

არჩილ წერეთლიანი  
(საქართველო)

### ქალაქური ტექსტი ქართულ მოდერნისტულ რომანში

ყოველი კულტურა, როგორც სემიოტიკური სივრცე, გარკვეული პრინციპით იყოფა, რათა ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს მის ფარგლებში არსებული დაპირისპირებული სტრუქტურები, რაც ამ სტრუქტურის ინდივიდუალობას განაპირობებს. „სემიოტიკური ინდივიდუალობის ერთ-ერთი ძირითადი მექანიზმი საზღვარია. ეს საზღვარი შეიძლება იმ მიჯნად განისაზღვროს, რომელზეც პერიოდული ფორმა მათვრდება. ეს სივრცე განისაზღვრება როგორც „ჩვენი“, „საკუთარი“, „კულტურული“, „უსაფრთხო“, „ჰარმონიულად ორგანიზებული“ და ა.შ. მას უპირისპირდება „მათი სივრცე“, „უცხო“, „მტრული“, „სახიფათო“, „ქაოსური“ (Лотман 2012: 175) ამგვარ ოპოზიციურ წყვილებად დაყოფას უნივერსალური ხასიათი გააჩნია, რაც იმ ბუნებრივ, ობიექტურ პირობებთან არის დაკავშირებული, რომელშიც ადამიანს უხდება ცხოვრება. ასეთი ოპოზიციური წყვილები შეიძლება არაერთი ჩამოითვალოს. მაგალითად: თეთრი / შავი, მაღალი / დაბალი, ცოცხალი / მკვდარი და ა.შ. აღნიშნული დაპირისპირებული წყვილები სხვადასხვა კულტურის ფარგლებში განსხვავებულად წარმოჩნდებიან და სხვადასხვანაირი კონტექსტის მატარებლები არიან, თუმცა უნივერსალურია ის ფაქტი, რომ ისინი ყოველთვის ერთმანეთთან დაპირისპირებულნი რჩებიან. სწორედ ასეთი წყვილის მაგალითია **ცენტრი და პერიფერია**, რომელიც ამ შემთხვევაში ჩვენი კვლევისთვის არის საინტერესო. ამ დიქტომიაში პირველ მათგანს შეესაბამება ქალაქი, ხოლო მეორეს – მისგან გეოგრაფიულად და ცივილიზაციურად მოშორებული სივრცე.

რას წარმოადგენს ქალაქი და რა არის მისი პერიფერია?

მაქს ვებერი ქალაქს ამავე სახელწოდების ნაშრომში უნივერსალურად განმარტავს: „ქალაქის განმარტება ერთმანეთისაგან სრულიად განსახვავებული ხასიათისა იყოს. თუმცა მათ ყველას ერთი რამ აერთიანებს: ქალაქი წარმოადგენს ჩაკეტილ დასახლებას“ (Weber 2017: 9) სწორედ ეს ჩაკეტვა საკუთარ თავში ორი სამყაროს საზღვრის არსებობასაც გულისხმობს (რაც ადრეულ ქალაქებში ხილული გალავნის სახით იყო წარმოდგენილი, რომელსაც უმთავრესად თავდაცვის ფუნქცია ჰქონდა). ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი მხრივ ქალაქი, როგორც წესრიგის, ცივილიზაციის, პროგნოზირებადობის ნიშნის მატარებელი და მეორეს მხრივ მისთვის „უცხო“ და „სახიფათო“ სამყარო, რომელიც ამ წესრიგის საპირისპირო ნიშნით – არაპროგნოზირებადობით, გაუგებ-

რობით ხასიათდება და ამ წესრიგისთვის საფრთხეს წარმოადგენს. სწორედ ამას მიანიშნებს ბიბლიური ამბავიც, რომელიც ქალაქის პირველი დამაარსებლის ისტორიას მოგვითხრობს. ბიბლიური მითის თანახმად, პირველი ქალაქის დამაარსებლად საკუთარი ძმის მკვლეელი, კაენია მიჩნეული. იგი ღმერთის მიერაა დასჯილი და ქალაქს სწორედ საკუთარი უსაფრთხოების დასაცავად აფუძვნებს, რათა ღვთიური სასჯელისგან თავშესაფარი მოიპოვოს: „აჰა მაგდებ დღეს შენი პირისაგან და უნდა მი-ვეფარო შენს სახეს, დევნილი და მიუსაფრი ვიქნები ამქვეყნად და ყოველ შემხვედრს შეეძლება ჩემი მოკვლა... გააშენა კაენმა ქალაქი და უწოდა ამ ქალაქს შვილის სახელი ენოქი“ (ბიბლია 1990: 14; 17) ქალაქის მიჯნის გადაღახვა ყოველთვის დაკავშირებული იყო განსახვავებულ, უცხო სამყაროში აღმოჩენასთან, სხვა წესრიგში მოხვედრასთან, სადაც ბუნებას აქვს უპირატესობა და ცხოვრების წესიც უფრო მეტად მასზეა დაქვემდებარებული. აქ ცივილიზაციისთვის უცხო, საფრთხის შემცველ, არაპროგნოზირებად წესრიგს სწორედ ბუნება განსაზღვრავს.

რას წარმოადგენს ქალაქი გარდა იმისა, რომ ბუნებასთან დაპირისპირებული ცივილიზაციის აკვანია? იური ლოტმანის თვალსაზრისის მიხედვით, ქალაქი შეიძლება ორი ტიპისა იყოს: ერთი მხრივ ქალაქი, რომელიც კულტურული სივრცის განაპირას მდებარეობს (მაგალითად ზღვის პირას, ან მდინარის შესართავთან), რომელსაც მკვლევარი ექსცენტრულ ქალაქად მოიხსენიებს. მეორეს მხრივ კი მას უპირისპირდება „სამყაროს ცენტრში“ მდებარე ქალაქი, რომელსაც ლოტმანი კონცენტრულ ქალაქს უწოდებს. ექსცენტრული ქალაქებისთვის დამახასიათებელია ოპოზიცია: ბუნებრივი / ხელოვნური. ეს იმიტომ ხდება, რომ მას გამუდმებულად ბუნებრივი სტიქიების საფრთხის წინაშე უხდება არსებობა. იმის გამო რომ ბუნებრივი სტიქიები მუდმივად საფრთხეს უქმნის მის არსებობის, ასეთი ქალაქების შემთხვევაში აქტუალიზდება დასასრულზე, აპოკალიფსზე ორიენტირებული მითები. ექსცენტრული ქალაქები უფრო მეტად გახსნილობაზეა ორიენტირებული. კონცენტრული ქალაქი, თუმცა სამყაროს ცენტრის მოდელს წარმოადგენს, ის უფრო მეტად ჩაკეტილობისკენ, გარემოსგან გამოყოფისკენაა მიდრეკილი. ამ შემთხვევაში აქტუალიზდება ანტითეზა: მიწა / ზეცა. ხშირად ისინი გეოგრაფიული თვალსაზრისით შემალღებულ ადგილას – ბორცვზე, ან მთაზე მდებარეობენ. „ასეთი ქალაქი მიწისა და ზეცის შუამავლად გვევლინება, მის გარშემო კონცენტრირდება გენეტიკური სახის მითები... მას აქვს დასაწყისი მაგრამ არ გააჩნია დასასრული“ (Лотман 1996: 276). მის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითებად შეიძლება რომისა და იერუსალიმის დასახელება. თავის მხრივ ექსცენტრულ ქალაქებად ლოტმანის აზრით შეიძლება მივიჩნიოთ კონსტანტინეპოლი, ან პეტერბურგი. „იმ შემთხვე-

ვაში, როცა ქალაქი გარემომცველ სამყაროს ისე მიემართება, როგორც ქალაქის ცენტრში მდებარე ტაძარი – ქალაქს, ანუ, როცა ქალაქი სამყაროს იდეალიზებული მოდელია, იგი, როგორც წესი, დედამიწის ცენტრში მდებარეობს. უფრო სწორად, სადაც უნდა იყოს ის, მას ცენტრალური ადგილი მიენიჭება, ის ცენტრად არის მიჩნეული“ (Лютман 1996: 277).

ბუნებისა და ცივილიზაციის (ქალაქის) დაპირისპირების თემა უძველესია და ამ მხრივ ერთ-ერთი ფუნდამენტური მნიშვნელობის ლიტერატურული ძეგლი „გილგამეშის ეპოსია“, რომელიც, ამავე დროს, პირველი ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ნაწარმოებია. შეძლება ითქვას, რომ ლიტერატურა, ისეთი როგორსაც ჩვენ ვიცნობთ მას, სწორედ ქალაქით იწყება. აქაც ქალაქი ურუქი სამყაროს ცენტრის მოდელს წარმოადგენს. ზურაბ კიკნაძე გილგამეშის ეპოსისადმი მიძღვნილ ნერილში ამ ქალაქის შესახებ წერს:

„ქალაქი, რომელსაც ამ ჩვენს ნარკვევში მიმოვიხილავთ, სახელდობრ – ურუქი, – ჩვენი ეპოსის გმირის სამშობლო, ზოგადიც არის და კერძოც. იგი, როგორც ყველა სხვა ქალაქი, მდინარისა და არხის ნაპირზეა გაშენებული (მამასადამე ლოტმანის დაყოფის მიხედვით კონცენტრულ ქალაქებს მიეკუთვნება – ა. ნ.) გარს არტყავს დაბა-სოფლები, ღია დახლებანი, რომლისთვისაც ქალაქი წარმოადგენს რელიგიურ, იდეოლოგიურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ცენტრს. ქალაქის სტრუქტურას, თუ მას თვალსაჩინოებისთვის კონცენტრული წრეების სახით წარმოვადგენთ, შედმეგი იქნება:

პირველი წრე – ეს არის საკუთრივ ქალაქი (ურუქი), რომელსაც რეალურადაც დაახლოებით წრის ფორმა აქვს: იგი შემოზღუდულია გალავნით, რომელიც მისი იმედი და სიამაყეა: იგი იცავს მას მომხდური მომთაბარე ტომების შემოსევისაგან და აძლევს მას ხილვად ფორმას, განასხვავებს რა და გამოჰყოფს მას უსაზღვრო გარესამყაროსგან. გალავანი ქალაქის ღირსშესანიშნაობაა... ის რაც მას ქალაქად აქცევს. გალავნის შიგნით და გალავნის გარეთ – განსხვავებული სივრცეებია. ერთ-ერთი შუმერული ქალაქის ორი ეპითეტი ორი სხვადასხვა კუთხით განსაზღვრავს მას, როგორც ქალაქს: „გალავნიანი ურუქი“ და „მოედნიანი ურუქი“. წრე ცენტრს მოითხოვს და ეს ცენტრი, თუმცა არა გეომეტრიული, ქალაქში ტაძრის სახით არის წარმოდგენილი...“ ისევე როგორც ბევრ სხვა ცივილიზაციაში, ქალაქი მდებარეობითი არქეტიპის გამომხატველია (ქალღმერთი ჰყავს მფარველად), მისი მკვიდრნი კი მისი შვილები არიან. ისინი თავისუფლებას სწორედ დედის წიაღში მოიპოვებენ. „ამიტომ ამ ენაში შესიტყვება „დედასთან დაბრუნება“ თავისუფლების აღმნიშვნელ იდიომად იქცა“. ქალაქი დასახლებულია თავისუფალი ადამიანებით და ამის პარალელურად სხვა არათავისუფალი ხალ-

ხითაც, რომლებიც ხვადასხვა მიზეზით კრგავენ მას ან ტყვეები არიან. თავისუფალი მოქალაქეობა დაბადებით მიენიჭებათ, თუმცა შეიძლება რიტუალის გამოყენებითაც მოხდეს გაქალაქელება.

**ქალაქის მეორე წრე** უშუალოდ ეკვრის გალავანს და წარმოადგენს სახნავ-სათეს მიწებს, რომელიც ქალაქს ამარაგებს. ვინაიდან ის გალავნით არ არის დაცული იგი ხშირად ხდება თავდასხმების სამიზნე უცხო მომხვედურებისგან. **მესამე წრე საძოვრებს** უჭირავს, რომელიც სახნავ-სათეს მიწებს ერტყმის გარს. აქ ძირითადად მწყემსები ცხოვრობენ. შემდეგი, **მეოთხე წრე სანადირო ადგილებია**, სადაც მონადირეები მახეებს აგებენ და ველურ ჯოგებზე ნადირობენ. ამის იქით კი **მეხუთე წრეა, რომელსაც უდაბნო** ეწოდება. აქ მთავრდება ქალაქური ცივილიზაციისთვის პროგნოზირებადი, ნაცნობი სამყარო. სწორედ აქედან მოდის საფრთხე, რომელიც ქალაქს ემუქრება. სწორედ აქედან „ბუნებას იერიში მოაქვს კულტურაზე, რომელსაც ქალაქი თავისი ზონებით იცავს თავს“ (კიკნაძე 2015: 117-122)

მიუხედავად იმისა, რომ „უდაბნო“ თითქოს ქალაქს ყველაზე მეტად არის მოშორებული, მისგან მთლიანად მოწყვეტილი და იზოლირებული არ არის. შეიძლება ითქვას, რომ ის მაინც „სამყაროს ცენტრისეული“ წესრიგის ნაწილია, ამ სისტემაში მასაც თავისი როლი, თავისი ადგილი აქვს მინიჭებული. „გარესამყარო, რომელშიც ადამიანია ჩაფლული, კულტურულ ფაქტორად გადაქცევად სემიოტიზებას ექვემდებარება: იყოფა იმ ობიექტების სფეროებად, რომლებიც რალაცას აღნიშნავენ, რალაცის სიმბოლოები არიან, რალაცაზე მიუთითებენ, ანუ აქვთ მნიშვნელობა, და იმ ობიექტთა სფეროებადაც, რომლებიც მხოლოდ საკუთარ თავს წარმოადგენენ... იმავე დროს, სემიოსფეროს სუბსტრუქტურების განსხვავების მიუხედავად, ისინი კოორდინატების საერთო სისტემაში არიან ორგანიზებული: დროით ღერძზე წარსული, აწმყო ან მომავალი; სივრცითზე კი – შიდა სივრცე, გარე სივრცე და მათ შორის არსებული საზღვარი. ამ კოორდინატთა სისტემაზე გარესემიოტიკური რეალობაც – მისი სივრცე და დრო ხელახლა კოდირდება, რათა გახდეს სემიოტიზაციის უნარის მქონე“ (Лотман 2012: 26).

როდესაც ცენტრისა და პერიფერიის დიქოტომიაზე ვსაუბრობთ, უნდა გავუსვათ ხაზი, რომ ჩვენი კვლევისთვის გამოვიყენებთ ერთგვარ მოდელად სწორედ ამგვარ დაყოფას: ქალაქი იმ მხატვრულ ტექსტებში, რომლებსაც ჩვენ განვიხილავთ – კონსტანტინე გამსახურდიას რომანი „დიონისოს ღიმილი“ და მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი „თეთრი საყელო“ – წარმოადგენს სამყაროს ცენტრს, ხოლო მისი საპირისპირო უკიდურეს პერიფერიის აღსანიშნავად გამოვიყენებთ ტერმინს „უდაბნო“.

ვინაიდან ქალაქის ირგვლივ არსებული წრეების სტრუქტურის უკიდურესი არეალი სწორედ უდაბნოა, ეს არე წარმოადგენს ბუნებასთან ყველაზე ახლოს მდგომ სივრცეს, აქედან გამომდინარე, ცივილიზაციისთვის იგი გაუგებარ და მტრულ არეალად გაიაზრება. ასეთივე მტრულია „უდაბნოს“ მკვიდრთათვის ქალაქი და ქალაქური ცხოვრების წესი, რასთან ზიარებაც ბუნებასთან მოწყვეტად, დეგრადირების, სახის დაკარგვის წყაროდ განიხილება. პერსონაჟთა გადაადგილება, რასაც საკვლევ ტექსტებში ვაკვირდებით (მიუხედავად ამ ორ რომანში არსებული გარკვეული სახესხვაობებისა, რასაც მოგვიანებით დავუბრუნდებით) სწორედ ამ უკიდურეს წერტილებს შორის მოგზაურობაა: ქალაქიდან (ცენტრიდან) უდაბნოსაკენ (უკიდურესი პერიფერიული წერტილისკენ) და პირიქით, უდაბნოდან ქალაქის მიმართულებით.

მხატვრული სამყაროს ორ ურთიერთდაპირისპირებულ სივრცეში, ამ შემთხვევაში, ქალაქსა და უდაბნოს შორის გადაადგილება გულისხმობს **საზღვრის გადალახვას**, ეს კი გარკვეულ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. იური ლოტმანი აღნიშნავს, რომ ამ თვალსაზრისით მხატვრულ ტექსტში ორგვარი პერსონაჟი შეიძლება შეგვხვდეს: ზოგიერთები ფლობენ ამ სტრუქტურაში გადაადგილების უნარს, ან პოტენციალს, მათ შეუძლიათ „მშობლიური“ სივრცის საპირისპირო ველში ინტეგრირდნენ და მისი ნაწილიც გახდნენ. სხვებს კი ეს არ ძალუძთ. ეს მეორენი მთლიანად ეკუთვნიან იმ სივრცეს, რომელშიც თავდაპირველად იმყოფებიან. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი ამ სივრცეში არიან ჩაშენებულნი. უფრო მეტიც, ამ სივრცის ფუნქციებსაც კი წარმოადგენენ. „სემიოტიკური სისტემები მუდმივად მოძრაობენ. ცვალებადობა სემიოსფეროს არსებობის კანონია. ის მთლიანად იცვლება და მუდმივად იცვლის შინაგან სტრუქტურას. თუმცა ცვლილებების კიდევ ერთი სახე არსებობს: სემიოსფეროს ყოველი სუბსტრუქტურის ფარგლებში შესაძლებელია, გამოიყოს მის სივრცეში სტაბილურად გამაგრებული ელემენტებიც და ისინიც, რომლებიც გადაადგილების შედარებითი თავისუფლებით სარგებლობენ. ელემენტთა პირველი სახეობა ჩამაგრებულია სოციალურ, კულტურულ, რელიგიურ და სხვა სტრუქტურებში, მეორე კი, საკუთარი ქცევის არჩევანის თვალსაზრისით, თავის გარემოცვაზე უფრო მეტი თავისუფლებითაა დაჯილდოვებული. მეორე ტიპის გმირს „საქციელის ჩადენა“ ძალუძს, ანუ სხვებისთვის მიუღწეველ აკრძალვათა საზღვრების გადალახვა... არსებითი ის არის, რომ მას იმის გაკეთება ძალუძს რაც სხვისთვის აკრძალულია, მას ხელენიფება კულტურული სივრცის საზღვრების გადაკვეთა“ (Лотман 2012: 65).

იური ლოტმნი შუა საუკუნეების სასულიერო მწერლობის მაგალითზე აჩვენებს, რომ გეოგრაფიულ სივრცეში გადაადგილებას, იქნება

ეს საცხოვრებელი ადგილის შეცვლა თუ უბრალო მოგზაურობა, პარალელურად თან ახლავს შინაგანი მოგზაურობაც, რომელსაც ზნეობრივ-მორალური განზომილება გააჩნია. ყოველ გეოგრაფიულ წერტილს შინაგან-ზნეობრივ შკალაზე საკუთარი შესატყვისი დონე გააჩნია. აქედან გამომდინარე, არსებობს გეოგრაფიული წერტილები, რომლებიც „წმინდას“ სტატუსს ატარებენ, ამის საპირისპიროდ, არსებობენ ასევე „ცოდვით დაცემული“ ადგილებიც. სწორედ ასეთი პრინციპი ვრცელდება ქალაქებზეც: მაგალითად, თუკი იერუსალიმი „წმინდა ქალაქად“ მიიჩნევა, მას ჰყავს თავისი საპირისპირო, „ცოდვით დაცემული“ ორეული – ბაბილონი, რომელიც მეძავე ქალის სიმბოლიკით არის გამოხატული.

ჩვენს შემთხვევაშიც „საზღვრის გადალახვაში“ ნაგულისხმევია არა იმდენად პერსონაჟის მიერ ხილული საზღვრის გადაკვეთა, ან გეოგრაფიული თვალსაზრისით მისი ადგილმდებარეობის შეცვლა, არამედ, უპირველესად, იმ წესების გააზრებული უგულვებელყოფა და უცხო და საპირიპირო წესებით ცხოვრება. გეოგრაფიული არეალი კი, სადაც პერსონაჟები მოქმედებენ (ქალაქი და უდაბნო), მხოლოდ სიმბოლური ხასიათისაა, რომელიც საშუალებას წარმოადგენენ ამ ურთიერთსაპირისპირო წესრიგის, ღირებულებათა სისტემის გამოსავლენად და ერთმანეთისაგან გასამიჯნად. პერსონაჟები, რომელთაც არ ძალუძთ პირვანდელი სტრუქტურის დატოვება მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოს“ პერსონაჟის – ჯურხას მაგალითზეც კარგად ჩანს, რომ გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის შეცვლა პერსონაჟის მიერ სრულებითაც არ ნიშნავს იმ სიმბოლური საზღვრის გადაკვეთას, რომელზეც ამ შემთხვევაში გვაქვს საუბარი: ნახსენები პერსონაჟი არაერთხელ არის ქალაქში ნამყოფი, მაგრამ იგი იქ ყოფნისას ქალაქურ ცხოვრებას კი არ იწყებს, კი არ იცვლის თავის ცხოვრების წესს, არამედ ისევ აბჯარასხმული დადის ქუჩებში, ტრანვაის გადაადგილების საშუალებად კი არ აღიქვამს, არამედ მასში ეშმაკს ხედავს და ა.შ. მოკლედ ის შუა საუკუნეებიდან მოვლენილ მოჩვენებას ჰგავს. ქალაქში ჯურხა დაახლოებით ისეა კონტექსტიდან ამოვარდნილი და გარშემო მყოფთაგან დაცინვის ობიექტად ქცეული, როგორც დონ კიხოტი, მისი თანამედროვეების თვალში.

სანამ უშუალოდ საკვლევი ტექსტების ანალიზზე გადავიდოდეთ, კიდევ რამდენიმე საკითხს უნდა გაესვას ხაზი: პირველ რიგში, გმირის მოგზაურობაზე უნდა ვისაუბროთ. მხატვრულ სამყაროში (მითში) გმირის გადაადგილებას (მოგზაურობას) თავისი საფეხურები გააჩნია, რომელთა თანმიმდევრობაც ლოგიკურ ჯაჭვს ქმნის, რომელსაც საკმაოდ მყარი სახე გააჩნია. აქ, უპირველეს ყოვლისა, ჯოზეფ კემპბელი და მისი ნაშრომი „გმირი ათასი სახით“ უნდა ვახსენოთ. ავტორს შემოაქვს ტერმინი „**მონომითი**“, რაც იმას გულისხმობს, რომ მითს ერთიანი სტრუქტურა

გააჩნია, მიუხედავად იმისა თუ საიდან, მსოფლიოს რომელი კუთხიდან მომდინარეობს ესა თუ ის მათგანი. აქ იმასთან ერთად, რომ იგულისხმება მითოლოგიები, არქეტიპები, რომლებიც მეორდებიან მითიდან მითამდე, ასევე ეს ტერმინი აერთიანებს სიუჟეტურ ხაზებსაც, რომლებიც ასევე მეორდება. ამგვარ სიუჟეტურ მოდელს ქმნის მითში გმირის მოგზაურობის სტრუქტურა. ავტორი გვთავაზობს ამ მოგზაურობის უნივერსალურ მოდელს და გამოყოფს ეტაპებს, რომლებსაც იგი გაივლის. აღნიშნულ მოგზაურობას ორმაგი განზომილება გააჩნია, როგორც ზევითაც აღვნიშნეთ, ერთი მხრივ, ჩვენს წინაშეა უშალოდ სივრცეში გადაადგილება, მოგზაურობა ერთი ადგილიდან მეორის მიმართულებით და მეორეს მხრივ, შინაგანი მოგზაურობა, რომელიც სულიერ გამოცდილებასთან არის დაკავშირებული. კემპბელის შემთხვევაშიც სივრცე, რომლის გავლითაც გმირი გადაადგილდება ორ ნაწილად არის გაყოფილი: გმირისთვის ცნობილი და უცნობი სამყაროები, რომლებსაც ერთმანეთისაგან პირობითად **საზღვარი** ჰყოფს. მოგზაურობა წრიულია. იგი სტაბილური, ნონასწორობის წერტილიდან (სახლიდან) იწყება და ინიციაციების გზის გავლის შემდგომ ისევ საწყის წერტილს უბრუნდება. მოგზაურობის ფაზები კი მოკლედ შემდეგნაირად გამოიყურება:

**1. თავგადასავლისკენ მოხმობა:** მოგზაურობის დაწყების წერტილი ეს ნაცნობი სამყაროა. აქ მკითხველი ეცნობა გმირს, მის ირგვლივ არსებული სივრცის ჩვეულ წესრიგს. თუმცა მოულოდნელად ამ სტაბილურობას რაღაც განსაკუთრებული მოვლენა არღვევს, გმირს ნიშანი ეძლევა, რაც მას მოგზაურობის დაწყებისკენ უბიძგებს და ისიც იძულებული ხდება გზას დაადგეს. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი ინტერესები უკვე სცდება იმ გარემოს, რომელშიც ამ ხნის განმავლობაში იმყოფებოდა.

**2. უარი მოგზაურობის დაწყებაზე:** მას შემდეგ რაც გმირმა ნიშანი მიიღო, რომ ამ მოწოდებას გაჰყვეს და მოგზაურობა დაიწყოს, ის შეიძლება თავდაპირველად უარზე დადგეს. ამის მიზეზი შეიძლება შიში, რაიმე ვალდებულების ქონა, ან სხვა რამ დაბრკოლება იყოს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ის თავგადასავლებს „კულტურის“ ფარგლებში დარჩენას, ყოველდღიურ საზრუნავს და მძიმე შრომას არჩევს. ამგვარი არჩევანის შემთხვევაში მას ყოველგვარ ინტერესს მოკლებული ცხოვრება ელის. ყოველ შემთხვევაში, მას ამგვარი არჩევანის გაკეთების საშუალება გააჩნია, მაგრამ საბოლოო ჯამში მის თავს ისეთი მოვლენა ხდება, რაც გმირს უბიძგებს, რომ მოწოდებას გაჰყვეს და თავისი რეალური დანიშნულება შეასრულოს.

**3. ზებუნებრივი დახმარება:** როგორც კი გმირი გზას დაადგება, ის მალევე ხვდება მოძღვარს, რომელიც თილისმას, ან რაიმე არტეფაქტს/

ნივთს გადასცემს, ჩუქნის მას, რომელიც შემდგომში მოგზაურობისას უნდა დაეხმაროს.

**4. პირველი საზღვრის გადაკვეთა:** აქ გმირი იწყებს ნამდვილ მოგზაურობას. იგი ხვდება უცხო და საშიშ სივრცეში (ნაცნობი სამყაროს საზღვარს გადაკვეთს), სადაც განსხვავებული კანონები მოქმედებს. ძირითადად, იმის მერე, რაც გმირი ამ მიჯნას გაივლის და უცხო, არა მხოლოდ მისთვის, არამედ მთლიანად ნაცნობი სამყაროსთვის შეუცნობელ სივრცეში შეაბიჯებს, უკან დაბრუნების საშუალება აღარ გააჩნია. ამის მაგალითად, ჯოზეფ კემპბელს კოლუმბისა და მისი მეზღვაურების მაგალითი მოჰყავს, ვინც ღია ზღვაში გასვლით გადალახეს იმდროინდელი კაცობრიობისთვის ცნობილი სამყაროს საზღვარი და შეუსწავლელ, სრულიად უცნობ სივრცეში შეაბიჯეს. ამ სივრცეს თავისი შიშისმომგვრელი დამცველები ჰყავს, თუმცა მათ ამავე დროს შეუძლიათ საჩუქარიც უძღვნან მოგზაურს.

**5. ვეშაპის მუცელი:** საზღვრის გადაკვეთიდან რაღაც პერიოდში ის უზარმაზარი რისკის და საფრთხის წინაშე აღმოჩნდება. აქ გმირი ავლენს რომ ის მზადაა ყოველნაირი გარდასახვა გაიაროს. გმირი საზღვრის დამცველ ძალას (ვეშაპს) არ ემორჩილება, ის კი მას გადაყლაპავს. გმირი შეუცნობელ ადგილას აღმოჩნდება. იგი გარე სამყაროსთვის უკვე მკვდრადაც შეიძლება მიიჩნეოდეს. ეს იმაზე მეტყველებს რომ საზღვრის გადალახვა, გარკვეული გაგებით თვითგანადგურების აქტს წარმოადგენს. ამას მოსდევს გმირის ხელახლა დაბდება. კემპბელი ვეშაპის წიაღში ჩასვლასა და ტაძარში შესვლას აიგივებს, რაც თავის მხრივ, განსახიერებს გარეთ დარჩენილი სამყაროსთვის სიკვდილს.

**6. გამოცდის გზა:** ეს ის გამოცდაა, რომელიც გმირმა უნდა გაიაროს ვიდრე ტრანსფორმაციას დაიწყებდეს. მიჯნის გადალახვის შემდეგ, იგი ფანტასტიკურ სამყაროში ხვდება, სადაც მას მრავალი დაბრკოლების გადალახვა უხდება. ეს ყოველივე მის გარდასახვას ემსახურება.

**7. ღვთაებასთან შეხვედრა:** ეს ის ეტაპია როდესაც გმირი სიყვარულს გამოცდის. ყოველგვარი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ ხდება გამარჯვებული გმირის მისტიკური ქორწინება მინის ქალღმერთთან. გმირის გზაზე ეს არის გარდამტეხი მომენტი. სწორედ ეს ქალღმერთია ოცნებისა და სილამაზის ნიშანი და გმირიც მას ეძიებს. იგი დედაც არის, დაც, პატარძალიც, ყველაფერი იმის განსახიერებაა, რაც შვებას ჰგვრის. ასევე ქალღმერთი შეიძლება საფრთხის მატარებელიც იყოს, მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს არის გმირის ქალურ სანწყისთან შეხვედრა.

**8. ქალი როგორც ცდუნება:** ეს არის ცდუნება, რომელიც გმირს უბიძგებს უკან დაბრუნდეს, ან გზა აღარ განაგრძოს.



9. **მამასთან შერიგება:** სწორედ ეს არის მოგზაურობის ცენტრალური წერტილი, სადაც გმირი ხვდება ამა თუ იმ არსებას, რომელსაც დიდი ძალაუფლება აქვს მასზე, ან მის ბედზე. ხშირად ის მამის ხაზით ვლინდება, სინამდვილეში კი რაღაც დიადის გამომხატველია, ვისი მონონებაც გმირმა უნდა დაიმსახუროს. გმირის მიზანია ღვთაება, რომელიც სასტიკი დამსჯელის სახით არის მის წინაშე წარმოდგენილი, გარდაიქმნას მონყალე და ლმობიერ ღმერთად. სწორედ ამ მონყალების იმედი აქვს გმირს. საამისოდ კი ის თავად უნდა შეიცვალოს. სწორედ ეს არის მთელი მოგზაურობის ერთ-ერთი უმთავრესი, ცენტრალური ნაწილი. ხშირად ეს გარდასახვა სიმბოლიზირდება გმირის სიკვდილითა და ხელახლა დაბადებით. „გმირისთვის, რომლის მიზანიც მამასთან შეხვედრაა, მთავარი პრობლემა შიშის დაძლევაა, მან სული იმდენად უნდა გააშიშვლოს, რომ შეიცნოს თუ როგორ ამართლებს ყოფიერების სიდიადე ყველაზე უფრო საშინელ და უაზრო ტრაგედიებს, ამ უზარმაზარ, დაუნდობელ სამყაროში. გმირი სიცოცხლის საზღვარს გადალახავს... და მოკლე დროით თვალს შეავლებს სინათლის წყაროს. ის მამის სახეს ხედავს, მისი ესმის და უზავდება მას“ (Campbell 2004: 119-120).

10. **აპოთეოზი:** გმირი აღწევს მიზანს და იმაზე უფრო აღმატებული ხდება ვიდრე აქამდე იყო. იგი ეზიარება სიბრძნეს, – შესაქმის საიდუმლოს: ეს არის მარადისობის გაცხადება დროში, ერთის ორად განყოფა და შემდგომ სიმრავლედ ქცევა; წყვილის შეერთებით ახალი სიცოცხლის დაბადება. ეს სახე მიანიშნებს როგორც კოსმოლოგიური ციკლის დასასრულის, ასევე გმირზე დაკისრებული მისიის დასასრულსაც.

11. **ჯილდო გზის დასასრულს:** ეს არის ეტაპი როცა გმირი აღწევს თავის მიზანს და შესაფერის ჯილდოსაც მოიპოვებს.

12. **დაბრუნებაზე უარის თქმა:** როცა გმირმა მოგზაურობა დაასრულა, აღმოაჩინა ძლიერების წყარო, მამაკაცის ან ქალის, ადამიანის ან ცხოველის საშუალებით ღმერთის წყალობაც მიიღო, თავგადასავლების მაძიებელ გმირს გზა კიდევ წინ მოელის, იგი მონაპოვართან ერთად კვლავ უკან უნდა დაბრუნდეს. „მონომითის კანონებით გმირმა სრული წრე უნდა შეასრულოს და მას კიდევ ერთი მისია აკისრია – მან ბრძნული გამონათქვამებით სავსე რუნები, ოქროს სანმისი, თუ მოჯადოებული მძინარე პრინცესა, ადამიანთა იმ სამეფომდე უნდა მიიტანოს, საიდანაც თავად არის გამოსული და რომელ თემს, ერსა თუ მთლიან პლანეტას სწორედ ეს ააღორძინებს...“ (Campbell 2004: 159) გმირმა, მას შემდეგ რაც სანადელს აისრულებს, შეიძლება ამ მოვალეობის შესრულებაზე, უკან დაბრუნებაზე, უარი განაცხადოს და მოისურვოს „სამოთხისეულ“ მდგომარეობაში სამუდამოდ დარჩენა. ეს საფეხური ჰგავს მოგზაურობის დაწყებაზე უარის თქმის თავდაპირველ ეტაპს.

13. **ჯადოსნური გაქცევა:** თუკი გმირმა თავისი მონაპოვარი უზენაესი ძალებისგან ჯილდოდ მიიღო, მაშინ მას წრიული მითოლოგიური მოგზაურობის დასრულებაში მათი მთელი ზებუნებრივი ძალები ეხმარებიან და ემსახურებიან. იმ შემთხვევაში კი, როცა გმირი ნადავლს მისი დამცველების ნების წინააღმდეგ მოიპოვებს, ან მისი ჩვეულ სამყაროში დაბრუნება ზებუნებრივ ძალებს არ სურთ, მაშინ მას მონაპოვართან ერთად გაქცევა უხდება.

14. **ხსნა გარედან:** ზოგჯერ გმირს სჭირდება გზის მაჩვენებელი, იმისთვის რომ ახლა უკვე ჩვეულებრივ, უწინდელ ცხოვრებას დაუბრუნდეს. ხშირად ეს ის ზებუნებრივი ძალები არიან, რომლებიც გმირს მთელი მოგზაურობის მანძილზე მფარველობენ. ისინი საქმეში მაშინ ერთვებიან, როდესაც მას აღარ შეუძლია საკუთარი ძალებით გაუმკლავდეს მის წინშე არსებულ სიძნელეებს.

15. **საზღვრის გადალახვა, უკან დაბრუნება:** ეს არის ეტაპი რომელიც იმ პუნქტის სარკისებურია, როცა გმირმა საზღვარი გადაკვეთა და შეუცნობელ სამყაროში გადაინაცვლა. ამ შემთხვევაში, პირიქით, ის უცხო სამყაროს ტოვებს და ნაცნობ, ადამიანურ სივრცეში გადმოინაცვლებს. მითის მთავარი საიდუმლო იმაში მდგომარეობს, რომ სინამდვილეში არავითარი ორი სამყარო არ არსებობს, არამედ ის მხოლოდ ერთია. უბრალოდ, მეორე სამყარო ეს ჩვენი სამყაროს ერთ-ერთი განზომილებაა, რომელსაც გმირი მოგზაურობისას აღმოაჩენს. განსხვავება ისაა, რომ სიბრძნე, რომელსაც გმირი სამყაროს მეორე ნაწილში მოიპოვებს, არ შეესატყვისება იმ კეთილგონიერებას, რომელიც ყოველდღიურ ყოფაშია ეფექტური. ამის გამო ხდება გახლეჩა უჩვეულო და ახალ სათნოებებსა და ძველ წესრიგს შორის. ამ პრობლემას აღმოფხვრის სწორედ გმირის მიერ მოპოვებული ძღვენი. გმირის მიზანი ახლა იმაში მდგომარეობს, რომ უბრალო ყველასთვის გასაგებ „კი“ და „არას“ ენაზე გადათარგმნოს ის ჭეშმარიტებები, რომლებსაც იგი ეზიარა. როგორ უნდა გადასცეს იგი ადამიანებს, მაშინ როცა ეს ჭეშმარიტებები შეიძლება საინტერესოც კი არ იყოს მათეული „სალი აზრისთვის“.

16. **ორი სამყაროს მბრძანებელი:** მიუხედავად იმისა რომ გმირმა მეორე სამყარო დატოვა, სიბრძნე და გამოცდილება, რომელსაც იმ სამყაროში მოიხვეჭს ისევ მასთანაა. ამის გამო იგი ორი სამყაროს მბრძანებლად გვევლინება. ამიერიდან მას საზღვრის უმტკივნეულოდ გადაკვეთა ძალუძს, ისე რომ არ დაარღვიოს არცერთი სამყაროს კანონები. აქ კემპბელს მაგალითად სახარებიდან იესო ქრისტეს ფერისცვალების ეპიზოდი მოჰყავს, სადაც იგი ამ მომენტში თანაბრად ეკუთვნის როგორც ღვთაებრივ, ისე მიწიერ სამყაროებს. ამ ეპიზოდში ის ავლენს

უნარს, რომ საკუთარი მონაფეებისთვის იყოს მათთვის უცნობი არამატერიალური სამყაროს განმცხადებელი. სწორედ ამ მომენტში გადაკვეთს იგი აღნიშნულ საზღვარს და შემდგომ ისევ უკან, თავის მონაფეებთან ბრუნდება, რათა ისევ იქადაგოს მათ წინაშე.

**17. თავისუფალი ცხოვრება:** გმირი იწყებს მოგზაურობას, იღებს ამისთვის ჯილდოს და შემდეგ ბრუნდება რათა იცხოვროს. იგი ამიერიდან შინაგანად ტრანსფორმირებული ინდივიდუალური ფსიქიკით ცხოვრებას იწყებს, რომელშიც გაერთიანებულია სამი „მე“: ისტორიული ადამიანი, ზედროული ადამიანი და „აბსოლუტი“ – მარადიული, ნამდვილი მე. ახლა უკვე იგი განახლებულ იდეებს აწვდის სოციუმს. სწორედ ეს არის ორი სამყაროს გაერთიანების რეალური გამოხატულება, ვინაიდან თუკი გმირი „განღმრთობას“ მიაღწევს, ეს მდგომარეობა მაინც არ იქნება სრულყოფილი. სწორედ მოპოვებული სიბრძნის გაზიარების შემთხვევაში წრე საბოლოოდ შეიკვრება და გმირის მოგზაურობის საბოლოო მიზანიც სწორედ ეს არის.

ჯოზეფ კემპბელის შემოთავაზებული ეს სტრუქტურა მართლაც ფუნდამენტური ხასიათისაა, ვინაიდან გმირის მოგზაურობის ეს სქემა არა მხოლოდ ზღაპრისა და მითოლოგიური სისტემებისთვისაა ნიშანდობლივი, არამედ მხატვრული ნაწარმოებებისთვისაც შეიძლება ამ მოდელის მისადაგება. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული მოდელი, მასში შემავალი 17 ელემენტი, ამ ელემენტთა თანმიმდევრულობა, არ წარმოადგენს შაბლონს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე მხატვრულ ლიტერატურას და მის პერსონაჟებს ეხება. თუმცა კემპბელისეული გმირის მოგზაურობა, ჩვენს შემთხვევაში, ხელს გვინყობს ორი ალტერნატიული ტექსტის – მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოსა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ მთავარ პერსონაჟთა მიერ განვლილი გზის მსგავსებებისა და განსხვავებების დასანახად.

ასე გამოიყურება ჯოზეფ კემპბელისეული „მონომითის“ მიხედვით გმირის მოგზაურობის სქემა:



ვიდრე თავად ტექსტებს შევხებით, რომელთა ანალიზს აღნიშნული თეორიული მასალის მიხედვით შევეცდებით, აუცილებლად მიგვაჩნია, რომ ორიოდ სიტყვა მათი ავტორების შემოქმედებით მიდგომებსა და მხატვრულ არჩევანზეც ვთქვათ. კონსტანტინე გამსახურდია და მიხეილ ჯავახიშვილი ქართული ლიტერატურის ისტორიის იმ ეტაპს მიეკუთვნებიან, როდესაც ჩვენში მოდერნიზმი დამკვიდრდა. მოდერნიზმი, რომელიც რეალიზმის ეპოქას მოსდევს საკმაოდ მკვეთრადაც უპირისპირდება მას, როგორც იდეური თვალსაზრისით, ასევე მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციითაც. „მოდერნიზმში აპრიორული დაპირისპირებისა და უარყოფის საგანია რეალიზმის პოეტიკის კონვენციონალიზმი და რეგლამენტურობა: კერძოდ, მოდერნიზმი უპირისპირდება და უკუაგდება რეალიზმის ფარგლებში მოქმედ მიმეზისის პრინციპს და ამ პრინციპის საფუძველზე განვითარებულ ე.წ ილუზიის ესთეტიკას, ასევე უკუაგდება რეალიზმის „რაციონალურ“ ენას, სიუჟეტის ლინეალურობას, თხრობის

ერთპლანიანობას, კომპოზიციის ტექტონიკურობას, ქრონოტოპის ცალმხრივობასა და მონოლითურობას, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიზებას, მწერლობის არაავტომატურ გაგებას, ე.წ. „დემოკრატიულობას“, ჭეშმარიტებაზე პრეტენზიას, აუქტორიალობას, „იდეოლოგიურობას“, დეტერმინებულობას, სამყაროს ჰარმონიულობის ილუზიას, ტოტალურობაზე პრეტენზიას“ (ბრეგაძე 2018: 61-62). სწორედ ამ გზას ადგას ქართული მოდერნიზმიც. რეალიზმისა და მოდერნიზმის დაპირისპირების უნივერსალური ასპექტების გარდა, რაც XX საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობისთვისაც ნიშანდობლივია, კონსტანტინე გამსახურდია, როგორც მოდერნისტი (ექსპრესიონისტი) ავტორი კიდევ ერთ რამეს საყვებდებოდა ამჯერად უშუალოდ XIX საუკუნის ქართულ რეალისტურ მწერლობას. საქმე ისაა, რომ მისი მოსაზრებით ქართულმა რეალისტურმა მწერლობამ, ცალკეული მცდელობების მიუხედავად ვერ შექმნა ქართული რეალისტური რომანის მყარი ტრადიცია, (რაც დიდწილად სიმართლესთან ახლოს დგას) რასაც მოგვიანებით უნდა მოჰყოლოდა მოდერნისტული რომანიც. მისი მოსაზრებით ქართულ რეალისტურ პროზაში შედარებით უკანა პლანზეა ქალაქი და ქალაქური ცხოვრება. შედეგად აქ ჩვენ ვერ ვხედავთ მაღალი სულიერების მქონე, ინტელექტუალურ პერსონაჟებს, რომელთაც თვალსაწიერი გაფართოებული აქვთ და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემატიკით ინტერესდებიან. აი რას წერს გამსახურდია „დიონისოს ღიმილის“ მეორე გამოცემისათვის დართულ პატარა წერილში: „ცნობილია გასული საუკუნის სიტყვაკაზმულ მწერლობას კულტურული რომანის ტრადიცია არ დაუტოვებია. ცალკეული ცდები რომანის დაწერისა მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში უპირატესად სოფლურ ყოფას ემყარებოდა, მემამულეთა წრეს, ხოლო პერსონაჟებს ამგვარი ყოფისას უკულტურო მემამულენი, თავადები, აზნაურები, მღვდლები და განუსწავლელი მასწავლებლები შეადგენდა... დიონისოს ღიმილში მე პირველად ვცაადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გაღერებაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი... გასული საუკუნის ქართველმა პროზაიკოსებმა მცონარე, უნიადაგო, უმამულო აზნაურების ტიპები მოგვცეს, ეს აზნაურებიც ხელით იხოცავდნენ ცხვირს, არტალას ხელით სჭამდნენ და „ყარამანიანის“ იქით არ წასულან“ (გამსახურდია 1991: 381-382).

თუ მაინცდამაინც XIX საუკუნის ქართულ მწერლობასთან უნდა დავაკავშიროთ ქართველი მოდერნისტული პროზის წარმომადგენლების, ამ შემთხვევაში კონსტანტინე გამსახურდიას მწერლობა და შემოქმედებითი პოზიცია, ის უფრო მეტად ქართულ რომანტიზმთან, განსაკუთრებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ მემკვიდრეობასთან დგანან

ახლოს. სწორედ ნიკოლოზ ბარათაშვილია ის ავტორი, რომელის პოეზიასაც არ აკლია ეგზისტენციური, მჭვრეტელობითი წიაღსვლები და ზოგადსაკაცობრიო მსმოფლგანცდა, ე.წ. „მსოფლიო სევდა“. მისი შემოქმედება არ არის მიჯაჭვული მხოლოდ იმ გარემომცველ სამყაროს, რომელიც ავტორს ირგვლივაა, მხოლოდ ქართულ, ვინრონაციონალურ თუ ადგილობრივ სოციალურ კონტექსტს. არამედ მჭიდრო კავშირშია რომანტიკული პოეზიის მსოფლიო ტრადიციასთან. სწორედ ამ უნივერსალიზმის დაკარგვას, ან უკანა პლანზე გადაწევას საყვედურობს გამსახურდია ქართულ რეალისტურ მწერლობას. ამ შეზღუდულობის დაძლევის ერთერთ მთავარ გზად ავტორს სწორედ დიდი ქალაქის ცხოვრებით დაინტერესება მიაჩნია. ეს მით უფრო არ არის გასაკვირი მოდერნისტულ შემოქმედებით პოზიციაზე მდგარი მწერლისგან, რადგან მოდერნიზმისთვის ჰაერივით აუცილებელი გარემო ურბანული სივრცეა. დიდი, მოდერნული ქალაქია სწორედ ის ადგილი, რამაც ეს თვალსაწიერი უნდა გააფართოვოს და ადამიანის სულიერ სამყაროში მომხდარი გარდატეხები, მისით განპირობებული სულიერი კრიზისი თუ ახალი გამონგევები, რასაც თავისთავად უნივერსალური ხასიათი გააჩნია, ქართული ლიტერატურისთვისაც აქტუალური უნდა გახადოს. ამისთვის ქართული მოდერნისტული რომანის გმირისთვის თითქმის აუცილებელია ევროპულ დედაქალაქებში ყოფნა. ის ჯერ დიდ ქალაქში უნდა „დაიკარგოს“, რომ შემდგომ საკუთარი თავის, სამყაროში დასაყრდენი ორიენტირების ძიება დაიწყოს. ამისთვის სოფლური ყოფა უკვე აღარ არის საკმარისი, საამისოდ დიდი მასშტაბია საჭირო. „მოდერნისტულ მწერლობაში ადამიანი (შესაბამისად პერსონაჟი) უკვე აღარაა ყოფიერების აქსიოლოგიური და კოგნიტური ცენტრი, არამედ ადამიანი „ყალიბდება“, უფრო სწორად, იმთავითვე აღმოჩნდება ყოფიერების გარეგან ძალთა, ისტორიულ ძალთა (მაგ. პოლიტიკურ ან სოციოკულტურულ ძალთა და არაპროგნოზირებად პროცესთა) ურთიერთშეხლის, კონფლიქტის არეალში: ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანზე (პერსონაჟზე) მუდმივად ზემოქმედებს გარემო, გარესამყარო იქვემდებარებს მას და ის „აქციონალური“ პოზიციიდან გადაინაცვლებს „რე-აქციონერულ“ პოზიციაში – ანუ, ინიციატივა ადამიანისგან (პერსონაჟისგან) აღარ მოდის, იგი ვერანაირ მსოფლმხედველობრივ და ღირებულებით გავლენას ვეღარ ახდენს გარესამყაროზე, ისტორიულ პროცესზე, სოციალურ გარემოზე, არამედ ადამიანი (პერსონაჟი) მხოლოდ პოსტფაქტუმ რეაგირებს ყოფიერებაში მიმდინარე სტიქიურ, არათანმიმდევრულ პროცესებზე და ის მთლიანად ამ პროცესშია ჩართული“ (ბრეგაძე 2018: 41). სამყაროსთან ამგვარად გაუცხოვებული პერსონაჟის დახატვისთვის შესაფერისი გარემოა აუცილებელი. სწორედ ამგვარი სამყაროა, სამყაროს ცენტრია დიდი ქალაქი კონსტანტინე გამსახურდიას რომანში „დიონისოს ღიმილი“.

რაც შეეხება მიხეილ ჯავახიშვილს, აქ საქმე ოდნავ განსხვავებულადაა: ავტორი არ უგულვებელყოფს XIX საუკუნის ქართულ რეალისტურ ტრადიციას. პირიქით, შეიძლება ითქვას, რომ მისი სახით ეს ტრადიცია XX საუკუნეშიც გრძელდება. ჯავახიშვილის ტექსტებში ჩვენ შედარებით ნაკლებად შევხვდებით რომელიმე მოდერნისტული მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ წერის მანერას. მიუხედავად ამისა, მისი ტექსტები განზე არ დგას და მის თანამედროვე ლიტერატურაში დამკვიდრებულ მოდერნისტულ პრობლემატიკასაც ყურადღების მიღმა არ ტოვებს. ერთი მხრივ ჯავახიშვილის პროზაში (ამ შემთხვევაში საუბარი გვაქვს მის რომანზე „თეთრი საყელო“) ნაკლებად ვხედავთ მოდერნისტული პროზისათვის დამახასიათებელ ენობრივ ექსპერიმენტებს, აქ თხრობაც უმეტესად რეალისტურია, თითქოს ავტორი ცდილობს ზევით ნახსენები XIX საუკუნის რეალისტური რომანის ნიშაც შეავსოს. გარკვეულ ეპიზოდში ტექსტში აშკარად შემოდის რეალიზმის ილია ჭავჭავაძისეული პარადიგმა. რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ჯავახიშვილის პირდაპირ კავშის არა ზოგადად მსოფლიო ლიტერატურის რეალისტურ ტრადიციასთან, არამედ უშუალოდ ქართულ ლიტერატურაში დამკვიდრებულ ილია ჭავჭავაძისეულ კრიტიკული რეალიზმის მოდელთან. ილიასეული „განდეგილის“ პათოსი თვალსაჩინოა „თეთრი საყელოს“ ფინალში, როცა ჯურხა ეთხოვება მის ძმადნაფიც ელიზბარს, რომელიც ქალაქში დაბრუნებას საბოლოოდ გადაწყვეტს. ელიზბარი ასე მიმართავს მას: „–მთაში შეხიზვნა გაქცევაა და მეტი არაფერი – მიუგე მე – ბრძოლის ველი ქალაქშია და ომსაც იქ მოვიგებთ ან დავმარცხდებით. მომხვდურს დედაციხეში უნდა დაუხვდე, მე კი იქიდან გამოვიქეცი და დავიმალე“ (ჯავახიშვილი 1959: 574). ილიას პოემაშიც დაახლოებით იგივე საკითხი დგას: ცხოვრებისგან განდგომა თუ მასში აქტიური მონაწილეობა?... ჯურხასადმი ელიზბარის რჩევა ნუთისოფელს მოწყვეტილი მწიროსადმი უცხო ქალის შეგონებას წააგავს პოემა „განდეგილში“. ილიასთან რასაც „ნუთისოფელი“ ჰქვია ჯავახიშვილთან ეს არის „ქალაქი“. ამგვარი „შეგონება“ პერსონაჟის მხრიდან მოდერნისტ ავტორთან საკმაოდ მოულოდნელი იქნებოდა, რომ არა ჯავახიშვილისეული მიმართება რეალიზმთან. მოდერნისტული ტექსტის პერსონაჟი არ ფლობს რაიმე უნივერსალურ რეცეპტს „ჭეშმარიტებაზე“, ის თავადაც ეძიებს სამყაროში საზრისს, მაგრამ მზა პასუხებს არ ფლობს... კიდევ ერთი ფაქტორი რაც ქართულ რეალიზმთან აკავშირებს ამ რომანს, ეს არის თვითმყოფადობის შენარჩუნების საკითხი: ხვესურთა მიერ მთებში თვითიზოლაცია სწორედ იდენტობის შენარჩუნების მცდელობითაა განპირობებული; ქალაქი და ცივილიზაცია კი მისი დაკარგვის, გადაგვარების ნიშნით არის დალდასმული: „თეთრ საყელოში“ მკაფოდ დაუპირისპირდეს დიალოგით

კულტურა (გადაგვარება) და ეროვნება (პრიმიტივი, სოფელი, ჩამორჩენა). ჯურხა იცავს უკანასკნელს“ (ჯავახიშვილი 2014: 131). რა თქმა უნდა, აქ სიტყვაში „კულტურა“ – ქალაქია ნაგულისმები. თუმცა ამის პარალელურად, „თეთრ საყელოში“ (ასევე მის სხვა თხზულებებში) აშკარად ვხედავთ გარე სამყაროსგან გაუცხოვების თემასაც, რითაც ნაწარმოები უფრო მოდერნისტულ პრობლემატიკას უახლოვდება. ქალაქური ცხოვრებით გადალდა, მოყირჭება და მისგან თავის დაღწევის სურვილი ელიზბარის სახეს აშკარად აახლოვებს მოდერნისტული ტექსტის პერსონაჟთან.

ასე რომ, შეიძლება თამამად ვთქვათ: ჩვენს წინაშე ორი სხვადასხვა ლიტერატურული გემოვნებისა და შემოქმედებითი პოზიციის მქონე ავტორი და შესაბამისად ორი განსხვავებული ტიპის ტექსტი დგას. ერთი მხრივ, კონსტანტინე გამსახურდია და მისი რომანი „დიონისოს ღიმილი“, – ექსპრესიონისტული ტექსტი, რომელიც სრულად მიჰყვება ევროპული მოდერნისტული პროზის პარადიგმას. ხოლო მეორეს მხრივ, მიხეილ ჯავახიშვილი და მისი „თეთრი საყელო“, სადაც სახეზე გვაქვს ორივე ლიტერატურული მიმართულების ტენდენციები. ავტორისთვის ცნობილია მოდერნისტული რომანისთვის ფუნდამენტური პრობლემატიკაც, თუმცა მასთან არც რეალისტური ტრადიციისა უგულვებელყოფილი. აქედან გამომდინარე, მიხეილ ჯავახიშვილი შეგვიძლია გარდამავალ რგოლად ჩავთვალოთ ქართული ლიტერატურის ორ მნიშვნელოვან ხაზს შორის.

\* \* \*

რას წარმოადგენს, როგორია ქალაქი ზევით ნახსენებ ამ ორ ტექსტში?

„დიონისოს ღიმილში“ ქალაქი პარიზი თავად მთავარი გმირის მიერ გაიაზრება როგორც სამყაროს ცენტრი:

„პარიზში ყოველთვის ისე ვგრძნობ თავს, თითქოს დედამიწას ჭიპზე ვკოცნიდე.

სად უნდა იყოს იგი? მე ვამტკიცებ: დიდი ოპერის მოედანზე. ყოველ 12 საათზე აქ ადამიანებისა და ავტომობილების მოძრაობა ზენიტს აღწევს...

აქედან გზებია ყოველი მხრით. გზა მოკლე გზა გრძელი. გზა გაუთავებელი. სამყაროს უმთავრეს ელემენტებს ერთიც უნდა მიემატოს: **გზა.**

გზა ყველაფერია. და ყველა გზები პარიზს მიდიან, ყველა პარიზზე გადის. ყველა გზა პარიზიდან მიდის. **ყველა გზების ცენტრია პარიზი.**

ვისაც გზა დაუკარგავს, ვისაც სამშობლო დაუკარგავს, ყველა პარიზში მიდის“ (გამსახურდია 1992: 10).



დიდი ქალაქი ის ადგილია სადაც რომანის გმირი თავბრუდამხვევ „მორევშია“ ჩათრეული. „ფსიქოლოგიური საფუძველი რაზეც დიდქალაქელის ტიპი ყალიბდება, არის გამძაფრებული ნერვული ცხოვრება, რომელიც მიმდინარეობს, გარე და შინაგანი შთაბეჭდილებების მუდმივი და სწრაფი ცვლით. ადამიანი განმასხვავებელი არსებაა, რაც ნიშნავს, რომ მისი ცნობიერი სტიმულირდება იმ სხვაობით, რასაც მომენტალური და ჩავლილი შთაბეჭდილებებით იღებს. დამახსოვრებული შთაბეჭდილებები, მათი დიფერენცირების არასაჭიროობა, მათი ჩვეული, გეგმაზომერი დინება და კონტრასტები ნაკლებ აღქმას ითხოვს, ვიდრე სწრაფად შემოჭრილი სწრაფი სურათები, რომლებიც დიდადაა დაშორებული იმისგან, რასაც ადამიანი ერთი თვალის შევლებით იღებს. იმით, რომ დიდ ქალაქში მსგავსი სიტუაციები იქმნება ქუჩის ყოველი გადაკვეთისას, ქალაქის ტემპით და მრავალმხრივი ეკონომიკური, პროფესიული, საზოგადოებრივი ცხოვრებით, ეს ჩვენი ფსიქიკის სენსორულ საფუძველებში, ჩვენს ცნობიერებაში, როგორც განმასხვავებელ არსებაში, იწვევს ღრმა დაპირისპირებას, პატარა ქალაქებსა და სოფლური ცხოვრების მიმართ, მათი ნყნარი, თანაბარი რიტმით მიმდინარე ემოციურ-სულიერი ცხოვრების მიმართ“ (Simmel 2015: 185; სემიოტიკა 2015) ყოველივე ეს რომანის მთავარ პერსონაჟ კონსტანტინე სავარსამიძეში, (რაც მოდერნისტული რომანისთვის სრულიად ბუნებრივია) გაუცხოვების გადაულახავ პრობლემას წარმოშობს. პარიზი ის ადგილია, რომლისგან თვავის დაღწევაც სურს, თუმცა ამავე დროს იგი მიმზიდველობასაც არ კარგავს, თავისი ბოჰემითა და ინტელექტუალური სალონებით. „ახლა სტუმრები? ათასი ჯილაგი, ათასი ენა. მე არ გახლავართ ათას ენაზე მოლაპარაკე სტუმარი. ასე მგონია: ჩემი მარტოობა ირღვევა ადამიანებთან ლაპარაკისას. ატომზე უმცირესი არსებები მიდიან ჩემგან. სხვისი იდეების გაგონების – სხვისი სახეების დანახვისგან იზარება ჩემი სული. თუ ადამიანები დამაყენებენ, ვიქნები ჩემთვის, ჩემს გალიასავით ოთახში: ჩემს ყალიონს მოვწევ. ჩემს ფიქრებს მივეცემი. ნეტავ შემეძლოს ფიქრად გადავიქცე. უმტკივნეულოდ გადნეს ჩემი სხეული და გავქრე ყინულზე დავარდნილ ნაპერწკალივით. ქუჩაში გავდივარ. მილიონებს შორის დავეძებ მარტოობას.

უნაბნო! უდაბნო! დიდი ქალაქის დიდი ქუჩაა ჩემი უდაბნო! აქ არავინ მიხმობს. ჩირადაც არავინ მაგდებს“ (გამსახურდია 1991: 67).

„დიონისოს ღიმილში“ ტია შელიას ისლის სახლი ის ადგილია, სადაც მითოსური ცნობიერება ცოცხალია. ის არის სავარსამიძის ცნობიერებაში ქალაქის ანტიპოდი. ის მისთვის განასახიერებს ტრანსცენდენტურ სამყაროსთან დაკავშირების შესაძლებლობას, მაშინ როცა დიდი მოდერნული ქალაქი მთლიანად დაცლილია მითოსისგან და რომელსაც

სრულად ავსებს უსულო მანქანური ცივილიზაცია. გამსახურდიას გმირი მაინც ნიცმესეულ „დიონისურობას“ ხედავს იმ დასაყრდენად, რაც დე-საკრალიზებულ ქალაქში ერთგვარ ორიენტირად ესახება (ეს ერთ-ერთი ცენტრალური ხაზია სავარსამიძის პერსონაჟის გასახსენებლად).

ამ დროს რა სურათს ვხედავთ თბილისის სახით, მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრ საყელოში“? იგი ისტორიული გადმოსახედიდან იმ დროს იმპერიის პერიფერიაზე მყოფი ქალაქია, რომლის თანამედროვე ევროპულ ქალაქად ქცევის პროცესი ახალი დაწყებულია. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქში დამკვიდრებული ტექნიკური პროგრესის გამომხატველი სიახლეები ტექსტში საკმაოდ ზედაპირულად და გროტესკულად არის დახატული, ის მაინც ახერხებს ბუნებრივად გადმოსცეს რომანის მთავარი გმირში დაწყებული გაუცხოვების პროცესი. მისი შედარება „დიონისოს ღიმილისეულ“ ქალაქთან რთულია, ვინაიდან მამტაბები განსხვავებულია, თუმცა ორივე ქალაქი ცივილიზაციის ნიშნის მატარებელია და ორივე შემთვევაში პრობლემა, რომელიც პერსონაჟთა წინაშე დგას ამ მხრივ მსგავსია. ორივეგან არის მოყირჭება იმ ყოველდღიურობით, რომელსაც ქალაქი სთავაზობს მათ: ორივე შემთხვევაში ქალაქი უნაყოფო ადგილია, სადაც სიცოცხლისეული ენერჯია დაშრეტილია: ამას მიანიშნებს მთავარი პერსონაჟების უშვილობა. გამსახურდიასთან გმირს მამის წყევლა უსრულდება და ჟენეტს მუცელი მოეშლება, ხოლო „თეთრ საყელოში“ ელიზბარის ცოლი, ცუცქია ქმრის საწინააღმდეგო სურვილის მიუხედავად, თავად მოიშორებს ნაყოფს. ეს „უნაყოფობა“ არის მთავარი ნიშანი იმისა, რომ საქმე მოდერნული ქალაქის პრობლემასთან გვაქვს და ტექსტში მოდერნისტული რომანის ქალაქზეა მოთხრობილი. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორი ტექსტის ქალაქები დიდწილად განსხვავდება მასშტაბითა თუ განვითარების დონით, მათ მაინც ფუნდამენტური საერთო აქვთ. ჯავახიშვილი თბილისს გვთავაზობს არა როგორც კონკრეტული, ისტორიული ქალაქის სახით, არამედ როგორც **განზოგადებულ ქალაქის მოდელად წარმოაჩენს მას, რომელიც საკუთარ თავს სამყაროს ცენტრში აყენებს.** ისევ ლოტმანს თუ მივუბრუნდებით, „თეთრი საყელოს“ თბილისი, ისევე როგორც „დიონისოს ღიმილის“ პარიზი კონცენტრული ქალაქებია. ტექსტში ნაგულისხმევი ქალაქი თბილისი ერთდროულად ისტორიულიცაა, მაგრამ უფრო მეტად აქ მოდერნული ქალაქის მოდელია ნაგულისხმევი. ორივე ტექსტში მრავალეთნიკური ქალაქია წარმოდგენილი, რომელიც გადაგვარების, სიჭრელეში გათქვეფის საფრთხეს უქადის იქ მოხვედრილ ადამიანებს, ერთგვარად „მოინელებს“ მათ. ეს საფრთხე დგას როგორც „დიონისოს ღიმილის“ მთავარი გმირის წინაშე, ასევეა „თეთრი საყელოს“ პერსონაჟების შემთხვევაშიც.

ორივე რომანში ქალაქს, როგორც სამყაროს ცენტრის მოდელს უპირისპირდება მისგან მაქსიმალურად მოშორებული პერიფერია, რომელსაც ჩვენ პირობითად „უდაბნო“ ვუწოდებთ. რას წარმოადგენს ეს „უდაბნო“? ის ქალაქის ანტიპოდი, რომელიც მისგან არა მხოლოდ გეოგრაფიულად არის მოშორებული, არამედ ცხოვრების წესით, მსოფლმხედველობით, ირაციონალური, ზებუნებრივი ძალების რწმენით, მითოსური ცნობიერებით. აქ ჯერ რაციონალიზმს ფეხი არ შემოუდგამს. „დიონისოს ღიმილში“ „უდაბნოს“ მთავარი „მკვიდრი“, სავარსამიძის გამზრდელი ტაია შელიაა. „თეთრ საყელოში“ კი ამ ფუნქციას ჯურხა ასრულებს, სწორედ ის უწევს მასპინძლობას რომანის მთავარ გმირს და ის არის ხევსურთა მეთაური. ხევსურები განზრახ გაურბიან ცივილიზაციას და მაქსიმალურად თავს არიდებენ გარე სამყაროსთან, ცივილიზაციასთან კომუნიკაციას, რადგან მასში ხედავენ გადაგვარებასა და დაღუპვას. სამაგიეროდ ორივე რომანში „უდაბნოს“ ბუნებასთან, მის იდუმალ ენერგიასთან კავშირს სწორედ აქ გრძნობენ მთავარი გმირები. მითოსი ხევსურეთშიც ცოცხლობს, მთავარი პერსონაჟიც ნელ-ნელა ეზიარება მას, თუმცა მისთვის ბუნებასთან მისვლა უფრო სიცოცხლისეული ენერჯის მიღებით, ახალი ძალებით აღვსების ადგილია, ვიდრე ტრასცედენტულთან ზიარებისა. სწორედ ეს ვიტალურობა, სიცოცხლისეული ენერგეტიკა, რომელიც „უდაბნოში“ უხვადაა, აკლია ქალაქს. ბუნების საიდუმლოებას ფლობს ტაია შელიაც: რომანში ეს კარგად ჩანს... სწორედ მან იცის ის, რაც დასავლელმა სწავლულებმა და მეცნიერებმაც არ უწყიან: თუ „რატომ უვლის სარს ლობიო მარჯვნიდან და არა მარცხნიდან...“ „ტაია შელიამ ახია ჩემს თვალწინ ბუნების შვიდბეჭდიანი წიგნის პირველი ფურცელი. მან მასწავლა კვანძის გამოსკვნა, ანკესებზე ჭიების აგება. ქაშქვილის და ქასაგანის გამართვა (მშვილდ-ისარი). სასროლის გადაგდება. ნოთაობა და უბელო ცხენზე ჯდომა. პირველად მან მაჩვენა თუ სად იკეთებენ ფრინველები ბუდეს. მან მიმაგნებინა გველების, ხვლიკების, თხუნელების და ნავეების სოროებისთვის. მან მიმასწავლა კიბოების, ცხრაფეხების და თევზების დარანისთვის. მან მასწავლა შელოცვა, ფრინველების გამოჯავრება, გათვალვის, გათოფვის დანამსვის ძალა“ (გამსახურდია 1991: 41-42). რაც შეეხება „თეთრ საყელოს“, აქაც „უდაბნო“, იმავე ბუნებასთან სიახლოვის ნიშნით ხასიათდება, თუმცა აქ ბუნება სექსუალური ენერჯის სახით ვლინდება. (მდრ. ქალაქელი ციციქიას თხელი აღწავობა, ხევსური ხათუთას სისავსესა და ენერგეტიკასთან) ორივე რომანის მთავარი პერსონაჟს, შეიძლება ითქვას, რომ ერთი მისია აკისრია: მათი მოგზაურობის მიზანია ორი სამყარო შეახვედროს ერთმანეთს, საიდანაც ერთი სამყარო ქალაქია (სამყაროს ცენტრია), მეორე კი „უდაბნო“ (პერიფერიაა). მათ მიერ სწორედ ამ მისიის შესრულება-შეუსრულებლობა განასხვავებს

უპირველესად, ამ ორ რომანის პერსონაჟთა ბედს და ამის პარალელურად, ამართლებს კიდევ ავტორთა მხატვრულ-შემოქმედებითი პოზიციის არჩევასაც.

თუმცა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განსხვავება პერსონაჟთა მოგზაურობის საწყისი ნერტილი და მოგზაურობის საპირისპირო მიმართულებაა: კონსტანტინე სავარსამიძე მოგზაურობას უდაბნოდან (პერიფერიიდან) – ტაია შელიას ისლის სახლიდან იწყებს და დიდი ქალაქისკენ (სამყაროს ცენტრისკენ) მიდის, შემდეგ კი უკან, ისევ „უდაბნოში“ ბრუნდება. ამის საპირისპიროდ, ელიზბარის „სახლი“ ქალაქია. ის თავის გზას ქალაქიდან (სამყაროს ცენტრიდან) იწყებს, „უდაბნოში“ მიდის და შემდეგ უკან ქალაქში ბრუნდება. შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე გზის ერთსა და იმავე მოდელთან გვაქვს, რომელიც სარკისებურად არის შეტრიალებული.

როგორც უკვე მოვიხმეთ იური ლოტმანისეული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც სემიოტიკური სტრუქტურა იყოფა ორ ურთიერთსაპირისპირო ნაწილად, რომელთაც ერთმანეთისგან საზღვარი ჰყოფს. ამ საზღვრის გადალახვა კი ყველა პერსონაჟს არ ხელეწიფება: მხოლოდ ზოგიერთი მათგანია ამ უნარით დაჯილდოვებული, ზოგიერთს აქვთ პოტენციალი რომ ერთი სივრციიდან მეორეში გადავიდეს. გარკვეული კატეგორიის პერსონაჟები კი კონკრეტული სივრცის ფუნქციებს წარმოადგენენ. ასევეა საქმე ორივე ჩვენთვის საინტერესო ტექსტში: როგორც „დიონისოს ღიმილში“ ისე „თეთრ საყელოში“. უპირველესად, მთავარი გმირები კონსტანტინე სავარსამიძე და ელიზბარი არიან ისინი, ვისაც ტექსტებში სწორედ ამ საზღვრის გავლა და მეორე სამყაროში აღმოჩენა აქვთ დაკისრებული. ის პერსონაჟები რომლებიც „უდაბნოს“ (პერიფერიას) ეკუთვნიან და ბოლომდე მისი ერთგულნი რჩებიან და არა მხოლოდ ეკუთვნიან მას, არამედ მათი არსებობა დიდწილად განაპირობებს ტექსტებში ამ სივრცის არსებობას – არიან ტაია შელია და ჯურხა. სწორედ ეს ორივე დგანან „უდაბნოს“ ცენტრალურ ფიგურებად და სხვა დანარჩენი პერსონაჟები სწორედ მათ ირგვლივ არიან პოზიციონირებული. ის პერსონაჟები კი, რომლებიც ქალაქის სივრცეს ეკუთვნიან „დიონისოს ღიმილში“ არ კვებენ საზღვარს და შესაბამისად ეკუთვნიან სამყაროს ცენტრს. აქ მხოლოდ ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც შინ დაბრუნების გზაზე დამდგარ გმირს შემოხვდებიან. „თეთრი საყელოს“ ქალაქის ფუნქციის როლს კი მთავარი პერსონაჟის პირველი ცოლი ცუცქია წარმოადგენს, რომელიც იმდენად არის შეზრდილი „სამყაროს ცენტრს“ (მისი ახალი ფემინისტური აქტივიზმით გატაცება), რომ მის მიერ საზღვრის გადაკვეთა და „უდაბნოში“ მოხვედრა პრინციპულად შეუძლებელია. ისიც უკვე აღვნიშნეთ, რომ აქ საუბარი არ არის მხატ-

ვრული ნაწარმოების ამ ორი სივრცის ნაწილებში გეოგრაფიულ, ფიზიკურ გადაადგილებაზე. ისინი რომც მოსცილდნენ „მშობლიურ“ სივრცეს მაინც მის ნაწილად დარჩებიან, ვინაიდან არ მოხდება მათი ახალ სივრცეში ინტეგრირება. ამისი ნათელი დადასტურება ჯურხაა. ცალკე საუბრის თემაა ქალები, ჯენეტი და ხათუთა, ვისაც გმირები მოგზაურობისას „მოიპოვებენ“. ისინი ფლობენ პოტენციალს, რომ საზღვარი გადალახონ და „მშობლიური“ სამყაროდან მის საპირისპიროში სრულფასოვნად ინტეგრირდნენ. „თეთრი საყელოს“ შემთხვევაში ეს თითქმის უმტკივნეულოდ ხდება, რასაც ნაწარმოების ფინალში ვაკვირდებით. იგი ქალაქური ყოფას, ცხოვრების წესსა თუ ჩაცმულობას მალევე ეგუება და მოსწონს კიდევ ასეთი ცხოვრება. ჯენეტის შემთხვევაში კი საპირისპიროდ და ტრაგიკულად, სრული კატასტროფით სრულდება ყველაფერი. თუმცა ორივენი მაინც მთავარი პერსონაჟების „მონაპოვარს“ წარმოადგენენ და დიდწილად მთავარი პერსონაჟის ბედთან არიან გადაჯაჭვულნი.

სწორედ აქ, ამ ორი მთავარი პერსონაჟის მიერ განვლილი გზების შეპირისპირებისას გამოგვადგება ჯოზეფ კემპბელისეული „მონომითის“ ზემოთ აღწერილი გმირის მოგზაურობის მოდელი, რომელსაც უნივერსალური ხასიათი გააჩნია და წარმატებით შეიძლება მიესადაგოს როგორც მითოლოგიურ ან ზღაპრის გმირებს, ისევე ლიტერატურულ პერსონაჟებს ანტიკური პერიოდის ტექსტი იქნება ეს, მოდერნისტული, თუ პოსტმოდერნისტული. კიდევ ერთხელ უნდა ვთქვათ, რომ მონომითის ჩვიდმეტი საფეხურიდან, რომელიც გმირებმა წრიული მოგზაურობისას უნდა გაიარონ, ჩვენს შემთხვევაში ზოგიერთი მათგანი შესაძლოა უფრო მკაფიოდ გამოვლინდეს, ზოგიერთი ნაკლებად, თუმცა პრინციპულად ორივე რომანის მთავარი პერსონაჟი ამ გზაზე მოძრაობს, რის ჩვენებასაც ქვევით ვეცდებით. რა თქმა უნდა, ამ ორიდან არცერთი ტექსტის სიუჟეტი არ მიჰყვება საფეხურ-საფეხურ კემპბელისეული თანმიმდევრობით, რადგან ავტორები ლინიალურ თხრობას არ მიჰყვებიან. რადგან თავები, სადაც მათი წარსულია მოთხრობილი, მოგონებების მსგავსად არის ჩართული ტექსტში, თხრობის დაწყება ემთხვევა არა პერსონაჟის გზის დასაწყისს, არამედ შუა ნაწილს. ჩვენ ვეცდებით ტექსტებში გადმოცემული მოვლენები მონომითის სტრუქტურის მიხედვით დავალაგოთ:

**წონასწორობა:** როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საწყისი წონასწორობის წერტილი განსხვავებულია: კონსტანტინე სავარსამიძისთვის ეს წერტილი მკფიოდ მოსჩანს და ეს არის „უდაბნო“, ტაია შელიასეული ისლის სახლი. აქედან იწყება მისი მოგზაურობა. ელიზბარის გზა კი ქალაქიდან – სამყაროს ცენტრიდან იწყება. ის ქალაქური ცხოვრების წესს მისდევს.

**თავგადასავლისკენ მოხმობა:** კონსტანტინე სავარსამიძისთვის პირველი ბიძგის მიმცემი სამყაროს შემეცნებისაკენ მიმავალ გზაზე ტაია შელიაა. სწორედ ისაა მისთვის გზის მაჩვენებელი და მისი აჩრდილი

ბოლომდე თან სდევს მას: „ასე მგონია ჩემი ცხოვრების ბნელ გზებზე ანთებული ჩიჩილაკით ხელში – ახალი ცხოვრებისაკენ წინ მიმიძღოდეს ტაია შელია“ (გამსახურდია 1991: 43).

რაც შეეხება ელიზბარს ის ქალაქური ცხოვრებით მოყირჭებას, მისგან გაუცხოვებას მიჰყავს უდაბნოსკენ. ამ ყველაფრის მაპროვოცირებელი მისი ცოლია, რომელიც გროტესკულად განასახიერებს ქალაქურ ცხოვრებას დევალვირებული, დაკნინებული სახით, როგორადაც წარმონდება ქალაქი ელიზბარისთვის საწყის ეტაპზე. მოგვიანებით, ფინალურ ეტაპზე კი ვნახავთ, რომ ქალაქისა და ცივილიზაციისადმი მთავარი პერსონაჟის დამოკიდებულება იცვლება.

**უარი მოგზაურობის დაწყებაზე:** კონსტანტინე სავარსამიძის სამყაროს მოხილვის და მისი შეცნობის სურვილი ტაია შელიამ აუნთო გულში, მაგრამ იგი მოგზაურობას მხოლოდ იმის შემდეგ იწყებს, რაც მამამისის წყევლას მოისმენს. ეს წყევლა, სადაც მემამულე მშობელი შვილს ამუნათებს, უნაყოფობის წყევლით ემუქრება, რომ მან არ მიატოვოს საკუთარი კერა და მიწა. თუმცა ეს საპირისპირო ნაყოფს გამოიღებს. ის მამის სიკვდილის შემდეგ ყველაფერს ყიდის და ამ ფულით იწყებს მოგზაურობას დიდი ქალაქისკენ. სწორედ აქედან იწყება მისი ტრაგედია: მამის ანდერძის არშესრულება ერთერთი მთავარი განმაპირობებელია მისი სულიერი ცხოვრებისა და საბოლოო მარცხის პირველი მანიშნებელია.

„თეთრ სყელოშიც“ ვხვდებით მერყეობის ელემენტს: ელიზბარი ხედავს, რომ გროტესკული სახით შემოჭრილი იდეოლოგია და აქტივიზმი უბრალოდ მის გარშემო კი არ არის დამკვიდრებული, არამედ გროტესკული ფორმით შემოიჭრება მის ოჯახშიც, მისი ცოლი ცუცქიას სახით. ბოლო წვეთი, რაც აქ დარჩენის შესაძლებლობას ამოწურვს, ცუცქიას მიერ თავისთვის თავისუფლების შემზღუდავი ნაყოფის მოცილებაა. ამის მერე ცხადი ხდება, რომ ეს ქალაქი „უნაყოფო მიწაა“. მართალია ელიზბარი ცოლისგან გარბის, თუმცა ის პირდაპირ ხევსურეთისკენ („უდაბნოსკენ“) კი არ აიღებს გეზს, არამედ გეოლოგიურ დაზვერვებზე მიდის და ასე აღმოჩნდება მთაში „საზღვართან“ ახლოს. მას განზრახული არ აქვს ქალაქის დატოვება და საცხოვრებლად სხვაგან, პერიფერიაზე გადასვლა, არამედ ამას გარემოებები თუ მისი შინაგანი გაუცნობიერებელი სურვილი განაპირობებს, რომ მოსწყდეს ყოველდღიურ უღიმღამო, უნაყოფო რეალობას და სხვა სამყაროში გადაინაცვლოს.

**ზეზუნებრივი დახმარება:** „დიონისოს ღიმღიმში“ დიდ ქალაქში მყოფ კონსტანტინე სავარსამიძეს არავითარი გზის მაჩვენებელი არ ჰყავს. მისი ერთადერთი „მოძღვარი“ და მფარველი ისევ ტაია შელია და მისეული მითოსურობით აღსავსე სამყაროს ხსოვნაა, რასთანაც შორეული ძაფებით მაინც ბოლომდე რჩება დაკავშირებული და საბოლოოდ ისევ თავის-

კენ მიიზიდავს გმირს. სავარსამიძე ასევე ფლობს სმარაგდის ბეჭედსაც, რომელიც დიონისურობის სიმბოლოს წარმოადგენს, რომელსაც მთელი გზის მანძილზე საბოლოო კატასტროფამდე, (ფარვიზის – დიონურობის სიმბოლოს დაღუპვამდე) ატარებს.

„თეთრ საყელოში“ კი ამ მეგზურის და მფარველის ფუნქციას ჯურხა კისრულობს. მას შეჰყავს ელიზბარი უცხო სამყაროში და ყველანაირად ხელს უწყობს რათა მასში მთლიანად ინტეგრირდეს. ისიც ფლობს თეთრ საყელოს, როგორც ცივილიზაციის, ქალაქის სიმბოლოს, რომელსაც „უდაბნოში“ არავითარი გამოყენება არ გააჩნია და მხოლოდ პერსონაჟის წარმომავლობის ნიშნადღაა ქცეული. თუმცა სწორედ ეს სიმბოლოა ცივილიზაციისადმი მისი მიკუთვნებულობის მანიშნებელი, საბოლოოდ სადაც უნდა დაბრუნდეს.

**პირველი საზღვრის გადაკვეთა:** მას შემდეგ რაც კონსტანტინე სავარსამიძემ მამის წყევლა მოისმინა, იგი ფაქტობრივად უკან მოუხედავად ტოვებს უწინდელ სამყოფელს და მყისიერად გარბის ევროპაში, მისთვის უცხო სამყაროს გასაცნობად და პერიფერიიდან ცენტრისკენ ევროპის დიდი ქლაქებისკენ გადაადგილდება. ის ცოდნას უნდა ეზიაროს, რომლით დატვირთულიც დაბრუნდება უკან. მის გარშემომყოფებსაც ამგვარი მოლოდინი აქვთ. ადრე თუ გვიან ის კვლავ შეხვდება ტაია შელიასეულ ისლის სახლს.

საზღვარი ორ სამყაროს შორის „თეთრ საყელოში“ პირდაპირ ხილული სახით არის ნაჩვენები: ეს ის მთებია, რომლის მიღმაც სახლობენ ხევსურები და რომლის მიჯნასაც საგულდაგულოდაც აკონტროლებენ, რომ უცხომ არ გადაკვეთოს იგი და ბარმა არ მიაგნოს მთებში შეხიზნულ თემს. ეს უცხო სამყარო სხვებისთვის რომ ჩაკეტილია, ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ მთავარი გმირის საძებნელად წამოსულ ბარელებს ხევსურები სიცოცხლეს გამოასალმებენ. აქ არ ვრცელდება ბარის კანონები, აქ სხვა წესები მოქმედებს, რომელსაც მთავარი გმირიც იძულებულია დაემორჩილოს და შეეგუოს. საზღვრის გადაკვეთის შემდეგ მოგზაურობის გაგრძელებაზე განხილული ვერცერთი რომანის გმირი ვერ მოახერხებს, რაც ჯოზეფ კემპბელისეული მოდელშიც არის ნაგულისხმები.

**ვეშაპის მუცელი:** „დიონისოს ღიმილში“ სამყაროს ცენტრი, დიდი მოდერნული ქალაქი თავად არის ვეშაპის მუცლის სიმბოლიკის მატარებელი. ეს ის ადგილია, სადაც გმირი მთლიანად უარს ამბობს თავის პირვანდელ სტატუსსა და ცხოვრებაზე და ბოლომდე ინტეგრირდება ამ დესაკრალიზებულ სივრცეში. ქალაქია სწორედ ის ადგილი, რომელიც ყველანაირ ადამიანს მიიღებს და „მოინელებს“ მის ინდივიდუალობას. ის არის ასევე მითოსის სიკვდილის ადგილი... ანუ სავარსამიძისთვის „მშობლიური“ სამყარო სწორედ დიდ ქალაქში კვდება.

„თეთრი საყელოს“ მთავარი პერსონაჟიც, მას შემდეგ რაც გადალახავს საზღვარს უკან დახევა უკვე გვიანაა და ისიც ნელ-ნელა ეწერება მისთვის უცხო წესრიგში. ის რაც ქალაქელი, რაციონალური ადამიანისთვის აქამდე გაუგონარი იყო, აქ მნიშვნელობას იძენს. ელიზბარის ბოლომდე „განიკლაურებას“ მის ირგვლივ მყოფნი მთელი ძალით ცდილობენ და წარმატებასაც აღწევენ. ორივე შემთხვევაში გმირი „ვეშაპის მუცელში ხვდება და ახლა უკვე სხვა ადამიანად იქცევა ვიდრე წინადა იყო.

საყურადღებოა, რომ გარკვეულ ეტაპზე ორივე პერსონაჟი სიკვდილის პირას აღმოჩნდება, რაც „ვეშაპის მუცელში“ ყოფნასთან არის დაკავშირებული. ეს უკანასკნელი სწორედ სიკვდილს და ხელახლა შობას განასახიერებს.

**გამოცდის გზა:** ორივე ტექსტში მთავარი გმირის წინაშე მრავალი სულიერი წინააღმდეგობა იჩენს თავს, მაგრამ ისინი შინაგან გზას მაინც აგრძელებენ: ერთმაც და მეორემაც შესაბამისი სტატუსი უნდა მოიპოვოს რათა იმ ქალის ღირსი გახდეს, რომელთან ერთადაც გზა უნდა განაგრძოს და უკან მასთან ერთად დაბრუნდეს.

**ქალღმერთთან შეხვედრა:** გმირის მოგზაურობის გზაზე ეს უმნიშვნელოვანესი ეტაპია: ორივე ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი მოიპოვებს საყვარელ ქალს, რომელთან ერთადაც ისინი უკან უნდა დაბრუნდნენ. ჟენეტი კონსტანტინე სავარსამიძისთვის, ისევე როგორც ელიზბარისთვის ხათუთა ის, სიმბოლური ჯილდოა, რასაც განვლილი გზისთვის იღებენ. კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი რაც მათთანაა დაკავშირებული იმაში მდგომარეობს, რომ ელიზბარისა და ხათუთას შეუღლება და მისი ქალაქში დამკვიდრება ორ ურთიერთისთვის უცხო სამყაროებს შორის ხიდის გადებას ემსახურება. რაც რომანის ფინალში მიღწეულია კიდევ. ჟენეტი კი თავადაც სამშობლოს მონყვეტილია, სავარსამიძის ფუნქცია კი მისი უკან დაბრუნებაა. სწორედ ამ ქალებს აქვთ უნარი მთავარი გმირების მსგავსად ჰქონდეთ საზღვრის გადალახვის უნარი.

**ქალი, როგორც ცდუნება:** აქ მას შემდეგ რაც მთავარი გმირები სანადელს ისრულებენ, შეხვდებიან „ქალღმერთს“ და დაეუფლებიან მათ, ჩნდება ცდუნება, რომ ამ იდილიაში დარჩნენ და გზა აღარ განაგრძონ, თუმცა ეს ასე არ ხდება... ორივე ტექსტის გმირი ცდილობს ბოლომდე შეასრულოს საკუთარი მისია და გზა განაგრძოს.

**მამასთან შერიგება:** ეს ეტაპი როგორც ვთქვთ ცენტრალურია კემპბელის მონომითში და იგი გმირის მოგზაურობის ზუსტად შუა წინა ნილს შეესაბამება. კონსტანტინე სავარსამიძის მოგზაურობის დაწყებისას ვხედავთ მამის სახეს, რომელიც განრისხებული შეაჩვენებს შვილს იმ შემთხვევაში თუ მიატოვებს მისეულ მინას და ადგილ-მამულებს. სწორედ



აქ, ქალაქში, „უნაყოფო მინაზე“ სრულდება მამის წყევლა და ორსულ ჯენეტს მუცელი მოეშლება. აქედან იწყება გმირის რეალური ტრაგედია და მისი სულიერი კატასტროფის პირველი მომასწავებელი ნიშანი ეს არის. მონომითის ამ პუნქტში წესით მამის ხატთან, უზენაესთან შერიგება უნდა მოხდეს, რათა მანაც მამის „თვალთ შებედოს“ სამყაროს, შვილი მამად იქცეს. თუმცა ეს არ ხდება... აქედან წინასწარ ჩანს რომ სავარსამიძე გამარჯვებული გმირის შარავანდედით შემკული ვერ დაასრულებს თავის მოგზაურობას, თუმცა ის მაინც ბოლომდე გაივლის გზას და მივაკიდევ სულიერ კატასტროფამდე, რასაც „დიონისოს ღიმილის“ ბოლოს ხედავს მკითხველი. სავარსამიძის დაბრუნება არც მონანული „უძრები შვილის დაბრუნება“ არ არის. ის მთლიანად ემიჯნება მამისეულ იდეას: მას მხოლოდ გაუელვებს მამისეულ ნასახლარზე დაბრუნება და განიავებული ვენახის ისევ პატრონობა, მაგრამ ეს არ ხდება.

„თეთრ საყელოში“ ამის საპირისპიროდაა საქმე: ელიზბარი მამა ხდება და სწორედ ამის შემდეგ იწყებს ის – შვილის მომვალზე ზრუნვის გამო – უკან, ქალაქში დაბრუნებაზე ფიქრს. ქლაქის შინაარსდაკარგული, გამოშვიგნული ცუცქიასეული ფემინიზმის ნაცვლად ელიზბარი ქალისადმი რეალურ თანაგრძობასაც აქ აღმოაჩენს, როდესაც ნახევრად ველურ პირობებში ყველასგან მიტოვებულ თავის მშობიარე მეუღლესთან მიდის მისაშველებლად და ქალისგანაც მადლიერებას იღებს ამ ნაბიჯის გამო. ელიზბარი ბოლომდე ამოწურავს „უდაბნოს“ ცხოვრებას და უკვე თამამად არღვევს თემისათვის საკრალურ წესებს. აქედან იწყება უკან დაბრუნების გზაც.

**აპოთეოზი/ჯილდო გზის ბოლოს:** დიდ ქალაქში კონსტანტინე სავარსამიძე ვერ დაძლევს მის წინაშე არსებულ სულიერ მარტოობასა და გაუცხოვების გრძნობას. დიონისურობის ახალი მითის ძიება მას აიძულებს დატოვოს დიდი ქალაქი და თავის სატრფოსთან ერთად ევროპაში მოგზაურობას განაგრძობს, თუმცა ვერც ომით განადგურებულ ბერლინში ჰპოვებს სიმშვიდეს და ვერც იტალიაში მოგზაურობისას. შეიძლება იმის თქმა, რომ სავარსამიძე ქალაქს დამარცხებული ტოვებს და ტრანსცედენტურობის, დიონისურობის ძიება ისევ უკან ტაია შელიასკენ აბრუნებს. ერთ დროს მისთვის საინტერესო და მიმზიდველობის მქონე „სამყაროს ცენტრი“ ერთგვარად თავს ამოწურავს, მაგრამ სულიერ საყრდენებს სავარსამიძე ვერ პოულობს. მას ჯენეტი საქართველოში მოჰყავს, თუმცა ვინაიდან საკუთარი მისია ვერ შეასრულა, ყველაფერი ტრაგიკულად შემობრუნდება.

რაც შეეხება მიხეილ ჯავახიშვილის რომანს, აქ მთავარი გმირი აღწევს გარკვეულ შინაგან ცვლილებას. ის ქმედით თანაგრძობას განიცდის ქალისადმი და გადაბრუნებულ აქტივისტურ ფემინიზმს, რომელსაც ქალაქში გროტესკული სახე მიუღია, ახლებურ შუქზე ხედავს.

ამის შემდეგ ის ველურობად აღიქვამს „უდაბნოსეულ“ ხევსურთა ცხოვრებას, ინტერესს კარგავს იქაური სამყაროს მიმართ და ქალაქისკენ ბავშვითა და ცოლით „დაჯილდოვებული“ გარბის. მას ქალაქში ჩამოაქვს სიცოცხლისეული ენერჯია და ცხოვრებას სიხარულით აგრძელებს. „თქვენი აღარა მჯერა, ჩემო უვინყარნო: აღარც კუდიანი ოჩოპინტე, აღარც თეიმურაზ ბატონიშვილი, არც ჯავშან-მუაზრაღი, არც ფარსმან მეფე, არც დაშნა-მუზარაღი... ყველას უღრმესი სალამი და მადლობა: თქვენც და ოჩოპინტესაც, თეიმურაზსაც და ხინკალსაც, ფარსმანსაც და ჩაფხუტსაც, კაჟიან თოფსაც და იაპონიიდან მომავალ ბატონიშვილსაც. ყველამ თავისი შეასრულა და წავიდა. წავიდა და აღარ დაბრუნდება. მე კი ბარში და ქალაქში მომელის ჩვენი მომავალი (ჯავახიშვილი 1959: 563-564).

**დაბრუნებაზე უარის თქმა:** ამ საფეხურის გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ ორივე ტექსტის მთავარ გმირთა მერყეობა. სავარსამიძე პარიზის დატოვების შემდეგ კარგა ხანს დახეტიალებს ჯენეტთან ერთად ევროპაში, ვიდრე საბოლოოდ გადაწყვეტდეს შინ დაბრუნებას. ელიზბარსაც აქვს ბოლო შანსი, მას შემდეგ რაც გაქცეულს ძმადნაფიცი ჯურხა ბოლოჯერ სთხოვს უკან ხევსურეთში დაბრუნებას. თუმცა ეს ველარ მოხდება, პირიქით, ელიზბარი იმ ხიდად იქცევა რომელიც ორ სამყაროს შორის არის გადებული, რაც დანარჩენ ხევსურთა გაქალაქელების პოტენციური შანსია.

**ჯადოსნური გაქცევა:** „თეთრი საყელოს“ შემთხვევაში ეს აშკარად ის ეპიზოდია, როცა ელიზბარი ხევსურებისგან იპარება და ქალაქისკენ გარბის. გზა აებნევა შემოალამდება ხიფათსაც გადაეყრება. თუმცა ფარხმალს არ ყრის და გზას განაგრძობს მისი მომავლისაკენ.

„დიონისოს ღიმილში“ ასეთ გაქცევად აბასთუმნიდან ფარვიზთან ერთად გაქცევა და მისი სახით დიონისურობის ხატის დაღუპვა მიგვაჩინია. რეალურად, სიმბოლური საზღვარი მითოსრობით აღსავსე სამყაროსა და ცივილიზაციას შორის სწორედ აქ გადის. აქ კარგავს საბოლოოდ ასეთი სამყაროს კვლავ მოპოვების იმედს სავარსამიძე რაც მისთვის სულიერი მარცხი და კატასტროფაა.

**ხსნა გარედან:** ამგვარი ხსნა ელიზბარისთვის სწორედ მისი მომავლის იმედია, რასაც გამოჰყავს ის „უდაბნოდან“ და კვლავ გააქალაქელებს მას. სავარსამიძისთვის კი ვერავითარი ხსნა ვერ იარსებებს, ვინაიდან მექანისტური, ანტიმითოსური, დესაკრალიზებული სინამდვილე ადგილს აღარ ტოვებს მითოსთვის, არ აქვს მნიშვნელობა გეოგრაფიულად მოსცილდები თუ მიუახლოვდები „სამყაროს ცენტრს“ – ადამიანი, რომელიც დესაკრალიზებულ სამყაროს ეზიარება ის დაკარგულ მითოსს უკან ველარ დაიბრუნებს. მისი „მფარველი“ ტაია შელიაა, თუმცა იმისთვის რომ მან იხსნას კონტაქტი უნდა შედგეს ამ ორ სამყაროს შორის, რასაც ის ვერ ახერხებს. „უდაბნოს“ სამყაროს მომავალი არ აქვს.

**საზღვრის გადალახვა, უკან დასაბრუნებლად:** ვინაიდან საზღვაზე გავლისას მან დაკარგა ის, რისთვისაც უკან დაბრუნებას აპირებდა (დიონისურობის დაკარგვა), ფარვიზის სიკვდილის შემდეგ მისი სულიერი მარცხი ლოგიკურ დასარულამდე მიდის: იგი კარგავს ჯენეტსაც. საბოლოოდ, ის სმარაგდის ბეჭედსაც, როგორც დიონისურობის სიმბოლოს ხელიდან იხსნის. მასაც უკვე მომავალი აღარ აქვს. სავარსამიძისეული გზა ტრაგედიით სრულდება.

ელიზბარი კი ქალაქს უბრუნდება, რომლისთვისაც ის აქამდე მკვდრად იყო მიჩნეული. ბრუნდება გამარჯვებული და განახლებული ენერგიით აღსავსე, რომელსაც აქვს პოტენციალი რომ იქ დარჩენილ ხევსურებისთვისაც ხიდად იქცეს. ის სავარსამიძის სმარაგდის ბეჭედივით კი არ კარგავს თეთრ საყელოს, რომელსაც მოგზაურობის დასაწყისში ფლობს, არამედ გზის დასასრულს ერთბაშად ბევრს მოიმარაგებს, როგორც ცივილურობის და მომავლის სიმბოლოს.

**ორი სამყაროს მბრძანებელი / თავისუფალი ცხოვრება:** კონსტანტინე სავარსამიძე ორივე სამყაროში დაკარგული და დამარცხებულია. ქალაქში მისი სიცოცხლისეული ენერგია იშრიტება და გარე სამყაროსგან გაუცხოვებული, დეზორიენტირებული რჩება, ტაია შელიასეული სამყარო კი მისთვის მიუწვდომელია. ის ვერ გახდება ამ ორ სივრცეს შორის ხიდის ფუნქციის შემსრულებელი. მცდელობა რომ მასში ეს ორი სამყარო ერთმანეთს მორიგებოდა კატასტროფით დასრულდა და მისმა დანარჩენმა ცხოვრებამ საზრისი დაკარგა. მას არც ის ძალუძს, რომ ქალაქში შექმნილი ცოდნა და გამოცდილება მიიტნოს პერიფერიის სამყაროსთან.

საპირისპირო ხდება „თეთრი საყელოს“ ფინალში, სადაც ელიზბარია სწორედ ასეთი ხიდი. აქაც „უდაბნოში“ ცხოვრებას მოავალი არ გააჩნია, მომავალი ქალაქსა და ცივილიზაციასთან ზიარებაშია: „მე ბარში და ქალაქში მომელის ჩვენი მომავალი. მომელის და თოკით მიმართევს, თოკით! ამ თოკის ბოლოს აქვე ვტოვებ. ყელზე გექნებათ მობმული. მე იქიდან მოვწევ თქვენ აქედან მომიზიდეთ, ვნახოთ ვინ გადსწევს, თქვენ თუ ქალაქი? თუ ჩაგითრიეთ, ვსცხონდებით. თუ მაჯობეთ, ვაი ჩვენი ბრალი! ვერც იაპონია გვიშველის მაშინ, ვერც ოჩოპინტე, ვერც ხინკალი გვაყენებს და ველარც ფარსმანი გაგვაცოცხლებს!“

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ „დიონისოს ღიმილისა“ და „თეთრი საყელოს“ სახით ჩვენს წინაშეა ორი განსხვავებული ავტორის ორი ტექსტი, რომელი ერთსა და იმავე პრობლემას უტრიალებან, თუმცა მათი მიდგომები ერთმენეთისაგან განსხვავდება. მიხეილ ჯავახიშვილიც და კონსტანტინე გამსახურდიაც ცენტრისა და პერიფერიის, ურბანული ცხოვრების წესისა და მითოსური ცნობიერების მატარებელი ადამიანის პრობლემას იკვლევენ. თუ გამსახურდია მოდერნისტული ლიტერატურის პერსპექტივიდან მითოსურობის ხელახლა მოპოვების

უშედეგო მცდელობის ტრაგედიას მოგვითხრობს, ჯავახიშვილი უფრო რეალისტური ტრადიციის გადმოსახედიდან ხედავს პრობლემას: მისთვის მხოლოდ ქალაქია, ცივილიზებულიობაა გამოსავალი. სწორედ აქედან გამომდინარე, სავარსამიძე პერიფერიიდან, მითოსური ცნობიერებიდან იწყებს საკუთარ გზას, ჩადის ქალაქში და შემდეგ უკან ბრუნდება, რათა დაკარგული ხელახლა მოიპოვოს. ზუსტად ასევეა ელიზბარიც, რომელიც ქალაქის მკვიდრია, აქედან იწყებს გზას, მიდის პერიფერიაზე და შემდეგ უკან ქალაქს უბრუნდება.

შესაბამისად ეს ორი პერსონაჟია ამ ორი სამყაროს შეხების, შეხვედრის წერტილი: „დიონისოს ღიმილში“ მოდერნისტული პერსპექტივით ეს შეხვედრა ვერ ხდება, ვეღარ მყარდება კონტაქტი და სწორედ ესაა გმირის სულიერი დაღუპვის მიზეზი. „თეთრ საყელოში“ კი რეალისტური მიახლოებებიდანაა დანახული იგივე საკითხი: აქ ელიზბარი ასრულებს შემაკავშირებელი რგოლის ფუნქციას, სწორედ ის არის ვინც ხევსურებისთვის მომავლისკენ გზის მანიშნებელია.

#### დამონებანი:

- Beli, Maik'1. *Lit'erat'ura. Modernizmi da Miti*. Niu-iork'i: 1997 (ბელი, მაიკლ. *ლიტერატურა. მოდერნიზმი და მითი*. ნიუ იორკი: 1997).
- Bregadze, K'onst'ant'ine. *Moderni da Modenrizmi*. Tbilisi: 2018 (ბრეგაძე, კონსტანტინე. *მოდერნი და მოდერნიზმი*. თბილისი: 2018).
- Campbell J. "The Hero with Thouthand Faces" New Worls Library Novato. Caliornia 2008.
- Gamsakhurdia, K'onst'ant'ine. *Tkhzulebani 20 T'omad*. T'. 2. Tbilisi: gamomtsemloba "didost'at'i", 2015 (გამსახურდია, კონსტანტინე. *თხზულებანი 20 ტომად*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „დიდოსტატი“, 1991).
- K'ik'nadze Z. *Gilgameshiani*. Tbilisi: gamomcemloba "ochopintre" 2015 (კიკნაძე ზ. *გილგამეშიანი*. თბილისი: გამომცემლობა „ოჩოპინტრე“, 2015).
- Javakhishvili, M. *Rcheuli Tkhzulebani 6 T'omad*. T'. 2. Tbilisi: gamomcemloba "sabchota saqartvelo", 1959 (ჯავახიშვილი, მ. *რჩეული თხზულებანი 6 ტომად*. ტ. 2. თბილისი: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1959).
- Javakhishvili, M. *Ubis Ts'ignak'idan*. Tbilisi: . gamomcemloba "inteleqti", 2015 (ჯავახიშვილი, მ. *უბის წიგნაკებიდან*. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2015).
- Chekurishvili Bela, "Didi Kalaki Rogorc P'irovnebis Gakrobis Sdgili". *Jurnali Semioti'k'a*, XV. Semiot'ik'is K'vleviti Tsentri, 2015 (ჩეკურიშვილი ბელა, „დიდი ქალაქი“, როგორც პიროვნების გაქრობის ადგილი. *ჟურნალი სემიოტიკა*, XV. სემიოტიკის კვლევის ცენტრი, 2015).
- Lotman Yu. "Vnutri Misliashikh Mirov". "Yaziki Russkoi Kulturi". Moskva: 1996 (Лотман Ю. "Внутри мыслящих миров". "Языки русской культуры". Москва 1996).
- Rat'iani, Irma. *Kartuli Mts'erloba da Msoplio Lit'erat'urulu P'rotsesi*. Tbilisi: Literatures institutis gamomcemloba, 2015 (რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2015).

**Archil Tserediani**  
**(Georgia)**

## **The Urban Text in the Georgian Modernist Novel**

### **Summary**

**Key words:** Modernist Novel, Urban Text, Yuri Lotman, “White Collar” by Mikheil Javakhishvili, “Smile of Dionysus” by Konstantine Gamsakhurdia.

Each culture, as a semiotic space, is divided according to certain principle, to distinguish the confronting structures existing within its scopes and this conditions individual nature of this structure. “One of the key mechanisms of semiotic individuality is the border. This border could be regarded as the limit ending the periodical form. This space is defined as “our”, “own”, “cultural”, “safe”, “harmonically organized” etc. and it is opposed by “their space”, “strange”, “hostile”, “dangerous”, “chaotic”. There are many such opposing pairs, though, for our research is confrontation between the center and the periphery. In the selected novels (“White Collar” by Mikheil Javakhishvili and “Smile of Dionysus” by Konstantine Gamsakhurdia) this is the dichotomy that plays the most significant role and our further observations over these texts are based on this givenness. The research is based on Yuri Lotman’s conception, according to which there are two kinds of cities, one that is located at the outskirts of the cultural field and the other is the model of the center of universe, symbolically. The cities described in both novels are such “centers of Universe”: in Smile of Dionysus such city is Paris and in White Collar – Tbilisi. The article emphasizes the role of two cities in these texts. In particular, while Paris is indeed one of the main cities of Modernism, cultural and civilization centers, where originated the “new life” of early twentieth century. While Tbilisi in the White Collar is not of the same scale, it performs the same function. In both novels, the “center of universe” is confronted by the periphery. In Gamsakhurdia’s novel this is Taia Shelia’s house of childhood, with which the main character, Konstantine Savarsamidze has deep ties. In Mikheil Javakhishvili’s novel, the similar role is played by the community in Khevsureti, isolated from the external world and living in the mountains. If we regard the city as the center of the universe, as the symbolic space, then we can consider the periphery as the “desert”. On the example of the city of Uruk, Zurab Kiknadze shows that the city is surrounded by several areas: the agricultural, grazing lands and hunting fields. The most remote and hostile to the urban civilization, unknown and dangerous area is referred to as the desert. Finally, we have identity confrontation: center vs periphery – city vs. desert.

The main characters of both studied novels move between the city and the desert. They pass the same ways but they move in the opposite directions. It could be said that the way of Konstantine Savarsamidze (Smile of Dionysus) is a mirror reflection of Elizbar’s

way (White Collar) and vice versa. The matter is that their starting points are different: Konstantine Savarsamidze starts from the desert and goes to the center of universe (city) and further, returns. And Elizbar is a child of the city and starts his way from there, moves to the periphery and finally he goes back as well. And this is the direction of the way that determines the fate of the main characters.

In both cases, we see the intellectual persons, though, in Savarsamidze's case, the process of looking for his place in the world [ego trip] ends with full fiasco, internal catastrophe, while Elizbar finds the internal harmony and returns home as a winner. The fact is that one of them fulfills the "imposed task", while the other fails to do so.

And Joseph Campbell and his famous "The Hero with a Thousand Faces" will help us to clarify, what is the task facing these characters. The author discusses the model of way that is of universal nature, suitable not only to the ways of the heroes of tales and mythology but also to the characters of the fiction. The mentioned model can be presented as the scheme of seventeen-step circular movement, where the hero comes out of his home, crosses the border of the known and usual world, finds himself in the unknown world, where he achieves his goals and gains new knowledge to return equipped with new wisdom. The hero crosses the border again, now to return to the known world. These 17 steps are as follows: 1. Call to journey; 2. Refusal to start the journey; 3. Supernatural help; 4. Crossing of the first border; 5. Whale stomach; 6. Way of the test; 7. Meeting with the divine; 8. Woman, as the temptation; 9. Conciliation with the father; 10. Apotheosis; 11. Award at the end of the way; 12. Refusal to return; 13. Miraculous escape; 14. Rescue from the outside; 15. Crossing of the border, returning; 16. Ruler of two worlds; 17. Free live. The article provides extended discussion of each of these steps.

This model is not a cliché. In the fiction texts some steps are more prominent than the others. The point is that it helps us to clarify the main character's way. Find the fatal deviation that turns Savarsamidze's fate to tragic while Elizbar, on the contrary, gains internal integrity and harmony.

One more aspect, discussed in the paper deals with the artistic positions of Mikheil Javakhishvili and Konstantine Gamsakhurdia, differences and similarities between these positions. It could be said that Konstantine Gamsakhurdia is an absolutely modernist (expressionist) author, with respect of both, stated problematics and chosen form and this is not even disputable. While Mikheil Javakhishvili combines modernist and realistic trends. With respect of writing style and dealing with the problem, Mikheil Javakhishvili is a realist author, originating from Georgian realism traditions, not rejecting the paradigm of the nineteenth century Georgian realism, in particular, Ilia Chavchavadze. But, at the same time, there can be seen the problems characteristic for the modernist literature: boredom of the city and urban lifestyle is the very cause, for which the main character escapes to the periphery, to get rid of the civilization pangs. These two different creative positions of the authors, as though, adds polemic nature to these two novels. Which of the ways is more

reasonable for the thinking, intelligent character engaged in self-reflections? Escaping or involvement?

Finally, we can state that we have two different texts of two authors, “Smile of Dionysus” and “White Collar”, dealing with one and the same problem, though their approaches are different. Both, Mikheil Javakhishvili and Konstantine Gamsakhurdia study the problem of the center and periphery, urban lifestyle and person with mythos mindset. While Gamsakhurdia tells us about the tragedy of vain attempts of regaining the mythos nature from the point of view of modernist literature, Javakhishvili considers the problem in the context of more realistic traditions: for him, the solution is only a city, civilization. And regarding this, Savarsamidze starts his way from the periphery, mythos mindset, arrives to the city and further returns, to regain what he has lost. Similar is Elizbar’s case, he is from the city, starts his way from there, goes to the periphery and later returns back to the city.

Hence, these two characters are the point of contact, meeting of these two worlds: in “Smile of Dionysus”, in the modernist perspective, this meeting does not occur, no contact is made and this is the cause of the main character’s spiritual collapse. And in “White Collar” the same issue is considered from the viewpoint of realism: here Elizbar performs the function of the connecting link, he is the one, who shows to the Khevsurians the way to the future.