

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სემიოტიკის ევლევითი ცენტრი

# სემიოტიკა

სამეცნიერო ჟურნალი

XIII

**SEMIOTICS**  
SCIENTIFIC JOURNAL

თბილისი  
Tbilisi  
2013

UDC 81'22

მთავარი რედაქტორი  
ცირა ბარბაქაძე

Editor-in-Chief  
**Tsira Barbakadze**

რედაქტორები

**Editors**

თამარ ბერეკაშვილი  
თამარ ლომიძე  
გია ჯოხაძე

Tamar Berekashvili  
Tamar Lomidze  
Gia Jokhadze

ედღვნება  
პროფ. ზურაბ კიკნაძის 80 წლის იუბილეს

© ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სემიოტიკის კვლევითი ცენტრი  
2013

ISSN 1512-2409

დაგვიკავშირდით: E-mail: [semiotics@iliauni.edu.ge](mailto:semiotics@iliauni.edu.ge)

## შინაახსი

### მილოცვა

**გიგი თევზაძე** (ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი)  
სინქრონული ზურაბ კვიციანიძე

**თემა: სივრცის სემიოტიკური პერსპექტივები**  
(სივრცის სემიოტიკა)

**ნაირა ბეპიევი** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
სივრცის სემიოტიკა ნართების ეპოსში 19

**თამარ ბერეკაშვილი** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
სივრცე(ადგილი) ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურაში 24

**დავით ბოსტანაშვილი** (თბილისი, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი)  
სივრცე — მთხრობელი 34

**კონსტანტინე ბრეგაძე** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
სივრცის აგება და დაშლა რომანტიკულ და მოდერნისტულ მხატვრობაში 51

**ნინო გოგიაშვილი** (თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
გამრუდებული დრო და სივრცე მირზა გელოვანის ომის ლირიკაში 62

**ლალი დათაშვილი** (თბილისი, საქართველოს პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამაღლების ცენტრალური ინსტიტუტი)  
მხატვრულ-ოლამური სივრცე ძველ ქართულ ლიტერატურაში 71

**ელიზბარ ელიზბარაშვილი** (თელავი, იაკობ გოგებაშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
დროის „ნაკითხვა“ სამყაროს მეოთხე განზომილების სივრცითი კოორდინატის მიხედვით **86**

**ეთერ ინწკირველი** (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)  
სემიოტიკური ცენტრის დინამიკა „ნაცარქექიას“ ზღაპარში **94**

**ირინე მანიუაშვილი** (თბილისი, დავით აღმაშენებლის უნივერსიტეტი (სდასუ)  
რეალურ-ისტორიული სივრცე ემიგრანტულ მწერლობაში **104**

**ადა ნემსაძე** (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)  
იმპერიის სივრცული მოდელები **118**

**სალომე ოშიაძე** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
პირადი სივრცის პროექცია ქართულ ლინგვოკულტურაში **126**

**ნინო პოპიაშვილი** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
ლიტერატურული სივრცე და ქალთა ლიტერატურა **132**

**თამარ ზიგერ-პოპიაშვილი** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
კულტურული სივრცის განზომილებები **138**

**ზეინაბ სარია** (ზუგდიდი, შოთა მესხიას სასწავლო უნივერსიტეტი)  
ურბანისტული სივრცე ქართულ ლიტერატურულ მოდერნიზმში **142**

**ნინო ქავთარაძე** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
ჟულიენ გრაკის სივრცის პოეტიკა 152

**ეკა ჩიკვაძე** (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის  
ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)  
დრო (რეალური, ლიტერატურული, სიუჟეტური და  
გრამატიკული) ნიკოლოზ გულაბერისძის  
„სვეტიცხოვლის საკითხავში“ 161

**მაია ჯალიაშვილი** (თბილისი, თსუ, შოთა  
რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი)  
სივრცული გზაჯვარედინები 171

### სემიოტიკა და სხვა

**თამარ ლომიძე** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი)  
სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონა“  
(სემანტიკური სტრუქტურა) 182

**ცირა ბარბაქაძე** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი)  
„ვეფხისტყაოსანი“ და ფენტეზი 191

**როზეტა გუჯეჯიანი** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
ქართული ხალხური დღესასწაულები თურქეთის  
რესპუბლიკის ეთნიკურ ქართველთა შორის 198

**მარიამ მარჯანიშვილი** (ქუთაისი, აკაკი წერეთლის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი)  
ემიგრანტულ-ეპისტოლარული მემკვიდრეობის  
სემიოტიკა 210

**ნანა მრევლიშვილი** (თბილისი, თსუ, შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი) დროის კატეგორიის გაგება იოანე დამასკელის „გარდამოცემაში“ 220

**ეკატერინე გაჩეჩილაძე** (ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ენობრივი ნიშნის ასიმეტრია, როგორც ენის ფუნქციონირების ფუნდამენტური კატეგორია 229

**გიორგი პატარიძე** (თბილისი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) ჯვრის სემიოტიკა 237

**შორენა ბარბაქაძე** (ქუთაისი, აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) ესოპოსის იგავეები— ჩაფიქრება სინდისიერებაზე 243

**ქრისტინე ადგიშვილი** (თბილისი, ივანე ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, დოქტორანტი) ავტორიტეტის არგუმენტი პოლიტიკურ დისკურსში 252

**ტარიელ დათიაშვილი** (ქუთაისი, დამოუკიდებელი მკვლევარი) არსებული და არარსებული სივრცეები 260

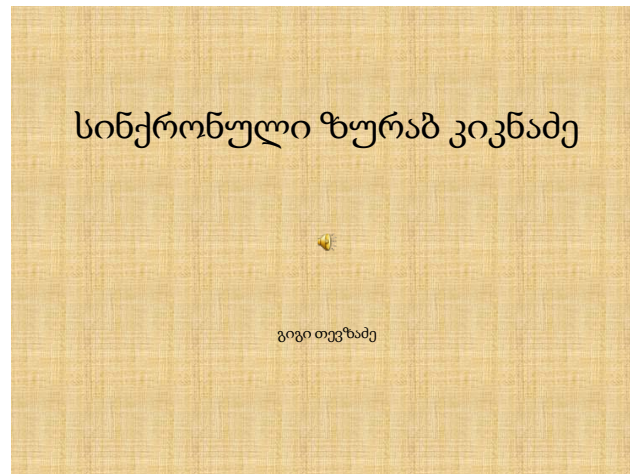
## მილოცვა

გიგი თევზაძე

### სინქრონული ზურაბ კიკნაძე

*(გიგი თევზაძემ ვერ მიიღო მონაწილეობა ზურაბ კიკნაძისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სხდომაში, თუმცა გამოგზავნა ხმოვანი და სლაიდური პრეზენტაცია. გთავაზობთ სლაიდებს და ხმოვანი ჩანაწერის ტრანსკრიპტს).*

მოგესალმებით. დიდი მადლობა, რომ მობრძანდით. დღეს მე ამ სხდომაში ფიზიკურად ვერ ვიღებ მონაწილეობას, მაგრამ ვმონაწილეობ ელექტრონულად, როგორც გესმით და ხედავთ, და მინდა წარმოგიდგინოთ პრეზენტაცია სათაურით: „სინქრონული ზურაბ კიკნაძე“.



ამ დარბაზში განსხვავება \_ რას ნიშნავს სინქრონული და დიაქრონული, იცის ყველამ, ამიტომ ამაზე აღარ შევჩერდები, უბრალოდ, პირდაპირ დავიწყებ იმით, რაც არის პრეზენტაციის შინაარსი. ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ ვართ დიაქრონულები, იმიტომ რომ, ვართ დროში განფენილები, გაშლილები და ვმოძრაობთ დროში. გვგონია, რომ ეს არის ჩვენი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი დახასიათება. თუმცა ასე უკვე აღარ არის.

ჩვენ მივეჩვიეთ იმ აზრს, რომ დიაქრონულები ვართ, ანუ, დროში ვმოძრაობთ.

და ეს ასე იყო საუკუნეების განმავლობაში;

**თუმცა, ასე უკვე აღარ არის:**

მსოფლიო ქსელის გაჩენასთან ერთად ჩვენ დაგვემატა კიდევ ერთი არსი, კიდევ ერთი „მე“, იმის გამო, რომ ჩვენ დავიწყეთ საკუთარი თავის გადატანა, ატვირთვა ინტერნეტში: ამიტომაც ჩვენ გავხდით სინქრონულები. ის, რასაც ჩვენ ვტვირთავთ ინტერნეტში, იმისდა მიუხედავად, რომ ამას ჩვენ ვტვირთავთ დიაქრონული სამყაროდან, იქ ის არსებობს სინქრონულად. იქ აწმყო, წარსული, და გარკვეული აზრით, მომავალიც, არსებობს დროის ერთ მომენტში, ერთად. ამით არის გამოწვეული ის, რომ ჩვენ დაგვემატა მეორე „მე“ და ამის გამო ჩვენ დღეს ვართ არა მარტო დიაქრონულები, არამედ სინქრონულებიც.



- World wide web-ის გამოჩენასთან ერთად ჩვენ კიდევ ერთი “არსი” დაგვემატა:

## ჩვენ გავხდით სინქრონულებიც

ანუ

ჩვენი აქტიობა www-ში ატვირთული - არის ერთდროული:  
ჩვენი წარსული და აწმყო, და გარკვეული აზრით,  
მომავალიც, არსებობს ერთდროულად, ამ მომენტში, დროის  
ყოველ მონაკვეთში.

ამ ვითარების შედეგად ვიღებთ იმას, რომ ჩვენ ვხდებით ორი „მე“-ს მფლობელი - სინქრონულის და დიაქრონულის. ყოველ შემთხვევაში, ისინი, ვისაც გვაქვს შეხება ინტერნეტთან. იცით, რომ ინტერნეტთან ურთიერთობა და ინტერნეტთან შეხება ყოველ წელს მთელს მსოფლიოში ძალიან იზრდება. ეხლა ის, რაც საინტერესოა ჩვენთვის, არის ამ ორი „მე“-ს ურთიერთობა - სინქრონული და დიაქრონული „მე“-ების, რა ურთიერთობაში არიან ერთმანეთთან და როგორც გვცვლის ეს ჩვენ: ანუ, ჩვენი მეორე „მე“-ს გაჩენა.

შედეგად, ჩვენ უკვე გვაქვს ორი “მე” -  
სინქრონული და დიაქრონული.

თუ ყველას არა - იმათ მანც, ვინც  
უკავშირდება ინტერნეტს და არის  
ასატვირთი/ატვირთადი მოქმედების  
წყარო.

ბარემ, იმ ახალი სამყაროს ორ კანონსაც გაგანდობთ, რომლის  
ნაწილიც ჩვენ ვხვდებით: ეს არის კანონები თვით-ატვირთვის  
და ატვირთვის შესახებ: ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ არა მარტო  
ჩვენ ვტვირთავთ იმას, რასაც ვაკეთებთ, არამედ ჩვენც  
გვტვირთავენ სხვები. ეს ორივე კანონი, რომლესაც ხედავთ  
ეკრანზე, იმას მიუთითებს, რომ თქვენ განწირული ხართ  
სინქრონული „მე“-ს ქონისათვის.

სხვათა შორის:

ახალი სამყაროს ორი კანონი:

- თუ თქვენ არ ატვირთავთ საკუთარ  
თავს, ვინმე აუცილებლად აგტვირთავთ.
- და იმ შემთხვევაშიც, თუკი ტვირთავთ  
საკუთარ თავს, არ გეგონოთ, რომ ეს  
გაზღვევთ იმისაგან, რომ ვინმემ არ  
აგტვირთოთ.

ანუ, ახალი პარადიგმა, რომელსაც, ძალიან დიდი ხანია, კულტურის ისტორიკოსები, ზუსტი მეცნიერების წარმომადგენლები, ფილოსოფოსები ელოდებოდნენ, არის, მე ვფიქრობ, იმის გაცნობიერებაში (იმიტომ, რომ კულტურული პარადიგმა ყოველთვის რაღაცის გაცნობიერების შედეგად დგინდება), რომ სინქრონიზაცია გარდაუვალია და მიმდინარეობს, გვინდა ეს ჩვენ, თუ არ გვინდა. პარადიგმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ხომ არის მისი, რაღაცა ტიპის, გარდაუვლობა და აუცილებლობა.

- შედეგად, ჩვენი სამყაროს ახალი პარადიგმა მდგომარეობს იმის გაცნობიერებაში, რომ სინქრონიზაცია გარდაუვალია და მიმდინარეობს.

ამიტომ, ტექნოლოგიურად შორს არ არის ის დრო, რომ ინფორმაციის ის მასა, რომელსაც ჩვენ ვტვირთავთ და ჩვენზე ტვირთავენ, სისტემატიზირდება, მოხდება მისი რობოტიზაცია და ჩვენ ყველას გვეყოლება არა მარტო ჩვენი მეტაფორული „მე“, არამედ ძალიან რეალური რობოტი „მე“, სინქრონული „მე“, რომელსაც შეგვეძლება გავესაუბროთ, ვკითხოთ რაღაცეები, და ეს დრო სულაც არ არის შორს.

- ტექნოლოგიურად შორს არ არის ის დრო, როდესაც ჩვენ, ინტერნეტში, ჩვენსავე “მე“-რობოტებს შევქმნით და გავესაუბრებით;
- ჩვენს სინქრონულ “მე“-რობოტს ექნება ჩვენი ატვირთული ცნობიერება - იმ მონაცემთა ბაზებზე დაყრდობით და მათგან გამომდინარე, რომლებიც ყოველი ჩვენგანის გარშემო შეიკრიბება.

ეს ჩვენი სინქრონული რობოტი „მე“ იქნება მთელი იმ ინფორმაციის და მონაცემების მომცველი, რომელიც ჩვენს შესახებ არსებობს ინტერნეტში. რაღაცა აზრით ის, შეიძლება, უმეტესობა დიაქრონულ ადამიანზე უფრო მრავალმხრივი და მრავლისმომცველი იყოს, იმიტომ, რომ ის არის სინქრონული და მას ექნება მთელი ცოდნა და მოცემულობა იმისა, რაც ოდესმე ჩვენ გაგვიკეთებია და ექნება ამის პრეზენტაციის საშუალება ერთდროულად. ანუ, რაღაცა აზრით, ის იქნება ჩვენზე უფრო მომცველი, ჩვენზე უფრო ბრძენი, ჩვენზე უფრო შემწყნარებელი, რაღაცა აზრით.

შედეგად, სულ მალე საშუალება  
გვექნება საკუთარ ინტერნეტ-ორეულს  
ველაპარაკოთ, რომელიც ჩვენი  
ელექტრონული სინქრონული “მე” იქნება.

- მაქვს ეჭვი, რომ ბევრ შემთხვევაში ის ჩვენს  
დიაქრონულ “მე”-ზე უფრო ადეკვატური და ბრძენი  
იქნება.

ყოველ შემთხვევაში იმ რობოტ, სინქრონულ „მე“-ს, ბევრად  
უფრო მეტი რამე ეცოდინება და ემახსოვრება ვიდრე ჩვენ,  
დიაქრონულებს, იმიტომ, რომ ჩვენ, უბრალოდ, რაღაცეები  
გვავიწყდება. იმ რობოტისათვის, მაგალითად, 10 ან 20 წლის  
წინანდელი ქმედება და აზრი იქნება რეალური და იმდროული.  
ამიტომ, სავსებით შესაძლებელია, რომ მათი პასუხები რაღაც  
კითხვებზე, იყოს უფრო ჭკვიანური, ვიდრე ჩვენი.

მომავალში ალბათ ასეთი თამაში/ტესტიც იარსებებს:

ჰკითხავენ რაიმეს დიაქრონულ (ფიზიკურ)  
პერსონას და მერე იგივე კითხვას მის  
სინქრონულ “მე“-ს დაუსვამენ;

- ვეჭვობ, დიაქრონული “მე“-სგან, უმეტეს  
შემთხვევებში, იმედგაცრუებას მიიღებენ.

მაგრამ, ყველა ადამიანის შემთხვევაში ასე არ იქნება, და ის ხალხი, ვინც ძალიან ბევრ მონაცემებს დააგროვებს ინტერნეტში და ამავე დროს არ შესწევს განვითარებას, ახალ-ახალი მონაცემების, მეგა და ტერა-ბაიტების ატვირთვას, იქნებიან უფრო მეტნი, ვიდრე მათი სინქრონული ორეულები.

### ასე იქნება უმეტეს შემთხვევებში.

- მაგრამ, იარსებებენ ადამიანები, რომლებიც თავისი სინქრონული, რობოტი “მე“-ს ადეკვატური, ტოლი და უფრო მეტიც იქნებიან.



- ესენი იქნებიან ადამიანები, რომლებიც მუდმივად ვითარდებიან და ახალ, სხვებისათვის მოულოდნელ საზღვრებს სძლევენ. ეს “განვითარება” რაოდენობრივად მათ მიერ შექმნილ და ატვირთულ მეგა და ტერა-ბაიტებში იქნება გამოხატული.

მე ვფიქრობ, რომ ზურაბ კიკნაძე სწორედ ასეთი ადამიანია. ანუ, ის არის ადამიანი, რომლის დიაქრონულობაც მუშაობს მისი სინქრონულობის სასარგებლოდ და დარწმუნებული ვარ, იმუშავებს კიდევ დიდხანს.

ზურაბ კიკნაძე სწორედ ასეთი ადამიანია.

- მისი სინქრონული პროფილი ყოველდღიურად შდიდრდება. შედეგად, მისი დიაქრონულობა სინქრონულობის სასარგებლოდ მუშაობს.

ამიტომაც, მე ვფიქრობ, რომ ისეთი დიაქრონული ტერმინები და ცნებები, როგორცაა „ღვაწლი“, „ღვაწლმოსილება“, არის ყოველად შეუსაბამო ზურაბ კიკნაძის მიმართ, იმიტომ, რომ ის საკუთარ სინქრონულ პროფილს დღესაც ამდიდრებს. ის არის ჩვენი მასწავლებელი, და სწორედ ის, რომ ხშირად არ ვეთანხმებით, მიუთითებს იმას, რომ ის არის ჩვენი მასწავლებელი. მის ლექციებს და წიგნებს, რომელთა რაოდენობა ყოველ წელს მატულობს, ასობით მაცურებელი, მკითხველი და მსმენელი ჰყავს. ამიტომ, ზურაბ კიკნაძე არის ის ადამიანი, რომელსაც ჩვენ ვერანაირად ვერ დავახიასიათებთ დიაქრონული ტერმინების საშუალებით.

•ზურაბ კიკნაძეს არ აქვს “ღვაწლი”. “ღვაწლი” - დიაქრონული კონსტრუქტია და წარსულ დამსახურებაზე მიუთითებს.

•ზურაბ კიკნაძე დღესაც ჩვენი მასწავლებელია. მაშინაც, როდესაც მას არ ვეთანხმებით. ის, რომ ამას ხშირად ვაკეთებთ, ამას ადასტურებს.

•მის ლექციებს და წიგნებს, რომლებსაც ასობით მკითხველ/მაყურებელი ჰყავს, ყოველთვიურად და ყოველწლიურად ახალი ემატება.

ბატონ ზურაბს არ აქვს შემოქმედებითი პერიოდები: ის არის ერთსა და იმავე დროს, და არა დროში, არის „გილგამეშის“ მთარგმნელი, „ოდისეას“ მთარგმნელი, ქართული მითების და ეთნოგრაფიული მასალის მკვლევარი, „ვეფხვისტყაოსანის“ მკვლევარი, ბიბლიის მკვლევარი და მთარგმნელი. ეს ყველაფერი არის მასში ერთად. არ არის ის ვითარება, რომ ზურაბ კიკნაძე იყო „გილგამეშის“ მთარგმნელი და დავუშვათ, მისი ბოლო წიგნი არის ეთნოგრაფიაზე. თუ იცნობთ მის შემოქმედებას, ნახავთ, რომ მის შემოქმედებაში ეს ყველაფერი მასში ერთად არის მოცემული. არანაირი დიაქრონულობა.



ზურაბ კვიციანი არ აქვს შემოქმედების  
პერიოდები:

ის არის გილგამეშის, ოდისეას, ქართული მითების  
და ეთნოგრაფიული მასალის, ვეფხისტყაოსანის და  
ბიბლიის მცოდნე, მთარგმნელი,  
ინტერპრეტატორი;

აქედან გამომდინარეობს ერთი დასკვნა: რომ თუ ადამიანი ასე  
ავითარებს საკუთარ სინქრონულობას, მის დიაქრონულობას არ  
აქვს მნიშვნელობა.

## და ბოლოს:

- როდესაც ადამიანს შეუძლია ასე ავითაროს  
საკუთარი სინქრონულობა, მის  
დიაქრონულობას, ანუ, მაგალითად, რამდენი  
წლისაა, სულ არ აქვს მნიშვნელობა.

**ბ-ნო ზურაბ**

მე თქვენგან ველოდები თქვენი სინქრონული „მე“-ს განვითარებას და გისურვებთ, რომ თქვენი დიაქრონულობა გაგახსენდეთ მხოლოდ წელიწადში ერთხელ, მაშინ, როდესაც დაბადების დღეს მოგილოცავთ. დიდი მადლობა.

**ბ-ნო ზურაბ**

მე თქვენგან თქვენი სინქრონული „მე“-ს განვითარებას ველოდები და გისურვებთ, თქვენი დიაქრონულობა მხოლოდ წელიწადში ერთხელ გაგახსენდეთ, მაშინ, როცა დაბადების დღეს მოგილოცავთ.

ნაირა ბეპიევი

## სივრცის სემიოტიკა ნართების ეპოსში

ნართი კაცი გამუდმებით მოგზაურობს. მისი მოგზაურობა მრავალგვარი მიზნითაა განპირობებული: ის ხან საბრძოლველად-სალაშქროდ მიდის, ხან სანადიროდ – ნადირის მოსაკლავად და ამით სახელის მოსახვეჭად, ხან თავის გამოსაცდელად, – ვაჟკაცობის დასამტკიცებლად; იგი ხან თემის სხვა წევრთა შორისაა – საერთო საქმისათვის გარჯილი, ხან სამოგზაუროდ მიემართება, სხვადასხვა ადგილებისა და სხვადასხვა ადამიანების გაცნობა-შესწავლის მიზნით და ვინ მოთვლის, რამდენი სახის მოგზაურობაა მათ ცხოვრებაში ნიშანდობლივი. ნართის ყველა მოგზაურობის მიზანდასახულებაა, ყველგან ღირსეულად წარდგეს, ნართის სახელი არსად შეარცხვინოს და უმთავრეს კრედიტს ყოველთვის დაისახოს ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა და სიკეთის თესვა. ნართის ცხოვრების შინაარსი თითოეული ასეთი სახის მოგზაურობაში დევს.

ნართების ეპოსში ნართების სამოქმედო სივრცე უსაზღვროა. ისინი თავისუფლად დადიან მიუვალ მწვერვალებზე, გაშლილ ველზე, უბო-უკვლო ადგილებში. ნართებისათვის სრულიად ბუნებრივია წყალში ყოფნაც. “მთის ვიწრო ხეობებში განსახლებულთა ამ ეპოსს უკიდევანო

ტერიტორიული მასშტაბები აქვს. სივრცის (წყლის ქვეშ თუ ცის კაბადონზე) და დროის უზარმაზარი მასივები, რომელთაც ძლევენ ნართების გმირები, ხალხის შორეული სამშობლოს სივრცეებია”, – აღნიშნავს პროფ. ზურაბ კიკნაძე (1. გვ.17). ამ სივრცეში ისინი ლაღად და ბუნებრივად გრძნობენ თავს, რადგან მათი გმირები ღვთიური წარმომავლობისანი არიან, უფრო მეტიც, ზოგჯერ ცის, მიწისა და წყლის სუბსტანციაც გადანაწილებული კი არ არის სხვადასხვა პერსონაჟში, არამედ ერთ გმირშია წარმოსახული ეს სამი საწყისი. ნართების სასახლო გმირი ბათრადი მიწიერი არსებაა, მაგრამ ზეციური წარმომავლობისაა, რომელიც, ამავე დროს, წყლის ბინადრებთან (დონბედთირებთან) ერთად იზრდება. ბათრადი გარკვეული დროის განმავლობაში წყალში ცხოვრობს (2. გვ. 36). მაგრამ კოსმიური სამყაროს წარმომადგენლები მას თავისიანად მიიჩნევენ. მზე ეუბნება ბათრადს: „ნართებს თავისთან მიჰყავხარ და წადი, გაჰყევი. შენ ზეცაში ყოველთვის გექნება გზა (მიგესვლება) და შენი ადგილი ზეციური ძალების სუფრაზე ყოველთვის იქნება.

– მზის სიტყვებს მეც ვეთანხმები და დამილოცნიხარო, – ასე მიმართავს ღმერთი ბათრადს.“ (2. გვ. 40).

ნართებს მართლაც მიაჩნიათ, რომ მათ ყველგან მიესვლებათ, ზეციურ საუფლოშიც, ხმელეთზეც და წყალშიც ბუნებრივად გრძნობენ თავს. იყო დრო, როცა ერთმანეთთან მიმოსვლა ზეციური და მიწიერი არსებებისა ჩვეულებრივი იყო.:

„შორეულ ციდან ანგელოზთ გუნდი

ღელამიწაზე მოფრინდებოდა.

ასევე კაციც, ძეხორციელი,

მიწიდან ცისკენ ეშურებოდა.“

(3. გვ. 1)

ნართი ბუნებით, ცხოვრების წესით, მოგზაურია, ეს ბევრი რამითაა განპირობებული. ისინი ბევრს მოგზაურობენ. მოგზაურობენ სხვადასხვა მიზანდასახულებით. სამყაროს მთლიან სივრცეში ტრიალი – მოგზაურობა ეს ნართი კაცის არსებობის ძირითადი ატრიბუტია, მისი ცხოვრების შინაარსია და ეს ქმედება ნართის ლექსიკაშიც აისახა.

სპეციფიკური შესიტყვება **Балцы ацёуын**, ძალიან ხშირად გვხვდება ნართების ეპოსში. ამ შესიტყვებაში კონკრეტული მიზანდასახულება არა ჩანს და ზოგადად ფართო სივრცეში გასვლას ნიშნავს. **Балцы ацёуын** ერთდროულად ნიშნავს სამოგზაუროდ, სალაშქროდ, სააღაფოდ, სათარეშოდ, სახეტილოდ (სათაგვადასავლო მოგზაურობა) წასვლას. აღნიშნულ შესიტყვებაში სანადიროდ წასვლაც იგულისხმება, თუმცა თითოეულ ამ ცნებას (ნადირობას, ლაშქრობა-ბრძოლას, მოგზაურობას) ოსურ ენაში თავისი ზუსტი შესატყვისი ლექსემებიც აქვს. ეს მოგზაურობა ზოგჯერ თვეობით გრძელდებოდა და ყველაზე წარმატებული სვლა საქონლის ჯოგის ან ცხვრის ფარის შემომატებითაც კი სრულდებოდა (რაც მთელ თემს უნაწილდებოდა). უფრო მეტიც, ნართების ეპოსში გვაქვს შემთხვევები, როცა სამოგზაუროდ წასულ ნართს იქიდან ცოლი მოუყვანია.

ნართისთვის ზოგჯერ **Балцы ацёуын (სამოგზაუროდ წასვლა)** ერთგვარი გამოცდაც იყო. თავგადასავლებითა და სიძნელებით სავსე გზაზე როგორ გამოიჩენდა თავს და როგორ გაუმკლავდებოდა ამ მოგზაურობის სირთულეს – ამაზე იყო დამოკიდებული ნართი ვაჟკაცის ავტორიტეტი და მისი ადგილი ნართებს შორის. მას უნდა ამ დროს თავი გამოეჩინა, ეს ერთგვარი ნათლობაც იყო ვაჟკაცობისა. ამიტომ იყო, რომ ზოგჯერ მარტოდმარტოც მიდიოდა ნართი ამ გამოსაცდელ გზაზე, ზოგჯერ კი მთელი თემის რჩეულები იკრიბებოდნენ და ისე მიდიოდნენ.

“ნართმა სოსლანმა სანადიროდ წასვლა გადაწყვიტა. დიდხანს ემზადებოდა და ბოლოს, როგორც იქნა, გაემგზავრა. სოსლანი ისე წავიდა სანადიროდ, რომ ნართებისათვის არ გაუგებინებია.” (სოსლანი და ვაცილას ვაჟი) (2.. გვ. 391).

გმირის მარტო წასვლას აქვს გარკვეული მიზანი, ის ამჯერად მხოლოდ თავისი თავის იმედად მიდის და თავის თავში (და არა მარტო თავის თავში) იმის დასარწმუნებლად, რომ მას შეუძლია სიძნელებთან მარტოს შებმა და გამკლავება. თუმცა ზოგიერთი გმირი ასეთი ამოცანის წინაშე მღვარი ჭოჭმანობს და ეს არცაა გასაკვირი, მას შეიძლება უთანასწორო ბრძოლაშიც მოუხდეს ჩართვა და ამ გამოცდამ შესაძლებელია მისთვის სავალალო შედეგი მოიტანოს. ასე კი არაერთხელ მომხდარა ნართის ცხოვრებაში, რომელიც ძალიან ბევრი მოულოდნელობით იყო აღსავსე.

ასეთი სახის გამგზავრებას თავისი წინა რიტუალი ახლდა თან. ნართები წანასწარ, კარგა ხნით ადრე ემზადებოდნენ. ამისათვის; ისინი

წმენდნენ და ამზადებდნენ იარაღს, საგანგებოდ იმარაგებდნენ **ФЭндагга** (**საგზალი**, რომელსაც ოჯახი საგანგებოდ უმზადებდა), წინასწარ გარკვეული რიტუალი სრულდებოდა – ნიხასი (უხუცესთა საბჭო) დალოცავდა და შემდეგ კარგა მანძილზე გააცილებდნენ. დაბრუნების დროს კი წინ გამოგზავნიდნენ ხოლმე მაცნეს, რომელიც თემს ატყობინებდა მათი წარმატებისა თუ წარუმატებლობის ამბავს. წარმატებული ლაშქრობის დროს მას აუცილებლად ასაჩუქრებდნენ, როგორც კარგი ამბის მაცნეს და ამიტომ ყველას ეხალისებოდა მახარობლად თემში გამგზავრება. თუმცა ამას პიროვნება არ წყვეტდა, მხოლოდ უფროსების გადასაწყვეტი იყო, ვინ შეირჩეოდა. შერჩევის მთავარი კრიტერიუმი კი ყოველთვის იყო სიმარდე, სიყოჩაღე და გამბედაობა, რაც მაცნესათვის უნდა ყოფილიყო აუცილებლად დამახასიათებელი.

ბალციდან მობრუნებულებს აუცილებლად ხვდებოდათ უკვე მომზადებული ლუდი, ნანადირევი თვითონ მოჰქონდათ და იმართებოდა ნართების ყოფის აუცილებელი **СТЫР КУЫВД (დიდი ლხინი)**. რაც ხშირ შემთხვევაში კვირით-კვირამდე გრძელდებოდა.

აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დროს მოპოვებული ნადავლი ნაწილდებოდა აბსოლუტურად ყველაზე, არა მხოლოდ მოგზაურობის მონაწილე ვაჟაკებზე, არამედ მთელ თემზე, მათ შორის, უპირველესად, უძწეო და საპყარ ადამიანებზეც, რომელთაც არ შეეძლოთ სამოგზაუროდ წასვლა. განსაკუთრებულად დიდ მოსაკითხს ახვედრებდნენ ქვრივ-ობოლთ და უძწეო მოხუცებს. ზოგჯერ ბალციდან დაბრუნებულ ადამიანს თვითონ არაფერი შეხვედრია, მაგრამ უძლურ ადამიანებს კი აუცილებლად ხვდებოდათ წილი (სა ხაი).

ოსურ ფოლკლორში სხვადასხვა მითოსური ხალხის შესახებ არსებობს თქმულებები. ნიშანდობლივია, რომ **Балцы** წასვლა მხოლოდ ნართებისთვის იყო დამახასიათებელი. მხოლოდ ნართები აწყობდნენ ასეთ მოგზაურობებს. ნართების თქმულებების სხვა პერსონაჟები სალაშქროდ, საბრძოლველად მიდიან, მაგრამ მათ მიმართ ბრძოლის აღმნიშვნელი სხვა კონკრეტული სიტყვა გამოიყენება და არა **Балцы**, რომელსაც გარკვეული საკრალური დანიშნულება აქვს, რადგან აქ არის ასპარეზი ნართი გმირისთვის სახელის მოსახვეჭად. აქ გამოჩნდება მისი ვაჟაკობა, გამბედაობა, შემართება და ზოგადად ნართი კაცისათვის დამახასიათებელი საუკეთესო თვისებები (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თუ უვარგის ადამიანს ნართი ასეთი სახის მოგზაურობაში არ წაიყვანდა).

ნართებს ასევე აქვთ თითქმის პარალელური მნიშვნელობის ალმნიშვნელი შესიტყვება **хѣтѣны ацѣдысты** (სალაშქროდ წასვლა), რაც ნიშნავს სალაშქროდ, სანადიროდ, სათარემოდ, საბრძოლველად წასვლას. ორ შესიტყვებას შორის განსხვავება უფრო კონტექსტშია. **хѣтѣны ацѣдысты** ნართების ამ სვლას უფრო საბრძოლო დანიშნულება აქვს, ხოლო **Балцы ацѣуын** უფრო სამოგზაურო, სათავგადასავლო, უმეტესად მშვიდობიანი მიზნით წასვლას გულისხმობს, მაშინ როცა **хѣтѣны цѣуын** აუცილებლად შებმის, ბრძოლის ელემენტებს გულისხმობს. არ არის გამორიცხული, რომ თავგადასავლების მაძიებელი სათავგადასავლო მოგზაურობა **Балцы ацѣуын** ასევე შებმა, ბრძოლაში ჩაერთოს ბრძოლა მოუხდეს, მაგრამ თავიდან ასეთი განწყობა არ არის თვითმიზანი, რაც განასხვავებს მას **хѣтѣны цѣуын** ისაგან.

ოსურ ენას აქვს ასევე სიტყვათშეხამება **стѣры ацѣуын**, რაც პირდაპირ საომრად წასვლას ნიშნავს. ნართის პირდაპირი მიზანი, დანიშნულება ამ შემთხვევაში სალაშქროდ, კონკრეტულად საბრძოლველად წასვლაა.

მიუხედავად იმისა, რომ ოსური ენა სამოგზაუროდ წასვლას სხვადასხვა სიტყვათშეხამებით გადმოსცემს და მათში ყველგან იგულისხმება სამოგზაუროდ წასვლა, მაინც შესამჩნევია, მათ შორის ნიუანსობრივი განსხვავება. ამ სამი სპეციფიკური ლექსემიდან **Балцы ацѣуын; хѣтѣны цѣуын** და **стѣры ацѣуын** ორი უკანასკნელი სხვა თემებისთვისაც არის დამახასიათებელი და უფრო საბრძოლველად წასვლა და მიზანდასახულება აქვს, მიუხედავად იმისა, რომ **Балцы ацѣуын** უფრო მშვიდობიანი მისია აქვს, ბრძოლა-ლაშქრობა არც აქ არის გამორიცხული, მაგრამ მაინც უფრო მშვიდობიან მოგზაურობას აღნიშნავს, ეს მხოლოდ ნართები მიდიან ასეთი დანიშნულებით, რასაც მეტად საგულისხმო შინაარსი აქვს.

**Балцы ацѣуын** – ეს არის ყველა ვაჟკაცისათვის, ყველა ნართისათვის აუცილებელი რიტუალი, ეს არის ნართი კაცის ტრიალი იმ განუსაზღვრელ სივრცეში, რომელიც მას მოახვეჭინებს ბევრ რამეს (მათ შორის მატერიალურსაც) და მათ შორის ყველაზე უმთავრესს – სახელს, რისთვისაც ნართები მარადიულად იღვწოდნენ.

ის ფაქტი, რომ ნართი გამუდმებით მოგზაურობს, არის იმისი მანიშნებელი, რომ ძიება, მოგზაურობა, ათასგვარი სათავგადასავლო ისტორიები მისთვის ცხოვრების ერთ-ერთი უმთავრესი დანიშნულებაა. ამიტომაც, რომ ნართების ეპოსი სავსეა ასეთი სახის მოგზაურობითა და

მასში იკითხება ნართების სულისკვეთება, ყოველდღიური ყოფისათვის, სასიცოცხლო პირობების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლა-ზრუნვაში გამოხატოს მზადყოფნა ვაჟკაცური იდეალებისაკენ სწრაფვისა. ამ ქმედებასთან დაკავშირებული ლექსიკაში არსებული შესიტყვებათა ნაირგვარობა მანიშნებელია, რომ ნართი კაცისათვის სივრცე არ არის შემოსაზღვრული. ნართი კაცი მოდის ზეციდან და ზეციური ბინადარია, ის ცხოვრობს ხმელეთზე და მისთვის ესეც მშობლიური ადგილია, ის წყლის ბინადარია და მისთვის ეს სივრცეც ნაცნობი და ანლობელია. ამ უკიდევანო სივრცეში, სადაც მას ყოველთვის ვხედავთ ის თავის რაობას, თავის მეობას იმკვიდრებს ბრძოლით ხან ზეციურ ძალებთან, ხან ხმელეთზე მაცხოვრებლებთან, ხან წყლის ბინადრებთან. ეს დაპირისპირება, შეჯახება, ბრძოლა მისთვის იმდენად რომანტიულია, მიუხედავად ძალიან დიდი დრამატიზმისა, მას პერიოდულად იზიდავს, იხმობს რაღაცა დიდი ჟინითა და სურვილებით აღავსებს, რომელსაც ამ მოგზაურობა-ლაშქრობით, ნადირობა-გართობითა და ზოგჯერ სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინებით იკლავს. ამიტომ ახლავს სივრცეში ასეთ მოგზაურობას ბატალური სცენები, რაც მაინც ვერ კლავს ნართი კაცის არსებაში დასაბამიდან დამახასიათებელ სხვადასხვა სახის მოგზაურობის ჟინსა და სურვილს, მარადიულად მოგზაურობისა, იქნება ეს **Балцы ацёуын, хётёны цёуын** თუ **стёры ацёуын**. უმთავრესი კი არის ის, რომ ნართმა კაცმა უნდა გამუდმებით იტრიალოს სივრცეში, რადგან იგი თავის მიზანდასახულობას, ცხოვრების შინაარსს, ამქვეყნად მოვლინების უმთავრეს დანიშნულებას ასეთი სახის მოგზაურობაში ხედავს.

### ლიტერატურა

1. ოსური ზეპირსიტყვიერება, თბ., 2005.
2. Нарты каджджытё, фыццаг чиныг, Орджоникидзе, 1989.
3. ნართები, სტალინირი, 1947.



## სივრცე (ადგილი) ფენტიზის ჟანრის ლიტერატურაში

როგორი ბანალურიც არ უნდა იყოს ეს ფრაზა, მისი დაფიქსირება აუცილებელია: სივრცე უაღრესად მნიშვნელოვანია არა მარტო ცალკე აღებული ინდივიდისთვის, არამედ მთელი საზოგადოებისთვის და კულტურისთვის, ხელოვნების ყველა დარგისთვის.

წარმოდგენები მხატვრულ სივრცეზე და მისი წარმისახვის ფორმები იცვლება იმისდა მიხედვით, როგორ იცვლება საზოგადოება და ამ საზოგადოების ღირებულებები. სამყაროს სურათი, რომელიც ყალიბდება საზოგადოებაში, დიდწილად მოიცავს შეხედულებებს სივრცეზე.

პ. ფლორენსკი ამტკიცებდა, რომ "მთელი კულტურა შეიძლება დახასიათდეს, როგორც სივრცის ორგანიზებისკენ მიმართული ქმედება". {1} მირჩი ელიადეც საზგასმით აღნიშნავს, რომ სივრცე უპირველესი, ძირეული ცნებაა უკვე არქაული ცნობიერებისთვის. ტერიტორიის ათვისება ეს საკრალური ცენტრის განსაზღვრის აქციაა; საკრალური ცენტრი კი ადამიანის სამყაროს ცენტრია, საიდანაც ის უკავშირდება სხვა სამყაროს, რომლებიც განლაგებულია ვერტიკალურ ღერძზე - ზეციურზე და მიწისქვეშა. {2}

დიდი ხნის მანძილზე ითვლებოდა, რომ დრო და სივრცე ადამიანისთვის სინამდვილის აღქმის თანდაყოლილი ფორმებია. ჩვენი შეგრძნებების სივრცისეულ ხასიათზე საუბარი დაიწყო XIX საუკუნეში, როდესაც ამ საკითხმა შეიძინა მნიშვნელობა ფილოსოფოსებისთვის. ამ დროიდან სივრცის ცნება ხელოვნებაში გახდა სხვადასხვა ფილოსოფიური მიმართულების შესწავლის ობიექტი. შეხედულებათა სიჭრელის მიუხედავად, ყველა აღიარებს, რომ მხატვრული სივრცე სპეციფიურია და მისი განხილვა სრულიად ავტონომიურად უნდა ხდებოდეს, რამდენადაც ის არ ემთხვევა არც მათემატიკურ და არც ფიზიკურ სივრცეს. ი. ლოტმანის განსაზღვრების მიხედვით, "სივრცე წარმოადგენს კონტინიუმს, რომელშიც თავსდება პერსონაჟები და ხდება მოქმედება". {3} მხატვრულ ნაწარმოებში ფიზიკურ რეალობებს არ წარმოადგენენ არც პერსონაჟები, არც მოქმედება და არც სივრცე, ისინი მხატვრული ფენომენებია.

ხშირად საუბრობენ მხატვრული სივრცისა და დროის განუყოფელობაზე, რაც ბახტინმა გამოხატა ქრონოტოპის ცნებით. ქრონოტოპი დროითი და სივრცითი მიმართებების არსებითი "ერთიერთკავშირია, რომელიც მხატვრულად ათვისებულია ლიტერატურაში".{4} დრო სივრცის მეოთხე განზომილებაა. ქრონოტოპი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ჟანრის ჩამოყალიბებისას, ის ახასიათებს გმირს და ქმნის ერთიანობას მხატვრულ ნაწარმოებსა და რეალურ სინამდვილეს შორის. ბახტინმა დაახასიათა სხვადასხვა ეპოქების მხატვრული ლიტერატურა ქრონოტიპის სპეციფიკის მიხედვით. სწორედ ბახტინის მიდგომის გამოყენებით, საინტერესოა ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურის განხილვა, რასაც გთავაზობთ მიუდგეთ, როგორც ერთგვარ გონებრივ სავარჯიშოს, სახალისო გათამაშებას.

როგორც არაერთგზის აღინიშნა, ფენტეზის მეტ-ნაკლებად სრული და ამომწურავი განსაზღვრება არ არსებობს. მის თავისებურებებზე, საფუძვლებზე, არსზე მსჯელობენ არა მარტო კრიტიკოსები, ლიტერატურის თუ ხელოვნების სპეციალისტები, ფილოსოფოსები, არამედ თავად ფენტეზის ავტორები (ტოლკინი, საჰკოვსკი).

თუ თვალს გადავავლებთ ფენტეზის ყველა შესაძლო დახასიათებას, დავინახავთ, რომ ყველა საუბრობს ფენტეზის მსგავსებაზე და განსხვავებაზე ჯადოსნურ ზღაპართან, მის მყარ კავშირთან მითებთან და ფანტასტიკურ ჟანრთან. ჩვენ დავამატებდით მის მსგავსებას შუა საუკუნეების რაინდულ რომანთან. იკვეთება პრაღელები ბევრ სხვა

ჟანრობა, მაგრამ ამას მყარი ხასიათი არა აქვს და იცვლება ნაწარმოების ეროვნული ნიშნების მიხედვით.

როგორც აღინიშნა, ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურაში უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი მითოლოგიური შინაარსი. ხელოვნება, საზოგადოდ, ამოდის მითიდან და მასთან მუდამ ინარჩუნებს კავშირს. სივრცისეული ხატების ენა ასრულებს დიდ როლს. სივრცის მითოლოგიური წარმოდგენები ადვილად აღმოსაჩენია ისეთ თანამედროვე ლიტერატურაში და კონცეფციაში, რომელიც ფენტეზის არ მიეკუთვნება.

როდესაც ვსაუბრობთ ფენტეზის მითოლოგიურ საფუძვლებზე, აუცილებლად აღსანიშნია, რომ მითები, რომელთა შექმნასაც ცდილობენ ყველაზე პოპულარული ავტორები, კელტურია, მეტიც ხშირად მეფე არტურის მრგვალი მაგიდის მითებით იკვებება. მაგრამ არტურის მრგვალი მაგიდის ისტორიები ამავე დროს რაინდულ რომანსაც წარმოადგენს.

რაინდული რომანის განხილვისას ბახტინი (4) ყურადღებას ამახვილებს შემდეგ მომენტებზე: რაინდული რომანი მუშაობს ავანტიურულ დროში. დრო იშლება მთელ რიგ მონაკვეთებად - ავანტიურებად, რომელთა შიგნით ის აბსტრაქტულ-ტექნიკურადაა ორგანიზებული. მისი კავშირი სივრცესთან აგრეთვე ტექნიკურია. ამ რომანის ქრონოტოპი ანტიკური ბერძნული ლიტერატურის ქრონოტოპის მსგავსად მრავალფეროვნად უცხო და ერთგვარად აბსტრაქტული სამყაროა. მთავარ შემკრავ ფუნქციას ასრულებს გმირების შესაბამისობა ისეთი ღირებულებებისადმი, როგორცაა სიყვარული, ერთგულება, მეგობრობა, რაინდული მოვალეობის - კოდექსის დაცვა.

ბერძნული რომანის გმირი ცდილობს აღადგინოს კანონზომიერება, შეაერთოს ნორმალური ცხოვრების მიმდინარეობის ჯაჭვიდან ამოვარდნილი რგოლები და აღიქვამს ავანტიურას, თავგადასავალს, როგორც ღმერთების მხრიდან მის დასჯას. რაინდული რომანის გმირი ცხოვრობს თავგადასავლებში, ეს მისთვის ბუნებრივი ატმოსფეროა და სამყაროს ნორმალური მდგომარეობა. სასწაულები, რომლებიც აქ ხდება და ხდება მოულოდნელად, ამავე დროს იქცევიან მოსალოდნელად. ამ სასწაულებს მუდმივად ელიან და ისინიც მუდამ ხდება. (ბახტინი).

ფენტეზის ჟანრის რომანებს თუ შევადარებთ, ერთი მხრივ, აღმოჩნდება, რომ რაინდული რომანის მსგავსად, სასწაულები, მაგიური მოვლენები აქ მუდმივად ხდება, მაგრამ ისინი არ იქცევიან გმირისთვის არსებობის ატმოსფეროდ. გმირი არა მარტო ცხოვრობს ამაში, არამედ ცდილობს, ახსნას ეს სასწაულები და ბერძნული რომანების გმირების მსგავსად, დაუბრუნოს სამყაროს სიმშვიდე, კანონზომიერება, სიყვარული და ა.შ. ფენტეზის გმირი მუდმივ ძიებეშია, რაც განასხვავებს მას სხვა ჟანრისა და ეპოქების გმირებისაგან. ეს ძიება არა მარტო ფიზიკურია, - ის მოძრაობს, იცვლის ადგილსამყოფელს, მოგზაურობს, ტრანსგრესირებს და სხვა - არამედ სულიერიც. ამ ძიებისას ის არა მარტო მოიპოვებს სასურველ (საძიებელ) არტეფაქტს, არამედ პიროვნულადაც იცვლება, ღრმავდება მისი იდენტურობა, მეობა.

რაინდული რომანის გმირები მათთვის ჩვეულ სასწაულ სამყაროში ჩადიან საგმირო საქმეებს და იხვეჭენ სახელს. მითოლოგიური გმირებიც სახელოვანნი ხდებიან თავიანთი გმირობების წყალობით. ფენტეზი, როგორც ახალი მითის, ახალი ეპოქის ჟანრიც, ასეთი სახის გმირებს წარმოგვიდგენს, მაგრამ ეს გმირები ხდებიან "უნებლიედ", სრულიად საყოველთაო და ბუნებრივი, დავიწყებული ღირებულებების ძიების პროცესში. მათი გმირული თავგამოდება მიმართულია სიმყუდროვის, ჰარმონიის დაბრუნებისკენ და რაგინდ ღიდი ჯგუფებით, თანამოაზრეებით, არმიებით იყოს მათი სწრაფვა გამყარებული, ისინი მაინც მარგინალურნი არიან, უცხონი ერთგვარად თვით ამ თანამოაზრეებისთვისაც, იმიტომ რომ ძირითადად სწორედ მათი ტრანსფორმირება და ჩამოყალიბება ხდება უნიკალურ ინდივიდუალურ, თვითკმარ პიროვნებად.

საგმირო რომანში, როგორც აღნიშნავს ბახტინი, ჩნდება დროით სუბიექტური თამაში, მისი ემოციურ-ლირიული გაჭიმვა და შეკუმშვა, მთელი მოვლენების გაქრობა, როგორც არარსებულის. ფენტეზიშიც გვაქვს მსგავსი სურათი და ეს ეხება არა მარტო დროს, არამედ სივრცეს. გავიხსენოთ, როგორი ვრცელი და ფართო ხდება ჩვეულებრივი კარავი შიგნიდან მეოთხე წიგნში ჰარი პოტერზე ("ჰარი პოტერი და ცეცხლის თასი"). როგორ გადათამაშდება არასასურველი მოვლენები მესამე ტომში.

აღსანიშნავია მხატვრული სივრცის გამოსახვითი მნიშვნელობა. ის ავტორისეულ ჩანაფიქრს დამატებით ხატოვანებას სძენს და სარწმუნოს ხდის მას. ბახტინის სიტყვებით, ქრონოტოპი, როგორც სივრცისა და

დროის მატერიალიზაცია, წარმოადგენს გამოხატვითი კონკრეტიზაციის ცენტრს (4, 101). ქრონოტოპის წყალობით ავტორის ყველა ფილოსოფიური, სოციალური განზოგადოებები, იდეები, განაზრებები და სხვა, სახიერდება და იძენს მხატვრულ გამომსახველობას. ქრონოტოპები აგრეთვე ატარებენ ჟანრულ-ტიპობრივ ხასიათს.

რამდენადაც ქრონოტოპი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების და არსებულ სინამდვილესთან მისი მიმართებას მხატვრულ ერთიანობას, ამიტომ ის ყოველთვის შეიცავს თავის თავში ღირებულებრივ მომენტს. ლიტერატურა, ისევე როგორც მთლიანად ხელოვნება, გამსჭვალულია ქრონოტოპული ღირებულებებით. ბახტინი გამოყოფს ძირითად ქრონოტოპებს და მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, შეხვედრის ქრონოტოპს, რომელიც მისი აზრით, გამოირჩევა მაღალი ემოციურ-ღირებულებრივი ინტენსივობით. მასთან დაკავშირებული გზა უფრო ფართო მოცულობისაა, მაგრამ ნაკლები ემოციურ-ღირებულებრივი ინტენსივობით ხასიათდება. თუმცა ბახტინისთვის გზა წარმოადგენს დროის მიმდინარეობის ბურჯს, ჩემი შეხედულებით, პირიქით, სივრცე წარმოგვიდგება გზის ხილული ხაზით სივრცეა განმსაზღვრელი არა მარტო ღირებულებებისა, არამედ დროისაც. გზაზე შეხვედრა ხშირად საბედისწერო ქვეტექსტს მოიცავს. გზა თავადაა თავგადასავალი, გამოცდა. ის სიცოცხლის ადეკვატურადაც წარმოგვიდგება ხოლმე. "გამარჯობა, ბატონო კურბე!", "გამარჯობა, ბატონო გოგენ" - ამ ფერწერული ტილოებით მათი ავტორები თავისი პიროვნულობის, უნიკალურობის მნიშვნელობას აფიქსირებდნენ. არაფერს ეუბნება მსოფლიოს, საზოგადოებას, ფრაზა ან თუნდაც ნახატი: "გამარჯობა, ქალბატონო თამარ". (თუმცა ერთგვარად ორაზროვნად და იდუმალად ჟღერს), მაგრამ "გამარჯობა, ბატონო გოგენ" - მისი ცნობადობის, მნიშვნელობის დადასტურებაა.

ფენტეზიში თუმცა კი სიმბოლოებს, მაგიურ არტეფაქტებს, სიტყვებს დიდი მნიშვნელობა აქვთ, მაგრამ გზა და თუნდაც შეხვედრა არ ატარებს ეგზომ დიდ, გადამწყვეტ ფილოსოფიურ დატვირთვას. შეხვედრა მნიშვნელოვანია და საინტერესო ყოველთვის და ყველგან, განსაკუთრებით პირველი შეხვედრა, ფენტეზიშიც შეხვედრები და გზები თამაშობენ როლს გმირის ისტორიაში; ფენტეზის გმირები ხომ მუდმივ გადაადგილებაში არიან, გზად არიან გადებულნი, მაგრამ ამასთან გზა აქ არ გვევლინება იმ ადგილად, სადაც მთავარი და გადამწყვეტი მოქმედებები ხდება. უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენენ ისეთი ადგილები, როგორც სასაფლაო, ციხე-სიმაგრე, ტყე, ზღვა.

სიცოცხლესაც, თუკი მივუსადაგებთ რაიმე მეტაფორას, უფრო ტყე გამოგვადგება, ვიდრე გზა. (აკი დანტეც თავის სიცოცხლეს უფრო ტყეს ამსგავსებს, ვიდრე გზას). ძალიან მნიშვნელოვანი მოვლენები ხდება ტყესა და ჭალებში ტოლკინის "ბეჭდების მბრძანებელში", უაღრესად დატვირთულია თავგადასავლებით ტყე ჰარი პოტერთან. ტყეა ჩვეული გარემოა საპკოვსკის, მარტინის გმირებისთვის.

ციხე-სიმაგრე, სასახლე უკვე შუა საუკუნეებიდან გვევლინება იმ უმნიშვნელოვანეს ადგილად, სადაც ხდება საკვანძო მოვლენების განვითარება. გასაკვირი არ არის, რომ ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში ეს ძალიან არსებითი ადგილია. ციხე-სიმაგრე ატარებს საუკუნეების და თავგადასავლებების დაღს. ის ტრადიციის, სიძველის, მეხსიერების კარგი სიმბოლოა. მეხსიერების, რომელშიც ბევრი რამ დაკარგულია, ბევრი ჩამალულია მტვერში ძნელად მისაღწევ სარდაფებსა თუ სხვენებში. სასახლე ინახავს მისი ძველი მაცხოვრებლების სულების აჩრდილებს. ის ერთგვარი სკივრია გამოცდილებისაც და გამოცდისაც. ის შეიძლება გახდეს მხსნელი, შესაძლოა – ხაფანგი. ფენტეზიში ნაკლებადაა გამოსახული თანამედროვე, "ახალი დროის" ნაგებობები და ადგილები, მაგრამ ყოველთვის, როდესაც ასეთი ადგილები ფიგურირებენ, ისინი განასახიერებენ გულგრილობას, უადამიანობას, ზედაპირულობას, წარმავლობას, სინარბეს, მოკლედ სხვადასხვა სახის ცდომილებებს, ცოდვებს, ნაკლულობებს.

დიდი როლი ენიჭება ფენტეზიში ისეთ ქრონოტოპებს, როგორიცაა: ჭა, სარდაფი, ქვესკნელი. ისინი ყოველთვის მიუთითებენ რაღაც კრიზისულ ვითარებაზე, საბედისწერო მოვლენაზე. მათგან ამოსვლა, თავის დაღწევა ყოველთვის დიდი გამარჯვებაა და გმირის კიდევ ერთი ძირეული ცვლილება პიროვნული იდენტობის შემეცნების გზაზე.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქრონოტოპია ტრანსფიგურაცია, რაც ხშირად გვხვდება ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურაში. უარყოფითი გმირები ხშირად კარგავენ თავის ადამიანურ იერს და გადაიქცევიან გაუგებარ არსებებად. წინსართი "ტრანს" ბევრ მოქმედებას ახასიათებს, რომელიც ფენტეზის ჟანრის ლიტერატურაში ხდება. გმირები გადაადგილდებიან ტრანსცენდირების გზით, იცვლიან იერ-სახეს, აქვთ თავისი ტრანსცენდენტური გამოსახულებები - ირემი, მგელი, ციყვი, . . . ანუ ერთგვარად განსულებიან ცხოველებსა თუ ნივთებში.

ხშირია ჯადოსნური, მითიური არსებების გამოსახვა: გნომები, ელფები, გობლინები, ფენიქსი, დრაკონი, კენტავრი და სხვა. თითოეული მათგანი, პირველ რიგში, ემსახურება იმის ხაზგასმას, რომ სამყარო, რომელშიც ხდება მოქმედება, სხვაა, განსხვავდება ჩვენი სამყაროსგან, რომელშიც ამათა ჰარმონიის და აზრიანი ცხოვრების ძიება.

ნივთებზე და ცხოველებზე ჩვენ ვსაუბრობთ იმდენად, რამდენადაც შეუძლებელია სივრცეზე, ადგილზე მსჯელობა იმ საგნებისა და არსებების გარეშე, რომლებიც მას ავსებენ. სწორედ ისინი ახდენენ სივრცის მოწყობას, ჰკრავენ მას და ამკვიდრებენ, როგორც სივრცულ ცენტრს. სივრცე არ არის ერთგვაროვანი, ის არ წარმოადგენს ევკლიდესეულ ერთგვაროვან სივრცეს, რომელიც ყველგან ერთნაირია. ის თავისებური და ყოველთვის განსხვავებული რეალობაა, ყოველთვის მოწესრიგებულია და არასოდეს არ არის ნეიტრალური. ის გადაადამიანურებულია.

მითის შექმნის უპირველესი ფუნქციაც ხომ სამყაროს მოწესრიგებაა, ქაოსიდან კოსმოსის შექმნა, რაც გულისხმობს მის დანაწევრებას, განსაკუთრებული ადგილების გამოყოფას. დანაწევრებული "სექტორები" არათანაბარია არა მარტო ზომით, არამედ დანიშნულებით, ფუნქციურად, ემოციურად. ადამიანი თავისი მიზნების, შეხედულებების, მოთხოვნილებების, გადაწყვეტილებების გამოსახვას, პირველ რიგში, სივრცეში ახდენს, ადგილის კონსტრუირებისა და ორგანიზებისას. ლიტერატურულ ნაწარმოებში ადგილები გვევლინებიან ამ ტრადიციული მნიშვნელობის მატარებლებიც და ერთგვარი მანიშნებლებიც იმ საზრისისა, რომელიც ავტორს აქვს გამოსახატავი.

ამდენად, ყველა ის ქრონოტოპი, რომელიც ჩვენ ჩამოვთვალეთ, არა მარტო გარემოს ქმნის, რომელშიც გმირი ცხოვრობს და მოქმედებს, არამედ ქმნის კიდევ გმირს. რაც შეეხება საგნებს, საგნად, ნივთად ყოფნის თვისება სივრცის ფუნქციაა, საგანი პირველადია, რადგანაც სივრცე ადგილია საკრალური ობიექტებისთვის და მათში ის წარმოაჩენს თავის არსს. ვერაფრით ვერ წარმოვიდგენთ სახლს, თუ მას რაიმე ობიექტებით არ დავახასიათებთ, რომლითაც ის თითქოსდა სულიერებას იძენს. არაფერს გვეუბნება წინადადება: "ვნახე სახლი", თუნდაც დაუმატე: "ვნახე სახლი, რომელიც ასი ათასი დოლარი ღირს" (ეგზიუპერის მაგალითია, მაგრამ სხვა კონტექსტში), მაგრამ თუ გვესმის: „ვნახე სახლი, რომლის რაფაზე ვარდები ყვოდა და ცისფერი ფარდები ეკიდა ფანჯრებზე", მაშინვე სახლი წარმოგვიდგება

და მიუხედავად იმისა, რომ არ ვიცით ეს სახლი დიდია თუ პატარა, მის მიმართ ცოცხალი სიმპათია გვიჩნდება.

და ბოლოს, ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებებში, როგორც წესი, გამოსახულია სამყარო, რომელიც არარსებულია ჩვენს სინამდვილეში. მითოლოგიური სიუჟეტის გამო, ის უძველესი დროის ქვეყანას მოგვაგონებს, მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც თითქოსდა ჩვენი თანამედროვეა, როგორც ჰარი პოტერში, ის მაინც პარალელურია, უხილავია ჩვეულებრივი ადამიანისთვის.\*□

ადგილი, სადაც ადამიანმა შეიძლება იცხოვროს ჰარმონიულად, მყარად, იცოდეს ვინ არის მტერი და ვინ მეგობარი, ყველა გრძნობა ჰქონდეს ცოცხალი და ახარებდეს ხვალისდელი დღე, ჩვენს სამყაროში, ჩვენს სივრცეში, არ მოიძებნა.

---

□\*ამ თანამედროვეობის გამო ზოგიერთი ავტორი ეჭვს გამოთქვამს იმის თაობაზე, რომ "ჰარი პოტერი" მიეკუთვნება ფენტეზის ჟანრს და მიაკუთვნებენ ლიტერატურულ ზღაპარს.

იმ პირობებში, როდესაც ყველა თანხმდება იმაზე, რომ ფენტეზის ზუსტი განსაზღვრება არ არსებობს, უცნაურია ასეთი მტკიცე დასკვნა, რომ ის ფენტეზი არ არის.

ერთ-ერთ საბუთად მოყვანილია ის ფაქტი, რომ ფენტეზი ეფუძნება მითს, რომელსაც არ გააჩნია ფიქსირებული დრო და ადგილი. ჰარი პოტერზე კი ვიცით, რომ ეს ლონდონია და მოქმედება 90-ან წლებში ვითარდება.

უნდა აღვნიშნო, რომ მე ვერსად დავინახე, რომ 90-ანი წლებია და არა 80-ანი ან უფრო ადრინდელი.

მიუხედავად იმისა, რომ ლონდონი აქ სახელდება, გაუგებარია სად მდებარეობს ჯადოქრების ქვეყანა და სად არის პლატფორმა 9 და .

მითებით და მითიური არტეფაქტებით, ცნებებით, მინიშნებებით სავსეა წიგნი. სახიერდებიან მითიური პერსონაჟები და შეთხზულია მრავალი ახალი მითი. ამიტომ შეუძლებელია იმის მტკიცება, რომ ჰარი პოტერი არის მითს მოკლებული.



ის, რომ აქამდე არსებული ამ ჟანრის ყველაზე სახელოვანი ნაწარმოებები მართლაც კელტური მითების ერთგვარ გადამღერებას წარმოადგენს, არ ნიშნავს, რომ მართლ ასეა შესაძლებელი ფენტეზის მითთან კავშირი!

დაბოლოს, თავად ტოლკინი თავის წიგნს მიაკუთვნებდა ჯადოსნურ ზღაპარს, მაგრამ დღეს უკლებლივ ყველა, ვინც ფენტეზიზე წერს, თავის მსჯელობას "ბეჭდების მბრძანებელით" იწყებს და ამთავრებს.

### ლიტერატურა

1. **Флоренский, П.А.** Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях; წიგნში: Флоренский, П.А. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000, გვ. 112
2. **Элиаде, М.** Священное и мирское, М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. გვ. 27
3. **Бахтин, М.М.** Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике./ Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975.
4. **Лотман Ю.М.** Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. — СПб.: Искусство-СПБ, 1997
5. **Женетт, Ж.** Литература и пространство / Ж. Женетт // Фигуры: В 2 т. — Т. 1. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998
6. **J.R.R.Tolkien, The Monsters and The Critics and Other Essays,** Harper Collins Publishers, 1997

## სივრცე მთხრობელი

წერილის სათაური, სასვენი ნიშნების გარეშე მოცემული, იმ ვრცელ პოლისემიას მიანიშნებს, რომელსაც "სივრცის" და "თხრობის" სინტაგმატური დაკავშირება გულისხმობს. ამ პოლისემიიდან შევეცდებით მოვიხელთოთ სამი შემთხვევა; იმის მიხედვით თუ რომელი მათგანი დაწინაურდება, რომელი გადაიქცევა განმსაზღვრელად, ვიღებთ შემდეგ მიმართებებს: *თხრობის სივრცე* – სადაც სხვისი სიტყვები ჩაენაცვლებიან სამყაროს (თხრობა როგორც სივრცე) და მეორეს მხრივ *სივრცის თხრობა* – სივრცითი დისკურსი (სივრცე როგორც თხრობა). მესამე შემთხვევაში - მთხრობელი სივრცე ორივეა, სივრცეც და თხრობაც.

თხრობის სივრცე სხვადასხვა ნიშნურ სინტაგმებად გადაიშლება: ენობრივი ნიშნების სინტაგმებად (ლიტერატურული ტექსტი), გამოსახულებებად (ფოტოგრაფია, კომიკები), საგნებად (თეატრი, მუზეუმები); განსაკუთრებით საინტერესოა შერეულ მედიაში განხორციელებული თხრობის

სივრცე (ფილმები, კომპიუტერული თამაშები, ქალაქი როგორც ტექსტი).

ერთის მხრივ, თხრობის სივრცე მარტივად შეიძლება გავიგოთ როგორც სივრცე, სადაც ხორციელდება თხრობა. მეორეს მხრივ, ეს შეთანხმება გულისხმობს მხატვრული ტექსტის სივრცით სტრუქტურას, რომლის ანალიზს დიდი ყურადღება ეთმობა სემიოტიკურ კვლევებში. ამ სახის კვლევის გამორჩეული მაგალითია იური ლოტმანის წერილი "შენიშვნები მხატვრული სივრცის შესახებ" (1986). ლოტმანისთვის "ღვთაებრივი კომედია" უზარმაზარი არქიტექტურული ნაგებობაა, უნივერსუმის კონსტრუქციაა. იგი განიხილავს მოგზაურობას, როგორც ორმაგ რაობას – თხრობაში მოგზაურობა ასევე მოგზაურობაა ამ უზარმაზარ "არქიტექტურულ ნაგებობაში" (ლოტმანი 1986: 25).

სწორედ აქ ვლინდება ამ ორი ტერმინის მთავარი თვისება: "თხრობა" და "სივრცე" ვერ პოულობენ სტაბილურ მდგომარეობას. თხრობის სივრცე უმაღლეს სივრცის თხრობად გადაიქცევა და პირიქით. ლოტმანის დაკვირვება ზოგადად ყოველ ლიტერატურულ ტექსტს შეგვიძლია მივუსადაგოთ.

სივრცის თხრობა, ერთის მხრივ ასევე მარტივ გაგებას გვთავაზობს – თხრობით აღწერილი ან/და რეპრეზენტირებული სივრცე. შეიძლება თუ არა, რომ არქიტექტორი ამგვარ მთხრობელად მოვიანოთ? რთული სათქმელია. ერთის მხრივ ნებისმიერ "დაგეგმარებას", "დაპროექტებას" წინ უძღვის დასახელება – იმის მოყოლა თუ სად (რომელ სივრცეში) რა (ფუნქცია) უნდა იყოს. მაგრამ, შენობის ფუნქციონირების მოყოლა არ უნდა გავაიგივოთ სივრცის თხრობასთან.

*“ბუცასთვის (არქიტექტორი ვიქტორ ჯორბენაძე, რიტუალების სასახლის ავტორი – დ.ბ.) შენობის აგება - გაგებაა (გ/აგება), ამ სიტყვის ფართე მნიშვნელობით (სამყაროს გაგება, სამყაროს მოდელი). ბუცამ უნდა გაიგოს და გაიგონოს საგანი: გაიგონოს - გაიაზროს და გაიგონოს - მოისმინოს; და რომ მოისმინოს უნდა თქვას, ქვას ვიდრე დააწყობს, ააგებს შენობას - ააწყობს.*

ბუცა ყვებოდა.., დიახ, შენობას ყვებოდა და ასე მოყოლ-მოყოლით მიჰყვებოდა ბოლომდე: ჩასახვიდან ესკიზამდე, რომელიც ისევ თხრობა იყო, ან თხრობა უფრო იყო, ვიდრე გრაფიკა (ისიც დროდადრო), რადგან თხრობის დრო ქმნიდა თხრობის სივრცეს, რომელსაც თხზავდა, ანუ ხაზავდა, რომელშიც აზავებდა (უთანხმებდა) და განაზავებდა (შეურწყამდა) **სხვას** და **მეს** - სიტყვას და საგანს - ჩასახვიდან აგებადღე; აგების შემდეგ, და უფრო ადრეც - დაკვეთის მიღებადღე; დაკვეთის მისაღებად და ისე - უმიზნოდ და უმიზეზოდ.., თუმცა მიზეზსაც არ ელოდებოდა - თავადვე ქმნიდა; სულ მიზეზობდა, სულ მძიმედ იყო - **სულმძიმედ**” (ბოსტანაშვილი 2012: 138).

მთხრობელი განსაკუთრებული სიტყვაა. ამ განსაკუთრებულობაზე გვინდოდა მიგვენიშნებინა ზემოთ მოყვანილი პასაჟით.

სივრცის თხრობის (აქ: მოთხრობილი სივრცის) მეორე მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ უმბერტო ეკოს რომანი "ვარდის სახელი" და ავტორისეული კომენტარი: ნებისმიერი თხრობის წინ აუცილებელია შექმნა სივრცე თხრობისთვის – შექმნა სამყაროს დეტალური სახე (რომელმაც შეიძლება პირდაპირი ასახვა არც ჰპოვოს ნაწერში). ამ სივრცეში შეძლებს თხრობა საკუთარი ნარატოლოგიური კანონებით განვითარებას:

“იგი [პროზა] ასევე თავად არის სამშენებლო ოფისი. რამდენი დრო დაიკავა არქიტექტურულმა ძიებებმა [...] მე შევიძუშავე საბატოს გეგმა, გადავზომე ყველა შესაძლო მანძილი, გადავთვალე ზეული კიბის თითოეული საფეხური” (ეკო 1998: 611).

"ვარდის სახელში" მთავარ თემად იქცევა ლაბირინთი – ბიბლიოთეკის შენობის ლაბირინთი (მოთხრობილი სივრცე) და თავად დეტექტიური თხრობა (განსივრცელებული თხრობა) როგორც ლაბირინთი. აღსანიშნია, რომ ეკოსეული ლაბირინთი ერთდროულად არის სივრცეც და ერთგვარი კროსვორდიც. იგი მოითხოვს, როგორც ლაბირინთის სივრცითი თავსატეხის ამოხსნის ტექნიკის ცოდნას, ასევე კროსვორდის ამოხსნის და წაკითხვის ხერხების ფლობას. ეს ერთდროულობა არ არის მოულოდნელი: სიტყვის და სივრცის (საგნის) არქეტიპული სინთეზი ბაბილონის სახელი და გოდოლია: “თქვენ: აბა, ავიშენოთ ქალაქი და გოდოლი, და ცას მივუწყვდინოთ

მისი თხემი. აღმართით ნიშანსვეტი, რომ არ გავიფანტოთ დედამიწის ზურგზე” (დაბ. 11:4).

სივრცის თხრობის მესამე მაგალითად შეგვიძლია მოვიხმოთ პოპულარული სამაგიდო თამაში dungeons and dragons. ამ თამაშს ჰყავს წარმმართველი (dungeon master), რომლის ფუნქციებში შედის ამბის მოყოლა მოთამაშეებისათვის, იმ გარემოებების აღწერა, თუ რა მდგომარეობაში არიან მათი გმირები, წესების დადგენა და იმ სივრცის გამოგონება (თავისი თავსატეხებით და ურჩხულებით), სადაც მოგზაურობენ მოთამაშეები. ამგვარად, სახეზეა წარმოსახვითი სივრცე რომელსაც აცოცხლებს ხმა (მთხრობელის).

რა თავისებურება შეიძლება ჰქონდეს "სივრცის" და "თხრობის" ამგვარ მდგომარეობას – "სივრცე მთხრობელი". დასაწყისისთვის მივმართოთ ერთგვარ გამარტივებას და ჩავთვალოთ, რომ ტერმინები "სივრცე" და "გარემო" ერთმანეთთან მკაფიო საზღვრებს არ ადგენენ. სივრცის ჩანაცვლება "გარემოთი" ერთგვარად გვიიოლებს ამოცანას; ის, რომ გარემომ შეიძლება მოყვეს ამბავი იოლად მოსახელთებელი აზრია. გარემო გულისხმობს არა მხოლოდ სივრცეს, არამედ საგნებს, მოვლენებს, ბგერებს და ყველა სახის შესაძლო ნიშანს, რაც სივრცეში არის.

აღან პარსონსს შემოაქვს თხრობითი გარემოს (narrative environments) ცნება. იგი აღნიშნავს, რომ ეს შეთანხმება არა მხოლოდ პოლისემიური, არამედ პარადოქსულიცაა (პარსონსი 2009). თხრობის გარემო ის ფიზიკური ან/და ვირტუალური სივრცეა, სადაც ამბავი იშლება.

მთხრობელი გარემო ამგვარად შეგვიძლია განვსაზღვროთ: ცხოვრებისეულ ყოველდღიურობაში მუდმივად გარემოცულები ვართ ამბებით: თავად ჩვენი ეგზისტენციური გამოცდილება; სხვა ადამიანთა ამბები; ის დაგროვილი ისტორიები, რომლებიც ჩანერგილები არიან კონკრეტულ ადგილებში; გრაფიკული და არქიტექტურული ნიშნების კოლაჟი, რომლებიც განაწილებულნი არიან კონკრეტულ ტოპოგრაფიაზე (მათ, როგორც შეტყობინებებს, აქვთ დამატებითი

ფუნქცია – ისინი მიგვანიშნებენ გზის გაკვლევის, სივრცეში გადაადგილების შესაძლებლობებზე). ამგვარად, თხრობა არის ის, რაც **გვიყვება**, გარემო არის ის რაც **გარს გვარტყია**. *ტრადიციული გაგებით, თხრობა დროში მიგვმართავს, ხოლო გარემო - სივრცეში*. ნარატივი ამასთან ორივეა: თავად თხრობა (თხრობის აქტი) და მონათხრობი. ასევე გარემო არის (1) ის, რაც თავის თავში გვაქცევს, გვაკეტავს, პირობებს გვიდგენს და (2) თავად ის სტრუქტურები, კატეგორიები და არსობები, რაც ჩვენ ირგვილივ არის.

ამგვარად, მთხრობელი სივრცე (გარემო) აღან პარსონსის მიხედვით შემდეგ სამუშაოს ასრულებს: სამყაროს ჩვენეული შექმნებისთვის იგი არის შუამავალი; იგი თავს გვახვევს გაგებას; ის ჩვენ გაგებაში აღწევს. ამ სახით გაგებული სამყაროს შიგნით ემოძრაობთ და ვარკვეთ ორიენტირებს დროში (ნარატივის მეშვეობით) და სივრცეში (გარემოს მეშვეობით).

აღან პარსონსის მიხედვით, მთხრობელი გარემო არ შემოიფარგლება რაღაცის რეპრეზენტაციით ან აღწერით; იგი ამასთან რაღაცას აკეთებს – იგი პერფორმატიულია. იგი არა მხოლოდ ადგილია, არამედ თავად უჩენს ადგილს (საგნებს, მოვლენებს). თხრობის სივრცე არა მხოლოდ რეპრეზენტაციაა (ნიშანი), არამედ პერფორმატიული ქმედებების კრებული – ნიშანი-ქმედებაა.

მეორე საკითხად, სივრცე და თხრობა შეგვიძლია მოვიაზროთ ერთი სპექტრის ორ უკიდურესობად. ნარატივის შემთხვევაში სამყარო მოქცეულია კულტურის მიერ დადგენილ წესრიგში. სივრცის შემთხვევაში სამყარო კულტურული წესრიგის მიღმა დგას თავისი ბუნებრივი ან/და ველური მდგომარეობით. ნარატივი და სივრცე კულტურის და ბუნების ოპოზიციად წარმოდგებიან. მთხრობელი სივრცე მხოლოდ კულტურულია. აქვე შევნიშნოთ, რომ ბუნებრივი გარემო შეიძლება იყოს მთხრობელი, თუ ის არის კულტურად ქცეული (მაგ. ბალები, პარკები, ლენდ არტი).

ამ აზრით კულტურული სივრცე – თხრობის სივრცე - **ადგილობის** შემქმნელი სიტუაციაა. **მთხრობელი სივრცე ადგილია**.

ადგილის თემა კი უკვე სხვა კვლევებისკენ გვიბიძგებს. მოცემულ წერილში "ადგილს" არ დავუთმობთ ადგილს.

\*\*\*

არქიტექტურას მივმართოთ, იმ ფიზიკურ გარემოს (საგამოფენო დარბაზი მუზეუმში, სავაჭრო სივრცის ფოიე, შენობის გარშემო არსებული საჯარო სივრცე), სადაც ამბის თხრობაა შესაძლებელი სივრცეში.

მუზეუმი კარგ მაგალითად გვესახება. იგი უფრო ამბავთა კრებულს წარმოადგენს, ვიდრე ერთ მთლიან რომანს – თითო სივრცე ერთ თემას ეძღვნება. თემებს შორის გადაბმულობას ძირითადად ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა ემსახურება. ამ მხრივ მუზეუმი ენციკლოპედიის თხრობის სივრცის გასაგნებული მთხრობელი სივრცეა, სადაც ანბანური თანამიმდევრობა შესაძლებელს ხდის ისეთი საგნების მეზობლობას, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო. მათ საერთო ადგილს თავად სივრცე ქმნის, იგივე "საოპერაციო მაგიდა-ცხრილი".

აქედანვე შეიძლება დაისვას საკითხი, როგორი შეიძლება იყოს ბორხესისეული ენციკლოპედია – *ჰეტეროტოპია* ენის სივრცის გარეთ, რეალურ სივრცეში. ჰეტეროტოპიაში არსებითია, რომ "თავად შეხვედრის სივრცე არის წარზოცილი" (ფუკო 2004: 23). ბორხესის ენციკლოპედიაში დალაგებულ საგნებს არ გააჩნიათ საერთო ადგილი და მხოლოდ ხმას შეუძლია ერთმანეთის გვერდით განლაგოს უკიდურესად დაშორებული საგნები.

როგორ გამოიყურება თხრობა ჰეტეროტოპიაში? ფუკოს განსაზღვრების მიხედვით<sup>1</sup> ჰეტეროტოპიებს აქვთ ძალა, რომ ერთ არსებულ ადგილში მოახდინონ ერთმანეთთან შეუთავსებელი

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, "Des espaces autres" in *Architecture Mouvement Continuïte* #5 (october, 1984).

განსხვავებული სივრცეების ერთდროული ზედდება. ჰეტეროტოპიის წინააღმდეგობრივ და ბუნდოვან სივრცეში ნებისმიერი თხრობა შეუძლებელი ჩანს. ჰეტეროტოპიული თხრობის სივრცე ბორხესის "ჩინური ენციკლოპედიაა", ხოლო მთხრობელი სივრცე შეიძლება სხვადასხვა შეუთავსებელი თხრობების ერთდროული სივრცითი ზედდება აღმოჩნდეს.

ფუკოს მიხედვით, მუზეუმს ჰეტეროტოპიულობის მაღალი ხარისხი გააჩნია: აქ ხდება ყველა ეპოქის, ყველა გემოვნების, ყველა ფორმის, ყველა დროის დაგროვება და ამასთან მუზეუმი-სივრცე უდროო მდგომარეობაში არსებობს. მაგრამ მუზეუმი არ არის "მთხრობელი სივრცე". იგი ერთის მხრივ არის ნამდვილი თხრობის სივრცე (იქ სადაც ხორციელდება თხრობა) ან/და "მთხრობელი გარემო". მუზეუმი თუ რამეს გვიყვება, ეს მხოლოდ ექსპონატების მეშვეობით ხორციელდება და არა სივრცის მეშვეობით. აქ სივრცე მხოლოდ "ნეიტრალური" მედიაა და იგი ნიშნებისთვის (ექსპონატებისთვის) ქმნის კონტექსტს. სემიოტიკურმა კვლევებმა დაგვანახეს "ნეიტრალური" და "გამჭვირვალე" მედიის შეუძლებლობა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ (მუზეუმის) მედიალური სივრცე უკვე დატვირთულია კულტურული მნიშვნელობებით.

ზოგადი დაკვირვებების შემდეგ ყურადღება მივაქციოთ იმ სივრცით პრაქტიკებს, სადაც თხრობა და სივრცე ერთმანეთის გარეშე ვერ შედგებიან.

### პრაქტიკა

მთხრობელი სივრცეების ძიებისას არჩევანი იმ მედიაზე გავაკეთეთ, სადაც სივრცე (მისი სიმულაცია) გადამწყვეტ როლს ასრულებს. ეს არის კომპიუტერული თამაშები. აქ არ არის საკმარისი ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი სივრცის პროექტირება (განსხვავებით კინოსგან); აქ საჭიროა სივრცის სიმულაციის შექმნა, სადაც მაყურებელს (მოთამაშეს) აქვს მოძრაობის და გადაადგილების თავისუფლება.



მონიტორის ორგანზომილებიანი და უძრავი ეკრანი იმ სივრცის სიმულაციას გვთავაზობს, სადაც ხდება თამაში. ამგვარად სივრცე მუდამ სახეზეა. ჩვენი თემიდან გამომდინარე ინტერესის საგანს წარმოადგენს თამაში, სადაც მოთხრობილია ამბავი. კომპიუტერული თამაშები მრავალ ჟანრად წარმოდგებიან. წინამდებარე წერილში შეუძლებელია ამ ვრცელი მედიის მიმოხილვა. აქედან გამომდინარე უნდა დავაკონკრეტოთ, რომელი ჟანრი და რომელი ტიპია ჩვენთვის საინტერესო.

რამდენიმე ჟანრობრივი გამონაკლისის გარდა, არ არსებობს თამაში, რომელსაც თან არ ახლავს ამბავი. ამბავი შეიძლება წინასწარ იყოს მოცემული – იგი წინ უსწრებს თამაშის დრო-სივრცეს და ამბავი თამაშის შინაარსს განსაზღვრავს (მაგ.: angry birds). ამბავი შეიძლება გამოჩნდეს მხოლოდ თამაშის დასრულების შემდეგ და ბოლოს გაირკვეს თუ რა მოხდა (როგორც თამაშში super mario). ყველა შემთხვევაში თამაშის მთავარ მიზანს თავად თამაში წარმოადგენს. ამბის შინაარსობრივ სისავსეს ან მის აბსურდულობას არანაირი ხარისხობრივი ცვლილებები არ მოაქვს თავად თამაშისთვის.

მეორე ჟანრის თამაშები ორი მედიის შეხვედრის ადგილია – კინოსი და თამაშების. ერთ შემთხვევაში ამბის მოსაყოლად თამაშები კინემატოგრაფიულ სცენებს (cut scene) და მიზანსცენებს იყენებენ. მეორე შემთხვევაში ჟანრობრივი საზღვრების გაუქმებასთან გვაქვს საქმე, როდესაც თამაში გადაიქცევა ფილმის ყურებად, სადაც მოთამაშე უპირველეს ყოვლისა უყურებს ამბავს; იგი დრო და დრო ერევა თხრობაში (სხვადასხვა არჩევანს აკეთებს). ამგვარი თხრობა მოთამაშის გაკეთებული არჩევანით ვითარდება.

ჩვენი ინტერესის საგანია თამაში, რომელიც თავად გვიყვება ამბავს და რა როლი აქვს ამ თხრობაში სივრცეს. ჩვენ გვაინტერესებს

ამბავი, რომელიც თამაშის სივრცეში მოძრაობით იშლება<sup>2</sup>. შეგვიძლია ერთგვარი პარალელი გავაკეთოთ ტექსტთან, როგორც ფიზიკურ მოცემულობასთან - მასში (მკითველის მხერის და ხშირად თითის) გადაადგილებით ვითარდება თხრობა. კომპიუტერულ თამაშებშიც **სივრცეში გადაადგილება არის თხრობაში გადაადგილება**. დრო მეორე პლანზე გადაიწევა.

სივრცის ხასიათის თვალსაზრისით თამაშები მიმდინარეობენ ორგანზომილებიან ჩაკეტილ სივრცეებში, ხაზოვან ორგანზომილებიან სივრცეებში (სივრცეში გადაადგილება მხოლოდ მარცხნიდან მარჯვნივ), ორგანზომილებიან სფერულ სივრცეებში (შესაბამისად მარჯვნიდან გასვლის შემთხვევაში მოთამაშე მარცხნიდან შემოდის), სამგანზომილებიან სივრცეებში. სივრცეები შეიძლება იყოს კერძო (ერთი მოთამაშე) ან საჯარო (მრავალი მოთამაშის შეხვედრას ონლაინ სივრცეები მასპინძლობენ).

თამაშებში უფრო და უფრო მეტად გვხვდება სივრცეზე კონვენციური წარმოდგენების გაუქმება – იგულისხმება სივრცეში გადაადგილების განსხვავებული მოდელები (მაგ.: პარკური, ტელეპორტაცია); გადაადგილების განსხვავებული მოდელის მაგალითია შედწევა აკრძალულ, პარალელურ სივრცეებში – კერძოდ სავენტილაციო გაყვანილობის ლაბირინთული სივრცე; იგი ერთგვარი არქეტიპიც კი არის თამაშების სამყაროში. სხვა “არქეტიპებს” შორის არის ქტონური სივრცეები (დილეგები, საკანალიზაციო ქსელი) და ნაგებობათა სახურავების სივრცეები. გვხვდება ასევე ფარდობითი სივრცეები (სადაც არ არის განსაზღვრული ორიენტაციები ზედა-ქვედა), გამრუდებული სივრცეები, 2d და 3d სივრცეების ზედლება და ურთიერთქმედება.

---

<sup>2</sup> პირველ აღიარებულ ნიმუშად ითვლება თამაში half-life (1997 წ.) სადაც არ არის გამოყენებული დამატებითი კინემატოგრაფიული მიზანსცენები და მოთამაშე უშუალოდ თამაშის სივრცეში მოგზაურობისას იგებს ამბავს.

მესამე განსხვავება არის ის, თუ როგორ არის წარმოდგენილი სივრცე: საერთო ზედხედით (რუქის მსგავსად); პირველი პირის თვალთახედვით – სადაც მოთამაშე მთლიანად გაიგივებულია პერსონაჟთან; მესამე პირის თვალთახედვით, სადაც მოთამაშე ხედავს ავატარს, რომელიც მის მაგივრად მყოფობს.

ჩვენი არჩევანი გავაკეთეთ სამგანზომილებიან, პირველი პირის თვალთახედვით გადმოცემულ თამაშებზე, სადაც სივრცე შეიძლება იყოს კერძო ან საჯარო. ზშირად, ასეთ თამაშებში მოთამაშემ უნდა გადალახოს წინააღმდეგობები გამარჯვების მოსაპოვებლად. ეს წინააღმდეგობები არამხოლოდ ბრძოლას გულისხმობენ. თამაშებში ყოველთვის გვხვდება სივრცითი თავსატეხები – ერთგვარი ლაბირინთები. მიუხედავად ამისა, სივრცის სტრუქტურა ამ თამაშებში მაინც ხაზოვანი ხასიათისაა და მხოლოდ ტოვებს ლაბირინთის შთაბეჭდილებას. თუ თამაშის სიუჟეტი ხაზოვანია, თამაშის სივრცეც ხაზოვან გადაადგილებას გეთავაზობს. ხაზოვან მოძრაობას ქვე-სივრცეები ანაწევრებენ. თავად ისინი ლაბირინთის სახით არიან მოცემულნი – თითოეული მათგანი მუზეუმის ცალკე აღებული დარბაზის ტოლფასია – თავისი სივრცითი თავსატეხებით და განვითარებული დრამატული მოვლენებით. ერთი “დარბაზის” ამოწურვის შემდეგ მომდევნო “დარბაზში” გადავინაცვლებთ ხაზოვნად. რა თქმა უნდა თამაშებში ეს “დარბაზები” ერთმანეთში შეუმჩნეველად გადაედინებიან და სივრცე ვიზუალურად უწყვეტი სახით არის მოცემული.

არახაზოვანი ნარატივის მქონე თამაშები ძირითადად გასწილ სივრცეებში ვითარდება. აქ მოთამაშე თავად აკეთებს არჩევანთა სერიას – როგორც თხრობაში, ასევე სივრცეში გადაადგილებისას. თუმცა იმისთვის, რომ ნარატივი მთლიანად არ გაქრეს, თამაშის სივრცეში არის ფიქსირებულ ადგილთა (წერტილთა) მთელი ბადე, რომლებიც ამავდროულად თხრობის საკვანძო მომენტებია. მოთამაშის არჩევანის თავისუფლება ამ წერტილების მონახულების რიგითობაში და მარშრუტის არჩევაში მდგომარეობს.

სრულიად ღია სივრცე არანაირ ნარატივს არ გვთავაზობს. ამ ტიპის თამაშს ქვიშის სათამაშო მოედანს ადარებენ (sandbox game), სადაც ნებისმიერი მოთამაშე თავად ქმნის იმ სტრუქტურებს და სივრცეებს, რომლებიც მას მოესურვება. ასეთი თამაში პრინციპში ამოუწურავია. ერთი ამ სახის თამაში არის minecraft (2011 წ.). აქ სამყაროს სრულ ღიაობას და თამაშის უთავბოლოობას უზრუნველყოფს ის ფაქტი, რომ თამაშში მოცემულია არა სიუჟეტის მიხედვით დამზადებული სივრცე – არამედ მთელი "სამყარო" – თავისი მასალებით, მინერალებით, არსებებით, კანონებით, რეცეპტებით. ამ თამაშის სამგანზომილებიანი სივრცე მათემატიკური ალგორითმით დინამიურად იქმნება და შესაბამისად მთლიანი სამყარო თეორიულად უსასრულოა. კიდევ ერთი გარემოება არის ის, რომ თამაშის სივრცე მოდულურია – მთელი სამყარო მცირე კუბებისგან არის აგებული და მათი მოცილება-დამატებით მოთამაშე განსაკუთრებული ტექნიკური უნარების (3d მოდელირება) ფლობის გარეშე ქმნის მისთვის საოცნებო სტრუქტურებს – არქიტექტურას. ეს ყველაფერი თამაშის კერძო სივრცეში ხდება. აქ მოთამაშე(ები) მიზნის და დასასრულის გარეშე იკვლევენ ახალ მიწებს, აშენებენ ახალ სივრცეებს და დაუსრულებლად ებრძვიან ქტონურ არსებებს და სხვა ურჩხულებს.

არქიტექტურულ ინტერესს იწვევს ის სივრცითი პრაქტიკა (ფორმები), რასაც არქიტექტურის არააკადემიური გამოცდილების მქონე მოთამაშეები ქმნიან – ისევე როგორ ბავშვების მიერ შექმნილი ქვიშის სასახლეები. ჩვენი ინტერესი იწვება იქ, სადაც კერძო "ქვიშის ციფრული სასახლეები" საჯარო და საზიარო ქმნილებებად გადაიქცევიან. სწორედ ეს მოხდა სრულიად სპონტანურად minecraft-ის სათემოში. არ იქნებოდა გასაკვირი, რომ მოთამაშეებს გასჩენოდათ სურვილი საკუთარი ქმნილებები სხვებისთვის გაეზიარებინათ. საინტერესო არის ის, რომ რიგ შემთხვევებში, საკუთარი ქმნილების ჩვენების სურვილს თან ახლავს რალაცის *მოყოლის სურვილი*. ასე სპონტანურად შექმნეს ამ თამაშის მოყვარულებმა ახალი ჟანრი –

სათავგადასავლო რუქა (adventure map)<sup>3</sup>. თავად ეს სახელი უკვე ეხმიანება ჩვენ თემას. ეს არის სივრცე (map), რომელიც გვიყვება ამბავს (თავადასავალი).

რთული გასარჩევია, თუ რა ამოდრავებთ minecraft-ის სათავგადასავლო რუქების შემქმნელებს<sup>4</sup>: ამბის მოყოლა, რისთვისაც მათ სჭირდებათ სივრცითი ფორმის შექმნა, თუ სივრცითი ფორმების ჩვენება და ამისთვის სჭირდებათ ამბავი. აქ ვერცერთი ვერ მოიპოვებს უპირატესობას და ეს არის საინტერესო შემთხვევა არქიტექტურისთვის – ვერ აჩვენებ არქიტექტურას (ვირტუალურ სივრცეში), თუ არ გაქვს ამბავი (ან თუ ვირტუალური არქიტექტურული სივრცე თავად არ იძლევა თამაშის შესაძლებლობას).

კიდევ ერთი მიზეზი, თუ რატომ არის ეს კონკრეტული ჟანრი ინტერესის საგანი მდგომარეობს იმაში, რომ სათავგადასავლო რუქის შემქმნელი ერთდროულად უნდა ფლობდეს ამბის მთხრობელის და სივრცის ამგების უნარებს<sup>5</sup>.

## ტექნიკა

როგორ გვიყვება minecraft-ის სათავგადასავლო რუქა ამბავს? აქ ვერ განვიხილავთ ჩანაცვლებათა და პირობით ნიშანთა მთელ იმ

<sup>3</sup> იგულისხმება რუქა, რომლის მასშტაბი არის 1:1. შესაბამისად რუქა თავად არის თამაშის სივრცე.

<sup>4</sup> აღსანიშნია, რომ საზღვარი მომლილია ნიშანთა ავტორსა და მომხმარებელს შორის. ამ სათავგადასავლო სივრცეების შემქმნელები თავად მოთამაშეები არიან.

<sup>5</sup> მსხვილ თუ საშუალო სტუდიებში მუშაობენ პროფესიონალი დიზაინერები, რომლებიც თამაშის სივრცით და ვიზუალურ ხარისხზე ზრუნავენ და მწერლები, რომლებიც ქმნიან მოქმედ გმირებს, წერენ სიუჟეტს, ადგენენ დიალოგებს დ.ა.შ.

ანსამბლს, რომელიც მოთამაშეთა სათემოსთვის საერთო რიტორიკული კოდების რეპერტუარს შეადგენს და მხოლოდ ზოგად მიმოხილვას შემოგთავაზებთ.

დასაწყისში მოთამაშე აღმოჩნდება სპეციალურ, სივრცეში სადაც ტრაფარეტებზე მოცემულია ის წესები რომელთა დაცვა აუცილებელია. ეს ტექსტური ნიშნები, რიგ შემთხვევაში, მოკლედ უყვებიან მოთამაშეს წინარე ისტორიას და ვითარებას (ზოგ შემთხვევაში ამგვარი შესავალი არ გვხვდება და მოთამაშე უშუალოდ აღმოჩნდება თხრობის სივრცეში).

ორი სახის ნიშანი (ტრაფარეტები და წიგნები) გამოიყენება სიუჟეტის უშუალოდ, ტექსტის სახით გადაცემისთვის. ეს შეტყობინებები მიმართავენ მოთამაშეს და სივრცეში მოძრაობა იმ მომდევნო შეტყობინებების ძიებად იქცევა, რომლებიც ამბის თხრობას განაგრძობენ. თხრობის მომდევნო ადგილას მისვლამდე მოთამაშე გადის სივრცეებს, სადაც მას ელოდება ბრძოლა ან სხვადასხვა სახის თავსატეხების ამოხსნა. ეს შემაერთებელი სივრცეები ერთგვარი სასპენსის როლს ასრულებენ თხრობისთვის, ხოლო მეორე მხრივ სწორედ ისინი ქმნიან თამაშის თვითმიზნურ მოტივაციას.

რთულია დაასახელო სათავგადასავლო რუქის მთხრობელის ვინაობა. კინოსგან განსხვავებით აქ თავად მკითხველი არის უშუალო მონაწილე და პერსონაჟი. შესაბამისად კომპიუტერის ეკრანის უკან მჯდომი სუბიექტისთვის თხრობა პირველი პირის ხედვით ვითარდება. ამასთან წინააღმდეგობაში მოდის ის, რომ მთხრობელი ასევე აღმოჩნდება ამ სათავგადასავლო სივრცის შემქმნელი. და ბოლოს, როგორც ზემოთ ვთქვით, სიუჟეტი ძირითადად გადმოცემულია ტრაფარეტების და წიგნების სახით, და აქ თხრობა ჰომოდიეგეტურია – ეს ჩანაწერები თამაშში არსებულ პერსონაჟთა დატოვებული ნიშნებია.

ამგვარად, თხრობა მოცემულია სამი პოზიციიდან: (1) ამბის და სივრცის შემთხვევითი (ყოვლისმცოდნე მთხრობელი), (2) თავად მოთამაშის ეკრანის ჩარჩო, როგორც კინოკამერა, რომელიც ემთხვევა

მკითხველის პოზიციას და (3) “პერსონაჟები” (კინოსგან განსხვავებით, ისინი უშუალოდ მიმართავენ მოთამაშეს). საბოლოო ჯამში შეიძლება ითქვას, რომ თავად თამაშის სივრცე გვიყვება ამბავს ამ სამი პოზიციის ერთობლიობით.

განსაკუთრებით საინტერესოა მიმართვის ფორმა: ხშირად გამოიყენება მეორე პირის მიმართვა “შენ”, რაც თითქმის არასდროს არ გვხვდება სხვა ჟანრის ნარატივებში, გარდა *ინტერაქტიული მხატვრული ლიტერატურისა* (მასში შედის წიგნის ფორმატში გამოცემული თამაშები და ტექსტზე დაფუძნებული კომპიუტერული თამაშები). მაგალითისთვის: მოთამაშე აღწევს სივრცის და თხრობის გარკვეულ ადგილს და ამ დროს წიგნის ან/და ტრაფარეტის საშუალებით მას მიმართავენ: “შენ გესმის ხმა შორიდან...”, “შენ ხელები რომ ხარ...”, “შენ ფიქრობ რომ...”, “შენ ასკენი, რომ...”, “შენ გადაწყვიტე რომ...”. რა ხდება ამ დროს ჩემს (მოთამაშის) ცნობიერებაში, როდესაც ტექსტი პირდაპირ მომმართავს და მატყობინებს ჩემს საკუთარ აზრებს (შდრ. ცნობიერების ნაკადი). აქ არ ხდება არანაირი მოსალოდნელი კონფლიქტი ცნობიერებაში, რამდენადაც ჟანრის კანონების მცოდნეთათვის, სხვის მიერ მიწოდებული მისივე აზრები ინსტრუქციებად ტრანსფორმირდებიან და იგი აგრძელებს სვლას ამ მითითებების მიხედვით.

სიუჟეტის კუთხით ყველა სათავგადასავლო სივრცე *ინტერტექსტუალურია*. ყოველ მათგანს გააჩნია (ჟერარ ჟენეს ტერმინოლოგიით) *ჰიპოტექსტი* – ყველაზე ხშირად ეს გახლავთ ფენტეზის, ფანტასტიკის, დეტექტივის ჟანრებში დაგროვებული წინარე ტექსტები.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ სივრცის როლი შემდეგშია: სივრცეში გადაადგილება აუცილებელია, რადგან მის სხვადასხვა წერტილში სიუჟეტის მომდევნო საკვანძო მომენტი ინახება.

სივრცე კიდევ ერთ განსაკუთრებულ როლს ასრულებს: ხშირ შემთხვევაში ყოველი პერსონაჟი ზუსტად ერთნაირად გამოიყურება. ტექნიკური მიზეზების გამო სულ ხუთი-ექვსი 3d მოდელი შეიძლება

იყოს გამოყენებული ყველა პერსონაჟისთვის, რომლებსაც მოთამაშე სხვადასხვა ადგილას ხვდება. ამგვარად შეიძლება ითქვას, რომ ასეთ შემთხვევაში იდენტობა და სახე დაცლებულია; დაცლებულია ასევე იდენტობა და ხმა (რამდენადაც, მაგალითად ყველა დარაჯს ერთი ადამიანი ახმოვანებს ერთი და იგივე ხმით). მაგრამ მოთამაშისთვის თითოეული მათგანი ცალკე “პიროვნებაა”. მათ **იდენტობას ადგენს ადგილი**: იმისდა მიხედვით თუ სივრცის რომელ წერტილში ხდება შეხვედრა, მოთამაშე ადგენს თუ ვინ არის მის წინ.

შეიძლება თუ არა ვთქვათ, რომ ამ სათავგადასავლო რუქებში სივრცე გვიყვება ამბავს. სივრცის ცნების პოლისემიიდან გამომდინარე რთულია ამგვარი განაცხადის გაკეთება. ამ შემთხვევაშიც, არა სივრცე გვიყვება ამბავს, არამედ სივრცეში დამალული ტექსტები (მაგ.: წიგნი, ტრაფარეტები); ამ მხრივ სივრცეში მოძრაობის მიზანი ამ ტექსტების პოვნა და წაკითხვაა.

**როგორ უნდა მოგვიყვეს სივრცემ ამბავი** (განსხვავებით გარემოსგან)? ერთის მხრივ შეგვიძლია ვისაუბროთ იმ სივრცის შესახებ სადაც ხორციელდება თხრობა, მეორეს მხრივ სივრცეში გადაადგილება შეიძლება თავად გახდეს ამბავი (თვითრეფლექსური მთხრობელი სივრცე). და ბოლოს, მართებული იქნებოდა გვესაუბრა არა სივრცეზე, არამედ სივრცითობაზე. მაშინ საკითხი დადგება შემდეგნაირად - თხრობა სივრცითია თუ დროითი.

გაჩერება, მოძრაობა, მარშრუტი (ხაზოვანი, რიზომული) ეს რჩება სივრცისგან, თუ გვინდა რომ გაეთავისუფლდეთ ტერმინისგან "გარემო". მოძრაობები და შეჩერებები დროით კატეგორიას უფრო ემორჩილებიან ვიდრე სივრცის. შეიძლება ითქვას, რომ სივრცე უქმდება – იგი დროით განისაზღვრება. თხრობის სივრცე აღმოჩნდება თხრობის დროდ. ეს დაკვირვებები კვლავ ბახტინისეულ **ქრონოტოპის** კონცეპტთან გვაბრუნებენ. ქრონოტოპში ხდება დროითი და სივრცითი თვისებების გაცვლა: დრო შედედდება, მკვრივდება; სივრცე ინტენსიფიცირდება, დროის, სიუჟეტის, ისტორიის მოძრაობაში ჩაითრევა (ლოტმანი 1986ა: 3,4).



როგორც ითქვას, რომ ქრონოტოპის ცნება აუცილებელი ინსტრუმენტია ისეთი შედარებით მარტივი ჟანრის ანალიზისთვის, როგორც კომპიუტერული თამაშებია. თუმცა ჩვენი თემის მიზანი არც ყოფილა კომპიუტერული თამაშების სემიოტიკა.

სემიოტიკა, როგორც ინტერდისციპლინარული სივრცე თავად ქმნის ადგილს ახალი ხედვებისთვის. აქ ხედებიან ერთმანეთს რეფლექსიები სივრცის შესახებ (არქიტექტურა), ნარატოლოგია და თამაშების სუბკულტურა. დაკვირვებები "სივრცეზე", "თხრობაზე" და "თამაშზე" ქმნიან აკადემიურ პოტენციალს – არქიტექტურული განათლებისთვის მზარდ მნიშვნელობას იძენს მულტი-მედიალური სივრცეები; კომპიუტერული თამაშების ვირტუალური სივრცე ერთ-ერთი ამგვარი პოტენციალია. აქ "პროექტირება" გადაიქცევა ამბის თხრობად და სივრცის თხზვად. აქ საზღვრები გაუქმებულია სივრცის მთხზველსა (არქიტექტორი) და მთხრობელს (ლიტერატორი) შორის.

## ლიტერატურა

**ბოსტანაშვილი 2012:** ბოსტანაშვილი შ., ბოსტანაშვილი დ. ბუჯა - სუროთმოძღვარი ვიქტორ ჯორბენაძე. თბ.: უნივერსალი, 2012.

**ლოტმანი 1986:** Лотман Ю. *Заметки о художественном пространстве*. Труды по знаковым системам, 19, Тарту, 1986.

**ლოტმანი 1986a:** Лотман Ю. *К проблеме пространственной семиотики*. Труды по знаковым системам, 19, Тарту, 1986,

**ეკო 1998:** Эко, Умберто. *Имя Розы*. Сп.Б.: симпозиум, 1998.

**პარსონსი 2009:** Parsons, Allan. *Narrative environments: how do they matter?* <http://www.narrative-environments.com/research/research-paper/narrative-environments-how-do-they-matter>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 16.10.2013

**ფუკო 2004:** ფუკო მ. *სიტყვები და საგნები*. თბ.: დიოგენე, 2004.

სივრცის აგება და დაშლა  
რომანტიკულ და  
მოდერნისტულ მხატვრობაში  
(კ.დ. ფრიდრიჰისა და ე.  
ოპერის მხატვრობის  
მიხედვით)

გერმანელი რომანტიკოსი მხატვრის, კასპარ დავიდ ფრიდრიჰის (1774-1840) ფერწერაში სივრცის პროექტირება იმთავითვე უკავშირდება რომანტიკულ მსოფლმხედველობრივ პოზიციებს: კერძოდ, მიუხედავად ე. წ. *ტრაგიკული ცნობიერებისა (das tragische Bewusstsein)*, რომელიც დამახასიათებელია როგორც, ზოგადად, რომანტიზმისათვის (მწერლობაში – ლ. ტიკი, ე. თ. ა. ჰოფმანი, ი. ფონ აიჰენდორფი, ქლ. ბრენტანო და სხვ.; მუსიკაში – ლ. ვან ბეთჰოვენი, რ. ვაგნერი და სხვ.), ისე ფრიდრიჰის ფერწერული ტილოების პერსონაჟების, ან მისი ლანდშაფტური ფერწერისთვისაც (იხ. მისი “ბერი ზღვასთან” [1808-1810], ან “დილის ნისლი მთაში” [1808], “სააბატოს ნანგრევები მუხნარში” [1808-1810]), ამ რომანტიკოსი მხატვრის ფერწერაში (ისევე როგორც ზემოთ ჩამოთვლილ რომანტიკოს ავტორებთან) მაინც მოცემულია ე. წ. რომანტიკული *სწრაფვა (Sehnsucht)* საღვთო ტრანსცენდენტურობისაკენ, ანუ იმ

დაკარგული ჭეშმარიტი ეგზისტენსისაკენ, რომლისკენ სწრაფვას ზღუდავს, ერთი მხრივ, პროტაგონისტის წარმავალი და სასრული არსი, მეორე მხრივ, თავად ყოფიერების შეზღუდული და სასრული არსი, გამომდინარე იქიდან, რომ ეს ორი მოცემულობა დროით და სივრცით შემოსაზღვრული ემპირიული განზომილებანია.

ამ აპრიორული სწრაფვის მდგომარეობიდან გამომდინარე, ფრიდრიხის ფერწერული ტილოების პერსონაჟებისათვის მუდმივად დამახასიათებელია ეგზისტენციის ე. წ. *ზღვრისეულ სიტუაციაში* (“**Grenzsituation**”) (კ. იასპერსი) ყოფნა, ანუ *რომანტიზების/გარომანტიულების* (“**Romantisieren**”) (ნოვალისი) სიტუაციაში ყოფნა, როდესაც ეგზისტენციალურ ზღვარზე მყოფი პროტაგონისტი ცნობიერებისეული ნებელობის საფუძველზე საკუთარ სულში ავითარებს სასრულობაში უსასრულობის, წარმავლობაში წარუვალის, ემპირიულში ტრანსცენდენტურობის დაფუძნების პროცესს:

სამყარო უნდა გარომანტიუდეს. ასე მოვიპოვებთ კვლავ პირველ-საზრისს. გარომანტიულება სხვა არაფერია, თუ არა ხარისხობრივი პოტენცირება. ამ ოპერაციის დროს ხორციელდება მდაბალი თვითობის მაღალ თვითობასთან იდენტიფიცირება. ისევე როგორც ჩვენ წარმოვადგენთ ამგვარ ხარისხობრივ პოტენცირებათა რიგს. ეს ოპერაცია ჯერ კიდევ შეუცნობია. როდესაც მე უბრალოს დიად აზრს ვანიჭებ, ჩვეულებრივს იდუმალებით ვმოსავ, ნაცნობს შეუცნობლად გადავაქცევ, სასრულს უსასრულობას ვანიჭებ, მე სამყაროს გარომანტიულებ. და პირუკუ, იგივე ოპერაცია შეესაბამება უმაღლესს, შეუცნობს, მისტიკურსა და უსასრულოს. რომანტიკული ფილოსოფია. ამ შეერთებით ხდება ლოგარითმიზება და მიიღება კარგად ნაცნობი გამოხატულება. *Lingua romana*. ცვალებადი ამაღლება და დამდაბლება (ნოვალისი 1977-1988: 545).

სწორედ ეს არის ცნობილი *რომანტიკული ირონია* (**die romantische Ironie**) (ფრ. შლეგელი), როდესაც სუბიექტი საკუთარ შემეცნებასა და ეგზისტენციაში ავლენს *პარადოქსის ნიჭს*, ანუ საკუთარ შეზღუდულ ანთროპოლოგიურ არსსა და ეგზისტენციაში გამოიმუშავეს *პოტენცირებულ*, ანუ ახალ ხარისხში აყვანილ, ამაღლებულ წარმოდგენას საკუთარ ანთროპოლოგიურ არსზე, საკუთარ ეგზისტენციასა და ყოფიერებაზე, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობს თავისებურ რომანტიკულ ეთიკურ აქტს – საკუთარი და სამყაროს ემპირიული შეზღუდულობის აპრიორულ გადალახვას, ანუ ტრანსცენდირების პროცესის დაფუძნებას.

ამასთან, რომანტიკული ირონია გულისხმობს შეუთავსებელი მოცემულობების (მაგ. ხილული და უხილავი სინამდვილე, გრძობადი და ზეგრძობადი სამყაროები და ა. შ.) აპრიორულ თანაარსებობასა და ურთიერთგამომდინარეობას.

ფრიდრიჰის ფერწერული ტილოების პოეტიკა სწორედ რომანტიკული ირონიისა და გარომანტიულების კონცეპტებს ეფუძნება, როდესაც *სასრულობაში* ხდება *უსასრულობის* პორეცირება და ინტეგრირება, და პირიქით. ამის ბრწყინვალე ნიმუშია ფრიდრიჰის ცნობილი ტილო “ქალი ფანჯარასთან” [1822], სადაც გამოსახულია ტრანსცენდირების პროცესში მყოფი პროტაგონისტი, რომელიც თავის ცნობიერებაში აფუძნებს *რომანტიკულ ირონიას*, გარომანტიულების პროცესს, ხოლო თავად ფერწერული ტილოს სივრცობრივი განფენა ასევე ემყარება *რომანტიკულ ირონიას*, ანუ გარომანტიულების პროცესს: ოთახის *სასრულობაში* ინტეგრირებულია და თანაარსებობს *უსასრულობა*, რასაც, ერთი მხრივ, ავითარებს პროტაგონისტის ქცევა – ზეცისკენ მიქცეული და მზერა და ჭვრეტის პროცესი, მეორე მხრივ, ზეცისა და ოთახის დისპოზიცია – “*აქ მოცემულია სიახლოვე და სიშორე, ვიწრო ინტერიერი და დიადი შორეთი, აქაურობასა და “ახლაში” ჩაკეტილობა და ნატვრითმოსილი მზერა, მომენტები, რომლებიც ნოვალისის ცნობილ დეფინიციას მოგვაგონებენ* (იხ. ზემოთ – კ. ბ.)” (ვოლოფი 2003: 15).



აქედან გამომდინარე, ვსაუბრობთ კ. დ. ფრიდრიჰის პერსონაჟებზე, როგორც ტრანსცენდირებად პერსონაჟებზე, როგორც რომანტიკული ირონიის განმავითარებელ პერსონაჟებზე, პარადოქსის ნიჭით აღჭურვილ პერსონაჟებზე, რომლებიც ზღვრულ სიტუაციაში მყოფნი ავითარებენ სამყაროს გარომანტიულების/რომანტიზების პროცესს და ისრაფვიან ტრანსცენდენტურობისაკენ, რასაც ფრ. შლაიერმახერი უწოდებს “გაუნელებელი სწრაფვის განცდას” (“**Das Gefühl einer unbefriedigten Sehnsucht**”), “უსასრულობასთან კავშირს” (“**Zusammenhang mit dem Unendlichen**”) და “უნივერსუმის ჭვრეტას” (“**Das Anschauen des Universums**”).

შესაბამისად, ფრიდრიჰის ფერწერაში ამ ღვთაებრივ და, ამავდროულად, დაკარგულ და მიუწვდომელ ტრანსცენდენტურობას, რომელსაც რომანტიკოსები ასევე უწოდებენ უსასრულობას (**das Unendliche**) (ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი, ნოვალისი) ან უნივერსუმს (**das Universum**) (ფრ. შლაიერმახერი, ფრ. შლეგელი),

სიმბოლოურად განასახიერებს მის ტილოებზე პროეცირებული (ძირითადად) ლურჯი/ლაჟვარდოვანი ფერთამეტყველებით პროეცირებული შემდეგი სივრცული განზომილებანი – ზეცა (“სალამო” [1824]) ან ქლაქური ლანდშაფტი (ქლაქი, როგორც ზეციური იერუსალიმი – შდრ. “ქლაქი მთვარის ამოსვლისას” [1817], “ილქნიან გემზე” [1819]), ან თავად ბუნება (შდრ. “ნისლი” [1807], “ბოჰემიის ლანდშაფტი” [1810-1811], “დილა რიზენგებერგეში” [1810-1811], “დილა” [1821] და სხვ.)\*

აქედან გამომდინარე, ფრიდრიჰთან სივრცე ისეა კონსტრუირებული, რომ პროტაგონისტის, ან მაყურებლის მხერა იმთავითვე მიმართულია სივრცეში, ანუ უსასრულობაში გაჭრისაკენ; სივრცე თანდათანობით იხსნება და მთლიანდ მოიცავს როგორც პროტაგონისტის, ისე მაყურებლის ცნობიერებასა და ნებელობას: ანუ, როგორც პროტაგონისტი, ისე მაყურებელი აპრიორულად ჩართულია ტრანსცენდირების პროცესში, სივრცეში გაღწევის პროცესში, ანუ ღვთაებრიობისაკენ სწრაფვისა და მასთან შერწყმის პროცესში (შდრ. ფრიდრიჰის შემდეგი ფერწერული ტილოები: “ბალის ტერასა” [1811-1812], “ქლაქი მთვარის ამოსვლისას” [1817], “კირქვის კლდეები კუნძულ რიუგენზე” [1818], “მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე” [1818], “ქალი ჩამავალი მზის წინაშე” [1818-1820], “ქალი ფანჯარასთან” [1822], “ორი მამაკაცი მთვარის ჭვრეტისას” [1819-1820], “ქალი და მამაკაცი მთვარის ჭვრეტისას” [1824] და სხვ.).

აქ კი იკვეთება ფრიდრიჰის ფერწერის პოეტიკის ის თავისებურება, რასაც გერმანული რომანტიზმისა და გერმანულენოვანი მოდერნიზმის ცნობილი მკვლევარი სილვიო ვიეტა “გეომეტრიულობასა” და “კონსტრუქტიულობას” (“**Konstruktivismus**”) უწოდებს (ვიეტა 2001: 133, 143), რომელსაც უფუძნება, ერთი მხრივ, ფრიდრიჰის ფერწერული ტილოების დინამიკური სივრცული განფენა და, მეორე მხრივ, თავად მაყურებლის მიერ სივრცის აღქმისა და ჭვრეტის ინტენსივობა:

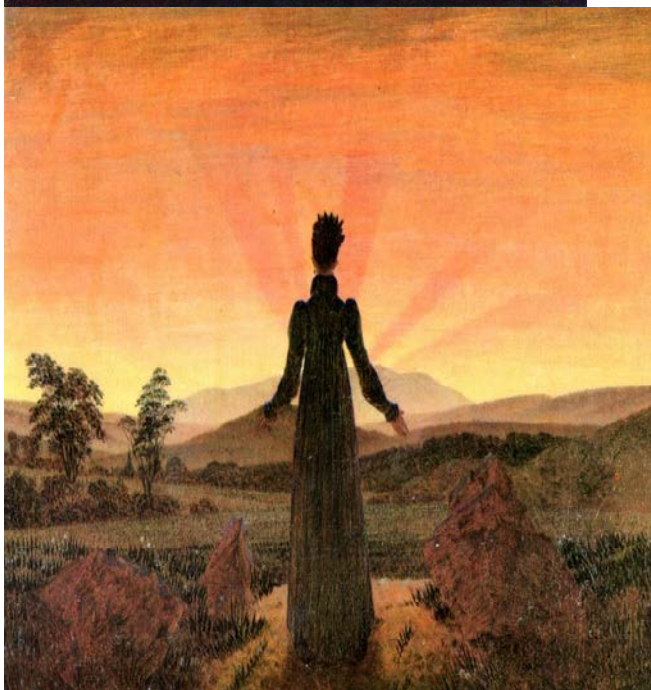
*მჭვრეტელი პროტაგონისტი სურათებში ისეა შემოყვანილი, რომ სურათში არა მხოლოდ ლანდშაფტის სივრცე იხსნება, არამედ თავად ლანდშაფტის ჭვრეტა ზურგშექცეული მჭვრეტელი პროტაგონისტის პერსპექტივიდან აივება. დახატულია არა მხოლოდ ლანდშაფტი, არამედ დანახულის ხედეა. ხოლო სურათის მჭვრეტელი თავად სურათის მჭვრეტელ პროტაგონისტთან ერთად გამოდის წინაპლანზე, რომელიც სურათის მჭვრეტელს ხედვის არეალს უჩვენებს. შედეგად სურათში მოცემულია რეფლექსია ხედვის აქტზე: ხედვის ხედეა (“**Das Sehen des Sehens**”) და მასში სურათის მჭვრეტელის*

მონაწილეობა. [...] ფრიდრიხის პროტაგონისტები სურათის მკვრეტელი სუბიექტის ხედვაში არიან ინტეგრირებულნი. [...] ფრიდრიხი თავის მოტივებს სივრცისა და კომპოზიციის გეომეტრიულ აგებას უკმედლებარებს: კასპარ დავიდ ფრიდრიხის სურათები გეომეტრიზებული მზერის პროეცირებაა” (ვიეტა 2001: 137-138; 140, 142-143).

\* შდრ.: “ბუნების ესთეტიზების პროცესში ამავდროულად ვლინდება რომანტიკოსი ავტორის მიერ ბუნების არსის მითო-საკრალური გააზრება: ანუ, ბუნებისადმი რომანტიკოსი ავტორისა, თუ მისი ლირიკული გმირის სწრაფვა უკვე არის არა ზედაპირული სენტიმენტალური გრძნობების გამოწვევისა და აღძვრის საშუალება, არა ერთჯერადი ემოციების აღძვრის საშუალება, არამედ სამყაროს სულისა (*Weltseele*) და უსასრულო ტრანსცენდენტურობის მუდმივი ცხოველმყოფელი სიღრმისეული განცდის გამოწვევის საშუალება, რასაც საფუძვლად უდევს ბუნების შესაქმნელ ცოცხალ არსად, ღვთის ქმნილებად, ღვთაებრივი საწყისის შემცველ ფენომენად გააზრება. ამგვარად შემეცნებული და შემოქმედებით პროცესში მოქცეული ემპირიული ბუნება უკვე იძენს საზნისმეტყველებით ესთეტიკურ ღირებულებას, მას უკვე სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება და რომანტიკოსების მხატვრულ ტექსტებსა თუ ფერწერულ ტილოებზე უმეტესწილად ფუძნდება, როგორც დაკარგულ პარადიზულ ყოფაზე ალუზია და საღვთო ტრანსცენდენტური სივრცის მხატვრული სიმბოლო” (ბრეგაძე 2012: 126-127).

ამგვარად, სივრცის აგება ფრიდრიხის ტილოებზე იმთავითვე მიმართულია მაყურებლის მზერის ერთ წერტილში, ამ შემთხვევაში, ლანდშაფტური ან ზეციური სივრცის სიღრმეში კონცენტრირებაზე (“მაგეომეტრიზებული მზერა”//“*geometrisierender Blick*”), როდესაც სურათის პროტაგონისტის ჯვრეტის აქტის ინტენსივობის საფუძველზე ხორციელდება თავად მაყურებლის მზერაზე ზემოქმედება. შედეგად მაყურებლის მზერა ერთ წერტილზე კონცენტრირდება და გაჭრილია ფერწერული ტილოს ლანდშაფტურ ან ზეციურ სივრცეში. გარდა ამისა, მაყურებლის მზერაზე “იძულება” და მისი სივრცეში აპრიორული გაჭრისა და თავად სივრცის დინამიკური განფენის ფუნქცია ამავდროულად აკისრია ფერწერული ტილოს ნაპირებს, რომლებიც ან ოთახის გეომეტრიზებული სივრცითაა მოცემული (შდრ. “ქალი ფანჯარასთან” [1822]), ანდა სურათის კიდეზე გამოსახული კლდეების სამკუთხა ფორმებით (შდრ. “კირქვის კლდეები კუნძულ რიუგენზე” [1818]) (ლანკაიტი 1978: 691-692).





“მოგზაური ნისლის ზღვის წინაშე” [1818]  
 მზის წინაშე” [1818-1820]

“ქალი ჩამავალი

ელეონორ ჰოპერის (1882-1967) მოდერნისტულ ფერწერაში კი უკვე მუდმივად მოცემულია მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის დისოცირებული, დარღვეული/განრღვეული ეგზისტენციალური ვითარება, ჟ. ბოდრიარის ანალოგიით თუ ვიტყვით, მოცემულია თავისებური “მოდერნისტული მგრძობელობა” – გაუცხოების პროცესი, პარადიზული ყოფიერებისა და ეგზისტენციის საბოლოო დაკარგვა, ეგზისტენციალური შიშით შეპყრობილობა, თვითიდენტობის ვერმოპოვება, კომუნიკაციის შეუძლებლობა და საგანთსამყაროს განზომილებებით საბოლოო თვითშემოსაზღვრა. ყოველივე ამის მეტაფორებად ჰოპერის ტილოებზე მოცემულია *სიცივის*, *სიჩუძისა* და *სიცარიელის* ტოპოსები (შდრ. “სახლი რკინიგზასთან” [1925], ან “ექსკურსია ფილოსოფიაში” [1959]) (რენერი 2009: 85):

ჰოპერთან ასახულია მარტობა, ასევე მარტობისგან მოგვრილი საშინელების განცდა. ჰოპერი აფიქსირებს ადამიანებს შორის არსებულ მღუმარე, ამოუვსებ დისტანციას, გაქვავებულ მდგომარეობაში მყოფ ადამიანს, რომელიც გამოკეტილია თავის სასრულობაში, რაც მარადისობად ევლინება მას. [...] მისი სუბიექტურობა ამ ცარიელ სივრცეში/ოთახში საკუთარ თავთანაა დარჩენილი და იგი ამ სიცარიელეში ქრება (შმიდი 1999: 19, 25).



“ექსკურსია ფილოსოფიაში” [1959]

ამიტომაც, რომანტიკოსებთან და, მათ შორის, ფრიდრიჰის ფერწერულ ტილოებზე დომინირებული დინამიკური და ცხოველმყოფელი სივრცე, როგორც ტრანსცენდირების ტოპოსი და ტრანსცენდენტურობის სიმბოლო, ჰოპერის ტილოებზე უკვე დარღვეული და გაუქმებულია: ჰოპერის ტილოებზე სივრცე კი არ იხსნება, არამედ იგი ხშირად „ჩამოჭრილია“, იზღუდება და ვიწროვდება, რაც სიმბოლურად განასახიერებს რომანტიზმისეული უსასრულობის რღვევასა და ადამიანის ემპირიულ სასრულობაში აპრიორულ მოქცევას. შესაბამისად, ეს დავიწროებული სივრცე არც პროტაგონისტში და არც მაყურებელში აღარ იწვევს ტრანსცენდირებას, არამედ აინტენსივებს მოდერნიზმის ეპოქის ადამიანის სასრულობაში საბოლოო დეტერმინებულობას (შდრ. ოთახი/შენობა, როგორც სუბიექტის სასრულობისა და ეგზისტენციალური გამოუვალობის ტოპოსი ფრ. კაფკას პროზაში, ან ფ. ფელინის ფილმში “8 1/2”). შემთხვევითი არაა, რომ სივრცისაკენ მიქცეული ჰოპერის პროტაგონისტების მხერა მუდმივად ეხლება გარეთ მყოფ ფუნქციონალურ შენობებს, ანუ მოდერნიზმის ეპოქის მიერ მოტანილ კონსტრუქციებს, რომლებიც აბრკოლებენ პროტაგონისტის მხერას ტრანსცენდენტურობისაკენ. ამიტომაცაა, რომ ჰოპერთან ფრიდრიჰისეული ზეცა (**heaven**) უკვე გადაქცეულია ცაად (**sky**) (შდრ. ჰოპერის შემდეგი ფერწერული ტილოები: “სახლი რკინიგზასთან” [1925], “კვირა დილა” [1930], “ოთახი ბრუკლინში” [1932], “ოთახი ზღვის პირას” [1951], “დილის მზე” [1952], “სასტუმრო რკინიგზასთან” [1952], “ოფისი პატარა ქალაქში” [1953], “მზის შუქი კაფეტერიაში” [1958], “ექსკურსია ფილოსფიაში” [1959]).



“ლოთახი ბრუკლინში” [1932]

“სასტუმრო რუკინიგზასთან” [1952]

### ლიტერატურა

**ბრეგაძე 2012:** კ. ბრეგაძე, *ზღვის სახისძეტყველება კასპარ დაეიდ ფრიდრიჰის ფერწერაში* (გვ. 124-143); **წიგნში:** კ. ბრეგაძე, *გერმანული რომანტიზმი, ჰერმენევტიკული ცდანი*, გამ-ობა “მერიდიანი”, თბილისი, 2012.

- ვიეტა 2001:** S. Vietta, *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, Fink, München, 2001.
- ვოლფი 2003:** N. Wolf, *Caspar David Friedrich (1774-1840). Der Maler der Stille*, Taschen, Köln, 2003.
- ლანკჰაიტი 1978:** K. Lankheit, *Caspar David Friedrich* (S. 683-707); in: *Romantik in Deutschland*, hrsg. von R. Brinkmann, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978.
- ნოვალისი 1977-1988:** *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd II; hrsg. von Paul Klukhohn und Richard Samuel. 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in 4 Bdn und 1 Begleitband, Stuttgart, 1977-1988.
- რენერი 2009:** R. Renner, *Edward Hopper (1882-1967), Transformation der Wirklichkeit*, Taschen, Köln, 2009.
- შმიდი 1999:** W. Schmid, *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 4. Aufl., Shurkamp, Frankfurt/M., 1999.

**გამრუდებული დრო და  
სივრცე მირზა გელოვანის  
ომის ლირიკაში**

მეორე მსოფლიო ომის ტოტალურად დამანგრეველი რეზულტატი თითქმის მთელმა დედამიწამ განიცადა, თუმცა ყოფილი საბჭოთა კავშირისა და მასში შემავალი საქართველოს რესპუბლიკის ხალხთათვის იგი „დიდ სამამულო ომად“ (Великая Отечественная война) მოინათლა. ეს ტერმინი, საბჭოთა კავშირის გარდა, თითქმის არც ერთ ქვეყანაში არ გამოიყენებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ომში ჩართული იყო ბევრი მათგანი. „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის“! - საბრძოლო პათოსითა და საფრონტო დევიზით, უამრავი ქართველი შეეწირა ამ ომს, და მათ აზროვნებაში სტალინი სამშობლოსთან ასოცირდა, ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელი კი „დიდი და მძლე“ საბჭოთა კავშირი გახდა. მირზა გელოვანი ერთ-ერთი მათგანი იყო, ვისი ფიზიკური არსებობაც იმსხვერპლა ომმა, თუმცა, საბრძოლო სივრცეში მოხვედრის შედეგად, პოეტმა დაგვიტოვა არა ერთი შესანიშნავი თემატური ლექსი, რომლებზედაც ამ ნაშრომში ვისაუბრებთ.

ჯერ კიდევ ძალიან ახალგაზრდა პოეტი, არსებული, მშობლიური - ქართული სივრციდან, რუსეთის უცხო და ვრცელ

მიწაზე ხვდება: „იწვა რუსეთი უსასრულო, ფართო, კეთილი, ხვდებოდა ბრძოლით დღის განათებას“, - წერს მირზა გელოვანი და ჩვენ ვფიქრობთ, - რატომაა პოეტისთვის რუსეთი კეთილი? იმიტომ ხომ არა, რომ „სამამულო ომად“ სახელდებულ ომში, მის გვერდით, მასავით ახალგაზრდა ყმაწვილები იხოცებიან და ეს ერთგვარი თანაზიარობა, უსაშველო ტრაგიზმი, წამით გამკრთალი აღმაფრენა, გმირობის აპოლოგია და გუნდურად ბრძოლის ჟინი დიადი იდეისათვის თავისშეწირვის კაშკაშა ილუზიას ბადებს? ან და, იქნებ, ვერ აცნობიერებდა პოეტი, რა პოლიტიკური ბოროტება იმალებოდა რუსეთის „უსასრულო“ იმპერიაში? ან, იქნებ, მართლა სჯეროდა „დიადი“ საბჭოთა კავშირის იდეის და კომუნიზმის ბელადების? თუმცა, ის ომში მოხვდა, სადაც „ასე აწუნებს ცას გათენება და უნებური შიში მკვლევლობის“ და იქ დაღუპული ყველა მებრძოლი გმირი იყო: „ამ სისხლს ხსოვნისთვის გულზე წაიცხებს, გმირობას მისას არ დაივიწყებს რუსეთის მიწა“... სწორედ რუსეთის მიწაა მისი და მისი თანამებრძოლების გმირობის მთავარი მოწმე, შემნახავი და უკვდავყოფელი, და, ალბათ, ამიტომაცაა „კეთილი“. მირზა გელოვანის ცხოვრების სივრცე გამრუდებულია, დრო კი - დაკონსერვებული. სწორედ ამიტომაა მის ლექსებში რუსეთი „უსასრულო“ - „ომის დროს“ სასრული არ გააჩნია და პოეტის ჭეშმარიტი, პრივატული დროიდან სრულიად ამოვარდნილია. ომის სივრცე და დრო გარდაუვალობის სიმძლავრით იზიდავს არსებულ სივრცესა და დროს, და გრავიტაციის ერთგვარ ეფექტს ახდენს. არსებული მოცემულობა გრავიტაციული ძალების ნიუტონისეული მიზიდულობის კანონითა და აინშტაინის ფარდობითობის ზოგადი თეორიით აიხსნება და მის პრინციპულ მოდელს იმეორებს - მსოფლიო მიზიდულობის კანონით ყველა მატერიალური სხეული ერთმანეთზე ზემოქმედებს. კერძოდ, ომის სტიქია უნიკალური გრავიტაციით გამოირჩევა და იზიდავს და ამრუდებს ადამიანთა დრო-სივრცულ ვექტორს. ამის პარალელურად, ადამიანები იზიდავენ ომებს და მასში ეძიებენ სამყაროს განწმენდას („ომი არის მშვიდობა“ - ფრიდრიხ ნიცშე). ომის აპოლოგია და გმირობის კულტი მირზას თანატოლ ლაღო ასათიანის პოეზიაში, რომელიც ტუბერკულოზის გამო არ წაიყვანეს ომში, უფრო მძლავრი იმპულსებით ვლინდება: „თავს არ მოიკლავს ქართველი, არა! ის შეიძლება ბრძოლაში მოკვდეს“... ან და - „ჰეი, თქვენ, არაგველებო, გაუმაძღარნო ომითა“... და ა.შ. მირზა კი, ფრონტის ხაზიდან, მომხიბვლელ ქართველ ქალებზე წერს და უნაზესი გრძნობით აღვსილი, ასეთ დაუვიწყარ სახეს ქმნის:

„ბედმა უცნობი გზით გამაქანა,  
 თქვენ დარჩით შორი... ცაზედაც შორი...  
 და, როგორც კარტში აგურის ქალებს,  
 გქონდათ ქერა თმა და ყელი ბროლის“.

ბრტყელი ევკლიდური სივრცის (ომისგარეშე, მშვიდობიანი ყოფა) საპირისპიროდ ახალგაზრდა პოეტი ხვდება ყოვლისმომცველი ომის ტოტალური გრავეიტაციით გამრუდებულ სივრცეში - ბრძოლის ქარცეცხლში. პოეტი „უცნობ გზაზე“ საუბრობს, და არა - უცნობ სივრცეზე. ომი, თავისი გარდაუვალი მიზიდულობით, ბედი და საკრალური ხდომილებაა, რომელიც უცხო და უხილავ გზებს სთავაზობს სუბიექტს. ამ შემთხვევაში, „დღეები, როგორც ქურდები“, გამრუდებულ დროსა და სივრცეში იპარავენ ლირიკული გმირის რეალურ დროს და ანადგურებენ მის პირობას - დაბრუნების. ანთებულ გულს, მხოლოდ „ტყვია თუ გააციებს“ „საშინელი განადგურებით“, სხვანაირად ამ ვნებებისა და გრძნობების მოსაპობა არ შეიძლება. „სამხრეთში მხრებზე დადგმული“ და „ჩრდილოეთში გულით წაღებული“ ღამეც აქაა, ომის დრო-სივრცეში და ყველა სხვა დღესა და ღამესთან ერთად თავმოყრილი, ერთ მთლიანობად ქცეულა, მთლიანობად, რომელიც ომამდე იყო, მთლიანობად, რომელიც ომში უნდა დაიშალოს ნამსხვრევებად. „აელვებული თბილისი“ მხოლოდ სადღაც, უკანაა დარჩენილი და „საშინელი ბრძოლების ნისლში“ იკარგება. ქალაქში აყვავებული ნუში კი განახლებული ტკივილია, ტყვიის ჭრილობაზე საშიში და მტკივნეული, აცდენილი დროის უტყუარი ინდიკატორი. სწორედ ამიტომ წერს მირზა გელოვანი:

„ნუ მწერ, რომ ბაღში აყვავდა ნუში,  
 რომ მთაწმინდაზე ცა დაწვა თითქოს,  
 რომ საქართველო ამ გაზაფხულში,  
 როგორც ყოველთვის, წააგავს ხვითოს“.

მირზა გელოვანის დიქოტომიური დრო უსასრულოდ განაგრძობს დაყოფასა და დანაწევრებას და დაღმავალ დრო-სივრცულ ქრონოტოპში ავისმომასწავლებელი დინამიკის განმსაზღვრელად გვეკლინება. „დედავ, გრივალში გადაკარგულს წუხილით მიცდით“, -



მიმართავს დედას და დროის დანაწევრებისა და სივრცის გარღვევის ფაქტზე „ესაუბრება“ იგი - „მთაწმინდისათვის ესოდენ ახლობელი“ პოეტი“:

„ჰკითხეთ ქარს, ეგებ, მან გაიმბოთ

ჩემი სიკვდილი

და უცნაური დაბადება ჩემი გაიმბოთ“.

სიკვდილი, როგორც შავი ხვრელი, ისრუტავს და შთანთქავს ახალგაზრდა მირზას ფიზიკურ არსებობას და, ამასთანავე, მის გვირად დაბადებას უზრუნველყოფს. როგორც ფიზიკოსი სტივენ ჰოუკინგი ამბობს: „შავი ხვრელები არიან ჩვენი მეთვალყურეობის მიღმა“ და ეს სრულიად არ ნიშნავს, რომ რადგან ჩვენ მათ ვერ ვაკონტროლებთ და მათში ჩაკარგული საგნები ჩვენი თვალთახედვიდან უჩინარდებიან, გამოვიტანოთ დასკვნა, - შავ ხვრელებში საგნები იკარგებიან. სიკვდილი - შავი ხვრელი, ომის გრავეტაციით გამრუდებული სივრცის უკიდურესი გამოვლინებაა, - სიკვდილის საოცარ, იდუმალ, ინტიმურ მიზიდულობას ვერავინ გაურბის და სწორედ სიკვდილია ის ერთგვარი გადანაცვლება და ცვლება (გარდა-ცვლება), რომელსაც მივყავართ სიცოცხლის აღიარებამდე („შენი ჭირიმე, სიკვდილო, სიცოცხლე შენობს შენითა“, - ვაჟა - ფშაველა). პოეტი „გრივალში გადაკარგულია“ (გრივალი, როგორც მძლავრი იმპულსი და ბიძგი ომის გრავეტაციისკენ) და ყველაფერი იმ ერთი საღამოდან იწყება, როდესაც დედას დაემშვიდობა და ფრონტის ხაზზე აღმოჩნდა. „აღმოჩნდა“ და არა „წავიდა“, რადგან თავის სივრცედ და ადგილად პოეტი თბილისსა და მთაწმინდას მოიაზრებს, და წუხილით, ცრემლით, დაკარგული ბავშვური ღიმილით იზნიქება სივრცეში, სადაც არ უნდა მოხვედრილიყო. მხოლოდ გამარჯვებაა ის მაგიური ხდომილება, რომელიც მას ნაძალადევი, თავსმოხვეული სივრციდან თავის სივრცეში დააბრუნებს. მის ლექსებში მუდმივი, გაბმული პატიების თხოვნაა ქვეყნისადმი, ოჯახისადმი, მეგობრებისადმი, შეყვარებულისადმი. „დანაშაული არდაბრუნების“ მიუტყვებელ ცოდვად აწევს და დაბრუნება მაინც მხოლოდ და მხოლოდ მისი ვალია.

„რა სასტიკია, რა სატირალი, სხვის ქვეყანაში პირველი თოვლი“, - წერს სველ ფარაჯაში გაყინული პოეტი და მშობლიური სახლი ახსენდება:

„მაგრამ ომია, დღენი წავლიან,  
 მე კი ვერ ვიგრძნობ მშობლიურ სითბოს,  
 იქ, ჩვენს ეზოში, ძალიან ჯავრია  
 ჯავრობს, ყმუის და ეს მე ვარ თითქოს“.

ძალიან რომ ჯავრია, ეს შემთხვევითი სულაც არ არის, რადგან სხვა ლექსში მირზა გელოვანი წერს: „მე არ მქონია ქვეყნად ბავშვობა“, „მე მაქვს უბავშვო ბიოგრაფია“, „რაა ბავშვობა, თუ არ გვანათებს, რაა ტრფობა, თუ არ გვალამაზებს“... მოცემული ფრაზებით დასტურდება, რომ პოეტის მგრძობიარე შინაგანი სამყაროს რღვევა ჯერ კიდევ ბავშვობაში იწყება, მხოლოდ - რღვევა და არა - გამრუდება, რადგან როცა მორიგ სიკვდილს ამარცხებს მარტოდ მარტო, ისევ ყრმობა და ამ დროს განცდილი წუთები ეზმანება. მისი ბავშვობის სოციალურული სივრცე შედარებით მყარია, საიმედო და ნათელი, ომის მოულოდნელი აგრესია კი ყველა შესაძლო მომავალს ანშობს. „მოვალ, მოვითხოვ იდუმალ შველას, თუ გზა მეყო და ბედი მეღირსა“, - წერს პოეტი და გზის (სიცოცხლის) სიმცირეზე და ბედ-იღბალზე პედალირებს. ბედი, ამ შემთხვევაში, ჩვეულ, მშვიდობიან, მშობლიურ გარემოში დაბრუნებაა, ომი კი, შესაბამისად, უბედობა. სწორედ ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ომის აპოლოგია და ბრძოლის ჟინი არ არის პოეტის სულიერი რხევებისა და მსოფლმხედველობის განმსაზღვრელი ფაქტორი, ერთგან წერს კიდევ - „მე არ ვარ გმირი“... ის ქართველებს შეწირული უმანკო სულია, რომელიც დღენიადაგ სიყვარულსა და სიკეთეზე ოცნებობს, და, ამავე დროს, გმირიცაა, კეთილშობილი, მამაცი სულიერებით აღვსილი ვაჟკაცი: „მე, ერთი უბრალო ჯარისკაცი, არ ვფიქრობ ჩემზე. მე მათზე ვფიქრობ, მჭადით დაზრდილ შავტუხა ბიჭებზე და მენანება მათი უვაჟკაცოდ დატოვებული ოჯახები და მინდა მთელი ძალით ვიყვირო, რომ დაუბრუნონ ისინი საქართველოს მიწას, დაუბრუნონ ისინი და დაე, პირველმა ტყვიამ მიმსხვერპლოს მე“, - წერს ფრონტიდან მოწერილ წერილში.

„შენ მიდიოდი... გზა იყო სისხლის...“

და ბავშვის თვალებს უცვლიდა იერს...

სიკვდილისაგან შენ ვერა გიხსნის,

თვითონ სიკვდილი თუ არა სძლიე“.

იგი 1939 წელს გაიწვიეს მეორე მსოფლიო ომში. „ჰოდა, აი, „გამაწესეს“ ანუ ნომერი დამაკრეს და წამართვეს საკუთარი გვარი და სახელი, რომ თუ ვინიცობა... ნომრით გამომიცნონ“, - გაგზავნეს უცხო მიწაზე, სადაც, როცა ჯარისკაცებით სავსე ეშელონები ჩამოდგებოდნენ, ქართველებით სავსე ვაგონები გუგუნებდნენ: „ვაიმე ჩემო, ვაიმე ჩემო ვენახო“... ლექსში “ეს იყო წელი“... წერს, რომ „თვალთ სინჯავდნენ ერებს ერები“ და „ომის ღმერთებს შეხსენს ავშარა“ და „ეს იყო წელი ოცდაცხრამეტი, გადაყოლილი ცეცხლსა და ღემონს“, „როცა დავკარგეთ ჩვენ ერთმანეთი და დამნაშავე ჩვენვე ვიყავით“. ტექსტში აშკარად იკითხება, რომ ის არაა სატრფოსადმი მიძღვნილი, არამედ ავტორი საუბრობს სახელმწიფოების, ერების, ადამიანების ერთმანეთის მიმართ მტრობასა და გაუცხოებაზე, ეშმაკეულ, ბოროტებით აღსავსე ზოგად ატმოსფეროზე, სადაც ადამიანები კარგავენ ერთმანეთს და ეს მოვლენა სამარადისო წამებად ქცევა პოეტს. ომის დრო, შეჩერებული, ან უფრო ზუსტად - უდროო დროა, როცა გამრუდებული სივრცის უცილობელი ატრიბუტებია: სანგრები, თოფები, ტყვიები, ტანკები, სისხლი, გვამები... როგორც კანტი ამბობს, „დრო სხვა არაფერია, თუ არა შინაგანი გრძნობის ფორმა, ე.ი. ჩვენი თავის და შინაგანი მდგომარეობების ჭვრეტა“, აქედან გამომდინარე, დრო ჩვენშია და მისი წარმართვაც მხოლოდ ჩვენ ხელგვეწიფება. ერთი შეხედვით, საპირისპიროს გვიმტკიცებს ქართული სიტყვათშეთანხმებები - „დრო მიდის“ და „დროის მდინარე“, რომლებიც დროის თვითნებურ, დაუკითხავ, ფატალურ დინამიკაზე მიგვითითებენ. ან, იქნებ, დროის მდინარეა აქაც აზრთა მდინარეებს შეესატყვისება და მისი დეფინიციისას ისევ შიგნით, ჩვენში გვებრუნებინებს მზერას? ასეა თუ ისე, ომის დრო, მირზა გელოვანთან, სივრცის გაზნექვის ეკვივალენტურია და როგორც სივრცის მეოთხე - სრულფასოვანი განზომილება, ზუსტად იმეორებს მირ რხევებსა და ვიბრაციას: „გულისწამლებად სცრიდნენ ღრუბლები, გრიგალიც ჰქროდა გულისწამლებად“... ასეთ დროში პოეტი უკვდავებაზე საუბრობს: „ვინც უკვდავებას, როგორც ხვითოს, ქვეყნად აფასებს, დალიეთ ღვინო ჩემი თასიდან“ და დასძენს - „დალიეთ სისხლი ჩემი თასიდან“... გრავალი, როგორც წმინდა ბარძიმი, რომელიც იესო ქრისტემ გამოიყენა საიდუმლო სერობისას და მისი წმინდა სისხლის წვეთების საჭურჭლეა, უკვდავებასა და მარადიულობასთან ასოცირდება. ამრიგად, ლექსის კონოტაციური პლანი ბიბლიის ტექსტებში იკითხება და თვითონ ფრაზა კი ბიბლიურ ალუზიას წარმოადგენს. სივრცე,

ბიბლიური დროიდან ომის დრომდე, თითქოს იკუმშება და ყველა მეორეხარისხოვან მოვლენასა და ნივთს ავტომატურად უგულებელყოფს; რჩება იესო, წმინდა გრაალი და ავტორი. ამ უნივერსალური სამკუთხედიდან იკითხება მხოლოდ ერთგვარი აზრი: ლექსის ინტერტექსტი ბიბლიაა და მასში მოცემული უკვდავების იდეა პოეტთან შემდეგი ლოზუნგით ტრანსფორმირდება: „უარი ყველას... სიყვარული ერთს ათასიდან“, - პოეტი უნივერსუმს სთავაზობს თავის, განუზომელ, უკვდავ სიყვარულს, რომელიც მის ლექსებში კონცენტრირდება და მისივე პოეზიიდან გადმოედინება უღვევად. ასეთ ფორმულირებას განსაკუთრებულ აქცენტს სძენს სისხლის სემანტიკა, როგორც ომისა და სულიერების (სისხლი - სული) სიმბიოზი, სადაც სიყვარული და ხელოვნებაა უმთავრესი და ღმერთკაცი და შემოქმედიც ერთ სივრცეში მოიაზრება. ომში „სისხლის ღამე და სისხლის ლოგინი“ გარდაუვალია, თუმცა, ამ მიწურ ქონში, სიყვარულიცაა - „იების სუნთქვა“, რომელიც სხვას ყველაფერს აბათილებს და ანეიტრალებს:

„ვარ ერთი ვინმე, ცასავით სუფთა

და ცაზე ვრცელი გულის პატრონი“.

ომის დროში ოცნებაა გამოსავალი და მხოლოდ ოცნებისა და ჭვრეტის ძალა აბრუნებს პოეტს „თავის სივრცეში“, რადგან მხოლოდ სატრფოზე ფიქრს შეუძლია იხსნას პოეტის „გული და ბავშვობა“ კვდომისგან. თუმცა, სხვა ლექსში ამბობს მირზა გელოვანი, რომ „ომში გული არა კვდება“ და იქ გმირები იღუპებიან იმგვარად, როგორც მძლავრი მუხის ხეები იქცევიან.

„გული დარჩა, და როდესაც ხელჩართული

ღნეპრს გადაღმა ჩადგა ომის მქუხარება,

მე ვიგრძენი საგულეში შენი გული

და მტრის ბლინდაუს შევუკეთე ყუმბარები“.

ომი, რომელიც ანადგურებს მატერიას, ვერ ერევა ისეთ გონებრივ და სულიერ სუბსტანციებს, როგორიცაა გული და მასში ჩასახლებული სიმამაცე და თავგანწირვა. სწორედ აქ იკითხება ყველაზე უკეთ ომის სივრცის დაჯავბნა ომის დროითვე, ომის ავტოფრუსტრაცია და მამაცი გულის აპოლოგია. გული, რომელიც მითოლოგიური

ფენიქსივით ფერფლიდან აღსდგება, მარადიული განახლების სიმბოლოა და ომის დროის აპოკალიფსზე მიუთითებს. „დაჩეხილებს თბილისის ცა გვამთელებდა, ჩვენს საშველად მთაწმინდიდან წამომდგარი“, - ომისა და სიკვდილის გამრუდებულ დროზე სიყვარულისა და სამშობლოს ნამდვილი დრო დომინირებს და მირზა გელოვანის შეჩერებული დროც მხოლოდ და მხოლოდ უკვდავებასთანაა წილნაყარი, იგი მკვდარი კი არა, მარადიულია.

მისი მკვდარი თანამებრძოლის ხმასაც ქარის შრიალი იმეორებს და „ფინურ დანაზე ბასრი“ ყინვა, რომელიც ლენინგრადისკენ მიმავალ ჯარისკაცებს გზას უკეტავს, უფრო აუტანელია, რადგან იცის, რომ ცოცხლებსა და მკვდრებს შორის „გაწყდა გზები თუ აზრი, და, როგორც სუნთქვა, თრთოლვით გათავდა“... ომში ისეც ხდება, რომ მისთვის აცდენილი ტყვია, ამხანაგს მოხვდება ანდა, ქალი, რომელიც მას უყვარდა, აღარ დაუცდის. არადა, ჯარისკაცს, ყველაზე მეტად, სამშობლოსთან ერთად, იმ ერთადერთი ქალის სიყვარული ასულდგმულებს, რომელსაც ოდესმე, გამარჯვების შემთხვევაში, დაუბრუნდება. ქალი ის ორიენტირია, რომელიც გამარჯვების სიხარულს გვირგვინს ადგამს და დამარცხების შემთხვევაში ნავსაყუდელად ეკლინება.

„მე დაბრუნებით ტკივილებს წავშლი,

ოღონდ მოსვლამდის, ოღონდ ბოლომდის,

როგორც გაზაფხულს ელიან მთაში,-

შენი ლამაზი გული მელოდეს“.

ასეთი „ბრწყინვალე ლოდინის“ ჯილდო კი „მთების შერყევა“ და ქორწილის „ზეცის სუფრაზე“ გაშლაა. ამ „შორი სიზმრის“ ახდენა გამრუდებული დროის რეგანში და ომის პარადიგმის რღვევაა, რადგან ასეთი მასშტაბური ბოროტება ყოველთვის შედარებით „მცირე“ ბოროტებებისგან კონსტრუირდება, შესაბამისად, მისი დესტრუქციაც ნეგატივის აღკვეთით ანუ პოზიტივით - სიკეთით, სიყვარულით იწყება. მირზა გელოვანი ომის გამრუდებულ დრო-სივრცეშიც უკვე ომზე იმარჯვებს და გვამების, სისხლის, ყუმბარების, ტანკების გარემოცვაში წერს:

„წუხელ ვებრძოდი ცეცხლს და ურაგანს

და საშინელი ბრძოლების ნისლში  
მე მომეჩვენა სადღაც, ჩვენს უკან  
აელვებული იდგა თბილისი.  
ორთაჭალაში ჰყვოდა ნუში,  
მთაწმინდის მხრებზე მზე იწვა თითქოს,  
და შენ, ძვირფასო, ამ გაზაფხულში,  
როგორც ყოველთვის, მოჰგავდი ხვითოს“.

ლალი დათაშვილი

**ხატვრულ-ოლამური  
სივრცე ძველ ქართულ  
ლიტერატურაში**

შუა საუკუნეების ქრისტიანულ კულტურაში მხატვრულ-ოლამური დროისა და სივრცის კატეგორიებს ჰქონდათ არა მხოლოდ პირდაპირი, არამედ ეთიკური და სიმბოლური მნიშვნელობანიც, სარწმუნოებისა და ცხოვრების წესის მიხედვით, განირჩეოდა საუფლო, ჩვეულებრივი და ცოდვილი ტერიტორიები.

განსაკუთრებით პატივსაცემი მაცხოვრის შობის, ჯვარცმის, აღდგომის, ამაღლებისა და რაიმე სახის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ადგილებია და, მოგვიანებით, ამ “ადგილთა მემკვიდრეები” თუ მათი მადლის მოწილენი.

ჰაგიოგრაფიაში ახსნილია, რომ რომელიმე ქვეყანა ხშირად სიმბოლური მნიშვნელობის შემცველია, მაგ. ეგვიპტე (როგორც ისრაელის ტყვეობის ადგილი) ჯოჯოხეთის მიწიერი სახეა: “პირველი იგი ახლისა მის სჯულისა სიძე იგი ფარაოსი, ფარაო უხორცოისა მის ფარაოსი, ვითარცა

ეგვიპტე ჯოჯოხეთისაი, ურთიერთას მახლობელნი სახითა” (ძეგლები 1978: 359).

იერუსალიმს (როგორც მაცხოვრის ქალაქს) სამოთხის მიწიერ გამოხატულებად მიიჩნევდნენ, ეგვიპტეს (როგორც ისრაელის ტყვეობის ადგილს) – ჯოჯოხეთის, ეგვიპტიდან გამოსვლა ჯოჯოხეთის კლანჭებიდან თავდასნასა და თავისუფლებას მოასწავებდა, იერუსალიმის შვილობა – სასუფევლის დამკვიდრებას.

ქვეყნის სარწმუნოების მიხედვით დახასიათების შემთხვევაა გიორგი მერჩულის საყოველთაოდ ცნობილი სიტყვები: “ქართლად ფრიადი ქვეყანა აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეიწირვის და ლოცვა ყოველი აღესრულების” (ძეგლები 1978: 175). პავიოგრაფი ქართლად მიიჩნევს იმ ქვეყანას, რომელშიც ქართულ ენაზე ლოცულობენ; შეერთებულია ენა (ქართული), რწმენა (ქრისტიანობა) და მამული (ფრიადი ქვეყანა).

მგვარად, ენის, მამულისა და სარწმუნოების გაერთიანებით მიიღება ქართლი – დიდი ქვეყანა.

1235 წ. შექმნილ, ებსტორფის პირველ ქრისტიანულ რუკაზე (იხ. დანართი) ასახულ ქვეყანათა ტერიტორია დამოკიდებულია მათს სარწმუნოებრივ მდგომარეობაზე: მართლმორწმუნე ქვეყნებს დიდი ადგილი უჭირავთ, არაქრისტიანულთ – პატარა, დედამიწის ცენტრში კი მოქცეულია იერუსალიმი, რადგან ქრონოტოპული ცნებები თუ ღირებულებანი ეთიკური კატეგორიებია და არა – გეოგრაფიული.

ასე მაგ.: საქართველოს, როგორც პირველ საუკუნეში გაქრისტიანებულ და სატანის შემჩრებელ ქვეყანას (ანუ კეთილს, კარგს), დიდი ადგილი აქვს დათმობილი, ხოლო რუსეთს, როგორც გოგისა და მაგოგის ერს, სატანის პოტენციურ სამშობლოს (ანუ ბოროტებისა და კაციჭამიების ბუდე), – პატარა. ქვეყნები განაწილებულია მაცხოვართან სიახლოვისა და სულიერი ღირებულებებისა და არა გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით.



ეს რუკა ოლაბურიცაა.

ოლაბური სივრცე მიკრო და მაკროკოსმოსების ერთიანობას, ადამიანის, როგორც სივრცული წერტილისა, და მთელი სამყაროს, როგორც “სულთა სირას”, ურთიერთკავშირს გულისხმობს. ოლაბის ყოველი წერტილი მთელს მოიცავს თავის თავში და მგრძობიარეა ნებისმიერი სხვა წერტილის მიმართ. სივრცე უდრის უსასრულობას, საზღვარი – უსაზღვროებას, იხსნება ყოველგვარი სივრცითი ბარიერი.

ეპსტორფის რუკის შემდგენლის კონცეფციით, მაცხოვარი თვითონ არის მიკრო და მაკროკოსმოსი, წერტილიცა (როგორც ახალი ადამი) და გალაქტიკაც (როგორც ყოვლის შემოქმედი), მისი ყოველი წერტილი მოიცავს მთელ დედამიწას, მისი სხეული იგივე დედამიწაა, იგივე სამყაროა.

ქრისტიანულ კულტურაში სიმბოლურად მოიაზრება მხარეები აღმოსავლეთი უფლის მხარეა, დასავლეთი – ესქატოლოგიური აღსასრულის, სამხრეთი – მადლის, ჩრდილოეთი – ცოდვის; უფლის მარჯვნივ სამოთხეა, მარცხნივ – ჯოჯოხეთი. ამიტომ თხზულების დრო-სივრცე, ანუ მ. ბახტინის ტერმინით, ქრონოტოპი (მ. ბახტინი: 102), საინტერესოა არა მხოლოდ თავისთავადი მნიშვნელობით, არამედ შესაქმისეულ და ესქატოლოგიურ მოვლენებთან მიმართებით. როდესაც ჰაგიოგრაფი ნაწარმოების რომელიმე ეპიზოდში გამოკვეთს სივრცით ფაქტორს, მას ქვეტექსტურ მნიშვნელობასაც შესძენს.

“ნინოს ცხოვრებაში” ამოვიკითხავთ, რომ თხზულებაში “ჩრდილოეთი” მოხმობილია არა მიმართულებისა თუ ერთ-ერთი მხარის აღსანიშნავად, არამედ გაუქრისტიანებელ, ცოდვებით სავსე ტერიტორიას მიგვანიშნებს. საქართველო “ჩრდილოის ქვეყანა” იმიტომაცა. რომ იგი დაკლებულია იესო ქრისტეს მადლს და არა იმიტომ, რომ რომელიმე კონკრეტული ათვლის წერტილიდან ჩრდილოეთით მდებარეობს: “და იყო ოდეს მოხედა ღმერთმან წყალობითა ქვეყანასა დავიწყებულსა, ჩრდილოსა. და იყო ქვეყანა

მზისაგან სიმართლისა დაკლებულ, დაკლებულ ქრისტეს, ძისა ღმრთისა მოსლვისთვის და ცხორებისა, ვითარცა სახელი ერქვა სამართლად ჩრდილოი. არა თუ ამას მზესა ცისასა დაკლებულ იყო, რომელიც აწ არს, რომელს ყოველი ცისა ქვეშე მყოფი იხილავს და ხედავს, ხოლო ამისთვის ერქვა ჩრდილოი, თუ რაოდენნი წელნი და ჟამნი და ნათესავნი გარდახდეს ადამისგან... და შემდგომად მოივლინა ქვეყანასა მას ჩვენსა ქადაგი ჭეშმარიტი ნინო, დედოფალი ჩემი, ვითარცა ბნელსა შინა მთიები, რომელ არს ცისკარი, და ნათობნ და მის უკან აღმოვალს დიდი იგი მფლობელი დღისაი და განმანათლებელი ჩვენი” (ძეგლები 1978: 360).

წმ. შუშანიკის საკანი ციხეში სწორედ ჩრდილოეთით მდებარეობს.

“აბოს წამებაშიც” “ჩრდილოეთი” გაუქრისტიანებელ, ცოდვით დაცემულ ქვეყანას ნიშნავს: “ნერსე... შევიდა ქვეყანასა მას ჩრდილოისასა, სადა-იგი არს სადგური და საბანაკე ძეთა მაგოგისთაი, რომელ არიან ზაზარნი, კაც ველურ, საშინელ პირითა, მხეცის ბუნება, სისხლის მჭამელ, რომელთა სჯული არა აქვს” (ძეგლები 1978: 67). აქ, “ქვეყანასა მას ჩრდილოისასა,” გამოირჩევიან ქრისტიანთა ქალაქები და სოფლები.

ავიოგრაფიასა და ჰიმნოგრაფიაში, პირდაპირის გარდა, სიმბოლური მნიშვნელობისაგაა გარკვეული სივრცითი მონაკვეთები: ზეცა თუ მიწა, ცის კაბადონი, გზა, სამშობლო, ტაძარი, სახლი, ქალაქი, უდაბნო, ზღვა, წყალი, მდინარე, წყარო, ფარეხი, ხნარცვი, ორძო, მღვიმე, კლდე, მთა, ბორცვი, ციხე, კარი და ბჭე, წმინდანის სამოღვაწეო ადგილი...

ზეცა უფლისაა, მიწა – კაცთა ცოდვით დაცემის ადგილი, შესაბამისად განირჩევიან “ზეცის კაცები” და “საწუთროს მოყვარენი”;

ცის კაბადონი უფლისკენ მიმავალი გზა და ის “სასინათლოა”, რომლის გავლით ადამიანი სასუფეველს დაიკვიდრებს. ამიტომ ეკედრება დ. გურამიშვილი უფალს, “სასინათლო აუხვრიტოს”;

სამშობლო სამოთხეა მიწაზე, აქ ადამიანი თავს კარგად გრძნობს, მისი სული მშვიდაა, „გულიც იქ იწევს, თვალაცა“ (ვაჟა). მამული სიცოცხლის წყაროა. უმისოდ მამულიშვილი ავადდება, თავს ობლად გრძნობს. ექვთიმე მთაწმინდელი კვდება ქართული ენის დავიწყებისა და სამშობლოს მოშორების გამო. აქ ცხოვრებას გიიოლებს „დის ცრემლი და ძმის მხარში დგომა“ (დ. გურამიშვილი). აქ თითქოს აღარ შეიგრძნობა სოფლისა და ზესთასოფლის, ცისა და მიწის დაპირისპირება, ორივე ძვირფასია, ორივე სათნოა, „ცა ფირუზია, ხმელეთი – ზურმუხტი“ (აკაკი), სამოთხისეულია სამშობლოს მიწაცა და ცაც;

სახლი სულის ნავსაყუდელია, უბინაობა მიუსაფრობა და განწირულობაა, ბინა – სულის „ნავსადგური“ და თავშესაფარია, დავით გურამიშვილი ამიტომ შესთხოვს ასე მხურვალედ ყოვლადწმიდა ღვთისმშობელს, მოწყალეს, ცოდვილთ მეოხარს, დაიფაროს განსაცდელთაგან:

“მოწყალეების კარო, შენს ზღურბლს მოვეკარო,

უსახლკარო ვარო, ვითხოვ, შემიფარო” (გურამიშვილი 1977: 271).

ასეთივე დანიშნულებისაა ეზო, როგორც სახლის ნაწილი, ფარეხი (როგორც ცხვრის სადგომი, გამომდინარე ადამიანის, როგორც ცხვრისა, და მაცხოვრის, ვითარცა მწყემსი კეთილის, მეტაფორებიდან). თუ წმინდანი თვალმუშორებელივ მიჰყვებიან უფლის გზას, ისინი არიან “ერთ სამწყსო ერთისა მწყემსისა” და “უფლის ეზოსაგანნი”, სხვანი – “ცხოვარნი გზაშეცდომილნი” ეშმას ზეგავლენით “იკარგებიან”, “სხვა ეზოში აღმოჩნდებიან” და მაცხოვრის შეწევნას საჭიროებენ.

ურჯულოთა მიერ დატყვევებული დავით გურამიშვილის ლოცვა ლუკას სახარების გამოძახილია (იხ. ლუკა 18, 12-

13). იგი, როგორც ოლამიდან ამოვარდნილი, დაკარგული ცხვარი, “მგელთ წარსატაცად ფარეხთა გარე“, უზენაესს მოძიებასა და ამქვეყნად – სამშობლოში, იმ ქვეყნად კი სასუფეველში დამკვიდრებას ევედრება; პოეტი შეჰღალადებს მაცხოვარს, ეშმას, ანუ უხილავი მხეცისაგან დაიცვას, “თიკანთა” – ჯოჯოხეთისთვის განწირულთა რიგებში არ ჩააყენოს და სამოთხის მკვიდრთ – “კრავებს” შეუერთოს:

“შენ, იესო, მწყემსო ჩვენო, ჩვენთვის სისხლის დამანთხეო!

ვით ცხვარი ვარ წყმენდილი, ნუ დამკარგავ, მომნახეო...” (გურამიშვილი 1977: 278).

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ნიკო სამადაშვილი ლექსში “ბეთანია” (“უკანასკნელი ქრისტეანები”) მთას უფლის კვარცხლბეკად მოიხსენიებს. მისი სტრიქონი – “ფარა კვარცხლბეკის ახლო” სიმბოლური შინაარსისად მიგვაჩნია და იმ უფლის კაცთა კრებულზე მიმანიშნებლად, რომელთა რიცხვიც კომუნისტების ეპოქაში საგრძნობლად შემცირდა; ხოლო “რჯულდაწყვეტილი ქართველები”, რომელთა ხილვა თვით მაცხოვარსაც კი აკრთობს, – იმ უმწყემსოდ დარჩენილ, ნახირად გადაქცეულ ადამიანებად, რომელთა თვალსა და გულში უფალი “მოკვდა”, რომელნიც ურწმუნოებისა და ანტითეიზმის ჭაობში იყვნენ ჩაძირულნი და საკუთარი ნებით მიექანებოდნენ ჯოჯოხეთისაკენ:

“აქ თავის თათით ითხრიდა საფლავს

მწყემსდალუბული სოფლის ნახირი”

(სამადაშვილი 2004: 47).

მთა, ბორცვი, კლდე საუფლო ტერიტორიებია, რადგან მათზე მყარად მდგარი კაცი უფლისაკენ მიდის. ლურჯი მთები მორწმუნეთა მიწიერი მყოფობის, სულიერი ზიგზაგების ადგილია. აქედან ახლოსაა უძირო ცა, სულთა მარადიული სამყოფელი...

გოდერძი ჩოხელი გადმოგვცემს, რომ ჩოხის წმიდა გიორგის ყმების რწმენით, ელიას მთა “მთა კი არ არის, არამედ წმინდა წიგნია, სადაც ძველი ალექმისა და ახალი ალექმის ნიშნები იკითხება.” თავისი მშობლიური გარემოთი აღფრთოვანებული ჩვენც გვარწმუნებს: “მართლა ისეთი ლამაზია არხოტი, კაცი აქეთ-იქით იყურება, ღმერთი ხომ არსად ზის, ან ყვაილებში ხომ არ დასეირნობსო... არხოტი

ღმერთის ტახტივითაა ჩადგმული მთებს შორის ამ დედამიწაზე” (ჩოხელი 2011: 84);

ხოლო ხნარცვი, ორმო, ცოდვის ღიაა. ადამიანი რაც მეტად სცოდავს, მით უფრო „ღრმად ეფლობა ორმოში“. დავით გურამიშვილი შეჰლაღადებს ღმერთს:

“იესო, მწყემსო კეთილო, ჩემებრ წარწყმენდილო მპოველო,

ჩაკვარდი ცოდვის ხნარცვშია, ვსცადე და ვერ ამოველო,

ვითხოვ, შემინდე ცოდვანი, როს მკვდარი განმაცხოველო.” (გურამიშვილი 1977: 276).

წმინდანის მისიაც ასე ესმოდათ, რომ მას არა მხოლოდ თვითონ უნდა გაეკვალა გზა ცხონებისა, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანის – “საწუთროს კაცის” (იაკობ ხუცესი), გზას აცდენილი ცხვრისთვის, ხელი უნდა გაეწოდებინა თუ შეეშველებინა, “ცოდვის ორმოდან ამოეყვანა” და ზეცისკენ მიმავალ გზაზე დაეყენებინა. “ზეცისა კაცებს და ქუეყანისა ანგელოზებს” (გიორგი მერჩულე) ასე შეჰლაღადებს გიორგი მცირე: “ხნარცვა შინა ვნებათასა მღვდომარე ვართ, ვითარცა იხილა ღიღამან პახუმი, და ვეძიებთ მსგავსთა თქვენთა ხელის-მიცემად, რაითამცა მიერ აღმოვედით და მღვდისაგან გლახაკობისა და თიხისაგან უყისა კლდესა ზედა სათნოებათასა ფერხნი ჩვენნი დავამტკიცენით” (ძეგლები 1978: 208).

სიწმინდისა და მადლის განაწილების მიზნით ხდება სივრცის საკრალიზაცია: სახელდებით, წმ. ნაწილის დაბრძანებით, რაღაც ნივთის გადატანით. ამიტომ არსებობს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში და, მათ შორის, საქართველოშიც გოლგოთა, თხოთი, ბეთანია, ბეთლემი, გეთსიმანია, ელეონი, თაბორი, სინა. მცხეთა მოიაზრება, როგორც მეორე იარუსალიმი. აქვე ინახება მაცხოვრის კვართი, ელია წინასწარმეტყველის ხალენი, ღვთისმშობლის კვართი, წმ. გიორგის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, ნინო მოციქულთასწორის ჯვრის, ძელიცხოვლის წმ. ნაწილები და სხვა უამრავი სიწმიდე;

სივრცის საკრალიზაციისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია წმინდანის როლი. ის, ვითარცა “სოფლის

მარილი”, “ამქვეყნიური სიმყრალის” განმაქარვებელია; ვითარცა “სანთელი სასანთლესა ზედა გაბრქინებული”, ცდილობს გააკეთილშობილოს, გაამშვენიეროს სოფელი, შემოიტანოს სინათლის სხივი როგორც გარემოში, ისე ადამიანთა სულებში; მის კეთილ ქცევათა გამო “რცხვენის სოფელსა”, როგორც ამბობს გიორგი მერჩულე. ამისი მაგალითები წმ. ნინო მოციქულთასწორი, წმ. ასურელი მამები, წმ. გრიგოლ ხანძთელი და სხვანი არიან, რომელთა “ღირსი არა იყო სოფელი ესე”.

“სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება” განმარტავს: “მარგალიტნი და თვალნი პატოსანნი, მიმოგანბნულ რა იყვნენ თანაღრევით მიწასა, არა ესრეთ ბრწყინვენ წინაშე თვალესა ხილვის მოყვარეთა, ვითარ-იგი რაჟამს გამოიხურვენ და განწმდენ და ოქროთხულებით შეიწყვენ კეთილთა მათ მჭედელთა, მაშინდა გამოჩნდეს ბრწყინვალეობა მათი და იქოს მუშაკი და შუენიერებაი მათი. ეგრეთვე ადგილი ესე, რაჟამს ხელ-ყონ ხელოვანთა მუშაკთა, მაშინ იხილოს თვალმან შუენიერებაი ადგილისაი ამის” (ძეგლები 1978: 96).

წმ. შუმანიკმა “განაბრწყინა და განაშვენა ყოველი იგი ციხეი სულიერითა მით ქნართა” (ძეგლები 1978: 38).;

წმ. აბომ თავისი დამწვარი სხეული საკმეველად “მიუპყრა ღმერთსა”, თავისი სიკვდილის ადგილი არონისა და ზაქარიას ბერვარს დაამსგავსა, ხოლო თბილისი გადააქცია უწმიდეს საკურთხეველად “აბელისი, ენუქისი, აბრაჰამისი და ელიაისი, რომელნი-იგი მრგულიად დასაწუველთა მათ ტარიგთა შესწირვიდეს ღმრთისა” (ძეგლები 1978: 84).

გიორგი მერჩულე ამბობს, რომ ახოვანი მოღვაწე “ტაძრითა მით სულისაითა ქუეყანისა ცად შემცვალელებელია” (ძეგლები 1978: 201). მართლაც, წმინდანის მოღვაწეობით

მიწიერი სივრცე ზეციურად გარდაიქმნება და უფალთან აღმაღლდება საკრალურქმნილი.

წმ. გრიგოლ ხანძთელის მისია “უდაბნოს ქალაქყოფაა” – მურვან ყრუსაგან აოხრებული, გაუდაბურებული, ნადირთა საღმრთოდ გადაქცეული ტაო-კლარჯეთი, მოსახლეობა რომ გაწყვებულა და ორ-ორი, სამ-სამი ოჯახი “ტყეთა შინა, ადგილ-ადგილ” მიმალულა, ამ დიდმა მოღვაწემ, “ზეცისა კაცმან და ქუეყანისა ანგელოსმან”, ისევ ქალაქად უნდა გადააქციოს, რაც გულისხმობს იქაურობის არა მხოლოდ ფიზიკურ განაშენიანებას, არამედ სულიერ აღმავლობა-აღორძინებასაც. მან კარგად იცის დავით წინასწარმეტყველისგან შესწავლილი, რომ უფლისთვის ყველაზე მეტად სათნო და მოსაწონი ძმობის მიერ აღვლენილი გალობაა (“რაიმე კეთილ, ანუ რაიმე შუენიერ, არამედ დამკვიდრებაი ძმათა ერთად – ფსალმ. 132, 1), ამიტომ განიზრახა სამონასტრო მშენებლობისთვის მიეყო ხელი და თავისი სამშობლო მადლმოსილ, უფალთან ამალღებულ ქვეყანად ექცია. გარდა ამისა, წმ. გრიგოლი საუკეთესო ზეგავლენას ახდენს ირგვლივ მყოფებზე – ხელმწიფეებს, ხანძთაში ყოფნისას მიწიდან გასვლის, სამოთხის მოხილვის განცდა იპყრობთ და თავი “ზეცას, წმიდასა ბანაკს დამკვიდრებული” ჰგონიათ (ძეგლები 1978: 172).

განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იყო საქართველოს ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის წილხვედრ ქვეყნად გამოცხადება. ამით არა მხოლოდ განიწმინდებოდა და უფალთან ამალღებოდა აქაურობა, არამედ უდიდესი მეოხი და მცველი ედგინებოდა ივერიას და იზრდებოდა მისი პასუხისმგებლობაც მაცხოვრის წინაშე, როგორც რჩეული ერისა.

საკრალური ადგილებია წმინდანთა საფლავები, როგორც წყარო სიკეთისა. ამიტომ ისინი და მათზე

აშენებული სამარტვილები მლოცველთა მუდმივი სწრაფვისა და სასოების სავანეებია;

ხშირად ცხოვრების წესს შეუსაბამებდნენ გარემოს. მოწამეები სიცოცხლეშივე ჯოჯოხეთურ პირობებში არიან, ვფიქრობთ, იაკობ ხუცესის მიერ საგანგებოდ ჰიპერბოლიზებულია წმ. შუშანიკის ციხის ცუდი გარემო პირობები, რადგან ასეთი კლიმატი, ფაქტობრივად, არ არსებობს საქართველოს ტერიტორიაზე. თანაც დედოფალი ხურავს სარკმელს, თავს იგვემს, რომ სიცოცხლეშივე გაიაროს ჯოჯოხეთი, “აქა იტანჯოს და მუნ განისუენოს”.

სამაგიეროდ, მაღლით სავსეა ხანძთის, ოპიზის, შატბერდის, იშხნის მიდამოები, მზითა და ჰაერით “კეთილად შეზავებული, საამო წყლით, სასიამოვნო კლიმატით, “განწესებული, მზუარე”, წვიმისას ხამლიც კი არ უტალახიანდებათ ბერებს, რათა მკითხველი მიხვდეს, რომ ისინი სიცოცხლეშივე სამოთხის მკვიდრნი არიან.

ჩვენი აზრით, ამისი მიზეზი ის უნდა იყოს. რომ მოწამისთვის უმნიშვნელოვანესი სიკვდილთან უშიშრად და შეურაცხველად შეხვედრა იყო და არა – მოღვაწეობის ხანგრძლივობა, მოღვაწე წმინდანები კი რაც მეტს იცოცხლებდნენ, მით მეტს შექმნიდნენ და ბევრს მოასწრებდნენ.

წმინდანი ხშირად ცდილობს, შემოისაზღვროს სამოღვაწეო სივრცე. ამით, როგორც ჩანს, თავს დაცულად გრძნობს, როგორც “საწუთროს კაცთაგან”, ისე ამქვეყნიურ საცდურთაგან. ამავე დროს, განმარტოებული ლოცულობს, მუდმივად უფალთანაა და მისი წყალობის იმედაა. წმ. შუშანიკი სულ ცდილობს, პატარა სენაკებში განმარტოვდეს, სარკმელსაც კი ხურავს, რომ გარესამყარომ ყურადღება არ გაუფანტოს;

წმ. გრიგოლ ხანძთელი ერთ ძმას, რომელიც ემპაკისაგან იგვემებოდა, თავისი ხელით შექმნილი ჯვრებით



შემოუსაზღვრავს სივრცეს. ეშმა ველარ ეკარება ჯვრებით დაცულ, განწმენდილ ტერიტორიას და ბერსაც ველარ სცემს;

წმ. სერაპიონ ზარზმელმაც ჯვრები აღმართა მონასტრის ოთხივე მხარეს და ამ გზით ზარზმა “ჯვართაგან შეცვულად” გადააქცია, რამაც დიდი, გამანადგურებელი მიწისძვრის დროს უვნებლად გადაარჩინა სამონასტრო ტერიტორია.

მონასტერი უფლის სახლია, ცაა მიწაზე, ლოცვა და საეკლესიო გალობა ეშმასთვის ბოროტ საქმეში ხელის შემშლელი ზღუდეა, ამიტომ სამონასტრო ტერიტორიის, როგორც მიწიერი სამოთხის, შერჩევა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია.

თუ ადგილი უკვე საკრალურია (მაცხოვრის კვართი ან რაიმე სიწმიდეა შთაფლული, რომელიმე მოწამის საფლავია, უფლისა თუ რომელიმე დიდი წმინდანის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ტერიტორიაა), ტაძარი აუცილებლად იქ შენდება;

თუ ასე არ არის, წმინდანებს, ჩვენება-გამოცხადებისა თუ სასწაულის საშუალებით, ხშირად უფალი მიანიშნებს მისთვის სათნო ადგილს ტაძრის ასაშენებლად. ჰაგიოგრაფიაზე დაყრდნობით, ასე აიგო ხანძთა, შატბერდი, ზარზმა, შიომღვიმი, ჯვარი...

ზოგჯერ თვითონ წმინდანი შეარჩევს საეკლესიო ადგილს, თუმცა ასეთი პატივი რჩეულთა ხვედრია. წმ. გრიგოლ ხანძთელი არა მხოლოდ უბისისთვის ეძებს შესაფერის ტერიტორიას, არამედ თეოდორესა და ქრისტეფორესაც იმ პირობით აძლევს მონასტერთა აშენების კურთხევას, თუ მისი თანამონაწილეობით განისაზღვრება, სად ააშენონ ტაძრები.

წმინდანის სამოღვაწეო არეალის ასახვით წარმოჩნდება მისი ავტორიტეტი.

წმ. შუშანიკი ცურტავის მიდამოებში “ტრიალებს”, რადგან მისი ღვაწლი ჰერეთის საპიტიახშოსთვისაა საჭირო, რომლის დედა და დედოფალია;

“აბოს წამების” გეოგრაფია ფართოა: არაბეთი, ქართლი, ხაზარეთი, აფხაზეთი, რადგან წმ. აბო, როგორც გაქრისტიანებული არაბი მუსლიმანი, “ჰნათობნ ყოველთა”;

წმ. გრიგოლ ხანძთელის სამოღვაწეო არეალი კიდევ უფრო ფართოა: ქართლი, ტაო-კლარჯეთი, აფხაზეთი, კონსტანტინოპოლი, იერუსალიმი. გიორგი მერჩულე გვიჩვენებს, რომ წმ. მამა თავისი სულიერი მადლმოსილებით გადასწვდება მთელ ქრისტიანულ სამყაროს და ამით ცდილობს, იგი მსოფლიო მნიშვნელობის წმინდანებს გაუთანასწოროს;

ილარიონ ქართველს მისი “ცხოვრების ავტორი ასე ახასიათებს: “ყოვლად ბრწყინვალეი მნათობი, რომელი-იგი აღმოსავლით აღმოხდა და სათნოებათა ელვითა დასავალსა მყოფნი განანათლა” (ძეგლები 1978: 230). ჰაგიოგრაფი ამით ილარიონ ქართველს მსოფლიო მნიშვნელობის წმინდანად აცხადებს, რომელიც ავტორიტეტით სწვდება მთელ სამყაროს, აღმოსავლეთ-დასავლეთს.

სივრცე ყველაზე მკაფიოდ მოძრაობისას აღიქმება. დ. ლიხაჩოვი მიუთითებს, რომ გზის სიძნელეს, მანძილის გადალახვის სირთულეს ჰაგიოგრაფი არ ასახავს, არამედ გადმოგვცემს მხოლოდ ორიოდ სიტყვით: “წამოვიდა და მოიწია” (ლიხაჩოვი 1970: 65), ყურადღების მიღმა რჩება მოგზაურობის საწყისსა და საბოლოო პუნქტებს შორის მოქცეული სივრცე. ასეა ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც, ასე მოდის ვარსკენი სპარსეთიდან ჰერეთში, წმ. აბო –

ბაღდადიდან – თბილისში, წმ. გრიგოლი – თბილისიდან – ოპიზაში, ხანძიდან – კონსტანტინოპოლში და უკან...

ოლაბი საერთოდ ხსნის სივრცის ფაქტორს. სიღონას დედას შეუძლია მცხეთაში გაიგოს მაცხოვრისთვის დარტყმული ლურსმნის ხმა და ჯვარცმული ღმერთის თანაგრძნობით სავსე აღესრულოს; დავით გურამიშვილი ისე მოსთქვამს კაცთა სიავით გაცელებული, მკითხველს ავიწყლება იგი XVIII საუკუნის მოღვაწე რომაა და გვეონია, პოეტი ჯვარცმის წინ მდგომარე შესტირის უფალს, ევედრება, მიუტევოს ცოდვილ კაცობრიობას და თავზე ეწვეთება მაცხოვრის “ხელთ, ფერხთ, გვერდთ” სისხლი.

სოფლისა და ზესთასოფლის ურთიერთმიმართებიდან გამომდინარე, აისახებოდა ვერტიკალური და ჰორიზონტალური სივრცის პროპორციულობა. გადაადგილება ჰორიზონტალურ სივრცეში, მიწიერ-ზეციური ერთობიდან გამომდინარე, ვერტიკალზე ამალლებას, უფალთან დაახლოებას ან მასთან დაშორებას, დაცემას, ჯოჯოხეთისკენ სვლას ნიშნავს.

წმინდანის მიერ რეალურად განვლილი, ანუ დაძლეული, სივრცის ყოველი ახალი წერტილი სიმბოლურად შეესაბამება მის ახალ სულიერ სიმაღლეს.

იოვანე საბანისძე წმ. აბოს მიერ ჰორიზონტალურ სივრცეში გავლილი გზის თითოეულ მონაკვეთს “სულიერი კიბის” საფეხურს შეუსაბამებს. – ბაღდადში, როცა ვეცნობით, აბო მუსლიმანია; თბილისში ჩამოსვლის შემდეგ კათაკმეველი ხდება; ხაზარეთში გაქრისტიანდება; აფხაზეთისკენ მარხვით, ლოცვითა და მღუმარებით მიმავალი ხდება მართალი; აფხაზეთში ჩასულს უკვე წმინდანად მიიჩნევენ; თბილისში დაბრუნებულს აწამებენ და მარტვილად წარდგება მაცხოვრის წინაშე. ე. ი. ყოველ გადაადგილებას მიწიერ სივრცეში მოსდევს აბოს ამალლება ვერტიკალზე, იგი ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება უფალს. ამ სვლა-ამალლებას სქემატურად ასე გამოვსახავთ:

ბაღდადი (მუსლიმანი) – თბილისი (კათაკმეველი) – ხაზარეთი (ქრისტიანი) – გზა აფხაზეთისკენ (მართალი) – აფხაზეთი (წმინდანი) – თბილისი (მოწამე).

ამგვარად, “მოდრაობა გეოგრაფიულ სივრცეში არის გადაადგილება რელიგიური ფასეულობების ვერტიკალურ სკალაზე” (ლექსიკონი 1974: 211). წმინდანებს სიკეთეში აძლიერებს გადალახული მანძილი.

სივრცეში გადაადგილებისას ქრისტიანისთვის ყველაზე პატივდებული სიწმიდეების მოლოცვა და მათს მადლთან ზიარება, წმინდა ადგილებში მოსალოცად სვლაა. “მოხილვა, გავრცელებული და შედარებით პატივდებული ფორმა მოგზაურობისა, მოიაზრებოდა არა მხოლოდ როგორც სვლა წმიდა ადგილებისკენ, არამედ როგორც გზა ღმერთისკენ” (გურევიჩი 1972: 86). ამ სკალის თავში იერუსალიმია, როგორც “წყარო მადლისა”, “ტაძარი ღვთისა”, ქალაქი, „რომლის ხუროთმოძღვარ და შემოქმედ ღმერთი არს“. იერუსალიმის მოლოცვა “ზეციური იერუსალიმის”, ანუ სასუფევლის მოხილვას გულისხმობდა. რადგან ქრისტიან მოღვაწეთა რწმენით, “მიწიერი გზები ერწყმის ზეციურს” (გურევიჩი 1972: 84). აქ, უფლის მიწიერ სახლში, მისული თავს ზეციურ სასახლეში წარმოიდგენდა, აქაური მადლყ სამოღვაწეოდ აძლიერებდა.

გიორგი მთაწმინდელი ტაო-კლარჯეთის, იერუსალიმისა და სინას გავლით, მთელი აქაური მადლით გაძლიერებული მიდის ათონზე.

“წარვიდე და წყალობით მოხედვა-ყოს ღმერთმან ჩემ-ზედა და სახიერებისა და სიტკბოებისა მისისათვის დაადინოს ჩემ ზედა წვეთი მადლისა და სიტკბოებისაი” – ფიქრობს დავით გარეჯელი (ძეგლები 1978: 237), სამუდამო სამყოფლად იერუსალიმს ირჩევს მოსალოცად წასული ილარიონ ქართველი...

ასევე, საყურადღებოა სივრცული და ზესივრცული მოვლენების ურთიერთმიმართება: ჩვენების, გამოცხადების, სიზმრისა და ხილვის ასახვა, მოგონება-გახსენებების გზით თხზულების ქრონოტოპში ახალი დრო-სივრცის ჩართვის ხერხები და პრინციპები. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიგვაჩნია “წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება”, მასში ავტორი ჩაურთავს ზესივრცულ მოვლენებსაც (ჩვენება-ხილვანი ტაძართა ასაშენებლად) და ახალ ქრონოტოპებსაც: ზენონის თავგადასავალს, აშოტისა და ადარნერსეს სატრფიალო ამბებს, ცქირის ხრიკებს, ნაამბობებს

დიდი მამის მოწაფეებზე... ასეთი ჩანარები ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებს უმატებს მხატვრულ ღირებულებას.

### ლიტერატურა

**ბახტინი 1975:** ბახტინი მ.ნ., ლიტერატურისა და ესთეტიკის საკითხები, მ. 1975, რუსულ ენაზე;

**გურამიშვილი 1977:** ორბელიანი ს.-ს., სიბრძნე სიცრუისა; გურამიშვილი დ., დავითიანი, თბ. 1977;

**გურევიჩი 1972:** გურევიჩი ა. ი., შუასაუკუნეობრივი კულტურის კატეგორიები, მ. 1972, რუსულ ენაზე;

**ლექსიკონი 1974:** ბიბლიური ღვთისმეტყველების ლექსიკონი, ბრიუსელი, 1974, რუსულ ენაზე;

**ლიხაჩოვი 1970:** ლიხაჩოვი დ. ს., ადამიანი ძველი რუსეთის ისტორიაში, მოსკოვი, 1970, რუსულ ენაზე; სამადაშვილი 2004: სამადაშვილი ნ., ფერისცვალება, თბ. 2004;

**ჩოხელი 2011:** ჩოხელი გ., მოთხრობები, თბ. 2011;

**ძეგლები 1978:** ძეგლი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, თბ. 1978.

1. გრიგოლ ნოსელი – “წმიდა მაკრინას ცხოვრება”, თბ. 2010 წ.;

## ელიზბარ ელიზბარაშვილი

### დროის „ნაკითხვა“, სამყაროს მეოთხე განზომილების სივრცითი კოორდინატის მიხედვით

*“თქვენ ამბობთ – დრო გადის.  
სულელებო – ეს თქვენ გადიხართ.”  
თაღმუდი*

ამერიკელი ფილოსოფოსი სამუელ ალექსანდერი 1927 წელს წერდა “ მე მგონია გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ფილოსოფიის ყველა სასიცოცხლო პრობლემის გადაწყვეტა დამოკიდებულია სივრცისა და დროის პრობლემის გადაწყვეტაზე და კერძოდ იმაზე, თუ როგორ ურთიერთობაშია ისინი ერთმანეთთან” ( Alexander Samuel. Space, Time and Deity. vol. I. London. 1927 gv. 35)

საკაცობრიო აზროვნება ოდითგანვე ახდენდა დროისა და სივრცის ფენომენებზე რეფლექსიას: მათ ბუნებაზე, მათ ურთიერთმიმართებაზე, თუ რომელი იყო მათგან პირველადი და რომელი მეორადი. აზრი გამოითქმებოდა, როგორც მითოსურ, ასევე რელიგიურ-თეოლოგიურ აზროვნებაში. კაცობრიობის პირველ წერილობით ტექსტში ( დღემდე შემორჩენილ) დროისა და სივრცის ფენომენი ურთიერთდამოკიდებლად განიხილებოდა, სადაც დრო იყო პირველადი, შეუქმნელი და

მარადიული. რიგვედას მონაკვეთში – “დასაბამი ნივთთა” ჩვენ ვკითხულობთ: “ მასშინა არ იყო რა: არცა ყოფნა, არც არყოფნა.

არ იყო სივრცე, არც სააქაო, არც საიქაო...

რით იფარვოდა ყოველივე ან რა იძვროდა?

ვინ ფლობდა წყალსა და უფსკრულთ სიღრმეს?

არ იყო მაშინ არც სიკვდილი და არც სიცოცხლე.

არ იყო მაშინ დღისა და ღამის სხვადასხვაობა.

მხოლოდ სუნთქავდა თავისთავად ერთი, ურხევი ქარ-  
ნიავეთაგან;

არა რა იყო თვინიერ მისა.” ( რიგ ვედა. X. 129 )

ამ ფრაგმენტში ნათლად ჩანს რომ სივრცე და დრო სრულებით ურთიერთდამოუკიდებელია. დრო არსებობს სამყაროსა და სივრცის შექმნამდე. “მხოლოდ სუნთქავდა თავისთავად ერთი” – მიუთითებს დროის დინებაზე, რიტმზე, რომელიც სამყარომდე არსებობდა. ამ პოზიციას, თანამედროვე ენით, დროის აბსოლუტისტური თეორია ეწოდება.

მაგრამ უძველეს დროშივე, ისევე ინდოეთში შეიქმნა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით დროისა და სივრცის რაღაც სიღრმისეულ, შინაგან კავშირზე დაიწყეს საუბარი, რომ დრო უკავშირდება სივრცეს და ასევე რომ სივრცე არის პირველადი. ეს თვალსაზრისი პირველად უპანიშადების ტექსტში გაჟღერდა. ბრიჰადარანიაკა უპანიშადს III თავში გარგი ( ვაჩაკნავას ასული) ეკითხება იაჯნიავალკას: “ 3. რაზედაა, იაჯნიავალკა, სივრძივ და განივ მოქსოვილი იგი, რაიცა ზესკნელშია, და რაიცა ქვესკნელშია და რაიცა ზესკნელსა და ქვესკნელს შუაა და რასაცა ეწოდება გარდასულიცა, აწინდელიცა, მოწევნადიცა.” “4. გარგი, იგი, რაიცა ზესკნელშია, და რაიცა ქვესკნელშია, და რაიცა ზესკნელსა და ქვესკნელს შუაა, და რასაცა ეწოდება გარდასულიცა, აწინდელიცა, მოწევნადიცა – იგი სივრძივ და განივ მოქსოვილია სივრცეზედ” ( უპანიშადები. “ზომლი” თბილისი 1995. ბრიჰადარანიაკა უპანიშადი. თავი III ბრაჰმანა მერვე. თარგმანი ლერი ალიმონაკისა). ესე იგი, კაცობრიობის ისტორიაში უპანიშადების ეს ფრაგმენტი პირველად გამოთქვამს აზრს რომ დრო ( თავისი სამივე

მოდუსით – წარსულით, აწმყოთი და მომავლით) და სივრცე ერთიანობაშია და რომ დრო უკავშირდება და “დაიყვანება” სივრცეზე, რომ დროის ბუნება “შექმნილია” – “მოქსოვილია” სივრცით. რაზე იყო აქ საუბარი? რატომ შედგება დრო სივრცის “მატერიისაგან”? რაზედაც ან რისგანაცაა “მოქსოვილი”, ბუნებრივია ისაა მისი მატერია, საშენი მასალა. რა იგულისხმებოდა ამ მოქსოვის მეტაფორაში უპანიმადების ავტორებში?

სივრცის და დროის ერთიანობა, სივრცის პირველადობა და დროის სივრცეზე “დაყვანა” ასევე გამოსჭვავის პლოტინის ნააზრევში, როდესაც “ენეადებში” იგი წერს: ” დრო წარმოადგენს სიცოცხლის მზგავს სივრცით განზომილებას, ეს სივრცე ხორციელდება უჩუმრად დამდგარ ცვლილებებში, რომლებიც მიედინებიან თანაბარზომიერად” ( *плотиню еннеады III кн. 7, гл 11. Т 1. греческая философия. СПб. с. 469*) სხვაგან კი ვკითხულობთ: “დრო არის სულის ცხოვრება, რომელიც იმყოფება გარდამავალ მოძრაობაში ერთი ცხოვრებისეული გამოვლენიდან, მეორისაკენ” ( *плотиню еннеады III кн. 7,10 Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука М. 1927 с. 306*) კარგად ვხედავთ რომ დრო აქაც სივრცით რაღაც განზომილებასთან არის დაკავშირებული. ნებისმიერი “სივრცე” ხომ სივრცის გარეშე არ არსებობს, ის სივრცის ერთერთი განზომილებაა. ასევე ამ ფრაგმენტებში აღსანიშნავია რომ დრო უკავშირდება რაღაც “გარდამავალ” მოძრაობას, სივრცეში განხორციელებულ რაღაც ღინებას, რომელიც აღიწერება სივრცობრივი ტერმინებით.

ნეტარმა ავგუსტინემ გააგრძელა საკაცობრიო ისტორიაში დროისა და სივრცის ამ იღუმალ კავშირზე საუბარი და დროის მოდუსებზე მსჯელობა სივრცითი კოორდინატების აღმნიშვნელ ტერმინებში წარმართა; “ ხომ ვერ მეტყვის ვინმე, რომ ეს დროები - წარსული და მომავალი, ისევე არსებობენ, მაგრამ ერთერთი მათგანი ( მომავალი), აწმყოში გადმოსული, აქ მოდის ჩვენთვის გაუგებარი სადღაცადიდან და მეორე ( წარსული), აწმყოდან თავის წარსულში გადასული, მიდის ჩვენთვის გაუგებარი სადღაცისკენ, მზგავსად ზღვის მოქცევისა და მიქცევისა? მართლაც, როგორ შეეძლოთ, მაგალითად, წინასწარმეტყველებს, ეწინასწარმეტყველათ მომავალი, დაენახათ ეს მომავალი, თუკი ის არ იარსებებდა? რადგანც რაც არ არსებობს, მისი დანახვაც შეუძლებელია.” ( *Исповед. XI. 17* ). “ახლა ვხედავ, რომ დრო არის სინამდვილეში რაღაც განფენილობა... ასე რომ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ წარსულიც და მომავალიც ასევე არსებობს,



მართალია ჩვენთვის მიუწვდომელი სახით” ( *Аналогия мировой философии М. Мыслы 1969. Т 1. с.587-588*). ყოველი დრო, მისი მონაკვეთი შეესაბამება რაღაც ადგილს, წარმოადგენს რაღაც ადგილს, რომელსაც ზოგს ვხედავთ და ზოგს ვერ ვხედავთ – მიდიან სადღაც, გამოდიან სადღაცადან. დრო ავგუსტინესთან აღიწერება სივრცითი განზომილებით და აღიარებულია რომ მას აქვს სივრცითი ბუნება. იგი სივრცეში გაშლილია, სივრცეზეა “მოქსოვილი” როგორც ამას უპანიშადების ავტორები ამბობდნენ. ე.ი. სივრცითი თვისებები აქვს. რაღაც იდუმალი სივრცეა, რასაც ჩვენ ვერ აღვიქვამთ, ვერ ვხედავთ და ვერ განვიცდით და განსხვავდება ჩვენთვის ჩვეულად მიჩნეული სივრცისაგან, რომელიც ევკლიდეს სამგანზომილებიანი სივრცეა. საკმაოდ ძლიერი არგუმენტია ავგუსტინეს მხრიდან – როგორ შეიძლება პრინციპულად მომავლის დანახვა წინასწარმეტყველისათვის თუ ის სივრცეში, ანუ სადღაც არ იმყოფება უკვე? დგება კითხვა – რომელ ჩვენთვის უცნობ, უჩვეულო სივრცეზე შეიძლება იყოს აქ ლაპარაკი?

XX საუკუნის დასაწყისში ორმა მეცნიერმა – ჯერ ანრი პუანკარემ და შემდგომ გერმანე მინკოვსკიმ ( იგი ალფრედ აინშტაინის მასწავლებელი იყო), ჩამოაყალიბეს ოთხგანზომილებიანი რეალობის, ოთხგანზომილებიანი სამყაროს თვალსაზრისი. მათ გააერთიანეს სივრცე და დრო და შექმნეს სივრცე-დროის ერთიანი კონტინიუმი. მინკოვსკის თვალსაზრისით სამყარო დროსა და სივრცეში გადაადგილებად ობიექტთა სამყარო კი არ არის, არამედ “სამყაროული ხაზების” შეჯგუფება, რომელიც ყოველ წამს 300 000 კილომეტრით იზრდება. ამ “სამყაროული ხაზების” წამიერ განასერს ჩვენ აღვიქვამთ როგორც ობიექტებს, რადგანაც თვითონაც გადავაადგილდებით იგივე სიჩქარით. “სამყაროული ხაზები” არის რეალურად არსებული ობიექტები, რომელშიც “წარსული” არის გაყინული და აგრძელებს არსებობას, მაგრამ ჩვენ მას ვეღარ აღვიქვამთ რადგანაც ერთი წამის შემდეგ ჩვენ გადავაადგილდით უკვე 300 000 კილომეტრით დაშორებით. ამ ოთხგანზომილებიან სამყაროში დრო არის სივრცობრივი კოორდინატის თანაბარზომიერი. ამ თეორიის მიხედვით ერთადერთი რეალური მოვლენა არის “სამყაროული ხაზზე” გადაადგილებადი სუბიექტის აღქმაში ერთი და მეორის შემდგომი განცდები. “სამყაროული ხაზების” ზრდას ჩვენ აღვიქვამთ როგორც დროის დინებას. ეს ოთხგანზომილებიანი სამყარო არის ისეთი სადაც დროის კოორდინატი მუდმივად იცვლება და ეს მოძრაობა დაიწყო სამყაროს დასაბამიდან – დიდი აფეთქებიდან. დიდი აფეთქების შემდგომ სამყარომ დაიწყო

გაფართოება არა ევკლიდეს სამი განზომილების მიმართულებით, არამედ მინკოვსკის ოთხი განზომილების მიმართულებით. ის დღესაც ფართოდება, მაგრამ სამყაროული ხაზები რჩება. მამასადამე მინკოვსკის სამყაროში დრო ნიშნავს სივრცობრივი კოორდინატის ბუნებრივ ზრდას მეოთხე განზომილებაში. ეს არის მოძრაობა, რაღაც უხილავ, სხვაგვარ სივრცეში და რომელში მოძრაობის შედეგსაც ჩვენ ვეძახით დროს. გამოდის რომ თუკი სამყაროს ოთხგანზომილებიან სივრცეში განვიხილავთ სამ განზომილებაში ჩვენი კოორდინატი ან მოძრაობს, ან გაჩერებულია, ხოლო მეოთხე განზომილებაში მუდმივად და თანაბარზომიერად მოძრაობს და ეს ჩვენზე არანაირად არ არის დამოკიდებული. მინკოვსკის სამყაროში დროის განზომილების კოორდინატი იცვლება მუდმივად და იგი თავისი არსით სივრცით ცვლილება-გადაადგილებაა.

მეცნიერებმა ჰუანკარე-მინკოვსკის ეს თვალსაზრისი თავიდან აბსტრაქტულ სქემად ჩათვალეს, ხოლო შემდგომში მისი რეალურობა და “ფიზიკურობა” სავსებით აღიარებული გახდა. ამაზე საუბრობს ასტრო-ფიზიკოსო ნა. კოზირევი - სტატიაში “მინკოვსკის ოთხგანზომილებიანი გეომეტრიის რეალურობის ასტრონომიული მტკიცებულება”. იგი წერს : “ეს მინკოვსკის ოთხგანზომილებიანი სამყარო შესაძლებელია წარმოადგენდეს რეალურ სამყაროს, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ... ასეთი სამყაროს რეალურობის თვალსაზრისით, ყველაფერი, ის რაც შესაძლებელია მოხდეს, უკვე არსებობს მომავალში და აგრძელებს არსებობას წარსულში. დროის ღერძზე გადაადგილებულნი, ჩვენ მხოლოდ ვეჯახებით მოვლენებს ჩვენს აწმყოში... ამ სამყაროში მომავალი უკვე არსებობს, და ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ მისი ახლავე დაკვირვება შეიძლება... ისევე როგორც წარსული.”(Kozyreu N.A.Astronomical proofs of reality of fourdimensional geometry by H.Minkowski. <http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS>)

ა.ა.საზანოვი სტატიაში “მინკოვსკის ოთხგანზომილებიანი სამყარო” წერს: “სამყარო შედგება უთვალავი მატერიალური ნაწილაკისაგან, რომელთა სამყაროული ხაზები ხან გადაიხლართებიან ერთმანეთში და წარმოქმნიან ამა თუ იმ საგანს, ხანაც დაიშლებიან იმისათვის, რომ ახალ კომბინაციებში შექმნან სამყაროს ახალი ობიექტები.” (A.A. Сазанов “Четырехмерный мир минковского” москва. наука. 1988) შემდეგ აგრძელებს: “დროის ღერძის გასწვრის მატერიალური წერტილის “მოძრაობა” ძალზე გვაგონებს სივრცეში მოძრაობის

ფიზიკურ პროცესს, იმით განსხვავებულს, რომ ის არასივრცობრივია, რომლის დროსაც სხეულის სივრცობრივი კოორდინატი არ იცვლება”. ასევე მკვლევარი ანიკოლენკო სტატიაში – “დროის დინება: პირობითობა თუ ფიზიკური რეალობა?” – წერს: “დროის მოძრაობა ( სხეულების მოძრაობა დროის განზომილებაში) არ წარმოადგენს პირობით პროცესს... არამედ წარმოადგენს დამოუკიდებელ, ფუნდამენტურ, ფიზიკურ პროცესს, რომელიც რეალურად მიედინება სივრცე-დროს კონტინიუმში” ( А.Д. Николенко “Течение времени: условность или физическая реальность?” Жур: Физика сознания и жизни космология и астрофизика №4 2005 გვ.52)

ა. საზნაოვიც ადასტურებს: “ მრავალი მკვლევარი თვლის, რომ ოთხგანზომილებიანი სივრცე-დრო და სამყაროული ხაზები ობიექტურად არსებობენ.”

ანრი პუანკარესა და გერმანე მინკოვსკის მიერ დაფუძნებული სამყაროს ოთხგანზომილებიანი ხედვა თანამედროვე ასტროფიზიკის ისეთმა მნიშვნელოვანმა ფიგურებმა გაიზიარეს, როგორებიც დღეს არიან სტივენ ჰოკინგი და როჯერ პენროუზი. ისინი ერთობლივ წიგნში – “სივრცისა და დროის ბუნება”, რომელიც 1994 წელს კემბრიჯის უნივერსიტეტში წაკითხულ ლექციების ციკლს წარმოადგენს, წერენ: “დრო და ადგილი ურთიერთდაკავშირებულია... დრო “იქცევა” ისე, როგორც სხვა სივრცობრივი განზომილება” სხვა ადგილას ვკითხულობთ: “ იმისი გააზრება, რომ დრო “ისე იქცევა” როგორც ადგილი, წარმოადგენს ახალ ალტერნატივას”. ჰოკინგისა და პენროუზის კვლევით, სამყაროს საწყის ეტაპზე, დამტკიცებულია რომ ყველა ოთხივე განზომილება “იქცეოდა” ისე, როგორც სივრცობრივი განზომილება. ( Стивен Хокинг Роджер Пенроуз Природа Пространства и Времени 1994 <http://www.scientific.ru> )

თანამედროვე ფილოსოფიაში პირველად სამუელ ალექსანდერმა დაიცვა ფუნდამენტურად პოანკარე-მინკოვსკის ეს თეორია, როდესაც ის წიგნში – “სივრცე, დრო და ღმერთი” – წერდა, რომ “არავითარი სივრცე არ არსებობს დროის გარეშე და დრო – სივრცის გარეშე” (Alexander Samuel. Space, Time and Deity. vol. I. London. 1927 გვ. 44). ალექსანდერი თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს მინკოვსკის აზრს სივრცისა და დროის უნივერსალური კავშირის შესახებ. იგი შემდეგ აგრძელებს – “ყოველი სივრცე არის ხანგრძლივობა და ყოველი ხანგრძლივობა არის სივრცე” ( გვ. 269), “დრო არის სივრცის სული, ხოლო სივრცე – დროის სხეული”

ნათქვამიდან გამომდინარე მივდივართ იმ აზრამდე, რომ უძველეს ტექსტებში – უპანიშადები, პლოტინი, ნეტარი ავგუსტინე – გამოთქმული იდეალური, მეტაფორებში გახვეული და ყოვლადდაუჯერებელი აზრი, XX საუკუნის დასაწყისიდან თანამედროვე მეცნიერების ერთერთი აქტუალურად განსახილველ და საინტერესო თეორიად ჩამოყალიბდა. დროის “სივრცობრივი” ბუნება, სივრცეზედ “მოქსოვილობა”, როგორც ამას “ბრიჰადარანიაკა” უპანიშადი გვამცნობს, თანამედროვე ასტროფიზიკაში კონკრეტულ რაციონალურ შინაარსს იძენს. დღეს ყველა მნიშვნელოვანი ფიზიკოსი საუბრობს ტემპორალური დროის არარსებობაზე და მის განფენილ ბუნებაზე. წარსული, აწმყო და მომავალი, როგორც სამყაროში “ადგილები”, მეოთხე განზომილების სივრცითი მონაკვეთები მუდმივ არსებულად მიიჩნევა, რომელსაც გადის ცნობიერება და ეს გასვლა აღიქმება დროის დინებად. სინამდვილეში დრო არ მიედინება, მისი დინება ილუზიაა, იგი სამყაროულ ხაზზე ცნობიერების მოძრაობის ეფექტია, სინამდვილეში მის მაგივრად გვაქვს მეოთხე განზომილებაში მუდმივი მოძრაობა, კოორდინატის მუდმივი გადაადგილება. გადაადგილება მთლიანი საკოორდინატო სისტემა.

XX საუკუნის საინტერესო ფილოსოფოსი ჰეილი ყველაზე კარგად აღწერს ფილოსოფოსთაგან დროის ამდაგვარ ბუნებას წიგნში – “სივრცე, დრო, მატერია” - როდესაც იგი წერს: “რეალობის მოქმედების სცენა არის არა ევკლიდეს სივრცე, არამედ ოთხგანზომილებიანი სამყარო, რომელშიც განუყოფელადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან სივრცე და დრო. ეს ოთხგანზომილებიანი კონტინუუმი, რომელიც არაა არც “დრო” და არც “სივრცე”. მხოლოდ ცნობიერება, რომელიც მოიხელთებს ნაწილს ამ სამყაროსი, განიცდის იმ ფრაგმენტს, რომელთანაც მას მოუწია შეხვედრა და შემდეგ ტოვებს მას საკუთარი თავის უკან, როგორც ისტორიას. ანუ როგორც პროცესს, რომელსაც დროში მიმდინარეობისას ადგილი აქვს სივრცეში.” ( Weyl H. Raum, Zeit, Mature. Berlin. 1923 გვ.218)

## ლიტერატურა

1. უპანიშადები. "სომლი" თბილისი 1995. ბრიჰადარანიაკა უპანიშადა. თავი III ბრაჰმანა მერვე. თარგმანი ლერი ალიმონაკისა
2. Аналогия мировой философии М. Мысли 1969. Т 1
3. А.А. Сазанов "Четырехмерный мир минковского" москва. наука. 1988
4. А.Д. Николенко "Течение времени: условность или физическая реальность?" Жур: Физика сознания и жизни космология и астрофизика №4 2005
5. плотиню еннады III кн. 7,10 Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука М. 1927
6. Стивен Хокинг Роджер Пенроуз Природа Пространства и Времени 1994 <http://www.scientic.ru>
7. Alexander Samuel. Space, Time and Deity. vol. I. London. 1927
8. Kozyreu N.A.Astronomical proofs of reality of fourdimensional geometry by H.Minkowski. <http://www.chronos.msu.ru/RREPOR TS>
9. Weyl H. Raum, Zeit, Mature. Berlin. 1923

## ეთერ ინჰირველი

### სამიოტიკური ცენტრის დინამიკა „ნაცარქექიას,, ზღაპარში

„უძრობა საფუძველი ძრობისა“  
ლაო-ძი

ზღაპრის, როგორც ფოლკლორული  
ჟანრის, არსებითი ნიშნები პროპიესული  
ფუნქციებით, ანუ მოქმედებებით  
განისაზღვრება. გმირის უმოქმედობა,  
როგორც ფუნქცია, ვლადიმერ პროპის  
ზღაპრის სტრუქტურულ სისტემაში კერძო  
ფუნქციად არ გვხვდება. თუმცა  
უმოქმედობის ტავტოლოგიები ფოლკლორში  
საკმაოდ გავრცელებულია და სხვადასხვა  
ტრანსფორმაციას იძენს (მიჯაჭვა, ორმოში  
დატყვევება, დილეგში დამწყვდევა,  
გადაყლაპვა). თუმცა, საბოლოოდ, ყოველი  
მათგანი ერთ ადგილზე დამაგრებას  
უკავშირდება. ამ შემთხვევაში არ აქვს  
მნიშვნელობა, გმირი ძალადობით არის  
დამაგრებული, თუ საკუთარი ნებით ირჩევს  
ცხოვრების ამგვარ წესს (რუსულ  
ზღაპრებში გავრცელებული ივან-უშკა-  
სულელის ღუმელზე წოლა, ნაცარქექიას  
კერიასთან ჯდომა). მთავარი ისაა, რომ ერთ  
ადგილას დამაგრებით, ასოციალური  
ცხოვრების წესით, შესაძლებელი ხდება  
გმირის ინდივიდუალიზებული, სუბიექტური  
განვითარება, როგორც გმირის  
სიბრძავე/დაბრძავება მისი შინაგანი ხედვის  
გახსნას მოასწავებს.

კერიასთან მჯდომი ნაცარქექიას არჩევანი ნებაყოფლობითია. ბუხრის/ცეცხლის პირას ჯდომა და ჩხირით ნაცრის ქექვა მას განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აყენებს. ერთის მხრივ ბუხარი თავისი ვერტიკალური ფორმის გამო სამყაროს ღერძის სიმბოლოს წარმოადგენს, ხოლო მეორეს მხრივ თვითონ კერია ერთგვარი სემიოტიკური ცენტრია. კერიასთან და, შესაბამისად, საკვამურთან ჯდომით ნაცარქექია ვერტიკალურად ურთიერთობს სივრცესთან/ცასთან,<sup>1</sup> რადგანაც დასაზღვრულია მისთვის ჰორიზონტალური სპექტრი. ნაცარქექიასთვის არსებობს ორი რეალობა: ცნებები „შინ“ და „გარეთ“ მისთვის განსაკუთრებულ სიმძაფრეს იძენს, რადგან გმირის პირადი სივრცე (სახლი თავისი კერიით – ცენტრით), შიდა სამყარო, კოსმოსს ასახავს, რომლის საზღვრის მიღმა ქაოსი ან ანტისამყარო სუფევს. არსებობს ორი რეალობა, მაგრამ მხოლოდ ერთი სინამდვილე. ორი რეალობიდან მხოლოდ ერთია ნამდვილი, მყარი, მეორე კი „უბრალოდ არსებობს“.

ნებისმიერი ნარატივი უკვე გულისხმობს დროს და სივრცეს. ხოლო იქ, სადაც დრო თითქოს გაჩერებულია, ციკლურია და არ მიედინება, ბატონობს სივრცე. ნაცარქექიას პირადი სივრცე სტატიკურია, ტრანსფორმაციას არ განიცდის, თითქოს არ ვითარდება, მაგრამ ამავდროულად მისი სივრცე ხდება დაცული, შეკრული წრე, რომელიც გმირს თვითჩაღრმავების და ზ. კიკნაძის ტერმინით – მჭვრეტელობის საშუალებას აძლევს (კიკნაძე 2007: 109). კერიასთან, ცეცხლთან ახლოს ყოფნით ნაცარქექია შეიმეცნებს სამყაროს შიდა სივრცეს, მის გულს, ეს კი ნიშნავს, რომ ის იმეცნებს გარესსამყაროსაც, როგორც მაკროკოსმოსს. მისი ჩაკეტვა, ასოციალურობა ერთგვარი პროტესტია, რომელსაც გმირი გარესსამყაროს (როგორც არანამდვილის) მიმართ გამოხატავს. მთავარი კი ისაა, რომ ნაცარქექიას კერიასთან ჯდომა მის უმოძრაობასთან არ ასოცირდება. უპირველეს ყოვლისა ეს აისახა გმირის საკუთარი სახელის ზმნური წარმოებით. მეორე მხრივ კი ნაცარქექია, ე.წ. „უმოდრო მოძრაობაშია“, ვითარცა „უძრავი ძრავა“ (არისტოტელე). ყოველგვარი მოძრაობის საფუძველს ლაო-ძი სწორედ უმოძრაობაში

<sup>1</sup> მირჩა ელიადეს განმარტებით, ჭერის ღრიჭოს, რაც დამახასიათებელი იყო ძრავალი ტრადიციული არქიტექტურისთვის, მაგალითად, ჩინურში ეწოდებოდა „ზეცის სარკმელი“, ეს ტერმინი კი ამავდროულად აღნიშნავდა კერიასაც (ელიადე 2002: 47).

ხედავდა, როგორც ნიდაგს აზრის (ლოგოსის) გაჩენისა და ყოფიერებისა. აზრი უკვე პირველი ქმედებაა უმოქმედობაში ჩადენილი.

„ნიშანდობლივია, რომ მისტიკოსებისათვის, რომლებიც სამოთხის „წარმოსახვითობას“ ამტკიცებდნენ, – იური ლოტმანს იმიერვოლგისპირელი ბერების მაგალითი მოჰყავს, – მოგზაურობის, გეოგრაფიულ სივრცეში გადაადგილების აუცილებლობა არ არსებობს“ (ლოტმანი 2012: 114), რადგან მნიშვნელობათა გეოგრაფიული ველი სავსებით შეიცვალა ზნეობრივი სემანტიკით. „გეოგრაფიულ სივრცეში გადაადგილების ამსახველი სიუჟეტები ზნეობრივი აღორძინების ალეგორიად აღიქმებოდა“ (ლოტმანი 2012: 114). ამ აზრით, ნაცარქექიას უმოდრობა მისი მჭვრეტელობისა და თვითჩაღრმავების აუცილებელი პირობაა, რომლის დროსაც გმირი გეოგრაფიულ სივრცეებს წარმოსახვით ითვისებს.

თავის მხრივ ჩაკეტილი ყოფა, დახშული სივრცე სიკვდილია, რომელიც თავის თავში დაბადებასაც შეიცავს. ნაცარქექიას ქცევა რიტუალიზებულია, ანუ ციკლურია და ის მოიცავს სიკვდილ–აღდგომასაც. კულტუროლოგიური თვალსაზრისით კი, გამუდმებით კერიასთან, ანუ ცეცხლთან მჯდომი ნაცარქექია ერთგვარი დამცველია კულტურისა, რადგან ცეცხლი არა მხოლოდ რეგენერაციის და განწმენდის სიმბოლოა, არამედ ნიშანია კულტურისა, რამდენადაც წარმოადგენს გამყოფს „უმს“/„ნედლს“ და „მონარშულს“ შორის... იგულისხმება, რომ კერიასთან ჯდომით, მისი დაცვით ნაცარქექია იღებს „მზარეულის“, სიმბოლურად ოჯახის ნაყოფიერებაზე მზრუნველის ან გამანაყოფიერებლის ფუნქციას.

ერთადერთი კავშირი გარესამყაროსთან არის მისი ოჯახის წევრები, კერძოდ რძალი. სივრცის შემოსაზღვრით, მისი დაკანონებით უძღურდება დენადი დრო, თითქოს გაჩერებულია. არაფერი ხდება, არაფერი იცვლება და ამ ინერციით არც შეიცვლება. მაგრამ სიმბოლურად სწორედ აღდგომა დღეს ნაცარქექიას პირად სივრცეს ურღვევენ: ნაცარქექიას სტატიკურობით გაბეზრებული რძალი სახლიდან გაიჭყუებს მაზლს. გმირს ეცვლება სივრცე და ზღურბლის გადალახვით იწყება მისი გასოციალურება. ამიტომ, სახლიდან გამგდები რძალი არის პერსონიფიკაცია იმ ძალისა, რომელიც ჩაკეტილი წრიდან გამოსვლისკენ, ქმედებისკენ უბიძგებს გმირს<sup>2</sup>. რომ

<sup>2</sup> აღსანიშნავია, რომ ზღაპრის ზოგიერთ ვარიანტში გმირს არა რძალი, არამედ ძმები აგდებენ გარეთ (ქეთელაური 1977: 233–237). ეს მოტივაცია, შესაძლებელია, არქაული დუალური კოსმოგონიის



არა ნაცარქექიას სახლიდან გამოგდება, ის დარჩებოდა კერიის მფარველის ერთგულ ქურუმად, მჭვრეტელობით მიღებული ან განდობილი ცოდნის შემნახველად და დამმარხველად, დამკონსერვებლადაც კი.

დინამიკა იწყება გაგდებით. რიტუალიზებული ციკლური ყოფიდან ნაცარქექია გადადის სივრცობრივ ყოფაში, ცენტრიდან – პერიფერიაში; სახლიდან გაგდებული გმირი ერთვება მუდმივად ცვალებად ღროში და სიუჟეტის წრფივ განვითარებასთან ერთად იწყება სივრცის პორიზონტალური სპექტრის ათვისება.

როგორც უკვე ვთქვით, სახლი და, განსაკუთრებით, კერია მოცემული სემიოტიკური ველის ცენტრს წარმოადგენს. გმირის დინამიკა იწყება ცენტრიდან და მიმართულია პერიფერიისკენ და არა პირიქით – პერიფერიიდან ცენტრისკენ, რაც უფრო მოსალოდნელია ზღაპრის გმირისგან (ამ თვალსაზრისით იგი საერთოდ ემიჯნება ოდისევსს, რომლის ქართულ პროტოტიპადაც მიიჩნევენ, რამეთუ ოდისევსი ცენტრისკენ/ითაკისკენ მიმავალი გმირია).

სახლის ზღურბლის გადალახვა პირველი ნაბიჯია სივრცის პორიზონტალური ათვისებისკენ, რომელსაც მოსდევს მასშტაბის გაფართოება – მდინარის გადალახვით. თანდათანობით ნაცარქექია იწყებს გარესამყაროს ათვისებას და ამავდროულად პირადი სივრცის გაფართოებას. იწყება იმის ტრანსფორმაცია, ახლებურად კონსტრუირება, რაც ამ დრომდე იყო ხელშეუხებელი, არ იყო „ნალახი“. ცენტრიდან პერიფერიაში გადასული გმირი, რომელიც კარგად იცნობს სემიოტიკური ცენტრის სტრუქტურას, იწყებს ახალი სემიოტიკური ცენტრების კონსტრუირებას. ეს ფაქტორი თავის მხრივ მიანიშნებს ნაცარქექიას განდობილობაზე, ერთგვარ ხელდასხმაზე, რომელსაც იგი თვითჩაღრმავების და განდგომილობის დროს იღებს.

მაგრამ იმისათვის, რომ ზღაპრის გმირმა მოიპოვოს სრული ტრიუმფი (სოციალურ, ინტელექტუალურ და სულიერ პლანში), საჭიროა მისი მრავალგზის გამოცდა და დაბრკოლებათა გადალახვა. ყოველი გმირი თავისი მონაცემების მიხედვით იღებს გადაწყვეტილებებს პრობლემის გადასაჭრელად; თავისი

ასახვა იყოს ზღაპარში, რომლის სქემა ორი ძმის (ხშირად ტყუპების) დაპირისპირებას ითვალისწინებს. ერთი მათგანი გმირია, მეორე ანტიგმირი, ერთი კონსტრუქციულ ძალას განასახიერებს, მეორე დესტრუქციულს.

შეხედულებისამებრ ირჩევს, რა სჭირდება მას - მფრინავი ხალიჩა, უჩინმაჩინის ქუდი თუ ნაცარი, სადგისი და ჭყინტი ყველი. ზღაპრის გმირი მიდის მდიდარი საცოლის, ზოგჯერ სიბრძნის მოსაპოვებლად, ნაცარქექიას წასვლა კი არ არის ტრადიციულად მოტივირებული. ის სახლიდან გაგდებული გმირია, თითქოს მიზანი არ აქვს და შესაბამისად, არც სამოქმედო გეგმა. არაფერს ეძებს, თითქოს ყველა სიკეთის მფლობელია უკვე. გმირს უკეტავენ კარს (სიმბოლურად - უჭრიან ჭიპლარს) და იძულებული ხდება, „ახალი კარი“ მოძებნოს, ახალ სამყაროსთან კულტურული ადაპტაცია მოახდინოს. თუმცა „დიალოგის მოთხოვნილება, დიალოგური სიტუაცია წინ უსწრებს რეალურ დიალოგს და მისთვის საჭირო ენის არსებობასაც კი“ (ლოტმანი 2012: 48). მეტიც, კონტაქტს წინ უნდა უსწრებდეს კონტაქტისკენ ურთიერთსწრაფვა (ლოტმანი 2012: 57), ამიტომაც ნაცარქექიას უმოდრად ყოფაც შეუძლებელია გავიანზროთ, როგორც სამყაროსგან სრული იზოლაცია ან მასთან კონტაქტზე უარის თქმა. პირიქით, ნაცარქექია ჩაბმულია კოსმიურ თამაშში იმთავითვე – ქექავს ნაცარს, თუ ეპაექრება დევს. მისი ფუნქცია სრულიად განსაზღვრულია, როგორც ყველასი, ვინც თამაშში მონაწილეობს. სამყაროსთან ურთიერთობის საკუთარი წესები და ფორმა აქვს ნაცარქექიას.

საზღვრის გადალახვით ნაცარქექია სივრცეს იცვლის და მისი ქცევა იცვლება სივრცის ცვლილებასთან ერთად. ყოველი სივრცე გულისხმობს თავის კულტურას. ქცევა, როგორც კულტურის ენა, ამ კულტურის განმსაზღვრელი ნიშანია. ენის ათვისებით ხდება კულტურის დაუფლება. ამიტომაც ისეთ საგანთა მოთხოვნა, როგორცაა ნაცარი, სადგისი და ჭყინტი ყველი, გაუგებარია საზღვრის გარეთ მყოფთათვის. თუმცა საზღვარი ის უნივერსალური ცნებაა, რომელიც „ერთი მხრივ ყოფს, ხოლო მეორე მხრივ – აერთიანებს. ის ყოველთვის რაღაცის საზღვარია და შესაბამისად, ერთდროულად განეკუთვნება ორივე სასაზღვრო კულტურას, ურთიერთმომიჯნავე სემიოსფეროებს“ (ლოტმანი 2012: 33–34).

ნაცარქექიას მიჯაჭვული ცხოვრება იცვლება სრულიად ახალი - მოხეტიალე ცხოვრებით ყველასათვის გაუგებარ არტეფაქტებთან ერთად - სადგისი, ნაცარი, ჭყინტი ყველი. ყველი, როგორც მოხეტიალე, მწყემსური კულტურის გასტრონომიული ნიშანი, ნაცარი, როგორც საკუთარი წინარეყოფის და მისი ხსოვნის, ანუ აღდგომის

სიმბოლო, ხოლო სადგისი, როგორც მისი ერთადერთი სამუშაო იარაღის - საჩხრეკლის გამეორება<sup>3</sup>.

მირჩა ელიადე, საუბრობს რა მჭვდლობის შესახებ, აღნიშნავს, რომ ინდურ ვედებში სამსხვერპლო განიხილებოდა როგორც მღვდრობითი, ხოლო რიტუალური ცეცხლი, როგორც მამრობითი სიმბოლო. მეორეს მხრივ, ცეცხლი განიხილება როგორც შედეგი („შთამომავლობა“) ჯოხისა (მამრობითი საწყისის სიმბოლო) და კერიის (რომელიც სამყაროს ჭიპს წარმოადგენს) ურთიერთობისა (სექსუალური აქტთან ასოცირდება). ანალოგიურ სიმბოლიკას მირჩა ელიადე მრავალ არქაულ საზოგადოებაში ადასტურებს (ელიადე 1998: 159).

სახლიდან გაგებული ნაცარქექია თვალუწვდენელ სივრცეში თავს ისე გრძნობს, როგორც ნეოფიტი ჩაკეტილ ქოხში; მისი სრულყოფა იწყება სწორედ ჩაკეტილი სივრცის გადალახვის შემდეგ. და ნაცარქექიაც შეშინდება დევის დანახვისას. მაგრამ სწორედ ამ მომენტში დგება ჩაკეტილი სიბრძნის გარეთ გამოტანის, ემანაციის დრო. თუ ნეოფიტისთვის გამოსაცდელი სივრცე განსაზღვრულია ჩაკეტილი სივრცით, (როგორცაა მაგ. ტყეში განმარტოებული ქოხი, ხშირად დრაკონის ფორმის), ნაცარქექიას გამოსაცდელი სივრცე გაშლილი და დაუსაზღვრელია. ორივე შემთხვევაში სივრცის შეცვლასთან, უცხო სამყაროში ადაპტაციის მომენტთან გვაქვს საქმე.

პირველი შეგრძნება, რაც სახლიდან გაგებულ გმირს ეუფლება, არის შიში. დევის დანახვა აშინებს ნაცარქექიას, რადგან სუსტია ფიზიკურად; მისი ბიოსფერო ნაკლებად განვითარებულია ნოოსფეროსგან განსხვავებით. ფიზიკური სისუსტე თითქოს აიძულებს მას, იპოვოს გამოსავალი და დაარწმუნოს დევი საკუთარი რეალობის უპირატესობაში (ანუ ნაცარქექიას რეალობის ნამდვილობაში). მისი ერთადერთი იარაღი სწორედ მჭვრეტელობით მიღებული საგანთა არსის ცოდნაა. ცენტრიდან გამოსული გმირი პერიფერიაშიც არ კარგავს „ცენტრისტულ/ცენტრალურ“ უნარ-ჩვევებს. თავისი ბუნება სთხოვს ცენტრის შექმნას ყველგან, სადაც მოხვდება. და რადგან პერიფერიაში (როგორც არანამდვილ ყოფაში) თავის ნამდვილ ბუნებას ვერ გამოავლენს, გმირი სიმულირებულ სემიოტიკურ ცენტრებს ქმნის, სწორედ ისეთს, როგორსაც პერიფერია (როგორც არანამდვილი ყოფა)

<sup>3</sup> ვარიანტში, სადაც ძმები აგდებენ ნაცარქექიას სახლიდან, მას გამხმარი შვინდის ჩხირი მიაქვს და არა სადგისი (ქეთელაური 1977: 233–237).

კარნახობს: ერთ შემთხვევაში ნაცარს ამტვერებს, რითიც ღვეის გაკვირვებას იწყებს; მეორე შემთხვევაში ყველს წურავს, რომ ღვეი დააჯეროს საკუთარ ზებუნებრივ ძალაში. მესამე შემთხვევაში კი თავის უპირატესობას იმით უდასტურებს ღვეს, რომ მოსთხოვს მსახურებას - მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადაყვანას. ღვეი ვერ აპროტესტებს მის მოთხოვნას და მორჩილად გადაჰყავს გმირი, რომელიც თურმე მსუბუქი იმიტომაცა, რომ ცალი ხელით ცას ეკიდება. აღსანიშნავია, რომ ამ ეპიზოდის ხატვისას სკოლის მოსწავლეები ღვეზე ამხედრებულ ნაცარქექიას სწორედ ცალი ხელით ზემოთ აპყრობილს ხატავენ. იქნება სამყაროს ღერძის ვერტიკალური სიმბოლო, რომელშიც ღვეი მიწისქვეშეთს განასახიერებს, ნაცარქექია ქვეყანას, რომელიც სიტყვებით - ხელი ცას მიკიდია - თითქოს ცის სიმულაციას ახდენს, სინამდვილეში კი სადგისის ვერტიკალური სიმბოლო ნიშანია ერთი მხრივ სამყაროს ღერძის, მეორე მხრივ კი ქვენა ბუნების დაპყრობისა და დამორჩილების (როგორც მხედრისა და ლაგამის სიმბოლიკა ეგზეგეტიკურ ლიტერატურაში).

მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ნაცარქექიას სრულ დაბადებას. ანუ ფიზიკურ ძალაზე სრულ გამარჯვებას. მან უნდა გაიფართოვოს სოციალური სივრცე, არა მხოლოდ ვერტიკალურად, ჰორიზონტალურადაც.

სიმბოლურია, რომ ღვეების სახლში მისულს ღვეები ისევ კერიასთან ტოვებენ: გმირმა კეცს უნდა უდარაჯოს, რომელზეც პური ცხვება. პურის ცხობა წინამინიშნება იმისა, რომ ნაცარქექია ნელნელა ბინადარ ცხოვრებას უნდა დაუბრუნდეს: ის ისევ კერიასთანაა, ისევ ცეცხლთან. მართალია, ეს ფსევდოკერიაა, რადგანაც გმირი ვერ აგრძელებს აქ თავის ნაცარქექიულ მედიტაციას, მაგრამ ცხადია, რომ თვითგადარჩენის და მეტიც, სასიცოცხლო ძალებს ის სწორედ ცეცხლისგან იღებს, ისევე როგორც ახალი გვინეის ან ტრობრიანის შამანები და ჯადოქრები, რომლებსაც შეუძლიათ ყოველგვარი დაზიანების გარეშე შეეხონ ნაკვერჩხალს, ან საკუთარ სხეულში შექმნან „შინაგანი სიცხე“. ამ პროცესს მირჩა ელიადე საკუთარ ორგანიზმში „ცეცხლის წარმოებას“ უწოდებს და ადამიანური ბუნების გადალახვას უკავშირებს (ელიადე 1998: 183). ასევე არ წვავს გავარვარებული კეცი ნაცარქექიას, როდესაც მას კეცი გულზე დაეცემა, მაგრამ სიმძიმის გამო თავს ვერ ითავისუფლებს მისგან, რაც მის შინაგან „ცეცხლოვან“ ტემპერატურასა და ფიზიკურ სისუსტეზე მიუთითებს. იქნებ სწორედ როგორც ცეცხლოვანი ნიშანი ერიდება ნაცარქექია გმირი წყლის სტიქიას, როდესაც ღვეს გაღმა ნაპირზე გაყვანას მოსთხოვს.

შემდეგი გამოცდა ნაცარქექიამ უნდა ჩააბაროს კვლავ ვერტიკალური მოდელით: მან უნდა შეძლოს ღვინის ამოღება ჭიდან და მისთვის მძიმე ხელადით სუფრასთან მოტანა. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ ღვინო სამიწათმოქმედო კულტურაა და მისი მოპოვებისთვის გმირი მიწის ამოთხრას იწყებს. სივრცის ვერტიკალური მოდელი აუცილებლად მოიცავს მიწისქვეშეთსაც. მიწისქვეშეთიც უნდა შეიმეცნოს ნაცარქექიამ. თუ არ შეიმეცნა, ვერ აითვისებს, ვერ დაიპყრობს და ვერ გაბატონდება მასზე.

მესამე გამოცდა კი – დევების დაცემინებაზე ჭერში ატყორცნილი ნაცარქექია – უკვე სრულიად ერთაზროვნად ნაცარქექიას მიერ ზედა სივრცის დაუფლების მიმანიშნებელია.

„ნაცარქექიას“ სტრუქტურა ჯადოსნური ზღაპრის სქემაში თავსდება. ეჭვს იწვევს მხოლოდ მისი არატრადიციული ფინალი. ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაში მოქცეული ტექსტი არ მთავრდება ქორწინებით. მეტიც, ნაცარქექიას უცოლშვილობა ასკეტურ ცხოვრებას ემსგავსება. გმირის მიზანი არ არის საცოლის მოპოვება. ის მზადაა, მთელი ცხოვრება კერიასთან იჯდეს და ნაცარი ქექოს. „საკიდლისა და კერიის სიმბოლურ სისტემაში კერია მდებარია“ (კიკნაძე 2011); მისი ფუნქცია სრულიად ცხადი გახდება, თუ გავიხსენებთ, რომ მსოფლიოს თითქმის ყველა მითოლოგიაში ოჯახის მფარველის კულტი ქალღვთაებას უკავშირდება. ბერძნულ მითოლოგიაში ესაა ჰესტია, რომაულში – ვესტა, სლავურში – მაკომი, ხოლო ქართულ მითო-რელიგიურ წარმოდგენებში ოჯახის მფარველად წმინდა ბარბარე გვევლინება. ეს უძველესი რწმენა-წარმოდგენა, საგარაუდოდ, დიდი დედის მითოსის გადმონაშთია ან მისი გაგრძელება. მირჩა ელიადეს თქმით, ცეცხლის თავდაპირველი მფლობელი მდებარობითი საწყისი იყო (რამიც ის მატრიარქალურ იდეოლოგიას ხედავს), რომელიც მამრს უმაღლავდა ცეცხლს, თუმცა მათ მაინც მოახერხეს ცეცხლის დაუფლება (ელიადე 1998: 184). თუ დიდი დედის კულტის ზენიტში ყოფნისას უპირატესი ადგილი მის მსახურთა შორის ქურუმ ქალებს ეკავათ (სიხარულიძე 2006: 13), – რისი მაგალითიცაა ე.წ. „ვესტას ქალწულები“<sup>4</sup>, მოგვიანებით,

<sup>4</sup> ვესტას ქურუმებს 6–10 წლის ასაკში არისტოკრატიული ოჯახების ქალიშვილებიდან ირჩევდნენ და მათ 30 წლის მანძილზე უნდა შეენარჩუნებინათ ქალწულობა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ცოცხლად მარხავდნენ. ვესტას ტაძარში ისინი მარადიულ წმინდა ცეცხლს ინარჩუნებდნენ, ამიტომ თავადაც უნდა დაეცვათ სხეულებრივი სიწმინდე.

სიცოცხლის განახლების ფუნქცია წყვილის გარეშე უკვე წარმოუდგენელი ხდება. ქ. სისარულიძის აზრით, „თავდაპირველად მამაკაცი–სატრფო (ის ჯერ მოკვდავი ადამიანი იყო) ქალღმერთის მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდა და თავისი ღვთაებრივი ბუნებით ბევრად ჩამორჩებოდა მას“ (სისარულიძე 2006: 14). სავარაუდოდ, ნაცარქექია სწორედ კერიის მფარველი ქალღვთაების მამრი ქურუმის ფუნქციას ასრულებს. სწორედ ამიტომ, მისი ქორწინება არ ხდება ზღაპრის არც ერთ ვარიანტში. მეტიც, ჩვენი აზრით, ის სწორედ საიდუმლო ქორწილიდან გამოდის, გადალახავს რა სახლის ზღურბლს. სამონადირეო მითოსში მრავალი პარალელის მოყვანა შეიძლება, როცა ნადირობის ქალღმერთი ირჩევს მამრ მონადირეს, აქვს მასთან სასიყვარულო და ხშირად სქესობრივი კავშირიც. მამაკაცს ამ დროს ეკრძალება კანონიერ ცოლთან ურთიერთობა, ვიდრე ქალღმერთი არ მოიბეზრებს თავის სატრფოს. ამ საიდუმლო კავშირის გამხელა სამონადირეო მითოსში აუცილებლად მოასწავებს ტრაგიკულ ფინალს.

ზღაპრის ფინალი ერთ ორაზროვნებასაც შეიცავს. ზოგიერთ ვარიანტში ნაცარქექიას რძალთან მიაქვს მთელი ქონება, ზოგიერთ ვარიანტში კი დევების ნასახლარზე რჩება და ოჯახის წევრებს მოიყვანს თავისთან. მთქმელი ახსენებს ნაცარქექიას ბედნიერ ცხოვრებას ოჯახთან ერთად, მაგრამ ვარიანტთა უმრავლესობაში არ გვხვდება, როგორ გააგრძელა ნაცარქექიამ ცხოვრება, მიუბრუნდა თუ არა თავის საყვარელ საქმიანობას (ჩვენ მიერ მოძიებული ერთადერთი ვარიანტის გარდა), რაც, სხვათა შორის, ბავშვების უმრავლესობის ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ნაცარქექიას მითოსური სახის ფუნქცია, როგორც მოსალოდნელი იყო, ზღაპარში პროფანიზებულია. გმირის გასოციალურება არ ნიშნავს მისი ფუნქციის დაკარგვას. საბოლოო ბედნიერი ცხოვრება გარანტირებული მაშინ არის, თუ ქურუმი თავის ნამდვილ ყოფას, ნამდვილ ფუნქციას დაუბრუნდება. ჩვენი ვარაუდით, საწყისთან დაბრუნების მითოლოგემა ზღაპრის თხრობაში დაიკარგა თავის თავდაპირველ მითოსთან ერთად. მაგრამ მთლად ზღაპრად ჩამოყალიბებაც ვერ მოახერხა კერიის მფარველის ქურუმის მითმა, რასაც ქორწილის არარსებობაც მიგვანიშნებს და მის არქაულ წარმოშობას გვაფიქრებინებს. ამასთან, ზღაპრის პერსონაჟების სამყარო მინიმუმამდეა დაყვანილი – არის ერთი გმირი და ერთი ანტაგონისტი; ხდება მხოლოდ წინააღმდეგობათა ტირაჟირება, რაც ზღაპრის სტრუქტურაში ერთ ფუნქციაზე დაიყვანება. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ ტექსტში მითოსი მეტად აქტიურია, ვიდრე ზღაპრული ნარატივი.

განსხვავებული ფინალი - ნაცარქექია რჩება დევის სახლში - შესაძლებელია, შედარებით გვიანდელ საზოგადოებრივ წყობასთან იყოს დაკავშირებული, როცა გაჩნდა ზღვარი სოციალურად დაწინაურებულ და ჩამორჩენილ ფენებს შორის და მასთან ერთად გაჩნდა სურვილი სხვისი სიმდიდრის დაუფლებისა. მეორე მხრივ კი დევის სახლი უცხო სივრცეს, „სხვა სამეფოს“ წარმოადგენს და მისი დაუფლება ახალი სემიოტიკური ცენტრის გაჩენისა და კონსტრუირების სურვილით არის მოტივირებული. პერიფერიაში შესაძლებელია ახალი სემიოტიკური ცენტრის/ცენტრების გაჩენა; მით უმეტეს, რომ ამ დინამიკის საშუალებას ნაცარქექია გმირის ფუნქცია და ხასიათი განაპირობებს.

### ლიტერატურა

**ელიადე 2002:** Элиаде Мирча: Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Пер. с англ. - К.: «София»; М.: ИД «Гелиос», 2002.

**ელიადე 1998:** Элиаде Мирча: Азиатская алхимия. Сборник эссе / Пер. с рум., фр., англ. - М.: Янус-К, 1998.

**კიკნაძე 2007:** კიკნაძე, ზურაბ: ქართული ფოლკლორი, თსუ გამომცემლობა, თბილისი, 2007.

**კიკნაძე 2011:** კიკნაძე, ზურაბ, ზღვა და ხმელეთი ქართულ მითოსში, ჟურნალი „სემიოტიკა“, <http://semioticsjournal.wordpress.com/2011/04/14/>

**ლოტმანი 2012:** ლოტმანი, იური: მოაზროვნე სამყაროთა შიგნით, ილიას უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.

**ქეთელაური 1977:** იყო და არა იყო რა : ქართული ხალხური ზღაპრები / შეადგინა და დაამუშავა სულხან ქეთელაურმა ; თბილისი : ნაკადული : 1977.

## რეალურ-ისტორიული სივრცე ემიგრანტულ მწერლობაში

ემიგრანტულ მწერლობაში და კერძოდ, XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართულ ემიგრაციაში საკმაოდ საინტერესოდ არის გააზრებული სივრცის სემიოტიკური შრეები. დრო და სივრცე მატერიის არსებობის საყოველთაო ფორმებია. ამ კატეგორიების მეშვეობით ადამიანი აყალიბებს სამყაროს საკუთარ მოდელს, რომელშიც გამოვლენილია მის მიერ სამყაროს აღქმა და სინამდვილის გააზრება.

ემიგრაციაში მყოფი ქართველი მწერლებისთვის, რომლებიც შორს იყვნენ სამშობლოს მწარე რეალობისგან და ამას მტკივნეულად განიცდიდნენ, განსხვავებულია დროისა და სივრცის შეგრძნება. მათ შემოქმედებაში გვხვდება ე.წ. “სივრცული გზავარდინები”, სადაც წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ მთლიანობად აღიქმება. ზოგჯერ ძნელია გაიგოს მიჯნა, ზღვარი ისტორიასა და რეალობას შორის, წარსულსა და აწმყოს შორის.

ამჯერად თქვენს ყურადღებას შევაჩერებთ ერთი ემიგრანტი მწერლის შემოქმედებაზე და შევეცდებით, მის პოეზიაში მივყვეთ სივრცის სემიოტიკურ კვალს. ეს გახლავთ ქართველი მკითხველისთვის ნაკლებად



ცნობილი სიმონ(სიმონიკა) ბერეჟიანი(1899-1942წწ.). საქართველოში ზეპირად იციან თითქოსდა ნოე ჟორდანიას საფლავის ქვაზე წარწერილი ეპიტაფიის სიტყვები:

“ვარ ჩემი ქვეყნის გულდამწვარი ჭირისუფალი,  
ერის ბრწყინვალე მომავალით მსურს გავიხარო.  
თუ საქართველო არ იქნება თავისუფალი,  
დე, მტვრად ქცეულიც დამენახოს მთელი სამყარო!

(ბერეჟიანი 1943:52)

მაგრამ ეს სიტყვები წარმოადგენს უკანასკნელ სტროფს ლექსისა “მგოსანი”, რომლის ავტორია სიმონ ბერეჟიანი (თაყაიშვილი იყო მისი ნამდვილი გვარი და ატარებდა ბიძის სახელსა და გვარს, რომელმაც იშვილა).

სამწუხაროდ, ამ მრავალმხრივად ნიჭიერ ადამიანს 90-იან წლებამდე არ იცნობდა ქართული საზოგადოება. მწერალი, პოეტი, მხატვარ-კარიკატურისტი, მსახიობი, ემიგრაციაში სიმონიკად ცნობილი სიმონ ბერეჟიანი გურამ შარაძემ გაგვაცნო 1993 წელს გამოცემულ წიგნის “უცხოეთის ცის ქვეშ” III ტომში. მისი პოეზია მთლიანად სამშობლოს ნატვრითა და ნოსტალგიით არის ნასაზრდოები, თითქმის ყველა ლექსს გასდევს სამშობლოს სივრცული ფონი, ისტორიული ფონი. ავტორი თითქოს სხვა განზომილებით ცხოვრობს, ის ირჩევს ე.წ. ლეგენდარულ დროს, რომელიც არსებული რეალობისგან სრულიად განსხვავებულია (“წვიმა”, “ურმული”, თეთრ გიორგელთა სიმღერა”, “პაემანი მთაწმინდაზე” დას ხვ.).

ემიგრანტი პოეტისთვის ხშირად ისტორიული და მისი თანამედროვე საქართველო განუყოფელია. თვითონ ხან მოქმედი პირია, ხან მოვლენათა შემფასებელი. ამგვარი სივრცული მთლიანობისთვის ის იყენებს სიზმრის სიმბოლიკას. სიზმარი იტანს დროისმიერ ანაქრონიზმს. ზოგჯერ დაკარგულია რეალური დროისა და სივრცის შეგრძნება და მისი წარმოსახვა ირეალურსა და რეალურ სამყაროს შორის მონაცვლეობს. გმირული, დიდებული წარსულის ხატება მოსვენებას უკარგავს პოეტს. მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი გამორჩეული ლექსია “მგ ზავრი”, რომელიც სავსეა სახე-სიმბოლოებით.

პირველივე სტრიქონებით ავტორი ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე:

“წამიქცევს ქარი ეზოში მუხას,  
წალეკავს გიჟი მდინარე ჭალებს.  
დავანთებ კოშკში ძველებურ ბუხარს  
და ცეცხლი წარსულს ააშრიალებს.”

(ბერეჟიანი 1943:33)

მისი ქვეყნის გმირული წარსული და ბნელი აწმყო ზღაპრის საბურველშია გახვეული. პოეტს არ ასვენებს დამარცხებულის, ღონემიხდილობის შეგრძნება და ამის პარალელურად თავს ასსენებს დარბაისელი წინაპარი “ფეხმოკეცილი ჩიბუხით ხელში”.

დიდებული წარსულის აჩრდილები და უსასოქმნილი აწმყოს სურათები ენაცვლება ცხოვრების ზღაპარში ერთმანეთს. ზოგჯერ ბრძოლის ჟინი მოუვლის გმირს, სურვილი წინსვლის, გზის გაგრძელების.

“კიყავი მეფე და კვავარ ზღაპარს.  
მოკვდები, ისევ გამელვიძება.  
ძველ კოშკებიდან დავანთებ ლამპარს  
და მზეთ-უნახავს ჩავესიძები.

არც სინანული, არც თავის დახრა...  
ზეცამ მარგუნა ეს ბედი წილად:  
უძღური მეფე ქარში უმაყროდ  
მივემგზავრები დღეს საქორწილოდ.”

საოცარი სიანლოვე და გულწრფელობაა ღვთისმშობლისადმი მიმართვაში:

“ჩემი ბავშვობა გახსოვს, მარიამ?

თეთრი ხელებით გთხოვდი შენდობას,

დღეს კი ისეთი ცუდი დარია,

რომ ჩავეხუტეთ ქსელში ობობას.”

რასაკვირველია, ემიგრანტ პოეტს მეტი სივრცე ჰქონდა შემოქმედებითი თავისუფლებისთვის. ამიტომ ის პირდაპირ, შეუფარავად გოდებდა სამშობლოს ბნელ აწმყოზე.

როგორც აღვნიშნეთ, ლექსში “მეზავრი”, უიმედობას ზოგჯერ ცვლის ბრძოლის ჟინი და ტატოს “მერანის” გავლენაც, როგორც ჩანს, ძლიერია პოეტისთვის:

ჩემო მერანო გადიქეც ქარად!

გაჰკაფე მკერდით ტყენი უვალი

სად მამამ ბრძოლით დღეს გაიარა,

გაივლის მედგრად ხვალ მომავალი.”

სიმონ ბერეჟიანის შემოქმედებაში იშვიათია მაჟორული ტონი, იმედიანი განწყობა და “მეზავრი” ერთ-ერთი გამონაკლისია ამ მხრივაც (როგორც მხატვრული ღირებულებით, ისე—იდეური თვალსაზრისით).

”გამოუგზავნის მზე ბნელ ქვეყანას

ახალ რაინდებს, აწყვეტილ რაშებს!”

ამაღელვებელია ლექსის ფინალი, ზღაპრის დასასრული... განუმეორებელი მხატვრული სახეები იშლება მკითხველის თვალწინ:

“მოაცურებენ ღრუბლები ნაგებს...

გადმოეშვება ზეციდან გზები...

და გაიშლიან ოქროს ნაწნავებს

ღამეში თეთრი ანგელოსები...”

გმირს ესმის მაყრული ხმები, ხედავს როგორ მოჰყავთ “ჩემი ოცნება და სიყვარული, ასული ნაზი... მაგრამ დიდია ცამდე მანძილი...” ეს სიშორე არ ასვენებდა პოეტს მთელი თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის განმავლობაში. ამკარაა მისი შინაგანი გაორება და კონტრასტი რეალობასა და წარმოსახვას შორის:

“რომელი ცხოვრობს ეხლა ჩვენ ორში?

დღე მზის თვალებით ჩემში ვის ხედავს?

ბუნდურ მეფეს? თუ სველ მინდორში

გაყინულ ცხენზე უსულო მხედარს?”

ფაქტია, რომ რეალური სინამდვილე მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელია. პოეტი ვერ ახდენს საკუთარ იდენტიფიკაციას ვერც ევროპულ სივრცეში და არც ტყვედქმნილი სამშობლოა მისთვის მისაღები სივრცე, ამიტომ ინაცვლებს ლეგენდარულ წარსულში.

სიმონ ბერეჟიანს აქვს მიძღვნილი ლექსებიც საქართველოს გმირებისადმი, რომლებიც გამორჩეულია ეროვნული მუხტით თუ მხატვრული ღირსებებით. 1927 წელს ალ.ბატონიშვილის (ერეკლე მეფის მეხუთე შვილი, რომელიც კატეგორიული წინააღმდეგი იყო რუსეთთან შეერთების და მის წინააღმდეგ იბრძოდა სიკვდილამდე) ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოზე, პარიზში, ს. ბერეჟიანს წაუკითხავს ლექსი “ბატონიშვილს”:

“ჩავაგეთ ხმლები... შეგვირიგდა ანჩხლი ირანი...

კრწანისის ველმაც დაივიწყა ბუკი, ნალარა

და ძმობის ნიშნად გადაფურცლა მოლამ ყურანი,

ისკანდერ მირზას როცა მიწა გადაეყარა.

--ბატონიშვილო! ჩრდილოეთით მოსულ ავდარში,

გაშავდა ჯვარი, დაიჟანგა და მოიხარა  
და შენი ხმალი მოქნეული, გადატყდა ტარში...  
-ბატონიშვილო, აღარ გარგებს ძილი, აღარა!”

(შარაძე 1993:206)

ეროვნული გმირის, ქაქუცა ჩოლოყაშვილისადმი მიძღვნილი ლექსი ოპტიმისტური განწყობით არის სავსე:

“თქვენ ამბობთ: მოკვდა! მივაბარეთ დღეს უცხო მიწას,  
არ გვყავს ქაქუცა, დაგვიობლდა შეფიცულთ კერა.”  
შეფიცულებო, ნუ ქვითინებთ, თქვენს თავსა ვფიცავ,  
ეს ტყუილია, არ მომკვდარა, მე ეს არ მჯერა...”

(ბერეჟიანი 1943:53)

პოეტის ფიქრით, მკერდში დაჭრილმა, დაქანცულმა გმირმა დიდი მუხის ძირას ინება ნაბდის გაშლა და ... მიძინება:

“და სძინავს, სძინავს მეფურ ძილით საყვარელ ბელადს...

ჩუმაღ... ნუ სტირით... მოვასვენოთ გუშავი ერის.”

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ს. ბერეჟიანი ხშირად მიმართავს სიზმრის სიმბოლიკას (“წვიმა”, “ურმული”, “პაემანი მთაწმინდაზე” დას ხვ.). სიზმარში დასაშვებია დროისმირი ანაქრონიზმი. როდესაც კონცენტრირება ხდება წარსულის სივრცეზე, ორიენტირება კონკრეტულ გმირებზე, სიზმარი იძლევა ამის საშუალებას. ემიგრანტი პოეტი ქმნის ისეთ სივრცულ მოდელს, სადაც ისტორიული და მისი თანამედროვე საქართველო განუყოფელია. ამ მთლიანობას ის სიზმრის მეშვეობით აღწევს.

ცნობილია, რომ სივრცის ტრადიციული ჰერმენევტიკა წესრიგს ემყარება. აქ ეს მთლიანობა არის შინაგანად მოწესრიგებული. თუმცა, ზოგჯერ გადაჭარბებულიც და რომანტიკულ საბურველში გახვეული.

მკვლევარი რ. ნიშნიანიძე მართებულად აღნიშნავს: “ზოგადად ემიგრაციისთვის და განსაკუთრებით ქართულისთვის, დამახასიათებელია “პოლიტიკური რომანტიკა.” არა მხოლოდ ის შემთხვევები, როცა მომხდარი არარეალურად ფასდება, ეს კიდევ სხვა სასაუბრო თემაა, არამედ როცა მოვლენებისა და პიროვნებების იდეალიზაცია ხდება, ლექსებში ხშირად ფიგურირებენ ერთი და იგივე გმირები. ამ შემთხვევაში ორიენტაციის დაკარგვა კი არ ხდება, არამედ პირიქით, ზედმეტი ორიენტირება წარსულზე: მეფე თამარი, დავით სოსლანი და სხვ”(ნიშნიანიძე 2005: 65).

ლექსში “წვიმა” პოეტი აცოცხლებს თამარის და დავით სოსლანის ეპოქას. ვტორის ემოციას კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსის რიტმული სინქრონულობა:

“-ღრუბლებო, ღრუბლებო, დევნილნო ქარით,

საითკენ იჩქარით ესოდენ მუქარით?!—

-მზე-ქალის ასული ხვალ ქორწილს აპირებს.

უნდა მივაშუროთ შავი ზღვის ნაპირებს!..

მოვიგდე ნაბადი და ღრუბლებს გაყვები:

ზღვა... მთები... ველები... ფერდობი... ხან ხევი...

და დილით, როცა გამომელვიძა,

ვიცანი, ვიცანი კოპწია მიწა.”

(ბერეჟიანი 1943:39)

სიზმრისეულ კოპწია სასახლეს ციხე არტყია, გალავანზე სამასი ხევსურია, ხოლო ქვევით, მინდორზე—ჯარი.

“ჯარს ჩაუქროლა მეფე თამარმა,

სამეფოს დროშა მოჰქონდა თავად

დავით სოსლანსა, ოსეთის თავადს.

თეთრ არაბულზე ვიცანი მგონი

მგოსანი შოთა ბაგრატიონი.”

ავტორი თავის თავს აიგივებს ამ ისტორიულ სივრცეში. ლირიკული პერსონაჟის სურვილია, მიუახლოვდეს მოქმედების ცენტრს:

“მომინდა მათთან მეც ახლოს მისვლა.

სასახლის ბაღზე დავეშვი ნისლად...”

მიწაზე ეშვება, მაგრამ საშინელი რეალობა ხვდება. ძველი სასახლის ნაცვლად—მძიმე ლოდები და დამჭენარი არე-მარე, დახოცილი ხევსურები, მარაბდის ველზე დიდი მოურავის გადატეხილი ხმალი... თუმცა, უფლისადმი რწმენა ოპტიმალურად განაწყობს ლირიკულ გმირს და წვიმა აცლის “გოლიათ წარსულს” ხავსსა და მტვერს.

“შენს მამულს, ქართველო, უფალი იცავს!

ემთხვევე მკერდით ნოყიერ მიწას.

დახოცილ ლომებს შეასხი ქება!

საქმენი მათი არ იკარგება.

-----

დიდი წარსული, ძველი დიდება

განმეორდება, განმეორდება!”

ეს ლექსი კიდევ ერთი დასტურია იმის, რომ პოეტისთვის წარსული, აწმყო და მომავალი ერთ მთლიანობად აღიქმება. მის წარმოსახვაში ზოგჯერ რამდენიმე ეპოქა ერთ სივრცეში ერთიანდება.

ლექსში “ურბული” ისევ სიზმრის საშუალებით აღწევს პოეტი მშობლიურ სივრცეში:

“მე დავუბრუნდი საყვარელ მხარეს

და ჩემი ქვეყნის ნიავი თბილი

არხევდა წყნარად ფიქრებს მწუხარეს,  
 არხევდა ველებს, არხევდა ჭალებს...

-----  
 სადღაც ურემმა დაიჭრიალა.

გაუტყლაშუნა მეურმემ ხარებს  
 და შემოსძახა ურმული ტკბილი.”

(ბერეჟიანი 1943:42)

სამშობლოს ზეცაზე ანგელოზებისა და ღვთისმშობლის ხილვა შვებას გვრის პოეტს და მომავლის იმედს აძლევს. სარწმუნოებრივი მომენტი მშობლიურ სივრცეში უფრო მძაფრდება და ყოველთვის ეხმარება პოეტს რეალობის დაძლევაში:

“მადლი უფალსა! ამ კუთხის გამჩენს!

ზეცაში ცხოვრობს დიდი მსაჯული.

იმღერე გლეხო! ჩვენ გადაგვარჩენს

შენი “ჰარალე” და “კრიმანჭული”!

რეალურ-ისტორიული სივრცის დაკავშირება ერთმანეთთან განსაკუთრებით იგრძნობა ს. ბერეჟიანის პოემაში “პაემანი მთაწმინდაზე”, რომელიც ილია ჭავჭავაძის დაბადებიდან 100 წლისთავს ეძღვნება. პოემაში სხვადასხვა ეპოქის მოღვაწენი, ლიტერატურული პერსონაჟები მოწიწებით მიდიან ილიას აკლამასთან და ულოცავენ იუბილეს. ავტორი ერთგვარ სანახაობრივ სურათს ქმნის:

“ამართეს დროშა მეფისა

მთაწმინდის გალავანშია,

გაშალეს სუფრა, რა სუფრა!

ილია დასვეს თავშია.



ავთანდილ სუფრას განაგებს,  
 ტარიელ მწვადის წვაშია,  
 ფრიდონი მერიქიფეა,  
 და შოთა ტოლუმბაშია.  
 სიტყვას იძახის მარგალიტს,  
 ვუსმენ, მაჟრჟოლებს ტანშია.”  
 (ბერეჟიანი 1943:59)

აქ თითქოს მთლიანდება ისტორიული წარსული და საერთო მოგონებათა სივრცეს ქმნის ავტორი. ლხინის დროს სხვადასხვა ნიშნები და აქცენტებია კოდირებული მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენებზე. ბოლოს, ტყვედქმნილი დარეჯანის სახეში ალეგორიული მინიშნებით ავტორი მთავარ სათქმელზე გადადის. დარეჯანის გამოხსნის გეგმა სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ბჭობა შოთას სიტყვით მთავრდება:

“ზოგჯერ სიფიცხით დაშავდეს,  
 ზოგჯერ მიხტომაც ჯერია.  
 მარტონი ვერას გავხლებით:  
 ვერ იქმს ერობას ერია.  
 ჯიქურ მისვლასა არ გირჩევთ,  
 სჯობს რომ გავიდეს ხანია.  
 ლოდინით არ დაშავდების:  
 წამოგვეზრდება ყრმანია.”

ეს ავტორის პოზიციაა, რომელიც შესაფერ დროს და ხანას ელოდება. პოემა დათარიღებულია 1937 წლის 26 ნოემბრით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი შინაგანად მთლიანი და გაწონასწორებულია ისტორიული სივრცის აღდგენის დროს, როდესაც

ახერხებს სასურველ წარსულში დაბრუნებას, დროში “მოგზაურობას”.  
 საკმაოდ საინტერესოდ არის გააზრებული სივრცული კომბინაციები.  
 ერთია—ობიექტური გეოგრაფიული სივრცე ანუ ევროპა, სადაც ის  
 ცხოვრობს, ხოლო მეორე—პოეტის ცნობიერებაში არსებული სივრცე,  
 სამშობლო. მისი გონება და წარმოსახვა სულ იქ არის. რეალური  
 სივრცე მისთვის მიუღებელია. სხვებთან თუ უცხოეთი დედინაცვლად  
 იხსენიება, ს. ბერეჟიანთან ევროპა მამინაცვალა და ამ ნიშანს არაერთ  
 ლექსში ვხვდებით:

“როცა წარსული გარდაიცვალა,  
 თეთრი კაბები შევლბე შავად  
 და ავიყვანე ავი მენავე  
 უცხო ქვეყნებში მამინაცვალად.”  
 (“სამშობლო უცხოეთში”)

ამავე ლექსში:

“გამხმარ თითებში ძვირფას სიგარებს  
 აბოლებს დინჯი მამინაცვალი,  
 კვამლი ეხვევა ქალაქებს, ჰქრება;  
 და ბნელ ქუჩებში მე ბევრჯერ ვნახე,  
 ჩემს მამინაცვალს რომ ემუქრება  
 წითელი დროშა, ყვითელი სახე.”

სიმონ ბერეჟიანი გრძნობს წითელი ხელისუფლების საფრთხეს  
 ევროპაშიც. სევდა და ნალველი გასდევს მთლიანად ლექსს.

“მე ქართველი ვარ და ზანტი თვალი  
 ვერ მოვამორე მოწყენილ სივრცეს.  
 მიყვარს უმიზნოდ გზები სავალი

და მამინაცვალს ნეტა რად მიმცეს?

(ბერეჟიანი 1943:27)

პოეტს ცნობიერებაში არსებული მშობლიური სივრცე მოსვენებას არ აძლევს და ამავე დროს ეხმარება რეალობის გადალახვაში.

ე.წ. “ისტორიული სიზმრები” ს. ბერეჟიანის შემოქმედებისა და ცხოვრების მუდმივი თანმდევაა. ცნობილია ფსიქოლოგიიდან, რომ პიროვნების ამგვარი განწყობა, ფანტაზია გამანადგურებელ გავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკურ წყობაზე (დ. უზნაძე—ფანტაზიის გავლენა მესხიერების სხვადასხვა ფორმაზე; კ. იუნგი—ისტორიული სიზმრების ფუნქცია).

თუ ამ მოსაზრებებს გავითვალისწინებთ, შესაძლოა სავსებით ლოგიკურად მივიჩნიოთ ს. ბერეჟიანის ცხოვრების ტრაგიკული დასასრული. სამწუხაროდ, მისი საფლავიც არ არის ცნობილი. სიმონიკა ბერეჟიანი აღესრულა მეორე მსოფლიო ომის დროს, რუმინეთში. მას აღმოაჩნდა სულიერი დაავადების ნიშნები და სამხედრო ლაზარეთიდან იკარგება მისი კვალი...

პოეტის შინაგანი სამყაროს რღვევა ასახვას ჰპოვებს მის შემოქმედებაზეც. უკვე აშკარაა დარღვეული სივრცის ნიშნები ლექსში “ნასასლარი”, სადაც მთელი სიმძაფრით არის მოცემული მშობლიური, საყვარელი სივრცის დრამატული სურათი:

”გატეხილ ხულას დასჩნავის ყვავი,

დამპალ სვეტებზე ქანაობს ოდა...

მე რომ ალვისხედ გავჩენილიყავ,

შენთან დარჩენა შემეძლებოდა”.

(ბერეჟიანი 1943:46)

სხვაგან კი მაინც არ კარგავს დაბრუნების იმედს და თავის გადიას მიმართავს (“მერცხლის წყევლა”):

“დავუბრუნდები დაქცეულ კერას,

როგორც ფირალი გაჭრილი მთაში.

კვლავ გავაგონებ ჩემ გულის ძგერას,

თავს რომ ჩავეუღებ ველებს კალთაში.”

(ბერეჟიანი 1943:37)

კეთილი გადიაც იმ მონატრებული სივრცის ნაწილია. მას ავტორი ძალზე გულწრფელად და ხელშესახებად ხატავს:

“როცა გესტუმროს მგზავრი ზეციდან,

განსვენების ჟამს ჩაიცვი თბილად,

რომ სამარეში არ გამიცვიდე,

მოისხი მხრებზე შალის თავმალი

ჩაიცვი მატყლის სქელი წინდები.”

ს. ბერეჟიანის შემოქმედებაში მკვეთრად იგრძნობა ქართული კულტურული სივრცის პულსაცია. ქართული ხიბლით არის გაჯერებული მისი წარმოსახვა:

“ხო, მართალი ხარ! მიყვარს ყანწი, ჩხავერის ღვინო,

თავზე წაკრული ყაბალახი... ხელზე მიმინო.”

(ბერეჟიანი 1943:48)

ს. ბერეჟიანის პოეზია არ იყო მცდელობა დასავლეთევროპულ ლიტერატურულ და კულტურულ სივრცეში თვითდამკვიდრების, არამედ ვიწრო, ქართული ემიგრაციის წრეებში გასამხნეველად, სულის საოხად შექმნილი პოეზია, რომელსაც სამშობლოში გამომზეურების არც უფლება ჰქონდა და არც პრეტენზია.

პოეტი მართალია ხშირად არ იყენებს სიმბოლოებსა და კოდებს, მაგრამ მაინც ახერხებს არა მარტო გეოგრაფიული, არამედ საზოგადოებრივი სივრცის ასახვასაც. ემიგრანტი პოეტი რეალურ სივრცეში ვერ ახერხებს საკუთარ იდენტიფიკაციას. ის ააქტიურებს

ისტორიულ-კულტურულ შრეებს, რათა შექმნას სამყაროს მიღების ისეთი მოდელი, რომელიც მისთვის ძალზე ტევადი და ღრმა სულიერების მატარებელია.

### ლიტერატურა

1. **ბერეჟიანი 1943:** ბერეჟიანი ს. ნაწერები, ბერლინი, 1943
2. **ბერეჟიანი 1982:** ბერეჟიანი ს. ლექსები, პარიზი, 1982
3. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ქართული ემიგრაციის მუზეუმი. გურამ შარაძის კერძო კოლექცია.
4. **კვარაცხელია 1995:** კვარაცხელია გ. მხატვრული ენის შესწავლის ლინგვისტური ასპექტები, თბ, თსუ, 1995
5. **ნიშნიანიძე 2000:** ნიშნიანიძე რ. XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ, ლომისი, 2000
6. **ნიშნიანიძე 2005:** ნიშნიანიძე რ. საქართველო—სამანს იქით... წიგნი II, თბ, მერანი, 2005
7. **შარაძე 1993:** შარაძე გ. უცხოეთის ცის ქვეშ, ტ. III, თბ, მერანი, 1993

## იმპერიის სივრცული მოდელები

ოთარ ჭილაძისა და გივი  
მარგველაშვილის  
რომანებში

XX საუკუნის II ნახევრიდან ქართულმა ლიტერატურამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია დროისა და სივრცის პრობლემებს. სწორედ აქედან იწყება მითოსური, ბიბლიური თუ ანტიკური მოდელების აღორძინება და მათი გამოყენება სხვადასხვა სიმბოლური დატვირთვით, რასაც თან ახლავს დრო-სივრცული პრობლემების ახლებური გააზრება. როგორც ნოდარ კაკაბაძე შენიშნავს, „ერთი მხრივ, თანამედროვე პროზა და რომანი ინტენსიური, ინტრასპექტური გახდა, ამისდა შესაბამისად, შემცირდა, დავიწროვდა დრო და სივრცე. მაგრამ, მეორე მხრივ, ფანტასტიკისა და წარმოსახვის, წარმოდგენების, ვიზიონების მომძლავრების გამო უსაზღვროდ გაფართოვდა და გაიშალა, მაგრამ არა ემპირიული, რეალური დრო და სივრცე, არამედ წარმოსახული, ადამიანის ფსიქიკაში ტრანსფორმირებული. პერსონაჟის ცნობიერებას მკითხველი გადაჰყავს უშორეს წარსულსა თუ მომავალში, ისტორიასა თუ მითოსში, მაგრამ ეს დროისა და სივრცის მხოლოდ ფიქციური, მხოლოდ ცნობიერების გაფართოება-განვრცობაა“ (კაკაბაძე 1988: 84-85). ოთარ ჭილაძე და გივი

მარგველაშვილი თავიანთ რომანებში განსხვავებულ სივრცულ მოდელებს ქმნიან, რომელთაგან ამჯერად ყურადღებს გავამახვილებთ იმპერიული, დეფორმირებული სივრცის ამსახველ მოდელებზე.

რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ სივრცის რამდენიმე განსხვავებული მოდელი გვხვდება, რომლებიც ერთმანეთს არამხოლოდ გეოგრაფიულად უკავშირდებიან. ესენია: მაკაბელების კარმიდამო – ურუქი – კახეთი (რომლის ზოგად სახესაც წარმოადგენს თელავი) – საქართველო (თბილისი) – რუსეთის იმპერია (კატორღა, ტიუმენი). ამ მხატვრული მოდელებიდან თითოეული ატარებს (ზოგან შეფარვით, ზოგან კი აშკარად), იმპერიის ზოგად ტიპოლოგიურ ნიშნებს, რადგან ყოველი მათგანი მისი შემადგენელი ნაწილია.

მაკაბელების ეზო უარყოფითად ფორმირებული სივრცეა, აქ ბოროტება, სიძულვილი და უნდობლობა ნორმაა. ამავე დროს, ამ სივრცეში არსებობს კეთილი საწყისიც (ანას, გიორგას, ბაბუცასა და ალათიას სახით), რომელიც ჯერ კიდევ სუსტი და გაუბედავია და ატმოსფეროს ვერ ცვლის. მაკაბელების ვიწრო სოციალური სივრცე იმდენად წინააღმდეგობრივი და არამყარია, რომ სიკეთე-ბოროტების ჭიდილი საბოლოოდ მას ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსად ყოფს: ქაიხოსროს ორსართულიანი სახლი უარყოფითი იდენტიფიკაციის სიმბოლოა, სახედრის გომური კი – დადებითისა. მაკაბელთა ქვეთკირის სახლის საპირისპიროდ სიკეთე ბატონობს გომურში, რომელსაც მადლს ფენს გიორგას ცხოვრება. იგი ანასა და ქაიხოსროს ქორწილის დღიდანვე იწყებს იმ საქციელის მონანიებას, რითაც მაიორი გადაკიდა დედამისს და საკუთარი სიკვდილით ამთავრებს მას. მაკაბელთა სულიერი აღორძინება გომურიდან იწყება და ნელ-ნელა ფართოვდება. ანასა და გიორგას სიკეთე გადადის მომავალ თაობაში, ნიკოში, ალექსანდრეში და ანეტაში. სამივე მათგანი სახლიდან გარბის, ასე გადის ანასა და გიორგას მადლი ოჯახიდან და ეფინება მომავალს. მაკაბელთა ოჯახის ძალადობითა და უზნეობით გაჯერებული სივრცე არის სწორედ იმპერიის ზოგადი სახე-მოდელი. ირმა რატიანი თავის მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ წერს: „ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის მთავარი ცენტრალური პრობლემა არის არა მხოლოდ გროტესკული პროტესტი არსებული რეჟიმის მიმართ, არამედ „იდეალური წესრიგის“, „კოლექტიური“ პათოსისა და „მასობრივი“ იდეოლოგიის წიაღში ჩაკარგული პიროვნების გამოღვიძება, ინდივიდუალური „მეს“ საბედისწერო ჯანყი რეალობის წინააღმდეგ, არსებულ დრო-სივრცულ გარემოსთან მისი სრული შეუთავსებლობისა და სხვა ალტერნატიული დრო-სივრცული განფენილობისაკენ

ლტოლვის დემონსტრირება“ (რატიანი 2005: 158). ანას ჩუმი პროტესტი (გომურში გადასახლება და ღარიგება - „თუ გინდა მოისვენო, ძმას ჩააკითხე“) არის სწორედ ის ფესვი, რაზეც ჯერ ნიკოს, შემდეგ კი ალექსანდრესა და ანეტას ჯანყი ამოიზრდება და ამარცხებს ბოროტებას. ქაიხოსროს მენტალური ხაზის დამარცხებით მწერალი ქმნის იმპერიული იდეოლოგიის დროებითობის კონცეფციას.

„რკინის თეატრში“ მოქმედება ხდება ბათუმში. მწერალი მეტად საინტერესო პერიოდს ირჩევს სიუჟეტის განვითარებისთვის. ესაა რუსეთის იმპერიის ბოლო წლების (XIX-XX საუკუნეთა მიჯნა) ცხოვრების მხატვრული ასახვა, ნაწარმოების სიღრმეში ილანდება I მსოფლიო ომის სურათებიც, მაგრამ ყველაფერ ამის მიღმა ერთი მნიშვნელოვანი მინიშნება იმალება – მეფის რუსეთისა და კომუნისტური რუსეთის იმპერიათა გაიგივება. ცალკეული პიროვნებების ფსიქოლოგიური ხასიათების გახსნით მწერალი ხატავს ზოგადად ადამიანის ცხოვრების ტრაგედიას იმპერიული მმართველობის პერიოდში.

მისთვის ჩვეული ხელწერით – სიმბოლოებითა და კოდებით – ჭილაძე ახდენს არა მარტო გეოგრაფიული, არამედ საზოგადოებრივი სივრცის ასახვასაც. ეროვნული სული, მართალია, ცხოვრებაში აღარ ჩანს, მაგრამ ჯერ კიდევ ცოცხალია („ნატო გაბუნიას პირიდან იავარდი სცივოდა“... „ყაზბეგი ხანჯლებით ცეკვავდა“...); ცხოვრებას არც ბოროტი საწყისი აკლია („მარინეს პროსპექტზე ეტლი შეჩერდებოდა და ბეჭდიანი თითი ფოსტის წინ ატუზულ მეძავს მოიხმობდა“... „დილით ყელგამოჭრილ კაცს პოულობდა პოლიცია ქუჩაში“...); ხელოვნება და კულტურა ბორკილებშია მოქცეული („ცენზორებს კალაში მომარჯვებული ჰქონდათ, სიტყვა „საქართველო“ რომ არ გაჰპარვოდათ“...); იმპერიულმა მმართველობამ ადამიანებსაც უცვალა სახე („პოლკოვნიკი ვეზირიშვილი აცეკვებულ ცხენზე იჯდა, ცხენივით აქნევდა თავს და ხვიხვინებდა: მაქვს პატივი, მაქვს პატივიო“...) იმპერიული მმართველობის მიერ მოტანილ გახრწნილებაზე, რწმენის დაკარგვასა და მორალურ გადაგვარებაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ გაუქმებულ ეკლესია-მონასტრებში ჯარი დგას და ჯარისკაცები მთვრალ მონაზონს აცეკვებენ. დაბოლოს, რეფრენი - „ცხოვრება კი დულდა და გადმოდულდა, როგორც შამპანური ტანწერწეტა ჭიქებში“ - სწორედ სივრცის ამსახველი უმოკლესი ფორმულაა.

გახრწნილი ზნეობა, გაბატონებული უსამართლობა და დაუნდობლობა, დაკარგული ეროვნული თვითშეგნება იმპერიული მმართველობისთვის დამახასიათებელი ტიპოლოგიური ნიშნებია. ამიტომაც ასეთ სივრცეში გელას ბრძოლა სიმართლისათვის



„დანაშაულია“, ხოლო ნატოს გულწრფელი და დიდი სიყვარული – „უზნეობა“. გამოსავალი აქაც ერთია: ჯანყი, რომლის წამომწყებიც და დამამთავრებელიც არის სწორედ გელა და არა მამამისი. ნატოს სიყვარულით დაწყებულ ამბოხებას საზოგადოებაში გაბატონებული პიროვნების დამთრგუნველი ნორმების წინააღმდეგ „უგზობის ქვეყნიდან“ გამოქცევითა და პიროვნული თავისუფლების მოპოვებით ამთავრებს გელა. სწორედ ესაა სივრცის რღვევისთვის უმთავრესი ფაქტორი. მასობრივ იდეოლოგიას დაპირისპირებული გელა გაძლიერებული უბრუნდება კოლექტივს, რომლის გამოსავლიც კი არაა ახლა მას კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზეზი აქვს - შვილი: „მარტო შვილი კი არ იყო ვიღაცისა, არამედ ვიღაცის მამაც. ძე წარსულისა და მამა მომავლისა! მოდიოდა...“ (ჭილაძე 1987: 394).

ყველაზე შეხუთული, ვიწრო და არაჯანსაღი სივრცე „აველუმი-ში“, ყველაფრისთვის გამოუსადეგარი და ხელისშემშლელი. მას ქმნის ერთმორწმუნე მეზობელი, რომელიც „ხან „გუბერნიას“ ეძახდა მოფერებით, ხან „რესპუბლიკას“. ამასობაში კი დღითი-დღე ეზარებოდა და ერღვეოდა საუკუნეობით ნაგები ციხე-გალავანი ზნეობისა, პატიოსნებისა, კდემამოსილებისა“ (ჭილაძე 2007: 297). ერთმორწმუნე მეზობლის მიერ სამყაროში შემოსაზღვრული სივრცე შეუძლებელია, საკმარისი აღმოჩნდეს ერისთვის, რაც უნდა დიდი იყოს იგი. რადგან თავისუფლება თვითონ აწესებს საკუთარ საზღვრებს და ვინმეს მიერ დადებული საზღვარი უკვე თავისუფლების შეზღუდვაა.

რომანში იმპერიული მოდელის წარმოსახვას ემსახურება საბჭოთა სივრცის წარმოდგენა საკნად, რომლის პატიმრებადაც თვლიან თავს აველუმი და ფრანსუაზა. შემოსაზღვრული სივრცის მხატვრული ხატია რომანში მინოსის ლაბირინთი – ეს უზარმაზარი და თან საოცრად შეზღუდული გარემო, სადაც თავს ვერასოდეს გრძნობ ბედნიერად, სადაც სულ ვიღაც გითვალთვალებს, საიდან გამოსასვლელადაც აუცილებლად გჭირდება არიადნეს ძაფის გორგალი, რადგან მარტო ამას ვერ მოახერხებ და ბუნებრივია, ასეთ სივრცეში ვერც ვერასოდეს მიალწევ იმ ნეტარ განცდას, თავისუფლება და საკუთარი მე-ს პოვნა რომ ჰქვია. როგორც მ. ჯალიაშვილი აღნიშნავს, მინოსის ლაბირინთი იგივე რუსეთია, რომელსაც ერის სასიცოცხლო ენერგია ეწირება, რაც ორი დიდი ინკვიზიციით (1956 წლის 9 მარტითა და 1989 წლის 9 აპრილით) არის წარმოდგენილი (ჯალიაშვილი 1997: 102). იმპერიული მმართველობა ადამიანს უკარგავს ზნეობრივ სახეს და მაღალი სულიერი ღირებულებების მქონე პიროვნებებისათვის ამგვარ გარემოში ცხოვრება მეტისმეტად მძიმე ხდება. სწორედ ამიტომ შეგუებისა და დამონებისათვის საბჭოთა იმპერიამ ახალი მეთოდი -

მასობრივი შიშის გაბატონება შემოიღანა არსენალში, ამის განხორციელება კი 9 მარტის სისხლიანი აგნარიშსწორებით შეძლო. თავისუფლებას კარგა ხნით შეეკვეცა ფრთები. შიში ღრმად იღვამს ფესვებს ერის კოლექტიურ არაცნობიერში, რაც იჩენს კიდევ თავს აველუმის სიზმარში. ფსიქოლოგიაში სიზმარი აუხდენელი ოცნებებისა და განუხორციელებელი სურვილების გამოვლენის ასპარეზად არის მიჩნეული. ამ სიზმარში აველუმს არც ფრანსუაზას უარი, არც მისი მშობლების უცნაურობა, არც თავის ოფიციალტობა არ აკვირვებს. მას მხოლოდ ფრანსუაზას სიტყვები აშფოთებს: „ჩემი წიგნი თუ არ მოგწონს, შენ თვითონ დაწერე უკეთესი“ (ჭილაძე 2007: 124). ეს სიტყვები აველუმს აუხდენელ ოცნებას ახსენებს, მას ხომ დიდი ხანია, უნდა მარადიული სიმბოლოების მოშველიებით დაწეროს წიგნი, სადაც იმპერიის სივერაგე და სისასტიკე იქნება მხილებული, დაგუშვით, მინოსისა და დედალუსის ურთიერთობის ფონზე. მითის რესტავრაციას აქ ერთი მიზანი აქვს: იმპერიული სისასტიკისა და დაუნდობლობის, აზრდაკარგული, თამაშადქცეული ცხოვრების დახატვა, სადაც ადამიანები მხოლოდ იმ როლებს ასრულებენ, რასაც იმპერია აძლევს მათ. იმპერიული სივრცის რღვევა მანამ არ დაიწყება, სანამ უშიშარი თაობა არ მოვა და ბრძოლას არ დაიწყებს. ეს კი აველუმის თაობას არ ძალუძს. „შენ, ალბათ, შეშინებულთა სამეულს ამთავრებ – პაპაშენი რომ ცოცხალი იყოს, სამალავის ძებნაში იქნებოდა უკვე... მამაც ენაჩაყლაპული, გულხელდაკრეფილი იწვებოდა ისევ. მაგრამ, მეორე მხრივ, უშიშარი სამეულის დამწყობი ხარ, რამდენადაც ამ სამეულის ორი მესამედი ახალგაზრდობაზე მოდის (შვილი, შვილიშვილი). შენი ქალიშვილი თავის ოთახში, ალბათ, ისევ სამფეროვან დროშას კერავს და მომავალი მიტინგისთვის ემზადება“ (ჭილაძე 2007: 29-30). „იდეალური წესრიგის“ დამრღვევად და შეამბონედ „აველუმში“ ეკაეკატერინეკატოს თაობა გვევლინება, იგი ამსხვრევს კიდევ ყველაზე სისტიკი და დაუნდობელი „ბოროტების იმპერიის“ უარყოფით სივრცეს.

ამრიგად, ოთარ ჭილაძის მხატვრული სისტემის გათვალისწინებით შეგვიძლია დავასკვნათ: თუკი სივრცე მოახერხებს თვითიდენტიფიკაციას და პერსონაჟებიც დაძლევენ გაუცხოებას სივრცის მეშვეობით, შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მომავლის კონცეფცია, გარეგნულად მაინც, ამოხსნილია. მისი პერსონაჟები ამ რწმენით ცოცხლობენ და ამ რწმენისთვის იბრძვიან. გაუბედავი მამების გაბედული შვილები ახერხებენ სწორედ იმპერიული სივრცის რღვევას და თავისუფლების სურნელის შემოტანას.

საბჭოთა სივრცის სრულიად განსხვავებულ მოდელს გვთავაზობს გივი მარგველაშვილი თავის ავტობიოგრაფიულ რომანში „კაპიტანი ვაკუში“. ესაა რომანების ციკლი, რომელიც 7 დასრულებული წიგნისაგან შედგება (ამჟამად ავტორი მერვე ნაწილზე მუშაობს) და დღეისათვის ქართულად ნათარგმნია მხოლოდ I წიგნი - „კაპიტანი ვაკუში. დოიქსილანდში“. მასში ასახულია 20-40-იანი წლების გერმანიაში მცხოვრები ქართული ემიგრაციის ყოფა. რომანში მოცემული იმპერიული სივრცის მოდელი სრულიად უნიკალურია იმ თვალსაზრისით, რომ ავტორი ხატავს იმას, რაც არასოდეს უნახავს თვალთ, ესაა 20-30-იანი წლების საბჭოთა სახელმწიფო (იგი 1927 წელს დაიბადა ბერლინში და საბჭოთა კავშირში პირველად 1946 წელს მოხვდა). ამიტომ მისი ცოდნა საბჭოეთზე გადმოცემებითა და ნაამბობებით შემოიფარგლება მხოლოდ.

ეს პოსტმოდერნისტული ელემენტებით სავსე ტექსტი დაშიფრული სახით გვთავაზობს იმპერიული სივრცის მოდელს. საინტერესოა, რომ გივი მარგველაშვილთან უამრავი საერთო ნიშანი აქვს საბჭოთა სივრცესა და ნაცისტურ გერმანიას. ამიტომაცაა, რომ მწერალი მათ ერთი სიმბოლოთი აღნიშნავს - ესაა **გოგლიმოგლი**, ხოლო გასარჩევად წლებს ამატებს: მაგალითად, *გოგლიმოგლი 17* არის ოქტომბრის რევოლუცია, *გოგლიმოგლი 39* - გერმანული ნაციზმი, ხოლო *ახალი გოგლიმოგლი* - საბჭოთა ეპოქა. ამით მწერალი ნაცისტური გერმანიისა და საბჭოური მთავრობის საერთო იდეოლოგიურ საფუძველს გახაზავს: პიროვნების ბედი ორივეგან მეორეხარისხოვანია, მთავარი მახასიათებელი ნიშანი კი - თავისუფლების შეზღუდვაა.

როგორია საბჭოთა გოგლიმოგლის სივრცე? „იქაურები (განსაკუთრებით კი ისინი, ვინც 1917 წლიდან მოველინენ ქვეყანას) ერთი სიტყვით, უმრავლესობა, ამ მამასახლისისა და მისი გოგლიმოგლის მომხრენი იყვნენ, ანდა, შედარებით ნაკლები რაოდენობით, მომხრენი, მაგრამ მამასახლისის მოწინააღმდეგენი, ან კიდევ (რასაც კიდევ უფრო იშვიათად შეხვდებოდით), მამასახლისის მომხრენი, მაგრამ გოგლიმოგლის მოწინააღმდეგენი. ყველაზე ცოტანი და ლამის უკვე გადაშენებამდე მისულნი ექსმამასახლისის მომხრენი იყვნენ, ხოლო სულ ცოტაზე ცოტა (მაგრამ მაინც რაღაც მინიმალური რაოდენობით რომ არსებობდნენ) ისეთები, რომლებიც არც მამასახლისის ემხრობოდნენ და არც ექსმამასახლისის“ (მარგველაშვილი 2005: 123). მოცემული ფრაგმენტიდან ჩანს, რომ ტექსტში მთლიანადაა კოდირებული სივრცის შემადგენელი ელემენტები, იმის მიუხედავად, თუ ვინ იგულისხმება მათში: კონკრეტული პიროვნება,

ადამიანთა ჯგუფები თუ მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენები. რომანში მოცემულ მოდელში ცვლილებები მხოლოდ სივრცის შიგნით ხდება, მხოლოდ შიდა რაგვარობა იცვლება. ეს ცვალებადობა კი თავისუფლების მომხრეთა თანდათანობითი კლებითა და იმპერიული სისტემის მომხრეთა - „წითელი მამასახლისის ფანატიკური წარმომადგენლების“ - რაოდენობის ზრდით ხასიათდება. ეს იმპერიული მმართველობის ტიპური ნიშანია.

გივი მარგველაშვილთან ხაზგასმულია სივრცის არა მხოლოდ ფიზიკური (გეოგრაფიული) საზღვარი, აქ გაცხილებით მნიშვნელოვანია სულიერი შემოსაზღვრულობა, საზღვარი გონებაში, რაც ინდივიდის მიერ საკუთარი თავის მკაცრ კონტროლს გულისხმობს. ეს საბჭოური მოდელის მახასიათებელია, ამ „რკინის ფარდის“ მიღმა, ოცნებასა და სურვილშიც კი არ უნდა გადადიოდეს საბჭოთა მოქალაქე. შიშის დასაწერგავად კი ბევრი საშუალება აქვს „წარმოშობით კოლხ მამასახლისიძეს“. მწერალი შენიშნავს, რომ განსაკუთრებული სიმკაცრე იყო 1953 წლამდე და სასტიკად ისჯებოდა თავისუფლების სულ მცირედი გამოვლინებაც კი, მაგალითად ისეთი, როგორცაა წერილის დაწერა საზღვარგარეთ მცხოვრები მეგობრის თუ ნათესავისთვის გასაგზავნად: „ამგვარი ცდები მუდამ ამ კაპიტნების შუა აზრის უდაბნოს ტრამალებში დეპორტაციით მთავრდებოდა. თანახმად მამასახლისის ბრძანებისა, რომელსაც უცხოეთში მიმოწერით გართულები არ ეპიტნავენოდა და იმწამსვე მოთმინების ფიალა ევსებოდა“ (მარგველაშვილი 2005: 286).

გივი მარგველაშვილის მიერ დახატულ იმპერიულ სივრცეს აქვს კიდევ ერთი მკაფიო ნიშანი - გარედან იგი საკმაოდ მიმზიდველია, კარგადაა შენიღბული მისი ჭეშმარიტი სახე. ამიტომაც, ჯერაც უცნობ სამშობლოში მოხვედრილ ვაკუმს ეგზოტიკური სურათები სტაცებს თვალს: „პირველი შთაბეჭდილება წარმტაცი გახლდათ... მაგრამ კურორტებს შემდეგ დასახლებული პუნქტები მოჰყვა, სადაც მათ ახალი გოგლიმოვლი დახვდათ უხვად – მემარცხენეთა რეჟიმი მაშინ ჯერ კიდევ მკაცრზე მკაცრი იყო და ამათ სულ მალე ნაობახტებიც იხილეს ექსმამასახლისებისათვის“ (მარგველაშვილი 2005: 282). საბჭოთა სივრცის ჭეშმარიტი სახე მხოლოდ სივრცის შიგნით მოხვედრილი ადამიანებისთვის ხდება ცხადი, აქ თავისუფლების ყველაზე უმნიშვნელო გამოვლინებაც კი უმკაცრესად ისჯება.

„კაპიტან ვაკუმში“ გოგლიმოვლს უპირისპირდება დიქსილენდი, რაც ჯაზური მუსიკითა და თავისუფალი სექსითაა ნომინირებული. დიქსილენდური ციხე-კოშკი გერმანიაში ასრულებს თავის მოვალეობას: აღვიძებს იდეოლოგიაში ჩაკარგულ ინდივიდუალურ მე-ს და ქმნის

ახალ ალტერნატიულ დრო-სივრცულ განფენილობას, რომლის მთავარი ნიშანიც თავისუფლებაა. ესაა ზოგადად ყოველგვარი ტოტალიტარიზმისაგან თავის დასაღწევი გზა. რაც შეეხება საბჭოთა იმპერიული მოდელის რღვევას, ეს პროცესი რომანის ამ წიგნში ასახული არ არის ჩვენ მიერ უკვე დასახელებული ობიექტური მიზეზის გამო.

### ლიტერატურა

**კაკაბაძე 1988:** კაკაბაძე ნ. თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1988.

**მარგველაშვილი 2005:** მარგველაშვილი გ. კაპიტანი ვაკუში, წიგნი I, თარგმანი კ. ჯორჯანელისა. თბ.: „კავკასიური საზლი“, 2005.

**რატიანი 2005:** რატიანი ი. ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

**ჭილაძე 1987:** ჭილაძე ო. თხზულებანი 3 ტომად, ტომი 3. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1987.

**ჭილაძე 2007:** ჭილაძე ო. აველუმი. თბ.: არეტე, 2007.

**ჯალიაშვილი 1997:** ჯალიაშვილი მ. წიგნი - საუკუნის ხატი // ჟურნალი „ცისკარი“, №8, თბ., 1997.

**პირადი სივრცის  
პროექცია ქართულ  
ლინგვოკულტურაში**

სივრცითი ორიენტაციის ფენომენი კონცეპტთა პარამეტრულ ტიპს განეკუთვნება. იგი, როგორც ფიზიკური სამყაროს უნივერსალური ხედვა, თითქოს მოკლებული უნდა იყოს შემფასებლობასა თუ ექსპრესიულობას, მაგრამ ეს ითქმის მხოლოდ ისეთ სპეციალურ ენობრივ ერთეულებზე, როგორცაა ზმნისწინები, თანდებულები და ზმნიზედები, რომლებიც სივრცითს განზომილებაში საგნების ურთიერთმიმართებისა თუ ადამიანის ორიენტაციის გარკვეულ ძირითად კოორდინატებზე მიგვითითებენ. თუმცა ამ ერთეულებზე დაკვირვებამაც კი შეიძლება გამოკვეთოს კონკრეტულ ლინგვოკულტურაში სივრცის აღქმა-ასახვის სპეციფიკურობა. მაგალითად, ის, რომ ქართულში მორფოლოგიის დონეზე კატეგორიის სტატუსი აქვს ზმნით გამოხატული მოქმედების მიმართულებას პირველი პირის პოზიციიდან, უნივერსალურად ნამდვილად ვერ ჩაითვლება. ორიენტაციის მორფოლოგიურ კატეგორიად ქცევა ის გრამატიკული მოვლენაა,

რომელიც ლინგვოკულტუროლოგიურ ინტერესს იწვევს, როგორც სივრცის შემეცნების ეროვნულ-დეტერმინირებული ფაქტი. მიუხედავად იმისა, რომ სივრცეში მყოფობისა და გადაადგილების აღმწერი ძირითადი მახასიათებლები – ჰორიზონტალურობა, ვერტიკალურობა, სტატიკურობა, დინამიკურობა, გამოსვლითობა, მიწვევითობა, თანაკვეთა, სიახლოვე, სიშორე, შინა სივრცე, გარე სივრცე თუ მისთ. – უნივერსალურია, მოცემული კომპონენტების განსხვავებული კომბინაცია სხვადასხვა დისკურსში მაინც სპეციფიკურ სურათს იძლევა.

სივრცითი ორიენტაცია ემყარება არა მხოლოდ სივრცითს წარმოდგენებს, არამედ სივრცითს ქცევასაც, რომელიც, თავის მხრივ, გულისხმობს გარემოში სენსომოტორულ აქტივობასა და პირთაშორისი ურთიერთობისას სივრცით სარგებლობის პირობებს. ეს წესები და პირობები, რომლებსაც პროქსემიკა შეისწავლის, ყოველ ენობრივ ერთობაში განსხვავებულია (კონცეპტთა ანთოლოგია 2007: 414). პროქსემული ქცევა სოციოკულტურულადაა შეპირობებული და მისი ეროვნული მოდელების შესწავლა ლინგვისტურთან ერთად პარალინგვისტური მოვლენების გათვალისწინებასაც მოითხოვს. სივრცის დანაწევრება ღია და დახურულ, პირად და საჯარო, მიკრო- და მაკროსივრცეებად თუ სხვა, ყველა კულტურისათვისაა დამახასიათებელი. ჩვენ დავინტერესდით, როგორ არის პროექცირებული პირადი სივრცე ქართულ ლინგვოკულტურაში და შევეცადეთ აღგვეწერა ის უნივერსალური და ეროვნულ-სპეციფიკური ნიშნები, რომლებითაც ხასიათდება ეს კონცეპტი ქართულ დისკურსში.

კონცეპტ „პირადი სივრცის“ დახასიათებას ლინგვოკულტუროლოგიასა და კოგნიტიურ ლინგვისტიკაში უკანასკნელ დროს გავრცელებული სქემების მიხედვით თუ მიუუდგებით, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი ნომინაციური ველი სემიოტიკური სიმჭიდროვით გამოირჩევა. აღნიშნულ სქემებში წარმოდგენილ კონცეპტის განმარტაციულ ენობრივ საშუალებათაგან, იქნება ეს არაპირდაპირი ნომინაციები, საერთო ფუძის მქონე სიტყვები, სინონიმები, კონტექსტური სინონიმები, სიმილარები,

მორფოლოგიური საშუალებები თუ სხვა, თითქმის ყველა რეალიზებულია ქართულ დისკურსში. „პირადი სივრცე“ მაკროკონცეპტია, რომლის სრულად აღწერა შეუძლებელია ისეთი კონცეპტების შესწავლის გარეშე, როგორცაა „თავისუფლება“, „საიდუმლოება“, „პირადულობა“, „მარტოობა“, „საკუთრება“ და სხვ. ჩვენ შევეცდებით ლექსიკური სემანტიკის დონეზე გამოვავლინოთ „პირადი სივრცის“ კომპონენტი, მიმოვიხილოთ პარემიული მასალა და მყარი შესიტყვებები, როგორც ის უბანი, რომელშიაც ხალხის მსოფლხედვა, მისი სული ყველაზე ნათლად ჩანს.

პირადი სივრცის კონკრეტული პარამეტრული მახასიათებლები სხვადასხვა ლინგვოკულტურაში განსხვავებულია, მაგრამ პირადი ტერიტორიის 4 სივრცულ ზონად დანაწევრებას ყველგან ვხვდებით. ესენია ინტიმური, საკუთარი, სოციალური და ოფიციალურ-საჯარო ზონები. საყურადღებო ფაქტია, რომ ჩვენ მიერ გაანალიზებული მასალა უმეტესად პირველ ორ ზონას – ინტიმურსა და საკუთარს – უკავშირდება. ჩვენ ამ მასალის სემანტიკურ ჯგუფებად კლასიფიკაცია ვცადეთ.

ადამიანისა და სივრცის პრობლემა ადამიანის მიერ გარემოს წვდომით იწყება, რასაც საკუთარი თავის შეცნობა უსწრებდა, ამიტომ სავსებით ლოგიკურია, რომ კულტურის კოდებს შორის ანთროპომორფული კოდი ყველაზე მნიშვნელოვანია. ადამიანი ფიზიკური სხეულის ერთგვარ გაგრძელებად მიიჩნევს სივრცის გარკვეულ მონაკვეთს და ამიტომ სხეულივით საკუთრად მიაჩნია იგი.

უძველესი დროიდან სივრცის გასაზომი უნივერსალური ერთეულები ადამიანის სხეულის პარამეტრები ყოფილა. ამასვე მოწმობს სივრცის საზომთა სისტემა ძველ ქართულში, რომლის შემადგენლებია: ბიჯი/ნაბიჯი, გოჯი, გოჯეული, თითი, მტკაკელი, მხარი, წყრთა, ციდა. დღესაც არაერთ ანთროპომორფულ მეტაფორას ვხვდებით ქართულ დისკურსში, რომელთა მიხედვითაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართველის კოგნიტიურ ცნობიერებაში კვლავ აქტუალურია ზოგადი სივრცის საზომად პირადი სივრცის გამოყენება. სიახლოვეს აღნიშნავენ შემდეგი სიტყვები თუ გამოთქმები:



თვალწინ; ცხვირწინ; ყურის ძირში; ერთ ნაბიჯზე (ერთი ფეხის გადადგმაზე); ორ ნაბიჯზე; ხელის გაწვდენაზე (ერთი ხელის გაწვდენაზე) და სხვ.

განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია ჯგუფი იმ ზმნებისა, რომლებიც პირადი სივრცის დარღვევას უკავშირდება. ამ ჯგუფში ერთიანდება ყველა ის ზმნა, რომლის ლექსიკური მნიშვნელობა ადამიანის ფიზიკური თუ სულიერი მყუდროების ხელყოფას გულისხმობს, ასევე ნებისმიერი ზმნის კაუზაციური ფორმა, რომელშიც იძულების სემანტიკაა დომინანტური. მაგალითად, ზმნები აწვალებს, სცემს, აწუხებს, დასცინის, ამცირებს, ლანძღავს, ანერვიულებს და მისთ. პირადი სივრცეში შეჭრას რომ გულისხმობს, ნათელია, თუმცა ერთი შეხედვით სავსებით უწყინარი **ახატვინებს** ფორმა ამ ჯგუფში რომ გაერთიანდეს, კონტექსტმა უნდა გვიკარნახოს, კერძოდ, კონტექსტის მიხედვით, დამხატველს ხატვის სურვილი არ უნდა ჰქონდეს.

პირადი სივრცის ოთხი ზონიდან უმთავრესი ინტიმური ზონაა. ადამიანი სწორედ მას უფროთხილდება და იცავს ყველაზე მეტად, როგორც თავისი ფიზიკური სხეულის უშუალო გაგრძელებას, როგორც ერთპიროვნულ საკუთრებას. ამ სივრცეში შესვლის უფლება აქვთ მხოლოდ უახლოეს ადამიანებს: მშობლებს, შვილებს, მეუღლეებს. როდესაც ინტიმური ზონა მესაკუთრის ნებით სხვისთვის მისაწვდომი ხდება, ეს მათ შორის მჭიდრო ემოციურ ურთიერთობას მოწმობს, რის ილუსტრაციასაც შემდეგი გამონათქვამები წარმოადგენს: *გულში ჩაიკრავს; გულს გადაუშლის; კალთის ქვეშ ჰყავს; სულში იძვრენს; ცხვირი ცხვირზე აქვთ მიდებული; კული კულზე აქვთ გადაფსკენილი; ხელის გულზე ატარებს* და სხვ.

ძალაღობრივი შინაარსის მქონეა ინტიმური ზონის დარღვევის ამსახველი შემდეგი მყარი გამოთქმები: *სულში უძვრება; სულში ხელს უფათურებს, სულს უხუთავს; თავზე აზის; კისერზე აზის; ნერვებს უშლის; ხელიდან გამოაცლის; ხელს შეაჩვევს; ხელში უჭირავს; პირში ბურთს ჩასჩრის; პირში ეცემა; პირზე დაადგება; თავზარს დასცემს; ყურს აუწევს; ფეხს დააჭერს* და სხვ.

დისკომფორტს იწვევს, მაგრამ აგრესიას მოკლებულია ინტიმური ზონის გადალახვა შემდეგ მაგალითებში: *ენას/პირს შეაჩვენებს; პირში ჩაღას გამოავლებს; თვალს აუხვევს; ფეხებში ებლანდება; თვალებში ერჩხირება და სხვ.*

სხვისი ინტიმური ზონის დარღვევასაც შეიძლება ჰქონდეს კეთილი მიზნები, მაგალითად, *ზურგს უმაკრებს; კალთას გადააფარებს, მხარში ამოუღვება, მხარს მისცემს, მხარს უშვებებს, ხელს დააფარებს; პირს მოსწმენდს; თვალს აუხელს და სხვ.* როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ენობრივი მასალის ანალიზის დროს მნიშვნელოვანია ისეთი პარალინგვისტური ფაქტორები, როგორიცაა სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთობა, სუბიექტის ინტენცია და მისთ.

ქართულ დისკურსში გვხვდება პირადი სივრცის მოფრთხილების ამსახველი გამოთქმებიც, *ახლოს არ მივიშვებს; თავი შორს უჭირავს; ვერ გაეკარები; ახლოს არ იკარებს; სათოფეზე არ იკარებს და სხვ.* ამავე ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ პირადი სივრცის დარღვევის პრევენციის გამომხატველი ფორმულები: *არ მომეკარო! თვალთ არ დამენახვო! შენი ხმა არ გამაგონო! შენი ფეხი აქ არ იყოს! / ფეხი არ მოადგა! შორს ჩემგან!* და სხვ.

კონცეპტ პირადი სივრცის აღწერა მისი ხელშეუვალობა-ხელყოფის მიმართულებით სრულ სურათს ვერ მოგვცემს, რადგან ქართულ ლინგვოკულტურას საუკუნეების მანძილზე მსჭვალავს ჩაკეტილი პირადი სივრცის, სულიერი ობლობისა თუ ფიზიკური სიმარტოვის საკითხი, მისი განსჯა. ამ თვალსაზრისით მხატვრული ლიტერატურა კარგად არის შესწავლილი, ამიტომ ყოველი ცალკეული ნაშრომის გათვალისწინება მოცემული კონცეპტის შედგენილობას მნიშვნელოვნად შეავსებს. ამ მიმართულებით საგანგებო კვლევას მოითხოვს პარემიოლოგიური ფონდი და ყოფითი დისკურსი. მხოლოდ ამ მოვლენის ამსახველ ლექსიკურ ერთეულთა გამოყოფაც კი ცალკე საქმეა, იმდენად დიდია მათი და მათგან ნაწარობ სიტყვათა რიცხვი. ჩვენ მხოლოდ ნაწილს ჩამოვთვლით: *მარტო, მარტოდმარტო, მარტოკა, მარტომყოფი, მარტოსული, მარტოხელა, ხელმარტო, განმარტოებული, ეული, კენტად დარჩენილი, სულით ობოლი, განდევნილი, უთვისტომო,*

ტლუ, უკარება, კარჩაკეტილი, გულჩახვეული, გულჩათხრობილი, გულდახურული, იდუმალი თუ სხვა. ეს მცირე ჩამონათვალიც კი მოწმობს, რომ ცალ-ცალკეა განსახილველი ნებაყოფლობითი და იძულებითი, გარემოებებით გამოწვეული ფიზიკური თუ სულიერი სიმარტოვე.

პირადი სივრცე არა მხოლოდ ადამიანის შინაგან სამყაროსა და მის ახლოს არსებულ სივრცითს მონაკვეთს გულისხმობს, არამედ იმ საგნებსა და პირებსაც, რომლებიც ამ სივრცის საზღვრებში მყოფობენ. ესენია: ეზო, სახლი, ბინა, ოთახი, კუთხე, პირადი ნივთები, მშობლები, შვილები, ოჯახის წევრები ანუ „შინ და შინაურები“, რაც ორ დამოუკიდებელ, თუმცა ურთიერთშემავსებელ კონცეპტად შეიძლება განვიხილოთ.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პირადი სივრცის, როგორც ლინგვოკულტურული კონცეპტის, სრული აღწერა თითქმის თეზაურუსის შექმნას უტოლდება, რადგან ლინგვისტურთან ერთად ექსტრალინგვისტური სამყაროს სრულ დესკრიფციას გულისხმობს იმდენად, რამდენადაც ენობრივია და არაენობრივი სივრცეც პირად და მის გარეთა სივრცეებად იყოფა.

#### ლიტერატურა

კონცეპტთა ანთოლოგია 2007: Антология концептов / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. М.: Гнозис, 2007.

## ნინო პოპიაშვილი

### ლიტერატურული სივრცე და ქალთა ლიტერატურა

კაცობრიობის დასაბამიდან დღემდე ქალი შთაგონების წყაროა, თუმცა ქალის როლისა და წვლილის საკითხი საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სხვა მნიშვნელოვან სფეროებში მუდმივად დგას კითხვის ნიშნის ქვეშ.

საზოგადოებრივმა განვითარებამ ქალების თვითშეგნების ამაღლება გამოიწვია, ასევე, ქალისა და მამაკაცის როლების, საზოგადოებრივი სტერეოტიპების გარკვეულწილად თავიდან გააზრება და ახლებური დასკვნების, შეხედულებების, მიმართებების ჩამოყალიბება.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ საუკუნეების განმავლობაში ქალი იყო მამაკაცის ტრფობის ობიექტი. ქალს უძღვნიდნენ ლექსებს, ხატავდნენ, აქანდაკებდნენ, უმღერდნენ მის სილამაზეს, განსაკუთრებულობასა და გამორჩეულობას. ქალს მიიჩნევდნენ სილამაზის ეტალონად, თუმცა გენდერული კვლევების თვალსაზრისით, რაც უფრო აღმერთებდნენ ქალს და თაყვანს სცემდნენ მას ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთში, მით უფრო დამორჩილებულ მდგომარეობაში იყო იგი სინამდვილეში. ქალის მიმართ სტერეოტიპული შეხედულებების განმტკიცებაში მონაწილეობდა ლიტერატურა და ფილოსოფია.

ლიტერატურული ტექსტი შესაბამისი დისკურსიდან გამომდინარე, შესაძლოა აღქმული იყოს, როგორც ისტორიული დოკუმენტი. გენდერული კვლევების მიხედვით, ლიტერატურული ტექსტის გააზრებისას სწორედ საზოგადოებრივი დისკურსია მნიშვნელოვანი.

ქალი ავტორების მიმართ ნაკლები ყურადღების გამახვილება და არაღიარება მჭიდროდ არის დამოკიდებული იმდროინდელ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ფაქტორთან, როდესაც როლების გაგების ტრადიციული შეხედულებით, მამაკაცი აქტიური, დომინანტი როლის მქონე იყო, ხოლო ქალს პასიური როლი ჰქონდა და საჯარო ცხოვრებაში მონაწილეობის ნაცვლად ოჯახურ გარემოში მოღვაწეობდა და ოჯახზე ზრუნავდა. ასეთ იდენტიფიკაციას: მამაკაცი – საზოგადოება, ქალი – ოჯახი საბოლოოდ მიჰყავდა ქალის როლი გარკვეულ ნაკლოვანებად და გარკვეულ ბინარულ ოპოზიციებად, რომელსაც ქალსა და მამაკაცს შორის გენდერულ საფუძველზე აღმოცენებული განსხვავებები შეადგენდა.

მეოცე საუკუნის სამოციანი წლების პოლიტიკურად მოტივირებული ქალთა მოძრაობის დაწყების შემდეგ, როგორც ლიტერატურაში, ისე, ზოგადად, სამეცნიერო სამყაროში ქალის როლის შესახებ ზოგიერთი შეხედულება შეიცვალა და დაზუსტდა. ერთი მხრივ, შეიქმნა ქალი ავტორების მიერ ემანსიპაციური ლიტერატურა, რომელიც საკუთარ, ქალურ ისტორიებზე დაყრდნობით იყო შეთხზული, მეორე მხრივ კი, წარმოიშვა ფემინისტური ლიტერატურის თეორია, რომელმაც ახალი დამოკიდებულების შესაბამისად, ლიტერატურათმცოდნეობაში დაამკვიდრა ქალი ავტორის (ქალურობის, როგორც ეთიკური კატეგორიის) ცნება (ინგლ. ემინინტიყ, გერმ. დიე ჭეიბლიცჰეიტ, რუს. Женственность).

ფემინისტური კრიტიკის მიხედვით, ქალი ავტორების ტექსტები იმით არის გამორჩეული და საინტერესო, რომ თვალსაჩინოა ქალურად მოტივირებული გამოცდილება, ემოციები და, ზოგადად, აზროვნება.

ფემინისტური ლიტერატურის თეორიის წარმოშობა და განვითარება თავის საფუძველში პოლიტიკურ ხასიათს ატარებს. ამ თეორიის უპირველესი მიზანი იყო კრიტიკული ანალიზის გამოყენებით ქალების მოტივირება და ქალების ლიტერატურული საქმიანობის ხელშეწყობა, თუნდაც, გაცნობიერებული მარგინალური წინაპირობებით.

ქალზე ორიენტირებული კვლევების პარალელურად უკანასკნელ ათწლეულებში სამეცნიერო თვალსაწიერში დამკვიდრდა გენდერული კვლევები (ენდერ შტუდიეს). ისევე როგორც ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაში, ასევე გენდერულ კვლევებშიც ყურადღება გამახვილებულია სქესთა შორის როლების გადანაწილების საკითხებზე, რაც არ არის ბიოლოგიურ სხვაობაზე დაფუძნებული. თუ ფემინისტურ ლიტერატურათმცოდნეობაში ბიოლოგიური სხვაობა რეპრეზენტირებულია ინგლისური ტერმინით – სქესი, გენდერულ კვლევებში სოციალური და კულტურული კომპონენტების დეტერმინირება გახდა შესაძლებელი და ამისათვის გრამატიკიდან ნასესხები ტერმინი გენდერი “ენუს/გენდერ” გამოიყენება.

ფემინისტური კვლევებისაგან განსხვავებით, გენდერული კვლევები არ აყენებს ქალურობის საკითხს კვლევების/ანალიზის ცენტრში. არამედ გენდერული კვლევების მთავარი ობიექტია გენდერული დეფინიციები სოციოკულტურული, ისტორიული და საზოგადოებრივი ფენომენის დისკურსში.

დღეისათვის ტერმინი გენდერი თანაბრად იხმარება ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებებში, ასევე სამართალმცოდნეობასა და ეკონომიკაში. ყოველი დარგი თავისი სპეციფიკის, ინტერესის მიხედვით აკონკრეტებს ტერმინს.

თუ კოლექტიური, ფოლკლორული ტექსტების ლიტერატურულ გაგრძელებად საავტორო ლიტერატურას მივიჩნევთ და ანტიკურ ეპოქას გადავხედავთ, აშკარაა, რომ უძველეს ლიტერატურაში ქალი ავტორი უკვე თანაარსებობს მრავალრიცხოვან მამაკაც ავტორებს შორის. როგორც ცნობილია, ბერძენი პოეტი საფო პლატონმა 10 საუკეთესო მწერალთა შორის დაასახელა.

შუასაუკუნეებში, როდესაც ძირითადი საგანმანათლებლო კერა ეკლესია-მონასტრები იყო, სადაც შესაძლებელი იყო წერა-კითხვის შესწავლა და წიგნების კითხვა, ქალებისათვის, ძირითადად, ევროპაში, არსებობდა გარკვეული შესაძლებლობები, მონასტრის წიაღში ბავშვის აღმზრდელის პროფესიის დასაუფლებლად (ძიძა, გუვერნანტი ქალი, აღმზრდელი ქალი) გარკვეული სწავლა-განათლება მიეღო.

რენესანსისა და ჰუმანიზმის ხანაში, როდესაც ადამიანების ინდივიდუალობა, თვითშეცნობა და საკუთარ თავში წვდომის სურვილი გაიზარდა, გაჩნდა გარკვეული შესაძლებლობები ქალთა განათლებისათვის. დღის წესრიგში დადგა ორივე სქესის განათლების საკითხი, როგორც ოჯახში იდეალური ჰუმანიტარული ურთიერ-

თობების ამოსავალი და წინაპირობა. მაგ., აგრიპა ფონ ნეტესჰაიმი და ერასმუს ფონ როტერდამელი მხარს უჭერდნენ ქალთა განათლების საკითხს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალები საკუთარ შემოქმედებაში ცდილობდნენ ქალების მიერ აღქმული და ქალის გამოცდილებაზე დაყრდნობილი სამყარო ეჩვენებინათ, ქალთა შემოქმედება არ იყო სათანადოდ აღქმული. ქალი ავტორების შემოქმედება მხოლოდ ქალის პერსპექტივიდან უნდა ყოფილიყო შეფასებული, ქალი მკითხველებისა და ქალი კრიტიკოსების პერსპექტივიდან გააზრებული და დანახული შეიძლება ჩასწვდომოდა ქალი ავტორის ნამდვილ და ჭეშმარიტ სათქმელს. მხოლოდ ქალთა საზოგადოებას შეეძლო ქალი ავტორების ტექსტების სწორი ჭვრეტა, აზრებისა და მნიშვნელობების შეგრძნება, რაც, აღნიშნულ ეპოქებში, მამაკაცურად ფორმულირებული ლიტერატურული ტრადიციების ფონზე, ჯერ კიდევ მიუღწეველი იყო.

საკუთარი, ქალური აზრები და შეხედულებები რომ დაეცვათ და თავიანთი ნაწარმოებები გადაერჩინათ, ასევე, მკითხველების პოზიტიური შეხედულებები გამოეწვიათ, მრავალი ქალი ავტორი იძულებული იყო გაქცეოდა ქალი ავტორის სახელს და მამაკაცის ფსევდონიმით ეწერა. მე-18 და მე-19 საუკუნეებში ქალები წერდნენ ანონიმურად, საკუთარი ხელმოწერის გარეშე, ან მამაკაცის ფსევდონიმით. ამგვარი შენიღბვა ერთადერთი გზა იყო მრავალი ქალისათვის, შეეღწიათ მამაკაცებისათვის ლეგიტიმურ და მამაკაცებისათვის განკუთვნილ სამწერლო სამყაროში.

მეოცე საუკუნის დასაწყისიდან ქალთა საკითხის ირგვლივ მრავალი ფორმალურ-სამართლებრივი ცვლილება მოხდა. დაარსდა გოგონათა უმაღლესი სკოლები, რაც შესაძლებელს ხდიდა, ქალებს მიეღოთ საუნივერსიტეტო განათლება, ქალებისათვის ხელმისაწვდომი გახდა მრავალი პროფესია და სამუშაო ადგილი, რომლებიც მანამდე მამაკაცებს ჰქონდათ დაკავებული. მეოცე საუკუნის ოციან წლებში ევროპელმა ქალებმა მიიღეს არჩევნებში ხმის მიცემის უფლება. ბუნებრივია, საზოგადოებრივი ცვლილებები აისახა იმ ეპოქის ქალი ავტორების შემოქმედებაში.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მას შემდეგ, რაც ქალი ავტორების შემოქმედება ცალკე მეცნიერული დაკვირვების საგანი გახდა, გაჩნდა აუცილებლობაც ქალი ავტორების შემოქმედების პერიოდიზაციისა და ისტორიულ-კულტურული შემოსაზღვრულობისა. ამ მხრივ, მეცნიერთა ნაწილის აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ ქალი ავტორების შემოქმედება ძალზე ფართოა და სხვადასხვა ისტორიულ

პერიოდს მოიცავს, ქალი ავტორების შემოქმედების კვლევა უნდა დაიწყოს ქალთა მოძრაობის გააქტიურების პერიოდიდან, ანუ იმ დროიდან, როდესაც ქალი ავტორი სრულიად გაშინაარსებულად და ცნობიერად ქმნიდა მხატვრულ ლიტერატურას და სწორედ ქალი ავტორის პოზიციიდან, ახალი ლიტერატურული ხედვით, სადაც ყურადღების ცენტრში ქალი, მისი სამყარო, მისი ხედვა, პერსპექტივები და ინტერესები იყო. ხოლო იმ დროს, როდესაც ქალი უბრალოდ თანამონაწილეობდა ლიტერატურულ პროცესებში, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობდა გენდერული დეფინიცია ლიტერატურათმცოდნეობაში, როდესაც ქალი იძულებული იყო თანამონაწილე ყოფილიყო ლიტერატურული პროცესისა, რომელიც მკვეთრად მამაკაცური იყო, როდესაც ქალი მამაკაცის ფსევდონიმიტაც კი სარგებლობდა იმის გამო, რომ მისი შემოქმედება სათანადო სერიოზულობითა და ინტერესით აღქმულიყო, ქალი ავტორების შემოქმედება, ბუნებრივია, ვერ ასახავდა იმ ხასიათსა და ლიტერატურულ შინაარსს, რითაც ქალთა ლიტერატურა შემდგომში დაიტვირთა. თუმცა, მიუხედავად აღნიშნულისა, ქალი ავტორების შემოქმედება ხშირად საერთო ნიშნით, არსებული ისტორიული და საზოგადოებრივი ფაქტორების გათვალისწინებით განიხილება.

აღმოსავლური ლიტერატურა თავისი ტრადიციებითა და დიქტომიით ბევრად უფრო “მამაკაცური” იყო, ვიდრე ევროპული. რაც, პირველ რიგში, აღმოსავლეთის ბუნებით არის განპირობებული. ქალი, როგორც ტრფობისა და მორჩილების ობიექტი მხოლოდ იშვიათ შემთხვევაში თუ ახერხებდა საკუთარი ინტერესების, სურვილებისა და მისწრაფებების ლიტერატურულად გარდასახვასა და ასახვას. აღმოსავლეთი ბევრად უფრო მკაცრი იყო ქალისადმი და ეს დამოკიდებულება რელიგიური დოგმებიდან იღებდა სათავეს.

ისლამური ქვეყნების ლიტერატურის განვითარებას წინ უძღვის მისტიკური ტრადიციები, რაც აღნიშნული ლიტერატურებისათვის დღემდეა დამახასიათებელი. განსაკუთრებით დიდი გავლენა მისტიკური ტრადიციებისა ჩანს სატრფიალო ტექსტებში, სადაც სიყვარული ორმაგ ჭრილშია წარმოდგენილი: მიწიერ და ზეციერ მნიშვნელობებში. მისტიკური ენის ამბივალენტურობა მოითხოვდა მეტ თავისუფალ გარემოს იმისათვის, რომ ყველაფერი მოეცვა და ყველაფერზე ესაუბრა, თუმცა ისლამური გარემო ამას ცოდვად თვლიდა და ტაბუს ადებდა. სწორედ ამიტომაც სატრფოს ქება, მისი თვალების, გამოხედვის ხოტბა ყველაზე მიღებული ნორმა იყო, რაშიც თავსდებოდა მთელი შინაარსი ტრფობისა. პოეზია, მუსიკა და ცეკვა აღმოსავლური მისტიკისა და ექსტაზის შემადგენელი ნაწილებია, რაც ემოციუ-



რად გამოხატავს ტრფიალებას და სწრაფვას, რომელიც სხეულის ენის ნაცვლად აისახება ნაწერში, შესაბამისად, იქმნება აღმოსავლური გარემო სხეულის ენისა თუ ენის სხეულის ფორმებში. თუმცა ისლამურ მისტიკასა და ლიტერატურას თავის ფუნდამენტში ძალზე ცოტა რამ აქვს საერთო ქალის შემთხვევაში კიდევ უფრო მძიმე ფორმებში გამოვლენილ ისლამურ მისტიციზმთან.

ქალი ავტორის საკითხი, გენდერულად მარკირებული ლიტერატურის ადგილი და როლი ქართულ ლიტერატურაში სრულიად შეუსწავლელია. საკითხის მრავალმხრივობა, ასევე ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში არსებული როგორც ისტორიული, ისე თანამედროვე პროცესები და ტენდენციები აშკარად მოწმობს, რომ პრობლემა მრავალმხრივი კვლევის წყარო უნდა გახდეს.

## თამარ ზიგერ-პოპიაშვილი

### კულტურული სივრცის განზომილებები

კულტურული სივრცე მრავალმნიშვნელოვანი ტერმინია, რომელიც მოიაზრება სოციალურ, ჰუმანიტარულ, კულტუროლოგიურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, ისტორიულ, გეოგრაფიულ განზომილებებში. საერთო კულტურული სივრცეში გამოიყოფა ძირითადი ფორმალური პროცესები, როგორებიცაა: მრავალკულტურულობის არსებობა, სუბკულტურის არსებობა, რაც უზრუნველყოფს გარკვეული კულტურებისა და კულტურული ჯგუფების არსებობას საერთო კულტურულ სივრცეში. საერთო კულტურული სივრცის შესახებ პირველი კვლევები XIX საუკუნის ბოლოდან დაიწყო და გულისხმობდა კულტურული პოლიტიკის განვითარებას, ასევე, კულტურულ ურთიერთქმედებას.

კულტურის ფენომენი იცნობს კულტურათა ურთიერთქმედებას, რაც ყალიბდება სულ მცირე, ორ კულტურას შორის. ამ ურთიერთობათა შედეგად კი ყალიბდება გავლენები და ორმხრივი ცვლილებები, რაც საერთო კულტურულ სივრცეს განაპირობებს. საერთო კულტურული სივრცე შეიძლება იწვევდეს კულტურული აქტივობების ფორმების შეცვლას, ახალი ორიენტირების გაჩენას. მსგავსი პროცესები ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მიმდინარეობს და სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა გავლენას ტოვებს

კულტურებში. შესაბამისად, ერთიანი კულტურული სივრცე გულისხმობს ორ ან რამდენიმე მეზობელ კულტურაში ერთნაირი ან მსგავსი პროცესების არსებობას. აღნიშნულის საფუძველი შესაძლოა იყოს ბუნებრივი და არაცნობიერი მიბაძვა, ასევე, სავსებით გააზრებული პრაგმატული და რაციონალური მიბაძვა, რაც მეზობელი კულტურისათვის სასარგებლო შეიძლება აღმოჩნდეს. ამასთან, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მეზობელი ხალხების თანაცხოვრების ერთნაირი ისტორია, ხშირ შემთხვევაში, ისტორიულად საერთო მტრების წინააღმდეგ ბრძოლა, ასევე, არსებობის ერთნაირი ისტორია განაპირობებს და უზრუნველყოფს კულტურული სივრცის ჩამოყალიბებას.

გამოიყოფა კულტურათა ურთიერთქმედებისა და საერთო კულტურული სივრცის ჩამოყალიბების სამი დონე:

- ეთნიკური დონე
- ეროვნული დონე
- ცივილიზაციური დონე

ეთნიკური დონის შემთხვევაში ურთიერთობა ეთნოსებს შორის მიმდინარეობს, რაც გარკვეული გავლენებით ხასიათდება, დომინანტი ერი აშკარა უპირატესობით სარგებლობს ამ შემთხვევაში და გავლენაც უფრო მეტად ამ მხრივ შეინიშნება. თუმცა არაა გამორიცხული პირუკუ მოქმედებებიც, როცა არადომინანტი ერის გავლენები შეინიშნება. ეს შეიძლება ეხებოდეს ენობრივ, ლიტერატურულ, კულტურულ და სხვა სივრცეებს.

ეროვნულ დონეზე ურთიერთობა სახელმწიფოებსა და პოლიტიკურ სტრუქტურებს შორის მიმდინარეობს.

ცივილიზაციური დონე ცივილიზაციებს შორის გავლენებს აყალიბებს. მაგ., დასავლური და აღმოსავლური ცივილიზაციები და სხვ.

საერთო კულტურული სივრცის პირობებში შესაძლებელია ვისაუბროთ კულტურა-დონორსა და კულტურა-რეციპიენტზე. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია დიალოგისა და რიტორიკის შესახებ მ. ბახტინის შეხედულება: “რიტორიკაში არის აუცილებლად მართალი და აუცილებლად მცდარი. დიალოგში მოწინააღმდეგის განადგურებით ნადგურდება თვით დიალოგიც” (ბახტინი 1986). კერძოდ, კულტურათა დიალოგი და კულტურათა რიტორიკა საერთო კულტურულ სივრცეში განსხვავებულად ზემოქმედებს, შესაბამისად, განსხვავებულ შედეგსაც იძლევა.

კულტუროლოგიური მეთოდების მიხედვით, შესაძლებელია კულტურების განსაზღვრება მოხდეს:

- გენეტიკური მეთოდით
- ისტორიულ-შედარებითი მეთოდით.

ორივე შემთხვევაში შესაძლებელია საერთო კულტურული სივრცის განსაზღვრა.

ერთ რეგიონში არსებული კულტურებისათვის მსგავსი კულტურული “ტონალობებისა” და კულტურული “აქცენტების” არსებობა, ერთი მხრივ, ილუზორულია, ხოლო, მეორე მხრივ, სრულიად რეალისტური. კულტურული სივრცის ილუზორულობა განპირობებულია იმით, რომ მიუხედავად მრავალი მსგავსი პროცესისა და ნიშან-თვისებისა, კულტურები, მათ შორის, მეზობელი კულტურები, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და სრულიად ინდივიდუალურ ფენომენს წარმოადგენენ. ამ მიდგომის მიხედვით, კულტურა განიხილება, როგორც მრავალფუნქციური სისტემა, სადაც ყველა გამოვლინება გარკვეული კანონზომიერების შედეგია (ბომე 1996). მეორე მხრივ, კულტურული სივრცის რეალისტური შეხედულების მიხედვით, სხვადასხვა კულტურაში არსებული საერთო ნიშან-თვისებები ქმნიან და განაპირობებენ გარკვეულ ერთობას, რომელიც ზემოქმედებს ადამიანებზე და მათ უზრუნველყოფს ნათესაობის, მსგავსების, ერთნაირობის განცდა შედარებით სხვა, უფრო უცხო კულტურებთან. შესაბამისად, ეს განცდა აიოლებს თანაარსებობას და ურთიერთგაგების გარკვეული გარანტი ხდება.

კულტურათა ურთიერთქმედება და საერთო კულტურული სივრცის ჩამოყალიბება ხელს უწყობს საერთო ღირებულებებზე ორიენტირებას. გლობალიზაციისა და მასობრივი მიგრაციების ეპოქაში კულტურული ფასეულობების გადატანა და ზემოქმედება განსაზღვრავს ინდივიდის სრულ ორიენტირებასა და განსხვავებულ გარემოში ადვილად მისაღწევ კულტურულ მდგრადობას. ცნობილია, რომ გეოგრაფიულად დაშორებულ ქვეყნებსა და კონტინენტებზეც კი შესაძლოა მოძიებულ იქნას საერთო კულტურული სივრცის ელემენტები. ამავდროულად, მსგავსი ელემენტების არსებობა შესაძლებელია სრულიად გამოირიცხოს ერთ გეოგრაფიულ სივრცეში.

საერთო კულტურული სივრცის ჩამოყალიბება ისტორიულ სახეს ატარებს. ხშირ შემთხვევაში ეს დამოკიდებული იყო იმპერიალისტურ მცდელობებთან. მაგალითად, როდესაც კოლონიალისტური ქვეყანა საკუთარ კოლონიას და/ან კოლონიებს გადასცემს საკუთარ კულტურას. როგორც

ცნობილია, კულტურათმორის ურთიერთობებში გამოიყოფა სამი ძირითადი ტიპი:

- კონფრონტაცია
- სიმბიოზი
- სინთეზი

აღნიშნული ტიპებიდან სიმბიოზისა და კულტურული სინთეზის შემთხვევებში საერთო კულტურული სივრცე ორი ან მეტი საზოგადოების კულტურული მახასიათებლების სივრცობრიობას განაპირობებს.

ერთიანი კულტურული სივრცე სრულებით არ ნიშნავს ერთ კულტურას. ეს არის განსვავებულ კულტურათა კავშირი, სადაც მთავარი ორიენტირები არის საერთო ნიშან-თვისებები და გამოვლინებები. შესაბამისად, როდესაც საუბრობენ ევროპულ კულტურაზე, როგორც კულტურულ სივრცეზე, იგულისხმება, რომ ამ კულტურულ სივრცეში შემავალი კულტურები თვითმყოფად და ინდივიდუალურ კულტურულ ფენომენს წარმოადგენს, თუმცა მასში არსებობს ისეთი ნიშან-თვისებები, რაც პერიფერიულ დონეზეც კი საერთო კულტურულ სურათს ქმნის. აღნიშნულის გააზრება შესაძლებელია კავკასიის, როგორც საერთო კულტურული სივრცის კონტექსტშიც. არსებობს ძირითადი, თავისთავადი, დამოუკიდებელი მხოლოდ გარკვეული ეთნოსისათვის დამახასიათებელი კულტურული თვითმყოფადობა, რომელიც მისი რაობის იდენტობაში უმთავრეს ადგილს იკავებს და, ამასთანავე, არსებობს საერთო, მთლიანად კავკასიაში მცხოვრებთათვის ნიშანდობლივი იდენტობა, რაც მათ აერთიანებს კიდევ ერთ მთლიან კავკასიური კულტურის სივრცეში. ერთნაირი კულტურული მახასიათებლები კავკასიაში მცხოვრებ ხალხებს კიდევ უფრო აახლოვებს და აერთიანებს.

### ლიტერატურა

**ბახტინი 1986:** Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986;

**ბომე 1996:** Hartmut Bhme, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1996.

**ურბანისტული სივრცე  
ძართულ ლიტერატურულ  
მოღერნიზმში**

კ. გამსახურდიას “დიონისოს ღიმილი” და გრ. რობაქიძის “გველის პერანგი”

ახალი სააზროვნო პარადიგმებით შემოდის ქართულ სინამდვილეში მოღერნიტული რომანი. მათ ავტორებს მხოლოდ ქართველი კი არა, მსოფლიოს ნებისმიერი ქვეყნის წარმომადგენელი ჰყავთ მოაზრებული თავიანთ მკითხველად. პატარა მდინარე ზანას ნაპირზე დაბადებული მწერალი რა დროიდანაც შეუძახებდა საკუთარ თავს, არ გაჯობონ დიდი მდინარეების პირას დაბადებულებმაო, უკვე ისახება ოცნება მასშტაბურ წარმატებაზე, პროვინციული შეზღუდული სივრციდან გაღწევის სურვილი.

გრიგოლ რობაქიძე, რომლის ლექციებითაც იწყება ჩვენში ქართული მოღერნიზმის იდეოლოგია /სიგუა 2008 :56/, ახალგაზრდობიდანვე გლობალურ სივრცეებს ზიარებული ავტორია. იგი ქუთაისის სასულიერო სემინარიის შემდეგ სწავლას განაგრძობს ტარტუს უნივერსიტეტში. უსახსრობის გამო

ბრუნდება, მაგრამ მალე ისევ გერმანიაშია, ლაიპციგის უნივერსიტეტს ამთავრებს, შემდეგ კი საფრანგეთში მიემგზავრება, იქაურ უნივერსიტეტებში ისმენს ლექციებს. ასევე ევროპულ სივრცეს მოიხილავს კ. გამსახურდია, მსოფლიოს ყველაზე მცირე მდინარის პირას დაბადებული მწერალი, უდიდესი მდინარეების პირას დაბადებულთან პაექრობაში გამოწრთობილი, ეროვნულ ჩოხაში მოსიარულე და ევროპული თვალსაწიერით გამორჩეული, კოლხურ კოშკში მობინადრე, მაგრამ განსწავლის წლებით კენიგსბერგთან, ლაიპციგთან, მიუნხენთან, პარიზთან დაკავშირებული. ორივე მწერალი მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ტენდენციების პირველშემომტანია საქართველოში. მათ პირადი ცხოვრებით გაარღვიეს პროვინციული ყოფის ჩაკეტილი წრე და ევროპის ურბანიზებულ სივრცეში ეზიარნენ განათლებას.

ითვლება, რომ “დიონისოს ღიმილი” პირველი მოდერნისტული რომანია ქართულ სინამდვილეში /lib.ge, წურწუშია ს. /, რომელიც “მხატვრული სტრუქტურითაც, თემატურ-შინაარსობრივადაც თვისებრივად სრულიად ახალი მოვლენაა ქართულ ლიტერატურაში /ნიკოლეიშვილი 2002: 260/. იგი 13 ქებისა და 52 ნოველისაგან შედგება. ნოველები ციკლებად არის დალაგებული. თითოეული ქება შედგება ოთხი თავისაგან /ოთხი ნოველისაგან/, გარდა IV და VIII ქებისა, რომლებშიც ხუთი თავია. ბოლო XIII ქებაში ორი თავია.

მთავარ პერსონაჟს, კონსტანტინე სავარსამიძეს, მშობლიური ჭერი არსად ეგულება, თუმცა ქვეყანა მოუვლია. არც ღმერთი ბინადრობს მის ცაზე. დიდ სივრცეთა მოვლა სულაც არ ნიშნავს მშობლიურობის განცდის გაჩენას. მით უფრო, ათიანი წლების მეორე ნახევარში, როცა პლანეტა პირველი მსოფლიო ომით არის შეტორტმანებული და შემდეგ წლებში მისი ექო ჯერაც მძაფრად ისმის. ევროპული ცივილიზაციის კრიზისი იგრძნობა ნაწარმოებში. ბუნებრივად შეიძლება დაიბადოს განცდა, რომ “რომანის მთავარი პერსონაჟი თავად საქართველოს სახელმწიფოებრივი ორგანიზმია თავისი დამსხვრეული ეროვნული იდეალებით” /ჭანია 2006 : 79/. 1921 წლის ანექსიისა და 1924 წლის ამბოხების შემდეგ დაიწერა “დიონისოს ღიმილი”. წერილში “როგორ ვწერ?” ავტორი

გვეუბნება, რომ დიდხანს ნაფიქრია ამ რომანის დეტალები: წლების განმავლობაში უტარებია სახეები თუ პასაჟები, ცალკეული ფრაგმენტები სხვადასხვა დროს დაუწერია. 1924 წელს ერთი თავი ჟ. “კაკასიონშიც” გამოქვეყნდა. 1924-25 წლებში იწერებოდა ეს ნაწარმოები. 1925 წლის აგვისტოში რომანი 2000 ტირაჟით გამოიცა, 1924 წლის აგვისტოს მოვლენების წლისთავზე. ავტორი თავის მეგობრებთან ერთად შავ ჩოხას იკერავს და გლოვობს თავისუფლებას. სავარსამიძე უდროობის გმირია. არგვეთის მთავრების, დავითისა და კონსტანტინეს შთამომავალს მათი სურათები საძინებელ ოთახში საწოლის პირდაპირ ეკიდა და მათი გმირობის მაგალითზე იზრდებოდა. “ჩემს ცხოვრებაში მუდამ წმინდა კონსტანტინეს გმირობასა და მარტვილობას ვუმიზნებდი, ნადირობის თუ ზღვაზე მგზავრობის დროს, უცხოობასა თუ გაჭირვებაში”. /”ლიონისოს ღიმილი”/. არგვეთის მთავრის, კონსტანტინეს ლანდი ფეხდაფეხ დაჰყვებოდა და გმირობისკენ აქეზებდა. ევროპამოვლილს თან დაჰყვება მამის წყევლაც: “თუ ამ ოჯახის ფუძე და საძირკველი დაანგრიო...” ოჯახი საქართველოს სიმბოლოა, მისი შემცირებული ხატი, ხოლო საქართველო რუსეთის კოლონიზაციის მარწუხებშია. გმირს უჩნდება განცდა, რომ ცხოვრების შუა გზაზე შემოაღამდა. ქართული პატრიარქალური ტრადიციების დიდებულებიდან მის დრომდე ჩაირღვა დროთა კავშირის რგოლები. არგვეთის მთავრის მრისხანე წარბები ჩანს მისი სახიდან, მაგრამ ასპარეზი? თავისუფლებადაკარგულ ქვეყანაში ადამიანს აქვს განცდა, თითქოს საპყრობილეშია. თუ ტრადიციულად თავადაზნაურთა წოდების წარმომადგენლებს დიდი საზოგადოებრივი და ეროვნული დანიშნულება ჰქონდათ, ახალმა დრომ ისინი ფუნქციადაკარგულ ადამიანებად აქცია.

ურბანიზებული ქალაქი, როგორც თვლიან, ქმნის საკუთარი ცხოვრების სტილს. თუ სოფლის საზოგადოებაში ურთიერთობა ეყრდნობა ნათესაობას, ოჯახს, ტრადიციას, სოციალურ ნორმებს, ქალაქის სივრცეში ჩნდება არჩევანის თავისუფლება, დამოუკიდებლობა. როგორი ქალაქები ხვდება სავარსამიძეს ევროპაში? პარიზისა და ბერლინის სალონებში ეწყობა ორგები. აქ არიან ლესბოსელები, ნიმფომანები, ჰომოსექსუალები...



მოქალაქენი “წუთის სიყვარულით” კავდებიან. ურბანიზებულ ყოფაში დაკარგულა ტრადიციული ადამიანური ფასეულობები. ქალაქის მკვიდრებით სავსე ქუჩებში მარტობა ეუფლება ადამიანს: “უღაბნო! უღაბნო! დიდი ქალაქის ქუჩაა ჩემი უღაბნო! აქ არავინ მიცნობს, ჩირადაც არავინ მაგდებს, არავინ მესალმება, არავინ მიცქერის, თითქოს მე სხეული არ მქონდეს...”/გამსახურდია 1992 : 72/. გაჩაზნაზნებული რეკლამები ელექტრონის მკვდარი შუქით ავსებს ურბანიზებულ სივრცეს. ტექნიზაცია და ავტომატიზაცია გამეფებულა დიდ ქალაქებში. მანქანური, ტექნოკრატიული ცივილიზაციის დამკვიდრება ტრაგიკულ რაკურსში აღიქვა მოდერნიზტულმა აზროვნებამ. ქალაქის რიტმი აჩქარებულია. გარკვეული სიხშირით ენაცვლება ერთმანეთს ემოციური გამაღიზიანებლები და ადამიანი იცლება განცდებისაგან, ხდება გულგრილი. ეს თავისებური თავდაცვითი რეაქციაა /ჯიშოშვილი 2011 :87/. ფაქტია, რომ ასეთ ვითარებაში ადამიანი უცხოვდება საკუთარი ადამიანური ბუნებისაგან. აქ შეუძლებელია არ გაგვანსენდეს რაინერ მარია რილკეს რომანი “მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები”, რომელსაც ნაირა გელაშვილმა “ერთი ძნელი წიგნი” უწოდა /გელაშვილი 2007 : 277 / და რომელშიც ცივილიზებული პარიზის სურათებია ნაჩვენები. მალტემ აქ შეიცნო ადამიანის სრული უმწეობა ქალაქური სინამდვილის წინაშე. დიდი ქალაქი ადამიანის უკიდურესი გაუცხოების ადგილია. ურბანისტულ სივრცეში ადამიანი ფიზიკურად ძალზე ახლოსაა სიკვდილთან. მალტეც უსამშობლო მოხეტიალეა. სწორედ ქალაქის ორომტრიალში იხილა მან უსახო სიკვდილი /ავტოკატასტროფა/, რომელსაც მასიურ ქარხნულ პროდუქციასავით ამზადებს დიდი ქალაქი. ავადმყოფთა კლინიკაში ავტომატური, თანაგრძნობისაგან დაცლილი წესრიგია. აქ გულგრილად იღებენ და უშვებენ სხეულთა ურიცხვ რიგებს სწორედ ისე, როგორც ფაბრიკები – სერიულ პროდუქციას.

დავუბრუნდეთ “დიონისოს ღიმილს”. ნაწარმოების მეორე გამოცემას /1932 წ. / ერთვის ავტორის ბოლოთქმა, რომელშიც გახსნილია ქმნილების არსი: ამ რომანით მოძებნილია სინთეზური გეზი ევროპულსა და სპარსულ სამიჯნურო რომანს შორის. ეს განაპირობა ექსპრესიონიზმის გავლენამ. რომანში წარმოსახულია

უცხოური გარემო: საფრანგეთი, გერმანია, იტალია. სავარსამიძეს ორასწლიანმა რუსულმა მონობამ ეროვნული თვითიგივეობის შეცნობის პრობლემა გაუჩინა. იგი ცხოვრების საზრისის ძიებაშია. ევროპაში გადახვეწილს ეუფლება ნოსტალგია, მელანქოლია. იმპერიულმა სინამდვილემ მისი, როგორც მაღალი წოდების წარმომადგენლის მისია ნაცარტუტად აქცია. დაღლილი სისხლის განცდა და ანტიურბანისტული სულისკვეთება ერწყმის ერთმანეთს. ახალ სოციოკულტურულ სივრცეში ფსიქოსოციალური იდენტიფიკაციისათვის აუცილებელია მამის გამოკვეთილი როლი, სავარსამიძეს კი მამასთან გაუცხოება სჭირს.

როგორც ეს რომანი გვიჩვენებს, მოდერნისტული ფონი – ეს არის ურბანისტული სივრცე, აქ კი სიცივეა, გაუტანლობა, გაუცხოება. კორპუსი კორპუსს ეკვრის, მაგრამ ამ სიმჭიდროვეში ადამიანებს შორის გადაულახავი სიშორის განცდა წარმოიშობა.

1925 წელს იწერება “გველის პერანგი”. ეს არის ევროპული სააზროვნო იდეებით გამორჩეული მწერლის, გერმანიასა და შვეიცარიაში მცხოვრები ქართველის რომანი. იგი სიმბოლოებითა და მითოლოგიური ქვეტექსტებით არის სავსე და, “ლიონისოს ღიმილის” მსგავსად, ასოციაციური ხასიათისაა.

არჩიბალდის სამოძრაო არეალიც გლობალურია. ის მოივლის ლონდონს, მესოპოტამიას, ირანს, საქართველოს. მეკემის ცნობიერებაც საკუთარი თავისა და ფესვებისკენ არის მიმართული. ნაწარმოების თითქმის დასაწყისში არის ასეთი დეტალი: არჩიბალდ მეკეში /არჩილ მაყაშვილი/, ახალგაზრდა მხატვარი, ჰამადანში, მსოფლიოში დღემდე შემორჩენილ ერთ-ერთ უძველეს ქალაქში, ქვის ლომთან ზის და ფიქრობს. მისი ფიქრი შორეულ წარსულს წვდება. იგი საკუთარი ბიოგრაფიის ფრაგმენტებით იგონებს, ორი ათასი წლის წინათ როგორ შეაგლო ალექსანდრე მაკედონელმა თავისი ბუცეფალი ეკატანას სიმავრეებში და ერთი დაკვრით როგორ აიღო სასურველი ქალაქი როგორც ათასწლეულებში ნაოცნებარი დედოფალი. ამ ფიქრს კვებავს ცოდნა იმაზე, რომ ჰამადანი დაარსდა მიდიის იმპერიაში და ამ ტერიტორიაზე იყო მიდიის იმპერიის დედაქალაქი ეკატანა. ჩაიქროლებს ასწლეულები და სხვათა ხელები წაეპოტინებიან ქალაქს. არ არსებობს ერთმანეთისაგან

სრულიად მოწყვეტილი მოვლენები. შორი ამბებიც კი შეიძლება ერთ სიბრტყეში მოთავსდეს. ეს სამყაროული ხედვაა. ამგვარი გახლავთ გლობალური სივრცეების მომხილველი ადამიანის ცნობიერება.

არჩიბალდი წუთისოფლის წრებრუნვას უფიქრდება. იმავე წრებრუნვამ იგი მამას მოწყვიტა /1917 წლის კატაკლიზმები ირიბად მოიაზრება თამაზ მაყაშვილის ექსპატრიაციის მიზეზად/. მამას მოწყვეტილი ძის ტრაგედია საერთო მოტივია “ლიონისოს ღიმილთან”, ოღონდ აქ განსხვავებულად გამოვლენილი. მამა ბასკეთში ისროლა განგებამ, შვილი ლორდთან იზრდება, ევროპულ განათლებას იღებს. ვაჟი საბოლოოდ უბრუნდება სამშობლოს. მამაც იმავე გზას გადის, რადგანაც თავის მხრივ ისიც არის ვილაცის ძე. აქ საცნაურია “ძის” სახარებისეული ლაიტმოტივი **/ჯანჯიბუხაშვილი 2011:150-159/**. არჩიბალდის სამოძრაო არეალიც გლობალურია. პერსონაჟი მოივლის ლონდონს, მესოპოტამიას, ირანს, საქართველოს. ამ ვეებერთელა სივრცეში როგორც სავარსამიძე აცნობიერებს თავის ფესვებსა და საზოგადოებრივ მისიას, ასევე არჩიბალდ მეკემის /არჩილ მაყაშვილის/ ცნობიერებაც საკუთარი თავისა და ფესვების ძიებით არის დაკავებული. თავიანთი ბედით, ცხოვრებისეული ზვედრით ჰგვანან სავარსამიძე და მეკეში, ხოლო სამომავლო პერსპექტივით განსხვავდებიან. მაყაშვილი უბრუნდება საკუთარ ფესვებს, ცხოვრებას გენეტიკურადაც აგრძელებს. მეკემის მაყაშვილად ტრანსფორმირება სძენს მას ახალ სასიცოცხლო ენერგიას. მთელიდან გამოყოფილი ერთი კვლავ მთელს უბრუნდება. სრული შერწყმა რომ მოხდეს მშობლიურ წიაღთან, მან უნდა ჩამოცილოს ყოველი ადევნებული. სწორედ ეს არის მისი ოლღასაგან მოწყვეტის მიზეზი. ავტორმა მას ეს ქალი მიტომ მოაცილა, რათა შეახვედროს მატასის, რომელიც ეროვნულის სიმბოლოა რომანში. ეროვნულ სივრცეში სვლა არჩილ მაყაშვილს ამზადებს სასიკეთო ფერისცვალებისათვის. ეს სიმბოლურად გველის მიერ პერანგის გამოცვლასთან არის დაკავშირებული და მთავარი პერსონაჟის განახლებას უკავშირდება.

ყოველი ეპოქა ქმნის მისთვის დამახასიათებელ ნივთიერ გარემოს, გაშლილ სივრცეს. მოდერნისტული რომანისთვის

ნიშანდობლივია დასავლეთ ევროპის ურბანისტული სივრცე /კ. ბრეგაძე, საუბარი ქართულ მოდერნიზმზე/. ეს განლაგთ ახალი სოციოკულტურული ატმოსფერო ქართული პროზისთვის. ადამიანმა იხილა დიდი ქალაქების რელიეფები, იგრძნო აჩქარებული რიტმი და მისმა სულმა ახალი ვიბრაციები გამოსცა; განიცადა მისი თანამედროვე ეპოქისთვის დამახასიათებელი რელიგიური რწმენის კრიზისი.

ცხადია, ამ კრიზისს მოწმობს არა მხოლოდ ეს ორი ქართული რომანი, არამედ იმდროინდელი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესებიც. გავიხსენოთ თუნდაც მარტო ის, რომ 1922 წელს დაიბეჭდა ელიოტის “უნაყოფო მიწა”, აღსაქმელად, გასააზრებლად უჩვეულოდ რთული, მაგრამ უმნიშვნელოვანეს პოემად მიჩნეული ნაწარმოები, სკანდალურ პოეტურ მიღწევად ჩასათვლელი, რადგან, მკვლევარ გია ჯოხაძის სიტყვებისა არ იყოს, წილად ხვდა უამრავი დეზინფორმაცია, ლეგენდა და მითი იმაზე, თუ რას იზრახავდა პოეტი ამ ტექსტით და ჯოხისის ექსპერიმენტული ეპოსი “ულისე”, მოდერნიზმის მწვერვალად ჩათვლილი რომანი.

“ბერწი მიწა” ადასტურებს, რომ ჩვენი საუკუნე ნაადრევად დაჩაჩანაკდა, თანაც იმდენად, რომ სიტყვასაც ვერ ძეგნის, საკუთარი უძღურება რომ დაიტიროს”, ხოლო მკვლევარები თვლიან, რომ “ბერწი მიწა” პოეტური “ულისეა”, განმარცვული სამყაროს ლიტერატურული ნაყოფი /ჯოხაძე 2013: 9, 23, 26/.

მოდერნისტულ ეპოქას ახასიათებს ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაციის მაღალი ხარისხი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, რაც, რასაკვირველია, ქალაქის მახასიათებლებია. ამიტომ ბუნებრივია, მოდერნიზმი ქალაქების ხელოვნებაა. თუ სახელმწიფომ ჩათვალა, რომ მისთვის არსებობს საზოგადოება და ადამიანი, წარმოიშობა “ადამიანი – მასა”, “თვითობას” მოკლებული ერთეულები. ეს კიდევ ცალკე ტრაგედიაა.

სიტყვა “მოდერნი” ეტიმოლოგიურად თანამედროვეს ნიშნავს. ამ ტერმინით ის თვისობრიობა აისახა, XIX – XX ასწლეულთა მიჯნიდან რომ დამკვიდრდა, პირველ რიგში, დასავლურ სამყაროში. XX საუკუნე სკოლათა და მიმართულებათა არნახული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ეს მრავალფეროვნება პირობითად ტერმინ “მოდერნიზმით” გამოიხატება. პლანეტარულ,

მსოფლიო სივრცის დაუფლებას ცდილობს მოდერნიზმი. მოდერნიზმმა გამოხატულება ჰპოვა ძალიან ძლიერ, მკვეთრი ორიგინალობით გამორჩეულ ხელოვნებში: მატისი, პიკასო, პრუსტი, ჯოისი, კაფკა, ჰესე, ფოლკნერი, ელიოტი, პაუნდი, რილკე, ლორკა... თავს ნებას მივცემ მათ რიგებში ჩამოვთვალო კ. გამსახურდია და გრ. რობაქიძე. შეიძლება მოდერნიზმი გასული საუკუნის თანატოლად ჩავთვალოთ და XX საუკუნის სტილად ვცნოთ. ეს ასწლეული გამოირჩა სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის სიმძაფრით. ამან შეცვალა ადამიანი, ახალი რაკურსებიდან დაანახა სინამდვილე. ჰემინგუეი თურმე წერდა, რომ მხოლოდ მას შემდეგ ჩასწვდა კუბისტების ხელოვნებას, როცა აეროპლანიდან გადმოხედა დედამიწას და დაინახა, როგორ გამოიყურებოდა იგი /გენისი 2007:140/.

ტელეფონი და ტელეგრაფი, რადიო და გრამფირფიტები, ავიაცია, კინო, კომპიუტერი... ტელეფონმა და კომპიუტერმა უცებ დააპატარავა პლანეტა, გახადა შესაძლებელი სწრაფი ურთიერთობები სხვადასხვა ქალაქებსა და კონტინენტებზე მცხოვრებთა შორის. ფროიდმა შესთავაზა საზოგადოებას სიზმრების თავისებური ახსნა, ნათელი მოეფინა ქვეცნობიერის გარკვეულ სეგმენტს... ამან რომანტიკული შარავანდები ჩამოაცილა ძეხორციელს და შიგნიდან დაგვანახა იგი. ნათელი გახდა, რომ ახალი ხელოვნება პრინციპულად შეუთავსებელია კლასიკურთან. ცნობიერიდან ხელოვნება გაბედულად შეიხედა არაცნობიერში. ნაწარმოები აიგო მკითხველის თანაშემოქმედების კონცეპციაზე... ამას თავისებურად ავლენს ეს ორი რომანიც. დასახელებული ტექსტები გვიჩვენებს ადამიანთა სიმრავლით გამორჩეულ ურბანიზებულ სივრცეებში მარტოობისთვის განწირულ სუბიექტებს; მოდერნისტული პროზისთვის ნიშანდობლივ განზომილებებს – სამყაროს ჰარმონიულობის რღვევას, ამკარა მსოფლმხდველობრივ სკეპსისს.

გრიგოლ რობაქიძე ყოფიერების მარადგანმეორებადობის იდეას გამოხატავს, რაც რომანის სათაურშიც ჩანს. კონსტანტინე გამსახურდიასთან დომინანტურია ყოფის უსაზრისობა, მაგრამ კითხვის პროცესში ავტორი შინაგანი პროტესტის განცდას წარმოშობს და გვაფიქრებინებს, რომ სინამდვილეში მხატვრული უკუქმედების ძალა აქვს სავარსამიძის უასპარეზობას. ეს

აიხსნება ასე: “ზოგჯერ ჰგონიათ, რომ მხატვრული აბსურდი სიცოცხლის, ცხოვრების, სამყაროს აბსურდულობას ქადაგებს და ამდენად დესტრუქციული მოვლენაა. არ არის ასე: მხატვრული აბსურდი ებრძვის ცხოვრებისეულ აბსურდს, ებრძვის შეძლებისდაგვარად”/ბრეგაძე 2012 : 79/.

მოდერნიზმის ერთიანი სივრცის ნაწილია საქართველო. ეს ორი ავტორი აქტიურად ქმნის გარკვეულ ინტელექტუალურ ფონს იმისათვის, რომ ქართველი მწერალი ავანგარდისტულ ფენომენად მოვიაზროთ. შეიქმნა ახალი შემოქმედებითი სივრცე, რომელიც ორგანულად ეწერება ევროპული მოდერნიზმის კონტურებში.

### ლიტერატურა

1. [www.youtube.com](http://www.youtube.com).კ. ბრეგაძე, “იფიქრე ხმამაღლა”. GeolibTV.პროფ. კ. ბრეგაძე საუბრობს ქართულ მოდერნიზმზე. მასალა დაიღო 2013 წლის 3 ოქტომბერს.
2. ბრეგაძე ლ., ტიცინ ტაბიძის დადასტურებული მადრიგალები, ცისფერყანწელებისადმი მიძღვნილი ლექსმცოდნეობის მეექვსე სამეცნიერო სესიის მასალები, ლიტინსტიტუტი, თბ., 2012 წ.
4. გამსახურდია 1992 – გამსახურდია კ., “ლიონისოს ღიმილი”, თხზ. 20 ტომად, ტ. II, თბ., 1992 წ.
5. გელაშვილი 2007 – გელაშვილი ნ., ერთი ძნელი წიგნი, ანუ “მალტე ლაურიდს ბრიგეს ჩანაწერები”, რილკეს თხზულებანი ხუთ ტომად, ტ. III, კავკასიური სახლი, თბ., 2007 წ.
6. გენისი 2007 – გენისი ა., მოდერნიზმი როგორც XX საუკუნის სტილი, ჟ. არჩევანი, 2007 წ. №3.
7. ნიკოლეიშვილი 2002 – ნიკოლეიშვილი ა., კონსტანტინე გამსახურდია, წიგნში “XX საუკუნის ქართული მწერლობა”, ქუთაისი, 2002 წ.
8. სიგუა 2008 – სიგუა ს., ქართული მოდერნიზმი, გამომც. მწერლის გაზეთი, თბ., 2008 წ.

9. [www.lib.ge](http://www.lib.ge) , წურწუმია – წურწუმია ს., “მარადმღვიძარი სარანგი ერისა”.

10. ჭანია 2006 - ჭანია ლ., კონსტანტინე გამსახურდია და ყოველი საქართველო, თბ., 2006 წ.

11. ჯანჯიბუხაშვილი 2011 – ჯანჯიბუხაშვილი მ., მითის პოეტური ტრანსფორმაცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში, წყაროსთვალი, თბ., 2011 წ.

12. ჯიშოშვილი 2011 – ჯიშოშვილი ქ., “ქალაქური სივრცე და კულტურის ახალი პარადიგმა, ჟ. სემიოტიკა, 2011, №9.

13. ჯოხაძე 2013 – ჯოხაძე გ., “თ.ს. ელიოტის “ბერწი მიწა”, ჰერმენევტული ინტერპრეტაციები”, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2013 წ.

## შულიენ გრაკის სივრცის პოეტიკა

შულიენ გრაკის მიმართ მხოლოდ ერთ ეპითეტს ხმარობენ: უკანასკნელი კლასიკოსი. XX საუკუნის მემკვიდრე ცხოვრების და შემოქმედების ხანგრძლივი გზა ისე განვლო, რომ არც ერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობას თუ სკოლას არ მიმხრობია. სიტყვაძუნწი კორესპონდენტი, რომელიც ჟურნალისტებს არ წყალობდა, მაგრამ ენაწყლიანი გეოგრაფიის მასწავლებელი, პირად ცხოვრებას და შემოქმედებას მაღალი კედლის მიღმა მაინც არ მალავდა; ეპატაჟს უარყოფდა და საუკუნის მაჯისცემას ყურს უგდებდა ისე, რომ ყოველთვის თამამად, მაგრამ არა ხმამაღლა, ამბობდა თავის სათქმელს. სიმამაცემ არც მაშინ უმტყუნა, როდესაც ტყეობაგამოვლილი ლიტერატურას დაუბრუნდა, არც მაშინ, როდესაც ანდრე ბრეტონთან მეგობრობის მიუხედავად სიურეალიზმის მანიფესტზე ხელი არ მოაწერა და არც მაშინ, როდესაც უარი თქვა ფრანგულ ლიტერატურაში ყველაზე პრესტიჟულ ჯილდოზე, გონკურების პრემიაზე.



რომელიც 1951 წელს, მის რომანს – *სირტის სანაპირო*, მიენიჭა.

მწერალის და გეოგრაფიის მასწავლებლისგან არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ *უკანასკნელი კლასიკოსის* შემოქმედებაში სივრცეს და მის აღწერას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ამას გრაკის წიგნების სათაურებიც ადასტურებს: *სირტის სანაპირო*, *ნახევარკუნძული*, *აივანი ტყეში*, *დ'არგოლის ციხე-სიმაგრე*, *გრძელი გზის დღიურები* . . .

*თავისუფლება დიდი (Liberté grande)*, და არა დიდი *თავისუფლება*, რაც როგორც ქართული ასევე ფრანგული ყურისთვის უფრო ჩვეულია, ერთადერთი პოეტური კრებულია, რომელზეც წულიენ გრაკი ხანგრძლივი დროის მანძილზე მუშაობდა: წიგნი 1946 წელს გამოიცა, ხოლო სრული სახით – 1969 წელს დაიბეჭდა. მართალია, კრებულის სათაურში სივრცის პოეტიკა არ ამოიკითხება, მაგრამ მასში შემავალი თითქმის ყველა პოეტური ტექსტი სივრცის მხატვრული აღქმის მოლოდინს ქმნის და სიმბოლურად თუ ლიტერალურად სივრცეს უკავშირდება, მაგალითად: *ურბანიზმის წასახლისებლად*, *ვენეცია*, *ვანვი*, *პარიზი განთიადზე*, *ავეჯიანი სალონი*, *ჰანზას ქლაქები*, *პითაგორას ბაზილიკა* . . .

ხედვის და აღქმის მრავალფეროვნება კრებულში შემავალი ტექსტების განსხვავებულ ანალიზს მოითხოვს, მაგრამ მათ ერთი რამ აერთიანებს: ამ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტებს მწერალი ერთმანეთთან ტრადიციულად დაპირისპირებულ ცნებებზე აგებს. ხშირად, სათქმელი ორი ძირითადი იზოტოპის – მიწიერის და ზეციერის გარშემოა თავმოყრილი ან ოთხი ელემენტის მხატვრულ გააზრებას გვთავაზობს. მწერალი მკითხველს ხან ექსპრესიული, ხან გრამატიული ტროპებით ეთამაშება. ამ თვალსაზრისით, არც ამ კრებულის კიდევ ერთი პოეტური ჩანახატი, *დაკიდული ბაღები (Les jardins suspendus)* წარმოადგენს გამონაკლისს. თუმცა, სხვა პოეტური ტექსტებისგან განსხვავებით, *დაკიდული ბაღები* თავისი სისადავით გამოირჩევა. ტექსტი, ერთი შეხედვით, პროტაგონისტის ქალაქის და მის გარეუბანში გასეირნების შესახებ მოგვითხრობს, შესაბამისად სწორედ გარემოს აღწერის განხილვა ხელს შეუწყობს ტექსტის ანალიზს.

ნებიმიერი ტექსტის აღქმისთვის მნიშვნელოვანია, თუ როგორ არის მასში ორგანიზებული სივრცე. მხოლოდ მას შემდეგ შეიძლება ვიმსჯელოთ სივრცის სიმბოლურ დატვირთაზე და მნიშვნელობაზე,

როცა დავადგენთ თუ როგორაა იგი კონსტრუირებული, რამდენად წარმოადგენს დეკორაციას ან ქმნის განწყობას.

ნარატიულ ტექსტში სივრცე აღწერის ფუნქციონირებას და ფუნქციის დადგენას უკავშირდება. თუ არსებობს ხდომილობითი თხრობა (récit d'événements) არსებობს სიტყვიერი თხრობაც (récit de paroles) (ჟუვი 1997:29). სწორედ ეს უკანასკნელი მოიცავს აღწერას. ნარატიულ ტექსტში სივრცის, ე.ი. აღწერის ჩართვა უცილობლად უნდა იწვევდეს თხრობის შეყოვნებას. დღეს, ზღვარი პროზას და პოეზიას შორის მერყევა. პოეტური პროზას ახასიათებს როგორც პოეზიის ასევე პროზის თვისებები. აქედან გამომდინარე, მისი ანალიზი ექვემდებარება როგორც ნარატიული, ასევე პოეტურის ტექსტების ანალიზს (ტადიე 1994:5). რასაკვირველია, ჟ. გრაკის პოეტურ კრებულში, სივრცის აღწერის სიმბოლურ და პოეტიკურ-ესთეტიკურ ფუნქციას ენიჭება უპირატესობა. ამავე დროს გვანტერესებს ემსახურება თუ არა სივრცის აღწერა თხრობის შეყოვნებას და როგორია სივრცის კონფიგურაცია.

აღწერას ოთხი ძირითადი ფუნქცია აქვს: მიმესური, მათეზური, ნარატიული და ესთეტიკური (ჟუვი 1997:43). გრაკის ამ ტექსტში, აღწერილის ზოგადი ხასიათიდან გამომდინარე, მიმესური ფუნქცია, რომელიც რეალობის ეფექტის შექმნას გულისხმობს, წარმართველი არაა. მოთხრობილი იმდენად რეალისტურია, რომ დესკრიფციის სხვა ფუნქციის წინა პლანზე წამოწევას უნდა ვარაუდობდეს: მწერალს რუტინულ ყოველდღიურობაში პოეტური აღმაფრენის შეტანა სურს, ხოლო სივრცის დაწვრილებით აღწერა (რაც პოეტური ტექსტისთვის უცხობა) მწერლის მკითხველთან თამაშის ნაწილია, თუმცა ტექსტის აღქმის გასაღებს იძლევა.

ტექსტურა მკითხველისთვის განსაკუთრებული ინფორმაციის მიწოდებასაც არ ემსახურება, რაც გულისხმობს, რომ სივრცის აღწერის მათეზური ფუნქციაც მეორეხარისხოვანია. მაგალითად, კრებულის ერთ-ერთი ჩანახატია *ჰანზას ქალაქები*. ამ პოეტურ ტექსტშიც აღწერა ზოგადი სახისაა ისევე, როგორც *დაკიდულ ბაღებში*. ისტორიულად ცნობილია, რომ სავაჭრო გილდიის ცენტრი ლუბეკი იყო, მაგრამ მკითხველისთვის მაინც გაუგებარია ჰანზას ორასი ქალაქიდან რომელს გვიღწერს ავტორი. ამ ქალაქის ზოგადი, პანორამული აღწერა მწერლის გამიზნულ თამაშად უნდა მივიღოთ. რომელ წლისპირა, ოკეანის თუ ზღისპირა უძველეს დასახლებას გულისხმობს გრაკი, მაღალი სამრეკლოთი, პატარა, ხალისის

მომგვრელი, „სახლების მაქმანებით“ მორთულ პრერიებს, რომლებსაც მდინარე შუაზე ჰყოფს? გორაკისკენ აღმავალი ძველისძველი ქუჩები, რომელიც სამკუთხედის ფორმის მოედანზე იყრის თავს ადგილის კონკრეტიზაციას ვერ ახდენს. თუმცა, სათაურის საშუალებით ქრონოტოპი მაინც ამოიცივება: ჰანზას შესახებ, რომელიც ჩრდილოეთ ევროპაში XII საუკუნეში დააარსდა, ცნობები 1358 წლიდან მოიპოვება. აქედან გამომდინარე, სათაური ადგილის ტოპოსზე (ჩრდილოეთ ევროპა) და დროის ტოპოსზე (შუა სუკუნეებში დაარსებული ქალაქი) მიუთითებს (გრაკი 1946:40). მაგრამ გრაკის *დაკიდულ ბალებს* საერთო არაფერი აქვს არც სემირამიდაზე შეყვარებული ნაბუქოდონოსორის დიდებულ ძღვენთან, არც ავეუსტუსის ტერასულ მავზოლეულთან, არც რომელიმე ზიქურატთან, ამიტომ კონკრეტიზაციას მოკლებულ ტექსტში, განუსაზღვრელი ადგილების რეკონსტრუირებისას, მოხსენიებულ ტერასას (ბანი), აღმართებს, მდინარეს, ზღვას ვერც ერთ ქალაქს და მის გარეუბნებს ვერ დავუკავშირებთ. დაკონკრეტება ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაცია იქნება და ტექსტი დაკარგავს განზოგადებით მინიჭებულ პოეტურ ხიბლს. მხოლოდ ინდუსტრიალიზაციის მსხვერპლი უფუნქციო ქარხნები პროვინციული ქალაქის ასოციაციას ქმნის.

გრაკის ესთეტიკური შეხედულებები იმდენად თვითმყოფადია, რომ არც სივრცის აღწერის მესამე – ესთეტიკური ფუნქციაა *დაკიდულ ბალებში* ქმედითი. აქედან გამომდინარე, ამ მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში აღწერის ნარატიული ფუნქციის ხვედრითი წილი ყველაზე დიდია, რადგან იგი გულისხმობს:

ა) პოეტური განწყობის შექმნას („წაბლიანის გრილ ღამეში შევაბიჯე“ / „Je suis entré dans la nuit fraîche de marronniers.“);

ბ) კონკრეტული ინფორმაციის მიწოდებას („ისევ პროვინციული ქალაქის განაპირას...“ / „C'est toujours vers les lisières des villes de province...“);

გ) თხრობის დრამატიზებას („...უფუნქციოდ დარჩენილი ქარხნებისკენ, სადაც ქარი არხევს წნელის კონებს საღებავგაცლილი გისოსების გასვრივ გაფენილი, ნაფლეთებად ქცეული თეთრეულის მსგავსად...“ / „...des quartiers d'usines désaffectées où tremblent au vent des bouquets de filasse, des déchets de lingerie comme des pariétaires au long des grilles lépreuses des fenêtres ....“);

დ)პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობას გამოხატვას („როგორ მიყვარს სეირნობა...“/„que j’aime suivre...“);

ე)მოვლენათა განვითარების მომზადებას („...ამბოხის პირველ გასროლამდე უფრო შემზარავ სიჩუმეში...“/„...dans un silence plus prenant que celui d’une émeute avant le premier coup de feu...“)(გრაკი 1946:65).

გრაკის ტექსტში, *დაკიდული ბალები*, სივრცის აღქმა იზოტოპების პოლარიზაციაზეა დაფუძნებული. ტექსტში შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი ლექსიკურ-სემანტიკური ველები:

I. მიწიერი/ზეციერი, რომელიც კვინტესენცის არქეტიპს მოიცავს:

მიწა: წაბლიანი, ქალაქები, გარეუბნები.../marronniers, villes, lisières des villes de

province...

ჰაერი: დატოტვილი გვირაბების ნოტიო, ჩახუთული ჰაერი/ lourdeurs humides de l’ai sous

le tounel de branches; ქარი/vent

წყალი: მდინარეები/rivières

ცეცხლი : ცეცხლი (იგულისხმება გასროლა/ coup de feu)

ეს პოეტური ტექსტი ტროპული სისტემით ღარიბია, მაგრამ რამდენიმე სტილისტიკური ფიგურადან გამოიჩევა მიწიერის და ზეციერის ერთიანობის გამოიხატველი შედარება: ოკეანის მსგავსი ცა/ciel océanique, თუმცა გრაკის „ამოყირავებულ სამყაროში“, მიწიერის და ზეციერის სემანტიკური ველები მწერლის ჩანაფიქრის ამოცნობას არ ემსახურება.

II. ტექსტში დაპირისპირებულია იზოტოპთა სხვა წყვილიც – ურბანული/ნატურალური:

ურბანული: პროვინციული ქალაქები, ქარხნები, ფანჯარა, ასფალტი, ბანი (ტერასა), კაფე, სასეირნო ნაგებობები, გაზონები, სავაჭრო ურიკა, ბულვარები, ველოდრომი, გარეუბანი, დახლი, ფრანი/ villes de

provence, quatriers d'usines, fenêtre, asphalte, terrasse, café, embarcations de plaisance, gazons, wagon de marchandises, boulevards, vélodrome, comptoire, cerf-volant);

ნატურალური: წაბლიანი, ყვავილის ფურცლები, ხეები, ტოტები, ზღვის სივრცე, მდინარე, მიწა, მცენარეები, ოკეანის მსგავსი ცა, ფოთლები, ქარი, უდაბნო/marronniers, pétales, arbres, branches, étendue marine, sol, verdure, ciel océanique, feuilles, vent;

III. დაკიდულ ბალებში მიმართულების მარკერები ჰორიზონტალურის და ვერტიკალურის იზოტოპური წყვილითაა წარმოდგენილი:

ჰორიზონტალური: ასფლატი, ბანი (ტერასა), მინარეები/asphalte, terrasse, rivières;

ვერტიკალური: წვიმა, გისოსები, ხეები, შხაპუნა, კლდოვანი სანაპირო/pluie, grille, arbres, retombé, falaises.

IV. ტექსტში დაპირისპირებულია მოძრაობის და უძრაობის მაკროველებიც, ამიტომ სივრცე იძენს განსაკუთრებულ დატვირთვას სტატიკის და დინამიკის ფონზე. დინამიკა შემდეგი სემანტიკური კომპონენტებით გადმოიცემა: შევაბიჯე/Je suis entré), აღმოვჩნდი/à l'insertion soudaine..., არხევს/ tremblent, მიყვარს სეირნობა/j'aime suivre..., საათი/heures, ხეტიალი/circuler, ნომადი/nomade....; სტატიკას კი უფრო ემოციური ლექსიკურ-სემანტიკური ველი ქმნის: სასაფლაო/cimetière, მთვლემარე/somnolent, სიჩუმე/silence, უჩუმრად/silencieusement, უძრავი/ immobile, მკვდარი/mort. მოძრაობის და უძრაობის, სიკვდილის და სიცოცხლის დაპირისპირება ისეთივე მარტივი და ცხადი ცხოვრებისეული მეტაფორაა, როგორც მოძრავი ისრები უძრავ ციფერბლატზე: „...დრო შეუმჩნევლად და უკვალოდ მიიპარება ოკეანის მსგავსი ცის ბუმბულებიან ციფერბლატზე...“ /„...les heures glissent sans effort et sans trace sur le cadran plumeux d'un ciel océanique...“. პროტაგონისტის ქალაქიდან გარეუბნისკენ გადაადგილება და შემდეგ ისევ ქალაქური სივრცის აღწერა, ერთი მხრივ, მოძრაობის ასოციაციას ქმნის, მეორე მხრივ – ციკლორობის: ქალაქი > გერეუბანი > ველი > მდინარის ხეობა > ქალაქი. ეს უწყვეტობა, რომელიც მოქმედების აღმნიშვნელ ზმნებზე მეტად წინდებულებით გამოიხატება (-კენ/vers). სემანტიკური ერთეულების თანმიმდევრული მონაცვლეობა, რომლებიც მიწიერის მაკროველში გაერთიანებული

ჰიპონიმებით იწყება (წაბლიანი, ქალაქები, გარეუბანი/marronniers, villes, lisières . . .) თხრობის პროცესში ისე ტრანსფორმირდება, რომ მკითხველი მოძრაობას, პროტაგონისტის სივრცეში გადაადგილებას ადევნებს თვალს და დროის დინებას შეიგრძნობს. სივრცის დეიქსისი ენშიანება დროის დინებას, მაგრამ მარადიულობის, უსასრულობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. სწორედ ადამიანის ცხოვრების სასრულობა, დროის უღმობელი სვლა ამოიკითხება ამ ტექსტში ორი ძირითადი ჰიპერონიმის (დინამიკა/სტატიკა) გამოყოფით და დაპირისპირებით. ამავე დროს, ამ ორ მაკროველს (დინამიკა/სტატიკა) აკავშირებს ადამიანის კიდევ ერთი, შუალედური მდგომარეობის გამომხატველი, ამ ორი ლექსიკურ-სემანტიური ველის გამმართველი მაკროველი: მთვლემარე/somnolent, თვლემა/somnolence, მთქნარება/bâillement. რეალობა ილუზორულ ხასიათს იძენს და რეალისტური, პოეზიისთვის უჩვეულო, დაწერილებითი აღწერის ფონზე იქცევა ზმანებად. დაკიდულ ბალებში გარინდულა ყველაფერი: ნაგებით არავინ სეირნობს, სავაჭრო ურიკები დაცარიელებულა, უმოქმედოდ დარჩენილა ქარხნები; კაფეებს და ტერასას, სადაც ღარიბი ბავშვები თამაშობდნენ ხოლმე, ბალახმა გადაუარა... თუ სივრცის აღწერის დინამიკური ხასიათი უძრავი და სტატიკური ხატების ურთიერთჩანაცვლებით იქმნება (espace scénique), აღწერის სიმბოლური ხასიათი წარმართავს წარმოსახვითი ხდომილობის ექსპრესიულობას და სასრულობის განცდაც იკარგება.

გრაკის ტექსტში, ხედვის რაკურსი ზოგადს უპირისპირებს კერძობითს და ინდივიდუალურს, მაგალითად: გარემოს შესაბამისი სემანტიკური ერთეულები ქმნის გარე სივრცის სემანტიკურ მაკროველს: ქალაქები, გარეუბანი, სასაფლაო, მოედანი, გაზონი, უდაბნო, სადგური, ბულვარი.../villes, banlieue, cimetière, place, gazon, désert, gare, boulevard... ყოველივე უპირისპირდება სემანტიკური ერთეულების მცირე რაოდენობით გამოხატულ ადგილსამყოფელის სემანტიკურ ველს: ფანჯრები, გისოსები.../fenêtre, grilles... ის, რომ ესქტერიერის ამსახველი სემანტიკური მარკერი უფრო მეტია, ვიდრე ინტერიერის, მხოლოდ ამძაფრებს ადამიანის და გარემოს დაპირისპირების შეგრძნებას, რაც ინკიპიტშივე ამოიცნობა (გავერანებული ქარხნები) გარემო აღიქმება მტრულ რეალობად, ხოლო ადამიანი – გისოსებს მიღმა გამომწყვდეულ, დაუცველ არსებად.

მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში, აღწრა ხედვის რაკურსს, საგნის გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის განსაზღვრას და სივრცის გამომხატველი სემანტიკური ერთეულების ზოგად კონტექსტში ასიმილირებას გულისხმობს (ჟუვი 1997:42). სივრცის ჩვენება შესაძლებელია ზევიდან ქვევით, მარჯვენა თუ მარცხენა მხარის, ინტერიერის და ექსტერიერის აღწერით, ქალაქის და პროვინციის დაპირისპირებით... *დაკიდულ ბაღებში*, ერთი შეხედვით უძრავი სივრცის მიმოხილვითი ხედვა გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. არქისემების ცვლა ხედვის რაკურსის ცვლას განაპირობებს: პანორამული აღწერა ჰორიზონტალურიდან (ასფალტი, სასაფლაო, მდინარე, უდაბნო/asphalte, cimetièrè, désert...) ვერტიკალურ (ხეები, ქალაქები, კლდოვანი სანაპირო, გისოსები/arbres, villes, falaises, grilles...) მიმართულებას იძენს და ქმნის სივრცულ წყობას (ordre de l'espace), რომლის ლოგიკაც პარატექსტშივე ჩანს – *დაკიდული ბაღები*. სათაურში გამოხატულია მოძრაობა და მიმართულება მიწიერის (ბაღები) და ვერტიკალური (დაკიდული) მაკროველების ხარჯზე. ამ ორი მაკროველის ერთიანობა მოძრაობის ილუზიას ქმნის. ეს ეფექტი მიიღწევა, პირველ რიგში, იმ ცალკეული სტატიკური კადრების ერთიანობით და მონაცვლეობით, რომელიც აერთიანებს ურბანულის და ნატურალურის არქისემებს, დინამიკის და სტატიკის ლექსიკურ-სემანტიკურ ველებს; მეორე მხრივ – ხედვის რაკურსის სპეციფიკით, რაც ჯერ ზევიდან ქვევით, ხოლო შემდეგ, ქვევიდან ზევით არის მიმართული: დაკიდული ბაღები ზეცის წყალობად აღიქმება. ერთადერთი მოძრავი საგანი (თუ არ ჩავთვლით პროტაგონისტ-ფოკალიზატორს, რომლის გადაადგილება წარმოსახვითიც შეიძლება იყოს) ფრანია – მიწის გზავნილი, რომელიც ქვევიდან ზევით მიფრინავს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გრაკის ტექსტის სივრცულ დეიქსისში მიწიერის იზოტოპი უფრო მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი სემანტიკური კონპონენტებითაა წარმოდგენილი ვიდრე ზეციერის. ამით *დაკიდული ბაღები* განსხვავდება კრებულში შემავალი ტექსტისგან *Written in water*.

როგორც ვხედავთ, ჟულიენ გრაკის ტექსტში – *დაკიდული ბაღები*, სივრცე აღქმულია როგორც მეტალინგვისტური კონცეპტი, რომელიც ასახავს რეალობას, განსაზღვრავს სხვადასხვა ტოპოსების ფუნქციონირებას და მოქმედებათა თანმიმდევრობას წარმოაჩენს – განურჩევლად იმისა, რეალურია ეს მოქმედება თუ წარმოსახვითი. პოეტური სურათი იქმნება სწორედ სტატიკური სივრცის აღწერითა

და ჩვენებით, მაგრამ რიტმი, რომელიც სივრცის შემცველი მაკროველებით თუ მიკროველების მონაცვლეობით გადმოიცემა სივრცის ტემპორალიზაციას იწვევს, რაც პროზად დაწერილს პოეტურ ტექსტად აქცევს.

#### ლიტერატურა

გრაკი 1946: Gracq J. *Liberté grande*, Éditions José Corti, Paris, 1946

ვარძელაშვილი 2000: Вardzelashvili Ж., *Компонентный анализ слова в теории вторичной номинации*, Русский язык и литература в Азербайджане, № 4, 2000, გვ. 8-13, [nwww.vjanette.narod.ru/baku.html](http://www.vjanette.narod.ru/baku.html)

ჟუვი 1997: Jouve V. *La poétique du roman*, Éditions SEDES, Paris, 1997

ტადიე 1994: Tadié J.-I. *Le récit poétique*, Éditions Gallimard, Paris, 1994

სემანტიკური ანალიზის პრინციპები 2013: *Analyse sémiqque-principes*, [www.droitmultilingue.com/langue2-analyse-semique-principes](http://www.droitmultilingue.com/langue2-analyse-semique-principes), 2013



**დრო (რეალური,  
ლიტერატურული,  
სიუჟეტური და  
გრამატიკული) ნიკოლოზ  
გულაზერისძის  
„სვეტიცხოვლის საპითხავში,,**

მხატვრული ნაწარმოების ქრონოტოპი, ანუ დროისა და სივრცის პრობლემა არაერთგზის ქცეულა ლიტერატურათმცოდნეობის მსჯელობის საგნად. მიუხედავად არაერთი თეორიული მოსაზრებისა, დროის არსის ქრისტიანულ ხედვას ვერცერთი ლიტერატურათმცოდნის თეორია პირდაპირ ვერ ასახავს (ამ საკითხს შეხებიან მ.მ. ბახტინი, რიკიორი, ბაშლიარი, ლიხაჩოვი და სხვ.), მაგრამ, გარკვეულწილად, შეიცავს მიდგომებს, რომელთა გამოყენებაც ისეთი სპეციფიკური ტექსტების ქრონოტოპის, თუ ცალკე დროისა და სივრცის პრობლემასაც გაგვაზრებინებს, როგორებიც ქრისტიანული თხზულებებია. ქრისტიანული თხზულებების (ჟანრობრივ-დარგობრივი მრავალფეროვნების მიუხედავად) უმეტესობა პრაქტიკული საჭიროების გადასახედიდან ასახავს საზოგადოების აზროვნებას, სტილის შეგრძნებას, დროით ნაკარნახევ პრობლემებს... ქრისტიანული აღქმა უნიფიცირებულია (ჟანრობრივი მრავალფეროვნების მიუხედავად, ბიბლიურ ხედვას არ ცდება) და უფრო

ფილოსოფიური გააზრებაა, ვიდრე მეთოდური მიდგომა (რასაც ბოლოდროინდელი ლიტერატურათმცოდნეები გვთავაზობენ). დრო ბიბლიაში არაერთ მკვლევარს გაუანალიზებია (უაღრესად საინტერესო ამ ასპექტითაც ზ. კიკნაძის მოსაზრებებია). ზოგადად, მეთოდური მიდგომები გამართლებულია კონცეპტუალური ლიტერატურული მიმდინარეობებისთვის, ხოლო სასულიერო თხზულებებისთვის - არა, რადგან თვით ეგზეგეტიკური მამები, გამოთქმული მოსაზრებების ნაირგვარობის მიუხედავად, ეფუძნებიან ბიბლიურ მსოფლალქმას, მაგრამ აზრთა სხვადასხვაობის საწინდარი სწორედ ბიბლიური დროის განსხვავებული აღქმაა. დროის აღქმის თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესოა ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავი“. გულაბერისძე გელათელი ავტორია, ე.ი. ელინოფილი და ნეოპლატონურ იდეათა აქტიური მიმდევარი. მის თხზულებას, ამავე დროს, ალექსანდრიელთა ალევორიული იგავთმეტყველების კვალიც ატყვია. ამ მრავალმხრივ საინტერესო თხზულებაში ცხადად გამოკვეთილი რამდენიმე ასპექტი განიჭვრიტება: ა. რეალური/ავტორისეული; ბ. ლიტერატურული (მხატვრული), გ. სიუჟეტურ-კომპოზიციური და დ. გრამატიკული (რომელიც განსხვავებულია ავტორის კონცეპტების მიხედვით). ამავე დროს, მნიშვნელოვანია, როგორ დგება თითოეული მათგანი ავტორის ძირეული მიზნის სამსახურში.

ნებისმიერი ავტორი ნებისმიერ დეტალს ძირითად კონცეპტს უქვემდებარებს. ასევეა აგებული კონცეპტუალური ხაზი საკითხავისა. ნიკოლოზ გულაბერისძის „სვეტიცხოვლის საკითხავის“ მიზანი სამის (სვეტი, კვართი და სვეტიცხოველი) ერთიანობის წარმოჩენაა. ამიტომ, „სვეტიცხოვლის საკითხავის“ დროც და სივრცეც ნიკოლოზ გულაბერისძის ძირეული მიზნის ჩენას ემსახურება (შემოკრიბოს და წარმოაჩინოს კვართის, სვეტისა და კათოლიკე ეკლესიის/სვეტიცხოვლის არა მარტო სასწაულებრივი ქმედება, არამედ „მსახეებლობა“ სამებისა და დასაბამი დაუდოს დღესასწაულობას, რომლის საფუძვლის წარმოჩენასაც ცდილობს: „სამნი ესე, სამებისა წმიდისა მსახეებელნი - კათოლიკე ეკლესიად, კუართი უფლისაი და სუეტი ცხოველი საუნჯესა უკუდავყოფელსა გჳნაყოფებენ, მიჰრონსა წმიდასა ღმერთმყოფელსა და ნათელმყოფელსა გვიწყაროებენ და სანოვაგედ წმიდად უკუდავებისად გუაგებებენ, კედართაგან სიბნელისათა გამოჰსნილთა...“-საკითხავი: გვ. 69); იგივე აქცენტები განაპირობებს თხრობის პირობითობას. თხრობის ყველა დეტალი სიტუაციური თუ საერთო მიზნის ჩენას ექვემდებარება, რაც

განსხვავებული ხედვის საწინდარია. დრო-სივრცის ასახვის თვალსაზრისით, განსხვავებულ მიდგომას ჟანრობრივი სპეციფიკაც (მთქმელისა და მსმენელის, თქმა-მიღების მომენტიც) განაპირობებს. გულაბერისძე სიტუაციური ამოცანიდან გაომდინარე, სხვადასხვა გადაწყვეტას გვთავაზობს: ა. კოჰერენტულ-თანმიმდევრული (ალმაგალი ქრონოლოგიის); ბ. დარღვეული; გ. მეტაფიზიკური (ხილვა-სასწაულების). შესაბამისად, მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი საკითხი - როგორ ხდება ლიტერატურული და რეალური დროების გრამატიკულ დროში ასახვა და კვეთს თუ არა ეს ორი დრო ერთმანეთს.

ქრისტიანული თვალთახედვით, არ არსებობს არაფერი, რაც გრამატიკულ წარსულს უტოლდება. გრამატიკაში უბნობის მომენტთან ქმედების პროცესის მიმართებით იმიჯნება წარსული, აწმყო და მომავალი. მაგრამ განსხვავებულია ბიბლიური დრო. ნეტარი ავგუსტინე „აღსარებაში“ განმარტავს დროის არსს. მისი აზრით, „არაფერი რომ არ გადიოდეს, არ იქნებოდა წარსული დრო, არაფერი რომ არ მოდიოდეს, არ იქნებოდა მომავალი, არაფერი რომ არ იყოს, არ იქნებოდა აწმყოც. მაგრამ რანაირად შეიძლება არსებობდეს წარსული და მომავალი, თუკი პირველი უკვე აღარ არის, ხოლო მეორე ჯერ კიდევ არ არის? ან როგორღა მოვიხელთოთ აწმყო, როცა იგი შეუჩერებლად გადაედინება წარსულში? ამიტომ, - წერს ნეტარი ავგუსტინე, - არც წარსული არსებობს, არც მომავალი და არც აწმყო, არსებობს - აწმყო წარსულისა, აწმყო აწმყოსი და აწმყო მომავლისა. თანაც ეს ყველაფერი არსებობს მხოლოდ ადამიანის სულში: აწმყო წარსულისა არის მეხსიერება, აწმყო აწმყოსი - უშუალო ჭვრეტა, აწმყო მომავლისა კი - მოლოდინი. დრო არის რაღაც განფენილობა, მიმდინარეობა, რომელიც ადამიანის სულში იზომება და რადგან ასეა, ვერავინ უარყოფს იმას, რომ არ არსებობს წარსული, აწმყო და მომავალი“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 232). ბიბლიური თვალსაზრისით, არაფერი უკვალოდ არ იკარგება და არაფერი უმიზეზოდ არ ხდება. ყველაფერს აქვს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი, მათ შორის, დროში ასახულ მოვლენებსა თუ სივრცულ მოძრაობას. ამბავი, კონკრეტული ფაქტი, ისტორიული მოვლენა, სასწაული, ხილვა, ჩვენება, სასჯელი, წყალობა... ბიბლიაში უფლის შემეცნებასა და ადამიანისა და უფლის ურთიერთკავშირს (/ან ამ ურთიერთკავშირის ჩვენებას) ემსახურება. ბიბლიური აზროვნების მიხედვით, დროის გრამატიკულ გააზრებას უახლოვდება სამყაროს ფიზიკური, ყოფიერი სიბრტყე, მაგრამ უახლოვდება და არ უთანაბრდება, რადგან ა. ფიზიკური განასახოვნებს სულიერს, ე.ი. ფიზიკური გამოვლინება აქვს

ნებისმიერ რამეს, რაც არარსებობისგან არსებობაშია მოსული, ანუ, რაც ხილულია (ბოლოს და ბოლოს სასწაულისა თუ ხილვა-ჩვენების ფუნქციაც ვინმესთვის რაიმეს გადაცემა და არა თავისთავად აღსრულებადობა) და ბ. ფიზიკურიც შეიძლება გახდეს დროში (გრამატიკულსა თუ რეალურში) დაუტევნელი (მაგ. ელია თესბიტელის ატაცება, ლაზარეს აღდგინება,.. ამ რიგში დგას, სვეტის აღმართვა, მზის დაბნელება, რადგან ცდება გრამატიკული შინაარსის ფორმაში ასახვას). ეს ხედვა განსაზღვრავს გულაბერისძის კონცეფციას დროის მხატვრული (ლიტერატურული) მოდელის შემუშავებისას. ეს მოდელი (და არა მიდგომა, ზოგადი კონცეფცია) იცვლება ავტორის სიტუაციურ ამოცანასთან ერთად და ერთია სასულიერო ქრისტიანული თხზულებებისთვის, ჟანრის, დარგისა და სპეციფიკის მიუხედავად. ამიტომ, ვფიქრობ, მართებული იქნება გამიჯვნა მეთოდისა და სიტუაციური ამოცანის გადაწყვეტის გზებისა, რადგან განსხვავებას დრო-სივრცის აღქმა-გადაწყვეტის თვალსაზრისით გვაძლევს არა განსხვავებული მიდგომა, ხედვა, არამედ კონკრეტული ავტორის მიერ კონკრეტული ამოცანის გამკლავების სხვადასხვა ხერხი. ამ ვითარებაში კი განსხვავებულ ხედვაზე საუბარი, ვფიქრობ, არასწორ დასკვნებამდე მიგვიყვანს. ამიტომვე, მიუხედავად იმისა, ავიოგრაფიაზე საუბარი, ჰიმნოგრაფიაზე, ჰომილეტიკასა თუ ეგზეგეტიკაზე, მართებული იქნება საკითხის ამგვარად დასმა: ჟანრის ბუნებისა თუ ავტორის ამოცანის მიხედვით, რას ცვლის ბიბლიური მიდგომიდან ავტორი (ამ შემთხვევაში, გულაბერისძე) და როგორ არის გადაწყვეტილი დრო-სივრცის პრობლემა (რადგან ქრისტიანული მსოფლალქმისა და სამყაროს შეგრძნების განმსაზღვრელი, კონცეპტუალური ხედვის წარმმართველი სწორედ ბიბლიაა).

ცნობილია, რომ მხატვრული, ლიტერატურული დრო არის სიტყვაკაზმული შემოქმედების ერთ-ერთი ფუნდამენტური ელემენტი, რომელიც მონაწილეობს არა მარტო თხზულების კომპოზიციურ წყობა-მოდელირებაში, არამედ მის მთლიანობაში აღქმაში და, ისე, როგორც ნებისმიერი დეტალი, ემსახურება საერთო იდეას და წინააღმდეგ ამ იდეის გარშემო კონსტრუირებისა, მის ჩართვას აზრი ეკარგება, აზრს კარგავს ავტორის მიერ შემოთავაზებული დროითი მოდელიც, თუკი ძირითადი ღერძის გარშემო არ ალაგებს ფაქტებსა და მოვლენებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, როგორია რეალური დრო „სვეტიცხოვლის საკითხავისა“?

ა. რეალური/ავტორის დრო: საკითხავში რეალური დრო ავტორის დროს ემთხვევა. „სვეტიცხოვლის საკითხავი“ თამარის ეპოქაში დაიწერა. რეალური, ავტორისეული დრო სწორედ თამარის ეპოქაა, კერძოდ, დრო გულაბერიძის მიერ ქადაგების წარმოთქმისა. რეალური დრო იკვეთება: ა. თხზულების შედგენის მიზეზთა ჩამოთვლისას. ე.ი. გულაბერიძე რეალურ დროში განმარტავს, რატომ წერს თხზულებას („საჭირო უკუე ვიდრემე იქნა ჩუენდა, შ ღმრთისმოყუარენო, პირველ გარდასრულთა ამათ მრავალრიცხუელთა წელთა დუმილით თანაწარცდასა აწლა სადმე მოცსენებად და განფრთხობად, რამეთუ უდებებთა თანაწარმცდელთა შემკობისათჳს კათოლიკე ეკლესიისა და ყოვლადწმიდისა საუფლოდსა კუართისა და მას ზედა ღმრთივალმართებულისა სუეტისა ცხოველისა დღესასწაულსა არა ვიდრემე უკუე ჯეროვან ვჰგონე მიცემად დავიწყებისა...“ (საკითხავი: 70); ბ. რეალური დრო იკვეთება ტრიპტიქული აღქმის (რეალურად, სამგანზომილებიანი სამყაროს მოდელის) წარმოჩენისას, როცა გულაბერიძე ლოგიკურად ასახულებს, რას ნიშნავს კვართი, სვეტი და ეკლესია ცალცალკე და მათი ერთიანობა და განჭვრეტს ღვთის შემეცნების იმ ასპექტს, რომლითაც შემოქმედის თვითება შექმნილში ისახება. მსგავსი რიგის მსჯელობით ნიკოლოზ გულაბერიძე წარმოაჩენს როგორც საყოველთაო, კათოლიკე ეკლესიის, ისე, კერძოდ, ქართული ეკლესიის მიერ ღვთის დიდებას („რაიმცალა ვინ შეუძლო გამოთქუმად სულიერებრითა მათ და საღმრთოდ განკუთვნილთათჳს, რომელნიცა საუკუნოდ გებადობენ; რომელთათჳს ღმერთი მოხარულობს, ესე იგი არიან ეკლესიანი წმიდანი, რომელთა საყდარ ღმრთისად ეწოდების მათ შინა მარადის მკჳდრყოფისათჳს ღმრთისა...“საკითხავი: 70); გ. რეალური დრო ჩანს წმინდა ნინოს შემოსვლის მიზეზთა ცხადყოფისასაც („ხოლო ამიერიტგან უკუე საჭირო არს ჩუენდა მოცსენებად ათორმეტთა თანადსა მის მეთაქამეტისა ჭემმარიტისა მოციქულისად, დედისაა მის ჩუენისა ქართველთადსა ნინოდსსა, რადთა მცირედ-რადმე შემოკლებულად და სულმცირედ ზოგადრე წარმოვაჩინოთ, თუ ვითარ მიზეზ იქნა ქართლებრთა ამათ აღმოსავლეთისა ეკლესიადთა სიმტკიცე და საცნაურმყოფელ ნეტარებით მოცსენებული იგი დედაკაცი და სულთა ჩუენთა გამომცსნელ საკმილისა მონებისა და ტყუეობისაგან.“საკითხავი: 75); დ. რეალურ დროში განმარტავს ავტორი ჰომილიის შემდგომ სტრუქტურასაც: „ხოლო ჩუენ, შესაბამად წმიდისა ამის დღესასწაულისა მხოლოდ აღმავსებელად კმასყოფელი, რეცა სულმცირედ შემოკლებული თხრობით მოცსენებად ნინოდსიცა

აღვწეროთ და შემდგომითი-შემდგომად შეუდგინოთ ყოველივე ჯეროანი გამოსაჩინებელი და საცნაურმყოფელი სუეტისა ცხოველისა და კუართისა საუფლოდსა დიდებულებად, უგუნურებისა ჩუენისაგან შესადლებელი“ (საკითხავი: 75); ე. რეალური დრო ჩანს საკითხიდან საკითხზე გადასვლისას. ასეთ შემთხვევაში გულაბერისძე მიმართავს მონათხრობის რეზიუმირებას („ხოლო იქმნეს სასწაულნი დიდნი და საკვრველნი მას დღესა შინა, რომელნიცა ფრიადისაგან კინოდენნი რაიმე წარმოვაჩინებით, რეცა მიზეზითა სრულიად დაუეწყებლობისადათა, რომელნიცა, აჰა, ესერა საცნაურ ვყვნეთ სასწაულნი სუეტისანი“, საკითხავი: 75), ან ლოგიკურ ბმას („ესე უკუე ვიდრემე აქა აღლაგმულ ვყო სიტყუად მეტყუელებისა ჩემისად და სიგრძესა მეტყუელებისასა აღვრვ-ვასწნე, რამეთუ სიხარული დღესასწაულისად და ჟამი შეკრებისა ჩუენისად სხვსაცა რადსმე უახლესისა და სახარულეგანისასა კელყოფად იძულებულ-გუყოფს...“ საკითხავი: 89). ვ. რეალური დრო ვლინდება გულაბერისძის მსჯელობაში ნათესავთა თვითებებით განყოფის შესახებ; „გარნა ვიტყოდე პირველად უკუე ესე საცნაურ ვყო თქუენდამი, შ ღმრთისმოყუარენო, რომელიცა-ესე ნამდვლვე ღირს არს თხრობისა“ (საკითხავი:78). თავისთავად, ეს მსჯელობა „სვეტიცხოვლის საკითხავის“ ავტორს დასჭირდა იმის გამოსაკვეთად, რატომ არ არის აღნიშნული სამის (კვართის, სვეტისა და ეკლესიის) ერთიანობის ცხადი გამოვლინება ქართველთა ნათესავთ შორის; ზ. რეალური დრო იკვეთება რამდენიმე სასწაულში: „ხოლო შეუდგინო ესეცა, რამეთუ დღეთა მათ პატრიაქობისა ჩუენისათა, რაჟამს ვიკითხე, მას ჟამსა შინა უკუე ვინებე ებისკოპოსთა სხუათაცა კურთხევად, რომელნიცა უკურთხეველად ვჰპოვენ, ხოლო ერთი მათთანა ებისკოპოსი უკურთხებელი იყო რუისისა საყდრისად...“ თ. ლოგიკური მსჯელობისა და ნარატივის შეჯამებისას; ი. საკითხავიდან ხაირეტიზმზე გადასვლისას. ამავე დროს, საპირისპიროდ, ის, რაც ამ ბმას (შიდა მაკავშირებელ მსჯელობას) მოსდევს - გიხაროდენი/ხაირეტიზმი - მთლიანად ზედროულია. ხაირეტიზმი დროის გამონატვის თვალსაზრისით სრულიად განსაკუთრებულია. აქ არ იკვეთება კონკრეტული დრო, არც რეალური და არც მხატვრული, რადგან ასეთია მიზანი და კონცეფცია ავტორისა: წარმოაჩინოს მიწიერი ხატი ზედროული მოვლენისა: „გიხაროდენ, შ კუართო საღმრთოლო...“ ზედროულობა მიზანია, რომლის მიღწევაც ავტორს სურს და ის ვექტორია, რომელიც ბიბლიურ ჭვრეტას სრულად ემთხვევა.

აღსანიშნავია ერთი კანონზომიერება: ნიკოლოზ გულაბერისძე რეალურ დროს, უმეტესად, ლოგიკური მსჯელობა-არგუმენტირებისას მიმართავს, მაშინ, როცა ლიტერატურული, მხატვრული დრო ნარატივით არის წარმოდგენილი. საპირისპიროდ, ნარატივს (მაგ. ნინოს ცხოვრების ეპიზოდებსა თუ შემოკრებილ სასწაულთა გადმოცემას) ლოგიკური არგუმენტირება არ უკავშირდება, თუმცაღა, თავისთავად ნარატივისთვის არგუმენტირება ინსტრუმენტია, რომლითაც თხრობას წარმართავს ავტორი. ასეთი რეალური დრო ბიბლიაშიც გვაქვს და მაგალითად ისტორიული თხრობა (მეფეთა, მკაცრელები, ისუ ნავესი, მოსეს ისტორია და მრავალი სხვა), ან ეპისტოლეები გამოგვადგება. ზემოხსენებულ პასაჟებში ავტორის გამოჩენა, ერთი მხრივ, დასაბუთებით, მეორე მხრივ - ქადაგების კომპოზიციითა და სპეციფიკით იხსნება.

2. ლიტერატურული დრო: ცნობილია, რომ დროის შინაარსზეა დამოკიდებული სივრცული მოდელის აგებულება. მწერალს შეუძლია დრო დაშალოს, სრულიად შეუცვალოს თანმიმდევრობა, მაგრამ საბოლოოდ, გარკვეულ ფოკუსირებად, სტრუქტურულ სახეს მაინც იღებს - რადგან დროითი მომენტით განსხვავებულ პასაჟები კომპოზიციური ხედვით და იდეური კონცეპტებით ერთიანდება. საერთოდ, ერთ ფოკუსში კონსტრუირებულ მოვლენათა დროს თხრობის დრო ეწოდება. თხრობის დროს აქვს გამოკვეთილი სპეციფიკა. მხატვრულ ნაწარმოებში დრო მიედინება მოვლენებთან ერთად. ასეა „სვეტიცხოვლის საკითხავშიც“. ავტორი საინტერესო გადაწყვეტას გვთავაზობს ლიტერატურული, მხატვრული დროისა, რაც, როგორც ზევით აღვნიშნე, სიტუაციური ამოცანის - მიზნის (სამის ერთიანობის დამტკიცებას თავისი შენაკადი ქვეპუნქტებით, სასწაულთა საჩინო ცხადყოფისა) გადაწყვეტას ემსახურება. დროითი თანმიმდევრობა რამდენჯერმე ქმნის დასრულებულ რკალს. სპეციფიკურია შიდა დინამიკაც: რეალურ დროზე საუბრისას აღვნიშნეთ, რომ ავტორის დრო ლოგიკური ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მსჯელობით ცხადდება, ხოლო, როცა ნარატივს ეხება საქმე, თეორიული (ლოგიკური) არგუმენტირება თხრობაში გადააქვს და ბუნებრივად შემოდის ახლა უკვე მოვლენა, როგორც არგუმენტი-დასაბუთება. თუმცაღა, თავისთავად, ნარატივიც „სვეტიცხოვლის საკითხავში“ ემსახურება ლოგიკურ დასაბუთებას. დროით პარამეტრებს ავტორი წარმართავს მტკიცების ფორმულით, ე.ი. საქმე გვაქვს ერთი იდეის გარშემო შემოკრებილ დროით სეგმენტებთან, სადაც, ამავე დროს, სივრცე თითქმის დაკარგულია (პოლ რიკიორი და ჰაიდენ

უაიტი ამ მოვლენას იდეოლოგიურ იმპლიკაციას უწოდებენ). თუმცა ეს არ გამოორიცხავს იმას, რომ, ბიბლიური ხედვიდან გამომდინარე, აგიოგრაფიის მსგავსად ჰომილიაშიც მითითებული იყოს მოქმედების დრო. დროს გულაბერისძე ყოველთვის უთითებს.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ საკითხავში გვხვდება კოპერენტულ-თანმიმდევრული დრო, ასეთია ის მონაკვეთი, სადაც ნინოს ცხოვრებაა გადმოცემული. ეს არის ქრონოლოგიური მიმდევრობით წარმართული მსჯელობა, სადაც ქრონოლოგიური დრო განსაზღვრულია ნინოს შემოსვლიდან აღსრულებამდე!

გ. გულაბერისძესთან გვაქვს უაღრესად საინტერესო კვეთა რეალური და მხატვრული დროისა. ეს არის კომპოზიციური, სიუჟეტური დრო საკითხავისა. ავტორი თხრობას, როგორც აღვნიშნეთ, ნინოს შემოსვლის მიზეზთა განბჭობით იწყებს. აქ კვეთს რეალური და მხატვრული დრო ერთმანეთს. ეს არის ბმითი წინადადებები, რომელთაც რეალურ-მხატვრული დროის გამიჯვნაც ეკისრებათ. ქრონოლოგიაში განფენილი თანმიმდევრულობით წარმოჩენილი დრო დროითი მარკირების მითითებით გრძელდება. ავტორი ურთავს დროის ინდიკატორებს. მსგავსად სახარებისა: მაგ.: „ჟამსა მას იროდი მეფისასა...“ „პონტიელისა პილატეს ზე...“ და ა. შ. გულაბერისძე სამჯერ იწყებს დროში თანმიმდევრულ თხრობას: ა. კვართის, ბ. სვეტის, გ. ტაძრის სასწაულთა აღწერისას. პროგრესული ქრონოლოგიის აღმავალი დრო შეჩერებულია რეალურ ავტორისეულ დროსთან. დროის მარკირება ორგვარად არის წარმოდგენილი: თუკი სასწაული ნინოს ცხოვრებას უკავშირდება, თხრობა, ასე ვთქვათ, შიდა მარკირებით, განსაკუთრებული გარე მარკირების გარეშე მიმდინარეობს და დროის გარე ფაქტორებთან დაკავშირება აღარ არის საჭირო. განსხვავებულია დროის მითითება მაშინ, როცა შემოდის ნინოს მომდევნო პერიოდის სასწაულები, რომლებიც უკავშირდება სვეტიცხოველს. ამ სასწაულთა ქრონოლოგია რვა საუკუნეს მოიცავს, ხოლო, რაკილა მიზანი დღესასწაულის დაწესებაა, სასწაულთა უწყვეტობის წარმოჩენით გულაბერისძე მაღლის უწყვეტობას ამტკიცებს, რითაც დღესასწაულის საფუძველს ამყარებს. დრო-სივრცის მოდელირების თვალსაზრისით, ავტორი ამ შემთხვევაში ორივეს გარე მარკირებას აუცილებლად მიიჩნევს. მაგალითად: „უკუე შემდგომად მრავლისა ჟამისა მეფე იქმნა რად რევ, ძე მირიან მეფისაჲ, შეშინდა უკუე მეფობასა შინა მისსა, ნუუკუე სრულიად განშიშვლდეს სუეტი იგი...“ „პირველად ვიწყით პირველქმნულთავე და შემდგომითი-



შემდგომად შეუდგინოთ შესაბამე ქმნილებებისა, რამეთუ თქუძულ არს ესე ვითარმედ, პირველთავე მათ ჟამთა დედოფალი ვინმე ყოფილ არს, სახელით სუჯის...“ (საკითხავი: 117).

საკითხავში მნიშვნელოვანია სასწაულთა აღწერა, რადგან სწორედ სასწაულებით მტკიცდება დღესასწაულის რეალური საფუძველი. აქაც გვაქვს კვეთა. როგორც აღვნიშნეთ, ერთმანეთს კვეთს რეალური და მხატვრული დრო. დროით აქცენტებს კი კვლავაც უკავშირდება ნარატივისა და ლოგიკური დასაბუთება-არგუმენტირების მეთოდები. რეალურ დროს - არგუმენტირება, მხატვრულს - ნარატივი. ამავე დროს, გამიჯნულია გრამატიკული დროც: რეალური დროისთვის ეს არის გრამატიკული აწმყო და გრამატიკული მომავალი (კავშირებითი კილოთი), მხატვრულისთვის - ძირითადად, გრამატიკული წარსული. ამავე დროს, ცხადია, დრო არა აქვს ხაირეტიზმს, არც ლიტერატურული და არც რეალური, ეს ზედროული პასაჟი მარადისობასთან - ზედროულობასთან მიწიერი კავშირის (საფუძველის) მაჩვენებელია. აღნიშნავენ, რომ შეიძლება თხრობა მიმდინარეობდეს ისტორიული დრო-სივრცისაგან მოწყვეტილ, სრულიად ჩაკეტილ, პირობით გარემოში, რომელსაც ფილოსოფიის ენაზე აპერცეფციული, ანუ რეფლექსიური სივრცე ეწოდება. ასეთი პირობითი სივრცე აქვს სასწაულებს, ხილვა - ჩვენებებს. თუმცა, არა ყველას. რადგან მთელ რიგ შემთხვევებში ხილვის კონტექსტი ფიზიკურ დროში მოაზრებულია.

ნ. გულაბერისძესთან გვაქვს სამგვარი დრო: რეალური/ავტორისეული, მხატვრული/ლიტერატურული და მათი კვეთა - სიუჟეტური. თხრობა ტიპოლოგიზირებულია. რეალურ-ავტორისეული დრო, ძირითადად, არგუმენტირებული, დასაბუთებული მსჯელობითაა წარმოდგენილი, ლიტერატურულ-მხატვრული - ნარატივით. გამონაკლისია სვეტიცხოვლის ის სასწაულები, რომელნიც უშუალოდ გულაბერისძეს გარდახდენია (ორიოდე პასაჟში, სადაც ნიკოლოზ გულაბერისძე, იმავდროულად, ავტორიცაა და პერსონაჟიც, იკვეთება რეალური და მხატვრული დროები, მაგრამ თხრობის ტიპი ნარატიულია). დროის ტიპოლოგია გრამატიკული ნიშნითაც მკაცრად გამიჯნულია: რეალური დრო, როგორც მოსალოდნელია, = გრამატიკულ აწმყოს ან გრამატიკულ მომავალს (ნეტარი ავგუსტინესეულ აწმყო ჭვრეტასა ან აწმყო-მოლოდინს), ნარატივისა - გრამატიკული წარსული (აწმყო მესხიერებისა).

### ლიტერატურა

- ივ. ამირხანაშვილი, დრო და სივრცე ქართულ აგიოგრაფიაში, ლიტერატურული ძიებანი, 2005, № 26,1.
- ლ. გრიგოლაშვილი, დროისა და სივრცის პოეტიკისათვის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, „ვირონი - 1000“, თსუ, თბ., 1983.
- ზ. კიკნაძე, ბიბლიური დრო, ჟურნ. „ომეგა“, 2001, № 12.
- დ. მელიქიშვილი, დროის ცნება, „ლს“, 1987, 4, №IX.
- ნეტარი ავგუსტინე 1995: ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი, ლათინურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, „ნეკერი“, თბ., 1995.
- პლატონი, „ტიმოქოსი“, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და კომენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, „ირმისა“, თბ., 1994.
- საკითხავი: „საქართველოს სამოთხე“, სრული აღწერა ლუაწლთა და ენებათა საქართველოს წმიდათა, შეკრებილი გ. საბინინის მიერ, პეტერბურგი, 1882წ.
- რ. სირაძე, დრო და ჟამი, ლიტერატურული ძიებანი, XXII, „მერანი“, თბ., 2001.
- М.М. Бахтин, Собрание сочинений, т. 6, „Русские словари“, М., 2002.
- Д. С. Лихачев, Поэтика художественного времени, Избранные работы, т. 1.
- Поль Рикер, Время и рассказ, т. 1, Москва-Санкт-Петербург, „Университетская книга“, 2003.

მაია ჯალიაშვილი

**სივრცული  
გზაჯვარედინები**

*გრიგოლ რობაქიძის რომანის  
„მცველნი გრალისა“ მიხედვით*

სივრცეს, როგორც მრავალმნიშვნელოვან ფენომენს, გრიგოლ რობაქიძის რომანებში განსაკუთრებული პოეტური ფუნქცია აქვს. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა, როგორ ვლინდება განსხვავებულ, წარმოსახულ თუ რეალურ, სივრცეთა ურთიერთმიმართება მის რომანში „მცველნი გრალისა“, რომელშიც ერის გადარჩენის იდეა სწორედ სივრცული მოდელების ურთიერთგადაკვეთით თუ პარალელური წარმოჩენით მჟღავნდება. რომანში გვხვდება ერთგვარი სივრცული გზაჯვარედინები, მეტაფიზიკურ რეალობას რომ ქმნიან და ამ წერტილებში პერსონაჟებს ეუფლებათ ერთგვარი ექსტაზი, რომელიც იწვევს სულიერ ტრანსფორმაციას და გმირს მარადისობასთან ზიარებაში ეხმარება. წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობა მწერლისთვის მნიშვნელოვანია იმ რწმენის ასაღორძინებლად, რომელიც დამოუკიდებელი და თავისუფალი ქართული სახელმწიფოს მატერიალურ სივრცეში არსებობას გულისხმობს. მითოსის, ზღაპრის, ლეგენდის, პოეზიის წარმოსახულ სივრცეებში პერსონაჟები

მოგზაურობენ დაკარგული სულიერი ძალების მოსაპოვებლად, რათა ეს ენერგია შემდეგ ხალხის ღირსებისა და თვითშეგნების გამოღვიძებისთვის გამოიყენონ.

მწერალი ქმნის კლასიკურ ტრადიციაზე დაყრდნობილ ახალ პოეტურ მითს გრალის თასისას, რომელშიც მფეთქავი გული ასვენია საქართველოსი. ის მატერიალიზებული სახეა ერის უკვდავი სულისა და მისი სამყოფი სივრცე, ერთი მხრივ, ლეგენდის, წინაპრების საკრალური სივრცეა, მეორე მხრივ სიზმრისა, ჭვრეტისა თუ ხილვისა. გრალის თასის შენახვა, გადარჩენა ქართველ ხელოვანთა მთავარი მისიაა, რომელიც რომანში ხორციელდება მეოცე საუუნის 20-იან წლებში საბჭოთა დემონურ ხელისუფლებასთან ბრძოლის პირობებში. გრალის მცველის, ლევან ორბელის, მსხვერპლშეწირვა საღვთო რიტუალია, რომელიც გულისხმობს ერის მზადყოფნას გაიმეოროს ჯვარცმის მისტერია – მამა შვილს სწირავს ცოდვილთა გამოსახსნელად. გრალის თასის უსაფრთხო სივრცეში, მუხის გულში, გადამალვა მიანიშნებს, ბუნების, როგორც ერის ნაწილის, თანაზიარობაზე ხალხის მისწრაფებებთან. გრალის თასის უსაფრთხო სივრცეში, მუხის გულში, გადამალვა მიანიშნებს, ბუნების, როგორც ერის ნაწილის, თანაზიარობაზე ხალხის მისწრაფებებთან.

რომანში ორ ურთიერთაპირისპირებულ პოეტურ სივრცეს ქმნის მწერალი:

1. რეალურ-ისტორიული სივრცე; 2. წარმოსახული სივრცე – რომლებიც თავისთავში გულისხმობენ სხვა სივრცეებსაც. რეალურ-ისტორიული სივრცე წარმოდგენილია მეოცე საუუნის საქართველოს 20-იანი წლებით, რომელშიც ორი სივრცეა შეჭიდებული – ბოლშევიკური ხელისუფლებით მართული, მის მიერ შექმნილი სივრცე და დამოუკიდებლობას ვერშეგუებულ ხალხის სივრცე, რომელიც, უპირველესად, წარმოჩნდება საირმეში. ის არის ერთგვარი ცენტრი, რომელიც თავის გარშემო იკრებს და მართავს ამ სივრცეს. საირმე რობაქიძისთვის ერთგვარი სიმბოლური სივრცეა, მას ვხვდებით „გველის პერანგში“.

თავისუფლების სულისკვეთებით გაჟღენთილი სივრცე მოიცავს მითოლოგიურ სივრცესაც, რომელსაც ქმნის რომანის მთავარი ძარღვი – ამბავი გრალის თასისა. იგი ქმნის საკრალურ სივრცეს. ის არის ერთგვარი წინარე ხატი

თავისუფალი საქართველოს სივრცისა, რომელიც ყოველ დროში არსებობს და განაპირობებს ქართველი არის გარკვეულ სივრცეში არსებობას.

ქართული კულტურა სივრცულია. ამგვარი დასკვნა შეიძლება გავაკეთოთ, თუ გავითვალისწინებთ ვ. შმიდის შეხედულებას, რომლის მიხედვითაც, „სივრცის კულტურა აღბეჭდილია მშობლიურ ადგილსამყოფელზე ადამიანთა და საგანთა მიჯაჭვულობის ნიშნით. ეს არის მშვიდი, სტატიკური ინერცია, რომელიც ადამიანებს სიმყუდროვის, უსაფრთხოებისა და მოვლენათა პროგნოზირების განცდას ანიჭებს. დროის კატეგორია ამ კულტურისათვის უცხო არ არის, მაგრამ იგი, ისევე როგორც მასთან დაკავშირებული ცვალებადობა, დიდ როლს არ თამაშობს. დროის კულტურის სწორხაზოვანი, სწრაფწარმავალი დროისაგან განსხვავებით, ეს ციკლური დროა, რომელიც წრებრუნვას ასრულებს გაჩენას, აღსასრულსა და კვლავ გაჩენას შორის. სივრცის კულტურისათვის დამახასიათებელია მყარი საზოგადოებრივი ჯგუფების არსებობა, რომლებიც განსაზღვრავენ ცალკეულ ინდივიდთა ცხოვრებას დაბადებიდან სიკვდილამდე და რომლებთანაც ეს ინდივიდები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული. სივრცის კულტურა აღბეჭდილია მყარი რიტუალებით, წეს-ჩვეულებების შენარჩუნებისათვის ზრუნვით. ეს წეს-ჩვეულებები ამ სახით მხოლოდ ამ კულტურაში - ამ სივრცეში, ამ ნიადაგზე არსებობენ, სიმყუდროვისა და შინაურულობის განწყობას უქმნიან იმ ადამიანებს, ვის ჩვეულებებსაც ისინი წარმოადგენენ“ (შმიდი 2001: 2).

სამშობლოდან იძულებით გადახვეწილი გრიგოლ რობაქიძისთვის საბჭოური საქართველო იქცა დარღვეულ დრო-სივრცედ, რომელშიც სასიცოცხლო შემოქმედებითი ენერჯია მთლიანად ჩაკლა და ჩანაცვლა ბოლშევიკურმა დამანგრეველმა, დემონურმა რეჟიმმა. ლიტერატურა და გერმანული კულტურული სამყარო მისთვის იქცა თავშესაფრად, სადაც იგი სამშობლოს სულიერ გადარჩენას მხატვრულ სამყაროში შეეცადა. ემიგრაციაში გერმანულ ენაზე დაწერილ რომანში „მცველნი გრალისა“ მან შექმნა აღდგენილი საქართველოს მითოპოეტური მოდელი. ამგვარად, მან შეინარჩუნა ეროვნული იდენტობა და სიმბოლურ-მითოსური პარადიგმების გზით საქართველოს თავდახსნისა და გადარჩენის რწმენა გამოხატა.

რომანში აღწერილი „მითიური რეალობა“ წარმოაჩენს, ერთი მხრივ, ბოლშევიკური ხელისუფლების ძალადობას ქართველ ხალხზე, სიწმინდეთა შელახვასა და ტრადიციათა შეურაცხყოფას, პიროვნების ზრწნას, ფსევდოკულტურის დამკვიდრებას, მეორე მხრივ, გრალის თასის, მწერლის მიერ კლასიკური რელიგიური სიმბოლოს ტრანსფორმირებული ხატის, მცველთა თავგანწირულობას მადლისა და ეროვნული მეობის გადასარჩენად.

რომანში შექმნილ მითოპოეტურ სივრცეში ქართველი ერის წიაღიდან, ცოცხალი ფესვებიდან წამოსული ენერჯია წინააღმდეგობას უწევს ბნელ ძალებს, სინათლის უფსკრულში ჩანთქმას რომ ესწრაფვიან. „თვით ხალხის სულიერ ფესვებს ემუქრებოდა განადგურება. ისტორიის განმავლობაში მათი ნაწილი მუდამ რჩებოდა ხელუხლებელი, მაგრამ თუკი ყველა ფესვი მოიწამლა, საშველი აღარსადაა: მაშინ ყოფიერება იქცევა იარაღად დემონურ ძალთა ხელში“ (რობაქიძე 2012ა: 178). ნათლის მხედრები, სიტყვის (უფლის) ერთგულნი, სიბნელეს არ ემორჩილებიან. „ვიდრე ადამიანი იტანჯება, მას კიდევ რჩება ძალა აღორძინებისათვის“ (რობაქიძე 2012ა: 182). გრალის თასის მცველობის სიმბოლური მრავალმნიშვნელოვნება, უპირველესად, თავისუფლების, ადამიანში ღვთის ხატებისა და მსგავსების გადარჩენას გულისხმობს.

რომანში მცველნი გრალის თასისა, რომელიც საქართველოს მფეთქავი, ცოცხალი გულია, ერთი მხრივ, არიან წინაპრები, მეორე მხრივ, თანამედროვენი: თავადი გიორგი (ძველი, დიდებული, დამოუკიდებელი ქვეყნის სიმბოლო), რომელმაც წინაპრებისაგან გადმოცემული თასი შეინახა და მომავალ თაობას გადასცა, ლევან ორბელი (მისტიკურ-მაგიურად მჭვრეტელი ერის სულისა) და ხელოვანნი (მწერლები, პოეტები, მუსიკოსები, მხატვრები, რეჟისორები). ავალას, ოდილიანის, მარჯანის დამიფრულ სახეთა მიღმა მწერალმა ქართული სიტყვის ერთგულ მსახურთა: ტიცინ ტაბიძის, პაოლო იაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, უშანგი ჩხეიძის სახეები წარმოაჩინა.

გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ქართული კულტურა ინახავს ერის სულიერებას, სწორედ ამიტომაც ქმნის ამ რომანში წარმოსახვით აღდგენილ მითოპოეტურ დრო-სივრცეს, რომელშიც წარსული, აწმყო და მომავალი

განუყოფელია. ამ სივრცეში ქართველები დედამიწას ეპყრობიან, როგორც „დიდ დედას“ და მისტიკური კავშირი აქვთ კოსმოსთან. ამ დრო-სივრცეში უკვდავყოფილნი არიან გრალის მცველნი, რომელთაც შეძლეს იდეალების ერთგულება და ფასეულობათა გადარჩენა.

„ერთ წამში მოხელთებული უსასრულობა სივრცის“ (რობაქიძე 2012ა: 229) – ამბობს ლევან ორბელი, მთავარი გმირი რომანისა და ამგვარად სწვდება დრო-სივრცის მეტაფიზიკურ ერთიანობას. ის პოეტია და ხშირად ეუფლება ექსტაზი, როდესაც უსაზღვრო, ზეპიროვნული სიყვარულით იმსჭვალება, წარსულს, აწმყოსა და მომავალს მთლიანობაში განიცდის და გრძნობს კავშირს ყოველ ცოცხალ თუ გარდაცვლილ არსებასთან, მისთვის ესაა „მარადისობის ზღვარი, ვინც კი მას ერთხელ მიუახლოვდება, შეძლებს შეაბიჯოს ნეტართა სამყოფელში“ (რობაქიძე 2012ა: 4). ლევან ორბელი, მწერლის აზრით, პრომეთეული არსებაა, შინაგანი ცეცხლით სავსე, ამიტომაც სწორედ იგია სიმბოლო საქართველოს მისტიკურად გამამთლიანებელი სივრცისა, რომელიც ქართველობის არსს ინახავს და ავითარებს.

თავისუფლების სულისკვეთებით გაჟღენთილი სივრცე მოიცავს მითოლოგიურ სივრცესაც, რომელსაც ქმნის რომანის მთავარი ძარღვი – ამბავი გრალის თასისა. იგი ქმნის საკრალურ სივრცეს, თავისუფალი საქართველოს ერთგვარ წინარე ხატს, რომელიც ყოველ დროში არსებობს და განაპირობებს ქართველი არის გარკვეულ დრო-სივრცეში არსებობას.

როგორ იხატება რობაქიძის მიერ შექმნილი სიმბოლო – თასი გრალისა? ეს არის გრალის თასის ერთგვარი ვარიაცია, ქართულ სულიერ სივრცეში გამოვლენილი. მასში უძველეს დროში დასაღუპავად განწირული ქართველი რაინდები სასწაულებრივად აყვავებულ ვაზის ჯვარზე გამოსხმული მტევნებს ჩაწურავენ და გადარჩებიან.

გრალის თასი არის კარდუს, ქართველთა მითიური მამამთავრის, ერთგვარი ჰიპოსტასი, რომლის გადარჩენა ერის ხსნას ეთანაბრება, ამიტომაც არის, რომ რომანში მისი უპირველესი მცველნი, თავადი გიორგი და ლევან ორბელი ფიზიკურად იღუპებიან, მაგრამ ისინი მისტიკურად ერწყმიან ამ თასს.

თასის გადარჩენისთვის ბრძოლა რომანის მთავარი მოტივია.

რომანში გვხვდება ერთგვარი სივრცული გზაჯვარედინები, მეტაფიზიკურ რეალობას რომ ქმნიან და ამ წერტილებში პერსონაჟებს ეუფლებათ ერთგვარი ექსტაზი, რომელიც იწვევს სულიერ ტრანსფორმაციას და გმირს მარადისობასთან ზიარებაში ეხმარება. წარსულის, აწმყოსა და მომავლის ერთიანობა მწერლისთვის მნიშვნელოვანია იმ რწმენის ასაღორძინებლად, რომელიც დამოუკიდებელი და თავისუფალი ქართული სახელმწიფოს მატერიალურ სივრცეში არსებობას გულისხმობს. მითოსის, ზღაპრის, ლეგენდის, პოეზიის წარმოსახულ სივრცეებში პერსონაჟები მოგზაურობენ დაკარგული სულიერი ძალების მოსაპოვებლად, რათა ეს ენერგია შემდეგ ხალხის ღირსებისა და თვითშეგნების გამოღვიძებისთვის გამოიყენონ.

მწერალი ქმნის კლასიკურ ტრადიციაზე დაყრდნობილ ახალ პოეტურ მითს გრალის თასისას, რომელშიც მფეთქავი გული ასვენია საქართველოსი. ის მატერიალიზებული სახეა ერის უკვდავი სულისა და მისი სამყოფი სივრცე, ერთი მხრივ, ლეგენდის, წინაპრების საკრალური სივრცეა, მეორე მხრივ სიზმრისა, ჭვრეტისა თუ ხილვისა. მისი შენახვა, გადარჩენა ქართველ ხელოვანთა მთავარი მისიაა, რომელიც რომანში ხორციელდება მეოცე საუუნის 20-იან წლებში საბჭოთა დემონურ ხელისუფლებასთან ბრძოლის პირობებში. გრალის მცველის, ლევან ორბელის, მსხვერპლშეწირვა საღვთო რიტუალია, რომელიც გულისხმობს ერის მზადყოფნას გაიმეოროს ჯვარცმის მისტერია – მამა შვილს სწირავს ცოდვილთა გამოსახსნელად. გრალის თასის უსაფრთხო სივრცეში, მუხის გულში, გადაძალვა მიანიშნებს, ბუნების, როგორც ერის ნაწილის, თანაზიარობაზე ხალხის მისწრაფებებთან.

გრიგოლ რობაქიძე მკითხველს უნერგავს რწმენას, რომ საქართველოს რეალურ-მატერიალური სივრცე არსებობს იმდენად, რამდენადაც ქართველ ხალხს აქვს განცდა ერთიანი, მარადიული ღრისა, რომლის ნაწილნიც თვითონვე არიან. ამგვარი მეტაფიზიკური აღქმა სივრცისა საფუძველია ერის გადარჩენისა.

ლევანის სახით გრიგოლ რობაქიძე ქმნის იმგვარ პერსონაჟს, რომელიც თავისუფლების იდეად გარდაიქმნება.



იგი მზის ნიშნით არის აღბეჭდილი, რაც იმგვარ არსებობას ნიშნავს, როცა ყოველ წუთს მზად ხარ თავი გასწირო და გააჩუქო მზესავით. საგულისხმოა, რომ რომანში კოტე მარჯანიშვილი დგამს პიესას, რომლის კულმინაციაა ეპიზოდი, როდესაც მებრძოლებს დაღუპული მეომრის ცოცხალი გული შემოაქვთ (ამ ეპიზოდს თამაშობენ უშანგი ჩხეიძე და აკაკი ვასაძე. ლევანი წერს სწორედ ამ დროს მეომრის წარმოსათქმელ სიტყვებს, რომლებმაც უნდა შეძრან ქართველი მაყურებლის გული და თავგანწირვისთვის აღძრან).

პერსონაჟი, როგორც თავისუფლების იდეა – გვანახებებს ვაჟა-ფშაველას მიერ შექმნილ ლუხუმის სახეს „ბახტრიონში“. პოემის ბოლოს დაჭრილ ლუხუმთან მიახლოებული საზარელი გველი, იძლევა სიკეთის მიერ. მისი არსების ბნელი ენერგია დაიძლევა და გადაიფარება იმ სინათლით, რომელიც ლუხუმის არსებიდან მოედინება. ეს ეპიზოდი ვარიაციაა „ვეფხისტყაოსნის“ ქაჯეთის ციხის აღებისა და იმ სიბრძნის დასტურია, რომელიც გამჟღავნებულია პოემის აფორიზმებში: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“, „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“, „ღმერთი კეთილს მოავლინებს და ბოროტსა არ დაბადებს...“). დიონისე არეოპაგისეული მოძღვრება მსჭვალავს ქართულ ლიტერატურას და ეს ტრადიცია ირეკლება ამ რომანშიც.

საგულისხმოა, რომ მას შემდეგ, რაც ლევან ორბელი გრალის მცველი ხდება, ის იცვლება არა მხოლოდ შინაგანად, არამედ ფიზიკურადაც. იგი თითქოს ადამიანი კი არა, ცეცხლი იყო –სიყვარულით ანთებული. მას საოცარი ნათელი გადაეფინება, მისი სხეული განიმსჭვალება ღვთაებრივი სიკეთის ძალებით, რათა მან არა მხოლოდ მიწიერი, არამედ კოსმიური ბოროტი ძალები დაამარცხოს. მას სჯერა გრალის თასის გადარჩენისა, ამიტომ იოლად აჯერებს ხალხსაც, რომელსაც წარსულს თხრობისას მითოსად გარდაუქნის. მისი აზრით, როდესაც ერი ქედს უხრის დამპყრობელს, მისი სულიერი სიმრთელე სასიკვდილოდ ზიანდება, ხოლო თუ ვინმე ერთი მაინც არ დანებდება, ამით ერის სასიცოცხლო ღვრიტა გადარჩება. მას არც სიკვდილის ეშინია; „მე აქ დავრჩები გრალთან ერთად. სიკვდილის წინ ჩვენს თასს წმინდა ცეცხლს გადავცემ, რათა უწმინდური ხელი არ შეეხოს. ის საქართველოს უკვდავ

გულში განაგრძობს სიცოცხლეს. ამიერიდან მისი მცველი სხვიოსანი ლამარი იქნება“ (რობაქიძე 2012: 224). რომანში ბოროტებას, რომელიც კონკრეტულ დრო-სივრცეში ბოლშევიზმს ემსახურება, უპირველესად, განასახიერებს ველსკი, ყვითელსახიანი წითური, მოლურჯო-მოიისფრო, ირიბად გაჭრილი, ჩამუქებულ უპეებში ჩამდარი ერთუროს არაბუნებრივად დამორებული თვალებით, „სამურაი უნდა ყოფილიყავი, მისი მზერისთვის რომ გაგედლო“ (რობაქიძე 2012:7). ტიბეტელი ჯადოქარით ყრუ და მომნუსხველი ხმით. სწორედ მასთან დაპირისპირება სიმბოლურად წარმოაჩენს დემონური და ღვთაებრივი ძალების ჭიდილს. მათ რეალურ დაპირისპირებას წინ უსწრებს ლევანის სიზმარი, რომელშიც ეს ურჩხული მას ყელის გამოჭრას უპირებდა. სხვა კომპარულ სიზმარში კი ველსკი გრალის თასში შემძვრალ საზარელ შხამიან ობობად წარმოუდგება. ველსკი თვითონვე აღიარებს, რომ ის გრალის შემძუსვრელია და ემსახურება უსახელოს, იგივე სატანას.

როდესაც თავადი გიორგის სასახლეში შეჭრილი ველსკი ცდილობს, რომ ხელში აიღოს გრალი – აქ თითქოს ზეციურ ძალთა ორთაბრძოლა იხატება. ველსკი მეფისტოფელური სახეა. ბოლშევიკური ხელისუფლება უარყოფდა ყოველგვარ მისტიკურს, საკრალურს (ეს კარგად ჩანს ლეგასა და ველსკის საუბრებში –ისინი გრალის თასს სისულელედ, ჯამბაზობად აცხადებენ), მაგრამ ველსკი გველივით გონიერია, ის სწვდება სამყაროსეულ კანონზომიერებას, მან იცის, რისთვის არის ამქვეყნად მოვლენილი და, მიუხედავად ზედაპირული ღვთისუარმყოფელობისა, შინაგად სწამს მისი არსებობა და თავისი წინააღმდეგობის მნიშვნელობაც.

ლევან ორბელიცა და თავადი გეორგიც, გველეშაპთან მებრძოლი წმინდა გიორგის ხატებანი, თვითონ გრიგოლ რობაქიძის ალტერ ეგონი არიან. ორივე გამოხატავს მის წარმოდგენებს ქართველობასა თუ სამყაროსეულ ჭეშმარიტებებზე. სწორედ ეს ორი პერსონაჟია მთავარი ძალა, რომელიც ერთიანი, დამოუკიდებელი საქართველოს იდეის გადარჩენას ეწირება.

რობაქიძე ტრილოგიად მიიჩნევდა თავის სამ რომანს: „გველის პერანგს“, „ჩაკლულ სულსა“ და „მცველნი გრალისას“. „გველის პერანგში“ იხატება თავისუფალი

სირცე, რომელსაც „ჩაკლულ სულში“ ბლალავს, შლის და ანგრევს ბოლშევიზმი, ხოლო რომანში „მცველნი გრალისა“ წარმოდგენილია ბრძოლა ბნელ ძალებთან ამ სივრცის გადასარჩენად.

საგულისხმოა, რომ გრიგოლ რობაქიძე რეალურადაც და ამ რომანის მიხედვითაც, ვერ ხედავს გამოსავალს შეაიარაღებული გზით ხელისუფლებასთან დაპირისპირებაში. ეს კარგად ჩანს ცალკეულ ეპიზოდში.

ლევან ორბელი 1924 წლის აჯანყებაში არ მონაწილეობს და წინააღმდეგობა ამგვარი ბრძოლისა. ბასილასთან საუბარში მას ეს აჯანყება ხალხის თვითგამანადგურებლად და სრულ სიგიჟედ, ხარაკირად მიაჩნია. მას არ მოსწონს, რომ აჯანყებას თანასწორობის კომიტეტი ხელმძღვანელობს და არა ქარიზმატული წინამძღოლი: „რა ფასი ექნება იმ ჯარს, რომელიც პანიბალის, ალექსანდრესა თუ ნაპოლეონის მაგიერ რომელიდაც კომიტეტს შეჰყურებს?! ესაა ბრბო, ნაცვლად მუჭად შეკრული ძალისა. ლიდერის მაგიერ—კომიტეტი? ეს ხომ ანონიმური იმპოტენციაა!“ (რობაქიძე 2012ა:163). მას ასევე დაუშვებლად მიაჩნია ის, რომ აჯანყებულნი ქაქუცა ჩოლოყაშვილთან აქტიურად არ თანამშრომლობენ. ირუბაქიძეთა ძველისძველი სახელოვანი გვარის შთამომავალი, რომელიც გასაბჭოების პირველი დღეებიდანვე თავის შეფიცულებთან ერთად ბოლშევიკების წინააღმდეგ შეუპოვრად იბრძოდა, ერთადერთ ლიდერად წარმოუდგება. ამ აჯანყების კრახი რომანში დიდი გულისტკივილითაა წარმოჩენილი.

ლევან ორბელიცა და თავადი გიორგიც იბრძვიან საქართველოს პირველხატის, სულის გადასარჩენად. ამიტომაც მათთვის მნიშვნელოვანია გრალის თასის გაფრთხილება, ამ მფეთქავი გულის გარეშე, ერის სულიერი სცოცხლის გარეშე მისი ფიზიკური არსებობა წარმოუდგენელია.

რობაქიძის აზრით, ეს არის უმნიშვნელოვანესი, თუ პირველხატი გადარჩა, მაშინ ის აუცილებლად გამოვლინდება გარკვეულ მატერიალურ სივრცეში, თუნდაც ცალკეული ადამიანის გულში.

სწორედ ამას გულისხმობს ლევანი, როდესაც, ციხესიმაგრეში გამაგრებული, ზაქარას ახალი ორდენის შექმნაზე ესაუბრება: „ხალხი შინაგანად დამსხვრეულია,

მაგრამ არა განადგურებული. ჩვენი კალია, მისი ძალების აღორძინებას შევეუწყოთ ხელი. უნდა შეიქმნას რჩეული კაცების მცირე გაერთიანება, რომელიც საკუთარ თავში ქართულ სულსა და არსს წმინდად და საიდუმლოდ შეინარჩუნებს“ (რობაქიძე 2012ა: 193).

რა აძლევს რობაქიძეს ამ პირველხატის გადარჩენის რწმენას? „ყოველ საწყისში თაურსაწყისი თვლემს და მარადიული ცალკეულშია წარმოდგენილი. და თუ ცალკეული თავის თავზე მარადიულის გამანაყოფიერებელ ზემოქმედებას შეიგრძნობს, ამგვარად ის მარადიულთან წილნაყარია. მაშინ მისთვის ყოველი სასიკვდილო ზღვარი მეტად აღარ არის საბედისწერო საფრთხე და, მეტაფიზიკურ მიჯნას შეჯახებული მისი „მე“ შეიძლება გადარჩეს. ამგვარად, თაურშიმის დაძლევის ერთადერთ გზად მითიური რეალობის ცოცხალი წვდომა გვესახება“ (რობაქიძე 2012 ბ: 38)

ქართველის ერის ისტორია, მისი კულტურა, ტრადიციები. ეს ყოველივე ძნელად იძლევა ბოლშევიზმის მიერ: გავიხსენოთ, რომ ლევანთან ერთად მონათლული ბესია ხელმძღვანელობს იმ ჯარს, რომელსაც ციხესიმაგრის დანგრევა და მეამბოხეთა შეპყრობა ევალება. როგორ იქცევა ბესია? ის თვალს ხუჭავს. ან კიდევ, როდესაც თავადი გიორგის დაკითხვას ავალბენ მის ნათლულს, გაუ-ს მაღალჩინოსან შავდიას, ის უარს ამბობს, ხოლო როცა გიორგი გაუ-ს ტალანში არსებინად მოსეირნე ბაგრატიონს, საქართველოს ტახტის ერთადერთ მემკვიდრეს თვალს მოჰკრავს, ის შერცხვენილი მიიმალევა. ამ ადამიანებს ჯერ კიდევ გააჩნიათ სინდისი, რომლის ჩაკვლასაც ბოლშევიკური რეჟიმი ცდილობდა.

ზურაბ კიკნაძის აზრით, „ყველა საზოგადოებაში არსებობს მკვეთრი დაპირისპირება ადგილის (მიწის) მკვიდრსა და უცხოს (გარედან მოსულს) შორის“ (კიკნაძე 2013: 1).

საგულისხმოა, რომ თავადი გიორგი ველსკის დაკითხვაზე რუსულად საუბარზე უარს ეტყვის, ცარისტულმა რუსეთმა ქართველებს გვიღალატა და ამ ენასთან დაკავშირებით ფსიქოლოგიური ბარიერი შექმნებაო. ველსკი იძულებულია ფრანგულ ენაზე დაჰკითხოს.

სიყვარული არის მთავარი ძალა, რომელიც გმირებს სულიერად ამტკიცებს. ნორინა, მარადქალურობის სიმბოლო,

ლევანის შთამავონებელი და ძალის მიმცემია გრალის თასის გადასარჩენად გამართულ უშეღავათი ბრძოლაში.

რომანის ბოლო ეპიზოდში ნორინა ფანჯრიდან იისფერ საღამოს გასცქერის. „უეცრად ლევანის სახე იხილა, სინათლით იყო გამსჭვალული და ნათელს ასხივებდა“ (რობაქიძე 2012: 241). ეს ნათელი მკითხველსაც გადაეფინება და რწმენითა და სიყვარულით აღავსებს.

შეიძლება ითქვას, ამ რომანით, გრალის თასის მხატვრული სახის შექმნით, მწერალმა საქართველო გაამთლიანა და გადაარჩინა, მას შეუნარჩუნა საკრალურობა, რომლის შებღალავასაც ცდილობდა ბოლშევიკური ხელისუფლება.

გრიგოლ რობაქიძე მკითხველს უნერგავს რწმენას, რომ საქართველოს რეალურ-მატერიალური სივრცე არსებობს იმდენად, რამდენადაც ქართველ ხალხს აქვს განცდა ერთიანი, მარადიული დროისა, რომლის ნაწილნიც თვითონვე არიან. ამგვარი მეტაფიზიკური აღქმა სივრცისა საფუძველია ერის გადარჩენისა.

### ლიტერატურა

**კიკნაძე 2013:** კიკნაზე ზ., ძველი ალთქმის ისტორიის რიტმები, [http://elasevenia.blogspot.com/2013/04/blog-post\\_13.html](http://elasevenia.blogspot.com/2013/04/blog-post_13.html)

**რობაქიძე 2012ა:** რობაქიძე გრ., „მცველნი გრალისა“. თბილისი: გამომცემლობა არტანუჯი, 2012

**რობაქიძე 2012ბ:** რობაქიძე გრ., „დემონი და მითოსი“. თბილისი: გამომცემლობა არტანუჯი, 2012

**შმიდი 2001:** შმიდი ვ.გაზ.: „ჩვენი მწერლობა“ 49 (75), თბ., 7-14 დეკემბერი, 2001

# სემიოტიკა და სხვა

თამარ ლომიძე

## სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონა“

### სემანტიკური სტრუქტურა

XVI-XVIII საუკუნეებში ქართულ კულტურულ სივრცეში ფართოდ გაჩაღდა ლექსიკოგრაფიული მუშაობა. თავდაპირველად, 1629 წელს, რომში დაიბეჭდა პირველი ქართული წიგნი „ქართულ-იტალიური ლექსიკონი“ („ლექსიკონი ქართულ-იტალიური, შედგენილი სტეფანე პაოლინის მიერ, წმინდა ბასილი ბერის, ქართველი ნიკიფორე ირბახის დახმარებით, სარწმუნოების გამავრცელებელი საზოგადოების მისიონერთა სახმარად“) და ქართული ანბანი ლოცვებითურთ. ლექსიკოგრაფიული კვლევის მეორე ეტაპი კი უკავშირდება სულხან-საბა ორბელიანის სახელს.

ამ ლექსიკონში სიტყვათა განლაგების წესის შესახებ ალ. ფოცხიშვილი აღნიშნავს, რომ „მასში ძირითადად სიტყვები ანბანური რიგის მიხედვითაა დალაგებული, მაგრამ ეს წესი ბოლომდე დაცული არაა. ანბანური რიგის გვერდით საბას გამოუყენებია ე.წ. განყოფილების შემოკრებილად დაწერის წესი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზოგადი სიტყვის აღმნიშვნელი სიტყვის ბუდეში გაერთიანებულია ისეთი სიტყვები, რომლებიც კერძო ცნებებს აღნიშნავენ, უფრო სწორად, გვაროვნული ცნების

აღმნიშვნელ ბუდეშუ გაერთიანებულია მასში შემაგალი სახეობები“ (ფოცხიშვილი 1995: 144).

თ. ბოლქვაძის აზრით, სულხან-საბა ორბელიანთან განმარტების ერთ-ერთი სახე – მთელის ნაწილებად, ზოგადის კერძოდ დაყოფა ამონიოს ერმისის თხზულებებიდან იღებს სათავეს. სიტყვათა ლოგიკური განმარტების პრინციპი ამ ლექსიკონში VIII საუკუნის ბერძენი თეოლოგის, იოანე დამასკელის „დიალექტიკისგანაც არის დავალებული (ბოლქვაძე 2005:107).

რამდენად კანონზომიერია, რომ „სიტყვის კონა“ შეიქმნა სწორედ XVII-XVIII საუკუნეებში? როგორი იყო ზოგადი სააზროვნო ტენდენციები, რომელთაც განაპირობეს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის შექმნა ამ ეპოქაში?

ამ საკითხის გასარკვევად შეიძლება გამოვიყენოთ ის ცნება, რომელიც ძალზე პროდუქტიული აღმოჩნდა ევროპული კულტურისა და მეცნიერების ანალიზისთვის. ესაა მიშელ ფუკოს მიერ საგანგებო მნიშვნელობით გამოყენებული ცნება „ეპისტემისა“. ფუკოს ცნობილ თხზულებაში „სიტყვები და საგნები“: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია“ გამოკვლეულია ცოდნის იმ სამი სფეროს განვითარების ისტორია, რომლებიც XIX საუკუნის დასაწყისისთვის ჩამოყალიბდნენ ფილოლოგიის, პოლიტიკური ეკონომიისა და ბიოლოგიის მეცნიერებათა სახით. ამ ისტორიაში ფუკო გამოყოფს სამ ურთიერთდამოუკიდებელ შემეცნებით ველს ანუ *ეპისტემას* (ბერძნ. „ცოდნას“) – აღორძინების ეპოქას, კლასიკური რაციონალიზმს და თანამედროვეობას. თავისთავად, ეპისტემა არის სტრუქტურა, რომელიც განსაზღვრავს გარკვეული შეხედულებების, კონცეფციების, მეცნიერული თეორიების არსებობის შესაძლებლობას ამა თუ იმ ისტორიულ ეპოქაში.

თითოეული ეპისტემის შიდა მიმართებები ფუკოსთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ ეპისტემათა ურთიერთმიმართებები. ერთადერთი, რაც აერთიანებს ეპისტემებს, ესაა მათი ორგანიზების ხერხი: *სიტყვებისა და საგნების* სემიოტიკურ დამოკიდებულებათა ესა თუ ის ტიპი. რომელიც ნებისმიერი პერიოდის კულტურათა ყველა სხვა სახის გამოვლინების საფუძველს წარმოადგენს.

აღორძინების პერიოდში, ფუკოს მიხედვით, ფუნქციონირებდა ეპისტემა, რომელიც ემყარებოდა სიტყვებისა და საგნების, სამყაროსა და მისი აღმწერი ტექსტების ერთიანობას. ენა აქ სამყაროს ნაწილია, ხოლო სამყარო – ენისა: სიტყვები და საგნები წარმოქმნიან ერთიან „ტექსტს“. ენა წარმოადგენდა თავისი თავის უწყვეტ კომენტარს. სამყარო აღიქმებოდა, როგორც ნიშან-თვისებებისა და სიტყვების

ხლართი. ამგვარად, ენა მიიჩნეოდა სამყაროს (ნივთიერი სამყაროს) განუყოფელ ნაწილად.

კლასიკური რაციონალიზმის ეპისტემაში სიტყვები და საგნები ემიჯნება ურთიერთს და მათ აკავშირებს მხოლოდ აზროვნება – იგივეობრიობებისა და განსხვავების მიმართებებათა გამოვლენის საშუალებით. ენის ძირითად ფუნქციად მიიჩნევა აზრის რეპრეზენტაცია, მისი წარმოდგენა. იკარგება ენის მთლიანობა, განუყოფლობა, მონოლითურობა. კლასიციზტური ენა იქცევა ნიშანთა ავტონომიურ სისტემად და თითქმის თანხვედრა თვით აზროვნებასა და ცოდნას.

„ეს ახალი მიმართება იხილავს ენას ისე, თითქოს ეს უკანასკნელი არის წმინდა ფუნქცია, მექანიზმების ერთობლიობა, ნიშანთა დიადი ავტონომიური სისტემა. მაგრამ, იმავდროულად, მას არ შეუძლია არ დასვას საკითხი ენის ჭეშმარიტებისა ან მცდარობის, მისი გამჭვირვალებისა ან ბუნდოვანების შესახებ“ (ფუკო 1977:205).

სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონა“ – სწორედ იმის წყალობით, რომ ესაა „განმარტებით-უნივერსალური ლექსიკონი“, რომლის გვარეობრივი ცნებების აღმნიშვნელ ბუდეებში გაერთიანებულია მათში შემავალი სახეობები, მიზნად ისახავს სწორედ იმის გამოკვლევას, თუ როგორ ფუნქციონირებს ენა, როგორ წარმოდგენებს გამოანაწევრებს, როგორ ახდენს ანალიზსა და სინთეზირებას.

ცხადია, რომ რენესანსის ეპისტემის დროინდელი ენა, რომელიც დაუნაწევრებელი იყო და რომელშიც ვლინდებოდა მხოლოდ პარადიგმატული (მსგავსების) მიმართებები, ვერ იქცეოდა რეფლექსიის საგნად – მსგავსი, ერთგვაროვანი მოვლენები ვერ განმარტავენ ერთმანეთს. იმ ეპოქაში პარადიგმატულად აღიქმებიოდა, საზოგადოდ, მთელი სამყაროც, როგორც მსგავსებათა სფერო. ამგვარ სამყაროში განზავებული ენა, რა თქმა უნდა, კონტინუალურია – როგორც თავისთავთან, ასევე – სამყაროსთან მიმართებაში. ის აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის არბიტრარულ ურთირთმიმართებას კი არ გულისხმობს, არამედ, პირიქით, მათ უწყვეტობას, ერთიანობას, მსგავსებას. სამყარო აღიქმება, როგორც უწყვეტი ნაკადი, როგორც არადიფერენცირებული მოცემულობა. ასევე აღიქმება ენა.

მხოლოდ მაშინ, როდესაც სამყარო და მისი ნაწილი – ენა – იქცა კრიტიკის საგნად, შესაძლებელი გახდა ენისავე ელემენტებით ენის არსის გააზრება, ისევე, როგორც სამყაროს ელემენტებით სამყაროს გააზრება. ეს ნიშნავდა სამყაროსა და ენის დანაწევრებას დისკრეტულ ელემენტებად. ამგვარად, სამყაროს ყველა ნაწილი



კლასიციკლურ ეპისტემაში გაიაზრება სხვა ელემენტების მეშვეობით. სამყარო ადამიანის ცნობიერებაში დისკრეტულ მოცემულობად იქცა. ამიტომაც ხდება შესაძლებელი ამ ეპოქაში ენციკლოპედიებისა და განმარტებითი ლექსიკონების შექმნა.

აზრობრივი ექსპერიმენტის სახით წარმოვიდგინოთ, რომ სულხან-საბა ორბელიანის მოღვაწეობა მიმდინარეობდა უფრო ადრეულ პერიოდში, მაგალითად, რენესანსულ ეპისტემაში. ფუკოს მითითებით, ამ ეპოქაში სიტყვები და საგნები წარმოქმნიდნენ ერთიან „ტექსტს“, ანუ მათი ურთიერთმიმართება კონტინუალური ხასიათისა იყო. ეს ნიშნავს, რომ ობიექტური სამყაროსა და მასში მიმდინარე მოვლენების ასახვა ხდებოდა არა იმდენად ცნობიერ დონეზე, რამდენადაც – ადამიანის ორგანიზმის, როგორც მთლიანობის ფიზიოლოგიურ პროცესებში. ადამიანის მიერ ობიექტური სამყაროს ამგვარი ასახვის თავისებურებები შემდეგნაირია: „სხეულის ორგანოები განეწყობა იმგვარ ცხოველმოქმედებაზე, რომელიც ასახავს ყოფიერების საზრისებს და სამყაროს საყოველთაო მნიშვნელობის მქონე მახასიათებლებს. ესაა ყოფიერების ასახვის პირველადი ცნობიერებადელი დონე, სადაც ყალიბდება ცნობიერების შესაძლებლობის პირობები: სამყაროს სივრცულ-დროითი აღქმის უნარი, მოვლენათა და საგანთა (მათი ლოგიკის შესაბამისად) დაკავშირების უნარი, სამყაროში საკუთარი მყოფობის განცდა. მაგალითად, შიშის ემოცია ორგანოების ენაზე გადმოიცემა ოფლიანობის, ხელების კანკალის, გულზიდვის და ა.შ. სახით. ამ ენაზე ორგანოები „ჰყვებიან“ არა მათში მიმდინარე ნეიროფიზიოლოგიური პროცესების, არამედ – ორგანიზმის ფიზიოლოგიურ აქტებში საზოგადოებრივად ღირებული საზრისებისა და საგნობრივი სამყაროს კანონზომიერებათა სხვადაცოფნის შესახებ. ადამიანი განიცდის არა თავისი ნეიროფიზიოლოგიური პროცესების მიმდინარეობას, არამედ – სამყაროში თავისი მყოფობის საზრისებსა და მნიშვნელობებს, რომლებიც ან ფიზიოლოგიურ პროცესებში და ამ პროცესების მეშვეობითაა წარმოდგენილი“ (მატიაში 1988:24).

რა თქმა უნდა რენესანსულ ეპისტემაში სამყაროს ამგვარი აღქმის თავდაპირველი ეტაპი უკვე განვლილია – ის ემთხვევა ადამიანის ისტორიის დასაწყისს. მაგრამ ადამიანში ფიზიოლოგია ყოველთვის „მეტყველებს“ და, როგორც ჩანს, პერიოდულად დომინირებს კიდევ. გავიხსენოთ თიუნდაც რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, რომელშიც ფიზიოლოგიის ენა ძალზე „ხმამალა“ მეტყველებს.

შესაბამისად, ჩვენ მიერ წარმოსახულ ვირტუალურ ლექსიკონში მოცემული იქნებოდა შეზღუდული რაოდენობის ლექსიკური ერთეულები (ვინაიდან სამყარო ადამიანის აღქმაში კონტინუალური იყო), ხოლო მათი განმარტებები ტოლობითი ხასიათისა იქნებოდა. მაგალითად, შიში = კანკალი, გუგების გაფართოება და ა.შ. ე.ი. გარესამყაროს ფენომენის ასახსნელად გამოყენებული იქნებოდა ორგანიზმის რეაქციის ერთ-ერთი სახეობა. ამასთან, ამგვარი რეაქციების რაოდენობაც შეზღუდული განვლიდა. შესაბამისად, სამყაროს შეზღუდული რაოდენობის მოვლენათა განსამარტავად გამოყენებული იქნებოდა იდენტური მნიშვნელობის მქონე მცირერიცხოვანი სიტყვები და გამოთქმები. სულხან-საბასთან ამგვარი სიტყვები ასე განიმარტება:

„ხოლო განიმარტების შიშიცა ექვსად: მცონარებად, კდემულებად, სირცხვილად, განკვირებად, განცვიფრებად და უღონობად. მცონარება ვიდრემე არს შიში ყოფადისა მოქმედებისა, ხოლო კდემულება შიში მოლოდებითა ძაგებისა თა და კეთილ არს ესე ვნება ; ხოლო სირცხვილი – შიში ბილწებისა რასამე საქმესა ზედა და არცა ესე უსასო არს ცხორებისაგან; და განკვირება – შიში დიდისა ოცნებისაგან; ეგრეთვე განცვიფრება – შიში უჩვევლისა საოცრისაგან; ხოლო უღონობა – შიში განვრდომილებისა; რამეთუ შეგვეშინის რა , ვებულ ყოფასა უღონობითა. ამას ზეთი იოანე დამასკელის წიგნში ეწერა...“.

დავაკვირდეთ, როგორაა განმარტებული შიშის, როგორც გვარეობრივი ცნების, სახეობები:

მცონარება არს შიში მომავლისა მოქმედებისა, რომელ არს დაზარება;

კდემა შიში გმობის მოლოდინსა ზედა;

სირცხ ლი შიში უბადოთა საქმეთა ზედა;

განკ რება შიში დიდი ოცნებისაგან;

განც ფრება... შიში დიდისა საოცარისა რასაგანმე...

ცხადია, თავისთავად შიში, როგორც გვარეობრივი ცნება სულხან-საბასთან განუმარტავია. განმარტებულია მხოლოდ მისი სახეობები. ეს იმას ნიშნავს, რომ შიში აქ გაგებულია, როგორც ფიზიოლოგიური რეაქცია და განუმარტავ ცნებათა რიგს მიეკუთვნება.

შიში, დღევანდელი გაგებით, როგორც ორგანიზმის ფიზიოლოგიური რეაქცია, გადმოიცემა საბასთან ცნებით *ძრწოლა*.

**ძრწოლა...** ძრწოლა არს ყო(ვ)ელთა შეძრწუნებულთა მიერ თრთოლა ; ხოლო თრთოლა – ანუ სენისა ანუ სიბერიითა ძრწოდეს; კანკალი არს მშიშარისა მიერ ძრწოლა; ძაგძაგი – სიცივისაგან

ძრწოლა ; კრკოლა – მოგონებული და ცუდი ძრწოლა; თახთახი – ხის იდისა და ცუდის სართულის ქანება; ხოლო რყევა – მიწის ძრვა; ხოლო ქანება – ხის რტოთა და დაკიდებულთა რამეთა მიდმოდენა“. ანალოგიურად აქვს საბას განმარტებული *სიცილი*, *ტირილი* და *მწუხარება*.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ემოციური რეაქცია როდია განუმარტავი. მაგალითად, ცნება „გულისწყრომას“ საბა ამგვარად განმარტავს: „გულის-წყრომაი არს მღუღარება გულის გარემოსისა სისხლის ფოფინებისაგან, ნავლისა ანუ აღმღვრევისა მისისა ქმნილი...“ და ა.შ. ხოლო შემდეგ ჩამოთვლილია გულისწყრომის სახეობები: რისხვა , ბორგა , დარილი. კონცეპტს *სიხარული* საბა ნეგატიური ფორმით განმარტავს, როგორც უარყოფითი ემოციების არქონას: „სიხარული ესე არს ყოველის ჭმუნვისაგან თავისუფლება“.

გარკვეულ კონცეპტთა განმარტების ფორმალური მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. საბა განმარტავს ზოგიერთი ემოციური რეაქციის სახელს ისე, როგორც ის უნდა განმარტებულიყო ჩვენს აზრობრივ ექსპერიმენტში – ანუ მათი ფიზიოლოგიური ეკვივალენტების ჩამოთვლის მეშვეობით: ძრწოლა= თრთოლა, ან – არ განმარტავს მათ (მაგ., *შიში*, *სიცილი*, *ტირილი*, *მწუხარება*...).

ეს ბუნებრივიცაა, რადგან, როგორც ვთქვით, ადამიანში ფიზიოლოგიის ენა ყოველთვის მეტყველებს და ეს ენა უთარგმნელია. გარდა ამისა, ფიზიოლოგიური რეაქციები და ემოციები ასახავს ადამიანის კონტინუალურ მიმართებას სამყაროსთან. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია მისი თარგმნა რაციოს ენაზე. რადგან ისინი ცნობიერებისთვის უცხო, არაანალიზირებად სეროს მიეკუთვნებიან. შესაძლებელია მხოლოდ მათი სივრცესა და დროში სხვადასხვაგვარად გამოვლენილი ნაირსახეობების დასახელება, მითითება. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არსებობს კონცეპტები, რომელთა განმარტება *ენის* დონეზე შეუძლებელია.

საყურადღებოა, რომ საბა, ძირითადად, არ მიმართავს ზოგადი ცნებების განმარტებას, არამედ – მათ დანაწევრებას სახეობებად (მაგალითად, მყოფი, თქმა და სხვ.). შესაბამისად, ის ენობრივი კონცეფცია, რომელსაც ემყარება „სიტყვის კონა“, გულისხმობს ზოგადი ცნებების განუმარტავობას (ან განმარტებას – ზოგადი ცნებების სახეობებად დანაწევრების მეშვეობით). ამგვარად, ზოგადი განიმარტება მისი სახეობების განმარტების მეშვეობით, სინტაგმატურად:  $\Sigma = a + b + c \dots$  ეს, განსაკუთრებით, შეეხება სხეულის ენის დამახასიათებელ ცნებებს ანუ იმ ცნებებს, რომლებიც ბიოლოგიურადაა განპირობებული.

ბიოლოგიურად განპირობებული თანდაყოლილი განუმარტავი ცნებების ნუსხა შეიმუშავა ცნობილი სემანტიკური თეორიის ავტორმა, პოლონური წარმოშობის თანამედროვე ავსტრალიელმა მეცნიერმა ანა ვეჟბიციკამ, თუმცა, ეს ნუსხა ჯერჯერობით არ შეიცავს „სხეულის ენის“ ამსახველ გამოთქმებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ თუ ეს ნუსხა მართლაც უნივერსალურია, მაშინ, შესაძლოა, გარკვეულ ეპოქებში მას ემატება ხოლმე სხვა განუმარტავი ცნებებიც (მაგალითად, სხეულის ენის შესაბამისი კონცეპტები), რომლებიც განუმარტავია ამ ეპოქების საზღვრებში.

ვიკითხოთ, რატომ მოხდა ენის გამოყოფა კონტინუალური სამყაროსგან კლასიციზმის ეპისტემაში? რატომ მოხდა ენის დანაწევრება – გადანაცვლება დისკრეტულობის პოლუსისკენ?

თავისთავად, ნებისმიერი კონცეპტის განმარტება ნიშნავს დისკრეტულობის შეტანას ენის კონტინუალურ სტიქიაში. როდესაც სულხან-საბა ორბელიანი ამგვარად განმარტავს სამყაროს: „ესე ცაი არს უძრავი და მყარი გარეგან სხვათა ცათა“, ცხადია, აქ მიმდინარეობს ამგვარი პროცესი: აღსანიშნთან კონტინუალურად დაკავშირებული კონცეპტი *სამყარო*, გადანაცვლებს რა დისკრეტულობის სფეროში, თვითონაც ნაწევრდება – ცხადია, ის აღსანიშნი, რომელსაც მიემართება კონცეპტი *სამყარო*, მხოლოდ ნაწილობრივ იფარება განმარტებით: „ესე ცაი არს უძრავი და მყარი გარეგან სხვათა ცათა“, თუნდაც იმიტომ, რომ ერთი კონცეპტის საზრისი არასოდეს უდრის სინტაგმის საზრისს, რომელიც დანაწევრებულია, რაციონალიზებულია, რამდენადმე ტრანსფორმირებულია. ესაა, როგორც ფუკო იტყოდა, მხოლოდ ქიშკრა იგივეობისა, და არა ჭეშმარიტი იგივეობა, რადგან პირველსაწყისი კონცეპტი განმარტებაში წარმოგვიდგება არა თავისთავად, არამედ – თავისი სხვადყოფნის სახით. კლასიციზტური ეპისტემის ტენდენციაც ხომ ასეთია: გამოყოს განსხვავებები, მათ შორის – განსხვავება ერთი და იმავე კონცეპტის შიგნით – და ამ კონცეპტის განსხვავება საკუთარი თავისგან. ესაა გზა ცნების გააზრებისკენ – გვაქვს ორი აღსანიშნი (ბოლო მაგალითის მიხედვით, ერთი მხრივ – *სამყარო* და, მეორე მხრივ, *ცაი უძრავი და მყარი გარეგან სხვათა ცათა*), რადგან სალექსიკონო განმარტების შემდეგ სამყარო შეესაბამება უკვე ორ აღსანიშნს. ერთი მათგანი იგულისხმება თვით ამ კონცეპტში, მეორე კი – მის სხვადყოფნაში (განმარტებაში). სწორედ ესაა ცნებითი აზროვნების პრინციპი: ორი აღსანიშნის ურთიერთშეჯერება იძლევა მათი განზოგადებისა და ცნებითი გააზრების შესაძლებლობას. ეს პრინციპი კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება ფრანგულ

ენციკლოპედიაში, სადაც განმარტებები გაცილებით უფრო ვრცელია და, ამდენად, კიდევ უფრო მეტად შორდება იმ შინაარსს, რომელსაც მოიცავდა თავდაპირველად ენის უწყვეტ კონტინუალურ სტიქიაში ჩართული კონცეპტი (თუნდაც, რენესანსის სპიეტემაში).

ესაა სინტაგმატურობის პოლუსის მიერ პარადიგმატულობის სრული დაძლევა, რაც კლასიციზმის ეპისტემისთვისაა დამახასიათებელი.

გარდა ამისა, „სიტყვის კონაში“ ხორციელდება სამყაროს ცალკეული (ანბანის ასოებით მარკირებული) ფრაგმენტების ჩამოთვლა.

წესრიგი, მოწესრიგებულობა, კლასიციზმის ეპისტემაში სამყაროს აღქმის ფორმაა. რაც შეეხება ანბანს, მისი არსის შემეცნებისთვის ასევე აუცილებელია მისი წესრიგის, მოწესრიგებულობის გამოვლენა. ეს იმას ნიშნავს, რომ ანბანის ელემენტები უნდა შევადაროთ ერთმანეთს, მაგრამ ეს ამოცანა საკუთრივ ანბანის ფარგლებში განუხორციელებელია – ესაა გარკვეული თვითემარი ელემენტების ერთობლიობა (ანალოგიურად, რიცხვთა ჩამონათვალში თითოეული რიცხვი თვითემარია. შედარება სხვა რიცხვებთან შესაძლებელია მხოლოდ რიცხვების თვისებრიობის შეცვლისას – მათი დანაწევრებისას; ასევე, ანბანის თითოეული ელემენტი ანბანის ფარგლებში თვითემარია, შეუძლებელი ხდება სხვა ელემენტებთან მისი შედარება – აქ, რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ გრაფიკულ მსგავსებებსა და განსხვავებებს). ეს ამოცანა შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოხმობილ იქნება ახალი სისტემა, რომელშიც ეს ელემენტები ურთიერთშედარებადი იქნება. ასეთია, მაგალითად, ანბანის წესზე გაწყობილი ნებისმიერი ტექსტი, მათ შორის – ლექსიკონი ან ენციკლოპედია), რომელშიც ანბანის თითოეული ელემენტი ახალ თვისებრიობას შეიძენს – ერთდროულად ანბანის ელემენტიც იქნება და რაღაც სხვა სისტემის ელემენტიც (ან ამ ახალი სისტემის ელემენტის ნიშანი). სხვადაცოფნისას ანბანის ელემენტების შედარება უკვე შესაძლებელია, რადგან მათი განსხვავებულობა, რომელიც ანბანის ფარგლებში არ ვლინდებოდა, ახლა უკვე ფუნქციურ განსხვავებულობად წარმოგვიდგება. როგორც კი ამგვარი ელემენტი აღიჭურვება დამატებითი – ნიშნობრივი – ფუნქციით, ის უკვე აღარ ემთხვევა თავის თავს, როგორც ანბანის სისტემის ელემენტი.

„კლასიციზმის ეპოქაში. – წერს ფუკო, – ნიშნის დანიშნულება... სამყაროს დანაწევრება, განლაგება უსასრულოდ ღია ზედაპირზე და დაკვირვება (კვლავ სამყაროდან გამომდინარე) მისი შემნაცვლებელი ნიშნების უსასრულო რიგზე, რომელთა მეშვეობითაც

ის გაიაზრება. ამის წყალობით გზა ეხსნება ანალიზსაც და კომბინატორიკასაც, რაც სამყაროს, მის მთლიანობაში, მოწესრიგებულობას ანიჭებს“(ფუკო 1977:111).

მართალია, არ შეიძლება (მასშტაბის მიხედვით) ფრანგული ენციკლოპედიის შედარება სულხან-საბა ორბელიანის „სიტყვის კონასთან“, მაგრამ მათი დანიშნულება ერთგვაროვანია – სამყაროს დანაწევრება, „განლაგება უსასრულოდ ღია ზედაპირზე“ (მიშელ ფუკო) და დაკვირვება მისი შემნაცველებელი ნიშნების იმ უსასრულო რიგზე, რომელთა მეშვეობითაც ის გაიაზრება.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ მიშელ ფუკოს კონცეფცია განმარტავს აზროვნების იმ ძირითად ტენდენციას თვისებრიობას, რომლებმაც თავი იჩინეს არა მარტო დასავლეთ ევროპის არსებით კულტურულ მოვლენებში და, კერძოდ, ფრანგი ენციკლოპედისტების მოღვაწეობაში, არამედ – XVI-XVIII საუკუნეების ქართულ კულტურაშიც და განაპირობეს „ლექსიკონი ქართულის“ შექმნა.

### ლიტერატურა

**ბოლქვაძე 2005:** ბოლქვაძე თ. იდეოლოგიზებული ღირებულებანი. თბ., 2006

**მატიაში 1988:** Матяш Т.П. Сознание как целостность и рефлексия. Изд. Ростовского университета. 1988.

**ფოცხიშვილი 1995:** ფოცხიშვილი ალ. ქართული ენათმეცნიერების ისტორია. თბ., 1995.

**ფუკო 1977:** Фуко М., Слова и вещи (Археология гуманитарных наук. М., 1977.)

**„ვეფხისტყაოსანი„ და  
ფენტეზი**

როგორ წარმოგიდგენიათ, „ვეფხისტყაოსანზე“ ფილმი რომ გადაიღონ, რომელი ჟანრი იქნება? ვფიქრობ, ეს იქნება ფენტეზის ჟანრი. სხვა ჟანრში წარმოუდგენელია აღწერო ის პასაჟები, რაც პოემაში ხდება. მიუხედავად იმისა, რომ ფენტეზის ჟანრი ახალია და „ვეფხისტყაოსანსაც“ ცალსახად ამ ჟანრს ვერ მივაკუთვნებთ, მასში აუცილებლად აღმოვაჩინოთ იმ ნიშნებს, რაც ამ ჟანრის მახასიათებელია; საერთოდაც მგონია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ ჟანრის მიხედვით ეკლექტურია და რომელი ჟანრიდანაც არ უნდა შევხედოთ, ერთი რომელიმე ძალიან ვიწრო იქნება ამ პოემისთვის.

ფენტეზის ჟანრის უამრავი განმარტების მიუხედავად, გამოყოფენ 5 ძირითად ნიშანს, რაც აუცილებელია ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებში იყოს. ეს ნიშნებია:

- ✓  სინათლისა და სიბნელის ბრძოლა;
- ✓  მისია;
- ✓  ფენტეზის პერსონაჟები;
- ✓  ჯადოქრობა;
- ✓  ჯადოსნური საგნები

„ვეფხისტყაოსნიდან“ ამ ნიშნებს შეგვიძლია შევუსაბამოთ:

- ✓  სინათლისა და სიბნელის ბრძოლა – რაინდებისა (ავთანდილი, ტარიელი, ფრიდონი) და ქაჯების ბძოლა;
- ✓  მისია – სატრფოს გამოხსნა ქაჯთაგან;
- ✓  ფენტეზის პერსონაჟები – დევები და ქაჯები;
- ✓  ჯადოქრობა – ქაჯების გრძნეულებანი და სხვა;
- ✓  ჯადოსნური საგნები – მოსასხამი, ხმალი, მუზარადი...

„ვეფხისტყაოსნის“ სამყრო ერთი მთლიანი და განუყოფელი სამყაროა: სამეფოებით, ბრძოლებით, დევებით, ქაჯებით... ეს სამყარო თანაარსებობს.. პოემის პერსონაჟებმა იციან „ქაჯთა სამყაროს“ არსებობა, ამიტომ დილოგში ხშირად არის აპელირება მათ თვისებებზე (გრძნეულებაზე), რაც ნიშნავს, რომ მათთვის ეს სამყარო უცხო არ არის, არამედ კარგად ნაცნობია:

„კვალი ძებნეს და უკვირდა ვერ-პოვნა ნაკვალევისა,

აგრე კვალ-წმინდად წარხლომა კაცისა, ვითა დევისა;”

“ყოვლნი არსნი ცათ ქვეშეთნი ერთობ სრულად მომივილიან,

მაგრა საქმე მის კაცისა ვერასადა შემეიგნიან;

ულონიოდ მართალ იყვნეს, რომელთაცა ქაჯად თქვიან.

აწ ტირილი არას მარგებს, ცუდად ცრემლნი რასა მდიან?»

„ვითა ქაჯი დაგვემალე, მონებიცა დავაფეთეთ, (ავთანდილი ტარიელს)

«ესე წყრომა მეფისაგან ვისცა ესმა, ვინცა იცის,

მან უამბო დავარ ქაჯსა, ვინ გრძნებითა ცაცა იცის”

### დევების ამბავი

როგორც პოემიდან იცით, ტარიელი ცხოვრობდა დევების გამოქვაბულში, რომელიც ბრძოლით მოიპოვა. ამ ბრძოლაში,



მართალია, დევებმა ტარიელს მონები დაუხოცეს, მაგრამ ტარიელმაც დიდი ამბავი დააწია დევებს, ისე ააწიოკა, რომ მათი ხმა ზეცას სწვდებოდა.

“ესე ქვაბნი უკაცურნი ვპოვენ, დევთა შეეკაფნეს,

შემოვები, ამოვწყვიდენ, ყოლა ვერას ვერ მეხაფნეს,

მათ მონანი დამიხოცნეს, ჯაჭვნი ავად მოექაფნეს.

საწუთრომან დამადრიჯა, ცქაფნი მისნი კვლა მეცქაფნეს.“

“დევთა ყვირილი, ზახილი ზეცამდის აიწეოდა;

მათისა ლახტის ცემითა ქვეყანა შეირყეოდა;

მზე დაახნულეს მტვერითა, ალვის შტო შეირხეოდა,

ასი ერთ კერძოთ მომიხდეს, დაუფრიწე, დაიხეოდა.

ამ ამბავს ტარიელი ავთანდილს უამბობს, ეტყვის, რომ მას აქეთია, ცხოვრობს დევების გამოქვაბულში, რომ მას თან ახლავს ასმათი, რომელიც არ ტოვებს, რადგან ტარიელი თავად ხან ტირის, ხან იბნიდება და ხანაც გახელებული ველად იჭრება:

“აჰა, ძმაო, მაშინდლითგან აქა ვარ და აქა ვკვდები;

ხელი მინდორს გავიჭრები, ზოგჯერ ვტირ და ზოგჯერ ვბნდები,

ესე ქალი არ დამაგდებს, - არს მისთვისვე ცეცხლ-ნადები, -

ჩემად ღონედ სიკვდილისა მეტსა არას არ ვეცდები!

### **დევების საგანძური**

ტარიელი უამბობს ავთანდილს, რომ როდესაც დევები დახოცა და მათ გამოქვაბულში დაიწყო ცხოვრება, იმ დროიდან იცის, რომ გამოქვაბულში განძია, მაგრამ არასდროს გასჩენია სურვილი ტარიელს, რომ ეს განძი მოენახულებინა, ახლა კი გადაწყვიტა, რომ ავთანდილთან ერთად ენახა ძვირფასეულობა, რომელიც 40 დარბაზში იყო განთავსებული, რაც შიგნით ნახეს, ტექსტის ამ ნაწილიდან გაიგებთ:

ტარიელ ეტყვის ავთანდილს: “ისმინე სიტყვა ასები,

გამბობ რასმე ამბავსა, მოამბედ ნუ გენასები:  
 მე ოდეს ქვაბნი წავუხვენი, დავხოცე დევთა დასები,  
 მას აქათ მათი აქა ძეს საჭურჭლე ძვირ-ნაფასები.  
 მე აგრე არა მინახავს, მართ ვითა არა მნდომია;  
 მოდი და გაეხსნათ, შევიგნეთ, საჭურჭლე თუ რა ზომია”.  
 ეამა, ადგნეს ორნივე, არცა ქვე ასმათ მჯდომია,  
 დალევს კარი ორმოცი, მათგან არ ზედა ომია.  
 პოვეს საჭურჭლე უსახო, კვლა უნახავი თვალისა,  
 მუნ იღვა რიყე თვალისა, ხელ-წმიდად განათალისა,  
 ჩნდის მარგალიტი ოდენი ბურთისა საბურთალისა;  
 ვინმცა ქმნა რიცხვი ოქროსა, ვერვისგან დანათვალისა?!  
 იგი სახლი ორმოცივე შიგან იყო გატენილი.  
 პოვეს ერთი ზარადხანა, აბჯრისათვის სახლად ქმნილი;  
 მუნ აბჯარი ყოვლი-ფერი ასრე იღვა, ვითა მწნილი,  
 შიგან ერთი კიღობანი დაბეჭდილი, არ-გახსნილი.  
 ზედა ეწერა: “აქა ძევს აბჯარი საკვირველიო,  
 ჯაჭვ-მუზარადი, ალმასი, ხრმალი ბასრისა, მჭრელიო;  
 თუ ქაჯნი დევთა შეებნენ, დღე იყოს იგი ძნელიო!  
 უმისჟამისოდ ვინც გახსნას, არის მეფეთა მკლველიო”.  
 ყველაზე მნიშვნელოვანი განძი კიღობანში აღმოაჩინეს: „სამი ტანი  
 აბჯარი“ უბრალო არ ყოფილა, სასწაულმოქმედი იყო, ხრმალი რკინას  
 ისე სჭრიდა, როგორც ბამბას; გმირებმა ჯაჭვებთან ბრძოლის წინ ამ  
 განძის აღმოჩენა კარგი ბედის ნიშნად მიიჩნიეს:  
 კიღობანი გახსნეს, პოვეს მუნ აბჯარი სამი ტანი,  
 რასაცა ვით შეიმოსენ მეომარნი სამნი ყმანი:

ჯაჭვი, ხრმალი, მუზარადი, საბარკული მათი გვანი, -

ზურმუხტისა ბუღებითა იყვნეს ვითა ლუსკუმანი.

თვითომან თვითო ჩაიცკეს, თავის თავს გამოსცდილიან,

ჯაჭვ-მუზარადსა, აბჯარსა მართ ვერა ვერ მოჰკიდიან;

ხრმალი რკინასა მოჰკრიან, ვით ბამბის მკელსა სჭრიდიან,

მათ უღირს ყოვლად ქვეყანად, შვეატყევ, არ გაჰყიდიან.

თქვეს: “ესე ნიშნად გვეყოფის, ვართო კარგითა ბედიოა;

ღმერთმან მოგვხედნა თვალითა, ზეგარდმოთ მონახედიოა”.

აიღეს იგი აბჯარი თავის-თავისა ქელითა,

თვითო მათ, ერთი ფრიდონის საძღვინობლად შეკრეს ღვედიოა.

### **ვინ არიან ქაჯები?**

ქაჯი — ქართულ მითოლოგიაში სულები; უსიამოვნო გარეგნობის ანთროპომორფული არსებები. ქაჯების მუდმივ საცხოვრებელ ადგილს ქაჯეთი ეწოდება. ქაჯებს შეუძლიათ ღლის - ღამედ, ღამის კი - ღლედ ქცევა, ზღვაზე ქარიშხლის გამოწვევა, ისინი ძირავენ ხომალდებს, თავისუფლად გადაადგილდებიან წყლის ზედაპირზე, გადაქცევის და გაუჩინარების უნარი აქვთ. განარჩევენ მიწიერ და წყლის ქაჯებს. მიწიერი ქაჯები ტყეებში და მიუვალ კლდეებში ცხოვრობენ, მტრობენ ადამიანებს, სასიკვდილოდ სცემენ ან აგიჟებენ მათ. წყლის ქაჯები მდინარეებსა და ტბებში ცხოვრობენ. ისინი ნაკლებ ბოროტები არიან და ხშირად ეხმარებიან მეთევზეებს. ქალი-ქაჯები სილამზით გამოირჩევიან, ადამიანებთან სასიყვარულო ურთიერთობებს ამყარებენ, ხშირად უბედურებისაგან იხსნიან მათ, მიჰყვებიან ცოლად გმირებს.

თანამედროვე ქართულ ენაში ქაჯი იხმარება ადამიანის მისამართით, რომელმაც არ იცის ან ხშირად არღვევს მიღებული ქცევის ნორმებს.

*ლეჟიკონებიდან*

„არ კაცნია, ქაჯნიაო, მინდობიან კდესა სალსა...“ – პოემაში ქაჯები ჩვეულებრივ ადამიანებად არ მოიხსენებიან, მათი ბრძოლის წესებიც განსხვავებულია, ისეთი არ არის, როგორც ჩვეულებრივი ადამიანები, თუნდაც გმირები, იბრძვიან, ამიტომ არის რომ ქაჯებისგან შეპყრობილი ნესტანი წერს სატრფოს: „ნუთუ ესენი გეგონენ სხვათა მებრძოლთა წესითა...?“ და არ ურჩევს აქამდე უბრძოლველ ქაჯეთან შებმას:

«ქაჯთა ქალაქი აქამდის მტერთაგან უბრძოლველია:

ქალაქსა შიგან მაგარი კლდე მალალი და გრძელია...”

გრძნეულებით განთქმული ქაჯებისთვის არაფერია მიუღწეველი. მათ შეუძლიათ საშინელი ქარების გამოწვევა, წყალზე ისე სიარული, როგორც ხმელეთზე, დღის ღამედ გადაქცევა და ღამის განათება და სხვა:

“იქმენ რასმე საკვირველსა, მტერსა თვალსა დაუბრძობენ,

ქართა აღძრვენ საშინელთა, ნავსა ზღვა-ზღვა დაამხობენ,

ვითა ხმელსა გაირბენენ, წყალსა წმიდად დააშრობენ,

სწადდეს - დღესა ბნელად იქმენ, სწადდეს - ბნელსა ანათობენ.

### ქაჯთა გრძნეულებანი პოემაში

ფატმან-ხათუნი თავის გრძნეულ მონას (ქაჯს) აგზავნის ქაჯეთში ნესტანის ამბის გასაგებად:

მოჰგვარა მონა გრძნეული, შავი, მართ ვითა ყორანი;

უბრძანა: “ქაჯეთს გაგზავნი, წა, გზანი გისხენ შორანი!

ფატმანი ეუბნება მონა-ქაჯს, რომ: ახლა გამოჩნდება, რა შეგიძლია შენი გრძნეულებითო:

“აწ გამოჩნდების სახმრობა ჩემთვის შენისა გრძნებისა,....”

იმის მიუხედავად, რომ გზა იყო ძალიან შორი, ქაჯი პასუხობს: ”მან უთხრა: “ხვალე მოგართვა ყოვლი ამბავი ნებისა”. (ქაჯები გადაადგილებიან არაბუნებრივად სწარფად)

მას შემდეგ, რაც ფატმანი წერილს გადასცემს ქაჯ-მონას, იგი (ქაჯი) წამოიხამს ჯადოსნურ მოსასხამს და გაფრინდება:

ფატმან მისცა დაწერილი მას გრძნეულსა ხელოვანსა.

“ესე წიგნი მიართვიო ქალსა, მზისა დასაგვანსა!»

მან გრძეულმან მოლი რამე წამოიხა ზედა ტანსა,

მასვე წამსა დაიკარგა, გარდაფრინდა ბანის-ბანსა.

რა ქაჯეთს შეხდა, ქმნილ იყო ოდენ ბინდ-ბანდი ბნელისა.

უჩინოდ შევლო სიმრავლე მოყმისა, კართა მცველისა,

მას მზესა ჰკადრა ამბავი მისისა სასურველისა.

ციხისა კარნი დახშულნი შევლნა მართ ვითა ღიანი,

შევიდა ზანგი პირ-შავი, თმა-გრძელი,

მრავალი დღის მოგზაურობის ნაცვლად მონა-ქაჯი „წამ-ერთ მიხდა ფატმანისას“:

”იგი მონა წამოვიდა, გულანშაროს მომავალი,

წამ-ერთ მიხდა ფატმანისას, დღე იარა არ-მრავალი...”

მისია შესრულებულია: რაინდებმა გამოიხსნეს ნესტანი (ამით გაათავისუფლეს სიყვარული)და იხილეს სასწაულებრივი სურათი:

„ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა...“ – ამ მეტაფორით ყველაზე უკეთ იხსნება იდეა.

პოემაში ეს და სხვა ადგილები ნამდვილად ანიჭებს „ვეფხისტყაოსანს“ ფენტეზის ხიბლს და ამ კუთხიდან პერსონაჟების დანახვა კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის ტექსტს.

როზეტა გუჯეჯიანი

**ქართული სალხური  
დღესასწაულები თურქეთის  
ტირიტორიის ეთნიკურ  
ქართველებს შორის  
(ძველი ახალი წელი)**

თურქეთის რესპუბლიკის ეთნიკურ ქართველთა შორის შემონახულია ქართულ სალხურ დღეობათა მცირე ნაწილი. დღეობები არსებობს ტრანსფორმირებული ან ფრაგმენტული სახით. ამჟამად მოქმედია „შუამთობის“, „მარიობის“, „ბულების ჭედობის“ დღესასწაულები; უკვე აღარ სრულდება, მაგრამ შუახნის ადამიანთა მეხსიერებას შემორჩა ძველი ახალი წლის აღნიშვნის, „გარგნობის“ და „ზიარეთობის“ ტრადიციები.

დღეობათა გავრცელების რუკა თანხვედა ეთნიკურ ქართველთა ისტორიულ საცხოვრისს, ხოლო დღეობათათვის დამახასიათებელი ტრანსფორმაციული პროცესები და მათი სინკრეტული ხასიათი ყველა რეგიონში მსგავსია.

კვლევა ეყრდნობა 2006-2013 წლებში თურქეთის ეთნიკურ ქართველთა შორის ჩატარებული ეთნოგრაფიული

ექსპედიციების<sup>1</sup> მიერ მოძიებულ საველე-ეთნოგრაფიულ მასალას და საისტორიო წყაროებს.

ნაშრომში წარმოდგენილია ინფორმაცია და ანალიზი **ძველით ახალი წლის აღნიშვნის წესისა**. ძველით ახალი წლის საზეიმოდ აღნიშვნის ტრადიცია დაფიქსირდა ისტორიულ ნიგალში – ახალდაბის თემში, ადაგულის თემში, ებრიკის თემში, ქართლის თემში, თხილადის თემში, ომანის თემში, ორჯის თემში; მურღულის ხეობაში, აგრეთვე, იმერხევსა და ზემო მაჭახელში. დღეობის ფრაგმენტები ჩაწერილ იქნა ისტორიულ ტაოშიც, პარხლისწყლის ხეობის ეთნიკურად ქართულ სოფლებში (ქობაის თემი, ბალხის თემი, ხევაის თემი (ართვინის რეგიონი).

ჩვენი დროისათვის ძველით ახალი წლის შეხვედრის აღნიშვნის ტრადიცია ახსოვთ შუახნის ასაკისა და ხანდაზმულ ადამიანებს. დღეობა დაახლოებით 20-25 წლის წინ წყვეტს არსებობას.

ცნობილია, რომ ახალი წლის დღესასწაულის არსსა და მსვლელობას ყველგან უნივერსალური ხასიათი აქვს. ისტორიულ-ტაო-კლარჯეთში არსებული წესიც ზოგადქართული ტრადიციის ნაწილია, მაგრამ, აღსანიშნავია, რომ მურღულისწყლის ხეობასა და ებრიკის თემში დაფიქსირებულ იქნა დღეობის მეტად საინტერესო და უნიკალური ელემენტები, რომლის მიხედვითაც ამ მხარეების საახალწლო რიტუალში ალილოსა და ბერიკაობის ფრაგმენტები იკვეთება, თანმხლები მუსიკალური ფონითა (საგალობელი „გურიელა“//„გვირელა“) და საკარნავალო მოტივებით.

ართვინის რეგიონის ყველა მხარის ქართველები ახალ წელს **ძველი სტილით, 14 იანვარს** ზეიმობდნენ. ისინი მკვეთრად ასხვავებენ ძველით ახალ წელს თანამედროვე კალენდრის 1 იანვრის ახალი წლისაგან. 1 იანვარს თურქულად „ილბაშ“-ს („წელიწადის თავს“)

<sup>1</sup> ეთნოგრაფიულ ექსპედიციათა არეალი მოიცავდა როგორც ავტოქტონ ქართველთა განსახლებებს (ართვინის, არტანის, არზრუმის რეგიონები), ასევე ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე თურქეთის ცენტრალურ და შავიზღვისპირეთის რეგიონებში კომპაქტურად ჩასახლებულ ეთნიკურ ქართველთა კომპაქტურ დასახლებებს.

უწოდებენ და კომენტარსაც ურთავენ, „ეს ჩვენებურად არ არის, თურქულია“. აკონკრეტებენ, რომ „პირველი იანვარი ილბაშია, თურქულია, ჩვენი ახალი წელი ენ წინ იყო, ახლა 14 იანვარს არის“. ეს საერთო ნიშანია ყველა მხარისათვის. არსებობს მეორე სერთო მახასიათებელიც: ახალი წლისათვის საგულდაგულოდ ემზადებოდნენ. მზადება გამოიხატებოდა შესაბამისი სადღესწაულო-სარიტუალო საკვების მომზადებასა და მეკვლის მოძიებაში. გამოიკვეთა მესამე საერთო ნიშანიც: სადღესასწაულო ციკლი იწყებოდა 13 იანვრის საღამოს და 2-3 დღე გრძელდებოდა.

ზემო მაჭახლელი მთხრობელების გადმოცემით, „13 იანვრის ღამით თეთრ ხაპ შევწვავდით, სიმინდ მოვხარშევდით, ღამით კარგ დაცდილ მეზობელს დუუმახებდით. იმის უკანისვე აშურად გავაკეთებდით. აშურა 7 თანია: სიმინდი, ქერი, ლოხოტი, ჭენდიმე, პური, ლობიო, ფეტვი, ჩაყვრიდით, შაქარ დუუმატებდით, წყალ დავასხამთ, მოვხარშავთ, ვანელიას ჩაყვრიდით, გემრიელ სუნ მივცემთ. დილით ბიჭი, უმზრახად, დუულაპარაკებლად, ახორს სამჯერ გარს შემოუვლიდა, ახორში შევდოდა, საქონელ, ხარებს მიულოცევდა. მერე თეთრ ხაპს წვეილებდით, ძროხას გუუგორებდით, რომე არ გაგორდეს. დილას კარგი მლოცავი კაც მოვიყვანთ, არ დაიძახებდა, მარჯვენა ფეხ შემოადგამდა, ღმერთმა ღამაზად გამყოფათ-ო იტყოდა. ის კაი ფეხის გამოგვიდგებოდა, იმა შექერს მივცემდით, თაფლ, კაკალს მივართმევდით. ახორს შემოუვლიდა, დალოცვიდა“. მეკვლედ მამაკაცს, ბოლო დროს, ბიჭსაც იწვევდნენ. ქალის მისვლა მეკვლედ უსიამოვნო ფაქტად ითვლებოდა.

მაჭახლურ მასალაში გამოკვეთა ზოგდქართული საახალწლო რიტუალის მთავარი თავისებურებები: **სადღესასწაულო საკვები, საშინაო მეკვლის არსებობა, ლოცვის რიტუალი** (ადგილზე, ბუნებრივია, მუსლიმური არსით); **საშინაო მეკვლის მიერ ახალიწლის მილოცვა სამეურნეო ნაგებობებისა და ეზო-კარმიდამოსათვის**, მათ შორის შინაური საქონლისა და პირუტყვისათვის; **წინასწარ შერჩეული საგარეო მეკვლის მოწვევა სისხამ დილით; მეკვლის შერჩევისას მამაკაცის უპირატესობა**. ცნობილია, მსგავსი პასაჟები ახასიათებს საქართველოს ყველა მხარის საახალწლო რიტუალებს.

ტაო-კლარჯეთში მოძიებული მასალა ავლენს დღეობის **სახალხო ხასიათსაც**. საშინაო მეკვლის მიერ ოჯახისთვის კეთილი ფეხის დაბედებისა და საგარეო მეკვლის მობრძანების შემდეგ, სოფლის მოსახლეობა იწყებდა მეზობლებთან გადასვალას, საღამო ხანს



იკრიბებოდნენ რომელიმე ოჯახში. ანუ იკვეთება კიდევ ერთი ზოგადქართული მოტივი: **დღეობა მხოლოდ საოჯახო არ იყო, მას მთელი სოფელი და ზშირად მეზობელ სოფელთა ჯგუფებიც ერთად აღნიშნავდნენ.**

ისტორიული ტაოს პარხლისწყლის ხეობის ქართველთა საახალწლო რიტუალი შემდეგი სახისა იყო: „ახალ წელს მოვიდოდნენ, ერთად მევერებოდით, ფერხული ვიცოდით. ჩვენი ახალი წელი ათ და ხუთ დღით მერე მოდიოდა, ახლა დაიკარქა. ახლა ილბაშია, არაფერს არ ვაკეთებთ. ძუელად კარგი იყო. გაღმა-გამოღმა ქობაი ერთად ვიყავით, მე მოვესწარი, ყველა ერთად იყო ასსამოცი კვამლი. ჩემზე უწინ ძან ბევრი იყვნეს“ - დანანებით აღნიშნავდნენ მთხრობელები. დღეისათვის ასეთი რიტუალები აღარ სრულდება, ვინაიდან ქობაისწყლის ხეობის სოფელთა დიდი ნაწილი ზამთრობით იცლება მოსახლეობისაგან. დარჩენილ ნაწილში კი ეს ტრადიცია უკვე დაკარგულია.

ყველა მხარის ქართველები აღნიშნავენ, რომ **ძველით ახალი წლის დღესასწაულზე სრულდებოდა სიმღერები, ფერხულები.** ეს ელემენტებიც ზოგადქართულია, ყველა მხარეში საახალწლოდ სხვადასხვა სიმღერა, ცეკვა და საგალობელი სრულდებოდა.

ცნობილია, ისტორიული ტაო-კლარჯეთის ქართველ მოსახლეობაში მდიდარი ეთნომუსიკალური მასალა არსებობს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ზემო მაჭახლური მუსიკალური ფოლკლორი, სადაც ქართული პოლიფონიაც ავთენტური სახით ცოცხლობს, სხვაგან კი, ძირითადად, ერთხმიანი სიმღერებია შემონახული. მდიდარი ფონი ახლავს ისტორიული ნიგალის მოსახლეობის საახალწლო რიტუალს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა მდინარე ჭორიხის მარჯვენა და მარცხენა ნაპირზე გაშენებული ქართული სოფლების მასლა: დევსქელისწყლის, ბაგინისწყლის ხეობები, ახალდაბის თემი, ადაგულის თემი, ებრიკას თემი, ქართლას თემი, თხილაძის თემი, ორჯის თემი, ომანას თემი, ტრაპენის თემი. ამ დასახლებულ პუნქტებში საახალწლოდ, ტრადიციულად, სხვადასხვა სიმღერები და ფერხულები სრულდებოდა და სადღესასწაულო ციკლი საკარნავალო ელემენტებითაც იყო გაჯერებული.

„ახალწელ **ფერხული** ვიცოდით. ჩვენი ახალი წელი ენ წინ იყო, ახლა დაიკარქა. ახლა ილბაშია, არაფერს არ ვაკეთებთ. ძუელად ბევრს

ვისამებდით, გაღმა-გამოღმა სოფლები ერთად ვიყავით, დევსქელ გევლოდით, ისინიც მევლოდნენ, ერთად მევერებოდით, ვიმღერებდით (სოფელი პეტრული, ებრიკას თემი).

„ახალწელსა ვსამობდით, ვმღეროდით, დელიხორომი, დუზხორომი, რგვალად სამობდნენ. დელი ხორომს ახლაგაზრდები ისამებდნენ, ჩვენ კაცები - დუზხორომს. ახალი წელ კაცები მოიარდნენ სახლებს, გურიელას იქმოდნენ. მურ წიისვამენ, თხის ტყავიდან ქუდს გეიხდის, ქალების წინდიდან თვალებს ამოჭრავს, არ მიცნანო. ერთ თანეც ქალი ეახლოსა. ქურთების ქალია ის. შენ წახვალ ახლა, იმ ქალს სტაცებ ხელს, კაცები მოვლენ, ხელი რატომ მოდო. გაიქცევა, გამოეკიდებიან უკან. ბამბით ძუძუებს უკეთებენ ქალს. კაბა მუხლებამდე ეცვა და ნასკები ეცვა. ვმღეროდით;

- ოო, გურიელა,
- გამოდექი კარში. თუ არ გამოსვალ,
- გუუფისავ (მოგიჯვავ) კარზე.

ასე აშინებდნენ, ვინც კარი არ გააღოს, თუ შექერი მიეცი, მაშინ - არა. დალოცებდნენ იმ კაცსა. ღმერთმა კარგად მოგასწრიას ახალი წელიო. ასე ჩამოიარდნენ ყველა სახლს. აქედან პეტრულში გავიდოდნენ, დევსქელშიც გავდოდნენ, ორი საათია ფეხით. ნახევარი ბერი ეახლებოდნენ ბიჭებს. გურიელა ხებერ მისცემდნენ, მოვალთო. სიმღერაა გურიელა. ამ ჯგუფს გედევხვოდნენ, ეს იყო სადამოს. იარებოდნენ ღამე დღამდე 13-ში რამე. რასაც მისცემენ, იმას მოყრიან. მერე ყველა ერთად მოიყრებოდა ისამებდნენ და შეჭამდნენ“ (სოფელი ებრიკა, ებრიკას თემი).

ზემოთ მოყვანილ მასლაში უმარავი საინტერესო თემა იკვეთება: 1. მდიდარი მუსიკალური კულტურა; 2. საკარნავალო ელემენტები; 3. „ალილოს“ ტრადიციიდან მომდინარე ფრაგმენტები, საგალობელი „გურიელა“; 4. ადრესაგაზაფხულო საკარნავალო სადღესასწაულო ციკლისათვის ნიშნული მოტივები (ბერიკაობის ლოკალური ვარიაცია, თეატრალიზებული სანახაობითა და ნიღბებით).

კიდევ უფრო მრავალფეროვანია მურღულის ხეობის მასალა (მურღულისწყის მარჯვენა სანაპიროზე მდებარეობს შემდეგი თემები: არხვა, გველი, ბუჯური, ოზმალი, კორიდეთი, დურჩა, ქალაქი მურღული, დამარი; ხოლო მარცხენა სანაპიროზე – ერეგუნა, ქურა,

**ბაშქოი, გურბინი, კაბარჯეთი.** თითოეული თემი რამდენიმე სოფლისაგან შედგება).

საერთოდ, მურლულის ხეობაში ბევრი სხვადასხვა ქართული დღეობის ფრაგმენტია დაფიქსირებული; შემონახულია ქართული ხალხური დღეობების ისეთი საინტერესო ელემენტები, რომლებიც სხვაგან ვეღარ იძებნება. გვხვდება ისეთი დღეობებიც, რომლებიც ტრანსფორმირებულია ან რამდენიმე დღესასწაულის ფრაგმენტების ნაზავს წარმოადგენს.

მომყავს ძველით ახალი წლის აღნიშვნის წესი: „13-ს საღამო მოვიდოდა ახალი წელი, ქათმებ ვიპარდით ტყუილად, ახალი რზალი, ახალი სიზე. რაცხა ტუნებზე ვიკეთებდით. მურს წვეისმეველით სახეზე მოზრდილები, ბიჭები, ამას ყველა იზამდა. ერთ თანე ბიჭს გოგოს ტანსაცმელს ჩააცმევდნენ, გარგნებს გავაკეთებდით შლანგებისგან, 4 ბიჭი გარგნებს დაიჭირავდა, მურს წაისმევდა, იმ გოგოს დამცველები არიან. ვინცხა გოგოს გააქცევდა, იმას ვცემდით. გოგოს ვინც გაიტყუებდა, ძალით მიჰყავდა, იმ ბიჭს მივდეველით საცემნელად. საღამოს დავიფანტოდით. საღამოს მკლავები დავიჭირებდით ყველა ერთად და მივდიოდით სიმღერით კარდაკარ. სახლებში ჩამოვივლიდით, ვიმღერავდით, მოგვცემდნენ ერბოს:

- ელე-მელეი, გამოიხედეი კარში,
- არ გამოიხედავ, წავალთ სხვა კარში...

რაცხას მოგვცემდნენ: კვერცხი, კაკალი, თხილი, ერბო, ყველი. მოვკრებდით. ღამე 11-ის მერე გაზის ნათურებით ვანათებდით, კვარსაც დეიჭირებდნენ. დეილეოდა სახლები, ერთ სახლში მევიყრებოდით, იმას ვჭამდით“.

მურლულის ხეობის **ბუჯურის თემის** მასალით: „ახალ წელს რეზამდე ძროხის კულები იყო, იმას ურტყამდნენ. ნიღბები იყო, ძროხის ტყავიდან გამოჭრილი. სიმინდის გალებს გეიტყეპდნენ, 4-5 „ყადი“ იქნებოდა, ძროხის ეჟვანს ჩამოიკიდებდნენ „ყადების“, ხმა იყოსო. ჩამეირადნენ კარდაკარ. საჭმელს მისცემდნენ. რამდენიმე დღის მერე შეჭამდნენ, ფული რო შეგროვდებოდა, იმას გაინაწილებდნენ „ყადი“ და „გოგოდ“ ჩაცმული“.

მურლულის ხეობის ეთნოგრაფიული მასალაში სრულიად თვალსაჩინოა საახალწლო რიტუალში თავმოყრილი **ბერიკაობის,**

„ბერობანას“ და „ფადიკოს“ ელემენტები. საინტერესოა ისიც, რომ აქ ადგილობრივი ობიექტური მოცემულობის გამო ფიგურირებს „ყადის“ პერსონაჟი.

აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ ტაო-კლარჯეთში არსებული საახალწლო რიტუალი დიდ მსგავსებას ავლენს საქართველოს ყველა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მხარის ლოკალურ ტრადიციებთან, განსაკუთრებით – სვანურ მასალასთან (**ტაო-კლარჯული „გურიელა“ და სვანური „კვირიოლა“, „ლიკურიელ“**), სვანეთის საშობაო-სახალწლო ციკლის რიტუალებთან. ვთავაზობთ დაწვრლებით აღწერილობებს სვანური სადღეობო ციკლისა. დანარჩენ მხარეებთან პარალელების გავლენა დიდ ადგილს დაიკავებს, რის გამოც, დაინტერესებულ მკითხველს ვაწვდი მცირედ ბიბლიოგრაფიას<sup>2</sup>.

სვანეთში საშობაო-სახალწლო სადღესასწაულო ციკლი მრავალ სხვადასხვა რიტუალს მიცავდა. ახალგაზრდათა ჯგუფის მიერ სოფლის გარშემოვლა შესაბამისი ეთნომუსიკალური ფონითა და საკარნავალო ელემენტებით რამდენიმე დღეობაზე სრულდებოდა. პირველი რიტუალი **საშობაო იყო**, ალილოზე ჩამოვლის დროს ახალგაზრდები კირიელეისონის სვანურ ვარიანტს – კირიას გალობდნენ, რითაც ლოცავდნენ მასპინძელ ოჯახებს. მეორედ ეს საგალობელი **ძველით ახალწელს** სრულდებოდა. ახალი წლის წინა სადამოს სოფლის ახალგაზრდა მამაკაცები თავ-თავიანთ სოფლებს გალობით შემოუვლიდნენ და შეწირულ პროდუქტებს ახალი წლის დღისათვის შეკრებდნენ. ახალი წლის დღიდან, საკუთარ ოჯახებში შესრულებული საზეიმო რიტუალის დასრულების შემდეგ (რომელიც

<sup>2</sup> ვაჟა-ფშაველა 1986: ახალი წელი ფშავეში – თხზულებანი, თბ., 1986. ვ., 463-467. კვიციანი 1991: ი. კვიციანი, ახალი წლის ზოგიერთი თავისებურებები სვანეთში, - კრ. აია, თსუ, თბ., 1990. ოჩიაური 1991: ალ. ოჩიაური, ქართული ხალხური დღეობები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ფშავე), თბ., 1991. ოჩიაური 2005: ალ. ოჩიაური, ქართული ხალხური დღეობების კალენდარი, ხევსურეთი II (ბუდე-ხევსურეთი, შატილ-მიღმახევი), თბ., 2005. ცოცანიძე 1990: გ. ცოცანიძე, გიორგობიდან გიორგობამდე, თბ., 1990 და სხვ.

სრულად ემთხვევა ისტორიული ტაო-კლარჯეთის მასალას: იმ განსხვავებით, რომ სვანეთში სალოცავ სარკმელთან, აღმოსავლეთის მხარეს, **ქრისტიანული ლოცვა** სრულდებოდა შინდამზადებული სეფისკვერებით (ლემზირ) და სანთლებით), ერთად იყრიდნენ თავს და ილხენდნენ. მესამედ „კუირიელას“ რიტუალი სრულდებოდა **გამოცხადების („განცხად“)** **საეკლესიო დღესასწაულთან დაკავშირებული ხალხური რიტუალის „ლიფანლის“ ციკლის დასასრულსაც.** **ლიფანლის** საწესო ციკლი მიცვალებულთა მოსაგონარი დღეებია, ადგლობრივთა რწმენით, ამ დღეებში ოჯახებს წინაპართა სულები ესტუმრებოდნენ მიღმიერი სამყაროდან. ვერა ბარდაველიძის მასალით, სულების „გაცილების“ შემდეგ სოფლის ახალგაზრდობა იკრიბებოდა და **ლიკურიელ**-ის რიტუალს ასრულებდა. ახალგაზრდები საეკლესიო დროშას (დურში) ან დიდ ჯვარს გამოიტანდნენ ეკლესიიდან, მეთაურს ანთებულ სანთელს და ზარს დააჭერინებდნენ ხელში და **კვირიას** გალობით შემოუვლიდნენ მთელ სოფელს. ყოველი მოსახლის კართან ჯერ ზარს აახშიანებდნენ, შემდეგ საგალობელს იგალობებდნენ. „ჯერ გუნდის მეთაური მთელ საგალობელს იგალობებდა და შემდეგ დანარჩენი ბავშვები **კვირიას** გარკვეულ ნაწილს გალობდნენ. გალობის შემდეგ გუნდის მონაწილეებს ხილითა და სხვადასხვა საჭმელ-სასმელით, პურით, ხორციით ასაჩუქრებდნენ. ბავშვები ოჯახს დალოცავდნენ:

„ადამიანი და საქონელი გამრავლებულიყავით...“.

ბოლოს ეკლესიასთან შეიკრიბებოდნენ, სადაც ლოცვის დასასრულს საზეიმო ტრაპეზი იმართებოდა (ბარდაველიძე 1953: 289).

„კუირიელას“ გარშემოვლა საგალობლითურთ სრულდებოდა დარ-ავდრის სავედრებელი რიტუალების დროსაც (ჭანტურიშვილი 1969)<sup>3</sup>. **კვირიას**<sup>4</sup> ერთი ვარიანტი „**კვირიოლას**“ სახელითაა

<sup>3</sup> ეცერის თემის (ზემო სავნეთი) 2003 წლის მასალით, „**კვირიოლას**“ რიტუალის შესრულებას წინ მოსამზადებელი პროცედურები უძლოდა. რიტუალის ჩატარების აუცილებლობა უამინდობამ განაპირობა – მთელი ივლისის განმავლობაში წვიმდა. მოსახლეობა წუხდა, ნათესებსა და ნათიბს წახდენის საფრთხე ემუქრებოდა. სოფელმა დახმარებისთვის მიმართა ცნობილ მოძღვრალს მუშნი გურჩიანს. მუშნიმ ჩამოიარა ეცერის თემი, შეკრიბა ხალხური სიმღერების მცოდნე პირები და გადასცა სოფლის სათხოვარი. ამის შემდეგ ის შვიდი მამაკაცი, ვისაც ამ რიტუალში უნდა მიეღო მონაწილეობა, სამი დღე მარხულობდა. ეს სამი დღეც გადაბმულად წვიმდა. კვირას, ადრე

ცნობილი<sup>5</sup>. „არსებობს სვანეთში საგალობელი, რომელსაც **კვირიოლას** ეძახიან (ეცერში). მას უმთავრესად ხშირი წვიმების დროს ასრულებენ. ამ სიმღერით სამჯერ შემოუვლიდნენ ეკლესიას, შეწირულს მიაერთებდნენ. მათ სჯეროდათ, რომ ამის შემდეგ გამოიდარებდა“ (მამალაძე 1972: 198).

ვფიქრობთ, რომ ნიგალის ხეობაში დაფიქსირებული სიმღერა **„გურიელა“/„გვირიელა“** საეკლესიო **„კირილეისონის“** ადგილობრივი ხლხური ნაირსახეობაა, რომლის მსგავსი რამდენიმე საგალობელი ამჟამადაც ცოცხალია სვანეთის, სამეგრელოსა და გურიის ყოფაში<sup>6</sup>.

დღლით, მგალობლები შეიკრიბნენ ეცერის თემის სოფელ ბარშის წმიდა ბარბარეს ნაეკლესიართან და დაიწყეს კვირიოლას რიტუალი. მათ სამჯერ იგალობეს კვირიოლა და ასევე, სამჯერ შეევედრნენ **კვირია-მაცხვარს** გამოდარებას: პირველად წმიდა ბარბარეს ნაეკლესიართან, შემდეგ წმიდა გიორგისა და ღვთისმშობლის ეკლესიების ნანგრევებთან და ბოლოს ეცერის თემის მთავარ ტაძართან – ფხუტერის მთავარანგელოზების ეკლესიასთან. ნაშუადღევს მგალობლები ბარშში ამობრუნდნენ. მათ სოფელმა საზეიმო ტრაპეზი დაახვედრა. მეორე დღეს გამოიდარა (რ. გუჯეჯიანი, საველეთონოგრაფიული მასალა, სვანეთი 2003).

<sup>4</sup> საფიქრებელია, რომ „კვირიაც“ სხვა არაფერია, თუ არა ბერძნული თეონიმის (ბერძ. კირიე – ღმერთი) გაქართულებული ვარიანტი, შემონახული სვანეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში.

<sup>5</sup> „კვირია“ სვანეთის ტრადიციულ ყოფაში მხოლოდ და მხოლოდ საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინია და იგი რამდენიმე ვარიანტითაა შემონახული კურიია, კირია, კირიე, კვირიოლა, კურიელა. შესაძლოა ბერძნული სიტყვიდან მომდინარე ტერმინი – უფლის დღის აღმნიშვნელი „კვირა“ დაუკავშირდეს ქრისტიანულ „კირიელეისონს“. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ბერძნულმა ტერმინმა („კვირიელეისონი“) ფონოლოგიურად ოდნავი ცვლილება განიცადა. მისი სახეცვლილი ვარიანტებია „კირიელეისონი“, „კირია“, „კვირიოლა“, „უი“ დიფთონგი შეცვალა პალატალურმა ხმოვანმა „ი“, მოხდა „კვ“ კომპლექსის დელაბიალიზაცია (კვ-კ) და შესაბამისად, სვანურმა შემოგვინახა არქაული ვარიანტი, ხოლო სიტყვის ბერძნული დაბოლოება შეიცვალა კინობით-ალერსობითიწარმოებლებით: „-ოლ“, „-ია“, თუმცა თანხმოვნის საწყისი პოზიცია არ შეცვლილა“ (ჭკუასელი 2011: 265).

<sup>6</sup> კონსულტაციისათვის მადლიერებას გამოვხატავ ეთნომუსიკოლოგ ქალბატონ ნანა ვალიშვილის მიმართ.

ცნობილია, დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ვხვდებით სიმღერებს: „კირიალესა“, „კირიალესო“, რაც, ბუნებრივია, კირიელეისონის ხალხურ სახესხვაობას წარმოადგენს. სამეგრელოს ყოფაში „კირიალესას“ საგალობელი ახალი წლის რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი იყო, ასევე, გურიაშიც. ნიგალის მხარეში არსებული „გურიელა“//„გვირიელა“ სრულად ესადაგება დასავლეთ საქართველოში არსებულ ტრადიციას, საშობაო-საახალწლო დღეობათა ციკლს, რომლის დროსაც „კირიელეისონის“ ხალხური ვარიაციები სრულდებოდა ყოფაში.

სავულისხმოა ზაქარია ჭიჭინაძის მასალა, რომელშიც გადმოცემულია მურღულის ხეობელ ქართველთა ტრადიციული ისტორიის ერთი სიუჟეტი: „1840 წელს ოსმალთ დიდის მეცადინეობით შეიტყვეს, რომ მურღულში ... ქართველები ქრისტიანობდნენ... ქრისტიანების რიცხვი აღმოჩნდა სოფელს გველეში, თხილაზორში, ძანცულას, თასმალის და რამდენიმეც სხვა სოფელში... ქრისტიანობას ესენი ასრულებდნენ ღამე: მათ ერთი ოთახი ჰქონდათ ამორჩეული, ეს ოთახი ერთი მოსახლის ქვეშ იყო გაკეთებული, სარდაფივით, დანიშნულს დროს, ამ ოთახში გროვდებოდნენ და აქ ლოცულობდნენ ქრისტიანულად. ამათ ჰყავდათ მღვდელი; ეს მღვდელი ტრაპიზონში იყო ნაკურთხი, ბერძნის ეპისკოპოსისაგან. ეს მღვდელი დღისით ნამდვილი მუსლიმანი იყო და ღამე ქრისტიანი, ერის კაცის ტანთ-საცმლით იარებოდა ხალხში, სალოცავს ოთახში კი იგი ფილონით შეიმოსებოდა... მღვდელი საეკლესიო ნივთებსაც ინახავდა, ბარძიმ ფეშხუმს; სამთლებსაც აკეთებდნენ, სამთლებს შიშის გამო ვერ ანთებდნენ... სხვა რამ საეკლესიო ნივთებიც ჰქონიათ, ნამეტურ ძველი ხატები, მაგრამ ყველა ესენი მათ სწყობიათ სალოცავ ოთახის ერთს დოლაბში, რომლის კარებიც კედელში ისე ოსტატურად ყოფილა ჩატანებული, რომ ...უცხო კაცი იმას ვერას შეატყობდა. საიდუმლო ქრისტიან-ქართველები საიდუმლო ლოცვას გარდა მცირედ კარშიაც ქრისტიანობდნენ. მაგალითებრ, შობა ღამეს ამათ იცოდნენ „ალილოს“ თქმა: პატარა ბიჭები ერთად შეიკრიბებოდნენ და აქა-იქ ქართველებთან „ალილოს“ ძახილით წავიდოდნენ; ოსმალთა მოლა-ხოჯები კი ასე ჰფიქრობდნენ, რომ ვითომც ბავშვები მღერიანო. ქართველნი ყველა ქრისტიანთ დღესასწაულებსაც იგონებდნენ ხოლმე და ნამეტურ უქმობდნენ შობას, აღდგომას, წყალკურთხევას, ახალ წელიწადს და ელიაობას, ქრისტიანულ მარხვასაც ინახავდნენ. საიდუმლო ქრისტიან ქართველებს ერთი ჭანელი ხოჯა და ერთი მოლა გადაეკიდა: ესენი დიდის ოსტატობით ადევნებდნენ მათ თვალყურს და უკანასკნელ

დარწმუნდნენ ქართველთა ქრისტიანობაზე, ამიტომ მათ საჩქაროდ დააბეზლეს ქართველნი. ოსმალოს სასულიერო მთავრობამ მალე კაცები გამოგზავნა... საიდუმლო ქრისტიანე ქართველები სიკვდილით იქნენ განკითხულნი... ოსმალთ მოსძებნეს სამლოცველო ოთახიც... წიგნებს ცეცხლი მისცეს და დასწვეს, ოქრო-ვერცხლის ხატები თვით წაიღეს და დაჰყიდეს.. ასე და ამ გვარად მოსპეს ოსმალებმა მურღულში ქრისტიანობა... „ალილოს“ თქმა მურღულში ... 1870 წლებამდის სცოდნიათ. შობა ღამეს თურმე ესენი ამ ლოცვით დაივლიდნენ და მიულოცავდნენ იმ ქართველთ ოჯახებს, სადაც ასეთი მილოცვა მოსწონდათ. ჩვეულებათ შერჩათ კიდევ საღვთოს დაკვლა და წითელი კვერცხების შეღებვა“ (ჭიჭინაძე 2004: 22-27).

თურქეთის ეთნიკურ ქართველთა შორის შემონახული „გურიელა“, სავარაუდოდ, ქართულ (ქართველ მთიელთა) ყოფაში შემონახულ **კვირიოლას/კვირიელას** უნდა უკავშირდებოდეს. უკანანისმიერ ხშულ მჟღერ(გ-) და ყელხშულ(კ-) თანხმოვნებს შორის მონაცვლეობა სიტყვის თავკიდურ პოზიციაში დადასტურებული ფაქტია ძველ ქარულში: **გურკა/კურკა** (ხილის კაკალი) (სორბელიანი 1991: 179), **გრწყილი/კრწყილი** (ორბელიანი 1991:171; 391), **გრკალი/კრკალი**(მოდრეკით გადაბმული) (ორბელიანი 1991: 170); აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ სვანურში დაცული ტერმინი „კვირიკობა“ , რომელმაც შემდეგი ფონეტიკური ცვლილება განიცადა: ლაგურკა, ლაგურკა, ლაგურიკა. ზოგმა მკვლევარმა სიტყვა დაუკავშირა ივლისის თვეს: „გურიკა“ (საღლიანი 2005: 97) (ტერმინი იმლება ლი-ე, ლა—ა/ლა-ა მაწარმოებლებად და ფუძედ „გურიკა“(საღლიანი 2005:197). ქართული ენის სხვა კილოებში მოცემული „კ“ —უკანანისმიერი აბრუბტივის მჟღერ გ-დ ქცევა, აღდგენილ ძირთა მიხედვით, იშვიათად, მაგრამ დასტურდება: მაგალითად, გ. კლიმოვი კაკალ- ძირს საერთო ქართველურ დონეზე აღადგენს და სვანურში მის პარალელურ ძირად კაკ-/გაკ- ძირს წარმოადგენს (Климов 1964: 105). კური- ქართული ძირია შემდეგი ფონემური მოცემულობით: კური-| გური-. მომდევნო უ- ხმოვანს რაც შეეხება, უა-/ უე-/უნი დიფთონგის უ- ხმოვნად ქცევაც დადასტურებული ფაქტია საერთო ქართულიათვის: მაგალითად, სვანური კუად- ძირი ქართულში კუდ-ით არის წარმოდგენილი, კუამ- („ბოლავს“) სვანურ ძირს ქართულში „კუმევა“ შეესატყვისება; (სარჯველაძე, ფენრიხი 1990, გვ178-179); ქართულ- ფორმას მეგრულსა და ლაზურში ფორმა ქორთუ (Климов 1964: 196), ხოლო კურიცხ-(მკვირცხლი) ფორმას მეგრულსა და ლაზურში



კურცხ-კუცხ-(მღვიძარე, ღვიძილი) (Климов 1964: 111) ფუძეები შეესატყვისება. ქართული ძირის სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური მონაცემისა და ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით, ჩვენი აზრით, გურიელა სწორედ კუირიელას ფუნქტიკურად სახეცვლილი ვარიანტი უნდა იყოს (ჭკუასელი 2013).

რასაკვირველია, XX საუკუნის მიწურულამდე არსებული ძველით ახალი წლის აღნიშვნის წესი „გვირიელას“//„გურიელას“ ელემენტებითურთ, ტრადიციის გამოძახილია. მოსახლეობაში „კირიელისონთან“ და ქრისტეს სჯულთან მაკავშირებელი ცოდნა, ცხადია, დაკარგულია, მაგრამ დღეობა და რიტუალი სრულდებოდა, რადგანაც იგი ტრადიციული ყოფის განუყოფელი ნაწილი იყო. სადღეობო ციკლში იკვეთება ქართული საკარნავალო თემატიკიდან მომდინარე მრავალი ელემენტი, რაც დამხასიათებელის დანარჩენ საქართველოში არსებული „მურყვამობის“, „კეისარობის“, „აღბლილრალის“, „მელია-ტულეფიას“, „ყენობის“, „ბერიკაობის“, „ფადიკოს“ რიტულებისათვის.

დღეისათვის ძველით ახალი წელი „გვირიელას“//„გურიელას“ თანხლებით აღარ სრულდება, ვინაიდან ისტორიული ნიგალის, ქალაქ ართვინსა და მის მიმდებარე ეთნიკური ქართველებით დასახლებული ტერიტორიის სოფელთა დიდი ნაწილი ზამთრობით თითქმის იცლება მოსახლეობისაგან. ზამთრობით სოფლებში დარჩენილ ნაწილში კი ეს ტრადიცია უკვე დაკარგულია. ხოლო ის საკარნავალო ელემენტები, რომლებიც საახალწლო ციკლში იყო ჩართული, დღეისთვის შემონახულია „ბერობანას“ და „ფადიკოს“ თამაშობებში, რომელთაც, ძირითადად, იმერხეველები ასრულებენ.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია საერთო ქართული სულიერი კულტურის მოტივების არსებობა თურქეთის ქართველთა ტრადიციულ ყოფაში და მათი მსგავსება არა მხოლოდ აჭარისა დამესხეთის ეთნოგრაფიულ მასალასთან, არამედ მისგან ტერიტორიულად სკმაოდ დაჩილებულ სვანეთის, ფშავისა და ხევსურეთის ტრადიციულ ყოფასთანაც.

მარიამ მარჯანიშვილი

**ემიგრანტულ-  
ეპისტოლარული  
მემკვიდრეობის სემინარია**

*(ლეო ტოლსტოის, მარიამ  
კერესელიძის, ლევან და გივი ჯაფარიძეების  
მაგალითებზე).*

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში ეპისტოლარული მემკვიდრეობის რაობასა და დიდ მნიშვნელობაზე ამხვილებდა ყურადღებას, უკვე ემიგრაციაში მყოფი თამარ გოგოლაშვილი-პაპავასი, რომელიც ჰამბურგიდან გამოგზავნილ ესეში აღნიშნავდა: „წერილებში ჩემი ძველი სისხლი მეტყველებს, ჩემს პირად წინამორბედთ ვხედავ და ვეხები, მათ ზრახვებს ვეცნობი“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1926:5).

ესეისტ თამარ პაპავას იმდენად ჰქონდა გაცნობიერებული და გათავისებული ეპისტოლეს მთავარი არსი, რომ იგი მათ ავტორთა გულწრფელად, სადად დაწერილ სტრიქონებში აშკარად გრძნობდა პიროვნების გულისთქმას, მისწრაფებებს, უშუალობასა და თავისთავადობის მომენტებს: „მოსაწყენია და ხშირად გაუგებარიც აკადემიური და წმინდა ისტორიული მსჯელობა წარსულ საზოგადოებაზე, – მიუთითებდა თამარ პაპავა, – აქ ხშირად ყველაფერი ერთმანეთს არ უდგება, არ ეხამება... მაგრამ თქვენთვის

საკმაოა ამ შშრალ მსჯელობას მოსცილდეთ... გაშალოთ ეს ძველი წერილები და წარსული მკვლრეთით აღსდგეს" („თეატრი და ცხოვრება" 1926:5).

თამარ პაპავას ამ კონცეფციიდან გამომდინარე, ჩვენი საზოგადოების სამსჯავროს წინაშე, პირველად გამოგვაქვს პირად არქივებში დაცული ის ეპისტოლარული მექვიდრეობა, რომელთა ავტორები XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან უკვე სამხრეთ ამერიკაში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ.

ცნობილია, რომ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ, სამხრეთ ამერიკას ევროპაში შექმნილი მძიმე პოლიტიკური და ეკონომიური მდგომარეობის გამო, ბევრი ქართველი პოლიტიკური ემიგრანტი და რეპატრიაციის შიშით ტყვედ ჩავარდნილი საბჭოთა მეომარი მიაწყდა. მათ შორის გახლდათ მეცნიერი, პოეტი და მხატვარი ლეონიდე (ლეო) ჭეიშვილი, რომელიც დიდხანს იდგა არგენტინაში მოღვაწე ისეთი კოლორიტული ემიგრანტი მწერლებისა და მეცნიერთა ჩრდილქვეშ, რომლებიც გახლდნენ ვიკტორ ნოზაძე, თამარ და აკაკი პაპაეები.

გლობუსის მეორე მხრიდან, 60-იანი წლებიდან, გამოგზავნილი ლეო ჭეიშვილის წერილები, მართალია, პირადია, მაგრამ დღეს მათ უკვე საზოგადო მნიშვნელობა აქვთ და ბევრ ახალ ინფორმაციას შეიცავენ ქართული ემიგრაციის, ზოგადად ქართული კულტურისა და წერილების ავტორის ცხოვრება-შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით.

ლ. ჭეიშვილის ეპისტოლეების ძირითადი ადრესატები გახლდნენ თბილისში მცხოვრები და და დისშვილი ეთერ ჭეიშვილი და ნანა ყიფიანი, რომლებიც აგერ თითქმის მთელი ნახევარი საუკუნეა, რაც მის წერილებს ესათუებთან.

„ეთერ, საყვარელო! – წერდა დას, – რაც დრო გადის, როგორც ძველი ჭრილობა, ისე იხსნება ჩემი გული და ტირის სამშობლოსა და თქვენთვის. რა ბედნიერი ვიყავი, როდესაც ლურჯი ფერის პასპორტი მეჭირა ხელთ და სასწავლებლად წამოვედი გერმანიისაკენ. რა უბედური ვარ ახლა, როდესაც ყველაფერმა ჩაიარა და მის უაზრობას ვხედავ, სამშობლოს გარეშე არ არსებობს არაფერი..." (ეთერ ჭეიშვილის პირადი არქივი, ლომას-დე-სამორა 1974.13.11.).

„ღმერთ და სამშობლო დაკარგული, სულთ ობოლი ადამიანი მუდმივი ტანჯვისა და წამებისთვისაა განწირული, იგი ხსნას არ ელოდება.“ – ასეთი იყო ის მკაცრი რეალობა, რომელმაც ლეო ჭეიშვილი ოჯახსა და სამშობლოს სამუდამოდ მოსწყვიტა და ქართულ პოლიტიკურ ემიგრანტთა დიდ ნაკადს შეუერთა. ასე რომ, ბოლშევიკურ სამშობლოში დაბრუნებას, მან ისევ ემიგრანტობა არჩია. იგი დაუახლოვდა აკაკი პაპავას ოჯახს, სადაც დიდი სითბო და სიყვარული იპოვა. მალე, 1938 წელს, პარიზში ტურფა პაპავაზე ჯვარი დაიწერა და ამ ოჯახის წევრიც გახდა.

„...ყველა ჩემს მდგომარეობაში ბედნიერად ჩათვლიდა თავს, – ისევ თავის გულისტკივილზე წერდა დას, – ქართველი მეუღლე, ხუთი ჯანმრთელი შვილი, ორი უსაყვარლესი შვილიშვილი. ყოველთვის მაღალი „პოსტები“ ქარხნებში, უნივერსიტეტში თუ სამეცნიერო ინსტიტუტებში, მაგრამ მერწმუნე ჩემო გულის ნაწილო დაო, რომ არა ვარ ბედნიერი, ვარ წამებული და ეს მითუმეტეს, აუტანელია, რადგან ვერავისთვის მითქვამს, რათა არ მინდა ვინმე დავტვირთო ჩემის გრძნობებით და მასაც გაუმწარო ეს ხანმოკლე ყოფნა – ამქვეყნიური. ამიტომ ვარ მარტო. დავრჩი მარტო და მაქვს უფრო მძიმე ჯვარი, ვიდრე ქრისტე ნაზარეტელს. ამიტომ არის, რომ ჩემი ბარათები თქვენდამი სავსეა მწუხრით და სევდით. მტკივა გული, ასე მძიმე შინაარსის ბარათებს, რომ გწერთ, მაგრამ ამით ცოტათი თავისუფლდება სული“ (ეთერ ჭეიშვილის პირადი არქივი, ლომას-დე-სამორა 12.7.71).

სამშობლოდან დაშორების წლები სულ უფრო და უფრო აწყვეტდა ნერვებს ლეო ჭეიშვილს, სულს უფლეთდა და აფორიაქებდა.

„დაო ეთერ! შენ იცოდე, შენ იცოდე მარტო თუ როგორ ვარ ჯვარცმული – ვცოცხლობ და არ ვკვდები... გული ტირის საყვარელო ჩემი მიწისათვის. ყველა ჩემი წარმატება კულაშის ქუჩის მტვერში და იქაური ძმა-ბიჭების, მეგობრების ჟრიაბულში ნიავედა.. რა ვქნა ჩემი ბედი ასეთი ყოფილა – ცრემლი, მწუხრი, ტანჯვა და წამება. ჩემი ერთი ლექსი ასე მთავრდება:

„ბევრი ვიარე მწუხრით დაღლილმა

მტირალ ტირიფთან ჩამოვჯექე ქვაზე,

თვალდახუჭულმა ნიავს შევჩივლე:

ვარ წამებული გაკრული ჯვარზე“.

როდესაც ჩამოხვალ გაგატან ჩემს ლექსებს. კარგია თუ ცუდია, ერთი რამ ახასიათებს: გადაკარგულის დაუსრულებელი გულის ტკივილი თავისი მიწის მიმართ და გაუთავებელი ცრემლების ღვრა, თავიანთი სისხლისა და ხორცის დაშორებით გამოწვეული. ვინ იცის იქნებ, ერთხელ დაიბეჭდოს, რათა ყველამ იცოდეს, რომ მიწის ღალატი, მას სიკვდილამდე ჯვარცმულად გახდის. ვერავითარი რამ ვერ შეცვლის დაკარგულ მიწას. იცოცხლებს დამჟღნარი, სანამ საბოლოოდ არ გახმება და წაიქცევა ფესვებდაჭრილი, რომელიც საყვარელ მიწაში დატოვა“ (ეთერ ჭვიშვილის პირადი არქივი, ლომას-დე-სამორა 26. 2.73.).

„მირბიან ათეული წლები და მიდის ცხოვრება. 1910 და 1920-ში მანდ ვიყავი, 1930-40-ში გერმანიაში, 1950-ში აქ (არგენტინა), 1960 – ჩრდილო ამერიკაში, 1970 და 1980 ისევ აქ. სად ვიქნები 1990-ში? მაშინ მე ვიქნები ოთხმოცდახუთი წლის და შესაძლოა ჩვენს სახლში სამტრედიის მიხილოთ..

რა მოგახსენოთ, ვერ შევასრულე ჩემი მშობლების მიერ არჩეული სახელის „ლეონიდე დიდის“ აჩრდილის ნატამალიც კი. ალბათ ჯერ არ დავმდგარვარ „თერმოფილეს“ წინ, რომ გავითქვა სახელი. საერთოდ, მე სულ უკან–უკან ვიყურები, დავტირი განვლილ და განცდილ გზას და ამით „თერმოფილეს“ აბა, როგორ წავაწყდები?! (ეთერ ჭვიშვილის პირადი არქივი, ლომას-დე-სამორა 6. 1.75.).

ემიგრანტები არა მარტო ცხადში, სიზმარშიც მწვავედ განიცდიდნენ სამშობლოსთან დაშორებას, რაც ჩვენს თანამემამულეთა სულიერ ტრაგიზმსა და ეროვნულ-პატრიოტულ თვალთახედვას წარმოადგენდა.

ამკარაა, რომ ლეო ჭვიშვილს ეპოქის დრამატიზმი საკუთარ ტრაგედიად ჰქონდა აღქმული, რადგან იგი სამყაროს ჭვრეტდა არა თავისთავად არსებულს, არამედ, როგორც სულის სიღრმეში მოქცეულს.

ეპისტოლარული მემკვიდრეობა შემოქმედებითი პროცესის განსაკუთრებული სფეროა. მას ემიგრანტული მემკვიდრეობის კვლევისას, განსაკუთრებული როლი ეკისრება, რადგან ყოველი პირადი

ბარათი თუ სულ მცირე ნაწერიც კი მკითხველსაც იზიდავს და თავისთავადაც უნიკალურ დოკუმენტურ მასალასაც წარმოადგენს.

ამ აზრის კონსტატაციაა მარიამ კერესელიძის ის პირადი წერილები, რომლებიც თბილისში მცხოვრებ მამიდის ელენე კერესელიძე-გლურჯიძისა და პროფესორ ლევან გლურჯიძის პირად არქივებში აღმოვაჩინეთ და დღეს პირველად გამოგვაქვს მზის სინათლეზე.

ქართული ჯიშისა და გენის, ერის თავისუფლებისაკენ სწრაფვის დაუოკებელი სურვილი და უდიდესი მოვალეობა ჩაუნერგა მარიამ კერესელიძეს მამამ, გენერალმა ლეო კერესელიძემ, რომელიც გახლდათ ცნობილი პოლიტიკური ემიგრანტი, ეროვნულ-პატრიოტული მოძრაობის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ჟენევაში საქართველოს დამოუკიდებლობის კომიტეტის, ოსმალეთში ქართული ლეგიონის, ევროპაში ორგანიზაცია „ეთერი გიორგის“ ერთ-ერთი დამაარსებელი და წინამძღოლი. იგი თავის ერთადერთ ქალიშვილს „მამაკაცურად“ ზრდიდა, ცდილობდა, მისთვის გამოემუშაებინა ისეთი თვისებები, რომლებიც რთულ ვითარებაში გამოადგებოდა. მამის სურვილით, ის უნდა ყოფილიყო მისი პოლიტიკური კურსის გამგრძელებელი და „თამარ მეფე“ თუ არა ქართველი „ჟანა დარკი“ მაინც“ (**სულაძე 2012:391**).

„ომის ბოლოს პარტიზანი ვიყავი იტალიის მთებში, წამიყვანია 600 ქართველი ბიჭები. გერმანელმა „ესესებმა“ კინალამ დამხვრიტეს, მაგრამ, როგორც იყო გადავრჩი. დედამ საშინელი დრო გაატარა, სულ მოელოდა ამბავს, რომ მკვდარი ვიყო. მის შემდეგ რაღაც ჯილდო უნდოდათ მოეცათ, მაგრამ მე ეს არ მინტერესებს. მანდ, იტალიის მთებში ქართველებს აღმერთებენ და ოფიციალურად გამოაცხადეს, რომ „ქართველების წყალობით და მარიამის წყალობით ჩვენ გადავრჩითო. თორემ, იტალიელი პარტიზანების იმედით ყოფილიყვნენ, ბევრი ხალხი დაიღუპებოდა, ვინაიდან იტალიელი პარტიზანებმა კურდღელებივით ირბინეს საშიშ დროს“.

ომის დროს ფრიდონ წულუკიძემ ჩამაბარა თავისი ხელით გერმანელ „ს.ს.“ რომ დამხვრიტონ! როგორღაც გადავრჩი. იტალიაში, ომის შემდეგ იტალიურმა მთავრობამ მთხოვა თუ შეიძლებოდა საკონცენტრაციო ბანაკიდან ფრიდონის გაშვება და მე ვეთანხმები“ (**ელენე კერესელიძე-გლურჯიძის პირადი არქივი, 01.10. 1958**). (ეპისტოლეებში დაცულია ავტორის სტილი და ორთოგრაფია).

მარიამ კერესელიძე 1921 წელს შვეიცარიაში დაიბადა. მისი დედა მართა ეროულტრე იყო, ცნობილი შვეიცარიული საათების განთქმული და დღესაც მსოფლიოში მეტად წარმატებული ფირმის („ჟაეგერ-ეროულტრე“) დამაარსებლისა და მფლობელის ჟაცქუეს-ავიდ ეროულტრეს (1875-1948) ქალიშვილი.

ბერლინის დაბომბვისას ლეო კერესელიძე დაიღუპა. ამასთან დაკავშირებით მარიამი ახლობლებს წერდა: „22 ნოემბერს 1943 წელს მამილომ გვითხრა, რომ სიზმარში ნახა თავისი თავი თეთრად ჩაცმული და მთელი ნათესავები, დედ-მამა, რომლებიც მოკვდნენ - შავი ტანისამოსით და გვითხრა: „ცუდია, მალე მოგკვდები“ და 23-ში დაიღუპა, როგორც ბებია მარიამი“ (ელენე კერესელიძე-გლურჯიძის პირადი არქივი, 30.08.1956).

ომის დამთავრების შემდეგ მარიამ კერესელიძემ დედასთან ერთად სამხრეთ ამერიკას მიაშურა. იგი დამკვიდრდა პერუში, კითხულობდა ლექციას ლიმას უნივერსიტეტში: „სექტემბრის თვეში აქ პირველ თეატრში დგამენ ჩემს პირველ პიესას-დრამას ესპანურად დაწერილს. გიგზავნი გაზეთს, სადაც იწერება, რომ ქართველი ვარ. ჩემი ფსევდონიმია – ლეო კერელი! იმედია მეორე დრამა ჩემი დაიდგმება 1960 და თუ კი კარგია, ვინ იცის, იქნებ ევროპაში მიიღონ და ... ვინ იცის თუ კი საბჭოთა კავშირში არ მიიღონ? იმიტომ რომ ეს დრამა პერუს ცხოვრებიდან არის აღებული. მე დიდი იმედი მაქვს, რომ ჩემი პიესა „მაიტა“ მიიღებენ თბილისშიც და მოსკოვშიც და ეს იქნება დიდი საშუალება ჩვენი შეხვედრისა“ (ელენე კერესელიძე-გლურჯიძის პირადი არქივი, 03.07.1960).

მარიამ კერესელიძე თავის ეპისტოლეებს ადრესატს 1956-60 წლებში უგზავნიდა პერუდან. ამ ეპისტოლარული მემკვიდრეობიდან ჩვენი აზრით მეტად მნიშვნელოვანია ქართველი ქალის ის სულიერი აღსარება და ტკივილი, რომელიც ამ წლებში შექმნილ ერთ-ერთ წერილშია გადმოცემული: „ჩემი აქ ცხოვრება, ე.ი საზღვარგარეთ, სულ უმიზნოთ და უინტერესოდ მიმდინიან. სხვა ჩემსავით ემიგრაციაში დაბადებული ადამიანი შეეჩვია სხვა ქვეყანას. მე არც ერთ ერს ვერ ვეგუები, არც სულიერად და არც აზროვნულად. მე მიზიდავს და მაინტერესებს მხოლოდ საქართველო, ის ხალხი რომელიც მანდ ცხოვრობს. მე არ მაინტერესებს ფული, სიმდიდრე, დროს გატარება და საერთოდ ბედნიერება, რომელიც უდიდეს მიზნად დაუდგება თვალწინ ბევრ ხალხს. მე მინდა შინაარსიანი ცხოვრება, მაინც უშინაარსოდ დარჩება ვინაიდან, ეგ ჩემი ხალხი არ არის და მე

მაგათვის მუდამ უცხო ვიქნები. თუ კი საქართველოში ვიქნებოდი, რაც უნდა უბრალო მუშაობა რომ მექნეს, მაგალითად გზის გაკეთება, ეს მაინც რაღაცა შრომა იქნება საქართველოსთვის და ის პატარა ქვა ჩემი ხელით დაწყობილი დარჩება" (ელენე კერესელიძე-გლურჯიძის პირადი არქივი, 26.09.1956).

პირდაპირ განცვიფრებას იწვევს ამ ეპისტოლეში გამოხატული მარიამ კერესელიძის სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარული და თავდადება, რომელსაც საქართველო არასოდეს ენახა და თავისი ქვეყნის სიყვარული მის გულში მხოლოდ მამის გადმოცემით იყო გაღვივებული.

პიროვნული მიუსაფრობაა გამოხატული ასევე ლევან ჯაფარიძის არგენტინიდან გამოგზავნილ მიმოწერაში, რომელიც მისი ძმიშვილის ფიზიკა-მათემატიკის დოქტორის, პროფესორ გრიგოლ ჯაფარიძის პირად არქივში მოვიძიეთ.

ლევან ჯაფარიძის ეპისტოლარული შემკვიდრებაც ზემოხსენებულ ავტორთა მსგავსად ხასიათდება ემიგრანტული მიმოწერის ზოგადი თავისებურებებით: სევდით, მონატრებით, წუხილით, მშობლიურ ფესვებს იძულებით მოწყვეტილი და უცხო ქვეყნის ხიზნად ქცეული ადამიანის სულიერი ობლობით.

„ამ დღეებში დავბრუნდი ბუენოს-აირესში. დროებით ჩამომყვნენ ციალა თავის ქმრით და ოთხი ბიჭით. ისეთი ამბავია ამ პატარა სახლში გეგონება ჰუნების შემოსევა არისო. მაპატიე დროზე ვერ მოგილოცე შენი 82 წელი. ალბათ, როგორც შარშან ძეგლევი ხართ. მივიღე ძეგლევის და ჩვენი სახლის სურათი, სადაც გადაღებულნი ხართ ყველა ერთად. უბით ვატარებ და ხშირად ვტკები მისი ყურებით. აღელვებული და თვალცრემლიანი ვიგონებ ჩემს სიყრმეს. ერთ წუთს ჩემი თავი წარმოვიდგინე ლობენაურზე რომ პატარა მინდორი იყო იქ. ჩემს ტოლ-ბიჭებში კვირა დღეს თავშეყრილი ჩვენი სოფლის ახალგაზრდობა „ბუზიკით და დაირით“. მათ შორის ისტუა, თუ შენ არ გახსოვს ალიკოს ჰკითხე, ცოტა სულელი იყო და ყველას ართობდა.

შურა და კოტიკა როგორ არიან? მე კიდო ძველებურათ შემოკლებული სახელით ვახსენებ მაგათ. ჩემთვის, რაც სახლიდან წამოვედი ყველას ჰასაკი იმ დღეს შეჩერდა, ყველა ჯერ კიდო ახალგაზრდა და ნორჩი მგონია. რაც თქვენი პირველი წერილები



მივიღეთ მთელი ოჯახი იმ დღიდან სულ თქვენი ამბებით ვცოცხლობთ" (გრიგოლ ჯაფარიძის პირად არქივი, ბუენოს-აირესი 10.8.60).

წერილის ავტორი ლევან ჯაფარიძე ონის რაიონის სოფელ ძეგლევიში 1902 წელს დაიბადა. იგი განზღაურდა ქაქუცა ჩოლოყაშვილის აჯანყების ერთ-ერთი თანამდგომი, რომლის თვალწინ გაიარა აჯანყების დამარცხების მძიმე წუთებმა. ამასთან დაკავშირებით ბუენოს-აირესში გამოძავალი ჟურნალი „მამული“ წერდა: „თავისი მოგონების შესახებ სიტყვა წარმოსთქვა თავმჯდომარის ამხანაგმა ბ-ნ ლევან ჯაფარიძემ; მან ზედმიწევნითი სინამდვილით დაუხასიათა დამსწრეთ აგვისტოს დღეები თბილისში, სადაც მომხსენებელი იმ ხანად იმყოფებოდა... აჯანყება ჯერ არ დაწყებულიყო, მაგრამ მისი სული უკვე ტრიალებდა თბილისში, მისი მოლოდინი აჩრდილივით თან დასდევდა ყოველს და ელექტრონის ძალით ავსებდა თვითულის ენერგიას... ყველგან უცნაური დაძაბვა მეფობდა, მეხი უნდა გავარდნილიყო... მომხსენებელმა აგვიწერა განსაკუთრებით მაშინდელი ახალგაზრდობის გამოსვლები, როს ქართველი ჭაბუკნი მკერდს უშვერდნენ თავგასულ ჩეკისტთა ტყვიას" („მამული“ 1953:196).

ლ. ჯაფარიძემ სამშობლო 1924 წლის 29 აგვისტოს აჯანყების დამარცხების შემდეგ დატოვა. ემიგრაციაში იგი ჯერ საფრანგეთში ცხოვრობდა და მაწვნის წარმოებით ირჩენდა თავს. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ოჯახთან ერთად ოკეანის გაღმა აღმოჩნდა. მისი ქალიშვილი თეო ჯაფარიძე განზღაურდა რადიოსადგურ „ამერიკის ხმის“ ქართული გადაცემის ერთ-ერთი წამყვანი, რომელიც ღია ეთერში ჩანაწერის გარეშე გამოდიოდა.

არგენტინის ქართული დიასპორის ერთ-ერთი აქტიური წარმომადგენლის ლევან ჯაფარიძის მოგონებები და კორესპონდენციები ხშირად იბეჭდებოდა სამხრეთ ამერიკაში გამოძავალ პირველ ქართულ ჟურნალ „მამულში“.

სამშობლოში თავის ახლობლებთან გამოგზავნილი მისი წერილები 60-იანი წლებით თარიღდება: „იმიტომ ვცოცხლობ იმედით კიდევ, იქნებ ველირსო ჩემი ქვეყნისა და თქვენს ნახვას. ვნატრობ ვიცოცხლო იმდენ ხანს, რომ ვნახო კიდო ჩემი მზე, ჩემი მთვარე და ყველა თქვენგანი. მშობლიური ლიტერატურით და ჟურნალებით ვგებულობთ საქართველოს ამბებს" (გრიგოლ ჯაფარიძის პირად არქივი, ბუენოს-აირესი 4.10.61).

მარიამ კერესელიძის მსგავსად უცხოეთის ცის ქვეშ საქართველოთი ცხოვრობდა და საქართველოთი ცოცხლობდა ასევე ემიგრაციაში დაბადებული ლევან ჯაფარიძის ვაჟიშვილი გივი ჯაფარიძეც. მათ ოჯახში ყველა ნაბიჯი განისაზღვრებოდა ნაციონალური სულისკვეთებით. ამ მრწამსითა და სულიერებით აღზრდილ შთამომავლებში საქართველოს სიყვარული ბავშვობიდანვე ძვალ-რბილში იყო გამჯდარი, რომლის დასტურია გივი ჯაფარიძის ერთი წერილი: „ამ დღეებში მამა ბრუნდება ბუენოს-აირესში, რ აგვისტოს ჩვენთან იქნება და ერთად გადავიხდით შენ დაბადების დღეს ვითომ ჩვენთან ერთად იყო.“

კარგი იქნება ეს სურვილი ხოლოდ ოცნება არ იყოს, არამედ სინამდვილეთ გადაიქცეს და მალე სუყველა ერთად ვიყოთ.

მაპატიე ჩემო საყვარელო ბიძია, რომ უკეთესად არ შემიძლია გამოვთქვა ქართულათ ჩემი ფიქრები. მაგრამ მინდა იცოდე, მთელი ჩემი გულით მიყვარს ჩემი სამშობლო, როგორც სუყველას საქართველოში დაბადებულს" (**გრიგოლ ჯაფარიძის პირადი არქივი, ბუენოს-აირესი 25.7.61**). (ეპისტოლეში დაცულია ავტორის სტილი და ორთოგრაფია).

ამრიგად, როგორც ქართველი ფსიქოლოგი დიმიტრი უზნაძე აღნიშნავდა: „ემოცია სუბიექტური მდგომარეობის განცდაა, რომელიც ამავე დროს ობიექტური ვითარების, როგორც თავისი მიზეზის ან საგნის განცდასაც გულისხმობს“.

აქედან გამომდინარე აუღელვებლად ვერ შეძლებ ლეო ჭეიშვილის, მარიამ კერესელიძის, ლევან და გივი ჯაფარიძეების წერილების კითხვას, რადგან მსგავს გარემოში მოქცეულთა, არა მხოლოდ ემოციები ემთხვევიან ერთმანეთს, არამედ ის სიტყვიერი ლექსიკონიც, რომლის მეშვეობითაც ისინი ზუსტად ერთსა და იმავე აზრს გადმოსცემენ, რაც ბუნებრივად გამოხატავს სემიოტიკის მომენტებს.

ლიტერატურა

1. **კერესელიძე-გლურჯიძე 1956-1960:** კერესელიძე-გლურჯიძე ე. პირადი არქივი, თბილისი.  
1956-1960.
2. **პაპავა 28 103/ 15:** პაპავა თ. საქართველოს გ. ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო  
ლიტერატურული მუზეუმი, ფონდი 28 103/ 15.
3. **ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1926:** გოგოლაშვილი თ. „ძველი წერილები“, №15(3)  
(371), თბილისი, 1926.
4. **ჟურნალი „მამული“ 1953:** „არგენტინის ახალშენის ცხოვრება“, №6, ბუენოს-აირესი.  
1953.
5. **სულაძე 2012:** სულაძე გ. „ქართული ანტისაბჭოთა ემიგრაცია და სპეცსამსახურები“,  
თბილისი. 2012.
6. **ჭეიშვილი 12.7.71, 26. 2.73, 13.11.74, 6. 1.75:** ჭეიშვილი ე. პირადი არქივი, ლომას-დე-  
სამორა - 12.7.71, 26. 2.73, 13.11.74, 6. 1.75.
7. **ჯაფარიძე 10.8.60, 4.10.61:** ჯაფარიძე გ. პირადი არქივი, ბუენოს-აირესი 10.8.60,  
4.10.61,

ნანა მრეველიშვილი

**დროის კატეგორიის  
გაგება იონანე დამასკელის  
„გარდამოცემაში“**

დრო ის ფილოსოფიური კატეგორიაა, რომლის არსში წვდომასა და რომლის დეფინირებას ცდილობდნენ როგორც ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსები, ისე – ქრისტიანული თეოლოგიის წარმომადგენლები. ერთ-ერთი ამგვარი ავტორი გახლავთ იონანე დამასკელი, რომელიც ერთგვარად აჯამებს და ამ კატეგორიების შესახებ კაცობრიობის ცოდნისა და გამოცდილების სისტემატიზაციას ახდენს თავის ენციკლოპედიურ ნაშრომში „წყარო ცოდნისა“ (ჰ.გ. გნწ,სეწჯ). ეს ძეგლი კომპოზიციური თვალსაზრისით წარმოადგენს ტრილოგიას და შედგება შემდეგი ნაწილებისაგან: 1. „ფილოსოფიური თავები“ (ეფა,ლაია ფილოსოფიკა,); 2. „წვალებათათ ს“ (ერი. აი,რესეწნ); 3. „გარდამოცემა უცილობელი მართლმადიდებლური სარწმუნოებისა“ ( ; კდოსიჯ აკრიბჰ/ჯ ტჰ/ჯ ოვრქოდო,ხოუ პი,სტეწჯ). მსჯელობა დროის კატეგორიის შესახებ მოცემულია ძეგლის პირველ ნაწილში, „ფილოსოფიურ თავებში“, რომელსაც მოგვიანებით „დიალექტიკა“ ეწოდა.

იონანე დამასკელის მიხედვით, საუკუნე შექმნა მარადიულმა, მარადმყოფმა

დმერთმა ქვეყნიერების შემტკიცებადღე, „უწინარეს სოფლისა შესაქმისა“ (Πρὸ ἐ ἦς οὐ κὸς μὲν ὑ ἄ ας)<sup>1</sup>, ანუ ჯერ კიდევ მანამ, სანამ არ არსებობდა მზე დღისა და ღამის გამყოფად და არ არსებობდა გაზომვადი („განზომილი“- ἦν ἰὼν μ ρη ὅς) საუკუნე, არამედ არსებობდა მხოლოდ „უამიერი რა მე ძრვა და განფენა“ (დამასკელი 2000: 74), სხვაგვარად - საუკუნე „უჟამოთა მათ თანა განგრძელებლობდა, ვითარცა ძრვა და სივრცე წელიწადული“ (დამასკელი 2000: 74)- ὅ σμ ρ κ ἰσὸμ νον οἷς ἄ ἰσῖς, οἷσν ἰ χρονακὸν κἰνημ κ ἰ ἰά ημ , ანუ მოძრაობისა და გრძლიობის გარკვეული ფორმა, ის, რაც მარადიულთან, დმერთთან თანაგანგრძობადია, „რომლისაებრ ითქუმის „დმერთი საუკუნე“ (დამასკელი 2000: 74) - ὁ ὅς ἰὼν ἰσῖς, მაგრამ, ამავედროულად, დმერთი წინარესაუკუნოცაა, „პირველ საუკუნეთა ცა“ - ρο ἰὼν ἰσῖς, „რამეთუ თ თ იგი საუკუნეცა მას შეუქმნიეს (ἐ οἶη ),“ რადგან დაუსაბამობა მხოლოდ დმერთის თვისებაა, ხოლო ყველა არსი და ყველა საუკუნე შექმნილია და მათი შემქმნელია დმერთი. არსებობს, აგრეთვე საუკუნეთა საუკუნეები (ἐ ἰὼν ἔ ἰσῖσ), ამგვარია ქვეყნიერების შვიდი საუკუნე, რომლებიც თავის მხრივ კიდევ მრავალ საუკუნესა და მრავალი ადამიანის სიცოცხლეს მოიცავს - „შ დთა საუკუნეთა ამის საწორო სა მრავალნი საუკუნენი ჰქონან, ესე იგი არიან თითოეულისა კაცისა დღენი ცხოვრებისანი“ (დამასკელი 2000: 74) - „οἱ οὐ ρὸν οἷς κὸς μὲν ἐ ἄ ἰὼν ἔ ἰσῖს ἰσῖს ἔ ἰσῖს, ἦγουν ζαῖς ἄνθρῶ ἄν ριέχου ἰ.“ არსებობს კიდევ ერთი საუკუნე, რომელიც გამაერთიანებელია, „გარეშემწერელია“ ყველა საუკუნისა - „κ ἰ ὁ ἰὼν ὁ ἰς ἄν ἄν ἄν ἰσῖს ἄν ἰ ρι κ ἰσῖς.“ საუკუნის საუკუნედ ითქმის, აგრეთვე, აწმყო და მომავალი. არსებობს კიდევ დაუსრულებელი დღე (მართალთათვის) და დაუსრულებელი ღამე (ცოდვილთათვის). ეს არის

<sup>1</sup> ბერძნული ტექსტის ციტირებისას ვსარგებლობთ Migne-ს გამოცემით (იხ. დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა), ხოლო ქართული ტექსტების ციტირებისას ვეყრდნობით თბილისის სასულიერო აკადემიის მიერ მართლმადიდებელ მამათა შრომების სერიით გამოცემულ იოანე დამასკელის „მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გარდამოცემის“ ქართულ – არსენ იყალთოელისა და ეფრემ მცირის რედაქციებს. არსენისეული რედაქციის დამოწმების აღსანიშნავად ვიშველიებთ ლათინურ A ნიშანს, ხოლო ეფრემისეული რედაქციის დამოწმებისთვის – E ნიშანს.

**აღდგომის შემდგომი მარადიული საუკუნე**, როდესაც ჟამი აღარ განიზომება დღეებითა და ღამეებით.

ამდენად, დროის კატეგორიის დამასკელისეულ დიფერენცირებას შემდეგი სახე აქვს:

1. ღმერთის მიმართ თანაგანგრძობადი საუკუნე, რომელიც სამყაროს შექმნამდე არსებობდა, როგორც ჟამეული რამ მოძრაობა და გრძლიობა;
2. საუკუნე, რომელიც შეიქმნა ქვეყნიერების შემტკიცებამდე ანუ სამყაროს გაჩენამდე - საუკუნეთა საუკუნეები – შვიდი საუკუნე, სამყაროს არსებობის ასაკი, რომელიც გაზომვადია და დანაწევრებულია დროის სხვადასხვა სეგმენტად და მოიცავს ადამიანი გარდაცვალებასაც და პერიოდსაც აღდგომამდე;
3. საუკუნეების საუკუნე – „საუკუნე საუკუნეთა“, რომელშიც ავტორი აწმყოსა და მომავალს, ყოფადს მოიაზრებს;
4. აღდგომის შემდგომი მარადიული საუკუნე;
5. საუკუნე, „გარეშემწერელი“ და გამაერთიანებელი ყველა საუკუნისა;

მსჯელობის შედეგად ამგვარი აზრი იკვეთება: თუმცა ღმერთი წინარესაუკუნოა და მან თავად შექმნა დრო, მაგრამ გარკვეული ჟამეული თანაგანგრძობადობა, გაზომვადი დროის შექმნამდე, მაინც არსებობდა. ანუ არსებობდა ის სივრცე და მდინარეობა, რომელშიც ღმერთის სუფევა მოიაზრება (ამგვარი დაშვება ეწინააღმდეგება ადრეული ეგზეგეტიკოსის, ნეტარი ავგუსტინეს აზრს, რომლის მიხედვითაც არ შეიძლება რაიმე კატეგორიის დროზე საუბარი ღმერთის მიერ დროითი განზომილების შექმნამდე).

უშუალოდ სამყაროს შექმნამდე, ქვეყნიერების შემტკიცებამდე იქმნება დანაწევრებული, თვლადი დრო, რომელიც მოძრაობით იზომება. ეს დრო სამყაროს შექმნიდან მოედინება, თავის თავში მოიცავს დროის დანაწევრებულ სისტემასაც და ადამიანთა თაობების ცვლასაც. დროის ამ კატეგორიაში იოანე დამასკელი გულისხმობს პერიოდს სამყაროს შექმნიდან „ვიდრე ზოგადისა აღსასრულისა კაცთა სა და აღდგომამდე“ (დამასკელი 2000: 73) და უწოდებს მას ἰὼν ἔ ἰάσων (საუკუნენი საუკუნეთანი), თუმცა ეს სახელი აზრობრივი ასპექტის სიზუსტეს ვერ წარმოაჩენს. დროის ამ ფაზას მოსდევს აწმყო და მომავალი, რომლებიც ერთიანდებიან ერთი კატეგორიის - „საუკუნე საუკუნეთა“ - ქვეშ.

ადამიანურ ყოფიერებასთან მიმართებაში დამასკელისეული აწმყო/მყოფადის გაგება გულისხმობს ადამიანის ფიზიკური არსებობა/არარსებობის აზრობრივ კონტექსტსა. თუმცა ფიზიკური არარსებობა (სულის გაყრა სხეულსა და სამშენველთან), მარადისობაში საბოლოო გადასვლას არ ნიშნავს, ეს გაიაზრება, როგორც ერთგვარი ეტაპობრივი საფეხური საყოველთაო აღდგომამდე. ხოლო მარადიულობას გულისხმობს უკვე შემდეგი ფაზა, რომელიც აღდგომიდან განეფინება უკუნისამდე, „რამეთუ შემდგომად მერმისსა მის აღდგომისა არღარა დღითა და ღამითა აღირიცხუვოდინ ჟამნი, არამედ იყოს ერთი დღე შეუმწუხრებელი, რაჟამს ბრწყინვიდეს მზე იგი სიმაღლისა და განანათლებდეს, ხოლო ცოდვილთათ ს იყოს ღამე განუნათლებელი და ტანჯვა დაუსრულებელი, ვინა ცა ვითარ-ღა აღირაცხოს ათასი იგი წელი მსგავსად ოროგინეს<sup>2</sup> სიჩქურისა“ (დამასკელი 2000: 74). ამდენად, დრო, რომლითაც ადამიანის არსებობა განისაზღვრება, სამწვეროვანია, სამფაზიანია, მაგრამ არა ტრადიციული (წარსული, აწმყო, მომავალი) გაგებით. პირველი ფაზა გულისხმობს ადამიანის ამქვეყნიური, ფიზიკური არსებობის პერიოდს, რომელიც სრულდება გარდაცვალებით, არსებობის ფორმის შეცვლით. გარდაცვალება ეს არ არის საბოლოო აღსასრული, ამგვარ მდგომარეობას **კერძობითი აღსასრული** ეწოდება და ადამიანური არსებობის მეორე ფაზას გულისხმობს, ანუ პერიოდს გარდაცვალებიდან ვიდრე აღდგომამდე. მესამე ფაზა სახელდება უკვე, როგორც **საზოგადო, ყოვლითურით აღსასრული** და იწყება აღდგომის შემდგომ და გადადის მარადიულობაში.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> იგულისხმება მეორე საუკუნის ალექსანდრიელი მოღვაწე ორიგენე, რომელიც ავითარებდა აპოკატასტასისის (ბერძნ. ἀποκατάστασις - აღდგენა, დაბრუნება, დასრულება) იწოდება სწავლება ცოდვილთა (ადამიანთა და დემონთა) საყოველთაო ცხონების (ბუკვ. აღდგენის) შესახებ, რომელიც ეკლესიის მიერ უარყოფილია. ეს სწავლება წარმოიშვა ორი ცნების: ἀποκατάστασις ("აღდგენა") და ἀποκατάστασις τῶν πάντων ("ყოველივეს აღდგენა"), ურთიერთაღრევის შედეგად. სწორედ ამ უკანასკნელს უკავშირდება მცდარი სწავლებაც (წყარო: m. s. ivanovi, apokatastasishttp://www.apocalypse.ge/mm\_m\_s\_ivanovi\_apokatastasis\_theoria.html)

<sup>3</sup> დამასკელის ამგვარი მსჯელობა წინააღმდეგობრივია, რადგან ყოველი ქმნილი, მათ შორის - ანგელოზთა დასიც, რაკილა ქმნილია, თავისთავად

და ბოლოს საუკუნე, რომელიც დროის ზოგადი კატეგორიის გამოხატვის ფუნქციას იტვირთავს, არის გამამთლიანებელი, დროის ყველა სხვა ასპექტის შემომკრებელი და „გარეშემწერელი.“ სავარაუდოდ, ამ კატეგორიაში, სხვა დანარჩენთან ერთად, შემოდის ღმერთის მიმართ თანაგანგრძობადი საუკუნეც, რომელიც სამყაროს შექმნამდე არსებობდა, როგორც ჟამეული რამ მოძრაობა და ხანგრძლივობა.

როგორც ვხედავთ, ავტორი დროის კატეგორიებად დიფერენცირების საკმაოდ რთულ სისტემას გვთავაზობს. ვითარებას კიდევ მეტად ართულებს პოლისემიის პრობლემა, მწირი ტერმინოლოგიური აპარატი.

უშუალოდ დროის კატეგორიაზე მსჯელობის დაწყებამდე ავტორი აზუსტებს საუკუნის – აი;წნ ტერმინოლოგიურ მნიშვნელობას და მიუთითებს ამ ტერმინის პოლისემიურობაზე: „Χρή οἶνυ γινώ κ ιν, ὄ ι ὀ ὀν ἰώνος ὄνομ ὀλν ἡμόν ἐ ι λ ἱ γὰρ ἡμ ἰν ι“ - „სა მარ ვიდრევე არს ცნობად, ვითარმედ მრავლისა დამნიშნველ არს საუკუნისა სახელი, რამეთუ მრავალსა რას შეისწავებს...“ (დამასკელი 2000: 73). ავტორი დაგვანახებს რამდენად ვრცელია ამ ტერმინის სემანტიკური ველი და ჩამოთვლის თითქმის ყველა იმ მნიშვნელობას, რომლებსაც ეს ტერმინი გამოხატავს:

- **ადამიანის სიცოცხლის დრო** – Αἰών γὰρ λέγ ι κ ἰ ἡ ἔκἀ ὀσ ὦν ἄνθρῶ ἄν ζαή – საუკუნოდ ითქუმის თითოეულისა მყოფთაგანისა (იგულისხმება ადამიანი) ცხოვრება .
- **ათასწლეული ჟამი** – Λέγ ι ἄλιν ἰὼν κ ἰ ὀ ὦν χιλίῶν ἔ ὦν χρόνος - ითქუმის საუკუნედ ათასეულთა წელიწადთა ჟამი.
- **არსებული ყოფა, ყოფიერება** - Πάλιν λέγ ι ἰὼν ὄλιος ὀ ρῶν βίος - საუკუნოდ ითქუმის ყოველი ესე აწინდელი ცხოვრება .
- **აღდგომის შემდგომი მარადიული დრო** – κ ἰ ἰὼν ὀ μέλλαν, ὀ μ ἄ

სასრულია, უსასრულობა და მარადიულობა მხოლოდ ღმერთის თვისებაა. თუკი ყოველი ქმნილი სასრულია, მაშინ აღდგომის შემდგომი მარადიულობა ადამიანის არსებობასთან მიმართებაში უსასრულო კატეგორიად ველარ განიხილება.



ἦν ἄνὰ ἰν, ὁ ἄ λ ὲ η ὀς - შემდგომად აღდგომისა ყოფადი იგი დაუსრულებელი.

- საუკუნე ითავებს მარადიული, დაუნაწევრებელი დროის კატეგორიის გამოხატვის ფუნქციას, დროისა, რომელიც მუდმივად იყო და იქნება, რომლის გაზომვა მოძრაობითა თუ დღე-ღამის მონაცვლეობით არ არის შესაძლებელი – Λέγει ἰ ἄλιν ἰἄν, ὁ χρόνος, ὁ ἐ χρόνου ἰ μέρος ἦλιν ὀρᾶ κ ἰ ρόμω μ ρισμ νον, ὀς ἄ ἰος ἔ ἰν ἰἄν - „ითქუმის კუალად საუკუნედ არა ჟამი, არცა კერძო რა მე ამისა, მოქცევითა და სრბითა მზისა თა განზომილი, რომელ არს დღეთა და ღამეთაგან შემოკრებული, არამედ თანაგაგრძობილი სამარადისოთა, ვითარცა ჟამიერი რა მე ძრვა და განფენა, რამეთუ რა - იგი არს ჟამისქუეშეთათ ს ჟამი, იგივე სამარადისოთათ ს არს საუკუნე“ (დამასკელი 2000: 73).

დამასკელი დეტალურად განიხილავს იმ პერიოდისთვის დადგენილი კალენდარული სისტემის მეტაფიზიკურ და ფიზიკურ-ასტრონომიულ სახეს. დღე და ღამე დამასკელისათვის, დროის საზომთან ერთად, არის სინათლისა და სიბნელის საზომი, უფრო ზუსტად, სინათლისა, რადგან, თავის მხრივ, სიბნელეც სინათლით იზომება. სინათლე ( ὁ ἄς), რომელიც ღმერთმა დასაწყისშივე, ანუ პირველსავე ჟამს, დღეს ( ἡ ῥὰ ἡ ἡμέρα) შექმნა, არის მთელი ხილული სამყაროს სამკაული და მშვენება, რადგან ხილული სამყარო სწორედ მისი მეშვეობითაა ხილული და სხვა მშვენებებათა აღქმაც მისით ხდება. სიბნელე თავისთავადი ბუნებით არ არსებობს ( ἔ ἔ ἰν ὀκ ὀν ἰ ἰς), იგი სინათლის კლებაზეა დამოკიდებული. იგი არის არა არსობრივი, არამედ - შემთხვევითობა (შდრ. სიკეთისა და ბოროტების ოპოზიცია): „არა ჰაერისა არსება არს ბნელ, არამედ მოკლება ნათლისა, რომელი შემთხვევითსა ( σμβ βηκός) უფრო ს, ვიდრე არსებასა, ცხად-ჰყოფს“ (დამასკელი 2000: 86). ჰაერს საკუთარ ბუნებაში არ აქვს სინათლე (Ὁ γὰρ ἀήρ ὀκ ἔν ἡ ὀν ἰ ἰ ὀν ἔχ ἰ ὁ ἄς), იგი ხან იღებს სინათლეს გარედან, ხან – არა. ამიტომ ღმერთი ღამეს უწოდებს ჰაერის იმ მდგომარეობას, როდესაც ის სინათლეს არ იღებს გარედან.

მზის შექმნამდე, ანუ მეოთხე დღემდე, ღვთის ნებითა და ბრძანებით სინათლე იკუმშებოდა და იშლებოდა და ამ ფორმით ხდებოდა დღე-ღამის მონაცვლეობა - „სამთა უკუე დღეთა შინა განფენითა და შეკრებითა ნათლისა თა (ἀν χ ὀμένου κ ἰ

υ λλομένου οἷ α ὀς)საღმრთო სა ბრძანებისა მიერ ( ἄ θ ἰ δ ρο ἄ γ μ ἰ) დღე და ღამე შეიქმნებოდეს (ἐ γέν ο)“ ( 87), ხოლო მზის შექმნის შემდეგ მზე „დღის მთავრობად და ელმწიფებად“ შექმნილი (ἦ οἱ ὄν ἦ λιοῦν ἰς ἄ ρ χ ἄς κ ἰ ἐ ξ ἰ σ ἰ ς ἦ ς ἦ μ ἔ ς), განდა დღის „შემამტკიცებელი“ ( σ υ ἰ ἰ). დღის გრძლიობის („საზღვარ დღისა განგრძელებისა“- / „სივრცე დღისა“- ) საზომი არის მზის მოძრაობა ცარგვალზე ამოსვლიდან ჩასვლამდე, აღმოსავლეთიდან დასავლეთამდე (მაგრამ ის პირველქმნილი სინათლე, რომელიც მზის შექმნამდე არსებობდა, ფუჭად რომ არ გაბნეულიყო, დააუნჯა სხვა მნათობებში, რომლებსაც ბუნებით მანათობლობის ფუნქცია არ აქვთ მინიჭებული, არამედ არიან „ჭურჭელ, შემწყნარებელ“ (დამასკელი 2000: 87), „სავანე ნათლისა“ (დამასკელი 2000: 87). ამდენად, მზე თავისი არსით არის მანათობელი, ეს თვისება მას ღმერთისგან აქვს მინიჭებული, ხოლო ვარსკვლავების ბუნებითი თვისება ნათება არ არის, ისინი მხოლოდ სინათლის მიმღებლებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. და რაკი დღე ნათელს უკავშირდება, ხოლო ნათელი პირველქმნილია ( ὁ ρ α ὀ κ ἰ ο ν ἄ ς), ამიტომ დღე უპირატესია, დღე არის პირველი და ღამე - მეორე, ღამე მოსდევს დღეს და არა - პირიქით. დღე მზით არის შემტკიცებული, მის ნათელს მზე ქმნის, ხოლო ღამის „მთავრობა და ელმწიფება“ მთვარესა და ვარსკვლავებს აკისრია.

ღამის მოძრაობა საწინააღმდეგოა დღის მოძრაობისა, მიმართულია დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ და მისი განგრძობადობა დროში („სივრცე ღამისა“) განიზომება ისევ მზის მოძრაობით, ოღონდ ამჯერად იმეგვარად, როცა მზე არის „ქუეშეთ-კერძო“ ქუეყანისა ( ἄ ὄν ἦ λιοῦν ὑ ὀ γ ἦ ν ἰ ὄ ἰ). აქვე დამასკელი შენიშნავს, რომ თუმცა დღე არც მთვარე ჩანს და არც ვარსკვლავები, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი ამ დროს მიწაში ჩადიან, „გარსკულავნი დღისიცა ზედა ქუეყანისა ცათა შინა“ არიან, თუმცა მათ ნათებას მზის ნათება გადაფარავს „გარდამატებულებითა ნათლისა თ სისა თა“ და ეს ხდება მათი უჩინოყოფის მიზეზი.

დამასკელი დროს მნათობთა მოძრაობას უკავშირებს, თუმცა იქვე დასძენს, რომ მოძრაობენ არა მხოლოდ მნათობები (ცთომილები), არამედ მოძრაობს ცაც! მაგრამ ცა აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ მოძრაობს, ცთომილების, ანუ პლანეტების მოძრაობა კი ცის საწინააღმდეგოა - დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ. ამ შვიდი ცდომილის (მთვარე, მერკური, ვენერა, მზე, მარსი, იუპიტერი, სატურნი - Ἡ λιοϲ, λ ἦ ν η, Ζ ὑ ς, Ἐ ρ μ ἦ ς, Ἄ ρ η ς, Ἄ ρ ο ἰ η, Κ ρ ὀ ν ο ϲ) მუდმივი მოძრაობა ქმნის ჟამს, რომელიც აქ დროის ზოგადი

ცნების გამომხატველია. წელიწადის დროთა ცვლილება მზის ოთხ შემოქცევას უკავშირდება. საწყისად **გაზაფხულია** მიჩნეული. ამ პერიოდის ბუნებითი თვისება სიცოცხლის დაწყებაა, რამდენადაც ამ პერიოდში შექმნა ღმერთმა ყოვლიერება ( $\alpha \quad \mu \quad \nu$ ). ეს პერიოდი 24 მარტიდან 24 ივნისამდე გრძელდება. 24 ივნისიდან 25 სექტემბრამდე პერიოდს **საზაფხულო** შემოქცევა ეწოდება და უკავშირდება მზის შემადღებას აღმოსავლეთიდან უფრო ჩრდილოეთის მხარეს. საშემოდგომო შემოქცევას მზის სამხრეთ-აღმოსავლეთისკენ დაშვება განაპირობებს და მისი პერიოდი 25 სექტემბრიდან 25 დეკემბრამდე გრძელდება.

დამასკელი ყურადღებას ამახვილებს დღისა და ღამის გრძობის ურთიერთმიმართებაზე და შენიშნავს, რომ დღელამსწორებითი შემოქცევა საგაზაფხულო პერიოდშია, როდესაც დღე და ღამე ერთმანეთს უტოლდება და ორივეს ხანგრძლივობა 12 საათია. ყველაზე დიდი დღე საზაფხულო შემოქცევის პერიოდშია და თხუთმეტ საათს გრძელდება, შესაბამისად ღამეა ხანმოკლე – 9 საათიანი, ხოლო საშემოდგომო მოქცევის დროს გვაქვს ყველაზე ხანმოკლე დღე – 9 საათი და უდიდესი ღამე – 15 საათი.

დამასკელი აქვე საუბრობს წარმართთა ელინთა (ელინთა- "Ελλην ς) ასტროლოგიურ წარმოდგენებზე და კრიტიკულად განიხილავს რა მათ, შენიშნავს, რომ მნათობები არ შეიძლება განავებდნენ ადამიანთა ბედს, ეს ნების თავისუფლებას ეწინააღმდეგება და ეჭვქვეშ აყენებს ღმერთის სამართლიანობასაც: „Ημ ἵς γὰρ ἡ ξὺς τοι ἡ ὀ ἰν Δημοισργὺν γ νὸμ νοι κἄρισ τοι ἡμ ἔραυ ἡ ἀρχὸμ ν ράξ αυ – რამეთუ ჩვენ, კაცნი, თ თ ელმწიფედ შექმნულ ვართ შემოქმედისა მიერ (92) ჩვენ, თვითმფლობელად შექმნილნი დამბადებლისაგან, თ თ ვართ უფალ საქმეთა ჩუენთა (დამასკელი 2000: 92).“

როგორც სამართლიანადაა შენიშნული, იოანე დამასკელის ეს ნაშრომი თავს უყრის და სისტემურად და თანმიმდევრულად გადმოსცემს როგორც თეოლოგიურ-საღვთისმეტყველო, ისე – მეცნიერების სხვადასხვა სფეროთა საკითხებს. მაია რაფავას მითითებით, „ეს ნაშრომი წარმოადგენს საღვთისმეტყველო მოძღვრების კლასიკურ სახელმძღვანელოს, რომელშიც დეფინიციების სახით ღვთისმეტყველების გვერდით მოცემულია მთელი შუასაუკუნეობრივი საგანმანათლებლო სისტემით ნაგულისხმევი ცოდნა, რაც თავისთავად ემყარება ქრისტიანული აზროვნების მიერ ანტიკურ-წარმართული ფილოსოფიის გამოყენებას“ (დამასკელი 2000:5).

### ლიტერატურა

1. **დამასკელი 2000:** წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გარდამოცემა // მართლმადიდებელ მამათა შრომები, თბილისის სასულიერო აკადემიის გამომცემლობა, 2000.
2. **იგნე 1864:** ჟაცქუეს აულ იგნე. ატროლოგიაე ჩურსუს ჩომპლეტუს. შერიეს რაეცა. ტ. 94, 1864
3. **ინტერნეტსაიტი:** : m. s. ivanovi, apokatastasishttp://www.apocalypse

**ენობრივი ნიშნის  
აიმიტირია, როგორც ენის  
ფუნქციონირების  
ფუნდამენტური კატეგორია**

ნიშანთა სისტემის ფუნქციონირებით ძირითადად სემიოტიკაა დაინტერესებული. სემიოტიკა ცდილობს მოიცვას ნიშანთა სისტემების, ინდივიდუალური ნიშნების, ნიშანთა სიმრავლეების არსებობისა და სახეცვლილების ძირითადი სივრცე, ხოლო ნიშანთა დენოტაცია უპირატესად სემიოლოგიის საქმეა. თანამედროვე სემიოტიკური ანალიზი ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროს უკავშირდება, რაც შესაბამისი დაინტერესებულობის მიმართულებით წარიმართება. სემიოტიკური ანალიზი აუცილებლად მოიცავს ვიზუალურ-შემოქმედებით, ვერბალურ-აზროვნებით და კონკრეტული მოქმედებების სფეროებს.

მას შემდეგ, რაც სემიოტიკა და ნიშანი “სემეიონ” ხმარებაში შემოვიდა, იგი სულ სხვადასხვანაირად განისაზღვრებოდა, ვინაიდან ნიშანი, როგორც ასეთი, შეიძლება ყველაფერი ყოფილიყო: მაგ. ჟესტი, დიაგრამა, ემბლემა, მიზანი, ნახატი, სიმბოლო, ენობრივი ნიშანი და ა.შ. მის ძირითად თვისებად აღინიშნებოდა ის, რომ იგი იხმარებოდა რალაციის ნაცვლად, ჰქონდა მნიშვნელობა, გამოსატულების ფორმა.

ენათმეცნიერებს, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში ენობრივი ნიშანი აინტერესებდათ და ყოველ საენათმეცნიერო

სკოლას და შესაბამისად, ენათმეცნიერულ კონცეფციას ნიშნის თავისებური განმარტება ჰქონდა. ენობრივი ნიშნის თავისებური ხასიათი კარგად ესმოდათ როგორც ანტიკური ხანის, ასევე შუა საუკუნეებისა და თანამედროვე მკვლევარებს. სახელდობრ, ისინი აღნიშნავდნენ ასიმეტრიას ნიშნის მნიშვნელობასა და გამოხატულებას შორის; აღნიშნავდნენ ნიშნის საკომუნიკაციო ხასიათს; მისი მნიშვნელობის დადგენის კრიტერიუმს მხოლოდ ოპოზიციებზე ე.ი. განსხვავებებზე დაყრდნობით და ა.შ. ყველა ეს პარამეტრი დღესაც ძალაშია ნიშნის რაობის დადგენისას, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ მიიჩნევა ძირითადად და გადამწყვეტად თანამედროვე კონცეფციების მიხედვით.

ენობრივი ანალიზი, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ენობრივ ნიშანთა სისტემისა და მის კომპონენტთა შორის მიმართების საზღვრების დადგენას. ნიშანს რომ ორი მხარე აქვს – გამოხატულება, მისი ფონეტიკური სახე და მნიშვნელობა, ცნება, რომელსაც იგი გამოხატავს ამ ფონეტიკური სახით – ეჭვს არ იწვევს. მაგრამ მნიშვნელობისა და ფორმის (ფონეტიკური გამოხატულების) ურთიერთშესაბამისობაში მოყვანა, მათი ურთიერთკორელირება რთული პროცესია და დამოკიდებულია ნიშანთწარმოქმნის მრავალსახეობასთან.

ენათმეცნიერებაში ენის სისტემურ-სტრუქტურულ შესწავლას თან ახლდა სიმეტრიისა და ასიმეტრიის კატეგორიების აღმოჩენა და კვალიფიკაცია. სისტემურ-სტრუქტურული მიდგომა აღნიშნავს ენის, როგორც სისტემათა სისტემის განხილვას, ხოლო თავად სისტემის ცნება ვარაუდობს სიმეტრიის ცნებას. ორგანიზებული სისტემა ელემენტთა უბრალო შეერთებისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი ხასიათდება მის შემადგენელ ნაწილთა ურთიერთდამოკიდებულების რეგულარობითა და კანონზომიერებით, ანუ სიმეტრიით.

XX საუკუნის 30-იან წლებში ეს კატეგორიები დამკვიდრდა რა ლინგვისტიკაში, აღმოჩნდა, რომ სიმეტრია და ასიმეტრია სხვადასხვაგვარად ვლინდება ენის ზოგად სისტემასა და მის სხვადასხვა ქვესისტემაში. ასიმეტრია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ენის განვითარებაში.

ენობრივ ერთეულთა ასიმეტრიული დუალიზმის ცნება შემოტანილ იქნა ს.კარცევსკის მიერ. ენის მკვლევართა შორის, მან პირველმა თავის სტატიაში “ენობრივი ნიშნის ასიმეტრიული დუალიზმის შესახებ” (1929) გამოიყენა ტერმინები სიმეტრია და ასიმეტრია ენობრივ მოვლენებთან დაკავშირებით. მკვლევარმა ყურადღება გაამახვილა ენობრივ მოვლენათა “მრავალმნიშვნელოვანობასა” და “სინონიმიაზე”, რაც წარმოიქმნება

შინაარსისა და გამოხატულების პლანის შეუთავსებლობის შედეგად. ს. კარცევსკი აღნიშნავს: “ნიშნის ასიმეტრიული ბუნების ილუსტრირებისათვის შეგვიძლია მივმართოთ შემდეგ სქემას: აღმნიშვნელი (ჟღერადობა) და აღსანიშნი (ფუნქცია) ყოველთვის დაცურავს “რეალობის დაქანებულ სიბრტყეზე”. თითოეული გამოდის იმ ჩარჩოდან, რომელიც მისთვის პარტნიორმა განსაზღვრა, დაადგინა; აღმნიშვნელი ცდილობს ჰქონდეს სხვა ფუნქციები, საკუთარი ფუნქციისაგან განსხვავებული; აღსანიშნი ცდილობს საკუთარი თავი გამოხატოს სხვა საშუალებებით და არა საკუთარი ნიშნით. ისინი ასიმეტრიულნი არიან; არიან რა შეწყვილებულნი, აღსანიშნი და აღმნიშვნელი იმყოფებიან არამყარი წონასწორობის მდგომარეობაში. სწორედ ნიშანთა სტრუქტურის ამ ასიმეტრიული დუალიზმის შედეგად, ლინგვისტური სისტემა შეიძლება შეიცვალოს; ნიშნის “ადეკვატური” პოზიცია კი ყოველთვის აირევა კონკრეტული სიტუაციების მოთხოვნების შესაბამისად”. (კარცევსკი 1929 [1956]: 24)

XX საუკუნის ფილოლოგიურ მეცნიერებაში ეს ტერმინოლოგიური წყვილი “სიმეტრია/ასიმეტრია” არამარტო ფართოდ გამოიყენება, არამედ მოიაზრება, როგორც ენის აგებისა და ფუნქციონირების ფუნდამენტური კატეგორია. ასიმეტრიის ცნება ხდება მეცნიერული თეორიის აგების პრინციპებისა და კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მეთოდოლოგიური ელემენტი.

ლინგვისტები, რომლებიც იკვლევენ ენობრივ არქიტექტონიკაში სიმეტრიისა და ასიმეტრიის გამოვლენის ცალკეულ ფორმებს, ადასტურებენ, რომ ასიმეტრია, რომელიც არსებობს როგორც გამოხატულების, ასევე შინაარსის პლანში, განაპირობებს ენობრივი სისტემების კომპაქტურობასა და ეკონომიას.

ს.კარცევსკი შესანიშნავად ახდენს ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის არსებული შეუთავსებლობის დემონსტრირებას:

“ნიშანი და მნიშვნელობა მთლიანად არ ფარავს ერთმანეთს. მათი საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა ყველა წერტილში: ერთსა და იმავე ნიშანს აქვს რამდენიმე ფუნქცია, ასევე ერთი და იგივე მნიშვნელობა გამოიხატება სხვადასხვა ნიშნით. ყოველი ნიშანი ერთდროულად გვევლინება პოტენციურ “ომონიმადაც” და “სინონიმადაც”, ანუ იგი იწარმოება ამ ორი რიგის აზრობრივი მოვლენის ურთიერთგადაკვეთით”. (კარცევსკი 1929 [1956]: 18)

ენობრივი ნიშანი რომ უძრავი იყოს და მხოლოდ ერთ ფუნქციას ასრულებდეს, ენა იქნებოდა ეტიკეტების უბრალო კრებული. ასევე შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ისეთი ენა, რომლის ნიშნები იმდენად

მოძრავი იყოს, რომ არაფერს აღნიშნავდეს კონკრეტული სიტუაციების გარეშე. ამგვარად, ლინგვისტური ნიშნის ბუნება ერთდროულად უცვლელიც უნდა იყოს და მოძრავიც. შეუძლია რა შეეწყოს კონკრეტულ სიტუაციას, ნიშანი მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება შეიცვალოს და აუცილებელია, რომ მეორე ნაწილის უძრავობის წყალობით, ნიშანი დარჩეს თავისი თავის მსგავსი.

ერთი და იგივე ბგერითი ნიშანი სხვადასხვა რიგში შეიძლება გამოვიყენოთ სხვადასხვა მნიშვნელობის გადმოსაცემად და პირიქით: ერთი და იგივე მნიშვნელობა სხვადასხვა რიგებს შიგნით შესაძლოა წარმოდგენილი იქნეს სხვადასხვა ნიშნით. ყველა ლინგვისტური ერთეული პოტენციურად გვევლინება ომონიმადაც და სინონიმადაც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი ერთდროულად განეკუთვნება როგორც ერთი და იგივე ნიშნის გადატანითი, ტრანსპონირებული მნიშვნელობების რიგს, ასევე მსგავსი მნიშვნელობების რიგს, რომლებიც გამოხატულია სხვადასხვა ნიშნით. ეს ლოგიკური შედეგი ნიშნის დიფერენციალური ხასიათიდან გამომდინარეობს; ყველა ლინგვისტური ნიშანი აუცილებლად უნდა იყოს დიფერენციალური, სხვაგვარად იგი არაფრით არ იქნება განსხვავებული ჩვეულებრივი სიგნალისაგან. (კარცევსკი 1929 [1956]: 20)

აღსანიშნავია, რომ ს. კარცევსკის მიერ დამუშავებული ენობრივი ნიშნის ასიმეტრიის თეორია მოიცავდა ასიმეტრიას მხოლოდ პარადიგმატულ ლერძზე, რომელიც ორი სახით ვლინდება: აღსანიშნის ვარიატულობა უცვლელ აღმნიშვნელთან (პოლისემია) და აღმნიშვნელის ვარიატულობა უცვლელ აღსანიშნთან (ალომორფია). ვ. გაკმა კი შემოგვთავაზა ნიშნის ასიმეტრიის ახალი, გაფართოებული განმარტება, რომელიც არ არის შემოფარგლული მხოლოდ პარადიგმატული ასპექტით. ასიმეტრია ვლინდება სინტაგმატურ და სემიოტიკურ ასპექტშიც. ასიმეტრიის სინტაგმატური ასპექტი მოიცავს: ა) ერთი აზრობრივი ერთეულის გამოხატვას ორი ან მეტი ფორმალური ერთეულის კომბინაციით (ფართო მნიშვნელობა, ანალიტიკური კონსტრუქციები, ფრაზეოლოგიზმები) და ბ) ერთი ფორმალური ერთეულის გამოხატვას ორი ან მეტი აზრობრივი ერთეულის კომბინაციით (კონდენსაცია, შემცირებული მნიშვნელობა, ამალგამირება, კუმულაცია და ა.შ). ასიმეტრია სემიოტიკურ პლანში მოიცავს ისეთ მოვლენებს, როგორიცაა: ა) მოსალოდნელი ფორმალური ერთეულის არარსებობა შესაბამისი აზრობრივი ერთეულის არსებობის შემთხვევაში (გამარტივებული მნიშვნელობა, ნულოვანი ნიშანი, ელიპსისი) და ბ) მოსალოდნელი აზრობრივი ერთეულის არარსებობა შესაბამისი ფორმალური ერთეულის არსებობის შემთხვევაში



(დესემანტიზაცია, ცარიელი და გამოცარიელებული ნიშნების გამოყენება, ნიშნის სემიოტიკური სიჭარბე).

ასიმეტრიული და სიმეტრიული მოვლენები არსებობს ენის სხვადასხვა დონეზე: ფონოლოგიურ, სინტაქსურ თუ მორფოლოგიურ დონეებზე.

მორფოლოგიურ დონეზე სიმეტრიისა და ასიმეტრიის საკითხი ძირითადად ენის გრამატიკული წყობის დადგენისას ბინარული ოპოზიციების არსებობასა და მათ უარყოფას უკავშირდება.

სიმეტრია მორფოლოგიურ დონეზე განიხილება, როგორც “ენის სისტემის აგების განსაზღვრული რეგულარობა, ამ აგების ზოგადი პრინციპების განმეორებითობა მის ცალკეულ ნაწილებსა და ქვესისტემებში”.

ასიმეტრია წარმოადგენს “ენობრივი სისტემის ზომიერების, წონასწორობის რღვევას, რაც განპირობებულია ენისთვის დამახასიათებელი ცვლილებებითა და განვითარებით და რომელიც, თავის მხრივ, იწვევს მთელი სისტემის გარდაქმნას”. (ბგაშვილი 1990: 23)

ასიმეტრიული მოვლენები ხორციელდება ენის კონსტრუქციული მახასიათებლების წრეში და სემანტიკის სფეროში, ე. ი. როგორც გამოხატულების, ისე შინაარსის პლანში.

სიმეტრიული ენობრივი სტრუქტურა ასევე მოიცავს ასიმეტრიის ამა თუ იმ ნიშნებს. ამით შეიძლება აიხსნას ენობრივი სისტემის დინამიკური მდგრადობა.

სტრუქტურის ასიმეტრია წარმოიქმნება ახალი თვისებების მქონე ელემენტების წარმოქმნისა და ძველი თვისებების მქონე ელემენტების გაქრობისას. მათი შეჯახებისა და ურთიერთზემოქმედების შედეგად ირღვევა სისტემის სიმეტრიულობა და ამავდროულად იზრდება მისი ასიმეტრიულობა. სიმეტრიისა და ასიმეტრიის ბრძოლას მივყავართ სისტემის ცვლილებებთან და მის გარდაქმნასთან, რაც განაპირობებს ახალი ასისტემური მოვლენების წარმოქმნას. ამგვარად, ენაში სისტემის ასიმეტრიის ცნება ემთხვევა სისტემაში ასისტემური მოვლენების არსებობის ცნებას.

ენობრივი ნიშნის მხარეებს – ალსანიშნსა და აღმნიშვნელს – შორის, ყველაზე იდეალურ შემთხვევაშიც კი, არ არსებობს არანაირი სიმეტრია. ენობრივი ნიშანი წარმოადგენს კონვენციურ გაერთიანებას, მატერიალური ერთეულებისა (ჟღერადობა) და გონებრივი მოქმედების ერთეულების (გაგება, განსჯა) ერთიანობას. ფ. მაულერი თავის სტატიაში “ასიმეტრიის სახეები ენობრივი ნიშნის მხარეებს შორის” აღნიშნავს, რომ “ზედსართავი სახელის – “ასიმეტრიული” –

გამოყენება გულისხმობს, რომ ნიშნის ერთი ნაწილი არის სიმეტრიული, ჰარმონიული, ხოლო მისი მეორე ნაწილი არის “დეფექტური”, ანუ სიმეტრიას, წონასწორობას მოკლებული”. (მაულერი 1987: 13). ფ. მაულერი გამოყოფს თვისობრივ და რაოდენობრივ ასიმეტრიას. თვისობრივ ასიმეტრიაში იგი გულისხმობს “ყველა იმ შეუსაბამობას, რომელიც აღინიშნება ენობრივი ნიშნის მხარეებს შორის მათი ურღვევი ერთიანობის მიუხედავად:

1. გამოხატვის პლანის სწორხაზოვნება ვერ პოულობს შესაბამისობას შინაარსის პლანში, რომელიც გლობალურ ხასიათს ატარებს.

2. შეუთანხმებლობა შინაარსისა და ფორმის ერთეულთა შორის.

3. წინააღმდეგობათა მთელი კომპლექსი ენობრივ ერთეულთა ფორმასა და შინაარსს შორის”. (მაულერი 1987: 14)

შეუსაბამობა და წინააღმდეგობა ენობრივი ნიშნის მხარეებს შორის მთლიანობაში ქმნის თვისობრივ ასიმეტრიას, რომელიც, ფ.მაულერის მიხედვით, განისაზღვრება თავად ენის ბუნებით და იგი აუცილებელია.

მოვლენათა მეორე კომპლექსი ქმნის რაოდენობრივ ასიმეტრიას, რომელიც ხორციელდება მხოლოდ თვისობრივი ასიმეტრიის წყალობით. რაოდენობრივი ასიმეტრია, როგორც წესი, განისაზღვრება გარეგანი ფაქტორებით ენასთან მიმართებაში და იგი არ არის აუცილებელი.

ასიმეტრიის ეს ტიპი იყოფა ორ ერთმანეთის საპირისპირო მოვლენად, რომლებიც ცნობილია, როგორც მრავალმნიშვნელობა და სინონიმია.

ასიმეტრია, რომელიც წარმოადგენს ენის განვითარების მამოძრავებელ ძალას, უპირველეს ყოვლისა, ეყრდნობა ადამიანის ფსიქოლოგიისა და აზროვნების თავისებურებას.

სიმეტრია და ასიმეტრია ენაში არსებობს არამყარი წონასწორობის მდგომარეობაში. მუდმივად ადგილი აქვს მოძრაობას ერთი მოვლენიდან მეორისაკენ და პირიქით. სიმეტრია მოსახერხებელია თავისი ერთგვაროვნებით, რასაც ხელს უწყობს გათანაბრება ანალოგიების მიხედვით და რასაც მივყავართ ასიმეტრიულ ფორმათა უარყოფასთან. როგორც წესი, სიმეტრიული ფორმები უფრო მოტივირებულია, ისინი იოლად აღიქმება და გამოიყენება, გამოდევნის რა არამოტივირებულ ასიმეტრიულ ფორმებს, რომლებიც ატარებს არა კვალიფიციურ, არამედ ინდივიდუალიზებულ ხასიათს. მიუხედავად ამისა, სიმეტრიამ შესაძლოა მაინც დაუთმოს ადგილი ასიმეტრიას.

ყოველ ცოცხალ ენაში არსებობს სიმეტრიულ ფორმათა არარსებობის კომპენსაციის გარკვეული საშუალება. სწორედ ასიმეტრიულობის უკუგდების ტენდენციებში მჟღავნდება სიმეტრიულობის ანუ ენის სისტემურობის შენარჩუნების სურვილი.

ენა მოძრაობს არამართო სიმეტრიის დადგენის მიმართულებით, არამედ ასიმეტრიის მიმართულებითაც. მაგ. ენაში მუდმივად შეიმჩნევა ომონიმების გაქრობა, მრავალმნიშვნელობის რელუქცია და სხვა მსგავსი მოვლენები, რომლებიც ქმნის სიმეტრიას. თუმცა აქვე ფიქსირდება გამოხატვის საშუალებათა ფართო ვარირება, ახალი ომონიმების, ანალიტიკური კონსტრუქციებისა და გამოხატვის საშუალებათა წარმოქმნა და ენობრივი სისტემის ასიმეტრიის დანარჩენი ფაქტები.

ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ სიმეტრია/ასიმეტრიის ერთიანობაში წამყვანი ადგილი უკავია სიმეტრიას, იმდენად, რამდენადაც ენის სისტემის ნებისმიერი ცვლილებისას მის სტრუქტურაში უცვლელია ელემენტთა გარკვეული ერთიანობა, რაც ხელს უწყობს მემკვიდრეობითობას ენობრივი სისტემის განვითარებაში. მეორეს მხრივ, ენის სტრუქტურის დინამიკურობა და ცვალებადობა წარმოადგენს სტრუქტურის წინააღმდეგობრიობის შინაგან მარკერს და მიუთითებს მის ასიმეტრიაზე.

ასიმეტრია მუდმივი და ამავდროულად უნივერსალური მოვლენაა. იგი უნდა განვიხილოთ არა როგორც ენის “ავადმყოფობა”, ენის “უკმარისობა”, არამედ როგორც ენობრივი სისტემის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი, რომელიც დაკავშირებულია ენის აგებულებასა და ფუნქციონირებასთან. ამიტომაც განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია სიმეტრია თავად ასიმეტრიაში.

ამრიგად, სიმეტრიისა და ასიმეტრიის კატეგორიები ენათმეცნიერებაში ურთიერთკავშირში შეისწავლება. ენობრივი არქიტექტონიკის ამ ორი მოვლენის განხილვისადმი ამგვარი მიდგომა ხელს უწყობს ენის სტრუქტურის შედარებით ღრმა შეცნობას და საშუალებას იძლევა ავსნათ მოცემული სტრუქტურის დინამიკური სტაბილურობა თუ მისი მზადყოფნა ნებისმიერი ცვლილებისათვის.

### ლიტერატურა

1. ბგაშვი 1990: Бгашев В. *Симметрия и асимметрия языковой системы. Совершенствование обучения в условиях перестройки высшей школы*

(Материалы семинар-совещания по иностранным языкам вузов Средней Азии и Казахстана), Душанбе, 1990.

2. **გაკი 1980** : Gak V. G., A propos de l'utilisation de la notion de symétrie dans la linguistique, Kalinine 1980.
3. **კარცევსკი 1956** : Karcevski S., Du dualisme asymétrique du signe linguistique, *Cahiers Ferdinand de Saussure* # 14, 1929 [1956], pp. 18-24.
4. **მაულერი 1987**: Маулер Ф.И. *Виды асимметрий между сторонами языкового знака. Асимметрические связи в языке*. Орджоникидзе, 1987.

## გიორგი პატარიძე

### ჯვრის სიმბოლიკა

სიმბოლოები და ქესტები ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდნენ დასავლურ მისტიკურ ტრადიციებში. ჯვარი კი მათში ყოველთვის ყველაზე გამოკვეთილი გახლავთ. მას უდიდესი ზეგავლენა აქვს დასავლელ მისტიკოსებზე და უძველესი სიბრძნის მამიებლებზე. მიუხედავად იმისა, რომ ჯვარი დღეს მხოლოდ ქრისტიანულ სიმბოლოდ მიგვაჩნია, სინამდვილეში ის არსებობდა გაცილებით ადრეულ მისტერიებშიც. ეგვიპტური **ტაუ-ჯვარი** და **ანჰი**, ჯვარი ქრისტეს ჯვარცმის გამოსახულებით, **ჯვარი ვარდით** - რენესანსის ეპოქის ალქიმიკოსთა სიმბოლო, ვატიკანის გვიანდელი მაცხოვრის ორმაგი ჯვარი - ყოვე-ლივე ეს, ერთი და იმავე სიმბოლოს ვარიაციაა, რომელიც კაცობრიობის ღმერთთან კავშირად და გზამკლევად მიიჩნევა. ჯვარი წარმოადგენს ორ - ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ წრფეს, ანუ აქტიურ და პასიურ პრინციპებს. როდესაც ეს ორი ძალა ერთიანობაში მოდის, იკვეთება, ჩვენ მესამე ძალას - **იდეას** და **არსებობას** ვიღებთ.

სექსუალური სიმბოლიზმიც წარმოადგენილია ჯვრის სახით ფსიქოლოგიურ და სულიერ დონეზე. მაგალითად, ეგვიპტური ანჰი, ანუ ჯვარი „კვანძით“ (თავზე წრით), წარმოადგენს

საუკეთესო ნიმუშს ადრეული სექსუალური („მშობადი“) სიმბილიზმისა, თუმცა მოგვიანებით მისი ინტერპრეტაცია რატომღაც დადის მხოლოდ სასიცოცხლო ძალასთან და ღვთაებრივ ძალაუფლებასთან, როგორც ასეთთან.

**იუნგი** ჯვრის წარმოშობის საკმაოდ საინტერესო იდეას გვთავაზობს: მისი აზრით, ჯვარი პირველყოფილ ადამიანებში გამოჩნდა ცეცხლის ა ღმოჩენასთან ერთად, რადგან ცეცხლის ასანთებად საჭირო იყო ორი გადაჯვარედინებული ჯოხი, რომელთა სწრაფი ურთიერთხახუნით წარმოიქმნებოდა ნაპერწკალი და ინთებოდა ცეცხლი. ცეცხლი კი, თავის მხრივ, უზრუნველყოფდა სითბოს, დაცვას და ადამიანს ეფექტური სამუშაო იარაღების შექმნაში ეხმარებოდა. ჯვარი, ამ მხრივ, ვეთანხმები რა იუნგის პოზიციას, შეიძლება როგორც ცეცხლის სიმბოლოდ ისე აღვიქვათ. ასევე საინტერესოა აღნიშნოს, რომ სიტყვები, რომლებიც სხვადასხვა ენაში ჯვარს აღნიშნავენ, აი, მაგალითად, krois, krouz, kreuz, crux, cruz ან croaz, აქვთ ეტიმოლოგიური საერთო ისეთ სიტყვებთან, რომლებიც ცეცხლს აღნიშნავენ. ამ სიტყვების ყველა ფუძე და ფესვი - **ak, ur, or, os** - კოსმიურ სინათლეს, და ცეცხლს აღნიშნავს. მრავალმხრივი ჯვარი სიმბოლოურად ასახავდა ოთხ ბუნებრივ ელემენტს, ოთხ ადამიანურ რასას, **ზოროასტროს** ოთხ ცას და მათ აღწერას **იუდაისტურ კაბალაში**. შემდგომ გაჩდა წელიწადის დროთა ოთხი ახსნა, ცხოვრების ოთხი სტადია, მოკლედ, ყველა ასოცია-ცია, რომელიც დაკავშირებულია ცხოვრებასთან, სიკვდილთან და აღორძინებასთან.

პლატონი *ტიმეოსში* წერს, თუ როგორ შეკერა **დემიურგმა**<sup>1</sup> „მსოფლიო სულის“ განცალკევებული ნაწილები ორი ნაკერით, რომლის ფორმაც **წმინდა ანდრიას ჯვრის (X)** მსგავსია. ეგვიპტური ანჰი ბევრისთვის დღემდე რჩება აღდგომის და ზოგადად მარადიული ცხოვრების სიმბოლოდ, რადგან ადამიანის ფიგურას ჰგავს, ადამიანისა, რომელიც ყოველ ახალ დღეს ეგებება და მიესალმება, გაშლილი ხელებით და მაღლა აწეული თავით. ერთი თეოსოფი ამ პოზას „**მადონას პოზას**“ უწოდებს - თითქოს ჩვენ ვცდილობთ მოვეხვიოთ სრულყოფილად მთელს არსებულს, შექმნილს. ეს ქალბატონი წერს, რომ მსგავსი პოზიცია დადებითად აისახება გულზე, გვიბიძგებს ღიაობისაკენ და თანაგრძნობისაკენ, ვინაიდან სწორედ გულში ერთიანდება და იკვეთება ჯვრის ორივე წრფე.

შუასაუკუნეებში ჯვარი ქრისტეს ჯვარცმასთან არის ასოცირებული, შესაბამისად, სწორი (+) ჯვარი ხდება ღვთაებრივი

ძალის, სიკვდილზე და უმეცრობაზე გამარჯვების სიმბოლო. ლოგიკურად, ამოტრიალებული ჯვარი, რომელიც მოგვიანებით გამოჩნდა, განიხილება, როგორც ქრისტეს შეწირვის უარყოფა, ღვთის გმობისა და დემონური ძალების სიმბოლოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნიშანს თავისი ისტორია აქვს: ასეთ ჯვარზე (ამოტრიალებულ ფორმით) წმინდა პეტრემ საკუთარი ჯვარცმა ითხოვა, ვინაიდან თვლიდა, რომ არ იმსახურებდა იმავე (ფორმით) ჯვარცმას, როგორც თვით იესო.

სხვადასხვა მისტიკური დოქტრინა იყენებდა მრავალი ფორმის ჯვარს კომისიური ძალის, გონის, რითმის, ენერგეტიკული მოდინებისა და პონტეციალის აღსანიშნავად. ინგლისში ჯვარი ასოცირდება ხის ჯიშთან, რომელიც სასაფლაოებზე ამოდის და საინტერესოა, რომ შუასაუკუნეების თქმულებებში და სიმღერებში ქრისტე მოიხსენიება, როგორც „ხეზე ჩამომხრჩვალ“, როგორც ღმერთი **ოდენი**. ქრი-სტიანი მისტიკოსები მოგვიანებით კაბალაზე დაყრდნობით ცვლიან ამ ტერმინს „ცხოვრების ხე“-დ. ჯვრის სიმბოლოს გამიზნული გამოყენებით ჩვენ შევძლებთ შინაგანად შევქნათ მდგომარეობა, რომელიც ხელს შეუწყობს სხვადასხვა სულიერ ექსპერიმენტებს და ჩვენი გაგების, შეგნების, შემეცნების გაფართოებას. სინამდვილეში ადამიანი ღია წყაროა, არხია, მზად არის იმისათვის, რომ პირდაპირ მიიღოს კოსმოსური სიბრძნე, უნივერსალური სიყვარული და შემქნელის ძალა იმისათვის, რომ გაავრცელოს ისინი საკუთარ ცხოვრებაზე და მთელს დანარჩენ სამყაროზე მთლიანობაში, რომელიც მის გარშემოა. ქრისტიანული მისტიციზმი ამ მდგომარეობას **სამყაროს ღერძს** უწოდებს - „axis mundi“ - მიწისა და ცის ღვთაებრივ ქორწინებას. თავის წიგნში - „რიტუალის წარმოშობა და გამოყენება“, - **რომე დე კოპენსი** ახდენს როზენკროიცერული ტექსტის ციტირებას, რომელშიც ვინმე „**ეპისკოპოსი თეოდორე**“ წერს შემდეგს: „როდესაც ჩვენ ვამბობთ „**სახელითა მამისა**“ და ჩვენს თითებს შუბლზე ვიდებთ, ჩვენ პირდაპირ მივანიშნებთ სხეულის იმ მნიშვნელოვან ორგანოზე, რომელიც ოდნავ დაბლა მდებარეობს იმ ადგილას, სადაც ღმერთი ჩვენ „თავისი სიდიადით“ გვმართავს. ჩვენი ზეციერი მამისადმი სიყვარულზე ფიქრებს მოჰყავთ მოძრაობაში ვიბრაციები, ააქტიურებს „გვირგვინის“ ღვთაებრვ არსს და ჩვენს გულებში მოძრავ უხილავ თეთრი სინათლის ნაკადს. „გვირგვინის“ ასეთ აქტივაციას აღწერს **წმინდა პეტრეც**. როდესაც ჩვენ ვამბობთ „**და მისა**“ და ჩვენ თითებს გულთან ვიდებთ, აღვნიშნავთ იმ ადგილს ჩვენს სულიერ სხეულში, სადაც არის ღვთაებრივი სინათლე, რომელიც წინასწარმეტყველ **ისაიას** სიტყვებით „გადმოედინება ცის კაბადონიდან“. ხოლო როდესაც ჩვენ ვამატებთ „**და**

**წმინდისა სულისა**; – მოწიწებით ვეხებით თითებით ჩვენს მარჯვენა და მარცხენა მკერდს, ამით ჩვენ ვააქტიურებთ იმ მგრძნობიარე წერტილებს, რომლებიც **წმინდა სულის** ცოცხალი ძალის მანიფესტაციას ახდენს ჩვენს არსებობაში. და ბოლოს, როდესაც ჩვენ წარმოვსთქვამთ „**ამინ**“-ს და ვადასტურებთ ამით **წმინდა სამებისადმი** რწმენასა და მის ყოფნას ჩვენში, ამით ჩვენ ვასრულებთ და ვაკავშირებთ სულიერ დინებებს ჩვენს ნატიფ სხეულში, ვცდილობთ რა გავახანგრძლივოთ გამოფიქრებული გაგების მდგომარეობა ჩვენში, რაც შეიძლება მეტი ხანი“. ჯვრის გამოსახულების ტარებით ჩვენ მივაღწევთ შიდა სულიერ გაბრწყინებას, აღდგომასა და გადარჩენას. როგორც კონსტანტინე მიდიოდა **"ჯვრის გზით"**, ასევე ჩვენც გვემის **„via crucis“** ეზოთერული მნიშვნელობა ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. კოსმიური სიბრძნის და უნივერსალური სიყვარულის გაგებით, მიღებით და მოწოდებით და მათი წმინდა შემოქმედის სულით დაკავშირებით, ჩვენ ვგრძნობთ და შევიმეცნებთ იესოს ჩვენ შიგნით. როცა ეს მოხდება, ჩვენი საზოგადოება გახდება ჭეშმარიტად სულიერი, მიიღებს **წირვის** სახეს, რომელშიც ჩვენ ყველა „ქრისტეს საიდუმლო სხეულის“ ნაწილები ვიქნებით. სწორედ ასეთ ჭეშმარიტ მორწმუნეთა დამოუკიდებელ ეკლესიაზე წერდა თავის დროზე **კარლ ფონ ეკარტაუზენი** (ღრუბელი საკურთხეველზე, მეორე ტომი).

„ეს არის ყველაზე საიდუმლო არსებულ საზოგადოებათა შორის, რომლის წევრებიც სხვადასხვა საფეხურებიდან არიან და სხვადასხვა სფეროებს წარმოადგენენ. ეს გარკვეული სკოლაა. გარეშე სკოლა ყოველთვის ემყარება შინაგანს, რადგან მხოლოდ წარმოადგენს შიგანის გარეგან წარმოსახვას. შიდა სკოლა ყოველთვის იყო, არის და იქნება რჩეულთა სკოლა... და მას ეწოდებოდა შიდა საკურთხეველი ან ეკლესია“. მაგრამ როდესაც გამრავლდა ადამიანი, გაჩნდა სისუსტე, სიბნელე და ამპარტავნება მისი, წარმოიშვა საჭიროება გარეგნულისა, რომელიც სიმბოლოების უკან შინაგან სამყაროს - სულს და ჭეშმარიტებას მალავდა. მას შემდგომ ადამიანს უწევს სპეციალურ ცერემონიალურ ტანსაცმელში გამოწყობილს, სიმბოლოებისა და რიტუალების გამოყენებით, შიდა სულიერ ჭეშმარიტებასთან მიახლოვება.

მე-19 საუკუნის ბოლოს – მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც დაიწყო **ოკულტიზმის** „აღორძინება“, ჯვრის სიმბოლოს მაგიური და მისტიური მნიშვნელობის სულ უფრო მეტი ვარიაციები გახდა ცნობილი. ბევრი ორგანიზაცია გამოთქვამდა პრეტენზიას ამ ტექნიკის, ცოდნის და რესურსის საკუთრებაში მოსაქცევად, მიუხედავად იმისა,



რომ მათ მიერ გამოყენებული მეთოდები საკმაოდ საეჭვო და ნაკლებად ეფექტიანი იყო. ერთ-ერთი ასეთი ყველაზე მსხვილი და, მიუხედავად დაქსაქსულობისა, საკმაოდ გავლენიანი მოძრაობა იყო **მარტინიზმი**. მისი წარმოშობა „**უცნობ ფილოსოფოსთან**“, ლუი კლოდ დე სენ-მარტენთან და მის მასწავლებელთან - **პასკუალესთან** არის დაკავშირებული. ვინაიდან მარტინიზმი საკუთარ იდენტიფიცირებას ახდენს როგორც „**ეზ-ოთერული ქრისტიანული სარაინდო**“, რომელიც ინიციაციზე და კაბალაზეა დამყარებული, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მათ რიტუალებში ჯვარს უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია.

**ჟან დანიელუს** წიგნს „Les Symboles Chretiens Primitifs“ (1961წ. გამოცემულს პარიზში) თუ გადავავლებთ თვალს, ვნახავთ **ტაუ-ჯვრის** მნიშვნელობებს. იგი ითვლებოდა „ინიცირების სიმბოლოდ“ ძველ აღთქმაში და მისი კვალი მიდის უძველეს ინიცირებამდე. ტაუ-ჯვარს ასევე ჰქონდა მნიშვნელოვანი შინაარსი ძველეგვიპტურ, გნოსტიკურ, ელევსინიურ მისტერიებში, **დიო-ნისეს**<sup>ii</sup> რიტუალებში, გაცილებით ადრე, ვიდრე ის იქნებოდა ნახსენები „გამოცხადებაში“ და ქრისტიანობასთან მოხდებოდა მისი ასოციაცია. ისრაელის მღვდელმთავარი კურთხევის დროს იდებს ამ ჯვარს საკუთარ თავზე, მირონთან ერთად. ჩრდილოეთ აფრიკის პირველი ქრისტიანები ტატუირებას იკეთებდნენ და იხატავდნენ ამ ჯვარს შუბლზე, როგორც რწმენის სიმბოლოს. შუასაუკუნეებში კი რავენები, სანამ დაიღუპებოდნენ ინკვიზიციის ცეცხლზე, ამ სიმბოლოს (ჯვრის) ვიზუალიზაციას ახდენდნენ, როგორც **ტეტრაგრამატონის** შემოკლებულ ვერსიას.



**ტეტრაგრამატონი:** ღმერთის  
წარმოუთქმელი სახელი

ამ რიტუალის ჩატარების დროს ურჩევდნენ ჯვრის სიმბოლოს საკუთარ შუბლზე გამოსახვას, მარჯვენა ხელის დიდი თითით (კაბალისტური მეთოდის გამოყენებით ვიზუალიზაციის პარალელურად), მას შემდეგ, რაც ადამიანი ღვთაებრივ შეწევნაზე ილოცებდა.

ჯვრის გამოსახვას დიდი მნიშვნელობა აქვს რიტუალისათვის. ჯვრის გამოსახვა სამი თითით ხდებოდა, დიდი, საჩვენებელი და შუა თითით, რომელიც მოქმედი კოსმიური ძალის სიმბოლოები გახლდათ. ჩვენ, მართლმადიდებელი ქრისტიანები, ჯვრის სიმბოლოს და პირჯვრის გადაწერას უდიდეს საკრალურ მნიშვნელობას ვანიჭებთ. პირჯვრისწერის შესრულების დროს ვაერთებთ მარჯვენა ხელის პირველ სამ თითს ერთად, ხოლო ორ დანარჩენს ე.წ. უსახელოს და ნეკას, ვხრით ხე-ლის გულზე და ჩვენს სხეულზე ჯვარს გამოვისახავთ. სამი თითის შეერთება აღნიშნავს ჩვენს რწმენას წმინდა სამებისადმი - მამა ღმერთის, ძე ღმერთის და სულიწმინდა ღმერთისადმი; ორი მოხრილი თითი კი აღნიშნავს ჩვენს რწმენას ძე ღმერთის - იესო ქრისტესადმი, რომ მას აქვს ორი ბუნება - არის ღმერთი და კაცი, რომ ჩვენი ხსნისათვის განკაცდა, ანუ ინება ამ ქვეყნად ადამიანად დაბადება. პირჯვარს ვიწერთ შუბლზე, რათა ჭეშმარიტი რწმენის და ჯვრის ძალით განვიწმინდოთ ჩვენი გონება და აზრები, მკერდს ქვემოთ - რათა განვიწმინდოთ გული და გრძნობები, მხრებზე - რათა განვიწმინდოთ ხორციელი ძალები და მოვიწვიოთ კურთხევა ჩვენს ხელთა საქმეებზე. „პირჯვრის“ გამოსახვას კიდევ უფრო ღრმა მნიშვნელობაც აქვს: ქრისტეს ჯვარი, თავისი გარეგნული ფორმით სიმბოლოა ღვთისა და მოყვასისადმი, სიყვარულის ურთიერთკვეთისა, ერთობისა. ღვთისა და მოყვასისადმი თავდადებული სიყვარულით განმსჭვალული ცხოვრება ჯვარია; მარტო ჯვრით იდიდება ღმერთი, სხვანაირი დიდება მას არ ნებავს; სხვანაირად არ არსებობს ღვთის დიდება. ჯვარი არის ამქვეყნად ღვთის დიდებაც და ღვთის დიდების ნიშანიც. ამიტომ, როდესაც ლოცვის დროს ხდება ღვთის სახელის მოწოდება და დიდება: „დიდებაა მამასა და ძესა და წმიდასა სულსა“, მორწმუნენი ვიწერთ პირჯვარს, რითაც გარეგნულად გამოვხატავთ ჩვენს შინაგან სურვილს და სწრაფვას - მივბამოთ ქრისტეს, ვიცხოვროთ სადიდებელად ღვთისა. ლოცვის დროს პირჯვარს ვიწერთ ღვთის სადიდებელი სიტყვების წარმოთქმისას, ასევე ღვთისაგან შენდობის, შეწყალების თხოვნისას, ღვთი-სმშობლისა და წმინდანებისგან ღვთის წინაშე მეოხების თხოვნისა და მათი დიდებისას.

---

<sup>i</sup> დემიურგი

<sup>ii</sup> დიონისე

**ესოპოსის იგავები —  
ჩაფიქრება სინდისიერებაზე**

ესოპოსის (ძვ. წ. 620–560) იგავები, მიუხედავად ათასწლეულების გასვლისა, აქტუალურობას არც დღეს კარგავს და მსოფლიოს უამრავ ენაზეა თარგმნილი (მიმოხილვისათვის იხ. გორდეზიანი 2003: 180; 538).

მართალია, სხვადასხვა იგავი ესოპოსამდეც გვხვდება (ჰესიოდესთან, არქილოქოსთან), მაგრამ როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ჟანრი, იგი, უნდა ვივარაუდოთ, პირველად ესოპოსმა ჩამოაყალიბა და ესოდენ პოპულარული გახადა მთელს ანტიკურ სამყაროში. ესოპოსი თავის იგავებს პროზაული ფორმით ქმნიდა. ამდენად, იგი ბერძნული პროზის ფუძემდებლადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

მართალია, ბევრი იგავი ესოპოსის შემდეგაა დაწერილი, კერძოდ, შუა საუკუნეებში, მაგრამ ყველა მათგანი სამართლიანად სარგებლობს ესოპოსის სახელით, რადგან მან შექმნა უზარმაზარი კორპუსი იგავებისა, ერთ ყაიდაზე, ერთ ქარგაზე, ერთი სტილით და ყველა შემდგომდროინდელი თუ მანამდელი იგავი მისი ინოვაციის წყალობაა. ასე რომ, ჩვენი ავტორი სამართლიანად ითვლება არ მხოლოდ იგავ-არაკების მამად, არამედ

ყველაზე დიდ მორალისტადაც (შდრ. ედმუნდსი 1990: 237–243).

იგავი ჰგავს ზღაპარს (ეყრდნობა გამოგონილ ამბავს), გავს ქარაგმასაც (ატარებს თავის თავში დაფარულ აზრს), მაგრამ განსხვავდება ორივესაგან იმით, რომ მისი ძირითადი მიზანია ადამიანებისთვის მორალური ნორმების, სოციალური მოვალეობების, თუ პოლიტიკური სიმართლის შთავონება და ჩანერგვა (ოსბორნი 1996: 43–46). ნამდვილი შეიგავე არც ნარატორია და არც ალეგორისტი. ის მასწავლებელია, მორალის დამდგენელი, ნაკლის ცენზორი და ღირსება–სათნოების შემქმნელი. სწორედ ამაში მდგომარეობს იგავის ზღაპართან და ქარაგმასთან უპირატესობა.

იგავისტი ქმნის მხიარული ფერებით, მაგრამ აუცილებლად იგავში გატარებულია სწორი ცხოვრების მითითება–ინსტრუქცია. ნამდვილი იგავისტის ამ ორ ძირითად დანიშნულებაზე მიანიშნებს ესოპოსის მთავარი მიმბაძველის, ფედრუსის სიტყვები: *Duplex libelli dos est: quod risum movet, Et quod prudenti vitam consilio monet*. სწორედ ამ ორი ნიუანსის ერთობა განაპირობებს ესოპოსის იგავების მომხიბვლელობას.

ედკინსის აზრით, იგავი შეიქმნა საბერძნეთში, ადამიანების საქმეების პაროდირებით. „აინოს“, როგორც იგავს მოიხსენიებდნენ, ნიშნავს შენიშვნას, შემჩნევას, ან უფრო, მიჩქმალულ – შეფარულ საყვედურს; ან სიმხიარულეს თუ ოხუნჯობას, მწერლობაში გამოხატულს, უპირატესად, ცხოველთა მეშვეობით. და სადაც კი გვაქვს ესოპოსის, ან მის მიმბაძველთა იგავები, ეს ყოველთვის ასეა“ (ედკინსი 2003:45).

ესოპოსის იგავის კონსტრუქცია იპყრობს ერთ, ან რამდენიმე წუთიან ყურადღებას ამბის თხრობაზე, მორალის დედუქციაზე, პერსონაჟის დანახიათებაზე. თხრობა მოიცავს მხოლოდ ერთ მარტივ მოქმედებას და არ შეიცავს ბევრ დეტალს, ბევრი მოვლენით განპირობებული. მასში ჩადებული მორალი თუ გაკვეთილი იმდენად მარტივია, რომ ყველა მკითხველისათვის ერთნაირად გასაგებია და არ იძლევა იგი სხვადასხვა ინტერპრეტაციის საშუალებას. ცხოველები თუ გამოგონილი პერსონაჟები ატარებენ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ, ყველასათვის ცნობილ თვისებას. მაგალითად, მელა ყოველთვის ეშმაკია, კურდღელი – მშიშარა, ლომი – ძლევამოსილი, მგელი – ბოროტი, ხარი – ძლიერი, ცხენი – ამაყი, ვირი –

მომთმენი. ამ მოკლე ტექსტში, როგორც წესი, ყოველთვის ბუნებრივად გამოსჭვავის მორალი.

ესოპოსის თხრობაში სწორედ მორალი დომინირებს, რაც განასხვავებს მას სხვა მითოლოგიკებისაგან. მასთან არ არის რაიმეს ზედმეტი ახსნა, ან სიღრმეების ჩვენება, როგორც სხვა ჟანრებში ხდება ხოლმე. ავტორი მორალზე მიგვანიშნებს, ისე, სადაც, ლაღად, მაგრამ მრავლისმთქმელად.

ცნობილია, რომ ტრაგედიასა და კომედიას შეუძლია შეასრულოს კათარსისის, ანუ განწმენდის ფუნქცია. მაგრამ არა ჭკუის სწავლებით, ფეხების ბაკუნით და მორალზე ლექციების ჩატარებით. თუ ადამიანებს ეცოდინებათ, რომ თეატრში მისულებს ამდაგვარ რამეს შესთავაზებენ, ნაკლები ენთუზიაზმით, ან საერთოდაც არ წავლენ იქ. დიდაქტიკა აქ თავიდანვე უნდა გამოვიციხოთ. რასაც ვერ ვიტყვით იგავის ჟანრზე ზოგადად და ესოპოსის იგავებზე კონკრეტულად. მისი პირდაპირი დანიშნულება გარკვეულ შეგონებამდე ადამიანის მიყვანა, სწორედ ჭკუის სწავლება და მორალის დადგენა, ანუ იმის მინიშნებაა, როგორ უნდა ვიცხოვროთ სწორად.

ამბობენ, რომ გარეგნულად ესოპოსი იმდენად უფორმო იყო (გრძელი თავით, ბრტყელი ცხვირით, სქელი, უფორმო ტუჩებით, დაგრეხილი ფეხებით, კუზიანი ზურგით), რომ ჰომეროსის თერსიტოსი მასთან შედარებით ულამაზესი გეგონებოდათ. მაგრამ ამ ყველაფრის საწინააღმდეგოდ, მის იგავ-არაკებში ჩადებულია სწორი ცხოვრების ისეთი წესი, რომ შეიძლება თამამად ვთქვათ – ესოპოსის იგავები არის ეთიკის ნორმა, სივრცე, სადაც მორალური ცნებებია თავმოყრილი. იგი გვაძლევს სამაგალითო და პოპულარულ მესიჯს პრაქტიკული ეთიკის შესახებ; ჩვეულებრივ, გამაფრთხილებელი, შეფარული ფორმით, გვეუბნება, უნდა მივყვეთ, თუ არ მივყვეთ ამა თუ იმ მოქმედებას ამა თუ იმ კონკრეტულ სიტუაციაში. ძვ. წ. მე-2 საუკუნის რიტორი თეონოსი თავის Progymnasmata-ში აღნიშნავს:

„ ესოპოსის იგავი არის გამოგონილი ამბავი, რომელიც ხატავს (ბაძავს) რეალობას და რომლისგანაც აუცილებლად უნდა რიამე ვისწავლოთ, მივიღოთ კარგი გაკვეთილი “.

ამასთან, ესოპოსის იგავის ენა არის მარტივი, რიტორიკულ გადახვევების გარეშე. აზრი მკითხველისათვის ადვილად გასაგებ ენაზეა ფორმულირებული. შედგება მხოლოდ რამდენიმე

წინადადებისაგან – ზუსტად იმდენისაგან, რომ მთავარი გზავნილი (მორალი) გასაგები გახდეს.

არის თუ არა სინდისის ადგილი ესოპოსის იგავებში, მის მორალში? ესოპოსის იგავები არის მეგობრობაზე, სამართლიანობაზე, ერთგულებაზე და ა. შ. მაგრამ როგორც მოსალოდნელი იყო, განსაკუთრებულად გამოკვეთილად არ შემხვედრია იგავები სინდისის ქონა–არქონაზე და სტრიქონთა შორის დავიწყე ძიება. შედეგმა მოლოდინს გადააჭარბა.

როცა ესოპოსის იგავებზე ვმსჯელობთ, უნდა გავითვალისწინოთ ორი რამ: ა) ფაბულა, ცოცხალი მაგალითი; ბ) დასკვნა, შეგონებითი ნაწილი, თუმცა, ერთი მეორისაგან გამომდინარეობს. თითქმის 350–მდე იგავის შესწავლის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ნახევარზე მეტი იძლევა მასალას სინდისიერებაზე სასაუბროდ. თვალსაჩინოებისათვის მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს: არწივი და მელა. იგავი დასაწყისშივე ბადებს ეჭვს არწივისა და მელას უცნაურ მეგობრობასა და კეთილ მეზობლობასთან დაკავშირებით. მალევე ამჟღავნებს არწივი თავის ნამდვილ ბუნებას, სიტყვიერ შეთანხმებას არღვევს და მელას ლეკვებს თავის მართვეებს მიუტანს შესაჭმელად. ცოტა ხანში მელა ამჟღავნებს თავს იმით, რომ დარდობს არა საკუთარ შვილებზე, არამედ იმაზე, რომ მალა–მალა მფრინავი არწივისათვის სამაგიეროს გადახდა გაჭირდებოდა. ერთადერთი მისთვის ხელმისაწვდომი წყველა–კრულვა აღმოჩნდა, რამაც მალევე უწია არწივსა და მის ქვემოთ ჩამოცვნილ მართვეებს, რომლებიც მელამ გადასანსლა. არაკი გვასწავლის, ფიცის გამტეხი მოძმის განაჩენს რომ გაექცეს, ღვთის განაჩენს ვერსად დაემალეპო. თუ ასე დავსვამთ საკითხს (როგორც, ჩვეულებრივ, კითხულობენ ხოლმე იგავების ახსნისას) – როგორ ადამიანებს მოგვაგონებს ამ იგავის პერსონაჟები, პასუხი რამდენიმე შეიძლება იყოს, მათ შორის ასეთიც – უსინდისოს. აქ ირღვევა დაუწერელი ეთიკის რამდენიმე კანონი: არ უნდა უღალატო მეგობარს; არ უნდა გატეხო დადებული ფიცი; არ უნდა გამოიყენო შენი ავი ზრახვებისათვის არავინ, მით უმეტეს, შენზე სუსტები. მართალია, მორალი ფიცის გამტეხზეა, მაგრამ ჩემთვის საინტერესოა ის ნაწილი, როცა მეიგავე ღვთისაგან მოვლენილ სასჯელზე საუბრობს. ეს სასჯელი კი შეიძლება იყოს არა ქმედებაში გამოვლენილი, არამედ შინაგან (ღვთაებრივ) ხმაშიც გამოვლენილი, რომელიც არ გაძლევს მშვიდად ცხოვრების გაგრძელებას საშუალებას. თუ ყველა ერთად დიდი ხანია უკვე

თანხმდება, რომ იგავებში ალევგორიულად არის ბევრი რამ ნათქვამი, არც ის უნდა გამოვრიცხოთ, რომ ეს „შინაგანი ხმა“ სწორედ სინდისი იყო.

თხა და მელა. ამ იგავში ესობოსი გვიყვება, როგორ გამოიყენა წყლის დასალევად ჭაში ჩასული, წყრვილის მოკვლის შემდეგ, თხა ჭიდან ამოსასვლელად მელამ, როცა გზა ველარ იბოვეს. აქ მორალი კი გვასწავლის, ჭკვიანმა კაცმა საქმე ჯერ კარგად უნდა აწონ–დაწონოს და მერე შეუდგეს მის აღსრულებასო, მაგრამ ავტორზე რაიმე, მის მიერ არ განზრახულის თავზე ძალად მოხვევის გარეშეც აშკარაა, ასეთივე წარმატებით შეიძლება დაგაყენოთ მთავარი პერსონაჟის სინდისიერების საკითხი შემდეგი მიზეზების გამო: საქმეზე ჩავიდნენ ერთად; როგორც კი გაუჭირდა, მელას ტყავში გახვეულმა, სავარაუდოდ, კარგი სახის მქონე ადამიანმა, მაშინვე ხელი აიღო სინდისზე და მშვიდად, სინდისის ქენჯნის გარეშე მიატოვა მეგობარი გაჭირვებაში. უფრო მეტიც, გამოიყენა და როგორც კი თავი სამშვიდობოს იგრძნო, „ თხა ვილას ახსოვდა! “ იქით მოუგო ნიშნი. სავარაუდოდ, როცა ამ იგავ–არაკის არსზე დაფიქრდებით, წამყვანი სწორედ ეს მორალი უნდა იყოს და არა „საქმის წინასწარ აწონ–დაწონა“.

მელიები. იგავი იმ მელიაზე მოგვითხრობს, კუდი რომ შემთხვევით მოძვრა და საკუთარი ნაკლი რომ დაეფარა, თანამომხმეებს ურჩია, კუდები დაეძროთ – საერთო ჭირმა იქნება საკუთარი შემიმსუბუქოსო. აშკარად იმ ადამიანზეა იგავი, რომელიც სინდისზე ხელაღებული ყველაფერზე მიდის საკუთარი კეთილდღეობისათვის. თან ამას ისე აკეთებს, ვითომ სხვაზე შესტკიოდეს გული. აქ მოქმედება ასეთ ეტაპებს გადის: გაუჭირდა, დაჭირდა, იტყვილება, უბედურებაში ხვევს სხვას, არა ერთს, არამედ მთელ სამედიეტს.

მელა და ქაცვი. არაკი ამბობს: მელა ღობეზე მიძვრებოდა, რომ არ ჩამოვარდნილიყო, ქაცვს მოეჭიდა, ეკალი შეერჭო და როცა განაწყენება გამოხატა, ქაცვის პასუხი იყო:

„ განა არ იცი, მე თვითონ სხვებს ვებლაუჭები და ვეძიბილავებიო?“ და აქვეა მორალიც: „ზნებოროტი კაცისაგან სიკეთეს ნუ მოელო“. თუ ზნებოროტებაში სინდისის არქონასაც ვიგულისხმებთ (და რა თქმა უნდა, ვიგულისხმებთ), გამოდის, ესობოსის მიხედვით, ამ ტიპის ადამიანი გამოსწორებას არ ექვემდებარება და მისგან, გარდა უსინდისობისა, სხვას არაფერს არ უნდა ველოდეთ.

დედაბერი და მკურნალი. იგავი ყველა, როგორ გაძარცვა დედაბერი, რომელსაც თვალები ტკიოდა და ვერ ხედავდა, მკურნალმა ექიმმა, ხოლო როცა მოხუცს თვალი აუხილა, მოწმეები მოიყვანა და დედაბერს საფასური მოსთხოვა. არაკი გვასწავლის: ბოროტი კაცის ზნეა – ყველას თვალი აუხვიოსო. აქ პროტაგონისტის სინდისიერების საკითხი რამდენიმე თვალსაზრისით შეიძლება დადგეს. იგი უსინდისოდ იქცევა 1. როგორც ადამიანი ადამიანის მიმართ; 2. როგორც ადამიანი მოხუცის, მით უმეტეს, ქალის მიმართ; 3. და რაც მთავარია, როგორც ექიმი საკუთარი პაციენტის მიმართ, რომელსაც ერთი ხელით კურნავს და მეორე ხელით ძარცვავს; 4. ერთ ჩადენილ დანაშაულს მეორეს ამატებს – სასამართლოს შეკრებს და მიუხედავად იმისა, რომ კუთვნილ გასამრჯელოზე ბევრად მეტი სახლიდან უჩუმრად მკურნალობისას ხელს გაატანა, მკურნალობის საფასურს ითხოვს.

ძაღვები და მათი პატრონი. იგავის პროტაგონისტია კაცი, რომელიც უავდრობის გამო საკუთარ მამულში ჩაკეტილი, შინაურ ცხოველებს დაერია და ჯერ ცხვრები დაკლა, მერე – თხები, ბოლოს ხარები. შეშინებული ძაღვები კი გარბიან – „მარჩენალი ხარები არ დაინდო და ჩვენ დაგვინდობსო?!“ იგავის მორალი ასე ჟღერს: ყველაზე მეტად იმას უნდა ერიდოს კაცი, ვინც თავისიანებს არ ინდობსო. აქ რამდენიმე პასაჟი იპყრობს ჩვენს ყურადღებას: ადამიანი გაჭირვების ჟამს დაერევა ხარებს; არადა, ეს „გაჭირვების ჟამი“ უბრალოდ უამინდობაა; დაერევა ხარებს, რომელსაც როგორც წმინდა ცხოველს, ისე უყურებდნენ ძველი ბერძნები და მხოლოდ მსხვერპლშეწირვისას კლავდნენ; დაკლა მუშა ხარები, რომლებითაც თავს ირჩენდა და რომელთაც, ალბათ, ბევრი სიკეთე ჰქონდათ პატრონისათვის გაკეთებული.

ჩიტებზე მონადირე და გველი. ჩიტებს დადარაჯებული კაცი გველისგან დაიკბინება და სინანულით იტყვის: „სხვისი მახეში გაბმა მსურდა და თვითონვე გავებიო“. არაკი გვეუბნება – ვინც სხვას უმზადებს სასჯელს, იმავე სასჯელის მსხვერპლი თავადვე გახდებაო. როგორც ჩანს, ესოპეს ამ იგავით სურდა სამაგალითოდ გაეხადა ის, რომ უსინდისო საქციელი – სხვისთვის ბოროტების მომზადება – დაუსჯელი არ დარჩებოდა.

იგავი წინასწარმეტყველი იმ ქურუმებზეა, სხვისი ბედის რჩევით, ათასი ტყუილ-მართლით რომ თავს ყოველგვარი სინდისის ქენჯნის გარეშე ინახავენ და საკუთარი ბედი კი ვერ უწინასწარმეტყველებიათ.



ესოპოსის იგავებში მორალი შეიძლება იყოს ერთი, მაგრამ საფუძველი დაიძიება ბევრი მორალური გაკვეთილისათვის. ერთ მორალურ შეგონებამდე მათი დაყვანა, ვფიქრობ, საკმარისი არ უნდა იყოს. მაგალითად, იგავი ლომი, ვირი და მელა გვიყვება, როგორ დაგლიჯა ლომმა ვირი ერთობლივად მოპოვებული ნანადირევის სამ ტოლ ნაწილად გაყოფის გამო, ხოლო ჭკუანასწავლმა მელამ მთელი ნანადირევი ლომს დაუღო, თავისთვის მხოლოდ მცირედი იწილადა და შეკითხვაზე – ვინ გასწავლა ეგრე გაყოფაო? – ვირის ბედმო, უპასუხა. მართალია. ამ იგავის შეგონებაა: წინა კაცი უკანას ხიდაო, მაგრამ ასევე შეიძლება აქედან ვისწავლოთ, რომ 1. უფრო ძლიერები ხშირად მშვიდად ახდენენ საკუთარი ძალის დემონსტრირებას მასზე სუსტების მიმართ; 2. უსინდისო საქციელსაც კი მათ მიუტევებენ და შიშით თუ კიდევ სხვა მიზეზებისა გამო ანგარიშს უწევენ; 3. შესაბამისად, შეიძლება არასწორი საქციელისათვის მათგან ქებაც კი დაიმსახუროთ (ლომი, მელას საქციელით კმაყოფილი, ასე მიმართავს მას – „ნადირთა შორის უკეთილშობილესო“!); 4. უსინდისობას თუ ძალაუფლებაც დაერთვის, ყველაზე ცუდი შედეგიც მაშინ ღება.

ჩიტებზე მონადირე და ტოროლა. მონადირის მიერ დაგებულ მახეში გაება ტოროლა, რადგან ეგონა, მონადირე მართლა ქალაქს აშენებდა იმ მახით, როგორც მონადირემ უთხრა. და ასე მიმართა მახეში გაბმულმა მობრუნებულ მონადირეს: „შენ თუ ასეთ ქალაქს აშენებ, არა მგონია, აქ ცხოვრების ერთი მსურველი მაინც გამოჩნდესო. შეგონება ამბობს: „ყველაზე ცუდი ქალაქის თავი ის არის, ვინც თავისსავე ქალაქს ანადგურებსო“. ეს იგავი ძალზე კარგ მასალას იძლევა ჩემთვის საინტერესო პრობლემატიკაზე მსჯელობის თვალსაზრისით. დავიწყებ იმის აღნიშვნით, რომ აქ უსინდისობის მასშტაბი ფართოვდება და უკვე საქმე ერთი ადამიანის კი არა, მთელი ქალაქის მიმართ ჩადენილ არასწორ საქციელს ეხება. ძალიან ნაცნობია ქალაქის თავების მიერ საკუთარი ქალაქებისადმი უსინდისო დამოკიდებულება, არასწორი მართვის შედეგად განადგურებული ქალაქები, დაჩაგრული და უმიზეზოდ „გისოსებში გამოკეტილი“ ადამიანები, რომელთაც უსასოობის და უსუსურობის განცდა აქვთ.

მოვალე. ერთი ღატაკი ათენელი, რომელიც დედალორის გაყიდვას ცდილობდა, მუშტარს ასე უხასიათებდა ცხოველს: მისტერიის დღესასწაულზე ნეზვებს მოიგებს, ხოლო პანათენაურის დღესასწაულებზე კი ტახებსო. იქვე შეაშველეს: „ჯერ სადა ხარ, მალე ბახუსის დღეები დადგება და ნახავ, ეგ ღორი თიკნებსაც მოიგებსო“.

არაკის შეგონება ასეთია: „ზოგიერთები გამორჩენისათვის ტყუილსაც არ ერიდებიან“. აქ რამდენიმე ნიუანსი იქცევეს ჩვენს ყურადღებას: პროტაგონისტი აშკარად ცრუობს; ცრუობს გამორჩენის მიზნით; ცრუობს სხვების შეცდომაში შესაყვანად და თავისთვის მათ ხარჯზე სიკეთის მოპოვების მიზნით. ამასთან, ცრუობს ყოველგვარი ტანჯვის, განცდის, ანუ სინდისის ქენჯნის გარეშე. პარალელური შეგონებაც და გაკვეთილი, რომელიც ამ არაკიდან უნდა მივიღოთ, ალბათ, შეიძლება ასეთიც იყოს: კაცმა თუ სინდისზე ხელი აიღო, ღორმა შეიძლება თიკანიც კი შვასო.

ამგვარად, ჩვენ მიმოვიხილეთ ესოპოსის ასეული იგავიდან მხოლოდ რამდენიმე, თუმცა, ვფიქრობ, დასკვნისათვის მათი ანალიზი საკმაო მასალა იძლევა:

- იმ მრავალ საჭირობოროტო თემებს შორის, რომელიც ესოპოსის იგავებში მუშავდება, სინდისიერების საკითხიც შეიძლება მოვიაზროთ.
- მართალია, ვერ ვიპოვე მორალში გამოტანილი ვერცერთი პირდაპირი მინიშნება, თუ ტექსტში დაფიქსირებული ვერც ერთი სინდისთან დაკავშირებული სიტყვა, მაგრამ თავად ეს მცირე, ხშირად რამდენიმე წინადადებისაგან შედგენილი ტექსტი ხშირად იძლევა მასალას ზოგადად სინდისიერებაზე ჩაფიქრებისათვის.
- იგავ-არაკების ჟანრი, თავისი ფორმის სპეციფიკურობის, სიმოკლე-სიმარტივის გამო არ საჭიროებს ჩაღრმავებას, ფსიქოლოგიური განცდების ჩვენებას, მაგრამ სიტყვათა და წინადადებათა შორის ბევრ სხვა ეთიკურ საკითხთან ერთად ესოპოსი გვაძლევს მშვენიერ ლიტერატურულ-მორალურ გაკვეთილებს სინდისიერებასთან დაკავშირებით, რაც, უდაოდ, ზრდის ამ საინტერესო ავტორის მნიშვნელობას და დამსახურებას არა მხოლოდ მსოფლიო მწერლობაში შეტანილი წვლილის გამო, არამედ მისი, როგორც მასწავლებლისა და მორალისტის მნიშვნელობას ადამიანების სწორად აღზრდის თვალსაზრისით. ამიტომაც რჩება იგი დღემდე წიგნების იმ პირველ ათეულში, რომლებიც ბავშვებმა უნდა წაიკითხონ, შემდგომში რომ კარგად ესმოდეთ, როგორ უნდა იცხოვრონ სწორად.
- და ბოლოს, ის, რომ ესოპოსი არ ამახვილებს ყურადღებას სინდისის ცნებაზე, შეიძლება იმითი აიხსნას, რომ სინდისი ჯერ კიდევ არ იყო ცნობიერების დონეზე მომწიფებული, თუმცა ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ცხოვრებაშიც არ არსებობდა ეს

ფენომენი. ამგვარად, შეიძლება თამამად ვამტკიცოთ, რომ ესოპოსის იგავები არის სივრცე სინდისიერებაზე ჩასაფიქრებლად.

### ლიტერატურა

**გორდეზიანი 2003:** გორდეზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, გამომცემლობა “ლოგოსი”, თბილისი 2002.

**ელკინსი 2003:** Adkins, A. W. H. From the Many to the One: A Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values, and Beliefs. Ed. by Max Black. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

**ედმუნდსი 1990:** Edmunds, Lowell, Ed. and Intro. Approaches to Greek Myth. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990. osborni 1996: Osborne, Robin. Greece in the Making, 1200-479 BC. London and New York: Routledge, 1996.

**ტაუნსენდი 2003:** George Fyler Townsend . Three Hundred and Fifty Aesop's Fables ; Harrison Weir; Aesop. Belford, Clarke 2003.

## ავტორიტეტის არგუმენტი პოლიტიკურ დისკურსში

წინამდებარე კვლევაში ჩვენ მიზნად დავისახეთ გავანალიზოთ ავტორიტეტის არგუმენტის გამოყენების თავისებურებები ფრანგულ და ქართულ არგუმენტაციულ, კონკრეტულად კი პოლიტიკურ დისკურსში და ამავდროულად, გამოვიკვლიოთ რა გავლენას ახდენს განსხვავებული სოციო-კულტურული გარემო ავტორიტეტის არჩევანის თვალსაზრისით.

ჩვენ სტატიაში რუთ ამოსის მიერ შემოთავაზებული პოლიტიკური დისკურსის დეფინიციას დავეყრდენით, რომლის თანახმადაც „პოლიტიკური დისკურსის საგნის ჰორიზონტი იწყება პოლიტიკოსთა პროფესიული დისკურსებით და ვრცელდება ნებისმიერ დისკურსზე, რომელიც ეხება საზოგადოებრივ საკითხებს საზოგადოებრივ სფეროში“ (ამოსი 2010, 14).

რაც შეეხება ავტორიტეტის არგუმენტს, მას შაიმ პერელმანი შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „ავტორიტეტის არგუმენტი იყენებს ადამიანის ან ადამიანთა ჯგუფის ქმედებებს ან მოსაზრებებს, როგორც თავისი თეზისის დასაბუთების საშუალებას“ (პერელმანი 11, 2008). არგუმენტაციაში ავტორიტეტი ძალიან ცვალებადი ფენომენია. ერთი და იგივე ავტორიტეტის დასახელებამ ერთი აუდიტორიის წინაშე, შეიძლება არგუმენტაცია გააძლიეროს, ხოლო მეორე აუდიტორიის წინაშე,

პირიქით, არგუმენტატორისადმი მსმენელთა აზრების მიმხრობას ხელი შეუშალოს. ავტორიტეტის გამოყენების ეფექტურობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ავტორიტეტულად მიიჩნევა აუდიტორია ორატორის მიერ ავტორიტეტად დასახელებულს. ავტორიტეტად მეტყველმა შეიძლება გამოიყენოს კონკრეტული სახელი, ან მიღებული აზრი, ან ადამიანთა ესა თუ ის კატეგორია (მეცნიერი, ფილოსოფოსი, ეკლესიის წარმომადგენელი), ან უსულო სახელი (ფიზიკა, დოქტრინა, რელიგია, ბიბლია) (პერელმანი 2008, 413).

ჩვენ ფრანგულენოვანი საკვლევი მასალა შევადგინეთ ნიკოლა სარკოზის 2007 და 2012 წლის და ფრანსუა ოლანდის 2012 წლის წინასაარჩევნო დისკურსებისგან, ქართულენოვანი კი - მიხეილ სააკაშვილის 2007 და 2012 წლის და ბიძინა ივანიშვილის 2012 წლის წინასაარჩევნო დისკურსებისაგან.

კვლევაში გამოვიყენეთ შერეული მეთოდოლოგიის ტიპი. ჩვენ დავეყრდენით არგუმენტაციულ, ლექსიკომეტრიულ, შეპირისპირებით და ინტერდისციპლინარულ მიდგომებს.

2007 წლის ქართველი და ფრანგი პოლიტიკოსების დისკურსებში საკმაოდ აქტუალურია ფართო საზოგადოებისთვის ცნობილი, კომპეტენტური პირების ავტორიტეტებად გამოყენება. პოლიტიკოსები მათ ციტირებას მიმართავენ, მათ ნააზრევს საკუთარი პოზიციების გასამყარებლად იმოწმებენ.

საფრანგეთის გაერთიანებასა და განახლებაზე საუბრისას სარკოზი პომპიდუს სიტყვებს იშველიებს:

*Après mai 68, Georges Pompidou avait dit : "le monde a besoin d'une nouvelle Renaissance."*

სარკოზი მოქმედებისა და მოძრაობისკენ მოუწოდებს ამომრჩეველს და დასარწმუნებლად კამიუს სიტყვები მოჰყავს:

*Face au drame algérien, Camus avait dit : "Les grandes tragédies de l'histoire fascinent souvent les hommes par leurs visages horribles. Ils restent alors immobiles devant elles sans pouvoir se décider à rien qu'à attendre."*

*Attendre quoi ? Sinon le pire ?*

*Il avait ajouté : "La force du coeur, l'intelligence, le courage suffisent pourtant pour faire échec au destin."*

გერმანიასთან კეთილგანწყობილი ურთიერთობების დასამტკიცებლად სარკოზი დე გოლის ციტატას იმოწმებს:

*Gaule n'a pas dit à la jeunesse allemande: "vous êtes coupables des crimes de vos pères". Il lui a dit : "je vous félicite d'être les enfants d'un grand peuple, qui parfois au cours de son histoire a commis de grandes fautes".*

რაც შეეხება სააკაშვილს, 2007 წლის დისკურსში მას სარკოზისგან განსხვავებული სტრატეგია აქვს შერჩეული. იგი ავტორიტეტული,

კონკრეტული პირების ციტირებას იშვიათად მიმართავს, სამაგიეროდ, მის დისკურსში ხშირია ავტორიტეტული პირების და ავტორიტეტული ორგანიზაციების მხოლოდ დასახელება, რაც აგრეთვე, არგუმენტატორის პოზიციების გამყარებას ემსახურება.

*მე ახლავე მოვუწოდებ საერთაშორისო ორგანიზაციებს და საერთაშორისო ინსტიტუტებს მოავლინონ მაქსიმალურად ბევრი დამკვირვებელი.*

*ჩვენ ვთანამშრომლობთ ყველა საერთაშორისო ორგანიზაციასთან.*

*მოვიწვიეთ ეუთოსა და ევროკავშირის დამკვირვებლები. ძალიან სერიოზული დახმარება აღმოგვიჩინეს ჩვენმა მეგობრებმა.*

*ჩვენ გვაქვს კავშირები სომხეთთან, აზერბაიჯანთან, თურქეთთან. ისინი ჩვენი საუკეთესო მეგობრები არიან.*

*გუშინ ჩვენთან იყვნენ პოლონეთისა და ლიტვის პრეზიდენტები.*

არგუმენტაციულ ტექნიკას ავტორიტეტული პირების დასახელების გამოყენებით სააკაშვილის მსგავსად, სარკოზიც ინტენსიურად იშველიებს. ორივე კანდიდატი ცდილობს მსმენელს დაანახოს, რომ ისინი სანდო პირების მიერ გამოცხადებული ნდობით სარგებლობენ, რითაც ეთოსს გამოხატავენ, თუმცა, სარკოზის დისკურსში, პარალელური კონსტრუქციებისა და ემოციის გამომხატველი ლექსიკური ერთეულების დახმარებით მას პათოსის დანიშნულებაც ეძლევა. ფრანგულ დისკურსში ხშირია აგრეთვე, ფრანგი ცნობილი პიროვნებების დასახელება.

*Je veux rendre hommage à Jacques Chaban-Delmas, général de la résistance à 29 ans, au rêve si beau, si prémonitoire, de la Nouvelle Société. Son dernier grand combat politique fut pour moi le premier. J'avais 17 ans et l'impression de partir à la guerre. C'était la fin d'une époque, celle où le gaullisme ne pouvait plus appartenir à un parti.*

*C'est la France de Saint-Louis et celle de Carnot, celle des croisades et de Valmy. Celle de Pascal et de Voltaire. Celles des cathédrales et de l'Encyclopédie. Celle d'Henri IV et de l'Edit de Nantes. Celle des droits de l'homme et de la liberté de conscience.*

*Elle a 50 ans et la voix du Général de Gaulle le 18 juin 1940.*

*Elle a 60 ans, le visage d'un proscrit qui s'appelle Victor Hugo.*

კვლევამ გამოავლინა, რომ ავტორიტეტის არგუმენტში, სადაც ციტირების ნაცვლად ავტორიტეტული პირების დასახელება ხდება, სარკოზი უმთავრესად კონკრეტულ სახელებს ეყრდნობა და ორგანიზაციებს არ ახსენებს, მაშინ როცა სააკაშვილის დისკურსი, პირიქით, ორგანიზაციების ნომინაციაზეა ორიენტირებული და კონკრეტულ პირებს ნაკლებად იშველიებს. ამასთანავე, აშკარაა, რომ ქართული და ფრანგული საზოგადოებისთვის ავტორიტეტები

სხვადასხვაა. ფრანგული აუდიტორიისთვის გამიზნულ დისკურსში სარკოზი ავტორიტეტებად მხოლოდ ფრანგი, გავლენიანი პოლიტიკოსებისა თუ საზოგადო მოღვაწეების სახელებს ეყრდნობა, ქართველ ელექტორატზე, კი მსოფლიოში აღიარებული დემოკრატიული ინსტიტუტები უფრო დამაჯერებლად ჟღერს.

2012 წლის დისკურსშიც ფრანგ ელექტორატში ნდობის მოსაპოვებლად სარკოზი მხოლოდ ფრანგ ავტორიტეტებს იხმობს. მისი დისკურსი საკმაოდაა გააჯერებული ფრანგი, მსოფლიო მნიშვნელობის საზოგადო მოღვაწეებისა თუ პოლიტიკოსების სახელებით, როგორებიცაა, ვოლტერი, ჰიუგო, მოპასანი, გოლი, ბონაპარტე და ა. შ. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ, ამ შემთხვევაში, სარკოზი ძირითადად მათი დასახელებით შემოიფარგლება და ციტატებს იშვიათად იმოწმებს.

*L'identité de notre pays. Mais si nous ne savons pas d'où nous venons... Nous sommes le pays de VOLTAIRE, nous sommes le pays de Victor HUGO, nous sommes le pays de MAUPASSANT, nous sommes le pays de Jeanne d'Arc, nous sommes le pays du Général De GAULLE! Nous venons de loin. BONAPARTE, c'est chez nous, hein ! Ce pays s'est construit parce que des générations successives l'ont voulu, l'ont défendu, se sont battues pour lui! Moi, quand j'ai eu l'honneur de parler, Place de la Concorde, devant 120.000 personnes, c'est peut-être le seul pays, la France, où on peut parler devant 100.000 personnes et citer PEGUY, et citer Victor HUGO, et citer les grands auteurs!*

სარკოზი თავის დისკურსში, ასევე, ხშირად უშუალოდ და ფამილარულად თანამედროვე ფრანგ ავტორიტეტებს მიმართავს, რითაც მსმენელს ცოცხალი და გულწრფელი საუბრის შთაბეჭდილებას უტოვებს, ადრესატს აგრეთვე უჩნდება განცდა იმისა, რომ არგუმენტატორს მათთან ძალიან ახლო და დადებითი ურთიერთობა აქვს. სარკოზი მსმენელთა წინაშე პოზიციების გამყარებას ისეთი ცნობილი პიროვნებების დასახელებით და მათთან მეგობრული ურთიერთობის დემონსტრირებით ცდილობს, როგორებიც არიან საფრანგეთის ყოფილი პრეზიდენტის ჟისკარ დესტენის შვილი, საფრანგეთის ყოფილი პრემიერ მინისტრი რაფარინი, პოლიტიკოსი ვოკიე, ერთ-ერთი მსხვილი კომპანიის მფლობელი მიშლენი. სარკოზი ციტირებს აგრეთვე ცნობილ ანთროპოლოგს ლევი სტროსს.

*Et ils nous ont dit des choses importantes, ils nous ont dit : nous ne voulons pas que la nation française disparaisse, nous croyons dans l'Europe cher Louis, je sais ce que je dois à ton père, le président Valéry GISCARD d'ESTAING, et tu sais combien son soutien m'est précieux.*

*Voilà mon projet, et il me plaît de le défendre, de le défendre devant mes amis qui sont ici, au premier rang desquels je veux saluer Jean-Pierre RAFFARIN. Je n'ai pas un discours pour les uns, un discours pour les autres, cher Laurent WAUQUIEZ, tu le sais bien. Tu es mon ami, et tu le sais. Je revendique ces idées.*

*Pensez aux chefs d'entreprises de votre région – pas simplement MICHELIN, que j'admire depuis bien longtemps et que je connais très bien, et dont je salue ceux qui y travaillent, entreprise monde qui a gardé ses racines à Clermont-Ferrand ; je parle à toutes ces entreprises qui irriguent votre région.*

*C'est peut-être le plus grand intellectuel du 20e siècle, Claude LEVI-STRAUSS, qui l'avait dit, en clôturant le débat : L'identité n'est pas une pathologie.*

2012 წლის დისკურსში, სარკოზის მსგავსად, სააკაშვილი ავტორიტეტული პირების აზრებს იშვიათად ციტირებს. თუმცა, იგი მოსახლეობისთვის თავისი მთავრობის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად ჰეგელს იმოწმებს:

*ერთხელ თქვა დიდმა გერმანულმა ფილოსოფოსმა ჰეგელმა, რომ მთავრობა, რომელიც ხალხის მხარესაა და არის პროგრესული, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია თავისი ხალხის უსაფრთხოების დაცვისთვის, ვიდრე ათასობით ჯარისკაცი.*

საკაშვილი ძირითადად ავტორიტეტებად თავისი გუნდის წევრებს ასახელებს, იგი იმ პოლიტიკოსებზე აკეთებს აქცენტს, რომლებიც, სხვებთან შედარებით, ელექტორატში დადებითი განწყობით სარგებლობენ. ამ სტრატეგიით პრეზიდენტი ცდილობს თავისი გუნდის სხვა წარმომადგენლების ცუდი რეპუტაცია, შეცდომები გადაფაროს, ამომრჩეველთა წინაშე წინა პლანზე წამოწიოს შედარებით კარგი იმიჯის მქონე გუნდის წევრები, რითაც ელექტორატში თავისი მთლიანი პოლიტიკური ძალისადმი ნდობის გაძლიერება-აღდგენა სურს.

*ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ჩვენ გვყავს პენიტენციური სისტემის ახალი მინისტრი - გიორგი ტულუში, რომელიც მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში ამ სისტემის ყველაზე მკაცრი კრიტიკოსი იყო.*

*ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ ჩვენ აქ გვყავს ჩვენი ახალი შინაგან საქმეთა მინისტრი ეკატერინე ზღულაძე.*

*ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ აიძენებდა უკეთეს სახლს ვერც ზურაბი, ვერც ეკა, ვერც გიორგი, ვერც გიორგი ვაშაძე, ვინც ამ სისტემის გადამწყვეტი მაფორმირებელი იყო ზურაბ ადეიშვილის ხელმძღვანელობით, ვერც დავით საყვარელიძე...*

ამდენად, 2012 წლის სარკოზისა და სააკაშვილის დისკურსებში თუ სარკოზი ცნობილ ფრანგ, როგორც ისტორიულ, ასევე მისი



თანამედროვეების სახელებს იშველიებს, სააკაშვილი თავისი ხელისუფლების შეცდომების გადაფარვას და მოსახლეობაში ნდობის გაზრდას საკუთარი გუნდის ზოგიერთი წევრის სახელზე დაყრდნობით აპირებს.

ოლანდის 2012 წლის დისკურსში ავტორიტეტის არგუმენტს ძალიან მცირე ყურადღება ეთმობა. მასთან ფრანგი საზოგადო მოღვაწეების სახელები თითქმის არ გვხვდება. ოლანდი თავის დისკურსში, როგორც ავტორიტეტებს, ევროპის ცენტრალური ბანკის პრეზიდენტს, ევროსაბჭოს პრეზიდენტს მოიხსენიებს. თუმცა, მის დამოკიდებულებაში აშკარად იგრძნობა, რომ საფრანგეთი ევროზონის მნიშვნელოვანი ქვეყანაა, რომლის გადაწყვეტილებებს და წინადადებებს ევროპა ელოდება, ხოლო სააკაშვილის 2007 წლის დისკურსში, სადაც იგი აქცენტს სწორედ ევროსტრუქტურებზე, როგორც ცალსახა ავტორიტეტებზე, ისე აკეთებს, ჩვენ ვნახეთ, რომ მისი დამოკიდებულება მკვეთრად იერარქიულია, სადაც საქართველოსთვის ევროსტრუქტურებში ინტეგრაცია საკმაოდ რთულად მისაღწევ საოცნებო პერსპექტივად ისახება.

მაგალითები ოლანდის დისკურსიდან:

*Le Président de la Banque centrale européenne — je ne veux pas l'utiliser, le récupérer, il prendrait peur... Je vois des chefs de gouvernement qui, s'inquiétant de cette austérité qui les empêche de réduire leurs dettes et de maîtriser leurs finances, commencent à regarder vers nos propositions. J'ai même compris que le Président du Conseil européen, Monsieur Von Rompuy, un homme estimable, avait déjà anticipé la réunion du Conseil européen. Tiens, c'était prévu au mois de juin, ça viendrait plus tôt... Je vous le dis, on nous attend, on nous attend!*

*Depuis des mois, les peuples européens regardent vers la France et à mesure que le scrutin donne une certaine direction, je sens les positions, y compris des chefs de gouvernement conservateurs, évoluer en fonction des pronostics. Tant mieux ! Très bien. Qu'ils nous attendent, nous arrivons, nous venons, nous serons là, au rendez-vous !*

ქართული ოპოზიციის ლიდერი - ივანიშვილი - ძირითად აქცენტს სწორედ ქართველ, ცნობილ, ისტორიულ, პოლიტიკურ პირებზე აკეთებს. იგი მოსახლეობას ისეთ ისტორიულ მოვლენებს და პიროვნებებს ახსენებს, რომლებმაც ქვეყნის გადარჩენასა თუ გაძლიერებაში დიდი წვლილი შეიტანეს. ივანიშვილი თავის არგუმენტაციას, აგრეთვე, ქართველი მწერლებისა და საზოგადო მოღვაწეების ციტატებითაც აძლიერებს.

როგორ არ გავიხსენო ვაჟას სიტყვები „ბახტრიონიდან“ და „მთელი კახეთი ქვეულა ჩიქილამოხდილ ქალადა“ - ამათ უნდათ მთელი საქართველო ასეთად რომ აქციონ! ამის შემდეგ კიდევ მოუძებნიან მომხრეები გამართლებას სააკაშვილსა და მის ხელისუფლებას?!

ილია ჭავჭავაძის სიტყვები მინდა გაგახსენოთ: „სამეგრელოში მოველ და საქართველო ვნახე, დიდი საქართველო! ბევრი ჭირი უნახავს საქართველოს, მრავალს ქარტახილს გადაუვლია მის ზურგზედა... ...მტერთა მისთა დამთრგუნველი სამეგრელო იყო, იგი იყო ერთსული და ერთგული იმ სხეულისა, რომელსაც საქართველო ეწოდება. ასე იყო წინეთ, ეგრე არის ახლა, ეგრე დარჩება მომავალშიც“.

საუკუნეების შემდეგ, როცა კიდევ ერთხელ გახდა საჭირო ერთიანი ქართული სახელმწიფოს აღდგენა, ეგრის-აფხაზეთის დიდგვაროვანთა ნებამ გადაწყვიტა ბაგრატ მე-3-ის გამეფება და ერთიანი ქართული სახელმწიფოს შექმნა.

საბჭოთა იმპერიასთან ბრძოლას, ჩვენი ქვეყნის დამოუკიდებლობას და თავისუფლებას შესწირეს სიცოცხლე მერაბ კოსტავამ და დამუკიდებელი საქართველოს პირველმა პრეზიდენტმა ზვიად გამსახურდიამ და, რა სამწუხაროა, რომ დღეს ეს ღირებულებები - თავისუფლება და ღირსება - ისევ თავიდან უნდა მოვიპოვოთ.

ივანიშვილი მხოლოდ ქართველი ავტორიტეტებით არ შემოიფარგლება. იგი თავის დისკურსში დემოკრატიული სამყაროსკენ სწრაფვას როგორც მის სამოქმედო მიზანს, ისე გამოკვეთავს და სურს მისკენ აღებული კურსის დემონსტრირებით მოსახლეობა თავის პროდასავლურ ორიენტაციაში დაარწმუნოს.

პირველ რიგში, სამოქალაქო საზოგადოების შექმნას და გაძლიერებას ვგულისხმობ, რაც ევროპული, დემოკრატიული სახელმწიფოს მშენებლობის ერთ-ერთი საფუძველია.

საქართველოს გახდება დემოკრატიული ქვეყანა და მასში ნამდვილი, ღირსეული სამოქალაქო საზოგადოება იცხოვრებს.

ჩვენ ახალი... ნამდვილად სამართლიანი და მართლა განვითარებული ქვეყანა უნდა ავაშენოთ, და ავაშენებთ კიდევ!

საქართველო გახდება თავისუფალი, დემოკრატიული ქვეყანა, ევროპული თანამეგობრობის ღირსეული წევრი.

ამდენად, თუ ოლანდის დისკურსში ავტორიტეტები უმნიშვნელო ტექნიკადაა მიჩნეული და იგი სულ რამდენჯერმე ევროსტრუქტურების პასუხისმგებელ პირებს მოიხსენიებს, ივანიშვილი პირიქით, მსმენელთა მიმხრობას დიდი დოზით ქართველი ისტორიული პირებისა თუ პოლიტიკოსებისა და მსოფლიოში აღიარებული დემოკრატიული ინსტიტუტების ავტორიტეტებად მოხმობით ზრდის.

როგორც ვხედავთ, ავტორიტეტის არგუმენტში ორ ქვეყანას შორის განსხვავებული სოციო-კულტურული გარემოს გავლენა საკმაოდ საინტერესოდ წარმოჩინდება. თუ ფრანგული დისკურსისთვის აქტუალურია ფრანგი პოლიტიკოსების, საზოგადო მოღვაწეების ავტორიტეტებად გამოყენება, ქართულ დისკურსში აქცენტი ქართველ ცნობილ პიროვნებებზე კეთდება. ამასთანავე, კვლევამ გამოკვეთა ფრანგი და ქართველი პოლიტიკოსების განსხვავებული მიდგომა განვითარებული ევროპის მიმართ: თუ ქართულ დისკურსში ევროპა საოცნებო მიზანს წარმოადგენს, რომლისკენაც სწრაფვა ქართველი მოსახლეობის მიერ ცალსახად სწორ სტრატეგიად აღიქმება, ფრანგულ დისკურსში, პირიქით, საფრანგეთი ევროსტრუქტურებისთვის ორიენტაციის მიმცემად და გადაწყვეტილებების მიმღებ ერთ-ერთ ლიდერ ქვეყანადაა წარმოდგენილი. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ ქართულ დისკურსში ბევრად აქტუალურია ავტორიტეტის არგუმენტში განვითარებული დასავლეთის გამოყენება, მაშინ როცა ფრანგულ დისკურსში მას ძალიან უმნიშვნელო ადგილი ეთმობა. ჩვენი აზრით, ეს ტენდენცია, ორ ქვეყანას შორის დემოკრატიული განვითარების განსხვავებულ დონეზე მიუთითებს. ქართველ კანდიდატს აუდიტორიის წინაშე ჭირდება იმის მტკიცება, რომ ხელისუფლებაში მოსვლის შემთხვევაში ქვეყანას განვითარების სწორი გზით წაიყვანს. მაშინ როდესაც, ფრანგი პოლიტიკოსები თვითონ წარმოადგენენ იმ ქვეყნის მოქალაქეებს, რომელიც დემოკრატიის განვითარების მხრივ ავტორიტეტულია მსოფლიოში. ფრანგ პოლიტიკოსს, როგორც განვითარებული ქვეყნის წარმომადგენელს, შეუძლია ავტორიტეტის არგუმენტში ძირითადად ან მხოლოდ ფრანგი პიროვნებებით შემოიფარგლოს, ქართველ პოლიტიკოსს, კი როგორც განვითარებადი ქვეყნის პრეზიდენტობის კანდიდატს, აუცილებლად ჭირდება დემოკრატიული სამყაროს მიმართ თავისი დამოკიდებულების დადასტურება.

## ტარიელ დათიაშვილი

### არსებულ და არარსებულ სივრცეებში

ილიას უნივერსიტეტის სემიოტიკის კვლევითი ცენტრის მიერ შემოთავაზებული საიუბილეო კონფერენციის თემა („სივრცის სემიოტიკა“) სიხარულით მივიღე. კარგა ხანია, ვუტრიალებ ამ საკითხს და როგორც იქნა, მოტივაციაც გამიჩნდა. უნდა ვაღიარო, რომ თავდაპირველი სივრცე ჩემთვის ცარიელი ფურცელია, რომლის გავსებასაც ზუსტად ისე ვესწრაფვი, როგორც ფიზიკური სივრცის საკუთარი ყოფიერებით გადაფარვას (წერის დაწყებამდე ხილულია, მაგრამ პირველივე სიტყვის მიღმა ის ქრება, აღარ არსებობს, როგორც ცარიელი ფურცელი, მისი ყოფიერი ფორმა ხდება არარსებულობა, რომლითაც ის იწყებს წინააღმდეგობაში ჩართვას. წინააღმდეგობაში კი, რომელიც დაურღვეველია, მნიშვნელობა აღარ აქვს, არსებულია თუ არარსებული, ის ისევ ცარიელი ფურცელია, სხვანაირად ხომ განფენილობაც აღარ იარსებებდა). ამიტომ სულმოუთქმელად დავეწაფე წერას, ვრცელი ტრაქტატი დავწერე, ზუსტად ისეთი, ჩვენი ბრძენი წინაპრები რომ იამაყებდნენ. სივრცის ყველა სახეობა, არსებობის წესი და ფორმა მიმოვიხილე. პარალელურად ის კონცეფციაც განვაავითარე, რომლითაც ერთ დროს სამყაროს აფეთქებას ვაპირებდი. მანსოვს, ერთხელ რეპუტიციაც კი გავიარე წარმოსახვაში, ჩემს შინაგან სივრცეში

მთელი სცენა მოვაწყვე ნამდვილი დიდი აფეთქებისთვის. ჩემი უსასრულო არარსებობიდან გამოტყორცნილ ხმას ჯერაც არ მოუღწევია ჩემამდე, რადგან ის არ ჰგავდა ყურით მთრეულ იმ აფეთქებას, ფიზიკა რომ მთელს ადამიანურ ცნობიერებაზე მენტორის ტახტის შესანარჩუნებლად იყენებს...

მართლაც საკუთარ სისუსტეზე თვალის დახუჭვა და ადამიანურ შესაძლებლობებზე განხორციელებული მიზანმიმართული აგრესიაა, რომ ორიათასწლოვანი მეტაფიზიკური გულუბრყვილობით ის გამორიცხავს პირველი აფეთქების მომენტში სივრცის არსებობას მაშინ, როცა ეს უკანასკნელი უპირობო (ობიექტურ) მოცემულობად აქვს გაგებული, როგორც მაგალითად პლატონის „ტიმაიოსში“ უსაგნოდ განფენილი ცარიელი ფურცელი (ქართულ თარგმანში მას „მიმრქმელი“ ჰქვია), რომელზეც მთელი სამყარო აღისახება. სამყაროს ერთ სხეულად არსებობა, სასაცილოს ხდის სივრცის ობიექტურ ხასიათს. ჩემი კონცეფციის ცენტრალური ცნება კი სინამდვილეა; არა სამყარო, არა მატერია, არა ობიექტური თუ სუბიექტური რეალობა, არამედ სინამდვილე - არსებულისა და არარსებულის დაურღვეველი მიმართება. სივრცე არ არსებობს, და ჩვენც ამ არარსებულში არა მხოლოდ ვარსებობთ, თქვენ წარმოიდგინეთ, ვცხოვრობთ კიდევ...

მოკლედ, შთაგონებული ვიყავი, ვბორგავდი კონფერენციის მოლოდინში. მაგრამ ბოლო მომენტში, კონფერენციის გახსნამდე სულ რაღაც ერთი კვირით ადრე, ქუთაისიდან თბილისისკენ მომავალ გზაზე, მოხსენების მორიგი კითხვისას, ზუსტად ის დამემართა, რაზეც იტყვიან: „სივრცე არავის მისცემს მარტობის საშუალებას“; თვალწინ ბატონი ზურაბის სანდომიანი, გაღიმებული სახე დამიდგა, მერე იმ ხელფეხდაჭრილ ბიჭებს გადავხედე, რომლებთან ერთად ფეხბურთის სათამაშოდ მივემგზავრებოდი და უცბად, მართლაც იფეთქა რაღაცამ ჩემში, ხმაურიანი მეცნიერული თეზისებით სავსე ფურცლები დავყარე, ბლოკნოტი გადავშალე და დავწერე ახალი სათაური: „ლიტერატურული სივრცე“. სიტყვა „ლიტერატურის“ ხსენებამ ჩემში შორეულ წარსულთან დაკავშირებული მოგონებები აღძრა, ან თვითონ ჩემს ზურგსუკან მოჩურჩულე დრომ დაბადა წმინდა ლიტერატურული ემოცია და თვითონ ცნებაც. ეს ბუნებრივია, სივრცე, რომელიც ყოველ წამიერად მახვევს ხოლმე თავს საკუთარ არარსებობას, ჩემი წარსულია, ჩემი ცხოვრების სივრცე, რომელიც საკუთარ თავს ყველაზე ხშირად, ყველაზე იოლად ლიტერატურაში პოულობს. ცარიელ ფურცელზე თვალი გამიშტერდა და ჩემი ცხოვრების ის

ლიმისმომგვრელი მომენტი გამახსენდა, პირველად რომ ავიღე ხელში კალამი...

თექვსმეტი წლის ვიყავი, წერის ცხოველი ინტერესი რომ გამიჩნდა. პოეზიით დავიწყე და რა თქმა უნდა, კალმის ხელში აღებისთანავე შევუტეე გალაკტიონს. რამდენიმე თვიანი ღამის თევები ფილტვების ანთებით, ჰალუცინაციებით და ზალიკო ებანოიძის მამაშვილური დარიგებით დასრულდა, რომელმაც ლექსებით სავსე ჩემს ასფურცლიან რვეულში ერთადერთი იმედისმომცემი ფრაზა აღმოაჩინა: „იმრავლეთ ჩემო ნანგრევებო!“ პოეზიას თავი მივანებე და გადავედი პროზაზე. უკვე ჯარში ვიყავი. მწერალი რომ ჩემში ისევ ცოცხალი იყო, მეგობარ გოგონასთან სენტიმენტალური მიმოწერისას შევამჩნიე. სიშორემ, უდაბნომ და მარტოობამ ისევ გააცხოველა ჩემში ლიტერატურული სივრცის სრული ანექსირების წყურვილი. ამჯერად დოსტოევსკი მყავდა მიზანში ამოღებული. ერთ დღესაც ჩემი ნაწერები მეგობარს წავაკითხე. როგორია-მეთქი? კარგიაო, - დაფიქრდა, - მაგრამ რაზე წერ, ვერ გავიგეო...

ეს ზუსტად ის მომენტია, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობს სივრცე და შესაბამისად, არც არსად არაფერი ხდება. არ არის ღრო, არ არის ადგილი, სადაც შეიძლება რაიმე მოხდეს, ყველაფერი წყალია, როგორც დაბადების წიგნში წერია. საბოლოოდ აღმოვაჩინე, რომ რასაც მე თეთრ, სუფთა ფურცელთან ვაკეთებდი, წერა კი არა, ერთგვარი „წერის გადაღება“ იყო, წერისათვის გვერდის ავლა, არ შეხება. სიტყვები მოდიოდნენ, ცვიოდნენ, ვერ ავუდიოდი, მაგრამ ყველაფერი იყო წყალი. ყველაფერი ხდებოდა ჩემს გარეშე, არ ვიღებოდი, ხელები არ მესვრებოდა. ჩემი პიროვნული, სასიცოცხლო ძალისხმევა არ იხარჯებოდა ქმნის პროცესში, არადა შემოქმედება ზუსტად ამ ძალისხმევის ხარჯვის რიტუალია. დიდი ოლიმპიელი ჰეფესტო გამახსენდა, ხელოვნების ღმერთი, ერთერთი თორმეტთავანი, რომელსაც უბრალოდ ნების გამოვლენით (სიტყვით) ცოცხალი არსებების შექმნა შეეძლო, მაგრამ ის ერთადერთი ხელებდაკოჭრილი ღმერთია, ვისაც კი როდესმე ადამიანის ილუზია შეხებია, საკუთარი შრომით რომ ქმნის ხელოვნების ნიმუშებს, ეტნის ძირში მჭვარტლში ამოგვარგნილი დაულაღავად მუშაობს (მისი სიმახინჯეც სწორედ ამ შრომის სიმძიმის გამომხატველია). იმის თქმა მინდა, რომ შესაძლოა სიტყვით ცაზე გაფინო ვარსკვლავები, ზღვას საზღვრები დაუდგინო, მაგრამ ხელოვნების ნიმუში მხოლოდ სიტყვით არ იქმნება, ის არ

დაიბადება მხოლოდ იმიტომ, რომ შენ ასე გსურს, მას ხელი სჭირდება, ქმნაში დალღას ითხოვს...

ზუსტად ამ ძალისხმევას ვერ ვდებდი წერაში. ძალა არ მენანებოდა, არც შრომას გავუბოდი, უბრალოდ არ მქონდა გახელილი თვალი, არ მქონდა სივრცის აღქმისა და საგანთან მისვლის ძალა. როდესაც სივრცეს იაზრებ, საკუთარ მყოფობას აფიქსირებ, სივრცე ჩნდება შენშიც, მანამდე კი ხარ ქვა, შეუვალი კლდე, სიტყვების უძრავი სვეტი. მეც ვწერდი, მაგრამ საკუთარ თავში ვერ შევდიოდი, იმ სიტყვების გამოსატანად, რომელსაც შეეძლო სურათად ექცია, რისი დანახვაც ასე მწყუროდა. რაღაც არ მაძლევდა საშუალებას, წერა საკუთარი თავის ამ კლდიდან გამომკვეთ ძალად, თავისუფლების არაღად მექცია... და ეს „რაღაც“ იყო - ცოდნა, უფრო ზუსტად, არცოდნა, ცოდნის არარსებობა; და კიდევ უფრო ზუსტად, სამყაროში ამ ცოდნის ჩემს გარეშე არსებობა. ის თითქოს ცხვირწინ მედო, მაგრამ ვერ ვხედავდი... არადა როგორი მიაბიჭური წყურვილით მწყუროდა, მელაპარაკა ადამიანებთან, მეთქვა მათთვის რამე სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი, შემეცვალა მათი ცხოვრება. მაშინ წერას ზუსტად იმ მისიას ვაკისრებდი, უჩემოდაც რომ ჰქონდა მას ისტორიულად მინიჭებული. ჩემი ემოციების თარგმანიც აქედან მოდიოდა და ის სულაც არ იყო ჩემი საკუთარი, თუმცა, ეს ჯერ არ ვიცოდი, არ ვიცოდი, თარგმანი და ემოცია თუ ერთი და იგივე არ იყო. ვწერდი, მაგრამ ფურცელზე არაფერი ეწერა, ლაკმუსის ქაღალდით იყო. ჩემი სიტყვები არაფერს ამბობდნენ, არაფერს აჩვენებდნენ, არაფერზე მიუთითებდნენ.

ალარ მიყოყმანია, დავლე კალამი და მივაკითხე ჩვენი ნაწილის ბიბლიოთეკას, რომელიც მხოლოდ რუსული წიგნებით იყო გამოტენილი. ასე აღმოვჩნდი აზროვნების უსასრულო სივრცეში. ეს რაღაც დიალექტიკურ ქმნადობას ჰგავს. შეიძლება მთელი ცხოვრება წერო, მაგრამ ლიტერატურულ სივრცეში ვერ მოხვდე. ვიდრე მასში ფეხს გადადგამდე, ბუნებრივია, ჯერ ის უნდა შეამჩნიო, აუცილებელია მისი დანახვა გარედან, მასში საგნების შეტანა და განფენა. როდესაც პირველად აღმოვჩნდი აზროვნების წიაღში, გავიფიქრე: „მე აქ ოდესღაც ვყოფილვარ“ და ეს „ყოფნა“ ზუსტად სივრცის განცდას, განფენილობის პრობლემას უკავშირდებოდა. პირველად მე ზუსტად სივრცე შევიცანი, შეცნობაში ვგულისხმობ ფიქრის დაწყებას. პირველად ზუსტად სივრცეში საკუთარმა ყოფნამ დამაფიქრა. ნებისმიერ მოძრაობას სჭირდება სიცარიელე, აზროვნებისთვის სივრცე

არის კითხვა ან კითხვათა სისტემა, რომლის საზღვრებშიც მან უნდა იმოძრაოს და განფენა მოახერხოს. ეს კითხვები იყო: „ვინ ვარ?“, „რატომ ვარ აქ“, „რისთვის მოვედი?“, „რატომ ვარ მე მაინცდამაინც მე და არ ვარ სხვა?“ და ა. შ. მოკლედ თავი ისე ვიგრძენი, როგორც საკუთარ სახლში, საკუთარ თავში. აქედან დაიწყო სამყაროს ქმნა, სვლა არაფრიდან საკუთარი შექმნილის მოწონებადღე.

თუ თქვენ ოდესმე თვალს მოკრავთ სივრცეს, თუ როდესმე სივრცის დანახვას შეძლებთ, იცოდეთ, ეს სიკვდილია. სივრცის დანახვა ისევე შეუძლებელია, როგორც სემიოტიკის განდევნა ჩვენი ცხოვრებიდან. უბრალოდ, ის არ არსებობს, ის ჩვენი სინამდვილის მართალია განუყოფელი, მაგრამ სრულიად არარსებული ნაწილია. ჩვენი ცოდნა მოძრაობს იმ სივრცეში, რომელსაც თვითონ ქმნის და აფართოვებს, შესაბამისად, ლიტერატურის გარედან დანახვის შესაძლებლობაც მთლიანად საკუთარი ცოდნის საზღვრებში ყოფნა-მოქმედებაა (ყოფნა საკუთარ მოქმედებაში ოდესმე გადაიქცევა განცდად, რომელსაც არავითარი ცოდნა არ ახასიათებს და არანაირი სივრცე არ გააჩნია). მოკლედ რომ ვთქვათ, სივრცე მთლიანად ცოდნის სივრცეა. მაგრამ ცოდნას მუდამ თან სდევს არცოდნა. რამდენადაც არცოდნა ცოდნისაკენ მისწრაფების ინსპირატორი, ამდენად როგორც არარსებული სივრცეა ჩვენი სინამდვილის განუყოფელი, ასევე არცოდნაა ცოდნის განუყოფელი. ამიტომ რამდენადაც იზრდებოდა ცოდნა, იმდენად იზრდებოდა არცოდნაც. აზროვნებაში ჩვენ ჰერაკლეს მსგავს გმირს ვხედავთ ხოლმე, მას ყოველთვის ისეთ დავალებებზე ვგზავნი, რომლის შესრულებისთვისაც ნორმალური ადამიანური ძალა საკმარისი არ არის. არცოდნის სივრცეში გადასვლაც, რაღაც აზრით, ზებუნებრივ მოვლენასთან გვაზიარებს, უფრო მეტი ხარ, ვიდრე ადამიანი. ამიტომ მისი ენაც უახლოვდება ღმერთის ენას და როდესაც სივრცე მთლიანად შენით ივსება, როდესაც საკუთარი ძალისხმევა სამყაროს იმ ფორმას შეიცნობს, რომელშიც რაღაც შეიძლება აღმოჩნდეს შეუძლებელი, სახეზე გვაქვს შემოქმედებითი ქმნადობა. ქმნადობა არ არის პროცესი, კლასიკური გაგებით, ყველაფერი ერთ წამში ხდება. მე სწორედ ეს წამი შევიყვარე ყველაზე მეტად, რომელიც სულ რამდენიმეჯერ განმეორდა ჩემს ცხოვრებაში. უკანასკნელად ამ სამი წლის წინ, როდესაც წამი თითქმის წელიწადი გაგრძელდა და საბოლოოდ მივხვდი, რომ აზროვნების წიაღიდან გამოვედი.



აზროვნების სივრცე დავტოვე, აღარ მჭირდებოდა ლიტერატურის გარედან ყურება, რაც თავისთავად, ნიშნავდა, რომ ლიტერატურის სივრცეში ვიყავი. ლიტერატურას ხშირად, იმ სამყაროს დავიწყებას ვეძახი, რომელიც ცოდნითა გაქვს შეძენილი, შექმნილი თუ აგებული. რა თქმა უნდა, აქაც არის სვლა, სვლა სიბნელიდან სინათლისკენ, მაგრამ ეს ყოველივე მაინც ყოველგვარი დიალექტიკური მოდელის მიღმა იძენს თავს და მასში ხდომილებაც კი არასოდეს არის ბოლომდე მიყვანილი. თუ აზროვნებას ღვთაებრივი ძლევამოსილება სჭირდება, თუ მას შეუძლია გაიდოს მხარზე კომბალი და სამყაროს კიდები მოიაროს, პირდაპირ დალაშქროს ჰადესი, ლიტერატურა მუდამ ადამიანურ სივრცეში რჩება. ის არასოდეს არ არის საშუალების მოპოვება, არამედ ყოფნის შესაძლებლობაა, მასში სამყაროს კიდეს ვერასოდეს მიაღწევ, რადგან უსაზღვრობა საკუთარი არსებობით გაქვს მოცემული. ეს წყვილადში შესვლა და იქედან იმის გამოყვანაა, ვისთან ერთადაც მთელი ცხოვრება გინდა ყოფნა, თუმცა, უფრო ადამიანური ვიქნებოდი, თუ ვიტყოდი: გამოყვანა კიარა, ვერ გამოყვანა, სიბნელეში მისი საშუალოდ დატოვებაა. ვიდრე აზროვნებას მივატოვებდი, ვფიქრობდი, რომ ორფევსი შეცდა. მიმაჩნდა, რომ შეუცნობელი სიღრმიდან სიტყვის ამოტანას სჭირდება ურყევი ნება. შეღიხარ ჰადესში, გარეთ ტოვებ ყოველგვარ იმედს... მერე მოაბიჯებ უკუნეთ ბნელში, მოუძღვები უსაგნო სიტყვებს. არ იცი, მოგყვებიან თუ არა ისინი, არ გესმის მათი ნაბიჯების ხმა, მათ სუნთქვას ვერ გრძნობ, მაგრამ უკან არ უნდა მოიხედო, ბოლომდე უნდა იარო, ბრძაღ, ყოველგვარი რწმენის გარეშე, ეჭვებით დამძიმებულმა გამოიარო დიდი კარიბჭე და ა. შ.

მაგრამ ახლა ასე არ ვფიქრობ, რეალურ მოვლენათა მეტაფიზიკური მწკრივიდან გამოსვლა მნიშვნელობათა გაათასებისგან თავის დაღწევა აღმოჩნდა. ახლა აღარაა აქვს მნიშვნელობა, ის შეცდა თუ არა, ორფევსმა უბრალოდ მოიხედა, წმინდა ადამიანური მგრძნობელობა, სენტიმენტალობა და მოუთმენლობა გამოიჩინა. სხვანაირი არც შეიძლება იყოს პოეტი, შეუძლებელია ამ ღიაობაში იქცე ქვად, გახდე ურყევი, პრაგმატული და მიზანმიმართული. მეც თითქოს ევრიდიკესავით დავკარგე აზროვნების შესაძლებლობა, დავიწყე ყველაფრის დავიწყება, საკუთარი ცოდნის თავიდან მოცილება, რომ დაგბრუნებულყოფილი ვიყავი ლიტერატურასთან და ისევ ადამიანური ენით მელაპარაკა ჩემს გვერდით მყოფებთან. ზუსტად ორი დღის წინ მივხვდი, რომ ეს უკვე მომხდარია, ან თითქმის მომხდარია. რა თქმა უნდა, იოლი არ არის, მიატოვო სამყარო, რომელშიც თვალი გაახილე,

აღზარდე, ჩამოყალიბდი... ალბათ, მომენატრება, მაგრამ ნამდვილად არ გამჭირვებია უარი მეთქვა სივრცის ფენომენის ყოვლად მეცნიერულ ახსნაზე და უყოყმანოდ გადამეხაზა მსგავსი ხმაურიანი სიტყვები, როგორც არის მაგალითად: „ისევე როგორც დროის არსებობის შესახებ ვასკვნით მოძრაობის მიხედვით, სივრცის შესახებ მხოლოდ ყოფიერების მიხედვით დავასკვნით. დრო ლაპარაკობს მხოლოდ საკუთარ თავზე, სივრცე კი - საგანზე. რელიგია სივრცული ფენომენია! დრო თუ აზროვნების პროცესია, სივრცე მხოლოდ სურათია. ნებისმიერი კულტურული სივრცე დროის გარკვეული წესით მდინარებაა, რომელშიც გამოიყოფა მიმართების ფორმები: დაპირისპირება და წინააღმდეგობა. წმინდა სემიოტიკურ ენაზე ლიტერატურული სივრცის ნებისმიერი აღნიშვნა, როგორც ვიცით, დროის მოქმედების ფიქსირებაა. ლაპარაკობს მხოლოდ დრო. ლაპარაკი უკვე არის დრო, და ამდენად, ეს არის ლაპარაკი მხოლოდ საკუთარ თავზე. სივრცეზე მითითებით დრო აჩვენებს მხოლოდ საკუთარ თავს. ამიტომ სივრცე მხოლოდ მასში იკითხება, რაც პროცესის მიღმა - ურთიერთობის წესებში, პრინციპებში, ფორმებში“... და ა. შ. და ა. შ.

ასეთ ლაპარაკს არსოდეს აქვს დასასრული, რადგან ის მარადისობას, მუდმივ მდინარებას გამოხატავს. მეც ამოსუნთქვის გარეშე შემქმლო ეს მეკეთებინა, მაგრამ ახლა არა, ახლა აღარ შემძლია. რაზეც არ უნდა ვლაპარაკობდე, მთავარი ყოველთვის ადამიანთან შეხებაა და როდესაც ამას ვაღწევ ხოლმე, როდესაც ვახერხებ მის ყურებში ბუდის გაკეთებას, მაშინვე სადღაც იკარგება საგანი და სიტყვები პეპლებივით იწყებენ ფარფატს თიხის ყვავილებს შორის. უბრალოდ ვლაპარაკობ და ეს არის ლაპარაკი არაფერზე. ზუსტად ამიტომ ლიტერატურას ყველაფრის დავიწყებას ვეძახი. რა თქმა უნდა, ეს იმასთან დაბრუნებას ჰგავს, საიდანაც დავიწყე. მე ხომ ლიტერატურიდან მოვდივარ, ისევე როგორც დასავლური კულტურა. კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება ლიტერატურულ სივრცეში! ასე შესაძლოა მინოსი მისალმებოდა თეზევსს, ლაბირინთის კართან. მართლაც, დასავლური ისტორიული ანგლობა ათენელი თეზევსის მიერ ლაბირინთში ძაფის შეტანით იწყება; იქედან, საიდანაც ლაბირინთული კულტურიდან (ლიტერატურული სივრციდან) აზრის გამოტანის, ლოგიკური, ეშმაკური გამოსავლის მანამდე უცხო მოთხოვნილება ჩნდება. მანამდე ადამიანები შედიოდნენ ლაბირინთში და რჩებოდნენ, ცდილობდნენ გამოსვლას, მაგრამ ეს თვითონ ლაბირინთის თვისება იყო და არა ლაბირინთის გარეთ არსებული სამყაროს ზემოქმედების შედეგი.

სივრცის არსებობის შესახებ ილუზიას ქმნის მოძრაობა, რომელიც საგანთა ურთიერთმიმართებებით განისაზღვრება. აზროვნებაში ეს მიმართებები, როგორც უკვე ვთქვი, წარმოდგენილია ურთიერთობის წესების: დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობის სახით. ისტორიულად ამ წესებზეა დამყარებული ყველა ფუნდამენტური მსოფლმხედველობრივი სტრუქტურა. დასავლურ კულტურაში გამოიყოფა საგანთა ფუნდამენტური მიმართების (ურთიერთობის) ორი პირობითი ფორმა: ე. წ. პლატონური და ჰეგელიანური. სამყაროს პლატონური გახლეჩა, მაგალითად, აისახა ღმერთისა და ეშმაკის დაპირისპირებაში, რომელმაც ქრისტედან კლასიკური ირაციონალისტური მსოფლმხედველობის უკანასკნელ ეტაპამდე, ყველა სახის ურთიერთობა მართა, ყველა სახის მიმართება მის წიაღში ჩაისახა და განადგურდა. მიმართებათა ტრადიციული წესის ცვლის ნიშნები ჩნდება ჰეგელის დიალექტიკაში (დაპირისპირებულთა ერთიანობაში), სადაც მსოფლმხედველობრივი სხეულის ღერძია არა ღმერთისა და ეშმაკის დაპირისპირება, არამედ მამასა და ძეს შორის წინააღმდეგობა (თუმცა მისი გააზრების დასაწყისად მეორე მსოფლიო ომის დასასრული უნდა ჩავთვალოთ). ეს ზუსტად ის წესია, რასაც ლიტერატურის გარედან დანახვის აუცილებლობა დავარქვი. აქ წინააღმდეგობა არ არის სამყაროს განუყოფელი მთლიანობისაკენ მიმავალი გონიერი პროცესი, იგივე დაპირისპირება, არამედ ურთიერთქმედის განუვრცობელი ყოფიერება, იგივე ლიტერატურული ლაბირინთი...

მოკლედ, ძალიან ხშირად მე არ ვიცი ხოლმე (და ალბათ, არც არასოდეს მცოდნია), რას ვგულისხმობ ლიტერატურაში. როდესაც ვამბობ: „ლიტერატურა“ ხან მთელი სამყაროს წარმომიდგება, ხან ერთი ადამიანი, რომელმაც ვერაფრით ადგილი ვერ იპოვა ამ სამყაროში, ან იპოვა, დაბადებით, მაგრამ სიკვდილამდე მას ამის შესახებ არ გააგებინეს; ხან რაღაც ისტორიული პროცესი, ხან ქალის სურნელება და ასე დაუსრულებლად. მოკლედ რომ ვთქვა, ნებისმიერი სიტყვის მაგივრად, რომელსაც უბრალოდ საუბრის დროს ვერ გავიხსენებ, შემიძლია გამოვიყენო სიტყვა: „ლიტერატურა“. მაგალითად, თუ მინდა ვთქვა: „უკვე, ნელნელა, ვუახლოვდები სიბერეს“ და დამავიწყდა სიტყვა: „სიბერე“, მე ვიტყვი: „ვუახლოვდები ლიტერატურას“. ასე მოვიქცევი, რადგან ვიცი, ის არაფერში არ არის, ლიტერატურას არანაირი კონკრეტული სახე, არანაირი სიტყვიერი გამოხატულება არ გააჩნია და ამავე დროს ის ყველაფერში, ყველა სიტყვაშია.

შესაძლოა, ეს წმინდა თეოლოგიურ განსაზღვრებას ჰგავს და ვინმეს ახლა ფსევდოდონისე არეოპაგელიც გაახსენდა, მაგრამ სხვაგვარად ჯერ არც მე ვიცი, როგორ გავათავისუფლო ლიტერატურა ისტორიული დანიშნულებებისგან. შესაძლოა, ეს უბრალოდ ლაპარაკით, უბრალოდ წერით, არაფერზე წერით შეიძლება, მაგრამ წერას თუ ასეთ მძიმე ისტორიულ მისიას დააკისრებ, ის ხომ უბრალოდ წერა, უბრალოდ ლაპარაკი აღარ იქნება? რა თქმა უნდა, ლაპარაკი და არაფრის თქმა, უბრალოდ ლაპარაკი, ლაპარაკი ადამიანთან იოლი არ არის. ვოლტერი ამბობდა: „ისინი უძღვნიან ღმერთს ვრცელ მონოლოგებს, რადგან არ იციან ადამიანთან ლაპარაკი“. დიდი ხანი იცხოვრა ადამიანმა ამ მონოლოგებით, ტრადიცია რაციონალიზმმა გააგრძელა, რომელმაც თითქოს შეიყვარა ეს „დიდებული“ არსება, მაგრამ ზუსტად ამ დიდებულებამ, მგრძობელობის ადამიანური გონების მწვერვალზე ატანამ ისევ მიუწვდომელი დატოვა ის თბილი, უსაგნო სიტყვებისთვის. ის მისაწვდომი შეიქნა თვითმფრინავების და ხელოვნური თანამგზავრებისთვის, ხალხისთვის, კაცობრიობისთვის, მაგრამ არა ადამიანისთვის...

ჩვენ დღესაც ვსაუბრობთ სისტემატიზებულად, ლოგიკურად, კონცეპტუალურად, ვსაუბრობთ ტერმინებით და ყოველად გაუგებარი ფრაზეოლოგიით, რაც თითქოს სამყაროს ფორმების ცოდნაზე მიუთითებს, და ეს ლაპარაკი ისეთი „ადამიანური“ ხდება, რომ ტერმინების გარეშე სიყვარულის ახსნაც წარმოუდგენელია თითქოს. რაციონალიზმმა ყველა სიტყვა გახადა ტერმინი, უკეთეს შემთხვევაში ცნება და ჩვენც ხშირად გვრცხვენი კიდევ ადამიანური ერთ ლაპარაკი. ლიტერატურის სივრცეში არასდროს არაფერი არ ხდება და იქ გაჩერება, ადგილის პოვნა, მეტაფიზიკური მისწრაფებებით დამძიმებული ცივილიზაციის შეილებისთვის ძალიან ძნელია. შესაძლოა, არაფერზე ლაპარაკით ლიტერატურის გათავისუფლება მართლაც ჩვეულებრივი მორიგი ისტორიული მისიაა, შესაძლოა ის თავისთავად პოულობს ჩვენს ენაში საკუთარ თავს და მისიაც ამ ყოფიერების გამოხატულებაა, შესაძლოა, ლაბირინთში დაბრუნება გარდუვალობაა და კულტურამ უკვე გარდაგვქმნა პრედესავლურ არსებებად, ან შესაძლოა, მართლაც ვბერდები და ნაკლებად მინდება თანდათან რაიმეს ახსნა, რაიმეს თქმა, უბრალოდ ადამიანთან ლაპარაკი მწყურია, ბაღში სკამზე ჩამოჯდომა, თუთუნის გაბოლება და ლაპარაკი.