტაპები წლის განმავლობაში [408].

როდესაც მზე ვერძში შედის, ეს გაზაფხულის დასაწყისია, ბუნების ძალთა აღორძინება, კვირტების გაღვიძება. ეს აღტკინება გრძელდება კუროსა და მარჩბივში, ფოთლებისა და ყვავილების გაჩენის კვალდაკვალ. კირჩხიბში ზაფხული იწყება, ყალიბდება მარცვლები, თესლები, შემდეგ მწიფეს ნაყოფი (ლომი), ხოლო მწიფობის ხანას მოსდევს ჭირნახულის აღების პერიოდი (ქალწული). შემდეგ მოდის შემოდგომა (სასწორი, ღრიანკალი, მშვილდოსანი) – კრეფენ შემორჩენილ ნაყოფს, ცვივა ფოთლები, კვდება და იშლება მცენარეული საფარველი. ბოლოს მოდის ზამთარი (თხის რქა, მერწყული და თევზები) – თესლი და მარცვალი მიწაში ჩადის და მასთან ასიმილირდება. მაგრამ ეს სიკვდილი იწვევს ახალი თესლისა და მარცვლების ჩასახვას, რასაც მოყვება სიცოცხლის ახალი აფეთქება და ახალი ყვავილობა. ამგვარად, ყოველ ნიშანში მზე გარკვეულ სამუშაოს ასრულებს.

მცენარეულ საფარზე მზის ასეთი ზემოქმედება განვიხილოთ ალქიმიის თვალთახედვით, როგორც დიადი შემოქმედების მატერიის გარდაქმნა, როგორც აღმოცენებადი, მოყვავილე, ღპობადი, აღორძინებადი მარცვალი. მაგრამ ალქიმიური მუშაობა მხოლოდ დიადი შემოქმედების მატერიის გარდაქმნა არ არის. ადამიანისათვის, ჭეშმარიტი ალქიმიური სამუშაო – ესაა საკუთარ თავში დაფარული მარცვლების გაღვივება, ისევე როგორც ბუნების ძალები მიწაში დაფარული თესლის აღმოცენებას უწყობენ ხელს და ზოდიაქოს თითოეულ ნიშანს გააჩნია როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი ასპექტი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, "ზოდიაქო" ბერძნულიდან ითარგმნება როგორც "მხეცთა წრე". "მხეცი" მითოლოგიაში ადამიანის მდაბალი ბუნების სიმბოლოა, რომელზედაც ადამიანი უნდა ამაღლდეს, დაამარცხოს ის თავის თავში. სწორედ ესაა გამოხატული ჰერაკლეს გმირობებში. ადამიანი, ჰერაკლეს მსგავსად, უნდა ებრძოდეს ყველა უარყოფით ასპექტს და განავითაროს დადებითი [43].

1. ის უნდა ებრძოდეს მარსის მგელსა და ტახს (სიველურე, სიბოროტე), გამოკვებოს სურვილი, მზადყოფნა მარცვლის აღმოცენებისათვის აუცილებელი მსხვერპლის გასაღებად (ერიმანთოსის ტახი, ვერძი);

2. მან უნდა დაამარცხოს კუროს მატერიალიზმი და ხორციელობა, შეიძინოს მისი მოთმინება, მისი მიზანსწრაფვა და მისი ძალა (კრეტას ხარის მოთვინიერება).

3. ის უნდა ებრძოდეს მარჩბივის ინტელექტის მავნე ტენდენციებს: ტყუილისადმი, კრიტიციზმისა და ცილისწამებისადმი მზადყოფნას. მაგრამ ამავე დროს ყოველთვის აასრულოს სიყვარულისა და სიბრძნის მითითებები (ლიომელესის ცხენები).

4. მან უნდა დაიმორჩილოს, დაეპატრონოს ემოციურობას, კირჩხიბის, მთვარი ფავორიტის, მოუწესრიგებელ და ბუნდოვან წარმოსახვას. ამავე დროს გახდეს მგრძნობიარე სულიერი დინებებისადმი, იქონიოს სურვილი აამაღლოს საკუთარი სიცოცხლე და განწმინდოს მისთვის ბოძებული ძალები (გოლიათი გერიონი).

5. მან უნდა დაამარცხოს ლომის ყოყოჩობა და ქედმაღლობა, მაგრამ ამავე დროს განავითაროს საკუთარი პირდაპირობა, კეთილშობილება და ღირსება. ნემეას ლომის დამარცხება და მისი მიკენში მიყვანა ნიშნავს ადამიანში წმინდა ფიზიკური ძალის დაუფლებას, მის მოთოკვას. მხეცის ტყავი ბერძნულ და ინდურ მისტერიებში წარმოადგენს ადამიანის მდაბალი "მე"-ს სიმბოლოს (ნემეას ლომი).

6. მან უნდა დაამარცხოს ქალწულის შეზღუდულობა და სიხისტე, მაგრამ დაეუფლოს მის სიწმინდეს, მის მისწრაფებას წესრიგისადმი და მეთოდურობას (ამორძალები, ჰიპოლიტეს ქამარი).

7. მან უნდა დაამარცხოს სასწორის სიზარმაცე და გაუბედაობა, მაგრამ განავითაროს მისი მოთხოვნილება ჰარმონიისა და სილამაზისადმი (ჰესპერიდების ოქროს ვაშლები).

8. მან უნდა დაძლიოს ღრიანკალის ეჭვიანობა და სექსუალური ვნებიანობა და ყოველთვის მზად იყოს მოკვდეს ყველაფერი მდაბალისათვის. როგორც გვასწავლიდა იესო, როდესაც ამბობდა: "თქვენ თუ არ მოკვდებით, ვერ იცოცხლებთ". ჰერაკლე კლავს ცხრაათვიან ჰიდრას. ის წვავს მას ანთებული მუგუზლებით და ამოავლებს მის ნალველში ისრებს, რის შედეგადაც ისინი იძენენ მიზანში ზუსტად მოხვედრის თვისებას. ეს ნიშნავს, რომ ჰერაკლე ამარცხებს უმდაბლეს ცოდნას, გრძნობად ცოდნას სულიერი ცეცხლით. ხოლო იქიდან, რაც

ამ მდებარე ცოდნით მიიღო, იკრებს ძალას, რომელიც საშუალებას აძლევს უმდაბლესი სულიერი თვალთ დაინახოს (ლერნეს ჰიდრა).

9. ის უნდა იბრძოდეს მშვილდოსნის მეამბოხე ინსტიტუტებისა და არასტაბილურობის წინააღმდეგ, მაგრამ შეძლოს ცნობიერებით ღმერთამდე ამაღლება, დაეუფლოს მძლავრ აზროვნებას და დაიცვას ნაზიარებთა - ღვთის შვილთა - ციხე-სიმაგრე. მშვილდოსანი ეს დამცველია. ის ციხე-სიმაგრის კედელზე დგას და ფხიზლობს მოზიდული მშვილდით, რათა დაიცვას ღვთის საუფლო (სტიმფალიური ფრინველები).

10. მან უნდა დაამარცხოს თხის რქის ქედმალლობა, სისასტიკე და შეურიგებლობა, რათა მედიტაციითა და ჭკრეტით მიაღწიოს სულიერების უმაღლეს მწვერვალებს. ჰერაკლე იჭერს არტემისის, ნადირობის ქალღმერთის, ირემს. ის, რაც ადამიანის სულს შეიძლება თავისუფალმა ბუნებამ მიანიჭოს, იმას მოიპოვებს ჰერაკლე (კერიენას ირემი).

11. მან უნდა დაამარცხოს მერწყულის ინდივიდუალიზმი, აყალმაყალსა და ამბოხში მონაწილეობის მოთხოვნილება, რათა განზავდეს სამყარო სამოს უსაზღვრო ერთიანობაში, კოსმიურ ყოფიერებაში (ავგიას თავლა).

12. მან თავი უნდა დააღწიოს თევზების ბუნდოვანებასა და შინაგან დაძაბულობას, მაგრამ ისწავლოს თავგანწირვა და თავდადება (თუზევსის განთავისუფლება ჰადესიდან, კერბერი).

ჰერაკლეზე დაკისრებული 12 გმირობა გასხვიონებული წარმოგვიდგება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ უკანასკნელი და ყველაზე ძნელი გამოცდის წინ ის ელევსინის მისტერიებში ეკურთხება [556]. მან მიკენის მეფის ევრისტევსის დავალებით საიქიოდან უნდა მოიყვანოს, ხოლო შემდეგ უკან დააბრუნოს ჯოჯოხეთური ქოფაკი -კერბერი. საიქიოში ჩასასვლელად, ჰერაკლე უნდა ეზიაროს. მისტერიები ადამიანს წარმავალის სიკვდილზე გაატარებდნენ, ანუ საიქიოში. ისინივე გადაარჩენდნენ მას ზიარების გზით. როგორც მისტეიკოსს, მას შეეძლო სიკვდილის დამარცხება. როგორც მისტეიკოსი, ჰერაკლე გადალახავს მიწისქვეშეთის ზიფათებს. ეს უფლებას გვაძლევს, განვიხილოთ ჰერაკლეს დანარჩენი გმირობები როგორც სულის შინაგანი განვითარების საფეხურები.

ადამიანისათვის, რომელმაც შეცვალა სინამდვილის აღქმა და მისი შეგრძნება, ეს უკანასკნელი კარგავს თავის აბსოლუტურ მდგრადობას, უპირობო ფასეულობას. მის აღქმას და გრძნობებს ეჭვი უჩნდებათ

საკუთარ უპირობო ბატონობაში და ადგილს უთმობენ სულების სამყაროს. მაგრამ აქ ერთი საშიშროება იმალება. ადამიანი კარგავს სინამდვილის აღქმასა და შეგრძნებას, მაგრამ მის წინ არ იშლება სხვა, ახალი. ის ასეთ შემთხვევაში თითქოს სიცარიელეშია შეტივტივებული და თავი მკვდარი ჰგონია. ძველი ფასეულობები გაქრა, ახლები არ წარმოშობილა. მაშინ მისთვის არ არსებობს არც სამყარო, არც ადამიანი. ყველასთვის, ვინც ცდილობს უმაღლეს ცნობიერებას ეზიაროს, ეს ოდესმე რეალობად იქცევა. ის აღწევს ზღვარს, როდესაც სული ყოველ სიცოცხლეს წარმოუდგენს, როგორც სიკვდილს. მაშინ ის აღარ არსებობს ქვეყნად, ის ქვესკნელშია და მოგზაურობს ჰადესში. თუ ახლა არ დაიღუპება, მის წინ ახალი სამყარო იშლება. ის ან გაქრება ამ სამყაროში, ან საკუთარ თავს შეცვლილი სახით წარმოუდგება. უკანასკნელ შემთხვევაში მას წარმოუდგება ახალი მზე, ახალი მიწა. სულიერი ცეცხლიდან მისთვის მთელი სამყარო აღსდგება.

ამგვარად, ადამიანის მუშაობა იმაში მდგომარეობს, რომ გაიაროს ყველა ნიშანი და თავის თავში ებრძოლოს მტრებს – ტახებს, მგლებს, ლომებს, კუროებს, ფრინველებს, თხებს, ღრიანკლებს ... ანუ, საკუთარ მდაბალ ბუნებას. როდესაც ეს მუშაობა დასრულდება და ის, ჰერაკლეს მსგავსად, თორმეტ სათნობას შეიძენს, ის ნახევრადღმერთი გახდება. ყველა ხალხების მითებსა და ლეგენდებში შეიძლება ვიპოვოთ ზიარების კვალი, ერთი და იგივე ენა, ერთი და იგივე სიბრძნე, იცვლება მხოლოდ ფორმა. ყველგან ადამიანი სწავლობს, როგორ გახდეს უზენაესი არსება, გმირი, ღვთაება. ადამიანის მისია წარმოადგენს განახორციელოს ცა და მიწა, დაემსგავსოს თავის ზეციერ მამა შემოქმედს [674].

ადამიანი გამუდმებით უნდა ესწრაფოდეს სრულყოფილებას. და თუ ამას ვერ მივაღწევთ, უკიდურეს შემთხვევაში ცა მაინც გაგვამართლებს. "ცა არასოდეს დაგვადანაშაულებს, რომ წარმატებას ვერ მივაღწიეთ. ფასეულია მხოლოდ მისწრაფება, ეს კი ჩვენზეა დამოკიდებული. როდესაც ცა დაინახავს, რომ ჩვენ არა ვწყვეტთ მცდელობას, იქ, ზევით მიიღებენ გადაწყვეტილებას, რომ მოგვეცეს ყველაფერი, რასაც ვთხოვლობთ, და სინარულიც, სინათლეც, სილამაზეც და თავისუფლებაც მოგვეფინება ჩვენ ...". თევზების მსგავსად, ყოველი მიიღებს თავის საჩუქარს კოსმიური ოკეანიდან და ამოიღებ იქიდან ელემენტებს, რომლებსაც შესწევთ მისი კანის, სხეულის, გონების ფორმირების ძალა [43].

ზოდიაქოს 12 სახლი, რომორც ადამიანის ცხოვრების ეტაპები [43: 19-26]

ზოდიაქოს ნიშნები შეეფარდება ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპებს. თითოეულ ეტაპს შეესაბამება გარკვეული სახლი ან ნიშანი.

I სახლი – ადამიანი თავისთავად და მისი სიღრმისეული მისწრაფებები. ეს ვერძია – პირველი სახლი, მჩქეფარე სასიცოცხლო ძალები. ჩვილობა.

II სახლი – მატერიალური სიკეთე და შენაძენი. ბავშვი იზრდება, მისი გარემოცვა მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, თუ როგორ დააკმაყოფილოს მისი მოთხოვნილებები, გამოკვებოს, ჩააცვას, მოუტანოს სათამაშოები, ტკბილეულობა. ეს მეორე სახლია, კურო – ცხოვრებისეული სიკეთე.

III სახლი – ურთიერთობა გარემოცვასთან – დაძმები, სწავლა, პატარა მოგზაურობები.

დგება ბავშვის სწავლა-განათლების დრო და მას სკოლაში აზიზიან. ის სწავლობს წერა-კითხვას, აკვირდება და სვამს კითხვებს. მისი სკოლაში წასვლა და სახლში დაბრუნება პირველ, პატარა მოგზაურობებს წარმოადგენს. სკოლაში ის სხვა ბავშვებს ეცნობა. ეს მარჩბივის ნიშანია – მესამე სახლი – სწავლა, ურთიერთობები, პატარა მოგზაურობები.

IV სახლი – ოჯახი, ოჯახური კერა. ბავშვი ჭაბუკად იქცევა, შეყვარებულია, ოცნებობს ოჯახურ კერაზე, სადაც ის და შეყვარებული ერთად იქნებიან. ეს მეოთხე სახლია კირჩხიბი – ოჯახური კერა.

V სახლი – შვილები, შემოქმედებითი სფერო, თამაშები, სპეკულაციები. ქორწინება, ოჯახის მამა ხარობს შვილებით. მამობრივი სიამაყე. ეს ახასიათებს ლომის ნიშანს, რომელიც თავის გარემოცვაში დომინირებას მიესწრაფვის, სურს გამოიყენოს არსებობის სიამტკბილობა და იამაყოს საკუთარი შემოქმედებით – შვილებით.

VI სახლი – სამუშაო, ჯანმრთელობა. ყოფითი სიძნელებები, ასაკობრივი ვალდებულებები, ფულის სიმცირე, სახლში ავადმყოფების გაჩენა, დაძაბული სამუშაო, ძალების გამოფიტვა ავადმყოფობას იწვევს. ეს მეექვსე სახლია, ქალწულის სახლი, შრომისა და ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული პრობლემების, მაგრამ ამავდროულად სიწმინდის სახლიც.

VII სახლი - ცოლქმრული ცხოვრება, ასოციაციები, საზოგადოება. საქმეები ლაგდება, ჯანმრთელობა უმჯობესდება. საზოგადოებაში გამოსვლა ცოლთან ერთად. რჩევები სხვებს იყენენ ფრთხილად. ვლინდება მეშვიდე სახლის სასწორის - გაწონასწორებულობა.

VIII სახლი - სიკვდილი, საიქიო. ცოლის მიმართ ეჭვიანობა. ღრიანკალი - ეჭვიანი, აგრესიული - მერვე სახლი. მეორე მხრივ, ის ებრძვის სოციალურ წყობას, ვინაიდან უსამართლოდ სთვლის მას და ცდილობს მის გარდაქმნას. ეს ასევე ღრიანკლის გამოვლინებაა.

IX სახლი - დიდი მოგზაურობა, სულიერი ცხოვრება, ფილოსოფია, რელიგია. ხელმძღვანელის, მაღალი რანგის მოსამსახურის, პროფესორის თანამდებობის დაკავება. სხვა ქვეყნების, მათ ზნე-ჩვეულებათა, ცხოვრების დონის გაცნობის სურვილი. მოგზაურობის დასაწყისი. ცხოვრების საზრისზე დაფიქრების სურვილი, რელიგიურ და ფილოსოფიურ პრობლემებზე მსჯელობის სურვილი. ეს მეცხრე სახლია - მშვილდოსანი.

X სახლი - საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ღირსება, პატივი. სიბერე, საზოგადოებაში მნიშვნელოვანი წონის მოპოვება, სოციალური მდგომარეობისა და ავტორიტეტის გათვალისწინებით. თავს უფლებას აძლევს ყველაფერზე იმსჯელოს და ყველა განიკითხოს, თანდათანობით იზოლაციაში გადის. ეს მეათე სახლია - თხის რქის სახლი, რაც შეესაბამება ყველაზე მაღალ სოციალურ მდგომარეობას და, ამავე დროს, მარტოობაში ცხოვრებას.

XI სახლი - მეგობრები. პენსიაზე გასვლა მუშაობის გასაგრძელებელი ძალების სიმცირის გამო. ახალგაზრდა ცვლის ძებნა. მეგობრებისათვის მეტი დროის გამონახვა, მათთან სულიერი პრობლემების განხილვა. ეს მეთერთმეტე სახლია - მერწყული, მეგობრებისა და სულიერების სახლი.

XII სახლი - გამოცდა, მტრები, ტანჯვა. ფიზიკური დაძაბუნება, ფიზიკურ სამყაროსთან კავშირის გაწყვეტა. ადამიანი უკვე აღარ ფიქრობს არც მატერიალურ სიკეთეზე და არც სიმდიდრეზე, მხოლოდ საიქიოში გამგზავრებაზე. ის ამზადებს ანდერძს, რომელშიც თავისუფლდება ყველა შენაძენისა და სიკეთისაგან. ხშირად აღმოჩნდება მიტოვებული საავადმოყოს სარეცელზე. ეს მეთორმეტე სახლია - თევზები, მსხვერპლშეწირვის, უარყოფის, გამოცდის სახლი, აგრეთვე დაფარული მტრობის, მუხანათობის სახლი.

ბუნებრივია, ეს მითითებები განეკუთვნება მხოლოდ საერთო სქემას. ადამიანი შეიძლება ძალიან დაბლა დაეცეს მაშინ, როდესაც თოთქოსდა მწვერვალზე უნდა იმყოფებოდეს. მეორე, სიბერისას ვერ ახერხებს განდგომას და ვერ ემზადება სიკვდილისათვის, ებლაუჭება სიცოცხლეს, იმიტომ რომ არასოდეს შრომობდა თავანწირვით. თითოეულ სიცოცხლეს გააჩნია თავისებურებები და ასე თუ ისე განსხვავდება ზოგადი სქემისაგან.

თითოეული ფაზა საშუალოდ გრძელდება ექვსიდან რვა წლამდე. ზოგიერთი ფაზა ძალიან სწრაფად თავდება, მაშინ როდესაც სხვები ძალზე ხანგრძლივია.

იაკობის 12 შაქი

[43: 145-161, 52, 53, 87, 108]

ზოდიაქოს თორმეტი ნიშანი შთააგონებდა წინაპართ მითოლოგიასა და რელიგიაში მრავალი სიმბოლური თქმულებისა და ლეგენდის შესაქმნელად. ყველაზე გავრცელებულთა შორის შეიძლება დავასახელოთ იაკობისა და მისი თორმეტი ვაჟის ამბავი, რომლებიც ისრაელის 12 ტომის ფუძემდებლები გახდნენ.

ქრისტიანობამდე, სინამდვილის ფარგლებში, ლოგოსს განიხილავდნენ მხოლოდ ადამიანის სრულყოფის სხვადასხვა საფეხურზე.

ლოგოსზე ძალა დგას ღმერთი, მასზე დაბლა – წარმავალი სამყარო. ადამიანი მოწოდებულია გააერთიანოს ორივე. რაც განიცდება როგორც სული, სამყაროს სულს წარმოადგენს. ყოფიერების მარცვალს ადამიანი შინაგან ცხოვრებაში ეძებს. მაგრამ შინაგანი ცხოვრება აცნობიერებს თავის კოსმიურ დანიშნულებას. დაბადების 49-ე წიგნში იაკობი მოუწოდებს თავის ვაჟებს, რათა ამცნოს მათ რა ელით მომავალში. თუ მივაქცევთ ყურადღებას თითოეული შეილისადმი მიმართვის ღრმა აზრს, მის წინასწარმეტყველებას და კურთხევას, შეიძლება შევამჩნიოთ, რამდენად შეესაბამება იაკობის 12 შეილი ზოდიაქოს თორმეტ ნიშანს.

იაკობის ანდერძი, სადაც მითითებულია მისი ვაჟების ღირსებები და ნაკლოვანებები, იმითაცაა საინტერესო, რომ ყველა 12 ვაჟი, ისინიც კი, რომლებმაც ახალგაზრდობაში სცოდეს, ახერხებენ ამაღლდნენ საკუთარ ნაკლოვანებებზე, განწმინდონ თავისი "მდაბალი ბუნება" და გახდნენ "ისრაელის თორმეტი ტომის მამამთავარი". ეს იმის მიმანიშნებელია, რომ ადამიანს ყოველთვის ეძლევა ტრანსფორმირების შე-

საძლებლობა, მიუხედავად მასში ჩადებული ბუნებრივი თვისებებისა. იაკობის თორმეტი შვილის ამბავი — ეს ზოდიაქოს სხვადასხვა ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანის თვითსრულყოფის ამბავია, თითოეული ნიშნის უარყოფითი თვისებების გადალახვისა და მათი დადებით თვისებებად გარდაქმნის ამბავი. აქ საინტერესოა იაკობის ანდერძის შეპირისპირება, მისი ვაჟების ანდერძებთან შეილებიდან, სადაც ისინი საუბრობენ იმ დასკვნებზე, რომლებიც თვითონ გამოიტანეს საკუთარი ცხოვრების გზაზე [52].

1. რუბენს იაკობი განსაზღვრავს, როგორც "ძლიერებისა და ღირსების მწვერვალს". ის წყლის ნაკადივით სწრაფია, მაგრამ უპირატესობა მას არ ეკუთვნის, რადგან ავიდა მამის საწოლზე და შეაგინა იგი. სწორედ წყალთან შედარება მიუთითებს, რომ საუბარია მერწყულის ნიშანზე, რომელიც აღინიშნება ტალღის ფორმით. მეორე მხრივ, ამ ნიშანს მართავს სატურნი და განსაკუთრებით ურანი, რომელიც წარმოადგენს სიმამაცეს, სითამამეს, მოთხოვნილებას წინ აღუდგეს პირობითობას, შეარყიოს დადგენილი ნორმები, რაც ხსნის რუბენის საქციელს (მამის სარეცელის შეგინება). ამასთანავე ურანს თავის უმაღლეს ასპექტში მოაქვს კოლექტიური და საყოველთაო ყოფის განახლება.

აპოკრიფულ ტექსტში "12 პატრიარქის ანდერძი" [52], თითოეული იაკობის შვილთაგან, სიკვდილის წინ დარიგებას აძლევს შვილებსა და ახლობლებს, თუ როგორ უნდა იცხოვრონ, რა სათნოება აღზარდონ თავში, რა ცოდვებს განერიდონ. თითოეული "ანდერძი" ეძღვნება რომელიმე ერთ სთნოებას ან რომელიმე ცოდვას განსაკუთრებით.

ინანიებს რა თავის ახალგაზრდობის ცოდვას, რუბენი ჩამოთვლის 7 გონს, როგორც სიჭაბუკის საქმეთა წყაროს. I — სიცოცხლის გონი, რაზედაც დამყარებულია მისი არსებობა. II — ხედვის გონი, მისგან წარმოსდგება სურვილი. III — სმენის გონი, მისგანაა სწავლა. IV — ყნოსვის გონი, მისგან წარმოსდგება გემო ჰაერის შესრუტვისა და ჩასუნთქვისაგან. V — მეტყველების გონი, მისგან წარმოსდგება ცოდნა. VI — გემოვნების გონი, მისგან წარმოსდგება საჭმელისა და სასმელის დაგემოვნება და ძალაა მასზე დამყარებული, ვინაიდან საკვებშია ძლიერების საფუძველი. VII — მშობიარობისა და ხორციელი ურთიერთობების გონი, რომლისგანაც ტკობისაღმი სიყვარულის გამო წარმოსდგება ცოდვათა კრებული. ამიტომაც ეს გონი უკანასკნელია

შექმნისას და პირველი სიჭაბუკისას, ვინაიდან საესეა უმეცრებით, მას-ვე მიყავს ჭაბუკი ორმოსთან ბრძალავით და უფსკრულთან ჯოგავით.

რუბენი აფრთხილებს შვილებს სხვისი მამაკაცის ქალთან ურთი-ერთობისგან და ქალთან უსარგებლო საქმეთაგან და უანდერძებს უსმი-ნონ ლევის, რამეთუ ის სწავლობს ღმერთის კანონს და დაადგენს სა-სამართლოს და შესწირავს მსხვერპლს ისრაელისათვის.

2. სვიმეონი და ლევი იაკობმა ერთად იხმო და უთხრა – "ზრახვასა მათსა ნუ შევალნ სული ჩემი და შეკრებასა მათსა ნუ აღ-ყუებინ ღვძლი ჩემი. რამეთუ გულისწყრომითა მათითა მოსწყდნეს კაც-ნი ... განვეყუნე ივინი იაკობსა შორის და განვსთესნე ივინი ისრაელსა შორის". სიმეონმა და ლევიმ ადამიანები დახოცეს დის, დინას, ღირსე-ბის დაცვის საბაბით.

სიქემმა, ქვეყვის უფლისწულმა, მოიტაცა იაკობის ქალიშვილი დინა, მაგრამ შემდგომ მისი ხელი სთხოვა იაკობს და ისიც დასთან-ხმდა. მაგრამ სიმეონმა და ლევიმ შურისძიების საბაბით დახოცეს სი-ქემი და მისი მამა ემორა, ასევე მათი ქალაქის ყველა მოსახლე, შემ-დგომ კი დაეპატრონენ მათ ჯოგებსა და სიმღიდრეს. იაკობი აღმფო-თებული იყო ამ დანაშაულით. ორი ძმა, რომლებიც მზად არიან ცბიე-რად იმოქმედონ, მოკლან, იქურდონ – ეს მარჩბივია, ბერძნულ მითო-ლოგიაში კასტორითა და პოლიდეკესით წარმოდგენილი, რომლებმაც ლეგენდის თანახმად ასევე გაათავისუფლეს მათი, თეზევსის მიერ მო-ტაცებული და, ელენე.

მარჩბივის თანავარსკვლავედი დაკავშირებულია ფილტვებთან, ხელებთან და ხელის მტევნებთან. მათ მართავს მერკურიუსი, სწრაფი და მოხერხებული ღმერთი, რომელიც ყოველთვის მზადაა მოქმედები-სათვის უღირსი ხერხებითაც კი და განსაკუთრებული კეთილსინდისიე-რების გარეშე.

თავის ანდერძში, სიმეონი ინანიებს ძმის, იოსების, მოკვლის სურვილს, რაც სიცრუისა და შურის გრძნობით იყო გამოწვეული და აფრთხილებს თავის შთამომავალთ ამ ცოდვებისაგან. მოუწოდებს მათ გულით შეიყვარონ მოყვასნი თვისნი და მაშინ, განერიდებათ მათ შუ-რი.

ლევი, თავის ანდერძში, ამართლებს სიქემის მკვლელობას ანგე-ლოზის მითითებით – შური იძიოს დის გამო. იგი უანდერძებს შვი-ლებს ეშინოდეთ ღვთისა და იცხოვრონ უბრალოდ, მისი კანონების თანახმად. ასწავლონ შვილებს ანბანი, რათა მათ, ცხოვრების მანძილ-

ზე. შეიძინონ ცოდნა სჯულის კანონის კითხვით. "რამეთუ მას, ვინც შეიცნო ღვთის კანონი, პატივცემული იქნება და სადაც მივა უცხო არ იქნება არსად. მრავალ მეგობარს, მშობელზე უმეტესს, შეიძენს ის და მრავალი ადამიანი მოისურვებს მის მსახურებას და მის ბაგეთაგან კანონის მოსმენას. იყავით სამართლიანი მიწაზე, შეილნო ჩემო, და დაიშახურებთ სამართლიანობას ცაზე. დათესეთ თქვენს სულებში სიკეთე და დაიშახურებთ მას ცხოვრებაში, ხოლო თუ ბოროტებას დასთესთ, მოიძვით შფოთსა და მწუხარებას. სიბრძნეს შეიძენთ ღვთის მოშიშებით ... სიბრძნეს ბრძენს ვერავინ წაართმევს, მხოლოდ უღირსობის სიბრძნე და ცოდვის გააფთრება ... აირჩიეთ ან სინათლე ან სიბნელე, ან ღვთის კანონი ან ბელიარის საქმე" (ველიარი – იუდეურ და ქრისტიანულ მითოლოგიაში დემონური არსება. არყოფნის, ტყუილის და ნგრევის სული. ძველ აღთქმაში ეს სიტყვა იხმარება ისეთ სიტყვებთან როგორცაა "ამაოება, არაფერი და არა-ღმერთი", "სხვათა ღმერთების" აღსანიშნავად, რომლებიც იგრძნობიან როგორც არარეალური და საშიშნი, ბოროტმოქმედნი თავისი მოჩვენებითობით. შეუძლია დააუძღუროს და გააუბედუროს ადამიანი, და აახლოებს მას კერპთაყვანისმცემელთა მითოლოგიის ბოროტ სულებთან; ბევრად მნიშვნელოვანია ის, რომ იგი გამოდის ადამიანის გამრყენელად, აცდენს მას და მიყავს დანაშაულისკენ [944: 227-228].

3. მეოთხე შვილის – იუდას შესახებ იაკობი ამბობს, რომ ის ახალგაზრდა ლომის მსგავსია და აღწერილობა, რომელსაც ის გვაწვდის ("ხელნი შენნი ზურგსა მტერთა შენთასა ... მცენარისაგან, შვილო ჩემო, აღმოხედ"), და აგრეთვე სამეფო ხელისუფლების ნიშნები – სკიატრა და კვერთხი – შეესაბამება ლომის ნიშანს, ავტორიტეტის, ექსპანსიის, ხელმწიფობის ნიშანს. "შენ გაქებდენ ძმანი შენნი ... თაყუანის გცემდენ შენ ძენი მამისა შენისანი". იუდას პირველობა შენარჩუნებული იქნება მომრიგებლის მოსვლამდე, რომელსაც ყველა ერი სცემდეს პატივს. მომრიგებელი – ეს მესიის ერთ-ერთი სახელია.

თავის ანდერძში იუდა ყვება ახალგაზრდობის გმირობათა შესახებ, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში ჰერაკლეს გმირობების პარალელურია და იმის მაჩვენებელია, რომ ღმერთმა წყალობა ჰყო ყველა საქმეში სახლშიც და ველზეც. მან: 1. დაიჭირა ირემი და საჭმელი გაუმზა და მამისს; 2. სირბილში აჯობა შველს; 3. მოკლა ლომი და გადაარჩინა ციკანი; 4. თათებით დაიჭირა დედალი დათვი და უფსკრულში გადააგდო; 5. დაეწია ტახს, დაიჭირა და გაგლიჯა; 6. ქებბრონში

კუდით დაიჭირა ფოცხვერი, რომელიც მის ძაღლს დაესხა თავს, კლდეს შეანარცხა და ორად გაგლიჯა; 7. მინდორში, დაიჭირა ველური ხარი, წრეზე შემოატარა, მხედველობა დაუბინდა, ძირს დასცა და მოკლა; 8. დახოცა ქანაანის მეფენი, რომლებიც შეიარაღებულნი მიუახლოვდნენ მის საძოვრებს; 9. იპოვა მეფე აქორი, გოლიათი, რომელიც მშვილდიდან ორივე მხრივ ისროდა, აიღო სამოცი გირვანქის წონის ქვა, ესროლა მის ცხენს და მოკლა. ებრძოდა აქორს ორი საათის განმავლობაში და მოკლა, გააპო მისი ფარი ორ ნაწილად და მოჰკვეთა ფეხები. ხოლო როდესაც აბჯარს ხდიდა, მეფის რვა მხლებელი შეება იუდას. მაშინ დაიხვია ხელზე ტანსაცმელი და სტყორცნიდა მათ ქვებს, თითქოს შურდულიდან და ოთხი მათგანი მოკლა, ხოლო დანარჩენნი გაიქცნენ. 10. შემდეგ ომი დაიწყო სამხრეთში. დადგა იუდა ძმების გვერდით, და დაედევნენ ისინი ათასს და მოკლეს ორასი. ავიდა იუდა კედელზე და მოკლა მეფე. ასე გაათავისუფლეს ქვერონი და დაატყვევეს მტრები. 11. მეორე ღღეს წავიდნენ არეთაში, მძლავრ და ძლევა მოსილ ქალაქში, რომელიც მტრობდა მათ. აიღეს ქალაქი ხმლით, ხოლო ვინც კოშკს (გოდოლს) შეეაფარა – ამოწვეს, ასე დაეპატრონნენ ყველას და მათ ქონებას. 12. ძმასთან, დანთან ერთად შეიპარა ამორეანთა ქალაქ გააშში, რომელმაც ომი გამოუცხადა. შუალამისას მოვიდნენ ძმები, მათ კარიბჭე გაუღეს, ქალაქის ყველა მაცხოვრებელი ამოხოცეს, გაძარცვეს ქალაქი და ხოლო სამი კედელი დაანგრიეს.

თავის ანდერძში იუდა ინანიებს, რომ ძამის ნებართვის გარეშე შეირთო ცოლად ქანაანელი ბერსაბე. უანდერძებს შეილებს არ მისდიონ საკუთარ ვნებებს, არ იტრაბახონ ახალგაზრდული საქმეებითა და ძალ-ღონით, რადგან ეს უკეთური საქმეა ღვთის წინაშე. როდესაც იუდა გაამაყდა იმით, რომ ომებში ის ვერ მოხიბლა ქალის სილამაზემ და არცხვენდა თავის ძმას რუბენს ბაალას გამო, შეუჩნდა მას შურისა და ავხორცობის სენი, ვიდრე არ შესცოდა ქანაანელ ბერსაბესთან და თამართან, თავის რძალთან.

იუდა უანდერძებს თავის შეილებს არ დახარბდნენ ვერცხლს და ქალის სილამაზეს. ის ასწავლის, რომ ადამიანს ორი გონი უპირისპირდება – სიმართლისა და სიცრუის. მათ შორის კი შექცნების გონი, რომელიც გონებას იქით შეაბრუნებს საითაც სურს.

იუდა ამცნობს შეილებს, უყვარდეთ ღვევი, იყვნენ მასთან და არ აღემატონ მას, რათა არ განადგურდნენ. ვინაიდან ღმერთმა მას მეფობა

უბოძა, ხოლო ლევის ღვთისმსახურება და დაუქვემდებარა მეფობა ღვთისმსახურებას. იუდას მისცა ის, რაც მიწაზეა, ხოლო ლევის – რაც ზეცაშია. ისევე როგორც ცა დგას მიწაზე მაღლა, ასევე ღვთისმსახურება აღემატება მიწიერ მეფობას, თუ არ შესცოდა, არ განუდგა ღმერთს და მართავს მეფობა ღვთისმსახურებას.

4. ყველაფერი, რაც შეეხება ზაბულონს – იაკობის მეოთხე შვილს, დაკავშირებულია ზღვასთან. "ზღვის კიდესა დაეშენოს და იგი ავლინებდეს ნავთა და მიიწიოს სიღონადმდე" [39]. ზაბულონი შეესაბამება კირჩხიბის ნიშანს, წყლის ნიშანს. კირჩხიბი (კიბორჩხალა) ყოველთვის წყლის პირას ცხოვრობს. ეს ნიშანი მართავს კუჭს; ის ღებულობს საკვებს, რათა მიიღოს ყველაფერი, რაც სასიცოცხლოდ აუცილებელია.

თავის ანდერძში ზაბულონი იხსენებს, როგორ სთხოვდა ძმებს არ მოეკლათ იოსები, მაგრამ არ გაუმხილა მამას დაფარული, რადგანაც ძმების რისხვისა ეშინოდა. იოსების გამოსასყიდოდან არ აიღო თავისი წილი.

ზაბულონი უანდერძებს შვილებს დაიცვან ღვთის მცნებები და წყალობა ჰყონ ახლობელს თვისას, გამოიჩინონ გულმონწყალება არა მარტო ადამიანების, არამედ პირუტყვის მიმართ. იხსენებს, როგორ ააგო პირველად ნავი და დაიწყო თევზაობა, ხოლო ნადავლიდან ყოველ ადამიანს აძლევდა წილს. სამაგიეროდ ღმერთიც ბევრ თევზს უგზავნიდა. ვინაიდან ის, ვინც ახლობელს უწილადებს, ბევრად მეტს ღებულობს უფლისაგან. ერთხელ ზამთარში ნახა შეჭირვებული სიცივისაგან, შეეცოდა, მამის სახლიდან მოიპარა ლაბადა და მისცა შეჭირვებულს.

ზაბულონი უანდერძებს შვილებს არ ჩაიფიქრონ ბოროტება ახლობლის (ძმის) წინააღმდეგ, არ დაშორდნენ ერთმანეთს, იყვნენ ერთად. როდესაც წყლები ერთად მიედინება, ქვებს, ხეებს, მიწას და სხვა ყველაფერს წალეკავენ. ხოლო თუ მრავალ ნაწილად დაიშლებიან, მიწა ჩანთქავს მათ და არარაობად იქცევიან.

5. მეექვსე შვილის იზაქარის შესახებ იაკობი ამბობს, რომ ეს ძლიერი ჯორია "განისუენებდეს შორის ნაწილსა თვისსა", იზაქარისადმი მიწერილი თვისებები, ხარის, ან კუროს თვისებებია: წინააღმდეგობის უნარი, მოთმინება, შეუპოვრობა, შრომის და მძიმე შრომის სიყვარული. ამგვარად, იზაქარი წარმოადგენს კუროს ნიშანს, მიწის ნიშანს, რომელიც დაკავშირებულია გაზაფხულის ძალთა სრულ აყვავე-

ბასთან (21 აპრილიდან 21 მაისამდე), საძოვრებთან, ველებთან, ამწვანებასთან, მიწის ნაყოფიერებასთან. ამაზე მიუთითებს იაკობის სიტყვებიც "და იხილოს განსუენებაი მისი, რამეთუ კეთილ და ქუეყანა, რამეთუ პოხილ". კუროს მართავს ვენერა, მაგრამ ვენერა თავის პრიმიტიულ, ინსტინქტურ, ნაყოფიერ ასპექტში.

იზაქარი თავის ანდერძში შვილებს მოუთხრობს, დავაჟკაცების შემდეგ როგორ ცხოვრობდა გულწრფელად, როგორ გახდა მიწათმოქმედი მამისა და ძმებისათვის, როგორ მოქონდა მათთვის ველთა ნაყოფი. და დალოცა ის მამამ, რადგან დაინახა, რომ უბრალოდ ცხოვრობს. დინჯი იყო საქმიანობაში, არ იყო შურიანი, არც მახეზღარა, არც ცილიმწამებელი, არავის განიკითხავდა და საკუთარი ცოლის გარდა არც ერთ ქალთან არ უძრუშია.

იზაქარმა შვილებს უანდერძა ეცხოვრათ უბრალოდ, ვინაიდან ამაშია ღვთის მამებლობა.

6. თავისი მეშვიდე შვილის – დანის – შესახებ იაკობი ამბობს, რომ ის თავის ერს განსჯის და გარდა ამისა იქნება როგორც გველი გზაზე. ანუ აღნიშნავს ორ, თითქოსდა საპირისპირო თვისებას. რადგანაც ითვლება, რომ მსაჯული – ეს პირდაპირი, მიუკერძოებელი ადამიანია და გველთან შედარება გვაოცებს. მაგრამ ეს საპირისპირო ნიშანთვისებები დამახასიათებელია სასწორისათვის. სასწორი ორი პინით, წონასწორების, სამართლიანი განსჯის, მომრიგებლობის სიმბოლოს წარმოადგენს. მათი გავლენის ქვეშ იმყოფებიან საზოგადო მოღვაწენი, კანონმდებლები, ადვოკატები და თუ სასწორი უარყოფით ასპექტშია, წონასწორობა ირღვევა და ეს ზოღიაქალური ნიშანი ღრიანკალისაკენ გადაიხრება. მაშინ ჩნდება გველი.

დანი მიმართავს შვილებს და ამცნობს, რომ გულით შეიცნო, რომ მშვენიერი და ღვთისსასურველია სიმართლე და მართალ საქმეთა ქმნა, რომ ცუდია ტყუილი და მრისხანება, რომლებიც ადამიანს ავისაკენ უბიძგებენ. ის იხსენებს, რომ შურისა და ქედმაღლობის გრძნობა უბიძგებდა მას მოეკლა თავისი ძმა, იოსები.

ის უანდერძებს შვილებს დაიცვან თავი შურისა და მრისხანებისაგან და შეიყვარონ სიმართლე და მოძმენელობა. ხოლო თუ ნებსით თუ უნებლიეთ ტანჯვას განიცდიან, არ ინალელონ, რამეთუ ნალველი აღვიძებს მრისხანებასა და შურს. სიცრუე და მრისხანება – ეს ხომ ორპირი საქმეა. ისინი ეხმარებიან ერთმანეთს, აღაშფოთებენ გულს.

ხოლო როდესაც სული გამუდმებით აღშფოთებულია, განერიდება მას ღმერთი და მბრძანებლობს მას ბელარი.

7. იაკობი ამბობს, რომ მის მერვე შვილს, გადს, თავს დაესხმიან შვიარაღებული ბრბოები, მაგრამ ის თავის მხრივ თავს დაესხმის მათ და განდევნის. გადი ღრიანკალის ნიშანს წარმოადგენს, რომელიც მერვე ასტროლოგიური სახლია. მას მართავს მარსი — ძალადობისა და ომის პლანეტა, აგრეთვე ურანი და პლუტონი. ღრიანკალი ზოდიაქოს ყველაზე საიდუმლოებით მოცული ნიშანია. ის ცხოვრების დაფარულ ასპექტებს, ქვეცნობიერს, სექსუალობას, დუდილს, ლპობას, სიკვდილს განასახიერებს — ყველაფერს, რაც საიდუმლოდაა დაცული — ამბოხება, გადატრიალებები, შეთქმულება, ჯაშუშობა. მაგრამ მათთვის, ვინც სულიერ სამუშაოს ასრულებს, რათა ამაღლდეს და ინსტიტუტური ძალები კეთილის სამსახურში ჩააყენოს, ღრიანკალი ხდება არწივი გამჭრიახი მზერით, რომელიც მზისკენ მიფრინავს. ღრიანკალი ძლიერი მაგნეტური და მაგიური შესაძლებლობების ნიშანია. ოთხ წმინდა ცხოველს შორის, რომლებიც ფიგურირებენ ოთხ ევანგელისტთან, წმინდა იოანე წარმოადგენს არწივს, გაღმერთებულ ღრიანკალს.

თავის ანდერძში გადი იხსენებს თავისი სიძულვილის გრძნობას ძმის, იოსების მიმართ, რადგანაც მის ნათქვამს მამა იჯერებდა. გადი უანდერძებს შვილებს იყვნენ სამართლიანები და ყველაფერი ღვთის კანონის შესაბამისად მოიმოქმედონ, არ შეაცდინოთ სიძულვილის გრძნობამ, ვინაიდან სიძულვილით შეპყრობილი ღვთის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს, არ სურს მისი მცნებების გაგება და ამით სცოდავს ღვთის წინაშე. სამართლიანობა განდევნის სიძულვილს, მორჩილება კლავს შურს, რამეთუ სამართლიანს და მორჩილს სცხვენია უსამართლობის ჩადენა და არა იმიტომ, რომ სხვები გაკიცხავენ, არამედ საკუთარი გული გაკიცხავს, რამეთუ ხედავს უფალი მის სულს. ღვთისადმი ჭეშმარიტი მიმართვა კლავს უცოდინრობას და განდევნის ბნელს, ანათებს მზერას, ხოლო სულს ცოდნას სძენს და განზრახვებს ხსნისაკენ მიმართავს.

8. მეცხრე შვილის, ასერის, შესახებ იაკობი ამბობს, რომ ის საუცხოო საკვებს ამზადებს და ნუგბარს მიართმევს მეფეთა სუფრას. ასერი ქალწულის ნიშანს შეესაბამება, მას გამოხატავენ ახალგაზრდა ქალიშვილის სახით, ხორბლის ძნით ხელში. ქალწული მეექვსე ასტროლოგიურ სახლს წარმოადგენს, ჯანმრთელობის, ჰიგიენისა და კვების სახლს.

ასერის ანდერძში ნათქვამია, რომ ორი გზა უბოძა უფალმა ადამიანებს, ორი სულისკვეთება, ორი საქმე, ორი ხერხი და ორი გამოსავალი. ვინაიდან ყველაფერი ორ-ორია, ერთმანეთს ეწინააღმდეგება. რამეთუ არსებობს ორი გზა – კეთილისა და ბოროტის, და ორი სულისკვეთება მათ მიმართ ჩვენს სულებში. თუ სულს სურს კეთილი იყოს, ყველა საქმეს სამართლიანად ასრულებს, ხოლო თუ შესცოდავს, მაშინვე ინანიებს. ხოლო თუ ბოროტისკენ იხრება სულის მისწრაფება, ყველა მისი საქმე ბოროტია და უარყოფს იგი კეთილს, ეკერის ბოროტს და მბრძანებლობს მას ბელარი. მის მიერ ჩადენილი კეთილიც ბოროტად იქცევა. ასერი უანდერძებს შვილებს არ იყონ ორპირნი – კეთილიც და ბოროტიც ერთად, არამედ მხოლოდ კეთილს მიემხრონ, ვინაიდან მასშია ღმერთი და ადამიანებსაც სურთ ...ადამიანის სიცოცხლის დასასრული გამოავლენს მის მართებულობას და მას ან ღვთის ანგელოზები ელიან, ან ბელარიისა. როდესაც შფოთიანი სული განეტყვება, ამხელს მას ბოროტი სული, ვინაიდან ასეთი ადამიანი ვნებებისა და ბოროტ საქმეთა ტყვეობაში იმყოფებოდა. ხოლო თუ სული მშვიდია, სიხარულით იხილავს მშვიდობის ანგელოზს, რომელიც შეიყვანს მას მარადისობაში.

9. მეათე შვილს, ნეფთაღემს, იაკობი ადარებს თავისუფლებისმოყვარე შველს და წარმოსთქვამს მშვენიერ სიტყვებს. ნეფთაღემი შეესატყვისება თხის რქის ნიშანს. სატურნი, რომელიც მართავს თხის რქას, გულმოდგინება, მეთოდური, ეკონომიური, ის სულს მიმართავს მწვერვალებისკენ, სადაც ის იძენს მიზანდასახულობას, თავშეკავებას, წონას, ავტორიტეტს იძენს. მზე თხის რქაში იმყოფება 21 დეკემბრიდან 21 იანვრამდე; შესაბამისად, ის თხის რქის თანავარსკვლავედში შობის დროს შედის და ნეფთაღემის მიერ წარმოთქმული ლამაზი სიტყვები – ეს ღვთისმსახურთა, მღვდელთა და მშობელთა სიტყვების დღესასწაულზე წარმოთქმული, ასევე ანგელოზთა მიმართვა მწყემსებისადმი – "ნუ გეშინინ, რამეთუ, აჰა ეს სერა გახარებ თქვენ სიხარულსა დიდსა, რომელი იყოს ყოვლისა ერისა, რამეთუ იშვა დღეს თქვენდა მაცხოვარი, რომელ არს ქრისტე უფალი, ქალაქსა დავითისსა. და ესე იყოს თქვენდა სასწაულად: ჰპოვოთ ყრმაი იგი შეხუელი და მწოლარე ბაგასა ...დიდება მაღალთა შინა ღმერთსა, და ქუეყანასა ზედა მშვიდობა, და კაცთა შორის სათნობა". ამ დროს ღამე ყველაზე გრძელია, ხოლო დღე ყველაზე მოკლე წელიწადში. მაგრამ თხის რქას გაზაფხულის განახლების იმედი მოაქვს.

ნუფთალები უანდერძებს შეილებს, მომხვეჭელობისადმი სწრაფ-
ვით არ დაღუპონ თვისი საქმე, და ცარიელი სიტყვებით არ მოატყუონ
სული თვისი, რამეთუ მდუმარედ, გულის სიწმინდით შეიცნობენ რო-
გორ შესარულონ უფლის ნება, ხოლო ბელიარის ნება უარყონ. კანო-
ნის მცნებები კი ორაზროვანია, მათი შესრულებისათვის გაწაფულობაა
საჭირო. არის დრო ცოლთან ურთიერთობისა და დრო თავშეკავებისა,
ლოცვისათვის. ორივე მცნება ღვთისგანაა და თუ არ შესრულდა ისინი
შესაბამისი მორიგეობით, დიდი ცოდვა დაედებოდათ ადამიანებს. ასევეა
სხვა მცნებების შემთხვევაშიც.

10. იაკობი ძალიან დიდხანს ელაპარაკება თავის შვილს იოსებს
და ლოცავს მას. პირველ რიგში – ეს ამაღლების იდეაა – "კურთხე-
ვითა მამისა და ღვდისა შენისათა უფროისად განძლიერდი უფრო ის
მთათა მყართასა, კურთხევად ბორცუთა საუკუნეთა იყუნ თავსა ზედა
იოსებისსა და თხემსა, რომელი წინამძღუარ ყო ძმათა". ემტროდნენ
მას და ესროდნენ ისრებს და მტრობდნენ მას მშვილდოსნები, მაგრამ
მტკიცე იყო მისი მშვილდი.

იოსები შეესაბამება მშვილდოსნის ნიშანს, რომელსაც წარმოიღ-
გენენ მშვილდითა და ისრებით შეიარაღებული ადამიანის სახით.
მშვილდოსანი – ეს მეათე ასტროლოგიური სახლია, სულიერი ამაღ-
ლების სახლი, რომლის სიმბოლოსაც კენტაური წარმოადგენს. მას გა-
მოსახავენ სანახევროდ გაჭენებული ცხენის და სანახევროდ მშვილ-
დმოზიდული ადამიანის სახით. კენტაური განასახიერებს ძალისხმევას,
რომელიც აუცილებელია ადამიანის უმაღლესი ბუნების (მშვილდოსანი)
გასათავისუფლებლად მისი უმდაბლესი (ცხენი) ბუნებისაგან და მისი
ციური სფეროებისაკენ მისამართად. ამ შემართებას ისარი განასახიე-
რებს. მშვილდოსანი დიდი სულიერი ბრძოლის ნიშანია, რომლის შე-
დეგადაც ადამიანი ხელდასმული ხდება. აი, რატომ ამბობენ, რომ იო-
სებს სდევნიდნენ, მაგრამ "შეიმუსრა ძალითურთ მშვილდები მათი და
დახსნდეს ძარღუნე მკლავთა ხელთა მათთანი ხელითა ძლიერთა ია-
კობისთა მის მიერ, რომელმან განგაძლიერა შენ ისრაელ".

მშვილდოსანს მართავს იუპიტერი, რომელშიც პირდაპირობა, კე-
თილშობილება და გულუხვობა სულიერი ხასიათის აქცენტუაციას უწყ-
ობს ხელს.

იოსების ძმებმა, რომლებიც ეჭვიანობდნენ იმის გამო, რომ მამა
მას გამოარჩევდა და რომლებიც გრძნობდნენ მის უპირატესობას, მონ-
ად გაყიდეს იგი. იოსები ეგვიპტეში გაყიდეს, მაგრამ მისი პირადი

თვისებები დაფასდა და მან ფარაონის ნდობა დაიმსახურა, რომელმაც ბოლოსდაბოლოს იგი ქვეყნის მმართველად გახადა. მაგრამ უფრო ადრე, როდესაც ჯერ კიდევ მონა იყო, მას მრავალი ავბედობა გადახდა. მათ შორის ყველაზე ცნობილია მისი პირველი მფლობელის, პუტიფარის ცოლის გამო გადატანილი შეჭირვება. ქალს შეუყვარდა იოსები, მაგრამ ვინაიდან ის არ დაყვა მის ნებას, ბრალი დასდო, რომ იოსებს მისი გაუპატიურება სურდა. ამის გამო იოსები დაიჭირეს და ციხეში ჩასვეს. მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც იოსები ძლევამოსილი გახდა, მან არა მარტო აპატია თავის ძმებს დანაშაული, არამედ მათ მიმართ დიდსულოვნება და სიუხვე გამოიჩინა. პატიებისა და დიდსულოვნების ეს თვისებები დამახასიათებელია იუპიტერისათვის, ისევე როგორც სიმსუბუქე წარმატების მიღწევაში. იუპიტერის ნიშნის ქვეშ დაბადებულნი, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ეს პლანეტა პირველ სახლში იმყოფება, პირველობენ და-ძმათა შორის, მშობლებისაგან გამორჩეულად საყვარელი არიან, გარდა ამისა დიდი უპირატესობით სარგებლობენ საზოგადოებაში.

მშვილდოსანი მესამე ნიშანია ცეცხლის სამკუთხედში, რომელსაც ვერძის, ლომისა და მშვილდოსნის ნიშნები აყალიბებს. ვერძს შეესაბამება თავი (აზრი), ლომს – გული (გრძნობა), ხოლო მშვილდოსანს – თეძოები, ანუ აზრისა და გრძნობის რეალიზაცია, აღსრულება. მშვილდოსანი შემსრულებელია, ის განახორციელებს აზრს, რომელიც თავშია, და სიყვარულს, რომელიც გულშია.

იოსები თავის ანდერძში ამბობს, როგორი მძლავრი საშუალებაა მოთმინება და რა სიკეთეს იძლევა სიმტკიცე. არ სურს უფალს, რომ უწმინდურებაში სცემდნენ თავყანს და არა სწყალობს გარყვნილთ, არამედ იმათთანაა, ვინც სუფთა გულითა და შეურყვნილი ბაგეებით მიდის მასთან ... რამეთუ უფალს მეტად უყვარს უმანკო, რომელიც სიბნელეს ითმენს ხაროში, ვიდრე ბიწიერი, რომელიც ფუფუნებით ცხოვრობს მეფის პალატებში. ის მოუთხრობს იმ სასწაულებზე, რომლებსაც ახდენს დათმენა და ლოცვა-მარხვა. ის უანდერძებს შვილებს, უყვარდეთ ერთმანეთი და მოთმინებით დაფარონ ერთმანეთის შეცოდებები, იცხოვრონ ღვთის მცნებების შესაბამისად.

10. ბენიამენი წარმოდგენილია მგლის სახით, რაც ამ შემთხვევაში შეესაბამება ვერძის ნიშანს. ვერძს მარსი მართავს და ეს ცეცხლის სამკუთხედის პირველი ნიშანია. როდესაც ამ ნიშანს არ მართავენ, ის აგრესიულობისა და ნგრევის ნიშნად იქცევა. მაგრამ თუ მას მართავენ,

აღამაღლებენ, მაშინ ძალადობის ცეცხლი მსხვერპლშეწირვის ცეცხლად იქცევა. მაშინ ვერბი უკვე მგელი – დამანგრეველი კი არა, მსხვერპლად შეწირული კრავია და ქრისტეს წარმოადგენს. ამ აზრს გადმოსცემს იაკობი, როდესაც ამბობს: " განთიად ჭამდეს-ლა და მწუხრი განუყოფდეს საზრდელსა". რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ეს სიტყვა სიტყვით იყოს გაგებული – დღისით ბრძოლა და მტრების განადგურება, საღამოს ბრძოლის ველიდან მოტანილი ალაფის გაყოფა. მაგრამ დილა და საღამო წარმოადგენს ერთი დღის დასაწყისსა და დასასრულს, ერთ დღეში კი შესაძლებელია ვიგულისხმოთ ევოლუციის პერიოდიც, როგორც, მაგალითად, დაბადების შვიდი დღე. ასე გაგებული იაკობის სიტყვები ნიშნავს რომ ევოლუციის პერიოდში ვერძის თანავარსკვლავედი კრავის, ანუ სიყვარულის, მსხვერპლშეწირვის თანავარსკვლავედად იქცევა, რომელიც არა მარტო ანგრევს ადამიანს, არამედ თავის სიცოცხლეს სწირავს მათ.

ბენიაშენი უანდერძებს თავის შვილებს, განერიდონ ბოროტებას, შურსა და სიძულვილს ძმების მიმართ და სიკეთეს და სიყვარულს. რამეთუ წმინდა განზრახვის მქონე არ შეხედავს ქალს სიძვისათვის, და შეურყვნელია მისი გული, რამეთუ მასზე განისვენებს ღვთიური სული. და როგორც მზე არ წაიბილწება, თუმცა შესცქერის ტალახსა და სიბინძურეს, არამედ გააშრობს ტალახს და განდევნის მყრალ სუნს, ასევე სუფთა გონება, მიწიერ სიბინძურეთა შემყურე, განწმენდს მათ, თვითონ კი არ წაიბილწება. ის მოუხმობს შვილებს წმინდად იცხოვრონ და ღვთის მცნებების შესაბამისად, რათა შეგროვდეს ღვთის წინაშე მთელი ისრაელი. "და აღარ დავირქვამ მგელს, თქვენი მტაცებლობის გამო, არამედ ღვთის მუშას, რომელიც საჭმელს ურიგებს კეთილისმქმნელთ და აღსდგება"

11. ვინაიდან მარჩბივის თანავარსკვლავედი წარმოდგენილია ორი ძმით, სიმეონითა და ლევით, იაკობის 12 შვილს შეუძლიათ ზოლიაქოს მხოლოდ 11 ნიშნის წარმოდგენა. დაბადების წიგნში (თავი 48, 8-10) იაკობი აკურთხებს იოსების ვაჟებს – ეფრემსა და მანასეს. "და ვითარცა იხილნა ისრაელ ძენი იოსებისნი, თქუა: ვინ არიან ესსე? და რქუა იოსებ მამასა თვისსა: ძენი ჩემნი არიან, რომელნი მომცნა მე ღმერთმან აქა. და თქუა იაკობ: მომგუარენით ეგენი აქა და ვაკურთხებ..."

გაიწოდა ისრაელმა თავისი მარჯვენა ხელი და დაადო თავზე ეფრემს, თუმცა ის უმცროსი იყო, ხოლო მარცხენა ხელი მანასეს

თავზე გაიწოდა. და აკურთხა ისინი და თქვა: "ღმერთმან, რომელსა სათნო ეყვნეს მამანი ჩუენნი წინაშე მისსა, აბრაჰამ და ისაკ, ღმერთმან რომელმან გამომშხარდა მე სიყრმით ჩემითგან ვიდრე დღეინდელად დღემდე. ანგელოზმან, რომელმან მისხნა მე ყოვლისაგამ ბოროტისა, აკურთხენინ ყმანი ესსე! და ეწოდოს სახელი ჩემი ამათ ზედა და სახელი მამათა ჩემთა აბრაჰამისი და ისაკისი და განმრავლდედ სიმრავლედ დიდად ქუეყანასა ზედა!"

იოსებმა სთხოვა მამას მარჯვენა ხელი უფროსი ვაჟის თავზე დაელო. მაგრამ მამა არ დაეთანხმა და უთხრა: "ვიცი შვილო, ვიცი, ესსეცა იყოს ერად და ესსეცა აღმაღლდეს, არამედ ძმაი მაგისი უმრწემესი უფროის მაგისა იყოს და ნათესავი მაგისი იყოს მრავალთესლებად". აკურთხა ისინი იმ დღეს და უთხრა: "თქვენს შორის იკურთხოვდის ისრაელ და გყავნ შენ ღმერთმან, ვითარცა ეფრემ და ვითარცა მანასე და დაადგინა ეფრემ წინაშე მანასესა კურთხევასა შინა".

ეს ტექსტი მიუთითებს, რომ იაკობმა ისევე აკურთხა იოსების შვილები, როგორც შემდგომში თავისი საკუთარი ვაჟები. ეფრემი და მანასე შეესაბამებიან თევზების ნიშანს. იაკობის კურთხევა: "და განმრავლდედ სიმრავლედ დიდად ქუეყანასა ზედა!" და მოგვიანებით: "ესსეცა იყოს ერად და ესსეცა აღმაღლდეს, არამედ ძმაი მაგისი უმრწემესი უფროის მაგისა იყოს და ნათესავი მაგისი იყოს მრავალთესლებად", მიუთითებს თევზების ნიშნის ნაყოფიერებაზე, სადაც მეუფებს იუპიტერი, ხოლო ვენერა ეგზალტაციაშია. თევზების თანავარსკვლავედი წარმოადგენს კოსმიური ოკეანის სიმბოლოს, საიდანაც წარმოიშვა ყველა სამყარო. შემოქმედება იწყება თევზების ნიშნიდან, სიცოცხლე ამოდის ზღვიდან და თანამიმდევრულად გაივლის ყველა სხვა ნიშანს, საბოლოოდ კვლავ თევზებს რომ დაუბრუნდეს. ყველა არსებულისათვის ხორციელდება ეს დაბრუნება თევზებთან – დაბრუნება პირველქმნილ ქაოსში, საიდანაც ყოველთვის ახალი სამყაროები იბადება.

რადგანაც მშვილდოსანს (იოსები) და თევზებს (ეფრემი და მანასე) მართავს იუპიტერი, იოსების ორივე შვილი იმავე გზით მიდის, რითაც მათი მამა. მაგრამ მამა და ორი შვილი პარალელურად არ იმყოფებიან იუპიტერის გავლენის ქვეშ. მშვილდოსანი მომეტებულად გამოხატავს იუპიტერის ამბიციას, ავტორიტეტს, დომინაციას, მაშინ როდესაც თევზები ავლენენ თავის სიკეთეს, სიფაქიზეს ლამის თავდადებამდე და თავგანწირვამდე.

12 მოციქული

უკვე აღრეული ქრისტიანობის ეპოქაში თორმეტ მოციქულს აკავშირებდნენ ზოდიაქოს თორმეტ ნიშანთან [49: 48-50]. შესაბამისობა, სავარაუდოა, დგინდებოდა შემდეგი პრინციპით: ზოდიაქოს მოცემული ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანის ხასიათის ნიშან-თვისებები – ამ ნიშანთან დაკავშირებული მოციქულის ხასიათის ნიშან-თვისებები (მათე აირჩიეს წილისყრით იუდას დალატისა და თვითმკვლელობის შემდეგ. ეს ფაქტი ხაზს უსვამს რიცხვ თორმეტის მნიშვნელობას).

თუ ძველი აღთქმის წმინდანების შემთხვევაში საქმე ძირითადად გვაქვს თითოეული ნიშნის უარყოფითი ასპექტების გადაღახვასთან და მათ გარდასახვასთან დადებით ასპექტად, ახალ აღთქმაში მოციქულების სახით მოცემულია სრულყოფილების ის იდეალი, რომელსაც ადამიანი შეიძლება მიუახლოვდეს თავისი სულიერი განვითარების გზაზე. თუმცა ახალ აღთქმაში ასევე შეიძლება მოწოდებული იყოს სისუსტისა და არასრულყოფილების გადაღახვის გზები (იხ. მათ. 26. პეტრე: "არა ვიცი კაცი იგი" და შემდგომ ურწმუნო თომა).

არსებობს 12 მოციქულის შემდეგი შესატყვისობა ზოდიაქოს ნიშნებთან:

- | | |
|----------------|------------------------|
| 1. ვერძი | პეტრე (სვიმონი) |
| 2. კურო | ანდრია |
| 3. მარჩბივი | იაკობი (ალფეს შვილი) |
| 4. კირჩხიბი | იოანე |
| 5. ლომი | თომა |
| 6. ქალწული | იაკობი (ზებედეს შვილი) |
| 7. სასწორი | ფილიპე |
| 8. ღრიანკალი | ბართლომე |
| 9. მშვილდოსანი | მატეოს მეზვრე |
| 10. თხის რქა | სვიმონ კანანელი |
| 11. მერწყული | თადეოსი |
| 12. თევზები | მათე |

არსებობს მოციქულებისა და ზოდიაქოს ნიშნების შეფარდების მეორე ვარიანტიც:

ვერძი – პეტრე (სვიმონი), ცეცხლოვანი, იმპულსური, ცვალებადი, წინ მიმავალი ლიდერი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს გახდა ის ქვა, რომელზედაც დაეფუძნა ახალი ეკლესია;

კურო - სვიმონ კანანელი, რომლის სახელიც ინგლისურში ღოგმატიზმის სიმბოლო გახდა;

მარჩბივი - იაკობი, ალფეს შვილი ("იაკობ უმცროსი"), რომელმაც თავიდან ვერ შეიცნო იესოში მესია, მაგრამ შემდგომში მჭერმეტყველი მღვდელი გახდა იერუსალიმის ტაძარში და ქრისტიანობის აქტიურ მქადაგებელი;

კირჩხიბი - ანდრია, თანაგრძნობით აღსაესე ადამიანი, იოანე ნათლისმცემლის მიმდევარი, ვისი პირველი მისწრაფება, როდესაც მესია იპოვა, იყო გაქცეულიყო და ძმა, პეტრე მოეყვანა;

ლომი - იოანე, "მოწაფე, რომელიც იესოს უყვარდა", საეკლესიო მწერლები მას მოციქულ იოანესთან აიგივებენ;

ქალწული - ფილიპე, ყოველთვის ზუსტი, მკვლევარი და პრაქტიკოსი;

სასწორი - ბართლომე (ნათანაილი), უბიწო, სუფთა "მასში არ არის ეშმაკობა";

ღრიანკალი - თომა, ურწმუნო, მაგრამ მამაცი და გულადი;

მშვილდოსანი - იაკობი (ზებედეს შვილი), დიდი მასწავლებელი, რომელიც პეტრესა და იოანესთან ერთად ადრეული ეკლესიის სულიერი ლიდერი გახდა (მათ შესაბამებათ ცეცხლის ტრიგონის ნიშნები);

თხის რქა - მატთე (მეზერე), გადასახადების ამკრეფი, რომში ძალაუფლებით აღჭურვილი;

მერწყული - თადეოსი (იუდა იაკობისა), ზრუნავს გლეხებზე და ცდილობს უბრალო ადამიანების ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას;

თევზები - იუდა ისკარიოტელი, ცდუნებას აყვა და მწარედ იტანჯებოდა სინანულისაგან.

უკვე ადრეულ ქრისტიანულ ეკლესიაში დაადგინეს კავშირი ევანგელისტურ სიმბოლოებსა და ზოდიაქალურ თანაგარსკვლავედებს შორის. კურო, ევანგელისტ ლუკას სიმბოლო, შესაბამებოდა კუროს ზოდიაქალურ ნიშანს; ლომი, მარკოზის სიმბოლო - ლომის ნიშანს; ანგელოზი მათეს სიმბოლო - მერწყულის ნიშანს (სამყაროს ქრისტიანულ ურათში ანგელოზები ციურ წყლებს განაგებდნენ) და არწივი, იოანეს სიმბოლო - ღრიანკალის ნიშანს (ანტიკურ ეპოქაში არწივი ხშირად გამოიყენებოდა, როგორც მერვე ზოდიაქალური ნიშნის სიმბოლო, ღრიანკალის ნაცვლად).

ეგვიპტელთა სფინქსი ეს ზოდიაქოს წარმოდგენაა ოთხი ელემენტის შესაბამისად: მას ადამიანის თავი აქვს (მერწყული – ჰაერის ნიშანი), ხარის სხეული (კურო – მიწის ნიშანი), ლომის თათები (ლომი – ცეცხლის ნიშანი) და არწივის ფრთები (ღრიანკალი – წყლის ნიშანი).

აქ აღინიშნება საინტერესო პარალელი აპოკალიფსურ ცხოველთან – "და პირველი მხეცი ლომის მსგავსი იყო, მეორე მხეცი კუროს მსგავსი იყო, მესამე მხეცს სახე ადამიანისა ჰქონდა და მეოთხე მხეცი გაფრენილ არწივს ჰგავდა" [87: 4: 7]. ეს ოთხი წმინდა ცხოველია უფლის ტახტთან, რომლებიც მას აღიღებენ.

თავდაპირველად ზოდიაქოში არწივს ღრიანკალის ადგილი ეკავა, რაც სიმბოლიკის ჭრილში უნდა განვიხილოთ. თავისი უმართავი სექსუალური ძალების გამო, არწივი მორალურად (ზნეობრივად) დაეცა და ღრიანკალად იქცა. ღრიანკალის ნიშანი გენიტალიებთან არის დაკავშირებული. არწივი წარმოადგენს პიროვნებას, რომელმაც შეძლო მაღლა ცაში აფრენა, მაგრამ დაეცა, ვინაიდან კეთილისა და ბოროტის ხის ნაყოფი იგემა (ვარსკვლავური ცის რუქაზე არწივს თავდაღმა გამოსახავენ – დაცემული არწივი).

მერწყულს გამოხატავენ ადამიანის სახით. შესაბამისად ის დამოსახავს აზროვნებისა და ცოდნის სფეროს. მას გამოსახავენ მოხუცის სახით, რომელიც ჭურჭლიდან წყალს ღვრის. ეს ცოცხალი წყალია, ვინაიდან მერწყულის ცოდნა – ეს სიცოცხლის მომტანი, სიცოცხლის შემოქმედი, სიცოცხლის გაღვიძების ცოდნაა. ბერიკაცის ჭურჭლიდან დაღვრილი წყალი, ადამიანებს ასწავლის, რომ მათ უნდა კვებონ ყველაფერი, მორწყან, აიძულონ ნაყოფი მოისხას როგორც შინაგანად, ასევე თავის გარშემოც. ბერძნულ მითოლოგიაში მერწყული წარმოდგენილია განიმედესის სახით (ღმერთების მერიქიფე). მერწყული ცოდნის სიმბოლოა.

მზე გადაადგილდება ზოდიაქოში ვერძის, კუროს, მარჩბივის და ა.შ. მიმართულებით, მაშინ როდესაც გაზაფხულის ბუნიობის წერტილი ცის თაღზე გადაადგილდება საწინააღმდეგო მიმართულებით. ყოველ 2160 წელს გაზაფხულის ბუნიობის წერტილი სხვა თანავარსკვლავედში ინაცვლებს, რაც შეესაბამება ცვლილებებს სიცოცხლის ყველა სფეროში. ეს ასევე დაკავშირებულია მოცემულ ეპოქაში გაბატონებული რელიგიების შეცვლასთან, რაც დაკავშირებულია კაცობრი-

ობისათვის ღვთიური სიბრძნისა და ჭეშმარიტების ახალი წახნაგების გამოკვეთასთან.

თევზების ერა ქრისტიანობის ერაა, თავისი ნიშან-თვისებებით შეესაბამება სწორედ თევზების ნიშანს, თავგანწირვისა და მსხვერპლშეწირვის ნიშანს. თევზების ერას წინ უსწრებდა ვერძის ერა, მოსეს რელიგიით აღნიშნული, ხოლო უფრო ადრე იყო კუროს ერა, ბაბილონისა და ეგვიპტის რელიგიების ერა.

მერწყულთან და მის შემავსებელ ლომის ნიშანთან ერთად, იხსნება ახალი ცოდნის ერის კარი.

ფაეთონი

[9: 106, 226: 69-73, 339, 442: 161, 867, 869: 139, 944: 2:559]

ყოველ დღე ჰელიოსი ოქროს ეტლით, რომელშიც ოთხი ცეცხლოვანი ცხენია შებმული, შემოუვლის ცას. ღამით კი ოქროს ნავით ბრუნდება თავის ოქროს სასახლეში, სადაც ელოდებიან დები ელენე და ეოსი. თავისი ციური გზის სიმაღლიდან ჰელიოსი ხედავს ყველაფერს, რაც ხდება ოლიმპოსა და მიწაზე. სილაამაზის ქალღმერთ აფროდიტეს ქალიშვილმა როდამ მას რამდენიმე ქალიშვილი და შვიდი ვაჟი გაუჩინა. ჭკუისა და სილაამაზის გამო მათ ჰელიადებს უწოდებდნენ. მხოლოდ ჰელიოსის ვაჟი ფაეთონი არ იყო დარწმუნებული, რომ მათ გუნდს მიეკუთვნებოდა. ის ხომ უბრალო ნიშნა კლიმენეს ვაჟი იყო და არა ღვთიური როდასი. თავის ღვთიურ წარმომავლობაში რომ დარწმუნებულიყო, ფაეთონმა ჰელიოსის სასახლეს მიაღწია. შვილი რომ დაემშვიდებინა, ჰელიოსმა მას აღუთქვა ნებისმიერ სურვილს აგისრულებო. ფაეთონმა მზის ღმერთის ეტლით გასეირნების უფლება სთხოვა, რათა დედამიწაზე აღარავის შერჩენოდა ეჭვი მის მაღალ წარმომავლობაში. ჰელიოსმა შვილს უარი ვერ უთხრა, მაგრამ მოგზაურობა ფაეთონს სიცოცხლის ფასად დაუჯდა. მძიმე ეტლმა მართვის უნარი დაკარგა და დედამიწისაკენ დაეშვა. უბედურება რომ აეცილებინა თავიდან, ზევსმა მეხით დაამსხვრია ჰელიოსის ეტლი, რაშები სხვადასხვა მხარეს გაფრინდნენ, ფაეთონი აგიზგიზებული ჩირაღდანით ჩავარდა მდინარე ერიდანის ზვირთებში.

პლატონის "ფედროსში" სული ასახულია ორ ფრთოსან ცხენ-შებმული ეტლისა და მეეტლის სახით. ერთ-ერთი ცხენი თვინიერი და ბრძენია, მეორე ფიცხი და ველური. თუ ეტლს წინ დაბრკოლება შეხვედება, ამით სარგებლობს ფიცხი ცხენი, რათა ხელი შეუშალოს თვი-

ნიერს და არ დაემორჩილოს მეეტლეს. როდესაც ეტლი იმ ადგილს უახლოვდება, საიდანაც ღმერთებს უნდა გაყვეს ცაზე, ველურ ცხენს ის მწყობრიდან გამოყავს. თვინიერი ცხენის სიძლიერეზეა დამოკიდებული მისი დამორჩილება და ის, მოახერხებს თუ არა ეტლი გადალახოს დაბრკოლება და შეაბიჯოს ზეგრძნობადის სამეფოში. ამგვარად, ზოგჯერ სული ვერ ახერხებს დაუბრკოლებლად შეაბიჯოს ღვთიურ სამეფოში. ზოგი სული მეტად უახლოვდება მარადიულის ამ ჭვრეტას, სხვა ნაკლებად. სული, რომელმაც ერთხელ მაინც იხილა იმქვეყნიური, მშვიდადაა შემდგომ მოგზაურობამდე, ხოლო ის, რომელმაც ვერაფერი დაინახა ფიცხი ცხენის გამო, კვლავ უნდა შეეცადოს შემდგომი მოგზაურობის დროს. ასეთ მოგზაურობებად მოიაზრება სულის გარდასახვები. ერთი მოგზაურობა აღნიშნავს სულის არსებობას ერთ პიროვნებაში, ფიცხი ცხენი – მდაბალ, ხოლო თვინიერი მაღალ ბუნებას, მეეტლე განასახიერებს გაღმერთებას მოწყურებულ სულს.

მსგავს სიუჟეტს ეპოულობთ ახალ აღთქმაში. ეს იუდა ისკარიოტელია, რომელმაც გადაწყვიტა გაჰყოლოდა ქრისტეს (მზიურ ღმერთს), ხოლო შემდეგ უღალატა მას შურისა და სიზარბის გამო (ზოდიაქოს ნებისმიერი სახლი შეიძლება გადაულახავი დაბრკოლება გახდეს სრულყოფის გზაზე).

ლევენდა ფაეთონზე მიგვანიშნებს ჩვეულებრივი ადამიანისათვის ზოდიაქოს წრის ღვთაების დონეზე გავლის სირთულეზე, მიუხედავად მისი ნაწილობრივ ღვთიური წარმოშობისა. მისი გავლა ბოროტების გზით, როგორც წესი, ადამიანისათვის მიუღებელია, თუ მან "სატანას ელექსირი" არ მიიღო. ამრიგად, სიცოცხლის ხელოვნება დადის ბინერების (დაპირისპირებულთა) გაწონასწორებამდე, რის საფუძველზეცაა აგებული მთელი სამყარო. წონასწორობის მონახვის უნარი (სასწორი) სიბრძნის ერთ-ერთი მაჩვენებელია [563]. ესაა მიზეზი, რის გამოც ადამიანის ცხოვრების ყოველი ეტაპი, მისი საზრისი და "სწორად" ცხოვრების ხელოვნება მარადიული და ამოუწურავი საკითხებია ყველა ადამიანის განსჯისათვის. ისინივე წარმოადგენენ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მარადიულ სიუჟეტებს, რომლებიც ასახავენ ავტორის შეხედულებას მარადიულ, მაგრამ მაინც გადაუწყვეტ პრობლემებზე. ანუ, ყოველ ადამიანს ეძლევა არჩევანის თავისუფლება და ცხოვრების ყოველი მნიშვნელოვანი ეტაპი მას არჩევანის წინაშე აყენებს (არჩევანი კეთილსა და ბოროტს შორის), რომლის გამოც ის პასუხისმგებელია სამყაროს წინაშე.

ევროპული რელიგიისა და მითოლოგიის ისტორია ასევე ასახავს ამ გზას: დაწყებული ოლიმპოს ღმერთებიდან, რომლებიც ითავსებდნენ ზოდიაქოს სხვადასხვა ნიშნებისათვის, ამგვარად, ადამიანთა ყველა ტიპისათვის დამახასიათებელ ყველა ნიშან-თვისებას (როგორც დადებითს, ასევე უარყოფითს), ამას მოსდევს ჰერაკლეს გმრობები, რომლებშიც მოცემულია უარყოფითი ასპექტების გადალახვისა და მათი დადებით ასპექტად გარდაქმნის გზა ადამიანის განვითარების ყველა ეტაპზე. ამის შემდეგ იუდაისტურ ტრადიციაში საფუძველი ეყრება თანამედროვე შეხედულებას ადამიანის სრულყოფილებისა და მისი მიღწევის გზების შესახებ (12 პატრიარქი), რაც ადამიანის იდეალური განვითარების საფუძველი გახდა და ქრისტიანობაში 12 მოციქულის ხატში აისახა.

ზოდიაქოს ნიშნები და თავისუფალი არჩევანის პრობლემა, როგორც მითოლოგიური არქეტიპი

1. "თავისუფალი არჩევანის" არქეტიპი

არქეტიპი (ბერძ. archetypos – პირველხატი) – ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ცენტრალური მცნებაა. არქეტიპი თაობიდან თაობაში გარდამავალი ხატების დაკავშირების ხერხია. კ. გ. იუნგის თანახმად, არქეტიპი წარმოადგენს ადამიანის ფსიქიკის სტრუქტურულ ელემენტებს, რომლებიც მთელი კაცობრიობისათვის საერთო, კოლექტიურ ქვეცნობიერშია დაფარული. ის მემკვიდრეობით გადაეცემა, სხულის აგებულების მსგავსად, და შემოქმედებითი აქტივობის გამოვლიძებისას, განაპირობებს პიროვნების ზოგად სტრუქტურასა და ცნობიერში ამოტივტივებული ხატების თანამიმდევრობას, ამიტომ სულიერი ცხოვრება არქეტიპულობითაა აღბეჭდილი. კოლექტიური ქვეცნობიერი ახასიათებს ყველა ადამიანს, ის გადაეცემა მემკვიდრეობით და იმ საძირკველს წარმოადგენს, რომელზედაც აგებულია ინდივიდუალური ფსიქიკა. იუნგი არქეტიპში ხედავდა ყოველი ადამიანის ფსიქიკისთვის დამახასიათებელ მაფორმირებელ საწყისს, რომელიც ყოველთვის კონკრეტული შინაარსითაა სავსე [565-569].

ისინი ნეიტრალური არიან ბოროტისა და კეთილის მიმართებაში, ახასიათებთ ამბივალენტობა, იმანენტური კანონზომიერება და სხვ. არქეტიპები სამყაროს, საკუთარი თავისა და სხვათა შეცნობის სტრუქტურირებას ახდენენ; განსაკუთრებულად მკვეთრად ისინი გამოვლინდება მითოლოგიურ თქმულებებში, ზღაპრებში, სიზმრებში, ასევე ზოგიერთი ფსიქიკური დარღვევის დროს. არქეტიპთა ნაკრები შეზღუდულია. ისინი შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენენ და ხელს უწყობენ ადამიანური კულტურის ადრეულ ერთიანობას, შესაძლებელს ხდიან განვითარების სხვადასხვა ეპოქის ურთიერთკავშირს და ადამიანთა ურთიერთგაგებას.

არქეტიპი ქრისტიანული და წარმართული ნეოპლატონიკოსების ლექსიკონში შეესატყვისება "ეიდოსს", პლატონის იდეას. არქეტიპები არც გარე და არც შინაგან გამოცდილებაშია მოცემული, ამ თვალსაზრისით ისინი ჰიპოთეტურებია.

თანდაყოლილი პროგრამების, უნივერსალური ხატების გავლენის ქვეშ, უპირობო რეფლექსების მსგავსად, იმყოფება არა მარტო ელემენტარული ქცევითი რეაქციები, არამედ ჩვენი აღქმა, აზროვნება, წარმოსახვა. არქეტიპი წინ უსწრებს მოქმედებას, ინსტინქტურ ქცევას. ეს კოგნიტური სტრუქტურაა, რომელშიც მოკლედაა ჩაწერილი გვაროვნული გამოცდილება. თუ ინსტინქტები ქცევის თანდაყოლილი პროგრამებია, არქეტიპები წარმოადგენენ ფსიქიკის რეგულატორებს, აპრიორულ ფორმებს, რომლებიც მემკვიდრეობით გადაეცემა ბიოლოგიურად და არა კულტურული ტრადიციების მეშვეობით. იუნგი თვლიდა, რომ არქეტიპების მეშვეობით გადაეცემა არა შინაარსი, არამედ სუფთა ფორმები, რომლებიც მასალას გამოცდილებიდან ღებულობენ, და ადარებდა არქეტიპს კრისტალის ღერძთა სისტემას, რომელიც, წარმოადგენს რა ნაწილაკების განმანაწილებელ, გარკვეულ არანივთიერ ველს, ხსნარში კრისტალს ფორმას უცვლის. ამიტომ არქეტიპი ცნობიერებაში სუფთა სახით არ შემოდის, ის ყოველთვის დაკავშირებულია გამოცდილების გარკვეულ წარმოდგენებთან და ცნობიერ დამუშავებას ექვემდებარება [566-568].

მითოლოგია არქეტიპული სახეების დამუშავების საწყისი ხერხი იყო. სიმბოლოები გამოავლენენ დაფარულს და ამავე დროს იცავენ ადამიანს არქეტიპის კოლოსალურ ფსიქიკურ ენერჯიასთან უშუალო კონტაქტისაგან. სიმბოლოები და საეკლესიო დოგმატები ფორმას აძლევენ დაფარულის შინაგან გამოცდილებას.

ცნობიერების განკერძოება იწვევს წონასწორობის დარღვევას და ქვეცნობიერი ილტვის ცნობიერების ცალმხრივობის “კომპენსირებისაკენ”.

ჩვეულებრივ არქეტიპის ცნება უფრო ფართო მნიშვნელობით იხმარება – როგორც საერთო ნიშან-თვისებების, სიუჟეტების, სახეების ერთიანობა, რაც დამახასიათებელია მრავალი რელიგიური, ლიტერატურული და კულტურული ტრადიციისათვის [395].

არქეტიპის ყველა მოცემულ ნიშან-თვისებას შეესაბამება თავისუფალი არჩევანის არქეტიპი. ეს ცენტრალური არქეტიპია ნებისმიერი მითოლოგიისათვის, ვინაიდან შეესატყვისება ღმერთის განზრახვას შექმნა ადამიანი როგორც თანამემოქმედი, შექმნილ სახედ და ხატად ღვთისა, თავისუფალი. ვინაიდან სამყაროში ყველაფერი ოპოზიციის პრინციპზეა აგებული, თავისუფალი არჩევანის ერთადერთი ალტერნატივა იქნებოდა დეტერმინიზმი, ანუ ადამიანის მარიონეტული არსებო-

ბ. მიუხედავად იმისა, რომ მითოლოგიებში არსებობს ადამიანის არსებობის წინასწარგანსაზღვრულობის “კარმიული” მოტივები (მაგ. მოირები) და მითები იმის შესახებ, რომ ადამიანი ბედს ვერ გაექცევა (მითი ოიდიპოსზე), თუმცა ადამიანის ცხოვრების ყოველი გარდამტეხი მომენტი განშტოებად წარმოგვიდგება (შეადარე ზღაპრულ მოტივებს), სადაც მან უნდა გადაწყვიტოს თავისი შემდგომი ბედი. არსობრივად ეს არის ერთადერთი არჩევანი სიკეთესა და ბოროტებას შორის, რამდენადაც სხვა დანარჩენი ადამიანის ძალებს აღემატება და დამოკიდებულია გარეშე კანონებზე, რომელთა ამოქმედება განპირობებულია მისი ამა თუ იმ გადაწყვეტილებით.

თავისუფალი არჩევანის არქეტიპულობაზე მიუთითებს აგრეთვე მისი ამბივალენტობა, იგი შეიცავს ორ დაპირისპირებულ საწყისს, ანუ შესაძლებელია ჰქონდეს როგორც პოზიტიური, კეთილსაიმედო მნიშვნელობა, ასევე ნეგატიურიც, ბოროტებასთან დაკავშირებული. არსობრივად ის წარმოადგენს ფსიქიკურ სქემას, ხატს, სიტუაციას, სადაც ვითარდება მოცემული ქმედება და რომელშიც დასაბამითვე არ არსებობს შეფასებითი ფაქტორი (შეადარე იუნგის დედის არქეტიპს, [56ნ: 215-219]. იუნგი მიუთითებს, რომ უახლოეს ისტორიულ მაგალითს წარმოადგენს ქალწულ მარიამის სახე, რომელიც არამართო ღვთის დედაა, არამედ, შუა საუკუნეების ალევორიების თანახმად, მისი ჯვარიც. ნეგატიურ პლანში არქეტიპი ჩვეულებრივ წარმოადგენს რაღაც საიდუმლოს, დაფარულს, იდუმალს, ბნელს: უფსკრულს, მიცვალებულთა სამყაროს, ყველაფერს, რაც შთანთქავს, აცდუნებს და წამლავს ანუ შემადრწუნებელი და ბედისწერასავით გარდაუვალია არსებობს დედის საბი უმნიშვნელოვანესი ასპექტი: მისი ნაყოფიერი და კეთილმოსურნე ღვთაება; მისი ორგინალური ემოციურობა და მისი სტიგიური სიღრმე).

თავისუფალი არჩევანის არქეტიპი შესაძლებელია გვევლინებოდეს მითის შემადგენელ ნაწილად, რომელიც შეიცავს ი რაოდენობის არქეტიპებს, და წარმოადგენდეს გარდატეხის მომენტს მოქმედების განვითარებისათვის, მთლიანობაში.

თავისუფალი არჩევანის არქეტიპულობაზე მიუთითებს სხვადასხვა მითოლოგიაში ამ ხატის ან იდეის მრავალჯერადი განმეორებადობა. ბერძნულ მითოლოგიაში ეს არის მითები ჰერაკლეს გმირობებზე, იკაროსზე, ფაეთონზე, პრომეთეოსზე და ა.შ. იცვლება მხოლოდ დამოკიდებულება ამ არქეტიპისადმი, ანუ მოცემული იდეის გააზრება. წარ-

მართულ მითოლოგიებში მოცემული არქეტიპი გვეძლევა როგორც მოქმედების განვითარების ვარიანტი ციკლურად განმეორებად სიტუაციებში.

ძველი აღთქმის დასაწყისში (დაბადება, თავი III) მოთხრობილია ამბოხზე და, ამგვარად, ლუციფერის თავისუფალ არჩევანზე, აგრეთვე ადამისა და ევას თავისუფალ არჩევანზე შეეცნოთ ბოროტისა და კეთილის ხის ნაყოფი. ღმერთისადმი ასეთი დაუმორჩილებლობა წარმოადგენს ადამიანის მიერ საკუთარი თავის გაცნობიერების წინაპირობას. მან შეიძინა საკუთარი პრობლემების გადაწყვეტის უნარი. ამრიგად, დაუმორჩილებლობის ეს პირველი აქტი წარმოადგენს პირველ ნაბიჯს თავისუფალი არჩევანისა და ინდივიდის ჩამოყალიბების გზაზე.

"ძველი აღთქმის მიხედვით ადამიანს როგორც კეთილის, ასევე ბოროტის ქმნის უნარი აქვს. მან უნდა აირჩიოს სიკეთესა და ბოროტს შორის, წყალობასა და წყევლას შორის. ღმერთი არასდროს ერევა ამ გადაწყვეტილებაში. იგი ესმარება ადამიანებს, უგზავნის თავის წინასწარმეტყველებს, რათა დამოძღვროს თუ როგორ გამოარჩიონ ბოროტება და განახორციელონ სიკეთე. მაგრამ, როდესაც ეს აღსრულდება, ადამიანი რჩება მარტო თავის "ორ ინსტინქტთან" – მისწრაფებასთან კეთილისა და ბოროტისაკენ, ახლა მან თავად უნდა გადაწყვიტოს ეს პრობლემა" [499].

ეფრომი გამოყოფს "რღვევის სინდრომს", რომელიც მკვდრისადმი სიყვარულზე, ძირგადგმულ ნარცისიზმზე და სიბზიზნურ ინცესტუალურ სწრაფვაზეა დაფუძნებული, რაც ადამიანს უბიძგებს ანგრიოს ნგრევისათვის და სძულდეს სიძულვილისათვის, და "ზრდის სინდრომს", რომელიც შედგება ყოველივე ცოცხალის, ადამიანისა და დამოუკიდებლობის სიყვარულისგან. მხოლოდ ერთეულებში მოხდა ამ სინდრომებიდან ერთ-ერთის სრული განვითარება. თუმცა უეჭველია, რომ ყოველი ადამიანი მოძრაობს გარკვეული, მის მიერ არჩეული მიმართულებით: ცოცხალისა თუ მკვდრისაკენ, კეთილისა თუ ბოროტისაკენ.

თავისუფალი არჩევანის არქეტიპმა შემდგომი განვითარება ახალ აღთქმაში ჰპოვა [41]. *שׁוֹרַח הַיָּד* ახალი კავშირი ადამიანსა და ღმერთს შორის. ეს ქრისტეს, როგორც დედამიწაზე განსხეულებული ლოგოსის თავდადებული მსახურება კაცობრიობისადმი, ეს მოციქულთა თავისუფალი არჩევანია მისდინ მას, ასევე იუდა ისკარიოტელის თავისუფალი არჩევანიც და ხალხის თავისუფალი არჩევანი – "ბარაბა!",

რომელმაც ჩვენის აზრით, მნიშვნელოვანწილად განაპირობა კაცობრიობის შემდგომი განვითარება.

"...ურთიერთდამოკიდებულება ადამიანსა და ღმერთს შორის შეფარდება განვითარების იდეის მისტიკურ გაგებას, ევოლუციას, იძენს ღროთ განზომილებას. პავლე მოციქულის ეპისტოლეები ავითარებენ გადარჩენის თავისებურ კონცეფციას – მხოლოდ რწმენის გზით, რაც მკვეთრად უპირისპირდება რელიგიური დამსახურების იდეას, რიტუალების ან სხვა "საქმების" აღსრულების გზით.

იაკობ მოციქულის ეპისტოლეებში ჩვენ ვხვდებით პირდაპირ პოლემიკას პავლესთან. "ხელავთა რამეთუ საქმელაგან განმართლდების კაცი და არა სარწმუნოებისაგან ხოლო?" (თავ.2, მუხლი 24).

ახალ აღთქმაში სასოწარკვეთა გაგებულია არა იმდენად როგორც "ხორცის მოკვდინება", არამედ როგორც კოსმიური პროცესების და საკუთარი სულის ანტინომიურობის მტანჯველი განცდა (შდრ. ეპისტოლე რომაელთა მიმართ, თავი 7, მუხლი 19: "რამეთუ არა რომელი იგი მნებავეს, კეთილი, მას ვყოფ, არამედ რომელი იგი არა მნებავეს, ბოროტი, მას ვიქმ").

ახალი აღთქმა მითოლოგიურია იმდენად, რამდენადაც ახალი აღთქმის კონსტიტუციურ თვისებას წარმოადგენს რეალურისა და აზრობრივის, ერთჯერადისა და "მარადიულის" უშუალო გაიგივება.

საკმარისია შევადაროთ ქრისტეს ნებაყოფლობითი მსხვერპლი, ნებისმიერი ნატურალისტური ტანჯული ღმერთის (ოსირისი, ატისი, თამუზი, დიონისე და ა.შ.) ანალოგიურ ქმედებას, რათა გავაცნობიეროთ ეს განსხვავება ორ მითოლოგიას შორის: წარმართული ღმერთი თავისი "ვნებებით" და აღდგომით ჩართულია ბუნების უპიროვნო წრებრუნვაში და შეგნებული არჩევანი საკუთარი ხვედრის მიღებასა თუ უარყოფას შორის მისთვის წარმოდგენელია. მაშინ როდესაც ახალი აღთქმის მითის ცენტრში პიროვნული არჩევანის პრობლემა დგას ყველა ეთიკო-ფსიქოლოგიური ატრიბუტით ("ლოცვა თასზე"). ღმერთის ვნებების ობიექტივისტურად განურჩეველი "ფაქტი"-დან აქცენტი გადატანილია მის ნებაყოფლობით აქტზე, სხვაგვარად, ბუნებრივი პროცესებიდან ეთიკურზე. კოსმოლოგიზმს, რომელიც განსაზღვრავდა ანტიკურ მსოფლმხედველობას, მის იდეალისტურ და მატერიალისტურ, მითოლოგიურ და მეცნიერულ ფორმებში, ენაცვლება პრინციპული ანტიროპოცენტრიზმი.

ახალი აღთქმა მითოსური შემოქმედების ფორმით გადალახავს უპიროვნობას (ინდივიდუალური ადამიანური სული თავისი განუმეორებლობით, ახალი აღთქმის პოზიციიდან, უფრო ძვირფასია ვიდრე ყველა ნივთიერი, ინტელიგიბელური და სოციალური კოსმოსები, ერთად აღებული.

წარმართული მითი პრინციპულად არაისტორიულია და განასახიერებს ბუნების რიტმს მისი მარადიული "წრებრუნვით"; იუდაისტური მითი უფრო ახლოსაა ქრისტიანულ ისტორიზმთან, ის უპირატესად ოპერირებს დაშორებულ წარსულთან ან შორეულ მომავალთან; ქრისტიანული მითი უპირატესად წარმოადგენს ისტორიის, ამასთან აქტუალური ისტორიის სამყაროს. განვითარების, ბერძნული წარმართობისათვის დამახასიათებელი, ციკლური კონცეფციის ნაცვლად წარმოდგენილია სწორხაზოვანი განვითარების კონცეფცია.

პეტრე მოციქულის I ეპისტოლე, თავი III, მუხლი 18 და ნეტარი ავეუსტინეს სიტყვა "ღვთის ქალაქის" შესახებ, XII, 14: "რამეთუ ქრისტემაცა ერთგზის ცოდვათა ჩვენთათვის ივნო ... წრეზე დახეტილობენ უწმინდურნი ... რამეთუ ასეთია გზა მათი შეცდომისა").

ის ფაქტი, რომ ახალი აღთქმის მთავარი გმირი მაქსიმალურადაა ქრონოლოგიურად დაახლოებული, თვით მითი ისტორიული ბიოგრაფიის ფორმითაა მოცემული, რომელი სინამდვილის ყოველმხრივი პროზაული წერილმანებით ასახავს გადატრიალებას მითოსური შემოქმედების პრინციპებში.

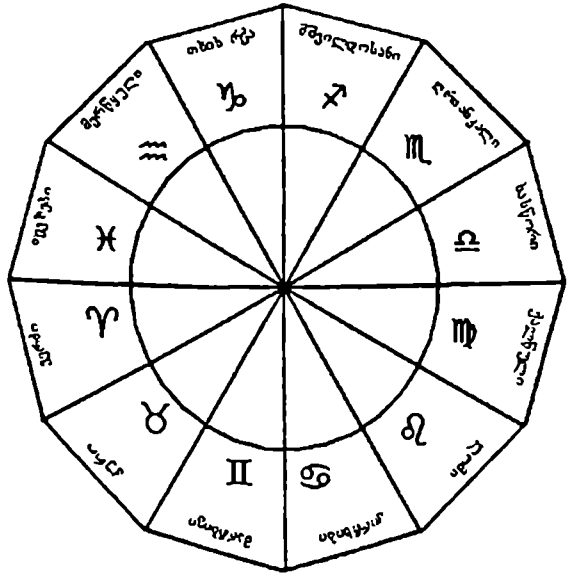
ახალი აღთქმის სტრუქტურა დაფუძნებულია კონტრასტულ ერთიანობაზე, "მაღალი" (მითოლოგიური) და "დაბალი" (ისტორიულ-ყოფითი) შრეების პარადოქსულ გაიგივებაზე, ერთი მეორეში მოულოდნელ ამოცნობაში, რაც კულმინაციას ცენტრალურ პუნქტში ქრისტეს ჯვარზე სიკვდილის აღწერაში აღწევს. ერთი მხრივ ეს ყველაზე სამარცხვინოა (მდაბალია) ყველა მოაზრებულ სასჯელს შორის და ამასთანავე რომის იმპერიის მაცხოვრებლებისათვის სრულიად ჩვეულებრივი სანახაობა. მეორე მხრივ, სწორედ ეს წარმოგვიდგება უმაღლეს მისტერიად, რომლის ყოველი მომენტი "წერილის თანახმად" აღსრულდება. მითი ისტორიაში ინერგება, ის მიწერილია კონკრეტულ ისტორიულ თარიღებსა და გეოგრაფიულ პუნქტებთან; ადამიანური ცხოვრებისა და საერთო უნივერსალური ყოფიერების ის ერთიანობა, რომელიც წარმართულ მითოლოგიაში ბუნებრივად მოიაზრებოდა, ხოლო შემდეგ, აბსტრაქციის ზრდასთან ერთად, დაიშალა, კვლავ მოი-

ბუნა. ამასთანავე, ამჯერად აბსოლუტთან დაკავშირებულია არა მარტო ზედროული, "ადამიანური ყოფიერების მარადიული სფერო", არამედ ადამიანის ცხოვრების განსაკუთრებული ისტორიული მხარეც. ამრიგად, წარმართული მითის ელემენტები იძენენ ახალ აზრობრივ ერთიანობას ქრისტიანული მითის სტრუქტურაში.

2. არქეტიპის სიმბოლური გამოსახულება

ძირითად არქეტიპებს მხატვრულ ლიტერატურაში შესაძლებელია მივაკუთვნოთ ნოთ ზოლიაქოს ნიშნების შესახებ არსებულ ლეგენდებთან დაკავშირებული მითოლოგიები. ლეგენდების მოცემული ციკლი წარმოდგენას გვიქმნის იმ შეკრული სივრცის სამყაროს შესახებ, რომელშიც ადამიანს უხდება ცხოვრება, სადაც, ისევე როგორც ყველა დახურულ სისტემაში, ყველაფერი უნდა ემორჩილებოდეს ერთიან მომანწესრიგებელ მიზანმიმართულობას, ჰარმონიას და ზოგად კანონებს. სწორედ, ამ ერთიანი ჰარმონიის მოძებნის მცდელობას წარმოადგენს მითები, რომელთა სიღრმისეული შინაარსი (არქიტეპები) მოგვიანებით, ასახვას პოულობს ლიტერატურულ ნაწარმოებებში.

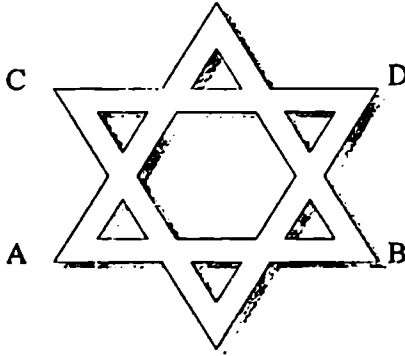
ზოლიაქოს წრე 12 ნიშნითაა წარმოდგენილი, რომლებიც თანაბრადაა წრეზე განლაგებული და საფუძვლად ოთხი ელემენტი – ოთხი სტიქია უძევს. თითოეული ელემენტი, თითოეული სტიქია სამკუთხედითაა წარმოდგენილი.



ცეცხლის სამკუთხედი წარმოდგენილია ვერძის, ლომისა და მშვილდოსნის ნიშნებით; მიწის სამკუთხედი – კუროს, ქალწულისა და თხის რქის ნიშნებით; ჰაერის სამკუთხედი – მარჩბის, სასწორისა და მერწყულის ნიშნებით; წყლის სამკუთხედი – კირჩხიბის, ღრიანკალისა და თევზების ნიშნებით.

წყლის სამკუთხე-

დი მწვერვალით ქვევითაა მიმართული და წარმოადგენს მატერიაში ჩასვლას, მაშინ როდესაც ცეცხლის სამკუთხედი ზევით მიმართული წვერით სულიერისაკენ აღმასვლას განასახიერებს.



როგორც ჩანს, ძირითად მითოლოგიურ სიმბოლოებს უნივერსალური მნიშვნელობა გააჩნიათ და იმ საერთო იდეების ნიშნებს წარმოადგენენ, რომლებიც ადამიანის მიერ გარე სამყაროს აღქმის საფუძველია და მოგვიანებით ასახვას პოეზებს სხვადასხვა რელიგიებსა და მითოლოგიებში. ასე მაგალითად, ინდუისტურ მითოლოგიაში ჰექსაგონი შემოქმედებითი და წარმომქმნელი ძალების სიმბოლოა, ის წარმოადგენს ღვთის სიყვარულს ყველაფერ მიწიერისადმი და ყველაფერი მიწიერის სიყვარულს ღვთისადმი. ეს კავშირია, რომელიც შობს ყველას და ყველაფერს [49: 349, 351: 119-120, 402: 110-124, 508, 582: 89-97] იუდაისტურ ტრადიციაში იგი ცნობილია, როგორც სოლომონის {ან მეფე დავითის} ვარსკვლავი და მაკროკოსმის ნიშანი. მსგავსი ინტერპრეტაცია მიღებული იყო ქრისტიანულ ტრადიციაში.

ამ ექვსკუთხედს სოლომონის ვარსკვლავი ეწოდება (ებრაულად "ფარი, დავითის ფარი (טִּוִּי לְדָוִד), ჰექსაგონი მაკროკოსმის ნიშანია. Stauros (T) – (ბერძ. ანტონიუსის ჯვარი. მისი T–ს მსგავსი ფორმა სიბრძნის სიმბოლოა) გამოსახულების ცენტრში, მიუთითებს განაყოფიერების პროცესზე – ვერტიკალური ხაზი (აქტიურობა) ანაყოფიერებს პორიზონტალურ ხაზს (პასიურობას), ანუ მიგვანიშნებს: აღმავალ სამკუთხედს პირველობა ენიჭება, ხოლო დაღმავალი მისი ანარეკლია. ვინაიდან ყველა მსგავსი სიმბოლო პოლისემანტიკურია, ამ ნიშნის რამდენიმე ინტერპრეტაცია არსებობს, მაგალითად:

1. აღმავალ სამკუთხედს შესაძლებელია ვუწოდოთ იესოს სამკუთხედი, ის ჩვენს ცოდვათა გამოსყიდვის ევოლუციური პროცესის

სიმბოლოს განასახიერებს. მაშინ დაღმავალი სამკუთხედი, მარიამის სამკუთხედი, განხორციელების (განსხეულების) ინვოლუციური პროცესის ელემენტი იქნება.

Stauros გვიჩვენებს, რომ გამოსყიდვა მიზანია, ხოლო განხორციელება – საშუალება.

2. თუ ჰექსაგრამას განვიხილავთ როგორც მაკროკოსმის ნიშანს, ანუ ბუნებაში ფენომენტა მონაცვლეობის ზოგად სქემას აღმავალ სამკუთხედს უწოდებენ ცეცხლის სამკუთხედს, ევოლუციური, დამხვეწი, ამაღორძინებელი, გამწმენდი პროცესების სიმბოლოს. დაღმავალ სამკუთხედს წყლის სამკუთხედს უწოდებენ და ის განასახიერებს ინვოლუციური, დაბნელებელი, უმოქმედობის, გართულების პროცესების ერთობლიობას. ის ყველაფრის ზევიდან ჩამომავლის სიმბოლოა. "ესაა ზეციერი წყალი, მეტაფიზიკური მატერია, პირველადი სულიდან გამოსული სამყაროს ნივთიერება – ყველა საგანთა დედა. ამ ძალთა მოქმედება ზევიდან ქვევითაა მიმართული და მისგან წარმოსდგება ინდივიდუალური მატერია, ხდება ყველა ცოცხალის სხეულის ფორმირება, მისთვის არსებობის უნარის მინიჭება".

ორი სამკუთხედის შეერთება წარმოადგენს სითბოსა და ტენიანობის, მზისა და მთვარის შეხამებას, ყველა ქმნილების საწყისს, სიცოცხლის ზეციდან მიწისაკენ და მიწიდან ზეცისაკენ შებრუნებას. მეფე დავითის ვარსკლავი განასახიერებს სამყაროს მისი ორი ტერნერით, რომლებიც წარმოადგენენ ღმერთსა და ბუნებას – მაკროკოსმის გამოსახულებას. ის განმარტებულია ჰერმესის სიტყვებით "ზურმუხტის ფიქალში": "ის ამოდის მიწიდან, მიემართება ცისკენ და კვლავ ეშვება მიწაში, შეიცავს ყველა საგნის, როგორც უმაღლესის, ასევე უმდაბლესის, ჩანასახს. . . .". ეს სამყაროს იმგვარი სრულყოფილებაა მისტიკურ ექსდლიან შემოქმედებაში, სადაც სამყაროს განუსაზღვრეს ზეცა და ქვესკნელი, აღმოსავლეთი და დასავლეთი, ჩრდილოეთი და სამხრეთი.

Stauros მიუთითებს, რომ ბლანტის, უძრავის, რთულის არსებობა მხოლოდ ანარეკლია გასხვივოსნებულის, ნატიფის, უბრალოს არსებობისა.

მატერია არსებობას სულს უნდა უმადლოდეს და არა პირიქით.

არქეტიპის გამოვლინების თვალთახედვით, მეფე დავითის ვარსკლავი გულისხმობს მითითებას ანალოგიების დიად კანონზე (ქვედა ზედას ანალოგიურია, ხოლო ზედა – ქვედასი, განუყოფელის საოცრე-

ბათა დასრულებისათვის ან განუყოფელის საოცრებათა წვდომისათვის).

ადამიანის საქმიანობის ჭრილში ჰექსაგონი იმის სიმბოლოა, რასაც ჩვენ ადამიანის თავისუფალ ნებას – Pentagrammatica Libertas ვუწოდებთ.

ანალოგიების ბუნების გამოვლენის ჭრილში, ჰექსაგონი ასოცირდება წარმოდგენასთან იმ გარემოს შესახებ, სადაც ისინი გამოვლინდებიან, ერთიანდებიან ან განცალკევდებიან.

Methodus Analogiae-ს მნიშვნელობა, არითმეტიკულად, იშლება იგივეობად $6=3+3$; ერთი შემოქმედება (3) იწვევს მეორე, ანალოგიურ შემოქმედებას (კიდევ 3).

მეორე სათაური Libertas შეესაბამება იგივეობას: $6 = 4 + 2$, ან $6 = 2 + 4$, რაც წარმოადგენს შეჯამებას 2 – თავისუფალი არჩევანის გზების მახასიათებელთა ცოდნა და 4 – ავტორიტეტი, რომელიც განსაზღვრავს თავისუფალი არჩევანის უფლებას.

შედეგად ვღებულობთ დილემის სრულ სურათს: კეთილისა და ბოროტის, ნატიფისა და უხეშის, ჭეშმარიტისა და მცდარის, დროებითისა და მარადიულის, აქტიურისა და უძრავის და სხვ., რაც მუდმივად წამოიჭრება ადამიანის ცხოვრებაში.

არჩევანი თავისუფალია (ორივე სამკუთხედი სახეზეა), მაგრამ Stauros გვახსენებს, რომ ევოლუციური სამკუთხედის არჩევის ბიძგს იძლევა უმაღლესი აქტივობის იმპულსი, რომელიც ჩვენს უძრავობას ანაყოფიერებს.

ადამიანის მიერ გზისაყარზე სწორი გზის არჩევის სისტემატურობის ხილულ მახასიათებელს სულიერ ჰარმონიას უწოდებენ. ის ჯილდოა მისთვის, ვინც ზოგადად მიისწრაფვის სწორი გზის არჩევისაკენ და განახორციელებს კიდევ ამ მისწრაფებას.

სულიერი ჰარმონიისათვის დამახასიათებელია ერთნაირობა, წყვილადობა, მკაცრი სითანაბრე და პარალელურობა ადამიანის აქტიურობისა და აღქმის განვითარებაში.

ადამიანი, რომელიც კარგად აღიქვამს კლიშეებს რომელიმე დარგში და არა აქვს მინიჭებული ამ დარგში, თავისი გაგების ფარგლებში, რეალიზაციის უფლება, იქნება არაჰარმონიული და უბედური.

და პირუკუ – თუ თქვენ უფლებამოსილი ხართ იქ, სადაც ორიენტირების უნარი არა გაქვთ, რაშიც არასაკმარისად ხართ გათვითცნობიერებული, თქვენ კვლავ ვერ მიაღწევთ ჰარმონიას.

ჰარმონია – ეს, ასე ვთქვათ, ბინერის "ადამი-ევა", "აქტიურობა-აღქმა" – ნეიტრალიზაციაა თვით ასტრალური ადამიანის შიგნით. ბინერის ნეიტრალიზაცია ხორციელდება უკიდურესი ტერმინების შესაბამისობის, თანხმობის ელემენტით. ჩვენი არსებობის გარკვეულ ქვეჭრილში არსებობს კარმისაგან მონური დამოკიდებულების გარკვეული ნაწილი (ბუნების კანონები – სამყაროს კარმა), პლიუს ევოლუციურსა და ინვოლუციურს შორის ადამიანის თავისუფალი არჩევანის გარკვეული წილი. ინვოლუციური სამკუთხედის ქვედა ნაწილი შეესაბამება სხეულს, რომელიც გვაკავებს ჩვენი ინსტინქტური გამოვლინებების მარწუხებში. რაც უფრო მაღლაა განლაგებული ეს დაბალი ქვეჭრილები, მით მეტი ინვოლუციური ელემენტი გვაქვს არჩევანისათვის. AB დონიდან დაწყებული, ასარჩევად გვეძლევა ევოლუციური ელემენტები.

ერთნიც და მეორენიც თანაბარი რაოდენობითაა წარმოდგენილი ჰექსაგონის შუა ნაწილში, რომელიც შეესაბამება კეთილისა და ბოროტის დიდი ბინერის ცენტრალურ ეთიკურ მონაკვეთებს. აქ დიდ მნიშვნელობას იძენს უმაღლესი საწყისის გაკვლევა, რომელიც Stauros-ით აღინიშნება.

შემდგომში პროპორცია იცვლება, მაგრამ CD დონიდან დაწყებული, რომელიც უკვე მენტალურ უბანს წარმოადგენს, ჩვენ ვდგებით რამდენიმე ევოლუციური ელემენტიდან არჩევანის დილემის წინაშე.

ზედა ნაწილში რჩება კვლავ ევოლუციური ელემენტები, მაგრამ არჩევანის თავისუფლება თანდათან მცირდება და ბოლოს ქრება სულიერის უმაღლეს ქვეჭრილებში გადასვლასთან ერთად, სადაც პირველსაწყისისაკენ მისწრაფება არ უშვებს არანაირ განშტოებას.

სოლომონის ბეჭდის კიდევ ერთი სახელწოდებაა "Medium", რაც შეესაბამება გაშლას $6 = 5 + 1$ და $6 = 1 + 5$.

გაშლა $5+1 =$ სიცოცხლე + ნება (= სიცოცხლეს, რომელიც გამოხატვის საშუალებას აძლევს პიროვნებას, შეუძლია გამოავლინოს ნება) იძლევა ბუნებაში ღმერთის მოქმედების სქემას.

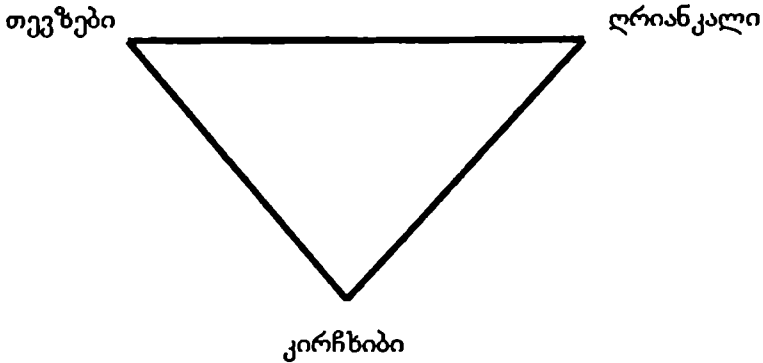
გაშლა $1+5 =$ ნება + სიცოცხლე (= განუყოფელის ნებას, რაც საკმარისია სიცოცხლის შესაქმნელად, მის ყველა ფაზასა და ჭრილში) იძლევა ღმერთის, ბუნების წარმომშობი, ემანაციების სქემას. "ისე, როგორც ყველა პრინციპი ემანირებულია ერთიანი პრინციპით მისი ბუნებისავე შესაბამისად, ასევე ყველა ქმნილება წარმოიშვა ერთიანი

გარემოს ელემენტებისაგან, ამ უკანასკნელის ადაპტაციის გზით (გამკრივება და გათხელება)".

ჩვეულებრივ, მეფე დავითის ვარსკლავის ფერებია: აღმავალი სამკუთხედისათვის – ოქროსფერი (ცეცხლი); დაღმავლისათვის – ვერცხლისფერი (წყალი); Stauros-ის ვერტიკალური ნაწილისათვის – ოქროსფერი (აქტიურობა), ჰორიზონტალური ნაწილისათვის – ვერცხლისფერი (უძრაობა). ფონი – ფირუზისფერი ან ლურჯი.

ეკოლუციური სამკუთხედი განასახიერებს სამსახე ღმერთს, ხოლო ინვოლუციური – მის აჩრდილს – ქვეყნიერებას.

წყლის სამკუთხედი წარმოქმნილია თევზების, კირჩხიბისა და ღრიანკალის ნიშნებით. თევზები წყალში სახლობენ, ადვილად გადაადგილდებიან მის წიაღში. ადამიანები ასევე ცხოვრობენ სიცოცხლის ოკეანეში. არსებობენ ზღვის ცხოველები, რომელთაც დაკარგეს წყლის ზედაპირზე ამოცურების უნარი. ისინი ფსკერს არიან მიჯაჭვული და სქელი ბაკანით დაფარული. ანალოგიურ მუტაციას განიცდიან ადამიანები, რომლებიც უარს ამბობენ სიცოცხლის ოკეანეში "ცურვაზე". ისინი მკვრივდებიან და "ქერქით" იფარებიან, მძიმდებიან და ძალიან ღრმად იძირებიან, რათა ქვებს შორის შეაფარონ თავი კიბორჩხალების მსგავსად.



თევზები – კირჩხიბი. ეს წყლის სამკუთხედის ნაწილია. კირჩხიბი – ეს თევზია, რომელიც კიბოსებრი გახდა. ადამიანმა თავს უფლება მისცა მატერიაში ჩაძირულიყო, ის გაუხეშდა, დაკარგა სისხარტე, გაქვავდა და ამჟამად რეგრესს განიცდის. თუ ეს პროცესი გაგრძელდება, კირჩხიბი ავ, შხამიან ღრიანკალად გადაიქცევა.

იუპიტერი მართავს თევზებს, მთვარე მართავს კირჩხიბს, მარსი – ღრიანკალს. იუპიტერიანელები მიდრეკილნი არიან ღორმუცელობი-

საკენ. რაც პასიურობას იწვევს. მისწრაფება მატერიალური კეთილდღეობისა და კომფორტისაკენ იწვევს მათ ინკრუსტირებას საკუთარ სახლში, მათ ერთადერთ საქმიანობად იქცევა სასიცოცხლო უპირატესობის მიღწევა, ხოლო მათი დარდია – ყველაფრის დაკარგვა. ამგვარად ისინი კირჩხიბად იქცევიან, ხოლო შემდეგ ღრიანკალად.

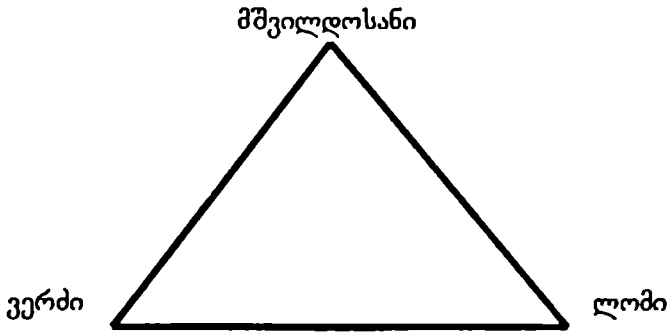
უარი შეასრულოს თავისი სამუშაო, ანუ იმოძრაოს, იწვევს ადამიანის გაზარმაცებას, ღორმუცელობას, რაც არღვევს ორგანიზმის ფუნქციონირებას და გამოძყოფ სისტემას, რომელიც ღრიანკალთანაა დაკავშირებული: მის ქსოვილებში გროვდება შლაკები, რაც გახრწნას, ლპობას იწვევს. ამგვარად, მის ორგანიზმს შხამები, ტოქსინები იპყრობენ, ადამიანი ხდება გაღიზიანებული, ქოლერიული, შურისმაძიებელი: ის მარსის გავლენის ქვეშაა, რომელიც ღრიანკალს მართავს.

ეს ინვოლუციის პროცესის, ანუ მატერიაში ჩაძირვის ისტორიაა. ადამიანი, რომელიც კარგავს ყოფიერების ოკეანეში ცურვის უნარს, მატერიის მახეში ებმის, სადაც ის თანდათანობით პარალიზებული ხდება, ავადდება და კვდება. ასეთი შედეგი გარდაუვალი არაა. როდესაც ადამიანი ინვოლუციის სამკუთხედში ხვდება, მის დასახმარებლად და გადასარჩენად არსებობს სამი ძალა: სიყვარული, იმედი და რწმენა. რწმენას შეუძლია თევზებთან – რელიგიისა და მისტიციზმის ნიშანთან დაკავშირებული ყველაზე რთული გარდაქმნებით ოპერირება. ადამიანთა მხარდაჭერი იმედი დაკავშირებულია კირჩხიბთან – სიუხვისა და ნაყოფიერების ნიშანთან. სიყვარული უკავშირდება ღრიანკალს – სექსუალური ძალის გარდაქმნის ნიშანს; სიყვარულში გულისხმობენ ინსტინქტურ ძალას, რომლის სუბლიმირება ადამიანს შეუძლია უნივერსალურ სიყვარულად, თავგანწირვისათვის მზადყოფნაში. ამ სამი სათნოების: რწმენის, იმედისა და სიყვარულის ძლევამისილებით შესაძლებელია ხრწნის, ლპობის, მატერიაში დანთქმის პროცესის შეჩერება.

თევზების სახლს მოაქვს განსაცდელი, რათა სევდამ, დარდმა, დაძაბულობამ განამტკიცოს ჩვენი რწმენა. მეოთხე სახლი – კირჩხიბი, ჩვენს წინაშე მატერიალურ პრობლემებს აღძრავს, რათა გვაიძულოს ჩვენს თავში იმედი ვწერთნათ. მერვე სახლი – ღრიანკალი წარმოადგენს სიკვდილს, ვინაიდან სიკვდილი დარაჯობს მას, ვისაც სიყვარული არ ძალუძს.

ცეცხლის სამკუთხედი შეიცავს მშვილდოსნის, ლომისა და ვერძის ნიშნებს. ვერძი თავს განაგებს, წარმოადგენს აზრს, სიბრძნეს; ლომი მართავს გულს, წარმოადგენს გრძნობებს, სიყვარულს; მშვილ-

დოსანი მართავს თემოს, წარმოადგენს მოძრაობას, აზრთა და გრძნობათა რეალიზაციას მატერიაში.



მშვილდოსანი შესაძლებელია განვმარტოთ, როგორც ადამიანის სიმბოლო, რომელმაც გონებით დაამარცხა ინსტინქტური ბნელი ძალები. ეს იდეა გამოხატულია კენტავრის მითოლოგიური ფიგურით, სადაც ცხენის სხეულს აგვირგვინებს ადამიანის თავი. ადამიანში მოცემულია ორი ბუნება: მდაბალი და მაღალი; ადამიანს არ შეუძლია საკუთარი მდაბალი არსისაგან გათავისუფლება, მაგრამ მან უნდა ისწავლოს თავდაჭერა, რათა მდაბალი ბუნება თავის სამსახურში ჩააყენოს. ეს თვით კენტავრის, ანუ მშვილდოსნის გამოსახულებაშია მოცემული. ცხენის სხეული მოძრაობს: ცხენი გარბის, მაგრამ ამ რბოლას აზრი აქვს – ყველაფერი გააზრებული, გონიერი მოქმედების სამსახურშია, რაც გამოხატულია მშვილდით კენტავრის მხედრის ხელში, რომელიც მზადაა ისროლოს ისარი. ამგვარად, მშვილდოსანი წარმოადგენს ადამიანს, რომელსაც, იდეალის სამსახურში, მოძრაობაში მოყავს თავისი მდაბალი ბუნება – აჭენებს ცხენს; ისარი მზადაა მიზანს მიალწიოს.

ლომი წარმოადგენს ღონეს, ძალას. ვერძი ამ შემთხვევაში კრავის იდენტურია, რაც მსხვერპლშეწირვისა და სიყვარულის მარადიული სიმბოლოა. ეს ქრისტეა.

ისაიას წინასწარმეტყველებაში ნათქვამია: მოვა დღე, როდესაც ნახავენ, რომ კრავი და ლომი ერთად ძოვენ. მგელი – ეს ასტროლოგების თქმით ვერძია, ვინაიდან მგელი ასევე იმყოფება მარსის გავლენის ქვეშ, რომელიც მართავს ამ ნიშანს. კრავი წარმოადგენს იმავე სიმბოლოს, რასაც ვერძი. შემდეგ ისაია ამბობს: "ლომი შეჭამს ბალახს, როგორც ხარი . . . და მტკერი გახდება გველის საკვები", რაც

ასტროლოგთა ენაზე წარმოადგენს ღრიანკალს (იხ. წყლის სამკუთხედი). "ადამიანები და მათი შვილები მათთან იქნებიან". ამგვარად, ლომი, კრავი და ადამიანი ერთად, მშვიდობიანად იცხოვრებენ. ეს ცეცხლის სამკუთხედის – ევოლუციის სამკუთხედის – ილუსტრაციაა. ლომი, კრავი, მგელი (ვერძი) და ბავშვი, ანუ ადამიანი (მშვიდლოსანი) წარმოადგენენ ახალ მოძღვრებას, ახალ სამყაროს [43: 124-125].

ორი სამკუთხედის (ინვოლუციური ანუ მატერიალურში ჩაძირვისა და ევოლუციური სულიერ პირველწყაროებთან აღმასვლის) არქეტიპების ამსახველ ნაწარმოებთა ანალიზისათვის შევარჩიეთ მოთხრობისა და მოკლე რომანის ჟანრის ნაწარმოებები.

მოთხრობა, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ჟანრს, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ არის ასახული ორი სამკუთხედის – ევოლუციისა და ინვოლუციის – პრინციპი. ის შედგება ერთი თხრობითი ხაზისაგან და აღწერისა და მსჯელობის შემცველი ერთეულებისაგან. ანუ მოქმედების ძირითადი ხაზის გადმოცემის გარდა, მოცემულია ამა თუ იმ გმირის სიცოცხლეში გარე და შიდა მოვლენების აღწერა, ასევე გმირის მსჯელობა მის ცხოვრებაში განვითარებული მოვლენების შესახებ.

მოკლე რომანში, მოთხრობისათვის დამახასიათებელი კომპონენტების გარდა, შეკუმშული ნოველისტური კომპოზიციის სახით მოცემულია იმ ძირითად მოვლენათა მოკლე აღწერა, რომელთაც გავლენა მოახდინეს ძირითადი თხრობითი ხაზის განვითარებაზე.

ინვოლუციური სამკუთხედის მიღმა ამოფარებული არქეტიპი ყველაზე მკაფიოდაა წარმოდგენილი ლეგენდაში ნარცისის შესახებ:

მას, ვინც პატივს არ მიაგებს ოქროს აფროდიტეს, უარყოფს მის ძღვენს, ეწინააღმდეგება მის ძალაუფლებას, უმოწყალოდ შერისხავს სიყვარულის ქალღმერთი. ასე დასაჯა მან მდინარის ღმერთის კეფევსისა და ნიმფა ლავრიონას ვაჟი, მშვენიერი, მაგრამ გულცივი და ქედმაღალი ნარცისი, რომელსაც არავინ უყვარდა თავისი თავის გარდა, მხოლოდ მას თვლიდა სიყვარულის ღირსად.

ერთხელ, როდესაც ნადირობისას გზა დაებნა ხშირ ტყეში, ის ნიმფა ექომ დაინახა. ნიმფას არ შეეძლო თვითონ დალაპარაკებოდა ნარცისს. მას ქალღმერთ ჰერას სასჯელი აკაკებდა: ექოს უფლება არა ჰქონდა ელაპარაკა, სხვისი შეკითხვის საპასუხოდ კი მხოლოდ შეკითხვის უკანასკნელი სიტყვები უნდა გაემორებინა. ტყის უღრანს შეფარებული, აღფრთოვანებული ექო უთვალთვალებდა მშვენიერ, ტანად ჭაბუკს, ხელს უწვდიდა. მისკენ გაემურა, მაგრამ ნარცისმა ბრაზიანად

ჰკრა ხელი. ის ქედმაღალი, თავის თავში შეყვარებული დარჩა, ყველას სიყვარულს უარყოფდა, ბევრ ნიშვას დაწვეიტა გული მისმა ქედმაღლობამ. და ერთ-ერთმა უარყოფილმა ნიშვამ შესძახა:

შენც შეიყვარე, ნარცის! დაე, ისე მოხდეს, რომ ვისაც შეიყვარებ, მან უარგყოს შენ!

ასრულდა ნიშვას სურვილი. განრისხდა ქალღმერთი აფროდიტე, რომ ნარცისი მის ძღვენს უარყოფს და დასაჯა იგი. ერთხელაც, ნადირობისას ნარცისი ნაკადულს მიუახლოვდა და წყლის დაღვევა მოისურვა. წყალი ნაკადულში სუფთა და გამჭვირვალე იყო, სარკესავით ირეკლავდა ყველაფერს გარშემო. დაინახა ნარცისი, ხელით დაეყრდნო წყლიდან ამოშვერილ ქვას და წყალში თავისი უმშვენიერესი ანარეკლი დაინახა. სწორედ აქ უწია მას აფროდიტეს წყველამ. გაკვირვებული შესცქერის ნარცისი თავის ანარეკლს, ძლიერი სიყვარული დაეუფლა მას. სიყვარულით აღსავსე თვალებით შესცქერის თავის გამოსახულებას, უხმობს მას, ეძახის, ხელს უწვდის. ყველაფერი დაივიწყა ნარცისმა, არ შორდება ნაკადულს, ტკბება თავისი გამოსახულებით. უეცრად საშინელმა აზრმა გაუელვა თავში:

ჰოი უბედურებავ! მე საკუთარ თავში ვარ შეყვარებული. ეს ზომ მე ვარ! ვგრძნობ, დიდი ხნის სიცოცხლე არ დამრჩენია. სიკვდილის არ მეშინია. სიკვდილი ბოლოს მოუღებს სიყვარულის სატანჯველს. ძალა ეცლება ნარცისს, გრძნობს სიკვდილის მოახლოებას, მაგრამ მაინც ვერ ამორებს თვალს თავის ანარეკლს და ემშვიდობდება მას. დაუშვა თავი მწვანე ბალახზე და სიკვდილის უკუნმა დაუბურა თვალები. მოკვდა ნარცისი. ტიროდნენ ტყეში ნორჩი ნიშვები, ტიროდა ექო. მოუშაღეს ნიშვებმა ნარცისს საფლავი, მაგრამ როდესაც სხეულის წასაღებად მოვიდნენ, ველარ იპოვეს ის. იქ, სადაც ბალახში დაეშვა ნარცისის თავი, გაიზარდა თეთრი, სურნელოვანი ყვავილი – სიკვდილის ყვავილი, ნარგიზს უწოდებენ მას [9: 24-27, 226: 54-56, 441, 646, 739, 741, 866, 867, 869, 944: 2:201-202].

ნარცისი – ეს სულის ხატია, მატერიით მოხიბლული, რომელშიც ის განსხეულდა და რომელიც თავს ინადგურებს, ივიწყებს რა თავის უმაღლეს პირველწაყროს, ემორჩილება მხოლოდ მატერიის კანონებს, რომელმაც ის დაატყვევა.

თუ ჩვენს გარშემო არსებულ სამყაროს განვიხილავთ, როგორც მინერალებისაგან, მცენარეთა სამეფოსაგან, ცხოველთა სამეფოსაგან და ადამიანთა სამეფოსაგან შემდგარს იმ თანამიმდევრობით, რაც შეესატ-

ყვისება დედამიწაზე სიცოცხლის განვითარებას, მაშინ ადამიანის გარდაქმნა მცენარეთა სამეფოს წარმომადგენლად შეიძლება განვიხილოთ როგორც ორი საფეხურით ჩამოქვეითება იმ დონესთან შედარებით, რომელზედაც ის უნდა იმყოფებოდეს თავისი განვითარების შესაბამისად. ფსიქოლოგიაში ტერმინ "ნარცისიზმის" გავრცელება დაკავშირებულია ზ.ფროიდის სახელთან [322]. ყველა ბავშვისათვის, გარკვეულწილად, დამახასიათებელია ნარცისიზმის ელემენტები ("პირველადი ნარცისიზმი"), რომლებიც მალევე ქრება, მაგრამ მოგვიანებით შესაძლებელია დომინანტური გახდნენ და განაპირობონ სექსუალური ობიექტის შერჩევა (მეორადი ნარცისიზმი, ან პიროვნების ნარცისული ტიპით დარღვევა). ფროიდის მიხედვით, ნარცისიზმის არსს წარმოადგენს გარე სამყაროს თავისთავადში მოთავესება ან სამყაროსა და შინაგანის გარჩევის უუნარობა, რასაც განაპირობებს როგორც შინაგანი სამყარო, ასევე ქცევა: ნარცისული პიროვნება საკუთარი თავითაა დაკავებული, სხვებისაგან განცალკევებულია, სოციალურად ცუდადაა ადაპტირებული, პატივმოყვარეა, მანერული. გარე სამყაროს მოწყვეტილი "ლიბიდო, საკუთარ მე-ზეა ორიენტირებული და ამგვარად ვითარდება მდგომარეობა, რომელსაც შესაძლებელია ვუწოდოთ ნარცისიზმი". შერჩევის ნარცისული ტიპი სექსუალური ობიექტისათვის გულისხმობს 4-დან ერთ-ერთ ვარიანტს:

- ა. თავის თავს – "ის, რასაც წარმოადგენ"
- ბ. "ის, რაც ადრე იყავი"
- ც. "ის, რაც გინდა იყო"
- დ. "პიროვნება, რომელიც შენი ნაწილია".

(მაშინ, როდესაც სხვა საყრდენი ტიპი გულისხმობს აღმზრდელი დედის ან მფარველი მამაკაცის არჩევანს). ფროიდის თანახმად, ნარცისიზმი – პირადი თვისებაა, რომელიც გამოვლინდება სხვა ადამიანის შეყვარებისა და სიყვარულის ობიექტად ყოფნის მოთხოვნილების არარსებობით. ნარცისიზმის შემდგომი განვითარება გამოვლინდება ბავშვების მიმართ მშობლიურ სიყვარულში (რასაც ბევრი ალტრუიზმის უმაღლეს გამოვლინებად თვლის). ბავშვი აღიქმება როგორც მშობლის მე-ს ნაწილი, ხოლო მეორე მხრივ ის, რაც ამ მე-ს სურდა ყოფილიყო. ამიტომ მშობლების მიერ შეილის ღირსებათა გაზვიადებას, მისი "ჩვეულებრიობის" და ნაკლოვანებების უარყოფას, სურვილს აარიდონ ბავშვს წინააღმდეგობები ცხოვრების გზაზე (რათა მან განახორციე-

ლოს მშობლების აუხდენელი ოცნებები) ფროიდი განიხილავს როგორც მშობელთა ნარცისიზმის აღორძინებას [322].

ფსიქოლოგიაში "ნარცისიზმის" თეორიამ შემდგომი განვითარება ჰპოვა კ. გ. იუნგისა და ქ. კოხუტის ნაშრომებში, რომლებიც ნარცისიზმში ხედავდნენ ემპათიას მოკლებული, ცუდი აღზრდის შედეგებს, რის გამოც პიროვნებას ჭეშმარიტი თავმოყვარეობის (რაც სხვათა სიყვარულიდან გამომდინარეობს) უნარი არ გააჩნია.

მოგვიანებით ე. ფრომმა განავრცო ნარცისიზმის თეორია და გამოყო ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი ნარცისიზმი [499: 47-69]. ზ. ფროიდის თეორიიდან გამომდინარე, გარე სამყაროსაგან იზოლირებული ლიბიდო მიმართული იქნება მე-ზე, რაც განაპირობებს ადამიანის ქცევას, რომელსაც შეიძლება ნარცისიზმი ვუწოდოთ. ნარცისიზმისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა სტადიები: 1. პირველადი ნარცისიზმი დამახასიათებელია ადამიანისათვის ადრეულ ბავშვობაში, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობს კავშირები გარე სამყაროსთან. აბსოლუტური ნარცისიზმი დამახასიათებელია დედის საშვილოსნოში მყოფი ნაყოფისათვის. ინდივიდის განვითარება ხდება აბსოლუტური ნარცისიზმიდან ობიექტურ ნარცისიზმამდე და ობიექტურ სიყვარულამდე, რაც დაკავშირებულია ფსიქიკურ ძალებზე დაფუძნებული ენერჯის ცნებასთან. ეს ფსიქიკური ძალები თვალსაჩინო მხოლოდ თავის გამოვლინებებში ხდებიან, გააჩნიათ გარკვეული ინტენსივობა და გარკვეული მიმართულება. 2. სულით ავადმყოფის ნარცისიზმი. ე. ფრომი განიხილავს აგრეთვე ნარცისიზმის მოსაზღვრე ფორმებს ნორმალურსა და დაავადებულ ფსიქიკას შორის. მაგალითად, შეუზღუდავი ძალაუფლების მქონე პირები. "რაც უფრო ცდილობს ადამიანი ღმერთად ქცევას, მით უფრო იზოლირებული ხდება სხვა ადამიანებისაგან; ეს იზოლაცია სულ უფრო აძლიერებს მასში შიშის გრძნობას. მას ეჩვენება, რომ ყველა მისი მტერია, და ამ შიშის გადასალახავად, ის იძულებულია კიდევ უფრო გააძლიეროს თავისი ძალაუფლება, თავისი თავხედობა და ნარცისიზმი" [499: 49].

ფსიქოზი წარმოადგენს აბსოლუტურ ნარცისიზმს, მდგომარეობას რომლის გამოც ადამიანმა გაწყვიტა ყველა კავშირი გარე რეალობასთან და ჩაანაცვლა ის საკუთარი პიროვნებით. იგი გადავსებულია საკუთარი თავით, გადააქცია თავი "ღმერთად და მთელ სამყაროდ". ნარცისიზმი შეიძლება გამოვლინდეს: 1. უუნარობაში დაინახოს განსხვავება საკუთარ სიტუაციასა და სხვა ადამიანის სიტუაციას შორის; 2.

უწარობაში დაიჯეროს, რომ ის არ უყვართ. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია საკუთარი თავის სხვის ადგილზე წარმოდგენის შეუძლებლობა; 3. საკუთარი სხეულითა და საკუთარი სილამაზით შეპყრობილობა, როდესაც საკუთარი სხეული ერთადერთ მნიშვნელოვან რეალობად აღიქმება; 4. იპოქონდრია, როგორც გამუდმებული შფოთვა საკუთარი სხეულის ჯანმრთელობის გამო; 5. მორალური იპოქონდრია, როგორც უნებლიე დანაშაულის ჩადენის შიში; 6. მელანქოლიის მდგომარეობაში გამოვლინებადი ნეგატიური ნარცისიზმი, რომელიც ხასიათდება საკუთარი არასრულფასოვნების, არარეალობისა და თვით დადანაშაულების გრძნობით.

ქცევაში ნარცისული პიროვნება ლაპარაკობს მხოლოდ თავის თავზე, გააჩნია თვითკმაყოფილების გრძნობა, აქვს მკვეთრი რეაქცია კრიტიკაზე, რეალურად არ აინტერესებს გარე სამყარო.

ნარცისიზმის ობიექტები შეიძლება გახდეს პიროვნების სხვადასხვა ასპექტები, მაგალითად ღირსება, ინტელიგენტობა, ფიზიკური მონაცემები, მახვილგონიერება, გარეგნობა, სახლი, გარემოცვა, ბავშვები, სიყვარულის ობიექტი.

ნარცისულ მდრეკილებებს, ისევე როგორც სქესობრივ ინსტინქტსა და თავდაცვის ინსტინქტს, მნიშვნელოვანი ბიოლოგიური ფუნქცია გააჩნია. სიცოცხლის შესანარჩუნებლად ადამიანის ბუნებას გარკვეულწილად უნდა ახასიათებდეს ნარცისიზმი. მაგრამ სიცოცხლის შენარჩუნებას ხელს უწყობს ოპტიმალური და არა მაქსიმალური ნარცისიზმი. ნარცისული სიყვარულის სახიფათო გამოვლინებას წარმოადგენს რაციონალური მსჯელობის უწარის დაკარგვა, მაგალითად, საკუთარი ნაწარმოებები, ნამუშევარი.

ნარცისული ადამიანის მწვავე რეაქცია გარე სამყაროს კრიტიკაზე გასაგებია, ვინაიდან კავშირი მასთან გაწყვეტილი აქვს, ის სულ მარტოა და შიშით შეპყრობილი. თუ ის თვითონაა სამყარო, მაშინ არ არსებობს გარე სამყარო, რომელიც მას შიშს შთააგონებს; თუ ის ყველაფერია, მაშინ მარტოც არ არის. ამიტომ ის გრძნობს, რომ მისი არსებობა საფრთხის ქვეშაა, თუ მის ნარცისიზმს შეეხებიან. რეაქციას ასეთ მცდელობაზე წარმოადგენს გააფთრება ან დეპრესია. მას არა აქვს შეხება გარე სამყაროსთან და არც აინტერესებს ის; ის არარაობაა, ვინაიდან არ განავითარა საკუთარი "მე" როგორც გარე სამყაროსთან ურთიერთობის ცენტრი. ის ცდილობს გარდაქმნას რეალობა იმ-

გვარად, რომ ეს უკანასკნელი გარკვეულწილად შეესაბამებოდა მის ნარცისულ წარმოდგენას თავის თავზე.

ბერძნული მითოლოგია მიუთითებს, რომ ამგვარი "თვითშეყვარებულობა" წყველაა და რომ ექსტრემალურ გამოვლინებებში თვითგანადგურებით მთავრდება.

3 "თავისუფალი არჩევანის" არქეტიპი ლიტერატურაში

ნარცისის არქეტიპის განვითარება მხატვრულ ლიტერატურაში გადმოცემულია ელისაბედ ფრენცელის წიგნში [696: 538-543].

ნარცისის შესახებ მთის ინტერპრეტირებისას გამოყოფენ ორ ეტაპს: შეცდომა და შეცდომის გააზრება. მხატვრულ ლიტერატურაში სიუჟეტი ნარცისის შესახებ პირველად მე-12 საუკუნეში გამოიყენეს, როგორც ზეციური სიყვარულისა და სხვათა სიყვარულის უგულვებლყოფის მოტივი (Der famzosische Alexander-Roman).

საკუთარ თავში შეყვარებულობისა და ექოს სიყვარულის უარყოფის მოტივი, ოვიდიუსის მეტამორფოზებში წარმოდგენილი გააზრების შესაბამისად, ლიტერატურას მე-14 საუკუნემდე შემორჩა, როდესაც უკვე ჩნდება ამაო ქედმაღლობის დასჯის მოტივი (etrarca, Trionfo d.more, 1338, FemanPerezDe.uzman,El.gentil ninoNarciso XIVs; Caulier,'Hospital d'amours, 1430). აღორძინების ეპოქის ლირიკისათვის მოცემული სიუჟეტი ასევე უიმედო სიყვარულის სიმბოლოს წარმოადგენდა, ამასთან უიმედოდ შეყვარებულის როლი როგორც ექოს, ასევე ნარცისს ეკუთვნოდა.

თანდათანობით სიუჟეტის განმარტებამ დიდაქტიკური ხასიათი შეიძინა (L. Richer, Ovide bouffon, 1649; I.de Benserade, Metamorphoses d'Ovide en rondeaux 1676. როგორც ლოპე დე ვეგას დიდაქტიკური პოემის, Laurel de Apolo (1630) ნაწილს ნარცისის ისტორიას ჭკუის სასწავლებელი დანიშნულება აქვს, სადაც იხვეება ნარცისის გულქვაობა. მე-17 საუკუნიდან იწყება ნარცისის შესახებ სიუჟეტის გადატანა, მისი შემოქმედებითი გააზრება (მილტონ "Paradise Lost",1667) და ნარცისის სახის როგორც თვითჭვრეტისა და თვითკმაყოფილების სიმბოლოს წარმოდგენა (J.Balde,Aangelus silesius). სიუჟეტი ზშირადაა გამოყენებული პასტორალებში, ბურ ლესკურ რომანებში, მორალისტურ ნაწარმოებებსა და ლირიკაში.

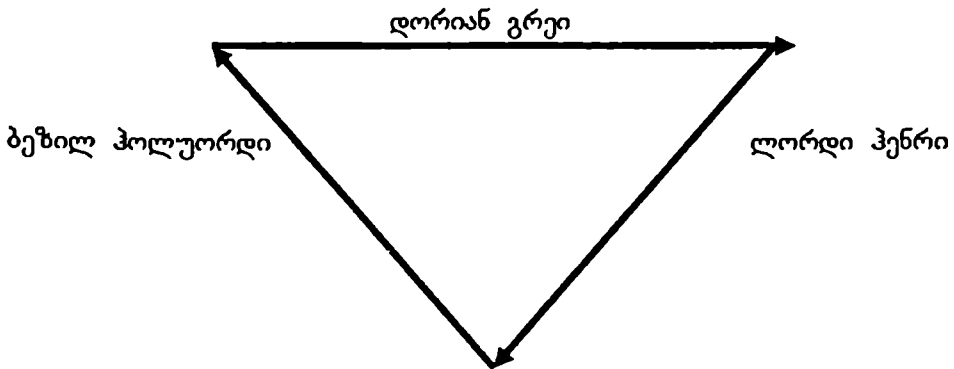
მე-18 საუკუნეში გრძელდება ნარცისის სახის შემოქმედებითი გააზრება. წყალში არეკლილი სარკისებური გამოსახულება მხატვრის სულის, სამყაროს სარკის სიმბოლო ხდება და გამოავლენს მხატვრული სუბიექტივიზმის პრობლემას. მხატვრის როგორც ნარცისის რომანტიკულ მოტივად ქცევა პირველად ა. ვ. შლეგელთან გაიუღერებს: "ყველა პოეტები ხომ ნარცისები არიან" (An die Rhapsodin, 1788). თვით მხატვრული ნაწარმოები აღიქმება როგორც სულის ანარეკლი, რომელსაც პოეტი აღფრთოვანებული შესცქერის, ან ანგრევს (ო. უაილდი, "დორიან გრეის პორტრეტი"). ნეოპლატონურ ტრადიციაში ნარცისის სახემ მაძიებელი სულის ინტერპრეტაცია მიიღო, რომელიც რეალობის ნაცვლად გამჭვირვალობას პოულობს (F. Creuzer. Wegen in Symbolik und Mythologie der alten Volken, besonders des Griechen. 1810-1812). რ. მ. რილკეს (ნარცისი, 1913), პ. ვალერის (ფრაგმენტი ნარცისის შესახებ, 1926), პ. ჰესსეს (ნარცისი და გოლდმუნდი, 1930) ნაწარმოებებში ნარცისის სახე განსხვავებულ გააზრებას პოულობს, როგორც სიყვარულში, მედიტაციაში თვითგანდგომა, ან საკუთარი "მე"-ს დაპატარავება თვით შეყვარებულობის ინტენსიობისა და ცალმხრივ მიმართულების შედეგად.

არქეტიპის ლატენტური გავლენა აღინიშნება რასკოლნიკოვის სახეში, შტილერის ("იმაგო"), გოფმანსტალის ("სიკვდილი და სიკვდილი"), კაფკას ("პროცესი"), მიუზილის ("ადამიანი თვისებების გარეშე") და სხვათა ნაწარმოებებში.

სულის მატერიაში დაღმასვლის არქეტიპი ყველაზე მკაფიოდ გამოხატული ოსკარ უაილდის ნაწარმოებში "დორიან გრეის პორტრეტი". 1891 წელს დაწერილი ეს ნაწარმოები, თავისი სტრუქტურით მოკლე რომანს წარმოადგენს. ძირითადი თხრობითი ხაზის გარდა, რომელიც გვამცნობს მთავარი გმირის ცხოვრების ძირითად მოვლენებს, რომანის შემადგენლობაში აგრეთვე შედის ორი ნოველა: პირველი: დორიან გრეისა და სიბილ ვეინის სიყვარულის ისტორია, რომელიც მთელი ნაწარმოების კვანძს წარმოადგენს, და, მეორე: ისტორია სიბილ ვეინის ძმის მიერ დის სიკვდილის გამო შურისძიებისა, რაც რომანის კვანძის გახსნაა. ნაწარმოებს წრიული აგებულება აქვს, რაც ასახავს ადამიანის ქმედებათა შედეგების შესახებ ძირითად დებულებას, რომლის თანახმადაც ქმედებათა შედეგი უბრუნდება ამ ქმედებათა განმანხორციელებელ ადამიანს, როგორც ექო.

ნაწარმოები უეჭველად სიმბოლურია. როგორც თვით ოსკარ უაილდი წერს წინასიტყვაობაში: «All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril.»][911].

ნაწარმოების სამი მთავარი გმირი – ლორდ ჰენრი უოტონი, მხატვარი ბეზილ ჰოლუორდი და ღორიან გრეი თავისთავად წარმოადგენენ სამკუთხედს, რომლის შიგნითაც ვითარდება ნაწარმოების ძირითადი მოქმედება.



ბეზილ ჰოლუორდის მიერ დახატული, უღამაზესი ჭაბუკის პორტრეტი მხატვრის შედეგს წარმოადგენს, რომელმაც ღორიან გრეის სახეში იპოვა შთაგონების წყრო თავისი შემოქმედებისათვის და რომელიც თვლის, რომ გარეგნული სილამაზე შინაგანი, სულიერი სილამაზის ანარეკლია. ო. უაილდს აქვს ნარცისის შესახებ ლეგენდის საინტერესო ინტერპრეტაცია:

"როდესაც ნარცისი დაიღუპა, ტყის ნიმფებმა – ღრიალებმა შენიშნეს, რომ ნაკადულის მტკნარი წყალი ცრემლებისაგან მლაშე გახდა.

რატომ ტირი? – იკითხეს ღრიალებმა.

მე ნარცისს დავტირი. – უპასუხა ნაკადულმა.

გასაკვირი არაა, ბოლოს და ბოლოს ჩვენ ზომ მხოლოდ კვალში მივდევდით მას, როდესაც ის ტყეში გამოივლიდა, შენ კი ერთადერთი ხარ, ვინც მის მშვენებას ახლოდან შესცქეროდი.

განა ის ლამაზი იყო? – იკითხა მაშინ ნაკადულმა.

მაგრამ ვის შეუძლია შენზე უკეთ იმსჯელოს ამაზე? – გაუკვირდათ ტყის ნიმფებს. – განა შენს ნაპირზე, შენსკენ დახრილი არ ატარებდა დროს აისიდან შებინდებამდე?

ნაკადული დიდხანს დუმდა და ბოლოს უპასუხა:

მე ღავეტორი ნარცისს, თუმცა არასოდეს შემომჩნევია, რომ ის ლამაზი იყო. მე იმიტომ ვტირი, რომ ყოველთვის, როდესაც ის ჩემსკენ იხრებოდა, მისი თვალების სიღრმეში ჩემი სილამაზე აირეკლებოდა".

თვითონ ბეზილ ჰოლუორდიც იგივეს ამბობს: « Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not the sitter. The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul.». მაგრამ ღორიან გრეის პიროვნებაში მას სურს დაინახოს სულისა და სხეულის ჰარმონია.

ღორდ ჰენრი ასევე აღფრთოვანებულია ახალგაზრდა კაცის სილამაზით, თუმცა მისი გარეგნობის მიღმა ხედავს სრულიად სხვა სულს, ვიდრე ეს მხატვარს ეჩვენება. პორტრეტში ის ხედავს მხოლოდ მშვენიერ გარეგნობას და არავითარ მსგავსებას მხატვართან, რომელიც ამტკიცებს, რომ პორტრეტში თავისი სულის დიდი ნაწილი ჩადო. « Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you – well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face.» და ის ახერხებს მონახოს სიტყვები, რომლებიც ყველაზე ძლიერ იმოქმედებენ ახალგაზრდა კაცზე, აპოვნიებენ საკუთარ თავს, თუმცა მისთვის ჯერ მხოლოდ ღორდ ჰენრის მსჯელობათა ზედაპირული აზრია გასაგები. «The aim of life is self-development. ...Nothing can cure the soul but the senses, just as no thing can cure the senses but the soul. ...Beauty is a form of Genius – is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. ...It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...Live the wonderful life that is in you! Let nothing be lost upon you.»

და, ღორიან გრეი სიტყვასიტყვით გეპულობს ღორდ ჰენრის ნათქვამს.

« The sense of his own beauty came on him like a revelation. Yes, there would be a day when his face would be wrinkled and wizened, his eyes dim and colourless, the grace of his figure broken and deformed. The scarlet would pass away from his lips, and the gold steal from his

hair. The life that was to make his soul would mar his body. He would become dreadful, hideous, and uncouth. ... How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the world I would not give! I would give my soul for that!»

გააჩნია რა მხოლოდ ფიზიკური, გარეგანი სილამაზე, დორიან გრეი მას ყველაზე მეტად აფასებს, ვინაიდან თვითონ არა ფლობს უფრო მნიშვნელოვან ღირსებებს. აქედან გამომდინარე, მისთვის გარეგნული სილამაზის დაკარგვა თავის დაკარგვას ნიშნავს. გარე სამყაროშიც ის მხოლოდ ზედაპირულ ბრწყინვალეებასა და გართობას ეძებს. არასწორად გაგებული რჩევა – უმკურნალოს სულს შეგრძნებებით, ხოლო შეგრძნებებისაგან სულში იპოვოს საშველი – უბიძგებს ცხოვრებაში ეძებოს მხოლოდ ზილული სილამაზე. ასეთია მისი "რომანი" სიბილვენთან, რომელმაც მიიზიდა ის გარეგნული სილამაზითა და მსახიობური ნიჭით. მსახიობში, რომელიც ყოველ საღამოს სხვადასხვა როლს ასრულებს, ის ხედავს სილამაზისა და ხელოვნების შერწყმას და არ ინტერესდება იმ რეალური ადამიანით, რომელიც ამის მიღმა დგას. ის არის " like a white narcissus". ამიტომ ჯუღიუტას როლის წარუმატებელი შესრულების შემდეგ, ის აღარ არსებობს მისთვის (ვინაიდან რეალური სიბილვენი დორიანისთვის არც არასოდეს არსებობდა) და მისი თვითმკვლელობაც კი არ უშლის ხელს საღამოს ოპერაში წავიდეს.

საკუთარი სულის უარმყოფელი, ის ვეღარ ამჩნევს მას სხვებშიც და მხოლოდ მაშინ, როდესაც შეამჩნევს ცვლილებებს პორტრეტში, შეძრწუნდება, რამეთუ მიხვდება, რომ ადამიანში სულისა და გარეგანი სახის ურთიერთკავშირი რეალობას წარმოადგენს და გარეგნობა შეიძლება ასახავდეს ადამიანის ქმედებებს და აზრებს. მაგრამ ამავე დროს ის გაიაზრებს ფაქტს, რომ ამის შემდეგ აღარაა პასუხიძებელი საკუთარ ქმედებებზე. ამიერიდან ცოდვებისა და ვნებათა მთელი ტვირთი პორტრეტს ეკისრება, თვითონ კი მხოლოდ იმას მიაღვენებს თვალს, თუ როგორ ძერწავს ადამიანის ცხოვრება მის სულს.

ამ დროს, ლორდი ჰენრი ექსპერიმენტატორის ინტერესით ადევნებს თვალს დორიან გრეის ცხოვრების განვითარებას. სული და სხეული მისთვის გამოცანას წარმოადგენს. სულში ცხოველური ინსტი-

ქტებია დაფარული, სხეულს კი სულიერი აღმაფრენის წუთების განცდა ძალუძს. გრძნობადი მისწრაფებები შესაძლებელია დახვეწილი გახდეს, ხოლო ინტელექტი – დაჩლუნგდეს. ძნელი სათქმელია, როდის დუმდება ხორცი და მეტყველებს სული. არის თუ არა სული მხოლოდ აჩრდილი, ცოდვილ გარსში მოქცეული? თუ, როგორც ჯორდანო ბრუნო ფიქრობდა, სხეულია სულში მოქცეული? სულისა და სხეულის გაყრა ისეთივე გამოცანაა, როგორც მათი შერწყმა. ლორდ ჰენრისათვის ნათელი იყო, რომ მხოლოდ ექსპერიმენტის საფუძველზეა შესაძლებელი ვნებების მეცნიერული ანალიზი. ღორიან გრეი კი უეჭველად შესაფერისი ობიექტია და მისი შესწავლა მდიდარ შედეგებს პირდება. ამასობაში ღორიან გრეი მალავს თავის პორტრეტს უცხო თვალთაგან მოშორებით, ზედა ოთახში. უცქერდა რა პორტრეტს და ადარებდა მას საკუთარ გამოსახულებას სარკეში, ღორიანი სულ უფრო მეტად ეტრფოდა საკუთარ სილამაზეს და მეტი ინტერესით ადევნებდა თვალს სულის გახრწნას. ის ცდილობდა გაემართლებინა ეშმაკთან გარიგების ხელსაყრელობა და სურდა გაეგო, რა უფრო საშინელია – სიბერის ნიშნები, თუ ბიწიერების კვალი. ის ნატრობდა შეექმნა ცხოვრების ახალი ფილოსოფია და სიცოცხლის უმაღლეს აზრს ხედავდა გრძნობებისა და შეგრძნებების განსულიერებაში. მას ეჩვენებოდა, რომ გრძნობათა ჭეშმარიტი არსი აქამდე გაუხსნელია და ისინი ცხოველური და უმართავია იმის გამო, რომ ადამიანები ყოველთვის ლამობდნენ მათ დაოკებას, ცდილობდნენ არ მიეცათ საკვები, ან ჩაეკლათ ტანჯვით, იმის მაგივრად რომ დაენახათ მათში ახალი სულიერი ცხოვრების ელემენტები, სადაც გადამწყვეტი ნიშან-თვისება უნდა გამხდარიყო სილამაზისაკენ სწრაფვა. უაზრო უარყოფა და თვითშეზღუდვა, რის საფუძველსაც შიში წარმოადგენს, მისი აზრით, იწვევდა გადაგვარებას, ბევრად უფრო საშიშს, ვიდრე ეგრეთ წოდებული "დაცემა", რომლისგანაც თავის დაღწევას ცდილობდნენ ადამიანები. მას სურდა შეექმნა ჰედონიზმის ახალი თეორია, რომელიც ასწავლის ადამიანებს მთელი სისრულით განიცადონ სიცოცხლის ყოველი წუთი. ვინაიდან ცხოვრება თვითონაა წუთიერი, ის ეძებდა ახალ განცდებს, რომლებიც შეიცავდნენ რომანტიკის ძირითად ელემენტს – უჩვეულობას. ცდილობდა რა ჩასწვდომოდა ადამიანის გრძნობიერი ცხოვრების საიდუმლოს, შეისწავლა ადამიანზე სხვადასხვა სურნელის, ეგზოტიკური მუსიკალური საკრავების ხმის, ძვირფას ქვათა თვისებების გავლენა, ცდილობდა გაერკვია რომელი წინაპრისაგან მიიღო მემკვიდრეობით

ესა თუ ის მანკი. მისთვის ახლობელი და გასაგები იყო ყველა ის უცნაური და შიშისმომგვრელი სახე, რომლებმაც მსოფლიო არენაზე ჩაიარეს და ცოდვა ასე მიმზიდველი, ხოლო ბოროტება – დახვეწილი გახადეს. ის დიდ დროს ატარებდა ოპიუმის ბუნაგებში. მისი სახლიდან გაურკვეველი დროით გაქრობა ჭორების საბაბს იძლეოდა, ადამიანებს, რომლებთანაც მას ურთიერთობა ჰქონდა, სახელი უიმედოდ უტყდებოდათ. თვით დორიან გრეის ახლა მხოლოდ ერთისა ეშინოდა – დიდი ხნით მოშორებოდა საკუთარ პორტრეტს, რათა მის არყოფნაში არავის დაენახა იმ მანკიერებათა და ვნებათა კვალი, რომელთაც ის ახლა ატარებდა.

მიუხედავად უარისა გაეწონასწორებინა გარეგნული სილამაზისა და ხორციელი ტკბობისადმი მისწრაფება სულის ძირითადი კომპონენტით – სინდისით, მას არ შეეძლო სრულიად ამოეღო ის თავისი არსებობიდან. ამიტომ, როდესაც ბეზილ ჰოლუორდი, პარიზში გამგზავრების წინ, ესტუმრა და საზოგადოებაში მის შესახებ გავრცელებული მითქმა-მოთქმის შესახებ დაუწყ საუბარი, დორიან გრეიმ გადაწყვიტა მისთვის პორტრეტი ერვენებინა. ახლა მას ერვენება, რომ სწორედ ბეზილ ჰოლუორდი, პორტრეტის ავტორია დამნაშავე ყველაფერში, რაც მას დაემართა. ეს ხომ მან დახატა დორიანის პორტრეტი, რომელმაც სილამაზის დიად ძალას აზიარა და მანვე გააცნო ლორდი ჰენრი, რომელმაც აუხსნა, რა საოცარი ძღვენია – ახალგაზრდობა. ბეზილ ჰოლუორდის შეთავაზება მოინანიოს და მასთან ერთად ილოცოს, დორიანში მხოლოდ გაბოროტებას იწვევს. მას მერე რაც აჩვენებს ბეზილს თავისი სულის ნამდვილ სახეს, დორიანი კლავს მას. მეორე მეგობარს მანტაჟით აიძულებს მოსპოს ბოროტმოქმედების ყოველი კვალი.

სიკვდილის შემდეგ გარდაუვალი სასჯელის შიში მასში სიცოცხლის გაათრებულ წყურვილს იწვევს. ხოლო ცსოვრების სიმახინჯეები, რომლებიც ასე ეზიზღებოდა, ვინაიდან რეალობაში აბრუნებდა, ახლა იმავე მიზეზით ძვირფასი ხდება მისთვის. რეალობაში ის მხოლოდ ქაოსს ხედავს და თვლის, რომ მხოლოდ ადამიანის წარმოსახვა აიძულებს მონანიებას, კვალდაკვალ მისდიოს დანაშაულს. სასჯელის გარდუვალობაა მისი შეხვედრა სიბილ ვეინის ძმასთან, ხოლო ამ უკანასკნელის ტრაგიკული სიკვდილი – გადავადება, რაც დორიანში მხოლოდ ბედნიერების განცდას იწვევს, ის ხომ ჯერჯერობით გადარჩა. მხოლოდ ბოროტმოქმედებათა აჩრდილები ტანჯავენ დორიან გრეის დღისით და ღამით. მისი მცდელობა "კეთილშობილურად" მოექცეს

სოფლელ ქალიშვილს. მხოლოდ მისი ფარისევლობის მაჩვენებელია. ხოლო ლორდ ჰენრის მიერ წარმოთქმული ფრაზა წმინდა წერილიდან "რა აზრი აქვს ადამიანმა მოიპოვოს მთელი ქვეყანა, თუ ის საკუთარ სულს დაკარგავს?" – შეაგნებინებს, რომ მისი არჩევანი მცდარი იყო. ის ამბობს, რომ ადამიანის სული საშინლად რეალურია, შეიძლება მისი ყიდვა, გაყიდვა, გაცვლა, მოწამვლა ან გადარჩენა და იგონებს, ოდესღაც როგორ მოუწამლა სული ლორდ ჰენრიმ წიგნით. მაგრამ ლორდი ჰენრი ცდება, როდესაც ფიქრობს, რომ ხელოვნება არ მოქმედებს ადამიანის საქმიანობაზე და, პირიქით, თრგუნავს მოქმედების სურვილს. ის სრულიად ნეიტრალურია. ეგრეთ წოდებული "უზნეო" წიგნები – ეს წიგნებია, რომლებიც ქვეყანას მის მანკიერებას უჩვენებენ, და მეტი არაფერი.

მაგრამ, პორტრეტის წინაშე დორიან გრეის სულში ხდება ფასეულობათა გადაფასება, ვინაიდან იმისდა მიუხედავად გაყიდა სული თუ არა, მასში რჩება ზეციდან ბოძებული ცნება ბოროტისა და კეთილის შესახებ. მისთვის საძულველი ხდება საკუთარი სილამაზე. ამ სილამაზემ დალუპა, სილამაზემ და მარადიულმა ახალგაზრდობამ, რომლებიც მან გამოითხოვა. ისინი რომ არა, თვლის დორიანი, მისი ცხოვრება სუფთა იქნებოდა. სილამაზე მხოლოდ ნილაბი გამოდგა, ახალგაზრდობა – დაცინვა. ახალგაზრდობა ხომ, უკეთეს შემთხვევაში, უმწიფრობის, მიაპიტობის ხანაა, ზედაპირული შთაბეჭდილებებისა და არაჯანსაღი აზრების დრო. რატომ უნდა ეტარებინა მისი სამოსი? მას ტანჯავს საკუთარი სულის სიკვდილი, მკვდარი სული ცოცხალ სხეულში. ყველაფერში დამნაშავე პორტრეტია, თვლის იგი. მხატვრის მკვლელობაში თავს დამნაშავედ არ ცნობს, რადგანაც ფიქრობს, რომ ეს წუთიერი შემოიღობის ეპოს ჩაიდინა. ალან კემბელის თვითმკვლელობა – ამ უკანასკნელის პირადი პრობლემაა. თავის წინააღმდეგ მხოლოდ ერთ სამხილს ხედავს, ეს პორტრეტია. პორტრეტი, ეს ხომ მისი სინდისია და ის უნდა განადგურდეს. დორიანი აღმართავს დანას, რომლითაც ადრე მხატვარი მოკლა. მაგრამ სული უკვდავია და ოთახში შემოსულმა მსახურებმა დაინახეს «hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they examined the rings that they recognized who it was».

ონორე დე ბალზაკის რომანი "შაგრენის ტყავი" [60] იგივე თემას ავითარებს – სულის მატერიალურში დაღმასვლას, ანუ დაღმავალ სამკუთხედს. რომანი ახალგაზრდა მარკიზ დე ვალენტენის შესახებაა, რომელსაც ბუნებით მომადლებული აქვს ნიჭი და კეთილშობილება, მაგრამ შეჭირვებულ მდგომარეობაში იმყოფება და საშველიც არსაიდან ჩანს.

რაფაელ დე ვალენტენის დედა გარდაიცვალა, როდესაც ის პატარა იყო. მამა სიმკაცრესა და სასტიკი დისციპლინის პირობებში ზრდიდა, სურდა შვილს კეთილსინდისიერად მოეკიდა ხელი მართლმსაჯულებისათვის. მაგრამ მამა საბოლოოდ გაკოტრდა და იმის დარდს გადაყვა, შვილი რომ უსახსროდ დატოვა. პირველ ხანებში რაფაელი მოკრძალებულად ცხოვრობდა იმ მცირე შემოსავლით, რომელიც ჯერ კიდევ შერჩენოდა, მისდევდა მეცნიერებას, იმედი ჰქონდა რომ ეს სახელს გაუთქვამდა. ოცნებობდა დიდ სიყვარულზე, მაგრამ ღარიბი გოგონას, სასტუმროს პატრონის ქალიშვილის, პოლინას გრძნობა, რომელსაც თავდავიწყებით უყვარდა რაფაელი და მისი გულისათვის ნებისმიერ მსხვერპლს გაიღებდა, მას არ აკმაყოფილებდა, რადგანაც ყურადღების ღირსად არ თვლიდა სიყვარულს სიღარიბეში, ლამაზი სამოსის გარეშე.

რასტინიაკი, მისი მეგობარი, უყვება პარიზის ულამაზესი ქალის თეოდორას შესახებ, რომელიც ამასთანავე ძალზე მდიდარიცაა, და რაფაელს უნახავად შეუყვარდება ქალი. მაგრამ, მიუხედავად ყველა ცდისა და მსხვერპლისა თეოდორას მხრიდან მხოლოდ სიცივეს, გულგრილობას, თვითმოყვარეობას და საკუთარი სილამაზით, ელეგანტურობითა და სიმდიდრით ტკობას ხედავს. მან იპოვა, რასაც ეძებდა, მაგრამ უკმაყოფილოა რომ ლამაზი გარეგნობის მიღმა ვერ ხედავს სულს, რომელიც გაუგებს და შეაფასებს მის ადამიანურ ღირსებებს. ცდილობს რა მოაწონოს თეოდორას თავი, ის ფლანგავს უკანასკნელ ფულს, იმასაც კი, რასაც მისი უკიდურესი გაჭირვების შემხედვარე პოლინა აძლევს, მაგრამ ყველაფერი ამაოა.

რასტინიაკი ურჩევს თავალებულ დროსტარებას მიჰყონ ხელი, რასაც ისინი აკეთებენ კიდევაც, ვიდრე რაფაელი იძულებული არ ხდება ვალების გასასტუმრებლად გაყიდოს მიწა, სადაც დედამისის საფლავია. რასტინიაკი ფულის სესხებაზე უარს ეუბნება.

რომანი იმით იწყება, რომ რაფაელი უკანასკნელ ეკიუს აგებს სამორინეში და თავის მოკვლას გადაწყვეტს. მას უჩნდება სურვილი

გათავისუფლდეს ფიზიკური სამყაროს მომბეზრებელი ზემოქმედებისაგან, მიემართება ძველი ნივთების მალაზიისაკენ, რათა დატკბეს ხელოვნების ნაწარმოებთა თვალღერებით. მალაზიის მფლობელი აღმოჩნდება მოხუცი, როგორსაც ხშირად ნატურად იყენებენ მხატვრები, როდესაც მოსეს დახატვა სურთ. მისი ნაოჭები ცხოვრების ღრმა ცოდნაზე მეტყველებდნენ, მის სახეზე ყოვლისმჭვრეტელი ღმერთის ნათელი სიმშვიდე და ყველაფრის მნახველი ადამიანის ამაყი ძალა იკითხებოდა. ფერმწერს შეეძლო ექცია ეს სახე მარადიული მამის მშვენიერ სახედ ან მეფისტოფელის დამცინავ ნიღბად, რამეთუ მის შუბლზე აღბეჭდილიყო ამალღებული ძალა, ხოლო ბაგეებზე ავისმომასწავლებელი გამჭირდავი ღიმილი დასთამაშებდა. მოხუცმა ახალგაზრდა კაცს დასათვალღერებლად შესთავაზა იესო ქრისტეს გამოსახულება, რაფაელის მიერ დახატული. ღვთიური ხატის კეთილშობილმა სინაზემ, ნათელმა სიმშვიდემ მაშინვე იმოქმედა მასზე და გაუქარვა მწველი, ჯოჯოხეთური ტანჯვა. სურათი ლოცვის სურვილს აღძრავდა, ასწავლიდა მიტყუებას, ახშობდა თვითმოყვარეობას, უღვიძებდა მიძინებულ სათნოებას. მოხუცმა შესთავაზა სურათის საფასურად გადაეხადა იმდენი ოქრო, რამდენიც ტილოზე დაეტეოდა. როდესაც სურათის ფასი შეიტყო, ახალგაზრდა კაცმა, რომელსაც ბედად იგივე სახელი ერქვა, რაც დიდ მხატვარს – რაფაელი, გადაწყვიტა, რომ ბედი მას მხოლოდ სიკვდილს უქადის. მაშინ მოხუცმა რაფაელს შესთავაზა ენახა შაგრენის ტყავი, რომელიც, მისი თქმით, გახდიდა მას ნებისმიერ მონარქზე უფრო მდიდარს, ძლეუამოსილსა და გავლენიანს.

ტყავის ერთ მხარეზე აღბეჭდილი იყო სოლომონის ბეჭედი, ხოლო მეორე მხარეს დაღმავალი სამკუთხედის ფორმით წარწერა იყო სანსკრიტზე:

"ჩემო მფლობელო, შენ დაეუფლები ყველაფერს, მაგრამ შენი სიცოცხლე მე მეკუთვნის. ასე სურს ღმერთს.

ისურვე და შენი სურვილები ასრულდება. მაგრამ შეუფარდე შენი სურვილები შენს სიცოცხლეს.

ის აქ არის. ყოველ შენს სურვილზე

შევიკუმშები, როგორც შენი

დღეები. გინდა მფლობდე?

აიღე. ღმერთი გისმენს.

დაე იყოს

ასე!"

მოხუცმა ამცნო რაფაელს, რომ უკვე რამდენიმე ადამიანს ვე-
თავაზა ეს ტყავი, მაგრამ ვერავინ გაბედა დაეღო ხელშეკრულება, ს-
საბედისწეროდ რომ სთავაზობდა უცნობი ძალა. მაგრამ ვიდრე რაფა-
ელი დაეთანხმებოდა აულო საოცარი ტყავი, მოხუცმა გაანდო მას ად-
ამიანის სიცოცხლის დიდი საიდუმლო, სოლომონის ბეჭდის მეორე ს-
კუთხედს რომ შეესაბამებოდა. "ადამიანი იუძღურებს თავს გაუზრე-
ვლი ქმედებებით, მათ გამო იწურება მისი არსებობის წყარო. სიკვდი-
ლის მიზეზთა ყველა სახე ორ ზმნამდე დაიყვანება — მსურს და შე-
მიძლია. ადამიანის ქმედებათა ამ ორ საზღვარს შორისაა მოკვეულო
სხვა ფორმულა, რომელსაც ბრძენნი ფლობენ. სურვილი გვეფერვლავს
ჩვენ, შეძლება გვანგრევს, მაგრამ ცოდნა ჩვენს სუსტ ორგანიზმს სა-
შუალებას აძლევს მუდმივად მშვიდ მდგომარეობაში ვიყოთ". თვითონ
მოხუცმა, მისივე სიტყვებით, თავისი სიცოცხლე მოაქცია არა გულში,
რომელიც შეიძლება გატყდეს, არა შეგრძნებებში, რომლებიც შეიძლება
გაიცვიტოს, არამედ ტვინში, რომელიც არ ცვდება და ყველაზე დიდ-
ხანს ცოცხლობს. გადაჭარბება არ შეხებია არც მის სულს და არც
სხეულს. მისი ერთადერთი პატივმოყვარეობა იყო — ენახა, რამეთუ
ხედავდე, ნიშნავს იცოდე, ხოლო იცოდე ნიშნავს დატკბე ინტუიტუ-
რად, ანუ გახსნა სიცოცხლის არსი და ღრმად ჩასწვდე მას. რამეთუ
მატერიალური ფლობიდან რჩება მხოლოდ იდეა. მშენიერი იმ ადამი-
ანის ცხოვრება, რომელსაც შეუძლია აღბეჭდოს აზრებში რეალობა,
გადაიტანოს ბედნიერების წყარო თავის სულში და დატკბეს, მიწიერი
მანკიერებისაგან თავისუფალი, იდეალური ნეტარებით. აზრი — ეს გა-
საღებია ყველა საგანძურისა, ის გაჯილდოვებთ ძუნწის სიხარულით,
მისი დარდის გარეშე. მისი სიხარული სულიერია, ადამიანთა ვნებები
— აზრებია, ოცნებად გადაქცეული, რომელთაც ის განმარტავს და არა
განიცდის. შაგრენის ტყავში სურვილი და შესაძლებლობა გაერთიან-
ბულია. ხოლო რა არის შემლილობა, თუ არა სურვილის ან ძალაუფ-
ლების განუსაზღვრელობა.

მაგრამ რაფაელი ირჩევს ცხოვრებას, მან არ იცის ზომიერება,
სურს მდიდრული დროსტარება და ბაკქანალია, სულიერმა ცხოვრებამ
და მეცნიერებამ, რითაც აქამდე იყო დაკავებული, ხომ ლუკმა პური
ვერ ამოვინნა. და, რაღაც მანქანებით, ის იმავე დღეს ხვდება ბინძური
მკვლელობის ხარჯზე გამდიდრებული ბანკირ ტოიფერის მიერ მოწყო-
ბილ წვეულებაზე. და, ასევე სასწაულებრივად ხდება უხარმაზარი ქო-
ნების მემკვიდრე. მაგრამ უეცრად თვალწინ სიკვდილი წარმოუგდება.

ბრწყინვალე ბანკირი, დამჭკნარი კურტიზანებითა და მოყირჭერბული თანამეინახეებით გარშემორტყმული – მთელი ეს აგონია, მისი ცხოვრების განსახიერებას წარმოადგენდა.

როდესაც მიხვდა, რომ ნებისმიერი მისი სურვილი სრულდება მისი სიცოცხლის შემოკლების ხარჯზე, რასაც ის შაგრენის ტყავის შეპცირების მიხედვით ატყობს, რაფაელი გადაწყვეტს ჩაიხშოს ყველა სურვილი სიცოცხლის გახანგრძლივების მიზნით, რომლის კონკრეტულ ფასეულობას ის ახლავდა აცნობიერებს.

ერთგულ მსახურს იონათანს, ის თეატრში მიყავს, სადაც რაფაელი პოლინას ხვდება, რომელიც, ბედის წყალობით, ასევე გამდიდრდა, და ეჩვენება, რომ ბოლოს და ბოლოს იპოვა ნამდვილი სიყვარული – გარეგნული სალამაზისა და სიმდიდრის ჰარმონია სულიერ სილამაზესთან. მაგრამ მისი სიხარული ხანმოკლეა. მცდელობა გადაადგოს ან ხელოვნურად გაჭიმოს შაგრენის ტყავი უშედეგოა, ტყავი ხომ მისი სიცოცხლის სიმბოლოა. რაფაელს გამოუვლინდება ფიზიკური დაავადების ნიშნები, რაც, თვითონაც იცის და ექიმებიც ადასტურებენ, მისი სულიერი დაავადების მაჩვენებელია. მკურნალობა უშედეგოა. კურორტზე ის საზოგადოების მტრულ განწყობასა და გაუცხოებას შეეჯახა, თავის თავზე გამოსცადა მაღალი საზოგადოების პრინციპის – სიკვდილი სუსტს – მოქმედება. იგივე კანონი მოქმედებს ცხოველთა სამყაროშიც. ხედავს, რომ “მაღალი საზოგადოება არ იშურებს სიმკაცრეს იმ უბედურთა მიმართ, რომლებმაც გაბედეს და გაუფუჭეს სადღესასწაულო გუნებ-განწყობა. ვინც სხეულით ან სულითაა დაავადებული, ვინც ღარიბია ან უსუსური, ის პარიაა. დაე, იყოს თავის უდაბნოში!”

ავადყოფობა აფიქრებინებს, რომ მთელი ცხოვრება, ახალგაზრდობა, სილამაზე, ნიჭი გამოუყენებელი დარჩა. მან შაგრენის ტყავიც ვერ გამოიყენა, რაიმე მნიშვნელოვანი მიზნის მისაღწევად, მიუხედავად იმისა, რომ მისი შემწეობით ყველაფრის მიღწევა შეეძლო.

აცნობიერებს რა, რომ პოლინა – ეს სულია, რომელიც მან დაივიწყა ფიზიკური ჯანმრთელობის გამოსწორების უშედეგო მცდელობის დროს, რაფაელი გამოთქვამს თავის უკანასკნელ სურვილს, შეერწყას მას. ეს სურვილი საბოლოოდ კუმშავს შაგრენის ტყავს და რაფაელის სიცოცხლეს სრულდება.

თეოდორა კვლავ ბრწყინავს საზოგადოებაში. ის, ბალზაკის თქმით, “თვით საზოგადოებაა”, და, როგორც ნებისმიერი სტრუქტურა

თუ სტიქია, უპიროვნო და გულგრილია მათ მიმართ, ვინც არ შეეფერება მას ან არ იცავს მის კანონებს.

რომანს ჯაჭვისებური ნოველისტური წყობა გააჩნია, სადაც ყოველი წინა ნოველის კვანძის გახსნა (უშედეგო თვითმკვლელობისა და სულის გაყიდვის ამბავი, რომანი თეოდორასთან, "ცხოვრების გაფლანგვა" რასტინიაკთან, პოლინასთან ურთიერთობის ამბავი) წარმოადგენს მომდევნო ნოველის კვანძს. ამის გარდა, რომანში გვხვდება დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული აღწერისა და განსჯის შემცველი ერთეულები და თავისუფალი თხრობითი მოტივები.

მონაკვეთი ორ სამკულხვდს შორის, ანუ AB და CD ხაზებს შორის, შეესაბამება მდგომარეობას გზისსაყარზე, როდესაც ადამიანი შეიცნობს როგორც სულიერი, ასევე მატერიალური სამყაროს მიმზიდველობას, რომელიც აცდუნებს მას გარეგნული, ხილული სილამაზით; ან როდესაც არ ძალუძს გააკეთოს სწორი არჩევანი მორალური თუ ზნეობრივი თვალთახედვით, ვინაიდან ხელავს ცდუნების, მისთვის მიმზიდველ შედეგებს.

თომას მანის მოთხრობა "შეცვლილი თავები" [274: 223-313] ეფუძნება ინდურ ლეგენდას და საუკუნეთა განმავლობაში პოპულარული იყო აღმოსავლეთის კულტურაში, მოგზაურობდა ქვეყნიდან ქვეყანაში და ერიდან ერში. პირველად ეს ლეგენდა გვხვდება სანსკრიტულ კრებულში XII საუკუნეში ჩვენი წელთაღრიცხვით, შემდეგ ითარგმნება თურქმენულ, არაბულ და სხვა ენებზე.

ეს მოთხრობა ეძღვნება იმ სირთულეებს, რომელთაც ადამიანის სული ხვდება სულიერ და ფიზიკურ სილამაზეს მატერიალურისა და სულიერის მიმზიდველობას შორის არჩევანის გაკეთებისას.

ორი მეგობარი, ერთ სოფელში გაზრდილები, რომლების "არ განირჩეოდნენ არც ასაკით და არც კასტების ღირსებით, მაგრამ ძლიერ განსხვავებოდნენ გარეგნობით", ერთად მიემგზავრებიან. "მათი მეგობრობა ემყარებოდა იმას, რასაც ადამიანის არსი ჰქვია და თითოეული მათგანის მისწრაფებას შეეკსო თავისი არსი მეგობრის არსით". ყმაწვილი შრიდამანი ვაჭარია და ვაჭრის შვილი, მისი გვარი ბრაჰმანების, წმინდა ვედების განმმარტავთა შთამომავალია. ნანდა მჭედელი და მწყემსია. "მისი კარმა განსხვავებული იყო, ის არასოდეს იჭყლეთდა ტვინს", ვინაიდან ამას არც ოჯახური ტრადიციები კარნახობდა და არც სისხლი, რომელიც მის ძარღვებში მიედინებოდა. ის ისეთი იყო, როგორიც ამ ქვეყანას მოეკლინა – ხალხის შვილი, მხა-

რული და გულწრფელი, კრიშნას მიწიერი განსახიერება (ძველ ინდურ მითოლოგიაში, კრიშნა – ვიშნუს მიწიერი განსახიერება, რომელმაც ადამიანის სახე მიიღო, რათა ადამიანები ეხსნა ავი დემონების, ასურებისაგან), ისეთივე შავკერძიანი, როგორც კრიშნა და მკერდზე კულუ-ლიც კი ჰქონდა – “ბედნიერი ხბოს კულული”. შრიდამანის სხეული მხოლოდ მთავრის – მისი კეთილშობილი, მეცნიერებით დაბრძენებული თავის დანართია, მაშინ როდესაც ნანდასთვის მთავარია სხეული, თავი კი დანამატია. ჩუმ-ჩუმად ერთმანეთის ნაკლოვანებებს დასცინოდნენ, ერთმანეთს ედარებოდნენ და, აცნობიერებდნენ რა საკუთარ არსს, ცდილობდნენ შეერთებოდნენ განსხვავებულს. ეს ორი ახალგაზრდა წარმოგვიდგება, როგორც ადამიანში ორი მთავარი საწყისის – ფიზიკურისა და სულიერის – განსახიერება.

ერთხელაც, როდესაც მეგობრები, განბანვის შემდეგ, ჩრდილში ისვენებდნენ და საუბრობდნენ, მათ წარმოუდგათ ქალწული, მშვენიერი, როგორც უცოდველი ანიმა. თვალისმომჭრელი იყო მისი სხეული, მაიას ცდუნებათაგან შეკრული და საუცხოო ელფერისა იყო. მისი ლამაზი თავი აგვირგვინებდა მშვენიერ სხეულს. ნანდამ სუმანტრას ქალიშვილი, სიტა, იცნო, რომელსაც გასულ გაზაფხულს მზის დღესასწაულზე საქანელაზე აქანავებდა.

გავიდა დრო და შრიდამანი მიხვდა, რომ თავდავიწყებით შეუყვარდა სიტა და მეგობარს სთხოვა გაეწყო მისთვის კოცონი, რომელზედაც ამ სატანჯველისაგან გათავისუფლების მიზნით ავიდოდა. ნანდა პირდება უმაჭანკლოს მეგობარს და მოაგვაროს მისი ქორწილი, თუმცა თვითონ უყვარს სიტა, მაგრამ ხვდება, რომ მხოლოდ აღფრთოვანება აერთიანებს გრძნობად სილამაზესა და სულის სიდიადეს. შრიდამანი ამბობს, რომ ადამიანი ერთვის ვიშნუს ღვთიურ ზმანებებს წარმავალი ცხოვრების შესახებ, ისინი კი ჩაედინებიან მარადიული დედის ზღვაში. განბანვის ადგილზე მისვლისას ისინი მივიდნენ სიცოცხლის სიზმრის სათავესთან. “ლინგამი და იონი (ლინგა, ან ლინგამი – ძველ ინდოეთში რელიგიური ფალიური ემბლემა, ღმერთ შივას სიმბოლო; წარმოადგენს ქვის ან თიხის კონუსისებურ სვეტს) – არ არსებობს იმაზე აღმატებული ნიშანი და დიადი წუთი სიცოცხლეში, ვიდრე ის, როდესაც მეფე თავის შაკტისთან ერთად შემოუვლის გარს საქორწინო კოცონს (შაკტიძალა, სიძლიერე – ქალღმერთი, ბრახმას, ვიშნუსა და შივას მეუღლე, განასახიერებს ბუნების შემოქმედებით და მკვებავ ძალებს), ხოლო ქურუმი მათ ხელებს შეაერთებს ყვავილწნულით და, ნეფე იტ-

ყვის “მე მივიღე ის!”, როდესაც მშობლებისაგან ჩაიბარებს საცოლეს და კიდევ წარმოთქვამს მეფურ სიტყვებს: “ეს მე ვარ, ეს შენ ხარ, მე ცა ვარ, შენ – მიწა, მე სიმღერის წყობა ვარ, შენ – სიტყვები, ერთი გზით ვიაროთ!” სწორედ ეს არის კურთხეული საათი, რომელიც შეგვიყვანს შემეცნების ზღვაში და აგვარიდებს ჩვენი მე-ს მცდარ განკერძობებას დედის უბიდან. რამეთუ, როგორც სილამაზე და სული ერთდებიან შთაგონებაში, ისევე სიკვდილი და სიცოცხლე ერთიანდება სიყვარულში”.

მაგრამ გადის დრო და შრიდამანი აღმოაჩენს, რომ სიტა, რომელიც მისგან შეიღს ელოდება, მალულად დარდობს ნანდას გამო. აფასებს რა ქმრის ჭკუასა და განსწავლულობას, მატერიალურ სამყაროში მცხოვრები სული ამ უკანასკნელის კანონებსა და მისწრაფებებს ემორჩილება.

და როდესაც ნანდას მიჰყავს ახალდაქორწინებულები სიტას მშობლებთან, ისინი გზად მიუახლოვდებიან დევის, მიუდგომელი ღურგას, ბნელი დედის კალის კლდეში გამოკვეთილ სალოცავს. (კალი – შავი – შივას მეუღლე, სიკვდილისა და ნგრევის ქალღმერთი, რომელსაც ძველად ადამინებს წირავდნენ მსხვერპლად. ცნობილია, ასევე, პარვატის (ამაყი), ბზაირავის (საშინელი) და სხვა სახელებით). აქ, შრიდამანი ემორჩილება შინაგან ხმას, გადაწყვეტს გაჩერდეს და პატივი მიაგოს ქალღმერთს. სალოცავში შესული, მსხვერპლშეწირვის ადგილზე ხმლით თავს მოიკვეთს და ამით ფიზიკურ სამყაროს უფლებას აძლევს იცხოვროს თავისი კანონებით და თანხმობაში საკუთარ თავთან. როდესაც მეგობარს შეაგვიანდა, ნანდა სალოცავში შევიდა და დაინახა, რაც ჩაიდინა შრიდამანმა, მანაც მოიკვეთა თავი ხმლით, მით აღიარა სულის პირველობა და მატერიის იზოლირებული არსებობის უაზრობა. მოგვიანებით, სიტამ იპოვა რა სალოცავში მეუღლისა და მეგობრის გვამები, გადაწყვიტა მასაც მოეკლა თავი, ვინაიდან ეშინოდა, რომ ამ უკანასკნელთა სიკვდილი მას დაბრალდებოდა და სურდა თავისი არდაბადებული შეილისათვის აერიდებინა ქვრივის ვაჟის მძიმე ხვედრი.

და მაშინ წამოუდგა ღურგა-დევი, ხელშეუხებელი, შავი კალი, ქვეყნიერების დედა და ჭკუა დაარიგა. მან აუხსნა სიტას, რომ ღირსეულმა შრიდამანმა და ნანდამ ერთი მეორის მიყოლებით შესწირეს მას თავი. დევიმ გადაწყვიტა გაეუქმებინა ეს ორმაგი მსხვერპლშეწირვა და უბრძანა სიტას სწორად მიედო თავები სხეულებისათვის, შეხებოდა

ნაჭრილობებს სამსხვერპლო ხმლით, წარმოეთქვა მისი სახელი ორჯერ და ყმაწვილკაცები გაცოცხლდებოდნენ.

მაგრამ სიტამ სიჩქარეში (ან სასურველი ჰარმონიის მისაღწევად) შრიდამანის თავი ნანდას სხეულს მიადო, ხოლო შრიდამანის სხეული ნანდას თავს. მხოლოდ განდევნილ კამადამანას რჩევამ გადაწყვიტა დავა იმის თაობაზე, თუ ვინ არის სიტას ნამდვილი ქმარი. მან გადაწყვიტა: მიუხედავად იმისა, რომ არდაბადებული ბავშვი სხეულის პროდუქტია, მაინც ადამინში მთავარი თავია. ამიტომ სიტა იმისი ცოლია, ვისაც მისი ქმრის, შრიდამანის, თავი აბია. ამგვარად, ერთხელ კიდევ დადასტურდა სულიერის უპირატესობა მატერიალურთან შედარებით. არა მარტო შრიდამანი დარჩა კმაყოფილი ასეთი გადაწყვეტილებით, არამედ სიტაც, რომელიც თვლიდა, რომ ამჯერად იდეალური ქმრის პატრონია, რომელსაც არა მარტო იდეალური თავი, არამედ მშვენიერი სხეულიც აქვს.

მაგრამ ბუნებაში ყველაფერი მის კანონებს ემორჩილება და ხანმოკლე გამოდგა სიტას ბედნიერება, ვინაიდან თავის გავლენით სხეულმა დასუსტება დაიწყო, ხოლო ნანდას სხეულის გავლენით შრიდამანის თავმა დაკარგა თავისი კეთილშობილება. სიტამ იეჭვა, რომ მსგავს ტრანსფორმაციას ისიც განიცდის, ვისაც ნანდას თავი ერგო და, შესაძლოა, უფრო კეთილსასურველი ფორმით, ვიდრე შრიმადანის თავის პატრონი. და აი, სიტამ აიყვანა შრიმადანის სხეულისაგან ნაშობი ვაჟი –სამადხი (კონცენტრირება) და გაემართა მისი სხეულებრივი მამის საძებნელად, რომელიც ახლა განმარტოვებულად ცხოვრობდა. მან ის იპოვა და აღმოაჩინა, რომ მართლაც, ცვლილებები ბევრად უფრო კეთილსასურველი გამოდგა, ვინაიდან ნანდას თავის გავლენით გაძლიერდა შრიმადანის სხეული, ხოლო სხეულის გავლენით კეთილშობილება შეიძინა თავმა. მაგრამ მათი ბედნიერებაც არ გამოდგა ხანგრძლივი. შრიმადანმა მალევე იპოვა ისინი, რადგან მიხვდა, რომ სიტა (სული) ისევ გაემართა სრულყოფილების საძებრად – სილამაზისა და სულიერების საძებრად, რომლებიც ამქვეყნად ორად არიან გახლენილი. ისინი შეთანხმდნენ, რომ სიტას ძიება მუდმივად გაგრძელდება, და ის ყოველთვის ეცდება იპოვოს მეგობარში ის სრულყოფილება, რასაც ვერ ნახავს ქმარში. "ვინაიდან მოკვდავთა ხვედრია – ამ ცხოვრების ამაოებასა და გაორებულობაში – დაუბნელონ სინათლე ერთურთს, და ფუჭად ოცნებობენ საუკეთესონი ჩვენს შორის, რომ

დადგება დრო, როდესაც ერთის სიცილი მეორის ცრემლებს არ იგულისხმებს".

ერთადერთი გამოსავლის სახით შრიდამანმა ნანდას შესთავაზა განრიდებოდნენ შეშოკველ სხეულს და კვლავ შერწყმოდნენ განუყოფელს. "ვინაიდან, თუ ცალკეული არსება იმდენად დაიბნა, როგორც ეს ჩვენს შემთხვევაში მოხდა, უკეთესია ის დადნეს სიცოცხლის ალში, როგორც კარაქი სამსხვერპლო ცეცხლზე".

მოლაპარაკების თანახმად, შრიდამანმა და ნანდამ ერთადერთი დახოცეს ერთმანეთი, სიტა კი მათთან ერთად ავიდა სამგლოვიარო კოცონზე, როგორც გზაბნეული სული, რითაც თანასოფლელების პატივისცემა დაიმსახურა. მათი შეილი სამადნი, დაწვის დღესასწაულის წყალობით, საყოველთაო კეთილგანწყობით სარგებლობდა. ის ღამაზი და სანდომიანი იყო, სუსტი მხედველობა იცავდა გადამეტებული ხორციელი მისწრაფებებისაგან და მიმართავდა მას სულიერისაკენ. ვედების მცოდნე ბრაჰმანმა (ბრახმანები – ძველ და ფეოდალურ ინდოეთში არსებობდა ოთხი ძირითადი კასტა: ბრახმანები – ქურუმები; ქშატრიები – მეომრები; ვაიშები – მიწათმოქმედები, მეცხოველეები და, ხანდახან, ვაჭრები; შუდრები – ხელოსნები, ეს უმდაბლესი კასტა იყო. ვედები (ცოდნა) – ძველინდური წმინდა წიგნები.) ასწავლა მას განათლებული, გამართული საუბარი, გრამატიკა, ასტრონომია და აზროვნების ხელოვნება, და ოცი წლისა ის უკვე რაჯას მთხრობელი იყო.

ლეგენდის არსის განმარტებისას თომას მანი წერდა: "არსებობს სილამაზე სულიერი და სილამაზე, რომელიც გრძნობებს უხმობს. მაგრამ ზოგიერთს უნდა, რომ სილამაზე მთლიანად გრძნობადის ფარგლებში მოაქციოს და კატეგორიულად ჩამოაშოროს მას სულიერი, ანუ გახლიჩოს ეს ორი სამყარო და დაუპირისპიროს ერთმანეთს. სწორედ ამ პრინციპზეა აგებული ვედებში გადმოცემული ძველთაძველი მოძღვრება: "ორმაგი ნეტარება გვეძლევა ქვეყანაზე – ხორციელი განცხრომისა და მხსნელი, სულიერი სიმშვიდის სახით". მაგრამ, უკვე ნეტარების შესახებ ამ მოძღვრების თანახმად, ნათელია, რომ შეუძლებელია სულიერი დავუპირისპიროთ სილამაზე იმგვარად, როგორც მას უპირისპირდება უშნო, ხოლო სულიერისა და სიმახინჯის გაიგივება მხოლოდ პირობითადაა შესაძლებელი. სულიერი არაა მახინჯის ტოლფასი და არც ყოველთვის თანხვდება მას, ვინაიდან ეზიარება სილამაზე მისი შეცნობისა და სიყვარულის გზით, ხოლო სიყვარული თავის მხრივ, გამოვლინდება როგორც სულიერი სილამაზე, და სწორედ ამი-

ტომ არაა განწირული უიმედობისათვის და უცხო არ არის სილამაზის სამფლობელოში; დაპირისპირებულთა მიზიდვის კანონის თანახმად სილამაზე მისწრაფვის სულიერისაკენ, აღფრთოვანებულია მისით, უთმობს მის მეძიებლობას. ისე არ არის მოწყობილი ეს ქვეყანა, რომ სულიერს მხოლოდ სულიერი უყვარდეს, ხოლო სილამაზეს მხოლოდ მშვენიერი. უფრო მეტიც, სწორედ ამ ორი მცნების დაპირისპირება გვაძლევს საშუალებას ნათლად განვჭვრიტოთ, რომ საყოველთაო მიზანს წარმოადგენს სულისა და სილამაზის შერწყმა, სხვა სიტყვებით – სრულყოფილება, რომელიც არ არის ორად გახლეჩილი. აქ გადმოცემული ამბავი კი მხოლოდ მაგალითია იმ შეცდომებისა და საფრთხისა, რომლებიც ამ საბოლოო მიზნის მიღწევისას წინ გვხვდება" [274: 300].

ლეგენდის განსჯა არ შეიძლება ერთმნიშვნელოვანი იყოს, ვინაიდან თავისი არსით ლეგენდები პოლისემანტიკურია. ადამიანის ძიება არ დაიყვანება ძიებაზე სულსა და სილამაზეს შორის, მას სურს ერთიც და მეორეც იპოვოს, ისე როგორც სიტას. ცხოვრებაში ადამიანის მთავარი არჩევანი გულისხმობს ძირითად ორიენტირად სულიერის ან მატერიალურის პირველობის აღიარებას და მათ შორის წონასწორობის მონახვის სირთულეს. ხშირად ეს იწვევს ადამიანის მოქცევას მატერიალური სტიქიების კვადრატში, სადაც ის ბოლომდე რჩება მატერიალური სამყაროსა და მისი მტანჯველი გავლენის ქვეშ.

რა დამანგრეველია ადამიანისათვის ორ სამკუთხედს შორის ყოფნა და მცდარი არჩევანი მიმზიდველ ბუნებასა და იმ საზოგადოების მორალურ კანონებს შორის, სადაც ის ცხოვრობს ანუ ადამიანის შინაგანი პარამონიის რღვევის დამანგრეველ ხასიათზეა საუბარი თომას მანის მოთხრობაში "მოტყუებული" [274: 383-456].

ეს მოთხრობა ეხება ორმოცდაათი წლის ქვრივს, ორი მოზრდილი შვილის დედას, რომელსაც შეუყვარდა თავისი ვაჟის ახალგაზრდა მასწავლებელი. ქალბატონ ფონ ტიუმლერის ილუზიები, მისი ვნების დაგმობა შვილების მიერ, რომლებიც წინასწარჭვრეტენ საზოგადოებრივ სკანდალს და გაიციხვას, რაც ამ კავშირს შეიძლება მოყვეს, იწვევენ შინაგან განხეთქილებას მის სულში. მის ორგანიზმში ქალური ფუნქციების მოჩვენებითი აღორძინება, რასაც იგი შეცდომით თვლის ბუნებაზე გრძნობის გამარჯვების ნიშნად, სინამდვილეში მომაკვდინებელი სიმსივნის სიმპტომს წარმოადგენს, რასაც გარდამავალ ასაკში

უცნობი გამოძვევებით განპირობებული, გრანულარული უჯრედების პათოლოგიური განვითარება იწვევს.

მცდარი არჩევანი ცხოვრებაში შესაძლებელია დაკავშირებული იყოს ადამიანის თავისუფალი ნების დათრგუნვასთან გარე ძალების მიერ და ცხოვრების კანონის საწინააღმდეგო ქმედებებთან იმ პირობაში, რომლებიც ამ თავისუფლებას ახშობენ. მაშინ ბუნებრივი განვითარების კანონი იმარჯვებს და, ხშირად, ანადგურებს ვინც მას უპირისპირდება.

ამაზე მოგვითხრობს თ. მანის "მარიო და ჯადოქარი" [274: 168-222] მოთხრობაში აღწერილია "ჯადოქარი" ჰიანზოზის ნიჭით დაჯილდოებული, რომელსაც წარმოდგენების დროს იყენებს ადამიანებზე თავისი ძალაუფლების გამოსავლენად, ადამიანის ღირსების დამცირებისა და მათი გრძნობების შეურაცხყოფისათვის. მას კლავს ერთ-ერთი მყურებელი, მარიო, რომელიც ტრანსის მდგომარეობიდან გამოვიდა, რომლის დროსაც "ჯადოქარი" დასცინოდა მის გრძნობას ქალწულ სილვესტრასადმი.

იგივე თემას ავითარებს სომერსეტ მოემის რომანი "გრძნული" [787].

სომერსეტ მოემის მოთხრობა "ედუარდ ბარნარდის დაცემა" (W. Somerset Maugham "The Fall of Edward Bernard" [786: 165-212] შედგება ორი პარალელური ფაბულური ხაზისაგან, რომლებიც ორ ძირითად მოქმედ პირს, ბავშვობის მეგობრებს – ბეიტმენ ჰანტერსა და ედუარდ ბარნარდს – შეესაბამება. ორივე მეგობარს ერთი ქალიშვილი, ჩიკაგოს საუკეთესო ოჯახის წარმომადგენელი იზაბელა – უყვარს. მოთხრობაში ჩართული ნოველის სახით, გადმოცემულია იზაბელას ბიძის ცხოვრების ისტორია, რომელიც შემობრუნების წერტილს წარმოადგენს ორი ფაბულური ხაზის განვითარებაში.

იზაბელასა და ბარნარდს ერთმანეთი უყვართ და ქორწინებაზე ოცნებობენ, ხოლო ბეიტმენი, როგორც ერთგული მეგობარი, მათ ეხმარება, იმედი აქვს, რომ სულ მათ გვერდით იქნება და ბავშვების ნათლად გახდება. მაგრამ ბარნარდის მამა უეცრად გაკოტრდება და თავს მოიკლავს. ბარნარდმა იცის, რომ იზაბელას მამა არ დაუშვებს მის ქორწინებას უპოვარ ადამიანზე და გადაწყვეტს წავიდეს ტაიტიზე, სადაც იმედი აქვს გამდიდრდეს, რაც იზაბელაზე ქორწინების საშუალებას მისცემს. იზაბელა თვითონ უბიძგებს ამისაკენ და თანახმაა ორი წელიწადი ელოდოს მას. მაგრამ ორი წლის გასვლის შემდეგ ბარნარ-

დი არ ჩქარობს ჩიკაგოში დაბრუნებას და ბეიტმენი, იზაბელას დახმარების მიზნით, გადაწყვეტს საქმიანი მოგზაურობის დროს მოინახულოს მეგობარი.

ამავე დროს, ტაიტიზე ცხოვრობს თაღლითობისათვის გასამართლებული იზაბელას ბიძა, რომელიც იძულებული იყო სამშობლო მიეტოვებინა. თავის დროზე, ტაიტიზე წასვლის წინ, ბარნარდი გააფრთხილეს არ დაემყარებინა მასთან ურთიერთობა.

ტაიტიზე ჩამოსული ბეიტმენი აღმოაჩენს, რომ ბარნარდი არა მარტო გააგდეს ფირმიდან უპასუხისმგებლობის გამო, არამედ ის მეგობრობს იზაბელას ბიძასთან – არნოლდ ჯექსონთან.

როგორც გაირკვევა, ბარნარდი არ აპირებს ჩიკაგოში ამაო და დაძაბულ ყოფასთან დაბრუნებას, სადაც მას არ რჩებოდა დრო არც კითხვისათვის, არც ჭვრეტისათვის და არც მეგობრული საუბრისათვის. ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ იზაბელა უფლებას მისცემს უკან წაიღოს თავისი დაპირება, იმედი აქვს ცოლად არნოლდ ჯექსონის მეტისი ქალიშვილი მოიყვანოს. კეთილდღეობისათვის დამქანცველი ბრძოლის ნაცვლად, ტაიტიზე ბარნარდი პოულობს სილამაზეს, სიმართლეს და სიკეთეს. "I tremble with fear when I think of the danger I have escaped. I never knew I had a soul till I found it here. If I had remained a rich man I might have lost it for good and all".

ის სთავაზობს ბეიტმენს მოიყვანოს ცოლად იზაბელა, თვითონ კი ირჩევს წყნარად იცხოვროს კუნძულზე, გააშენოს ბაღი, გაზარდოს ბავშვები, წაიკითხოს წიგნები და დატკბეს ბუნების მარადიული მშვენიერებით. "Don't be grieved, old friend", said Edward. "I haven't failed. I've succeeded ... In my small way I too Shall have lived in beauty. Do you think it is so little to have enjoyed contentment? We know that it will profit a man little if he gain the whole world and lose his soul. I have gained mine".

მას შემდეგ, რაც ბეიტმენი გააცნობს იზაბელას ყველა ცნობილ ფაქტს ბარნარდის შესახებ, ისინი გადაწყვეტენ შეუღლებას. "And as he held her in his arms he had a vision of the works of the Hunter Motor Traction and Automobile Company growing in size and importance till they covered a hundred acres, and of the millions of motors they would turn out, and of the great collection of pictures he would form which should beat anything they had in New York. He would wear horn spectacles. And she, with the delicious pressure of his arms about her, sighed with happiness, for she thought of the exquisite house she would

have, full of antique furniture and of the concerts she would give, and of the thes dansants, and the dinners to which only the most cultured people would come. Batemen would wear horn spectacles. "Poor Edward," she sighed".

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოთხრობის წყობა პარალელურია, შედგება ორი, დამოუკიდებელი ნოველისტური წყობის, თხრობითი ხაზისაგან და თხრობის შუაგულში ჩართული ნოველისაგან, რომელიც შემობრუნების წერტილს წარმოადგენს ორი ძირითადი ნოველისტური ხაზის განვითარებაში. ტექსტის ერთეულების უმრავლესობა თხრობითია, ბეიტმენის ტაიტიზე წასვლის ეპიზოდამდე. ამის შემდეგ თხრობაში ერთვება როგორც აღწერილობითი და მსჯელობის შემცველი ცალკეული ერთეულები, ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების კომპლექსები, ვინაიდან სწორედ ამ მონაკვეთზე აქცევენ ყურადღებას მთავარი გმირები გარემომცველი სამყაროს მშვენიერებას და უფიქრდებიან ცხოვრების აზრს.

სემანტიკური შენების თვალთახედვით მოთხრობა მიეკუთვნება ცენტრალურ არქეტიპს, რომელიც დაკავშირებულია ცხოვრებაში მთავარი ორიენტირის არჩევასთან და ორი სხვა არქეტიპის – მშვილდოსნისა (როგორც სულიერი საწყისისაკენ სწრაფვის ნიშნის) და ვერძის (უძღაბლეს ასპექტში, მატერიალური კეთილდროების, მომხვეჭელობისა და გრძნობადის ნიშნის) დაპირისპირებასთან.

სულიერისაკენ სწრაფვა მოთხრობაში განპირობებულია ბუნების სილამაზის გავლენით, რაც ღვთისმეტყველებაში ღმერთის არსებობის ერთ-ერთ ონტოლოგიურ მტკიცებულებას წარმოადგენს. ბუნების სილამაზე და მისი მეშვეობით მარადიულთან შეხება არა მარტო ცვლის ედვარდ ბარნარდს, არამედ კარდინალურად ასხვაფერებს წარსულში უწესო ადამიანს – არნოლდ ჯექსონს. მოთხრობის სათაურში, "ედვარდ ბარნარდის დაცემა" ("The Fall of Edward Bernard") გათამაშებულია ცხოვრებაში წარმატების მიღწევის საყოველთაოდ მიღებული წარმოდგენა, რაც უპირისპირდება არქეტიპში ჩადებულ წარმოდგენას და, ალბათ ამიტომ, ადამიანთა წარმოდგენების მზარდ მატერიალიზაციას უწყობს ხელს.

ცეცხლის სამკუთხედი ანუ სულიერ საწყისთან აღმასვლის სამკუთხედი ყველაზე მკაფიოდაა წარმოდგენილი თომას მანის მოთხრობაში "კანონი" [274: 314-381].

ყველაზე მკაფიოდ იმიტომ, რომ მასში გადმოცემულია ერთი ადამიანის გამოცდილება, რომელმაც იტვირთა საკუთარი ხალხი უსა-

ხური მასიდან ღმერთის რჩეულებად ექცია.. მოთხრობის საფუძველია ძველი აღთქმის მეორე წიგნი "გამოსვლათა", ამბავი კაცობრიობის უდიდეს ადამიანზე: უდიდესი იმ მაღალი მისიის გამო, რაც მან იტვირთა – გამოეყვანა საკუთარი ხალხი მონობიდან და მიეყვანა ნათელთან და ღმერთთან, და რაც მის გარდა კაცობრიობის ისტორიაში არავის განუხორციელებია.

თ. მანის ეს მოთხრობა დაწერილია 1944 წელს, III რაიხის დაცემის წინ, უეჭველია, ეძღვნება პიროვნების როლს საკუთარი ხალხის ისტორიაში, პიროვნებისა, რომელსაც ძალუძს ან დააკნინოს საკუთარი ხალხი და დააყენოს მცდარ გზაზე ან აამაღლოს ის, მორალურად ააღორძინოს და ღმერთს მიუახლოვოს, იმ მიზნისა და იდეის შესაბამისად, რითაც ეს პიროვნება ხელმძღვანელობს.

მოთხრობა დაწერილია ზიგმუნდ ფროიდის 1937 წელს გამოქვეყნებული უკანასკნელი ნაშრომის "ეს კაცი მოსეა" [493] – კვალდაკვალ. ნაშრომში განხილულია ჰიპოთეზა მოსეს ეგვიპტური წარმომავლობის შესახებ (ძველ აღთქმაში – ის ლევიტელების შვილია. იხ. "გამოსვლათა", თავი 2), ასევე ებრაული რელიგიისა და ებრაელთა ეროვნული ხასიათის სპეციფიკა.

მოსეს პიროვნება არაერთხელ იწვევდა ფოლკლორისა და რელიგიის ისტორიის მკვლევართა ინტერესს, მისი წარმომავლობის სხვადასხვა ინტერპრეტაციისაგან დამოუკიდებლად (ჩვილის პოვნა კალათში – საკმაოდ გავრცელებული მოტივია მსოფლიო ფოლკლორისტიკაში – [500: 371-378]. ყველა მკვლევარი უპირობოდ თვლის მოსეს რეალურ პიროვნებად, რომელსაც კაცობრიობის ისტორიაში უნიკალური როლი აქვს მინიჭებული.

თომას მანთან, მოსე ფარაონ რამესუს მეორე ქალიშვილისა და მასთან შეხვედრის შემდეგ მოკლული, მეთულუხჩე ებრაელის ვაჟია, რომელიც მდინარის ნაპირზე კალათაში დატოვეს. იგი გამოზარდა ებრაელმა ქალმა იაქავედამ, ამრამის ცოლმა ლევიტთა ტომიდან. მისი ძმა იყო აარონი, ხოლო მას "მოშე", მოსე, ანუ ვაჟიშვილი დაარქვეს.

მოსე ზედა ეგვიპტის დიდგვაროვანთა შვილებისათვის განკუთვნილ სკოლაში სწავლობდა, მაგრამ მამის სისხლი მასში უფრო ძლიერი გამოდგა, ვიდრე ეგვიპტელი მეფის ასულისა. მის გული იმ დაჩაგრული ღარიბ-ღატაკებისაკენ მიიწევდა, რომლებიც ქვეყანა გომენში ცხოვრობდნენ და იმის გამბედაობაც არ ყოფნიდათ, რომ ამხედრებუ-

ლიყვნენ ეგვიპტელთა წინააღმდეგ, რომელთა მონობაშიც იმყოფებოდნენ.

ერთხელ დაინახა, როგორ ცემა ეგვიპტელი ზედამხედველი მონას უგერგილობის გამო და შესძახა "რისი გულისთვის?", მაგრამ მან პასუხის ნაცვლად სახეში ჯოხი უთავაზა და ცხვირი გაუტენა. მაშინ მოსემ ზედამხედველს ჯოხი გამოსტაცა და თავი გაუტენა, შემდეგ კი მკვდარი ქვიშაში ჩაფლა. მან მთელი სიცოცხლის მანძილზე იცოდა, თუ რა სისამაგლეა იყო მკვლეელი და კარგად ახსოვდა: არა კაც ჰკლა.

ამის შემდეგ მოსე მიდევანში მიდის, მიდევანელებთან და მათ ქურუმთან და მბრძანებელთან რაგულთან. უკან დაბრუნდა "აღსავსე ღმერთით და მისი განაწესით", დადიოდა ქოხიდან ქოხში, მშენებლობიდან მშენებლობაზე, სადაც ებრაელები მუშაობდნენ და ესაუბრებოდა მათ უხილავის შესახებ, წინაპართა მამაზე, რომელიც მზადაა მათ მცნება გადმოსცეს.

ბევრ რამეში მოსეს მისი ძმა აარონი ეხმარებოდა, რომელსაც დამაჯერებლად საუბრის ნიჭი გააჩნდა, ასევე მისი ცოლი ელიშება, ამინადავის ქალიშვილი. მანაც შესწირა მსხვერპლი უხილავს და მოსეს ხალხს ანათლებდა, აგრეთვე მოსესა და აარონის უმცროსი და, მარიამი, შთაგონებული ქალი, რომელმაც სიმღერა და დაფზე დაკვრა იცოდა. მაგრამ განსაკუთრებით დაუახლოვდა მოსე ყმაწვილ გოშეას, ნუნის შვილს ეფრემის ტომიდან. მოსემ მას იელოვას სახელი – იეგოშუა – დაარქვა, შემოკლებით იოშუა, და ამ სახელს ის ამაყად ატარებდა. მამაკაცთაგან, რომლებსაც იარაღის ტარება შეეძლოთ, იოშუამ სამი ათას კაციანი რაზმი შეკრიბა.

რადგან უხილავს შეჰფიცეს ერთგულება, მოსემ იცოდა, ისინი უნდა განცალკევებულიყვნენ, სულიერების, სისუფთავისა და სიწმინდის გზას დადგომოდნენ, მაგრამ ამისათვის მას ებრაელები ჯერ ეგვიპტიდან, მონობის სახლიდან, თავისუფლებაზე უნდა გამოეყვანა, გამოეტარებინა ღიდი უდაბნო (ადგილი, თავისუფალი ვისიმე გავლენისაგან და გამოსადეგი თვითშეცნობისათვის) და მიეყვანა აღთქმულ მიწაზე – აბრამის, ისააკისა და იაკობის მიწაზე. მან მიზნად დაისახა უსუსური, უიმედოდ გზას აცდენილი ბრბოს გულებში დაემკვიდრებინა წმინდა უხილავი ღმერთი, სუფთა და სულიერი, გადაექცია ეს ღმერთი მათ შემაკავშირებელ, საყრდენ ძალად და მის სახედ შეექმნა ხალხი, ყველასაგან განსხვავებული, ღვთის ხალხი, ჭეშმარიტი სიწმინდითა და

სულიერებით აღნიშნული და ყველა დანარჩენ ტომზე აღმატებული თავისი მოწიწებით, თავშეკავებულობით და ღვთისმოშიშებით, ანუ შიშით თვით სიწმინდის ცნების, ალექსის მიმართ, რომელიც მომავალში მოთოკავს ყველა ტომის თვითნებობას, ვინაიდან უხილავი, თავისი არსით, სამყაროს ღმერთია, მაგრამ პირველნი მის ალექსას სწორედ ებრაელები მიიღებენ და ამით აღემატებიან ყველა სხვა წარმართს.

ასეთი იყო მოსეს სიყვარული თავისი ხალხის მიმართ – მოქანდაკის სიყვარული – და ეს დაემთხვა ღვთის კეთილ არჩევანს და მზადყოფნას გადმოეცა მათთვის მცნება.

და აი, მოსე, აარონი, ელიშება, იოშუა და ხალვეი ავრცელებდნენ ცნობას იელოვას შესახებ, უხილავის საპატიო მზადყოფნის შესახებ მათთვის მცნება გადაეცა და იმავდროულად უნერგავდნენ ხალხს სიძულვილს ეგვიპტელთა მონობაში ყოფნის მიმართ, და შთააგონებდნენ საძულველი უღლის გადაგდებისა და ეგვიპტიდან გამოსვლის აზრს. ამ იდეებმა ფესვი გაიდგას ებრაელ მონათა ტომებში და მათ გამაერთიანებელ ღერძად იქცნენ.

მოსემ ითავა ეშუამდგომლა ფარაონის წინაშე ეგვიპტიდან გასვლის ნებართვისათვის. მაგრამ ეგვიპტის გარეთ მსხვერპლის შეწირვის უფლებაც კი ვერ მიიღო, ხოლო მუშაობის პირობები მხოლოდ გამკაცრდა.

ამას მოჰყვა ათი სასჯელი, რომლებიც იელოვამ ეგვიპტეს მოუვლინა, რათა გაეტეხა ფარაონი: სისხლი, გომბეშოები, მწერები, გარეული მხეცები, მუნი, ჭირი, სეტყვა, მკალი, მზის დაბნელება და პირმშოთა სიკვდილი, რის შემდეგაც ფარაონი დათანხმდა გამოეშვა ებრაელები ეგვიპტიდან.

თითოეულ ამ სასჯელს თომას მანი ცდილობს მოუნახოს არაზებუნებრივი ახსნა, ისევე როგორც იმ ფაქტს, რომ ზღვა გაიხსნა და გამოატარა ებრაელები, ხოლო შემდეგ პირი შეკრა და ჩანთქა მათი მღევარი ეგვიპტელები, ვინაიდან მოთხრობის მთავარი პათოსი ებრაელი ხალხის ჩამოყალიბებაში მოსეს პირადი როლის ხაზგასმამა. იმავდროულად მოსე იწყებს თავისი ხალხის აღზრდას. როდესაც დაინახა მათი სინარული, ეგვიპტელთა დაღუპვის გამო, მოსემ აუკრძალა მათ სიმღერა და ზარ-ზეიმი; "ნუ გიხარია მტრის დაცემა, და გული შენი ნუ ხარობს მისი უბედურებით". ამასთან ერთად ის იძულებული იყო აეტანა ხალხის დრტიკინვა, რაც ყოველთვის იწყებოდა, როდესაც სიძულეებს აწყდებოდნენ.

მათ უნდა გაეკლოთ სურისა და ფარანის უდაბნოები. მიუხედავად სასწაულებისა (მერას წყაროს წყლის გაწმენდა, ციური მანანა და სხვ.), სიტყვები "ადამიანი, რომელმაც ეგვიპტიდან გამოგვიყვანა" სხვადასხვა ინტონაციით უღერდა და ძირითადად საყვედურის ელფერი დაჰკრავდა. მიუხედავად ამისა მოსეს აზრები იქით იყო მიმართული, თუ როგორ მიეცა ხალხისათვის ახალი ფორმა, გამოეძერწა უსახური მასისაგან, რომელიც მას უყვარდა, ღეთის წმინდა სახება. მას მხოლოდ ის უხაროდა, რომ გვერდით იეშუა ჰყავდა, რომელიც პატივს სცემდა რა მოსეს სულიერ სიმამაცეს, მას განკარგულებაში გადასცა საკუთარი სიმამაცე – ახალგაზრდული, პირდაპირი და გარე სამყაროზე მიმართული.

მათი გზის სამიზნეს ოაზისი ქაღეში (სალოცავი) წარმოადგენდა, სადაც ადრე ებრაელები სახლობდნენ, ახლა კი ამალიკებს დაესახლებინათ. ახლომახლო მდებარეობდა მთა ქორივი, სადაც მოსეს ღმერთი გამოეცხადა აალებულ ბუჩქში. ქორივსა და სინას (უფლის ოდინდელი სამყოფელი) შორის მჭიდრო კავშირი არსებობდა, ვინაიდან იელოვა ორივე მწვერვალზე იმყოფებოდა. ქაღეშმაც იმიტომ მიიღო ეს სახელი, რომ წმინდა მთის მახლობლად იყო.

ამალიკთან ბრძოლაში ისრაელმა გაიმარჯვა (ისრაელი – “მუფებდეს ღმერთი”, ძველი აღთქმის თქმულებებში – სახელი, რომელიც იაკობმა მიიღო ღმერთთან ბრძოლის შემდეგ. გამოთქმა “ისრაელის შვილები” ძველ აღთქმაში იხმარება იმავე მნიშვნელობით, რაც “იაკობის 12 ვაჟი” [944: 488]. ამჟამად ებრაელ ხალხთა ზოგადი სახელია). ვიდრე ბრძოლა მიმდინარეობდა, ხელაპყრობილი მოსე ბორცვზე იდგა და ლოცულობდა, ხოლო ებრაელები იმარჯვებდნენ. მის გვერდით აარონი და მარიაში იდგნენ, რომელთაც მისი ხელები ეკავათ, ვინაიდან ბრძოლა დილიდან შელაგებამდე გრძელდებოდა.

ქაღეში მოსეს სახელოსნო გახდა. აქ მან საკრებულო კარავი, ანუ მცნების სკინია, აღმართა და იქ წმინდა ნივთები დაალაგა: კილობანი ჭოკებით, რომელზეც უხილავად იჯდა ღვთაება, სპილენძის კვერთხი გველის თავით, ეფოდი – იახტანი, საიდანაც ამოდიოდა წმინდა წილი "ურიმი და ტუმიმი", რაც აღნიშნავდა: "ხო" ან "არა", "სამართლიანი" ან "უსამართლო", "კეთილი" ან "ბოროტი", იმ შემთხვევაში, როდესაც მძიმე დავის შემთხვევაში აუცილებელი ხდებოდა იელოვას სამსჯავროსათვის პირდაპირ მიემართათ. თვითონ მოსე მართლმსაჯულებას აღაულებდა "მე-მერივას" ("სარჩელის წყარო") წყაროსთან. იქ

ებრაელებმა პირველად გაიგეს, რომ სამართალი უწყვეტადაა დაკავშირებული ღმერთის უხილავობასთან და მის სიწმინდესთან და მათ საღარავოზე დგას და ის ასევე მოიცავს უსამართლობასაც, რომ ცარიელი ხელებით არ მიდის ადამიანი, რომელსაც მართლმსაჯულების სახელით დაძაშავებდ შერაცხავენ, რამეთუ სამართალი და სამართლიანობა მარად მშვენიერია და ღირსებით აღსავსე, მიუხედავად იმისა მართლად ჩაითვლება თუ უმართებულოდ.

ეგვიპტეში სწავლების წლები გამოადგა მოსეს: ეგვიპტური კანონებისა და ჰამურაბის კოდექსის (ჰამურაბის კოდექსი – ძველი აღმოსავლეთის უძველესი იურიდიული ძეგლი, დიდი ქვის სვეტზეა ამოკვეთილი ლურსმული დამწერლობის ნიშნებით; შედგენილია ბაბილონის მეფის, კანონმდებლისა და დამპყრობლის, ჰამურაბის (1792-1750 ჩვ.წა) განკარგულებით, რომელმაც დაასრულა ბაბილონის სახელმწიფოს პოლიტიკური და ტერიტორიული ცენტრალიზაცია). ცოდნა ხშირ შემთხვევაში ეხმარებოდა სწორი გადაწყვეტილების გამოტანაში.

მალე მიდევნიდან ჩამოვიდა მოსეს ცოლისძმა იოფორი, რომელმაც ცოლი და შვილები ჩამოუყვანა და საკუთარი თვალით ნახა, რაც მოხდა. მან მაღალი შეფასება მისცა მოსეს საქმიანობას და მთელი რიგი რჩევებისა სასამართლო საქმის წარმოებაში. ამან საშუალება მისცა მოსეს მეტი დრო დაეთმო თავისი ძირითადი საქმიანობისათვის: ჩამოეყალიბებინა დაუმორჩილებელი ბრბოდან ხალხი – და არა უბრალოდ სხვათა მსგავსი, ვისაც აკმაყოფილებს ჩვეულებრივი საქმიანობა, არამედ განსაკუთრებული და სუფთა ხატება, აღმართული უხილავისათვის და მისთვის მიძღვნილი.

ის ასწავლიდა სიფაქიზესა და ჰიგიენას სიჯანსაღისთვის, რამეთუ ჯანმრთელობის გარეშე არ არის სისუფთავე და არც სიწმინდე. უკრძალავდა ჭუჭყიანი საკვების მიღებას და მოითხოვდა კარანტინს გადამდებ დაავადებების დროს. ზღუდავდა მათ ავხორცობას. ეუბნებოდა, რომ ქორწინება ღვთის წინაშე ხორციელი სიწმინდის საფუძველია. სიკვდილის შიშით აკრძალა სისხლის შერევა, ჰომოსექსუალიზმი და ზოოფილია. აუკრძალა მათ სხვა ღმერთების თაყვანისცემა, კერაბისა და გამოსახულებათა შექმნა, მსხვერპლშეწირვა მოლოქისათვის, მკითხაობა, მკვდრების გამოძახება, ფიცი ღმერთის სახელით, სამგლოვიარო ჭრილობებისა და სვირინგების გაკეთება. ის განმარტავდა, რომ ქურდობა უბედურებაა, მაგრამ მკვლელობა – საშინელი ბოროტმოქმე-

დება. აკრძალა ერთმანეთის მოტყუება, ცრუმოწმობა ვისიმე წინააღმდეგ, არასწორი საწყაულის გამოყენება. მოითხოვდა პატივი ეცათ დედისა და მამისათვის, ასევე ნებისმიერი ხანშიშესული ადამიანისათვის, ვინაიდან სიბერე ზოგადად სიძველის ანალოგია, ყველაფრის, რაც წინაპართა ზნე-ჩვეულებებს მოგვაგონებს და ღვთისმოსაობით გადაეცემა თაობიდან თაობას. ასწავლიდა პატივისცემას დღესასწაულებისა, ევტიპტიდან გამოსვლის დღისა და შაბათისა, როდესაც ღმერთმა დაისვენა და აკრძალა ამ დღის წაბილწვა ოფლით – დაე გახდეს ეს დღე, დღე შენი თავისუფლებისა, იყავ ამ დღეს მხოლოდ ადამიანი და მიმართე შენი მზერა უხილავისაკენ.

არ დათრგუნო უცხო ქვეყნის შვილები და მიეცი მათ იგივე უფლებები, ნუ განასხვავებ ქედმაღლურად შენ თავს სხვებისაგან. შეიყვარე სხვა ადამიანი, როგორც შენ გიყვარს საკუთარი თავი და მოექეცი მას ისე, როგორც გინდა, რომ შენ მოგექცნენ. თავაზიანად და პატივისცემით მოეპყარით ერთმანეთს, ვინაიდან ეს თქვენს სულში გააღვივებს იმას, რაც უნდა იყოს მასში მოყვასის მიმართ. “გავიდა დრო და ის, რასაც მათ უკრძალავდა, საშინელებად წარმოუდგათ; თავიდან სასჯელის შიშით, მაგრამ სასჯელმა სიბილწის დაღი დაასვა თვით ქმედებას, და სიბილწე ისადგურებდა იმის სულში, ვინც ახორციელებდა ამ ქმედებას, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ სასჯელის შიში მათ აღარ აწუხებდა”.

უზარმაზარი იყო სამუშაო, რაც მან იტვირთა ბნელი ბრბოდან შექექნა ღვთისათვის წმინდა ხალხი, სუფთა ხატი, რომელიც არ დაემხოა უხილავის წინაშე, და მას უსაზღვროდ უჭირდა. ხანდახან სასოწარკვეთილების ზღვრამდე მიდიოდა, რადგან მისი ხალხი იპარავდა, გარყვნილებას ეძლეოდა, ჭამდნენ აკრძალულს, ძარცვავდნენ და კლავდნენ ერთმანეთს და მაშინ შესთხოვა მან უფალს გაეთავისუფლებინა აუტანელი ტვირთისაგან, ის ზომ მხოლოდ სანახევროდ ენათესავებოდა მათ. მაგრამ ღმერთმა უპასუხა მას გულის სიღმიდან:

“სწორედ იმიტომ, რომ მხოლოდ სანახევროდ ენათესავები, მხოლოდ შენ შეგიძლია აღმართო ჩემთვის წმინდა ხალხი. რამეთუ მათთანგანი რომ ყოფილიყავი, შენ ვერ დაინახავდი მათ და ვერ დაატყობდი შენს მარჯვენას”.

ამასობაში აარონმა და მარიამმა, რომელთაც შურდათ მისი ურთიერთობისა ღმერთთან, მისი სულის სიმძლავრისა, მისი რჩეულობისა, დაიწყეს მისი გაკიცხვა ზანგ ქალთან ურთიერთობის გამო, რომე-

ლიც მას მეუღლის, სეფირას, გარდა ჰყავდა. ისინი დაეინებით მოითხოვდნენ გაედგო ეს ქალი, და უფრო მეტიც, გაეშვა უდაბნოში წყლის გარესსე. და ერთ-ერთი ასეთი საუბრის დროს მოხდა აქამდე არნახული საშინელება. მიწა იძრა და გაიხსნა ზუსტად მარიამისა და აარონის წინ, კინალამ დანთქა ისინი, ხოლო კვამლსა და ცეცხლის ალში გახვეული ქორივის მთა ცაში ისროდა გავარვარებულ კლდის ნატეხებს, მის კალთებზე კი ცეცხლოვანი ნიაღვარი მოედინებოდა.

აარონი და მარიამი პირქვე დაემხნენ, ხოლო მოსე მიხვდა, რომ უფალი მას უხმობდა ხალხზე და მოქანდაკის მძიმე შრომაზე სასაუბროდ, ამას იგი დიდი ხანია ელოდა. მან ხალხს აუწყა, რომ მიემართება ყოვლადღიერთან სასაუბროდ, ვინაიდან უფალს სურს შეაჯამოს ყველაფერი, რასაც მოსე ხალხს ასწავლიდა. ამ მარადიულ და ლაკონურ უდაოგამო ნათქვამებს ის მთიდან ჩამოიტანს, ხოლო ხალხი მათ საკრებულოს სკინიაში შეინახავს კიდობანთან, ეფოდთან და სპილენძის კვერთხთან ერთად.

მთაზე ასულმა, იქ ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე დაჰყო და ქვისაგან ორი სჯულის ფიქალი გამოკვეთა. აქ უნდა გამოესახა უფლის ზნეობრივი კანონი – ხუთი გამონათქვამი ერთ ფიცარზე და ხუთი მეორეზე, სულ ათი მცნება.. ისინი იმ ენაზე უნდა დაეწერა, რომელზედაც საუბრობდნენ და რომელიც თვითონ უცვლიდა მათ სახეს. მას ეჩვენებოდა, რომ თავიდან ნათება ამოდის და შუბლიდან რქები ეზრდება – დაძაბული სურვილისა და გასხვიოსნების უბრალოებისაგან. მან შეაგროვა ყველა ბგერა, რომლებიც მის ბაგეებზე, ენაზე, ხახაში და ხორხში წარმოიქმნებოდა, გამორიცხა ის უმნიშვნელო რაოდენობა, რაც ღიად და უბრალოდ წარმოითქმოდა. ამ ალფავიტიის საშუალებით შესაძლებელი იყო ქვეყნად არსებული ყველა სიტყვის ჩაწერა. იელოვა – მთელი ქვეყნიერების ღმერთია, ამდენად ის მოკლე გამონათქვამები რომელთა ჩაწერა მოსემ მოისურვა, შესაძლებელია გახდეს დებულება და ადამიანის კეთილდღეობის საფუძველი დედამიწის ყველა მაცხოვრებლისათვის.

მოსემ ერთ, სჯულის ფიცარზე ამოკვეთა:

მე, იელოვა შენი ღმერთი ვარ; ნუ ეთაყვანები სხვა ღმერთს ჩემს გარდა;

არ შექმნა კერპები და ღმერთის ხატი;

არ ახსენო ჩემი სახელი ტყუილუბრალოდ;

გახსოვდეს დღე ჩემი, რათა წმინდად დაიცვა იგი;

პატივი ეცი მამასა შენსა და დედასა შენსა.

მეორე ფიცარზე ამოკვეთა:

არა კაც ჰკლა;

არა იმრუშო;

არ იქურდო;

არ მიაყენო ზიანი მოყვასს ცრუმოწმეობით;

არ მიაპყრო ხარბი თვალები მოყვასის ქონებას.

ქვაზე ამოკვეთილი სიტყვები უფრო მკაფიოდ რომ გამოჩენილიყო, მოსემ თავისი მძლავრი მარჯვენა გაისერა და სისხლით შეღება ისინი. ამის შემდეგ მოსე მთის ქვეშ განლაგებული ბანაკისაკენ გაემართა.

მისი არყოფნის დროს ადამიანებმა სამკაულებისაგან ჩამოასხეს ოქროს კერპი და მიეცნენ მის გარშემო მზიარულებას, ღორმუცელობასა და ავხორცობას, რადგან გადაწყვიტეს, რომ მოსე შესაძლოა აღარც დაბრუნდეს, მათ კი, როგორც ყველას, სჭირდებოდათ ღვთაება, რომელსაც თაყვანსა სცემდნენ.

დაამხო მოსემ სჯულის ფიქლები კერპს და უფორმო მასად გადააქცია იგი.

მოსემ მოუხმო ყველას, ვინც ღმერთის ერთგული იყო, უბრძანა სასტიკად გასწორებოდნენ ამ უხამსობის თავკაცებს, თვითონ კი მეორედ ავიდა მთაზე. კვლავ ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე დაჰყო იქ, რადგან უფალთან ხანგრძლივი ბრძოლის გადატანა მოუხდა, რათა მას უფლება მიეცა აღედგინა სჯულის ფიქლები. მოსეს დასჭირდა სრულად მოეხმო თავისი დარწმუნების უნარი, რათა უფალს არ დაერღვია აღთქმა და არ გაეწირა მისი ხალხი სიკვდილისათვის. მის ბოლო საბუთს ის აზრი წარმოადგენდა, რომ კერპთაყვანისმცემლები იტყვიან: უფალს ძალა არ ეყო ეს ხალხი აღთქმულ მიწაზე მიეყვანა და ისინი უდაბნოში ჩაზოცა.

ამ საბუთით მან ღმერთი დაძლია და დაითანხმა პატიებაზე მხოლოდ ერთი პირობით: ამ თაობიდან ვერც ერთი ვერ იხილავს მამათა მიწას, გარდა იოშუასა და ხალევისა. ისინი, ვინც ოც წელს გადაბიჯა, ვერასოდეს იხილავენ მას – მათი სხეულები უდაბნოს ხვედრია.

და აი, მოსემ კვლავ გამოაქანდაკა ორი სჯულის ფიქალი, ამოკვეთა მათზე მცნებები, ისევ შეღება ასოები საკუთარი სისხლით, ჩამოვიდა მთიდან და გადასცა ისინი სისხლსა მამისა თვისისა, რათა შეენახათ უფლის კარავში – ადამიანთა ქცევის ალფა და ომეგა. "მაშინაც

კი, თუ შენ მოგმართავ, ისრაელ, დარიგების არსი ყველასთვისაა. კლდეში გამოკვეთე მე ადამიანის ქცევის ანბანი, მაგრამ გარდა ამისა, დაე, შენს სისხლსა და ხორცში აღიბეჭდოს, ისრაელ! რათა ის, ვინც დაარღვევს თუნდაც ერთ სიტყვას ამ ათი მცნებიდან, იღუმალად შეძრწუნდეს საკუთარი თავის წინაშე და ღვთის წინაშე, დაე გული შიშით გაუცივდეს, რამეთუ დაარღვია მან უფლის საზღვრები. მე ვიცი და უფალმაც იცის წინასწარ, რომ მის მცნებებს არ დაიცავენ და მის გამონათქვამებს დაამახინჯებენ ყველგან და ყოველთვის. მაგრამ, დაე გაეყინოს გული მას, ვინც მათ დაარღვევს, რამეთუ არა მარტო სჯულის ფიცარზე მის სიხლსა და ხორცში არიან ისინი აღბეჭდილი, და მან იცის: უფლის გამონათქვამი ძალას არ კარგავს.

მაგრამ, კრულ იყოს ადამიანი, რომელიც თქვენს შორის ჩადგება და იტყვის: "მათ ძალა დაკარგეს." დაწყველილ იყოს, ვინც გასწავლით: "უარყავით ისინი! იცრუეთ, მოკალით და ძარცვეთ, იძრუშეთ, იძალადეთ, მიეცით მახვილს დედა და მამა – ეს ადამიანის თვისებაა; და, განადიდეთ ჩემი სახელი, რამეთუ მე თავისუფლება გამცნეთ". ის, ვინც აღმართავს კერპს და იტყვის: "აი, თქვენი ღმერთი. მისი სახელით იმოქმედეთ და თავაშვებულ ფერხულში ჩაებით კერპის გარშემო" ის ძალიან ძლიერი იქნება, ოქროს ტახტზე დაბრძანდება და მას ბრძენთა ბრძენად შერაცხავენ, რამეთუ ეცოდინება: ადამიანის მისწრაფებები ბოროტია მისი სიყმაწვილის გამო. მაგრამ სულ ეს იქნება, რის გაგებასაც ის შეძლებს, და ის, ვინც მეტი გაგებას ვერ შეძლებს, ის სულელია და მეტი არაფერი, და უკეთესი იქნებოდა სულ არ გაჩენილიყო ამ ქვეყანაზე. იმიტომ, რომ მან არ იცის და ვერც ხვდება აღთქმის შესახებ უფალსა და ადამიანს შორის, რომელსაც ვერ დაარღვევს ვერც ღმერთი და ვერც ადამიანი, რამეთუ ის ურღვევია. სისხლი დაიღვრება მისი ბნელი სისულელის გამო, იმდენი სისხლი, რომ გაფერმკრთალდება კაცობრიობის ღაწვები; მაგრამ ერთხელაც ადამიანები აუცილებლად დაამზობენ არამზადას – სხვაგვარად არ იქნება. ავწევ ფეხს, ამბობს უფალი, და ჩავტკეპნი მას ტალახში – ღრმად მიწაში ჩავტკეპნი ღვთისმგმობელს, ასთორმეტ ადღზე ჩავტკეპნი, ადამიანიც და ნადირიც გვერდს აუვლის იმ ადგილს, სადაც მე მას მიწაში ჩავტკეპნი, და ფრინველნიც მალლა ცაში გზიდან გადაუხვევენ, იმ ადგილს რომ არ გადაუფრინონ. ხოლო ვინც მის სახელს წარმოთქვამს, დაე მან ოთხივ მხარეს გადააფურთხოს, პირი მოიწმინდოს და თქვას: "შემიფარე და შემიწყალე!" მიწა კვლავ რომ იქცეს

მიწად – ჭმუნვის სავანედ, მაგრამ არა ნაგავსაყრელად მძორისათვის. მიპასუხეთ ყველამ ამინ!

და ხალხმა უპასუხა: "ამინ!"

ევოლუციური სამკუთხედით განსაზღვრული გზა შეიძლება ერთმა ადამიანმაც განვლოს, თუმცა ეს ძალიან იშვიათია, ვინაიდან ყველა ვერ გაბედავს ეძებოს თავისი გზა და დანიშნულება ამ ქვეყანაზე იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ახალგაზრდობაში აცნობიერებს მათ. უძრავობა, ინერტულობა და მატერიალურით დაკმაყოფილება ადამიანებს დროთა განმავლობაში ავიწყებს მათ დანიშნულებას. ამ თემაზეა დაწერილი პაოლო კოელიოს მოთხრობა "ალქიმიკოსი", რიჩარდ ბახის მოთხრობა "თოლია სახელად ლივინგსტონი" და ჰერმან ჰესსეს მოკლე რომანი "სიდხარტხა".

"ალქიმიკოსში" [220] მოთხრობილია საკუთარი ბედის საძებნელად მწყემს სანტიაგოს მოგზაურობის შესახებ.

საკუთარი ბედი – ეს ჩვენი უზენაესი ხვედრია, უფლის მიერ ჩვენთვის განსაზღვრული გზა. თუ რაიმეს სიხარულითა და სიამოვნებით ვაკეთებთ, ეს ნიშნავს რომ ჩვენს გზას ვადგავართ. როგორც პ. კოელიო წერს მოთხრობის წინასიტყვაობაში, ყველას არ ყოფნის ვაუკაცობა ამ გზით იაროს და სასურველ მიზანს მიაღწიოს.

თუ ადამიანს მაინც ეყოფა გამბედაობა მისდოს თავის ოცნებას და არ თქვას უარი ბრძოლაზე მისი განხორციელებისათვის, მაშინ პირველი გამოცდა, რომელიც მას ელის, სიყვარულია. მან იცის, თუ ყველაფერს მიატოვებს და ოცნებას გაჰყვება, ტკივილსა და ტანჯვას მიაყენებს ახლობლებს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი ვერ ხვდება, რომ სიყვარული დაბრკოლება არ არის, ის ხელს არ გიშლის, პირიქით გეხმარება წინსვლაში. და ის, ვინც მართლაც კეთილისმსურველია, ყოველთვის მზადაა დახმარებისათვის, ეცდება გაგიგოს და ხელი შეგიწყოს ამ გზაზე.

როდესაც ადამიანი გააცნობიერებს, რომ სიყვარული დაბრკოლება კი არა, დახმარებაა, მას სხვა წინააღმდეგობა ელის: ესაა წარუმატებლობისა და მარცხის შიში. ის, ვინც იბრძვის თავისი ოცნებისათვის, სხვებზე მეტად იტანჯება, ვინაიდან ყველაფერი სასწორზე დევს. გზა, რომელიც საკუთარი ბედისწერითაა განპირობებული, ისევე რთულია, როგორც ნებისმიერი სხვა, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ "შენი გული იქაა". ამიტომ მოთმინება უნდა იქონიო და გახსოვდეს, რომ ამ პლანეტაზე არსებობს ერთი დიადი ჭეშმარიტება: როდესაც ნამდვილად

გსურს რაიმე, მიაღწევ კიდევაც, ვინაიდან შენი სურვილი სამყაროს სულში ჩაისახა. ეს შენი მოწოდებაა ამ ქვეყანად და მთელი სამყარო ხელს გიწყობს სურვილის ასრულებაში, თუნდაც სრულიად მიუწვდომელი სახით.

წარუმატებლობა და მარცხი მაშინაა სავარაუდო, როდესაც ბრძოლა ეს ესაა დაიწყო. მაგრამ არსებობის აზრიც იმაშია, შეიძლება რომ წაიქცე და რვაჯერ ადგე. წარუმატებლობა და მარცხი უკან რჩება და ადამიანი სრულ ბედნიერებას და საკუთარი თავისადმი ძლიერ რწმენას განიცდის. ჩვენი ცხოვრების თითოეული დღე და საათი ხომ ბრძოლის მომენტებია.

მას შემდეგ, რაც ადამიანი ამოსწევს ოცნებას თავისი სულის სიღრმიდან და მრავალი წლის განმავლობაში ასაზრდოებს სიყვარულის ძალით, ვერ ამჩნევს ნაჭდევებსა და ნაიარევებს გულზე, რაც ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ რჩება, ის ხვდება, რომ მისი მისწრაფების განხორციელება სულ ახლოა. სწორედ ამ ეტაპზე ელის მას უკანასკნელი დაბრკოლება: შიში ოცნების ასრულების წინაშე.

ოთხი ჩამოთვლილიდან, ეს ყველაზე მზაკერული დაბრკოლებაა, ვინაიდან გარემოცულია სიწმინდის შარავანდელით – უარი აღსრულების სიხარულსა და გამარჯვების ნაყოფით ტკობაზე. და მხოლოდ მაშინ, როდესაც ადამიანი ირწმუნებს, რომ ის ღირსია, რისთვისაც ასე დაჟინებით იბრძოდა, ის ხდება იარაღი უფლის ხელში და მას წარმოდგება აზრი მისი არსებობისა აქ, დედამიწაზე.

სწორედ ასეთ გზას გაივლის ყმაწვილი სანტიაგო, რომელიც სემინარიაში სწავლობს, მაგრამ ბავშვობიდანვე ოცნებობს შეიცნოს სამყარო. ვინაიდან მოგზაურობისათვის საჭიროა დიდი ფული, რაც უბრალო გლეხებს არ გააჩნიათ, მამა, რომელსაც არ სურდა წინ აღდგომოდა შვილის მისწრაფებას, სთავაზობს მას გახდეს მწყემსი, აძლევს ფულს ცხვრის ფარის შესაძენად. თვითონ მამასაც იზიდავდა მოგზაურობა, თუმცა ცდილობდა ჩაეხშო ეს მისწრაფება და დაკმაყოფილებულიყო ბინადარი ცხოვრების სიკეთით: უზრუნველყოფილი სარჩო-საბადებლით.

და სანტიაგო გაემართა თავისი ოცნება-სიზმრის საძებნელად: ეგვიპტის პირამიდებთან, სადაც მას განძი უნდა ენახა. მას შეხვდა მკითხავი, მეფე მელქისედეკი, რომელმაც ორი ქვა აჩუქა – ურიმი და ტუმიმი. თეთრი ქვა ნიშნავდა "ხოს", შავი "არას". შეხვდა ალქიმიკოსს, რომელიც წიგნებში ეძებდა ფილოსოფიური ქვის საიდუმლოს,

და ნამდვილ ალქიმიკოსს, რომელმაც შეიცნო ბუნებისა და სიცოცხლის საიდუმლო. მან არაერთხელ დაკარგა ყველაფერი, გახდა სიცრუისა და ქერდობის მსხვერპლი, მოხვდა უცხო ხალხის საომარი მოქმედების რეგიონში, ბევრჯერ ყველაფრის თავიდან დაწყება მოუხდა და მხოლოდ მიზანსწრაფვა დაეხმარა დასახული მიზნის მიღწევაში. მხოლოდ ღმერთთან მიახლოებამ შეაძლებინა ჩასწვდომოდა ბუნების საიდუმლოს, ეპოვა ის ერთადერთი ენა, რომელზეც სამყარო ლაპარაკობს, ზიარებოდა ქვეყნიერების სულს, შეეცნო ჭეშმარიტი სიყვარულის არსი, გაეგო, რომ ყველაფერი ამქვეყნად ერთის სხვადასხვა გამოვლინებაა და წვდომის ერთადერთი გზა – მოქმედებაა. "ბრძენი დიდი ხანია დარწმუნდნენ, რომ ჩვენი სამყარო სამოთხის მსგავსადაა შექმნილი. თვით ამ ქვეყნის არსებობაა იმის გარანტია, რომ არსებობს სხვა, უფრო სრულყოფილი სამყარო. უფალმა შექმნა ის, რათა ადამიანებმა ხილულის მიღმა განჭვრიტონ სულიერი და თვითონ გაუკვირდეთ საკუთარი სიბრძნის სასწაული. ამას მე ქმედებას ვარქმევ." უფლის სიმბოლო – ფუნაგორია ზოგო იპოვა მან ეგვიპტის პირამიდებთან, თუმცა მატერიალური განძი საშობლოში მონახა, სწორედ იქ, სადაც ადრე ცხვრებს აძოვებდა.

ამავე თემას ეძღვნება ჰერმან ჰესსეს რომანი "სიდხარტხა".

რიჩარდ ბახის მოთხრობა "თოლია, სახელად ჯონათან ლივინგსტონი" მოგვითხრობს არა მარტო ცალკეული ადამიანის მისწრაფებაზე შემეცნებისა და სრულყოფილებისაკენ, არამედ იმაზეც, რომ მხოლოდ საკუთარი თავისთვის დაგროვილი ცოდნა ფუჭია, თუ მას გარე სამყაროსა და ადამიანების სრულყოფისათვის არ გამოვიყენებთ. როგორც ერთმა ბრძენმა თქვა: "მე თუ არა, მაშინ ვინ ჩემს მაგივრად? და თუ (მხოლოდ) მე – მაშინ რაა ჩემი ფასი? და თუ ახლა არ (ვეძებო პასუხი ამაზე) – მაშინ როდის?" [353].

თოლია ჯონათანის სახე უახლოვდება ბიბლიური მოსეს ხატს როგორც სრულყოფილებისაკენ სწრაფვით, ასევე თავგანწირული სიყვარულით მოყვასის მიმართ, მიუხედავად მათი ნაკლოვანებებისა, სურვილით დაეხმაროს უკეთესი და ღირსეული ხვედრის მოპოვებაში.

ეს თოლია ჯონათანის ამბავია, რომელიც მიხვდა, რომ ცხოვრებაში მთავარია არა საკვები, არამედ ფრენა, შემეცნებისაკენ მისწრაფება. მიუხედავად მშობლების თხოვნისა, იყოს ისეთი, როგორც სხვა თოლიებია, და ეძებოს საკვები, მიუხედავად საკუთარი აზრებისა მორიგი მარცხის შემდეგ «I am a seagull. I am limited by my nature. If I

were meant to learn so much about flying, I'd have charts for brains. If I were meant to fly at speed, I'd have a falcon's short wings, and live on mice instead of fish. My father was right. I must forget this foolishness. I must fly home to the Flock and be content as I am, as a poor limited seagull», შემეცნებისაკენ სწრაფვა მას წინ უბიძგებდა, რადგან ეს არგუმენტები მხოლოდ ჩვეულებრივ თოლიებს თუ გამოადგებოდათ. ის გრძნობდა, რომ სურვილი იფრინოს უფრო მაღლა და სწრაფად არა მარტო სიამოვნებას ანიჭებს, არამედ ეხმარება უფრო გემრიელი თევზის მონახვაში. «Instead of our drab slogging forth and back to the fishing boats, there is a reason to life! We can lift ourselves out of ignorance, we can find ourselves as creatures of excellence and intelligence and skill. We can be free! We can learn to fly!»

გუნდი გააგდებს ჯონათანს თავისი რიგებიდან უღარდელი უპასუხისმგებლობის გამო და ჯონათანი მიხვდება, რომ მოწყენილობა, შიში და გაბოროტება თოლიას სიცოცხლეს ამოკლებს. მის კვალდაკვალ მოფრინდებიან სხვა თოლიები, რათა წაიყვანონ იქ, სადაც ცხოვრობენ სულიერად მისი მსგავსი თოლიები, რათა მან შეძლოს სრულყოფა უფრო მაღალ დონეზე. ჯონათანს უკვირს, რა ცოტანი არიან ისინი თოლიების საერთო რაოდენობასთან შედარებით. როგორც თოლია სალივანი აუხსნის, თოლიათა უმრავლესობამ ბევრი სიცოცხლე უნდა განვლოს, ვიდრე დაუფიქრდებიან, საიდან მოდიან და საით მიემართებიან და, კიდევ უფრო მეტი, ვიდრე მიხვდებიან, რომ ცხოვრება არ არის მარტო საკვების მოპოვება. კიდევ უფრო მეტი ღროა საჭირო იმისათვის, რომ გაიგონ, სიცოცხლის მიზანი სრულყოფილების მიღწევაა და სხვებსაც აუხსნან ეს. ხოლო უხუცესი თოლია ჩანგი, აუხსნის მას, რომ არ არსებობს ასეთი ადგილი – ზეცა. ზეცა – ეს სრულყოფილების მდგომარეობაა «The trick was to know that his true nature lived, as perfect as an unwritten number, everywhere at once across space and time.»

მას შემდეგ, რაც ჯონათანი ისწავლის დროსა და სივრცეში გადაადგილებას, ჩანგი ეუბნება, რომ მოვიდა დრო გაიგოს სიკეთისა და სიყვარულის მნიშვნელობა. რაც მეტს ფიქრობს ჯონათანი ამაზე, მით უფრო ძლიერ უნდა უკან, მიწაზე დაბრუნება. იქ ხომ შესაძლებელია იყვნენ სხვა თოლიები, რომლებიც გუნდიდან გააგდეს სურვილისათვის იფრინონ და ისწავლონ, რომლებმაც გაბედეს საკუთარი აზრის გამოთქმა და ახლა, წინსვლისათვის მის დახმარებას საჭიროებენ.

პირველი, ვისაც დედამიწაზე შეხვდება – ეს თოლია ფლექტჩერია, რომელმაც აგრეთვე იწვინა გაუგებრობისა და უსამართლობის სიმწარე თანამოძმეთაგან, რომლებმაც გააგდეს ის გუნდიდან სურვილისათვის იფრინოს მალლა და სწრაფად. ჯონათანი ფლექტჩერს თავის მოწაფედ ხდის იმ პირობით, რომ მას იმდენად უყვარს ფრენა, რომ მზადაა აპატიოს გუნდს და სწავლის დასრულების შემდეგ დაბრუნდება სხვების დასახმარებლად.

ჯონათანის მოწაფეთა რაოდენობა ყოველდღიურად მატულობს. ჯონათანი ასწავლის, რომ მათ მინიჭებული აქვთ თავისუფლება აქ და ამჟამად, და რომ ვერაფერი დაუდგებათ წინ ამ მიზნის მიღწევაში. მაგრამ სწავლა ყველას არ ეადვილება, ხოლო კიდევ უფრო რთულია იმის ახსნა, რისთვისაა საჭირო ფრენა. ჯონათანი ხედავს, რომ ყველაზე რთულია აუხსნა თოლიებს, რომ ისინი თავისუფალნი არიან, რაშიც თვითონ შეძლებენ დარწმუნებას, თუ მეცადინეობაზე ცოტა დრის დახარჯავენ. სხვა თოლიები კი ჯონათანს ხან ღმერთად თვლიან, ხან ეშმაკად, ხანაც დიდი თოლიას შვილად და როდესაც ჯონათანი სიკვდილისაგან იხსნის ფლექტჩერს, რომელიც კლდეს შეეჯახა, ისინი მზად არიან დაკორტნონ ორივენი, როგორც უწმინდური ძალა. ფლექტჩერს არ ესმის, როგორ უნდა გიყვარდეს ფრინველთა გუნდი, რომელიც ცოტა ხნის წინ მათთან ანგარიშის გასწორებას აპირებდა. მაგრამ ჯონათანი მოუწოდებს ფლექტჩერს დაინახოს ყოველ თოლიაში კეთილი საწყისი და დაეხმაროს მათ იპოვონ ის თავის თავში. ესაა სიყვარული. ყოველდღე უნდა ეცადო იპოვო შენი თავი და საგნებს არა მარტო თვალებით უცქირო, არამედ გაგებითაც. ის ტოვებს ფლექტჩერს თავის მაგივრად, თვითონ კი იქ მიდის, სადაც უფრო საჭიროა ფლექტჩერი ახალგაზრდა თოლიებს ეუბნება იმ სიტყვებს, რომლებიც თვითონ ესმოდა ჯონათანისაგან და ამასთან ერთად განაგრძობს სრულყოფას.

4. ტყუპების არქეტიპი

ჰექსაგონის ორი სამკუთხედის კიდევ ერთ ინტერპრეტაციას შეიძლება წარმოადგენდეს ადამიანის სულის ორმაგი ბუნება – მიწიერი და ღვთაებრივი, რამაც თავისი ასახვა ჰპოვა მითებში ტყუპების შესახებ. თვით ამ მითების წარმოშობა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით [263: 58] დაკავშირებულია მითის განვითარებასთან და მისი ყოფითი

აზროვნების პროცივიდან წაკითხვასთან. მაშინ მასში შემოდოდა სიტყვიერი აზროვნების დისკრეტულობა, დასაწყისისა და დასასრულის მცნება, დროის ორგანიზაციის სწორხაზოვნება. ეს, ერთი გმირის სხვადა-სხვა განსხეულების განსხვავებულ ხატებად აღქმას იწვევდა. მითის ევოლუციისა და ლიტერატურის ჩამოყალიბებასთან ერთად გაჩნდა ტრაგიკული ან ღვთიური გმირები და მათი კომიკური ან დემონური ორეულები. არქაული მითის ერთიანი გმირი, მასში წარმოდგენილი თავისი განსხეულებებით, იქცევა მრავალ გმირად, რომლებიც რთულ (მათ შორის სისხლის აღრევით) ურთიერთობებში იმყოფებიან სხვადასხვა სახელის და სხვადასხვა არსის მქონე ღმერთების “გუნდად”, რომლებმაც შეიძინეს პროფესია, ბიოგრაფია და ნათესაობის მოწესრიგებული სისტემა. როგორც ამ პროცესის რელიქტი, ლიტერატურას შემორჩა ტენდენცია, რომელიც საწყისს იღებს მენანდრთან, ალექსანდრიულ დრამაში, პლავტთან, გრძელდება სერვანტესის, შექსპირისა და რომანტიკოსების, გოგოლის, და დოსტოევსკის ნაწამოებებში, აღწევს მე-20 საუკუნემდე – ესაა გმირის თანამგზავრი ორეულით, ზოგჯერ რამდენიმე თანამგზავრით უზრუნველყოფა.

მითები ტყუპების შესახებ სოლარული ტიპის მითებს მიეკუთვნება. სოლარულს უწოდებენ მითებს, რომელთა მთავარ პერსონაჟს მზე წარმოადგენს. მათ აგრეთვე აკუთვნებენ მითებს, სადაც გმირებს გამოუვლინდებათ სოლარული ნიშან-თვისებები, ანუ ის ნიშან-თვისებები, რომელთა მატარებელია მზე, როგორც მითოლოგიური გმირი. ფართო გაგებით სოლარული მითები ასტრალურ მითებს მიეკუთვნება. სოლარული მითების ყველაზე არქაულ ფორმას ტყუპთა მითები წარმოადგენს, სადაც მზე და მთვარე წარმოქმნიან ურთიერთდაკავშირებული და ამავე დროს დაპირისპირებული გმირების წყვილს (ხშირად ძმებს), რომელთაგან ერთი მეორეს ემორჩილება და მის დავალებებს ასრულებს. არქაულ სოლარულ მითებში მოთხრობილია მზის შექმნის ან ზედმეტი მზეების განადგურების შესახებ. მითოლოგიური დროის დასაწყისში მზე და სხვა მნათობები არ არსებობენ. არქაული მითების რიგს მიეკუთვნება მითები მზის გაქრობის, მრავალი მზისა და ქვედა სამყაროს შავი მზის შესახებ [174: 461-462].

მითები ტყუპების შესახებ შეიძლება დავყოლ მითებად ტყუპ ძმებზე (მეტოქეები ან მოკვიანებიტ მოკავშირეები), ტყუპ და-ძმაზე, ტყუპ ანდროგინებსა და ზოომორფულ ტყუპთა მითებად [175: 174-176].

დუალისტური მითოლოგიისთვის დამახასიათებელ მითებში ტყუპი ძმების შესახებ, ერთ-ერთი ძმა უკავშირდება ყველაფერ კარგს, ხოლო მეორე – ყველაფერ ცუდს ან ცუდად გაკეთებულს. ზოგიერთ დუალისტურ მითში ტყუპი ძმების შესახებ, ძმები ერთმანეთის ანტაგონისტებს არ წარმოადგენენ, ისინი მხოლოდ სხვადასხვა საწყისს განასახიერებენ, რომელთაგან თითოეული ტომის ერთ ნახევარს შეესაბამება.

მითები ტყუპი და-ძმის შესახებ, რომლებიც ინცესტუალური ქორწინებით უკავშირდებიან ერთმანეთს (უმეტეს შემთხვევაში დის ინიციატივით), თითქმის ერთნაირი ხარისხითაა ცნობილი მრავალი ძველი კულტურისათვის (ეგვიპტური მითი ოსირისისა და ისიდას შესახებ, ძველი ინდური მითი იამასა და მის ტყუპისცალ იამის შესახებ). ხშირად ვარაუდობენ, რომ ინცესტური ქორწინება ჯერ კიდევ დედის საშვილოსნოში იწყება; ამიტომ ტყუპების – და-ძმის – დაბადებისას აუცილებელის გამწმენდი რიტუალის ჩატარება (ინცესტის აკრძალვის იდეა შემოდის თვით ტყუპთა შესახებ მითებში). ფართოდაა გაერცელებული მითი ტყუპი ძმების, ცის შვილების, შესახებ რომლებიც თავის დას – მზის ქალიშვილს – ეტრფიან.

წარმოდგენა ორი (ან მეტი) ტყუპის – და-ძმის – ქორწინების შესახებ ტყუპთა მითებში გვევლინება ორი მითოლოგიური დაპირისპირების გაერთიანების სიმბოლიზაციის ერთ-ერთ ფორმად, რომელთაგან ერთს განასახიერებს ძმა, ხოლო მეორეს – და. მითოლოგიაში ტყუპები შესაძლებელია წარმოდგენილ იყვნენ დემიურგ-ანდროგინის სახით, რომლის ერთი ნაწილი ღამეს, მთვარეს, სიხარულს განასახიერებს, მეორე კი – დღეს, მზეს, შრომას. ეგვიპტურ ღმერთებს ჰორსა და სეთს ზოგჯერ გამოსახავდნენ ერთი ორსახიანი ფიგურის სახით. მითი ორსქესიანი არსების შესახებ, რომელიც დაკავშირებულია ტყუპთა მითებთან, ასახულია ძველბერძნულ ორფიულ ტრადიციასა და პლატონის დიალოგებში ატლანტიდაზე.

ტყუპთა შესახებ წარმოდგენების ყველაზე ადრეული შრე გამოვლინდება ტყუპთა ზოომორფულ მითებში, სადაც ტყუპების დაბადებაში ნავარაუდევია ცხოველთა დახმარება ან ტყუპებისა და ცხოველების ნათესაობა.

ტყუპთა მითების დასაბამი შესაძლებელია მოიძებნოს წარმოდგენაში ტყუპების დაბადების არაბუნებრივ ხასიათზე, რაც მსოფლიოს უმეტეს ხალხებში სიმახინჯედ ითვლებოდა (ხოლო თვით ტყუპები და

მათი მშობლები – საშიშ და სახიფათო ადამიანებად). აფრიკის ზოგიერთ ტომებში მიღებული იყო წესი მოემორებინათ ტომისაგან ტყუუბიც და მათი მშობლებიც (ხშირად ტყუუბებისა და მათი მშობლების უფრო მოგვიანო საკრალიზაციით). წარმოდგენა ტყუუბებზე როგორც სახიფათო და სასიკვდილო ძალაზე, როგორც არქაულ წარმოდგენათა კვალი, შეიძლება დავინახოთ მითებში, სადაც ტყუუბები მშობელთა სიცოცხლეს ხელყოფენ.

ტყუუბთა მითებისა და მათთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებების არქაული ფორმების ახლებური გააზრება ხორციელდება ტყუუბებისა და მათი მშობლების, განსაკუთრებით დედის (მამის როლში, ჩვეულებრივ მამასთან ერთად, ხშირად გამოდის მითოლოგიური არსება ან ტოტემი; ასეთი ორმაგი მამობის იდეა დამახასიათებელია განვითარებულ ტყუუბთა მითებისათვის) საკრალიზაციის შედეგად. თვით ტყუუბები და მათი დედა განიხილებიან როგორც ზებუნებრივ ძალებთან ნაზიარები და ამ ძალის მატარებელი არსებები. ტყუუბებისა და პირველ რიგში მათი დედის, ან ორივე მშობლის, ტომისაგან განცალკევების არქაული რიტუალი შედის საკრალიზებული ტყუუბებისა და მათი მშობლების თაყვანისცემის წეს-ჩვეულებათა კომპლექსში. ტყუუბების კულტის განვითარების ამ ეტაპზე საუბარია უკვე არა მხოლოდ საშიშროების თავიდან აცილებაზე, რისი მატარებელის არიან ტყუუბები და მათი მშობლები, არამედ ზებუნებრივი ძალის (არა მხოლოდ საშიშის, არამედ კეთილისმყოფელისაც) მატარებელთა შეგნებულ განცალკევებაზე კოლექტივისაგან, რომელიც მათ ეთაყვანება.

ტყუუბთა მითების ახლებური გააზრება, მათი და მშობლების საკრალიზაციის სახით, ხშირად დაკავშირებულია წარმოდგენასთან ტყუუბების კავშირზე ნაყოფიერებასთან. ამიტომ საზოგადოებებში, სადაც ტყუუბებს ეთაყვანებოდნენ, მიღებულია წეს-ჩვეულებები, რომლებიც აკავშირებენ ტყუუბების კულტს ნაყოფიერების სიმბოლიკასთან და, კერძოდ, წმინდა მსოფლიო ხეებთან. ტყუუბების ნაყოფიერების მნიშვნელოვან მცენარეულ სიმბოლიკოს წარმოადგენს მცენარის შეტყუუბებული ნაყოფი.

ხალხებთან, რომელთა მითოლოგია აგებულია ორმაგ სიმბოლიურ კლასიფიკაციაზე, ორი მითოლოგიური ტყუუბი ამ სიმბოლიოთა თანმიმდევრობების განსახიურებას წარმოადგენს. ტომების ან ქალაქების დაარსების მითებში ამას ხშირად უკავშირებენ ტყუუბ-დამაარსებლებს

(რუმულუსი და რემი). ეგვიპტეში კა ფარაონის ყტუპ-ორეულად ითვლებოდა.

ტყუპთა შესახებ წარმოდგენების ტრანსფორმაციის კვალდაკვალ თანდათანობით იკარგება ანტაგონიზმი მათ შორის, მოგვიანებით მითიდან ამოღებულია ერთ-ერთი ტყუპი (შეადარეთ: ეპიქთეოსის უმნიშვნელობა მის ტყუპისცალ პრომეთეოსთან შედარებით). ადრეულ მითებს ტყუპების შესახებ, რ. ხარისი აკუთვნებს ევანგელისტურ ლიტერატურასა და აპოკრიფებში თომასთან დაკავშირებულ წარმოდგენათა კომპლექსს (თომას სახელი დაკავშირებულია ტყუპის ზოგადსემიტურ დასახელებასთან) [175: 174-176, 721].

ტყუპების თემა მომდევნო კულტურულ ტრადიციაში უკავშირდება ადამიანის ორეულის (ან მისი ჩრდილის) თემას.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ უძველეს ტრადიციაში დაბადების ერთიანი აქტი შეეფარდება ქვეყნად ერთი სულის დაბადებას. ხოლო როდესაც ერთდროულად იბადება ორი არსება, მათ წარმოდგენდნენ როგორც გახლეჩილ ერთიანს ან ერთი სულის ორ ასპექტს. ამაზე მიუთითებს როგორც მითოლოგია, ასევე მისი ახლებური გააზრება მხატვრულ ლიტერატურაში. სული ასოცირდება სულიერ სინათლესთან. კასტორი და პოლიდეკესი იტაცებენ თავისი უახლოესი ნათესავების საცოლუებს, მათი ბიძის ლევიკიპეს ქალიშვილებს – თებას და ჰილაიერას, რომლებიც კაშკაშა და წმინდა სინათლის განსახიერებას წარმოადგენენ. პრომეთეოსს ცეცხლი (სულიერი სინათლე) მიაქვს ადამიანებთან. ადამიანის აჩრდილი მისი სულის მატარებლად ითვლებოდა. ანალოგიური მნიშვნელობა ჰქონდა სარკეში ანარეკლს. ორეულის სახით შეიძლება წარმოვიდგინოთ კ.გ. იუნგის anima და animusi, რომლებიც შეესატყვისებიან სულის ორმაგ ხასიათს და ორმაგ ბუნებას, რაც თავდაპირველად მითოლოგიაში გაერთიანებული იყო ღვთიურ ანდროგინში და მოგვიანებით დაკარგა თავისი ერთიანობა. ეს მითოლოგიაში წარმოდგენილია როგორც ცალკე მამაკაცური და ქალური საწყისები (ინი და იანი ჩინურ მითოლოგიაში), ან როგორც ზეციური და მიწიერი (კასტორი და პოლიდეკესი) რომლებიც გაერთიანებისაკენ მიილტვიან და ვერასოდეს აღწევენ ამას, როგორც მარჩბივის თანაუარსკვლავედის ორი ყველაზე კაშკაშა ვარსკვლავი, ჯერ კიდევ შუშერებისათვის ცნობილი დიდი ტყუპების სახელით – როდესაც ერთი ამოდის ცაზე, მეორე პორიზონტს ეფარება.

მარჩბივის ნიშნის ერთ-ერთ გამოვლინებას წარმოადგენს მათი ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც მითოლოგიური გმირების კასტორისა და პოლიდეკესისაგან (რომაული ტრანსკრიფციით პოლუქსი) მომდინარეობს, მათ დიოსკურებს ეძახიან, რაც “ზევის შვილებს” ნიშნავს. ისინი ელენესა და კლიტემნესტრას ძმები იყვნენ. მითის ერთ-ერთი ვერსიით პოლიდეკესი და ელენე ზევისა და ლედას შვილები არიან, კასტორი და კლიტემნესტრა კი – მისი შვილების სპარტის მეფის, მისი მეუღლის – ტინდარეოსისაგან (ამიტომ პოლიდეკესი უკვდავად ითვლებოდა, ხოლო კასტორი მოკვდავად). დიოსკურები – მთელი რიგი საგმირო თავგადასავლების მონაწილენი არიან. პოლიდეკესი – მოკრივეა, ხოლო კასტორი – ცხენების გამხედნავი. მათ სამშობლოში დააბრუნეს თეზევსის მიერ მოტაცებული ელენე, ისარგებლეს რა მისი ათენიდან გამგზავრებით. დიოსკურები – არგონავტების ლაშქრობის (სადაც პოლიდეკესმა მუშტი-კრივში აჯობა მეფე ამიკას), ასევე კალიდონური ნადირობის მონაწილენი არიან. დიოსკურები მეტოქეობდნენ თავის უახლოეს ნათესაებთან აფარეტიდებთან, რომელთაც მოსტაცეს საცოლეები – ლეკვიპიდები, თება და ჰილაიერა. გარდა ამისა დიოსკურები და აფარეტიდები ერთმანეთს ნახირს ედავებოდნენ; ორთაბრძოლაში კასტორი დაიღუპა იდასის ხელით, მაშინ როდესაც პოლიდეკესმა ლინკეოსი მოკლა. ზევსამ შვილის მკვლელს მეხი სტყორცნა. უკვდავი პოლიდეკესი ოლიმპოზე აიყვანეს, მაგრამ მან ძმას თავისი უკვდავება უწილადა და ისინი რიგრიგობით, დილისა და მწუხრის ვარსკვლავების სახით ჩნდებიან ცაზე მარჩბივის თანავარსკვლავედში. მითებში დიოსკურების შესახებ ჩანს სიკვდილისა და სიცოცხლის, სინათლისა და ბნელის მონაცვლეობის მოტივები – მკვდართა სამეფოში და ოლიმპოზე მონაცვლეწობითი არსებობისა [2, 175: 174-176, 226: 195-196, 269, 271, 315, 339, 441, 442, 579, 663-665, 692, 706, 739, 866].

მარჩბივის ნიშნის გამოვლინება მისტიკურ ასახვას პოეზებს ლიტერატურაში, როგორც ორი ღრმად დაკავშირებული ადამიანის, ასევე "ორეულის" თემის სახით. ორეულის თემა აგრეთვე დაკავშირებულია ადამიანის ორმაგ ბუნებასთან, მისი "მე"-ს გაორებასთან, რომელიც ერთიანობასა და ჰარმონიას მიელტვის [336].

ადამიანთა მისტიკური ურთიერთდამოკიდებულების აღწერის ასეთ მაგალითს წარმოადგენს ედგარ ალან პოს მოთხრობა "The Fall of the House of Usher"[876]. მოთხრობა ე.ა.პოს შედევრად ითვლება

და ადამიანის სულის რთულ კონფლიქტს გადმოსცენს. გმირის “მე”-ს გახლეჩაზე მიუთითებს ნაპრალი სახლის დარე კედელზე, რომელიც თვითონ წარმოადგენს აშერების ოჯახის სიმბოლოს და რომელიც დაინგრევა როდერიკისა და მადლენის სიკვდილთან ერთად. ტყუბი დამა წარმოადგენენ გონებრივი სფეროს ორ უნარს, რომელსაც ე.პო ყოფს სამ ნაწილად – წმინდა ინტელექტი, გემოვნება და მორალის გრძნობა [606: 140-158, 638: 17].

აშერების უპველესი გვარის წარმომადგენელი, როდერიკ აშერი (Roderic Usher), ელოდება რა თავისი ტყუბისცალი დის გარდაცვალებას, თვითონაც იტანჯება იპოქონდრიითა და ყველა გაძლიზიანებელზე გამწვავებული რეაქციით (“a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy”), სთხოვს ბევშობის მეგობარს თავის საგვარეულო მამულში ჩამოსვლას. როგორც წერს მეგობარი (ის მთხრობელიცაა), რომელიც ტრიადაში გამაწონასწორებელ კომპონენტს – გემოვნებას – წარმოადგენს: “letter... from him had lately reached me in a distant part of the country – a letter from him – which, in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply. The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness – of a mental disorder which oppressed him – and of an earnest desire to see me, as his best and indeed his only personal friend, with a view of attempting, by the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady”. მეგობრის როდერიკ აშერის სახლში ყოფნისას ირკვევა, რომ როდერიკის და მძიმე, ხანგრძლივი დაავადებისაგან იტანჯება (“indeed to the evidently approaching dissolution”), რაც როდერიკის დარდის მიზეზს წარმოადგენს, ვინაიდან ის არა მარტო უახლოესი მეგობარია, არამედ როდერიკის ერთადერთი ნათესავიც დედამიწის ზურგზე. მათი საუბრის დროს ლედი მადლენა გადაკვეთს ოთახს ისე, რომ მოსაუბრეებს ვერ ამჩნევს და მთხრობელი “regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread; and yet I found it impossible to account for such feelings. A sensation of stupor oppressed me as my eyes followed her retreating steps. When a door, at length, closed upon her, my glance sought instinctively and eagerly the countenance of the brother; but he had buried his face in his hands, and I could only perceive that a far more than ordinary wanness had overspread the emaciated fingers through which trickled many passionate tears” [834: 113]. რა გახდა ასეთი გაკვირვების მიზეზი? იყო კი ეს ტყუბების გასაოცარი მსგავსება?

დის გარდაცვალების შესახებ როდერიკი აუწერელი მღელვარებით ატყობინებს მეგობარს (“with inexpressible agitation”). მეგობრები ერთად ჩაასვენებენ მას კუბოში და სარდაფში გადაიყვანენ ორი კვირით – როდერიკის მიერ დანიშნულ დაკრძალვის დღემდე. მადლენას სიკვდილი მნიშვნელოვან ცვლილებებს იწვევს როდერიკის გარეგნობაში და ფსიქიურ აშლილობას. “His ordinary manner had vanished. His ordinary occupations were neglected or forgotten. He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step. ... There were times, indeed, when I thought his unceasingly agitated mind was labouring with some oppressive secret, to divulge which he struggled for the necessary courage”.

ამ დროის განმავლობაში აღმოჩნდება, რომ როდერიკის და არ მომკვლარა და ის ცოცხლად ჩაასვენეს კუბოში. ერთ ავღრიან ღამეს, მეგობრებს ესმით მისი კენესა აკლდამიდან და როდერიკი ამბობს, რომ უკვე დიდ ხანია ეჭვობს, რომ მადლენი ცოცხალია. ის გაკვირვებულია, რომ მეგობარი აქამდე ვერაფერს ამჩნევდა. “You haven’t seen it? – but, stay! you shall.” ცოტა ხანში ისინი გრძნობენ მის კართან მოახლოვებას. შემდეგ კარი იღება და ოთახში გასისხლიანებული მადლენი შემოდის, და ძმის მკლავებში ეცემა. და-ძმა ერთად კვდებიან. “There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated.” [834: 126].

და თუმცა ზოგიერთი მკვლევარის აზრით როდერიკი დის მკვლელია, ხოლო სხვები მას შემლილად თვლიან, ან შემოქმედებით გონებად, რომელიც ჰიპნოზურ და ნათელმხილველურ მდგომარეობაშია და სულიერი კონფლიქტისაგან იტანჯება, რომელიც მის დაში ასახული მორალური მოვალეობის დათრგუნვის შედეგია [639: 303-322] მისი შემლილობა აღიქმება როგორც მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანი მისი სულის სიღრმიდან სულიერი ძალების მძლავრი აღზევების შედეგად გასხივოსნებას აღწევს. თუ როდერიკი “არანორმალურია”, ეს გამოწვეულია იმ ფაქტით, რომ საკუთარი “მე”-ს დათრგუნვამ მისი შემოქმედებითი სულის ნგრევა გამოიწვია. სულიერი ენერჯის დათრგუნვა თვით ადამიანის სიკვდილს იწვევს [638: 17]. როდერიკისა და მადლენასათვის დაგვიანებული აღმოჩნდა მათი “მე”-ს ურთიერთშემავე-

სებელი ნახევრების გაერთიანება ერთ ცოცხალ მთლიანობაში. და ვინაიდან ამ ნახევრებს განცალკევებულად სიკვდილი არ შეეძლოთ, ისინი სიმბოლურად, ერთად კვდებიან. ერთიან მთელად ჩასახული სული მარადისობაში დაბრუნებამდე თავისი დაკარდული მთლიანობის აღდგენას ცდილობს. და წარმოადგენს ძმის სულის განუყოფელ ნაწილს, რომელსაც ძალა არ შესწევს დამოუკიდებლად იარსებოს სიკვდილის შემდეგ, თუ თავის მეორე ნახევარს არ შეუერთდა.

მოთხრობაში "Ligeia" [824: 90-106] მთავარი გმირი ადამიანში სილამაზისა და სიბრძნის ჰარმონიის განსახიერებაა "wisdom too divinely precious not to be forbidden", ღმერთთან ერთიანობის სურვილისა იმ დონეზე, რომელიც მისი ქმრისათვის მიუწვდომელია. და თუ ლიგეია მასში (ქმარში) ჩადებული პოტენციალის სიმბოლოა, მისი ავადმყოფობა და სიკვდილი ასახავს იმ შიშსა და მარცხს, რომელიც მან თავისი სულიერი ძებნისას ღმერთთან მიახლოების მცდელობაში განიცადა. მაგრამ ლიგეიას სიკვდილისა და როვენაზე ხელმეორე ქორწინების შემდეგ ის კვლავ ლიგეიას იხსენებს: "her purity, her wisdom, her lofty, her ethereal nature, her passionate, idolatrous love." ის მოლანდებებში ჩნდება "passionate waking visions of Ligeia", სანამ ქმარი მას არ იცნობს "the full, and the black, and the wild eyes – of my lost – of the LADY LIGEIA!" ამგვარად, კვლავ მოიკრებს სულიერ ძალებს და შეიგნებს საკუთარი სულის სიღრმეს. "Through his Ligeia self, he has discovered his "identity with God".

მოთხრობა შესაძლებელია მივაკუთვნოთ ორი არქეტიპის გადაკვეთას. 1. ეს ქალწულის ნიშანია, რომელიც თავის უმაღლეს ასპექტში განასახიერებს სილამაზისა და სიბრძნის ჰარმონიას, რასაც მთავარი გმირი ლიგეას სახეში პოულობს. 2. თევზების ნიშანი, უმაღლეს ასპექტში განასახიერებს სიკვდილის ჭიის დამთრგუნველ სიყვარულს. ლიგეია განასახიერებს სულის სილამაზის ციურ ხატს მის ერთიანობაში, იმ უმაღლეს მიღწევას, რომელსაც ადამიანი მიელტვის მიწიერი ცხოვრების განმავლობაში და რომელიც სიკვდილის ჭიის დამთრგუნველ სიყვარულს იწვევს. ის პოლუქსის, რომელმაც უკვდავება კასტორს გაუზიარა.

ორეულის თემა იხსნება ედგარ ალან პოს ნოველაში "Morella".

ნოველის მთავარი გმირი მარტო ზრდის თავის ქალიშვილს, მშობიარობისას გარდაცვლილი მეუღლის სიკვდილის შემდეგ. გოგონა ასაკთან ერთად, როგორც გარეგნობით, ასევე შინაგანად, ყველფრით

ემსგავსება დედას, მაგრამ მამა დიდხანს ვერ უძებნის მას სახელს, ხოლო როდესაც დგება ნათლობის საკითხი, აძლევს მას დედის სახელს – მორელა, რის შემდეგაც გოგონა მალევე კვდება, თითქოს დედის სახელთან ერთად მისი ბედიც იტვირთა. როდესაც ნოველის გმირს ქალიშვილის ცხედარი აკლდამაში გადააქვს დედის გვერდით დასამარხად, აღმოჩნდება, რომ ეს უკანასკნელი იქ არ არის.

ჩასახვას უშუალოდ სიკვდილის შემდეგ მოთხრობაში კიდევ ერთი განზომილება შემოაქვს – აზრი სიკვდილის შემდეგ სულის სიცოცხლის გაგრძელების შესახებ [639: 303-322]. თემა შესაძლებელია გამოხატავდეს სულის რეინკარნაციის იდეას, რომელიც არ დაბრძენდა, ან განვითარების შემდეგ ღონეზე ვერ გადავიდა და სანსარას იგივე წრეში არსებობს. ორივე შემთხვევაში ეს თვით მთავარი გმირის სულია, მისი anima, რომელიც ხელმეორედ, ადრე წარუმატებლად გავლილ გზას მიჰყვება. ამ შემთხვევაში ორეულად სახელი გვევლინება. როდესაც ის გადადის მსგავსი არსის მქონე ადამიანზე (ანუ დაკავშირებულია ნომინაციის იდეასთან, რომელის დასაბამიდან უნდა შეესაბამებოდეს დასახელებულ ობიექტის არსს), ეს იწვევს პირველის ბედისწერის გადანაცვლებას იმ ადამიანზე რომელსაც ეს სახელი ეძლევა. ასე მაგალითად, ზოგიერთ ხალხებთან ცუდ ნიშნად ითვლება ძნელი ბედის მქონე წინაპრის სახელის დარქმევა ახლადდაბადებული ბავშვისათვის.

ორეულის თემა განვითარებას პოეზებს ედგარ ალან პოს ნოველში “The Oval Portrait” [824: 209-213].

ოთახში, სადაც მთხრობელს შემთხვევით მოუხდა ღამოს გატარება, კედელზე კიღია საოცარი სილამაზის პორტრეტი. მოგვიანებით ის ამ პორტრეტის ისტორიას შეიტყობს. ქალიშვილის სილამაზით მოხიბლული მხატვარი მისი პორტრეტის შექმნას გადაწყვეტს. სეანსების დროს ქალიშვილს შეუყვარდება მხატვარი, მაგრამ მხატვარი ვერც ამას ამჩნევს და ვერც იმ ფაქტს, რომ ხატვის პერიოდში გოგონას სილამაზე და ფიზიკური ძალები პორტრეტში გადადის. როდესაც პორტრეტი დამთავრებულია, იფიტება ქალიშვილის სასიცოცხლო ძალებიც და ის კვდება, გადასცემს რა პორტრეტს სილამაზესთან და მომხიბვლელობასთან ერთად სიცოცხლესაც. როდესაც სამუშაო დამთავრდა “for one moment , the painter stood entranced ... but in the next, while yet he gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, “This is indeed Life itself!” turned suddenly to regard his beloved: -She was dead!”. ნოველაში მენატურე გოგონა

(ცოლი) მხატვრის სულის (ანუ მისი anima-ს) განსახიერებაა, რომელიც შემოქმედების პროცესში იფიქტება და მთელ თავის სილამაზეს, მომხიბვლელობას, ძლიერებასა და სიცოცხლეს ნაწარმოებს გადასცემს. მოთხრობა შესაძლებელია აღვიქვათ როგორც მხატვრის ხატი, რომელიც გარე სამყაროდან მის სილამაზეს ღებულობს, ვერ ამჩნევს, რომ ამ სამყაროს სული გააჩნია და არ ზრუნავს მის მიერ ასახულ ობიექტზე. ამგვარად თავისი დაუდევრობის გამო ანგრევს მის არსს – სულს.

ჰექსაგონი შესაძლებელია გადმოსცემდეს ადამიანის ორმაგ ბუნებას, რომელიც ლიტერატურაში ხშირად ორეულის სახითაა გადმოცემული, როდესაც ნარცისის არქექტიპს, ადამიანის მდაბალი “მე” შეესაბამება.

ორეულის, ანუ ადამიანის ორმაგი ბუნების თემა, რომელთაგან ერთი აკავშირებს მას საწყის დანიშნულებასთან, ხოლო მეორე უზიდება ქვევით, დაღუპვისაკენ, განვითარებულია ედგარ ალან პოს მოთხრობაში “William Wilson” [824: 127-147]. ამ შემთხვევაში, ორეული მთავარი გმირის სინდისის ან მისი შინაგანი “მე”-ს სახით წარმოგვიდგება. აქ შესაძლებელია პარალელის გავლება ო.უაილდის რომანთან “დორიან გრეის პორტრეტი”, სადაც ორეულის თუ სინდისის სახით, მთავარი გმირის ცხოვრების ამსახველი პორტრეტი წარმოგვიდგება.

მოთხრობის მთავარი გმირი უილიამ უილსონი, სკოლაში ხვდება თავის თანამოგვარესა და სეხნიას, რომელიც, როგორც აღმოჩნდება, მასთან ერთ დღესა და ერთ წელს დაიბადა. თუმცა ისინი ნათესავეები არ არიან, მაგრამ თვით უილიამის აღიარებით “.....if we had been brothers we must have been twins,”

თანამოგვარე იმეორებს მის მოქმედებებსა და მანერებს, რითაც მთავარი გმირის გაღიზიანებას იწვევს. თვით გმირის დამოკიდებულება ორეულისადმი განსხვავებულია. “It is difficult, indeed, to define, or even to discribe, my real feelings towards him. They formed a motley and heterogenous admixture; some petulant animosity, which was not yet hatred, some esteem, more respect, much fear, with a world of uneasy curiosity ... Wilson and myself were most inseperable of companions”. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ფიზიკურად უმნიშვნელოდ განსხვავდებიან და ორეული ჩურჩულით ლაპარაკობს. მოკლე ხანში ორეული უილსონის მზარდ გაღიზიანებას იწვევს მფარველობითი ტონითა და მის საქმეებში აშკარა ჩარევით, რასაც საბოლოოდ აშკარა მტრობა მოსდევს. მაგრამ, როგორც

შემდგომში აღიარებს გმირი, “I might, today, have been better, and thus happier man, had I less frequently rejected the counsels embodied in those meaning whispers which I then but too cordially hated and bitterly despised”.

ღამით ორეულის ოთახში შეპარული უილიამი სწავლობს მძინარეს და შეძრწუნებული თავისი აღმოჩენით (ორეული თვითონაა) დილით ტოვებს სკოლას.

იტონში სწავლისას უილიამი ეძლევა თავაშვებულ გართობას. ერთ-ერთი წვეულების დროს ოთახში შემოდის მისი ტოლი ახალგაზრდა, რომელიც ხელს კიდებს მას და ჩურჩულით წარმოთქვამს მის სახელს.

უილიამი ტოვებს იტონს. ოქსფორდში სწავლისას ის აგრძელებს თავაშვებულ ცხოვრებას ახალგაზრდა კაცისას, რომელიც მატერიალურად შეზღუდული არ არის, იწყებს თაღლითობას ბანქოს თამაშის დროს, რათა გაზარდოს თავისი ისედაც მნიშვნელოვანი ქონება. ერთხელაც ბანქოს თამაშისას მან უსინდისოდ სრულ გაკოტრებამდე მიიყვანა ერთ-ერთი თავისი მეგობარი. ამ დროს გაიღო ოთახის კარი და შემოვიდა მისი ორეული, რომელმაც ამხილა უილიამი თაღლითობაში, რის შემდეგაც მას ოქსფორდის დატოვება მოუხდა.

ევროპაში მოგზაურობისას უილიამი ხშირად ხვდება თავის ორეულს. “It was noticeable, indeed, that, in no one of the multiplied instances in which he had of late crossed my path, had he so crossed it except to frustrate those schemes, or to disturb those actions, which is fully carried out, might have resulted in bitter mischief” და როდესაც ერთ-ერთი ქალის ცდუნებისას უილიამმა მხარზე იგრძნო ხელის შეხება და გაიგონა საძულველი ჩურჩული, მან ხელი სტაცა ორეულს და დაშნა გაუყარა. მაგრამ, როდესაც კედელზე დაკიდებულ სარკეში ჩაიხედა, დაინახა საკუთარი გაფითრებული და გასისხლიანებული გამოსახულება.

და უკვე არა ჩურჩულით, არამედ მთელი ხმით, რომელიც უილიამმა როგორც საკუთარი აღიქვა, ორეულმა უთხრა: “You have conquered, and I yield. yet, henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven and Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself”.

მოთხრობას ჯაჭვისებური ნოველისტური წყობა აქვს და შედგება სამი მიმდევრობითი ნოველისაგან; თითოეულის კვანძის გახსნა, მომდევნო ნოველის კვანძს წარმოადგენს.

ორეულის თემა ვითარდება რობერტ ლუის სტივენსონის მოთხრობაში “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” [877], რომელიც ადამიანის ყველა ცხოველური ინსტინქტის წაქეზების შედეგად სულის მატერიალურში უკიდურესი დაღმასვლის დემონსტრირებაა.

მოთხრობა მარჩბივის ნიშნის არქექტიპის ორმხრივი გაგების გადაკვეთაზეა აგებული. მასში მოცემულია როგორც გახლენილი პიროვნების ურთიერთდამოკიდებული სახეების აღწერა, ასევე ცნობიერებითა და სინდისით გაუკონტროლებელი ინტელექტის დამანგრეველი ხასიათის გაშუქება.

მოთხრობა შედგება ორი თხრობითი ხაზისაგან. პირველ მათგანში თხრობა მომდინარეობს ჰენრი ჯეკილის მეგობრის, ნოტარიუს ატერსონისაგან. მეორე ხაზში დოქტორი ჯეკილი წერილობითი ფორმით, თვითონ ყვება პირველ ხაზში განვითარებული მოვლენების შესახებ და განმარტავს მათ.

როგორც დოქტორი ჯეკილი განმარტავს თავისი წერილის დასაწყისში, ადამიანთა უმეტესობა ახერხებს თავის თავში როგორც კეთილი, ასევე ბოროტი საწყისის შეთავსებას. მას კი ამოდრავებდა როგორც თავისი ვნებების დაკმაყოფილების მისწრაფება, ასევე სურვილი ეცხოვრა მაღლა აწეული თავით. “the worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition, such as made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures; and that when I reached years of reflection, and began to look round me, and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life”.

(თავისუფალი არჩევანის არქექტიპი, რომელიც მხოლოდ დასაწყისში აძლევას ადამიანს არჩევანის უფლებას, შემდეგ კი მიათრევს მას არჩეული გზით).

დოქტორი ჯეკილი, საკუთარი მეცნიერული ცდების საფუძველზე ხვდება, რომ შესაძლებელია ადამიანში არსებული ორი საწყისის ფიზიკური განცალკევება და ის ახერხებს ხან შეინარჩუნოს დოქტორი ჯეკილის რესპექტაბელური სახე, ხანაც, მის მიერ დამზადებული პრეპარატის წყალობით, გადაიქცეს მისტერ ჰაიდად და ხელი შეუწყოს

თავის ცხოველურ მისწრაფებებს. და თუ დასაწყისში რესპექტაბელური სახის დასაბრუნებლად დოქტორ ჯეკილს ყოფნის პრეპარატის ერთი დოზა, დროთა განმავლობაში მას უხდება პრეპარატის დოზის გაზრდა, ვინაიდან მის ჭეშმარიტ ბუნებად თანდათანობით მისტერ ჰაიდი ხდება თავისი სისასტიკით, ბიწიერებით და უზნეო და კრიმინალური საქციელისადმი მიდრეკილებებით. პასუხისმგებლობის გრძნობის უარყოფას და დაუსჯელობის შეგრძნებას, დოქტორ ჯეკილში მუდამ მისტერ ჰაიდად ყოფნის სურვილს აღძრავს, რომელსაც შეუძლია სასტიკად მოექცეს ბავშვს, გამოისყიდოს თავი და დარჩეს დაუდგენელი ან მოკლას კიდეც. ილუზიას, რომ შესაძლებელია სინდისის გამოთიშვა და დამოუკიდებელი სახით მისი არსებობა, მიყავს დოქტორი ჯეკილი მისტერ ჰაიდად სრულ გადაქცევამდე, რომელიც მის ჭეშმარიტ არსად იქცევა, ვინაიდან ქმედებები დაღს ასვამს მათი შემსრულებლის იერს. საბოლოოდ, დოქტორი ჯეკილი კარგავს თავისი ძველი გარეგნობის დაბრუნების შესაძლებლობას და გამჟღავნებისა და ეშაფოტის შიშით თავს იკლავს როგორც მისტერ ჰაიდი, რომლის იერიც მან თანდათანობით შეიძინა.

ორეულის, უფრო სწორად, ადამიანის "მე"-ს მრავალწახნაგოვნების თემა ვითარდება ჰერმან ჰესეს რომანში "ტრამალის მგელი" [726]. რომანის მთავარი გმირი ჰარი ჰალერი იტანჯება, რამეთუ ვერ მიაღწია სულიერ ჰარმონიას და ერთმანეთს ვერ შეუთავსა მაღალგანვითარებული ინტელექტი, ცხოველური საწყისი (ანუ მგელი) და მიდრეკილება მეშინაური ყოფისა და კეთილდროებისაკენ. ავტორის სიტყვებით, ჰალერი – ტანჯვის გენიოსია, რომელმაც გამოიმუშავა, ნიცშეს ზოგიერთი თეზისის მიმსგავსებით, ტანჯვისადმი გენიალური, უსაზღვრო მიდრეკილება, მრავალწილად განპირობებული მისი აღზრდით, რომლის საფუძველსაც წარმოადგენდა მისი ნების დათრგუნვა. თუმცა აღსაზღვრელის ჭკუისა და სიამაყის წყალობით მას მხოლოდ საკუთარი თავისადმი სიძულვილი გამოუმუშავდა. "...მთელი მისი სიცოცხლე იმის მაგალითს წარმოადგენდა, რომ საკუთარი თავისადმი სიყვარულის გარეშე არ არსებობს სიყვარული ახლობლისადმი, ხოლო სიძულვილი საკუთარი თავისადმი – ზუსტად იგივეა და იწვევს ისეთივე იზოლაციას და ისეთივე სასოწა-რკვეთას, როგორც პირწავარდნილი ეგოიზმი".

ტრამალის მგლის ჩანაწერები, ჯოჯოხეთში, დაბინდული სულის ქაოსში შთასვლას წარმოადგენს, ჯოჯოხეთის გავლისა და ქაოსურ

ძალებთან შეჭიდების მყარ სურვილს (თევზების ნიშნის არქეტიპი, რომელიც წარმოადგენს საყოველთაო ქაოსს, პირველად სივრცეს, საიდანაც გამოვიდა ყველა არსება, ეს გულგრილობის, არაცნობიერის, უკუნის, ჰადესის სამყაროა, რომელსაც ჰერაკლემ თეზევსი (სული) გამოგლიჯა, რათა სინათლეზე, ცნობიერისაკენ გამოეყვანა – ჰერაკლეს 11-ე გმირობა). ნამდვილ ტანჯვად, ჯოჯოხეთად ადამიანის სიცოცხლე იქცევა მხოლოდ იქ, სადაც ორი ეპოქის, ორი კულტურისა და ორი რელიგიის გადაკვეთაა. ჰარი იმათ ეკუთვნის, ვინც ორი ეპოქის საზღვარზე ყოფნას აღიქვამს, თავისი პირადი დაუცველობის გამო, როგორც ტანჯვას, ჯოჯოხეთს. მხოლოდ მშვენიერი მუსიკის მოსმენისას, დიდ ფილოსოფოსთა ნაწარმოებების კითხვისას ან შეყვარებულთან ყოფნისას ახერხებს სულიერად აიჭრას ზეცად და ინილოს ღმერთი. "ვაი, რომ ძნელია ღვთიური კვალის მოძებნა ამ ცხოვრებაში, რომელსაც ჩვენ ვეწევით, ასეთი კმაყოფილი, ასეთი მემჩანური, ასეთი უსულო, ამ არქიტექტურის, ამ საქმეების, ამ პოლიტიკის, ასეთი ადამიანების შემხედვარე! როგორ არ ვიყო ტრამალის მგელი და საცოდავი განდევილი ამ სამყაროში, რომლის არც ერთ მიზანს არ ვიზიარებ, რომლის არც ერთი სიხარული არ მალეღვებს!".

“... es ist schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so sehr zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so dsehr geistlosen Zeit, im Anblick dieser Architekturen, dieser Politik, dieser Menschen! Wie sollte ich nicht ein Steppenwolf und ruppiger Eremit sein inmitten einer Welt, von deren Zielen ich keines teile, von deren Freuden keine zu mir spricht! „

როგორც მდგომარეობიდან გამოსავალს, ჰარი ეძებს მარტოობას და მიაღწევს კიდევ, მაგრამ "ის საოცრად წყნარი და უზარმაზარი იყო, როგორც ის ჩუმი სივრცე, სადაც ბრუნავენ ვარსკვლავები". და მას ეჩვენება, რომ ის, რასაც კულტურას, გონს, სულს უწოდებენ, არასებულები ლანდი იყო და ყოველთვის რაღაც მიუწვდომელი. ჰ. ჰესე თვლის, რომ ჰარისმაგვარი ადამიანები საკმაოდ ბევრია. ყველა ისინი ორი ბუნების, ორი სულის მატარებლები არიან. ამ ტიპს მიეკუთვნება ბევრი მხატვარი. ოლონდაც ბედნიერების იშვიათ წუთებში ეს მოუსვენარი სულები აუწერელ სილამაზეს განიცდიან, "წამიერი ბედნიერების ქაფი, ხანდახან, მაღლა და თვალისმომჭრელად აღიმართება ტანჯვის ზღვის თავზე ... ასე, ძვირფასი, ტანჯვის ზღვის თავზე გაფრენილი ქაფის მსგავსად იქმნება ხელოვნების ყველა ნაწარმოები, სადაც ერთი ტანჯული ადამიანი, წამიერად ამაღლდა საკუთარ ბედზე, იმდენად

მალლა, რომ მისი ბედნიერება კაშკაშებს, როგორც ვარსკვლავი, და ყველა, ვინც ამ ნათებას ხედავს, ის მარადიულად ეჩვენება, საკუთარ ოცნებად ბედნიერების შესახებ"

"So entstehen, als kostbarer flüchtiger Glücksschaum über dem Meer des Leides, alle jene Kunstwerke, in welchen ein einzelner leidender Mensch sich für eine Stunde so hoch über sein eigenes Schicksal erhob, daß sein Glück wie ein Stern strahlt und allen denen, die es sehen, wie etwas Ewiges und wie ihr eigener Glückstraum erscheint."

და ფიქრი იმაზე, წარმოადგენს თუ არა ადამიანი არა მხოლოდ გარკვეული გონებით დაჯილდოებულ ცხოველს, არამედ ღმერთების შვილს, რომელსაც უკვდავება უწერია, ჰარის გეთსიმანის ბაღის სიმარტოვის შეგრძნებამ აუშალა აზრები თვითმკვლელობის შესახებ. და ის თვითმკვლელებს აღიქვამს როგორც ადამიანებს, რომლებიც თავს ინგრევენ, რათა დაუბრუნდნენ სათავეს. მეშინური ყოფის მიმზიდველობა, განისაზღვრება მისთვის წონასწორობის მონახვის მისწრაფებით, მისწრაფებით გაწონასწორებული შუაგულისადმი ადამიანის ქცევის უთვალავ უკიდურესობასა და პოლუსს შორის (ჰექსაგრამის ცენტრალური ნაწილი).

ჰარი ღებულობს რჩევას ჩაიხედოს საკუთარი სულის ქაოსში (ჩავიდეს ჯოჯოხეთში), რათა ადამიანმა და მეელმა ერთმანეთი შეიცნონ და შეძლონ გონისა და ინსტინქტის გაწონასწორება. მაგრამ ასეთი დაღმასვლა გამოუვლენს მისი სულის უამრავ პოლარულ წინააღმდეგობას და მას ესმის, რომ გოეთეს "ფაუსტის" ცნობილი სტრიქონი – "ო! ორი სული ბინადრობს ჩემს მკერდში!" მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს მდგომარეობას, ვინაიდან ფაუსტს ავიწყდება მეფისტოფელი და მრავალი სხვა სული, რომლებიც ასევე ბინადრობენ მის სულში. ტრამალის მეელმა ან ბოლო უნდა მოუღოს თავის საძულველ სიცოცხლეს, ან განახლებული თვითმეფასების მომაკვდინებელ ცეცხლში უნდა გადადნეს, მოიგლიჯოს ნიღაბი და შეუდგეს გზას ახალი "მე"-ს ძიებაში.

თავის სულთან (anima) – ჰერმინთან შეხვედრა, ვისი სახელის გამოცნობას ის ახერხებს მხოლოს მათი ნაცნობობის ბოლოს, როდესაც უნდა მოეკლა ის, უხსნის მას საკუთარი სულის მრავალწახნაგურობას. მასთან შეხვედრამდე, ჰარი, მხოლოდ და მხოლოდ პოეზიის, მუსიკის, ფილოსოფიის დახვეწილი სპეციალისტი იყო, ხოლო ყველაფერს დანარჩენს საკუთარ პიროვნებაში, თავისი ნიჭის, მიდრეკილებე-

ბის, ინსტინქტების მთელ ქაოსს აღიქვამდა, როგორც ტვირთს და ტრამაღლის მგელი უწოდა. ჰერმინა, რომელიც მის ბავშვობის მეგობარს – ჰერმანს – ჰგავს, მეძავია, რომელიც მზადაა მიესადაგოს და სიამოვნება მიიღოს სიცოცხლის ყველა გამოვლინებიდან (რომანის ბოლოს ჰარი მას სწორედ ამის გულისთვის კლავს). ის ასწავლის ჰარის დაინახოს და აღიქვას სიცოცხლის სხვა მხარეებიც, რომ იდეალები იმისთვის კი არ არსებობს, რომ მათ მაღწიო, რომ ადამიანები იმიტომ კი არა ცხოვრობენ, რომ სიკვდილი გააუქმონ, არამედ იმიტომ, რომ ეშინოდეთ მისი, ხოლო შემდეგ კვლავ უყვარდეთ, და სწორედ ამიტომაც სიცოცხლე მშვენიერი. ეშმაკი – ეს სულია, ხოლო ადამიანები მისი საცოდავი შვილები. ჰარიმ სიყვარულის სიხარული რომ შეიძინოს, მას მოყავს მეგობარი მარია და ახლა ჰარი იშვიათად იხსენებს თავის შეყვარებულს – ერიკას (თევზების არქექტივის შეცვლა ღრიანკალის ნიშნის არქექტიპით). აუცილებელია საკუთარი სიცოცხლის ფაისის გაგება, ხოლო მთელი ქვეყანა, ფული და ძალაუფლება ეკუთვნის წვრილმან და ხეპრე ადამიანებს, ხოლო ჭეშმარიტ ადამიანებს არაფერი ეკუთვნით, სიკვდილის გარდა. მარადისობა ხომ ჭეშმარიტების სამეფოა. მარადისობა – როგორც ღრის გათავისუფლება, მისი უმწიკვლობის დაბრუნება, უკუქცევა სივრცედ.

ეპოქა არაერთმნიშვნელოვანების და მთავარი გმირის აბურღული გონების სიმბოლოდ ნაწარმოებში, საქსაფონისტ პაბლოს მიერ წარმოდგენილი ჯაზი გვევლინება. ის ასევე წარმოადგენს სხვადასხვა სტილებისა და მიმართულებების ნარევს და უპირისპირდება უკვდავთა სამეფოს, მუდმივ ღირებულებათა სფეროს, სადაც არსებობენ მოცარტი და გოეთე.

ჰარის მოწვევას ჯადოსნურ თეატრში; რომლის მიზანია საკუთარი სამყაროს ხილულად წარმოჩენა, თან სდევს შეტყობინება, რომ ჰერმინა (მისი სული) ჯოჯოხეთშია. და ჰარი სარკეში ხედავს საკუთარ თავს, საკუთარ თავში დაბნეულ და შეშინებულ ტრამაღლის მგელს, ხოლო შემდეგ უთვალავ ჰარის. ის ხედავს, რომ ღრის გადალახვა, რეალობისაგან გათავისუფლება არაფერ სხვას არ ნიშნავს, თუ არა საკუთარი პიროვნებისაგან გათავისუფლების სურვილს. ის ხომ ციხეა, სადაც ადამიანია გამომწყვდეული. ჰარი თეატრის სხვადასხვა ღონისძიებებში მონაწილეობს: ეს, თანამედროვე სამყაროს სიმბოლო, ავტომობილებზე ნადირობაა, იმის შეგნებით, რომ შენს მიერ მოკლული – შენ თვითონა ხარ, ასე, მრავალი სულისაგან შემდგარი პიროვნების

აგებაა, ტრამალის მგლების წერთა, "სიყვარულში" გასვლაა, როდესაც ყველა ქალიშვილი შეიძლება შენ გეკუთვნოდეს და აგრეთვე როგორ კლავენ სიყვარულით.

ჰარის (ტრამალის მგლის) ცნობიერების მდგომარეობის გადმოცემის მიზნით ჰერმან ჰესე მიმართავს კ.გ. იუნგის ფსიქოლოგიის მეთოდებს, მის ცნებებს: ego (თვითშეგნება), anima/animus (სულელები) და selbst (მე). რომანში ჰარი საკუთარი თვითშეგნების სიმბოლოა, ჰერმინა – მისი სულია (anima), პაბლო და მარია კი მის მეს წარმოადგენენ. სახელი ჰერმინა – ჰერმანის მდედრობით გვარს წარმოადგენს. იუნგის ფსიქოლოგიაში ეს ქალური პრინციპია, რომელიც მამაკაცის გონებაში არსებობს ან ეს მისი შინაგანი არსია ქვეცნობიერთან საუბრისას. ის ჰარის შინაგანი ხმაა, რომელიც ეხმარება მას თვითშეგნებისა და მე-ს ინტეგრირებაში. ის უბიძგებს ჰარის ინტელექტუალურ და გონიერ ნაწილს – ego მიიღოს და ცნოს მისი პიროვნების ცხოველური და გრძნობადი ნაწილი მე. ჯადოსნური თეატრი ჰარის გონების მდგომარეობის მეტაფორული გაგრძელება ხდება. ჰარის ზიზღი ბურჟუაზიის უსახურობისადმი და მოცარტის, გოეთეს, ნოვალისის და ნიცშეს სიყვარული, ყველა მისი ვნება და სიყვარულის ობიექტი, ყველაფერი რაც მის არსს შეადგენს, ყველაფერი განწმენდას განიცდის და ერთმანეთს ერწყმის. მაგრამ ჰარი ვერ ახერხებს საკუთარ თავში ყველა დაპირისპირებული და მრავალრიცხოვანი შემადგენლების ერთიან ფსიქოლოგიურ ერთობლიობად ინტეგრირებას. პიროვნების ერთიანობა მიიღწევა იუმორის უკვდავი გრძნობის მიბაძვით (მოცარტი, გოეთე, ნიცშე, ნოვალისი) ან ადაპტირების უნარით იქ, სადაც ერთმანეთს ეჯახება დოგმატიზმი და წინააღმდეგობა ცვლილებებისადმი.

მხოლოდ მოცარტთან, უკვდავთა სამყაროს წარმომადგენელთან, საუბარი მიახვედრებს, რომ ვერავითარი ტექნიკა ვერ მოკლავს მუსიკის საწყის სულს, და მხოლოდ ამ ტექნიკის უსუსურობისა და საკუთარი უსულოების დემონსტრირება იქნება. როდესაც რადიოს უსმენთ, თქვენ ხედავთ და გესმით მარადიული ბრძოლა იდეასა და მის გამოვლინებას შორის, მარადისობასა და დროს შორის, ღვთიურსა და ადამიანურს შორის. ეშაფოტზე ასვლისა და საკუთარ შეცოდებათა გამო სასჯელის მიღების სურვილი თავისი არსით სიმხდალეთა, რადგანაც ადამიანის არსებობის მიზანია იცოცხლოს. ადამიანმა უნდა იცოცხლოს და სიცილი ისწავლოს. უსმინოს სიციცხლის დაწყველილ რადიომუსიკას და პატივი სცეს მის მიღმა მიმალულ სულს, უნდა ისწავლოს

დასცინოს მის აფორიაქებულობას. ჰარი დაინახავს მოცარტის **ზურგს** უკან მღვარ საქსაფონისტ პაბლოს, განცვიფრებული იწყებს **თამაშის** არსის გაგებას და მზადაა "ერთხელ კიდევ დაიწყოს, კიდევ ერთხელ განიცადოს მისი ტანჯვა, კიდევ შეძრწუნდეს მისი შეუსაბამობით, კიდევ ერთხელ და კიდევ მრავალჯერ გაიაროს საკუთარი შინაგანი სამყაროს **ჯოჯოხეთი**" იმ იმედით, რომ ოდესმე ამ თამაშს უკეთესად ითამაშებს.

თომას მანის რომანი "დოქტორ ფაუსტუსი. გერმანელი კომპოზიტორის ადრიან ლევერკიუნის ცხოვრება მისი მეგობრის მიერ მოწათხრობი" ("Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde" [275], მოგვითხრობს გენიალური მუსიკოსისა და კომპოზიტორის ადრიან ლევერკიუნის (რომლის პროტოტიპებსაც წარმოადგენენ ფრიდრიხ ნიცშე და მისი თანამედროვე კომპოზიტორი და თეორეტიკოსი არნოლდ შენბერგი, რომლის თორმეტბერძანი შკალა რომანში მთავარ გმირს მიეწერება) შესახებ, წარმოადგენს "თავისუფალი არჩევანის" არქეტიპის კიდევ ერთ ინტერპრეტაციას, რომელიც დაფუძნებულია ადამიანის ორმაგ ბუნებაზე (მარჩბივის არქეტიპი) და მასში ჩადებული შესაძლებლობების რეალიზაციისაკენ მისწრაფებაზე, რაც აუცილებლად არ ნიშნავს ადამიანში დადებითი საწყისის რეალიზაცია და მის სურვილს ემსახუროს ადამიანებსა და სიკეთეს. თავისუფალ არჩევანს თომას მანი განმარტავს, როგორც გულგრილობას. რომანი მოგვითხრობს, რომ ადამიანებისადმი სიყვარულს მოკლებული მოღვაწეობა ბოროტ საწყისს ემსახურება. შემთხვევითი არ არის, რომ რომანის ძირითადი მოქმედება ვითარდება მეორე მსოფლიო ომის მოქმედებათა პარალელურად და რომანის ფინალი მოგვითხრობს არა მარტო მთავარი გმირის პირად დამარცხებაზე, არამე გერმანიის მორალურ კრახზეც, რომელმაც ბოროტების გზა და ეშმაკეულ ძალთა სამსახური აირჩია [757: 269-283, 758: 109-124, 805].

ადრიან ლევერკიუნი (სახელი ნიშნავ "თამამად ცხოვრება") შეგნებულად ავითარებს საკუთარი ცხოვრების ისტორიას, ფაუსტის შესახებ შუასაუკუნეების გერმანული ისტორიის შესატყვისად, სადაც ფაუსტი მეფისტიფელს მიჰყიდის საკუთარ სულს და წარმოვიდგენს ბოროტებით გახრწნილი ხელოვნების მაგალითს. "დოქტორი ფაუსტუსი" ერთდროულად პოლიტიკური განვითარების კომენტარს, გაფრთხილებას და სრული შემლილობის წინაშე სასოწარკვეთილ ყვირილს

წარმოადგენს. “თ. მანის ძირითადი მიზანია პარალელი გაავლოს მისი ქვეყნისა და მთავარი გმირის ბედ-იღბალს შორის, ვინაიდან ორივენი შეშლილობით გამოწვეულ პარალიზამდე მიდიან, როდესაც თავდება მათი ემშაქთან ხელშეკრულების ვადა” [805].

ადამიანის ტრანსფორმაცია, რომელიც მთელი მისი სიცოცხლის განმავლობაში მიმდინარეობს და წარმოადგენს როგორც მისი შინაგანი განვითარების საბოლოო ეტაპს, რომელზედაც ის მითოლოგიაში ხელდასხმას აღწევს და რომელიც ზღაპრული მოტივის ერთ-ერთ ბოლო ფუნქციას წარმოადგენს, შეიძლება მიმდინარეობდეს ადამიანის მიერ არჩეული გზის შესაბამისად და მიიყვანოს იგი ან გარდაქმნასთან – ეს ანდერსენის ფერიას გზაა, რომელიც ფეხის მწვავე ტკივილს განიცდიდა და საკუთარ არსს სწირავდა სიყვარულის, ბედნიერებისა და უკვდავი სულის მოპოვებას, ან ქვემოთ მიუძღოდეს ადამიანს, რომელსაც თავი სტკივა (ადრიანის შაკიკის მსგავსად), თუ მის თავისი მიზნის მისაღწევად (თუნდაც ისეთი მაღალისა, როგორც შემოქმედებაა) უარს ამბობს ემსახუროს ადამიანებსა და სიყვარულს, ვინაიდან შემოქმედება აბსტრაქტულად არ არსებობს. ასე, ღმერთმა შემოქმედების 6 დღის განმავლობაში შექმნა ყველაფერი, რის შემყურემაც შესძლო ეთქვა, რომ ეს კარგია და ყველა მისი მშვენიერი ქმნილება ემსახურება ერთიან მიზანს – სამყაროს გვირგვინის, ადამიანის შექმნას, მისდამი სიყვარულიდან გამომდინარე და მისი მსახურებისათვის.

რომანის მთავარი გმირი ადრიან ლევერკიუნი – უარყოფს სიყვარულს თავისი განვითარების ყოველ ეტაპზე. ნიჭიერი მოწაფის მიერ ღვთისმეტყველების ფაკულტეტის არჩევა განპირობებულია ქედმაღლობითა და თავმოყვარეობით და არა ღვთის მსახურების სურვილით. ავადმყოფ ჰეტერა ესმერალდასთან კავშირი გამოწვეული იყო სორციელი სიყვარულის შეგნებული უარყოფით, უარით სიყვარულით უპასუხოს სხვა ადამიანის სიყვარულს და შეიძლება გააზრებულ იქნა როგორც მისი მონათვლა უწმინდური ძალის მიერ (შემთხვევითი არაა, რომ ექიმთან სტუმრობა პირველის სიკვდილით და მეორის დაპატიმრებით მთავრდება), რომელიც ათაშანგს იწვევს, რაც ხელს უწყობს შემოქმედებითი ძალების მოზღვაებას, საბოლოოდ კი ადრიანის შეშლილობის მიზეზი ხდება. მუდმივ საცხოვრებელ ადგილად შერჩეულია ადამიანთაგან მოშორებული სახლი. მარი ჰადოსადმი სიყვარული იმით მთავრდება, რომ ადრიანი მასთან ხელის სათხოვნელად აგზავნის ასევე შეყვარებულ მევიოლინეს რუდოლფ შვერტფეგერს, რაც მთხრობეკლი-

სა და ადრიანის მეგობრის სერენიუს ცვიტბლომის აზრით, კიდევ ერთი წინასწარ გათვალისწინებული მსხვერპლია, შეგნებული უარი სიყვარულზე და ორივეს – შეყვარებულის და მეგობრის – დაკარგვისათვის მზადყოფნა. და საუბარი ეშმაკ სამაილთან (გერმანულად – შხამის ანგელოზთან), რომელმაც ადრიანს შემოქმედებისათვის 24 წელი გამოუყო (რამეთუ ჩვენი საქონელია – მისწრაფებები და გასხვივონებები, თავისუფლების, განდგომის, თავდაჯერების, სიმსუბუქის, სიბლიერის, ზემის ისეთი შეგრძნებაა, რომ ჩვენი ზელქვეითი საკუთარ გრძნობებს აღარ ენდობა; დაუმატე ამას შექმნილით ის უსაზღვრო აღფრთოვანება, რომლის დროსაც ადვილია უარი სხვის, გარეგან აღფრთოვანებაზე, საკუთარი თავის თავყვანისცემის საშინელება, დიახ, დიახ, სასიამოვნო თრთოლვა, როდესაც საკუთარი თავი ღვთის მიერ არჩეულ იარღად, ღვთიურ ურჩხულად მიგაჩნია”) იმ პირობით, რომ ის არავის შეიყვარებს, არსებითად საკუთარ მეორე “მე”-სთან საუბარს წარმოადგენს (“... ყოველი მესამე სიტყვით, თქვენ საკუთარ არარეალურობას ადასტურებთ. თქვენ იმაზე საუბრობთ, რაც ჩემთვის კარგადაა ცნობილი და ჩემგან მომდინარეობს და არა თქვენგან”). გოეთეს ფაუსტისაგან განსხვავებით, სადაც ცდუნებას რეალური ხასიათი აქვს და მთავრდება ადამიანთა მსახურების არჩევით, ადრიან ლევერკიუნის ცდუნება მთლიანად ალეგორიისა და წარმოსახვის სფეროში იმყოფება.

რომანში ჩართული ნოველები – 1. ანაბაპტისტ ბეისელზე, რომელმაც შემოქმედებით მწვერვალებს მიაღწია ამერიკაში იმ ასპარეზზე, რომელიც მის სამშობლოში ერეტიკულად ითვლებოდა; 2. ჰეინცზე – სოფლელ ყმაწვილზე, რომელმაც შესწირა შეყვარებული მამაკაცური ძალის დაბრუნებას, ვინაიდან არ ესმოდა, რომ ნამდვილი სიყვარული სიწმინდეს გულისხმობს; 3. ნოველა ინესას ტრაგიკული ბედის შესახებ; 4. არანაკლებ ტრაგიკული ისტორია მისი დის, კლარისას, სიყვარული შესახებ; 5. პაპ გრეგორიუსის ისტორია, რომლებიც წარმოაჩენენ სიყვარულის ანომალიების მაგალითს რომანში, რაც გმირს ესაჭიროება საკუთარი არჩევანის დასასაბუთებლად.

ადრიანის უმცროსი დის, ურსულას, შვილისადმი ნებომუქისადმი (სიყვარულის ღვთიური შვილი) – სიყვარული, რომელიც ადრიანს მიუახლოვებს მისი დის მკურნალობის პერიოდში და რომლის მიმართაც მას გულწრფელი გრძნობა გაუჩნდა, არღვევს მის შეთანხმებას ეშმაკთან და მთავრდება მენინგიტისაგან ბავშვის ტრაგიკული სიკვდილით და ადრიანის მიერ სიმფონიური კანტატის – “დოქტორ ფაუსტუსუს გო-

ღების” შექმნით. ადრიანი აპირებდა შეექმნა ნაწარმოები, რომელიც დაჩრდილავდა ბეთპოვენის მე-9 სიმფონიის ფინალს, “სიხარულის ოდას” (“Ode an die Freude”), მაგრამ გოდების სიმღერა (“Lied an die Trauer”) შექმნა.

მოსასმენად ყველა მეგობარს იწვევს, სურს აღსარება თქვას მისი შესრულების წინ. მაგრამ ეს მკრეხელური აღსარება თვით ავტორის ძალებს აღემატება და იწვევს სულიერ რღვევას, მეგობრების წასვლას, თვითმკვლელობის მცდელობას დედის (იმ საწყისის, რომელსაც სული უბრუნდება სასიცოცხლო გზის დასრულების შემდეგ) ჩამოსვლის წინ და სიკვდილს.

ზოდიაქო წარმოდგენას გვაძლევს სასიცოცხლო გამოცდების ჩაბარების სხვადასხვა ხერხებზე, როდესაც თითოეული ზოდიაქოს ნიშნის გავლა შეიძლება + ნიშნით, ანუ მასში ჩადებული დადებითი თვისებების რეალიზაციით, ნეიტრალურად, როდესაც ადამიანი არანაირად არ გამოავლენს თავს მოცემულ სიტუაციაში, ან – ნიშნით, ანუ გამოავლენს ამ ნიშნისათვის დამახასიათებელ უარყოფით თვისებებს. ჰექსაგონი როგორც თავისუფალი არჩევანის სიმბოლო, ზოდიაქოს წრეში ჩახატული, აღნიშნავს კეთილსა და ბოროტს შორის არჩევანს ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ ეტაპებზე, რომელთა წინაშეც ადამიანი აღმოჩნდება. ეს ერთადერთი არჩევანია, რომელიც ადამიანს სიცოცხლეში ეძლევა, ვინაიდან მოვლენათა შემდგომი მსვლელობა უკვე მისგან დამოუკიდებლად ექვემდებარება ან აღმაველ ან დაღმაველ სამკუთხედს.

მხატვრულ ლიტერატურაში მოიძებნება მრავალი მაგალითი სხვადასხვა ნიშნების დადებითი, უარყოფითი თუ ნეიტრალური გავლისა, აგრეთვე მათი კომბინაციები, რაც ადამიანის ცხოვრების მრავალწახნაგოვნებაზე მიუთითებს.

ინვოლუციისა და ევოლუციის არქეტიპი. გავრცელებულ არქეტიპს წარმოადგენს მხატვრულ ლიტერატურაში, ვინაიდან ასახავს ადამიანის მიერ ცხოვრებაში ძირითადი ორიენტირის არჩევის პრობლემას. ეს არაა არჩევანი მხოლოდ კეთილსა და ბოროტს, მატერიასა და სულს შორის, უსახურ ყოფიერებასა და სრულყოფისა და შემეცნებისაკენ მისწრაფებას, ადამიანის მიერ თავისი ადგილის პოვნას შორის. ის აგრეთვე დაკავშირებულია ერთ-ერთ ფუძემდებლურ ფილოსოფიურ პრობლემასთან, რომლის კვლევასაც მრავალმა ფილოსოფოსმა მიუძღვნა შრომები. ესაა თავისუფალი ნებისა და ზნეობრიობის პრობლემა. ამ პრობლემათა გადაწყვეტაზეა დამოკიდებული კაცობრიობის შემდგო-

მი ბედი და ამიტომაც იკავებს ეს არქექტიპიცენტრალურ ადგილს სხვადასხვა ეპოქისა და ხალხების მხატვრულ ლიტერატურაში.

არქექტიპი ასევე დაკავშირებულია ჰარმონიისა და შინაგანი ერთიანობის ძებნასთან. ის გამოავლენს ადამიანის შინაგანი ერთიანობისა და სიმშვიდის ძიებას, რაც ასე ძნელი მოსაპოვებელია აჩვენს ცხოვრებაში და რომელსაც ჩვენ ვიხსენებთ დაკარგული ედემის ბაღის მსგავსად. მოცემულ კონტექსტში, ადამიანის დაცემა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც საკუთარ თავთან, ისე გარე სამყაროსთან ერთიანობისა და ჰარმონიის მდგომარეობის დაკრგვა, დანაშაულის გრძნობისა და თვითდაუკმაყოფილებლობის არარსებობა, როდესაც ადამიანის ერთი ნახევარი შეახსენებს მის ღვთაებრივ წარმოშობაზე, ხოლო მეორე აკავშირებს უმდაბლეს მიწიერ ინსტინქტებთან და მოდრეკილებებთან. მაგრამ, ადამიანის არსის ორივე ნაწილი ერთიანობისაკენ მიილტვიან, ისევე როგორც მითოლოგიური გმირები კასტორი და პოლიდეკესი, რომლებიც მიუხედავად მათი ნაწილობრივ განსხვავებული წარმოშობისა, ორივე უკვდავი იყო.

თავი IV

მხატვრული პროზის სტრუქტურულ-სემანტიკური ნაშობა

*“ცა – ეს ადამიანის სულის სარკეა.
და როდესაც გვერნია, რომ ვარსკვლავებს
შევეურებთ, ჩვენ საკუთარ სულში ვიცქირებით”*

მოცემულ თავში ჩვენ შევეცდებით განვიხილოთ ნარატიული ჟანრის ნაწარმოებთა სტრუქტურის ცვალებადობა ნაწარმოების, მასში შემავალი მითოლოგიური არქეტიპების კომბინირების პრინციპზე დამყარებული ჟანრული სპეციფიკის გართულების კვალდაკვალ.

თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ შეუძლებელია ერთ გამოკვლევაში მითების მთელი სისტემის, აგრეთვე მათი საშუალებით გადმოცემული ადამიანის ცხოვრების ყველა წახნაგისა და სფეროს განხილვა იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მხოლოდ დასავლეთევროპული კულტურული ტრადიციის საფუძველში არსებულ ბერძნულ და ბიბლიურ მითოლოგიას შევეხებით, ჩვენ გადავწყვიტეთ გამოგვეკვლია ერთ-ერთი ცენტრალური მითოლოგიური ციკლი ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ, რომელიც ასახავს როგორც ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ ეტაპებს, ასევე მისი შინაგანი განვითარებისა და ჩამოყალიბების საფეხურებს.

ზოდიაქო წარმოდგენას გვიქმნის ცხოვრებისეული გამოცდის ჩაბარების სხვადასხვა ხერხების შესახებ, როდესაც თითოეული ნიშნის გავლა შესაძლებელია როგორც დადებითი ნიშნით, ანუ მასში ჩადებული დადებითი თვისებების რეალიზაციით, ნეიტრალურად, როდესაც ადამიანი არანაირად არ ამჟღავნებს თავს მოცემულ სიტუაციაში, ასევე უარყოფითი ნიშნით, ანუ მოცემული ნიშნისათვის დამახასიათებელი უარყოფითი თვისებების დემონსტრაციით. ჰექსაგონი როგორც ზოდიაქოს წრეში ჩაწერილი თავისუფალი არჩევანის სიმბოლო წარმოადგენს იმ არჩევანს ბოროტსა და კეთილს, ადამიანის ცხოვრების ცალკეულ ეტაპზე გარკვეული ნიშნის დადებითი და უარყოფითი თვისებების რეალიზაციას შორის, რომლის წინაშეც ადამიანი აღმოჩნდება თავისი ცხოვრების ყოველ ეტაპზე. ეს ერთადერთი არჩევანია, რომელიც ადა-

მიანს ეძლევა, ვინაიდან მოვლენათა შემდგომი განვითარება ემორჩილება აღმავალი ან დაღმავალი სამკუთხედის, მისი ნებისაგან დამოუკიდებელ კანონს.

მხატვრულ ლიტერატურაში არსებობს სხვადასხვა ნიშნების დადებითი, ნეიტრალური და უარყოფითი გავლის მაგალითები, აგრეთვე მათი კომბინაციები, რომლებიც ცხოვრების მრავალფეროვნებას ასახავენ.

ნაწარმოების ჟანრულ თავისებურებებთან დაკავშირებით იკვეთება ამა თუ იმ არქექტიპის გახსნის სპეციფიკა. თუ ნოველაში, როგორც წესი, ერთ-ერთ არქექტიპთან დაკავშირებულ მოვლენებზეა საუბარი, მოთხრობაში, როგორც მომდევნო ერთფაბულიან ნაწარმოებში, მოცემულია ერთ-ერთი არქექტიპის გახსნა მასთან დაკავშირებული თემის აღწერის და/ან მსჯელობის ფონზე (ანუ ფუნქციათა შორის, ნიშან-თვისებათა და ინფორმანტების ხარჯზე იზრდება შემავესებლების რაოდენობა), ხოლო მოკლე მოთხრობაში, როგორც პირველ მრავალფაბულიან ჟანრში, ან ასახულია სხვადასხვა ურთიერთდაკავშირებული არქექტიპი ან სხვადასხვა ფაბულურ ხაზებში მოცემულია ერთი და იმავე არქექტიპის განსხვავებული გააზრება. მოკლე რომანში, სხვადასხვა არქექტიპების ამსახველი, ურთიერთდაკავშირებული ხაზების მოქმედებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა თხრობის ერთეულების გარდა, მატულობს აღწერისა და მსჯელობის შემცველი, დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული ერთეულების რაოდენობა. რომანში, როგორც ჟანრებს შორის ყველაზე პანორამულ ნაწარმოებში, მოთხრობილია გმირის ცხოვრების ძირითადი ეტაპების შესახებ, რომლებიც შეესაბამება მის მიერ ყველა ამ ეტაპის გავლას, ან მისი ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვან მონაკვეთებს. ძირითადი ფაბულური ხაზების გარდა რომანის შემადგენლობაში შედის თავისუფალი თხრობითი მოტივების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულების (ანუ კატალიზატორების, ნიშან-თვისებებისა და ინფორმანტების) რაოდენობა ცალკეული თავების მოცულობას აღწევს, რაც ხელს უწყობს არქექტიპისა თუ ურთიერთდაკავშირებულ არქექტიპათა ჯგუფის უფრო სრულ გახსნას.

წარმოდგენილ ნაშრომში ჩვენ შევეცდებით თვალი მივადევნოთ არქექტიპის გააზრების ცვლილებას ნაწარმოების ჟანრობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მისი სტრუქტურული წყობის გართულების კვალდაკვალ. ამჯერად ანალიზიდან გამოთიშულია ესე და ნარკვევი, რო-

გორც ჟანრობრივად სტატიკური ნაწარმოებები, რომლებშიც განხილულია ესა თუ ის საკითხი ან აღწერილია რომელიმე გარკვეული მდგომარეობა. (მაგალითად, ედგარ ალან პოს ნარკვევი “The Man of the Crowd” [824: 158-167], რომელიც იბეჭდება კრებულში, საერთო ჟანრულში სათაურით “მთხრობები”. ნარკვევი წარმოადგენს მთხრობელის მიერ მისი ფანჯრის წინ გამავალ ადამიანებზე, როგორც უსახურ მასაზე, მთელი რიგი დაკვირვებების აღწერას. მთხრობელი ინტერესდება ერთ-ერთი მათგანით, რომელიც სხვათაგან განსხვავებული მოქმედება და გაპყვება მას. მაგრამ ამ უკანასკნელის გადაადგილება ქალაქში უმიზნო ხასიათს ატარებს და ის უბრუნდება თავისი მოგზაურობის საწყის წერტილს რაიმე შესამჩნევი ქმედების გარეშე. ზოგადად ნარკვევი ამტკიცებს ჟან დე ლაბრუიერის ეპიგრაფად აღებულ სტრიქონს “ჩვენი უბედურება იმაშია, რომ არ შეგვიძლია მარტოობა”. ან კიდევ, “ადამიანი მასიდან” – ეს პიროვნებაა, ვისი დანაშაულიც იმდენად ამაზრზენია, რომ მისი არც ახსნა და არც სხვათ მიერ განსაზღვრა არ შეიძლება, მაგრამ ამავე დროს იმდენად აშკარაა, რომ თვალყურის დევნას მოითხოვს – ეს დაკარგული და განკიცხული სული თვით მთხრობელის მომავალიც კი შეიძლება იყოს, საკუთარ თავთან განმარტოებასა და საკუთარი გზით სიარულის უარყოფა, ანუ ზოდიაქოს წრის საკუთარი გზით გავლის უუნარობა.

ინტერესს წარმოადგენს დავადგინოთ პარალელები ჯადოსნური ზღაპრის ვ. პროპის მიერ გამოყოფილ ფუნქციებსა და მითის ფუნქციებს შორის, რაც ჩვენ მიერ მხატვრულ ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის საფუძვლადაა მიჩნეული. თავდაპირველად ჩამოვთვლით ვ. პროპის მიერ გამოყოფილი ფუნქციების დასახელებასა და ნუმერაციას და შევეუფარდებთ მათ ძირითად ფუნქციებს, რომელთა გამოყოფაც შეიძლება მითებში პერაკლეს გმირობათა შესახებ:

1. გასვლა; 2. აკრძალვა; 3. დარღვევა; 4. გამორკვევა; 5. გაცემა; 6. ზრიკი; 7. ხელშეწყობა 8. ზიანი (ან როგორც მისი ნაირსახეობა – 8ა, დანაკლისი); 9. შუამდგომლობა; 10. უკუქმედების დაწყება; 11. გამგზავრება; 12. ძღვენის გამცემის პირველი ფუნქცია; 13. გმირის რეაქცია; 14. მომარაგება; 15. სივრცეში გადაადგილება; 16. ბრძოლა; 17. დადაღვა, ნიშანდება; 18. გამარჯვება; 19. განსაცდელის ან დანაკლისის ლიკვიდაცია; 20. დაბრუნება; 21. დევნა; 22. გადარჩენა; 23. გამოუცნობად დაბრუნება; 24. დაუსაბუთებელი პრეტენზიები; 25. მძიმე

ამოცანა; 26. ამოცანის გადაწყვეტა; 27. ცნობა; 28. გამოაშკარავება; 29. ტრანსფიგურაცია; 30. დასჯა; 31 ქორწილი.

მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მითი ზუსტად იმეორებს იმავე სქემას (შეადარეთ მითს ულისეს შესახებ), ზოგადად იგივე სქემა დამახასიათებელია მითისათვის პერაკლეს გმირობათა შესახებ. შესავალი ფუნქციები – 6,7,8,9,10 – შეესაბამება გმირობათა წინასტორიას. ყოველი შემდგომი გმირობა აგებულია შესავალი ფუნქციების შემდგომ ფუნქციებზე:

1. ნემეის ლომი (ბრძოლა) 11,15,16,18,19,20,21
2. ლერნეის ჰიდრა (ბრძოლა) – 11,12,15,16,17,18,12,18,14,20
3. სტიმფალიური ფრინველები (ბრძოლა) – 11,12,15,16,18,19,20
4. კირენეული ირემი (რთული ამოცანა) – 11,14,16,18,20
5. ერიმანთული ტახტი (I სვლა – ბრძოლა) – 11,12,13,16,17,18
(II სვლა – რთული ამოცანა) – 15,16,18,19,20
6. მეფე ავგიასის თავლა (რთული ამოცანა) – 8a,9,10,11,26,24,28,30
7. კრეტის ხარი (რთული ამოცანა) – 10,12,13,15,16,17,18,19,20
8. დიომედესის ცხენები (რთული ამოცანა) – 10,12,13,15,16,17,18,19,20
9. იპოლიტას ქამარი (რთული ამოცანა) – (I სვლა) 8a, 9,10,
(II სვლა) – 8,9,10,16,18
(III სვლა) – 1,2,3,8,16,18,19
(IV სვლა) – 11,12,13,6,8,16,17,18,19,20
10. გერიონის ძროხები (რთული ამოცანა)
(I მიმდინარეობა) – 8,9,10,11,12,13,14,15,16,
12,18,19,20
(II სვლა) – 8, 8a, 9,10,11,15,16,18,19,20
(III სვლა) – 8,10,11,15,19,20
11. კერბერი (რთული ამოცანა) – 8a, 9,10,11,19,9,9,10,11,12,13,15,
16,17,18,19,20
12. ჰესპერიდების ვაშლები (რთული ამოცანა) – 8,9,10,11,12,13,14,15,
16,25,26,15,4,5,6,10,16,18,1,12,13,12,24,25,26,20

მსვლელობათა დასახელება მითის სტრუქტურაში იგივეა – ეს ან ბრძოლაა, ან რთული ამოცანა, მაგრამ მათი რაოდენობა შეიძლება მეტი იყოს, ვიდრე ზღაპარში. ისევე, როგორც ზღაპარში, შესაძლებელია უკვე განვლილ ფუნქციებთან დაბრუნება განმეორების ან რეტარდაციის ხერხის სახით, რაც გმირის გზის გართულებასთან ერთად

ხაზს უსვამს მითის სტრუქტურას. გეხვდება ფუნქციათა უკუგანვითარებაც.

ჯერ კიდევ ვესელოვსკი გამოთქვამდა ვარაუდს, რომ: “დასაშვებია კი, ამ სფეროში ტიპური სქემების შესახებ საკითხის დაყენება...სქემებში, რომლებიც თაობებს მზა ფორმულების სახით გადაეცემოდა და რომლებსაც ხელახალი გამოცოცხლებისა და ახლის წარმოქმნის უნარი აქვთ?... თანამედროვე თხრობითი ლიტერატურა, მისი რთული სიუჟეტურობით და სინამდვილის ფოტოგრაფიული ასახვით, როგორც ჩანს, ასეთი კითხვის შესაძლებლობასაც კი გამორიცხავს; მაგრამ როდესაც მომავალი თაობებისათვის ის ისეთივე შორეულ პერსპექტივაში აღმოჩნდება, როგორც ჩვენთვის უძველესი ხანა, წინანისტორიულიდან შუა საუკუნეებამდე, როდესაც დროის, ამ უდიდესი გამამარტივებლის, სინთეზი გაივლის რა მოვლენათა სირთულეებს, შეამცირებს მათ სიღრმეში მიმართულ წერტილების ზომამდე, მათი ხაზები შეერწყმის იმათ, რომლებიც ჩვენთვისაა ამჟამად გახსნილი, როდესაც ჩვენ გაცყურებთ შორეულ პოეტურ შემოქმედებას – და სქემატიზმისა და განმეორების მოვლენები დამკვიდრდებიან საყოველთაოდ” [103].

ჩვენი თეორიის დასამტკიცებლად, რომ მხატვრული ნაწარმოებების საფუძველს წარმოადგენენ იგივე არქექტიპები, რომლებიც მოცემულია მითებში და მოგვიანებით ზღაპრებში მეორდება, ინტერესს წარმოადგენს არა მარტო მათი აღმოჩენა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, არამედ პროზაულ ნაწარმოებთა სტრუქტურული აგებულების შედარება მითისა და ზღაპრის სტრუქტურასთან.

ამისათვის აუცილებელია ნაწარმოებთა დიდი რაოდენობის საფუძველში არსებული ძირითადი სვლების (ან ფუნქციათა კონების) დადგენა. ჩვენი თეორიის შესაბამისად ეს იქნება ან ადამიანის ცხოვრების ძირითადი ეტაპები: 1. ჩვილობა; 2. ზრდა და მატერიალური კეთილდღეობა და შენაძენები; 3. გარემოცვასთან ურთიერთობა, სწავლა და მცირე მოგზაურობები; 4. ოჯახი, კერა; 5. ბავშვები, შემოქმედებითი სფერო; 6. სამუშაო, ჯანმრთელობა, სიცოცხლისეული სირთულეები; 7. ცოლ-ქმრული ცხოვრება, ასოციაციები, საზოგადოებები; 8. სოციალური წყობის გაუმჯობესების მცდელობა, ეჭვიანობა, ფიქრი სიკვდილსა და საიქიოზე; 9. დიდი მოგზაურობები, სულიერი ცხოვრება, ფილოსოფია, რელიგია; 10. საზოგადოებრივი მდგომარეობა, ღირსება, პატივისცემა, დაბერება; 11. პენსია ან გადაადგომა, მეგობრები, სულიერ საკითხებზე მსჯელობა; 12. განსაცდელი, მტრები. ტანჯვა.

სულიერი ჩამოყალიბების ჭრილში ეს არის ადამიანის უარყოფითი თვისებების გადალახვა, რომელიც მან შეიძლება გამოამუღავნოს გარკვეულ, ცხოვრებისეულ განსაცდელთან შეჯახებისას და გადააქციოს ისინი დადებით თვისებებად. ეს ნიშან-თვისებებია, რომელთა მიხედვითაც შეიძლება 12 ეტაპთაგან თითოეულის კლასიფიცირება და მათი არქექტიპური კუთვნილების დაგენა: 1. ველურობა, სიბოროტე – სიყვარული, თვითგანწირვა; 2. მატერიალიზმი და ვნება – მოთმინება და მიზანდასახულობა, სიძლიერე; 3. სიცრუისადმი, კრიტიციზმისა და ცილისწამებისაკენ მიდრეკილი ინტელექტი – სიყვარულისა და სიბრძნის მითითებათა აღსრულება; 4. ემოციურობა, უწესრიგო, დაბინდული წარმოსახვა – სულიერებისადმი მგრძობელობა, საკუთარი ცხოვრების ამალღებისა და ყველა მისთვის ბოძებული ძალის განწმენდის სურვილი; 5. თავკერძობა და ქედმაღლობა – კეთილშობილება, ღირსება; 6. სულიერი შეზღუდულობა, სიხისტე – სიწმინდე, წესრიგისა და მეთოდურობის სიყვარული; 7. სიზარმაცე და მერყეობა – ჰარმონიისა და სილამაზის მოთხოვნილება; 8. ეჭვიანობა და სექსუალური ავხორცობა – მდაბალი ინსტინქტების დამარცხება; 9. მეამბოხე ინსტინქტი და არასტაბილურობა – სულიერი სიმალღეებისადმი ლტოლვა; 11. ინდივიდუალიზმი, ჩხუბის მოთხოვნილება – ადამიანთა ერთობის და კოსმიური ცხოვრების წვდომა; 12. ბუნდოვანება და შინაგანი შებოჭილობა – თავგანწირვა, თვითგანდგომა, მსხვერპლის გაღება.

გასაანალიზებლად შევარჩიეთ დასავლეთევროპული (უფრო ფართოდ – ქრისტიანული) კულტურული ტრადიციის – რომლის საფუძველსაც ძველბერძნული და ბიბლიური მითოლოგია წარმოადგენს – მწერალთა ნაწარმოებები, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაშია შესული, თუმცა განეკუთვნება სხვადასხვა ენობრივ ტრადიციებსა და პერიოდებს, რაც ლიტერატურული არქექტიპების უნივერსალობის დემონსტრირების საშუალებას გვაძლევს. კვლევის მიზანს წარმოადგენს როგორც არქექტიპური მნიშვნელობის გარკვევა და მისი ასახვა ნაწარმოების სტრუქტურულ აგებულებაში, ასევე არქექტიპების კომბინაციების ტიპების დადგენა სხვადასხვა ჟანრის ეპიკური პროზის ნაწარმოებებში. პროზაულ ნაწარმოებთა ჟანრული მიკუთვნების პრინციპები ჩვენ მიერ ნაშრომის პირველ თავშია მოცემული. კონკრეტულად ეს თემა ჩვენ მიერ დაწვრილებით იყო დამუშავებული საკანდიდატო დისერტაციაში [281, 284] და რამდენადაც მიღებული სქემა

გვაძლევს ნაწარმოების ჟანრული მიკუთვნების საკმაოდ მკაფიო სქემას, ჟანრების დადგენისას ვიხელმძღვანელებთ აღნიშნული სქემით.

ამგვარად, პირველი ფაბულური ჟანრი, სადაც წარმოდგენილია ამა თუ იმ არქეტიპის განვითარება, ნოველაა. ერთფაბულიანად შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოები, რომელშიც ამა თუ იმ ხარისხით იხსნება ერთი არქეტიპის შინაარსი და რომლის კარდინალური ფუნქციები წარმოადგენენ ერთ მიმდევრობას და გაფორმებულია როგორც ტექსტის დამოუკიდებელი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულები. წინააღმდეგ შემთხვევაში ნებისმიერი ეპიზოდი შეიძლება ფაბულად ჩავთვალოთ, ვინაიდან ნებისმიერი მოქმედება ფუნქციის არსებობას გულისხმობს.

საწყის არქეტიპად მიჩნეულია თევზის ნიშანი – ქრისტიანობისა და მთლიანად ქრისტიანული ეპოქის კულტურის სიმბოლო. სწორედ ამ ნიშნით მიმდინარეობდა კაცობრიობის კულტურული განვითარება უკანასკნელი 20 საუკუნის განმავლობაში და ეს ნიშანი განასახიერებს კაცობრიობის იმ იდეალებსა და მისწრაფებებს, რომლებსაც მან დღესდღეობით მიაღწია. (ყოველი 2160 წლის შემდეგ გაზაფხულის ბუნიობის წერტილი სხვა თანავარსკვლავედში ინაცვლებს, რაც ემთხვევა ცვლილებებს ცხოვრების ყველა სფეროში. ეს აგრეთვე დაკავშირებულია მოცემულ ეპოქაში გაბატონებული რელიგიების შეცვლასთან, რაც კაცობრიობას ღვთიური სიბრძნისა და ჭეშმარიტების ახალ წახნაგებს წარმოუჩენს. თევზების ერა – ქრისტიანობის ერაა, თავისი მახასიათებლებით თევზების ნიშნის, თვითგანდგომისა და მსხვერპლშეწირვის ნიშნის, შესატყვისი. თევზების ერას წინ უსწრებდა ვერძის ერა, მოსეს რელიგიით აღნიშნული, კიდევ უფრო ადრე, კუროს ერა – ეგვიპტური და ბაბილონის რელიგიები).

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ადრეულ ქრისტიანულ სიმბოლოს წარმოდგენდა თევზის ნიშანი, რომელიც ამ მნიშვნელობით გამოიყენა ტერტულიანემ (დაახ. 160-230). მორწმუნეებს pisciculli-ს (თევზებს) უწოდებდნენ, ემბაზი – piscina (სიტყვასიტყვით – თევზების გუბურა). საინტერესოა, რომ თევზია აღმნიშვნელი. ბერძნული სიტყვის ასოები (ΙΧΘΥΣ) წარმოადგენენ სიტყვათა პირველ ასოებს (ბერძნულად): იესო ქრისტე უფლის ძე, მაცხოვარი. თევზის სიმბოლო, რომელიც ქრისტეს ნაცვლად იყო გამოყენებული, აღმოჩენილია ბეჭდებსა და შანდლებზე, რომაულ კატაკომბებში და სარკოფაგებზე. იონას ისტორია, რაც აღდგომის სიმბილოს წარმოადგენს,

გვხვდება III საუკუნის დაკრძალვის რიტუალებში. თევზები წარმოადგენს ანტონიუს პადუელის, რომელიც თევზებისათვის ქადაგებდა, პეტრე მოციქულის, ეპისკოპოს ზენონის (თევზი მას არგანზე უკიდია) ატრიბუტს. ტობიასს, რომელსაც ანგელოზი მისდევს, თევზი უკავია. თევზის სიმბოლოსთანაა დაკავშირებული ახალი აღთქმის რიგი სიუჟეტი – მოთევზავე მოწაფეები ნაჰში, თევზის სასწაული ნადავლი, თევზისა და პურის დარიგება – 5 ათასის დაპურება. პეტრეს მიერ თევზის პირიდან ამოღებული მონეტა ახალი აღთქმის მოსაკრებელის შეგროვების ეპიზოდში [508: 489].

თევზის ნიშნის არქეტიპის გახსნა, რომელიც თავის უმაღლეს ასპექტში თავგანწირულ, უანგარო სიყვარულს განასახიერებს, შეიძლება განვიხილოთ ო'ჰენრის მოთხრობის "მოგვთა ძღვენის" ("The Gift of the Magi") [814: 1-5] მიხედვით. ეს ორი უსაზღვროდ შეყვარებული ახალგაზრდის, ჯიმიისა და დელას ამბავია, რომლებიც ერთმანეთისაგან ძალულად ელევიან ყველაზე ძვირფასს, რაც გააჩნიათ, რათა მეორეს საშობაო საჩუქარი უყიდონ. და, როგორც მოთხრობის ბოლოს წერს ო'ჰენრი:

"The magi, as you know, were wise men—wonderfully wise men — who brought gifts to the Baby in the manger. They invented the art of giving Christmas presents. Being wise, their gifts were no doubt wise ones, possibly bearing the privilege of exchange in case of duplication. And here I have lamely related to you the uneventful chronicle of two foolish children in a flat who most unwisely sacrificed for each other the greatest treasures of their house. But in a last word to the wise of these days, let it be said that of all who give these gifts these two were the wisest. Of all who give and receive gifts, such as they are wisest. Everywhere they are the wisest. They are the magi".

ერთფაბულიანი ნაწარმოებები შეესატყვისება ერთსულიან ზღაპრებს. ასე მაგალითად, მოცემული ნოველის სტრუქტურაში შეიძლება გამოვყოთ იგივე ფუნქციები, დანაკლისიდან მის აღმოფხვრამდე, როგორც მითსა და ზღაპარში: 8a – დანაკლისი – ფულის ნაკლებობა საშობაო საჩუქრის ყიდვისას; 9 – შუამდგომლობა – კედლის სარკე, რომელიც მთავარ გმირს აზრს გაუჩენს; 10 – წინააღმდეგობის გაჩენა – აზრი, გაყიდოს თავისი მშვენიერი თმები; 11 – გამგზავრება – დელა გამოდის სახლიდან; 12 – ძღვენის გამცემის ფუნქცია – პარიკმახერი დელას სთავაზობს 20 დოლარს მისი თმების სანაცვლოდ; 13 – გმირის რეაქცია – დელა თანხმდება თმების გაყიდვაზე; 14/19 – მომარა-

გება/დანაკლისის აღმოფხვრა – იღებს ფულს და, საშობაო საჩუქრის სახით, ყიდულობს სამაჯურს ჯიშის საათისათვის; 8a – დანაკლისი, 13 – გმირის რეაქცია – ჯიში ყიდის საკუთარ საათს, დელასათვის საშობაო საჩუქრის ყიდვის მიზნით; 14/19 – დანაკლისის ლიკვიდაცია – ჯიში დელასათვის ყიდულობს კუს ბაენის სავარცხლებს, რომლებზედაც ის ოცნებობდა. უკანასკნელი ფუნქციების გაორმაგება დაკავშირებულია იმასთან, რომ ორივე გმირი პარალელურ ქმედებებს ჩადის.

იგივე არქეტიპია გახსნილი ო'ჰენრის მეორე ნოველაში "A Service of Love" [814: 21-25], სადაც ორი ერთმანეთში შეყვარებული მეუღლე – ჯო და დელია, რომელთაგან პირველი ფერმწერია, ხოლო მეორე – მუსიკოსი, მზად არიან საკუთარი კარიერა შესწირონ მეორის მომავალს. ნოველა ძირითადად შედგება თხრობითი ერთეულებისაგან, თემის შესახებ მსჯელობის ცალკეული ელემენტებით "When one loves ones Art no service seems too hard" ან უბრალოდ "When one loves". ფუნქციური თვალთახედვით ნოველა ასევე აგებულია დანაკლისიდან მის აღმოფხვრამდე.

ადამიანის ბუნებასთან კავშირის, თხის რქის ნიშნის არქეტიპს განეკუთვნება სომერსეტ მოემის ნოველა "The Lotus Eater" [786: 219-241] (უსაქმო მეოცნებე, ადამიანი, რომელიც საკუთარი სიამოვნებისათვის ცხოვრობს). ამ ნოველაში, ისევე როგორც წინა ნაწარმოებში, ისმება კითხვა, განა მხოლოდ მშვენიერი ბუნების ჭვრეტა აამაღლებს და გარდაქმნის ადამიანს და მიიყვანს მას შეცნობამდე, რასაც ჩვეულებრივი ადამიანები ვერ აღწევენ?

ნოველაში მოთხრობილია ბანკის ყოფილ მოსამსახურე უილსონზე, რომელიც მეუღლისა და ქალიშვილის სიკვდილის შემდეგ ჩამოდის კაპრიზე და იქაური ბუნებით დატყვევებული გადაწყვეტს იქ სამუშაოდ დარჩენას. სამსახურიდან მას აძლევენ 25-წლიან რენტას, რომლის ვადის გასვლის შემდეგ ის სამოცი წლისა იქნება. უილსონი თვლის, რომ საეჭვოა ამ ასაკს გადააბიჯოს, ხოლო თუ სიცოცხლე ამ დროისათვის ბუნებრივად არ შეწყდება, გადაწყვეტილი აქვს თავი მოიკლას, ვინაიდან შეუძლებელია ტკბებოდე ამ ცხოვრებით და არა გქონდეს ამისათვის სახსრები.

მის არჩევანზე იმოქმედა წაკითხულმა ორი ქალაქის – სიბარიისა და კროტონის – შესახებ. "There were two cities; and in Sybaris they just enjoyed life and had a good time, and in Crotona they were hardy and industrious and all that. And one day the men of Crotona came over and wiped Sybaris out, and then after a while a lot of other fellows

came over from somewhere else and wiped Crotona out. Nothing remains of Sybaris, not a stone, and all that's left of Crotona is just one column. That settled the matter for me".

25 წლის განმავლობაში უილსონი დაცურავს, ტკება ბუნების მშვენიერებით, აისით, დაისით, საესე მთვარით, კითხულობს და ფორტებიანოზე უკრავს, მაგრამ რენტის ვადის გასვლის შემდეგ მას არ ყოფნის ძალა მოიკლას თავი. მისი ნებისყოფა, რომელიც გადაეჩნია ყოფითი დაბრკოლებების გადალახვას და ბრძოლას, დაუძღვრებულა და მისი დასასრული ბევრად უფრო სამწუხაროა, ვიდრე ის ამას ელოდა. ნახევრადშეშლილი და ნახევრადმშიერი დახეტილობის მთებსა და ტყეებში, გაურბის ადამიანთა საზოგადოებას და სამოწყალოდ მას შეშის შესანახ ფარდულში დაძინების უფლებას აძლევენ.

ნოველაში დასმულია საკითხი: მიუხედავად იმისა, რომ ყველაფერი მოკვდავია და ხრწნადი, როგორია ადამიანის ფუნქცია და დედამიწაზე მისი არსებობის აზრი?

და მიუხედავად იმისა, რომ ნოველის დასაწყისში ავტორი ამბობს, რომ "Most of people, the vast majority in fact, lead the lives that circumstance have thrust upon them, and though some repine, looking upon themselves as round pegs in square holes, and think that if things had been different they might have made a much better showing, the greater part accept their lot, if not with serenity, at all events with resignation. They are like tram-cars travelling for ever on the selfsame rails... It is not often that you find a man who has taken the course of his life into his own hands. When you do, it is worth while having a good look at him", ნოველის მსვლელობას მიყვართ დასკვნამდე, რომ უაზრო არსებობა სულელურ დასასრულს იწვევს. თვით კონტაქტი ბუნებასთან მხოლოდ მაშინაა ჰარმონიული, როდესაც ადამიანი ასრულებს თავის ფუნქციას დედამიწაზე და ძალუძს მისი განხორციელება ბუნების კანონებისა და ჰარმონიის შესაბამისად.

ნოველის ფაბულური ხაზი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც გადაუწყვეტელი რთული ამოცანა, სადაც მოქმედება ვითარდება წასვლიდან დასჯამდე – 1, 8ა, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 26 (გადაწყვეტა უარყოფითი ნიშნით) და 30 (სასჯელი არასწორად განსაზღვრული მიზნისათვის).

სომერსეტ მოემის ნოველა "The Lion's Skin" მოჩვენებითი სიმატე [786: 129-164] მოგვითხრობს ადამიანის ბედზე, რომელმაც ვერ შეძლო მასში ჩადებული ძალების რეალიზაცია, დაკომპლექსებულია

თავისი მდაბიო წარმომავლობით და სურს თავის იმად გასაღება, რაც სინამდვილეში არასოდეს ყოფილა. ნოველა იწყება შეტყობინებით, რომ ტრაგიკულად, ხანძრის დროს, დაიღუპა კაპიტანი ფორესტერი, როდესაც ცოლის ძაღლის გადარჩენას ცდილობდა.

როგორც ნოველის შუაგულში გაირკვევა, ის ოფიცინანტის ვაჟი იყო და თვითონ ლუკმა პურს მანქანების რეცხვით შოულობდა, მაგრამ მისი სურვილი ყოფილიყო "ჯენტლმენი" იმდენად ძლიერი იყო და იგი ისე შეიჭრა როლში, რომ მისი ცოლიც კი, რომელმაც ის ჰოსპიტალში გაიყვანა, სადაც მედდად მუშაობდა, მასთან ცხოვრების მრავალი წლის შემდეგ ყველაზე მეტად აფასებდა მის "ჯენტლმენურ" თვისებებს მიუხედავად იმისა, რომ კარგად ხედავდა — მან ის შეირთო მხოლოდ ფულის გამო, რაც საშუალებას აძლევდა ისე ეცხოვრა, რომ არსად ემუშავა. დაიღუპა ისე, როგორც მისი წარმოდგენით უნდა მოქცეულიყო ნამდვილი ჯენტლმენი და სწორედ სიტყვები, რომ ის ნამდვილი, მამაცი ჯენტლმენი იყო, ერთადერთი ნუგეშია მისი ცოლისთვის.

და როგორც ამას ხვდება ბარონი ჰარდი, რომელსაც მოუწია ფორესტერის დაღუპვის შესახებ ცოლისთვის ემცნო: "Like a man who cherishes a vice till it gets a stronghold on him so that he is its helpless slave, he had lied so long that he had come believe his own lie. Bob Forester had pretended for many years to be a gentleman that in the end, forgetting that it was all fake, he had found himself driven to act as in that stupid, conventional brain of his he thought a gentleman must act. No longer knowing the difference between sham and real, he had sacrificed his life to a spurious heroism".

ნოველის მოქმედება ვითარდება დანაკლისიდან (საზოგადოებრივი სტატუსი და სიმდიდრე), მისი ლიკვიდაციის გზით რთული ამოცანის გადაწყვეტამდე, რომლის აზრიც სათუთაა.

სომერსეტ მოემის ნოველა "German Harry" [786: 213-218] დაკავშირებულია ვერძის ნიშნის არქექტიპთან, რომელიც უმდაბლეს ასპექტში გამოვლინდება ველურობით, ცხოველური ძალითა და სიავით, რამაც ადამიანი თვითნებურად შეიძლება მიიყვანოს, და თხის რქის ნიშნის არქექტიპისადმი ქვეცნობიერ მიმართვასთან, რომელიც დაკავშირებულია ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობასთან და იმ განწყობდასთან, რაც მან ადამიანის სულს შეიძლება მოუტანოს.

ეს ნოველა მეზღვაურ გერმან ჰარიზეა, რომელიც საზღვაო კატასტროფაში მოყვა, გადარჩა თავის თხუთმეტ მეგობართან ერთად და

უკაცრიელ კუნძულზე სამი წელი გაატარა. სამი წლის შემდეგ კუნძულს მიადგება გემი, მაგრამ გერმან ჰარი უარს ამბობს ცოცხლად დარჩენილ ოთხ მეზღვაურთან ერთად კუნძულიდან გამგზავრებაზე. მიზეზად ასახელებს, რომ ამ სამი წლის განმავლობაში იმდენი საშინელების მოწმე გახდა, რომ ახლა მხოლოდ ზიზლს გრძობს თანამემამულეების მიმართ და არ სურს მათ საზოგადოებაში დაბრუნება. ის უარს ამბობს მოუთხროს ვინმეს რა მოხდა ამ სამი წლის განმავლობაში და კიდევ თერთმეტი მეზღვაურის ბედზე, რომლებიც მასთან ერთად გადმოსხდნენ კუნძულზე. ნოველის კანძის გახსნას წარმოადგენს მთხრობელის წინასწარმეტყველება მთავარი გმირის კუნძულზე ეული სიკვდილის შესახებ.

მის მიერ განცდილმა მოვლენებმა ისე შეაძრწუნეს ჰარი, რომ მის ერთადერთ საქმიანობად იქცა ჭამა, ხოლო ერთადერთ საზრუნავად – თავისი ძაღლებისა და წიწილების მოვლა. და ბუნებასთან კონტაქტიც კი, რომელსაც ადამიანი შინაგან განწმენდამდე და შემეცნებამდე მიყავს, ვერ შველის მას.

"If what they tell us in books were true his long communication with nature and sea should have taught him many subtle secrets. It hadn't. He was a savage. He was nothing but a narrow, ignorant and cantankerous sea-faring man".

მოქმედება ნოველაში ვითარდება მე-8 ფუნქციიდან – მკვებლობა, 9, 10 11, 12 13, 14 – უარი ახალი ცხოვრების დაწყების შესაძლებლობაზე ფუნქციების გავლით – არსაით.

შემდეგ ერთფაბულიან ნაწარმოებს წარმოადგენს მოთხრობა. მოთხრობის ჟანრის ნაწარმოებებში, გარდა ტექსტისა, დამოუკიდებელ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულებად ჩამოყალიბებული, კარდინალური ფუნქციების თანამიმდევრობისა, აღწერისა და მსჯელობის ცალკეულ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულებად ჩამოყალიბებული ნიშან-თვისებებისა და ინფორმანტების ხარჯზე წარმოებს კატალიზაცია. კატალიზაციის პრინციპი გარკვეული გარემოცვის ფონზე მოქმედების მსჯელობისა და ცალკეულ მოქმედ პირთა ან მოთხრობელის დამოკიდებულების გადმოცემის საშუალებას იძლევა.

ვერძის არქეტიპს, რომელიც თავის უმდაბლეს გამოვლინებაში სიველურითა და ბოროტებით ხასიათდება, შეიძლება მივაკუთვნოთ ედგარ ალან პოს მოთხრობა "King Pest" [824: 76-89].

ეს მოთხრობა შეეხება ორ ღოთობისადმი მიდრეკილ მეზღვაურს, რომლებიც რამდენიმე დუქანში სტუმრობის შემდეგ აღმოაჩინენ,

რომ დასაღვეის ფული აღარა აქვთ. მიუხედავად ამისა, ისინი სვამენ მომღვენო ღუქანში, შებღვე კი გაურბიან გამძვენვარებულ მეპატრონეს. ისინი შეკვიღლებიან მეკუბოვის სახლში, სადაც აღმოაჩენენ ღვინის სარდაფს. მოვლენები ვითარღება შავი ჭირის ეპიდემიის ღროს და სარდაფში ისინი ნახვენ თვით შავი ჭირის მეფეს თავისი ამალით. მხოლოდ მას შებღვე, რაც შავი ჭირის მეფე და მისი გარემოცვა აღ-შფოთღებიან მეზღვაურთა უგვანი გამონათქვამებით და შეეცღებიან ერთ-ერთი მათგანი საყვარელი ღუღის კასრში ჩაახრჩონ, მეორე მეზღვაური – ღვესი – გაქვევით შვეღის თავს. თვით თემა ნადიმისა ჭირის ღროს განეკუთვნება თეგზების არქექტიპს, რომელიც შეესაბამება იმ უსასრულო ქაოსს, რომელიც უნდა დაღაღღეს, რათა მასში გონიერი სიცოცხლე ჩაისახოს.

ეს ნიშანი ასევე შეესაბამება ჰერაკლეს მეთერთმეტე გმირობას – ჰადესში ჩასვალას, საიღანაც მან გამოიყვანა კერბერი – ჰადესის მცველი და თეზევსიც – გათავისუფლებული სუღის სიმბოლო.

პლუტონის საუფლოში შთასვლა – ეს ასევე ადამიანის მიერ თავისი დაცემის წვღომაა, რაც აუცილებელია ახალი ცხოვრების დასაწყებად.

ფაბულურ ხაზს შეესაბამება ფუნქციები: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8ა, 9, 10, 11, 8, 15 – შესავალი ფუნქციიღან – გასვლიღან – დაწყებული, დანაკღისის – დასახული მიზნების მისაღწევაღ საჭირო ძალი-სა და ენერგის არსებობის მიუხედავაღ, რაც ამ შემთხვევაში გამოხატულია დათრობისა და ამგვარად რაიმე ქმეღების განხორციეღების სურვილით, ცხოვრების აზრის ნაკღებობის გაუცნობიერებელი შეგ-რძნებიღან სივრცეში გადაადგიღებაღღე, რაც გამოწვეულია არასწორად დაყენებული ამოცანის შეღვეაღ, თავის გაღარჩენის აუცილებლობით და ახალი ამოცანის ძებნით.

სომერსეტ მოემის მოთხრობაში "წვიმა" [786: 25-83] თეგზების არქექტიპი იხსნება მოცემული ნიშნისა და მისი საწინააღმღვეო, წყღის მეორე ნიშნის, ღრიანკალის დაპირისპირების საფუძველზე. ეს უკანას-ქნელი თავის უმღაღღეს ასპექტში – არაკონტროლირებადი სექსუალური ვნების სახით გამოვლინღება.

ეს მოთხრობა შეეგება ორ ოჯახს – მისიონერ ღვეიდსონებისა და ექიმ მაკფაიღის ოჯახებს, რომღებიც, თითოეული თავისებურად, ადამიანის სამკურნალოდ არიან მოწოღებული (პირველი – სუღის, მე-

ორე სხეულის) და რომელთაც ერთ კონკრეტულ სულს ვერ უშველეს.

აპიისაკენ გემით მოგზაურობისას მათ მოუხდათ წყნარი ოკეანის ერთ-ერთ კუნძულზე შეჩერება. მოგზაურობისას მათ აკავშირებთ არა იმდენად ინტერესების ერთიანობა, რამდენადაც მტრული გრძნობა სხვა მგზავრთა მიმართ, რომლებიც მთელ ღროს თამბაქოს მოსაწევ სალონში ატარებდნენ. კუნძულზე ჩამოსვლა დაემთხვა წვიმების სეზონის დაწყებას და იმ ფაქტს, რომ მეზობლად დასახლდა მის ტომპსონი, რომელიც გემზე მეზღვაურებთან ერთად ცეკვაავდა, ახლა კი სახლში ღებულობდა და მათთან ერთად გრამოფონს უსმენდა.

მისიონერი დევიდსონი, რომლის მოვალეობას ადამიანთა შევლა და მათი ქრისტეს რჯულზე მოქცევა წარმოადგენდა, ყვება თუ როგორ ახერხებდა ამას კუნძულებზე, როგორ აკოტრებდა და შიმშილის ზღვარზე მიჰყავდა ვაჭრები და ადგილობრივი მოსახლეობა, რომლებიც უარყოფდნენ მის მიერ დადგენილი "მორალის" სტანდარტებს. გულმონწყალეობისა და ქრისტიანული სიყვარულის სახელით იგი ამკვიდრებდა საკუთარ ტირანიას, უკრძალავდა ადგილობრივ მოსახლეობას დაეცვათ საკუთარი ტრადიციები და ადამ-წესები, ჯარიმების შიშით თავს ახვევდა მათ საკუთარ შეხედულებებს ყოფაქცევის შესახებ.

როდესაც გაიგო, რომ მის ტომპსონი წარსულში მეძავი იყო, სრულ სასოწარკვეთილებამდე მიიყვანა ქალი. მოითხოვდა, ძველი ცოლების გამო, მის დაბრუნებას სან-ფრანცისკოში და ციხეში გამომწყვდევას, მიუხედავად ამ უკანასკნელის სურვილისა ჩასულიყო სიღნე-იში და იქ ახალი ცხოვრება დაეწყო.

გადაუღებელი წვიმაც უკვე აღარ განასახიერებდა განწმენდის მომტან ციურ ნამს, ის დაუნდობელი და საშინელი იყო, მასში იგრძნობოდა ბუნების პირველყოფილ ძალთა სიავე. "And Dr. Macphail watched the rain. It was beginning to get on his nerves. It was not like our English rain that drops gently on the earth; it was unmerciful and somehow terrible; you felt in it the malignancy of the primitive powers of nature. It did not pour, it flowed. It was like deluge from heaven, and it rattled on the roof of corrugated iron with a steady persistence that was maddening. It seemed to have a fury of its own. And sometimes you felt that you must scream if it did not stop, and then suddenly you felt powerless, as though your bones had suddenly become soft; and you were miserable and hopeless". მაგრამ ასე აგრესიულად ნაქადაგებმა ქრისტიანულმა "მორალმა", რომელიც სინამდვილეში მხოლოდ საკუ-

თარი სექსუალობის განდევნა გამოდგა, მისტერ დევიდსონი თვით-მკვლელობამდე მიიყვანა, ხოლო მის ტომპსონი იმის შეგნებამდე, რომ ყველა მამაკაცი ღორია.

ფუნქციური თვალთახედვით მოცემული მოთხრობა შეიძლება შეუფარდოთ ზღაპრის სვლას – “ბრძოლა”. მოთხრობა შედგება შემდეგი ფუნქციებისაგან: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 12, 13, 14, 16, 17. ბოლო, მე-18 ფუნქცია – გამარჯვება, მოცემულ შემთხვევაში შეცვლილია სრული დამარცხებით – ერთი გმირის სიკვდილითა და მეორის საწყის პოზიციაზე დაბრუნებით.

მოკლე მოთხრობის ჟანრს განეკუთვნება მრავალფაზულიანი ნაწარმოებები, რომლებიც დამოუკიდებელი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულებისაგან ჩამოყალიბებული ორი ან მეტი თანამიმდევრობისაგან შედგება, რომლებიც ორი ან მეტი არქეტიპის გახსნას, ან ერთი არქეტიპის განსხვავებულ გააზრებას ემსახურება.

თევზების არქეტიპის ყვალაზე მკაფიო გახსნას ვხედავთ ო'ჰენ-რის მოთხრობაში "The last Leaf" [814: 178-183]. ეს მოთხრობა ორ მხატვარ ქალიშვილსა და მოხუც მხატვარზეა, რომელმაც მათი მფარველობა იკისრა. და როდესაც ერთ-ერთი მათგანი – ჯონსი, ფილტვების ანთებით ზდება ავად, სწორედ აქ იხსნება მოთხრობის ორი დანარჩენი მთავარი გმირის – სიუსა და ხანშიშესული მხატვრის – თავგანწირული ხასიათი. თითოეული მათგანი თავისებურად ცდილობს შემოაბრუნოს ჯონსი სიცოცხლისაკენ, მიუხედავად მისი ახირებული აზრისა, რომ როდესაც სუროს უკანასკნელი ფოთოლი გასცვივა (შემოდგომა იყო), ისიც მოკვდება. და ჯონსის სიცოცხლის კულმინაციურ მომენტში მოხუცი მხატვარი, რომელიც მთელი სიცოცხლე ელოდა შესაძლებლობას შეექმნა თავისი შედევერი და რომელსაც ესმის, რომ არ არსებობს უფრო დიდი ფასეულობა, ვიდრე ადამიანის სიცოცხლეა, ქმნის შედევერს – საკუთარი სიცოცხლის ფასად, ავდრიან ღამეში კედელზე ხატავს უჭკნობ ფოთოლს, რომელიც ჯონსში აღვივებს სიცოცხლისათვის ბრძოლის ჟინს, რაც მისი გამოჯანმრთელების ერთადერთი გარანტია.

მოთხრობა ორი პარალელური ფაზულური ხაზისაგან შედგება, ურთიერთგადამკვეთი კულმინაციური წერტილებით. ერთ-ერთი მათგანი – ჯონსის ავადმყოფობის ამბავი და მისი მეგობრის სიუს ერთგული სიყვარული მისდამი – შეიცავს არა მარტო თხრობის, არამედ აღწერისა და განსჯის ელემენტებს, მეორე ხაზი – ხანშიშესული მხატ-

ვრის ისტორია მოცემულია უკიდურესად შეკუმშული სახით. აქ მხოლოდ თხრობის ელემენტებია წარმოდგენილი. ვინაიდან, როდესაც აუცილებელია ადამიანმა იმოქმედოს კრიტიკულ მომენტში, ყველაფერი უკანა პლანზე იხვეს, გარდა მისი წარმოდგენებისა სიკეთისა და მოვალეობის შესახებ.

მოკლე მოთხრობის ორი ფაბულური ხაზი შეესაბამება ჯადოსნური ზღაპრის ორ სვლას: თუ (1), სიუს მცდელობა სიცოცხლისაკენ შემოაბრუნოს მეგობარი, შეესაბამება რთულ ამოცანას (ფუნქციები – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 25, 26, 29), მაშინ (2), მხატვარ ბერქმენის ქმედებები, შეესაბამება ბრძოლას (ფუნქციები – 8ა, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19). უკანასკნელ ფუნქციას, განსაცდელის ლიკვიდაციას, მოხუცი მხატვარი საკუთარი სიცოცხლის ფასად ახერხებს.

თევზების საწინააღმდეგო ნიშანს ღრინაკალი წარმოადგენს, რომელიც თავის უმდაბლეს ასპექტში შეესაბამება არაკონტროლირებად სექსუალურ სიყვარულსა და მისწრაფებას ფლობისადმი, ხშირადაც ძალადობისა და საყოველთაოდ მიღებული ქცევის ნორმების დარღვევის ტენდენციას. სწორედ ამ ნიშანთა დაპირისპირებაზეა აგებული მრავალი ლიტერატურული ნაწარმოები.

ღრინაკალის არქეტიპი განსხვავებულ გახსნას პოულობს სომერსეტ მოემის მოთხრობაში "Red" [786: 242-273]. მოთხრობას წრიული აგებულება აქვს და საძი თხრობითი ხაზისაგან შედგება, რომელთაგან ორი პარალელურად ვითარდება. მთავარი გმირი ქალის – სელის ხაზი ცენტრალურ ნაწილში ემთხვევა შკიპერის ხაზს, რომელსაც ახალგაზრდობაში, თმების ფერის გამო, წითური შეარქვეს. წითურისა და სელის სიყვარულის ისტორია წრიული ხაზის – ნელსონის ხაზის კვანძს წარმოადგენს. ნელსონი კუნბულზე ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო ჩამოდის, რომელიც საღი ჰაერის პირობებში უმჯობესდება. სიცოცხლის იმედმიცემული და სელის სილამაზითა და მისი წითურისადმი რომანტიკული სიყვარულით დატყვევებული ნელსონი ეძებს სიყვარულს. ახალგაზრდების უმრავლესობის მსგავსად, რომანტიზმით გატაცებულს, მასაც სურს ასეთივე ლამაზი და თავდავიწყებული სიყვარული. თავისთვის და სელისთვის ახალ სახლსაც კი აშენებს იქ, სადაც ადრე ის ქოხი იდგა, სადაც სელი ასე ბედნიერი იყო წითურთან. მაგრამ მისი ყველა ცდის მიუხედავად სელის მაინც უყვარს წითური, რომელიც მრავალი წლის წინათ მეთევზეთა გემის

კაპიტანმა გაიტაცა და ელოდება მას. როდესაც უკვე დაბერებული წითური, ბოლოს კუნძულზე ბრუნდება, მიუხედავად წარსულში თავისი ულაძაზესი სიყვარულისა, ისინი ვერც კი ცნობენ ერთმანეთს. ეს მომენტი, მოთხრობაში სამივე ფაბულური ხაზის კვანძის გახსნას წარმოადგენს. შკიპერი, მონინახულებს რა იმ ადგილს, სადაც ოდესღაც ასე ბედნიერი იყო, და გულდაწყვეტილი გაიგებს, რომ სელი სხვას ეკუთვნის, ტოვებს კუნძულს; სელი აგრძელებს ნაღვლიან ცხოვრებას კუნძულზე ისე, რომ ვერც კი იცნობს ადამიანს, რომელიც ასე უყვარდა; ნელსონი, შეძრული იმით, რომ სელის სიყვარული ეკუთვნოდა ადამიანს, რომელიც ასე განსხვავდებოდა მის გონებაში წარმოშობილი მშვენიერი ხატისაგან, ასევე გადაწყვეტს კუნძულის დატოვებას.

"Was that the man, who had prevented him from being happy? Was that the man whom Sally had loved all these years and for whom She had waited so desperately? It was grotesque ... He had been cheated... He wondered why he had ever loved her so madly. He had laid at her feet all the treasures of his soul, and she had cared nothing for them. Waste, what a waste! And now when he looked at her, he felt only contempt".

სამივე სელა, ანუ სამი ფაბულური ხაზი აგებულია დანაკლისის აღმოფხვრის, სამწუხაროდ, სამივე შემთხვევაში წარუმატებელი მცდელობით. წითურის ხაზი: ფუნქციები – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 20, 23, 24, 25, გასვლიდან გადაუწყვეტელ რთულ ამოცანამდე. სელის ხაზი: ფუნქციები 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19 – მკვებლობიდან მე-19 ფუნქციამდე უარყოფითი ნიშნით – არალიკვიდირებული განსაცდელი ან დანაკლისი. მთხრობელის ხაზი: ფუნქციები 1, 4, 5, 8a, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 (მოჩვენებითი გამარჯვება), 19, 20, 21, 25, 26, 27, 29 – კუნძულზე ჩამოსვლიდან, სიყვარულის მოპოვების წარუმატებელი მცდელობის გავლით, იმედგაცრუებამდე, რაც ამ შემთხვევაში ტრანსფიგურაციის სახესხვაობას წარმოადგენს.

შემდგომ მრავალფაბულიან ჟანრს წარმოადგენს მოკლე რომანი, რომელიც შედგება დამოუკიდებელ კარდინალურ ფუნქციებად ჩამოყალიბებულ თანამიმდევრობათა ორი ან მეტი რიგისაგან, რომლებიც ერთი ან ურთიერთდაკავშირებული არქეტიპების გახსნას ემსახურება, და ტექსტის განცალკევებულ სტრუქტურულ ერთეულებად ჩამოყალიბებული აღწერის ერთეულებისაგან შემდგარი შემავსებლებისაგან -განმსაზ-

ღვრელები და ინფორმანტები, რომლებიც წარმოადგენენ აღწერის, მსჯელობისა და თავისუფალი თხრობით მოტივებს.

ანტუან ფრანსუა პრევოს (1697-1775) მოკლე რომანი, "კავალერ დე გრიესა და მანონ ლესკოს ისტორია" [369] წარმოადგენს ღრიანკალის ნიშნის არქექტიპის განვითარების მაგალითს მხატვრულ ლიტერატურაში. რომანი იმის დემონსტრაციაა, რომ ყველას არ ძალუძს თავისი ვნებების გადალახვა. ეს პოლანდიელი ღვთისმეტყველის, იანსენის (1585-1635) თეორიაა, რომელიც თანამიმდევრულად უარყოფდა ნების თავისუფლებას და ადამიანის გადარჩენას მხოლოდ ღვთის წყალობას უკავშირებდა. იანსენის მოძღვრების თანახმად, ზეციურ დახმარებას მოკლებული ადამიანი უძლურია ბოროტთან ბრძოლაში. ა. ფ. პრევო ამოდის ვარაუდიდან, რომ ადამიანი იმთავითვე კეთილია.

ესაა ნაწარმოები ახალგაზრდა კაცის შესახებ, რომელიც ამიენის ერთ-ერთ საუკეთესო გვარს მიეკუთვნება და დაჯილდოებულია მრავალი ნიჭითა და სათნოებით. ჩვიდმეტი წლისა ის უკვე ამთავრებს ფილოსოფიურ მეცნიერებათა კურსს ქ. ამიენში და პედაგოგები მას მთელი კოლეჯისათვის სამაგალითოდ თვლიან. ის აკადემიაში ჩასაბარებლად ემზადება, როდესაც წასვლის წინადღეს ხვდება მანონ ლესკოს, რომელსაც მშობლები მონასტერში აგზავნიან, როგორც შემდგომში გაირკვა მანიკერი მიდრეკილებების გამო. კავალერ დე გრიეს სულში ვნებამ იფეთქა, რაც მისთვის საბედისწერო გამოდგა. მან მოიტაცა ქალიშვილი და მასთან ერთად პარიზში გაემგზავრა.

სულ მალე გაირკვა, რომ მანონისათვის ერთადერთ ნამდვილ ვნებას ფული, ფუფუნება და გართობა წარმოადგენს. ამისათვის ის ყველაფერს ჩაიდენს (კუროს არქექტიპი, რომელიც ხასიათდება მატერიალურობითა და გრძობიერებით). შინაარსობრივად თოთოეული ნოველა წარმოადგენს მანონის ღალატის ისტორიას სიმდიდრის მოხვეჭის მიზნით და იმ საჩოთირო სიტუაციების აღწერას, რომლებშიც გმირები ხვდებიან. კავალერი დე გრიე, მანონის სიყვარულით დაბრმავებული, ხედავს მხოლოდ მის სილამაზეს და დადებით თვისებებს და მზადაა ყველაფერ დანარჩენზე თვალი დახუჭოს.

რომანი შედგება თანამიმდევრული ნოველებისაგან, ანუ ჯაჭვიური აგებულება აქვს, როდესაც ყოველი წინა ნოველის კვანძის გახსნა მომდევნო ნოველის კვანძს წარმოადგენს. ესენია: 1. კავალერ დე გრიესა და მანონ ლესკოს გაცნობა, მანონის ღალატი ბატონ დე ბ-სთან, კავალერის შინაპატიმრობა. 2. დე გრიეს ჩარიცხვა სენ-სულპისის სე-

მინარიაში. მანონის კვლავ გამოჩენა, გაქცევა სემინარიიდან, ნაცნობობა მანონის ძმასთან, უხემ და უპატიოსნო ადამიანთან, რომელმაც დე გრიე ბანქოს თაღლითობას აზიარა, რაც მათი მასაზრდოვებელი წყარო გახდა, ახალგაზრდების გაძარცვა მათი მსახურების მიერ, მანონის თანხმობა ბატონ დე გ. მ-სთან კავშირზე, მცდელობა ამ უკანასკნელის მოტყუებისა და გაძარცვისა, დე გრიეს დატუსაღება სენ-ლაზარის ციხეში, ხოლო მანონისა – თავშესაფარში. მათი გაქცევა, რომლის დროსაც დე გრიემ მოკლა ერთ-ერთი მცველი, მანონის ძმის დაღუპვა. 3. მანონის თანხმობა კავშირზე ბატონ დე გ. მ-ს შვილთან, მისი მოტყუების მცდელობა. დე გრიე შატლეს ციხეში ხვდება, მანონი კი კვლავ თავშესაფარში. კავალერ დე გრიეს მამა ეხმარება მას ციხიდან გამოსვლაში, მაგრამ აქვე მოელაპარაკება ბატონ დე გ. მ-ს მანონ ლესკოს ამერიკაში გადასახლების შესახებ. 4. დე გრიეს თანხლებით მანონის ამერიკაში გამგზავრება. მათი მოქცევა რელიგიისაკენ, კანონიერი ქორწინების სურვილი. სინელეს დასახლების გუბერნატორის ძმიშვილის მცდელობა მანონის დასაკუთრებისა, დუელი კავალერ დე გრიესთან, მისი და მანონის გაქცევა, მანონის გარდაცვალება გზაში და კავალერ დე გრიეს გათავისუფლება მისი ვნებისაგან. კავალერ დე გრიეს დაბრუნება საფრანგეთში.

მთელი რომანის განმავლობაში დე გრიეს თან ახლავს მისი ერთგული მეგობარი ტიბერჟი, რომელსაც კავალერი ძირითადად მომხმარებლურად ექცევა, მიმართავს მას მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეს სჭირდება (მარჩბივის არქექტიპი, რომლის ერთ-ერთი გამოვლინებაა ერთგული მეგობრობა).

მნიშვნელოვან როლს კავალერ დე გრიეს ცხოვრებაში თამაშობს მისი მამა – სათნო და გულისხმიერი ადამიანი, რომელსაც ვერაფერი გაუწყვია შვილის საბედისწერო ვნებასთან.

ნაწარმოები იმ ბედისწერის ილუსტრაციაა, რომელიც, ავტორის აზრით, შეიძლება სდევდეს ადამიანს მისი სათნოებისა და მართალი მისწრაფების მიუხედავად. ეს ადამიანის ცხოვრების გარკვეული ეტაპის უარყოფითი ნიშნით გავლის დემონსტრაციაა, მიუხედავად პიროვნების სიკეთისაკენ მისწრაფებისა, რადგანაც ის ვერ ახერხებს დაუმორჩილოს ვნება გონებას.

ამგვარად, კავალერი დე გრიე, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი სიყვარულის ყოველ ეტაპზე განიცდის შემდგომ დეგრადაციას, ახორციელებს ქმედებებს, რომელთაც სხვა შემთხვევაში არ ჩაიდენდა, ბუ-

ნებრივი წესიერებისა და კეთილშობილი წარმოშობიდან გამოძინარე, ვერ ახერხებს გათავისუფლდეს დამლუპველი ვნებისაგან, ამ ვნების მიზნის – მანონ ლესკოს – გარდაცვალებამდე.

ვინაიდან ფაბულური ხაზების განვითარება მანონის ამერიკაში გადასახლებამდე იდენტურია, ჩვენ მხოლოდ პირველი ორი ხაზის ფუნქციებს ჩამოვთვლით. პირველი ფაბულური ხაზის მოქმედება ვითარდება მთხრობელის შეხვედრიდან კავალერ დე გრიესთან, რომელიც ამერიკაში გადასახლებული ტუსალების ჯგუფს მიჰყვება. ფულადი დახმარება ამ უკანასკნელისათვის და მათი ლონდონში განმეორებითი შეხვედრა. ფუნქციები: 8ა, 9, 10, 11, 12, 13, 14 (ჯადოსნურ საშუალებად გვევლინება კავალერ დე გრიესათვის ნაჩუქარი ფული, რომელიც მას საშუალებას აძლევს კვლავ მიუახლოვდეს შეყვარებულს), 15, 20.

მეორე ფაბულური ხაზი ვითარდება კავალერ დე გრიეს გამგზავრებით მშობლიური ქალაქიდან აკადემიაში, სადაც მას სწავლა უნდა გაეგრძელებინა, მანონთან შეხვედრა, რომელთან ერთადაც გარბის, მანონის პირველ დალატამდე და კავალერის შინაპატიმრობა. ფუნქციები: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (მოცემულ შემთხვევაში მთავარი გმირი საკუთარი ანტაგონისტის როლში გვევლინება), 9, 10, 11, 12, 13, 14 (ჯადოსნური საშუალებისა და ძღვენის გამცემის ფუნქციებს ასრულებს მანონი), 15, 17 (დალდასმის ფუნქციას დალატი ასრულებს), 4, 5, 6, 7, 8 (ანტაგონისტი ბატონი დე-ბ), 21, 30.

მოკლე რომანში ძირითადი შინაარსი შესაძლებელია შეესაბამებოდეს ერთ არქეტიპს, ხოლო ფაბულური ხაზის განვითარების შემობრუნების წერტილი – მეორეს. მერი შელის, თანამედროვე მეცნიერული ფანტასტიკის ფუძემდებლის, მოკლე რომანი "ფრანკენშტეინი, ანუ ახალი პრომეთე" იმისი მაგალითია, თუ რა დამანგრეველი შეიძლება იყოს ახლის ძიებითა და აღმოჩენებით გატაცებული ინტელექტი, რომელიც ვერ ახერხებს თავისი ქმედებების შედეგთა წინასწარ განჭვრეტას [870: 45-292] (მარჩბივის არქეტაპი, რომელიც წარმოადგენს დამანგრეველ ინტელექტს).

საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებით გატაცებული რომანის მთავარი გმირი, ვიქტორ ფრანკენშტეინი, შექმნის პომუნკულუსს და თვითონ შეძრწუნდება იმ ურჩხულით, რომელიც შექმნა. მის მიერ შექმნილი ხელოვნური ადამიანი, რომელიც არაბუნებრივად მაღალი და გონივრია, ცდილობს იპოვოს თავისი ადგილი ცხოვრებაში და დაადგინოს

იგივეობა სხვა ადამიანებთან, მაგრამ მხოლოდ ზიზლსა და პანიკას იწვევს. ის სთხოვს ფრანკენშტეინს შეუქმნას მეგობარი ქალი, რათა მარტოდ არ გრძობდეს თავს.

მაგრამ ფრანკენშტეინს ემინია მის მიერ შექმნილი ბოროტების გაძლიერებისა და მხოლოდ ახლა დაფიქრდება თავისი შემოქმედების შედეგებზე. საბოლოოდ ურჩხული შურისძიებაზე გადადის და პირველ რიგში შურისძიებაზე თავისი შემქმნელის, მისი ტანჯვისათვის, მიმართ (ვერძის არქექტიპის უმდაბლესი ასპექტი, ველურობისა და სიავის გამოხატულება). ვიქტორის ძმის უნებური მკვლელობის შემდეგ, რის გამოც დაისაჯა უდანაშაულო გოგონა, ჟუსტინ მორიცი, ურჩხული კლავს ვიქტორის უახლოეს მეგობარს, აგრეთვე მის ცოლს, ელიზაბეტს. დარდისგან კვდება ვიქტორის მამა, ხოლო თვით ვიქტორის სიცოცხლის მიზანი ხდება ურჩხულის მოძებნა და განადგურება.

რომანი ჩვენ წინაშე აყენებს მეცნიერის პასუხისმგებლობის საკითხს მისი ქმნილებისა და მთლიანად შემოქმედების გამო, რომელმაც უკვე მიიყვანა სამყარო განადგურების პირზე.

ნაწარმოების სტრუქტურა წრიულია. მოკლე რომანის ჩარჩოს წარმოადგენს გემის კაპიტანის წერილები დისადმი, რომელმაც ყინულში იპოვა ურჩხულის მადევარი ვიქტორი. რომანი, დამოუკიდებელ ნოველისტურ წყობაში გაშლილი, სამი თხრობითი ხაზისაგან შედგება, რომელთა შემადგენლობაში შედის მსჯელობის ერთეულები და ცალკეული აღწერილობითი აბზაცები. I ხაზი — ეს თვით ურჩხულის შემქმნელის — ვიქტორ ფრანკენშტეინის ხაზია, იწყება თხრობით მისი ოჯახისა და ბავშვობის შესახებ. II ხაზი თვით ურჩხულის ცხოვრების ხაზია. ორივე ხაზისათვის კულმინაციას წარმოადგენს ფრანკენშტეინის უარი შექმნას მეორე ურჩხული. მესამე ხაზს წარმოადგენს მეორე თხრობით ხაზში ჩადგმული ნოველა. ის ფელიქსის ოჯახის ისტორიას მოგვითხრობს, რომლითაც ურჩხული აღფრთოვანებულია და რომელთანაც დაახლოებას ცდილობს, რათა მოიპოვოს მათი სიყვარული და თანაგრძობა, რომელსაც იგი მოკლებულია (თევზის ნიშნის არქექტიპი — ვერ პოულობს რა სიყვარულსა და თანადგომას ადამიანთა მხრიდან, ურჩხული აცნობიერებს, რომ ის ამოვარდნილია იმ სფეროდან, რომელიც ნებისმიერი არსების ცხოვრებას კომფორტულს ხდის და თავის მსგავსებთან შეფარდების საშუალებას აძლევს. ეს მომენტი ნაწარმოების განვითარების შემობრუნების წერტილს წარმოადგენს. სწორედ სიყვარულისა და თანაგრძობის დეფიციტი უბიძგებს ურჩხულს შური

იდიოს თავის შემქმნელზე – ვერძის ნიშნის უმდაბლესი გამოვლინება, რომელიც გამოიხატება ველურობითა და ცხოველური ძალით, არა მარტო სხვებისთვისაა ზიანის მომტანი, არამედ თვითგანადგურებაც ახასიათებს).

თვით ჩადგმული ნოველა წარმოადგენს ფელიქსის მიერ უსამართლოდ ბრალდებული თურქის გადარჩენისა და ამ უკანასკნელის უმადურობისა და ვერაგობის ამბავს, რაც სხვებთან ერთად მაგალითი გახდა ურჩხულის შემდგომი მოქმედებისათვის (ცბიერება და ვერაგობა მარჩბივის უარყოფით თვისებებს წარმოადგენენ ისევე, როგორც ერთგულება ვიქტორის მეგობრის, პენრი კლერვალის სახე – დადებითს).

პირველი ფაბულური ხაზის პირველი სვლის ფუნქციებია: ბუნებრივი ბავშვობის აღწერის შემდეგ, 1, 2, (აკრძალვის სახით გვევლინება მასწავლებლის რჩევა არ დაინტერესდეს ალქიმიით), 3, 4, 5, 6, 8 (ანტაგონისტის როლში წიგნებში მოპოვებული მონაცემები გამოდის), 9, 10, 11, 12, 13 (ქიმიის მასწავლებლის მიერ ვიქტორის დაინტერესების მოწონება), 14 (სიცოცხლის საიდუმლოს გახსნა), 25 (რთული ამოცანა – მიზანია პომუნკულუსის შექმნა), 26, 27, 28 (ბრალმდებელის ფუნქციას თავად ვიქტორი ასრულებს, რომელიც შეძრწუნდა თავის მიერ შექმნილი ურჩხულით). შემდგომი მოქმედება ვითარდება, როგორც მეორე რთული ამოცანის – ვიქტორის მიერ შექმნილი ბოროტების განადგურების გადაწყვეტის მცდელობა, მომდევნო წაგებული ბრძოლებით და ვიქტორის უახლოესი ადამიანების დაღუპვით.

თევზების, კირჩხიბისა და კუროს ნიშნების არქეტიპთა გადაკვეთაზეა აგებული სკოტ ფიტცჯერალდის მოკლე რომანი "The Great Gatsby" [697]. რომანის შემადგენლობაში შედის სამი ფაბულური ხაზი, რომლებიც შეესაბამება რომანის სამ მთავრ მოქმედ გმირს – 1. გეტსბი; 2. ტომ ბუჩანანი, 3. დეიზი, აგრეთვე თავისუფალი თხრობითი მოტივების მნიშვნელოვანი რაოდენობა, რომლებიც გაშლილი დამოუკიდებელი ნოველისტური ანაწყობების მოცულობას ვერ აღწევენ და წარმოქმნიან ორ სასიყვარულო სამკუთხედს: 1. დეიზი – ჯეი გეტსბი – ტომ ბუჩანანი და 2. ტომ ბუჩანანი – მირტლ უილსონი – დეიზი. ამგვარად, რომანის ცენტრალურ შემაკავშირებელ ფიგურას წარმოადგენს არა მთავარი გმირი – გეტსბი, არამედ მისი ანტაგონისტი ტომი, მატერიალური კეთილდღეობის, რომლისთვისაც მას არ უბრძოლია და

რომელიც შემკვიდრებით მიიღო, და, ამ შემთხვევაში, გამარჯვებული ცოცხალი ძალის განსახიერება.

რომანის მთავარ გმირს – გეტსბის – ომიდან დაბრუნების შემდეგ ყოველგვარ მატერიალურ სახსრებს მოკლებულს, შეუყვარდება გოგონა შეძლებული ოჯახიდან – დეიზი, რომელზედაც დაქორწინებას ვერ ახერხებს სიღარიბის გამო. ხოლო როდესაც ხუთი წლის შემდეგ ის ზღაპრული სიმდიდრის პატრონი გახდება და მოისურვებს მთელი თავისი ქონება ფეხქვეშ გაუფინოს დეიზის, ის უკვე ქმარშვილიანი დახვდება (თევზების ნიშნის არქეტიპი – თავგანწირვისა და სიყვარულის ნიშანი). ნებისმიერი ხერხებით მცდარი იდეალისაკენ ლტოლვა ჭეშმარიტი იდეალის მცდართ შეცვლის პირობებში.

მისი სიმდიდრით მოხიბლული დეიზი მზადაა მიატოვოს ქმარი. და მხოლოდ ახლა ესმის გეტსბის მის ხმაში ოქროს მონეტების ჩხრიალი (კუროს ნიშნის არქეტიპი – მატერიალიზმისა და გრძნობადის ნიშანი). მაგრამ დეიზის სკანდალის ეშინია, ის ორპირობს, ღალატობს გეტსბის და თავს შველის, მიემგზავრება თავის ქმართან ერთად მას შემდეგ, რაც გეტსბის მანქანით თავისი ქმრის საყვარელი გაიტანა (კუროს ნიშნის არქეტიპი – მატერიალიზმისა და გრძნობადის ნიშანი) და თავს ახვევს გეტსბის პასუხისმგებლობას შედეგების გამო. დეიზის ქმარი ტომი დაღუპულის ქმარს გეტსბის კვალზე დააყენებს, რასაც შედეგად ამ უკანასკნელის დაღუპვა მოჰყვება. მთელი რომანი იმ დებულებაზეა აგებული, რომ ოქროს კერპის დევნაში ადამიანი ვერ ხედავს რამდენად მცდარია მისი იდეალი და მცდარი იდეალის დევნაში ის ხვდება არა გულწრფელობას, მხარდაჭერას, მეგობრობასა და ერთგულებას, არამედ საპირისპიროს – ღალატს, ანგარებას, დავიწყებას. მისი სიყვარულისა და თავგანწირვის ობიექტი არ გამოდგა ამის ღირსი, მეგობრები, რომლებითაც გავსებული იყო მისი სახლი წვეულებების დროს და რომლებიც მას ზურგს უკან ძრახავდნენ, რადგან შურდათ მისი სიმდიდრისა, დაკრძალვაზედაც კი არ მოდიან. შედეგად ღირსეული და წესიერი ადამიანის ცხოვრება ინგრევა არასწორად აღებული ორიენტირის გამო. ის იღუპება სიყვარულს მოკლებული, რომლის მიღწევასაც ფულით ცდილობდა, მეგობრების გარეშე, რომლებსაც ფულით ვერ შეიძენ, კომპანიონების გარეშე, რომელთაც არ უნდათ არასასურველ გამოძიებაში გარევა. მას შემდეგ დარჩენილი სახლი ღვას ადამიანის ფუჭი მისწრაფებებისა და ამაოების უტყვე მოწმედ.

მთავარი გმირის, გეტსბის ფაბულური ხაზი შედგება ორი სკლისაგან: 1. დანაკლისი და მისი ლიკვიდაცია და 2. წაგებული ბრძოლა.

რომანის ჟანრს მიეკუთვნება ნაწარმოებები, რომლებიც შედგება რამდენიმე თანამიმდევრული კარდინალური ფუნქციისაგან (ანუ ფაბულური ხაზისაგან). რომანისათვის დამახასიათებელია კატალიზაციის ხერხის მაქსიმალური გამოყენება როგორც ცალკეული განსაზღვრებებისა და ინფორმანტების რაოდენობისა და მოცულობისა, რაც ზოგჯერ რომანის ცალკეული თავების ზომას აღწევს, ასევე თავისუფალი თხრობითი მოტივების გაზრდის ხარჯზე, რომლებიც დასრულებულ ფაბულურ ხაზებს არ წარმოადგენენ. კატალიზაციის ხერხის გამოყენება რომანში ასახული მოვლენების მაქსიმალური პანორამული ასახვის საშუალებას იძლევა, რაც, როგორც წესი, შეესაბამება რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებული არქეტიპის გახსნას. თევზებისა და ღრიანკალის დაპირისპირებაზე აგებული შუასაკუნების რომანი "ტრისტანი და იზოლდა" [197: 155-228].

თქმულებები ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულის შესახებ ირლანდიურ და პიქტურ წყაროებში მოიძებნება, შემდგომში შედის არტურის ციკლის ლეგენდებში, მოგვიანებით დამუშავებულია XII – XIII საუკუნეების მრავალი მწერლის მიერ და მთელი რიგი კურტუაზული რომანების საფუძველს წარმოადგენს.

რომანს შუალედური მდგომარეობა უკავია ლეგენდაზე დაფუძნებულ რომანსა და ჯადოსნურ ზღაპარს შორის და მითიდან მხატვრულ ნაწარმოებამდე ამ ლიტერატურული ჟანრის განვითარების დემონსტრირებაა. ჯადოსნურ ზღაპარსა და კურტუაზულ რომანს აერთიანებს ფეერიულობა, სასწაული, როგორც მხატვრული სინამდვილის აუცილებელი ატრიბუტი [603].

მითიდან ზღაპრისაკენ გადასვლისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები მხატვრულ ნაწარმოებზე გადასვლისას კიდევ უფრო ძლიერდება. გრძელდება მითის შემდგომი დესაკრალიზაცია, ქმედებათა მოტივები სულ უფრო პირადულ ხასიათს იძენენ და გამოვლინდებიან მხოლოდ მითოლოგიური არქეტიპების დონეზე, ანუ ქმედებათა სიღრმისეული შინაარსი უკვე დეკოდირებას ექვემდებარება.

მხატვრული ლიტერატურის პირველწყაროსთან – მითთან რომანი დაკავშირებულია მასში გახსნილი არქეტიპების დონეზე. მთავარი გმირის მიერ გამოსაცდელ დავალებათა შესრულება, რაც მისგან ხში-

რად გმირობას მოითხოვს, საშუალებას იძლევა დავაკავშიროთ რომანის შინაარსი სოლარული ტიპის მითებთან, სადაც იკვეთება გმირის პიროვნული "შე"-ს ჩამოყალიბება, მის მიერ სასიცოცხლო ეტაპების – გამოცდების გავლის კვალდაკვალ.

ზოგადად "რომანი ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ" მიეკუთვნება თევზების არქეტიპს – სიყვარულისა და ერთგული მსახურების ნიშანს, თუმცა წარმოადგენს რამდენიმე არქეტიპის გადაკვეთასა და შეხამებას.

ჯადოსნური ზღაპრისაგან განსხვავებით, რომანი მრავალფაზულიანი უანრია, ამიტომ "რომანში ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ" ჯადოსნური ზღაპრის მოდელის შესაბამისად აგებული ფაბულური ხაზების განმეორების გარდა გვაქვს ნოველების მიმდევრობასა და მოქმედ გმირთა ერთიანობაზე დაფუძნებული ჯაჭვისებური წყობა.

რომანის სიუჟეტური ხაზი რთულია და ერთიანდება ერთადერთი მთავარი გმირით და იმ პერიპეტეებით, რომელთა გავლაც მას ბედის წყალობით უხდება. შესაბამისად რომანი აგებულია ჯაჭვური ნოველისტური წყობის პრინციპით, როდესაც წინა ნოველის კვანძის გახსნა მომდევნო აქტის კვანძს წარმოადგენს. 1. ტრისტანის დაბადება, რაც დედის სიკვდილთანაა დაკავშირებული. ტრისტანის მამის, მეფე მელიადუკის, ქორწინება ნანტის ხელმწიფის ქოელის ქალიშვილ ლოონუზე, მშვენიერ, მაგრამ ვერაგ ქალზე, რომელმაც ხელმწიფის სიკვდილის შემდეგ გადაწყვიტა გერის თავიდან მოცილება. ბავშვობიდანვე ტრისტანისათვის მიჩენილი ჰუეერნალი ერთგულად დაყვება გმირს ყველა თავგადასავალში – მარჩბივის ნიშნის არქეტიპი თავის უმაღლეს, ერთგული მეგობრობის, ასპექტში – ანალოგია უძველესი გმირების – კასტორისა და პოლიდეკესის უანგარო მეგობრობასთან, რომელთა პატივსაცემად დაერქვა სახელი თანავარსკვლავედს. 2. ტრისტანის კორნუელსში ჩამოსვლა ბიძასთან, ხელმწიფე მარკთან, და მორქულტთან (ირლანდიის დედოფლის ძმასთან) ბრძოლაში კორნუელსის გათავისუფლება ირლანდიის მეფისადმი ორასწლიანი ხარკისაგან – ტრისტანის I გმირობა და მისი დაჭრა შხამიანი შუბით. ეს გმირობა შეიძლება შევადაროთ ჰერაკლეს პირველ გმირობას და შესაბამისად გამარჯვებას ველურობასა და ბოროტებაზე, თუმცა პატივმოყვარეობის ისრით მოწამვლაც. 3. ტრისტანის ხომალდით გამგზავრება შეუხორცებელი ჭრილობის სამკურნალო საშუალების საძებრად და მისი ირლანდიაში ჩამოსვლა ირლანდიის ხელმწიფესთან, მის ცოლ-

თან, მორქულტის დასთან და მათ ქალიშვილ, მშვენიერ იზოლდასთან, გაწაფულ მკურნალთან, რომელმაც ტრისტანი მისი იარისაგან განკურნა. სიყვარულის სასწაულებრივი ძალით განკურნება თევზების ნიშნის არქტიპია. 4. ტრისტანის (რომელიც ირლანდიაში ტანტრისის სახელით იმალებოდა) ბრძოლა გველემაჰთან, რომელიც ქვეყანას აჩანაგებს. გველემაჰზე გამარჯვება მდებარე "მე"-ზე გამარჯვების მაუწყებელია, ასევე შეესაბამება ჰერაკლეს მერვე გმირობას და სექსუალურ ვნებაზე გამარჯვებას. სენემალ აგერანგერ წითურის პრეტენზია გველემაჰის დამარცხებასა და მშვენიერი იზოლდას ხელზე და ტრისტანის მიერ თავისი გამარჯვების დამტკიცება გველემაჰის მოჭრილი ენის მეშვეობით. 5. ტრისტანის გამოაშკარაება ხმალზე ნაჭდევის მიხედვით, რომლითაც მან მორქულტი მოკლა, მისი განდევნა ირლანდიიდან და ხელმწიფე მარკთან დაბრუნება. 6. სიძულვილი, რომელიც ტრისტანის მიმართ ხელმწიფე მარკის შურის გრძობითაა განპირობებული, ტრისტანის გაგზავნა ირლანდიაში ხელმწიფე მარკისათვის მშვენიერი იზოლდას ხელის სათხოვნელად, იმ იმედით, რომ ტრისტანი დაიღუპება. ქარიშხალი ზღვაზე. ირლანდიაში ჩამოსვლა და გოლიათ ბლოანორის დამარცხება, რომელმაც ირლანდიის მეფე გამოიწვია ორთაბრძოლაში. გმირობა შეესაბამება ჰერაკლეს მეოთხე გმირობას – გოლიათ გერიონის დამარცხებას – პერსონალობის ტრანსფორმაცია ინდივიდუალობაში. ჯილდოდ ტრისტანი, რომელსაც მშვენიერი იზოლდა თვითონ სურს ცოლად, მაგრამ თვლის, რომ ეს ვერაგობა იქნება ხელმწიფე მარკის მიმართ, იზოლდას ხელს ითხოვს თავისი ბიძისათვის. ირლანდიის ხელმწიფე, რომელმაც იცის ტრისტანის კეთილშობილების შესახებ, ატანს მას თავის ქალიშვილს საცოლედ მეფე მარკისათვის ან თავისთვის. 7. იზოლდას დედა ახალ დაქორწინებულთათვის სასიყვარულო სასმელით სავსე თასს ატანს. მაგრამ გზაში ჰუვერნალი და ბრანჟენა შეცდომით სასმელს ტრისტანსა და იზოლდას მიართმევენ, ამით საფუძველს უყრიან მათ საბედისწერო ვნებას. ბედისწერის თემა, რომელიც გმირების მომდევნო ცხოვრებას განსაზღვრავს, ღრიანკალის, არაკონტროლირებადი სექსუალური ვნების ნიშნის, არქტიპია. 8. ბრაჟენას მიერ იზოლდას ჩანაცვლება ქორწილის ღამეს და იზოლდას მცდელობა თავიდან მოიცილოს ბრაჟენა. 9. ოდრეს ხრიკები ტრისტანისა და იზოლდას წინააღმდეგ (მარჩბივის ნიშნის უმდაბლესი გამოვლინება, რაც ხასიათდება შურით, ცილისწამებით, კრიტიკით და სიცრუისადმი განწყობილი ინტელექტით), სცენა დაფნის ხის ქვეშ.

ხელმწიფე მარკის ეჭვიანობის დროებითი მიძინება და ოდრეს განდევ-
ნა. 10. ოდრეს შურისძიება და იზოლდას კოშკში გამოკეტვა, ქალის
ტანსაცმელში გამოწყობილი ტრისტანის შეპარვა იზოლდასთან. ოდრე
თავზე დაადგება შეყვარებულებს. ბარონთა სასამართლო. იზოლდას
კუთროვანებს გადასცემენ, ხოლო ტრისტანს კოცონზე დაწვას მიუსჯი-
ან. ნახტომი და ტრისტანის გადარჩენა (შეესაბამება მშვილდოსნის
მისწრაფებას მოწყდეს მიწიერ პრობლემებს და ამაღლდეს სულიერე-
ბამდე). ჰუვერნალის მიერ იზოლდას გადარჩენა. 11. ტრისტანისა და
იზოლდას ცხოვრება ტყეში ბრძენი ქალწულის კოშკში (თხის რქის
ნიშნის არქეტიპი, შეესაბამება ჰერაკლეს მეოთხე გმირობას – სირ-
ბილში არკადიის ირმის გასწრებას. ტრისტანის ცხოვრება ამ პერიოდ-
ში ნადირობას ეძღვნება. არქეტიპის სიღრმისეული მნიშვნელობა
იხსნება ადამიანის მიერ იმის მოპოვებაში, რასაც მას აძლევს ლაღ
ბუნებასთან კავშირი). ჰუვერნალის თხოვნით ხელმწიფე მარკი ტრის-
ტანს უგზავნის მის ცხენს – ფეხმარდს და ძაღლს მახვილკბილას.
ხელმწიფე მარკი იტაცებს იზოლდას. ტრისტანი დაიჭრება მეფის მსა-
ხურის მოწამლული ისრით. 12. დაჭრილი ტრისტანის გამგზავრება
სამკურნალოდ ბრეტანში, მეფე ქოელის მკურნალობაში დახელოვნე-
ბულ ქალიშვილთან, ქერა იზოლდასთან. ჯანმრთელობის მდგომა-
რეობის გაუმჯობესება და სურვილი დაქორწინდეს მეორე იზოლდაზე,
რაც შეესაბამება სურვილს თავი დააღწიოს დამღუპველ ვნებას, რომე-
ლიც თავისი მანკიერების გამო არღვევს გმირის ცხოვრებას და წინ
ეღობება მის განვითარებას და რასაც თვითონ ტრისტანი აცნობიე-
რებს. ტრისტანის მიერ ბრეტანის მეფის გადარჩენა (ვერძის ნიშნის
არქეტიპი, რომელსაც მართავს მარსი, ნებისყოფისა და იდეალური
ბელადის ხატის პლანეტა. შეესაბამება ჰერაკლეს მესამე გმირობას –
ერთმანეული ტანის დატყვევება. რომანში ტრისტანს ამ ბრძოლისას
ხშირად ადარებენ მგელს, რომელიც ცხვრის ფარას ანადგურებს). კა-
ერდენის, მეორე იზოლდას ძმის მიერ ტრისტანის ნათქვამის არასწო-
რი გაგება და ტრისტანის ქორწინება მეორე იზოლდაზე. ტრისტანმა
ვერ შეიყვარა მეორე იზოლდა (მარჩბივის ნიშნის არქეტიპი ამ შემ-
თხვევაში შეესაბამება ადამიანის ორ ბუნებას, რომელთაც, მარჩბივის
თანავარსკვლავედის ორი მთავარი ვარსკვლავის მსგავსად არ უწერიათ
შეხვედრა. ეს შეესაბამება ადამიანის მიერ, შეგნებულად, ყოფაქცევის
ერთი მოდელის მართებულობის ცნობას და, მეორე მხრივ, ინსტინ-
ქტურ მისწრაფებას მეორისადმი). 13. ტრისტანის ჩამოსვლა მეფე

მარკთან შეშლილის სახით (მერწყულის ნიშნის არქეტიპი, რომელიც მოწოდებულია განწმინდოს ადამიანის ქვეცნობიერი სულიერების წყლებით. შეშლილობის სიმულირება გმირის ქვეცნობიერის "ავგაოს თავლების" სიმბოლოა). ტრისტანის გამგზავრება, მოლაპარაკება იაღ-ქნების ფერის შესახებ. ქვეცნობიერის განწმენდის შეუძლებლობა აღძრავს დასასრულის წინათგონობას. 14. ტრისტანისა და რივალენის მეგობრობა. რივალენის შეყვარებულის გარყოფენას მონახულება. ორთაბრძოლა და გარყოფენას მეუღლის, ბედალისის, მიერ ტრისტანის დაჭრა მოწამლული ბოძალით. რივალენისა და გარყოფენას (დარდისაგან) დაღუპვა. მოცემული ეპიზოდი სრულად არ შეესაბამება ტრისტანის წინანდელ ქცევას და შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მერწყულის უმაღლესი ასპექტიდან (რომელსაც მან ვერ მიაღწია) მის უმაღლეს ასპექტში (აყალბაყალისა და შფოთვის მოთხოვნის) გადასვლა. 15. ტრისტანის ავადმყოფობა მიღებული ჭრილობის გამო. როგორც უკანასკნელი იმედი – შეტყობინება მშვენიერ იზოლდასთან გემთმშენებელ ჟანესის ხელით (თევზების არქეტიპთან დაბრუნება, რომელიც ამ შემთხვევაში შეესაბამება ჰერაკლეს მეთერთმეტე გმირობას – თევზების, სულის სიმბოლოს, გათავისუფლება ჰადესიდან. როგორც უკანასკნელ იმედს ებლაუჭება ტრისტანი იზოლდას, ამ შემთხვევაში იდეალური, ამალღებული სიყვარულის სიმბოლოს, რომელსაც შეუძლია გამოსტაცოს იგი სიკვდილსა და ჯოჯოხეთს). იზოლდა ფარულად მიემგზავრება ტრისტანის გადასარჩენად. ჟენესის ქალიშვილი, ტრისტანის თხოვნით, ყოველდღე მიდის ნავსადგურში გემის დასახვედრად. მეორე იზოლდა გებულობს მშვენიერი იზოლდას მოსალოდნელი ჩამოსვლის შესახებ და ატყობინებს ტრისტანს ჩამოსული გემის შავი აფრების შესახებ, რაც მშვენიერი იზოლდას არჩამოსვლას ნიშნავს. შედეგად ტრისტანის სიკვდილი და ამის შემდეგ მშვენიერი იზოლდას სიკვდილიც. ტრისტანის შიგნულის დამარხვა ბრეტანში და ტრისტანისა და იზოლდას სხეულების კორნუელსში გადასვენება. მეფე მარკის მიერ ტრისტანის წერილის წაკითხვა და იმის შეტყობა, რომ ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარული ჯადოთი იყო გამოწვეული. ნებართვა ტრისტანისა და იზოლდას გვერდიგვერდ დასაფლავების შესახებ. ტრისტანის საფლავზე მშვენიერი კვრინჩის ბუჩქი იზრდება და იზოლდას საფლავს გადასწვდება, აერთიანებს შეყვარებულებს სიკვდილის შემდეგ. ჰუვერნალი, რომელიც ტრისტანის ერთგული თანამგზავ-

რი იყო, ტოვებს მეფე მარკს ცხენთან და ძაღლთან ერთად და მოგვიანებით ლოონუას ხელმწიფე ხდება, ხოლო ბრანეენა – დედოფალი.

რომანი, რომელიც მაღალი შუასაუკუნეების პერიოდს განეკუთვნება, ამავე დროს წარმოადგენს გარდამავალ ფორმას კურტუაზული რომანიდან თანამედროვე რომანისაკენ. რაინდულ რომანთან მას აკავშირებს საბრძოლო სიმამაცე, მოუსყიდავი პატიოსნება, მოცემული სიტყვის, აღთქმის ერთგულება. თუმცა რომანში წინა პლანზე გამოდის რაინდის პირადი მისწრაფება გმირობისა და დიდებისაკენ. გმირობას ჩადიან გულის ქალბატონისა და პირადი მორალური სრულყოფის სახელით. რაინდის საბრძოლო ხელოვნება, მისი სიმამაცე, ძალა და ორგანიზებულობა თავს მხოლოდ საგმირო საქციელის განსორციელებისას იჩენს. "ავანტიურა" აყალიბებს რაინდს, ზრდის მას და ასახელებს. ამიტომ რაინდული რომანების ცენტრალურ მოტივს წარმოადგენს თავგადასავლების ძიება, ეთიკური გზის შერჩევა და მომზადება როგორც სამხედრო, ასევე მორალური თვალსაზრისით. რაც უფრო მაღალია თავგადასავლის ეთიკური შინაარსი, მით მეტი მოთხოვნები წაყენება გმირის ხასიათს [603].

პირადული საწყისი რომანში უკიდურესადაა გაშიშვლებული და, ხშირ შემთხვევაში, გადაიზრდება კონფლიქტში გმირის ინდივიდუალურ მისწრაფებებსა და საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს შორის. ეს რომანს ტრაგიკულ ტონალობას სძენს და გმირების ბედიც წინასწარაა განსაზღვრული. სიყვარულის თემა სიკვდილის თემასთანაა გადაჯაჭვული საყვარელთა საფლავებზე გაზრდილ ხეთა ტოტების მსგავსად. ტრისტანისა და იზოლდას ვნება უგუნურებად წარმოგვიდგება და უბიძგებს მათ ვასალური და ცოლქმრული მოვალეობების გათელვისაკენ. ამის მიზეზად რომანში წარმოგვიდგება შეცდომით დაღეული მომჯადოებელი სასმელი, რომელმაც ერთმანეთისაკენ უბიძგა გმირებს და განსაზღვრა მათი ბედი. იგივე სასმელი, რომანის დასარულს, მათ გამამართლებელ საბუთს წარმოადგენს. ბედისწერა გემზე მირთმეული თასის სახით მათზე ძლიერი აღმოჩნდება და მისი დაძლევის სურვილი არაფერს იწვევს გარდა სიყვარულის ყოვლის დამმარცხებელი ძალის ტრიუმფისა, ძალისა, რომელიც სამარადისოდ აერთიანებს მათ სიკვდილის შემდეგ. წარმოადგენს რა სიყვარულის დუალიზმის დემონსტრირებას, რომანი იმავდროულად მორალური პრინციპების – ქორწინებისა და ვასალური მოვალეობის სიწმინდის – ზეობაა.

მეფე მარკი გარკვეულ დრომდე ცდილობს არ შეამჩნიოს მათი ურთიერთობა. მან იცის სიყვარულის ყოვლის დამთრგუნველი ძალის შესახებ. იტყუებს რა თავს, ცდილობს მოატყუოს თავისი ბარონებიც, რომლებიც შურისძიებას მოითხოვენ. სიყვარულის კოლიზია გადაუჭრელია, მას ვერ გამოასწორებ ვერც წაშებით და ვერც იზოლდას კეთროვანებისათვის გადაცემით. და თუ კურტუაზულ რომანში კონფლიქტი სიყვარულის მძლავრობასა და მის უკანონობას შორის იხსნება, რაინდულ რომანში ეს კონფლიქტი უფრო ღრმავდება.

"რომანში ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ" გმირებს არ ადანაშაულებს არც მეფე მარკი, არც ავტორი. მეფე მარკისა და მეორე იზოლდას ტანჯვა განასახიერებს გადასვლას ფსიქოლოგიზმისაკენ გმირების დახასიათებაში. იგივე ფაქტორები შეუძლებელს ხდიან აღნიშნული რომანის მიკუთვნებას მთლიანად კურტუაზული ან რაინდული რომანისათვის. მხატვრული ლიტერატურის სათავეებთან – მითთან, რომანი დაკავშირებულია მასში გახსნილი არქეტიპების დონეზე. რომანის გმირის მიერ სხვადასხვა განსაცდელის დაძლევა, რაც ხშირად მისგან გმირობას მოითხოვს, საშუალებას იძლევა რომანის შინაარსი დაუკავშიროთ სოლარული ტიპის მითებს, რომლებიც გმირის "მე"-ს ფორმირების გამოხატულებაა ცხოვრებისეული ეტაპების გავლისას.

მითები და ლეგენდები პარადიგმების სახით გადმოსცემდნენ ყველა შესაძლებელ ხატს, რომელთა მიბაძვითაც ხორციელდება დედამიწაზე ადამიანის ყოველი ქმედება. თვით მითის სილამაზე ზოგჯერ არ იძლევა საშუალებას მის მიღმა დაინახოთ მითში ასახული კონკრეტული ცხოვრებისეული სიტუაცია. ამგვარად, ლეგენდა ტრისტანის შესახებ სრულად შეესაბამება მითს ფაეთონის შესახებ და ასახავს ადამიანისათვის მზის ღვთაების გზით სვლის სირთულეს.

როგორც ჯადოსნურ ზღაპარში, ასევე "რომანში ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ" აღინიშნება ვ. პროპის მიერ გამოყოფილი ყველა ფუნქცია, რომლებიც სხვადასხვა კომბინაციით მეორდება განხვავებული სველებისათვის. მოცემული ფუნქციების რომანის მოქმედებასთან შესაბამისობის აღწერა მისი შინაარსის გადმოცემის ტოლფასი იქნება, ამიტომ ჩამოვთვლით მხოლოდ პირველი ორი ფაბულური ხაზის ფუნქციებს, რაც, ჩვენი აზრით, სრულიად საკმარისია მათი და ჯადოსნური ზღაპრის სველების აგებულების ანალოგიურობის წარმოსაჩენად. შესავალი ნაწილი: ფუნქციები – 1, 4, 5, 9, 10, 11 (ტრისტანის და-

ბადებიდან კორნუელსში გამგზავრებამდე). მეორე სვლა (ანუ ფაბულური ხაზი): 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 (რაინდად კურთხევა და ღვთისმშობლის ტაძარში ლოცვა), 15, 16 (მოწამლული შუბით დაჭრა), 17 (ტრისტანის ხმლის ნამტვრევი მორქულტის თავის ქალაში რჩება), 18, 19, 20. მოქმედება ვითარდება მორქულტის მორიგი ხარკის ასაკრეფად კორნუელსში ჩამოსვლიდან. ამას მოსდევს: რაინდის საბრძოლველად გამოწვევა, ბიძის, მეფე მარკის მიერ ტრისტანის რაინდად კურთხევა, ტრისტანის მოწამლული შუბით დაჭრა, ტრისტანის ორთაბრძოლაში გამარჯვება.

მესამე სვლა: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20 (გამგზავრების გადაწყვეტილება). მოქმედება ვითარდება ტრისტანის შეუხორცებელი ჭრილობისაგან განკურნების მიზნით ირლანდიაში ჩამოსვლიდან მშვენიერ იზოლდას მიერ მის განკურნებამდე. ტრისტანის სურვილი გაემგზავროს ირლანდიიდან, სადაც ის შეიძლება იცნოს დედოფალმა, მის მიერ მოკლული მორქულდის დამ. დანარჩენი ფაბულური ხაზების განვითარება შეესაბამება ან "ბრძოლას", ან "რთულ ამოცანას".

რომანში შესაძლებელია ჯადოსნური ზღაპრის სხვა კომპონენტების მონახვა: ესაა ჯადოსნური სასიყვარულო სასმელიც და ჯადოსნური თვისებებით დაჯილდოებული მეგობარი ცხოველებიც.

მითებისათვის, ასევე ზღაპრისა და მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი სვლათა მსგავსი გამეორება, ჩვენი აზრით, იმითაა განპირობებული, რომ დანაკლისი, რთული ამოცანა და ბრძოლა, რომელთა ნაირსახეობას შეიძლება წარმოადგენდეს როგორც ცალკეული სურვილები და მისწრაფებები (დანაკლისი), ასევე სხვადასხვა ყოფითი წინააღმდეგობების გადალახვა ან ლიკვიდაცია (ბრძოლა), წარმოადგენენ წონასწორობის მდგომარეობიდან ჩამოსვლისა და მოქმედების ძირითად სტიმულებს, რაც ფაბულური ხაზის საფუძველად მყოფ ფუნქციათა თანამიმდევრობას წარმოადგენს.

ყოფით რომანებში შესაძლებელია აღწერილი იყოს ადამიანის ცხოვრების მთელი ციკლი, მთავარი გმირის მიერ ზოდიაქოს ყველა სახლის გავლა. ასეთებია, მაგალითად, ჯონ გოლსუორსის რომანი "ფორსაიტების საგა", თომას მანის რომანი "ბუდენბროკები", ჩარლზ დიკენსის რომანი "დევიდ კოპერფილდის ცხოვრება, მის მიერ მონათხრობი". ლიტერატურაში ყველაზე იშვიათ მაგალითს წარმოადგენს გმირის მიერ ზოდიაქოს სახლების ნეიტრალური გავლა. ამგვარი გავლა აღწერილია ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებში "კაცია, ადამიანი?!"

[40]. რომანი აღწერს ლუარსაბ თათქარიძისა და მისი ცოლის კნენა დარეჯანის წყნარ ცხოვრებას, მოვლენების გარეშე, ის არც ავია, არც კეთილის მომტანია ვისმესთვის, ცოლ-ქმარს არაფერი აინტერესებს საკუთარი ჩაკეტილი სამყაროს გარდა, არაფრისკენ მიისწრაფიან, გარდა სასიცოცხლო მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებისა. ერთადერთ პრობლემას უშვილობა წარმოადგენს. თხრობის შემადგენელ ერთადერთ არქეტიპს, ცოლ-ქმრის ქორწინებიდან მათ გარდაცვალებამდე, წარმოადგენს თევზების ნიშანი, რომელიც გამოვლინდება ურთიერთსიყვარულში, ურთიერთპატივისცემასა და ერთმანეთზე ზრუნვაში. ამ სიტუაციაში რომანის ავტორს კითხვა ებადება – რატომ მოდის ადამიანი ამქვეყნად და რატომ მიდის? როგორია მისი დანიშნულება დედამიწაზე?

თუმცა რომანის თემა შეიძლება გახდეს ადამიანის ცხოვრების ცალკეული მონაკვეთი, რომელიც შეიცავს მხოლოდ ცალკეულ ეტაპებს (სახლებს) და რომელიც, ავტორის აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ გმირის ხასიათის ფორმირებისა და ცხოვრები გზის განსაზღვრისათვის. ასეთი რომანის მაგალითს წარმოადგენს ჯეიმს ჯოისის რომანი "მხატვრის პორტრეტი ყმაწვილობაში" [737: 220-441].

რომანის საწყისი თავები შეესაბამება ზოლოაქოს იმ ნიშანთა არქეტიპებს, რომელთა გავლაც ადამიანს ბავშვობაში უხდება. ასე მაგალითად, პირველ თავში საუბარი ენება გმირის ცხოვრების პირველ სამ ეტაპს (სახლს). ესაა მოგონება ყრბობის შესახებ, ოჯახის ზრუნვა ბავშვის კეთილდღეობასა და მისთვის კარგი განათლების მიცემაზე, ასევე პირველი სასკოლო მოგონებები. ცალკეული ეპიზოდები აწყობილია დამოუკიდებელი ნოველისტური ანაწყობების სახით. ესენია: 1. მოგონება იმის შესახებ, თუ როგორ ჩააგდეს საპირფარეშოს ღრმულში, რის შემდეგაც ის ლაზარეთში ხვდება; 2. მოგონება პირველი შობის დღესასწაულის შესახებ მოზრდილებთან ერთად; 3. ამბავი გატეხილი სათვალეების შესახებ, რომელთა გამო სტივენნი უსამართლოდ დაისაჯა (მას ხელებზე სახაზავს ურტყამდნენ), რის შემდეგაც ის მიდის რექტორთან თავისი უდანაშაულობის დასამტკიცებლად.

მეორე თავი მთლიანად შეეხება მეოთხე სახლისათვის დამახასიათებელი მოვლენების აღწერას – ესაა ოჯახი, ოჯახური კერა, ახალგაზრდად ჩამოყალიბება, სიყვარული. ამ თავში მოთხრობილია სტივენის მამის გაკოტრების შესახებ და ოჯახის დუბლინში გადაბარება.

მიუხედავად სიძნელეებისა ოჯახი ცდილობს სტივენსს მაქსიმალურად კარგი განათლება მისცეს. ამავე დროს ორგანიზმის ზრდა და განვითარება მასში სიყვარულის მოთხოვნილებას იწვევს. სიყვარულის ობიექტის ძიება (მერსედესი) მას საროსკიპოების კვარტალში მიიყვანს (ჩნდება ღრიანკალის ნიშანი).

თუ გმირის გარეგნული ცხოვრებისეული მოვლენები შეესაბამება ზოლიაქოს ცალკეულ სახლებს, რომლებიც ზოგადად შეეფარდება ადამიანის ცხოვრების გარკვეულ ეტაპებს, შინაგანი ცხოვრების მოვლენების შეფარდება გარკვეულ ნიშნებთან შესაძლებელია მხოლოდ თითოეული ნიშნის სიღრმისეული მნიშვნელობის, ადამიანის შინაგანი ფორმირების ეტაპებთან შეფარდების საფუძველზე.

ასე, რომანის შესამე თავი მთლიანად შეესაბამება მერწყულის ნიშანს, რომლის სულიერი წყლები წმინდენ ადამიანის ქვეცნობიერს. ესაა სტივენის მიერ თავისი ქმედებების მანკიერების გააზრება და იმავდროულად იმის შეგრძნებაც, რომ ცოდვა ჯერ კიდევ არ შეეხო მისი სულის სიწმინდეს. "A cold lucid indifference reigned in his soul. At his first violent sin he had felt a wave of vitality pass out of him and had feared to find his body or his soul maimed by the excess. Instead the vital wave had carried him on its bosom out of himself and back again when it recedeed: and no part of the body or soul had been maimed but a dark peace had been established between them. The chaos in which his ardour extinguished it-self was a cold indifferent knowledge of himself."
"[737]

ამ დროს სტივენის გონება ქალწული მარიამის წმინდა სახისკენაა მიპყრობილი. "If ever he was impelled to cast sin from him and to repent the impulse that moved him was the wish to be her knight. If ever his soul, re-entering her dwelling shyly after the frenzy of the body's lust had spent itself, was turned towards her whose emblem is the morning star, bright and musical, telling of heaven and infusing peace..." [737].

ეს პერიოდი თანხვედება იმ კოლეჯის მფარველის, სადაც სტივენი სწავლობს, წმინდა ფრანცისკ ქსავერის დღესასწაულს. ამ დროს ქადაგებენ სიკვდილისა და საშინელი სამსჯავროს შესახებ, ამპარტაუნების ცოდვის შესახებ, რომელმაც გამოიწვია ლუციფერისა და ციური ლაშქრის მესამედის დაცემა. ქადაგებებმა ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინეს სტივენის გონებაზე, აზრებში ამოტივტივდა მისი ბავშვური სიყვარულის – ემას ნათელი სახე და უწყვეტი წვიმა, რომელიც წალკაჰავს ყველა ცოდვას და განწმენდს დედამიწას. სტივენი აღსარებაზე

მიდის, რომლის შემდეგაც იმედი აქვს, რომ მისთვის მაღლმოსილი, ბედნიერი და უმწიკვლო ცხოვრება დაიწყება (თევზების ნიშანია არქეტაიპი, როგორც იდეალისაკენ სწრაფვა).

მეოთხე თავში მოთხრობილია, თუ როგორ ცდილობს სტივენნი ძველ ცოდვათა გამოსყიდვას, სწავლაში მისი წარმატებების, თვითგანდგომისა და გამუდმებული ლოცვის შესახებ, რაც შეამჩნიეს კიდევ იეზუიტთა კოლეჯში და სტივენს სამღვდელო წოდების მიღება შესთავაზეს.

აქ სტივენის წინაშე დგება მისი ცხოვრების მთავარი არჩევანის საკითხი – ემსახუროს სულიერებას თუ იაროს სანსარის გზით. მაგრამ შეამბოხე სულის ახალგაზრდისათვის ცხოვრება ფერადოვანი და მიმზიდველობით სავსეა, ქვეცნობიერად ელტვის მის შეცნობას, დამოუკიდებლად, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილი გზით სვლას. ამის მიმანიშნებელია სტივენის გვარი – დედალოსი – ლეგენდარული ათენელი მხატვრის, მოქანდაკისა და ხუროთმოძღვრის სახელი, რომელმაც კრეტაზე ცნობილი ლაბირინთი ააგო, საიდანაც თავის დაღწევა შეუძლებელი იყო და სადაც მინოსმა თავისი ცოლის პასიფაეს შვილი საშინელი მინოტავროსი, ურჩხული ადამიანის სხეულითა და ხარის თავით, დაამწყვდია. მინოსი არ უშვებდა დედალოსს, რომელმაც თავის დაღწევისა და თავისუფლების მოპოვების მიზნით თავისთვის და თავისი შვილის იკაროსისათვის ცვილისა და ბუმბულისაგან ოთხი ფრთა დაამზადა [226: 179-181, 339, 256: 214, 441-442, 869: 214-215, 944: ტ.1:363]. "სიმბოლური მინიშნება ადამიანის შეცდომებზე ჩადებულია თვით ლაბირინთის საძირკველში. ის წარმოდგენს ტვინის ხვეულების, როგორც ადამიანის საკუთარი აზრების ინსტრუმენტის გამოსახულებას, სადაც ამ აზრების მატარებელი შეიძლება დაიკარგოს კიდევ" [556: 2-54].

ასევე სტივენ დედალოსი, გრძნობს რა საკუთარ ძალას და ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ მოწოდებას, სურს გაფრინდეს მზისკენ საკუთარი ფრთებით. ტყუილად კი არა აქვს რომანს წამძვარებული ეპიგრაფად პწკარები ოვიდიუსის "მეტამოროფოზებიდან": "Et ignotas animum dimittit in artes" (უცნობი ხელობისაკენ მიილტვის სული). ეს მშვილდოსნის არქეტაიპის გამოვლინებაა, რომელიც გამოიხატება ცხოვრების აზრის ძიებაში, საკუთარი ადგილის დამკვიდრებაში, რელიგიური და ფილოსოფიური განჯისაკენ მიდრეკილებაში.

მშვილდოსნის ნიშნის გავლა შეესაბამება სტივენის გადაწყვეტილებას მიატოვოს კოლეჯი და შევიდეს უნივერსიტეტში.

მეხუთე თავი ეძღვნება უნივერსიტეტში სწავლას. ეს მეგობრებთან სილამაზის ბუნებაზე, ამაღლებულზე, ტრაგიკულზე, თანაგრძნობასა და ჭეშმარიტებაზე კამათის პერიოდია. მიუხედავად შინაგანი ამბოხისა, მთავარ არგუმენტად კამათის დროს მისთვის რჩება მითითება წმინდა მამის თომა აქვინელის გამონათქვამებზე. სტივენის ძიება ჯერ გაურკვეველი ხასიათისაა, ესაა სურვილი დაწეროს ნაშრომი ესთეტიკის საკითხებზე, ღმერთის უარყოფა, რამაც დედასთან კონფლიქტი გამოიწვია, წრფელი სიყვარულის ძიება (ემასთან დაბრუნება) და გადაწყვეტილება დატოვოს სახლი და გაემართოს ნამდვილი ბედის საძებნელად. "Welcome, o life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race".

და მაინც, როდესაც ჩემოდნები უკვე ჩალაგებულია, მეამბოხე სული უფალს მიმართავს როგორც ერთადერთ რეალურ საყრდენს და ერთადერთ მიზანს, რომლისკენაც შეიძლება მიისწრაფოდეს "Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead" [737: 441].

რომანის პირველი თავის სვლები (ეპიზოდი, როდესაც სტივენი საპირფარეოს ღრმულში ჩააგდეს და ამბავი გატეხილი სათვალეების შესახებ) შეიძლება შევეუფარდოთ სვლებს მავნებლობიდან ან დანაკლისიდან მის ლიკვიდაციამდე. მოქმედება მეორე თავში ვითარდება დანაკლისიდან – დაკარგული უმანკობა – მისი კვლავ დაბრუნების მცდელობამდე, როგორც ედემის ბაღის ანუ უმანკობის მდგომარეობის აღდგენისა, რასაც სული ბავშვობაში განიცდის და რაც ჩვენ ყველა დროთა განმავლობაში ვლავამავთ. შემდგომი მოქმედება შეიძლება აღვიქვათ, როგორც იმ რთული ამოცანის ძებნა, რომლის გადაწყვეტაც გმირს სურს თავისი ცხოვრების განმავლობაში.

ბრწყინვალე ნიმუშს, თუ სადამდე შეიძლება მიიყვანოს ადამიანი მისმა გონებამ და რომ მისი განწმენდა მხოლოდ სულიერ წყლებსა და თავგანწირულ სიყვარულს შეუძლია, მსოფლიო ლიტერატურაში წარმოადგენს ფ. მ. დოსტოევსკის რომანი "დანაშაული და სასჯელი" [148].

დასაწყისშივე არასწორია დასკვნა, რომელსაც რომანის მთავარი გმირი როდიონ რასკოლნიკოვი აკეთებს ადამიანთა განსხვავებულობის შესახებ: " ..ადამიანები, ბუნების კანონის ძალით, ზოგადად ორ ჯგუფად იყოფიან, უმდაბლესები (ჩვეულებრივნი), ანუ ასე ვთქვათ, მასა-
266

ლა, რომელნიც მხოლოდ თავისივე მსგავსთა ჩასახვისათვის არიან მოწოდებული, და საკუთრივ ადამიანები, ანუ ისინი, ვისაც ნიჭისა თუ ტალანტის წყალობით შეუძლიათ თქვან ახალი სიტყვა .. პირველი თანრიგი, ანუ მასალა, ზოგადად, თავისი ბუნებით კონსერვატორები არიან, დარბაისლები, ცხოვრობენ მორჩილად და მოსწონთ მორჩილება .. მეორე თანრიგი, ყველა არღვევს კანონს, დამანგრეველნი, ან ამისა-კენ მიდრეკილნი, გააჩნია მონაცემებს. ამ ადამიანთა დანაშაული, რა თქმა უნდა, შეფარდებითია და მრავალწახნაგოვანი. უფრო ხშირად მეტად მრავალფეროვან განცხადებებში მოითხოვენ არსებულის დანგრევას უკეთესი მომავლის სახელით. მაგრამ თუ დასჭირდა თავისი იდეისათვის თუნდაც გვაშზე, სისხლზე გადაბიჯება, მას შინაგანდ, ჩემი აზრით, შეუძლია თავს უფლება მისცეს გადააბიჯოს სისხლს, თუმცა გააჩნია იდეას და მის მოცულობას, ეს გაითვალისწინეთ"

ნაპოლეონის მაგალითზე ის ხელავს, რომ ნამდვილ მბრძანებელს ყველაფრის უფლება აქვს და მასვე, სიკვდილის შემდეგ, კერპებს უგებენ.

როდესაც გადაწყვეტს, რომ შეიძლება "სინდისის წინაშე სისხლისღვრის დაშვება", რასკოლნიკოვი ცდილობს წარმოიდგინოს, რამდენი კარგი საქმისა და წამოწყების განხორციელება შეიძლება მოხუცი მევახშის ფულით, რამდენი ადამიანის დაყენება სწორ გზაზე, ათეულობით ოჯახი გადარჩენილი სილატაკეს, განადგურებას, დაღუპვას, გარყვნილებას, ვენერიულ საავადმყოფოებს და ყველაფერი ეს მისი ფულით. "მოკალი ის და აიღე მისი ფული, რათა შემდგომ, მათი დახმარებით, მიუძღვნა შენი თავი მთელი კაცობრიობისა და საერთო საქმის სამსახურს". მთავარ საკითხს რასკოლნიკოვისთვის წარმოადგენს საკუთარი ადგილის განსაზღვრა ადამიანთა, მის მიერვე ჩამოყალიბებულ, გრადაციასში – "შეეძლებ გადავბიჯო, თუ ვერა! გავებედავ, დავიხარო და ავიღო, თუ ვერა? ცხოველი ვარ მოცახცახე, თუ მაქვს უფლება ..". მაგრამ როდესაც მოკლა აღენა ივანოვნა და მისი სრულიად უდანაშაულო და, ღიზავეტა ივანოვნა, რასკოლნიკოვს იმის ძალაც არ ეყო, რომ მოპარული ნივთებისა და ფულისათვის დაეხედა. მკვლევლობის შემდეგ განვითარებული ციებ-ცხელებიდან იწყება რასკოლნიკოვის სინდისის ქენჯნა, როდესაც ის იტანჯება ჩაღვნილი დანაშაულის გამო და ამავე დროს არ სურს ცნოს თავისი თეორიის მცდარობა. გონებით მას არ ესმის, თუ რატომ "სადაგელი, ბოროტი, ყოვლად უმაჟნისი მევახშე დედაბრის, რომელიც ღარიბებს სისხლსა სწოვდა" მკვლევლობა

დანაშაულად უნდა ითვლებოდეს, მაშინ როდესაც ის გარშემო ხედავს ღირსეული ადამიანების ამდენ მწუხარებას, ტანჯვასა და უბედურებას, რაც მათი სილატაკითაა გამოწვეული, და თვითონაც მზადაა გაიღოს უკანასკნელი რაც კი გააჩნია მათი ხვედრის შესამსუბუქებლად. დიდხანს იტანჯება რასკოლნიკოვი თავისი არასწორი დასკვნით, რომ, როგორც ეტყობა, არ მიეკუთვნება იმ ადამიანთა კატეგორიას, რომელთაც "უფლება აქვთ".

რასკოლნიკოვის მიერ ქვეცნობიერად მკვლელობის, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა დანაშაულის, ცოდვად აღიარებას იგი სონეჩკა მარმელადოვასთან მიჰყავს, რომელმაც ასევე გადააბიჯა დაშვებულს თავისი ოჯახის გადასარჩენად. გააცნობიერა რა "ჯოჯოხეთის" სიღრმე, სადაც ის ჩადენილმა დანაშაულმა ჩანთქა, და გამოსავლის ძიებაში სწორედ ამ "დაკარგულ" სულს მიმართა მხარდაჭერისათვის, ვინაიდან ესმის, რომ ის, ასევე დამნაშავე, ადვილად გაუგებს და ნაკლები უფლებაც ექნება განსაჯოს. სწორედ სონეჩკას სთხოვს წაუკითხოს სახარებიდან ნაწყვეტი ლაზარეს აღდგინების შესახებ, რომლის მსგავსადაც სურს აღსდგეს სულიერ საწყისთან ზიარების გზით, და სწორედ სონეჩკასთან იღებს ჯვარს თავის გოლგოთაზე ასასვლელად – აღიარებს მის მიერ ჩადენილ დანაშაულს და მზადაა დაისაჯოს.

რომანი რვა ფაბულური ხაზისაგან შედგება, რაც იმ ფონის პანორამული წარმოდგენის საშუალებას გვაძლევს, რომელზედაც ვითარდება მთავარი ხაზის – რასკოლნიკოვის ხაზის – მოქმედება. სონეჩკა მარმელადოვას ხაზი მთელი რომანისათვის წრიულ ხაზს წარმოადგენს. სონეჩკას შესახებ რასკოლნიკოვი გებულობს პირველ თავში მისი მამისაგან და მისდამი, კატორღაში მასთან ერთად წამოსულისადმი, სიყვარული ნაწარმოების ეპილოგში ააღორძინებს მას ახალი ცხოვრებისათვის.

დანარჩენი ფაბულური ხაზები, რომელთა გამოყოფაც შესაძლებელია მოქმედ პირთა მიხედვით და რომლებიც, როგორც მინიმუმი, გაშლილია დამოუკიდებელ ნოველისტურ წარმონაქმნებამდე, ვითარდება ძირითადი ხაზის პარალელურად. ესენია: 3. მარმელადოვის სიცოცხლისა და სიკვდილის ამბავი; 4. მისი ცოლის, კატერინა ივანოვნას ცხოვრების ამბავი; 5. რასკოლნიკოვის დის ავლოტია რომანოვნას – ამბავი; 6. რასკოლნიკოვის მეგობრის, რაზუმიხინის ამბავი კვანძის გახსნისას თანხვდება ავლოტია რომანოვნას ისტორიას, რომელთანაც საბოლოოდ თავის ცხოვრებას აკავშირებს 7. სვიდრიგაილოვის ამბავი,

რომელიც ცდილობდა ბიწიერი კავშირი დაემყარებინა ავლოტია რომანოვნასთან და როდესაც მიხვდა, რომ მიზანს ვერ მიაღწევდა, თავი მოიკლა. მანამდე მატერიალურად უზრუნველყო დაობლებული მარშალადოვის შვილები და თექვსმეტი წლის გოგონა, რომელსაც ხელი სთხოვა, ხოლო მშობლები დათანხმდნენ უკიდურესი სიღარიბის გამო. 8. ავლოტია რომანოვნას პირველი საქმროს – პეტრე ლუეინის ამბავი, რომელიც მზად იყო საკუთარი მიზნის მისაღწევად ადამიანი დაეღუპა.

ძირითადი ფაბულური ხაზების გარდა, რომანი მნიშვნელოვანი რაოდენობით შეიცავს თავისუფალ თხრობით მოტივებს, აღწერისა და მსჯელობის ერთეულებს. ეს უკანასკნელნი, როგორც ყველა ფსიქოლოგიურ ნაწარმოებში, მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ და ცალკეული ტექსტის შემადგენელი ერთეულების კომპლექსებშია გაერთიანებული.

სემანტიკური თვალთახედვით რომანი მიეკუთვნება რამდენიმე არქეტიპის შეხამებას. რომანის მთავარი ხაზი – როდიონ რასკოლნიკოვის ხაზი – პირველ რიგში განეკუთვნება მარჩბივის ნიშნის არქეტიპს, გამოვლინდება ორი ასპექტით: ა) ეს, ამ ნიშნის შესაბამისი, პერაკლეს მერვე გმობობაა ნგრევისაკენ მიდრეკილი ინტელექტის დამორჩილება და ბ) ანალოგია წარსულის გმობების – კასტორისა და პოლიდეკესის უანგარო მეგობრობა (პოლიდეკესის როლში რომანში გამოდის რაზუმინინი, რომლის თავგანწირული მეგობრობა მრავალჯერ იხსნის რასკოლნიკოს).

მეორე მხრივ, ესაა თევზების ნიშნის არქეტიპი, რომელიც შეესატყვისება პერაკლეს მეთერთმეტე გმობობას. მოცემულ შემთხვევაში თევზების ნიშანი წარმოადგენს იმ ქაოსს, ქვეცნობიერისა და წყვლადის სამყაროს, ჰადესს, საიდანაც პერაკლეს თევზის (სული) გამოჭყავს სინათლისა და ცნობიერისაკენ.

ორი სხვა არქეტიპი – მერწყულის არქეტიპი, რომლის სულიერი წყლები მოედინება, რათა განწმინდოს ადამიანის ქვეცნობიერი, და თევზების ნიშნის არქეტიპი, თავის უმაღლეს ასპექტში ადამიანებისადმი სიყვარულის სიმბოლო, გამოვლინდება თავგანწირვაში, რაც ზოგადად დამახასიათებელია ამ ნიშნის ქვეშ განვითარებული ქრისტიანობისათვის, – რომანში წარმოადგენს მთავარი გმობის სულიერი განწმენდისა და ახალი ცხოვრების დაწყების სიმბოლოს.

ნაწარმოების სხვა ფაბულური ხაზების მოქმედება ავებულია ღრიანკალისა და თევზების ნიშნების დაპირისპირებაზე. თავის უმდაბ-

ლეს ასპექტში ღრიანკალი განასახიერებს ვნებას, რომელიც შესაძლებელია გარდაისახოს ფლობის დაუოკებელ წყურვილში, ეჭვიანობასა და ძალადობისაკენ მიდრეკილებაში. ეს პეტრე ლუეინისა და არკადი სვიდრიგაილოვის ხაზებია. ეს უკანასკნელი, გააცნობიერებს რა ძალადობის უაზრობას და რადგანაც ვერ პოულობს ძალას ამალღდეს ინსტინქტებით ცხოვრებაზე, ბოლოს, თვითმკვლელობის წინ, მაინც ცდილობს საქველმოქმედო საქმეთა ჩადენას.

სონეჩკა მარმელადოვას, კატერინა მარმელადოვასა და ავლოტია რასკოლნიკოვას ხაზები განეკუთვნება თევზების ნიშნის არქეტიპის უმაღლეს ასპექტს, რომელიც ხასიათდება სიყვარულით ახლობლისადმი და თავგანწირვით, რაც თითოეულ მათგანში თავისებურად გამოვლინდება.

ოჯახის მამის, მარმელადოვის ხაზი წარმოადგენს ადამიანის მიერ სახლთან, კერასთან, ბავშვებთან და მათზე ზრუნვასთან, შემოქმედებით საქმიანობასთან, სისუფთავესთან ყველა გამოვლინებაში და ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული კირჩხიბის, ლომისა და ქალწულის სახლების წარუმატებელ გავლას. ამას სემიონ მარმელადოვი შინაგან კონფლიქტთან, საკუთარი თავითა და მთლიანად ცხოვრებით დაუკმაყოფილებლობასთან, ღოთობასა და საბოლოოდ ცხენის ფლოქვების ქვეშ სიკვდილთან მიჰყავს, რაც ცხოვრების შეუბრალებელი სვლის სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ.

რომანი ინტერესს წარმოადგენს მასში შემავალი ფუნქციების თვალთახედვით. რომანს ორსვლიანი სტრუქტურა გააჩნია, სადაც პირველ სვლას შეესაბამება ფუნქციები დანაკლისიდან მის ლიკვიდაციამდე, ბრძოლის ჩათვლით (ამ შემთხვევაში, მკვლელობა), ხოლო მეორე სვლას – რთული ამოცანა (შეცდომით არჩეული გზის გაცნობიერება). თუ აგებულებით რომანი სრულად შეესატყვისება ჯადოსნურ ზღაპარს, სვლების დასახელების ჩათვლით, თავისი შინაარსით ის მითს უფრო შეესაბამება [71].

პირველი სვლის ფუნქციები – 1 (სასწავლებლად პეტერბურგში წასვლა), 2, 3 (აკრძალვა და მისი დარღვევა ხდება მორალური კანონის ქვეცნობიერ დონეზე დარღვევის შედეგად), 4, 5 (ანტაგონისტი როლში თვით გმირი, როდიონ რასკოლნიკოვი გვევლინება, რომელიც დაზვერვის მიზნით მიდის ალენა ივანოვნასთან სიტუაციის გასარკვევად), 6 (ხრიკი – როდიონ რასკოლნიკოვი პირობას იძლევა კვლავ დაბრუნდეს რამოდენიმე დღეში და მოიტანოს ვერცხლის პორტსიგა-

რი), 7 (ხელშეწყობის ფუნქციას ასრულებს როგორც თვით ალენა ივანოვნა, რომელმაც დაუჯერა საწყალ სტუდენტს, ასევე ამ უნაკანსკენელის მიერ ქუჩაში ყურმოკრული საუბარი მეშჩანინსა და ლიზავეტა ივანოვნას შორის, საიდანაც ის გებულობს, როდის არ იქნება სახლში ეს უკანასკნელი), 8 (დანაშაულის იარაღის დანაკლისი), 9 (შუამდგომლობა – მეეზოვე, რომლის ნაჯახის ალებაც მას სურს, არ აღმოჩნდება თავის ოთახში, რაც აადვილებს მდგომარეობას), 10, 11 (წინააღმდეგობის დაწყება, გასვლა – სვლა ალენა ივანოვნას სახლამდე), 12 (“ძღვენის გამცემის” ფუნქცია – ალენა ივანოვნა რასკოლნიკოს კარებს გაუღებს), 13 (გმირის რეაქცია – აწოდებს მას შეხვეულ ნივთს), 16 (ბრძოლა – მკვლელობა), 17 (დაღდასმა – სისხლი იატაკსა და ფეხსაცმელზე), 18 (“გამარჯვება” – დედაბრის სიკვდილი და მისი გასაღებების მონახვა), 19 (დანაკლისის ლიკვიდაცია – მევახშის ფულისა და ნივთების მონახვა), 6 (ფანდი – ლიზავეტა ივანოვნას მოულოდნელი დაბრუნება), 16 (ბრძოლა – მეორე მკვლელობა), 6 (ფანდი – “მოულოდნელი სტუმრის” მოსვლა), 7 (ხელშეწყობა – თავს გასცემს კარის დაკეტვით), 10 (წინააღმდეგობის დაწყება – ცდილობს ქვემოთ ჩასვლას მოსულთა დროებითი არყოფნისას), 11 (გამგზავრება – ბინიდან გასვლა), 12 (ძღვენის გამცემის ფუნქცია – გზაზე ხედება ცარიელი და კარებგამოღებული ბინა, სადაც მანამდე მღებავეები მუშაობდნენ), 13 (გმირის რეაქცია – იძალება ბინაში), 14 (გადარჩენის საშუალებით მომარაგება – ალენა ივანოვნასთან მოსულები ამასობაში მისი ბინისაკებ გაემართნენ), 15 (გადაადგილება სივრცეში – დანაშაულის ადგილიდან შეუმჩნეველად წასვლა), 20 (დაბრუნება – როდიონ რასკოლნიკოვი შეუმჩნეველად ბრუნდება თავის ბინაში).

ენტონი ბერჯესის რომანი “მექანიკური ფორთოხალი” [632], ავტორის მიერ დაწერილი როგორც საკუთარი ოჯახური ტრაგედიის გააზრება, სვამს საკითხს ადამიანის ცხოვრების ფუნდამენტური პრობლემის – თავისუფალი ნებისა და ადამიანის მიერ სიკეთესა და ბოროტს შორის არჩევანის შესახებ, ამ არჩევანის გავლენაზე მთელს მის შემდგომ ცხოვრებაზე, აგრეთვე მის ურთიერთობაზე საზოგადოებასთან, რომელიც რეაგირებს (ხშირად თავდაცვის მიზნით) ცალკეული ადამიანის არჩევანზე.

იყო ღმერთის მსგავსი – ეს სურვილი ადამიანში თვით ღმერთის მიერაა ჩადებული, რომელმაც შექმნა ის თავის ხატად და სახედ. რომანის მთავარ გმირში, ალექსში, ეს სურვილი იღვიძებს მშვენიერი

მუსიკის (ძირითადად ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის) გავლენით, რომელიც, როგორც მაღალი ხელოვნების ნებისმიერი სხვა ნიმუში, მოწოდებულია ზემოქმედება მოახდინოს ადამიანის სულზე, გააკეთილშობილოს ის და გარემოს სილამაზესთან ერთად (შეადარე დოსტოევსკის) გადაარჩინოს სამყარო. მაგრამ ღმერთის ატრიბუტებიდან ალექსისათვის, მისი ნორჩი ასაკისა და, შესაძლებელია, არასაკმარისი განვითარების გამო, ნაცნობი და გასაგებია მხოლოდ მისი ყოვლადსიძლიერე და თავის თავში, როგორც ადამიანში, რომელსაც ჯერ არ მოუნახავს თავისი ადგილი ცხოვრებაში, არც თავისი დანიშნულება თუ მაღალი მისწრაფება, ის ხედავს მხოლოდ ამ თვისების ანარეკლს სისასტიკის, ფიზიკური ძალისა და ძალადობის სახით თავის მსგავსთა მიმართ.

“...Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power.”

“რაც შეეხება მუსიკას, ის სწორედ ყველაფერს ამძაფრებდა ჩემში, მაგრძობინებდა თავს ღმერთის სწორად, რომელიც მზადაა ელვა და მეხი სტყორცნოს, ტანჯოს kis და vekov, რომლებიც ქვითინებენ – ჰა-ჰა-ჰა – ჩემს უსაზღვრო გამგებლობაში” [632: 13].

ადამიანის ინდივიდუალური ცხოვრებისა და ამ ცხოვრების მაკორდინირებელი, გარკვეული რელიგიური ტრადიციის რიტუალების შესატყვისობაზე დაფუძნებული საკუთარი დანიშნულების გაუცნობიერებლობას ადამიანი სრულ დაბნეულობამდე და დედამიწაზე თავისი ადგილის გაურკვევლობამდე, გაცნობიერებული რიტუალებისა და ქმედებების ცრუ და გამოგონილით შეცვლამდე, საკუთარი ‘მე’-ს უსარგებლო ძიებამდე და ქცევის სხვადასხვა ანომალიებამდე მიჰყავს, რაზეც ის იძულებულია პასუხი აგოს ცხოვრების მომდევნო ეტაპებზე.

სწორედ ასეთია რომანის დასაწყისი: “What’s going to be then, eh? There was me? that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim. Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening, a flip dark chill winter bastard through dry. The Korova Milkbar was a milk-plus mesto, and you may, O my brothers, have forgotten what these mestos were like, things changing so skorry these days and everybody very quick to forget, newspapers not being read much either. Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for

selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you could peet it with vellocet or synthemese or drenchrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow fifteen minutes admiring Bog And All His Holy Angels and Saints in your left shoe with lights bursting all over your mozg. Or you could peet milk with knives in it, as we used to say, and this would sharpen you up and make you ready for a bit of dirty twenty-to-one, and that was what we were peeting this evening I'm starting off the story with."

თუ ცხოვრებისეულ გამოცდებს ჰერაკლე ოლიმპოზე აპყავთ, ღმერთების კრებულში, ალექსის 12 "გმობრა" თუ უმსგავსობა (1. წიგნებით ხელში, ხანშიშესული ადამიანის ცემა; 2. მალაზიების მფლობელებზე თავდასხმა; 3. ლოთის ცემა; 4. ჩხუბი ბილიბოსთან და მის მეგობრებთან; 5. მანქანის გატაცება და ცხოველების გასრესა; 6. ოპერაცია "დაუპატიუებელი სტუმრები", მასპინძელთა ცემითა და გაუპატიურებით; 7. გატაცებული მანქანის მდინარეში გადაგდება; 8. მეგობარ თემის შეურაცხყოფა; 9. მუსიკალურ მალაზიაში შეხვედრილი გოგონების გაუპატიურება; 10. ჩხუბი მეგობრებთან; 11. კატებიანი დედაბრის გაძარცვა და მკვლელობა; 12. მეგობრების ურთიერთლაღატი) მას მოახვედრებს ჯოჯოხეთში, ანუ ციხეში, ჯოჯოხეთის მიწიერ ექვივალენტში, მიწაზე ცოდილი სულების იზოლაციის ადგილზე.

თუმცა თავისთავად "ჯოჯოხეთში" ყოფნა ვერ გადაარჩენს ან გააკეთილშობილებს ადამიანს, ვერ აიძულებს შეგნებულად აირჩიოს სიკეთე ბოროტების ნაცვლად და დაუბრუნოს იგი სრულყოფილ ცხოვრებას. რაც დასტურდება მორიგი ჩხუბით ციხეში და კიდევ ერთი მკვლელობით, რომელიც ალექსმა ჩაიდინა. აუცილებელია გარეშე ბიძგი. ასე, ბერძნულ მითოლოგიაში ჰერაკლეს გამოჰყავს თეზევსი (გათავისუფლებული სულის სიმბოლო) ჰადესიდან. ალექსის შემთხვევაში საკუთარი ქვეცნობიერის "ჯოჯოხეთიდან" გამოყვანას ცდილობენ ექიმები, რომლებიც ატარებენ მასზე ექსპერიმენტს ლუდოვიკოს ვაქცინის გამოყენებით, თრგუნავენ მასში თავისუფალ ნებას და ძალდატანებით იწვევენ ზიზღს სისასტიკისადმი. მშვენიერი მუსიკის თანხლებით მას უჩვენებენ ფილმებს, რომლებშიც წარმოდგენილია სისასტიკის საშინელებანი. თვით მუსიკისა და სისასტიკის სცენების შეუსაბამობა ალექსში პროტესტის გრძნობას იწვევს და შედეგად გვეკლინება ის, რასაც ექიმები ესწრაფოდნენ – ბოროტების ჩადენის უნარის დაკარგვა, მაგ-

რამ არა თავისუფალი არჩევანის, არამედ გარედან შთაგონებული გა-
უცნობიერებელი ზიზლის შედეგად.

ექსპერიმენტის დამთავრების შემდეგ ექიმები გამოწერენ ალექს
ციხის საავადმყოფოდან და აქ ის შეეჯახება ექოს ფენომენს (კიდევ
ერთი არქექტივი), რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანის ქმედებათა
შედეგები მას ექოსავით ეწევა. ჩადენილი ძალადობის ზემოქმედებას
ალექსი ჯერ კიდევ ციხის საავადმყოფოში შეიგრძნობს. ძალადობით,
უკვე მის მიმართ, ამოწმებენ მის გამოჯანმრთელებას და უუნარობას
უპასუხოს ბოროტებით გარე სამყაროს ბოროტებაზე. 1. მას ურტყამს
ციხის ზღამხედველი; 2. ექსპერიმენტის წარმატებას ამოწმებენ ცემა-
ტყეპითა და აბურად აგდებით. ამასთან, მაყურებლები იცინიან და ხა-
ლისობენ, რადგან ალექსს პასუხის გაცემა არ შეუძლია. 3. მას, რო-
გორც საზოგადოებისათვის, დამნაშავეობასთან ბრძოლის წარმატებული
ექსპერიმენტის შედეგს, თავისი მიზნებისათვის იყენებს მთავრობა; 4.
მასზე უარს ამბობენ მშობლები და ართმევენ სახლს; 5. ბიბლიოთეკა-
ში, სხვათა დახმარებით, მას სცემს ყოფილი მსხვერპლი; 6. ყოფილი
მეგობარი თემი და მტერი ბილიბოი, ორივე პოლიციელები გახდნენ და
ერთად სცემენ ალექსს; 7. "მექანიკური ფორთოხლის" ავტორი, ალექ-
სის ყოფილი მსხვერპლი, რომლის სახლშიც ალექსი თავშესაფარს
ეძებს, ცდილობს გამოიყენოს ის თავისი პოლიტიკური მიზნებისათვის.
და აქ ფარდა ეხდება ავტორის ფარისევლობას, რომელიც წიგნის და-
საწყისში წერს: "ეს მცდელობა, თავს მოახვიონ ადამიანს, არსებას
ბუნებრივსა და კეთილს, მთელი თავისი არსით ღვთის ბაგეებისაკენ
მიმართულს, თავს მოახვიონ კანონები და დადგენილებები, რომლებიც
მხოლოდ მექანიზმების სამყაროსთვისაა დამახასიათებელი, მაიძულებს
ხელში ავიღო კალამი, ჩემი ერთადერთი იარაღი ..."; " – The attempt
to impose upon man, a creature of growth and capable of sweetness, to
ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to
impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation,
against this I raise my sword-pen –"; 8. მაგრამ ალექსში მეუღლის სიკ-
ვდილის მიზეზის ბუნდოვანი შეცნობა მას სურვილს აღუძრავს გაგლი-
ჯოს ეს უკანასკნელი; 9. ალექსი თვითმკვლელობამდე მიჰყავთ, აიძუ-
ლებენ რა უსმინოს მუსიკას, რომელსაც ის ახლა ვეღარ იტანს, ვი-
ნაიდან მუსიკა როგორც თავისუფალი სულის აღტკინების სიმბოლო
მისი თავისუფლებას მოკლებული სულისათვის უკვე მიუღებელია; 10.
საავადმყოფოში შინაგან საქმეთა მინისტრის მოსვლა, რომელსაც სურს
გამოიყენოს ალექსი მთავრობის ოპოზიციასთან ბრძოლაში; 11. სათავე-

ებთან დაბრუნება – მეგობრების ახალი ჯგუფი, რომლებიც მას არ აკმაყოფილებენ და კვლავ ცდილობენ წაართვან ლიდერობის უფლება; 12. ახალი მეგობრები დასცინიან ჩვილის პორტრეტის გამო, რომელიც ალექსმა გაზეთიდან ამოჭრა და მასში ჩასახული ახალი საწყისის სიმბოლოდ ატარებდა.

თავისი ქცევის ბიწიერების ქვეცნობიერი შეგრძნება მულამ თან სდევს ალექსს. ის ხშირად წარმოიდგენს თავს რომაელ ჯარისკაცად, რომელიც ქრისტეს ჯვარცმას ესწრებოდა და მის სხეულში ლურსმნებსაც კი არჭობდა, ვინაიდან მორალური კანონის მცნება, რომლის აღსრულების თვალსაჩინო დემონსტრირებას ახდენს ქრისტე, როგორც განსახიერებული ლოგოსი, იმთავითვეა ჩადებული თითოეულ ადამიანში.

იგივე აისახება რომანის ენაში, რომელიც, როგორც ალექსის მთელი ცხოვრება, ორი შრისაგან შედგება – ბუნებრივი განვითარების, ჭეშმარიტი იდეალებისა და ფასეულობებისადმი მისწრაფების გადმოსაცემად რომანში გამოყენებულია ინგლისური ენა. ჭეშმარიტი ფასეულობების ცრუ ფასეულობებით შეცვლის ამსახველი, მისი ანომალური “გმირობებისათვის” კი გამოყენებულია ხელოვნური ენა nadsad – არსებითად შესაბამისი რუსული სიტყვების ინგლისური ტრანსკრიფცია, რაც რომანში წარმოადგენს საბჭოთა კავშირს, როგორც ძალადობის აპარატის სიმბოლოს, სადაც ასევე ჭეშმარიტი ფასეულობები ცრუ ფასეულობებმა შეცვალეს. ისევე როგორც ჯეიმს ჯოისი, ენტონი ბერჯესიც კათოლიკური კოლეჯის მოწაფე იყო და საკმაოდ კარგად იცნობდა რელიგიურ სიმბოლიკას, რათა გაცნობიერებულად გამოეყენებინა ის საკუთარ ნაწარმოებებში.

და მხოლოდ როდესაც ალექსს თვითონ გაუჩნდება ზიზლი თავისი წარსული ცხოვრებისადმი, ბარში გაურკვეველი წარმოშობის კოქტილებით, რომლებიც ახალი "თავგადასავლები"-სკენ უბიძგებდნენ, იწყება მისი აღორძინება ახალი ცხოვრებისათვის არა როგორც "მექანიკური ფორთოხლისა", არამედ როგორც დამოუკიდებელი პიროვნებისა.

კაფეში ყოფილ მეგობართან და მის ცოლთან შეხვედრისას განცვიფრდება, რომ ჩვეულებრივი ადამიანური ყოფა მისაწვდომია ადამიანისათვის მისი წარსულით. მასაც სურს გვერდით ჰყავდეს ლამაზი ქალიშვილი. მასაც სურს ღმერთის მსგავსად შექმნას რამე, დახელოს და თქვას, რომ ეს კარგია, მაგრამ ვინაიდან არ იცის მასში გაღვიძებული

კეთილი საწყისის გამოყენების სფერო, მას ჰგონია, რომ ეს ქმნილება უნდა იყოს ბავშვი, მისი ვაჟი, რომლითაც სიამაყის სურვილი უკვე წინასწარ გააჩნია.

რომანის ძირითად არქეტიპს ვერძის ნიშნის არქეტიპი წარმოადგენს, პირველი ნიშანი ზოდიაქოს წრეში და ადამიანის ბუნებაში უმდაბლესი თვისებების – ველურობისა და ბოროტების – სიმბოლო, რაზედაც ადამიანი უნდა ამაღლდეს, რათა მოემზადოს თავგანწირვისთვის და სიკეთის მარცვლების გასაღვივებლად, რამაც საშუალება უნდა მისცეს თავისი განვითარების შემდეგ საფეხურზე გადავიდეს.

ბოროტისა და კეთილის სუბიექტური შეფასება ახალგაზრდა ჭბაუკში ობიექტურობამდე უნდა ამაღლდეს, რათა მან აღიაროს მათი აბსოლუტური ღირებულება.

და მხოლოდ მაშინ ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიის დასასრული (რომლის ძირითადი იდეაა გზა ბნელიდან სინათლისაკენ და ვაგნერის სიტყვებით – "ნათელის სამეფოს" წინ უძღვის "ბრწყინის დაფდაფები"), რომელიც დაწერილია შილერის ოდის "სიხარულის" სიტყვებზე, ღვთის განზრახვისა და მისი სახელით შემქმნელის თანახმად აუღერდება.

რომანი იმის დემონსტრაციაა, თუ რამდენად დამღუპველია ადამიანის ქმედება, რომელიც არ ხელმძღვანელობს გარშემომყოფი ადამიანების სიყვარულით და სიკეთისადმი მსახურების სურვილით. მთლიანად რომანი ტოტალიტარული სახელმწიფოს ალეგორიას წარმოადგენს, რომელიც ადამიანთა თავისუფალი ნების დათრგუნვას ცდილობს.

რაც შეეხება ცალკეული პიროვნების გამოვლენის ასეთი დასაწყისის მიზეზებს, ენტონი ბორჯესი, როგორც მრავლის მნახველი ადამიანი, თავის რომანში წარმოგვიდგენს რა ყველას, არც ერთ მათგანზე არ აკეთებს აქცენტს, რაც მისი უდავო სიბრძნის ნიშანია. "ღიახ, ღიახ, სწორედ ესაა, სიყმაწვილე მარადია, ო, ღიახ! და კიდევ, სიყმაწვილეში შენ მხოლოდ ცხოველივითა ხარ, უფრო სწორად რაღაც სათამაშოსავით, ყოველ ნაბიჯზე რომ იყიდება – რაღაც თუნუქის ადამიანით, შიგნით ზაბბარით, რომელსაც გასაღებით დაქოქავ – ღრ-ღრ-ღრ, და ისიც ამოდრავდება, თითქოს თავისით, ჯანდაბას. მაგრამ ის მხოლოდ სწორ ხაზზე დადის და ყოველგვარ vetshi ეჯახება – ბაც, ბაც, თანაც თუ ამოდრავდა, ვერაფრით ვერ გაჩერდება. ყმაწვილობაში ყოველი ჩვენთაგანი ასეთ malenkuyu მექანიკურ shtuchku წააგავს".

მაგრამ კითხვა: რატომ? უპასუხოდაა დარჩენილი.

ძალადობის სხვადასხვა სახე დამოკიდებულია შესაბამისი გაუცნობიერებელი მოტივაციების სხვადასხვაობაზე, რადგან მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ჩვენთვის ნათელია ქცევის გაუცნობიერებელი დინამიკა, ჩვენ შეგვიძლია გავივით თვით ქცევა, მისი ფესვები, მიმართულება და ენერგია, რომლითაც ისაა დამუხტული [499].

ძალადობა რამდენიმე სახით შეიძლება იყოს წარმოდგენული: 1. თამაშისმიერი ძალადობა, რომელიც გამოიყენება უფრო საკუთარი მოქნილობის დემონსტრირების მიზნით და არა ნგრევის მიზნით, როდესაც ის განპირობებულია სიძულვილით ან დესტრუქციულობით; 2. რეაქტიული ძალადობა, რომელიც გამოვლინდება სიცოცხლის, თავისუფლების, ღირსების, აგრეთვე საკუთარი ან სხვისი ქონების დაცვის მიზნით; 3. რეაქტიული ტიპის ძალადობა, რომელიც აღმოცენდება ფრუსტრაციისას, თუ დაუკმაყოფილებელი რჩება რომელიმე სურვილი ან მოთხოვნილება, და რომელიც მსგავსია შურის ან ეჭვიანობის ნიადაგზე აღმოცენებული მტრობისა; 4. ძალადობა შურისძიებით გამოწვეული. შურისძიების მოტივი უკუპროპორციულია ჯგუფის ან ცალკეული ინდივიდის პროდუქტიულობისა.

პროდუქტიულად მცხოვრები ადამიანი სულ ან თითქმის სულ აღარ საჭიროებს შურისძიებას. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მას ავიწროებენ, შეურაცხყოფენ ან დაჭრიან, ის თავისი ცხოვრების პროდუქტიულობის წყალობით ადვილად ივიწყებს, რაც წარსულში შეემთხვა. პრიმიტიულ ჯგუფში ბატონობს იმდენად ინტენსიური ნარცისიზმი, რომ ჯგუფის წევრების თავის თავზე წარმოდგენის უმნიშვნელო დისკრედიტაციაც კი დამლუპველად მოქმედებს მათზე და უცილობლად იწვევს ძლიერ მტრობას; 5. ძალადობა, გამოწვეული რწმენის შერყევით, ხშირად აღმოცენდება ბავშვის ცხოვრებაში. ბავშვის ნდობა შეიძლება მიმართული იყოს როგორც მშობლების, ასევე ახლო ნათესავის ან ახლობელი პირისადმი, აგრეთვე ის შეიძლება გამოხატული იყოს როგორც ღმერთის რწმენა. ამ რწმენის შერყევისას ირღვევა სიცოცხლის რწმენაც, სიცოცხლისადმი ნდობა. ამ დროს გადამწყვეტია ერთი განსაკუთრებული იმედის გაცრუების სიმძიმე და სიმწარე. ხშირად თავის სასოწარკვეთას, ცხოვრების რწმენის დაკარგვას ადამიანი გადალახავს ამქვეყნიურ ფასეულობათა – ფულის, ძალაუფლების ან პრესტიჟის – დევნაში. სიცოცხლისადმი ნდობასა და სიყვარულში იმედის გაცრუება ადამიანს ცინიკოსად და გამანადგურებლად აქცევს. სასოწარკვეთა დესტრუქციულია; იმედის გაცრუება სიცოცხლის სიძულ-

ვილს იწვევს; 6. კომპენსატორული ძალადობა იმპოტენტ ადამიანში პროდუქტიული საქმიანობის ჩანაცვლებას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში გადაწყვეტია ის, რომ ადამიანი ვერ იტანს აბსოლუტურ პასიურობას. ეს აიძულებას მას გარდაქმნას და შეცვალოს სამყარო და არა მარტო გარდაიქმნას ან შეიცვალოს თვითონ. საკუთარი ძალების ამგვარი გამოყენება პოტენციას წარმოადგენს (სექსუალური პოტენცია ამ პოტენციის მხოლოდ განსაკუთრებული ფორმაა). თუ ადამიანი სისუსტის, შიშის, არაკომპეტენტურობის ან რაიმე ამდაგვარის გამო უძლურია იმოქმედოს, თუ იმპოტენტურია, ის იტანჯება. ეს ტანჯვა იმპოტენციის გამო იწვევს შინაგანი წონასწორობის დარღვევას და ადამიანს არ შეუძლია სრულ უსუსურობასთან შეგუება ისე, რომ არ შეცვალოს ქმედუნარიანობის აღდგენა. ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენს რომელიმე, ძალაუფლების მქონე პიროვნებისადმი ან ჯგუფისადმი დაქვემდებარება და საკუთარი თავის იდენტიფიკაცია მათთან. სხვის ცხოვრებასთან ასეთი სიმბოლური თანაზიარობის წყალობით ადამიანი იძენს დამოუკიდებელი საქმიანობის ილუზიას, მაშინ როდესაც სინამდვილეში ის ემორჩილება სხვებს, ვინც მოქმედებს, და მათი ნაწილი ხდება. სხვა შესაძლებლობაა – როდესაც ადამიანი ნგრევის უნარს იყენებს.

სიცოცხლის შემოქმედება ნიშნავს საკუთარი სტატუსის ტრანსცენდირებას შემოქმედ არსებად. სიცოცხლის ნგრევა ასევე ტრანსცენდირებაა და პასიურობის აუტანელი ტანჯვისაგან განთავისუფლება. სიცოცხლის შემოქმედება მოითხოვს გარკვეული თვისებების არსებობას, რომლებიც იმპოტენტ ადამიანს არ გააჩნია. სიცოცხლის ნგრევა მხოლოდ ერთს მოითხოვს: ძალადობას. იმპოტენტს სჭირდება მხოლოდ რევოლუერი, დანა ან ფიზიკური ძალა და იგი შეძლებს სიცოცხლის ტრანსცენდირებას, გაანადგურებს მას სხვაში ან საკუთარ თავში. კომპენსატორული ძალადობა სხვა არაფერია, თუ არა იმპოტენციაში დაბუღებული და მისი მაკომპენსირებელი ძალადობა. ადამიანს, რომელსაც არა შეუძლია შემოქმედება, სურვილი აქვს დაანგრეოს. ვინაიდან ის ან ქმნის, ან ანგრევს, ის ტრანსცენდირებს თავის როლს მხოლოდ შემოქმედების გზით. 7. კომპენსატორულ ძალადობასთან ახლო კავშირშია მისწრაფება მთლიანად და აბსოლუტურად დაუქვემდებაროს საკუთარ კონტროლს ცოცხალი არსება, ადამიანი იქნება ეს თუ ცხოველი. ეს მისწრაფება საღიზმის არსს წარმოადგენს. მისი ყველა ფორმა, რომელთაც შეგვიძლია დავაკვირდეთ, გამოავლენს არსე-

ბით იმპულსს მთლიანად დაუპირჩილოს საკუთარ ნებას სხვა ადამიანი, გახადოს ის საკუთარი ნების უსუსურ ობიექტად, გახდეს მისი ღმერთი და ჰქონდეს საშუალება გაუკეთოს მას ის, რაცა სურს. საღიზმის მიზანია გადააქციოს ადამიანი ნივთად, ცოცხალი – უსიცოცხლოდ, ვინაიდან ცოცხალი სრული და აბსოლუტური მორჩილებისას კარგავს სიცოცხლის არსებით თვისებას – თავისუფლებას. ადამიანი ფლობს დამანგრეველი და საღისტური ძალადობის პოტენციალს, რამეთუ ადამიანია და არა ნივთი და უნდა შეეცადოს დაანგრიოს სიცოცხლე, თუ მისი შემოქმედება არ ძალუძს.

ამგვარად, კომპენსატორული ძალადობა წარმოადგენს განუხორციელებელი, დამახინჯებული ცხოვრების შედეგს, ამასთან გარდაუვალ შედეგს. მისი დათრგუნვა შესაძლებელია შიშითა და დამსჯელი ღონისძიებებით ან სხვა კალაპოტში მიმართვით სხვადასხვა სახის წარმოდგენებისა და გასართობების მეშვეობით. თუმცა, როგორც პოტენციალი, ის აგრძელებს არსებობას და გამოვლინდება, როდესაც სუსტდება მისი შემაკავებელი ძალები. ერთადერთ წამალს წარმოადგენს შემოქმედებითი პოტენციალის გაზრდა, ადამიანის მიერ საკუთარი ძალების პროდუქტიულად გამოყენების უნარის განვითარება.

კომპენსატორული ძალადობა, რეაქციული ძალადობისაგან განსხვავებით, არ იმყოფება სიცოცხლის სამსახურში, მეტწილად ის სიცოცხლის პათოლოგიური ჩანაცვლებაა, მიუთითებს სიცოცხლის დამახინჯებასა და სიცარიელეზე. თუმცა სწორედ სიცოცხლის უარყოფით ის აცხადებს ადამიანის მოთხოვნილებას იყოს ცოცხალი და არ იყოს ხეიბარი.

8. ძალადობის უკანასკნელი ტიპია – არქაული სისხლის წყურვილი. ამასთან, საუბარია იმ ადამიანის სისხლის წყურვილზე, რომელიც მთლიანად ბუნებასთან კავშირის ტყვეობაშია. ის კლავს მიდრეკილების გამო, რათა ამგვარად მოახდინოს სიცოცხლის ტრანსცენდირება, ვინაიდან ეშინია წინსვლისა და სრული გაადამიანებისა. ადამიანისათვის, რომელიც ცდილობს უპასუხოს სიცოცხლეს დეგრადაციით ინდივიდუალობისწინა მდგომარეობამდე, სადაც ის იქცევა ცხოველად და ამგვარად თავისუფლდება გონების ტვირთისაგან, სისხლი სიცოცხლის ესენციას წარმოადგენს. სისხლის ღვრა ნიშნავს თავი აღიქვას როგორც ცოცხალმა, ძლიერმა, განუმეორებელმა, ყველაზე აღმატებულმა. მკვლელობა უდიდეს ტკობას, უდიდეს თვითდამკვიდრებას ნიშნავს უკიდურესად არქაულ ნიადაგზე. მკვლელობა ამ შემთხვევაში

სიცოცხლის დამკვიდრება და ტრანსცენდირებაა ღრმა რეგრესიის ნიადაგზე. აქ საუბარია სიცოცხლით ტკობაზე უკიდურესად არქაული ფორმით; ამიტომ ადამიანს, მას შემდეგ, რაც არქაულ ნიადაგზე მიაღწია შესატყვისობას სიცოცხლესთან, შეუძლია დაუბრუნდეს განვითარების უმაღლეს დონეს, სახელდობრ, სიცოცხლის დამკვიდრებას საკუთარი ადამიანობით. სისხლი აქ სიცოცხლის ესენციასთანაა გაიგივებული. სხვისი სისხლის დაღვრა ნიშნავს დედამიწის განაყოფიერებას იმით, რაც მას ნაყოფიერებისათვის სჭირდება.

ამ რეგრესიულ დონეზე, როგორც ჩანს, სისხლი იგივეა, რაც მამაკაცის თესლი, ხოლო მიწა ქალისა და დედის ტოლფასია. სისხლის ღვრა სიკვდილს იწვევს, თესლის ამოფრქვევა – დაბადებას. მაგრამ მიზანი ერთ და მეორე შემთხვევაშიც სიცოცხლის დამკვიდრებაა, თუნდაც ცხოველურ არსებობაზე ოდნავ თუ უფრო მაღალ დონეზე. მკვლელი შესაძლებელია იქცეს მოყვარულ არსებად, როდესაც სრულად დაიბადება, როდესაც სრულად გაწყვეტს კავშირს მიწასთან და გადალახავს საკუთარ ნარცისიზმს. ნებისმიერ შემთხვევაში არ შეიძლება იმის უარყოფა, რომ თუ მან ეს ვერ მოახერხა, მისი ნარცისიზმი და არქაული ლტოლვა მას სიცოცხლის იმ ფორმაში ამყოფებენ, რომელიც იმდენად ახლოსაა სიკვდილთან, რომ სისხლს მოწყურებული მცირედ თუ გამოირჩევა ლემის მოყვარულისაგან.

საინტერესოა შევადაროთ ალექსის “გმირობათა” სტრუქტურა პერაკლეს გმირობების სტრუქტურას. მაგალითისათვის ავიღოთ პირველი გმირობა – წიგნებიან მოხუც კაცზე თავდასხმა. 1. გამგზავრება – ალექსი და მისი სამი მეგობარი რძის ბარ “კოროვა”-დან გამოდიან; 4. დაზვერვა – “თავგადასავლის” ძებნა; 5. გაცემა – უძღურ მოხუცთან შეხვედრა, რომელიც ბიბლიოთეკიდან წიგნებით დატვირთული ბრუნდება; 6. ფანდი – ავლენენ მოჩვენებით დაინტერესებას წიგნებით; 8. მანებლობა – ხევენ წიგნებს; 10. დაწყებული წინააღმდეგობა – მოხუცი კაცის აღშფოთება; 16. ბრძოლა – მოხუცის ცემა; 17. დალდასმა – ტანზე ხდიან მოხუცს, ხევენ მის ტანსაცმელს, უმტვრევენ პროტეზებს; 18. გამარჯვება – მოხუცი ბარბაცით მიდის, ვერ ხედება, თავს რა გადახდა; 19. განსაცდელის ლიკვიდაცია – უჩნდებათ მსუბუქი კმაყოფილების გრძნობა მიღწეული გამარჯვებისაგან; 20. დაბრუნება – “გმირები” აგრძელებენ გზას ახალი თავგადასავლების შესახვედრად.

დანარჩენი თერთმეტი “გმირობის” ფუნქციები ანალოგიური სქემითაა განლაგებული.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ფუნქციებისა და მითების ფუნქციების ჩვენ მიერ მიღებული შესატყვისობა საყურადღებო დასკვნის გაკეთების უფლებას გვაძლევს. თუ ვივარაუდებთ, რომ მითები, როგორც ამას მრავალი მკვლევარი ამტკიცებს, წარმოადგენდნენ ადამიანთა მოქმედების პარადიგმებს და იმავდროულად ხელდასხმის ხასიათსაც ამჟღავნებდნენ, მაშინ ისინი, თავისი რიტუალური ხასიათის წყალობით, მაქსიმალურად არეგულირებდნენ ადამიანთა ცხოვრებას, ავსებდნენ მას სამყაროს პარმონიის შესატყვისი აზრითა და შინაარსით და ზღუდავდნენ ადამიანის ქცევას სიცოცხლის ყოველ შესაძლო ეტაპზე. რიტუალური ცხოვრების კულტურის დაკარგვასთან ერთად თანდათან დავიწყებთ ეძლევა ის შინაარსი, რომელიც მითებში იმთავითვე იყო ჩადებული. რჩება მხოლოდ მისი ზედაპირული შრე და მითი ზღაპრად იქცევა. ამან საშუალება მისცა ვ. პროპს ევარაუდა, რომ "ზღაპარს საერთოდ არ ახასიათებს არც მოტივირება, არც სიტყვიერი ფორმულირება". მოტივირება, ზოგადად, დიდი ალბათობით შეიძლება ახალ წარმონაქმნად ჩაითვალოს. ჩვენ მიერ ჩატარებული გამოკვლევებით დამტკიცებულია, რომ ადამიანთა ქცევის მოტივირება მითის ზღაპრად გადაქცევის მომენტისათვის დაკარგული იყო. კიდევ უფრო საკვირველ შედეგს გვაძლევს მითისა და ზღაპრის სტრუქტურის შედარება მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებთან, რომლებიც მითისა და ზღაპრის ფუნქციებს იმეორებენ, მითის შინაარსის სრული გამოფიტვის ფონზე. ანუ ადამიანები იქცევიან იმავე სქემით, შინაარსის გააზრების გარეშე. პირველწყაროებიდან ადამიანის დაშორება ფუჭი ძიებების, გაორების, დაკარგული ცოდნისა და ცხოვრების საზრისის გამოგონილი თეორიებით შეცვლის მიზეზი ხდება. მხატვრულ, განსაკუთრებით თანამედროვე ლიტერატურაში ხშირად მოცემულია ამ დაკარგული არქეტიპური მნიშვნელობის მოძებნის მცდელობა, სიცოცხლის საზრისის, ადამიანის მიერ საკუთარი თავისა და ადგილის მოძებნის ფორმით, როგორც სიცოცხლის არსისა და მასში ადამიანის ადგილის გარკვევის აუცილებლობა. ანომალიებს ადამიანის ქცევასა და აზროვნებაში განცალკევებულად იკვლევენ და ანომალური განვითარების ასეთი ინტერპრეტაცია "ფსიქოლოგიზმის" სახელს ატარებს. ანუ, თვით ადამიანისა და მისი შემოქმედების განვითარება მიმდინარეობდა სიცოცხლის მნიშვნელობისა და მისი საზრისის დაკარგვის, ზოლო შემდგომ მისი კვლავ მოძებნის მცდელობის, ანუ პირველწყაროსთან დაბრუნების გზით.

აპულეუსის რომანის “მეტამორფოზების” [56: 99-316] მაგალითზე შეიძლება დავინახოთ, თუ როგორ აისახება მხატვრულ ნაწარმოებში ჯერ კიდევ დაუკარგავი მითოლოგიური მნიშვნელობა. იმ ცოდნაზე პრეტენზიის გარეშე, რომელიც აპულეუსის დროსაც მზილოდ ერთეულებისათვის იყო ხელმისაწვდომი, შევეცდებით განვიხილოთ რომანის სტრუქტურა და სიმბოლიკის ნაწილი, რომელიც, როგორც ფიქრობენ, ხატოვანი ფორმით გადმოსცემს ისიდასა და ოსირისის მისტერიებში ხელდასხმას. აპულეუსის რომანი “მეტამორფოზები” (ან „ოქროს ვირი“) თავისი სტრუქტურით ყველაზე ახლოს დგას ხელდასხმის მითების ციკლთან, ვინაიდან ასახავს ადამიანის ტრანსფორმაციას ვირიდან (მატერიის სიმბოლო) ვარდამდე (ღვთაების სიმბოლო).

ხელოვნების სიმბოლიკაში “ვირი ჩვეულებრივ წარმოადგენს ტვირთმზიდ ცხოველს. ვირი – ღარიბთა ცხოველია და ამიტომ ხშირად გამოყენებულია სიმდიდრესთან კონტრასტის შესაქმნელად. ვირის როგორც უჭკუო ცხოველის რეპუტაციას ფესვები, როგორც ჩანს, დასავლეთეუროპის ფოლკლორში აქვს. მასხარას ჩაჩი ვირის ყურებითაა დამშვენებული. ვირზე სხედან სქელი, მთვრალი სილენი (ბახუსის ამალიდან) და გლეხი სანჩო პანსა, დონ კინოტის “საჭურველთმტვირთველი”. ვირზე მოგზაურობს ქალწული მარიამი ყრმით ხელში ეგვიპტეში გაქცევის დროს, ხოლო იოსები ფეხით მიჰყვება მათ; ვირზე არიან ამხედრებულნი: ქრისტე (იერუსალიმში შესვლა); იმპერატორი ირაკლოს, რომელმაც იმავე წელს სამოსი დაკარგა (უფლის ჯვარი); ანგელოზი უდგას გზაზე ბალაამის ვირს. პოტირის წინ ჩაჩოქილი ვირი ანტონიუს პადუელის ატრიბუტია; სიზარმაცისა და (წისქვილის დოლაბთან ერთად) მორჩილების ალეგორიაში [508: 409].

საინტერესოა ვირის როგორც მრავალჯერ სხვადასხვა კონტექსტში განმეორებული სიმბოლოს ინტერპრეტაცია იუდაიზმში, როგორც ძველ, ისე ახალ აღთქმაში. სიტყვები $\gamma\upsilon\tau\tau\iota$ და $\gamma\upsilon\tau\tau\eta$ ჰემატრიაში ერთნაირ ციფრულ მნიშვნელობებს იძლევიან, რაც მათი წარმოშობისა და მათ მიღმა მღვარი პრინციპის იდენტურობაზე მიუთითებს.

ვაერის წიგნის ბერეშით (დაბადება) XXII თავში მოთხრობილია აბრაამის მსხვერპლშეწირვის შესახებ:

“ყოვლადძლიერმა გამოსცადა აბრაამი და უთხრა: “აბრაამ!” და მან თქვა: “აი, მე”. და მან თქვა: “მოკიდე ხელი შეილსა შენსა, პირმშოსა შენსა, რომელიც გიყვარს, იცხაკს. და წადი მორიას ქვეყანაში. და შესწირე მსხვერპლად ერთ-ერთ მთაზე, რომელზედაც მიგიითითებ.”

და ადგა აბრაამი დილით ადრე, შეკაზმა თავისი ვირი და წაიყვანა თან ორი ყრმა და შვილი თვისი იცხაკი, და დაჩეხა შეშა სამსხვერპლო კოცონისათვის, ადგა და წავიდა იქ, სადაც მიუთითა ყოვლად-ძლიერმა.

მესამე დღეს აიხვდა აბრაამმა და დაინახა ეს ადვილი შორიდან, უთხრა ყრმებს: “ისხელით აქ, ვირთან, ხოლო მე და ეს ყრმა წავალთ აი იქ, თაყვანსა ვცემთ და დავბრუნდებით თქვენთან.”

თორას ინტერპრეტაციაში ეს ეპიზოდი ვირის დატოვებით მოი-აზრება როგორც ყველაფერი მატერიალურის დათმობა სულიერებისა-კენ მიბრუნებისათვის. მოცემული თავის შენიშვნებში ნათქვამია, რომ “სინამდვილეში, მსხვერპლის გაღება ხაზს უსვამს, რომ სულიერი გა-ნუზომლად მეტია, ვიდრე მატერიალური” [456: 260].

ვარდი – ყვავილია, უმეტესწილად დაკავშირებული ქალწულ მა-რიამთან, რომელსაც “უეკლო ვარდს”, ანუ უბიწოს უწოდებენ. ძველი ლეგენდა, რომელსაც წმ. ამბროსი იხსენიებს, მოგვითხრობს, რომ ადამიანის დაცემამდე ვარდი უეკლოდ იზრდებოდა. იტალიურ ფერწერაში ქალწულ მარიამს, რომელსაც გამოსახავენ როგორც სანტა მარია არ-დელლა ლოსა, ხელში ვარდი უკავია (ან ვარდი ყრმა ქრისტეს უკა-ვია). წითელი ვარდი მოწამეობის სიმბოლოა (მოწამის სისხლი), თეთ-რი ვარდი – უბიწობისა. ვარდები წინსაფარში ან მუხლებზე – ელი-საბედ უნგრელის ატრიბუტია; ვარდებით ან ვაშლებით სავსე კალათი – დოროთეასი. ანგელოზები ვარდის წნულებით ხელში დოროთეას თავზე დაფარფატებენ მისი წამების დროს. ვარდები ამოიზარდა იქ, სადაც ფრანცისკ ასიზელის სისხლი დაეწვეთა.

ვარდი ანტიკურ ეპოქაში ვენერას წმინდა ყვავილი იყო და რე-ნესანსისა და უფრო გვიანდელ ეპოქაში მისი და მისი სამი მსახურის – სამი გრაციის – ატრიბუტს წარმოადგენს. რენესანსმა ვარდი ვენე-რას დაუკავშირა ამ ყვავილის სილამაზისა და სურნელების გამო, ხო-ლო ეკლებით მიყენებული ნაკაწრები სიყვარულის ჭრილობებს შეადა-რა. ქალღმერთს გამოსახავენ, როდესაც ის ტერფიდან ეკალს იღებს, ხოლო მისი სისხლი თეთრ ვარდებს წითლად ღებავს [508: 409].

რომანში ვარდი ქალღმერთ ისიდას სიმბოლოა, რომლის მისტე-რიასაც ეზიარება ლუციუსი რომანის დასასრულს, მას შემდეგ, რაც გაივლის ტრანსფორმაციას “ვირიდან” – მატერიალურისადმი ლტოლ-ვის სიმბოლოდან – ვარდამდე – სულიერისადმი ლტოლვის სიმბო-ლომდე.

რომანი “მეტამორფოზები” უფრო ცნობილია “ოქროს ვირის” სახელით, რომელიც პირველად ავგუსტინესთან გვხვდება (C.D. 18,18). ეპითეტი “ოქროსი” მიღებული იყო იმ ნაწარმოებთა აღსანიშნავად, რომლებმაც დიდი წარმატება მოიპოვეს. ამ რომანის რთული ფაბულა მოგვითხრობს ახალგაზრდა ბერძნის, ლუციუსის (ბერძნული ტრანსკრიფციით ლუკიუსის) თავგადასავლებზე, რომელმაც ცნობისმოყვარეობის გამო მოინდომა თავის თავზე გამოეცადა ჯადოსნური მალამოს მოქმედება, რომელმაც მის თვალწინ დიასახლისი ბუდ (სიბრძნის სიმბოლო) აქცია. მაგრამ ასეთი გარდაქმნები ხელმისაწვდომია მხოლოდ ამისათვის საკმარისად განსწავლული ადამიანებისათვის და დამლუპველია უვიცთათვის. მოახლის შეცდომის გამო, რომელიც მას ამ სახიფათო საქმეში ეხმარებოდა და რომელსაც მალამოიანი ქილები ერთმანეთში აერია, ლუციუსი ფრინველად კი არა, ვირად გადაიქცა. იგი იმავე ღამეს ყაჩაღებმა მოიტაცეს, რომლებიც სახლს თავს დაესხნენ. ლუციუსმა იცოდა, რომ იმწამსვე დაუბრუნდებოდა ადამიანის სახე, როგორც კი ვარდის ქორფა ყვაილებს შეჭამდა, მაგრამ მთელი წელიწადი გავიდა, ვიდრე მთელი რიგი თავს დატეხილი ძნელბედობის შემდეგ (რომლებმაც შეცვალეს მისი არსი) ის მოიპოვებდა ამ მხსნელ საკვებს: ისიდას ქურუმის ხელიდან ის ღებულობს ვარდების გვირგვინს, კვლავ იბრუნებს ადამიანის სახეს და ისიდასა და ოსირისის თავყანისმცემელი ხდება.

რომანი ერთ-ერთ იმ წიგნად ითვლება, რომელიც ხატოვანი ფორმით აღწერს მისტერიასთან ზიარების წესს. ის, რომ ასეთი ხელდასხმა შეეფარდება ზოდიაქოს ნიშნების გავლას და პერაკლეს გმირობების ანალოგიურია, ტექსტში არსებობს მთელი რიგი მითითებებისა.

უკვე რომანის დასაწყისში ლუციუსი თავის ქმედებებს პერაკლეს გმირობებს ადარებს: — “ასე, რომ ჩემი ვაჟკაცობის პირველი გამოვლინება, რომელმაც დიდებით შემშოსა, პერაკლესის თორმეტ გმირობათაგან ერთ-ერთს შევეფარდო, თუ დამარცხებული ტიკების რაოდენობას სამსხეულიან გერიონს ან სამთავიან კერბერს შევადარებ” [56: 143]. თუმცა რომანის დასაწყისში ლუციუსის გმირობები პერაკლეს გმირობათა პაროდიას უფრო წარმოადგენენ.

ჩაღბული ნოველების რაოდენობა თორმეტის ტოლია. შინაგანი განვითარების ყველა ეტაპის გავლის დასასრულზე ასევე მითითებულია რომანის ბოლოს: “აი, დიადმა მზემ ზოდიაქოს მთელ წრეს შემოუარა, დაასრულა თავისი წლიური გზა, როდესაც კეთილი ღვთაე-

ბის დაუღალავი ზრუნვა უეცრად არღვევს ჩემს მოსვენებას, კვლავ მახსენებს ხელდასხმისა და საიდუმლოებათა შესახებ”.

თვით აპულეუსი, რომანის პირველ თავში ამბობს, რომ “ მილე-თური წესით ... ბერძნულ იგავს მოჰყვება”. და მართლაც, გმირიც, მოქმედების ადგილიც, ლეგენდებიც, თქმულებებიც მის რომანში – სრულიად ბერძნულია, მხოლოდ ენაა ლათინური.

ვირად გადაქცევას, ანუ თავის ვნებებსა და ქვენა მისწრაფებებს აყოლილი ადამიანის შედარებას ვირთან, რომანის ბოლოს თვით ქალღმერთი ისიდა განმარტავს: “არ გიშველა არც წარმოშობამ, არც მდგომარეობამ, არც თვით განათლებამ, რომელიც ასე გამოგარჩევს, ვინაიდან ახალგაზრდა ასაკის სიფიცხის გამო დაემონე ავზორცობას, მიიღე საბედისწერო შურისგება შენი უბედური ცნობისმოყვარეობის გამო” [56: 304]. ვირ-ლუციუსის მიერ გადატანილი განსაცდელი, მას მოეწონა მისი პიროვნების დაბალი რიგის არსებიდან მაღალი რიგის არსებად ტრანსფორმირების მიზნით.

“ყაჩაღები, მხეცები, მონობა, მძიმე გზები და უსასრულო ხეტია-ლი, სიკვდილის ყოველდღიური მოლოდინი – რას მიაღწია ამით მძვინვარე ბედმა? აი, შენ სხვა, მაგრამ უკვე თვალხილულმა, ბედმა მიგიღო თავის მფარველობაში, მისი შუქი სხვა ღმერთებსაც კი ანათებს” [56; 305].

“მეტამორფოზების” კომპოზიცია მეტად რთულია: ძირითად ფა-ბულაში ჩართულია თორმეტი ნოველა, რომელსაც ესა თუ ის მოქმე-დი პირი ყვება; უძრავლესობას ავანტიურული და ამავე დროს ეროტი-ული ხასიათი აქვს, მათი ნაწილი მოგვიანებით “დეკამერონის” შემად-გენლობაში შევიდა; მშვენიერ გამონაკლისს წარმოადგენს მსოფლიო ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში შესული ცნობილი ზღაპარი ამურსა და ფსიქეაზე, რომელსაც ყაჩაღთა ბუნაგის მცველი დედაბერი ყვება ყაჩაღების მიერ დატყვევებული ულამაზესი ქარიტას გასართო-ბად. ყველა ჩადგმული ნოველა ადამიანის ამა თუ იმ ნაკლს ასახავს და პროტესტის გრძნობას იწვევს ვირ-ლუციუსის სულში, რაც თანდა-თანობით უფრო აქტიურ ხასიათს იძენს და ლუციუსი იწყებს, თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში, მათთან ბრძოლას. ხან ბოროტმოქმედ-თა გევმებს ჩაშლის, ხან მათ გასცემს, ხან უარს აცხადებს იმ ქმედ-ებებში მონაწილეობაზე, რომლებსაც სასირცხვილოდ თვლის. ხოლო როდესაც ნაკლი, მის ყველა ფორმაში, და ვირის გარეგნობა მისთვის აუტანელი ხდება, ის შვიდეჯერ განიბანება და ლოცულობს, ითხოვს

მისთვის ადამიანის სახის დაბრუნებას ან სიკვდილს. მისი ლოცვა შეს-
მენილია.

რომანი იწყება მთავარი გმირის სამოგზაუროდ წასვლით. ეს ძი-
რითადი I ფაბულური ხაზია. I ფუნქცია – გასვლა. გზად ერთ-ერთი
მგზავრი ყვება სოკრატესა და ალქაჯის ამბავს. მთლიანობაში, I ჩად-
გმული ნოველა I ფაბულური ხაზისათვის მე-2 ფუნქციის მატარებე-
ლია – აკრძალვა (შავ მაგიასთან ურთიერთობის აკრძალვა და მოგ-
ვითხრობს, თუ ჭკვიანი ადამიანი როგორ შეიძლება გახდეს ბნელ
ძალთა მსხვერპლი და მცდარ გზას დაადგეს, ყველა აქედან გამომდი-
ნარე შედეგით – თავის დაკარგვით. ნოველის ფუნქციებია: 1, 6, 7, 8,
9, 10, 11, 17, 25, 26, 27, 28).

ამას მოსდევს ფუნქცია 3 – აკრძაკვის დარღვევა. გმირი სასიყ-
ვარულო კავშირს ამყარებს სახლის პატრონის მსახურთან, რომელიც
ჯადოქრობითაა დაკავებული.

ამას მოჰყვება მეორე მთავარი ნოველა, რომელიც გაორმაგებუ-
ლი ფუნქცია 2-ის როლს თამაშობს – განმეორებითი აკრძალვა. ესაა
ტელეფრონის მონაყოლი, თუ როგორ იცავდა ცხედარს ავსულებისაგან
(ფუნქციები ნოველაში: 1 სვლა: 8ა, 9, 10, 11, 12, 2, 3, 6, 7, 8, 17,
21, 28, 29. მე-2 სვლა: 12, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29.).

ძირითადი ფაბულური ხაზი გრძელდება ფუნქცია 3-ის გაორმა-
გებით – აკრძალვის დარღვევა – ლუციუსი დაინტერესდება სახლის
პატრონის, მეროას, ჯადოქრული საქმიანობით. 7 – ხელშეწყობა –
მსახური ფოტიდა თანხმდება დაეხმაროს მას; 8 – მავნებლობა – ლუ-
ციუსი ფრინველის ნაცვლად ვირად იქცევა. მე-8 ფუნქციის გაორმაგე-
ბა – ყაჩაღების თავდასხმა, რომელთაც ვირი (ლუციუსი) თან მიჰყავთ,
რის შემდეგაც იწყება მისი განსაცდელი და ხეტიალი – ფუნქცია 11
– გასვლა.

მე-2 ფაბულური ხაზია – ყაჩაღების მიერ, გამოსასყიდის მიღე-
ბის მიზნით, დიდგვაროვანი და მდიდარი სახლიდან ქალიშვილის გა-
ტაცება მისი ქორწილის წინა დღეს (ფუნქციები 8, 9).

მე-2 ფაბულური ხაზის მოქმედებას წყვეტს ჩადგმული ნოველა
3. ესაა ზღაპარი კუპიდონის (ამურის) და ფსიქეას შესახებ, რომელიც
მოგვითხრობს იმ განსაცდელზე, რომელიც ხვდება წრესგადასული
ქედმაღლობით, პატივმოყვარეობითა და ზედმეტი ცნობისმოყვარეობით
დატყვევებულ სულს (ფსიქეას). მხოლოდ მძიმე განსაცდელისა და კა-

დესში ჩასვლის შემდეგ სწავლობს ფსიქეა სიყვარულსა და უანგარო მსახურებას, რის შემდეგაც შედგება კავშირი სულსა და სიყვარულს – ამურს შორის, ოლიმპოზე ასვლა უკვდავების მოპოვებასთან ერთად და ქალიშვილის – ნეტარების დაბადება.

ჩადგმული ნოველის ფუნქცია 3: 1 სულა: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 30 – ფსიქეა დაისაჯა თავისი სიამაყის გამო, მაგრამ მას ამჯერად აპატიეს და იგი კუპიდონის ცოლი ხდება, რაც არ იცის.

მე-2 სულა: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 28, 30 – შურიანი ღების მიერ ფსიქეას ღვენა და მისი დასჯა უნდობლობისათვის.

შემდეგი 4 სულა წარმოადგენს გასამხავების ხერხს და მოგვითხრობს ვენერას მიერ ფსიქეას ღვენასა და იმ განსაცდელზე, რომელიც მან გადაიტანა, და მის გამარჯვებაზე.

მე-3 სულა: 8ა, 9, 10, 11, 12, 18, 20, 24, 25, 26, 27, 28.

მე-4 სულა: 25, 26, 27, 28.

მე-5 სულა: 25, 26, 27, 28.

მე-6 სულა: 25, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 25, 28, 29, 31.

(ამურსა და ფსიქეაზე ზღაპრის შემდეგ ვირ-ლუციუსის ქმედებებს ტრანსფორმირებული ხასიათი ეძლევა. ანუ ჰადესში შთასვლა განახორციელა არა მხოლოდ ფსიქეამ ზღაპრიდან, არამედ გმირის სულმაც. ამ მომენტიდან გარე სამყაროს ბოროტება მასში იწვევს შინაგან ან გარეგან წინააღმდეგობას და იწყება ლუციუსის ვირიდან ადამიანად უკუგარდაქმნისათვის მზადება).

მე-2 ფაბულური ხაზის (ქარიტას ხაზის) გაგრძელება. ლუციუსი გადაწყვეტს გაიქცეს და ამასთან ერთად დაეხმაროს უდანაშაულო გოგონას. სვლის მოქმედება იმით მთავრდება, რომ მათ ისევ იჭერენ ყაჩაღები და დაუმორჩილებლობისთვის დასჯას უპირებენ. სიკვდილისაგან მათ იხსნის ქარიტას გადაცმული საქმროს ტრიპოლემეს გამოჩენა.

სულა 2. ფუნქციები: 9, 10, 11, 12, 13, 7, 8, 9.

ჩადგმული ნოველა 4 იმპერატორის პროკურორზე თავდასხმას და მის ერთგულ ცოლს პლოტინას შეეხება, რომელმაც მიაღწია ქმრის გადასახლებიდან დაბრუნებას და ყაჩაღთა ბელადის ჰემის დასჯას.

ფუნქციები: 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18.

მორე ფაბულური ხაზის მე-3 სვლა – ტრიპოლემეს მიერ ქარიტას გადარჩენა, რაც მათი ქორწილით მთავრდება.

ფუნქციები: 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 22, 31.

პირველი ფაბულური ხაზის მოქმედებასთან დაბრუნება – დაპირებული ჯილდოს ნაცვლად ვირ-ლუციუსს თავს ახალი განსაცდელი დაატყდება. სახეზეა გაოთხმაგებული ფუნქცია 21 – დევნა.

მე-2 ფაბულური ხაზის გაგრძელება – ტრიპოლემესა და ქარიტას დალუპვა, ამ უკანასკნელში შეყვარებული გახრწნილი ახალგაზრდის, ტრაზილის გამო, რომელმაც ნადირობისას მოკლა ტრიპოლემე და ქარიტას დევნა განაგრძო. ქარიტა ათრობს მას, მძინარეს თვალებს დასთხრის და ქმრის საფლავეზე თავს იკლავს. დაბრძანებული ტრაზილი მათ აკლდამაში ჩაიკეტება და შშიერი სიკვდილით იკლავს თავს.

სვლა 4. ფუნქციები: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 8, 16, 18, 20, 21, 24, 28.

სვლა 5 (ქარიტას შურისძიება). ფუნქციები: 24, 25, 26, 30. “დასჯის” ფუნქციას ორმაგი თვითმკვლელობა მოსდევს.

პირველი ფაბულური ხაზის მოქმედებათა გაგრძელება. ფუნქციები: 15, 16, 17, რომლებიც ლუციუსის შემდგომ ბელზე მოგვითხრობენ.

ჩადგმული ნოველა 5, მოღალატე ქმრის ცოლის შესახებ, რომელმაც თავი მოიკლა და მათი შვილიც მოკლა. ფუნქციები: 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 16, 17.

ხაზი 1. ლუციუსი სირიელი ქალღმერთის (ანუ უცხო ღვთაების) ბებერ, ავხორც მსახურთან ხვდება. ფუნქციები: 8, 9, 10, 30. მზარეულის ცოლი ურჩევს ქმარს შეცვალოს ძაღლის მიერ მოტაცებული ირმის ბარკალი ვირის ბარკლით. ლუციუსი თავს ცოფიანად მოაჩვენებს და გაიქცევა. ფუნქციები: 8ა, 9, 10, 11.

ჩადგმული ნოველა 6 ღარიბი კაცის, მისი ცოლისა და ცოლის საყვარლის შესახებ. ფუნქციები: 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 18.

I ფაბულური ხაზი. სირიელი ქალღმერთის ქურუმებს დააპატიმრებენ წმინდა თასის ქურდობისათვის. ვირს მეწისქვილე ბიჭს მიჰყიდიან. ფუნქციები: 6, 7, 8, 9, 10, 13, 17, 19, 21.

ნოველა 7, მეწისქვილის გახრწნილი ცოლის შესახებ. სვლა 1: 8ა, 9, 10, 11, 12, 13.

მე-7 ნოველის გაგრძელება. ფუნქცია: 20

ჩადგმული ნოველა 8, მემკვიდრის ცოლზე. ფუნქციები: 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 21

მე-7 ნოველის გაგრძელება. სვლა 2. ფუნქციები: 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21. თანაშემწის ფუნქცია ამჯერად ვირს ეკისრება, რომელმაც ცოლის საყვარელს ხელზე დააბიჯა და ამით მისი იქ ყოფნა გასცა. მეწისქვილე შურს იძიებს საყვარელზე, ხოლო ცოლს აგდებს.

მე-3 სვლა. მეწისქვილის ცოლის შურისძიება ჯადოქრობის დახმარებით. ფუნქციები: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19. უკანსკნელ ფუნქციებს ასრულებს მეწისქვილის სიკვდილის შემდეგ ჩამოსული მისი ქალიშვილი, რომელმაც ამხილა დედინაცვალი და გაყიდა მამის ქონება. ვირი მებოსტნესთან ხვდება.

მე-9 ნოველა სასწაულების შესახებ მებოსტნის სახლში, რაც ავისმომასწავებელი გამოდგა. მდიდარი მეზობელი ცდილობს გააკოტროს ღარიბი. სამი ვაჟის დაღუპვა, რომლებიც მამის დაცვას ცდილობდნენ და ამ უკანასკნელის თვითმკვლელობა. ფუნქციები: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 17. მე-18 ფუნქციის “გამარჯვების” ნაცვლად სახეზეა გაოთხმაგებული ფუნქცია “დამარცხება”. შიკრიკებად ავისმომასწავებელი ნიშნები გვევლინება.

ნოველა 10. რომელი ლეგიონერის თავდასხმა მებოსტნეზე ვირის წართმევის მიზნით. მებოსტნე სცემს ჯარისკაცს, ართმევს ხმალს და ბოსტანში იმალება. მეზობელი გაუმხელს ჯარისკაცს, სად იმალება მებოსტნე. ვირი ცნობისმოყვარეობის გამო თავისდა უნებურად გამოაშკარავებს სამალავს. მებოსტნეს აპატიმრებენ. ფუნქციები: 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 29, 20, 21, 30.

ნოველა 11. გერში შეყვარებული დედინაცვლის ისტორია. დედინაცვალი შურს იძიებს გერზე მისი უარის გამო. ღვინოში შხამს უსხამს, მაგრამ მოწამლულ ღვინოს მისი შვილი სვამს და კვდება. დედინაცვალი მკვლელობაში გერს ადანაშაულებს. მამა შვილის დასჯას მოითხოვს. ექიმის მკვლელობაში დედინაცვლის მონას ადანაშაულებს. მის მიერ მომზადებული სასმელი არ წარმოადგენდა საწამლავს, ის მხოლოდ დასაძინებელი საშუალება იყო მანდრაგორიდან მომზადებული. უმცროსი შვილი იღვიძებს. უფროსს ამართლებენ. დედინაცვალს გააგდებენ. მონას ჯვარს აცვამენ. ფუნქციები: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.

I ფაბულური ხაზი. ჯარისკაცი ვირს ორ ძმას – კონდიტერსა და ლუდისმზღელს – მიჰყიდის. ვირი საუკეთესო ნაჭრებს შეჭამს. ძმები ამას ერთმანეთს აბრალებენ, ვიდრე ვირს არ გამოააშკარავენ. იწყებენ მის ჩვენებას, როგორც სასწაულისას. ქალის ტრფიალი ვირისადმი. ფუნქციები: 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21.

ნოველა 12. ცოლი შეცდომით კლავს მულს, რადგან ეჭვი აქვს სასიყვარულო კავშირზე და-ძმას შორის. მოწამლავს ექიმსა და ქმარს, როდესაც სინამდვილეს გაიგებს. შხამით მოუსწრაფებს სიცოცხლეს საკუთარ ქალიშვილს და ექიმის ცოლს. ექიმის ცოლი სიკვდილის წინ ყველაფერს გაუმხელს მმართველის ნაცვალს. ცოლს მიუსჯიან სქესობრივ აქტს ვირთან ცირკის არენაზე. სვლა 1. ფუნქციები: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24.

სვლა 2. ფუნქციები: 6, 7, 8, 9.

სვლა 3. ფუნქციები: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21,

I ფაბულური ხაზი. არ სურს რა სამარცხვინო კავშირის დამყარება, ვირი გარბის, წმინდა განბანვისა და ლოცვის შემდეგ მონაწილეობას ღებულობს ქალღმერთ ისიდას დღესასწაულში, შეჭამს ვარდს – ქალღმერთის სიმბოლოს – მისი ქურუმის ხელიდან, კვლავ ლუციუსად იქცევა და ღებულობს სამმაგ ხელდასხმას ოსირისისა და ისიდას კულტში. ფუნქციები: 21, 22, 23, 25, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 29, 26, 31, 31, 31. უკანასკნელ 31-ე ფუნქციაში ქორწინების წესის ნაცვლად წარმოდგენილია სამმაგი ხელდასხმა.

პროზაული ჟანრის ნაწარმოებთა ფაბულური ხაზების სტრუქტურის მსგავსება, ერთი მხრივ, და მათი ადექვატურობა მითისა და ზღაპრის აგებულებასთან, მეორე მხრივ, საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ მათი სემანტიკური შევსების მსგავსებაც, რაც განპირობებულია “მითოლოგიური და ისტორიულ-ყოფითი ნარატიული ტექსტების კონვერგენციის წარმოქმნით და იწვევს, ერთი მხრივ, საკრალურ-მაგიური ფუნქციის შუალედური ტექსტების დაკარგვას ამ სფეროში, ხოლო, მეორე მხრივ, – უშუალოდ პრაქტიკული ამოცანების გასადავებას გამოხატვის დისკრეტულ-სიტყვიერი საშუალებების განვითარების ხარჯზე. მამოღელირებელი ფუნქციისა და ესთეტიკური განწყობის გაძლიერებამ, რასაც ადრე საკრალური და პრაქტიკული ამოცანების მიმართებაში დაქვემდებარებული მდგომარეობა ეკავა, ერთიანი მითოლოგიური ხატის დაშლის გამო სიუჟეტური ენის გაჩენამ, გამოიწვია მხატვრული თხრობის აღმოცენება, სადაც ერთიანი მკაფიოდაა ეპიზოდის

იზომორფული, ხოლო ყველა ეპიზოდი რაღაც საერთო ინვარიანტისა. ... იზომორფულ, თავისუფლად მზარდ ეპიზოდებად დაშლილი ლიტერატურული ტექსტების მითოლოგიური არსი იმაშიც გამოიხატება, რომ მათი გმირი წარმოგვიდგება გარკვეული პირობითი სამყაროს დემიურგად, რომელიც აუდიტორიას რეალური სამყაროს მოდელის სახით მიეწოდება” [263; 58-65, 264: 33-55].

ნაწარმოების ჟანრობრივი წყობის გართულების საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ ამა თუ იმ არქეტიპის გაშუქებას მხატვრულ ნაწარმოებში. საწყისად არჩეული არქეტიპის კვლევის საფუძველზე კი ასევე შეიძლება ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის არქეტიპების კომბინაციის დადგენა. ეს ხორციელდება თითოეული ნიშნის ვალენტობის ხარჯზე, როდესაც ერთი ნიშნის დადებითი თვისებები მეორე ნიშნის დადებით თვისებებს, და პირუკუ, როდესაც უარყოფითი თვისებები მომდევნო ნიშნის უარყოფით თვისებებს იზიდავს.

ასე მაგალითად, თუ საწყის არქეტიპად ავიღებთ თევზების ნიშანს, მისთვის ყველაზე სავარაუდოა კომბინაცია მარჩბივის – უმაღლეს ასპექტში – თავგანწირული მეგობრობის ნიშანთან და მერწყულის – სულიერი განწმენდის ნიშანთან.

თუ ავიღებთ თევზების საპირისპირო წყლის სტიქიის ნიშანს – ღრიანკალს მის უმდაბლეს ასპექტში, მისთვის არქეტიპების ყველაზე სავარაუდო კომბინაცია იქნება კუროს ნიშანი, როგორც მატერიალიზმისა და ფლობისადმი მიდრეკილი (თავის უმდაბლეს ასპექტში) და ვერძის ნიშანი (უმდაბლეს ასპექტში გამოავლენს კელურობასა და ბოროტებას).

სხვადასხვა პროზაული ჟანრების ნაწარმოებთა სტრუქტურული ცვლილებები წარმოიქმნება არა მხოლოდ სხვადასხვა არქეტიპების განვითარების შესაბამისი ფაბულური ხაზების გადაკვეთის გამო, არამედ ამა თუ იმ ჟანრის ნაწარმოებთა უფრო დეტალური და მრავალწახნაგოვანი გააზრებისა და განხილვის ხარჯზე, ნაწარმოების სტრუქტურული წყობის გართულების კვალდაკვალ, რაც ასახვას პოვებს აღწერისა და მსჯელობის სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების მატებაში, სხვადასხვა ფაბულური ხაზის ტექსტის თხრობითი ელემენტების რაოდენობაში, ასევე ტექსტის პოლიფუნქციური და მრავალთემიანი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების რაოდენობის ზრდაში, რომლებშიც ნაწარმოების ძირითადი არქეტიპები ურთიერთკავშირში განიხილება.

საერთო დასკვნები

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენდა პროზაული ჟანრების ერთიანი სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაცია, რომელიც საშუალებას მოგვცემს განვიხილოთ პროზაული ნაწარმოებები როგორც ერთიან პრინციპზე დამყარებული სისტემა, რომელიც ექვემდებარება აგებულების და შინაარსის გადმოცემის საერთო წესებს.

ჟანრში იგულისხმება ლიტერატურის განვითარების ისტორიის მანძილზე მრავალ ნაწარმოებში განმეორებადი კომპოზიციური სტრუქტურის ერთიანობა. ეპიკა ერთ-ერთია ლიტერატურის სამ სახეობათა შორის, რომლის სტრუქტურას ახასიათებს გადმოცემის თხრობითი ფორმის დომინირება. ჟანრული ნაირსახეობების სახით ეპიკა მოიცავს ზღაპარს, ნოველას, მოთხრობას, საგმირო ეპოსს, მოკლე მოთხრობას, ნარკვევს, რომანს, ლიტერატურულ ესსეს.

ჟანრული მიკუთვნების აღნიშვნისას ჩვენ ვხელმძღვანელობთ ჩვენს მიერ შემუშავებული პროზაული ჟანრების კლასიფიკაციით, რომელიც ემყარება შემდეგ ხუთ ნიშან-თვისებას:

ა) ნაწარმოების უფაბულობა, ერთფაბულიანობა ან მრავალფაბულიანობა;

ბ) მასალის გადმოცემის დომინანტური ხერხი;

გ) დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებული თავისუფალი თხრობითი მოტივების არსებობა ან არარსებობა.

და პირველი სამიდან გამომდინარე ორი მომდევნო ნიშანი:

დ) ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ნაწილების ერთთემიანობა ან მრავალთემიანობა;

ე) ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ნაწილების მონოფუნქციურობა ან პოლიფუნქციურობა.

სტრუქტურულ იერარქიას შეესაბამება სემანტიკური ერთეულების იერარქია, რაც ტექსტს აზრობრივ მთლიანობაში აერთიანებს.

5 ზემოთ აღწერილი ნიშან-თვისების საფუძველზე ეპიკური ჟანრების სისტემას ჩვენ წარმოვადგენთ წრის სახით, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოვავლინოთ არა მარტო ჟანრობრივად “წმინდა” ნაწარმოებთა ნიშნები, არამედ მათ შორის გარდამავალი ფორმებიც და განვიხილოთ ჟანრები, როგორც ურთიერთდაკავშირებული და ურთიერთგამჭოლი და არა როგორც იზოლირებული მოვლენები.

თხრობითი ტექსტი წარმოადგენს დონეების იერარქიას მოთხრობილი ამბავი (თხრობის საგანი), რომელიც მოიცავს პერსონაჟთა საქციელის ლოგიკას და "სინტაქსურ" კავშირებს მათ შორის, და თხრობით დისკურსს, რომელიც გულისხმობს თხრობის დროის, სახეებისა და მიმართებების არსებობას.

დონეების თეორია გულისხმობს ორი ტიპის ურთიერთობას ელემენტებს შორის – დისტრიბუციულს (როდესაც ურთიერთობები დამყარებულია ერთი დონის ელემენტებს შორის) და ინტეგრაციულს (როდესაც ურთიერთობა დამყარებულია სხვადასხვა დონის ელემენტებს შორის). დისტრიბუციული ურთიერთობები, თავისთავად, აზრს ვერ გადმოსცემენ.

არსებობს თხრობითი ნაწარმოებების აღწერის სამი დონე: “ფუნქციათა” დონე; “მოქმედებათა” დონე და “თხრობის” დონე. ეს სამი დონე ერთმანეთთან თანამიმდევრობითი ინტეგრაციული ურთიერთობებითაა დაკავშირებული.

ფუნქცია წარმოადგენს შინაარსის ჭრილის ერთეულს. გამოყოფენ კარდინალურ (ან ბირთვულ) ფუნქციებს, როდესაც შესაბამისი საქციელი ხსნის (ხელს უწყობს ან ხურავს) რაღაც ალტერნატიულ შესაძლებლობას, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს მოქმედების შემდგომი მსვლელობისათვის, ანუ როდესაც ის ქმნის ან გადაწყვეტს სიტუაციურ გაურკვევლობას (ანუ შეესაბამება ფაბულური ხაზების პიკარ-მომქმნელ მონაკვეთებს), და ფუნქცია კატალიზატორებს, რომლებსაც დამხმარე ხასიათი აქვთ. ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის ყოველთვის შეიძლება დამხმარე დეტალების მოთავსება; კატალიზატორები მონიშნავენ მოვლენათა მხოლოდ დროით თანამიმდევრობას, ხოლო კარდინალური ფუნქციები – მათ ლოგიკურ მიმდევრობასაც. ბირთვული ფუნქციები, კატალიზატორები, ნიშან-თვისებები და ინფორმანტები წარმოადგენენ ძირითად კლასებს, რომლებშიც შესაძლებელია გადანაწილდეს ყველა ფუნქციური ერთეული.

თანამიმდევრობა – ეს სოლიდარული ურთიერთობებით დაკავშირებული, ბირთვული ფუნქციების ლოგიკური ვაჭვია (სადაც ერთეულები ურთიერთგულისხმობენ ერთმანეთს). თანამიმდევრობა მაშინ იხსნება, როდესაც მის წევრთაგან ერთ-ერთს არ გააჩნია მისი სოლიდარული ანტეცედენტი, და იხურება მაშინ, როდესაც მეორე წევრს არ გააჩნია არავითარი კონსეკვენტი (ანუ წარმოადგენს ფაბულურ ხაზს). ნებისმიერი თანამიმდევრობა ექვემდებარება სიტყვიერ აღნიშვნას.

თხრობითი ტექტების ენა გამოირჩევა სინთეტურობის მაღალი ხარისხით მასში გარემოცვისა და ჩართვის ხერხების არსებობის გამო; მოთხრობის ყოველი წერტილი ერთდროულად რამდენიმე აზრობრივ კოორდინატს იძლევა. ფუნქციურ ბირთვებს შორის შუალედში აღმოცენდება სივრცე, რომლის შევსება თითქმის უსასრულობამდეა შესაძლებელი; აქ შეიძლება კატალიზატორების დიდი რაოდენობის დატევა.

ტექსტის კატალიზების შესაძლებლობა ასევე ელიფსისის შესაძლებლობასაც ქმნის. ნებისმიერი თანამიმდევრობა შეიძლება დავიყვანოთ მის ბირთვულ ფუნქციებზე, ხოლო თანამიმდევრობათა იერარქია – უმაღლესი დონის ერთეულებზე, ამასთან არ დავარღვიოთ სიუჟეტის აზრი. კატალიზაციის და ელიფსისის პრინციპი საფუძვლად უდევს პროზაული ჟანრების ცვლილების შესაძლებლობას

ნარატივის განვითარება მიმდინარეობდა მითიდან, ზღაპრის გავლით მხატვრული ლიტერატურის ტექსტებამდე, სიღრმისეულ დონეზე სემანტიკური იგივეობის შენარჩუნების პირობებში, რამაც არქეტაპური მნიშვნელობა შეიძინა და უშუალოდაა დაკავშირებული კავშირის გაწყვეტასთან მითსა და რიტუალურ ცხოვრებას შორის. მითიდან ზღაპრისაკენ გადასვლისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები მხატვრულ ნაწარმოებზე გადასვლისას კიდევ უფრო ძლიერდება. გრძელდება მითის შემდგომი დესაკრალიზაცია, ქმედებათა მოტივები სულ უფრო პირადულ ხასიათს იძენენ და გამოვლინდება მხოლოდ მითოლოგიური არქეტაპების დონეზე, ანუ ქმედებათა სიღრმისეული შინაარსი უკვე დეკოდირებას ექვემდებარება.

ნარატივის სტრუქტურული კვლევის საფუძვლად ჩვენ ვიღებთ ზღაპრის სტრუქტურას, როგორც, ერთი მხრივ, გარდამავალი ფორმისა, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც აჩვენებს კვლევებმა, ყველაზე მდგრადი კონსტრუქციისა.

ზღაპრის მუღმივ, მდგრად ელემენტებს წარმოადგენენ მოქმედ პირთა ფუნქციები იმისდა მიუხედავად, ვინ და როგორ ასრულებს მათ. ისინი წარმოქმნიან ზღაპრის ძირითად შემადგენელ ნაწილებს; ჯადოსნური ზღაპრისათვის ცნობილ ფუნქციათა რაოდენობა შეზღუდულია (გამოყოფილია მხოლოდ 31 ფუნქცია); ფუნქციების თანამიმდევრობა ყოველთვის ერთნაირია. ყველა ფუნქცია ეტევა ერთ თხრობით მონაყოლში.

ზღაპრული სიუჟეტის განვითარებას მავნებლობიდან ან დანაკლისიდან დაწყებული, შუალედური ფუნქციების გავლით ქორწილამდე

ან კვანძის გახსნის სახით გამოყენებულ სხვა ფუნქციებამდე, სვლა ეწოდება. თავისი აგებულებით სვლა ფაბულურ ხაზს შეესაბამება. თუ ზღაპარი ორ სვლას შეიცავს, პირველში მოცემულია ბრძოლა, ხოლო მეორეში – ძნელი ამოცანა.

ფუნქციების ერთ ზღაპარში თავმოყრა გამოავლენს, რომ მის საფუძველს წარმოადგენს გარკვეული განყენებული წარმოდგენები. ისტორიული თვალთახედვით ეს ნიშნავს, რომ ჯადოსნური ზღაპარი თავის მორფოლოგიურ ძირებში წარმოადგენს მითს და უნდა განიხილებოდეს რელიგიურ წარმოდგენებთან დაკავშირებით.

ზღაპრის ელემენტების უმრავლესობა სათავეს იღებს ამა თუ იმ არქაულ, ყოფით, კულტურულ, რელიგიურ სინამდვილეში. მოჩვენებითი ნებისმიერობის მიუხედავად, ერთი და იგივე მითები, ისევე როგორც ჯადოსნური ზღაპრები, ისეთივე განმასხვავებელი ნიშნებით და ხშირად იგივე წერილმანებით გვხვდება მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში, რაც სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა მითების შინაარსი სრულიად შემთხვევითი რომ ყოფილიყო. კ. გ. იუნგის თანახმად, მითის მნიშვნელობა დაკავშირებულია გარკვეულ მითოლოგიურ თემებთან, რომელთაც ის არქეტიპებს უწოდებს და რომლებიც ადამიანთა ქვეცნობიერის საფუძველს შეადგენენ.

მითოლოგიური არქეტიპების უნივერსალობის დასასაბუთებლად, რომლებმაც ასახვა პოვეს მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებში, აუსცილებელია მითების ჩაკეტილი სისტემის გამოყოფა, სადაც ასახულია როგორც ადამიანის ცხოვრების სვლა, ასევე გმირის შინაგანი ჩამოყალიბების ეტაპები, ვინაიდან სწორედ აღნიშნული თემატიკა უდევს საფუძველად მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებს.

ნაშრომში აღწერილია სემანტიკურად დაკავშირებული მითოლოგიების ერთ-ერთი ჯგუფი, რომელიც საფუძველად უდევს სხვადასხვა ჟანრის ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ვარაუდი, რომ მითოლოგია პირველადი მასალაა ყოველი ხელოვნებისათვის. განიხილება ბერძნული და ბიბლიური მითოლოგია, რომელიც საფუძველად უდევს დასავლეთეუროპულ (უფრო ვრცლად, ქრისტიანულ) კულტურულ ტრადიციას.

მითოლოგიას განიხილავენ როგორც დახურულ სიმბოლურ სისტემას, გაერთიანებულს როგორც ფუნქციონირების ხასიათით, ასევე გარე სამყაროს მოდელირების ხერხით. მითი წარმოადგენს თვით ლიტერატურის პრინციპების სტრუქტურულ ორგანიზაციას. ლიტერატურ-

რაში მითოლოგიური არქეტიპები არ ქრება, ისინი მხოლოდ სახეს იცვლიან, ვინაიდან ლიტერატურულ მითოლოგიზმში წინა პლანზე გამოდის პირველადი მითოლოგიური პროტოტიპების მარადიული განმეორებადობის იდეა, როგორც უნივერსალური არქეტიპების გამოსახვისათვის, ასევე თვით თხრობის კონსტრუირებისათვის. საკუთრივ მითი გამოყენებულია როგორც მეტაფორა.

ნიშანთა სისტემებში დაფიქსირებული მითების ანალიზი წარმოდგენას გვაძლევს მითის როგორც ელემენტარული სიუჟეტური კონსტრუქციის, სულიერი კულტურის არქეტიპის შესახებ. მითის ამ სიუჟეტურ-მოტივაციურ ერთეულს მითოლოგიას უწოდებენ.

რადგან მითი პრინციპულად კოსმიურია, ხოლო კოსმიური მოდელი წარმოადგენს სამყაროს მითოლოგიური მოდელის ბირთვს, მითოლოგიის პათოსი ექვემდებარება მაჰარმონიზებელ და მომწესრიგებელ მიზანმიმართულობას და ორიენტირებულია სამყაროსადმი ისეთ ერთიან მიდგომაზე, სადაც დაუშვებელია ქაოტურობის უმნიშვნელო ელემენტიც კი. კვლევისათვის შერჩეულია ზოდიაქოსთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ცენტრალური მითოლოგიური ციკლი. მითების ამ დახურული სისტემის შერჩევა ეფუძნება იმ ფაქტს, რომ სამყაროს საზღვრები ჩვენთვის ზოდიაქოს საზღვრებითაა წარმოდგენილი. ამგვარად, ზოდიაქოს წრე სიმბოლურად წარმოადგენს სივრცეს, რომლითაც ღმერთი შემოიფარგლა, როდესაც სამყაროს ქმნიდა.

ნაშრომში განხილულია ზოდიაქოსთან დაკავშირებული ანტიკური და ბიბლიური მითები და მითოლოგიების მოძიების საფუძველზე ნაპოვნია იმავე არქეტიპების ასახვა მხატვრულ ნაწარმოებებში, ვინაიდან მითის არც შინაარსი და არც სტრუქტურა არ შეიძლება შეიცავდეს რაიმეს რეალობის ასახვის გარდა. მითები ინახავენ და გადმოგვცემენ პარადიგმებს – ხატებს, მათ მიხედვით ზორციელდება იმ ქმედებათა ერთობლიობა, რომლებზედაც ადამიანი პასუხისმგებლობას იღებს. ამ მაგალითის მიმცემი ხატების მიხედვით პერიოდულად ხდება კოსმოსისა და საზოგადოების რეკონსტრუირება, ვინაიდან საგანი თუ მოქმედება იმდენადაა რეალური, რამდენადაც ის იმიტირებს ან იმეორებს არქეტიპს.

მითი დიაქრონულია (როგორც ისტორიული მოთხრობა წარსულის შესახებ) და იმავდროულად სინქრონულიც (როგორც აწმყოს და, შესაძლოა, მომავლის ახსნის საშუალება).

მეორე – განხილულია მითების სისტემა, რომელიც შეეხება მზის გადაადგილებას ზოდიაქოში. მითოლოგიაში მზიური გმირი, როგორც წესი, ღვთაებასთანაა გაიგივებული. თუმცა მითში ალეგორიული მნიშვნელობა არსებობს როგორც აზრის უსასრულობის შესაძლებლობა. ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ზოდიაქოს გაველა, ჩვეულებრივ, ეკისრება მთავარ გმირს, ხოლო ზოდიაქოს წრე მოცემულ შემთხვევაში ადამიანის სიცოცხლის დასრულებულ ციკლს წარმოადგენს, სადაც სხვადასხვა თანავარსკვლავედებს (სახლებს) მისი სხვადასხვა ეტაპი შეესაბამება. (ყველაფერს რაც დედამიწაზე არსებობს, ზეცაში სულიერი ორეული შეესატყვისება).

ლიტერატურული ნაწარმოებების ანალიზისადმი ამგვარი მიდგომა საშუალებას გვაძლევს არა მარტო პირველად ჩამოვაყალიბოთ ეპიკური პროზის ნაწარმოებთა ჟანრების სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაცია, წარმოვადგინოთ მსოფლიო ლიტერატურა არა როგორც განცალკევებულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა წყება, არამედ გამოვავლინოთ ის საერთო, რაც უძველეს საფუძვლად სხვადასხვა დროისა და ავტორთა ნაწარმოებებს და წარმოვადგინოთ მხატვრული ლიტერატურა როგორც საერთო აზრით შეკრული ერთიანი სისტემა.

ნაშრომში განხილულია მითები ზოდიაქოს შესახებ, რომლებიც დაკავშირებულია: 1. სიცოცხლის განვითარებასთან, 2. ადამიანის განვითარებასთან, 3. ცნობიერების ფორმირებასთან, 4. ცალკეული პიროვნების მიერ ზოდიაქოს გაველასთან, ანუ ცხოვრებისეულ გამოცდასთან, 5. ზოდიაქოსთან დაკავშირებული ძველბერძნული მითები, 6. 12 ოლიმპიელ ღმერთთან, 7. ჰერაკლეს 12 გმრობასთან, 8. იაკობის 12 ვაჟიშვილთან (და მათ ანდერძთან), 9. იუდას (იაკობის შვილის) 12 გმრობასთან, 10. 12 მოციქულთან.

ზოდიაქოსთან დაკავშირებული სხვადასხვა თეორიებისა და მითების განხილვის მსგავსი თანამიმდევრობა საშუალებას გვაძლევს განვიხილოთ სამყაროს განვითარება მისი წარმოქმნიდან მასში ადამიანის გაჩენამდე, რომელიც იმ სისტემის ანალოგიითაა შექმნილი, სადაც მას ცხოვრება მოუწევს, აგრეთვე ადამიანის მიერ სამყაროში საკუთარი ადგილის მოძებნისა და მისი ცხოვრების სამყაროს კანონებთან შესატყვისობაში მოყვანა, რაც ასახულია სხვადასხვა მითოლოგიებში, ხოლო მოგვიანებით ლიტერატურულ ნაწარმოებებში.

ზოდიაქოს წრე 12 ნიშნითაა წარმოდგენილი, რომლებიც თანაბრადაა წრეზე განლაგებული და საფუძვლად ოთხი ელემენტი – ოთხი

სტიქია უძევს. თითოეული ელემენტი, თითოეული სტიქია სამკუთხედითაა წარმოდგენილი.

წყლის სამკუთხედი მწვერვალით ქვევითაა მიმართული და წარმოადგენს მატერიაში ჩასვლას, მაშინ როდესაც ცეცხლის სამკუთხედი, ზევით მიმართული წვერით, სულიერისაკენ აღმასვლას განასახიერებს. ადამიანის ქმედებათა ჭრილში ჰექსაგრამა იმის სიმბოლოა, რასაც ჩვენ ადამიანის თავისუფალ ნებას ვუწოდებთ.

თავისუფალი არჩევანის არქეტიპურობაზე მიუთითებს მისი ნეიტრალურობა სიკეთისა და სიბოროტის ცნებების მიმართ, ამბივალენტობა და სხვადასხვა მითოლოგიებში მრავალჯერადი განმეორება. ნაშრომში თავისუფალი არჩევანის ასახვის სხვადასხვა მაგალითები განხილულია ოსკარ უაილდის “დორიან გრეის პორტრეტი”-ს, ონორე დე ბალზაკის “შაგრენის ტყავი”-ს, თომას მანის – “შეცვლილი თავები”, “მოტყუებული”, “მარო და ჯადოქარი”, “კანონი”, ს. მოემის – “გრძნეული”, “ედვარდ ბერნარდის დაცემა”, პოლო კოელიოს “ალქიმისი”-ს, რიჩარდ ბახის “თოლია სახელად ჯონატან ლივინგსტონი”-ს და ჰერმან ჰესეს “სიღხარტხა”-ს მოთხრობების და რომანების მაგალითზე.

ჰექსაგონის ორი სამკუთხედის კიდევ ერთ ინტერპრეტაციას შეიძლება წარმოადგენდეს ადამიანის სულის ორმაგი ბუნება – მიწიერი და ღვთაებრივი, რამაც ასახვა პოვა მითებში ტყუპების შესახებ. მარჩბივის ნიშნის გამოვლინება მისტიკურ ასახვას ჰოვებს ლიტერატურაში, როგორც ორი ღრმად დაკავშირებული ადამიანის, ასევე “ორეულის” თემის სახით. ორეულის თემა აგრეთვე დაკავშირებულია ადამიანის “მე”-ს გაორებასთან, რომელიც ერთიანობასა და ჰარმონიას მიეღობის. ნაშრომში მარჩბივის ანუ ორეულის არქეტიპი განხილულია ე.პოს მოთხრობების – “აშერების სახლის დაცემა”, “ლიგეია”, “მორელა”, “ოვალური პორტრეტი”, “უილიამ უილსონი”, რ.ლ. სტივენსონის მოთხრობის – “დოქტორ ჯეკილისა და მისტერ ჰაიდის უცნაური ამბავი”, ჰერმან ჰესეს მოკლე რომანის “ტრამალის მგლის” და თ. მანის რომანის “დოქტორ ფაუსტუსი”-ს მაგალითზე.

მეოთხე ნაწილი წარმოადგენს ნარატიული ჟანრის ნაწარმოებთა სტრუქტურის ცვალებადობის განხილვის მცდელობას, მასში შემავალი მითოლოგიური არქეტიპების კომბინირების პრინციპზე დამყარებული ჟანრული სპეციფიკის გართულების კვალდაკვალ.

მხატვრული ნაწარმოების ფაბულური ხაზი მასში შემაჯავლი ფუნქციების შემადგენლობისა და დასახელების მიხედვით შეესაბამება ვ. პროპის მიერ გამოყოფილ ზღაპრის სვლებს, რომლებიც განისაზღვრება როგორც დანაკლისი ან ბრძოლა. ეს ზოგადი დასახელებები, რომელთა ნაირსახეობას შეიძლება წარმოადგენდეს მისწრაფებები, სურვილები (დანაკლისის ნაირსახეობა), ან სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო დაბრკოლებების გადალახვა ან ლიკვიდაცია (ბრძოლის სახესხვაობა), საერთო როგორც ზღაპრისა და მითისათვის, ასევე ეპიკური ჟანრის თხრობითი ნაწარმოებებისათვის, წარმოადგენენ იმ მოქმედების სტიმულს, რომელიც ნაწარმოების ფაბულის წარმოშობის საფუძველი და განმსაზღვრელია.

გამოვლენილია ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ ჩვენ მიერ განხილული მითების სვლათა სტრუქტურის იდენტურობა ჯადოსნური ზღაპრის სვლათა სტრუქტურასთან. მითების მოცემული ციკლი ასახავს როგორც გმირის (ან გმირების) ცხოვრებისეული გზის ეტაპებს, ასევე შინაგანი ჩამოყალიბების ეტაპებსაც, ანუ, არქეტაპებით გადმოცემულ მოვლენათა გარემოცვის პრინციპის საფუძველზე შეიძლება ჩაითვალოს ცენტრალურ (მაგრამ არა ყოვლისმომცველ, ისევე როგორც მითოლოგია არ წარმოადგენს მხოლოდ მითებს ზოდიაქოს ნიშნების შესახებ) ციკლად როგორც მითოლოგიაში, ასევე მხატვრულ ლიტერატურაში.

მითებში, ზღაპრებსა და მხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სვლებისა და ფუნქციების განმეორებადობა მეტყველებს ნარატივის განვითარებაზე მითიდან ზღაპრისაკენ და შემდეგ მხატვრული ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებისაკენ. ამასთანავე იკარგება მითების სიღრმისეული მნიშვნელობის შევნებული გააზრება, რაც ემსახურებოდა ადამიანის ყოფის ჰარმონიულობას გარე სამყაროსთან. მითებში ჩადებული არქეტაპის მნიშვნელობის გადასვლა სიღრმისეულ დონეზე წარმოებდა მითების დესაკრალიზაციისას ზღაპარზე, ხოლო მოგვიანებით მხატვრულ ნაწარმოებებზე გადასვლისას. ფუნქციათა (ან ფაბულების, ან სვლების) თანამიმდევრობათა სიღრმისეული მნიშვნელობა მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებში შესაძლებელია გამოვლინდეს მხოლოდ მათი არქეტაპური მნიშვნელობის გახსნის დონეზე, რაც დაკავშირებულია ყოველდღიური ყოფის მოწყვეტასთან რიტუალური ცხოვრებისაგან, რომლის საფუძველსაც მითი წარმოადგენდა.

ნაშრომში განხილულია ფაბულური ჟანრების – ნოველა, მოკლე მოთხრობა, მოთხრობა, მოკლე რომანი და რომანი – ნაწარმოებები, ვინაიდან საუბარი ნაწარმოების ფუნქციურ შემადგენლობასა და არქექტიურ მნიშვნელობაზე შესაძლებელია მხოლოდ მის პერსონაჟთა მოქმედების საფუძველზე, რაც ნაწარმოების ფაბულას წარმოადგენს.

ერთფაბულიანად შეიძლება ჩაითვალოს ნაწარმოები, რომელშიც ამა თუ იმ ხარისხით გახსნილია ერთი არქექტივის შინაარსი და რომლის კარდინალური ფუნქციები, წარმოადგენენ რა დასაწყისს, კენძს, კულმინაციას და კვანძის გახსნას, შეადგენენ ერთ თანმიმდევრობას და ჩამოყალიბებულია როგორც ტექსტის დამოუკიდებელი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულები. წინააღმდეგ შემთხვევაში ნებისმიერი ეპიზოდი შეიძლება ფაბულად ჩაითვალოს, ვინაიდან ნებისმიერი მოქმედება ფუნქციის არსებობას გულისხმობს. მინიმალურ ფაბულურ ჟანრად ითვლება ნოველა.

კატალიზაციის ხარჯზე, რაც საშუალებას იძლევა ერთი ფაბულური ხაზის შემადგენლობაში, კარდინალურ ფუნქციებს შორის, რომლებიც წარმოადგენენ დასაწყისს, კენძს, კულმინაციას და კვანძის გახსნას, ჩაერთოს ტექსტის დამოუკიდებელ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულებად ჩამოყალიბებული შემავსებლების – ინფორმანტებისა და განმსაზღვრელების განუსაზღვრელი რაოდენობა, რაც ნაწარმოების ჟანრულ კუთვნილებას ცვლის. ასე მაგალითად, ნაწარმოებმა ნოველის ჟანრიდან შეიძლება გადაინაცვლოს მოთხრობის ჟანრში, ამასთანავე რჩება ერთფაბულიანი.

ნიშან-თვისებათა ვალენტობის პრინციპის შესაბამისად ხდება ფაბულური ხაზების შეთავსება მრავალფაბულიან ნაწარმოებებში, სადაც ერთი არქექტივი მეორის არსებობას გულისხმობს. მრავალფაბულიან ნაწარმოებებში ფაბულური ხაზების რაოდენობა შეუზღუდავია. მინიმალურ მრავალფაბულიან ჟანრად მოკლე მოთხრობა ითვლება, რომელიც შედგება ორი ან მეტი თანამიმდევრული კარდინალური ფუნქციისაგან, რომლებიც მხატვრული ტექსტის დამოუკიდებელ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულებადაა ჩამოყალიბებული და ემსახურება ორი ან მეტი არქექტივის გახსნას, ან ერთი და იგივე არქექტივის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას. კატალიზაციის პროცესის მეშვეობით, რომელსაც კარდინალური ფუნქციების თანმიმდევრობებში შეკყავს სხვადასხვა შემავსებლები – ინფორმანტები და განმსაზღვრელები – და ფუნქციები, რომლებიც დასრულებულ თანამიმდევრობებს არ წარმოადგენენ (თავი-

სუფალი თხრობითი მოტივები), ნაწარმოები ერთი მრავალფაზიანი ჟანრიდან მეორეში ინაცვლებს, მათ მიერ აგებული ტექსტის სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების მოცულობის ზრდის შესაბამისად. ასე მოკლე მოთხრობა შეიძლება გადაიზარდოს მოკლე რომანში, ხოლო ეს უკანასკნელი – რომანში. მოცემულ შემთხვევაში განმსაზღვრელები, ინფორმანტები და დაუსრულებელი ან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბებელ ფუნქციათა თანამიმდევრობები, გარემოცვის ხერხის მეშვეობით, ჟანრის შემცვლელის ფუნქციას ასრულებენ, რაც ხელს უწყობს ფუნქციათა თანამიმდევრობით (ან ფაბულური ხაზებით) გადმოცემული მოვლენების უფრო პანორამულ გაშუქებას. ჟანრული ანაწყოების გართულებასთან ერთად, მხატვრულ ნაწარმოებებში აღინიშნება ამა თუ იმ არქეტაპის ინტერპრეტაციის შეცვლა.

საწყისად აღებული არქეტაპის გამოკვლევის საფუძველზე ასევე შეიძლება შევისწავლოთ ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის შესაძლებელ არქეტაპთა კომბინაციები. ეს ზორციელდება თითოეული ნიშნის თვისებათა ვალენტობის ხარჯზე, როდესაც ერთი ნიშნის დადებითი თვისებები მომდევნო, მასთან ლოგიკურად დაკავშირებული ნიშნის დადებით თვისებებს იზიდავენ და პირუკუ, როდესაც ერთი ნიშნის უარყოფითი თვისებები მეორის უარყოფით თვისებებს მიიზიდავენ. ვალენტობის პრინციპი შესაძლებელია სემანტიკური დონის ერთეულად ჩაითვალოს, რომლის მეშვეობითაც, ურთიერთდაკავშირებული და შეთანხმებული მოვლენების გარემოცვის ხარჯზე, ზორციელდება ფაბულური სქემის ტრანსფორმაცია.

საწყის არქეტაპად აღებულია თევზების ნიშანი, ქრისტიანობის სიმბოლო, რომლის მფარველობის ქვეშ მიმდინარეობდა კაცობრიობისა და დასავლეთეუროპული კულტურის განვითარება უკანასკნელი 20 საუკუნის განმავლობაში. თავის უმაღლეს ასპექტში ის განასახიერებს სიყვარულს და ადამინთა უანგარო მსახურებას და მისთვის მაქსიმალურად დასაშვები კომბინაციებია მარჩბივის ნიშანთან – უმაღლეს ასპექტში, თავგანწირული მეგობრობის ნიშანთან – და მერწყულის ნიშანთან – ქვეცნობიერის სულიერი განწმენდის ნიშანთან.

თევზების ნიშნის საწინააღმდეგო, წყლის სტიქიის ნიშნის, ღრიანკალის (უმაღლეს ასპექტში) სავარაუდო კომბინაციებს წარმოადგენენ ვერძის როგორც მატერიალურისა და ფლობისადმი მისწრაფების (უმაღლეს ასპექტში) და კუროს (უმაღლეს ასპექტში შეიძლება გამოვლინდეს სიმშაგისა და სიავის სახით) ნიშნები.

მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებში არქექტიპების შეთანხმების პრინციპი ასახავს ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ სიბრძნეს – მსგავსი ბაღებს ან იზიდავს მსგავსს.

სხვადასხვა პროზაული ჟანრების საწყისი ფაბულური სქემის სტრუქტურული ტრანსფორმაცია ხორციელდება არა მხოლოდ სხვადასხვა არქექტიპების შესატყვისი ფაბულური ხაზების ურთიერთგადაკვეთის ხარჯზე, არამედ მათი უფრო დეტალური და მრავალწახნაგოვანი გააზრებითა და გაშუქებით ამა თუ იმ ჟანრის ნაწარმოების სტრუქტურული აგებულების გართულების კვალდაკვალ, რაც აისახება აღწერის, მსჯელობისა და თავისუფალი თხრობითი მოტივებისაგან შემდგარი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების (რომლებიც ტექსტში, ვ. პროპის განმარტებით, ასრულებენ ინფორმანტების, განმსაზღვრელებისა და კატალიზატორების ფუნქციას), სხვადასხვა ფაბულური ხაზებისათვის დამახასიათებელი ტექსტის თხრობითი ერთეულების გაზრდის, ანუ კარდინალური ფუნქციების ტექსტის ერთ სტრუქტურულ-შემადგენელ ერთეულში შეერთების ხარჯზე, ასევე ტექსტის პოლიფუნქციური და მრავალთემიანი სტრუქტურულ-შემადგენელი ერთეულების რაოდენობის ზრდით, სადაც ნაწარმოების ძირითადი არქექტიპები ურთიერთკავშირშია განხილული.

მეოთხე თავზე მუშაობის დროს გამოვიყენეთ შუასაკუნების რომანი "ტრისტანი და იზოლდა", ო'ჰენრის, სომერსეტ მოემის, ედგარ ალან პოს, ანტუან ფრანსუა პრეკოს, მერი შელის, სკოტ ფიტცჯერალდის, თომას მანის, ილია ჭავჭავაძის, ჯეიმს ჯოისის, ფ.მ. დოსტოევსკის, ენტონი ბერჯესის და აპულეუსის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები.

ბიბლიოგრაფია

1. ასათიანი ვ. Interrelation Between Artistic Persuasion and Specific Features of Mythical Consciousness in the Context of Myth as an Aesthetic Category. (Bulletin of Georgian Academy of Sciences). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე. vol. 171, № 3, May-June 2005. Georgian Academy Press, Tbilisi, 2005, p. 581-583
2. ასპარეზზე გამოდიან გმირები (თხრობა და კომენტარები: ნ. ტონია, მ. ლარიაშვილი), თბილისი 2000.
3. არგონავტები (თხრობა და კომენტარები: რ. გორდეზიანი), თბილისი 1999
4. ბაჩიაშვილი ი. ორფესვის მითის დადასტურ-სიურრეალისტური ინტერპრეტაცია. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001, გ.58-68
5. ბრეგაძე კ. ჰერმენევტიკა და ტექსტის ინტერპრეტაცია. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001, გ.87-93
6. გაფრინდაშვილი ნ. მითოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი 1972.
7. გელოვანი ა. მითოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი 1983. სერია – ბერძნული მითების სამყარო ათ წიგნად:
8. გორდეზიანი რ. მითების სიბრძნე, თბილისი, 2005
9. დიდი ზეციური ღმერთები (თხრობა და კომენტარები: ნ. ტონია), თბილისი 1998, 2000.
10. დოლიძე მ. სამყაროს ფარული განზომილებები. – მნათობი № 5-6, 2004, გ. 145-152
11. კობახიძე თ. ტ.ს. ელიოტი და მითოსი. თბილისი, 1991
12. კობახიძე თემურ. მითი და მოდერნიზმიზს ლიტერატურული ესტეტიკა. თბილისი, 1998.
13. კობახიძე თემურ. პოეზია და მითოსი. თბილისი, 1991
14. კობახიძე თემურ. მითი და სამყაროს პოეტური ასახვა თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურაში. თბილისი, 2003
15. ლებანიძე გ. კულტუროლოგიის საფუძვლები (ლექციების კურსი). თბილისი, 2004
16. ლებანიძე გ. ანთროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა (თეორიული სინთეზი). თბილისი, 1993

17. მებუკე თ. აზნაცი როგორც ტექსტის სტრუქტურულ-შემაღგენელი ერთეული. – უცხო ენები სკოლაში. თბილისი, 1985, № 1 გვ. 40-47
18. მებუკე თ. აზნაცის სტრუქტურა და ფუნქციონირება მოთხრობასა და ნოველაში. – ენობრივ მოვლენათა ანალიზის, ისტორიისა და სცავლების მეთოდის საკითხები. თბილისი, 1987 გვ.102 – 107.
19. მებუკე თ. აზნაცის ადგილი მოთხრობის სტრუქტურაში. – ენობრივ მოვლენათა ანალიზის, ისტორიისა და სცავლების მეთოდის საკითხები. თბილისი, 1987 გვ.108 – 122.
20. მებუკე თ. ეპიკური ჟანრების ნაწარმოებთა კლასიფიკაციის სტრუქტურულ-სემანტიკური საფუძვლები. – საენათმეცნიერო ძიებანი XVIII Linguistic Papers. თბილისი, “ქართული ენა”, 2005, გ.171-181
21. მებუკე თ. ნარატიული ნაწარმოებების სტრუქტურა. საენათმეცნიერო ძიებანი XX Linguistic Papers. თბილისი, 2005. გვ.166-174
22. მებუკე თ. ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებთა სტრუქტურული კლასიფიკაციის საფუძვლები. ენა, თარგმანი, ლიტერატურა X. თბილისის ილია ჭავჭავაძის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი, 2005. გვ.126-144
23. მებუკე თ. ნარცისიზმი, როგორც მითოლოგიური არქეტიპი, ოსკარ უალდის რომანში “დორიან გრეის პორტრეტი”. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე. ენისა და ლიტერატურის სერია 2004-2005 გვ.107-115
24. მებუკე თ. ”თავისუფალი არჩევანის” არქეტიპი (არქეტიპის დასაბუთებისათვის). კავკასიის მაცნე №13 თბილისი, 2005. გვ.286-290
25. მებუკე თ. მხატვრული ლიტერატურის კლასიფიკაციის სემანტიკური საფუძველი. – ლოგოსი. თბილისი, 2005, გვ.223-238
26. მებუკე თ. თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა. – საენათმეცნიერო ძიებანი XXI Linguistic Papers. “ქართული ენა”, 2006. გვ.133-160
27. მებუკე თ. შუასაუკუნეების “რომანის ტრისტანისა და იზოლდას შესახებ” სტრუქტურულ-სემანტიკური აგებულება. – კავკასიის მაცნე № 14, თბილისი, 2006 გვ.184-190

28. მებუკე თ. მითოლოგიური არქექტიპების ასახვა ჯეიმს ჯოისის რომანში “მხატვრის პორტრეტი ყმაწვილობაში” – კაკკასიის მაცნე № 15 თბილისი, 2006, გვ. 106-111
29. ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზეუსი) (თხრობა და კომენტარები: რ. გორდეზიანი) თბილისი 1997.
30. ზღვა და მიწისქვეშეთი. მცირე ღვთაებანი (თხრობა და კომენტარები: ვ. ჯგუღელი), თბილისი 1998.
31. ნათაძე მ., მამისეიშვილი ქ. ფერის ენობრივი აღქმის შესწავლის ერთი შესაძლო გზა. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001, გ. 213-215
32. ნემსაძე ნ. ვერბალური ქაოსი და მისი მოწესრიგების გზა. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001, გ. 221-223
33. პაიჭაძე მანანა, პერმან ჰესეს ერთი წინადადება – ტექსტის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001 გ. 234-243
34. პრომეთე და ადამიანთა მოღვაძე. მითური ხალხები. ლეგენდარული მომღერლები. მისნები (თხრობა და კომენტარები: რ. ცანავა). თბილისი 1998.
35. შეიღბჭიანი თებე (თხრობა და კომენტარები: გ. ხომერიკი), თბილისი 2002.
36. ტროას ომი (თხრობა და კომენტარები: ლ. ბერაია), თბილისი 2002.
37. ტროას ომის შემდეგ (თხრობა და კომენტარები: მ. ფხაკაძე), თბილისი 2005.
38. ფურცელაძე ვიოლა. ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის გაცხადება. (1, 2 წიგნი) თბილისი, “საშობლო”, 1998
39. ჯაფარიძე მ. „ბეოუულფის“ მორფოლოგიური ანალიზი. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები. დასავლეთ ევროპის ენები და ლიტერატურა. 339 (2) თბილისი, 2001, გ. 327-334
40. ჭავჭავაძე ილია. კაცია ადამიანი?!. თბილისი, საბჭოთა საქართველო, ტ.2, 1974
41. Аверинцев С.С. Новый Завет. Философская Энциклопедия. М., изд-во Советская Энциклопедия, 19, том 4.

42. Аверинцев С.С. Велиар в: Мифы Народов Мира. Т.-1., Изд-во Советская Энциклопедия. М.,1980
43. Айванхов О. М. Зодиак, ключ к пониманию человека и вселенной. М., Просвет,1997г.
44. Акишина А.А Срукура целого текста. Вып.1. М., Высшая школа профсоюзного движения ВЦСПС им. Н.М.Шверника, 1979.-89 с.
45. Акишина А.А Срукура целого текста. Вып.2. М., Высшая школа профсоюзного движения ВЦСПС им. Н.М.Шверника, 1979.-81 с.
46. Античные теории языка и стиля / Под общ. ред. О.М. Фрейденберг. М.; Л., 1936.
47. Арзуманян А.М. Небо, Звезды, Вселенная. М., Политиздат, 1987
48. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 149-151.
49. Астрологический Энциклопедический Словарь. Изд-во Внеш-сигма, Москва, 1994 г.
50. Астрология. Эзотерика. М., Воскресенье, 1993
51. *Ауэрбах Э*. Мимесис / Пер. А.В. Михайлова. М., 1976.
52. Апокрифические Апокалипсисы. Санкт-Петербург, Алетейя, 2003
53. Апокрифические Евангелия. Санкт-Петербург, Амфора, 2000
54. Апокрифы древних Христиан. М., Мысль, 1989 .
55. Апулсей. Метаморфозы. Литературные памятники. М., изд-во Академии Наук СССР, 1960 с.99-316
56. Арнольд И.В. Тематические слова художественного текста. – ИЯШ, 1971, №2, с.6-12
57. Афонькин С.Ю. Планеты и созвездия в легендах и мифах, Изд-во СЗКЭО КРИСТАЛ, Санкт-Петербург, 2003
58. Бакарева А.П. Структура предложения как средство связи предложений в сверхфразовом единстве (на материале современного английского языка): Авторсф. дис. канд. филол. наук. М., 1981.– 22 с.
59. Бальзак О. Шагреневая Кожа. Уфа., Башкирское книжное изд-во., 1956
60. Барт Ролан. Лингвистика Ткста. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып.8: Лингвистика текста, с.442-449.

61. Барт Р. Текстовый анализ. – Новое в зарубежной лингвистике. 1980, вып.9. Лингвостилистика, с. 307-312
62. Барт Р. Нулевая степень письма. В: Семиотика. Москва, изд-во Радуга, 1983. с.306-349
63. *Барт Р. S/Z* / Пер. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М., 1994.
64. *Барт Р. От произведения к тексту* / Пер. С.Н. Зенкина // *Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 413-423.*
65. *Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов*/Пер. с фр. // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.*
66. Барт Ролан. Лингвистика Текста. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып.8: Лингвистика текста, с.442-449
67. Баталова Т.М. Соотношение предикативных и релятивных отрезков текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1977 – 24 с.
68. Бауер, Вольфганг; Дюмоц, Ирмтрауд; Головин, Сергиус. Энциклопедия Символов. М., Крон-Пресс, 1995
69. *Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве* // *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6-71.*
70. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Переиздание: М.,1994.
71. *Бахтин М.М. Проблема текста* // *Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1996. С. 306-326.*
72. *Бахтин М.М. Слово в романе* // *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.72-233.*
73. *Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // *Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234-407.*
74. *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.*
75. Бахтин М. Проблема текста. – ВЛ, 1976, № 10, с. 122-151.
Бахтин М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. М., “Советская Россия”, 1979.
76. Бахтин М. Эпос и роман: О методологии исследования романа. – ВЛ, 1970, №1, с. 95-122
77. Бахтин М. Слово в поэзии и прозе. – ВЛ, 1972, №6, с.55-85
78. Бахтин М. Проблема текста. – ВЛ, 1976, №10, с.122-151

79. Бахтин М.М. 1992 Язык в художественной литературе // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 287—297.
80. Беллерт Ирсна. Об одном условии связности текста. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып. 8: Лингвистика текста, с. 172-207
81. *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
82. Бердяев Н. Кризис Искусства. М., 1918
83. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т.1, 2. М., Искусство, 1994
84. Березина А. Г.: Герман Гессе. Ленинград, 1976.
85. Библия. Ветхий Завет. Книга Бытия: Главы 48, 49. Исход. Гл.2.
86. Блох М.Я. Надфразовый синтаксис и синтаксическая парадигматика. – В кн.: Проблема грамматики английского языка: Сборник статей. – М., МГПИ им. В.И.Ленина, 1973, с.195-225.
87. Блох М.Я. Проблема основной единицы текста. – В кн.: Коммуникативные единицы языка: Всесоюз. науч.конф. Тез. докл. – М., МГПИИЯ им. М.Тореза, 1984, с.19-23
88. Богораз-Тан В. Г. Миф об умирающем и воскресающем звере//Художественный фольклор. М, 1926, 1.
89. Болдырев А. В. Религия древнегреческих мореходов//Религия и общества Л., 1926.
90. Большакова А. Ю. Теория автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 15—24.
91. Бонов, Ангел. Мифы и легенды о созвездиях. Казахстан, 1985
92. Брандес М.П. Стилистический анализ. М., Высшая школа, 1971
93. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В.Проппа. В сб.: Семиотика. Москва, изд-во Радуга, 1983. с.429-436
94. Бутко В.Г. К вопросу о делимитации тематических отрезков текста (на материале немецкого языка).– В кн.: Лингвистические проблемы текста и его компонентов: Межвуз. сб. науч.тр. –Пятигорск, 1983, с. 170-180

95. Вардудль И.Ф. Основы описательной лингвистики: Синтаксис и супрасинтаксис. – М., Наука, 1977, -351 с.
96. Васильковский А.Т. Жанровый анализ литературного произведения. – В кн.: Проблемы литературных жанров. – Томск, изд-во Томского ун-та, 1975, с.5-7
97. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Пospelова. М., 1976.
98. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. Учеб. пособие / Под ред. Л.В.Чернец. М., 1999. (М., 2000).
99. Веселова И.С. Нарратология стереотипной достоверной прозы. <http://www.folk.ru/propp/rech/veselova.html>
100. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
101. Веселовский А. Н. Поэтика. Том. II, вып. I (поэтика сюжетов). Спб., 1913.
102. Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха, ч. II: Святой Георгий в легендах и обрядах//Сборник отд. рус. языка и словесности АН. СПб., 1881, т. XXI, No 2.
103. Веселовский А. Н. Сравнительная мифология и ее метод//Собр. соч., т. XVI Статьи о сказке. М; Л., 1938.
104. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Спб., 1994.
105. Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
106. Ветхозаветные Апокрифы. Санкт-Петербург, Амфора, 2000
107. Викентьев В. М Древнеегипетская повесть о двух братьях. М., 1917.
108. *Виноградов В.В.* Язык литературно-художественного произведения. (III. О композиционно-речевых категориях литературы) // *Виноградов В.В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 70-82.
109. Виноградов В. В. О художественной прозе // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М, 1980. С. 56-175.
110. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 105—12193 *Винокур Г.О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
111. Волков Р.М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Т.1. Сказка великорусская , украинская, белорусская. Одесса, 1924.

112. Волшебный мертвец: Сб. монголо-ойротских сказок/Пер., вступ. статья и примеч. Б. Я. Владимирцова. Пг., 1923.
113. *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.). Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Вып. 5 (1). М., 1996. С. 60-87.*
114. Вундт В. Миф и религия. СПб., б. г. 1915
115. *Выготский Л.С. Психология искусства. М., Искусство, 1968.*
116. Гальперин И.Р. Грамматические категории текста (опыт обобщения) – Изв. АН СССР. Сер. Лит . и яз., 1997, том 36, № 6, с. 522-532.
117. Гальперин И.Р. Членимость текста. – Сб. науч. тр. МГИИЯ им. М.Тореза, 1978, вып. 124 Вопросы романо-германской филологии, с. 26-36
118. *Гарландский Иоанн. Поэтика. Избранные места / Пер. М.Л. Гаспарова // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 178-190.*
119. Гаузенблаз Карел. О характеристике и классификации речевых произведений. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып.8: Лингвистика текста, с.57-78
120. *Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.*
121. *Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1, 3. М., 1968-1971.*
122. Герметическая космогония. Санкт-Петербург, 2001
123. Гесериада. Сказания о милостивом Гессе Мергенхане, искоренителе десяти зол в десяти странах света/Пер., вступ. статья и комм. С А. Козина. М; Л, 1935.
124. Гессе, Герман. Сиддхартха. Изд-во Азбука., Санкт-Петербург, 2000.
125. Гете *И.В.* Простое подражание природе, манера, стиль / Пер. Н. Ман // *Гете И.В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 26-30.
126. *128. Гете И.-В.* Об эпической и драматической поэзии [1797-1827] / Пер. Н. Ман // *Гете И.-В.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 274-276.
127. *Гете И.-В., Шюллер Ф.* Переписка: В 2-х т. Т. 1. / Пер. И.Е.Бабанова // История эстетики в памятниках и документах. М., 1988.
128. Генисва Е. Ю. Поток сознания // Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 292.

129. Герасименко А.И. Структурно-семантические особенности текстовых сегментов и их функциональные типы в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – 42 с.
130. Гиндин С.И. Внутренняя организация текста. Элементы теории и семантический анализ: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1972. – 23 с.
131. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
132. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
133. Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. – М., Высш. школа, 1964. – 318 с.
134. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., Наука, 1987
135. Гоффеншефер В. Судьбы новеллы. Статья первая. – Лит. критик, 1935, № 6, с.31-56
136. Гоффеншефер В. Судьбы новеллы. Статья 2-ая. – Лит. критик, 1935, № 11, с.28-57
137. Гоциридзе Д.З. Принципы интерпретации фразовых текстов. Тбилиси, 1988
138. Григорьев М. К вопросу об объективном истолковании художественного произведения.-В кн.: Проблемы поэтики: Сб. статей. – М.,Л.: Земля и фабрика, 1925. с. 161-170
139. Гришина О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале английской и американской прозы XX века): Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.
140. Гумбольдт, Вильгельм фон. Язык и философия культуры. М., Прогресс, 1985
141. Дейк, Тейн А. ван. Вопросы прагматики текста. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып.8.: Лингвистика текста. с. 259-336
142. *Деметрий*. О стиле / Пер. Н.А. Старостиной и О.В. Смыки // Античные риторика. М., 1978
143. Добжиньская Т. Метафора в сказке. В кн. Теория метафоры. М., Прогресс, 1990, с.478-492
144. Долезел Л. Нейтрализация противопоставлений в языковостилистической структуре эпической прозы // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к семидесятилетию В. В. Виноградова. М., 1965. С. 116—123.
145. Дома и Планеты в Ведической Астрологии. Т.1, 2. М., 2003

146. Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 10-ти томах. Том 5. «Преступление и наказание», Гос. изд-во Художественной Литературы. Москва., 1957
147. Дресслер Вольфганг. Синтаксис текста. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып.8: Лингвистика текста, с.111-137
148. Ермакова И.В. Автосемия на сверхфразовом уровне. – Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М.Тореза, 1979, вып.141: Лингвистика текста, с. 29-37
149. Евдокимова С. Процесс художественного творчества и авторский текст // Автор и текст. Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. С. 9—24.
150. Евсюков В.В. Мифы о Вселенной. Новосибирск, 1988
151. Евсюков В.В. Мифы о мироздании. М., 1986
152. Егоров Б. Ф. Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Таборисская Е. М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. Рига, 1978. Т. 5. С. 11—21.
153. Есин А. Б. Психологизм . М., 1999
154. Женетт Ж. Фигуры. Т. 2. М., 1998. С. 367—384.
155. Женетт Ж. Фикциональное и фактуальное повествование: *factio narrationis, facti narratio* [Fictional Narrative, Factual Narrative] // Там же. С. 385—407.
156. Женетт Ж. Вымысел и слог: *factio et dictio* [Fiction et diction] // Там же. С. 344—367
157. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 15-55.
158. *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы: Статьи 1916—1926. Л., 1928. С. 17—88.
159. *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996.
160. Жолковский А. «Легкое дыхание» и «Станционный смотритель»: Проблемы композиции// *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age.* Univ. of California Press: Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 293-314.
161. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

162. Завещания двенадцати Патриархов, сыновей Иакова. в кн. Апокрифические Апокалипсисы. Изд-во Алетейя, Санкт-Петербург, 2003 г.
163. Зарифьян И.А. Теория словесности: 1790-1923 // Риторика. 1995. №1. С. 96-123.
164. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методический аспекты. – М.: Рус. яз., 1981. -113 с.
165. Звездный путь астрологии. М., Центр, 1993
166. Зеленин Д. К. Религиозно-магическая функция волшебных сказок//С. Ф. Ольденбург. К пятидесятилетию науч-обществ. деятельности. 1882--1932. Л, 1934.
167. Зеленин Д. К. Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии/ /Сб. МАЭ, 1929, т. VІІІ.
168. Зеленин Д. К. Тотемы – деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.; Л., 1937.
169. Звегинцев В.А. О цельнооформленности единиц текста. – Изв.АН СССР, Сер.лит. и яз.,1980, т.39, № 1, с. 13-21
170. Змиевская Н.А. Лингвистические особенности дистантного повтора и его роль в организации текста (на материале американской прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук.М., 1978, 25 с.
171. Золян С.Т. О «самовозрастании» смысла в поэтическом тексте. В сб.: Finitis Duodecim Lustris (Сборник статей к 60летию проф. Ю.М.Лотмана). Таллин, Ээсти Раамат, 1982 с.149-150
172. 174. Иванов В.В. Солярные мифы. в: Мифы народов мира. Москва, изд-во Советская Энциклопедия, 1982 том2, с.461-462
173. Иванов В.В. Близнечные мифы. в: Мифы народов мира. М., изд-во Советская Энциклопедия, 1980 том 1, с. 174-176
174. Иванов В.В. Израиль. в: Мифы народов мира. М., изд-во Советская Энциклопедия, 1980. том 1, с.488
175. Иванчикова Е. А. Категория «образа автора» в научном творчестве В. В. Виноградова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 2. С. 123—134.
176. Ильин И. П. Нарратор // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. -П. Ильин, Е. А. Цурганова. М., 1996. С. 79—81.

177. Ильин И. П. Фокализация // Там же. С. 159—162.
178. Ильин И. П. Деперсонализация // Там же. С. 207—211.
179. Ильин И. П. Имплицитный читатель // Там же. С. 53—54.
180. Ильин И. П. Наррататор // Там же. С. 61—63.
181. Ильин И. П. Актор // Там же. С. 15—17.
182. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962.
183. Иохельсон В. М "Маточеское бегство" как общераспространенный сказочно-мифический эпизод//Сб. в честь семидесятилетия профессора Д.Н. Анучина. М., 1913.
184. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул / Пер. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. № 22 (1996). С. 34-64.
185. Каган М. Морфология искусства. —Л.: Искусство, 1972.—440 с.
186. Кагаров Е. Г. Состав и происхождение свадебной обрядности//Сб. МАЭ, 1929.
187. Каджарова М.М. Композиционно-стилистические особенности английского эссе первой половины XVIII века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1963. — 24 с.
188. Казанский Б. В. Античные аспекты сюжета Тристана и Исольды//Тристан и Исольда: Сб. статей. Л., 1932.
189. Казютинский В.В. Вселенная, астрономия, философия. М., Знание, 1972.
190. Калугина Е. И. Несобственная прямая речь в современном английском языке // Иностранные языки в школе. 1950. № 5.
191. Каминскене Л. Членение текста на свсрхфразовые единства в словесно-художественном творчестве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1977 — 19 с.
192. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. В кн. Сумерки Богов. М., изд-во политической литературы, 1989, с.222-318
193. Кант И. Критика способности суждения. М., 1994.
194. Кант И. Критика чистого разума. М., Мысль, 1994
195. *Кассирер Э.* Сила метафоры / Пер. Т.В. Топоровой // Теория метафоры. М., 1990. С. 33-43.
196. *Кассирер Э.* Философия символических форм: Введение и постановка проблемы [1923] / Пер. А.Н. Малинкина // Культурология. XX век. Антология. М., 1995.
197. Кэмпбел, Джозеф. Мифический Образ. Изд-во АСТ, Москва, 2004.

198. Кирпичников А. Георгий и Егорий храбрый; Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879
199. Книга Еноха. Санкт-Петербург, Азбука, 2000
200. Книга Орфея. М., Изд-во Сфера, 2001г.
201. Кобахидзе Т.Д. Миф и европейское мышление 20-40-х гг. XXв. (к уяснению методологической позиции). <http://www.temurkobakhidze.4t.com/perception%201.htm>
202. Коваленко В.И. Современная новелла ГДР как тип текста в лингвистическом аспекте.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – 23 с.
203. Ковтунова И. И. Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. Виноградовские чтения, 9. М., 1982. С. 3—18.
204. Кожевникова К. Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага, 1970.
205. Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе // Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971. С. 97-163.
206. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.
207. Козловский П. О сочетании предложений прямой и косвенной речи // Филологические записки. Воронеж, 1890. Вып. 4-5.
208. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
209. Корман Б.О. О целостности литературного произведения // *Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы.* Ижевск, 1992. С. 119-128.
210. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Там же. С. 172-189.
211. Ковский В. Живая жизнь романа. – ВЛ, 1977, № 1, с. 67-104
212. Кожин В.В. Роман – эпос нового времени. – В кн.: Теория литературы. Книга 2: Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964, с.97-172.
213. Колесникова Н.И. Период и его лингвистические особенности в английской художественной литературе и публицистике: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1975
214. Копнин П.В. Природа суждения и формы выражения его в языке. – В кн.: Мышление и язык. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1957, с. 276-351

215. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
216. Космические легенды Востока. М., Сфера, 2000
217. Кох В.А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа. – Новое в зарубежной лингвистике. 1978. Вып. 8: Лингвистика текста, с. 149-171
218. Коэльо Паоло, Алхимик. М., Изд-во София, 2003 г.
219. Кузнецова Э.М. К вопросу о соотношении смысла и значения в сверхфразовом единстве. Сб. научн. тр. МГПИИЯ им. М. Тореза, 1979, вып. 141: Лингвистика текста, с.49-61
220. *Кроче Бенедетто*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. 1. Теория [1902] / Пер. с ит. В. Яковенко. М., 1920.
221. Кунов Г. Происхождение религии и веры в бога. М., 1919.
222. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 238-362.
223. Кулагин А.Ф. Некоторые вопросы анализа и синтеза связной речи. – В кн.: Русский язык в школе и вузе. Вып.2, - Ульяновск: УГПИ им. И.Н.Ульянова, 1966, с. 56-66
224. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. М., учебно-педагогическое изд-во министерства просвещения РСФСР, 1957
225. Куридзе А.С. Основные этапы развития эпических жанров в древней и новой грузинской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1981. – 25 с.
226. Кухаренко В.А. Стилистическая организация художественного прозаического текста. – Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М.Тореза, 1976, вып. 103: Лингвистика текста, с. 49-59
227. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., Просвещение, 1988
228. Кэмпбелл, Джозеф. Мифический образ. М., 2004
229. Кэмпбелл, Джозеф. Мифы в которых нам жить. М., София, 2002
230. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении М., 1937. Ленинский сборник, т. XII.
231. Леви Стросс К. Структурная Антропология. М., Эксмо-пресс, 2001

232. Леви-Стросс К. Структура и форма. В сб.: Семиотика. М., 1983. с.400-428
233. Левковская Н.А. В чем разница между сверхфразовым единством и абзацем? – ФН, 1980, № 1, с.75-78
234. Левковская Н.А. Проблема континуума в тексте художественной прозы (на материале русского рассказа) –Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца, 1978, вып. 135: Вопросы лингвистической стилистики, с. 91-112
235. Левин В. Д. Заметки о языке художественной литературы // Октябрь. 1952. № 10. С. 164-176.
236. Левин В.Д. 1981 «Неклассические» типы повествования начала XX века в искусстве русского литературного языка // Slavica Hierosolymitana. 1981. Т. 6-7. С. 245-275.
237. Левин Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса.– Уч. зап. Тартуский ун-т, 1981, вып. 567: Труды по знаковым системам 14: Текст в тексте, с. 45-64
238. Лейдерман Н.Л. Жанр и проблема художественной целостности. – В кн.: Проблемы литературных жанров. – Томск: Изд-во Томского Университета, 1975, с. 9 – 11.
239. Лейкина Б.М. Смысловая структура автономного текста и предложения. В кн.: Проблемы синтаксической семантики: Материалы науч. конф. – М.: МГПИИЯ им. М.Тореца, 1976, с.140-146
240. Лейтес Н. С.: Немецкий роман 1918-1945 годов. Пермь, 1975.
241. Леонтьев А.А. Высказывание как предмет лингвистики, психолингвистики коммуникации. В кн.: Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979, с. 18-36
242. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.
243. Лилли, Вильям. Хоральная астрология. М., Мир Урании, 2003
244. Литература и мифология. Сборник научных трудов. Л., 1975
245. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С.74-87.
246. Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л., Советский писатель, 1981
247. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М., 1979.

248. Локтев Н.Ф. Проблема внутржанровой классификации рассказа в современном литературоведении. – В кн.: Жанровостилевые проблемы советской литературы: Межвуз. темат. сб. – Калинин: КГУ, 1980, с. 131-149
249. Лосев А.Ф. Античная мифология. М., 1957
250. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991
251. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение.* М., 1995. С. 6-296.
252. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
253. Лосев А.Ф. Теория художественного стиля // *Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля.* Киев, 1994. С. 169-276.
254. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Боги и герои Древней Греции. М., Слово, 2002 с.205-212
255. Лосева Л.М. К изучению межфразовой связи: Абзац и сложное синтаксическое целое. – РЭШ, 1967, № 1, с. 89-94
256. Лосева Л.М. Межфразовая связь в текстах монологической речи (основные структурные модели, типы и принципы семантической организации): Автореф. дис. ... докт. филол.наук. – Одесса, 1969. – 41 с.
257. Лосева Л.М. Синтаксическая структура целых текстов: Факультатив по изучению связной речи. – Одесса, 1971. 49 с.
258. Лосева Л.М. Текст как единое целое высшего порядка и его составляющие (сложные синтаксические целые), РЯШ, 1973, № 1, с. 61-67
259. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970, -384 с.
260. Лотман Ю.М. Текст в тексте. – Уч. зап. Тартуский ун-т, 1981, вып. 567: Труды по знаковым системам 14: Текст в тексте, с. 3-18
261. Лотман Ю.М. Минц З.Г. Мелетинский Е.М. Литература и Мифы. в: Мифы народов мира. М., Советская энциклопедия, 1982, том 2 с. 58-65
262. Лотман Ю.М. Минц З.Г. Литература и мифология. Труды по знаковым системам № 13, Тарту, 1981, с. 35-55
263. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю.М. Избранные статьи:* В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 224-242.

264. Лотман Ю.М. Риторика // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.1. Таллин, 1992. с. 167-183.
265. Лотман Ю.М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. –702 с.
266. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.
267. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллин, 1992. с. 224-242.
268. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пособие для студентов. Л., 1972.
269. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. с. 58-75.
270. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста. в сб. Избранные статьи. Т.-1.-Таллин, 1992. с. 129-132
271. Лотман Ю.М. Риторика. Труды по знаковым системам 12. Тарту, 1981, с.8-28
272. Манн Т. Собр. соч. в 10 томах, том 8. Повести и рассказы. М.,1969
273. Манн Т. Собр. соч. в 10 томах, том 5. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. Роман. М., 1960
274. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М., 1980
275. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1960.
276. Маслов Б.А. Механизм связи предложений в тексте. – Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М.Горького, 1976, вып.103: Лингвистика текста, с. 71-75
277. Мецлер А.А. Понятие текстового блока. – ФН, 1984, № 6, с. 48-53
278. Мебуке Т. Знаки Зодиака и система универсальных архетипов. Тбилиси, изд-во Тбилисского ун-та, 2005
279. Мебуке Т.Ш. «Структура абзаца в жанрах эпической прозы» (на материале английского языка). Автореферат кандидатской диссертации. Тбилиси, 1986.
280. Мебуке Т. О структуре текста. – Четвертая республиканская конференция молодых ученых-филологов. Сухуми 21-25 декабря 1983. План работы и тезисы. Тбилиси, 1983, с. 154-156

281. Мебуке Т. К проблеме обучения чтению различных типов текстов на иностранном языке. IV зональное совещание заведующих кафедрами иностранных языков неязыковых вузов (факультетов) Белорусской ССР, Латвийской ССР, Эстонской ССР, Калининградской области РСФСР по проблеме «Взаимосвязанное обучение основным видам речевой деятельности в неязыковом вузе», Рига 23-25 апреля 1985 г. Тезисы докладов. Рига: Латв. гос. ун-т им. П. Стучки, 1985, с. 120-121.
282. Мебуке Т. Особенности строения и функционирования абзаца в жанрах эпической прозы. К проблеме разграничения эпических жанров (лекция по спецкурсу «Лингвистика текста»). Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 1985, -12 с.
283. Мебуке Т. О принципах описания системы жанров эпической прозы. Статья депонирована в НИИ ИНИОН. «Новая советская литература по общественным наукам», сер. Литературоведение, М., 1986, № 7 724 – Деп. 15 – Р. 86. 31 с.
284. Мебуке Т. Знаки Зодиака. Литературно-художественный журнал «Дети Ра», № 8, Москва, 2005, с. 63-75
285. Мебуке Т. Знаки Зодиака и проблема классификации произведений прозаических жанров. Зеленая лампа (электронный журнал) № 1, 2005, с. 1-36
286. Мебуке Т. Знаки Зодиака и система универсальных архетипов. Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 2005. –175 с.
287. Мебуке Т. Знаки Зодиака и проблема свободы выбора как мифологический архетип. Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 2005. – 75 с.
288. Мебуке Т. The Archetype of the Twins in English and American Literature. Кавказоведение (Caucasology) №9 (Российская Академия наук. Институт Языкознания), Москва, 2005. с.20-31
289. Мебуке Т. Истоки повествовательных жанров. Кавказоведение (Caucasology) № 9 (Российская Академия наук. Институт Языкознания), Москва, 2005. с.32-46
290. Мебуке Т. Мифологические архетипы в романе Энтони Берджесса «Заводной апельсин». – Кавказоведение. Российская Академия Наук. Ин-т Языкознания, Москва, 2006 с.230-248
291. Мебуке Т. Жанровая специфика произведений художественной прозы. – Научные труды. Серия: Филология XII. Санкт-Петербургский гос. ун-т, Тбилисский гос. ун-т. Ин-т русис-

- тики, славяноведения и международных коммуникаций. С.-Петербург-Тбилиси, 2006 с.128-140
292. Мебуке Т. Принципы раскрытия архетипов в произведениях художественной литературы. Кавказоведение № 11 Москва, 2006, с. 157-183
293. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской. Вып. 2. М., 1993.
294. Миллер Т.А. Аристотель и античная литературная теория // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 5-106.
295. Мелетинский Е.М. Сказки и мифы. в: Мифы народов мира.М., Советская энциклопедия, 1982, том 2 с. 441-444
296. Е.М.Мелетинский Е.М. Поэтика Мифа. М., 1976г
297. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса, М., 1963, с. 24;
298. Мелетинский Е.М. "Эдда" и ранние формы эпоса, М., 1968, с. 160-168.
299. Мелетинский Е.М. О структурно-морфологическом анализе сказки// "Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам", с. 37;
300. Мелетинский Е.М. Комментарии к книге В.Проппа «Исторические корни волшебной сказки.
301. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. К построению модели волшебной сказки// "Тезисы докладов в Третьей летней школе по вторичным моделирующим системам". Тарту, 1968, с. 166-177.
302. Мелетинский Е.М. Семантическая структура Тлинкитских мифов о вороне. Труды по знаковым системам № 13, Тарту, 1981, с. 3-21
303. Менегетти, Антонио. Образ и бессознательное. М., Онтопсихология, 2004
304. Минаев И. П. Индейские сказки и легенды, собранные в Камаоне в 1875 г. СПб., 1877.
305. Мень, Александр. Сын Человеческий. М., Протестант, 1992
306. Мириманов В. Миф. <http://www.krugosvet.ru/articles/101/1010180/1010180a1.htm>
307. Миф – фольклор – литература. Л., Наука, 1978
308. Мифологии древнего мира. М., Наука, 1977
309. Мифология и знаки Зодиака. <http://www.astrology.lv/win/astrology.php?ID=5>

310. Михайлов А.В. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326-391.
311. Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 343-376.
312. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Пер. В.П. Мурат // Семиотика. М., 1983. С. 37-89.
313. Морэ А. Цари и боги Египта. М., 1914.
314. Москальская О.И. Грамматика текста. – М.: Высш. школа, 1981, -183 с.
315. Москальская О.И. Композиционная структура микротекста. – Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М.Тореза, 1978, вып. 125: Вопросы романо-германской филологии, с. 46-50
316. Москальская О.И. Текст как лингвистическое понятие. – ИЯШ, 1978, № 3, с. 9-17
317. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996
318. Мурзин Л.Н. К вопросу о структуре связного текста и его компрессии. – В кн. Научный симпозиум «Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики». – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1971, ч. 1-2, с. 593-597
319. Нарциссизм. <http://www.psylist.net/slovar/13a11.htm>
320. Натадзе М.Р. Принципы построения лингвистической стилистики и стилистический аспект сопоставления языков (На материале английского, немецкого, грузинского): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Тбилиси, 1975. – 132 с.
321. Невара Н.М. Сцепление и связность текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1979. -20 с.
322. Невижина З.В. Структурно-семантическая организация сверхфразовых единств в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1971. – 23 с.
323. Нефедова Л.В. Сверхфразовые единства и их лингвистические особенности в стиле научно-технической литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. – 15 с.
324. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи: описание, повествование, рассуждение: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1975. – 46 с.
325. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. – Новое в зарубежной лингвистике, 1978, вып. 8: Лингвистика текста, с. 5-39

326. Николаева Т.М. О функциональных категориях линейной грамматики. – В кн.: Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979, с. 37-48
327. Николаева Н.М. Текст. в: Лингвистический энциклопедический словарь. М., изд-во Советская Энциклопедия, 1990.
328. Николаева П.А. Введение в литературоведение. М., Высшая школа, 1988
329. Никифоров А. И. Победитель змея: Из севернорусских сказок//Сов. фольклор, 1936, No 4-5.
330. А. И. Никифоров. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки// "Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского", Л., 1928, с. 172-178.
331. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. Г.А. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 57-157.
332. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм. Сочинения в 2-х томах. М., Мысль, 1990, т. 1, с.47-157
333. Нобль, Элизабет. Близнецы в мировой литературе. <http://parent.fio.ru/news.php?n=2761&c=2>
334. Норман Д. Символизм в мифологии. М., Золотой Век, 1997
335. Общая риторика. ред. А.К.Авеличева.М., Прогресс, 1986
336. Овидий П.Н. Метаморфозы. Москва, Эксмо-Пресс, 2000
337. Овсяннико-Куликовский Д. К. К истории культа огня в эпоху вед. Одесса, 1887.
338. Огибенин Б.Л. к вопросу о значении в языке и некоторых других моделирующих системах// "Труды по знаковым системам", II, Тарту, 1965, с. 49-59.
339. Одинцов В.В. О структурных единицах текста. – В кн.: Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. – Калинин: КГУ, 1979, с.87-111.
340. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980.—263с.
341. Одинцова С.С. Особенности синтаксического построения связного текста: на материале художественной прозы Т. Манна. Автореф. дис. ... канд филол. наук. – Л., 1984. – 18 с.
342. Оленева В.И. Современная американская новелла. К вопросу истории и теории жанра. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1969. -24 с.
343. Ольденбург С. Ф. Фабло восточного происхождения/ Журн. Мин. Нар. Пров. ч. ССXIV, 1903, No 4, отд. II.

344. Ольшанская Н.Л. Стилистические особенности современного английского психологического романа / на материале произведений Маргарет Дрэббл и Сьюзен Хилл /, -Автореф. дис. канд. филол. наук. Одесса, 1980. – 21 с.
345. Орфей. Языческие таинства. Мистерии Восхождения. М., ЭКСМО-Пресс, 2001
346. Павлова Н. С.: Типология немецкого романа. 1900-1945. М., “Наука”, 1982.
347. Падучева Е. В. Семантика нарратива // Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 193—418.
348. Папюс. Первоначальные сведения по Оккультизму, М., Изд-во МИКАП, стр.119-120.
349. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста. – Л., Просвещение, 1980. -271 с.
350. Перкей Авот (Поучения Отцов) Published by Yeshiva Tashbar. Brooklyn, 2004
351. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск, 1991
352. Пивоваров А.Е. Сверхфразовые единства в украинской художественной прозе конца XIX – начала XX столетия (преимущественно на материале произведений М.Колубинского): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1973. – 26 с.
353. Петровский М. А. Морфология новеллы // *Ars Poetica*. I: Сб. ст. / Под ред. М. А. Пепровского. М., 1927. С. 69—100.
354. Пинаева Ж.Б. О некоторых интонационных особенностях членения английских художественных и научных текстов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1975. – 39 с.
355. Планеты и созвездия в легендах и мифах. Изд-во Кристал. Санкт-Петербург, 2003г.
356. Планеты и созвездия в легендах и мифах (под ред. С.Ю.Афонькина). Санкт-Петербург, 2003.
357. Подводный, Авессалом. Каббалистическая астрология. М., АСТ-ПРЕСС, 2000
358. Попов А. Материалы по шаманству: Культ богини Аисыт у якутов//Культура и письменность Востока, т. III. Баку, 1928.
359. Пospelов Н.С. Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры. – В кн.: Доклады и сообщения института русского языка. вып. 2, М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1948 с. 43-68

360. Потебня А. А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий. -Чтения в общ-ве истории и древностей российских, 1865, кн. 3.
361. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976.
362. Потебня А.А. Слова и Миф. М., 1989
363. Потебня. Мысль и язык. – Полн. собр. соч., т. 1, Гос. изд-во Украины, 1926. – 205 с.
364. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М., Высшая школа, 1990
365. Почепцов Г.Г. Дискурсивный и композиционный уровни лингвистического анализа текста. – В кн.: Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. Сб. науч. статей. – Киев: Вища школа, 1978, с. 6-17
366. Прево А.Ф. История Кавалера де Грие и Манон Леско.» Изд-во «Наука.», М.,1964г.
367. Прието А. Нарративное произведение. В сб.: Семиотика. М., 1983. с. 370-399
368. Проблемы структурной лингвистики. Сборник научных трудов. ред. В.П.Григорьев.М., Наука, 1988
369. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Ленинград, Academia, 1928
370. Пропп В.Я. Структурное и историческое Изучение волшебной сказки. В сб.: Семиотика. М., 1983. с. 566584
371. Пропп В. Я. Собрание трудов: Поэтика фольклора. М., 1998, с. 208-229.
372. *Пропп В.Я.* Кумулятивная сказка // *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1976.
373. Пропп В. Я. Волшебное дерево на могиле//Сов. этнография, 1934, No 1-2.
374. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре: По поводу сказки о Нссмяне// Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1939, No 46, сер. филол. наук, вып. 3.
375. Пропп В. Я. Трансформации волшебных сказок//Собрание трудов: Поэтика фольклора. М.,1998.
376. Пропп В.Я. Морфология сказки//"Вопросы поэтики" (Государственный институт истории искусства), вып. XII, Л., 1928.
377. Пропп В.Я.. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

378. Пфютце Макс. К вопросу о диалектическом единстве интра и экстра-лингвистических факторов при коммуникативно-функциональной интерпретации поэтических текстов. – В кн.: Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. – Киев: Вища школа, 1978, с. 17-24
379. Пятигорский А.М. Миф как время, событие, личность: Лекция 5 //Пятигорский А.М. Мифологические размышления: Лекции по феноменологии мифа. М., 1996.
380. Рабинович Ц.А. Темо-рематическая сегментация текста (на материале английской художественной прозы). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.
381. Радциг С.И. Античная мифология. М.-Ленинград, 1939
382. Ратнер-Штернберг С. А. Музейные материалы по тлингитскому шаманству. Сб. МАЭ, 1927, т. VI.
383. Рейсер С.А. Основы текстологии. Л., Просвещение, 1978
384. Рефсровская Е.А. – Сверхфразовое единство (на материале французского языка) – В кн.:Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков: Тез. докл. -Л.: Наука, 1971, с. 194-199
385. Реформатский А.А. Опыт анализа новеллистической композиции. В сб.: Семиотика.М., 1983. с. 557-565
386. Ризель Э.Г. Текст как целостная структура в аспекте лингвистилистики. – В кн.: Лингвистика текста: Материалы науч. конф., ч. 2, -М., 1974, с. 35-38
387. Ристна В. О роли видо-временных форм в организации сверхфразовых единств. На материале английского языка. – Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1981. Вып. 585, Linguistica, 14: Лингвистика текста и стилистика.
388. Ритм, пространство, время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. Л., 1974.
389. Рогожникова Р.П. Сложное целое и структура сложного предложения. – Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Тез. докл. – Л., Наука, 1971, с.54-55
390. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки, М., 1967 (автореф. канд. дисс.).
391. Руднев В. П.: Словарь культуры XX века. М., “Аграф”, 1999.
392. Руткевич А.М. Архетип. Культурология XX век. Энциклопедия. Том 1 А-Л. С.-П., Университетская книга, 1998.

393. Рудов М. Внешние признаки содержательной структуры жанра. — В кн.: Жанрово-стилевое своеобразие многонациональной советской литературы. Межвуз. тематич. сб. науч. статей. — Фрунзе: Изд-во КГУ, 1980, с. 10-15
394. Рыбальченко Т.Л. Бесфабульный рассказ 60-х годов и развитие современной повести. — В кн.: Проблемы литературных жанров. — Томск: изд-во Томского ун-та, 1975, с. 180-183
395. Рымарь Н. Т.: Современный западный роман. 1978.
396. Рыстенко А. В. Легенда о Георгии и драконе. Одесса, 1909
397. Сартр, Жан-Поль. Слова. М., Прогресс, 1966
398. Сафронова Е.А. Рассказ и очерк 50-х годов: К проблеме взаимоотношения жанров. — В кн. Проблемы литературных жанров. — Томск, изд-во Томского ун-та, 1975, с. 159-160
399. Священная книга Тота. Великие арканы Таро. Часть 1, 2. М., 1994
400. Севбо И.П. Структура связного текста и автоматизация реферирования. М., Наука, 1969.-135 с.
401. Сегал Димитрий М. Новое исследование по структуре художественных форм // Декоративное искусство. 1970. № 10. С. 42.
402. Сегал Д.М. Опыт структурного описания мифа// "Труды по знаковым системам", 11, с. 150-158; "Поэтика" II, Варшава, 1966, с. 15-44 ("О связи семантики текста с его формальной структурой").
403. Сегал Д.М. О связи семантики текста с его формальной структурой. "Поэтика" II, Варшава, 1966, с. 15-44
404. Седельник В. Д.: Герман Гессе и швейцарская литература, Москва, 1970.
405. Семира и Веташ. Астрология и Мифология. Изд-во АТОН, С.-Петербург, 1998.
406. Серебряный С.Д. Интерпретация формулы В. Я. Проппа// "Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам", Тарту, 1966, с. 92.
407. Серкова Н.И. О некоторых вопросах функциональной перспективы предложения в терминах «сверхфразовых единств». — ВЯ, 1967, № 3, с. 92-100
408. Серкова Н.И. Предпосылка членения текста на сверхфразовом уровне.—ВЯ, 1978, № 3 с. 7582.

409. Серкова Н.И. Сверхфразовый уровень членения текста в основных функциональных стилях письменной речи. — Дис. ... докт.филол. наук. — М., 1982. — 422 с.
410. Силард Л. Орнаментальность/орнаментализм // *Russian Literature*. 1986. Vol. 19. p. 65—78.
411. Сильман Т.И. Наблюдение над синтаксическим стилем сказок Андерсена. — В кн.: Скандинавский сборник 14. — Таллин: Ээсти раамат, 1969, с. 266-273
412. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики: На материале немецкой прозы. — Уч. зап./ ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1967, т. 315. — 152 с.
413. Синенко В.С. Современная русская повесть: Вопросы поэтики жанра. — ФН, 1969, № 1 (49), с. 3-12
414. Сказки зулу /Вступ. статья, пер. и примеч. И. Л. Снегирева. М.; Л.. 1937.
415. Струве В. В. Иштарь-Исольда в древневосточной мифологии/Тристан и Исольда: Сб. статей. Л., 1932.
416. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа “Идиот” // Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23-87.
417. *Скобелев В.П.* Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.
418. Смирнов *И.П.* На пути к теории литературы. Amsterdam, 1987. (*Stadies in Slawic Literature and Poetics*. Vol. X).
419. Снурко Е.М. Развитие информационной структуры английского эссе XVI—XX в. (Опыт диахронного исследования): Автореф. ... дис. канд. филол. наук. — М., 1984. — 23 с.
420. Солганик Г.Я. Об одном типе связи между самостоятельными предложениями. — РЯШ, 1965, № 3, с. 59-63
421. Солганик Г.Я. О параллельной синтаксической связи между самостоятельными предложениями. — РЯШ, 1967, № 2, с. 93-97
422. Солганик Г.Я. О способах объединения самостоятельных предложений в прозаические строфы (сложное синтаксическое целое). На материале современной публицистики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1965. — 20 с.
423. Солганик Г.Я. О теоретических основах связи законченных предложений в речи и объединения их в сложные синтак-

- сические единства: прозаические строфы. – Вестник МГУ, 1964, Сер. 7: Филология, журналистика, № 6, с.69-83
424. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика: Сложное синтаксическое целое. М., Высшая школа, 1973. – 214 с.
425. Солганик Г.Я. Сложное синтаксическое целое (прозаическая строфа) и его виды в современном русском языке. – РЯШ, 1969, № 2, с. 92-97
426. Средневековый роман и повесть. М., Художественная литература, 1974, с. 155-228
427. Старцев А. Новелла в американской литературе 19-20 вв. – В кн.: Американская новелла 19 века. М.: Гос. изд-во худ. лит. 1958, с. 3-88
428. Степанова К. Очерк как жанр описательный. – В кн.: Жанровое новаторство русской литературы конца VIII – XIX вв.: Сб. науч. работ. – Л.: ЛГПИ им. А.И.Герцена, 1974, с.48-57
429. Страхова В.С. Внешние средства организации текста. – Сб. науч. трудов / МГПИИЯ им. М. Тореза, 1979, вып. 141: Лингвистика текста. с. 150-158.
430. Стриженко А.А. Художественный текст как особая форма коммуникации. – В кн.: Лингвистика текста. Материалы научной конференции. – М.: МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974, ч. 2, с. 81-88.
431. Струве В.В. Иштарь-Исольда в древневосточной мифологии// Тристан и Исольда: Сб. статей. Л. 1932.
432. Сыроваткин С.Н. Модель бинарных дифференциальных признаков для одного типа межфразовых отношений. – Сб. науч. тр./ МГПИИЯ им. М.Тореза, 1976, вып. 103: Лингвистика текста, с. 162-171.
433. Тамарченко Н. Д. Повествование // Чернец Л. В., Хализев В. Е., Бройтман С. Н. и др.
434. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. М., 1999. С. 279—295.
435. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия / Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. М., 2001.
436. Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.

437. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с.
438. Тамошюнас И.С. Проблема характера и жанр художественного произведения: к теоретической постановке вопроса. В кн.: Жанрово-стилевые проблемы советской литературы: Межвуз. темат. сб. Калинин: КГУ, 1980, с. 81-89.
439. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. Санкт-Петербург, 1999
440. Тахо-Годи, Аза Алибекова. Греческая мифология. М., Искусство, 1989
441. Тихая-Церетели М. Г. Женский образ пзефипас ав грузинских сказок// Тристан и Исольтда: Сб. статей. Л., 1932.
442. Тодоров Ц. Семиотика литературы. В сб. Семиотика. М., 1983. с. 350-354
443. Тодоров Ц. Понятие литературы. В сб. Семиотика. М., 1983. с355-369
444. Тодоров Цв. Поэтика / Пер. А.К. Жолковского // Структурализм: “за” и “против”: Сб. статей. М., 1975. С. 37-113.
445. Толстой И. И. Связанный и освобожденный силси//Памяти академика Н. Я. Марра (1864-1934). М.; Л., 1938.
446. Толстой И. И. Возвращение мужа в "Одиссее" и русской сказке//С Ф. Ольденбургу: К пятидесятилетию науч-обществ. деятельности. 1882--1932. Л., 1934.
447. Толстой И. И. Неудачное врачевание: Античная параллель к русской сказке// Язык и литература, 1932, т. VIII.
448. Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966.
449. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
450. Томашевский Б.В. Поэтика (краткий курс). М., 1996.
451. Томашевский Б. Теория литературы, Поэтика. – М.-Л.: Гос. изд-во, 1928. – 239 с.
452. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
453. Топоров Х. Текст как процесс. В сб.: Finitis Duodecim Lustris (Сборник статей к 60летию проф. Ю.М.Лотмана). Таллин, Ээсти Раамат, 1982, с. 167-170
454. Тора. Пятикнижье и Гафтарот. Иерусалим, 2001

455. Тороп П.Х. Проблема интекста.– Уч. зап. Тартуский ун-т, 1981, вып. 567: Труды по знаковым системам 14: Текст в тексте, с. 33-44
456. Тренчени-Вальзапфель И. Мифология. М., 1959
457. Тронский И. М. Античный миф и современная сказка//С. Ф. Ольденбургу: К пятидесятилетию науч.-обществ, деятельности. 1882--1932. Л., 1934.
458. Тураев Б. А. Древний Восток. Л., 1924.
459. Тураев Б. А. Египетская литература. М., 1920.
460. Тураева З.Я. Текст как высшая коммуникативная единица и его категории. – В кн.: Коммуникативные единицы языка: Всесоюзн. науч. конф. Тез. докл. – М.: МГПИИЯ им. М. Тореца, 1984, с. 122-125
461. Турасва З.Я. Художественный текст и пространственно-временные отношения. – В кн.: Семантико-стилистические исследования текста и предложения. Межвуз. сб. науч. тр. – Л., 1980, с. 3-11
462. Турасва З.Я. Лингвистика текста (текст: структура и семантика). М., Просвещение, 1986
463. Турмачева Н.А. О типах формальных и логических связей в сверхфразовом единстве: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: 1973. – 23 с.
464. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. – 574 с.
465. Тынянов Ю. Н. Серапионовы братья. // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 132—136.
466. Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 150—166.
467. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Там же. С. 270—281.
468. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. 1 Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. 2 Тюпа В.И. Модусы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. Новосибирск. 1998. № 5/6. С. 163-173.
469. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990. С. 82-109.
470. Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. М., 1978.

471. Уорт Д.С. Об отображении линейных отношений в порождающих моделях языка. – ВЯ, 1964, № 5, с. 46-58
472. Успенский Б.А. Поэтика композиции // *Успенский Б.А. Семиотика искусства*. М., 1995. С. 9-218.
473. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург, Азбука, 2000
474. Успенский Б.А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // *Труды по знаковым системам*. IV. Тарту, 1969. С. 487-501.
475. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
476. Утехин Н. Жанры эпической прозы. Л., Наука, 1982. – 184 с.
477. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М., Прогресс, 1978. – 325 с.
478. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
479. Фигуровский И.А. Синтаксис целого текста и ученические письменные работы. – М., Учпедгиз, 1961. – 171 с.
480. Фигуровский И.А. Структура текста произведения и обучение школьников элементам структуры письменных работ: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1967. – 43 с.
481. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993
482. Флоренский П.А. Обратная перспектива // *Флоренский П.А. Т. 2. У водоразделов мысли*. М., 1990.
483. Фолкнер У. О литературе. – ВЛ, 1977, № 1, с. 197-228.
484. Фортунатов Н.М. Особенности построения Чеховской новеллы (к проблеме художественного метода А.П.Чехова): Автореф. дис. докт. ... филол. наук. – М., 1979. – 27 с.
485. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый / Пер. А.С. Козлова и В.Т. Олейника // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / Сост. общ. ред. Г.К. Косикова. М. 1987.
486. Франк, Отто. Миф о рождении героя. М., Ваклер, 1997
487. Франц, Мариа-Луиза фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. – ryahi.indeep.ru/psychology/jorgian
488. Францов Ю. П. Древнеегипетские сказки о верховных жрецах // *Сов. фольклор*, 1935, No 2-3.

489. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 180-205.
490. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
491. Фрейденберг О. М. Сюжет Тристана и Исольты в мифологемах Эгейского отрезка Средиземноморья//Тристан и Исольта: Сб. статей. Л., 1932.
492. Фрейд З. «Этот человек Моисей» kaysen.net/biblio.php?op=classical.
493. Фридман Л.Г. Вопросы грамматики текста: Учебное пособие для студентов 3 – 5 курсов факультета немецкого языка. Ставрополь: СГПУ, 1978. – 101 с.
494. Фридман Л.Г. Грамматические проблемы лингвистики текста. Пятигорск, 1976. – 347 с.
495. Фридман Л.Г. Грамматические проблемы лингвистики текста. – Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1984. – 134 с.
496. Фридман Л.Г. К вопросу о сверхфразовых единицах: На материале немецкого языка. – В кн.: Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. – Л.: Наука, 1975, с. 216-221.
497. Фридман Л.Г., Бутко В.Г. Текст как иерархическая система. – В кн.: Структура и семантика сверхфразовых единиц в германских языках: Межвуз. сб. науч. тр. – Пятигорск: ПГПИИЯ, 1983, с. 1-12.
498. Фромм Э. Душа человека. изд-во Республика, Москва, 1992
499. Фрэзер, Джеймс Джордж, Фольклор в Ветхом Завете. М., Изд-во АСТ, 2003
500. Фрэзер, Джеймс Джордж. Золотая Ветвь. Изд-во Ермак, Москва, 2003 г.
501. Фюстель де Куланж. Гражданская община древнего мира. СПб., 1906.
502. Хализев В. Е. Особенности эпических произведений // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1988. С. 219—240.
503. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.
504. Ханзен-Лёве О. А.Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения [Der russische Formalismus: Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung]. М., 2001.
505. Харузин Н. Н. Этнография, вып. IV. Верования. СПб., 1905.

506. Хведелидзе Ц.Д. Структурно-семантические параметры композиционно-речевой формы «рассуждение» (На материале английского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1983. – 21 с.
507. Холл, Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Изд-во Транзиткнига. Москва, 2004
508. Холл П.Мэнли. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, кабалистической и розенкрейцеровской символической философии. Новосибирск, Наука, 1992
509. Хьюитт, Уильям У. Астрология. М., 2002
510. Хэллидей М.А.К. Лингвистическая функция и литературный стиль. – Новое в зарубежной лингвистике, 1980, вып. 9: Лингвостилистика, с. 116-147.
511. Цилевич Л. М. Диалектика сюжета и фабулы // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. Рига, 1972. Т. 2. С. 5-17.
512. Цыбульская В.В. Новеллистика Джозефа Конрада (проблематика и поэтика): Автореф. дис.... канд. филол. наук. – Киев, 1982. – 22 с.
513. Черемисина Н.В. О сверхфразовом единстве и некоторых его разновидностях в современном русском языке. – В кн.: Харьковский пед. ин-т физического воспитания им. Г.С. Сковороды, 14-ая отчетно-науч. сессия. Серия рус. лит. и рус. яз., Тез. докл. 1, Харьков, 1958, с. 22-24.
514. Чернец Л.В. Типология литературных жанров по содержанию. Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1970, -16 с.
515. Чернец Л. В., Хализев В. Е., Бройтман С. Н. и др. Введение в литературоведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие. М., 1999. С. 313-328.
516. Чернухина И.Я. К вопросу о единицах связного текста. – Материалы научной конференции: Лингвистика текста./ МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974. ч. 2, с. 155-158.
517. Чернухина И.Я. К вопросу о единицах текста. – Сб. науч. трудов./ МГПИИЯ им. М.Тореза, 1976, вып. 103: Лингвистика текста, с. 242-255.
518. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1984. – 115 с.
519. Чесноков П.В. Логическая фраза и предложение. – Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1961.-99 с.

520. Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы: О двух моделях мира писателя // Славянские литературы. VII международный съезд славистов. М., 1973. С. 79-98.
521. Чудаков А. П., Чудакова М. О. Сказ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. С. 876.
522. Шанский Н.М. Лингвистический анализ художественного текста. Л., Просвещение, 1990
523. Шатков Г.В. Текст и его классификация. – В кн.: Лингвистика текста: Материалы научной конференции М.: МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974, ч. 2, с. 177-181.
524. Шахнович М.М. Мифы о сотворении мира. М., Знание, 1968
525. Шевченко Т.И. Последовательность контуров в просодии английской речи (на материале научной и художественной прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1973. – 22 с.
526. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966.
527. *Шиллер Ф.* О причине наслаждения, доставляемого трагическими предметами. О трагическом искусстве. О возвышенном. I // *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. VI. М., 1957. С. 26-40, 41-64, 171-196.
528. Ширина Л.С. Синтаксическое единство как форма выражения сложной мысли. – Лингвистика текста: Материалы науч. конф. ч. 2. – М.: МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974, с. 187-191.
529. *Шкловский В.Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983. С. 26-62.
530. *Шкловский В.Б.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Там же. С. 24-67.
531. *Шкловский В.Б.* Пародийный роман. «Тристам Шенди» Стерна // Там же. С. 177-204.
532. *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. С. 7-23.
533. *Шкловский В.Б.* Строение рассказа и романа // Там же. С. 68—95
534. *Шкловский В.Б.* Орнаментальная проза. Андрей Белый // *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929. С. 205-255.
535. *Шкловский В.Б.* А. П. Чехов // *Шкловский В. Б.* Повести о прозе. Т. 2. М., 1966. С. 333-370.
536. *Шкловский В.Б.* Законы сцепления // *Шкловский В. Б.* Повести о прозе. Т. 1. М., 1966. С. 8-97.

537. Шкловский В. Жанры и разрешение конфликтов. – ВЛ, 1965, № 8, с. 91-101
538. Шкловский В. Кончился ли роман? – Иностран. лит., 1967, № 8, с. 218-231.
539. Шкловский В. Новелла тайн. – В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению.1. Тарту; ТГУ, 1976, с. 107-128.
540. Шкловский В. Развертывание сюжета. – ПГ.: ОПОЯЗ, 1921. – 60 с.
541. Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. – Тетраград: ОПОЯЗ, 1921. – 39 с.
542. Шкодик Л.В. Структурно-семантическая организация причинно-следственных комплексов текста (английский язык): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 21 с.
543. Шлегель, Фридрих. Эстетика. Философия. Критика. М., Искусство, 1983
544. Шлейермахер, Фридрих. Речи о религии. М., ИСА, 1994
545. Шмит В. Составляющая единица художественного текста и принципы ее вычленения. – Сб. науч. тр./ Свердловский пед. ин-т; Проблемы лингвистической интерпретации художественного текста, 1982, с. 73-81.
546. Шмид В. Наратология. М., 2003
547. Шмид.В. Проза как поэзия. Пушкин Достоевский Чехов авангард. СПб., 1998. С. 263-277.
548. Шмид В. Орнамент поэзия миф подсознание [Ornament Poesie Mythos -Psyche] // Там же. С. 297-308.
549. Шмид В. «Братья Карамазовы» надрыв автора, или Роман о двух концах // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 1996. С. 268-287.
550. Шмид В. Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стенфорде 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина, Л.С. Флейшмана. М. 2001. С. 300-317.
551. Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. Сб. ст. /Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб., 2001. С. 9-16.
552. Шпетный К.И. К вопросу о единицах текста. – Сб. науч. трудов/ МГПИИЯ им. М.Тореза, 1978, вып. 135: Вопросы лингвистической стилистики. с. 78-90.

553. Шталь Ш.В. Эпические предания Древней Греции. М., Наука, 1989
554. Штайнер, Рудольф «Духовное водительство человека и человечества.» Калуга., «Духовное познание», 1992г. с.31.
555. Штейнер Р. Мистерии древности и Христианство. С.-Петербург, Интербук, 1990
556. Штайнер, Рудольф. Оккультные знаки и символы. Штутгарт, 1907. http://www.kulichki.com/moshkow/URIKOVA/STEINER/le_c_1907.txt
557. Штернберг Л. Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л. 1936 (Науч.-исслед. ассоциация Ин-та народов Севера ЦИК СССР им. П. Г. Смидовича. Материалы по этногр., т. IV).
558. Щеглов П.В. Отраженные в небе мифы земли. М., Наука, 1986
559. Щур Г.С., Мальченко А.А. К вопросу о соотношении типов и средств текстуальной связи. – В кн.: Лингвистика текста: материалы науч. конф. ч. 2, М.: МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974, с. 205-209.
560. Эдвин К.Крапп. Легенды и предания. М., 1999
561. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.Л., Academia, 1934 –1965 с.
562. Энциклопедия Оккультизма. Том 1. М., Изд-во « AVERS », стр. 89-97.
563. Эсалнек А.Я. Проблема романа как литературного жанра: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1968
564. Юнг К.Г. Психологические типы. М., АСТ, 1997
565. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, изд-во Харвест, 2004
566. Юнг К.Г. Дух в человеке, искусстве и литературе. Минск, 2003
567. Юнг К.Г. Человек и его символы. М., 1997
568. Юнг К.Г. Психология переноса. М., РЕФЛ-БУК, 1997
569. Эйхенбаум Б. М. Иллюзия сказа // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 152-156.
570. Элиаде, Мирча. Космос и история. М., Прогресс, 1987
571. Энг Я. ван дер. Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста // Structure of Texts and Semiotics of Culture / Ed. J. van der Eng, M. Grygar's-Gravenhage, 1973. P. 29-58.

572. Эсалнек А.Я. Проблема романа как литературного жанра: Автореф. дис. ... канд. филол.наук. – М., 1968. – 13 с.
573. Якобсон Р. Вопросы поэтики: Постскрипtum к одноименной книге // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 80-98.
574. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., Прогресс, 1987
575. Якобсон Р. Язык в отношении к другим системам коммуникации [Language in Relation to other Communication systems] М., 1980
576. Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985. С. 319-330.
577. Ясперс, Карл. Смысл и назначение истории. М., Республика, 1994
578. Эдвин К. Крапп. Астрономия. Легенды и предания. М., 1999
579. Элиаде, Мирча. Священные тексты народов мира. М., Крон-Пресс, 1998
580. Элиаде, Мирча. Космос и история. М., Прогресс, 1987
581. Энциклопедия Оккультизма. Т.-1, 2. Изд-во Avers, Москва, 1996
582. "American Anthropologist", vol. 68, No 3, 1966, с. 781-782.
583. Andreotti, Mario: Moderne Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Bern / Stuttgart, 1990, S. 13.
584. Angelet Christian; Herman Jan. Narratologie // Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires / Ed.M. Delcroix; F. Hallyn. Paris, 1987. P. 168-201.
585. American Short Stories./ Ed. by Ray B. West New York, 1959. 267 p.
586. Armstrong R.P. Content Analysis in Folkloristics// "Trends in Content Analysis", Urbana, 1959, с. 151-170.
587. Atkinson, Dwight. Scientific Discourse in Sociohistorical Context: The Philosophical Transactions of the Royal Society of London, 1675-1975. Mahwah, NJ: Erlbaum, 1999.
588. Austin John Langshaw. How to Do Things with Words. Oxford, 1962.
589. Bal Mieke. Narratologie: Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris, 1977.
590. Bal Mieke. The Laughing Mice, or: on Focalisation // Poetics Today. 1981. Vol. 2. P. 202-210.
591. Bal Mieke. Notes on Narrative Embedding // Poetics Today. 1981. Vol. 2. P. 41-59.

592. Bal Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, 1985.
593. Banneid Arm. *Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech // Foundations of Language*. 1973. Vol. 10. P. 1-39.
594. Banneid Arm. *The Formal Coherence of Represented Speech and Thought // Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 289-314.
595. Banneid Arm. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston; London, 1983.
596. Barton, Ellen, and Gail Stygall. *Discourse Studies in Composition*. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002.
597. Barthes Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications*. 1966. № 8. P. 1-27.
598. Bates H.E. *The Modern Short Story*. – London; Edinburch; Paris: Thomas Nelson and Son's Lt. 1941. – 231 p.
599. Bazerman, Charles. "Nuclear Information: One Rhetorical Moment in the Construction of the Information Age." *Written Communication* 18 (2001): 259-95.
600. Bazerman, Charles. *Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science*. Madison: U of Wisconsin Press, 1988.
601. Bazerman, Charles, and James Paradis, eds. *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*. Madison: U of Wisconsin P, 1991.
602. Bailey, Sharon. *The Legend of Tristram and Isold*. <http://www.homestead.com/arthurianlegend/legend-ns4.html>
603. Beisky, Jay, and Michael J. Rovine. "Nonmaternal Care in the First Year of Life and the Security of Infant-Parent Attachment." *child Development* 59 (1988):157-67.
604. Benton R.P. "Bedlam Patterns": Love and the Idea of Madness in Poe's Fiction. *Edgar Allan Poe Society of Baltimore, Inc.*, 2000
605. Berendsen Marjet. *The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts // Style*. 1984. Vol. 18. P. 140-158.
606. Benveniste, Emile. *Les relations dans le verb francais*. in: *Problems de linguistique generale*. Paris, 1966, p. 237-250
607. Berkenkotter, Carol. "Genre Systems at Work: DSM-IV and Rhetorical Recontextualization in Psychotherapy Paperwork." *Written Communication* 18 (2001): 326-49.

608. Berkenkotter, Carol, and Thomas N. Huckin. *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition/Culture/Power*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1995.
609. Berkenkotter, Carol, Thomas N. Huckin, and John Ackerman. "Conventions, Conversations and the Writer: Case Study of a Student in a Rhetoric Ph.D. Program." *Research in the Teaching of English* 22 (1988): 9-44.
610. Bhatia, Vijay K. *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*. London: Longman, 1993.
611. Biber, Douglas. *Variation Across Speech and Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
612. Bloor, Meriel. "Lexical and Grammatical Choices in Innovative Language Use in Computer Science." *Linguistic Choice across Genres: Variation in Spoken and Written English*. Ed. Antonia Sanchez-Macarro and Ronald Carter. Amsterdam: John Benjamins, 1998. 155-71.
613. Boas F. *The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians*//Report of the U. S. national museum for 1895. Washington, 1897.
614. Bolte J., Polivka G. *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmarchen der Bieder Grimm*. Bd. I--V. Leipzig, 1913--1932.
615. Bonheim Helmut. *Theory of Narrative Modes*. – In: *Semiotica*, 1975, vol. 14, N 4, pp.329-344
616. Bonheim Helmut. *Point of View Models* // Bonheim H. *Literary Systematics*. London, 1990. P. 285-307.
617. Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
618. Booth Wayne C. *The Rhetoric of Fiction and the Poetics of Fictions* // *Towards a Poetics of Fiction* / Ed. M. Spilka. Bloomington; London, 1977. P. 77-89.
619. Boyton Percy H. *Principles of Composition*. – Boston: Ginn and Company, 1915 -386 p.
620. Bremond, Claude. *Le message narratif* // *Communications*. 1964. № 4. P. 4-32.
621. Brown Edward K. *Rhythm in the Novel*. Toronto, 1950.
622. Browning G. L. *Russian Ornamental Prose* // *Slavic and East European Journal*. 1979. Vol. 23. P. 346-352.
623. Bronzwaer W. J. M. *Tense in the Novel: An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen, 1970.

624. Bronzwaer W.J.M. Implied Author, Extradiagetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's Narratological Model and the Reading Version of «Great Expectations» // *Ncophilologus*. 1978. P. 1-18.
625. Boyd John D. *The Function of Mimesis and Its Decline*. Cambridge, Ma., 1968.
626. Boyton Percy H. *Principles of Composition*. – Boston: Ginn and Company, 1915. – 386 p.
627. Breasted J. H. *Development of religion and thought in Ancient Egypt*. London, 1912.
628. Bremond Claude: *Le message narratif*// "Communications", 4, 1964, c. 4-32; *La logique des possibles narratifs*// "Conununications", 8, c. 60-71; *Kombinacje syntaktyczne miedzy funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*// "Paimenuk literacki", rosznik LIX, zeszyt 4, c. 285--291
629. Budge E. A. W. *The book of opening the month*. London, 1909.
630. Budge E. A. W. *The Babylonian legends of the creation and the fight between bel and the Dragon: As told by Assyrian tablets from Nineven*. London, 1921.
631. Burgess A. *A Clockwork Orange*. http://azbuk.net/cgi-bin/az/az_book.chi?aut_id=889&book_id+5191&type=txt
632. Burkert W. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. London, 1979
633. Burkert W. *Ancient Mystery Cults*. Cambridge, London, 1987
634. Campbell J. *The Mythic Image*. Fine Communications, 1997
635. Eliade M. *Essential Sacred Writings from around the World*. Hacourt Australia, 1968
636. Carden Patricia. *Ornamentalism and Modernism // Russian Modernism / Ed. by G. Gibian, H. W. Tjalsma*. Ithaca, 1976. P. 49-64.
637. Carlson E.W. *Poe on the Soul of Man*. Baltimore: Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1999 p.17
638. Carlson E. *Dictionary of Literary Biography, Volume 74: American Short-Story Writers Before 1880*. Pennsylvania State University, 1988. pp.303-322
639. Chase R.V. *Quest for Myth*. Louisiana State Univ. Press. 1963.
640. Chatman Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London, 1986.

641. Chatman Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, 1990.
642. *Communications*, 8; Geza de Rohan-Csermak. *Structuralism et folklore*/"IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens", Athens, 1965, c. 399-407.
643. Cooper J.C. *Myth and Legend*. London, 1992
644. Corbett B. *Steppenwolf. Comments*. San Francisco, Rinehart Press, 1963
645. Corsar Kenneth P., Reid Andrew, Rooney James, Swith Robert S. *Discovering Greek Mythology*. Hodder Arnold H&S, 1977
646. Grabo Carl H. *The Technique of the Novel*. – New York; Chicago; Boston: Charles Scribner`s Sons, 1928. – 331 p.
647. Crittenden Charles. *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects*. Ithaca, 1991.
648. Crowell Thomas H. *Cohesion in Bororo Discourse*. – *Linguistics. An International Review*, 1973, N 104, pp.15-27
649. Crystal, David, and Derek Davy. *Investigating English Style*. Bloomington: Indiana UP, 1969.
650. Culler Jonathan. *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions // Poetics Today*. 1980. Vol. 1. P. 27-37.
651. Dale H. *Tristram and Isolde*. *The Columbia Encyclopedia*, Sixth Edition, 2001
652. Danto Arthur C. *Analytical Philosophy of History*. Cambridge, 1965.
653. Davis Donald R. *Paragraph Structure*. – *Linguistics: An International Review*, 1973, N 110, pp. 5-16
654. Detienne M. *L`invention de la mythologie*. 1981
655. Diaz Arenas Angel. *Introducción y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector abstracto-implícito*. Kassel, 1986.
656. Diengott Nilli. *Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status // Orbis Litterarum*. 1993. Vol. 48. P. 181—193.
657. Dijk Teun van. *Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einführung [Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding]*. München, 1980.
658. Dijk Teun A. van. *Foundations for Typologies of Texts*. – In: *Semiotica*, 1972, vol. 6, N 4, pp. 297-323

659. Dijk Teun A. van. Some Aspects of Text Grammar: A Study In Theoretical Linguistics and Poetics. – The Hague-Paris: Mouton, 1972. – 375 p.
660. Dijk Teun A. van. Foundations for Typologies of Texts. – In: *Semiotica*, 1972, vol. 6 № 46 pp.297-323.
661. Dijk Teun A. van. Some Aspects of Text Grammar. A Study In Theoretical Linguistics and Poetics.– The Hague-Paris. Mouton, 1972. – 375 p.
662. Dolezel Lubomir. From Motifemes to Motifs. -- *Poetics: International Review for the Theory of Literature*, 1972, N 4, pp.55-90
663. Dolezel Lubomir. The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction // *To Honor Roman Jakobson*. Vol. 1. The Hague; Paris, 1967. P. 541—552.
664. Dolezel Lubomir. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto, 1973.
665. Dolezel Lubomir. *Narrative Composition: A Link between German and Russian Poetics // Russian Formalism / Ed. by S. Bann, J. E. Bowlt*. Edinburgh, 1973. P. 73—83.
666. Dolezel Lubomir. *Possible Worlds and Literary Fictions // Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium 65 / Ed. S. Allén*. Berlin; New York, 1989. P. 221-242.
667. Dolezel Lubomir. *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln, 1990.
668. Dolezel Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore; London, 1998.
669. Doty W.G. *Mythography. The Study of Myths and Rituals*, 1986
670. Eco Umberto. *Lector in fabula*. 1979.
671. Else Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Ma., 1957.
672. Eng Jan van der. The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text // *J. van der Eng et al. On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright*. Lisse, 1978. P. 44-58.
673. Eliade M. *Essential Sacred Writings from around the World*. Hacourt Australia, 1969
674. Elkin P. The rainbow-serpent myth in North-West Australia// *Oceania*, 1930, vol. I, N 3.

675. Enkvist N.E. On the Place of Style In Linguistic Theories. – In: Literary Style: A Symposium. – London and New York: Oxford Univ. Press, 1971, pp. 47-61
676. Fahnestock, Jeanne. Accommodating Science: The Rhetorical Life of Scientific Facts. *Written Communication* 3 (1988): 275-96.
677. Fahnestock, Jeanne. *Rhetorical Figures in Science*. New York: Oxford UP, 1999.
678. Fahnestock, Jeanne, and Marie Secor. "Rhetorical Analysis." *Discourse Studies in Composition*. Ed. Ellen Barton and Gail Stygall. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002. 177-200.
679. Fahnestock, Jeanne. "The Rhetoric of Literary Criticism." *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*. Ed. Charles Bazerman and James Paradis. Madison: U of Wisconsin P, 1991. 76-96.
680. Fast Piotr. Substitutionary Narration and Description: A Chapter in Stylistics // *English Studies*. Amsterdam, 1938. Vol. 20. P. 97—107.
681. Fischer J.L. Sequence and Structure in Folktales// "Men and Cultures", c. 442-446.
682. Fischer J.L. A Ponapean Oedipus Tale// "Anthropologist Looks at Myth", c. 109-124.
683. Fludernik Monika. Second Person Fiction: Narrative «You» As Addressee and/or Protagonist // *A. Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 1993. Bd. 18. S. 217-247.
684. Fludernik Monika. Second Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism // *Style*. 1994. Vol. 28. P. 445-479.
685. Forster Edward M. *Aspects of the Novel*. London, 1927.
686. Forster E.M. *Aspects of the Novel*. – London; Edward Arnold Publishers, 1958. – 160 p.
687. Foster Ludmila A. *Slavic and East European Journal*. 1972. Vol. 16. P. 339-341.
688. Frank Joseph. *Spatial Form in Modern Literature // Frank J. The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, 1963. P. S. 3-62.
689. Frank Joseph. *Spatial Form: Thirty Years After // Spatial Form in Narrative / Ed. J. R. Smitten, A. Daghistani*. Ithaca; London, 1981. P. 202-242.

690. Frazer J.G. The Golden Bough. London, 1923
691. Frazer J. G. The belief in immortality and the worship of the dead, vol. II. London, 1922; vol. III. London, 1922.
692. Frazer J. G. The belief in immortality... vol. III. London, 1928.
693. Frazer J. G. The dying god. London, 1912.
694. Frazer J. G. The fear of the dead in primitive religion, vol. I. London, 1933.
695. Frenzel, Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart, 1976 (pp.538-543). Friedemann Käte. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Berlin, 1910. Reprint: Darmstadt, 1965.
696. Fitzgerald F.Scott. The Great Gatsby. Penguin Books, 1982
697. Friedman Norman. Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept // Publications of the Modern Language Association of America. 1955. Vol. 70. P. 1160-1184.
698. Füger Wilhelm. Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens // Poetica. Zeitschrift für Sprachund Literaturwissenschaft. 1972. Bd. 5. S. 268-292.
699. Frye N. Anatomy of Criticism, New York, Atteneum, 1967
700. Gabriel Gottfried. Fiktion und Wahrheit: Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart, 1975
701. Garcia Landa José Ángel. Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa. Salamanca, 1998.
702. Greimas Algirdas Julien. Narrative Grammar: Units and Levels // Modern Language Notes. 1968. № 86. P. 793-806.
703. Ghent Dorothy van. The English Novel: Form and Function. – New York: Harper and Brothers, 1961. – 276 p.
704. Gibson, Walker. Tough, Sweet, and Stuffy: An Essay on Modern American Prose Styles. Bloomington: Indiana UP, 1966.
705. Gordon Ian A. The Movement of English Prose. – London: Longmans, 1966. – 182 p.
706. Graves R. The Greek Myths. Vol. 1,2, Penguin Books, 1960
707. Greimas A.I. La description de la signification et la mythologie comparee//L'homme", t. 3, No 3, Paris, 1963, c. 51-66.
708. Greimas A.I. La conte populaire russe. Analyse fonctionnelle//L'homme", t. 3, No 3. Перепечатано в его книге "Samantique structurale", c. 192-213.

709. Greimas A.I. Elements pour une theorie de l'interpretation du recit mythique// "Communications", 8 ("L'analyse structurale du recit"), Paris, 1966, c. 28-59.
710. Greimas A.I. Samantique structurale. Recherche de methode, Paris, 1966.
711. Grimminger R. / J. Murasov / J. Stückrath: Literarische Moderne, Hamburg, 1994, S. 398.
712. Gennep A. van. Mythes et legendes d'Australie. Paris, 1906. Gennep A. van. Les rites de passage, etudes systsmatiques des rites. Paris, 1909.
713. Guntert H. Kalypso. Halle, 1919. Gayton A. H. The Orpheus myth in North America//Journal of American Folk-Lore, 1935, vol. 48, N 189.
714. Haard Eric A. de. On Narration in «Vojna i mir» // Russian Literature. 1979. Vol. 7. P. 95-120.
715. Hoek Leo H. La marque du titre: Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle. La Haye, 1981.
716. Hahn E. Demetra und Baubo. Lubeck. 1896.
717. Halliday M.A.K., Hasan R. Cohesion in English. – London, Longmans, 1996. -182 p.
718. Hambly W. D. Serpent worship in Africa. Chicago, 1931 (Field Museum of Natural History. Publ. N 289. Anthropological Ser., vol. XXI, N 1). Hambruch P. Sudseemarchen. Jena, 1912.
719. Hartland E. S. The forbidden Chamber//The Folk-Lore Journal, 1885, vol. III.
720. Harris R.Boanerges.Cambridge,1913
721. Harweg Ronald. Text Grammar and Literary Texts: Remarks on a Grammatical Science of Literature. – Poetics. International Review for the Theory of Literature., 1973, N 9, pp. 65-91
722. Hartland E. S. The legend of Perseus, vol. I-III. London. 1894-1896.
723. Howey M. O. The horse in magic and myth. London, 1923.
724. Hendricks W.O. Methodology of Narrative Structural Analysis. – Semiotica. Mouton, 1973, vol. 7, N 2, pp. 163-184
725. Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Mein, 1972.
726. Hinds J. Organisational Patterns in Discourse. – Syntax and Semantics: Discourse and Syntax, 1979, vol.12, pp. 135-157
727. Hyland, Ken. Disciplinary Discourses: Social Interactions in Academic Writing. Harlow, England: Longman, 2000.

728. Hyland, Ken. "Talking to the Academy: Forms of Hedging in Science Research Articles." *Written Communication* 13 (1996): 251-81.
729. Huisman Roberta D. *Narrative Discourse. – Linguistics: An International Review*, 1973, N 110, pp. 29-42
730. Jakobson Roman. *Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. Th. A. Sebeok. New York, 1960. P. 350-377*
731. Jakobson R. "On Russian Folktale" in "Russian Fair Tales", New York, 1945 (см. то же: "Selected Writing", IV, Hague, 1966, с. 90-91).
732. Jakobson R. "On Russian Folktale" in "Russian Fair) Tales", New York, 1945 (см. то же: "Selected Writing", IV, Hague, 1966, с. 90-91).
733. Jahn Manfred. *Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie // Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung / Ed. A. Nünning. Trier, 1995. S. 29-50.*
734. Jahn Manfred; Nünning Ansgar. *A Survey of Narratological Models // Literatur in Wissenschaft und Unterricht. 1994. Bd. 27. S. 283-303.*
735. Jeremias A. *Holle und Paradies bei den Babyloniern. Leipzig, 1903.*
736. Joyce James. *A Portrait of the Artist as a Young Man Moscow, Progress Publishers, 1982, pp.220-441*
737. Kayser Wolfgang. *Wer erzählt den Roman? // Zur Poetik des Romans / Ed. V. Klotz. Darmstadt, 1965. S. 197-217.*
738. Khmaladze-Smirnova. *Greek Mythology. Tbilisi, Ganatleba, 1992*
739. Kierzek John M. and Gibson Walter. *The MacMillan Handbook of English. New York: The MacMillan Company, 1964. – 89 p.*
740. Kirk G.S. *The Nature of Greek Myth. Penguin Books, 1974*
741. Kirby W. P. *The forbidden doors of the "Thousand and one. nights"//The Folk-Lore Journal, 1887, vol. V.5*
742. Kobakhidze T. *Myth and the Literary Aesthetics of Modernism. Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1998 (Summary)*
743. Kobakhidze T. *T.S.Eliot: Poetry and Mythos. Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1991*
744. Kobakhidze T. *Hereditary Poetics: John Donne, W.B.Yeats, T.S.Eliot. Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1984*

745. Kobakhidze T. "Epiphany of Dionysus: T.S.Eliot's "Sweeney Erect" (Literaturuli Sakartvelo, April 2004)
746. Kobakhidze T. "Mythos and Melos in T.S. Eliot's Four Quartets". In: Literary Scholarship. Essays in Cross-Cultural Studies -2. Tbilisi, Univ. of Tbilisi Press, 2004 (in Russian)
747. Kobakhidze T. "Eliot's Dionysia: "Sweeney Among the Nightingales". (Caucasus Context, #2, 2003) (in English)
748. Kobakhidze T. "Myth and the Poetic Perception of the World in Modernist Literature." In: Literary Scholarship. Essays in Cross-Cultural Studies. Tbilisi, Univ. of Tbilisi Press, 2003 (in Russian)
749. Kobakhidze T. "As Virtuous Men Pass So Mildly Away..." (Literaturuli sakartvelo, November, 1998)
750. Kobakhidze T. "The Pattern of Elevation: Ash Wednesday." (Saliteraturo Gazeti, August, 1996)
751. Kobakhidze T. "John Donne and T.S.Eliot: A Living Tradition." (In: 20th Century European Literature. History, Poetics, Relations. Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1988)
752. Kobakhidze T. "James Joyce and T.S.Eliot: The Quest for Order and Myth." (In: James Joyce Centenary Special Volume. Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1984)
753. Kobakhidze T. "T.S.Eliot on John Donne and the Metaphysical Poetry" (In: University of Tbilisi Studies in Humanities. Vol. 7.Tbilisi: University of Tbilisi Press, 1981)
754. Kongas E.-K., Maranda P. Structural Models in Folklore// "Midwest Folklore", vol. 12, 1962,c. 133-192.
755. Kroeber A. L. Gros ventre mythes and tales//Anthropological Papers (Amer. Museum of Natural History, 1907, vol. I, pt. III).
756. Kurzke Hermann: Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung. 3. Aufl. München: Beck 1997, S. 269-83.
757. Koopmann Helmut : "Doktor Faustus" als Widerlegung der Weimarer Klassik. In: H. K.: Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: 1988, S. 109-24.
758. Lamarque Peter: The Death of the Author: An Analytical Autopsy // British Journal of Aesthetics. 1990. Vol. 30. P. 319-331.
759. Lamarque Peter; Olsen Stein Haugom. Truth, Fiction, and Literature. Oxford, 1994.
760. Lanser Susan S. The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. Princeton, 1981.

761. Lang A. Myth, Ritual and Religion, Vol. I, II. London, New York, 1913
762. Leech, Geoffrey N., and Michael H. Short. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. London: Longman, 1981.
763. Levi-Strauss C. Myth and Meaning, 1974
764. Levi-Strauss C. Mythologiques, I-IV, Paris, 1964-1971
765. Levi-Strauss C. The Structural Study of Myth/"Journal of American Folklore", vol. 68, No 28, 827 X-XII, c. 428-444. Перепечатано в сб.: "Myth. A Symposium" (Bloomington, 1958, c. 50-66).
766. C. Levi-Strauss. Four Winnebago Myths/"Culture in History. Essays in Honor of P. Radin", ed. by Diamond S., New York, 1960, c. 351-362;
767. C. Levi-Strauss. La geste d'Asdiwal/"Ecole pratique des hautes etudes" ("Sectiuoc des sciences Religieuses"), Extr. Annuaire, 1958-1959, c. 3^13.
768. Levi-Strauss C. La pensee sauvage, Paris, 1962.
769. Lintvelt Jaap. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse. Paris, 1981.
770. Lips Marguerite. Le style indirect libre. Paris, 1926.
771. Lipski John M. From Text to Narrative: Spanning the Gap. – In: Poetics, 1976, vol. 5, N 3 (19), pp. 191-206
772. Loflin Marvid D. Discourse and Interference in Cognitive Anthropology. – In: Discourse and Interference in Cognitive Anthropology: An Approach to Psychic Unity and Enculturation. – The Hague-Paris: Mouton, 1978, pp. 3-16
773. Longacre R.E. The Paragraph as a Grammatical Unit. – Syntax and Semantics / Discourse and Syntax /, 1979, vol. 12, pp. 115-134
774. Longacre Robert E. Sentence Structure as a Statement Calculus. – Language: Journal of the Linguistic Society of America, 1970, vol. 46, N 4, pp. 783-815
775. Löschnigg Martin. Fictional Narratives // Recent Trends in Narratological Research. Tours, 1999. P.31-48.
776. Lubbock Percy. The Craft of Fiction. – New York: The Viking Press, 1957. – 274 p.

777. Lukács G. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1920]. München, 1994.
778. MacDonald, Susan Peck. The Analysis of Academic Discourse(s). Discourse Studies in Composition. Ed. Ellen Barton and Gail Stygall. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002. 115-33.
779. MacDonald, Susan Peck. The Dilemmas of Narrative in Anthropology. Genre Studies in English for Academic Purposes. Ed. Inmaculada Fortanet, Santiago Posteguillo, Juan Carlos Palmer, Juan Francisco Coll. Castello de la Plana: Universitat Jaume I. 1998. 193-209.
780. MacDonald, Susan Peck. A Method for Analyzing Sentence-Level Differences in Disciplinary Knowledge Making. Written Communication 9 (1992): 533-69.
781. Maranda E. What does a Myth Tell about Society//Radcliffe Institute Seminars, Cambridge, 1966; P. Maranda. Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth/ a Proceedings of the Annual Meetings of the American Ethnological Society", Philadelphia, 1966.
782. Martinez Bonati Félix. The Act of Writing Fiction // New Literary History. 1980. Vol. 11. P. 425-434.
783. Martinez Bonati Felix. Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach. Ithaca; London, 1981.
784. Mathews K. H. Some initiation ceremonies of the aborigines of Victoria//ZfE, 1905, Bd. 37, Hf. VI.
785. Maugham W.S. Rain and Other Short Stories Progress Publishers, Moscow, 1997
786. Maugham W.S. The Mahician. A Penn State Electronic Classics Series Publication., 1908
787. Meier J. Mythen und Sagen der Admiralitate-Insulaner// Anthropos, 1907--1909. vol. II-IV.
788. Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Wien 1901, Bd. 39.
789. McConnel U. The rainbow-serpent in North Queensland//Oceania, 1930, vol.1,N 3.
790. MacDonald, Susan Peck. Professional Academic Writing in the Humanities and Social Sciences. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.

791. MacDonald, Susan Peck. *Prose Styles, Genres, and Levels of Analysis*. Northrn Illinois University, 2002
792. McHale Brian. *Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1978. Vol. 3. P. 249-287.
793. Mattews B. *The Short Story*. – New York; Chicago: American Book Company, 1907. – 399 p.
794. Mebuke T. *Narcissism in Anglo-American Literature: Freedom of Choice as Mythological Archetype (An Abstract) in: 5-th Symbiosis Biennial Conference 30 June – 3 July 2005. Book of Abstracts. School of English. Department of American Literature & Culture. Aristotle University of Thessaloniki, Greece, 2005. p.2223*
795. Mebuke T. *The Archctype of a Double in Anglo-American Literature. In A Book of Abstracts. "The Fellowship of Cultural Dings" International Conference of English and American Studies. 20-797. October, 2005. English Department "Dunarea de Jos" University of Galati, Rumania. p.11-12*
796. Mebuke T. *Freedom of Choice as Mythological Archetype. Bulletin of the Georgian Academy of Sciences. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე. Volume 172 Number 2 Septamber-October. Tbilisi, Georgian Academy Press, 2005. p.362-364*
797. Mebuke T. *The Archetype of the Twins in Literature. Phasis № 8, Tbilisi Ivane Javakhishvili State University. Institute of Classical, Byzantine and Modern Greek Studies, 2005, p. 105-123*
798. Mebuke T. *The Archetype Of A Double In English And American Literature. – The Fellowship of Cultural Rings. International Conference. Galati, Jctober 20-21, 2005, pp.222-232*
799. Mebuke T. *Semantic Basis For Classification of Prosaic Genres. – Book of Abstracts. SACOMM Conference, Prectoria, 2005 , p. 7*
800. Miller, Carolyn R. "Genre as Social Action." *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984): 151-67.
801. Meijer Jan M. *Situation Rhyme in a Novel of Dostoevsky // Dutch Contributions to the IVth International Congress of Slavistics 's-Gravenhage, 1958. P. 1-15.*
802. Melville Jacobs: *The Content and Style of an Oral Literature. Clackamas Chinook Myths and Tales, "University of Chicago Press", 1959*

803. Morton F. Doctor Faustus. The Los Angeles Times Sunday Book Review.
804. Myth and Legend. Ed. by J.C.Cooper. London, 1992
805. Nathhorst B. Genre, Form and Structure in Oral Tradition// "Temenos", vol. 3, Helsinki, 1968, c. 128-135.
806. Nilsson M. P. Primitive Religion. Tübingen, 1911.
807. Nünning Ansgar. Unreliable, compared to What: Towards a Cognitive Theory of «Unreliable Narration»: Prolegomena and Hypotheses //Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext. Transcending Boundaries. Narratology in Context / Ed. W. Grünzweig, A. Solbach. Tübingen, 1998. S. 53-73.
808. Nunning Ansgar. Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration // Recent Trends in Narratological Research / Ed. J. Pier. Tours, 1999. P. 63-84.
809. O'Brien Edward J. The Dance of the Machines. The American Short Story and the Industrial Age. – New York: The Macaulay Company, 1929. – 274 p.
810. O'Brien Edward J. The Advance of the American Short Story. – New York: Dodd, Mead and Company, 1923. – 302 p.
811. O'Connor Frank. The Lovely Voice. A Study of the Short Story. – Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1963. – 220 p.
812. O'Henry .100 Selected Stories. Wordsworth Classics, 1995
813. Ohmann Richard. Speech Acts and the Definition of Literature // Philosophy and Rhetoric. 1971. Vol. 4. P. 1-19.
814. Olson G.M., Mack R.L., Duffy S.A. Cognitive Aspects of Genre-Poetics, 1981, vol. 10, N 2/3: Genre, pp. 283-315
815. Parada, Carlos. Genealogical Guide to Greek Mythology. Coronet Books Inc., 1993
816. Pattee Fred Lewis. The Development of the American Short Story. A Historical Survey. – New York: Biblo and Tannen, 1966. – 388 p.
817. Pavel Thomas G. Some Remarks on Narrative Grammars. – Poetics: International Review for the Theory of Literature, 1973, N 8, pp. 5-30
818. Pavel Thomas G. Fictional Worlds. Cambridge, MA; London, 1986.
819. Paschen Hans. Narrative Technik im Romanwerk von Gustavo Alvarez Gardeazabál. Frankfurt a. M. 1991.

820. Petofi J.S. On the Comparative Structural Analysis of Different Types of "Works of Art". – *Semiotica*, 1971, vol.3, N 4, pp. 365-378
821. Philpot J. H. *The sacred Tree*. London, 1897.
822. Poe E.A. *Poetry and Prose*. McGraw-Hill Education, 1951
823. Polletta Gregory T. *The Author's Place in Contemporary Narratology // Contemporary Approaches to Narrative / Ed. A. Mortimer*. Tübingen, 1984. P. 109—123.
824. Pop M. *Aspects actuels des recherches sur la structure des contes/"Fabula"* Bd 9, H. 1-3, Berlin. 1967, c. 70-77.
825. Pop M. *Der fonnelhafte Charakter der Volksdichtung/"Deutsches Jahrbuch für Volkskunde"*, 141 [1968],c. 1-15.
826. Pouillon Jean. *Temps et roman*. Paris, 1946.
827. Pratt Mari Louise. *The Short Story: the Long and Short of it. – Poetics*, vol. 10, N 2/3: Genre, pp. 175-194
828. Pratt Mary Louise. *Interpretive Strategies /Strategic Interpretations: On Anglo-American Reader Response Criticism // Boundary*. 1982. Vol. 2. P. 201-231.
829. Preuss K. Th. *Religionen der Naturvölker Amerikas 1906-1909//ARw*, 1911, Bd. XIV, T. II. Berichte.
830. Prince Gerald. *Notes toward a Characterization of Fictional Narratees // Genre*. 1971. Vol. 4. P. 100-106.
831. Prince Gerald. *Introduction à l'étude du narrataire // Poétique*. 1973. Vol. 14. P. 178-196.
832. Prince Gerald. *A Grammar of Stories: An Introduction*. The Hague, 1973.
833. Prince Gerald. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. The Hague, 1982.
834. Prince Gerald. *The Narratee Revisited // Style*. 1985. Vol. 19. P. 299—303.
835. Prince Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, 1987.
836. Radcliff-Brown A. R. *The rainbow-serpent myth in South-East Australia// Oceania*, 1930, vol. I, N 3.
837. Radermacher L. *Hippolytos und Thekia*. Wien, 1916 (Sitzungsberichte Akad. Der Wissenschaften zu Wien. Philos. hist Klasse, Bd. 182, Abh. 3).
838. Radermacher L. *Das Jenseits im Mythos der Hellenen*. Bonn, 1903.

839. Read Herbert. *English Prose Style*. – London: G.Bell and Sons, LTD, 1952. – 216 p.
840. Redd, Teresa M. *The Voice of Time: The Style of Narration in a Newsmagazine*. *Written Communication* 8 (1991): 240-58.
841. Reinach S. *Cultes, mythes et religions*, vol. II, Paris, 1906, ch. "La mort d'Orphee".
842. Rimmon(-Kenan) Shlomith. *A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction // Poetics and Theory of Literature*. 1976. Vol. 1. P. 33-62.
843. Rimmon (-Kenan) Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, 1983.
844. Romberg Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm, 1962.
845. Roob, Alexander. *Alchemy and Mysticism*. Koln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2005
846. Ross Danforth. *The American Short Story*. – Pamphlets on American Writers N 14, Minneapolis University of Minnesota Press, 1961. – 47 p.
847. Russell, David R. "Rethinking Genre in School and Society." *Written Communication* 14 (1997): 504-54.
848. Ryan Marie-Laure. *Toward a Competence Theory of Genre*. *Poetics*, 1979, Vol.8 №3 pp.307-337.
849. Ryan Marie-Laure. *Linguistic Models in Narratology: From Structuralism to General Semantics*. – *Semiotica*, 1979, vol. 28, N 1 / 2, pp. 127-155
850. Ryan Marie-Laure. *Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction // Poetics*.1981. Vol. 10. P. 517-539.
851. Ryan Marie-Laure. *Toward a Competence Theory of Genre*.*Poetics*, 1979, Vol.8 №3 pp. 307-337.
852. Salager-Meyers, Françoise, and Gerard Defives. *From the Gentleman's Courtesy to the Expert's Caution: A Diachronic Analysis of Hedges in Academic Writing (1810-1995)*. *Genre Studies in English for Academic Purposes*. Ed. Inmaculada Fortanet, Santiago Posteguillo, Juan Carlos Palmer, Juan Francisco Coll. Castello de la Plana: Universitat Jaume I, 1998. 133-71.
853. Samraj, Betty. "Introductions in Research Articles: Variations Across Disciplines." *English for Specific Purposes* 21 (2002): 1-17.

854. Searle John R. The Logical Status of Fictional Discourse // *New Literary History*. 1975. Vol. 6. P. 319—332.
855. Sebeok Th.A. Toward a Statistical Contingency Method in Folklore Research//"*Studies in Folklore*. Indiana University Publications", *Folklore Series*, No 9, Bloomington, 1957, c. 130-140,
856. Sebeok Th.A., Ingemann F.J. Structural and Content Analysis in Folklore Research (Studies in Chermis: the Supernatural)// "*Viking Fund Publications in Anthropology*", No 22, New York, 1956, c. 261-268.
857. Schefteloviz I. Das Fisch-Symbol in Judentum und Christentum// *ARw*, 1911, Bd. XIV.
858. Schilling J. und M. Religion und soziale Verhältnisse der Carios-Indianer in Kolumbien//*ARw*, 1925, Bd. XXIII, Hf. 3/4.
859. Schmidt W. Die geheime Junglingsweihe der Karesau-Insulaner (Deutsch-Neuguinea)//*Anthropos*, 1907, Bd. II, Hf. 6.
860. Shipley Joseph T. (Ed.) *Dictionary of World Literature*. New York, 1964.
861. Smith G. E. *The evolution of the Dragon*. Manchester, 1919.
862. Spencer B., Gillen F. *The native tribes of central Australia* London, 1899.
863. Schults Robert A. Analogues of Argument in Functional Narrative. – *Poetics*, 1979, vol. 8, N 1 / 2, pp. 231-244
864. Segal R.A. *Theories of Myth*. in 6 vol., 1996
865. Servi Katerina, *Greek Mythology*. Athens, 2004
866. Sienkewicz T.J. *Theories of Myth (Bibliogr.)*. London, 1997
867. Sfyroera S. *The Essential Greek Mythology*. Athens, 2003
868. Shelly, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. pp.45-292 . В сб. «Английская проза эпохи романтизма.» М., Изд-во Прогресс, 1980 г.
869. Smith Barbara Herrnstein. *On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language*. Chicago, 1978.
870. Stempel Wolf-Dieter. *Beschreibung und historische Diskurs*. Munchen, 1973
871. Sörbom Göran. *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*. Uppsala, 1966.
872. Stanner W.E.H. *On Aboriginal Religion*//"*Oceania*", vol. XXX-XXXIII, 1960-1963 -Stanner W.E.H. *The Oceania Monographs*, No II, 1966).

873. The Story: A Critical Anthology. / Ed. by Mark Schorer. New York, 1950. – 606 p.
874. Strang B.M.H. Modern English Structure. – London: Edward Arnold Publishers, 1962. 201 p.
875. Stevenson R.L. Dr.Jekyll and Mr.Hyde. Wordsworth Classics, 1999
876. Stierle Karlheinz. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte // Geschichte — Ereignis und Erzählung / Ed. R. Koselleck, W.-D. Stempel. München, 1973. S. 530-534.
877. Stierle Karlheinz. Die Struktur narrativer Texte: Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte «Unverhofftes Wiedersehen» // Funk-Kolleg Literatur 1. / Ed. H. Brackert; E. Lämmert. Frankfurt a. M., 1977. S. 210-233.
878. Stygall, Gail. Narrative Discourse Analysis and Legal Texts. Discourse Studies in Composition. Ed. Ellen Barton and Gail Stygall. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002. 257-82.
879. Swales, John M. Genre Analysis: English in Academic and Research Settings. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
880. Sturges Philip J. M. Narrativity: Theory and Practice. Oxford, 1992.
881. Sturges Philip J.M. Vocabulaire d'esthétique / Ed. A. Souriau. Paris, 1990.
882. Swales, John M., and Margaret A. Luebs. Genre Analysis and the Advanced Second Language Writer. Discourse Studies in Composition. Ed. Ellen Barton and Gail Stygall. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002. 135-54.
883. Texte, Themen und Strukturen. Düsseldorf, 1992.
884. The Structural Study of Myth and Totemism. Edited by Edmund Leach, London, 1967; cp. E. Leach, Levi-Strauss in the Garden of Eden// "Transactions of the New York Academy of Science", serie II, vol. 23, No 4, 11961.
885. Thoughts on Mythology for Comprehension of an Oral Literature// "Men and Cultures", Philadelphia, 1960, c. 123-129; предисловие к сб.: "The Anthropologist Looks at Myth", Compiled by Melville Jacobs, "University of Texas Press", Austin–London, 1966.
886. Todorov Ch. La hierarchi des liens dans le recit. – Semiotica, 1971, vol. 3, N 2, pp. 121-139.

887. Todorov Tzvetan. Les catégories du récit littéraire // Communications. 1966. № 8. P. 125-151. Grammaire du Décaméron, La Hague, 1978.
888. Todorov Tzvetan. Some Approaches to Russian Formalism [Quelques concepts du formalisme russe] // Russian Formalism / Ed. by St. Bann, J. E. Bowlt. Edinburgh, 1973. P. 6-19.
889. Todorov Tzvetan. La poétique en U.R.S.S. // Poétique. 1972. № 3, P. 102-115.
890. Todorov Tzvetan. Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés // Esprit. 1997. P. 5-30.
891. Toolan Michael J. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London: New York, 1988.
892. Tonia, Nana. The Great Gods of Heaven. Tbilisi, 1999
893. Vernant J.P. Entre Myth et Politique. Paris, 1996
894. Vernant J.P., Vidal-Naquet P. La Grece ancient. t.1: Du myth a la raison, Seuil, 1990
895. Vrabie Ch. Sur la technique de la narration dans le conte roumain// "IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens", c. 606-615;
896. Ward D. The Divine Twins. Berkeley—Los-Ang., 1968
897. West Ray B. and Stallmann Robert Wooster. The Art of Modern Fiction. – New York: Rinehart & Company, INC. Publishers, 1956. – 652 p.
898. West Ray B. The Short Story in America. – Los-Angeles; Chicago: Gateway Edition, 1952. – 128 p.
899. Wild O. Selections in two volumes. Moscow, Progress Publishers, 1979 pp.77-346
900. Wright Austin McGiffert. The American Short Story in the Twenties. – Chicago: The University of Chicago Press, 1961. – 125 p.
901. Waser O. Charon//ARw, 1898, Bd. I. Webster H. Primitive secret societies. New York, 1908.
902. Weicker G. Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst Eine Mythologisch-archaologische Untersuchung. Leipzig, 1900.
903. Werlich Egon. Typologie der Texte: Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg, 1975.
904. Werner E. T. C. Myths and legends of China. 2 ed. London. 1924.
905. Weststeijn Willem. Author and Implied Author: Some Notes on the Author in the Text // Signs of Friendship. To Honour A.G.F.

- van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician / Ed. J.J. van Baak. Amsterdam, 1984. P. 553-568.
906. Weststeijn Willem. The Structure of Lyric Communication //Essays in Poetics.1991. Vol.16. № 1.P.49-69
907. White Hayden. The Historical Text als Literary Artifact // White H. Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore, 1978. P. 81-100.
908. Wißkirchen Hans: Verbotene Liebe. Das Deutschland-Thema im "Doktor Faustus". In: H. W. / Thomas Sprecher (Hg.): "Und was werden die Deutschen sagen?" Thomas Manns Roman Doktor Faustus. 2. Aufl. Lübeck: Dräger 1998, S. 179–207, hier S. 199.
909. Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Grey. Vol. 1. pp.77-347. M., Porrecc, 1979r.
910. Zimmerman J.E. Dictionary of Classical Mythology. New York, 1964
911. Zholkovsky Alexander. A Study in Framing: Pushkin, Bunin, Nabokov, and Theories of Stories and Discourse// Zholkovsky A. Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, 1994. P.88—113.Jargon File. 4.3.3 version. Sept. 2002. 6 October 2002
912. A Dictionary of Modern Critical Terms / Ed. by R. Fowler. London, 1973.
913. A Dictionary of Modern Critical Terms / By Roger Fowler. London – Henley – Boston. 1978.
914. *Barnet S., Berman M., Burto W.* A Dictionary of Literary Terms. London, 1964.
915. *Barnet S., Berman M., Burto W.* Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, 1971.
916. *Cuddon J.A.* A Dictionary of Literary Terms. London, 1979.
917. *Cuddon J.A.* The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1992.
918. Das Fischer Lexicon / Literatur. Bd. 1-3. Frankfurt a. M., 1996.
919. Dictionary of World Literary Terms / Ed. by J.T. Shipley. London, 1970.
920. Dictionnaire de la théorie et de l'histoire littéraires du XIX siècle a nos jours / Sous la direction de L. Armentier. Paris, 1986.
921. Formen der Literatur. Hrsg. von O. Knörrich. 2., überarb. Aufl. Stuttgart, 1991.
922. Kleines literarisches Lexicon. 3. völlig erneuerte Aufl. B. 1. / Hrsg. von W. Kayser. Bern und München. 1961.

923. *Lazarus A.* Modern English. New York, 1971.
924. *Littératures et genres littéraires / Par J. Bessière et al.* Paris, 1978.
925. *Morier H.* Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1975.
926. *Prince G.* A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988.
927. *Scott A.F.* Current Literary Terms. London, 1980.
928. *Shaw H.* Dictionary of Literary Terms. New York, 1972.
929. *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966.
930. *Lexicon literatur-theoretischer Werke.* Stuttgart, 1995.
931. *The Longman Dictionary of Poetic Terms / Ed. by J. Myers, M. Simms.* New York; London, 1989.
932. *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart, 1989.
933. *Греймас А.Ж., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь теории языка / Пер. Я.П. Мурат // Семиотика. М., 1983. С. 483-550.
934. *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966.
935. *Корман Б.О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 39-54.
936. *Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ).* Т. 1-9. М., 1962-1978.
937. *Лингвистический энциклопедический словарь.* М., 1990.
938. *Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов.* Т. 1-2. М.; Л., 1925.
939. *Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС).* М., 1987.
940. *Литературоведческие термины: Материалы к словарю.* Коломна, 1997.
941. *Литературоведческие термины (материалы к словарю).* Вып. 2. Коломна, 1999.
942. *Мифы народов мира.* Т. 1-2 М., 1980-1982
943. *Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев.* М., 1974.
944. *Словарь терминов французского структурализма / Сост. И.П. Ильин // Структурализм: “за” и “против”. М., 1975. С. 450-461.*
945. *Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова.* М., 1996.
946. *Философская энциклопедия.* Т. 1-5. М., 1960-1970.

გამოყენებული ლიტერატურის სია

1. Bach, Richard. Jonathan Livingston Seagull. <http://lib.ru/RBACH/scagulleng.txt>
2. Balzac, Honore de. La peau de Chagrin. Gallimard, Paris, 1982
3. Burgess A. A Clockwork Orange. http://azbuk.net/cgi-bin/az_az_book.chi?aut_id=889&book_id+5191&type=txt
4. Dickens, Charles. The Personal History and Experience of David Copperfield the Younger. New York. Berlin, Globus Publishing, 2002
5. Fitzgerald F.S. The Great Gatsby. New York, Scribner Paperback Fiction, 1992
6. O'Henry. 100 Selected Stories. Wordsworth Classics, 1995
6. A Service of love
7. The Skylight Room
8. The Last Leaf
9. A Harlem Tragedy
10. The Guilty Party
11. Conscience in Art
12. The Moment of Victory
13. The Sleuth
14. Ulysses and the Dogman
15. At Arms of Morpheus
16. A Ghost of a Chance
17. Law and Order
18. Transformation of Martin Burney
19. A Double-dyed Deceiver
20. One Thousand Dollars
21. The Hypotheses of Failure
22. A Technical Error
23. A Ruler of Men
24. The Dream
25. Poe E.A. "Prose and Poetry". Moscow. Raduga Publishers, 1983
26. Poe E.A. Poetry and Prose. McGraw-Hill Education, 1951
27. Morella
28. King Pest
29. Ligeia
30. The Fall of the House of Usher
31. William Wilson

32. The Business Man
33. The Man of the Crowd
34. Eleonora
35. The Oval Portrait
36. The Masque of the Red Death
37. The Tell-Tale Heart
38. The Cask of Amortillado
39. The Gold Bug.
Nineteenth Century American Short Stories. Moscow, Progress Publishers, 1978
40. Irving W. Rip Van Win
41. Philip of Pokanoket.
42. The Devil and Tom Walker.
43. Poe, E.A. MS Found in a Bottle.
44. The Murder in the Rue Morgue.
45. The Masque of the Red Death.
46. The Purloined Letter.
47. Hawthorne N. An Old Woman's Tale.
48. The Gray Champion.
49. Wakerfield.
50. Egotism; or, the Bosom Serpent.
51. Melville H. Bartleby.
52. The Lightning-Rod Man.
53. The Piazza.
54. Crockett D. Mike Fink Beats Davy Crockett at a Shooting Match.
55. Sunrise in His Pocket.
56. Ward A. Interview with President Lincoln.
57. The Show Is Confiscated.
58. Soliloquy of a Low Thief.
59. Harte F.B. The Outcast of Poker Flat.
60. The Luck of Roaring Camp.
61. Miggles.
62. Tennessee's Partner.
63. The Man from Solano.
64. Twain M. The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County.
65. The Story of the Good Little Boy.
66. How I Edited an Agricultural Paper.
67. Harris J.Ch. Uncle Remus Initiates the Little Boy.
68. Brother Rabbit Takes Some Exercise.

69. James H. The Real Thing.
70. Garland H. Uncle Ethan Ripley.
71. Bierce A. A Horseman in the Sky.
72. An Occurrence at Owl Creek Bridge.
73. The Applicant.
74. The Famous Gilson Bequest.
Crane St. The Open Boat. Dadcliffe A. The Romance of the Forest., Austen J. Northanger Abbey. – Moscow: Raduga Publishers, 1983. – 506 p.
75. The Romance of the Forest.
76. Northanger Abbey. Shaw G.B. ... A Fearless Champion of the Truth. – Moscow: Progress Publishers, 1977. – 420 p.
77. The Miraculous Revenge.
78. The Serenade.
Sterne L. Selected Prose And Letters. vol. 1 – Moscow: Progress Publishers, 1981. – 502 p.
79. The Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman.
80. Stevenson R.L. Selections. – Moscow: Progress Publishers, 1968. – 516 p.
81. Waugh E. Prose. Memoirs. Essays. – Moscow: Progress Publishers, 1980. – 445 p.
82. Wolf Ch. The Reader and the Writer: Essays, Sketches, Memories. – New York: International Publishers, 1977. – 203 p.
83. Wolf V. Mrs. Dalloway and Essays. – Moscow: Raduga Publishers, 1984. – 399 p.
Американская романтическая повесть (на англ.яз.)—Moscow, Progress Publishers, 1978. -272 p.
84. Irving, Washington. Dolph Heyliger.
85. Hawthorn, Nathaniel. Endicott and the Red Cross.
a. My Kinsman, Major Molincux
86. The Great Stone Face
87. Mr. Higginbotham`s Catastrophe.
88. Melville, Herman. Benito Cereno
Английская проза эпохи романтизма. – Moscow: Progress Publishers, 1980.—599 p.
89. Shelley, Mary. Frankenstein, or the Modern Prometheus.
90. Polidori, John William. The Vampyre.
91. Maturin, Charles Robert. Melmoth the Wanderer (The Tale of Guzman`s Family).

92. Quincey, Thomas de. Confession of an English Opium Eater.
93. Scott, Walter. Redgauntlet (Wandering Willie's Tale).
94. Hunt, Leigh. The Shoemaker of Veyros.
95. Lamb, Charles. Barbara S.
96. Bulwer-Lytton. Mortimer; or, Memoirs of a Gentleman. American Short Stories. New York, 1959. – 267 p.
97. Faulkner W. A Rose for Emily.
98. -----Wash.
Collection of Short Stories. – Moscow: International Relations Institute Publishing House, 1960. -158 p.
99. Parker D. Arrangement in Black and White.
100. Hardy F. The Man from Clinkapella.
101. Maugham W.S. A Friend in Need.
102. Hemingway E. Old Man at the Bridge.
103. Caldwell E. Slow Death.
104. Saroyan W. Three, Four, Shut the Door.
105. Munro H.H. The Brogue.
106. Steinbeck J. The Raid.
107. Malts A. Afternoon in the Jungle.
108. Macken W. Barney's Maggie.
109. Mansfield K. The Garden-Party.
110. Jacobs W.W. A Safety Match.
111. Jerome J.K. The Surprise of Mr. Milberry.
112. Stockton F.R. The Lady, or the Tiger?
113. Leacock S. Oxford as I see It.
114. Prichard K.S. Marlene.
115. Lewis S. The Hack Driver.
116. Dickens Ch. A Tale of Two Cities. – Moscow: Progress Publishers, 1974. – 415 p.
117. Updike John. The Doctor's Wife.
118. Tushnet, Leonard. The Klausners.
119. Hudson, Helen. The Tenant.
120. Ellin, Stanley. The Moment of Decision.
121. Thurber, James. Doc Marlowe.
122. Brush, Katharine. Night Club.
123. Suckow Ruth. A Start in Life.
124. March, William. Bill's Eyes.
125. Benet, Stephen Vincent. A Tooth For Paul Revere.
126. Atherton, Gertrude. The Forhorn.

127. Faulkner W. Absalom, Absalom! – Moscow: Progress Publishers, 1982. – 413 p.
128. Fitzgerald F.Scott. Tender is the Night. – Moscow: Raduga Publishers, 1983. – 394 p.
129. Fitzgerald F.Scott.—Selected Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – 357 p. The Rich Boy.
Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. – Moscow: Progress Publishers, 1980.-246 p.
130. The Ebony Tower.
131. Eliduc.
132. The Enigma.
133. Galsworthy J. Swan Song. – Moscow: Progress Publishers, 1976. – 303 p.
Galding W. Lord of the Flies. The Pyramid. Envoy Extraordinary. – Moscow: Progress Publishers, 1982. – 494 p.
134. Lord of the Flies.
135. The Pyramid.
136. Envoy Extraordinary.
137. Hemingway E. Fiesta: The Sun Also Rises. – М., Международные отношения, 1981. – 246 p.
138. Hemingway E. The Old Man and the Sea.—Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1963. – 110 p.
Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – Moscow: Progress Publishers, 1982. – 588 p.
139. A Portrait of the Artist as a Young Man.
140. The Sisters.
141. An Encounter.
142. Araby.
143. Eveline.
144. After the Race.
145. Two Gallants.
146. The Bourding House.
147. A Little Cloud.
148. Counterparts.
149. Clay.
150. A Painful Case.
151. Ivy Day in the Committee Room.
152. A Mother.
153. Grace.

154. The Dead.
Making It All Right: Modern English Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1978.— 458 p.
155. Barstow, Stan. The Search for Tommy Flynn.
156. Bates, Herbert Ernest. How Vainly Men Themselves Amaze.
157. Cary, Joyce. Period Piece.
158. Chaplin Sid. The Thin Seam.
159. Christie, Agatha. The Nemean Lion.
160. Collier, John. Back for Christmas.
161. Durell, Lawrence. The Little Affair in Paris.
162. Garnett, David. Letting Down the Side.
163. Clanville, Brian. The Thing He Loves.
164. Hartley, Lealie Poles. W.S.
165. Hill, Susan. A Bit of Singing and Dancing.
166. King, Francis. Making It All Right.
167. Lessing, Doris. England Versus England.
168. Maugham W. Somerset. The Force of Circumstance.
169. Fritchett, Victor Sawdon. The Sailor.
170. Sanson, William. The Vertical Ladder.
171. Spark, Muriel. The Curtain Blown by the Breeze.
172. Trevor, William. The Day We Got Drunk on Cake.
173. Wain, John. The Life Guard.
174. Wilson, Angus. A Bit Off the Map.
Maugham W.S. Rain and other Short Stories. – Moscow: Prigress Publishers, 1977. – 407 p.
175. Rain.
176. The Outstation.
177. The Lion`s Skin.
178. The Fall of Edward Barnard.
179. German Harry.
180. The Lotus Eater.
181. Red.
182. A Man With Consciencce.
183. The Verger.
184. Jane.
185. The Three Fat Women Of Antibes.
Cheever J. Selected Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1980. – 343 p.
186. Hesse, Herman. Der Steppenwolf. Frankfurt am Mein, 1972

187. Somerset Maugham. The Mahician. A Penn State Electronic Classics Series Publication., 1908
188. James H. The American. – New York: A Signet Classic, 1980. – 33 p.
189. Shelly, Mary. Frankenstein, or the Modern Prometheus. pp.45-292. В сб. Английская проза эпохи романтизма. М., Изд-во Прогресс, 1980 г.
190. Stevenson R.L. The Strange Case of Dr. Jekyll And Mr Hyde. The Merry Men and Other Tales and Fables. Wordsworth Classics. London, 1999
191. Wilde Oscar . The Picture of Dorian Grey. Vol. 1. pp.77-347. in: Wild O. Selections in two volumes. Moscow, Progress Publishers, 1979
192. Апулей. Метаморфозы. Литературные памятники. М., изд-во Академии Наук СССР, 1960
193. Роман о Тристане и Изольде. В кн.: Средневековый роман и повесть. М., Художественная литература, 1974, с. 155-228
194. Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 10-ти томах. Том 5. Преступление и наказание. Гос. изд-во Художественной Литературы. Москва., 1957г.
Малл Т. Собр. Соч. в 10 томах. Том 8. М., изд-во Художественной литературы, 1960.
195. Хозяин и собака.
196. Песнь о ребенке.
197. Непорядки и раннее горе.
198. Марио и волшебник.
199. Обменные головы.
200. Закон.
201. Обманутая.
202. Манн Т.. Собр. Соч. в 10 томах. Том 5. М., изд-во Художественной литературы, 1960. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом.
203. Козльо, Пауло. Алхимик. София, 2003
204. Прево А.Ф. История Кавалера де Грие и Манон Леско. Изд-во Наука., М., 1964г.
205. Герма Гессе. Сиддхартха. Изд-во Азбука., Санкт-Петербург, 2000.
206. Герма Гессе. Степной волк. М., Олма-Пресс, 2000
207. ჭავჭავაძე ილია. კაცია ადამიანი?!. თბილისი, საბჭოთა საქართველო, ტ.2, 1974



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge