

მაკა ელზაჰიძე (საქართველო)

ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტი შუასაუკუნეების მწერლობაში

ტანსაცმლის ტარებისა და საკვების მიღების ეტიკეტს ნებისმიერი ცივილიზებული საზოგადოების კულტურაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი განეკუთვნება. ამ თვალსაზრისით გამოირჩევა შუასაუკუნეები, რომელსაც პირობითად „რიტუალიზირებული ეპოქა“ შეიძლება ვუწოდოთ. ტანისამოსს, „სოციალური ცხოვრების ამ სიმბოლურ ექსტს“ (ლე გოფი), ფასეულობათა სისტემაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი ეჭირა. ტანსაცმელი არა მარტო ათბობდა ან ამშვენებდა შუასაუკუნეების ადამიანს, არამედ მიჩეული იყო პიროვნების სოციალური სტატუსის განმსაზღვრელ უმთავრეს კრიტერიუმად.

ადრეულ შუასაუკუნეებში „მამაკაცისა და ქალის, წარჩინებულთა თუ მდაბიოთა, სამღვდელოებისა თუ ერისკაცთა კოსტიუმის კონსტრუქციის პრინციპები



ერთნაირი იყო და ერთმანეთისაგან უფრო ქსოვილის ხარისხით ანდა სამკაულით თუ განსხვავდებოდა, ვიდრე თარგის ნაირფერობით“ (იასტრებიცკაია 1981: 76). სქესობრივი და სოციალური გრადაციები მხოლოდ მოგვიანებით, XI-XII საუკუნეებისათვის, აისახა ჩაცმულობაზე და თავისი ღრმა კვალი დაამჩნია. გამიჯვნა, უპირველეს ყოვლისა, ფერით დაიწყო. მდაბიოთ მხოლოდ ლევა, შავი ან ყავისფერი ტანსაცმლის ტარების ნება ჰქონდათ, ხოლო დიდებულები მწვანე, ცისფერ ან წითელ ფერებში იყვნენ გამოწყობილნი. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქსოვილის ხარისხსა და დეკორსაც — ტანსაცმლის მოსირმვა-მოვარაყებას. სამღვდელოება განსაკუთრებულ, საერთაგან განსხვავებულ ტანსაცმელს ატარებდა, რომელიც, სავარაუდოდ, ბიზანტიურის გავლენით იყო შექმნილი. ფეოდალთა კლასის მიერ საზოგადოებრივ სისტემაში განსაკუთრებული ადგილის დამკვიდრებამ განაპირობა ტანსაცმლის თარგის შეცვლა: მოკლე, მოსახერხებელი სამოსი გრძელი კაბა-ჯუბებით შეიცვალა. დაგრძელდა ფეხსაცმლის ჭვინტი, პერანგის, მოსახამის თუ ტანსაცმლის სახელოს სიგრძეც. თუმცა გრძელი ტანსაცმელი, რომელიც გაბატონებული კლასის უზრუნველყოფილ ცხოვრების წესსაც ასახავდა და, ამავე დროს, მკვეთრად გამოარჩევდა მას ე.წ. პლებეებისგან, მხოლოდ ერთ-ერთი გამოვლინება იყო „ჩაცმულობის რევილუციისა“. უმთავრესი მნიშვნელობა ამ თვალსაზრისით ენი-

ჭებოდა ქსოვილის ხარისხს, კერძოდ, ქსოვილის ახალი სახეობების — აბრეშუმისა და ბამბის — დანერგვას. მეთორმეტე საუკუნემდე აბრეშუმი იშვიათად შემოჰქონდათ ევროპაში და ძალიან ძვირად იფასობდა, XII საუკუნის შუახანებიდან კი მუაბრეშუმეობა უკვე იტალიაში, საფრანგეთსა და გერმანიაშიც გავრცელდა. მოგვიანებით (XII-XIII სს) „არისტოკრატიული მოდა“ ჩაცმულობის ახალმა ტიპმა შეცვალა. შეძლებულმა მოქალაქეებმა და რაინდებმა „მოუხერხებელ“ აბრეშუმის ფარჩას (რომელსაც მხოლოდ საზეიმო დღეებში თუ იცვამდნენ) მაუდის „პრაქტიკული“, უფრო „ქალაქური“ სამოსი (ხშირად ბენვით განწყობილი) ამჯობინეს, რომელიც ძალზე მოსახერხებელი იყო ყოველდღიური ექსპლოატაციისა და შორეული მოგზაურობებისთვის. ჩვევად იქცა ძვირფასი ქვების ტარებაც, სხვადასხვა აქსესუარის — ქამრის, ხელთათმანის, ბაფეთის გამოყენება. ასე რომ, ჩაცმის საკითხი გვიანდელ შუასაუკუნეებში მორალისა და სოციალური სტატუსის პრობლემებთან იყო გადაჯაჭვული. მდიდარი მოქალაქენი ცდილობდნენ, ამ თვალსაზრისით არ ჩამორჩენოდნენ თავიანთ სენიორებს, ამგვარი „სახიფათო შეჯიბრით“ შემოფოთებული ფეოდალური ძალაუფლება კი ყოველნაირად იბრძოდა თავისი კლასის პრივილეგიების შესანარჩუნებლად.

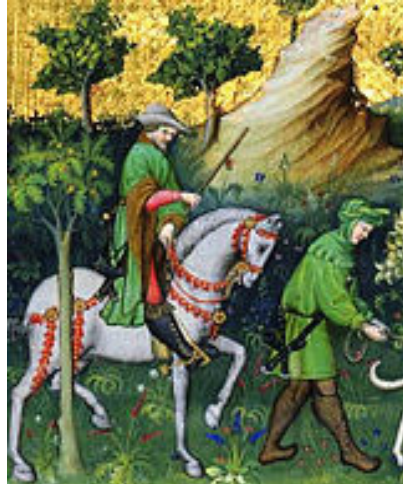
ტანსაცმლის ტარების ეტიკეტის როლის შესწავლა ისევე მნიშვნელოვანია ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, როგორც სოციალურ პრაქტიკაში, ვინაიდან ლიტერატურულ ძეგლებში ამ ეტიკეტით განისაზღვრებოდა არა მარტო პერსონაჟთა საზოგადოებრივი მდგომარეობა, არამედ ხდებოდა გარკვეული სიუჟეტური სვლების სიმბოლიზირება და ნარატივის მნიშვნელოვანი მომენტების აქცენტირება“ (JLe Гიძე 2001: 235).

ცნობილია, რომ ლიტერატურული ჟანრები არ მიეკუთვნება ტაქსონომიურ კატეგორიათა რიგს. ისინი კონსტრუირებულია კონვენციური ცნებებით, რომელთა მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ ჟანრის „ამოცნობა“ (Cooper 1998: xxi). შუასაუკუნეების რომანის „იდენტიფიცირებისთვის“ ამოსავალია სწორედ მისი კონვენციების (სპეციფიკური ქრონოტოპი, პერსონაჟთა მხატვრული სახეები, მოტივები და ეთიკური იდეალები) იდენტიფიკაცია, მის ჟანრობრივ თავისებურებას კი განსაზღვრავს რაინდული იდეალების წინ წამოწევა*, რაც ხორციელდება სხვადასხვა ხერხით, მათ შორის ტანსაცმლის ეტიკეტის გამოყენებითაც.

ევროპულ რაინდულ რომანში, ისევე როგორც *ვეფხისტყაოსანში*, ტანისამოსს აქვს როგორც სოციოკულტურული და სოციოპროფესიონალური, ისე რიტუალურ-სიმბოლური ფუნქცია, შესაბამისად: ა) მისი საშუალებით ხდება პიროვნების (ამ შემთხვევაში პერსონაჟის) იდენტიფიცირება საზოგადოებაში, მისი სოციალური სტატუსისა და როლის ხაზგასმა; ბ) ის (ძვირფასეულობასთან ერთად) გვევლინება ფეოდალური საზოგადოების უმთავრესი პრინციპის — ჩუქება-ბოძების — უცილობელ ატრიბუტად; გ) სიმბოლურად ასახავს ფეოდალური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ რიტუალურ თუ სანესჩვეულებო ნორმებს; დ) მთელ რიგ შემთხვევებში ტანსაცმლის სიმბოლიკას აქვს არა იმდენად წმინდა ეთნოგრაფიულ-რიტუალური, რამდენადაც მხატვრულ-ესთეტიკური დატვირთვა.

* ცნობილი მედიევისტის, ჰელენ კუპერის განმარტებით, რაინდული რომანი „დაჟინებით მოითხოვს მკითხველისაგან, ირწმუნოს ადამიანის სრულყოფილება“ (Cooper 1998: xxi).

რაინდულ რომანებში პერსონაჟთა ჩაცმულობის აქცენტირება ძირითადად საკარო ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ცერემონიების დროს ხდება.* შუასაუკუნეების საზოგადოებაში, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას რომ იჩენდა შესტისადმი, მკაცრად განსაზღვრულ ეტიკეტს ექვემდებარებოდა საზოგადოებრივი ყოფიერების ყველა სფერო — ნადირობა, ნადიმი, დარბაზობა, სასიყვარულო პაემანი, ქორწილი, გლოვა და სხვ. რაინდის ცხოვრებაში, თუ არ ჩავთვლით რომანტიკულ ურთიერთობებს, უმთავრესი ადგილი ტურნირებსა და ნადირობას განეკუთვნებოდა, ვინაიდან ორივე ასპარეზზე თანაბრად იყო შესაძლებელი მამაკაცის ჰეროიკული თვისებების გამოვლენა. შესაბამისად, საომარ ალკაზმულობასთან ერთად, რომლის უმცირეს დეტალებსაც კი (ფარი, შუბი, ჩაფხუტი, ცხენის მოსართავები და ა.შ) აქვს თავისი სიმბოლური მნიშვნელობა, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა სანადირო სამოსის აღწერასაც („ის (ერეკი. მ.ე.) იჯდა საომარ ცხენზე, შემოსილი ყარყუმის მოსასხამით; კონსტანტინეპოლში დამზადებული მისი აბრეშუმის ქურთუკი ოქრომკედით იყო ამოქსოვილი. ფეხსაცმელს ოქროს დეზები უმშვენებდა“. Кретьен де Труа 1980: 94-104).



„ვეფხისტყაოსანში“, ისევე როგორც *ერეკის* შემთხვევაში, პირველი აქცენტი პერსონაჟის ჩაცმულობაზე სწორედ ნადირობის სცენაში კეთდება. აღნიშნულ ეპიზოდს ორმაგი ფუნქციური დატვირთვა აქვს რომანის სიუჟეტის შემდგომი განვითარებისთვის: ა) იდეალური პერსონაჟის უპირატესობის გამოკვეთა ან „გარდასრულ“ პატრონთან მიმართებით (ნადირობამ უნდა გადანყვიტოს დავა როსტევანსა და ავთანდილს შორის, თუ რომელია მათ შორის უკეთესი მოისარი); ბ) სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და რომანის ძირითადი კონფლიქტის ჩასახვა (უცხო მოყმის გამოჩენა). ამ შემთხვევისთვის რომანის ძირითადი პერსონაჟი (ავთანდილი), რომლის „იდეალურობა“ საგანგებოდაა ხაზგასმული („ნაზარდი სოსანი“) ირჩევს სიტუაციის შესაბამის სამოსს (მდრ. *ერეკი*), რომელიც ერთდროულად საპარადოც არის („ძონეულითა მოსილი“), საბრძოლო ალკაზმულობაც და, იმავდროულად, ძვირფასიც („პირ-ოქრო

* მართალია, XII საუკუნიდან მოყოლებული სამხედრო საქმის მონოპოლია ძირითადად გაბატონებული კლასის პრივილეგიაა, მაგრამ წინამდებარე სტატიაში საგანგებოდ შევიკავებთ თავს საბრძოლო აღჭურვილობის მიმოხილვისგან, ვინაიდან ეს საკითხი ცალკე განხილვას თემაა, თანაც ქართული ტექსტები, რომლებსაც, ძირითადად, ეყრდნობა ჩვენი მსჯელობა, ამ თვალსაზრისით საკმაოდ მწირ მასალას გვიჩვენებს.

რიდე ეხვია, შვენოდა ქარქაშოსანი“), რითაც ხაზი ესმება როგორც პერსონაჟის სოციალურ სტატუსს, ისე მის საზოგადოებრივ მდგომარეობას („ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირსპასალარისა“). ეს უკანასკნელი კი შუასაუკუნეების რომანების ავტორთა (მათ შორის რუსთველის) კონცეფციაში სრულყოფის ერთ-ერთ არსებითი ელემენტია, რაც იმას ნიშნავს, რომ მეფობა (ერეკი, კლიჟესი) ან თითქმის მეფობა (ავთანდილი, ტარიელი, ივენი) პერსონაჟს ყოველგვარ ჩვეულებრივობასა და სოციალურ ტიპურობაზე მაღლა აყენებს. მაღალი მდგომარეობა „წმიდა ფსიქოლოგიურადაცაა მნიშვნელოვანი იდეალური გამრეებისათვის, რადგან ის მათ სოციალურ სიამაყეს და სოციალურ პასუხისმგებლობას ანიჭებს“ (ნათაძე 1974: 202), შესაბამისად, საზოგადოებრივი სტატუსის აქცენტირება უმთავრეს როლს ასრულებს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაში, რომლის ანტიურაჟს — საკარო ყოფის ფუფუნება, გამომსახველობით საშუალებებს კი დეკორის ცალკეული ელემენტები, მათ შორის ტანსაცმელი, ქმნის**.

თინათინთან პირველ პაემანზე მიმავალი ავთანდილი გამორჩეულ ტანისამოსში გამოეწყობა („ადგა და კაბა ჩაიცვა, მჯობი ყოვლისა ჭრელისა“; 122)***, თინათინიც სიტუაციის შესაბამისად შემოსილი დახვდება მიჯნურს („გაძრცვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუმნი უსაპირონი,/ ებურნეს მოშლით რიდენი, ფასისა თქმად საჭირონი“; 124). ამ ეპიზოდში სამოსს არა აქვს ოდენ დეკორატიული ფუნქცია. პერსონაჟთა სტატუსის აქცენტირებასთან ერთად ის ერთგვარად შლის სოციალურ ზღვარს მეფე-ქალსა და მასზე გამიჯნურებულ სპასპეტს შორის. რასაკვირველია, შუასაუკუნეების ძეგლთან მიმართებაში გამორიცხულია ყოველგვარ გენდერულ თანსაწირობაზე საუბარი, ამიტომ სოციალური ზღვარის ნაშლა აქ დასაშვებია მხოლოდ პოტენციურ ან რეალურ მეუღლეებს შორის (იხ. რომანის ფინალი: „მას დღე ავთანდილ პატრონად ზის და ხელმწიფე ზენია“ (1548)).

მსგავსი ტენდენცია შეინიშნება კრეტიენ დე ტრუას პირველივე რომანში, *ერეკი და ენიდა*, რომელშიც ავტორი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ცოლსა და ქმარს შორის არსებულ თანასწორობას, თუმცა, იმავდროულად, არ გამორიცხავს არც მამაკაცის გარკვეულ უპირატესობას ქალთან შედარებით (რაც, ბუნებრივია, შესაბამისობაში მოდის შუასაუკუნეების ქრისტიანულ წარმოდგენებთან ქორწინებისა და ცოლ-ქმრული ურთიერთობის შესახებ****. შდრ. „ვეფხისტყაოსანი“: „თუმცა

* საკმარისია ავთანდილი მოხვდეს ისეთ გარემოში, რომელშიც მისი სოციალური სტატუსი სამოსით გამოვლენილია, საკუთარი პიროვნების მოხერხებულად შენიღბვის მიზნით იგი სხვა კლასის ტანისამოსში გამოეწყობა: „მე სავაჭროსა ჩავიცვამ, დავიწყებ ჯუბაჩობასა“ (რუსთაველი 1966: 1058)

** „ქალბატონი დედოფალივით იყო გამოწყობილი. შეუძლებელი იყო მასზე უფრო მდიდრული სამოსის სადმე ხილვა. მხრებზე მოესხა ყარყუმის ბეწვით განწყობილი მოსასხამი, სპეტაკ შუბლს კი ლალებით მოოჭვილი ვივრავინი უმშვენებდა“ (Кретьен де Труа 1974: 83).

*** ვიკტორ ნოზაძე თავის ნიგნში „ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება“ განიხილავს სიტყვა „ჭრელის“ დეფინიციას ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (მათ შორის არქიტექტურასა და მუსიკაში) და ასკვნის, რომ მოცემულ კონტექსტში რუსთველი გულისხმობს არა ფერად სამოსს, არამედ „მონემსულ-მოქარგულ ქსოვილს, რომელიც დიდად ძვირფას სამოსად ითვლებოდა“ (ნოზაძე 2004: 172).

**** როდესაც მეფის ვაჟი, ერეკი, კეთილშობილი, მაგრამ გაღარიბებული რაინდის ქალიშვილზე, ენიდაზე, დაქორწინებას დააპირებს, გადაწყვეტს, საცოლედ მეფე არტურის კარზე მისი ძველი და დაკერებული ტანისამოსით წარადგინოს. ამ ეპიზოდის კომენტარებისას არაერთი მეცნიერი შესულა ჩიხში, რადგან ისინი ახსნას ვერ უძებნიდნენ ერეკის ასეთი სიჯიუტის მიზეზს. ჟაკ ლე გოფი მიიჩნევს, რომ ერეკის საქციელი აიხსნება შუასაუკუნეების ორი ეტიკეტის თავისებური სინთეზით: პირველი — ეს არის საქორწინო რიტუალი, რომელიც მოასწავებს არა მხოლოდ სოციალური სტატუსის (გასათხოვარი/გათხოვილი), არამედ სოციალური მდგომარეობის (სიღარიბე/სიმდიდრე)

ჰმართებს დედაკაცსა მამაცისა დიდი კრძალვა“; 415). ეს თანასწორობა, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს ქალისა და მამაკაცის ერთგვაროვან დამოკიდებულებას ფასეულობათა არისტოკრატიული სისტემის (კურტუაზულობა, სილამაზე, დიდბუნოვნება, სიმამაცე) მიმართ, რომლის ფარგლებშიც პიროვნების იდეალურ ადამიანად ფორმირება უნდა განხორციელდეს.

წოდებრივი ეტიკეტი მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანს მორალური კრიტიკიუმების დაცვასთან ერთად რაინდული ეთიკის უმნიშვნელოვანესი პრინციპის – სიუხვის დემონსტრირებისკენაც მოუწოდებს. სიმდიდრეს შუასაუკუნეებში აქვს არა იმდენად მატერიალური კეთილდღეობით ტკბობისა თუ მისით თავმონონების, რამდენადაც სიმდიდრის დემონსტრირების ფუნქცია*. სენიორის კარი ის ადგილია, სადაც „გაცემენ“ და „იღებენ“. როგორც ვასალებთან, ისე შეყვარებულ ქალბატონთან დამოკიდებულებაც დაკავშირებულია ხარჯვასთან. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ საჩუქრის მნიშვნელობა არ განისაზღვრება მისი მატერიალური ფასეულობით. ფრანგი ტრუბადურები მკაცრად განსჯიდნენ ხოლმე იმ ადამიანთა საქციელს, რომელებიც საჩუქრის მატერიალურ მხარეზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. საჩუქრის არსი მდგომარეობს საკუთრივ ბოძების აქტში, რაც მეტწილად განსაზღვრავს მბოძებელსა და მიმღებს შორის დამოკიდებულებას.** ჩვეულება მოითხოვდა საჩუქრების გაცვლას. შესაბამისად, ეს „სამსახური“ (servir) იყო სოციალური ურთიერთობის ფორმა, რომელიც ხელს უწყობდა საზოგადოებრივი ჯგუფების (ფენების) მჭიდროდ შეკავშირებას. სიმდიდრე, აქედან გამომდინარე, სიუხვე, იყო ამგვარი კავშირის შენარჩუნების აუცილებელი პირობა.

ციხე-ქალაქებთან და ძვირფას საჭურჭლესთან ერთად შუასაუკუნეებში მიღებული იყო ტანისამოსის ჩუქება. პატრონყმული ინსტიტუტის ნორმათა შესაბამისად, ძვირფასი სამოსის ბოძებას განაპირობებდა რამდენიმე მიზეზი: ა) სენიორისთვის (პატრონისთვის) „საარმალნოდ“ მირთმეულ განძეულს უცილობლად უნდა მოჰყოლოდა საპასუხო სიუხვე ვასალის (ყმის) მიმართ („არტური იყო ძღვევამოსილი და უხვი: მის მიერ ბოძებული ფარჩის ლაბადები ყარყუმის ბენვით იყო განყობილი და ძვირფასი თვლებით მოოჭვილი“ Креплен де Труа 1980: 6602; შდრ. როსტევეანი ხატაეთიდან გამარჯვებით „შემოქცეულ“ ტარიელს ასი საჭურჭლის გასაღებებს უბოძებს: „ან თუცა გემართებს შემოსა, როს მორჭმით მოგივლენიან... თვით შეიკერე, რაცა გნადს, ჩვენგან ნულარა გრცხვენიან“; 489); ბ) „დამოსვის“ ეტიკეტი ხორციელდებოდა შეწყალებული ვასალების მიმართ: „ხარაჯა დასდევს, შეჰკვეთეს დრაჰკანი ასჯერ ასია... მერე ყველაი დამოსა, იგი და მისი ხასია“; რუსთაველი 1966: 474); გ) ძვირფასი სამოსის ბოძება უმნიშვნელოვანესი შე-

ცვლილებას, მეორე — ტანსაცმლის ეტიკეტი. ენიდას თვით მეფე არტურის ცოლი, გინევრა, ჩუქნის ახალ სამოსს, რაც საპატარძლოს არა მარტო ქმრის, არამედ თითქმის დედოფლის სტატუსამდე ამაღლებს (Jle Гоффт: 2001: 240-241).

* სენიორის (პატრონის) პრესტიჟზე მეტყველებს არა მარტო დიდებულ ვასალთა, არამედ მონათა ჩაცმულობაც (შდრ. ფრიდონის სამეფოში „ყველასა ტანსა ემოსა ზარქამი განაზიდარი“; 615).

** განსაკუთრებით ეს ითქმის სამიჯნურო ურთიერთობასთან დაკავშირებით. „მიჯნურმა თავი კასტილიის მეფედ უნდა ჩათვალოს, მისმა ქალბატონმა თავისი კაბის ერთი ბაფთაც რომ აჩუქოს“, — შუასაუკუნეების კურტუაზულ წრეებში მეტად პოპულარული ეს გამონათქვამი ნათლად ასახავს „ჩუქება-ბოძების“ აქტის სიმბოლურ ხასიათს (შდრ. ტარიელის მიერ მიჯნურისთვის ყაბაჩისა და რიდის მიძღვნა, რომლებიც ნესტან-დარეჯანისთვის დაკარგული სიყვარულის მოგონებაცაა, ავი ბედისწერის სიმბოლური გამოხატულებაც და მიჯნურთან საბოლოო გამოთხოვების „მაცნეც“).

მადგენელი ნაწილი იყო სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტისა („აბანოს ბანნა, აავსნა შესამოსლისა ძღვნობითა, / დამოსნა ტურფათ-ტურფითა, ერთმანეთისა მჯობითა, / თვალ-მარგალიტი ღარიბი უძღვნა ოქროსა გობითა“; რუსთაველი 1966: 1384).^{*} ძვირფასი სამოსი იყო უცილობელი ატრიბუტი საკარო, საზეიმო ცერემონიებისა (დარბაზობა, ნადიმი და ა.შ.), რომელთა შორის დესკრიფციულობის თვალსაზრისით გამოირჩეოდა გმირის დაბრუნება სამეფო კარზე. როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების რაინდულ რომანს კურტუაზიულთან ერთად ავანტიურულსაც უწოდებენ, ვინაიდან ნარატივის მნიშვნელოვანი ნაწილი საკარო ცივილიზაციისგან მოშორებით, ე.წ. „სხვის სივრცეში“ (ველური ტყე, ზღვა და ა.შ.) ვითარდება. ნარატივში ავანტიურული ელემენტის შემოტანასთან ერთად სამოსის ტარების კოდექსი მინიმალურ როლს ასრულებს. სხვაგვარად შეუძლებელიცაა, რადგან მოქმედება აქ ვითარდება ტყეში, ე.წ. ველურ გარემოში, სადაც რაინდს ელის ნამდვილი განსაცდელი, სადაც არ არსებობს საჭიროება სამოსის ტარების წესების დაცვისა და ძვირფასი ტანისამოსის დემონსტრირებისა. ტყეში უმთავრეს მნიშვნელობას იძენს მეომრის/მონადირის სამოსელი.**

ხეტიალი/ძიების მოტივის ამონურვის შემდგომ მოქმედება უბრუნდება სანყის წერტილს (სენიორის კარი), რომელიც პროტაგონისტისთვის ფამილიარულთან ერთად კომფორტულ (ცივილიზებულ) გარემოში დაბრუნებას მოასწავებს („შინ დაბრუნებული ერეკი, ენიდა და გივრეტი გაიხდიან საჭურველს, სამგზავრო ლაბადებს და თავიანთ საუკეთესო ტანსაცმელში გამოეწყობიან“ Кретьен де Труа 1980: 6402; შდრ. ტარიელის ხატაეთის ომიდან დაბრუნების ეპიზოდი: „ომ გადახდილსა მშვენოდეს მე ენიანნი კაბანი“; „რიდენი რომე მეშოვნეს ქალაქსა ხატაელთასა, იგი მეხვივნეს, მშვენოდეს, ვახელებდ გილდსა ხელთასა“ (482)). შესაბამისად, ნარატივის ამ მონაკვეთში საპარადო სამოსის დემონსტრირებას, რომელიც უმრავლეს შემთხვევაში ჩუქება-ბოძების მოტივთანაა გადაჯაჭვული, მოსდევს ე.წ. გასტრონომიული აპოთეოზი, თავისებური დეკლარირება საკარო ცივილიზაციის ფუფუნებისა***.

რაინდული რომანების უმრავლესობაში სამოსი ასრულებს სიმბოლური რეფერენტული სტრუქტურის საყრდენი ლერძის როლს. XIII საუკუნის ანონიმი ინგლისელი ავტორის რომანში *სერ გოვენი და მწვანე რაინდი* ამგვარ ლერძად გვევლინება შობის დღესასწაულზე კამელოტში ცხენით შემოჭრილი ვეება მწვანე მხედარი. მწვანე ფერისაა არა მარტო უცნობის სამოსი, საჭურველი და ცხენის

* შდრ. „და გამოვიდეს მეჭურჭლენი და გამოიღეს შესამოსელი მის დიდებულთათვის და ჩვენთვისცა შესამოსელი დიდფასისა [...] სამჯერ გამოიღეს შესამოსელი ძვირფასისა მეფისა და დედოფლისათვის [...] და ნადიმობასა შინა ახლად დაგვმოსეს ტანსა ექვს-ექვსჯერ და გვიბოძეს საბოძვარი“ (მოსე ხონელი 1967: 319-320).

** შეუძლებელია უღრან ტყეში, შიშველ მიწაზე მწოლ ველურში ოდესღაც ბრწყინვალე რაინდის, ივენის ამოცნობა: „რაინდს მდიდრულად ეცვა, როდესაც მას ივენად იცნობდნენ. ახლა ის შიშველია...სირცხვილი და თავის მოჭრა“ (Кретьен де Труа 1974: 94). ტანსაცმელთან ასოცირდება რაინდის ცივილიზებულ გარემოში დაბრუნება: “მეფესაც კი შეშურდებოდა ბენვით განყობილი მისი სამგზავრო ლაბადა, ახალთახალ კამზოლს, პერანგს, შარვალსა და ჩექმებს კი ძნელად დაედებოდა ფასი“ (Кретьен де Труа 1974: 95).

*** „ხუთასი მაგიდა იზნიქებოდა ხორაგეულით. ათას რაინდს შემოჰქონდა ხორცით სავსე სინები, ათასს — ღვინო, კიდევ ათასს — სხვა სანოვაგე და ყველა ამ რაინდს ყარყუმით განყობილი ტანისამოსი ეცვა“ (Кретьен де Труა 1980: 6872); შდრ. „დაინყეს მორთმა პურისა ლაშქართა მის სისავსისა, / ზროხა და ცხვარი დაკლული არს უმრავლესი მხავისა, შეიქმნა ძღვნობა ძღვენისა, მათისა შესამსგავსისა“ (რუსთაველი 1966: 1549).

აღკაზმულობა, არამედ კანი და თმაც. რაინდის მდიდრული სამოსი ოქრომკედითაა შემკული, ოქროთივეა მოოჭვილი მისი ცხენის ალვირი და უნაგირი. მწვანისა და ოქროსფრის კომბინაციის სიმბოლური მნიშვნელობის ამოცნობა ძნელი არ არის. ამით მთელი მრგვალი მაგიდის ორდენის წინაშე ხდება ერთგვარი დეკლარირება რაინდის სოციალური კუთვნილებისა — იგი ბრწყინვალე და ლალი კურტუაზული სამყაროს ჭეშმარიტი პირმშოა. თუმცა განსახილველი სცენის სიმბოლიკა მხოლოდ მწვანე ფერთა და ოქროსფერი სამშვენისებით არ ამოიწურება. რაინდს ცალ ხელში მწვანე ტოტი უჭირავს, მეორეში — მწვანე თვლებით მოოჭვილი ცული.

კურტუაზულ რომანებში მეორეხარისხოვან პერსონაჟებად არცთუ იშვიათად გვევლინებიან მწვანე რაინდები (ისევე როგორც წითელი ან შავი), მაგრამ



მათ ზედწოდებაში ძირითადად აქცენტირებულია სამოსის, სამშვენისებისა და ცხენის აღკაზმულობის შეფერილობა და არა საკუთრივ რაინდის რომელიმე გარეგნული ნიშან-თვისება. რაც შეეხება გოვენის ავტორის პერსონაჟს, იგი სრულიად განსხვავებული ფენომენია, ვინაიდან მწვანე ფერის ცხენზე ამხედრებული მწვანე ადამიანი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური მოვლენაა რაინდული რომანების ფეერული სამყაროსთვისაც კი. უდავოა, რომ „მწვანე რაინდის გარეგნობა მის ზებუნებრივ და ავისმომასწავებელ თვისებებს გამოკვეთს, მისი ჩაცმულობა და აღკაზმულობა კი ხაზს უსვამს კურტუაზულობას — მხიარულებას, უდარდებობას, ახალგაზრდობას. ამ უკანასკნელთან ჰარმონიაში მოდის მწვანე ტოტი,

რომელიც რაინდს ხელში უპყრია (სამშვიდობო მისიის სიმბოლო), თუმცა ტოტის კონტრასტია უზარმაზარი ცული, რომელიც მას ამაყად შეუმართავს. შეიძლება ითქვას, რომ მწვანე რაინდს ცალ ხელში ომი უჭირავს, მეორეში — მშვიდობა“ (Burrow 1965: 14-17).

ფუნქციურად მსგავსია უცხო მოყმის ეპიზოდი ვეფხისტყაოსანში, რომელშიც სამოსის სოციალურთან ერთად („ხშირად ესხა მარგალიტი ლაგამ-აბჯარ-უნაგირსა“) სიმბოლური ფუნქციაც ენიჭება. მოყმის სახით რომანში შემოდის პერსონაჟი, რომელიც: ა) უდავოდ იდეალურია, გამომდინარე მისი გამორჩეული გარეგნობიდან („ნახეს და ნახვა მოუნდა“)*; ამავედროულად, „უცხო სანახავია“, რაც არა იმდენად მისი პორტრეტული შტრიხების, რამდენადაც მისი უჩვეულო სამოსის დეტალური აღწერითაა მიღწეული („მას ტანსა კაბა ემოსა, გარე-თმა ვეფხის ტყავისა, /ვეფხის ტყავისა ქუდივე იყო სარქმელი თავისა“). ვეფხის ტყავი, რომლითაც შემოსილია უცნობი რაინდი, ცხადია ვერ თავსდება ფეოდალურ კარზე მიღებული ტანსაცმლის ეტიკეტის ფარგლებში. მოყმეც იმიტომაა „უცხო სანახავი“, რომ მისი გარეგნული იერი ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია, შუალედური მდგომარეობაა რაინდსა (ძვირფასი აღკაზმულობა) და მონადირეს (ტყავის სამოსი) შორის.

* შდრ. ხატატელთა მონათხრობი: „ჯეროთ მისი მსგავსი შვენება კაცთაგან უნახავია“ (205).

ამ საკითხის გარშემო რუსთველოლოგიაში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. მოსე გოგიბერიძე ვეფხის ტყავს რუსთველის შემოქმედებაში „ფერების შერჩევისა და ფერებისადმი სიმბოლური განწყობის საკითხს“ უკავშირებს (გოგიბერიძე 1961: 83), ალექსანდრე ბარამიძე მიიჩნევს, რომ ვეფხის სიმბოლოს სინთეზური ხასიათი აქვს, ვინაიდან „ვეფხისტყაოსანი, როგორც მხატვრული სახე, ერთგვარად სატრფოსაც გამოხატავს და მეტრფესაც, სიყვარულსაც და შეყვარებულსაც, ქალსაც და ვაჟსაც“ (ბარამიძე 1975: 89-90). რუსთველოლოგიაში არსებობს ვეფხის ტყავის მხატვრული სახის მისტიკურ-ალეგორიული გზით განმარტებისა (გამსახურდია 1991: 182-206) თუ მისი ბიბლიური არქეტიპის (იაკობისა და მისი ბენეშემოსილი ძმის, ესავის, ისტორია) ძიების ცდაც (ისაკაძე 1989: 135-146).

ერთი რამ ცხადია — ტარიელის მიერ ვეფხის ტყავის სამოსის ტარება (ალმოსავლური ეპიკის, თუნდაც, „შაჰნამეს“ გმირებისაგან განსხვავებით) ხაზს უს-



ვამს არა პერსონაჟის ფიზიკურ ძალმოსილებასა და მის ჰეროიზმს, არამედ ამდაფრებს მის პიროვნულ ტრაგედიას. შეიძლება ითქვას, რომ ვეფხის ტყავის სახით ტარიელი სატრფოს დაკარგვით გამონვეული ტკივილით არის „შემოსილი“, რათა ნესტანის ხატება, მასზე ფიქრი, ამ ტრაგედიის განცდა ერთი წამითაც არ ტოვებდეს*. ნიშანდობლი-

ვია ისიც, რომ ტარიელი ვეფხისტყაოსანი ხდება მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ გადაეწურება ნესტან-დარეჯანის პოვნის ყოველგვარი იმედი, განერიდება კაცთა მოდგმას და „უკაცურ ქვაბში“ დასახლებული სიკვდილს ნატრობს. შესაბამისად, სავსებით მართებულია მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, „ვეფხისტყაოსნობა ტრაგედიაა ტარიელისა და, ბუნებრივია, რომ მისი სურვილია, არ იყოს ვეფხისტყაოსანი“ (სირაძე 1987: 35). ასე რომ, სამოსი ამ შემთხვევაში ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობის შემცველია და მთლიანად მოკლებულია ყოველგვარ დეკორატიულობას, რაც სათანადოდაა ასახული მთავარი გმირის ზედწოდებაში (ტარიელი ვეფხისტყაოსანია და არა ვეფხის რაინდი).

წინამდებარე სტატიაში შევეცადეთ, გვეჩვენებინა ტანსაცმლის ეტიკეტის გამოყენების ყველა ნიუანსი გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობაში. საინტერესო იქნებოდა ამ თვალსაზრისით ადრეული შუასაუკუნეების ძეგლებზე დაკვირვებაც, თუმცა ერთი რამ წინასწარ შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ ამ თვალსაზრისით ძალზე მწირი იქნება ქართული სასულიერო მწერლობის ძეგლებით წარმოდგენილი მასალა, ვინაიდან ამ ეპოქაში შემუშავებული შაბლონის მიხედვით, ხელოვნების/ლიტერატურის ასახვის ობიექტი უნდა იყოს ზოგადი და არა ინდივი-

* „რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისხავს,/ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომიწახავს“ (659).

დეალური, ხატი და არა პორტრეტი. ბუნებრივია, ხელოვნება, რომლის მიზანსაც იდეალური ადამიანის სულიერი სიმშვენიერის დემონსტრირება წარმოადგენს და რომელსაც არათუ პიროვნების გარეგნული ხატი, საკუთრივ პიროვნებაც, როგორც ასეთი, არ აინტერესებს, საგანგებო ყურადღებას არ დაუთმობს მისი სამოსის აღწერას (გარდა ცალკეული შემთხვევებისა, როდესაც სამოსი ე.წ. აგიოგრაფიული შაბლონის შემადგენელი ნაწილია). ტანისამოსით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელოვნება და ლიტერატურა მოგვიანებით დაინტერესდება, როდესაც საკარო ცივილიზაციის განვითარების კვალდაკვალ რენესანსის ეპოქის ზღურბლთან მდგარ საზოგადოებას ჩამოუყალიბდება სრულიად ახალი იდეალები და ამ იდეალთა კვალდაკვალ ის თავად შეიმუშავებს ქცევის ახლებურ ნორმებს და წესებს, მათ შორის ტანსაცმლის ეტიკეტს.

დამონშებანი:

- Baramidze, Aleksandre. *Shota Rustaveli*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1975 (ბარამიძე, ალექსანდრე. *შოთა რუსთაველი*. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1975).
- Burrow, John. A. *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.
- Gamsakhurdia, Zviad. *Vepkhist'q'aosnis Sakhismet'q'veleba*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1991 (გამსახურდია, ზვიად. *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1991).
- Gogiberidze, Mose. *Rustaveli. Pet'rits'i. P'reludiebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota mts'erali", 1961 (გოგიბერიძე, მოსე. *რუსთაველი. პეტრინი. პრელუდიები*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა მწერალი“, 1961).
- Jastrebick'aja, Ala. *XI-XII Sauk'uneebis Dasavleti Evropa. Ep'oka. Q'ofa. Shatsmuloba*. Tbilisi: gamomtsemloba "nak'aduli", 1981 (იასტრებიციკაია, ალა. *XI-XII საუკუნეების დასავლეთი ევროპა. ეპოქა. ყოფა. ჩაცმულობა*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1981).
- Isak'adze, Tedo. "Mzisa da Mtvaris Raindebi". *Mnatobi*. № 12 (1989): 135-146 (ისაკაძე, თედო. „მზისა და მთვარის რაინდები. ერთი ბიბლიური პასაჟი შუასაუკუნეების რაინდულ რომანებში“. *მნათობი*, № 12 (1089): 135-146).
- Khoneli, Mose. *Amirandarejaniani*. Tbilisi: gamomtsemloba "lit'erat'ura da khelovneba", 1967 (ხონელი, მოსე. *ამირანდარეჯანიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1967).
- Kretjen de Trua. *Erek i Enida. Kližes*. Moskva: izdatel'stvo "nauka", 1980 (*Кретьен де Труа. Эрек и Енида. Клижес. Литературные памятники АН СССР*. Москва: издательство «Наука», 1980).
- Kretjen de Trua. *Ivejn ili Rycarj so L'vom*. Moskva: izdatel'stvo "chudožestvennaja literatura", 1974 (*Кретьен де Труа. Извѣйн или рыцарь со львом*. Москва, издательство «Художественная литература», 1974).
- Le Goff, Žak. *Srednevekovyj Mir Voobražаемого*. Moskva: izdatel'stvo "progress", 2001 (*Ле Гофф, Жак. Средневековый мир вообразаемого*. Москва: издательство «Прогресс», 2001).
- Natadze, Nodar. *Drota Mijnaze*. Tbilisi: gamomtsemloba "sabch'ota sakartvelo", 1974 (ნათაძე, ნოდარ. *დროთა მიჯნაზე. მასალები რენესანსის პრობლემისათვის ქართულ მწერლობაში*. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1974).
- Nozadze, Vik'tor. *Vepkhist'q'aosnis Pertamet'q'veleba*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 2004 (ნოზაძე, ვიქტორ. *ვეფხისტყაოსნის ფერთამეტყველება*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 2004).
- Rustaveli, Shota. *Vepkhist'q'aosani*. Tbilisi: gamomtsemloba "metsniereba", 1966 (რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1966).
- Siradze, Revaz. *Lit'erat'urul'estet'ik'uri Nark'vevebi*. Tbilisi: gamomtsemloba "ganatleba", 1987 (სირაძე, რევაზ. *ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1987).

Maka Elbakidze
(Georgia)

Dressing Etiquette in the Medieval Literature

Summary

Key words: dressing etiquette, Middle Ages, Romance, “The Knight in the Panther’s Skin”.

Dressing and eating etiquettes play an important role in the culture of any civilized society. The Middle Ages can be regarded as prominent in this regard and they can conditionally be called the “ritualised era”. Clothes - “symbolic gestures in social life” (Le Goff) - occupied a most important role in the system of values. Clothes not only warmed and adorned medieval people, but they were also regarded as the main criterion defining a person’s social status.

Studying the role of dressing etiquette is as important in art and literature as in social practice, as in literary works, this etiquette not only defined the social status of heroes, but it also symbolised certain turns in the plot and emphasised important passages in the narrative.

In European Chivalry Romances as well as in *The Knight in the Panther’s Skin*, clothes have socio-cultural, socio-professional, and ritual-symbolic functions. Correspondingly: a) They help to identify a person (in this case, a hero) in society and emphasise his/her social status and role; b) They are (together with jewellery) indispensable attributes of the main principle in feudal society - making presents; c) They symbolically reflect certain rituals and traditional rules characteristic of feudal societies; d) In a number of cases, the symbolism of clothes has not so much a purely ethnographic and ritual function, but rather an artistic and aesthetic function.

European Chivalry Romances are called courtly as well as adventurous, because a significant part of the narratives unfold far away from the courtly civilisation - in a so-called “other space” (wild forests, seas, and so forth). As adventurer elements are introduced in the narratives, the dressing code’s role is reduced to the minimum. There is no other way out here, as action unfolds in a forest - a so-called wild environment, where real danger awaits knights and where there is no real need to observe clothing rules and to show precious clothes. The clothes of warriors or hunters become most important in the forest.

After the motive of wandering/searching is exhausted, action reverts to its initial point (the court of the seignior), which means that the protagonists return to the environment that is familiar and comfortable (civilised) for them. Correspondingly, in this segment of the narrative, the heroes wear ceremonial dresses, a move that is mostly intertwined with the motive of giving presents and is followed by a so-called gastronomic apotheosis that is a kind of declaration of the luxury characteristic of the courtly civilisation.