



SEMIOLOGICA  
SEMIOLOGICA

9 /2011

ს ე მ ი ო ტ ი კ ა  
ს ე მ ი ო ტ ი კ ა



საქართველოს სემიოტიკის საზოგადოება

სემიოტიკის ჯვლევის ცენტრი

# სემიოტიკა

სამეცნიერო ჟურნალი

IX

**SEMIOTICS**  
SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი  
Tbilisi  
2011

UDC 81'22

მთავარი რედაქტორი  
ცირა ბარბაკაძე

Editor-in-Chief  
**Tsira Barbakadze**

რედაქტორები

**Editors**

თამარ ბერეკაშვილი  
თამარ ლომიძე  
გია ჯოხაძე

Tamar Berekashvili  
Tamar Lomidze  
Gia Jokhadze

© სემიოტიკის კვლევის ცენტრი 2011

ISSN 1512-2409

დაგვიკავშირდით: E-mail: [tsira\\_barbakadze@iliauni.edu.ge](mailto:tsira_barbakadze@iliauni.edu.ge)

## შინაახსი

### ენისა და ლიტერატურის სემიოტიკა

#### ცირა ბარბაქაძე

დროის უნივერსალური კონცეპტუალური მეტაფორები ანუ წრფეზე და წრეზე მოძრავი დრო

7

#### გურამ ბახტაძე

ილია ჭავჭავაძის საპროგრამო თხზულებების კვალი „დათა თუთაშხიაში“

16

#### კონსტანტინე ბრეგაძე

გოეთეს ურფენომენის (Urphänomen) იდეა და კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია

27

#### ზეინაბ გვარიშვილი

კენინგების სემიოზისის დიაქრონული ანალიზი

48

#### ამირან გომართელი

„სულიკოს“ სემიოტიკა ანუ კიდევ ერთხელ „სულიკოს“ საიდუმლოს შესახებ

53

#### თამარ ლომიძე

სოსიურის ანაგრამათა თეორია და ენობრივი ექსპერიმენტები ფუტურისტულ პოეზიაში

68

**ადა ნემსაძე**

თეთრი ფერის სიმბოლური გააზრებისათვის 73

**ნინო სალუქვაძე**

ბიბლიურ სიმბოლოთა სემიოტიკური ანალიზი დ.პ. ლორენსის  
შემოქმედებაში 86

**კულტურის სემიოტიკა****ხათუნა თავდგირიძე**

დრაკონის ინტრონიზაცია. ძველჩინური მითოსურ-ფილოსოფიური  
კოსმოლოგია 92

**მაკა ლაშხია**

ეროსის ბუნების განსაზღვრება პლატონის ფილოსოფიაში 105

**მალხაზ მაყაშვილი**

მცენარეთა სახელდება ქართულ ენაზე 123

**ირაკლი მჭედლიშვილი**

პროექციული უტოპია და უტოპიური პროექტი 128

**სალომე ოშიაძე**

ყოფის სემიოტიკის საკითხისათვის 142

**ნანა ტრაპაიძე**

ჭეშმარიტება, ინტერპრეტაცია და პერსპექტივიზმის პრობლემები  
ნიცშეს „ასე იტყოდა ზარატუსტრა“ მიხედვით 150

**გურამ ყიფიანი**

ძველი სამყაროს გეომეტრიის ანასახები არქიტექტურულ  
დეტალებზე 158

**ქეთევან ჯიშიაშვილი**

ქალაქური სივრცე და კულტურის ახალი პარადიგმა 171

**რევაზ ჯორბენაძე**

“ხელმოწერის“ გრაფიტი – ურბანული ენა და მხატვრობა 180

**გია ჯოხაძე**

მარადი შუასაუკუნეები 193

**თარგმანი****როლან ბარტი**

თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზის შესავალი  
(თარგმნა თამარ ლომიძემ) 212



# ენისა და ციფერების სემიოტიკა

ცირა ბარბაქაძე

## დროის უნივერსალური კონცეპტუალური მეტაფორები ანუ წრფე და წრე მოძრაობის დრო

აუცილებელია შევიტანოთ დრო აზროვნებაში,  
რათა გამოვიტანოთ აზროვნება დროიდან.

დელეზი

To gaze at a river made of time and water  
And remember Time is another river.  
To know we stray like a river  
and our faces vanish like water.

ბორხესი

„იმ წრეში, სადაც ახლა ვდგავართ, მომავალი  
არ იმყოფება მთქნარების წრეში“.

ბესიკ ხარანაული

ფილოლოგიის მეცნიერებათა  
დოქტორი, ილიას სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის სამეცნიერო  
და სადოქტორო პროგრამის  
ფაკულტეტის ასოცირებული  
პროფესორი, შედარებითი  
ლიტერატურის ინსტიტუტის  
მკვლევარი.

**ძირითადი ნაშრომები:** მონოგრაფიები – ქართული მკვლევარმეტყველების ლინგვოპრაგმატიკა (2003), ქართული საკანონმდებლო სტილი (1996), პოეზიის სემიოტიკა (2009).  
**ინტერესთა სფერო:** სემიოტიკა, რიტორიკა, პოეტიკა, კრიტიკა.

დრო არის კულტურის განსაკუთრებული მანერებელი, მასთან არის დაკავშირებული ეპოქის სული, ადამიანთა ქცევები, მათი ცნობიერება, ცხოვრების რიტმი და საგნებთან მიმართება;

დროის საიდუმლოს წვდომა მხოლოდ ენის მეშვეობით მიიღწევა.

დროის ენობრივი რეპრეზენტაცია ხორციელდება მეტაფორათა მეშვეობით (ამ სიტყვის ფართო გაგებით). თანამედროვე თეორიებით, მეტაფორა განიხილება, როგორც მენტალური ოპერაცია, როგორც შემეცნების, სამყაროს სტრუქტურირებისა და აღქმის საშუალება.



კოგნიტიური მეცნიერების პოზიციიდან, მეტაფორიზაცია ეფუძნება ცოდნის ორ სტრუქტურას: „საწყისის“ (source domain) და „მიზნის“ (target domain) კოგნიტიურ სტრუქტურებს.

მეტაფორის მამოძღვრებელი ფუნქცია იმით გამოიხატება, რომ მეტაფორა არა მხოლოდ აყალიბებს წარმოდგენას ობიექტზე, არამედ განსაზღვრავს აზროვნების სტილს მასზე.

„მეტაფორა გვჭირდება არა მხოლოდ იმისთვის, რომ, მიღებული დასახელების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვათათვის ხელმისაწვდომი გახდეს; იგი თავად ჩვენ გვჭირდება იმისთვის, რომ ობიექტი ჩვენი აზრისთვის მისაწვდომი გახდეს...“ (ხოსე ორტეგა ი გასეტი).

კონცეპტი „დრო“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული ერის კულტურასა და ენასთან. ენა აირეკლავს კულტურას, ცვლილებებს კულტურაში, ენა რეაგირებს ამ ცვლილებებზე „დროის“ ბაზისური მეტაფორული მოდელების ცვლით.

კონცეპტუალური მეტაფორების ძალა განისაზღვრება მის გაუცნობიერებელ გამოყენებაში. ლაკოფის მიხედვით, მეტაფორათა თვისებაა, რომ ისინი კი არ ქრებიან, არამედ რჩებიან ადამიანთა ცნობიერებაში, მათი მოქმედების ლოგიკური შედეგები კი ვლინდება ჩვენ მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებებში.

სამყაროში ალბათ არ არსებობს საგანი, რომელშიც დროის მეტაფორული გადატანა არ მოხერხდება. კულტურებს ახასიათებთ როგორც უნივერსალური, ასევე ინდივიდუალური „დროის გადატანა“. ბორხესი „ლაბირინთებში“ ასე ახასიათებს დროის ფენომენს: „დრო არის სუბსტანცია, რომლისგანაც მე ვარ შექმნილი, დრო მდინარეა, რომელმაც წამიღო, მაგრამ ეს მდინარე მე ვარ, დრო ცეცხლია, რომელიც მწვავს, მაგრამ ეს ცეცხლი – მე ვარ...“

დრო – მოძრაობა

დროის უნივერსალური კონცეპტუალურ მიმართებაა დრო – მოძრაობა. ეს მოძრაობა კი განსხვავებულად რეალიზდება. დროის მეტაფორაა მდინარე – ყველაფერი სწორედ იმიტომ მიედინება, რომ დროში არსებობს. მეტაფორული გადატანისას ერთი საგნის ან მოვლენის აღწერა ხდება მეორე საგნის ნიშნებით და თვისებებით. რა საერთო მახასიათებლები უჩნდება დროს და მდინარეს?

წყლის (მდინარის) დროსთან კავშირი უნივერსალური მეტაფორაა. ამ ანალოგიით ენასა და კულტურაში მრავალი ახალი მეტაფორა იბადება – განსხვავებულ ენაზე, განსხვავებული სინტაქსით, მაგრამ საერთო იდეით, რაც ადასტურებს კაცობრიობის ფსიქიკურ და მენტალურ ერთიანობას და ამავე დროს, გამოხატვის ინდივიდუალობას.

ყველაფერი, რაც არსებობს, დროს მიაქვს... თუმცა ზოგს ინახავს დრო, ზოგს კი – სწრაფად აქრობს და ივიწყებს.

მას შემდეგ მრავალმა წყალმა ჩაიარა – იტყვის ქართულ ენაზე მოლაპარაკე და „მრავალ წყალში“, ბუნებრივია, დროს იგულისხმებს, ანუ – დიდი დრო გავიდა... შესაბამისად, ფრაზეოლოგიაში არსებობს სინტაგმა: ცხოვრების დინება (ისევე, როგორც დროის დინება). რაკი დრო – მდინარეა, ხოლო ცხოვრება დროით განსაზღვრული, მაშასადამე, ცხოვრებაც მდინარეა, ანუ დინება, რომელსაც ზოგი მიჰყვება, ზოგს მიათრევს ეს დინება, ხოლო ზოგისთვის მორევად იქცევა. აქედან – კიდევ ერთი ფრაზეოლოგიური სინტაგმა: ცხოვრების მორევი...“ (ბარბაქაძე, 2006:31).

დრო-მდინარის მეტაფორული გადატანის შედეგია შემდეგი ფრაზეოლოგიზმებიც: დრომ წაიღო, დრომ წამოატივტივა, დრომ ჩაძირა...

რაკი დრო მოძრაობაა, ის მეტაფორიზდება გზის კონცეპტითაც. როგორც მდინარის, ასევე გზის მეტაფორიზების შემთხვევაში, დრო წრფივია... შესაბამისად: დრო მიდის, ჩერდება, მირბის, მიგორავს, მიფრინავს, მიიზღაზნება... ასეთ შემთხვევაში, დრომ, რომელმაც გზა უნდა გაიაროს, აქვს დასაწყისი და ორიენტაცია (მიმართულება). აღნიშნული მოდელი უდევს საფუძვლად დროის ქრისტიანულ გააზრებას. დრო – ღმერთის საჩუქარია... უფლის მიერ ადამიანის შექმნიდან დრო იწყება და მიემართება განსასჯელისკენ, საიდანაც მას ორი გზა აქვს: სამოთხე და ჯოჯოხეთი. ეს არის ადამიანის ცხოვრების რელიგიური გააზრების საფუძველი. თუ ადამიანი გზიდან გადაუხვევს და დაიკარგება (როგორც უძლები შვილი), ასეთ შემთხვევაში იტყვიან, რომ ადამიანი „გზას აცდა“... შემდეგ ხდება გზასაცდენილის დაბრუნება სწორ გზაზე (შესაბამისად, სწორ დროში).

დრო მოძრაობს წრფივად (ქრისტიანული დროის მოდელი) და დრო მოძრაობს აგრეთვე წრეზე (ასტრონომიული, მითოლოგიური). სწორედ დროის წრეზე მოძრაობის გამომხატველია ქართულში ფრაზეოლოგიზმი: დროის ბრუნვა.

„ვაჰ, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა!

ყოვლიმც შენი მონღობილი ნიადაგმცა ჩემებრ სტირსა“; (შოთა რუსთაველი)

ან

„დამისხი, დამალევინი,

ე ღვინო ოხერ-ტიალი,

ეგება წაღმა ვიფიქრო

სოფლის უკულმა ტრიალი!“ (ვაჟა-ფშაველა)

„დღეები ბრუნავს, ვით კამათელი...“ (გალაკტიონი)

დრო – ფულია

დრო უფლის საჩუქრიდან იქცა რესურსად, რომელსაც გონივრული გამოყენება სჭირდება. დრო აჯილდოებს მას, ვინც სასარგებლოდ იყენებს. ამ პრაგმატული მიმართების გამომხატველი უნივერსალური კონცეპტუალური მეტაფორაა – დრო – ფულია!

აღნიშნულ მეტაფორებს კარგად განიხილავენ ჯონსონი და ლაკოფი ნაშრომში: „მეტაფორები, რომლებითაც ვცხოვრობთ“.

თანამედროვე ინგლისურ ენაში ისინი აღნიშნული მეტაფორული მიმართების შემდეგ ფრაზეოლოგიზმებს გამოყოფენ (ლაკოფი, ჯონსონი 1990:387)

TIME IS MONEY – დრო ფულია

You are wasting my time – დროს მართმევთ

This gadget will save you hours – ეს საშუალება დაგიზოგავთ ბევრ დროს

I don't have the time to give you – დრო არა მაქვს, რომ დაგიომოთ

How do you spend your time these days? – როგორ ხარჯავთ დროს ამ დღეებში?

That flat tire cost me an hour – ეს ჩაფუშული საბურავი ერთი საათი დამიჯდა

I've invested a lot of time in her – დიდი დრო ჩავდე მასში

I don't have enough time to spare for that – არა მაქვს საკმარისი დრო ამისთვის

You're running out of time – თქვენ ამოწურეთ დროის რეზერვი

You need to budget your time – თქვენ უნდა გათვალთ თქვენი დრო

Put aside some time for ping pong – გამოყავით დრო პინგ-პონგისთვის

Is that worth your while? – ღირს დროის დაკარგვად?

Do you have much time left? – ბევრი დრო დაგრჩათ?

He is living on borrowed time – ის ცხოვრობს სხვისი დროის ხარჯზე

You don't use your time profitably – თქვენ დროს სასარგებლოდ არ ხარჯავთ

I lost a lot of time when I got sick – ბევრი დრო დავკარგე ავადმყოფობისას

Thank you for your time – გმადლობთ დახარჯული დროისთვის

წარმოდგენილი ფრაზეოლოგიზმები თითქმის უნივერსალური ხასიათისაა. ქართულ ენაშიც მათ შესაბამისი შესატყვისები დაეძებნება. რაკი დრო ფულია, დროს იგივე ემართება, რაც ფულს: იკარგება, ნაწილდება, იწურება, იხარჯება, ინახება, იზოგება, იდება (საქმეში), იგეგმება და სხვა.

დრო იზომება (როგორც სივრცე) – აქვს სიმაღლე, სიგანე, სიღრმე, ფსკერი და იგი უფსკეროცაა (დროის სიმაღლე, დროის ფსკერი, დროის უფსკრული);

ფრანგი ლინგვისტი გუსტავ გიიომი თავის ნაშრომში „დრო და ზმნა“ (1929) – გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ დრო აგებულია სივრცის მსგავსად, ამიტომ მას აქვს: სიმაღლე, სიღრმე, სიგანე... გიიომის აზრით, დროის წარმოდგენა სივრცის გარეშე შეუძლებელია, იგი წერს, რომ დროის უნივერსუმები გამოინახება ზმნებით, ხოლო სივრცისა – სახელებით.

დრო, როგორც ისტორია, წარმოგვიდგება წრფივად – ეს შეიძლება იყოს: დროის ისარი ან დროის სპირალი, მაგრამ აუცილებლად შეუქცევადობის ეფექტით (გიიომი).

დროს აქვს ორიენტაცია, მიმართულება: წარსული (უკან დარჩენილი დრო), მომავალი (წინ), აწმყო (აქ).

აბერდინის უნივერსიტეტის მეცნიერებმა დაადგინეს, რომ, როცა ადამიანს სთხოვ წარსულის მოვლენები გაიხსენოს ან მომავალი წარმოიდგინოს, მისი სხეული ქვეცნობიერად ასახიერებს მეტაფორებს, რომლებსაც ჩვეულებრივ დროის მდინარების წარმოსახვისას ვიყენებთ.

როცა ექსპერიმენტის მონაწილეები წარსულ წლებზე ფიქრობდნენ, ისინი ოდნავ უკან იხრებოდნენ, მომავლის წარმოსახვის დროს კი – წინ.

"როცა დროის შესახებ ვლაპარაკობთ, ხშირად სივრცით მეტაფორებს ვიყენებთ, მაგალითად, I'm looking forward to seeing you ["მოუთმენლად ველი შენთან შეხვედრას". სიტყვასიტყვით: "შენი ნახვისაკენ წინ ვიყურები"] ან I'm reflecting back on the past ["წარსულზე ფიქრებში ვარ". სიტყვასიტყვით: "ფიქრები მაქვს უკან წარსულზე"], – ამბობს ლინდენ მაილსი, რომელმაც აღნიშნული კვლევა ლუიზ ნაინდთან და ნილ მაკრეისთან ერთად ჩაატარა, – სასიამოვნო იყო იმის შეგრძნება, რომ შესაძლებელია სხეულის მოძრაობით გამოხატო ისეთი აბსტრაქტული ცნება, როგორიცაა დრო".

მეტაფორა: წუთისოფელი

დროსთან არის დაკავშირებული ქართულ ენაში ისეთი ენობრივი

მეტაფორა, როგორცაა: წუთისოფელი, რომელიც არა მხოლოდ აღნიშნავს ცხოვრებას, არამედ ავლენს ერის შეფასებთ დამოკიდებულებას ამ ცნებისადმი: „წუთისოფელი რა არი? აგორებული ქვა არი...“ (ხალხური)

დრო – ჩიტივით გაფრენილი დროა ქართულ ფოლკლორში:  
„ბინდისფერია სოფელი, უფრო და უფრო ბინდდება,  
რა არის ჩვენი სიცოცხლე, ჩიტივით გაგვიფრინდება“;

.....  
„წუთია წუთისოფელი  
დახამხამება თვალისა“;

.....  
„სოფელო მიეთ-მოეთო  
საბრუნავისა მახეო,  
ზოგსა ცათამდის აიყვან  
ზოგსა უკულმა დაჰხეო...“;

მეტაფორა – მ ზ ე

დროის უნივერსალური მეტაფორაა მ ზ ე. ეს მეტაფორა გასაკვირიც არაა, მზის საათით ხომ დროის აღრიცხვა ხდება. ამიტომ იქცა მზე დროის (სიცოცხლის) მეტაფორად.

„მზის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია დროის აღნიშვნაა... მეტაფორულად მზე საათია, ამქვეყნად ყველაფერი დროში და დროით ცხოვრობს... ყველაფერს თავისი დრო აქვს... თითოეულ ადამიანს ცხოვრების გარკვეული, თავისი წილი, თავისი საათი, პოეტების თქმით კი, რომ თავისი მზე აქვს... ის დრო, რომელიც მზით აღირიცხება, არის სიცოცხლე, ამიტომ ასეთ შემთხვევაში მზე დროა და ეს უდრის სიცოცხლეს. სწორედ ეს სემანტიკა ჩანს ფიცის ფორმულაში: შენს მზეს ვფიცავ... რაც ნიშნავს: შენს სიცოცხლეს ვფიცავ...“

არა მარტო ადამიანს აქვს თავისი დრო, ანუ მზე... არამედ ყველა დღეს, თვეს, ფაქტებსა და მოვლენებს, აწმყოს, წარსულსა და მომავალს... ყველაფერს აქვს თავისი მზე (დრო, ანუ სიცოცხლე), თავისი „საკუთარი“ მზე აქვს აგრეთვე ადგილსაც... მზე ერთია, რომელიც დედამიწას ანათებს და ათბობს, მაგრამ იგი სხვადასხვა მხარეში სრულიად განსხვავებულად განიცდება და აღიქმება, მითუმეტეს – პოეტების მიერ. ამიტომ ერთი მზე შეიძლება ბევრიც იყოს, გააჩნია, რას გულისხმობს პოეტი. მაგალითად, გალაკტიონი წერს: „მაგრამ თვალმა დათვალა ბევრი მზე და ცხრათვალა... ოჰ, მზით გადანაცხარო, ცხრა მუნა და ცხრა წყარო!“ (ბარბაქაძე, 2003:149).

„ყმაწვილქალობამ წაიღო  
მზეები, ოქრომფინარნი,  
ნეტა კი ვინმე მომგონდეს,  
რომ უმისობა ვინანო“; (ანა კალანდაძე)

„გარინდებულხარ აპრილის მზეზე...“;

„ოქტომბრის მზეში  
აშოლტილი ვერხვების რიგის  
და ღვთაებრივი ასკილის ხატი  
დგას გულსა შიგან...“;

„ოჰ, როგორ მიდის ახალგაზრდობა,  
დაუნდობელი სურვილი ლომის  
და ყოველივე როგორ ნაზდება,  
როცა ახლოა მზე შემოდგომის“; (გალაკტიონი)

„მაგრამ შენი მზე სიბნელეს გახევეს  
და დაადგება შუბლს ნათელივით...“;

„მზეო, თიბათვისა, მზეო, თიბათვისა,  
ლოცვად მუხლმოყრილი  
გრაალს შევედრები...“;

„ო, ყოველდღე მზეები ქიმერებში ვარდება,  
ქარაგანი დღეების მძიმედ მიემართება“;

„თუ გაზაფხულის მზითა ვარ მთვრალი“; (ოთარ ჭილაძე)

„იცინის გოგო და მიაბიჯებს საკუთარ მზეში,  
საკუთარ მზეში და პურის მტკვერში“;

„ჩემი წილი მტკვარი დაშრა,  
ჩემი წილი მზე ჩავიდა...“;

„მამამ ცეცხლი დამაბარა,  
ვარ ჩემი მზის ანაბარა...“; (ჯანსუღ ჩარკვიანი)

„თურმე გარბოდნენ ლამაზი წლები,  
ჩვენ რომ გვეგონა გავრბოდით მზისკენ“;

„ჩვენ ისევ ზევით მივდივართ  
შენი მზის მოსაგონებლად...“;

„მზე აქაური მიღულს მე სისხლში“; (მუხრან მაჭავარიანი)

„რა შეედრება ამ ჩვენს მხარესა?!  
ამ ჩვენს მზესა და ამ ჩვენს მთვარესა?!“;

„ხვალ დილით სხვა მზე ამოვა...“; (ლადო ასათიანი)

„შენ ჩემი წიგნი სახსოვრად გქონდეს, –  
მე მზის ქართულის მითქვამს სიცხოვლე...“ (მურმან ლებანიძე)

წარმოდგენლ ნიმუშებში კარგად ჩანს აგრეთვე დრო-სივრცის განუყოფლობა. კონკრეტული დრო ყოველთვის „მიბმულია“ კონკრეტულ სივრცესთან. მზე – დროა დაკავშირებული ადგილთან (სივრცესთან). დრო განფენილია ყველაფერში, როგორც მზე. ყველაფერი, რაც ამ სამყაროშია, ატარებს დროის ნიშანს, რომელიც ზოგჯერ კონკრეტულია, ზოგჯერ – აბსტრაქტული და ზოგჯერ, უბრალოდ, ელიფსისია (გამოტოვებული), მაგრამ ყოველთვის არსებობს. დროის ასეთი აღქმა-გაგება დროის წრფივი აღქმის პარადიგმაში ჯდება. ბუნებრივია, ენასა და კულტურაში პარალელურად არსებობს დროის სხვაგვარი აღქმებიც: დროის მარადიულობის პარადიგმა, რომელიც ძირითადად დამახასიათებელია მითოლოგიური შინაარსებისათვის, პოეზიის ენაშიც არსებობს. „მითი არის დროის განადგურების მანქანა“ (ლევი-სტროსი). აწმყო-მარადი სწორედ დროის ამგვარ აღქმად შეიძლება გავიგოთ. ისეც შეიძლება, რომ კონკრეტული ტექსტი ატარებდეს როგორც დროის წრფივ, ასევე წრიულ გაგებასაც, ერთდროულად აღნიშნავდეს დროს და უდროობას.

ქართულ ფრაზეოლოგიაში და იდიომატიკაში გავრცელებულია დროის შემდეგი მეტაფორული გამონათქვამები და სინტაგმები: დროის მოკვლა, დროის გაცოცხლება, დროის ნაკვალევი, დროის ფასი, დროის ეკონომია, დროის მარაგი, დროის გამოცდა, დროის მანქანა, დროს გაუსწრო, დროს ჩამორჩა, დროს დაეწია, დროს შეჰყურებს, დრო გაუვიდა, დრო მოჭამა, დრონი მეფობენ, დრო იხელთა, დრო გაატარა, დრო დაკარგა, დროის ბრუნვა, დროში დაბრუნება, დროით ისარგებლა, დრო

ყველაფრის მკურნალია...

აგრეთვე ზმნიზედები: ერთ დროს, უდროო დროს, ბოლო დროს, დროით, დროდადრო, დროზე...

კომპოზიტები: დრომოჭმული, დროგადასული, დროგამოშვებით, დროგაცვეთილი და სხვა.

ზემოჩამოთვლილი სინტაგმების და ფარაზეოლოგიზმების ანალიზით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ გადატანა (მეტაფორიზება) ხდება სხვადასხვა ნიშნით, დრო არის: სულიერი, მოძრავი, როცა მიდის, კვალს ტოვებს, არის რესურსი და სხვ. მეტაფორიზებული მნიშვნელობები არის როგორც ნეიტრალური, ისე დადებითი და უმეტესად – უარყოფითი ემოციური შინაარსის მატარებელი.

განსაკუთრებით საინტერესოა დროის აღქმა-გააზრება თანამედროვე ქართულ პოეზიაში, რაც ცალკე კვლევის საგანია.

#### ლიტერატურა

ბარბაქაძე 2003: ცირა ბარბაქაძე, ქართული მჭევრმეტყველების პრაგმატიკა, თბილისი.

ბარბაქაძე 2006: ცირა ბარბაქაძე, პოეზიის სემიოტიკა, თბილისი.

გაიომი 1992: Гюстав Гийом. Принципы теоретической лингвистики. М., Культура.

ლაკოფი და ჯონსონი 1990: Дж. Лакофф, М. Джонсон МЕТАФОРЫ, КОТОРЫМИ МЫ ЖИВЕМ (Теория метафоры. – М., 1990. – С. 387-415).

ჰაიდეგგერი 1997: Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : 1997. – 452 с.



**ილია ჭავჭავაძის საპროგრამო  
თხზულებების კვალი  
„ღათა თუთაშხიაში“**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა  
დოქტორი. შოთა რუსთაველის  
ქართული ლიტერატურის ინ-  
სტიტუტის მეცნიერი თანამ-  
შრომელი.

**ძირითადი ნაშრომები:** „სივ-  
რცის იდენტიფიკაციის რღვევა  
ოთარ ჭილაძის რომანში „გზა-  
ზე ერთი კაცი მიდიდა“; ოთარ  
ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან  
მპოუნელმან“: თვითიდენტიფი-  
კაციის კრიზისი; იდენტობის  
პრობლემა თანამედროვე ქარ-  
თულ მწერლობაში; „თხა და  
ვიგოს“ პოსტმოდერნული ვერ-  
სია.

**ინტერესთა სფერო:** ლიტე-  
რატურათმცოდნეობა, კრიტი-  
კა, სემიოტიკა.

ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძის  
სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლამ ქართუ-  
ლი მწერლობა განვითარების ახალ საფე-  
ხურზე აიყვანა. მისმა ლიტერატურულ-ეს-  
თეტიკურმა კონცეფციამ ნათელყო სიტყვა-  
კაზმული მწერლობის ფუნქცია; შეაფასა  
ქართული ლიტერატურის ეროვნული მნიშ-  
ვნელობა. გააფართოა მისი ასპარეზი.  
„მწერლობა ჩვენი, 30-იან წლებში ხელახ-  
ლად ფეხადგმული, პირველ ხანს უფრო ში-  
ნაური საქმე იყო, ვიდრე საყოველთაო, უფ-  
რო შესაქცევარი, ვიდრე გარჯით მკვლევა-  
რი. შინაურს ვამბობთ, რადგანაც შინაურობა-  
ში იბადებოდა და ისევ შინაურობის მოკლე  
წრეში ჰტრიალებდა, იმიტომ, რომ მაშინ  
არც ჟურნალ-გაზეთობა იყო, არც ჩვეულო-  
ბა ცალკე წიგნად ბეჭდვისა და სწორედ მო-  
გახსენოთ, არც სათქმელი ჰქონდა საყოველ-  
თაო, რადგანაც საყოველთაო საგანი ახლად  
ახილებულ მწერლობის თვალისათვის მიუწ-  
ვდენელი იყო“ (ჭავჭავაძე 1986:185), – შე-  
ნიშნავს ილია და იქვე განმარტების სახით  
დასძენს: „აქ პირველდაწყებითად ვრაცხთ ამ  
საუკუნის მწერლობის დასაწყისს და გადა-  
ვიწყებული არა გვაქვს წინა საუკუნეების  
ცუდად თუ ბევრად სახელოვანი მწერლობა,

რომელიც თითქმის მეთვრამეტე საუკუნიდამ შეწყდა ამ საუკუნის ოც-დაათიან წლებამდე“ (ჭავჭავაძე 1986: 185).

ილიას მწერლობა მიაჩნია ცხოვრების ორ დიდ ტოტაგან ერთ-ერთად: „ცხოვრება ყოველთვის ორ დიდ ტოტად დადის. ერთი ტოტი მოაზრე ცხოვრებაა, მეორე – მოსაქმე, რომელნიც ისე არიან ერთმანეთზე დამოკიდებულნი, რომ ხან ერთია მეორისგან წარმოდგენილი, ხან მეორე პირველისაგან. თვით აზრიც სხვა არა არის რა გარდა იმისა, რომ საქმეა ჯერ განუხორციელებელი“ (ჭავჭავაძე 1986:183).

ამ ბრძნული სიტყვების ავტორმა მწერლობა გადააქცია იმ ძალად, რომელსაც ადგილიდან უნდა „დაედრა შეჩერებული აზრი“ და პასუხი უნდა გაეცა კითხვაზე: „ვინა ვართ? რანი ვართ?“ (ჭავჭავაძე 1986:185). მას ხელოვნებად არ მიაჩნია ისეთი პოეზია, რომელიც „თითო მწერლის გულთა წვა-დაგვას, ჭირსა და ღვინის გვიგალობს და არა მოაზრე ცხოვრების აზრთა სვლას და წარმატებას“ (ჭავჭავაძე 1986: 186).

ილია ჭავჭავაძემ „საკუთარი მხრებით აზიდა დროების ტვირთი. ... გაშალა თავისი ძლიერი ფრთა და როგორც მზე, გამობრწყინდა ცხოვრების გასანათლებლად ... თავისი გამჭრიახი თვალთ თავიდან ბოლომდე განსჭვრიტა ყველაფერი და ყოველს ცხოვრების კითხვას მისცა შესაფერისი პასუხი“ (ი. ჭ. „საქართველოს მოამბეზედ“). უმთავრესი კითხვა კი, რომელიც მან დასვა იყო: „ვინა ვართ? რანი ვართ?“ და მთელი ცხოვრების განმავლობაში ამ კითხვის პასუხს ეძებდა. ამ ძიებას მკითხველისთვის უნდა გაეცნობიერებინა კითხვის არსი, რათა იგი „მიბრუნებოდა თავის თავს და ეღვაწა თავისი ენის, წეს-ჩვეულებების, ტრადიციების, ისტორიის და სხვა ფასეულობათა შესწავლისათვის. რასაც მანამდე ვერ ამჩნევდა მიძინებული ეროვნული ცნობიერება. გამოეჩინა, სიყვარულის საგნად ექცია ის, რითაც ეროვნული გრძნობა განიცდებდა, როგორც რაღაც სიღრმისეული მისწრაფება თავისი ხალხისაკენ, როგორც თავის პოვნა სხვებთან ერთიანობაში“ (ჭავჭავაძე 1987: 171).

ინტენსიური აკულტურაციის პროცესში ილიას მოწოდებები ერთადერთი ძალა იყო, რომელსაც შეეძლო გადაერჩინა ქართველობა „ისეთ ეთნიკურ ჯგუფად გადაქცევისაგან, რომლის მენსიერებაში წაშლილია ყოველგვარი კულტურულ-ისტორიული წარსული“ (ჭავჭავაძე 1987: 170).

მე-19 საუკუნეში, განსაკუთრებით, 40-50-იან წლებში, რუსეთის შოვინისტური ძალმომრეობის მორიგ საფეხურზე ჩვენი ერი უცხო კულტურული გამოცდილების პირისპირ აღმოჩნდა: გამართლდა სოლო-

მონ ლეონიძის (ნიკოლოზ ბარათაშვილის) მჭმუნვარე წინასწარმეტყველება: „სახელმწიფოსა სჯულის ერთობა არარას არგებს, ოდეს თვისება ერთა მის შორის სხვადასხვაობდეს.“ თვით ილიას სიტყვებითვე რომ ვთქვათ: რუსეთს „ქართველობასთან არავითარი კავშირი და ერთობა არა ჰქონდა და არც სურდა, რომ ჰქონოდა“ (ყულეჯიშვილი 2001: 19). დაიწყო ეროვნული თვითშეგნების ერთგვარი გაცხადება, რომელიც იწვევს თავსთავში დაურწმუნებლობის გრძობას. „შვილების“ გამოჩენამდე ლიტერატურაში მკვლარი სეზონი დადგა“ (გაჩეჩილაძე 2002: 8).

ილიას შემოქმედებით-ესთეტიკურ კონცეფციას, რომელიც ძირითადად შემდეგ ქრესტომათიულ ქმნილებებს ეფუძნება: „მგზავრის წერილები“, „პოეტი“, „ორიოდე სიტყვა...“, „საქართველოს მოამბეზედ“, „აჩრდილი“ – გადამწყვეტი ზეგავლენა ჰქონდა მე-19 საუკუნის 60-70-იანი წლებისა და შემდგომი პერიოდის ქართული მწერლობის რაგვარობის განსაზღვრაზე. ამ მხრივ ილიას მხარს უმშვენებდა აკაკი წერეთელი. ილიას ღრმა აზრებს ჩვეული სისადავით ახმოვანებდა აკაკი და უფრო მეტ სიცხადეს სძენდა მათ. ამ ღვთიურმა ტანდემმა ეროვნული აზრი გააღვიძა და განსაზღვრა მწერლობის მნიშვნელობა ქართველი მკითხველის ცნობიერების ჩამოყალიბებაში.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი პროგრამა არ იყო მხოლოდ მისი, ინდივიდუალური მოღვაწეობის გეგმა, არამედ იგი მთელ ქართულ მწერლობას უსახავდა კონკრეტულ სტრატეგიებს: პირველ რიგში კი, საჭირო იყო ლიტერატურის ასპარეზის გაფართოება. კერძოდ, ისევ და ისევ იმის ახსნა და განმარტება – „რანი ვიყავით და რანი ვართ?“

ასე შეიქმნა ერის სულიერი მამის მდიდარი ლიტერატურულ-პუბლიცისტური მემკვიდრეობა, რომელიც კვლავაც უნდა დარჩეს უმთავრეს სახელმძღვანელოდ ერის პოლიტიკური ელიტის თუ ნებისმიერი ქართველისათვის. „ილიასეული კონცეფცია პოლიტიკურ მიზნებსაც, ცხადია, გულისხმობდა მაგრამ, მასში ეს მხარე საგანგებოდ აქცენტირებული არ ყოფილა“ (ჩხარტიშვილი 2009: 227).

ილიას ძარღვიანმა და გულითაღმა სიტყვამ, ასევე პიროვნულმა მაგალითმა, დიდი რეზონანსი გამოიწვია მხატვრულ და პუბლიცისტურ აზროვნებაში; შეიქმნა მთელი რიგი თხზულებებისა, რომელთა ავტორები ილიას მიერ დასმულ საკითხთა გაშლა-გაფართოებას ცდილობდნენ.

ილიასეული ეროვნული კონცეფციის შესაბამისი გააზრება, მეტწილად, მისმა სულიერმა მემკვიდრეებმა შეძლეს. რამდენადაც მხოლოდ დიდ შემოქმედთა ხვედრია, გაუგონ თავიანთ წინამორბედთ; წაი-

კითხონ (და ასევე შემოქმედების თემებად აქციონ) მხატვრულ სახეთა სიღრმისეული ქვეტექსტები. მათ ერთურთთან იდუმალი დიალოგი აკავშირებთ. „კარგად იციან, სად შეჩერდნენ მამები“. სწორედ ეს უწყვეტობა ქმნის ეროვნულ ლიტერატურას, რომლის შესახებაც წერდა კორნელი კეკელიძე: „ლიტერატურა ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს შეადგენს. მასში მკაფიოადაა ასახული ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვანი წარსული, მისი ნაფიქრ-ნააზრევი, მისწრაფებანი, იდეალები“ (ქართ. ლიტ. ისტ. 1960: 3).

მაგალითად, აი, რას აღნიშნავს აკადემიკოსი გიორგი გაჩეჩილაძე: „ილია ჭავჭავაძის მიერ დასმული კითხვების რეალიზაცია ყაზბეგის შემოქმედებაში განხორციელდა. ყაზბეგმა ახალი ფურცელი გადაშალა ქართულ მწერლობაში“ (გაჩეჩილაძე 2002: 8).

ლიტერატურათმცოდნეებს არაეთხელ მიუთითებიათ ვაჟასა და ილიას შემოქმედებით დიალოგებზე: „სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რომ ვაჟას პოეზიაში ერთგვარი გამოძახილი ეპოვნა ილიას, როგორც პოეტის, შემოქმედებას. სინამდვილეში ეს ასეც მოხდა“ (კიკნაძე 1989: 292).

ილიას სულიერ მეკვიდრეთა შორის, რომლებმაც მის მიერ დასმული პრობლემების აქცენტირება კლასიკური ლიტერატურის დონეზე განახორციელეს, ერთ-ერთი გამორჩეულია ჭაბუა ამირეჯიბი. მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ბესტსელერი – „დათა თუთაშხია“ იშვიათი ორიგინალურობით ასახავს ეპოქის რეალობას. რომანის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი ქართველი ერის სოციალური, მორალური და პოლიტიკური დინამიკის ჩვენებაა.

„დათა თუთაშხიამ“ კიდევ ერთხელ დაგვაყენა იმ ფაქტის წინაშე, რომ კლასიკა ის ცოცხალი ტრადიციაა, რომელიც არა მხოლოდ წარსულის ძეგლების გაქვავებული და ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული სახით მოგვეცემა, არამედ მუდმივი გადაწერის, პერმანენტული რევიზიების და აწმყოში მყოფებთან დიალოგის გზით არსებობს“ (ებანოიძე 2009: 7-8).

სავსებით ვეთანხმებით ამ თეზისის ავტორს, რომელიც აღნიშნავს: „ვფიქრობ, თანამედროვე ქართულ სოციალურ-პოლიტიკურ პარადიგმაში ჩნდება მოთხოვნილება ტრადიციისა და თანამედროვეობის, ძველისა და ახლის უფრო ფართო და ნაყოფიერი დიალოგისა, რაც არ გამოიხატება დაპირისპირებისა და წყვეტის ტერმინებში“ (ებანოიძე 2009: 7-8). წინამდებარე სტატიის მიზანიც – ვაჩვენოთ, რა მნიშვნელობა მიენიჭა ილია ჭავჭავაძის

ნააზრევს ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიას“ ერთ-ერთ ფინალურ ეპიზოდში – ამ მოთხროვნილებითაა ნაკარნახევი. ვფიქრობთ, ყველაზე ხელსაყრელი მეთოდი, რომელიც აღნიშნულის ცხადყოფაში დაგვეხმარება, ინტერტექსტის თეორიაა. მას საკმაოდ ხშირად მიმართავენ თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში. პროფესორი მირიან ებანოიძე მოკლედ ასე განმარტავს აღნიშნული მეთოდის არსს: „ინტერტექსტულობა, რომელიც დიალოგის ბახტინისეულ კონცეფციას ეფუძნება, ციტირებისა და ალუზიების კვლევის თეორიულ საფუძვლებს ახალი თვალსაზრისით წარმოაჩენს, რომლის მიხედვითაც არა მხოლოდ წარსული ახდენს ზეგავლენას აწმყოზე, არამედ აწმყოსაც ცვლილებები შეაქვს წარსულში. აწმყო დიალოგშია არა მარტო წარსულთან, არამედ მომავალთანაც. ტრადიცია ორგანული მთლიანობაა, სადაც ყველაფერს, რაც დაწერილია, მნიშვნელობა ეძლევა ახალ ნაწარმოებებში, ვღებულობთ მთელი წარსულის გავლენას მთელ მომავალზე და მთელი მომავლისას მთელ წარსულზე, სადაც წარსული იცვლება ყოველი ახალი შემოქმედის მოვლენით, ასე, რომ ყოველთვის უნდა გადაიწეროს არა მხოლოდ მსოფლიო ისტორია, არამედ – კულტურის ისტორიაც. ასე გაგებული ტრადიცია არამხოლოდ გაქვავებული ძეგლების კრებულად, არამედ მუდმივად განახლებად, თანამედროვეობასა და მომავალთან დიალოგში ცოცხალ მონაწილედ წარმოგვიდგება. მიუხედავად თეორიული სიახლისა, სწორედ ასე განიხილავს ბიბლიას შუა საუკუნეების მრავალი მოღვაწე თუ მწერალი. ასეთივეა ტრადიციისადმი დამოკიდებულება მოდერნისტული ლიტერატურის ორ დიდ წარმომადგენელთან – პაუნდთან და ელიოტთან...“ რა თქმა უნდა, ზემოთქმული აბსოლუტურად გამორიცხავს „ლიტერატურულ გავლენას“, თუ გნებავთ, ეპიგონიზმს. აქ საქმე გვაქვს გაცილებით საინტერესო სულიერ-ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკურ კავშირებთან. საერთო იდეალების ჩამომყალიბებელ ფაქტორებთან, რომელთა კვლევაც, ვფიქრობთ, არამარტო ლიტერატურათმცოდნეობის საგანია.

მკვლევარი იუზა ევგენიძე ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს: „ახალი დროის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი „რომანტიკული ავადმყოფურობა“ (გოეთეს გამოთქმა. ი.ევგ.) ის ხერხემალია, რომელიც აერთიანებს შექსპირს, გოეთეს, ბაირონს, მიცკევიჩს, ედგარ პოს, პუშკინსა თუ ბარათაშვილს“ (ევგენიძე

1982: 195). ამ შემთხვევაში გავიმეორებთ ამ ფრაზას: კითხვა – „რანი ვართ?“ ის ხერხემალია, რომელიც აერთიანებს ქართველი კლასიკოსების შემოქმედებას, მათ შორის ილია ჭავჭავაძეს და ჭაბუა ამირეჯიბს. ი. ევგენიძისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ: ჩვენ არ ვცდილობთ ამ ორი ავტორის „მხატვრული ინდივიდუალობები ერთ მნიშვნელობამდე დავიყვანოთ, რაც უკვე თავისთავად არის მწერლობისადმი ლიტერატურათმცოდნეობით მიდგომაზე უარის თქმა“ (ევგენიძე 1982: 197), არამედ გვსურს, ხაზი გავუსვათ იმას, რომ სადღეისოდ კვლავ აქტუალურია ეროვნული თვითშეცნობის საკითხი, რომელსაც მუდამ განსაკუთრებული ყურადღებით განიხილავდა ჩვენი მწერლობა. (მაგ.: გავიხსენოთ გიორგი მერჩულის სიტყვები: „ქართლად ფრიადი ქუეყანად“).

დღეს, როცა, ქართველ ერს მასობრივი კულტურის მძლავრი შემოტევის ეპოქაში უხდება ცხოვრება, საჭიროა მეტი გულისხმიერებით განვიხილოთ ქართველ კლასიკოსთა ლიტერატურული მემკვიდრეობანი და ასევე – ტრადიციული ეროვნული შეხედულებები.

აქ გვინდა შევეხოთ „დათა თუთაშხიას“ რამდენიმე მხატვრულ პასაჟს, სადაც ავტორი თითქმის საუკუნის შემდეგ ქვეყანას შეახსენებს, რომ ილიას მიერ დასმული კითხვები ჯერ კიდევ პასუხგაუცემელია.

„რანი ვართ დღეს?“ – განსკუთრებული აქცენტით იკითხა ნანო თავყელიშვილი-შირერისამ ქართველ ინტელიგენტთა ერთ-ერთი თავყრილობის დროს (ამირეჯიბი 2003: 248). მკითხველმა კარგად იცის, რომ ეს კითხვა ილიას მთელ შემოქმედებას გასდევს ლაიტმოტივად (თავის მხრივ კი, მას შეიძლება დავით გურამიშვილის სიტყვები – „ყმაწვილი უნდა სწავლობდეს საცნობლად თავისადაო: ვინ არის, სიდამ მოსულა, სად არის, წავა სადაო?“ და ამ სიტყვების პირველწყარო – ბიბლია ასაზრდოებდეს). ნანო თავყელიშვილს სანდრო კარიძე დამაჯერებელი ტონით პასუხობს: „ერი დაემსგავსა საძოვარზე მიშვებულ ნახირს... ქალბატონო ნანო, რანი ვართო, რომ ბრძანეთ, უდიდეს ბოდის ვიხდი, მაგრამ სიმართლე უნდა მოგახსენოთ: საშოვარს გადაგებული, გათითოკაცებული, ყოფილი ერი“ (ამირეჯიბი 2003: 250.) გავიხსენოთ ილიას მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით: „განვთვითუდლით, ცალ-ცალკე დავიშალენით, ასო-ასოდ დავიჭერით... განვიმეორებ, განვთვითუდლით, და თვითულის ზურგმა ვეღარ ზიდა ის დიდი აზრი მამულისა. ...ამ სახით თვითუული ჩვენგანი თავის შემოლობილში შეიკეტა“ (ჭავჭავაძე 1986: 72-73). აქ საკამათო არ უნდა იყოს ფრაზეოლოგიურ-იდუური თანხვედრა.

აგრეთვე, ცნობილია, რომ ილია განსაკუთრებულ ყურადღებას ამხვლებდა ქართველთა წვლილზე ქრისტიანობის დაცვაში. იგი „აჩრდილში“ წერდა:

„ჯვარცმული ღვთისთვის თვით ჯვარცმულო და წამებულო, ეკლიანს გზაზედ შენებრ სხვასა რომელს უვლია?“

ორი რამ იყო რისთვისაც ძე შენი იბრძოდა,  
ბედმა უწყალომ სხვა საქმისთვის არ მოაცალა,  
ორივე დაიცვა, მაგრამ ყველა მას ანაცვალა (ჭავჭავაძე 1988: 85)  
ამ სიტყვების მნიშვნელობა რომ კვლავ გაცოცხლებულიყო ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში, მით უფრო ბოლშევიკური ათეიზმის ეპოქაში, მწერალი კლასიკოსი ჭაბუა ამირეჯიბი „დათა თუთაშხიას“ იმავე ეპიზოდში განსაკუთრებული მსჯელობის საგნად აქცევს, რათა საყოველთაო უღმრთობის დროში მაპროვოცირებელი ჟღერადობა შესძინოს მათ: ქრისტიანობის დაცვას სანდრო კარიძე ქართველი ერის უმთავრეს ფუნქციად და ამავე დროს, ქართული სახელმწიფოს არსებობის მთავარ წინაპირობად მიიჩნევს. დამოუკიდებლობის დაკარგვამ წინათ საომარ ყაიდაზე აწყობილი ქრისტიანობის დამცველი ქვეყნის მკვიდრ ხალხს დააკარგვინა ზნეობაც – ცხოვრების მომწესრიგებელი ძალა, რომელიც ქრისტიანულ მორალს ეფუძნებოდა. სანდრო კარიძე სწორედ ზნეობის დაკარგვას მისტირის (ამირეჯიბი 2003: 246-247).

უნდა აღინიშნოს, რომ ჭაბუა ამირეჯიბმა მიზანმიმართულად გაშალა ი. ჭავჭავაძის მიერ გამოკვეთილი ზნეობის თემა, რომელსაც არაერთ ნაწარმოებში შეეხო ილია. მათ შორის, ლიტერატურულ წერტილში – „ზოგიერთი რამ“, – „რაკი ის დიდებული ქართველობის აზრი, ის საყოველთაო სახელი გონებიდან გამოგვეცალა, ჩვენი გონება დაიფუყა, სულით და ზორცით დავკუწმაწდით“ (ჭავჭავაძე 1986: 71), – ამბობს ილია და მხატვრული სახეებით გვაჩვენებს ერის „დაკუწმაწებას“, გათითოკაცებას. ახალმა დროებამ შეცვალა თანაცხოვრების ტრადიციული მოდელი. როგორც გ. გაჩეჩილაძე შენიშნავს: „ილია ჭავჭავაძემ და ყაზბეგმა მხოლოდ ის კი არ დაგვანახეს, რომ გაბრომ შურისძიების მიზნით მოკლა დათიკო, ზაქრომ – ბატონი, კობამ – გირგოლა და დიანბეგი, არამედ ის, რომ დამთავრდა ქართველი ერის სოციალური თანაყოფის „ავთანდილ-შერმადინის“ თარგზე აწყობილი ცხოვრების დრო“ (გაჩეჩილაძე 2002: 8). „ოთარაანთ ქვრივში“ არჩილი (ილია) ტირის დაკარგული ნახევრის გამო. „ამ მიზეზით ყოველი აზრი, ფიქრი, სურვილი, გრძნობა დაგვინამცევდა, – აგრძელებს ილია – გონები-

თად, ზნეობითად დაეპატარავდით“ (ჭავჭავაძე 1986: 71). და, ცხადია, ერის ზნეობითად დაკნინების მიზეზად საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვას გულისხმობს.

„მგზავრის წერილებში“ ავტორი მოხვევ ლელთ ლუნიას პირით ახმოვანებს თავისი დროის უდიდესი ცხოვრების მიზეზებს: „რუსობანი ყოფნამ“ ერს ფუნქცია დააკარგინა, უხმარი სატევარი დაიჟანგა; გაქრა ვაჟკაცობის სტიმული – „გმირის დამბადი დიდი საგანი“ მოისპო („აჩრდილი“). ნანო თავყელიშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „სახელმწიფოებრიობის სიყვარული დაიკარგა,“ რაც მომხდურთან ბრძოლის, სახელმწიფოს შენახვის პირობად მიაჩნია ჭავჭავაძის აზრით. ახლა მხოლოდ საშოვარზე გადის გათითოკაცებული ქართველობა. სათქმელი უფრო ამკარად გამოიკვეთებოდა, სტატიის მოცულობა ტექსტიდან ვრცელი ამონარიდების მოტანის საშუალებას რომ იძლეოდა, მაგრამ, ვიმედოვნებთ, მკითხველი თავად დაამყარებს ხსენებულ ნაწარმოებთა შორის ინტერტექსტურ კავშირებს.

აქვე ძალიან მოკლედ შევეხებით რომანის მთავარი გმირის – დათა თუთაშხიას – მხატვრული სახის სტრუქტურის ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა ზოგიერთ პერსონაჟთან მიმართების საკითხს, რაც კიდევ უფრო ნათელს გახდის ამ ორ ავტორს შორის არსებულ სულიერ კავშირს:

„ოთარაანთ ქვრივის“ გიორგი თავისი ზნეობრივი, გულწრფელი, მოქალაქეობრივი პატიოსნების გამო ირგვლივ მყოფთათვის გამოცანადაა ქცეული. მას არ შეუძლია თვალი აარიდოს ადამიანური ე. ი. ქრისტიანული ზნეობის დარღვევის ფაქტს, მიუხედავად იმისა, ეხება თუ არა ეს პირადად მას. ირგვლივ მყოფთ ეს აღიზიანებთ და საზოგადოების გარკვეულ მითქმა-მოთქმას იწვევს. თუმცა ის მაინც არ დალატობს თავის ზნეობრივ პრინციპებს. ავტორი მიგვანიშნებს, რომ გიორგის შემორჩა „ძველი, ტრადიციული ზნეობა, რომელიც უმდგრადესია სულიერ ღირებულებათა შორის“ (ამირეჯიბი 2003: 251). მაგრამ დასანანია, რომ გიორგისათვის დამახასიათებელი თვისებები უკვე აღარ არის საყოველთაო, ამიტომ იგი არის ცოცხალი ნიმუში, ზორცმესხმული მაგალითი, იმისა, თუ როგორი უნდა იყოს ქართველი კაცი. „იგი იმ ცნობიერების ნაყოფი იყო, რაც ილიას ჰქონდა, რაც ახალი იყო და მომავლის იდეალი“ (ა.ბაქრაძე). ამ მხრივ, არანაკლებ საინტერესოა მღვდლის სახე „გლახის ნაამბობში“.

ილიამ მოხუც გლეხს – პეტრესაც კი არ აპატია მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის ბოლომდე ვერ გაცნობიერება (მოთხრობა –



„სარჩობელაზედ“), გამოვლენილი უგულისხმიერობისა და პასიურობის გამო, ბრალი დასდო მას.

ილია ჭავჭავაძემ „მადლისმქნელი პიროვნების კონცეფცია“ (აკაკი ბაქრაძის სიტყვებია) მკაფიოდ ჩამოაყალიბა დიმიტრი ყიფიანისადმი მიძღვნილ წერილში: „ჭეშმარიტი კაცობა არქონა ცოდვისა კი არ არის, არამედ ქონა მადლისა, კაცური კაცობის ნიშანი **minimum**-ი სათნოება კი არ არის, რომელიც არცოდვის საზღვარია, არამედ **maximum**-ი, რომელიც მადლის სამფლობელოა და საუფლისწულო. ...ამას დიდი ღონე უნდა სულისა, დიდი შეძლება გულისა და ყველა კაცს არ მოეკითხება. ვისაც ეგ ღონე და შეძლება აქვს, იგი მით ნაწილია ყველასი... იმიტომ, რომ იგი ჩემს, თქვენს, სხვის ბედნიერებაში ეძებს მხოლოდ და ჰპოულობს თავის საკუთარ ბედნიერებას. ...ეს ისეთი ძნელი გასადები ხილია, ეს ისეთი მძიმე და ეკლიანი გზაა, რომ თითოეული ბიჯი ღვაწლია და მსხვერპლი.“ ილიას „კაცთა საზოგადოების“ (სამოქალაქო საზოგადოების) არსებობისათვის აუცილებელ საფუძვლად „თვითგანკითხვა“ მიაჩნია. მისი აზრით, საზოგადოებრივ ჭირსა თუ ღზინში საკუთარი წვლილის თვითგანსჯა „ზნობითად მწვრთნელია, ყოველი ამისთანა შემთხვევა ცოტად თუ ბევრად ჰზრდის თითოეულს კაცს და, მაშასადამე – საზოგადოებასაც“ (ყიფიანი 1990: 11-12).

(შეადარეთ: „ბუნებაში, ალბათ, არაფერია ისე პირდაპირ დამოკიდებული, როგორც პიროვნებაზე – მისი ერის ბედ-იღბალი, მოქალაქის ზნეობაზე – მისი სახელმწიფოს ავ-კარგი და პირუკუ. ზნეობა ის შინაგანი ძალაა, რომლის წყალობითაც პიროვნება საქციელს იწესრიგებს, რომლის წყალობითაც თავის პირად მოთხოვნილებებს ერისა და მისი სახელმწიფოს საჭიროებებს უთანხმებს“ (ამირეჯიბი 2003: გვ-246).

ილიასეული „მადლისმქნელი პიროვნების კონცეფციის“ ფონზე საგულისხმოა ჭაბუა ამირეჯიბის სიტყვები: „ვისგან და საიდან წამოვიდა წმინდა გიორგის თქმულება, ამას ნუ შევეხებით. თქმულების დედა-აზრი, მოგეხსენებათ, სადაა: თუ ვინმეს უჭირს, თავი გაწირე, მაგრამ იხსენიო! ეს არის და ესა“ (ამირეჯიბი 2003: 256). როგორც ვხედავთ, არც აქ შორდება ილიასა და „დათა თუთაშხიას“ ავტორის ძირითადი სათქმელი ერთმანეთს; კრედო ერთია! ასევე უნდა ითქვას, რომ მოტანილი ფრაზა **ახალი თვალსაზრისით წარმოაჩენს** „ოთარაანთ ქვრივში“ საკუთარი სახელის – გიორგის და მისი დაბადების დღის (ქრისტეშობა) შეთხზვის მასაზრდოებელ წყაროს, მის იდეურ-ესთეტიკურ ღირებულებას, რაზეც თავის დროზე ყურადღება გაამახვილა ცნობილმა ქართველმა კრიტიკოსმა და მოაზროვნემ აკაკი

ბაქრადემ (ბაქრადე 1978: 55-56). „გიორგი ხომ მთელი წიგნია ცხოვრებისა (ი.ჭ.)“, რომელსაც წაკითხვა სჭირდება!

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ „დათა თუთაშხია“ ერის „სულით და ხორციით დაკუწმაწების, გათითობის“ (ილიას სიტყვებია), იშვიათი პოეტური ოსტატობით განსახოვნებული მხატვრული ტილოა. ხოლო, ამ გათითოკაცების ყველაზე ნათელი მაგალითი კი თვით დათა თუთაშხიაა. ეს ის მწარე რეალობაა, რომლის ობიექტურმა გააზრებამ „გული ადგილიდამ უნდა მისძრას-მოსძრას.“

გავიხსენოთ ღურუს ღუქანში დატრიალებული ტრაგედია და დათა თუთაშხიას პირადი დამოკიდებულება მომხდარისადმი: – „არაა ჩემი საქმე, აღარაფერი არაა ჩემი საქმე, თუ მე არ მეხება, მე!“ სამწუხაროდ, დათას არ აღმოაჩნდა „დიდი ღონე სულისა, დიდი შეძლება გულისა“ (ი.ჭ.). ამათა იასე-ბერის შეგონება: „ვინც ღმერთს განუღვა, ვინც კაცთათვის არ აღასრულა ის, რის აღსრულებაც ძალედვა, ვინც ღვთის შეილს განსაცდელში ხელი არ გაუწოდა – იგი ლაჩარია, მან თავის თავი მარტოობისთვის გასწირა. თუ შენ არ გინდა კაცნი, არც კაცთა უნდინარ შენ და ხვედრი შენი – მომწყვდეული ნადირის ხვედრი არის!“ (ამირეჯიბი:166).

რასაკვირველია, დათა თუთაშხიას მხატვრული სახის ლიტერატურული ანალიზი გაცილებით ვრცელი და საპასუხისმგებლო თემაა, მაგრამ ვფიქრობთ, ერთი რამ ცხადია: მას ილია ჭავჭავაძის პერსონაჟებთან დიალოგის საფუძველზე ძერწავდა ავტორი. ეს გარემოება კი კიდევ უფრო მკაფიოდ წაროაჩენს ჭაბუა ამირეჯიბის, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის სიდიადეს, რადგანაც „დათა თუთაშხია“ ილია ჭავჭავაძისეული შემოქმედებით-მოქალაქეობრივი კონცეფციის ახლებური ხორცშესხმაა.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ი.ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. 3. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1986.  
 ი.ჭავჭავაძე, თხზ., ტ. 4. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1987.  
 აკ. ყულეჯიშვილი, კულტუროლოგია, თბ., „უნივერსალი“, 2001.  
 გ. გაჩეჩილაძე, „ალ. ყაზბეგი და „ინტელექტუალური ღალატის“ პრობლემა თანამედროვე სარკეში“, გაზ. „ჩვენი მწერლობა“, № 36, 12-8 სექტემბერი, 2002გვ. 8.  
 მ. ჩხარტიშვილი, „ნაციონალიზმის იდეოლოგიის უნივერსალიები ილიას შემოქმედებაში და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში“,

- ილია ჭავჭავაძის საიუბილეო კრებული, ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2009.
- ქართ.ლიტ ისტ. ტ.1., რუსთაველის სახ. ქართ. ლიტ. ინ-ტი, თბ., 1960.
- გრ. კიკნაძე, „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1989.
- მ. ებანოიძე, „კლასიკურის კვლევა არაკლასიკურის ეპოქაში“, ქუთაისი, 2009.
- ი.ევგენიძე, „ქართული რომანტიზმის საკითხები“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1982.
- ჭ. ამირეჯიბი, „დათა თუთაშხია“, თბ., ჭაბუა, 2003.
- ი. ჭავჭავაძე, ლექსები პოემები, თბ. „ნაკადული“, 1988.
- დ. ყიფიანი, მემუარები, თ., „საბჭოთა საქართველო“, 1990.
- აკ. ბაქრაძე, „მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთან“, თბ. 1978.

**გოეთეს ურფენომენის  
(URPHÄNOMEN) იდეა და კანტის  
ტრანსცენდენტალური  
ფილოსოფია**

*I. გოეთეს შემეცნებითი დისკურსი*

ფილოსოფიის მეცნიერებათა  
დოქტორი, ივ. ჯავახიშვილის  
თბილისის სახელმწიფო უნი-  
ვერსიტეტის კუმანიტარული  
ფაკულტეტის ასისტენტ-პრო-  
ფესორი. შ. რუსთაველის ქარ-  
თული ლიტერატურის ინსტი-  
ტუტის კომპარატივისტიკისა  
და ლიტერატურის თეორიის  
განყოფილების მეცნიერი თა-  
ნამშრომელი. გოეთესა და ნო-  
ვალისის საერთაშორისო სა-  
ზოგადოებების წევრი.

**ძირითადი ნაშრომები:** ნოვა-  
ლისის სახისმეტყველების ძი-  
რითადი ასპექტები, 2001. ნო-  
ვალისის ენის ფილოსოფია,  
2003. ლიტერატურისა და  
ენის ფილოსოფიური ნარკვევებ-  
ი (ნოვალისი, გოეთე, ვ. ფ.  
ჰუმბოლდტი...), 2009. თარ-  
გმანები: ნოვალისი: „ლამის  
პიძნები“ (2007); ნოვალისი:  
„სუმბულისა და ვარდკოკორის  
ზღაპარი“ (2008).

**ინტერესთა სფერო:** გერმანუ-  
ლი რომანტიზმი, პერმენენტ-  
ია, ენის ფილოსოფია.

როგორც ცნობილია, გერმანელმა მწე-  
რალმა და მოაზროვნემ, იოჰან ვოლფგანგ  
გოეთემ (1749-1832) თავისი კონცეფცია ურ-  
ფენომენზე (“Urphänomen”), ანუ პირველ-  
მოვლენაზე (გრ. რობაქიდის მიხედვით “თა-  
ურმოვლენაზე”), ბუნებისმეტყველური კვლე-  
ვების, კერძოდ, ბოტანიკური კვლევების  
დროს განავითარა, როდესაც მან პირველ-  
მცენარის (“Urpflanze”) იდეა წამოაყენა. უნ-  
და ითქვას, რომ გოეთეს დაინტერესებას ბო-  
ტანიკით წმინდად ზოგადშემეცნებით-ონტო-  
ლოგიური კონტექსტი ედო საფუძვლად და  
მისი მიზანი სრულიადაც არ იყო საკუთრივ  
კონკრეტული ემპირიული მეცნიერების (ბო-  
ტანიკის) სფეროში კვლევების წარმოება და  
მცენარეთა მორფოლოგიის საკითხებში ახა-  
ლი აღმოჩენების კეთება. კონკრეტული ემპი-  
რიული მეცნიერების (ბოტანიკის) ფარგლებ-  
ში გოეთე შეეცადა რამდენადმე განესაზღვრა  
და შეემეცნებინა წმინდად ონტოლოგიური,  
ანთროპოლოგიური და ეგზისტენციალური  
პრობლემატიკა: მცენარეთა მორფოლოგიასა  
და მათ მეტამორფოზაზე დაკვირვების სა-  
ფუძველზე გოეთეს სურდა განესაზღვრა ყო-  
ფიერების არსის, ადამიანის არსებობისა და

ყოფიერებისა და ადამიანის ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა.

თავის პირად მდივან, იოჰან პეტერ ეკერმანთან (1792-1854) საუბრისას გოეთე სწორედ ამ გარემოებაზე ამახვილებდა ყურადღებას:

*საკუთრივ ბოტანიკაში ჩაღრმავება ჩემი მიზანი სულაც არ იყო, ეს სხვებისთვის დამითმია, რომლებიც ამ დარგში ჩემზე ბევრად უკეთ ერკვევიან. უბრალოდ, ჩემი მიზანი იყო ცალკეული გამოვლინებისათვის ერთი საყოველთაო ფუნდამენტური კანონი მიმეყენებინა [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Eckermann 1994: 246).*

ამგვარად, თავისი ბოტანიკური კვლევების დროს გოეთეს უმთავრესი შემეცნებისეული ამოცანა იყო “ცალკეულ გამოვლინებაში” (“die einzelnen Erscheinungen”), ანუ, ემპირიულ სინამდვილეში გამოვლენილ მცენარეულ სამყაროს მრავალფეროვან ფორმებში მიეგნო ზემოპირიული საყოველთაო კანონისათვის, ანუ ზემოპირიული პირველსაწყისისათვის, ე. ი. *პირველმცენარის* იდეისათვის, რომელიც ყოველი ცალკეული ემპირიული მცენარის სახეობას დაედებოდა საყოველთაო საფუძვლად, როგორც მეტაფიზიკური საწყისი.

შესაბამისად, ამგვარად განვითარებული შემეცნებითი დისკურსი თავისი არსიდან გამომდინარე მიმართულია არა მხოლოდ *ემპირიულ მცენარეთა სამყაროს* შემეცნებისა და *არაემპირიული პირველმცენარის* ჭვრეტისაკენ, არამედ იმპლიციტურად მიმართულია ბუნებაში არსებულ ყველა ორგანულ და არაორგანულ ფენომენტთა შემეცნებისაკენ, და მათ შორის, ადამიანის არსის შემეცნებისაკენ: ანუ, თუკი გოეთე საუბრობს *პირველმცენარეზე*, ამავდროულად, იმპლიციტურად საუბარია *პირველცხოველზე*, და, რა თქმა უნდა, *პირველადამიანზე*.

სწორედ ამ გარემოებაზე მიუთითებდა გოეთე იტალიიდან (სადაც იგი შეუდგა მცენარეთა კვლევას და სადაც შეიმუშავა მან *პირველმცენარის* კონცეპტი) ჰერდერისადმი გაგზავნილ წერილში (17. V. 1787):

*პირველმცენარე (Die Urpflanze) სამყაროს გასაოცარი ქმნილება და მისი გასაღებია. [...] ამ მოდელის მიხედვით შესაძლებელია მცენარეთა უსასრულო გამოგონება. ეს იმას ნიშნავს, რომ: ის მცენარეები, რომლებიც ახლა არც კი არსებობენ, შემდგომში შეძლებენ არსებობას. და ეს პოეტური და ფერწერული გამონაგონი კი არ არის, არამედ ჭეშმარიტი და უცილობელი რეალობა. ამავე კანონის მისადაგება ყველა სხვა დანარჩენ ცოცხალ არსზეა შესაძლებელი” [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000c: 323-324).*

ამგვარად, აქ გოეთე საუბრობს საკუთარი მეცნიერული კვლევების შემეცნებითი მეთოდის თავისებურებაზე, რაც ეფუძნება შემეცნებისა და კვლევის ობიექტის მთლიანობრივი და ტოტალური ჭვრეტის პრინციპს ანალოგიის საფუძველზე: ანუ, კონკრეტული ობიექტის შემეცნებისას (მაგ. იმავე მცენარეთა სამყაროს შემეცნებისას) გათვალისწინებული და წინასწარ დაშვებულია მისი შინაგანი, არსობრივი მიმართება ორგანული ბუნების სხვა ცალკეული ინდივიდებისადმი და სახეობებისადმი (მაგ. ცხოველთა სამყაროსადმი, ადამიანის ანთროპოლოგიური არსისადმი) და ერთმანეთისათვის დამახასიათებელი საყოველთაო, ანუ საერთო და მსგავსი არსობრივი მახასიათებლების მოცემულობა (ანალოგიის პრინციპი). აქედან გამომდინარე, თუკი კვლევისა და შემეცნების ობიექტია მცენარეთა სამყარო და *პირველმცენარე*, მაშინ ანალოგიის პრინციპის საფუძველზე, კვლევის შესაბამისად, შემეცნების პროცესი და მისი შედეგები იმთავითვე ითვალისწინებს და მოიაზრებს ბუნებასა და ყოფიერებაში მოცემულ სხვა ორგანულ ფენომენებთან შინაგან არსობრივ კავშირსა და მსგავსებას:

*ურფენომენები: იდეალური, რეალური, სიმბოლური, იდენტური.*

*ემპირეა:* მისი (ე. ი. ურფენომენის – კ. ბ.) *უსაზღვრო და უსასრულო გამრავლება და განვრცობა.*

*ურფენომენი:*

*იდეალური – რამდენადაც ის შემეცნების უკანასკნელი სფეროა,*

*რეალური – რამდენადაც ის ემპირიულად შემეცნება,*

*სიმბოლური – ვინაიდან ის ყველა შემთხვევას (ანუ, ემპირეაში გამოვლენილი ორგანული ბუნების ყველა ფორმას – კ. ბ.) მოიაზრებს და მოიცავს,*

*იდენტური – ვინაიდან მის წიაღში ყველა შემთხვევა ერთმანეთის მსგავსია*

(აქაც, “ყველა შემთხვევა”/“alle Fälle” ემპირეაში გამოვლენილი ორგანული ბუნების ყველა ფორმას გულისხმობს – კ. ბ.) [ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000d: 366).

აქედან გამომდინარე, *პირველმცენარის* კონცეპტი იმპლიციტურად გულისხმობს *პირველცხოველისა* და *პირველადამიანის* კონცეპტებსაც და პირიქით, რამდენადაც, ერთი მხრივ, თითოეული მათგანი საერთო ურფენომენისეული სინამდვილიდან წარმოდგება, და მეორე მხრივ, თითოეულ მათგანს ემპირეაში გამოვლენისა და განვითარების საერთო და მსგავსი (გოეთეს მიხედვით – “იდენტური”/“identisch”) მოდელი უდევს საფუძველად – *მეტამორფოზისა* და *ზეალსვლის* (იხ. ქვემოთ).

## II. კანტის ტრანსცენდენტალური სქემის უკუგდება

იმავე ეკერმანთან საუბარში ირკვევა, რომ გოეთე ბუნებისმეტყველური (ბოტანიკური) კვლევების კონტექსტში შემეცნებელი სუბიექტისა და შესამეცნებელი ობიექტის ურთიერთმიმართების ფუნდამენტურ პრობლემატიკასაც განიხილავდა, ანუ, საკუთრივ ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის (კანტი) საკითხებს. შესაბამისად, გოეთეს შემეცნების სფეროში იმპლიციტურად შემოდის სუბიექტის ეგზისტენციის პრობლემატიკაც. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ გოეთესთან *სუბიექტი*, უპირველეს ყოვლისა, არის ემპირიულ სინამდვილეში გამოვლენილი ბუნების ცალკეული ფენომენი, *სახეობა* (Gattung, Gestalt), ხოლო *ობიექტი* – არა მხოლოდ მოვლენათა სინამდვილე, საგანთსამყარო (Dingwelt), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, იდეათა სამყარო, პირველფენომენის სფერო:

*კანტის შრომებს გაცნობილი არც კი ვიყავი, როცა ჩემი “მცენარეთა მეტამორფოზა” დაეწერე (გოეთე აქ გულისხმობს თავის გამოკვლევას “მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა” (“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”) [1790], რომელიც გოეთემ იტალიაში ბოტანიკური კვლევების საფუძველზე დაიწერა – კ. ბ.). თუმცა ეს შრომა მის მოძღვრებასთან ახლოს დგას. სუბიექტისა და ობიექტის გამიჯვნა და თვალსაზრისი, რომ ყოველი ქმნილება (Geschöpf) თავისი თვითობის გამო არსებობს [...], სწორედ ეს ჰქონდა კანტს ჩემთან საერთო და ამ პუნქტში მასთან შეხვედრა ძლიერ მახარებდა. მოგვიანებით კი დაეწერე “მოძღვრება ცდაზე” (გოეთე აქ გულისხმობს თავის ნარკვევს “ცდა, როგორც სუბიექტისა და ობიექტის შუამავალი სფერო” (“Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt”) [1793] – კ. ბ.), რომელიც უნდა გავიაზროთ როგორც სუბიექტისა და ობიექტის კრიტიკა, ხოლო ცდა, როგორც ამ ორი მოცემულობის შუამავალი რგოლი [ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Ekermann 1994: 256-257).*

აქ, როგორც ვხედავთ, გოეთეს შემეცნების მეთოდი დიამეტრულად განსხვავებულია კანტისეულისაგან, ანუ, იგი *აპოსტერიორული* და არა – *აპრიორული*: თუკი კანტთან პირველადია – “წმინდა” გონების მიერ წარმართული “წმინდა” რეფლექსიის პროცესი, გოეთესთან პირველადია იმთავითვე ცდისეულ მონაცემებზე აგებული და დამყარებული რეფლექსიის პროცესი:

მხედველობიდან არ გამოძრჩენია, ბუნებას ანალიტიკური მეთოდით დაკვირვებოდი, მისი განვითარება ერთი ცხოველმყოფელი და იდუმალი ძიელიდან გამოძეყანა. შემდეგ ბუნებაზე დაკვირვებას სინთეზური მიდგომა ცვლიდა, როდესაც სრულიად განსხვავებულ და ერთმანეთისაგან სრულიად უცხო მოცემულობათა დაახლოება და დაკავშირება ხორციელდებოდა [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000e: 27).

ამგვარად, თუკი კანტი წინასწარ აფუძნებს ცდის, ცდისეულისაგან მიღმა არსებულ წმინდა იდეისეულ კატეგორიებს და ამ კატეგორიების დაფუძნებაში ცდისეულის (გრძნობადობის) როლს უკუაგდებს, გოეთეს ეს მეტაფიზიკური კატეგორიები, უპირველეს ყოვლისა, ცდიდან, ცდისეული მიდგომიდან, ემპირეაზე დაკვირვებიდან გამოჰყავს, გოეთე მუდმივად ცდილობს ცდისა და რეფლექსიის, ცდისეულისა და ჭვრეტისეულის, აპრიორულისა და აპოსტერიორულის მთლიანობრივ, სინთეზურ და ერთდროულ დაფუძნებას: “მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე, როცა ვქმნიდი და ვაკვირდებოდი, სინთეზურ და ანალიზურ მეთოდს მოვიმარჯვებდი ხოლმე და მათ არასოდეს ვმიჯნავდი ერთმანეთისაგან” (Goethe 2000e: 27).

შესაბამისად, გოეთესთან სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართება პირველმცენარის, და ზოგადად, ურფენომენის (პირველმოვლენის) იდეის კონტექსტში უკვე გულისხმობს ტრანსცენდირებისა და ემანაციის ერთობლივ პროცესს, (და არა წმინდა შემეცნების პროცესს), როდესაც ობიექტი, ანუ პირველურფენომენისეული სინამდვილე, სხვადასხვა ფორმებით ვლინდება ცალკეულ ემპირიულ ფორმებში (მცენარე, ადამიანი), ხოლო ცალკეული (სუბიექტი) საკუთარი ენტელექტის საფუძველზე a priori ისწრაფის (ტრანსცენდირებს) თავისი ჭეშმარიტი არსებობისაკენ – პირველსაწყისისაკენ, ანუ ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ.

ამგვარად, თავის ურფენომენის კონცეფციაზე დაყრდნობით, გოეთეს ტრანსცენდენტალური ფილოსოფიის სუბიექტ-ობიექტის “წმინდა” შემეცნებითი პროცესი, ე. წ. კანტისეული ტრანსცენდენტალური სქემა, გადააქვს ემპირიულ ფენომენტა და არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ ურფენომენტა ურთიერთმიმართების დიალექტიკურ პროცესზე, როდესაც არაემპირიულ მონაცემთა ჭეშმარიტება დგინდება ცდისეული შემეცნებისა და დაკვირვების საფუძველზე, და პირიქით, ცდისეული შემეცნების მეთოდი იმთავითვე მიმართულია მეტაფიზიკურის, ტრანსცენდენტურის წვდომისა, და არა ემპირიულ სინამდვილეში ფენომენტა ურთიერთმიმართებების დადგენის, ემპირიული სინამდვილისათვის დამატებითი მონაცემების დაგროვებისაკენ.



შემეცნების ცდისეულ პროცესს გოეთე უწოდებს ერთდროულ სვლას *წინ* (vorwärts) და *უკან* (rückwärts), როდესაც სვლა *წინ* ნიშნავს არაემპირიულის გამოვლინებას ემპირიულის სფეროში და შემდგომ ამ ემპირიულ ფენომენებზე დაკვირვებისა და მათი შემეცნების შედეგად კვლავ არაემპირიული სფეროს წვდომას, ანუ კვლავ მეტაფიზიკურის სფეროში დაბრუნებას, რაც უკვე არის სვლა *უკან*. სწორედ ეს მეთოდია ინტენციურებული გოეთეს ცნობილ საბუნებისმეტყველო გამოკვლევაში “მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა” (“Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären”) (Goethe 2000e: 64-101), რომელიც საბოლოო ჯამში ეტაბლირდება როგორც ნატურფილოსოფიური ნარკვევი, და არა როგორც წმინდად საბუნებისმეტყველო გამოკვლევა. ამგვარად, გოეთე ახალ პერსპექტივას ხსნის სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების ონტოლოგიური გააზრებისათვის, და მას ეს ურთიერთმიმართება “წმინდა”, ე. ი. ცდისეულისაგან მიღმა არსებული შემეცნების თეორიის სფეროდან გადააქვს ცდისეული შემეცნების სფეროში.

მართალია, გოეთე და კანტი ერთი და იმავე ტერმინებით ოპერირებენ (სუბიექტი, ობიექტი), მაგრამ თითოეულ ავტორთან ამ ტერმინთა შინაარსი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან: კანტის *სუბიექტი* ეს არის შემეცნების ფორმების (გრძნობადი აღქმა, წარმოსახვა, წარმოდგენა, ჭვრეტა, განსჯის უნარი) საფუძველზე მოქმედი შემეცნებელი სუბიექტი, რომლის შემეცნების ობიექტი იმთავითვე საგანთსამყარო, ემპირიული სინამდვილეა, რამდენადაც კანტისეული წინასწარდაშვების თანახმად, სუბიექტის გონება და მისი შემეცნებითი ქმედება a priori არასრულყოფილი მოცემულობაა. სუბიექტისეული გონების შემეცნების არეალში მხოლოდ და მხოლოდ გარესამყარო, მოვლენათა სინამდვილე შემოდის, მის გონებას/ცნობიერებას მხოლოდ ამ მოცემულობის ჭვრეტა და შემეცნება შეუძლია, ხოლო ემპირიული სინამდვილისაგან მიღმა არსებული *საგანი თავისთავად* (Ding an sich), ანუ, არაემპირიული მოცემულობა სუბიექტისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელი და მიუწვდომელია. ის, როგორც სუბიექტის (შემეცნებელი “მე”-ს), ისე ობიექტის (ემპირიული, ხილული სინამდვილე) მიღმა ეგზისტირებს. ამგვარად, შემეცნებელი სუბიექტის არსებობის საფუძველია საკუთარი შემეცნების ფორმების საფუძველზე ემპირიული სინამდვილის, ანუ საგანთსამყაროს შემეცნება და მისი საკუთარი ცნობიერების საკუთრებად ქცევა.

ხოლო გოეთეს *სუბიექტი* ეს არის ემპირიულ სინამდვილეში ორგანული ბუნების ამა თუ იმ ფორმის ინდივიდუალური, ცალკე არსებული გამოვლინება, *სახეობა* (Gattung, Gestalt) – მაგ., ცალკეული მცენარე, ცხოველი, ან ადამიანი. შესაბამისად, გოეთეს *სუბიექტი* საკუ-

თარი ენტელექტის, ე. ი. ონტოლოგიურად უკვე წინასწარ განსაზღვრული შინაგანი არსისა და ძალმოსილების საფუძველზე მიმართულია არა ემპირიულ სინამდვილეზე, როგორც კანტისეული შემეცნებელი სუბიექტი, რომლისთვისაც *საგანი თავისთავად*, ანუ არაემპირიული სინამდვილე მისი *გონების* (*Vernunft*) შემეცნების მიღმა რჩება, არამედ გოეთეს სუბიექტის აპრიორული არსია *გარდასახვა* (*Metamorphose*) და *ზეღსვლა* (*Steigerung*), ანუ, სწრაფვა ისეთი ობიექტისაკენ, რომელიც საგანთსამყარო, ემპირიული სინამდვილე კი აღარაა, არამედ არაემპირიულის სფეროა, ტრანსცენდენტური მოცემულობაა (შდრ. გოეთეს ლექსი “ნეტარი სწრაფვა” (“*Selige Sehensucht*”), ასევე მისივე ლირიკული ციკლი “ორფიკული პირველსიტყვები” (“*Urworte. Orphisch*”). აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტებთან დაკავშირებით შემდგომ ქვემოთ მექნება დეტალური მსჯელობა). გოეთესეული სუბიექტის არსებობის აპრიორული არსია სწრაფვა ობიექტისაკენ, ანუ ემპირიული სინამდვილის მიღმა მოცემული არაემპირიული სფეროსაკენ. ამგვარად, თუკი კანტის *ობიექტი* მოვლენათა, *ფენომენთა* სინამდვილეა, მაშინ გოეთეს ობიექტი არაემპირიულის სფეროა, ანუ *ურფენომენისეული*, პირველმოვლენისეული სინამდვილეა.

ხოლო ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, თუკი კანტისეული სუბიექტის შემეცნების თავისებურება მის არსებობას იმთავითვე მხოლოდ ემპირიის ფარგლებში განსაზღვრავს (იხ. ზემოთ), მაშინ გოეთეს სუბიექტი იმთავითვე ტრანსცენდირებს, ანუ ისწრაფის გადალახოს ემპირიის საზღვრები. შესაბამისად, კანტთან ვლინდება ონტოლოგიური დუალიზმი, რამდენადაც წარმოიქმნება ორი ურთიერთგამიჯნული და შეუთავსებელი ყოფიერება: ერთი მხრივ, შემეცნებელი სუბიექტი, მისი შემეცნების ფორმები (მისი ცნობიერება) და მოვლენათა სინამდვილე; ხოლო, მეორე მხრივ, *საგანი თავისთავად*, ანუ, ემპირიული სინამდვილის მიღმა არსებული მოცემულობა, რომელსაც სუბიექტის გონება თავისი შეზღუდული ონტოლოგიური არსიდან გამომდინარე იმთავითვე ვერ და ვერასოდეს შეიმეცნებს, გონებისათვის იგი *a priori* მიუწვდომელია.

გოეთეს *სუბიექტი* კი არა ემპირიული *ობიექტის* შემეცნებელი სუბიექტია, არამედ *a priori* წინმსწრაფი, *ტრანსცენდირებადი* სუბიექტია, რომლის ეგზისტენციის არსია იმთავითვე ისწრაფოდეს საკუთარი ზეემპირიული საწყისებისა და ეგზისტენციისაკენ. ამ შემთხვევაში კი ონტოლოგიური დუალიზმი მოხსნილია, რის შედეგადაც მყარდება ონტოლოგიური სინთეზი, რამდენადაც გოეთესეული *სუბიექტი* და (არაემპირიული) *ობიექტი*, ანუ *ურფენომენი* ურთიერთისაგან კი აღარაა გამიჯნული, არამედ მათი ურთიერთმიმართება ურთიერთგამომდინარეობის

პრინციპს ეფუძნება, რის შედეგადაც *ემპირიული* (მცენარე, ან ადამიანი) და *არაემპირიული* (პირველმცენარე, პირველადამიანი) მოცემულობები ურთიერთს შეენივეთება და ურთიერთისაკენ ისწრაფის, თითოეულის არსებობა ერთმანეთზეა დამოკიდებული. ამგვარად, გოეთეს *ურფენომენის* კონცეფციაში განვითარებულია ონტოლოგიური სინთეზურობის პრინციპი და ონტოლოგიური დუალიზმის დაძლევის ცდა.

სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების სწორედ მსგავს დიალექტიკას ავითარებს გოეთე თავის ცნობილ ლექსში “ნეტარი სწრაფვა” (“*Selige Sehnsucht*”), ლირიკული ციკლიდან “დასავლურ-აღმოსავლური დივანი” (1814-1819):

*ბრძენკაცის გარდა, ნურავის ეტყვი,  
რადგან ბრბო წამსვე ავივდებს მასხრად,  
დაღუპვას ცეცხლის ალში რომ ელტვის,  
სიცოცხლეს ხოტბა მინდა შევასხა.*

*ტრფობის ღამეთა გრილ ნიაგარში,  
რომელმაც გშობა, სად შენ აბადებდი,  
თავბრუს დაგახვევს უცხო მარმაშში  
სანთელი მშვიდი ამონათებით.*

*ჩამოვეცლება გარემომცველი  
ბნელი, უკუნი და ჩრდილ-ბინდება,  
ახლადჩენილი სურვილი მწველი  
სიმაღლეებში დაიწინდება.*

*არცრა სიშორე გიღირს არაფრად  
და მონუსხული ეშვები ფრენით,  
შუქს დაეწაფე, პეპელა, ხარბად,  
ფერფლადქცეული ხარ გენით.*

*ერთი იცოდე, თუ არ გაქვს ნიჭი,  
სიკვდილისა და აღდგომის ნება,  
სოფლის სტუმარი წვედიადში იჭრი  
გზას უღიმღამო და მოჩვენება.*

[გერმანულიდან თარგმნა ამირან (პაკო) სვიმონიშვილმა]  
(Goethe 2000b: 18-19; სვიმონიშვილი 2000: 68).

აქ დავაკვირდეთ სემიოტიკურად ნიშანდობლივ ლექსიკურ ერთეულებს – “სწრაფვა” (“*Sehnsucht*”), “ელტვის” (“*sich sehnt*”), “უც-

ხო მარმაში” (“fremde Fühlung”), “ახლადჩენილი სურვილი” (“neu Verlangen”): ამ სიტყვებით ლექსში გაცხადებული “უცნაურ გრძნობით” ატანილ ფარვანას სინათლისაკენ ლტოლვა და მისი წყურვილი სიმბოლურად სწორედ ბუნების ცალკეულ ფენომენტა ენტელექტისათვის იმთავითვე დამახასიათებელ ტრანსცენდირებად ბუნებაზე მიანიშნებს, იქნება ეს მცენარის, ცხოველის, თუ ადამიანის ენტელექტია. ანუ, ამ შემთხვევაში სუბიექტი, ანუ ცალკეული ინდივიდი, რომლის სიმბოლური ხატი ლექსში ფარვანაა, იმთავითვე ისწრაფის ემპირიული საზღვრების გადალახვისაკენ, რათა “შეერთოს” მთელს, ანუ ზემპირიულს, მეტაემპირიულს, ურფენომენისეულს და ასე მოიპოვოს ჭეშმარიტი ეგზისტენცია, ანუ მოიპოვოს არსებობის ახალი ფორმა, იქმნას უფრო მაღალ სახეობად (“auf zu höheren Begattung”). ამ შემთხვევაში სიკვდილი, რომელიც გოეთეს მიხედვით *ცეცხლში სიკვდილია* (“Flammentod”), რითაც სიკვდილის ონტოლოგიური არსი მოაზრებულია, როგორც თავისებური განათვლა-განწმენდა (ცეცხლი, როგორც სუბსტანციის, არსის მისტერიული განწმენდის სიმბოლო, შდრ. Metzler... 2008: 102), სიმბოლურად განასახიერებს ბუნების ცალკეული ფენომენის არა ფინალობას, ანუ საბოლოო აღსასრულს, არამედ მიანიშნებს მის მიერ ახალი მაღალი ეგზისტენციის მოპოვებას (“სიმაღლეებში დაიწინდები”/ “auf zu höheren Begattung”), რასაც შემდგომ გოეთე ლექსში აცხადებს ფორმულით “მოკვდი და იქმენ” (“Stirb und werde”) (მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ გოეთე არც აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტში, და არც თავის *ურფენომენის* კონცეფციაში, აღარ ავითარებს, თუ როგორია სუბიექტის შემდგომი ეგზისტენცია ურფენომენისეულ განზომილებაში – პიროვანი თუ უპიროვნო: ანუ, *პირველფენომენტთან აპრიორულ შერთვაში* (“ფერფლადქცევა”/“verbrannt”) სუბიექტი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით კარგავს, თუ ინარჩუნებს თავის პიროვნულობას, სუბიექტურობას? ეს პრობლემა გოეთესთან ღიად რჩება, იხ. ქვემოთ).

*პირველმცენარისა*, და ზოგადად, *ურფენომენის* იდეის საფუძველზე კანტის შემეცნების *ტრანსცენდენტალური სქემის* უკუგდების თვალსაზრისით ასევე არსებითია გოეთეს შემდეგი ლირიკული ტექსტები, ნატურფილოსოფიური ლექსები “მცენარეთა მეტამორფოზა” (1798) და “ცხოველთა მეტამორფოზა” (1799), სადაც, ისევე როგორც გოეთეს ბოტანიკურ გამოკვლევაში “მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცდა”, კვლავ განვითარებულია იდეა ფენომენის ენტელექტის ერთდროულად ორი მიმართულებით – *წინ* (vorwärts) და *უკან* (rückwärts) – განვითარების შესახებ. 1 ამ კონტექსტში გოეთე ასევე ავითარებს სუბიექტ-ობიექტის დიალექტიკური ურთიერთმიმართების საკუთარ, კანტი-

საგან განსხვავებულ გაგებასაც (იხ. ზემოთ). ფაქტობრივად, ამ ლექსებში განმეორებული და კიდევ ერთხელ დაზუსტებულია ის დებულებები, რომლებიც გოეთემ გადმოსცა თავის გამოკვლევაში “მცენარეთა მეტამორფოზის ახსნის ცლა”:

*ყოველი გეშტალტი (ანუ, მცენარის სახეობა – კ. ბ.) მსგავსია, და არცერთი ჰგავს ერთიმეორეს. ასე მიაჩნებოდა ქორო (აქ: ბაღის ყვავილები – კ. ბ.) იდუმალ კანონზე, წმინდა გამოცანაზე.*

*თესლში თვლემს ძალა; საწყისი პირველსაზე (ე. ი. პირველ-მცენარე, ურფენომენი – კ. ბ.) თავის თავში გაფურსული, გარსში გარინდული, ფოთოლი, ფესვი, ჩანასახი – ნახევარფორმით და უფერული.*

*და როს ახალი ფორმა მყის ხელს შეაგლებს ძველს (მინიმუმ მცენარის მეტამორფოზისას ერთი სტადიიდან მეორეზე გადასვლაზე – კ. ბ.), მაშინ უწყვეტი ჯაჭვი გარემოიცავს ყოველ დროებას, და მთელი კვლავ ცოცხლობს, ვით ცალკეული.*

*ყოველი მცენარე მუდამ გიცხადებს მარად კანონებს. [ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000a: 199-201). 2*

ამგვარად, გოეთეს ონტოლოგიური ხედვა ეფუძნება შემეცნების ორმხრივ, ორმაგ პროცესს – მთელიდან (das Ganze), (ე. ი. პირველ-მცენარიდან) ნაწილისაკენ (das Einzelne) (ე. ი. ცალკეული მცენარისაკენ), რაც არის სვლა წინ (vorwärts), და ნაწილიდან (ცალკეულიდან) მთელისაკენ, რაც არის სვლა უკან (rückwärts). ხოლო *ფენომენისა* (ცალკეული მცენარისა) და *ურფენომენის* (პირველმცენარის) ეს დიალექტიკა გოეთესათვის აპრიორულია. შესაბამისად, კანტის ტრანსცენდენტალური სქემისაგან განსხვავებით, სადაც იმთავითვე გამოიწვეულია ერთმანეთისაგან *სუბიექტი* და *ობიექტი*, (ამ შემთხვევაში, *ობიექტი*, როგორც არაემპირიულის სფერო, ტრანსცენდენტურობა – *საგანი თავისთვად*), გოეთესეული *სუბიექტი*, რომლის ენტელექტია, შინაგანი არსი (“შინასახე”) ურფენომენის მიერაა დეტერმინებული, იმთავითვე ისწრაფის ემპირიულის საზღვრების გადალახვისა და ობიექტისაკენ, ანუ *საგნისაკენ თავისთვად*, ე. ი. ურფენომენისეული ყოფიერებისაკენ. ამგვარად, თუკი კანტთან a priori მოცემულია შემეცნებისეული თუ ონტოლოგიური დუალიზმი, რამდენადაც კანტისეული *სუბიექტის* შეზღუ-

დული გონებისათვის იმთავითვე შეუმეცნებელია *საგანი თავისთავად*, მაშინ გოეთე ურფენომენის იდეის შემოტანით აფუძნებს *სუბიექტისა და ობიექტის* სინთეზსა და მათ აპრიორულ ურთიერთგამომდინარეობას, რამდენადაც გოეთესეული *სუბიექტი* საკუთარი ტრანსცენდირებადი ენტელექტის საფუძველზე აპრიორულად ისწრაფის მეტაფიზიკურისა და არაემპირიულის სფეროსაკენ. აქედან გამომდინარე, კანტსა და გოეთესთან *სუბიექტისა და ობიექტის* ურთიერთმომართების გაგების ეს პრინციპული სხვაობა გამომდინარეობს თავად ამოსავალ პუნქტში: კანტთან სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმომართების გაგებისა და დაფუძნების კონტექსტი ეპისტემოლოგიურია, ხოლო გოეთესთან – ფენომენოლოგიური.

ამგვარად, გოეთეს მიერ ბუნებისმეტყველური კვლევების დროს განვითარებული *პირველმცენარის* (შესაბამისად, *ურფენომენის*, *პირველმოვლენის*) იდეა საბოლოო ჯამში ფუძნდება, როგორც ზოგადონტოლოგიური მსოფლხედვა, სადაც შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი პუნქტები:

1. ონტოლოგიური თვალსაზრისით გოეთეს მიერ ყოფიერება მოიაზრება როგორც *მთელისა* (das Ganze) და *ცალკეულის* (das Einzelne) დიალექტიკური მთლიანობა, რასაც საფუძვლად უდევს მათი აპრიორული ურთიერთმომართება: *მთელი*, ანუ ობიექტი აქ წარმოადგენს ემპირიულის გამოვლინების მეტაფიზიკურ, არაემპირიულ საფუძველს, ანუ *ურფენომენს* (პირველმოვლენას); ხოლო *ცალკეული*, ანუ სუბიექტი ემპირიულ სინამდვილეში ორგანული ბუნების ამა თუ იმ ემპირიული ფორმის გამოვლინებაა: მაგ., თუკი საუბარია ამა თუ იმ ემპირიული მცენარის *სახეობაზე* (Gestalt), მაშინ მას აქვს თავისი არაემპირიული და მეტაფიზიკური საფუძველი *პირველმცენარის* სახით, ანუ, გოეთეს ტერმინით – *ტიპი* (Typ). ამგვარად, *მთელი* ვლინდება ობიექტურ სინამდვილეში სხვა და სხვა *ცალკეულების* (Gestalt-ების) მრავალფეროვნებაში, ხოლო ეს *ცალკეულები* თავის მხრივ კვლავ უბრუნდებიან თავის *წინასახეს* (Urbild), ანუ საკუთარ მეტაფიზიკურ პირველსაწყისებს, ანუ ურფენომენისეულ ყოფიერებას. *მთელისა და ნაწილის*, ანუ სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმომართების გოეთესეულ *სინთეზურ სქემაში*, რომელიც იმთავითვე უპირისპირდება კანტის სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმომართების დუალისტურ *ტრანსცენდენტალურ სქემას*, სუბიექტი ერთდროულად ვითარდება ორი მიმართულებით –

- წინ* და *უკან*: ანუ, სვლა *წინ*, როგორც სუბიექტის ინდივიდუალურობის, მისი სუბიექტურობის განვითარება ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში, ხოლო სვლა *უკან* – საკუთარი ენტელექტიდან გამომდინარე პირველსაწყისებისაკენ აპრიორული სწრაფვა;
2. *მთელისა* და *ნაწილის* (ცალკეულის) ურთიერთმიმართების ეს დიალექტიკური პრინციპი საფუძველად უდევს თავად *ცალკეულის* ემპირიულ სინამდვილეში განვითარებასაც: კერძოდ, ცალკეული მცენარის განვითარების (მეტამორფოზის) ესა თუ ის სტადია, მაგ., მცენარის ფოთლობის ან ყვავილობის სტადია, ან მცენარის ცალკეული “კიდური” (Glied), მაგ., ფოთოლი, ან ყვავილი ამავედროულად პოტენციურად შეიცავს მცენარის განვითარების მთლიან სურათს, ანუ, მცენარის მეტამორფოზის სრულ ციკლს, როდესაც ერთი ცალკეული კიდურიდან ან სტადიიდან შესაძლებელი ხდება მთლიანი მცენარის წარმოშობა. აქ მცენარის ცალკეული კიდური პოტენციურად შეიცავს მთლიანი მცენარის წარმოქმნის უნარს, ანუ მცენარის მეტამორფოზის თითოეული სტადია შეიცავს მთლიანი მცენარის აღმოცენების უნარს (იხ. შენ. 1);
3. აქედან გამომდინარე, ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, შესაძლებელია საუბარი პირველ ადამიანზე, როგორც ცალკეული ემპირიული ადამიანის, ან ისტორიული კაცობრიობის (ან ერების), არაემპირიულ, მეტაფიზიკურ პირველსაწყისზე (მაგ. ბიბლიური ადამი), რომელიც ვლინდება ისტორიულ დროსა და სივრცეში ცალკეული ადამიანის, ან ერების ემპირიულ-ისტორიულ ფორმებსა და ენობრივ და კულტურულ მრავალფეროვნებაში. შესაბამისად, დგება ემპირიული ანთროპოსის (ანუ, ცალკეულის, სუბიექტის) ეგზისტენციის პრობლემა: ანუ, საბოლოო ჯამში, როგორია ემპირიული ადამიანის შემდგომი არსებობის ფორმა. გოეთეს *ურფენომენის* იდეიდან გამომდინარე, ცალკეული ადამიანი – მასში მოცემული ტრანსცენდირებადი ენტელექტის საფუძველზე (ეს ანთროპოლოგიური მახასიათებელი კი მასში აპრიორულია) – გადალახავს ემპირიულის საზღვრებს და კვლავ საკუთარ პირველსაწყისებს, ანუ პირველადამიანის, *ურფენომენის* სფეროს უბრუნდება.

### III. მისტიკურ-ლირიკული ციკლი “ორფიკული პირველსიტყვები”<sup>\*</sup>

სწორედ ეს იდეა, ანუ ადამიანის (სუბიექტის) მიერ ემპირიული საზღვრების აპრიორული გადალახვისა და შესაბამისად, მის ანთროპოლოგიურ არსში ტრანსცენდირებადი ბუნების აპრიორულობის იდეაა გაცხადებული გოეთეს მიერ მისტიკურ-ლირიკულ ციკლში “ორფიკული პირველსიტყვები” (“Urworte. Orphisch”) (1817). აქ გოეთე ონტოლოგიური პერსპექტივიდან კვლავ სუბიექტ-ობიექტის დიქტომიას ჭრეტს, ანუ, ცალკეული ემპირიული ანთროპოსისა (სუბიექტი) და არაემპირიული პირველანთროპოსის (ობიექტი) დიალექტიკური ურთიერთმიმართების საკითხს. ორფიკულ ციკლში გოეთე *ურფენომენის* იდეას მცენარეული სამყაროს სიბრტყიდან უკვე ადამიანის ანთროპოლოგიური არსის სიბრტყეზე განავრცობს, სადაც იმპლიციტურად შემოდის ონტოლოგიური და ეგზისტენციალური პრობლემატიკაც.

ციკლში, ისევე როგორც საბუნებისმეტყველო-ბოტანიკურ გამოკვლევებსა და ნატურფილოსოფიურ ლირიკაში, კვლავ განვითარებულია *მეტამორფოზისა* და *ზეალსკლის* კონცეპტები, ოღონდ უკვე ადამიანის ანთროპოლოგიურ არსსა და მის ეგზისტენციასთან მიმართებაში, რასაც საფუძვლად კვლავ *ურფენომენის* კონცეფცია უდევს. აქაც *მეტამორფოზისა* და ციკლურობის საფუძველია *მთელისა* (ობიექტისა), ე. ი. ურფენომენისეულისა (ამ შემთხვევაში, პირველადამიანის) და *ცალკეულის* (სუბიექტის), ე. ი. ემპირიული ადამიანის დიალექტიკური მთლიანობა, მათი არსობის ურთიერთგამომდინარეობა, და არა შეუთავსებლობა, გათიშულობა, და შესაბამისად, ონტოლოგიური დუალიზმი, როგორც ეს კანტთანაა (ერთი მხრივ, შემმეცნებელი სუბიექტის გონება, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ გონებისათვის მიუწვდომელი ტრანსცენდენტურობა – *საგანი თავის თავად*, Ding an sich).

ციკლის მიხედვით, ემპირიულ სინმადვილეში ცალკეულის, ე. ი. ემპირიული ადამიანის არსებობის წინაპირობაა მისი გონება, განსჯისა და შემეცნების უნარი და ამის საფუძველზე განვითარებული მისი სუბიექტურობა და ინდივიდუალიზმი, როგორც მისი თვითდადგინებისა და თვითობის წინაპირობა, რასაც გოეთე ციკლში *დემონიურს* უწოდებს (ციკლის პირველ რვატაპეულს სწორედ “დემონი”/“ΔΑΙΜΩΝ. Dämon”

<sup>\*</sup> გოეთეს ორფიკულ ციკლთან დაკავშირებით ასევე იხ. ნ. ბაქანიძის სტატია “პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები” (ბაქანიძე 2004: 90-105).



ეწოდება; უნდა ითქვას, რომ ამ პუნქტში, და ცხადია, მხოლოდ ამ პუნქტში, გოეთე კანტს „მიყვება“):

*მეის აღმოცენდი და აღიზარდე  
იმ კანონითვე, რომელმაც გშობა.  
და უნდა იქმნე, თავს ვერ წაუხვალ*  
[ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის –  
კ. ბ.]  
(Goethe 2000a: 359).

ამგვარად, სუბიექტის ემპირიულ სინამდვილეში, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ-ყოფით გარემოში, კონკრეტულ დროსა და სივრცეში აღმოჩენა ანუ, სუბიექტის ემპირიული ეგზისტენციის იმთავითვე წინასწარგანსაზღვრულობა მის წინაშე მოცემული ონტოლოგიური აუცილებლობაა (“იმ კანონითვე”/“Nach dem Gesetz”). საგანთა ეს წყობა ონტოლოგიურად სუბიექტზე არაა დამოკიდებული და ამ წესრიგზე სუბიექტი ვერასოდეს მოიპოვებს გავლენას: ანუ, საგანთა ამ წინასწარგანსაზღვრულ წესრიგს სუბიექტი ვერასოდეს შეცვლის. შესაბამისად, ეს აუცილებლობა თავისი არსით შემთხვევითია, შემთხვევითობის პრინციპს ემყარება. მაგრამ სუბიექტი შემდგომ სწორედ ამ შემთხვევითობის წიაღში, მის “შიგნით” ავლენს/უნდა გამოავლინოს, განსაზღვრავს/უნდა განსაზღვროს და შეიმეცნებს/უნდა შეიმეცნოს საკუთარ/ი თავ(ი)ს (“და უნდა იქმნე”/“So musst du sein”) და ამგვარად ავითარებს საკუთარ ინდივიდუალობას, სუბიექტურობას (“ჩამოქნილ ფორმის, ცხოველმყოფელი განვითარება”/“Geprägte Form, die lebend sich entwickelt”). (შესაბამისად, შემთხვევითი არაა, რომ ციკლის მეორე რვატაეპედის სათაურია “შემთხვევითობა”/“TYXH . Das Zufällige”).

მართალია ობიექტური სინამდვილე, დრო და სივრცე სუბიექტის წინაშე “აღმართულია”, როგორც აუცილებლობა (ციკლის მეოთხე რვატაეპედი – “აუცილებლობა”/“ΑΝΑΓΚΗ . Nötigung”, აქ კანტი „იკითხება“), მაგრამ ის იმთავითვე დაძლეულ უნდა იქნას სიყვარულის ძალით, რაც სუბიექტის უკვე მეტამორფოზის აპრიორულ პროცესში ჩართვასა და მის ახალ საფეხურზე *ზეაღსვლას* ნიშნავს (Steigerung), რაც მას ანიჭებს ტრანსცენდირების, ანუ ემპირიის დაძლევის სპირიტუალურ უნარს, რის შედეგადაც სუბიექტი ემპირიული სინამდვილის დაძლევის გზით ადის საკუთარი მეტამორფოზის, ანუ ენტელექციის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე და დაემკვიდრება ტრანსცენდენტურ სინამდვილეში, რითაც იგი კვლავ უბრუნდება პირველსაწყისს, *ურფე-*

ნომენისეულ ჭეშმარიტ ყოფიერებას (ციკლის მეხუთე რვატაეპედი “იმედი”/“EAPIΣ . Hoffnung”):

არსება ერთი ლაღობს და იშვებს,  
და აგვამაღლებს საკუთარ ფრთებით  
ნისლებსა და ღრუბელთა ზედა;

.....  
ერთი ფრთავაშლა – ეონთა ზედა  
[ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის –  
კ. ბ.]  
(Goethe 2000a: 360).

ამგვარად, ციკლის მიხედვით, ადამიანის ენტელექციის მეტამორფოზა, რაც გულისხმობს საკუთარი შინაგანი არსის განვითარებას ზეადსვლის პრინციპის საფუძველზე, მიმდინარეობს ემპირიული რეალობის ფარგლებში, სადაც სუბიექტი გადის მეტამორფოზის შემდეგ ფაზებს:

- I. *შემთხვევითობა* – ემპირიულ სინამდვილეში აპრიორული გამოვლენა ცალკეული სახეობის, (Gattung, Gestalt) ფორმით;
- II. *დემონიურობა* – ემპირიულის ფარგლებში საკუთარი სუბიექტურობის განვითარება;
- III. *აუცილებლობა* – არსებული საყოველთაო ონტოლოგიური კანონებისადმი მორჩილება, ანუ მოვალეობაზე დაფუძნებული ეთიკა, რაც გულისხმობს მხოლოდ არსებული ემპირიული სინამდვილის ფარგლებში საკუთარი ინდივიდუალურობის განვითარებას (კანტიანური ნაკადი);
- IV. *იმედი* – როგორც აუცილებლობის, ანუ ემპირიულის საზღვრების გადალახვა; შესაბამისად, კანტიანური დუალიზმის დაძლევა და ურფენომენისეული ყოფიერების დამკვიდრება.

მაგრამ კოეთესთან მაინც გაურკვეველი რჩება მნიშვნელოვანი ეგზისტენციალური დეტალი: ბოლომდე გაურკვევლია, პირველფენომენტან აპრიორული “შერთვის” (“ერთი ფრთავაშლა – ეონთა ზედა” / “Ein Flügelschlag - und hinter uns Äonen”) შემდგომ ემპირიული სუბიექტი კარგავს საკუთარ სუბიექტურობას, პიროვნულობას, თუ არა? შესაბამისად, საკითხი დგას ასეც: სუბიექტის სუბიექტურობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის ღირებულებაა და ის მხოლოდ ემპირიული

სინამდვილის პირობებში ვითარდება, თუ სუბიექტის სუბიექტურობა ურფენომენისეულ ყოფაშიც აგრძელებს პიროვან სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას და მისი კატეგორიაცაა?

გოეთე ამ ეგზისტენციალურ პრობლემას ღიად ტოვებს, რაც მინიშნებულია კიდეც ციკლის მეხუთე რვატაეპედში, სადაც ჩანს, რომ სუბიექტი ურფენომენისულ სივრცეს საკუთარი პიროვნული ძალმოსილებისა და ნებელობის საფუძველზე (ფიხტეანური და რომანტიკოსებისეული გაგებით), საკუთარი სუბიექტურობის საფუძველზე კი არ იმკვიდრებს, არამედ გოეთეს მიხედვით, ურფენომენისეული ეგზისტენციის დამკვიდრებაც ექვემდებარება მეტამორფოზისა და ზეალსვლის ობიექტურ ონტო-ეგზისტენციალურ საყოველთაო კანონზომიერებებს, და აქედან გამომდინარე, ტრანსცენდირების აპრიორულობა სუბიექტის სუბიექტური ნებელობიდან კი არ იღებს სათავეს, არამედ მის მიღმაა და ისიც წინასწარაა დეტერმინებული – *“არსება ერთი ლაღობს და იშვებს // და აგვამაღლებს საკუთარ ფრთებით ნისლებსა და ღრუბელთა ზედა”* (ხაზი ჩემია – კ. ბ.). შესაბამისად, გოეთესთან სუბიექტის სუბიექტურობის ურფენომენისეულ სინამდვილეში ტრანსცენდირების შემდგომი არსებობა-არარსებობის საკითხი ღიად რჩება: მართალია, გოეთესთვის ცხადია, რომ ცალკეული სუბიექტი საკუთარი ენტელექტიდან გამომდინარე a priori ტრანსცენდირებს, ანუ ისწრაფის ემპირიულის საზღვრების გადალახვისა და *ურფენომონის* წიაღში დამკვიდრებისაკენ, რაც გოეთეს მიხედვით აპრიორული ბუნებისაა, მაგრამ გოეთე არაფერს გვიბარებს სუბიექტის არაემპირული ეგზისტენციის ფორმაზე – ანუ ბუნდოვანია, პიროვნულია ეს ეგზისტენცია, თუ უპიროვნო.

ის, რომ გოეთე აღნიშნულ პრობლემას ღიად ტოვებს, სრულიად ბუნებრივია, რამდენადაც მისი ანთროპოლოგიური და ონტოლოგიური მსოფლხედვა ეფუძნება ჯერ კიდევ *ვაიმარული კლასიკის* პერიოდში (დაახლ. 1785-1805) მის მიერვე შემუშავებულ *ზომიერებისა* (der Mass) და *თვითშეზღუდვის, თვითუარყოფის* (das Entsagen) კონცეპტს, რაც ონტოლოგიური თვალსაზრისით, სუბიექტის სუბიექტურობის განვითარებას გარკვეულ საზღვრებს უწესებს, და სუბიექტურობის კატეგორიას ემპირიული სინამდვილის ღირებულებად აცხადებს. ამიტომაც შემთხვევითი არაა, რომ იმ ლირიკულ ტექსტებში, სადაც *პირველფენომენის* იდეა ინტენციურებული, გოეთე ყველგან იცავს ზომიერებას და სუბიექტის სუბიექტურობის მოქმედებას ყველგან და ყოველთვის ზღვარს უწესებს, რათა არ დაირღვეს სამი პოსტულატის ერთიანობის პრინციპი – *მშვენიერების, ჭეშმარიტებისა და სიკეთის* მთლიანობა (das Schöne – das Wahre – das Gute); ვინაიდან გოეთეს ანთროპოლოგიური

კონცეფციის თანახმად (იხ. მისი ლირიკული ტექსტები – ოდა “კაცობრიობის საზღვრები”/“Die Grenzen der Menschheit”; ასევე, ჰიმნი – “ღვთაებრივი”/“Das Göttliche”), და ეს, ფაქტობრივად, გოეთეს მრწამსია, სუბიექტში სუბიექტურობის ზედმეტად განვითარება აღვივებს ტიტანიზმს და მისი დიონისური არსიდან გამომდინარე, აღვივებს არაცნობიერი ლტოლვების ნაკადს, რაც სუბიექტს უკვე გადააქცევს ისეთ მადეკონსტრუირებელ არსად, რომელიც უპირისპირდება და ანგრევს ყოფიერებისეულ ჰარმონიას. ამიტომაც, გოეთესთვის საბოლოო ჯამში სუბიექტის სუბიექტურობა მხოლოდ ემპირიული სინამდვილის კატეგორიაა, რომელიც ემპირიულის გადალახვისა და *ურფენომენტან* შერთვის შედეგად ემპირიულ სინამდვილესთან ერთად უნდა დაიდლოს.<sup>3</sup>

აქედან გამომდინარე, ორფიკულ ციკლში სუბიექტის პირველფენომენტან აპრიორული შერთვა იმთავითვე არ ნიშნავს სუბიექტის სუბიექტურობის, მისი პიროვნულობის შემდგომ არაემპირიულ სუბსტანციონალურ ეგზისტენციასაც, არამედ პირიქით, აქ უფრო მეტად მოცემულია ტრანსცენდენტურთან/ურფენომენტან უპიროვნო “შერთვა” სუბიექტურობის დაძლევის ხარჯზე.

ამ თვალსაზრისით, ასევე მნიშვნელოვანია ლექსში “ნეტარი სწრაფვა” გაცხადებული ფორმულა – “მოკვდი და იქმენ” (“Stirb und Werde”), რომლის თანახმადაც ყოფიერებაში სუბიექტი თავისი მოკვდავი ანთროპოლოგიური ბუნებიდან გამომდინარე, იმთავითვე მიდრეკილია სასრულობისაკენ, რაც ვლინდება სიკვდილში. მაგრამ გოეთეს რწმენით, ეს მისი საბოლოო ფინალობა კი არ არის, არამედ ახალი ეგზისტენციის დასაწყისია, რამდენადაც სუბიექტი/ცალკეული უბრუნდება თავის მეტაფიზიკურ საწყისებს – ურფენომენისეულ სფეროს და მის წიაღში განაგრძობს თავის შემდგომ არსებობას. მაგრამ შემდგომ სწორედ აქ წარმოიქმნება ეგზისტენციალური დილემა: სუბიექტის სიკვდილისშემდგომი არსებობა (“Werden”) პიროვნულია თუ უპიროვნო; ანუ, სუბიექტი თავის სუბიექტურობასა და ინდივიდუალურობას, რაც მან ემპირიულ სინამდვილეში განავითარა, არაემპირიულ სინამდვილეშიც ინარჩუნებს, თუ სუბიექტი ტრანსცენდირების შემდგომ კარგავს თავის ინდივიდუალურობას, სუბიექტურობას, პიროვნულობას და უსახელო არარას წიაღში ინთქმება და ქრება?

მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე შევნიშნე, საკუთარი შემოქმედებითი კონცეფციიდან და მსოფლმხედველობრივი მრწამსიდან გამომდინარე, გოეთემ ეს ფუნდამენტური საკითხი აღარ გააღრმავა და განავითარა, რამდენადაც გოეთე – მოყოლებული *ვაიმარული კლასიკის* პერიოდის შემოქმედების ბოლო, *ფაუსტურ* ფაზამდე – იმთავითვე უკუაგ-

დებდა ღიონისურობასთან წილნაყარ ყოველგვარ გადაჭარბებულ მისტიკასა და ირაციონალიზმს, შესაბამისად, გადაჭარბებულ სუბიექტურობასა და ინდივიდუალურობას, როგორც არამშვენიერ და არათეოკურ, და აქედან გამომდინარე, არაჭეშმარიტ მოცემულობას. ამიტომაც, ზემოაღნიშნული საკითხის უფრო მეტად გაღრმავება გოეთეს, მისივე რწმენით, უკიდურეს სუბიექტივიზმსა და მისტიციზმში “გადაადგება” და შემეცნების ობიექტის (ამ შემთხვევაში *ურფენომენის*) ობიექტურ ჭკრეტასა და შემეცნებაში დააბრკოლებდა, და ამდენად, ჭეშმარიტებას ააცდენდა. ამიტომაც, გოეთესათვის უფრო მეტად მისაღები იყო ობიექტური, ზომიერი მისტიკა, რისი დასტურიცაა ზოგადად მისი გვიანი, *კაიმარული კლასიკის* შემდეგდროინდელი პერიოდის შემოქმედება, და კერძოდ, ორფიკულ-მისტიკური ლირიკა (იგივე “ორფიკული პირველსიტყვები”), “ფაუსტი” (განსაკუთრებით “ფაუსტის” მეორე ნაწილი), ანდა სულაც, “მწვანე გველისა და მშვენიერი შრომანის ზღაპარი”.

ზემოაღნიშნული ფუნდამენტური ეგზისტენციალური პრობლემა, ანუ სუბიექტის შემდგომი არაემპირიული პიროვნული სუბსტანციონალური ეგზისტენციის შესაძლებლობა და მისი დაფუძნება შემდგომში გერმანული სუბიექტური იდეალიზმის “დიდმა ქურუმმა”, ი. გ. ფიხტემ და გერმანულმა რომანტიზმმა, კერძოდ კი, ადრეულმა გერმანულმა რომანტიზმმა (ნოვალისი, ფრ. შლეგელი, ფრ. შლაიერმახერი) განავითარა და გააღრმავა, როდესაც მათ მსოფლმხედველობრივი და შემეცნებითი თვალსაზრისით ქრისტიანობას მიმართეს, მოახდინეს მისი ადოგმატური, თავისუფალი ინტერპრეტაცია და ესთეტიზება, შემდგომ მხატვრულ ტექსტებში განავითარეს იესო ქრისტესთან თვითიდენტიფიკაცია და იგი გამოაცხადეს სუბიექტის სუბიექტურობის დაფუძნების შესაძლებლობის უმთავრეს წინაპირობად როგორც ემპირიულ, ისე არაემპირიულ ეგზისტენციაში. სწორედ ამ იდეალის/იდეის უმაღლესი პოეტური გაცხადებაა ნოვალისის მისტიკური ლირიკული ციკლი “ღამის ჰიმნები” (“Hymnen an die Nacht”) (1799-1800), სადაც რომანტიზმის ფილოსოფიისა და ესთეტიკის საფუძველზე (“ქრისტიანობის მითოლოგია”, “მაგიური იდეალიზმი”, *რომანტიზმის* პოსტულატი) სრულიად ახლებურადაა რეციფირებული და გადააზრებული იესო ქრისტეს დოგმატურ-კონფესიური ფიგურა, რომელიც აღნიშნულ ლირიკულ ტექსტში და ტექსტის საშუალებით უკვე ფუძნდება როგორც ახალი ანთროპოსი, რომელიც საკუთარი პიროვნული ნებელობისა და ამოქმედებული დაფარული თუ მიჩქმალული სპირიტუალური უნარების საფუძველზე თავად იმკვიდრებს მარადისობაში პიროვნულ/პიროვან სუბსტანციონალურ ეგზისტენციას.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1. აქვე რამდენიმე ამონარიდი გოეთეს აღნიშნული ნაშრომიდან: “5. მკენარის მეტამორფოზა სამი სახისაა: რეგულარული (regelmässig), არარეგულარული (unregelmässig) და შემთხვევითი (zufällig). 6. რეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ვუწოდოთ წინმსწრაფი (fortschreitend) მეტამორფოზა: მასზე დაკვირვება ყოველთვისაა შესაძლებელი, ვინაიდან იგი საფეხურებრივი განვითარების სახით ვლინდება – მარცვლიდან ვიდრე ნაყოფის ჩამოყალიბებამდე. 7. არარეგულარულ მეტამორფოზას ასევე შეგვიძლია ვუწოდოთ უკანმსწრაფი (rückschreitend) მეტამორფოზა. როგორც იმ შემთხვევაში, როდესაც ბუნება უმაღლესი მიზნისაკენ წინ მიისწრაფის, აქ (ე. ი. არარეგულარული მეტამორფოზის დროს – კ. ბ.) იგი ერთი ან რამდენიმე საფეხურით უკან იხევს. როდესაც ბუნება იქ (წინმსწრაფვაში – კ. ბ.) დაუოკებელი სწრაფვითა და სრული ძალისხმევით ყვავილებს ქმნის, აქ (უკანმსწრაფვაში – კ. ბ.) ყუჩდება და თავის ქმნილებას არაქმედით და უღონო მდგომარეობაში გარდასახავს. [...] 120. გამოძვინარე იქიდან, რომ ერთმანეთისაგან ვმიჯნავთ ფენომენტა წინ და უკან განვითარებას, ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მტკრიანა იგივე შეკუმშული ყვავილის ფურცელია, ხოლო ყვავილის ფურცელზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლის პროცესში მყოფი ბუტკოა. ხოლო ყვავილის თასის ფოთოლი იგივე შეკუმშული ღეროს ფოთოლია, ღეროს ფოთოლზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი ყვავილის თასის ფოთოლია. 121. ხოლო ღეროზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის გაშლილი კოკორია, ხოლო კოკორზე, – რომ ის შეკუმშული ღეროა” [ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000e: 64-65, 100-101).

2 სუბიექტ-ობიექტის, შესაბამისად, ფენომენისა და ურფენომენის დიალექტიკური მთლიანობა და სინთეზი და ამ მთლიანობის აპრიორულობა გოეთეს მიერ გაცხადებულია ასევე სხვა ნატურფილოსოფიურ ლექსში “ცხოველთა მეტამორფოზა”:

ყოველი სახეობა (“Glieder”) ყალიბდება მარადიულ კანონთა მიხედვით,  
და ცალკეული ფორმა იდუმალ ინახავს პირველსახეს (“Urbild”).  
.....  
კეთილშობილ ქმნილებათა არსში მოცემული ძალა  
ნაბამს მათ ცხოველმყოფელი ქმნადობის წმინდა წრეში  
(მინიშნება ორგანული ბუნების ფენომენტა ენტელექციის აპრიორულ ტრანს-  
ცენდირებად არსზე – კ. ბ.).  
[ციტატის თარგმანი სტატის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.] (Goethe 2000a:  
201-203)

3 გოეთე ანალოგიურ იდეას ავითარებს შემოქმედების გვიანი პერიოდის სხვა ლირიკულ ტექსტებშიც: “ერთი და ყველა”(1821), “თუმცა” (1820), “ანდერძი”

(1829) და სხვა.; ასევე რომანში “ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები” (1828) (სხვათა შორის, მისი სრული სათაურია “ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობის წლები ანუ უარმყოფელნი”, გერმ. “Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden”) და ტრაგედიაში “ფაუსტი” (1808-1832).

აქვე – ამონარიდი ლექსიდან “ერთი და ყველა” (Eins und alles”) (1821):

*უსაზღვრო სივრცეში საკუთარი თავის პონენისთვის  
ყველა ჩვენგანი სიზარულით უჩინარდება,  
ნაცვლად მხურვალე ნდობის და ველურ ვნების,  
ნაცვლად მტანჯველი და მკაცრი ვალის  
ვანქარვება შვება და ტკბობა  
[ციტატის თარგმანი სტატიის ავტორს ეკუთვნის – კ. ბ.]  
(Goethe 2000a: 368).*

აქაც სუბიექტის ენტელექციის ტრანსცენდირებად თვისებაზეა მინიშნებული (“უსაზღვრო სივრცეში საკუთარი თავის პონენისთვის, ყველა ჩვენგანი სიზარულით უჩინარდება” / “Im Grenzenlosen sich zu finden, wird gern der einzelne verschwinden”). მაგრამ სუბიექტის სუბიექტურობის, მისი პიროვნულობისა და პიროვნული ნებელობის ტრანსცენდირებისშემდგომი სუბსტანციური არსებობა-არარსებობის საკითხი აქაც ღიად რჩება.

#### **დამოწმებული ლიტერატურა:**

- Eckermann 1994:** Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe, Reclam, Stuttgart, 1994.
- Goethe 2000a:** Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. I
- Goethe 2000b:** Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. II
- Goethe 2000c:** Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XI
- Goethe 2000d:** Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XII
- Goethe 2000e:** Goethe, J. W. v. *Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000. Bd. XIII

**Metzler... 2008:** Metzler Lexikon literarischer Symbole, (Hg.) G. Butzer, Metzler Verlag, Stuttgart, 2008.

**ბაქანიძე 2004:** ბაქანიძე ნ. “პირველქმნილი ორფიკული სიტყვები” (გვ. 90-105); წიგნში: *გოეთე და ეზოტერიზმი*, თსუ, თბილისი, 2004.

**სვიმონიშვილი 2000:** სვიმონიშვილი ა. ლექსები/თარგმანები, გამომც. “ომეგა-თეგი”, თბილისი, 2000.



## კენინგების სემიოზისის დიაქრონული ანალიზი

*“In the beginning was the word, and primitive societies venerated poets second only to their leaders. A poet had the power to name, and so to control; he was, literally, the living memory of a group or tribe who would perpetuate their history in song;”*

Kevin Crossley

ფილოლოგიის დოქტორი, ბათუმის რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი.

### **ძირითადი ნაშრომები:**

“ინტერნეტის ენაში გამოყენებული რელიგიური ლექსიკის პრაგმალინგვისტური ანალიზი” (2008); “სიტყვათა სემანტიკური ტრანსფორმაცია არამონათესავე ენებში” (2009); ქართულ – ინგლისური “თარჯიმნის ცრუ მეგობრების” შესახებ” (2010).

**ინტერესთა სფერო:** სემიოტიკა, პრაგმატიკა, ენათა შეპირისპირებითი ტიპოლოგია.

თანამედროვე ინგლისური ენის ლექსიკასა და ზეპირმეტყველებაში დაფუძნებული ნეოლოგიზმების მნიშვნელოვანი წილი მეტაფორულ შედგენილ არსებით სახელებზე მოდის. მსგავსი ლექსიკური ერთეულები სინტაქტიკური, პრაგმატულ და სემიოტიკური თავისებურებებით გამოირჩევიან. მეტაფორულ შედგენილ ნეოლოგიზმთა შორის განსაკუთრებულ ინტერესს ე.წ. “კენინგები” იწვევენ. კენინგები ისეთ შედგენილ ლექსიკურ ერთეულებს წარმოადგენენ, სადაც სემანტიკურ ბირთვსა და რეფერენტს შორის კავშირი გამოხატულად შეუსაბამოა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შედგენილი სახელის ორივე ნაწილის მონაწილეობით ისეთი მეტონიმიური ან მეტაფორული შედგენილი ლექსიკური ერთეულები მიიღება, რომლებიც გასაგები ხდება ინტერპრეტატორისათვის, რომელიც ნაზიარებია ამ საზოგადოების სოციალური და კულტურული შრეების მომცველ ინფორმაციას (D. Crystall, 1996, p.67). შესაბამისად, ფლობს გარკვეულ ცოდნას, რის შედეგადაც სემიოზისის ჯაჭვისათვის აუცილებელი

ლი რგოლებიდან, რომელიც შეტყობინების წარმოქმნას, კოდირებას, გადაცემას, დეკოდირებასა და ინტერპრეტაციას გულისხმობს, ყველა რგოლი მოქმედა. თანამედროვე კენინგის თვალსაჩინო მაგალითებს წარმოადგენენ მეტაფორული შედგენილი ნეოლოგიზმები: “Kneemail” რომელიც ორი ლექსიკური ერთეულის “მუხლი” და “ფოსტა”-ს შევჯერებით მიიღება და მუხლმოყრილ ლოცვას ნიშნავს; “BlackBerry prayer”; ”ბლეკბერი-(სმარტფონი) და ლოცვა” – შეტყობინების შეპარვით კითხვა; “Devil's dandruff” – “ემმაკის ქერტილი” – კოკაინი, [“Mouse word”](#) “მაუსი” “სიტყვა” – კომპიუტერით დამყარებული კომუნიკაცია; [“Kitchen pass”](#) “სამზარეულო” “გასასვლელი” – მეუღლისაგან (ცოლისაგან) მიღებული ნებართვა წვეულებაზე წასასვლელად; “Co-uch potato” „დივანი“ „კარტოფილი“ – ზარმაცი ადამიანი, რომელიც მთელ დღეს ტელევიზორთან ატარებს; “Road hog” “გზა” “ტახი” – მძღოლი, რომელიც აგრესიულად იკავებს იმაზე მეტ ადგილს, ვიდრე ესაჭიროება და ა.შ. ზემოთ მოყვანილი ნეოლოგიზმები თანამედროვე მეტაფორული აზროვნების თვალსაჩინო მაგალითებია. როგორც ვხედავთ, მათში კავშირი აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის იკონურია და ვიზუალურ ასოციაციებს ემყარება. მაგალითისათვის გავანალიზოთ კენინგი “road hog”. მოცემულ მეტაფორულ შედგენილ არსებით სახელში გადამწყვეტი როლი სიტყვა “Hog”-ს უკავია. ინგლისურ, ისევე როგორც სხვა ბევრ კულტურაში, სიტყვა “ლორი” გაუმაძღრობასთან, ეტიკეტისა და ქცევის ნორმების უგულვებელყოფასთან ასოცირდება, მაშასადამე ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სიტყვის დენოტაციური მნიშვნელობა შორს არ მიდის მისი კონოტაციური დატვირთვისაგან. ხშირად გვინახავს მძღოლი, რომელიც აგრესიულად, “გაუმაძღრად” იკავებს იმაზე მეტ ადგილს, ვიდრე რეალურად ესაჭიროება, რითაც უგულვებელყოფს ზოგადად მიღებულ მოძრაობის წესებს. შესაბამისად, მოცემული მეტაფორული ნეოლოგიზმი იკონურია, ეფუძნება რა ზოგად კოგნიტურ ბაზას, და შესაბამისად, ადვილად გასაგები ხდება ინტერპრეტატორისთვის.

სემიოტიკური თვალსაზრისით, მეტაფორა გულისხმობს პროცესს, როდესაც ერთი აღსანიშნავი, რომელიც მოცემულ შემთხვევაში აღმნიშვნელის ფუნქციით იტვირთება, გამოიყენება სხვა, განსხვავებული შინაარსის, პლანის მქონე მეორე აღსანიშნავის გამოსახატავად. მეტაფორა გულისხმობს როგორც სიმბოლოს, ასევე ხატის თვისებასაც. ამდენად მეტაფორული აღმნიშვნელი მეტადრე ხაზს უსვამს და წინა პლანზე აყენებს აღმნიშვნელს და არა – აღსანიშნავს. ცნობილია, რომ მეტაფორა აღმნიშვნელსა და აღსანიშნავს შორის მსგავსებაზეა აგებული, რაც უდავოდ მოიცავს ნიშნის იკონურობას.

როგორც აღვნიშნეთ, ზემოთ მოყვანილი ნეოლოგიზმები კენინგების ჯგუფს განეკუთვნებიან. საყურადღებოა, რომ კენინგების მაგალითებს ძველ ინგლისურ ენაშიც ვხვდებით. ისინი ძველ ინგლისურ პოეზიაში სკანდინავიური პოეზიის ზეგავლენის შედეგად დამკვიდრდნენ ჯერ ზეპირსიტყვიერებაში, შემდეგ კი დამწერლობის განვითარებასთან ერთად, დამწერლობითი ენის ნაწილადაც გვევლინებიან. როგორც აღვნიშნეთ, კენინგების გამოყენება განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო სკალდებისათვის. შესაბამისად, განვასხვავებთ ძველ ინგლისურ (დასავლეთ გერმანიკულ) და სკალდურ (სკანდინავიურ) კენინგებს. სკალდური კენინგები, რომლებიც მეტონიმურია და მითოლოგიურ ალუზიებზეა აგებული, ინტერპრეტანტისათვის განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს. ძველი ინგლისური ენისათვის უფრო მეტად მეტაფორული შინაარსის კენინგებია დამახასიათებელი, სადაც ურთიერთობა აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის სიმბოლურ-იკონურია. მაგალითად: ცნობილ კენინგთა შორისაა: ძვ.ინგლ. hronrode- “whale road”, “ვეშაპი გზა” რაც ზღვას ნიშნავს; ძვ.ინგლ. bonehūs, “bone house” ”ძვალი სახლი”, – სხეულს; ძვ.ინგლ. gleobeam, “glee wood” „მხიარულება ხე“ – არფას, beodolema “battle light” ბრძოლა შუქურა” – ხმალს *swan-rād* “swan-road” “გელი გზა”- ზღვა, heofon-candel “heaven candle” ”ზეცა სანთელი” – მზე და ა.შ. თუმცა ძველ ინგლისურ ლექსიკურ კორპუსში მოიპოვება მეტონიმური კენინგების მაგალითებიც. მეტაფორისაგან განსხვავებით, რომელიც აგებული არ არის აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის უშუალო კავშირზე, მეტონიმია გულისხმობს ისეთი აღსანიშნის გამოყენებას, რომელიც გამოიყენება მეორე აღსანიშნის გადმოსაცემად და ამასთან პირდაპირ ან გამოხატულად ასოციაციურ კავშირშია მასთან. მეტონიმური აღსანიშნებს შორის კავშირი არა სიმბოლური ან იკონური, არამედ ინდექსალური ურთიერთობებით, ამდენად მეტონიმის ინდექსალურობა გულისხმობს, რომ აღსანიშნები პირდაპირ კავშირში არიან რეალობასთან. ასევე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ მეტაფორისაგან განსხვავებით, სადაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წინა პლანზე აღმნიშვნელი დგება, მეტონიმური აღმნიშვნელი წინა პლანზე აღსანიშნს აყენებს. მეტონიმია ჩვენი მენტალური “რუქის” და შესაბამისად რეალობის საერთო სურათის შესახებ ჩვენეული ცოდნის ვერბალურ აღწერას წარმოადგენს. მეტონიმის ინტერპრეტაცია არ მოითხოვს ერთი ცნებიდან მეორეზე ტრანსპოზიციას, როგორც ეს მეტაფორის შემთხვევაში ხდება. როგორც ჯაკოფი და ჯონსონი აღნიშნავენ, მეტაფორა უფრო კულტურული ფენომენია, ვიდრე ლინგვისტური, იმდენად, რამდენადაც ის ვარირებს სხვადასხვა ერებსა და კულტურაში და აღნიშნული ერის ფიზიკური, სოციალური და კულტურული გა-

მოცდილების შედეგს წარმოადგენს. (Lakof George & Mark Johnson 1980, p.39). ხოლო მეტონიმია ეყრდნობა, კონკრეტულ ბაზას რომელიც ცოდნისა და რეალობის აღქმის ერთობლიობას წარმოადგენს და საერთოა მოცემული ლინგვო-კულტურული საზოგადოების ყველა წევრისათვის, აერთიანებს არა კერძო ინდივიდის მიერ აკუმულირებულ ცოდნას ან წარმოდგენას რეალობაზე, არამედ მისი აღქმის ეროვნულად დეტერმინირებულ ინვარიანტებს. ძველი ინგლისური მეტონიმიური კენინგის მაგალითებია: “Goldgufan” –“ოქრო მიცემა”, რაც “მეფეს” ნიშნავს და “medeorn hūs” “თაფლი სახლი” რაც “მეფის დარბაზს” ნიშნავს. აღნიშნული კენინგები უშუალოდ წინარექრისტიანულ, ჰეროიკულ პერიოდს უკავშირდება. კამიტატუსის წევრი მამაკაცი ხელმძღვანელობდა იდეალებით, რომლებიც მეფისთვის, ბატონისთვის თავგანწირვას და მორჩილებას ემყარებოდა, საპასუხოდ ბატონი, მეფე იცავდა თავის მებრძოლებს, ასაჩუქრებდა ოქროთი და უმართავდა წვეულებებს თავის დარბაზში, სადაც მებრძოლებს თაფლისაგან დამზადებული სასმელით უმასპინძლებდებოდნენ. სწორედ ეს კულტურულ-ისტორიული ფაქტი უდევს საფუძვლად აღნიშნულ კენინგებს. კენინგი – “freodūwebbe” “მშვიდობა მქსოველი”, რომელიც “ქალს” ნიშნავს (B. Mitchell, 2000, p.75), ძველ ანგლო-საქსურ ტრადიციას უკავშირდება, რომლის მიხედვითაც, მტრულად განწყობილი ოჯახების დასაზავებლად ერთი ოჯახის ქალიშვილს მტრულად განწყობილ დინასტიის წარმომადგენელს მიათხოვებდნენ. ამდენად, სწორედ ქალი იქცეოდა ხოლმე მშვიდობის “მქსოველად” მტრულად განწყობილ ორ ოჯახს ან დინასტიას შორის. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეტონიმიური აღსანიშნები პირდაპირ კავშირში არიან იმდროინდელ რეალობასთან, ხოლო ურთიერთობა აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის ინდექსალურია. როგორც ვხედავთ, მეტონიმიური კენინგები მენტალური და სოციალურ-კულტურული კოდეხია, რომლებიც იმდროინდელ საზოგადოებრივი ყოფისა და რეალობის ამსახველ ზუსტ ინფორმაციას შეიცავენ. შესაბამისად, იმ კონკრეტული ბაზის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ, რომელიც მოქმედი და აქტუალური იყო ენის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე. კულტურული და ლინგვისტური განვითარების შედეგად შეიცვალა კონკრეტული ბაზა, რის შედეგადაც იმავე ენის მატარებელი სოციუმისათვისაც კი მოცემული ლექსიკური ერთეულები გაუგებარი რჩება. ადგილი აქვს ასემათს, რადგან ცნობილ სამკუთხედში მოქცეული სამი ელემენტიდან – ობიექტი, აღმნიშვნელი, ინტერპრეტატორი – ინტერპრეტატორი მოკლებულია ცოდნას, რაც საშუალებას აძლევს, ადადგინოს მეტონიმიური კავშირი აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის.

დასკვნის სახით კი შეგვიძლია განვაცხადოთ: მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კენინგები სტრუქტურულ მსგავსებას ამჟღავნებენ ძველი ინგლისურ კენინგებთან, ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან მათგან შინარსიის პლანის თვალსაზრისით, წარმოადგენენ რა თანამედროვე სოციალურ-კულტურული რეალობის ამსახველ ლექსიკურ ერთეულებს, სადაც კავშირი აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის, განსხვავებით ძველი ინგლისური კენინგებისაგან, იკონურია და არა – ინდექსალური.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **B. Mitchell**, “An invitation to Old English and Anglo-Saxon England” Oxford UK and Cambridge USA, 2000
2. **Lakoff**, George & Mark Johnson “Metaphors We Live By”, Chicago: University of Chicago Press, 1980
3. **D. Crystall**, The Cambridge Encyclopedia of the English language, Cambridge, Cambridge University press, 1996.

#### ავტორიზებული ინტერნეტრესურსები:

<http://www.kennin/norse/edu/12/13/sedr.html>

[http://www.experiencefestival.com/kenning\\_-\\_modern\\_kennings](http://www.experiencefestival.com/kenning_-_modern_kennings)

[http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_kennings](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_kennings)

**„სულიკოს“ სემიოტიკა ანუ  
კიდევ ერთხელ „სულიკოს“  
საიდუმლოს შესახებ**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა  
დოქტორი, პროფესორი.

**ძირითადი ნაშრომები:** ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების კრებული „ჭირთა თქმს სჯობს“ (1985); „ქართული სიმბოლისტური პროზა“ (მონოგრაფია) (1997), ლიტერატურული წერილები და ესეები (2005).

**ინტერესთა სფერო:** XIX და XX ქართული ლიტერატურა პერმენენტული და სემიოტიკურ დისკურსში, ქართული და რუსული მოდერნისტული პროზა და პოეზია, ლიტერატურული კრიტიკა.

უცნაური ბედი დაჰყვა აკაკის „სულიკოს“. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი საქართველო მღეროდა, არავინ იცოდა, ვის ან რას გულისხმობდა პოეტი ლირიკული ლექსის ადრესატში. სულიკოში ხან გარდაცვლილ სატრფოს ხედავდნენ და ხან სამშობლოს (აკაკის პოეზიაში სამშობლო ხომ ძალზე ხშირად არის წარმოდგენილი სატრფოს სახით). ასე გაგრძელდა ლამის ერთი საუკუნის მანძილზე, ვიდრე აკაკი ბაქრაძემ არ ამოიკითხა „სულიკოს“ საიდუმლო – ლექსის ჭეშმარიტი აზრობრივი შინაარსი (რასაც ქვემოთ, ბუნებრივია, აუცილებლად შევეხები).

და მაინც, „სულიკოში“ კიდევაა დამარხული საიდუმლო, რომლის ამოხსნა მკაფიო წარმოდგენას მოგვცემს აკაკის ლექსის გენეზისზე – მის მიმართებაზე ე. წ. ლიტერატურულ არქეტიპებთან, მათ სახისმეტყველების შინაარსთან. ამ მიზნით „სულიკოს“ შექმნის ისტორიას (მიზეზსა თუ წინაპირობას) უნდა გავადევნოთ თვალი. ამ შემთხვევაში საქმე გვექნება აკაკის ფარულ შემოქმედებით დაპირისპირებასთან. დაპირისპირების ობიექტია – ვაჟას ლექსი „სამეფო სიყვარულისა“.

**„სამეფო სიყვარულისა“ 1894**  
წელს დაიწერა, მაგრამ არც აკაკის და არც ვაჟას სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა. მაშინ როგორღა შეიძლება მსჯე-

ლობა ამ ლექსთან აკაკის „სულიკოს“ (გამოქვეყნდა 1895 წელს) მიმართებაზე? ვიდრე ამ კითხვას პასუხს გავცემდე, ორ საკითხს უნდა შევეხო: პირველი – ვაჟას ლექსის გამოქვეყნების „თავგადასავალს“ და მეორე – აკაკის რელიგიურ მრწამსს.

ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა აკადემიურ გამოცემებში აღნიშნულია, რომ ხელნაწერთა ინსტიტუტის ვაჟას ფონდში დაცულია ერთად შეკინძული პატარა კრებული, რომელშიც მოთავსებულია ავტოგრაფი სამი ლექსისა: „სამეფო სიყვარულისა“, „ათასჯერ მოხველ, იავო“, „შავი ღრუბელი“ და ლერმონტოვის „დემონის“ თარგმანი. როგორც გამომცემელნი გვამცნობენ, „სამეფო სიყვარულისას“ ბოლოს, ფრჩხილებში, ავტორის ხელით მიწერილია: „გაგ ზავნილია №№, მოამბის“ V №№-სათვის, 1894 წ. ანალოგიური მინაწერი აქვს მეორე ლექსსაც („ათასჯერ მოხველ, იავო“) ... რატომღაც „სამეფო სიყვარულისა“ ავტორის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა, „ათასჯერ მოხველ, იავო“ კი დაიბეჭდა გაზეთ „ივერიაში“ მხოლოდ ხუთი წლის შემდეგ – 1899 წელს. რაც შეეხება მესამე ლექსს – „შავი ღრუბელი“, დაიბეჭდა „კვალში“ 1894 წელსვე“ (იხ. ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა ხუთტომეული, ტომი 1, 1961, გვ. 448).

ტექსტოლოგიური შენიშვნებიდან უდავოა ერთი რამ: ვაჟას სამივე ლექსი 1894 წელს არის დაწერილი. ოღონდ პასუხია გასაცემი კითხვაზე: სად შეიძლებოდა გაცნობოდა აკაკი წერეთელი ლექსს „სამეფო სიყვარულისა?“ გამორიცხული არ არის, აკაკის ეს ლექსი წაეკითხა „მოამბის“ რედაქციაში 1894 წელს, სადაც, ვაჟას მინაწერის თანახმად, გაგ ზავნილი იყო გამოსაქვეყნებლად, მაგრამ ეს ნაკლებ სარწმუნოა. უფრო სავარაუდოა, რომ აკაკი წერეთელმა ვაჟას ლექსი „სამეფო სიყვარულისა“ წაიკითხა „კვალის“ რედაქციაში. ეს მას, როგორც რედაქციის თანამშრომელს, სამსახურებრივად ევალებოდა.

1894 წელს დაწერილი ვაჟას სამი ლექსიდან ერთი, „შავი ღრუბელი“, როგორც ითქვა, დაიბეჭდა „კვალში“ იმავე წელს. ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ სხვა ორი ლექსიც – „სამეფო სიყვარულისა“ და „ათასჯერ მოხველ, იავო“ – ავტორმა ასევე „კვალის“ რედაქციას გაუგ ზავნა და ის მასალაა, რომელიც შესაფასებლად გადასცეს აკაკი წერეთელს და მან დაიწუნა.

1894 წლის 2 აპრილს ვაჟა-ფშაველა უგზავნის საყვედურის წერილს „კვალის“ რედაქტორს ანასტასია თუმანიშვილ-წერეთლისას. ვაჟას საყვედური იმან გამოიწვია, რომ „კვალის“ რედაქტორმა არ დაბეჭდა ვაჟას რომელიღაც ნაწარმოები თუ ნაწარმოებები (წერილში ნათქვამია – „მასალა“) იმ მიზეზით, რომ რედაქციის წევრმა აკაკი წერეთელმა დაიწუნა. ვაჟა საკუთარ ღირსებაში ღრმა დარწმუნებული მიმართავს „კვალის“ რედაქტორს: „მე თვითონ დიდ პატივს ვცემ აკაკის ნიჭსა და მოღვაწეობას, მაგრამ ისე კი არა... რომ საკუთარის თავის პატივისცემაზედ ხელი ავიღო ან საკუთარ მსჯელობაზედ, საკუთარ შეხედულებაზე ამა თუ იმ საგანზე!“

როგორც ჩანს, ერთად აკინძული სამი ლექსიდან პირველ ორს ვაჟას ხელით იმიტომ აწერია, გაიგზავნა „მოამბის“ რედაქციაში, რომ „კვალის“ უარის მერე ისინი სხვა რედაქციისთვის გაუგზავნია, ხოლო მესამე ლექსს (უკვე გამოქვეყნებულს „კვალში“), ბუნებრივია, აღარსად გაავგზავნიდა და მინაწერიც ამიტომ არა აქვს.

როგორც ითქვა, ჩვენთვის საინტერესო „სამეფო სიყვარულისა“ ავტორის სიცოცხლეში არსად დაბეჭდილა, მაგრამ ეს აკაკის მიერ დაწუნებული სწორედ ის ლექსი (ან ორიდან ერთ-ერთი) უნდა იყოს, რომლის თაობაზეც აცნობა „კვალის“ რედაქტორმა ვაჟას და პოეტის საყვედურიც დაიმსახურა. ამიტომ ვვარაუდობ – აკაკის, როგორც „კვალის“ რედაქციის თანამშრომელს, წაკითხული აქვს „სამეფო სიყვარულისა“.\* ამ განცხადების საფუძველს დოკუმენტურ მონაცემებზე არანაკლებ ვაჟას ლექსისა და აკაკის „სულიკოს“ გაანალიზება, მათ აზრობრივ შინაარსზე დაკვირვება მოგვცემს. მაგრამ მანამდე უპრიანია, დაპირებისამებრ, ორიოდ სიტყვით აკაკის მსოფლმხედველობას, მის რელიგიურ მრწამსს შევხვით (მხოლოდ ასე მოგვეცემა საშუალება, ჩავწვდეთ მიზეზს ვაჟას ლექსის დაწუნებისა).

\* მიუხედავად დიდი მცდელობისა, ანასტასია თუმანიშვილ-წერეთლის წერილი, გაგზავნილი ვაჟა-ფშაველასადმი, ვერც ხელნაწერთა ინსტიტუტის და ვერც ლიტერატურის მუზეუმის ფონდებში ვერ მოინახა. ამიტომ ჭირს იმის დოკუმენტურად დადასტურება, თუ კონკრეტულად ვაჟას რომელი ნაწარმოები დაიწუნა დასაბეჭდად აკაკიმ.



ერის სულიერი წინამძღოლობა აკაკი წერეთლისგან, ილიას მსგავსად, მკაცრ რეალიზმსა და პრაგმატიზმს მოითხოვდა. აკაკი ლექსით ეხმინებოდა ლამის ყველა საქვეყნო პრობლემას (ყოველდღიური მუშა ვარო, ამბობდა). ბევრი მიიჩნევს, რომ ამან გარკვეულწილად დააზარალა მისი პოეზია, თუმცა აკაკის პოეტურ პრაგმატიზმს შესანიშნავი გამართლება მოუძებნა შალვა ამირეჯიბმა: „აკაკის პოეზია დამონებული ერის გართიშული პოლიტიკაა“-ო.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, აკაკი წერეთელი საკმაოდ ღრმა რელიგიური განცდის პოეტია. მისი რელიგიური ცნობიერება მაშინაც კი არ იბნდება, როცა ილიას „პოეტს“ ხუმრობანარევი ტონით ეპაექრება. აქაც მკაფიოდ აცხადებს: პოეტი „შუაკაცია“, ანუ მედიუმია, რათა საღმრთო სიტყვა მსმენელამდე მიიტანოს; როგორც რუსთველი იტყოდა: „საღმრთო-საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი“ გახადოს.

აკაკი ღრმად არის გამსჭვალული სამყაროს ღვთაებრიობის განცდით. გრძნობს და ჩვენც გვაგრძნობინებს – „რომ არის ზეცა აღესილი რაღაც ძალით საგზნობით“. ამგვარი „გზნება“ უნეტარესი განცდაა; ამგვარი „გზნება“ გონებაზეც აღმატებულია. ამიტომ დაიჩივლა ხმამაღლა: „მაგრამ გონი მიბამს ენასო“.

აკაკის რელიგიური მსოფლგანცდის წარმოჩენისას არაფერს ვიტყვი ისეთ ქმნილებებზე, რომელთა რელიგიური თემატიკა აშკარაა. ასეთია, მაგალითად, პოემები: „ანდრია პირველწოდებული“ და „წმინდა ნინო, ანუ ქრისტიანობის შემოღება საქართველოში“. ჩვენი მსჯელობისთვის უფრო მნიშვნელოვანია ლექსი „ქებათა-ქება“. ამ ბიბლიური სათაურის ქვეშ არა მარტო ღრმა რელიგიური შინაარსია დაუნჯებული, არამედ, რაც მთავარია, მკაფიოდ ასახავს აკაკის მრწამსსა თუ მსოფლგანცდას.

ამჯერადაც შეიძლება პარალელის გავლება ვაჟასთან. ლექსები ანალოგიური სათაურით – „ქებათა-ქება“ საკმაოდ აქვს ვაჟა-ფშაველას (ჩემი – ანგარიშით თექვსმეტი) – ოღონდ არც ერთ მათგანს არაფერი აქვს საერთო ბიბლიურ „ქებათა-ქებასთან“. ამგვარი დასათაურების ყველა, თექვსმეტივე, ლექსში გამჟღავნებულია პოეტის კრიტიკული დამოკიდებულება ყოფითი სინამდვილის მიმართ.

ვაჟას ლექსების ციკლში „ქებათა-ქება“ აღწერილია უკუღმართი მღვთმარება ქვეყნისა, სადაც „მამა-პაპათა ანდერძი მიკიტნებს მისცეს ვალშია;“ სადაც ყველა თანამოდმის დაჩაგვრა-მოტყუებაზე ფიქრობს; სადაც „არაფრის დარდი არა გვაქვს, ოღონდ ვსვათ, ვსჭამოთ, ვიძინოთ;“ სადაც „იუდას საკმელს უკმევენ, ჯვარზე აცმევენ ქრისტესა;“ სადაც ხალხი ბრბოდ ქცეულა, რომლის „სიყვარულს მოიხვეჭ, მხოლოდ ძალით და შიშითა...“

აშკრაა, რომ ვაჟა ბიბლიიდან მომდინარე სათაურს პაროდირებისთვის იყენებს, რათა კიდევ უფრო გაუსვას ხაზი მიუღებელ, ბიწიერ ყოფით სინამდვილეს.

ახლა საგანგებოდ შევჩერდეთ აკაკის ლექსზე „ქებათა-ქება“. თვითონ აკაკი ამ ლექსს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. სხვაგვარად როგორ უნდა ავხსნათ სხვადასხვა სათაურით ლექსის სამჯერ გამოქვეყნება. „ქებათა-ქება“ აკაკიმ პირველად 1882 წელს დაბეჭდა „დროებაში“ სათაურით – „სალამი“ და გრიგოლ ორბელიანს უძღვნა; მეორედ – 1887 წელს „ივერიაში“ სათაურით – „ლხინი“ და მესამედ – 1900 წელს „აკაკის კრებულში“ სათაურით – „ქებათა-ქება“. მიუხედავად სათაურის ცვლილებისა, პოეტი საკუთრივ ტექსტში არაფერს ცვლიდა. რამდენიმეჯერის გამოქვეყნებით აკაკი მკითხველის მომეტებული ყურადღების მიქცევას ცდილობს ამ ლექსზე. სურს, საკუთარი მრწამსი დროდადრო შეახსენოს მკითხველს.

აკაკი „ქებათა-ქებაში“ უზენაესი შემოქმედის სიდიადეს ჭვრეტს. ღვთაებრივი სიყვარული რეალურად არის განხორციელებული ხილულ, მატერიალურ სამყაროში. „სხივმომფინარე მთვარე,“ „ვარსკვლავნი მოკაშკაშენი,“ „ყვავილთა ენა – სუნნელთა ფშვენა,“ „წყალთა ჩქრიალი, ფოთოლთ შრიალი“ თუ „ბალახთ ბიბინი“ – ერთი სიტყვით, მთელი ხილული, მატერიალური სამყარო – ღვთაებრიობის გამოვლენაა, ანუ, როგორც გრიგოლ რობაქიძე ამ ლექსზე ამბობს: „მთელი ბუნება შესტრფის ღვთაებრიობის სხეულებას სამყაროში“. როცა აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი ყოველივე ამას, ანუ „ბუნების მაყრულს, საქორწილოდ სრულს“ მზერს და გრძნობს, მაშინ „ცნობს, რომ არის კაცში ღვთისა ხატება“. მერე კი კითხვაზე: „რამ ამამაღლა? ვინ მაგრძნობინა ეს საიდუმლო, ღვთიური ძალა?“ პოეტის

პასუხი ასეთია: „შენ, სიყვარულო, ცისა და ქვეყნის კავშირო და თან შუამავალო“.

აკაკის მსოფლგანცდა სრულ თანხმობებშია ახალი აღ-  
თქმის უმთავრეს დებულებასთან: „სიყვარული ღვთისაგან არს,  
რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს!“. სწორედ სიყვარულის ამგვა-  
რი რწმენა მსჭვალავს პოეტს ღვთაებრივი ექსტაზით და ადავ-  
სებს სიხარულით:

„სხვებმა სვან ღვინო!.. მე უღვინოდაც  
მთვრალი ვარ მეტის სიხარულითა!  
ემატა სოფელს მშვენიერება  
ჩემს თვალში მისის სიყვარულითა“.

ახლა, როცა, ასე თუ ისე, ზოგადად მაინც ვისაუბრეთ აკა-  
კის რელიგიურ მრწამსზე, დროა, ვაჟას ლექსს მოვუხმოთ:

### სამეფო სიყვარულისა

სატრფო დაკარგე, იმას ვეძებდი,  
შემოვიარე მთელი ქვეყანა.  
ჭირი და სევდა ზღვა და ხმელეთზე  
სატრფოს მოძებარს შემხვდა ბევრგანა.

რამდენჯერ ფიქრი ცეცხლ-მოდებული  
გავგზავნე ცაში მალლა ღმერთთანა,  
მაგრამ მე და იმ ჩემს ბედის ვარსკვლავს  
არ მოგვიხერხდა შეყრა ერთგანა.

მოხეტიალე გახელებული  
წავაწყდი სადღაც ერთს ტურფა მდელს.  
ცოდვია, მისი მშვენიერება  
ადამიანმა ფეხითა სთელს.

სამოთხეს ჰგავდა, ან კი სამოთხე  
იმაზე კარგი რითლა იქნება?  
ჩემს ალტაცებას არ აქვს სამზღვარი,  
როს მის სურათი თვალწინ მიდგება.

ყოველი ფიქრი საამქვეყნიო  
მაშინ ქარწყლდება, გულში მიქრება.

ცივნი წყარონი ურიცხვთ ყვავილთა  
ანკარა ნამით პირებსა ჰბანდენ.  
წყარო ხომ თვითაც ლამაზი არის,  
მაშინ კი ტრფობის ღმერთებსა ჰგავდენ.  
უკვდავებისა წყარონი იყვნენ  
და უკვდავებით მიდამოს ჰრწყავდენ.

უკვდავების ხეც იქვე ჰყვოდა,  
იქ ვერ აცდენდა გველი ევასა,  
ვერა ჰბედავდა ბოროტი სული  
ცოდვის საქმნელად გულის რწყევასა.

შურის თვალითა შორით უმზერდა,  
მაგრამ ხდებოდა იგი ვერასა.

სამეფო ტახტზე ყვავილიანზე  
თვით სიყვარული ზედ ბრძანდებოდა,  
კაცთა და პირუტყვთ გრძნობა-ვნებებზე  
იგი მეფობდა და ბრძანებლობდა.

ვეფხვნი და ლომნი წყნარად, უვნებლად  
ირემთ და შველთა შორის დიოდენ,  
ქორ-შავარდენნი კაკაბთ, გნოლთ გვერდით  
ისხდენ და სამტროდ არა ჰკიოდენ.

არწივსა ხმალი ქარქაშს ჩაეგო,  
კლანჭზედაც სისხლი არღა სცხებოდა,  
მყის დამტკბარიყო მისი ბუნება,  
რა სიყვარული გულსა ჰხლებოდა.  
ვისაც გუშინა გულ-ცივად ჰკლავდა,  
დღეს იგი მის მტერს შეაკვდებოდა.

ორნი მეფენი, ერთმანეთზედა  
 აშფოთებულნი შურით, მტრობითა,  
 ერთი იქით მხრით, მეორე აქით  
 პირისპირ მოდგნენ თვის მხედრობითა.

საომარ ველად ეს დაესახათ,  
 ტურფა სამეფო სიყვარულისა,  
 აქ ჰსურთ ერთმანეთს რომ გაუმწარონ  
 დღე სიცოცხლის და სიხარულისა.

გულში მხედარნი სიძულვილს ჰლესენ,  
 გრძნობა არ უჩანსთ სიბრალულისა  
 და მიიწიეს ერთმანეთზედა  
 ხმალ-მოწვდით, თანაც კიჟინა დასცეს.

მაგრამ უეცრად ყველანი დაცხრენ.  
 მყის იარაღი ხელით გაუშვეს,  
 თავ-დაკიდებით შტერივით დადგენ.  
 მერე მივიდნენ და ერთმანეთსა,

ვით ღვიძლმა ძმებმა, კოცნა დაუწყეს,  
 სულ დაჰვიწყნოდათ, რადაც აქ შეკრბენ,  
 ცა და ხმელეთსა სხვა ხმა აუწყეს.  
 ველარა ჰლებენ კაცის სისხლითა  
 მათ შემაცქერალს ტურფა მხარესა.

ერთურთს შესტრფიან თვალ-დამშეულნი,  
 ვით ცა გადმოსულს მაზედ მთვარესა.  
 მე კი ვიძახდი: „სატრფოვ, სადა ხარ,  
 რად არ მაჩვენებ შენსა სახესა?“

– მე თვით გახლავარ ის შენი სატრფო!–  
 ტრფობის ქვეყანა ერთხმად ჰკიოდა.  
 გამომეღვიძა. სიზმრად მენახა  
 და ამის გამო გული მტკიოდა.

როგორც ვნახეთ, ვაჟას ლირიკული გმირის მიერ სატრფოს ძებნა გვირგვინდება სამოთხის ხილვით, სადაც უკვდავების წყაროც არის და სამოთხის ხეც ცნობადისა, ოღონდ გველი ველარ აცდუნებს ევას და ველარც ბოროტება ბოგინებს; სამეფო ტახტზე სიყვარული ზის და კაცთა თუ პირუტყვთ ქვენა გრძნობებზე მბრძანებლობს. სწორედ სიყვარულის ძალით ლომი და ვეფხვი აღარ მტრობს ირემსა და შველს, ქორ-შეგარდენი – კაკაბსა და გნოლს; ერთმანეთზე საომრად გამზადებული მოლაშქრენი, თავის მეფიან-მხედრიანად, ხმალ-იარაღზე და ურთიერთმტრობაზე ხელს იღებენ და ცა და ხმელეთს „ველარა ჰლებენ კაცის სისხლითა“. პირიქით, შეჰხარიან ერთმანეთს...

მიუხედავად სამოთხის ხილვისა, ლექსის ლირიკული გმირი მაინც ვერ მშვიდდება:

„მე კი ვიძახდი: სატრფოვ, სადა ხარ,  
რად არ მაჩვენებ შენსა სახესა?“  
– მე თვით გახლავარ ის შენი სატრფო!  
– ტრფობის ქვეყანა ერთხმად ჰკიოდა.  
გამომეღვიძა სიზმრად მენახა  
და ამის გამო გული მტკიოდა“.

დასკვნა აშკარად პესიმისტურია. სამოთხე მირაჟია. „თხა და მგელი ერთად ძოვდეს“ – სიზმრისეული მოჩვენებაა. ისიც აშკარაა, რომ ქვეყნიერება იმის საპირისპიროდ არის მოწყობილი, რასაც სამოთხის სურათი გვინატავს. ამას გვეუბნება ვაჟას **ლექსის ქვეტექსტი**, რომელიც **ეჭვის ქვეშ აყენებს სამყაროს ღვთაებრიობას, ამქვეყნად ღვთაებრივი სიყვარულის არსებობას**.

როგორც ვხედავთ, ვაჟას „სამეფო სიყვარულისას“ და აკაკის ზემოთ განხილულ „ქებათა-ქებას“ საპირისპირო შინაარსი აქვს. სხვადასხვა მსოფლგანცდა და მსოფლშეგრძნებაა გამოხატული ამ ორ ლექსში. ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ აკაკიმ უკრიტიკოდ ვერ მიიღო ვაჟას ლექსი. არ გამოვრიცხავ, ანასტასია წერეთლის მიერ ვაჟასადმი გაგზავნილ ბარათში ისიც ყოფილიყო დაკონკრეტებული, რატომაც თქვა აკაკიმ უარი ლექსის დაბეჭდვაზე. ლოგიკურია ვიფიქროთ, აკაკის უარის მიზეზი მისი შინაგანი მრწამსისთვის მიუღებელი აზრობრივი შინაარსი იყო. მაშინ უფრო გასაგებია ვაჟას პასუხი: აკაკის პატივის-

ცემის მიუხედავად, არ შემიძლია, „ხელი ავიღო... საკუთარ მსჯელობაზე, საკუთარ შეხედულებაზე ამა თუ იმ საგანზე!“

მაგრამ ახლა უმთავრესს, ვაჟას ლექსისა და აკაკის „სულიკოს“ შეპირისპირება-ანალიზს მივუბრუნდეთ. როცა ვაჟა ლექსის დასაწყისში იტყვის: „სატროფო დავკარგე, იმას ვეძებდი, / შემოვიარე მთელი ქვეყანა,“ – არ შეიძლება, ამ ორმა ტაეპმა სულიკოს დასაწყისი სტრიქონები არ გაგვანსენოს: „საყვარლის საფლავს ვეძებდი, / ვერ ვნახე, დავკარგულიყო“. როცა ვთქვი, „სულიკო“ გაგვანსენდება-მეთქი, შეგნებულად არ ვანიჭებ უპირატესობას ქრონოლოგიას, იმას თუ რომელი ლექსი უფრო ადრე შეიქმნა. ყოველგვარი წინაპირობის გარეშე ვარ დარწმუნებული, რომ ჩვენი მკითხველის მეხსიერებაში უპირატესად „სულიკო“ აღბეჭდილი. ამას, რა თქმა უნდა, გარდა აკაკის ლექსის ფორმისმიერი მშვენიერებისა, ვარინკა წერეთლის წყალობით, ლექსის სასიმღერო მელოდიად ქცევამაც შეუწყო ხელი (თუ პირიქით, „სულიკოს“ პოეტურმა მშვენიერებამ დაბადა უკვდავი მელოდია).

ამჟამად ჩვენი მსჯელობისთვის არსებითი მნიშვნელობა იმასა აქვს, თუ რას ნიშნავს, რას გულისხმობს ვაჟას მიერ ნახსენები „სატროფო“ ან აკაკის „საყვარელი“ და „სულიკო?“ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაში იმ პოეტის ქმნილება დაგვეხმარება, რომელსაც აკაკიც და ვაჟაც დიდ პატივს სცემდნენ. ეს არის დავით გურამიშვილი და მისი „დავითიანი“.

აკაკიმ იონა მეუნარგიას ანკეტის შეკითხვას, თუ ვის პოეზიას აფასებდა ყველაზე მეტად, უპასუხა: „პოეზია დავით გურამიშვილისა“. ვაჟა თავს გურამიშვილის სულიერ მემკვიდრედ მიიჩნევდა:

„შენ ჩემო წინამორბედო,  
უძვირფასესო პაპაო!..  
შენის ცრემლებით მოვხარშე  
ჩემის გრძნობების ფაფაო“.  
(„დავით გურამიშვილის ხსოვნას“).

აკაკისაც ჰქონდა ამ სიტყვების გამეორების უფლება. სწორედ „დავითიანის“ ერთი კონკრეტული ფრაზაა აკაკის გენიალური „განთიადის“ ბიძგის მიმცემი – „გეაჯები, ნუ გამწირავ, მოვჰკვდე, შენ კერძ დამმარხო“ („დავითიანი“). შდრ. „დედამ“

ვილობამ, ბევრს არ გთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო“ („განთიადი“). გურამიშვილისეული ვედრება ღვთაებრივ წიაღში დაბრუნებისა აკაკის „განთიადში“ მშობლიურ წიაღში დაკრძალვის ნატვრად ტრანსფორმირდება. ვფიქრობ, შესანიშნავი მაგალითია ჩვენი კლასიკური მწერლობის უწყვეტობა-ერთიანობისა, რასაც რევანს თვარაძემ თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა უწოდა.

ერთი სიტყვით, მთავარი და არსებითი მანც ის არის, რომ დავით გურამიშვილის „დავითიანი“ აკაკისა და ვაჟასა და ღრმად ჰქონდათ გათავისებულები. ჩვენთვის საინტერესო ორივე ლექსი, ვაჟას „სამეფო სიყვარულისა“ და აკაკის „სულიკო“, დასაბამს (თუ შეიძლება ასე ითქვას) სწორედ გურამიშვილთან იღებს, კერძოდ, მისი ლექსიდან „სიმღერა დავითისა. ზუბოვკა“. „ზუბოვკას“ რეფრენივით გასდევს ფრაზა: „სად წავიდა, ვერა ვნახე ჩემი საყვარელი“. ეს სიტყვები ღმერთის ძიებაზე მიგვანიშნებს. „საყვარელი“ ე.წ. აღორძინების ხანის პოეზიაში, ისევე, როგორც „სატრფო“, მაცხოვრის ეპითეტებია. ვახტანგ მეექვსე „ვეფხისტყაონის“ კომენტარებში გარკვევით აცხადებს: საყვარელი ქრისტეს ჰქვია. „დავითიანიშიც“ მკაფიოდ ჩანს ეს – „მომიკლეს მე საყვარელი, ძე ღვთისად თხრობილი“.

„ზუბოვკის“ ყაიდის ლექსები ორპლანია. მთავარი მისი სიღრმისეული, სიმბოლურ-ალეგორიული პლანია. „ზუბოვკა“, თუ მას ზედაპირულად წავიკითხავთ, ჩვეულებრივი სატრფიალო, სამიჯნურო ლექსია, მაგრამ, როგორც კორნელი კეკელიძე განმარტავს: გურამიშვილთან „ქალისადმი ტრფობასა და მიჯნურობაზე ლაპარაკი არაა... ამ ლექსში, ისე როგორც ვახტანგ მეფისა და მამუკა ბარათაშვილის ნაწერებში... იგულისხმება მაცხოვარი, რომელსაც „მისი (კაცისადმი) სიყვარულისათვის სცემეს ხელშეკრულსა“ (კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1952, ტ. II გვ. 540-541).

ასე რომ, ლექსის მეორე, სიმბოლურ-ალეგორიული პლანი გაცილებით ღრმა შინაარსს შეიცავს. იგი საღმრთო ტრფიალებით არის დამუხტული. „დავითიანის“ ლირიკული გმირის ჩივილი არ არის კონკრეტული ქალის დაკარგვით გამოწვეული; არც ქალის დაპირებად უნდა აღვიქვათ – „დამპირდა, თქვა: „კიდევ მოვალ, აწ მე იმას ველი“. პოეტის ურვის მიზეზი („მისთვის ვსტირი, ცრემლითა მაქვს უბე, კალთა სველი“) გაცილებით ღრმა და ამალღე-



ბულია. ეს მისტიკოსის წადილია, ღვთაების ნატვრით გამოწვეული.

ამდენად, როგორც ვაჟას, ისე აკაკის ლექსის არსებითი შინაარსი გურამიშვილის სტრიქონებს ეყრდნობა, მისი ვარიაციაა\*.  
შეკადართო ერთმანეთს:

„სად წავიდა, ვერა ვნახე, ჩემი საყვარელი...“

„აწ შენ, ჩემო საყვარელო, იმყოფები სადა?“

/„დავითიანი“/

„სატრფო დავკარგე, იმას ვეძებდი,

შემოვიარე მთელი ქვეყანა...“

„მე კი ვიძახდი: სატრფოვ, სადა ხარ,

რად არ მაჩვენებ შენსა სახესა?“

/„სამეფო სიყვარულისა“/

„საყვარლის საფლავს ვეძებდი,

ვერ ვნახე, დაკარგულიყო...“

„სადა ხარ ჩემო სულიკო?..“

/„სულიკო“/

მიუხედავად გურამიშვილის „ზუბოკასთან“ ასეთი მიმართებისა, ვაჟას მაინც საპირისპირო დასკვნა გამოაქვს, აკაკის ლექსის აზრობრივი შინაარსი კი სრულ თანხმიერებაშია გურამიშვილის მრწამსთან.

„ღვთის გამო ქმნილი არს ყოველი, არს მყოფობს რაც ნივთიერი,“ – იტყვის დავით გურამიშვილი, რომელმაც კარგად იცის, რომ ამქვეყნად ყველაფერს ორი მნიშვნელობა აქვს: – ერ-

---

\* ერთი შემოქმედი უდავოდ ახდენს გავლენას მეორეზე. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ვაჟა და აკაკი აშკარად აგრძელებენ გურამიშვილის აზრობრივსა და სახისმეტყველებით ტრადიციას. სიტყვაკაზმულ მწერლობაში ეს ხშირი მოვლენაა; მეტიც – მეკვიდრობითობისა და ტრადიციის უწყვეტობის გამოვლენაა. ამგვარი ურთიერთკავშირი აღუღაბებს ერთ მთლიანობად ამა თუ იმ ერის ლიტერატურას. სხვაგვარად მხოლოდ ენობრივ განსხვავებაზე დავიდოდა ისეთი რთული და ღრმაშინაარსიანი დეფინიცია, რასაც ქართული, რუსული, ფრანგული (თუ ნებისმიერი კულტურული ერის) მწერლობა ჰქვია.

თი თავისთავადი და მეორე შემოქმედზე მიმანიშნებელი: „მას (ღმერთს) აქებენ“, – ამბობს „დავითიანის“ ავტორი ლექსის დასაწყისში. ასე რომ, დავით გურამიშვილის სტრიქონები აშკარად ცხადყოფს, რომ მატერიალური სამყარო ღვთაებრივი შემოქმედების შედეგია, ღვთაებრიობის გამოვლენაა. გურამიშვილისეულ მრწამსს თუ აკაკის „სულიკოს“ მაგალითებზე გავავრცელებთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ცაზე მოკიაფე ვარსკვლავი მნათობიც არის და ღვთის შემოქმედების მაუწყებელიც. ასევე, ბუღბუღი თუ ვარდიც ღვთაებრივი შემოქმედების გამოვლენაა, მათი არსებობაც შემოქმედზე მიანიშნებს. ამდენად, აკაკის „სულიკოსშიც“ ის ზოგადქრისტიანული აზრი დომინირებს, რომ მატერიალური სამყარო ღვთაებრივის ნაწილია, მისი გამოვლენა, მისი განფენა-ემანაციაა.

ამიტომ ვერ მიიღებს აკაკი ვაჟას თვალსაზრისს, ვერც როგორც „ქებათა ქების“ და ვერც როგორც „სულიკოს“ ავტორი. ერთი კი საოცარია. მიუხედავად პოზიციათა სხვადასხვაობისა, როგორც აკაკის, ისე ვაჟას, ზუსტად ესმით გურამიშვილის ლექსის რელიგიური შინაარსი. მართალია, ვაჟა საპირისპირო თვალსაზრისზეა, მაგრამ მისი ლექსის გაანალიზება კიდევ უფრო გვეხმარება „სულიკოს“ შინაარსის იმგვარ გააზრებაში, როგორც აკაკი ბაქრაძემ წარმოადგინა. სწორედ „სულიკოს“ აკაკი ბაქრაძისეულმა წაკითხვამ მიბიძგა, მომეძიებინა ამ ლექსის ლიტერატურული არქექტივი დავით გურამიშვილისა თუ მამუკა ბარათაშვილის\* პოეზიაში და ასევე საცნაური გახადა აკაკის „სულიკოს“ მიმართება ვაჟას ლექსთან).

თუკი ერთხელ კიდევ გავიხსენებთ ვახტანგ მეექვსის განმარტებას – „საყვარელი ქრისტეს ჰქვიან“ – აშკარაა, რომ აკაკის ლექსში საყვარლის საფლავის (სამყოფლის), მისი საუფლოს თუ სამკვიდრებლის ძიება ღმერთის ძიებაა. სწორედ ამიტომ შფოთავს და დრტვინავს აკაკის ლექსის ლირიკული გმირი და მხოლოდ მაშინდა დაშვიდდება, როცა გაიცნობიერებს, რომ

---

\* აღსანიშნავია, რომ მაცხოვრის ეპითეტი „სულიკო“ მამუკა ბარათაშვილთანაც ჩანს, ოღონდ „სულო“-ს ფორმით და ისიც იმ ლექსში, რომლის ორპლანოვანება აშკარაა („ვიზილე შენი შვენება – სახესა ვეტრფიალები... სულო“).

ღმერთი ყველგან არის, ყოველ არსსა თუ არსებაში ღვთაებაა განფენილი, ყოველივე ღვთის გამოვლენაა – მიწაზეც (ვარდი), ცაშიც (ბუღბუღი) და შორეულ კოსმიურ სივრცეშიც (ვარსკვლავი).

„სამად დაშლილა ის ერთი – ვარსკვლავად, ბუღბუღ, ვარდადო“, – იტყვის პოეტი და როცა ყოველ საგანში ამ სამპიროვანი ერთარსების გამოვლენას შეიცნობს გამოუთქმელი ღვთაებრივი ნეტარებით აღივსება – „რასაცა ვგრძნობ მე იმ დროს, ვერ გამოძითქვამს ენითა“.

რაც შეეხება ვაჟას პოზიციას („ქებათა-ქების“ ციკლსა თუ ლექსში „სამეფო სიყვარულისა“), იგი რეალური ვითარებით არის ნაკარნახევი. ვაჟასთან მკაფიოდ აირეკლა ყოფიერებით გამოწვეული სკეფსისის განცდა. მიზეზი ამისა, როგორც ითქვა, ისაა, რომ უფლის ხელით შექმნილი მატერიალური სინამდვილე ადამიანურ ბიწიერებას მოუცავს. რა თქმა უნდა, ამგვარი პოზიცია არ იძლევა ვაჟას რელიგიურ მრწამსში ეჭვის შეტანის საფუძველს. აქ, ეგების, უპრიანი იყოს განხილვა ვაჟას დაუფარავად ნათქვამისა:

მაგრამ გავიგებთ ერთხელაც,

ვინ ანლოს ვსდგევართ ღმერთთანა.

რაც შეეხება, საზოგადოდ, ვაჟას ვრცელსა და მრავალწახნაგა შემოქმედებას, გენიალური ფშაველის მსოფლმხედველობრივი მრწამსის წარმოსაჩენად „გველისმჭამელიც“ იკმარებდა. ვაჟას მკითხველისთვის ამკარაა, როგორ თანხმიერებაშია „გველისმჭამელის“ ავტორის პოზიცია ახალი აღთქმის მრწამსთან – მინდამ იცის და გრძნობს, რომ ჩვენთან ერთად „ყოველი დაბადებული თანა-კენესის და თანა-ელმის აქამომდე“ (რომ. 8-22). ამიტომაც არის გამსჭვალული თანაგრძნობით ყოველი დაბადებულისადმი და აღესილი სამყაროსეული ერთიანობის გრძნობით.

ვაჟას ლექსები, სათაურით „ქებათა-ქება“, ხმამაღალი პროტესტია, წუხილია უღმერთობის გამო. ისეთივე წუხილი და სინანული, როგორსაც გალაკტიონი გამოთქვამს თანადროული, რწმენასმოკლებული საზოგადოების მიმართ – „აქ არასოდეს არ ყოფილა ნაზარეველი!“.

რა თქმა უნდა, ყოფიერებისადმი ვაჟას პროტესტის განცდა, როგორც ითქვა, რაღაც დოზით სკეფსისსაც შეიცავს. ეს ითქმის

როგორც „ქებათა-ქების“ ციკლზე, ისე აკაკის მიერ დაწუნებულ ლექსზე – „სამეფო სიყვარულისა“ (ლექსის ფინალი აშკარად იძლევა ამგვარი განცხადების საფუძველს). მაგრამ წამიერ, იმპულსურ სკეფსისშიც კი ვერ დაეთანხმება აკაკი ვაჟას და ვერც იმას მიაქცევს ყურადღებას, რომ ვაჟას სკეფსისის საფუძველი ყოფიერების ბიწიერებაა. ასეთ დროს აკაკი ვერც ვაჟას ზემომოხმობილ განცხადებას – „ვინ ახლოს ვსდგევართ ღმერთთანა“ – გაუწევს ანგარიშს.

აკაკი ვაჟას ლექსს „სამეფო სიყვარულისა“ „სულიკოთი“ პასუხობს. „სულიკოს“ მეშვეობით გამოთქვამს საკუთარ მრწამსს ხილული, მატერიალური სინამდვილის ღვთაებრიობის, ყოველივე არსებულის ღვთაებრივი ნებითა და ძალით გამსჭვალვის შესახებ. ამგვარი კონკრეტული პოეტური დაპირისპირებისა თუ შეპაექრების ჟამს მუზა აშკარად აკაკის მხარესაა. „სამეფო სიყვარულისა“ ნამდვილად ვერ შევა ვაჟას რჩეული ლირიკის კრებულში. პოეზიის ქალღმერთმა აშკარად აკაკის გაუმართლა. ეგების, უფრო ჩვენ გაგვიმართლა – „სულიკოს“ მკითხველსა და მსმენელს; ქართულ ჰანგსა და მელოდიას გაუმართლა. ამ გამართლებაში ლომის წილი ვაჟა-ფშაველას უდევს. სწორედ ვაჟას ლექსმა უბიძგა აკაკის, მზერა მიემართა ჭეშმარიტად პოეტური, ირაციონალური სამყაროსაკენ; ვაჟას ლექსმა აკაკი კიდევ ერთხელ მიაბრუნა დავით გურამიშვილის პოეზიისკენ – „დავითიანის“ სახისმეტყველებისკენ. სწორედ ვაჟას ლექსმა მისცა იმპულსი და შთაგონება „სულიკოს“ ავტორს და კონკრეტული ლექსის გამო მოწვეული უთანხმოება ქართული პოეზიის გამარჯვებად აქცია. „სულიკო“ ხომ ერთ უკეთეს ქმნილებათაგანია ქართული ლირიკული პოეზიისა. მიზეზი ამისა, გარდა აკაკის პოეტური ტალანტისა, ლექსის ღვთაებრივი შინაარსიცაა.

**სოსიურის ანაგრაფათა  
თეორია და ენოზრივი  
ექსპერიმენტები  
ფუტურისტულ პოეზიაში**

ფილოლოგიის მეცნიერებათა  
დოქტორი, ილიას სახელმწი-  
ფო უნივერსიტეტის პუბლიცა-  
რულ მეცნიერებათა და კულ-  
ტურის კვლევების ფაკულტე-  
ტის ასოცირებული პროფესო-  
რი;

**ძირითადი ნაშრომები:** „ქართუ-  
ლი რითმის ისტორიიდან“,  
„ფერის მხატვრული გააზრე-  
ბის თავისებურებები ნ. ბარა-  
თაშვილის პოეზიაში“, „თეო-  
რიული დაფუძნების პრობლემა  
პოეტიკაში, „მე“-ს კონცეფცია  
ქართულ რომანტიკოსთა შე-  
მოქმედებაში“.

**ინტერესთა სფერო:** სემიოტი-  
კა, ლექსმცოდნეობა, ლიტერა-  
ტურის ისტორია და თეორია,  
მხატვრული შემოქმედების  
ფსიქოლოგია.

სოსიურის მიერ შემუშავებული ანაგრაფათა თეორიის მიხედვით, ძველი ინდოევროპული პოეზიის და, კერძოდ, ადრეული ლათინური, ველური, ძველი ბერძნული, ძველი გერმანული პოეზიის საერთო პრინციპს წარმოადგენს ტექსტის საგანგებო სტრუქტურული პრინციპი – კერძოდ, ანაგრამული პრინციპი. სიტყვები ტექსტებში იმგვარად შეირჩეოდა, რომ სინშირის მიხედვით პრევალირებდა საკვანძო სიტყვის (ღმერთის ან გმირის სახელის) ფონემები.

ამასთან, სოსიური ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ ანაგრამებში მონაწილეობდა არა მარტო სიტყვების პოზიციურად გამოყოფილი ნაწილები, არამედ – ყველა მარცვალი. „...ბგერათა ამგვარი შეხამებები არაა დამოკიდებული ლექსზე და მის რიტმზე და პოეტური ფორმა ყალიბდება ლექსის რიტმული სქემის შეხამებით მეორე პრინციპთან, რომელიც მისგან დამოუკიდებელია“, ესე იგი, ბგერწერის თავისებურებებზე არ ზემოქმედებდა არც ტერფების წარმოქმნა და არც რიტმული მახვილები.

რომაული ლიტერატურის კვლევისას სოსიურმა გამოავლინა ლექსთა სტრუქტურის ანაგრამული პრინციპი ვერგილიუსთან,

ლუკრეციუსთან და, აგრეთვე, რომაულ პროზაში.

ძველგერმანული ალიტერაციული ლექსი, რომლის თავისებურებასაც წარმოადგენდა ალიტერაციული პირველი მარცვლები, სოსიურის აზრით, წარმოიშვა ანაგრამული ლექსიდან, რომელიც, ამგვარად, უფრო ძველია, ვიდრე ალიტერაციული ლექსი.

განსაკუთრებით საინტერესოა სოსიურის მოსაზრებები ბერძნულ ეპოსთან დაკავშირებით. მეცნიერის აზრით, თუ ჰიპოთეზა ანაგრამული ლექსის არქაულობის შესახებ დადასტურდება, მაშინ ეს ნიშნავს ეპოსის წარმომავლობას ლირიკიდან. სოსიურის აზრით, თავდაპირველად იქმნებოდა პატარა ლირიკული ნაწარმოებები, რომლებიც 4-8 სტრიქონისგან შედგებოდა. ეს იყო ან მაგიური ფორმულები, ან ლოცვები, ან სამელოვიარო ლექსები. ანაგრამული პრინციპის გამოყენების საფუძველი უნდა ყოფილიყო რელიგიური წარმოდგენა, რომლის თანახმად, ღმერთისადმი მიმართვა, ლოცვა, ჰიმნი ვერ მიაღწევს თავის მიზანს, თუ მასში ჩართული არაა ღმერთის სახელის შემადგენელი მარცვლები. გამონაკლისს წარმოადგენს ლესბოსური ლირიკული პოეზია, რომელიც, სოსიურის შენიშვნით, ძალზე ბგერწერითია, მაგრამ არ მოიცავს ანაგრამებს, ე.ი. გარკვეული სახელის შემადგენელი მარცვლების გამეორებას არ ისახავდა მიზნად.

და, პირიქით, ჰომეროსისეული პოეზია ბგერწერითია სწორედ იმ გაგებით, რომ ექვემდებარება ანაფონიურ და ანაგრამულ პრინციპს – მასში დროდადრო მეორდება გარკვეული სახელის შემადგენელი მარცვლები.

ამ ანაგრამული ჰიპოთეზის სასარგებლოდ, ამბობს სოსიური, არსებობს უამრავი არგუმენტი.

ვიკითხოთ: გაცნობიერებული ჰქონდათ ძველ მწერლებს ეს პრინციპი თუ გაუცნობიერებლად იყენებდნენ მას?

სოსიურმა ვერ გასცა პასუხი ამ კითხვას. ლევი-სტროსის აზრით, სოსიურის დაბნეულობა გამოიწვია იმან, რომ ძველ მწერლებს არაფერი უთქვამთ ანაგრამული პრინციპის ცნობიერი გამოყენების შესახებ.

თუ ეს გაუცნობიერებლად ხდებოდა, მაშინ, ჰიპოთეზის სახით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ანაგრამული პრინციპი შეიძლება წარმოადგენდეს, საზოგადოდ, პოეტური ტექსტების უნივერსალურ სტრუქტურულ პრინციპს და უნდა შეგვხვდეს ყველა ეპოქის ტექსტებში. იმ პრობლემის გადასაწყვეტად, ფუნქციონირებს თუ არა თანამედროვე პოეზიაში ანაგრამული პრინციპი, ჩვენ ჩავატარეთ ექსპერიმენტი. ვგულისხმობდით, რომ ყოველ პოეტურ ტექსტში შეიძლება დაიძებნოს ერთგვარი ბირთვი – გარკვეული ბგერათკომპლექსი, რომელიც რეციპიენტების

მიერ აღიქმება როგორც ამა თუ იმ საგნის ან მოვლენის სახელი, ესე იგი, გარკვეული ტექსტის რეფერენტის სახელი.

ამ ჰიპოთეზის შესამოწმებლად შევარჩიეთ გალაკტიონ ტაბიძის 25 ლექსი, რომლებიც მიემდენა ამა თუ იმ საგანს ან მოვლენას (მუნა, ქარი, შემოდგომა, თოვლი, ვუალი, ანძები, ჰაერი, სანთელი, კვნესა, სიბერე, გადია, დელოფალა, ავღრები, ხელები, ტყე, დრო, ბალახები, თვალები, ჭოტი, ყანები, ზღაპარი, სიზმრები, ქალწული, ფოთლები, სინანული). ყოველი ლექსიდან ამოვკრიფეთ სტატისტიკურად ყველაზე ხშირი სამი თანხმოვანი და სამი ხმოვანი. ფონეტიკური შემადგენლობით ისინი არ ემთხვეოდნენ რეფერენტების უზუალურ სახელებს და, ბუნებრივია, არ ფიგურირებდნენ ტექსტებში. მათგან შევადგინეთ სამ-მარცვლიანი უაზრო სიტყვები, რომლებიც, ამოსავალი ჰიპოთეზის მიხედვით, უნდა ყოფილიყო ამავე საგნების ანაგრამული სახელები. ას ორმოცდაათ რეციპიენტს დავურივეთ ბარათები, რომელთაგან თითოეულზე დაწერილი იყო სამი ნაწარმოების სახელწოდება, მათ გასწვრივ კი – ამავე ნაწარმოებებიდან ამოკრეფილი ანაგრამული სიტყვები (ბუნებრივია, მათი რიგი განსხვავებული იყო).

ას ორმოცდაათიდან ოთხმოცდაოთხმეტმა რეციპიენტმა, ესე იგი დაახლოებით ორმა მესამედმა, სწორად დაუკავშირა უაზრო სახელები შესაბამისი ნაწარმოებების სახელწოდებებს.

ამგვარად, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ პოეტური ტექსტების მოცემულ ამონაკრებში ფუნქციონირებს ტექსტის ბგერითი ორგანიზების ანაგრამული პრინციპი, თუმცა ეს ანაგრამული სახელები არ წარმოადგენენ ენის ლექსიკური მარაგის ნაწილს.

როგორია ამგვარი სიტყვების სემანტიკური სტრუქტურა? აქვთ თუ არა მათ, საზოგადოდ, რაიმენაირი სემანტიკა?

როგორც ჩანს, მათ აქვთ ერთგვარი იმპლიციტური სემანტიკა, სხვა შემთხვევაში რეციპიენტები ვერ დაუკავშირებდნენ ამ სიტყვებს გარკვეულ რეფერენტებს. თუმცა, საუბარი იმაზე, რომ მათ აქვთ სემების რაიმენაირი ერთობლიობა, ესე იგი, მეტ-ნაკლებად რთული სემანტიკური სტრუქტურა, ან იმაზე, რომ ეს სიტყვები შეესაბამებიან რაიმე ცნებას, არ შეიძლება. ამ სიტყვების „მნიშვნელობების“ დადგენა კიდევ უფრო გართულებს იმ შემთხვევაში, თუ მათ განვიხილავთ იზოლირებულად, ანუ გარკვეული სემანტიკის მქონე სიტყვებთან შეჯერების გარეშე.

მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება ჩვენი ექსპერიმენტის შედეგების იგნორირება – გარკვეული, თუმცა კი ბუნდოვანი სემანტიკა ამ სიტყვებს ნამდვილად აქვთ და, შესაბამისად, ანაგრამული პრინციპი მოცემულ ლირიკულ ტექსტებში ფუნქციონირებს, ესე იგი, ამ ტექსტებში

ხორციელდება ნაწარმოებთა სახელწოდებებში მითითებული რეფერენტების ერთგვარი სახელდება, შესაძლებელია ითქვას – მეორადი სახელდება.

დიმიტრი უზნაძის ფსიქოლოგიურ კონცეფციაში, რომელიც ეხება სახელდების პრობლემებს, აღნიშნულია, რომ ძველი ადამიანის ენობრივი აქტივობის განმსაზღვრელი ფსიქოლოგიური მექანიზმი უცვლელადაა შემონახული თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკაში. უზნაძისა და მისი მოწაფეების გამოკვლევებმა დაადასტურა, რომ აღმნიშვნელი და აღსანიშნი კანონზომიერად უკავშირდება ერთმანეთს (აქ, რა თქმა უნდა, იგულისხმება ანალიზის ფსიქოლოგიური და არა ლინგვისტური დონე. ამიტომ ეს თვალსაზრისი არ წარმოადგენს არგუმენტს ენობრივი ნიშნის სოსიურისული დეფინიციის წინააღმდეგ), ესე იგი, სახელის შერჩევა გარკვეული რეფერენტისთვის შემთხვევითი არაა. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ თანამედროვე პოეტურ ტექსტებში მიმოფანტული ანაგრაფული სახელები კანონზომიერად (განწყობისმიერად, არაცნობიერად) უკავშირდება მოცემული ტექსტების რეფერენტებს.

ამასთან, არის ეპოქები (ყოველ შემთხვევაში, ერთი ეპოქა) როდესაც ანაგრაფული სახელი არ მონაწილეობს ტექსტში იმპლიციტურად, არამედ უშუალოდაა რეპრეზენტირებული რეციპიენტისთვის.

კერძოდ, ასეთია ფუტურისტული პოეზიის ლიტერატურული ტექსტები. მათში სემანტიკური თვალსაზრისით გამჭვირვალე ლექსიკურ ერთეულებს, რომლებიც უკავშირდება განსაზღვრულ რეფერენტებს, ენაცვლება ზაუმური<sup>1</sup> სიტყვები, რომელთაც გაურკვეველი, ბუნდოვანი სემანტიკა აქვთ.

ხლებნიკოვი ფიქრობდა, რომ „შესაძლებელია ზაუმური ენის გადაქცევა გონისმიერ ენად. თუ ავიღებთ ერთ სიტყვას, მაგალითად, чашка, მაშინ არ გვეცოდინება, რა მნიშვნელობა აქვს მთელი სიტყვისთვის ყოველ ცალკეულ ბგერას. მაგრამ თუ მოვაგროვებთ ბგერა „ჩ“-თი დაწყებულ სიტყვებს ((чашка, череп, чан, чылок), მაშინ ყველა დანარჩენი ბგერა ერთმანეთს გაანადგურებს და ის ზოგადი მნიშვნელობა, რომელიც ექნება ამ სიტყვებს, იქნება „ჩ“-ს მნიშვნელობა. ამგვარად.

---

<sup>1</sup> სიტყვა „ზაუმი“ შედგენილია რუსული პრეფიქსიდან „ზა“ (უკან) და სიტყვისგან „უმი“ გონი, გონება.



ზაუმური ენა ზაუმური აღარ იქნება. ის იქცევა თამაშად ჩვენ მიერ გაცნობიერებული ანბანით...

ზაუმური ენა ემყარება ორ წანამძღვარს:

1. მარტივი სიტყვის პირველი თანხმოვანი განაგებს მთელ სიტყვას....

2. ერთი და იმავე თანხმოვნით დაწყებული სიტყვები ერთიანდებიან ერთი და იმავე ცნებით და თითქოს სხვადასხვა მხრიდან მიისწრაფვიან გონების ერთი და იმავე წერტილისკენ.“

ლექსის ბგერითი ორგანიზების ეს ხერხი, რა თქმა უნდა, ანაგრამული არაა ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, ყოველ შემთხვევაში, სოსიურისეული გაგებით. სოსიური მას ისევე დაახასიათებდა, როგორც დაახასიათა ლესბოსური პოეზია – როგორც ძალზე ბგერწერითი, მაგრამ არა ანაგრამული, რადგან ის მიზნად არ ისახავდა ამა თუ იმ სახელის (რომელიც თვითონ არ უნდა ფიგურირებდეს ტექსტში) შემადგენელი მარცვლების გამეორებას ტექსტში.

მეორე ცნობილი რუსი ფუტურისტი, ალექსეი კრუჩონიხი, ზაუმურ ენად მიიჩნევდა სიტყვათა ნაწყვეტებს, დაბოლოებებს, გრაფიკულსა და ფონეტიკურ შეხამებებს. მისი აზრით, წერისას საჭიროა დაჩეხილი სიტყვების, ნახევარსიტყვების გამოყენება და მათი უჩვეულო კომბინაციების შექმნა.

როგორც ჩანს, ფუტურისტული ტექსტების ეს თავისებურება განპირობებულია იმით, რომ ისინი მიეკუთვნება ეგრეთ წოდებულ „ცხელ კულტურას“ (ლევ-სტროსის ტერმინი), რომელიც ხასიათდება ახალი ენების შექმნის ტენდენციით. „ცხელი კულტურები“ გამოირჩევა გამუდმებული სწრაფით გამომგონებლობისკენ, რაც შეიძლება მეტი ენერჯისა და ინფორმაციის წარმოქმნისა და მოხმარებისკენ, განსხვავებით „ცივი კულტურებისგან“, რომლებიც კმაყოფილდებიან არსებობის მარტივი და მწირი პირობების რეპროდუქციით.

ამგვარად, ფუტურისტული ენობრივი ექსპერიმენტები შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მისწრაფება არა მარტო კონვენციური ენობრივი ელემენტების დეფორმაციისკენ, არამედ – იმ არსებითი ბგერწერითი კანონზომიერების დესტრუქციისკენაც, რომელიც აღმოაჩინა ფერდინანდ დე სოსიურმა.

## თეთრი ფერის სიმბოლური გაანალიზებისათვის

ფილოლოგიის მეცნიერება-  
თა დოქტორი, შოთა რუს-  
თაველის ქართული ლიტე-  
რატურის ინსტიტუტის  
მეცნიერი თანამშრომელი.

**ძირითადი ნაშრომები:**  
მონოგრაფია – იდენტიფი-  
კაციის პრობლემა ოთარ  
ჭილაძის რომანებში  
(2009).

**ინტერესთა სფერო:** სემიო-  
ტიკა, კრიტიკა, იდენტობის  
კვლევა.

ფერი ის უნივერსალური კატეგორიაა, რომელსაც ცივილიზაციის ნებისმიერ საფეხურზე აღიქვამდა ადამიანი. სხვადასხვა კულტურაში ფერთა სიმბოლიკის ანალიზისას მეცნიერებმა დაადგინეს სამი პრინციპი: პირდაპირი შესაბამისობა (ცეცხლი – წითელი), ასოციაცია (შავი – სიკვდილი, სასოწარკვეთა), ჩვეულებებზე, შემთხვევებზე, შეთანხმებებზე დამოკიდებულება (თეთრი – გლოვის ფერი ჩინეთში) (ფერთა... 2010:). აქედან გამომდინარე, ნათელია, რომ თუ განვითარების ადრეულ ეტაპზე მხოლოდ ზედაპირული ნიშნით ხდებოდა ფერისთვის მნიშვნელობის მინიჭება, კაცობრიობის განვითარების აღმავალ ხაზთან ერთად ამ მნიშვნელობებმა და შესაბამისობებმა უფრო მეტი სიღრმე და ქვეტექსტი შეიძინა.

უკვე კარგა ხანია, რაც ფერი კომუნიკაციის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა, ვიზუალური სასიგნალო სისტემების საფუძველი. ყველა ფერი შეიძლება წაიკითხო, როგორც სიტყვა ან განმარტო, როგორც სიგნალი, ნიშანი ან სიმბოლო. ფერთა მნიშვნელობა და მათთვის უპირატესობის მინიჭება რეალურ ცხოვრებაში მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული. მათ შორის გამოყოფენ ჯგუფურ (ბუნებრივი გარემო, ეთნიკური ჯგუფი, კულტურული ტრადიციები, კლა-

სობრივი მიკუთვნებულობა, მოდა, სტილი) და ინდივიდუალურ (ასაკი, სქესი, კულტურული დონე, განათლება, წარმომავლობა, მოღვაწეობა, ნერვულ-ფსიქოლოგიურ მახასიათებელთა ერთობლიობა - ხასიათი, ტემპერამენტი, საარსებო გარემო) ფაქტორებს. მათ შორის ერთ-ერთი მთავარია კულტურა, თუმცა, ამავე დროს, მნიშვნელოვანია ინდივიდის ასაკი, სქესი და განწყობა მოცემული მომენტისათვის. კულტურა – ყოველთვის არჩევანია. მხატვრული კულტურა – პირველ რიგში ფერის არჩევანია, ფერთა მოდელის აგება. შემთხვევითი არაა, რომ ერთი კულტურულ-ისტორიული რეგიონისათვის დამახასიათებელი ფერობრივი უპირატესობანი მკვეთრად განსხვავდება სხვა, მისგან გეოგრაფიულად დაშორებული რეგიონისაგან. შენიშნულია, რომ, რაც უფრო ახლოსაა ხალხი ეკვატორთან, მით უფრო მეტია მისწრაფება კაშკაშა, ელვარე ფერთა გამისაკენ (ამის ნათელსაყოფად საკმარისია, გავიხსენოთ ესპანელთა წითელ-ყვითელ-შავი და ფინელთა თეთრ-ცისფერი დროშები).

ფერებით კაცობრიობა საკმაოდ ადრე დაინტერესდა და ძველ ცივილიზაციებშივე (ანტიკური საბერძნეთი, ძველი ინდოეთი და ჩინეთი) დაიწყო მსჯელობა მის შესახებ. მეცნიერული გამოკვლევები ფერის ბუნებისა და ფიზიკური თვისებების შესახებ უკავშირდება ნიუტონის სახელს. 1966 წელს კემბრიჯში ჩატარებული ცდით მან დაადგინა, რომ თეთრი რთული ფერია და პრიზმაში გატარებისას იგი იშლება შვიდ ფერად: წითელი, ნარინჯისფერი, ყვითელი, მწვანე, ცისფერი, ლურჯი, იასამნისფერი. მათ ნიუტონმა სპექტრის ფერები უწოდა. ამ ფერების შეკრებით კი ისევ თეთრი მიიღება (ნიუტონის...).

ფერები ბუნების მიხედვით იყოფა: ქრომატულ და აქრომატულ ფერებად. აქრომატული ფერებია: თეთრი, რუხი და შავი. ისინი ხასიათდებიან მხოლოდ არეკლილი სინათლის რაოდენობით ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არეკლვის არაერთგვაროვანი კოეფიციენტით. ხოლო ქრომატულია სხივის დაშლით მიღებული 7 ძირითადი ფერი.

ამრიგად, თეთრი არის რთული ფერი. ეს თვისება მნიშვნელოვანია მხატვრულ ტექსტებში მისი სიმბოლური მრავალფეროვნების ასახვასნელად.

ხელოვნების ყველა დარგში ფერი სხვადასხვა ინტენსივობითა და მნიშვნელობით გამოიყენება. თუკი, მაგალითად, ფერწერაში ყველაფერი ითქმის ფერის საშუალებით, ლიტერატურისთვის იგი სიტყვის დამატებითი საშუალებაა მხატვრული სახის თუ ჩანაფიქრის ნათელსაყოფად. წინამდებარე წერილში ჩვენ ვისაუბრებთ თეთრი ფერის მნიშვნელობებზე მხატვრულ დისკურსში, რადგან დისკურსის ყველა მრავალსახეობას შორის ეგზისტენციისთვის ყველაზე უფრო გახსნილი,

პირველ რიგში, მხატვრული დისკურსია; გამოვარკვევთ, რასთან ერთიანდება თეთრი ფერი უფრო დიდ სიმბოლურ ბლოკებად და წარმოვაჩინოთ მისი ასოციაციური მნიშვნელობების სპექტრს. საანალიზო მასალად გამოვიყენებთ XX საუკუნის ბოლო მესამედის რამდენიმე მხატვრულ ტექსტს, კერძოდ, ო. ჭილაძის, გ. ჩოხელისა და ჯ. თოფურაძის მოთხრობებსა და რომანებს.

თეთრი უმნიშვნელოვანესი ფერია სამყაროში. პირველყოფილ კულტურებში იგი ერთ-ერთია სამ ძირითად (თეთრი, შავი, წითელი) ფერთაგან. პირველყოფილი ადამიანი ჩვენ მიერ უკვე აღნიშნული *პირდაპირი შესაბამისობის პრინციპზე* დაყრდნობით თეთრს მიიჩნევდა დღისა და სინათლის, რძის ფერად. შემდგომში მისი მნიშვნელობები უფრო გავრცელდა და გამრავალფეროვნდა, თუმცა თეთრის ამოსავალი მნიშვნელობა - სინათლე - თითქმის ყველა კულტურაში დარჩა უცვლელი. იგი იგივედება მზის სინათლესთან, ნათელი კი არის ღვთაებრიობა, სიკეთე, სიცოცხლე, ყოფიერების სისავსე. თეთრს აქვს ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობითი ველები: პოზიტიური და ნეგატიური. თეთრის პოზიტიური მნიშვნელობებია: სიმშვიდე, სისუფთავე, სიცარიელე, უმანკოება, ხანგრძლივი სიცოცხლე, ჯანმრთელობა, წარმატება, კონცენტრირება. მას ძალუძს განწმენდა და წარმატება ომში (პრიმიტიულ ტომებში), კეთილშობილება, სიბრძნე. თეთრი არის ღმერთებთან და სულებთან საურთიერთო ენა, უმაღლესი სილამაზის ატრიბუტი. ამასთან, თეთრი აღნიშნავს ისეთ უარყოფით მოვლენებსაც, როგორებიცაა: სიკვდილი, ავადმყოფობა, უძლურება, ბოროტება, გაუცხოება, ტანჯვა, მარტოობა, ზიზღი და სისასტიკეც კი. იგი არის სიცივის, განშორების, გაუზიარებელი სიყვარულით ტანჯვის სიმბოლო (სიმბოლოთა...).

XX საუკუნეში ფერწერაში მომხდარმა რევოლუციამ შეცვალა თეთრი ფერის სიმბოლიკა, მისცა მას აქამდე უცხო მნიშვნელობები. სუპრემატისტებისთვის თეთრი არის უსაზღვრო სივრცის სიმბოლო, რომელიც წმენდს სულს. ამას მოწმობს თვითონ სუპრემატიზმის დამფუძნებლის კ. მალევიჩის სიტყვები: „სუპრემატიზმის მოძრაობა უკვე მიემართება თეთრი უსაზღვრო ბუნების შესახვედრად, თეთრი ალელეებისაკენ, თეთრი ცნობიერებისაკენ და თეთრი სისუფთავისაკენ, როგორც ამ მდგომარეობის უმთავრესი საფეხური, როგორცაა სიმშვიდე ან მოძრაობა“. მალევიჩის სუპრემატისტული ფერწერის მწვერვალი და დასასრული იყო ნამუშევარი „თეთრი კვადრატი თეთრ ფონზე“, რითაც მან „დაამსხვრია ფერობრივი შეზღუდულობის ლაჟვარდოვანი ჩრდილი“, როგორც თავად აღნიშნავდა (მირონოვა... 2008: ). XX საუკუნის მეორე ნახევრის აბსტრაქციონისტები კ. მალევიჩს თავიანთ მასწავლებლად თვლიდნენ და, როგორც ნიჭიერმა მოსწავლეებმა, გაუსწრეს კიდევ თა-

ვიანთ მეტრს თეთრი ფერის უსაზღვრო სიღრმეების წვდომაში. აღსანიშნავია, რომ კულტურის ზოგადი განვითარების ამ ხაზს ლიტერატურამაც გადაუხადა ხარკი და მათ შორის არც ქართული ყოფილა გამონაკლისი. საანალიზო ტექსტებშიც თეთრი ბევრი ურთიერთგანსხვავებული, ზოგჯერ ერთმანეთთან ახლოს მყოფი, ზოგჯერ კი სრულიად საპირისპირო, დადებით თუ უარყოფით მნიშვნელობათა მატარებელია.

სემიოტიკაში შენიშნულია, რომ სიტყვა-ნიშნის კონსტრუირებას სჭირდება შემეცნების პროცესი. ამ პროცესში ნიშანი ამყარებს ორმხრივ კავშირს: ერთი მხრივ – ობიექტთან და მეორე მხრივ – ინტერპრეტატორთან. რადგან ინტერპრეტაციის პროცესში მთავარი „გმირია“ ინტერპრეტატორი, ეს უკვე გულისხმობს სიტყვის ასოციაციურ მნიშვნელობათა მრავლობითობის წარმოჩენას. თავისთავად ცხადია, ნიშნის ინტერპრეტაციაში მნიშვნელოვანი ფაქტორია კოლექტიური ცნობიერება, მაგრამ ამასთან ერთად ამ პროცესში ერთვება ინდივიდი, რომელსაც აქვს ამ კოლექტივისათვის დამახასიათებელი შეხედულებანი. თუმცა იმდენად, რამდენადაც იგი ინდივიდუალური ცნობიერების მატარებელიცაა, შესაძლოა, რომელიმე ენობრივი თუ კულტურული კოლექტივისათვის დამახასიათებელ ყველა შეხედულებას არ იზიარებდეს. სწორედ ეს მოვლენები იწვევს ასოციაციურ მნიშვნელობათა მრავლობითობას. ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ ნებისმიერი ნიშნის ინტერპრეტირებისას ინტერპრეტატორი ეყრდნობა კოლექტიურ ცნობიერებას ან უკვე დაგროვილ გამოცდილებას და თან პოულობს მასში ახალს, ინდივიდუალურად შენიშნულს. ყველაფერი ეს თვალნათლივ დასტურდება ოთარ ჭილაძის მხატვრული ტექსტების ანალიზისას. მისი სიმბოლოები კულტურული გავლენის თუ კოლექტიურ ცნობიერებაში შენახული ინფორმაციის „წყალობით“ კვეთენ სიმბოლოთა ლექსიკონებში აღნუსხულ მნიშვნელობათა ჩამონათვალს, თუმცა მწერლის ხედვის თავისთავადობა ყველა ტექსტში შესამჩნევია.

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ თეთრი დომინანტური ნიშანია ანას დაკრძალვის ეპიზოდში. იმ ღამით ისეთი თოვლი მოვიდა, „ხალხი კი არ მოდიოდა, მოცურავდა... მოხუცებსაც არ ახსოვდათ ასეთი თოვლი“ (ჭილაძე 1986: 248) (შედარებისათვის გავიხსენოთ თოვლი ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის დღეს). ამ სითეთრის ფონზე შემოდის ირემი. „სოფლის ორღობეში მოაბიჯებდა, მშვიდი და ლამაზი, როგორც ღარიბი, მაგრამ პატიოსანი მშობლების გაზრდილი ბავშვი, სიბრაღულის კი არა, დანაშაულის გრძობისა და სიკეთის ჩადენის სურვილის აღმძვრელი. მისი მხდალი გულის ბაგაბუვი სოფელს აოგნებდა, ანამუსებდა, ხელ-ფეხს უბორკავდა კიდევ ერთი ცოდვის ჩასადენად...“ (ჭილაძე 1986: 249). ანას ამქვეყნიდან წასვლის პარალელურად თოვ-

ლის მოსვლა თეთრი ფერის პოზიტიურ მნიშვნელობებს კიდევ უფრო აძლიერებს. ეს არის ანას უანგარო სიკეთით სავსე ცხოვრების ლოგიკური აღმნიშვნელი – სიწმინდის, სისუფთავის, სულიერი უმანკობის ნიშანი, თუმცა ამავე დროს იგი არის სიკვდილისა და მომავალი სიცვიის სიმბოლოც. რადგანაც ის, რაც ანას გარდაცვალების შემდეგ ვითარდება მაკაბელთა ფუძეზე, სწორედ სიცივეა - სიკეთეს ჩანაცვლებული ბოღმისა და სიბილწის ნარევი. თანაც თოვლი აქ ზღვის კონტაქტებსაც ითავსებს – „ზალზი კი არ მოდიოდა, მოცურავდა“ - რითაც თოვლის არა მარტო თვისობრივი, არამედ რაოდენობრივი მახასიათებელიც შემოდის. ანას სახლამდე მისვლა გაძნელდა, თუმცა არა ფიზიკურად. სოფლისათვის სწორედ ანასთან მისასვლელი გზაა რთული, რადგან ურუქელთა სავალი სხვა სივრცეშია, ანასი - სხვაში. ეს სიძნელე ტექსტის დენოტაციურ ველში ფიზიკურად შეიგრძნობა („ზოსიმე მღვდელი ეპიფანე დიაკვანს მოჰყავდა ორი ფიცრით, გალუმპულ ფიცრებს უნაცვლებდა ფეხქვეშ და სანამ ერთ ფიცარზე ატორტმანებული ზოსიმე მღვდელი დაჰყვიროდა: ჩქარა ქენი, ჩავიძირეო - მეორეს წინ ახვედრებდა“), რის ქვეშაც მნიშვნელოვანი მინიშნება იმალება. ამ ყველაფერს ემატება ირემიც. ირემი უნივერსალური სიმბოლოა, რომელიც ასოცირდება სინათლესთან, სიწმინდესთან, განაზღვრებასთან, შემოქმედებასა და სულიერებასთან. ირემის მეტნაკლებად სახასიათო თვისებებია: მიზანდასახულობა, გრაციოზულობა და სილამაზე. მამალი ირემი არის სიუხვის მზიანი ემბლემა, მისი დატოტვილი რქები გამოხატავს სიცოცხლის ხეს, იგი იხსენიება, როგორც გველის მტერი, რომელსაც შეუძლია გამოიტყუოს იგი თავშესაფრიდან სუნთქვით, შემდეგ კი გასრისოს. ბიბლიაში მწყურვალე ირემი შედარებულია ადამიანის სულს, რომელსაც წყურია უფალი, ამიტომაც იგი ხშირად არის ღვთისმოსაობის სიმბოლო. ირემი არის ქრისტეს სიმბოლოც, რომელიც ეძებს ეშმაკს, რათა გაანადგუროს იგი (ტრესიდერი). ირემს მაკაბელთა ოჯახში ტყის სუნი შემოაქვს ანუ სიწმინდე, სისუფთავე, პირველქმნილი ბუნების ნიშანი. ანეტასაც ისე შეუყვარდა ირემი, „ყველაფერს ერჩია ტყისა და ტყიურის სურნელით გაჟღენთილ გომურში ყოფნა... „გეხვეწები, მეც აქ მომიტანე საჭმელიო“, – ყელს უწევდა ალათიას და მამა-ბაბუის რომ არ შინებოდა, ღამითაც აქ დაიძინებდა, ირემთან და სახედართან ერთად“ (ჭილაძე 1986: 250). ირემი ტექსტში (გავიხსენოთ, რას ამბობს მასზე ზოსიმე მღვდელი: „ეგ გიორგას სულია, დედას მოაკითხა“) უმანკობის, სიწმინდის, ბუნების ჰარმონიის, ერთი სიტყვით, ყველაფერ იმის შემოტანია, რაც მაკაბელთა საცხოვრებელ სივრცეში იკარგება ანას სიკვდილის შემდეგ. ამ დანაკარგს მხოლოდ ანეტა გრძნობს, რადგან იგია ანას სიკეთის ფესვზე ამოსული ნერგი, მისი

სიცოცხლის გამგრძელებელი. ამიტომაც აფარებს თავს ირემს - რწმენას, სიძლიერეს, ქრისტეს - რათა ამით გაძლიერებულმა შეძლოს დაპირისპირება ქაიხოსროს ბოროტებასთან.

ამრიგად, თეთრის სიმბოლური მნიშვნელობები აქ ძლიერდება თოვლისა და ირმის სიმბოლური ველებით, რომლებიც სივრცეში გადაკვეთენ ერთმანეთს: თოვლი ჰორიზონტალურადაა განფენილი, ირემი კი ვერტიკალურადაა მიმართული, ცისკენ ატყორცნილი დიდი დატოტვილი რქებით, რაც სიცოცხლის ხეს გამოხატავს სიმბოლურად. ყველაფერი ეს რომანში დაკარგული სიკეთის ჩანაცვლების დროებით, შუალედურ ნიშნად გვევლინება, რომელიც თავის მოვალეობას ასრულებს – ანეტას აძლევს წინააღმდეგობისა და პროტესტის გამოხატვის ძალას, რაც სიკეთის კვლავ აღზევების საფუძველია.

თოვლის სიმბოლური ველის განფენილობა რომანში მრავალშრიანია და მოიცავს არა მხოლოდ ერთ გეოგრაფიულ არეალს. კონკრეტულად, იგი გრძელდება ციმბირის თოვლიან ტყეში, სადაც აღმოჩნდება ძმის მოსაძებნად წასული ალექსანდრე. თოვლის უპირველესი სიმბოლური მნიშვნელობაა სიცივე (სიმბოლოთა...). ტიუმენის კატორღაში მიმავალი ალექსანდრე ამ სიცივეს ფიზიკურადაც გრძნობს და მეტაფიზიკურადაც. სიცივეშია ჩაკარგული უამრავი მეამბოხე ადამიანი, აქტიური, თავისუფლებისმოყვარე და თავისუფლებისთვის მებრძოლი. სიცივეშია ჩაკარგული თვითონ ალექსანდრეც – ოჯახზე, დაზე, ძმაზე გულაყრილი და ბოლძიანი. ასეც იქნება მანამ, ვიდრე მართაზე პასუხისმგებლობას არ იკისრებს და ამით არ დაიბრუნებს დაკარგულ ადამიანობას. თოვლის სითეთრესთან ოპოზიციურ წყვილს ქმნის შავი ფერი – ყვავი, რომელიც მისჩნავის მიმავალ ალექსანდრეს. ეს მხატვრული სახე შესაძლოა, მოვიაზროთ, როგორც ბოლძიანი წარსული, ბოროტება, რომელსაც გაურბის ალექსანდრე და სიკეთისაკენ – პატარა მართასკენ – იწვდის ხელს. კატორღელთა ქოხთან მისულს უკვე აღარ აქვს ყვავის შიში. იგი საბოლოოდ ამარცხებს ბარაბას საკუთარ თავში და გზას უთავისუფლებს ქრისტეს, ზოსიმე მღვდლის დარიგების აღმსრულებელი ხდება: „შენ ხარ ქრისტე ბარაბაში და ბარაბა ქრისტეში. ასე კი, არ შეიძლება. ან ერთი უნდა იყო, ან მეორე“ (ჭილაძე 1986: 424). შავ-თეთრის ოპოზიციაში თეთრის გამარჯვება სწორედ ამ ბრძოლის შედეგია.

მხატვრულ ტექსტში ამა თუ იმ სიმბოლოს შესაძლოა ახლდეს დამატებითი კომპონენტები: სხვა პარამეტრები, რომელთაც თვით ეს სახე გულისხმობს ან სხვა სიმბოლო, რომელიც ეხმარება და ავსებს ამ ძირითადი სიმბოლოს მნიშვნელობათა ველს და, ამავე დროს, მის სრულყოფილ სახეს და მრავალპლანიანობას განაპირობებს. ამრიგად,

იქმნება სიმბოლოთა გარკვეული ბლოკები, რომლებიც სხვადასხვა რაოდენობის სიმბოლოს აერთიანებს. რა თქმა უნდა, ამ ბლოკების კონოტაციურ მნიშვნელობათა არეალი გაცილებით ფართოა. ოთარ ჭილაძის მხატვრული ტექსტის ღრმა შრეებში სიმბოლოთა ზედაპირულ ნიშნებს თითქმის მთლიანად ანაცვლებენ ასოციაციური მნიშვნელობები. ასეა თეთრ ფერთანაც. სიწმინდე და უმანკოება აქ ის ზედაპირული ნიშანია, რომელიც ბევრი სხვა თანამნიშვნელობით ჩანაცვლდება.

თუკი რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მოქმედებისთვის ავტორი მონიშნავს არეალს, „რკინის თეატრში“ იგი კონკრეტული გეოგრაფიული სივრცის ლოკალიზაციას არ ახდენს. ამ ორ რომანს აქვს საერთო – თოვლი, სითეთრე და ტყე – თუმცა „რკინის თეატრის“ სიმბოლოური ბლოკი უფრო რთული სახისაა: ყველაფერ ამას ემატება კიდევ რამდენიმე სახე – ფიჭვნარი, მწყემსების ქოხი და ცხვარი. მითოლოგიურ ლექსიკონებში ტყე არის საშიშროების ადგილი, ემორჩილება სულებს, დრუიდებს. ეს არის ადგილი, სადაც შეიძლება დაიკარგოს. რაც შეეხება ფიჭვს: აღმოსავლურ ტრადიციაში არის უკვდავებისა და ხანგრძლივი სიცოცხლის სიმბოლო. თვლიდნენ, რომ მას ჰქონდა გახრწნისა და დაშლის შემაფერხებელი ძალა, რის გამოც რგავდნენ საფლავების გარშემო. ფიჭვი არის სიმამაცის, გამბედაობის, სიმტკიცის, წარმატების, ძლიერი ხასიათის, ღუმილის, განმარტობის, ხოლო ფიჭვის გირჩა – მამაკაცური ნაყოფიერების გამომხატველი (ტრესიდერი). აქ სიმბოლოური ველი კიდევ უფრო რთულდება და იტვირთება ქვეტექსტით. ენობრივი ნიშნის სემიოზისის ანალიზისას ჟ. ვარძელაშვილი წერს: „ვერბალიზაციისას კომუნიკანტების ცნობიერებაში სიტყვა-ნიშანი შეიძლება სიტყვა-სიმბოლოს, სიტყვა-ხატის დონეზე ამალდეს. ეს ახალი დონე გამოირჩევა იმით, რომ რომ ენობრივი ნიშანი იძენს უნარს, გააერთიანოს არა მარტო ცნობადის, არამედ „უსიტყვო“ ელემენტები (ვარძელაშვილი 2010: 300). ფიჭვის ტყე მოცემულ კონტექსტში სწორედ ამგვარ ელემენტებს იძენს: ზე – სიცოცხლე, ფიჭვი – სიმამაცე და გამბედაობა, თოვლი – სიცივე და სიწმინდე. ყველაფერ ამას ემატება „უსიტყვო“ ელემენტებიც, რომელთა მეშვეობითაც ცნობიერთან ერთად შეუცნობელიც რეალიზდება სიტყვა-ნიშნის კონოტაციებში, ასოციაციებში, ქვეტექსტურ თანა-მნიშვნელობებში, ანუ – მოცემული ენობრივი სისტემის ჩარჩოში სიტყვათა ინტერპრეტაციის თავისუფლებაში. ტყის მისტიკურ რკალში მოქცეულმა გმირმა (ალექსანდრემ, გელამ) ინიციაციის გზაზე ბევრი განსაცდელის გადატანა უნდა შეძლოს, რათა კი არ დაიკარგოს მასში, არამედ იპოვოს გზა. თანაც ის ერთადერთი სწორი გზა, ტყიდან გამოსაღწევი და საკუთარი თავისა და სისხლის გადამრჩენი რომ იქნება. ფიჭვის ტყე მოცემულ ტექსტებ-



ში შესაძლოა ნაყოფიერების მნიშვნელობებსაც ითავსებდეს. გელამ საკუთარი შვილის დასაცავად უნდა გამოაღწიოს ტყვიდან, ალექსანდრემ კი – ძმიშვილის. ორივე მათგანი სისხლის გადარჩენაზე ზრუნავს.

„რკინის თეატრის“ სიმბოლური ბლოკის ერთ-ერთი კომპონენტია ცხვარი, რომელიც აქ არა მარტო ფიზიკური არსებობის შესანარჩუნებელი საშუალებაა, არამედ ადამიანურობის, ღვთიური ხატის დასაცავი ფარია სათვალისა, ბრტყელსახიანისა და აირწინაღიანის მგლურ სამყაროში. ევროპულ ფოლკლორში ტყეში დაკარგვა გამოცდილების უქონლობის მეტაფორაა, ხოლო მასში გზის პოვნა არის იმ ცოდნის ათვისება, რომლითაც სამყაროს ან საკუთარი თავის შეცნობა ხდება. ცხოვრებისეული გამოუცდელობის გამო აერევა გზა ციხიდან გამოპარულ გელას და ხვდება ისეთ გარემოში, სადაც ყოველგვარ ბოროტ საწყისს ეცნობა. თუკი ტყეს მოვიაზრებთ უმართავ ადგილად და ბოროტი სულების ადგილსამყოფლად, ეს სამი უცნაური კაცი სწორედ იმ ბოროტი სულების სიმბოლური სახეებია. ქოხის ბინადრები ნელ-ნელა კლავენ ცხვრებს და ამით თანდათან ანადგურებენ საკუთარ ადამიანობას. ცხვარი – სიმშვიდე, თვინიერება, მორჩილება - სამწყსოს ქრისტიანული სიმბოლოა, რომელიც ადვილად იბნევა, ამიტომაც საჭიროებს სულიერ წინამძღოლს (ტრესიდერი). გელა გზასაცდენილი ცხვარია. იგი მანამ უნდა წამოვიდეს ქოხიდან, ვიდრე უკანასკნელ ცხვარს დაკლავენ ქოხის ბინადრები და აქ ყოფნა უკვე გელას სიცოცხლისთვის გახდება საშიში. ყოველი ცხვრის დაკვლისას წითლად იღებება თოვლი. ცხვარი და თოვლი ერთად ის დადებითი საწყისია, რომელმაც გზაბნეულ გელას ცხოვრების მთავარი აზრი უნდა შეაცნობინოს.

თეთრისა და წითლის ამგვარი სიმბოლური წყვილი გვხვდება გოდერძი ჩოხელის რომან „ადამიანთა სევდაში“, სადაც თეთრის წითლით „შერყვნა“ შეუბრალებლობის, სიცივისა და გულქვაობის მანიშნებელია, ეს ფერი აქაც მოსალოდნელი სიკვდილის წინასწარმეტყველებაა („მამამთილის სამართალი“ მოთხრობა მწერლის რვეულიდან):

„თოვს. თოვს. თეთრია ყველაფერი. მართას ძლივს მიჰყავს აღმართზე ხბო. ხანდახან ფეხი უსხლტება და ორივენი ეცემიან.

...ისევე თოვს...

დანა არ ჰქონდა. კელიდან თოვლი გადახვეტა და ბასრპირიანი სიბი ქვა ამოარჩია.

წამოაქცია ხბო და გამოუსვა ყელში სიბი.

ხბომ დაიბლაგლა.

თეთრ თოვლში თბილად ჩხრიალებდა სისხლი“ (ჩოხელი 1989: 479).

სიმბოლოს, მართალია, აქვს რეპრეზენტაციული ბუნება, ესთეტი-

კურად მიმზიდველია, მაგრამ ხშირად იგი ინარჩუნებს ფორმალურ სიმარტივეს, რაც აქტუალურია მისი ხმარებისას კომუნიკაციურ სივრცეში. სიმბოლოს კომუნიკაციური აქტუალობის შედეგი არაიშვიათად არის მისი ყოველდღიური ანალოგიის ფორმირება, რომელიც გადმოიცემა ყოველდღიურ ვერბალურ ან ყესტით კომუნიკაციებში. თეთრი როგორც სიწმინდე, შესაძლოა, ჩავთვალოთ სწორედ ამგვარ ანალოგიად, რაც, ერთი მხრივ, ამარტივებს ამ სიმბოლოს, მაგრამ რეპრეზენტაციულობის თვისების წყალობით სძენს სხვა, უფრო ღრმა მნიშვნელობებს როგორც ინფორმაციული, ისე ემოციური და ექსპრესიული თვალსაზრისით. სიმბოლოს დინამიკური ხასიათი და ასოციაციურ მნიშვნელობათა მრავლობითობა განაპირობებს იმას, რომ დასახელებულ ორ რომანში ერთი და იგივე მხატვრული სახე (სისხლიანი თოვლი, რომელთაც ერთი უმცირესი დეტალი განასხვავებს - ერთგან ხბო, მეორეგან ცხვარი) სრულიად განსხვავებული აზრობრივი ველის მატარებელია ცალკეულ შემთხვევაში.

„ადამიანთა სევდაში“ კიდევ ერთი სიმბოლური ბლოკი – თეთრი, თოვლი და არწივი – იკვრება. სიმბოლოს ძალუმს, რეალობის განსხვავებული პლანები გააერთიანოს ერთ მთლიანობად. ამ შემთხვევაში არწივისა და თოვლის კონოტაციები იჭრებიან ერთმანეთში და წარმოქმნიან რთულ აზრობრივ ველს. კონოტაციურ კავშირებზე აგებული სიმბოლო კი, ლინგვისტურისგან განსხვავებით, ყოველთვის მეტ თავისუფლებას და ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. სწორედ ასეთ სიმბოლოს უწოდებდა ლოტმანი „კონოტატორს“ (პოსტმოდერნიზმი 2001: 726). დენოტაციურ დონეზე თოვლსა და არწივს არაფერი აქვთ საერთო, პირიქით, ისინი შესაძლოა უპირისპირდებოდნენ კიდევ ერთმანეთს მიწა/ზეცისა და თეთრი/შავის ოპოზიციებით. სიმბოლოსთვის ნიშანდობლივი სწორედ ესაა, მნიშვნელობათა სიმრავლე და განსხვავებულობა ღიაობისკენ გვიბიძგებს და აღმქმელიც იწყებს დიალოგს ტექსტთან. ამ დიალოგში ყალიბდება სიმბოლური ბლოკის ცალკეულ ერთეულთა მნიშვნელობებიც. ფერთა სიმბოლიკაში აღნიშნულია, რომ თეთრი თავისი ბუნებით თითქოს შთანთქავს, ანეიტრალებს ყველა დანარჩენ ფერს და შეესაბამება სიცარიელეს, უსხეულობას, ცივ დუმილს და, ბოლოს და ბოლოს, სიკვდილს (ფერთა...). მოცემულ ტექსტში თოვლის, თეთრისა და არწივის საერთო სიმბოლური ველი სწორედ სიკვდილისკენაა მიმართული. დაჭრილი, მიწაზე მიჯაჭვული არწივი

დაუძღურების, ხოლო თეთრი მარადისობაში გადასვლის მანიშნებელია, რაც დასასრულს ახდება კიდევ: ბუბუნაურთა გვარის უკანასკნელი შთამომავალი გიგია კვდება, მისი ძმადნაფიცი არწივი კი ზედ დააკვდება (ჩოხელი 1989: 506-507). სიკვდილის მანიშნებელია თეთრი ციკანიც, რომელსაც სიკვდილის სტუმრობის დღეს კლავენ გუდამაყრელები ელიას მთაზე (ჩოხელი 1989: 520-528). გავიხსენოთ ისიც, რომ რიტუალურ პრაქტიკაში შეწირული ცხოველის ფერი არის თეთრი, რაც ერთდროულად უკავშირდება როგორც განწმენდას, ისე სიკვდილს, განწმენდის გზით სხვა სამყაროში გადასვლას.

ფერის მრავალმხრივი დატვირთვით გამორჩეულია მოთხრობა „ვარდისფერი კაცი“. სოფელში მარტო დარჩნენ ქალები, რადგან კაცები ცხვარში წავიდნენ. „აღარც თოვლი აპირებდა სოფლამდე ჩამოსვლას. კვირიას გორზე იჯდა და ნისლს იხვევდა“, – სევდიანად შენიშნავს ავტორი. ქალები ელიან... გამოჩნდა თუ არა ამბროსაი, ცაც მოემზადა სათოვლელად. აქ თოვლს ერთდროულად აქვს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური დატვირთვა: ამბროსაის დაგვიანების გამო ერთერთმა ქალმა, „მომკვდარაო“, თქვა. ეს „მომკვდარაო“ მაშინვე აჩენს სიცივისა და სიკვდილის ასოციაციას, რაც მოთხრობის ბოლოს ცხადდება კიდევ. თუმც მანამდე ამბროსაის (და მასთან ერთად მოსულ თოვლს) სიცოცხლე შემოაქვს ქალების ცხოვრებაში. ამბროსაის საღებავები მოაქვს სოფელში და თოვლზე ყრის, თოვლის შეფერადებასთან ერთად ფერადდება მარტოდ დარჩენილ ქალთა ერთფეროვანი დღეები. თოვლის, შემდეგ კი ტანსაცმლის, შეფერადება მოთხრობაში არის ცხოვრების გალამაზების, გამრავალფეროვნების, უმიზნო ცხოვრებისთვის აზრის დაბრუნების მეტაფორა. ის ერთფეროვნება, რაც ზამთარში ეძლევა თეთრად შეფერილ მთას, ისპობა ამბროსაის მოსვლით. ამბავი ნელ-ნელა მიდის კულიმინაციისკენ, როცა ქმრები ბრუნდებიან და მოსწონთ, მაგრამ თითქოს უკადრისობენ კიდევ ფერად ტანსაცმელს. ხუმრობასა და თამაშში კვდება ამბროსაი, ჯერ თოვლში ჩაემხოება, მერე კი არაგვის ტალღებს გაატანენ მის ფერებს მთვრალი ქმრები.

ტექსტში მნიშვნელოვანია სხვა დეტალიც: ამბროსაი ცალთვალაა. ამქვეყნიური სილამაზის, მშვენიერების დასანახად მას ერთი თვალის ყოფნის, რადგან ამისთვის უფრო მნიშვნელოვანი – შინაგანი ხედვა აქვს მას გამძაფრებელი. სილამაზის აღქმის უნარი შინაგანი სამყაროს კუთვნილებაა და არა მხედველობის აღქმის ორგანოს ფუნქცია, რადგან თვით მშვენიერება სულიერი სამყაროს თვისებაა. ამიტომ უამრავ ფერს ხედავს ამბროსაი და მხოლოდ რუხ ფერებს არჩევნ

მთიელი კაცები. ამბროსაის სიკვდილის შემდეგ ხვდებიან ისინი, რომ რაღაც დაკარგეს: „რა ჩამოკერტილები დავდივართ, ეს ტივლები! - ჩივის გამიხარდაი. შორიდან ძლივსღა სცნობენ ცოლები“ (ჩოხელი 1989: 92). რუხი ფერი აქ ცოდვის სიმბოლოა, იმ ცოდვის, რომლითაც მათ ცხოვრება დაიმძიმეს, როცა წყალკურთხევის დღეს არაგვის რუხ და ცივ ტალღებში გარეცხეს „ფერადი“ ამბროსაი. შავი და თეთრი ცალცალკეც და ერთად (რუხის სახით) სიკვდილის, ცოდვის ნიშანია ტექსტში.

მკვეთრად გამოხატული ნეგატიური მნიშვნელობები აქვს თეთრ ფერს ჯემალ თოფურიძის მოთხრობებში (ამის შესახებ იხ. მ. კვაჭანტირაძე „იხსენით ჩვენი სულები...“ წიგნში: წერილები ლიტერატურაზე, თბილისი, 2001, გვ. 153-155). სიკვდილსა და მარტობას უფრო ხშირად გამოხატავენ შავით, მაგრამ თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ თეთრი ფერით გამოხატული სიკვდილის სიმძაფრისა და სიცივის ხარისხობრივი მაჩვენებელი გაცილებით დიდია. ჩვენი აზრით, სიცივის ამგვარი განცდის დაბადებას ხელს უწყობს ინდივიდის ცნობიერებაში არსებული სითეთრის მატერიალური ფორმა, ფიზიკური ნიშანი - თოვლი, რომლის გახსნება თავისთავად აჩენს სითეთრისა და სიცივის განცდას, მაშინ როცა შავს ასეთი შეგრძნებები არ უკავშირდება. ჯემალ თოფურიძესთან თეთრის ნეგატიური მნიშვნელობები - სიკვდილი, ავადმყოფობა, ბოროტება, გაუცხოება, ტანჯვა, გულშეღონება, სიცივე, დუმბილი, ძალის გამოცლა, მარტობა, ზიზღი და სისასტიკეც კი უმაღლეს რეგისტრშია აყვანილი. თეთრია თამაზის ოთახის კედლები მოთხრობა „ნუციკო ემხვარში“. თეთრი ფერი თხრობაში თავიდანვე შემოდის, როგორც სიცივის და მოსალოდნელი უბედურების ნიშანი. მარტობისა და ტრაგიზმის განცდას ამძაფრებს რკინის საწოლი, როგორც უმწეობის, უძლეურობისა და მიუსაფრობის წინასწარმეტყველება, რაც რეალური ხდება, როცა თამაზი ვეღარ ბრუნდება ომიდან. მოთხრობა „მარტოში“ სიკვდილის ფერია ლოთის თეთრი პერანგი.

ყველაზე ღრმა სიმბოლური ველი თეთრს აქვს მოთხრობაში „დიოსკურია ზღვაში ჩაძირული ქალაქია“. აქ თეთრი დომინანტური ფერია, რომელიც, შეიძლება ითქვას, პერსონაჟის ხარისხშია აყვანილი. იგი გარშემო ყველაფერს სიცივისა და გულგრილობის ზეწარში ახვევს. თეთრ ზეწარს იხვევს ტანზე თემურის მამა, როცა გონება აერევა და ზღვაში ჩაძირულ ქალაქზე იწყებს საუბარს. ესთეტიკურად სასიამოვნოა თეთრი ხის კომოდი, რომელიც დგას თემურის ოთახში, მაგრამ მასაც ნეგატიურ ელფერს აძლევს ერთი უბრალო შტრიხი: ზედ ისეთი ყვავილებია ამოკვეთილი, „პანაშვიდებზე რომ მიჰქონდათ ხოლმე ადრე“ (თოფურიძე 1979: 152); თოვლი მოდის იმ დღეს, როცა მამა თავს იკ-

ლავს და ამ დროს მას თეთრი პერანგი აცვია. თეთრსუფრაგადაფარებულ მაგიდას უსხედან ბაბუა და თეთრკაბიანი დედაბერი, როცა შვილის სიკვდილის შემდეგ ცოლს ირთავს თემურის ბაბუა. თუკი თეთრი საქორწინო კაბა სიცოცხლეს, სიწმინდეს, ნათელ მომავალს, იმედინობას გამოხატავს ზოგადად, აქ პირიქითაა – უადგილობის, შეუსაბამობისა, აზრდაკარგულობის სიმბოლოა. ქორწილისა და სიკვდილის მისტიკურ სცენებში დომინირებს თეთრი ფერი – თეთრი სუფრა, თეთრი საქორწინო კაბა, თეთრი დოლბანდით პირახვეული და თეთრპერანგიანი მიცვალებულები. მოთხრობის ბოლო აკორდში კი ტრაგიზმი კულმინაციას აღწევს, როცა სითეთრის უარყოფითი ველი კიდევ უფრო ძლიერდება სიკვდილის აღმნიშვნელი მეორე ფერით – წითლით: „მცივა, ვიღაცას უთხრა თემურიმ. ის ვიღაც ვერ მიეკარა. თემური თოვლზე ეგდო და სისხლი იღო თოვლზე. ...დედამიწას თეთრი და სისხლიანი პერანგი ეცვა“ (თოფურიძე 1979: 191). თეთრის ამგვარი გააზრებით ჯეშალ თოფურიძის მოთხრობები ენათესავენ ახალი დროის ევროპულ კულტურას, სადაც თეთრს ასეთივე ნეგატიური მნიშვნელობები აქვს: თეთრ სახლში ცხოვრობს ბერნარდა ალბა, ჟან კოკტოს გმირი თვითმკვლელობამდე ცხოვრობს ოთახში, სადაც ყველაფერი თეთრია, ა. ბლოკთან თეთრი ხშირად აღნიშნავს სიკვდილს, დარდს, მარტოობას...

გამოყენებული მასალის ანალიზმა გვაჩვენა, რომ თეთრი ატარებს თითქმის ყველა ძირითად მნიშვნელობას, როგორც პოზიტიურს, ისე ნეგატიურს, რაც ამ ფერს აქვს სხვადასხვა კულტურის კონტექსტში. ჩვენი თვალთახედვით, ეს არჩევანი, ნაწილობრივ, მწერლის მიდგომითა და მისი ინდივიდუალური მსოფლმხედველობრივი კონცეფციით უნდა იყოს გამოწვეული, ნაწილობრივ კი, კულტურული მეხსიერების შედეგია.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ვარძელაშვილი 2010: ვარძელაშვილი ფ. კონკრეტულიდან აბსტრაქტულისკენ: ენობრივი ნიშნის სემიოზისის ეგზისტენციალურობა, სემიოტიკა, №8, 2010.
- თოფურიძე 1979: თოფურიძე ჯეშალ, „დიოსკურია ზღვაში ჩადირული ქალაქია“, მერანი, თბ., 1979.
- მირონოვა... 2008: Символика цвета - Миронова Ленина Николаевна, Иванов Дмитрий Григорьевич - [http://mironovacolor.org/theory/humans\\_and\\_color/symbolism](http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism).

- ნიუტონის ... Световедение Ньютона - <http://mikhailkevich.narod.ru/kyrs/Cvetovedenie/nuton.htm>.
- პოსტმოდერნიზმი 2001: Символ - Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис – Книжный дом, 2001.
- სიმბოლოთა... Словарь символов - [http://mirslovarei.com/content\\_sim](http://mirslovarei.com/content_sim)
- ტრესიდერი Словарь символов - [www.gumer.info/bibliotek\\_buks/Culture/JekTresidder](http://www.gumer.info/bibliotek_buks/Culture/JekTresidder).
- ფერთა... 2010: Символика цвета и цветовые предпочтения - [http://artclubvd.ucoz.ru/load/teorija\\_zhivopisi/cvet/simvolika\\_cveta\\_i\\_cvetovyepredpochtenija/63-1-0-137](http://artclubvd.ucoz.ru/load/teorija_zhivopisi/cvet/simvolika_cveta_i_cvetovyepredpochtenija/63-1-0-137). განთავსებულია 27.04.2010
- ჩოხელი 1989: ჩოხელი გ. თევზის წერილები, თბ., საბჭოთა საქართველო, 1989.
- ჭილაძე 1986: ჭილაძე ო. რჩეული თხზულებანი 3 ტომად. ტომი 2. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1986.

**ბიბლიურ სიმბოლოთა  
სამიოტიკური ანალიზი  
დ.კ. ლორენსის შემოქმედებაში**

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მასწავლებელი, დოქტორანტი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

„ღუალიზმი და ცისარტყელას არქიტექტურული მეტაფორა“ დ. კ. ლორენსის „ცისარტყელას“ მიხედვით. (2009); „ცისარტყელას სემიოტიკური მნიშვნელობა“ დ.კ. ლორენსის რომანში „ცისარტყელა“ (2009); „დ.კ. ლორენსი, ბიბლია და ბიბლიური დისკურსები“ (2010); „Библейские аллюзии в творчестве Д.Г.Лоренса“ (2010); „მოდერნისტული ტენდენციები ელიოტიისა და ლორენსის შემოქმედებაში“ - (თანაავტორი ნ. სალუქვაძე) (2010);

**ინტერესთა სფერო:** ლიტერატურათმცოდნეობა, სემიოტიკა, კულტურის სემიოტიკა.

ლიტერატურა დროის ხელოვნებაა, მისი არსი ადამიანთა ურთიერთობის სურვილშია. ლიტერატურული ხელოვნება, შეიძლება ითქვას, ნაწილობრავ არის სიმბოლოთა მანიპულაცია დროში. როგორც დელიოზი აცხადებს, „როცა გვგონია, რომ დროს ვკარგავთ, სწორედ მაშინ ვეცნობით ნიშნებს“ (Делез Ж. 1999:50) ადამიანები კი სიმბოლოთა და ნიშანთა მეშვეობით ამყარებენ ურთიერთობას.

ლიტერატურის ფორმებზე, ღირებულებებზე უსასრულოდ შეიძლება ვისაუბროთ. ასევე უსასრულოდ შეიძლება ვისაუბროთ ბიბლიის უნივერსალურობაზე, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ახდენდა გავლენას კაცობრიობის აზროვნებაზე. მწერლები ხშირად ცდილობდნენ ძველი ფრაგმენტებიდან ერთიანი ტექსტების შექმნას. ხშირ შემთხვევაში ეს ფრაგმენტები ბიბლიიდანაა აღებული.

დღესდღეობით, თუნდაც პირველად კითხულობდეს, არავის შეუძლია წაიკითხოს ცნობილი რომანი ან ლექსი, შეხედოს ცნობილ ტილოს, სკულპტურას, მოუსმინოს ცნობილ მუსიკას ან უყუროს ცნობილ სპექტაკლს და ფილმს, ისე რომ გაცნობიერებული არ ქონდეს კონტექსტი, რომლითაც

ტექსტია აღდგენილი, „მოქარგული“, დამოწმებული.

მკითხველები ქმნიან ავტორებს, ისინი ფუნქციონირებენ, როგორც არქეოლოგები, „ხელახლა ქსოვენ“ მათ ტექსტუალური ზედაპირისაგან და ეუფლებათ შეგრძნება, თითქოს ეს მანამდეც წაეკითხოთ.

XX საუკუნის ინგლისელი მწერლის, დევიდ ჰერბერტ ლორენსის პირველი წაკითხვა, მეორე და მესამეც კი, ქაოსური მოქმედებების და სცენების შთაბეჭდილებას გვიტოვებს, ისე ჩანს, თითქოს, მათ აკლდეთ ფორმალური შიდა ურთიერთობანი. მაგრამ საბოლოო ჯამში ვრწმუნდებით, რომ ნაწარმოების სტრუქტურა შეუდარებელია. ჩვენ ვღებულობთ წესრიგში მოყვანილ მთლიანობის ნიმუშს, რომელიც მიღწეულია რომანებში, გაფანტული სემიოტიკური ნიშნებით. სემიოტიკა მიიჩნევს, რომ ყველაფერს შეუძლია ფუნქციონირება ნიშნად. ის ნიშანს ხედავს იზოლირებულ სიტყვაში ან მთლიან რომანში, ხაზში ან მთლიან მონახაზში, ადამიანის სახელში ან მთლიან ბიოგრაფიაში, ხელის ყუსტში ან მთლიან საბალეტო წარმოდგენაში. რაიმეს „ნიშნობრიობა“ რომ მიანიჭო, ის უნდა გვიჩვენებდეს მის მიღმა არსებულ რაიმეს, რომელიც ინტერპრეტაციისთვის იქნება მისაწვდომი და საინტერესო.

აღბათ ყველას, ვისაც წაუკითხავს „ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“, დაინტერესებულა იმ ნიშნებისა თუ სიმბოლოების მნიშვნელობებით, რაც მრავლადაა ტექსტში მიმოფანტული.

ლორენსთან ხდება ყველაფრის გადაფასება, ძველი ეგოს დაკარგვა და ახალი „მე“-ს ძიება, სექსუალური თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, გრძნობებისა და განცდების ჩვენება. ამ მწერალთან ძველი სიმბოლოებიც კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობებს და გვიბიძგებენ მათი ხელახალი გადაზრებისაკენ.

თავად ლორენსი სიმბოლოებს განიხილავდა, როგორც Organic Units of Consciousness with a life of their own-ს ცნობიერების ორგანულ ერთეულებს. მისი აზრით, სიმბოლო მოიცავს კომპლექსურ ემოციურ გამოცდილებას. მიაჩნია, რომ იოლი არ არის სიმბოლოს ინტერპრეტაცია, რადგანაც მისი მნიშვნელობა არის დინამიკური, ემოციური. და ეს პროცესი არ არის მხოლოდ მენტალური, ის მიეკუთვნება სხეულისა და სულის შეგრძნება-გაცნობიერებას, რომლის გადმოცემა შეუძლებელია პირდაპირ სიტყვებით, სწორედ ამ პროცესის აღმნიშვნელია მასთან სიმბოლიზმი.

რაც შეეხება მის მიერ ბიბლიური თუ მითიური სიმბოლოების გამოყენებას, საყურადღებოა, რომ ბიბლიური სიმბოლოები მასთან განსხვავებული და სრულიად შეუსაბამო ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი.



მაგალითისთვის საინტერესოა მითიურ-ბიბლიური ფასკუნჯის, დავითის ცეკვის სცენის, წყლის, მოვარის, ცხენის ნიშნობრივი სტატუსის განსაზღვრა.

ლორენსის სიყვარული ბიბლიისადმი მთელი სიცოცხლის მანძილზე კლინდებოდა მის წერილებში, დიალოგებში, სადაც მოყვანილია ადგილები ბიბლიიდან, შესაქმიდან. უთუოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ „მისი მწერლობის სტრუქტურის ქრონოლოგიური ანალიზი ანარეკლია ბიბლიისა, იწყება დაბადებით და მთავრდება აპოკალიფსით.“ (wright, R.T.2000:14)

ლორენსის რომანში „ცისარტყელა“ უილიამის ხის ნაკეთობა – მითიური ფასკუნჯი ნიშნობრივია. ზოგადად მასში მამაკაცური სიძლიერე მოიაზრება. თუმცა ლორენსთან კონტექსტი სხვაგვარი აღქმისაკენ გვიბიძგებს. „რომანში ქალია, ვინც სიძლიერის გამოხატულებაა და არა მამაკაცი. ქალია ვინც ანადგურებს და ხელახლა ქმნის მამაკაცს“ (Burden,R. 2000:128) ეს არის მაგალითი იმისა, რომ მითი არის საშუალება, რომლითაც ახალი მტკიცდება, მაშინ როცა ძველთან დამოკიდებულება კვლავ ნარჩუნდება.

ებრაული ლეგენდის თანახმად, ფასკუნჯია ფრინველი, რომელსაც ძალუქს ხორცი შეისხას საკუთარი ფერფლისაგან. ის არის ადღომის სიმბოლო. ამ ლეგენდას კარგად ესადაგება „ცისარტყელას“ ქალი პერსონაჟების ბედი. ისინიც ნადგურდებიან მორალურად და სულიერად, მაგრამ ეს განადგურება მათ ხელახლა უბრუნებს ცხოვრების სტიმულს. ბიბლიაში ფასკუნჯი (იობი 29:18) არის ხანგრძლივი სიცოცხლის სიმბოლო. ფასკუნჯს მოჰქონდა გარდაცვლილი მამის ძვლები პელიოპოლისის ტაძარში და პატივს მიაგებდა.

ლორენსმა ბიბლიურ ფასკუნჯს თავისეული მნიშვნელობა შესძინა და მასში ძლიერი ქალის სახე გვიჩვენა. ანას ქალური სიძლიერე და მამაკაცზე მისი ზემდგომობის სურვილი ორმაგდება „ცისარტყელას“ VI თავში – Anna victrix, რომელიც წარმოდგენილია ცეკვის სახით. ქმართან ურთიერთობაში გამარჯვებული ანა შიშველი წარდგება სარკის წინ და ცეკვავს უფლისთვის. საკუთარ თავს ადარებს ბიბლიურ დავითს: როგორც დავითმა ჰპოვა სიშიშველეში სულიერი და ფიზიკური ჰარმონია, ასევე დედიშობილა ანამაც ქმართან გამარჯვებით მოპოვებული სულიერი ჰარმონია გამოხატა ცეკვით.

„ნახეს შენი სვლა, ღმერთო, სვლა ჩემი ღმრთისა, ჩემი მეფისა წმიდაში. წინ წარდგენენ მგალობლები, უკან მემუსიკენი, შუაში მეღაირე ქალწულები“.( ფს:67: 25-26).

დავით მეფსალმუნე განასახიერებს ღვთის მსვლელობის პროცესიას: მოემართება მომღერალთა გუნდი, ქალწულებით გარშემორ-

ტყეული, ხელში დაირებით, რითაც მუსიკალურ აკომპანემენტს უწევდნენ. თავადიშვილები მიდიოდნენ მომღერლების და ქალწულების წინ და ამ მსვლელობით იწვევდნენ ერს ღვთის სადიდებლად. ეს საყოველთაო პროცესია იმართებოდა უფლისადმი მადლიერების ნიშნად. დავით მეფესალმუნე შესთხოვს უფალს, გააძლიეროს ებრაელთა ერის ყოფა და ძღვენს უძღვნის მას. ეს ძღვენი ცეკვაა.

რომანში ცეკვის ეპიზოდში იგულისხმება მატრიარქალური ყოფის განდიდება და სულიერი ძალაუფლების მტკიცებაც, რაც ეწინააღმდეგება ქრისტიანულ მორალს. სიმბოლური ცეკვით ანას საკუთარი თავი უფრო უყვარდება, ვიდრე უილიამი. ქრისტიანული მითი მისთვის აღარ ფუნქციონირებს, ქრისტიანულ სიმბოლოებს მისთვის მნიშვნელობა დაუკარგავთ.

ცეკვაში იგრძნობა რიტმის შეგრძნება, ადამიანის ცხოვრების ციკლი აღიქმება, როგორც ბუნების განუყოფელი ნაწილი. როცა ადამიანი რიტმს მოაპოვებს, ის თავს აღწევს მატერიალურ ქაოსს. ამიტომაც ცეკვა ელიოტიისა და ლორენსის შემოქმედებაში სოციალური კულტურის უზარმაზარი ფაქტორია.

ასევე საინტერესოა წყლის სემიოტიკური მნიშვნელობა. „სემიოტიკური გაგებით, წყალი მიიჩნევა და, მთელი ისტორიის მანძილზე მიჩნეული იყო, როგორც დაბადების, აღმოცენების ნიშანი. ამაზე მიუთითებს დაბადება: 1:20. ნოეს წარღვნის შემდგომ მოვლენილი ცისარტყელა არის დასტური იმისა, რომ წარღვნა აღარ იქნება. წყალი ბიბლიაში ასევე არის ჭეშმარიტების სიმბოლო (ეფესელთა 5:25, 26). წყალი უკავშირდება მცენარეებს, ქალს, მთვარეს, ცხოვრებას. ის არის ქმნადობის ნიშნობრიობის მატარებელი. მაგრამ „შეყვარებულ ქალებში“, ჯერალდთან, ის კარგავს თავის ბიბლიურ მნიშვნელობას და სულ სხვა ნიშნად გვევლინება. ჯერალდი არ არის ცხოვრების სიმბოლო, მას ძალუძს მხოლოდ განადგურება. რომანში წყალი არა მხოლოდ ცხოვრების და გაგრძელების, არამედ განადგურების და სიკვდილის ნიშანია (Beynon, R. 1997:100).

ძალიან საინტერესოა მთვარის სიმბოლოს (ნიშნის) ამოცნობაც, რომელიც რომანში გვამცნობს ანა ბრენგუინის ხასიათს. სიმბოლურად ახალი მთვარე მიუთითებს ბავშვობაზე, ნახევარმთვარე ახალგაზრდობასა და სავსე დედობაზე (online symbolism dictionary).

მთვარეზე საუბრისას გრეივისი მიუთითებს ქალის სამი მდგომარეობის შესახებ: ქალწულობა, ქალობა, მოხუცებულობა, რომელსაც სამი ფერი შეესაბამება: თეთრი – ახალი მთვარის სიმბოლო, წითელი – ნახევარმთვარის და შავი სავსე მთვარის (Грейвс Р. 1992:151).

განსაკუთრებით საინტერესოა მთვარის სიმბოლო ქართულ ზეპირ-სიტყვიერებასა და წარმართობაში. „წმინდა გიორგის საქართველოში მთვარის ადგილი უკავია, არც მთვარის სქესი უშლის, რადგან ქართული ხალხური შეხედულებით მთვარე სქესით მამაკაცია. ეს ცხადადა ჩანს შემდეგი საერო ლექსიდან:

„დაიძინე გენაცვალე, იავ, ნანინა,

მზე დაწვა და მთვარე შობა, იავ, ნანინა!“ (ჯავახიშვილი, ივ. 1960:58)

„საინტერესოა ის გარემოება, რომ მთვარე, ქართველი ხალხის შეხედულებისამებრ, მამაკაცია და არა დედაკაცი, როგორც ჩვეულებრივ არის მიღებული.

ეგვიპტელები, ებრაელები, ბერძნები, რომაელები, არაბები და ფინიკიელები მთვარეს ჩვეულებრივ დედაკაცად სთვლიდნენ ხოლმე“ (ჯავახიშვილი, ივ. 1960: 60).

ბიბლიაში მთვარე მაცხოვრის ჯვარცმის დროს იყო სავსე, რაც იმის მანიშნებელი იყო, რომ ებრაელი ერი მზად იყო თავიანთი მესიის მისაღებად. ჯვარცმის შემდეგ მთვარემ გაუჩინარება დაიწყო.

მთვარე რომანში „ცისარტყელა“ არის ქალური იდუმალების სახე, რომელიც უკავშირდება ანას იდუმალებას, ქალურობას. ერთ-ერთ ეპიზოდში მთვარის შუქი ეცემა ანას, მისი იდუმალი ქალურობის სიბნელეზე მიუთითებს, რომელიც უნდა იპოვოს უილიამმა, შევიდეს მასში და დაეუფლოს მას“ (Vivas, E.1960:210).

მკითხველის ყურადღებას იპყრობს ცხენების სიმბოლოური მნიშვნელობაც, რომლებიც გაიგივებულნი არიან ურსულას მუცლადმოყოფ შვილთან და მის მდგომარეობასთან. რომანში მათი ქცევა არის ბავშვის დაბადების პროცესის შესატყვისი. თუმცა ურსულა გაურბის ცხენებს, სინამდვილეში კი კარგავს ბავშვს და შედის ახალ ცხოვრებაში. ზოგიერთი კრიტიკოსი ცხენში ურსულას საქმროს სკრიბენსკის მოიაზრებს და ცხენის ჩამოტოვების თუ სკრიბენსკის უარყოფის შემდეგ, გახარებული ურსულას მდგომარეობას და ცისარტყელას ხილვას ამით ხსნის. ბიბლიის მიხედვით, იოანე ხედავს გახსნილ ცას და თეთრ ცხენებს, რომლებიც ქრისტეს სახეა. ცა იხსნება, რათა გზა დაუთმოს დედამიწისკენ მომავალ თეთრ ცხენებს და მხედარს. მხედარი იწოდება ჭეშმარიტად და ერთგულად. ეს ეპითეტები ქრისტეზე მიუთითებს. მას ამშვენებს დიადემა, რაც თავად მეტყველებს ქრისტეს ღვთაებრივ ბუნებაზე.

ორივე – „ცისარტყელა“ და „შეყვარებული ქალები“ – რომანის ძირითადი ფორმა ეფუძნება ორ სასიყვარულო ისტორიას. ურსულასა და ბირკინის, გუდრუნისა და ჯერალდის ისტორიას. თითოეული სცენა,

კონვერსაცია ემსახურება ერთი ან მეორე სასიყვარულო მოქმედების განვითარებას.

თავის მხრივ, მათი ურთიერთობანიც იხსნება რომანში მიმოფანტული ნიშნებითა და სიმბოლოებით, რომელთა გაშიფრვა აყალიბებს რომანების ერთიან ფორმას.

სიმბოლოებისა და ნიშნების გაშიფრვა მკითხველს უხსნის პერსონაჟის ხასიათს და ნათელყოფს ეპიზოდის თუ რომანის ფინალს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა

- ჯავახიშვილი, ივ. „ქართველი ერის ისტორია“ თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი 1960
- Барт** Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994
- Lawrence, D.H.** *The Rainbow*. Everyman Publishers, London 1993
- Beynon, R** *D.H Lawrence, The Rainbow, Women in Love*, Icon Books 1997
- Burden, R** *D.H.Lawrence and Michel Foucault, A Poetics Of Historical Vision: Neophilologist* 1999
- Preston, P.** Hoare, P. *D.H.Lawrence in Modern World*, Cambridge, 1989
- Vivas, E.** *D. H LAWRENCE The failure and the triumph of art* Northwestern University Press, 1960
- Wright T.R.** *D.H. Lawrence and The Bible*, Cambridge 2000
- Грейвс Р.** Мифы древней Греции. Пер. с англ. М. 1992
- Лопухина А.П.** Толковая Библия. Петербург 1904-19
- Д е л е з. Ж. МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЗНАКИ издательство "АЛІТЕЙЯ", Санкт-Петербург, 1999

დრაკონის ინტრონიკაცია

ძველჩინური მითოსურ-ფილოსოფიური კოსმოლოგია

„ადმოსავლური დრაკონი არ გვევლინება საზარელ მონსტრად, რაც შუასაუკუნეების წარმოდგენების ნაყოფია. ადმოსავლური დრაკონი გვევლინება სიკეთისა და ძლიერების გენიად. დრაკონი არის ცვლილებების სული და ამიტომ სული თავად სიცოცხლისა. ის იმალება მიუწვდომელი მთების გამოქვაბულებში, ან ეშვება ზღვის მიუწვდომელ სიღრმეებში, სადაც ელოდება გაღვიძებისა და მოქმედების დროს. მისი ხმა ისმის ქარიშხლებში, რომლებიც დაძრწიან დასუსტებულ ტყეებში და აღვიძებენ ტყეებს ახალი გაზაფხულისთვის...“ შოუ ვენ, II საუკუნე

სწორედ იმ ეპოქაში, როცა საბერძნეთში ჰესიოდეს „თეოგონია“, ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“ იწერებოდა, ჩინეთში შეიქმნა „იძინა“ – ერთ-ერთი ძირითადი ტექსტი იმ კანონიკურ ტექსტებს შორის, რომელთაც ძველი ჩინელი „ყოვლადბრძენნი“ ქმნიდნენ და რომელთაც არსებითად განსაზღვრეს ძველჩინური აზროვნებისა და ცნობიერების ფორმა. ჩინური ტრადიციული აზროვნების სათავეებთან სწორედ ამგვარი „სიბრძნის წიგნები“ დგას და არა – მითები. და მართლაც, ძველჩინელებს რატომ უნდა მიეძარბათ მითებისთვის, თუკი მათივე ისტორიის

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი; ბათუმის ნიკო მერძენიშვილის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი თანამშრომელი.  
**ძირითადი ნაშრომები:**  
„მითოლოგიური გადმოცემები აჭარაში(წერაქეთას მითი, უკვდავების მძიბელი ლეგენდი)“ (ბათ.2001); „აჭარული სამონადირეო მითოსი“ (ბათ. 2004); გამოქვეყნებული აქვს სტატიები ქართულ მითო-რიტუალურ, მითო-სოციოლოგიურ საკითხებზე: „ქართული კოსმოგონია-შესაქმის ფრაგმენტები (გველეშაპისა და ხარის ბრძოლის ციკლი)“ (2005); „ქართული სოციოლოგია - ქალის გველთან ქორწინების მითოსი“(2007); „გრაალის თასები და ვარსკვლავთ-ქვები ქართულ მითოლოგიაში“ (2007); „საწყისთან დაბრუნების“ ქართული კოსმოგონიური მითორიტუალური მოდელები“ (2008) და სხვა. მსატერული პროზა: „შამანი და დედოფალი“ (2007); „HOMO TATUS“ (2008).

**ინტერესთა სფერო:** სემიოტიკა, მითის პოეტიკა, არქაულ კულტურათა კვლევები, ანა-ლიზური ფსიქოლოგია.

წილში რეალურად არსებულმა მრავალმა „ყოვლადბრძენმა“ მშვენივრად უწყობდა ყოფიერების კანონები, რომელთაც კანონიკურ წიგნებში („ძინ“) ათავსებდა და საზოგადოებამდე მიჰქონდა. თავისთავად ცხადია, ამანაც განსაზღვრა ჩინური მითების ტოტალური ევკემერიზაცია და ჩინური ფილოსოფიისა და თეოლოგიის თავისებური, ევროპული კულტურისაგან სრულიად სხვაგვარი განვითარება. ჩინეთში, იმთავითვე, სამყაროს მოდელის, კოსმოლოგიური სურათის, ყოფიერების სისტემის სრულიად განსხვავებული გააზრება ჩამოყალიბდა.

ჩინური ფილოსოფიური ინდივიდუალიზმი და მითოსური კოლექტიური ცნობიერება უძველესი დროიდანვე ღრმა შინაგან ურთიერთზემოქმედებას (რაც უდავოდ კონკურენციის ელემენტებსაც შეიცავდა) განიცდიან. სწორედ ამ ურთიერთზემოქმედების ფონზე მითი, ფილოსოფია და რელიგია ერთმანეთის გვერდიგვერდ თანაარსებობენ და ვითარდებიან. ამ ურთიერთკავშირში შეიქმნა, ერთი მხრივ, მითოლოგიურ-რელიგიური კოსმოლოგიური წარმოდგენები, ხოლო მეორე მხრივ, ძველი ჩინეთის ყველა ნატურფილოსოფიური მოძღვრება. მოძღვრება „ხუთ პირველსტიქიაზე“ მოგვაგონებს ჩინურ კოსმოლოგიურ წარმოდგენას „რვა სტიქიაზე“; მოძღვრება ინ და იან ძალებზე და მის საწყის მთლიანობაზე ძალზე ჰგავს ჩინური მითის კოსმიურ პირველწყვილს – ფუსის და ნიუ-ვასთან დაკავშირებულ წარმოდგენათა სისტემას. დაოს მოძღვრებას კი, ისევე, როგორც ძველჩინურ „დიდ ტრიადას“, ბევრი რამ აქვს საერთო ცისა და მიწის ჩინური მითოლოგიის კოსმოლოგიურ წარმოდგენებთან; დაბოლოს, ჩინური დვთაებრივი პანთეონის ევკემერიზაციას, რაც განსაკუთრებით კონფუციანურ სწავლებაში შეინიშნება, და, რაც მნიშვნელოვანწილად მითიურ პერსონაჟთა ინტრონიზაციითა და პოლიტიკური ლეგიტიმაციის მინიჭებით გამოიხატება, ბუნებრივად მოჰყვა კონცეპტუალური ისტორიზმის დამკვიდრება. საბოლოოდ, ძველჩინური მსოფლხედველობა ისტორიულობის, მითოსური და ფილოსოფიურ-რელიგიური აზრის უნიკალურ სინთეზად ჩამოყალიბდა.

\* \* \*

*„სამინელებით გარემოცულმა, შევხედე და დავინახე უზარმაზარი გველი, წრეშეკრული, მის შიგნით კი – ძალიან პატარა წრე. და თქვა მან, რომელსაც მე შევხვდი: „იცი კი შენ, ეს რა არის? წრე – მიწაა, ხოლო გველი – ზღვა, რომლითაც გარემოცულია მიწა, ანუ მთელი სამყარო“, – ნათქვამია შუასაუკუნეების ლათინურენოვან რომანში – „ალექსანდრია“. შუასაუკუნეების ეზოთერული და ალქიმიური ტრადიცია კოსმიურ წესრიგს, ყოფიერებას და მარადიულ წრე-ბრუნვას გამოსახავდა „კულისმჭამელი“, ე.წ. „ურაბორასის“ ხატით. კულისმჭამელი*

ურჩხული კოსმოსის ზატია: ურჩხულს//გველს საკუთარი კუდი პირით უჭირავს, წრე აქვს შეკრული და სამყაროს ქაოტურ წყლებს კოსმოსის კალაპოტით შემოსაზღვრავს, რითაც კოსმიურ წესრიგს უზრუნველყოფს. „კუდისმჭამელი“ გველის//ურჩხულის კოსმოლოგიური ზატი მსოფლიოს უძველეს მითოლოგიურ წარმოდგენათა წიაღში ჩამოყალიბდა. „კუდისმჭამელის“ მითოლოგემა მოიაზრებს, ერთი მხრივ, სამყაროს კოსმიური წყობის წრიულ მოდელს, ხოლო მეორე მხრივ, კოსმიური ციკლების მონაცვლეობას – ერთის აღსასრულისა და მეორის დასაწყისის უსასრულობას. ჩინეთში აღმოჩენილი „კუდისმჭამელი“ დრაკონების ფიგურები ეკუთვნის ხუნშანის კულტურას (4700-2900წ.წ.); ინდუსურ მითებში ურაბორასის სახეს ქმნის გველი ანანტა-შემა, რომელიც თავისი სხეულით იჭერს სამყაროს; აფრიკულ კოსმოგონიაში გვხვდება „კუდისმჭამელი“ გველი-ცისარტყელა აიდო-ჰვედო. სკანდინავიურ მითოლოგიაში „კუდისმჭამელს“ განასახიერებს კოსმიური გველი ორმუგანდი. ეგვიპტეში „კუდისმჭამელი“ გველის გამოსახულება პირველად ჩნდება შუა სამეფოს ხანაში (დაახლოებით: 1600წ.ჩვ.წ.-მდე). ეგვიპტიდან „კუდისმჭამელის“ სიმბოლო გავრცელდა ფინიკიაში, სადაც იგი განასახიერებდა იანუსს, შემდეგ კი საბერძნეთში. სწორედ საბერძნეთში მიიღო სახელწოდება – „ურაბორასი“ (οὐρανός – „კუდი“ და ბერძნული βίρα – „საჭმელი“). სიტყვასიტყვით – „კუდის (საკუთარი) მჭამელი“). ურაბორასი იქცა დუალური გნოსტიციზმის სიმბოლოდ; შუასაუკუნეების ალქიმიაში ურაბორასი გამოიყენებოდა მარადისობისა და მთელი ალქიმიური პროცესების აღსანიშნავად.

„კუდისმჭამელი“ ურჩხული მთლიანი და განუცალკევებელი, ორსაწყისოვანი (ორსქესოვანი), ანდროგინული არსებაა. გველი ზოგადად ითვლებოდა კიდევ ორსქესოვან, ყველა თვითგანაყოფიერებადი და თვითმშობადი ღვთაების ემბლემად. სწორედ ანდროგინიას გვიჩვენებს ურჩხულის მორკალული და პირით შეერთებული სხეული, სადაც გველის ზედა ნაწილი, თავი, რომელიც ცას განასახოვნებს – მამრობითია, ხოლო ქვედა ნაწილი – კუდი მდებარეულ ხტონურ საწყისს გამოხატავს. ანდროგინული „კუდისმჭამელის“, როგორც საწყისი ონტოლოგიური მთლიანობის, მითოლოგემა მრავალი თეოლოგიურ-კოსმოლოგიური სისტემის საფუძველი ხდება უძველეს კულტურებში. ამგვარი თეოლოგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრება შეიქმნა ძველ ჩინეთში, ეს არის სწავლება „ინ“ და „იან“ ძალებზე.

„ვინცა შეიცნო მამრობა თვისი,

მანვე შეიცნო მდებრობა თვისი“ (ლაო ძი 1990:106),

– ნათქვამია „დაო-დე-ძინში“. ამგვარი ანდროგინით გაცხადებუ-

ლია ძველჩინური მოძღვრების (დაოსური და სხვა ფილოსოფიური სწავლებანი) უმნიშვნელოვანესი ასპექტი – წარმოდგენა ონტოლოგიურ საწყისზე, რომელიც წარმოადგენს ორი საწინააღმდეგო სქესის – ინი-სა და იანის მთლიანობას.

ძველჩინური მოძღვრება ყოფიერების საწყისის ამგვარ გაგებაში მისივე წიაღის მითოსურ კოსმოლოგიურ ტრადიციას მისდევს. ერთ-ერთი ძველჩინური კოსმოგონიური მითის მიხედვით, სრულიად სამყაროს შემოქმედად გვევლინება პირველი წყვილი – და-ძმა ფუსი და ნიუ-ივა. ისინი გარეგნულად წარმოადგენენ გველისტანიან და ადამიანისთავიან, გველის კუდებით ერთმანეთში გადახლართულ კოსმიურ არსებებს. ძველჩინურ კოსმოგონიურ მითებში საუბარია ფუსისა და ნიუ-ვას კრე-აციაზე აქტებზე: ცისა და მიწის განცალკევებაზე, სამყაროსა და კაცობრიობის შექმნაზე (ნიუ-ვა ადამიანს ძერწავს თინისაგან), რის შემდეგაც ისინი ზრუნავენ კოსმოსის სრულყოფისთვის და არაერთ დემიურგულ აქტს ახორციელებენ. მათ აგრეთვე უწევთ სამყაროს დაცვა წარღვნის ყოვლისწარმხოცველი წყლებისაგან. მოგვიანებით ფუსი იქცა აღმოსავლეთის ღვთაებად – ლურჯ დრაკონად.

რომ არა ამ ღვთაებათა ნაწილობრივი ანთროპომორფიზაცია, ალბათ, ეს წყვილი წარმოგვიდგებოდა მთელი სხეულით გადაჯაჭვულ, წრიულად შეკრულ „კუდისმჭამელ“ კოსმიურ ურჩხულებად – ურაბორასად, რომლის რელიგიურ-ფილოსოფიურ განვითარებად გვევლინება ძველჩინური ინი და იანი. ინის და იანის ემბლემატური ნიშანი წარმოადგენს კიდევ „კუდისმჭამელი“ ორი ურჩხულის გრაფიკულად სტილიზებულ ვარიაციას: ურთიერთგადაჯაჭვულ, წრეშეკრულ, ნათელ და ბნელ ფერებში შესრულებულ სტილიზებულ ორ გველს (წრიული თავით, რომელშიც ჩასმულია წერტილი-თვალი, ხოლო თავის ქვემოთ ფიგურის თანდათანობითი შევიწროება საბოლოოდ გველის კუდის ფორმას იღებს).



ძვ. ჩინური „კუდისმჭამელი“ დრაკონი. შანის ეპოქა





### ჩინური ინი და იანი

იკონოგრაფიაში ურაბორასი, მსგავსად ინისა და იანისა, ზოგჯერ გამოისახებოდა ნახევრად ნათელი და ნახევრად ბნელი ფერებით, რითაც გამოხატული იყო სამყაროს დუალური დაყოფა. ძველჩინური კოსმოლოგიური წარმოდგენების მიხედვით, სამყაროში ნათელი (იანი) და ბნელი (ინი) საწყისების მოქმედება-მონაცვლეობის ფაზები დამოკიდებულია ინის (ქალური) და იანის (მამაკაცური) მორიგეობაზე – თუ რომლის მოქმედების ფაზაში იმყოფება სამყარო. ეს მორიგეობა განსაზღვრავს სიკვდილ-სიცოცხლის, დღე-ღამის, ზამთარ-გაზაფხულის მონაცვლეობას. აქ შეიძლება პარალელის დანახვა ქართულ მითოსურ წარმოდგენებთან, სადაც სამყაროში ყოველგვარი კეთილდღეობა (გამრავლება, ნაყოფიერება, ამინდი და სხვა ბუნებითი გამოვლინებები) დამოკიდებულია ასევე დასაბამისეული პირველწყვილის გველისტანიან (//თევზისტანიან) ზღვის ქალისა და ზღვის კაცის მორიგეობაზე. ქართული (აჭარული მითოსის ამ პერსონაჟებს მეგრულში შეესაბამება მესეფები) მითოსის მიხედვით, ისინი მთელ წელიწადს ზღვაში ატარებენ და წელიწადში მხოლოდ ერთხელ, გაზაფხულზე ერთი კვირით, მორიგეობით – ამოდიან ხმელეთზე. როცა ზღვის ქალი ამოდის, მაშინ მთელი წელი ნათელი ძალები ბატონობენ, ყოველგვარი კეთილდღეობაა მოსალოდნელი, ხოლო ზღვის კაცის ამოსვლის შემდეგ სამყაროში უამინდობა, უნაყოფობა ისადაურებს (თავდგირიძე 2010: 104).

მიუხედავად ინისა და იანის, ისევე როგორც ურაბორასის საწყისთა პოლარულობისა, ნათელი და ბნელი საწყისის დაპირისპირება მხოლოდ ფორმალურ დონეზე ატარებს დუალურ ასპექტს (დუალური ასპექტი ურაბორასმა ძირითადად გნოსტიკურ მოძღვრებაში შეიძინა). ამ ფორმალისმსაც საბოლოოდ აუქმებს, აბათილებს წრე (მარადიული ბრუნვა), რომელიც ამთლიანებს პირველწყვილს. „კუდისმჭამელის“// ინისა და იანის მითოსურ-ფილოსოფიური ონტოლოგიური იდეა საწყისის და მის ფარგლებში ყოველნაირ პოლარულ გამოვლინებათა მთლიანობას და ამ მთლიანობის თავისი ცენტრის გარშემო მარადიულ წრე-ბრუნვას მოიაზრებს. ამიტომ იყო ძველი ჩინელისთვის ეს კოსმიური წრე ყოფიერების შუაგული, ხოლო მისი ცენტრი – ყოფიერების დერძი. ყოფიერების ცენტრს – „მიწის ცენტრს“ ასევე დრაკონი განასახი-

ერება უძველეს ჩინურ ტრადიციაში. ეს იყო ცის ღმერთი – ჩინური კოსმოლოგიის უზენაესი ღვთაება – ყვითელი (ოქროსფერი) დრაკონი – ხუან-ლუნ, აღმატებული ხუთ პირველსტიქიათა (ძველჩინური კოსმოლოგია) განმასახიერებელ სხვა ფერის დრაკონთა შორის. ხუან-ლუნი „მიწის ცენტრთან“ ერთად ცის მეუფეც არის, შესაბამისად, კოსმიურ ცენტრში – ინისა და იანის შუაგულში „მოხვედრა“, მასთან ზიარება სიცოცხლის განახლების, ეპიფანიის მომასწავებელია.

„კუდისმჭამელის“ //ინისა და იანის კოსმიური წრე და მისი ღერძი ძველჩინურ ტრადიციაში დაოს კრეაციული არსის – „უმოქმედო ქმნადობის“ – თეოლოგიაშია ასახული. რენე გენონი ძველჩინური რელიგიური „დიდი ტრიადის“ განხილვისას „უმოქმედო ქმნადობის“ გეომეტრიულ-სიმბოლურ გამოხატვას ცენტრის გარშემო წრის ბრუნვაში ხედავს. „მას „შიგნიდან“ მართავს ღვთაებრივი საწყისი ისე, რომ თვითონ უცვლელბელი რჩება. იგი აღძრავს, მაგრამ თვითონ არ არის აღძრული“ (ჯაყელი 2010:318). ცენტრის//ღერძის გარშემო მბრუნავი წრე ურმის თვლის სიმბოლიკით ფიგურირებს „დაო დე ძინში“. ლაოდის აზრით, ბორბლის თვლის ღერძზე მოძრაობას და თავად ბორბლის არსს მისი ღერძის, შუაგულის სიცარიელე განსაზღვრავს:

„ოცდაათი მანა ერთ მორგვზე ბრუნავს.

მაგრამ ბორბლის არსს

მორგვში მოქცეული სიცარიელე ქმნის“ (ლაო-ძი 1990:93).

ღერძის, ცენტრის სიმბოლიკა ძველჩინურ კულტურაში გრაფიკულად გამოხატულია ცენტრის ჩინური იეროგლიფით - „ჯუნ“, რომელიც მოგვაგონებს წრის ცენტრში გამავალ ღერძს.



იგი ტრადიციულად გაგებულია ყოფიერების ღერძად – „ცენტრი („ჯუნ“) – დიდი ფესვი ცისქვეშეთში“, ნათქვამია ძველჩინური „ოთხწიგნის“ ერთ-ერთ ტრაქტატში – „ჯუნ-იუნა“. „ღერძი იწყება წრის (ცვალებადობა) ცენტრში, რომელიც შეესაბამება მარადისობას“, – წერს ჯუნ-ძი თავის წიგნში „ჯუნ-ძი“.

ინისა და იანის მთლიანობას ტრადიციით თან ახლავს ძველჩინური უნიტარიზმი – ერთიანობასთან, საწყის მთლიანობასთან შერწყმისკენ სწრაფვა. ინსა და იანში, მის ცენტრში მოხვედრისა და მარადისობასთან ზიარების საკრალური აქტი, უმნიშვნელოვანესი ონტოლოგიური საზრისის მატარებელია ძველი ჩინელისთვის. ამასთან დაკავშირებით მ. ელიადე წერს: დაოსი, ცნობილი აზრით, მიიღტვის მოიპოვოს ანდრო-

გინის დონე – ადამიანური სრულყოფილების უძველესი იდეალი. ორივე სქესის ინტეგრაცია აადვილებს ბავშვობაში დაბრუნებას, ხოლო ამგვარი დაბრუნება განსაზღვრავს სიცოცხლის პერიოდული განახლების შესაძლებლობას. დაოსს ვიტალური სისავსე, ბუნებრიობა და კეთილდღეობა მიეცემა მხოლოდ „შესაქმის“ ან სიცოცხლის ახალი ეპიფანიისას. ყველაზე ძველ დროში კოლექტიური იეროგამია ვაჟისა და ქალისა, რომლებიც წარმოადგენდნენ ინს და იანს, პერიოდულად რეაქტუალიზებს კოსმიურ და სოციალურ მოვლენებს. აქ დაოსი შთაგონებულია რელიგიური არქაიკით და მას იღებს ნიმუშად (ელაიდე, რელიგიის, 2 ... 2002: 69-70).

ცოტა მოგვიანებით, ძველჩინური ევჰემერიზაციის პირობებში საწყისი მთლიანობის და ცენტრის ძველჩინური კოსმოლოგია მკვეთრად სოციალიზებული ხდება, რომლის კვალზეც საფუძველი ეყრება მონარქიულ თეოლოგიას, ნიშანდობლივს აღმოსავლური მონარქიული ტრადიციისათვის. მონარქიულ თეოლოგიაში მეფე თავისი წრე-გვირგვინით (რომელიც გახსნიას წრფივ კვეთხად გადაიქცევა) კოსმიური მოდელის – წრეშეკრული, „კუდისმჭამელი“ დრაკონის ადგილს იჭერს. „კუდისმჭამელი“ დრაკონი ფრთოსანი (ციური) და გვირგვინოსანი – ინტრონიზებული დრაკონია. ამიერიდან საწყისთან დაბრუნების ონტოლოგიური იდეა კონცენტრირდება მეფის, უმაღლესი სახელმწიფოებრივი ხელისუფლის გარშემო. ამიერიდან მეფე ხდება პასუხისმგებელი მთელ კოსმიურ წესრიგზე და მომაკვდავი კოსმიური ციკლების პერიოდულ ეპიფანიებზე, რაც მეფედ კურთხევის რიტუალის უშუალო კომპონენტი ხდება და რაც ინტრონიზაციისას განხორციელებული „საწყისთან დაბრუნების“ მითო-რიტუალურ-მაგიური ქმედებებით არის გამყარებული. როგორც მ. ელიადე წერს, ხელმწიფის ტახტზე აყვანის დროს კოსმოგონია მეორდებოდა. ფიჯისა და ვიტი-ლეკუს აბორიგენებში ინტრონიზაციას სამყაროს შექმნა ეწოდებოდა, რომლის დროსაც მეფეს შეეძლო მთელი კოსმოსის აღდგენა. ბოლოდროინდელი ინტერპრეტაციის მიხედვით, ინდოელი მეფის კურთხევა სამყაროს აღდგენას ნიშნავდა. მართლაც, რიტუალის სხვადასხვა ფაზა თანამიმდევრობით ასრულებდა მომავალი მეფის დაპატარავებას ჩანასახოვან მდგომარეობამდე, ერთ წელს მის მუცლად ყოფნას და კოსმოკრატორად მის მისტიკურ ახლადშობას. მას ერთდროულად აიგივებდნენ პრაჯაპატისთან (ყოვლის შემოქმედი) და კოსმოსთან” (ელიადე 1998: 29; ელიადე 2000: 54-55).

კოსმოლოგიური მოვლენების სამართავად მეფის განკარგულებაშია ონტოლოგიური საწყის-წრისა და მისი ცენტრის//ღერძის საკრალური რეგალიები – გვირგვინი (წრიულობა) და კვეთხი (წრფივობა),

რომლებიც არა მხოლოდ სიმბოლურად, არამედ რეალურადაც ასახავენ ონტოლოგიურ ფენომენებს (რამდენადაც მითოსში ნებისმიერი სიმბოლური ასახვა არის არა დუბლირება, არამედ სრული იდენტობა ასახულ საგანთან). სამეფო გვირგვინის ბრწყინვალეობა, ელვარება – „მელამი“ ხდის მას ღვთაებათა თანასწორს. „მეუფების მელამი (აქად. „მელამ შარუთი“) რქადასხმული გვირგვინის თუ ტიარას სინონიმია; მასშია მოქცეული ღვთაების მთელი ძალა და ავტორიტეტი. ეს ის ნიშანია, რომლითაც ღმერთი ღმერთობს” (კიკნაძე, 1979:90). გვირგვინის წრიულობა მეფის ძალაუფლებას ქვეყნიერების ოთხივ მხარეს განავრცობს და ხელმწიფის ღვთაებრივ მარადიულობას გააცხადებს. ამას ემატება გვირგვინის ქიმები – რქები, რომლებითაც მეფე ზეციური უზენაესი ღვთაების ზომორფულ საწყისს – ცის რქიან ცხოველს<sup>1</sup> – ფრთოსან დრაკონს უკავშირდება.<sup>2</sup> სამყაროს ცენტრის//ღერძის ფუნქციას მეფეს ონტოლოგიური მნიშვნელობის საკრალური ატრიბუტი – კვერთხი ანიჭებს: „კვერთხი – ცის ღერძი; კვერთხი – ღერძი ციური სახლისა. ფესვი მისი წყვდიადი, წვერი მისი ციური ტაბლა” (ბერიაშვილი, თორთლაძე: 35), – კვითხულობთ ერთ სუმერულ ჰიმნში. ძველ ჩინეთში საიმპერატორო ხელისუფლების სიმბოლოდ „მიწის ცენტრის” განმგებელი და განსახოვნება ყვითელი წმინდა დრაკონი ხუან-ლუნი იქცა, როგორც მატერიალური ხატი – მიწის//მთელი ყოფიერების რელიგიურ-ონტოლოგიური და სოციალურ-ემპირიული ცენტრისა. როგორც ჩანს, წარმოდგენათა მსგავსი სისტემა არსებობდა სკანდინავიურ კოსმოლოგიაშიც, სადაც ფრთოსანი და გვირგვინოსანი „კულისმჭამელი” ურჩხული ორმუგანდი აღნიშნავს „ბუმბერაზ კვერთხს”.

სამყაროს ღერძის//კვერთხის პერობით მეფე ყოფიერების წრის ცენტრში დგას, ხოლო მისი სამეფოს საზღვრები კოსმოსის ხატს მონაზავს. „სამეფო-კოსმოსის” მკვეთრად შემოსაზღვრულ, ჩაკეტილ „შინა-სივრცეს” ესაზღვრება და მუდმივად უპირისპირდება ამ სივრცის მიღმა დარჩენილი მთელი „გარე-სივრცე” – ქაოსი, რომელიც „შინა-სივრცეში” შემოდწევის მუდმივმოლოდინშია. უძველესმა ჩინელებმა თავის სამეფოს, როგორც სრულიად „ცისქვეშეთს”, გალავანი – „ჩინური კედელი” შემოავლეს, რითაც ხილული ზღვრითაც გამიჯნეს კოსმოსი ქაოსისაგან. ჩინურ კედელს ყოველგვარი ქაოსური გამოვლინებისაგან უნდა დაეცვა „ცისქვეშეთი”.

მთელი სამეფო, ქვეყნის მიწა-წყალი – მთელ კოსმოსად (ჩინური კოსმოლოგიური ტერმინოლოგიით – „ცისქვეშეთი”), მეფის სასახლე და სამეფო ტახტი – კოსმოსის ცენტრად, ხოლო თავად ხელმწიფე უზენაეს ღმერთად მოიაზრებოდა ძველ აღმოსავლეთში. ხელმწიფე-ღვთაების მითოსური პარადიგმა უშუალოდ კოსმოლოგიური წარმოდგე-

ნებიდან აღმოცენდა. ამ მხრივ ჩინური მონარქიული თეოლოგია<sup>3</sup> ყველაზე სისტემური და ხანგრძლივი აღმოჩნდა, რასაც ზურგს უდავოდ უმაგრებდა ძველჩინური ფილოსოფიურ-რელიგიური სწავლებანი. დაოსურმა მოძღვრებამ სამეფო ხელისუფლების კოსმოლოგიურ-მითოსური სემანტიკა თეოლოგიურად გააღრმავა და უმაღლესი მიწიერი ხელისუფალი ღვთაებრივი „დიდი ტრიადის“ მეოთხე წევრად, იპოსტასად გამოაცხადა:

„დაო – დიადია.

ცა – დიადია.

მიწა – დიადია.

ხელმწიფეც დიადია” (ლაო-ძი 1990:104).

ძველჩინურ პანთეონში ცის ღმერთს განასახიერებდა ყვითელი დრაკონი ზუან-ლუნი, შესაბამისად, ჩინეთის უმაღლესი ხელისუფალიც ცის ყვითელ დრაკონთან გაიგივდა.<sup>4</sup> ძველ ჩინეთში ყვითელი დრაკონისა და იმპერატორის გაიგივება გამყარებელია იმ გენეალოგიური მითებით, რომლებიც მოგვითხრობენ ჩინელი იმპერატორების ყვითელ დრაკონთან გენეტიკური ნათესაობის შესახებ. იმპერატორი თავისთავს აცხადებს „ცისქვეშეთის“ ღვთაებად, რადგან მის ძარღვებში ჩქეფს დრაკონის სისხლი. მითების მიხედვით, დედოფალი დაფეხმძიმდა ცის მეუფე ყვითელი დრაკონისაგან, რომელსაც დედოფალი პირადად შეხვდა, სიზმარში ნახა, ან სასახლის თავზე გამოჩნდა და ა.შ. (ენციკლოპედია II, 1998: 77).

ძველ ჩინეთში არა მხოლოდ უმაღლესმა ხელისუფალმა განიცადა ასტრალიზაცია და იქცა ცის ყვითელ დრაკონად, არამედ, მოხდა პირიქითაც – ყვითელი დრაკონის – „ზუან-ლუნის“ სოციალიზაციით წარმოიშვა „ზუან-ძი“ – „ყვითელი იმპერატორის“, კულტურული გმირის სახე. კონფუციანურმა ტრადიციამ ზუან-ძის ისტორიული შტრიხები შესძინა, იგი შენ-შუნის მემკვიდრედ გამოაცხადა და მისი სიცოცხლის წლებიც მიუთითა – 2698-2598 ჩვ.წ.-მდე (ნემიროვსკი 2000: 504). სოციალიზაციის კვალზე, ყვითელმა იმპერატორმა ზუან-ძიმ ყვითელი დრაკონისაგან ცის მეუფებასთან ერთად, „მიწის ცენტრის“ ფუნქციაც იმემკვიდრა. მითების თანახმად, „ზუან-ძის, სანამ „ცენტრის“ ღვთაება გახდებოდა, ქვეყნიერების ოთხივე მხარის დრაკონ-ღვთაებებთან მოუხდა ბრძოლა” (სინელჩენკო 1995:486).

წმინდა დრაკონის ინტრონიზაციას, რაც რელიგიურად და პოლიტიკურად იყო ლეგიტიმირებული, უდავოდ ღრმა ტრადიციული საფუძველი ჰქონდა, რომლის ძირები ჩინეთის შორეულ წარსულშია საძიებელი, იმ წარსულში, სადაც დრაკონის წმინდა ხატის ტრადიცია ყალიბ-

დებოდა და რომელიც უძველესი მითოსური კოსმოლოგიური წარმოდგენებით იყო შთაგონებული. „ლუნ“ დრაკონის ჩინური სახელწოდებაა. ლუნის ხატი ჩამოყალიბდა ჩინეთის ღრმა მითიურ წარსულში.



ჩინური იეროგლიფი

„ლუნ“ („დრაკონი“)

იეროგლიფი „ლუნ“-ი წარმოადგენს პიქტოგრამას, რომელიც გამოსახავს ცხოველს წაგრძელებული ტანით და რქიანი თავით. დრაკონს უკავშირდება ძველჩინური სწავლება ხუთ საწყისოვან პირველელემენტზე. „შუ-ძინში“ წერია: პირველი დასაბამია წყალი, მეორე – ცეცხლი, მესამე – ხე, მეოთხე – ლითონი და მეხუთე მიწა, ხოლო „ჯუ-ან-შის“ მიხედვით, „ცამ შექმნა ხუთი პირველსაწყისი და ხალხი სარგებლობს ამ საწყისებით. საკმარისია, წარიხოცოს ერთი მათგანი და სიცოცხლეს შეწყდება“ (ძველჩინური... I,1972:9). ონტოლოგიურ-კოსმოლოგიური ხუთჯეროვანი კლასიფიკაციის სისტემის ჩამოყალიბებასთან ერთად ყალიბდება წარმოდგენა შესაბამის ხუთი ფერისა და ფუნქციის ხუთ ლუნზე – დრაკონზე: ხუან-ლუნ – ყვითელი; ცინ-ლუნ – ლურჯი; ჩინ-ლუნ – წითელი; ბაი-ლუნ – თეთრი; სუან – ლუნ – შავი. მათ შორის მთავარი ფუნქცია აკისრია ყვითელ ხუან-ლუნს, როგორც ცის ღმერთსა და სამყაროს ცენტრის დრაკონს; აგრეთვე ლურჯ დრაკონს – ცინ-ლუნს, როგორც აღმოსავლეთის სიმბოლოს. კოსმოლოგიური და მითოლოგიური წარმოდგენების განვითარების შედეგად დრაკონმა მნიშვნელოვანწილად დაკარგა კავშირი ხოთონურ სამყაროსთან, როგორც ბნელ, ქალურ -, „ინ“ საწყისთან და ამიერიდან ნათელი, ციური, მამაკაცური – „იან“ ძალის გამოხატულებად იქცა. ამიტომ მას ხშირად გამოსახავენ ცის, წვიმების, ღრუბლების, ჭექა-ქუხილის განმგებელ ფრთოსან არსებად. ციურ ლუნს საბოლოოდ მაინც არ გაუწყვეტია კავშირი თავის საწყის პირველსტიქიასთან. ზოგიერთი გადმოცემის მიხედვით, დრაკონი გაზაფხულს ცაში ატარებს, ხოლო შემოდგომაზე ზღვებსა და ოკეანეებში ბრუნდება.<sup>5</sup> ლუნის დასაბამისეულ წყლებში

დაბრუნება შეესაბამება დრაკონის და მასთან ერთად მთელი სამყაროს ზამთრის ციკლურ ძილს. „ძილის“ ფაზა ყველაზე ახლოსაა დრაკონის კომოგონიურ საწყისთან. მარადიული კოსმიური წრე-ბრუნვის ხატი – „კუდისმჭამელი“ დრაკონი, რომელიც თავისი სხეულით იჭერს ქაოსის წყლებს და სამყაროში კოსმოსის მდგომარეობას ინარჩუნებს – „მძინარე დრაკონია“. დრაკონის ძილის და გაღვიძების ფაზები ძველმა ჩინელებმა თავიანთ ასტროლოგიურ კალენდარშიც ასახეს.

ამგვარად, წმინდა დრაკონი ცის და მიწის, დასაბამისეული პირველსტიქიების, მთელი სამყაროს უზენაეს ღმერთად დასახა უძველესმა ჩინურმა ტრადიციამ, ამავე ტრადიციის წიაღში დრაკონს რელიგიური და სახელმწიფოებრივი ლეგიტიმაცია მიენიჭა. დასავლურ-ევროპული ტრადიციისაგან განსხვავებით, აღმოსავლური დრაკონი არ გვევლინება საზარელ მონსტრად, რაც შუასაუკუნეების წარმოდგენების ნაყოფია და ამიტომაც არ იცნობს ძველჩინური ტრადიცია ევროპული ცივილიზაციებისთვის დამახასიათებელ „ვეშაპთმებრძოლების“ მოტივს. თუმცა, ჩინურ გადმოცემებში მაინც ჩანს ურჩხულთან (რომელიც ბოროტ, უწმინდურ დრაკონად არის გამოცხადებული) ბრძოლის ცალკეული შემთხვევები. ვფიქრობთ, ეს შემთხვევები ძველჩინური კულტურისთვის მეორეული მოვლენაა და ჩინეთში ინდური ბუდიზმის გავრცელებას უკავშირდება (ინდური კოსმოგონია თვისობრივად ატარებდა ურჩხულთან ბრძოლის მითოლოგიას, მაგ. ინდრა და ვრიტრა). ინდური სრულიად ახალი კულტურული ინფორმაციის შეჭრამ, რომლის წიაღშიც ახალი „ჩინური ბუდიზმი“ ჩამოყალიბდა, მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით ბევრი რამ შეცვალა ჩინეთში. საბოლოოდ მივიღეთ ურჩხულთან ბრძოლის მსოფლიო კულტუროლოგიური სურათი. სრულიად სამყარო და მისი ვიჭალური ძალები წარიმართა დრაკონთან საბრძოლველად, მის გასანადგურებლად, იმისდა მიუხედავად, წარმოადგენდა თუ არა ურჩხული უზენაესი ღმერთის ძალიან ლატენტურ და იმავდროულად, მკვეთრად გამოხატულ „სიმულირებულ“ ფორმას, რომელსაც უდავოდ ჰქონდა საფუძველი, მოგვევლინოდა ღმერთის „ჭეშმარიტი პრეტენდენტის“ (პლატონი) სახელით.

### შენიშვნები:

1. რქიანი ცხოველი მრავალ კულტურაში მიწის ცხოველს – ხარსაც (ხარი-ღემიურგი) გამოხატავს (შდრ: ჩინური ზუან-ლუნი).
2. დრაკონის რქები ასახულია ძველჩინურ ასტროლოგიურ წარმოდგენებში. დრაკონის რქების გამოჩენა ღამის ცარგვალზე დრაკონის გაღვიძებისა და გაზაფხულის დადგომის მომასწავებელია (არეფიევი 1994: 119).

3. მონარქიული თეოლოგიიდან განვითარდა ტერმინი „პოლიტიკური თეოლოგია“, რომლის ავტორია რომაელი მოაზროვნე მარკუს ტერენციუს ვარო (ძვ.წ. II-I ს.ს.). მონარქიული და პოლიტიკური თეოლოგია უმაღლეს ხელისუფალს განიხილავს, როგორც ღმერთთან იდენტიფიცირებულ (მეტად თუ ნაკლებად) პერსონას, ხოლო მმართველობის აქტები (კორონაცია, რეფორმები, ომები...) გათანაბრებულია ღმერთის რელიგიურ-რიტუალურ აქტებთან.

ძველჩინური საიმპერატორო ხელისუფლება პოლიტიკური თეოლოგიის ყველაზე ნათელი ნიმუშია. ფარაონის ხელისუფლება პოლიტიკური თეოლოგიის სისტემურ სახეს იღებს აგრეთვე ძველ ეგვიპტეში ეხნატონის რეფორმის შედეგად. ეხნატონის რეფორმის და მისი ცნობილი ჰიმნის („დიდი ჰიმნი ატონისადმი“) მთავარი არსი ტრადიციით არსებული, მაგრამ ამჯერად უპრეცედენტო მაქსიმალიზმამდე მისული ფარაონისა და ღმერთის სრული იდენტიფიცირება იყო. ამარის ღვთისმსახურებაში ღმერთი გვეკვლინება სამყაროს მბრძანებლად, უმაღლეს ხელისუფლად, მაგრამ თავის ხელისუფლებას სამყაროში ღვთაება მხოლოდ მეფის საშუალებით ახორციელებს. ყოველგვარი კავშირის დამყარება ღმერთთან შესაძლებელია მხოლოდ მეფის შუამდგომლობით. ეს არის „დიდი ჰიმნის“ ცენტრალური აზრი (აკიმოვი 2007).

4. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი წყარო ყვითელ დრაკონს აიგივებს მზესთან, რაც ძველ ჩინეთში ცის კულტის წინარე ტრადიციას – როცა მზე იყო უზენაესი ღვთაება. როგორც ჩანს, მზე, როგორც უზენაესი ღვთაება, ჯოუს დინასტიის (XI-VIII ს.ს.ჩვ.წ.-მდე) პერიოდის ჩათვლით დომინანტობს. ეს ის ეპოქაა, როცა დრაკონის მითოსური სახე სამეფო ცხოვრებაში იჭრება. ამ პერიოდიდან დრაკონს გამოსახავენ უფლისწულებისა და პრინცესების სამოსზე, რითაც მიჯნავენ იმპერატორების სამოსისაგან, რომელთაც მზის და მთვარის გამოსახულებები ამშვენებს. ტან-ის დინასტიის (618-907) საიმპერატორო განკარგულებით დრაკონი მხოლოდ იმპერატორს და მის კარს განასახიერებს. ამ პერიოდიდან დრაკონი ნაციონალური სიმბოლო ხდება და მისი გამოსახულებები ძირფეხვიანად მკვიდრდება როგორც ჰირალდიკაში, ისე – სამეფო კარის საყოფაცხოვრებო საგნებზე (პოლიაკოვი 2009:23-33).

5. ჩინური მითოლოგიის შესახებ იხ: პოლიაკოვი, კოჩერეინა 2009:32-34; პოლიაკოვი, რაჩკოვსკი 1999:7-9; ენციკლოპედია II, 1998:77; ნემიროვსკი 2000:486-518; სინელჩენკო 1995:459-500; ტორჩინოვი 2007; არეფიევი 1994.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

არეფიევი 1994 - Б.А.Арефьев, Дракон «раскусит» звездочета? «Знак вопроса», 1999. №4. с.84-124.

ბერიაშვილი, თორთლაძე 2001 - ბერიაშვილი მ., თორთლაძე ზ., საღვთო და სამეფო ძალაუფლების სიმბოლოები მითოლოგიაში, კრებ. „ენა და კულტურა“, №2, თბ.2001.



- ელიადე 1998 - Элиаде М., Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость, М.1998.
- ელიადე 2000 - Элиаде М., Аспекты мифа, М.2000.
- ელიადე, რელიგიის, 2 - Элиаде М. История веры и религиозных идей. от Гаутамы Будды до триумфа христианства, М.: Критерион, 2002.
- ენციკლოპედია II, 1998 - Мифы народов мира, энциклопедия, II. М. 1998.
- თავდგირიძე 2010 - ზ. თავდგირიძე, ზღვის მითოსი: სემიოტიკა და პოეტიკა (სტატია-ლექსიკონი), ჟურნ. „სემიოტიკა“, №8, თბ. 2010.
- კიკნაძე 1979 - ზ.კიკნაძე, შუამდინარული მითოლოგია, თბ.1979.
- ლაო ძი 1990 - ლაო-ძი, დაო დე ძინი, თარგმანი, შესავალი და განმარტებანი ლერი ალიმონაკისა, თბ.1990.
- ნემიროვსკი 2000 - А.Немировский, Мифы и легенды древнего востока, Р.2000.
- პოლიაკოვი, რაჩკოვსკი 1999 - Е.Н. Поляков, П.Ю.Рачковский, Дом с драконами: История и мифы, Сибирская старина: Краеведческий альманах, 1999.№18(21).
- პოლიაკოვი, კოჩერეგინა 2009 - Е.Н. Поляков, К.Б.Кочерыгина, Образ священного дракона в искусстве Древнего Китая, «вестник» ТГАСУ, №2, 2009.
- სინელჩენკო 1995 - В Мире Мифов И Легенд, Автор-составитель В.Синельченко, Санкт-Петербург 1995.
- ტორჩინოვი 2007 - Е.А.Торчинов, ПУТИ ФИЛОСОФИИ ВОСТОКА И ЗАПАДА: ПОЗНАНИЕ ЗАПРЕДЕЛЬНОГО, СПб.: "Азбука-классика", "Петербургское Востоковедение", 2007 .
- ძველჩინური... I, 1972 - Древнекитайская философия, 1, М.1972.
- ჯაყელი 2010 - თ. ჯაყელი, რენე გენონის დიდი ტრიადა, ჟურნ. „აფრა“, კავკასიური სახლი, თბ.2010.

ეროსის გუნების  
ბანსაზღვრება პლატონის  
ფილოსოფიაში

ილიას სახელმწიფო უნი-  
ვერსიტეტის მეცნიერებათა  
და ხელოვნების ფაკულტე-  
ტის ასისტენტ-პროფესო-  
რი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

აბსურდის დრამის ესთეტი-  
კა –1999; მეტყველება, წე-  
რილი, ყოფიერება –1999;  
სათნოების არსი და სა-  
მართლიანობის პრინციპი  
პლატონის მოძღვრებაში –  
მ. ბერიაშვილთან ერთად  
–2002; სხვისი ყოფიერე-  
ბის ასპექტები –2002; ბერ-  
ნარდ ვალდენფელსი და  
მისი ფილოსოფია – 2003.

**ინტერესთა სფერო:** თანა-  
მედროვე ფილოსოფია, სე-  
მიოტიკა.

პლატონის დიალოგი „ნადიმ“ უმნიშ-  
ვნელოვანესია იმით, რომ აქ სიყვარულის  
იდეის საფუძველზე განიხილება საკითხი  
პლატონისეული ფილოსოფიის ცნების, უფ-  
რო ზუსტად კი, პლატონის ფილოსოფიაში  
დიალექტიკური ეპისტემოლოგიის შესახებ<sup>1</sup>.  
უპირველესად უნდა აღვნიშნოთ, რომ დია-  
ლოგის გარეგნული ფორმა საშუალებას იძ-  
ლევა ვიმსჯელოთ ისეთ საკითხებზე პლა-  
ტონის ფილოსოფიაში, როგორებიცაა ἔμ-  
λέγειν და ἀληθῆ λέγειν, ერთი მხრივ, და  
μακρολογία და διαιλέγεσθαι, მეორე მხრივ.  
ეს ორი ფორმა ანტაგონიზმისა, რომელიც  
საკმაოდ ნათლად მხოლოდ „ნადიმში“ იშლე-  
ბა, წარმოადგენს პლატონის ფილოსოფიის  
გასაღებს, ამოსავალ წერტილს, რადგან აქ  
იკვეთება უმნიშვნელოვანესი აზრი იმის შე-  
სახებ, რომ ფილოსოფოსობა და დიალოგი  
პლატონთან ერთმანეთს უდრის და რომ ფი-

<sup>1</sup> R. Rehn, Der entzauberte Eros: Symposion, in  
Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Fors-  
chungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Dar-  
mstadt, 1996, გვ. 81

ლოსოფოსობა სიყვარულის ღმერთის პრიორიტეტია<sup>2</sup>.

სანამ პლატონის დიალოგის ამ ერთი შეხედვით გარეგნული ფორმის მომწესრიგებელ ელემენტებს განვსაზღვრავდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პლატონის ფილოსოფიისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იდეისადმი – სიყვარულისადმი – მიძღვნილი დიალოგის განხილვა.

აგათონის სახლში იმართება ნადიმი, სადაც ათენის გამოჩენილი მოქალაქეები ტრაგედიების დღესასწაულზე აგათონის გამარჯვებას ზეიმობენ. ნადიმის მონაწილეები მოკლე დისკუსიის შემდეგ შეთანხმდებიან, რომ სადამო ფილოსოფიურ საუბარში გაატარონ და ისაუბრონ ეროსზე – სიყვარულის ღმერთზე.

ეროსის შესახებ სახოტბო სიტყვები წარმოთქვამს ფედროსმა, პავსანამ, ერიქსიმახოსმა, არისტოფანემ, აგათონმა და სოკრატემ. მაგრამ მას შემდეგ, რაც „ნადიმში“ სოკრატეს ჯერი დადგება, აქოს ეროსი, იკვებება მეტად მნიშვნელოვანი პუნქტი პლატონის ფილოსოფიისათვის. კერძოდ, სოკრატეს სურს *ჭეშმარიტება* გვამცნოს ეროსის შესახებ, რადგან სიყვარულის ღმერთზე აქამდე უფრო *ლაბაზი სიტყვები* მოისმინა და ძალიან ცოტა *ჭეშმარიტება*. პლატონის მოწაფე აქ მკაფიოდ მიანიშნებს, რომ ფილოსოფიურ საკითხებზე მსჯელობისას აქცენტი უნდა გაკეთდეს არა აქციდენტალურ მნიშვნელობებზე, არამედ ესენციალურზე, თუ გვინდა პრობლემას სრულად ჩავწვდეთ. პლატონის ფილოსოფიის დიალექტიკური ხასიათიდან გამომდინარე, დიალოგში სოკრატეს მიერ პავსანიას, ერიქსიმახოსის და ა. შ. მიერ წარმოთქმული სიტყვები არა თუ უარიყოფა, არამედ დანიშნულებისამებრ გადაწვდილება ისე, რომ არ ირღვევა მთელი სტრუქტურა აგებული იზომორფულობის პრინციპით<sup>3</sup>. უფრო კონკრეტულად: მართალია, ჩვენ ვმსჯელობთ საკითხის რიტორიკულ განხილვაზე, მაგრამ ეს საკითხი, როგორც სხვა საკითხები, ასე ადვილად არ წყდება. რიტორიკული მხარე, პირველ რიგში, სიყვარულის ღმერთს წარმოგვიდგენს როგორც მეორეულ იდეას, როგორც შუალედურ ღმერთს, რომელიც სამყაროში ჰარმონიის დამკვიდრების გარანტია; იგი სამყაროში გამოვლინდება, როგორც კეთილი საქმე, რომელიც მიბაძვის ღირსია, როგორც სილამაზე,

<sup>2</sup> M. Erler, Platon, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Die Philosophie der Antike, Bd. 2/2, Basel, 2007, გვ. 198

<sup>3</sup> L. Brisson, Den Kosmos betrachten, um richtig zu leben: Timaios, in Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996, გვ. 240-241

რომელსაც ესწრაფიან და რომელიც მხოლოდ გრძნობადმიდრეკილებითი კი არ არის, არამედ თავად მშვენიერების სიყვარულია. ამის შემდეგ იწყება სოკრატეს, როგორც ჭეშმარიტების მოყვარულის, გამოსვლა, რომელიც თავიდან მხოლოდ ამ საკითხთა უფრო დახვეწასა და გაშლას ისახავს მიზნად, მაგრამ როგორც მოგვიანებით გაირკვევა, მას უფრო დიდი მისიაც აკისრია, კერძოდ, გვაჩვენოს ეროსის, სიყვარულის ღმერთის ნამდვილი არსი, მისი აბსოლუტური ბუნება, რომელიც ყველა დადებით ატრიბუტს გულისხმობს, რადგან ის არის უმაღლესი იდეა, მომცველი ერთდროულად ეპისტემოლოგიური, ეთიკური, ესთეტიკური მხარეებისა. ამდენად, ასე იწყება შებრუნება თემის სოფისტურ-რიტორიკულიდან ფილოსოფიური განხილვისაკენ, რაც ზემოთ ნახსენებ μακρολογία და διαλέγεσθαι-ს შორის ანტაგონიზმს წარმოადგენს. დიალოგ „ნადიმში“ საკითხი μακρολογία და διαλέγεσθαι-ს შესახებ პირდაპირი სახით არ თემატიზდება, ეს ანტაგონიზმი აქ წანამძღვრადაა მოცემული, უფრო მეტიც, ის ერთგვარად „გათამაშდება“ კიდევ, რაც კიდევ ერთხელ დიალოგის მაღალ მხატვრულ დონეზე მიუთითებს. μακρολογία და διαλέγεσθαι-ს ამგვარ ინსცენირებას მიეკუთვნება ის, რომ სოკრატე:

- მკაფიოდ არ აცხადებს, რომ არ სურს (ან არ შეუძლია) ეროსის შესახებ სახოტბო სიტყვის თქმა;
- ცდილობს აგათონის საუბარში ჩათრევას მანამ, სანამ მისი რიგით გათვალისწინებული დრო მოვა;
- აგათონს მოჩვენებითად სთხოვს ნებართვას, რომ სანამ საბოლოო სიტყვას წარმოთქვამდეს ეროსის შესახებ, წინასწარ რამდენიმე კითხვა დაუსვას მას;
- საბოლოო სიტყვას სიყვარულის ღმერთის შესახებ თავად ის კი არ წარმოთქვამს, არამედ გადმოგვცემს საუბარს მასა და დიოტიმას შორის, და იქ, სადაც ეს საუბარი ხანგრძლივ მონოლოგებს შეიცავს, ლაპარაკობს ისევ და ისევ დიოტიმა და არა – სოკრატე<sup>4</sup>.

ამგვარად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პლატონისათვის დიაλέγεσθαι ფილოსოფოსობის მხოლოდ გარეგნული ფორმა კი არ არის, არამედ, პირიქით, სწორედ დიაλέγεσθαι არის მის მიერ ფილოსოფოსობის ინტეგრაციულ მომენტად მიჩნეული. უფრო მეტიც, პლა-

<sup>4</sup> იხ. ამის შესახებ R. Rehn, Der entzauberte Eros: Symposion, in Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996, გვ. 81-95

ტონისთვის *διαλέγεσθαι* ანუ დიალოგი და ფილოსოფია ერთმანეთს უდრის<sup>5</sup>.

ახლა რაც შეეხება მეორე ანტაგონიზმს -- *ἔμ λ᾽γειν* და *ἀλιθῆ λ᾽γειν*-ს. რიტორიკის ჩანაცვლება ფილოსოფიით დიალოგში არა მხოლოდ კვლევის მეთოდის შეცვლას ნიშნავს, არამედ კითხვის დასმის სხვაგვარ აქცენტირებასაც კვლევის მიმართულებაში. ამის მაჩვენებელია მოკლე საუბარი სოკრატესა და აგათონს შორის, რომელიც აგათონის მიერ ეროსის შესახებ სახოტბო სიტყვის დასრულების შემდეგ გაიმართება. სოკრატე ამბობს, რომ „ახლა შევიგნე რაოდენ სასირცხვილო ვიყავი, როცა დაგეთანხმეთ, თქვენთან ერთად მექო ეროსი და ამაყად განვაცხადე, „ეროტიკის“ გარდა ამქვეყნად არა გაშეგება-მეთქი, თუმცა ისიც კი არ ვიცი, როგორ შევაქო ვინმე. სიბრყვე ჩემი, მე მეგონა, როცა ვინმეს აქებ, მთავარია სიმართლე ილაპარაკო მასზე, ხოლო შემდეგ აქედან გამოყო ის, რაც ლამაზი და არსებითია და დასკვნის საჭირო ფორმა მისცე-მეთქი მას.“<sup>6</sup> აქედან ნათლად იკვეთება, რომ სოკრატეს არაფერი ესმის ეროსის შესახებ აქამდე წარმოთქმული სიტყვებიდან, რომ სინამდვილეში მას არ აინტერესებს, რასაც ამბობენ ეროსის შესახებ, ლამაზად არის თუ არა ნათქვამი. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ რასაც ამბობენ, ჭეშმარიტია თუ მცდარი, რადგან ფილოსოფიისათვის უფრო მნიშვნელოვანია მოცემული საკამათო საგანი და არა ფორმა, რომლის საშუალებითაც აზრი გამოითქმის საკვლევ საგანზე. ეს დაპირისპირება, რომელიც წითელ ზოლად გასდევს პლატონის მთელ ფილოსოფიას, გამოითქმის *ἔμ λ᾽γειν* - ით და რომელიც აქ სოფისტურ იდეალს წარმოადგენს და რომლის გამოთქმელადაც გორგიას მოწაფე აგათონი გვევლინება და *ἀλιθῆ λ᾽γειν*-ით, რომელიც ფილოსოფიური იდეალია და რომელსაც დიალოგში სოკრატე განასახიერებს<sup>6</sup>.

რაც უნდა უცნაურად გვეჩვენებოდეს, სოკრატეს პოზიცია, არაფრად ჩააგდოს მის წინ გამომსვლელ ათენის მოქალაქეთა სახოტბო სიტყვები, მთელი დიალოგის ნახევარზე მეტს შეადგენს. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პლატონს ამით სურდა დიალოგში წარმოეჩინა ეროსის შესახებ გავრცელებულ თვალსაზრისთა ფართო სპექტრი, რის

<sup>5</sup> D. Frede, Platon, Philebos, Uebersetzung und Kommentar, Goettingen, 1997, გვ. 190 და შემდგომ

\* პლატონი, ნადიმი, 198 b 6 - d 4

<sup>6</sup> H. Ottmann, Geschichte des politischen Denkens, Die Griechen, Von Platon bis zum Hellenismus, Bd. 1/2 Stuttgart, Weimar, 2001, გვ. 54-57

შემდეგაც მას საშუალება მიეცემოდა გამოეკვეთა მისეული კონცეფცია ეროსის ფილოსოფიური ცნების შესახებ. ყოველ შემთხვევაში, დასკვნა ერთია: ეს ორი სახის ანტაგონიზმი არსებითად განსაზღვრავს პლატონის მთელ ფილოსოფიას, თუმცა დაპირისპირებები სხვადასხვა დიალოგში კვლევის საგნად კი არაა მოცემული, არამედ წანამძღვრად, ფორმად იმისათვის, რომ ჭეშმარიტებას ვწვდეთ. ამ ორი სახის ანტაგონიზმის გათვალისწინებით პლატონის ფილოსოფიაში იკვეთება მეთოდი, რომლის საშუალებითაც განხორციელებული იქნება პლატონისეული იდეალი – საკვლევი საგნის თუ იდეის ჭეშმარიტი ბუნების გაგება მხოლოდ დიალოგის ფორმით.

„ნადიმის“ ფილოსოფიურად მნიშვნელოვანი ნაწილი შეგვიძლია ორ მონაკვეთად დავყოთ. პირველია საუბარი სოკრატესა და აგათონს შორის და მეორე – სოკრატეს მონათხრობი მანტინელ წმინდა ქალთან – დიოტიმასთან მისი შეხვედრის შესახებ. ამდენად, დიალოგი „ნადიმი“ გაიყო სულ სამ ნაწილად: პირველში წარმოდგენილი სოფისტური ხასიათის რიტორიკული სიტყვები ეროსის შესახებ სოკრატეს მიერ უგულვებელყოფილი იქნება იმ აზრით, რომ მას სურდა პასუხი მიეღო ეროსის ჭეშმარიტი ბუნების კვლევის შესახებ და არა უბრალოდ – ქება, ხოტბა. დიალოგის მეორე ნაწილში უკვე აშკარად შეცვლილია საკვლევი მეთოდი და მიმართულება: სიტყვების ადგილას აქ შემოდის მოკლე ხასიათის საუბარი, დიალოგი და ლამაზად თქმა იცვლება ჭეშმარიტების თქმით. ეს მონაკვეთი დიალოგის უმნიშვნელოვანეს პუნქტს შეადგენს, რადგან სწორედ ამ ნაწილს აკისრია ამოცანა, სააშკაროზე გამოიტანოს ეროსის სისუსტეები და დასახოს გზა ეროსის პლატონისეული გაგების ძირითადი ნიშნების გაგებისათვის. ამის დამადასტურებელია სოკრატეს მოსაზრება, რომელსაც ის აგათონთან საუბარში ახმოვანებს:

თუ ეროსი რაღაცის სიყვარულია და  
თუკი ეროსს სურს ის, რასაც ის ესწრაფის,  
მაშინ ეროსი ესწრაფის იმას, რასაც არ ფლობს.

დაბოლოს, დიალოგის მესამე მონაკვეთი, რომელიც, როგორც უკვე ვთქვით, სოკრატესა და მანტინელი წმინდა ქალის საუბარს გადმოგვცემს, საფუძველს აცლის ეროსის შესახებ გავრცელებულ თვალსაზრისებს და ეროსს, როგორც სიყვარულის ღმერთს, წარმოგვიდგენს, როგორც ნაკლოვანებას, რომელიც სწორედ ამ ნაკლოვანებითაა მდიდა-

რი და როგორც საშუალო არსებას, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ფილოსოფოსი.<sup>7</sup>

\* \* \*

სიყვარულის იდეის განხილვასთან დაკავშირებული საკითხთა გაცნობიერება, რა თქმა უნდა, მხოლოდ დიალოგ „ნადიმის“ საფუძველზე შეუძლებელია. ეროსის წარმომავლობის შესახებ დასმული კითხვა საშუალებას მოგვცემს, უფრო მკვეთრი ზღვარი გავავლოთ ეროსის შესახებ რიტორიკულ-სოფისტურ მსჯელობასა და ეროსის ფილოსოფიური ცნების დადგენას შორის. ნადიმში ბევრი ლაპარაკობს ეროსის წარმომავლობაზე. ფედროსი თავის სიტყვაში ეროსის შესახებ ჰესიოდეს მოიშველიებს, რომლის თანახმადაც, „პირველად ქმნულ იქნაო ქაოსი, შემდეგ კი ვრცელკალთიანი დედამიწა, უკვდავი ფუძე ყველა საგანთა არსებულთა და სიყვარული“. ამდენად, ჰესიოდეს თანახმად, პირველად იშვა მიწა და ეროსი. პარმენიდე კი პირველშესაქმისათვის გვეუბნება, რომ „უკვდავთა შორის მან ეროსი შექმნა პირველად.“ ეროსისათვის არა მხოლოდ პირველადობა და უხუცესობაა დამახასიათებელი, არამედ ისიც, რომ ის, როგორც სიყვარულის ღმერთი, მშვენიერებისაკენ სწრაფვია, რომელიც ღმერთებს შორის ურთიერთობას აწესრიგებს.\* აგათონის სახოტბო სიტყვა ეროსის შესახებ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება, რადგან არსებობს ორი ეროსი, შესაბამისად იმისა, რომ არსებობს ორი აფროდიტე: ციური და მიწიერი.

„აფროდიტე რომ დაიბადა, ნადიმი გამართეს ღმერთებმა, და მათ შორის იყო პოროსიც, მეტიდას ვაჟი. ნადიმის დასასრულს, ჩვეულებისამებრ, მოწყალების სათხოვნად მოდგა პენია და კართან აიტუნა. და, აჰა, ნექტარით გალეშილი – რადგან ღვინო ჯერ კიდევ არ იყო მაშინ – პოროსი გამოვიდა ზევსის წალკოტში და ნასვამს ჩაეძინა. მაშინ პენიამ, თავისი უმწეობით აღძრულმა, გადაწყვიტა მუცლად ელო პოროსისაგან, გვერდით მიუწვა მას და ასე ჩაისახა ეროსი. და რაკი აფრო-

<sup>7</sup> იხ. ამის შესახებ M. Erler, Platon, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Die Philosophie der Antike, Bd. 2/2, Basel, 2007, გვ. 192-201

\* პლატონი, ნადიმი, 197ბ „ღმერთებს შორის წესრიგიც იმიტომ დამყარდა, რომ სიყვარული მოევლინა მათ, რა თქმა უნდა, მშვენიერების სიყვარული, რადგან არ არსებობს სიყვარული სიმახინჯისა. მანამდე კი, მრავალი საშინელი რამ ხდებოდა უკვდავთა შორის, რადგან გადმოცემით, ანანკე მეფობდა მაშინ, ხოლო როცა ეს ღმერთი იშვა, მშვენიერებისადმი სწრაფვამ ყველა სიკეთეს აზიარა, როგორც უკვდავნი, ისე მოკვდავნი“.

დიტეს დაბადების დღეს ჩაისახა, მისი განუყრელი მხლებელი და მსახურია იგი. ეგეც არ იყოს, ეროსი თავისი ბუნებით თავყვანისმცემელია ყოველივე მშვენიერისა, აფროდიტე კი მშვენიერია. რადგან პოროსისა და პენიას ვაჟია, ამიტომ ეს დაეწერა ბედად: ჯერ ერთი, მიწვივ უპოვარია და ნაზი და კეთილი კი არ არის, როგორც ეს მრავალს ჰგონია, არამედ უხეშია, უსუფთაო, უხამური და მიუსაფარი. მიწაზე გორავს შიშველ-ტიტველი და ცა ხურავს საბნად ჭიშკრებთან და გზებზე გაშხლართულს. რაკი დედის ბუნებასთან წილნაყარია, გაჭირვება გამუდმებით თანა სდევს მას, ხოლო, მეორეს მხრივ, რაკი მისთვის მამის ბუნებაც არაა უცხო, გამუდმებით მშვენიერის და კეთილის ძიებაშია მამაცი, გამბედავი, შემმართებელი და ნადირობის დიდი ტრფიალი, გამუდმებით ცბიერების ქსელს ხლართავს, გონიერებას ეტრფის, ეძებს და ძალაც შესწევს მისი პოენისა და მთელის არსებით თავყვანს სცემს სიბრძნეს ეგ დიდი გრძნეული, მოგვი და სოფისტი“ (203 b), – ვკითხულობთ „ნადიმში.“ ამ სტროფებში აშკარად შეიძლება იმ ტრიადის დანახვა, რომელიც აქ ამგვარადაა წარმოდგენილი: მამა – პოროსი, დედა – პენია და შვილი – ეროსი და, რომელიც პლატონის „ტიმეოსში“ პლატონის კოსმოლოგიის არსებით პუნქტებს შემდეგნაირად ეთანადება: დემიურგოსი, რომელიც ქმნის, მატერია, რომლითაც იქმნება, და სამყარო, მათი შემოქმედების შედეგი<sup>8</sup>.

ამდენად, ზემოთ აღწერილი პარალელიზმის თანახმად, ეროსი არის დემიურგოსის შემოქმედების შედეგი, დემიურგოსის უკვდავების წყარო, სამყაროს სული, რომელიც დემიურგოსმა ქაოსს შთაბერა და კოსმოსად აქცია იგი. ეროსი ის ძალაა, რომელიც თავისი წინააღმდეგობრივი ბუნების წყალობით: 1. ღმერთთა ურთიერთობას აწესრიგებს; 2. საშუალო არსებაა ღმერთთა და კაცთა შორის; 3. ის სათნოებაა, რომლის შემეცნებაც ბრძენთა მიზანს წარმოადგენს; 4. დაბოლოს, ის სიყვარულია, რომელიც მიზეზია ადამიანთა ერთმანეთისადმი ლტოლვისა, ერთად განაზრებისა ანუ დიალოგისა;

ნუთუ ყოველივე არსებულს „ბუნება ქმნის, რომელიც თვითნებური მიზეზის ძალით, გონების წინააღმდეგობის გარეშე შობს ყველაფერს? თუ, პირიქით, ვაღიარებთ, რომ ეს მიზეზი მოსილია გონებით და ლვითური ცოდნით, რაც ღმერთისაგან იღებს დასაბამს?“<sup>\*</sup>

<sup>8</sup> იხ. ამის შესახებ M. Erler, Platon, Grundriss der Geschichte der Philosophie, Die Philosophie der Antike, Bd. 2/2, Basel, 2007, გვ. 264-265

\* პლატონი, სოფისტი, 265 c d



ამ კითხვაზე პასუხს სრულად და ამომწურავად იძლევა პლატონის ერთ-ერთი შედევრი „ტიმეოსი.“ სამყაროს შემოქმედი – დემიურგოსი, ანუ კოსმიური გონება – ინტელიგიბელურ პირველნიმუშთა – იდეათა მიხედვით ქმნის სამყაროს; და ამიტომ სამყარო, როგორც იდეალური სიკეთისა და მშვენიერების სრულქმნილი ხატი, თავადაც კეთილი, მშვენიერი და გონიერია<sup>9</sup>. „კეთილმა, შურისაგან თავისუფალმა“ დემიურგოსმა მოისურვა, რომ „ყველაფერი კეთილი ყოფილიყო და, შეძლებისამებრ, არა ყოფილიყო რა უკეთური, ღმერთმა შეიწყნარა ყოველივე ხილული, რაც უძრავად კი არ ეგო, არამედ უწყსრიგოდ და უთავბოლოდ იძვროდა; და უწყსრიგობიდან წესრიგად მოაქცია იგი.“<sup>\*</sup> ამის შემდეგ მოწესრიგებულ სამყაროს შემოქმედი გონიერების სავანედ აქცევს: „გონიერების სავანე შეუძლებელია სხვა რამე იყოს, გარდა სულისა. ამ აზრის თანახმად, მან გონიერება ჩაუნერგა სულს, სული კი ჩაუდგა სხეულს და ამნაირად ააგო სამყარო, რათა შეექმნა უმშვენიერესი და, თავისი ბუნებით, ყოვლის უმჯობესი ქმნილება.“<sup>\*\*</sup> სულს, ისევე, როგორც ადამიანში, მთელ სამყაროშიც დომინანტური ფუნქცია აკისრია, ის არის ყოვლისმაცოცხლებელი და მამოძრავებელი საწყისი: „ღმერთმა უპირველესად და უხუცესად შექმნა სული, როგორც სხეულის მეუფე და მბრძანებელი, შექნით კი შემდეგნაირად და შემდეგი ნაწილებისგან შექმნა: დაუყოფელი და მიწყვი იგივეობრივი არსისაგან, ისევე როგორც იმისაგან, რაც სხეულებში დაყოფას განიცდის, მან შერევის გზით შექმნა მესამე, შუალედური სახე არსისა, რომელიც წილნაყარია როგორც იგივეობრივის, ისე სხვის ბუნებასთანაც, და დაუყოფადსა და სხეულებში დაყოფადს შორის დაამკვიდრა იგი. მერე აიღო სამივე არსი და ერთ მთლიან იდეად შეაზავა ისინი, აიძულა რა შერევის მიმართ ურჩი ბუნება სხვისა შერწყმოდა იგივეობრივს. შემდეგ მან შეუზავა პირველი ორი ბუნება მესამისას და სამიდან შექმნა ერთი, ხოლო ეს მთელი, თავის მხრივ, სათანადო რაოდენობის ნაწილებად დაჰყო, რომელთაგანაც თითოეული იგივეობრივის, სხვისა და შუალედური არსის ნაზავია.“<sup>\*\*</sup> სწორედ ამგვარად შექმნილი სულის მეშვეო-

<sup>9</sup> M. Baltes, γηγονεν, (Platon, Timaios 28b7). Ist die welt real entstanden oder nicht? in: K.A. Algra, P. W. Van der Horst, D. T. Runia (ed): Pollyhistor. Studies in the history and historiography in honor of J. Mansfeld, Leiden 1996, გვ. 90-91

\* პლატონი, ტიმეოსი 30a b

\* პლატონი, ტიმეოსი 30b c

\* პლატონი, ტიმეოსი, 34c - 35a

ბით უკავშირდება გონება შექმნილ სამყაროს, მატერიას. ღმერთმა სულის შიგნით განფინა ყოველივე სხეულებრივი და ჰარმონიულად მიუსადაგა ერთმანეთს ორივე მათგანის შუაგული. სამი ნაწილისაგან – იგივეობრივის ბუნების, სხვის ბუნებისა და მესამე არსისაგან შემდგარი სული საგანთან შეხებისას სიტყვით აცხადებს, თუ რის მიმართაა საგანი იგივეობრივი და რის მიმართ სხვა. სულის მიერ წარმოთქმული „სიტყვა თვითმოდრავ სამყაროში უხმო და მდუმარეა... იგი თანაბრად ჭეშმარიტია მიუხედავად იმისა, თუ რას ეხება, იგივეობრივსა თუ სხვას.“\*

\* \* \*

იმ მტკიცებით, რომ ეროსი არც მშვენიერია და არც კეთილი, მთავრდება სოკრატეს საუბარი აგათონთან და იწყება დიოტიმას სიტყვა ეროსის ჭეშმარიტი ბუნების შესახებ. ეს საუბარი, რომლის მოულოდნელი შედეგები საფუძველს აცლის ეროსის იმ ხატს, სახოტბო სიტყვებში რომ იყო წარმოდგენილი, პლატონისეულ ეროსის ცნებას სამკვარად ჰფენს ნათელს:

1. ეროსი თავისი ბუნებით ინტენციონალურია, ის ყოველთვის მოითხოვს ობიექტს, რომელსაც მიემართება

2. ეროსი არის სწრაფვა, სურვილი. ეს ასპექტი ეროსის ქების არისტოფანესეულ სიტყვაში ვლინდება. ეს არის პლატონური სოკრატე, რომელიც სიყვარულის ღმერთის ეროტიკულ მხარეს უფრო მეტ მნიშვნელობას აძლევს

3. საშუალება გვაქვს ვაღიაროთ, რომ ეროსის პლატონისეული ცნება დინამიკური კონცეპტია. ვისაც უყვარს, არ ფლობს იმას, რაც უყვარს, არამედ ესწრაფის მას. მაშასადამე, სიყვარულის მიზეზი ნაკლია.

ის ფაქტი, რომ ეროსი არ არის მშვენიერი, საშუალებას აძლევს მას, როგორც ეს ტექსტშია ნათქვამი, ინადიროს ყველანაირ მშვენიერებაზე.

ეროსი არ არის მშვენიერი, ის არის არსება მნიშვნელოვანი ნაკლით, რაც უპირველეს ყოვლისა, სოკრატესა და აგათონს შორის საუბარში გამოვლინდა. მაგრამ კითხვა, რა არის ღმერთი თავისი ბუნებით, თუ ის არც მშვენიერია და არც კეთილი, ღიად რჩება. ეს დიოტიმას მონათხრობის პირველივე მონაკვეთის თემას შეადგენს. ეს მონაკვეთი, რომელსაც, არც თუ შემთხვევით, დიალოგის შუა ნაწილი უჭირავს,

---

\* პლატონი, ტიმეოსი, 37a b

შეადგენს ნადიმის ძირითად ნაწილს. ფორმალურად აქ ლაპარაკია სოკრატეს მოხსენებაზე ლოგოსზე, ეროსის შესახებ, რომლის შესახებაც მან მანტინელი წმინდა ქალისაგან – დიოტიმასაგან მოსიძინა. ლოგოსი აქ უმთავრესად ითარგმნება, როგორც წარმოთქმული სიტყვა, რაც მთლად გამართლებული არ უნდა იყოს, რადგან ფაქტობრივად, როგორც ტექსტი გვიჩვენებს, სოკრატე გადმოგვცემს არა მანტინელი წმინდანის სიტყვას, არამედ თავის მოძღვრებას ეროსის შესახებ. სოკრატე კი არ ძალავს დიოტიმას ნაამბობს, არამედ მას სურს, ის საუბარში ქვეტექსტის სახით მოაქციოს, რადგან მონათხრობის მთავარ პერსონაჟად ისევ და ისევ დიოტიმა გამოჩნდეს და არა – სოკრატე.

ამრიგად, დიოტიმას სიტყვა შეიძლება განვიხილოთ არა მხოლოდ შინაარსობრივი თვალსაზრისით, არამედ ფორმალურ-მეთოდური თვალსაზრისითაც, რაც აშკარა მინიშნებაა იმისა, რომ იმ ნაწილშიც კი, სადაც მანტინელი წმინდანი ეროსის შესახებ დიდ საიდუმლოს გვამცნობს, ფილოსოფია დიალოგსა და დიალექტიკას მოითხოვს<sup>10</sup>.

ეროსი, როგორც მან წარმოაჩინა საკუთარი თავი, არც მშვენიერია და არც კეთილი, არც უგვანი და არც ბოროტი, არამედ „რადაც მათ შორის“. ის, რომ ეროსი მშვენიერის და უგვანის, კარგის და ცუდის, გონიერის და სულელის და ა. შ. შორისაა, ჩანს დიოტიმას საუბრიდან. ეროსი ჩაისახა ჭკვიანი პოროსისა და უპოვარი და უმეცარი პენიასაგან. ამიტომ ეროსი, თავისი ბუნებით, არც ღმერთია და არც ადამიანი, ის უნდა იყოს დემონი შემდეგი გარემოებების გამო: „ჯერ ერთი მიწყევ უპოვარია, და ნაზი და კეთილი კი არ არის, როგორც ეს მრავალს ჰგონია, არამედ უხეშია, უსუფთაო, უხამური და მიუსაფარი. მიწაზე გორავს შიშველ-ტიტველი და ცა ხურავს საბნად – ჭიმკრებთან და გზებზე გაშხლართულს. რაკი დედის ბუნებასთან წილნაყარია, გაჭირვება გამუდმებით თანა სდევს მას. ხოლო მეორეს მხრივ, რაკი მისთვის მამის ბუნებაც არაა უცხო, გამუდმებით მშვენიერის და კეთილის ძიებაშია მამაცი, გამბედავი, შემართული და ნადირობის დიდი ტრფიალი, გამუდმებით ცბიერების ქსელს ხლართავს, გონიერებას ეჭრფის, ეძებს და ძალაც შესწევს მისი პოვნისა და მთელის არსებით თაყვანს სცემს სიბრძნეს ეგ დიდი გრძნეული, მოგვი და სოფისტი.“\*

<sup>10</sup> F. M. Cornford, The doctrine of Eros in Plato's Symposium, in: F. M. C: The unwritten philosophy and other essays, ed. by W. K. C. Guthrie, Cambridge, 1950, გვ. 78-79

\* პლატონი, ნადიმი, 203ცნ-დ8

ხატი, რომელსაც დიოტიმა ეროსისაგან ქმნის, ორფენოვანია. ეროსი, ერთი მხრივ, არასრულყოფილი არსებაა. ის არც ლამაზია და არც კეთილი, არც ბრძენი, არამედ მშვენიერებას, ჭეშმარიტებას და სიკეთეს განასახიერებს. მეორე მხრივ, ეროსი თავს იჩენს ნაკლში (ესეც სიყვარულის ღმერთის სიძლიერეა). იმის გამო, რომ ეროსი ორ უკიდურესობას შორის – „მშვენიერი-უგვანი“, „ბრძენი-სულელი“ და „კეთილი-ბოროტი“ – დგას, ის საკუთარ თავს წარმოაჩენს, როგორც პოტენციურად ფილოსოფიური არსება, რადგან, როგორც დიოტიმა ამბობს: „არც ერთ ღმერთთაგანს არ უყვარს სიბრძნე და არ ესწრაფის სიბრძნის მოხვეჭას. რადგან ისედაც ბრძენია იგი, ბრძენს არ უყვარს სიბრძნე. თავის მხრივ, უმეცარსაც არ უყვარს სიბრძნე და არც ცდილობს სიბრძნის მოხვეჭას, რადგან უმეცრება იმის უმეცრებაა, რომ თუმცა მშვენიერებაც აკლია, სიკეთეც და სიბრძნეც, თავისი თავით სავსებით კმაყოფილია მაინც. და რაკი ჰგონია ყველაფერი მაქვსო, არც ილტვის მისკენ, რაც, მისი აზრით, მას არ აკლია.“\*

პლატონური ეროსი, განსხვავებით ღმერთებისაგან, რომლებიც სიბრძნესა და მშვენიერებას ფლობენ, ნაკლით მდიდარია და, განსხვავებით უგუნურებისაგან, რომლებიც არც ერთს არ ესწრაფიან, ეროსს შეუძლია სიბრძნესა და მშვენიერებას ესწრაფოდეს, შეუძლია ფილოსოფოსობა და სიყვარული.

დიოტიმას მიერ დახასიათებული ასეთი ეროსი სოკრატეს პროტოტიპია, რადგანაც სწორედ სოკრატე და მხოლოდ ის ცდილობს „სხვასთან დიალოგში“, „სხვასთან ერთად“ ჭეშმარიტი ლოგოსი თავის უფლებებში აღადგინოს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნადიმში ეროსი ვლინდება როგორც ძალა, რომელსაც ადამიანები ერთმანეთთან მიჰყავს და მათ საშუალებას აძლევს ერთმანეთთან ფილოსოფიურად ისაუბრონ. პლატონისთვის კი ყველაფერი ეს საბოლოოდ შემდეგს ნიშნავს: ერთობლივად კამათი საუკეთესოა ლოგოსის შესახებ<sup>11</sup>.

ამრიგად, ეროსის, როგორც სიყვარულის ღმერთის, მთავარი თვისება მის ფილოსოფიურობაშია. საბოლოოდ, ჩვენ შეგვიძლია ეროსის შესახებ ძირითადი შენიშვნები ასე ჩამოვაყალიბოთ:

1. დიოტიმას ეროსი (რეალურად, პლატონის) ტრადიციული ბერძნული ეროსის ხატის საპირისპიროა. ეს ეროსი-

\* პლატონი, ნადიმი, 204a1-7

<sup>11</sup> B. Mojsisch, „Dialektik“ und „Dialog“: Politeia, Theaitetos, Sophistes in: Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996, გვ. 177-178

სადმი მიძღვნილმა სიტყვებმა გამოავლინეს, რომლებიც აგათონმა და მისმა მეგობრებმა წარმოთქვეს. დიოტიმასეული ეროსი ის ღმერთი არ არის, რომელიც ლამაზი გარეგნობით, მომხიბლაობითა და ახალგაზრდული ძალითაა გამორჩეული, არამედ ისაა ღემონური არსება, რომელიც თავისი ნაკლის მეშვეობით (მშვენიერება რომ აკლია!), უხეში და უხამური გარეგნობით, პირველ თვალსაზრისს უფრო უარყოფს, ვიდრე იზიდავს.

2. ეროსი თავისი ბუნებით ფილოსოფოსია, რადგან მოიცავს სიყვარულს მშვენიერებისადმი, სიბრძნესაც და მეცნიერებასაც, სიბრძნე და განსწავლულობა კი, პლატონის მიხედვით, უმშვენიერესია საზოგადოდ, რადგან მშვენიერების იდეა ესთეტიკურის სფეროში ონტოლოგიური სიკეთის იდეის თანაფარდია

3. ვისაც, მსგავსად ეროსისა, არც ჭეშმარიტება აქვს და არც მშვენიერება, არის ფილოსოფოსი და მოყვარული. ამას ისიც უნდა დაუმატოთ, რომ ეს ეროსი თავის ნაკლს თავადვე აცნობიერებს. ამ ცნობიერების გაღვივება არის სოკრატულ-პლატონური მეთოდის მთავარი მიზანი, რომელსაც სურს არსებათა ცოდნის დესტრუქციის მეშვეობით უმაღლეს ცოდნასა და საკუთარ უმეცრებას მიღწიოს და ამით შესაძლებელი გახადოს ნამდვილი ცოდნისაკენ მისწრაფება.

„ნადიმში“ გამოთქმული ფორმულა, რომ ეროსი არის სიყვარული მშვენიერებისადმი, საკმაოდ ფორმალური და გაცვეთილი მახასიათებელია ეროსის ბუნებისა. ის ისეთი ზოგადია, რომ მრავალ კითხვას უპასუხოდ ტოვებს. მაგალითად: რა იგულისხმება მშვენიერებაში? რას ნიშნავს სიყვარული? რა არის ასეთი სიყვარულის მიზეზი? საითკენ მიყვარათ ამგვარ სიყვარულს? ეს ის კითხვებია, რომლებიც სოკრატეს დიოტიმასთან საუბრის ბოლო ნაწილში იკვეთება, სწორედ იმ ნაწილში, რომელიც პლატონური ეროსის ცნების უარსებითეს ელემენტებს შეიცავს.

როცა სოკრატე დიოტიმას ეკითხება ადამიანებისთვის სიყვარულის სარგებლიანობის შესახებ, დიოტიმა ამხელს, თუ რა არის ეროსის მშვენიერებისაკენ ლტოლვის მიზეზი. ეროსი მიელტვის მშვენიერებას, რადგან მას მშვენიერებაში სურს დაბადება და ჩასახვა, რადგან ის თავის უკვდავებისაკენ სწრაფვას გულისხმობს. როგორ შეიძლება გავიგოთ მანტინელი წმინდანის წინასწარმეტყველური სიტყვა?

პლატონისთვის არსებობს ბუნებრივი მიდრეკილება ადამიანისა, გრძნობად მოცემულთან არ შეჩერდეს, არამედ კვლავ განაგრძოს კით-

ხეების დასმა მისი პირველადი ხატის შესახებ<sup>12</sup>. რას ემყარება ეს მიდრეკილება? ამას გულისხმობს პლატონის ანამნეზისის თეორია: ცალკეული მშვენიერების ჭვრეტისას სული მოიგონებს იმ ჭეშმარიტ მშვენიერებას, რაც მან ერთხელ უკვე იხილა. სული შემეცნების აქტში იმის რეალიზებას ახდენს, რომ დააფიქსიროს, ცალკეული როგორ მიმართებას ავლენს სრულყოფილ ზოგადთან, პირველხატთან, გვართან ანუ ამ შემთხვევაში, იდეასთან, რომელიც ემპირიულად არაა გაშუალებული და რომლის შესახებაც სულს მუდამ აქვს ცოდნა. თუმცა ყოველი სული ფლობს პირველად ცოდნას იდეებისა, მაგრამ ცოტა მათგანი აღწევს აღმასვლას ცალკეული საგნებიდან ამ საგნის ზოგად ფორმამდე, რადგან, როგორც ფედროსშია ნათქვამი: „იმის განსენება (სულის მეშვეობით იდეებს რომ ჭვრეტდა, სანამ სხეული ექნებოდა) სულისთვის ადვილი არაა, რადგან ერთნი მხოლოდ ძალიან ცოტა ხანი ჭვრეტდნენ იმას, რაც იქ არის, მეორენი კი, ჩამოვარდნენ რა აქ, მიემართნენ უსამართლობისადმი უცხო გავლენით და დაივიწყეს თავიანთი სიწმინდე, რაც ოდესღაც იხილეს. ძალიან ცოტაა ისეთი სულები, რომელთაც მოგონების ძლიერი უნარი შესწევთ.“

გზა, რომლებსაც საგნებიდან იდეებისაკენ მივყავართ, იოლი არაა. ამისთვის აუცილებელია დამხმარე. „ნადიმში“ ნათქვამია, რომ ამ გზაზე საუკეთესო თანამგზავრი ეროსია.

მოკვდავი ბუნება ეძებს „ჭეშმარიტებას, რომ მუდამ იყოს და უკვდავი იყოს“, უკვდავებას კი მოკვდავი არსება აღწევს მხოლოდ ჩასახვის საშუალებით, ახლის დაბადებით, რომელიც როგორც მისი ნაწილი, განაგრძობს არსებობას. დიოტიმა ამბობს: მამაკაცებს სხეულებრივად სურთ ჩასახვა, ამიტომ მიმართავენ ისინი ქალებს და ბავშვების მეშვეობით ცდილობენ უკვდავების გარკვეული სახე დაიმკვიდრონ. ხოლო ისინი, რომელთა სულებიც ფლობენ განაყოფიერების ძალას, ჩასახვენ უკვდავ ქმნილებებს, სიბრძნეს, სათნოებას და ხელოვნების უკვდავ ნაწარმოებებს და ამით არიდებენ თავიანთ სახელებს დავიწყებას.

აშკარაა დინამიკური ცნებების – „ჩასახვა მშვენიერებაში“, „სიბრძნის, სათნოების და ხელოვნების უკვდავი ქმნილებები“ -- მსგავსება პლატონური ფილოსოფიის ეთიკურ, ესთეტიკურ და შემეცნებისთეორიულ ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტებთან. აქედან გამომდინარე, უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პლატონის ფილოსოფია მაიეგტიკაა, როგორც დაბადების ხელისშემწყობი ხელოვნება. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს

<sup>12</sup> A. Graeser, Probleme der platonischen Seelenteilungslehre, Ueberlegungen zur Frage der Kontinuität im Denken Platons, Muenchen, 1969, ვვ.64-67

მოგვიანებით შექმნილ დიალოგში – „თეეტეტი“. სოკრატე ამ დიალოგში ხაზს უსვამს, რომ ფილოსოფიის ამოცანაა, დაბადებაში დაეხმაროს იმას, ვისი სულიც ცოდნით არის დაძვინძვებული. ფილოსოფიას, პლატონის აზრით, საპირისპიროდ სოფისტიკისა, საქმე აქვს არა მხოლოდ ცოდნის გაშუალებასთან ანუ გადაცემასთან, არამედ მისი მიზანი ის არის, რომ სიბრძნის დაბადებაში, მოპოვებაში, აღმოჩენაში დაეხმაროს მეორეს, გააცნობიერებინოს ადამიანს საკუთარი ცოდნა, რომელსაც ის, პლატონის ანამნეზისის თეორიის მიხედვით, ლატენტურად ატარებს. დიოტიმა ძალიან ლამაზად აღწერს ფილოსოფიური ეროსის ლტოლვას: „და რა მოიწიფება ის, ვინც თავის ღვთისბოძებულ სულში სიყრმითაგანვე ატარებს ამ სათნოებათა თესლს, შობის წყურვილი აატოკებს მას და დაძვინძვების იგი და დაეძვინძვებს მშვენიერებას, რათა შვას მასში, რადგან მახინჯში არ ძალუძს შობა. და აგრე ორსულს მშვენიერი სხეული უფრო ხიბლავს, ვიდრე მახინჯი, ხოლო როცა მშვენიერ სხეულში სულსაც მშვენიერს და კეთილშობილს ჰპოვებს, იგი მთლიანად იხიბლება ამ ორმაგი მშვენიერებით. ამგვარი არსების წინაშე წამსვე ენამზებობას იწყებს იგი სიქველისათვის და უხსნის, როგორი უნდა იყოს, რისთვის უნდა მუშაობდეს კეთილი კაცი. ერთი სიტყვით, ნათელს ჰფენს მას, რადგან, ჩემი აზრით, მხოლოდ მშვენიერთან სიახლოვისა და ურთიერთობის წყალობით შობს იგი მას, რასაც ამდენხანს ჩანასახის სახით დაატარებდა. მიწყევ თავისი სატრფოსათვის ფიქრობს იგი, მის გვერდით თუ მისგან შორს მყოფი. ისინი ერთად ზრდიან თავიანთ ნაშიერთ და მათ შორის უფრო დიდი ერთსულოვნება და მეგობრობა ისადგურებს, ვიდრე ოჯახის დედასა და მამას შორის, რადგან უფრო მშვენიერ და უკვდავ შეილთა სიყვარული აერთებს მათ.“\*

აზროვნება პლატონისთვის, როგორც მან ეს „თეეტეტი“ და „სოფისტში“ წარმოაჩინა, არის შინაგანი დიალოგი, უხმო საუბარი სულისა. შინაგანი აზროვნების დიალექტიკური სტრუქტურა თავისთავად დიალოგის გარეგან მხარეშიც აირეკლება. და მაინც, გარეგან დიალოგს ემატება ის, რაც საკუთრივ აზროვნებისთვის მოუცილებელია – (სხვისი, მეორე ადამიანის) ეჭვის შემტანი, შემსწორებელი, შემკითხველი და დამთანხმებელი თანააზროვნება. დიალოგი „ნადიმი“ კი ზემოთთქმულს კარგად გვიჩვენებს სიყვარულისა და ფილოსოფიის ერთმანეთთან დამაკავშირებელ ნიშანზე მითითებით.

რადგან პლატონის ფილოსოფია, როგორც სოკრატული დიალოგის გაგრძელება, განისაზღვრება, როგორც თვითმყოფადი დიალექტიკა,

\* პლატონი, ნადიმი, 209დ3-210ც8

როგორც შემეცნების დიალექტიკური მეთოდი, რომელიც არსობრივ ყოფნაზე და სიკეთის იდეაზეა მიმართული,<sup>13</sup> დიალოგი პლატონთან გარეგნული ფორმა კი არ არის, არამედ პირიქით, ის არის მისი ფილოსოფიის ინტეგრაციულ მომენტად აღიარებული. დიალოგი, იგივე – დიალოგური აზროვნება, პლატონთან ის ფორმაა, რომელშიც ვლინდება ხუთი უმნიშვნელოვანესი გვარი (მოძრაობა, უძრაობა, იგივეობა, განსხვავებულობა და მყოფი), მათი წარმოშობა და ურთიერთმიმართება, ამდენად ამ უმნიშვნელოვანესი გვარების ურთიერთკავშირი ბადებს აზროვნებას, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა – სულის საუბარი თავის თავთან. აზროვნება, ისევე როგორც სხვა ძირითადი გვარები განსხვავებულობის გვარის საშუალებით დანარჩენი გვარებისაგან განსხვავებულია, მაგრამ, ამავე დროს – მათთან მიმართებაში მყოფი. ამრიგად, დიალოგურმა აზროვნებამ თავისი თავი უმნიშვნელოვანეს გვარად დააფუძნა.<sup>14</sup> ამდენად, ძირითადი გვარები, რომლებიც დიალოგში, როგორც ასეთში, ვლინდება, საშუალებას გვაძლევს, გავიაზროთ ისეთი მნიშვნელოვანი იდეები, როგორებიცაა სიყვარული, სიკეთე და ა. შ. მსგავსი დაწინააღმდეგების შემდეგ ვიხილავთ სიყვარულის იდეას, რომელსაც პლატონი „ნადიმში“ განიხილავს და რომელიც ხატია ფილოსოფოსის სვლისა მშვენიერებიდან სიკეთის იდეამდე. დიალოგი „ნადიმი“ პირობითად ორ ნაწილად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: 1. დიალოგის რიტორიკული ნაწილი, რომელშიც ეროსს ხოტბას ასხამენ ათენის გამოჩენილი მოქალაქეები და 2. დიალოგის ფილოსოფიური ნაწილი, რომელიც მოიცავს საუბრებს აგათონსა და სოკრატეს შორის და სოკრატესა და მანტინელ წმინდან ქალს შორის და რომელშიც უკვე აშკარად იკვეთება პლატონის მოსაზრება სიყვარულის იდეის შესახებ.

ეროსის, როგორც სიყვარულის ღმერთის, წარმომავლობა პლატონთან მითის საშუალებით იხსნება. აფროდიტეს დაბადების დღეზე ჩასახული ეროსისათვის ორბუნებოვნებაა დამახასიათებელი. მისი ეს თვისება არა მხოლოდ მშობლების წარმომავლობით განისაზღვრება, არამედ აფროდიტეს გამოც: რადგანაც არსებობს ორი აფროდიტე, არსებობს ორი ეროსი: ციური და მიწიერი. სიყვარულის ღმერთის ეს ორბუნებოვნება ისევ და ისევ დიალექტიკის საშუალებით იხსნება. ეროსი არის სწრაფვა, ოღონდ სწრაფვა მშვენიერებისაკენ, რადგან არ

<sup>13</sup> B. Mojsisch, “Dialektik” und “Dialog”: Politeia, Theaitetos, Sophistes in: Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996, გვ. 179

<sup>14</sup> იქვე



შეიძლება ესწრაფოდეს უგვანს. მაგრამ ესწრაფიან იმას, რასაც არ ფლობენ. ამრიგად, ეროსი არ არის მშვენიერი, მაგრამ ის არც უგვანია, არამედ რაღაც *საშუალო* მათ შორის (τι μετὰ), მსგავსად ამისა, ეროსი საშუალოა ცოდნასა და არცოდნას შორის, სიკეთესა და ბოროტებას შორის, იგი არც ღმერთია და არც მოკვდავი, არამედ ისევ საშუალო არსება მათ შორის, დემონი. ამდენად, ეროსი ანუ სიყვარული, ნაკლოვანებაა, იმის სურვილია, რასაც არ ვფლობთ. ეროსი ესწრაფის მშვენიერებას და თან მუდმივად, რადგან მშვენიერების იდეის წვდომა ერთჯერადი აქტით არ ხასიათდება. ეს არის პროცესი თავისთავადი იდეის წვდომისა. ვინაიდან ეროსს ობიექტად მშვენიერება აქვს, ამდენად არის ის ფილოსოფოსი. სიყვარული მშვენიერებისა მოიცავს სამ საფეხურს: 1. სიყვარული სხეულებრივი მშვენიერებისა, 2. სიყვარული სულის მშვენიერებისა და 3. სიყვარული ცოდნის მშვენიერებისა, აბსოლუტური მშვენიერებისა ანუ სიყვარული იდეისა, რომლისკენაც სწრაფვის გზა შემეცნებაზე გადის. აბსოლუტური მშვენიერება, როგორც უკვე ვთქვით, სხვა არაფერია, თუ არა თავისთავადი სიკეთე. ამრიგად, სიყვარული, რომელიც მშვენიერების სიყვარულია, თავის განხორციელებას ჰპოვებს აბსოლუტურ სიკეთეში ანუ სიკეთის იდეაში. მაგრამ აქ სხვა პრობლემები იჩენს თავს: თუ ეროსი არ არის მშვენიერი, მშვენიერება კი იგივე სიკეთეა, მაშინ ეროსი არც კეთილი ყოფილა და საერთოდ, რას ნიშნავს ის, რომ ეროსი არის საშუალო არსებაა მშვენიერებასა და უგვანს, სიკეთესა და ბოროტებას, ცოდნასა და არცოდნას შორის. „ნადიმში“ ვკითხულობთ, რომ სიყვარული, რომელსაც ადგილი აქვს ცოდნასა და არცოდნას შორის, არის ფილოსოფოსი. ეს უკანასკნელი კი, არსობრივად, აზროვნებაა და სხვა არაფერი, აზროვნება კი არის სულის საუბარი (დიალოგი) თავის თავთან. ამრიგად, აზროვნება, იგივე დიალოგური აზროვნება, διαλογισμός, არის უნიფიცირება იდეებისა (ძირითადი იდეების ჩათვლით), ეს არის აქტი, რომელიც დაეიწყებულის განხილვაში მდგომარეობს და თან მუდმივად, პროცესუალურად, რადგან დიალოგური აზროვნება არ შეიძლება სტატიკურად შედგენილი ცოდნით განვსაზღვროთ. სიყვარულის იდეის გააზრებით მივდივართ აბსოლუტურ მშვენიერებამდე ანუ სიკეთემდე, მაგრამ მისი არსი მხოლოდ შემეცნებით არ ამოიწურება. სიკეთე, როგორც ასეთი, თავის განხორციელებას პოულობს საზოგადოებაში, სახელმწიფოში, რადგანაც პლატონისეულ პოლისში ადამიანის მიზანი სიკეთის ქმნაშია. გამოდის, რომ ეროსი, როგორც სიყვარული, ადამიანების ერთმანეთისადმი ლტოლვაა, ეროსი, როგორც სიკეთე – საზოგადოების ფორმირების საუკეთესო საშუალებაა, ეროსი, როგორც ფილო-

სოფოსი – სიბრძნის წვდომა, ეროსი, როგორც ღმერთი – კოსმოსში ჰარმონიის შემოტანის, ადამიანთა და ღმერთთა მომრიგებელი პირობაა. ზემოთქმული კი საშუალებას გვაძლევს, პლატონის ფილოსოფიაში იზომორფიზმის პრინციპზე ვისაუბროთ.

კერძოდ: პლატონი ლაპარაკობს არა „დიალექტიკოსთა ინტელექტუალურ ერთიანობაზე, არამედ სხვის მოუცილებლობადადობაზე ფილოსოფიური შემეცნების პროცესში. მხოლოდ სხვის წყალობით, კერძოდ კი, მშვენიერების, წყალობითაა შესაძლებელია ფილოსოფოსობა.“ საბოლოოდ, დიოტიმა ეროსს ახასიათებს, როგორც „უკანასკნელ და უმაღლეს“ საიდუმლოს, როგორც სულის აღმასვლას თავად მშვენიერების საჭვრეტად. „რადგან ჭეშმარიტი გზა სიყვარულისა, რომელზეც თვითონ მიდის ან მოძღვარს მისდევს, ესაა გზა მშვენიერ საგანთან უმაღლეს მშვენიერებაზე თანდათანობითი გადასვლისა და თითქოს საფეხურებს მიჰყვებაო კიბისას, ერთი მშვენიერი სხეულიდან ორზე, ორიდან კი ყველა მშვენიერ სხეულზე უნდა გადადიოდეს კაცი, მშვენიერ სხეულთაგან – მშვენიერ საქმეებზე, მშვენიერ საქმეთაგან კი მშვენიერ მოძღვრებებზე, რათა ამრიგად ეზიაროს იმ მოძღვრებას, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა მოძღვრება აბსოლუტური მშვენიერების შესახებ, და ბოლოს და ბოლოს, შეიცნოს თვით მშვენიერებაც“ (211 c 1-9). ეს პასაჟი პლატონის „სახელმწიფოში“ გამოქვაბულის მითის მსგავსად აღწერს გზას, რომელშიც ფილოსოფია იმას უთითებს, რასაც ეროსი მოითხოვს – მიღმურზე დასვას კითხვა. ამ გზის მიმართულება კონკრეტულიდან აბსტრაქტულისაკენაა, კერძოდან ზოგადისაკენ, მოკლედ – იქიდან, რაც შემეცნებაში მოგვეცემა და იქითკენ, რაც ყოველთვის თავისი თავის იდენტურია და მხოლოდ აზროვნებისთვის არის მისაწვდომი. ვინც ამ გზას დაადგება, როგორც ეს „სახელმწიფოში“, იფხიზლებს და შეიმეცნებს, რომ მრავალი მშვენიერის გვერდით არსებობს თავად მშვენიერება და რომ გრძნობადად მისაწვდომი მხოლოდ ამ თავისთავადი მშვენიერებასთან ზიარების საფუძველზე არსებობს<sup>15</sup>.

ამდენად, უმთავრესად დიალოგ „ნადიმის“ საფუძველზე შეძლებისდაგვარად გაეცა კითხვას პასუხი: თუ რატომ უდრის პლატონის ფილოსოფიაში დიალოგი და ფილოსოფია ერთმანეთს და რა როლი აკისრია ამ კონკრეტული თეზისის დასაბუთებისთვის სიყვარულის

<sup>15</sup> R. Rehn, Der entzauberte Eros: Symposion, in Platon, Seine Dialoge in der Sicht neuer Forschungen, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996, გვ. 93

ღმერთს, ანუ ეროსს. პლატონის ფილოსოფიის მიზანი მხოლოდ სიბრძნე შეიძლება იყოს. სიბრძნე, რომელიც იგივე წმინდა შემეცნებადობაა, რადგან სიბრძნე განეკუთვნება უმშვენიერესს. ეს უკანასკნელი კი საბოლოო მიზნის – სიკეთის – ერთ-ერთი გამოხატულებაა. ვინაიდან ეროსს ობიექტად მშვენიერება აქვს, ამდენად არის ეროსი ფილოსოფოსი, ანუ ფილოსოფია პლატონისათვის სწორედ მისწრაფებათა ფილოსოფიაა. ეროსი, როგორც სიკეთისა და მშვენიერების სურვილი, არ არის აუცილებელი, თავადაც კეთილი და მშვენიერი იყოს. მისთვის უმთავრესი მისწრაფებაა, ეზიაროს თავისთავად სიკეთეს, თავისთავად მშვენიერებას და ამ მისწრაფებაში თავისი თავი გამოავლინოს, როგორც – სიბრძნე, როგორც – უმაღლესი იდეა.

## მცენარეთა სახელდება ქართულ ენაზე

ილიას სახელმწიფო უნი-  
ვერსიტეტის გამოყენებითი  
ფსიქოლოგიის ინსტიტუ-  
ტის დირექტორი, ასოცი-  
რებული პროფესორი, მეც-  
ნიერებაში საქართველოს  
სახელმწიფო პრემიის პაუ-  
რეატი.

### ძირითადი ნაშრომები:

ადამიანის თავის ტვინის  
ასიმეტრია (მონოგრაფია),  
სტატები ფიზიოლოგიის  
და ფსიქო-ფიზიოლოგიის  
დარგში.

ინტერესთა სფერო: ბი-  
ოლოგია, ფიზიოლოგია,  
ფსიქოლოგია.

მცენარეთა სახელდებაში შესაძლებელია  
დავინახოთ გარკვეული კანონზომიერება იმ  
თვალსაზრისით, თუ რის მიხედვით ერქმევა  
სახელი ამა თუ იმ მცენარეს.

ქართულ ენაში მცენარეთა სახელდება  
ხდება მცენარის ფერის (მაგალითად, “გულ-  
ყვითელი”, “ძირწითელი”) და ფორმის (“ცხე-  
ნისკუდა”, “ჩიტიწვივა”, “კურდღლისტუჩა”,  
“ჩიბუნა”, “კელაპტარა”) მიხედვით. მოყვანი-  
ლი მაგალითებიდან ჩანს, რომ ფორმის მიხედ-  
ვით სახელდება მეტაფორულ ხასიათს ატა-  
რებს: მცენარის სხეულის ფორმა მიმსგავსებუ-  
ლია ცხოველის სხეულის ნაწილის ან საგნე-  
ბის ფორმას.

ჩიტიწვივას თუ ცხენისკუდას (გურულ  
დიალექტზე “ჯორისკუდას”) შემხედვარე,  
ვრწმუნდებით, რომ მეტაფორა ზუსტია.



ჩიტიწვივა



ცხენისკულა

ზოგიერთ შემთხვევაში სახელდება უფრო კომპლექსურია. მაგალითად, მცენარე კელაპტარა არა მარტო წააგავს ფორმით კელაპტარს, არამედ ყვავილების ფერით ცეცხლს მოგვაგონებს და მთლიანობაში ანთებული კელაპტარის შთაბეჭდილებას ტოვებს.



კელაპტარა



ქარაძენძი

ყვავილის ფერი ან ყვავილის ფერის მიმსგავსება ცხოველის გარეგანი საფარველის შეფერილობასთან ხშირად შესანიშნავ ასოციაციას იწვევს, მაგალითად, “ცისთვალა”, “პირიმზე”, “ცისვაზი” “გუგულისკაბა”.

მცენარეთა მეტაფორული სახელდების ზოგიერთი ნიმუში კლასიფიკაციას ძნელად ექვემდებარება. მაგალითად, “ლაშქარა” და მითუმეტეს, ამავე მცენარის სახელწოდება კახურ დიალექტზე – “ქალბატონები”. თუმცა, შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევებში აქცენტი ყვავილის რაოდენობაზეა გაკეთებული. უფრო ძნელია კლასიფიკაციის ჩარჩოში მოექცეს “ქარაძენძი”, მართლაც ქარისგან დაძენძილივით რომ გამოიყურება. მცენარეთა სახელდებაში მეტაფორის განსაკუთრებულ ფორმად უნდა ჩაითვალოს ოპუნციას ქართული სახელწოდებები – “დედინაცვლის ენა”, “მაღლის ყბა”. ეს სახელწოდებები ამ მცენარის ეკლებთან უნდა იყოს დაკავშირებული.



ოპუნცია

კიდევ ერთი ნაირსახეობაა სახელდება მცენარის გავრცელების ადგილის მიხედვით. მაგალითად, სახელწოდება “ჩრდილის ლამაზა”

(პირიმზეს სახელწოდება კახურ დიალექტზე) მიგვითითებს, რომ ეს მცენარე უფრო მეტად ჩრდილიან ადგილებში იზრდება, “კლდის ვარდი” კი ქვიან, კლდოვან ადგილებში გვხვდება.

მცენარეთა სახელების ზემოთ აღნიშნული ვარიანტები გვხვდება სხვა ენებშიც, თუმცა ენებს შორის ამ თვალსაზრისით გარკვეული განსხვავებაც შეიმჩნევა. მაგალითად, გავრცელების ადგილის მიხედვით მცენარეთა სახელდება ქართულ ენაში მეტად იშვიათია, ხოლო რუსულ ენაში შედარებით ხშირია სახელების სხვა ვარიანტებთან შედარებით.

გთავაზობთ ჩვენს მოსაზრებას – თუ რას შეიძლება უკავშირდებოდეს სახელწოდება “ყოჩივარდა”. ეს მცენარე ერთ-ერთი პირველი გვეკლინება ადრე გაზაფხულზე. უფრო მეტიც, ის თებერვალშიც ამოყოფს ხოლმე თავს თოვლიდან, იწყებს ყვავილობას და თითქოს ისევე მოუძღვის წინ გაზაფხულის ყვავილებს, როგორც – ყოჩი ფარას.

მცენარეთა სახელების კიდევ ერთი ვარიანტია სახელდება მცენარის ფიზიოლოგიური მახასიათებლების მიხედვით: მაგალითად, გემოს (“ძირტკბილა”, “ბალამწარა”) და ჯანმრთელობისათვის მანვე ნივთიერებების შემცველობის მიხედვით (“ლენცოფა”, “გიჟანა”, “შმაგა”). ბოლო მაგალითი იმითაც არის საინტერესო, რომ სახელდება მიგვითითებს იმ შესაძლო შედეგზე, რომელიც მოყვება ამ მცენარის საკვებად გამოყენებას (გამშაგება, გაგიჟება).

სპეციალურ ინტერესს იმსახურებს მცენარეთა სახელწოდებები, რომლებიც ასახავს მცენარის სამკურნალო თვისებებს: “მკერვალა”, “მოჭრილის წამალი”, “ყიყვის წამალი”, “გულ-ფილტვა” და სხვ. თანამედროვე ქართულ ფარმაცოპიაში ცნობილია მრავალი მცენარე, რომელსაც ხალხი ოდითგანვე იყენებდა სამკურნალო მიზნით. მაგრამ ქართულ სამედიცინო ლიტერატურაში ჩვენ ვერ ვნახეთ ცნობები ზოგიერთი ისეთი მცენარის სამკურნალო დანიშნულების შესახებ, რომელთა სახელწოდება (ძირითადად, მთიელ ქართველთა დიალექტზე) – მაგალითად, “მოჭრილის წამალი” – აშკარად მიუთითებს მათ სამკურნალო თვისებაზე.

მცენარეთა სახელებაში გარკვეული ადგილი უჭირავს რელიგიურ მოტივს. “უფლის ხე” (ბზა ქართლურ დიალექტზე), “ქრისტესისხლა”, “მარიამსაკმელა”, “ხეთუფალა” და “მირონის ხე” (პირამიდული კვიპაროზის სახელწოდება ქართლურ დიალექტზე) უკავშირდება ქრისტიანულ ტრადიციას.



პირამიდული კვიპაროზები (მარცხნივ და უკანა პლანზე მარჯვნივ) იყალთოს ამაღლების მონასტერში.

წარმართული ტრადიციიდან უნდა მოდიოდეს “ეშმაკის მათრახი” – ასკილის სახელწოდება ქართულ დიალექტზე. ეს სახელწოდება სავარაუდოდ ასახავს ავი სულებისაგან დაცვისათვის ეზოს ღობეზე და სახლის კარზე ასკილის ტოტების ჩამოკიდების წარმართულ ტრადიციას (1).

**გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. აბაკელია ნ., ალავერდაშვილი ქ., ღამბაშიძე ნ. ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარი. თბილისი, 1991
2. მაყაშვილი ა. ბოტანიკური ლექსიკონი. თბილისი, 1961



## პროექციული უტოპია და უტოპიური პროექტი

სამყაროს სილამაზისა და ჰარმონიის წარმომჩენი, ამქვეყნიურის, მიწიერის წინ წამომწევი რენესანსული ხედვა მხოლოდ „საგნობრივი ბუნების“ სფეროთი არ უნდა შემოსაზღვრულიყო. კოსმიური ჰარმონიის გამომკლენი განაზრება ან წარმოდგენა ელინებს ადამიანური „მე“-ს გარე სამყაროსთან მორგების მოდელთან ერთად და მის შესაბამისადაც, მოქალაქეთა თანაცხოვრებისა და პოლისური გარემოს მოწყობის პრინციპთა საფუძველსაც უქმნიდა. ანალოგიურად – სამყაროს წყობის განახლებული, რენესანსული ხედვის გავლენის თუ მოცვის არე იმ პერიოდის სოციალურ სფეროსაც უნდა გასწვდომოდა.

„...მიაგეთ კეისარს კეისრისა, ხოლო ღმერთს ღმრთისა“ (მათ. 22:21) – ქრისტეს ამ გამონათქვამში, მიწიერი მმართველობის წარმავლობისა და მეორადობის მტკიცების გარდა, შუა საუკუნეების თეოლოგია ღვთიური განზრახვით თუ განწყევით შექმნილი სამყაროს იერარქიული წყობის საზოგადოებრივ სივრცეში განფენის დასტურის ამოკითხვასაც ახერხებდა. ამის გამო, ბიბლიურ-პატრიარქალური ძირიდან მომდინარე ერთპიროვნული მმართველობის მოდელი, ანუ მონარქია, თითქმის ბუნებრივ, თავისთავად მოვლენად, საზოგადოებრივი დაქვემდებარე-

---

ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, კინომკოდნე, ინჟინერ-ფიზიკოსი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

„ციფრული გამოსახულება და ეილოსური ხატი“, „კოსმოსი, სივრცე-დრო და ვირტუალური რეალობა“, „პერსპექტივა – აღორძინებიდან ციფრულ გამოსახულებამდე...“

**სამეცნიერო ინტერესები:** ფილოსოფია, კულტურათა ცივილიზაცია.

---

ბის სათანადო წესად აღიქმებოდა – „მაშ, ღმერთის გულისათვის, დაემორჩილეთ ყოველგვარ ხელმწიფებას: გინდა მეფეს, როგორც უზენაეს მბრძანებელს“ (1 პეტრ. 2:13).

აღორძინების პერიოდის იტალია კი, მონარქიული მმართველობის სამეფოებისა და სამთავროების გარდა, ქალაქური თვითმმართველობის რესპუბლიკებსაც მოიცავდა. ფლორენციელი სახელმწიფო მოღვაწისა და მოაზროვნის, ნიკოლო მაკიაველის ნაწერები სწორედ ამგვარ მდგომარეობას ასახავენ. დიდი თანამოქალაქისა და წინამორბედის, განდევნილი დანტეს მსგავსად, „მომხდურის დამყვანებელი, ქედმაღლობისა და უცაბედი მოხვეჭის ჟინს აყოლილი“ ქალაქისადმი საყვედური მასაც შეიძლება დასცდენოდა. შეთქმულების ბრალდებით შეპყრობილი და წამების შემდეგ გათავისუფლებული მაკიაველი ფლორენციის მახლობლად, თავის მამულში განმარტოვდა და თანადროული, დაქუცმაცებული იტალიის ბედზე, მისი გაერთიანების პოლიტიკურ პირობასა და შესაძლებლობაზე ფიქრს მიეცა.

მაკიაველის ცნობილ ტრაქტატს, „მთავარს“ (*Niccolò Machiavelli. Il Principe*) მონარქიული მმართველობის უფრო პრაქტიკული სახის სახელმძღვანელოდ მიიჩნევენ, რადგან თავად ასეთი სახელმწიფოს ფუნქციონირებისა და მოწყობის პრინციპს აქ, ამ ნაშრომში, მეორადი მნიშვნელობა ენიჭება. მისი აზრით, სახელმწიფოს სტაბილურობის, *status quo*-ს შენარჩუნება თავისთავად უდიდესი მორალური სიკეთე და სათნოებაა. ამიტომაც, მემკვიდრობით მიღებული ან სხვა საშუალებით მიღწეული ძალაუფლების განსამტკიცებლად და მისავე განსავრცობად მკაცრი და შეუწყნარებელი მეთოდების გამოყენებას მაკიაველი მიზანშეწონილად მიიჩნევს. ცნობილ გამონათქვამს, „მიზანი საშუალებას ამართლებს“ სწორედ მას მიაწერენ<sup>1</sup>. ამის გამო, ზოგნი, მაკიაველის ერთგვარ ცინიზმში სდებენ ბრალს – სიტყვა „მაკიაველიზმი“ მზაკვრულ და უზნეო ხასიათის თუ არსის პოლიტიკურ ქმედებათა აღმნიშვნელ ტერმინადაც კი დამკვიდრდა.

მეორე ნაშრომი – „საუბარი ტიტუს ლივიუსის პირველი დეკადის შესახებ“ (*Niccolò Machiavelli. Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*) – პირველთან, „მთავართან“ შედარებით, ნაკლებად სახელგანთქმულია. მაგრამ ლიბერალიზმის ბევრი მკვლევარი „საუბარს...“ ახალი ევროპისა და დემოკრატიული აზროვნების ადრეული ეტაპის უმნიშვნე-

<sup>1</sup> არსებობს მოსაზრება, რომ ეს ფრაზა, „მიზანი საშუალებას ამართლებს“ უფრო იეზუიტთა („იესოიტთა“) ორდენის დამაარსებელის, ეგნატე (იგნაციო) ლოიოლას მაკიაველის შეხედულებათა ინტერპრეტაციიდან უნდა მოდიოდეს.

ლოვანეს მონაპოვრად თვლის. განსაკუთრებული ყურადღება ტრაქტატ-მა ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ეპოქაში მიიპყრო. ჟან ჟაკ რუსო „საუბარს...“ მაკიაველის „რესპუბლიკელობის“ დამადასტურებლად მიიჩნევდა. იგი ამ ნაშრომით იმდენად აღფრთოვანებული იყო, რომ იმხანად უკვე უარყოფითი რეპუტაციის „მთავარსაც“ დემოკრატიული თვალთახედვით აღიქვამდა და თვლიდა, რომ ეს ტრაქტატი მონარქიული მმართველობის მანკიერების სამხილებლად იყო შექმნილი.

„...თუ ხალხისა და მთავართა ნაკლსა და ასევე, მათ დადებით თვისებებსაც შევაჯერებთ აღმოჩნდება, რომ ხალხი ყველაფერში, რაც ზნეობრივი და ღირებულება, გაცილებით აღმატებულად გამოიყურება.“<sup>2</sup> „საუბარში...“ გამოთქმული ეს და კიდევ ბევრი სხვა ამგვარი სენტენცია განმანათლებლობის საუკუნის მოღვაწეთა დრომოგმული მონარქიული წყობის უარყოფელ განწყობას ნამდვილად უნდა მისადაგებოდა. თუმცა, კრიტიკულთან ერთად, ეს ნაშრომი გამორჩეულ ყურადღებას კონსტრუქციული მიდგომის გამოც იმსახურებდა. მომავალი ახალი ევროპის სახელმწიფოებრივი წესრიგი აქ, ამ ტრაქტატში გამოთქმულ ერთ-ერთ ძირეულ პრინციპს, უფრო კი, მის მონახაზს დაეფუძნა.

„...როდესაც ერთ და იმავე წყობაში მთავრის, წარჩინებულთა და ხალხის ძალმოსილება ერთიანდება, მაშინ, ეს სამი ძალაუფლება ერთურთის მუდმივი თვალყურის მიდევნებისა და შემოწმების მდგომარეობაში უნდა იმყოფებოდეს“<sup>3</sup>. მაკიაველის ეს, თითქოს მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულების, რჩევა თუ მოსაზრება განმანათლებლობის ეპოქაში შარლ ლუი მონტესკიემ ხელისუფლების დაყოფის, კონტროლისა და ბალანსის პრინციპად ჩამოაყალიბა...

სამყაროში ღვთიური წესრიგისა და ჰარმონიის გამოძვლენი აღორძინებისეული, ხედვის სიახლე არა სინამდვილის გარდაქმნას, არამედ უკვე არსებული თუ დადგენილი წესრიგის გაფართოებულ აღქმას გულისხმობდა. „გაფართოება“ კი ანტიკური მეძველდროების თავიდან გადაზარების ხარჯზე ხორციელდებოდა. ამიტომაც მაკიაველის, ისევე, როგორც სხვა რენესანსულ მოაზროვნეთა, ყურადღება წარსული გამოცდილებისკენ იყო მიპყრობილი. ფლორენციიდან გამოძევებული მაკიაველი ანტიკურ ავტორებსა და მათ წიგნებს სასახლის კარისთვის განკუთვნილ ძვირფას ტანსაცმელში გამოწყობილი ეახლებოდა. ისინიც, როგორც მაკიაველი წერს, „...გულითადად მიღებდნენ და იქ ისეთ საკ-

<sup>2</sup> Niccolò Machiavelli. *Discourse on the First Ten Books of Titus Livy*. Book I, Chapter LVIII

<sup>3</sup> Ibid. Book I, Chapter II

ვებს ვაგემოვნებდი, რომელიც მარტო ჩემთვის იყო განკუთვნილი, სწორედ ისეთს – რომლისთვისაც თურმე დაბადებული ვყოფილვარ“<sup>4</sup>.

რესპუბლიკური რომის ისტორიის აღმწერი ტიტუს ლივიუსის წიგნებისათვის მაკიაველის იდეალური საზოგადოების, პლატონის ან არისტოტელეს კლასიკური მოდელის გამოვლენის მიზნით არ მიუძღრთავს. იგი თვლიდა, რომ პოლიტიკური უნივერსუმი, ბუნების მსგავსად, უცვლელი კანონებით იმართება. თანადროული იტალიის პოლიტიკური აღრეულობის მოწესრიგებას მაკიაველი სწორედ გაფართოებული კვლევის, რესპუბლიკურ-იმპერიული რომის პრაქტიკული მაგალითის გათვალისწინების ხარჯზე იმედოვნებდა.

ამგვარი მიდგომის გამოა, რომ მაკიაველის პრაგმატულ პოლიტიკოსად და რეალისტ ავტორად მიიჩნევენ. სინამდვილეში, მისი ყველაზე პრაქტიკული დანიშნულების ნაშრომი, „მთავარი“ ლიტერატურულ გამონაგონს თუ ფიქციასაც მოიცავს – მასში უამრავი წარმოსახვითი და ნახევრად მითიური პერსონაჟიც არის ჩართული. მაკიაველის მთავარი მიზანიც – სხვადასხვა სახის მმართველობის იტალიურ პოლიტიკურ წარმონაქმნთა გაერთიანება თუ კონსოლიდაცია – იმ დროისათვის განუხორციელებელ, არსობრივად წარუმატებელ, უტოპიურ მცდელობას თუ ოცნებას წარმოადგენდა.

ნამდვილი უტოპია კი, იმავე პერიოდში, მაკიაველის „მთავრის“ (1513 წ) სინქრონულად, იტალიის ჩრდილოეთით, ბრიტანეთში იწერებოდა. ინგლისელი პოლიტიკური მოღვაწე, თომას მორიც, მაკიაველის მსგავსად, თანადროულ საზოგადოებრივ სინამდვილეს, მის აკარგაიანობას ჩაუკვირდა. ნაშრომი, რომელიც ამგვარი დაინტერესების შედეგად შეიქმნა და რომელსაც შემოკლებით, „უტოპიას“ უწოდებენ (*Of the Best State of a Republic, and of the New Island Utopia, a book written in 1516 by Sir Thomas More*) უკვე პრაქტიკულ-კონკრეტული მიზანდასახულობის იერს მოკლებული, ცალსახა ფიქცია, ანუ „სრულფასოვანი“ ლიტერატურული ნაწარმოებია.

ლათინურ ენაზე დაწერილი ეს წიგნი წარმოსახვითი კუნძულის საზოგადოებას, მის რელიგიას, სოციალურ და პოლიტიკურ ტრადიციებს აღწერს. პლატონის „ატლანტიდას“ მსგავსად, ეს კუნძულიც სადღაც ოკეანეში, ოღონდ, ამ შემთხვევაში, ევროპიდან შორს, „ახალი სამყაროს“ ფარგლებში მოიაზრება. ნაწარმოებში აღწერილი დანარჩენი ქვეყნიერებიდან მოწყვეტილი და მატერიკისაგან იზოლირებული უტოპიის ადამიანთა კომუნალური თანაცხოვრების წესს შემდეგი პრინციპე-

<sup>4</sup> *The Literary Works of Machiavelli*, trans. J.R. Hale. (Oxford: 1961), p. 139 D.1

ბი განსაზღვრავს: თანასწორობა, რელიგიური შემწყნარებლობა, კერძო საკუთრების უარყოფა და სიმდიდრის ძრახვა (ბორკილები და ღამის ქოთნები იქ ოქროსგან ამიტომაც მზადდება), ზოგადი განათლებისა და სამუშაოს საყოველთაო აუცილებლობა და ა. შ.

წიგნში აღწერილი საზოგადოების ან კომუნის ყველა კანონი თუ წეს-ჩვეულება, მაგალითად: მონობის, განქორწინების, მღვდელმსახურთა ქორწინებისა და ევთანაზიის დაშვება, ცოლქმრული ღალატის მონობით დასჯა, და სხვ., თავად ორთოდოქსული შეხედულების კათოლიკე ავტორისათვის იდეალური ან საუკეთესო არ უნდა ყოფილიყო. ამიტომაც, მიჩნეულია, რომ თომას მორის „უტოპია“ მხოლოდ სატირის დონეზე უნდა იყოს აღქმული და რომ წიგნი მარტო იდეალურ საზოგადოებას კი არ აღწერს, არამედ და უფრო – ავტორის თანადროული ინგლისისა და ევროპის სოციალურ სინამდვილეს ამხელს.

ასეთი ინტერპრეტაციის საფუძველს წიგნის სათაურად და კუნძულზე მოსახლე ერის სახელად მოხმობილი სიტყვა „უტოპიის“ არაცალსახა მიმართების გათვალისწინებაც იძლევა. ორი ბერძნული სიტყვის, „უტოპიის“ (*Ūtopiā*) – „არა ადგილის“ ან „უადგილოსა“ და „ეუტოპიის“ (*Eutopiā*) – „კარგი ადგილის“ მსგავსი ჟღერადობა (ინგლისური გამოთქმით კი, ჰომონიმია) ავტორის ჩანაფიქრით, იმას უნდა მიგვითითებდეს, რომ სრულყოფილი, „კარგი ადგილი“ სინამდვილეში „არარსებული ადგილია“.

თომას მორის ეს ნაწარმოები ლიტერატურული, უტოპიური ჟანრის წამომწყები თუ წინამორბედი გახდა. XVII საუკუნეში უტოპიურ ნაწარმოებს იმ პერიოდის თითქმის ყველა მოაზროვნე წერდა (მაგ.: ტომაზო კამპანელას „მზის ქალაქი“, ფრენსის ბეკონის „ახალი ატლანტისი“ და სხვ.). ხოლო განმანათლებლურმა მისწრაფებამ, XVIII საუკუნეში, გამრავალფეროვნებასთან ერთად, ჟანრის განსხვავებული დანიშნულებით განშლაც შეძლო. ამ პერიოდში წარმოშობილ ახალ ლიტერატურულ ჟანრთა, „აღმზრდელობითი ლიტერატურისა“ (რუსოს „ემილი“) და „სამეცნიერო ფანტასტიკის“ (ვოლტერისა და სვიფტის science fiction) წარმომავლობა სწორედ „არარსებული ადგილის“ მენტალურ სივრცეში ჩანერგვის თუ „გათამაშების“ ქმედითი ზემოქმედების უკვე გამოვლენილ შესაძლებლობას უნდა უკავშირდებოდეს.

განმანათლებლობის შემდგომ და შედეგად, ადამიანთა თანაცხოვრების სამართლიანი თუ სწორი მოწყობის მეცნიერული ხედვის საფუძველზე აღმოცენებული „უტოპიური სოციალიზმი“ უკვე სხვა რიგის, წინა პერიოდის „უტოპიანიზმისგან“ განსხვავებული მოვლენაა. უფრო სწორად, „უტოპიური სოციალიზმი“ აღორძინებისული განწყობისა და მიმართებისგან მნიშვნელოვნად დაშორებულ შეხედულებას თუ

განაზრებას წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანთა სამართლიანი თანაცხოვრების XIX საუკუნის დასაწყისის ამ მოდელებს უტოპიურს ჩვენ მხოლოდ მარქსისა და ენგელსის წყალობით დამკვიდრებული განსაზღვრების ინერციული ზემოქმედების გამო ვუწოდებთ.

თავად სოციალურ მოძღვრებათა ავტორები ლიტერატურულ უტოპიებს არ წერდნენ. უტოპიურად, ანუ განუხორციელებლად, ისინი არც საზოგადოების წყობის თავიანთ მოდელს მიიჩნევდნენ. რობერტ ოუენის „ახალი ჰარმონია“, შარლ ფურიეს „ფალანსტერიკა“ და ანრი სენ-სიმონის „ახალი ქრისტიანობაც“ XVII-XVIII საუკუნეების ევროპის ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სივრცეში მომხდარ ცვლილებათა შედეგსა და მათი გათვალისწინების თუ სოციალურ სინამდვილეში დანერგვის მცდელობას წარმოადგენს. ინგლისისა და საფრანგეთის რევოლუციათა გარდა, ამგვარ მცდელობათა აღძვრის „პატივი“ კიდევ ორ, ძალზე სწრაფი განვითარების გამო, რევოლუციად სახელდებულ, ინდუსტრიულ და სამეცნიერო „გადატრიალებასაც“ უნდა მიეწეროს. აღორძინებისეული მსოფლალქმისგან და შესაბამისი განწყობისგან „უტოპიურ სოციალიზმს“ სწორედ ასეთი უშუალო წინაპირობა და სათანადო მისწრაფებაც განასხვავებს.

უტოპიანიზმი, ანუ სრულყოფილი საზოგადოების პლატონისა და არისტოტელეს კონცეპციათა და რომაული რიტორიკის ხელოვნების (ციცერონი, კვინტილიანე) გაერთიანებისა და მათი თანადროულ მისწრაფებასთან შეხამების მცდელობა, წმინდა რენესანსული მოვლენაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ სამყაროს წესრიგის გამომვლენი, იდეალურ და მიწიერ ფორმათა ერთდროულად აღმქმელი რენესანსული ხედვის თანადად და შესაბამისადაც, ამ ხსენებულ სოციალურ განაზრებათა ჩამოყალიბება თუ განთავსება მხოლოდ წარმოდგენაში, მენტალურ სივრცეში, ანუ „ადამიანურ განზომილებაში“ შეიძლებოდა. და თუ რენესანსული მხატვრობა სისტემურ ერთიანობად მოაზრებული წარმოდგენის, სამყაროს წესრიგისა და ჰარმონიის ვიზუალური წარმოჩენა ან გამოვლენაა, „უტოპიაც“ – ამგვარად შედგენილი სოციალური კონსტრუქციის სიტყვიერად აღწერილ „ხატს“, ანუ ვერბალურ პროექციას უნდა წარმოადგენდეს.<sup>5</sup>

დიახ, უტოპიანიზმი მენტალური წარმოდგენის ვერბალური პროექციაა, ანუ, შეიძლება ითქვას, რომ ის რენესანსული პროექტიცაა.

<sup>5</sup> საინტერესო და საგულისხმოა, რომ თომას მორის „უტოპიის“ პირველი, ორიგინალური გამოცემა „ვიზუალური გამოვლენის“ ელემენტს, სიმეტრიული სახის „უტოპიურ ანბანსაც“ მოიცავდა.

„უტოპიური სოციალიზმიც“ პროექტია და სწორედ ეს დასახელება, ანუ ტერმინის ცალსახად აღქმის ჩვევა ერთგვარ ცთომილ შეხედულებას წარმოშობს. ჩვეულებრივ, ამ ორი სახის პროექტის სრული გაიგივება თუ არა, მათ შორის ანალოგიური მიმართების მოაზრება ან დაშვება, თითქმის ყოველთვის ხდება.

ლათინური სიტყვა *projectum*-ის განსაზღვრება – „რაც, რაც მოცემული შემდგომი ქმედების მოხდენამდე გვაქვს“ – და, ასევე, აქედანვე წარმომდგარი ტერმინის მნიშვნელობა ორ, მოდალურადაც და დროშიც განსხვავებულ, დასახვისა და ქმედების დონეს გულისხმობს. რენესანსული ხედვის, სისტემურად ერთიანი წარმოდგენის შესაბამისად, ხსენებულ დონებს შორის მყისიერ-ჭვრეტითი, ანუ სივრცული სახის ორგანული კავშირი თუ ბმა მოიაზრება. ცვლილებას, რომელიც აღორძინებისეულმა მსოფლგანცდამ XVII-XVIII საუკუნეებში განიცადა, ხსენებულ დონეთა შორის მიმართების გარდაქმნაც მოჰყვა. რენესანსული და შემდგომი პერიოდის „პროექტები“ სწორედ ამ, ზედაპირულად უჩინარ ბმათა, ნაგულისხმევ საზრისთა წიაღის დამსახვრავ ნაწევართა ხასიათის მიხედვითა და მათსავე გამოც განსხვავდებიან.

აღორძინების ჰუმანისტური მიმართება, რომელიც პიკო დელა მირანდოლას სამყაროს შუაწელში მდგომი ადამის სიმბოლოთი ანდა, ჰორიზონტზე, ანუ აბსოლუტურსა და კონკრეტულს შორის საზღვარზე მყოფი ადამიანური გონის კუზანელისეული მოდელის მიხედვით შეიძლება გამოისახოს, გარკვეული წესით განსაზღვრული თუ მოცემული მსოფლალქმით თვალსაწიერსა და სივრცულ განფენას გულისხმობს. მისი წყობის ფარგლებში გრძობადი გზით აღქმულ კონკრეტულ საგანთა „ხატების“ გარდა და მათთან ერთად, ღვთიური სრულყოფილებიდან მომდინარე იდეალური, ანუ ჭვრეტითი ფორმებიც თავსდება. ამიტომაც, აღორძინებისეული, სტრუქტურული ერთიანობისაკენ მსწრაფი წარმოდგენა ან ხედვა მიწიერის ზღვარს მიღმა „გასვლას“, ზედროულ წვდომას თუ კონტემპლაციურ მომენტს ყოველთვის მოიცავს.

ყოველივე ამაღლებულის, როგორც ხშირად უწოდებენ, „რენესანსული დამიწება“ სინამდვილეში ზებუნებრივი, მეტა-რეალობის მიწიერთან დაახლოების მცდელობას წარმოადგენს. იდეალური და მოკვდავთათვის მიუწვდომელი აბსოლუტური განზომილების „ფერმკრთალი ანარეკლის“, ანუ მისი ანაბეჭდური გამოვლენის შუასაუკუნეების მოდელის ნაცვლად, აღორძინების მსოფლგანწყობამ ამ ზე-სინამდვილის ღვთიური წესრიგის ელემენტთა „ადამიანურ განზომილებაში“ ჩამრთველი, სისტემურად ერთიანი ხედვა შემოიტანა.

რენესანსული პროექტი, ამრიგად, ისეთ მენტალურ კონსტრუქციად წარმოდგება, რომელიც აქტუალურ ქმედებას, ანუ ჩამოყალიბებუ-

ლი ხედვის მიწიერ სინამდვილეში განშლას სულაც არ გულისხმობს. აქ, ამ პროექტში რაციონალურად ან, შეიძლება ითქვას, მეცნიერულად მოაზრებული წარმოდგენა გრძნობად-ესთეტიკური ფორმით არის მოცემული. სულიერ წიაღში ტოპოლოგიურად, სივრცული წესით განფენილი ასეთი არე „გონითი ხედვით“ აღიქმება და შესაბამისი განცდაც ნებელობით-ზნეობრივი არჩევანის თანადი, ერთიანად და ერთდროულად მომცველი ვნებითი აქტით მიიღწევა. ამგვარ ხედვას თუ განცდას ნაზი-არე ადამიანთა სწრაფვაცა და მათივე თავგამოდებაც (devotio) ერთგვარ, გონით მონილვადი სამყაროს თუ „წარმოსახვითი სამშობლოს“ მოქალაქეობრივ სულისკვეთებას უტოლდება.

აღორძინებისეულ მსოფლგანცდას სხვა დანარჩენთაგან სივრცითი განშლის თუ მოაზრების სწორედ ასეთი წესი განასხვავებს. ქრონოლოგიურ-დროითი ზღვრებით თუ ნაჭდევით ზუსტად მონიშნული არც ადრეული წარმოსახვითი „ადგილები“, პლატონის „ატლანტიდა“ და აგგუსტინეს „ღვთის ქალაქი“, მაგრამ დროითი მიმართება ორივეგან მაინც თანაობს. ერთგან, პლატონთან, მართალია მითიური, მაგრამ მაინც დრო, წარსული დრო მოიაზრება. ხოლო მეორეგან – ზეციურ-მარადიული ქალაქის მოკვდავთათვის დაწესებულ დროთა შემდგომ და შედეგად წვდომის პირობაც იგულისხმება. რენესანსული ხედვა და შესაბამისი უტოპია სწორედ ამ ორ, უსასრულოდ დაშორებულ კიდეც, მიწიერსა და აბსოლუტურს შორის ან დროითი დინების მიღმა, სადღაც, სივრცეში მყოფ „ადგილასა“ და შესაბამისად, „გონითი თვალთ“ აღქმად განზომილებაში, ანუ ვირტუალობაში მოიაზრება.

„სოციალური უტოპია“ კი, მიწიერ ქმედებას, ანდა მისკენ მოწოდებასა და სათანადო „დროით განშლას“, ან უშუალოდ მოითხოვს ან ყოველთვის გულისხმობს. თანადროულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ძირეული გარდაქმნა, ანუ მისი სამართლიანი და თანასწორული პრინციპების მიხედვით გადაწყობა სოციალ-უტოპისტთა წარმოდგენით, სწორედ დროით თანმიმდევრობაში გამოვლენადი მეცნიერული კანონზომიერებისა და დროშივე განხორციელებადი ძალისხმევის მიხედვითა და მისსავე შესაბამისად მიიღწევა. ამიტომაც, ყველა ეს თეორია თუ პროექტი მიზნის დასახვის ზოგად მოწოდებასთან ერთად, უშუალო ქმედებას, კონკრეტული მაგალითის თუ შედეგის აუცილებელ, თანმიმდევრულ გამოვლენასაც მოითხოვს.

საქსოვი მანუფაქტურის მფლობელი რობერტ ოუენი საკუთარი საწარმოს დაქირავებულ მუშებს გაუმჯობესებულ სამუშაო, ყოფითი თანაცხოვრებისა და განათლების მიღების პირობებს ჯერ შოტლანდიაში უქმნიდა და შემდგომ, იმავე მისწრაფების უფრო სრულყოფილ ხორცშესხმას ის ამერიკაში, ინდიანას შტატში დააფუძნებული „ახალი



პარმონის“ სახელით ცნობილი თემის მკვიდრთათვისაც ცდილობდა. შარლ ფურიესა და ანრი სენ-სიმონის თეორიულ მოწოდებას კი, მიმდევართა ისეთი თავგამოდება მოჰყვა, რომ „ფურიესტული“ და „სენ-სიმონისტური“ კომუნა-სექტების სკანდალური რეპუტაციის გამოძახილმა ევროპის განაპირა ქვეყნამდე, რუსეთამდისაც მიაღწია.

თანამედროვეთა აღშფოთებას, გაოცებასა და, შეიძლება ითქვას, შოკირებასაც ერთობლივი თანაცხოვრების, საერთო საკუთრებისა და მემკვიდრეობითი უფლებების უარყოფასთან ერთად, და უფრო მეტადაც, კომუნის მიმდევართა შორის ოჯახურ, სქესთა ურთიერთობის ტრადიციულის ნაცვლად ახალი, უცნაური და თავნება ფორმების დანერგვაც იწვევდა (მაგ.: ფურიეს სასიყვარულო ვნებათა რიცხვობრივი კომბინაციის თეორიიდან მომდინარე სექსუალური თავისუფლება). უტოპისტურ-სექტანტურ ფენომენს მით უფრო მკვეთრი რეაქცია და გამოძახილი მომძლავრებული სლავოფილური განწყობის რუსეთში უნდა მოყოლოდა. ასეც მოხდა, დასავლურად ორიენტირებულ ინტელიქტუალებთან, „ზაპადნიკებთან“ დაპირისპირებულ რუსულ, ტრადიციულ ნიადაგზე მდგომ „პოჩვენნიკებს“ უტოპისტთა ახირებამ „მანკიერი დასავლური კულტურის“ კანონზომიერი გადაგვარების დამადასტურებელი კიდევ ერთი არგუმენტი შესძინა.

უარყოფითი შეფასება თუ უგულებელმყოფი დამოკიდებულება, რომელსაც დოსტოევსკი იმ დროის რუსეთის განათლებულ წრეებში პოპულარულ „პოზიტივისტურ“ იდეათა და მათთანვე ასოცირებულ უტოპისტთა იჩხიბურ ექსპერიმენტთა მიმართ გამოთქვამს (რომანში, „ემმაკეულნი“), სწორედ „პოჩვენნიკური“ განწყობიდან უნდა მოდიოდეს. ორგანულ, ტრადიციულ რუსულ ნიადაგს მოწყვეტილი და დასავლური ნაწერებით „ცდუნებული“, ანუ „ემმაკეულშეჩენილი“ საზოგადოების ნაწილის, ახლად განსწავლული კულტურული ფენის შეფასებას თუ დახასიათებას დოსტოევსკი რომანის ერთ-ერთი პერსონაჟის ირონიული ფრაზით ახდენს – „ქაღალდისგან შეკოწიწებული უღლეური ადამიანები“ (люди из бумажки, недосиженные люди).

საინტერესო და საგულისხმოა ისიც, რომ დოსტოევსკის მიერ ამგვარი ეპითეტით „შემკობილ“ ფენას იქვე, იმავე პერიოდის, XIX საუკუნის სამოცდაათიანი წლების დემოკრატიულად მომართულ პუბლიცისტურ პრესაში პროგრესული მისიის მტვირთველის შესატყვისი სახელი – „ინტელიგენცია“ დაენათლა. დასავლეთიდან უკვე შემდგომ შემოსული „სოციალისტური“ მოძღვრება და შესაბამისი რევოლუციურ-გარდამქნელი აღტკინება მთელ რუსულ სივრცეს სწორედ ამ ფენის წყალობით, მისი აქტიური ძალისხმევის შედეგადაც მოედო...

„ემმაკეულნი“ გამოთქმული შემფოთების თუ გაფრთხილების მნიშვნელობა პატრიოტული ან „დერჟავნიკული“ თავგამოდების ფარგლებს სცილდება. დოსტოევსკის გენიალური წვდომა, მგრძობელობა თუ ინტუიცია იმპერიული სივრცის მოსალოდნელი დესტრუქციის ხელშემწყობ პირობებთან ერთად და მათსავე მიღმა უფრო ფართო, უფრო სიღრმისეული, ჰუმანიტარული კატასტროფის, პიროვნულ-ზნეობრივ საყრდენთა „ჩამოშლისა“ და ირაციონალურ, ქტონურ ძალთა ზეობის საშიშროებასაც ჭკვეტდა.

არნახული მასშტაბის დაპირისპირება და მსხვერპლი, რომელიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში დაწყებულ და თითქმის მთელი XX საუკუნის განმავლობაში მიმდინარე, „კეთილი განზრახვით“ შთაგონებულ სოციალისტურ მოძღვრებათა ეპიდემიის მსგავსად გავრცელებას მოჰყვა, სწორედ სავალალო წინათგრძობათა სამართლიანობის დადასტურებას უნდა წარმოადგენდეს. მასების საყოველთაო დესტრუქციაში გადაზრდილი ბორგვა და ამბოხი განსაკუთრებით მძაფრ და რადიკალურ ხასიათს იმ ქვეყანაში იღებდა, სადაც ევროპულ წესზე გადაწყობისა და ინდუსტრიული მოდერნიზაციის მცდელობის თანამდევ, დასავლურ სააზროვნო კონცეპციათა შეღწევის პროცესს სრულიად მოუძზადებელი, ნედლი კულტურული სივრცე თუ ბერწი სოციალური ნიადაგი ხვდებოდა.

მართალია, ვითარებათა და პროცესთა ამგვარ თანადებას დრომოჭმული „ცარისტული იმპერია“ ემსხვერპლა, მაგრამ მის ადგილას წარმოქმნილმა ახალმა „წითელმა იმპერიამ“ სწორედ „ჩამოშლის“ შედეგად გამოთავისუფლებულ დესტრუქციულ ენერგიათა შიდა თუ გარე კლასობრივ მტრებზე მიმმართველ, ნეგატიურ განწყობათა შემომკრებ კვანძთა საშუალებითა და „დიადი მომავლისკენ“ სვლის ქიმერულ თუ ილუზიურ სამიზნეთა დასახვის ხარჯზე იარსება. ცალკეულ ქვეყანაში განხორციელებული თანასწორობის მოქადაგე უტოპიის, პირველი „მუშურ-გლეხური“ სახელმწიფოს მთელ შემდგომ „აღმასვლასაც“ სწორედ მასულდგმულებელ, უარყოფით ენერგიათა ვნებითი დაძაბულობის ნაძაღდევი შენარჩუნება და მისივე მუღმივი კვლავწარმოება განაპირობებდა.

რუსული საბჭოთა ექსპერიმენტის გაქანება და სიმძაფრე თანამედროვეებზე იმდენად მომწესხავ შთაბეჭდილებას ახდენდა, რომ მარქსისტ „წინასწარმეტყველთა“ მიერ შემუშავებული, განვითარების ევროპული გზისგან განსხვავებული, ალტერნატიული კურსის მართებულობა ბევრმა დასავლელმა ინტელექტუალმაც იწამა. ამ მიზეზისა და კიდევ სხვა მოვლენათა გამოც, „წითელმა იმპერიამ“ მეცნიერული იერის სოციალური მოძღვრების „ფიქლებით“ გადაფარული თუ შენიღბუ-

ლი რუსული დიდმპყრობლური მისწრაფების ლამის ნახევარი მსოფლიოსთვის თავმოხვევაც შეძლო.

ინდუსტრიული მოდერნიზაციის კურსის ცალსახა პრაგმატიზმი და ასევე, კომუნიზმის ისტორიული გარდუვალობის „მეცნიერული დასაბუთების“ მარტივი და სწორხაზოვანი სქემა იმ დროის უკმაყოფილების პათოსით გაჯერებული მასობრივი გონისათვის ადვილად გასაგები და ადვილადვე მისაღებიც იყო. შესაბამისად, „ბედნიერი და სამართლიანი თანაცხოვრების საზოგადოების შენების“ საბჭოური პროექტი და მიმდინარე რუსული სოციალური ექსპერიმენტი მთელი მსოფლიოს „ჩაგრულთა“ მისაბამ მაგალითადაც გადაიქცა.

პალიატიკური, სანახევრო ან ცალმხრივი ზომებით კი, როგორც საკაცობრიო გამოცდილება ანუ კულტურის ისტორია გვიდასტურებს, საქმეს თავი არ ებმება – ადამიანური არსებობისათვის აუცილებელი ცხოველმყოფელი ქმნადობა არ მიიღწევა. საბჭოური ექსპერიმენტის საბოლოო წარუმატებლობა სწორედ ამ ჭეშმარიტების კიდევ ერთ დადასტურებას წარმოადგენს.

„წითელი იმპერიის“ ათეული წლების განმავლობაში აქტუალური, მსოფლიოს გამწვდომი ძალმოსილება ცალმხრივ, მხოლოდ მატერიალური სინამდვილის მაღიარებელ ხედვას ეფუძნებოდა. მიწიერ-საგნობრივ შედეგზე მომიზნულ სწრაფვას კი, როგორც წესი, უტილიტარულ თუ მომხმარებლურ განწყობათა გაბატონება მოჰყვება. ამიტომაც მოხდა, რომ საბჭოური საზოგადოების „სამყაროს გარდამქმნელი მისწრაფება“ საბოლოოდ, მარტივი და პრიმიტიული ბუნების ვიტალური საწყისიდან მომდინარე, ყოფით მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების წინაცივილიზაციურ დონემდე დასულმა ნდომამ შეცვალა. გვიანი საბჭოთა პერიოდის ადამიანისათვის ნათელი გახდა, რომ „საყოველთაო ბედნიერებისა და დიადი მომავლისკენ სვლის“ ილუზორული საბურველისგან განმარცხული კომუნისტური მოძღვრების ღირებულებათა კოდექსი სწრაფი და უცაბედი გამორჩენის, წვრილმან-თაღლითური ცხოვრების წესს ღიდად არ ეწინააღმდეგებოდა.

სოციალ-უტოპისტთა „ნეტარ“ განზრახვათა გადმომღები და ჰეგელის აღმავალი, ისტორიული განვითარების სქემის მომრგები რევოლუციური დოქტრინაცა და კომუნისტური საზოგადოების შენების პროექტიც ილუზიონისტურ, „იდეოლოგიური თაღლითობის“ საწყისს თავისთავად, საფუძველშივე შეიცავდა. „რკინის ფარდა“, რომელიც სტალინმა პეტრე დიდის მიერ „ევროპისაკენ გაჭრილ სარკმელს“ ჩამოაფარა, იმპერიული მისწრაფების „იდეოლოგიური შეფუთვის“, ანუ, თანამედროვე ტერმინით, PR-ტექნოლოგიური თვალთმაქცობის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენდა. ასეთი, იმ დროისათვის „ინოვაციური, ფარ-

და“ ერთგვარი მემბრანული ფილტრის როლს ასრულებდა – ის დასავლური სივრციდან დასესხებულ: კულტურულ, მეცნიერულ, ტექნოლოგიურ თუ სხვა სახის მიღწევებს მსოფლმხედველობრივ ცხავ-ცხრილში ატარებდა და მათ თანამდევ, იდეოლოგიურად უცხო და მიუღებელ, როგორც „დათა თუთაშხიას“ ცნობილი პერსონაჟი (სეთური) იტყოდა, „გამაუბედურებელ“ კონცეპტებს აცილებდა.

ცარისტული იმპერიის რღვევის ძირითად მიზეზს სტალინი, როგორც ჩანს, ყველაზე უკეთ ჩასწავდა. რუსული სახელმწიფოს ტოტალურად გაუნათლებელი, კონფესიური თუ ეროვნული შემადგენლობით ჭრელი და ამასთან, უსამართლო ჩაგვრის გამო ისედაც მღვრტვინავი მასის დესტრუქციულ განწყობათა კიდევ უფრო მეტად გამძაფრება სწორედ ზემოდან წამოსული, მმართველი ფენის მიერ გაუაზრებლად წამოწყებული რუსეთის მოდერნიზაციის მცდელობის გამო და მასთანვე დაკავშირებულ დასავლურ, ლიბერალურ იდეათა თუ განაზრებათა შემოღწევის შედეგადაც მოხდა.

წინა იმპერიიდან მემკვიდრეობით გადმოსული, სრულიად ამორფული ნაზავის, დესტრუქციულ-ფეთქებადი მუხტის მომცველი „ადამიანური მასალის“ ახალ, „საბჭოთა საზოგადოებად“ გარდასახვა, ანუ მორჩილება-დაქვემდებარების ახალ ჩარჩოთა ჩამოყალიბება სტალინმა სწორედ წინამორბედთა შეცდომის გათვალისწინების შედეგად მოახერხა. მან დასავლური სივრციდან თავისუფალი სიტყვის, აზრისა თუ იდეების უკონტროლო შემოსვლაც შეზღუდა და კომპარტიის წინასწარმეტყველურ ცოდნასთან თუ წვდომასთან ნაზიარებ გადაწყვეტილებათა უეჭველი მართებულობაც დააკანონა.

საბჭოეთის დიდმა ბელადმა რებრესიულ და იდეოლოგიურ მეთოდთა შეთანადების წყალობით ჯერ „უკვე გამაუბედურებულთა გაუვნებელყოფაც“ მოახერხა და შემდგომ – აუღვრეველ გონთა „გადარჩენასაც“ ამგვარადვე მიჰყო ხელი. ხელოვნების ნაწარმოებთა იდეოლოგიური შეფასებისას ხშირად გამოთქმული მისი ცნობილი ფრაზა – „საბჭოთა ადამიანს ეს არ სჭირდება“ – ამგვარი მცდელობის მიამიტ და „შეურყვნელ სულთა“ მზრუნველი მოფრთხილების ერთ-ერთ ნათელ გამოვლენას წარმოადგენს. თუმცა, პროლეტარიატის დიდი ბელადის მისია მხოლოდ „უბედურებათა ამრიდების“ მოვალეობით არ უნდა შემოსაზღვრულიყო.

დასავლური სივრცისაგან გამმიჯნავ „რკინის ფარდას“ თუ მემბრანას საბჭოთა საზოგადოების იდეოლოგიური უბიწობის დაცვისა და მოფრთხილების გარდა, მსოფლიოში პროგრესული მსოფლმხედველობისა და საბჭოური კეთილდღეობის მითის განვრცობა, ე. ი. სათანადო „გზავნილთა“ უკუმიმართულებით გატარებაც ევალებოდა. წინა საუკუ-

ნის სამოცდაათიან წლებამდე სტალინის ნებითა და ძალისხმევით მოგვარებულ ამ საქმეს იდეოლოგიურ-პროპაგანდისტული მანქანის მესვეურნი საკმაო წარმატებითაც უძღვებოდნენ.

საბჭოთა იმპერია დასავლურ სამყაროს მისგანვე გადმოღებული მიღწევების სანაცვლოდ, დასესხებულ ინდუსტრიულ ტექნოლოგიებზე დაფუძნებული ძალმოსილების თავსმოხვევის მუქარის გარდა, ასევე დასავლური წარმომავლობის სოციალურ განაზრებათა სახვევებში შეფუთულ „იდეოლოგიურ ალტერნატივასა“ და უტოპიური სინამდვილის ცრუ ანარეკლს, მის ვირტუალურ აჩრდილსაც უბრუნებდა...

XIX საუკუნის შუა პერიოდის ევროპაში ფეხადგმული და მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, სტალინის წყალობით მომძლავრებული „კომუნისმის აჩრდილის“ ძალმოსილ-გავლენიანი სვლა სწორედ მაშინ შეფერხდა, როცა პროფეტური, წინასწარმეტყველური შეპირებით, „მიწიერი სამოთხის“ დამამყარებელ ამ მოძღვრებას ტრიუმფალური გამარჯვება უნდა ეზეიმა. საინტერესოსთან ერთად, საგულისხმო ისიც უნდა იყოს, რომ დასავლური იდეის „აჩრდილის“ თუ მისი „განშტოების“, კომუნისტური მსოფლხედვის გაუფასურებასთან ერთად, თავად „მოდერნული პროექტის“ აღმავალი სვლის საკითხიც გახდა საკამათო.

ორი კონცეფციის – „მოდერნი“ თუ „პოსტმოდერნი“ – დაპირისპირებაც სწორედ კომუნისტური იდეოლოგიის კრახის პარალელურად მოხდა. ეს მოვლენა, როგორც ჩანს, სიღრმისეულ-საზრისული ლოგიკის კანონზომიერ გამოვლენას უნდა წარმოადგენდეს. კითხვა – „დასრულდა თუ არა მოდერნი?“ – საკმაოდ ვრცელ და მრავლისმომცველ განსჯას მოითხოვს. თუმცა, ამჯერად, ზემოთ განხილულის გათვალისწინებით, მოდერნული პროექტის აქამდე მიღებულ წარმოდგენაში უნებურად და გაუთვალისწინებლად შესული ერთი უზუსტობა თუ ცთობა მაინც შეიძლება მოინიშნოს.

მიუხედავად იმისა, რომ ერთნი მოდერნის საწყისს აღორძინებიდან ითვლიან, ზოლო მეორენი, ამ პროექტს მხოლოდ ახალი ევროპის ეპოქას უკავშირებენ, ორივე ხედვა უწყვეტი და თანმიმდევრული განვითარების სქემის ფარგლებს მაინც არ სცილდება. არადა, ორგვარი, აღორძინებისეული, „პროექციული“ და სოციალური, „პროექტული“ სახის უტოპიათა არსებობა იმას უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ გზათა გაყრა სწორედ ქრონოლოგიური მიმდევრობის მიღმა, საზრისულ წიაღში მოხდა. განმანათლებლურ განაზრებაში წარმოქმნილი ერთიან-მსოფლ-

მხედველობრივი წარმოდგენის წყვეტა თუ მიმართებათა გაორება<sup>6</sup> შემდგომმა, თანასწორ და სამართლიან საზოგადოებათა რევოლუციურ გარდატეხათა გარეშე ჩამოყალიბების თუ დანერგვის „სოციალ-უტოპიურმა“ მცდელობამ ცალსახა მიმართებით ჩაანაცვლა.

აღორძინებისეული, ერთიანი ხედვის საბოლოო რღვევა სწორედ აქ, საზოგადოების კანონზომიერი განვითარების სოციალ-უტოპისტთა „მიამიტურ“ წარმოდგენაში მოხდა. აქედან მოყოლებული, საზოგადოების განვითარების შემდგომ წარმოშობილი ყველა მოდელი და სოციალური თეორია, როგორც წესი, ობიექტურ, ადამიანისგან დამოუკიდებელ და დროში გამოვლენად კანონზომიერებას ესადაგებოდა. აღმავალი განვითარების ცალსახა სქემის „სისწორეს“ თუ „მართებულობას“, XX საუკუნის 70-იან წლებამდე, ყველაზე ნათლად და ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ მოდერნული მოდელის უკიდურესი სახესხვაობის, რევოლუციურად შემართული კომუნისტური მსოფლმხედველობის ძალმოსილი სვლა ავლენდა. მარქსისტული მოძღვრების სრულ კრახს კი, თავად მოდერნული პროექტის „ამოწურვის“ თუ მისი დასრულების საკითხის წინ წამოწევა სრულიად კანონზომიერად, სწორედ იმავე ცალსახა ლოგიკის უკუქცევის თანახმად და შესაბამისადაც უნდა გამოეწვია...

---

<sup>6</sup> ერთიანი, აღორძინებისეული წარმოდგენის განხილვას წინა წერილი მიეძღვნა. იხ.: „რენესანსული „ადამიანური განზომილება“, პროექცია და მოდერნული პროექტი“ – კრებ. „სემიოტიკა“ 7, თბ. 2010, გვ. 185-197.

**ჭეშმარიტება, ინტერპრეტაცია  
და პერსპექტივიზმის  
პრობლემები ნიცშის  
„ასე იტყოდა ზარატუსტრას“  
მიხედვით**

ფილოლოგიის დოქტორი,  
ბათუმის რუსთაველის სა-  
ხელმწიფო უნივერსიტე-  
ტის ასისტენტ-პროფესო-  
რი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

„ბაძვის ფილოსოფიური  
კონცეპტი და მისი რუსთვე-  
ლური ინტერპრეტაცია“,  
(2008); „გ. ტაბიძე კლასი-  
კურ და მოდერნისტულ პა-  
რადიგმათა კონტექსტში“  
(2008); „სიცილის პოეტი-  
კა უახლეს მხატვრულ აზ-  
როვნებაში“ (2009); „ტექ-  
სტის გაგების თანამედროვე  
პრობლემები“ (2010);  
„ზღვარზე ყოფნის პოეტი-  
კა“ (გ. ალხაზიშვილის პოე-  
ზია) (2010); რომანი და  
„სინამდვილე“ (2011).

**ინტერესთა სფერო:**  
ლიტერატურის კრიტიკა.  
ფილოსოფია.

"მცნებარი უხალისოდ შედის წყალშიარა  
ოდეს ჭეშმარიტება უწმინდურია, არამედ ოდეს  
იგი მდაბალია"

ნიცშე, „უმანკობისათვის"

ათასია ბილიკი, რომლითაც არავის უკლია,  
ათასია ჯანსაღობა და ფარული კუნძულები  
ცხოვრებისა, უწურავია და კიდევ არ აღმოჩენი-  
ლა ადამიანი და მიწა ადამიანისა.

ნიცშე, „გამღები სიქველისათვის"

„...ზრდა ჰქვია: განხვანა საქანელნი ცისანი და  
ამავე ღროს მიწის უკუნში ფესვი გაიდგა, რომ  
ყოველი დავარგებული მხოლოდ მაშინ ღვივის,  
როცა ადამიანი ორივე თანაბრად არის: მზად-  
ფმყოფილი უზენაესი ზეცის მოწოდებისათვის და  
მარჩენალი მიწის კალთას შეფარებული, მარტინ  
ჰაიდეგერი

„თემშარა

შემეცნების ტრადიციულ თეორიებში  
შემეცნების მიზანს ჭეშმარიტების დადგენა  
წარმოადგენდა. საუკუნეების განმავლობაში  
გნოსეოლოგიური თვალსაზრისით იგი მოი-  
აზრებოდა, როგორც აბსოლუტური, აუცი-  
ლებელი და საყოველთაო (არისტოტელე),

ხოლო ონტოლოგიური თვალსაზრისით – სუბიექტ-ობიექტის დიქოტომიაზე დაფუძნებული იდეალური ტრანსცენდენტური ყოფიერება (პლატონი). ნიცშეს პერსპექტივიზმის თეორია ჭემმარიტების საყოველთაობასა და აბსოლუტიზმს უპირისპირებს ინტერპრეტაციის გაგებას, რომლის გნოსეოლოგიური საზრისი აბსოლუტურის ნაცვლად უკავშირდება უსასრულო პერსპექტივათა პლურალიზმს, ხოლო ონტოლოგიურ საზრისი იგივე მარადი დაბრუნების იდეაა. გნოსეოლოგიურ და ონტოლოგიურ საზრისთა გადამკვეთი კი არის არა ღვთიური ტრანსცენდენტალობა, არამედ იმანენტური საწყისი ადამიანისა – ძალაუფლების ნება.

პერსპექტივიზმის მიხედვით, შექმენების მიზანი არ არის ცოდნის დაგროვება. ტელეოლოგიზმისა და პროგრესის უარყოფა უკავშირდება ცოდნის დაგროვებისა და თანმიმდევრული ზრდის შესაძლებლობის უარყოფასაც.

შექმენების ირაციონალური განვითარება საჭიროებდა არა უბრალოდ რაციონალისტური მსოფლმხედველობის უარყოფას, არამედ არსებობის ტრადიციულ საყრდენთა მიმართ გაუცხოებას, ყველაფერი, რაც ნაცნობი იყო მანამ, უნდა გამხდარიყო უცნობი: საგნებსა და მოვლენებს ჩამოშორებოდა მათი მნიშვნელობები, გაუცხოებულიყვნენ, წესრიგი დაბრუნებოდა ქაოსურ საწყისს.

სწორედ ამ საწყისთან აბრუნებს ნიცშე ადამიანის აზროვნებას, ანუ როგორც ძველი ბერძნები იტყოდნენ – „ქაოსში, როგორც – ღვთაებრივ წესრიგში“.

აქედან: სადაც ქაოსია, სადაც წესრიგისათვის წინასწარდადგენილი საფუძვლები არ არსებობს (ან აღარ მუშაობს), არც ჭემმარიტება არსებობს. ქაოსი ეს არის ინტერპრეტაციისა და ენობრივი თამაშების უსასრულო სივრცე, „ჭემმარიტება კი ღედაკაცი, რომელსაც აქვს უფლება, ფსკერი არ დაგვანახოს“ (ნიცშე).

ნიცშეს ირაციონალიზმი, რაციონალიზმის საპირისპიროდ, არსებობის საფუძვლად და დამდგენად განიხილავს არა რაიმე ობიექტურ საფუძველს, არამედ არაცნობიერ საწყისს, შემთხვევითობას, ბრმა ნებას. შესაბამისად, პერსპექტივიზმი გულგრილია სამყაროს ნამდვილყოფის ტრადიციული ონტოლოგიური საფუძვლების მიმართ და შექმენება რეფლექსური სივრციდან მთლიანად ნებელობით-ემოციურ სივრცეში გადაჰყავს.

პერსპექტივიზმისათვის ამოსავალია არა სამყაროს, როგორც თავისთავად არსებულის, ჩვენგან დამოუკიდებლის ნამდვილყოფა, არამედ სამყაროს ნამდვილყოფა ადამიანის სულიერი ცხოვრების დინამიზმში.



ამდენად, სამყარო არ არის ერთჯერადი. განცდის მრავალგზისობა მრავალგზისს ხდის თვითონ სამყაროს არსებობას.

თვითდადგენის პერმანენტული წერტილები, როგორც ადამიანის ექსისტენციალური პუნქტები, არ ექვემდებარებიან მათემატიკურ შეჯამებას, რადგან ასეთი „შეჯამება“ რაღაც საზრისის დადგენას ნიშნავს. გარდა ამისა, ეს წერტილები იკარგებიან მეხსიერების სიცარიელეში, ანუ კარგავენ მნიშვნელობით სინშირებს, რის გამოც ისინი არსებითად მოუხელთებელი არიან: ეს არის უწარსულო და უმომავლო მდგომარეობა (რაც ნიშნავს, რომ წარსულიცა და მომავალიც აწმყოს იპოსტასება). აქ არ არსებობს არავითარი დეტერმინაციული ხაზი, მონაკვეთი. ეს არის უფრო წყვეტილები, რომლებიც მხოლოდ საკუთარი თავით განიმარტებიან და არ ექვემდებარებიან არსებობის რაიმე ლოგიკურ სისტემას, რადგან ნებისმიერი სისტემა (მორალურიც, მათ შორის) ისტორიის კონტექსტში არსებობს. ჭეშმარიტებათა პლურალიზმი კი ისტორიას შლის. იგი თვითონ წარმოადგება თვითკმარ მოცემულობად, რომელსაც არ ახასიათებს დროით მთლიანობასთან დაკავშირებული ისტორიის მახასიათებელი საზრისი. აქედან, ადამიანი კი არ არის ისტორიაში, არამედ ისტორიაა ადამიანში. რაოდენ ნიველირებულიც უნდა იყოს ისტორიის, როგორც საზრისისეული პროცესის, მნიშვნელობა ადამიანის შიგნით, სწორედ ამ ნიველირებით მნიშვნელობს იგი. ისტორია, საზრისი გაუჩინარებულია, მაგრამ არა გამქრალი და თავის როლს სიცარიელის კონტურების მონიშვნით ასრულებს...

ნიცშეს პერსპექტივიზმი არ არის დემოკრატიული თეზა, რომელიც ნებისმიერი ინტერპრეტაციის (როგორც ჭეშმარიტების) ლეგიტიმაციას შეიძლება ახდენდეს. ეს არის სიცოცხლის დამდგენი გავება, რომელიც მიიღწევა შინაგანი ნებით, სამყაროს მიმართ დასტურყოფით, და, ამ დასტურყოფაში საკუთარი პიროვნული ნების განხორციელებით, რომელსაც შეეძლება, არა უბრალოდ ზიდოს ცხოვრება, წარსული, ისტორია, არამედ გაიმეოროს იგივე და განათავსოს იგი მარადიულ აწმყოში, რომელიც წარსულისა და მომავლის იდუმალი გადაკვეთაა და მორჩილებისა და ძლევის ირაციონალური პარადოქსიც...

რაც შეეხება პერსპექტივიზმის აქსიოლოგიურ მხარეს, ცხადია, აქ ერთადერთი ღირებულებითი აბსოლუტი არის სიცოცხლე. ღირებულებები უნდა წარმოადგენდეს არა მიზნებს, არამედ სიცოცხლის განხორციელების ფორმებს, რამდენადაც ეს ფორმები განუსაზღვრელია და ინდივიდუალური – ამდენად ნიცშეს პერსპექტივიზმი აფუძნებს იმორალიზმს.

პიროვნული სრულქმნის გზა დაფარულია. სრულქმნის განხორციელებისათვის აუცილებელია მორალური კლიშეებისაგან თავისუფლე-

ბა. ეს არის ნიცშეს ცივი, სასტიკი პოზიცია, რომელიც აშიშვლებს მორალურ ცრურწმენებსა თუ სპეკულაციას...

პერსპექტივიზმი ინტერპრეტაციისა და ჭეშმარიტების თავისებური სინთეზია. მაგრამ როგორ შეიძლება იგი წარმოადგენდეს ამგვარ სინთეზს, თუ ინტერპრეტაცია ჭეშმარიტების ტრადიციულ გააზრებას ანგრევს?

ნიცშე არ უარყოფს ძველ ტერმინებს, იგი შიგნიდან ანგრევს მათ. ამ ნანგრევებზე კი ახალ მნიშვნელობათა დამყობის პერსპექტივას ქმნის. ეს უკვე აღარ არის ჭეშმარიტება, ტრადიციული გაგებით.

ჭეშმარიტება, რომელიც არის ზოგადი განმარტებით და მის შემდგომ, უკავშირდებოდა აუცილებლობისა და სავალდებულობის პრედიკატებს, ხოლო პლატონის ტრადიციით – იდეალურს, ნიცშესთან იცვლება პლურალიზმით.

ნიცშე თავისი „ჩაქუჩის ფილოსოფიით“ ანგრევს აზროვნების ტრადიციულ ფორმებს და უარყოფს ფილოსოფიური აზროვნების მეთოდოლოგიურ პოზიციებს. როგორც თვითონ ამბობს, შლის ძველ სჯულის ფიცარს და გვთავაზობს ახალს. მაგრამ ის არ ახდენს ამ სი-ახლის რაციონალურ ფიქსაციას. ამიტომაც ნიცშეს აზროვნება ინტერპრეტაციის ფართო ველს ქმნის.

საკითხი შეიძლება დავსვათ ასე: თუ ყველაფერი ჭეშმარიტია, მაშინ არც არაფერი არაა ჭეშმარიტი. მეორე მხრივ, თუ ჭეშმარიტება არ არსებობს, მაშინ რელატივიზმიც არ შეიძლება არსებობდეს. გნოსეოლოგიური რელატივიზმი ჯერ კიდევ ჰერაკლიტესა და პროტაგორასთან გვაქვს, რომელსაც უპირისპირდება პლატონის ონტოლოგიამ...

ნიცშეს პლურალიზმი ეფუძნება სუბიექტ-ობიექტის დიქტომიის გაუქმებას. წარმართული მითოლოგიური აზროვნებისთვის უცხო იყო ამგვარი დიქტომია. არც აღმოსავლური სიბრძნე (ბუდიზმი, რომელსაც ნიცშე სულის ჰიგიენას უწოდებდა) აფუძნებს მასზე ჭეშმარიტების გაგებას. ნირვანა სწორედ სუბიექტ-ობიექტის განზავების აქტში მიიღწევა, რომელშიც ადამიანი შეიცნობს სამყაროსთან საკუთარ ერთიანობას. ერთიანობის ცნობიერების დაკარგვის – ღმერთისაგან მოწყვეტის გამოხატულებაა – ადამისა და ევას ცოდვითდაცემა და სამოთხიდან გამოძევებაც, ბიბლიის მიხედვით.

პერსპექტივიზმი, როგორც შემეცნებითი კონცეფცია, ნიცშესთან არ წარმოადგენს სისტემურ თეორიას, ნიცშე წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი სისტემატიზაციის. პერსპექტივიზმი, თუ კი მას განვიხილავთ როგორც თეორიას, მთელ მის შემოქმედებაშია გაბნეული და უკავშირდება ისეთ კონცეპტებს, როგორებიცაა იგივეს მარადიული დაბრუნება, ძალა-უფლების ნება და ზეკაცის იდეა.

ნიცშეს პერსპექტივიზმი სივრცის მორგანიზებელი წარმოდგენაა. ამდენად, გამოცდილება, რომლითაც სამყაროს დროითი კონსტრუირება ხდებოდა, აქ გამოუსადეგარია.

ტრადიციულ სუბიექტ-ობიექტის დიქტომიაში ობიექტი ყოველთვის იყო სუბიექტის გარეთ და თავის გნოსეოლოგიურ თუ ონტოლოგიურ სინამდვილეში გახლდათ იდუმალი, დაფარული, ის, რაც საჭიროებდა გაცხადებას. რაციონალიზმი, რომელიც დაფარულს, „თავისთავად საგნებს ჩვენი ემპირიული ცოდნის მიღმა აყენებდა, მათ („თავისთავადი საგნების) შექცევას ვარაუდების სფეროში განიხილავდა და ხაზს უსვამდა ადამიანური გონის შეზღუდულობას, წვედეს დაფარულს, ანუ იმას, რაც მისი გამოცდილებების, დროისა და სივრცის მიღმაა.

ნიცშე სუბიექტ-ობიექტის დიქტომიაში აბათილებს ტრანსცენდენტურ საზრისს და ობიექტი სუბიექტის სივრცეში გადმოაქვს. ანუ ინდივიდში ხდება სუბიექტ-ობიექტის გაერთმნიშვნელობა, საკუთარი თავის ობიექტივაცია.

მაშასადამე, ამ შინაგან დიქტომიაში ადამიანი ვალდებულია დაადგინოს თავისი არსებობის საზრისი, ჭეშმარიტება, რაც მდგომარეობს საკუთარ თავში არსებული სუბიექტ-ობიექტის იდენტობის მიღწევაში. ადამიანური არსებობის საზრისი ამგვარი შინაგანი მოძრაობაა.

მაგრამ რამდენადაც დიქტომიის გამაერთმნიშვნელებელი ინდივიდია, და არ არსებობს არანაირი გარეგანი ფიქსირებული ტრანსცენდენტური ცენტრი, საითკენაც შეიძლება მიემართებოდეს შინაგანი მოძრაობა, ჭეშმარიტებაც საზრისთა წერტილებია, რომლებიც აითვლება და დინამიკურია.

ინტერპრეტაცია ნიცშესთან არის მატაფიზიკური აზროვნებისაგან გათავისუფლების გზა. მაგრამ, როგორც თავად ამბობს, გათავისუფლება არ არის თავისუფლება. თუ გათავისუფლებას თავისუფლება – საკუთარი თავის პოვნა – არ მოჰყვება, უძჯობესია, ადამიანი ძველ ღირებულებათა ერთგული დარჩეს. თავისუფლებას განსაზღვრავს ადამიანის შინაგანი ნება, დააფუძნოს საკუთარი თავი ისე, როგორც მას ესმის და წარმოუდგენია. მაგრამ მხოლოდ წარმოდგენები და სურვილები არ კმარა. ძალაუფლების ნება არის ის, რითაც ადამიანი ახდენს საკუთარი ცხოვრების დაფუძნებას, გამყარებას. ხოლო საზრისი ამ დაფუძნებისა, მამოძრავებელი ამ ძალისა არის იგივეს მარადიული დაბრუნება ანუ საკუთარი წარსულის მიმართ, სამყაროს მიმართ „ჰოს თქმა.

ამგვარი „ჰო არის არა მორჩილება, არამედ განზავება, ბუნებაში გადასვლა. ე.ი. ის, რასაც ამ გარდასვლით ვეზიარებით, არის ჭეშმარიტება. გამოდის, ჭეშმარიტება არის არა „კომპასი, რომელიც მოძრაობის სწორ ვექტორს წინდაწინ განსაზღვრავს, არამედ ირაციონალური

ფენომენი, რომელიც არ შეიძლება მოგვეცეს, როგორც ცოდნა. ის მხოლოდ გამოცდილებითია, გვეძლევა შეგრძნებებში და შეიცნობა ინტუიციურად.

ამგვარად გაგებული ჭეშმარიტების თანახმად ადამიანი წარმოადგენს მუდმივი გარდამავლობის პოზიციაში. მისი ქრონოტოპოსი არის გზა და ზღვარი. „გზა“ ქრისტეს სიმბოლოცაა („მე ვარ გზაი“). ეს გზა ვექტორულია და ადამიანს აყენებს მიწიერ და ზეციერ, რეალურ და ტრანსცენდენტურ ხედვლებათა ზღვართან. ნიცშეს „გზა“ არის იგივეს მარადიული დაბრუნების უწყვეტი მოძრაობა, რომელშიც გადაილახება ადამიანის შინაგანი მიჯნები, ყოველი ამგვარი გადალახვა არის ადამიანის შიგნით მოქცეული ცისა და მიწის გადაკვეთა და ამით – თავისუფლების განხორციელება.

პერსპექტივის მატარებელი არის მოგზაური, „თეზვესი ძაფის გარეშე,“ რომლის მიზანი თავისთავადი მოგზაურობაა. ამ მიზნის მიღწევა კასრიდან შეუძლებელია, რაოდენ ზუსტიც უნდა იყოს ადამიანის წარმოსახვითი პროექციები იმისა, რაც სინამდვილეში არსებობს, ამგვარი პროექციით სამყაროს სივრცითი საზრისის შეცნობა შეუძლებელია.

მოგზაურობის, როგორც გამოცდილებითი შემეცნების, ემპირიული ცოდნის თეზა ნიცშესთან სვამს გამოსახვის საკითხს. ტრადიციული გამომსახველობითი ფორმა აქ ვერ გამოდგება. რადგან ასახვის საგანია გამოტოვებული და/ან დავიწყებული ადგილები, ტერიტორიები, სადაც ადამიანი ჯერ არ ყოფილა. ამიტომ მათი ამსახველი ენა შესაქმნელია. ამ მოგზაურობის აღმწერი ფუნქცია შეიძლება იტვირთოს მეტაფორამ. სწორედ აქ დგება სუბიექტისა და ობიექტის დიქტომიის გაუქმების ფაქტი, რომელიც ნიცშეს ენაში – მეტაფორაში გადაწყდება და წვდომის ირაციონალურ პერსპექტივას ქმნის.

„იმით შორის, რასაც ვხედავთ, ხილვადია და რასაც ხილვადს ვეძახით, არსებობს წყვეტა, აცდენა, რადგანაც სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის, როგორც ამას ნიცშე მიიჩნევდა, ვერასოდეს დავადგენთ სწორი აღქმის (die richtige Perception) პროცედურებს. არ არის და არც შეიძლება არსებობდეს ობიექტის ადეკვატური ასახვა სუბიექტში, მათ შორის არ არსებობს არანაირი კაუზალობა, არანაირი სისწორე, არავითარი გამოსახვა, არამედ მათ შორის არის ისეთი უმაღლესი ესთეტიკური დამოკიდებულება (Übertragung) თარგმანი, გადატანა, რომელიც მსგავსია არასრულყოფილი თარგმანისა სრულიად უცხო ენაზე.

გადატანა წარმოადგენს მეტაფიზიკური ჭვრეტის არსს. „ორს შორის ამ წყვეტაში მეტაფორა ასრულებს სემანტიკური ოპერატორის როლს, რომელსაც გადააქვს რა ერთი მეორეში, ხაზს უსვამს მათ გადაუჭრელ განსხვავებას და ამითვე აიძულებს აზრს, ვიბრირებდეს ერ-

თი და იმავე მოვლენის საპირისპიროდ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მეტაფიზიკური თვალის – აი, რა დომინირებს ნიცშეს ე.წ. შინაგან მოგზაურობაში. მას, რაც უხილავია, მიუღწევადია, მიუწვდომელია, რაც დაყოფილია, დაფანტულია და გაბნეული, შეუძლია თავისი თავი იპოვოს მოგზაურობაში, რომელშიც ბატონობს მეტაფორული ხილვის ძალა.

სწორედ ეს ძალა ანიჭებს სივრცით სახეებს თავისუფლებას, იზიდავს მოგზაურს ქმნადობის ნაკადში. მეტაფორული ხედვა ნიცშესი არ ახდენს აზრის ილუსტრირებას და არც მისი ორნამენტებია. აზროვნება გულისხმობს, გაგებებს დაუბრუნო თავისი პირვანდელი აზრი, მეტაფორული ბმის ძალა, რომელიც უკვე დავიწყებულია, წაშლილია ცნებით ენაზე.

დაკვირვებად სამყაროში მეტაფორას შეაქვს უამრავი დისტანცია და პოზიცია დაკვირვებისათვის... თავისი ენერგიით იგი იძლევა ყოვლისშემძლე ექსპერიმენტს დროსთან, დრო მეტაფორაში ფეთქდება, იღვრება ნაკადებად, ავითარებს ქარბორბალებს და არ შეიძლება შესაბამისი იყოს დროსთან, სწორხაზოვნად, წრფივად მდინარე დროსთან (4.153).

დაბოლოს, ნიცშეს პერსპექტივიზმი ეს არის სამყაროს სივრცითი პროექცია, რომელიც სამყაროს ცნებითი, რაციონალური ილუსტრაციის ნაცვლად წარმოგვიდგენს მეტაფორას, ირაციონალურ სივრცეს არა მხოლოდ როგორც ასახვის თავისუფლების, არამედ – როგორც გაგების თავისუფლების სივრცეს.

ნიცშეს ჭეშმარიტების პლურალიზმი ესაა მისი (ჭეშმარიტების) მოუხელთებლობა, სხლტომა, განმარტებული მეტაფორით. ამითვე გამოიხატება თვითონ სამყაროსა და საზრისის ცვლადი, დინამიკური, მოუხელთებელი ბუნება. ამ იგივეობა-აცდენის (ასახულისა და ასასახის) ამსახველი მხოლოდ მეტაფორა შეიძლება იყოს.

მეტაფორა არის აზრის მოძრაობის თავისუფალი და უსაზღვრო სივრცე და არა პერსპექტივათა წარმომშობი სათავე, რომელიც მარტო ტოვებს ადამიანს სამყაროს ხედვა-განცდების წინაშე, რომელშიც რაიმე გარეგანი მედიაცია შეუძლებელია.

გადათარგმნის მსჯელობის საგანი შეიძლება იყოს მედიატორი, მედიაციური ელემენტი სუბიექტსა და ობიექტს შორის. მაგრამ რამდენადაც ეს დიქტომია ტრანსცენდენტურიდან ადამიანის იმანენტურ ბუნებაშია გადმოტანილი, მისი გარეგანი დაკვირვების ინსტრუმენტი არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. ის შეიძლება გადმოიცეს თავად განმცდელის მიერ, რომლის კომუნიკაციურ იარაღად ისევ მეტაფორა შეიძლება მოგვევლინოს.

ასე რომ, პერსპექტივიზმი არის ადამიანისა და სამყაროს იმანენტურ – მეტაფორული ჯაჭვის კვანძი, რომელიც იმდენად გაუხსნელია, რომ ღია თავისუფალი ინტერპრეტაციისათვის...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნიცშე ფ. ასე იტყოდა ზარატუსტრა, თარგ. ი.ტატიშვილისა, თბ, 1993
2. ნიცშე ფ. თხზულებანი 2 ტომად, რუსულ ენაზე, მ. 1990
3. **Хайдеггер М**, Кто такой Заратустра у Ницше?. *Перевод доклада, прочитанного 8 мая 1953 года в Бремене, выполнен по изданию: Wer ist Nietzsches Zarathustra?// Vortrage und Aufsätze. Teil I. Pfullmgen: Neske, 1967. S. 93-118. Перевод с немецкого и примечания И. В. Жук. Приводится по изданию: Топос. М., 2000. №1. С.50-65.*
4. **Подорога В**, Выражение и смысл Ландшафтные миры философии :Сёрен Киркегор Фридрих Ницше Мартин Хайдеггер Марсель Пруст Франц Кафка – Москва, Ad Marginem, 1995.
5. თევზაძე გ. მე-20 საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია, თბ; 2002
6. ებანოძე მ. ტელელოგიზმის, პროგრესის, „ერთიანობის“ კრიტიკა, იხ. დისკურსი, კ; 2006
7. ბუაჩიძე თ. ჭეშმარიტების ობიექტურობის შესახებ, თბ; 1964
8. ბუაჩიძე თ. სიცოცხლის ფილოსოფია, თბ; 1991

## ყოფის სემიოტიკის საკითხისათვის

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი.

### **ძირითადი ნაშრომები:**

„შეუძლებელი შეხამებანი“ თანამედროვე პოეზიის ენაში; ქართული დისკურსის ლინგვოკულტურულ შემადგენელთა სტრუქტურა, სემანტიკა და ფუნქციონირება; ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის რვატომეული – ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევათა ფუნდამენტური წყარო; ეროვნულ-კულტურული კონცეპტები: „ბედი“, „წუთისოფელი“ თარგმანის ადეკვატურობის შესახებ კოგნიტიური მიდგომის თვალსაზრისით.

### **ინტერესთა სფერო:**

სტილისტიკა, რიტორიკა, კოგნიტიური ლინგვისტიკა, სემიოტიკა, ლინგვოკულტუროლოგია.

ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება მრავალ ნიშანთა სისტემას აერთიანებს. ნიშნადობა ახასიათებთ საგნებს, საცხოვრებელს, სამოსს, ქცევას, სოციალურ ინსტიტუტებს, პროფესიებს, ტექნიკასა და ტექნოლოგიებს, მეტყველებასა და მრავალ სხვას – ყველაფერი ეს კულტურის ენებია, რომელთა გარეშე ადამიანური ყოფა ვერ იქნება.

ნიშნებისა და ნიშანთა სისტემების შემსწავლელი მწყობრი მეცნიერული სისტემაა ახალგაზრდა, თორემ თანამედროვე სემიოტიკის იდეები უხვადაა XIX-XX საუკუნის ენათმეცნიერ-ფილოსოფოსთა: ჰუმბოლდტის, პოტებნიას, ბიულერის, ბოდუენ დე კურტენეს ნაშრომებში. სემიოტიკის წანამძღვრების ძებნა უფრო ადრიდან რომ დავიწყოთ, ნეტარი ავგუსტინე უნდა ვახსენოთ. თუ ნიშნების დასახელებასაც სიძველის მიხედვით მოვიზიდოთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ერთ-ერთი უძველესი ნიშანი თავად ადამიანია – „შექმნა ღმერთმან კაცი სახედ თვისად და ხატად ღმრთისა შექმნა, იგი“ (დაბ. 1, 27), და იმ წუთიდან დღემდე ადამიანის ამოცანა არ შეცვლილა – იგი ღმერთისავე შექმნილ დიდ ნიშანთა სისტემაში – სამყაროში – ცდილობს გზის გაკვლევასა და ადგილის პოვნას.

ამ ამოცანის შესრულება კულტურის კოდების ცოდნისა და გამოყენების გარეშე შეუძლებელია. მათი ათვისება ადვილი არ არის. ყველა საზოგადოება ფენებისაგან შედგება, რომელთაგან თითოეულს საკუთარი ნიშანთა სისტემა აქვს. ყველა ეს ფენა კონკრეტულ საზოგადოებრივ ინსტიტუტად გარდაიქმნება და შექმნილ გარემოებათა გამო, მათ საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებები უჩნდებათ. როგორც წესი, ცალკეული ნიშნების ცოდნა საკმარისი არ არის, მათი ერთ სისტემად გაერთიანება და ადეკვატურად აღქმა-გამოყენება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ ადამიანი თავად არის ამ სისტემის წევრი.

ყოფითი კულტურის ენები ობიექტურ გარემოებებსა და საზოგადოების განვითარების კანონზომიერებებსა და მოკიდებული, იქნება ეს პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კრიზისი, რევოლუციური ცვლილებები, საზოგადოების განვითარების მშვიდი ეტაპი თუ სხვ. თავის მხრივ, ყოველდღიურობის კულტურაზე გავლენას ახდენს როგორც ბუნებრივი ენა, ასევე ყველა ის კოდი, რომელთა კომუტირებაც ხდება საზოგადოებაში.

სწორედ ყოფის სემიოტიკის ცოდნაზეა მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებული ადამიანის ნებისმიერი წარმატება. ვისაც ეს არა აქვს გაცნობიერებული, უკვირს, მეტიც, უსამართლოდ მიაჩნია, როდესაც განსაკუთრებულ ნიჭიერებას მოკლებული ადამიანები ჭეშმარიტად ნიჭიერ ადამიანებზე მეტ წარმატებას აღწევენ. თუ ამ მოვლენის კანონზომიერებაზე მსჯელობა ჩვენი კვლევის ფარგლებს სცილდება, ამ მოვლენის არსი ჩვენი კვლევის უშუალო საგანია. წარმატებამდე ასეთ ადამიანებს საშუალო, არაფრით გამორჩეულ, ჩვეულებრივ ადამიანებად მოიხსენიებენ, ამით მათი საშუალოობის საზგასმა სურთ. საშუალოობა კი ისეთი შეფასებაა, რომელიც, ერთი შეხედვით, წარმატებულობასთან ახლოსაც არ უნდა იდგეს, მაგრამ მართლაც მხოლოდ ერთი შეხედვით – ეს თითქოს ჩვეულებრივი ადამიანები არაჩვეულებრივები და გამორჩეულები იმით არიან, რომ კარგად იციან მოცემული სოციუმისათვის დამახასიათებელი აუცილებელი კოდები, ზედმიწევნით აქვთ გათავისებული პირობითობათა სისტემა, რასაც ლომის წილი უდევს მათ წარმატებაში.

ადამიანი გარესამყაროს აკუსტიკური, ტაქტილური და ვიზუალური არხების საშუალებით შეიმეცნებს. სწორედ ეს ხდის ყოფას პოლილინგვურს. იგი ოდითგანვე ანთროპომორფულად აღიქვამს გარემოს, რაც კომუნიკაციურ სივრცეთა განსხვავებულ ტიპებს ქმნის. ბევრი ხალხი მზეს სცემდა თაყვანს, როგორც – სითბოსა და სინათლის, როგორც სიცოცხლის წყაროს. ეს დამოკიდებულება უკავშირდებოდა სხვადასხვა ოპოზიციას, მაგალითად, დროითს: დღე – ღამე, ზაფხული



– ზამთარი; სივრცითს: აღმოსავლეთი – დასავლეთი, სამხრეთი – ჩრდილოეთი; მითოპოეტიკურსა და რელიგიურს: ნათელი – ბნელი; სიცოცხლე – სიკვდილი; ბედნიერება – უბედურება; სიკეთე – ბოროტება და სხვ.

კულტურულ ენათა განსხვავებულობის მიუხედავად, არსებობს გარკვეული კანონზომიერებანი, რომლებიც განაპირობებენ კულტურათა ურთიერთგაგებასა და დაახლოებას. ნებისმიერი ენის აღმოცენება პრაქტიკული საჭიროებითაა ნაკარნახები. ეს პრაქტიკული საჭიროება კი საერთოა სხვადასხვა ხალხისათვის. სწორედ ეს საერთო წარმოადგენს იმ ნიშნების საფუძველს, რომლებიც მეორე ენაზე უთარგმნელადაც გასაგებია.

ნებისმიერი საგანი თუ მოვლენა, რომელიც სემიოტიკური თვალსაზრისით, ნიშნის სტატუსს იმსახურებს, მრავალ ასოციაციას აღძრავს, სხვადასხვაგვარ სიმბოლურ კავშირთა რთულ სისტემაშია ჩართული. ყოფის სემიოტიკა ყველაზე სრულად ხელოვნებაში აისახება. ხელოვნება რეალურად არსებულის მოდელირებას ახდენს, თუმცა, ზოგჯერ ხელოვნების ნაწარმოებს შეუძლია თავად უკარნახოს საზოგადოებას ცხოვრების წესები, გარკვეული ნიშნები, რომლებიც შეძვედვ საზოგადოების მიერ მოდელირებულ კვლავ ხელოვნების ნიმუშებში შეიძლება აისახოს. ასე რომ, სემიოტიკური კოდების ცოდნა ყოფასა თუ ხელოვნებაში ერთნაირად მნიშვნელოვანია.

თუ შეიძლება უნივერსალურ სემიოტიკურ კოდებზე საუბარი, ერთ-ერთი მათგანი სინათლეა. ნათელი ყოფასა და ხელოვნებაში განსაკუთრებულ კომუნიკაციურ სივრცეს ქმნის. მისი სემანტიკა უძველესი დროიდან დღემდე დიდ ინტერესს იწვევს. ადამიანის გარემომცველ სამყაროში სინათლე მკვეთრად გამოირჩევა სიმბოლურობით. მისი სიმბოლიკა მეტ-ნაკლებად იმით სხვაობს, თუ, დისკურსის რომელი სახეობის შექმნადად გვევლინება იგი.

ზემოთ ყოფითი კულტურის ენებისა და ობიექტური გარემოებების დამოკიდებულება ვახსენეთ. ელექტრონათურის სინათლე, რომელიც, თითქოს, ყოფის ჩვეულებრივი ნიშანია, სულ სხვადასხვა კონოტაციით შეიძლება დაიტვირთოს სხვადასხვა სოციალურ კონტექსტში. რამდენიმე ათეული წლის წინ, როდესაც საქართველოში ენერგოკრიზისი მძვინვარებდა და თითქმის მთელი ქვეყანა ჩაბნელებული იყო, ზოგიერთი ბინის ფანჯრებში გაჩახჩახებული ჭალების სინათლე აბსოლუტურად სხვა სემიოტიკურ ნიშნად გვევლინებოდა. დღეს, როდესაც ენერგოკრიზისი დაძლეულია, ზოგიერთი ბინის ფანჯრებში გაჩახჩახებული ჭალების სინათლე სხვა ფანჯრებიდან მოკრძალებულად გამოშვავალი თითო ნათურის შუქის ფონზე სულ სხვა კონოტაციის მქონეა.

უკანასკნელ შემთხვევაში დიდი რაოდენობით ელექტროენერგიის ხარჯვა, მისი მაღალი საფასურიდან გამომდინარე, მხოლოდ მატერიალური სიმდიდრის ნიშანია, რომელიც ადამიანმა საკუთარი შრომითაც შეიძლება დააგროვოს. მაგრამ პირველ მაგალითად მოხმობილ ვითარებაში, საყოველთაო წყვილადში გაბრწყინებული ჭალები არა იმდენად სიმდიდრის, რამდენადაც თავკერძობის, გულგრილობისა და უდიდესი ცინიზმის ნიშნადაც კი აღიქმება იმ საზოგადოებაში, რომლის ყოფით-კულტურულ ტრადიციათა მიხედვით, ნათესავის, მეგობრის, მეზობლისა და ზოგადად – განსაცდელში მყოფი ადამიანის – თანაგრძნობა და თანადგომა ჩვეულებრივი რამ არის.

სინათლე ქართული ეროვნული კონცეპტსფეროს ნაწილია. ეს კულტურული კონცეპტი, როგორც სემიოტიკური ნიშანი, ნასაზრდოებია სხვადასხვა დისკურსში შექმნილი მანსიათებლებით. ნათლის ესთეტიკასა და ნათლის ქრისტიანული სიმბოლიკის საკითხებს არაერთი გამოკვლევა (მათ შორის ქართულიც) ეძღვნება. ჩვენი მიზანია, განვიხილოთ ამ კონცეპტის ერთ-ერთი შემადგენელი – ნათლის სვეტი – რომელიც იგივე ნათელია და რომლის გაუთვალისწინებლად სინათლის კონცეპტის აღწერა სრული ვერ იქნება.

საკვლევი შესიტყვება უმცირესი კონტექსტია, სადაც სიტყვა სვეტი მასთან გრამატიკულად და სემანტიკურად დაკავშირებულ მეორე სიტყვასთან ერთად განიხილება. ეს მეორე სიტყვა – ნათელი, პირველის სემანტიკურ ძვრებს იწვევს. აქ „პირველი“ და „მეორე“ პირობითად შეიძლება ვიხმაროთ, რადგან, როცა სემანტიკურ მიმართებაზეა ლაპარაკი, მნიშვნელობა არა აქვს არც სიტყვათა განლაგების რიგს და არც იმას, რომელი სიტყვაა სინტაქსურად საყრდენი და რომელი მასზე დამოკიდებული. წარმმართველი სიტყვა შესიტყვებაში შეიძლება სინტაქსურად დამოკიდებული იყოს (შდრ.: ეჭვის ჭია = ეჭვს, აბრეშუმის ჭია = ჭიას). ამასთანავე, სემანტიკური მიმართება ცალმხრივი როდია, იგი ურთიერთმიმართებაა ორ სიტყვას შორის, რომლებიც ერთმანეთის მიკროკონტექსტებია და რომლებიც ერთმანეთის სემანტიკურ სტრუქტურებში „მონაწილეობენ“.

ქველ-ის განმარტებით, სვეტი საგანგებო კვარცხლბეკზე დადგმული ან მიწაში ჩარჭობილი სწორი ძელი ან ქვის, აგურის და მისთ. მაღალი და ვიწრო ნაგებობაა. მას ეყრდნობა ჭერი, კოჭი, აივანი და სხვ., ასევე – მოედანზე ან ქუჩაში აღმართული ასეთივე ნაგებობა რაიმე ისტორიული ამბის აღსანიშნავად. ბიბლიის ლექსიკონშიც ეს პირდაპირი მნიშვნელობა აქვს სვეტს, სვეტებს (ძე-ლებს, ძეგლებს) მაშინაც აღმართავდნენ რაიმეს გასახსენებლად და ღირსსახსოვარ მოვლენათა აღსანიშნავად (ომიამე 2009:93). იქვე გადატანილი მნიშვნელობით

უხმარიათ ზეცათა შეურყევლობის, მიწის შეურყევლობის, ეკლესიის, ქრისტეს, ქრისტეს მიერ განმტკიცებულ წმინდანთა აღსანიშნავად (ბიბლ. ლექს. 2000:142). ამგვარად, სვეტის კონცეპტში აქტუალური კომპონენტია ის, რომ იგი მიწიდან ზევით აღმართული მყარი ნაგებობაა, რომელიც ამყარებს ყველაფერს, რაც მას ეყრდნობა.

სვეტის გადატანით მნიშვნელობას ქველ-ი ასე განმარტავს: საერთოდ, გრძლად და ვერტიკალურად აღმართული ან მოძრავი რამ (სითხე, ბოლი და სხვ.).

სახურავზე ... კვამლის სვეტი ამართულიყო (ს. კლდ.)<sup>1</sup>;

ატყდა საზარელი ქარი და გრიგალი, დატრიალდა თოვლის სვეტი (თ. რაზიკ.);

ნამქერის სვეტი და სვეტი / ნისლივით ცაში ტრიალებს (ვაჟა 1961:14).

ბიბლიის წიგნებში გვხვდება ღრუბლის სვეტი, რომლიდანაც უფალი ელაპარაკება მოსეს და აპრონს „და სუეტითა ღრუბლისათა ეტყოდა მათ“ (ფსალ. 98:6). ღრუბელი თან სდევდა ისრაელთ მთელი მოგზაურობის მანძილზე უდაბნოში: „ხოლო ღმერთი უძღოდა მათ დღისი უკუე სუეტითა ღრუბლისათა ... და არა მოაკლდა სუეტი იგი ღრუბლისა დღისი და სუეტი ცეცხლისა ღამე ყოვლისა ერისა (გამ. 13:21-22).

სვეტისა და ნათლის სემანტიკური მიმართება მკვიდრდება და ხშირად იხსენიება უკვე ქრისტიანულ ლიტერატურაში. „ვეფხისტყაოსანში“ იგი რამდენიმეგან გვხვდება:

მათ სამთა შვიდნი მნათობნი ჰჳარვენ ნათლისა სვეტითა (1409);

ინდოეთს ზევით სინათლე ჩადგა, მართ ვითა სვეტია (1617);

სად წაჰხე და სად დაჰკარგენ სინათლისა ეგე სვეტნი? (821).

პირველ ორ ტაეპში ზეციურ სინათლეზეა ლაპარაკი, სვეტისა და ნათლის სემანტიკური მიმართება ქრისტიანულ ლიტერატურაში დამკვიდრებული მიმართებაა. 1617-ე სტროფი იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში გახსნილია მეტაფორის – (სი)ნათლის სვეტი – შექმნის მექანიზმი, იგი მეტაფორიზაციის ეტაპზე – შედარებაზე – მიუთითებს: სინათლე აღწერთად არის შედარებული სვეტთან. შედარებაში შესადარებელი (სვეტი) და შედარებული (სინათლე) ავტონომიურობას ინარჩუნებენ, მაშინ როდესაც, მეტაფორაში აღნიშნული ელემენტების

<sup>1</sup> აქ და ყველგან, სადაც მხოლოდ ავტორია მითითებული, ილუსტრაცია მოყვანილია ქველიდან.

შეუქცევადი გარდასახვა გვაქვს პოეტურ სინამდვილედ. ამასთანავე, აქ არსებითია სტრუქტურის ელემენტთა ურთიერთშესატყვისობის არა რეალობა, არამედ – მესამე მნიშვნელობის აქტუალიზაციის პროცესი. ამიტომ შედარება უფრო ახლოა ემპირიულ სინამდვილესთან, მეტაფორა კი – პოეტურთან. აღნიშნული რელიგიურ-კულტურული კონცეპტი კოგნიტიური მეტაფორის ნიმუშია. 821-ე სტროფში ავთანდილის სიკეთე-სიქველე იგულისხმება, რაც თან გაჰყვა ავთანდილს, როცა ის როსტევანს გაეპარა ტარიელის საძებნელად.

ტარიელი ნესტანთან პირისპირ შეყრის გამო ამბობს:

გულსა ბნელი განმინათლდა, ზედა ლხინი ადგა სვეტად (409).

ვუკ. ბერიძის განმარტებით, ტაეპის აზრია: „გულს ბნელი გამინათდა და ლხინი სვეტად დამადგა“ (ბერიძე 1974:142). უფრო ზედმიწევნით: გულს ბნელი გამინათდა, ზედ (გულს) ლხინი ადგა სვეტად. ნ. ნათაძე ამგვარ კომენტარს გვთავაზობს: „რუსთაველის მიერ ნახმარი პოეტური სახე მიგვანიშნებს, რომ ტარიელის გულში სიხარული („ლხინი“) ნათლის სვეტივით ჩადგა“ (რუსთაველი 1974:134). „ლხინი სვეტად“ არ განდებოდა, რომ არ ყოფილიყო ნათლის სვეტი, ის კი, თავის მხრივ, და თავის დროზე, წარმოშვა სხივთა ნაკადის ვიზუალურმა მსგავსებამ ხის (ქვის) სვეტთან, ხოლო, მეორე მხრივ, ნათლის სვეტი, როგორც ციდან დედამიწაზე დაშვებული სინათლე და სითბო, გააზრიანდა უზენაესის წყალობად, მისი კეთილი განწყობის ნიშნად და ამიტომ – სიხარულის მომტანად.

ქართულ დისკურსში აღნიშნული კონცეპტი იმავე ნიშნებით იხმარება, მაგალითად – გურამიშვილთან:

ცათა შინა ისრაელთა საზღო უწვიმო, / ეგრეცა ნათლის სვეტითა ღამე ავლინეო (გურამიშვილი 1955:98);

შავებრაღდი, თავს დამადგა, ვით ბნელს, ნათლის სვეტი (იქვე, გვ. 213). ამ უკანასკნელი სტრიქონის, რომელიც მოგვყავს ლექსიდან „ზუბოვკა“, ასეთ ინტერპრეტაციას გვაწვდის რ. სირაძე: „ზუბოვკელი ქალი – „სიყვარული“ – ვითარცა მედიუმი – მაცხოვარი. ეს მედიუმი ღვთისგან მომდინარე ანგელოზური ძალაა („ძალი ღვთისა“), რომელიც აკავშირებს კაცობრივსა და ღვთაებრივს ... „ნათლის სვეტი“ სიყვარულია“ (სირაძე 2005:55). ილია ჭავჭავაძის „განდეგილში“ ნათლის სვეტი ღვთის ნიშანია, რომლითაც ამოწმებს განდეგილი თავის უცოდველობა-ცოდვიანობას:

იმ სარკმლით სხივი მისი სენაკში / სვეტად ბრწყინვალედ ჩაემვებოდა (ილია 1957:155);

და კვლავ მზის სხივი იმავე სვეტად / ჰნახა სარკმლიდან გადმოშვებული (იქვე, გვ. 168).

ამგვარად, ნათლის სვეტის კონცეპტური კომპონენტები იქნება: ძირითადი ნიშანი – ზემოდან დაშვებული სინათლის ზოლი (სხივი), დამატებითი ნიშნები: ღვთის ნიშანი, ღვთის წყალობა, მადლი, სიკეთე, სიხარული.

სხვადასხვა დისკურსში შეძენილი და სინათლის კონცეპტსა და მის შემადგენელ ნათლის სვეტში აკუმულირებული ინფორმაცია ენის ფრაზეოლოგიურ ფონდში განახლდა: გამოთქმები – ნათელი დაადგება („მამაჩემს დაადგეს ნათელი, მე შენ დღე დაგაყენო! – ა. ბელ.), ნათელს დააყენებს („ღმერთო, ნათელი დააყენე ჩემს დედ-მამას“ – რ. ერისთავი), რაც ცხონებას ნიშნავს, ნათელი ჩაუდგება გულში – სიხარულით აივსება, ნათელი ფერები – მხიარული ფერები, მოწმობენ, რომ ქართულ ცნობიერებაში ნათელი, რომელსაც ხშირ შემთხვევაში რელიგიურ-მსოფლმხედველობრივი დატვირთვა აღარა აქვს, ქართული კულტურის ფაქტია. არაქრისტიანულ კულტურებში სინათლისადმი დადებითი დამოკიდებულებაც იმას მოწმობს, რომ თვით სინათლის დადებითი სემანტიკა ყოფის სემიოტიკიდან მომდინარეობს. სინათლე ის სემიოტიკური ნიშანია, რომელიც, კულტურის ენათა განსხვავებულობის მიუხედავად, ყველასათვის გასაგებია და ამ გასაგებობას სხვადასხვა სისტემაში განაპირობებს მისი სემანტიკური ინვარიანტი – სიკეთე.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბერიძე 1974: ვუკ. ბერიძე, ვეფხისტყაოსნის კომენტარი, თბილისი.  
 ბიბლ. ლექს. 2000: ბიბლიის ლექსიკონი (მასალები), ტ. I, Printed in the Netherlands.  
 გამ. გამოსვლათა, წიგნი II მოსესი, მცხეთური ხელნაწერი, თბილისი, 1981.  
 გურამიშვილი 1955: დ. გურამიშვილი, დავითიანი, თბილისი.  
 დაბ. დაბადება, წიგნი I მოსესი, მცხეთური ხელნაწერი, თბილისი, 1981.  
 ვაჟა 1961: ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. I, თბილისი.  
 ილია 1957: ი. ჭავჭავაძე, თხზულებანი, თბილისი.  
 ოშიაძე 2009: ს. ოშიაძე, ქართული დისკურსის კულტუროლოგიური პარადიგმა, თბილისი.  
 რუსთაველი 1974: შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, სასკოლო

გამოცემა (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, განმარტებანი და კომენტარი დაურთო ნ. ნათაძემ), თბილისი.

სირაძე 2005: რ. სირაძე, დავით გურამიშვილის სახისმეტყველება // „დავით გურამიშვილი – 300“ სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი.

ფსალ. ფსალმუნის დავითისი, მცხეთური ხელნაწერი, თბილისი, 1983.

ქეგლი: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. VI, თბილისი, 1960.

**ქველი სამყაროს გეომეტრიის  
ანასახები  
არქიტექტურულ დეტალებზე**

არქიტექტორი და არქეოლოგი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

კოლხეთის და იბერიის წარმართული ტაძრები და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების წარმოშობის საკითხები, თბ., 2000; უფლისციხე, თბ., 2002; ძველი თბილისის ზოროასტრული ტაძარი, თბ., 2009.

**ინტერესთა სფერო:** ანტიკურობა და ადრექრისტიანული სამყარო.

ნარკვევი საქართველოში ქუმბათის ველზე (სილნალის რ.-ნი, მდ. ალაზნის მარჯვენა ნაპირი) აღმოჩენილ ზარისებრი ბაზისის<sup>1</sup> (სურ.1-4) ფუძეზე და სარი-თეფეში (აზერბაიჯანი, ყაზახის რ.-ნი) მიკვლეულ ამავე ტიპის არქიტექტურული დეტალის<sup>2</sup> ზედაპირზე დატანილ სქემებს ეძღვნება. (სურ. 9-10). ეს ბარიერები სვეტთათვის იყო განკუთვნილი.

ჩვენი ნიმუშები „მხატვრული კანონით“ სავსებით შეესაბამება აქემენიდური ირანის ცენტრებსა და არაცენტრებში გავრცელებულ ზარისებრ ბაზისთა მოდელებს (სურ. 18). მათ ბაზისის კორპუსის შემკულობის ერთი და იგივე სისტემა ახასიათებთ:

<sup>1</sup> ნ. მამაიაშვილი, კ. ფიცხელაური, შ. დედაბრიშვილი. კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიცია. საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1973 წ. თბ., 1974. გვ. 24.

<sup>2</sup> И. И. Нариманов, Находка баз колонн V-IV вв. до н.э. в Азербайджане. Советская археология 1960. №4. М. gv. 162-164. 2; Г.А. Тирацян, Некоторые черты материальной культуры Армении и Закавказья. V-IV вв. до н.э. Советская археология М. 1964. №3 гв. 73-74.

ბაზისის ტანი გამოხატავს ლოტოსის ქვედაშეხვეული ყვავილის გვირგვინს. ეს მხატვრული კანონია, მაგრამ თვით ლოტოსის ყვავილის ფურცლები სტილისტურად ერთმანეთისაგან განსხვავდება.

ქუმბათსა და სარი-თეფეს გარდა, ამავე ბაზისები კავკასიის კიდევ რამდენიმე პუნქტში დადასტურდა: ბენიამინსა (სომხეთი)<sup>3</sup>, და ყარაყამირლი-ყოი-ში (აზერბაიჯანი)<sup>4</sup>. ამასთანავე, ყველა ნიმუში სამხრეთ-აღმოსავლური ბაზისებისა სტილისტურად ერთგვაროვანია და მსგავსი ნიმუში სხვაგან არ გვხვდება.<sup>5</sup> ადრე გამოვთქვი მოსაზრება, რომ ბაზისთა ეს კავკასიური ჯგუფი უფრო ადრეული ნიმუშებია, ვიდრე – თვით აქემენიდური ირანის ცენტრებში მიკვლეული, ანალოგიური „კანონის“ მიხედვით შექმნილი დეტალები. ეს უკანასკნელნი კავკასიური ბაზისების (შესაძლოა მიდიური სახელმწიფოებრიობის მიერ ფორმირებულნი) შემდგომ სრულყოფად მივიჩნიე.<sup>6</sup>

ქუმბათისა და სარი-თეფეს ბაზისები, გარდა იმისა, რომ იდენტურნი არიან მორთულობის სისტემითა და პროპორციებით (თუმცა ზომებით ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან), საერთო მეტროლოგიური საფუძვლითაცა რეგლამენტირებულნი არიან.

სარი-თეფეს ბაზისზე ეს საფუძველი პირდაპირაა ასახული მის ზედაპირზე (სვეტის ფუძეზე). მისი დიამეტრი 52,5 სმ-ია, რაც უახლოვდება, როგორ სამოსურ, ასევე იონიურ და ეგვიპტურ, ე. წ. სამეფო წყრთებს.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> M.H. Zardarian, A.P. Akopian, Archeological excavation of ancient Monuments in Armenia, Ancient Civilizations from Scythia to Siberia, 1994. I. №2. გვ. 186-187. სურ. 6.

<sup>4</sup> Il. Babaev, J. Gadoshidze, Fl. Knauß. An Achaemenid “Palace” at Qarajamirli (Azerbaijan). Preliminary Report on the Excavations in 2006. Ancient Civilizations from to Siberia, 2007. 13. 33-41.

<sup>5</sup> გ. ყიფიანი. ქუმბათი და სარი-თეფე. ნარკვევები, IV (საიუბილეო კრებული: ნოდარ ლომოური – 70) თბ. 1998. გვ. 31-51. აქვე იხილე ზარისებრ ბაზისთა შესახებ ვრცელი ბიბლიოგრაფია.

<sup>6</sup> გ. ყიფიანი ქუმბათი და სარი-თეფე. გვ. 41 და შმდ.

<sup>7</sup> სამოსური წყრთა უტოლდება 0,5250 მმ-ს გ. ბერვეს მიხედვით, ან 0,5245 მ-ს (გ. გრუბენის მიხედვით). იხ. И.Р. Пичикийн. Малая Азия – Северное Причерноморье. М. 1984. გვ. 263-264. იონური წყრთის დადგენილი განზომილებებია 0,52245 მ-ია, ხოლო დიდი ეგვიპტური (სამეფო) წყრთისა – 0,5236 მ-ი. იხ. H. Büsing. Metrologische Beiträge (Hand und Fuss) Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. ტომი 97. 1982. გვ. 8-9; ი. ციციშვილმა სივრძის 52სმ-ნი მო-



ბაზისთა ფუძის დიამეტრები, კი 52,5 სმ-ის, ანუ ჩვენს მირ პირობითად წყრთად მიჩნეული მონაკვეთის 1/10-დან, ანუ 52,5 მმ-ის ტოლი განზომილებიდან გამომდინარეა და იგი ორივე შემთხვევაში 1 ერთეულის მნიშვნელობით ფიგურირებს.

იხ. ცხრილი:

### სარი-თეფე

**ფუძის დიამეტრი** – 400 მმ  $\approx$  1/10 წყრთა X 18 = 892,5 მმ.  
900 – 892,5 = 7,5<sup>8</sup>.

**სვეტის დიამეტრი** – 525 მმ = 1 პირობით წყრთას

**ლილვის სიმაღლე** – 132 მმ = წყრთას – აბსოლუტური  
სიზუსტე = 13,125 მმ.

**ბაზისის სიმაღლე** – 525 მმ = 1 წყრთას<sup>9</sup>

### ქუმბათი

ფუძის დიამეტრი – 840 მმ  $\approx$  1/10 წყრთა X 16.

აქ სხვა მონაცემებზე ვერ ვილაპარაკებთ, რადგან იგი დაახლოებით თავდაპირველი სიმაღლის ნახევრით შემოგვრჩა, ჰორიზონტალურად გადატეხილი, მის რეკონსტრუქციას ვახდენთ, მის ფუძეზე დატანილი სქემისა და ნაწილობრივ, სარი-თეფეს ბაზისთან მისი შეჯერების შედეგად.

როგორც აღვნიშნეთ, ქუმბათის ბაზისის ფუძემ შემოგვინახა ოსტატის მიერ მასზე ღრმა ნაკაწრებით დატანილი სქემა, (სურ. 7),<sup>10</sup>

ნაკვეთი ქართლის ანტიკური ხანის ძეგლებისათვის (ძირითადად, არმაზციხეზე გამოვლენილი ნაგებობების მეტროლოგიური ანალიზის შედეგად) წყრთად მიიჩნია. ასეთი ვარაუდი ფრიად საეჭვოდ გამოიყურება, რადგან წყრთა, უპირველესად, უფრო მცირე „მეტრების“ განზომილებათა ერთობლიობაა და წილადების წვლილი ნაშრომში, წყრთად მიჩნეულ სიგრძის მონაკვეთთან მიმართებით, გამოკვეთილი არაა. იხ. ი. ციციშვილი. ძველ საქართველოში ხმარებულ სიგრძის საზომთა შესახებ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. IX, №5. თბილისი 1948, გვ. 330-332.

<sup>8</sup> სიგრძის ეს უმცირესი მონაკვეთი – 7,5 მმ-ი ყურადღებას იმსახურებს და მას მოგვიანებით დავუბრუნდები.

<sup>9</sup> აქ არ იგულისხმება 10 მმ-ის სიმაღლის ცილინდრული ნაშვერი. იგი სვეტის ნაწილია და არა ბაზისისა.

<sup>10</sup> ბაზისის ფუძეზე არსებულ სქემაზე მიმანიშნა პროფესორმა კიაზო ფიცხელაურმა და მაღლიერებით აღვნიშნავ ამ ფაქტს.

რაც ყველა ნიშნის მიხედვით ბაზისის მხატვრული და პროპორციული სრულყოფისათვის შემუშავებული გეომეტრიული მეთოდის ანასახია.

ქუშბათის ბაზისის ფუძე ოთხ კვადრანტადაა დაყოფილი. ნაპოვნია წრის ცენტრი (O)<sup>11</sup> და დიამეტრები წრეწირს კვეთენ A, B, C, D წერტილებში. (სურ. 8).

ბაზისის ტანზე ქვედაშვებული ლოტოსის ყვავილის 20 ფურცელია ამოკვეთილი და თითოეული მათგანი ორი შეწყვილებული ღარი-საგან (კანელურისაგან) შედგება. ე.ი. ბაზისის ტანი 40 კანელურს შეიცავს. ამდენად – გამოდის, რომ წრეწირის თითოეულ მეოთხედში ყვავილის 5 ფურცელი, ანუ 10 კანელური თავსდება. წრეწირის ასეთი დანაწევრება მაინც არ ჩანს საკმარისი იმისათვის, რომ წრეწირზე ზუსტად დადგინდეს ყოველი კანელურის საზღვარი, თუმც მასაც, როგორც ერთგვარ მაკონტროლებელ საშუალებას, აზრი აქვს. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ოსტატს დიამეტრების წრეწირთან გადაკვეთის წერტილები ბაზისის ცოკოლზეც გადააქვს ვერტიკალური შტრიხების სახით. (სურ. 5-6). წრეწირი 6 თანაბარ ნაწილადაა დაყოფილი: B და D წერტილები მიჩნეულია ცენტრებად და აქედან რადიუსის ტოლი მონაკვეთების შემოხაზვით წრეწირზე ვლებულობთ: E, F, G და H წერტილებს და წრეწირის  $1/6$  – ის ტოლ რკალებს: EF, FB, BG, GH, HD, DE.

წრეწირის 6 თანაბარ ნაწილად დაყოფის ეს სისტემა, უპირველესად, იმით იქცევს ყურადღებას, რომ ოსტატმა იცის უმარტივესი თანაფარდობა – წრეში ჩაწერილი ტოლგვერდა (და შესაბამისად, ტოლკუთხა) ექვსკუთხედის გვერდი რადიუსის ტოლია. ეს ტოლობა კარგად იყო ცნობილი ძველი ბაბილონეთის მათემატიკოსებისთვისაც<sup>12</sup>, და იმავე ხერხს გვთავაზობს ევკლიდეც წრეწირის ექვს ტოლ ნაწილად დასაყოფად<sup>13</sup> (სურ. 12). ამასვე იმეორებს ყველა შემდეგდროინდელი მათემატიკოსიც<sup>14</sup>. (სურ. 13). წრეწირის ექვს ტოლ ნაწილად და-

<sup>11</sup> ლათინური ასო – ნიშნებით A, B, C... O... და ა.შ., ანუ ელემენტარული სიმბოლოებით, თხრობის გამარტივების მიზნით აღვნიშნავ მიღებულ ფაქტობრივ წერტილებსა და წრის ელემენტებს.

<sup>12</sup> А. Е. Райк. Очерки по истории математики в древности. Саранск. 1977, გვ. 141.

<sup>13</sup> Евклид. Начала. пер. Д. Д. Мордухай-Болтовского. т. I, წიგნი IV, М. Л. 1948. წინადადება 15. გვ. 138-140.

<sup>14</sup> Абу – Л. Вафа ал-Буджжани. Книга о том, что необходимо ремесленнику из геометрических построений (пер. с арабского С.А.Красновой) Физико – математические науки в странах Востока. Вып. I (IV). М. 1966. გვ. 80. აქ

ყოფის ანალოგიური მეთოდი ხშირად გამოიყენებოდა დეკორატიულ სახეთა, მაგ. ვარდულთა შესაქმნელად<sup>15</sup> (სურ. 14). და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ წრეწირის 1/6-დი სრულებითაც არ წარმოადგენს ჯერადს 40 კანელურისათვის, რაც იმას გვაფიქრებინებს, რომ ამ სქემას, უპირველესად, ეტალონის მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა.

ფუძეზე D წერტილიდან კიდევ ერთი რკალია მოხაზული. რადიუსი გაზრდილია OM მონაკვეთით. ეს რკალი წრეწირს I წერტილში ჰკვეთს.

OM მონაკვეთი კი იმ განზომილების ტოლია, რომელიც ამ სქემის გასაღებს იძლევა. იგი 21 მმ-ის სიგრძისაა და ფუძის დიამეტრის 1/40 ნაწილს შეადგენს (21 მმ X 40 = 840 მმ). შესაბამისად, რადიუსში (R) OM მონაკვეთი 20-ჯერ თავსდება (400 მმ : 21 მმ = 20).

თუ დიამეტრს კანონიკურად 120<sup>0</sup> დავანაწევრებთ, მაშინ OM მონაკვეთი 3<sup>0</sup>-ის შესაბამისია (840 მმ : 120 მმ = 7 მმ; 7 მმ X 3 = 21 მმ). გარდა ამისა, 21 მმ-ი, – „წყრთის“ 1/25-დია (525 მმ : 21 მმ = 25).

როგორც აღინიშნა, წრეწირი 6 ტოლ ნაწილადაა დანაწევრებული იმ ცოდნის საფუძველზე, რომ  $K = A6$ . აქ კი რადიუსი გადიდებულია R : 20-ის ტოლი მონაკვეთით, ანუ – OM-ით, და მისი სიგრძის წრეწირზე გადმოტანით, I წერტილში ისაზღვრება წრეწირის AI რკალი, ე. ი. იგი მოკლდება წრეწირის 1/12-დის ტოლი AE რკალით.

AI ქორდა ტოლია OM X 9, და AI რკალი შესაბამისად წრეწირის 9/120-დი ნაწილია, ანუ 3/40-დი, და მასში ზუსტად 3 კანელური თავსდება. ე.ი. გამოდის, რომ ID რკალი წრეწირის სიგრძის 7/40-დია და იგი 7 კანელურის ტოლია. ისე ჩანს, რომ ოსტატმა წრეწირის 1/4 ნაწილი დაანაწევრა 3 და 1 კანელურის ტოლ მონაკვეთებად ცალცალკე, და არა – ორი წყვილი კანელურის შემადგენელ მანძილებად.

ეს იმით უნდა იყოს გამოწვეული, რომ კენტი რიცხვით ოსტატი იადვილებს წრეწირის დანაწევრებას. AI მონაკვეთი ოსტატმა სამჯერ რომ შემოატაროს წრეს, იგი ბაზისის ტანზე ყველა კანელურის საზღვარს მიიღებს, ხოლო თუ, ვთქვათ, ხელთ ექნებოდა ოთხი კანელუ-

ისაა საინტერესო, რომ წრეწირის ექვსად დაყოფის წინადადების გადმოცემისას, ავტორი უთითებს ევკლიდეს შრომის შესაბამის ტექსტს.

<sup>15</sup> T. Schreiber. Ausgrabungen in Alexandria ტ. I Lpz. 1908. გვ. 91. სურ. 47; A. Kaufman. Where was the Temple? Biblical archaeology Review. July/August. ტომი 25. №4. გვ. 49.

რის ტოლი მრუდი, მას მისი გაყოფისა და დანაწევრების ოპერაციები უნდა ეწარმოებინა.

აქ თავისთავად იბადება კითხვა: ოსტატი იცნობდა თუ არა „Π“-ისათვის უფრო ზუსტ მნიშვნელობას ვიდრე „Π = 3“. სავარაუდოა, რომ იცნობდა, რადგან ბაბილონური გეომეტრიული შინაარსის მქონე ერთ-ერთ ტექსტში უფრო ზუსტ მიახლოებასაც ვხვდებით:  $\Pi = 3\frac{1}{8} \approx 3,125$ , და აქ ისიცაა აღსანიშნავი, რომ ამ მნიშვნელობამდე

ბაბილონელები მივიდნენ სწორედ წრეხაზისა და მასში ჩახაზული ტოლგვერდა ექვსკუთხედის პერიმეტრთა დაპირისპირების შედეგად.<sup>16</sup>

ჩვენ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ ოსტატმა იცის, რომ „Π“, 3-ის ტოლი სრულებითაც არაა, და იგი სწორედ ამ ცდომილების თავიდან ასაცილებლად ქმნის სქემას ბაზისის ფუძეზე. ცდომილებას, და – არც თუ მცირეს, იგი ნამდვილად მიიღებდა, თუ განახორციელებდა წრეწირის 40 ნაწილად დაყოფას „Π=3“-დან გამომდინარე, ანუ თუ უშუალოდ წრეწირზე გადაზომავდა OM-ის, ან მის ჯერად მონაკვეთებს.

ოსტატის მიერ დატანილი სქემა შემოგვინახა სარი-თეფე-ს ბაზისის ზედაპირმაც (სურ. 10). აქაც ცენტრია ნაპოვნი და შესაბამისად, წრე ოთხ კვადრანტადაა დაყოფილი. ამ ბაზისის ტანზე 30 ფურცლიანი ლოტოსის ქვედაშებული ყვავილის გვირგვინია ასახული, ანუ მასზე 60 კანელურია ამოკვეთილი, რომელიც შესაბამისად, წრეწირის 1/4, 15 კანელურს შეიცავს.

დიამეტრზე ოსტატს აღებული აქვს რაღაც წერტილი და იგი რადიუსს ჰყოფს OE და EC მონაკვეთებად (სურ 11). EC მონაკვეთი დიამეტრის 1/3 ნაწილია, ხოლო OE კი 1/6, და ამას გარდა ოსტატი E წერტილიდან სხივსაც ხომ ატარებს, რომელიც OD რადიუსს F წერტილში კვეთს, და გამოიყო კიდევაც მცირე OF მონაკვეთი 15 მმ-ის სიგრძისა.

ოსტატი გამოჰყოფს OD რადიუსზე OF მონაკვეთს, რომელიც დიამეტრის 1/60-ი ნაწილია, ანუ  $2^0$ -ის ტოლია. იგი OC რადიუსზე აღნიშნავს E წერტილს და ვლელობთ შემდეგ სურათს:  $OF = FE : \frac{R}{3}$

და თუ OE-ს პირობითად მცირე რადიუსად (r) მივიღებთ და E წერტილიდან შემოვხაზავთ წრეს, მაშინ მისი წრეწირის სიგრძე ბაზისი ზედაპირის დიამეტრის ტოლი გამოდის „Π = 3“-ის შემთხვევაში. მონაკ-

<sup>16</sup> O. Нейгебауер. Точные науки в древности. М. 1963. გვ. 61.

ვეთი OF, შესაბამისად, ამ მცირე წრეწირის ( $C_2$ )  $1/60$ -დია. ბუნებრივია, რომ OA რადიუსით შემოხაზული წრეწირის სიგრძის  $1/60$ , ტოლია – OF X 3.

აქ ოსტატი წრის ელემენტთა იმ უმარტივეს დამოკიდებულებას ეყრდნობა, რომელიც დადასტურებულია ძველბაბილონურ ტექსტში, სადაც საძებნია ორი კონცენტრული წრეწირის სიგრძე და ცნობილია სხვაობანი რადიუსებსა და რკალების სიგრძეში: მათ ერთი და იგივე ცენტრალური კუთხე შეესაბამება.

ამ ამოცანის ამოხსნისას ბაბილონელი მათემატიკოსი ეყრდნობოდა წრეწირის სიგრძისა და რადიუსის ურთიერთდამოკიდებულებას და რადგან რკალებიც ერთი და იმავე ცენტრალურ კუთხეს შეესაბამება,

ამ ელემენტთა შეფარდება გამოისახება, როგორც  $\frac{C_1}{C_2} = \frac{R}{r} = \frac{D}{d} = \frac{L}{l}$  ( $C$  -

წრეწირის სიგრძე;  $R, r$  – რადიუსები;  $D, d$  – დიამეტრები;  $L, l$  – რკალები).<sup>17</sup> ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს სარი-თეფეს ბაზისზეც, ან უფრო ზუსტად – საძიებელი მონაკვეთი, წრეწირის  $1/60$  ნაწილი, ანუ კანელურის სიგრძე – გარკვეულია წრეხაზის ელემენტთა ანალოგიური

ურთიერთდამოკიდებულებით:  $\frac{C_2}{C_1} = \frac{EF(r)}{EI(R)} = \frac{OF(l)}{IK(L)}$ . უნდა აღვნიშნოთ,

რომ ტოლობას –  $\Pi=3$  – ამ შემთხვევაში პრაქტიკული გამოყენება აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც აღინიშნა, ბაბილონეთის მათემატიკა უკეთეს მიახლოებასაც იცნობდა ამ კოეფიციენტისათვის, მაგრამ ჩვეულებრივ, მცირე გამონაკლისის გარდა, ტოლობა „ $\Pi=3$ “ ძალაში რჩებოდა.<sup>18</sup> ამ კოეფიციენტს ვიტრუვიუსიც კი გეთავაზობს პრაქტიკული საქმიანობისათვის.<sup>19</sup>

სარი-თეფეს ბაზისზე ის ჩანს, რომ მისი კორპუსის შესამკობად ლოტოსის ყვავილის ფურცელთა რაოდენობა 30 ერთეულით განისაზღვრა. რამ განაპირობა ეს, ძნელი სათქმელია. აქ რომ მაგ. 32 ფურცლის განთავსება ყოფილიყო განსაზღვრული, ოსტატი უმარტივესი გზით გაართმევდა ამოცანას თავს და არავითარი სქემის წარმოქმნა არ დასჭირდებოდა. იგი ჯერ ოთხად გაჰყოფდა წრეს და შესაბამისად – რკალებსაც, სანამ 32-მდე არ მიაღწევდა.

<sup>17</sup> А. Е. Райк. Очерки. გვ. 135-136.

<sup>18</sup> А. А. Вайман. Шумеро – Вавилонская математика III тысячелетия до н. э. М. 1961. გვ. 134.

<sup>19</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре, с комментарием Даниеля Барбаро. М. 1938. გვ. 369.

საგანგებოდაა აღსანიშნავი OM და OF მონაკვეთების მნიშვნელობა ქუმბათისა და სარი-თეფეს ბაზისებზე. ორივე მონაკვეთი რადიუსებზეა მონიშნული და ერთი ერთეულის მნიშვნელობით საწყის სიდიდეებს წარმოადგენდნენ გარკვეული მიზნების განსახორციელებლად. ისიც უნდა ითქვას, რომ ისინი სხვადასხვა გეომეტრიული მეთოდით მოქმედებდნენ.

ამასთანავე, აქ, ეს მონაკვეთები აღებულია გრადუსის გასამმაგებული და გაორმაგებული მნიშვნელობით:  $OM = 1^0 \times 3$ ;  $OF = 1^0 \times 2$ . გამოდის, რომ ამ მცირე მონაკვეთებით, დადასტურებული გვაქვს, როგორც პრაქტიკული ფუნქციის მქონე განზომილებებით, გრადუსთა სისტემის მნიშვნელობა ფორმალწარმოქმნის პროცესში.

ქუმბათის ბაზისზე ის ჩანს, რომ წრის სექსტანტებად დანაწევრებას ეტალონის მნიშვნელობა ჰქონდა და რომ ოსტატი თითოეულ სექსტანტს ყოფს გრადუსის ჯერად მონაკვეთებად. ეს სისტემა უცვლელი სახით, შუმერებიდან მომდინარე, კონკრეტული მიზნების განხორციელებას ემსახურებოდა.<sup>20</sup>

სავარაუდოა, რომ ბაზისთა ფორმირებაში  $1^0$ -ც, როგორც გარკვეული სიდიდის მონაკვეთიც, ფუნქციონირებდა. აღინიშნა, რომ სარი-თეფეს ბაზისის ფუძის დიამეტრი 900 მმ-ია რაც, შესაძლოა, მიღებულია 1 წყრთისა და 7/10 წყრთის ჯამით, ან მარტივად რომ გამოვსახოთ, ასეთი რიგი გამოგვივა: 1 წყრთა + 1/2 წყრთა + 1/5 წყრთა ანუ 525 მმ + 262,5 მმ + 105 მმ + 892,5 მმ-ს. აქ 900 მმ-მდე შესავსებად 7,5 მმ-ია საჭირო და ეს მცირე განზომილება არის კიდევაც 900 მმ-ის 1/120 ნაწილი, ანუ  $1^0$  და ამავე დროს, წყრთის 1/70-იც.

ვფიქრობ, იმ გეომეტრიული სქემის მნიშვნელობა, რომელიც ქუმბათის ბაზისზეა დატანილი, არ ამოიწურებოდა მარტოოდენ იმისათვის, რომ წრეწირი 40 თანაბარ ნაწილად დაყოფილიყო. მისი ეტალონური მნიშვნელობა გაცილებით დიდია, და ეს გახლავთ ბაზისის პროპორციულობა და მისი ტექტონიკა.

ქუმბათის ბაზისი ჩვენამდე ფრაგმენტულადაა მოღწეული, მაგრამ სარი-თეფეს ნიმუშები ავსებენ ჩვენს წარმოდგენებს. ამიერკავკასიის ბაზისთა კორპუსები საგრძნობლად განსხვავდება აქემენიდური ნიმუშებისაგან. ამ განსხვავებას პროპორციების გარდა კორპუსის განსხვავებული მოდელირებანი განაპირობებს. კავკასიურ ბაზისებს მკვეთრი გადასვლა ახასიათებთ ტანიდან მხარისაკენ და – მხარის ჰორიზონტალურ-

<sup>20</sup> Д. Я. Стройк. Краткий очерк истории математики. М. 1976. გვ. 42; О. Neugebauer. The History of Ancient Astronomy. Journal of Near Eastern Studies. 1945. ტომი IV №1, გვ. 12.

ბაც. ამ ბაზისთა კორპუსები შემუშავებულია თანდათან შემცირებული რადიალური წრეების კომბინაციით და ბუნებრივია, რომ ოსტატი მექანიკურად ვერ აიღებდა ამა თუ იმ წრის დიამეტრს. მას რაღაც ამოსავალი გეომეტრიული სქემა დასჭირდებოდა ამ განზომილებათა ჰარმონიული ურთიერთკავშირისათვის, და ქუმბათის ბაზისის ფუძეზე ასახული სქემა, ძირითადად, ალბათ, ამ მიზანს ემსახურებოდა.

სარი-თეფეს ბაზისთა კორპუსების დიამეტრთა ურთიერთშეფარდება განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. აქ ფუძისა და მხრის დიამეტრთა ურთიერთშეფარდება გვაძლევს 1,15. ასევე შეეფარდება მხრისა და კორპუსის დასასრულის, ანუ ლილვის საწყისის დიამეტრებიც ერთმანეთს. ეს შეფარდება კი გამოისახება, როგორც  $2 : \sqrt{3}$ , რაც ახასიათებთ სწორედ ტოლგვერდა ექვსკუთხედის გარშემო შემოხაზულ და მასში ჩახაზულ წრეხაზებს (სურ. 15, 16). ამდენად, თუ დაეუშვებთ, რომ ქუმბათის ბაზისთა კორპუსებიც ამავე პრინციპით იყო შემუშავებული (და ამაში დაეჭვება ძნელია მათი სრული სტილისტური ერთგვაროვნების გამო), მაშინ გასაგები ხდება ქუმბათის ბაზისის ფუძეზე წრეწირის ექვსად დანაწევრების სრული სქემის არსებობა, რის გარეშეც, ამ პროპორციის წარმოქმნა, შეუძლებელი იქნებოდა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პროპორციულობის ამ სისტემას  $(2 : \sqrt{3})$  – ანტიკური არქიტექტურა საკმაოდ ხშირად იყენებდა გემარბითი კომპოზიციური სქემების სრულყოფისათვის.<sup>21</sup>

სარი-თეფეს ბაზისთა ძირითადი პროპორცია: ფუძისა და სიმაღლის ურთიერთშეფარდება  $1 : \sqrt{3}$  (სურ. 17) ასევე – წრეწირის 6 თანაბარ ნაწილად დაყოფიდან გამომდინარეა.<sup>22</sup> გამოდის, რომ ყველა შემთხვევისათვის წრის 6-ად დაყოფის სქემა ეტალონია, როგორც მხატვრული, ასევე ტექტონიკური სრულყოფისათვის.

ჩანს, რომ სამხრეთ-აღმოსავლეთ კავკასიაში ლოკალური, მძლავრი არქიტექტურული სკოლა მოქმედებდა, მკაცრად ჩამოყალიბებული მხატვრული კანონით, მხატვრული სტილით, პროპორციულობათა სისტემებითა და ფორმატწარმოქმნელი გეომეტრიით.

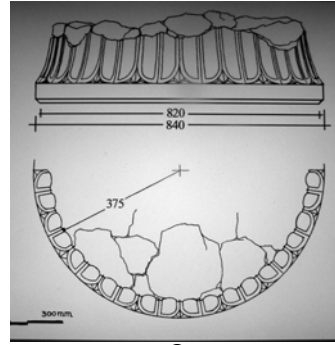
იხ. ქუმბათის ბაზისის რეკონსტრუქცია (სურ. 19).

<sup>21</sup> Э. Мёссель. Пропорции в античности и в средние века. М. 1936. გვ. 147. სურ. 61.

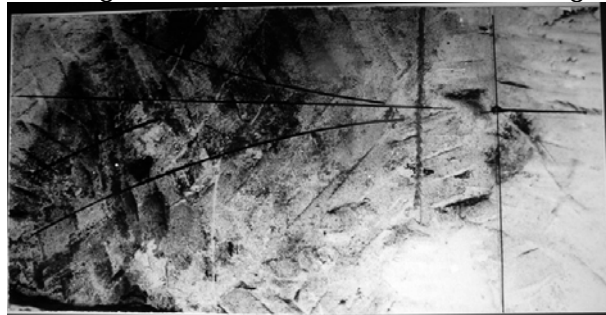
<sup>22</sup> თუ წრეში ჩახაზული ექვსკუთხედის ორ მოპირდაპირე გვერდს შევაერთებთ ერთმანეთთან, მაშინ ამ სწორკუთხედის გვერდები ერთმანეთს შეეფარდება, როგორც  $1 : \sqrt{3}$ . დაწვრ. იხ. Э. Мёссель. Пропорции. გვ. 20.



სურ. 1



სურ. 2



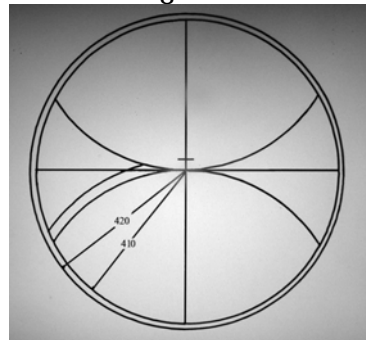
სურ. 3



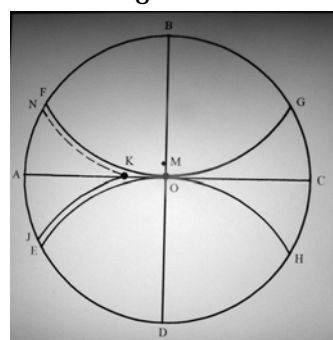
სურ. 4



სურ. 5



სურ. 6

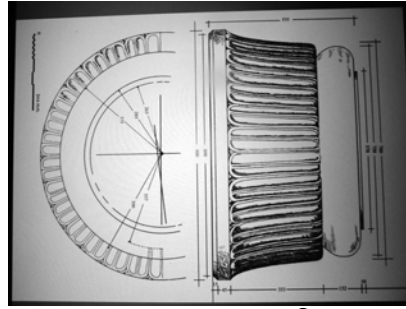


სურ. 7

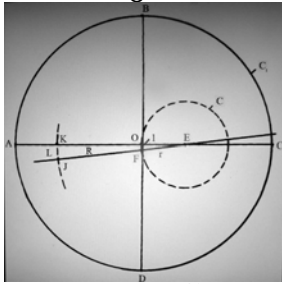




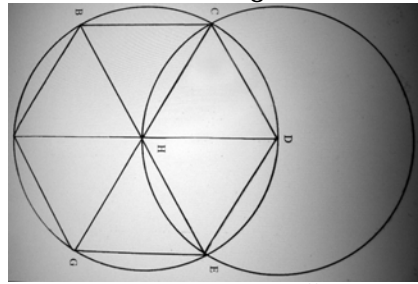
სურ. 8



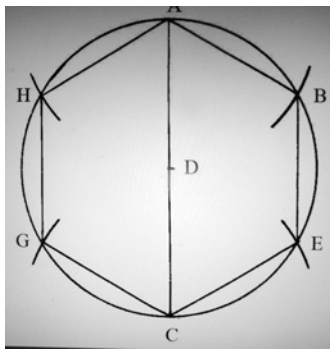
სურ. 9



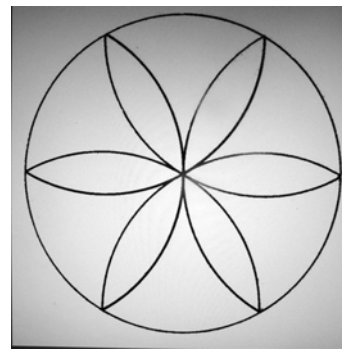
სურ. 10



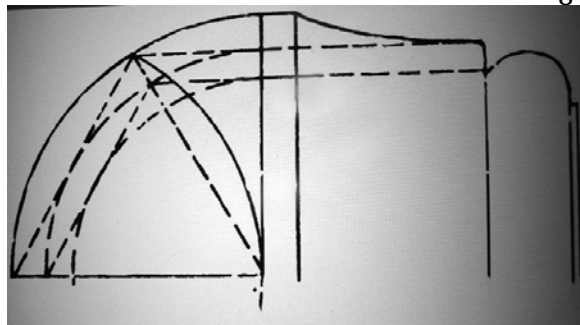
სურ. 11



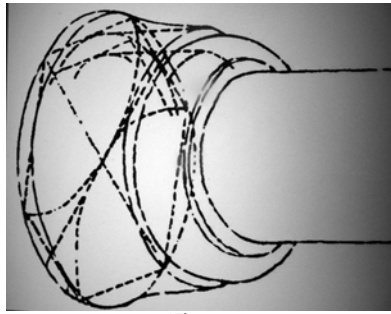
სურ. 12



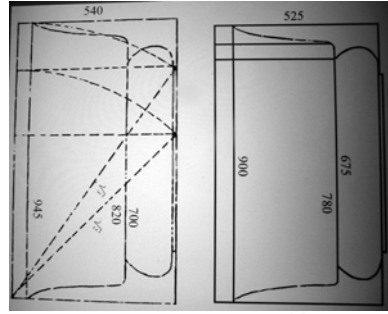
სურ. 13



სურ. 14



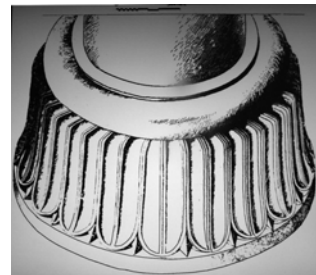
სურ. 15



სურ. 16



სურ. 17



სურ. 18

## ილუსტრაციების აღწერილობა

- სურ. 1–2. – ქუმბათში აღმოჩენილი ზარისებური ბაზისი
- სურ. 3. – ქუმბათის ბაზისი, ანაზომი (გ. ყიფიანი)
- სურ. 4. – ქუმბათის ბაზისის ფუძეზე არსებული სქემა
- სურ. 5. – ბაზისის ცოკოლი, ვერტიკალური შტრიხი
- სურ. 6. – ბაზისის ცოკოლი, ვერტიკალური შტრიხი
- სურ. 7. – ქუმბათის ბაზისის ფუძე, გრაფიკული ასახულობა, ანაზომი (გ. ყიფიანი)
- სურ. 8. – ქუმბათის ბაზისის ფუძე – ელემენტთა აღნიშვნით
- სურ. 9. – სარი-თეფეს ზარისებრი ბაზისი (ილუსტრაცია დასესხებულია წიგნიდან: Л. С. Бретаницкий, Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма. М. 1988. tab. 118
- სურ. 10. – სარი-თეფეს ერთ-ერთი ბაზისი, ზედაპირზე არსებული სქემით, ანაზომი (გ. ყიფიანი)
- სურ. 11. – სარი-თეფეს ბაზისის ზედაპირზე დატანილი სქემა ანალიზითურთ (გ. ყიფიანი)
- სურ. 12. – წრეწირის ექვს ტოლ ნაწილად დანაწევრების მეთოდი ევკლიდეს მიხედვით
- სურ. 13. – წრეწირის ექვს ტოლ ნაწილად დანაწევრების მეთოდი აბუ-ლ კაფა-ალ-ბუზჯანის მიხედვით
- სურ. 14. – ორნამენტი კომ-ემ-შუკაფას კატაკომბური სამარხის კედელზე
- სურ. 15-16. – ბაზისთა აგებულებანი ეტალონიდან გამომდინარე (რეკონსტრუქცია, გ. ყიფიანი)
- სურ. 17. – სარი-თეფეს ბაზისთა პროპორციები
- სურ. 18. – აქემენიდური ხანის ზარისებური ბაზისები: სუზა, პერსეპოლისი, თეფე სურავანი, ბაბილონი
- სურ. 19. – ქუმბათის ზარისებრი ბაზისი, რეკონსტრუქცია (გ. ყიფიანი).

**ქალაქური სივრცე და  
კულტურის ახალი პარადიგმა**

ტრადიციულად, ქალაქის ფილოსოფი-  
აზე საუბარი არქიტექტურის სტილის აღწე-  
რასა და ანალიზს ეყრდნობა, რაც არა მხო-  
ლოდ სხვადასხვა სამშენებლო სტილის მო-  
ნაცვლებას გულისხმობს, არამედ გამოხა-  
ტავს „ეპოქის სულს“, ამა თუ იმ ეპოქის  
ხილულ მსოფლმხედველობას. თუკი ჩვენს  
დედაქალაქს ამ ასპექტით განვიხილავთ,  
თვალშისაცემი გახდება მისი სახეცვლილება  
ბოლო ათწლეულების მანძილზე, რაც საბ-  
ჭოური ეპოქის რღვევასა და ახალი პოლი-  
ტიკური და სოციოკულტურული რეალობი-  
საკენ სწრაფვას დაემთხვა.

ისტორიული წარსულის ყოველი პო-  
ლიტიკურ-ეკონომიკური ფორმაცია საკუთარ  
„ქალაქს“ ქმნიდა. გვიანი კაპიტალიზმისათ-  
ვის ქალაქის ორგანული ფორმა მეგაპოლი-  
სია – სარკე, სადაც თანამედროვეობის ყვე-  
ლა პარადიგმა მკაფიოდ ირეკლება. აქ განსა-  
კუთრებით იჩენს თავს ინდივიდისა და ქალა-  
ქის გარემოს ურთიერთობის საკითხი, სწო-  
რედ მათი დინამიკური ურთიერთპროექცია  
წარმოქმნის იმ რთულ სოციოკულტურულ  
კვანძს, რომლის მეშვეობითაც ქალაქის მე-  
ტაფიზიკური სახე იკვეთება.

აღნიშნული გარემოების გათვალისწინე-  
ბით დავაკვირდეთ თბილისს: საბჭოთა სის-  
ტემა თვითონ კისრულობდა ქალაქის განაშე-

ფილოლოგიის დოქტორი,  
ილიას უნივერსიტეტის  
დოქტორანტი საბჭოთა და  
პოსტსაბჭოთა კვლევების  
მიმართულებით; მთარგმნე-  
ლი.

**ინტერესთა სფერო:**  
ლიტერატურათმცოდნეობა,  
სემიოტიკა.

ნიანებას: ერთი მხრივ, ახალი ნაგებობები ერთიანი გეგმის ნაწილი იყო, მეორე მხრივ, იგივე სისტემა არეგულირებდა მის განვითარებას. დედაქალაქი სისტემის ფუნქციონის გამჭვირვალე სახე იყო, მისი კულტურულ-სოციალურ ფუნქციონირების ასპარეზი. სისტემა აგვარებდა ქალაქის ყველა სოციალურ საკითხს, უზრუნველყოფდა მისი თითოეული ელემენტის არსებობას, ანუ ზღვარი სისტემასა და ქალაქის სოციალურ-კულტურულ არსებობას შორის თითქმის არ არსებობდა. იგი ქალაქის ყველა შრეში აღწევდა, ამიტომაც, საბჭოთა ეპოქის დასრულებასთან ერთად ქალაქს გამოეცალა სისტემის მდგრადი სუბსტანცია და ავტონომიური განვითარების რეალური შანსი მიეცა.

თუკი დღეს ქალაქის სახეცვლილების მასშტაბს განვიხილავთ, ნათელი გახდება, რომ იგი უფრო დამოუკიდებელი, ავტონომიური ორგანიზმი გახდა, ჯერ ისევ თვითიდენტიფიკაციის პროცესშია და საკუთარი სახისა და პოტენციის გამოვლენა-დამკვიდრებისაკენ ისწრაფის. რამდენად წარმატებულია ეს პროცესი, რამდენად ესთეტიკურ ან მართებულ ფორმებს ქმნის ქალაქი, ეს ცალკე თემაა. ახალი შესაძლებლობების ძიება, გარკვეული გეოგრაფიული ზონების აქცენტირება, ცენტრების გადანაცვლება, ახალი ფუნქციური ნაგებობების მშენებლობა, სხვადასხვა არქიტექტურულ სტილთა შეჭრა ქალაქს მუდმივ ფლუქტუაციურ სუბსტანციად აქცევს, რომელიც დამოუკიდებელი თვითრეგულირებით ხასიათდება. ეს პროცესები მიმდინარეობს კაპიტალიზმის დანერგვის ფონზე, რაც, ბუნებრივია, განაპირობებს ქალაქის სახეცვლილების ვექტორსაც. დედაქალაქი ერთადერთი აღმოჩნდა, რომელმაც საკუთარ თავზე აიღო ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილების ფუნქცია. ახალი სახის ეკონომიკური ურთიერთობები, რაც სრულიად უცხო ან უმნიშვნელო იყო სოციალისტური რეჟიმისდროინდელი თბილისისთვის – ახლა ქალაქის ცხოვრების დომინანტად და სასიცოცხლო იმპულსად იქცა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ არა ზოგადად დედაქალაქის როლს ქვეყნის ან საერთაშორისო მასშტაბით, არამედ კაპიტალისტურ ურთიერთობათა მთელ სპექტრს, რომელმაც სრულად დაიკავა რღვევის დროს სოციალურ ურთიერთობებში წარმოქმნილი ვაკუუმი. საბაზრო ეკონომიკის ფორმები, რომლებიც უკვე მყარად დამკვიდრებული და გამოცდილი იყო საბჭოური სივრცის მიღმა, მტკივნეულად მისადები, და მე ვიტყვოდი, ხშირად უხერხულიც კი გამოდგა არსებული სოციალური გარემოსათვის. მიუხედავად რიგი მკაფიოდ განსაზღვრული ორიენტაციისა და სოციალურ-ეკონომიკური ურთერთმომართებისა, ქალაქსა და ინდივიდს შორის ეს ურთიერთობა დღემდე მოუწესრიგებელი და ბუნდოვანია. არქიტექტურა ყველაზე ფუნქციური ხელოვნებაა, მისი ფუნქციის დამკვეთი კი სოციუმი. არქიტექტურა საზოგადოების „შინაგანი მოძ-

რაობის” ნიშანთა საუკეთესო მაუწყებელია და იმავდროულად, გარდაქმნისაკენ უბიძგებს საკუთარ დამკვეთ სოციუმს. „საზოგადოების გაჩენის წუთიდან, ნებისმიერი, რასაც იგი იყენებს, მისი მოხმარების ნიშნად იქცევა”, – ამბობს როლან ბარტი (ბარტი 1968:). ამგვარი ურთიერთგავლენები ძნელად გასამიჯნია, რაც კიდევ უფრო ართულებს მათ დიფერენცირებულ ანალიზს. მაგალითად, თუკი ჩავთვლით, რომ სოციალურ გარემოში დღეს დომინანტური ადგილი სავაჭრო ურთიერთობებს უჭირავთ, მათ შესატყვის არქიტექტურულ მოვლენად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ქალაქის სივრცეში შემოჭრილი ისეთი ზონები, როგორებიცაა ბაზრობა, მაღაზიები, ხშირად ისტორიულ-კულტურული დანიშნულების შენობათა გაქირავება-გაყიდვა კვების ობიექტებსა და სხვა სახის სავაჭრო დაწესებულებებზე, ასევე – გარე ვაჭრობა, სხვადასხვა სარეკლამო აბრები. არქიტექტურა, რომელიც სოციალურად ყველაზე „გულახდილი” ხელოვნებაა, არაორაზროვნად მოგვითხრობს ქალაქის, ანუ საზოგადოების კულტურულ-ისტორიული ღირებულებების, უკანა პლანზე გადასვლასა და მის ადგილას ახალი პრიორიტეტების აღმოცენებაზე. ქალაქი კი, როგორც ზეარქიტექტურული სუბსტანცია, ამ გარეგნული ნიშნებით ჩვენი ყოფის რაობას კი არ ასახავს მხოლოდ, არამედ სტიმულის სახით ზემოქმედებს ჩვენზე. თუ კი სტიმულს განვსაზღვრავთ, როგორც შეგრძნებათა კომპლექსს, არსებული არქიტექტურის ზეგავლენა ინდივიდზე (უკუქმედება ჩვენ მიერ განხორციელებულ ცვლილებებზე) ამგვარ სახეს მიიღებს: თბილისის არქიტექტურული კომუნიკაცია მეტწილად სამომხმარებლო დატვირთვის მატარებელია, ნაგებობათა კულტურული კომუნიკაცია უკანა პლანზე გადადის, როგორც უფრო სუსტი, ნაკლებაგრესიული. მაშინაც კი, როდესაც კულტურული კომუნიკაციის დამყარებას ცდილობს, იგი საურთიერთოდ იყენებს „არაკულტურულ” ენას, იქნება ეს – კონცერტის აფიშა თუ სპექტაკლის რეკლამა. როგორც წესი, იგი დამფინანსებელ კომპანიათა რამდენიმე ლოგოს მანც შეიცავს, რაც, მისი მთავარი მესიჯის გარდა, გარკვეულ ფინანსურ ურთიერთობასა და ვალდებულებაზე გვატყობინებს. ასე რომ, კულტურული პლასტი, რომელიც ქალაქის მეტაფიზიკური სახის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო, თანდათან საგრძნობლად სუსტდება. ამ მოვლენას პაულ შეერბარტი შემდეგნაირად ხსნის: „ჩვენი კულტურა გარკვეულად ჩვენივე არქიტექტურის ნაყოფია. თუკი გვსურს, რომ ჩვენი კულტურა უფრო მაღალ საფეხურზე ავიყვანოთ, იძულებული ვიქნებით – როგორც უნდა შევეწინააღმდეგოთ ამას – შევცვალოთ ჩვენი არქიტექტურა. ასეთი ტრანსფორმაციის განხორციელებას კი მხოლოდ მაშინ შევძლებთ, როცა წინააღმდეგობას გაუწევთ იმ ჩაკეტილ სივრცეს, რომელშიაც ვცხოვრობთ” (ფრისბი 2002:).

თუკი შევთანხმდებით, რომ ქალაქი არის არა მხოლოდ მატერიალური რეალობა, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ, არამედ ქალაქის არსი მდგომარეობს იმ ფუნქციებსა და გავლენებში, რომელთაც იგი სახელმწიფოსა და ინდივიდზე ახდენს, მაშინ შესაძლებელი გახდება ზოგიერთი მოვლენა სწორედ ამ გავლენების ფონზე განვიხილოთ. თბილისი მიმზიდველი გახდა, როგორც ინტელექტუალურ-სავაჭრო შესაძლებლობათა ასპარეზი, რამაც გამოიწვია მოსახლეობის ინტენსიური ღინება ცენტრისკენ, შედეგად კი გაიზარდა სივრცით ერთეულზე ინდივიდთა კონცენტრაცია. აქ ვგულისხმობთ არა მხოლოდ რაოდენობრივ მაჩვენებელს, არამედ კომუნიკაციის მრავალფეროვნებასა და სიხშირესაც. მომხმარებელზე ორიენტირებული ახალი კაპიტალისტური საბაზრო პრინციპების დამკვიდრება იმთავითვე შეიცავს მისწრაფებას მასათა ამგვარი „დაგროვებისაკენ“, მაქსიმალური მატერიალური მოგების მიზნით. ამიტომაც დიდი ქალაქები, დიდი ფულადი მეურნეობით, სადაც მოსახლეობის მსყიდველობითი უნარი უფრო მაღალია, ვიდრე პატარა ქალაქებში, მასათა აკუმულაციის ერთგვარ კერებს წარმოქმნიან.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ ქალაქის არქიტექტურა და ყოფა მთლიანად დაემორჩილა კაპიტალიზმის პრინციპებს, ამიტომ ვერც იმ ფსიქოლოგიურ გავლენას ავიცილებთ თავიდან, რომელიც ამ წყობილების სამაგალითო გამოვლინებისათვის – მეგაპოლისისთვისაა დამახასიათებელი. გაზვიადებული იქნებოდა ჩვენი დედაქალაქის შედარება ევროპულ ან ამერიკულ მეგაპოლისებთან, სადაც ქალაქური ცხოვრების ნებისმიერი ასპექტი – კომერციული ურთიერთობები, დასაქმების ბაზარი, ტექნიკურ-ინტელექტუალური მოღვაწეობა – შეუდარებლად მაღალ ინტენსივობას აღწევს და შესაბამისად, ბევრად მძაფრ გავლენას ახდენს ინდივიდის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ განვითარების ახალ ვექტორთან ერთად, თავს იჩენს მეგაპოლისისათვის დამახასიათებელი ისეთი ფაქტორები, რომელთა ერთობლიობაც თანდათან ცვლის ქალაქის აღქმას და უბიძგებს ინდივიდს მეტი იზოლაციისა და ჩაკეტილობისაკენ. ამის ყველზე თვალსაჩინო და ადვილად შესაგრძნობ მაგალითს დროისა და სივრცის ახლებური აღქმა წარმოადგენს. ახალ მშენებლობათა სიმრავლემ საგრძნობლად შეცვალა თბილისის ბევრი უბნის იერსახე. ქალაქის განაშენიანების ახალი ტალღის მასშტაბი მოლოდინის ლოგიკურ ზღვარს სცდება და ყველა შესაძლებელი თუ შეუძლებელი მიმართულებით ედება ქალაქს. სტილისტურად განსხვავებულ მრავალსართულიან შენობებთან ერთად იქმნება ახალი მიკროუბნები, ახალი სოციალური დატვირთვით, რაც სოციალური აქცენტების ახლებურ გადანაწილებას იწვევს. სტილთა შეუთავსებლობისა და ხაზგასმული კონტრასტების გამო სივრცის აღქმაში გარკვეული ფრაგმენ-

ტულობა შემოდის. ერთიანი სივრცე, რომელიც ერთიან არქიტექტურულ ხატს განაპირობებდა, ნაწილებად იშლება და აღქმაშიაც კარგავს მთლიანობას. ცალკეულ ფრაგმენტებად აღიქმებიან სხვადასხვა გარეუბნებიც და ცენტრიც, რომლებმაც ახალი გადანაწილებისას განსხვავებული დატვირთვა შეიძინეს. ვინაიდან სივრცის ათვისება ყოველგვარი წინასწარი გეგმის გარეშე, მხოლოდ ბაზრის მოთხოვნა – მიწოდების პრინციპით მიმდინარეობს, ინდივიდი წყდება მისთვის ნაცნობ სივრცეს. ასეთი სწრაფი და ქაოტური სახეცვლილებების გამო ადამიანი ვერ ასწრებს ახალ ფორმასთან ადაპტირებას და ვერ გრძნობს თავს ამ, თითქოს „თავისთავადი“, პროცესის მონაწილედ, რაც იწვევს მის გაუცხოებას, დაშორებას საკუთარი ქალაქის არქიტექტურულ სივრცესთან.

ქალაქის რიტმის საგრძნობი აჩქარება არანაკლებ მტკივნეულად აისახა ინდივიდის სულიერ ცხოვრებაზეც. ქალაქის რიტმი გარკვეულ მოვლენათა განმეორების ინტენსიურობაა ქალაქის შიგნით. გარდა პირადი სულიერი გამოცდილებისა, რომელიც ასევე ქალაქის ხატს გულისხმობს – ინდივიდის ყოველდღიურ ყოფას მეტწილად სწორედ „ქალაქური მოვლენების“ ერთობლიობა განსაზღვრავს. სიტყვა „მოვლენა“ დღევანდელ რეალობაში, რა თქმა უნდა, აღარ ატარებს ძველ მნიშვნელობას და მითუმეტეს – აღრინდელ ხარისხს. მოვლენა შეგვიძლია მივიჩნიოთ ნებისმიერ იმ „გამაღიზიანებლად,“ რომელსაც კაპიტალისტური მანქანა საკუთარი მიზნისთვის, კერძოდ კი – ფულადი მოგების მაქსიმალური გაზრდისთვის იყენებს, მაგრამ ამ შემთხვევაში არსებულ მიზნებსა და მიზეზებს ნაკლები მნიშვნელობა აქვთ, გადამწყვეტი მხოლოდ ის ფსიქოლოგიური შედეგია, რაც ამგვარ დაჩქარებულ ტემპს ახლავს თან. გარკვეული სიხშირით მონაცვლე ემოციური გამაღიზიანებლები ადეკვატურ რეაქციას იწვევენ სუბიექტის მხრიდან: ხშირი ნერვიული აგზნების შედეგად სუბიექტი „ამოწურავს“, ცვეთს ემოციათა მარაგს და აღარ რეაგირებს გამაღიზიანებლებზე, რომლებიც მისგან ენერჯის უაზრო ხარჯვას მოითხოვენ. გულგრილი, ცივი დამოკიდებულება ნებისმიერი ფაქტის მიმართ ადამიანის ერთგვარი საპასუხო თავდაცვითი რეაქციაა, ერთადერთი იარაღი მოძალეხული რეალობის წინააღმდეგ. რაც უფრო აგრესიული ხდება ქალაქის ობიექტური რეალობა, მით მეტი იზოლაციისა და ავტონომიურობისაკენ ისწრაფის სუბიექტი. იგი ცდილობს შექმნას კულტურა, რომლის საშუალებითაც საპასუხო გაგლენას მოახდენს ქალაქის ობიექტურ რეალობაზე, ცდილობს საკუთარი ორიგინალობის დამკვიდრებით ხაზი გაუსვას სუბიექტურ უფლებებს. ყოველივე ზემოთქმული იწვევს „ინდივიდუალური კულტურის“ ჰიპერტროფიას, რისი მიზეზიც, დევიდ ფრისბის აზრით, ამ ორივე ობიექტური კულტურისათვის დამახასიათებელი ავტონომიურობის-



კენ სწრაფვია. ამასთან, ობიექტური კულტურა ერთიანი და თვითკმარია, სუბიექტური კულტურა კი „თანამედროვეობის სუბიექტივიზმის“ პირმოა და ამიტომაც „დისოციაციითა“ და ობიექტური კულტურისაგან განზე დგომით ხასიათდება (ფრისბი 2002:).

ქალაქის დამთრგუნველი ზემოქმედების კვალდაკვალ, ადამიანი, თავდაცვით სულიერ ფორმებთან ერთად, „მატერიალური თავშესაფრის“ ძებნასაც იწყებს. იმპულსი, რომელსაც ქალაქის არქიტექტურული რეალობა აღძრავს, სუბიექტს ისეთი სივრცეების ძიებისაკენ უბიძგებს, სადაც იგი დამაბულობისა და ყოვლისმომცველი ნევროზულობის განცდისგან გათავისუფლდება. ალტერნატიული სივრცე ერთადერთ მოთხოვნას უნდა აკმაყოფილებდეს – იყოს დიდი ქალაქისაგან განსხვავებული, რადგან მხოლოდ განსხვავებულობის დაფიქსირების საფუძველზე გასცემს ტვინი „მოდუნების“ სიგნალს. სივრცე, რომელიც ყველაზე მეტად აკმაყოფილებს ჩვენს ამ მოთხოვნას, ქალაქის ძველი უბნებია. ამას მოწმობს ის გაზრდილი ყურადღებაც, რომელიც ამ ბოლო დროს თბილისის ევროპული და აღმოსავლური ნაწილის მიმართ გაჩნდა: უეცრად და საგრძნობლად გაზრდილი ფასები ამ, დანგრევის პირას მისულ უბნებში, მხოლოდ მათი „პრესტიჟული“ აწმყოსა და მომავლის მაუწყებელია.

ქალაქის ამ ნაწილების კულტურულ-ისტორიული ღირებულება ყოვლთვის სათანადოდ იყო დაფასებული. განსაკუთრებულად ძველი თბილისის ხის არქიტექტურას ეპყრობოდნენ, რომელიც საბჭოურ პერიოდში ერთხმად აღიარეს ქართული ქალაქური ყოფისა და კულტურის სახედ, თბილისის სავიზიტო ბარათად. მაგრამ, ვფიქრობ, დღევანდელ ვითარებაში ქალაქის ამ უბნების წინ წამოწევა მხოლოდ მათი ისტორიულ-კულტურული ღირებულების გამო კი არ ხდება, არამედ იმ ფაქტორების გამოც, რომელთა გამოკვეთას სწორედ თბილისის ახლებურმა განვითარებამ შეუწყო ხელი.

ის, რაზეც პირველ რიგში ღირს ყურადღების შეჩერება, არის სტილური ერთიანობა, რომელიც ძველ უბნებს ახასიათებს. თავისთავად ცხადია, რომ აქ არ ვგულისხმობთ სტილურ იგივეობას ხის არქიტექტურასა და ევროპულ ნაგებობებს შორის (ეს მსგავსება მხოლოდ დანარჩენი ქალაქისგან „განსხვავებულობის“ საფუძველზე მყარდება), არამედ ამ ზონათა დაუნაწევრებელ, ხელშეუხებელ ლანდშაფტს, სადაც ჯერ კიდევ სუსტად იგრძნობა მზარდი ქალაქის მეტასტაზები. აქ არ ვხვდებით არქიტექტურული სივრცის არაერთგვაროვანი ქსოვილსა და ულოგიკო ფლუქტუაციას. დიდი ქალაქისგან განსხვავებით, სოლოლაკის, ყოფილი პლენანოვისა და ძველი თბილისის ზონებში ახალი მრავალსართულიანი შენობები იშვიათად გვხვდება. არქიტექტურული პეი-

ზაფი ერთიანია, მთლიანი და დაურღვეველი. სხვა საკითხია, რამდენად მისაღებია მორალურად ან ესთეტიკურად დაბზარული და ნახევრად ჩამონგრეული სახლები, მაგრამ ერთ-ერთი ძირეული განსხვავება ძველსა და ახალ ქალაქს შორის აქ აშკარად ვლინდება: ეს არის ნაკლებად ექსპლექტური არქიტექტურა, რაც სივრცის ერთიანი აღქმის საშუალებას იძლევა. სტაბილურობის განცდა, რომელიც ამ უბნებში გადაადგილებისას გვეუფლება, ერთგვარი „ვიზუალურ მოღუნებულობას“ ბადებს. დანარჩენ ქალაქსა და ძველ უბნებს შორის არქიტექტურულ ფორმათა განსხვავებული სტილური ნიშნებიც აქ ახლებური კონტექსტით შემოდის სუბიექტის აღქმაში. ფუნქციური სტილის ეგზალტირება, რომელიც ქალაქის ცხოვრების ყველა შრეში ვლინდება, ნაკლებად საგრძობია თბილისის იმ ნაწილებში, სადაც ევროპული არქიტექტურა ჭარბობს. თუკი თქვენ ქალაქის ამ ნაწილში მოხვდებით, აუცილებლად შეამჩნევთ საგულდაგულოდ შემკულ ნაგებობებს, ფასადების დეკორატიულ დანაწევრებას, ხშირად – მოდერნისტულ მოტივებს, ლარნაკებს, მორთულ ფასადებს. ამ დეტალების გამოყენება დიდი ხანია აღარ ხდება თანამედროვე ესთეტიკური ღირებულებების გამო, აგრეთვე – მათი სიძვირისა და „უფუნქციობის“ მიზეზით. ეს დეკორი კიდევ ერთხელ გვანსნებს, რომ ჩვენ განსხვავებულ სივრცეში ვიმყოფებით, იმ სივრცეში, სადაც „უფუნქციო“ შეიძლება იყოს ღირებული.

რაც შეეხება ხის არქიტექტურას, აქ ძველი ქალაქი სხვაგვარად „გვესაუბრება“. ამასთან დაკავშირებით ეკო შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: „არქიტექტურის მიერ შემოთავაზებული შესაძლებლობები (გაგლა, შესვლა, შეჩერება, კიბეზე ასვლა, დაჯდომა, ფანჯრიდან გახედვა, დაყრდნობა და ა.შ.) მხოლოდ მათ ფუნქციებში კი არ მდგომარეობს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მათ იმ მნიშვნელობებზე მიგვითითებს, რომლებიც გარკვეული მოქმედებისკენ გვიბიძგებენ“ (ეკო 1998: 207). ძველი თბილისის გამჭვირვალე არქიტექტურული სქემები, ღია კიბეებითა და ხის რიკულებიანი აივნებით, ღიაა უშუალო კომუნიკაციისათვის. არქიტექტურის ამგვარი დაგეგმარება ახლო ყოფით ურთიერთობებზეა გათვლილი – როგორც ნაგებობათა შიგნით მცხოვრებლებისათვის, ასევე მის გარეთ დარმოჩენილთათვისაც. თითოეული არქიტექტურული დეტალის მნიშვნელობა არსებულ სიტუაციაში მას უკვე კარგად აქვს გაცნობიერებული, ისიც იცის, რომ ამგვარი კომუნიკაცია მისთვის უკვე შეუძლებელი და ულოგიკოა. ქვის კედლებისა და რკინის კარებს მიღმა ცხოვრება ერთადერთი საშუალებაა, გამიჯნო საკუთარი ინდივიდუალობა ქალაქის რეალობისაგან. ინტერიერის, დიზაინის ბუმი სწორედ ამით არის განპირობებული – საკუთარ სამყაროს ხომ ადამიანი საკუთარ ბინაში ქმნის! ყოფის იმგვარი ფორმა კი, როგორსაც ხის

არქიტექტურაში ეხვედებით, მხოლოდ ფანტომია, რომლის ხილვაც უკვე მუხეუმიად ქცეულ ნაგებობებში თუ შეიძლება.

იგივე ითქმის ძველი ქუჩების დროსივრცულ კომუნიკაციაზე. სასრული სივრცე ვიწრო ქუჩებით სუბიექტს დროისა და სივრცის დაურკოლებელი დაძლევის შესახებ ატყობინებს და ხსნის იმ კომპლექსს, რაც ტრანსპორტით გადაადგილებასა და ამასთან დაკავშირებულ უაზრო დროით დანაკარგს ახლავს თან. ქალაქის მკაცრად დადგენილი მარშრუტის დაძაბულობის მაგივრად ძველი ქუჩები ინდივიდს უმიზნო, „დაუგეგმავ“ სეირნობას სთავაზობს.

სწორედ ამგვარი ალტერნატიული სივრცე, რომლის ღირებულებაც პირდაპირპროპორციულია დანარჩენ ქალაქთან არსებული განსხვავებისა, თანდათან უფრო ავტონომიური ხდება. იგი თითქოს ემიჯნება სახელმწიფოს ფუნქციონალურ ცენტრს – დედაქალაქს და საკუთარ თავს სთავაზობს გადაღლილ ადამიანს. იგი არქიტექტურას იყენებს, როგორც სამარკო ნიშანს, თავდაჯერებით გამოდის „ბაზარზე“ და დათრგუნულ ინდივიდს ჰპირდება: ერთიან არქიტექტურულ ლანდშაფტს – ფრაგმენტული სივრცის ნაცვლად; – დეკორატიულ ორნამენტსა და ცხოვრების ელიტარულ წესს – ყოვლისმომცველი მშრალი ფუნქციურობის სანაცვლოდ; ჩაკეტილი, განმარტოებული ყოფის მაგივრად ძველი უბანი საერთო ეზოებსა და აივნებს გამოფენს; ნევროზული სიჩქარე აქ შეიძლება ნებიერი, აუჩქარებელი ხეტიალით შეიცვალოს.

შემთხვევითი არ არის ძველ თბილისში გალერეათა სიუხვე. ხელოვნება ალტერნატივაა, რომლის მეშვეობითაც სუბიექტი ქალაქის აგრასიისაგან თავის დახსნას და საკუთარი ინდივიდუალობის გამოვლენას ცდილობს, ამიტომაც ხელოვანთათვის ამგვარი სივრცე ახლობელია და მისაღები. მას კი, ვისაც მხოლოდ მოდუნება სურს, შეუძლია, ძველ თბილისში გახსნილ კაფეებს ეწვიოს, სადაც ყველაზე მეტად იგრძნობა, რომ ქალაქის „მიღმა“ ხარ, სამყაროში, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს არც თანამედროვე მეგაპოლისთან და, მითუმეტეს, არც საბჭოთა ქალაქთან. მისთვის უცხოა ამ ორივე სისტემის ფუნქციონირების კანონები.

ძველი ქალაქი „სხვა“ სისტემაში არსებობს.

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

ბარტი 1968: Roland Barthes, Elements of Semiology, 1964, publ. Hill and Wang, 1968

[<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/barthes.htm>].

დავიდ ფრისბი 2002: Дэвид Фрисби. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм [<http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/>].

ეკო 1998: Умберто Эко. Отсутствующая структура Введение в семиологию;ОО ТК “Петрополис“, 1998 г.

**„ხელმოწერის“ გრაფიტი –  
ურბანული ენა და მხატვრობა**

ფსიქოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი.

**ძირითადი ნაშრომები:**

პოლიტიკური კონფლიქტების მართვა – 2001; თანავტორობით: „კონფლიქტი, გენდერი და მშვიდობის მშენებლობა.“ 2003; თანავტორობით: „ქართულისური კონფლიქტის მიზეზების დინამიკის, გადაჭრის გზების ძიებისა და საკარაულო მიმართულებების შესახებ“, 2004.

**ინტერესთა სფერო:**

კონფლიქტების მართვა, სოციალურ მეცნიერებათა კვლევის მეთოდები, ფსიქოლოგია, ფსიქოსინთეზი, სემიოტიკა, სოციალური ფსიქოლოგია.

ქალაქის იერსახეს ბუნებრივ გარემოსთან მიმართებით არქიტექტურული პროექტების დაგეგმვა განსაზღვრავს. არქიტექტურული ნაგებობები ფორმის, განლაგების, დეკორის, ბრიკოლაჟის, ფერთა თანაფარდობით ინდივიდუალურ სახეს აძლევს ქალაქს. ადამიანის მიერ სივრცის აღქმა გეშტალტის სრულყოფას გულისხმობს. აქვე შესამჩნევია, რომ სრული ჰარმონიულობა არ არსებობს. ხილული კონტრასტები სიახლეების და ინტერესის საფუძველი ხდება. ასეთი მთლიანობა ირღვევა იმ შემთხვევაში, თუ ქალაქურ გარემოს სქემატურ ველში იჭრება ახალი ელემენტი. ამგვარი დარღვევა ეხება ფორმებს, პერსპექტივას, სიმეტრიას და ა.შ. ყოველივე ეს კი გემოვნების სიმწირითაა გამოწვეული ან ხელოვნურადაა შექმნილი.

ძველებურის და თანამედროვის, კლასიკურის და მოდერნულის, ახლის და ძველის თანაფარდობა იმ სახით წარმოადგენს ქალაქის საერთო სურათს, რომ შექმნილი გარემო კონტრასტულობა-ასიმეტრიულობის პრინციპის მანიფესტირებას ეყრდნობა. ასეთ სურათს თუ კი დაემატება ხელოვნურად, უგემოვნოდ, თვითნებურად შექმნილი ფორმები, ხატები, მაშინ ვიღებთ დამახინჯებულ აღქმას. ეს ტენდენცია აშკარად ჩნდება მეგა-

პოლისებში და გამონაკლისი არც პატარა ქალაქებია.

დღეისათვის, ურბანულ სხვა დარღვევებთან ერთად, ქუჩის მხატვრობა ანუ გრაფიტიც მათ რიგს მიეკუთვნება. მათი გავრცელების არეალია ქუჩები, ეზოები, შენობის კედლები, სადარბაზოები. სწორედ ამ არტეფაქტების იერსახის დარღვევა ამახინჯებს ქალაქის ვიზუალურ მხარეს. გრაფიტი თანამედროვე საქართველოს ქალაქებისთვის (განსაკუთრებით, დედაქალაქისთვის) მნიშვნელოვან ატრიბუტად იქცა, რომელიც, უმეტეს შემთხვევაში, ვანდალურ აქტს უფრო წააგავს.

გრაფიტის სხვადასხვა სახეობებს შორის ყველაზე მეტად გავრცელებულია “ხელმოწერის” გრაფიტი ანუ სახელის დაწერა (TAG), რომელიც არის სტილიზებული ხელმოწერა და ერთ ან ორ ფერში სრულდება. “ხელმოწერის” გრაფიტის გამოსახულება, უმეტეს შემთხვევაში, კონტრასტშია ფონთან. ასეთი ხელმოწერები ქალაქის ყველა უბანში გვხვდება, თუმცა უმეტესი მათგანი რეალურ ხელმოწერასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე “ხელმოწერის” გრაფიტთან. ამ სახის “ხელმოწერები” მოცემული ქალაქისათვის ლოკალური კულტურისათვის დამახასიათებელი სტილისაა. შესრულების ტექნიკაც განსხვავებულია – ის ფართეპირიანი მარკერით ან აეროზოლიან ჭურჭელში მოთავსებული საღებავით სრულდება. “ხელმოწერის” გრაფიტი ნებისმიერ ზედაპირზე, როგორც უძრავზე, ასევე მოძრავზე, განსაკუთრებით კი, სახლის კედლებზე ან ღობეებზე გვხვდება.

“ხელმოწერის” გრაფიტი ავტორის (TAGGER) ლოგოა, ანუ მისი პირადი სტილიზებული ხელმოწერაა. თუ “ხელმოწერის” გრაფიტი გრძელდება, მაშინ ავტორი დაწერილს ხშირად ინიციალების სახით წარმოადგენს, სადაც გამოსახულია პირველი ორი ასო ან პირველი და ბოლო ასო (ინგლისურენოვან ქვეყნებში არის დაბოლოებები სუფიქსებით “one, ski, rock, em, er”). “ხელმოწერის მხატვარი “ (ანუ ნახატის და ხელმოწერის ერთად გადმოცემა) განსხვავდება “ხელმოწერის” გრაფიტის შემსრულებლისგან (TAGGER) იმით, რომ ეს უკანასკნელი მხოლოდ სახელს წერს სტილიზებული სახით. განსხვავებულია ასევე სწრაფად დამწერებიც (THROWUP) და არის შემთხვევა, როცა მათ მიერ სამი ფერიცაა გამოყენებული (PIECE). “ხელმოწერის” გრაფიტის გარდა თბილისში გვხვდება სხვა სტილიც, მაგალითად (WILDSTYLE), რომელიც უფრო დამოუკიდებელი სტილია, გამოსახულება სამგანზომილებიანია, ვიდრე “ხელმოწერის” გრაფიტისა.

კვლევის მთავარ მიზნად დავისახეთ თბილისის ერთი უბნის “ხელმოწერის” გრაფიტის შესწავლა, როგორც მათი ტექსტური, ასევე ვიზუალური ბუნების გარკვევისათვის. თბილისის, “ვაკე-საბურთალოს” უბანში, კერძოდ, ი. ჭავჭავაძის გამზირზე და მის მიმდებარე ტერიტო-

რიებზე გავამახვილეთ ყურადღება, რადგან მთელი ქალაქის მასშტაბით, ამ ადგილასაა გრაფიტის ჭარბი რაოდენობა. მოგახდინეთ გრაფიტის ფოტოგრაფირება (ფოტოგრაფირება განვახორციელეთ 2008 წლის აპრილ-მაისის თვეებში). ფოტოებზე აღვებეჭდეთ ყველა სახის გრაფიტი, რაც ფიქსირდებოდა ამ რაიონში. გადაღებული იქნა TAG, Hip-Hop სტილის ნახატები, სტენსილი და სხვა სახის გრაფიტები. კვლევისთვის შევარჩიეთ ის გამოსახულებები, რომლებზედაც მხოლოდ “ხელმოწერის” გრაფიტი იყო. კვლევისთვის გრაფიტის გამოსახულებით 74 ფოტოსურათი შევარჩიეთ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ 74 ფოტოდან მხოლოდ 22-ში დაფიქსირდა ქართული წარწერები, ისიც – მცირე რაოდენობით. დანარჩენი გრაფიტები ლათინური შრიფტითაა დაწერილი და ეს შეიძლება “ხელმოწერის” გრაფიტის სტილიზებულ მხარედ ჩავთვალოთ. ასეთ გრაფიტებში ლათინური ნაბეჭდი შრიფტით, დიდი და პატარა ასო-ნიშნის თანმიმდევრული რიგითობით დაწერას ვხვდებით.

შესაძლოა თუ არა გრაფიტის ენობრივი თვალსაზრისით განხილვა? ხომ არ მიეკუთვნება ის მხოლოდ ვიზუალურ სფეროს? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ე. შმიელევსკას ნაშრომშია ნაცადი [შმიელევსკა, 2007]. ავტორი ერთმანეთს ადარებს ორი ქალაქის (მონრეალი და ვარშავა) “ხელმოწერის” გრაფიტებს. ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით გრაფიტს განიხილავს იკონოგრაფიულ, სივრცით-ტემპორალურ და ლინგვისტური განზომილებებით. ამ შრომაში “ხელმოწერის” გრაფიტი ურბნულ ლოკალურ კონტექსტშია გააზრებული, რომელშიც იკვეთება ვიზუალური, შეცვლილი ენის და გრაფიკული აღნიშვნების ერთობლიობა. სწორედ აქედან გამომდინარე, ავტორი დაასკვნის, რომ გრაფიტი ურბანულ სივრცეში სამი ფაქტორითაა წარმოდგენილი – ენა, კონტექსტი და თეორია ანუ გრაფიტის სივრცობრივი, ტექსტური და დასურათებული ელემენტებით. ლინგვისტური თვალთახედვით, მეცნიერების დიდი ნაწილი გრაფიტის შესწავლას დიდ ყურადღებას არ უთმობს. ამ მდგომარეობაში კვლევისთვის ძალზე საინტერესოა ტექსტიდან ვიზუალურ მხარეს გადასვლაზე აქცენტის გაკეთება. ე. შმიელევსკას აზრით, გრაფიტის ენობრივი თვალსაზრისით განხილვა ი. ბიულერის ენის თეორიის შუქზეა შესაძლებელი, კონკრეტულად კი – დეიქსისის ველის ფარგლებში. ამ თეორიით შესაძლებელია ლინგვისტური და გრაფიკული, ტექსტური და ხატის, დისკურსული და რეპრეზენტული შინაარსების დაფიქსირება.

დეიქსისის - ORIGO

“ხელმოწერის” გრაფიტის განხილვასთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანია მიმოვიხილოთ ი. ბიულერის ენის თეორიული დაშვებები. კომუნიკაციის პროცესში დეიქსისი სუბიექტური ორიენტირებით (ამოსავალი წერტილიდან – ORIGO-დან) სამი ვექტორით იშლება – “აქ, ამაჟამად და მე”. ეს კი ადამიანის ენის მიმართველ ველს წარმოადგენს. “ყოველ კონკრეტულ მეტყველებით ეპიზოდში ის ფუნქციონირებს თავისებურად, მაგრამ ფიქსირებული სახით” [ბიულერი, 2000. გვ.94]. სწორედ ამიტომ კომუნიკაციის პროცესში შეტყობინების დეიქსური ბუნების გამო დეკოდირება გაადვილებულია. აქედან გამომდინარე, დეიქსური ველი წარმოსახულ სიტუაციაზეც ვრცელდება. ი. ბიულერი აქვე აღნიშნავს, რომ დეიქსისის ფსიქოლოგიურ წარმოშობაში ყველა გრძნობა და ფანტაზია არ შედის, რაც მეტყველებას უდევს საფუძვლად, ხოლო კომუნიკაციის პროცესში – გაგებას. ენობრივ მხარეს რაც შეეხება, ის საგნობრივია და ტრადიციულად მისი ახსნა ენის სიმბოლური ველითაა შესაძლებელი.

ი. ბიულერის აზრით ენობრივი ველში სიმბოლურად გადმოცემა ნაწარმოების გაგების და კონსტრუირების საფუძველია. ამ დროს ს ი ტ უ ა ც ი ა და კ ო ნ ტ ე ქ ს ტ ი ის ორი წყაროა, რომლებიც კონკრეტული შემთხვევის ზუსტი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა, ენობრივი გამონათქვამების შემთხვევაში. ავტორი, ამ საკითხის განხილვისას, რეპრეზენტული სისტემის ამოსავალ წერტილს ეყრდნობა, რომელშიც გადმოცემა რეპრეზენტული ველით ხორციელდება (სანოტო რვეული, გეოგრაფიული რუკა), რადგან სუფთა ფურცელი ამგვარ ველად ვერ ჩაითვლება. მაგალითად, გეოგრაფიულ რუკაზე კონტურების მითითება რეპრეზენტულ ველს ქმნის. ავტორის აზრით, მსგავს პროცესთან გვაქვს საქმე, როცა მხატვარი ტილოზე ფიგურებს დახატავს, რომლის ზედაპირი უკვე რეპრეზენტულ ველს ქმნის, სწორედ იქ, სადაც გამოსახულებაა. ამგვარად, რეპრეზენტული ველის მაჩვენებელია ფიზიკურ ზედაპირზე ელემენტებისადმი მნიშვნელობის მინიჭება (მაგალითად, მხატვრობაში ფერადი საღებავების დატანა ტილოზე).

ი. ბიულერი ასევე აღნიშნავს, რომ მიღებული პროდუქტი (ნახატი, რუკა) არ შეესაბამება ენობრივ რეპრეზენტირებას. მაგალითად, მხატვრობაში ელემენტთა განლაგება სიბრტყეზეა, ხოლო ენობრივი ელემენტები კონკრეტულად დროშია განლაგებული გარკვეული თანმიმდევრობით, სადაც დიფერენცირების საშუალებით ივსება სივრცე.

ამ შეხედულებიდან გამომდინარე, გრაფიტი არის რეპრეზენტული ველის ერთ-ერთი ნიმუშის თანამედროვე ვარიანტი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ის ასევე ენობრივ ელემენტსაც შეიცავს, როდესაც საქმე გვაქვს გრაფიტის ერთ-ერთ სახეობასთან – “ხელმოწერის” გრაფიტთან



(TAG).

გრაფიკში სივრცე და დრო ერთმანეთს ერწყმის, სადაც, ერთი მხრივ, ის ავსებს ველს, ხოლო მეორე მხრივ, თავისი ხელმოწერით გაცნობის შეტყობინებას გზავნის. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ი. ბიულერი ეხება შუასაუკუნეებში გამოყენებულ ჰერალდიკას. ი. ბიულერი მიიჩნევს, რომ ჰერალდიკის სფეროში არსებული ნიშნები რეპრეზენტული ველის საუკეთესო მაგალითია. “ყოველი გრძობად-აღქმადი საგანი გამოიყენება კონკრეტულ შემთხვევაში, როგორც ენობრივი ნიშანი. მას თავისი ადგილი აქვს სივრცესა და საგნობრივ გარემოცვაში” (ბიულერი, 2000. გვ.147). რეპრეზენტულ ველზე ფიზიკურადაა მიმაგრებული ნიშანი და ის ხელმისაწვდომია აღქმისათვის.

შუა საუკუნეების რაინდთა გერბები სწორედ ასეთი ნიშნითაა შევსებული. ამგვარ გერბებზე გამოსახავდნენ ჯვრებს, ცხოველებს, ფიზიკურ სხეულს და ა.შ. XIII საუკუნეში გერბები პატრონის იარაღზე იყო გამოსახული. გერბები თაობიდან თაობას შთამომავლობით გადაეცემოდა. მოგვიანებით ის ახალ მნიშვნელობას იძენს, როგორც გვარის აღმნიშვნელი ანუ ის გვარისა და ტიტულის სიმბოლოდ ფორმულირდა. რაინდთა შეჯიბრებებზე გერბების გამოფენა მისი მფლობელის კეთილშობილურ, წარჩინებულ წარმოშობაზე, ღირსებასა და საპატიო სტატუსზე მიუთითებდა. ყოველი ფარი (გერბი) შედგებოდა ფერადი ნიშნებისგან, ძალზე ლამაზი ფორმებით. ამ სიმბოლოში იკითხებოდა გვარის წარჩინებულობა და კეთილშობილება.

ი. ბიულერის აზრით, სწორედ ასეთი ნიშნები ფარზე რეპრეზენტულ ველს ქმნიდა, მოგვიანებით კი ნიშნები გერბად გადაიქცა. სწორედ ამ ველის დაყოფაა მოცემული ფარზე. მთლიანობაში, გერბი სიმბოლოთა ველს ქმნის, მასზე მოთავსებული ელემენტებით და ნიშნებით. ყოველ მათგანს თავისი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული. ის, ვინც ამ ველს აღიქვამდა, ყურადღებას აქცევდა დაყოფას და სიმბოლოების განლაგებას.

რაინდთა შეჯიბრებაზე გერბთა წარმოდგენა მხოლოდ ესთეტიკურად არ განიცდებოდა, არამედ მას “კითხულობდნენ” [ოგნევა, 2000]. შეჯიბრის დასაწყისში ყურადღება ექცეოდა, თუ რა იყო მასზე აღნიშნული.

აღნიშვნები სხვადასხვა სახის – მაგალითად, როდის გარდაიცვალა წინაპარი, იმყოფებოდა თუ არა წმინდა მიწაზე (იერუსალიმში), სადაა მისი წინაპრის გული დამარხული, რომელ ბრძოლაში მონაწილეობდა და ა.შ. ამგვარ ველში ფერებსაც საკუთარი დატვირთვა ჰქონდა, სადაც ოქროსფერი – გამოხატავდა რწმენას, სამართლიანობას, გულისხმიერ-

ბას; წითელი – სიყვარულს, მამაცობას, სითამამეს; ვერცხლისფერი – სანდო ადამიანის სტატუსს, კეთილ ზრახვებს; შავი – კეთილგონიერებას, სიფხიზლეს; ცისფერი – მხარდაჭერას, უპირატესობას; მწვანე – იმედს, თავისუფლებას, სიხარულს.

საინტერესო ფაქტია, რომ თავიდანვე გერბების შექმნისას დომინირებდა მხოლოდ ოთხი ფერი – თეთრი, წითელი, ცისფერი და შავი. მოგვიანებით კი დაემატა მწვანე, ოქროსფერი, სტაფილოსფერი. ამის მიუხედავად, თუ რაინდი უღირსს საქციელს ჩაიდენდა, მას ტიტულოვან ფერს ართმევდნენ.

ი. ბიულერის აზრით, ამგვარი რეპრეზენტული ველი აღნიშნავდა დეიქსისს, ოლონდ – ვიზუალური გამოხატვით. ამოდიოდა რა ენობრივი თეორიიდან, თვლიდა, რომ ამგვარი ვიზუალური ხატები პრაგმატიკის სფეროს ფარგლებშია შესასწავლი.

რეპრეზენტული ველი დღეს ქალაქის კედლებზეა გადმოცემული, სადაც შუასაუკუნეების გერბის მსგავსად სხვადასხვა ფორმის წარწერებია გადმოცემული, რომლებზეც დამწერის მხატვრულ პროფესიონალიზმსაც დაეინახავთ. გრაფიტის სხვადასხვა სახეობებში სხვადასხვა რაოდენობის ფერებია გამოყენებული და რაც უფრო რთულია გრაფიტის შესრულების ტექნიკა, მით უფრო ემატება ფერთა რაოდენობა. “ხელმოწერის“ გრაფიტი (TAG) ძირითადად იყენებს ერთ ან ორ ფერს და გრაფიტებს შორის ყველაზე მეტადაა გავრცელებული. კედელზე ავტოგრაფის დატოვება „ღირსების საქმეა“, რადგან გრაფიტის შემსრულებელი რისკზე მიდის, სჩადის აკრძალულ საქციელს, არღვევს წესებს და კანონს, რომლითაც ამგვარი ქმედება ვანდალიზმის კვალიფიკაციას იძენს. ისევე, როგორც შუასაუკუნეებში რაინდი ამაყობდა საკუთარ ფარზე გამოსახული გერბით, ასევე ამაყოფს თანამედროვე გრაფიტური თავისი “შემოქმედებით”, რადგან მისი დანახვა საჯაროდაა შესაძლებელი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მნახველი მხოლოდ აღიქვამს და ვერ “კითხულობს” მას. დღეისათვის გრაფიტი შეჯიბრშია ჩართული – ხელმოწერის დატოვება, თუგინდ არასტილიზებული, ერთ და იმავე ადგილას ამის მაჩვენებელია. ასეთი ადგილები შეჯიბრის არენადაა ქცეული.

სემიოტიკა ნიშანთა სისტემას სამი ასპექტით სწავლობს. ი. მორისი [ზარბაქაძე, 2009] სემიოზისის სამ განზომილებას გამოყოფს – სემანტიკა, სინტაქტიკა, პრაგმატიკა. გრაფიტის შესწავლა სამივე თვალსაზრისითაა საინტერესო, განსაკუთრებით კი პრაგმატიკის კუთხით, რომელსაც ასევე წინა ორის გამაერთიანებელსაც უწოდებენ.

პრაგმატიკა არის ნიშნის და მის მომხმარებელს შორის დამოკიდებულების შემსწავლელი. ის სწავლობს ნიშნის მიმართებას რეალობასთან.

ე. ბენვენისტი [ბენვენისტი, 2002] აღნიშნავდა, რომ პირობითი ნიშნების დამოკიდებულება რეალობისადმი ქმნის ენას, რომლიდანაც ყალიბდება ტექსტი. ტექსტი კი შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი, მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოები, ცეკვა, თეატრი, მხატვრობა და სხვა. ტექსტი შესაძლოა იყოს მთელი ქალაქიც, თავისი ქუჩებით, მაღაზიებით, რეკლამებით და ა.შ. [რუდნევი, 2000]. სწორედ ამ კუთხით უნდა განვიხილოთ ურბანული ნახატები.

ი. ბიულერი და სხვა ავტორებიც მიიჩნევენ, რომ დეიქსისი ენისა და კონტექსტს შორის დამოკიდებულების ასახვაა, ენაში არსებული სტრუქტურებით. DEIXIS – ბერძნულად “მითითებას, ჩვენებას” ნიშნავს და ენაში ხორციელდება – ჩვენებითი ნაცვალსახელით, პირველი და მეორე პირის ნაცვალსახელით, ზმნის დროის და დროისა და ადგილის ზმნიზედის გამოყენებით.

ი. პეტრიაშვილი [პეტრიაშვილი, 2008] თავის მონოგრაფიაში სისტემურად აყალიბებს დეიქსისის (პირის, ადგილის და დროის) კატეგორიებს. დეიქსისის საკითხს პრაგმატიკის სფეროში ათავსებს და კომუნიკაციაში გამოსაყენებლად მიიჩნევს. ეს აზრი ვიზუალურ სფეროზეც შეიძლება გავავრცელოთ.

პირის დეიქსისი (მე) – აქტორი სამეტყველო მოქმედებისას, პირის კატეგორიებით მოქმედებს. რაც შეეხება “ხელმოწერის” გრაფიტს, აქაც საქმე გვაქვს პირის დეიქსისთან, როდესაც ხელმოწერი საკუთარ თავზე მიუთითებს, რომ ის ნამდვილად არის ეს პიროვნება და შეტყობინება ეხება პირველი პირის კატეგორიას, რადგან სტილიზებული ხელმოწერა ან ბეჭდური ასოებით შესრულებული წარწერა მას წარმოაჩენს და უნიკალურობით გამოარჩევს. ასეთი სახის ხელმოწერებია – სახელი, გვარი, ინიციალი, ზედმეტსახელი, შემოკლებული ან სრული სახელი. მაგალითად, თუ კედელზე ვკითხულობთ – “BoBy” – ის მიაჩნდება, რომ დამწერი პირველი პირიდან გვესაუბრება და რეფერენციას საკუთარ თავზე ახდენს ანუ პირველი პირის მხოლოდობით ნაცვალსახელის (სახელი, ზედმეტსახელი, ინიციალი) ხმარებით ზუსტ რეფერენციას ამყარებს მოქმედთან ანუ ავტორთან (საკუთარ თავთან). ვიზუალურ გამოსახულებაში მეორე და მესამე პირის კატეგორია არ გვხვდება.

ადგილის/სივრცობრივი დეიქსისი (აქ) – ადგილის დეიქსისი ეხება სივრცობრივ გამოხატვას მეტყველებაში. კომუნიკაციის პროცესში პროქსემიკას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. გამოყოფენ კომუნიკაციის პროქსემალურ და დისტალურ მხარეს ანუ პირველ შემთხვევაში მოქმედთან ახლოს მდგომი და მეორე შემთხვევაში – მოქმედთან მან-

ძილზე მდგომი. გრაფიტის შემთხვევაში საქმე გვაქვს ადგილის დეიქსისს ორთავე მხარესთან. ენაში გამოყენებულია ზმნიზედები – “აქ – იქ”, ან ჩვენებითი ნაცვალსახელი – “ეს – ის”. “ხელმოწერის” გრაფიტის აღწერისას მნიშვნელობას იძენს პროქსიმალური და დისტალური მხარეები – ახლოს მყოფი(აქ) და შორს მყოფი(იქ), ხელმოწერა (აქ) ამ სივრცეში დაფიქსირებული და ეს გამეორებულია სხვა სივრცეში და სხვადასხვა მანძილზე (იქ). გრაფიტში სივრცობრივი დეიქსისი აშკარადაა წარმოდგენილი გამეორებების ხარჯზე, ოღონდ გარკვეულ მანძილზე. ლოკაციის საშუალებითაც შესაძლებელია მათი აღწერა.

**დროის/ტემპორალური დეიქსისი (ამჟამად)** – მეტყველებაში ტემპორალური ელემენტი მნიშვნელოვანია და ტექსტში დროით მიმართებებს ეხება. დროის დეიქსისი სუბიექტური დროის კატეგორიით გამოიხატება, რაც ზმნიზედის სახით გადმოიცემა, რომლის ნიმუშებია – ახლა-მამინ, გუშინ-ამწუთას და სხვა. ასევე, ის ზმნის დროის ფორმით გამოიხატება. ვიზუალურ სფეროში, განსაკუთრებით კი “ხელმოწერის” გრაფიტის არსებობის შემთხვევაში გადმოცემული სახელი ან ზედმეტსახელი, ვერბალური კატეგორიის მზგავსად ზმნიზედით გადმოცემულ ფორმას შეესატყვისება და დროში განფენილია. ეს ნიშნავს, რომ ხელმოწერა ამ წუთშიცაა და გუშინდელიცაა, ის აქ იყო და არის, იყო წარსულში და პერსპექტივაშიც იარსებებს, ანუ დროის სამივე კატეგორიას მოიცავს.

“ხელმოწერის” გრაფიტის სტილიზებული გადმოცემა ვერბალურ სფეროში დაშვებულ ნაცვალსახელს წააგავს (მხოლოდობით/მრავლობით ფორმა) და მხოლოდობითი ფორმით დამწერის ლოგო ან სიმბოლო ხდება.

ამგვარად, “ხელმოწერის” გრაფიტი ემორჩილება დეიქსურ ველს, სადაც პირის, ადგილის და დროის თავმოყრა ხდება. რადგანაც ტექსტურ (ნარატიულ) დეიქსისს, ასევე ვიზუალურსაც, საკომუნიკაციო დანიშნულება აქვს. სწორედ ასე ხერხდება იმაზე მეტის შეტყობინება, ვიდრე გრაფიტშია გამოხატული.

**“ხელმოწერის” გრაფიტი, როგორც ვიზუალური ენა და თანამედროვე მითი**

უ. ეკო [ეკო, 1997] ეხება ვიზუალურ კომუნიკაციას, რომელშიც ვიზუალური ნიშნები გამოიყოფა. ეს ნიშნები საგნის მსგავსია და შესაძლოა, ფორმითი მსგავსებაც ჰქონდეთ. სწორედ ეს ნიშნებია იკონური, რომელთა მასალის შეცვლა ხდება სტიმულების აღქმის საშუალებით. ამგვარი იკონური ნიშნები, როგორც აღქმის პირობა, აღადგენენ და გადმოსცემენ კოდებით. იკონური ნიშნები, რომლებიც რეალურ სამყაროში

არსებობს, ერთგვარი მოდელია გრაფიკულ გამოსახულებებთან მიმართებით. გრაფიკში ასეთი იკონური ნიშნები გამოიყენება, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში, ისინი შეუმჩნეველია, განსაკუთრებით, როცა საქმე ხელწერას ეხება. გრაფიკში შესაძლოა დავინახოთ თითქმის უხილავი კოდი, რაც თავს იჩენს საგნებთან ურთიერთმიმართებით, ფორმებთან და სხვა. უ. ეკო აღნიშნავს, რომ მხატვარი ერთი ენის ნიშნებს გადასვამს სხვა ნიშნებში, ქმნის ახალ კოდს, ხოლო ადრესატმა კი მათი დეკოდირება უნდა მოახდინოს. თანამედროვე ხელოვნება (გრაფიტიც, ზოგ შემთხვევაში) ასეთ ახალ კოდს ქმნის, მაგრამ ეს არსებულის საფუძველზე ხდება. უ. ეკოს ამ აზრის გავრცელება “ხელმოწერის” გრაფიკზე ძალზე ძნელია, რადგან დეკოდირებაა გართულებული (სტილიზების შემთხვევაში, ძირითადად, ან მათი ლათინური ასოებით გამოხატვისას).

ე. შმიელევსკა [შმიელევსკა, 2007] “ხელმოწერის” გრაფიკს (TAG) ენისა და გრაფიკულის აღნიშვნების ერთიანობაში ხედავს. გრაფიკში ჩანს ლინგვისტური და გრაფიკული, ტექსტი და ხატი, დისკურსი და რეპრეზენტული შინაარსები. აქედან გამომდინარე, ავტორი თვლის, რომ გრაფიკის მიზანია, საგნებს სახელი დაარქვას, რათა რეკოგნიცია განხორციელდეს. “მე ვარ აქ” (შმიელევსკა, 2007, გვ. 159) ნიშნავს განუსაზღვრელ სივრცეში არსებობას, რომელიც შემდგომ სოციალურ ველში კოსმოპოლიტურ სივრცედ ყალიბდება. კოსმოპოლიტურ სივრცეში და უფრო ფართოდ – საზოგადოებაში, გრაფიტი იძენს დეკორაციის როლს, როგორც ვიზუალური ფენომენის და ვიზუალური კულტურის ნიმუში. რადგან “ხელმოწერის” გრაფიტი ხშირად გვხვდება, მის სპეციფიკური ბუნება ძნელად შესაცნობია, მაგრამ ის უნიკალურობას არ კარგავს. სწორედ აქედან გამომდინარე, გრაფიტებს შორის არსებობს ლოკალური განსხვავებები. მაგალითად, თბილისის გრაფიტი ლათინური ასოების მანიფესტირებით გამოირჩევა, რაც, ერთი მხრივ, დამწერის სახელს ფარულს ხდის და მეორე მხრივ, ის სტილიზებულად გადმოცემული სახელია, რომელიც კოსმოპოლიტურ სივრცეზეც მიუთითებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე გვაქვს ზოგადისა და სპეციფიკურის მიმართებასთან. სტილიზება გრაფიტს ნახატად ხდის და ამავე დროს, ის სახელია. ი. შმიელევსკა “ხელმოწერის” გრაფიტს ვიზუალურ ენას უწოდებს. ამგვარად, “ხელმოწერის” გრაფიტი ენისა და ვიზუალური ხატების შერწყმაა.

ეხება რა თანამედროვე მითოლოგიას, რ. ბარტი [ბარტი, 2000] პოპულარული კულტურის ტექსტების ანალიზის საშუალებით, აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის მიმართებით ნიშნის ბუნებაზე აქცენტირებს. მი-

სი აზრით, ნიშანთა ორი ღონე არსებობს – პირველადი ახსნა – დენოტაცია და მეორადი ახსნა – კონოტაცია. კონოტირება ნიშანს მითად აქცევს ანუ იქმნება იდეოლოგია. რ. ბარტი დაასკვნის, რომ მიბაძვით ხელოვნებაში ერთი შეტყობინებაა – დენოტაცია (რეალური ანალოგი) და მეორე კონოტაცია (შექმნილი). კონოტაცია მიბაძვით ყალიბდება, ის ზოგადი სიმბოლური ან გრაფიკული ეპოქის რიტორიკითაა ნაკარნახევი. კონოტაციური ველი არ გვხვდება ფოტოგრაფიაში. გრაფიტი კი კონოტაცია აშკარადაა გამოხატული. “ხელმოწერის” გრაფიტი (TAG) კონოტაციური ბუნებისაა და ეს, პირველ რიგში, გადმოცემის მანერაში გამოიხატება. გრაფიტის აღმქმელი სუბიექტურად აყალიბებს შთაბეჭდილებებს. მაგალითად, კვლავ შეგვხვოთ წარწერას “BoBy”, რომლის გამოსახვა ისეთი სახითაა, რომ მისი “წაკითხვაც” კი ჭირს. სწორედ ასეთ ხელწერას აქვს კოდი, რომელიც რეალობას ნაკლებად იზიარებს და გრაფიტის სტილს ქმნის. თანამედროვე მითები არა მარტო სიტყვებში, არამედ გამოსახულებაში, აუდიალურ და წარმოსახვით სფეროშიცაა.

არის თუ არა გრაფიტი ურბანული მითი? “ხელმოწერის” გრაფიტი და მისი გაფორმება მიუთითებს, რომ სახელი არის აღნიშნული, ხოლო სურათი – აღმნიშვნელი, ხოლო მათი ერთობლიობა მითის სახეს იღებს, რადგა ახსნის მეორე ღონეზე კონოტაციურ ბუნებას იძენს. გრაფიტი, როგორც ნიშანი, მითია, სადაც “მხატვარი” გმირის როლშია, რადგან ის ფარულად მოქმედებს და უცნაურ სურათს ქმნის, რომლის წაკითხვაც ხელდასხმულებს შეუძლიათ. ასე აცნობს მხატვარი თავის თავს სხვებს და განაცხადს აკეთებს, რომ ის დეიქსურ ველში არსებობს, აქ არის და განსაკუთრებულად აზროვნებს, განსხვავებული აღქმა და სხვა შეხედულებები აქვს. ამ სახით საზოგადოებას შეახსენებს, რომ ის იგივეა მითოსში, ოღონდ სხვა განზომილებაში (ეს შეიძლება იყოს მარგინალური წრეც). “მხატვრები” რაციონალურად განწყობილ საზოგადოებას ამცნობენ მათ სწრაფებს – იყვნენ გამოჩენილნი. ის თავს “მხატვრად” თვლის და გამოფენას აწყობს უფასოდ ყველასათვის, დასანახ ადგილას – ქუჩაში. ყოველი წარწერა მისი სახელის უკვდავსაყოფადაა, რადგანაც შეიძლება მისი წაშლის შემთხვევაში კვლავ იქნეს მსგავსადვე გამეორებული, ანდა მას შეცვლის სხვა “გმირი” თავისი ორიგინალური წარწერებით. ასეთი სახის გამოფენა ხელმოწერებია, მაგრამ მნახველი, უმეტეს შემთხვევაში, მას ვერ იგებს და ხშირად იგნორირებს. ყოველდღიურ გამოფენაზე მითოსური სიუჟეტის პერფორმანსია და მითია გადმოცემული გამოსახულებაში.

ასეთი შეხედულების დროს იბადება კითხვა: რა კოდია ჩადებული ამ შეტყობინებაში, რომ სხვა ვერ იგებს, ვერ “წაკითხავს”, ვერ დეკოდი-

რებს? სწორედ, აქედან იწყება ამ ფენომენის ახსნა, როგორც მითის, მაგრამ ის გარკვეულწილად ჯერ კიდევ თანამედროვე მითის აუხსნელ მხარედ რჩება. ამგვარი გრაფიტები სივრცის მარკირებას ახდენს და მითების ტირაჟირებას უწყობს ხელს. ხელმოწერებში “მხატვრის” პირადი მითია გადმოცემული, რომელიც შერჩეულ ადგილას სრულდება (ხშირად განსხვავებულ ტერიტორიაზე) და საკუთარ სახელს აფიქსირებს. აქ საზოგადოებას სთავაზობენ სტილიზებულ ხელმოწერას, რომელიც აუდიტორიის აღქმასა გათვლილი.

“ხელმოწერის” გრაფიტით (TAG) გაგზავნილ შეტყობინებას შესწევს მნახველში კრეატიული ბუნების პროვოცირება, რომელიც ახალი რეალობის კონსტრუირების უნარს აყალიბებს და აღძრავს გამეორების მოთხოვნილებას. ყოველ მითში ტაბუს ელემენტები ჩანს, ხოლო თანამედროვე მითში – გრაფიტში, არის ხელშეუხებელ ადგილზე მითითება.

გრაფიტის „ავტორი ანონიმია, მაგრამ მისი სტილიზებული ხელმოწერა შესაძლოა ქალაქის სხვადასხვა ნაწილში ვიხილოთ.

ჩვენ მიერ შერჩეულ თბილისის უბანში გამოხატული “ხელმოწერის” გრაფიტზე ძირითადად წერია სახელები, ზედმეტსახელები, გვარები, ინიციალები. ლათინური ასოებით დაწერილი გრაფიტები, ძირითადად, შავი ფერითაა შესრულებული. ასევე გვხვდება ლურჯი და წითელი ფერებიც. იშვიათადაა მწვანე, ყვითელი, ოხრა ან თეთრი ფერები. არის შემთხვევები, როცა “ხელმოწერის” გრაფიტი გვხვდება გრაფიტის სხვა სახეებთან ერთად. ძირითადად “ხელმოწერის” გრაფიტი ერთმანეთზეა დაწერილი, თითქოს “მხატვრები” შეჯიბრში იწყებენ ერთმანეთს. არის შემთხვევა, როცა ერთი და იგივე ხელმოწერები, თითქმის ორი კილომეტრის რადიუსის დაშორებით გვხვდება. ასეთი ხელმოწერები ორგვარია. ერთი მხრივ, ეს გრაფიტები შემსრულებლის ლოგოდ ან სიმბოლოდაა ქცეული და მეორე ის, რომ ბევრ ადგილასაა დაწერილი ერთი და იგივე სახელები, რომელშიც სტილიზებაც ნაკლებად შეირჩევა და შეიძლება ჩაითვალოს დაბალი ხარისხის გრაფიტად. შერჩეული 74 სურათიდან 7 ხელმოწერა იყო ისეთი, რომელიც ავტორის ლოგოზე მიუთითებს. გრაფიტების უმრავლესობა ლათინური ასოებითაა გამოსახული და ეს ასოები უმეტესწილად ნაბეჭდს ჰგავს. “ხელმოწერის” გრაფიტი ერთი ან ორი ფერითაა გადმოცემული.

აკლემის შედეგები შეიძლება შემდეგი დებულებების სახით ჩამოვაყალიბოთ:

1. ერთ და იმავე ადგილას რამდენიმეჯერ მეორდება მსგავსი ხელმოწერები;
2. ხელმოწერები ძირითადად ბეჭდური ლათინური ასოებითაა შესრულებული;

3. გრაფიტის სტილიზებული მხარე სხვადასხვანაირია, მაგალითად, ლათინური ნაბეჭდი ასოების გამოხატვა დიდი და პატარა ასოების თანმიმდევრობის რიგრიგობით; პირველი ასოს ხელოვნური გადიდება და ა.შ.

4. გრაფიტში ძირითადად ერთი ფერია გამოყენებული, მაგრამ იშვიათად, ორ ფერშიცაა შესრულებული;

5. ბევრ ადგილას “ხელმოწერის” გრაფიტი ერთმანეთთან ახლოს ან ერთმანეთზეა დაწერილი;

6. უმეტეს შემთხვევაში ფიქსირდება საკუთარი სახელი ან ზედმეტსახელი;

7. ხშირად სტილიზებული ხელმოწერების ქვემოთ არის ჩვეულებრივი ხელმოწერა, თუმც ეს წარწერაც შეიძლება “ხელმოწერის” გრაფიტად ჩაითვალოს;

8. ერთმანეთზე დაწერილი “ხელმოწერის” გრაფიტი სრულ ქაოსს ქმნის და უმეტესწილად, ვანდალიზმის აქტს წააგავს;

9. “ხელმოწერის” გრაფიტი გამოსახულების მიხედვით შეიძლება დახასიათდეს, როგორც მაღალი და დაბალი დონის; (მაღალი დონისაა გრაფიტი, თუ ის მეორდება ჩამოყალიბებული სტილიზებული სახით, ხოლო დაბალი დონისაა ის გრაფიტი, რომელიც უბრალო წარწერაა).

10. სტილიზებული გრაფიტის შემთხვევაში, ის “მხატვრის” ლოგოდაა მიჩნეული და ხშირად გრაფიტის სხვა ფორმებთან ერთად გვხვდება;

11. ენობრივი თვალსაზრისით, გრაფიტი დეიქსური ველის ფარგლებში შეიძლება განვიხილოთ, რომელშიც ამკარად ფიქსირდება მიმართებები “აქ – ამჟამად – მე”, სადაც “მე” არის სახელი, გვარი, ინიციალი და ა.შ. “ამჟამად” – დროითი ფაქტორია, რომელიც გვამცნობს, რომ ის აქ არის და მუდმივად დარჩება. “აქ” – სივრცობრივი ორგანიზებაა, და სწორედ აქედან გამომდინარე, ქალაქის, კვარტლის, უბნის ყოველი ტოპოსი გვამცნობს გრაფიტის არსებობას.

12. “ხელმოწერის” გრაფიტში, როგორც ენობრივი, ასევე ვიზუალური მხარეც ფიქსირდება, და გარკვეულწილად თანამედროვე მითის სახეს იძენს..

**ფოტოებზე ასახული მასალის განმარტებები:**

სურათი № 1. “ხელმოწერის” გრაფიტის ნიმუში, სადაც ერთი სახელია გამოხატული და ავტორის ზედმეტსახელს ნიშნავს;

სურათი № 2. გრაფიტი, სადაც “მხატვართა” ჯგუფის წევრების სახელებია გადმოცემული;

სურათი №3. გრაფიტი, სადაც სტილიზებულადაა გადმოცემული ხელ-



მოწერა;

სურათი № 4. გრაფიტი, სადაც შერეულადაა გადმოცემული სახელი, ადგილის იდენტობა და ა.შ.

სურათი № 5. სტილიზებული ლოგო, რომელიც ყველაზე მეტად გვხვდება იმ უბანში, რომელიც ჩვენი კვლევის ადგილი იყო;

სურათი № 6. ერთმანეთზე გადაწერილი გრაფიტები.

#### ბიბლიოგრაფია

ბარბაქაძე, 2009: ბარბაქაძე ც., 2009, პოეზიის სემიოტიკა. თბილისი. “უნივერსალი”.

ბარტი, 2000: Барт Р., 2000, Мифологии. М. Из-во имени Сабашниковых.

ბენვენისტი, 2002: Бенвенист Э., 2002, Общая лингвистика. М. УРСС.

ბიულერი, 2000: Бюлер К., 2000, Теория языка. М. «Прогресс».

ეკო, 1998: Эко У., 1998, Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. ГОТК. «Петрополис».

იული, 1997: Yule, G., 1997, Pragmatics. Oxford University press.

ოგნევა, 2000: Огнева О., 2000, Рыцари, турниры, оружие. М. РОСМЭН.

პეტრიაშვილი, 2008: პეტრიაშვილი ი., 2008, ავტორისეული წიადსვლების სემანტიკური და პრაგმატიკული თავისებურებები (ინგლისური რომანის მაგალითზე), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი.

რუდნევი, 2000: Руднев В.П., 2000, Прочь от реальности. АГРАФ.

შმიელევსკა, 2007: Chmielewska E., Framind [Con]text: Graffiti and place, p. 145-169. In Space and Culture, Vol: 10, 2007.

## მარადი შუასაუკუნეები

### 1. ნოსტალგია

ჟაკ ლე გოფის აზრით, ტერმინ “შუა საუკუნეების” შემოღებისას XV საუკუნის II ნახევარში მოღვაწე იტალიელ ჰუმანისტებს – მაგ., ჯოვანი ანდრეას, პაპის ყოფილ ბიბლიოთეკარს – სურდათ, თავიანთი “თანამედროვენი”, ასე ვთქვათ – “რენესანსელები” – მათგან დაეშორებინათ, ვისაც “ძველებს” ეძახდნენ. ჯერ კიდევ XIII საუკუნის ბოლოს პროგრესის ცნების ჩამოყალიბება წარსულთან ბრძოლის სიგნალად იქცა. ახალი ხელოვნების (ars nova) ადეპტები წარსულის ხელოვნებას უპირისპირდებიან, ფილოლოგები და თეოლოგები არისტოტელიზმს უარყოფენ: XIV საუკუნეში იმგვარი პოლიტიკის საფუძვლებიც დაამუშავეს, რომელიც – რელიგიისაგან, სახელმწიფო კი ეკლესიისაგან დისტანცირებული იქნებოდა. “თანამედროვენი” (იგულისხმებ: ნოვატორები) ჭეშმარიტ ანტიკურობას, საბერძნეთისა და რომის ეპოქებს უნდა დაბრუნებოდნენ და, ასევე – ბიბლიურ დროებას... როგორც ვხედავთ, ჰუმანისტები ცდილობენ თავიანთი შუა საუკუნეების, ერთგვარი ბნელი გვირაბის შექმნას, რომლის ერთ მხარეს ბრწყინვალე ანტიკური ეპოქა, მეორე მხარეს კი – ასევე ბრწყინვალე რენესანსი მოექცეოდა.

XVII საუკუნის გერმანელი ერუდიტები კაცობრიობას სამ ერად ყოფენ: ანტიკურობა, შუა საუკუნეები, ახალი დრო (იმხანად უკვე ჩამოყალიბდა ტერმინი “შუა საუ-

---

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამავისტრო და სადოქტორო ფაკულტეტის პროფესორი. შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტის მკვლევარი.

**ძირითადი ნაშრომები:**  
„XIII-XIV საუკუნეების საქართველოს ისტორიიდან“, „ავგუსტინესეული პროვინციის რელიგიური მსოფლმხედველობა“ „ისტორიული ესსეები“, „ოსიფ ბროდსკი. მშენებელი ეპოქის დასასრული“, „ადამიანის სახისტორია. ისტორიული ანთროპოლოგიის შესავალი“.

**ინტერესთა სფერო:** ეკლესიისა და რელიგიის ისტორია, ისტორიული ანთროპოლოგიის პრობლემები, ლიტერატურათმცოდნეობა, ამერიკანისტიკა.

---

კუნეები” (medium aevum), რომელიც 300-დან 1500 წლამდე პერიოდს მოიცავდა).

ფრანგებმა ლათინური ენაც დააცალკევეს: მაღალი ლათინური (იგულისხმე: ანტიკურობის დროინდელი) და მდაბალი ლათინური (იგულისხმე: შუა საუკუნეების დროინდელი). განსაზღვრება “შუა საუკუნეები” კნინობითი შინაარსით აღივსო.

თუმც, როგორც ჩანს, ეს მხოლოდ ზედაპირული შეხედულებაა, ერთგვარი ინერცია, რომელიც საუკუნიდან საუკუნეში გადადის...

თუ კარგად დავაკვირდებით, რენესანსის მიერ დაყოფილი “ძველი” და “ახალი” არც ისე ურთიერთსაპირისპიროა და, რაც მთავარია, დროში არც ისე დაცილებული: რენესანსი ბრწყინვალე, მაგრამ ზედაპირული მოვლენაა. ისტორიაში არ არსებობს აღორძინება. რენესანსის პერიოდში მხოლოდ ისეთი ცვლილებები მოხდა, რომლებიც კარგა ხანს ინიღბებოდა ანტიკურობისკენ მიბრუნებით. ვრცელი დროითი მიჯნისთვის – ანტიკურობიდან ვიდრე XIX საუკუნემდე – როცა თანამედროვე ეპოქა მართლაც ყალიბდება – ცხადია, ნიშანდობლივია აღორძინების პერიოდები. მეტიც: ეს ბუნებრივია და მოსალოდნელი. მაგალითად, ევროპაში აღორძინების ელვარე ამოფრქვევებს ვხვდებით კაროლინგების ეპოქაში (VIII-IX საუკუნეები), XII საუკუნეში, დიდი იტალიური აღორძინებისას (XII-XIV საუკუნეები), ასევე, XV-XVI საუკუნეებში, როცა ეს ტალღა მთელ ევროპას მოედო; XVIII-XIX საუკუნეებში განახლდა ხელოვნება, ლიტერატურა, თეოლოგია...

მაგრამ რენესანსი არ არის შუა საუკუნეების უკანასკნელი დიდება, უკანასკნელი დღესასწაული... იმიტომ, რომ, რბილად რომ ვთქვათ, ძნელია შუა საუკუნეების ქრონოლოგიური დასაზღვრა, მოზღუდვა. ეს იმდენად ვრცელი და მრავალწლოვანი პერიოდია, რომ ევროპა გამუდმებით ეძებს წარსულში ხან ავტორიტეტებს, ხან – ოქროს ხანას... მინავლულია ის წყალგამყოფი, ის შუალედი, რომელსაც ასე ხშირად ახსენებდნენ რენესანსისას. თხუთმეტი საუკუნის განმავლობაში – IV-დან XIX საუკუნის ჩათვლით – ფუძემდებლურმა საზოგადოებრივმა სტრუქტურებმა, კავშირებმა ევროპულ სოციუმს საშუალება არ მისცეს, დაშლილიყო.

თუმც, შესაძლოა, არც თუ ისე უსაფუძვლო ჩანდეს მარქსის მტკიცება, რომ შუა საუკუნეების ფეოდალური წარმოების წესი განსხვავდება შემდგომი ეპოქების ეკონომიკური წყობისაგან.

ახლა დავახასიათოთ “ეს ხანგრძლივი შუა საუკუნეები”:

- ეს ქრისტიანობის ბატონობის ეპოქაა. ქრისტიანობა რელიგიაცაა და იდეოლოგიაც, რომელიც ფეოდალურ სამყაროს ერ-

თდროულად მტრობს და ამყარებს კიდევ. ღმერთი სატანას ებრძვის. ეს ბრძოლა მძვინვარებს ადამიანში და ადამიანის ირგვლივ.

- აქ ჟორჟ დიუმევილის სამფუნქციური სოციალური სქემა მოქმედებს, რომელიც IX საუკუნის ინგლისში ჩაისახა, XI საუკუნეში კი საყოველთაოდ გავრცელდა: “მლოცველები” (oratores), “მეომრები” (bellatores) და “მუშაკნი” (laboratores), ანუ მღვდლები, ჯარისკაცები და გლეხები.
- ეს არის ეპოქა, როცა გადაადგილების მთავარი საშუალება ცხენი და ოთხთვალია. ამ ორმა ინსტრუმენტმა თავის დროზე ადამიანური გამწევი ძალა და ხარი შეცვალა, XIX საუკუნეში კი ადგილი რკინიგზას დაუთმო.
- ეს ხანა საზოგადოებრივი ჰიგიენის (აბანოების – თერმების) ანტიკური სისტემის მოშლით დაიწყო და თანამედროვე საავადმყოფოს აშენებით დასრულდა.
- ეს არის პერიოდი მისანი მკურნალებისა, დათრგუნულ-განდევნილი სხეულისა;
- ეს არის დრო, როცა არაფერი იციან სტადიონებისა და სპორტის შესახებ;
- ეს არის ეპოქა, როცა ჩნდება ჰოსპიტალები, რომლებიც თავიდან თავშესაფრად, შემდეგ კი იზოლაციის ადგილად და, არა – სამკურნალოდ – გამოიყენება.
- აქ მთლიანდება ანტიკური სკოლების გაქრობისა და საყოველთაო სასკოლო განათლების შემოღების ხანა XIX საუკუნეში;
- ეს არის პერიოდი წერა-კითხვის დაუფლებისა, სასწაულების რწმენისა, ელიტურ და ხალხურ კულტურათა დიალოგისა, რომელიც არც ბრძოლას გამორიცხავს და არც ურთიერთსესხებას.
- ეს არის დრო ზეპირი თუ წერილობითი ამბებისა, “მაგალითებისა”, “დამრიგებლური ანეკდოტებისა”, “მოხეტიალე” სიუჟეტებისა“...

შუა საუკუნეთა ნიშანდობლივი ელემენტების ჩამოთვლის შემდეგ, ისტორიკოსისა და საზოგადოების სიმარჯვეზეა დამოკიდებული, ამ ეპოქას ქრონოლოგიურ მიჯნებად დაყოფენ თუ საერთოდ იუარებენ ნებისმიერ პერიოდიზაციას.

ასეთი კონცეფცია, უწინარესად, უაზროს გახდის დაპირისპირებას ორ ვიწრო მნიშვნელობით დანახული “შუა საუკუნეების” დაპირისპი-

რებას, როცა ერთი მათგანი მხოლოდ “სიბნელესა” და “წყვილიდან” ასოცირდება, მეორე კი – მხოლოდ იდილიასა და შვებასთან.

ვინ იტყვის, რომ ბარბაროსთა ომებით გათანგული შუა საუკუნეები იდეალური ჟამია? ან ვინ უარყოფს, რომ განმანათლებლობის ეპოქა დიდი პროგრესის სიმბოლო იყო?

უბრალოდ, უკეთ უნდა დავინახოთ, რომ აქ იყო შიმშილიცა და ეპიდემიებიც, გლახაკნიცა და კოცონზე დამწვარნიც, მაგრამ შენდებოდა ტაძრებიცა და ციხე-კოშკებიც, ქალაქებიცა და უნივერსიტეტებიც...

ისტორია ნელა მოძრაობს, ოღონდ ღრმა კვალს ავლებს. ჩვენ კი გვსურს, ავაჩქაროთ იგი და მხოლოდ ის მოვლენები დავინახოთ, რომლებიც ზედაპირზე ძევს.

დაბოლოს: “შუა საუკუნეთა ეპოქა ჩვენი ფესვებია, ჩვენი დაბადება, ყრმობა, ბედნიერ ცხოვრებაზე ოცნებაა, რომელთან დაშორებაც ასე გვიჭირს. ეს ის სამყაროა, რომელიც დავკარგეთ, დრო ჩვენი ბებიებისა და ბაბუებისა, დრო, რომლის ნოსტალგიური ხსოვნა დღემდე გვაფორიაქებს” (ლე გოფი 2001:31-38).

## 2. კულტუროლოგიური კაზუსი

უმბერტო ეკოს ყური მოსჭრა მისივე თანამემამულის, ინჟინრის, მწერლისა და ჟურნალისტის, რობერტო ვაკას 1971 წელს დასტამბული წიგნის – „შუა საუკუნეები – უახლოესი მომავალი“ – სათაურმაც და შინაარსმაც: ჩვენ უკვე ახალ შუა საუკუნეებში გვიწევს ცხოვრება. ვაკა გულისხმობს ტექნოლოგიური ეპოქისათვის დამახასიათებელი მსხვილი სისტემების დევრადაციას. ამ ძალზე ფართო და რთული კონგლომერაციების ქმედებათა კოორდინირება ცენტრალურ ხელისუფლებას გაუჭირდება. თვით ამ სისტემის ხელმძღვანელი აპარატიც კი ვერ შეძლებს ეფექტურ მართვას. ეს სისტემები დაინგრევა და მთელი სამრეწველო ინდუსტრია უკან დაიხევს.

ამ ფუტურისტული სცენარის განხილვას გვთავაზობს ეკო და პირველ რიგში ცდილობს, „შუა საუკუნეების“ ცნება გაათავისუფლოს კულტუროლოგიური პუბლიცისტიკის მიერ დამკვიდრებული უარყოფითი აურისაგან.

შუა საუკუნეები აღნიშნავს ორ ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ისტორიულ მომენტს, რომელთაგან ერთი დასავლეთ რომის იმპერიის დაცემიდან 1000 წლამდე გაგრძელდა: ეს იყო კრიზისის, დაცემის, ხალხთა გადასახლებისა და კულტურათა შეჯახების პერიოდი;

1000 წელს ინიცირებულმა მეორე მომენტმა ჰუმანიზმის ეპოქამ-

დე გასტანა: ეს ნამდვილი აყვავების ხანად, მეტიც: სამი აღორძინების ეპოქად მიაჩნიათ: პირველს – კაროლინგების ზეობაში უძებნიან ადგილს, მეორეს – XI-XII საუკუნეებში, მესამეს კი – საკუთრივ აღორძინების ხანაში.

რომელ ეპოქას უნდა განვეკუთვნოთ ჩვენ?

ნებისმიერი ცდა კონტემპორარული ქრონოლოგიზაციისა დასაღუპადაა განწირული: პროცესები ისეთი ასწრაფებულია, ჩვენი დროის ხუთი წლის განმავლობაში მომხდარი მოვლენები შესაძლოა მაშინდელ ხუთსაუკუნოვან პერიოდს შეეთანადოს. სამყაროს ცენტრი გაფართოვდა, განვითარების სხვადასხვა სტადიაზე მყოფი ცივილიზაციები და კულტურები თანაარსებობას ახერხებენ. ყოველდღიურობის თვალსაზრისითაც, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ბენგალელთა ცხოვრების „შუა საუკუნეობრივ პირობებზე“, მაშინ როცა ნიუ-იორკი აყვავებულ ბაბილონს მოჰკავს, პეკინი – კი ახალი აღორძინების მოდელს.

ეკო თამაშში ჩართვასა და ჩვენს დროში შუა საუკუნეების „შექმნას“ გვთავაზობს. ამისთვის საჭიროა ზეიმპერია, რომელიც დაიშლება კულტურული ღიაობის, ახალი რასობრივი კომპონენტების ათვისების, სოციალური როლების გაუქმების, პოლირელიგიურობის გამო. მხოლოდ ანტიკლერიკალურმა რეაქციამ მოუხვეჭა შუა საუკუნეებს „ბნელის“ რეპუტაცია. სინამდვილეში სწორედ მაშინ მომწიფდა თანამედროვე დასავლელი ადამიანი. ეგებ გამოცდილების ამ მოდელმა მაინც დაგვანახოს ის, რაც დღეს ხდება: ზეიმპერიას კრიზისი მსჭვალავს. ერთმანეთს ერკინებიან სხვადასხვა ცივილიზაციები და თანდათანობით იკვეთება ახალი ადამიანის იერსახეც. ის მოგვიანებით უფრო მკაფიო გახდება, მაგრამ ძირითადი ელემენტების შემჩნევა ახლაც შეიძლება.

ზეიმპერია ამერიკის შეერთებული შტატებია. ბარბაროსებად გამოდგებიან ჩინელები, მესამე სამყაროს ხალხები, ახალი პროტესტანტები, ემიგრანტები და ა.შ. ვინც უნდა იყვნენ გარე ძალები, ისინი ვერ ცვლიან რეალურ სურათს: თავისუფალი ადამიანი – ყოფილი რომაელი – ქრება. მისი მოდგმა გათქვეფილია ინდიელთა, მექსიკელთა, ბუდისტთა, ლენინისტთა კულტურის არტეფაქტებში, ის ერთმანეთს უთავსებს ჰესესს, ზოდიაკოს, ალქიმისას, მაოიზმს, მარიჰუანას, ურბანულ-პარტიზანული ბრძოლის ტექნიკას... თვით რომაელი მოწყენილობას პურიტანული ოჯახის ნგრევით იქარვებს. მნიშვნელობა აღარა აქვს, ხვდება თუ ვერა, მაგრამ ის უკვე ცხოვრობს აბსოლუტური დეცენტრალიზაციის, ცენტრალური ხელისუფლების კრიზისის, აბსტრაქტული პრინციპების პირობებში. ტექნოლოგიურმა ძალაუფლებამ სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტებს აზრი დაუკარგა და საზოგადოებრივი სტრუქტურების ცენტრი დასაყრდენის გარეშე დასტოვა. ტერიტორია ვიეტნამში-

ზებულია ანუ ავტონომიზებული-ფეოდალიზებული. უმცირესობებს აღარ სურთ ინტეგრაცია. ყალიბდება კლანები და მათ მიერ საკონტროლებელი რაიონები. კლანური სული (სურნელი?) ტრიალებს ქალაქს გაცილებულ ფეოდალთა სასახლეებსა და ბალებში... თუმცა ზოგი რამ პირიქითაც ხდება, რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ მართლაც შუა საუკუნეებში ვცხოვრობთ. თუ მაშინ მოსახლეობა მცირდებოდა, ქალაქები ცარიელდებოდა, სოფლებში შიმშილობდნენ, ერთმანეთთან დაკავშირება ჭირდა, გზები დანგრეულიყო, ფოსტა მოშლილიყო, ცენტრის კონტროლი გაქარწყლებულიყო, დღეს საპირისპირო ფენომენის მოწმენი ვართ: მოსახლეობის სიჭარბე, რომელიც არსებობს კავშირგაბმულობისა და სატრანსპორტო საშუალებათა სიჭარბის ხარჯზე, ქალაქებს საცხოვრებლად გამოუსადეგს ხდის, და არა – ნგრევისა და დაცარიელების, არამედ – აქტივობის არნახული ამოფრქვევის გამო. ხელთ გვრჩება დაბინძურებული ატმოსფერო და ნაგვის გორები, მახინჯი და ჟანგბადის შთანთქმელი განახლებული შენობები; ქალაქი ივსება იმიგრანტებით, ძირძველი მკვიდრნი კი ქალაქში მხოლოდ მუშაობენ, რათა საღამოობით ქალაქგარეთ გაიქცნენ... ვერსად გავექცევით ეკოლოგიურ დაცემასაც: დიდ ქალაქებს არ ყოფნით წყალი, ელექტროენერგია, საგზაო მოძრაობა პარალიზებულია. მეორე მხრივ, მოხმარების საგნების საზოგადოება ამ საგნებს უხეიროდ ამზადებს. ტექნოლოგიური საზოგადოება შესაძლოა მალე უსარგებლო საგანთა საზოგადოებად იქცეს. სოფლად ილუპება ტყეები, მინდვრები არ მუშავდება, წყალი, ატმოსფერო, მცენარეული სამყარო ბინძურდება, ცხოველთა ზოგი სახეობა გადაშენების პირსაა...

თუ გაგვახსენდება, რომ დღეს ტექნიკურ საშუალებათა ბუმი, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ შუა საუკუნეებიც სამრეწველო რევოლუციისა და შრომის ნაყოფიერების ზრდის ეპოქაა. თუ შუა საუკუნეებში მოგზაურობისას არსებულ საფრთხეს გაიხსენებენ, ნურც თანამედროვე ავიაკატასტროფებსა და კონტროლის უკიდურესად არაკომფორტულ პროცედურებს დაივიწყებენ (ეკო).

### 3. თამაშის ეპოქა

თამაში კულტურამდელი ფენომენია. ნებისმიერი ცოცხალი არსებისათვის ნიშანდობლივია თამაში, როგორც – მისი ოდინდელი და განუყოფელი ელემენტი.

ამ პრობლემას იოჰან ჰეიზინგამ მთელი წიგნი მიუძღვნა და ადამიანის სახეობის მოსახელთებულ ტერმინებს კიდევ ერთი მიუმატა –

## Homo Ludens.

\* \* \*

ყველანაირი თამაში, უწინარესად, თავისუფალი ქმედებაა – აქ იძულებითი მხოლოდ თამაშის წესების დაცვაა. ამდენად, თამაში უფრო მეტია, ვიდრე – ბუნებრივი პროცესი. თამაში ბუნებრივი პროცესის სამკაულია. მოთამაშისათვის თავისუფლება, როგორც წესი, არც არსებობს: ის იმიტომ თამაშობს, რომ ამისკენ ინსტინქტი უბიძგებს; ასევე, იმიტომ, რომ თამაშისას საჩინოვდება მისი სხეულებრივი და არჩევითი შესაძლებლობანი. ინსტინქტი იდუმალი რამაა: არ ვიცით მიზეზი, მაგრამ ვიცით, რომ სასარგებლოა. მოთამაშე თამაშობს იმიტომ, რომ თამაშშია სიამოვნება, და სწორედ ესაა თავისუფლებაც.

ზრდასრულ ადამიანს შეუძლია, არც ითამაშოს. უიმისოდაც იცოცხლებს. შეუძლია, თამაში გადადოს. შეიძლება, თამაში არც გამოვიდეს...

თამაშს არ აპირობებს არც ფიზიკური აუცილებლობა, არც – მორალური მოვალეობანი. თამაში არ არის რაიმე ამოცანა. თამაშობენ „თავისუფალ დროს“. მაგრამ კულტურის ერთ-ერთ ფუნქციად თამაშის გადაქცევისას ვალდებულების ცნება უფრო და უფრო უკავშირდება თამაშს. ასეა თუ ისე, იქნებ შევთანხმდეთ, რომ თამაშის ძირითადი თავისებურება თავისუფლებაა?!

\* \* \*

თამაში არ არის ყოფითი, ჩვეულებრივი ან ნამდვილი ცხოვრება: პირიქით, თამაში ამ ყოფითობიდან განსვლაა – მოთამაშემ იცის, რომ თამაში ირეალურია და ისიც იცის, რომ საგანგებოდ იტყუებს თავს; ის საგანგებოდ ირჩევს არასრულყოფილს, ირეალურს. ამ იერარქიაში მოთამაშე, რასაკვირველია, ნამდვილს, სერიოზულს, ჩვეულებრივს უფრო წინ აყენებს, თუმცა თამაშის „არასერიოზულად“, „ირეალურად“ მიჩნევა იმას არ ნიშნავს, რომ მოთამაშე თამაშს არასერიოზულად უდგება.

მეტად: ხანდახან მოთამაშე მთლიანად შეპყრობილია, სავსებით შთანთქმულია ამ ირეალობის მიერ, ისეთ ნეტარებას განიცდის, თითქოს რეალურ სამოთხეში მოხვედრილიყოს.

ამ თვისების გამო, თამაში განიხილება სიცოცხლის თანამდევ, სრულმყოფ, აუცილებელ ელემენტად.

\* \* \*

თამაში დახშულია, შემოსაზღვრულია – მისი „გათამაშება“ შესაძლებელია დროისა და სივრცის გარკვეულ საზღვრებში. თამაშის



მიმდინარეობა, მიმართულება და შინაარსი მასშივეა.

თამაში იწყება და მთავრდება.

ერთხელ ნათამაშები მეხსიერებაში სულიერ ფასეულობად რჩება: ერთისაგან მეორეს გადაეცემა და ნებისმიერ დროს შეიძლება, განმეორდეს.

სივრცის თვალსაზრისითაც, თამაშს სჭირდება განსაზღვრულ არეალი, ისევე, როგორც – ღვთისმსახურებას: არენა, სათამაშო მაგიდა, ტაძარი, სცენა და ა.შ.

ეს დროებითი სამყაროებია ჩვეულებრივი სამყაროს შიგნით. მათი დანიშნულება რომელღაც საკუთარ თავში ჩაკეტილი ქმედების განხორცილებაა.

\* \* \*

თამაში მოითხოვს წესრიგს. იგი თვითონაა წესრიგის განსახიერება. ამ არასრულყოფილ სამყაროში ის წარმოადგენს დროებით, გარკვეულ სრულყოფილებას. ამდენად, თამაში ესთეტიკური ფენომენია.

\* \* \*

თამაში მოითხოვს სულიერი და ფიზიკური ძალების დაძაბვას. მხოლოდ ამ დაძაბულობის წყალობით მიიღწევა რაღაც. დაძაბულობა თამაშისათვის აუცილებელი ნორმების უმკაცრეს დაცვას ნიშნავს – ამ პროცესში სულიერი თვისებები მონაწილეობს. ამდენად, თამაში ეთიკური ფენომენიცაა.

\* \* \*

ყველა თამაშს აქვს წესები, რომელთა წამიერი დარღვევა „ზებუნებრივს“, „ირეალურს“ მაშინვე ყოფითად, ჩვეულად, „მიწიერად“ აქცევს.

\* \* \*

თამაში მოითხოვს „პატიოსნებას“: არასწორი, „უკანონო“ ქმედებებით თამაშის ჩამშლელი მხოლოდ თვალთმაქცობს, რომ თამაშობს – სინამდვილეში, თამაშის წესებს არ ემორჩილება. ამას იოლად პატიობენ, მაგრამ ის კი, ვინც იმ მყიფე სამყაროს დამანგრეველადაა შერაცხილი, რომელშიც სხვებთან ერთად დროებით იმყოფებოდა, რისხვას ვერ გადაურჩება. თამაშში იგი ილუზიას კლავს, რითაც საფრთხეს უქმნის მოთამაშეთა მოცემულ ერთობას. ამიტომაც ცხადდება იგი „მშიშრად“, „ლაჩრად“. ამიტომაც იდევნება.

\* \* \*

მოთამაშენი მიდრეკილნი არიან, მუდმივი შემაღვენლობა თამაშის მერეც შეინარჩუნონ (საზოგადოების, სოციალურ ჯგუფთა ჩამოყალიბება).

\* \* \*

მოთამაშენი მიისწრაფიან თავიანთი ქმედების გაიდუმალებისაკენ. ეს შეიძლება გამოიხატოს ტანსაცმლის შეცვლაშიც. ამ დროს გადაცემული თამაშობს „სხვას“.

ამგვარად, თამაში, ფორმის თვალსაზრისით, ერთგვარი თავისუფალი ქმედებაა, რომელიც მიჩნეულია „არანამდვილად“. იგი არ უკავშირდება ყოფით ყოველდღიურობას, და მიუხედავად ამისა, მოთამაშეს მთლიანად იპყრობს. თამაშს არ აპირობებს მატერიალური ინტერესი ან სარგებელი. თამაში მიმდინარეობს საგანგებოდ გამოყოფილ სივრცესა და დროში. თამაში მოწესრიგებულია. იგი ქმნის საზოგადოებრივ გაერთიანებებს, როცა მოთამაშენი თავიანთი არსებობის გაიდუმალებას ან ჩვეულებრივ სამყაროსთან შედარებით – ტანსაცმლითა და იერსახით – თავიანთი განსხვავებულობის გახაზვას ცდილობენ.

\* \* \*

თამაშის ფუნქცია ორ ძირითად ასპექტს ამჟღავნებს:

ბრძოლას რაიმესთვის და რაიმეს წარმოდგენას, სანახაობას;

ეს საკითხი ასეც შეიძლება გაერთიანდეს: თამაში „წარმოდგენს“ რაიმესთვის ბრძოლას, ან იქცევა ასპარეზობად მათთვის, ვისაც სწორად რომ რაღაც სხვებზე უკეთ ხელეწიფება.

წარმოდგენა თვალწინ რაღაცის არსებობაა. იგი შეიძლება ჩვენს წინაშე წარდგეს ისე, როგორც ბუნებამ გვიბოძა, მაგრამ – ზებუნებრივი, განსხვავებული, განსაკუთრებული სახითაც.

ღვთისმსახურება უფრო მეტია, ვიდრე – სიმბოლური გარდასახვა. იგი მისტიკური გარდასახვა უფროა. ამ წარმოდგენაში რაღაც, გამოუსახავ-გამოუთქმელი წმინდავდება, მშვენიერდება, მნიშვნელობას იძენს. საკულტო მსახურების მონაწილენი დარწმუნებულნი არიან, რომ ეს აქტი ცხოვრებას მადლით მოსავს, ხოლო საგნების უმაღლესი წესრიგი მათ ჩვეულებრივ ცხოვრებაში იჭრება. და მაინც: ეს წარმოდგენა მაინც ინარჩუნებს თამაშის ფორმალურ ნიშნებს. იგი, როგორც დღესასწაული, საგანგებოდ გამოყოფილ რეალურ სათამაშო სივრცეში თამაშდება. მის გამო და მისი წყალობით იქმნება დროებითი სამყარო.

ამასთან, მოქმედება თამაშის დასრულებისთანავე როდი წყდება: ის იქამდე განაგრძობს ყოფითი სამყაროს გადასხვაფერების პროცესს (ამყარებს იმედს, წესრიგს, მონაწილეთ კეთილდღეობას ანიჭებს...), სანამ დღესასწაული ანუ დღე საკრალური ხელახლა არ განმეორდება.

\* \* \*

ყველა თამაშისათვის ნიშანდობლივია აგონალური ანუ „შეჯიბრები-ბითობის, პაექრობის“ თავისებურება.

ეს მსჭვალავდა ბერძენთათვის უმნიშვნელოვანეს სფეროს – შე-ჯიბრებებსა და ორთაბრძოლებს.

\* \* \*

არქაულ საზოგადოებათა კულტურული ცხოვრების აგონალურ საფუძველზე მიგვანიშნებს ბრიტანეთის კოლუმბიაში მცხოვრებ ინდი-ელთა ჩვეულების – პოტლახის აღწერა. კვაკიუტლის ტომის მაგალი-თით, პოტლახის ტიპური გამოხატულება იყო დიდი დღესასწაული, რომელზეც ერთი ჯგუფი მეორეს საზეიმოდ ძვირფას ძღვენს გადასცემ-და. მას სხვა მიზანი, გარდა საკუთარი გამორჩეულობისა და აღმატე-ბულების გახაზვისა, არ უნდა ჰქონოდა. ერთადერთ აუცილებელ საპა-სუნო ქმედებად მიჩნეული იყო მეორე ჯგუფის ვალდებულება, გარკვე-ული დროის განმავლობაში ასევე მოეწყო დღესასწაული და რამდენა-დაც მოახერხებდა, ძღვენის ხარისხითა და ოდენობით, მოწინააღმდეგი-სათვის გადაეჭარბებინა. ჩუქების ეს აქტი განსაზღვრავდა იმ ტომთა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, რომლებიც აწყობდნენ პოტლახს: საკულ-ტო წეს-ჩვეულებები, სამართლებრივი ადათები, დაბადება, ქორწილი, ჭაბუკთა ინიციაცია, სიკვდილი, ტატუირება, სასაფლაოზე ნიშნის დას-მა – ყველაფერი ეს შესაძლოა პოტლახის გამართვის საბაბად გამომ-დგარიყო. ტომის ბელადი პოტლახს აწყობდა სახლის აშენებისა და სა-ტოტემო სვეტის აღმართვისას. პოტლახის დროს სხვადასხვა სქესისა და კლანის წარმომადგენლები თავიანთ ხელოვნებას უჩვენებდნენ: მღე-როდნენ წმინდა სიმღერებს, გამოფენდნენ ნიღბებს, ჯადოსნები ექსტაზ-ში ცვიოდნენ...

მთავარი ეპიზოდი საჩუქრების გადაცემა იყო. დღესასწაულის მომწყობი მთელი კლანის ქონებას ფლანგავდა. ზემის მონაწილე კლა-ნი ნებაყოფლობით იღებდა ვალდებულებას, რათა უფრო გულუხვი პოტლახი გაემართა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს კლანი დაკარგავდა პატივსა და დიდებას, ტოტემის ნიშანს, თავის მხრივ კი, ამ კლანის ტოტემები ღირსებისაგან განიძარცვებოდნენ.

ამგვარად, ჭურჭელი და სხვა ქონება ასე თვალსასერიოდ მოგზა-

ურობს (დახეტიალობს) ერთი დიდგვაროვნის სახლიდან მეორისაში. სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად პოტლახი ერთი ტომის გვარებს შორის იმართებოდა.

პოტლახის დროს უპირატესობის გამოხატვას გულისხმობდა არა მხოლოდ საჩუქრების გადაცემა, არამედ – საკუთარი ქონების განადგურებაც, რათა თავმოქმედებოდა ეტრაბახათ, რომ უამისოდაც გაძლებდნენ. ამასაც სდევდა დრამატული რიტუალი, რომელიც მოწინააღმდეგის ამპარტავნულად გამოწვევას გულისხმობდა.

ყოველივე ეს შეჯიბრების ფორმით წარიმართებოდა: თუ ბელადი ამსხვრევს ბრინჯაოს ქოთანს, წვავს საბნების დასტას, ნაფოტებად აქცევს კანოეს, მისი მოწინააღმდეგე მოვალეა, გაანადგუროს – სულ ცოტა – მათი სწორფერი ნივთები მაინც. ნაფოტებსა და ნამსხვრევებს მოწინააღმდეგეს უგზავნიან, ან საკუთარი ღირსების აღსანიშნავად გამოფენენ.

ტლინიკთა ტომის ბელადს, მეორის ჯიბრზე, თავისი ტომის რამდენიმე მონაც კი მოუკლავს, რაც მოწინააღმდეგეს უფრო მეტის მოკვლას ავალბდა.

\* \* \*

პოტლახი არის გამარჯვება, უფროსობა, დიდება, პრესტიჟი, რევანში... პირისპირ დგას ორი დაჯგუფება, ორი მეგობარი და ორი მტერი...

პატივისცემის გამოხატვის თავდაპირველი საფუძველია აგონალური ინსტინქტი.

პირველადია მთელი საზოგადოების თამაში კოლექტიური და ინდივიდუალური პიროვნების ასამაღლებლად.

თამაში შეიძლება იყოს სერიოზულიც, დამლუპავიც, სისხლიანიც... მაგრამ ეს მაინც თამაშია.

პოტლახი კაცობრიობის ფუნდამენტური მოთხოვნების – დიდებისა და ღირსების მოსაპოვებელი თამაშის – ყველაზე დამუშავებული და ყველაზე გამომსახველი ფორმაა.

\* \* \*

მარსელ მოსი დააკვირდა მელინეზიელი და პოლინეზიელი ხალხის ქცევას და აღმოაჩინა, რომ ძღვნის გაცვლა-გამოცვლა აუცილებელი, მაგრამ – სრულიად უანგარო აქტია. ამით არქაული საზოგადოებანი ერთმანეთის მოვალენი ხდებიან. ტომის წევრები სტატუსის ასამაღლებლად ყველაფერს გასცემენ. იწვევენ მეზობელ კლანებს (ლხინის საფუძველი). აქვთ საძმობები, ხშირად – ინტერნაციონალურიც. ძღვნის

ნაწილი და საპასუხო გაცემა იმას ემსახურება, რომ თანმიმდევრობით გადაიხადონ პატივის მოპოვებისა და სამომოში განდიდების თანხა.

ეს არის გამუდმებული give and take.

მოსს შემოაქვს ორი „ეკონომიკური“ ცნება: კრედიტი და ღირსება.

ბრიტანეთის კოლუმბიის ინდიელები კრედიტს ეყრდნობიან. ტომის წევრებს ყველა საქმეში მეგობრების დახმარების იმედი აქვთ. არსებობს დაპირება, რომ გაწეული დახმარებისათვის სამაგიეროს გაიღებენ.

თუ დახმარება ძვირფასეულობის გაცემას გულისხმობს, ინდიელი „პროცენტით“ გადახდის ვალდებულებას იღებს.

ინდიელს არა აქვს დამწერლობის სისტემა, რის გამოც შეთანხმების გარანტიას საჯაროდ იძლევა.

პოტლანს ორი რამ ესაფუძვლება: გადაიხადოს ვალი საჯაროდ და მოიპოვოს სარგებელი თავისთვისა და თავისი შეილესათვის. ძღვენის მიძღება ერთხელაც ვალი მონაგებითურთ უნდა დააბრუნოს.

„კრედიტის“ გაგება პოტლანში ორი ტერმინით გამოიხატება: „ძღვენი“ და „საპასუხო ძღვენი“.

როგორ განისაზღვრება ვალის გადახდის დრო?

ლოგიკურად: საპასუხო სტუმრობისას, ქორწილში, ზავის დადებისას, რეგულარულ თამაშებში მონაწილეობისას, დღესასწაულებზე და ა.შ. მოკლედ: ურთიერთპატივისცემის გამოხატვისას.

ეს უნდა ედოს საფუძვლად კრედიტს, გაცვლა-გამოცვლას, ყიდვა-გაყიდვას, გირაოს...

ყველაფრის დახარჯვა ინდიელის ღირსების საქმეა. ყველაზე მდიდარი ყველაზე მფლანგველიც უნდა იყოს.

პოტლანის სახესხვაობაა მოწინააღმდეგის დასამცირებლად ყველაფრის დაწვა-განადგურება.

განადგურების სქემას ორი ვექტორი ამოძრავებს: ეს არის ომი და მსხვერპლშეწირვა. პოტლანი ომია. ომში მოკლულთა ქონებას ეუფლები. ქონებრივი ომისას კი ქონებას „კლავ“: ან შენსას, სხვა რომ არ დაეუფლოს; ან სხვისას, როცა მას აძლევ ძღვენს, რომელიც უნდა დაგიბრუნონ.

მსხვერპლშეწირვისას ქონებას იმიტომ „კლავენ“, რომ ის „ცოცხალია“.

პოტლანი რელიგიურ-მითოლოგიურია, რადგან მასში მონაწილე ბელადები იმ წინაპრებსა და ღმერთებს განასახიერებენ, რომელთა სახელები ჰქვიათ, რომელთა ცეკვებს ასრულებენ, რომელთა სულებს ემორჩილებიან...

პოტლანი ეკონომიკური ფენომენია – ერთგვარი ფინანსური ხელშეკრულება.

პოტლანი სოციალურ-მორფოლოგიურია: ტომების, კლანების, ოჯახების, ერების შეკრება მეგობრობისა თუ მტრობის საფუძველია.

პოტლანი ესთეტიკური ფენომენია: მშვენიერებას ესწრაფის.

პოტლანი იურიდიული ფენომენია: ხელშეკრულება იურიდიულად ფორმდება.

სიმდიდრის გაცემა შენანებაა. ეს არის გამოსასყიდი მსხვერპლი სულებისადმი. სიმდიდრის გაცემა სხვა ადამიანებთან ერთობის აღდგენის პერსპექტივაა. საჩუქრის მიღებაზე უარის თქმა არ შეიძლება, რადგან მიუთითებს შიშზე, რომ სანაცვლოს ვერ დააბრუნებ. ეს უღირსობას, უსახელობას ეთანადება. საჩუქრის მიღება კი თანასწორობის თანასწორობას გიქადის.

ვინც უარს ამბობს საჩუქარზე, შესაძლოა, იმასაც გამოხატავდეს, რომ ის მიმდღენელზე უპირატესია, რაც აგრესიულ დამოკიდებულებას შობს (ჰეინინგა 1997: 21, 45, 95).

\* \* \*

არონ გურევიჩი თავის ნაშრომში „შუა საუკუნეობრივი კულტურის კატეგორიები“ საგანგებო ყურადღებას უთმობს ისეთი ცნებების განხილვას, როგორებიცაა: „პატივი“, „დიდება“, „გვარიშვილობა“ და ა.შ. მათ მკვლევარი კლასობრივ საზოგადოებაში არსებული წყობის გადმონაშთად მიიჩნევს.

იმ ღირსებათაგან, რომლებიც ნიშანდობლივი გახლდათ ფეოდალური სენიორისათვის, პირველ ადგილზე იდგა გულუხვობა. სენიორს ღვინის, ღვინისა და ღვინის გამართვის, სტუმრების მიღებისა და გამასპინძლების, დასაჩუქრების საშუალება აქვს. ეს ნორმადაა მიჩნეული. ანგარიშიანობა, მომჭირნეობა მისი ფენის ეთიკისათვის საპირისპირო ცნებებია. შემოსავალზე მოურავი ზრუნავს, მისი დახარჯვა კი სენიორის საქმეა. თანაც, რაც უფრო პომპეზურად მოახერხებს იგი ამას, მით უფრო გაეთქმება სახელი, მით მეტად მაღალ საზოგადოებრივ მდგომარეობას დაიჭერს, მით მეტად პატივდებული და პრესტიჟული შეიქნება...

ამ წრეში მიღებულ ნორმათა თანახმად, ფეოდალისათვის სიმდიდრე თვითმიზანი როდია. ეს არც დაგროვებისა და მეურნეობის გაუმჯობესება-განვითარების საშუალებაა. სენიორი საწარმოო მიზნებით თავს არ იტვირთავს: შემოსავლის გაზრდამ მას მეტი მეგობარი, მეტი ვასალი და მოკავშირე უნდა შესძინოს. სწორედ მათი სიამოვნებისათვის ხარჯავს ის თავის ქონებას. ფეოდალური მფლანგველობა გაბატონ-

ნებულ კლასში ქონების გადანაწილების ერთ-ერთი საშუალებაა, თანაც – ერთობ სპეციფიკური. საუნჯის ფლობით სენიორი სიამოვნებას ვერ იღებს, თუ მისი ხარჯვისა და დემონსტრირების, უკეთ – დემონსტრატულად ხარჯვის საშუალება არ მიეცა. საქმე ის კი არ არის, სიმდიდრე უბრალოდ გაანიავოს: ეს საზოგადოდ, საჯაროდ უნდა მოხდეს ლხინისას თუ საჩუქარ-საბოძვარის გაცემისას.

სიმდიდრის ამგვარად გაფლანგვა გვაგონებს ჩრდილოამერიკელ ინდიელებში გავრცელებულ „პოტლახს“.

მარკ ბლოკსაც მოჰყავს რამდენიმე მსგავსი მაგალითი შუა საუკუნეთა ფეოდალური პრაქტიკიდან. ერთი რაინდის ბრძანებით, დახნულ მიწაში ვერცხლის ნატეხები დაუთესავთ. მეორე შეშის ნაცლად ცეცხლს ცვილის სანთლებით ანთებდა. მესამეს საკუთარი გულუხვობის ნიშნად ოცდაათი ცხენი ცოცხლად დაუწვევინებია.

ასეთი აქტები საჯაროდ სრულდებოდა, სხვა ფეოდალთა და ვასალებს თვალწინ და მათ სასიეროდ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ასეთი ექსტრავაგანტურობა აზრს დაკარგავდა.

პოტლახის მსგავს მფლანგველურ ასპარეზობებსა და ფეოდალურ ეტიკეტს შორის ბევრი საერთოა. არც ისე ძნელია აგრესიული გულუხვობის კვალის, იმ მისწრაფების განჭვრეტა, რომ სენიორის ხელგაშლილობით მოწვეულნი „დაითრგუნონ“, თვითონ კი ამ თავისებურ სოციალურ თამაშში, რომლის ფსონიც პრესტიჟისა და გავლენის დამკვიდრებაა, გამარჯვებას მიაღწიოს.

სიმდიდრე თავისთავად პატივისა და ღირსების გარანტია არ არის, თორემ ფეოდალურ საზოგადოებაში ვაჭარი ასეთი დამცრობილი რეპუტაციით არ ისარგებლებდა.

ფეოდალი სიმდიდრეს იმ მიზანთა მიღწევის საშუალებად აღიქვამს, რომლებიც ეკონომიკის საზღვრებშიღმაა. სიმდიდრე ნიშანია, რომელიც ადასტურებს ღირსებას, გულკეთილობას, სენიორის ხელგაშლილ ბუნებას. ეს ნიშანი ზემოთ ჩამოთვლილ თავისებურებათა დემონსტრირებით რეალიზდება. ამგვარად, სიმდიდრით ნეტარების უზენაესი წერტილი ხალხის მაქსიმალურად დიდი რაოდენობის წინაშე მისი გაფლანგვაა. მოწვეულებმა მონაწილეობა უნდა მიიღონ ამ საბოძვარის შთანთქმაში. მათ წილი უდევთ ამ ქონებაში.

ყველა სოციალური მნიშვნელობის მქონე ნიშნის რეალიზაცია რიტუალსა და დაწესებულ ნორმებს ემორჩილება. წვეულებები, დღესასწაულები, სასახლის კარის შეკრებები, ტურნირები დადგენილ ვადებში მიმდინარეობს, საჭირო დეკორუმს ცერემონიებიც ერთვის. რაინდის საზოგადოებრივი ცხოვრება გულისხმობს ან ბრძოლას, ან – სენიორის კარზე გართობას. ამ რიტუალიზებული ყოფის ილუსტრაციად

გამოდგება ტრუბადურული პოეზია. პოეტები უწინარესად ხელგაშლილობის იდეას განადიდებენ. მსხვილი სენიორის კარი „გაცემისა და მიღების“ ადგილია. სამყარო გაიაზრება სათნოებისა და მანკიერების შერკინების ასპარეზად. მანკთაგან განსაკუთრებულ ცოდვად პატივმოყვარეობა, სიძუნწე, ანგარება ითვლება. სიძუნწეს უპირისპირდება კეთილშობილური უშურველობა. სიმდიდრისა და სიხარულის ერთიანობის დარღვევა, რომელსაც ქონების გაცემა აპირობებს, სამყაროს წესრიგს ემუქრება, რადგან სიხარბე ყველა სხვა ცოდვის დედაა, ხოლო გულმოწყალება – ყველა სხვა სათნოებისაა. ეთიკური სისტემის მწვერვალზე უშურველობაა, რომელიც საბრძოლო სიჩაუქესაც კი ჩრდილავს.

დამსაჩუქრებელი უფლის კეთილგანწყობას იმკის. ამავე დროს, ეს ერთადერთი გზაა სიყვარულის მოსაპოვებლად.

ძღვნის მნიშვნელობა საკუთრივ მასა და იმ ადამიანებშია, რომელნიც გასცემენ და იღებენ. მსახურება ორივე აქტს გულისხმობს. გულუხვობა მეფისა და ზოგადად, მსხვილი სენიორის მარკერია. მეფემ უნდა გასცეს ცხენები, ოქრო, ტანსაცმელი, მიწები... – ამ შემთხვევაში ხელმწიფე არაფერს დაკარგავს, მხოლოდღა შეიძენს (გურევიჩი 1972: 225-235).

#### 4. ქართული ვერსია

რუსთველის პოემის პირველივე თავებში გამოხატულია არქაულ-შუა საუკუნეობრივი საზოგადოებისათვის ნიშნული პოტლახის მოდელი: ერთი მხრივ, ეს არის ქონების უშურველად გაცემა და ამ ციკლის ხელახლა დაწყება („ზღვათაცა შესდის და გაედინების!"); მეორე მხრივ – გათამაშებული ასპარეზობა, პაექრობა პირველობისათვის.

გავიხსენოთ, რა ხდება თინათინის ტახტზე ასვლის ეპიზოდში:

თინათინს „თავი არ ეღირსება“ „ტახტზე საჯდომად“, ამიტომაც ტირის. მეფე ბრძნული რჩევით ამშვიდებს: მამას ყოველთვის ძე ცვლის. უკვე მეფე ხარ და მეფურად უნდა მოიქცე. მზე თანაბრად უნათებს მდიდარსაც და ღარიბსაც, ყმასაც და ღიდგვაროვანსაც. ამის გათვალისწინებით, ღიდსაც გაუმართე ხელი და წვრილსაც. გულუხვი მტერსაც მიიმხრობს. მასვე უერთგულებს ის, ვინც ისედაც ემხრობოდა.

(არსებობს ამ სტროფის ამგვარი ინტერპრეტაცია: უხვი, ხელგაშლილი ადამიანი მტერსაც მიიმხრობს, ის კი, ვინც ემხრობა, თავისი ნებით ემსახურება და არა – იძულებით („უხვი ახსნილსა დააბამს, იგი თვით ების, ვინ ების“).

მეფეთათვის სიუხვე იმგვარადვე ნიშანდობლივია, როგორც ედემში – ალვის ხე. უხვს ორგულიც ჰმორჩილებს. ამას მოსდევს სტრო-



ფი: „სმა-ჭამა დიდად შესარგი – დება რა სავარგულია. რასაცა გასცემ, შენია, რასც არა – დაკარგულია!”

სწორედ აქ სჭვივის პოტლახის ანარეკლი: მეფემ (ბელადმა) ყველას (დიდისა თუ მცირის) თვალწინ უნდა გასცეს ქონება. უხმარი ნივთი გამოუსადეგია. ის უნდა გამოიყენონ სიცოცხლისათვის, რომლის ნიშანდობლივი თავისებურება ღვინი და სმა-ჭამაცაა.

ამ განმარტების ვალიდურად ჩათვლა კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ სტრიქონი: „რასაცა გასცემ, შენია, რასც არა დაკარგულია!” ეგებ იმსახურებს, მენტალურ უმსჯელობათა რიგს არ შეემატოს. ქრისტიანული თვალსაზრისით, აქ სახარებისეული პოსტულატი იგულისხმება: სააქაო საუნჯე არას ნიშნავს – დაკარგულია, ამიტომაც უნდა გასცე ყველაფერი, რაც გაბადია, რათა სასუფეველს მიეახლო...

პირველყოფილი კულტურების კოლექტიურ შეხედულებათა განხილვას სხვა ვერსიამდე მივყავართ:

დაგროვილის გაცემა სხვა არაფერია, თუ არა მეფის მეფობის ხაზგასმა, მისი პრესტიჟის ამადლება, ვარდსა თუ ნეხვზე უფროსობის წარმოჩენა, საკუთარი დიდების კიდევ ერთხელ პედალირება.

თინათინიც ისე უნდა მოიქცეს, როგორც – როსტევეანი და სხვა ხელმწიფენი.

რა ხდება შემდეგ?

ქალი მამის რჩევას აჭაშნიკებს, მეფე კი „სმასა და მღერასა იქმს, მეტად მოიღვინებდა”. „მღერა” ძველქართულად თამაშს ნიშნავს. დიახ, არსებობს ასეთი თამაში: გაცემა, საჭურჭლეთა გახსნა, სიმდიდრის განადგურება... მის ხელახლა მოსაპოვებლად.

შემდეგ თინათინი უბრძანებს თავის გამზრდელს, უფლისწულობაში დაგროვილი საუნჯე მოართვან. ქალმა გახსნა და მცირესა თუ დიდებულს უშურველად დაურიგა. ამას გარდა, როგორც პოტლახის წესია, უნდა გაიცეს მთელი კლანის ქონება. თინათინიც „იქმს საქმესა მამისაგან სწავლებულსა” და უბრძანებს, არავინ დამალოს და დაინანოს საჭურჭლე. გახსნან, თუ სადმე საუნჯეა, ამირახორმა მოახსნას პირუტყვთა ჯოგები და ცხენთა რემები. ასეც მოიქცნენ. ძვირფას ნივთებსა და ქსოვილებს ლაშქარი მეკობრეებით – ქურდებით – ხვეტს.

არქაულ-შუა საუკუნეობრივ მენტალურ არენაზე გამოდის ასპარეზობა-თამაშის მეორე მონაწილე: მეორე „ტომი”, bellatores ანუ ლაშქარი, რომელთან ერთადაც ბელადი, მეფე ამ თამაშს წარმართავს.

საზეიმო თამაში ამ სტროფით დასტურდება: „დღე ერთ გარდახდა პურობა, სმა-ჭამა იყო, ხილობა, ნადიმად მსხლომთა ლაშქართა მუნ დიდი შემოყრილობა”.

მეფე მაინც მოწყენილია. მიზეზი ავთანდილმა ჰკითხა: ის ხომ არ

გადარდებს, შენმა ასულმა მთელი საჭურჭლე რომ გაანიავა, ხომ არ შეცდი, მეფედ რომ დასვიო? მეფეს გაუკვირდა და, კაცმა რომ თქვას, გასაკვირიც იყო: განა სულ ცოტა ხნის წინ თვითონ მეფემ არ ურჩია ასულს, საუნჯე უშურველად გაეციო?

მაშ, ეს მიზეზი ამთავითვე უნდა გამორიცხულიყო. ბოლოს და ბოლოს, ამ თამაშში სიძუნწე წესების დარღვევაა. სწორედ ეს უკვირს მეფეს: „ან სიტყვანი ვით გაჰბედნა...“, „გაუკვირდა, ვით მკადრაო“, „ჩემი ზრახვა სიძუნწისა, ტყუის, ვინცა დაიყბედნა“.

მეფის წუხილის მიზეზი, პოემის თანახმად, ისაა, რომ მონარქს ვაჟი არა ჰყავს, რომ მისთვის ესწავლებინა „სამამაცონი ზნენია“: მშვილდოსნობა, ბურთაობა... ბურთი „ქართულ ლექსიკონში“ ასე განიმარტება: „მგრგვალნი მეშთაგან სათამაშო ასპარეზობათა შინა“. გამოდის, რომ სამამაცო ზნე არა მხოლოდ მშვილდოსნობაა, არამედ – თამაშიც: ბურთაობა, ასპარეზობა, ტურნირი... ამაში ოდნავ ავთანდილი მგავს, ჩემი გაზრდილიაო.

ავთანდილი სთავაზობს: ნაძლევი დავდოთ, მოწმედ თქვენი ყმები დავიყენოთ, ვიასპარეზოთ, „გარდამწყვედელი მისიცა ბურთი და მოედანიაო“.

მეფე თანახმაა. ისიც ახსენებს კარგ ყმათ, მოწმედ რომ უნდა იახლონ. ფსონად ღირსება იღება: „ვინცა იყოს უარესი, თავშიშველი სამ დღეს ვლიდეს!“ თორმეტი მონა უნდა გაჰყვეს მეფეს. შერმადინი ავთანდილს უნდა ეახლოს. უნდა გაირკვეს, ვინ რამდენ ნადირს მოკლავს.

თანაც „ზმიდეს“ ანუ ზმებით ერთმანეთს ეპაექრებოდნენ. ზმაც სიტყვათა თამაშია.

აქ კიდევ ერთხელ უხმობენ „პოტლაჩის“ მეორე მონაწილეს – ლაშქარს: „მოდით და მოიჯარენითო!“... ლხინიც სრულდება.

ასპარეზობა ზეიშია – „ზეიმი და ზარი იყო“. ასპარეზობა თამაშია – „ერთმანერთსა თუ „მე გჯობო“, სიცილით ეუბნებოდეს“, ხუმრობდნენ, ოხუნჯობდნენ...

ავთანდილმა გაიმარჯვა. ორივეს მიერ ერთად ნასროლი ისარი ორასს შეადგენდა, თუმც ავთანდილს ოცით მეტი ნადირი მოეკლა...

მეფე ამ შედეგით უკმაყოფილო როდია. მეტიც: „მეფესა ესე ამბავი ურჩს, ვითა მღერა ნარდისა“, იმიტომ, რომ თამაშია.

ჩამოხდნენ. ჩამოისვენეს.

შემდეგ კვლავ „თამაშდნენ“: „თამაშობდეს და უჭვრეტდეს წყალსა და პირსა ტყეთასა“.

აქ ყველა ერთადაა. თამაშობს ორივე მონაწილე – სამეფო ხელისუფლებაცა და ლაშქარიც. „თამაშა“ თურქულად სანახავსა ჰქვია

(წარმოდგენა), ხოლო თამაშობა მღერა-შექცევათა სახელია. თამაშის ექვს სახეობათაგან ასპარეზობა პირველია (რუსთაველი).

## 5. „მოხეციალე“ დასკვნები

ამგვარად, არქაული საზოგადოებისათვის ნიშანდობლივი ელემენტები – საჩუქრების გაცვლა-გამოცვლა, სიმდიდრის უღარდელი მოხმარება და განაწილება, მფლანგველობა...– ფეოდალიზმსაც ახასიათებდა. ეს იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ ფეოდალურმა ფორმაციამ ძველი ჩვეულება მხოლოდ იმეკვიდრევა და ჩვენს წინაშე ოდენ გადმონაშთებია. ჩანს, არქაულმა ჩვეულებებმა სიცოცხლისუნარიანობა შუა საუკუნეებშიც გამოავლინეს, მაგრამ არსებითი ისაა, რა როლი იტვირთეს მათ ახალ სისტემაში?

ძღვენი, ლხინი, ნივთებისა და სერვისის გაცვლა-გამოცვლა და მათი მენტალური ნაშთები სიმდიდრის ნიშნული ფუნქციაა, ჩვენ მიერ განხილულ საზოგადოებებში არსებული სოციალური კავშირების სპეციფიკური ბუნების გამოვლინება. ფეოდალიზმში ამ კავშირებს უკიდურესად პიროვნული ხასიათი ჰქონდა. საზოგადოების წევრები უშუალოდ ერთიერთებოდნენ ერთმანეთს, რაც ნათესაობრივ ერთობასა და საქორწინო კავშირებს, მეზობლობასა და თემობრივ კუთვნილებას, მფარველობას, ურთიერთდამოკიდებულებას, ქვეშევრდომობას ეფუძნებოდა. ეს კავშირები ფეოდალიზმში გამოიხატებოდა ინდივიდთა უშუალო ურთიერთობით, ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან განსხვავებით, რომელშიც ურთიერთობის „გასაქონლება“ მიმდინარეობს. XIV საუკუნის ინგლისში სასაქონლო ურთიერთობა საკმაოდ განვითარებული გახლდათ, მაგრამ მენტალიტეტი – კვლავაც ფეოდალური. ერთ ალევორიულ პოემაში მომჭირნესა და მფლანგველზე ეს უკანასკნელი ამბობს:

„რა ბედენაა ოქრო-ვერცხლი, თუ არ დახარჯე?  
დაიჟანგება, გაიხრწნება ან დაღრღნის ვირთხა.  
ღვთის გულისათვის, ნულარ ავსებ ზანდუკს პირთამდე!  
და ეგ ქონება მწირს და გლანაკს გაუნაწილე...  
ქრისტეიანების შველით უფრო აამებ უფალს,  
ვიდრე – სიმდიდრის გადამალვით ბოხჩა-ქისებში,  
რომელთ მზის სხივი ერთხელ ზვდებათ შვიდ წელიწადში“.

მფლანგველის აზრით, სიმდიდრე ამოებრივია და კაცს სიავითაც ავსებს: მდიდარი ადამიანი მით მეტად მხდალია, რაც უფრო მდიდარია. ასეთ არსებობას ხანმოკლე, მაგრამ ბედნიერი სიცოცხლე სჯობს.

ფეოდალურ საზოგადოებაში, რომლის დაისიც ახლოვდებოდა,

სიმდიდრეზე კვლავაც კონტრასტული შეხედულებანი ერკინებოდა ერთიმეორეს. პიროვნული ბატონობისა და დაქვემდებარების ურთიერთობები მსჭვალავდა ფეოდალურ საზოგადოებას, რაც ფეოდალური საკუთრების ხასიათსაც აპირობებდა. ეს არ იყო კერძო საკუთრება. ბურჟუაზიული საკუთრება ანონიმური გახლდათ, ფეოდალური კი – პერსონიფიცირებული.

#### ლიტერატურა

**Жак Ле Гофф**, В поддержку долгого средневековья, Средневековый мир воображаемого. Москва

**Умберто Эко**, Средние века уже начались,  
<http://solnechnoeleto.narod.ru/vibor.htm>

**Хейзинга Й.**, Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича -**Москва**

А.Я. Гуревич. Категории средневековой культуры, Москва  
შოთა რუსთაველი, ვებხისტყაოსანი, პროლოგი, www.lib.ge

### თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზის შესავალი<sup>1</sup>

...არ არის, არ ყოფილა და არ იქნება ხალხი, რომელმაც არ იცის თხრობა; ყველა კლასი, ნებისმიერი სოციალური ჯგუფი ქმნის თავის საკუთარ ნარატივებს და ხშირად ხდება ისე, რომ განსხვავებული და, შეიძლება ითქვას, საპირისპირო კულტურის ადამიანები ერთობლივად ისმენენ ერთსა და იმავე ამბებს. თხრობა არაფრად ავლებს განსხვავებას მაღალსა და მდარე ლიტერატურას შორის; გადალახავს ეროვნულ, ისტორიულ და კულტურულ ბარიერებს, ის ყველგანაა სამყაროში, ისევე, როგორც თვით სიცოცხლე.

ნიშნავს თუ არა თხრობის ასეთი უნივერსალურობა, რომ ის საინტერესო არაა ჩვენთვის? იმდენად ყოვლისმომცველია თუ არა ეს მოვლენა, რომ ჩვენ გარკვეული ვერაფერი ვთქვათ მის შესახებ და იძულებულნი ვიყოთ, უდრტვინველად აღვწეროთ მისი ზოგიერთი ძალზე კერძობითი ნაირსახეობა, როგორც ამას ხშირად სჩადიან ლიტერატურის ისტორიკოსები? მაგრამ როგორ უნდა გამოვყოთ თვით ეს ნაირსახეობები, როგორ დავასაბუთოთ ჩვენი უფლება მათ გამოყოფასა და იდენტიფიკაციაზე? როგორ გავარჩი-

\* იბეჭდება უმნიშვნელო კუპიურებით.

ოთ რომანი ნოველისგან, ზღაპარი მითისგან, დრამა ტრაგედიისგან (ეს ხომ არაერთხელ სცადეს), ისე, რომ არ გამოვიყენოთ მათთვის საერთო მოდელი? ნებისმიერი მსჯელობა თვით შემთხვევითი ან ისტორიულად შეზღუდული თხრობითი ფორმის შესახებ ხომ უკვე გულისხმობს ამგვარი ფორმის არსებობას. ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, რომ დაწყებული არისტოტელეთი, მკვლევრები არა მარტო არ ამბობდნენ უარს თხრობითი ტექსტის შესწავლაზე იმ საბაბით, რომ ესაა უნივერსალური მოვლენა, არამედ, პირიქით, პერიოდულად უბრუნდებოდნენ თხრობითი ფორმის პრობლემას; არანაკლებ ბუნებრივია ის, რომ ახალადმოცენებული სტრუქტურალიზმისთვის ეს ფორმა უადრესად საინტერესოა: ყველა შემთხვევაში საუბარია იმის შესახებ, რომ მოცულ იქნას კონკრეტულ გამონათქვამთა უსასრულო რაოდენობა იმ „ენის“ აღწერის გზით, რომლებიდანაც ისინი წარმოიშვნენ და რომელიც მათი წარმოშობის საშუალებას იძლევა. მკვლევარი, რომელიც აწყდება თხრობითი ტექსტების უსასრულო სიმრავლეს და მათდამი მრავალფეროვან მიდგომებს (ისტორიულს, ფსიქოლოგიურს, სოციოლოგიურს, ეთნოლოგიურს, ესთეტიკურს და ა.შ.), დაახლოებით ისეთსავე მდგომარეობაში აღმოჩნდება, რომელშიც აღმოჩნდა სოსიური მრავალსახოვანი მეტყველებითი აქტივობის წინაშე, როდესაც მან სცადა მეტყველებითი შეტყობინებების უსისტემო ფრაგმენტებიდან გამოეყო მათი კლასიფიკაციის პრინციპი და აღწერის საფუძველი. რაც შეეხება თანამედროვე ეპოქას, მაშინ რუსი ფორმალისტები, პროპი და ლევი-სტროსი დაგვეხმარნენ, ჩამოგვეყალიბებინა ეს დილემა: ან თხრობითი ტექსტი არის მოვლენათა უბრალო გადმოცემა და მის შესახებ უნდა ვილაპარაკოთ ისეთი კატეგორიების მეშვეობით, როგორებიცაა მთხრობლის (ავტორის) „ხელოვნება“, „ტალანტი“ ან „გენია“, რომლებიც შემთხვევითობის მითოლოგიზებული განსახიერებებია; ან ამგვარ ტექსტს აქვს სხვა ტექსტებისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა, რომელიც ექვემდებარება ანალიზს, – თუნდაც ამ სტრუქტურის აღმოჩენა დიდ მოთმინებას საჭიროებდეს; საქმე ისაა, რომ შემთხვევითობის ურთულეს გამოვლინებასა და კომბინატორიკის უმარტივეს ფორმას შორის მთელი უფსკრულია: არ არსებობს ადამიანი, რომელიც შეძლებს შექმნას ესა თუ ის ნარატივი ამოსავალი იმპლიციტური ერთეულების სისტემისა და მათი შეერთების წესების გათვალისწინების გარეშე.

მაშ, სად უნდა ვეძიოთ თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა?

რა თქმა უნდა, თვით ტექსტებში. მაგრამ, ყველა ტექსტში? მრავალი მკვლევარი არ უარყოფს თხრობითი სტრუქტურის არსებობას, მაგრამ ვერ ურიგდება იმის აუცილებლობას, რომ ლიტერატურული ანალიზი შეიძლება აიგოს ექსპერიმენტულ მეცნიერებათა მოდელისგან

განსხვავებული მოდელის საფუძველზე; ისინი დაჟინებით მოითხოვენ ნარატოლოგიაში ინდუქციური მეთოდის გამოყენებას, სურთ თავდაპირველად შეისწავლონ ცალკეული ჟანრების, ეპოქებისა და საზოგადოებების თხრობითი სტრუქტურა, შემდეგ კი ააგონ განზოგადებული მოდელი. ეს პოზიცია – საღი განსჯის პოზიცია – უტოპიურია. თვით ლინგვისტიკამ, რომელიც შეისწავლის მხოლოდ და მხოლოდ დაახლოებით სამი ათას სიტყვას, ვერ შეძლო მსგავსი მიზნის მიღწევა; ამიტომაც, რომ ლინგვისტიკა მეტად გონივრულად გარდაიქმნა დედუქციურ მეცნიერებად; სწორედ ამის შემდეგ მოხდა მისი ჭეშმარიტი გაფორმება და წინსვლა გიგანტური ნაბიჯებით. ლინგვისტიკამ, აგრეთვე, შეძლო ჯერ კიდევ აღმოუჩინელი ფაქტების წინასწარმეტყველება. რაღა ვთქვათ ნარატოლოგიაზე, რომელსაც საქმე აქვს მილიონობით თხრობით ტექსტთან? ბუნებრივია, მან უნდა გამოიყენოს დედუქციური პროცედურები; ის მოვალეა, თავდაპირველად შექმნას აღწერის საწყისი მოდელი (რომელსაც ამერიკელი ლინგვისტები უწოდებენ „თეორიას“), შემდეგ კი ნელ-ნელა დაეშვას ქვემოთ, თხრობითი ტექსტების კონკრეტული ნაირსახეობებისკენ, რომლებშიც ნაწილობრივ ხორცშესხმულია ეს მოდელი, ნაწილობრივ კი გადახრები შეინიშნება. მხოლოდ ამ თანხვედრებისა და გადახრების პლანში, აღწერის ერთიანი ინსტრუმენტის მეშვეობით, ნარატოლოგიას შეუძლია მოიცვას ამ ტექსტების ყველა სიმრავლე, მათი ისტორიული, გეოგრაფიული და კულტურული მრავალფეროვნება.

ამგვარად, თხრობითი ტექსტების მთელი უსასრულო სიმრავლის აღწერისა და კლასიფიცირებისთვის საჭიროა თეორია (ამ სიტყვის იმ პრაგმატული მნიშვნელობით, რომლის შესახებაც ახლახან ვსაუბრობდით). და უპირველესი ამოცანაა მისი კონტურების მონიშვნა. ამასთან, მსგავსი თეორიის შემუშავება შეიძლება მნიშვნელოვნად გავაიოლოთ, თუ თავიდანვე ნიმუშად შევარჩევთ იმ მოდელს, რომლისგანაც ამ თეორიამ ისესხა თავისი ძირითადი ცნებები და პრინციპები. ამგვარად, კვლევათა თანამედროვე ეტაპზე გონივრული იქნება, თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზის საფუძველად მივიჩნიოთ ლინგვისტიკური მოდელი.

## I. თხრობითი ტექსტების ენა

### 1. წინადადების საზღვრების მიღმა

ცნობილია, რომ ლინგვისტური ანალიზი განიხილავს მხოლოდ იზოლირებულ წინადადებას: წინადადება ის მაქსიმალური ერთეულია, რომლის შესწავლის უფლებასაც ლინგვისტიკა თავის თავს აძლევს; მართლაც, თუ წინადადება წარმოადგენს ერთგვარ მოწესრიგებულობას და არა ელემენტთა უბრალო მიმდევრობას (და ამიტომ არ დაიყვანება მისი შემადგენელი სიტყვების ჯამზე და წარმოქმნის დამოუკიდებელ ერთეულს), სამაგიეროდ, ყოველი გავრცობილი გამონათქვამი, პირიქით, არის *მხოლოდ* მისი შემადგენელი წინადადებების ჯამი; მაგრამ, ლინგვისტიკის თვალსაზრისით, დისკურსში არაა არაფერი ისეთი, რაც არ შეიძლება იყოს ცალკეულ წინადადებაში. ამგვარად, ლინგვისტიკა ვერ იპოვის უფრო მეტი გრძლიობის ობიექტს, ვიდრე წინადადებაა, რადგან წინადადების საზღვრებს მიღმა არსებობენ მხოლოდ ასეთივე წინადადებები: მას შემდეგ, რაც ბოტანიკოსი აღწერს ცალკეულ ყვავილს, მას აღარ სჭირდება მთელი თაიგულის აღწერა.

ამასთან, აშკარაა, რომ დისკურსი (როგორც წინადადებათა ერთობლიობა) თვითონაც ორგანიზებულია და იმგვარი შეტყობინებაა, რომელიც აგებულია უფრო მაღალი რიგის ენის წესების მიხედვით, ვიდრე ლინგვისტების შესასწავლი ობიექტია. დისკურსს აქვს ერთეულთა საკუთარი ნაკრები, საკუთარი წესები, საკუთარი გრამატიკა; ის სცილდება წინადადების საზღვრებს (თუმცა შედეგადად მხოლოდ წინადადებებისგან) და, რა თქმა უნდა, სხვაგვარი ლინგვისტიკის საგანი უნდა იყოს. მეტად ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში ამ ლინგვისტიკას ცნობილ სახელს – რიტორიკას უწოდებდნენ. მაგრამ სხვადასხვაგვარი ისტორიული ძნელბედობის შედეგად რიტორიკა მიეკუთვნა კაზმულ-სიტყვაობის სფეროს, ხოლო ეს უკანასკნელი საერთოდ გაემიჯნა ენობრივ კვლევებს; ამიტომაც, რომ არც ისე დიდი ხნის წინ საჭირო გახდა ამ პრობლემის ხელახლა წამოჭრა.

...აშკარაა, რომ თხრობითი ტექსტების დისკურსი არის მხოლოდ ერთ-ერთი ჰომოლოგიური სახესხვაობა, რომელთაც შეისწავლის დისკურსის ლინგვისტიკა და ამიტომ ექვემდებარება ჩვენს ჰომოლოგიურ ჰიპოთეზას: სტრუქტურის თვალსაზრისით, ყოველი თხრობითი ტექსტი აიგება წინადადების მოდელის მიხედვით, თუმცა არ დაიყვანება წინადადებათა ჯამზე – ნებისმიერი ნარატივი დიდი წინადადებაა, ხოლო თხრობითი წინადადება, გარკვეული გაგებით, მცირე ზომის ნარატივის მონახაზია. მართლაც, თხრობით ტექსტში შეიძლება ვიპოვოთ ყველა



ძირითადი ზმნური კატეგორია (ტექსტის მოთხოვნების შესაბამისად, ერთგვარად გამსხვილებული და გარდაქმნილი), სახელდობრ: ზმნური დროები, ასპექტები, კილოები, პირები (თუმცა, ამ კატეგორიებს აქვთ განსაკუთრებული, ზოგჯერ მეტად რთული აღმნიშვნელები); უფრო მეტიც, თვით „სუბიექტები“ და მათი პრედიკატები თხრობით ტექსტებში ექვემდებარებიან ფრაზული სტრუქტურის კანონებს; გრემასმა, რომელმაც შექმნა აქტანტების ტიპოლოგიური სქემა, გამოააშკარავა, რომ თხრობითი ლიტერატურის პერსონაჟთა უმრავლესობას აკავშირებს ისეთივე უმარტივესი მიმართებები, როგორებიც თავს იჩენს ფრაზის გრამატიკული ანალიზის დროს. აქ წამოყენებულ ჰომოლოგიურ პრინციპს არა მარტო ევრისტიკული ღირებულება აქვს: ის გულისხმობს ენისა და ლიტერატურის ერთგვარ იგივეობრიობას (მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურა წარმოადგენს თხრობითი შეტყობინებების გადმოცემის პრივილეგირებულ ხერხს), ახლა უკვე აღარ შეიძლება ლიტერატურის მიჩნევა ხელოვნების ისეთ დარგად, რომელიც, მას შემდეგ, რაც გამოიყენებს ენას გარკვეული აზრის, გრძნობის ან ესთეტიკური შეგრძნების გადმოსაცემად, მისდამი ყოველგვარ ინტერესს კარგავს: ენა ყოველთვის თან ახლდა დისკურსს და აწვდიდა მას სარკეს, რომელშიც ჩანდა მისი სტრუქტურა. ხომ არ წარმოადგენს ლიტერატურა და, პირველ რიგში, თანამედროვე ლიტერატურა, ისეთ ენას, რომელიც მეტყველებს თვით ენის არსებობის პირობების შესახებ?

## 2. მნიშვნელობის დონეები

იმთავითვე სწორედ ლინგვისტიკამ უზრუნველყო თხრობითი ტექსტების სტრუქტურული ანალიზი იმ ფუძემდებლური ცნებით, რომელსაც შეუძლია განმარტოს ყოველგვარი ნიშნობრივი სისტემის არსი – მისი ორგანიზაცია; გარდა ამისა, ის განმარტავს, რით განსხვავდება თხრობითი ტექსტი წინადადებათა უბრალო მიმდევრობისგან და, აგრეთვე, იძლევა იმ ელემენტთა უზარმაზარი რაოდენობის კლასიფიცირების საშუალებას, რომლებიც მონაწილეობენ მის კომპოზიციაში. ესაა *აღწერის დონე*.

ცნობილია, რომ, ლინგვისტური თვალსაზრისით, წინადადება შეიძლება აღწერილ იქნას რამდენიმე დონეზე (ფონეტიკურზე, ფონოლოგიურზე, გრამატიკულზე, კონტექსტუალურზე); ეს დონეები იერარქიულად დაკავშირებულნი არიან; თუმცა მათ აქვთ ერთეულთა საკუთარი ერთობლიობები და ამ ერთეულთა კორელაციის საკუთარი წესები (რაც მათი ცალ-ცალკე აღწერის საშუალებას იძლევა), მაგრამ დამოუკიდებლად არც ერთ მათგანს არ შეუძლია მნიშვნელობების წარმოქმნა: ამა თუ იმ დონის ნებისმიერი ერთეული იძენს მნიშვნელობას მხოლოდ მა-

შინ, როდესაც ის შედის უფრო მაღალი დონის ერთეულის შემადგენლობაში. მაგალითად, ცალკე აღებული ფონემის ამომწურავი აღწერა შესაძლებელია, მაგრამ თავისთავად ის არაფერს ნიშნავს; ის იძენს მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ, როდესაც იქცევა სიტყვის ნაწილად, ხოლო სიტყვა, თავის მხრივ, წინადადების კომპონენტი უნდა გახდეს. დონეების თეორია (როგორც ის ბენვენისტმა ჩამოაყალიბა) გულისხმობს ელემენტების ურთიერთმიმართების ორ ტიპს – დისტრიბუციულს (როდესაც მიმართებები მყარდება ერთი დონის ელემენტებს შორის) და ინტეგრაციულს (როდესაც მიმართებები მყარდება სხვადასხვა დონის ელემენტებს შორის). აქედან გამომდინარე, დისტრიბუციულ მიმართებებს, თავისთავად, ჯერ კიდევ არ შეუძლიათ მნიშვნელობის გადმოცემა. მაშასადამე, სტრუქტურული ანალიზის მიზნით, თავდაპირველად აუცილებელია მათი აღწერის რამდენიმე პლანის გამოყოფა და მათი განთავსება იერარქიული (ინტეგრაციული) პერსპექტივის გათვალისწინებით.

დონეები ოპერაციებია. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ლინგვისტიკა, თავისი განვითარებისას, ცდილობს გაზარდოს მათი რაოდენობა. დისკურსის ანალიზს ჯერჯერობით საქმე აქვს მხოლოდ უმარტივეს დონეებთან. რიტორიკა თავისებურად გამოყოფდა დისკურსში, სულ ცოტა, აღწერის ორ პლანს – *dispositio*-ს და *elocutio*-ს. ამჟამად ლევისტროსმა, მითის სტრუქტურის შესწავლის შემდეგ, გამოავლინა, რომ მითოლოგიური დისკურსის კონსტრუქტიული ერთეულები (მითემები) მნიშვნელობას მხოლოდ იმის მეშვეობით იძენენ, რომ ერთიანდებიან კლასტერებად, შემდგომ კი ხდება ამ კლასტერების კომბინირება. ცვეტან ტოდოროვი – რუსი ფორმალისტების კვალობაზე – გეთავაზობს იმ ორი დონის შესწავლას, რომელთა შინაგანი დანაწევრება შესაძლებელია, – მოთხრობილ *ისტორიას* (თხრობის საგანს), რომელიც მოიცავს პერსონაჟების ქცევის ლოგიკას და მათ „სინტაქსურ“ კავშირებს, და თხრობით *დისკურსს*, რომელიც გულისხმობს თხრობითი დროების, ასპექტებისა და კილოების არსებობას. შეიძლება ნაწარმოებში გამოიყოს დონეთა სხვადასხვა რაოდენობა და მათი სხვადასხვაგვარად განსაზღვრა, მაგრამ უეჭველია, რომ ნებისმიერი თხრობითი ტექსტი წარმოადგენს ამგვარი დონეების იერარქიას.

ამა თუ იმ ნარატივის გაგება ნიშნავს არა მარტო დაკვირვებას მისი სიუჟეტის განვითარებაზე, არამედ – თხრობის „მაფის“ წარმოქმნელი ჰორიზონტალური კავშირების პროეცირებასაც იმპლიციტურად არსებულ ვერტიკალურ ღერძზე. ნარატივის კითხვა ან (მოსმენა) – არის არა მარტო გადასვლა ერთი სიტყვიდან მეორეზე, არამედ გადასვლაც ერთი დონიდან მეორეზე. განვმარტავთ ჩვენს მოსაზრებას მაგა-

ლითით: „მოტაცებულ წერილში“ პო გონებადამხვილურად აანალიზებს პოლიციის იმ პრეფექტის მარცხის მიზეზებს, რომელმაც ვერ შეძლო წერილის პოვნა; პრეფექტის მოქმედება შესანიშნავი იყო, ამბობს პო, „მისი სპეციალობის სფეროში“: მართლაც, პრეფექტმა გადაქეპა ყველა კუნჭული; „ჩხრეკის“ დონეზე მან ამოწურა თავისი ყველა შესაძლებლობა; წერილი შეუმჩნეველი იყო სწორედ იმიტომ, რომ ყველაზე შესაძენე ადგილას იდო. მაგრამ მის მოსაძებნად საჭირო იყო სხვა დონეზე გადასვლა, მძებრის თვალსაზრისის ჩანაცვლება წერილის მოძიარავის თვალსაზრისით. ანალოგიურად, თხრობითი მიმართებების ყველაზე ამომწურავი „ჩხრეკა“ ჰორიზონტალურ დონეებზე შეიძლება უნაყოფო აღმოჩნდეს; სასურველი შედეგის მისაღწევად ის „ვერტიკალურიც“ უნდა იყოს: მნიშვნელობა განთავსებულია არა მოთხრობის „ბოლოში“, არამედ მსჭვალავს მთელ მოთხრობას; ეს მნიშვნელობა შესაძენე ადგილასაა, ისევე, როგორც მოტაცებული წერილი, მაგრამ ის მოუხელთებელია ყოველთვის, როდესაც მას ეძებენ რომელიმე ერთ სიბრტყეზე.

უამრავი მცდელობაა (ზოგჯერ – მარცხიანი) საჭირო, რათა ნამდვილად შევძლოთ თხრობითი ტექსტის ყველა დონის გამოყოფა. დონეთა აქ შემოთავაზებული წინასწარი სქემის როლი თითქმის მთლიანად დიდაქტიკურია: ის საშუალებას იძლევა, ჩამოვყალიბოთ და დავაჯგუფოთ პრობლემების მთელი რიგი, ისე, რომ არ დავუპირისპირდეთ უკვე ჩატარებულ გამოკვლევებს. ჩვენი აზრით, თხრობით ნაწარმოებში უნდა გამოიყოს აღწერის სამი დონე: „ფუნქციები“ (იმ გაგებით, როგორითაც ამ ტერმინს იყენებენ პროპი და ბრემონი); „ქმედებები“ (გრემასის გაგებით, როდესაც ის საუბრობს პერსონაჟების, როგორც აქტანტების შესახებ) და „თხრობა“ (რომელიც, მთლიანობაში, ემთხვევა თხრობითი დისკურსის დონეს ტოდოროვთან). შეგახსენებთ, რომ ეს სამი დონე დაკავშირებულია ერთმანეთთან თანმიმდევრული ინტეგრაციის მიმართებით: ცალკეული ფუნქცია იძენს მნიშვნელობას მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც შედის მოცემული აქტანტის<sup>2</sup> მოქმედებათა საერთო წრეში, ხოლო ეს ქმედებები, თავის მხრივ, საბოლოო აზრს იძენს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ვიღაც ჰყვება მათ შესახებ, ანუ როდესაც ისინი იქცევიან საკუთარი კოდის მქონე თხრობითი დისკურსის ობიექტად.

<sup>2</sup> აქტანტი – მოქმედი პირი, პერსონაჟი.

## I. ფუნქციები.

### 1. ერთეულთა განსაზღვრა

ვინაიდან ნებისმიერი სისტემა წარმოადგენს გარკვეულ კლასებში შემავალ ერთეულთა კომბინაციას, ამიტომ, პირველ რიგში, აუცილებელია დავანაწევროთ თხრობითი ტექსტი და გამოვყოთ თხრობითი დისკურსის ისეთი სეგმენტები, რომლებიც შეიძლება დავანაწილოთ მცირერიცხოვან კლასებად; მოკლედ რომ ვთქვათ, საჭიროა მინიმალურ თხრობით ერთეულთა განსაზღვრა.

აქ შემოთავაზებული ინტეგრაციული კონცეფციის თანახმად, ანალიზი ვერ შეიზღუდება ერთეულთა მხოლოდ დისტრიბუციული განსაზღვრით; გამოყოფის კრიტერიუმად თავიდანვე უნდა იქცეს მათი მნიშვნელობა. მაგალითად, სწორედ თავიანთი ფუნქციური ხასიათის წყალობით, სიუჟეტის ზოგიერთი სეგმენტი განიხილება, როგორც სტრუქტურული ერთეული. აქედან გამომდინარეობს თვით სახელწოდება „ფუნქცია“, რომელსაც იმთავითვე იყენებდნენ მათ აღსანიშნავად. რუსი ფორმალისტებიდან მოყოლებული, ერთეულად მიიჩნევენ ნებისმიერ სიუჟეტურ ელემენტს, რომელიც უკავშირდება სხვა ერთეულებს კორელაციის მიმართებით. თითოეულ ფუნქციაში – და ამაშია მისი არსი – თითქოს არის რაღაც, რასაც შეუძლია გაანაყოფიეროს თხრობა ახალი ელემენტით, რომელიც მოგვიანებით მომწიფდება – ან იმავე, ან სხვა დონეზე; როდესაც ფლობერი „უბრალო გულში“ სხვათა შორის შენიშნავს, რომ პონ-ლ'ეკეკში დანიშნული სუპრეფექტის ქალიშვილებს ჰყავდათ თუთიყუში, ეს იმიტომ ხდება, რომ შემდგომში ეს თუთიყუში მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს ფელისიტეს ცხოვრებაში. ამგვარად, მითითებული დეტალი (მისი ენობრივი აღნიშვნისგან დამოუკიდებლად) წარმოადგენს ფუნქციას, ესე იგი, თხრობით ერთეულს.

ყველაფერი ფუნქციურია თუ არა თხრობით ტექსტში? აქვს თუ არა ყველაფერს (უმცირესი დეტალების ჩათვლით) მნიშვნელობა? შეიძლება თუ არა, რომ უდანაკარგოდ დავანაწევროთ თხრობა ფუნქციურ დეტალებად? მალე დავრწმუნდებით, რომ არსებობს ფუნქციათა რამდენიმე ტიპი, ისევე, როგორც არსებობს მათი კორელაციის რამდენიმე ტიპი. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში თხრობით ტექსტში არ შეიძლება იყოს არაფერი, ფუნქციების გარდა: თუმცა სხვადასხვა ხარისხით, მაგრამ მასში ყველაფერი მნიშვნელობის მატარებელია. ეს არაა მთხრობლის ოსტატობის შედეგი. ეს ტექსტის სტრუქტურული ორგანიზაციის შედეგია: თუ დისკურსში გამოიყოფა რომელიმე დეტალი, ეს ნიშნავს, რომ საჭირო იყო ამ დეტალის გამოყოფა: მაშინაც კი, თუ ეს დეტალი, ერთი შეხედვით, სრულიად უაზროა და არ ექვემდებარება არავი-

თარ ფუნქციონალიზაციას, ის, საბოლოო ანგარიშში, იქცევა აბსურდულობის ან უსარგებლობის განსახიერებად; ან ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა, ან არაფერს არა აქვს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნებისთვის უცნობია ხმაური (იმ გაგებით, როგორც ეს სიტყვა იხმარება ინფორმაციის თეორიაში). მასში სისტემურობის პრინციპი წმინდა სახითაა ხორცშესხმული; ხელოვნების ნაწარმოებში არ არსებობს ზედმეტი ელემენტები, თუმცა სიუჟეტური ერთეულების სხვა ერთეულებთან შემაკავშირებელი ძაფი შეიძლება იყოს ძალიან გრძელი, წვრილი ან სუსტი.

ამკარაა, რომ, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ფუნქცია არის შინაარსის პლანის ერთეული: გამონათქვამი იქცევა ფუნქციურ ერთეულად იმის წყალობით, თუ „რას გვატყობინებს“ ის, და არა – შეტყობინების ხერხის წყალობით.

ამგვარ აღსანიშნს შეიძლება ჰქონდეს სხვადასხვა, ზოგჯერ კი – მეტად რთული აღმნიშვნელი: მაგალითად, ფრაზა („გოლდფინგერიდან“) „ჯემს ბონდმა დაინახა ორმოცდაათი წლის კაცი“ შეიცავს ინფორმაციას სხვადასხვა მნიშვნელობის მქონე ორი ფუნქციის შესახებ: ერთი მხრივ, პერსონაჟის ასაკი შედის მის პორტრეტში (ეს პორტრეტი მეტად არსებითია მომღვენო ისტორიის გასაგებად, მაგრამ მოცემულ მომენტში მისი „სარგებლიანობა“ არც ისე თვალსაჩინოა და შემდგომში იჩენს თავს); მეორე მხრივ, მოყვანილ ფრაზაში უშუალო აღმნიშვნელი არის ის ფაქტი, რომ ბონდი არ იცნობს თავის მომავალ თანამოსაუბრეს: ეს ნიშნავს, რომ მითითებული ერთეული წარმოქმნის ძალზე ძლიერ კორელაციას (საშიშროების წარმოშობასა და მისი გამოვლენის აუცილებლობასთან). ამგვარად, პირველადი თხრობითი ერთეულების გამოსაყოფად საჭიროა განუწყვეტლივ გვახსოვდეს მათი ფუნქციური ბუნების შესახებ და წინასწარ დავუშვათ, რომ ისინი აუცილებლად როდი უნდა ემთხვეოდეს თხრობითი დისკურსის ტრადიციულ ნაწილებს (მოქმედებებს, სცენებს, აბზაცებს, დიალოგებს, შინაგან მონოლოგებს და ა.შ.) და კიდევ უფრო ნაკლებად – „ფსიქოლოგიურ“ კატეგორიებს (პერსონაჟთა ქცევის ტიპებს, ემოციურ მდგომარეობას, მოტივებსა და მოტივაციებს).

ასევე, თხრობითი ერთეულები სუბსტანციურად არაა დამოკიდებული ლინგვისტურ ერთეულებზე, რადგან (თუმცა, თხრობითი ტექსტები ხშირად იყენებს ბუნებრივ ენას, როგორც მასალას) მათი საკუთარი ენა არ თანხვედბა ბუნებრივს; უფრო ზუსტად, ასეთი თანხვედრა შესაძლებელია, მაგრამ მას აქვს ოკაზიონალური და არა სისტემატური ხასიათი. ფუნქცია შეიძლება აღენიშნოთ, როგორც წინადადებაზე უფრო დიდი ერთეული (ასეთი ერთეული შეიძლება იყოს წინადადებათა

სხვადასხვა სიდიდის ჯგუფი და თვით ნაწარმოებიც, მთლიანად). ან როგორც წინადადებაზე უფრო მცირე ერთეული (სინტაგმა, სიტყვა ან თვით ცალკეული ლიტერატურული ელემენტები სიტყვის შიგნით); მაგალითად, თუ კვითხულობთ, რომ როდესაც ჯემს ბონდი მორიგეობდა საიდუმლო სამსახურის შენობაში, მის კაბინეტში აწკრიალდა ტელეფონი და „ბონდმა აიღო ერთ-ერთი (ოთხიდან) ყურმილი“, აქ მონემა „ოთხი“ თავისთავად წარმოქმნის მთლიანობით ფუნქციურ ერთეულს: მისი მეშვეობით გვექმნება წარმოდგენა ბიუროკრატიული ტექნიკის განვითარების მაღალი დონის შესახებ, რაც აუცილებელია სიუჟეტის გასაგებად; საქმე ისაა, რომ მოცემულ შემთხვევაში თხრობითი ერთეულის როლში გვევლინება არა ლინგვისტური ერთეული, როგორც ასეთი (სიტყვა), არამედ – მხოლოდ მისი კონოტაციური მნიშვნელობა (ლინგვისტური თვალსაზრისით, სიტყვა *ოთხი* ყოველთვის აღნიშნავს უფრო მეტს, ვიდრე „ოთხის“ უბრალო ცნებაა); ამიტომაც, რომ ზოგიერთი თხრობითი ერთეული, რომელიც შედის წინადადების შემადგენლობაში, იმავდროულად, წარმოადგენს დისკურსის ერთეულს: ეს ნიშნავს, რომ ამგვარი ერთეულები იმყოფებიან არა წინადადების (რომლის კომპონენტებადაც ისინი რჩებიან) საზღვრებს გარეთ, არამედ ენის დენოტაციური დონის საზღვრებს გარეთაც, ხოლო ეს დონე, ისევე, როგორც ცალკეული წინადადება, კვლავ რჩება საკუთრივ ლინგვისტიკის გამგებლობაში.

## 2. ერთეულთა კლასები

ფუნქციური ერთეულები უნდა დავანაწილოთ მცირერიცხოვან ფორმალურ კლასებად. ამ დონეების გამოყოფისას, ისე, რომ არ მივმართოთ შინაარსის სუბსტანციას (მაგალითად, ფსიქოლოგიურ სუბსტანციას), კვლავ უნდა დავუბრუნდეთ განსხვავებულ აზრობრივ დონეებს; ზოგიერთი ერთეული კორელაციაშია იმავე დონის ერთეულებთან და, პირუკუ, სხვა ერთეულების გასაგებად საჭიროა სხვა დონეზე გადასვლა. ამიტომ თავიდანვე უნდა გამოვყოთ ფუნქციითა ორი დიდი კლასი – დისტრიბუციული და ინტეგრაციული ფუნქციები. პირველი კლასი შეესაბამება პროპის ფუნქციებს, რომლებსაც პროპს, კერძოდ, დაესესხა ბრემონი; მაგრამ ჩვენ განვიხილავთ ამ ფუნქციებს გაცილებით უფრო დაწვრილებით, ვიდრე დასახელებული ავტორები, და სწორედ მათ მიმართ გამოვიყენებთ „ფუნქციის“ ცნებას (ამასთან, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დანარჩენ ერთეულებსაც ფუნქციური ხასიათი აქვთ); დისტრიბუციული ერთეულების კლასიკური ანალიზი განახორციელა ტომამევესკიმ: მაგალითად, რეკოლვერის შექმნას კორელატის სახით აქვს მომენტი, როდესაც ამ რეკოლვერიდან გაისვრიან (ხოლო თუ

პერსონაჟი არ ისვრის, ეს იქცევა მისი უნებისყოფობის ნიშნად და ა.შ.); ტელეფონის ყურმილის აღება კორელაციაშია იმ მომენტთან, როდესაც მას თავის ადგილას დადებენ; თუთიყუშის გამოჩენა ფელისიტეს ოთახში კორელაციაშია ფიტულის დატენვის ეპიზოდთან, მისდამი თავყანისცემის სცენებთან და ა.შ. ერთეულთა მეორე მსხვილი კლასი, რომელიც ინტეგრაციული ბუნებისაა, შედგება „ნიშან-თვისებებისგან“ (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით); როდესაც ერთეული მიემართება არა მის მომღვეწო და მის შემავსებელ ერთეულს, არამედ – მეტ-ნაკლებად მკაფიო წარმოდგენას, რომელიც აუცილებელია სიუჟეტური საზრისის გამოსავლენად; ასეთია პერსონაჟთა ქარაქტეროლოგიური ნიშან-თვისებები, ინფორმაცია მათი განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების შესახებ, მოქმედების „ატმოსფეროს“ შესახებ და ა.შ. ასეთ შემთხვევაში ერთეულს და მის კორელატს აკავშირებს უკვე არა დისტრიბუციული, არამედ – ინტეგრაციული მიმართება (ხშირად ერთობლივად რამდენიმე ნიშან-თვისება მიემართება ერთსა და იმავე ალსანიშნს და ტექსტში მათი გამოჩენის თანმიმდევრობა არც ისე არსებითია); იმის გასაგებად, თუ „რას ემსახურება“ ესა თუ ის ნიშან-თვისება, აუცილებელია უფრო მაღალ დონეზე – ქმედებათა დონეზე ან თხრობის დონეზე – გადასვლა, რადგან ნიშან-თვისების მნიშვნელობა მხოლოდ იქ ვლინდება; მაგალითად, ბონდის ზურგს უკან მდგარი აღმინისტრაციული მექანიზმის სიმძლავრე, რაზეც მიუთითებს ტელეფონის აპარატების რაოდენობა მის კაბინეტში, არავითარ ზეგავლენას არ ახდენს იმ მოვლენათა თანმიმდევრობაზე, რომელშიც ის ჩაერთო მოლაპარაკებებზე დათანხმებისას; ის იძენს მნიშვნელობას მხოლოდ აქტანტების ზოგადი ტიპოლოგიის დონეზე (ბონდი მხარს უჭერს არსებულ წესრიგს); თავიანთი მიმართებების ერთგვარი ვერტიკალური ბუნების წყალობით ნიშან-თვისებები ჭეშმარიტი სემანტიკური ერთეულებია, რადგან „ფუნქციებისგან“ (ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით) განსხვავებით, ისინი მიემართება არა „ოპერაციას“, არამედ – ალსანიშნს; ნიშან-თვისებათა კორელატები ყოველთვის განთავსებულია უფრო მაღლა, ვიდრე თვით ეს ნიშან-თვისებები; ზოგჯერ ისინი ვირტუალურობას ინარჩუნებენ და არ შედიან არც ერთ ექსპლიციტურ სინტაგმაში (პერსონაჟის „ხასიათი“ შეიძლება პირდაპირ არც ერთხელ არ იყოს დასახელებული, მაგრამ არაერთხელ იყოს მინიშნებული); ესაა პარადიგმატული კორელაცია; და პირიქით, „ფუნქციათა“ კორელატები ყოველთვის უფრო შორსაა განლაგებული, ვიდრე თვით ეს „ფუნქციები“; ესაა სინტაგმატური კორელაცია. ფუნქციები და ნიშან-თვისებები შეესაბამება კიდევ ერთ კლასიკურ დიქოტომიას. ფუნქციები გულისხმობს მეტონიმიური მიმართებების არსებობას, ნიშან-თვისებები კი – მეტაფორულისას. პირველი სახის მიმართე-

ბები მოიცავს ფუნქციურ კლასს, რომელიც განისაზღვრება ცნებით „ქმედება“, ხოლო მეორენი – ცნებით „მყოფობა“.

ერთეულების ორი დიდი კლასის – ფუნქციებისა და ნიშან-თვისებების გამოყოფა შესაძლებელს ხდის თხრობითი ტექსტების გარკვეულ კლასიფიცირებას. მათი ნაწილი გამოირჩევა ფუნქციურობის მაღალი ხარისხით (ასეთია ხალხური ზღაპრები), ხოლო სხვებში (მაგალითად, „ფსიქოლოგიურ“ რომანებში) ძლიერია ნიშან-თვისებების როლი; ამ ორ პოლუსს შორის განლაგებულია მთელი რიგი შუალედური ფორმებისა, რომლებიც ხასიათდება, უპირველეს ყოვლისა, მათი ისტორიული, სოციალური ან ჟანრული კუთვნილებით. მაგრამ ამით ყველაფერი როდი ამოიწურება: მითითებული კლასებიდან თითოეულის შიგნით შეიძლება გამოვყოთ თხრობითი ერთეულების ორი ქვეკლასი. რაც შეეხება ფუნქციათა კლასს, მასში შემავალი ყველა ერთეული არაა „მნიშვნელოვანი“; მათი ნაწილი ტექსტში ან ტექსტის ფრაგმენტში ასრულებს სახსრის როლს; სხვები კი მხოლოდ „ავსებენ“ თხრობით სივრცეს, რომელიც ერთმანეთისგან ყოფს სახსროვან ფუნქციებს: მათგან პირველი ტიპის ფუნქციებს ვუწოდოთ კარდინალური (ანუ ნუკლეარული) ფუნქციები, ხოლო მეორე ტიპისას – კატალიზატორული ფუნქციები. ფუნქცია კარდინალურია, როდესაც შესაბამისი ქმედება ავლენს (მხარს უჭერს ან აუქმებს) ერთგვარ ალტერნატიულ შესაძლებლობას, რომელიც მნიშვნელოვანია თხრობის გაგრძელებისთვის ან, მოკლედ რომ ვთქვათ, როდესაც ის ან წარმოქმნის, ან მოხსნის სიტუაციურ გაურკვევლობას; მაგალითად, თუ სიუჟეტურ სიტუაციაში გაისმის ტელეფონის ზარი, მაშინ ერთნაირად სავარაუდოა, რომ ყურმილს აიღებენ ან არ აიღებენ; ამისდა მიხედვით, მოქმედება სხვადასხვანაირად განვითარდება. ამასთან ერთად, ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის ყოველთვის შეიძლება განვთავსოთ სხვადასხვაგვარი დამხმარე დეტალები, რომლებიც ერთიანდება ამა თუ იმ ბირთვის გარშემო, მაგრამ ბირთვი მაინც ინარჩუნებს თავის ალტერნატიულ ბუნებას: სივრცე, რომელიც ყოფს ფრაზას „ტელეფონი აწკრიალდა“ ფრაზისგან „ბონდმა აიღო ყურმილი“, შეიძლება შეივსოს მრავალი საგნობრივი დეტალით და აღწერით, მაგალითად: „ბონდი მივიდა მაგიდასთან, აიღო ყურმილი, დადო სიგარეტი საფერფლეზე“ და ა.შ. ამგვარი კატალიზატორები ინარჩუნებენ თავიანთ ფუნქციურობას იმდენად, რამდენადაც ისინი კორელაციაშია ბირთვთან; მაგრამ ესაა დასუსტებული, პარაზიტული და ერთგანზომილებიანი ფუნქციურობა, რადგან ის მხოლოდ ქრონოლოგიური ხასიათისაა (კატალიზატორები აღწერენ იმას, რაც ყოფს ორ სიუჟეტურ მომენტს); და, პირიქით, ფუნქციური კავშირი კარდინალურ ფუნქციებს შორის ორგანზომილებიანია: ის ქრონოლოგიურიცაა და,



იმავდროულად, ლოგიკურიც; კატალიზატორები მონიშნავენ მხოლოდ მოვლენათა დროით თანმიმდევრობას, ხოლო კარდინალური ფუნქციები – მათ ლოგიკურ ურთიერთმონაცვლეობასაც. მართლაც, ყველა საფუძველი გვაქვს იმის სამტკიცებლად, რომ სიუჟეტის მექანიზმს ამოძრავებს სწორედ ფაქტების დროითი თანმიმდევრობა და ლოგიკური ურთიერთმონაცვლეობა, როდესაც ის, რაც ხდება გარკვეული მოვლენის შემდეგ, აღიქმება როგორც მის შედეგად მომხდარი; ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სიუჟეტური ტექსტები წარმოიშობა სისტემატურად დაშვებული ლოგიკური შეცდომის შედეგად, რომელიც აღმოაჩინეს ჯერ კიდევ შუა საუკუნეების სქოლასტებმა და ჩამოაყალიბეს ფორმულაში *post hoc, ergo propter hoc*; ეს ფორმულა შეიძლებოდა ყოფილიყო დევიზი თვით ბედისწერისა, თუ ის ალაპარაკებოდა თხრობითი ტექსტების ენაზე; სწორედ კარდინალური ფუნქციებით წარმოქმნილი სიუჟეტური სტრუქტურა იძლევა საშუალებას, რომ მოვლენათა ლოგიკა განზავებულ იქნას მათ ქრონოლოგიაში. ერთი შეხედვით, ეს ფუნქციები თითქოს სრულიად შეუმჩნეველია; მაგრამ მათი არსი მდგომარეობს არა მათ გარეგნულ შთაბეჭდაობაში (რაც გულისხმობს ასახული ქმედებების მნიშვნელოვნებას, მასშტაბურობას, უჩვეულობას ან, ვთქვათ, აშკარა გაბედულებას), არამედ – მოულოდნელობის ელემენტს, რომელსაც ისინი შეიცავენ: კარდინალური ფუნქციები – ესაა რისკის მომენტები თხრობაში; სამაგიეროდ, კატალიზატორები, რომლებიც ავსებენ სივრცეს ტექსტის ამ ალტერნატიულ წერტილებს, „სადისპეტჩერო პუნქტებს“ შორის, წარმოქმნიან ერთგვარი უხიფათობის, სიმშვიდის, „სულის მოთქმის“ ზონებს; თუმცა, ამ „სულის მოთქმის“ მომენტებს თავიანთი როლიც აქვთ: შეგახსენებთ, რომ სიუჟეტში კატალიზატორის ფუნქციურობა შეიძლება იყოს ძალიან სუსტი, მაგრამ არა ნულოვანი: კატალიზატორი მთლიანად ჭარბიც რომ აღმოჩნდეს (თავისი ბირთვის მიმართ), ის მაინც დარჩება თხრობითი შეტყობინების ნაწილად; მაგრამ კატალიზატორები სიჭარბით არასოდეს გამოირჩევიან – ნებისმიერი დეტალი, რომელიც, ერთი შეხედვით, შემთხვევითია, სინამდვილეში ასრულებს თავის საგანგებო როლს თხრობაში – აჩქარებს მას, ანელებს, უკან გადაჰყავს, აჯამებს ან წინასწარ განჭვრეტს სიუჟეტის განვითარებას, ზოგჯერ კი აცრუებს მკითხველის მოლოდინს; იმდენად, რამდენადაც ტექსტში გამოყოფილი ნებისმიერი დეტალი აღიქმება, როგორც აუცილებლად გამოსაყოფი, კატალიზატორები გამუდმებით ინარჩუნებენ თხრობითი დისკურსის სემანტიკურ დაძაბულობას, ისინი თითქოს ყოველთვის ამბობენ: აქ არის მნიშვნელობა, ის ახლა გამოვლინდება; აქედან გამომდინარეობს, რომ ყველა შესაძლო პირობებში კატალიზატორების მუდმივი ფუნქციაა მათი ფატიკური (თუ იაკობსონის ტერმინით

ვისარგებლებთ) ფუნქცია, რომელიც საშუალებას იძლევა, შენარჩუნებულ იქნას კონტაქტი თხრობელსა და მის ადრესატს შორის. შევაჯამოთ: შეუძლებელია გავაუქმოთ რომელიმე კატალიზატორი ისე, რომ არ დავარღვიოთ თხრობითი დისკურსი. რაც შეეხება თხრობითი ერთეულების მეორე, ინტეგრაციულ კლასს (ნიშან-თვისებებს), მათი ზოგადი თავისებურება მდგომარეობს კორელატების გამოვლენაში მხოლოდ პერსონაჟების დონეზე ან თხრობის დონეზე; ამგვარად, ეს ერთეულები წარმოადგენს პარამეტრული მიმართების პირველ წევრს, ხოლო მისი მეორე, იმპლიციტური წევრი გამოირჩევა არადისკრეტულობით და ექსტენსიურობით გარკვეული ეპიზოდის, პერსონაჟის ან მთელი ნაწარმოების მიმართ: მიუხედავად ამისა, ნიშან-თვისებების კლასში შეიძლება გამოვყოთ ნიშან-თვისებები ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით (მათი საშუალებით ხდება პერსონაჟის ხასიათის, მისი ემოციური მდგომარეობის გამოაშკარავება, იმ ატმოსფეროს (მაგალითად, ეჭვიანობის ატმოსფეროს) მინიშნება, რომელშიც ვითარდება მოქმედება, გუნება-განწყობილების გადმოცემა) და, მათთან ერთად, ინფორმატიული ნიშან-თვისებები, რომელთა საშუალებითაც შეიძლება ადამიანებისა და მოვლენების იდენტიფიცირება დროსა და სივრცეში. მაგალითად, იმის მოხსენიება, რომ გაღებულ ფანჯარაში ბონდი ხედავდა მთვარეს, რომელიც გამოკრთოდა ორ მძიმე ღრუბელს შორის, წარმოადგენს ზაფხულის წვიმიანი ღამის ნიშან-თვისებას, ხოლო ამინდი, თავის მხრივ, თითქოს მიუთითებს იმ პირქუშ და მღელვარე ატმოსფეროზე, რომელშიც უნდა განვითარდეს მკითხველისთვის ჯერჯერობით უცნობი მოვლენები. ამგვარად, ნიშან-თვისებების აღსანიშნები იმპლიციტური ხასიათისაა; და პირიქით, ინფორმანტების აღსანიშნები ექსპლიციტურია; ყოველ შემთხვევაში, ეს ასეა სიუჟეტის დონეზე, სადაც აღსანიშნების როლში გვევლინება სრულიად გარკვეული დეტალები, ნიშან-თვისებები მოითხოვს გაშიფრვას: საჭიროა მკითხველის გარკვეული ძალისხმევა, რათა მან შეძლოს გარკვეული ხასიათის, გარკვეული ვითარების წვდომა; რაც შეეხება ინფორმანტებს, ისინი მოიცავენ სავსებით მზა ცნობებს; კატალიზატორების მსგავსად, მათ ახასიათებს შესუსტებული, მაგრამ არა ნულოვანი ფუნქციურობა; რაც უნდა უმნიშვნელო იყოს მათი როლი სიუჟეტში, ინფორმანტები (მაგალითად, პერსონაჟების ასაკის ზუსტი მითითება) საშუალებას იძლევა, წარმოიქმნას მომდინარე მოვლენების ნამდვილობის ილუზია და რომ გამონაგონი ჩაინერგოს სინამდვილეში: ინფორმანტები ოპერატორებია, რომლებიც რეალისტურ ელფერს ანიჭებენ თხრობას და, ამ გავებით, მათ, უდავოდ, ფუნქციურობა ახასიათებს – არა მარტო სიუჟეტის, არამედ – თხრობის დონეზეც.

ბირთვული ფუნქციები და კატალიზატორები, ნიშან-თვისებები და ინფორმანტები (ვიმეორებთ, რომ სახელწოდებებს აქ მნიშვნელობა არა აქვთ) – ასეთია, როგორც ჩანს, ძირითადი კლასები, რომლებადაც წინასწარ უნდა გავანაწილოთ ყველა ფუნქციური ერთეული. ეს კლასიფიკაცია საჭიროებს ორ დამატებით დაზუსტებას. ჯერ ერთი, ერთი და იგივე ერთეული შეიძლება ერთდროულად მიეკუთვნებოდეს ორ სხვადასხვა კლასს: მაგალითად, ვისკის დალევა (აეროპორტის ჰოლში) – ესაა ქმედება, რომელიც შეიძლება კატალიზატორი იყოს კარდინალური ფუნქციის – *ლოდინის* – მიმართ, მაგრამ, იმავდროულად, ესაა გარკვეული ატმოსფეროს (თანამედროვეობის ნიშანი, მითითება იმისა, რომ პერსონაჟი მოდუნდა, მიეცა მოგონებებს წარსულის შესახებ და ა.შ.) ნიშან-თვისება; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ზოგიერთი ერთეული შეიძლება შერეული იყოს. მოქმედების განვითარებასთან ერთად, შესაძლებელია ამგვარი ერთეულების ნამდვილი თამაში: რომანში „გოლდფინგერი“ ბონდს, რომელიც აპირებს თავისი მოწინააღმდეგის ოთახის ჩხრეკას, მისი დამქირავებელი აძლევს გასაღებს: ესაა წმინდა სახის ფუნქცია (კარდინალური); ფილმში კი ეს დეტალი შეცვლილია: ბონდი ხუმრობით ართმევს მოახლეს გასაღებების შეკვრას და გოგონა არ ეწინააღმდეგება მას: ეს დეტალი არა მარტო ფუნქციურია, არამედ ნიშან-თვისების როლსაც ასრულებს, რადგან მიუთითებს გმირის ხასიათზე (თავისუფალი ქცევა და წარმატება ქალებთან). გარდა ამისა, უნდა შევნიშნოთ, რომ ოთხივე კლასი, რომელთა შესახებაც ვსაუბრობდით, ექვემდებარება სხვაგვარ, ლინგვისტურთან უფრო დაახლოებულ დაჯგუფებას (ამ საკითხს ქვემოთ კიდევ დაუბრუნდებით). მართლაც, კატალიზატორები, ნიშან-თვისებები და ინფორმანტები ხასიათდებიან ერთი საერთო ნიშნით: ისინი ემსახურებიან ბირთვის განვრცობას. ბირთვული ფუნქციები კი, როგორც ქვემოთ ვაჩვენებთ, წარმოქმნიან ლოგიკურად ურთიერთდაკავშირებული, აუცილებელი და საკმარისი წევრების სასრულ ერთობლიობას; ესაა თავისებური კარკასი, და დანარჩენი ერთეულები მხოლოდ ავსებენ მას ბირთვული წარმონაქმნების პრინციპულად შეუზღუდავი კონკრეტიზაციის მეშვეობით. ცნობილია, რომ იგივე ხდება წინადადებაში, რომელიც შედგენილია მარტივი წინადადებებისგან, ისე, რომ შესაძლებელია მათი უსასრულოდ განვრცობა სხვადასხვაგვარი გაორმაგებების, ჩანართების, დამატებების და ა.შ. გზით; ფრაზის მსგავსად, შეიძლება თხრობითი ტექსტის შეუზღუდავი კატალიზაცია. მაღარმე იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტის სტრუქტურული ორგანიზების ამ ტიპს, რომ მასზე ააგო თავისი ლექსი „Jamais un coup de dés“ მისი „კვანძებით“ და „კორძებით“, საკვანძო სიტყვებით და მაქმანისებრი სიტყვებით; ეს ლექსი შეიძლება წარმოად-

გენდეს ნებისმიერი თხრობითი ტექსტის – და ნებისმიერი ენობრივი წარმონაქმნის სიმბოლოს.

### 3. ფუნქციური სინტაქსი

როგორ, რომელი „გრამატიკის“ მიხედვით უკავშირდება ერთმანეთს ყველა ეს სხვადასხვაგვარი ერთეული, ისე, რომ წარმოიქმნება თხრობითი სინტაგმები? როგორია ფუნქციური კომბინატორიკის აუცილებელი წესები? რაც შეეხება ნიშან-თვისებებს და ინფორმანტებს, ისინი სრულიად თავისუფლად თანაარსებობენ: მაგალითად, პორტრეტში შეიძლება ერთობლივად იყოს წარმოდგენილი პერსონაჟის ხასიათის თვისებები და მითითება მის სამოქალაქო მდგომარეობაზე; კატალიზატორები კი უკავშირდებიან ბირთვულ ფუნქციებს მარტივი იმპლიკაციის მიმართებით: კატალიზატორის არსებობა გარდუვალად გულისხმობს კარდინალური ფუნქციის არსებობას, რომლისგანაც დამოკიდებულია ეს კატალიზატორი, მაგრამ არა პირიქით. რაც შეეხება თვით კარდინალურ ფუნქციებს, ისინი ერთმანეთს უკავშირდებიან სოლიდარობის მიმართებით: ფუნქციის არსებობა გულისხმობს იმავე ტიპის სხვა ფუნქციის არსებობას, მაგრამ არა პირიქით. სოლიდარობის მიმართებაზე დაწვრილებით უნდა შევჩერდეთ, რადგან სწორედ ის წარმოქმნის თხრობით ტექსტის კარკასს (ნაწარმოებს შეიძლება მოვაცილოთ კატალიზატორები, ნიშან-თვისებები და ინფორმანტები, მაგრამ ვერ მოვაცილებთ ბირთვულ ფუნქციებს), აგრეთვე – იმიტომ, რომ ეს მიმართება განსაკუთრებით საინტერესოა მკვლევრებისთვის, რომლებიც შეისწავლიან თხრობითი ტექსტის სტრუქტურას.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თვით თხრობითი ტექსტის სტრუქტურა გულისხმობს მოვლენათა დროითი თანმიმდევრობისა და მიზეზ-შედეგობრივი მიმართების, ქრონოლოგიისა და ლოგიკის შერევას. სწორედ ეს გაორება წარმოშობს თხრობით სინტაქსთან დაკავშირებულ ძირითად პრობლემას. ხომ არ იმალება სიუჟეტის ქრონოლოგიური განვითარების მიღმა მისი აგების აქრონიული ლოგიკა? ჯერ კიდევ ახლახან მკვლევრები ვერ თანხმდებოდნენ ამ საკითხზე. ცნობილია, რომ პრობი, რომელმაც გზა გაუხსნა სიუჟეტური წყობისადმი მიძღვნილ თანამედროვე გამოკვლევებს, მტკიცედ იყო დარწმუნებული მოვლენათა დროითი თანმიმდევრობის რედუცირების შეუძლებლობაში; მათი ქრონოლოგიური კავშირები პროპს წარმოუდგებოდა ობიექტურ რეალობად და ამიტომ ის აუცილებლად მიიჩნეოდა ზღაპრის სიუჟეტის ჩანერგვას დროით კონტინუუმში. მაგრამ თვით არისტოტელე, როდესაც ერთმანეთს უპირისპირებდა ტრაგედიას (რომელსაც ის განსაზღვრავდა მისი მოქმედების ერთიანობის საფუძველზე) და ისტორიას (რომელშიც ის

ხედავდა დროის, მაგრამ არა მოქმედების ერთიანობას), უპირატესობას ანიჭებდა სიუჟეტურ ლოგიკას და არა ქრონოლოგიას. ასევე იქცევა ყველა თანამედროვე მკვლევარი (ლევინ-სტროსი, გრეიმასი, ბრემონი, ტოდოროვი): ისინი არ ეთანხმებიან ერთმანეთს საკითხთა მთელ რიგში, მაგრამ ყოველი მათგანი ხელს მოაწერდა ლევინ-სტროსის ამ დებულებას: „მოვლენათა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა შეიძლება მთლიანად დაყვანილ იქნას აქრონიულ მატრიცულ სტრუქტურამდე“. მართლაც, თანამედროვე ანალიტიკოსები მიისწრაფიან თხრობითი კონტინუუმის „დექრონოლოგიზებისა“ და, ამის სანაცვლოდ, მისი „ლოგიზირებისკენ“, სურთ გამსჭვალონ ის „ლოგიკის პირველქმნილი ელვით“, როგორც ამბობდა მალარმე ფრანგულ ენასთან დაკავშირებით. ჩვენი აზრით, უნდა შემუშავდეს ქრონოლოგიური ილუზიის სტრუქტურული აღწერა. თხრობითი დრო უნდა განიღვენოს თხრობითი ლოგიკის საზღვრებიდან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დროითი თანმიმდევრობა არის თხრობის (დისკურსის) მხოლოდ და მხოლოდ სტრუქტურული კლასი, ისევე, როგორც ენაში დრო არსებობს მხოლოდ ზმნური დროების სახით; თხრობითი თვალსაზრისი, ანუ ის, რასაც დროს უწოდებენ, ან საერთოდ არ არსებობს, ან, ყოველ შემთხვევაში, არსებობს მხოლოდ ფუნქციურად, „როგორც სემიოტიკური სისტემის ელემენტი; დრო განეკუთვნება არა დისკურსს, როგორც ასეთს, არამედ – რეფერენციის პლანს; თხრობა, ისევე, როგორც ენა, იცნობს მხოლოდ სემიოლოგიურ დროს; როგორც პროპის ნაშრომშია ნაჩვენები, „ჭეშმარიტი“ დრო – ესაა მხოლოდ რეფერენტული, „რეალისტური“ ილუზია, და სწორედ ამგვარი სახით უნდა იქცეს ის სტრუქტურული აღწერის ობიექტად.

როგორია ლოგიკა, რომელსაც ექვემდებარება თხრობითი ტექსტის ძირითადი ფუნქციები? ამჟამად აქტიურად სწორედ ეს საკითხი განიხილება და ყველაზე ცხარე დისკუსიების საგანიცაა. ამიტომ ჩვენ მივუთითებთ მკითხველს ა.-ჟ. გრეიმასის, კლ. ბრემონისა და ც. ტოდოროვის ნაშრომებს, რომლებიც ეძღვნება თხრობითი ფუნქციების ლოგიკას. ც. ტოდოროვი ააშკარავებს, რომ არსებობს სამი ძირითადი კვლევითი მიმართულება. პირველი გზა (ბრემონი) ყველაზე მეტადაა საკუთრივ ლოგიკური გზა; საუბარია იმის შესახებ, რომ მოხდეს თხრობით ტექსტში ასახული ადამიანთა ქცევების სინტაქსის რეკონსტრუქცია, ანუ „არჩევანთა“ იმ თანმიმდევრობაზე დაკვირვება, რომელთაც გარდუვალად ემორჩილება მოცემული პერსონაჟი სიუჟეტის ყოველ წერტილში, და ამის მეშვეობით გამოვლინდეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სიუჟეტის ენერგეტიკული ლოგიკა, რადგან ის განიხილავს პერსონაჟებს მათ მიერ ქმედების შერჩევის მომენტში. მეორე მოდელი (ლევინ-სტრო-

სი, გრემასი) – ლინგვისტურია. აქ კვლევის ძირითადი ამოცანაა ფუნქციათა შორის პარადიგმატული ოპოზიციების გამოვლენა – და, შედეგ, მათი „პროეცირება“ სინტაგმატურ ლერძზე, „პოეტურის“ იაკობსონისეული პრინციპის თანახმად<sup>3</sup> ...მესამე (ტოლოროვის მიერ მონიშნული) გზა რამდენადმე განსხვავდება პირველი ორისგან, რადგან მას გადაჰყავს ანალიზი „ქმედებათა“ (ესე იგი, პერსონაჟთა) დონეზე და ცდილობს დაადგინოს წესები, რომელთა მეშვეობითაც ტექსტი ახორციელებს საბაზო პრედიკატების გარკვეული რაოდენობის კომბინირებას, ვარირებასა და ტრანსფორმაციას.

ამ სამუშაო ჰიპოთეზებიდან უპირატესობას არც ერთს არ ვანიჭებთ; ისინი არ გამორიცხავენ ურთიერთს, არამედ პარალელური თეორიებია, რომლებიც ჯერჯერობით დამუშავების პროცესში იმყოფებიან. ერთადერთი რამ, რომელსაც გაკვადნიერდები და, დავეუბნებ, ესეა ანალიზის საზღვრებს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ არ განვიხილავთ ნიშან-თვისებებს, ინფორმანტებსა და კატალიზატორებს, თხრობით ტექსტში (განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც განვიხილავთ რომანს და არა ზღაპარს) ძალზე ბევრი კარდინალური ფუნქცია რჩება; ბევრი მათგანი არ ექვემდებარება ანალიზს ზემოხსენებული კონცეფციების ჩარჩოებში, რადგან მათი ავტორები ბოლო ხანებამდე იკვლევდნენ მხოლოდ თხრობითი ტექსტის მსხვილ მონაკვეთებს. მაგრამ აუცილებელია თხრობითი ტექსტის იმდენად დეტალური აღწერა, რომ მან მოიცვას მისი ყველა ერთეული, უმცირესი სეგმენტები; შეგახსენებთ, რომ შეუძლებელია კარდინალური ფუნქციების განსაზღვრა მათი „ღირებულების“ თვალსაზრისით, ეს შესაძლებელია მხოლოდ მათ შორის არსებული მიმართებების ბუნების (რომელიც გულისხმობს ურთიერთშორისი იმპლიკაციის არსებობას) გათვალისწინებით: რაც უნდა უმნიშვნელო იყოს, ერთი შეხედვით, ისეთი ფუნქცია, როგორცაა „ტელეფონის ზარი“, ის მოიცავს რამდენიმე კარდინალურ ფუნქციას (ნომრის აკრეფა, ყურმილის აღება, საუბარი, ყურმილის დადება); მეორე მხრივ, უნდა შევძლოთ ამ ფუნქციის ჩართვა, ყოველ შემთხვევაში, თანმიმდევრული მიახლოებების გზით – უფრო მსხვილ სიუჟეტურ სეგმენტებში. თხრობითი ტექსტის ფუნქციური პლანი გულისხმობს მიმართებათა ისეთ ორგანიზებას, სადაც საბაზო ერთეული შეიძლება იყოს მხოლოდ ფუნქციათა მცირე ჯგუფი, რომელსაც, ბრემონის ტერმინოლოგიის თანახმად, მიმდევრობას ვუწოდებთ.

<sup>3</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

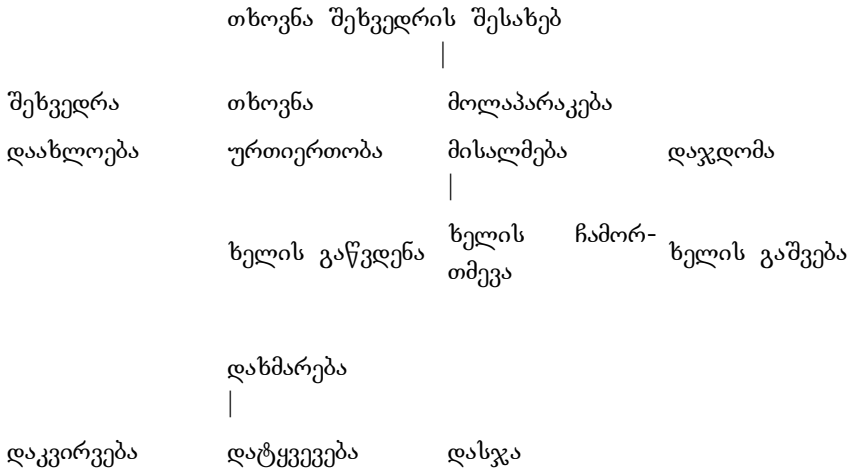
მიმდევრობა – ესაა იმ ბირთვული ფუნქციების ლოგიკური ჯაჭვი, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია სოლიდარობის მიმართებით. მიმდევრობა იხსნება მაშინ, როდესაც მის ერთ-ერთ წევრს არ გააჩნია მისთვის სოლიდარული ანტეცედენტი. და იხურება მაშინ, როდესაც მეორე წევრს არა აქვს არავითარი კონსეკვენტი. მაგალითის სახით განვიხილოთ ყველაზე ბანალური მიმდევრობა: სადილის შეკვეთა, შეკვეთილი სადილის მიღება, მირთმევა, ფულის გადახდა; ყველა ეს სხვადასხვაგვარი ფუნქცია აშკარად წარმოქმნის ჩაკეტილ მიმდევრობას, რადგან შეუძლებელია ისეთი ქმედება, რომელიც შეკვეთის წინმსწრები და ფულის გადახდის მომდევნო ქმედება იქნება, ისე, რომ არ დაირღვეს ქმედებათა ერთგვაროვანი ერთობლიობა, რომელსაც „სადილს“ უწოდებენ. მართლაც, ყოველთვის შესაძლებელია ნებისმიერი მიმდევრობის სახელდება. ზღაპრის ტექსტის წარმოქმნილი მსხვილი ფუნქციების გამოყოფისას პროპის, შემდეგ კი – ბრემონის წინაშე წამოიჭრა მათი სახელდების პრობლემა (მოტყუება, დალატი, ბრძოლა, შეთანხმება, ცდუნება და ა.შ.); სახელდება სრულიად აუცილებელია ყველაზე მცირე მიმდევრობების – „მიკრომიმდევრობების“ მიმართაც, რომლებიც წარმოქმნიან თხრობის ქსოვილის უფაქიზეს ფაქტურას. განეკუთვნება თუ არა ამგვარი სახელდების აქტები მხოლოდ და მხოლოდ ანალიტიკოსის კომპეტენციას? სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის თუ არა ისინი წმინდა მეტალინგვისტური ხასიათის აქტები? რა თქმა უნდა, ასეა, ვინაიდან ისინი ეხება თვით თხრობითი ტექსტის კოდს, მაგრამ შეიძლება ისიც წარმოვიდგინოთ, რომ ისინი წარმოადგენს შინაგანი მეტაენის ნაწილს თვით მკითხველისა (მსმენელისა), რომელიც გაიაზრებს ქმედებათა ყოველგვარ ლოგიკურ მიმდევრობას, როგორც ნომინალურ მთლიანობას: კითხვა იგივეა, რაც სახელდება; მოსმენა – ნიშნავს არა მარტო ენის აღქმას, არამედ – ენის კონსტრუირებასაც. მიმდევრობების სახელწოდებები გარკვეულწილად წააგავს „ქულებს“ (cover-words), რომლებიც გამოიყენება მანქანური თარგმნისას და მოიცავს მრავალფეროვან საზრისებს და მათ ნიუანსებს. თხრობითი ენა, რომელიც ათვისებულია მკითხველის მიერ, უშუალოდ მოიცავს ამ ფუნქციონალურ რუბრიკებს; ამა თუ იმ მიმდევრობის მასტრუქტურირებული თვითკმარი ლოგიკა განუყოფლად უკავშირდება მათ სახელწოდებებს: ნებისმიერი ფუნქცია, რომელიც ხსნის მიმდევრობას – ცდუნება, თავისი გამოჩენისთანავე გულისხმობს – უკვე თვით სახელწოდებაში – ცდუნების მთელ პროცესს, როგორადაც მას ვიცნობთ ყველა იმ ნარატივის საფუძველზე, რომლებმაც ჩვენში ჩამოაყალიბეს ნარატივის „ენა“.

რაოდენ უმნიშვნელოც უნდა იყოს ბირთვული ფუნქციების (ესე იგი, არსებითად, „დისპეტჩერების“) მცირე რაოდენობით წარმოქმნილი მიმდევრობა, ის აუცილებლად შეიცავს რისკის მომენტებს და სწორედ ეს ამართლებს მის ანალიზს: სიგარეტის შეთავაზების უმარტივეს ქმედებათა გაერთიანება ლოგიკური ჯაჭვის მიმდევრობად (სიგარეტის შეთავაზება, მისი აღება, ცეცხლის მოკიდება, მოწვევა) შეიძლება უაზრო საქმიანობად მოგვეჩვენოს; მაგრამ საქმე ისაა, რომ თითოეულ ამ წერტილში შესაძლებელია ალტერნატიული შერჩევა და, მაშასადამე, აზრობრივი თავისუფლება: ჯეიმს ბონდს მისი დამქირავებელი დიუპონი სთავაზობს, მოუკიდოს თავისი სანთებელაღან, მაგრამ ბონდი უარს ამბობს; ამ ბიფურკაციის<sup>4</sup> აზრი ისაა, რომ ბონდს ინსტინქტურად ეშინია, მახე ზომ არ დაუგეს. ამგვარად, ყოველი მიმდევრობა წარმოადგენს პოტენციურად დამთავრებულ ლოგიკურ ერთეულს და ეს ამართლებს მის გამოყოფას *a minimo*; ამასთან ერთად, ის დასაბუთებულია *a maximo*-ც: თავისთავში ჩაკეტილი, სახელდებული მიმდევრობა წარმოქმნის ახალ ერთეულს, რომელსაც შეუძლია ფუნქციონირება სხვა, უფრო მსხვილი მიმდევრობის უბრალო ტერმის სახით. აი, მაგალითად, მიკრომიმდევრობა: ხელის გაწვდენა, ხელის ჩამორთმევა, ხელის გაშვება. ეს მისაღება შეიძლება იქცეს მარტივ ფუნქციად: ერთი მხრივ, ის ასრულებს ნიშან-თვისების როლს (დიუპონის უხალისობა და მის მიმართ ბონდის მტრული დამოკიდებულება), მეორე მხრივ კი – ის, მთლიანად, უფრო მსხვილი მიმდევრობის წევრად იქცევა, რომელიც აღინიშნება სიტყვით *შეხვედრა* და რომლის დანარჩენი წევრები (*მიახლოება, შეჩერება, მიმართვა, მისაღება, დაჯდომა*) შეიძლება თვითონაც წარმოგვიდგინენ მიკრომიმდევრობების სახით. ამგვარად, ნარატივი სტრუქტურირებულია იმის წყალობით, რომ არსებობს სიუჟეტური ერთეულების ინტეგრაციის მთელი სისტემა – დაწყებული უმცირესი მატრიცული ელემენტებით და დამთავრებული ყველაზე მსხვილი ფუნქციებით. რა თქმა უნდა, საუბარია ელემენტების ისეთ იერარქიაზე, რომელიც ტექსტის ფუნქციური დონის იმანენტურია: ფუნქციური ანალიზი დასრულებულად შეიძლება ჩაითვალოს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ერთეულების თანმიმდევრული გამსხვილების გზით შევძლებთ გადასვლას დიუპონის სიგარეტიდან ბონდისა და გოლდფინგერის შერკინებაზე: ასეთ შემთხვევაში ფუნქციების პირამიდიდან გადავდივართ ნარატივის მომ-

<sup>4</sup> ბიფურკაცია – წერტილი ან მომენტი, სადაც მოვლენა ორად იყოფა, სადაც წარმოიშობა ალტერნატიული არჩევანის შესაძლებლობა.



დევნო ღონეზე (ქმედებათა ღონეზე). ამგვარად, იმ სინტაქსურ წესებთან ერთად, რომლებიც შიგნიდან აწესრიგებს სიუჟეტურ მიმდევრობებს, არსებობს სინტაქსური (ამ შემთხვევაში – იერარქიული) მიმართებები, რომლებიც ამ მიმდევრობებს ერთმანეთთან აკავშირებს. ამ თვალსაზრისით, „გოლდფინგერის“ პირველი ეპიზოდი შეიძლება წარმოვადგინოთ „სტემების“ სქემის სახით:



ეს სქემა ზედმიწევნით ანალიტიკურია, მკითხველი კი ამჩნევს მხოლოდ ტერმების წრფივ მიმდევრობას. მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სხვადასხვა მიმდევრობის კუთვნილ ტერმებს შეუძლიათ ერთგვარად შეჭრა ერთმანეთში: ხდება ისე, რომ ერთი მიმდევრობის განვითარება ჯერ კიდევ არაა დასრულებული, მაგრამ უკვე ვხედავთ სხვა მიმდევრობის ტერმს: მიმდევრობები ერთმანეთთან შენაწევრდება კონტრაპუნქტის პრინციპით; ფუნქციური თვალსაზრისით, ნარატივის სტრუქტურა გვაგონებს ფუგას. ცალკეული ნაწარმოების ჩარჩოებში მიმდევრობათა ურთიერთგადაფარვის პროცესი შეიძლება შეწყდეს – მათი სრული ურთიერთდაცვილების შედეგად – მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ზოგიერთი ბლოკის („სტემის“) იზოლაცია კომპენსირდება ქმმდმბა(ა) (პერსონაჟების) უფრო მაღალ ღონეზე: მაგალითად, რომანი „გოლდფინგერი“ შედგება სამი ფუნქციურად დამოუკიდებელი ეპიზოდისგან, რადგან კავშირი მის ფუნქციურ სტემებს შორის ორჯერ ირღვევა: აუზის ეპიზოდსა და ფორტ-ნოქსის ეპიზოდს შორის არ არსებობს არავითარი კავშირი მოვლენების ღონეზე; მაგრამ აქტანტების

დონეზე კავშირი მათ შორის არსებობს, რადგან ორივე შემთხვევაში მათში გვხვდებიან ერთი და იგივე პერსონაჟები (და მათი სტრუქტურული კავშირები). ეს გვაგონებს ეპოპეას („ბევრი ფაბულისგან შედგენილს“ – არისტოტელე): ეპოპეა – ესაა ნარატივი, რომელიც დაშლილია ფუნქციურ დონეზე, მაგრამ ინარჩუნებს ერთიანობას აქტანტების დონეზე (რაც აშკარაა „ოდისეაში“ ან ბრეჰტის თეატრში). ამგვარად, აუცილებელია ფუნქციათა დონის (რომელიც თხრობითი სინტაგმის საფუძველია) დაგვირგვინება უფრო მაღალი დონით, საიდანაც პირველი დონის ერთეულები სისტემატურად მოიპოვებენ თავიანთ საზრისს; ეს დონეა ქმედებათა (ქმედებათა) დონე.

### III. ქმედებები

#### 1. პერსონაჟის სტრუქტურული განსაზღვრის ძიებაში

თავის „პოტიკაში“ არისტოტელე პერსონაჟებს მეორეხარისხოვან როლს მიაკუთვნებდა და მთლიანად უქვემდებარებდა მათ სიუჟეტური მოქმედების კატეგორიას: შეიძლება არსებობდნენ, ამბობს არისტოტელე, ფაბულები „ხასიათების“ გარეშე, მაგრამ არ არსებობს ხასიათები ფაბულის გარეშე. ეს თვალსაზრისი გაიზიარეს კლასიკური ეპოქის თეორეტიკოსებმა (ფოსიუსი). თავდაპირველად პერსონაჟი იყო მოქმედების უბრალო აგენტი და არ ჰქონდა არაფერი, სახელის გარდა; მოგვიანებით მან შეიძინა ფსიქოლოგიური კონსისტენცია, გადაიქცა ინდივიდალად, „პიროვნებად“, მოკლედ – დამოუკიდებელ „არსებად“, რომელიც კონსტრუირდებოდა მისი ქმედებებისგან დამოუკიდებლად და ამ ქმედებებამდე; პერსონაჟებში, რომლებიც დაქვემდებარებულ როლს ადარ ასრულებდნენ (სიუჟეტური ქმედების მიმართ), უკვე ხორცშესხმული იყო ფსიქოლოგიური სუბსტანცია; ამ ასპექტში შესაძლებელი გახდა მათი კლასიფიკაცია; ამის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია „ამპლუების“ ნუსხა ბურჟუაზიულ თეატრში (კეკლუცი ქალი, კეთილშობილი მამა და ა.შ.). სტრუქტურული ანალიზი პირველივე ნაბიჯებიდან ძალზე მტრულად ეკიდებოდა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ განმარტებას – იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ამგვარი განმარტება მათი კლასიფიცირების საშუალებას იძლეოდა; ამასთან დაკავშირებით ცვ. ტოდოროვი შეგვანსნებს, რომ ტომაშევესკი საერთოდ უარყოფდა პერსონაჟის სიუჟეტურ როლს, თუმცა, მოგვიანებით მან შეარბილა თავისი პოზიცია. რაც შეეხება პროპს, მან არ გამორიცხა პერსონაჟები ანალიზიდან, მაგრამ მათი კლასიფიცირება მოახდინა მარტივი სქემის მიხედვით, რომლის საფუძველად მიიჩნია არა ფსიქოლოგიური ნიშან-თვისებები, არამედ – ამ პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელ ქმედებათა წრეები (ჯა-

დოსნური საშუალების მჩუქებელი, დამხმარე ან მავნე ადამიანი და ა.შ.).

პრობის შემდეგ – პერსონაჟის კატეგორიასთან დაკავშირებით – ნარატივის სტრუქტურული ანალიზის წინაშე გამოდგებიან წარმოიშობა ერთი და იგივე პრობლემა: ერთი მხრივ, პერსონაჟები (*dramatis personae*-ს, ან აქტანტების სახით) მიეკუთვნება ნაწარმოების საგანგებო დონეს, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს აღწერას, რადგან ამ დონის გარეთ პერსონაჟთა ყველა წვრილმანი „ქმედება“, უბრალოდ, გაუგებარია; ასე რომ, შეიძლება ითქვას, ამქვეყნად არ არსებობს არც ერთი ნარატივი „პერსონაჟების“ გარეშე ან, ყოველ შემთხვევაში, „აგენტების“ გარეშე; მეორე მხრივ, შეუძლებელია ამ მეტად მრავალრიცხოვანი „აგენტების“ აღწერა ან კლასიფიცირება „პიროვნული“ ტერმინებით: მართლაც, თუ განვიხილავთ „პიროვნებას“, როგორც ზედმიწევნით ისტორიულ მოვლენას, რომელიც დამახასიათებელია მხოლოდ ზოგიერთი (ჩვენთვის ყველაზე მეტად ცნობილი) ჟანრებისთვის, მაშინ უნდა გავითვალისწინოთ არსებობა ნარატივების ძალზე ფართო ჯგუფისა (ხალხური ზღაპრები ან ზოგიერთი თანამედროვე ტექსტი), რომლებშიც არიან მოქმედების აგენტები, მაგრამ არ არიან პიროვნებები; ხოლო თუ მივიჩნევთ, რომ თვით „პიროვნების“ კატეგორია წარმოიშვა მხოლოდ როგორც კრიტიკული რაციონალიზაციის პროდუქტი, რომელსაც ჩვენი ეპოქა თავს ახვევს პერსონაჟებს (სინამდვილეში – მხოლოდ ნარატიულ აგენტებს), მაშინ ასეთ შემთხვევაშიც შესაძლებელია „პიროვნული“ კლასიფიკაცია. სტრუქტურალისტი ანალიტიკოსები ძალზე ცდილობენ გვერდი აუარონ პერსონაჟის განსაზღვრას ფსიქოლოგიური ტერმინების მეშვეობით და ამიტომ ბოლო ხანებამდე ცდილობდნენ მის განსაზღვრას (სხვადასხვაგვარი ჰიპოთეზების შემუშავების მეშვეობით) არა როგორც გარკვეული „არსების“, არამედ – როგორც ქმედების „მონაწილის“ სახით. მაგალითად, კლ. ბრემონის მიხედვით, ყოველი პერსონაჟი შეიძლება იყოს მისი ქმედებებისგან (*მავნებლობა, ცდუნება*) შედგენილი მიმდევრობის აგენტი; თუ მიმდევრობა გულისხმობს ორი პერსონაჟის არსებობას (ეს კი ჩვეული შემთხვევაა), მაშინ მასში მონაწილეობს ორი პერსპექტივა ან, თუ გნებავთ, ერთი და იმავე საქციელის ორნაირი აღნიშვნა (ის, რაც პირველი პერსონაჟის პერსპექტივაში *მავნებლობაა*, მეორის პერსპექტივაში *მოტყუებაა*); არსებითად, ნებისმიერი, თუნდაც მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი იქცევა საკუთარი სიუჟეტური მიმდევრობის გმირად. „ფსიქოლოგიური“ რომანის („სახიფათო კავშირების“) ანალიზისას ცვ. ტოდოროვი ემყარება არა მასში პიროვნებების ნიშნებით აღჭურვილი პერსონაჟების არსებობას, არამედ – მიმართებათა სამ ტიპს, რომლებიც მათ შეიძლება ერ-

თმანეთთან დაამყარონ. ამ მიმართებებს ტოდოროვი უწოდებს საბაზისო პრედიკატებს (სიყვარულის, კომუნიკაციის და დახმარების მიმართებები); ეს მიმართებები ექვემდებარება ორი ტიპის წესებს: ერთი მხრივ, ესაა ღერივაციის წესები, რომლებიც სხვა მიმართებებზე გადასვლის საშუალებას იძლევა, მეორე მხრივ კი – ქმედების წესები, რომლებიც ამ მიმართებათა ტრანსფორმაციების საშუალებას იძლევიან: თუმცა „სახიფათო კავშირებში“ მოქმედებს მრავალი პერსონაჟი, მაგრამ შეიძლება იმის კლასიფიკაცია, „რასაც ამბობენ მათ შესახებ“. ბოლოს, ა.-ჟ. გრემასი გვთავაზობს ნარატიული ნაწარმოებების პერსონაჟთა აღწერას და კლასიფიცირებას არა იმის მიხედვით, თუ რას წარმოადგენენ ისინი, არამედ – იმის მიხედვით, თუ რას აკეთებენ ისინი (აქედან გამომდინარეობს მათი სახელწოდება – აქტანტები), რადგან შეიძლება ამ პერსონაჟების განაწილება სამ სემანტიკურ ღერძზე, რომლებიც ჩვეულებრივ წინადადებაშიც (სადაც არის სუბიექტი და ობიექტი, დამატება და გარემოება) ასრულებს მორგანიზებელ როლს; ესენია კომუნიკაციის ღერძი, სურვილის (ან ძიების) ღერძი და განსაცდელის ღერძი; ვინაიდან აქტანტები წყვილურადაა განაწილებული, ამდენად, ნარატიული ნაწარმოებების პერსონაჟთა უსასრულო სიმრავლე აგრეთვე ეტევა პარადიგმატულ სტრუქტურაში (სუბიექტი/ობიექტი, მიმცემი/მიმღები, დამხმარე/მტერი), რომელიც რეალიზდება მთელი თხრობის განმავლობაში; ხოლო ვინაიდან გარკვეული აქტანტი შეიცავს პერსონაჟთა მთელ კლასს, ის შეიძლება ხორცშესხმული იყოს სხვადასხვანაირად – მულტიპლიკაციის, სუბსტიტუციის ან გამოტოვების წესების შესაბამისად.

სამი ზემომითითებული კონცეფცია ბევრი რამით წააგავს ერთმანეთს. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ არსი მდგომარეობს პერსონაჟის განსაზღვრაში მის ქმედებათა წრის მეშვეობით, რადგან ეს წრეები მცირერიცხოვანია, მყარი და ექვემდებარება კლასიფიკაციას; ამიტომ, რომ თუმცა ნარატივის აღწერის მეორე დონე მოიცავს სწორედ პერსონაჟებს, ჩვენ მას მაინც *ქმედებათა* დონეს ვუწოდებთ: მაშასადამე, ეს სიტყვა უნდა გავიგოთ არა იმ კონკრეტული ქმედების გაგებით, რომელიც შეადგენს სიუჟეტის ქვედა დონეს, არამედ – თხრობითი *პრაქსისის* ფუძემდებლური ღერძების (სურვილი, შეტყობინება, ბრძოლა) გაგებით.

## 2. სუბიექტის პრობლემა

ნარატიული ნაწარმოებების პერსონაჟთა კლასიფიკაციასთან დაკავშირებული პრობლემები ჯერჯერობით საბოლოოდ გადაწყვეტილი არაა. რა თქმა უნდა, ყველა მკვლევარი იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომ ნარატიული ტექსტების პერსონაჟთა სიმრავლე შეიძლება ექვემდე-

ბარებოდეს სუბსტიტუციის წესებს და თვით ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი ურთიერთგანსხვავებული პერსონაჟები შეიძლება დაყვანილი იქნან ერთსა და იმავე ტიპად. მეორე მხრივ, შემუშავებულ იქნება ნარატიული ნაწარმოებების პერსონაჟთა ტიპოლოგია; და მაინც, ამგვარმა ტრიცას კლასიფიკაციის მნიშვნელოვანი უნარი რომც ჰქონდეს (როგორც გრემასისიეული აქტანტების შემთხვევაში), ის საკმარისად ამომწურავად ვერ განმარტავს ნარატიული როლების მრავალფეროვნებას იმ შემთხვევაში, თუ მათ გავანალიზებთ თითოეული პერსონაჟის პერსპექტივაში; ხოლო თუ გავითვალისწინებთ ამგვარი პერსპექტივების არსებობას, მაშინ პერსონაჟთა სისტემა ზედმეტად დანაწევრებული აღმოჩნდება; მართალია, ტოდოროვის მოდელში არ შეიმჩნევა ორი ზემომითითებული ხარვეზი, მაგრამ სადღეისოდ მისი დახმარებით აღწერილია მხოლოდ ერთი ნაწარმოები. მიუხედავად ამისა, საგარაუდოა, რომ შეიძლება ამ წინააღმდეგობების სწრაფად გადაჭრა. პერსონაჟთა კლასიფიკაციის ჭეშმარიტი სიძნელე ის არის, რომ უნდა განისაზღვროს სუბიექტის ადგილი (და, მაშასადამე, არსებობა) პერსონაჟთა ნებისმიერი მატრიცის ჩარჩოებში, ამ მატრიცის კონკრეტული ფორმისგან დამოუკიდებლად. ვინ არის ნარატიული ტექსტის სუბიექტი (გმირი)? არსებობს თუ არა პერსონაჟთა პრივილეგირებული კლასი? ფრანგულმა რომანებმა სხვადასხვა (ზოგჯერ – ნეგატიურიც კი) ხერხით მიგვაჩვიეს პერსონაჟთა მთელი მასიდან ერთის, მთავარის გამოყოფას. მაგრამ გმირის ასეთი პრივილეგირებული მდგომარეობა სულაც არაა დამახასიათებელი მთელი ნარატიული ლიტერატურისთვის. მაგალითად, არსებობს ბევრი ნაწარმოები, რომლებშიც აისახება ორი მოწინააღმდეგის ბრძოლა ერთი და იმავე ობიექტისთვის, ისე, რომ პერსონაჟთა ეს „ქმედებები“ ერთგვარად გათანაბრებულია ერთმანეთთან; ასეთ შემთხვევაში სუბიექტი გაორებულია, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, და შეუძლებელია მისთვის სინგულარულობის მინიჭება სუბსტიტუციის მეშვეობით; შეიძლება, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არქაიკისთვის ჩვეულ ნარატიულ ფორმასთან, როდესაც ტექსტში (რომელიც თითქოს აგებულია ზოგიერთი ენის მსგავსად) აგრეთვე ხდება პერსონაჟთა დუელი. ეს დუელი მით უფრო საინტერესოა, რომ ააშკარავებს ნარატიული ტექსტის ნათესაობას ზოგიერთ (ძალზე თანამედროვე) თამაშთან, რომლებშიც ორი თანაბარუფლებიანი მოწინააღმდეგე ცდილობს, ხელში ჩაიგდოს ობიექტი, რომელთაც მათ არბიტრი სთავაზობს; ამგვარი მოდელი გვაგონებს პერსონაჟთა გრემასისიეულ მატრიცას, რაც გასაკვირი არაა, რადგან თამაშიც ერთგვარი ენაა და აქვს ისეთივე სიმბოლური სტრუქტურა, როგორც შეიძლება აღმოვაჩინოთ ბუნებრივ ენაშიც და ნარატიულ ტექსტებშიც: თამაში – ერთგვარი წინადადებაა. ამგვა-

რად, თუ მაინც უცვლელად შევინარჩუნებთ პერსონაჟთა პრივილეგირებულ კლასს (ძიების, სურვილის, ქმედების სუბიექტი), მაშინ მას მეტი მოქნილობა უნდა მივანიჭოთ, ამ აქტანტის პირის კატეგორიებით, და არა ფსიქოლოგიური პიროვნების კატეგორიებით ინტერპრეტირების მეშვეობით: პირის (მე/შენ), აპერსონალური მხოლოდობითი რიცხვის (ის), ორობითი და მრავლობითი კატეგორიების (რომლებიც წარმართავს მოქმედებას) აღწერისა და კლასიფიცირებისთვის კვლავ უნდა მივმართოთ ლინგვისტურ მოდელს, შესაძლებელია, სწორედ პირის ეს გრამატიკული (პირის ნაცვალსახელებში ხორცშესხმული) კატეგორიები მოგვცემს აქტანტების დონის მიღწევის საშუალებას. მაგრამ ვინაიდან ეს კატეგორიები შეიძლება განისაზღვრონ მხოლოდ დისკურსის და არა რეფერენციის პლანში, ამდენად, თვით ერთეულების სახით გამოყოფილი (აქტანტების დონეზე) პერსონაჟების გააზრება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ისინი ინტეგრირდებიან აღწერის მესამე დონის ჩარჩოებში, რომელსაც – ფუნქციათა დონისა და ქმედებათა დონისგან განსხვავებით – ვუწოდებთ თხრობის დონეს.

#### IV. თხრობა

##### 1. ნარატიული კომუნიკაცია

ისევე, როგორც სიუჟეტურ ტექსტში არსებობს გაცვლის მიმართება (გამგზავნისა და რეციპიენტს შორის), თვით ტექსტიც, რომელიც იმავე ჰომოლოგიურ რიგში შედის, თავის მხრივ, კომუნიკაციური აქტის ობიექტია: ნებისმიერ ტექსტს ჰყავს გამგზავნი და მიმღები. ცნობილია, რომ ენობრივი კომუნიკაციის ფარგლებში *მე* და *შენ* გულისხმობენ ერთმანეთს აბსოლუტური აუცილებლობით; ანალოგიურად, ნარატივი არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც არ არიან მთხრობელი და მსმენელი (მკითხველი). ამ ბანალური დებულებიდან ჯერჯერობით არ გამოუტანიათ ყველა შესაძლებელი დასკვნა. მართალია, ადრესანტის როლის შესახებ საკმარისად ბევრს ლაპარაკობდნენ (მაგალითად, მკვლევრები შეისწავლიდნენ რომანის „ავტორს“, თუმცა, ხშირად არც კი დაუსვამთ საკითხი იმის შესახებ, მართლაც არის თუ არა ის „მთხრობელი“). სამაგიეროდ, როდესაც საქმე ეხება მკითხველს, ლიტერატურის თეორია გაცილებით უფრო კდემამოსილია. მართლაც, ამოცანა ის კი არ არის, რომ ჩაეწვდეთ მთხრობლის მოტივებს ან ნარატივის მიერ მკითხველზე ზემოქმედების არსს; ამოცანა ისაა, რომ აღიწეროს კოდი, რომლითაც აღინიშნებიან მთხრობელი და მკითხველი თხრობის მთელი პროცესის განმავლობაში, ერთი შეხედვით, მთხრობლის ნიშნები გაცილებით უფრო შესამჩნევია და მრავალრიცხოვანია, ვიდრე მკითხველის

ნიშნები (მთხრობელი გაცილებით უფრო ხშირად ამბობს „მე“-ს, ვიდრე „შენ“-ს); სინამდვილეში კი მკითხველის ნიშნები, უბრალოდ, უფრო რთულია, ვიდრე – მთხრობლისა; მაგალითად, ყოველთვის, როდესაც მთხრობელი აღარ „ასახავს“ და იწყებს მისთვის კარგად ცნობილი, მაგრამ მკითხველისთვის უცნობი, ფაქტების გადმოცემას, თავს იჩენს მკითხველის ნიშანი: მართლაც, სრულიად უაზრო იქნებოდა, რომ მთხრობელს თავისი თავისთვის ეცნობებინა ის, რაც მან ისედაც მშვენივრად იცის. „ამ დაწესებულების პატრონი იყო ლეო“, – ნათქვამია პირველ პირში დაწერილ ერთ-ერთ თანამედროვე რომანში<sup>5</sup>. ეს ფრაზა არის მკითხველის აღმნიშვნელი ნიშანი და ძალიან წააგავს იმას, რასაც იაკობსონი კონატიურ ფუნქციას უწოდებდა. მაგრამ, ვინაიდან აღქმის ნიშნების კლასიფიკაცია შემუშავებული არაა (თუმცა მეტად მნიშვნელოვანია), დროებით შევწყვიტოთ მათზე საუბარი და რამდენიმე სიტყვა ვთქვათ მთხრობლის ნიშნებზე.

ვინ არის ნარატიული ტექსტის გამგზავნი? როგორც ჩანს, აქამდე ამ კითხვაზე სამი პასუხი გაეცემოდა. პირველის თანახმად, თხრობას ახორციელებს პიროვნება – ამ სიტყვის ზედმიწევნით ფსიქოლოგიური გაგებით; ამ პიროვნებას აქვს სახელი, და ის არის ავტორი, ესე იგი, სრულიად გარკვეული ინდივიდი, რომელშიც „პიროვნულობა“ და პროფესიული ოსტატობა თითქოს გამუდმებით ენაცვლება ერთმანეთს; დროდადრო ეს ინდივიდი ხელში იღებს კალამს, რათა შეთხზას მორიგი ისტორია; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოები (კერძოდ, რომანი) წარმოადგენს ამ ნაწარმოების მიმართ გარეშე მესამე გამონახტვის საშუალებას. მეორე კონცეფციის თანახმად, მთხრობელი სხვა არაფერია, თუ არა ყოვლისმცოდნე და, როგორც ჩანს, უპიროვნო ცნობიერება; თავისი ისტორიების თხრობისას ის თითქოს დგას უზენაეს პოზიციაზე, ღმერთის პოზიციაზე: ერთი მხრივ, მთხრობელი თავისი პერსონაჟების იმანენტურია (რადგან ყველაფერი იცის მათი შინაგანი სამყაროს შესახებ), მეორე მხრივ კი, დისტანცირებულია მათგან (რადგან არც ერთ მათგანთან არ აიგივებს თავის თავს უფრო მეტად, ვიდრე დანარჩენებთან). მესამე – უახლესი – კონცეფციის თანახმად (ჰენრი ჯეიმსი, სარტრი) – მთხრობელმა უნდა გადმოსცეს მხოლოდ ის, რისი დანახვა ან გაგებაც შეუძლიათ მის პერსონაჟებს, ისე, თითქოს ისინი

<sup>5</sup> ასეთი ფრაზა თითქოს შემობრუნდება მკითხველისკენ და თვალს უკრავს მას. და, პირუკუ, წინადადება „ამგვარად, ლეო ახლახან გავიდა“ წარმოადგენს მთხრობლის ნიშანს, რადგან გარკვეული „პიროვნების“ შესახებ მსჯელობის ნაწილია.

რიგრიგობით გვევლინებიან მთხრობლის როლში. ყველა ეს კონცეფცია ერთნაირად არასრულყოფილია, იმდენად, რამდენადაც ისინი განიხილავენ მთხრობელსა და პერსონაჟებს რეალური, „ცოცხალი“ ადამიანების სახით (ამ ლიტერატურული მითის მარადიული ძლევამოსილება კარგადაა ცნობილი), ისე, თითქოს თხრობითი ტექსტის ბუნება განისაზღვრებოდეს რეფერენციის მისეული დონით (სამივე კონცეფცია ერთნაირად „რეალისტურია“). მაგრამ სინამდვილეში – ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი თვალსაზრისით – მთხრობელი და მისი პერსონაჟები, არსებითად, „ქაღალდის ფიგურებია“; ტექსტის ფიზიკური ავტორი არაფერში არ თანხვდება მთხრობელს; მთხრობლის ნიშნები თვით თხრობის იმანენტურია და, მაშასადამე, მთლიანად ექვემდებარებიან სემიოტიკურ ანალიზს. მაგრამ იმის დასამტკიცებლად, რომ ავტორსაც (რომელიც ზმამაღლა აცხადებს თავისი თავის შესახებ, იმალება ან განზავდება თავის პერსონაჟებში) აქვს „ნიშნები“, რომლებიც მიმოფანტულია ნაწარმოებში, უნდა ვივარაუდოთ, რომ პიროვნების ენა თითქოს აღწერს მის საკუთარ ნიშან-თვისებებს, რის შედეგადაც ავტორი იქცევა სუვერენულ სუბიექტად, ნარაცია კი – ამ სუვერენულობის ინსტრუმენტულ გამოხატულებად: სტრუქტურული ანალიზისთვის მიუღებელია ამგვარი დაშვება. მისთვის ის, *ვინც ლაპარაკობს* (თვით ნარატიულ ნაწარმოებში), არაა ის, *ვინც წერს* (რეალურ ცხოვრებაში), ხოლო ის, *ვინც წერს*, არაა ის, *ვინც არსებობს*.

პრაქტიკაში თხრობითი დონე, როგორც ასეთი (მთხრობლის კოდი) წარმოიქმნება, ენის მსგავსად, ნიშანთა მხოლოდ ორი სისტემით – პიროვნულით და უპიროვნოთი. ეს სისტემები აუცილებლად როდი მოითხოვენ ლინგვისტურ მარკირებას პირველი (*მე*) ან მესამე (*ის*) პირის ნაცვალსახელთა მეშვეობით; მაგალითად, შეიძლება შეგვხვდეს ნაწარმოები ან ცალკეული ეპიზოდები, რომლებიც დაწერილია მესამე პირში, მაგრამ ჭეშმარიტი სუბიექტის სახით პირველი პირი ჰყავთ. როგორ მივხვდეთ ამას? საკმარისია, „გადავწეროთ“ მოთხრობა (ან ეპიზოდი), ისე, რომ ნაცვალსახელი *ის* შევცვალოთ ნაცვალსახელით *მე*: თუ ამგვარი ოპერაცია არ გამოიწვევს არავითარ ცვლილებებს, გრამატიკული პირის შეცვლის გარდა, მაშინ უნდა დავასკვნათ, რომ პიროვნული სისტემის ფარგლებში ვრჩებით: მაგალითად, თუძცა „გოლდფინგერის“ დასაწყისი დაწერილია მესამე პირში, სინამდვილეში თხრობას აქ თვით ჯეიმს ბონდი აწარმოებს; თხრობითი ინსტანციის შეცვლისთვის აუცილებელია, რომ rewriting-ი შეუძლებელი იყოს: მაგალითად, ფრაზა „მან შეამჩნია ორმოცდაათი წლის, საკმაოდ ახალგაზრდული იერის მქონე კაცი“ და ა.შ. ზედმიწევნით პიროვნულია – მან ნაცვალსახელის მიუხედავად („მე, ჯეიმს ბონდმა, შევამჩნიე“ და



ა.შ.); მაგრამ ნარატიული შეტყობინება „ჭიქის კედლებზე ყინულის წკარუნმა ბონდს თითქოს უეცრად გაუნათა გონება...“ არ შეიძლება პიროვნული იყოს, რადგან აქ გვხვდება სიტყვა „თითქოს“; სწორედ ეს სიტყვა (და არა ნაცვალსახელი *მან*) იქცევა უპიროვნო ფორმის ნიშნად. ამკარაა, რომ უპიროვნო მოდუსი ტრადიციული თხრობითი მოდუსია: ენამ გამოიმუშავა დროთა მთელი სისტემა, რომელიც დამახასიათებელია ნარატიული ტექსტებისთვის და ორიენტირებულია აორისტზე. ამგვარი სისტემის მიზანია იმ აწმყო დროის განადგურება, რომელშიც იმყოფება მოლაპარაკე სუბიექტი. „ნარატიულ ტექსტში, – შენიშნავს ბენვენისტი, – არავინ ლაპარაკობს“. მიუხედავად ამისა, პირიანმა ფორმამ (მისი მეტ-ნაკლებად შენიღბული გამოვლინებებით) თანდათან დაიპყრო თხრობა და დაიყვანა ის მეტყველებითი აქტის *hic et nunc*-ზე (სწორედ ამაში მდგომარეობს პირიანი ფორმების სისტემის არსი); ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ სადღეისოდ შეიძლება შეგვხვდეს მრავალი ნარატიული ნაწარმოები, რომლებშიც ერთმანეთს ძალზე სწრაფად ენაცვლება პირიანი და უპირო ფორმები – ზოგჯერ ერთი წინადადების ფარგლებშიც; ასეთია, მაგალითად, ფრაზა „გოლდფინგერიდან“:

მისი თვალები, – *პირიანი ფორმა*

მოცისფრო რუხი ფერისა, – *უპირო ფორმა*

მიაშტერდნენ დიუპონს, რომელმაც არ იცოდა, როგორ მოქცეულიყო, – *პირიანი ფორმა*

რადგან ამ დაჟინებულ მზერაში გამოსჭვიოდა ირონიასთან და თვითირონიასთან შერწყმული გულწრფელობა – უპირო ფორმა

ამ სისტემათა შერევა აღიქმება, როგორც ხელსაყრელი ხერხი, რომელიც ზოგჯერ „ემმაკურ“ მიზნებსაც კი ემსახურება: მაგალითად, აგათა კრისტის ერთ-ერთ დეტექტივში („ხუთი საათი და ოცდახუთი წუთი“) იღუმალებას წარმოქმნის მხოლოდ „ემმაკობა“ თხრობით დონეზე: ერთ-ერთი პერსონაჟი აღიწერება შიგნიდან, თუმცა სწორედ ის არის მკვლეელი: ყველაფერი ისეა მოწოდებული, თითქოს ერთსა და იმავე პიროვნებას აქვს დისკურსისადმი იმანენტური მოწმის ცნობიერება და, იმავე დროს, რეფერენციის პლანისადმი იმანენტური მოწმის ცნობიერება: იღუმალება წარმოიქმნება მხოლოდ და მხოლოდ ორი სისტემის შერევის საფუძველზე. ადვილი მისახვედრია, რატომ ხორციელდება ლიტერატურის საპირისპირო პოლუსზე შერჩეული სისტემის მკაცრად დაცვის მცდელობები, როგორც ნაწარმოების აუცილებელი პირობა (მიუხედავად იმისა, რომ ეს მცდელობები ყოველთვის როდია წარმატებული).

ამგვარი სიმკაცრისკენ მისწრაფება – რასაც ბევრი თანამედროვე მწერალი ემხრობა – აუცილებლად როდია ნაკარნახევი ესთეტიკური მოთხოვნებით; რაც შეეხება ეგრეთ წოდებულ ფსიქოლოგიურ რომანს, მისთვის, ჩვეულებრივ, დამახასიათებელია ორივე სისტემის შერევა; მასში თანმიმდევრულად ენაცვლება პირისა და უპირო ნიშნები. პარადოქსი ისაა, რომ „ფსიქოლოგიას“ არ შეუძლია შეიზღუდოს მხოლოდ უპირო ფორმების გამოყენებით, რადგან თუ ნარატივის მთლიანად დავიყვანთ მხოლოდ დისკურსიულ ინსტანციაზე ან, თუ გნებავთ, ლაპარაკის აქტზე, მაშინ საფრთხე დაემუქრება თვით პიროვნების ფსიქოლოგიურ შინაარსს: ფსიქოლოგიურ პიროვნებას (რომელიც რეფერენციის პლანს მიეკუთვნება) არავითარი მიმართება არა აქვს ლინგვისტურ პირთან; ამ უკანასკნელის განსაზღვრისას ვერ დავეყრდნობით განწყობილებებს, განზრახვებს ან ხასიათის ნიშან-თვისებებს, არამედ – მხოლოდ მის ადგილს (კოდიფიცირებულს) ნარატიული დისკურსის ფარგლებში. სწორედ ეს ფორმალური პირი იქცევა იმ საგნად, რომლის შესახებაც მსჯელობს მრავალი თანამედროვე მწერალი; საქმე ეხება უმნიშვნელოვანეს გადატრიალებას (შემთხვევით როდი წარმოექმნა საზოგადოებას შთაბეჭდილება, რომ „რომანები“ აღარ იწერება), რომლის მიზანია ნარატიული ტექსტის გადაყვანა წმინდა კონსტატიური რეგისტრიდან (რომელსაც ის მიეკუთვნებოდა ბოლო ხანებამდე) პერფორმატიულ რეგისტრში, სადაც გამონათქვამის შინაარსს წარმოადგენს თვით წარმოქმნის აქტი: ამჟამად წერა – აღარ ნიშნავს თხრობას რაღაცის შესახებ; წერა ამჟამად არის ლაპარაკი თვით თხრობის აქტზე, ნებისმიერი რეფერენტის („ის, რის შესახებაც მოგვითხრობენ“) გადაქცევა მეტყველების აქტად; ამიტომაც, რომ ახლა თანამედროვე ლიტერატურის გარკვეული ნაწილი დესკრიფციული კი არა, ტრანზიტულია: ის ცდილობს, მეტყველებაში ხორცი შეასხას აწმყო დროს მისი წმინდა სახით, იმდენად წმინდათი, რომ ნებისმიერი დისკურსი უნდა თანხვდეს თვით მის წარმომშობ აქტს, ხოლო ყოველი logos-ი დაყვანილ (ან გავრცელებულ) იქნას lexis-ამდე.

## 2. თხრობის სიტუაცია

ამგვარად, თხრობის დონე წარმოქმნილია ნარატიულობის ნიშნებით, იმ ოპერატორთა ერთობლიობით, რომელთა საშუალებითაც შეიძლება ფუნქციებისა და ქმედებების რეინტეგრირება იმ თხრობითი კომუნიკაციის ჩარჩოებში, რომლებიც ერთმანეთთან აკავშირებს ტექსტის გამგზავნასა და მიმღებს. ზოგიერთი ამგვარი ნიშანი ადრეც შეისწავლებოდა: მაგალითად, ცნობილია, რომ ზეპირ ლიტერატურაში არსებობს ნაწარმოების შესრულების კოდიფიცირებული წესები (მეტრული ფორ-

მულები, ატრიბუტული ფორმულები და ა.შ.). ცნობილია ისიც, რომ ავტორად ამ შემთხვევაში ითვლება არა ის, ვისაც შეუძლია ყველაზე საინტერესო ამბების გამოგონება, არამედ – ის, ვინც ყველაზე უკეთ ფლობს მესიტყვისა და მისი მსმენელებისთვის საერთო ნარატიულ კოდს; ფოლკლორში ნარატიული დონე იმდენად მკაფიოდ გამოიყოფა, მისი წესები იმდენად სავალდებულოა, რომ ძნელი წარმოსადგენია თხრობის კოდიფიცირებულ ნიშნებს („იყო და არა იყო რა“ და ა.შ.) მოკლებული „ზღაპარი“. რაც შეეხება წერილობით ლიტერატურებს, მათში, დიდი ხანია, აღნიშნულია სხვადასხვაგვარი „დისკურსის ფორმების“ (რომლებიც სინამდვილეში ნარატიულობის ნიშნებია) არსებობა: ეს შეეხება ავტორისეული ჩარევის ფორმათა კლასიფიკაციას, რომელიც მონიშნა პლატონმა და განავითარა დიომედემ, დასაწყისებისა და დასასრულების კოდიფიკაციას, მეტყველების სხვადასხვაგვარ ფორმებს (*oratio directa, oratio indirecta*, მისი შესავალი სიტყვით *inquit, oratio tecta*), თხრობითი „თვალსაზრისების“ შესწავლას და ა.შ. ყველა ეს მოვლენა მიეკუთვნება თხრობის დონეს. ამას უნდა დავამატოთ მთლიანად წერილობა, რადგან მისი როლი მდგომარეობს არა ნარატივის „გადმოცემაში“, არამედ – მის „გათვალსაჩინოებაში“.

მართლაც, ქვედა ორი დონის ერთეულები ინტეგრირდება თხრობის დონეზე მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის შესაგრძობი ხდება: თხრობის, სწორედ როგორც თხრობის, უმაღლესი ფორმა ტრანსცენდენტურია საკუთრივ სიუჟეტური შინაარსისა და ფორმის (ფუნქციებისა და ქმედებების) მიმართ. ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ თხრობის დონე წარმოადგენს ანალიზისთვის ხელმისაწვდომ უკანასკნელ დონეს, იმ შემთხვევაში, თუ არ გავცდებით ტექსტი-ობიექტის საზღვრებს, ესე იგი, იმ იმანენტური წესების ჩარჩოებს, რომლებიც მის საფუძველშია. და, მართლაც, თხრობაში საზრისი შეტანა შეიძლება მხოლოდ იმ სამყაროში, რომელიც მისით სარგებლობს; თხრობის დონის მიღმა იწყება ის სამყარო, ანუ სხვა (სოციალური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური) სისტემები, რომელთა ერთეულებია უკვე არა მხოლოდ ნარატივები, არამედ – სხვა სუბსტანციის კუთვნილი ელემენტებიც (ისტორიული ფაქტები, სოციალური დეტერმინაციები, ქცევის ტიპები და ა.შ.). ისევე, როგორც ლინგვისტიკის კომპეტენცია იფარგლება წინადადების საზღვრებით, თხრობითი ანალიზის კომპეტენცია იფარგლება თხრობითი დისკურსის დონით. ლინგვისტიკისთვის ცნობილია ამგვარი საზღვრები, რომლებსაც მან უწოდა (თუმცა ჯერ არ შეუსწავლია) „სიტუაციები“. ჰოლიდეი განსაზღვრავს „სიტუაციას“ (წინადადების მიმართ), როგორც ისეთი ლინგვისტური ფაქტების ერთობლიობას, რომლებიც ასოცირებული არაა ფრაზაში, ხოლო პრიეტო – როგორც „იმ ფაქტების ერთობ-

ლიობას, რომელიც ცნობილია შეტყობინების მიმღებისთვის სემიოტიკური აქტის მომენტში და მისგან დამოუკიდებლად“. შეიძლება ითქვას, რომ ნებისმიერი თხრობა უკავშირდება „თხრობის სიტუაციას“, კოდიფიცირებული წესების ერთობლიობას, რომლებიც არეგულირებენ მის მოხმარებას, ეგრეთ წოდებულ „არქაულ“ საზოგადოებებში თხრობის სიტუაცია გამოირჩეოდა მსგავსი კოდიფიკაციის მაღალი ხარისხით, სადღესოდ კი მხოლოდ ავანგარდისტული ლიტერატურა განაგრძობს ოცნებას კითხვის აქტის კოდიფიკაციის შესახებ, რომელიც სანახაობრივი უნდა იყოს, როგორც მაღარმესთან (რომელსაც სურდა, რომ წიგნის დეკლამაცია საზოგადოების წინაშე განხორციელებულიყო მკაცრი წესების შესაბამისად), ან როგორც მიშელ ბიუტორთან (რომელიც მიისწრაფვის, დაურთოს წიგნს მისი „წიგნურობის“ ნიშნები). მაგრამ ჩვენი საზოგადოების ჩვეული პრაქტიკა ისაა, რომ შენიღბოს, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, თვით თხრობის სიტუაციის კოდიფიცირებული ხასიათი: თხრობითი ხერხების უსასრულო რაოდენობა, რომელთა მიზანია შემოყვანილი სიტუაციის ნატურალიზება, მისი მოჩვენებითი ახსნა ბუნებრივი მოტივებით და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მისი დასაწყისის ჩამოჭრა“: ასეთია ეპისტოლარული რომანები; ვითომდა სადღაც ნაპოვნი ხელნაწერები; ავტორები, რომლებიც ვითომდა შეხვდნენ მთხრობელს; ფილმები, რომლებშიც მოქმედება იწყება ტიტრებამდე. საკუთარი კოდების აფიშირების უნდომლობა – ტიპური ნიშანია ბურჟუაზიული საზოგადოებისა და მის მიერ წარმოშობილი მასობრივი კულტურისა, რომელსაც სურს ჰქონდეს ისეთი ნიშნები, რომლებიც არ უნდა ჰგავდნენ ნიშნებს. თუმცა, ეს მოვლენა მხოლოდ და მხოლოდ ერთგვარი სტრუქტურული ეპიფენომენია: რაოდენ ჩვეული და უმნიშვნელოც უნდა იყოს მოძრაობა, რომლითაც ვშლით წიგნს, გაზეთს ან ერთავთ ტელევიზორს, ეს შეუმჩნეველი მოძრაობა მყისვე, მთლიანად და გარდუვალად ამოქმედებს თხრობით კოდს, რომელიც არსებობს ჩვენში და რომელსაც ჩვენ ვსაჭიროებთ. ამგვარად, თხრობის დონე ორმაგ როლს ასრულებს: ერთი მხრივ, შეეხება (ზოგჯერ კი მოიცავს) რა თხრობის სიტუაციას, მას გამოჰყავს ტექსტი გარესამყაროში – იქ, სადაც ტექსტი იხსნება (მოიხმარება); მაგრამ, ამავე დროს, ეს დონე თითქოს აგვირგვინებს ნაწარმოების ქვედა დონეებს და ამიტომ ტექსტს ჩაკეტილობასა და დასრულებულობას ანიჭებს: ის საბოლოოდ აქცევს ტექსტს გამონათქვამად ისეთ ენაზე, რომელიც გულისხმობს და შეიცავს თავის საკუთარ მეტაენას.

## V. ნარატიული ტექსტის სისტემა

ბუნებრივი ენა შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ორი ძირითადი მექანიზმის ურთიერთმოქმედების შედეგი: ერთი მხრივ, ესაა დანაწევრების, ანუ სეგმენტაციის მექანიზმი, რომელიც განაპირობებს დისკრეტული ერთეულების (*ფორმის* – ბენვენისტის ტერმინოლოგიით) წარმოქმნას, მეორე მხრივ კი – ინტეგრაციის მექანიზმი, რომელსაც შეაქვს ეს ერთეულები უფრო მაღალი დონის ერთეულების შემადგენლობაში (რაც წარმოქმნის *საზრისს*). ასეთივე ბინარული მექანიზმი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ნარატიული ნაწარმოებების ენაში; აქაც ხდება დანაწევრებისა და ინტეგრაციის პროცესები, აქაც არის ფორმა და საზრისი.

### 1. დაცალკეება და განვრცობა

ნარატიულ ფორმას ორი შესაძლებლობა აქვს: ჯერ ერთი, მას შეუძლია დააცალკეოს ნიშნები სიუჟეტის განვითარებისას და, მეორეც, შეავსოს წარმოქმნილი ხარვეზები. ერთი შეხედვით, ეს ორივე შესაძლებლობა ნარატიული თავისუფლების გამოვლინებაა; სინამდვილეში კი ნარატივის არსი ისაა, რომ ეს გადახრები გათვალისწინებულია თვით ენის სისტემით.

ნიშნების დაცალკეება ბუნებრივ ენასაც ახასიათებს. შარლ ბალიმ შეისწავლა ეს მოვლენა ფრანგულ და გერმანულ ენებთან მიმართებით. მაგალითად, თუ გარკვეული შეტყობინების წარმომქმნელი ნიშნები აღარაა თანმიმდევრულად განლაგებული და მათი წრფივი (ლოგიკური) მიმდევრობა ირღვევა (მაგალითად, მაშინ, როდესაც პრედიკატი წინ უძღვის სუბიექტს), მაშინ ჩვენ წინაშეა *დისტაქსია*. არსებობს დისტაქსიის ისეთი ფორმა, როდესაც ერთი ნიშნის ნაწილების შეტყობინების ფარგლებში გამოყოფილია ერთმანეთისგან სხვა ნიშნებით (მაგალითად, ამგვარადაა ერთმანეთისგან გამოყოფილი უარყოფა *ne jamais* და ზმნა *a pardonné* ფრაზაში *elle ne nous a jamais pardonné* – „მან ჩვენ არასოდეს გვაპატია“): თუ ნიშანი ფრაქციონირებულია, მაშინ მისი აღსანიშნი განაწილებულია რამდენიმე აღმნიშვნელს შორის, რომლებიც ცალ-ცალკე თავისთავად, გაუგებარია. ფუნქციური დონის განხილვისას ვნახეთ, რომ ნარატივებში გვხვდება ზუსტად ასეთივე მოვლენა: თუმცა სიუჟეტური მიმდევრობის შემადგენელი ელემენტები წარმოქმნიან ერთ მთლიანობას, მაგრამ ისინი შეიძლება დაცალკეებულნი აღმოჩნდნენ იმ შემთხვევაში, თუ მათ შორის შეიჭრება სხვა მიმდევრობების ერთეულები: უკვე ვთქვით, რომ ნარატივის სტრუქტურა ფუგის სტრუქტურას წააგავს. თუ ვისარგებლებთ ბალის (რომელიც ერთმანეთს უპირისპირებდა სინთეზურ ენებს, რომლებშიც, გერმანულის

მსგავსად, ჭარბობს დისტაქსია, და, მეორე მხრივ, ანალიტიკურ ენებს, რომლებშიც – მაგალითად, ფრანგულში – უმეტესწილად, თავს იჩენს ლოგიკური წრფივობისა და მონოსემიის პრინციპი) ტერმინოლოგიით, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ნარატივების ენა გამოირჩევა მაღალი სინთეზურობით, რადგან მასში გამოიყენება ისეთი ხერხები, როგორებიცაა მოცვა და ჩართვა; თხრობის ყოველი პუნქტი მოიცავს რამდენიმე აზრობრივ კოორდინატს: მაგალითად, როდესაც თვითმფრინავის მოძლოდნე ჯეიმს ბონდი ვისკის უკვეთს, ჩვენ წინაშეა პოლისემიური ნიშანთვისება, ერთგვარი სიმბოლური კვანძი, რომელიც ერთდროულად მოიცავს რამდენიმე აღსანიშნს (თანამედროვე გარემო, სიმდიდრე, თავისუფალი დრო); მაგრამ ფუნქციური ერთეულის სახით ვისკის შეკვეთა თანდათანობით უნდა ჩაერთოს სულ უფრო ფართო კონტექსტებში (შეკვეთილი სასმელი, მოლოდინი, გამზავრება), მანამ, სანამ არ შეიძენს საბოლოო საზრისს: სწორედ ამგვარად „შედის“ ნებისმიერი ერთეული ნარატიული ტექსტის მთლიანობაში, თუმცა, ამასთან ერთად, ამგვარი ტექსტის სიმწვობრეს განაპირობებს მხოლოდ მისი ერთეულების დაცალკეება და ირადიაცია. დაცალკეების პრინციპი თავის დაღს ასვამს ნარატიულ ტექსტს: ვინაიდან ეს პრინციპი ემყარება სხვადასხვა ელემენტებს შორის მიმართებების – ზოგჯერ ძალზე შორეულის – არსებობას და ამიტომ გულისხმობს ადამიანის გონისა და მეხსიერებისადმი ნდობას, ის არის წმინდა ლოგიკური მოვლენა, რომელიც მოვლენათა მარტივი დაზუსტი ასლების ნაცვლად წარმოგვიდგენს მათ საზრისს: მაგალითად, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ „ცხოვრებაში“ – ორი ადამიანის შეხვედრისას – დაჯდომის შეთავაზებას არ მოჰყვებს შესაბამისი მოქმედება; სამაგიეროდ, ნარატიულ ტექსტში ეს ორი მომიჯნავე – მიმეტური თვალსაზრისით – ერთეული შეიძლება დაცალკევედეს სხვა ფუნქციური მიმდევრობების კუთვნილ ელემენტთა გრძელი ჯაჭვით; ასე წარმოიქმნება თავისებური *ლოგიკური დრო*, რომელიც არ ჰგავს რეალურ დროს, რადგან გარეგნულად გაფანტული ერთეულები შეკავშირებულია მკაცრი (ბირთვული ფუნქციების მიმდევრობებად გამაერთიანებელი) ლოგიკით. ამკარაა, რომ „შეკავების“ ხერხი – ესაა ელემენტთა დაცალკეების მხოლოდ პრივილეგირებული ან, თუ გნებავთ, ინტენსიური საშუალება: ერთი მხრივ, ეს საშუალება (გადავაღებინა ან რეაქტივაციის ემფატიკური ხერხების მეშვეობით) ღიად ტოვებს სიუჟეტურ მიმდევრობას, რითაც განამტკიცებს კავშირს მკითხველთან და უშუალოდ ასრულებს ფატიკურ ფუნქციას; მეორე მხრივ – ის აიძულებს მკითხველს ეშინოდეს, რომ ეს მიმდევრობა სამუდამოდ დაუმთავრებელი დარჩება, ხოლო პარადიგმა – ღია (თუკი მართებულია ჩვენი ვარაუდი, რომ ყოველი მიმდევრობა შეიცავს ორ პოლუსს); სხვა

სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ხერხი საფრთხეს უქმნის სიუჟეტის ლოგიკურ სიმწყობრეს, რასაც მკითხველი შემოფოთებითა და სიამოვნებით (მით უფრო მძაფრით, რომ საბოლოო ანგარიშში სიუჟეტი ყოველთვის აღადგენს თავის ლოგიკას) განჭვრეტს; ამგვარად, „შეკავების ხერხი“ თითქოს ეთამაშება ნარატიულ სტრუქტურას და მას რისკის ქვეშ აყენებს მხოლოდ იმიტომ, რომ კიდევ უფრო განამტკიცოს: სიუჟეტის ინტელიგიბელური აღქმის პლანში ის ნამდვილი thrilling-ის ფუნქციას ასრულებს: ფუნქციათა შორის სინტაგმატური (მაგრამ არა პარადიგმატული) კავშირების არასიმყარის გამოვლენისას „შეკავება“ თითქოს განასახიერებს პრინციპულ თავისებურებას თვით ენისა, რომელშიც ყოველივე ემოციური იმავდროულად ინტელექტუალურიცაა: „შეკავება“ ზემოქმედებს თავისი ფუნქციის, და არა თავისი შემავსებელი მასალის წყალობით.

ყოველთვის, როდესაც შესაძლებელია დაცალკეება, შესაძლებელია შევსებაც. ფუნქციურ ბირთვებს შორის წარმოიქმნება სივრცე, რომელიც შეიძლება უსასრულოდ შევავსოთ, აქ ჩაეტევა კატალიზატორების დიდი რაოდენობა; მაგრამ კატალიზატორები თვითონაც იძლევიან ახალი ტიპოლოგიის აგების შესაძლებლობას: კატალიზაციის თავისუფლება შეიძლება გამომდინარეობდეს როგორც თვით ფუნქციათა შინაარსიდან (ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, მოლოდინი, უკეთ ექვემდებარება კატალიზაციას, ვიდრე სხვები), ასევე – ნარატივის სუბსტანციიდან (წერილობითი ენა გაცილებით მეტად ექვემდებარება დიერეზისს, და, მაშასადამე, კატალიზაციასაც, ვიდრე, მაგალითად, კინოს ენა: გაცილებით უფრო ადვილია გარკვეული მოძრაობის „დანაწევრება“ მის შესახებ თხრობისას, ვიდრე მისი ვიზუალური ასახვისას). ნარატივის კატალიზაციის შესაძლებლობა განაპირობებს მისი ელიფსისის შესაძლებლობასაც. ერთი მხრივ, ყოველი ფუნქცია (მაგალითად, „მან კარგად ისაძილა“) მასში ნაგულისხმევი ვირტუალური კატალიზატორების (სადილის დეტალების) თავიდან აცილების საშუალებას იძლევა, მეორე მხრივ კი, ნებისმიერი მიმდევრობა შეიძლება დავიყვანოთ მის ბირთვულ ფუნქციებამდე, მიმდევრობათა იერარქია კი – უფრო მაღალი დონის ერთეულებამდე, ისე, რომ არ დაირღვეს სიუჟეტის საზრისი: სიუჟეტი ამოცნობადია იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც მისი (უკიდურესად შეკუმშული) სინტაგმატიკა შედგება მხოლოდ აქტანტებისა და ყველაზე მსხვილი ფუნქციებისგან, იმათგან, რომლებიც წარმოიქმნება დანარჩენი ფუნქციური ერთეულების თანმიმდევრული ინტეგრაციის შედეგად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნარატიული ტექსტი შესაძლებელს ხდის მის რეზიუმირებას (უწინ ამგვარ რეზიუმეს argumentum-ს უწოდებდნენ). ერთი შეხედვით, ასეთივე ვითარებაა ნებისმიერი სხვა

ტიპის გამონათქვამის შემთხვევაში. სინამდვილეში თითოეული მათგანი გულისხმობს რეზიუმირების საკუთარ ხერხს; მაგალითად, ლირიკული ლექსის (რომელიც ერთადერთი აღსანიშნის გაშლილი მეტაფორაა) რეზიუმირება ნიშნავს, უბრალოდ, ამ აღსანიშნის დასახელებას; მაგრამ ეს ოპერაცია იმდენად დამანგრეველია, რომ ანადგურებს ლექსს (რეზიუმირებისას ნებისმიერი ლექსი დაიყვანება აღსანიშნებზე *სიყვარული* და *სიკვდილი*): ამას ემყარება შეხედულება, თითქოს ლექსის რეზიუმირება შეუძლებელია. პირუკუ, ნარატივის რეზიუმირებისას (თუ ის ხორციელდება სტრუქტურული კრიტერიუმების თანახმად) შეტყობინების ინდივიდუალობა შენარჩუნდება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნარატივი უდანაკარგოდ ექვემდებარება თარგმანს: მასში უთარგმნელი რჩება მხოლოდ ის, რაც მიეკუთვნება ბოლო, საკუთრივ ნარატიულ დონეს: მაგალითად, ნარატიულობის ნიშნების გადატანა რომანიდან კინოფილმში ძალზე ძნელია, რადგან კინო მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში ცნობს პერსონალურ მოღუსს; რაც შეეხება ნარატიული დონის ყველაზე ზედა შრეს – საკუთრივ წერილობას, ის საერთოდ არ გადადის ენიდან ენაში (ან გადადის სრულიად არაადეკვატური ფორმით). ნარატივის თარგმნადობის ფაქტი გამომდინარეობს თვით მისი ენის სტრუქტურიდან; ამიტომ, საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობისას შეიძლება აღმოვაჩინოთ ეს სტრუქტურა ნარატივის განსხვავებული (სხვადასხვა ხარისხით თარგმნადი და უთარგმნელი) ელემენტების გამოყოფისა და კლასიფიკაციის გზით: თანამედროვე პირობებში მრავალფეროვანი, კონკურენტული სემიოტიკური სისტემების (ლიტერატურის, კინოს, კომიქსების, რადიოგადაცემების) არსებობამ შეიძლება მნიშვნელოვნად გააადვილოს ამგვარი ანალიზი.

### მიმესისი და საზრისი

მეორე მნიშვნელოვანი პროცესი, რომელიც ხდება ნარატივის ენაში, არის ინტეგრაციის პროცესი: გარკვეულ დონეზე დანაწევრებული მოვლენა (მაგალითად, ესა თუ ის მიმდევრობა) ხშირად მთლიანდება მომდევნო დონეზე (ამგვარია უფრო მაღალი იერარქიული რანგის მიმდევრობები, რამდენიმე დაცალკევებული ნიშან-თვისების ერთობლივი აღმნიშვნელები, გარკვეული კლასის პერსონაჟთა მოქმედებები). ნარატივის სირთულე შეიძლება შევადაროთ ორგანიზმის სირთულეს, რომელსაც ძალუძს როგორც უფრო ადრეული, ასევე – გვიანდელი ოპერაციების ინტეგრირება; უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, სწორედ ინტეგრაციის მექანიზმი – სრულიად სხვადასხვაგვარი ფორმებით – იძლევა ამა თუ იმ დონის ერთეულთა რთული და, ერთი შეხედვით, ქაოტური ერთობლიობის მოწესრიგების საშუალებას; სწორედ მისი მეშვეობით



შეიძლება ტექსტის (როგორც ისინი მოცემულია ნარატიულ სინტაგმაში, რომლისთვისაც ცნობილია მხოლოდ ერთი განზომილება – წრფივი) დაცალკეებულ, მომიჯნავე ან, უბრალოდ, ჰეტეროგენური ელემენტების ჩვენული გაგების ორგანიზება. თუ, გრემისის კვალბაზე, გარკვეულ აზრობრივ მთლიანობას (მაგალითად, ისეთს, რომელიც მსჭვალავს ნიშანს და მის კონტექსტს) *იზოტოპიას* ვუწოდებთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ ინტეგრაცია – იზოტოპიის ფაქტორია: ყოველი ინტეგრაციული დონე გადაცემს თავის იზოტოპიას ქვედა დონის ერთეულებს და ამის მეშვეობით საზრისს მერყეობის საშუალებას არ აძლევს, რაც აუცილებლად მოხდება, თუ არ გავითვალისწინებთ დონეთა ურთიერთგამიჯნულობის ფაქტს. მიუხედავად ამისა, ნარატიული ინტეგრაცია არაა აბსოლუტურად გამართული პროცესი, მწყობრი არქიტექტურული ნაგებობის მსგავსად, რომელიც წარმოიქმნება უსასრულო რაოდენობის მარტივი ელემენტების სიმეტრიულად აწყობისა და რთული მთლიანობის წარმოქმნის გზით; ხშირად ერთსა და იმავე ერთეულს ერთდროულად ორი კორელატი აქვს – პირველი ერთ დონეზე (ასეთია, მაგალითად, მიმდევრობაში შემავალი ფუნქცია), მეორე კი – მეორე დონეზე (ასეთია ნიშან-თვისება, რომელიც აქტანტს მიემართება); ამის მეშვეობით ყოველი ნარატივი წარმოგვიდგება, როგორც ერთმანეთთან უშუალოდ ან გაშუალებულად დაკავშირებული და ერთმანეთზე დაშრეკებული ელემენტების მიმდევრობა; დისტაქსიის მექანიზმი ახორციელებს ტექსტის „ჰორიზონტალური“ წაკითხვის ორგანიზებას, ხოლო ინტეგრაციის მექანიზმი აკვებს მას „ვერტიკალური“ წაკითხვით: სტრუქტურა, რომელიც გამუდმებით თამაშობს სხვადასხვაგვარი პოტენციური შესაძლებლობებით, თითქოს „კოჭლობს“ და ამ შესაძლებლობათა რეალიზაციის მიხედვით, ანიჭებს ნარატივს მის სპეციფიკურ „ტონუსს“, მის ენერგიას; თითოეული ერთეული წარმოგვიდგება როგორც მისი წრფივი, ასევე – სიღრმისეული განზომილებით, და ნარატივი „შემდევნაირად „მოძრაობს“: ორი ზემოდასახელებული მექანიზმის ურთიერთმოქმედების წყალობით სტრუქტურა განიტოტება, ფართოვდება, იხსნება, შემდეგ კი კვლავ იკეტება თავის თავში; ნებისმიერი ახალი ელემენტის გამოჩენა წინასწარაა გათვალისწინებული ამ სტრუქტურით. რა თქმა უნდა, ნარატიული თავისუფლება არსებობს ზუსტად ისევე, როგორც არსებობს მოლაპარაკის თავისუფლება მის მიერ გამოყენებული ენის მიმართ, მაგრამ ეს თავისუფლება, ამ სიტყვის ზუსტი გაგებით, შეზღუდულია: ენის მკაცრ კოდსა და ნარატივის ასევე მკაცრ კოდს შორის ძევს ერთგვარი შეუვსებელი სივრცე – წინადადება. თუ შევეცდებით, მოვიცვათ წერილობითი ნარატივი მთლიანად, შევამჩნევთ, რომ ის იწყება ყველაზე ძლიერი კოდიფიცირებული

საფეხურით (ესაა ფონემატური ან მერიზმატული დონე), შემდეგ დაბულობა თითქოს იკლებს, სანამ არ აღწევს წინადადებას, როგორც კომბინატორული თავისუფლების უმაღლეს წერტილს, შემდეგ კი კვლავ იწყებს გამყარებას; წინადადებათა მცირე ჯგუფებიდან (მიკრო-მიმდევრობებიდან) მოძრაობისას, სადაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია მნიშვნელოვანი თავისუფლება, ის, ბოლოს და ბოლოს, აღწევს მსხვილი ქმედებებით წარმოქმნილ და მკაცრი, შეზღუდული კოდისადმი დაქვემდებარებულ დონეს: ამგვარად, შემოქმედებითი ზონა ნარატივის შიგნით (ყოველ შემთხვევაში, ცხოვრებასთან მისი „მითოლოგიური“ გაიგივების შემთხვევაში) ვრცელდება სივრცეში ორ კოდს – ლინგვისტურსა და ტრანსლინგვისტურს – შორის. ამიტომ, პარადოქსულად, შეიძლება ითქვას, რომ *ხელოვნება* (ამ სიტყვის რომანტიკული გაგებით) დაიყვანება დეტალების შერჩევის უნარზე, მაშინ, როდესაც *წარმოსახვა* თვით კოდის დაუფლების საშუალებას იძლევა. „არსებითად, – ამბობს პო, – ადვილი შესამჩნევია, რომ საზრიან ადამიანს ყოველთვის აქვს მდიდარი წარმოსახვა, ხოლო ჭეშმარიტი წარმოსახვით დაჯილდოებული ადამიანი სხვა არავინაა, თუ არა ანალიტიკოსი...“.

ამგვარად, აუცილებელია კრიტიკულად გადავხედოთ ნარატიული ტექსტის ეგრეთ წოდებულ „რეალისტურობას“. როდესაც ოთახში, სადაც ბონდი მორიგეობს, გაისმის ტელეფონის წკრიალი, გმირი, ავტორის თქმით, „ფიქრობს“: „კავშირი ჰონკონგთან ყოველთვის ცუდი იყო და იქიდან დარეკვაც ძნელია“. არც ბონდის „ფიქრები“ და არც სატელეფონო კავშირის ცუდი ხარისხი არ წარმოადგენს რეალურ ინფორმაციას; შესაძლოა, ეს დეტალები მეტ „დამაჯერებლობას“ ანიჭებენ ეპიზოდს, მაგრამ ჭეშმარიტი ინფორმაცია, რომელიც მხოლოდ მოგვიანებით განდება ხელმისაწვდომი, სატელეფონო ხარისხის ლოკალიზაციასა და, სახელდობრ, იმაშია, რომ ბონდს უნდა დაურეკონ სწორედ *ჰონკონგიდან*. ამგვარად, ნებისმიერ ნარატივში იმიტაცია შემთხვევითი ფაქტორია; ნარატივის ფუნქცია ის კი არაა, რომ რაღაც „ასახოს“, არამედ ის, რომ გათამაშდეს ერთგვარი სპექტაკლი, რომელიც ჩვენთვის მეტად იდუმალია, მაგრამ რომლის არსი ნებისმიერ შემთხვევაში არ შეიძლება იყოს მიმეტური; ამა თუ იმ სიუჟეტური მიმდევრობის „დამაჯერებლობა“ ის სულაც არ არის, რომ გარკვეული მოვლენები აისახება მათი „ბუნებრივი“ თანმიმდევრობით, არამედ – ის ლოგიკაა, რომელიც ახორციელებს ამ მიმდევრობის ორგანიზებას, ამ დროს თითქოს რისკზე მიდის, მაგრამ საბოლოოდ იმარჯვებს; შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი სიუჟეტური მიმდევრობის წარმოშობის განმსაზღვრელი საწყისი არაა საკუთრივ დაკვირვება სინამდვილეზე, არამედ – ადამიანისთვის მოცემული უპირველესი *ფორმის* – განმეორების შეცვლისა და

დაძლევის აუცილებლობა: თავისი არსით, სიუჟეტური მიმდევრობა არის ისეთი მთლიანობა, რომლის შიგნით შეუძლებელია ნებისმიერი განმეორება; თვით ლოგიკა – და, მასთან ერთად, მთელი ნარატიული ტექსტი აქ გამათავისუფლებელ როლს ასრულებს; ძალზე სავარაუდოა, რომ ადამიანები, კვლავ და კვლავ, ნარატივზე მათ მიერ განცდილისა და ნანახის პროეცირებას ახდენენ; მაგრამ ეს პროეცირება ხდება ისეთი ფორმით, რომელმაც გაიმარჯვა განმეორებადობის პრინციპზე და განამტკიცა ქმნადი ყოფიერების მოდელი. ნარატივის არსი არაა მოვლენების ვიზუალიზაცია, ნარატივი არ ბამავს; მღელვარება, რომელსაც განვიცდით რომანის კითხვისას, – ეს არაა შესაბამისი ხატების „თვალსაჩინოებით“ გამოწვეული მღელვარება (მართლაც, თხრობისას ჩვენ ვერაფერს „ვხედავთ“); ეს მღელვარება გამოწვეულია საზრისით, ანუ გარკვეული უმაღლესი რელაციური მოწესრიგებულობით, რომლისთვისაც აგრეთვე დამახასიათებელია თავისი განცდები, იმედები, საშიშროებები და გამარჯვებები: რეფერენციის (რეალობის) თვალსაზრისით, „ის, რაც მიმდინარეობს“ ნარატივში, სიტყვასიტყვით, *არაფერია*; ხოლო ის, რაც ნარატივში „ხდება“, არის თვით ენა, თავგადასავალი ენისა, რომლის გამოჩენა ყოველთვის სასიხარულოა. ნარატივის წარმომავლობის შესახებ ჩვენ იმდენივე ვიცით, რაც ენის წარმომავლობის შესახებ, მაგრამ გონივრული იქნება ვარაუდი, რომ ნარატივა წარმოიშვა მონოლოგთან ერთად, რომელიც, დიალოგთან შედარებით, უფრო გვიანდელი პროდუქტია; ნებისმიერ შემთხვევაში – კიდევ რომ არ შევიჭრათ ფილოგენეტიური ჰიპოთეზის სფეროში – შეიძლება ვაღიაროთ მნიშვნელობა იმ ფაქტისა, რომ ბავშვი „იგონებს“ წინადადებას, თხრობას და ოდიპოსს ერთსა და იმავე დროს (დაახლოებით სამი წლის ასაკში).

## ABSTRACTS

---

**Guram Bakhtadze**

**The traces of the programme poems of Ilia Chavchavadze in  
“Data Tutashkhia”**

The article based on the intertextual method. Especially noted the one of the famous spiritual disaster of Ilia Chavchavadze is Chabua Amirejibi who particularly stress attention on the problems advanced by Ilia Chavchavadze in his novel “Data Tutashkhia”. For example, problems of national identity, religious, moral hero, etc. All of them are motivated by the national senses and civil moral.

**Konstantine Bregadze**

*Goethe's Notion of Urphänomen and Kant's  
Transcendental Philosophy*

Goethe's notion of the archetypal plant (correspondingly, Urphänomen, archetypal phenomenon), eventually being established as a general ontological world-conception, was a result of his natural scientific studies. The following points can be singled out in relation to this issue:

1. From ontological standpoint, Goethe considers existence as a dialectical unity of a whole (das Ganze) and a separate (das Einzelne) where their a priori interrelationship form the basis: the whole, or the object, here, serves as a metaphysical, non-empirical foundation, or Urphänomen (archetypal phenomenon) manifesting the empirical; on the other hand, the separate or the subject – is a demonstration of an organic nature of the empirical form in the empirical reality: For example, if we are dealing with one of the forms of the empirical plant (Gestalt), then it has its non-empirical and metaphysical basis in the form of archetypal plant, or Type, to use Goethe's term. Therefore, the whole is revealed in the objective reality, in the variety of different separates, these separates, in their turn, return to their Urbild, or their metaphysical archetype, Urphänomenic existence. Goethe's synthetical scheme concerning the interrelation between the whole and the separate or subject-object from the very beginning opposes Kant's dualistic transcendental scheme; the subject simultaneously develops towards to directions – to and fro; Moving to means the development of subject's individuality and subjectivity within the frameworks of empirical reality, and the latter – a priori longing towards the archetypes, triggered by self intellect.
2. The dialectic principle of the interrelation between the whole and the separate form the foundation for the development of a separate in the empirical reality as well; in particular, a concrete stage of the

development (metamorphosis) of each separate plant, for example: the stage of producing leaves and blossoming, or separate “joint”, “organ” (Glieder) of a plant, leaf or a blossom potentially contain the complete picture of the evolution of the plant, the complete circle of the metamorphosis of a plant, the possibility to produce a complete plant from a single *joint* (organ) or stage. Each separate *joint* of a plant potentially embraces the ability to produce a new plant, or each separate stage of the plant metamorphosis contains the ability to regenerate a whole plant.

3. Therefore, from anthropological standpoint we can speak about an archetypal human, as a separate empirical human, historical mankind (or nations), non-empirical, metaphysical archetype (E.G. Biblical Adam), who is revealed in the historical time and space, in empirical-historical forms and linguistic and cultural versatility of each separate person or nations. Correspondingly, there emerges a problem of the existence of the empirical anthropos: eventually, what is the next form of existence for an empirical human? Due to Goethe’s concept of *Urphänomen*, each individual on the basis of the intellect goes beyond the empirical boundaries and returns to the sphere of archetype human or *Urphänomen*.

**Zeinab Gvarishvili**

#### **Diachronic analyses of the semiosis in kennings**

The paper deals with the diachronic analyses of the semiosis in metaphoric and metonymic compound lexical units - kennings. As the analyses of the issue in question emphasizes, notwithstanding with the structural congeniality of present-day and old kennings, modern English kennings differ from their structural counterparts from the point of view of relationships between signifier and significant. Present-day kennings are metaphoric involving one signified, acting as a signifier, referring to a different signified thus, disregarding ‘literal’ or denotative resemblance. Basing on the analyses of the modern kennings we can argue, that metaphor-based kennings involve iconic and symbolic modes whereas old English ones are characterized by indexical mode.

**Tamar Lomidze**

#### **Ferdinand de Saussure’s Theory of Anagrams and the Linguistic Experiments in Futuristic Poetry**

According to Ferdinand de Saussure’s theory of anagrams, the general principle of early Latin, Vedic, ancient Greek, ancient Germanic poetry is a special sound organization of texts. In particular, The anagrammatic principle is

the general principle of ancient Indo-European poetry. The words in poetic texts were chosen in such manner, that there were prevailing phonemes of basic word, that is, of the name of deity or of the hero.

Did ancient writers apply this principle consciously or unconsciously? If it was being happened unconsciously, then, may be, this anagrammatic principle is, generally, the universal principle of poetic texts. Hence, anagrammatic principle probably owe to functioning in texts of all epochs.

In order to verify this hypothesis I selected 25 poems of famous Georgian poet of XX century Galaktion Tabidze. From each poem were chosen statistically most frequent 3 vowels and 3 consonants. From these vowels and consonants were made up trisyllabic meaningless words, that is, according to initial hypothesis, the anagrammatic names of the same things. Their phonological structure wasn't coinciding with the usual names of appropriate referents and, naturally, these words were not appearing in texts.

94 recipient, that is, two third of them, have correctly correlated meaningless words with the names of corresponding things or phenomena.

Thus, it may be considered, that in given poetic texts and, may be, in all poetry, works an anagrammatic principle of text organization, although anagrammatic words aren't parts of language vocabulary.

Nevertheless, there are eras (in any case, one epoch) when anagrammatic names are not present in poetic texts implicitly, but are directly represented to recipients. In particular, in literary texts of futuristic poetry transparent (at semantic point of view) lexical units, connected with defined referents, are substituted by Zaum words, not meaningless, but having indefinite, vague semantics, where intuitive basis is dominating over the rational aspect.

Evidently, given peculiarity of futuristic texts was conditioned (caused) by their belonging to so-called 'hot culture' (Levi-Strauss's term). Hot cultures are characterized by new languages' creating, by continuous invention process, unlike of cold cultures, in which invention activity concerns to mythological time and to ancient cultural heroes.

Thereby, the futuristic linguistic experiments may be characterized as aspiration to deforming of conventional linguistic elements and as destruction of essential sound laws, revealed by Saussure.

## **Nino Salukvadze**

### **Semiotic analysis of biblical symbols in D.H. Lawrence's novels**

D.H. Lawrence is a modern writer whose novels are unique for their style, structure and form. His modern writing techniques are thought provoking and challenge readers to analyze his novels according to his meaningful structure. The structure of the *Rainbow* and *Women in Love* is achieved by usage of symbols and signs which construct the plot of the novels. His first, second and even the third reading make readers feel that there are chaotic combinations of actions in the novels, but as we have mentioned these scattered actions, signs and symbols give readers one complete plot.

D.H. Lawrence is the writer who reworks everything, even those symbols and signs which are already interpreted require new decoding in his novels. They are given with new meanings. For instance the symbols of phoenix, water, the moon challenge readers to interpret them from different points of view.

The symbol of phoenix is concerned to *Rainbow's* male character Will Brangwen.

With widely spread idea phoenix is the symbol of male power and might. But in the novel Will Brangwen's carving of phoenix, is concerned to woman and not man, it indicates female strength and power over the male characters. It symbolizes Anna Brangwen's strength and her power that can destroy and create Will's personality.

Reader's interest is also evoked by the sign of water. From semiotic point of view water is regarded as the sign of birth, creation. It implies plants, the moon, life in general. But this sign in *Women In Love* loses its cultural meaning and signifies death and destruction. It is connected to Gerald Crich. It is not altogether irrelevant at this point to dwell on the manner in which Lawrence employs water, and not only in *Women in Love*, but also in *The Rainbow*: not as a symbol of generation and life, but of destruction and death.

The sign of the moon according to Greivis indicates three states of woman: virginity, femininity, old age which correspond three colors: white, red and black. In Georgian folk-lore it is associated with Saint George and indicates male sex.

In *Rainbow* the moon, of course, is Anna's female goddess and mystery. Anna is dominant and a young man follows.. When they finally come together, the moon is on her, the darkness within the mystery of her womanhood and it is the dark mystery within that he has to discover, to enter, and to possess in full.

Thus the form of the novels is given by the account of the genesis and development of two contrasting love affairs that of Birkin and Ursula and that of Gerald and Gudrun.

Every incident, conversation or scene can be shown to bear on and to support the development of one or both of the love affairs that constitute the novel's main theme. Their relationships are revealed by means of signs and symbols which require decoding in the novels and they construct the plot and underpin the main characters' personalities. .

### **Irakli Mchedlishvili**

#### **Projective Utopia and the utopian project**

The purpose put Machiavelli in the political reflections ("Sovereign") was unattainable and utopian, as, his practical councils leaned on an opportunity of application of antique experience for association of Italy his time. Other politician, Thomas More, synchronously with Machiavelli wrote political satire, "Utopia" which had no practical purposefulness and which met to spirit of Revival. If painting of Revival in the system, projective form expressed images of both, a terrestrial and unearthly origin, "Utopia" also repeated the same

topology. It represented a «verbal projection» attitude of revival...

Utopian socialism of the beginning of XIX century (Owen, Fourier, Saint-Simon...) already leaned not on mental topology but on belief of realization of fair arrangement of a society, which law, comes to light in temporary sequence. Instead of a revival «projected Utopia» there was a «utopian project». All the subsequent social views and theories, as a rule, were under construction in conformity objective law of development of a society revealed in temporary sequence. The concept of the Modern age meant such scheme of development ...

Till seventieth years of XX century increasing distribution of the most extreme branch of the modernist project, Marxist view, most brightly confirmed suitability of such scheme of development.

**Salome Omiadze**

### **On the Semiotics of Being**

Everyday life of man contains a system of numerous signs. One of the oldest signs is man himself – “So God created man in his own image, in the image of God created he him” (Gen. 1, 27). Beginning from that moment the task of man has not changed – he is trying to make a path and find his own place in the big system of signs, also created by God, i.e. in the universe.

Carrying out this task is impossible without the knowledge and use of culture codes, whereas their mastering is not easy. Languages of everyday life culture depend on objective circumstances and regularities of the development of the society. In its turn, the culture of everyday life is influenced by natural language as well as all codes the commutation of which occurs in the society.

Any object or phenomenon, deserving the status of a sign from the semiotic point viewpoint, evokes many associations, and is included in a complex system of different symbolic relations. The semiotics of being is most fully reflected in art. Art models the really existing, however, sometimes a work of art may itself dictate to the society the rules of life, certain signs, which, modeled by the society, may afterwards be again reflected in works of art. Thus, knowledge of semiotic codes is equally significant in being as well as life.

**Ketevan Jishiashvili**

### **The urban space and new cultural paradigm**

Urban philosophy, generally based on architectural analysis, considers architecture not only as the aesthetic style but also as the „soul of the era” , the most clear sign of cultural perception and ideology of state or individual.

The last decades in Georgia have been the period of constant political, social and ideological changes. The collapse of Soviet Union gave new impulse and dynamic to urban structure. These changes of architectural body of the capital are the main indicators that tell us a true story about our social and cultural values and the same time point to the vector of future development. .



**Nana Trapaidze**

**Authenticity, Interpretation and Problems of Perspectivism  
According to “Thus Spoke Zarathustra” by Nietzsche**

Nietzsche’s theory of Perspectivism is not a systematic one. This homogeneous concept is disseminated in all his works and is related to the concepts such as eternal recurrence of the sameness, will to Power and the idea of an Over man.

Nietzsche’s theory of Perspectivism is a determined understanding of life, which is in opposition with traditional metaphysics. Nietzsche’s metaphysics is the organizing imagination of space. The experiences that constituted in time construction of the universe are rejected together with these imaginations.

Theory of Perspectivism reflects a changeable and dynamic character of the universe. Logical and conceptual language fails to describe it. Therefore, Nietzsche applies metaphors to depict the unity of sameness and differences much better; thus providing infinite perspective for free interpretation.



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, 0. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30  
E-mail: [universal@internet.ge](mailto:universal@internet.ge)