

საქართველოს მუნიციპალიტეტთა აკადემია
ქათა რაისთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის
ინსტიტუტი

მანანა კვაჭანტირაძე

ლთარ ჟილადის
მხატვრული სისტემის
სუბილლოგიური ასპექტები

თბილისი
1999 წ.

83.3 Γp

894. 631. 09

კ 448

მ.კვაჭანცვიტაძე. ღთაბ ქილაბის მსაფურალი სისფემის სემილთგიური
ასპეცტუმი ლამიენიერტ ნამბრმი/. თმ., 1999, 248გუ.

წიგნი ებღენიმა ლიფრაფურის სემილთგიიის პრბმლემუმს.
ღთაბ ქილაბის ბრმანემის მაგალითგუ გამთუელუელია
ნიმნბრმიუ მთულენათა თაჟისემურემუმი მსაფურალ ფეცსემი.
ნაჩუენუმი ენის, ცნბმიერემისა და კალფურის საერთ
სათუბულუმი სიმბლიგაციის პრცესმი. წიგნი დაესმარემა
ლიფრაფურის თერბიისა და მსაფურალი ენის პრბმლემუმით
დაინფურესემულ მჟითსულს, სელს მუქუყბმს ჰუმანიტატულ
მეცნიერემათა სერბმმი ინფურბარტბრმიუი კულუემის
გათატთუმას.

ბეცენგენფემი:

თილთლთგიურ მეცნიერემათა ბრცტბრმი, პრბთესბრმი გურბამ კიენაბე
თილთლთგიურ მეცნიერემათა ბრცტბრმი, პრბთესბრმი ზაზა ამგიანბრმი.

ბრეაეცტბრმი თილთლთგიურ მეცნიერემათა ბრცტბრმი,
პრბთესბრმი მინელი ქურბიანი

ავტორისაგან

მრავალი ტიპის საკომუნიკაციო „ენების“ წარმოქმნამ უკანასკნელ ათწლეულებში ნიშნობრივ მოვლენათა რეგულარული შესწავლისა და კლასიფიკაციის აუცილებლობა განაპირობა. ენის, ხელოვნებისა და კულტურის მოვლენებზე გლობალური სიმბოლურ-ნიშნობრივი კონცეპციის გავრცელება დღეს ერთგვარ „დროის ნიშნადაა“ აღიარებული. ლიტერატურის სემიოლოგია იკვლევს მხატვრული ენის იმ ასპექტებს, რომლებიც განუყოფელია კულტურული კომუნიკაციების ზოგადი პრობლემატიკისაგან. ამავე დროს, მას მეცნიერულ ინტერესთა საკუთარი სფეროც გააჩნია: ენა ისევე, როგორც ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყველა ფორმა, სიმბოლური ხასიათისაა. იგი წარმოადგენს მწერლის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიურ და მხატვრულ-ესთეტიკურ შეხედებულებათა ერთგვარ მოდელს, მხატვრულ-ენობრივ ნიშანთა სისტემას, რომელიც დეკოდირებას, ახსნასა და ინტერპრეტაციას მოითხოვს.

ენა, როგორც ყოფიერებისეული არსის გამოხატულება, სიმბოლურად ასახავს ნაციონალური და ინდივიდუალურ მენტალიტეტის ყველა იმ ინტენციას, რომელიც მასში გაუცნობიერებლადაა ჩალექილი. ამდენად, სემიოლოგიურ მეთოდის გამოყენებისას კვლევის არეალში ექცევა ის კულტურული კონტექსტიც, რომელშიც ნიშანთა ესა თუ ის კონკრეტული სისტემა დამუშავდა. ამ თვალსაზრისით, ოთარ ჭილაძის ტექსტებში ზუსტად აისახა ეროვნული შემოქმედებითი ცნობიერების ძალისხმევა, გადაელახა გაბატონებული იდეოლოგია ნაციონალური ცნობიერების ფუნდამენტური ფორმით, რომლის ყველაზე აქტიურ და მებრძოლ ფორმასაც ენა წარმოადგენს. ჭილაძის ენობრივ-ესთეტიკური სისტემის წესრიგში, ენის გრძნობადი ფენე-

ბის გააქტიურებასა და მნიშვნელობათა არეალის გაფართოებაში, ერთი სიტყვით, ენის დიდ სიმბოლურ ენერგიაში გარკვევით იკითხება ფასეულობათა აღდგენისა და გადარჩენის ზოგადე-როვნული ცნობიერებითი ინტენცია.

ჩვენთვის ძალზე საინტერესო იყო იმ კონკრეტული სფერო-ების კვლევა, რომლებიც წარმოდგენას გვაძლევენ ეროვნული მსოფლალქმის თავისებურებებზე, მაგალითად, დროის და სივრ-ცის განსაზიერების ხერხები, რადიკალური ოპოზიციითა გადა-ლაზვის გზები და ა.შ. მათი საშუალებით შესაძლებელი ხდება კულტურის ტიპის განსაზღვრა, რამდენადაც კულტურის ტიპი დგინდება არა მხოლოდ მის ერთიან ზოგად სტრუქტურაში შემავალი საერთო ელემენტებით (მაგალითად, დრო-სივრცე, ოპოზიციები, არქექტიპულ-მითოლოგიური სტრუქტურები, თხრობის ლოგიკური მოდელები და ა.შ.), არამედ იმიტაც, რაც თავისთავადი და ინდივიდუალურია ცალკეული კულტურების ყოველ „ენაში“.

ცნობილია, რომ ათწლეულების მანძილზე გაუზიარებელი და აუთვისებელი რჩებოდა დასავლური მეცნიერული აზრის ის მიღწევები, რომლებიც ვერ თავსდებოდა საბჭოური იდეოლო-გიის ჩარჩოებში. მეცნიერული იზოლაციის მძიმე პირობებმა მეტ-ნაკლებად თავისი დალი დაასვა ქართულ ლიტერატურათმ-ცოდნეობასაც, მათ შორის, თანამედროვე ლიტერატურული პრო-ცესების კვლევას. ქართული ლიტერატურის როგორც თანამედ-როვე, ისე კლასიკური ნიმუშების ხელახალი წაკითხვა და მეც-ნიერული შეფასება დღეს უკვე შეუძლებელია ლინგვისტიკის, სოციოლოგიის, ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის თეორიულ მიღწე-ვათა გათვალისწინების გარეშე, რომელთა რიგში ენობრივ ნი-შანთა სისტემებს და კომუნიკაციის პრობლემებს ერთ- ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავთ.

ჩვენ მიზნად დავისახეთ ნაწილობრივ მაინც შეგვეცხო ზე-მოთნახსენები ხარვეზი და კვლევა წაგვემართა დარგთაშორისი კვლევების გაფართოების გზით - სემიოლოგიის მიმართულე-ბით, რომლის მეცნიერული მიღწევები კომუნიკაციური პროცე-სების კვლევაში დღეს წარმატებით გამოიყენება სხვადასხვა სფეროში. ოთარ ჭილაძის რომანების მაგალითზე გადავწყვი-ტეთ დაგვეშუშავებინა მხატვრული ინფორმაციის კოდირების პრობლემები ლიტერატურაში: ნიშანთა შეკავშირების, მათი პერესემანტიზაციისა და ახალ მნიშვნელობათა გამომუშავების,

კონოტაციური დონის გაღრმავების გზები და ხერხები, ერთი სიტყვით, ის მოვლენები, რომლებიც წარმოდგენას გვიქმნის არა მხოლოდ ინდივიდუალური მხატვრული ენის თავისებურებებზე, არამედ ზოგადად ენის, როგორც ცნობიერების სიმბოლური ფორმის მოქმედების მექანიზმზე. ნაშრომში გამოკვლეულია აღნიშვნის პროცესის სპეციფიკა ოთარ ჭილაძის მხატვრულ ენაში: ნიშანთა და მნიშვნელობათა დაკავშირების გზები, იზომორფულ ნიშნობრივ სტრუქტურათა ინვარიანტები, მსხვილი სემანტიკური ბლოკების შექმნისა და დაკავშირების პროცესები. დახასიათებულია ტექსტის ფენოვა-ნი სტრუქტურა, მისი ზედაპირული და სიღრმისეული დონეები, დისკურსის, მხატვრული ფიგურების, მეტაფორის პერმენევტიკული და გამომსახველობითი ასპექტები, შესწავლილია მათი ფუნქციები და ესთეტიკური ზემოქმედების საშუალებები.

მნიშვნელობათა სიმრავლე, რომელსაც ენა აღმოაცენებს, ანთროპოლოგიური მოვლენაა და მისი ამოწურვა შეუძლებელია, ამდენად, მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ კვლევის წარმართვა არა საბოლოო მნიშვნელობათა დადგენის მიმართულებით, არამედ მათი წარმოქმნის, ინტეგრაციის, ინტენსიონალთა გამოშუშავების ხერხების აღწერის მიმართულებით. სემიოლოგიური მეთოდის არჩევანმა, რომლის უტყუარობა მოცემულ შემთხვევაში ჭილაძის ტექსტებზე წინასწარმა დაკვირვებამ განაპირობა, ბუნებრივად მიგვიყვანა პერმენევტიკამდე, როგორც ინტერპრეტაციულ მეთოდოლოგიამდე, რამდენადაც გაგება და აღნიშვნა წარმოადგენენ სულიერი მოღვაწეობის კორელაციურ აქტებს.

ჩვენს მუშაობას წარმართავდა შესაბამისობებისა და ურთიერთმიმართებების დადგენის მეცნიერული ინტერესი საზოგადოებრივ ცნობიერებასა და მწერლის ინდივიდუალურ ენობრივ სამყაროს შორის, ანუ იმ განწყობილებათა, შეხედულებათა და წარმოდგენათა, ლტოლვათა და მისწრაფებათა წარმოჩენის სურვილი, რომლებიც ათწეულებს მანძილზე ეძებდნენ კალაპოტსა და გამოსავლს და რომლებიც მხატვრული ენის, როგორც ნიშანთა სპეციფიკური სისტემის მეშვეობით გამოვლინდნენ.

მანანა კვაჭანტირაძე

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ოთარ ჭილაძის რომანების სემიოლოგიური ასპექტების კვლევისას უნდა გავითვალისწინოთ საკითხის ორი მხარე: ზოგადფილოსოფიური და ფილოლოგიური. ფილოსოფიური მხარე უკავშირდება პერმენევტიკის ძირითად პოსტულატს, რომელიც მთელ სასიცოცხლო ცდას, გაგების პროცესის ზოგადყოფიერებისეულ და ფილოსოფიურ არსს უკავშირებს ენას. მხატვრული ენა ამ თვალსაზრისით წარმოადგენს განსაკუთრებული ინტენსივობის ენას, მისი მოქმედების განსაკუთრებულ რეჟიმს, როცა რეფერენცია მიმართული არა მხოლოდ რეალობისადმი, არამედ არანაკლები ძალით - თვით ენის სიღრმისეული სტრუქტურებისადმი. რომან იაკობსონი აღნიშნავდა პროზის ენის განსაკუთრებულ სირთულეს ამ თვალსაზრისით, რომელიც „პოეტიკის წინაშე ძალზე სერიოზულ პრობლემებს აყენებს, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ენის გარდამავალი ზონის პირობებში. საუბარი ეხება გარდამავალ ზონას მკაცრად პოეტურ და მკაცრად რეფერენციალურ ენებს შორის“.

პრობლემის ფილოლოგიური ასპექტი უკავშირდება ინდივიდუალური მხატვრული ენის კვლევას - მწერლის შემოქმედებითი უნარის დახასიათებას ესთეტიკურ ნიშანთა სისტემის შექმნაში და ამ სისტემის ელემენტების დაკავშირების გზებისა და მეთოდების აღწერას. ეს უკანასკნელი გულისხმობს მხატვრული ფაქტის შეფასებას სემიოლოგიური მეთოდის პოზიციებიდან.

სემიოლოგია, როგორც მეცნიერება ნიშნებსა და ნიშანთა სისტემებზე, ას წელზე მეტს ითვლის. მრავალგვარი ტიპის საკომუნიკაციო „ენების“ წარმოქმნამ უკანასკნელ ათწლეულებში ნიშნობრივ მოვლენათა კლასიფიკაციის აუცილებლობა განაპირობა. ეს პროცესები უშუალოდ იყო დაკავშირებული XX ს-ის დიდ მეცნიერულ აღმოჩენებთან, კულტურისა და მეცნიერების ინტერესთა სფეროების გაფართოებასთან, ჰუმანიტარული დარგების მიმართ კვლევის ზუსტი მეთოდების გამოყენების ტენდენციასთან. სემიოლოგიური კვლევების

არეალი გაფართოვდა და მის ობიექტად იქცა ის სფეროები, რომლებიც მანამდე აღნიშნული მეთოდის ყურადღების მიღმა რჩებოდა. დღეისათვის სემიოლოგია თავისი იტერესის ობიექტებს სამ დიდ ჯგუფად აერთიანებს: პირველი - ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია, რომელიც შეისწავლის და აღწერს ენასთან დაკავშირებულ მოვლენებს, ანუ ენასა და ლიტერატურას იკვლევს ნიშნობრივ-სემიოტური ასპექტით; მეორე-ხელოვნებისა და სოციალ-კულტურული სისტემების სემიოლოგია-ფერწერა, მუსიკა, არქიტექტურა, კინო, მოდა, რიტუალები, წეს-ჩვეულებები და სხვ; მესამე, ცხოველთა კომუნიკაციები და ადამიანის ორგანიზმში ბიოლოგიურ კავშირთა სისტემები.

ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია იკვლევს მხატვრული კომუნიკაციის პრობლემებს, რომელიც, თავის მხრივ, მოიცავს სინამდვილესთან ავტორის დამოკიდებულების, ავტორი-რეკიპიენტის ურთიერთობის ასპექტებს მაგრამ მისთვის უმთავრესია ენისა და შემოქმედის კომუნიკაციის პრობლემა, ანუ კომუნიკაციურ-რეფერენციალური და მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქციების რეალიზაციის პირობებისა და ხერხების კვლევა შემოქმედებით პროცესში.

ცნობილია, რომ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ყოველი ფორმა სიმბოლურ ხასიათს ატარებს. ენა წარმოადგენს მწერლის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიურ და მხატვრულ-ესთეტიკური შეხედულებების ერთგვარ სიმბოლურ მოდელს, დაშიფრულ შეტყობინებას, ნიშანთა სისტემას. *სწორედ ენობრივ-შემოქმედებითი კომუნიკაციის აქტში უკავშირდება სემიოლოგია როგორც მეთოდი პერმენენტუიკას, როგორც მეთოდოლოგიას, რამდენადაც ეს აქტები, ერთის მხრივ, დაშიფვრის, კოდირების, მეორე მხრივ კი-დეკოდირების, გაშიფვრის, სიმბოლიზაციის აქტებს წარმოადგენენ.*

სემიოლოგია თავისი კვლევის ობიექტად მიიჩნევს ტექსტს - აღმნიშვნელთა და აღსანიშნთა სისტემას, რომელთა შორის პირველნი არსებობენ ფაქტუალურად, მეორენი კი - ვირტუალურად. ტექსტი, როგორც ინტერპრეტაციული ლიტერატურათმცოდნეობის ობიექტი წარმოადგენს ნიშანს, რომელიც გლობალური აღსანიშნისაკენ მოძრაობს.

ნიშანთა შეკავშირების ხერხების და მნიშვნელობათა გამოუმუშავების პროცესის კვლევა წარმოადგენს გვიქმნის ოთარ ჭილაძის მხატვრული ენის რიგ თავისებურებებზე შესაძლებლობას გვაძლევს გამოვეყოთ იზომორფული ნიშნობრივი სტრუქტურები და დავადგინოთ მათი ვარიანტები, შესაბამისობები, აღეწეროთ სემანტიკური ბლოკების შექმნისა და დაკავშირების გზები ტექსტის, დისკურსის, მხატვ-

რული ფიგურების თანმიმდევრული დაბასიათება, როგორც ენის აქტუალიზაციის კელიის - შესაძლებლობას გვაძლევს გავაანალიზოთ მნიშვნელობათა ინტეგრაციის იერარქიული პროცესი.

მხატვრული მთლიანობა იქმნება შინაარსისა და ასახვის პლანების რთული სინთეზით. თითოეული მათგანი, თავის მხრივ, ორი ფენისაგან

შედგება: სუბსტანციისა და ფორმისაგან. ეს ოთხფენოვანი სისტემა, რომელიც ლუი ელმსლვეის გლოსემატიკურ მოდელს ეყრდნობა, სხვადასხვა ტიპის შინაარსობრივი და ფორმალური სტრუქტურების ფუნქციურ შესაბამისობას წარმოადგენს. მნიშვნელობათა შექმნაში როგორც სუბსტანციის, ისე ფორმის დონეზე მონაწილეობენ: სიუჟეტი და კომპოზიცია, დრო-სივრცის, თხრობის ლოგიკური მოდელები; ოპოზიციები, პერსონაჟები, სხვადასხვა ტიპის მითოსური სტრუქტურები: არქეტიპები, მითოსური სიუჟეტები, მითემები, მითოდები.

ჩვეულებრივ, როგორც ზოგადკულტურული, ისე ინდივიდუალური ნიშანთა სისტემების ჩამოყალიბება ყოველთვის უკავშირდება გარკვეულ ისტორიულ სიტუაციას. 70-80-იანი წლების სინამდვილეში ქართული რომანის უჩვეულო აღმავლობა გამოხატავდა ეროვნული ცნობიერების მზადყოფნას, გადაერჩინა კულტურულ ფასეულობათა სისტემა, ამდენად, ოთარ ჭილაძესთან, როგორც ამ პროცესის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ მონაწილესთან, აღნიშვნის პროცესი წარმოადგენს შენახვისა და გადარჩენის აქტს, ანუ მსოფლმხედველობრივად გაპირობებულ და მხატვრულ სტილში ტრანსფორმირებულ სისტემატურ პრინციპს.

თავი I მეთოდი და მეთოდოლოგია

1.1. სემიოლოგიური მეთოდის ზოგადი დახასიათება

მას შემდეგ, რაც სტოიკოსებმა პირველად მიაქციეს ყურადღება ნიშანს, როგორც მოვლენას და იგი ორმხრივ ურთიერთობად გამოაცხადეს აღსანიშნავსა და აღნიშვნელს, აღნიშვნასა და გაგებას, ბევრით მეტყველებასა და ობიექტს (საგანს) შორის, - ფილოსოფოსებსა და ლოგიკოსებს არაერთხელ გამოუხატავთ თავიანთი დამოკიდებულება ამ მოვლენის მიმართ. ჰუმბოლდტი ბგერისა და შინაგანი ენობრივი ცნობიერების ამ ორმხრივ ურთიერთობას ადამიანის აზროვნების განვითარების პირობად მიიჩნევდა (1).

სემიოლოგია წარმოადგენს მეცნიერებას ნიშნებზე და ნიშანთა სისტემებზე, იგი აერთიანებს ცოდნის ყველა მიმართულებას იმ მოვლენებზე, რომელთაც „ნიშნობრივს“ ვუწოდებთ, ნიშანთა იმ სისტემებზე, რომლებიც ენებს ქმნიან. დასავლეთევროპელი და ამერიკელი მკვლევარები სემიოლოგიური მეცნიერების შექმნას ჩ. მორისის, ფ. დე სოსიურის სახელებს უკავშირებენ (2). პირველობის საკითხის გარჩევა ჩვენს მიზანს არ შეადგენს, მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ სემიოლოგიის დაფუძნებასა და განვითარებაში ზოგიერთი მათგანი იდეის წამოყენების დონეზე მონაწილეობდა, ზოგი - ლოგიკურ-ფილოსოფიური, ზოგი კი - კონკრეტული კვლევებისა. სემიოლოგიის, როგორც მეცნიერების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში მონაწილეობა მიიღეს როგორც ფილოსოფოსებმა, ისე ლინგვისტებმა, მათემატიკოსებმა, ლოგიკოსებმა, ლიტერატურათმცოდნეებმა და ფსიქოლოგებმა.

ნიშნები ფუნქციონირებენ არა მხოლოდ ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებსა და სოციო-კულტურულ სისტემებში. ნიშნების მოქმედებისა და გაგების არეალი საკმაოდ ვრცელი და მრავალფეროვანია, რამდენადაც ხელოვნების დარგებიც და სოციო-კულტურული მოვლენებიც მიდრეკილნი არიან შექმნან თავიანთი საკომუნიკაციო ენები, ანუ ნიშანთა სისტემები, რომლებიც მიზნად ისახა-

ვენ გარკვეული ტიპის ინფორმაციის გადაცემას. დღეს ლაპარაკობენ კინონაზე, არქიტექტურის, რეკლამის, მოდის, რიტუალის ენაზე. ენის ცნებას სემიოლოგია ორი სახით იყენებს: ფართო გაგებით, როგორც ცნობიერების ზოგადსიმბოლური ოპერაციების გამოხატულებას და ვიწრო მნიშვნელობით, როგორც სამეტყველო ფუნქციას.

ჭილაძის მხატვრული ენის განხილვისას ჩვენ ვაპირებთ ენის ცნების ორივე გაგებას დავეყრდნოთ, ამდენად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ანგარიში გავუწიოთ მის მხატვრულ სისტემაში შემავალ იმ წარმონაქმნებსაც, რომლებიც თავისთავად მნიშვნელობას ატარებენ, ანუ წარმოადგენენ არა ლინგვისტურ, არამედ ფსიქოლოგიურ, სოციალურ, კულტურულ, ეთნიკურ, ისტორიულ ნიშნებს. ისინი, როგორც პირველადი მნიშვნელობების მატარებელნი, ტექსტში შედიან პერსეუმანტიზირებული სახით, ანუ გვევლინებიან სხვა მნიშვნელობათა ნიშნებად.

ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია შეისწავლის საკუთრივ ენის გამოვლენის სფეროებს: ტექსტს, თხრობას, დისკურსს, იკვლევს ნიშნობრივ მოვლენებს პროზაში, პოეზიაში, სიტყვიერ ფოლკლორში და ა.შ. „პოეტიკა, - წერს რომან იაკობსონი, - ისევე ამუშავებს მეტყველების სტრუქტურათა პრობლემებს, როგორც ხელოვნებათმცოდნეობა - ფერწერულ სტრუქტურებს (3). ეს მოსაზრება შეიძლება სემიოლოგიაზეც გავავრცელოთ: მხატვრული მეტყველების სტრუქტურებისა და წერილობითი ტექსტის ზოგადი თუ კონკრეტული პრობლემების კვლევა სემიოლოგიის კომპეტენციაში შედის. სამეტყველო ენა ნიშანთა ყველაზე გავრცელებული და სრულყოფილად დამუშავებული სისტემაა. ამდენად, ბუნებრივია, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა, რომელიც მხატვრული ენის პრობლემებს იკვლევს, აქტიურად სარგებლობს ლინგვისტიკის მეცნიერული მიღწევებით და კიდევაც ავითარებს კვლევის სემიოლოგიურ თეორიას. მაგალითად, აივორ რიჩარდსმა შემოიღებინა ნიშნობრივი სიტუაციის თეორია, შინაგანი და გარეგანი კონტექსტების გაგება; ბახტინმა „შორეული კონტექსტის“ ცნება (4). ლიტერატურათმცოდნეობამ ყურადღება გაამახვილა ნიშნობრივი გამოთქმისა და მენტალური ხატის კავშირზე (5) და ა.შ.

ძირითადი პრობლემა, რომელიც სემიოლოგიური მეთოდის გამოყენებისას წამოიჭრება, არის *სემანალიზის მეთოდოლოგიური და პრაქტიკული უპირატესობის ჩვენება სხვა მეთოდებთან შედარებით კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტის მიმართ.*

მეორე საკითხი, რომელსაც ანგარიში უნდა გაეწიოს, არის სემიოტური მეთოდის ის საპეციფიკო, რომელიც უკვე ვახსენეთ: იგი წარმოადგენს ლინგვისტურ მეთოდს და მისი გამოყენებისას „მეორადი მამოღელირებელი სისტემების“ მიმართ გარკვეული სიძნელეებს ვაწყობით. ეს სიძნელეები ძირითადად მეთოდოლოგიური ხასიათისაა, კერძოდ: თანამედროვე ლიტმცოდნეობა აღიარებს, რომ თვით ტერმინ „ზუსტი მეთოდების“ მიმართ არ არსებობს საერთო აზრი. ზუსტი მეცნიერული აპარატის გამოყენება შემოქმედების ჰუმანიტარული სფეროების კვლევის პროცესში თავისთავად ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მიღებული შედეგების სიზუსტეს. „სრული ცოდნა, - ამბობს იური ლოტმანი - იმაში გამოიხატება, რომ გამოვყოთ იზომორფული მოდელები სხვადასხვა ობიექტებისათვის და დავადგინოთ ამ მოდელთა ინტერპრეტაციების დაუსრულებელი ვარიანტულობა მეტაფიზიკური დონიდან ობიექტის დონისაკენ გადასვლის პროცესში“ (6).

„ინტერპრეტაციათა დაუსრულებელი ვარიანტულობა“ ის პოსტულატია, რომელსაც ლიტერატურული ტექსტის მიმართ მთელი თანამედროვე სემიოლოგია აღიარებს და რომლის საფუძველზეც როლან ბარტი კრიტიკასა და ტექსტის ინტერპრეტაციის პროცედურას ჰერმენევტიკულ პროცედურათა რიგს აკუთვნებს. „ენის შემსწავლელ მეცნიერებათა მეთოდების გადმოტანა გონებრივი საქმიანობის სხვა სფეროებზე და უპირველესად ხელოვნებაზე, რომელიც განიხილება როგორც ენა, ხან კი განსაკუთრებულად ორგანიზებული ენა, - დასვლეთში ჰუმანიტარული მეცნიერებების განვითარების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად და დროის თავისებურ გამოხატულებად“ იქცა (7).

მეთოდის შერჩევისას სახელმძღვანელო პრინციპად გამოგვადგება მისი ადეკვატურობა საკვლევი ობიექტის მიმართ, რომელიც შესაძლებლობას მისცემს მკვლევარს შერჩეული მეთოდის ტერმინოლოგიით აღწეროს ინტერპრეტაციის ყველა მიზანშეწონილი და მეცნიერულად დამაჯერებელი ვარიანტი. რაც შეეხება სემიოტური მეთოდის უპირატესობას, იგი ღვინდება იმ თავისებურებათა წინასწარი მონიშვნის საფუძველზე, რომელიც ახასიათებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ტექსტს, მის ჟანრულ საპეციფიკას, ავტორის მსოფლმხედველობას, ენას, თხრობით სტრუქტურებს და ა.შ. ეს ყველაფერი, თავის მხრივ, წინდაწინვე გულისხმობს შესაბამისობათა დადგენას ისეთ კატეგორიებს შორის, როგორიცაა ნაწარმოები და ტექსტი, ნიშანი და ხატი, მნიშვნელობა და აზრი, მნიშვნელობა და ფუნქცია, ნიშანი და სტრუქტურა და ა.შ.

სოსიურის აზრით, ნიშანი ახდენს ორი „ამორფული მასის“ ბეგრათა ჯგუფისა და აზრობრივი ნაკადის ურთიერთობის მოდელირებას, ანუ აზრის შეერთებას აკუსტიკურ ხატთან (8). იაკობსონი და პრადის სკოლა მთხრობელისა და მსმენელის ურთიერთობის გარდა შემოღობისათვის აუცილებლად მიიჩნევს მესამე პირობასაც - რეალობას, რომელსაც ნიშანი ასახავს (9). ბენეენისტი აღნიშვნის პროცესში ორ მომენტს ანსხეავენ: პირველად აღმნიშვნელებს, ანუ სიტყვებს, რომლებიც იცნობა და იდენტიფიცირდება იმ საგნებთან და ცნებებთან, რომელთაც აღნიშნავენ და მეორად აღმნიშვნელებს (წინადადებები, გამოთქმები), რომელთა გაგებაც შესაძლებელია მხოლოდ იმ აზრებთან შესაბამისობაში, რომლებსაც ეყრდნობიან. პირველები წარმოადგენენ მარტივ ნიშნებს, ლექსიკურ მორფემებს, მეორენი - სემანტიკურ ინტერპრეტაციათა ნიშნებს, ანუ დისკურსულ ნიშან-გამოთქმებს (10).

ახლა დავსვათ კითხვა: რამდენად გვანან მხატვრული ენის ნიშნები სასაუბრო ენის ნიშნებს, რომელთაც ლინგვისტიკა შეისწავლის, ანუ მეორადი რეფერენცია - პირველადს? სემიოლოგიის განვითარების ისტორიამ დაადასტურა, რომ ენის გავრცელების ისეთ სფეროებში, როგორიცაა მითი, მხატვრული ლიტერატურა, პოეზია, ფოლკლორი, და ა.შ. - არავითარი საგანგებო ნიშნები არ არსებობს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ მხატვრულ ენაში სიტყვების გარდა არ დასტურდება არანაირი სპეციფიკური ნიშნების არსებობა. სემიოლოგიისათვის სიტყვა არ წარმოადგენს უმცირეს სემიოტურ ერთეულს, ანუ ისეთ ელემენტს, რომელზე დაყრდნობითაც შეიძლება საკომუნიკაციო ენის გამიჯვნა ლიტერატურის ენისაგან ანუ მათი ინდივიდუალური სპეციფიკურობის მტკიცება. მხატვრული ტექსტის მიმართ საკითხი შემდეგნაირად დაისმის: მართალია, წინადადება დასრულებულ სინტაქსურ ერთეულს წარმოადგენს, მაგრამ არის თუ არა იგი დასრულებული სემანტიკური ერთეული? ლიტერატურათმცოდნეობა ამ კითხვას უარყოფითად პასუხობს. ბარტი ისევე, როგორც ბენეენისტი პროზის ენის უმცირეს სემიოლოგიურ ერთეულად მიიჩნევს ფრაზას: „ფრაზა - ესაა ენის სიცოცხლე მოქმედებაში, ფრაზის მეშვეობით ჩვენ ვტოვებთ ენას, როგორც ნიშანთა სისტემას და შევდივართ სხვა სამყაროში (11). კრისტევა კრისტევა ტექსტს უმცირეს ერთეულად აღიარებს „აღმნიშვნელ დიფერენციალს“, ანუ წერტილს, სადაც მნიშვნელობათა უსასრულობის ამოკითხვა შეიძლება. იგი წარმოადგენს „ორ პაუზას შორის მოქცეულ ნახევრადლია მოდულაციას და მისი კავშირი სხვა აღმნიშვნელ კომპ-

ლექსებთან არ არის გაპირობებული აუცილებლობით“ (12). „აღმნიშვნელ დიფერენციალს“ კრისტევა ადარებს დაქვემდებარებულ წინადადებას, თანაც მთავარი წინადადება, როგორც წესი, არ არსებობს და კითხვის პროცესში მისი მხოლოდ „აღდგენა“ თუ მოხერხდება. როგორც ვხედავთ, ასეთი „მოდულაციებით“ ტექსტის ცნება საკმაოდ უახლოვდება ქვეტექსტის გაგებას.

თანამეროვე ეტაპზე ლიტერატურის სემიოლოგია თავის ამოცანად მიიჩნევს მნიშვნელობათა წარმოქმნის პროცესის შესწავლას და აღწერას. ასეთი მიდგომა, თავის მხრივ, ეხმარება ენის „არსის“, მისი ჩვევის (უზუსტის) შესწავლასა და მხატვრული ტექსტის შექმნის პროცესის დახასიათებას. რა საშუალებით იქცევა სიტყვიერი შეტყობინება ხელოვნების ნიმუშად? - კითხულობს იაკობსონი და ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას პოეტიკის კომპეტენტად მიიჩნევს (13).

ენის უნივერსუმთან მხატვრული ენა გაცილებით ახლოს დგას, ვიდრე სასაუბრო. ამდენად, მხატვრული ენის სემიოლოგიური შესწავლა ლიტერატურის, როგორც სპეციფიკური ენის სიღრმეების წვდომაში ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამასთან, კიდევ ერთხელ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ „სიტყვიერი ხელოვნების პროზაული სახესხვაობა, სადაც პარალელიზმები არც ისე რეგულარულია და არც მკაფიოდ გამოყოფილი, როგორც პოეზიის „განუწყვეტელი პარალელიზმი“, და სადაც არაა დომინირებული ბგერობრივი ფიგურა - პოეტიკის წინაშე გაცილებით რთულ პრობლემებს აყენებს, როგორც ეს ხდება ზოლმე მაშინ, როცა საქმე გვაქვს ენის თავისუფალ, გარდამავალ ზონასთან. ამ შემთხვევაში საუბარი ეხება გარდამავალ ზონას მკაცრად პოეტურსა და მკაცრად რეფერენციალურ ენებს შორის“ (14).

ც. ტოდოროვი სასაუბრო ენას განიხილავს როგორც პირველად სიმბოლურ სისტემას, ანუ რეფერენციის პირველად ფორმას, მხატვრულ ენას კი მეორად სისტემად მიიჩნევს (15). საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ ხელოვნების ენების დასახასიათებლად შემოიტანა „მეორადი მამოდელირებელი სისტემების“ ცნება. ენათა ასეთი დიფერენციაცია მიღებულია და მეცნიერება მას დღეს უკვე სადავოდ არ მიიჩნევს. „სიტყვებს რომ მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა ჰქონდეთ, ანუ ის, რომელიც ლექსიკონშია მითითებული, - წერს როლან ბარტი - მეორე ენა რომ არ აფართოებდეს და არა ათავისუფლებდეს ენას, არ იქნებოდა არც ლიტერატურა“ (16). ბარტი კრიტიკის ამოცანად მიიჩნევს სიმბოლოთა პოლივალენტურობის კვლევას, ნიშნის იმ შესაძლებლობათა ძიებას, რომლებიც მოცემული ტექსტის მნიშვნელო-

ბათა სიმრავლეს აღმოაცენებს. ეს მიმართება გარკვეულად ეყრდნობა ხომსკის ტრანსფორმაციულ გრამატიკას, რომელიც წარმოადგენს იმის აღწერის პიპოთეტურ მოდელს, თუ როგორ წარმოიქმნება ენის ფრაზათა უსასრულო რიცხვი (17).

სავსებით ლოგიკურად გვეჩვენება რომანის ენის სტრუქტურის კვლევისას ა. პრიეტოს მიერ გაკეთებული დასკვნა, რომ „ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის დროს ირღვევა (სუსტდება) აღწერის ლინგვისტური სიმკაცრე. ეს ნიშნავს, რომ კვლევის საზღვრები გაფართოვდა. აქედან გამომდინარე, სრულიად გასაგებია ბა-ლის ლიტერატურული სტერილურობა, ლიტერატურისაგან ელმსლევის განდგომა, რომლის ინტერესის ობიექტს მხოლოდ გრამატიკული სტრუქტურების შეადგენს“ (18).

იმისათვის, რომ ფორმის, სტრუქტურის, ფუნქციის ცნებათა ურთიერთმიმართება გამოვკვეთოთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ძალზე ზოგადად დავახსიათოთ ელმსლევის თეორია. რაც მთავარია, ჭილა-ბის ლიტერატურული ტექსტის ანალიზისას ტრანსფორმირებული სახით ჩვენ ძირითადად სწორედ ამ მოდელს გამოვიყენებთ. ელმსლევთან ფუნქცია წარმოადგენს ურთიერთობას, რომელიც ყალიბდება გამოსახვის ფორმასა და შინაარსის ფორმას შორის, ამასთან, გამოსახვა არსებობს მხოლოდ შინაარსის წყალობით, შინაარსი კი - გამოსახვის მეშვეობით. ელმსლევის გლოსემატიკაში შინაარსი წარმოადგენს აღსანიშნის, გამოსახვა კი - აღმნიშვნელის პლანს. ორივეს - აღმნიშვნელსაც და აღსანიშნსაც თავთავიანთი ფორმა და სუბსტანცია აქვთ. შინაარსის ფორმა (აღსანიშნი) წარმოადგენს გრამატიკულ წესრიგს, რომელშიც აღსანიშნი ექცევა, ხოლო სუბსტანცია კი - მის მნიშვნელობას. თავის მხრივ, აღმნიშვნელში (გამოსახვის პლანი) გამოსახვის ფორმა არის თითოეული ის ფორმა, რომელსაც იძენს ესა თუ ის ბგერა სხვადასხვა ენებში, ხოლო გამოსახვის სუბსტანცია არის ბგერის მატერია (19). მიუხედავად იმისა, რომ ელმსლევმა თავისი გლოსემატიკური თეორია საკომუნიკაციო ენის მყარ სტრუქტურებზე ააგო, თავისთავად შინაარსისა და გამოსახვის პლანების ეს ოთხფენოვანი სტრუქტურა, გარკვეული სახეცვლილებით, ძალზე მოსახერხებელია მეცნიერული სიზუსტის მისაღწევად ლიტერატურული ტექსტის დახასიათების პროცესში.

ელმსლევის გლოსემატიკური სქემის გათვალისწინებით და ჭილაბის ტექსტების ანალიზით მიღებული დასკვნების საფუძველზე თავს ნებას მივცემთ შემოგთავაზოთ ჩვენეული წარმოდგენა იმ მოდელისა, რომელზედაც განლაგდებიან ტექსტის შინაარსობრივ-სემანტი-

კური და ფორმალურ-სინტაქსური ელემენტები. შინაარსის სუბსტანციას ქმნის მნიშვნელობა, სახელდობრ, მნიშვნელობის ის ელემენტები, რომლებიც კრისტევას მიხედვით მონაწილეობენ გენო და ფენო ტექსტის შექმნაში (ამის წარმოდგენა შემდეგნაირად შეიძლება: შინაარსის სუბსტანციის ორი ფენა, რომელთაგანაც ქვემოთა - გენო ტექსტის, ზემოთა კი - ფენო ტექსტის სტრუქტურებისაგან შედგება). შინაარსის ფორმის ფენას ქმნიან სტრუქტურები, რომლებიც აწესრიგებენ შინაარსის სუბსტანციის აღნიშნულ ქვე-ფენებს. ასახვის სუბსტანციის დონეს წარმოადგენს სიუჟეტი და კომპოზიცია, დრო-სივრცის სტრუქტურები, რომლებიც მნიშვნელობებს ფუნქციებისა და ურთიერთშესაბამისობების მიხედვით განლაგებენ. სულ ზემოთა, ასახვის ფორმის დონეს ქმნის დისკურსის ტიპი, ნარატიული სტრუქტურები, სტილის ელემენტები (პოეზიაში უკანასკნელ დონეზე ტექსტი ბგერობრივადაც წესრიგდება).

პროპი ჯადოსნურ ზღაპარში სტაბილურ და ცვლად სიდიდეებს გამოჰყოფს მოქმედი პირის „დავალებათა, ამოცანათა შინაარსი შეიძლება სხვადასხვა იყოს, ვარირებას განიცდიდეს და მაშინ იგი ცვლადს წარმოადგენს. ამ დავალებათა მიცემა კი, როგორც ასეთი, სტაბილური ელემენტია. ამ სტაბილურ ელემენტებს მე მოქმედ პირთა ფუნქციები ეუწოდე - აღმოჩნდა, რომ ფუნქციები ცოტაა, ფორმები კი - ბევრი. ფუნქციათა თანმიმდევრობა ერთგვარია“ (20). პროპის ამ სიტყვებში მკაფიოდ იკვეთება განსხვავება ფორმასა და ფუნქციას შორის. *ფუნქციების რაოდენობა ფორმებთან შედარებით არა მარტო ზღაპარში, არამედ რომანშიც ნაკლებია და იგი თხრობის შესაძლებლობათა ლოგიკურ მოდელებს ეყრდნობა. რომანში ისინი მნიშვნელობათა დიდ ბლოკებს ქმნიან. ფორმათა მრავალფეროვნება, თვის მხრივ, მნიშვნელობათა ახალი ასოციაციური ველების წარმოქმნას, მათ მრავალფეროვნებას იწვევს. სიუჟეტი და კომპოზიცია მანიპულირებს მკირე რაოდენობის ფუნქციებით, მაგრამ მათი ურთიერთშესაბამისობების მრავალგვარ ფორმებს ქმნის. მაგალითად, შინაარსის ფორმის დონეზე, რომელიც სუბსტანციის ფორმას წარმოადგენს, უკვე თავს იჩენს კომპოზიცია-სიუჟეტის სტრუქტურები, რომლებიც გვევლინებიან როგორც შინაარსისა და ასახვის პლანების ურთიერთობის ნიშნები. იმავდროულად ისინი ასახვის პლანის სუბსტანციას წარმოადგენენ.*

რომანის არსებით სემანტიკურ სტრუქტურებს ქმნიან თხრობის ლოგიკური მოდელები, რომლებიც როგორც ფუნქციები მუდმივებია, პერსონაჟებში განხორციელებულნი კი - ცვლადები. ფუნქციები პერ-

სონაჟთა ერთგვარი „პრედიკატების“ როლს ასრულებენ. ამრიგად, პერსონაჟები ერთდროულად მუდმივების ნიშნებსაც ატარებენ და ცვლადებისაც. ისინი ცვლადებად გვევლინებიან ფუნქციითა მრავალფეროვანი გამოვლინებებისა და სახეცვლილებების გამო, მართალია, *ფუნქციები თავს იჩენენ ნიშნებში*, მაგრამ მათი გაიგივება ან ჩანაცვლება მეთოდოლოგიურად გაუმართლებელია: ისინი სხვადასხვა მეცნიერულ სისტემებში დამუშავებული განსხვავებული მნიშვნელობის ცნებებია. ოპოზიციები, რომელთაც ჩვენ პერსონაჟებთან ერთად მომდევნო თავებში განვიხილავთ, როგორც ფუნქციები მუდმივებია, როგორც ფორმები - ცვლადები. ამავე დროს ისინი *წარმოადგენენ ცნობიერების ნიშნებს, რომლებიც აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის პლანებს შორის მოძრაობენ* და მნიშვნელობათა ვეებერთელა ველს ქმნიან. პერსონაჟები უნდა განვიხილოთ როგორც შემანტიკურ მნიშვნელობათა პოლივალენტური ბლოკები. იმ ფუნქციის შესაბამისად, რასაც პერსონაჟი ნაწარმოებში ასრულებს, ცვლადობის ამპლიტუდა მეტნაკლებად განსაზღვრულია. პერსონაჟის მნიშვნელობა შემდგენიერი მიდგომის საფუძველზე შეირჩევა: თუკი ეს პერსონაჟი ასეთია, მაშინ მას ასეთი და ასეთი რამ უნდა შეემთხვეს. *ფუნქცია ნიშანს ზღუდავს, მაგრამ ფორმა ათავისუფლებს ნიშანი ფორმალურიზაციას აღორძინებს და შესაბამისად, მნიშვნელობათა ველსაც აფართოებს*. მამა-შვილის მოდელის მაგალითზე კარგად ჩანს როგორც მისი ცვლადი, ისე მუდმივი ბუნება. ამ კონცერტის ნიშნები - ესაა მუდმივი ფუნქციის (ერთიანობა) ცვლადი ფორმები თვით საპირისპირო მნიშვნელობებში გადასვლამდეც კი.

სემიოლოგია და ლინგვისტიკა ნიშანთა შორის დამოკიდებულების ორ სახეს აღიარებს. პირველი, სინტაგმატური ყალიბდება ტექსტში თანმიმდევრულად განლაგებულ ერთეულებს შორის (სიტყვები, წინადადებები, გამონათქვამები და ა.შ.). სინტაგმატურ დონეზე ენის ელემენტები (ანუ ნიშნები) სწორხაზობრივად განლაგდებიან მოსაზღვრეობის პრინციპით. ეს დამოკიდებულება ნიშნებს შორის შეიმჩნევა ენობრივი სისტემის ყველა დონეზე - ლექსიკურზე, სემანტიკურზე და ა.შ. დაკავშირების ამ წესის აღმოჩენას სოსიურის სახელს უკავშირებენ, თუმცა მანამდე უკვე არსებობდა ენის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური დონეების გასწვრივ ელემენტთა დაკავშირების და კლასიფიკაციის სხვა ცდები (21). ნიშანთა სინტაგმატური კავშირის ანალიზი წარმოდგენას გვიქმნის მათ თანმიმდევრობასა და ურთიერთშემოქმედებაზე ჰორიზონტალურ „მეზობლობაში“. მაგრამ მხატვრულ-ენობრივ კავშირთა სრული აღწერისათვის ერთდროულად

უნდა მოხდეს პარადიგმატული ღერძის ანალიზიც, რამდენადაც ურთიერთობათა პირველი ტიპი ახასიათებს მეტყველებას, როგორც პროცესს, მეორე კი ენას, როგორც სისტემას. ტექსტში ნიშნები თანაარსებობენ თხრობის მიღებული პრინციპის შესაბამისად და იმავდროულად, ურთიერშესაბამისობებს ქმნიან როგორც ერთიანი სემანტიკურ-ფუნქციონალური სისტემის ელემენტები. იმისათვის, რომ მხატვრული ენის, როგორც ნიშანთა სისტემის აღწერა და ანალიზი შევძლოთ, მისი ელემენტების ეს ორმაგი სტრუქტურა უნდა გავითვალისწინოთ. საკითხი, თუ რომელ პლანსა აქვს მეტი დატვირთვა მხატვრულ ენაში - სინტაგმატურს თუ პარადიგმატულს - ძალზე მნიშვნელოვანია. აქ, ალბათ, გადამწყვეტი როლი უნდა მივაკუთვნოთ ცნობიერების ტიპს. ამ საკითხს შუქს ფენს ენისა და ცნობიერების მეტაფორული და მეტონიმიური ღერძების იაკობსონისეული კლასიფიკაცია (22).

ლიტერატურული ტექსტის სინტაგმატურობა ძლიერდება ერთგვაროვანი, ლექსიკურად მსგავსი მნიშვნელობების თანმიმდევრული შემოტანით. პარადიგმატულობა კი, პირიქით, განსხვავებულთა დაკავშირების გზით. ტექსტის შექმნაში მონაწილეობენ, ერთის მხრივ, მსგავსების დამადასტურებელი, მომიჯნავე და მეორეს მხრივ, განსხვავებული, ასოციატურად მოზიდული ნიშნები. სინტაგმენტური ღერძის გასწვრივ იქმნება აქტუალური, პარადიგმატულისა კი - ვირტუალური კავშირები. რაკი პარადიგმატულობა მნიშვნელობათა ასოციაციის გზით მიიღწევა, ამდენად, ამ ღერძზე ისეთი მნიშვნელობებიც განლაგდებიან, რომელთა მეზობლობა სინტაგმატურზე არც კია მოსალოდნელი.

სინტაგმატურ ღერძზე ელემენტები ერთმანეთს თანმიმდევრულად მოსდევნ და ეს თანმიმდევრობა შეუქცევადია. ელემენტების მნიშვნელობა განისაზღვრება იმ გარემოცვით, რომელიც იქმნება მათ წინ და მათ უკან მდებარე ნიშნებით. მაგალითად, სიუჟეტის კომპოზიცია სინტაგმატურ პლანში შეიძლება გაანალიზდეს ცალკეულ მცირე კომპოზიციურ ნაწილებად დაშლით. ეს ნაწილები წარმოადგენენ საერთო სისტემაში შემავალ კომპოზიციურ სინტაგმებს თავთავიანთი მნიშვნელობებით. პარადიგმატული პლანის ანალიზი გამოჰყოფს დისპოზიციურ სტრუქტურებს, რომლებშიც სიუჟეტის სხვადასხვა მომენტები ერთმანეთს მეტაფორული გზით უკავშირდებიან.

ნიშანთა დაკავშირების პარადიგმატული სახე სემანტიკურ ურთიერთობათა უფრო რთულ და მრავალფეროვან გზებს გვთავაზობს. მაგალითად, თავისუფლება, გახსნა, განავარდება და სხვ. - მომიჯნავე

მნიშვნელობათა სინტაგმატურ ღერძზე განლაგებიან (ჭილაძე ზმირად იყენებს მომიჯნავე ლექსიკოლოგიური ერთეულების თავშეყრის ხერხს მნიშვნელობის გაძლიერების მიზნით). მაგრამ იგივე ნიშანი „თავისუფლება“ პარადიგმატულ პლანში ასოციაციურად უკავშირდება ყველაფერს, თვით ტყვეობასაც კი, ანუ ასოციაციის გზით გადალახავს რადიკალურ ოპოზიციას მნიშვნელობათა შორის (მაგალითად, „თავისუფლების ტყვეობაში“). კავშირის ეს სახე იწვევს მნიშვნელობათა „დაფანტვას“ ყველა მიმართულებით და მისი ველის ინტენსიური გაფართოებას.

ბარტს სინტაგმატურ-პარადიგმატულის ცნებები ლინგვისტური სფეროდან გაჰყავს და მას ცნობიერების ტიპების დამახასიათებელ ტერმინებად იყენებს. სინტაგმატურთან და პარადიგმატულთან ერთად იგი განიხილავს ცნობიერების მესამე ტიპს - სიმბოლურს, რომელიც ობიექტებს შორის შინაარსობრივ კავშირს გულისხმობს (23). ტექსტის შექმნაში მონაწილეობენ როგორც სინტაგმატური ანუ მომიჯნავე, ისე პარადიგმატული - ასოციაციური კავშირები. მაგალითად, სიზმრისეულ ხილვათა ასოციაციები პარადიგმატულია, მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი მნიშვნელოვანი ალწერა - სინტაგმატური. სიუჟეტის აგების დისპოზიციური პრინციპი პარადიგმატულ ასოციაციებს ეყრდნობა. ერთი სიტყვით, ყველა ტიპის თან-მიმდევრობა სინტაგმატურია, ყველა ასოციაციური ჩანართი - პარადიგმატულ პლანში განიხილება.

ჭილაძის რომანებში თავს იჩენს პარადიგმატული პლანისა და მეტაფორული ცნობიერების გარკვეული უპირატესობა ცნობიერების მეტონიმიურ ტიპთან შედარებით. რაც შეეხება სიმბოლურ აზროვნებას, იგი საერთოდ პოეტური ცნობიერების არსებით და ზოგად ნიშნად გვევლინება. რაც უფრო ღრმაა ნიშანი, მით უფრო მეტ კავშირში შედის იგი სხვა ნიშნებთან სინტაგმატურ ღერძზე და მეტ ასოციაციურ კვანძებს ქმნის პარადიგმატულზე. ბარტი თვლის, რომ თითოეულ ასოციაციურ ველს გააჩნია ვირტუალური ტერმინების მარაგი (ვირტუალურისა იმიტომ, რომ ყოველ მოცემულ გამონათქვამში აქტუალიზდება ერთი მათგანი მაინც). ასოციაციური ველის ტერმინები (ანუ პარადიგმები) ერთდროულად უნდა შეიცავდნენ მსგავსებასაც და გასხვავებასაც, საერთო ელემენტებიც უნდა გააჩნდეთ და ვარიებადიც (24). მეტაფორული კავშირი ქმნის უსასრულო, მიუწვდომელი ნიშნის შთაბეჭდილებას ასოციაციური სიღრმის თვალსაზრისით, მეტონიმიური კი ასეთივე ეფექტს აღწევს მომიჯნავეთა მოზიდვით - მხოლოდ პორიზონტალურ ჭრილში.

სემიოლოგია მნიშვნელობათა ორ დონეს გამოჰყოფს: დენოტაციურს და კონოტაციურს. ამ ცნებებით მანიპულირებისას წარმოქმნილი მრავალი ნიუანსის მიუხედავად, ზოგადად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ დენოტატები ლექსიკურ მნიშვნელობებს უახლოვდებიან. ეს ის მნიშვნელობებია, რითაც სიტყვა სასაუბრო ენის მიზანდასახულებას პასუხობს. კონოტატები კი იმ ფარულ და ღრმა ასოციაციურ მნიშვნელობებს წარმოადგენენ, რომლებიც ნაკლებად ითვალისწინებენ სასაუბრო ენის კონვენციურობას. არსებითად, ბარტის ნიშან-ინდექსები სწორედ კონოტაციური დონის აღმნიშვნელობაა და არა დენოტაციურისა. სიტყვის საგნობრივ-ცნებითი დახასიათებისაგან (დენოტატივსაგან) განსხვავებით კონოტატი წარმოადგენს ოკაზიონალური ხასიათის არსისეულ მნიშვნელობას. ენის ექსპრესიულ ფუნქციას სწორედ მნიშვნელობათა კონოტაციური ფენა აძლიერებს. კონოტაციურ დონეზე აქტიურდებიან ინტენსიონალები (არსისეული მნიშვნელობები), დენოტაციურზე კი - ექსტენსიონალები (ობიექტთა სიმრავლე, რომელიც მოცემული ენობრივი ერთეულის ცნებით არეალში შემოდის). მხატვრულ ენაში ექსტენსიონალები ხშირად კონოტაციური დონის ანუ ინტენსიონალთა აღმნიშვნელებად გამოდიან.

„კონოტაციური სისტემა - ამბობს ბარტი ელმსლევის გლოსემატიკაზე დაყრდნობით, - წარმოადგენს სისტემას, რომლის გამოსახვის პლანი თვითონვე გვევლინება ნიშნობრივ სისტემად“ (25). ლიტერატურის ენის შემთხვევაში ეს შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: პირველადი ანუ დენოტაციური სისტემის ადგილს იკავებს სასაუბრო ენა; მეორადი ანუ კონოტაციური სისტემისათვის ეს ენა, ანუ პირველადი სისტემა ასახვის პლანს კი აღარ წარმოადგენს, არამედ შინაარსისა, ანუ აღსანიშნ. სასაუბრო ენა როგორც აღსანიშნი - ესაა თანამედროვე ლიტერატურის ძირითადი პრობლემა. ის, რაც მოსაუბრისათვის საკომუნიკაციო ენაში წარმოადგენს შინაარსს, აღწერის საგანს (ობიექტები და სიტუაციები), მხატვრული ნაწარმოების ავტორისათვის იქცევა გამოსახულებად, აღმნიშვნელად, რომელიც კონოტაციური სისტემის მიმართ გამოსახვის პლანს ქმნის.

სემიოტურ პრობლემათა რიგში უნდა დავასახელოთ ბინარიზმიც. ლინგვისტიკა ლაპარაკობს ენის თანდაყოლილ ბინარიზმზე. ჩვენ ვთვლით, რომ ბინარიზმს არანაკლებ შეესაბამება „განუწყვეტლის“ ცნება, ვიდრე „თანდაყოლილისა“. მეცნიერთა ნაწილი ეჭვქვეშ აყენებს ბინარულობის უნივერსალურობას. მეორე კი მას უეჭველად მიიჩნევს, თუმცა არა ობიექტის, არამედ ადამიანის ფსიქიკურ მახასიათებლად

თელის (26). ჭილაძესთან აშკარად შეიძწევა ბინარულობის გადალახვის განუწყვეტელი პროცესი, მაგრამ არა საბოლოო, არამედ დროებითი გადალახვა, როცა ბინარული სტრუქტურების დაახლოებით ჯერ დაიდო, შემდეგ კი მნიშვნელობათა განზიდვით ოპოზიციურობა ხელმეორედ აღდგება და ასე განუწყვეტლივ. ბინარიზმი აყალიბებს ალტერნატიულ სიტუაციას: ან-ან. ეს ალტერნატივა დაახლოებით გადაილახება: ისიც და ისიც. ოპოზიციები გადაილახება როგორც მეტაფორულ, ისე მეტონიმიურ დერებზე. პირველ შემთხვევაში ერთბაშად - სემანტიკური ველების ურთიერშეჭრით, მეორეში - თანდათან, ლექსიკური პერესემანტიზაციით. ზანდაზან ერთი და იგივე ურთიერთობები და გაგებები უბრალოდ პროეცირდება სხვადასხვა სიბრტყეზე, რაც ოპოზიციას არ ნიშნავს, მაგალითად დროსივრცე ქალი-კაცი და ა.შ. ესენი წარმოადგენენ არა ბინარულ ოპოზიციებს, არამედ ალომორფებს, რომელთა საშუალებითაც კმაყოფილდება გადალახვის სურვილი, ხორციელდება „ვითომ გადალახვის“ აქტი ენაში, რადგანაც მწერლის ცნობიერების ინტენცია გადალახვისაკენაა მიმართული.

სემიოლოგიის სამყარო ინტენსიონალთა კვლევის სფეროა. რამდენადაც ექსტენსიონალთა გააქტიურება ასოციაციური და სიმბოლური პროცესების ნაყოფია და არა კონვენციისა, ამდენად ლიტერატურათმცოდნის პოზიცია ინტერპრეტაციას უნდა გულისხმობდეს და არა დოგმას. ამიტომ აკუთვნებდა ლიტმცოდნეობას ბარტი მეცნიერების ჰერმენევტიკულ დარგებს. რომან იაკობსონი კი პოეტიკას ლინგვისტური მეცნიერების სფეროში უძებნის ადგილს და შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: „განსხვავება შეტყობინებათა შორის გამოიხატება არა რომელიმე ერთი ფუნქციის მონოპოლიაში, არამედ მათ განსხვავებულ იერარქიაში. შეტყობინების სიტყვიერი სტრუქტურა სწორედ იმაზეა დამოკიდებული, თუ რომელ ფუნქციას ენიჭება უპირატესობა... ემოტიურ ფუნქციაში ვლინდება ექსპრესული და ემოციური ინფორმაცია - უფრო მნიშვნელოვანი მხატვრული ენისათვის, ვიდრე რეფერენტული (კოგნიტიური)“ (27). მხატვრულ ენაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ემოტიურ ანუ ექსპრესიულ ფუნქციას, რომელიც შეტყობინების ადრესატზეა გათვლილი, მაგრამ ეს მაინც არ გვაძლევს საკმარის საფუძველს იმისათვის, რომ სასაუბროსა და მხატვრულ ენას შორის განსხვავება მარტოოდენ ფუნქციათა იერარქიის ნაყოფად მივიჩნიოთ. მით უფრო ვერ გავიზიარებთ იაკობსონის მოსაზრებას, რომ პოეტიკა მარტოოდენ ლინგვისტური კვლევის სფეროს კუთვნილება.

ცვეტან ტოდოროვს მიაჩნია, რომ ლიტერატურის სემიოლოგიაზე მისი ფუნქციონალური ასპექტიდან გამომდინარე უნდა ვილაპარაკოთ. ლიტერატურა წარმოადგენს „სისტემურად ორგანიზებულ ენას, რომელიც მიმართულია, ორიენტირებულია საკუთარი თავისაკენ, ენას, რომელსაც შეძენილი აქვს თვითმიზნური ბუნება. ასეთია ლიტერატურის მეორე სტრუქტურული განსაზღვრება“ (28). უოლკისა და უორენის აზრით, ლიტერატურა სამეცნიერო ენისაგან განსხვავდება კონოტაციურობით ანუ იმით, რომ მას მნიშვნელობათა და ასოციაციათა ფართო წრის აღძვრა შეუძლია. „სამეცნიერო ენისაგან განსხვავებით, რომელშიც ნიშანი გამჭვირვალეა, მას ახასიათებს შეუვალე სიმჭიდროვე, გაუმჭვირვალობა - ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ იქცევეს რა ყურადღებას თვითონ, უშუალოდ გვგზავნის აღსანიშნებთან“ (29). სასუბროსაგან განსხვავებით, ლიტერატურის ენა თვითმიზნურია, რამდენადაც არსებობის აზრს მხოლოდ საკუთარ თავში იძენს. ლიტერატურა ახდენს ყველა იმ სიმბოლური შესაძლებლობის აქტუალიზაციას, რომელიც სიტყვაშია ჩადებული. „ლიტერატურის განმასხვავებელ თვისებად გვევლინება ის, რომ იგი არც ტყუილია და არც მართალი, არამედ გამონაგონი“ (30). მხატვრული ენის ორიენტაციას საკუთარი თავისაკენ აღნიშნავენ ნორტროპ ფრაი, იაკობსონი, ბარტი, ტოდოროვი და ა.შ.

სავარაუდოა, რომ ლიტერატურის „გამონაგონი“ ბუნება შესაბამისობაშია სწორედ მის მკაფიოდ გამოკვეთილ მთლიანობასა და მოწესრიგებულობასთან. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურის ბუნების ახსნა უნდა ზღებოდეს წორედ მისი სემიოტურობის გათვალისწინებით. რისი ნიშანია ლიტერატურა? ლიტერატურის ენის ლინგვისტურ-სემიოლოგიური შესწავლა ნათელს ჰფენს საკითხის მხოლოდ ერთ, ენობრივ მხარეს. ენა ლიტერატურაში მაინც ფორმის როლს ასრულებს, რომელშიც აისახება და გარკვეული წესით წესრიგდება არა მხოლოდ ცნობიერებითი და ენობრივი, არამედ მატაენობრივი მოვლენები. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურის საეციფიკის ძირითადი განმსაზღვრელი გამოხატვის ენობრივი ფორმა კი არ არის, არამედ ის, რაც ამ ფორმის არსებობას განსაზღვრავს. სავარაუდოა, რომ ლიტერატურა როგორც ნიშანი, არის არა ენის ნიშანი, არამედ უფრო ღრმა სტრუქტურების გამოხატულება ენაში და ენის მეშვეობით. ჩვენს ვარაუდს განამტკიცებს ჟაკ პიაჟეს შემდეგი მოსაზრება: „არსებობს რაღაც სიმბოლური ფუნქცია, უფრო ფართო, ვიდრე ენაა, რომელიც ვერბალური სიმბოლოების გარდა მოიცავს სიმბოლოთა სისტემას ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით. შეიძლება ითქვას, რომ

აზროვნების წყარო, საწყისი სწორედ ამ სიმბოლურ ფუნქციაში უნდა ვეძიოთ. (შდრ.: კასირერის მოსაზრებას ენაზე, როგორც აზროვნების სიმბოლურ ფორმაზე მითოსის, კულტურის, რელიგიის მსგავსად). ასევე კანონზომიერი იქნება იმის მტკიცება, რომ *თვით სიმბოლური ფუნქცია აიხსნება წარმოდგენათა ფორმირებით*. სიმბოლური ფუნქციის არსი გამოიხატება აღმნიშვნელთა და აღსანიშნთა (ნიშანთა ან სიმბოლოთა და ობიექტების ან მოვლენების) დიფერენციალში (სხვათა შორის, ორივენი სქემატიზირებულნი ან კონცეპტუალიზებულნი არიან). სენსომოტორულ საფუძველზე უკვე არსებობს მნიშვნელობათა სისტემა, რამდენადაც ყოველგარი კოგნიტიური აღქმა და კონგეტიური ადაპტაცია მნიშვნელობათა გადაცემაში გამოიხატება (ფორმები, მიზნები, საშუალებები და. ა.შ.) ერთადერთი აღმნიშნელი, რომელიც ფლობს სენსომოტორულ ქცევას, ესაა „ნიშან-სიგნალი“ (ნიშნებისა და სიმბოლოებისაგან განსხვავებით) ან სიგნალი (განპირობებული ქმედება), მაგრამ „ნიშან-სიგნალი“ (რუსულ ენათმეცნიერებაში ეს ცნება გადმოიცემა სიტყვით *признак*) და სიგნალი გვევლინებიან ისეთ აღმნიშვნელებად, რომლებიც საკმაოდ სუსტად გამოირჩევიან თავიანთი აღსანიშნებისაგან: სინამდვილეში ისინი აღსანიშნის მხოლოდ ნაწილები ან ასპექტებია და არა მათი რეპრეზენტატორები, რომლებიც აღსანიშნს შესაძლებლობას აძლევენ აღდგენ მუხსიერებაში. მათ მივყავართ აღმნიშვნელისაკენ, როგორც ნაწილს - მთელისაკენ, საშუალებას - მიზნისაკენ, მაგრამ - არა როგორც ნიშანს ან სიმბოლოს, რომელთაც შეუძლიათ წარმოსახვაში აღადგინონ მოვლენა მათი არარსებობის შემთხვევაშიც კი. პირიქით, სიმბოლური ფუნქცია რეალიზდება იმისათვის, რომ მოახდინოს აღმნიშვნელებისა და აღსანიშნების დიფერენციალში ისე, რომ პირველებს შეეძლოთ მეორეთა წარმოდგენა. წამოჭრა საკითხისა - აზროვნება ბადებს სიმბოლურ ფორმას თუ სიმბოლური ფორმა აზროვნებას - ნიშნავს იკითხო: მდინარე აძლევს მიმართულებას ნაპირს თუ ნაპირი - მდინარეს“ (31).

პიაჟეს მოსაზრების გათვალისწინებით ჩვენ იმ დსკვნამდე მივდივართ, რომ ლიტერატურის, როგორც სემიოტური სისტემის კვლევის ყველა გზა უკავშირდება სიღრმისეულ აღსანიშნს, რომლის აღმნიშვნელადაც ენა გვევლინება. ეს აღსანიშნი რთული წარმონაქმნია. იგი შორდება ენას, როგორც ლინგვისტიკის შესწავლის ობიექტს და გადაიზრდება სხვა ტიპის „ენაში“, რომელიც ფსიქოლოგიის ინტერესის სფეროში ექცევა თავისთავად ის ფაქტი, რომ ლიტერატურა წარმოადგენს ახალი სინამდვილის, „შესაძლო ცხოვრების“ შექმნის აქტს,

მისი სინთეტური კვლევების აუცილებლობაზე მიგვიჩიოთებს გარკვეულ განმარტებას საჭიროებს ც. ტოდოროვის მოსაზრებაც იმის შესახებ, რომ ჩვენ ვერ ვუთითებთ „უახლოესი გვარის“ შიგნით ლიტერატურის სპეციფიკურ განმსხვავებელ ნიშანზე ძალზე პესიმისტურად ჟღერს კითხვაც, რომელიც ამგვარ დასკვნას მოსდევს: „ხომ არ იმალება მიზეზი იმაში, რომ ლიტერატურას არ გააჩნია ასეთი განმსხვავებელი ნიშანი, სხვა სიტყვებით, რომ იგი არ არსებობს“? თუ ჩვენ ვაღიარებთ ლიტერატურას, როგორც ცნობიერების სიმბოლური ფუნქციის გამოხატულებას, რომელიც დაკავებულია წარმოდგენათა ფორმირებით და ფარულ მნიშვნელობათა გადაცემით, მაშინ საფუძველი ეცლება მტკიცებას, თითქოს მნიშვნელობა მხატვრული ლიტერატურის მხოლოდ ფორმალურ-ენობრივი მხასიათებელია. კონოტაციური მნიშვნელობები და ინტენსიონალების გააქტიურება წარმოადგენს ენის სიცოცხლის, მისი მოქმედებისა და ზემოქმედების ძალის დამადასტურებელ ნიშანს. კონოტაციების მეშვეობით რეციპიენტში აღქმაში ჩნდება რაღაც ამოუთქმელის, აღსანიშნის რაღაც სხვა სტატუსის შეგრძნება. ლიტერატურის განმასხვავებელი, სპეციფიკური ნიშანი თავს იჩენს არა ენობრივ სტრუქტურაში, სადაც მას ტოდოროვი ეძებს, არამედ ფსიქიკურსა და ენობრივში ერთდროულად, წარმოდგენათა დამნიშვნელობათა სინთეზში. ამდენად, ჩვენი ვარაუდით, ძიება უნდა წარიმართოს სემიოლოგიის პრაგმატიკის, კომუნიკაციური თეორიებისა და ფსიქოლინგვისტიკის მიმართულებით, ანუ ლიტერატურა, როგორც კვლევის საგანი სხვადასხვა პუმანიტარულ მეცნიერებათა სინთეტური მიდგომის ობიექტად უნდა იქცეს და არა რომელიმე მათგანის მონოპოლიად. თავისთავად ტოდოროვის ეს ეჭვი ლიტერატურის მიმართ სტრუქტურალიზმის მეთოდოლოგიური „ძალადობის“ ნაყოფია და ამჟამად სცილდება ჩვენი ინტერესის სფეროს.

1.2. პერმენევტიკა როგორც სემიოლოგიური

კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველი

სანამ კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველებზე დავიწყებდეთ საუბარს, სემიოლოგიური მეთოდისადმი ჩვენი დამოკიდებულების საილუსტრაციოდ ბარტის შემდეგ სიტყვებს დავიმოწმებთ: „ნაწარმოები

დახურულია და დაიყვანება გარკვეულ აღსანიშნულ ამ აღსანიშნულ მნიშვნელობათა ორი სახე შეიძლება მიეწეროს: მას ჩვენ ან აშკარად ვეარაუდობთ, და მაშინ ნაწარმოები ბუკვალურ მნიშვნელობათა შემსწავლელი მეცნიერების (ფილოლოგიის) ობიექტად გვევლინება; ან ამ აღსანიშნულ სიღრმეში მოთავსებულ ისეთ საიდუმლოდ მივიჩნევთ, რომელიც უნდა ვეძიოთ და მაშინ ნაწარმოები პერმენევტიკული, ინტერპრეტაციული „მცოდნეობის“ ობიექტად იქცევა. ნაწარმოები - გაგებულის, აღქმულის, მიღებული მთელი თავისი სიმბოლური ბუნებით - ესაა ტექსტი. მასში, როგორც ენაში არსებობს სტრუქტურა, მაგრამ არ არსებობს გამაერთიანებელი ცენტრი და „ჩაკეტილობა“ (32). ნათქვამიდან გამომდინარე, სემიოლოგიურ მეთოდს ჩვენ ვეყრდნობით როგორც ისეთ საშუალებას, რომელიც უზრუნველყოფს სტრუქტურის შესწავლას, ხოლო ტექსტს განიხილავს, როგორც ნიშანთა სისტემის ჩამოყალიბების პროცესს და ლიტერატურათმცოდნეობითი ინტერპრეტაციების ობიექტს. მეთოდის საშუალებით ვახდენთ ამ პროცესის ზოგადი პრინციპების კვლევას, შინაარსის არსებობის პირობათა ანალიზს, მნიშვნელობათა იმ ვარიანტების შესწავლას, რომელსაც ტექსტი ბადებს.

ჩვენი ვარაუდით, მხატვრული ენის პრობლემის ყველაზე ადექვატურ ფილოსოფიურ თეორიად შეიძლება ჩაითვალოს პერმენევტიკა ანუ გაგების ფილოსოფია. ასევე ვთვლით, რომ სემიოლოგიური მეთოდი წარმოადგენს პერმენევტიკისა და სხვა ინტერპრეტაციული ფილოსოფიური მეთოდოლოგიების პრაქტიკული გამოყენების საშუალებას ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ, რამდენადაც გაგების ფილოსოფია თხოულობს შესაბამის მეთოდს, რომლის ძირითადი სამანიპულაციო და საზრუნო ოპერაციები მსოფლმხედველობრივად მასთან იქნება დაკავშირებული. მხატვრულ ტექსტთან მიმართებაში გაგება წარმოადგენს დეკოდირების აქტს, ანუ იმ ნიშანთა მნიშვნელობის ახსნას, რომელსაც მხატვრული სისტემა, როგორც ენა გვთავაზობს.

უკანასკნელ ათწეულებში სოციოლოგიურ მეცნიერებათა განვითარების კვალდაკვალ ლიტერატურისა და ხელოვნების კვლევის სფეროში წინა პლანზე გამოვიდნენ ჰუმანიტარული ორიენტაციები. ეს იყო კანონზომიერი რეაქცია დასავლურ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გამეფებული სტრუქტურული ფუნქციონალიზმის წინააღმდეგ, რომელიც, თავის მხრივ, ეყრდნობოდა საბუნებისმეტყველო და ზუსტ მეცნიერებათა ორიენტაციებს და ნაკლებ ანგარიშს უწევდა ჰუმანიტარულს. საბოლოოდ, „ლინგვისტურ იმპერიალიზმზე“

გახშირებულმა საუბრებმა მიღვამათა პოლარიზაცია გამოიწვია: ერთნი მას აფასებდნენ როგორც საფრთხეს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არსებობისათვის, მეორენი - როგორც მისი განვითარების ნაყოფიერ პერსპექტივას (33). ცხადია, საფრთხეზე ლაპარაკი გადაჭარბებულია, რამდენადაც ჰუმანიტარული მეცნიერებები და მათ შორის ლიტერატურათმცოდნეობაც ვერ იარსებებს საერთო მეცნიერული ღონის გაუთვალისწინებლად. თუმცა შეფასების სიზუსტის იმ რანგის მიღწევა, რაც აბსტაქტულ მოდელებზე მიმართულ მეცნიერებებს აქვთ, აქ უთუოდ გაძნელება და საეჭვო შედეგებსაც მოიტანს.

მხატვრული ენა წარმოადგენს „სემანტიკურ სისტემას, რომელიც მოწოდებულია სამყაროში შეიტანოს „გააზრებულობა“ და არა რაიმე გარკვეული აზრი“ (34), დაუსვას შეკითხვები სამყაროს, შეარყიოს მდგრადი, გამყარებული შეხედულებები და წარმოადგენს, მაგრამ, ამავე დროს, ზუსტი პასუხები კი არ ეძებოს, არამედ მართლოდენ გზა გახსნას ახალი ინტერპრეტაციებისაკენ. ტექსტს უნდა შევხედოთ, როგორც ისეთ სტრუქტურას, სადაც აღსანიშნი განუწყვეტლივ ციმციმებს ჩვენს თვალწინ, მაგრამ არასოდეს იძენს მკაფიო და დასრულებულ გამოსახულებას. ანუ ნიშანთა ისეთ სისტემას, რომლის არსებობის აზრი საბოლოო მნიშვნელობის შეტყობინება კი არაა, არამედ თვით სისტემის არსებობა, მისი შემადგენელი ელემენტების ურთიერთობა. ამდენად, სემიოლოგიური კვლევის ამოცანას უნდა შეადგენდეს არა აზრების გაშიფვრა, არამედ იმ წესებისა და პირობების დადგენა, რომლითაც აზრის გამოუმუშავება ხდება პროცედურები, რომელთაც სემიოლოგიური მეთოდის მეშვეობით ვატარებთ, სხვა არაფერია, თუ არა გაგების კერძო, კონკრეტული მანიპულაციები. ამდენად, ჰერმენევტიკას, როგორც გაგების ფილოსოფიას, ვფიქრობთ, არაფერი უშლის ხელს ამ ტიპის კვლევების მეთოდოლოგიურ საყრდენად მოგვევლინოს. მაგრამ აქ იბადება კითხვა, რომელიც აუცილებლად თხოულობს პასუხს. ჰერმენევტიკული სოციოლოგიის მიმდევართა აზრით, ყოველგვარი „მეთოდი წარმოადგენს გაგების ღრმად ფორმალიზებულ წინარეპროექტს“, რაც იმას ნიშნავს, რომ მნიშვნელობის სპეციფიკური მოლოდინი გაუცნობიერებლად მიმართულებას აძლევს გაგების მთელ პროცესს, მის ზასიათსა და ტიპს, ანუ, მეთოდი წარმოადგენს გარკვეული და არა ნებისმიერი მნიშვნელობის მოლოდინს. ნათქვამიდან გამომდინარე, მეთოდი, როგორც ობიექტური სტრუქტურა, იმთავითვე განსაზღვრულია გაუცნობიერებელი მოლოდინით, ანუ სუბიექტური ფაქტორით. მიუხედავად ამ მოსაზრებისა, რომელიც ნამდვილად ვერ გამოდგება მეთოდის

ობიექტურობის მხარდამჭერ არგუმენტად, იგი თავისთავად შეიცავს რაციონალურ მარცვალს, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს მეთოდი, როგორც გაგების პროცესი სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების ერთობლიობად, სინთეზად წარმოვიდგინოთ.

პერმენეტიკული მიდგომა ნაწარმოებისადმი ნიშნავს აზრში ჩაღრმავებას, იმ აზრებისა და მნიშვნელობების ძიებას, რომელსაც ტექსტი აღმოაცენებს. *ტექსტი თხოულობს გაგებას ისევე, როგორც ყველა სხვა ენა - ასეთია ამოსავალი დებულება, რის საფუძველზეც სემიოლოგიურ მეთოდთან პერმენეტიკული მეთოდოლოგიის კორელაციურ შესაბამისობაზე შეიძლება ლაპარაკი. იმ ტიპის კრიტიკული აზროვნება, რომელიც ტექსტს დაუსრულებელ, ღია სისტემად აღიარებს და თვითონაც ღიაა, გულისხმობს მოთხოვნილებას ნაწარმოების ინტერპრეტაციების დაუსრულებლობასა და ღიაობაზე და არა იმ ტიპის ფილოლოგიურ და სტრუქტურალისტურ კვლევებზე, რომელიც ნაწარმოებს დახურულ სისტემად მიიჩნევს და კვლევის შედეგსაც წინდაწინვე ვარაუდობს.*

კიდევ ერთხელ: პერმენეტიკული კრიტიკა გულისხმობს ტექსტის ინტერპრეტაციას იმ მნიშვნელობათა და აზრთა გამოვლენის მიზნით, რომელიც მასშია დაფარული. ეს ყველაფერი სულაც არ გვიშლის ხელს, ვაღიაროთ ტექსტის მრავლობითობა, აღნიშვნის პროცესის ღიაობა და მისი საბოლოო მნიშვნელობის მოუხელთებლობა. ამასთან, სწორედ მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით არ იქნებოდა მართებული, შეგვეზღუდა ანალიზის მიმართულება, ან თუნდაც „მნიშვნელობის წინასწარი მოლოდინი“ მაშინ, როცა ტექსტი დ ავტორი მათი ამოცნობისაკენ გვიბიძგებს. მეთოდი, მისი მეცნიერული სიზუსტის მიუხედავად, ხელს არ უნდა უშლიდეს მკითხველის დაახლოებას მწერლის ინტენციასთან, პირიქით, იგი სამისოდ ზუსტი მექანიზმის გამოუმუშავებაზე უნდა ზრუნავდეს. ოთარ ჭილაძე რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მკაფიოდ გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას აღნიშნული პრობლემისადმი: „არაფერი არ იბადებოდა ბუნებაში უმიზეზოდ და უმომავლოდ, არც პატარა, ტალახისფერი ჩიტი და არც სახედრის ჩლიქზე აკრული ბალახი. ყველაფერი კანონზომიერების ჯადოსნურ წრეში იყო მოქცეული და ერთმანეთთან სამუდამოდ დაკავშირებული ჯაჭვის რგოლებივით, ხოლო ყოველ რგოლს, ყველაზე მცირედსაც კი, თავისი საკუთარი, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა, რაიმე აზრს მოიცავდა და რაიმე ნიშანს იძლეოდა, თავისებურად, შეფარულად, მაგრამ ბოლო-ბოლო არც

აზრი რჩებოდა ჩაუწვდენელი და არც ნიშანთა დანიშნულება - ამო-
უხსნელი“ („ყოველმან ჩემმან მოგენლმან“).

პერმენეტიკული სოციოლოგია კუპანიტარული მიდგომიდან
ამოდის და ნაწარმოების აღქმის პროცესში საყრდენ პუნქტად მიიჩ-
ნევს თვით კომუნიკაციის აქტს მკვლევარსა და ავტორს შორის. კო-
მუნიკაცია აქ გაიგება, როგორც შეკითხვებისა და პასუხების ურთი-
ერგაცვლა მონაწილეებს შორის, ანუ შინაგანი დიალოგი ტექსტის
ლიაობის პირობებში. ამგვარი მეოდოლოგიური მიდგომისას ლიტერა-
ტურათმცოდნეობითი ანალიზი წარმოადგენს კომუნიკაციის თავისე-
ბურ ტიპს, სადაც ნაწარმოები აღიქმება, ერთის მხრივ, სამყაროსა და
რეალობაზე მწერლის დამოკიდებულებების, აზრების, შეფასებების
გამოხატულებად, მეორეს მხრივ კი საკუთარ შინაგან „მე“-სთან და-
მოკიდებულება, მოკლედ, როგორც ობიექტური და სუბიექტური ფაქ-
ტორების ერთობლიობა.

სამყაროს, ადამიანის, ისტორიის, ცნობიერებისა და ყოფიერების
პრობლემების ამოხსნისა და გადაჭრის იმპულსი ადამიანს განუწყვე-
ტლივ კარნახობს მნიშვნელობათა პოვნასა და შემეცნებას. სამყარო
თავისი გრძნობად-კონკრეტული სახით იმისთვის არსებობს, რომ
ადამიანს რაღაც შეატყობინოს („ტყუილად იბრძვის ქარი?! ჯერ
გაზაფხული უნდა მოაბრძანოს, ვიდრე ჩაღვება, ვიდრე მოკვდება“).
ადამიანის შეკითხვებზე პასუხს იგი ნიშნების სახით იძლევა. შემოქ-
მელებითი იმპულსი, ვფიქრობთ, სწორედ ნიშნების შეცნობის, გამო-
სახვის და გადაცემის ნებითაა ნაკარნახევი, მხატვრული ენა კი ამის
მექანიზმს წარმოადგენს.

*შემოქმედი - ენა წარმოადგენს ადამიანი - სამყაროს კოღის
ანალოგიას და შემოქმედის ყოველი ნაბიჯი ამ გზაზე სამყაროს შეც-
ნობისაკენ გადადგმული ნაბიჯად უნდა ჩაითვალოს ინტერპრეტაციის
აქტი, ისევე როგორც შემოქმედება - გაგების აქტია და ადამიანის
ყოფიერების არსებით ევზისტენციას წარმოადგენს.*

ტექსტი წარმოადგენს სინამდვილესთან შემოქმედების დამოკი-
დებულების ისეთ ნიშანს, რომლის უღრმესი ინტენცია გაგებისაკენ
არის მიმართული. „ტექსტი არ მოგვმართავს ჩვენ ისე, როგორც
„შენ“-ს. ჩვენ, მკითხველებმა თვით უნდა ვაიძულოთ იგი ალაპარაკ-
დეს. მხოლოდ ეს ამომკითხველი და გაგების მსურველი მოწოდება
პასუხისაკენ არ წარმოადგენს რაღაც დამოუკიდებელ და თვითნებურ
ქმედებას, არამედ როგორც შეკითხვა, თვითონვე შეესიტყვება იმ პა-
სუხს, რისი მოლოდინიც ტექსტშია ნაგულისხმევი“ (35).

მეთოდის პრობლემა მოითხოვს მეთოდისა და მეთოდოლოგიის საზღვრის გააზრებას.

ტექსტის კვლევის მეთოდოლოგიურ დონეს მკვლევარის მსოფლმხედველობრივ-კონცეპტუალური შეხედულებები ქმნიან. ამდენად, როცა ლაპარაკია კვლევის მეთოდოლოგიაზე, ჩვეულებრივ, მხედველობაში აქვთ ის მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური საფუძველი, რომელსაც მეცნიერი ეყრდნობა კვლევის პროცესში. ამდენად, მეთოდოლოგია არ დაიყვანება მეთოდზე, რომელიც წარმოადგენს კვლევის ხერხების ერთობლიობას ობიექტის მიმართ. პერიოდულად შეინიშნება მეთოდის საზღვრების გვაფართოების ტენდენცია, როცა მკვლევარი მსოფლმხედველობრივ ზონაში აღმოჩნდება და პირიქით, როცა მეთოდოლოგია მეთოდის დონემდე დაიყვანება. მაგალითად, სტრუქტურალიზმი და სემიოლოგია მეთოდებს წარმოადგენენ, მაგრამ ზოგი მკვლევარისათვის ისინი მეთოდოლოგიის ნიშნებს ამჟღავნებენ. სემიოლოგია, როგორც ნიშანთა სისტემების კვლევის მეთოდი, შეიძლება გამოვიყენოთ მეთოდოლოგიურად განსხვავებული პოზიციებიდან. თუმცა მას როგორც მეთოდს მაინც აქვს გადაკვეთის წერტილები მეთოდოლოგიასთან და ეს განსაკუთრებით გლობალური სემიოლოგიის წარმომადგენლებთან იგრძნობა. მაგალითად, ბარტი, კრისტევა სემიოლოგიის საზღვრებს მეთოდოლოგიაში ხედავენ (36). ამასთან დაკავშირებით შეგახსენებთ შეხედულებათა ძველ სისტემას, რომლის თანახმადაც სამყარო იძლევა ნიშნებს და „ყოველი არსება სამყაროში თითქოს წიგნია და ნახატი“ (37). სხვათა შორის, კორნელი კეკელიძის აზრით, სიტყვა „წიგნის“ ეტიმოლოგია მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან *თშტგე* - ნიშანი(38).

ჩვენს მიზანს არ შეადგენს იმ თეორიული რიგის წინააღმდეგობათა გადაჭრა, რაც აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით დღევანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს. მხოლოდ ვიტყვი, რომ მეთოდოლოგია, როგორც მკვლევარის მსოფლმხედველობრივ-შეფასებითი წარმოდგენების ველი, შესაბამისობაში უნდა მოდიოდეს, ერთის მხრივ, მეთოდთან, როგორც ამ შეხედულებების პრაქტიკული რეალიზაციის ხერხთან და მეორეს მხრივ, შეესაბამებოდეს მწერლის მხატვრული სამყაროს ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივ საფუძვლებს. თავის მხრივ, მეთოდი, როგორც სამანიპულაციო მექანიზმი უნდა შეესიტყვებოდეს ნაწარმოების ენასა და მხატვრული ხერხების იმ ერთობლიობას, რომელსაც მწერალი თავისი სამყაროს აგებისას ეყრდნობა. სწორედ ეს სამმხრივი შესაბამისობა ქმნის იმის საფუძ-

ველს, რომ ანალიზი საიმედოდ და მეცნიერულად დამაჯერებლად ჩაითვალოს.

თავს ნებას მივცემთ ჩამოვყალიბოთ ჩვენი დამოკიდებულება მეთოდის კომპეტენციის მიმართ: ლიტერატურისა და ხელოვნების ფაქტის კვლევისას ჩვენ პრინციპულად მცდარად მიგვაჩნია აბსოლუტურობის პრეტენზიის მქონე ყოველგვარი მეთოდის გამოყენება. შემოქმედებითი პროცესი სინთეტური მოვლენაა და მასში მონაწილეობენ არა მხოლოდ ენობრივი, არამედ მსოფლმხედველობრივი, სოციალური, ფსიქოლოგიური, აქსიოლოგიური, კონკრეტულ-ემოციური, პერმენეტიკული, შემოქმედებითი კომპონენტები. შემოქმედებით პროცესში გონი მუშაობს სხვადასხვა მიმართულებით. ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ როლან ბარტის მოსაზრებას „სხვადასხვა კრიტიკული ცნებების თანაარსებობის“ შესახებ ტექსტის კვლევის პროცესში. „ცნებაში“ იგი გულისხმობს როგორც სოციალურ-გენეტიკურ კრიტიკას, ისე ეგზისტენციალზმს, ფსიქოანალიზს, სტრუქტურულ ფსიქოლოგიას. ბარტი აღიარებს ინტერპრეტაციული ლიტმცოდნეობის ნებისმიერი სახის არსებობის უფლებას - უკვე არსებულსაც და ჯერარსებულსაც (39). ბარტის მეთოდის გამაერთიანებელი პრინციპი სწორედ იმითაა ფასეული, რომ სტრუქტურულ და სემიოლოგიურთან ერთად ტექსტის კვლევის პროცესში იგი ტრადიციული მეთოდების უფლებამოსილებასაც აღიარებს.

მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს ალბათობას რა თქვა და რისი თქმა სურდა ავტორს. ამდენად, გაგების მომენტი რეციპიენტსა და ავტორს შორის გადამწყვეტ როლს თამაშობს კითხვისა და ანალიზის პროცესში. როგორც შექმნის, ისე ინტერპრეტაციის აქტებში მონაწილეობენ ისტორიული კონტექსტი, სოციალური და პოლიტიკური რეალობა, საზოგადოებრივი ცნობიერების დონე და მიმართულება, კულტურულ-ნაციონალური და მორალურ-ეთიკური გარემო, ეთნო-გენეტიკური თავისებურებები, ინდივიდუალური ფსიქიკა და ა.შ. თანამედროვე ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი პრინციპულად შეუძლებელია ამ მომენტების გათვალისწინების გარეშე, რამდენადაც ეს ყველაფერი განსაკუთრებული სიმბოლოების სახით მხატვრულ სისტემაშია კოდირებული. გაგების ფაქტორი გადამწყვეტია იმ აზრითაც, რომ ნაციონალური მწერლობის ენობრივ ქსოვილში აღბეჭდილია ქართული კულტურის სული, სამყაროსთან ეროვნული მსოფლგანცდისა და ცნობიერების დამოკიდებულების სავსებით უნიკალური გამოხატულება დღეისათვის მხატვრული ენისა და მასთან დაკავშირებული შემოქმედებითი დარგების პრობლემა მეცნიერულ-ფი-

ლოსოფიური და კულტურული პრობლემატიკის ერთ-ერთ ძირითად შემადგენელ ნაწილად წარმოგვიდგება.

ახლა შევეცდებით განვმარტოთ ჰერმენევტიკის ის არსებითი ცნებები და კატეგორიები, რომლითაც ვიხელმძღვანელებთ საკვლევ საკითხთან დაკავშირებით და რომლის საფუძველზეც ჩვენ მიზანშეწონილად ჩათვალებს ჭილაძის მსოფლმხედველობრივ-აზრობრივი და ესთეტიკური სამყაროს გასაღებად გველიარებიან მისი ენა და აქ მიმდინარე ნიშნობრივი პროცესები.

გაგება წარმოადგენს ეგზისტენციას, ადამიანის ყოფიერების ატრიბუტს, მის ონტოლოგიურ მახასიათებელს. „გაგება წარმოადგენს ადამიანური არსებობის საწყის ფორმას“, მისი ყოფიერების მეთოდს, წესს, რამდენადაც იგი ავლენს არსებობის მისეულ უნარსა და შესაძლებლობას (40).

გადამერი და ჰერმენევტიკა მთელ სასიცოცხლო ცდას, ვაგების პროცესის ზოგადყოფიერებისეულ და ფილოსოფიურ არსს უკავშირებს ენას. მთელი ჩვენი სასიცოცხლო ცდა, განსაკუთრებით ჰერმენევტიკული ცდა, ენის ცენტრში ვითარდება. „ენა - ესაა უნივერსალური გარემო, რომელშიც ზორციელდება თვით გაგება. ამ განზორციელების გზას და საშუალებას წარმოადგენს ახსნა“.

გადამერი თვლის, რომ ადამიანური ყოფიერების ლინგვისტურობა უნივერსალურია. ეს კი ნიშნავს, რომ მას არ გააჩნია არაენობრივი გამოცდილება, ანუ ყველაფერი, რაც ადამიანის გამოცდილებაში არსებობს, სავსებით და ზუსტად აისახება ენაში და ენის მეშვეობით (41).

გაგების აქტი გულისხმობს ერთიანობას ანუ წინააღმდეგობის გადალახვას ორ სუბიექტს, ან სუბიექტსა და ობიექტს შორის. გაგების აქტში ობიექტი მოძრაობს სუბიექტისაკენ და დგინდება როგორც სუბიექტი. „გაგებაში მიმდინარე ჰორიზონტების შერევა ზორციელდება თვით ენის საშუალებით“ (42). სხვადასხვა ჰორიზონტებად გადამერი მიიჩნევს ინტერპრეტატორისა და ავტორის შეკითხვებსა და პასუხებს. ისინი ურთიერთზემოქმედებენ, ენაცვლებიან ერთმანეთს, ანუ ზღედა მათი ჰორიზონტების შერევა. ჰორიზონტების შერევა ჰერმენევტიკის გაგებით სხვა არაფერია, თუ არა წარსულისა და აწმყოს შერევა. ადამიანი შინაგანად ისტორიულია („მარტის მამალი“, „აველუმი“, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოგველმან“). ამასთანავე იგი ფლობს სხვა ობიექტების, მათ შორის ისტორიის, როგორც ობიექტის ცოდნასაც. ჭეშმარიტი ცოდნა ყალიბდება იმის მეშვეობით, რაც ადამიანმა იცის და რაც ჯერ არ იცის. პო-

რიზონტების შერევა ხდება არა მარტო ავტორისა და ინტერპრეტატორის ცნობიერებათა, არამედ ავტორისა და ისტორიულ ცოდნას შორისაც, რომლის წინაშეც იგი დგება როგორც სუბიექტი.

ის პრეერთიანობა, რომელზედაც პილდვერი ლაპარაკობს („ჩვენ ყველანი ერთიანად ვართ შეტრიალებულნი სამყაროსაკენ“), როგორც სასიცოცხლო გამოცდილება, აუცილებლად შენახულია ცნობიერების უღრმეს ფენებში, საიდანაც ენა იღებს სათავეს საგანაულოა, რომ ენის იმ მდგომარეობაში, როცა ენა თავისუფალია უშუალო კომუნიკაციური და სოციალური ფუნქციისაგან, ანუ მაშინ, როცა იხსენებს და საბავს - იგი განსაკუთრებით ინტენსიურია, მთლიანად ეკუთვნის საკუთარ თავს, თვითრეფერენტუის მდგომარეობაში იმყოფება და თავის იდუმალ სიღრმეებს ავლენს. მხატვრული ენა ამ სტრუქტურების მეშვეობით ქმნის ენობრივ ბაღანს იმას შორის, რაც ხელოვანმა იცის და რაც არ იცის, ანუ მის ჩაკეტილ შინაგან ისტორიულობასა და ობიექტური ისტორიის უსასრულო ღიაობას შორის და ჭეშმარიტებისაკენ მიღის თითქოსდა თვით ენის მეშვეობით, უფრო ზუსტად, მისი წინარეგნობრივი ფენის გააქტიურებით და გაგების განწყობის საფუძველზე, რომელიც ცნობიერებაში ზემოთნახსენები ერთიანობის კულტურულ სახეცვლილებად უნდა ვიგულოთ. მთელი ეს სიღრმისეული სასიცოცხლო გამოცდილება ყველაზე თვალსაჩინოდ თავს აცხადებს სწორედ მხატვრულ ტექსტში.

მხატვრული ენაში სამყაროსადმი დამოკიდებულებები კოდირებულია, ერთის მხრივ, შინაგანი წესრიგისა და მთლიანობის, მეორეს მხრივ კი, ფარული სემანტიკის სახით, უფრო ზუსტად, მნიშვნელობის ინტენსიონალური ფენების სახით, რომელიც განსაკუთრებით სწორედ შთაგონების პრაქტისში აქტიურდება.

ზემოთქმულის თანახმად, ჭილაძის ენა წარმოადგენს გაგების აქტის სარეალიზაციო გარემოს, მის ენაში წარმოდგენილი ხატები, მითოლოგიზირებული ისტორია და „დამიწებული“ მითი დაუსრულებელი მნიშვნელობების სახით შეიცავენ პასუხებს იმ შეკითხვებზე, რომელიც თანამედროვე მკითხველს აწუხებს. ენის თავისუფალი სივრცე, რომელიც ჭილაძისთან ძალზე ვრცელია, წარმოადგენს ინტენსიონალურ მნიშვნელობათა მოძრაობის ამპლიტუდის ზრდის პირობას ჩვენ კიდევ გვექნება შესაძლებლობა ამ საკითხს დავუბრუნდეთ, ახლა კი ვიტყვით, რომ გაგების აქტში ენის მეშვეობით ვლინდება ჩვენი ნაციონალური და ინდივიდუალური ჩვევა ცნებათა, წარმოდგენათა, შეგრძნებათა, მოვლენათა დაკავშირებისა და ახალ მნიშვნელობათა შექმნისა. ესაა გაგების აქტის ყველაზე ფასეული მომენტი გზა სუბიექტის ცნო-

ბირებიდან ობიექტურ რეალობამდე ისევე რთულია, როგორც გზა ენიდან - საგნამდე, გრძნობადიდან - ცნებითამდე. კითხვა-პასუხისა და სუბიექტ-ობიექტის დიქტომია გაგების აქტში დაიძლევა ისევე, როგორც გრძნობადი-ცნებითისა - ნიშანში. ამდენად, თავს უფლებას მივცემთ დავასკვნათ, რომ გაგება და აღნიშვნა სხვადასხვა სფეროებში მიმდინარე (ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურსა და ლინგვისტურში) პოძოლოგიური აქტებია. ენის სივრცეში გადაიღაზება ყოველგვარი წინააღმდეგობა სუბიექტსა და კულტურას, სხვადასხვა კულტურულ სისტემებს, ისტორიასა და ადამიანს შორის წინააღმდეგობა სუბიექტსა და ობიექტს შორის დაიძლევა მხატვრული ტექსტის სივრცეში, სადაც ისინი გვევლინებიან თანაბარძალოვან სუბიექტებად, გაგების აქტის თანაბარუფლებიან მონაწილეებად. პერმენევტიკული მიდგომის საფუძველზე ჩვენ შესაძლებლობა გვძლევა შევისწავლოთ იმ კულტურის სული, რომელიც ოთარ ჭილაძის ტექსტებშია აღბეჭდილი და რომელიც გამოვლინდება ტექსტისა და რეცეპიენტის ურთიერთობის აქტში.

პერმენევტიკის მიხედვით, ცნობიერება ღიაა როგორც წარსულის, ისე მომავლის მიმართ. პორიზონტების შერევა, როგორც ცნობიერებით-ფასეულობითი აქტი გულისხმობს დროის ისეთ ორგანიზაციას, როცა მწერლისა და ისტორიის განსხვავებული შინაარსები ერთ საერთო მოდელში მოექცევა. ჭილაძის დამოკიდებულება დროსთან მკაფიოდ ცნობიერებით-ფასეულობითი აქტია, რამდენადაც წარსულის პრობლემა მასთან უკავშირდება მომავლის პრობლემას და ერთვება იმ წრეში, რომელსაც პერმენევტიკა წამოჭრის. „დროში ჩამორჩენა გაგების პოზიტიური და პროდუქტიული შესაძლებლობაა“ (43). ისეთი ეგზისტენცია, როგორიცაა ხსოვნა, წარმოადგენს აუცილებელ პოსტულატს სამომავლო გზის პერსპექტივის განსაზღვრისათვის („მომავალში რომ გადახვიდეთ, ჯერ წარსული უნდა გაიარო“ - „მარტის მამალი“), ამდენად, ხსოვნის კონცეპტი ჭილაძის სამყაროს ერთ-ერთი ძირითადი აღსანიშნავია.

პერმენევტულ წრეს ქმნიან, ერთის მხრივ, ინტერპრეტატორის პოზიცია, მეორეს მხრივ - ავტორის სისტემა; ერთის მხრივ - ავტორი, მეორეს მხრივ - ისტორია და სამყარო. ასე რომ, ჭილაძის სამყაროს მოდელს, მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის დონეზე, როგორც დრო-სივრცის ორგანიზაციის, ისე ენობრივ-ფორმალური ასპექტით - წარმოადგენს წრე. ამასთან დაკავშირებით უფრო დაწვრილებით მოგვიანებით, დრო-სივრცული მოდელების კვლევისას ვისაუბრებთ.

გაგება და კულტურა. კულტურულ ტრადიციისა და დროის უწყვეტობის იდეის ჩამოყალიბებაში გაგება ასრულებს გადამწყვეტ როლს, უფრო მეტს, ვიდრე სხვა ეგზისტენციები, ამიტომ ისინი დაიყვანებიან გაგების კატეგორიამდე ან შემოდინ გაგების მნიშვნელობის არეალში (სიყვარული, თავისუფლება, მეგობრობა და ა.შ. შიშიც კი არგაგების მნიშვნელობას შეიცავს: „შიშია სწორედ გაურკვევლობის მამა- როცა ხელად, ქვეყანა უფრო ლამაზია და ნაკლებად საშიში“ - „მარტის მამალი“). ჭილაძესთან გაგების ეგზისტენცია შემეცნება დროის იდეის კონტექსტში და განიფინება ისტორიულ და მითოსურ მასალაზე. ძველის დაკავშირება ახალთან, ისტორიისა - თანამედროვეობასთან, წარსულისა - აწმყოსთან თავისი არსებითი მიზანდასახულებით გაგების ეგზისტენციის რეალიზაციაა. ასევე, იგი წარმოადგენს ინდივიდისა და ერის შინაგანი დაშლის აღმკვეთ ფაქტორს იმ აზრით, რომ რეალობასთან შეუთავსებლობა ორივე შემთხვევაში გაგებით დაიძლევა. გაგება და „პორიზონტების შერევა“ სხვა არაფერია, თუ არა დროთა კავშირი, ისტორიული დროითი მიჯნების გადალახვა. „მარტის მამალი“ წარმოადგენს გაგების მოდელის განხორციელებას: არცოდნიდან ცოდნისაკენ, შეუძლებლიდან შესაძლებლისაკენ, კვდომიდან გადარჩენისაკენ სვლას განუწყვეტელი თვითრეფლექსიის გზით, რომელიც არსებითად გაგების საფეხურებს იმეორებს.

გადამერმა გააღრმავა იდეა იმის შესახებ, რომ გაგების წრე წარმოადგენს ყოფიერების წრის ასახვას და გაგება მიიღწევა არა წრის გადალახვით, მისი საზღვრებიდან გასვლით, არამედ მასში კიდევ უფრო ღრმად შესვლით (44). ე.ი. პერმენევტიკული წრე თავისი ხასიათით ყოფიერებისეულია და არა მხოლოდ ცნობიერებისეული. ასეთივე სურათს ვხედავთ „მარტის მამალში“. ნიკოს ცნობიერება მოქცეულია ჩაკეტილ წრეში ყოფიერებასა და ცნობიერებას შორის, ანუ იმ ორ საწყისს შორის, რომელთაგან ერთი მის გარეთაა, მეორე - შიგნით. მისი შინაგანი პრობლემა ვერ გადაწყდება მანამ, სანამ ყოფიერებისეული პრობლემები არ მოგვარდება და პირიქით. რომანში ნიკო პირველ ნაბიჯებს დგამს ამ მიმართულებით, ანუ პირველად იწყებს ჩაძირვას იმ წრეში, რომელსაც პერმენევტიკული წრე ეწოდება. იგი გრძნობს, რომ რაც მეტად შევა მასში, ჩაიძირება დროსა და ცნობიერებაში, მით მეტ პასუხს მიიღებს თავისსა და ზოგადად ყოფიერების არსზე.

ეროვნული „გაგების მოდელით“, რომელიც ყველაზე რადიკალურად ენაში და ენის მეშვეობით ვლინდება, დგინდება სამყაროს შეგრძნების, ახსნის, მიღების ნაციონალური ფორმები. გაგების აქტი მხატვრულ სამყაროში ხორციელდება ნიშნის შუამავლობით. ეს ნიშნები გა-

გების აქტში გარკვეული სისტემების სახით მონაწილეობენ. ერთ-ერთ ასეთ სისტემას ქმნის კულტურული კოდი, ანუ ქცევათა, შეხედულებათა, ენისა და აზროვნების კულტურულ-ისტორიულად და ეთნიკურად განსაზღვრულ ფორმათა ერთობლიობა.

წრე წარმოადგენს დროში კულტურის კომუნიკაციური ფუნქციონირების უნივერსალურ მოდელს. ამდენად, ჭილაძის ყველა რომანში დროის იდეა წრეს უკავშირდება. თაობათა მონაცვლეობის, შინაგანისა და გარეგანის, ცნობიერისა და არაცნობიერის, რაციოსა და ემოციოს, სიკედილისა და სიცოცხლის, თავისუფლებისა და მონობის ოპოზიციები წრის მოდელში გადაიღაბებიან და წრის გრაფიკულ ბაზზე განლაგდებიან წრის მოდელი კი უნივერსალურია ყველა იმ სტრუქტურისათვის, რომელიც თავის თავზე იღებს კულტურის ფუნქციას და მონაწილეობს ღია კომუნიკაციურ პროცესებში. ასეთი სტრუქტურაა ჭილაძის ტექსტიც.

წრე არის სიცოცხლის დაუსრულებელი ბრუნვის, გადასვლის, უსაწყისობისა და უსასრულობის უნივერსალური ნიშან-სიმბოლო, ანუ როგორც გაგების, ისე ყოფიერების მექანიზმისა და ყოფიერება-ცნობიერების კავშირის მოდელი. წრის შეკვრის ცნობიერ თუ გაუცნობიერებელ მიზანდასახულებას ემორჩილება მითების აღორძინება გვიანდელ კულტურულ ეპოქებში, მით უფრო ისტორიულ გზაჯვარედინებზე კულტურულ სისტემათა მონაცვლეობის პერიოდებში, როცა ისტორიული ვითარების გამო თაობათა კავშირის, კულტურულ ფასეულობათა მიმდებარის უწყვეტ ჯაჭვს განწყება ემუქრება იგივე მიზნით, ანუ კულტურის კომუნიკაციური ფუნქციონირებისათვის ხდება წრის, როგორც ნიშან-სიმბოლოს ვარირება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რამდენადაც წრე წარმოადგენს კომუნიკაციებისა და მისი პრესოციალური არსის ყველაზე გამძლე სიმბოლოს.

ნიკოს მაგალითზე („მარტის მამალი“) ეს მოდელი ასე გამოიყურება: უცნობის სიტყვები წარმოადგენს გაგების აქტის სტიმულს და მის საბოლოო შედეგსაც: „ერთი ჩვენგანი მოკვდება უკეთესის გადასარჩენად“- უცნობის ამ სიტყვებით ნიკოს წარმოსახვაში იკვრება წრე სიკედილ-სიცოცხლეს, წარსულსა და მომავალს, ცნობიერსა და არაცნობიერს შორის, რომელიც შემდგომში წარმართავს ისტორიისა და სიცოცხლის საიდუმლოს შეცნობის მთელ პროცესს. ესაა კულტურის გზა, რომელიც აღდგება ზნეობრივ ფასეულობათა ტრადიციული სისტემისა და საყოველთაო კოსმიური წესრიგის გაცნობიერებასთან ერთად. აღდგება იმისათვის, რომ აღგილი გაუნთავისუფლოს სიცოცხლესა და მომავალს არა მხოლოდ პრაქტიკულად, არამედ მორალური იდეის,

მეტიც, რწმენის დონეზე („მკვდარი ცოცხალს უთავისუფლებს ადგილს მიწაზე“ - „მარტის მამალი“). არაცნობიერად ესაა სიცოცხლისაკენ, და იმავდროულად დავიწყებულის, დაკარგულის, წარსულის გახსენებისაკენ, შენახვისაკენ, მოკლედ, წრის შეკვრისაკენ გადადგმული ნაბიჯი.

ტრადიცია და კულტურა წარმოგიდგება თავისებურ ენად, რომელიც უნდა გაეიგოთ, მიეხედეთ და შევიმეცნოთ. იგი წარმოადგენს არა ნეიტრალურ, არამედ აქტიურ პარტნიორს კუმენიკაციაში ნაციონალური ენა წარმოადგენს სუპერსუბიექტს, სუპერსტრუქტურას, რომელიც, როგორც ინფრასტრუქტურებს მოიცავს ცნობიერებათა და კულტურათა სხვადასხვა ენებს.

ავტორის სიტყვა, ანუ მისი დისკურსის სემანტიკური კონსტანცია, რომელიც ნიკოს ცნობიერების სიტყვის მიღმა ხმაანობს, არის კულტურისა და ტრადიციის ხმა, ძახილი, ანუ ცალკეული ინდივიდის ცნობიერებაში ჩაღეჭილი ამეტყველებული სუპერსტრუქტურა. ეს სუპერსტრუქტურა დაჯილდოებულია ქმნადობის, განვითარების, მოძრაობის შინაგანი უნარით და თავისი აქტიური არსით სიცოცხლის იზომორფულია. ამდენად, დისკურსის ის ფენა, რომელიც ამ ზეენისა და პერსონაჟის სიტყვის ურთიერთობას გულისხმობს, მონოლოგური კი არ არის, არამედ დიალოგური და ღრმად სემიოტურია. იგი გაისმის როგორ გადარჩენისაკენ მიმართული ნაციონალური ცნობიერების ინტენცია, მოქცეული შემოქმედის სიტყვაში. სიტყვა, როგორც კულტურულ-ნაციონალური კოდის კუთვნილება შემოდის ნიკოს ცნობიერებაში და ბიძგს აძლევს მის გამოჯანმრთელებას იდენტიფიკაციის გზით. აი, ამგვარად ვლინდება სწორედ ადამიანის ისტორიულობა და მისი თანდაყოლილი უნარი, ყველა კრიზისულ სიტუაციაში მოახდინოს წარსულის აქტუალიზაცია. ამითაა გამოწვეული ნიკოსა და აველუმის, ალექსანდრეს და ფარნაოზის განუწყვეტელი ზეტიალი წარსულის ლაბირინთებში. გადამერის აზრით, „გაგება მიმართულია იმისკენ, რომ ისტორიულმა ტრადიციამ თავისი სიტყვა თქვას“. ტრადიცია უნდა გვესმოდეს არა როგორც ობიექტი, არამედ როგორც სუბიექტი, რომელიც ზემოქმედებას საკუთარ თავსა და სხვა სუბიექტებზე და თავს ავლენს იმ მიზნით, რომ გაგებულ იქნას ის არის „შენ“, რომელიც გვავალებს მოსმენას, გაგებას, დამახსოვრებას. „სიცოცხლესა და ისტორიას, - ამბობს გადამერი, განმარტავს რა დილთაის - სიტყვის ბერების მსგავსად გააჩნია საზრისი“ (45).

იდენტიფიკაცია წარმოადგენს გაგებისაკენ გზას, მის მოდელსა და მდგომარეობას. ლოტმანი კულტურას განიხილავს სემიოლოგიის ასპექტით და ასკვნის, რომ იგი მთლიანობაა, რომელშიც თავს იყრის ის

ინფორმაცია, რომელსაც ადამიანთა ერთობები და საზოგადოებები აგროვებენ, ინახავენ და მომავალს გადასცემენ. „კულტურის ისტორიის ფაქტები წარმოადგენენ სოციალურ ინფორმაციას, რომლებიც ქმნიან საზოგადოებრივი კოდექსის სისტემებს, ანუ კულტურის „ენებს“. ეს უკანასკნელი კი ავლენენ საკაცობრიო კულტურის საერთო უნივერსალურ ნიშნებს და ერთ სისტემაში აქცევენ ადამიანის კულტურის არსებით ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს“ (46).

ტექსტი, როგორც შესაძლო რეალობის (გამონაგონის) გამოხატულება, არსებობს შესაძლო აღქმათა არეალში. მისი ეს „შესაძლებელი“ ყოფიერება ახასიათებს როგორც მის არსს, ისე აღქმის პროცესსაც და ახალ საზღვრებში მოაქცევს გაგებისა და ღიაობის ცნებებს. „ჩვენ, - წერდა გოლოსოვკერი - გარშემორტყმულნი ვართ გაგებით (ე.ი. ვიზუოზებით, ვარსებობთ გაგებაში - მ.კ.). ეს გაგება ჩვენს შიგნით იმითომ ჩნდება, რომ იგი ჩვენს გარეთაც არის. არის უფსკრული, სამყაროს ბნელი მღვიმეები, მაგრამ გაგებაც არის. მხოლოდ სიბნელითა და ღამით ჩვენ რაოდენობრივად ვართ გარემოცულნი, გაგებით კი - ზარისხობრივად. გაგებით - ჩვენთვის საიდუმლოდ, ფარულად, ღამით კი - აშკარად“ (47). გაგება - საიდუმლო და უხილავი, მაგრამ შესაძლებელი და ნამდვილი (ზარისხობრივი) ყოფიერებაა. ამ ყოფიერებაში მოხვედრის, მისი ნამდვილობის რწმუნებისათვის კი აუცილებელია ღია სივრცე ცნობიერების, განწყობის ღიაობა ამ შესაძლო ყოფიერების მიმართ. სწორედ ამას აზოცირებებს მსატერული ენა.

დავაკვირდეთ ფარულ (კონოტაციურ) მნიშვნელობათა გადაკვეთის წერტილებს სინონიმურ სიტყვებში „ღიაობა“ და „ხსნილობა“. ღიაობაში არის ხსნა, ღიაობის აქტი ხსნილობის, გახსნის და იმავდროულად დახსნის აქტია. „ღია“ არის „გახსნილი“. „მიხსენი“ ნიშნავს: „მიშველე“, „დამიხსენი“, „გამანთავისუფლე“ რაღაცისაგან, რაც მბოჭავს და მბრკოლებს. რელიგიურ კონტექსტში ხსნის გზა არის მაცხოვრისაგან, მხსნელისაგან მიმავლი გზა, ხსნილობაში შესვლა, რაც ასევე გულისხმობს საკუთარი თავის გახსნას, გაღებას ღვთისა და მოყვასის წინაშე და მაცხოვრის ანუ მხსნელის პასუხს ამ ღიაობაზე - ღვთიურ ღიაობას ადამიანის თხოვნისა და ღიაობის პასუხად. გაღება არის გასვლა ღია საურთიერთო სივრცეში, გაჭრა „შენ“-ისაგან, სულის ნაწილის გატემა, „მე“-ს შინაგანი სივრცის გახსნა და სხვისი მიღება სიტყვის მეშვეობით. სიტყვაში ექცევა და იხსნება ყველაფერი, რაც ცნობიერების სიღრმისეულ სტრუქტურებშია მოქცეული, ანუ ჩაყვრილია ამდენად, შემოქმედებითი პროცესი უნივერსალურია არა მხოლოდ იმით,

რომ მასში ხორციელდება „მე“-ს დამთხვევა თავისსავე შინაგან არსთან სიტყვაში, ენის გზით, არამედ იმ სტრუქტურების გახნის აზრითაც, რომელთა არსებობაზეც შემოქმედი, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ ბუნდოვან ინტუიციურ წარმოდგენას ფლობს. „გახსნილი“, „გაღებული“ სივრცე გაგების სივრცეა. გაგებაში არის ღიაობა და სულის ხსნაც.

გაგების, ანუ ღია სივრცეში შესვლა სხვა არაფერია, თუ არა შესაძლო მნიშვნელობებისაკენ სვლის განუწყვეტელი პროცესი თანაც, როგორც დილითი ამბობს, „მნიშვნელობა განიცდება მხოლოდ მაშინ, როცა ჩვენ „მიზანზე ნადირობას“ ვწყვეტთ“ (49), ანუ საბოლოო მნიშვნელობის მოლოდინისაგან ვთავისუფლებით. ტექსტი თითქოს ძალდაუტანებლად მოიპოვებს ჩვენთვის იმას, რაც ენამ, როგორც სუპერსტრუქტურამ წინდაწინვე „იცის“. ენა თითქოს ისევ უბრუნდება თავის იმ მდგომარეობას, როცა თავიდან უნდა გადალახოს წინააღმდეგობა გრძნობადსა და ცნებითს, სიტყვასა და სამყაროს შორის და ხელახლა დაასახელოს საგანი. მხატვრული სიტყვა თავისი ესთეტიკური ბუნების წყალობით წარმოადგენს ახალ შეხედვრას სინამდვილესთან, რომელიც ცნობიერებაში შემოდის განსაკუთრებული გრძნობადი ქვაზირეალობის - ხატების სახით. შეკითხვებიცა და პასუხებიც, რომელსაც ლიტერატურა სვამს და პასუხობს, ასეთი ტიპის აზრობრივ-გრძნობადი რეალობებია, ქვაზიმატერიალური სამყაროს სტრუქტურები. „სიტყვა, - წერს გადამერი - მხოლოდ ნიშანი არ არის. რაღაც ძნელად დასაჭერი აზრით იგი არის რაღაცის გამოსახვა. მისთვის დამახასიათებელია იდუმალი კავშირი წარმოსახვით ყოფიერებასთან“ (50). „გამოსახვის წყალობით ხატი, სახე არსებობს ღიად, მიუხელონებლად. ადამიანურ ფსიქიზმში იგი წარმოადგენს თვით ღიაობის გამოცდილებას, თვით სი-ახლის ცდას. ყველაზე მეტად სწორედ იგი ახასიათებს ადამიანურ ფსიქიზმს“ (51). ბაშლიარის აზრით, პოეტური სახე არ ემორჩილება მიზეზობრიობას და მისი გადაცემა თავისთავად „წარმოადგენს ფუნდამენტურ ონტოლოგიურ მოვლენას“ (52). ამდენად, ლიტერატურის ღიაობა არის „შესაძლო სინამდვილის“ ღიაობა რეალური სინამდვილის მიმართ. ჩვენი ემოციებისა და აღქმების, აზროვნებისა და ინტენციების ღიაობა სინამდვილის მიმართ. შესაძლო სინამდვილეზე ადამიანის წარმოდგენები იცვლება ეპოქიდან ეპოქაში, მაგრამ ადამიანის ფსიქიკის ძირითადი სტრუქტურები ნაკლებად ემორჩილება ცვლილებებს. როგორც არ უნდა შეიცვალოს ისტორიული ვითარება, ადამიანს ყოველთვის ექნება მისწრაფება „შესაძლო ცხოვრებისაკენ“, და ამდენად, ლიტერატურისაკენ.

ლინგვისტიკის უნივერსალობასთან ერთად გადმური ჰერმენევტიკის უნივერსალობასაც აღიარებს. კვლევის სემიოლოგიური მეთოდის ჩვენი არჩევანი სწორედ ენის, როგორც გაგების მოდუსისა და ჰერმენევტიკის უნივერსალობის პოსტულატს ეყრდნობა. სამყაროს ყოფიერება ისევე ენობრივია, როგორც ადამიანის ყოფიერება, მხოლოდ სამყაროს ენა არის არა აკუსტიკურ ბგერათა თანმიმდევრობით გამოხატული მეტყველება, არამედ ზე-ენა, რომლის შესამეცნებლადაც აუცილებელია „შინაგანი გაგება“. ეს გაგება, მიხედვით, სამყაროს მოსმენა შესაძლებელია მხოლოდ შინაგანი გზით, უნივერსალური ენობრივი ინტუიციით. მხატვრული ენა ამ ფონზე წარმოადგენს შინაგანი ენის გამოხატულებას, ანუ ენის მეორადი განწყობის გამოხატვას პირველადის საშუალებით, რომელსაც იგი იყენებს ამ შინაგანი ინტენციის გამოხატავად არაპირდაპირი დანიშნულებით.

სწორედ მხატვრულ ენაში იჩენს თავს ყველაზე მკაფიოდ ის სუბსტანცია, რომელიც პირველადი რეფერენციის მატარებელი და განმავითარებელი ძალად შეიძლება ვიგულოთ.

ენა უსასრულოა იმ აზრით, რომ იგი მოიცავს ყველაფერს, რასთანაც ადამიანს შეხება უხდებოდა არსებობის დღიდან უსასრულო იმიტომაც, რომ იგი ეყრდნობა და ამოღის გრძნობადი აღქმის უსასრულო მრავალფეროვნებიდან. სემიოლოგიისა და ჰერმენევტიკის კორელაცია იმას ეყრდნობა, რომ ინტერპრეტატორი მიღის ტექსტთან როგორც გარკვეული კულტურისა და ცნობიერების ნაყოფთან და სწორედ ამ კულტურისა და ცნობიერების ნიშნებს ეძებს ტექსტში. სემიოლოგია შეისწავლის აღნიშვნის პროცესებს, ნიშნის მოძრაობისა და მნიშვნელობის ჩამოყალიბების აქტებს ენობრივ სივრცეში, ჰერმენევტიკა კი - გაგების აქტებს, რომელიც დეკოდირებას, გაშიფვრას, მნიშვნელობის ამოხსნას გულისხმობს და ამ ოპერაციების არენად ენას მიიჩნევს. ჭილაბის ტექსტი, ჩვენი აზრით, ზუსტად შეესიტყვება როგორც მეთოდს, ისე მეთოდოლოგიას. მისი ენა წარმოადგენს გეაქლევს არა მხოლოდ ავტორის, არამედ ზოგადად ადამიანის სასიცოცხლო გამოცდილებაზე, რომელი ამ „ენის შუაგულში“ ვითარდება.

ტექსტი არის ენობრივი ყოფიერების ის სეგმენტი, რომლის შემკვობითაც ყველაზე ღრმად და სრულყოფილად ზერხდება გაგებისა და სხვა ჰერმენევტიკული პროცედურების დახასიათება, რამდენადაც მის შექმნაში მონაწილეობენ არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ წარმოსახვითი, კოგნიტიური, ევრისტიკული იმპულსები, ცნობიერების როგორც სიღრმისეული, ისე ზედაპირული ფენები. ტექსტთან ერთად ჩვენში შემოდის და აღდგება ის კულტურულ-ფასეულობითი სისტემა,

რომელსაც ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად ატარებს ენა და ნაციონალური მენტალიტეტი.

შეიძლება ითქვას, რომ კითხვის პროცესში ენობრივად რეალიზდება „შესაძლო ცხოვრება“ (ის ცხოვრება, რომელიც ცდამი ამ სახით არასოდეს არსებულა) ანუ ხდება იმ ვირტუალური, შესაძლო ენის რეალიზაცია, რომელიც დაასახელებდა „შესაძლო ცხოვრებას“ იმ შემთხვევაში, იგი რომ რეალურად არსებულობდა ამ პროცესის პერმენენტული გააზრება ასეთი დასკვნისაკენ გვიბიძგებს: კითხვის პროცესი არის გაგების აქტი და პასუხის ძიების მოლოდინი რაღაც ისეთ ინტენციასზე, რომელიც ყველა ჩვენს გამგეობაზე, რეალურ და ნაცნობ ლიტერატურასთან შედარებით ფარულია და სიღრმისეულ შიდაფენას წარმოადგენს. ამ პროცესში სუბიექტური მომენტი, როგორც ევოცენტრული, გადაილახება როგორც მკითხველის, ისე ავტორის მხრიდან, ანუ ხდება, ერთის მხრივ, დიალოგის მეორე მონაწილისათვის შენი ცნობიერების „ფარული“ ენის შეთავაზება, მეორეს მხრივ კი „ფარული“ ალქმის გზით პასუხის გაცემა. კითხვის პროცესში იქმნება რაღაც სუბიექტურ-ობიექტური კოდი იმ ენისა, რომელსაც შეიძლება „შესაძლო განცდილი ცხოვრების“ ენა ვუწოდოთ. ხდება პორიზონტების შერევა ავტორისა და რეცეპიენტის შორის საერთო ენობრივი პორიზონტის ძიების აქტში. გაგება რეალიზდება „შესაძლო ცხოვრების“ საერთო მოდელში, რომელიც კითხვის პროცესში მკითხველისა და ავტორის ურთიერთობით იქმნება.

სუზან ლანგერის მოსაზრებისათვის, რომ ლიტერატურა „შესაძლო ცხოვრებაა“, შეიძლებოდა დაგვემატებინა, რომ ეს შესაძლო ცხოვრება მხოლოდ ენის საშუალებით და ენაში არსებობს. ენა ამ ცხოვრების შექმნისას მიმართულია შიგნით და არა გარეთ. მის ამ ყოფიერებაში ადრესატი არის შემოქმედის (ან მკითხველის) „მე“-ს ცნობიერი ფენები, ხოლო ავტორი - ენის სიღრმისეული გაუცნობიერებელი სტრუქტურები. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს ჰაიდეგერის სიტყვები: „მეტყველებს ენა. ადამიანი მეტყველებს იმდენად, რამდენადაც სრულყოფილად ფლობს ამ ენას“.

თავი II. სემიოლოგიური პროცესები

ოთარ ჭილაძის რობანაშში

2.1 ნიშნები და კოდები

მიხეილ ვიგოცკი მიიჩნევდა, რომ „ადამიანის ძირითადი და უზოგადესი მოღვაწეობა, რომელიც მას ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ცხოველისაგან განასხვავებს არის სიგნიფიკაცია, ანუ ნიშნების შექმნა და გამოყენება“ (1). სემიოლოგიაში მიღებული მრავალგვარი განმარტების მიუხედავად, რომლებიც ნიშნის სხვადასხვა ასპექტებსა და მის კვლევაში მიღწეული შედეგების ილუსტრაციას წარმოადგენენ, არსებობს მისი კლასიკური დეფინიცია, რომელიც კვლევის თანამედროვე ეტაპზეც ეჭვს არ იწვევს: „ნიშანი ახდენს საგნის რეპრეზენტაციას, ენაცვლება მას და გვევლინება მის სუბსტიტუტად ცნობიერებისათვის“ (2).

იმისათვის, რომ სიტყვა ჩაითვალოს ნიშნად, უნდა არსებობდეს სამშხრივი ურთიერთობა: 1. იგი უნდა იყოს გამოსახვის საშუალება; 2. მიეკუთვნებოდეს რაიმე ობიექტს; 3. ახდენდეს იმ დამოკიდებულების რეალიზაციას, რომელსაც ინტერპრეტაციულს ვუწოდებთ. ტრადიციულად, სემიოლოგია ნებისმიერ სიტყვას მხოლოდ იმდენად თვლის ნიშნად, რამდენადაც იგი სამივე ამ მოთხოვნას აკმაყოფილებს (3). ნიშანი, სოსიურის აზრით, წარმოადგენს „მოლიანობას, რომელიც გვევლინება აღმნიშვნელის (აკუსტიკური ხატისა) და აღსანიშნის (გაგება, აზრი) ასოციაციის ნაყოფად“ (4).

ჩარლზ პირსის შეხედულებით, ყოველი აზრი წარმოადგენს ცნობიერების ნიშანს, რამდენადაც იგი გვატყობინებს იმაზე, რაც ცნობიერებაში მიმდინარეობს: „ყველაფერი, რაც ჩვენს თუნდაც მცირეოდენ ინტერესს იმსახურებს, განსაკუთრებულ, ან თუნდაც უმნიშვნელო ემოციას ბადებს, საგნის ნიშანსა და პრედიკატს წარმოადგენს“ (6). ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი ყოველი დაინტერესება საგნის მიმართ გამოწვეულია იმ ემოციით, რომელსაც იგი აღძრავს და ეს ემოცია საგნის, ანუ თვით ობიექტის ნიშნად გვევლინება.

ესთეტიკურ ნიშან - ბატში, ჩვენი დაკვირვებით, ნიშნის სწორედ ეს თვისებაა წინა პლანზე გადმოსული. იგი საგნის გრძნობადი აღქმის სუბსტიტუტია. ნიშან-ბატში სწორედ ამ სუბსტიტუტის ობიექტივაცია და გაძლიერება ხდება. ამით იგი წარმოსახვით რეალობაში გადადის და იძენს გრძნობად სიცოცხლეს, რომელიც არ გააჩნია საგნის ცნობიერებისეულ სუბსტიტუტს - ლინგვისტურ ნიშანს. მაგალითად, სიტყვა-ნიშანმა „ცისფერმა“ მხატვრულ ტექსტში შეიძლება აღნიშნოს არა მხოლოდ ცა ან ზღვა, არამედ ქალი, ნაპირი, მთა, ფიქრი და ა.შ. ის კონვენცია, რომელიც სასუბრო ენისათვის აუცილებელია, - მოხსანილია და ნიშნის აღქმა სხვა ფაქტორებს ეყრდნობა. მაგალითად, მეტაფორის წვერებს შორის შეთანხმების საფუძველია არა ლოგიკური აუცილებლობა, არამედ ემოციური მსგავსება, ე. ი. მსგავსება ვირტუალურია, განსხვავება კი - ფაქტუალური. სემანტიკური ველების მორიგების პროცესი მეტაფორის წვერებს შორის არ არის დეტერმინირებული, რამდენადაც მხატვრულ ნიშანს, როგორც ესთეტიკურ მოცემულობას და ენობრივ-წარმოსახვითი „თამაშის“ ნაყოფს - მხოლოდ ამ პირობებში შეუძლია ზემოქმედება.

აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის კავშირის მიხედვით, ჩარლზ პირსი ნიშანთა სამ ტიპს ანსხვავებს: 1. იკონური ნიშნები, როცა აღმნიშვნელი მსგავსებას ამჟღავნებს აღსანიშნთან და იძლევა გრძნობად წარმოდგენას იმაზე, რაზედაც მიანიშნებს; 2. ნიშან-ინდექსები, რომლებიც ამყარებენ მიზეზ-შედეგობრივ დამოკიდებულებას აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის; 3. ნიშან-სიმბოლოები ობიექტთან იმყოფებიან ასოციაციურ კავშირში, რომელიც შეთანხმებას ემყარება და ძირითადად კონვენციურია. ამ ჯგუფში პირსი აერთიანებს გერბებს, ჰერალდიკურ (სიმბოლოებს) ნუმისმატიკურ, ფილატელისტურ ნიშნებს და ა.შ. (6).

მხატვრული ნიშნის, როგორც კოდირებული მხატვრული ინფორმაციის გადამცემის შექმნაში მონაწილეობს როგორც საგნის მატერიალურ-საგნობრივი, ვიზუალური და სმენითი, ისე აზრობრივი, სემანტიკური კომპონენტები. აღნიშვნა ხდება როგორც აშკარა ვიზუალური მსგავსების, ისე ფარული ასოციაციური და ფუნქციური შესაბამისობის საფუძველზე. ამ აზრით, ოთარ ჭილაძის ნიშნები ბევრწილად კომბინირებული ნიშნებია.

როლანდ ბარტის მოსაზრებით, ისეთ ნიშანს, რომელიც არ ემორჩილება კლასიკურ სემიოლოგიურ პოსტულატს, რომ აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ურთიერთგაპირიბებული და დეტერმინირებულია - წარმოადგენს ნიშან-ინდექსი. და სემიოლოგიური კვლევის ობიექტად

სწორედ ნიშან-ინდექსი უნდა იქცეს. როლან ბარტის კონოტაციური ნიშნები (ანუ მნიშვნელობათწარმოქმნელი მხატვრულ-ესთეტიკური ნიშნები) არსებითად ნიშან-ინდექსებია. ბარტის კონოტაციური სემიოლოგიის თანახმად ნიშან-სიგნალი ნიშან-ინდექსისაგან იმით განსხვავდება, რომ ეს უკანასკნელი ბუნებრივია და არ არის გამიზნული საკომუნიკაციოდ, მაშინ, როცა ნიშან-სიგნალი სწორედ საკომუნიკაციო დანიშნულებისაა. სხვათა შორის, ბარტის კლასიფიკაციასთან ახლოსაა ნიშანთა პერმენევტიკული კლასიფიკაციაც. მხოლოდ გაუცნობიერებელ აღმნიშვნელებს აქ ინდექსები ეწოდებათ, გაცნობიერებულებს სიგნალები. პირველები სპონტანურად აღმოცენდებიან ენობრივ პროცესში. მეორენი კი ავტორის კონტროლს ემორჩილებიან.

მხატვრულ ენაში ინდექსი მოითხოვს ინტერპრეტაციულ დამოკიდებულებას, ინტუიციას, კულტურულ თვალსაწიერს და ა.შ. (7). ბარტის ეს დამოკიდებულება ნიშან-ინდექსების მიმართ სრულიად ბუნებრივია თანამედროვე სემიოლოგიის, სტრუქტურული ფსიქოლოგიისა და ლინგვისტიკის ფონზე. არაცნობიერი, როგორც სტიქიური ირაციონალური ცდა, ლაკანის მიხედვით, წარმოადგენს რეგულარულ დამოკიდებულებათა სისტემას, რომელიც რაციონალურ ანალიზს ემორჩილება. არაცნობიერი სტრუქტურულად მოწესრიგებულია. კლოდ ლევი-სტროსისათვის არქაული ადამიანის ცნობიერება და მითი წარმოადგენს არაცნობიერის ლოგიკურ ოპერაციებს სოციალური და ცნობიერებისეული პრობლემების გადასაჭრელად. იგი სტრუქტურულად მოწესრიგებულია იმავე კანონებს შესაბამისად, რომლებიც ბუნებრივ ენობრივ სისტემებს ქმნიან. სწორედ ამ მიზეზით იქცა XX ს-ში ლინგვისტიკა სხვა ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის მეთოდოლოგიური კვლევების მოდელად (8).

ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნიშნისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით ბარტსა და პირსს შორის ის პრინციპული სხვაობაა, რომ ბარტი მხატვრული ტექსტის კვლევის პროცესში კონვენციონალურ გაშიფვრასთან შედარებით უპირატესობას ნიშნის ინტერპრეტაციას ანიჭებს, ხოლო სოციალურ ენობრივ შეთანხმებებთან შედარებით - ინტუიციას. აქედან გამომდინარე, ტექსტის პოლისემიურობის დაძლევის პროცესში იგი აღიარებს კრიტიკის, როგორც განსაკუთრებული პერმენევტიკული დისციპლინისა და ინტერპრეტატორული ლიტერატურათმცოდნეობის უპირატესობას სხვა მიდგომებთან შედარებით (9). ამგვარი მეთოდოლო-

გიური პოზიცია სტრუქტურალიზმთან შედარებით წინგადადგმული ნაბიჯია.

მხატვრულ ნიშანში, ლინგვისტურისაგან განსხვავებით, კავშირი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის შექცევადია, მაგალითად გიორგას მამა ისტორიული საქართველოს დაღუპვის ნიშან-სიმბოლოა. მაგრამ როცა იგი აღსანიშნის როლში გამოდის, სიკვდილი პირიქით, მის ნიშნად იქცევა. ეს შექცევადობა განსაკუთრებით კარგად ჩანს სიმბოლოებისა და გლობალური მეტაფორების მაგალითზე: ჯვარი ქრისტიანობის ნიშანია, მაგრამ გარკვეულ შემთხვევაში იგი აღსანიშნის ადგილსაც იკავებს და ქრისტიანობას აღმნიშვნელის ადგილს უთმობს.

ჩარლზ პირსს ეკუთვნის სემიოლოგიური მეცნიერებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იდეა, რომ ნიშნის მნიშვნელობა დაიყვანება იმ ჩვევებზე, რომელსაც იგი ნერგავს (ან შთაბეჭდილებებზე, რომელსაც ტოვებს) (10). ამ აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ანას დამოკიდებულება გარდაცვლილი ქმრის ჩოხისადმი, როგორც მისი დროის, სიცოცხლის ნაწილის, სიყვარულის ნიშნისადმი. ამ დამოკიდებულების ნიშნობრივი ხასიათი კარგად ჩანს წმინდის რიტუალის რეგულარულ გამეორებაში და მოწიწებაში. ასევე, მაიორის ცდაში, ცინიკური ფორმით აღკვეთოს იგი, როგორც უსარგებლოდ ქცეული ჩვევა. ორივე ასპექტი ცხადყოფს ნიშნის მნიშვნელოვნებას და ეს ფაქტი ბაზგასმულია გიორგას სიტყვაშიც: „განა ვაპატიებ, მამაჩემის ჩოხით ჩექმას რომ იპრიალებს?“ (სყოველმან ჩემმან მპოვნელმან.“) მხატვრული ნიშანი გვაგზავნის სხვა საგანთან გარკვეული წინანსწარგანწყობით და უნებლოე სივნალისაგან განსხვავებით წარმოადგენს მიზანმიმართულ, ბოლო კონვენციური ნიშნისაგან განსხვავებით - ესთეტიკურად გადაბუშაყებულ ინფორმაციას. სიმბოლური ნიშანი კოდირებული სისტემის ნაწილია, რომელიც მკითხველს სისტემის სხვა ობიექტებისაკენ მიუთითებს. იგი არა მხოლოდ აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის ფუნქციათა გადაკვეთის წერტილია, არამედ იარაღი, რომელიც მოწოდებულია საიმისოდ, რომ ზემოქმედება მოახდინოს მკითხველის ცნობიერებაზე და გაშუალებული გზით შეცვალოს მისი შეხედულება ობიექტურ სამყაროზე. „სიტყვა - ესაა რეალური მოქმედება საგანთა სამყაროში“ (11). ამ აზრით, მხატვრული ნიშნის, როგორც იარაღის გარდამქმნელი ფუნქცია ჩვენში ეჭვს არ იწვევს (შდრ.: მ. ბახტინის მოსაზრებას, რომელიც თვლის, რომ ნიშანსა და იარაღს შორის განსხვავება სხვა არაფერია, თუ არა სხვაობა მნიშვნელობასა და დანიშნულებას შორის (12). მხატვრულ ნიშანს

გაუცნობიერებლად გააჩნია დანიშნულება იმ აზრით, რომ მას ძალა შესწევს, ზემოქმედება მოახდინოს რეციპიენტზე მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში, რომლის დროსაც ნიშნის ამ ფუნქციას ესთეტიკურ-შემეცნებითი ფასეულობითი ორიენტაცია გააჩნია. სწორედ მკითხველის ცნობიერებას შეცვლის აზრით შეიძლება საუბარი ნიშნის, როგორც იარაღის დანიშნულებაზე.

ნიშანი ამიშვლებს აზრის გრძნობად-კონკრეტულ საფუძვლებს (13). ისტორიული ცვალებადობის პირობებში უშუალო გრძნობადი კავშირი ობიექტსა და სიტყვა-ნიშანს შორის განიხილება როგორც ფიზიკური კავშირი აღსანიშნსა და აღნიშვნელს შორის. კლასიკურად ითვლება ჩარლზ პირსის კლასიფიკაცია, რომელზედაც უკვე გვეყონდა საუბარი.

დღეისათვის ლინგვისტიკაში მეცნიერულად დამუშავებულია ნიშანთა კლასიფიკაციის სხვადასხვა მოდელები, მაგალითად, ნიშნები იყოფიან: სრულ და არასრულ, ვირტუალურ და აქტუალურ (მეტყველებს აქტთან მიმართებაში); მაიდენტიფიცირებელ, მახასიათებელ, დეიქტურ, მაკავშირებელ, შემნაცვლებელ (ობიექტთან მიმართებაში); დისკურსულ ნიშნებად (აზროვნებასთან და უშუალოდ დისკურსთან მიმართებაში) (14). მხატვრულ ენაში ნიშანთა ამ ტიპთაგან ზოგი ინტენსურად ფუნქციონირებს, ზოგი ნაკლებად, რამდენადაც, როგორ ვთქვით, მხატვრული ენა პირდაპირ კომუნიკაციურ ფუნქციას არ ასრულებს. მხატვრულ ტექსტში აღნიშვნა წარმოადგენს არა უბრალოდ დასახელებას, არამედ სიმბოლურ აქტს, რომელიც სიმბოლური ლოგიკითაა ნაკარნახევი და ემორჩილება არა ანალოგიურობის, არამედ ექვივალენტურობის პრინციპს, ე.ი. კოდიფიკაციის აქტია და არა იდენტიფიკაციისა (15). სავარაუდოა, რომ იდენტიფიკაციის თავდაპირველი ისტორიული გრძნობადი აქტები ცნობიერების განვითარების კვალდაკვალ კოდიფიკაციურ აქტებად ტრანსფორმირდნენ, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში შეინარჩუნეს ამ ისტორიული ფორმებს კვალიც. ამიტომ *მხატვრულ ენაში აღნიშვნა ზან კოდიფიკაციის აქტია, ზან კი ესთეტიკური ფუნქციით იდენტიფიკაციის აქტადაც გვევლინება.*

მეორადი რეფერენცია, რომლის დროსაც იქმნება მხატვრული, ანუ განსაკუთრებული ინტენსივობის ენა, „იყენებს აზროვნების როგორც პროგრესულ, ისე რეგრესულ ფორმებს“ (16) ეს უკანასკნელნი, როგორც ცნობიერების არქაული ფენის გამოხატულება და აზრის გრძნობად-კონკრეტული საფუძველი, თავს იჩენენ ხატებში, რომლებიც ყველაზე ღრმა ესთეტიკურ ნიშნებს წარმოადგენენ. ეს გრძნობა-

დი საფუძველი ქმნის სწორედ აღქმათა მრავალფეროვნების პირობას. ამრიგად, აღნიშვნის პროცესის დახასიათებისას მხატვრულ ენაში უპირველესად უნდა გავითვალისწინოთ არა ლოგიკურ-აბსტრაქტული, არამედ გრძნობად-კონკრეტული დონე ამ უკანასკნელის გარეშე ესთეტიკური ზემოქმედების მექანიზმის დახასიათება, უბრალოდ, შეუძლებელი გახდება, რამდენადაც ნაწარმოების ემოციური ზემოქმედების პირობას სწორედ ეს დონე ქმნის.

„ნიშნის ძალა (უფრო ზუსტად, ნიშანთა სისტემისა), დამოკიდებულია არა მის სისავსეზე (აღმნიშვნელობისა და აღსანიშნის სრული სახით არსებობაზე), არა მის, ასე ვთქვათ, ფესვებზე, არამედ უპირველესად იმ კავშირებზე, რომელსაც ნიშანი ამყარებს რეალურ ან პოტენციურ მეზობლებთან, ანუ იმაზე, რასაც მისი გარემოცვა შეგვიძლია ვუწოდოთ“ (17).

ნიშანთა სისტემის ეს თავისებურება მკითხველს აყენებს განსაკუთრებული კოდის ამომკითხველის მდგომარეობაში და წარმოადგენს მისი ევრისტიკული და ემოციური იმპულსების გაძლიერების პირობას. ოთარ ჭილაძის ნიშნები ზუსტად აკმაყოფილებენ იმ მოთხოვნებს, რომელსაც ბარტი ღრმა ნიშანს უყენებს: ისინი მრავალფეროვან კავშირებს ამყარებენ მეზობელ ნიშნებთან (რეალურთან ან პოტენციურთან) და ბასიათდებიან სწორედ გარემოცვის სიფართოვით როგორც ჰორიზონტალურ, ისე ვერტიკალურ ქრილში. მაგალითად, ვანის დაცემა (გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა) როგორც აღსანიშნი, მონაწილეობს ნიშანთა საკმაოდ დიდი რიგის შექმნაში. ნიშანთა გააქტიურება ერთი აღსანიშნის მიმართულებით უკვე მიგვითითებს მნიშვნელობის ფენის გაძლიერებასა და გაღრმავებაზე. მაგრამ, ამავე დროს, დაცემა წარმოადგენს რაღაც უცნობი მნიშვნელობის ნიშანსაც. აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ურთიერთშექცევადია და განუწყვეტლივ ენაცვლებიან ერთმანეთს როგორც მიზეზი და შედეგი. მიზეზი თავს იჩენს დაცემაში, როგორც შედეგში და დაცემა თავს ავლენს, თავის მნიშვნელობაზე მიგვანიშნებს მიზეზში. ბოლოს და ბოლოს მიზეზის კონცეპტი გლობალურ აღსანიშნად რჩება და ვარირებას განიცდის მთელი რომანის მანძილზე.

მიზეზის კონცეპტი უკვე მსოფლმხედველობრივ დონეზე უკავშირდება სხვა აღსანიშნებსაც (სხვათა შორის, ზოგადად დაცემის, კედომის კონცეპტი ყველა რომანში ძალზე აქტიურია). იგივე ზდება ნიშანთა დონეზეც. დაცემის ნიშნები ქმნიან ერთგვარ „ენას“, ანუ ნიშანთა კოდს: მაგალითად, ზღვის უკანდახვეა, დარიაჩანგის გაქრობა, ჭაობის გაჩენა, ახალდაბადებული კუსს ყვირილი და ა.შ. და ა.შ. მი-

ზეზი ისეთი აღსანიშნია, რომლის მნიშვნელობა დეტერმინაციის კონტექსტში პრინციპულად დაუდგენელია. თუ ვანის დაცემას მითოსურ და პროვიდენციალურ სარჩულს გამოვაცლით, მაშინ აღსანიშნად შეიძლება ჩაითვალოს ისტორიული ფაქტი და მაშინ წინა პლანზე გადმოდის მინოსის პოლიტიკური გეგმა, როგორც გარკვეული პასუხი მიზეზზე. ნიშნები განუწყვეტლივ მოძრაობენ მნიშვნელობათა ერთი სივრციდან მეორეში - პროვიდენციალურიდან ისტორიულში, მითიდან რეალობაში და პირიქით. საბოლოო მნიშვნელობა არ ღვინდება, თუმცა მკითხველის ცნობიერება განუწყვეტლივ მოძრაობს ამ მიმართულებით.

ჭილაძის ნიშანი, შესაძლოა, ერთდროულად აღნიშნავდეს მოვლენასაც და არსსაც. მაგალითად, პატარა უხეიროს გაფრენა არის თავისუფლებისაკენ მისი სწრაფვის გამოხატულება, პროტესტის ფორმა (სიცოცხლის პროტესტი კვდომაზე), მოუთმენლობის მაგალითი და თავისუფლებისაკენ ზოგადადამიანური ლტოლვის ნიშანი. ეს არსიებული ნიშანი ძლიერდება „აველუმში“, როცა ფრთიანი ბავშვები იბადებიან, მაგრამ იქვე ჩნდება გადაფრენის სხვა მაგალითებიც, სადაც ფრენა მარტოოდენ *მოვლენის ნიშანია* და არა *არსისა* (უცხოეთისაკენ დაძრული ახალგაზრდები, რომელთაც ჭილაძე გადამფრენ იხვევს ადარებს).

ოთარ ჭილაძის სისტემაში ნიშნობრივია:

1. პერსონაჟების ა. *საქმიანობა* (უხეირო - მეომარი; ფარნაოზი - მოქანდაკე კუსა - ყასაბი; ბოჩია - აკვნის ოსტატი და ა.შ.). ბ. *ქცევა* (პოპინა შეშინებულია, კუსა იარაღს აჩხაკუნებს; კამა სარკეში შესვლს ცდილობს და დნება; ოყაჯადო მამას აკოდეინებს; უხეირო ღუმს; პატარა უხეირო მიფრინავს; ნიკოს მამა საწოლსაა მიჯაჭვული და ა.შ.). გ. *სახელები* (უხეირო, პატარა უხეირო, ბახა, ზიარა, გიორგა, ავლუმი, ფოთოლა, ბოჩია, ბეღია; ურუქი, ვანი და ა.შ.)

2. *ბუნების მოვლენები* (ზღვის უკანდახვევა, ჭაობის გაჩენა, დარიაჩანგის გაქრობა, თოვლის მოსვლა ურუქში, ზღვის აბობოქრება ბათუმში და ა.შ.);

3. *სიტუაციები* - სადაც ხდება ნიშანთა თავმოყრა, კონცენტრაცია რაღაც მოულოდნელთან შესახვედრად (მაიორსა და ანას, იასონისა და მედეას შეხვედრები, ნატოს უკანასკნელი სადილობა ოჯახთან; თბილისელი მსახიობის პირველი სტუმრობა ნატოს მშობლებთან; ნიკოს და უცნობის შეხვედრა).

4. *მეტყველება* (კუსა, ზიარა, გოგიას დედა და გოგია, ქორწილის სცენის დიალოგები);

5. სივრცე და დრო. (ვანის სივრცე, დარიაჩანგი, გიორგას გომური, ფარნაოზის გამოქვაბული, ბათუმის და ვანის დრო, რკინიგზის გაყვანა კახეთში, ცხრა მარტი და ცხრა აპრილი, დროის სეზონები და ა.შ.) ყველა ზემოთჩამოთვლილ შემთხვევაში ნიშანთა აღმოჩენა არ წარმოდგენას განსაკუთრებულ სირთულეს.

ნიშნები შეიძლება განვასხვაოთ: ა) აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის ურთიერთობის; ბ) თავიანთ მნიშვნელობებთან მიმართების; გ) მკითხველთან დამოკიდებულების; დ) სხვა ნიშნებთან ურთიერთობის (აქტიურობის); ე) აგებულებისა და ვ) წარმოშობის მიხედვით. პირველ შემთხვევაში ნიშანი შეიძლება იყოს სრული ან არასრული იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად ამომწურავად არის ასახული აღსანიშნი აღმნიშვნელში. ჭილაძის ზატები და პერსონაჟები უპირატესად სრულ ნიშნებს განეკუთვნებიან, მაგ., დარიაჩანგი, ოყაჯადო, უცნობი; მითოსური სიმბოლოები ნაკლებად სრულია, ვიდრე მეტაფორა რადგან ეს უკანასკნელი ასოციაციით უფრო ფართო და თავისუფალ რეალს აღმოაცენებს მნიშვნელობასთან მიმართების თვალსაზრისით ნიშანი შეიძლება იყოს ღია ან დახურული როცა მნიშვნელობა ამოწურულია, სახეზეა დახურული ნიშანი. როცა არა - ღია. მაგალითად, მეტაფორა ღია ნიშანთა რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ, ემბლემატური ნიშანი - დახურულს.

ნიშნის „დახურვის“ სიტუაცია აღწერილია რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. ნესვის მირთმევის მთელი სიტუაცია აიგტს მნიშვნელობის ამოცნობას კარნახობს. გარკვეული პროვოცირების შემდეგ მას თვით ქარისა ხსნის. ხანდახან ჭილაძის ნიშანი თითქოს მიზანდასახულად უახლოვდება მნიშვნელობას, მაგრამ სწრაფადვე შორდება მას ახალი კონოტაციის მოულოდნელი აღმოცენების გამო. ხან კი ნიშანი წარმოადგენს ნაცნობ სიმბოლოს კულტურული კოდიდან (მაგ., მელანიას ძაფი - არიადნეს გორგალი „აველუმში“), რომელსაც მწერალი საგანგებოდ მოაქცევს ახალ სიტუაციაში მნიშვნელობათა ახალი რიგის შესაქმნელად.

მკითხველთან მიმართების თვალსაზრისით ნიშანი ან კონვენციურია ან არაკონვენციური. ესთეტიკური ნიშნები არაკონვენციური და - ღია ნიშნებია, თუმცა ზოგიერთი მათგანი აშკარად ამჟღავნებს დახურვისა და კონვენციურობისაკენ მიდრეკილებას მრავალჯერადი გამოყენების გამო. სხვა ნიშნებთან ურთიერთობის თვალსაზრისით ნიშანი ან ძლიერია ან სუსტი (აქტიური ან პასიური). წარმოშობის თვალსაზრისით ნიშანი ან გაეცნობიერებულია ან გაუცნობიერებელი. ბარტის ნიშან-ინდექსები გაუცნობიერებელი ნიშნებია, კულტურული

კოდის ნიშნები - მეტნაკლებად გაცნობიერებული (ამიტომაც ამჟღავნებენ მიდრეკილებას კონვენციურობისაკენ); აგებულების მიხედვით ნიშანი შეიძლება იყოს *მარტივი, რთული ან პოლისემიური*. გზადაგზა ჩვენ უფრო ვცლად დავახასიათებთ თითოეულ მათგანს.

პოლემი. ნაციონალური კულტურები განსხვავდებიან სწორედ კოდირების გზების, ხერხების სპეციფიკით და არა ზოგადად კოდირების ტენდენციით, რომელიც საერთოა. კოდირება არის ადამიანის სულის უცვლელი, განუწყვეტელი ინტენცია. იგი ქმნის სიმბოლოებს. ერნსტ კასირერის აზრით, სულიერი კულტურის ნებისმიერი სახე სხვა არაფერია, თუ არა ნიშნები, კოდები. მაქს ბენზე თვლის, რომ ხელოვნების ნაწარმოების ნიშნობრივი ბუნების ანალიზისას ჩვენ ყოველთვის უნდა გავითვალისწინოთ ენის „კოდირების ფუნქცია“ (18).

კულტურა ახდენს არა მარტო კოდის გახსნას, არამედ უკვე გახსნილის ხელახალ დაშიფვრას, გასაიდუმლოებას მისი შენახვის მიზნით კონკრეტული ისტორიული ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად. ამის მაგალითია მითი. *ყველაზე ფასეულია კოდის გახსნა ისევ და ისევ კულტურის საშუალებით, მისი ახალ სისტემაში გადატანის გზით, რადგან ესთეტიკური ღირებულების თვალსაზრისით გაცილებით მნიშვნელოვანია არა გახსნილი, გაშიფრული სიმბოლო, არამედ ისეთი ნიშანი, რომელიც მკითხველს ისევ და ისევ აბრუნებს სამყაროს იდუმალებასთან და მრავალმნიშვნელობასთან. დეკოდირებული მნიშვნელობა ფაქტობრივად შლის და ფუნქციას უკარგავს კოდს როცა მნიშვნელობა ცნობილია, ნიშანი კონვენციურად იქცევა და სასუბრო ენაში იკავებს ადგილს. თუ ნიშან-სიმბოლო ზოგად-კულტურული კოდის ნაწილია, მაშინ მისი ხელახალი დაშიფვრა ხდება შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი ზოგადი ნიშნები მნიშვნელობათა გარკვეული სახეცვლილებით კულტურული კოდის მუდმივ ბინადრებად გვევლინებიან. ასეთი ნიშნების ჯგუფს ქმნიან ჭილაძესთან ეპოსური და მითოსური სახეები, სიუჟეტები, პრასიმბოლოები.*

ხელახალი კოდირება არის ახალი სტილების, ახალი მხატვრული სისტემებისა და თეორიების, ასევე ახალი ტიპის ანალიტიკური მდგომარეობისა და ინტერპრეტაციების საფუძველი. ასეთი გახლდათ XX ს-ის დასაწყისი, რის შედეგადაც სიმბოლური ცნობიერებას ტიპის ადგილი თანდათან პარადიგმატულმა ცნობიერებამ დაიკავა. ის, რასაც „მარტის მამალში“ ამირანის მითთან და ამირანის არქეტიპთან დაკავშირებით ვხვდებით, არქეტიპის პერესემანტიზაციის მაგალითია. მეორე ასეთი მაგალითია „შერეკილები“- როგორც სულიერი ინტენციის გადამრჩენელთა, შემნახველთა კასტა. ესაა ახალი ნიშანი, მი-

თოსური და ლიტერატურული არქეტიპების რთული სინთეზი (მაგ, ღონ-კიხოტის, ამირანის, ზოგადხალხური „მგზავრის“ და ა.შ.) - წაკითხული ახალ სოციალურ-მორალურ და ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში. კოდი წარმოადგენს დამოფრულ შეტყობინებათა ერთიან სისტემას, სადაც ნიშნები გარკვეული წესით განლაგდებიან შინაგანი შესაბამისობის საფუძველზე. კოდის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი დეკოდირებისა და გამიფერის სტიმულს უნდა იძლეოდეს თუმცა, როგორც ზემოთაც ავლენიშნეთ, მხატვრულ ტექსტში კოდის სრული გაშიფვრა მის სრულ დაშლას იწვევს. მისი ელემენტები ანუ ნიშნები ერთიანობას ინარჩუნებენ იმ მომენტამდე, სანამ მნიშვნელობა სრულად არ ამოიცნობა, ანუ კოდის საიდუმლო საბოლოოდ არ გამჟღავნდება. კოდის შემადგენლები (ნიშნები) ერთმანეთს უკავშირდებიან შინაგანად, ზოლო თვით შეტყობინებას - გარეგნულად. ნიშნის ინტერპრეტაცია ხდება ან კოდის, ან კონტექსტის მიხედვით. ან ნიშნისათვის აუცილებელი გარემოს გათვალისწინებით, ან თავისუფალი ინტერპრეტაციით (19).

სანამ ნიშანთა ტიპების დახასიათებას შევედგებოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, ზოგადად დავახასიათოთ კოდები ოთარ ჭილაძის რომანებში:

1. კონცეპტუალურ - მსოფლმხედველობრივი;
2. რეცეპტორული მოლოდინის ანუ შესაძლებლობის;
3. სოციალური ფუნქციონირების ანუ კოპერენტული;
4. ნაციონალურ-კულტურული;
5. ავტორის ინდივიდუალურ-ენობრივი;
6. ფსიქოლოგიური;
7. დრო-სივრცული;
8. მინიშნებები.

პირველ კოდში ერთიანდებიან მწერლის სოფლმხედველობრივი ნიშნები, მის შეხედულებათა და წარმოდგენათა ნიშნები სამყაროზე, ადამიანზე, ყოფიერებასა და სიცოცხლეზე. რეცეპტორული მოლოდინის კოდი წარმოადგენს შესაძლებლობათა კოდს. იგი აღიქმება როგორც მოსალოდნელ მოვლენათა კავშირი, ფორმის ღონეზე იგი ამზადებს წინასწარ განწყობას გარკვეული სიტუაციის მიმართ. სოციალური ფუნქციონირების, ანუ კოპერენტულ კოდს ქმნიან ის ნიშნები, რომლებიც წარმოადგენს იძლევიან ავტორის დამოკიდებულებაზე მომწიფებულ საზოგადოებრივ პრობლემებთან, მის შეფასებით ინტენციაზე. ნაციონალურ-კულტურულ კოდში თავს იყრიან ნაციონალური მსოფლმხედველობის, რელიგიური, ხასიათისა და ქცევის,

ფოლკლორულ-მითოლოგიური, ტრადიციის ნიშნები, ეტიკეტი და რიტუალი. აქვე შედის ის სიმბოლურ-მეტაფორული ნიშნები, ანუ ავტორის იდივიდუალური ენობრივი კოდის ის ფენა, რომელიც ნასაზრდოვებია მხატვრული ენის ნაციონალურ-კულტურული ტრადიციით. ავტორის ინდივიდუალური ენობრივი კოდი ვლინდება დისკუსში, ნარატიულ სტრუქტურებში, სტილურ და ტროპულ ნიშნებში. ფსიქოლოგიურ კოდში თავს იყრის პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ტიპების სახასიათო ნიშნები. დრო-სივრცული კოდი იქმნება დროისა და სივრცის იმ ნიშნებით, რომლებიც გამოხატავენ ავტორის წარმოადგენებს სამყაროს დრო-სივრცეზე. ისინი მონაწილეობენ როგორც კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივი, ისე ნაციონალურ-კულტურული, ფსიქოლოგიურ-რეცეპტორული და ინდივიდუალური ენობრივი კოდების შექმნაში.

აღნიშნული კოდების მონაწილეობა, თუმცა განსხვავებული დატვირთვით - დასტურდება როგორც შინაარსის პლანის, ისე გამოსახვის პლანის ორივე დონეზე, ანუ, როგორც შინაარსის პლანის სუბსტაციისა და ფორმის, ისე გამოსახვის პლანის სუბსტანციისა და ფორმის დონეებზე. სულ უკანასკნელ, ასახვის ფორმის დონეზე ამ კოდების ფუნქცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და მთლიანად „გაძრულია“ ინდივიდუალურ-ენობრივ კოდში.

პირველი, მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეშვიდე ქმნის ფასეულობათა კოდს, რომელიც შესაძლებლობას გვაძლევს დავახასიათოთ ავტორის მსოფლმხედველობრივი და სოციალურ-მორალური შეხედულებები. არცერთი ზემოთდასახელებული კოდი არ მოქმედებს იზოლირებულად. თითქმის ვერ შეხვდებით ნიშანს, რომელიც მხოლოდ ერთი კოდის შექმნაში მონაწილეობს. მაგალითად, პრეისტორიული ცხოველის საშო - ავტობუსი („მარტის მამალი“) არის გარკვეული ცნობიერებითი მდგომარეობის მეტაფორა, ანუ ნაციონალური ცნობიერების ინფატილიზმის ნიშანი (კონცეპტუალური და კოპერენტული კოდები). ე.ი. ერთდროულად მონაწილეობს სულ მცირე, ორი კოდის შექმნაში მაინც. როგორც სივრცული ნიშან-ხატი, იგი წარმოადგენს უძრავი შინაგანი ცნობიერებითი სივრცის გამოსახულებას, და ამდენად, დრო-სივრცული კოდის ნიშანსაც.

კოდების სინთეზი ქმნის ტექსტს და მის მნიშვნელობათა ველს. თავის მხრივ, კოდი წარმადგენს გარკვეული პრინციპით გაერთიანებულ და დაშიფრულ ნიშანთა სისტემას. დიალოგისათვის, კულტურულ-გენეტიკური „ნაცნობობისთვის“ და რაც მთავარია, მნიშვნელობის დასადგენად აუცილებელია საერთო კოდების ცნობა. კიდევ უფ-

რო ღრმა იდენტიფიკაციისათვის - ამ კოდების ცოდნა კოდები გარკვეული ნიშნების სახით შემოდიან ნიკოს ცნობიერებაში და უბიძგებენ მას ჯერ იცნოს ნიშნები (უცნობი, კატლეტი), შემდეგ კი გაიცნობიეროს წარსული როგორც ცოდნა და გამოცდილება („მხოლოდ დამასსოვრე, მერე მიხვდები“), ანუ ამოიცნოს წარსულის მნიშვნელობა, როგორც მორალური ცნობიერების ფუნქციონირების აუცილებელი საფუძველი.

რომანის ერთ-ერთი გლობალური აღსანიშნი სწორედ წარსულია, რომლის გაცნობიერება აუცილებელია პიროვნული და ეროვნული თავისუფლებისათვის. თუ გავისვენებთ, რომ კოდი არსებობს მანამ, სანამ შესაძლებელია მისი ხელახალი ინტერპრეტაცია და ინვარიანტული დამუშავება, მაშინ ცხადი გახდება, რომ ყველა ის იდეა, რომლის განსახიერებასაც „მარტის მამალი“ ისახავს მიზნად, ძალზე ტრანზიტულია. შესაბამისად, მათი გამომხატველი ნიშნები მრავალფეროვან ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობას იძლევა. ჭილაძე საგანგებოდ იღებს ამ მიზნით არქეტიპებს და გვიჩვენებს მათი ტრანსფორმირების მდიდარ შესაძლებლობებს.

ნიშანთა ზოგადი კლასიფიკაციიდან ამჯერად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია გადავიდეთ ნიშანთა კონკრეტულ ჯგუფებზე, რათა უფრო მკაფიოდ აღვწეროთ და დავახასიათოთ ჭილაძის რომანებში მიმდინარე სემიოლოგიური პროცესები.

1. *ანტიციპატორი ანუ პროვიდენციალური ნიშნები* წარმოადგენენ ისეთ ნიშნებს, სადაც კავშირი მიზეზსა და შედეგს შორის უხილავია, მაგრამ აშკარად იგრძნობა. ისინი ძალიან გვაგონებენ მხატვრულად ტრანსფორმირებულ ბუნებრივ ნიშან-ინდექსებსა და ნიშან-სიგნალებს.

2. *კულტურულ-ნაციონალური კუთვნილების ნიშნებს* ქმნიან ფოლკლორული ჩანარები, ფერთა ორგანიზაციის გარკვეული ტიპი, იდიომატური გამოთქმები, მითოსური და ბიბლიური სიუჟეტები, არქეტიპები და მითოიდები, ოპოზიციები, კულტურული ტრადიციის, ეროვნული ხასიათისა და ქცევის ნიშნები, რიტუალები და ა.შ. ისინი წარმოადგენენ მნიშვნელობათა ფორმებს ტრადიციული კულტურულ-აზროვნებითი სისტემიდან, ნაციონალური კულტურის მესხიერების, ანუ სამყაროსა და ადამიანზე გადარჩენილი ცოდნის ნიშნებს.

3. *რეცეპტორული მოლოდინის ნიშნები* ასდენენ ნიშნობრივი სიტუაციის რეალიზაციას მეტყველებას აქტის მიმართ. ისინი მკითხველს უქმნიან გარკვეულ წინასწარგანწყობას, მოლოდინის შეგრძნებას წაკითხვის რაღაც გარკვეული ტიპის მიმართ. ეს

ნიშნები თავს იჩენენ დისკუსიის დონეზე და ლოკალიზებულნი არიან უშუალოდ სიტყვაში, გამოთქმაში, ფრაზაში. ისინი ბიძგს აძლევენ რეცეპციის პროცესს, დაბავენ სიუჟეტს კომპოზიციური გადართვის ადგილებში, ამზადებენ კოლოზიურ სიტუაციებს, ერთი სიტყვით, ხელს უწყობენ შინაარსის ფორმალიზაციას და მნიშვნელობათა გამოკვეთას, მიმართულებას აძლევენ აზრსა და განწყობას, შეფასებით დამოკიდებულებებს, ახდენენ აზრობრივი ენერგიის კონცენტრაციას გარკვეული სემანტიკური ბლოკის გარშემო.

4. *სახასიათო ნიშნები* პერსონაჟთა მეტყველების და ქცევის ის ნიშნებია, რომლებიც წარმოადგენს გვიქმნიან მის პიროვნებაზე. სახასიათო ნიშნებით შესაძლებელი ხდება ადამიანის სოციალური, მორალური, კულტურული, გენეტიკური ტიპის დახასიათება. კუსას, გოგოას დედის, ფარნაოზის, საბა ლაფაჩის, სონიას, ფრანსუაზასა და სხვა პერსონაჟთა ქცევები წარმოადგენს გვიქმნიან მათ სოციალურ, პიროვნულ, ინტელექტუალურ სახეზე. მაღალო - ყურძნის მტევნითა და თუთუყუშით; უხეირო - შუბითა და ყაისნალით, ქვის წერილებით; ვეზირიშვილი - ცხენზე ჯდომთა და „მაქვს პატივი“-ს გამუდმებული ძახილით; კამა -სარკით; ოყაჯადო - მკლავზე ჩამოშვადარი ცუცათი; გელა - განუწყვეტელი გამოქცევებით ნატოს ქვეყანაში; აველუმი - დაუოკებელი ლტოლვით სიყვარულისაკენ. ყველა ესენი ისეთივე სახასიათო ნიშნებია, როგორც ენობრივი „ქცევა“, ანუ მთლიანად დისკურსი ავტორისათვის, რომელიც ოთარ ჭილაძის შემოქმედებითი სტილისა და მსოფლმხედველობის გლობალურ სახასიათო ნიშანს წარმოადგენს.

5. *ფსიქოლოგიური ნიშნები* ცნობიერების შინაგანი სტრუქტურების აღმნიშვნელებია. ისინი ახასიათებენ ინდივიდში მიმდინარე ფარულ ფსიქოლოგიურ პროცესებს. ასეთი ნიშნები განსაკუთრებით ბევრია იქ სადაც შინაგანი მონოლოგების, ცნობიერების ნაკადების, რეფლექსიის აღწერა გვხვდება.

6. *კონცეპტუალური ნიშნები* წარმოადგენს იძლევიან ავტორის მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებზე, ძირითად ეგზისტენციებთან, ოპოზიციურ სტრუქტურებთან მის დამოკიდებულებებზე. ამ ჯგუფში ერთიანდებიან როგორც კონცეპტუალურ - შინაარსობრივი, ისე ის ფორმისეული ნიშნები, რომლებიც კონცეპციის თუ შეხედულების გახსნას უწყობს ხელს.

7. *სიმბოლურ-მეტაფორული ნიშნები* წარმოადგენენ დამოკიდებულებათა, კავშირთა ხატებრივ გამოსახულებას და მონაწილეობენ ინდივიდუალური ენობრივი კოდის შექმნაში. ნიშანთა ამ ჯგუფზე ჩვენ

უფრო დაწვრილებით სხვაგან გვექნება საუბარი, ახლა კი მხოლოდ ერთ მაგალითს მივიტანთ იმისათვის, რომ ზოგადი წარმოდგენა შეგვექმნას ამ ტიპის ნიშნებზე. მაგალითად, ოყაჯაღოს სასახლე ერთდროულად ნიშან-სიმბოლოცაა და მეტაფორაც. სახელმწიფოებრივი ძალაუფლების სიმბოლო, კედომის მეტაფორა (მისი ტალანებისა და შიდა სივრცის დახასიათება) და ორივეს ნიშანი. მამის დაკოდვით, კამას შერთვით ოყაჯაღო მომავლის უარმყოფელის სიმბოლოა. ოყაჯაღოს ქორწინება კამასთან სიცივესთან, უნაყოფობასთან, მომავდინებულ ეგოცენტრიზმთან ძალაუფლების შეუღლების მეტაფორაა და ამდენად, კედომის ნიშანია, რადგან ის, რაც სასიკვდილოდაა განწირული, არც ნაყოფს იძლევა, არც გრძელდება და არც მეორდება.

8. *მინიშნებები* ამ ჯგუფში ერთიანდებიან არასრული ნიშნები, სადაც აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის კავშირი არასრულია ან კავშირის საფუძველი არასათანადოადაა არგუმენტირებული. ამ ტიპის ნიშნები გვანან ბუნებრივ ნიშნებს, მაგრამ მაინც მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მათი ცალკე გამოყოფა, რამდენადაც ისინი ნიშნისადმი წაყენებულ მოთხოვნებს სრულად ვერ აკმაყოფილებენ. მაგალითად, თბის შეჭრის შემდეგ აველუმში სონიას კარგავს. ფოლკლორში თმა ეროტიული ნიშანია. იგი „ეროგენული ენერგიის გამტარია, უფრო ზუსტად - ეროტიული მაგნეტიზმის არხი“ (20). გავიხსენოთ ზღაპრის გმირის ასვლა გამოქვაბულში ქალის თმებით, დალის თმების მოჭრა უცნობი მონადირის მიერ და ქალღმერთის სიკვდილი. საშსონის თმების მოჭრა დალილას მიერ ასევე იწვევს ვაჟის ენერგიის დაშრეტას. ყველგან საქმე გვაქვს ენერგეტიკული არხის დახშობასთან და მის ტრაგიკულ შედეგთან. სონიას მოკვეცილი თმები აველუმთან ურთიერთობის შეწყვეტის მინიშნებაა. მინიშნება ამდაფრებს რეცეპტულ მოლოდინს. იგი არაცნობიერის სიღრმეებიდან იღებს სათავეს და მნიშვნელობაზე არაცნობიერის იმპულსურ სიგნალს წარმოადგენს. რაც უფრო მეტადაა ენა დაკავებული თვითრეფერენციით, მით მეტია ამ ტიპის ნიშნები. მხატვრული ენა სპონტანურად ამოისერის მათ მნიშვნელობისკენ მიმავალ გზაზე.

დავახასიათოთ ნიშანთა თითოეული ეს ჯგუფი უფრო დაწვრილებით. მედეას ხელები ანტიციკატიური ნიშანია და ბედისწერის მზადყოფნაზე მიგვანიშნებს. კულტურულ-მითოლოგიურ კონტექსტში ისინი უკვე შეიცავენ მედეას მომავალი უმაგალითო ცოდვის ნიშნებს. ამიტომ ამბობს ჭილაძე, რომ იასონი ამ „ხელების სრულყოფილებამ“ გააოცა. ეს ხელები მზად არიან მომავალში „სრულყოფილი“ დანაშაული ჩაიდინონ. *შვილისშეკვლელობა და მამისშეკვლელობა* საკუ-

თარი გენეტიკური ჯაჭვის წვევების თვალსაზრისით ერთი პარადიგმის ორი სხვადასხვა სახე და ანტიბუნებრივი ქმედების განსახიერებაა. ზღვის ხმაური, რომელიც იასონს მედეას დანახვისას მოესმის, ასეთივე ნიშან-ინდექსია მისი ბუნებისა. ის ნიშნები, რომლებიც უკავშირდებიან შეგრძნების რაიმე სახეს, მაგ., „ისეთი გრძნობა გაუჩნდა, თითქოს ფეხი დასაკლავ პირუტყვზე ედგა“, ან „მამის სუნი ქონდა, მამა ეგონა უცებ“ - გვევლინებიან პირველ შემთხვევაში მედეას, მეორეში - უცნობის ფარული მნიშვნელობების აღმნიშვნელბად. მათი მეშვეობით ჭილაძე მიგვანიშნებს პირველ შემთხვევაში - მომავალთან, მეორეში - წარსულთან აწმყოს უძლიერეს გაუცნობიერებელ კავშირებზე. ამ ტიპის ფართო კონოტაციური ველის შემქმნელი ნიშნები განსაკუთრებით ხშირია იმ შემთხვევებში, როცა აღსანიშნად დრო გამოდის, ამდენად ისინი პერიოდულად არა მხოლოდ ბედისწერის, არამედ დროის ნიშნებადაც გვევლინებიან. ისინი მიგვითითებენ სამყაროს შეუცნობელ სისტემურობაზე, რიტმულობაზე, დეტერმინაციულ ურთიერკავშირებზე დროის მომენტებს შორის. მაგალითად, „პირში სისხლის გემო იგრძნო“, ანეტას ფიქრი ალათიას წინათგრძნობაზე, კაკუნის ხმა ავლუმის კარზე და ა.შ. და ა.შ. - ანტიციპაციური ნიშნებია და დროის ნიშნებიც ამავე დროს, რადგან ისინი *დროის დადგომას გვაუწყებენ*. ისინი მოლოდინის წინასწარგანწყობის გამომხატველ და არაცნობიერი აქცენტირებულ ნიშნებად გვევლინებიან. ისინი მიზანმიუძღრთავე, ბუნებრივი ნიშან-სიგნალების ტიპის ნიშნებია წარსულიდან ან მომავლიდან (ბარტისაგან განსხვავებით, აღნიშნულ ტერმინს ვხმარობთ არა კონვენციური, არამედ გაუცნობიერებელი, ცნობიერების ველში შემთხვევით მოხვედრილი ნიშნის აზრით). ამ ნიშნების გზით მიზეზ-შედეგობრივ ჯაჭვში მიუწვდომელი კანონზომიერება იჭრება. კულტურულ - მითოსური ნიშნებისაგან განსხვავებით, ისინი არ ატარებენ არანაირ გამიზნულ ინფორმაციას, მაგრამ წარმოადგენენ ძლიერ ნიშნებს, რადგან მონაწილეობენ სხვადასხვა კოდების შექმნაში (ფსიქოლოგიური, დრო-სივრცის, რეცეპტორული მოლოდინის და ა.შ.) და ვრცელ ასოციაციურ ველებს ქმნიან. მაგალითად, წარსულის შეგრძნების დაკავშირება სუნთან (მამის სუნი, ჟანმინის სურნელი) მისი აღდგენის გრძნობად - აბსტრაქტულ საფუძველს ქმნის. ამ გზით ნიშანთა ეს ტიპი უკავშირდება მიზანმიმართულ გაცნობიერებულ ნიშნებს კულტურული და მსოფლმხედველობრივი კოდიდან. გარდა ამისა, *ყველაზე მეტად დროის სტრუქტურაში ეგულება ოთარ ჭილაძეს სიცოცხლისაკენ ლტოლვის, მისი ვერშეღების და, აქედან გამომდინარე, გადარჩენის იმპულსი*. სიცოცხ-

ლე, სამყაროს გრძნობადი აღქმა, ფსიქიკის არაცნობიერი ფენა და დროის სტრუქტურები ამ იმპულსის ამოუწურავი რეზერვუარია. ჭილაძე მათ ინტენსიურად იყენებს როგორც აღსანიშნებად, ის აღმნიშვნელებად.

გრძნობად-ემოციური ნიშნები ყველაზე ხშირად უკავშირდებიან დანაკარგის, დათმობილის, დავიწყებულის, ხსოვნის კონცეპტებს. ამ ნიშანთა ესთეტიკური ფუნქცია გამოჩნეულია მაგალითად, ჟასმინის სუნი, ჩვეულებრივ, ჟასმინის ნიშანია (პირსის მიხედვით), მაგრამ მხატვრულ ენაში იგი უკავშირდება დაკარგული დროის შეგრძნებას, წარმოადგენს მის რეპრეზენტატორს, ნიკოს ემოციური მდგომარეობის ნიშანს. ესაა დროსთან კავშირის გრძნობადი ფორმა, ხსოვნისა და ტკივილის ნიშანი. ამრიგად, ჟასმინს სუნი გვევლინება არა ჟასმინის ნიშნად, არამედ განცდის ნიშნად, ან უფრო ზუსტად, სუბიექტის ემოციის ნიშნად იმ დროის მიმართ, რომელშიც ჟასმინის სუნი გრძნობადი აბსტრაქციის სახითაა შემორჩენილი.

მედეას თავშლის ნაკუწი ერთდროულად ფსიქოლოგიური ნიშანიცაა და სახასიათოც, რომელიც აღრმავებს თვით მედეას კონცეპტს, მისი ფსიქოლოგიური დისკომფორტის აღსანიშნს. სიზმრები, ჩვენებები წარმოადგენენ გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ნიშნებს, მისი ცნობიერების ლატენტურ ფენათა სიგნალებს.

კუსას ჩანთის ჩხაკუნი არის გამაფრთხილებელი ქცევა შიშის დანერგვის, ადამიანთა დათრგუნვის მიზნით. იგი წარმოადგენს გარკვეულ პლიტიკურ-ფსიქოლოგიურ თამაშს და კუსას სახასიათო ნიშნად გვევლინება, როგორც მისი შინაგანი ფსიქოლოგიური არსის გარეგნული გამოხატულება. სოციალური „თამაშის“ სახეს ატარებს თინას ურთიერობაც ფარნაოზის ოჯახთან. პოლიტიკურ-ფსიქოლოგიური თამაშია ვეზირიშვილის ურთიერობა ელენესთან, ვექილთან და ნატოსთან, ფსიქოლოგიური თამაშის რიგის მოვლენაა ელენეს დამოკიდებულება თბილისელ მსახიობთან. თამაშის ნიშნები ვლინდება როგორც პერსონაჟების საკუთარ სიტყვაში, ისე ავტორის დისკურსში. ბოროტი ფსიქოლოგიური თამაშია კუსას ურთიერთობა ფარნაოზთან ინოს კონტექსტში. ასეთივე ტიპისაა ელენესა და ნატოს, სათვალისანისა და გელას ურთიერთობა, თუმცა ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ერთ-ერთი წევრი თამაშში არ ებმება. თამაშის მოდელზეა აგებული ქარისასა და მედეას დიალოგი, მაგრამ ნამდვილი თამაშისაგან იგი ერთი პრინციპული ხასიათის თავისებურებით განსხვავდება. ესაა „ხელოვნური“ თამაში, სადაც მედეა წინდაწინვე „თავისუფალია“ თავის გადაწყვეტილებაში და წინდაწინვე იცის მისი

შედეგი. ჩვეულებრივისაგან განსხვავებით, იგი საზრისიანი თამაშია, ამიტომ თავისუფლება, როგორც თამაშის აქტის არსებითი ეფექტი, არავითარ როლს არ თამაშობს (21).

მეტყველება არის პერსონაჟის სახასიათო ნიშანი ისევე, როგორც ფიქრი. ის, რასაც მაიორი ფიქრობს ანაზე თვით მაიორის პიროვნული ნიშანია და არა ანასი. მეტყველებისა და ფიქრის ნიშნულობის წყალობით ჩვენ ბუნებრივად გვიწყალიბდება შეხედულება მათ პიროვნებაზე. მაგალითად, გოგიასა და დედაშისის ფიქრი, ქცევა და სიტყვა რადიკალურად განსხვავდება ნიკოსა და ვანო მასწავლებლის ფიქრის, ქცევისა და სიტყვისაგან. ქაიხოსრო მაკაბელის სიტყვები ვაჟაკობასა და პატიოსნებაზე, ან ქრისტეს სიტყვები სათვალისის დისკურსში, კუსას „კეთილი და პატიოსანი“ - წარმოადგენენ ცრუ-ნიშნებს, ანუ იმ ადამიანების მიერ ითქმიან, ვისაც მათი თქმის არანაირი უფლება არა აქვთ. კუსა არის მიმთვისებლის ნიშანი, ისევე, როგორც ქაიხოსრო. მისი „კეთილი და პატიოსანი“ შეიძლება ეკუთვნოდეს ფარნაოზის ლექსიკურ ფენას და არამც და არამც - კუსასს. ჭილაძე ნაკლებად ახასიათებს პერსონაჟებს დიალოგური სიტყვით, უფრო ცნობიერების მონოლოგებით, ან შინაგანი დიალოგით, სადაც ყველაფერი ნიშნობრივია. ჭილაძესთან პერსონაჟთა დიალოგი ყოველთვის ფუნქციურია და თითქმის არსად - კომპოზიციური, რაც, თავის მხრივ, ინდივიდუალური ენობრივი კოდის ნიშნად გვევლინება.

გარკვეულ ისტორიულ ეპოქებს ახასიათებთ ახალი ნიშნობრივი სისტემების შექმნა, ან ძველის შეცვლა და ხელახალი კოდირება ასეთი პროცესები შეიმჩნეოდა ქართულ შემოქმედებით ცნობიერებაში 70-80 -იან წლებში. ამას ნიშნობრივი პროცესების გააქტიურება მოჰყვა. ამ ვითარებაში განსაკუთრებული დატვირთვა შეიძინა მითმა, მითოსურმა, ფოლკლორულმა და არქეტიპულმა სახეებმა და სიუჟეტებმა, ბიბლიურმა და ლიტერატურულმა რეზინენსცენციებმა. ამ პროცესის სპეციფიკა იმაში გამოიხატება, რომ სისტემების სრული გაშიფვრა კი არ ხდება, არამედ სხვა სისტემაში გადატანა, ანუ ხელახალი კოდირება. ეს პროცესია ასახული „მარტის მამალში“. ამირანი როგორც ნიშანი გადადის უცნობში, მამაში, ნიკოში, გიჟკოლაში, ერთი სიტყვით, იგი „განახლდება“ შთამომავალში და იკავებს კუთვნილ, მაგრამ სახეცვლილ ადგილს კოლექტიურ ცნობიერებაში, რადგან იგი საერთო წინაპრის ნიშანია და „ყველა შვილი ამირანის შვილია“ („მარტის მამალი“).

არქეტიპი, როგორც ზოგადი ნაციონალურ-კულტურული ნიშანი საზოგადოებრივი ცნობიერების მოთხოვნილების მიხედვით სხვა-

დასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარ ფუნქციას ასრულებს. ეს თანაბრად ეხება როგორც გლობალურ სიმბოლოებს, რომლებიც საერთოა სხვადასხვა კულტურული ერთობებისათვის, ისე ნაციონალურ ნიშან-სიმბოლოებს, რომლებიც მარტო ნაციონალური ცნობიერების კუთვნილებად ითვლებიან. ამ თვალსაზრისით ამირანი, როგორც ზოგადად ადამიანური და ნაციონალური თავისუფლების სიმბოლო - ორივესთან ამჟღავნებს სიახლოვეს. მითისა და არქეტიპის ინტენცია, დაიბრუნოს სიციცხლე ახალ კულტურულ სისტემაში, მეტყველებს მის ჯერაც ამოუწურავ მნიშვნელობაზე თავის მხრივ, ნაციონალური მენტალიტეტის მიბრუნება არქაული მოდელებისაკენ, რომლებიც მისი ყოფიერების სიღრმისეული წესის საფუძველია, იდენტიფიკაციის მოთხოვნის დაკმაყოფილებას წარმოადგენს და იგი „მარტის მამლის“ ძირითადი აღსანიშნავია.

ჭილაძე იყენებს ინტენსიური ნიშნობრივი ბუნების მქონე ორ კონცეპტს: „მარადიული ადამიანის ტიპსა“ და „შემთხვევას“, როგორც გარდაუვალი დეტერმინაციის გამოხატულებას. „მარადიულ ადამიანში“ ხდება ადამიანის გარკვეული ფსიქოლოგიური ტიპის, სულიერი წყობის მითოლოგიზაცია. მასში გაერთიანებულია კაცობრიობის ფასეულობითი შეხედულებები ადამიანის უღრმეს ბუნებაზე. ესაა თავისებური „მოარული“ ლიტერატურული და ზოგადკულტურული არქეტიპი, ტიპოსი, რომელიც მონაწილეობს მსოფლმხედველობრივი და კულტურულ-ფასეულობითი კოდის შექმნაში.

ვანის დაქვევით რეცეპტორული მოლოდინის ნიშნები ერთიანდებიან ერთ საერთო, რეცეპტორული მოლოდინის კოდში: ზღვა უკან იხევს, ცხვრები გიჟდებიან, ბავშვები ილახებიან, ბოჩიას თეთრი გაერევა თმაში და ა.შ. და ა.შ. ეს ნიშნები მთელ რომანს გასდევს. მარადიულობაში იჭრება წარმავალი ისტორიული დრო. იწყება ძველი მითოსური სისტემის ნგრევისა და კვდომის პროცესი. ზღვის უკანდახევა და წყლის ნაკადების მოძრაობა (ზღვის შენაცვლება ჭაობით) არის კვდომის დასაწყისის ნიშანი. ვანი წარმოადგენს კულტურულ ნიშანთა კოდირებულ სისტემას, იმ სასიციცხლო განწყობის გამოხატულებას, რომელიც მარადიულ კოსმოსურ წესრიგს შეესიტყვება. ბავშვებთან, ოჯახთან, სახელმწიფოსთან, შრომასთან და ტრადიციებთან, სიკვდილთან და სიციცხლესთან დამოკიდებულება ასახულია ოქროს უბანსა და ბახას სარდაფში, დარიაჩანგისა და ზღვის, ძველი ვანის პერსონაჟების ნიშან-ხატებში. აქ მარადიული დროა იმიტომ, რომ არ იცნობენ სიკვდილს. შიში და ელდა მოგვიანებით გაჩნდება, უკვე მას შემდეგ, რაც ძველი ვანი დაეცემა, გადაგვარებას დაიწყებს და ოყა-

ჯადოს ძალმომრეობასაც გაუყურდება დაბნეული და გაოგნებული. ვანი კი პრეისტორიული სამყაროს სიმბოლოა და არ ფლობს ცოდნას ბოროტებაზე (აქ: პოლიტიკურ აგრესიაზე). *ნიშნათა მთელი სისტემა მიგვანიშნებს შეუქცევადი პროცესის დაწყებაზე, დროთა ცვლაზე, ბედისწერის მორიგ სვლაზე, სიცოცხლის ერთი ეტაპის, ერთი ციკლის დასასრულზე.*

მაიორის მუნდირი მისი ყალბი, მითვისებული, ნასხვისარი და მაინც შთამბეჭდავი ძლიერების ნიშანია. ოყაჯადოს ხელზე შემოსკუპული ცუცა წარმოადგენს დაშრეტილი, ჩონჩხადქცეული სასიცოცხლო ძალის (დედის სიმბოლო) ხატს და პერსონაჟის (ოყაჯადოს) სახასიათო ნიშანს.

ფოლკლორულ-საწესჩვეულებო ნიშნები, მაგალითად, კვიპაროსების ფესვების სისხლით მორწყვის რიტუალი, ზღაპრულ და მითოსურ გმირთა სახეები ქმნიან კულტურის ნიშნებს და გვაკავშირებენ როგორც ნაციონალურ, ისე ზოგადკულტურულ არეალთან.

ჭილაძის მსოფლმხედველობრივი ინტერესის ობიექტია პიროვნებისა და საზოგადოების ისეთი მდგომარეობა, დროის ისეთი მომენტი, რომელიც თავისთავად წარმოადგენს გარდატეხის, ცვალებადობის მაუწყებელს, თვითონვე ატარებს გაშიშვლებულ ფილოსოფიურ მუხტს და თავისთავად იძლევა პასუხს სიკვდილისა და სიცოცხლის, არსებობისა და არარსებობის, თავისუფლებისა და მონობის, დალუპვისა და გადარჩენის ალტერნატივაზე. მსოფლმხედველობის გარდა, ისინი ქმნიან დროის ნიშანთა ჯგუფს. ასეთ პირობებში ადამიანთა ცნობიერებები ხაზგასმით ნიშნობრივია, ანუ არსებობს ობიექტური პირობები მათი მხატვრულ სისტემაში გადატანისათვის.

მითი და ფოლკლორი, ტოპოსები და არქეტიპები, ბიბლია და ისტორია, კულტურულ ფასეულობები და ინტენციები სემიოტიკურობის მაღალი ხარისხით გამოირჩევა ისევე, როგორც ენა. ამიტომ მათი ინტენსიური გამოყენება შემოქმედებითი ცნობიერების განსაკუთრებულ ტიპზე მიგვიითითებს. ასევე, *ენის პოეტური ფუნქციის გაძლიერება პროზაში ნიშნობრივია იმდენად, რამდენადაც იგი ენის გრძნობად ფესვებთან სიახლოვეზე მეტყველებს.* ყველა ის ნიშანი, რომელიც ჭილაძის პროზის ზემოჩამოთვლილი თვისებების აქცენტირებას ახდენს, მისი რომანების კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივი და ინდივიდუალურ ენობრივი კოდების ნიშნად მიიღება.

ნიშნისა და რეცეპტორული კიდის დაძაბულობა მატულობს იმისდა მიხედვით, რამდენადაც ახლოვდება დაშიფრული შეტყობინების გახსნის სავარაუდო მომენტი, ანუ სხვაგვარად, რამდენადაც ეუ-

ახლოვდებით მნიშვნელობას. ეს მიახლოება მხოლოდ შეფარდებითია და არა აბსოლუტური. დაძაბულობის მოსახსნელად ჭილაძე პერიოდულად იყენებს მოულოდნელი განმუხტვის ეფექტს: წინდაწინვე პირდაპირ გვატყობინებს იმას, რასაც მკითხველი სიუჟეტის განვითარების მომავალ ეტაპზე ელის, ანუ წინ უსწრებს სიუჟეტის განვითარებას. მაგალითად, თინას ჯამში სისხლის გაჩენა უკვე გვატყობინებს მომავალ უბედურებაზე, ანუ წარმოადგენს ანტიციპაციურ ნიშანს. ავტორის ეს სვლა იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მას ნაკლებად აინტერესებს სიუჟეტის თანმიმდევრობის დაცვა, უმთავრესია სიცხადის შეტანა მნიშვნელობათა იმ იერარქიაში, რომელიც მკითხველის აღქმაში იქმნება ამგვარი სიუჟეტური - ფორმალური სვლები ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ნიშანთა სწორ გააზრებაში, მათ შორის შესაბამისობათა მოწესრიგებასა და სისტემატიზაციაში.

ჭილაძესთან აღნიშვნა არ არის არც ერთჯერადი და არც პერიოდული. იგი მსოფლმხედველობით გაპირობებული და მხატვრულ სტილში ტრანსფორმირებული სისტემატური პრინციპია მწერალი ცდილობს სამყაროს ფორმები ენობრივ-ესთეტიკურ ფორმებში მოაქციოს და ამით ამოსწიოს მათი მნიშვნელობა, როგორც ამ ფორმის არსი და საფუძველი. ი. კრისტევას აზრით, „ტექსტი - მნიშვნელობათა აღმოცენების ადგილია“. მის თეორიაში, რომელსაც „სემანალიზი“ ეწოდება, ნიშანი წარმოადგენს წერტილს, სადაც მნიშვნელობის შესაქმნელად ერთმანეთში გადაედინებიან აღმნიშვნელი და აღსანიშნი და ახალ ერთიანობას ქმნიან. ეს წერტილი აღმნიშვნელთა უსასრულო სიმრავლეს ეკუთვნის (22). აღნიშვნა არის პროცესი, ენის ბუშაობა მნიშვნელობის გამოსავლენად და მას სიგნიფიკაცია ეწოდება. ნიშნის ცნებას ქვეშ ჩვენ სწორედ მის ამ გაგებას ვგულისხმობთ, რამდენადაც ჭილაძის ტექსტი წარმოადგენს ნიშანთა განუწყვეტელ სვლას მნიშვნელობისაკენ, ნიშანთა თვითმოდრავ პროცესს, სადაც მათი თავმოყრა და ურთიერთგადასვლა მნიშვნელობის დადგენის შინაგანი ენობრივ-ცნობიერებითი იმპულსითაა ნაკარნახევი. ასე მაგალითად, გიჟკოლაზე მწერალი ამბობს: „მოდირდა სამოთხიდან გაძევებული ღმერთივით“- ო. ამ გამონათქვამის (ფრაზის) შესაძლო მნიშვნელობათა ასოციაციური რკალი ასეთი გზით იკვრება: ადამი, რომელმაც არ შეასრულა შემოქმედის გაფრთხილება, ან პრომეთე, რომელიც ღმერთებმა შერისხეს - სამოთხიდან გაძევებული ურჩი შვილი. ურჩობით იგი ამირანთან ასოციაციას ბადებს ამ გზით კი გიჟკოლას მიერ მამას საფლავის დაკარგვა მეხსიერებიდან მამის ამოგდებასთან, ანუ ტრადიციის დავიწყებასთან, ე.ი. მამის შეუფასებლობას-

თან ასოცირდება. ეს უკანასკნელი, როგორც ვიცით, ამავე დროს ამირანის კონოტაციური მნიშვნელობაა. როგორც უკვე ვთქვით, „სამოთხიდან გაძევებული ღმერთი“ პრომეთესთან ასოცირდება, რომელიც კულტურული მისიის შესრულებისათვის დაისაჯა. ამ შემთხვევაში მკვდრის დამარხვა მართლაც არის კულტურულ-ზნეობრივი მისიის შესრულება, ამირანული ტრადიციის აღდგენა და გადარჩენა. ამრიგად, გიჟკოლას მნიშვნელობის გააზრების ორივე ეს ხაზი - მამას საფლავის დაკარგვაც და უცნობი მკვდრის დამარხვაც ამირანის არქეტიპისკენ მიგვიძღვრება. გიჟკოლა იმითომ ცდილობს უცნობის დამარხვას, რომ დათრგუნოს მამის წინაშე ჩადენილი დანაშაულის გრძნობა. უცნობი საერთო წინაპრის, ანუ საერთო მამის - არქეტიპის, ამირანის მეტაფორაა ნაკოსათვის. ნიკოს ცნობიერების ველი ამ წერტილში გიჟკოლას ცნობიერების ველს გადაკვეთს. *გერეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობა, როგორც ამირანულის უღრმესი გაუცნობიერებელი სტრუქტურა, „მარტის მამლის“ ერთ-ერთ გლობალურ აღსანიშნულ წარმოაგენს (ჩვენ მამისმკვლეელი ერი ვართ)*. მაგრამ ამავე დროს გიჟკოლა ამირანის ებოსური სახის იმ ნიშნის მატარებელიცაა, რომელიც უცნობი მკვდრის მოვლა-პატრონობას უკავშირდება. აი, სწორედ აქ გადაკვეთენ ერთმანეთს პრომეთესა და ამირანის, როგორც კულტურული გმირების ნიშნები გიჟკოლას სახეში. ასეთი ფართო კონოტაციური ველის შექმნით ჭილაძე ძალზე ფასეულ შედეგს აღწევს: ამირანის, როგორც თავისუფლების გაქვავებული ნიშან-სიმბოლოს „ამოძრავებას“, მისი მნიშვნელობის საზღვრების გაფართოებას, მასში ახალი კონოტაციების ამოწვევას, მოკლედ, ახალ კულტურულ სისტემაში გადატანას. „იქ, სადაც ძველი ნიშნები მეტისმეტად ზოგადნი გახდნენ ან დაცარიელდნენ, ანდა ამ ნიშნებით მეტისმეტად ბევრი ადამიანი სარგებლობს, საჭირო ხდება ახალი ნიშნების შემოტანა“ (23). ეს მოსაზრება ძალზე ანგარიშგასაწვეი ხდება გიჟკოლას მაგალითზე. მისი სიზმარი ამირანის ნიშნის გაუფასურებაზე, არქეტიპის, როგორც „იდეალის შინაგან დამხობაზე“ მიგვიითხიება. როცა მიჯაჭვული კაცი მაყურებელში გაუცნობიერებლადაც კი აღარ აღძრავს ნოსტალგიას ან წუხილს თავისუფლებაზე - იქ ნიშნის ზემოქმედების ძალა ამოწურულია. ნიშნის გაუფასურება, მისი გამასობრივება ნიშნისა და საერთოდ კოდის შეურაცხყოფაა. ნიშანთან (მით უფრო, როცა იგი ნაციონალურ-კულტურულ კოდს განეკუთვნება) დამოკიდებულება კრძალვითია, მეტისმეტი მიახლოება მნიშვნელობასთან, საზღვრის გადალახვა იწვევს ნიშნის დესაკრალი-

ზაციას, გაუფასურებასა და ამოწურვას. ამირანის არქექტიპის განვითარების გზა სწორედ ამას მოწმობს.

ამირანის ნიშან-სიმბოლოს პერესემანტიზაციის გზით მიღებული სახეებია გიგეოლა, უცნობი, მამა. ჭილაძე აახლებს ნიშანს იმით, რომ მას მოაქცევს რეალიზაციის ახალ ზონაში, ახალ მიმართებებში. „ამირანული“, როგორც მამა-შვილის დამოკიდებულების მოდელი განსაკუთრებულადაა რეალზებული ოჯახადოს სახეში. აქ მამის შეუფასებლობის, მასთან დაპირისპირების მომენტი უკიდურესობამდე აქცენტირებულია იმით, რომ მამასთან დაპირისპირება მისი დაკოდვით მთავრდება.

ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის ძველი კონვენციის რღვევის ნიშანია ექსკურსანტებისა და ილიას მკვლელის შეხვედრის ეპიზოდი წინამურთან „მარტის მამალში“. აღმნიშვნელი იმდენად არ შეესაბამება აღსანიშნს, რომ მათი კავშირი ანტინიშნის წარმოქმნას იწვევს. ქართული გლეხკაცის სიმბოლურ ნიშნადგვევლინება გოვას ბიძა - ილიას მკვლელი. გაყალბებული ძველი ნიშანი (გლეხი) იმდენად დაცლილია მნიშვნელობისაგან, რომ ცარიელ ფორმად იქცევა. ამ სიცარიელეში ადგილს იკაებს სრულიად საპირისპირო მნიშვნელობა, ან საერთოდ მნიშვნელობის სუროგატი, რაც კოდის აღრევისა და ძველი კულტურული სისტემის დაშლის ნიშანია. *კულტურა ერთიანი, გაწეწვებული პროცესია და მისი წყვეტა ფასეულობითი სისტემის მოშლას, ანუ სულიერ გადაგვარებას მოასწავებს. მნიშვნელობა გარკვეული კულტურის ნაყოფია, ფასეულობითი ერთეულია და მისი დაცლა ან მისი პროფანაცია კულტურულ-ზნეობრივ ვალატაკებაზე მიგვითითებს. ამასვე ადასტურებს ზემოთმოტანილი მაგალითიც.*

ერთმანეთთან დამოკიდებულების მიხედვით ჭილაძესთან შეიძლება განვასხვავოთ ურთიერთგამაძლიერებელი და შემასუსტებელი ნიშნები. გამაძლიერებლებს მიეკუთვნებიან ისეთები, რომლებიც ამდიდრებენ მნიშვნელობას ან მნიშვნელობათა საერთო სივრცეს ქმნიან. შემასუსტებელი ნიშნები კი პირიქით, დაახლოების ნაცვლად გვაშორებენ მას და მეტიც, საერთოდ ანგრევენ მნიშვნელობას. მაგალითად, ვანის დაქცევის ისეთი განსხვავებული ნიშნებიც კი, როგორცაა ჭაობი და ზღვა - აძლიერებენ ვანის დაქცევის სემანტიკურ ველს და საერთო მნიშვნელობის შექმნის ფუნქციას ასრულებენ. ელენეს ფსიქოლოგიური ხასიათის ნიშნები - მისი სიყვარულის უნარი და პატივმოყვარეობა, პირიქით, რადიკალურად უპირისპირდებიან ერთმანეთს და გამოირიცხავენ ელენეს პიროვნების ერთი საერთო მნიშვნელობის დადგენის შესაძლებლობას. მისი ხასიათის, ფსიქოლო-

გიური სახის ასეთივე ურთიერთგამომრიცხველ მნიშვნელობებს აყალიბებენ სიყვარულის ნიშნები შვილისადმი (თან უყვარს და თან უნდა, რომ დაიჭირონ; ნატოსთან ურთიერობა), ქმრისადმი (თან უყვარს, თან თავისუფლებას ართმევს; ღირსებას აკარგვინებს).

სარკე კამას მნიშვნელობის გამაძლიერებელი ნიშანია. როგორც ვთქვით, კამა ძალაუფლებას ცივი სილამაზის სიმბოლოა. სარკესთან კავშირის მისი მნიშვნელობა უფრო ღრმა კონოტაციურ დონეზე ჩაჰყავს. სარკე სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვარია, ცივი კედელი, რომელიც სიცოცხლის გამოსახულებას შთანთქავს და მკვდარს ბადებს, ანუ, ცოცხალს კლავს და მკვდარს ცოცხალივით აბრუნებს უკან. კამას მიჯაჭვულობა სარკესთან, ანუ საკუთარ მკვდარ გამოსახულებასთან პოლიტიკური ძალაუფლების ილუზიური სიცოცხლის სიმბოლოა. ოფაჯადო, სასახლე, კამა, ცუცა ძალაუფლების კონცეპტის გამაძლიერებელი ნიშნებია და მნიშვნელობათა ერთ ბლოკს ქმნიან.

ნიშნები საერთო ბლოკებად ერთიანდებიან არა მხოლოდ ერთი რომანის შიგნით, არამედ ჭილაძის მთელი მხატვრული სისტემის გასწვრივაც. მაგალითად, საწოლი, როგორც ინიციაციის სივრცული ნიშანი უმნიშვნელოვანესია როგორც რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (ფარნაოზის ქვის საწოლი გამოქვამულში), ისე „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმანში“ - მხოლოდ საფლავის ნიშანში სახენაცვალი ფორმით (იაგორას მიერ მაროს გაუპატიურება საფლავში „მარტის მამალში“). ამ უკანასკნელში იგი სხვა აღსანიშნს შეესაბამება. ნიკოს მამის საწოლი მისი უძღურებისა და ავადმყოფობის ნიშანია, რაც თავისუფლებასა და ბრძოლის კონცეპტთან მიმართებაში გარკვეულ მნიშვნელობას ქმნის. ნიკოს ავადმყოფობა (საწოლში თვალდახუჭული წოლა) მნიშვნელობათა იგივე რკალს უკავშირდება. გიჟკოლას საფლავში ძილი და გამოღვიძება ინიციაციის რიტუალზე მიგვანიშნებს და საფლავისა და საწოლის, როგორც ინიციაციური სივრცეების ურთიერშენაცვლებად ფუნქციაზე მიგვითითებს. საფლავში ძილი სიმბოლური აქტია და ძალების აღდგენას, ზელახალ დაბადებას უკავშირდება ისევე, როგორც ფარნაოზის ჩაწოლა არქაული წინაპრის ქვის საწოლში. ძილი სიკვდილის ფსიქოლოგიურ არქეტიპია და ინიციაციის მდგომარეობაა ისევე, როგორც ავადმყოფობა და სქესობრივი აქტი (შდრ.: „დღისით მკვდარი, ღამით ცოცხალი“, რომელიც ნახევარსიცოცხლესთან ან შებრუნებულ ყოფიერებასთან ასოცირდება). ამდენად, საწოლი სამივე შემთხვევაში ინიციაციის სივრცეა. უცნობის ამოღება საფლავიდან მნიშვნელობათა იგივე რკალს უკავშირდება: რაკილა დამარხეს, ე.ი. გაიხსენეს, ადგილი მიუჩინეს, წინაპრად მიიღეს ანუ

წარმოსახვით სიცოცხლეს დაუბრუნეს. კუსას გემბანისხელა საწოლი მისი უკიდევანო მოდრეიფე სურვილებისა და რეალური უნაყოფობის სიკვდილი ხატია და განუზორციელებელ ინიციატივაზე მიგვითითებს.

ჭილაძის გმირები ატარებენ ნიშან-იარაღებს. პოპინას ძაფების საშუალებით უხეირომ სიმშვიდე უნდა მოიპოვოს და თავისი აბოზოქრებული, მონანიე სული შემოქმედებითი შრომით დაიცხროს. პატარა უხეიროსა და აველუმის სიზმარში გაჩენილი შვილისათვის ფრთები ნიშან-იარაღია თავისუფლების მოსაპოვებლად. უხეიროს ყაისნალი რედუცირებული შუბია. ბოჩიას შალაშინი ასეთივე ნიშან-იარაღია აკუნის დასამზადებლად. ბურბუშელაში ჩამდგარი ბოჩია ბუნების ძალებთან, მცენარეულ სამყაროსთან, დაბადებასთან და სიცოცხლესთან კავშირის ასოციაციას ბადებს.

ბედიას თოკი ნიშან-იარაღია, რომლითაც იგი ბედისწერის ნაბიჯებს ზომავს. ამჯერად თოკი ბედისწერასთან ადამიანის უხილავი კავშირის გამოხატულებაა. დაუსრულებლად გრძელი თოკი მიზნის სიშორესა და დაუსრულებლობაზე მიგვანიშნებს. თოკის სახლის ასოციაციები და მეტაფორები, რომლებიც ლოკოკინას ნიჟარასთან და რაიმეს ზიდვის მარადიულ სასჯელთან ასოცირდება, ამ გზით სიზიფესა და ამირანის მითიურ სასჯელთა მნიშვნელობის სიბრტყესაც გადაკვეთს. საყურადღებოა თოკის სიმბოლოს სემანტიკური სინკრეტიზმი. იგი იარაღია, სიცოცხლისაკენ გზისმკვლევეა (შდრ.: არიადნეს ძაფი - მელანიას გორგალი - პოპინას ძაფები). გზის გაკვალვა კავშირის პოვნას ნიშნავს, რამდენადაც გზა სხვა არაფერია, თუ არა კავშირი სივრცის ორ წერტილს შორის. თოკი კავშირის ნიშან-სიმბოლოა. აიეტი თოკით ჩადის მეხსიერების ჭის ფსკერზე იმისათვის, რომ პირველმიზეზს მიაგნოს, რადგან არაცნობიერი უკვე აწვდის ზიფათის ნიშნებს მომავლიდან. ჭა ცნობიერების უფსრულის სიმბოლოა და „ქვემოთ“-ის გაგებას უკავშირდება ისევე, როგორც ბახას სარდაფი. თოკის გზით არაცნობიერის სემანტიკა სასიცოცხლო ძალის სემანტიკურ ველს გადაკვეთს და არიადნეს ძაფის მეშვეობით მხსნელ ქალურ საწყისს უკავშირდება („აველუმი“).

ბედიას შემთხვევაში თოკი ბედისწერის კოდის არცოდნით გამოწვეული ტანჯვის ნიშანიცაა. კავშირის, მიბმულობის მეორე - უარყოფითი და ტრაგიკული მნიშვნელობის მგულისხმებელი, იგი იმ ამოუხსნელი ტვირთის მეტაფორაცაა, რომლის მარადიულ ტარებასაც ადამიანი ან აბსურდამდე მიჰყავს, ან ღმერთამდე ამაღლებს.

ჯაჭვი პოლისემიური ნიშანია. მისი საშუალებით ჭილაძე გამო-
ხატავს როგორც თავისუფლების აღკვეთის კონცეპტს, ისე სიყვა-
რულთან, სიცოცხლესთან, მოვალეობასთან, ბავშვობასთან, წარსულ-
თან, წინაპართან, არცნობიერთან, ბედისწერასთან კავშირს (შდრ.
თოკს), ანუ ყველა იმ აღსანიშნს, რომელთაც ადამიანი იცნობიერებს
როგორც დაბრკოლებას (შინაგანსა და გარეგანს), თავისუფლების
აღკვეთას (სულთერსა თუ ფიზიკურს), აუცილებლობას.

არქეტიპების, მითისა და ოპოზიციების სემიოტურობაზე ჩვენ ქვე-
მოთ გვექნება უფრო თანმიმდევრული საუბარი, ახლა კი იმის აღნიშ-
ვნით დაკმაყოფილდებით, რომ მითები, მითემები, ბიბლიური მოდე-
ლები ჭილაძის სისტემაში წარმოადგენენ სემიოლოგიურ
სტრუქტურებს. სემიოზისი კი ახდენს ეთნიკური კულტურის მიერ
მოპოვებულ მნიშვნელობათა კოდირებას ენაში. ამდენად, მითების სე-
მიოლოგიურ კვლევას ეროვნული ცნობიერებისა და შეხედულება -
წარმოდგენათა სპეციფიკის დადგენაში უმნიშვნელოვანესი როლი
აქისრია.

კულტურულ ფასეულობათა გაუფასურების პროცესს ჭილაძე ნიშ-
ნების მეშვეობით აღწერს: ხიზანი შვილიშვილები ამბოხი, ძმის ლა-
ლატით მოკვლა, მამის ლალატი, მამის დაკოდვა, კაცის გამათხოვრე-
ბა, საყდარი-ფეხსადგილი, მკვლელობაში მოთხოვნილი ჯილდო, გიჟ-
კოლას სიზმარი, ექსკურსანტების სცენა წიწამურთან, სონიას გათ-
ხოვება და ა.შ.

კუსა შოლტს ატყლაშუნებს ისევე, როგორც იასონი. ეს ნებიერი
ჟესტი ძალაუფლების ნიშანიც არის და შიშის, მუქარის დამთესიც.
ძალზე ბუნდოვანი მნიშვნელობის გარდა, რომელიც ამ ჟესტს ზოგა-
დად ახლავს, არაერთი ხალხის ფოლკლორში მათრახი, შოლტი
გმირს ეძლევა მოწინააღმდეგის დასასუსტებლად, მოსაჯადოებლად.
იგი მათ ხელში არის ფარი და ხმალი (24). ჭილაძესთან ესაა პერ-
სონაჟის სახასიათო ნიშანი, რომელიც მისი მნიშვნელობის საზღუ-
რებს აფართოვებს.

ნიშნობრივია ფარნაოზისა და ინოს შეხვედრის სცენა ინოს სახლ-
ში, სადაც კარებთან კუსა დგას. ჩნდება მითის ჭორად ქცევის შესაძ-
ლებლობა, სიყვარულის გაუხამსების საშიშროება. მთელი ეს სცენა
წარმოადგენს სიყვარულის მარადიულ შიშს გაუხამსების წინაშე.
დროის მარადისობაში გადართვა სწორედ ამ აღსანიშნზე მიგვითი-
თებს. იგივე პრობლემა გაიჟღერებს „აველუმშიც“, სადაც ადამიანი
შეპყრობილია შიშით, არ გამჟღავნდეს მისი სიყვარული.

იუდას კოცნა არის ღრმად ნიშნობრივი აქციონალური ოქსუ-
მორონი - ლაღატიისა და კოცნის, სიძულვილისა და სიყვარულის რა-
დიკალურად განსხვავებულ ნიშანთა მორიგება ერთ აქტიაში. იუდას
ლაღატი რომ ნიშანია, ამაზე სახარებაში მითითებულია სიტყვით
„სასწაული“ (25), რომელიც სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში
განმარტებულია როგორც ნიშანი (26). ასეთივე რადიკალური აქციო-
ნალური ნიშანია ილიას მკვლელის შეჩერება მსხვერპლთა წინაშე
(„თვალი ვერ მოაშორა“) და შეგრძნება - „სუფთები იყვნენ“. ეს შეგ-
რძნება მკვლელს სიცოცხლის ბოლომდე მიჰყვება. მისი სულის უშუ-
ქო, ბნელ წყვილიაღში შეღწეული ეს ღვთიური სინათლე არის ნიშანი
ღვთაებრივი სიკეთის ემანაციისა, რომელიც ანათებს მკვლელისთვის-
ვე აუხსნელ რაღაცას მის შიგნით და აიძულებს იამაყოს მასთან
თვით ასეთი პარადოქსული შეხებითაც კი. ესაა ბოროტების სათაე-
სოში სიკეთის ემანაციისა და სულის დეფორმაციის ზუსტი ნიშანი.

ამ აქციის მნიშვნელობასთან დაახლოებისა და ჩაწვდომის მიზნით
მიზანშეწონილად ეთვლით ჯორდანო ბრუნოს შემდეგი გამონათქვამის
დამოწმებას: „ღვთაება ჩვენშია, ჩვენს შიგნითაა იმაზე მეტად, ვიდრე
ჩვენ თვითონ ვარ ჩვენს შიგნით“ (27). ეს მეტობა ვლინდება მაღლის
გადმოსვლაში. ამიტომაც, რომ სიკეთის მაღლი ვრცელდება ყველაზე
თვით მკვლელზედაც კი. სიკეთის მაღლის შეგრძნებაა დაფიქსირებუ-
ლია მკვლელის გაოცებაში მოკლულთა წინაშე („მარტის მამალი“),
ასევე ანას სიტყვებში ჯანდიერისადმი: „შენი ხელით დასორსოლებუ-
ლი პური რომ ეჭამე, იმან გამაძლებინა აქამდე“. ანას ეს სიტყვები
არის მაღლობა მაღლის გადმოსვლის გამო, მაღლის ცნობის, აღიარე-
ბის, ამოცნობის სიტყვიერი ფორმა. მაღლი - ესაა სიკეთის სუფთა
ფორმა, რომელიც გამოასხივებს სიკეთის სუბსტანციას არა როგორც
სასარგებლოს, არამედ როგორც ღვთიური არსებობის ნიშანს, მისი
სუბსტანციის ნაწილს. ამდენად ზემოთმოტანილი მაგალითები წარმო-
ადგენენ როგორც კულტურულ-ნაციონალური და რელიგიური, ისე
მწერლის ინდივიდუალური მსოფლმხედველობის ნიშნებს.

როგორც ავღნიშნეთ, ნიშნის ფუნქციონირების ველში იქმნება
ნიშნობრივი სიტუაცია. სიუჟეტურ-კომპოზიციურ დონეზე ნიშნობრივ
სიტუაციას ჭილაძე ქმნის უპირველესად დრო-სივრცის განსაკუთრე-
ბული ორგანიზაციით. ხშირ შემთხვევაში ამ ფუნქციით გამოყენებუ-
ლია მითოსური, ბიბლიური, ისტორიულ-კულტურული
შეფერილობის დრო-სივრცული მოდელები (საყდარი, საფლავები, გა-
მოქცეული, ტრიანონის სასახლე). ფოლკლორულ-ზღაპრული სიგნა-
ლებისა და გამონათქვამების შემოტანით იქმნება წინასწარი ფონი

ნიშნობრივი სიტუაციის გამოცნობისათვის: „დღისით მკვდარი, ღამით ცოცხალი“, „დედა ჯაჭვს ულოკავს“ და ა.შ.; ნიშნობრივი სიტუაცია წარმოადგენს პერმენევტიკულ სიტუაციას, შინაგანი დიალოგისათვის მზადყოფნას მწერალსა და მკითხველს შორის, მზადებას „ენათა“ და ცნობიერებათა შეხვედრისათვის. ნიშნობრივ სივრცეში ზღედა კოდების ურთიერთშეჭრა. ნიშნობრივ სიტუაციაში ინტენსიურად ფართოვდება ნიშანთა სამეზობლო საზღვრები და გადაილახება ცნობილ მნიშვნელობათა დადგენილი მიჯნები.

კატლელის გადაცემის სცენა ღრმად ნიშნობრივი სიტუაციაა. ნიშნობრივია არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ დრო-სივრცე, გადასაცემი საგანი. ნიშნობრივი სიტუაციები იქმნება ვექილთან თბილისელი მსახიობის პირველი სტუმრობისას, გელასა და გელას დედასთან ვექილის ხალაზალი შეხვედრისას, ქაიხოსროსა და ზოსიმეს საუბრებში, ავალუმის უკანასკნელ გზაზე, საყდრისა და საავადმყოფოს სცენებში და ა.შ. და ა.შ. ნიკოსა და უცნობის შეხვედრა ისევე, როგორც მამასთან უკანასკნელი შეხვედრის ეპიზოდი მიგვითითებს, რომ აღსანიშნი სემანტიკურად ძალზე დატვირთულია, მნიშვნელობისაქენ მიმავალი გზა რთულია, ზანგრძლივია და სხვადასხვა ტიპის ნიშანთა ინტენსიურ დაკავშირებას თხოულობს. ნიშნობრივ სიტუაციებში მკითხველი ემზადება კოდის გასაშიფრად, ნიშნობრივი სიტყვა მას ავალუმს დამახსოვრებას და განსაკუთრებულ დაძაბულობას ტექსტის მიმართ, რადგან „მთავარია დაიმახსოვრო, მეორე მიხვდება“ - „მარტის მამალი“. დამახსოვრება ნიშნავს ცნობიერებაში შენახვას, სადაც ინფორმაცია კოდში გადადის და საჭიროების შემთხვევაში თავადვე ამოიტანს დაძირულ მნიშვნელობას.

აღნიშვნის პროცესი გულისხმობს გაშეორებას. ამასთან იგი ცოდნის კონცენტრაციისა და გადაცემის პროცესია. სწორედ ამ აზრით წარმოადგენენ ესთეტიკური ნიშნები კულტურის აღებულებს. ამ ბუნებას ყველაზე აქტიურად ამჟღავნებენ კულტურულ-ნაციონალური კუთვნილების ნიშნები. მხატვრული კომუნიკაცია გულისხმობს ახალ მნიშვნელობათა ასოციაციური ველის შექმნას ნიშნის გარშემო მაშინ, როცა ბუკვალური მნიშვნელობა ცნობილია და სიახლით არ ზასიათდება, ანუ არანაირ ემოციურ იმპულსს არ აჩენს. მხატვრულ ენაში ნიშნის გაშეორება იწვევს მისი მნიშვნელობის განახლებას ერთი კონოტაციით მაინც. გაშეორებისას ძველი ნიშანი იძენს ახალ ფუნქციას, ექცევა ახალ მიმართებებში სხვა ნიშნებთან, უკავშირდება მნიშვნელობათა ახალ გვუფს, რითაც მიგვითითებს განსაკუთრებულ ყურადღებაზე აღსანიშნის მიმართ, დასახელების განსაკუთრებული

აუცილებლობაზე სწორედ მნიშვნელობათა გაფართოების აზრით. გამოყრება მნიშვნელობათა დედა - ამბობს ბარტი (შდრ.: ქართული ანდაზას - „გამეორება ცოდნის დედა“).

გამეორებისას (იტერაციისას) წარმოიქმნება ზენიშანი ანუ სუპერნიშანი. სუპერნიშანი არსებითად პოლისემანტიკური და პოლიკალენტიკური ნიშანია, რამდენადაც მის წარმოქმნაში ადგილი აქვს გენერაციის პროცესსაც, როცა ნიშნები თავადვე აჩვენებენ ერთმანეთს, იწვევენ და წარმოქმნიან სუპერნიშანს (28). მაგალითად, მამისა და მამობის კონცეპტი განსხვავებულად ვლინდება არა მხოლოდ სხვადასხვა რომანებში, არამედ თვით ერთსა და იმავე რომანში. სხვადასხვა შემთხვევაში იგი უკავშირდება წინაპრის, წარსულის, ხსოვნის, მომავლის, გადარჩენის, თავისუფლების, ცოდნის, სიკდილის, ცოდვის, წინამავალის იდეებს, ანუ აღსანიშნულ საკმაოდ ვრცელ რიგს. ამ აღსანიშნებს თავთავიანთი ნიშნები შეესაბამებათ, და ამ გზით მიმდინარეობს მამის ნიშნების როგორც იტერაცია, ისე გენერაცია, ფუნქციონალურ - სემანტიკური რიგების შერევა, კოდებისა და ნიშნების დაკავშირება როგორც სიტყვების, ფრაზების, ისე უფრო დიდი ენობრივი სეგმენტებისა და ზონების დონეზე. ზდება მამის მნიშვნელობის პერესემანტიზაცია ზოგადად მამობის კონცეპტად.

ოთარ ჭილაძისათვის ზილული სამყარო არის ენა, ნიშანთა სისტემა, რომლითაც სამყარო გვესაუბრება: ზე იმისთვისაა, რომ ადამიანს კვლავმოსვლის რწმენა ჩაუნერგოს, მკვდარი ცოცხალს აღვიღოს უთავისუფლებს მიწაზე და ა.შ.

სწორედ ამითაა ნიშანი საგანზე მეტი ნიშანში მჯლავნდება სამყაროს ინტენცია, შეგვაცნობინოს საკუთარ თავზე ამ საგნის მეშვეობით. სიმბოლიზაციის უნარი სწორედ ამ ინტენციის გამოხატულებაა. თანაც ნიშანი წარმოადგენს ამ საგნის არა მხოლოდ ერთ მნიშვნელობას, არამედ მის შესაძლებლობებს სხვა საგნებთან ურთიერთობაში. პერსექტივაში საგანი უკვე არის ნიშანი, უკვე შეიცავს ამ მეტობას. მხატვრულ ნიშანში ზდება არა იმ საგნის მნიშვნელობის კამყარება, რომელსაც იგი აღნიშნავს, არამედ მნიშვნელობათა ახალ დონეზე გადასვლა. მაგალითად, უხეირო ქვის წერილი, როგორც ნიშანი, მეტია ყოველგვარ სასიყვარულო წერილზე იმით, რომ ქვაზე დაწერილი, ქვა მძიმე ნივთიერებაა და ამ გზით განცდის სიმძიმეზე და მონუმენტურობაზე, ანუ სუბიექტის სიყვარულის ძალასა და მასშტაბებზე მაკვანძვლებს, მისი სიყვარულის „ნივთიერების“ სიმძიმეზე და სიმტკიცეზე გვაძნობს. იგი ასევე მეტია ქვაზე შესრულებულ ნიშნის-

მიერ წარწერაზე იმით, რომ ეს სასიყვარულო წერილია და არა ისტორიის კვალი ან ეპიტაფია, რომლის მიმართაც ქვაზე კვეთა წარმოადგენს კონვენციურ ნიშანს კულტურული კოდიდან.

არსებობს კორელაცია სმენით და დროით, ასევე ვიზუალურ და სივრცულ შეგრძნებებს შორის. პირველი აიგება თანმიმდევრული პრინციპით, მეორე - ერთდროულობისა (29). დროითი შეგრძნებები მხატვრულ ენაში სივრცულისაგან რამდენადმე განსხვავებული გზით განსატლდებიან. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელი ხდება საუბარი აღნიშვნის სპეციფიკაზე კონკრეტულ მწერალთან. ასევე, ნიშანთა დაკავშირებისა და აღქმის რაღაც საერთო ფსიქოლოგიურ (ცნობიერ თუ არაცნობიერ) საფუძველზე ზემოთ აღნიშნული ასპექტით. ჩვენ აქ უკვე მხატვრულ კომუნიკაციებისა და შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის კონკრეტული პრობლემების კვლევის სფეროში ვიჭრებით, მაგრამ ერთის აღნიშვნა აუცილებელია. ჭილაძის ენას ნიშანთა დაკავშირების არაერთ საშუალებასა და ხერხს იყენებს და ეს ხერხები მკითხველის ფსიქიკის სულ სხვადასხვა ფენისა და ზონის გააქტიურებას იწვევენ. მაგალითად, მეტაფორების აღქმა უფრო ემოციურ და გაუცნობიერებელ საფუძველს ემყარება, ვიდრე ვთქვათ, კულტურული ნიშან-სიმბოლოებისა. დროის ნიშნები გაუცნობიერებელ შეგრძნებებსა და მათ აბსტრაქციებს უკავშირდება. ჭილაძის ინდივიდუალურ ენობრივი კოდი ძალზე ააქტიურებს ენის გრძნობად ზონებს. გავიხსენოთ, როგორც ყალიბდება უცნობის მნიშვნელობა და რა გზით ხდება მისი, როგორც ნიშნის აღქმა: ჯერ ერთი, სიძველის სუნით („სიძველის სუნი ჰქონდა“), შემდეგ მამასთან მსგავსებით („მამა ეგონა უცებ“). ორივე ნიშანი დაკარგული დროის შეგრძნებას უკავშირდება. უცნობის სახე - ნიშანი ძალზე დატვირთულია პატარა ბიჭის აღგზნებული წარმოსახვით და გაძლიერებული მგრძნობელობით იღუმალი სამყაროსა და ავადმყოფი მამის მიმართ, ასევე არაცნობიერი სტრუქტურების „გამტარუნარიანობით“. ის, რაც გვაოცებს, ყოველთვის ნიშნობრივია, სემიოტურია. (ავერინცევის სამართლიანი დაკვირვებით, „სასწაულის ჭეშმარიტების საკითხი სწორედ მის ნიშნობრიობას აშიშვლებს“ (30). საოცარი არის უცნაური, ანუ ის, რაზედაც ცოდნას არ ვფლობთ. უცნ-აური, უცნობი არის ის, რისი ცნობაც არ შეგვიძლია, რაც გვეძლევა, თავს ავლენს მხოლოდ გრძნობადი ნიშნის სახით და არა გაცნობიერებული სახით. საპირისპიროდ ამისა, ცნობილი ნიშნავს ცნობის გავრცელებულობას კონვენციის საფუძველზე. ამ ნიშნის ამოცნობაზე კიდია უცნობის მიღება-არმიღებაც „მარტის მამალში“.

კლოდ ლევი-სტროსი თვლის, რომ გრძნობადსა და ცნებითს შორის წინააღმდეგობა გადაილახება ნიშანთა დონეზე გადასვლით. აქედან გამომდინარე, ნებისმიერ შემთხვევაში ნიშანი უნდა ინახავდეს ამ წინააღმდეგობის რაღაც კვალს, რაიმენაირად უნდა მიგვიითიებდეს მასზე. „და მართლაც - აგრძელებს თავის მოსაზრებას ლევი-სტროსი - ნიშნები გამოხატავენ ერთს მეორის საშუალებით. ამ გზით ჩვენ ვიმედოვნებთ მივალწით იმ პლანს, რომელზედაც ლოგიკური თვისებები ისევე უშუალოდ გამოავლენენ თავს, როგორც საგანთა ატრიბუტები, ეთქვათ, გემო ან სუნის, რომელთა სპეციფიკური ხარისხი სრულიად ცალსახად იქნება დამოკიდებული ელემენტთა მკაცრად განსაზღვრულ კომბინაციაზე. სხვაგვარად შერჩეულნი და განლაგებულნი, ეს ელემენტები სულ სხვა სუნის აღქმას გააჩენდნენ. პრობლემა მხოლოდ ისაა, რომ სხვადასხვა ხარისხები ჭეშმარიტებასთან კავშირში მოვიდნენ არა მხოლოდ გრძნობად, არამედ ცნებით (ინტელიგიბელურ) პლანშიც“ (31). აქ განსაკუთრებით საყურადღებოა გამოთქმა „ვიმედოვნებთ მივალწით“, რომელიც მთელი შემოქმედებითი პროცესის არსებით იმპულსად და ენის ძირითად ინტენციად უნდა ჩაითვალოს. ამ პროცესში ენა მიზნად ისახავს წინააღმდეგობის გადალახვას ოპოზიციურ სტრუქტურებს - ცნებითსა და გრძნობადს შორის. დენოტაციური დონე ემშვენება კონოტაციურზე, ასოციაციები უშუალო მნიშვნელობად გვევლინებიან, ხოლო სავნის ლოგიკური თვისება - ბუნებრივად. გრძნობადი პლანი გადადის ცნებით, ინტელიგიბელურ პლანში. რაც უფრო ღრმა ნიშანი, მით უფრო ბუნებრივია კავშირი ამ პლანებს შორის.

ჭილაძე იყენებს მრტივ, რთულ და კომპლექსურ ნიშნებს. მარტივი ნიშნები გულისხმობენ მნიშვნელობის მხოლოდ ერთ დონეს, რთულია ის ნიშნები, რომლებსაც მნიშვნელობა უფრო ღრმა დონეზე გადაჰყავთ. რაც შეეხება კომპლექსურ ნიშნებს, ისინი ქმნიან მნიშვნელობათა გადაკვეთის სიბრტყეებს, ჰომოლოგიურ შესაბამისობებს მათ შორის და ორიენტირებულნი არიან ახალ მნიშვნელობებზე. რთულ კომპლექსურ ნიშნებში აღსანიშნები მოექცევიან როგორც პარადიგმატულ, ისე სინტაგმატურ კავშირებში. მარტივი ნიშნები ჭილაძესთან იშვიათად გვხვდება. ისინი ვერ ქმნიან მნიშვნელობათა ღრმა დონეს, მაგრამ გვევლინებიან მეკავშირეების როლში მნიშვნელობათა უფრო ღრმა დონეზე გადასასვლელად. ისინი მონაწილეობენ როგორც რთული, ისე კომპლექსური ნიშნების წარმოქმნაში. მაგალითად, წვიმა, ჩვეულებრივ, ბუნების მოვლენასთან ასოცირებული მარტივი ნიშანია. ფარნაოზი გამოქვაბულისაკენ წვიმაში მიდის, წვიმაში წარმოუდგება

ქარისას ფრიქსეც. ორივე შემთხვევაში წვიმა რთულ ნიშნად იქცევა - მაცოცხლებელი და განმანაცოფიერებელი ძალის სიმბოლოდ, სიყვარულისა და მამაკაცური საწყისის აღმნიშვნელად. ფარნაოზის გამოქვაბულში გაქცევის მონაკვეთში იგი სხვა მნიშვნელობებთანაც ასოცირდება და კომპლექსურ ნიშნად ყალიბდება (ძალის, ენერგიის, იმედის, აფორიაქებული სულის სიმბოლოდ).

გამოქვაბული კომპლექსური ნიშანია ისევე, როგორც ქვის ანაბეჭდი, რომელშიც ფარნაოზი წვება. პირველი არქაული ადამიანის სახლია, ადამიანის პირველყოფილი სივრცე. გამოქვაბულისაკენ ფარნაოზის ლტოლვა ამ ყოფიერებისაკენ სწრაფვის ნიშანია. ქვის საწოლი ოპოზიციური ნიშანია - ერთდროულად დაბადებისა და გარდაცვალების სივრცე-სიმბოლო, და როგორც ასეთი, ინიციაციის ადგილია. თხა, რომლის რძითაც ფარნაოზი იკვებება, ნიშანთა ამ ბლოკის აუცილებელი ელემენტია. ფარნაოზის გამოქვაბულში ყოფნა, როგორც გარკვეული სულიერი მდგომარეობისა და მისწრაფების ნიშანი, მისი მეშვეობით მნიშვნელობათა უფრო ღრმა დონეზე ჩადის. სახელდობრ, ფარნაოზის მიერ უარნათქვამი რეალობისა და ყოფის საპირისპირო მნიშვნელობათა ველს აძლიერებს და ხელს უწყობს ზოგადად ინიციაციის სივრცის მნიშვნელობის ჩამოყალიბებას. სხვადასხვა ტიპის ნიშნათა ბმები მნიშვნელობათა გაფართოებისა და გაღრმავების შინაგანი აუცილებლობითაა გამოწვეული.

2.2 მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების სპეციფიკა

კონცეპტუალისტური თეორიის წარმომადგენელი ერნსტ კასირერი და მარბურგის სკოლა მნიშვნელობას ადამიანური ცნობიერების შინაგან ფენომენად მიიჩნევს. რეალისტური თეორიის მიმდევრები ე. ჰუსერლი, ბ. რასელი, ჩ. პირსი, სანტაიანა, გ. ფრაგე, რ. სოლერსი თვლიან, რომ მნიშვნელობა ობიექტური არსია, რომელიც ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს (32). ჭილაძის მხატვრული სამყარო მნიშვნელობაზე ამ ორივე მოსაზრების სინთეზის მაგალითს წარმოადგენს: 1. მნიშვნელობა სუბიექტის ცნობიერების მოვლენაა და აზრი განუწყვეტლივ მოძრაობს მის გარშემო; 2. მნიშვნელობის მატარებლად გამოდიან ობიექტური საგნები და მოვლენები, რომლებიც

ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად, თითქოს ობიექტურად შეიცავენ მას, ცნობიერების ფუნქცია კი გამოიხატება ამ ობიექტურად არსებული მნიშვნელობების შეცნობაში. ჩვენი აზრით, მხატვრულ შემოქმედებაში, კერძოდ კი ლიტერატურაში მნიშვნელობის გაგება ერთდროულად ორივე ამ მომენტს გულისხმობს - სუბიექტურსაც და ობიექტურსაც. მხატვრულ ცნობიერებაში მნიშვნელობა იქცევა სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების რთულ სინთეზად, სადაც მნიშვნელობის სავარაუდო ობიექტური არსი ტრანსფორმირდება სუბიექტურად და პირიქით. ჭილაძის ტექსტში საგნის, მოვლენის, პროცესის ობიექტური მნიშვნელობა ტრანსფორმირდება სიტყვის, წინადადების, ფრაზის მნიშვნელობად, ანუ მისი ობიექტურობა გადაილახება და მიექცევა ენაში, როგორც სუბიექტური აღქმის გამოსატყულებაში.

კონცეპტს, რომელიც მნიშვნელობის საფუძველში დევს, ახასიათებს ბუნდოვანება, საზღვრების გაურკვეველობა, თუმცა მას გააჩნია მკაფიო ბირთვი, რომლის მეშვეობითაც ენობრივ კომუნიკაციაში მისი სიმყარე ხელშეუხებელია. ბუნდოვანება უკავშირდება მას პერიფერიულ ნაწილს და სწორედ ეს უკანასკნელი გამოყენება ინტენსიურად მხატვრულ კომუნიკაციაში. მისი მეშვეობით მნიშვნელობა შეიძლება გაფართოვდეს და გამოყენებულ იქნას იმ სივრცეშიც, რომელშიც სხვა შემთხვევაში გამოყენებული არ ყოფილა. მიუხედავად ბუნდოვანებისა და მოძრავი ბუნებისა, მნიშვნელობა მაინც „მიბმულია“ უზუალურ ასოციაციებთან, სიტყვის შინაგან ფორმასთან, ნიშანთან გარკვეული ჯგუფთან და ა.შ. თუმცა მისი პერიფერიული „განფენილობის“ წყალობით შესაძლებელი ხდება ახალი ობიექტების დასახელებაც. ერთი სიტყვით, ახალი მნიშვნელობების გამოქმედება მხატვრული სიტყვიერი შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქციაა. სხვათა შორის, ელმსლევნი შენიშნავს, რომ თუკი მეცნიერებას სურს აღწეროს „რომელიმე ენობრივი კოლექტივის სემანტიკური უზუსი (ჩვევა), ეს უნდა მოხდეს არა აღსანიშნა ფიზიკური აღწერის, არამედ მხოლოდ იმ შეფასებების გათვალისწინებით, რომელიც ამ კოლექტივში მიღებული“ (33).

ტექსტში მნიშვნელობა განიტოტება, გადაიღვრება სხვა მნიშვნელობაში და ა.შ. მნიშვნელობა წარმოადგენს ფუნქციას, რომელიც საგანს, მოვლენას, ობიექტს აკავშირებს სუბიექტურ ცნობიერებასთან და ქმნის ადამიანისა და სამყაროს, ცნობიერების და ყოფიერების, აზრისა და რეალობის, მატერიალურისა და არამატერიალურის ურთიერთობის ცვალებად ფორმებს. მნიშვნელობა ასახავს, თუ რა ცნობიერებითი პროცესები ღვას ნიშნის უკან. კარნაპი წერდა: „თუ

ჩვენ გვინდა შევიტყოთ, ვინ რომელ ობიექტებს ცნობს, ამისათვის ყურადღება უნდა მივაქციოთ უფრო მათ მიერ გამოყენებულ ცვლადებს, ვიდრე მუდმივებს და ჩაკეტილ გამოთქმებს. ენა ადამიანს განსაზღვრულ ონტოლოგიას ავალდებულებს (კარნახობს), რომელიც სწორდომ ობიექტებს მოიცავს, რომელთაც ენა განიხილავს როგორც მისი ცვლადების მნიშვნელობათა შემადგენელ ნაწილებს“ (34).

ლიტერატურის პრობლემა სამყაროსთან შემოქმედის მიმართების პრობლემაა, რომელშიც *შემოქმედის სუბიექტური მიმართება* უნდა აისახოს როგორც ობიექტებს შორის დამოკიდებულების რეალური (ცდისეული) საფუძველი. ამდენად, მხატვრულ ენაში მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების პროცესი განსაკუთრებით ინტენსიურია და მათი დაკავშირების ხერხები მეცნიერული კვლევის განსაკუთრებული ინტერესის ობიექტს წარმოადგენს. ისე ჩანს, რომ ენის ექსპრესულ-ემოციურ ფუნქციას სწორედ მნიშვნელობათა ფორმის დონე წარმოადგენს. ასევე, ენობრივი „თამაშის“ ფარული საზრისი სწორედ უცნობ მნიშვნელობათა მოხელთებაა. ამ „თამაშში“ მონაწილეობს მნიშვნელობის კონოტაციური და არა დენოტაციური დონე, რომელსაც მხატვრული ენა მეორეხარისხოვან მნიშვნელობას ანიჭებს. ენის რეფერენცია, როცა იგი საკუთარი თავისკენაა მიმართული, „ობიექტურ“ მნიშვნელობას (ენის პირველადი რეფერენციის გამოხატულება) გარდაქმნის „სუბიექტურად“, აღმოაცენებს რა მას სრულიად მოულოდნელად ისეთ ნიშნებთან შესაბამისობაში, რომლებიც მნიშვნელობის გაფართოებას და მის გადანაცვლებას იწვევენ.

მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს მოუხელთებელ მნიშვნელობათა სისტემას, სადაც აზრი თან იგულისხმება, თან ხელიდან გვისხლტება. აქედან გამომდინარე, კრიტიკის ამოცანად მივიჩნევთ დამოკიდებულების განსაზღვრას თვით აზრთან, მნიშვნელობასთან, რომელიც სხვადასხვა ეპოქებსა და კრიტიკის სხვადასხვა მიმართულებებში განსხვავებულია და ნიშნათა ორგანიზაციის საკუთარ პრინციპებს ეფუძნება. თავისთავად ცხადია, რომ მათთვის, ვისთვისაც ნათელია საგანსა და საგანზე შეხედულებას შორის არსებული პირობითობა, ვერც მნიშვნელობა იქნება საბოლოოდ დადგენილი. ადამიანის უნარი, ერთი და იგივე საგანი ან მოვლენა განსხვავებულ ვითარებაში სხვადასხვაგვარად აღიქვას, ანუ ერთსა და იმავე სიტყვას მინიჭოს სხვადასხვა მნიშვნელობა, უკვე გულისხმობს მნიშვნელობის მრავალგვარი ფორმების შესაქმნელობას ლიტერატურაში. „მწერალი ამრავლებს მნიშვნელობებს, ტოვებს რა მათ დაუმთავრებლად, ღიად. ენის მეშვეობით იგი ქმნის სამყაროს, რომელიც დატვირთულია აღმ-

ნიშნელებით, მაგრამ რომელთა საბოლოო აღსანიშნის პოვნა მაინც არ ხერხდება“ (35). ლიტერატურა ასეთი მგულისხმებელი და მოუხელთებელი აზრების სივრცეა, სისტემა, რომლის შემადგენლები გარკვეული წესით ერთიანდებიან, რათა დაიცვან ტექსტის შეუცვალაობა და ბუნდოვანება. ასეთია ლიტერატურის ანტროპოლოგიური ბუნება და სწორედ ამ მიზეზით ფუნქციონირებს იგი მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მას ღია სტრუქტურად ვაღიარებთ.

გრემასი განასხვავებს აზრსა და მნიშვნელობას. მნიშვნელობას იგი უწოდებს სიგნიფიკატს და თვლის, რომ ეს არის „ერთი ენობრივი დონის გადატანა მეორე ენობრივ დონეზე, ერთი ენის გადატანა მეორეში და აზრი (თუტო) სხვა არაფერია, თუ არა ხელახალი კოდირების საშუალება“ (36). ეს ნიშნავს, რომ მნიშვნელობა ენობრივი ქმედებაა, აზრი კი - ამ ქმედების პირობა.

სიტყვის აზრსა და მნიშვნელობას ანსხვავებს ვიგოცკიც (37). ბახტინი მნიშვნელობის ცნებაში გულისხმობს გამონათქვამის იმ მომენტს, რომელიც „განმეორებადი და საკუთარ თავთან იგივეობრივია ყველა გამეორების შემთხვევაში. გამონათქვამის მნიშვნელობა (გამონათქვამის თემისაგან განსხვავებით) იშლება მასში შემავალი ელემენტების რიგ მნიშვნელობებად“ (38). ბახტინი აქ იმეორებს ტრადიციული შეხედულებას მნიშვნელობაზე, როგორც მყარ და უძრავ სტრუქტურაზე ლიტერატურულ ნაწარმოებში.

საკითხი, თუ რა პრინციპით უნდა მოხდეს აზრისა და მნიშვნელობის გამოჯენა ტექსტში, შემდგენაირ მიდგომას გვკარნახობს: ტექსტის ესთეტიკური აღქმის მომენტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ კონტექსტის ზუსტ შეგრძნებასა და ამოცნობას, იმ ზონების აღქმას, სადაც ნიშანი მოძრაობს. მნიშვნელობა სწორედ ამ გზით იქმნება. აზრის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობს კონკრეტულად სისტემა. მნიშვნელობა ინდივიდუალურია, რამდენადაც ამ მიმართებით მხატვრული ენა მეტ თავისუფლებას ამჟღავნებს. აზრის ზონაში კი ჩვენ მეტნაკლებად კონვენციას ვეძიოჩილებით. ამიტომაა მხატვრული ენა და ლიტერატურა მნიშვნელობებზე და არა აზრებზე ორიენტირებული ენა. აქ მნიშვნელობის ესთეტიკური შემოქმედების ზონა აზრის ზონაზე უფრო აქტიურია სწორედ ინვიდუალური ელემენტის გაძლიერების გამო. მაგალითისათვის ავიღოთ გამოთქმა-გაფრთხილება „აბელ - თოფი იფოთლება“ („აველუმი“). ამ გამოთქმის მიზანია გაფრთხილების განწობილების შექმნა, რომ იარაღი ინიღბება, ან სულაც, იფოთლება (მეტაფორული აზრით). მისი მნიშვნელობა მოუხელთებელია, რადგან იგი შეიცავს

განსხვავებულ კონოტაციებს - შენიღვასაც და შზადებასაც. მთელი ამ გაჩოქების აზრი კონტექსტში ასეთ სახეს იძენს - „თოფი იფოთლებს“, ე.ი. ფოთოლს ისხამს. გამოთქმის მნიშვნელობის ზონა ამ შემთხვევაში ფარავს აზრის ზონას, რამდენადაც ესაა გამოთქმა - მატაფორა და როგორც მეტაფორა, ლოგიკური აზრისაგან განსხვავებულ ინფორმაციას შეიცავს. მნიშვნელობა ყალიბდება იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ვხედავთ. აზრი კი იმის მიხედვით, თუ რას ვხედავთ. მნიშვნელობა მოძრავია, ცვლადია და განუწყვეტლივ „ციმციმებს“ დენოტაციურ და კონოტაციურ დონეთა საზღაზვარზე. აზრი მყარია და ცვლილებას ნაკლებად ემორჩილება.

პოეზიაში ისევე, როგორც აბსტრაქტულ ხელოვნებაში უპირატესად სწორედ მნიშვნელობის (და არა აზრის) პრობლემა წამოიჭრება. პოეტურ ენაში აზრის ზონები ხშირად საერთოდ უცნობია (მაგალითად, „ტოტებს ქარისას გადაჰყვა მარტი“), - მნიშვნელობა კი ყალიბდება ესთეტიკურ ზონაში. სწორედ ამით გავს პოეტური ენა თამაშს. თამაშს არა აქვს საზრისი, მაგრამ აქვს მნიშვნელობა, რომელიც თავისუფლების მოპოვებაში გამოიხატება (39).

როგორც ზემოთაც ვთქვით, აზრისა და მნიშვნელობის ზონები მხატვრულ ენაში ხშირად ერთმანეთში იჭრება. მაგალითად, სიტყვის მნიშვნელობა აზრს იძენს წინადადებაში, წინადადება - კონტექსტში, კონტექსტი - კონცეპტიაში, კონცეპტია - რომანში და ა.შ. ამით ჩვენ შეუძნეველად გადავდივარ მნიშვნელობის არეალიდან აზრის არეალში და პირიქით. მოკლედ, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც უკვე ავღნიშნეთ, მხატვრულ ენაში ისინი ხშირად გადაკვეთენ ზოლზე ერთმანეთს, მათ მაინც სხვადასხვა ფუნქციების შესრულება აკისრიათ. მნიშვნელობაზე ძლიერ ზეგავლენას ახდენს კულტურ-ფასეულობითი და სხვა, მათ შორის ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური კონტექსტი, აზრი ნაკლებად მგრძნობიარეა ამ კონტექსტების მიმართ.

ჭილაძის რომანებში მნიშვნელობათა დონის ანალიზი უნდა დავიწყოთ მსხვილი სემანტიკური ბლოკების მოკვლევით, რომელთაც სხვადასხვა ტიპის ნიშნები ქმნიან, მაგალითად, ძველი ვანი, ახალი ვანი, ზამთრის ქოხი, ურუქი, ბათუმი, თბილისი, ბიჭვინთა, მოსკოვი, პარიზი, ანა, გიორგა, მაკაბელები, გელა, თბილისელ მსახიობი, აველუმი, ელენე, ფრანსუაზა, შვილები, მამები, თავისუფლება, სიცოცხლე, დანიშნულება და ა.შ. და ა.შ. როგორც ვხედავთ, ჩამონათვალი აქ გარკვეული პრინციპითაა გამოჯნული: პირველს შეადგენენ პერსონაჟები და გლობალური სივრცული ნიშნები, მეორეს - იდეები, მოვლენები ანუ აბსტრაქტები. უნდა განისაზღვროს თითოეულის აღნიშვ-

ნის ზოგადი პრინციპები და ერთმანეთთან დაკავშირების ხერხები, ხედვის რაკურსების შეთანხმების, სიუჟეტურ-კომპოზიციური ორგანიზაციის, ოპოზიციების გადალახვის გზები და საშუალებები და ა.შ. და ა.შ. ეს ყველაფერი ჭილაძის სამყაროში ქმნის ნიშანთა გარკვეულ სისტემას, რომლის ფუნქცია დამატებითი მნიშვნელობების ჩამოყალიბებაში გამოიხატება. კომპოზიცია, როგორც მხატვრულ-ფორმალური დონის ნიშანი, სახეს უცვლის მნიშვნელობებს ან მათ იერარქიას. თვით ბლოკის შიგნით უმცირესი ცვლილებაც კი იწვევს მნიშვნელობების შეცვლას. ბლოკებს შორის კავშირი კი სხვა პრინციპს ექვემდებარება. იგი უფრო სუსტია, ვიდრე ბლოკის შიგნითა მნიშვნელობებს შორის.

ტექსტი წარმოადგენს მნიშვნელობათა შერჩევისა და ჩამოყალიბების პროცესს. მნიშვნელობა არასოდეს არ არის ჩაკეტილი და დახურული, რადგან ნიშანთა აღქმა კომუნიკაციის პროცესში გაუმდებით იცვლება და მნიშვნელობასაც ელფერს უცვლის. ენის ცვლილების ისტორიული პროცესი სწორედ მნიშვნელობათა ღერძის გასწვრივ მიმდინარეობს. მათი კავშირები, მიმართებები, სისტემები მუდმივად ცვალებადია და უსასრულო. *მნიშვნელობა რომ ისტორიულ-სოციალური, კულტურული კონტექსტის მიხედვით არ იცვლებოდეს, იგი ვერ შეასრულებდა ენობრივი კოდის გადახალისების ისტორიულ-კულტურულ ფუნქციას.*

სემანალიზისა და მხატვრული ტექსტის კვლევისათვის ფუნდამენტურად მიგვაჩნია როლან ბარტის შემდეგი მოსაზრება: „თავისთავად არც ერთ ღონეს არ ძალუძს მნიშვნელობის შექმნა: ყოველი ერთეული რომელიმე ერთ გარკვეულ ღონეს განეკუთვნება, და იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იძენს აზრს, თუკი შესძლებს უფრო მაღალ ღონეზე მოახდინოს ინტეგრაცია: ნებისმიერი ფონემა, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მას ზუსტად აღეწერთ, თავისთავად არაფერს არ აღნიშნავს. მხოლოდ სიტყვაში ინტეგრაციის შემდეგ შეუძლია მას მნიშვნელობის შექმნაში მონაწილეობის მიღება, სიტყვას კი, თავის მხრივ, მხოლოდ წინადადებაში ინტეგრაციის შემდეგ“ (40).

ღონეთა ურთიერთობა, ანუ, ბარტის მიხედვით, მნიშვნელობის ინტეგრაციის პრობლემა დაამუშავა ლუი ელმსლევმა თავის გლოსემატიკურ თეორიაში. ელმსლევი განასხვავებს ფორმასა და სუბსტანციას როგორც შინაარსის, ისე გამოსახვის ღონეებზე. სუბსტანცია თითქოს არსებობს ენის მიღმა, ენის გარეშე, ენობრივი კი მხოლოდ ფორმაა. დამოკიდებულებას, რომელიც ყალიბდება გამოსახვისა და შინაარსის პლანებს შორის, ელმსლევი დენოტაციას უწოდებს. ამ

პლანების ერთიანობა ქმნის იმ დამოკიდებულების საწყის ეტაპს, რომელსაც კონოტაცია ეწოდება, ამ მომენტში ნიშანი მეორად მნიშვნელობას იღებს და თანაარსებობის პირველად მნიშვნელობასთან ერთად (41).

საკითხის გათვალსაზრისათვის მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აღეწეროთ ვანის დაცემა და ამ ფონზე დავახასიათოთ ნიშანთა მოძრაობის დინამიკა მნიშვნელობისაკენ. ნიშნების მეშვეობით ჭილაძე ვანის დაცემის ორ მიზეზზე მიგვითითებს: პირველი, მინოსის ვერაგული პოლიტიკური გეგმა, რომელსაც აიეტის ოჯახში ფრიქსეს დამკვიდრება ანუ „ბუდის გაჩენა“ და „ხიზნის“ გაზრდა მოჰყვება. მეორე - მედეას სიყვარული, რომელიც, მართალია, იასონის მეშვეობით ისევ მინოსს უკავშირდება, მაგრამ მინოსის გეგმაში უშუალოდ არ შედის და თავისთავად საბედისწერა თავისი მოულოდნელობითა და სიძლიერით. ზდება მიზეზთა ინტერფერენცია. ის, რაც ვთქვით, ქმნის ვანის დაცემის მიზეზთა გარეთა პლანს და ნიშანთა დენოტაციურ ღონეს. არსებობს მიზეზთა შინაგანი პლანიც, რომელიც თავის მნიშვნელობას კონოტაციურ ღონეზე ავლენს. ამ პლანში ნიშნებს იძლევა ბუნება და ადამიანის არაცნობიერი. ვანის წესრიგი, ჰარმონია სადღაც შიგნიდან ინგრევა. დისკურსი ისეა აგებული, რომ ეს ხაზები ზუსტი თანმიმდევრობათა და თანწყობით ვითარდებიან და უპირატესობა არცერთ პლანს არ ენიჭება. ჩვენ გამუდმებით ვიმყოფებით მიზეზის შეცნობის მოლოდინში.

ეს ზოგადად. ახლა ენახოთ თითოეული ეს პლანი. ვანის დაცევის ბუნებრივი ნიშნები და მედეას სიყვარული საიდუმლო ნიშანთა კოდში შედის, რომელიც ბედისწერის სცენარიტაა შექმნილი. ერთ შემთხვევაში კორელაცია მყარდება ბედისწერის ნებასა და მედეას სიყვარულს შორის და ამ კონტექსტში მედეას არ ეკისრება შედეგზე პასუხისმგებლობა, რამდენადაც მისი ქცევა წინდაწინევა ლეტერმინირებული გარეშე ძალის მიერ და ადამიანის ნება მას ვერ გაუმკლავდება. მაგრამ არსებობს ალქმის მეორე პლანიც, რომლის მიხედვითაც მედეას არაცნობიერი მზადაა ჩაიდინოს დანაშაული სიყვარულისათვის (სიზმარი და სხვა ფსიქოლოგიური ნიშნები), ცოტა მოგვიანებით ეს მზადყოფნა ცნობიერ ღონეზეც ვლინდება (ქარისასთან დიალოგი). ამ კონტექსტში მედეამ უკვე იცის, რასაც აკეთებს და ამ შემთხვევაში დანაშაულზე პასუხისმგებლობა უნდა დაეკისროს. ეი. პირველ შემთხვევაში მსხვერპლია, მეორეში - დამნაშავე. თავის დისკურსში ჭილაძე მედეასადმი დამოკიდებულებას ავლენს ორი ტიპის ნიშნებით: 1. „ზღვის ხმაური მოესმა“, „სრულყოფილი ხელები“, „ფეხი დასაკ-

ლავე პირუტყვზე ედგა“ - ანუ იასონის ცნობიერებაში შემოჭრილი ანტიციპაციური სიგნალებით; 2. მედეასთან დაკავშირებული სიუჟეტური ხაზის შეწყვეტით. აქ ბოლო აკორდია ხალხის შეფასება: „ღალატი მოკლა“ (საკუთარი ძმა). პირველ შემთხვევაში მედეა გვევლინება როგორც ბედისწერის მსხვერპლი, მეორე ინტერპრეტაცია უპასუხოდ რჩება, რადგან ჭილაძეს აინტერესებს ბედისწერის ქმედების მექანიზმი და არა პერსონაჟის ცხოვრების გზა. ყველაზე პარადოქსული ისაა, რომ ვანის დაცემა ხდება სიკეთისა და სიყვარულის სახელით (მედეასა და ქარისას დიალოგი). სიძულვილი, ნგრევა, ბოროტება და ღალატი შემოდის სიკეთის, სამართლიანობისა და სიყვარულის ძალისხმევით, მათგან გათავისუფლებული და გაწმენდილი გზით (ნიშნები: უპატრონო ბავშვის შეფარება, აღზრდა, შეილიშვილების სიყვარული, მედეას სიყვარული). თანაგრძნობის, მეგობრობისა და სიკეთის სახელით შემოდის ძალმომრეობა რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“; ღალატი - შეილის გადარჩენის სახელით, ძალმომრეობა სიყვარულის სახელით „რკინის თეატრში“; თავისუფლების სახელით შემოდის ნგრევა, ქაოსი და გათიშულობა „აველუმში“.

მიუხედავად ვანის: ჭილაძის დისკურსი ვანის დაცემის მიზეზთა შინაგანი პლანის გაძლიერებას, ანუ ახალ, უცნობ მნიშვნელობათა წარმოქმნას ისახავს მიზნად. მინოსის პოლიტიკური გეგმის გაცხადების შემდეგ სიუჟეტური კვანძი იხსნება და დაცემის მოტივაციაც თითქოს სახეზეა - გარკვევით იკითხება დეტერმინაციის ისტორიული ქვეტექსტი, მისი პოლიტიკური არსი, მაგრამ მნიშვნელობები ამ ზონაში მაინც არ ჩერდება. ისინი დაუინებოთ უკავშირდებიან ბედისწერის დეტერმინაციის კოდსა და დაცემის შეუცნობელ, ფარულ მიზეზებს, ანუ მნიშვნელობათა სხვა ზონას. მიზეზის კონცეპტის ამ ბუნდოვანების გამო მკითხველი გაუნწყვეტლივ ტრიალებს მომხდარის სემანტიკურ ველში. აქ ერთიანეთს უკავშირდებიან და გადაკვეთენ, ერთის მხრივ, გულუბრყვილობა, სიყვარული, წინდაუხედაობა, სიკეთით დაუძლურება, სამართლიანობა და მეორეს მხრივ - პოლიტიკა, ღალატი, ცბიერება, უსამართლობა.

ვანის დაცემის მნიშვნელობათა პლანის გაცნობიერება მკითხველს გასაღების აძლევს ჩვენი ნაციონალური მენტალიტეტის არქაული ძირების შესაცნობად და რემიოლოგიზაციაც სწორედ ამ ფუნქციას ემსახურება. ცნობიერების ეს ტიპი პარადოქსულია, რამდენადაც მასში თვითნგრევისა და სიკეთის იმპულსები ერთდროულად არსებობს და ერთ სტრუქტურაშია გაერთიანებული თუ დაეკვირდებით,

აუცილებლად აღმოვაჩინეთ საერთოს ამ ტიპის მენტალიტეტსა და ამირანისა და მედეას მითოსურ სახეებს შორის.

იმისათვის, რომ კომუნიკაცია დამყარდეს, ნიშანი უნდა ვიცნოთ, გამოჩნატქვაში - გავიგოთ (გამოჩნატქვაში სწორედ კულტურულ-ენობრივი კოდის ნიშანია); ტექსტის დონე არის ერთის მხრივ ცნობის, მეორეს მხრივ - გაგების დონე და მათი სინთეზი. ცნობის მომენტის შემოტანით ჩვენ ვაღიარებთ ტექსტის, როგორც ესთეტიკურ-ენობრივი ფასეულობის პრინციპულ ღიაობას მნიშვნელობის გზაზე. ამ ღიაობას ქმნის მნიშვნელობა, რომელიც აღქმათა მრავალფეროვნებას ემყარება. ენის ესთეტიკური ხარისხი განისაზღვრება იმით, თუ რამდენად ახერხებს იგი მნიშვნელობათა გეგმის გაფართოებას ისე, რომ ერთდროულად თან უახლოვდებოდეს და თან შორდებოდეს საბოლოო მნიშვნელობას.

ტექსტუალური მნიშვნელობა არსებობს დისკრეტული და არა ერთიანი, მთლიანი სახით. ტექსტის მთლიანობა მნიშვნელობათა დისკრეტული მთლიანობაა. იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ნიშანთა დისკრეტული „დინება“ გლობალური მნიშვნელობისაკენ. ნაწარმოების მთლიანობა არ წარმოადგენს სიმეტრულ ერთიანობას, არამედ განტოტვილ დინამურ მთლიანობას. მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ ამ მთლიანობის კონსტრუირებაში მონაწილეობენ არაწილობრივი ელემენტებიც, უფრო ზუსტად, ის ენობრივი ელემენტები, რომელთა ნიშნობრიობა მოცემულ შემთხვევაში არ ვლინდება და ნიშნის პირდაპირ ფუნქციას არ ასრულებს. „მარტის მამალში“ ამირანის არქეტიპს ნიშანთა ორი ჯგუფი უკავშირდება. ერთია შვილები, მეორე - მამები. პირველს ქმნიან ნიკო, გიჟკოლა; მეორეს - მამა, უცნობი. მკითხველმა უნდა გაიაზროს ამირანის და „ამირანულის“ კონცეპტის დამოკიდებულება როგორც შვილის, ისე მამის კონცეპტის მიმართ. ასეთი დიფერენციაცია, თავის მხრივ, აუცილებელია ამირანის, როგორც რთული კომპლექსური ნიშნის მნიშვნელობის დასადგენად: იგი მზავობარიცაა, მამის (ღმერთის) უარყოფელიც და ამავე დროს - თავისუფლებისათვის მებრძოლიც, ანუ დადებით კონოტაციებსაც ატარებს და უარყოფითსაც. მისი მნიშვნელობის დენოტაციური და კონოტაციური დონეები მოიზიდავენ სხვადასხვა აღმნიშვნელებს, რომლებიც ძალზე ფართო ასოციაციურ ველს ქმნიან ამირანის და „ამირანულის“ კონცეპტის გარშემო. როგორც მამები, ისე შვილები, ანუ ნიშანთა ორივე ჯგუფი ერთმანეთს ჰომოლოგიურად უკავშირდება და ამირანის არქეტიპთან კორელაციაში მოექცევა. ამ კავშირთა სიღრმეები სხვადასხვაა: უცნობი ინტეგრირდება მამების

ჯგუფში და ასოცირდება ყველასთან, ვინც წინაპრის, მამის ნიშანს ატარებს, ამავე დროს, იგი წარსულის ნიშანთა ჯგუფშიც შედის და მამა-შვილის ოპოზიციის გადალახვის ნიშანსაც წარმოადგენს, რამდენადაც ერთმანეთთან აკავშირებს მამისა და შვილის, წინაპრისა და შთამომავლის, თანამედროვეისა (ნიკო) და არქექტიპის (ამირანის) ფარულ მნიშვნელობებს.

დავახასიათოთ ვანის დაცემის მნიშვნელობის ჩამოყალიბების პროცესი ორი ასპექტით: ჰორიზონტალურით და ვერტიკალურით, ანუ სიუჟეტურ-კომპოზიციურ და სემანტიკურ-ფუნქციონალურ კრიოლებში. გავიხსენოთ ვანის დაცემის ნიშნები (გლობალური აღსანიშნი) და ცალკ-ცალკე მნიშვნელობათა კვანძები, რომლებიც იკვრება ოქროს უბნის, აიეტის სასახლის, დარიაჩანგის, ბახას სარდაფის, ფოთოლა-ბოჩიას, ბუდიას გარშემო. ისინი მონაწილეობენ უფრო რთული კომპლექსური ნიშნების შექმნაში და ქმნიან ძველი ვანის მნიშვნელობათა კონოტაციურ ღონეს. ასეთივე წესით იქმნება ახალი ვანის ნიშნები. ცვლილების მნიშვნელობები ყალიბდება განსხვავებათა ფიქსაციის გზით. იგივე გზით ხდება პერსონაჟების, როგორც ნიშნების გაღრმავება. ფარნაოზის მნიშვნელობა დგინდება კუსას, უხეიროს, პატარა უხეიროს, ინოს, ცუგას, დედის და ა.შ. - მნიშვნელობათა გათვალისწინებით. აველუმისა - ფრანსუაზასთან, სონიასთან, მელანიასთან, ეკაეკატერინეკატოსთან და გაჩუქებულ დასთან მიმართებაში. მნიშვნელობათა ბლოკები იქმნება ნიშანთა ინტეგრაციით. მარტივი ნიშნები მონაწილეობენ რთული და კომპლექსური ნიშნების შექმნაში, მოძრაობენ რა მნიშვნელობათა უფრო ღრმა ფენებისაკენ. პერიფერული მნიშვნელობები ქმნიან დიდ სივრცეს ცენტრალური მნიშვნელობის გარშემო.

როგორც ვთქვით, სემიოლოგიურ ანალიზის წინაპირობაა ტექსტის სემანტიკური ღონის მოკვლევა. ამისათვის უპირველესად უნდა გამოიყოს მნიშვნელობათა ის ასპექტები, რომლებიც უკავშირდებიან ნაწარმოების შინაარსსა და მის კომპოზიციას, როგორც მთლიანობისა და სისტემურობის პირობას. *სიუჟეტი უნდა გაეიაზროთ, როგორც საფეხურებობრივი სვლა ტექსტის გლობალური მნიშვნელობისაკენ.* ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს მნიშვნელობა უკავშირდება დიქოტომია ფორმა-შინაარსის მხოლოდ მეორე წევრს და ყალიბდება სიუჟეტის დასასრულს. მნიშვნელობას ვერ ამოწურავს ვერც ერთი, ვერც მეორე წევრის მნიშვნელობა ცალ-ცალკე და ასევე, ვერც სრულყოფილი სიუჟეტი. ტექსტის მნიშვნელობა, როგორც ვთქვით, არ უდრის არც ნაწარმოებით ძირითად აზრს, არც იდეას ან თემას.

ისინი სხვადასხვა ლოგიკური რიგის ცნებებს განეკუთვნებიან. *მნიშვნელობა ლიტერატურის, როგორც მხატვრულ - სემიოტური სისტემის შინაგანი მახასიათებელია*. იგი წარმოადგენს ბაზისურ ცნებას ტექსტის მთლიანობის დასასახელებლად და ნაწარმოების ინტენციის მატარებელ ძირითად კომპონენტს. როგორც ასეთი, სწორედ იგი განსაზღვრავს მის გარეგან და შინაგან ორგანიზაციას.

„ის რაც სიტყვას სიტყვად აქცევს, მნიშვნელობაა. მნიშვნელობა წარმოადგენს ნიშნის ფუნქციას“ (42). ეს აზრი შეიძლება გავრცელდეს მთელ მხატვრულ ტექსტზე, როგორც ნიშანზე. *მნიშვნელობისკენ მოძრაობა არის ტექსტის, როგორც ნიშნის შინაგანი ინტენცია და ფუნქცია*.

მნიშვნელობის შექმნა აშკარად დამოკიდებულია ტექსტის ელემენტების ორგანიზაციაზე. იბადება კითხვა: რა გვიშლის ხელს, დავუშვათ, რომ სწორედ მნიშვნელობა კარნახობს ელემენტების ორგანიზაციის წესს, ანუ, რომ ტექსტის ორგანიზაცია გლობალური მნიშვნელობისაგან გამომდინარეობს? ან სხვაგვარად: დავაყენოთ ტექსტის გლობალური *მნიშვნელობის, როგორც გარკვეული ვირტუალური სუბსტანციის პირველადობის საკითხი*. მაგალითად, რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ კომპოზიციას შესაბამისობაში მოჰყავს დროითი მონაკვეთები და აღსანიშნა დიდი ბლოკები. ასეთი კომპოზიციური აგებულების მიზანია ცნობიერების გარკვეული ტიპებისა და ისტორიულ მოვლენებზე შეხედულებების, პოზიციების გამოკვეთა, მითოსურ და ისტორიულ მოვლენათა გარკვეული მოდელების შექმნა. ამდენად, კომპოზიციურ აგებულებაში აქცენტირებულია პერსონაჟთა, როგორც სხვადასხვა ტიპის ცნობიერებათა ნიშან-სიმბოლოების ურთიერთმიმართებები, მათი ფუნქციონალური კავშირები (უხეირო, ფარნაოზი, კუსა, ოყაჯადო, პატარა უხეირო). ნიკოს ცნობიერების პროცესების აღწერისას კომპოზიცია აწესრიგებს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს ამ ერთიანი პროცესის შიგნით. შინაგანი სიტყვა გამოდის ცნობიერების როგორც აღმნიშვნელის, ისე აღსანიშნის როლში, ასევეა დრო, რომელიც ხან აღმნიშვნელია, ხან აღსანიშნი. კომპოზიცია (დისპოზიცია) წარმოადგენს ცნობიერების პროცესების დროში მოწესრიგების ფორმალურ ნიშანს. ყოველივე ეს შესაძლებლობას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ *მნიშვნელობა განსაზღვრავს კომპოზიციურ წესრიგს, მაგრამ თავის მხრივ, ზუსტი კომპოზიციური წესრიგის გარეშე ვერც იგი ჩამოყალიბდება*. ე.ი. თუ ნიშანთა და მნიშვნელობათა დონეებს შორის არ არის ზუსტი კომპოზიციური წესრიგი, მნიშვნელობას, მიახლოების ნაცვლად, ვმორღებით, ანუ ირღევს მისი

აღქმის რაკურსი და მთლიანობა. შედარებას თუ მივმართავთ, კომპოზიციას წარმართავს მნიშვნელობის აჩრდილი, რომლის ხორცშესხმა ხდება ნიშანთა მხოლოდ ისეთი ორგანიზაციის პირობებში, როშელიც კონოტაციური ველის ქაოტურ გაღრმავებასა და გაფართოებას კი არ იწვევს, არამედ ინტუიციური ლოგიკით მკაცრად მოწესრიგებულს. არასწორი ორგანიზაცია იწვევს რთულ, ღრმა ნიშნის კონოტაციების ამოტივტივებას და დენოტატებად ქცევას, რასაც მნიშვნელობის ლოკალიზაცია, „დამაგრება“, და შესაბამისად ესთეტიკური გაღარიბება მოსდევს.

სიუჟეტი ვითარდება ძირითად მნიშვნელობათა გასწვრივ. სიუჟეტური მოვლენები წარმოადგენენ შინაარსის პლანის ფორმალურ ნიშნებს, რომელთა კომპოზიცია ძირითადი მნიშვნელობის ჩამოყალიბებას ემსახურება. აქ ღება ფორმის მნიშვნელობისა და მნიშვნელობის ფორმათა დიფერენციაციის საკითხი, რამდენადაც ისინი გლობალური მნიშვნელობის ორგანიზაციაში სხვადასხვა სახით ღებულობენ მონაწილეობას (43). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა საერთო სისტემაში ნიშანთა გაერთიანების ზერხები, ანუ საკითხი, თუ როგორ მოდიან ერთმანეთთან შესაბამისობაში მნიშვნელობათა ფორმები და რა წესით მონაწილეობენ გლობალური მნიშვნელობების ჩამოყალიბებაში არა მხოლოდ ერთი რომანის, არამედ მთელი მხატვრული სისტემის მასშტაბით. ეს ყველაფერი ხორციელდება საფეხურეობრივად, ნიშანთა გარემოცვის თანდათანობითი გაფართოებით ან შესუსტებით, მათი აქცენტაციით, იტერაციითა და გამეორებით, გამოყოფით, გაძლიერებით ან ჩაქრობით, ან სულაც შეწვევით. მაგალითად, ნიშანთა გაძლიერება აღრმავებს ვანის დაცემის კონცეპტს. განუწყვეტლივ მიმდინარეობს ნიშანთა გამრავლება, თავმოყრა გარკვეული მნიშვნელობების ირგვლივ, და ბოლოს, ჩაქრობა - მას შემდეგ, რაც ამ კონცეპტის (ვანის დაცემა) მნიშვნელობა უკვე იმ კონდიციამდე მიყვანილი, რომელიც ესთეტიკური აღქმის მთლიანობასა და სიღრმეს არ დაარღვევს. წყდება მედეასა და იასონის, აიეტს ოჯახის, ქარისასა და მისი შვილების სიუჟეტური ზაზი, რომლებიც ამ ბლოკის ძირითად ნიშნებს წარმოადგენდნენ და იწყება ნიშანთა ახალი ჯგუფის გაძლიერება.

გლობალურ აღსანიშნთა სისტემას ოთარ ჭილაძის რომანებში ქმნიან რადიკალური ოპოზიციები, ადამიანის არაცნობიერი და ცნობიერი კულტურული ინტენციები, მისი მიმართება ფასეულობებისადმი და თვით ეს ფასეულობები: სიყვარული, სიკეთე, თავისუფლება, სამშობლო, სიცოცხლე, ღირსება, მომავალი, ადამიანური ყოფიერების

დრო და სივრცე. ამ მნიშვნელობათა ჩამოყალიბებაში მონაწილეობენ სხვადასხვა ნიშნები და კოდები, რათა აღდგეს ნაციონალური კულტურულ-ცნობიერებითი არეალი, ანუ ის გარემო, რომელშიც თანამედროვე ადამიანი ცხოვრობს მძიმე და ტრაგიკული ცხოვრებით. ნიშანთა სისტემა ჭილაძესთან ატარებს ინფორმაციას ამ კულტურულ არეალზე იმ აზრით, რომ შეგვახსენოს, გადაარჩინოს და გააძლიეროს იგი. და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, განაცხადოს ეროვნულ ფასეულობათა ზოგადკულტურულ, ზოგადსაკაცობრიო და ზედროულ ტოპოლოგიაზე.

სემანტიკურ ბლოკები ქმნიან ტექსტის დიდ სეგმენტებს, სადაც ნიშნები თავს იყრიან ძირითად მნიშვნელობათა გარშემო. მნიშვნელობათა გაძლიერების მიზნით მათ უკავშირდებიან არასისტემური წარმონაქმნებიც. ბლოკების გაერთიანების პრინციპი ძირითადად ან მეტაფორულია, ან მეტონიმიური. მაგალითად, მეტაფორულია იქ, სადაც კავშირი ემოციურ ან პოზოლოგიურ შესაბამისობას ემყარება, მიუღწევლის, საიდუმლოს აღქმას ბაღებს და ცნობისმოყვარეობას ამბაფრებს. მეტონიმიური მომიჯნავეობის პრინციპია (მათ შორის სივრცული და დროული), სადაც ბლოკებს შორის კავშირი დაუბრკოლებლად მყარდება და მნიშვნელობა „რაოდენობრივად იზრდება“. მაგალითად, გიორგასა და მამამისს შორის კავშირი მნიშვნელობათა დონეზე ისევე მატაფორულია, როგორც თათარსა და გიორგას შორის. ძირითადად მეტონიმიური ტიპისაა კავშირი გოგიასა და დედამისს, პეტრესა და ქაიხოსროს შორის. მეტონიმიური კავშირი პერიოდულად ნიშნის გაღრმავებას კი არ ემსახურება, არამედ მარტოოდენ გამყარებას. მეტაფორულ კავშირებს ყოველთვის გაღრმავების ფუნქცია აკისრიათ. მედეას სიყვარულისა და ღალატის კავშირი მეტაფორული და ფუნქციურია, გელას სიყვარულისა და თავისუფლების წყურვილისა კი - მეტონიმიური.

პერსონაჟის, როგორც ნიშნის აგების პრინციპი ჭილაძესთან რთულია. მაგალითად, გიორგას სიკეთე ემიჯნება უძლურებას, სიბეჭავეს, ცალკეულ შემთხვევებში იგი უარყოფით კონოტაციებამდეც მიდის (მაგალითად, ჯოჯოსთან შედარება საყდრის ეპიზოდში, დათრობისა და ღმერთისთვის თოფის დამიზნების სცენები). ამ გზით ჭილაძე აყალიბებს პერიფერიულ მნიშვნელობებს და განუწყვეტლივ აღრმავებს კონოტაციას.

ყოველ კულტურაში მიმდინარეობს აღნიშვნის სპეციფიკური პროცესები და სპეციფიკური ხერხები გამოიყენება. სემიოზისი, როგორც კოდირება წარმოადგენს დამახსოვრებისა და შენახვის აქტს.

ამიტომ ზუსტია ფიციის დაკვირვება, რომ „კულტურის ნიშნები თავს იჩენენ ელემენტარული ეთნიკური სემიოზისის შიგნით“ (44). პირველადი ეთნიკური სემიოტური სისტემები, უპირველესად კი ენა, უკვე ატარებენ კულტურის ნიშნებს. *სანამ კულტურა არსებობს, თვითშენახვა და თვითრეალიზაცია წარმოადგენს მის უპირველეს ფუნქციას. კულტურის ყველა მონაპოვარი გადარჩება და აკუმულირდება მნიშვნელობაში. მნიშვნელობა ინახება ფორმის მეხსიერების წყალობით.* მაგალითად, უძველესი ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე აისახება წრის სიმბოლოში და ყველა იმ სიტყვაში, რომელიც მას უკავშირდება. ამდენად, წრის ნიშან-სიმბოლო ჭილაძის რომანებში მონაწილეობს თანამედროვე მკითხველის წარმოდგენათა და კავშირებაში მითოსურ და აღრეისტორიულ წარმოდგენებთან. ეს კავშირი, შესაძლოა, არც იფოს გაცნობიერებული მწერლისა და მკითხველის მიერ, მაგრამ აქ მთავარია ენობრივი კონტაქტის შედეგი და არა საფუძველი. მაგალითად, ჭილაძის მეტაფორებსა და შედარებებში წრე უკავშირდება მზეს, თვალს, დროს, მათი მეშვეობით ბრუნვის, სინათლის, ხილვის კონცეპტებს, შემდგომ ეტაპზე - ენერგიის, ცოდნის, კომუნიკაციის, სიცოცხლის გადარჩენის მნიშვნელობებს და ა.შ. მნიშვნელობათა ასეთი გაფართოება არის სწორედ მხატვრული ენის დანიშნულება და შინაგანი ფუნქცია. ჭილაძის ტექსტის ანალიზი შესაძლებლობას გვაძლევს დავინახოთ ახალ-ახალი მნიშვნელობების ამოტივტივების, მათი შეკავშირების, ახალი კომბინაციების წარმოქმნის პროცესი ენაში და ამაში, უპირველესად, მისი რომანების არა მხოლოდ შემეცნებითი, არამედ ესთეტიკური მნიშვნელობაც.

მხატვრული აღქმა, ჩვეულებრივისაგან განსხვავებით, ემყარება სწორედ ახალი კონვენციის მოთხოვნილებას, ახალი კავშირის მოლოდინს ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის. ამაში გამოიხატება მხატვრული ტექსტის ღიაობა. კონვენციის რღვევისას ხდება ცნობილი სისტემიდან სხვა, უცნობ სისტემაში გადასვლა, კონტექსტის შეცვლა და გაფართოება, ახალი საინტერპერტაციო სივრცის წარმოშობა, მნიშვნელობათა ერთი, ნაცნობი ველის შეცვლა მეორე, უცნობი ველით. იმას, რაც ენის სამყაროში ხდება, შეიძლება ვუწოდოთ ბოროტების შემოტევა, მოზღვაება, იგი წარმოადგენს კულტურული სისტემის რღვევის ნიშანს. საყურადღებოა ისიც, რომ თავს იჩენს არა რეკონსტრუქციის, არამედ ქაოსის ნიშნები. ამ მოვლენას შეიძლება გაუმკლავდე მარტოოდენ ცოდნით, რწმენით, სიყვარულით, ხსოვნით, ერთგულებით, სულიერების, კულტურის მთელი კორპუსის გადარჩე-

ნით, ანუ წესრიგით, სისტემით. მამები ფლობენ ამ ცოდნას, მაგრამ ვერ ასწრებენ ან ვერ ახერხებენ მის გადაცემას შვილებისათვის - სიტყვით. თავის საიდუმლოს ვერ უმხელს მამა ნიკოს; ვერც უხეირო - ფარნაოზს; ვერც გიორგა ღებულობს პასუხს კითხვაზე, უნდა მოკლას თუ უნდა მოეკვლევინოს, რადგან მესამე გზა მარტოოდენ მამამ შეიძლება ასწავლოს შვილს (ალექსანდრე მას ანანაგან გებულობს: თუ გინდა რომ მოისვენო, ძმას ჩააკითხე); ვერც გელა ღებულობს პასუხს მამისაგან; ვერც უცნობი ასწრებს ნიკოსთვის თავისი სიტყვის გაზიარებას და ვერც აველუმი - იმის თქმას, რაც გონებაში უტრიალებს. ეს დუმილი და უთქმელობა ნიშნებია, თუმცა გვხდება სხვა, მათი მონაცვლე ნიშნებიც. მაგალითად, შუბი, რომელზედაც პატარა უხეიროს ჩერები აფენია (ალბათ, სამომავლოდ); ნიკოს მამის კატლეთი (უკანასკნელი ლუკმა) და სიტყვები: „მხოლოდ დაიმახსოვრე, მერე მიხვდები“; გიორგას მამა - მოულოდნელი მოვარდნებით წარმოსახვაში, მოულოდნელი ჩასახლებით შვილის სხეულში, რათა ხელი შეუშალოს იქ სხვისი, მამის მაგიერის დამკვიდრებას თავისი დამლუპველი იდეოლოგიით: „ან უნდა მოკლა, ან უნდა მოეკვლევინო“; უცნობი თავისი სიტყვებით „მომიგონე ზოლმე“, თავისი სისაწყლით, სუნით, ზოგადად ნიშნულობით. აველუმი - თავისი ცხოვრებით, თავისი განუწყვეტელი წრივლით ჯაჭვის გარშემო. წარსული, როგორც ზნეობრივი და კულტურული გამოცდილება, როგორც სამომავლო გზა და ინტენცია რჩება საიდუმლოდ, მოუწვდომელ მნიშვნელობად, რომელიც მხოლოდ ნიშნებს იძლევა ამოსაცნობად.

მნიშვნელობა წარმოადგენს სიტყვის სუბსტანციას, რომლის საზღვრები მხატვრულ ენაში დაუდგენელია. მნიშვნელობის სიღრმისეული (კინოტაციური) დონის ორგანიზაცია განსაკუთრებით რთულია და საგანგებო ენობრივ ალლოსა და დისკურსის დაძაბულ რეჟიმს მოითხოვს. მნიშვნელობის ჩამოყალიბების გზაზე ერთმანეთს უკავშირდება ტექსტში წარმოდგენილი ყველა ის ნიშანი, რომელსაც ცნობიერება ინტუიციური შერჩევის გზით გარკვეული პრინციპით დააჯგუფებს. ეს კავშირები ან სივრცულია, ან დროული, ან კომპოზიციურ-სიუჟეტური, ან მიზეზ-შედეგობრივი, ან სხვა რაიმე ტიპისა. მნიშვნელობის ზედვის მთელი პორიზონტი აისახება ნიშნებში, ზოლო ჭილაძის დისკურსი „ასწორებს“, აწესრიგებს ნიშანთა ყოველგვარ ჩამორჩენასა და „სიმეჩხერეს“ ძირითადი მნიშვნელობისაკენ მიმავალ გზაზე.

თავისუფლების კონცეპტი უკავშირდება შინაგანი და გარეგანი დაბრკოლებების გადალახვას. ამ გზით კი სიცარიელეს, ღია სივრ-

ცეს, მარადისობას, მიუკუთვნელობას, უსხეულობას, უდროობას. ყველა ესენი ერთი სემანტიკური იზოტოპიის ელემენტებია, ანუ წარმოდგენები, რომელთა სემანტიკური ველები ერთ რომელიღაც წერტილში ერთმანეთს აუცილებლად გადაკვეთენ. თავისუფლება უწყვილდება ბედნიერების აბსტრაქციებსაც. სიყვარულის კონოტაციათა სივრცეში ჭილაძე თავისუფლების კონცეპტს უკავშირებს მის ოპოზიციურ ცნებას - მონობას, მიჯაჭვულობას და ამ გზით გადალახავს თავისუფლება-ტყვეობის ოპოზიციას. ამრიგად, მაშინ, როცა თავისუფლებისა და სიყვარულის ფარული მნიშვნელობები ერთმანეთს გადაკვეთენ (სიყვარული ! თავისუფლება), თავისუფლების კონოტაციურ დონეზე ჩნდება მიჯაჭვულობის, მიკუთვნებულობის, მორჩილების მნიშვნელობები (სიყვარული ! მიჯაჭვულობას). თავისუფლება-ტყვეობის ეს მნიშვნელობა თავს იჩენს ფარნაოზისა და ინოს სიყვარულში, ელენესა და თბილისელი მსახიობის ურთიერთობაში და განსაკუთრებით ძლიერად „ავლუმში“, სადაც სიყვარულის მნიშვნელობა თავისუფლებისა და ტყვეობის ნიშანთა განუწყვეტელი მონაცვლეობითა და ურთიერკავშირებით იქმნება.

ჩვენი ცხოვრება მარადიული კითხვებია. ბედნიერება სხვა არაფერია, თუ არა ამ კითხვებისაგან განთავისუფლება. კითხვა ეჭვია, თავისუფლება - ეჭვისაგან თავის დახსნა. ანა თავისუფლდება ეჭვისაგან, დანაშაულის გრძნობისაგან გიორგას გომურში. ამიტომ გომური ბედნიერების (თავისუფლების) სივრცეა, სადაც დედა, შვილი და მამის აჩრდილი კვლავ ერთად არიან. ესაა ხსოვნის, სიყვარულისა და ერთგულების სივრცე, სადაც მოხსნილია სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიცია (მამის ხსოვნის წყალობით) და სიყვარულის წყალობით გადაჭრილია ყველა პრობლემა. გომური მარადიული სივრცის ნაწილია, სადაც წარსულს არსებობის ისეთივე უფლება აქვს, როგორც აწმყოს. სახედარს ისეთივე, როგორც ადამიანს, რადგან ორივეს ღვთის თვალი დაჰყურებს. მამის ჩოხაც და ღმერთის ამოტრიალებული ფიგურაც გომურის კედლის ნაწილია. დედისა და შვილის ყოველი შეხვედრა რიტუალივით სრულდება, რადგან მაკაბლების სახლიდან და აწმყოსაგან თავდაღწეული ანა უბრუნდება თავისი სიყვარულის სივრცეს - წარსულსა და მომავალს, ქმარსა და შვილს, რათა მოახდინოს იდენტიფიკაცია ყველაზე მაღალი გაგებით. ეს სამყარო ძლიერად სემიოტურია. ნიშნობრივია მისი სულიერება, სივრცე, დრო, საგნები, ანას ემოციური მდგომარეობა. გომურის ნიშნობრივ სივრცეში ერთმანეთს გადაკვეთენ სიყვარულის, სიკეთის, თავისუფლების, ბედნიერების, წარსულის, მომავლის სემანტიკურ - ფუნქციონალური

ველები. ამ სივრცეში ანა მარადიული დედაა, რომელსაც უნებლიედაც კი არასოდეს უღალატია ქმარ-შვილისათვის. სამყარო მთლიანია, მშვიდი, კეთილი, - მაკაბელების ანტისამყაროსაგან განსხვავებით, სადაც ომი, შური, მოუსვენრობა, მითვისება იმისა, რაც არ ეკუთვნით - ანგრევს ყველაფერს და უპირველესად თვით ადამიანების სულიერ წონასწორობას.

მხატვრული კომუნიკაცია გულისხმობს ორმხრივ სწრაფვას: მკითხველისა - მნიშვნელობათა ჭეშმარიტი საზღვრებისა და სიღრმეების დადგენისაკენ და ტექსტისა - მკითხველი ამყოფოს მნიშვნელობის „გახსნის“ მოლოდინში და გაახანგრძლივოს საბოლოო მნიშვნელობის აღმოჩენის სიამოვნება. მნიშვნელობის მინიჭება წარმოადგენს სამყაროს აქტიური შეგრძნებისა და დაძაბული გააზრების ნაყოფს და თელეოლოგიური მსოფლმხედველობის ნიშანს.

ნიშანი მატერიალურია, მნიშვნელობა - ფსიქოლოგიური (45). სიგნიფიკაცია წარმოადგენს ფსიქოლოგიური მნიშვნელობის მატერიალურ ნიშანში გადატანის აქტს გარკვეული პრინციპით. სემიოლოგიური კვლევის ინტერესის ობიექტს სწორედ ეს პრინციპები შეადგენს. ჭილაძესთან ტექსტი მნიშვნელობათა კონტინიუმის სივრცეში იქმნება. ობოზნიციების წევრთა მნიშვნელობები ელიფსური გზით ყალიბდება. მაგალითად, მომავლის მნიშვნელობა ელიფსურია და ამაზე თვით მწერალი მიგვითითებს: „მომავალში რომ გადახვიდე, ჯერ წარსული უნდა გაიარო“. პერსონაჟთა ნიშნელობები კი როგორც ზაზოვანი, ისე ელიფსური გზით იქმნება. მაგალითად, აიეტიისა - ზაზოვანით, უცნობისა - ელიფსურით.

მნიშვნელობა ძლიერდება იმ შემთხვევაში, თუკი ტექსტის ფორმალურ დონეზე შესაბამისი ნიშნები გაძლიერდებიან. არსებობს მნიშვნელობის გაძლიერების პირდაპირი და არაპირდაპირი გზები. პირდაპირია ნიშნის გამეორება, არაპირდაპირია - რიტმის შეცვლა. ასევე, მნიშვნელობის გაძლიერების პირდაპირი საშუალებებია ნიშნის გამოყოფა-აქცენტაცია, ინტენსიფიკაცია და ა.შ. გასათვალისწინებელია, რომ პირდაპირი გზა თავისთავად ვერ უზრუნველყოფს მნიშვნელობის გაძლიერებას. არაპირდაპირი გარკვეულ შემთხვევებში უფრო მეტად ეფექტურიც კია პირდაპირზე. მნიშვნელობათა რეგულირება სიუჟეტის სტრუქტურაში ნიშანთა გაძლიერების, თავმოყრის ან შესუსტების, გაიშვიათების გზითაც ხდება. სემანტიკური ინტენსიფიკაცია მიიღწევა რიტმის ცვალებადობით, გადართვით, მოვლენათა ჯგუფის გათიშვით, სიუჟეტური ზაზის შეწყვეტით, კომპოზიციური პაუზით, გამეორებით და ა.შ.

ნიშანთა რეგულარული თანმიმდევრობიდან გადახრა ქმნის დაძაბულობას. რაიმეს გამოყოფა, როგორც წესი, წესრიგის რღვევის ნიშანია და მოულოდნელი მნიშვნელობის მოლოდინს აჩენს. ამ ასპექტით დგება ნიშანთა რეგულარულობისა და არარეგულარულობის საკითხიც (46). ვანის დაღუპვის ნიშნები რეგულარულია ისევე როგორც აველუმის სიყვარულის იმპერიის ნგრევისა. ორივე რომანში ნიშნები ძლიერდებიან, თავს იყრიან შესაბამის მნიშვნელობათა გარშემო. ისინი რეგულარული და აქცენტირებულია. რეგულარულობა, ჩვეულებრივ, ახასიათებს მიზანმიმართულ პროცესებს. რეგულარული ნიშნების აღქმა გაცილებით უფრო ინტენსიურია, ვიდრე არარეგულარულისა. მაგალითად, ფარნაოზის დაოჯახების შემდეგ სიუჟეტში რეგულარული და ინტენსიური ნიშნები კლებულობს, ამიტომ საკმარისია სისხლის გამოჩენა ჯამში - მოულოდნელი, ინტენსიური, აქცენტირებული ნიშანი თავისი სასწაულებრივი ბუნებით, რომ გაიზარდოს დაძაბულობა და მოლოდინის შეგრძნება. სისხლი, თავის მხრივ, არის მითოიდური საკრალური ნიშანი, ინიციაციის, გადასვლის, დაკავშირების ნიშან-სიმბოლო. იგი წარმოადგენს ხსოვნის შემნახველსა და გამაერცვლებელს (47). ამ შემთხვევაში სისხლი მომავლის შეტყობინების ნიშანია.

მოქმედების თანაბარ დინებაში პაუზა არის განვითარების წყვეტა, შეყოვნება, კავშირის შეუძლებლობა. კომპოზიციური პაუზები ამოღებულ დროის გადართვის ეფექტს, ცვლილების შეგრძნებას, ანუ მოქმედების განვითარებაში შემდგომი საფეხურის მოლოდინს. პაუზა არის აქტიური მოლოდინი და სწორედ ამის გამოა მნიშვნელობის მატარებელი ფორმალური ნიშანი. მაგრამ თუ პაუზა არ იქნება დაძაბული და აქტიური, მაშინ იგი დაკარგავს ესთეტიკურ ფუნქციას. ფუნქციურ დიალოგში იგი ასრულებს ყველაზე მნიშვნელოვანი უთქმელი სიტყვის როლს, ან წარმოადგენს მზადებას ამ სიტყვისათვის. ფუნქციური პაუზა დუმილის ფორმაა. გავისხენოთ ინოსა და ფარნაოზის შეხვედრის, კატლეტის გადაეცემის სცენები და ნათელი გახდება პაუზის სპეციფიკური დანიშნულება მნიშვნელობათა ორგანიზაციაში.

მნიშვნელობა არ უდრის მნიშვნელოვნებას. „ნიშნის მნიშვნელოვნება განისაზღვრება მხოლოდ იმ სისტემით, რომელშიც იგი ირიცხება. ზესისტემური ნიშნები არ არსებობს“ (49). ამავე დროს, ბენვენისტი აღიარებს მნიშვნელოვნების ფარდობითობას სისტემის სინქრონულობაში: „საქმე იმაშია, რომ ყველა მნიშვნელობა მნიშვნელობაა (მნიშვნელოვანია - მ.კ.) სწორედ ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში და

განისაზღვრება მხოლოდ ერთმანეთთან განსხვავების საფუძველზე“ (50).

სოსიურის აზრით, მნიშვნელოვნება წმინდა ფორმისეული ელემენტია, რომელიც „ კორელაციათა პარადიგმატულ მოწესრიგებას ემსახურება “ (51). ლიტერატურაში მნიშვნელოვნება ხაზგასმით ფასეულობითი ცნებაა. ნიშანი იმ შემთხვევაშია მნიშვნელოვანი, თუკი იგი განეკუთვნება რაღაცას იმ კონკრეტული სიტუაციის გარეთაც, რომელშიც იგი მონაწილეობს. მნიშვნელოვნება ამ რაღაცასთან ნიშნის შესაბამისობის შეფასებაა, იგი მნიშვნელობის მიმართ დამოკიდებულების ფასეულობით ინტენციას გულისხმობს. მნიშვნელობის გაძლიერება ნიშნავს იმას, რომ იგი მნიშვნელოვნებისაა, ანუ ფასეულობითი დონისაა, მიისწრაფის. მნიშვნელოვნება ტექსტის გარეთ მოწმდება, მაგრამ ტექსტით მეშვეობით, მის შიგნით ყალიბდება სხვა მნიშვნელობებთან კონტექსტში. ნიშნის მნიშვნელოვნება მხატვრულ ტექსტში დგინდება იმის მიხედვითაც, თუ რამდენად ინტენსიურია კავშირი სხვა ნიშნებთან, ან რამდენად ფართოა ნიშნის კონოტაციური ველი.

თავი III. მხატვრული მთლიანობის ორგანიზაცია

3.1 სიუჟეტი-კომპოზიცია და თხრობის ლოგიკური მოდელები

სიუჟეტი და კომპოზიცია წარმოადგენენ მსხვილ ნიშნობრივ სტრუქტურებს, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ რომანის დინამიური მთლიანობის ორგანიზაციაში - როგორც შინაარსის, ისე ასახვის პლანის ჩამოყალიბებაში. სიუჟეტისა და კომპოზიციის ანალიზი შესაძლებლობას მოგვცემს განვსაზღვროთ მათი, როგორც ნიშანთა ფუნქცია მნიშვნელობათა შექმნაში, თვალის მიგადევნოთ ნაწარმოების კომპონენტების შეკავშირების იმ წესებს, რომელთაც ავტორი შინაარსის ფორმალიზაციის პროცესში იყენებს. „სიუჟეტი, - წერს იური ლოტმანი - რეალურად მომხდარ მოვლენათა ფიქცია კი არ არის, არამედ მათი გადატანა მოცემული მხატვრული მოდელირების ენაზე“ (1). ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა სიუჟეტის კომპოზიციის და მნიშვნელობის ურთიერთმიმართება. აღნიშნულ კავშირს გაკერით უკვე შევეხეთ, აუცილებლად მიგვაჩნია, უფრო ახლოდან განვიხილოთ ეს საკითხი ჭილაძის რომანებში.

კომპოზიცია და სიუჟეტი, როგორც შინაარსის პლანის ფორმალური ელემენტები, ახდენენ ადამიანის ცხოვრების, ისტორიის მნიშვნელოვანი მონაკვეთების, მომენტების მოდელირებას და მათ წარმოადგენენ ერთიანი პროცესის სახით. კომპოზიცია წარმოადგენს ფორმალურ ნიშანს იმ მნიშვნელობათა სისტემის მოსაწესრიგებლად, რომელსაც სიუჟეტი ქმნის. *კომპოზიციის ფუნქცია იმაში გამოიხატება, რომ სიუჟეტმა იმოძრაოს მნიშვნელობათა ბლოკების გაჯორმავება-გაფართოებისაკენ და ამ გზით ხელი შეუწყოს ტექსტუალურ მნიშვნელობათა ლია სტრუქტურის დაცვას ამ ამოცანას ექვემდებარება სიუჟეტის წყვეტა, მისი გადართვა ერთი ბლოკიდან მეორეში, თხრობის შესაძლებლობათა განვითარების პრინციპების შერჩევა და პერსონაჟების, როგორც მნიშვნელობათა სიმბოლური მოდელების რეალიზაციაც.*

მნიშვნელობები რეალურ ცხოვრებაში ყალიბდება როგორც ხანერებაში, დინამიკაში, გრძლივობაში, ისე წამიერად, მეყსეულად, აზრის „გამონათების“ ჟამს. ფსიქოლოგიური ფაქტორი განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ზოგადად მხატვრული ენისა და კერძოდ, მნიშვნელობის ჩამოყალიბების პოცესში. ლიტერატურა ობიექტურ ან ფსიქოლოგიურ ცდას მოაქცევს ნიშნებში, რომელთა კომპოზიციური კავშირები განსაზღვრავენ მნიშვნელობის შეცნობის აქტის სისრულესა და სიღრმეს, მისი ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას. აქ აუცილებელია იმ სპეციფიკის გათვალისწინება, რომელიც ა. პრიეტოს აქვს შენიშნული: „ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც სტრუქტურა დინამიურია სწორედ იმიტომ, რომ აღსანიშნი ყოველთვის წარმოადგენს დამოკიდებულებას და არა ობიექტს (ყოველთვის - მოძრაობას და არასოდეს - სტატიკას) (2). სიუჟეტურ-კომპოზიციური ნიშნები მონაწილეობენ უპირველესად მნიშვნელობათა ზოგადი საზღვრების ორგანიზაციაში (მოქმედების განვითარების წყვეტა, სივრცისა და დროის შეცვლა, მიზეზ-შედეგობრივი დინამიკის ორგანიზაცია და სხვ.).

კომპოზიციისა და მნიშვნელობის ურთიერთკავშირი სემიოლოგიის სპეციალური კვლევის ობიექტია (3). ეს კავშირი უკვე წინადადების სინტაქსურ წყობაში რეალიზდება. ფაქტების ემპირიული ორგანიზაციისაგან განსხვავებით, კომპოზიცია აზღენს მასალის მხატვრულ ორგანიზაციას, ამდენად, მისი ფუნქცია მნიშვნელობის დადგენის პროცესში განსაკუთრებულია. კომპოზიციური დრო გულისხმობს მასალის ორგანიზაციის გარკვეულ, მკაფიოდ მოწესრიგებულ დროით პრინციპს და განსხვავდება ფაბულის დროისაგან. მხატვრული დროის მოდელსა და კომპოზიციას შორის კავშირი ორმხრივია და აღსანიშნავი მნიშვნელობის ურთიერთობის ანალოგიურია კომპოზიცია წარმოადგენს ნიშნებში კოდირებულ მოვლენათა განსაკუთრებულ მხატვრულ ორგანიზაციას მნიშვნელობის დასადგენად. იმისათვის, რომ მოვლენამ მნიშვნელოვნება შეიძინოს და საერთო სისტემაში აღმნიშვნელის მდგომარეობაში მოექცეს, საჭიროა იგი კომპოზიციურ წესრიგსა და დროის მხატვრულ ორგანიზაციას დაექვემდებაროს, ანუ სისტემის ნაწილად იქცეს. ამასთან, აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ მხატვრულ დროში ზდება დროის ფასეულობით-ფუნქციონალური ორგანიზაცია, რომელიც ობიექტურ დროს, როგორც გაანურჩევებს- არ ახასიათებს.

კომპოზიცია აწესრიგებს დროთა ურთიერთშესაბამისობას, რომელიც სიუჟეტის განვითარების მსვლელობაში პერსონაჟის შიდა და გარე სივრცეთა, ემპირიულ მოვლენათა, გარემოებათა, შეხედულებათა,

ფსიქოლოგიათა თუ სხვა ტიპის ცვლილებებში აისახება. ამის მკაფიო მაგალითს იძლევა მხატვრული დროის ორგანიზაცია „აველუმში“, „მარტის მამალში“. კომპოზიციაში ხდება სიუჟეტში მიმდინარე კონკრეტული მოვლენითი დროის აბსტრაქტირება ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების დროდ. ლოგიკური თანმიმდევრობის პრინციპით შინაარსის ფორმალიზაციას ვიოცკი კომპოზიციას უწოდებდა, ხოლო მხატვრული მიზანდასახულებით მის გადანაცვლებას - დისპოზიციას (4). შეიძლება ითქვას, რომ ფაბულის დამოკიდებულება სიუჟეტთან და შემდეგ სიუჟეტისა კომპოზიციასთან აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის ურთიერთობის ტიპისაა. პრემასალა ანუ ფაბულა მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ სისტემაში მოქცევის, ანუ სიუჟეტურ-კომპოზიციური გაფორმების შემდეგ.

როგორც ვთქვით, სიუჟეტის კომპოზიციასთან დაკავშირებით ღგება მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობის მხატვრული ორგანიზაციის საკითხი. ამ თანმიმდევრობამ უნდა გამოკვეთოს მნიშვნელობათა ველი. მოვლენათა ემპირიული თანმიმდევრობისათვის ეს პრობლემა არ არსებობს. ამიტომ კომპოზიცია (ან დისპოზიცია) წარმოადგენს მნიშვნელობათა მიზეზ-შედეგობრივი (დროითი) კავშირის თავისებურ მოდელს, ანუ ძირითად მნიშვნელობასთან ლოკალურ მნიშვნელობათა შესაბამისობის ერთ-ერთ არგუმენტს. როცა მნიშვნელობათა დონეზე სიუჟეტურ ბლოკებს შორის კავშირი სუსტია (ანუ არასაკმარისად მოტივირებული), ჩნდება აზრი, რომ დროში ნაწარმოების ლოგიკური თანმიმდევრობა დარღვეულია. ამგვარი მოსაზრებები გამოთქმულია კაფკას „პროცესზე“, ჰომეროსის „ოდისეაზე“ (5), ვაჟა-ფშაველას „ალუდა ქეთელაურზე“. სიუჟეტური ბლოკების ურთიერთ-შესაბამისობის ძირითად ფორმალურ პრინციპს აყალიბებს შინაარსის სუბსტანცია, ანუ ნაწარმოების ის გლობალური აღსანიშნი, რომელთან მიმართებაშიც ეს ბლოკები აიგება. ცნობიერების რომანში ეს კავშირები, ერთი შეხედვით, თავისუფალია, მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. ცნობიერების მოვლენათა შინაგან კავშირებს არაცნობიერი აღსანიშნი განაპირობებს. მისი ნიშნები ტექსტში ზშირად ერთმანეთისაგან საკმაოდ დაშორებულია (მაგალითად, არაცნობიერი იმპულსები, სიზმრები, ფიქრის ნაწყვეტები, წარმოდგენათა ნამსხვრევები, აღქმები, შეგძნებები და ა.შ.). ისინი გვევლინებიან ცნობიერების მოვლენათა და მდგომარეობათა არა სტატიკურ, არამედ მათ შორის კავშირის დინამიურ ნიშნებად, უცნობი ფსიქოლოგიური მდგომარეობების, არაცნობიერი პროცესების აღმნიშვნელებად და გადაშწყვეტ როლს ასრულებენ ძირითად მნიშვნელობათა ჩამოყალიბებაში. სწორედ

მნიშვნელოვნების მაღალი ხარისხის გამო, ანუ ბმათა დიდი უნარის წყალობით, ისინი ინტენსიურ კავშირებს ამყარებენ სიუჟეტის სხვადასხვა წერტილებში დაფანტულ ნიშნებთან.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში კომპოზიცია ასახავს არსებით სემანტიკურ კავშირებს სიუჟეტის ნაწილებს, როგორც მნიშვნელობათა ბლოკებს შორის. ნიშნები შეიძლება განლაგდნენ პარადიგმატული ან სინტაგმატური პრინციპით. დროის ნიშნები მნიშვნელობებს მეტწილად პარადიგმატულ ღერძზე წარმოქმნიან, სივრცული - სინტაგმატურზე. პარადიგმატულ კავშირებს ჩაყავართ კონოტაციურ მნიშვნელობათა უფრო ღრმა დონეზე, სინტაგმატურს - მოსაზღვრე ასოციაციურ მნიშვნელობათა ზონაში გადაყავართ. ამდენად, კომპოზიციის როლი მნიშვნელობათა დადგენისა და დალაგების, მათი სისტემატიზაციის პროცესში, საერთოდ, ნიშნებით მანიპულირებისას ძალზე დიდია. ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მნიშვნელობას მხოლოდ კომპოზიცია ქმნის, არამედ ისე, რომ *ცალკეული ნიშნების თუ ნიშანთა ბლოკების დაკავშირებით იგი აწესრიგებს მნიშვნელობათა დონეების ურთიერთჩანაცვლების, მოძრაობისა და ცვალებადობის პროცესს*.

კომპოზიცია წარმოადგენს ტექსტის ელემენტების დაკავშირების წესს, ცალკეულ ნიშან-სიმბოლოების ან ნიშანთა ბლოკების შეერთების პრინციპს. თუკი ამ მოსაზრებით ვიხელმძღვანელებთ, მაშინ მიზანშეწონილია ვიკვლიოთ ნიშანთა დაკავშირების სხვადასხვა სისტემები და ხერხები, ის, თუ გაერთიანების რა საერთო პრინციპებს ავლენენ ისინი ცალკეული ლიტერატურული ჟანრების მიგნით.

კომპოზიცია ტექსტის შინაარსის ფუნქციური მოწესრიგების საშუალებად გვევლინება. სწორედ სიუჟეტის კომპოზიციის დონეზე გადაილახება ფაბულა-სიუჟეტის დიქტომია, ანუ შინაარსის დონის ფორმალური სტრუქტურები ასახვის დონის სუბსტანციის სტრუქტურებს უკავშირდებიან. ჯერ კიდევ ვესელოვსკი თვლიდა, რომ „სიუჟეტი - მოტივთა სერიაა. მოტივი გადაიზრდება სიუჟეტში... სიუჟეტი ვარიაციას განიცდის: მასში იჭრებიან გარკვეული მოტივები ან სიუჟეტები ერთმანეთთან კომბინირდებიან (6). ვესელოვსკის ეს „მოტივები“ და „სიუჟეტები“ სხვა არაფერია, თუ არა შინაარსის ფორმალიზაციის ელემენტები, თხრობის განვითარების შესაძლო მოდელები.

რაც მეტია თხრობის შესაძლებლობები და რაც უფრო ფართოა მათ შორის ლოგიკური კავშირები, მით უფრო აქტიური და ინტენსი-

ურია დისკურსი და რთულია სიუჟეტურ-კომპოზიციური აგებულება თხრობის შესაძლებლობები ადამიანის ცნობიერებათა ტიპებსა და ქმედება - ქცევათა მოდელებს ეყრდნობა. კონკრეტულ დამუშავებამდე ეს მოდელები წარმოადგენენ აქციათა ტიპების უკვე არაერთგზის გამოყენებულ ვარიანტებს, თავისებურ არქეტიპებს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის პლანის ფორმალიზაციაში.

თხრობის ძირითად ელემენტებს წარმოადგენენ ფუნქციები, რომლებიც ქცევებსა და მოვლენებში მოდელირდებიან და გარკვეულ კომპოზიციურ კავშირებში მოქცეულნი რომანის მოვლენით პლანს ქმნიან (შდრ.: „ფუნქციაში იგულისხმება მოქმედი პირის ქცევა, რომელიც განისაზღვრება მისი მნიშვნელობით მოქმედების განვითარებაში“ (7). მოტივაცია თხრობითი შესაძლებლობების განვითარების საფუძველია. ამავე დროს, მოტივი პერსონაჟის ქმედების ფუნქციასაც წარმოადგენს. ფუნქციის ამოწურვა ნიშნავს თხრობითი შესაძლებლობების მოტივის ამოწურვას (მაგალითად, აიეტს ოჯახთან დაკავშირებული სიუჟეტური ხაზი, უცნობის დამარხვა). სოსოს შემთხვევაში იგი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მისი ძირითადი ფუნქცია მხოლოდ უცნობთან ასოციაციურ კავშირში გამოიხატება და არა დამოუკიდებლად, ამიტომ ამ ფუნქციის ამოწურვისთანავე იგი სიუჟეტური ხაზიდან ქრება, მაგრამ იქცევა უცნობის ერთ-ერთ კონოტაციად, გადადის წარმოსახვაში, ანუ გადარჩება ვირტუალურად და ინახება ნიკოსა და დეიდაძისის ხსოვნაში როგორც სიყვარულისა და ხსოვნის ნიშანი.

მამის საფლავის გაქრობა ქმნის მოტივს, რათა გიჟკოლამ, რგორც ნიშან-სიმბოლომ, თავისი ფარული მნიშვნელობა გამოავლინოს. ადამიანის ქმედება არის ტექსტი, რომელიც უნდა ამოვიკითხოთ, ნიშანი, რომელიც უნდა გამოვიცნოთ. ქმედება ისევე, რგორც უმოქმედობა გარკვეულ მნიშვნელობებთან გვაკავშირებს. ეს მნიშვნელობა იწვევს თხრობის შესაძლებლობათა გააქტიურებას გარკვეული მიმართულებით და ნიშანთა ახალი ჯგუფების წარმოქმნას მაგალითად, გიჟკოლას შემთხვევაში ეს ნიშნებია „სამოთხიდან გაძევებული ღმერთი“, საფლავეში გამოძინება და ა.შ. უცნობის სიკვდილი ისეთივე მოტივია თხრობითი შესაძლებლობების გააქტიურებისათვის, როგორც მისი დაუმარხაობა. პირველი ნიკოს რეფლექსიის გააქტიურების სტიმულად იქცევა, მეორე - გიჟკოლასი. ორივე კი აძლიერებს ტექსტის მოძრაობას გლობალური მნიშვნელობისაკენ.

თხრობის შესაძლებლობების თვალსაზრისით, სიუჟეტური კვანძები ოთარ ჭილაძესთან არა მკაცრად დეტერმინირებულ, არამედ ალტერნატიულ წერტილებს წარმოადგენენ. ამ წერტილებში ჩნდება

მნიშვნელობათა სასაზღვრო ზონები და ახალი თხრობითი შესაძლებლობები. ქცევის, გადაწყვეტილებების შესაძლო მოდელიდან პერსონაჟი თავისი ფუნქციის შესაბამისად ერთ-ერთს ირჩევს. ამდენად, ზრობა (ნარაცია) და ფუნქცია ერთმანეთთან აღმოჩნდებიან დაკავშირებულნი, როგორც შესაძლებლობა და დეტერმინაცია. სიუჟეტი, კომპოზიცია, კოლიზია, ლაიტმოტივი წარმოადგენენ ამ ფუნქციის ნიშნებს ასახვის პლანის დონეზე. დისკურსის დონე კი ქმნის ალტერნატივის ილუზიას, ანუ აფერხებს დეტერმინაციას მოქმედების განვითარებაში და ცდილობს მკითხველის აღქმაც ნაწილობრივ გაათავისუფლოს მისგან, რათა აღძრას შეფასებითი დამოკიდებულება მოვლენისადმი და ხელი შეუშალოს მნიშვნელობის გამყარებას.

დისკურსის სპეციფიკის გამო სიუჟეტის მისტიკური ძაფი განსაკუთრებით იძაბება გიორგას სიკვდილისწინა სცენაში, ვანის დაღუპვის პროცესში. მკითხველი ელის, რომ ვანი, ბოლოსდაბოლოს, იგრძნობს ზიფათს, ან ანა წინააღმდეგობას გაუწევს მაიორს. ამ სურვილს აჩენს დისკურსი, რომელიც შესაძლებლობა-შეუძლებლობის, დეტერმინაცია-თავისუფლების ნიშანთა თამაშის ნაყოფია. იმას, რასაც პერსონაჟი ვერ აცნობიერებს, მკითხველი ხედავს. სწორედ ამაში მჟღავნდება ნიშნის და ნიშნობრივი დისკურსის ზემოქმედების სპეციფიკური შესაძლებლობები. იგი *გულისხმობს მეტს, ვიდრე ამბობს და ატარებს ამ მეტის შესაძლებლობას ვირტუალური სახით. პერსონაჟის ქმედება დეტერმინირებულია სიუჟეტით (ანუ ბედისწერით, რადგან მხატვრულ სივრცეში სიუჟეტი ბედისწერის კონსტატის ფორმალური ექვივალენტია)* და განთავისუფლებულია დისკურსით (ანუ იმ შესაძლებლობით, რომელსაც თხრობა ანიჭებს პერსონაჟს). პერსონაჟების მიერ გაკეთებულ არჩევანთაგან ზოგი უშუალოდ, პირდაპირ ღებულობს მონაწილეობას მისი ტექსტუალური მნიშვნელობის ჩამოყალიბებაში, ზოგი არაპირდაპირ. პირველის მაგალითია მედეას არჩევანი, გიორგას მიბრუნება ურუქში, აველუმის სიყვარული. მეორისა - პეტრეს ქორწინება დუსასთან. პირველი ტიპის არჩევანი ჭილაძესთან გაცილებით ხშირია, ვიდრე მეორე, რამდენადაც იგი იწვევს სიუჟეტის დაძაბულობის ზრდას და მნიშვნელობათა ინტენსიფიკაციას ძირითადი მსოფლმხედველობრივ-კონცეპტუალური ღერძის გასწვრივ, რომელიც მოვლენათა განვითარებაში საბედისწერო აუცილებლობის გვერდით ადამიანის არჩევანის როლსაც აღიარებს.

ფარნაოზისა და აველუმის, ალექსანდრესა და ნიკოს განუწყვეტელი შინაგანი ბრძოლა არჩევანისათვის ამ პერსონაჟთა ნიშანია და მათთან დაკავშირებული სიუჟეტური ზაზი ამ კონცეპტის გაფართოე-

ბასაც ისახავს მიზნად (მაგალითად, ფარნაოზის, ნიკოს, აველუმის, ალექსანდრეს რეფლექსიები, შინაგანი მონოლოგები). კუსა და ქიხოსრო არ ირჩევენ, ისინი პირდაპირ იღებენ, ითვისებენ ყველაფერს, მათ შორის იმასაც, რაც არ ეკუთვნით. მედეას პირველი სიზმარი გვამცნობს, რომ მისი არსება მზადაა სიყვარულისთვის, მეორე სიზმარი კი უკვე ლალატისათვის გზადყოფნას გვაუწყებს. ამ შუალედში ჩნდება იასონი, როგორც ბედისწერის ანუ გარდაუვალი პოლიტიკური დეტერმინაციის ადგენი აიეტის სამეფოში. გარეგან და შინაგან მიზეზთა ინტერფერენცია საბედისწერო სივრცეში მედეას ლალატის წინააღმდეგობრივ ხასიათს განაპირობებს. მედეასა და აიეტის სიუჟეტური ხაზი წყდება იქ, სადაც თხრობის განვითარება ტექსტის ძირითად მნიშვნელობასთან მიმართებაში აზრს და ფუნქციას კარგავს. აიეტის ხელშეკრული გაყვანა ბრძოლის ველიდან ასოციაციურად უკავშირდება ცნობილ ისტორიულ ფაქტს კრწანისის ბრძოლიდან და ამავე დროს წარმოადგენს სიმბოლურ ქმედებას, რომელიც ისტორიულ კონტექსტში აიეტის ფუნქციის ამოწურვაზე მიგვანიშნებს.

ძველი ვანის დაღუპვა, აიეტის დამარცხება, ოყაჯადოს გამეფება, ფარნაოზის ცხოვრება, ინოს დაკარგვა, კრეტაზე წასვლა და დაბრუნება, დაოჯახება, პატარა უხეიროს გაჩენა, ინოსთან შეხვედრა და გაქცევა გამოქცაბულში, პატარა უხეიროს დაღუპვა, ფარნაოზის ჯვარცმა - ასე ვითარდება რომანის სიუჟეტი. ყველა ჩამოთვლილი ფრაგმენტი ლოკალური აღსანიშნის დამოუკიდებელი ნიშანიცაა და იმავედროულად ნიშანთა საერთო სისტემის ნაწილიც. ძველი ვანის დაღუპვა ფუნქციურ კავშირშია ახალი ვანის გაჩენასთან, ნიშნები თითქოს ერთმანეთის ადგილას ჩნდებიან, ჩაენაცვლებიან ერთმანეთს. ამ ურთიერთშეჭრის კვალდაკვალ წარმოიქმნება ახალი მნიშვნელობები, რასაც ძველ მნიშვნელობათა საზღვრების გადანაცვლება მოსდევს.

აიეტის დამარცხებასა და გასვლას ცხოვრების სცენიდან წამსვე ოყაჯადოს შემოსვლა მოჰყვება, ზღვის უკანდახვეის ადგილებში დაუყონებლივ ჩნდება ჭაობში და ა.შ. სიუჟეტი ძველისა და ახლის, წარსულის და აწმყოს განუწყვეტელი დაპირისპირების ფონზე ვითარდება. საერთოდ, დაპირისპირება ჭილაძის სამყაროში არსებითი ფორმალურ ხერხია მნიშვნელობათა ჩამოსაყალიბებლად როგორც შინაარსის, ისე ფორმის დონეზე. ანასა და გიორგას ოჯახის დაქცევის მნიშვნელობა განსაკუთრებით ძლიერდება მაკაბელების დაფუძნებისა და გაძლიერების ფონზე. ეს თანდათანობითი პროცესი, მაიორისა და გიორგას მეგობრობით დაწყებული და გიორგას სიკვდილით გათავებული, წარმოადგენს ორი ოპოზიციური ცნობიერებისა და სულიერი

წყობის პარადიგმას, რომელთაგანაც ერთი კლავს, მეორე - ეკვლევინება, ანუ ერთი ჯალათია, მეორე - მსხვერპლი.

ჭილაძესთან თხრობის ლოგიკური მოდელები საკმაოდ მრავალფეროვანია, ინტენსიურად ფართოვდება და გარკვეული შესაძლებლობების სახით რეალიზდება. ამასთან, მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ეს მოდელები არა მხოლოდ ნარატიული, არამედ ღრმა კონცეპტუალური მოდელია, რომლებშიც აისახება მწერლის შეხედულებები ისტორიულ, ყოფიერებისეულ, სოციალურ და პერმანენტულ პრობლემებზე.

მტრისა და მოკავშირის მოდელი ჭილაძის რომანებში მრავალფეროვან სახეცვლილებას განიცდის და აღნიშნული კონცეპტის არაერთ ინვარიანტს გვთავაზობს. ანა და გიორგა მოკავშირეები არიან, მაგრამ ვერ ამარცხებენ მტერს. სიმახინჯის, გაბოროტების ნიშნით შეკრული მკავშირეებია ალექსანდრე და მარო. ალექსანდრემ ეს იცის, ამიტომ ფიქრში განუწყვეტილვ ეძებს ძმას - ჭეშმარიტ მოკავშირეს. მოკავშირეებია გოგია და დედამისი, მაგრამ არა ელენე და გელა. ნიკოს მოკავშირეებად გამოდიან უცნობი, ვანო მასწავლებელი, ოჯახის წევრები.

თათარი არ განეკუთვნება მტრის მოდელს, თუმცა არც მოკავშირეა. მაიორი ვითომ მოკავშირეა, სინამდვილეში კი მტერი - მოკავშირის სახით, რომელიც საბოლოოდ ჯალათის სახედ ტრანსფორმირდება. მაიორი მტერია უპირველესად თავისი იდეოლოგიით, კაცთმოძულეობით, პრაგმატიზმით, მიმთვისებლის ფსიქოლოგიით, ქცევით და ფიქრით (თუნდაც იმ შეხედულებით, რომ მოკავშირე მტრის ბანაკში უნდა გაიჩნოს). რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მტერია გენეტიკური ნათესავი კუსა.

უპირველესი მოკავშირენი არიან მშობლები და შვილები: მამა და შვილი, დედა და შვილი. მამის, როგორც მოკავშირის იდეა ძლიერდება წარსულის, წინაპრის სიმბოლოებში: უცნობი, ჩოხა, შუბი... ანუ ყველა ნიშანში, რომლებიც მამების ატრიბუტს წარმოადგენენ და რომლებსაც ისინი შვილებს უტოვებენ, რათა დაფარულ ცოდნაზე მიანიშნონ. ამიტომ ეს ნიშნები უპირველესად ცნობიერებისა და კულტურის ნიშნებია, მაგრამ ამავე დროს - დროთა კავშირის ნიშნებიც. ამ კულტურის მიხედვით მამა-შვილი უძლიერესი და უეჭველი მოკავშირეებია. ამ კავშირის რღვევა ახალი კულტურული ეპოქის დადგომაზე და ფასეულობათა ტრაგიკულ სახეცვლილებაზე მიგვანიშნებს - მოსალოდნელი მოკავშირე ჯალათად იქცევა: მუდვას მიზეზით იღუპება აფრასიონი და აიეტის სამეფო; ოყაჯადო მამას

აკოდვინებს; პეტრე გადაადგებს იმ გასაღებს, რომელზედაც მაიორის წარმოსახვაში მისი სიცოცხლის დრო პკილია, ანუ, სიმბოლურად, მამას სიკვდილის განაჩენს გამოუტანს.

ჭილაძის პერსონაჟების საერთო ნიშანი ისაა, რომ მათ უძლიერესი მტრები და სუსტი მოკავშირეები ჰყავთ, ყველა რომანს მსჭვალავს მტრის დამარცხების განსაკუთრებული სიძნელე. ეს სიძნელე კონცეპტუალურ დონეზე იმითაცაა გამოწვეული, რომ მტრად იქცევიან მოსალოდნელი მოკავშირეები, პირველ ყოვლისა, გენეტიკური ნათესავები: შვილიშვილები, შვილი და სიძე (ფრიქსე, მედეა, აიეტის შვილიშვილები); დისწული (კუსა); სასიმამრო (ნატოს მამა); დედამთილი, დედა, მეუღლე (ელენე); შვილი (ოყაჯადო), ძმა (პეტრე), ბაბუა, მამობილი (ქაიხოსრო). ამ თვალსაზრისით, ურთიერთობები პერსონაჟთა შორის გაცალკებით რთულ ფსიქოლოგიურ მოედლს ქმნიან, ვიდრე ეს პირდაპირი, აშკარა მტრის შემთხვევაში იქნებოდა.

იმისათვის, რომ სიუჟეტის განვითარების დინამიკა არ შეწყონდეს, აუცილებელია თხრობის ახალ შესაძლებლობათა გაჩენა, ანუ მოღწეული წონასწორობის რღვევა დაძაბულობა უნდა შეიქმნას არა მხოლოდ პერსონაჟთა ურთიერთობებსა და მოვლენათა მდინარებაში, არამედ დისკურსშიც. როგორც ვთქვით, თხრობითი შესაძლებლობების განვითარების ის ხაზი, რომელიც მტერი-მოკავშირის მოედლებს უკავშირდება, წინდაწინვე გულისხმობს კულტურული ტრადიციით განმტკიცებულ გარკვეულ ფასეულობით პოლარიზაციას, მაგალითად: სისხლით ნათესავი და ოჯახის წევრი აუცილებლად მოკავშირე უნდა იყოს. არქეტიპულ მოკავშირეთა - პეტრესა და გიორგას, პეტრესა და ქაიხოსროს, კუსასა და ფარნაოზს, ოყაჯადოსა და მეჯინბეს, ალექსანდრესა და პეტრეს შორის ჩამოწოლილი შური და სიძულვილი, რომ აღარაფერი ვთქვათ სახელმწიფოს კონველსიური შიშით აღძრულ ურთიერთობაზე თაობათა შორის (56-ში დაღუპული ბიჭის მამის ეპიზოდი) - ტრადიციის რღვევისა და ზნეობრივი კატასტროფის მაუწყებელია.

ეს დარღვევები პირდაპირ თუ არაპირდაპირ პროტაგონისტთა დაღუპვის მიზეზად იქცევა, მაგალითად, თბილისელი მსახიობი, ნატო (ერთი ცოლ-ქმრის ფარული დაპირისპირების შედეგია, მეორე რძალ-დედამთილისა). „რკინის თეატრში“ კიდევ ორი შემთხვევაა ასეთი ანტიბუნებრივი „მტრობისა“: ელენე - გელა, ვეჩილი - გელა, სადაც დედა და სასიმამრო, „სასიკეთო და სამომავლო“ ზრახვებით შეპყრობილი, ფაქტობრივად გელას მტრებად იქცევიან.

მოკავშირეები, ჩვეულებრივ, სუსტები არიან: ან საწოლს მიჯაჭვულები, ან მოხუცები, ან ქალები და ბავშვები. ფარნაოზი მარტოა ძლიერ მტერთან, რადგან უხეირო ღუმს, პატარა უხეირო კი მოკავშირედ ქცევას ვერ ასწრებს, სამაგიეროდ იგი მხსნელია. ჩვეულებრივ, ასეთ დროს „რომელიღაც აგენტი საკუთარ თავზე იღებს პრობლემის გადაჭრას“ (8). ჭილაძესთან ასეთი აგენტებია შვილები: პატარა უხეირო, რომელიც აკეთებს იმას, რაც მამას უნდა გაეკეთებინა; გიორგა, რომელიც საკუთარ თავზე იღებს იმას, რაც მის მტერს მაიორს უნდა ეზღო; ეკაეკატერინეკატო, რომელიც ცდილობს გადაჭრას მამების მიერ გადაუჭრელი პრობლემა ისევე, როგორც ნიკო, გელა. შვილები აკეთებენ იმას, რაზეც მამები ძხოლოდ ოცნებობენ, მაგრამ ისინი ერთნი არიან, რადგან „ვინც მამას იზილავს, შეილსაც იზილავს“. ეს აგენტები მსხვერპლის კონცეპტსაც უკავშირდებიან.

მსხვერპლის კონცეპტის მნიშვნელობათა ცვლილება ძალზე საყურადღებოა პირველი რომანიდან უკანასკნელამდე. მსხვერპლის ნიშნები უკავშირდება როგორც თავისუფლების, გადარჩენის, მომავლის, ისე დაღუპვის კონცეპტებსაც. ყოველი მსხვერპლი კატასტროფის პროცესის შემაყოვნებელია. უანგარო მსხვერპლი - ესაა უზენაესთან აქლაცეის უკანასკნელი განწირული ფორმა, მისი შეუცნობელი სამართლიანობის იმედი („ცუდად ზომ მაინც არ ჩაივლის“). მსხვერპლი წონასწორობის აღდგენის პირობაა პროცესის შეჩერება მსხვერპლის გაღების გზით არის შედეგი, უზენაესის ერთგვარი ფარული პასუხი მსხვერპლის გაღებაზე და არა ის ჯილდო, რომელიც მსხვერპლსა და მსხვერპლის მიძღვრულ შორის პრაგმატულ მორიგებას ითვალისწინებს და ძალიან ჰგავს ჯილდოს მოთხოვნის იმ სიტუაციას, რომელსაც „მარტის მამალში“ ვხვდებით (გოგიას ბიძა, გოგია).

მაგალითად, პატარა უხეიროს დაღუპვას ვანის გადარჩენა, წარსულისაკენ მობრუნება და გამოღვიძება მოჰყვება. პატარა უხეირო გმირია მსხვერპლის სახით, რადგან ახალი ვანის სინამდვილეში გმირის იდეა აღარ არსებობს. „აველუმში“ მსხვერპლშეწირვის იდეის მნიშვნელობა უარყოფითადაა შეფასებული: „საწყალი ბავშვები, დავლუპეთ ბავშვები“. გიორგას დაღუპვასთან ერთად იღუპება ძველი სამყაროს გადარჩენის უკანასკნელი იმედი. მსხვერპლის გაღება გულისხმობს სამაგიერო ჯილდოს მიღებას რაიმე სახით: სიტყვით, ქმედებით, მატერიალურად. ყოველი მსხვერპლი კატასტროფის პროცესის შემაყოვნებელია. უანგარო მსხვერპლი - ესაა უზენაესთან აქე-

ლაციის უკანასკნელი განწირული ფორმა, მისი შეუცნობელი სამართ-
ლიანობის იმედი („სულად ზომ მაინც არ ჩაივლის“). მსხვერპლი წო-
ნასწორობის აღდგენის პირობაა. პროცესის შეჩერება მსხვერპლის
გალების გზით არის შედეგი, უზენაესის ერთგვარი ფარული პასუხი
მსხვერპლის გალებაზე და არა ის ჯილდო, რომელიც მსხვერპლსა
და მსხვერპლის მიმღებს შორის პრაგმატულ მორიგებას ითვალისწი-
ნებს და ძალიან ჰგავს ჯილდოს მოთხოვნის იმ სიტუაციას, რომელ-
საც „მარტის მამალში“ ვხვდებით (გოგიას ბიძა, გოგია).

„რკინის თეატრში“ გელა მოულოდნელი მოკავშირის მეშვეობით -
თავისუფლდება. შემთხვევის კონცეპტი კორელაციაში ექცევა მოუ-
ლოდნელობის კონცეპტთან და მოკავშირის მოდელთან. შემთხვევა ბე-
დისწერის ნების გამოვლენაა. იგი თავს იჩენს ისტორიული ეპოქების
ცვალებადობის, დროის ციკლთა გადასვლის, ადამიანურ ცხოვრებათა
გადაკვეთის წერტილებში. შემთხვევის კონცეპტი ლიტერატურაში
ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, იგი სიუჟეტის განვითარების
ერთ-ერთი უძლიერესი მასტიმულირებელი სტრუქტურაა.

ჭილაძესთან ხანდახან მოკავშირეებად გვევლინებიან არა ისინი,
რომლებიც რაიმეთი დაგალებულნი არიან პროტაგონისტი საგან, არა-
მედ რაღაც უცნობი სულიერი იმპულსით, ან სიყვარულით შთაგონე-
ბული პერსონაჟები (უცნობი, გიჟკოლა, გელას მხსნელი, ინჟინერი
ნიკო, ექიმი ჯანდიერი, ვანო მასწავლებელი, ფრანსუაზა, მელანია).
მოკავშირის მოდელი ამ გზით დაცლილია იმ პრაგმატიზმისაგან,
რომელიც ზღაპრის მოკავშირებს ამოძრავებთ და დაახლოებით შემ-
დეგნაირად ჟღერს: რაკი დამეხმარე, მეც დაგეხმარები; ან თუ დამეხ-
მარები, მეც დაგეხმარები გაჭირვებაში. ასე რომ, მოკავშირე ზოგჯერ
შემთხვევის მოდიფიკატორად გვევლინება. ამ გზით მოკავშირის კონ-
ცეპტი უკავშირდება არა მაინცდამაინც მტრის კონცეპტს, არამედ
აღსანიშნათა სხვა ჯგუფსაც. გელას მოკავშირეს უჩენს მისი ბავშვო-
ბა, სისუფთავე, თვით მისი არსებობის სიკეთე „ზამთრის ქოხის“ სი-
ბინძურეში. მოკავშირის წამური იმპულსი ეუფლება გოგიას ბიძასაც
მოკლულთა წინაშე („თვალი ვერ მოაშორა“, „სუფთები იყვნენ“).

ტექსტის გლობალური აღსანიშნის მიმართ მოკავშირე ჩნდება არა
რეალური აგენტის, არამედ სიცოცხლის ინტენციის სახით, რომელიც
გულისხმობს ცვლილებას, წრებრუნვას, ახალი ციკლის დადგომას
დროის დინებაში. ამ ინტენციის იზომორფულ მოცემულობას ადამიან-
ში წარმოადგენს იმედი, როგორც პოლ ვალერი ამბობს, „კურთხეუ-
ლი უნდობლობა ყოველწამიერი და წარუვალი ბოროტების მიმართ
სამყაროში“ (9).

სიუჟეტის ძირითადი სელები უკავშირდება ბედისწერის, დეტერმინაციის, შემთხვევის კონცეპტებს და ამ გზით - შეუცნობელი კანონზომიერების გარდაუვალ ნებას, რომელიც ბატონობს ადამიანებზე და მოვლენათა განვითარებაზე. მაგრამ დეტერმინაციის იდეა, უფრო ზუსტად მისი ფსიქოლოგიური აღქმა შეიცავს სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემათა წრესაც და ამ საფუძველზე მისი გადალახვის იმედიც ჩნდება.

ჭილაძესთან გვხვდება სივრცე-მოკავშირის მოდელები: ფარნაოზისათვის - გამოქვაბული, მშობლების ძვალთშესალაგვი; ნიკოსათვის - გამოქვაბული, საყდარი; გელასათვის - ნატოს ოთახი; ვექილისათვის - საკუთარი სახლი; აველუმისათვის - ზღვა. მოკავშირეებად გამოდიან საგნები, მოვლენები, აზრები, წარსული, წარმოსახვა, ფსიქოლოგიური მდგომარეობები: მაგალითად, ძაფის თავშესაფარი მელანიას წარმოსახვითი სივრცეა, რომელსაც ძაფის (ქსოვის) მეშვეობით უკავშირდება. უხეიროსთვის ასეთია აფრისხელა ტილო, ანასათვის - ჯანდიერს ხელით „დასორსოლებული პური“, ანეტასათვის - ფიქრი (ფიქრს შეაფარა თავი). მეტაფორის მეშვეობით ჭილაძე მოკავშირედ აქცევს სრულად მოულოდნელ მოვლენებს, მაგრამ ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი.

დანამაული-შეცდომის დიფერენციაცია, მისი ნიშნები და უცნობი მნიშვნელობები თხრობითი შესაძლებლობების განვითარების სტიმულებად გვევლინებიან.

შეცდომის ჩადენის პროცესი შეიძლება დახასიათდეს როგორც საპირისპირო ამოცანის შესრულება (10). იასონის განზრახვას ხელს უწყობენ ისინი, ვისაც ხელი უნდა შეეშალა მისთვის. მედეას მიზეზით იღუპება ვანი. იგი ღალატობს აიეტს, ნაცვლად იმისა, რომ მამის მხარე დაიჭიროს. პროცესი, რომელიც ვანში ვითარდება, აღიქმება როგორც შეცდომათა და დათმობათა უწყვეტი რიგი სხვადასხვა მიზეზით. აიეტი თმობს იმიტომ, რომ სიბერე შეჰპარვია. მისი მრისხანება დამცხრალია. ამ მდგომარეობას ჭილაძე აღწერს მეტაფორით - მრისხანება „სულის გადაყვითლებულ ბალახში ჩაწვა“. ლომი ძალაუფლებისა და მრისხანების სიმბოლოა და ეს ნიშანი აიეტის მითოსურ-კულტურულ კოდში შედის. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ლომი იტუიციის სიმბოლოცაა. ინტუიცია აიეტს ნიშნებს აძლევს და ზიფათს აუწყებს, მაგრამ აიეტი მათ ყურს არ უგდებს ასევე იქცევა აფრასიონიც. ვანი თმობს, შეცდომებს უშვებს გულუბრყვილობის, უდარდულობის, სიკეთის, დაუდევრობის მიზეზით (ტექსტში ყველა მათგანის ნიშნებია წარმოდგენილი), თმობს იმიტომ, რომ ბედისწერის

ნება სწორედ დათმობას და შეცდომას კარნახობს მოკლენათა ისტორიულ-პოლიტიკურ პლანში მოძრაობს დანაშაულის კონცეპტი, ბედისწერის პლანს კი უკავშირდება შეცდომა ორივე ტიპის ნიშნები პარალელურად ვითარდებიან. ნიშნების ვერცნობა კანისთვის ბუნებრივია, რამდენადაც მითოსური ცნობიერება არ იცნობს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს. იგი მარადისობაში ცხოვრობს, სადაც მიზეზი და შედეგი მშვიდად თანაარსებობენ ერთმანეთის გვერდით და ერთდროულობისა და თანამიმდევრობის მკაცრი გარჩევა ჯერ არ დაწყებულია. მომავალი ნიშნებს იძლევა, მაგრამ ვანელები ყურად არ იღებენ, თუმცა ხიფათის ნოტა გაიჟღერებს ბახას, აფრასიონის, ბედიას, აიეტის შეგრძნებებში (კოდის დამცველები - ქურუმები და „ბელადი“). მედეა ძმისა და მამის ჯალათად უნდა იქცეს, ე.ი. გამოუსწორებელი, არგაგონილი დანაშაული უნდა ჩაიდინოს, თანაც - ლალატით, ანუ დანაშაულის მთელი სისასტიკითა და ცინიზმით. მაგრამ ასე სურს ბედისწერას და ორივე მხარე - ჯალათიცა და მსხვერპლიც ბრმად მიჰყვებიან მის ნებას. ჭეშმარიტი მტერი კი მედეას უკან დგას, თუმცა არც იასონია მთავარი. როგორც ბედისმადიებელი, იგი მარტოოდენ მოკავშირეა ძირითადი მტრისა.

მედეას შემთხვევაში ხდება ის, რასაც კლოდ ბრემონი „საპირისპირო ამოცანის შესრულებას“ უწოდებს. ვანი ვერ აცნობიერებს ნიშნებს, ანუ გაწყვეტილი აქვს კავშირი ყოფიერების სუბსტანციასთან, სამყაროს ლოგოსთან, რომელიც ატყობინებს და ნიშნებს აძლევს. ე.ი. ვანიც „საპირისპირო ამოცანას“ ასრულებს. ახლა ვნახოთ, როგორ აისახება ეს დისკურსში: ქმარმა მიატოვა ცოლი (ზღვისა და ვანის ურთიერთობასთან შედარება), იღბალმა - ობიექტი, ზღვამ - ნაპირი და ა.შ. შეცდომას შეცდომა მოსდევს, იკვრება შეცდომათა ჯაჭვი და შესაბამისად გრძელდება ბედიას თოკიც.

ანასა და გიორგას შემთხვევაში საქმე გვაქვს შეცდომასთან, ქაიხოსრო კი დანაშაულს სჩადის. ანას შეცდომა უკავშირდება უძლურებასა და უპატრონობას. შეცდომის პირველმიზეზი გიორგას მამის ომში წასვლას, ოჯახის მიტოვებას უკავშირდება.

მაიორის შიშისაგან გამოწვეული ნაბიჯი მორალურ ქცევად აღიქმება. ქვრივისა და ობლის დაცვად მიიღება ის, რასაც „მტრის ბანაკში მოკავშირის გაჩენა“ ქვია. ანასა და ურუქელების მიერ მაიორის ქცევის ასეთი შეფასება წარმოადგენს შეცდომას. თვით ქაიხოსრო მაკაბელი, როგორც ნიშანი, ყველა ასპექტით განასახიერებს შეცდომის კონცეპტს: გაჩენის ფაქტით, უგვარობით, უსამშობლობით, შთამომავლის სიძულვილით, მოყვრის შიშით და ა.შ. მთელი თავისი ყო-

ფიერებით მაიორი დაშბადებლის მიერ დაშვებული შეცდომა, ანუ ადამიანი კი არ არის, ანტიადამიანია. ის კი არ არის, რაც ჩანს და რაც უნდა იყოს, არამედ - სხვა. გიორგასა და ანას შეცდომა ყალიბდება ძალზე რთული, შემოვლითი გზით და კონოტაციათა ურიცხვ სიმრავლეს აღმოაცენებს. შესაბამისად, დისკურსი ძლიერად სემიოტურია, სიუჟეტის განვითარება მთლიანად ექვემდებარება ახალ მნიშვნელობათა შექმნას.

დანაშაულის გრძნობა თათრის მიმართ იმიტომ ჩნდება, რომ მაიორის წყალობით ანამ უნებლიედ ურთიერთობათა ის *ზნეობრივი ნორმა* დაარღვია, რომელიც რელიგიურ განსხვავებებზე მაღლა დგას. *ეს ანას მეორე უნებლიე შეცდომაა*. ერთი განიცდება როგორც თათრის, მეორე, როგორც შვილის მიმართ ჩადენილი დანაშაული. ორივეს მიზეზი მოკავშირის სახით შემოსული მაიორია. გომურში თავდაღმა დაკიდებული ღმერთის ფიგურა გიორგას ეუბნება: კარგი იყო, თოფს რომ მიმიზნებდიო? ამ ნიშნის მნიშვნელობა რწმენის გაუფასურებაზე, ღმერთთან და რელიგიასთან მიმართებაში გაჩენილ ბზარზე, რაღაც ისეთ უცნობ მნიშვნელობაზე მიგვითითებს, რომელშიც გიორგა უნებლიე დამნაშავე ან შემცდარია. *მაიორი აქაც დანაშაულისა თუ შეცდომის მაპროვოცირებელი აგენტია*. გიორგაცა და ანაც მისი ხელშეწყობით ასრულებენ „საპირისპირო ამოცანას“. გიორგა მსხვერპლად იქცევა სწორედ მოკავშირის (თათრის) იმ სიყვარულის ვერაფრისების გამო, რომელიც მან შეცდომით მოკავშირედ შემოსული მტრის სიბუღილეში გაცვალა. პარადოქსულია და ღრმად მნიშვნელოვანია სწორედ ის, რომ გიორგა მაიორის სიყვარულს და მისადმი ნდობას სწორედ თათრის გაწირვის მომენტში კარგავს, ანუ კარგავს იმასაც, ვისთვისაც თათარი გასწირა. ის, რაც გიორგას ემართება, ლიტერატურის თეორიაში მოიხსენიება როგორც „დაბრმავება“ (11), მაგრამ დაბრმავებას მოსდევს ახალი სიუჟეტური სვლა და თხრობის განვითარების ახალი ეტაპი - „თვალის ახელა“. ის გიორგა, რომელიც დედის ჯვრისწერას არ ესწრება, უკვე თვალახელილი, მაგრამ სიმართლის სინათლით დაბრმავებული, უმწეო ადამიანია. ჭილაძის დისკურსი, მისი შედარებები ამ მონაკვეთში დაუნდობლად ააშკარავებს მთელი ამ სცენის ტრაგიკულ მნიშვნელობას გიორგას მომავლისა და თვითაღქმისათვის.

როცა სამართლიანობის აღდგენის სახელით მტერი მოკავშირედ გამოდის, იგი პერსონაჟის მიმართ ატარებს აგრესიული ფსევდო-მორალური ზეწოლის პოლიტიკას. მაიორის დამოკიდებულება გიორგას მიმართ დაახლოებით ასე ელერს: მე შენს მაგივრად თავი გავწირე

ახლა საფრთხე შეშუქდება, ამიტომ შენი ვალა ან მოკლა, ან მოკე-
 ლეწინო. მოვალეობის კონცეპტი ჭილაძესთან უკავშირდება ვალისა-
 გან განთავისუფლების კონცეპტს და კორელაციაშია თავისუფლება-
 ტყვეობის ფარულ მნიშვნელობებთან. ამ შემთხვევაში მაიორი იყენებს
 ორმაგ სტანდარტს და ესა ინტრიგა. შემთხვევის სემანტიკური ველი
 იცვლება ინტრიგით და მაიორისა და თათრის შეხვედრის
 ბედისწერულობის აზრს საფუძველი ეცლება. „ორმაგ სტანდარტს“
 ყოველთვის აქვს აგრესიული ფორმა, რადგან იგი იმთავითვე ძალას
 და ცბიერებას ეყრდნობა და არა მორალურ დოგმას. ამას გიორგაც
 აცნობიერებს და სიძულვილით პასუხობს მაიორს. ძველი ვანისა და
 აიუტის მიმართ მინორის პოლიტიკურ გეგმასაც ეს ორმაგი სტანდარ-
 ტი უდევს საფუძველად. მაიორის პრინციპია: მოკავშირის გაჩნა
 მტრის ბანაკში, მინოსისა - ბუდის გაჩენა უცხო მიწაზე. ორივე ეს
 სამოქმედო ფორმულა პოლიტიკური ძალმომრეობის ძირითადი დოქ-
 ტრინებია და ადამიანთა მიმართ მათი გამოყენება ჯალათისა და
 მსხვერპლის დიქტომიას წარმოქმნის. მსხვერპლია მედეა და ასეც
 ცნობიერდება იგი იასონის წაროსახვაში („ფეხი დასაკლავ პირუტყვ-
 ზე ედგა“); „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმანში“ გიორგა მსხვერპლია,
 მაიორი კი ჯალათი - „გიორგას სისხლის სირაჯი“. თავის ამ სტა-
 ტუსს მაიორიც გრძნობს, ამიტომ დანაშაულისათვის მიგებული სას-
 ჯუელის აცილების გზას მის „გადანაწილებაში“ ხედავს („ცოტა იმასა
 მოკითხეთ, ძმა იყო მისი“). დანაშაულისა და შეცდომის
 საფუძველთა დიფერენციაში გარკვეულ სინათლეს შეიტანს
 შემდეგი ორი ეპიზოდის დაზუსტება: მაიორის წამხედურობით გიორ-
 გა ღმერთის უმიზნებს ცაში. მეორეჯერ ლვინონასეაში ამბობს: წმინ-
 და გიორგი ვარ და გველემაჰი უნდა გავემძირო. ორივე შემთხვევა
 მისი ინფანტილიზმის გამოხატულებაა (და ეს არც მაიორს დარჩება
 შეუნიშნავი და გამოუყენებელი), მაგრამ ამავე დროს მისი ბუნების
 ფარულ ინტენციებსაც განასახიერებს: ღმერთზე ხელის აღმართვასა
 და გველემაჰის დამარცხების სურვილს, ანუ მზავაბრობას და გმი-
 რობისაკენ ლტოლვას. ეს მოდუსები ფიგურირებენ ამირანის არქე-
 ტიპში და ჭილაძე მათ ფარულ მნიშვნელობებს, როგორც ნაციონა-
 ლურ ხასიათის ნიშნებს, სხვა რომანებშიც ეძებს („მარტის მამალი“).

ჭილაძეს შემოაქვს სიუჟეტის განვითარების ახალი მოტივი და
 მასთან დაკავშირებულ მნიშვნელობათა მთელი სპექტრი: გიორგა
 მსხვერპლია და თვითონაც იცის ამის შესახებ. მეტიც, მშვიდად,
 მორჩილად, რალაცნაირი შინაგანი მზადყოფნითაც ასრულებს ამ ფუნ-
 კციას. პირველად მაშინ, როცა გაქცეული უკან ბრუნდება, მეორედ

კი სიკვდილისწინა სცენაში, როცა მას ისე უდრტვინველად ეგებება, როგორც თათრის სახეში პერსონიფიცირებულ მამას. იგი ასრულებს იმ ფუნქციას, რაც მაიორმა დააკისრა, ანუ ეკვლევინება, რადგან უმაღლობის გამო ვერ ღებულობს პასუხს თავის ჭეშმარიტ დანიშნულებაზე. გიორგას გაბრძოლება საკუთარი ფუნქციის მოპოვებისათვის წარუმატებლად მთავრდება - ვერც ანას პატრონობს, არც შვილად ღებულობენ და არც ძმად. იგი ნებდება ბედისწერას - თავისზე ძლიერი ანონიმური ძალის მიუწევდომელ ნებას, რაც ნიშნავს კიდევ საკუთარი ფუნქციის უარყოფას, ანუ უარს ბრძოლასა და წინააღმდეგობაზე. როგორც ინდივიდუალურ, ისე ნაციონალურ კონტექსტში ერისა და ადამიანის სიცოცხლის საზრისი ცხადდება მის ძალისხმევაში, მოიპოვოს და შეინარჩუნოს ფუნქცია.

ზიზნის მნიშვნელობა გულისხმობს მოყვარულად მოსული მტრის კონოტაციებს. ზიზნის მოდელი უფრო ფსიქოლოგიური მოდელია, ვიდრე სოციალური, რამდენადაც მისი დამძრავი კომპლექსები ფსიქიკის სფეროშია საძიებელი. აქედან გადადის და ყალიბდება იგი სოციალური არასრულფასოვნების კომპლექსად. სწორედ ამ ფსიქოლოგიურ საფუძვლების გამოა იგი ძალზე ძლიერი და ბრძოლისუნარიანი. აიეტის შვილიშვილები ბაბუას იმიტომ ღალატობენ, რომ ასეთია ზიზნის ბუნება. ისინი უპირველესად ზიზნის მეშვეობით არიან და მხოლოდ შემდეგ აიეტის შთამომავლები. ისინი შინაგანად მზად არიან ღალატისათვის და ეძებენ მოტივაციას, რომელიც რეალურად არ არსებობს. მოტივაციის ადგილს იკავებს ფსევდომოტივაცია და მისით ცუდად შენიღბული აგრესია, სიძულვილი. აიეტის შვილიშვილები სულ ბრაზობენ და ექორწებიან აიეტს - ლუკმას გვამადლიო; თქვენ დამღუპეთო - ეჩხუბება ზიზანი მაიორი ენაჩავარდნილ დედა-შვილს.

სიყვარული - როგორც შეცდომა, რომლის მეშვეობითაც სიყვარულის აგრესიის მსხვერპლი, სიყვარულით გზაკვალარეული, შესაძლებლობას აძლევს მოწინააღმდეგეს ხაფანგში გააბას იგი და მოეპოვოს, რომლის გამოც იგი იძულებულია აგრესორს დაუბრუნოს ილუზიური ვალი - გარკვეულწილად ამ მოდუსებს ეყრდნობა თბილისელი მსახიობისა და ელენეს ურთიერობა („რკინის თეატრი“). ელენე ვითომ მსხვერპლია, თბილისელი მსახიობი კი მისი სიყვარულის მოვალე, რომელმაც ვალი უნდა დააბრუნოს არა მხოლოდ სიყვარულით, რომელშიც მევალეს არ ჩამორჩება, არამედ თავისუფლებითაც, რომლის დათმობაც სიკვდილის ტოლფასი აღმოჩნდება. სიყვარულის ეს ფორმა გულისხმობს ფარულ აგრესიას. ელენეს სურვილი, ციხე-

ში ჩასვას გელა ვითომდა მისივე ინტერესისათვის, ნატოსთან დამოკიდებულება, ქმართან ურთიერთობა წარმოადგენს რთულსა და ეგოცენტრულ თამაშს სიყვარულთან.

მიზეზის გაცნობიერება აყალიბებს პერსონაჟის გარკვეულ ქცევას მომხდარის მიმართ. იგი, როგორც შედეგი წარმოადგენს პერსონაჟის რექციას და შეფასებას: რას განეკუთვნება მისი ქმედება - დანაშაულს თუ შეცდომას. ვანის დაქცევას უხეირო იცნობიერებს როგორც შეცდომასა და დანაშაულს ერთდროულად სწორედ სასჯელის მიღების შემდეგ, ანუ მას შემდეგ, რაც ფეხები წაერთმევა და ცოლი მოუკვდება. ამიტომ მისი აფრისხელა ტილო მარტო შეუძმდარი და შესაძლო ცხოვრების რეალიზაციას კი არ წარმოადგენს, არამედ ცოდვის მონანიებისა და დანაშაულის გამოსყიდვის აღვილსაც.

„მარტის მამალში“ სახეზეა წარმოსახვითი შეცდომა შიმის გამო და პასუხისმგებლობა მისი შედეგის მიმართ (ნიკო ხომ ველარასოდეს დაამტკიცებს არავითარი ბრალი რომ არ მიუძღვის იმის სიკვდილში, უბრალოდ ასეთ მარცხიან, ასეთ უიღბლო ვარსკვლავზე რომაა დაბადებული და გინდაც არ შეშინებოდა, გინდაც კურდღელივით არ ესკუპა ჯაგებში, მაინც ვერ მოასწრებდა იმის გაფრთხილებას). პერსონაჟის ცნობიერება ორადაა გაყოფილი. ერთია „მე“, რომელმაც ბუჩქებს შეაფარა თავი. მეორე, უფრო ღრმად მდებარე „მე“ გრძნობს პასუხისმგებლობას იმის მიმართ, რაც ვერ გადაარჩინა (სხვა საკითხია, შესძლებდა თუ არა გადარჩენას) და იტანჯება. აქ მკვეთრი დაპირისპირება რედუცირებულია, ვინაიდან საქმე გვაქვს ერთი მთლიანობის შემადგენელ ნაწილებთან, მაგრამ წინააღმდეგობა კი აშკარაა. ამ „მე“-თა მორიგება იმედის, რწმენის, სიყვარულის, მოვალეობის მნიშვნელობათა შეცნობასა და გათავისებას უკავშირდება.

ჭილაძესთან პერსონაჟთა ქმედების ლოგიკა უპირატესად ფსიქოლოგიურ საფუძველს ეყრდნობა. დანაშაულთა მოტივაციის ფსიქოლოგიური საექტრი ძალზე ფართოა: დაწყებული მორალურიდან - აუცილებლობით გათავებული, პირდაპირი და არაპირდაპირი. მაიორის ქმედება თათრის მიმართ მორალური დანაშაული უფროა, ვიდრე ფიზიკური, ისევე, როგორც გამოძალვაში ალექსანდრეს დადანაშაულება მღვდლის მორალური დანაშაულია. ჭილაძის სამყაროში დანაშაულია მითვისებაც და დავიწყებაც, სიბრიყვეც და დაუდევრობაც, უარის თქმა იმის გადარჩენაზე, რისი გადარჩენაც ადამიანს წარმოსახვაში მაინც შეუძლია. შეცდომაც და დანაშაულიც ერთნაირად ისჯება. ფსიქოლოგიურად ძალზე ზუსტია ანას უნებლიე დანაშაულის გრძნობა შვილის მიმართ და ამ გრძნობის მოტივაცია მომავლის იმედით.

გიორგას მკვლელობის სცენაში წინა პლანზე გადმოდის მსხვერპლის კონცეპტი, რადგან გიორგა რაღაც უცნობი ძალის მიერ ისჯება. თათრის კონოტაციური მნიშვნელობები გვაშორებენ დანაშაულისა და ჯალათის სემანტიკას, რამდენადაც იგი თავისი ღმერთის ნებას ასრულებს, რომელიც შურისძიებას ავალდებულებს, სამაგიეროდ ჯალათის მნიშვნელობა დაჟინებით იჭრება მაიორის სემანტიკურ ველში. სიყვარულის მსხვერპლია მელეა და ამიტომ ეცოდება იგი აფრასიონსაც, აიეტსაც და იასონსაც. მსხვერპლია ფარნაოზიც და ინოც, მათი სიყვარულიც. მსხვერპლის კონცეპტი ამ რომანშიც წინა პლანზე მოჩანს. დანაშაული, რომელიც ბედისწერის ნებით არის დაგეგმილი, აღარ არის დანაშაული, იგი შეცდომაა, პერსონაჟი კი - მსხვერპლი, მედიუმი ბედისწერის ნების გაცხადების აქტში. მსხვერპლის იდეის ამგვარი ღუბლირება გარკვეულ შემთხვევებში ერთგვარად არბილებს დანაშაულის მნიშვნელობას (მელეა).

კოლიზიური მომენტები სიუჟეტის ორგანიზაციის საერთო წესრიგსა და თხრობის ნიშნობრივ პრინციპს ექვემდებარება. მათი მნიშვნელობები კონოტაციურ დონეზე უკავშირდებიან ერთმანეთს მთელი მხატვრული სისტემის გასწვრივ და სხვადასხვა სიტუაციებსა და პერსონაჟებს შორის ასოციაციურ ბმებს იწვევენ. მაგალითად, გიორგას ფუნქციურ დიალოგში მაიორთან, სადაც ეს უკანასკნელი მას ვალდებულებას შეახსენებს, გიორგას სიმბოლური მნიშვნელობის ორივე ფენა იგულისხმება: ვეშაპთან მებრძოლიც და ღმერთთან მებრძოლიც. მაიორის ირონიაში გიორგას მებრძოლი სული, ანუ წმ. გიორგის იპოსტასი უარიყოფა და ალტერნატივიდან - „ან უნდა მოკლა, ან უნდა მოეკვლევი“- რჩება მეორე. ანა ვერ კლავს მაიორს, თუმცა კი ამას დიდი სურვილი აქვს, ანუ ადამიანის ის ტიპია, რომელიც *გველეხინება* ჭილაძესთან ალტერნატივა - „ა-ა, შენი ადამიანი: ან უნდა მოკლას, ან უნდა მოეკვლევი“- ზოგად ეთიკურ კონტექსტში დაისმის და არჩევანის რადიკალურობას გულისხმობს. ამ ფრაზის ადრესატი ღმერთია. „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მესამე გზის ძიებაა, ანუ შემოქმედის შეცდომის გასწორება. ალექსანდრე სწორედ ამ გზას ეძებს, რადგან ქაიხოსროს გზაზეც უარს ამბობს და ანას გზაზეც. ალექსანდრეს მთელი ცხოვრება არჩევანია ქაიხოსროსა და ანას სულიერ მემკვიდრეობას შორის. ვერც შიში აკვლევინებს (როგორც მაიორს), ვერც შურისძიება (როგორც თათარს), მაგრამ აღარც შეგუება და უძლური სიკეთის გზით სიარული შეუძლია (როგორც ანას), ამიტომაც *ეძებს ძმას, როგორც მოკავშირეს* ამ არქაული დილემის წინაშე.

შემთხვევა, ინტრიგა, შეცდომა, მსხვერპლი და ა.შ. - სიუჟეტური თხრობის მასტიმულირებელი უნივერსალური მოდელებია, რომელთა შინაგანი კავშირების ბაღე ობიექტებთან აპრიორულად განსაზღვრავენ შესაძლო თხრობას (12). აქ საკითხი უნდა დაისვას მხატვრული გარდასახვის პროცესში მათი შესაძლებლობების კუთხით. უნდა გამოიკვეთოს მათი როლი კონცეპტუალური და გრძნობად-ემოციური სივრცის გაფართოებაში. ჭილაძისათვის ეს მოდელები განასხიერებენ მარადიულ გარდამავალ იდეებსა და ოპოზიციებს როგორც ეროვნული, ისე ინდივიდუალური და საკაცობრიო გამოცდილების კონტექსტში. მაგალითად, ადამიანის შინაგან ფსიქიკურ სტრუქტურებში ყოველთვის არის მსხვერპლიც, მტერიც, მოალაღატეც და ა.შ. გარკვეული ეპოქებში კულტურულ და სულიერ მოთხოვნილებათა შესაბამისად ხდება რომელიმე მათგანის გააქტიურება, მათი „იდეოლოგიზაცია“.

თხრობის მოდელები ქმნიან ერთგვარ ბაღეს, ზერხემალს ნიშანთა საორიენტაციო მოძრაობისათვის მნიშვნელობათა სივრცეში. რომ არა მათი „ცნობილი“ საფუძველი, ნიშანი სრული დატვირთვით ვერ შეასრულებდა თავის ფუნქციას სიუჟეტურ ღონეზე, რამდენადაც სრულიად უცხო სივრცეში ნიშანი ვერ იცნობა და ნიშნის ფუნქციასაც კარგავს. ამ მოდელების საშუალებით იქმნება ნიშნობრივი სივრცის ყველაზე მსხვილი თხრობითი სტრუქტურები - მაკროსტრუქტურები. თუ ეს სივრცე ერთგვაროვანია, მაშინ ნიშანი ფიქსირებულია და მნიშვნელობათა მეტნაკლებად ნაცნობ ველს აღმოაცენებს. თუ სივრცე უსწორმასწორო და არაერთგვაროვანია, ანუ მასში შესულია სხვადასხვა ნიშნები და კოდები, მაშინ ნიშანი არ არის ფიქსირებული და გრძობად-კონკრეტული აღქმის ღონეზე მნიშვნელობათა დიდ სიმრავლეს, ღრმა კონოტაციას ქმნის. როცა ნიშნის სამოძრაო სივრცე ერთდროულად აღნიშნულ მოდელებზე კონკრეტული და აბსტრაქტული წარმოდგენებითაა შევსებული, მაშინ მნიშვნელობის აღმოცენების პროცესი უფრო ინტენსიურად და დაძაბულად მიმდინარეობს.

ფაბულისაგან განსხვავებით, სიუჟეტი გარკვეულად მონაწილეობს მნიშვნელობათა ველის შემოსაზღვრაში. სიუჟეტი იძლევა მნიშვნელობათა წაკითხვის ინვარიანტებს და გვეკარნახობს ერთმანეთთან დავაკავშიროთ ფუნქციები ტექსტუალური სივრცის ყველაზე დაშორებული წერტილებიდან. ზანდახან ისეც ხდება, რომ უღრმესი კონოტაციური მნიშვნელობა სწორედ ტექსტის პერიფერიაში იკითხება და არა ცენტრში. ამ აზრით სიუჟეტი წარმოადგენს ინტენსიურ აღმნიშვნელს შინაარსის სუბსტანციის მიმართ.

ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ მხატვრული პროცესის ანალიზი მთლიანად დაუმორჩილოთ ობიექტურ ფაქტებსა და ლოგიკურ არგუმენტაციას, ამიტომ ნაბევრწილად ვეთანხმებით ბენზეს, რომ მხატვრული პროცესები პრინციპულად წინასწარგანუსაზღვრელია (13), მაგრამ გარკვეული ობიექტურ საყრდენების მოძიებას ისეთი რთული და მრავალფეროვანი მხატვრული თანრის კვლევისას, როგორც რომანია, უბრალოდ, ვერდს ვერ ავუვლით. კითხვისას აღძრული შთაბეჭდილება, რომ ჭილაძე არ მისდევს მოდელთა დაკავშირების მკაცრ ლოგიკურ წესრიგს, სავსებით ბუნებრივი და მოსალოდნელია, რამდენადაც მის დისკურსში წესრიგი მყარდება შინაგანად, „სიმბოლოთა დიადი ლოგიკის“ საფუძველზე. ამ წესრიგს ქმნის მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების ერთიანი ენობრივი პროცესის არაცნობიერი გზა, როცა ნიშნები თვითონვე ივსებიან მნიშვნელობებით რაციონალურ-ლოგიკური კონტროლის გარეშე. სწორედ ეს ანიჭებს თხრობით მოდელებს სიცოცხლესა და გრძნობად-კონკრეტულ სახეს. ის „მოდელური“ საფუძველი, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი და რომლებშიც ადამიანურ ურთიერთობათა არქეტიპული ფორმებია ჩაღეჭილი, მხოლოდ გარკვეული არაცნობიერი კულტურული ფენის სახით იჩენს თავს.

ხელოვნებასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, ჩვენის აზრით, მიზანშეწონილია განვასხვაოთ *მაკროესთეტიკური* და *მიკროესთეტიკური პროცესები*. სიუჟეტი, კომპოზიცია, პერსონაჟები ქმნიან ნაწარმოების მაკროესთეტიკურ დონეს. რაც შეეხება იდეებს, თემებს, მოვლენებს, ანუ პრეტექსტს (როგორც მათ ელმსლევები უწოდებს), რომელსაც სიუჟეტი ეყრდნობა და რომლებიც შინაარსის სუბსტანციის პლანის შექმნაში მონაწილეობენ, ისინი საერთოდ არ განეკუთვნებიან ესთეტიკური რიგის მოვლენებს, სანამ ასახვის დონეზე არ მოექცევიან (სიუჟეტი, კომპოზიცია, კვანძის შეკვრა, მოტივი და ა.შ.). შინაარსისა და გამოსახვის პლანებს შორის ურთიერთობა მიზანშეწონილია წარმოვიდგინოთ როგორც ფუქციური დანიშნულების ინტეგრაცია მიკრო და მაკროესთეტიკურ პროცესებს შორის. მიკროპროცესები განიხილება გამსახვის პლანის, ძირითადად, მხატვრულ-ენობრივ და სტილურ დონეზე, მაკროპროცესები კი შინაარსის პლანის დონეზე.

3.2. ოპოზიციები და პერსონაჟები

ადამიანის ფსიქოლოგიურ, ისტორიულ-კულტურულ, სოციალურ აღქმებსა და წარმოდგენებს სამყაროში მიმდინარე მოვლენებზე ახასიათებს ერთგვარი დუალიზმი, რომლის საფუძვლებიც ცნობიერების უღრმეს შრეებშია საძიებელი. არქაული ადამიანის ბინარული აზროვნების სფუძველი საკუთრივ გარემოს გრძნობადი აღქმის პრობლემები გახლდათ, მაგალითად, ცივისა და ცხელის, უმისა და მოხარშულის, მაღლა-დაბლას, მარჯვენა-მარცხენას ურთიერგამიჯენა (14). თავდაპირველად ოპოზიციები ელემენტარულ გრძნობად აღქმას აწესრიგებდნენ. დროთა განმავლობაში ეს პროცესი, რომელიც იმხანად კონცეპტუალიზაციის მარტოოდენ ჩანასახოვანი ფორმის მაგალითს იძლეოდა, აზროვნების ფუნქციის განვითარების კვალდაკვალ გაღრმავდა, მასთან ერთად კი რელუქირდა და მედიაციის გზით ნაწილობრივ გადაილახა ბინარიზმიც (15).

ოპოზიციის წევრთა მნიშვნელობების შერჩევისა და დაკავშირების წესში აისახება ცნობიერების დამოკიდებულება სამყაროს კანონზომიერებებისა და უცნაურობების მიმართ, მისი პრობლემები და თავისებურებები გარემოს შეცნობისა და გადალახვის პროცესში.

ოპოზიციათა გადალახვაში აისახება ნაციონალური ცნობიერების უნიკალური უნარი როგორც ცნებათა და წარმოდგენათა გამიჯნვისა, ისე მათი გამთლიანებისა, მედიაციის გზით ბინარიზმის დაძლევისა (ტრიანული ან სხვა ტიპის სინთეზი). ასე რომ, ოპოზიციურობა დღემდე რჩება ცნობიერების შიდა სტრუქტურების გლობალურ მახასიათებლად, ხოლო ოპიზიციები - ასეთივე გლობალურ პარადიგმებად.

ოთარ ჭილაძის მსოფლმხედველობრივ-მხატვრულ სისტემაში ოპოზიციურ სტრუქტურათა ფართო სპექტრია წარმოდგენილი: სიკვდილ-სიცოცხლე, სიკეთე-ბოროტება, მითი-ისტორია, დაღუპვა-გადარჩენა, თავისუფლება-მონობა, წარსული-მომავალი, ლოგიკა-ინტუიცია, სინათლე-სიბნელე, ცა-მიწა (ზემო-ქვემო) და ა.შ. ენის მცდელობა, აღწერის შიდა და გარე კოსმოსის წინააღმდეგობები და კავშირები, მათ სტრუქტურების ურთიერთშეჭრა და იზომორფიზმი, აუცილებლად მოითხოვს გრძნობადი-ცნებითის ოპოზიციის დაძლევას, რაც, თუ კლოდ ლევი-სტროსის აზრს გავიზიარებთ, შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ნიშანთა დონეზე გადასვლით (16). თავის მხრივ, გრძნობად-ცნე-

ბითის წინამდევობის გადალახვა ფორმა-შინაარსის დიქტომიის მოხსნის იზომორფულია.

ოთარ ჭილაძის რომანებში ფუნდამენტური ტექსტუალური მნიშვნელობები ყალბდება ოპოზიციათა შესუსტებისა და მოხსნის გზით. ოპოზიციურად განსხვავებულ მნიშვნელობათა დაახლოებისა და პერესემანტიზაციის პროცესი აირეკლავს შესაბამისობებს, კავშირებსა და წინააღმდეგობებს აზრის სხვადასხვა სფეროებს, აბსტრაქტულ და გრძნობად წარმოდგენებს, რეალობასა და წარმოსახვას შორის. ტროპულ დონეზე ეს გარდაქმნები უპირატესად მეტაფორული ხასიათისაა, ანუ ახალი მნიშვნელობა მთლიანად ან ნაწილობრივ მეტაფორიზაციის გზით შემოდის. ამ ზერხით ოთარ ჭილაძეს მნიშვნელობა მიჰყავს თვითგამოცხადებამდე, თვითდასახელებამდე. ოთარ ჭილაძის მხატვრული ენა და მსოფლმხედველობა ეყრდნობა გრძნობად ლოგიკას, ანუ სიმბოლოთა თავისთავად ბრძნულ ლოგიკას, რომელსაც არაცნობიერი განაგებს და რომელიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს ენის ესთეტიკური ზემოქმედების პროცესში.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ოპოზიციები ოთარ ჭილაძის რომანებში სუფთა სახით თითქმის არ გვხვდება, რადგან ისინი განუწყვეტლივ უკავშირდებიან სხვა მნიშვნელობებს თითქოს უნებლად ასოციაციური ბმებით. მაგალითად, სიყვარულსა და ხსოვნაში გადაილახება წარსული-მომავლისა და სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიცია. წარმოსახვაში დაიდლება დაპირისპირება რეალობასა და ოცნებას შორის. მაღლიერებისა და ხსოვნის სემანტიკური ველები ერთმანეთს სიყვარულისა და სიკეთის მნიშვნელობათა სივრცეში გადაკვეთენ და ა.შ. მნიშვნელობათა სივრცის გაშლას ჭილაძე ნიშანთა ბადის განუწყვეტელი გაფართოებით აღწევს.

მკვდრის დამარხვით თავისუფლდება ადგილი სასიცოცხლო სივრცეში, „მკვდარი ცოცხალს ადგილს უთავისუფლებს მიწაზე“ „მარტის მამალი“, ანუ გადაილახება სიკვდილ-სიცოცხლის და ზემოქმედო-ს ოპოზიციები. საფლავში და ხსოვნაში დაბინავება სამყაროს წესრიგის აღდგენის ნიშანია. ამდენად, მკვდრის დამარხვა არა სამუდამო გაქრობის, არამედ გარდაცვალების სიმბოლური აქტია. გიჟოლას მამის საფლავი იმიტომ ქრება, რომ იგი მესხიერებიდან ამოგდეს, ე. ი. დაივიწყეს. უხეიროს დაუმარხავი მკვდრები აფრისხელა ტილოზე იმარხებიან, ანუ მისი წარმოსახვის სივრცეში ბინავდებიან. ამ გზით უხეირო იმ ბუნებრივ წესრიგს აღადგენს, რომლის დანგრევაშიც თვითონვე მიიღო მონაწილეობა. „შერეკილობა“ (გიჟოლა) წარმოადგენს მედიალურ მდგომარეობას

გონიერებასა და უგუნურებას შორის ისევე, როგორც ავადმყოფობა - სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის (ნიკო, მამა). „შერეკილობის“ მოტივის პოპულარობა 70-80-იანი წლების ქართულ კინოსა და მწერლობაში ღრმად ნიშნობრივი მოვლენაა. „შერეკილი“ კაცის, როგორც ქართული ეთნო-ფსიქიკური ფენომენის თანამედროვე მხატვრული ხატი გულისხმობს რადიკალურ დაპირისპირებას საზოგადოებრივ ამორალობასთან. მასში იკითხება ის მარადიული, არაჩვეულებრივად სიცოცხლისუნარიანი შეუთავსებლობაც რეალობასთან, რომლის კლასიკურ ხატსაც ღონ კიხოტი წარმოადგენს.

დალუპვა-გადარჩენის ოპოზიციის რადიკალიზმი განუწყვეტლივ გადაილახება მომიჯნავე სემანტიკურ ზონებში ნიშანთა გადატანით. მაგალითად, ინოს გამოქანდაკებული თავის დამარხვა ფარნაოზის მიერ სიყვარულის გადარჩენა წარმოსახვაში შენახვის გზით. თუკი გიეკოლას მამის საფლავის დაკარგვას გაეხსენებთ, უცნობის დაუმარხაობა გაქრობისა და დალუპვის ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ (ამ შემთხვევაში იგი ზოგადი წესრიგიდან ამოვარდნაზე რღვევასა და ქაოსზე მიგვანიშნებს), მაგრამ ამ ნიშნის ერთი ინტენსიონალი წარმოსახვაში მისი გადარჩენის მნიშვნელობასაც შეიცავს (შდრ: ვანო მასწავლებლის მიერ თავისი მომაკვდავი გოგონას მოტაცებას, რათა დედას შვილის სიცოცხლის იმედი დაუტოვოს). ამ შემთხვევაში სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიციის გადალახვის ნიშანი ლიშნის ხეა - გოგონას მაგიერი, სასიცოცხლო ძალების მფეთქავი, სურნელოვანი და მშვენიერი განსახიერება. ამიტომაც ჩუქნის მას ვანო მასწავლებელი ნიკოს. სასიცოცხლო ძალებთან ასეთივე კავშირს განასახიერებს მელანიას ძაფის გორგალი („არიადნეს ძაფი“) - დალუპვა-გადარჩენის, სიკვდილ-სიცოცხლის, ქვესკნელ-ზესკნელის დამაკავშირებელი ნიშან-სიმბოლო („თუ გადაგვარჩენს, მელანიას ძაფი გადაგვარჩენს მხოლოდ“ - „აველუმში“) და პოპინას ფერადი ძაფები - უხეიროს სიცოცხლის სტიმული და მისი დაშრეტილი ძალების აღმდგენი, მამისა და შვილის სულიერი კავშირის ნიშანი. „უპანიშიდებში“ ვკითხულობთ: ყველაფერი, რაც შვილს ეკუთვნის, ეკუთვნის მამასაც, და რაც ეკუთვნის მამას, ის შვილსაც ეკუთვნის“ (17).

ოთარ ჭილაძის მსოფლალქმა კოსმიური და ადამიანის შინაგანი სულიერი პროცესების მამოძრავებელ ძლავდ აღიარებს წესრიგსა და სისტემაურობას, რომელიც სიცოცხლის ზოგად ინტენტიადში აისახება: „ხე იმისათვისაა, რომ ადამიანს სიცოცხლის რწმენა გაუღვივოს“. ეს რწმენა და ბუნების ეს წამახალისებელი მაგალითი სხვა არაფერია,

თუ არა სიკვდილის შიშის დათრგუნვა, სიკვდილ-სიცოცხლის დაპირისპირების მოხსნა. მეტიც, ბუნების ამგვარ ეთიზაციას ბუნება-კულტურის ოპოზიციის გადალახვამდე მივყავართ (ბუნება, როგორც ეთიკისაგან თავისუფალი და კულტურა, როგორც მისი დამამკვიდრებელი).

ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც სამყაროს ნიშნებს ცნობს და ხსოვნას ატარებს, ამიტომ მისი ფუნქცია არის გაგება და შენახვა ორივე გულისხმობს გადარჩენას, პასუხისმგებლობას, ზრუნვას. ესაა ადამიანის მოვალეობა და რაც მთავარია, მისი სულის ინტენციაც. ამიტომ ხსოვნის დამკარგველი ამავე დროს მომავლის უარყოფელიცაა. ხსოვნის კონცეპტი წარმოადგენს „მარტის მამლისა“ და „აველუმის“ ერთ-ერთ ძირითად აღსანიშნს. მეხსიერებაში შენახვა ახალი სიცოცხლის დაწყებას ნიშნავს. ამიტომ ეუბნება უცნობი ნიკოს - მომიგონე ზოლმეო. მეხსიერებაში ცოცხლდება გარდაცვლილთა სამყარო და იკვრება წრე სიკვდილსა და სიცოცხლეს, აწმყოსა და წარსულს, მაღლა-დაბლა კომუნიკაციებს შორის. ელენეს განუწყვეტელი რეფლექსია სიყვარულის შენახვის თავისებური აქტია, ანუ იმ მდგომარეობაში ყოფნა, რომელსაც ექიმი „დროის გასწრებას“ უწოდებს. „დროს გაასწარი“-ს ერთი მნიშვნელობა წარსულში დარჩენას, ე.ი. მომავალთან (რომელიც ჭილაძის სამყაროში მხოლოდ წარსულის გავლით მოდის) უფრო ახლოს ყოფნას ნიშნავს. ნებისმიერ შემთხვევაში ეს სიტყვები ელენეს მიერ აწმყოს უარყოფაზე მიგვითითებს. წარსულისა და მომავლის წინააღმდეგობა გადაილახება არა წარსულის უარყოფით, არამედ მასში შესვლით და გაგებით. ამ ასპექტით ოთარ ჭილაძის დროს პრობლემატიკა განუწყვეტლივ ტრიალებს პერმენეტიკულ პრობლემათა წრეში.

გადარჩენა-დალუპვის სემანტიკური ველი გადაკვეთს თავისუფლებას - მონობის, სიკვდილ-სიცოცხლის, წარსული-მომავლის, სიყვარული-სიძულვილის, სიკეთე-ბოროტების ოპოზიციას ველებს. გადარჩენა ოთარ ჭილაძის მხატვრული სამყაროს ძირითად კონცეპტად შეიძლება ჩაითვალოს. იგი მოიცავს ზნეობრივ, ისტორიულ, ფსიქოლოგიურ სფეროებს, არსებობის როგორც ზოგადდეროვნულ, ისე ინდივიდუალურ დონეებს. „მარტის მამალში“ მოძებნილია გადარჩენა-დალუპვის ოპოზიციის გადალახვის გზა, მათი მედიაციის საფუძვლები. ესაა თავისუფლების ნება - უძლიერესი და უღრმესი სასიცოცხლო იმპულსი, მაგრამ არა შოპენჰაუერის გაგებით („თავისუფლება - ბრმა იმპულსია“), არამედ ადამიანად ყოფნის ძალისხმევასთან, სიყვარულთან დაწყვილებული, რომელიც ელინდება პასუხისმგებლობაში ზოგადი

სასიცოცხლო წესრიგისა და ყველაფერი იმის მიმართ, რაზედაც ადამიანი ცოდნასა და ხსოვნას ფლობს. მისი დაცვითა და აღიარებით პიროვნება იქცევა ეროვნული და საკაცობრიო მთელის ნაწილად (კოლექტიური არაცნობიერის ღონეზე ამ პასუხისმგებლობის მტკივნეულად გვევლინება ხალხი და საზოგადოება - ადამიანთა ნაციონალური და კულტურულ-ისტორიული ერთობა). ამრიგად, ზნეობრივი პასუხისმგებლობის და ხსოვნის გზით გადაილახება ერთისა და მრავლის დაპირისპირება და მათი სემანტიკური ველები ერთმანეთს გადაკვეთენ. ეს პროცესი ასახულია ამირანის არქექტიპის მეშვეობით, ანუ მითოსური მოდელით, რომელშიც ჩაღეჭილია კოლექტიური არაცნობიერის ნება თავისუფლებასა და გადარჩენაზე, თუმცა ერთი კონოტაციით მაინც იგი შეიცავს გენეტიკური ერთიანობის, მეხსიერებისა და პასუხისმგებლობის წყვეტის მნიშვნელობასაც.

მეორე მხრივ, გადარჩენის კონცეპტი უკავშირდება დანაკარგის სემანტიკურ ველს და მასთან ერთად ოპოზიციური წყვილს ქმნის. დანაკარგის კონცეპტი მოდელირებულია ძველი ვანის, ფარნაოზის, ინოს, დარიაჩანგის, ბახას, გიორგას, ანას, სონიას, ფრანსუაზასა და მელანიას, პატარა უხეიროს, 56-ში დაღუპული ბავშვების და 9 აპრილის მსხვერპლთა სახეებში. დაღუპვის კონცეპტი საპირისპირო მნიშვნელობასთან წყვილში აღმოჩნდება აველუმის ფინალურ სცენაში: „მომილოცავს, შვილი გეყოლა, დავიღუპეთო“.

ოპოზიციის წვერთა დაკავშირების წესი ოთარ ჭილაძესთან სამგვარია: მეტაფორული, რომელიც გულისხმობს ოპოზიციის წვერთა სემანტიკური ველების ურთიერგადაკვეთას და მათ შორის ემოციური ან ფუნქციური შესაბამისობის დამყარებას; მეტონიმიური, ანუ თანდათანობითი დაახლოების პრინციპი, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მნიშვნელობათა მომიჯნავე ზონებს და სიმბოლური, როცა ერთი წვერი გამოიხატება მეორის საშუალებით რაღაც ღრმა კონვენციის საფუძველზე. პირველის მაგალითია „თავისუფლების ტყვეობაში“, „ცვილის გრდემლი“ და ა.შ., მეორისა: „სინათლე ოცნებაა, სიზმარია, გნებავთ, პოეზია“, მესამისა - თოკი, როგორც არაცნობიერთან კავშირის სიმბოლო.

დაღუპვა-გადარჩენის ოპოზიცია უკავშირდება შესაძლებლობა-შეუძლებლობისა და სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიციებს („ვერ გადაგარჩენ“ - ეუბნება აველუმი ფრანსუაზას). უცნობის გადარჩენის შეუძლებლობა ნიკოს ცნობიერების დილემად იქცევა, რაც სიმბოლურად გამოიხატება კიდევ მის ავადმყოფობაში ანუ რედუცირებულ სიკვდილში. შეუძლებელი შესაძლებლად იქცევა რწმენისა და იმედის

მეშვეობით, დროისა და სივრცის შექცევით ანუ წარსულში შებრუნებით, წარმოსახვით ზერეალობაში მისი აღდგენითა და გაცოცხლებით, დაბოლოს, ენაში, როგორც მარადიულ ეროვნულ ფასეულობათა სამყაროში დამკვიდრებით.

მამა-შვილის ოპოზიცია (18) ოთარ ჭილაძესთან წარმოადგენს არა ოპოზიციას, არამედ ერთიანობას, რომელიც ირღვევა და წინააღმდეგობად იქცევა გარემოებათა წყალობით. ეს რღვევა უნდა შეწყდეს, უნდა გაცნობიერდეს რღვევის მიზეზი - ეს იდეა ტრიალებს ყველა რომანში. ამირანის არქეტიპი „მარტის მამალში“ გვევლინება მამა-შვილის ოპოზიციისა და თაობათა დაპირისპირების მოდელად. იგი გადაილახება „ამირან-ულის“ მნიშვნელობათა მთელი სპექტრის დადგენით. ამირანისა და ამირან-ულის მნიშვნელობებს (დადებითსა და უარყოფითს) უკავშირდებიან ნიკო, მამა, გოგია, გოგიას ბიძა, უცნობი, გიჟკოლა, გიჟკოლას მამა, ანუ ყველა მამა და ყველა შვილი „მარტის მამალში“. მამაშვილობის კონცეპტი წარმოადგენს ოთარ ჭილაძის რომანების ერთ-ერთ ძირითად აღსანიშნს და მას უკავშირდება თავისუფლება - მონობის, გადარჩენის, ზნეობის, სიკვდილ-სიცოცხლის კონცეპტები. მამა-შვილის ურთიერთობის რღვევა გამოწვეულია იმით, რომ მამები არიან ან: 1. საწოლს მიჯაჭვულნი (უზვირო, ნიკოს მამა); გარდაცვლილნი (გიორგას მამა); გაქცეულნი (კუსას, სონიას, იაგორას მამები); მოკლულნი (ილია); ნალაღატევენი (აიეტი); დაკოდილნი (ოყაჯადოს მამა); თავისმკვლელები (გელას მამა); დადუმებულნი, უთქმელნი (უკლებლივ ყველა მამა, გარდა ფარნაოზისა). ამიტომ შვილების პრობლემად იქცევა გაქცეული, უძლური, მდუმარე ან თავისმკვლეელი მამის მნიშვნელობის შეფასება, რის გარეშეც სამომავლო გზის გაცნობიერება შეუძლებელია.

მამების დუმილი, თაობებს შორის უთქმელად დარჩენილი სიტყვა დაპირისპირების საფუძველს წარმოადგენს. იგი უკავშირდება იდენტიფიკაციის პრობლემას, რომელსაც ოთარ ჭილაძე გადაჭრის ისევ და ისევ მამის ზოგადნაციონალური არქეტიპის - უცნობის ნიშნის შემოტანით.

მამის კონცეპტის პერესემანტიზაციას ჭილაძე მანამ აგრძელებს, სანამ მას შვილის კონცეპტის სემანტიკურ ველში არ მოაქცევს: არც ერთი მამა არ გამოირიცხავს შვილს საკუთარ თავში და პირიქით, ყველა შვილი ატარებს მამის მნიშვნელობას. ამ გზით ამირან-ული გადაეცემა პერსონაჟიდან პერსონაჟს. გიჟკოლა თავდაპირველად ამირან-ულის მატარებელი შვილის ნიშანია (მამის დაეიწყება). მისი მოქმედებების დეტალიზაცია გრძელდება უცნობის დამარხვის აქტმ-

დუ, ე.ი. მანამ, სანამ იგი ამირანის, როგორც საერთო მამის მნიშვნელობას არ შეითავსებს (მკვდრის დამმარხველი, მომპატრონებელი და სამართლიანი ამირანის ეპოსური ვარიანტი).

კუსა-ფარნაოზის წყვილი, მათი ურთიერთობა წარმოადგენს მამაშვილობის, წარსული-მომავლის რადიკალურად შეცვლილ მოდელს, ფაქტობრივად ანტომოდელს, სადაც მოსალოდნელი ერთიანობა შეცვლილია დაპირისპირებით, სიძულვილით და გადაზრდილია ჯალათისა და მსხვერპლის ურთიერთობაში. კუსა ფარნაოზის დისშვილია, მის ოჯახში გაზრდილი ანუ მისი არაპირდაპირი შთამომავალი. მაიორი კი გიორგას დედის ქმარია, ანუ მამის მავიერი. ამდენად, ორივე წყვილი კორელაციაშია მამა-შვილისა და წარსული-მომავლის კონცეპტებთან. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ სახის ოპოზიცია ვერ დაიძლევა ვერანაირი პერესემანტიზაციით, რადგან მის წევრებს შორის დაპირისპირებას ვერ გადალახავს ვერანაირი ტიპის, მათ შორის ვერც მორალური თუ გენეტიკური დოგმა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს გადაუჭრელ ოპოზიციასთან იმათ შორის, რომელთაგანაც ერთი კლავს, მეორე - ეკლევინება. კაცობრიობის ასეთი პოლარიზაცია ოთარ ჭილაძის მსოფლმხედველობაში სამყაროს ორი მამოძრავებელი ძალის - სიკეთისა და ბოროტების, მორჩილებისა და ძალმომრეობის შეურიგებელ წინააღმდეგობაზე და ყველაზე რადიკალურ ზნეობრივ-მორალურ დიქტომიაზე მიგვი-თითებს.

გელა ვერ ღებულობს პასუხს მამისაგან, მაგრამ მასში გენეტიკურად გადმოღის თავისუფლების ის იმპულსი, რაც მამის თვითმკვლელობის მიზეზად იქცა. ვერ ღებულობს პასუხს ვერც ფარნაოზი, მაგრამ უხეიროს შენახული შუბი, რომელზედაც პატარა უხეიროს ჩერებს აფენენ - წარსულის ხსოვნისა და მომავალი მზადყოფნის ნიშანია. კატელეტის გადაცემით და მამის სიტყვებით - „მხოლოდ დაიმასხოვრე, მერე მიხვდები“- ნიკო შეთქმულთა, კოდის მცოდნეთა ჯგუფის წევრი ხდება, თუმცა ჯერ არცეი იცის, რას ითხოვენ მისგან, რისი ერთგულება და გადარჩენა ევალება. მამ სიტყვაა, შვილი - ქმედება. „ის, რაც მამამ ვერ შეძლო, შვილმა შეძლო“ - იტყვიან პატარა უხეიროზე. შესაძლებელი - შეუძლებლის ოპოზიცია აქ გადაილახება არა მამის, არამედ შვილის მეშვეობით, მაგრამ ისინი „ერთნი არიან და არავითარ ძალას არ შეუძლია მათი დაშორება“- (აველუმი). მამაშვილობა არის მისტიკური, პროვიდენციალური ნიშნით აღბეჭდილი ერთიანობა გენეტიკური ჯაჭვის ორ რგოლს შორის. სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიცია უპირველესად და ყველაზე რადიკა-

ლურად სწორედ მამაშვილის ერთიანობაში გადაიღახება: „ეინც მამას იხილავს, შვილსაც იხილავს“ („აველუმი“). ამ ერთიანობით დაიძლევა სიტყვის (მამა) და ქმედების (შვილი), წარსულისა და მომავლის ოპოზიციებიც.

შვილების განუწყვეტელი სწრაფვა მამებისაკენ, მათი საიდუმლოს ამოცნობისაკენ არის წარსულის საიდუმლო, რომლის ამოხსნაც აუცილებელია მომავალში გადასასვლელად. რეფლექსიის გაძლიერებასთან ერთად შინაგანი, უთქმელი დიალოგი მამებსა და შვილებს შორის სულ უფრო და უფრო ღრმავდება, მაგრამ სწორედ ამ უთქმელობის გამო იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ზოლო ურთიერთობა - დაძაბულობას იძენს. „ღმერთი, რომელიც დელფოსის მისნის პირით მეტყველებს, არც არაფერს გვატყობინებს და არც არაფერს მალავს - იგი მხოლოდ ნიშნებს იძლევა“ (პერაკლიტი).

მამის უღრმესი ასოციაციური მნიშვნელობა გულისხმობს სიკვდილთან მისტიკურ ერთიანობას. მამა შვილს სიკვდილისათვის ამზადებს, ანუ უზიარებს სიკვდილის ცოდნას, ე.ი. თავის სასიცოცხლო დანიშნულების შეცნობას ასწვლის. მამა-შვილის ერთიანობისა და სიკვდილ-სიცოცხლის გადაღახვის ბრწყინვალე მეტაფორაა მამის ჩასახლება გიორგას სხეულში, მისი მოულოდნელი მოვარდნები სიკვდილიდან (მარადისობიდან) სიცოცხლეში და უკუქცევები. დედები სასიცოცხლო ძალისა და ენერგიის ნიშან-სიმბოლოებია და სიცოცხლესთან კავშირს განასახიერებენ. ამიტომაა ფარნაოზი ბრძოლის უნარმოკლებული, ზოლო ანასა და გიორგას შეხვედრა კი - გიორგას გამაძლიერებელი, ძალისა და სიცოცხლისაკენ ლტოლვის აღმდგენი.

შვილის ინტენცია მომავლისაკენ სემანტიკურ-ფუნქციონალურ დონეზე უკავშირდება მამის ინტენციას წარსულისაკენ. ოთარ ჭილაძის სამყაროში კი „მომავალში რომ გადახვიდე, ჯერ წარსული უნდა გაიარო“. ამდენად, შვილების სწრაფვა მამებისაკენ, ჯერ ერთი, სამყაროს ღროთი წესრიგის გამოხატულებათ, შემდეგ კი ერთიანობის იმ გაუცნობიერებელი შეგრძნებისა, რომელიც თან ახლავს ყოველგვარ გენეტიკურ კავშირს და ნებისმიერ სოციალურ კავშირზე ძლიერია.

წარსულის მოგონებაში ზდება დახარჯულ ძალთა კრისტალიზაცია. ამიტომ წარსულში შებრუნებას ყოველთვის ახლავს „მე“-ს სუბსტანციურობის, საფუძვლიანობის, იდენტურობის რწმუნება. წარსული თვითრეფლექსიის ღრია და გადარჩენის უფლების შეგრძნებას უკავშირდება. დაღუპვა-გადარჩენის ოპოზიცია კი ოთარ ჭილაძესთან სწორედ ხსოვნის, შემეცნების, ცოდნის გზით გადაიღახება. გადარჩენა, სინანული, მოვალეობა, პასუხისმგებლობა, მადლიერება, თავისუფ-

ლება არსებითად დროსთან დამოკიდებულების გრძნობადი ფორმები და ურთიერდაკავშირებული აბსტრაქციები.

თავისუფლება წარმოადგენს ერთ-ერთ ცენტრალურ აღსანიშნს და რთულ სემანტიკურ სტრუქტურას. თავისუფლება-მონობის ოპოზიციაში მეორე წევრი ცნობიერდება როგორც აუცილებლობა, მაგრამ მას დაკარგული აქვს გარდაუვალი დეტერმინაციის მნიშვნელობა და შეცვლილია სხვა ტიპის აუცილებლობით, რომელიც წინააღმდეგობას გულისხმობს. თავისუფლების გვერდით ყოველთვის არსებობს აუცილებლობა, მაგრამ არა გარდაუვალი, როგორც ეს ჩვეულებრივია მიზნეული, არამედ წინააღმდეგობრივი. ეს წინააღმდეგობა თავისთავად გამომდინარეობს თავისუფლების ბუნებიდან. ამრიგად, თავისუფლება-არათავისუფლების ოპოზიციაში მეორე კომპონენტი იმთავითვე უპირისპირდება პირველს, როგორც მისი განუყოფელი სტრუქტურა. თავისუფლების ასეთ გაგებას ეხვდებით „აველუმში“ და „მარტის მაღალში“.

აველუმის (პერსონაჟის) განხილვა ინდივიდუალური თავისუფლების კუთხით წარმოაჩენს თავისუფლების შესძლებლობა-შეუძლებლობის, მისი შინაგანი წინააღმდეგობების კონოტაციათა რიგს, სადაც თავისუფლება წარმოდგენილია როგორც ყველგანშემღწევი სტრუქტურა, პარადიგმა, ადამიანის შინაგანი არსის ოპოზიციურობის, მიუხელოებლობის, ორბუნებოვანების უმთავრესი ნიშანი, აქცენტირებულია თავისუფლება-აუცილებლობის განუყოფელი და გადაუღალბავი ერთიანობა. ეს შინაგანი წინააღმდეგობა მჟღავნდება ყველა დონზე, ადამიანის ცხოვრების ყველა სფეროში: შინაგანსა თუ გარეგანში, ფიზიკურსა თუ სულიერში, სოციალურსა თუ მორალურში და ა.შ. და ა.შ.

ოთარ ჭილაძესთან ეხვდებით თავისუფლება-მიჯაჭვეულობის მნიშვნელობათა ძალზე ფართო სპექტრს: მიჯაჭვეულობა განგების ნებაზე, შიშზე, მოვალეობაზე, სამშობლოზე, სიყვარულზე, სიძულვილზე, ავადმყოფობაზე, ცოდვაზე, სიბეჭავეზე, თავსუფლებაზე და ა.შ. - ჯაჭვით (ამირანი); საწოლით (ნიკოს მამა); ცოდვით (გოგას ბიძა); სიყვარულით (მედეა); საფლავით (გიეკოლა); ვენახით (გიორგა), „სანგრით, რომელშიც განება ჩაგსვამს“ (ყველა); აფრისხელა ტილოთი (უხეირო); სიკეთით (ანა); ბოროტებით (ქაიხოსრო); წარმოსახვით (ფარნაოზი); რეალობით (კუსა); ოცნებით (პატარა უხეირო, ფრთიანი ბავშვები) და ა.შ. მიჯაჭვეულობა, ტყვეობა, თავდაუღწეულობა რაღაცაზე და რაღაცისაგან წარმოადგენს ადამიანის არსებობის გლობალურ ფორმას და ამირანი მისი მარადიული სიმბოლოა აველუმის

განუწყვეტელი მცდელობები - თავი აიშვას სიყვარულის მეშვეობით - ბოლოსდაბოლოს სრულდება სიყვარულის ტყვეობით და ამჯერად უკვე მისგან გასანთავისუფლებლად უკან, „ძაფის თავშესაფარში“ მობრუნებით თავისუფლების აფეთქების ახალ მომენტამდე.

„მარტის მამალში“ თავისუფლების პრობლემა გადაიჭრება ინდივიდუალურ დონეზე იმ ზნეობრივი პასუხისმგებლობის გაცნობიერებით, რომელიც ერთიანობის თითოეულ წევრს აკისრია საერთო წარსულისა და მომავლის, საკუთარი პიროვნების, როგორც ამ მთელის ნაწილის-სულიერი სრულყოფის მიმართ.

თავისუფლება-ტყვეობის ოპოზიციის პირველი წევრის მეტისმეტი სემანტიკური გაფართოება ერთი მიმართულებით მარტობის, უპასუხისმგებლობის, იმპულსური ნებისა და „მიუბმელობის“, უსიყვარულობის, დავიწყების სემანტიკურ მნიშვნელობათა ველს ემიჯნება (ქაიხოსრო-ნოე, პეტრე, კუსა, იაგორა), და ესაა თავისუფლების გაგების უარყოფითი შინაგანი ინტენცია. მეორე წევრი კი - ერთგულებას, მორჩილებას, თავგანწირვას, პასუხისმგებლობას, შიშს, სიყვარულს, ტანჯვას - ამ სემანტიკაში არათავისუფლების დადებითი ინტენციები იჩენენ თავს (აველუმი, გიორგა, ანა, ფარნაოზი, ინჟინერ ნიკოს მამა, მელანია). ფარნაოზი ვერ თავისუფლდება ვერც წარსულისაგან, ვერც საზოგადოებრივი აზრისაგან, ვერ თანდაყოლილი ცოდვისაგან, ვერც კუსასაგან, ვერც სიყვარულისაგან - ერთი სიტყვით, ვერაფრისაგან, რასაც მისი ცნობიერება ატარებს. ამ ბრძოლაში იგი მარტოა. ალექსანდრეც ეძებს გზას სიძულვილისაგან გასანთავისუფლებლად და პოულობს კიდეც, რადგან ანას სისხლი ურევია. იგი ისევაა მიბმული თავის ბედისწერას (მოჭრილ მკლავს) და თავის ცოდვას (ძმას მეტოქეობს), როგორც ანა და გიორგა თავიანთ სიკეთესა და სიბეჭავეს.

მაგრამ ოთარ ჭილაძის პერსონაჟები ყოველ წამს გადალახავენ ბედისწერის წინააღმდეგობას, როცა სიძულვილიდან, გაბოროტებიდან სიყვარულში, მოუსვენრობიდან - სიმშვიდეში, შიშიდან - უშიშრობაში, მარტობიდან - ერთიანობაში, ტყვეობიდან - თავისუფლებაში გადადიან, ანუ როცა ტყვეობასაც და თავისუფლებასაც ადამიანური ყოფიერების აუცილებელ ატრიბუტებად გაიაზრებენ. ადამიანად ყოფნის ძალისხმევა მათგან თავის დაღწევას კი არ გულისხმობს, არამედ მათ განუწყვეტელ გამოცდას ადამიანის ფარულ და ტრაგიკულ არსთან მისაახლოებლად.

ოთარ ჭილაძე თავისუფლების მნიშვნელობებს და ფორმებს ეძებს როგორც მატერიალური ყოფიერების, ისე აზრის დონეზე, როგორც სიუჟეტურ-კომპოზიციურ სვლებში, ისე პოეტურ ფიგურებში. იგი გა-

ნუწყვეტლივ გადალახავს შზა სტრუქტურებს და პოულობს ახლებს ახალ მნიშვნელობათა შემოსატანად. ნიშნთა ინტენსიფიკაციით იგი აღწევს მნიშვნელობათა ასოციაციური ველების გაფართოებასა და მნიშვნელობათა სიღრმისეული დონეების ამოტივტივებას. მისი ენა აზრს ჩვეული სიტყვათშეთანხმებებისაგან ათავისუფლებს და ახალი სასიცოცხლო იმპულსებისა და ემოციების აღმოცენების განსაკუთრებული უნარით აღბეჭდავს.

სამყაროს ხედვის პოეტური პრინციპი გულისხმობს ენის ინტენციას მისი დაშლილი მთლიანობის აღდგენისაკენ. ამდენად, ოპოზიციათა ნაირგვარი ფორმების არსებობს ჭილაძის რომანებში როგორც შინაარსის, ისე ფორმის დონეზე სავსებით ბუნებრივია. ასევე ბუნებრივია ენის ინტენსიური მცდელობა, დასძლიოს ეს წინააღმდეგობები. ენობრივ ოპოზიციებს მწერალი ძირითადად მეტაფორების საშუალებით გადალახავს. მისი ენის ეს ინტენცია, რომელზედაც სხვაგან საგანგებოდ გვექნება უფრო ვრცელი საუბარი, იზომორფულია პოეტური მსოფლალქმისა, რომელიც სამყაროს უღრმეს საფუძველს მის ერთიანობაში ხედავს. მეტაფორის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება მნიშვნელობათა ყველაზე ღრმა პლასტიკის ამოწევა და ყველაზე ძლიერი ენობრივი ოპოზიციის გადალახვა გრძნობად-ემოციური გზით.

ოთარ ჭილაძის ნიშნები მოძრაობენ რადიკალური წერტილებიდან მედიაციური მნიშვნელობებისაკენ. სიცოცხლის, გადარჩენის, სიყვარულის, თავისუფლების, წარსულის, სიკეთის ძირითადი ტექსტუალური კონცეპტების პროცესუალობა, გრძლივობა ქმნის ზანგრძლივი ზემოქმედების სემანტიკურ ველებს, სადაც ნიშანი ყოველდღე აღქმის ველში და სხვა ნიშანთა გარემოცვაში ქმნის მნიშვნელობათა ახალ-ახალ ზონებს. „აზრის შექმნა, - ამბობს როლან ბარტი - ძალზე იოლი საქმეა და მასობრივი კულტურა დიდი დანაშაულია, რადგან ამ საქმითაა დაკავებული. შეაჩერო აზრი-უსაზღვროდ ძნელია და ესაა ჭეშმარიტად „ხელოვნება“. აზრის განადგურება კი სრულიად უიმედო საქმეა, რადგან ამის მიღწევა შეუძლებელია“ (19). სხვათა შორის, ამ ტიპის, დროში მიმდინარე, შეყოვნებული მნიშვნელობის სიმბოლო იყო დღემდე ამირანის მითი - ადამიანისა და ერის მუდმივი წონასწორობის მოდელი დაღუპვასა და გადარჩენას, თავისუფლებისაკენ სწრაფვასა და ტყვეობას შორის.

ოთარ ჭილაძის მხატვრული ენისათვის დამახასიათებელია „ანტიცენტრიზმი“, ანუ ისეთი სემიოლოგიური პრაქტიკა, სადაც ევროპული „ცენტრიზმისაგან“ განსხვავებით, უკუვდებელია ოპოზიციის ერთი

რომელიმე წევრის უპირატესობის წინასწარი იდეა. ოთარ ჭილაძე უპირატესობას არ ანიჭებს, მაგალითად, მომავალს - წარსულთან, აღსანიშნს - აღმნიშვნელთან, ცნობიერს-არაცნობიერთან შედარებით. ოპოზიციის წევრებთან დამოკიდებულებაში მისი აზრობრივი ინტენციები თანაბარუფლებიანია. ამით იგი ქმნის ევროპული ცნობიერების „ცენტრისტული“ ტიპისგან განსხვავებულ ინდივიდუალურ ენას, რომელიც ნაციონალური მსოფლშეგერძებისა და ენის ტრადიციით საზრდოობს და მის გამოხატულებას წარმოადგენს.

ცალკეულ შემთხვევებში ოთარ ჭილაძე აღიარებს ინტუიციის, არაცნობიერის უპირატესობას რაციოსა და ცნობიერთან, „ქვემო“-ს „ზემო“-სთან შედარებით, (ბახას სარდაფი), სიბნელისა - სინათლესთან შედარებით („სიბნელიდან მოჩანს, სინათლიდან კი არა“ - „იველუმი“, გვ. 503). მასთან კორელაციაში ექცევიან წარსული და მალა („მალა უნდა ასვლა, არც წინ, არც უკან, მხოლოდ მალალია“ - გვ. 567); სიკვდილი და სინათლე („სინათლე - სიკვდილი“, გვ.586)

„ანტიცენტრიზმის“ მკაფიო მაგალითია მეტაფორა „ცაში იმარხება“ („ცაში იმარხება ოცნება, იმედი, სიყვარული“ - გვ. 567). როგორც ზემო-ქვემო კომუნიკაციების მეტაფორა, იგი გადალახავს მათ რადიკალურ ოპოზიციურობასა და რეალობა-წარმოსახვის დაპირისპირებასაც. რომ არა „იმარხება“, რაც „ქვემო“-სთან და მიწასთან ასოცირდება, დროის კონცეპტი ვერ შეკრავდა წრეს წარსულსა და მომავალს შორის, ანუ ვერ გადალახავდა დიქტომიას ცასა და მიწას, წარსულსა და მომავლს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს, შიდა და გარე კოსმოსს (ანუ წარმოსახვასა და რეალობას) შორის.

წრე არის კომუნიკაციის უნივერსალური მოდელი. მისი მეშვეობით გადაილახება თაობათა დაპირისპირების, შინაგანისა და გარეგანის, ცნობიერის და არაცნობიერის, ბუნებისა და კულტურის, სიკვდილ-სიცოცხლის, წარსულსა და მომავლის დიქტომიები.

ბახას სარდაფი, საფლავი, სანჯარი, საწოლი, ვენახი, სარკოფაგი - „ქვემოთ“ მდებარე სამყაროა და მიწის მნიშვნელობებთან ასოცირდება. ამასთან, ყოველი მათგანი ინიციატიის სივრცეა, სადაც ოთარ ჭილაძის პერსონაჟები შედიან გადასარჩენად, წარსულში შესაბრუნებლად, სასიცოცხლო ძალების აღსადგენად და თავიანთი ადამიანური დანიშნულების შესამეცნებლად.

ინტუიციისა და შეგერძების გზით ოთარ ჭილაძის პერსონაჟები რეალობისა და ცნობიერების ქვემოთ მდებარე სტრუქტურების ყველაზე ღრმა წინააღმდეგობებს გადალახავენ: „ნიკოს ბუდის სუნი ახსოვს“. დრო-სივრცის ხატებში ზდება სივრცის, როგორც გარეგანი

გამოცდილების და დროის, როგორც შინაგანი გამოცდილების სემანტიკური ველების შეხვედრა. უხეიროს აფრისხელა ტილო ამ შეხვედრის მეტაფორაა - წარსულის, როგორც დაკარგული დროისა და არარსებული, „შესაძლო ცხოვრების“ სივრცულ წარმოდგენათა სინთეზი.

კიდევ ერთი მაგალითი: აველუმში საკუთარ თავს „უნებლიედ დაკარგული თუ განზრახ დამარხული ცოდნის საფლავე“ მდგომ ხესთან აიგივებს. ეს ხატი, როგორც სივრცეთა (ცისა და მიწის) და დროთა (წარსული და აწმყო) გამაერთიანებელი ნიშანი, ერთდროულად მიგვითითებს როგორც შემოქმედის საიდუმლო დანიშნულებაზე, ისე ადამიანის მნიშვნელობაზე და კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს ათსაუკუნოვან ტრადიციურ სიბრძნეს, რომელიც გვასწავლის, რომ სამყარო იძლევა ნიშნებს.

პერსონაჟთა სემიოლოგიას ნაწილობრივ ჩვენ უკვე შევხებთ წინმდებარე თავებში. ამჯერად შევხებით და თავს მიუყრით მათი ასახვის ისეთ ასპექტებს, რომლებიც უფრო მკაფიო წარმოდგენას შეგვიქმნის მათ ა) ნიშნობრივ ბუნებაზე; ბ) სემანტიკური ფუნქციონირების ხერხებზე და გ) ადგილსა და როლზე ჭილაძის ზოგადსემიოლოგიურ სისტემაში.

ფარნაოზში („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) თავს იჩენს დარღვეული ეროვნული ცნობიერების ზოგადი ნიშნები - განუწყვეტელი თვითრეფლექსია, ცოდვის ჩამდენის კომპლექსი, რეალობისაგან მიწყვეტა, წარმოსახვის ნევროტული გააქტიურება და ა.შ. ამ თვალსაზრისით ფარნაოზი ეროვნული ინტელგენციის მენტალიტეტის ნიშანსიმბოლოა. იგი განიცდის დანაშაულის გრძნობას დანაკარგის გამო, რომელიც სათავეს იღებს დედის სიკვდილში უნებლიე მონაწილეობიდან (მარეზი ფარნაოზის გაჩენას გადაჰყვება) და გადაიზრდება დანაშაულის გრძნობაში ყველა დანაკარგის - ინოს, ცუგას, სამშობლოს ბიძართ. ყველა მათგანი წარმოადგენს დანაკარგის ნიშანს და ამ ასპექტით მათი სემანტიკური ველებიც განუწყვეტლივ გადაკვეთენ ერთმანეთს. ფარნაოზს აწუხებს პასუხისმგებლობა და დანაშაულის გრძნობა იმის ბიძართ, რაც არ ჩაუდენია, მაგრამ რაც გენეტიკური გზით მასზეც ვრცელდება. გენეტიკური პასუხისმგებლობის ეს იდეა ვითარდება „მარტის მამალშიც“. ნიკოს აწუხებს ილიას მკვლელობის თანამონაწილის განცდა. ფარნაოზი დამკარგველის ემოციური კომპლექსის მატარებელია. ამას უკავშირდება სწორედ უმწეობის, უძლურების თვითშეგრძნებაც. მაგრამ ამავე დროს გაძლიერებულია დაღუპვა-გადარჩენის ოპოზიციის მეორე წევრი. ფარნაოზი წარსულის

მეხსიერებაში შემნახველი, გადამრჩენი, აკუმულატორია. ინოს თავის გამოქანდაკება, მისი დამარხვა სიყვარულის შენახვის, გლოვის ანუ გადარჩენის აქტია, რადგან სანამ გლოვის აქტი სრულდება, ანუ სანამ „ღელას შვილის სისხლიანი პერანგი აცვია - ქვეყანა არ დაიღუპება“ („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“).

ფარნაოზი დიდი და პატარა უხეიროს დამაკავშირებელი რგოლია, იგი გადამრჩენლის ნიშანია იმ აზრითაც, რომ პატარა უხეირომ შეაჩერა ვანის დაღუპვა, ხოლო მამა-შვილის ერთიანობის ძალით ეს ღვაწლი ფარნაოზზედაც ვრცელდება. ფარნაოზის ჯვარცმაროგორც ნიშანი კიდევ უფრო აძლიერებს მამა-შვილის ტრაგიკული ერთიანობის მნიშვნელობას.

უხეიროს დანაშაული საკმაოდ ბუნდოვანი აღსანიშნია და ასეთივე რთული გზით სახიერდება. ვანის დაქცევაში მისი დანაშაულის ნიშნებია ღუმილი, ცრემლი და მონანიება. ფარნაოზის შიში კი ის შიშია, რომელსაც ბარტი უწოდებს „შიშს დაანახოს დამნაშავე მამა“ (20). უხეიროს ღუმილი ის ღუმილია, რომელსაც შვილის კითხვაზე პასუხის მიგების შეუძლებლობა (და არა არცოდნა) ბადებს.

მსგავსი პრობლემა იკითხება გელას დამოკიდებულებაში მამის მიმართ, მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებით. *მას ეშინია, დაინახოს მამის უძღურება*. როგორც ზემოთ ვთქვით, მამების უძღურება და შეცდომა ჭილაძის სამყაროს უმნიშვნელოვანესი აღსანიშნებია. მამის მიმართ გიორგას მალული საყვედური არსებითად ანას ის საყვედურია ქმრის მიმართ, რომელიც მის უთქმელ სიტყვაში გაიუღერებს: „მე ვარ შენი სამშობლოს სამშობლო“. სამშობლოსა და ქალის სიყვარულის კონოტაციური ველები ერთმანეთს გადაკვეთენ და ერთმანეთში აისახებიან რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „აველუმში“ და ახლახანს მოტანილ ფრაზაში რომანიდან „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“.

კუსა ნაციონალურ ცნობიერებაში შეჭრილი ნეკროფილური მენტალიტეტის ნიშან-სიმბოლოა („სამშობლოს გვამზე მოფუთფუთე“). კუსასა და ფარნაოზის დაპირისპირება ღრმა კონოტაციაში ჩადის, ერთის მხრივ, გენეტიკური ერთიანობისა და მეორეს მხრივ, ფასეულობათა მიმართ რადიკალურად განსხვავებული დამოკიდებულების გამო. შეიძლება ითქვას, იდეოლოგიათა რადიკალური დაპირისპირების გამო. კუსა ყველგან გადაკვეთს ფარნაოზის ყოფიერების სივრცეს: ფიქრში, ქმედებაში, ქალთან, სამშობლოსთან, ოჯახთან, წარსულთან, მომავალთან, შვილთან, ისტორიასთან დამოკიდებუ-

ლებაში და ყველგან აღწევს ფარნაოზის შინაგანი მთლიანობის რღვევას, ეჭვს, არასრულფასოვნების კომპლექსის გამძაფრებას.

კუსას ცნობიერება ტრადიციული კულტურული კოდის გამანადგურებელი, უარყოფელი ცნობიერებაა, ანუ კულტურის უწყვეტი ჯაჭვის დამშლელი და ამდენად, სიკვდილის დამთესი. ფარნაოზი კი პირიქით, მისი დამაკავშირებელი, შემკრები, გადამრჩენი და შემნახველის აღმნიშვნელია ისევე როგორც აველუმი.

ნიკოს მომავალი უკავშირდება შინაგანი წინააღმდეგობების გადალახვას, შიშის დაძლევას, იდენტიფიკაციას, წარსულის „მოპოვებას“ და აღდგენას, მორალური ცნობიერების გაღვიძებას და ამას ახორციელებს სწორედ უცნობი.

უცნობი ამირანის არქეტიპის, ზღაპრის გმირის, მარადიული ადამიანისა და ზოგადად მამის გლობალური ნიშანია, ანუ სუპერნიშანი. ნიკო კი წარმოადგენს შვილის სუპერნიშანს, რამდენადაც მასში, როგორც შვილში, მამის ყველა უარყოფითი თვისების დაძლევა და ყველა შეუსრულებელი საქმის შესრულება იგულისხმება. „ჩვენ ყველანი ამირანის შვილები ვართ“ ნიშნავს იმას, რომ ამირანი მამის არქეტიპია, მაგრამ „ყველა შვილი ამირანია“ ნიშნავს იმასაც, რომ იგი შვილის წინარესახეა. ამრიგად, ამირანი თავისუფლების კონცეპტის აღმნიშვნელიცაა და მზავობრობის, მამაზე ხელის აღმმართველი შვილის კონტექსტისაც. ე.ი. მასში პოლარიზებული თავისუფლების სხვადასხვა მნიშვნელობები, შემდეგ კი ეს პოლარიზაცია გადალახულია. სწორედ თავისუფლების ჭეშმარიტი არსის მიგნების, ანუ პოლარულ სტრუქტურათა გაერთიანების ეს პროცესი მიმდინარეობს ნიკოში. მამის, წინაპრის მნიშვნელობა მყარდება უცნობის სიტყვებით: „ახლა ერთი ჩვენგანი მოკვდება უკეთესის გადასარჩენად“. ამ გზით მამის სემანტიკური ველი უკავშირდება მსხვერპლის კონცეპტს. მამა არის *მსხვერპლის ნიშანი* - მისთვის უცნობი პოლიტიკური გარემოებებსა, შვილის და შვილიშვილების ღალატისა (აიეტი), უგუნურებისა და უზნეობისა (ილია, აველუმი, აიეტი, უცნობი), შიშისა (56-ში დაღუპული ბიჭის მამა, ფილამონე), შვილისა (ოყაჯადოს მამა), შეცდომისა (უხეირო), სიკეთით დაუძლურებისა, დანაშაულის და პასუხისმგებლობის კომპლექსისა (ფარნაოზი), სიყვარულისგან მონიჭებული თავისუფლებისა და მისგან დაღებული ბორკილებისა (გელას მამა, აველუმი), ცოდნისა და ერთგულებისა (აველუმი, ფარნაოზი, ინეინერ ნიკოს მამა), სამშობლოს ერგულებისა (გიორგას მამა). მამები სხვადასხვაგვარად ცხოვრობენ და სხვადასხვაგვარად კვდებიან, მაგრამ ყველანი ცოცხლობენ შვილებში, თავიანთი ცხოვრებითაც და თავიან-

თი სიკვდილითაც შეილებისათვის სიკვდილ-სიცოცხლის მაგალითის მიმცემნი.

უცნობის სიკვდილი ნიკოს ცნობიერების გამოღვიძების, ანუ ახალი სიცოცხლის დასაწყისია, როცა იგი ადამიანის დანიშნულებას და ყოფიერების არსს შეიცნობს. იგი თავისუფლებისა და მოვალეობის მნიშვნელობათა ველების უეცარი გადაკვეთისას ეძლევა ნიკოს, როგორც სიბრძნე, ნათელზილვა, ცნობიერების საჩუქარი. უცნობი მამის სუპერნიშანია იმ აზრითაც, რომ იგი არა მხოლოდ მამის ყველა შესაძლო მითოსურ, ფილოსოფიურ, რელიგიურ თუ ლიტერატურულ მოდელთან ასოცირდება (ამირანი, მამა, ქრისტე, ღონ-კიხოტი), არამედ წინაპრისა და წინამავალის ნიშნებთანაც. კიდევ ერთი: იგი ზოგადად უცნობი ადამიანის ხატია და იდუმალებას შეიცავს. ამიტომაც არის ძლიერი სემიოტური ნიშანი. იგი წარმოადგენს არა მხოლოდ ნიშან-სიმბოლოს, არამედ უკვე დაკარგულის, დავიწყებულის, მონატრებულის, აუცილებლად გადასარჩენის მეტაფორულ ხატს, რომელიც ადამიანის უღრმესი შინაგანი ინტენციების რეალიზებას უკავშირდება. ამიტომ მასზე ყველა შეტყობინება მის ბუკვალურ მნიშვნელობაზე მეტია. ჭილაძის სიტყვა ატარებს ამ მეტობის ნიშნებს იმიტომ, რომ უცნობის მნიშვნელობა თითქმის არ ჩერდება ღენოტაციურ დონეზე (სხვათა შორის, სწორედ ამიტომაც არ ღვინდება სოსოსთან მისი მსგავსება).

უცნობთან დაკავშირებულ ასოციაციებში ხშიანდება ქრისტეს მისტერია: „თვსთა თანა მივიდა და თვისთა იგი არ შეიწყალეს“ (21), მისი უნებლიე უარყოფაც (ნიკომ გაფრთხილება ვერ მოასწრო), ვერძიდებაც, ვერცნობაც. გავიხსენოთ ქრისტეს, როგორც ნიშნის ინტერპრეტაცია და შევადაროთ იგი უცნობისას: „ქრისტე - ნიშანი საკუთარი თავისა, კაცობრიობის შეილისა, როგორც ღროშა, რომლის წინაშეც ხდება როგორ ერთგულების, ისე ღალატის გამოცხადება“ (22). უცნობის სემიოტურობა ძლიერდება ნიკოს წარმოსახვაში მისი ილიასთან ასოციაციებით. ფოლკლორული რეზინესცენციები, ასოციაციები გვევლინებიან ნიშნებად, რომლებიც ნიკოს ფიქრს აკავშირებენ არქეტიპებთან, ეროვნული ცნობიერების სიღრმისეულ ფენებთან, კულტურის როგორც რელიგიურ, ისე ლიტერატურულ, მითოსურ და ეპოსურ ფენებთან (მაგალითად, ამირანთან და ღონ-კიხოტთან: „ჯოხი დაშნასავით ატაკა ცეცხლს“), ყველაზე ძლიერად კი წარსულის კონცეპტთან: „რალაცნაირად უცხო ფერ-ხორცი ჰქონდა, ძველებური, სიმყარის, სიმაგრის შეგრძნებასაც რომ უღვიძებს მნახველს და იმავე დროს, თითქოს სრულიად უმიზეზოდ, ასევდიანებს კიდევ“.

ყველაფერზე გულდაწყვეტილი, ყველაფერს მონატრებული კაცივით იმზირებოდა. მოკლედ, გინდ გაიცინეთ, გინდ არა, გაცოცხლებულ მკვდარსა ჰგავდა. თუმცა არა. გაცოცხლებულ მკვდარს კი არ ჰგავდა, მკვდარი იყო და ცოცხალს ჰგავდა. უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, მკვდარიც იყო და ცოცხალიც ერთდროულად“.

უცნობის სახე-ნიშანი მოიცავს მამის კონცეპტის ყველა შესაძლო მნიშვნელობას. რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ მამის კიდევ ერთი, სრულიად უცნაური კონოტაციაა გამჟღავნებული. თათრისა და გიორგას შეხვედრის ბოლო, სიკვდილისწინა სცენაში მამა-შვილის ერთიანობის ფარული მეტაფიზიკური შრეები ცნაურდება და განუზომლად ფართოვდება ამ კავშირის ფარულ მნიშვნელობათა არეალი. გამჟღავნებულია ანასთან თათრის სტუმრობების პირველშიზეში - გიორგასადმი თათრის სიყვარული. გაეზისენოთ, როგორც ეხვევა გიორგა მკვლელს, როგორი მორჩილებით ეკვლევინება, როგორ გრძნობს მამის სიახლოვესა და ბავშვობის ნაცნობ, მონატრებულ, საყვარელ სუნს. მამისა და მამობის ფანტომი თავს იჩენს თითქოს სრულიად მოულოდნელ ადგილას - თათარში, დედის საყვარელში (ანტიმამის მოდელში). მამაშვილობის ეს ბრწყინვალე პარადიგმა აღსანიშნათა ერთიანობის უღრმეს ძირებს და დაპირისპირებულ საწყისთა ურთიერკავშირის იდუმალ მისტიკურ მნიშვნელობებს წარმოაჩენს.

აველუმის სახე-ნიშანი გადაკეთეს როგორ ფარნაოზის, ისე ნიკოს აღმნიშვნელთა სემანტიკურ ველებს. აველუმი ქართველი შემოქმედის ნიშან-სიმბოლოა კარგად გაცნობიერებული მოვალებობის გრძნობით წარსულის მიმართ, მაგრამ დაუსრულებელი „გვამის ზიდვით“ დაუძლურებული. ეს „გვამი“ ჯაჭვთანაც ასოცირდება, წარსულთანაც და ტანჯვის თანდაყოლილ მოთხოვნილებასთანაც.

ჭილაძის ყოველი პერსონაჟის სახასიათო და ფსიქოლოგიური ნიშნები - მეტყველება, ქცევა, ფიქრი, ნიშან-იარაღები, საქმიანობა ერთიანდებიან ერთ საერთო - პერსონაჟების კოდში და უკავშირდებიან კონცეპტუალურ-მსოფლმხედველობრივ, კულტურულ-ნაციონალური კუთვნილებისა და სოციალური ფუნქციონირების კოდებს. ისინი წარმოადგენენ ცნობიერებათა ძირითადი მიმართულებათა ნიშან-სიმბოლოებს, სოციალური, იდეოლოგიური, ფსიქოლოგიური მიკუთვნებულობის ნიშნებს.

მაგალითად, კუსას იარაღების ხმაური, ისევე, როგორც გემბანის-ხელა საწოლი მისი ინდივიდუალობის ნიშნებია, თუმცა ისინი პერსონაჟის შინაგანი წყობის სხვადასხვა ზონებს ასახავენ და სხვადასხვა

აღსანიშნებს უკავშირდებიან. უჩინარი იარაღის ხმაური რაღაც არარეალური, უსაგნო შიშის აღმძვრელია, რომელიც ამ უსაგნობის გამო კიდევ უფრო მძაფრდება. იგი არაკონკურენტული, სივრცულად ყველგანშემღწევი და წარმოსახვის აღმგზნებია. ხმა წარმოადგენს ისეთ აბსტრაქციას, რომელიც წარმოსახვით გამოსახულებაში მოქცევის განსაკუთრებული უნარითაა დაჯილდოებული. გავიხსენოთ ერთი ფრაზა „აველუმიდან“: „თითქოს დაინახა კიდევ ის ხმა“. ხმა, როგორც კუსას ნიშანი, უკავშირდება მის გაურკვეველ საქმიანობას ოყავადოს კარზე და მის ნეკროფილურ პროფესიას - ყასბობას. ამ გზით ფართოვდება გაურკვეველი შიშის ზემოქმედების ველი და იგი სახელმწიფო ძალაუფლების ყველგანშემღწევ საცეცს უკავშირდება. იარაღის ცივი ხმა ასოცირდება ბახას დაჭრა-დანაწილებასთან, ამ გზით - დიონისეს მითთან და კუსას ნეკროფილულ ფსიქოლოგიურ კომპლექსთანაც. ყალიბდება პერსონაჟის, როგორც სიკვდილის მთესველის, სიცოცხლის წამბილწველის, მომსახობის მნიშვნელობა. ჭილაძის პერსონაჟები, ჩვეულებრივ, რთული კომპლექსური ნიშნებია. კომპლექსურ ნიშნებს ჭილაძე ხშირად ოპოზიციათა გაერთიანების გზით აგებს, რამდენადაც ასეთ შემთხვევაში ახალი მნიშვნელობათა გაჩენა გარდაუვალია. მაგალითად, გიორგასათვის მამა სიკვდილთან დამაკავშირებელიცაა და სასიცოცხლო დანიშნულების კოდის მცოდნეც. გიორგოლა ცოდვილიცაა და უცოდველიც. ერთ ნიშნობრივ სტრუქტურაში ერთიანდებიან სრულიად გასხვავებული მნიშვნელობები, მაგალითად: კამას სიცივე და სილამაზე, ელენეს სიყვარული და პატივმოყვარეობა, ავლუმის სიყვარული და აგრესიულობა.

გიორგა კომპლექსური ნიშანია, რამდენადაც სხვადასხვა შემთხვევებში სხვადასხვა კონცეპტებს უკავშირდება და ახალ-ახალ მნიშვნელობებს აღმოაცენებს, მაგალითად, სიყვარულის, ერთგულების, სიკეთის ყველაზე ინტენსიურად გიორგა მსხვერპლის კონცეპტს უკავშირდება, რადგან მისი აზროვნებისა და ქცევის მექანიზმი თითქოს შინაგანად დეტერმინირებულია რაღაც გარეშე ძალის მიერ. იგი უნდა მოეკვლევინოს, ესაა მისი დანიშნულება და სწორედ ეს ფუნქცია აბრუნებს ურუქში შეუცნობლად. ამიტომ ენიშნება და ცუდ წინათგონობას უღვიძებს ანას მამლის ეპიზოდი. იგი შესხენებაა იმ დანიშნულებისა, რომელიც გიორგას კარნახობს მიბრუნდეს მსხვერპლშეწირვის ადგილას. როგორც მსხვერპლის ნიშანი, გიორგა უკავშირდება, მომავალზე ოცნების, იმედის და თავისუფლების აღკვეთის, უმომავლობის კონცეპტს („ეს იმედი ღუპავდა სწორედ, ეს იმედი აუპატიურებდა“) და თავისი ფუნქციის შესაბამისად მსხვერპლად ეწო-

რება მისი ცხოვრების კანონმდებელ და გამანადგურებელ ახალ ძალას, რომელსაც მაიორის ნიშან-სიმბოლო განასახიერებს.

ქაიხოსრო არის ფესვებმოგლეჯილი ია, ანუ სიკეთის ადგილის აღმოცენებული ღვარძლი, ნიშან-სიმბოლო თავისი ღვთიური არსიდან მოწყვეტილი ადამიანისა. ამიტომ მაიორის სახის სემანტიკა ძლიერდება მოწყვეტილობის ნიშნებით. ის უგვაროა, უწინაპრო, უტრადიციო, უსახლო და უსამშობლო, ანუ არ გააჩნია ფესვი და ძირი, რითაც რაიმეზე იჭნება მიბმული. ქაიხოსროს არ ახსოვს საკუთარი სახელი, ანუ მისი არს-ობის უპირველესი დამადასტურებელი ნიშანი. მისი სასიცოცხლო სივრცე გზა და ყაზარმაა, ანუ ისეთი სივრცული მოდელები, რომლებიც ყველასია და არავისი. არც სახლია და არც თუნდაც გომური. ამიტომ იშენებს ქაიხოსრო სახლს, რომ ყაზარმასავით შეაფაროს თავი უსახელობისა და უწინაპრობისაგან აღძრულ შიშს. ქაიხოსრომ ისევ, როგორც იაგორას მრევლმა მხოლოდ ის იცის, რაც გზაზე ხეტიალითა და ყაზარმაში ცხოვრებით აითვისა, ანუ გადარჩენის ზოგადი კანონი და არა ადამიანის სიცოცხლის და დანიშნულების ინდივიდუალური წესი. მის ცოდნას არაფერი აქვს საერთო სულიერ ფასულობებთან და მხოლოდ სიცოცხლის მარტივი, ცხოველური ინსტინქტით საზრდოობს. მაიორის მნიშვნელობა ყალიბდება მისი სიტყვით, ფიქრით, ქცევით. მისი არქეტები ნოეა, მისი სული ურწმუნობისა და მოყვასის შიშისაგან აღძრულ სიძულვილს შეუპყრია. მისთვის უცნობია საკუთარი ადამიანური არსი, წარსული და ამის გამო მომავალიც, ამიტომ ერთადერთი, რაც ამოძრავებს - აეადმყოფური შიშია ყველასა და ყველაფრის მიმართ, რაც გარს აკრავს. ისტორიულ-კულტურულ ერთიანობასთან მისი იდენტიფიკაცია ვერ ხორციელდება, რადგან იგი მოგლეჯილია საკუთარ ფესვებს და ვერც ახალ გარემოში ახერხებს ფესვების გადგმას, უფრო ზუსტად, ახალ გარემოში იგი სარეველას ფუნქციას ასრულებს, ანუ ანტაგონისტურად უპირისპირდება და ანადგურებს იმ სოციალურ-კულტურულ და ეთიკურ-ზნეობრივ გარემოს, რომელშიც ვითარების წყალობით მოუხდა სიცოცხლის გაგრძელება. კულტურა ადამიანისა და ერის სულიერი შემოქმედების ის ფორმაა, რომლის მეშვეობითაც იგი სახეს და დროში არსებობის უფლებას ინარჩუნებს. კულტურასთან ერთად ცნობიერება ითვისებს სამყაროსთან დამოკიდებულების გარკვეულ მოდელს, რომელი მას ყოფიერების გარკვეულ ფორმებს კარნახობს და სასიცოცხლო ორიენტაციების შემუშავებაში ეხმარება.

ქაიხოსრო არ ეკუთვნის არანაირ მთლიანობას ძალმომრეობის და დასჯის კანონიზებული სახელმწიფოებრივი ფორმის - ჯარის გარდა.

ამიტომაც შეუყვარა მოყვასის სიძულვილისა და მარტოობის შიშს. მისი ცნობიერება ფესვებმოგლეჯილი მომთაბარის ცნობიერებაა და ამ ასპექტითაც ძალზე უახლოვდება იაგორას მრევლს. იგი არაცნობიერად უარყოფს სიყვარულს, რადგან *სიყვარული თავდაცვის ინსტიქტს მოუწოდებს და მისგან დამოუკიდებლად არსებულ გარემოებებს მიაბამს* სიყვარული ნიშნავს მიზმას, დაკავშირებას - ადამიანთან ან მის ხსოვნასთან, რეალობასთან ან წარმოსახვასთან, წარსულთან ან მომავალთან, ენასთან, კულტურასთან, ბუნებასთან. ამიტომაც ირჩევს მაიორი სიძულვილს, რომელიც აძლიერებს, კარნახობს მითვისებას, განადგურებას, მოსპობას, მომხმარებლის დამოკიდებულებას ადამიანების, მათ შორის ოჯახის წევრების მიმართაც. მისი განუწყვეტელი დიალოგები ზოსიმესთან სხვა არაფერია, თუ არა ღვთის სიტყვის უძღურების, შეუსმენლობის დადასტურება. მისთვის მიუღებელია მოყვასის სიყვარული, რადგან შიშს გრძნობს მის მიმართ. ეს სიძულვილი და შიში შეგნიდან ღრღნის ქაიხოსროს სულს. მისი ავადმყოფობა სულიერია და არა ფიზიკური და ლპობას, ხრწნას, ზანგრძლივ და ნელ სიკვდილს უკავშირდება. იგი უსახელოა, მხოლოდ სიკვდილის წინ, სიზმარში იხსენებს საკუთარ სახელს - იასე, როგორც ნიშანს, რითაც ასოციაციურად უკავშირდება 1932 წლის შეთქმულების გამცემ, გენეტიკურად არაქართველ ცნობილ ისტორიულ პირს.

ოთარ ჭილაძესთან პერსონაჟები პოლისემანტიკურ და პოლოვალენტურ ნიშნებს წარმოადგენენ. მაგალითად, უცნობი წარსულის აღმნიშვნელიცაა და ამირანისაც, მამის კონცეპტსაც უკავშირდება, და დავიწყებულ, განდევნილ ეროვნულ სულსაც. გიორგა შეიძლება წარმოვიდგინოთ საქართველოს შეწყვეტილი ისტორიული წარსულის, მისი მომავლის იმედის აღმნიშვნელად, მაგრამ ამავე დროს იგი ყველა იმ მნიშვნელობის ნიშანიცაა, რომელიც სიკეთეს, სიბეჭავეს, უმწეობას, ობლობას უკავშირდება.

პატარა უხეირომ წერტილი დაუსვა ბოროტების გავრცელების პროცესს. თუ „ველუშის“ კონტექსტს და ჭილაძის სახეთა აგების მეტაფორულ-სიმბოლურ პრინციპს გავითვალისწინებთ, აქ მომხდარი მოვლენები კორელაციაშია 1956 წლის 9 მარტისა და 1989 წლის 9 აპრილის ისტორიულ ფაქტებთან. მაგრამ არც ესაა მთავარი. ჭილაძეს აინტერესებს, თუ როგორ შეიძლება კვდომის, დაღუპვის პროცესის შეჩერება, დაღუპვა-გადარჩენის ოპოზიციის გადალახვა და იმის ხსნა, რაც სიკვდილისაკენ მიექანება. პატარა უხეირო არის მსხვერპლი და დროშა თავისი აფრიალებული, სისხლში მოსვრილი ტან-

საცმლით - წამიერად გაელეებული ძველი ვანის ჩაბნელებულ ცაზე იგი გვევლინება როგორც მოწოდება თავისუფლებისაკენ, მიუთმენლობისაკენ, შეურიგებლობისაკენ. დროშა იმით არის დროშა, წამიერი გაელვებითაც რომ მოწოდების ნიშნად იქცეს და იმედი გააღვიძოს. და ვანში იწყება კიდევ ცვლილება: წარსულის გახსენება, მოძიება, მოკითხვა. რაც თავისთავად უკვე ნიშნავს აწმყოზე უარს, შეურიგებლობას, მომავლის გზის ძიებას, საკუთარი ფესვების მნიშვნელოვნების აღიარებას, ციკლურობის რწმენას, სიცოცხლის გაგრძელების შესაძლებლობის იმედს, მოკლედ, *გადაარჩენას* აქ ის შემთხვევაა, როცა გმირი თვით იქცევა საუკუთარი თავის, გენერაციის, მამისა და მომავლის მოკავშირედ. ამ კონტექსტში პატარა უხეირო, როგორც ფარნაოზის განუყოფელი ნაწილი (მამა-შვილის ერთიანობა) ეხმარება ფარნაოზს თავისი დანიშნულების შეცნობასა და სასიცოცხლო პრობლემის გადაჭრაში. ამ აზრით პატარა უხეიროდა მფრინავი ბავშვები თავისუფლების იდეის პერსონიფიკირებულ ნიშნებს წარმოადგენენ.

3.3. მითოსური სტრუქტურები და არქეტიპები

სანამ უშუალოდ ოთარ ჭილაძის მითოსური მოდელების დახასიათებაზე გადავიდოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ძალზე ზოგადად შევეხოთ მითისა და მითოლოგიური სკოლების აღორძინების მიზეზებსა და მითის კვლევის ზოგადმეთოდოლოგიურ ტენდენციებს კულტურის ისტორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში.

XVIII-XIX საუკუნეების პოზიტივისტების შეხედულება მითზე, როგორც უმწიფარი აზრის ნაყოფზე (გამონაკლისი იყო რომანტიზმის ფილოსოფია და ლიტერატურა, რომელიც იყენებდა არა ტრადიციულ, არამედ ახლადშექმნილ მითს, მაგალითად, ჰოფმანი, ბაირონი და ა.შ.) რადიკალურად შეიცვალა XX ს-ში, როცა ეთნოლოგიურმა მიმართულებებმა, პირველ რიგში კი „კემბრიჯის სკოლამ“ მითი ისევ აამაღლეს და გამოიკვლიეს მითისა და რიტუალის ფუნდამენტური როლი არქაული საზოგადოებისა და ზოგიერთი სოციალური ინსტიტუტის წარმოშობაში. ნიცშე და ბერგსონი „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ ეს ორი უდიდესი წარმომადგენელი მითს უდიდეს

მნიშვნელობას ანიჭებდა, როგორც მარადიულ, დროის გარეშე მდგომ ცოცხალ არსს (23). „მარბურგის სკოლა“ და ერნსტ კასირერი მითს მიიჩნევდა კაცობრიობის შემოქმედების უმთავრეს სიმბოლურ ფორმად (24). ფრანგული სოციოლოგიური სკოლა და ლევი-ბრიული პარტიციპაციის მექანიზმზე დაყრდნობით ხაზს უსვამდა მითის რაციონალურ პრელოგიზმს (25). ინტელექტუალური აზროვნების განსაკუთრებულ ტიპს ხედავდა მასში სტრუქტურული ანტროპოლოგიის წარმომადგენელი კლოდ ლევი-სტროსი. იგი მედიაციისა და ბრიკოლაჟის მექანიზმით (ბრიკოლაჟი - ინტელექტუალური ამოცანის ამოხსნა რიკოშეტით) აღწერდა არაცნობიერი ლოგიკური აზროვნების ამ ტიპს (26).

მაინც რა არის მითი? *პრობლემის უნივერსალური მოდელი. პრობლემის მუდმივად გაუჯერებელი, მუდმივად მზადყოფი მოდელი, ან სემიოლოგიის ენაზე - გაუჯერებელი, ღრმა აღმნიშვნელი.*

XX ს. რემითოლოგიზაციის პროცესმა მოიცვა. ევროპულმა რომანმა, დრამამ, პოეზიამ მოახდინა ძველი მითების შერწყმა თანამედროვე მეცნიერებისა და ფილოსოფიის მონაპოვართან, რადგან მითი შესაძლებლობას იძლეოდა მისი ინტერპრეტაციების გზით ახსნილიყო საერთო ადამიანური ფსიქოლოგიური საწყისი, როგორც მისი რეალური გამოვლინებები, ისე - პოტენციური, რომლებსაც, უბრალოდ, არც კი შეიძლება ადგილი ჰქონოდა არქაულ საზოგადოებაში. მითში აღმოჩნდა ზოგადფსიქოლოგიური საწყისის სიმბოლური ფორმები, რომელთა ინტერპრეტაცია თანამედროვე ადამიანის, განსაკუთრებით კი მისი „გაუცხოვების“ მოვლენის მიმართ ძალზე მნიშვნელოვან შედეგებს იძლეოდა. ცნობილი ლიტერატურულ-მითოლოგიური სკოლა ლიტმცოდნეობაში (მ. ბოდკინი, ნ. ფრაი და ა.შ.) მითოლოგიურ სისტემებს განიხილავს არა მხოლოდ როგორც წყაროს, არამედ როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების არსს (27).

ნაციონალურ მითებს არაიშვიათად უკავშირებენ ფსიქიკის ნაციონალურ მოდელებს, მეტიც, ჰაიდეგერი მითს ნაციონალური ბედისწერის წყაროდ მიიჩნევდა. ფროიდის ფსიქოანალიზისა და იუნგის არქეტიპების თეორიები ქმნიდნენ თანამედროვე ადამიანის ფსიქო-პათოლოგიებისა და ასევე, მითებისა და ტრადიციული სიუჟეტების ახსნის თეორიულ წანაპიდეობებს. კგ. იუნგმა ზ. ფროიდის ინდივიდუალურ „კომპლექსებს“ (28) დაუპირისპირა კოლექტიური არაცნობიერი „არქეტიპები“, რომელთა უშუალო რეალიზაციაც მსოფლიო ხალხთა მითებსა და ლიტერატურაში

განხორციელდა. არქექტიპები, იუნგის აზრით, წარმოადგენენ გარკვეულ სტრუქტურულ სქემებს, ერთგვარ სტრუქტურულ წინამორბედებს იმ ხატებისა, რომლებიც კოლექტიური არაცნობიერის სფეროში არსებობენ და ობიექტის მიერ აქტუალიზებული ფსიქიკური ენერგიის კონცენტრირებულ გამოხატულებას ქმნიან. ამგვარი კუთხით შეიძლება დახასიათდეს „მარტის მამალში“ ნიკოს ცნობიერების მოძრაობა ამირანის, როგორც „მამის“ არქექტიპისაკენ, ქაიხოსროსი - ნოესაკენ, ალექსანდრესი - კაენისაკენ, ცხადია, მეტ-ნაკლები სისრულითა და საფუძვლიანობით. იუნგი ხაზს უსვამდა არქექტიპების სიმბოლურ და არა ალფეორულ ბუნებას, როგორც ეს ფროიდთან გვხვდება. მითებში, იუნგის აზრით, აისახება არა არაცნობიერად არეკლილი სამყაროს არსი, არამედ ფსიქიკის არსი (29).

სემიოლოგია მითს განიხილავს, როგორც აღნიშვნის თავდაპირველ არქაულ ფორმას. მითი, როგორც ნიშანი, ანუ კომუნიკაციის დამოუკიდებელი ერთეული საკუთარ თავში შეიცავს მუდმივად განმეორებადი რეცეპციის შესაძლებლობას (მითის სწორედ ეს ასპექტი აქვს მხედველობაში კლოდ ლევი-სტროსს, როდესაც მითთან ბუსიკის სტრუქტურულ მსგავსებაზე ლაპარაკობს, რომელიც, თავის მხრივ, ემოციურ ინტერპრეტაციათა მრავლობითობას აღმოაცენებს (30). ამჯერად ჩვენ ვგულისხმობთ მხატვრული ტექსტის იმ ფენას, რომელშიც მითი ძირითად აზრთწარმომქმნელი სტრუქტურად გვევლინება. მითი, როგორც მეტაფორა, როგორც უძირო, უსასრულო ნიშანი მზადაა ყოველი შეხებისას იქცეს ახალ-ახალი შეგრძნებების, მნიშვნელობებისა და ინტერპრეტაციების ობიექტად. ეს საუბარი იმისათვის წამოვიწყეთ, რომ საფუძველი შეგვემზადებინა შემდეგი მოსაზრებისათვის: თუკი მითს მივიჩნევთ არაცნობიერ ლოგიკურ ოპერაციად, რომელიც გარკვეული ტიპის ნაციონალურ მენტალიტეტს ახასიათებს, მაშინ იგი ამ მეტაფორების გასაღებად უნდა წარმოადგენდეს უფრო მეტიც, ამ შემთხვევაში არაფერი გვიშლის ხელს ვივარაუდოთ, რომ ნაციონალურ მენტალიტეტში არაცნობიერად ჩადებულია ისეთი სტრუქტურები, რომლებიც მხოლოდ გარკვეულ მითს ირჩევენ აქედან ერთი ნაბიჯია პაიდუგერის ზემოთმოტანილ მოსაზრებამდე, რომ „მითი ერის ბედისწერაა“. ამ თვალსაზრისით ძალზედ საგულისხმოა კოლხი მედეას ქცევის სტრუქტურების მსგავსება ამირანის ქცევის სტრუქტურებთან: სტიქიური ძალების დაუთრგუნველობა, მათი აბსოლუტური უპირატესობა და ძალმომრეობა რაციონალურ სტრუქტურებზე.

რასაც მოსდევს მამასთან(აიეტი) და მამის შემცვლელთან(ნათლია-
ლმერთი) დაპირისპირება. ორივე შემთხვევაში სახეზეა ნაციონალური
მენტალიტეტის ის ჰომოლოგიური სტრუქტურები, რომელთა
საშუალებითაც შესაძლებელი ხდება „მამა-შვილის“ ოპოზიციის
კოდირება ნიშანთა სისტემაში, თუმცა სხვადასხვაგვარად.
ტრანსფორმაციის მთელ დროით ჭრილში მითი ატარებს ეროვნული
მენტალიტეტის კულტურული, ფსიქოლოგიური, მორალურ-
ზნეობრივი ცვალებადობის ნიშნებს, თუმცა უცვლელი რჩება
ძირითადი არქაული სტრუქტურა, რომელიც ხტონურ ძალთა
სიჭარბესა და გენეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობაში გამოიხატება.
სწორედ ამ სტრუქტურებს ეყრდნობა ოთარ ჭილაძე, როცა მითის
რესტავრაციას ახდენს.

ჭილაძისათვის მითი მხატვრული აზროვნების განვითარების
მარტოოდენ გენეტიკური წყარო კი არ არის, არამედ, გარკვეული
აზრით, მისი მარადიული მოდელი და არსებითი ელემენტი. როცა
ჭილაძე ამბობს, რომ „მარადისობაში გაატარებს
წარმავალს“(„აველუმი“) - სავარაუდოა, რომ მხედველობაში სწორედ
მისი ეს ბუნება აქვს. ამდენად, ბნუებრივია, რომ ორივე შემთხვევაში
- რემითოლოგიზაციის დროსაც და დემითოლოგიზაციის პროცესშიც
ყველაზე აქტიურად სწორედ ზემოთ აღნიშნული ნიშნობრივი
სტრუქტურები მონაწილეობენ, თუმცა სხვადასხვა სახითა და
დატვირთვით, რაც, თავის მხრივ, აღსანიშნის სპეციფიკიდან
მომდინარეობს. როცა ოთარ ჭილაძე აღსანიშნად იღებს
თავისუფლების იდეას, როგორც ზოგადნაციონალურ ინტენციას, ან
პირიქით, ამ ინტენციის შესუსტებას, იგი სწორედ ამირანის
არქეტიპის სტრუქტურებს ეყრდნობა და მისი მნიშვნელობის
ინვარიანტებს გვთავაზობს. მაშინ, როდესაც იგი თავისუფლების
ინტენციას ინდივიდუალურ დონეზე განიხილავს და მიზნად ისახავს
მისი უღრმესი სტრუქტურის შინაგანი წინააღმდეგობის ასახვას
(მაგალითად, „აველუმი“) - ამ შემთხვევაში მითის გამოყენების
არეალი და ფორმები ღრმადია დაფარული. როცა იგი ამირანის
სახეს დაეიწყებისა და დაკარგვის კონცეპტის გამოსახვის მიზნით
მიმართავს (მაგალითად, გიჟკოლას სახეში) აქ უკვე შემოაქვს
აშკარა ეპოსური და ფოლკლორული ალუზიები, მაგალითად,
„სისხლიან პურსა ვჭამთ ყველანი“, მეკდრის დამარხვის ეპიზოდი,
პირდაპირი ფოლკლორული ჩანარტები და ა.შ. ოთარ ჭილაძე
„მარტის მამალში“ ითვალისწინებს ამირანისა და ამირანულის
მნიშვნელობათა მთელ სპექტრს - დაწყებული ყველაზე არქაულიდან,

სადაც ფროიდის თეორიის თანახმად ღმერთის ადგილას მამა შეიძლებადა გვევარაუდა და სადაც ამირანი არა კულტურული, არამედ სწორედ წინარეკულტურული გმირის ნიშნებს ამჟღავნებს. და დამთავრებული ამირანის ლიტერატურული ვარიანტებით, რომლებიც აგერ, XX ს-ის ბოლომდე მოდის.

უპირველესად პასუხს თხოულობს კითხვა: მაინც რაშია ამ არქეტიპის ასეთი განსაკუთრებული სიცოცხლისუნარიანობა ქართულ ცნობიერებაში? ამ საკითხზე არაერთი შეხედულებაა გამოთქმული მწერალთა და მეცნიერთა მიერ. მას საეციალური გამოკვლევები უძღვნეს გ.ბარნოვა, ზ. კიკნაძე, დ.ჩხენკელმა, რ. ჩხეიძემ და სხვ. (31). ამჯერად ჩვენ გვინტერესებს საკითხის ის მხარე, ანუ მითის ის ნიშანი, რომელიც მისი ხანგრძლივი დაუმუშავების პირობას ქმნიდა. ეს იყო ამირანის მითის გრძნობადი საფუძველი. სწორედ ეს მთვლემარე ფენა აქტიურდება კომუნიკაციის ყველა ახალ სისტემაში. აი, ამ გრძნობადი კოდის მიმართ გულგრილობის ნიშნებს ვაშწნევთ „მარტის მამლის“ იმ ეპიზოდში, როცა გაეყოლა სიზმარში საკუთარ თავს მიჯაჭვულად წარმოიდგენს, ხოლო მისი მაყურებელი კი გულგრილად, მეტიც, ხალისიანად უცქერის ტანჯვის სურათს, ანუ ისეთი ვითარება, როცა მიჯაჭვული კაცი კოლექტიური არაცნობიერის დონეზეც კი აღარ აღძრავს თანაგრძნობას (ამირანის არქეტიპისადმი დამოკიდებულებათა ცვალებადობა XIX-XX ს-ის ქართულ ლიტერატურაში აღწერილი აქვს რ. ჩხეიძეს თავის გამოკვლევაში (32). ოთარ ჭილაძე ქმნის მხატვრული კომუნიკაციის ისეთ სიტუაციას, რომლის დროსაც მითთან და არქეტიპთან კავშირი მყარდება სწორედ გრძნობად-ემოციური გზით, ზატის გრძნობადი ფენის გააქტიურებით. ამ გზით ჭილაძე გვაიძულებს გამუდმებით მხედველობაში გვკონდეს მედეასა და ამირანის ქცევათა ფსიქოლოგიური, მორალს მიღმა არსებული სტრუქტურები და ჩვენს შეფასებებში ანგარიში გავუწიოთ მათ.

თანამედროვე მსოფლმხედველობრივი ორიენტაციებსათვის ზოგადად და მათ შორის ოთარ ჭილაძისათვისაც დამახასიათებელია ლიტერატურისა და ფილოსოფიის ურთიერმეჭრა. ფილოსოფია აქ ძალზე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს, მაგრამ არა იმ მკაცრი გაგებით, როგორც მეცნიერები იყენებენ. ფილოსოფიაში აქ გეულისხმობთ მსოფლმხედველობრივ შეხედულებათა მეტ-ნაკლებად მოწესრიგებულ სისტემას, რომელიც თავს იჩენს მხატვრული განსახიერების როგორც შინაარსობრივ, ისე ფორმის დონეზე. ამ პროცესში მსოფლმხედველობა განსაკუთრებულ როლს თამაშობს

იმდენად, რამდენადაც სწორედ ამ სფეროში ხდება მითის შინაარსის კონკრეტიზაცია და ჩნდება მისი „მეორად სისტემაში“, ანუ მხატვრულ ტექსტში ტრანსფორმირების შემოქმედებითი სტიმული.

ლიტერატურა, ერთის მხრივ, წარმოადგენს მითის გამოყენების და გადამუშავების სფეროს, მეორეს მხრივ კი მითი იჭრება ლიტერატურაში როგორც მსოფლმხედველობა. მითები გამოიყენება როგორც ფილოსოფიური მოდელები, ერთგვარი კონცეპტუალური აკუზულატორები. ჭილაძესთან ყურადღებას იმსახურებს მითების გამოყენება: 1. მსოფლმხედველობრივ დონეზე, კონცეპტუალური მოდელების საფუძვლად და 2. ენობრივ-ფორმალურ დონეზე ხატებად, მეტაფორებად და სხვა ტიპის მხატვრულ ნიშნებად. ორივე შემთხვევაში იკვეთება მითის და მითოსური სტრუქტურების სემიოტური ბუნება. ეს ყველაფერი შესაძლებლობას გვაძლევს თვალი გაავადვინოთ მითის, როგორც ნიშნის ფუნქციონირებას ოთარ ჭილაძის რომანებში. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მითის რესტავრაციისას მასში განსაკუთრებით აქტიურდება აღმნიშვნელთა ფენა. ეს აქტიურობა აიხსნება მითის აღსანიშნის ცვალებადი ხასიათით. მითი არის ნიშანი, რომელშიც აღმნიშვნელის ფენა უფრო მდგრადია, ვიდრე აღსანიშნისა, ამდენად მითში თავისუფლად „ექცევინ“ სხვადასხვა ისტორიული და სოციალური მოვლენები, როგორც აღსანიშნები. დამახასიათებელია, რომ არქექტიპებს და მითებს ოთარ ჭილაძე ეყრდნობა ყოფიერების, ისტორიის, ადამიანური არსის იმ მოდელების მხატვრული დამუშავებისას, რომლებშიც ზოგადი კანონზომიერებები ავლენენ თავს. ამ თვალსაზრისით, როგორც უკვე ვთქვით, ეპოქიდან ეპოქაში ნაციონალური მენტალიტეტისა და ზოგადად მისი ნიშნების რეტრანსლიაციის დროს მითის როლი განსაკუთრებულია, რამდენადაც მასში თავს ავლენს ეროვნული ხასიათისა და ყოფიერების კანონზომიერებები, მისი დამოკიდებულება სამყაროსთან.

მითისა და ლიტერატურის ამ ტიპის კავშირები განსაკუთრებით აქტიურდება ეპოქათა გზაჯვარედინებზე, როცა ერთმანეთს გადაკვეთს ორი ეპოქა, ორი კულტურა, ორი რელიგია, ორი სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური სისტემა. შესაძლებელია, ამ კატაკლიზმებს არც კი ჰქონდეთ საკაცობრიო მასშტაბები, მაგრამ თუკი მან ახალი ფასეულობითი დამოკიდებულებები წარმოიშვა, უფრო ზუსტად კი, თუკი მან შეძლო ფასეულობათა ხალახალი კოდირება ახალი დროის კონტექსტში, ანუ არ დაარღვია დროთა კავშირის კულტურული ფუნქცია, მაშინ ნებისმიერი ასეთი ნაციონალური კატაკლიზმი,

როგორც მოვლენა და მისი შესაბამისი ლიტერატურა წარმოადგენს ძალზე მნიშვნელოვან მონაპოვარს ზოგადსაკაცობრიო კულტურის მასშტაბით, რამდენადაც ყოველ ასეთ შენარჩუნებულ კულტურულ სისტემას გააჩნია უნიკალური ღირებულება და კომპეტენტურობა სწორედ „დიდი ღრის“, კულტურის ღიაობისა და კულტურათა კავშირის ზოგადი ნიშნების კვლევის თვალსაზრისით. ამ შემთხვევაში ლიტერატურის კულტურული ფუნქცია შორს სცილდება მისი მხატვრული ღირებულების შეფასების საზღვრებს, რამდენადაც იგი თვითონვე გვევლინება ისეთ დამოუკიდებელ ფასეულობით-ცნობიერებით სისტემად, რომელიც გაშიშვლებულ ფილოსოფიურ მუხტს ატარებს. მასში ღრმად, მძაფრად აირეკლება ეპოქათა და სისტემათა „გზაჯვარედინების ცნობიერება“ და მისი ნიშან-თვისებები. ოთარ ჭილაძის მხატვრული პროზა ამ თვალსაზრისით ძალზე ანგარიშგასაწევი მოვლენაა, რამდენადაც ჯერ ერთი, იგი წარმოადგენს სწორედ გადარჩენილ კულტურულ სისტემას შეხედულებათა, კულტურულ ტრადიციათა და ენის თვალსაზრისით. და მეორე, იგი „გზაჯვარედინების ცნობიერების“ განსაკუთრებული დაძაბულობით და პასუხისმგებლობითაა აღბეჭდილი. ერთი სიტყვით, ლუსიენ პოლდმანის გამოთქმა რომ ვიხმართ, იგი „კოპერენტულია საზოგადოების მომწიფებული პრობლემების მიმართ“.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც მითის კულტურული ფუნქციის პრობლემას უკავშირდება და ოთარ ჭილაძის რომანების მაგალითზე მკაფიოდ დასტურდება: თანამედროვე ფილოსოფია (პერმენეტიკა) კულტურის კომენიკაციის პრობლემას იდენტიფიკაციის პრობლემას უკავშირებს. თანამედროვე ეპოქაში პიროვნების ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური პრობლემების გაღრმავების კვალდაკვალ იგი განსაკუთრებული დაკვირვების ობიექტად იქცა. იდენტიფიკაცია მოიცავს როგორც პიროვნების ურთიერთობას საკუთარ „მე“ - სთან და თავისსავე მსგავს ადამიანებთან, ისე სამყაროში, არამსგავსთა შორის ფუნქციის პოვნის პრობლემასაც. ეს ამოცანა ამოძრავებს ცნობიერების უღრმეს ფენებს და საბოლოოდ მხოლოდ ორივე ამ პრობლემის გადაჭრის შემდეგ მოგვარდება მითის კულტურული ფუნქცია სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ მოახდინოს იდენტიფიკაცია პიროვნებისა - ერთიანობასთან, ანუ დააკმაყოფილოს, როგორც ერნსტ კასირერი ამბობს, „თავისი ღრმა და დაჟინებული სურვილი საკუთარი ცხოვრების გაიგივებისა გარკვეული საზოგადოებრივი ერთიანობის ცხოვრებასთან“ (33). ამდენად,

მოულოდნელი არ უნდა იყოს თანამედროვე ეპოქებში მითის რეტრანსლაციის აშკარა ტენდენციაც პიროვნების გაუცხოვების პროგრესირებადი ისტორიული პროცესის კვალდაკვალ. სწორედ ამ თემას ეძღვნება „მარტის მამალი“. გაუცხოვებისა და იდენტიფიკაციის პრობლემები აწუხებთ ჭილაძის სხვა რომანების გმირებსაც: ფარნაოზს, ალექსანდრეს, აველუმს.

იუნგი მიიჩნევს, რომ არქეტიპი ატარებს კოლექტიურ ხასიათს, ანუ ყველა შემთხვევაში იგი საერთო კუთვნილებად გვევლინება. ყველაზე ზოგადი მითოლოგიური მოტივები საერთოა ყველა დროებისა და ხალხებისათვის, ისევე, როგორც არქეტიპული სიმბოლოები, რომლებიც მითების კვალდაკვალ ჩამოყალიბდნენ (34). იუნგის ეს ძალზე საყურადღებო მოსაზრება კარგად ხსნის იმ პრობლემის თეორიულ-ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს, რომელიც არქეტიპებისაკენ, მითებისაკენ - როგორც მდგრადი ფორმალური სტრუქტურებისაკენ - ლიტერატურის განსაკუთრებულ მისწრაფებაში გამოიხატება. მითისა და არქეტიპის გზით გადაიჭრება იდენტიფიკაციის პრობლემა, რადგან ისინი ერთიანობის განმასახიერებელი მუდმივი, მყარი სტრუქტურებია. ამიტომ შეგვახსენებს ოთარ ჭილაძე ამირანისა და მედეას არქეტიპებს, ამიტომ აძლევს აველუმს ჩვენი უძველესი შუმერი წინაპრის სახელს, რათა ამ გზით „გამოიწვიოს“ თანამედროვე ეპოქის მიერ ჩაკლული არქეტიპი, ანუ აღადგინოს ადამიანის თავისუფლებისმოყვარე სული.

როგორც თანამედროვე მითოლოგიური სკოლები მიიჩნევენ, მითი ახდენს კოლექტიურ-არაცნობიერი განცდების და ემოციურ-ნებელობითი ლტოლვების ობიექტივაციას ფანტაზიის სფეროში (35). ამ თვალსაზრისით მითი წარმოადგენს ძლიერ სემიოტურ სისტემას, სადაც ხატებში ანუ ნიშნებში კოდირებულია კოლექტივის არაცნობიერი განცდები და ემოციურ-ნებელობითი ლტოლვები. ამ ნიშნების ამოცნობით თანამედროვე ადამიანი ერთიანობის წევრად იქცევა და ნაბიჯს დგამს იდენტიფიკაციის პრობლემის გადაჭრის გზაზე. მხოლოდ ერთი რამაა ანგარიშგასაწვევ: ოთარ ჭილაძის რომანებში მითთან მიახლოებასთან ერთად განუწყვეტლივ მიმდინარეობს მისი „გადაღახვა“, მისი ფორმალური სტრუქტურების გამოყენება ახალი მნიშვნელობისათვის თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურულ-ზნეობრივი კონტექსტის გათვალისწინებით. ამირანის კრიტიკული შეფასების მაგალითია ნიკოს დიალოგი უცნობთან, ამ უკანასკნელის სიტყვები: „არა თქვა ახლა, ამირანის შვილი ვარო“ - და შემდეგ: „მე თუ მკითხავ, მაგაში

არც არაფერია მაინცდამაინც სატრაბახო“. ამირანის არქეტაპის მეშვეობით ოთარ ჭილაძე აღწევს ქართველი კაცის იმ ემოციური და ნებელობითი ორიენტაციების გადაფასებას, რომლებიც ისტორიული მარცხის მიზეზად იქცნენ. ამავე დროს იგი იმ დადებითი ინტენციების სტიმულირებასაც ახდენს, რომლებმაც სახე იცვალეს და დაიშრიტნენ კულტურისა და ინტელექტის ზეწოლის, ან სხვა ტიპის, მათ შორის პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი ძალადობის პირობებში. ჭილაძე მითის გზით ახერხებს საზოგადოებრივი წარმოდგენები, იდეები, ორიენტაციები აქციოს შინაგან მდგომარეობებად, ტრადიციასთან კავშირის წყვეტა წარმოადგინოს იმ საკუთარ „მე“-თან დაშორებად, რომელიც არაა ცნობიერის ყველაზე ღრმა ფენებშია ჩაღეჭილი. დროის მითოსური სტრუქტურებით იგი გადალახავს წინააღმდეგობას წარსულსა და მომავალს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის.

უცნობი, როგორც არქეტაპული ნიშანი, მაიდენტიფიცირებელი ნიშანიცაა, რადგან სწორედ მისი მეშვეობით აქტიურდება იდენტიფიკაციის მოთხოვნილება ნიკოშიც და გიგოლაშიც წარსულზე პასუხისმგებლობის გაღვიძებით. იდენტიფიკაციის კრიზისის ერთი მიზეზი სწორედ უპასუხისმგებლობა და დავიწყებაა. მეორე - ინფანტილიზმი, ინდივიდუალური ცნობიერების არასაკმარისი მზაობა, მოუმწიფებლობა, იდენტიფიკაციის არასაკმარისი მოთხოვნილება (ავტობუსის მეტაფორა).

კულტურას აქვს უდიდესი ინტეგრაციული ძალა სწორედ იმით, რომ ფლობს ზოგადადამიანურ ფასეულობათა ერთიან სისტემას. მითი წარმოადგენს ამ სისტემის პრატიკას. მითის რესტავრაცია აღადგენს ერთიანი კულტურული სისტემის გამოტოვებულ, „ჩავარდნილ“ ნაწილებს, ელემენტებს. ფარნაოზი გადამჩენის მოდელია, რადგან ხსოვნაში ცდილობს ძველი და ახლი ვანის გათიშული დროს დაკავშირებას. დანაკარგის კონცეპტი და დაკარგვის განუწყვეტელი პროცესი „აველუმში“ განცდილია როგორც სიყვარულისა და თავისუფლების დეფიციტთან დაკავშირებული ზოგად-საკაცობრიო კრიზისი. მითთან დაბრუნება ნიშნავს ცნობიერების იმ ფორმებთან დაბრუნებას, რომელიც თავისუფალი იყო „უარყოფითი კომუნიკაციებისაგან“ და რომელშიც ზორციელდებოდა ადამიანის ყველაზე არსებითი პრესოციალური სწრაფვა ერთიანობისაკენ, მიკუთვნებულობისაკენ.

გიგოლა ამირანისა და ამირანის შვილის იპოსტასების გამაერთიანებელია. უცნობი მკვდრის დამარხვით იგი მამის მიმართ

ამირანულ მზეგობრობასა და უპასუხისმგებლობას გადალახავს. დაეიწყება ძალზე შორეულ კონტექსტში უკავშირდება უწესრიგობას, ქაოსს. თავისი ამ ამოვარდნით ზოგადი წესრიგიდან, რომელსაც ბუნებრივად ახსოვს და ინახავს - გიჟკოლა ხტონურ ძალებს ემსახურება, როგორც ქაოსის დამწერგავი და ენთროპიის შემომტანი. პასუხისმგებლობის გაღვიძებით, ანუ ამირანულის ეპოსური ელემენტების გაძლიერებით შემოდის გიჟკოლას სახეში მითისა და არქეტიპის ფარულ მნიშვნელობათა ამჯერად უკვე სხვა სპექტრი („სისხლიან პურსა ვჭამთ ყველანი“ სამართლიანი და უპატრონო მკედრის დამმარხველი, ანუ მომწესრიგებელი).

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს მითის რესტავრაციის გრძობად - ემოციური ფორმები ოთარ ჭილაძესთან. მითის რესტავრაციის რაციონალისტურ მიზანდასახულებას იგი გადალახავს მისი ხელახალი გაცოცხლებით, ხატოვანებით, განცდით, თანამედროვე მკითხველის ცოცხალ აღქმასთან დაახლოებით. გაგიხსენოთ მედეას სახე, ძველი ვანის სამყარო, უცნობთან დაკავშირებული ნიკოს შეგრძნებები და ცხადი გახდება, რაოდენ ზუსტი და დახვეწილია ის მხატვრული ხერხები, რომლითაც ოთარ ჭილაძე მითის რესტავრაციას ახდენს.

ოთარ ჭილაძეს არქეტიპი შემოჰყავს შეგრძნების მეშვეობით. იგი მას უკავშირებს რაიმე ცოცხალს, მოძრავს, საყვარელს სუნით, ფერით, შეგრძნებით, იმით, რაც განეკუთვნება მომენტალური და მოულოდნელი აღქმის სფეროს, ანუ ცნობიერების ქვედა ფენებს და არა ცოდნას. „შეგრძნება გაუჩნდა“, „მამის სუნი ეცა“, „პირში სისხლის გემო იგრძნო“, „ეგონა“, „ეცნო“ და ა.შ. - ის ზმნებია, რომლითაც არაცნობიერი კავშირები ხასიათდება. მიმსგავსება, ცნობა, შეგრძნება ნიშნავს ნიშნის ცნობას. თევზის სუნი და ჟასმინის სურნელი ნიკოს ბავშვობას აგონებს, მედეა თითქოს ცნობს იასონს ისევე, როგორც ნიკო და გიჟკოლა - უცნობს. შეგრძნებით და გაუცნობიერებელი გრძნობადი აღქმებით აღდება კავშირი დროის უშორეს წერტილებს შორის („ნიკოს ბუდის სუნი ახსოვს“, „სიძეულის სუნი ჰქონდა“).

იასპერსის აზრით, მითი სიკვდილს გვასწავლის. „გვასწავლის“ ნიშნავს „გვამზადებს“, „გვაგუებს“. ნიკოსა და ბაბუამისის შიში სიკვდილის შიშია. ასევე ეუბნება უცნობს: დედა მენატრება და სიკვდილისა მეშინიაო. ნიკოს ამ სიტყვებში სიკვდილ-სიცოცხლის ერთიანობის არქეტიპი იკითხება და მასზე პასუხის გაცემაც მხოლოდ არქეტიპს შეუძლია. უცნობი პასუხობს, არაფერია მაგამი

გასაკვირი, რადგან თუ არაფრისა გეშინია და არც დედა გენატრება, სიცოცხლეს ფასი არ ქონია შენთვისო. განუმარტოთ: დედის მონატრება სიცოცხლის მარადიული წყურვილის ნიშან-სიგნალია, რადგან დედა არის სასიცოცხლო ძალისა და ენერგიის სიმბოლო. სიკვდილის შიში კი ნიშნავს ცნობიერების შეუგუებლობას ოპოზიციური წყვილის პირველი წევრის მიმართ. შიშის მნიშვნელობათა სპექტრი დაკარგვის იმ შიშსაც გულისხმობს, რომელიც „სიყვარულს შეიქმს“. ასე რომ, ჩამოთვლილთაგან ორივე მხოლოდ და მხოლოდ სიცოცხლის სიყვარულის ნიშნებია. თავისი სიტყვებით უცნობი ოპოზიციის ბუნებრივობასაც აღიარებს და ნიკოსაც ამასვე ასწავლის - შეგუებას იმასთან, რაც ბუნებრივი და აუცილებელია. მითი გვიჩვენებს, როგორ უნდა სძლიო შენს „ნაწილობრივ“ ბუნებას იდენტიფიკაციის გზით, ანუ მთელთან შენი ორგანული ერთიანობის თვითშეგრძნების გზით; როგორ სძლიო წარმავლობის განცდას შექცევადი ციკლური დროის რწმენით; როგორ მოარიგო ცნობიერებაში წარმავალი, ცალკეული - წარუვალთან, მთელთან, ჭეშმარიტთან და მარადიულთან; როგორ გაამდიდრო შენი ნაკლული ცოდნა ზალხის მიერ შენახული სიბრძნით. ზალხი მარადიულია, ადამიანი - წარმავალი, მაგრამ ადამიანი მთელის ნაწილად რჩება ყოველთვის - აი, რითი გვასწავლის მითი, ცნებითი აზროვნებისაგან განსხვავებით, სიკვდილს. მითოსური აზროვნებისათვის დამახასიათებელია კიდევ ერთი მსოფლშეგრძნებითი ინტენცია (ცხადია, აქ სამყაროს გრძნობად შემეცნებაზეა ლაპარაკი): მოვლენათა საყოველთაო წესრიგისა და აუცილებლობის რწმენა. არსებითად, სწორედ მითი ახდენს სამყაროს კლასიფიკაციის პირველ გაუცნობიერებელ ცდებს ოპოზიციური სტრუქტურების მედიაციის გზით.

მითის გრძნობადი სინამდვილის შექმნას ჭილაძე სხვადასხვა გზით აღწევს: მითოსური სიუჟეტებისა და არქეტიპების, მითოიდების, მითემების შემოტანით. ანუ, ასე ვთქვათ, მზა ნიშნებით; დრო-სივრცის ორგანიზაციის იმ ფორმებით, რომელიც მითოსურ დროს ახასიათებს და რომლის ნიშნებიც მკვეთრად განსხვავდება რეალურ ისტორიული დროის ნიშნებისაგან (შექცევადობა ან მარადისობა, სივრცის განსაკუთრებული „მატერია“ და ა.შ.); საპეციფიკურ გრძნობად-ხატოვანი ფორმების შემოტანით, ჰიპერბოლიზაციით, ფანტასტიკური ელემენტის გაძლიერებით, ხთონურობის აქცენტირებით, იდუმალებისა და ფარული ცოდნის იმიტაციით;

ფოლკლორულ-ენობრივი ჩანართებით, კულტურულ-ეთნიკური ნიშნებით და ა.შ.

კომუნიკაციური ფუნქციის შესრულებისას მითი მსგავსებასა და იგივეობას ეყრდნობა. იგივე პრინციპს იყენებს მეტაფორაც. როგორც თანამედროვე მეცნიერება თვლის, მითოლოგიური აზროვნება პრინციპულად მეტაფორულია. ყველგან, სადაც რომანის სიუჟეტში ან ასოციაციური მნიშვნელობების ღონეზე მითოსური სტრუქტურა ჩნდება, იწყება აზროვნების ხატებრივ-ემოციონალური ფენების გააქტიურება, რასაც ცნობიერების არქაული გაკრისტალეზებული სტრუქტურების დაძვრა მოსდევს. სწორედ ამ გზით ხდება ნიკოს ცნობიერების გამოღვიძება, მისი ჭეშმარიტი სოციალიზაცია, განკაცება. სწორედ არქეტიპულ სტრუქტურებზე დაყრდნობით ყალიბდება ნიკოს „მე“-ს მოდელი. უცნობი ის ხატია, რომელიც ნიკოს ცნობიერების ფარული ფენების პროვოცირებას ახდენს. *ხატში ისევე, როგორც მითში გამოხატულია ცნობიერებისა და ენის ემოციურ-ნებელობითი მისწრაფება. ამით განსხვავდება იგი, როგორც ნიშანი სასუბრო ენის ნიშნებისაგან, რომელშიც ეს მისწრაფება წაშლილია ხანგრძლივი კონვენციის გამო. ხატის მეშვეობით ენაში შემოდის შესაძლო მნიშვნელობათა ღრმა და ფართო არეალი, მასთან ერთად კი ადამიანის ემოციურ-ნებელობით მისწრაფებათა არქეტიპული სტრუქტურები.* ამდენად, ნიკოს ცნობიერებაში ამირანის სახე-ნიშნის ამოტივტივება უკვე ნიშნავს მასში ამირანული ნების ამოძრავებას, მოუთმენლობას, ბრძოლისა და წინააღმდეგობის სურვილს იმის მიმართ, რაც გარშემო ხდება, უკვე ნიშნავს პასუხის ძიებას იმ კითხვებზე, რომლებიც ამირანის სახეს საუკუნეების მანძილზე დაუკავშირდნენ: დანაშაულისა და სასჯელის თანაფარდობა, ანუ განაჩენის სამართლიანობა, ინდივიდუალური და ეროვნული თავისუფლების პრობლემების ურთიერთმიმართება და ა.შ.

ისტორიული მოვლენები, იდეალები, წარმოდგენები ნამსხვრევების სახით ირევიან ნიკოს ცნობიერებაში და იქცევიან მის შინაგან მდგომარეობებად (მამა, პაპა, ილია, ამირანი). ნიკო მათ აღიქვამს, როგორც ინდივიდუალურ გამოცდილებას (ილიას მკვლელობა). ავტორის დისკურსის ერთი ფენა, რომელიც ფარავს ნიკოს ცნობიერების სიტყვას, ატარებს კულტურულ-რელიგიური ტრადიციით განმტკიცებული შეფასებების მთელ იმ სპექტრს, რომელიც ზოგადეროვნულ ცნობიერებაშია ჩაფხვებული.

ილიას მკვლელობა ნიკოს ცნობიერებაში მითად ტრანსფორმირდება. ამ გზით ჭილაძე აძლიერებს ზოგადად წინაპრისა

და გენეტიკური ნათესავისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობას, ანუ აღრმავებს ერთიანობის ტრადიციას. ეს ყველაფერი კი სამომავლო გზის ძიებისთვისაა აუცილებელი. რემითოლოგიზაციის შემთხვევაში ჩვენ ყველანი ერთად მივყავით განსაკუთრებით სავსე გზას, ღემითოლოგიზაციის დროს კი გზას მარტო ერთი კაცი მიუყვება. არსებითად, ორივე შემთხვევაში მითის სტრუქტურის რესტავრაცია ზემოთნახსენები ერთიანობის იდეის ვარირებას ახდენს. ბარტის მიხედვით, მითი ისტორიას იდეოლოგიად აქცევს (36), რაც ოთარ ჭილაძის მითისქმნალობასთან დაკავშირებით უთუოდ გასაზიარებელი მოსაზრებაა. მითი ახდენს ადამიანის სოციალიზაციას ძალზე ღრმა დონეზე. მითში გადმოცემული სოციალური ელემენტი ინდივიდში „გადადის“ საკუთარი გამოცდილების სახით. მითში არის რაღაც ისეთი გამოცდილება, რაც ყველას გეუთვნის, ყველასა და ყველას მონაწილეობით ხდება („სისხლიან პურსა ვჭამთ ყველანი“ - იმეორებს ამირანის სიტყვებს გიეკოლა. უპატრონო მკვდარს მარხავს ყველას ნაცვლად). იდეოლოგიის თანამედროვე გაგებით მითი არის ანტიიდეოლოგია, ანუ ცნობიერების იმ პირველად, შეუბღალავ ფორმებთან მიბრუნება, რომელიც კაცობრიობამ ისტორიისა და სოციალიზაციის (განსაკუთრებით კი პოლიტიზაციის) გზაზე დაჰკარგა. მითი გამოხატავს ცნობიერების შინაგანი წინააღმდეგობების ყველაზე ბუნებრივ და არსებით ფორმებს, სახელდობრ, ე.წ. ბინარულ ოპოზიციებს და მათი გადალახვის გზებს. ეს წინააღმდეგობები მარადიულ პრობლემად რჩება დღემდე და ამიტომაც არის, რომ ლიტერატურა და ფილოსოფია განუწყვეტლივ უბრუნდება მითს. მითები თითქმის არ კვდებიან, მაგრამ ტრანსფორმირდებიან მანამ, სანამ ეროვნული თუ საკაცობრიო ცნობიერება რაიმე პრობლემითაა დაკავებული. როცა პრობლემა იწურება, მითი ახალ სისტემაში გადაერთვება და იქ ასრულებს ნიშნის ფუნქციას ახალი მნიშვნელობებისათვის. მკვდარი მითი - ესაა რიტუალი, რომელიც ხშირად სრულდება მისი თავდაპირველი მნიშვნელობის ცოდნის გარეშე. აქ ცოდნა შემორჩენილია ფორმაში, ანუ თვით რიტუალში როგორც ნიშანში. ნიშანი იქცევა დაუსრულებად ცვლადი მნიშვნელობების სათაესოდ და თავდაპირველ მნიშვნელობაზე ხსოვნას ინახავს ერთდერთი კონოტაციის სახით მაინც. სწორედ მისი საშუალებით შედის იგი კოდში, რათა იცნონ.

მართალია, მითი სიკვდილს გვასწავლის, მაგრამ იგი სიცოცხლესაც გვასწავლის - აი, რას გვეუბნება ჭილაძე. სიკვდილის გზით-სიცოცხლეს, წარსულის გზით-მომავალს, წარმოსახვის გზით-

რეალობას და ა.შ. ეს ხდება მედიაციის საშუალებით, ანუ ფუნდამენტური ოპოზიციურობის შერბილებით, რომელზედაც უკვე გვქოდა საუბარი.

მითოსური და პოეტური ცნობიერება ყოფიერების საფუძვლად აღიარებს მოვლენათა საყოველთაო წესრიგსა და ურთიერთგაპირობებულობას. ჭილაძის სამყარო გააზრებულია როგორც წესრიგი ყველა დონეზე, როგორც სივრცულ, ისე დროით განზომილებაში. მაგალითად, ზოგადსაისცოცხლო წესრიგი, სწორი წრებრუნვა სიკვდილს და სიცოცხლეს შორის სივრცულ წესრიგსაც ემყარება: მკედარი იმისათვის უნდა დაიმარხო, რომ ცოცხალს მიწაზე ადგილი გაუთავისუფლოდეს. ხე იმისათვის არსებობს, რომ ადამიანს მარადიულობის რწმენა ჩაუნერგოს, ანუ სიკვდილს შეაგუოს - ეს უკვე ფუნქციათა განაწილების ზოგადი სამყაროული პრინციპია. აველიუმში გადამრჩენია - და ესაა მისი სასიცოცხლო დანიშნულება. შემნახველი და გადამრჩენია ფარნაოზიც, ალექსანდრეც, ანა და გიორგაც - ზოგი იდეის, ზოგი გენის, ზოგი სიკეთისა და ისტორიისა. ისინი აძლიერებენ წესრიგს და ხელს უშლიან ქაოსს, რომელიც შემოაქვთ მაიორის, პეტრეს, კუსას, ოყაჯადოს, იაგორას, გოგიას დედისა და ბიძისნაირებს. სწორედ ბუნებრივ წესრიგში ეგულება ჭილაძეს ყოფიერების ის საფუძველი, ის ჭეშმარიტება, რომელიც საერთოდ სიცოცხლეს განაგებს.

ჩვეულებრივ, დაშიფრული ინფორმაციები, კოდური სისტემები მკითხველზე ძლიერ ემოციურ ზეგავლენას ახდენენ. ამდენად, არქეტიპებისა და მითოსური სიუჟეტების ფუნქციას მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოადგენს არაცნობიერის სტიმულირება, რათა ცნობიერების ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხდეს გაძევებული ფენების დაძვრა და ამოტივტივება და მნიშვნელობები ხელმეორედ მოექცნენ ნიშნობრივ სიტუაციაში. არქეტიპის დანიშნულება ოთარ ჭილაძის რომანებში საკვებით ამართლებს იუნგის დაკვირვებას, რომ არქეტიპი არის ის სიმბოლური ფორმულა, რომელიც ყოველთვის ამოქმედდება მაშინ, როცა „ან არ არსებობს გაცნობიერებული გაგება, ან სადაც მისი არსებობა შინაგანი ან გარეგანი გარემოებების გამო საერთოდ შეუძლებელია“ (37). ამირანის არქეტიპის ამოქმედება „მარტის მამალში“ სწორედ ამ ვითარების განსახიერებაა: არ არსებობს გაცნობიერებული გაგება, რადგან სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური და სოციალურ-ზნეობრივი ვითარების გამო მისი არსებობა შეუძლებელია. ჭილაძის მსოფლმხედველობის თანახმად, მითი და ისტორია წარმოადგენენ პასუხთა საორიენტაციო სივრცეს

თანამედროვე პრობლემებისათვის. მითი წარმოადგენს წინარეისტორიას, ეროვნული ცნობიერების განსაკუთრებულ „იდეოლოგიებას“ და „სოციოლოგიას“. რადგან „რაც ერთხელ ზდება, საშუალოდ ზდება“ („მარტის მამალი“). სიცოცხლის მარადიული დროის ასეთი თვალსაზრისი მითოსური ცნობიერებიდან იღებს სათავეს. მითი გვევლინება ყველა დროის ჭეშმარიტების გასაღებად, დაეწყოებული ცოდნის უნივერსალურ სისტემად, რომელსაც ცნობიერება დაუსრულებად უბრუნდება სირთულეების ეპოს. ზოგადკლტურულ კონტექსტში მითები, მითემები, არქეტიპები წარმოადგენენ ტოპოსებს ანუ საერთო ადგილებს სხვადასხვა ხალხთა ცნობიერებაში (38).

ნორტროპ ფრაის აზრით, მითი არის ყველა ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურული ფუნდამენტი (39). ამ აზრის სამართლიანობა დასტურდება ჭილაძის მხატვრული სამყაროს მაგალითზე. უპირველესად, თხრობითი მოდელების თვალსაზრისით, რომლებიც საფუძვლად ედება რომანების სიუჟეტურ განვითარებას და პერსონაჟებს. მეორე - ზოგადი მსოფლგანცდის თვალსაზრისით, რომელიც ჭილაძესთან შეიძლება დახასიათდეს როგორც პოეტური და ეპიკური ერთდროულად; მესამე - ენობრივი ასპექტით. ჭილაძის ენა წარმოადგენს იმ შინაგანი ინტუიციის გამოხატულებას, რომელიც ადამიანს კარნახობს, უბიძგებს დაუკავშირდეს მარადისობას და აპელაციისათვის მიმართოს სიცოცხლეს. ენა, ისევე როგორც მითი წარმოადგენს მარადისობის მატარებელ და შემნახველ ფორმას და ეს ფორმა ქმნის სწორედ მათი სემიოტურობის მაღალ ხარისხს. ენაში ისევე, როგორც სასიცოცხლო პროცესში გაძუდებით მიმდინარეობს მნიშვნელობათა ტრანსფორმაცია, სწორედ ამ აზრით ჰგავს იგი მითს როგორც ნიშანთა სისტემას, ორივეში განუწყვეტლივ „შედის“ ახალ-ახალი მნიშვნელობები ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად.

ჭილაძესთან მითი არის არა უბრალოდ არქაული აზრობრივი სტრუქტურა, არამედ ცნობიერებაში ჩაკერული მსოფლმხედველობრივ-ფასეულობითი სისტემის ადრეული ფორმა, მარადცოცხალი ინტუიციური და გრძნობადი ცოდნის მენტალური მოდელი. არაცნობიერის ზოგადი სტრუქტურა, რომელიც მიმართულია თვითადგენის, გადარჩენისა და განახლებისაკენ. იმ ფუნქციას, რასაც მეტაფორა ენაში ასრულებს, მითი ასრულებს ზოგადად ცნობიერებაში. სტრუქტურული მსგავსების გარდა, მითი თავისი ძლიერი სასიცოცხლო იმპულსითაც გავს მეტაფორას. როგორც მეტაფორა, მითიც უძირო ნიშანია. მითი არის საიდუმლო ენის

თავისებური ნიშანი, კოდი, რომელშიც ჩადებული ინტენცია მარადიულად იზიდავს ადამიანს. მითი სიმბოლური ლოგიკით აგებული, ცნობიერებისა და ენის ფარული, იდუმალი წესრიგის ფორმაა.

რემითოლოგიზაცია ისევე, როგორც დემითოლოგიზაცია წარმოადგენს ლტერატურულ-მხატვრულ მეთოდს მითისა და მითოსური სტრუქტურების ხელახალი ამოქმედებისათვის. მითის დემითოლოგიზაცია იწვევს მის ისტორიად ქცევას, დამიწებას, მისი „ამაღლებული“ ინტენციის დაქვემდებარებას ყოფითი და სოციალური პრობლემებისადმი, მაგრამ მნიშვნელობათა ისეთი ფენის ამოტივტივებასაც, რომლებიც თითქოს შესაფერის ეპოქას და დროით კონტექსტს „უცდიან“. მაგალითად, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმანში“ დემითოლოგიზირებულია ნოეს ბიბლიური სახე და წარღვნის მითი. ქაიხოსროს სახეში ნოეს ის კონოტაცებია ამოწეული, რაც ბიბლიურ ვარიანტში უპირატესად უკანა პლანზე იკითხება. კაენის მოდელი ტრანსფორმირებულია ორი მიმართულებით: ერთ შემთხვევაში იგი კორელაციაშია ალექსანდრეს პრობლემასთან და გადალახვას, დაძლევის გულისხმობს. მეორე შემთხვევაში კი იგი უკავშირდება ქაიხოსროს სახეს, ფართოვდება, ღრმავდება და ზოგადად ადამიანის მიმართ სიძულვილად გადაიქცევა. ამაზე მიგვითითებს რომანის სახელწოდებაც. რემითოლოგიზირების მაგალითია ძველი ვანი ოქროს უბანი, დარიაჩანგი, არქაული წესრიგი და ბახას სარდაფი, ყოფითი წესები და სამყაროსთან დამოკიდებულება, აიეტის სასახლე მედეა და არგონავტები.

ისტორიის მითად ქცევა იწყება მისი კოდირებით, გასაიდუმლოებით. ამ აზრით, მითოლოგიზირებულია ახალი ვანი ანუ ისტორია, ფარნაოზი, პატარა უხეირო და ახალ ვანში დატრიალებული ამბები. ამაზე მიგვანიშნებს ფინალური სცენაც, მისი პირდაპირი კავშირი ქრისტეს ჯვარცმის მისტერიასთან. ანას ოჯახისა და ურუქელთა მიერ მაიორის მხსნელად მიჩნევა მისი მითოლოგიზაცია და ღრმა შეცდომის საფუძველია. ამ კონტექსტში მისი ფარული მნიშვნელობა სწორედ მხსნელის საპირისპირო გაგებას შეიცავს - შააგერლს, დამპყრობელს, ურჩხულს, რომელსაც წმინდა გიორგი შუბით ებრძვის. ეს გახანგრძლივებული ქმედება მაიორის დაცინვას იმსახურებს („სულ კლავთ და ვერ მოგიკლავთ“), რადგან მან იცის ძალთა რეალური თანაფარდობა. ჭილაძე ახდენს ამ ორასწლოვანი მითის გაშიფვრას, დეკოდირებას, დემითოლოგიზაციას მაიორის სახეში ანუ მხსნელის ტრანსფორმაციას ურჩხულად,

რომელიც გარკვეული პოლიტიკური ძალისა და ორიენტაციების სიმბოლოდ გვევლინება. წმინდა გიორგის კონცეპტის ტრანსფორმაციები ვლინდება ვენახის მხატვრული გამოსახულებაშიც, რომელსაც გიორგა უვლის. იგი ეხმანება ქრისტეს იპოსტასებსაც. სხვათა შორის, თავის საფუძველში მითოსურია თვით მსხვერპლშეწირვის იდეაც.

ლიტერატურაში მითი შემოაქვთ იმისათვის, რომ ვიცნოთ. მითის ეს ცნობა თუ მიღება ორი მიმართულებით ხდება. ჯერ, როგორც კულტურული ადებტისა, შემდეგ კი როგორც გრძნობადი, უშუალო გამაერთიანებელი საწყისისა. ისევე, როგორც მუსიკა არის გრძნობად-ემოციურის აბსტრაქტული მოდელი, მითი წარმოადგენს არაცნობიერის ლოგიკური და გრძნობადი სტრუქტურების კომბინირებულ მოდელს. ამდენად, მითის და მისი ელემენტების გამოყენება განაპირობებს იმ არაცნობიერი მენტალური სტრუქტურების ამოძრავებას, რომლებიც თითოეულ ადამიანშია მოცემული. კანტი ვარაუდობდა ისეთ სიღრმისეულ ფორმებს, რომლებიც ყოველგვარი ცდისაგან დამოუკიდებლად არსებობენ ცნობიერებაში. ლევი-სტროსი თვლის, რომ მათ აქვთ ერთგვარი ობიექტურ საფუძველის ბუნება, რომელიც აზროვნებისა და ცნობიერებისაგან დამოუკიდებლად არსებობს (40). (შდრ.: ერლ მაკ-კორმაკის მოსაზრებას მატაფორაზე, რომ არსებობს ენის რაღაც იდეალური მექანიზმი, რომლის მუშაობის ნაყოფიცაა მეტაფორა (41). მითის პრობლემა არსებითად აზროვნებისა და ენის, ანუ ყოფიერების სხვადასხვა დონეთა მორიგების პრობლემაა. ლიტერატურის პრობლემა მითის გამოყენების პროცესში გარკვეულწილად ასევე დაიყვანება ენის პრობლემაზე, რადგან, ენის მსგავსად მითიც ნიშანთა სისტემად იქცევა. მარადიულ და წარმაჯალ დროთა დაკავშირების პრობლემას ლიტერატურა გადაჭრის ისევ და ისევ მხატვრული ენის საშუალებით, მისი გრძნობადი ფენების გააქტიურებით, შექცევადობით. მითი გვევლინება უძირო ნიშნად (მატაფორად), რომელიც შეგრძნების დონეზე ასახელებს კავშირს ჩვენი ცნობიერების მარადიულ პრობლემებს შორის, ჩემს სუბიექტურ და მარადიულ მითოსურ დროს შორის.

კლოდ ლევი-სტროსი თვლის, რომ მუსიკისა და მითისაგან განსხვავებით, ლიტერატურულ ნაწარმოებში არ ხდება დროის შინაგანი აქტუალიზაცია. ჩვენი აზრით, ეს მოსაზრება დაზუსტებას მოითხოვს: განსხვავება, რა თქმა უნდა, არსებობს, მაგრამ დროის აქტუალიზაცია მაინც ხდება დროის შეგრძნების განხატებით,

დროსთან დაკავშირებული გრძნობადი აღქმების ენობრივი აღწერით, მხატვრული ენის საკუთრივ გამომსახველობით-პოეტური ფუნქციის გაძლიერებით.

მხატვრულ აღქმას ახასიათებს კონკრეტული სახეობრიობა. როცა ცეცხლს არქეტიაულ სიმბოლოდ მივიჩნევთ, ამით ჩვენ მხოლოდ ვეთანხმებით წინაპართა გამოცდილებას, ანუ ვახდენთ ცეცხლის, როგორც ენერგიის სიმბოლოს დუბლირებას. იმისათვის, რომ ახალი შეგრძნება და შესაბამისად, ასოციაცია გამოიწვიოს, იგი უნდა იქცეს ჩვენს საკუთარ გამოცილებად, ანუ უნდა გაფართოვდეს ცეცხლის მნიშვნელობა ჩვენი წარმოსახვით შექმნილი კონოტაციების ხარჯზე. საამისოდ აუცილებელია სათანადო ნიშნობრივი სიტუაცია, სადაც მისი რეალიზაციის საკმაო პირობები შეიქნება. ჭილაძე ასეთ სიტუაციას ქმნის უცნობისა და ნიკოს შეხვედრის სცენაში გუმბათნამოქცეულ საყდარში, სადაც ორთაგან, რომლებიც ცეცხლს უსხედან, ერთი წინაპარია, მეორე - შთამომავალი. ერთი - მითიური და ზღაპრული გმირია, მეორე - რეალობის ნატეხი, ჩვეულებრივი თანამედროვე ბიჭი. ამ სიტუაციაში ცეცხლიც, კაციც, ბიჭიც, საყდარიც და ყოველი ნათქვამი სიტყვაც - ნიშნობრივია და განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი. ყველა ასეთ შემთხვევაში, როცა მითის მიჯიანი ან ნაწილობრივი რესტავრაცია ხდება, ან როცა ტექსტში რომელიმე არქეტიაული სიმბოლო თუ სტრუქტურა ჩნდება - იქნება ნიშნობრივი სიტუაცია, არაცნობიერიდან იწყება მნიშვნელობათა ფრაგმენტების, მათი გადარჩენილი ნაწილების ამოტივტივება, ე.ი. გადაშლილი ხსოვნის კვლები კვლავ ჩნდებიან. წარმოსახვა დაჟინებით ახდენს ცნობიერების ფენების გადალახვას. ოთარ ჭილაძესთან ყველა მნიშვნელობა საბოლოოდ ლაგდება იმ ფენებში, რომელებიც ზნეობრივ სფეროს განაგებს. მწერალი მნიშვნელობებს აცოცხლებს იმისათვის, რომ ეს გადაადგილება მოახდინოს და ის, რაც ცნობიერებაში მოუწესრიგებლადაა ჩაარჩენილი, მორალურად და კულტურულად მოაწესრიგოს. ამ გზით მნიშვნელობები სავსებით ძალდაუტანებლად აბსტრაგორდებიან გრძნობად-კონკრეტული ფენებიდან ლოგიკური ფენებისაკენ. ნიკო ასე ფიქრობს უცნობზე: „მამაჩემს გავდა“... ეს „გავდა“ არის არა შედარება, რომელიც გარეგნულ, ფიზიკურ მსგავსებას აფიქსირებს, არამედ „მომაგონა“, „გამახსენა“ - რომელიც იგივეობის, ნათესაობის იმპულსურ შეგრძნებიდან, ანუ წინარემეხსიერებიდან მოდის. გიორგას ამ პრინციპითვე აგონებს მამას გაზაფხული, ადილებული მდინარეები, სიკვდილი. ეს „გავდა“, და „მომაგონა“ ამოატივტივებს მამის

ცნებასთან დაკავშირებულ ცნობიერ და არაცნობიერ მნიშვნელობებს, სისხლისა და სულის მისტიკურ ერთიანობას, გაუცნობიერებელ, მაგრამ გარდაუვალ სიყვარულს იმის მიმართ, ვინც არის სისხლი და ხორცი შენი, ჯიში და გენი შენი, აზრი და გრძნობა შენი - ყველაფერი იმის დამტყევი და მცოდნე, რაც შენამდე იყო და შენს მერე დარჩება. („სისხლმა და ხორცმა მოუყვათ იმთაც უცებ, ერთი სიტყვით, უსიტყვოდ, რის მოსაყოლადაც აველუმს არც სიტყვა ეყოფოდა, არც სიცოცხლე“ - „აველუმი“)

მრავალრიცხოვანი მითოლოგიური კორელაციების არსებობა გიჟკოლას, უცნობის, მამის სახეებში შესაძლებლობას გვაძლევს დავებნოთ მათში არა მხოლოდ სემანტიკური შემადგენლები, არამედ სიღრმისეული ქვეფენა, რომელიც მრავალგზის ტრანსფორმირდა თავისი სტადიონალური განვითარების მანძილზე. ეს ყველაფერი მნიშვნელობათა ნარჩენების სახით თავმოყრილია ზემოთნახსენებ სახეებში. აქედან, კავშირთა ჯაჭვი: მამა-ღმერთი-ილია; ან შვილი - ამირანი გიჟკოლა; მამა-შვილის ერთიანობიდან იკვრება ახალი კავშირები: მამა - შვილი - ამირანი - ღმერთი - გიჟკოლა - გიჟკოლას მამა - ნიკო - მამამისი. შვილების რიგს უკავშირდებიან გოგია, გოგიას ბიძა, მამებისას - უცნობი, ილია და ყველა ერთად - ამირანულის კონცეპტს. ამირანული - მამაზე ხელის აღმართვაცაა, მამის მკვლელობაც, მაგრამ მკვდრის დამარხვაც ამავე დროს, მოთმინებაც და მოუთმენლობაც. ამირანულია გენეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობა: მამის საფლავის დაკარგვა (დავიწყება), საკუთარი „მე“-ს დავიწყება, იდენტიფიკაციის მოთხოვნილების უარყოფა, საბოლოოდ კი - ზოგადნაციონალურ „მე“-ზე უარის თქმა. გიჟკოლას სვლა „სამოთხიდან გამოგდებული ღმერთივით“ ინიციატივაგამოვლილი ანუ რაღაც დაკარგული ცოდნის მოძოვებელი, უპატრონო მკვდრის დამარხვით წარსულისა და ხსოვნის გადამრჩენელი ადამიანის მნიშვნელობებზე მიგვიბრუნებს. მაგრამ ეს უკვე კულტურული გმირია და არა მხოლოდ ამირანთან, არამედ პრომეთესთანაც ასოცირდება. ეს ყველაფერი ძალდაუტანებლადაა მოტანილი და გრძნობადი გზით ზემოქმედებს მკითხველზე. ამ გზით კულტურის ნიშნები ზოგადად ადამიანისა და ადამიანურობის ატრიბუტებად, მის ბუნებრივ ადამიანურ თვისებებად გვევლინებიან.

ნიკოც დამკარგველია ისევე, როგორც ფარნაოზი და გოგია, მაგრამ ამავე დროს გადამრჩენელიცაა უცნობის მეშვეობით. უცნობი კი წინაპრისა და მამის სიმბოლოსთან ერთად მნიშვნელობის სიღრმისეულ დონეზე ლეგიტური მამის მნიშვნელობის შემცველიცაა.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ სახარებისეული: „თავისიანებთან მივიდა და მისიანებმა იგი ვერ იცნეს“. ამავე მნიშვნელოვან მიგვიძღვება მისი დაუმარზაობაც, საფლავიდან ამოღება და გაქრობა. ნიკოს შეცდომა მზავობრობის შედეგი არაა, მაგრამ ამირანული უპასუხისმგებლობა, ხთონური ძალის სიჭარბე (შიში) მასშიც მოქმედებს, მაგრამ მხოლოდ მნიშვნელობის პერიფერიულ დონეზე. ამირანის ხაზის გასწვრივ ხდება ნიშანთა თავმოყრა, მნიშვნელობათა ბლოკების შეერთება, გამთლიანება, ამის შედეგია სწორედ „ყველა შვილი ამირანია“, „ჩვენ ყველანი ამირანის შვილები ვართ“. ეს ყველაფერი მიემართება ხსოვნის კონცეპტს და მის უღრმეს მნიშვნელობას, მის ფუნქციას ეროვნული ცნობიერებისათვის. ისიც უნდა ითქვას, რომ ისეთი სახეების ფუნქცია, როგორიც უცნობია, ერთის მხრივ, მათ მითოსურ სემანტიკაში მჟღავნდება (ნიშნის ცნობაში), მეორეს მხრივ კი მათ გრძნობად აღქმაში, ანუ „გაცოცხლებაში“.

ამირანი და მედეა როგორც არქეტიპები - ჰომოლოგიური სტრუქტურებია, მამა-შვილის დაპირისპირების არქაული მოდელები. პირველ შემთხვევაში - გაშუალებულად (არა მამა, არამედ ნათლია-ღმერთი, თუმცა სავარაუდოა, რომ არქაულ ვარიანტში ღმერთის ნაცვლად აქ სწორედ მამა ყოფილიყო). მეორე შემთხვევაში უშუალოდ - მამის მოღალატე (ძმის მკვლეელი). ის, რაც არქაული სისტემის მიხედვით შეიძლებოდა ჩაედინა გვარის მამაკაცს (42), ანუ მამის დამხობა - ჩაიდინა ქალმა. ამ ოპოზიციის განხილვისას უნდა გავითვალისწინოთ როგორც მოტივაცია (ხთონური ძალების სიჭარბე, გენეტიკურ კავშირთა შეუფასებლობა), ისე შედეგებიც. ასევე ისიც, რომ „ვინც მამას იხილავს, შვილსაც იხილავს“. მამა-შვილის ერთიანობის ეს ქრისტიანული ასოციაციები ძალაშია იმ შემთხვევაშიც, როცა საქმე გვაქვს არა ერთიანობასთან, არამედ მამა-შვილს შორის წინააღმდეგობასთან. ჭილაძე ახსენებს აიეტის მძევნვარებას. უხეიროს მძინვარება თავის დაღს ასვამს მის შვილებს. უხეიროს სიყვარული, მისი „ქვის წერილები“ ხთონურ ძალთა სიჭარბეზე მიგვანიშნებს. ეს სიჭარბე ვლინდება ბახას სარდაფშიც, ფოთოლა-ბოჩიას მუდმივ ნაყოფიერებაში, დარიაჩანგის მარადიულ სიცოცხლეში და ვანის სამყაროში მთლიანად. სიცოცხლის ძალა ნაპირებიდან გადმოდის, ჭურჭელში ვერ ეტევა, იზიდავს ყველას, მაგრამ ღუპავს ვანს. ლევი-სტროსი მიიჩნევს, რომ „მითის არსი გამოიხატება არა სტილში ან თხრობის ხერხში, არამედ სინტაქსში, მოთხრობილ ისტორიაში. მითი ენაა, მაგრამ ისეთი ენა, რომელიც

მოქმედებს მაღალ დონეზე, სადაც აზრი თითქოს ასერხებს მოსწყდეს ენობრივ საფუძველს, რომელიც მას ატარებდა“ (43). ცხადია, რემითოლოგიზაციისას ფუძემდითი ამ თვისებებს ვერ შეინარჩუნებს, რადგან იგი უკვე სხვა ენაა, მაგრამ ვანის მაგალითზე მაინც ხერხდება, თვალი მივაღვენოთ, თუ როგორ ფუნქციონირებს იგი ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სისტემაში. ამ რომანში ერთდროულად ხდება ფუძემდითის დემითოლოგიზაცია და რემითოლოგიზაცია. დემითოლოგიზაციის ხაზი მინოსის პოლიტიკურ გეგმას მიჰყვება, რემითოლოგიზაციისა კი - ზღვის მოძრაობას და სხვა ნიშნებს. ამ უკანასკნელთა საშუალებით იქმნება ახალი მითი ვანის სამყაროზე.

იმისათვის, რომ უკეთ გავერკვეთ მითოსური ხატებისა და ენის ფუნქციონირების მექანიზმში და თანამედროვე პრობლემატიკასთან ჭილაძის მხატვრული სისტემის დაკავშირების ზოგად-მხატვრულ და მეთოდოლოგიურ პრინციპებში, აუცილებლად მიგვაჩნია იუნგის მოსაზრების შესწავლა არქეტიპის ფუნქციონირების წესთან დაკავშირებით: „არქეტიპი, როგორც კოლექტიური არაცნობიერის ნაყოფი - უპიროვნო ობიექტურობის მატარებელია და მისი შესაბამისი მითოლოგემები სიმბოლური აზრის კატეგორიებია, რომელთა გაშიფვრა მხოლოდ სხვა ხატოვან ენაზე გადატანით ხდება შესაძლებელი“. დავიმახსოვროთ, რომ არა რედუბლიკაციით, არამედ მხოლოდ გადატანით, ანუ ხელახალი დაშიფვრით, ხელახალი შემოქმედებით - სემიოტური აქტით, უკვე სხვა სისტემის ელემენტებით. ფროიდი თვლიდა, რომ სულიერი ცხოვრება ფუნქციონირებს და დონეებისაგან არის აგებული. მაგრამ „განდევნა“ ანუ არაცნობიერში გადასვლა არის არა ავტომატური პროცესი, როგორც ეს ფროიდის ინტერპრეტატორთა ნაწილს ესმის, არამედ განსაკუთრებული, არაცნობიერი ფსიქიკური პროცესი, რომელიც გულისხმობს არა რაიმე შინაარსის მექანიკურ ჩაძირვას უფრო ღრმა ფენებში, არამედ ამ შინაარსის განსაკუთრებული დაშიფვრას, ე.ი. განსაკუთრებულ სემიოტურ პროცესს. ამის შედეგად ცნობიერებაში რჩება დაშიფრული შეტყობინებები, რომლის გახსნა შესაძლებელია მხოლოდ ფსიქანალიზით(44), მაგრამ არა ყოველთვის. შეუძლებლობა განსაკუთრებით ეხება შემოქმედებით აქტებს შეკავშირებით: რაკი არაცნობიერის კატეგორია გადაულახავია ფსიქიკური რედუქციის ნებისმიერი ფორმისათვის, პრინციპულად გაუხსნელია და მასში ცნობიერებისა და ფსიქიკის პრერედუქციებადი არსი მჟღავნდება, და ასევე, რაკი მასში არაცნობიერის დამცავი ფუნქციები გამოიხატება, მაშინ საესეებით

გასაგებია, რატომ ლაპარაკობს იუნგი არქეტიპების გადატანაზე და არა გაშიფვრაზე. მითში და არქეტიპში, როგორც სიმბოლური აზრის კატეგორიებში, არაცნობიერის დამცავი ფუნქციები მკლავდებია.

კიდევ ერთხელ: არქეტიპები ისევე, როგორც ზოგადად მითები პრინციპულად გაუხსნელი მუდმივი სიმბოლური ფორმები და სემიოლოგიური ნიშნებია, რომელთაც ძალა შესწევთ ამოქმედდნენ ნებისმიერ კულტურულ-ისტორიულ ეტაპზე, მაგრამ არა გაშიფვრის გზით, რაც პრინციპულად შეუძლებელია, არამედ გადატანით, ხელახალი კოდირებით. ამ აზრის ფონზე გასაგებია, თუ რატომ აიგივებენ მითს მეტაფორასთან, მეტაფორას კი - უძირო ნიშანთან. მეტაფორის გაშიფვრა ზომ არსებითად, შეუძლებელია ჩვეულებრივ ენაზე გადატანით - იგი ყოველგვარ აზრს კარგავს. გასაგებია ისიც, თუ რატომ თხოულობს სიმბოლო ეპოქას, რათა მნიშვნელობათა სასურველ არეალში მოექცეს: იგი დროს უცდის, როგორც ნიშანი. არქეტიპის უპიროვნო ობიექტურობა სხვა არაფერია, თუ არა მისი უსუბიექტურობა, ანუ კოლექტიური არაცნობიერის ისეთი მოვლენები, რომლებიც ცნობიერების მიერ ვერ კონტროლდება.

ოთარ ჭილაძის სემიოლოგიურ სისტემაში უნდა განვასხვაოთ: 1. არქეტიპები და მითები, ანუ ტექსტის მამოძრავებელი ძირითადი არქეტიპული და მითოსური მოდელები; 2. არქეტიპული სიუჟეტურ-თხრობითი მოდელები და მითოიდები, რომელთაც მწერალი იყენებს ძირითადი ოპოზიციების აღმნიშვნელებად; 3. მითემები, ანუ უმცირესი მითოსური ელემენტები. ძირითად არქეტიპულ მოდელად ჭილაძის სამყაროში უნდა ჩაითვალოს სამყაროს (კოსმოსის) წესრიგი და დრო-სივრცის ციკლური ორგანიზაცია.

არქეტიპულ სიუჟეტურ-თხრობით მოდელებს მიეკუთვნება მსხვერპლისა და ჯალათის, შეცდომის, დანაშაულისა და სასჯელის, მტრის მოდელები; ზემო-ქვემოს (ცა და მიწა), სინათლე-სიბნელის, წარსული-მომავლის, სიკვდილ-სიცოცხლის, მამა-შვილის, ბუნება-ცივილიზაციის ოპოზიციები. მითემები - მითის მცირე ფრაგმენტები და ელემენტები ასრულებენ მაკავშირებელი და მნიშვნელობათა გამაძლიერებელი ნიშნების ფუნქციას.

თაობათა ცვლის იდეა ძირითადად ასახულია აიეტისა და მისი შვილიშვილების, აიეტისა და მედეას დაპირისპირების ფონზე. ცხადია, იგი ტრანსფორმირებულია რომანის ძირითადი აღსანიშნის შესაბამისად. მედეასა და აიეტის დაპირისპირება წარმოადგენს შეცდომას სიყვარულის გამო და არა რეალურ ბრძოლას თაობათა

შორის, თუმცა ფაქტობრივად თავისი შედეგით იგი დამლუპველია ძველი ვანისათვის. ის საქმე რომელსაც ჩვეულებრივ, ძველ მითებში მამაკაცები ასრულებენ, ანუ მამის დამსობა, შეასრულა ქალმა მედეამ, ეს ხაზი ძლიერდება აფრასიონის მოკვლით. ამდენად, დაპირისპირების მოდელი, სქემა შენარჩუნებულია, ხოლო შინაარსი - შეცვლილი. ხაზგასმულია ხთონური ძალების მნიშვნელოვნება ამ პროცესში.

ბახას დანაწილება კუსას მიერ დიონისეს მითის არქეტიპული მოტივის ვარიაციაა, აქაც იკითხება თაობათა დაპირისპირება და სიცოცხლისა და სიკვდილის ოპოზიციური წყვილი: ბახა, როგორც სასიცოცხლო ძალების სისავსის განსახიერება, კუსა მისი სიძე (არაპირდაპირი ვაჟიშვილი) - ნეკროფილური კომპლექსით შეპყრობილი.

ფარნაოზის ჯვარცმა არაორაზროვნად უკავშირდება ქრისტეს მისტერიას.

მითებშია: ფარნაოზის წასვლა გამოქვაბულში (ამირანის ეპოსიდან), იკარუსი და დედალუსი, ქალი-ბაყაყი (ზიარა); ეს მითოსური და ფოლკლორული ფრაგმენტები სხვადასხვა ტიპის მხატვრული ამოცანის შესრულებას ემსახურება და ნიშანთა საერთო სისტემის შემადგენელ ელემენტებად გვევლინებიან. მაგალითად, ზიარას ასოციაციური კავშირი ზომორფული სამყაროსთან კუსას მნიშვნელობის კონტექსტში ამ უკანასკნელის გამაძლიერებელი ნიშანია.

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ რელიგიური ციკლის მითების ინვარიანტულ გააზრებას გვთავაზობს: კენისა და აბელის ბიბლიური დაპირისპირების, ნოეს, მაცხოვრის, წმინდა გიორგის სიუჟეტებისა და იმ კონფესიურ-რელიგიური ტრადიციის ხელახალ გაცნობიერებას, რომელსაც ქრისტიანული მორალი ეფუძნება. „რკინის თეატრში“ შემოჭრილია ბიბლიური რემონენსცენციები და სახარების სიტყვა, ემპაქისებული „ცდუნებისა“ და „გარიგების“ არქეტიპული მოტივები.

„მარტის მამალში“ ამირანის არქეტაპი წარმოადგენს პერსონაჟის არაცნობიერ ფსიქო-გენეტიკურ საყრდენს. ამირანის მითის მეშვეობით ჭილაძე უპირველესად მსოფლმხედველობრივ პრობლემას გადაჭრის. მითი გვევლინება როგორც ერის გაუცნობიერებელი არჩევანი, ცნობიერების ფუნდამენტური სტრუქტურა, კოლექტიური არაცნობიერის ინტენციის გამოხატულება, რომლის გზითაც ხდება თავისუფლების იდეის ტრასფორმაცია ზოგადეროვნულიდან პიროვნულ ცნობიერებაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ოთარ ჭილაძის პირველ რომანს და აღეწეროთ სემიოლოგიური პროცესები ვანის მითის მაგალითზე. უპირველესად, ერთი კაცის სელა უსასრულო გზაზე თავისთავად წარმოადგენს ადამიანის ცხოვრების გზის მითოსურ გააზრებას. ამ მოტივს უკავშირდება როგორც საგმირო მითები, ისე საგმირო ეპოსი, მაცხოვრის მისტერია, ზღაპრები და თანამედროვე ადამიანის, როგორც აბსურდის მონაწილე მარტოკაცის პრობლემა. ერთი სიტყვით, ესაა „მარადიული მგზავრის“ სიმბოლოს სახეცვლილება.

ზღვის უკანდახევა არის კოსმური უწესრიგობის პირველი ნიშანი. ეს მითოიდი რომანში პერიოდულად მეორდება და ძლიერ სემიოტურ დატვირთვას იძენს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს ყურადღებას იგი თითქოს სივრცული ცვლილებებისაკენ წარმართავს, მეტაფორულად დაჟინებით აყალიბებს დროის ცვლილების, ახალი დროის დადგომის მნიშვნელობას. ვანის სამყაროში უღრმესი ცვლილებებია მოსალოდნელი და ასეც ხდება. ბარემ აქვე შევნიშნავთ, რომ ახალი დროის დადგომის მაუწყებელია მამლის ყივილიც („მარტის მამალი“). ბიბლიური სიმბოლიკით მამალი ღმერთის მაცნე, დროის დარაჯი და მისი ცვლილების მაუწყებელია.

ვანის სამყაროში მთავრდება განვითარების ერთი, და იწყება მეორე-რღვევის, დაშლის, გადაგვარების, კვდომის ეტაპი. ყველაფერი საპირისპირო ნიშნით ვითარდება: მოღალატეებად გამოდიან ისინი, ვისაც ერთგულება მოეთხოვება, სიყვარულის სახელით შემოდის სიკვდილი, ღალატი. სიკეთის კვალს მოჰყვება ცბიერება და ბოროტება და ა.შ. ერთი სიტყვით, სახეზეა შესაქმნის მითების ანტი-მოდელები. კოსმოსისა და ქაოსის დაპირისპირების არქაული მოდელი სახენაცვალი და შებრუნებულია. ქაოსი წესრიგით კი არ იცვლება, პირიქით. სხვათა შორის, ეს კოსმოსი (როგორც წესრიგი) სრულიადაც არ წარმოადგენს მაინდამანც ინდივიდუალუალის აღგებრიას, ზოლო ქაოსი - კოლექტიურ-არაცნობიერის აღგებრიას (45). ზღვის უკანდახევა არის კოსმოსიდან ქაოსისაკენ სვლის პირველი ნაბიჯი. როგორც პოეტური ფუნქცია, ზღვა მეტაფორაა, როგორც ფილოსოფიური - ბედისწერის სვლის სიმბოლო, ზოლო როგორც არქეტიპული ნიშანი - იგი სიცოცხლის თვითგანმწმენდი, მაცოცხლებელი ძალის გამოხატულებაა. ესაა პირველი ზატი, რომელიც რომანში გვხვდება და იმთავითვე იქცევა ცვლილების კოპცეპტის ნიშნად. ზღვის ეს ნაბიჯი ქმნის ნიშნობრივ სიტუაციას, ანუ დისკურსის დაძაბულობას მნიშვნელობის მიმართ და

რეცეპტორული მოლოდინის კოდს (მკითხველის მოლოდინსა და დაძაბულობას მოსახდენის მიმართ).

ჭილაძის ყველა რომანში სიუჟეტის მაორგანიზებელ და აზრთწარმოქმნელ ძირითად სტრუქტურად გვევლინება ცვლილება: სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური სისტემის („ველუმი“); დროთა და ეპოქათა („რკინის თეატრი“, „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“); თაობათა ან პიროვნულ ცნობიერებათა, დაბოლოს, ადამიანის შიდაფსიქიკური სტრუქტურებისა (ყველა რომანი). ამ აზრით, ოთარ ჭილაძის რომანში შესაქმნის მითების ვარიაციულ სახეცვლილებებს ვამჩნევთ.

არქეტიპული სიმბოლოს „ყრმის“ ვარიაციულ სახესხვაობად შეიძლება მიგვეჩინა ფრიქსე - ზღაპრულ, დაუჯერებელ ვითარებაში, უცხო გარემოში უცნობი ბავშვის გამოჩენა. ეს სიმბოლო რომანში დამიწებულია, დემითოლოგიზირებული და გამიფრულია მინოსის პოლიტიკური გეგმით. „ყრმის“ არქეტიპული სიმბოლო გამოხატავს ინდივიდუალური ცნობიერების გამოყოფას კოლექტიურ-არაცნობიერის სტიქიიდან და სიკვდილისა და დაბადების „ანტიციპაციას“ (46). ამ აზრით, კუსას ყვირილი სიკვდილის მაუწყებელია ისევე, როგორც ფსიქსეს გამოჩენა ვანში. „ყრმის“ სიმბოლოსთან ახლოს დგას ფარნაოზი, პატარა უხეირო, ნიკო, გელა და გიორგი - ზოგი ფუნქციური მსგავსების, ზოგი ასოციაციური ან ემოციური ანალოგიის საფუძველზე. ნიკოს ინდივიდუალური ცნობიერების გამოღვიძება უკავშირდება კოლექტიური არაცნობიერისაგან გამოყოფასა და მის დაძლევას იდენტიფიკაციის გზით, ანუ ინიციაციის გამოვლის მერე. ნიკოს ცნობიერებაში „ამირანული“ გადადის სხვა კულტურულ სისტემაში, ცოცხლდება და ახალ ფუნქციას იძენს (და ესაა სწორედ დაბადების „ანტიციპაცია“). სიკვდილის „ანტიციპაციის“ ნიშანია კუსა. მისი ყვირილი გამოაძეგებს ფარნაოზსა და ინოს დარიაჩანგიდან (ადამისა და ევას განდევნის ასოციაციები), მისი ხელით სრულდება ბახას დანაწილება. იგი ახალი, ოყაჯადოს ვანის დაბადების მაუწყებელია, და ამ აზრით „ყრმის“ ანტიმოდელია. პატარა უხეირო გადამჩრენია, რამდენადაც დაღუპვის შემაყოვნებელია. დაბადების ანტიციპაციას უკავშირდება გელაც.

მედია რომ მითოსური სახეა, ამაზე საგანგებო საუბარი ზედმეტად მიგვაჩნია. აიეტის სამეფო მედეას ხელით იქცევა არც ფრიქსე და არც იასონი აიეტის რეალურ მეტოქეებს არ წარმოადგენენ, მათ მხოლოდ ვანის მიმართ მინოსის პოლიტიკური გეგმის

ხელშემწყობთა ფუნქცია აკისრიათ. მთავარი აქ მედეა - მონოსის უნებლოე და მოულოდნელი მოკავშირე მტრის ბანაკში.

ყურადღება მივაქციოთ აფრასიონისა და მედეას მსგავსებას „გრძნეულობის“ ასპექტით. ისინი სხვადასხვანაირად იყენებენ ამ უნარს: აფრასიონი პასიურად, მედეა კი - აქტიურად. მედეა ჰიპერტროფირებული სიყვარულის სიმბოლოა. ასეთივე ჰიპერტროფირებული სახე აქვს აფრასიონის სიკეთესა და სიბრალულს. სიკეთის უკიდურეს ფორმებს ეხვდებით ანასა და გიორგას სახეებშიც. აფრასიონში არ არსებობს არც შინაგანი, არც გარეგანი ტიპის დაპირისპირება. გარკვეული აზრით, იგი მინდიას ასოციაციებს იწვევს. ამ ბუნების გამო, ცხადია, თაობათა დაპირისპირების მოდელში იგი ვერანაირ ფუნქციას ვერ შეასრულებს. აფრასიონი ძველი ვანის სულიერების გრძნობად-კონკრეტული გამოხატულებაა, მისი პრესახე აფრასიონის ფუნქციას (მამის ჩამოგდება) გაუცნობიერებლად ასრულებს მედეა, რომელიც „მოხუც მეფეს ცვლის ახალგაზრდა ხელმწიფის შვილით“. არგონავტების მითის ის ინტერპრეტაცია, რომელიც ოთარ ჭილაძის რომანში გვხვდება, აუცილებელ ფონს ქმნის მწერლის მსოფლმხედველობრივი პლანისა და აქედან, თავისუფლების დაკარგვის ისტორიულ მიზეზთა გაცნობიერებისათვის.

დალუპვის კონცეპტი ხთონურ ძალთა სიჭარბესა და ნათესაურ კავშირთა შეუფასებლობას უკავშირდება. მედეას მითოლოგიურ ვარიანტში ნათესაურ კავშირთა შეუფასებლობა თავისი ჰიპერტროფიულობით (მამის ღალატი, ძმისა და შვილების მკვლელობა) ერთი რიგში დგას ინცესტუალურ ჰიპერეროტიზმთან, როცა გამარჯვებული გმირები დამარცხებულთა ცოლებს ირთავენ - ხანდახან საკუთარი ბიძის ცოლებს ან დედებს. ნათლია-ღმერთთან შეჭიდება ამავე ტიპის, მხოლოდ რედუცირებულ მოვლენას მიეკუთვნება (მკვლელობა - შეჭიდება; მამა - ნათლია ღმერთი). დალუპვის მიზეზებს ჭილაძე ძირითადად ორი არქეტიპული სახის - მედეასა და ამირანის მეშვეობით ასახელებს, მაგრამ ამავე გზით შემოაქვს გადარჩენის კონცეპტიც - თავისუფლებისა და სიყვარულის უღრმესი გეტიკური იმპულსი.

„დედა გამოხატავს მარადიულ და უკვდავ არაცნობიერ სტიქიას“ (47). ფარნაოზი განუწყვეტლივ გრძნობს საკუთარ თავში ამ სტიქიის ნაკლებობას, რეფლექსის სიჭარბეს, რომელიც ხელს უშლის გადაწყვეტილებათა შესრულებაში. მას აწვალებს ჩაუდნელი დანაშაულის ემოციური კომპლექსი (შდრ.: ნიკოს განცდებს ილიას

მკვლელობასთან დაკავშირებით). სასიცოცხლო ძალების განსახიერებაა ანა გიორგასათვის, დედა - ნიკოსათვის (სხვათაშორის, მამისთვისაც, რომელსაც დედა „ჯაჭვს უღოკავს“, ანუ ავადმყოფობისაგან, საწოლზე მიჯაჭვულობისაგან განთავისუფლებაში ეხმარება და სიცოცხლისაკენ აბრუნებს). ფარნაოზის გაქცევა გამოქცეულში და არქაული წინაპრის სარკოფაგში ჩაწოლა თავდაპირველი სტიქიური ძალებით შევსებას გულისხმობს, ანუ იმ პირველსაწყისი ძალების აღდგენას, რომელიც დედის სიკვდილის გამო დააკლდა. ამდენად, ეს აქცია ამირანის ხარის ფაშეში გამოშუშებასთან ასოცირდება. მათ ნაკლებობას ადასტურებს ფარნაოზის სწრაფვა სტიქიისაკენ, არაცნობიერისაკენ, ენერგიის თავდაპირველი სასიცოცხლო ფორმებისაკენ. ამის ნიშნებია ფარნაოზის გაქცევა გამოქცეულში (საცხოვრებლის არქეტაპული სივრცე), წვიმაში (განმწმენდი, გამანაყოფიერებელი, მამაკაცური ძალების სიმბოლო).

ფარნაოზისათვის გამოქცეული ინიციაციის ისეთივე სივრცეა, როგორც ნიკოსათვის - საწოლი; ალექსანდრესათვის - მაროს საწოლი და საავადმყოფო; გიორგასათვის - ვენახი და გომური; ანასათვის - გომური, გელასათვის - ზამთრის ქოხი, ნატოსათვის - ზღვა; გიეკოლასათვის - საფლავი და ა.შ. ძილი და ავადმყოფობა, როგორც უკვე ვთქვით, სიკვდილის ფსიქოლოგიურ არქეტაპებია. ინიციაცია ახალ ცოდნასთან, სულიერების ახალ საფეხურთან ზიარების, ამდენად, განთავისუფლების ნიშანია.

საფლავეში გაუპატიურება ინიციაციის ისეთ ფორმებზე მიგვანიშნებს, რომელიც სიკვდილის შეცნობასა და მის კონოტაციებს უკავშირდება. იაგორა საფლავის მთხრელა და თავისი ძალადობის მსხვერპლებიც სიკვდილის გზით შეჰყავს ინიციაციის სფეროში. მარო და ანეტა მომწიფების უმთავრეს საფეხურს სიკვდილის სივრცეში გადიან და ამდენად მათი ცნობიერებაც სიკვდილის ნიშნითაა დაღდასმული (მაროსთან სიმამნეჯით რედუცირდება, ანეტასთან - ავადმყოფობით).

ფრენის იდეა თავისუფლებისაკენ სწრაფვის, მიუწვდომლის მოხელთების, ოცნების არქეტაპული მოდელია, მიწისა და ცის მითოიდური დაპირისპირების გადაძლახველი (მელაიციური) ნიშნობრივი ქმედება. უხეიროს გაფრენა სიკვდილის ტრაგიკულ წიაღში ჩასახული განახლების, სიცოცხლის იმპულსის ნიშანია. ამავე ტიპისაა ჭაობის უკანდახევაც ჯვარცმული ფარნაოზის წარმოსახვაში.

ბედის სამარე ზღვა. იგი სიცოცხლის პირველსაწყისი წიაღია და კიდევ უფრო ძველია, ვიდრე მიწა. ამავე დროს, იგი ჯერ-არ-დაბადებასაც (ანუ სიკვდილს, არყოფნას) უკავშირდება. ზღვასთან ვანის დამაკავშირებელ წყლის ნაკადს დაუშვრტელი მდინარე ქვია. იგი ვანის სასიცოცხლო არხის სიმბოლოა. დარიაჩანგი არქეტაპული სივრცეა, სამოთხის, მარადიული სასიცოცხლო სივრცის სიმბოლო თავისი ატრიბუტებით: მარადმსხმოიარე ხეხილით, აკრძალული ნაყოფით, სიცოცხლის გამაბრუებელი სურნელითა სავსე და წყლით გარშემორტყმული, თავისი ორი უტოდველი ადამიანით - გოგობიჭით. ფოთოლა და ბოჩია მარადიული ნაყოფიერების სიმბოლური წყვილია.

ბახას სარდაფი, ანუ ღვთაების მიწისქვეშა ტაძარი ინიციაციის სივრცეა - არაცნობიერის, ინტუიციის, სიბრძნის სიმბოლური სივრცე, სადაც სინათლესთან, „ზემო“-სთან, ლოგიკასთან და რაციოსთან შედარებით უპირეტესობა ენიჭება სიბნელეს, „ქვემო“-ს, ინტუიციას, ემოციას. ესაა მარადიული სიამოვნების, თავდავიწყების, სიცოცხლით ტკბობის სივრცე-სიმბოლო.

ბერძნის წყარო - წყაროების ესოდენ გავრცელებული სახელწოდება დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ახალი მითია ფრიქსესა და მისი შვილების მიერ გაყვანილ წყალზე - მოვალეობის წყაროზე, რომელიც უმადურთა ხელითა და მადლიერების სახელით კეთდება.

საერთო წერტილები სხვადასხვა კულტურებში, ანუ ზოგადკულტურული მოდელები - ტოპოსები ადასტურებენ საერთო ან მსგავსი პროცესების არსებობას როგორც სხვადასხვა, ისე ერთი და იგივე ხალხის კულტურაში ისტორიის სხვადასხვა მონაკვეთებზე. ფარნაოზის ჯვარცმა, მიჯაჭვული ადამიანის ხატი, მარადიული მგზავრი, საფლავი და ა.შ. აზრებისა და შეხედულებების არქეტაპული მოდელებია. ისინი ქმნიან მნიშვნელობათა მყარ ბლოკებს, რომლებიც თვითონვე გამოდიან სხვა მოვლენებისა და შეფასებების აღმნიშვნელებად. ალექსანდრესათვის ძმის პრობლემა მისი შინაგანი „მე“-ს იდენტიფიკაციისა და ამ გზით აბელ-კაენის პრობლემასაც უკავშირდება (მონოლოგი თოვლიან სივრცეში). ეს მტკივნეული პრობლემა „აველუმშიც“ გაიჟღერებს - აბელის ცარიელი, ამოუვსებელი საფლავის სიმბოლოში. ამ გზით იგი მარადიულ პარადიგმად, მარადიულ აღსანიშნად, ამავე დროს, ყოველი ძმის მარადიულ ნიშნად რჩება, რომლის მნიშვნელობასთან მხოლოდ მიახლოება შეიძლება და არა მისი სრული ამოწურვა.

მითოიდები თავისი მნიშვნელობით განსაკუთრებით ღრმა და მასშტაბური, ყოვლისმომცველი სიმბოლოებია: *კა* და *მიწა*, *სინათლე-სიბნელე*, *სისხლი*, *წრე*, *ცეცხლი*. როგორც უკვე ვთქვით, ევროპული ცნობიერების განვითარების ბოლო ეტაპებზე ამ მითოიდებში მოხდა კონოტაციითა პოლარიზება: სინათლე დაუკავშირდა დადებით აზრებსა და ემოციებს, სიბნელე - უარყოფითს. იგივე მოხდა „*კა* და *მიწის*“ შემთხვევაშიც. ჭილაძე გვერდს უვლის პოლარიზაციას და არჩევანს, და არქაული ცნობიერების უალტერნატივო მიდგომას აღადგენს. შუქი მასთან ცნობიერების, სიკეთის, ზეგარდმო მადლის სინათლეს (ილიას შუქი „მარტის მამალში“). სიბნელე კი - არაცნობიერის, ხთონური სტიქიის, არაცნობიერში განდევნილი წარსულის სიმბოლო. მაგრამ „სიბნელიდან მოსჩანს, სინათლიდან კი - არა“ („*აველუმი*“), რადგან ინტუიცია ლოგიკაზე ძლიერია, ხოლო არაცნობიერი უფრო ღრმაა, ვიდრე ცნობიერი. ოთარ ჭილაძის რომანებში ყოველი ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება ამ ტიპის მაგალითები.

„*ზემო-ქვემო*“-ს ოპოზიციებიდან „*ზემო*“-ს უკავშირდება ცის, ოცნების, სითბოს, მომავლის მნიშვნელობები. „*ქვემო*“-ს - მიწა, სიკვდილი, საფლავი, სიბნელე, სიცივე. ნიკო სიბნელეში წვეს და ბოლოს სინათლეზე გამოდის, ანუ ღამიდან დღისაკენ, ავადმყოფობიდან გამოჯანმრთელებისაკენ იკაფავს გზას. მაგრამ ეს სიბნელეცა და ეს საფლავიც აუცილებელია იმისათვის, რომ გიეკოლამ და ნიკომ თავიანთი ადამიანური მოვალეობა შეასრულონ, ანუ სინათლეში გამოვიდნენ. ამიტომ მიწისა და ცის სიმბოლოები არსად არ უპირისპირდება ერთმანეთს აქსიოლოგიურად, რადგან მიწა დამბადებელია, დედაა, ახალი სიცოცხლის აღმოცენების ადგილია („*აველუმი*“) და ა.შ. და ა.შ.

სისხლი ცნობიერი - არაცნობიერის კავშირის მეტაფორაა: „*სისხლმა მოუყვა*“, „*სისხლის სუნი ეცა*“. იგი უძლიერესი კავშირის - გენეტიკური ერთობის გამოხატულებაა, რომელიც არაცნობიერი ცოდნის გადამტანის ფუნქციას ასრულებს.

ცეცხლი მაგიური ენერგიის სიმბოლოა. მისი მნიშვნელობები - სითბო, სინათლე კონოტაციითა ვრცელ ველს აჩენს როგორც ცენტრალურ, ისე პერიფერიულ ზონებში. იგი უკავშირდება მზეს, შუქს, ენერგიას, სიყვარულს, სიკეთეს, ცოდნისა და სიბრძნის, გამოცდილებისა და კულტურის გამავრცელებელი ძალის, საერთო კოსმიური ენერგიის მნიშვნელობებს.

წყალი განმწმენდი და სიცოცხლის ხელშემწყობი სტიქიაა. როცა ცოლი ბედის წყალში ეზიდება, იგი მას განსაწმენდელს უმზადებს (სიყვარულსაც ამ კონოტაციით უკავშირდება). წვიმა, ზღვა, დაუშრეტელი მდინარე წყლის სხვადასხვა ტიპის ნიშნებია, ჭაობი გაჩერებული, დამდგარი ანუ კვდომამეპარული წყალია.

წრე - ბეჭედი - გზა - პირში კუდგაჩრილი გველეშაპი ცნობიერ-არცნობიერის, სიკვდილ-სიცოცხლის, ცისა და მიწის, თაობებისა და ოჯახის გამაერთიანებელი ნიშან-სიმბოლოა, ყოველნაირ დრო-სივრცეთა უსაწყისობისა და უსასრულობის ნიშანი. საგანთა მოძრაობის მექანიკაში ჩადებულია წრის სიმბოლური გააზრების პოტენცია. წრიულ ხაზზე ანუ უსასრულო გზაზე მოძრაობენ ციური პლანეტები და დედამიწა. წელწადის დროთა ციკლიც წრიულ მოძრაობას უკავშირდება. წრე წარმოადგენს ყოველგვარი მოძრაობისა და კავშირის (მათ შორის ადამიანური კომუნიკაციების) პრასიმბოლოს.

3.4. დრო-სივრცის ორგანიზაცია

დრო-სივრცის ორგანიზაცია ოთარ ჭილაძის რომანებში ორი ასპე-ტით იქცევს ყურადღებას: 1. როგორც დრო-სივრცის ინდივიდუალური მხატვრული მოდელი, რომელშიც სინთეზირდება ფიზიკური და ფსი-ქოლოგიური, სუბიექტური და ობიექტური, პერცეფციული და აპერ-ცეფციული დროები; 2. როგორც ფსიქოლოგიური დრო-სივრცის უღ-რმესი სტრუქტურების მუშაობის გამოხატულება ცნობიერების განსაკუთრებულად დაძაბული რეჟიმის (შემოქმედებითი პროცესის) პირობებში, როდესაც დრო-სივრცის სტრუქტურა ურთულესია, აზ-როვნების ფუნქციაზე განსაკუთრებით ძლიერად ზემოქმედებს და როდესაც თავს იჩენს მისი უჩვეულო ფორმები.

ორივე ეს ასპექტი, როგორც ინდივიდუალურ-ესთეტიკური, ისე ფსიქოფიზიკური, მონაწილეობს ნაციონალური ცნობიერებისა და კულტურის ტიპის განსაზღვრაში, ამდენად, კულტურის ტიპის შესწავლისათვის აუცილებლად მიგვაჩნია ცნობიერების სტრუქტუ-რების როგორც ზოგადი და ტოპოლოგიური, ისე თავისთავადი და

ინდივიდუალური ელემენტების დადგენა ცალკეული კულტურების ყოველ „ენაში“.

საკითხის უკეთ გათვალისწინების მიზნით, მიზანშეწონილად ვთვლით მოკლედ მიმოვიხილოთ არსებითი მიმართულებები და ფუნდამენტური შეხედულებები დროის იდეის განვითარების ისტორიაში.

პლატონის კოსმოლოგიაში დემიურგი სამყაროს წესრიგს აკანონებს გეომეტრიულად-სივრცული წესრიგის გზით და ამით მარადიულ და აბსოლუტურად ურყევ, მშვიდ მდგომარეობას აფუძნებს. მაგრამ იმისათვის, რომ ამის შესახებ ადამიანებს ამცნოს, იგი ქმნის მარადისობის მოძრავ სახეს, ხატს - დროს. ე.ი. დრო, როგორც თვით სამყაროს ნაყოფი, წარმოადგენს მისი რაციონალურ სტრუქტურის ნიშანს, „მარადიულობის მოძრავ ხატს“ (48).

არისტოტელემ საფუძველი ჩაუყარა დროის, როგორც ფუნდამენტური „ქმნადობის“, „ჩამოყალიბების“, „ყოფიერებაში დამკვიდრების“ გაგებას, ანუ აზრს, რომ ყოფიერების საფუძველში დროითი სტრუქტურა დევს. არისტოტელესა და ძველი ბერძნების აზრით, დრო უწყვეტი წრიული მოძრაობის საზომია. ეს წრე გადაკვეთის წერტილში ხელმეორედ იწყება (ციკლური დროის კონცეფცია). მეტაფიზიკური პრინციპი, რომ არ არსებობს უმიზეზო ცვლილება, წარმოადგენს დროის შესახებ არისტოტელეს ფუნდამენტურ აზრს (49).

ჯერ კანტმა, შემდეგ რასელმა დაამკვიდრეს რეალური და პერცეფციული დროისა და სივრცის გამოყენება. აქედან მოყოლებული, მთელი გამოცდილება, რითაც თხრობის ანუ პერცეფციული დრო რეალურ დროს ხეწდა და სრულყოფდა - საკუთარი გამოცდილების მქონე მხატვრულ დროდ ჩამოყალიბდა.

კანტი თვლიდა, რომ დრო „ინტუიციის ფორმაა“, რომელიც ცდისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. „დრო არ წარმოადგენს რაიმე ცდის საფუძველზე დადგენილ ემპირიულ გაგებას. არსებობა ან თანმიმდევრობა რეალურად არც კი მოხვდებოდნენ აღქმის არეში, მათ საფუძველში დროზე წარმოდგენა რომ არ იდოს. დროის გაგება არსებობს არა ობიექტში, არამედ სუბიექტში, რომელიც ობიექტებს წარმოსახვს (50).

ნიუტონის აბსოლუტური დროის გაგება გულისხმობს მის წარმოდგენას ნაკადის სახით (51).

სუბიექტური, ინდივიდუალური დროის იდეის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულა ნეტარი ავეუსტინეს შეხედულებამ დროზე დროის ერთადერთ წყაროდ და საზომად იგი მიიჩნევს არა ფიზიკურ სამყაროს, არამედ სულს: „მხოლოდ შენით (შენში), სული ჩემო,

ვზომავ მე დროს, და როცა ვზომავ, ვზომავ არა ნივთებს, რომელთაც ჩაიარეს და სამუდამოდ გაქრნენ კიდეც, არამედ იმ შთაბეჭდილებებს, რომლებიც მათ აღიბეჭდეს შენში. და მე, ვზომავ რა დროს, სწორედ ამ ჩემს შთაბეჭდილებებს, სახეებს ვზომავ, როგორც ნიშნებს (52).

დრო-სივრცის ორგანიზაცია ოთარ ჭილაძის რომანებში მოითხოვს კვლევის წარმართვას მსოფლმხედველობის და ასახვის პლანის მიმართულებით. პირველ შემთხვევაში დრო-სივრცული სტრუქტურები მონაწილეობას ლებულობენ მსოფლმხედველობრივი საფუძვლების, შეხედულებების, იდეების ჩამოყალიბებაში, ქმნიან ტექსტის შინაარსობრივ პლანს და აღსანიშნებად. გვევლინებიან მეორე შემთხვევაში ისინი აყალიბებენ გამოსახვის პლანს და აღმნიშვნელთა ფუნქციას ასრულებენ.

მხატვრული დრო-სივრცე ოთარ ჭილაძის რომანებში ზოგადსემიოოლოგიური სისტემის ნაწილია და ძლიერი ნიშნობრიობით ხასიათდება. პროცესუალური იდეების განხორციელება მოითხოვს პროცესუალური სახეების შემოტანას, რომელთაც ამ იდეების მიმართ ნიშნების ფუნქცია უნდა შეასრულონ და ხელი შეუწყონ მათი მნიშვნელობების აღმოცენებას. მნიშვნელობები ყალიბდება „დიდი დროის“ კონტექსტში, მთელი სისტემის, ანუ ხუთივე რომანის აზრობრივ სივრცეში. მნიშვნელობის აღმოცენების ყველა ცალკეული შემთხვევა სისტემის ზოგად პრინციპს ექვემდებარება. „დიდ დროსთან“ „მცირე დროის“ მიმართება მნიშვნელობასთან ნიშნის მიმართების პომოლოგიურია.

ოთარ ჭილაძესთან უნდა განვასხვაოთ მოვლენათა ობიექტური და ცნობიერების სუბიექტური დროის მოდელი, სადაც ეს მოვლენები სხვა დრო-სივრცულ განზომილებაში განლაგდებიან. შესაბამისად, ცნობიერების შიდა, უხილავი სივრცე გასხვავდება გარე სივრცისაგან. ისინი თავიანთი სპეციფიური გზებითა და ხერხებით აისახებიან.

ოთარ ჭილაძესთან დროის მხატვრული მოდელი სხვადასხვა რომანებში მეტ-ნაკლებად განსხვავებულია მხატვრული და მმსოფლმხედველობრივი ამოცანის შესაბამისად. ციკლური დრო ნიშნული დრო და დროის ფსიქოლოგიური არქექტიპია. დროის ციკლური სვლა მოვლენათა შექცევადობის, დაკარგულის კვლავდაბრუნების, გარდაცვალების და არა კვდომის, დროის ბუნებრივი და სამართლიანი ცვალებადობის რწმენას უკავშირდება და გადარჩენის იმპულსს ატარებს. ოთარ ჭილაძის დრო მისი მხატვრული ქსოვილის იმანენტური მოვლენაა. ამ თვალსაზრისით იგი, როგორც გადარჩენის კონცეპტის მა-

ორგანიზებული პრინციპი და აღმნიშვნელი - შექცევადი და ციკლური უნდა იყოს და ასეც არის.

შენიშნულია, რომ აზროვნება, ფსიქიკა, წარმოსახვა მიდრეკილია იმისაკენ, რომ ყველაფერს, რაც აბსტრაქციას წარმოადგენს და რაც კანონზომიერების ფორმა აქვს, ან გამოხატავს არა კონკრეტულ მატერიალურ საგნებს, არამედ მათ შორის დამოკიდებულებას ან იდეას, - მიანიჭოს სივრცული ფორმა (53). მაგალითად, როდესაც ვამბობთ „მოკლე დრო“ - დროის ინტერვალს წარმოადგენთ სივრცის მონაკვეთის სახით. ამ თვალსაზრისით ჭილაძის დრო-სივრცული ხატების კვლევა საინტერესო სურათს იძლევა. ჭილაძე იყენებს დროის დახასიათების მრავალფეროვან საშუალებებს: შეგრძნებებს, აღქმებს, წარმოდგენებს, მედიტაციებს, რიტმს, შენაცვლებას, მეტაფორას, შედარებას, სიმბოლოს. მაგალითად, „მეგობრის გვამი - წარსული“ (გვ.272, „აველუმში“)- წარსულს სივრცული ხატის საშუალებით ახასიათებს. ცხოვრების, როგორც გრძლივობის, ხანიერების წარმოდგენის განხატება, ჩვეულებრივ, სივრცული წარმოდგენებით ხდება. მაგალითად: „ეს ქვეყანა სასჯელის მოსახდელი ადგილი იყო“. ცხოვრება აქ ციხეა, ორმო. ყველა ეს ხატი სივრცულია, თუმცა დროით წარმოდგენებს შეიცავს და რაც ნიშანდობლივია, მათ მიმართ მწერლის შეფასებით დამოკიდებულებასაც ასახავს.

ესთეტიკურ სამყაროში ნივთისაგან აღძრული ემოცია არის არა მარტო ამ ნივთის, არამედ იმავდროულად სუბიექტის ნიშანიც. ჟასპონის სურნელით მწერალი ახდენს ნიკოს ბევშვობის რეპრეზენტაციას. დარიაჩანგის ბალის სურნელი ძველი ვანის, საქართველოს ბევშვობის დროის გრძნობადი აბსტრაქციაა. საერთოდ, *სუნი არის დროსთან კავშირის ყველაზე სუფთა და დაბეწვილი გრძნობადი აბსტრაქცია, რომელშიც ხსოვნის სივრცულ-ვიზუალური ხატები სავსებით გადაშლილია და არაცნობიერში კოდირებულია სუნთან დაკავშირებული ნიშან-შეგრძნების სახით.* სუნის მეშვეობით ჭილაძე დროის ყველაზე ღრმა, ფარულ სტრუქტურებს აღადგენს, მეხსიერების ყველაზე ღრმა ფენებს აცოცხლებს და აწმყოსთან აკავშირებს. შეგრძნებების გზით შემოღის არა მარტო უკვე დაკარგული დროის ფანტომი - შენახული, შეყუჟული, დამარხული საღლაც შეგრძნებათა ნარჩენებში, სუნში, ფერში, ხმაში - არამედ მომავლისაც („პირში სისხლის გემო იგრძნო“, „ზღვის ხმაური მოესმა“).

არსებობს მოსაზრება, რომ დროის მიმართულების იდეა ცნობიერების ნაყოფია, ასე ვთქვათ „ანტროპომორფული“ წარმოდგენა და ეწინააღმდეგება ფიზიკასა და ქიმიკაში შემუშავებული დროის სიმეტ-

რიულობის გაგებას (54). ჭილაძის მხატვრულ ენაში აღდგენილია დროის სიმეტრიულობის გაგება, ანატროპომორფული წარმოდგენები უახლოვდებიან კოსმომორფულს, და ამ გზით გადაილახება დროის ცალმხრივმომართული დინება, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სიკვდილის აღიარება. ძველ ვანში, სადაც დროის სვლა არ ფიქსირდება, პირველად გაისმის სიტყვა დროზე, ანუ მარადისობაში ერთვება წარმავლი, ცალმხრივმომართული დრო („იმ დღეს“) ისტორია შეაბიჯებს მითში და მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები უკვე იწყებენ დროის სვლის დაფიქსირებას მხოლოდ ერთი მიმართულებით, კვდომისაკენ.

ჩვეულებრივ, ადამიანის ცნობიერება დროს დაიყვანს იმ ცვლილებებზე, რომლებიც სივრცეში ხდება და რომელთაც წარმოვიდგენთ სწორი ან წრიული ხაზების სახით იმისდა მიხედვით, თუ რა ტიპისაა ეს წარმოდგენები. ჭილაძის მოდელი წრიულია, ციკლურია და მისი მსოფლმხედველობის და შესაბამისად, ენობრივი ინტენციის გამოხატულებაა. მისი სუბიექტური დრო აწონასწორებს ობიექტურს იმით, რომ შექცევადია. სუბიექტური დროით ადამიანი, როგორც ათვლის დამოუკიდებელი სისტემა, სამყაროს თავის ინდივიდუალურ ნებას უცხადებს. ამ ნების თანახმად, სამყაროს მოძრაობა ციკლურ წრებრუნვას შეესაბამება, რაც მოვლენათა კვლავ განმეორებისა და წარმოსახვაში, ხსოვნაში, ანუ რეალობის სხვა განზომილებაში გადარჩენის შესაძლებლობას აჩენს.

დროის სიმეტრიულობის რწმენა ჭილაძის მსოფლმხედველობის არსებითი ნიშანია. ცვლილება დრო-სივრცული მოდელის რომელიღაც ერთ წერტილში იწვევს ცვლილებას მეორეში, წარსული ისევე განაპირობებს აწმყოს, როგორც მომავალი (ფრანსუაზასა და აველუმის დიალოგი ტრიანონის სასახლეში - „ვერ გადაგარჩენ“). ცვლილება იწვევს შეუქცევად პროცესებს დრო-სივრცეში. ამის მაგალითია ვანი, ურუქისა და ბათუმის მოვლენები და ა.შ. ობიექტური რეალობა შეუქცევადია და მხოლოდ დანაკარგს უკავშირდება. როცა ჭილაძის პერსონაჟები ხსოვნაში აღადგენენ წარსულს, დაკარგულს - ეს შექცევადი პროცესია, რომელიც წარმოსახვაში, ანუ „შესაძლო ცხოვრების“ სივრცეში ხდება. წარმოსახვის უმთავრესი ფუნქცია რეალობის შეცვლაში გამოიხატება. ამ შეცვლის აუცილებლობის გამო წარმოსახვა ადამიანის ფსიქიზმის განმსაზღვრელი და ყველაზე არსებითი მატასიათებელია. რეალური დროის კონფლიქტი წარმოსახვის დროსთან ამ ასპექტით მთელი სისრულით ჩანს „აველუმში“. წარმოსახვის მექანიზმი სხვა არაფერია, თუ არა „გაწონასწორების“ ანუ გადარჩენის მექანიზმი. ამდენად, თუკი წარმოსახვა რეალობის გამა-

წონასწორებელია, მაშინ მის სივრცეში დრომ უნდა დაკარგოს ცალმხრივშიმართული ბასიათა წარმოსახვისა და რეალობის დროთა ურთიერშესაბამისობაში მოყვანა მასალის მხატვრული რეალიზაციის პროცესში წარმოადგენს ყველაზე რთულ პრობლემას: ობიექტური მოვლენის გარდასახვა ნიშნავს მის შემოყვანას სუბიექტური დროის არეალში. თავის მხრივ, ეს აქტი იწვევს კონკრეტული საგნის ან მოვლენის დეფორმაციას გრძნობად-აბსტრაქტულ წარმონაქმნად, სულის ფილტრში გატარებულ სხვა თვისობრიობად, ანუ ერთდროულად ორივე რეალობის ნიშნად და ხატად. რეალობების ეს „შერწყმა“ ხორციელდება სიმბოლოში, მეტაფორაში, შედარებაში, განსაკუთრებით ინტენსიურად მეტაფორაში, რამდენადაც სემანტიკური ინოვაცია მასში სწორედ შევრძნების დონეზე ისახება.

დრო არის ინტუიციის მექანიზმი, რომელიც აღქმაში მოხვედრილ უთვალავ მოვლენას რიგითი თანმიმდევრობით აწესრიგებს. დროის იდეის წყაროდ უიტროუ ასახელებს ჩვენს შეგრძნება-აღქმებს მსგავსებასა და განსხვავებას (55). გიიუოს აზრით, დროის იდეის ფსიქოლოგიური წყარო ადამიანის ნების, მეხსიერებისა და წარმოსახვის სფეროებში უნდა ვეძიოთ (56). სივცის იდეა დროის იდეაზე ადრე განვითარდა. იგი უკავშირდება უშუალო გრძნობად შთაბეჭდილებებს, მაშინ, როცა დროის შეგრძნება შიგნით, ცნობიერებაში, წარმოსახვაში, სულში ყალიბდება. ჩვენი აზრით, განსხვავება-მსგავსების აღმოჩენა საერთოდ არის ცნობიერების ძირითადი ინტენცია და მას საკუთრივ დროის იდეას ვერ დაეუკავშრებთ. დროის იდეა არანაკლებად უკავშირდება წყვეტასა და რეველარულობას შეგრძნებათა ერთიან ნაკადში მომავალი შესაძლებლობათა ერთობლიობაა, წარსული - უკვე განცდილთა ერთობლიობა. აწმყო მათი გამყოფი ზღვარია. თუკი წარსულს წარმოვიდგენთ არა საშუალოდ გამჭრალ, არამედ ხელახალ შესაძლებლობათა სახით, როგორც ეს ჭილაძესთან გვხვდება, მაშინ შესაძლებლად და დამაჯერებლად მოსჩანს იდეა „წარსულის გავლით მომვლისკენ“, ასევე აზრი, რომ ის, „რაც ერთხელ ხდება, საშუალოდ ხდება“. ორივე ეს იდეა აკმაყოფილებს ადამიანის სულის ორ. არსებით ინტენციას - შეინახოს, გადაარჩინოს და იოცნებოს; ასევე არაგამტოვსი - შესაძლებლობა გამოიყვანოს გამოცდილებიდან აწმყო ახდენს მათ მორიგებას და ესაა მისი ფუნქცია პერსონაჟის (აქტანტის) ჩართვისა და ამორთვის პროცედურები აწმყოს სწორედ ამ კუთხით აფიქსირებენ: ესაა პოზიციათა, იდეათა, მეტყველებათა მორიგების სივრცე. ჭილაძე ახანგრძლივებს, „ყინავს“ აწმყოს, როცა სურს, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა გვაგრძნობინოს. ასეთია

მედეასა და იასონის, ინოსა და ფარნაოზის შეხვედრის, ნიკოსთვის კატელეტის გადაცემის სცენები, არაერთი ასეთი სცენაა „აველუმშიც“. ამგვარ სცენებში ჭილაძე აღწერს განცდათა ნიუანსებს, გარშემო უვლის მათ, თავს უყრის განსაკუთრებულად შერჩეულ ლექსიკურ ერთეულებს, შედარებებს, მეტაფორებს, რათა გააფართოოს აღსანიშნის სივრცე და გაამძაფროს მისი მნიშვნელოვნების შეგრძნება.

მეტყველების, თხრობის დრო არსებობს როგორც მიმდინარე აწმყო. მომავალი იკვეთება ტექსტის გარეთ, როგორც ტექსტუალური დროის ინტენცია წარსული უკვე ჩამოყალიბებული მნიშვნელობაა, რომელიც უნდა ამოვიცნოთ. შინაარსის პლანის მთელი დროითი ინტენცია ასახვის პლანში რეალიზდება და მეტყველების დროის სხვადასხვა სტრუქტურებში განლაგდება. დროთა გამიჯვნა მკვლევარისათვის განსაკუთრებულ სირთულეს არ წარმოადგენს, რადგან მისი შესატყვისი ელემენტები რაიმე სახით ყოველთვის აორეკლებიან დისკურსში. ავტორის სიტყვის შეჭრა პერსონაჟის სიტყვაში ყოველთვის იწვევს დროის შეცვლას ან ამოროტაჟს. უფრო ვრცლად დისკურსის დამოკიდებულებას დროითი სტრუქტურების მიმართ ჩვენ მომდევნო თავში შევხებით. ვფიქრობთ, ნათქვამი საკმარისია იმის საილუტრაციოდ, თუ რამდენად რთული და მრავალპლანიანია მიმართებები, რომელსაც ავტორის ცნობიერება დროით სტრუქტურებთან ამყარებს წერის პროცესში.

როგორც სუბიექტური იდეა, მომავალი რეალიზდება ადამიანის სურვილებში, წარმოდგენებში, შესაძლებლობებში, ამდენად იგი რეალობას კი არ ეკუთვნის, არამედ წარმოსახვას. ტექსტის დონეზე მომავალი გულისხმობს იმ შესაძლო მნიშვნელობათა აღმოცენებას, რომლისკენაც იგი მოძრაობს. მნიშვნელობებისაკენ ამ სწრაფვის გამო ასახვის დონე შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული დროითი სტრუქტურების წარმომქმნელ ყველაზე არსებით ფენად. *სწორედ ფორმის დონეზე საბიერდება მსოფლმხედველობის ყველაზე ღრმა ინტენცია დროსთან და სივრცესთან მიმართებაში.*

რომანის დროს ქმნის ტექსტი. ეს დრო არ ემთხვევა არც იმ ისტორიულ თუ რეალურ დროს, რომლის ტრანსფორმირებასაც ავტორი ახდენს, არც ავტორის პერსონალურ დროს. *ესაა იმ ენის დრო, რომელიც აღწერს, იმ ენობრივი მთლიანობის დრო, რომელიც ავტორისა და მკითხველის, პერსონაჟიულ და აპერსონაჟიულ, სუბიექტურ და ობიექტურ, წარმოსახვისა და რეალობის დროთა სინთეზით იქმნება.* რომანის დრო იმ წარმოსახვითი სამყაროს შინაგანი

სუბიექტური დროა, რომელსაც ტექსტი ქმნის მნიშვნელობებისაკენ მოძრაობის, ნიშანთა შეკავშირების ცნობიერი და არაცნობიერი ნაკადების მოძრაობის გზაზე.

დროის გაგება ყოველთვის უკავშირდება სივრცულ წარმოდგენებს და ეს ბუნებრივია: „შინაგანი გამოცდილების ფორმები“ „გარეგანი გამოცდილების ფორმებზე“ დაყრდნობით აღმოცენდებიან. ამასთან, სივრცე როგორც გარეგანი გამოცდილების ფორმა, შინაგანი გამოცდილების ფორმებსაც ინასავს. არ არსებობს დრო დამოუკიდებლად. ის, რაც დროში ხდება, სივრცეშიც ხდება და პირიქით. ამ აზრით, ჭილაძესთან მიზანშეწონილია ვილაპარაკოთ დროსივრცულ კონტინუუმზე. ეს აზრი მართებულია ცნობიერების პროცესების მიმართაც, იმ განსხვავებით, რომ აქ მიმდინარე დრო შინაგანი სივრცის სტრუქტურებით აღიწერება, რომელთა სპეციფიკაც რამდენადმე განსხვავებულია და არა იმდენად ობიექტური სივრცის გაცნობიერებულ აღქმებს, რამდენადაც გაუცნობიერებელ შეგრძნებებს და აბსტრაქციებს ეყრდნობა.

მაგალითად, მომავალი უკავშირდება სივრცეში „წინ“-ს, წარსული „უკან“-ს (57). მიზნის იდეა სივრცეში გარკვეულ მიმართულებას და ამ გზით - მოძრაობის იდეას შეესიტყვება. ამ აზრით, დრო შეიძლება მოძრაობის აბსტრაქციადაც ჩაითვალოს (58). ჭილაძის ხედვის პრინციპთან დაკავშირებით ეს მოსაზრება გარკვეულ დაზუსტებას მოითხოვს. წარსული ჭილაძესთან არის არა „უკან“, არამედ „ზევით“, ანუ სივრცული კომპოზიციის სხვა სიბრტყეზე. არა ჰორიზონტალურზე არამედ ვერტიკალურზე დრო მისთვის არის არა სწორხაზობრივი, წინ მიმართული, არამედ წრიული, ე.ი. სივრცის ყველა წერტილის მომცველი ჭილაძესთან სიბნელის იდეა არ უკავშირდება მაინცდამაინც „ზემოთ“-ს (რაკილა აღმართი უფრო ძნელია, ვიდრე დაღმართი) და შესაბამისად, უკეთესს ძნელი „ქვემოთაც“ შეიძლება იყოს და „ზემოთაც“ ამიტომ მწერალი უპირატესობას არც ერთ მათგანს არ ანიჭებს. დროითი წარმოდგენები, გარკვეულწილად, უკავშირდება მოძრაობის იდეას, ამიტომ ამბობს ჭილაძე „აველუმში“, რომ „წარსულის ღორღი ეცლება ფეხქვეშ და ვერ იკავებს“. ანუ ხდება არა რეალური მოძრაობა, გადაადგილება, არამედ მხოლოდ თავის შეკავება აქ სივრცულად განხატებულია ნიადაგამოცლილი მისწრაფების, წარსულის შენარჩუნების განუწყვეტელი უშედეგო მცდელობის იდეა. აღნიშნულ კონტექსტში პერსონაჟი წინააღმდეგობას უწევს მეხსიერების კვლების გადაშლას, წარსულის გამჭრალვი რეალობის სამუდამო დაძირვას. მისი შენარჩუნება გაცი-

ლებით რთული, მეტ ძალისხმევასთან დაკავშირებული პროცესია, ვიდრე მომავლის თავისუფალ წარმოსახვით სივრცეში გადაადგილება. სიბნელის კონცეპტს კიდევ უფრო აძლიერებს და მეტ გრძნობად კონკრეტულობას ანიჭებს უნიადაგობასთან და ღორღთან შედარება (ღორღის კონოტაციები - ფხვიერი, დანაწილებული, დაშლისაკენ მიდრეკილი მატერია). მომდევნო ფრაზებში წარსულის მნიშვნელობათა წრე კიდევ უფრო ფართოვდება სიბნელის კონოტაციებით, რამდენადაც წარსულის ამოცნობა არაცნობიერის სიღრმეებში, აზრის სიბნელეში დაძირვას ნიშნავს: „სიბნელიდან ისეთი რამის დანახვა შეიძლება, არავის რომ არ მოლანდებია“ („აკველში“). ამ ფრაზაში, სადაც სივრცულ სურათში პერსექტივით აღწერილი დროის მნიშვნელობები იკითხება, დროის გაგება სიმეტრიულია, ასე ვთქვათ, „ფიზიკალური“ და მომავალს წარსულთან შედარებით უპირატესობა არ ენიჭება. წარსული არის არა მკვდარი გამოცდილება, არამედ მარადცოცხალი, მაგრამ შენახული, გასაიდუმლოებული სიბრძნე, ცოდნა. მასვე უკავშირდება ყველა ის არაცნობიერი სტრუქტურა, რომელიც ადამიანის ნებასა და აზრს წარმართავს.

ჭილაძესთან უნდა განვასხვავოთ სივრცული ხატები, რომელთა ფუნქცია სწორედ სივრცის აღნიშვნაში, სივრცული წარმოდგენების განხატებაში მღვდმარობს და სივრცული ხატები, რომლებიც დროის რომელიმე მონაკვეთის, მასთან კავშირის, ან მისი ხსოვნის ნიშნებს წარმოადგენენ. ამ უკანასკნელის მაგალითია გიორგას მამის ჩოხა, რომელიც ანას სიცოცხლის ბედნიერ ხანასთან აკავშირებს. დაკარგული დროის გამოსახულებაა უხეიროს აფრისხელა ტილოც.

აუცილებლად უნდა ითქვას დროსთან დაკავშირებულ იმ ხატებზე, რომლებიც ფაქტობრივად არაცნობიერის ნიშნებს წარმოადგენენ. იმისათვის, რომ დროის გარეთ გახვიდე, უნდა გახვიდე საკუთარი სუბიექტურობის მიღმა, ანუ მოსწყდე საკუთარ თავს და განაზოციელო თავისუფლებისა და საკუთარი უსასრულობის აქტი, შეწყვიტო ცნობიერად კონტროლირებული გადაწყვეტილებებისა და ქმედებების ნაკადი (59). ასეთი „გასვლა“ დროიდან სიმეტრიულად ახდენს არაცნობიერის ნიშანთა ამოფრქვევას წარსულიდან და მომავლიდან, როცა ცნობიერის კონტროლის გარეშე დარჩენილი დროის სტრუქტურები აწმყოს რომელიღაც წერტილში იყრიან თავს. ასეთ აქტებს მიეკუთვნებიან ანტიციპაციები, ანუ ნიშან-სიგნალები მომავლიდან, გაუცნობიერებელი ნიშნები წინარეწარსულიდან, სიზმრები, წინათგრძნობები და ა.შ. მაგალითად, „სისხლმა უყივლა“, „სისხლმა

მოუყვა“, „სიძეელის სუნი ეცა“, „გაცოცხლებულ მკვდარსა გავდა, მკვდარი იყო და ცოცხალს გავდა და ა.შ. არაცნობერის ასეთი შეგრძნება-სიგნალები სხვა არაფერია, თუ არა დროის ნიშნები.

არაცნობიერში გაძევება წარმოადგენს არა მექანიკურ, არამედ „განსაკუთრებულ სემიოტურ პროცესს, რომლის შედეგადაც ცნობიერებაში რჩება მხოლოდ დაშიფრული შეტყობინება“ (60). არაცნობიერი ჭილაძესთან წარმოდგენილია გარკვეულ სუბიექტურ სივრცედ, რომელშიც ატომთა მსგავსად, ხდება აზრების, ზატების, დროისა და სივრცის ფრაგმენტების, მეხსიერებისა და შეგრძნებათა ნარჩენების თავისუფალი ურთიერთკავშირება. ეს თავისუფლება აბსოლუტური არ არის. თუ ჭილაძის მსოფლმხედველობას გავითვალისწინებთ, იგი ბუნებრივი დეტერმინაციის სახით შეიცავს აუცილებლობასაც. არაცნობიერის სტრუქტურები მასთან დროის რელევანტურ ნიშნებს წარმოადგენენ. მედეას დანახვისას იასონის შეგრძნებაში გაჩენილი ზღვის ხმაური („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“); ან კიდევ აველუმის შეგრძნება - „თითქოს დაინახა კიდევ ის ხმა“- იმის მაგალითია, თუ როგორ ხდება სხვადასხვა ტიპის არაცნობიერ შეგრძნებათა ინტერფერენცია და შეგრძნებათა სხვადასხვა ზონების დაკავშირება გაუცნობიერებელი აღსანიშნის გარშემო. ამ ტიპის კოჰერენტულობას ობიექტური საფუძველი გააჩნია და იგი იმთავითვე, ცნობიერების საგანგებო კონტროლის გარეშე იწვევს გარკვეული (და არა ნებისმიერი) ტიპის კავშირთა წარმოქმნას.

გიიუოსა და ბერგსონის მიერ შენიშნულია კავშირი დროის აღქმასა და მოქმედების აღქმას შორის (61). ამდენად, სავსებით ბუნებრივი ჩანს ის ფაქტი, რომ დროის აღქმის განხატებას მწერალი მოქმედების აღწერის გზით ცდილობს, ეს კი, ჩვეულებრივ, სივრცული წარმოდგენების მეშვეობით ხორციელდება. მაგალითად, დროის ცვლილების მაუწყებელ ნიშანს - კუსას ყვირილს მოჰყვება ინოსა და ფარნაოზის გამოქცევა დარიაზანგიდან, ბავშვობის ზანის დასრულება და ინოს დაკარგვა. ზღვის უკანდახევით იწყება ძველი ვანის დაცემა, მთელი ეს პროცესი არსებითად სივრცული ცვლილებების ფონზე ხდება. დროთა გასაყარი, გზაჯვარედინი ბათუმის ცხოვრებაში გამოიხატება სწორედ მოვლენათა სწრაფი, ინტენსური მონაცვლეობით, სივრცის ცვლილებით, თხრობის დამატული რიტმითა და რეფერენით: „ცხოვრება დულდა და გადმოდულდა“. მამლის ყივილს მოჰყვება ნიკოს გამოჯანმრთელება, მისი ცნობიერების გამოღვიძება და გააქტიურება, ბუნებაც იღვიძებს და სიცოცხლის ახალი ციკლი იწყება. დროის ცვლილების იდეა განხატდება სიცოცხლის მდინარების, ცვალებ-

დობის, მოძრაობის დინამიურ სივრცულ სურათებში. მაგალითად, ფარნაოზის შინაგანი დროის გრადაციები (ბავშვობა, ახალგაზრდობა, დაკაცება) სივრცული ხატებით გამოიხატება. ბავშვობის დროის სივრცე-სათავისოა დარიაჩანგი, ახალგაზრდობისა - სახელოსნო, სახლი, კრიტა; მოწიფულობისა - სახლი და გამოქცეპული. მისი ჯვარცმა ღია სივრცეში, ყველას თვალწინ ხდება. ჭილაძის გმირების სწრაფვა სივრცის შეცვლისაკენ ნიშნავს იმას, რომ ისინი დროის შეცვლას ცდილობენ: ან წარსულს იხსენებენ, ან მომავალზე ოცნებობენ, მაგრამ ყველა შემთხვევაში აწმყოს გაურბიან. მაგალითად, ფარნაოზის სწრაფვა გამოქცეპულისაკენ არქაულ დროზე ოცნებათაა ნაკარნახევი; სონიასთან გატარებული დღეების მოსაგონებლად, ძაღუბის აღსადგენად, სიმშვიდის მოსპოვებლად მიდის აველუმში ზღვაზე ანა გიორგას გომურისაკენ გარბის, რათა წარსულს შეხვდეს ალექსანდრე ცივ ტრამპლებში მიდის ნიკოს საძებრად, რათა ძმათა ერთიანობა აღადგინოს, „აბელის საფლავის სიკარიელე“ ამოავსოს, ანუ დაკარგული დრო დააბრუნოს. ჭილაძე შესაბამისობას ამყარებს ადამიანის შინაგანი და გარეგანი დრო-სივრცის გარკვეულ მოდელებს შორის, რათა გააღრმავოს და ყველა განზომილებაში წარმოადგინოს ცვლილებათა სიღრმისეული მნიშვნელობა, დაგვანახოს პიროვნების შინაგანი ცვალებადობის სოციალური, ზნეობრივი, ისტორიული, პოლიტიკური, პროვინციული მიზეზები.

ნაწარმოების სრულყოფილი აღქმისათვის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა დრო-სივრცული კონტინიუუმის რიტმული გააზრებაა. რიტმი არის გადასვლის თვისება, ნიშნავს ძველი ვანის სვლა დაღუპვისაკენ ფიქსირდება დრო-სივრცის ცვალებადობის ნიშანთა რიტმული გამეორებით, რომელიც გარდაუვალის მოლიდინით ძაბავს ტექსტის სივრცეს. ძველი ვანის დაღუპვით მარადისობა გადადის დროში, მითი - ისტორიაში, მთავრდება საქართველოს „ბავშვობის ხანა“, მისი განვითარების ერთი ციკლი და იწყება მეორე. ფეოდალური საქართველოს უკანასკნელი დღეებისა და ახალი ისტორიულ-პოლიტიკური ეპოქის მოდელია გამოყენებული რომანში „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“. რევოლუციის წინა პერიოდი, მზადების, გადასვლის დამატებითი რიტმი იგრძნობა „რკინის თეატრში“. „მარტის მამლის“ დროსივრცული მოდელი ისტორიულ ასპარეზზე ახალი თაობის გამოსვლას ასახავს, თაობისა, რომელშიც უნდა მოხდეს ეროვნული პასუხისმგებლობის გაძლიერება დაკარგულის მიმართ. ეს ის თაობაა, რომელმაც 56 წლის გამოსვლებით ბიძგი მისცა ეროვნული ცნობიერების გამოღვიძებას. დაბოლოს, 9 აპრილთან დაკავშირებული მოვლენები „აველუ-

მში“- იმპერიის ფერისცვალების, კიდევ ერთი „მოუთმენლობის“, ეროვნული ცნობიერების კიდევ ერთი გამოღვიძებისა და მარცხის სურათი, კიდევ ერთი ისტორიული პარადიგმა, უფრო ზუსტად კი ერთი და იგივე პარადიგმის მარადიული გადაუჭრელობის კიდევ ერთი ფაქტი. „აველუმში“ ნგრევას საყოველთაო ხასიათი აქვს და ერთნაირად ეხება როგორც პიროვნების შიდა-სივრცეს, ისე მთელ გარემომცველ სამყაროს.

ტილაძის დრო-სივრცული მოდელი ყველა რომანში გადასვლის მომენტს აფიქსირებს დრო-სივრცული კონტინუმი უცვლელი და ცვალებადი ელემენტების განუწყვეტელი მონაცვლეობით იგება. მარადიულში შეიგრძნობა ცვალებადობის ნიშნები (მაგალითად, ზღვის უკანდახვევა), ცვალებადობაში - მარადიული, უცვლელი (ერთი და იგივე შეცდომები, ნაციონალური ხასიათის ნიშნები, ოპოზიციები, ადამიანის სულიერი ინტენციები და ა.შ.).

მეხსიერების სახეები სხვა ტიპის ხატებისაგან ნაცნობობის გრძნობით გამოირჩევიან. სწორედ ეს ნაცნობობა იწვევს წარსულის რეალურობის შგრძნებას. სწორედ ამ ნაცნობი შვერძნების გამო თვლიდა რასელი, რომ ნაცნობი და წარსული - სინონიმებია. ნიკოს ნაცნობობის განცდა უჩნდება სრულიად უცნობი ადამიანის მიმართ. იგი მას ვილაცას აგონებს და თანდათან იწყებს იმის გაცნობიერებას, თუ ვის: უპირველესად მამას, შემდეგ ვილაცას - წარსულიდან, საუკუნეების მიღმიდან მოსულს, ზღაპრის გმირს - ღამით ცოცხალს და დღისით მკედარს, გაცოცხლებულ მკედარს. ამ გზით ჩნდება წარსულის მნიშვნელობები, რომელიც თანდათან ამიანის, ქრისტეს, ღონკიხოტის, ყველა დაუმარხავი და დაეიწყებული მკედრის მიმართულებით ფართოვდება. იწყება იმ განცდათა მოზღვაება, რომლებიც, მართალია, ნიკოს სუბიექტური ცდიდან არ მომდინარეობენ, მაგრამ სადღაც ცნობიერების სიღრმეში არიან დაფარულნი, დამახსოვრებულნი. შვერძნებასთან კავშირის გამო მათ უტყუარობის, ნამდვილობის განცდა ახლავთ. მათთან ნაცნობობა აღიძვრება ასოციაციური გზით, რომელთა აღმოცენებასაც იწვევენ შესაბამისი ნიშნები (მათზე უკვე გვქონდა საუბარი). ამდენად, ყველა ისინი წარსულის ნიშნებია. არაცნობიერში შენახული ნაცნობობის შვერძნება ამოატივტივებს სხვადასხვა სახეებს სუნის, გემოს, სხვა აუხსნელ შვერძნებათა მეშვეობით. ამავე ტიპისაა 56-ში დაღუპული ბიჭის და აველუმის შვილიშვილის მამის მსგავსება. ისინი ჰომოლოგიური სტრუქტურებია და ორივენი უკავშირდებიან დანაკარგის, დანაშაულის, შესრულებელი მოვალეობის შვერძნებას.

ნაცნობობის განცდის გაჩენა უცნობის მიმართ სხვა არაფერია, თუ არა *ნიშანი მომავლიდან, რომელიც წარსულის სახით გვეძლევა*. გაცნობიერებული აღქმა იმის გახსენებაა, რაც პერცეფციაში უკვე არსებობს. ჩვენ გვეცნობა მხოლოდ ის, რის გასაცნობიერებლადაც უკვე მზად ვართ. მამასთან მსგავსების საფუძველზე აღმოცენებულ ნაცნობობის განცდა ნიკოს იმიტომ უჩნდება, რომ მისი მორალური „მე“ უკვე მზადაა წარსულისა და წინაპრის წინაშე პასუხისმგებლობის გასაცნობიერებლად. ამ მიმართულებით ნიკოს ცნობიერების მოძრაობა ჭილაძის დისკურსში ზუსტადაა ორგანიზებული მხატვრული ამოცანის შესაბამისად, რათა აღქმების, შეგრძნებების და მათ საფუძველზე გაჩენილი იდეებსა და წარმოდგენების ნაკადი განსაზღვრულ თანმიმდევრულ წესრიგში მოექცეს „ბალახისჭამია ცხოველს გავდა“ აველუმის პირველი შეგრძნება ფრანსუაზას მიმართ ნაცნობობის განცდას აფიქსირებს მსგავსების და იმედროულად გახსენებების გზითაც (რადგან მტაცებელ ცხოველს გამოირიცხავს). ამ ემოციური ნიშნით ჩვენ სიყვარულის უღრმეს მიზეზსაც ვწვდებით. „რაც არ უნდა წამიერი იყოს ჩვენი აღქმა - ამბობს ბერგსონი,- იგი შედგება მეხსიერებით აღდგენილი ელემენტების უსასრულო სიმრავლისაგან და სიმართლე რომ ვთქვათ, ყოველგვარი აღქმა უკვე არის მოგონება. პრაქტიკულად ჩვენ მხოლოდ წარსულს აღვიქვამთ, და წმინდა აწმყო სხვა არაფერია, თუ არა მოუხელთებელი ზღვარი წარსულის სელაში მომავლისაკენ“ (62).

გახსენება წარმოადგენს არა უბრალოდ განვლილი მოვლენის აღდგენას, არამედ მის ინდივიდუალურ გააზრება-შეგრძნებას. ამდენად ხსოვნა ისევე, როგორც მეტაფორა არის მკაცრად ინდივიდუალური და არა საერთო. მეტაფორის მსგავსად, ხსოვნის სხვისგან გადმოღება შეუძლებელია. ამდენად, შესაძლებლად მიგვაჩნია ლაპარაკი სუბიექტური დროის, პიროვნებისა და მეხსიერების სტრუქტურათა ჰომოგენურობაზე. ხსოვნის ნაგლეჯების წარმოსახვაში აღდგენა ღრმა შინაგანი აუცილებლობითაა გამოწვეული, ანუ აღდგება ის, რაც „მაკონტროლირებელ მეხსიერებას“ საბოლოოდ არ გადაუშლია. აღდგენის ეს უნარი ღრმად ინდივიდუალური და შინაგანია.

ხსოვნის ერთ-ერთი ერთი ასპექტი თვითშეშეცნებაა. ხსოვნა წარმოადგენს ვირტუალურ სათავსოს („ადამიანი - ხსოვნის ყულაბა“-), რომლის მეშვეობითაც ჩვენი წარსული თავსდება („ჩაწერილია“) ჩვენს შიგნით, „სულის დაფაზე“. ამის გამოა, რომ ჩვენ ვფლობთ ცოდნის საკუთარ „მე“-სთან იგივეობაზე, იმაზე, რომ ჩვენ სწორედ

ჩვენა ვართ და არა სხვა. ჩვენი წარსული ისევე არსებობს არაცნობიერში, როგორც მომავალი აწმყო მათი გამყოფი საზია. სიზმარი იძლევა სიგნალებს როგორც მომავლიდან, ისე წარსულდან (ანეტას, მედეას, ნიკოს სიზმრები). საერთო წინაპრის ტაძარში არსებობს მაგიური ველი, სადაც უცნობის სიტყვა „მომივინე ხოლმე“- სმინდება როგორც ზოგადად ადამიანის, წინაპრის, წარსულის სიტყვა აწმყოსა და მომავალზე, როგორც წარსულის თხოვნა მომავლისადმი.

სუზან ლანგერიას აზრით, „მეხსიერება განეკუთვნება ადამიანის იმ ნიჭს, რომელიც ცდის სიმბოლიზაციაში გამოიხატება „მე“-ს წარმოშობა, როგორც ჩვეულებრივ ფიქრობენ, უკავშირდება რეალური ანუ შეგნებული მეხსიერების წარმოქმნას და მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული, თუ როგორ მოვახერხებთ ჩვენი აღქმების მოქცევას სიმბოლოებში. იმისათვის, რომ ჩვენი შეგრძნებები გარეშე ობიექტებს შევუსაბამოთ, საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, ისინი სიმბოლოებად ვაქციოთ და ამ სახით წარმოვიდგინოთ“ (63).

გახსოვდეს, ნიშნავს ფლობდე წარსულზე ცოდნას გახსენება, პლატონის აზრით, შემეცნებაა. გაგებება შეხსენების აქტია და იგი სხვა არაფერია, თუ არა ხსოვნის მანიფესტაცია ნიკოს ცნობიერებაში მიმდინარე ძვრები დაძირული ცოდნის ამოტივტივების პროცესია, ამიტომ მთელი რომანი დროისა და ხსოვნის, მოვონებისა და აღდგენის ნიშნობრივი სტრუქტურების აქტუალიზაციას წარმოადგენს.

ძველი ბერძნულ მითოლოგიაში მეხსიერების ქალღმერთი მნემოზინა განაგებდა დროის სელასაც. ფლობდე ცოდნას დროზე ნიშნავს ფლობდე წარსულზე ცოდნას. ამ ცოდნას ფლობენ მამები და ამიტომ დროისა და ხსოვნის კონცეპტი მნიშვნელობათა ღონეზე თითქმის ყველგან უკავშირდება მამა-შვილობის კონცეპტს და ამ გზით წინაპრისა და შთამომავლის მიმართ პიროვნების პასუხისმგებლობის გაძლიერებას. სინანული, პასუხისმგებლობა, მოვალეობა დროსთან დაკავშირებული შეგრძნებები და არსებითად, დროსთან დამოკიდებულების ემოციური და მორალური ფორმებია. წარსულთან მიმართების სიძაფრე ერთიანად მსჭვალავს ცნობიერების როგორც ზედა, ისე ქვემოთა, ყველაზე უფრო სტიქიურ, ღრმად ინტიმურ ფენებს.

სწორედ წარსულის გაცნობიერებით იწყება ნიკოს ცნობიერებაში პიროვნულის ინტეგრაციის, კონსერვაციისა და მოდიფიკაციის პროცესი. იგივე მოვლენები შეინიშნება აველუმშიც.

ჭილაძის სივრცული სათავსოები იდეათა და ფასეულობათა სივრცული მეტაფორებია საფლავი, საწოლი, სანგარი, ვენახი ინიციაციის სივრცეებია. სიკეთის სადგომია გიორგას გომური. მაკაბელების გა-

ლავნიანი სახლი კაცთმოძულე ადამიანის თავშესაფარია,- ნოეს კოდობანი, რომლის მეშვეობითაც მაიორი გადარჩენას ცდილობს. ოჯადოს სასახლის ბნელი, ყინულოვანი ტალანები ძალაუფლების ცივი სათავესაა. ზამთრის ქოზი „რკინის თეატრი“ სიკვდილის, უზნეობის, სიბილწის სივრცული სიმბოლოა. დარიაჩანგი სივრცე-სასწაულია, თავისუფლების და ბედნიერების სადგომი ისევე, როგორც მზის ამოსვლის ნაპირი. ინიციატიის სივრცეებია გამოქვაბულები, მღვიმეები, სანგარი („რომელშიც განგება ჩაგსვამს“), სადაც ჭილაძის გმირები გარბიან გადასარჩენად, ძალების მოსაკრებად, წარსულთან სიახლოვის შესაგრძნობად. საწოლი და საფლავი ინიციატიის სივრცეებია, სადაც ძილისა და ავადმყოფობისაგან თავდაღწეული პერსონაჟები კვლავ უბრუნდებიან სიცოცხლეს.

სივრცული წესრიგი უპირველესად სივდილ-სიცოცხლის სწორ და სამართლიან ურთიერთგაცვლას ემსახურება: მკვდარი ცოცხალს უთავისუფლებს ადგილს, სამაგიეროდ გადადის ხსოვნაში, ანუ წარმოსახვის სივრცეში, სადაც ადგილი ყველასათვის მოინახება. უხეიროს დაუმარხავი მკვდრები მის სინთეზიტილოსა და აფრის სემანტიკათა შეჭრაში ცნაურდება პერსონაჟის შიდა კოსმოსის ტექსტობრივი ფაქტურა.

ელა ტილოზე იმარხებიან. აფრისხელა ტილო - განუხორციელებელი, შესაძლო ცხოვრების ბრწყინვალე ხატი - ჭილაძის შიდაკოსმოსის ფაქტურაზე მიგვითითებს. ესაა *სულის ვირტუალური სივრცე ცრემლით დანამული, ფერადებით დაქსოვილი სიცოცხლის მინდორი, სულის ტექსტი*. ტილოსა და აფრის სემანტიკათა შეჭრაში ცნაურდება პერსონაჟის შიდა კოსმოსის ტექსტობრივი ფაქტურა.

გიჟკლა დაკარგული მამის ნაცვლად უცნობის დამარხვას ცდილობს, რათა ბუნებრივი ეთიკური წესრიგის წინაშე მოვალეობისაგან განთავისუფლდეს. ფარანოზი ინოს თავს მარხავს, ანუ წარმოსახვაში ლაშობს მის გადარჩენას და შენახვას. ასე იწყება ახალი სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგ. გადაილახება სიკვდილ-სიცოცხლის *ოპოზიცია სივრცეთა გადასვლა, დროის მსგავსად, წრიული მოძრაობის ტრაექტორიას შემოხაზავს*.

გავიხსენოთ სივრცე, სადაც ნიკოს უცნობს ხვდება. როგორც ლევი-სტროსი ამბობს, ჭერი, ერდო არქაულ ფოლკლორში ცის თაღის ხატია (64). გუმბათამოქცეული ეკლესია კოსმიური უწესრიგობის ნიშანია. გუმბათი, როგორც ზეციური ერთიანობის სახე-ნიშანი გულისხმობს მიწიერი ნახევარწრის არსებობასაც, როგორც მიწიერისა და ზეციურის ერთიანობის, ანუ წრიული კავშირის განსახიერებას.

ის რაც ქვემოთ ზდება, იმავდროულად ზემოთა კომუნიკაციების მოშლის ნიშანია: სრულყოფილად ვერ ხორციელდება გაგების აქტი ორს შორის, რომელთაგანაც ერთი წინაპარია, მეორე - შთამომავალი, ერთი წარსულია, მეორე - მომავალი და ერთი მეორისაგან გადარჩენას ელის. ცეცხლი კოსმიური ენერგიის სიმბოლოა (65). უენერგიო ცეცხლი ქვემო და გუმბათიამოქცეული ეკლესია ზემო სივრცეში ზემო და ქვემო დონის კომუნიკაციის შეუძლებლობაზე ანუ გაგებას აქტის შეფერხებაზე მიგვითითებს. ცეცხლი უკავშირდება სინათლესა და ცოდნას. ამდენად, უცნობის მიერ ნიკოს ცეცხლთან მიპატიების რიტუალი არა მხოლოდ ადამიანური სიბრძნის განაწილების, არამედ ცოდნისა და სიბრძნის, გამოცდილების გაზიარების, კულტურული ენერგიის გადაცემის რიტუალია რამდენადაც შეხვედრა უცნობის მკვლევლობის გამო მხოლოდ ნაწილობრივ შედგა, ამიტომ ვერც წრემ მოასწრო შეკვრა. წრე კი არის უნივერსალური მოდელი ყველა იმ სტრუქტურისათვის, რომელიც ფუნქციონირებს როგორც კულტურა და ღია კომუნიკაცია. ასეც ზდება: ნიკო ვერ გადაარჩენს უცნობს, ვერ ასწრებს გაფრთხილებას და ა.შ. ეს წრე მოგვიანებით იკვრება ცნობიერ დონეზე უკვე მას შემდეგ, რაც ნიკო უცნობს აღიქვამს როგორც წარსულის ნიშანს. წრიული პრინციპის თანახმად რეალობა კვლავ აღდგება და გადაარჩება წარმოსახვაში, აღდგება დარღვეული კომუნიკაციებიც შთამომავალსა და წინაპარს, წარსულსა და მომავალს შორის.

ჭილაძის ტექსტში ერთმანეთს გადაკვეთენ შინაგანი და გარეგანი გამოცდილების, ანუ დრო-სივრცული ფორმები, რის შედეგადაც ახალი მნიშვნელობების სახით ახალი ფასეულობები აღმოცენდება. ჭილაძის ინტუიცია დაჟინებით აკავშირებს გადარჩენის კონცეპტს ხსოვნასთან, ანუ მომავლის იდეას - წარსულთან. „თუნდაც იმიტომ, მხოლოდ იქ რომ არის შესაძლებელი რწმენისა და ოცნების არსებობა, მხოლოდ იქაა აქვს ადგილი წართმეულსაც, გაჩუქებულსაც, დაკარგულსაც... მაინც წარსულის ტოტებს ებლაუჭება, რადგან მაღლა უნდა ასვლა. არც წინ, არც უკან, მხოლოდ მაღლა. რაც მაღლაა, რაც სინამდვილეში არ არსებობს ან აღარ არსებობს“ (გვ. 567, „აველუმში“). მაღლა, ანუ წარსულში და მომავალში ერთდროულად „მაღლა“ აქ არა მხოლოდ სივრცული წერტილია, არამედ შეფასებითი დამოკიდებულების ნიშანიც, იდეათა და ღირებულებათა, რწმენისა და იმედის სათავეს, რადგან „ცაში იმარხება ოცნება, იმედი, სიყვარული... და ცაშია მისი ოცნების, იმედის, სიყვარულის საფლავიც, იგივე საგანძური, განძოსაცავი“.

„ცაში იმარხება“ არის მაღლა-დაბლა კომუნიკაციების, ცისა და მიწის ოპოზიციების გადალახვა განცდასა და სიტყვაში. იგი ქმნის წრეს წარსულსა და მომავალს, სიკვდილსა და სიცოცხლეს, შიდა (წარმოსახვა) და გარე (რეალობა) კოსმოსს შორის. მისივე მეშვეობით ზდება მამის დაკარგული საფლავისაგან გაჩენილი სიცარიელის შევსებაც, რასაც ასეთი უტეხი ნებით ცდილობს გიჟეოლა. „აველუმში“ ამ სიცარიელეს აბელის საფლავისა და ბავშვობაში გარუქებული დისაგან, ანუ ზოგადად ახლობელის დაკარგვისაგან, უნებლიე ლალატისაგან თუ შეცდომისაგან დანატოვარი სიცარიელეც ემატება. სიცარიელის კონცეპტი უკავშირდება დანაკარგის კონცეპტს, ამ გზით კი ინოს, ცუგას, პატარა უხეიროს, დედას, მამას, ანუ სიყვარულს, მეგობარს, შვილს, წინაპარსა და სამშობლოს. ერთი სიტყვით, ყველაფერს, რისი გადარჩენაც ადამიანმა ვერ შესძლო და მაინც გადარჩა საღდაც, ხსოვნაში, სისხლის თუ ემოციის წვეთში. ალბათ, ჭილაძისათვის ამიტომაც შემოქმედის ნიშანი ხე, ფესვებითა და კენწეროთი ცისა და მიწის გამერთიანებელი, მშვიდად მდგომი „უნებლიედ დაკარგული თუ განზრახ დამარხული ცოდნის საიდუმლოს საფლავეზე (ალბათ, ადგილის დასამახსოვრებლად და ეს მიაჩნია ერთადერთ დანიშნულებად, მოწოდებად, მისი ამქვეყნიური როგორც ზორციელი, ისე სულიერი ცხოვრების გამართლებად“ (გვ. 118, „აველუმში“).

ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობა თემატიური მასალის განლაგებაში დროითი სტრუქტურების მონაწილეობას შემდეგნაირად წარმოიდგენს: ერთი, მიზეზობრივ-დროითი კავშირი, მეორე - თხრობის ერთდროულობა, ან თემათა რაიმე ტიპის ცვალებადობა შინაგანი მიზეზობრივი კავშირების გარეშე (66). თუკი ამ კლასიფიკაციას გავყვებით, უნდა ითქვას, რომ ჭილაძე იყენებს დროითი სტრუქტურების განლაგების ორივე წესს, მაგრამ მეორეს - უფრო ინტენსიურად. პირველი მას სჭირდება ე.წ. „მითოლოგიური თხრობის“ დროს, როცა მოვლენათა დროითი თანმიმდევრობა წარმოდგენილია როგორც მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ასეთი თხრობა დამახასიათებელია ისტორიული ქრონიკებისათვის, მატრიანეებისათვის და ა.შ. თხრობის ამ ტიპს ჭილაძე მისდევს იშვიათად, უპირატესად მაშინ, როცა მიზეზის კონცეპტი განსაკუთრებული დამუშავებას არ საჭიროებს და იქვე ექცევა კომპოზიციის მიზეზობრივი სქემის დაქვემდებარებაში. ჩვეულებრივ, ჭილაძე იყენებს „იდეოლოგიური“ ტიპის თხრობას (67), როცა დრო-სივრცის ელემენტების ორგანიზაცია წარმოადგენს რაღაც ზოგადი კანონის ილუსტრაციას. იმისათვის, რომ ამ ზოგად კანონს

ჩავწედეთ, აუცილებელია აბსტრაქციის საკმაოდ მაღალი დონე და ისეთი ელემენტების დაკავშირება, რომლებსაც ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერი აქვთ საერთო. მხატვრული მიზანდასახულებიდან გამომდინარე, სწორედ ეს უკანასკნელი ტიპი ქმნის ჭილატესთან დრო-სივრცის ორგანიზაციის ზოგად პრინციპს (68).

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მასალის ორგანიზაციის სივრცული ტიპი, რომელიც, ჩვეულებრივ, პოეზიისათვისაა დამახასიათებელი, ჭილატის პროზაში ზანგამოშვებით აქტიურად გამოიყენება, რამდენადაც მისი ტექსტი წარმოადგენს პოეტური და პროზაული ელემენტების რთულ სინთეზს. მასალის სივრცული ორგანიზაციისას ჭილატე იყენებს სიმეტრიას, ინტერფერენციას, გამეორებებს, ანტიითეზებს და ა.შ.

თაზი IV. ჯა-ტაქსტი-ღისპურსი-მეტაფორა

ენა. ოთარ ჭილაძის მხატვრული პროზის თავისებურებათა კვლევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება მისი მხატვრული ენის ანალიზს. ეს საკითხი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმ თვალსაზრისითაც, რომ ჭილაძის შემოქმედებითი ცნობიერება განეკუთვნება აზროვნების იმ ტიპს, რომელსაც თანამედროვე მეცნიერება პარადიგმატულს უწოდებს. პარადიგმატული ცნობიერება სიმბოლური და სინტაგმატურისაგან განსხვავდება იმით, რომ ობიექტებს შორის კავშირს ამყარებს ფუნქციითა ანალოგიის გზით, რაც თავისთავად ნიშნავს კავშირ-შესაბამისობათა რთული, მრავალმხრივი ტიპის არსებობას (1). ცხადია, მხატვრული ენა არ შეიძლება მოვიჩნიოთ მხოლოდ ერთი ტიპის ცნობიერების გამოხატულებად. აქ ჩვენ მხევედლობაში გვაქვს მხოლოდ ის, რომ ოთარ ჭილაძესთან ცნობიერების ეს ტიპი განმსაზღვრელია და არა დაქვემდებარებული. გარდა ამისა, ცნობიერების ეს ტიპი ღომინირებს მის მსოფლალქმაში და ბევრწილად განაპირობებს მხატვრული სტილის თავისებურებასაც.

სავსებით გამოკვეთილი ჟანრული საზღვრების მიუხედავად, ოთარ ჭილაძის რომანების ენა ეყრდნობა სამყაროს პოეტურ აღქმას, რაც გამოიხატება ადამიანის, შემოქმედისა და სამყაროს განუყოფელი ერთიანობის რწმენაში, ანუ სამყაროსთან ისეთ მიმართებაში, როცა მწერალი საკუთარ თავს და მის გარშემო არსებულ ობიექტებს აღიქვამს როგორც ერთი მთლიანობის ნაწილებს, რომლებიც ერთმანეთთან რთულ შესაბამისობებში იმყოფებიან. ამგვარად წარმოდგენილ კოსმოსში თითოეულ საგანს, მით უფრო ადამიანს, გააჩნია საკუთარი მნიშვნელობა. სწორედ მათ საფუძველზე იძენს იგი სასიცოცხლო ფუნქციას.

ოთარ ჭილაძის აღქმის ამ თავისებურების გამო ჭილაძის პროზის ენის მიმართ „მხატვრული ენის“ პარალელურად ჩვენ პერიოდულად გამოვიყენებთ „პოეტური ენის“ ცნებას, რომელშიც პედალიზებულია პოეტური განწყობა საგნებისა და მოვლენების მიმართ. ამის საფუძველს გვაძლევს როგორც მისი ენის გაძლიერებული პოეტური და

ემოციური ფუნქცია, ისე საკუთრივ პოეტური ფიგურები და დისკურსის ტიპი. აქვე გვინდა ავხსნათ, თუ რა საფუძველზე ვახდენთ ისეთი ცნებების გამოყენებას, როგორიცაა „პოეტური ენა“, „პროზის ენა“ და „მხატვრული ენა“. „პოეტური ენა“ წარმოადგენს ენის მეორადი რეფერენციის გამოხატულებას, როცა ენის პოეტური ფუნქცია განსაკუთრებულადაა გაძლიერებული რეფერენციალური და სხვა ფუნქციების დათრგუნვის ხარჯზე. მხატვრული ენა კი გულისხმობს ზოგადად მხატვრული ლიტერატურის ენას, ენას მხატვრულ-ესთეტიკურ ხარისხში. მხატვრული ენაში, რომელსაც პროზა ეყრდნობა, პოეტური ფუნქცია არ თრგუნავს ენის რეფერენციალურ ფუნქციას, ისინი წინასწორობას ინარჩუნებენ და ურთიერთშეთანხმებულად მოქმედებენ. ოთარ ჭილაძის რომანებში ხანგამოშვებით ენის პოეტური ფუნქცია განსაკუთრებით ძლიერდება და ასეთი მოვლენების აღწერისას ჩვენ „პოეტური ენის“ ცნებას გამოვიყენებთ, ყველა სხვა შემთხვევაში კი - „მხატვრული ენისას“.

ჭილაძის ენის ლინგვისტური დახასიათება არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას. გვინდა მხოლოდ გავმიჯნოთ ენა, ტექსტი და დისკურსი და ზოგადად აღვწეროთ ისინი მწერლის შემოქმედებაში.

„ენის ფორმა - ესაა მყარი და უცვლელი ფაქტორი, რომელიც საფუძვლად უდევს ნებისმიერ კონკრეტულ სამეტყველო აქტს და განსაზღვრავს ამ აქტის მნიშვნელოვნებას“ (2). ზომსკის ამ მოსაზრებას ბოლოს და ბოლოს მიყვავართ ენის ისეთი სიღრმისეული სტრუქტურების აღიარებამდე, რომლებიც განსაზღვრავენ მის თვითმარეგულირებელ და თვითმომანქნისრიგებელ ფუნქციას. ახალი გრამატიკული ფორმების შექმნისას ენა სწორედ ამ სიღრმისეულ სტრუქტურებს ეყრდნობა. მხატვრული ენა არ არღვევს ენის ზოგად ფორმებს, მხოლოდ აიძულებს მას მახდინოს შინაგანი ინტენსიფიკაცია, გააფართოოს ამ ფორმათა მოქმედებისა და ზემოქმედების არეალი. მხატვრული ენა ზოგადად და მათ შორის პროზის ენაც ქმნის არა ახალ გრამატიკულ, არამედ აზრობრივ-ემოციურ ფორმებს და აძლიერებს ენის ემოციურ-ექსპრესიულ ფუნქციას ახალი მნიშვნელობების შექმნის მიზნით.

მხატვრული ენა ყოველთვის ინახავს ზოგადეროვნული ცნობიერების ინტენციას. მაგრამ ამავე დროს მასში აიხსება ინდივიდუალური ცნობიერების უღრმესი ფენებიც. ჭილაძის ენის მნიშვნელობა ორივე კონტექსტში უნდა შევიმეცნოთ. იგი წარმოადგენს დიდი სასიცოცხლო ძალისა და ენერგიის შემცველ სიმბოლურ ფორმას ამ შინაგან ენერგიას მას ანიჭებს მნიშვნელობათა ფართო ასოციაციური არეალი,

რომელიც თავს ავლენს განსაკუთრებულად ორგანიზებულ მხატვრულ მეტყველებაში. სწორედ მისი მეშვეობით იქმნება რეალობის თანაბარძალოვანი შესაძლო ცხოვრება. ენის მოძრაობის პროცესში ყალიბდება ტექტსუალური ქსოვილი - აღმნიშვნელთა ძალზე მჭიდრო და ელასტიური ფაქტურა. სიტყვის გრძნობადი სტრუქტურებისა და ენის გენერაციული უნარის მეშვეობით მხატვრული ენა ახდენს პრობლემებისა და იდეების არა მარტოოდენ აღნიშვნას, არამედ თვითონვე გვევლინება, როგორც ისტორიისა და ყოფიერების არსის სიმბოლური გამოხატულების მექანიზმი, სადაც გამუდმებით მიმდინარეობს მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების პროცესი როგორც შინაარსის, ისე ფორმის დონეზე. „მხატვრული ტექსტის ენა, - წერს ლოტმანი - თავისი არსით წარმოადგენს სამყაროს გარკვეულ მხატვრულ მოდელს და ამ აზრით მთელი თავისი სტრუქტურით ეკუთვნის „შინაარსს“ - შეიცავს ინფორმაციას“(3). მთელი ეს ინფორმაცია მხატვრულ ნიშნებშია მოქცეული.

ჭილაძის პოეტური ენის მიზანია მნიშვნელობაში საგნის, ობიექტის სუბსტანციის დაფიქსირება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ენა გადალახოს სასაუბრო კომუნიკაციის დონე და რაც შეიძლება ღრმად ჩავიდეს ენის კულტურულ ფენებში. ჭილაძის დისკურსი სწორედ იმ მიზნით იჭრება საგანში, რომ მოიცვას თავდაპირველი მნიშვნელობები და ხატის მეშვეობით გვაგრძნობინოს ეს მნიშვნელობაც და მისი განვითარების გზაც, გადალახოს ბარიერი სიტყვასა და საგანს, ცნებასა და გრძნობას, ანუ აღსანიშნავს და აღმნიშვნელს შორის. მიზნის ცნებას აქ მხოლოდ პირობითად ვიყენებთ, რამდენადაც შემოქმედებითი პროცესის ზემოთნახსენები სევმენტის ძირითადად არაცნობიერია, თუმცა პროზის და მით უფრო რომანის შემთხვევაში, უბრალოდ, ცნობიერ პროცესებს გვერდს ვერ აუევლით.

ბარტის სემიოლოგიის თანახმად, მხატვრულ ენაში ნიშანთა გაცნობიერებულიდან გაუცნობიერებულ სისტემებზე გადავდივართ და ეს არაცნობიერი ენა სტრუქტურულად მოწესრიგებულია. თანმედროვე სემიოლოგია პოეტურ ენად მიიჩნევს კომუნიკაციური პრაგმატიზმისაგან თავისუფალ ენას, სადაც აქტიურდება ენის სიმბოლური ბუნება და იგი საკუთარი თავისაკენ შემობრუნდება. „ენა, - წერს ბარტი, გულისხმობს რა მხატვრული ტექსტის ენას, - სუბიექტის გამოხატულება კი არ არის, ენა თვითონვეა სუბიექტი“(4). როგორც ვთქვით, პროზის ენა არ შეიძლება მარტოოდენ საკუთარი თავით იყოს დაკავებული და უარს ამბობდეს რეფერენციალურ ფუნქციაზე, თუმცა ეს არც იმას ნიშნავს, თითქოს პროზაში ენა მხატვრულ-ემოციური ფუნ-

ქციის გარეშე რჩება. მხატვრული ფუნქცია აქ კომუნიკაციურ ფუნქციასთან ერთად სრულდება, თუმცა არის მონაკვეთები, როცა ენა თვითრეფერენტის სტიქიაშია გადართული და მისი ექსპრესიულ-პოეტური ფუნქცია ყველა დანარჩენს აღემატება. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში სასუბრო ენის კონვენცია ავტორსა და რეციალენტს შორის ირღვევა და ყალიბდება ახალი დამოკიდებულება, რომელიც თავისი ბუნებით ფსიქოლოგიური თამაშის ტიპისაა: „შესაძლო სიტუაციის“ გააზრება და წარმოსახვის მკაფიოდ ინდივიდუალური ცდა, რომელიც ახალი მნიშვნელობების შექმნას იწვევს (თავის მხრივ მნიშვნელობათა არჩევანი და მთელი ეს პროცესი იქცევა რეციალენტის შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველ ნიშნად და ძალზე ფასეულია სწორედ ადამიანის სულიერი მოძრაობის ინტენსიფიკაციის თვალსაზრისით). ესთეტიკური ნიშან-ხატი წარმოადგენს სტიმულს მნიშვნელობათა იმ ჯაჭვისათვის, რომელიც ასოციაციურად იქმნება მკითხველის ცნობიერებაში და ასახავს გაგების ყველაზე ღრმა დონეს (პასუხს, გამოხმავრებას ავტორის წარმოსახვით შექმნილ ვირტუალურ ცხოვრებაზე). ამ დონეზე ხდება ცნობიერების ენათა შეხვედრა სწორედ ამ „მაღალი“ ენის, როგორც ფსიქოლიგვისტური და ესთეტიკური მოვლენის ზოგადი პრინციპების დადგენის სურვილმა განაპირობა ჩვენი მეცნიერული ინტერესი ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაში სემიოტური პროცესების კვლევისადმი. მხატვრული კომუნიკაციის აქტში ხდება სუბიექტური ენობრივი კოდების შეხვედრა ობიექტურ-კონვენციური კოდების დაძლევის გზით და ჩვეული მნიშვნელობების ტრანსფორმირება ახალ მნიშვნელობებად. ფორმალურად მხატვრული ლიტერატურა ახლაც მისი ენის მეშვეობით განისაზღვრება, მაგრამ აღრინდელთან შედარებით თვით ენა გაიგება არა მისი ერთი რომელიმე სფეროს უპირატესობით, არამედ მთლიანად, მის სამივე განზომილებაში სემანტიკურში, სინტაქსურში და პრაგმატულში.

პუსერლის აზრით, ენა არის „ცარიელი ინტენცია“, რომელიც ჩვენი ცნობიერების მიერ გაცნობიერებული ობიექტებით ივსება. მხატვრული ენა ესაა ნამძობი იმ ცხოვრებაზე, რომლითაც შემოქმედი წარმოსახვაში ცხოვრობს მკითხველისათვის კი რომანის ენა იმ ცხოვრების ენაა, რომლითაც თვითონ ცხოვრობს კითხვის პროცესში.

იაკობსონი პოეტური შეტყობინების უმთავრეს მახასიათებლად მნიშვნელობათა სიმრავლეს მიიჩნევდა (5). ბარტის აზრით, სწორედ აზრთა სიმრავლეშია ღიაობა, რომელიც ტექსტის ღიაობის მთავარი პირობაა და იმ ტიპის ანთროპოლოგიურ მოვლენას წარმოადგენს,

რომლის ამოწურვაც ისტორიას არ შეუძლია. „ნაწარმოები ერთდროულად შეიცავს საკუთარ თავში რამდენიმე აზრს თავისი სტრუქტურის ძალით“ (6). მხატვრულ ენაში არ არსებობს არავითარი გარეგანი პირობა, სიტუაცია, შესტი, ერთი სიტყვით, არაფერი, რომელიც მიუთითებდეს, თუ რა მნიშვნელობა უნდა ავირჩიოთ ნაწარმოებისათვის. ესაა თხრობის, მეტყველების, დისკურსის პრობლემა.

მრავალმნიშვნელოვნება პირველადი რეფერენციის, ანუ სასაუბრო ენის დონეზე ბადებს ღუმილს (სიტყვის შეწყვეტას). მწერალი არ უფრთხის ამ მრავალმნიშვნელოვნებას, გადალახავს მას და „ტრანზიტულად აქცევს“, ანუ მკითხველამდე მიაქვს. აღნიშვნისას (მეორადი რეფერენცია) ჩნდება მნიშვნელობათა პერსპექტიული სიღრმე, რომელიც მსგავს და მომიჯნავე მნიშვნელობათა დაგროვებას ემყარება. როგორც იაკობსონი ამბობს, „აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის ურთიერთობა რეფერენტულ კომუნიკაციურ ენაში ძირითადად კოდოფიციერებულ მომიჯნევეობას ემყარება. რაც შეეხება პოეტურ ენას, აქ კავშირი მომიჯნავეობისა და მსგავსების ზედღებით, ურთიერთგაძლიერებით იქმნება, ანუ მაშინ, როცა ენა კოდოფიციერებური კავშირისაგან თავისუფლდება და ძლიერდება მისი ემოტიური ფუნქცია (7).

ბარტი თვლის, რომ პოეზია „სიჩუმის სივრცული, გრძნობად-კონკრეტული ანალოგია“. მართლაც, სიჩუმე მყარდება იქ, სადაც ერთიანობა იგულისხმება. პოეტური ენა არსებითად არაფერს ამბობს საგანზე, რადგან ნიშნის დიდ თავისუფლებას ანიჭებს. პროზის ენა, პირიქით, აძლიერებს კავშირს აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის და ამით კონცეპტის მეტ კონკრეტულობას აღწევს. ამ გზით იგი გადალახავს როგორც „კოდოფიციერებულ კავშირს“ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის, რაც რეფერენტული ენისათვისაა დამახასიათებელი, ისე პოეტური ენის ჭარბ თავისუფლებას. პროზის ენა აღსანიშნად აქცევს თავის დამოკიდებულებას საგნისა თუ მოვლენის მიმართ და აღმნიშვნელის მეშვეობით აძლიერებს მას მანამ, სანამ საგნის ლოგიკურ თვისებად არ წარმოადგენს და მის ლექსიკურ მნიშვნელობას არ შეარყევს.

საგანზე ჩვეულ წარმოდგენებს მხატვრული ენა ცვლის უჩვეულოთი, გადაჰყავს სიტყვა დანიშნულების და მოხმარების არეალიდან ესთეტიკურ ზონაში იმით, რომ აშორებს, ათავისუფლებს ლექსიკური მნიშვნელობისაგან. პოეტური ენა მას თითქოს დასახელებამდე ყოფიერებაში აბრუნებს, ან სხვაგვარად, მიჰყავს „სიჩუმემდე“ და ახალი დასახელების მოლოდინამდე; აძლიერებს ნიშნობრიობას და ამით აზრავლებს, ფანტავს, „ზრდის“ მნიშვნელობებს, ამყარებს მის გრძნობად

აღქმას. პროზის ენაში ნიშანი თითქოს დაუსრულებლად მიგვიძღვება თავისი მნიშვნელობისაკენ, პოეზიაში პირიქით, თითქოს იცლება ამ მნიშვნელობისგან.

ჭილაძის ტექსტი გამუდმებით გვიბიძგებს კოდის ამოხსნისაკენ, მაგრამ იმავე დროს არ ტოვებს გრძნობადი აღქმის საზღვრებს, თითქოს თავადვე გაურბის სრულ თანხმობას მკითხველსა და მწერალს შორის. მნიშვნელობისაკენ ამ განუწყვეტლივ სწრაფვასა და მიუღწევლობაში სიტყვა იძენს ნიშნობრიობას ძალზე მაღალ ხარისხს.

მხატვრული ენის სივრცე განსაკუთრებულია იმ აზრითაც, რომ მასში თავს იყრიან ის აღსანიშნები, რომელთაც ენა ჯერ არ შეეხება სიგნიფიკაციის მიზნით, ანუ ინდივიდუალური გამოცდილების სხვადასხვა აზრობრივ-ემოციური ფორმები.

ჭილაძის ენა სიცოცხლის პომოგენურია. სიცოცხლე, ყოფიერება, სამყარო თავისი უწყვეტი დენადობით, კავშირებით, მოძრაობით თითქოს მოწოდებულია დაუსრულებლად შექმნას მნიშვნელობები. სამყარო გაგებულია როგორც მითი, მატაფორა. იგი არის პერმენენტური გაგების აქტის მეორე მონაწილე, ამდენად, ამ ენობრივი სამყაროს ძირითად სტრუქტურას წარმოადგენს მეტაფორა. მეტაფორა, როგორც უძირო ნიშანი გულისხმობს კონოტაციას სიმრავლეს, ინტერპრეტაციას ლიაობას. ისტორიის მითოლოგიზაცია და მითის დემითოლოგიზაცია (გაისტორიულება) მოწოდებულია დადგენილ მნიშვნელობათა შესაცვლელად, ახალი თვალსაზრისის გამოსამუშავებლად ისევე, როგორც მეტაფორაში სიტყვა, გადადის რა სემანტიკური მნიშვნელობის ერთი ველიდან მეორეში, ერთდროულად უარსაც ამბობს თავის თავდაპირველ მნიშვნელობაზე და კიდევაც ინარჩუნებს მას. ამ გადატანით მითი, როგორც დეტერმინაციის გამოხატულება, იქცევა ისტორიად, რომელშიც მოხსნილია გარდაუვალი აუცილებლობა. ასევე იხსნება ლოგიკური დეტერმინაცია აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის მტაფორაში თავისუფალი ემოციური შესაბამისობით. თუ სემანტიკური ინტენციის თვალსაზრისით ერთმანეთს შევეუდარებთ სასუბრო და მხატვრულ ენას, აუცილებლად აღმოვაჩენთ, რომ მათ საპირისპირო ამოცანა აქვთ დასაზღუდი. საკომუნიკაციო ენა მიისწრაფის კონვენციური მნიშვნელობის შემუშავებისაკენ. შესაბამისად, ლინგვისტისათვის, რომელიც საკომუნიკაციო ენას იკვლევს, არსებითაა „მისი გამოყენების შემთხვევათა ისეთი აღწერა, რომელიც ყველა შემთხვევას მოიცავს. შესაბამისად, მის მიზანს შეადგენს პოლისემიურობის მინიმუმამდე დაყვანა“ (8). მხატვრული ენა კი ამის საპირისპირო მიზანს ახორციელებს: იგი განუწყვეტლივ აფართოებს

შესაძლო მნიშვნელობათა ველს. შესაბამისად, ლიტერატურათმცოდნისათვის, რომელიც მხატვრულ ენას სწავლობს, უმთავრესია პოლისემიის გამოვლენა და იმ გზებისა და ხერხების კვლევა, რითაც მწერალი პოლისემიურობას ქმნის. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ წარმოსახვა, როგორც განსაკუთრებული სახის რეალობა, გამორიცხავს მნიშვნელობათა სიმყარეს, ვინაიდან როგორც საკომუნიკაციო ერთეულს, იგი მას არ საჭიროებს. სიტყვები, როგორც ნიშნები - მხატვრული ენის (წარმოსახვის) სივრცეში სრულიად იცვლიან სახეს. ნიშნებად გვევლინებიან არა მხოლოდ სიტყვები, ფრაზები და წინადადებები, არამედ ნებისმიერი ტიპის სტრუქტურები, რომლებიც შესაძლო ცხოვრების კონკრეტული ფრაგმენტის შექმნაში სიმბოლოების სახით მონაწილეობენ. ასეთ ნიშნებად შეიძლება მოგვევლინოს როგორც კომპოზიცია და სიუჟეტი, ისე დრო-სივრცის, ქცევის, ხასიათის ნიშნები. „შესაძლო ცხოვრებათა“ პოლიმორფულობა ისეთივე ფაქტია, როგორც ნიშანთა პოლისემიურობა მხატვრულ ენაში და ისინი ფსიქოლოგიურ და ლინგვისტურ დონეებზე ფუნქციურად ანალოგიურ მოვლენებს წარმოადგენენ.

იაკობსონი ერთმანეთს უპირისპირებს ენის პროეტურ და რეფერენციონალურ ფუნქციებს. რეფერენციალური ფუნქცია გადამწყვეტ როლს ასრულებს აღწერილობით ენაში - ყოველდღიურსა და სამეცნიეროში. იგი არა შეგნით, არამედ გარეთ, რეალობაზეა ორიენტირებული. „პოეტური ფუნქცია, რომელიც მეტია, ვიდრე პოეზია, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ნიშნის ხილურ მხარეს, ხაზს უსვამს შეტყობინებას თვით შეტყობინებისათვის და აღრმავებს ფუნდამენტურ დიქტომიას ნიშნებსა და ობიექტებს შორის“ (9). პოეტური შეტყობინება იწოდება მეორე რიგის, მეორად რეფერენციაც იმიტომ, რომ პირველობა აქ სასაუბრო ენის რეფერენციას ეკუთვნის, თუმცა, რიკიორის აზრით, იგი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რამდენადაც „გვკარნახობს, გვიხსნის, წარმოგვიჩენს რეალობის უღრმეს სტრუქტურებს, იმ რეალობას, რომელსაც ჩვენ შევესაბამებით და მივეკუთვნებით მხოლოდ დროებით, რაკილა ამ სამყაროში დაბადებული და გარკვეული დროით მასში მცხოვრები მოკვდავნი ვართ“ (10). პირველადი რეფერენციის შემთხვევაში ენის „ქცევა“ ნაკარნახევია სოციალური ფუნქციით, მეორეში - რაღაც ფარული სწრაფვით, შესაძლოა, „თამაშის“ ფუნქციით, იმ განსხვავებით, რომ თამაშში ამ სფეროში თავისუფლებასთან ერთად არც საზრისს გამორიცხავს (სწორედ თავისუფლებაშია საზრისი). სასაუბრო ენა ერთიანობის უფრო ზედა-

პირულ დონეზე მოწესრიგებული საყოველთაო ფორმა. მხატვრულ ენაში კი ავტორი და მკითხველი ერთმანეთს აგებინებენ უფრო ღრმა დონეზე, ყოფიერებისეული ერთიანობის შეგრძნების დონეზე.

ჭილაძის მხატვრულ ენაში შეტყობინება შეიცავს არა ნეიტრალურ, არამედ ფასეულობით დამოკიდებულებას აღსანიშნის მიმართ. ეს დამოკიდებულება მწერლის კულტურული და მსოფლმხედველობრივი ინტენციის განსხეულებაა ენაში. ჭილაძის შეტყობინებები წარმოადგენენ რეფერენტებს ესთეტიკური, ეთიკურ-ზნეობრივი, კულტურულ-ისტორიული, ერთი სიტყვით, ეროვნული კულტურული ორიენტაციების ზოგადი სისტემიდან, რომელიც არაქნობიერშია აკუმულირებული, ტექსტში კი მათ ენის პოეტური ფუნქცია ამოსწევს. მათი განლაგება ფენობრივია და ისინი სხვადასხვა ტიპის ნიშნებში რეალიზდებიან.

ჭილაძის სიმბოლოებში, მეტაფორებში და სხვა მხატვრულ ფიგურებში სინთეზირდება იტორიულად გამოუმუშავებული მსოფლმხედველობრივი და მორალური შეხედულებები მოწინააღმდეგეზე, მოკავშირეზე, მომავალზე, წარსულზე, ზოგადეროვნულ ინტენციებზე და ა.შ.

არსებობს შეხედულება, რომ მნიშვნელობა წარმოადგენს დამოკიდებულებათა მოედლს არა მხოლოდ ადამიანთა, არამედ საგანთა შორისაც (11). სწორედ ამაშია აღქმის მრავალფეროვნების საიდუმლო კითხვის პროცესში. ენის ეს უნარი მკითხველის ნებას მიმართავს გარკვეული ტიპის ორიენტაციებისა და სასიცოცხლო გარემოს გარკვეული აღქმისადმი.

„ორიენტაციები, ინტერპრეტაციები, შეფასებები სოციალური და კულტურული სისტემების მსგავსად (ოღონდ სხვა მასშტაბებში), წარმოადგენენ თავისებურ ნიშნებს, ნიშანთა სისტემებს, რომლებშიც აისახება ინდივიდის ან ინდივიდთა ჯგუფის დამოკიდებულება მოვლენის მიმართ. თუ ვიცით კოდო, შევძლებთ ენის ამოხსნასაც. „ცოდნა“ გამოიხატება ენების დაკავშირებაში, სიტყვებისა და საგნების დიდი ერთგვაროვანი სივრცის შექმნაში, უნარში, აიძულო ყველა და ყველაფერი ილაპარაკოს, ესე იგი ნიშანთა მთელ ერთობლიობაზე უნდა აღიმართოს მეორე ფენა, რომელიც მოახდენს პირველის კომენტირებას (12).

ამ აზრით, ლიტერატურა, როგორც ორიენტაციების, ინტერპრეტაციების, შეფასებების სისტემა, წარმოადგენს ნაციონალური კულტურის თავისებურ „ენას“, ცოდნის სისტემას. სწორედ ლიტერატურის გზით მფლავდება ყველაზე აქტიურად ეროვნული ენის ინტენცია და შესაძლებლობები ახალი სიტყვითშე-

თანხმებების, მიმართებების, კავშირების მეშვეობით ახალ მნიშვნელობათა წარმოქმნისა. მნიშვნელობათა წარმოქმნის პროცესს მხატვრულ ენაში სიმბოლიზაციის სპეციფიკური ნაციონალური უნარის შეცნობამდე მივყავართ.

ტექსტში ამოტივტივებას იწყებს ინივიდუალური ენის ის ელემენტები, რომლებიც ცნობიერების ზოგადნაციონალურ სტრუქტურებს ეთანადება. ამდენად, ჭილაძის ინდივიდუალური მხატვრული ენა მკითხველის აღქმაში ფიქსირდება როგორც ეროვნული ენის სიმბოლური ლოგიკის კონკრეტული გამოხატულება. ჰუმბოლტის მოსაზრება ენის სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების ურთიერთდამოკიდებულებებსა და კავშირებზე ნათელს ფენს ენის ზოგადფილოსოფიურ და ონტოლოგიურ ასპექტებს: „იმდენად, რამდენადაც ყოველ ობიექტურ აღქმას აუცილებლად ერევა სუბიექტური, ამდენად ყოველი ადამიანური ინდივიდუალობა, ენის მიუხედავად, შეიძლება განსაკუთრებული მსოფლმხედველობის მატარებლად ჩაითვალოს“. ზოგად მნიშვნელობას ყოველთვის ემატება საკუთარი მნიშვნელობის რაღაც ნაწილი, ამასთან, ერთი ხალხის ენაზე ზემოქმედებას ახდენს გარკვეული ერთგვაროვანი სუბიექტური საწყისი. აქედან გამომდინარე, ჰუმბოლტი ასკვნის, რომ „ყოველ ენაში ჩადებულია თავისი საკუთარი მსოფლმხედველობა. რამდენადაც ადამიანის აღქმა და საქმიანობა დამოკიდებულია მის წარმოდგენებზე, იმდენად მისი დამოკიდებულება საგნების მიმართ მთლიანად განსაზღვრულია ენით. იმავე აქტით, რითაც იგი ენას ქმნის, ადამიანი მისი ძალაუფლების ქვეშ ექცევა: ყოველი ენა წრეს აღწერს იმ ხალხის ირგვლივ, რომელსაც ეკუთვნის, და მისი საზღვრებიდან გასვლა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება, თუკი სხვა წრეში გადახვალ“ (13).

ჭილაძის ენა არის ეროვნული ყოფიერების, სიცოცხლის, მისი ძალისა და ენერგიის, მისი სპეციფიკური აღქმის გამხატვლება - სიტყვის განუწყვეტელი დინამიური მოძრაობით მნიშვნელობისაკენ, შინაგანი ძალით, პროცესუალობით, თავისუფლებისაკენ სწრაფვით. „ენა - თვით ცხოვრება“ - თომას მანის ამ სიტყვებს ესმაურება ჰერმენევტიკაც: „ენა ესაა მიმდინარე ხანიერება, განწყობილი მნიშვნელობათა მყარი ერთეულების შესაქმნელად. ცხოვრება განმარტავს საკუთარ თავს“ (14). ჰუმბოლტის ზემოთმოტანილი მოსაზრებდან გამომდინარე, ენის ეს მოძრაობა წრიულია. ცხოვრება საკუთარ თავს განმარტავს ენაში და ენის მეშვეობით, შემოსწერს რა წრეს გარკვეული ხალხის გარშემო. ენა წარმოადგენს სიცოცხლის პოპოგენურ მოცემულობას - მარად მედინი, მიმსწრაფი ხანიერება, განწყობილი და დანიშნული

არა მხოლოდ მყარი მნიშვნელობების ჩამოსაყალიბებლად, არამედ გაცხეთილთა შესაცვლელადაც. სიცოცხლე ენაში თავის თავს განმარტავს ისევე, როგორც მარადისობა განმარტავს, გვიცხადებს საკუთარ არსებაზე ღრომში. მხატვრული ენა მყარ მნიშვნელობებს ისევ და ისევ აბრუნებს უკან, ენის წიაღში, პროცესში, არ აძლევს მათ შესაძლებლობას გაიყინონ ცნებებში, ანუ უკრძალავს სიკვდილს. სწორედ ამ გზით შემოაქვს ლიტერატურის ენას მეორე, „შესაძლო ცხოვრების“ განცდა ყველა თავისი ატრიბუტით, სწორედ ამით გავს სიცოცხლესაც. მნიშვნელობების შექმნისაკენ, გაფართოებისაკენ გაუწევეტელი სწრაფვით ტექსტი შესაძლებლობას აძლევს ენას იცოცხლოს, ადამიანს კი, მისი საშუალებით - გამოსცადოს კიდევ ერთი „შესაძლო ცხოვრება“, ანუ წარმოსახვითი ყოფიერებით გაიზანდრძლივოს სიცოცხლის ღრო, სიცოცხლის განცდა. ამ აზრით ლიტერატურა სხვა არაფერია, თუ არა დამატებითი ღროის, დამატებითი ცხოვრების შექმნის, წარმატებადთან ბრძოლის მცდელობა.

ტექსტში სიტყვა იქცევა ენერგიად, რომელიც მოძრაობს ცნობიერებასა და სამყაროს, ობიექტურ და სუბიექტურ, ან სულაც სუბიექტური სამყაროს ორ პლანს შორის და ეძებს დაკავშირების ყველაზე ადექვატურ ფორმებს აღმნიშვნელსა და აღსანიშნის შორის. წერითი შემოქმედება ენის ისეთივე ქმედებაა, როგორც ნებისმიერი სხვა და ამ ქმედებით, როგორც თამაშში, იქმნება ფარული საზრისის მქონე თავისუფალი სამყარო.

ენა არის ადამიანის მიერ სამყაროს მიღებისა და გათავისების ინდივიდუალური მოდელი. პოეტური ენა კიდევ უფრო მეტია იგი წარმოადგენს ენის პრესოციალურ სიღრმეებში ყოფნას, თვით „ენაში ყოფნას“, ანუ სამყაროში პიროვნების ყოფიერების უნივერსალურ წერტილს და მის სრულ თვითგანბრძოლებას (შლრ: „მე ვარ წერტილი, სადაც თავდება სამყაროს უიმედობა“ - ნიკო სამადაშვილი; „მე არც წარსულის, არც მომავლის არ მეშინია“ - გალაკტიონი).

„გარე სამყარო, - წერს ანდრეი ბელი - იღვრება ჩემს სულში. შინაგანი სამყარო იღვრება ჩემგან განთიადში, ხეთა შრიალში. სიტყვაში, და მხოლოდ სიტყვაში აღვადგენ ჩემთვის იმას, რაც გარს მარტყია გარეთ და შიგნით“(15).

პოეტური სიტყვათქმნადობა არის მოწესრიგების პროცესი, რომელიც ეწინააღმდეგება „სულის რღვევას“ ანუ თანამედროვე საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა ტერმინოლოგიით - ენთროპიის ზრდას. ინფორმაციის ენა გულგრილი ენაა. იგი არ ცვლის სამყაროს,

არაფერს მატებს მას, მხოლოდ აფიქსირებს და დაუნდობლად ისტუმრებს წარსულისაკენ. პოეტური შეტყობინება კი გარდაქმნის სამყაროს, ცვლის და ასხვავებებს მას, აბრუნებს დავიწყებულს, დაკარგულს, აღადგენს და გვაკავშირებს გამქრალ მნიშვნელობებთან და მათი გზით - მომავალთან. იგი ამდიდრებს ჩვენს გამოფიტულ აღქმას ისეთი ემოციური ნიუანსებით, რომლის გარეშეც მათ არსებობაზე წარმოდგენაც არ გვექნებოდა. ამრიგად, ენა ახდენს თვითარეგულირებას ისევ და ისევ წრის პრინციპზე დაკარგულს კვლავ აღადგენს და ივსებს ენის ეს სასიცოცხლო ფუნქცია, მისი განუწყვეტელი მოძრაობა თვითაღდგენისაკენ სრულიად გასაგებია იმ ფუნქციასთან შესაბამისობაში, რომელზედაც სეპირი მიუთითებს: „აღამიანები ცხოვრობენ არა მარტო საგანთა ობიექტურ სამყაროში და არა მარტო საზოგადოებრივი საქმიანობის გარემოში, როგორც ამას ჩვეულებრივ ვარაუდობენ, არამედ ენობრივ გარემოში. ისინი მოქცეულნი არიან იმ კონკრეტული ენის გავლენის ქვეშ, რომელიც ამ საზოგადოებისათვის ურთიერთობის საშუალებაა. შეცდომაა იმის ფიქრი, თითქოს ჩვენ შეგვიძლია შევიშეცნოთ სინამდვილე ენის დაუხმარებლად, და რომ ენა წარმოადგენს ურთიერთობისა და აზროვნების ზოგიერთი კერძო პრობლემის გადაწყვეტის მარტოოდენ დამხმარე საშუალებას. სინამდვილეში „რეალური სამყარო“ უპირატესად შენდება მოცემული ვგუფის ენობრივი ნორმების საფუძველზე არაღნობიერად - ამა თუ იმ მოვლენას ჩვენ ძირითადად ეხედავთ, ვგებულობთ და აღვიქვამთ იმის მეშვეობით, რომ ჩვენი საზოგადოების ენობრივი ნორმები წინასწარ გულისხმობენ გამოსახვის მოცემულ ფორმას“ (16).

მხატვრული ენა არც მარტოოდენ სოციალური აქტია და არც მხოლოდ ნებელობითი, არამედ წესრიგი, რომელიც შემოქმედის ცნობიერების უღრმესი სტრუქტურებიდან მოდის და „სიმბოლოთა დიადლოგიკას“ ეფუძნება. ამგვარად, უსასრულო ფორმათა სისტემურობით ენა სამყაროს წესრიგს შეესაბამება. ენობრივი ელემენტებისა და მნიშვნელობების გამეორება თავისთავად არ წარმოადგენს ენის სოცოცხლის გარანტიას. ის ენა, სადაც არ ხდება მნიშვნელობათა შექმნა, ცვალებადობა - შეცდარია. მითი იმითაც გავეს ენას, რომ განუწყვეტლივ ეწინააღმდეგება სიკვდილს.

პლატონის აზრით, პოეტური სიტყვა გვეძლევა სამყაროს პარმონიულობის შესაგრძნობად (17). ჭილაძის სიტყვის ფუნქცია ჩვენი დარღვეული ცნობიერების მოწვრივება და გამთლიანებაა, ფასეულობათა სისტემის აღდგენა ენაში შენახულ ფარულ მნიშვნელობათა მეშვეობით. თავის მხრივ, ეს მნიშვნელობები ფასეულობათა ნაციონა-

ლურ სისტემასთან გვაკავშირებენ. იგი გულისხმობს ცნობიერების განამარხებული ფენების გააქტიურებას ენის საშუალებით. სასიცოცხლო ძალების სტიმულირებას, ამოძრავებას, მათ განთავისუფლებას თვლემისა და უძრავობისაგან იმ ენობრივი ენერგიის განახლების გზით, რომელიც მხატვრულ სიტყვაშია აკუმულირებული შემოქმედის ინდივიდუალურ ენაში შენახული მნიშვნელობების გავლით ჩვენ უნებლიედ შევდივართ ისტორიული ცნობიერების სიღრმეებში, თავდაპირველ და ზოგად მნიშვნელობათა სივრცეში.

ენის მეშვეობით ჭილაძე ახერხებს, მისი გამონაგონი სამყარო იქცეს რეალობის ისეთ მოდელად, რომელიც თვითონვე თავისი შინაგანი სისტემურობითა და წესრიგით გვკარანახობს ისტორიული ყოფიერების ზოგად კანონს, ამ ყოფიერების მიზეზსა და შედეგს. ენის მიმართ ასეთ დამოკიდებულებაში აისახება პერმენეტიკული მიმართება სამყაროსთან. სახელდობრ: სამყარო, ყოფიერება, ადამიანი მოითხოვს ახსნას, მოსმენას, სისტემატურ გააზრებას. მხატვრული ენა ქმნის სამყაროს გრძნობად ანაბეჭდს. მნიშვნელობები ჭილაძესთან ყალიბდება გრძნობადი გზით, ემოციური შესაბამისობითა და მსგავსებით. ამ გზით იგი იქცევა ხილულ, ცოცხალ, გრძნობად სინამდვილედ, რომლის ყველა საგანი და მოვლენა სავსეა მნიშვნელობით. ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ბარტის მოსაზრებას, რომ „ენა არასოდეს არ არის მტკიცება“ (18). მხატვრული ენა არის მტკიცების განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც გერდნობა არა ლოგიკურ, არამედ გრძნობად-ემოციურ არგუმენტებს. ობიექტური რეალობისა და აზრის მკაფიო განსაზღვრელობას მხატვრული ენა აქცევს სუბიექტურ და ოკაზიონალურ განსაზღვრულობებად, რომელთაც ემოციური რწმუნების ძალა გააჩნიათ. ქვაზირეალობა, რომელიც მხატვრულ ტექსტში იქმნება, სწორედ ბუნდოვანი კოტურებისა და მრავალმნიშვნელოვნების საფუძველზე ყალიბდება.

ტექსტი. უკანასკნელ ათწლეულებში ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებების მიმართ ინტენსიურად გამოიყენება მხატვრული ტექსტის ცნება. ტექსტის გაგებაში იგულისხმება ორი მომენტი: სტრუქტურული ბუნება და ნიშნობრივი ხასიათი. ტექსტი თანამედროვე სემიოლოგიის ფუნდამენტურ ტერმინად შეიძლება ჩაითვალოს.

ლიტერატურის სემიოლოგიაში ტექსტად მიჩნეულია დალაგებულ, მოწესრიგებულ ენობრივ-ნიშნობრივ სტრუქტურათა ერთობლიობა, რომელიც გარკვეული აღსანიშნისაკენ მოძრაობს.

ჭილაძის რომანებს ჩვენ განვიხილავთ როგორც ტექსტებს, რომელშიც ენის ცნობიერი და არაცნობიერი სტრუქტურები გამუდმებით

მოძრაობენ მნიშვნელობისაკენ და მივიჩნევთ პრინციპულად ღია სისტემად, რამდენადაც მისი ესთეტიკური ღირებულება ვლინდება არა მის ჩაკეტილობაში, არამედ ღიაობაში. ის, რაც ითქვა, მეთოდოლოგიურად არ გამოორიცხავს ტექსტის ცალკეული მონაკვეთების „ჩაკეტილ“ ანალიზს კონკრეტულ კვლევის პროცესში.

არსებითად, ტექსტი - ესაა ენის მოძრაობა აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის მათი ოპოზიციურობის გადალახვის მიზნით მნიშვნელობისაკენ მიმავალ გზაზე. ეს ოპოზიცია გადაილახება ნიშანში და ნიშნის მეშვეობით. ნიშანთა კოდების მეშვეობით ტექსტი იქცევა კონცეპტუალურად და ესთეტიკურად ორიენტირებულ ინფორმაციად. ამდენად, ლიტერატურული ენის კომუნიკაცია წარმოადგენს სრულიად განსაკუთრებულ ფასეულობით კომუნიკაციას, რომელიც არ დაიყვანება კავშირ-ურთიერთობათა სხვა ფორმებზე. მასში შედის ის ინფორმაცია, რომელიც სხვაგვარად არ გადაიცემა და ისეთიც, რომლის გადაცემაც შესაძლებელია კომუნიკაციის სხვა ტიპის (მაგ., სასაუბრო ენის) მეშვეობით. კომუნიკაციის ეს ტიპი, სასაუბროსაგან განსხვავებით, არ ემყარება კონვენციას და მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების შესაძლებლობას იძლევა. ტექსტში ენა ავლენს სიგნიფიკაციის ფარულ და უნიკალურ შესაძლებლობებს. იგი სხვა არაფერია, თუ არა შემოქმედებითი ინტელექტის *ენობრივად გამჟღავნებული აქტიურობა, რომელიც ღრმა შინაგან აუცილებლობას ემყარება.*

მნიშვნელობათა სივრცეში ყოფნა არის საკუთრივ ადამიანური უძლიერესი სულიერი და ანთროპოლოგიური მოთხოვნების დაკმაყოფილება. ესაა სამყაროს ცვალებადობასთან, სიცოცხლის ფორმათა განუწყვეტელ მოძრაობასთან ფუნქციურად შესაბამისი სულიერი მოძრაობა, ბრძოლა დ ძალისხმევა, ნება და სურვილი გამოავლინოს თავისი შინაგანი ცდის ნაყოფი.

ტექსტთან მიმართებაშიყოველი მკითხველი დამოუკიდებელი სუბიექტია. ტექსტი არის არა უბრალოდ მხატვრული ინფორმაცია, არამედ წაკითხვის განსაკუთრებული ობიექტი, რომელიც ამჟღავნებს იმას, რასაც რეციპიენტი მასში ხედავს და პასუხობს იმ კითხვებზე, რომელთა პასუხებსაც ეძებს.

ბარტი მიიჩნევს, რომ ტექსტისაგან განსხვავებით, ნაწარმოები განსაზღვრულ აღსანიშნზე დაიყვანება. აღსანიშნისადმი მიდგომა ორგვარია: თუ ჩვენ მას აშკარად ვვარაუდობთ, მაშინ მას ფილოლოგია შეისწავლის; თუ ფარულად, სიღრმეში ვვულისხმობთ, - მას ჰერმენევტიკა და ინტერპრეტაციული თეორიები შეისწავლიან. ტექს-

ტში აღსანიშნად უსასრულოდ გადაიდება სამომავლოდ, რადგან ესაა ენის თამაში, წესრიგიდან ამოყარდნა, თავისუფლება.

ტექსტი რაღაცას მონიშნავს, ანუ იმას, რასაც აღსანიშნად ვეარაუდობთ. ტექსტი ამ „რაღაცის“, ანუ უცნობი აღსანიშნის ნიშანია. „ნაწარმოები - გაგებული, აღქმული და მიღებული მთელი თავისი სიმბოლური ბუნებით - ესაა ტექსტი“ (19). ჭილაძის რომანები ტექსტის ყველა ზემოთმოტანილ გაგებას აკმაყოფილებენ. მათში განუწყვეტლივ მიმდინარეობს ენის სიმბოლური ენერგიის „გამომუშავება“.

ტექსტის კვლევასთან დაკავშირებით ღვება ერთი მეთოდოლოგიურად ყურადსაღები საკითხი: რას ადასტურებს ფსიქონალიზი, არაცნობიერი და უზნადის განწყობა? ან კიდევ, რაზე მიუთითებს ინტერპრეტაციული მეთოდოლოგიების განსაკუთრებული პოპულარობა თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში? იმას, რომ ადამიანი რომელიღაც მხრიდან სრულიად ღიაა სამყაროსათვის და ეს ღიაობა სწორედ განწყობაში, არაცნობიერში, შეგრძნებაში ფიქსირდება. თანამედროვე ადამიანს სჭირდება სამყაროსთან ამ ღიაობის, ამ საერთო სტრუქტურის შეგრძნება. ჰერმენეუტიკის ძიებები ამ მიმართებით შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება, რადგან თანამედროვე მეცნიერება და ფილოსოფია თითქოს „ჩაენაცვლა“ ადამიანის დაკარგულ რწმენას ღიაობის რწმენა, სისტემის ნაწილად თავის შეგრძნება ადამიანს აძლიერებს და იმედს აძლევს. ამდენად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია სემიოლოგიის, როგორც მეთოდის იდეოლოგიურ-მსოფლმხედველობრივ ასპექტებზე საუბარი, ანუ მისი საზღვრების გაფართოება თვით მეთოდოლოგიამდე.

თანამედროვე ეპოქა ინტერპრეტაციული მეთოდების, ანუ ისეთი ეპოქაა, რომელიც ღიაობის არგუმენტაციას ახდენს ტექსტი ლიტერატურის, როგორც ენობრივი შემოქმედებითი პროცესის ღიაობის არგუმენტია. დღეს თითქმის აღარავინ დავობს იმაზე, რომ ლიტერატურულ ტექსტში არის სტრუქტურა, მაგრამ არ არის გამაერთიანებელი ცენტრი და ჩაკეტილობა. ტექსტის დახურულობის შემთხვევაში ინტერპრეტატორისა და მწერლის სამყაროები ერთმანეთისათვის იხურება. აქედან კი ერთი ნაბიჯია დასკვნამდე, რომ მწერალი და მკითხველი ერთმანეთზე დამოკიდებულნი კი არ არიან, არამედ დამოუკიდებელნი და საფუძველი მოეშლება გაგების აქტის აუცილებლობასაც.

ტექსტის მნიშვნელობათა სიმრავლე ეყრდნობა ალქმის მრავალფეროვნებას, და ადამიანის ინდივიდუალური ბუნებიდან

გამომდინარე, დამოკიდებულებათა სიმრავლეს ერთი და იგივე ობიექტის მიმართ. ჭილაძესთან ენის მოძრაობა სწორედ ამ სპეციფიკით ხასიათდება. აღმნიშვნელები მოძრაობენ ენის სივრცეში ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ღერძებზე ყველა მიმართულებით და ქმნიან ენობრივ ქსოვილს, ანუ ტექსტს (ტექსტი ლათინურად ნიშნავს ერთობას, კავშირს, ეტიმოლოგიურად კი - ქსოვილს).

ჭილაძის რომანი მოქსოვილია კულტურის ენით (კულტურა აქ გვესმის როგორც სულიერ და მატერიალურ ღირებულებათა კორპუსი, რომელშიც ამ ერთობის სულიერი ორიენტაციებად ტრანსფორმირებული განსაზღვრული ნებელობითი ინტენციები აისახება) - ძალზე ძლიერი, მყარი და მასიური ქსოვილით: „ჯაჭვის პერანგითა“ და „აფრისხელა ტილოთი“, ამირანის ჯაჭვითა და ბედიას თოკით, პონინას უხეში, ბუნებრივი საღებავებით ნაღები ძაფებით და მელანიას გორგალით, და ამიტომაც სიკეთითა და სიყვარულით, ტანჯვითა და სინანულით, ბრძოლითა და მარცხით, მოლოდინითა და იმედგაცრუებით შეზავებული სიტყვით; უნებლიე შეცდომებისა და უძღურების, დათმობებისა და დანაკარგების, ტკივილისა და ცრემლის ჯაჭვით შეკავშირებული კულტურის, ტრადიციის, მითის, ფოლკლორისა და ადამიანის ენით. შემოქმედის გონების თვალთ დანახული, გულის ყურით მოსმენილი სამყარო და სულის ენით ამოთქმული სიტყვა - ესაა ჭილაძის ტექსტი.

დისკურსი ფრანგული სიტყვაა და მეტყველებას ნიშნავს.

დისკურსი წარმოადგენს ტექსტს მოვლენით ასპექტში, მეტყველების ცოცხალ ფორმათა ერთობლიობას. ბენვენისტის აზრით, მეტყველების აქტი სხვა არაფერია, თუ არა ენის გადატანა დისკურსში. თვით დისკურსი კი არის ის, რაც მეტყველების აქტით იქმნება.

დისკურსი ესაა მეტყველება, რომელიც განიხილება როგორც მიზანმიმართული სოციალური ქმედება, როგორც კომპონენტი, რომელიც მონაწილეობს ადამიანთა ურთიერთობებისა და მათი ცნობიერების კოგნიტიურ პროცესებში. იგი შეიცავს მეტყველების პარალინგვისტურ ფენას და მეტყველების სხვა ფორმებისაგან განსხვავდება ნაცვალსახელთა და დრო-სივრცის განსაკუთრებული ორგანიზაციით. დისკურსს ახასიათებს სიტუაციისადმი იმწუთიერი დამოკიდებულების ამსახველი თხრობითი ფორმები. მთხრობელის (ან პერსონაჟის) ხედვის წერტილის დაფიქსირება; შთაგონებისა და დარწმუნების (ილოკუტიური) ენობრივი ექსტეზები; ხედვის სემანტიკის გამაძლიერებელი (იმიკური) და რეფერენტული (დეიქტური) ექსტეზები; რიტმულობა (20).

დისკურსი, ერთის მხრივ, პრაგმატული სიტუაციის აქცენტირებას ახდენს, მეორეს მხრივ კი მიმართულია კომუნიკაციის მონაწილეთა მენტალური პროცესებისადმი. იგი ხელს უწყობს თხრობის სიტუაციის გაგებას, ან სულაც ქმნის მას. დისკურსი უპირისპირდება ობიექტურ მეტყველებას, როგორც სუბიექტის საკუთარი სიტყვა, სიტყვა, რომელიც მოსაუბრეებს ეკუთვნით.

ტექსტი აბსტრაქტული ფორმალური სტრუქტურაა, დისკურსი მისი აქტუალიზაციის სახეა, რომელიც, როგორც ზემოთ ვთქვით, სხვადასხვა მენტალურ პროცესებთან და პარალინგვისტურ კომპონენტებთან ერთობლიობაში განიხილება.

გრეიმასისა და კურტეს მოსაზრებით, დისკურსიზაცია გამოიხატება სემიოტურ-ნარატიული სტრუქტურების გამოყენებასა და დისკურსულ სტრუქტურებად მათ ტრანსფორმაციაში(21). ბუნებრივ ენას ისინი განიხილავენ როგორც მაკროსემიოლოგიას, რომელიც მხოლოდ ასეთივე ვეებერთელა - ბუნების სამყაროს სემიოლოგიას შეიძლება შევადაროთ. სხვა „სემიოლოგიები“, მათი აზრით, გვევლინებიან თავისებურ „მონოსემიოლოგიებად“ ანუ, როგორც საბჭოთა ლინგვისტები უწოდებენ, „მეორად მამოდელირებელ სისტემებად“. დისკურსი ამ ფონზე შეიძლება განისაზღვროს როგორც პროცესი, რომელიც სისტემას ქმნის.

ბენვენისტი განასხვავებს ისტორიულ თხრობასა და დისკურსს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველა ტიპის თხრობას იგი დისკურსს არ აკუთვნებს. დისკურსი თხრობის, ნარატიის მხოლოდ გარკვეულ ტიპია და არა ნებისმიერი.

უანეტი დისკურსში გამოყოფს ორ ავტონომიურ ფენას: მონათხრობი ანუ ნარატიის რეზულტატი და დისკურსი, ანუ თხრობის მანერა. გრეიმასი და კურტე დისკურსს უწოდებენ თხრობის პროცესს, ნარატიას კი - თხრობის რეზულტატს. ჩვენი აზრით, დისკურსი შეიძლება ეწოდოს თხრობის იმ ფენას, სადაც თხრობის პროცესი გარკვეული ინდივიდუალური სტილით, მანერით გადმოიცემა. იქ სადაც ეს ფენა არ ჩანს, ან საგანგებო დისკურსული ნიშნებით არაა გამოყოფილი, მიზანშეწონილია ლაპარაკი მხოლოდ ნარატიანზე, ანუ თხრობის რეზულტატზე.

ოთარ ჭილაძის ტექსტები საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს დისკურსული სტრუქტურების მრავალფეროვანებითა და თხრობის პროცესის ინტენსიურობის თვალსაზრისით.

ჭილაძის დისკურსი წარმოადგენს მნიშვნელობის მატარებელ მთლიანობას, თხრობის განსაკუთრებულად ორგანიზებულ აქტს, რო-

მელიც *სემანტიკური გამაძლიერებლის ფუნქციას ატარებს* და ამის შესაბამისად ზეწეს სინტაქსურ კონსტრუქციებს.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ჭილაძის ცნობიერება უპირატესად პარადიგმატული ტიპისაა, დისკურსი კი თხოულობს ენის სინტაგმატური პლანის მოწესრიგებასაც, სადაც უნდა მოხდეს რელევანტურ ნიშანთა გამოყოფა თავის „ვირტუალურ თანამოძმეთა“ შორის ჰორიზონტალურ ღერძზე. ენის სინტაგმატურ და პარადიგმატულ ღერძებზე განლაგებულ სემიოტური ფაქტების (დამოკიდებულებების, ერთეულების, ოპერაციების) სიმრავლეს ჭილაძე დისკურსში ასახავს ჩვენ ისევ დავიმოწმებთ მოტანილ სტატიას, რომ „დისკურსიული შემოქმედება ეყრდნობა განსაკუთრებულ დისკურსულ უნარს“. ჭილაძისათვის დამახასიათებელი თხრობის ტიპი, მისი დისკურსიული შემოქმედება სწორედ იმ განსაკუთრებული უნარის გამოხატულებაა, როცა დისკურსს „ახსოვს“ მთელ ნარატიულ სისტემაში გაფანტული ნიშნები როგორც მეტონიმიურ, ისე მეტაფორულ ღერძზე და ნებისმიერ წამს, მოულოდნელად აკავშირებს მათ ერთმანეთთან თხრობით სტრუქტურაში. ამ უნარის წყალობით იგი ოსტატურად აგებს ძალზე ღრმა ფენოვან ტექსტს, რომლის სრული სემანტიკური რეპრეზენტაციაც დისკურსის ღონეზე ხდება.

დისკურსი, თუკი მას რეფლექსიის პროცესის აღმნიშვნელის როლში განვიხილავთ, ააშკარავებს ჭილაძის ტექსტის ღრმა სემიოტურობას და ნარატიული სტრუქტურების დაკავშირების სპეციფიკას. მოვიტანთ ერთ მაგალითს რომანიდან „მარტის მამალი“ და შევეცდებით მისი მეშვეობით ნაწილობრივ ავხსნათ და დავახასიათოთ ჭილაძის დისკურსის ერთი გარკვეული ტიპი: „ბრმად მოვიდა და ბრმად მიდის, სიბნელიდან - სიბნელეში; ასე რომ, გულდასაწყვეტიც არ ფერია. ვერ მოასწრო, ვერ დააგროვა ცოდნა; ისიც კი ვერ დაადგინა, სად ზარობს ცოდნის ზე, ერთი კალათი მაინც რომ დაეკრიფა და მთელი დანარჩენი სიცოცხლე გამოეზოგა ვერც შესძლო და არც დასჭირდა, რომ შესძლებოდა, იქნებ, ახლა ენანა კიდევ, უფრო გული დასწყვეტოდა გამოუყენებელ ცოდნაზე, სამაგიეროდ, საკუთარი თვალით ნახა, რა უცებ ქრება სიცოცხლე და რა უცებ იკავებს სიკვდილი სიცოცხლის ადგილს. ვისაც ეს არ უნახავს, ვერც ნიკოს ფიქრსა გაიგებს. „სასაცილოა, მე და ჩემმა ღმერთმაო“ - სიკვდილის ჯიბრით იცინის ნიკო და, მართლაც, სასაცილოა, აბა, რა არის - ერთი წუთის წინა ცეცხლს ეფიცებოდა...“ და ა.შ. („მარტის მამალი“).

უპირველესად უნდა გაირკვეს დისკურსში მონაწილე „ხმების“ ურთიერმიმართება და მათი ავტორები. ამით დადგინდება მოცემული

ტექსტის ფენობრივი სტრუქტურა და შესაძლებელი გახდება მათში ნარატიულ-სემიოტური და უშუალოდ დისკურსული ფენების გამოყოფა. შესაბამისად, აღიწერება თხრობის პროცესი, ანუ ის, თუ როგორია დისკურსის მონაწილე პირთა ურთიერდამოკიდებულება და დრო-სივრცული სტრუქტურების ურთიერთმიმართება მოცემულ ნაწყვეტში: მოტანილი დისკურსი წარმოადგენს თხრობის პროცესს იმ მომენტამდე, სადაც გვხვდება ჩანართი „ვისაც“. მისი მომდევნო ფრაზები წარმოადგენს არა ნიკოს, არამედ ძირითადი მთხრობელის მეტყველებას, დასკვნას („და, მართლაც, სასაცილოა, აბა რა არის“) რაღაც სიტუაციაზე, რომელიც ჯერ არ ვიცით და ახლო მომავალში უნდა გავიგოთ (ტექსტის ამ დანარჩენი მონაკვეთის მოტანა საჭიროდ აღარ ჩავთვალეთ). აქ ჩვენ თხრობის ორ ფენას ვამჩნევთ: პირველია ის, რომელიც თხრობას იწყებს, ანუ „ერთება“. აქ აუცილებლად მიგვაჩნია იმ ორი ტერმინის დახასიათება, რომელიც გრეიმასსა და კურტეს შემოაქვთ დისკურსისა და ნარატიული პროცესების დახასიათებლად: „ჩართვა“ და „გადართვა“. „გადართვის“ საპირისპიროდ, - წერს გრეიმასი - რომელიც წარმოადგენს ძირითადი კატეგორიალური წევრების გამორთვას, გამოყვანას მეტყველების კონკრეტული აქტებიდან, „ჩართვის“ პროცედურა ნიშნავს მეტყველების აქტთან მობრუნებას, რომელიც ხოციელდება ოპოზიციის გადაღახვით დროის, სივრცის და (მოქმედი) პირის კატეგორიათა შორის“ (22). რაც შეეხება „გამართვის“ აქტს, იგი წარმოადგენს ოპერაციას, „როცა კონკრეტული სამეტყველო აქტის მანიფესტაციის აზრით მისგან გამოიყოფა და გარეთ პროეცირდება მის ბაზისურ სტრუქტურასთან დაკავშირებული ზოგიერთი წევრი, რათა ამ გზით დადგინდეს მეტყველება-დისკურსის, როგორც რეზულტატის მესაძირკვლე ელემენტები. ამ გზით სამეტყველო აქტი გვევლინება როგორც შემოქმედებითი ღწვის რეზულტატი, როგორც გაორებული ცნობიერების ნაყოფი, რომელიც, ერთის მხრივ, ქმნის მიმდინარე გამოთქმის აქტის სუბიექტს, ადგილსა და დროს, მეორეს მხრივ კი - მათ რეზულტატს... აქტანტური გადართვა, პირველ რიგში, გამოიხატება მიმდინარე სამეტყველო აქტის სუბიექტის გამოყოფაში და „არა-მე“-ს პროეცირებაში გამოთქმა - რეზულტატში. დროითი გადართვა მდგომარეობს „არა-ახლას“ პოსტულირებაში განსხვავებით გამოთქმის მიმდინარე დროისაგან. სივრცული გადართვა კი წარმოადგენს მიმდინარე აქტის სივრცის დაპირისპირებას რაღაც „არა აქ“ სივრცესთან“ (23).

მოტანილი განსაზღვრებების გათვალისწინებით, რაც ჭილაძის დისკურსის დახასიათებისათვის აუცილებლად მიგვაჩნია, ტექსტის

მონაკვეთი, რომელიც წინ უსწრებს „სასაცილო“-ს პირველ შემთხვევას (ტექსტში ეს სიტყვა ორჯერ არის ნახმარი და გარკვეული ჩანართით გამოყოფილი), წარმოადგენს გამორთვის პროცედურას და მეტყველების აქტიდან დაშორებას გარკვეული მიზნით. ჩართვა („სასაცილო“) დაკონკრეტებულია, მითითებულია აქტანტზე (ნიკო), განსაზღვრულია მეტყველების აქტის დრო და სივრცე თხრობის იმ მონაკვეთის საპირისპიროდ, სადაც სამივე ეს კომპონენტი შეცვლილი იყო „არა-მე“, „არა-აქ“, და „არა-ახლა“-ს კატეგორიებით („ბრმად მივიდა და ბრმად მიდის“... და ა.შ.). „ამორთვის“ სემიოლოგიურ-ნარატიული ფუნქცია იმაში გამოიხატება, რომ შეგვემაზღოს კონცეპტისათვის „რა უცებ ქრება სიცოცხლე“, ანუ მოგვაწოდოს ის ცოდნა, რომელიც შეიძლება ეხებოდეს ზოგადად ადამიანს და არა მანცდამანც ნიკოს ამორთვა და თხრობის რეზულტატი („ვისაც ეს არ უნახავს, ვერც ნიკოს ფიქრს გაიგებს“). ამზადებს ისეთ თხრობით სიტუაციას, სადაც ავტორის ხმა, როგორც რომანის აზრობრივი სუბსტანციისა და ზოგადადამიანური ცოდნის განმასახიერებელი - რეალიზებული იქნება ნიკოს რეფლექსიაში, ანუ ინდივიდუალურ ცოდნასა და სიტყვაში. ფრაზით „და, მართლაც, სასაცილოა, აბა, რა არის“ - იწყება „ჩართვა“, რომლითაც ძირითადი მთხრობელი დისკურსს აბრუნებს ნიკოს რეფლექსიაში.

„ჩართვის“ ტექსტი მნიშვნელობის თვალსაზრისით ისე უკავშირდება „ამორთვის“ ტექსტს, როგორც მისი ნაწილი, კონკრეტულად ეს კავშირი გამოიხატება ფრაზაში - „ვისაც ეს არ უნახავს (არ სმენია, არ წაუკითხავს, არ გაუგონია, ანუ ყველა დანარჩენს, ვისთვისაც ეს ამბავი დღემდე უცნობია - მ.კ.), ვერც ნიკოს ფიქრს გაიგებს“. ესაა უშუალოდ ავტორის ხმის თხრობითი სტრუქტურა, რომელიც აკავშირებს ჩართვა-ამორთვის ნარატიებს და წარმოადგენს ჩართვის ოპერაციის ერთგვარ პრელუდიას. ჭილაძე ახანგრძლივებს „ჩართვის“ მომენტს, გვაშაზადებს მისთვის („და, მართლაც, სასაცილოა, აბა რა არის“), რითაც ძლიერდება „ამორთვის“ მონაკვეთის მნიშვნელობა. ესე იგი, მოტანილ მონაკვეთში შეიძლება გამოვყოთ სამი თხრობითი ფენა: 1. „არა-მე“, რომელშიც გაცხადებულია ზოგადი ცოდნა ადამიანზე; 2. ავტორი, რომელიც ამზადებს „არა-მე“-ს გადასვლას „მე“-საკენ (ნიკოსაკენ) და 3. „მე“ ანუ ნიკო. აქ ნიკოს „მე“-ს საზღვრებში და შესაბამისად, დისკურსშიც შემოდის უცნობი, როგორც რეფლექსიის ობიექტი. „და მართლაც, სასაცილოა, აბა, რა არის“- წარმოადგენს ავტორის სიტყვას, რომლითაც იგი დისკურსში თავის ნარატიულ-სე-

მიოლოგიურ კომპეტენციას გამოხატავს და თხრობის სხვადასხვა ფენების დამკვეთრების ფუნქციას ასრულებს.

„მარტის მამლის“ მთელი ტექსტი წარმოადგენს თხრობის პროცესს, რომელშიც დისკურსული სტრუქტურების განსაკუთრებული აქტიურობის გამო ვირტუალურად იგულისხმება თხრობის რეზულტატიც, მაგალითად, „მაგრამ თუკი, როგორმე, წარსულში შებრუნება შესძელი, მერე კი წარსულიც გადალახე, მარადისობაში აღმოჩნდები თურმე და აღარასოდეს მოკვდები“ (გვ.5). ჩართვა-ამორთვის ოპერაციების სწრაფი მონაცვლეობით ყალიბდება დაძაბული დისკურსი, სადაც მნიშვნელობის აღმოცენების ზოგადენობრივი სიტუაცია ქმნის უღრმესი სტრუქტურების „შემოჭრის“ პირობებს კონკრეტული პირის მეტყველების (ცნობიერების) სივრცეში. ჩვენ აქ ვითვალისწინებთ ზომსკის მოსაზრებას, რომ ენის ზედაპირული სტრუქტურები ზშირად მცდარი და არაინფორმაციულია. ენის ჩვენული ცოდნა გაცილებით უფრო აბსტრაქტული ბუნებისაა და აშკარა სახით ზედაპირულ სტრუქტურაში არ აისახება (24). ევარაუდობთ, რომ ენის ცოდნა, მიუხედავად მისი ძალზე აბსტრაქტული ბუნებისა, რაიმე სახით უნდა ვლინდებოდეს გამოყენების ინტენსიფიკაციის პირობებში. ასეთად კი მიგვაჩნია მხატვრული ენა და დისკურსი, სადაც ენობრივი იმპულსები საგრძნობლად აქტიურდებიან თავისუფალ სივრცეში.

დისკურსი ჭილაძესთან წარმოადგენს ფენოვანი ტექსტის აგების საშუალებას, თვით ენის, როგორც მნიშვნელობათა წარმოქმნის, დაფანტვისა და გადაკვეთის პროცესის მანიფესტაციას ცოცხალი მეტყველების გზით. ნათქვამის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ კიდევ ერთ ნაწყვეტს რომანიდან „მარტის მამალი“: „ამან კი მაშინვე ცეცხლთან მიიპატიჟა, თითქოს ელოდებოდა კიდევ, თითქოს ნიკოს გასათბობად დაენთო თავიდანვე ცეცხლი, თუკი თვითონაც სხვის დანთებულ ცეცხლს არ ეფიცებოდა. მამას მიაშსგავსა, რატომღაც მამამისი ეგონა ერთი წამით, თუმცა იმასაც მაშინვე მოხვდა, უაზრობა, სისულელე რომ იყო მისი ვარაუდი. ნიკომ რომ ნასაყდრალში შეიხედა, ცეცხლთან იდგა და ხმელი ჯოხით ჩხრეკდა ცეცხლს. ცეცხლი რეზინის ნაკუწებით დაენთო (ვისაც დაენთო, იმას თუ სხვას)“. დავაკვირდეთ, როგორ ხდება ცეცხლისა და სითბოს მონატრების (ნიკო) და „ცეცხლის პატრონის“ (უცნობი) მნიშვნელობათა აქცენტაცია ნიშანთა თავმოყრისა და გაძლიერების გზით. დისკურსი და ნიშანთა მოძრაობა თხრობის სინტაგმატურ ღერძზე ცეცხლის დამნთები ან შემნახველი კაცის სახეს ქმნის, პარადიგმატულზე წარმოიქმნება პრომეთესთან ასოციაცია. ორივე უკავშირდება მამას. ნარაციის სემი-

ოტურობა ძლიერდება ძალზე დახვეწილი გზით - მას ჩვენ ვერც კი ვამჩნევთ სახის გრძნობად-კონკრეტული ნიშნების გაძლიერების გამო, რომელიც აბსტრაქციისაგან თან გვაშორებს, თან ვგაახლოებს. გვაშორებს ფსიქოლოგიზმით, და ვგაახლოებს დისკურსულ-სემიოტური სტრუქტურების გაძლიერებით, რომელიც აღწერს „ცნობის“ პროცესს, როგორც „შეცნობის“ პროცესის წინამორბედს. ამდენად, დისკურსი თავისი ბუნებით ერთდროულად პროცესუალურიცაა და რეზულტატურიც. მამისა და კულტურული გმირის ასოციაციური დაახლოების გზით ხდება მამის, როგორც ზოგადკულტურული გმირის, კულტურის მატარებელი პრესახის მნიშვნელობის ჩამოყალიბება (ცეცხლის ანუ ხსოვნის, წარსულის, კულტურული ენერგიის შემნახველისა და გადამრჩენელის სახით). წინამდებარე ნაწილის დისკურსის ფონზე, რომელიც რეფლექსიის გამოხატულებაცაა და ამდენად, პროცესუალურია, ესაა თხრობა-რეზულტატი, რომელიც „ცნობის“ ნიშნების ფიგურატული ორგანიზაციის გზით ყალიბდება. რომანის მთლიანი ტექსტის ორგანიზაციის თვალსაზრისით იგი ქმნის არსებით, მესარძიკვლე სემიოტურ სიტუაციას, რომელიც მთელ დისკურსს წარმართავს. საყურადღებოა, რომ ეს ნაწყვეტი წარმოადგენს ანონიმურ დისკურსს, რომელშიც ნიკოს ალქმის ტექსტია დამატებული („შეიძლება, ნასაყდრალის ბინდი და დამწვარი რეზინის ბოლი ქმნიდა ამგვარი შთაბეჭდილებას“). აქ დისკურსი გულისხმობს არა „ქმნიდა“-ს, არამედ „უქმნიდა“-ს და ეხება ნიკოს, რომელიც დასახელებული არ არის. ავტორის შეფასებები და დამოკიდებულებები გადატანილია ნიკოს ალქმების ენობრივ-ნარატიულ ფორმებში. ორივე შემთხვევაში ნაწყვეტი იმის მკაფიო გამოხატულებაცაა, რომ შინაარსის პლანის სიღრმისეული ორგანიზაცია ცნობიერების რომანში სწორედ დისკურსის დონეზე ვლინდება.

დისკურსი, როგორც რეფლექსიის ნარაცია, მოითხოვს განსაკუთრებულ მხატვრული სივრცის შექმნასა და დროთა განსაკუთრებულ ორგანიზაციას. ობიექტური დრო მთლიანად მოექცევა სუბიექტურში. ნარატიულმა პროცედურებმა ერთდროულად უნდა ასახონ როგორც გამოთქმის, თხრობის აქტის კონკრეტული მიზანი, ისე აქტანტის ენობრივი პოზიცია მის მიმართ.

ჭილაძესთან უნდა გაიმიჯნოს რეფლექსიისა და თვითრეფლექსიის გამოსახვის ენობრივი პროცედურები. ეს ნიშნავს, რომ რეფლექსიის (სხვაზე „არა-მე“-ზე) დისკურსის ფორმები უნდა განვასხვავოთ თვითრეფლექსიის („მე-ზე“) ფორმებისაგან. რეფლექსია არის სასიცოცხლო ცდის შეყოვნება, მისი მნიშვნელოვნების შეგრძნება და და-

ფიქსირება ცნობიერებაში, დროის შეყოვნება, ობიექტური დროის გადართვა სუბიექტურში, „მე“-ს იდენტიფიკაცია „არა-მე“-სთან.

„მე“-ს ბინარიზმის, მისი ორპლანიანი სტრუქტურის გადალახვა ხდება თვითრეფლექსიის აქტში, რომელიც, თავის მხრივ, იწვევს ორზმიან დისკურსს, ანუ დიალოგიურ სიტუაციას „მე“-ს პლანებს შორის.

რეფლექსიისა და თვითრეფლექსიის აქტების ნარაცია ასახულია გიორგას, ფარნაოზის, ქაიხოსროს, ალექსანდრეს, ნიკოს, ანეტას, ელენეს, აველუმის თხრობით მოდელებში. მაგალითად, ელენეს რეფლექსიაში თბილისელი მსახიობის, როგორც რეფლექსიის ობიექტის ცხოვრებისეული გამოცდილება, ცდა, სასიცოცხლო აქტი გამოიხატება ელენეს ორ და სამხმიან დისკურსში. ელენეს დისკურსში ერთმანეთში იჭრება ელენეს საკუთარი სიტყვა, მისი რეფლექსია ქმარზე, წარსულზე, იგი აფიქსირებს საკუთარ „მე“-ს, როგორც რეფლექსირებად სუბიექტს და ა.შ.

რეფლექსია წარმოადგენს საკუთარი სუბიექტურობის მანიფესტაციას სხვისი მეშვეობით, ანუ „მე“-ს სივრცეში „არა-მე“-ს (ან „მე“-ს სხვა ფენის) შემოყვანას. „მე“-ს დისკურსი განუწყვეტლივ მოძრაობს ორი მიმართულებით - შიგნით და გარეთ და ორი ტიპის განწყობას ავლენს. მათი მეშვეობით ადამიანი ცდილობს გამოვიდეს ენის ჩაკეტილი სამყაროდან და შეუერთდეს რაღაცას გარეთ, სამყაროში. დისკურსმა უნდა ასახოს ეს დამოკიდებულებები, ამდენად თხრობის პროცედურები გულისხმობს აქტანტის მეტყველების, სივრცის, დროის განუწყვეტელ ჩართვა-ამორთვას და ზოგადი კონტექსტიდან გამომდინარე, მისთვის მნიშვნელობის მინიჭებას. დროთა გადართვა, წარსულის შემოსვლა აწმყოში წარმოადგენს ჭილაძის სამყაროს ერთ-ერთ ძლიერ აღმნიშვნელს, ამავე დროს იგი აღსანიშნავია რიგსაც განეკუთვნება. მისი აღნიშვნისათვის აუცილებელია გარკვეული ნარატიული ოპერაციების ჩატარება. იგი ხორციელდება სივრცეთა გადართვის გზით, ან აქტანტის მეტყველების პირდაპირი გადართვით. მაგალითად, პირველი რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ შემდეგი ფრაზებით იწყება: „ეს იმდროინდელი ამბავია, როცა ვანი ზღვისპირა ქალაქი იყო, როცა კოლხეთის მიწაზე პირველმა ბერძენმა დაადგა ფეხი და მორიდებულად ითხოვა თავშესაფარი. ზღვაშპც სწორედ იმ დღეს გაბედა და ხანგრძლივი ყოყმანის შემდეგ ნაბიჯი გადადგა უკან“ (გვ.9). მოცემულ დისკურსში აქცენტირებულია დრო. დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება წარმოდგენილია როგორც მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი და ჭილაძე აქ ჩართვის ოპერა-

ციას ატარებს, ანუ რაღაც უფრო ზოგადიდან ახდენს დროის, სივრცისა და სიტუაციის ჩართვას გარკვეულ კონკრეტულ მოდელში. ზღვის უკანახევით, რომელიც სივრცის გადართვის ნიშნობრივი პროცედურაა, მითოსური დრო იქცევა ისტორიულად, აწმყო და წარსული შკაცრად იმიჯნებიან ერთმანეთისაგან და იწყება უცნობი პროცესი, რომელზედაც დისკურსის სპეციფიკა მიგვანიშნებს. გავითვალისწინოთ, რომ აქ აღსანიშნია საქართველოს დაქცევა, შესაბამისად, რეფლექსიის ობიექტია მისი მიზეზი. ამ კონტექსტში გამოთქმა „სწორედ იმ დღეს“- მიგვითითებს სივრცისა და დროის გადართვაზე ერთი განზომილებიდან მეორეში, ანუ მითიდან ისტორიაში. დისკურსის გზით ფიქსირდება მისი მნიშვნელოვნება ისტორიისათვის.

მოტანილი მაგალითი მოწმობს ნარატიული სტრუქტურების, დისკურსი-რეზულტატის ფორმათა მრავალფეროვნებას. პირველ-ორ რომანში დისკურსის სწორედ ამ ფორმას ენიჭება მნიშვნელობა. კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ, რომ ბენვენისტი მიჯნავდა ისტორიულ თხრობას დისკურსისაგან. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ისტორიული ტიპის დისკურსი, როგორც აღმნიშვნელი, თუკი იგი მოცემული ტექსტის საერთო სემიოტურ სისტემაში შედის - შეიძლება მივაკუთვნოთ ნარაციის ერთ რომელიმე ტიპს, მაგრამ თუკი ეს სპეციალური სემიოტური მიზანდასახულება არ გააჩნია, მაშინ იგი მართლაც შეიძლება ისტორიულ ნარაციად ჩაითვალოს და არ შევიდეს დისკურსის კატეგორიაში. ამრიგად, თხრობის მიკუთვნებულებას დისკურსისადმი მხატვრულ-სემიოტური ფუნქცია გადაწყვეტს.

მივუბრუნდეთ ისევ რეფლექსიის „სუფთა“ ფორმებს და განვმარტოთ გაცემა, როგორც რეფლექსიის მიზანი და შედეგი, მაგრამ ამავე დროს მისი მიზეზიც და წყაროც: ყოველგვარი გაცემა არის თვითგაცემა და ყოველგვარი რეფლექსია საკუთარი თავის გაცემის აქტია. თვითრეფლექსიის შესაბამისი დისკურსი სამყაროსათვის საკუთარი თავის წარდგენის აქტს წარმოადგენს, ანუ პროცედურას, რომლის დროსაც ინდივიდუალური მეტყველება, თხრობა, დისკურსი საკუთარ შინაგან „მე“-ს ასახავს და მის ნიშნად გვეკვლინება. დისკურსულ პროცედურებში ენა შესაბამისობაში მოდის მეტყველებასთან, ანუ მისი სიცოცხლე - მის ცხოვრებასთან, ტექსტი, წერ-ილი - თხრობასთან. რეფლექსიის აქტში სიცოცხლის ნაკადი ყოვნდება ცნობიერებაში, რათა შეიძინოს მნიშვნელობა. ამ აზრით დისკურსი შეიძლება ენის თვითრეფლექსიად ჩაითვალოს. რეფლექსიის მიზანია სუბიექტის შინაგანი „მე“-ს რაღაც ინტენციის დაკმაყოფილება ობიექტის

მეშვეობით. შესაბამისად, დისკურსი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ენის შინაგანი ინტენციის დაკმაყოფილება ფენოვანი სტრუქტურის მექანე აღსანიშნის მიმართ მეტყველების მეშვეობით. ეს ყველაფერი ემსახურება ენის ინდივიდუალიზაციას, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა ზოგადი ნარატიული სტრუქტურების ტრანსფორმაცია დისკურსულ სტრუქტურებში, ან სხვაგვარად, განაცხადი ჩემს საკუთარ თხრობაზე და ჩემს საკუთარ დამოკიდებულებაზე ენაობიექტის ოპოზიციის მიმართ. ლიტერატურაში დისკურსის მეშვეობით ყოველთვის იკითხება ავტორის ყველაზე დაფარული შეხედულებები მოვლენებზე.

გადამერის აზრით, რეფლექსია ზორციელდება სიტყვით, რომელიც ინტერსუბიექტურია (დიალოგურია), ანუ საკუთარი თავის დაკარგვით, ინტერსუბიექტურ მდგომარეობაში გადასვლით (26). მომდევნო ეტაპზე ინტერსუბიექტური კვლავ უბრუნდება სუბიექტურს, მოწმდება რეფლექსიით, ისევ უბრუნდება ინტერსუბიექტურს და ა.შ. ასე დაუსრულებლად ტრანსფორმირდება აზრი რეფლექსიის აქტში. გაგების პროცესში სუბიექტური წარმოადგენს ენის, ინტერსუბიექტური კი - დისკურსის ანალოგს.

დისკურსის ანალიზის დროს წამოიჭრება დიალოგის ნარატიის პრობლემატ. დიალოგი წარმოადგენს ორხმიან დისკურსს და ძალზე ხშირად გამოიყენება რეფლექსიის პროცესების აღწერისას. ჩვეულებრივ, აქ დიალოგის მონაწილეებად ანუ „ხმებად“ გვევლინებიან ან: 1. პერსონაჟი და პერსონაჟში პერსონიფიცირებული ავტორის ხმა; ან 2. თვით პერსონაჟის ხმები, როგორც ოპოზიციური შიდასტრუქტურების გამოხატულებები. 3. პერსონაჟი და დიალოგის მონაწილე მეორე პერსონაჟი, რომლის მიმართაც ზორციელდება რეფლექსია. პირველის მაგალითია ნიკოს თვითრეფლექსის ზემოთმოტანილი შემთხვევა, სადაც ავტორის ხმა ქმნის მნიშვნელობის უფრო მაღალ ინსტანციას ნიკოს ხმასთან შედარებით. მეორე, ალექსანდრეს დიალოგი საკუთარ თავთან, როცა იგი ამ დიალოგში საკუთარი ცნობიერების შიდასტრუქტურების წინააღმდეგობათა გადალახვას ცდილობს. და მესამე, აველუმის მეგობარი, როგორც აველუმის ისტორიის მთხრობელი.

რამდენიც არ უნდა ვილაპარაკოთ პოეტური ენის თვითრეფერენტიაზე, პროზის ენის დახასიათებისას მაინც გვერდს ვერ აუშვლით იმ ფორმათა და საშუალებათა კვლევას, რომლებიც მხატვრული ენის კომუნიკაციური ფუნქციის გამომხატველებად გვევლინებიან და მონაწილეობას ღებულობენ ენის ემოციური და რეფერენტული ფუნქციე-

ბის რეგულირებაში. თანამედროვე ეთნომეთოდოლოგიური თეორიის წარმომადგენელი შიუცი ენის სოციალური ფუნქციონირების შესახებ შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს: „კომუნიკაციური პროცესები მხოლოდ ზედაპირულ დონეზე რეგულირდებიან ნორმებითა და ფასეულობებით, მათ სიღრმისეულ სტრუქტურებს შეადგენენ კოგნიტიური წესები ან ინტერპრეტაციული პროცედურები, რომელთაც უნივერსალური ხასიათი აქვთ“ (26). რაც შეეხება ლიტერატურის სფეროს, კომუნიკაციურ ფუნქციას აქ დისკურსის ექსტრალინგვისტური - პრაგმატული, სოციოკულტურული, ფსიქოლოგიური ელემენტები ასრულებენ. ისინი ქმნიან დისკურსის მოვლენით საფუძველს, რომელიც ძლიერდება მეტყველების თანმზღლები პარალინგვისტური სტრუქტურებით. მეტყველებაში ჩართული აღნიშნული არავერბალური ელემენტები ვერბალურთან ერთად ატარებენ ინფორმაციას, მაგალითად, მიმიკა და ჟესტი, ილოკუტიური ანუ თანამოსაუბრეზე ემოციური ზემოქმედების ელემენტები (დამარწმუნებელი, შთამაგონებელი, წამაქეზებელი) და ა.შ.

ჭილაძის რომანების მთელი ენობრივი პორიზონტი იკვეთება და საბოლოო სახეს იძენს დისკურსში. ლიტერატურის კომუნიკაციური ფუნქცია საბოლოოდ ვლინდება დისკურსის დონეზე და ტრანსფორმირდება მასში, როგორც იმ ენობრივ ფენაში, სადაც რეფლექსის მონაწილე ორ აქტანტს - მკითხველსა და ავტორს, ავტორსა და პერსონაჟს შორის ხდება „პორიზონტების შერევა“. გადამერის „ჭეშმარიტი სიტყვის“ ძიების საბოლოო სივრცედ შეიძლება ჩაითვალოს დისკურსი, სადაც ყველაფერი, რაც შინაარსის სუბსტანციის დონეზე წარმოიქმნება, საბოლოო ფორმას იძენს. სწორედ დისკურსის დონეზე ხდება *მნიშვნელობათა ველის ისეთი პარადოქსული გაფართოება, როცა ნებისმიერ მკითხველს შესაძლებლობა ეძლევა იპოვოს ტექსტში „თავისი“ საკუთარი მნიშვნელობა*.

დისკურსის ამ ფუნქციის გამოხატულებაა აველუმის ფინალური დისკურსი, რომელშიც თითქოს თავმოყრილია ჭილაძის მხატვრული სისტემის ძირითადი აღსანიშნები. აქ ერთმანეთს გადაკვეთენ აველუმის, მთხრობელის (აველუმის მეგობარის, ანუ აველუმის ინსპირატორის), მელანიას ტვინის, „სხვების“ და „შენ“-ის (როგორც აველუმის „გადართვის“ პროცედურის მონაწილეთა) დისკურსიული ველები. სწრაფი ტემპით იცვლება მთხრობელთა (აქტანტები) პროფილი, ამორთვა-ჩართვის პროცედურები, აქტიურდება დისკურსის მეტაფორული „ქცევა“, პარალინგვისტური ელემენტები და ა.შ. (გვ. 495-599).

„აველუმში“ დისკურსი ასრულებს განსაკუთრებულ ფუნქციას და თითქოს მიზნად ისახავს ამოსწუროს მეტყველების ცოცხალ ფორმათა შესაძლებლობები. ჭილაძის დისკურსი „აველუმში“ ღრმად ნიშნობრივია: ბანალურიდან - კულტურულ ტექსტამდე, კონკრეტულიდან - ზოგადამდე, ღრმად პიროვნულიდან - ღრმად საზოგადოებრივამდე („ეურნალისტური“ ტექსტი). დისკურსს განუწყვეტლივ ენაცვლება ე.წ. „ექსკურსი“. ასეთი დისკურსი ხასიათდება მნიშვნელობათა გამჭვირვალობითა და კომუნიკაციური აქტის ღრმა სოციალური დატვირთვით. აქცენტირებულია ნიშნის დენოტაციური დონის შეგრძნება. აქ კონოტაცია ამოწეულია და თითქოს დენოტაციურ დონეზეა განფენილი, შეჭრილია მასში. დისკურსის ასეთი ინტენსიფიკაცია შემთხვევითი არ არის. მან უნდა აღწეროს სოციალური, პოლიტიკური, ფსიქოლოგიური კატაკლიზმების თავშეყრის მომენტი - იმპერიათა ნგრევა. ამ მასალის კონცენტრაცია, სემანტიზაცია და შეფასება უნდა მოხდეს სწორედ ენაში და ენობრივი გზით, სწორედ შემოქმედის ცნობიერებაში და სიტყვაში უნდა მოხდეს ყველაფერი იმის კონსერვაცია და აკუმულაცია, გადარჩენა და შენახვა, რაც ანტიკულტურის, უზნეობის, განურჩევლობის, უსიყვარულობის მოზღვაებას გადაურჩა. უკიდურესობამდე უნდა გაშიშვლდეს და იქვე უნდა გადაილახოს ოპოზიციები, უნდა ამოტივტივდნენ უღრმესი მნიშვნელობები, სიტყვამ და მხოლოდ სიტყვამ უნდა ასახოს ისტორიის „ახლო“ გამოცდილება, შემოქმედის შინაგანი და გარეგანი სივრცეების რღვევა.

აველუმის მეგობარი წარმოადგენს აველუმის მისტიფიკაციას და დისკურსი ზოგ შემთხვევაში საგანგებოდ ხაზს უსვამს ამას. მისტიფიკაცია სრულიად აშკარაა და ერთგვარი „თამაშის“ სახეს ატარებს. ეს ხერხი ქმნის ერგვარ დისტანტიას თხრობასა და თხრობის ფაქტობრივ ობიექტს (აველუმს) შორის, რათა, ჯერ ერთი, ავტორმა თავიდან აიცილოს პერსონაჟთან იდენტიფიკაცია, მეორეც, შესაძლებელი გახდეს საკუთარი „მე“-საგან გამიჯვნა და მასზე როგორც რეფლექსიის ობიექტზე საუბარი; დისკურსი აველუმს ენის თამაშებრივ ხასიათს, მისი განთავისუფლების მცდელობას ყოველგვარი შეზღუდვებისაგან, ღიაობის, გახსნილობის აქცენტაციას. ამ ილუზიას ქმნის დისკურსი, მთხრობელის სიტყვის ნაირგვარი პროცედურები, აველუმიდან მისი მეგობრის სახეში გადასვლა და პირიქით.

ლიტერატურული შემოქმედება წარმოადგენს სხვადასხვა ნარატიული სტრუქტურების საშუალებით გამოხატულ ენობრივ ქმედებას. ამ შინაგანი მოძრაობის გამოხატვა სიტყვაში დისკურსის

პრობლემა. ესაა ქმედების ის ტიპი, რომელიც დანიშნულია არა ობიექტური რეალობის სივრცეში, არამედ შესაძლებლობათა სივრცეში შესასრულებად. ამ შესაძლებლობებს ქმნის ენა, მეტყველება, დაბოლოს დისკურსი, როგორც ენის აქტივაციის, მისი კომუნიკაციური „ქცევის“ გამოხატულება. დისკურსში ხდება ტექსტის, როგორც აბსტრაქტული სტრუქტურის კონკრეტიზაცია, აქტუალიზაცია, სოციალიზაცია და ფსიქოლოგიზაცია. როცა ჭილაძე იყენებს სიტყვას „დაჰყვიროდა“ (საბა ლაფაჩის დედა თავის ქმარს - „მარტის მამალი“) - ზმნის ამ ფორმაში უკვე ჩანს მოქმედების პლასტიკა და მისი შეფასება. ამ უკანასკნელს თითქოს იძლევა არა ავტორი, არამედ ენა.

შეიძლება განვასხვავოთ შედარებით ნეიტრალური ან მკაფიოდ ნიშნობრივი დისკურსები, თუმცა წინდაწინვე უნდა ვთქვათ, რომ დისკურსი ზოგადად სემიოტური წარმონაქმნია. ასეთ დაყოფას აზრი აქვს მხოლოდ პრაგმატული-სოციალურ ასპექტში. ნიშნობრივი დისკურსი დისკურსის ის სახეობაა, რომელიც მკითხველის ცნობიერებას ნიშნობრივი აღქმისათვის ამზადებს. ნეიტრალური დისკურსი ამ თვისებას მოკლებულია. ნიშნობრივი დისკურსის სახეობაა, მაგალითად, უთქმელობა, პაუზა. დისკურსის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს აქტუალიზირებული შინაგანი მონოლოგი, ანუ შინაგანი სიტყვის აღწერა გარეგანი სიტყვიერი საშუალებებით. „აველუმში“ ამის უამრავი მაგალითია. უთქმელობა ცნობიერების პრობლემების, შეუსრულებელ სურვილთა და მისწრაფებათა აღმნიშვნელია. ის, რაც უხეიროს სიტყვით ვერ გამოუთქვამს, აფრისხელა ტილოზე იქარება. აქ დისკურსის გზით უნდა გამოვლინდეს ის ემოციური სამყარო, რომელშიც პერსონაჟი ცხოვრობს ქარგვის პროცესში. აქ განსხვავებულ „ენათა“ შესაბამისობა მყარდება თხრობაში, სადაც ერთიანდებიან უხეიროს შინაგანი განცდები, წარმოდგენები და მისი აფრისხელა ტილოს სურათები. ჭილაძის დისკურსში თქმისა და ართქმის საზღვრის ზუსტი შეგრძნება აღმოაცენებს ღრმა მნიშვნელობებს და ასეთ ადგილებში დისკურსი განსაკუთრებული დაძაბულობას ავლენს (მაგალითად, კატლეტის გადაცემის სცენა და ა.შ.)

ჭილაძე იღებს, აზრებს, აბსტრაქტულ იდეებსა დაწარმოდგენებს ფსიქო-ლინგვისტურ სფეროში ამუშავებს სპეციფიური დისკურსით, შედარების, მეტონომიის გზით აკავშირებს გრძნობად წარმოდგენებთან, აღქმებთან მანამ, სანამ აბსტრაქციებს სახეობრივ განზომილებას არ შესძენს. მაგალითად, თავისუფლების, მადლიერების, სიყვარულის, სიკეთის აბსტრაქციები გიორგას გომურში შემოდიან განცდათა ნაკა-

დების სახით, გრძნობად სინამდვილესთან ერთიანობაში. ამ პროცესში გადამწყვეტ როლს თამაშობს ყნოსვითი, სმენითი, ვიზუალური შეგრძნებები და აღქმები, როგორც რაღაც ფარული ცოდნის გრძნობადი ნიშნები.

მისი პერსონაჟების პირდაპირ სიტყვას ყოველთვის აქვთ განსაკუთრებული დატვირთვა. დისკურსი მათ უქმნის გამორჩეულ, ნიშნულ სირეცეს, დროს, ვითარებას. მაგალითად, ტრიანონის სასახლეში ითქმის ძალზე მნიშვნელოვანი სიტყვა, რომელსაც ფრანსუაზა აველუმი-საგან ელის.

იდეოლექტი წარმოადგენს იდეოლოგიური, ზოლო სოციოლექტი - სოციალური ნიშნით აღბეჭდილ მეტყველებას. კუსას რეფრენი „კეთილი და პატიოსანი“ წარმოადგენს მისი იდეოლოგიის პაროდირებულ სახეს, რომელიც იდეოლექტში ვლინდება. გოგიასა და დედაძმისის მეტყველება სოციოლექტია, რომელშიც მრავლადაა იდეოლოგიის ნიშნებიც. აშკარად ნიშნობრივია მაიორის მეტყველება და ფიქრი. ლექსიკური ერთეულების თავშეყრით ჭილაძე მის სემანტიკას „შიგნიდან“ აზასიათებს, როგორც აზროვნებისა და იდეოლოგიის სპეციფიკურ ტიპს. ზამთრის ქოხის ბინადართა დისკურსი ასევე ძლიერი სემიოტურობით ხასიათდება. იგი ერთდროულად მიემართება როგორც პერსონაჟის ბუნების დაზასიათებას, ისე ზოგადად საზოგადოების იდეოლოგიურ ინტენციასაც.

ჭილაძის ტექსტი ქალზე მჭიდროა, რასაც გარკვეულწილად, მისი მრავალმნიშვნელოვნება ქმნის. დისკურსი პროცესუალურია, ნაკლებად გვხვდება ნარაჯი-რეზულტატების წმინდა ფორმები, რამდენადაც ტექსტი ძლიერად სემიოტურია და მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების განუწყვეტელი პროცესი თხრობის შედეგის ფორმას ნაკლებად გუობს. ჭილაძის დისკურსი ენას შესაძლებლობას არ აძლევს, ჩაიკეტოს მნიშვნელობებში, ანუ „გარდაიცვალოს“. ჭილაძის დისკურსს აზასიათებს განუწყვეტელი ნარაჯი, ინტენსიური თხრობა. ამ გზით იგი თითქმის იმეორებს სიცოცხლის სვლას, მისი დენადობის რიტმს.

ჭილაძის ენის ეს გაძლიერებული ნარაჯი ენის ზოგადი კლასიფიკაციურ-სისტემური ფუნქციის გამოხატულებად და ინტენსიფიკაციად უნდა ჩაითვალოს, რამდენადაც იგი გლობალური პროცესების, დროთა მონაცვლეობისა და სამყაროს მომაწესრიგებელი შეუცნობელი კანონზომიერების პომოგენურია. ამ აზრით, როგორც ენობრივი ინტენცია, იგი გადარჩენის ფუნქციას ასრულებს დოსტოევსკის ენაზე დაკვირვება ბიოლს იმ დასკვნისაკენ უბიძგებს, რომ დოსტოევსკი „მოკლე სუნთქვის“ ადამიანი იყო. ამ აზრით ჭილაძე საპირისპირო

დასკვნის შესაძლებლობას იძლევა. ჭილაძის დისკურსი მოწესრიგებულია ინტუიციურად, რიტმულად, რეფერენციალურად, სემანტიკურად, ემოციონალურად და ერთიან უწყვეტ ნარატიულ სისტემას ქმნის.

ჭილაძესთან გათვალისწინებულია ფორმის მთელი პასუხისმგებლობა იმ ზნეობრივ-კულტურული და სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების მიმართ, რომელშიც იგი იქმნება. მისი ტექსტის კონოტაციური სიღრმე გამოწვეულია იმ იდეოლოგიური კონტექსტის სიღრმითა და მრავალფეროვნებით, რომელიც მას ბადებს. ჭილაძის ნიშნები ხასიათდებიან მკითხველის წარმოსახვაში აქტუალიზაციის გამორჩეული უნარით. „ჩვენ სიმბოლოების შემქმნელი ხალხი ვართ“ - ირონიით ამბობს მწერალი „აველუმში“, ანუ კონოტაციური სიღრმეების, მნიშვნელობათა საიდუმლოებების სიბნელეში და არა დენოტაციურ სინათლეში მცხოვრებნი, უფრო რთულნი, ვიდრე მარტივნი, უფრო სიღრმისეულნი, ვიდრე ზედაპირულნი (და კიდევ: თუკი ადამიანი დანარჩენი სამყაროსაგან სწორედ სიმბოლოების შექმნის უნარით გამოირჩევა, ჩვენ კი ადამიანთა შორისაც გამოვიჩნევით ამ ნიჭით, გამოდის, რომ განსაკუთრებული ხალხი ვართ).

„აველუმში“ იგრძნობა ტექსტისღრმა კულტურული კონტექსტი და სიტყვის ის ისტორიული გაპირობებულობა, რომელზედაც ბახტინი წერდა: „მხოლოდ მითიურ ადამს, ჯერ კიდევ ხელუხლები, უბიწო სამყაროს წინაშე პირველი სიტყვით წარმდგარ მარტოხელა ადამს შეეძლო ნამდვილად ბოლომდე აერიდებინა ის დიალოგიური ორიენტაცია სხვის სიტყვაზე, რომელიც საგანზე აზრის გამოთქმას ახლავს. კონკრეტულ ისტორიულ ადამიანურ სიტყვას ეს აღარ ძალუძს“ (27).

მთლიანობაში ჭილაძის ენა არის ისტორიის ნიშანი ისევე, როგორც ილიას ჰუმბლიცისტიკა, ბარათაშვილის მსოფლმხედველობა, გალაკტიონის ლირიკა, ვაჟას მითოსი და ა.შ. ენობრივი შემოქმედების გარკვეული ტიპები იქცევიან ისტორიის, კულტურის ნიშნად, რამდენადაც ისტორია აირეკლება არა მარტო სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ სფეროებში, არამედ შემოქმედებით - ენობრივშიც.

ჩვენ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ მატაფორაზე, რამდენადაც ჭილაძის ტექსტების ენობრივი ქსოვილის კვლევა და მის მსოფლმხედველობაზე დაკვირვებას იმ აზრამდე მივყავართ, რომ მეტაფორა წარმოადგენს ჭილაძის ენისა და აზროვნების არსებით ფუნქციას, უნარსა და თვისებას. მეტაფორის მოქმედების მექანიზმის აღწერით ჩვენ შესაძლებლობა გვეძლევა

დავახასიათოთ შემოქმედის ცნობიერი და არაცნობიერი ფენების მუშაობის სპეციფიკა, მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების თვით პროცესი, ცნობიერების მოძრაობის გზა შეგრძნებიდან - ენობრივ აქტამდე.

მეტაფორა ცდილობს გადალახოს ონტოლოგიური წინააღმდეგობა ენასა და რეალობას შორის. ამდენად, მეტაფორის კვლევის ეთნოლინგვისტური და ეთნოფსიქოლოგიური ასპექტები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ეროვნული ცნობიერების ტიპის განსაზღვრაში. პოეტურ ენაში სასაუბროსთან შედარებით უფრო სრულყოფილად აისახება ეროვნული ცნობიერების პოტენციური უნარი ახალი აზრობრივ-ემოციური შთანხმებების მეშვეობით ახალი სიცოცხლის შექმნისა. მეტაფორა გამოხატავს აზროვნებისა და სამყაროს შეგრძნებისა და დასახელების ჩვენებულ უნარს მეტაფორა ჭურჭელია, რომელშიც თავსდება სულის აქტიურობის უცნაური ნაყოფი, როგორც ჯილდო, რომელიც შემოქმედს სამყაროსთან სრულყოფილი კონტაქტის განხორციელებისათვის, მისი გაგებისათვის ებოძა. „ფლობდე მეტაფორას - ესაა უდიდესი ხელოვნება მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ნიშნავს ფლობდე სიცოცხლეს“ (28).

მეტაფორა ჩვენთვის საინტერესოა როგორც აზროვნების ფუნდამენტური მახასიათებელი (29) და როგორც ენერგია (30).

მეტაფორაში ვლინდება აზროვნებისა და განცდის სპეციფიკური ნაციონალური და ინდივიდუალური უნარი, გამოამუშეოროს თავისი შინაგანი ბუნება და შესაძლებლობები იმ ბრძოლის მეშვეობით, რომელიც თან ახლავს ჩვენი აზრისა და განცდის შესაბამისობაში მოყვანას ერთმანეთთან, სამყაროსთან, დაბოლოს, ამ ბრძოლის ნაყოფის გაზიარებასა და გამოხატვას მეტყველების აქტში.

იმისათვის, რომ სრულყოფილად აღვწეროთ ჭილაძის სამყაროში მიმდინარე მოვლენები და პროცესები, აუცილებელია დავახასიათოთ მეტაფორა, როგორც მსოფლმხედველობრივი, ფსიქოლოგიური და ენობრივი მოვლენა, ხოლო მეტაფორული „მექანიზმი“ - როგორც დონეებს, სფეროების, ნიშნებისა და მნიშვნელობების დამაკავშირებელი. მეტაფორას წარმოქმნის სამყაროს საზღვრებში მოვლენათა უცნაური შესაბამისობის, მოულოდნელი კავშირებისა და ერთიანობის ინტუიციური შეგრძნება. სწორედ ამ შეგრძნების დაფიქსირება უნდა იყოს, ჩვენი აზრით, მეტაფორის ფარული მიზანი. მეტაფორა არის შემოქმედის ინდივიდუალური თავისუფლების გამოხატულება ენობრივ დონეზე, ლოგიკური აზროვნებისა და სასაუბრო ენის დიქტატის გარეშე მეტაფორაში სიტყვები თავისუფლებიან ჩვეული, გაკვეთილი სიტყვათშეთანხმებებისაგან და ახალ კავშირთა აღმოჩენის გზით

მოვლენასა თუ საგანს (აღსანიშნს) ახალ სიცოცხლეს ანიჭებენ. ახალი სიცოცხლე კი სხვა არაფერია, თუ არა ახალი მნიშვნელობა. მეტაფორა მოწოდებულია შეცვალოს სამყაროს ჩვენს აღქმაში, წარმოდგენაში, ანუ დააკმაყოფილოს სიახლის ყველაზე ადამიანური, ჩვენი ფსიქიზმისათვის ყველაზე დამატასიათებელი განცდა.

ლოგიკური ნორმიდან და ენობრივი წესრიგიდან გადახვევა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ ენას გააჩნია შინაგანი თავისუფალი სივრცე. რამდენადაც ნორმიდან მეტ გადახვევას სჭირდება მეტი სივრცე, ამდენად ხატის მნიშვნელოვნება, მისი ესთეტიკური ღირებულებაც „წარმოსახვის ზონის“ სიფართოვით განისაზღვრება. მხატვრული ნიშნის შეფასება ხდება „მნიშვნელობათა ზონის“ სიფართოვით, მისი კონოტაციური დონის სიღრმით, ანუ იმით, თუ რამდენად აღწევს იგი ასოციაციურ მნიშვნელობათა გამრავლებას. მეტაფორული ხატი, როგორც ნიშანი აფართოებს როგორც წარმოსახვის, ისე მნიშვნელობათა ზონას, ანუ როგორც სიცოცხლის განცდას, ისე მისი შეცნობის პროცესს. ამიტომაც მეტაფორის ემოციური სიზუსტე კითხვის პროცესში მკითხველისათვის გაცილებით სერიოზული არგუმენტი, ვიდრე ლოგიკური. პოეტური ხატი არ არის რაიმე გარეგანი ბიძგის შედეგი და ზეზობრიობას არ ექვემდებარება, იგი მხოლოდ ცნობიერებისა და ფსიქიკის ზოგად ინტენციას ემორჩილება (31).

მეტაფორაში ასახულია საპირისპიროთა დაკავშირების, გადასვლის მთელი დიალექტიკა, სამყაროს მთელი ფილოსოფია და საიდუმლო. მეტაფორის დაახლოებით ამგვარივე გააზრების ნაყოფია ორტეგა ი გასეტის შემდეგი სიტყვები: „მთელი სამყარო მეტაფორის პაწაწინა სხეულზე განისვენებს“ (32). მეტაფორის წევრთა ზუსტი შერჩევა საგნის ან მოვლენის ჭეშმარიტი არსის ძივნების ტოლფასია.

როგორც ვთქვით, მეტაფორა წარმოადგენს ჭილაძის მხატვრული სამყაროს მესაძირკველ სტრუქტურას: 1. როგორც მსოფლმხედველობრივი პრინციპი; 2. ფსიქოლოგიური განწყობა; 3. პოეტური მეტყველების არსებითი ნიშანი; 4. ტექსტის მათრგანიშნებული ძირითადი პრინციპი.

ჭილაძის მეტაფორები გვევლინებიან ენობრივ, კომოზიციურ-სიუჟეტურ, მსოფლმხედველობრივ დონეთა მაკავშირებელ სტრუქტურებად. ისინი ხელს უწყობენ ტექსტის მოძრაობას შინაარსის პლანიდან ასახვის პლანისაკენ.

მეტაფორა, როგორც მსოფლმხედველობრივი პრინციპი გულისხმობს სამყაროს წარმოდგენას ელემენტთა ხელახალი დაკავშირების

განუწყვეტელი პროცესის სახით, მდინარებაში, ღიალექტიკაში. უფრო კონკრეტულად ჭილაძის ცნობიერების მეტაფორულობა გაცხადდება სამყაროს პოეტურ აღქმაში და საგანთა და მოვლენათა შორის პარადოგმატული კავშირების ძიებაში. როგორც ფსიქოლოგიური განწყობა, მეტაფორა უკავშირდება წარმოსახვის განსაკუთრებულ აქტიურობას, ახალი წარმოსახვითი სამყაროს შექმნას. მეტაფორულობა, როგორც პოეტური მეტყველების არსებითი ნიშანი, ეყრდნობა არა მოვლენათა შორის გარეგან მსგავსებას ან ლოგიკურ შესაბამისობას, არამედ ემოციურ შესაბამისობასა და პომოლოგიურ კავშირებს. როგორც რომანის მათემატიკური პრინციპი, მეტაფორული ცნობიერება თავს იჩენს როგორც შინაარსის, ისე ასახვის დონეებზე ამ უკანასკნელზე იგი ვლინდება სიუჟეტის კომპოზიციურ ნაწილებს შორის კავშირთა ხასიათში, დრო-სივრცის ორგანიზაციაში, ოპოზიციათა რედუცირებასა და გადალახვისას მეტაფორული პრინციპისათვის უპირატესობის მინიჭებაში. ერთი სიტყვით, ყველა შემთხვევაში საქმე გვაქვს მეტაფორული სტრუქტურების განსაკუთრებულ აქტიურობასთან.

თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში შეინიშნება მეტაფორის ცნების გამოყენება რამდენადმე ფართო ტერმინოლოგიურ საზღვრებში. ენობრივი მექანიზმის მსგავსებიდან გამომდინარე, არცთუ იშვიათად ტოლობის ნიშანს სვამენ მეტაფორასა და შედარებას, სიმბოლოსა და მათეფორას, მათაფორასა და მეტონიმიას შორის (33). ცხადია, ეს არ ცვლის მათი, როგორც განსხვავებული სემიოლოგიური ნიშნების მდგომარეობას. გზადაგზა ჩვენ შევეცდებით გამოვკვეთოთ მათ შორის არსებული ზოგიერთი არსებითი ხასიათის მსგავსება და განსხვავება სწორედ ნიშნობრიობის თვალსაზრისით.

მეტაფორა წარმოადგენს პოეტურ ფიგურას, რომელიც გამოხატავს აზრს თვითგანხორციელების, ქმნადობის, მოძრაობის პროცესში, იწვევს ცვლილებებს სააზროვნო სივრცეში და ახდენს „კატეგორიულ გადაადგილებას“ სიტყვათა სემანტიკურ ველში. მეტაფორა მოვლენითი აზრია.

მეტაფორაში აისახება მწერლის ცნობიერების ყველა დონის მზადყოფნა, შეიგრძნოს და გამოხატოს სამყარო საგანთა და მოვლენათა კავშირისა და ერთობაში, ღიაობაში. ყველაზე უკეთ სწორედ მეტაფორაში მჟღავნდება ნებისმიერი შემოქმედებითი აქტის პირველადი იმპულსი-ერთიანობის, დაკავშირების მოთხოვნილება.

როგორც მოვლენა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია იგი ჩაითვალოს არა წმინდა ლინგვისტურ ან ფსიქოლოგიურ აქტად, არამედ ონტო-

ლოგიურის გამოხატულებად ფსიქოლოგიურ და ენობრივ დონეზე იგი არის ყოფიერების ყველა დონის კავშირისა და ერთიანობის ინტუიციური შეგრძნების საბუთბრივი გამოხატულება.

მეტაფორა აწესრიგებს სამყაროს სიტყვაში არა ცნობიერების ლოგიკური კონტროლის, არამედ ინტუიციის მეშვეობით, წინასწარი განზრახვის გარეშე. „წესების შერჩევა ნიშნითა შორის განსაზღვრულია შინაგანი, უნივერსალური დამოკიდებულებებით“ (34). ინტუიციის ამ განსაკუთრებული აქტიურობას ახალი სასიცოცხლო იმპულსები შემოაქვს ენასა და წარმოსახვაში, იწვევს მათ აქტუალიზაციას და ინტენსიფიკაციას.

მეტაფორა ქმნის ოკაზიონალურ მნიშვნელობებს. მისი მეშვეობით რეფერენცია იქცევა განცდის გაზიარების აქტად, აზრი იმყოფება არა ცნებითი აბსტრაქციის ტყვეობაში, არამედ ხატის გრძნობად-კონკრეტულ ყოფიერებაში.

მეტაფორა ასახელებს ფსიქიკის იმ ფარულ რეალობას, რომლის მიმართაც რეფერენცია ჯერ არ განხორციელებულა. იგი ავლენს არა ყველასათვის საერთო, არამედ ადამიანის ინდივიდუალური შინაგანი ინტუიციის მიერ მიღებულ მნიშვნელობებს.

მეტაფორაში ცნობიერება ძალზე დამაბუღია, რამდენადაც იგი მიზნად ისახავს ახალი ცოდნის შემოტანას ახალი კავშირების მოხელთების გზით, არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მსგავსების საფუძველზე ასევე, საგანთა შორის იმ შინაგანი შესაბამისობის აღმოჩენასა და გამოხატვას, რომელიც ლოგიკური გზით არ მტკიცდება. მეტაფორა შეიძლება მივაკუთვნოთ მოვლენათა იმ რიგს, რომლებიც არ - კონტროლდებიან აზროვნებისა და ცნობიერების ზედა ფენების მიერ.

მეტაფორის წყალობით, ჩვენ ენის მარადცვალებად სასიცოცხლო სიერცეში, მარადიულ აწმყოში ვიმყოფებით. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მეტაფორა გულგრილია დროის მიმართ და არც ის, რომ მეტაფორა არასოდეს გამოიყენება უარყოფითი მნიშვნელობების გამოსათქმელად, უარყოფითი კონსტრუქციების გარემოში. ესაა სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ენობრივი აქტი, რომელსაც მხოლოდ ერთი, სასიცოცხლო პოლუსისაკენ მოძრაობა ახასიათებს. მეტაფორა „შესაძლო ცხოვრების“ ენაა, შესაძლო მნიშვნელობათა სიძრავლის წარმოქმნელი მისი ფუნქცია არის არა უბრალოდ შეტყობინება, არამედ უფრო მაღალი დანიშნულებისა და ინტენსივობის ენობრივი აქტი - საგანზე განცდის დასახელება. მეტაფორა გამოხატავს ჩვენს ემოციურ იმპულსს იმ განსაკუთრებული შეგრძნების დასახელებისა, რომელიც

მეცესეულად ჩნდება სამყაროს ბელახალი, მოულოდნელი აღქმის მომენტში.

მეტაფორა ასრულებს ერთგვარი ანტიენტროპიული გეგმირის როლს, რომელიც გაცილებულ, ენერგიადაშრეტილ სამყაროს ისევ და ისევ აცოცხლებს სიტყვაში აკუმულირებული ენერგიით. სწორედ ამიტომ აზასიათებს იგი ყოველგვარ შემოქმედებით, ანუ „თბილ“, ენერგიის გადამცემ სტილს.

მეტაფორაში ენა გადალახავს მნიშვნელობათა ლოგიკურ სიშორეს და ინტუიციით აგნებს შესაბამისობას დაშორებულ სემანტიკურ ველებს შორის. შედარებისაგან განსხვავებით, მეტაფორის უპირველესი მიზანი არის არა მსგავსების აღმოჩენა, არამედ სიშორის გადალახვა.

მეტაფორა გამოხატავს სამყაროს განცდის, „სიცოცხლის ფლობის“ ჩვენს ინდივიდუალურ უნარს ისე სრულყოფილად, როგორც სხვა არაფერი. შემოქმედი, როგორც ათვლის დამოუკიდებელი სისტემა, მისი მეშვეობით სამყაროს წარუდგენს საკუთარ თავს, ანუ სხვაგვარად, ასახელებს რეალობის იმ პოტენციურ შესაძლებლობებს, რომლებიც მხოლოდ მის სუბიექტურ განცდაში არსებობს მეტაფორული ხატი ახდენს რეალობის ბელახალ კონსტრუირებას წარმოსახვაში. სიტყვათა უსასრულო სიმრავლეში მეტაფორა ეძებს და ასახელებს ინტუიციით მიგნებულ შესაბამისობებს უღრმეს მნიშვნელობათა შორის. სემანტიკურ ველში უსასრულო გადაადგილების შემდეგ სიტყვები ბოლოს და ბოლოს წამიერად ბედებიან ერთმანეთს თავისუფალ ენობრივ სივრცეში ახალი კავშირების დასამყარებლად. მეტაფორას შემოატყეს სამყაროს შეგვრძების სრულიად ახალი გამოცდილება, რეალობის უჩვეულო აღქმა ამიტომაც იგი სასიცოცხლო იმპულსი მისი მასტიმულირებელი შეიძლება იყოს სიახლის, ენობრივი მოწესრიგების, კავშირის, ერთიანობის დაფიქსირების ონტოლოგიური იმპულსი. მეტაფორა არის განსაკუთრებული, ჭეშმარიტი ცოდნა სამყაროს შესახებ, რომელიც ინტუიციას ამოატყს ზედაპირზე და აზრის ბილულ ველში ამკვიდრებს (ნათელხილვა). აი, ამიტომ ახლავს მეტაფორას სიზუსტის შეგვრძება მეტაფორა - ესაა გაგების აქტი, შესრულებული ენობრივი ინტუიციის მიერ.

მეტაფორა შეგვრძების დონეზე რეალობად აქცევს იმ კავშირებსა და შესაძლებლობებს, რომელთაც ეპიპრიულ ცდაში განხორციელებდა არ უწერიათ ისინი ხორციელდებიან მხოლოდ წარმოსახვით სამყაროში ხატის საშუალებით.

ჭილაძის რომანები წარმოადგენენ რომან-მეტაფორებს თავიანთი ეპიფორული და დიაფორული ნაწილებით, მისი ტექსტები კი - ნიშნებს, სადაც ენის მოძრაობა მნიშვნელობისაკენ წარმოადგენს მისი სასიცოცხლო ინტენციის გამჟღავნებას, მისი ენერგიისა და შესაძლებლობების მანიფესტაციას.

ჭილაძის ყველა რომანი შეკითხვებაა მითის, ისტორიის, ეროვნული ცნობიერების არქაული ფენების, სიცოცხლის, სამყაროს, წარსულისა და მომავლის მიმართ. ისინი ჭილაძის სამყაროს ძირითად აღსანიშნებს ქმნიან. ამ კონტექსტში რომანი-მეტაფორა იქცევა ნიშნად, ნიშანთა სისტემად, ტექსტად, სადაც აღმნიშვნელი და აღსანიშნი ერთმანეთს ეძებენ ვეებერთელა ტევადობის სემანტიკურ ველში.

როცა ჩვენ ვამბობთ, რომ ჭილაძის ცნობიერება მეტაფორულია, სწორედ მისი წარმოსახვის განსაკუთრებულ აქტიურობას ვგულისხმობთ. არც შედარება და არც სიმბოლო ასეთი წარმოსახვითი აქტიურობით არ ხასიათდება. მეტაფორა არის წარმოსახვის ამოფრქვევა, აღმოჩენა და ღიაობა, რასაც ენა და ცნობიერება თავისუფლების გზით აღწევს. გადარჩენა - ახლის შექმნასა და მარადიულ მოძრაობაში. ამ პროცესშია ჩაბმული ჭილაძის ცნობიერების უკლებლივ ყველა ფენა. მისი პოეტური სიტყვის საეციფიკა პირდაპირ მეტყველებს ამაზე. მეტაფორა წარმოადგენს თავისუფლებისა და გადარჩენის აქტს, როგორც ცნობიერების ანტიენტროპიული იმპულსი და მისგან აღმოცენებული გარდამქმნელი, შესაძლო რეალობის მაკონსტრუირებელი ენობრივი ქმედება. გადარჩენის ინტენცია აღმოაცენებს თავისუფლების უძლიერეს იმპულსს უპირველესად სწორედ ენის სფეროში, ხატებში, აზრობრივ სტრუქტურებში.

„წარმოსახვა, - წერდა ფედერიკო გარსია ლორკა, - რაიმეს გახსნის, გაღების ნიჭის სინონიმია. წარმოსახვა ნიშნავს აღმოჩენას, შენი საკუთარი სინათლის ნაწილის შეტანას ცოცხალ უკუნიშნებში, სადაც სხვადასხვა შესაძლებლობები, ფორმები და სიდიდეები სახლობენ. წარმოსახვა ანიჭებს ერთიანობასა და სასიცოცხლო თვალსაჩინოებას ფარული სინამდვილის ფრაგმენტებს, რომელშიც ადამიანი მოძრაობს“ (35).

ხატის ბუნება ხელს უშლის მნიშვნელობის საბოლოო დამაგრებას და ამის საფუძველი თვით გრძნობადი აღქმის მრავალფეროვნებაშია. „ნიშანი, - ამბობს ჰენლე - მეტაფორულია იმ შემთხვევაში, თუ იგი გამოიყენება იმ ობიექტისადმი რეფერენციით, რომელსაც იგი ბუკვალურად არ აღნიშნავს, მაგრამ რომელიც ობიექტისათვის დამახასიათებელ გრკვეულ ნიშნებს შეიცავს“. მაგალითად, ჭილაძე პოპინაზე

ამბობს, „ცხოვრების აზმუველებული ნახირი წინ გადაელობა“-ო. ეს მეტაფორული გამოთქმა ნიშანია, აღსანიშნია - პოპინას მდგომარეობა. ამ მდგომარეობას იგი ბუკვალურად არ აღნიშნავს, მაგრამ შეიცავს პოპინას უმწეობის დამახასიათებელ გარკვეულ ნიშნებს, რომელებიც ცხოვრების, როგორც ძლიერი, წამლეკავი ძალის გაგებას უკავშირდება.

პოლ რიკიორის აზრით, „სიმბოლო ჩნდება იქ, სადაც ენა ქმნის რთულად ორგანიზებულ ნიშნებს და სადაც აზრი, არ კმაყოფილდება რა საგანზე მითითებით, იმავდროულად გვიჩვენებს სხვა აზრს, რომელსაც შეუძლია გაიხსნას მხოლოდ შიგნით და მხოლოდ პირველი აზრის მეშვეობით“ (36).

როგორც ნიშანი, მეტაფორა ამოუწურავია და როგორც უკვე ვთქვით, წარმოადგენს მეტყველების საზღვრისეულ - ფსიქიკურისა და ლინგვისტურის ურთიერთშეჭრის აქტს. მისი სემიოტური დახასიათება აღსანიშნის პრობლემას უკავშირდება.

ჩვეულებრივ მეტყველებაში ნიშნის საშუალებით ენა რაღაც ობიექტს ასახელებს. მეტაფორაში კი აღსანიშნად გვევლინება ადამიანის შეგრძნება საგნის მიმართ. ბატი სწორედ შეგრძნების აბსტრაქციის ნაყოფია. მეტაფორა არის მოსალოდნელ მნიშვნელობასთან „აცდენა“ და მოულოდნელთან „შემთხვევითი“ შეხვედრა მნიშვნელობათა სივრცეში. მისი მიზანი ერთადერთი და საბოლოო მნიშვნელობის დასახელება კი არ არის, არამედ გამოუთქმელზე მითითება. მეტაფორაში გამოსახულება, აზრი და განცდა თანაარსებობენ შეგრძნებათა რაღაც უხილავ ზონებში და მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ვერ ხერხდება. ბატის შექმნა წარმოსახვის მიერ არის რეალობის დეფიციტის, ან მისი მიუღებლობის შედეგი. ამ დეფიციტზე რეაგირებს ფსიქიკის ყველაზე ღრმა შრე, რომელსაც თითქოს „ახსოვს“ რაღაც „სხვა წესრიგი“, კარაულობს მის შესაძლებელ არსებობას, ენა კი ინტუიციით აგნებს მას. მეტაფორაში ხდება ენის თავისუფალი სივრცეების ათვისება, რადგან რომ არა ენის თავისუფალი სივრცე, შეუძლებელი იქნებოდა მნიშვნელობათა იმგვარი გაფანტვა ყველა მიმართულებით, როგორიც მეტაფორისთვისაა დამახასიათებელი. აი, ამ სივრცეში ხდება სწორედ უჩვეულო, მოურიგებელი აზრებისა და მნიშვნელობების შეხვედრა, სიახლის ადამიანური მოთხოვნილების რეალიზაცია ენის მეშვეობით.

თუ როგორ ხდება განსხვავებული სემანტიკური ველების ურთიერთშეჭრა, ზუსტად არის ასახული სიტყვაში „ნათელხილვა“. ნათელხილვა ესაა აზრის ხილვა ნათელში, მისი დანახვა სიცხადესა

და მკაფიობაში, ანუ აზრის ხატებრივი გამოსახულება. აზრისათვის ესაა უჩვეულო მდგომარეობა, რადგან იგი (აზრი), ჩვეულებრივ, უხილავია. ზატისა და აზრის სტრუქტურების მორიგების მომენტში აზრი გამოდის ნათელში, ნათდება. „ნათელზილვა“ გულისხმობს ჭეშმარიტების უეცარ გამოჩენას. როგორც გემტალტფსიქოლოგია თელის, სტრუქტურის ცვლილებას ყოველთვის ახლავს უეცარი გამოჩენა. ლაკოფის აზრით, „ენის, აზროვნების, ცნობიერების პროცესების, ემოციების, აღქმების ენა ორგანიზებულია ერთი და იგივე სტრუქტურებით, რომელთაც გემტალტები ეწოდებათ“. ლაკოფი გვთავაზობს, ლინგვისტური გემტალტები განვიხილოთ, როგორც შესაბამისობის განსაზღვრის საშუალება მნიშვნელობასა და ზედაპირულ ფორმებს შორის (37).

მეტაფორა არის ცნობიერების და ენის ვირტუალური ენერგიის ამოფრქვევა სემანტიკური ველების შეჭრის მომენტში, დაშორებულთა ერთადერთი და განუმეორებელი შეხვედრა სიტყვათა უსასრულო სიმრავლეში.

ისევე, როგორც მითში, მეტაფორაში აღმნიშვნელი განუწყვეტლივ მიისწრაფის შევსების, დაცარიელებისა და კვლავ შევსებისაკენ. ტექსტში მოხვედრისთანავე ისტორიული მოვლენები და პიროვნებები, მითები, ისტორიული მდგომარეობები იქცევიან ნიშნებად რაღაც სხვა აღსანიშნების მიმართ და იწყებენ მეორადი მნიშვნელობების აღმოცენებას. სწორედ ზატისა და მხატვრული სიტყვის მეშვობით ჩნდება ტექსტში უსასრულობა.

გლობალური სიმბოლოები და მეტაფორები სხვა არაფერია, თუ არა ეპოქისა და საზოგადოებრივი ცნობიერების ნიშნები. ამ აზრით, სიმბოლოსა და მეტაფორაში აისახება საზოგადოებრივი აზრის მიმართება უკვე არსებულ კულტურულ ფასეულობებთან. ერლ მაკკორმაკის აზრით, „მეტაფორები ფუნქციონირებენ, როგორც შუამავლები ინდივიდუალურ აზრსა და ზოგად კულტურას შორის (30). ამდენად, ინდივიდუალური შემეცნების დონეზე მეტაფორა უკავშირდება ზოგადკულტურულ პროცესს და უშუალოდ მონაწილეობს მის წინსვლაში. მეორეს მხრივ, კულტურასთან მეტაფორის კავშირი მის სემიოტურ ბუნებას ავლენს. უკვე დავიწყებული მითი, ისტორია, კულტურის ელემენტები ჭილაძეს ზელაზლა შემოაქვს სიცოცხლის არეში მეტაფორის ან სიმბოლოს სახით.

მეტაფორის საშუალებით ჭილაძე სამყაროს სიცოცხლის ფორმებითა და კატეგორიებით აღწერს. მეტაფორა, როგორც ენის შინაგა-

ნი წესრიგის გამოსახულება საშუალებას გვაძლევს, მივხედეთ და შევიგრძნოთ და სამყაროს მიუწვდომელი სასიცოცხლო წესრიგი.

ხატის მეშვეობით ჭილაძე მნიშვნელობას აზრს აყოვნებს სივრცეში. ეს ნიშნავს, რომ იგი აყოვნებს, აორმაგებს, აზანგარდოვებს სიცოცხლეს, რადგანაც როგორც გადამერი ამბობს, „სიცოცხლე იწყება ნებისმიერ მომენტში, როცა კი გაგების აქტი სრულდება“. ყოველი მეტაფორული აქტი, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს გაგების აქტს. მისი აღმოცენება ახალ სასიცოცხლო ნასკვს კრავს სიტყვის მეშვეობით, რადგან მეტაფორაში ისე როგორც არსად სხვაგან, - აკუმულირებულია გაგების ესენცია. მაგალითად, ნიკოს შეხვედრა უცნობთან წარმოადგენს აწმყოსთან წარსულის შეხვედრის მეტაფორას. როგორც არქექტიპი, უცნობი სიმბოლოა, მაგრამ როგორც წარსულის ნიშანი - მეტაფორაა. მთელი სცენა სიმბოლურ-მეტაფორულია. უცნობი არ შეიძლება იყოს მარტოოდენ სიმბოლური ნიშანი, რამდენადაც სწორედ მეტაფორულ სამოსელშია მისი მნიშვნელობის მრავალფეროვნებაც და მისი სახის გრძნობად-ემოციური ზემოქმედების საიდუმლოც. სიმბოლოს აღქმა ემყარება შინაარსობრივ, მეტ-ნაკლებად ცნობილ მსგავსებას აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის. ძალზე ხშირად შინაარსობრივი მსგავსება მნიშვნელობის მარტოოდენ დენოტაციურ დონეს ქმნის, ამდენად, სიმბოლოს მნიშვნელობა კონვენციურობისაკენაა მიდრეკილი და ამ აზრით, სიმყარისაკენ მიისწრაფის. ამ ბუნების გამო სიმბოლო უფრო მეტად უახლოვდება კონვენციურ ნიშანს, ვიდრე მეტაფორა. ამავე მიზეზით სიმბოლურ ხატს ნაწილობრივ ეკარგება ხოლმე ემოციური ზემოქმედების ძალა. მატაფორაში კავშირი აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის ფორმალურია და სუბიექტური ხატი, რომელსაც მეტაფორა აღმოაცენებს, არ არის მიდრეკილი იქცეს მყარი მნიშვნელობის მატარებელ სტრუქტურად. მეტაფორული ხატი უფრო ახლოსაა გრძნობად რეალობასთან, ვიდრე სიმბოლო ური მეტიც, ეს უკანასკნელი, ჭარბი აბსტრაქტულობის გამო ხანდახან საერთოდ არ იწვევს ხატის გაჩენას. მეტაფორის მნიშვნელობა ღიაა, დაუსრულებელი.

ჭილაძის პერსონაჟები ერთდროულად წარმოადგენენ სიმბოლოებსაც და მეტაფორებსაც. რამდენადაც აღსანიშნები თხოულობენ კავშირის ორივე ტიპის ასახვას - სიმბოლურსაც (შინაარსის დონეზე) და მეტაფორულსაც (ფორმის დონეზე), ამდენად ისინი სინთეტური სიმბოლურ-მეტაფორული სახეებია. სიმბოლოს ისინი აბსტრაქციის სფეროში შეჰყავს (მაგალითად, გიორგას მამა, როგორც საქართველოს ისტორიული წარსულის ნიშან-სიმბოლო), მეტაფორა კი გრძნობადში

აბრუნებს (მაგალითად, გაზაფხულზე მოვარდნილი მდინარეების მეტაფორა). როგორც სიმბოლოები, ჭილაძის პერსონაჟები ზოგადასაკაცობრიო არქეტიპებსა და ტოპოსებს მიემართებიან, როგორც მეტაფორები - კონკრეტულ-ადამიანურის, ცნობიერების ტიპის, ანდა სასიცოცხლო ინტენციების გამოხატულებად გვევლინებიან. ამ გზით ეროვნული და ზოგადი ერთმანეთში იჭრება და მათი მნიშვნელობები ერთმანეთს გადაკვეთენ.

ენობრივ-ემოციური და აზრობრივი ეფექტის გასაძლიერებლად ხანდახან ჭილაძე ერთდროულად იყენებს სიმბოლოსაც, მეტაფორისასაც, შედარებასაც, მეტონიმიასაც და მეტამორფოზასაც. დისკურსი მათი მონაცვლეობით იქმნება და მნიშვნელობათა ძალზე მრავალფეროვნ სპექტრს აღმოაცენებს. ამასთან, მეტონიმია და შედარება უპირატესად სინტაგმატურ ლერძზე განლაგდებიან, სიმბოლო და მეტაფორა - პარადიგმატულზე. აფრისხელა ტილო, გემბანისხელა საწოლი, ბახას სარდაფი, ძველი ვანი, დარიაჩანგი ერთდროულად სიმბოლოებიცაა და მეტაფორებიც. როგორც კულტურული ნიშნები ისინი სიმბოლოებია, როგორც გრძნობადი ზატები კი - მნიშვნელობათა განუწყვეტელი გაფართოებისაკენ მიდრეკილი მეტაფორები. ლიონის ზე, ასკლეპიოდოტა, არიადნეს ძაფი, ბეჭედი, საათი ამ ტიპის ნიშან-ზატებია.

სიკვდილ-სიცოცხლის ოპოზიციის გადალახვა უკავშირდება შვილის კონცეპტს. ჭილაძე კავშირებს ჯერ იდეათა დონეზე ეძებს. სიკვდილ-სიცოცხლის დაპირისპირება იხსნება ახალი სიცოცხლის, ანუ შვილის იდეაში. დედა და მამა, როგორც სიცოცხლისა და სიკვდილის სიმბოლოები ზოგად-კულტურული კოდის ცნობილი სიმბოლოებია. ამდენად, ესთეტიკურად მნიშვნელოვანია არ იმდენად სიმბოლოური დონე, რამდენადაც იდეის განსახიერების მეტაფორული დონე. ამიტომ ჭილაძე იწყებს სიმბოლოს მეტაფორიზაციას, ანუ დესიმბოლიზაციას, ე.ი. აბსტრაქციიდან მის შემოყვანას გრძნობადის სფეროში. კიდევ ერთი მაგალითი: ბედი ზღვის ღმერთის ნიშან-სიმბოლოა, მაგრამ ამავე დროს მისი ქურუმის, მცველის, მეგობრისა და მესაიდუმლის, მსახურისა და საყვარლის მეტაფორებსაც წარმოქმნის.

სამყარო კავშირ-შესაბამისობათა ერთიანი სისტემა ასეთია ჭილაძის მსოფლმხედველობის ამოსავალი პოსტულატი. *კავშირთა წყვეტა ნგრევას იწვევს. კულტურა, ტრადიცია, მორალი კავშირის სხვადასხვა ფორმებია. გადარჩენა უპირისპირდება დაღუპვას და მხოლოდ კავშირთა აღდგენის გზით ხორციელდება. ამიტომ*

შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული ენა ზოგადად და კერძოდ, ჭილაძის ენა გადარჩენის ენაა, რამდენადაც მნიშვნელობათა შემოტანის გზით კავშირებს ან აღადგენს, ან სულაც ახალს ამყარებს. კავშირის აღდგენის გზა ოპოზიციითაა გადალახვაც. მეტაფორა გადალახავს განსხვავებებს, ანუ ახალ კავშირებში მოაქცევს მნიშვნელობებს. სიმბოლოსაგან განსხვავებით, რომელიც მნიშვნელობათა გამყარებისკენაა მიდრეკილი, მეტაფორა მათი და ფანტვისკენაა მიდრეკილი.

შესაძლებლობათა სფეროში გადასვლა მხოლოდ ნიშანთა ღიაობის პირობებში შეიძლება. რაც უფრო ღრმა ნიშანი, მით უკეთ აღებს იგი წარმოსახვის სფეროს, რადგან მხოლოდ ამ გზით იქმნება უსასრულობის ილუზია, აზროვნებისა და აღქმის უწყვეტობა, დაუსრულებლობა. მაგალითად, ანა, როგორც დედის სიმბოლო სასიცოცხლო ძალების გამოხატულებათა, როგორც მეტაფორა კი უამრავ აღსანიშნს მიემართება: სიყვარულს, სიკეთეს, მშვენიერებას, სიკეთეს, თვინიერებას, სამშობლოს, ქალს, ცოლს, საყვარელს, შეყვარებულს, იმედს, მოსაპატრონებელს, შესაბრაღისს, ავადმყოფს, უძლიერესს, მაცდუნებელს და ა.შ., ერთი სიტყვით, ყველაფერს, რასაც ქალისა და სიცოცხლის მნიშვნელობათა სპექტრი იტევს.

რაც უფრო ზუსტია და რაც უფრო მკაფიოდ ჩნდება კავშირის საფუძველი აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის, მით უფრო იკეტება ნიშანი და მით უფრო საგრძნობია დეტერმინაცია. ამ ტიპის ნიშნები უფრო სიმბოლოებია, ვიდრე მეტაფორები, რადგან სიმბოლოში დეტერმინაცია აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს შორის ისტორიულადაა გაპირობებული და არა წარმოსახვით. ამ ტიპისაა, მაგალითად, კულტურის ტრადიციული ნიშნები. თავის მხრივ, ნიშნის ჩაკეტვა გრძნობადთან კავშირის გაწყვეტას ნიშნავს. ჭილაძე ნიშანში იჭრება დისკურსით, რათა ხელი შეუშალოს საბოლოო მნიშვნელობის ჩამოყალიბებას, ბატის აბსტრაგირებას. შეაბრუნოს იგი უკან, პროცესში, აღადგინოს მისი სიცოცხლისუნარიანობა, გრძნობადი, ემოციური ბუნება, გააზნგრძლივოს მთელი ამ „შესაძლო ცხოვრების“ ქეზირეალობა. „აველუმში“ ზოგჯერ ძალზე ახლოს მივდივართ მნიშვნელობებთან და ნიშნები თითქმის იხურებიან. დისკურსი თითქოს მიდრეკილია იმისაკენ, რათა შეაჯამოს, შეავსოს, გაამყაროს მნიშვნელობები.

უილიამ ჯეიმსის მოსაზრებით, მეტაფორა ემყარება არა მსგავსებას, არამედ ემოციონალურ შესაბამისობას (39). ეს ძალზე საყურადღებო მოსაზრება გასაზიარებელია იმდენად, რადენადაც ემოციონალუ-

რი შესაბამისობა მიგვითითებს არა უბრალოდ ანალოგიაზე, არამედ ჰომოლოგიაზე, ანუ ფუნქციათა ანალოგიაზე. მეტაფორებს სწორედ შეგერძებათა შორის ეს ფუნქციური ანალოგიები აყალიბებენ.

მეტაფორაში თავს იყრის შეგერძებათა ნარჩენები, ენობრივად გაუფორმებელი ჩანასახები. ამიტომ მეტაფორა ცნობილისაგან ქმნის ნაკლებად ცნობილს. არისტოტელეს აზრით, „მეტაფორა წარმოადგენს სახელის გადატანას ერთი ობიექტიდან სხვა ობიექტზე, უფრო გარკვეულიდან - გაურკვეველი, საცქვო და უცნაურისაკენ“ (40). პოლ რიკიორი მეტაფორულ პროცესს სემანტიკური ინოვაციის პროცესს უწოდებს, რომლის მიზანია სემანტიკური ველების ხელახალი კონსტრუირება (41). ორი სხვადასხვა სემანტიკური ველის შეერთებას მეტაფორაში თან ახლავს დამაბულობა, წარმოიქმნება ვირტუალური ენერგია, რომელიც ხატს ქმნის. ხატი კი სხვა არაფერია, თუ არა ქეაზირეალობად ტრანსფორმირებული სიტყვის ემოციური ენერგია. ამდენად, მეტაფორა - ენისქმნადობაა და პირიქით, მეტაფორას სწორედ ენისქმნადობის, ენობრივი ენერგიის გამოვლენის იმპულსი ქმნის.

მეტაფორის მხატვრული ფუნქცია უნდა ვეძიოთ არა საბოლოო მნიშვნელობაში, არამედ მეტაფორიზაციის თვით პროცესში. მეტაფორის ეს თვისება ძალზე მკაფიოდ ვლინდება ჭილაძესთან. იგი ახდენს წარმოსახვის განუწყვეტელ სტიმულირებას ახალი სემანტიკური ველების წარმოქმნის გზით. კონოტაციათა დაკავშირებით იგი აყალიბებს სამყაროს მიმართ ახალ-ახალ შეგერძებებსა და მნიშვნელობებს.

მხატვრულ ენასა და მეტაფორაში აღდგება ყველაფერი, რაც დრომ მარტოოდენ დენატოციურ დონეზე შეინარჩუნა. მნიშვნელობათა ნარჩენები შენახულია ფორმებსა და ფუნქციებში, საკმარისია ახალი კავშირი, რომ ისინი კვლავ გაბრწყინდნენ ახალ შუქზე.

მეტაფორის არქეტაიპი - ოქსუმორონი ნათლად ამჟღავნებს მეტაფორის პირველად იმპულსს. მასში გადაღახულია რადიკალური სემანტიკური განსხვავება ობიექტებს შორის. ჭილაძე ოქსუმორონს იყენებს იმისათვის, რომ გადაღახოს, გააქარწყლოს შეთანხმების შეუძლებლობის აზრი. აქ მნიშვნელობათა მორიგებას ერთგვარი თამაშებრივი ხასიათი აქვს და მნიშვნელობათა დაკავშირების უსაზღვრო შესაძლებლობებზე მიგვითითებს („ცვილის გრდემლი“, „პანტის ზარბაზანი“, „თავისუფლების ტყვეობაში“, „სიბნელის სინათლეში“ და ა.შ.)

ჭილაძის მეტაფორა მოგვითითებს განსაკუთრებული, შინაგანი ცოდნის საფუძვლებისაკენ, რომელსაც შემოქმედს ინტუიცია კარნახობს და რომელიც არაფრით შეესაბამება ემპირიული სამყაროდან მიღებულ ლოგიკურ გამოცდილებას: ყველაფერი მოქცეულია „ერთისა“ და „იგივეს“ წრეში. ყველაფერი არის „ერთი“ (ერთის ნაწილი) და „იგივე“ (იგივეობრივი ამ ერთთან მიმართებაში და უღრმეს კავშირში). ე.ი. მეტაფორული აქტის, ისევე როგორც ზოგადად პოეტური აღქმის მსოფლმხედველობრივ პოსტულატს წარმოადგენს ის, რომ სამყარო ერთიანია. სიმბოლური რედუქცია ამ კავშირს, ამ წარმოდგენას კვეცავს, შეგრძნების სფეროდან გაჰყავს, აბსტრაქტულად აქცევს და მრავალფეროვნებას უკარგავს. მეტაფორა კი - პირიქით, განცდაში ამკვიდრებს. ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორა და სიმბოლო ენისა და აზროვნების სხვადასხვა ინტენციებს განასახიერებენ.

მეტაფორა წარმოიქმნება ენის მუშაობის გარკვეული, დაძაბული რეჟიმის პირობებში, როცა აზრის გამოხატვა ენობრივი უნარის პროვოცირებას თხოულობს. მეტაფორა ჩნდება მაშინ, როცა წინა პლანზე გადმოდის ენის ემოციური მოდუსი. იგი იწვევს აზროვნების პროცესის გააქტიურებას (მატაფორის კოგნიტიური ფუნქცია), პოლისემიას, ფსიქიკის სემიოტურ-ექსპრესიული ფუნქციის გაძლიერებას. მეტაფორის გარეშე ვერ აღიწერება აღაშენების მიკრო-სამყარო, შინაგანი წინააღმდეგობრივი სულიერი სტრუქტურები, ვერ წარმოიქმნება მეორადი, აბსტრაქტული ცნებების დამახასიათებელი პრელიატები.

სწორედ ხატის მეშვეობით იქმნება დიდი ასოციაციური ველი მეტაფორის გარშემო, მაგალითად, ლეღვის რძის წვეთი არის ნიკოს სულის საბრძოლო უნარისა და ენერგიის, სასიცოცხლო ძალების მეტაფორა. იმ პოტენციური შესაძლებლობების ზრდის, შინაგანი მზადყოფნის ნიშანი, რომელიც სამომავლოდ რეალობად უნდა იქცეს. თავისი კონოტაციებით იგი რძის სემანტიკურ ველსაც მოიცავს (პირველადი მკვებავი სითხე, სასიცოცხლო ძალის გადამცემი, მარადიული და ა.შ.) და ზრდისაც, რადგან ლეღვის ნაყოფის სემანტიკა სიცოცხლის ხის კონოტაციებს ამოატივტივებს. აქ ეს ხატი სიმბოლოცაა, მატაფორაც და მეტამორფოზაც.

მეტაფორის გზით მხატვრული ენა ცნობიერებას ანიჭებს თავისუფლებას, გადაჰყავს რა სიტყვები ლოგიკურ შეუთავსებლობის ზონიდან გრძნობადი შეთანხმების ზონაში.

მეტაფორა მიგვითითებს ინდივიდუალური ხედვის პროცესის სპეციფიკაზე. მისი ბეკვალური მცდარობა გამონაგონის სტრუქტურის

პომოგენურია (ანუ, ტყუილს ან მართალს კი არ განეკუთვნება, არამედ - გამოწვანის) და რეალობის პოტენციური შესაძლებლობებისადმი მიმართული. ხატი *შესაძლებლობათა სივრცის ქვაზიმატერიალური სხეულობა*. მხატვრული ხატის მნიშვნელობათა ჩამოყალიბებაში აზრობრივთან ერთად მონაწილეობენ საგნობრივი კომპონენტებიც.

ლოტმანი იმოწმებს კარამზინის აზრს, რომ საგნები ერთმანეთს ემსგავსებიან თავიანთი უხეში თვისებებით, უფრო ფაქიზით კი - განსხვავდებიან (42). ჩვენ მიგვაჩნია, რომ სწორედ პირიქით ხდება: საგნები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან უფრო ზედაპირული, უხეში თვისებებით, ემსგავსებიან კი - უფრო ღრმა და ფაქიზით. მეტაფორა სწორედ ამ უკანასკნელის მაგალითია, თუმცა, როგორც ვთქვით, შედარებისაგან განსხვავებით მას კიდევ სხვა, უფრო ღრმა და ფარული მიზანი აქვს, ვიდრე მსგავსების დასახელებაა. ამაზე მიგვითითებს ისიც, რომ *მეტაფორაში შედარება არაფრით არაა მოტივირებული შეგონების, ინტუიციის გარდა* (43).

შედარება ეყრდნობა არაარსებით, წარმავალ არგუმენტებს. სემანტიკური ველის გაფართოება, მისი საზღვრების გაწევა შედარებაში მხოლოდ მოჩვენებითია, ხანმოკლეა და აღქმის მომენტშივე იკარგება (44). ეს ზოგადად. ჭილაძის შედარებები მეტაფორის ბუნებას ამჟღავნებენ, ისინი განსხვავებას უფრო აშკარავენ, ვიდრე მსგავსებას. ძალზე სშირად შედარება ერთ-ერთი კომპონენტის სახით შედის მეტაფორულ გამოთქმაში და სემანტიკური ველების ურთიერთშერევაში მონაწილეობს.

შედარება თავისი აგებულებით ანტი-ნიშანია, რადგან იგი არ ემორჩილება კოდურ პრინციპს და პიდაპირ მსგავსებას, ანალოგიას ემყარება. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი კი არ აღნიშნავს, არამედ მართოდ აღნიშნავს. მას არ გააჩნია კონოტაციური სიღრმე, არ ფარავს საიდუმლოს. ნაწილობრივ, შესაძლოა, ეს იმიტაც იყოს გამოწვეული, რომ ჩვენს წარმოდგენებს ზღუდავს კომპარატიული მაკავშირებელი სიტყვა (ისე, როგორც და სხვ.). მიუხედავად ზემოთქმულისა, შედარება წარმოადგენს შემოქმედის აზროვნებისა და ენის სპეციფიკის ამსახველ ფიგურულ ნიშანს.

სიმბოლო და მეტაფორა, როგორც სემიოტური ნიშნები, არ შეიძლება ერთნაირად ჩაითვალოს. სემიოტური კონცეპტების იერარქიაში მათ სხვადასხვა ადგილი უკავიათ. სიმბოლო ცდილობს იდეის, მეტაფორა კი - შეგონების გამოხატვას. სიმბოლო იცნობა, მეტაფორა შეიგონება. მეტაფორას ინტერპრეტაციათა უფრო ფართო სპექტრი აქვს, ვიდრე სიმბოლოს. თუ კოდი ცნობილია, შეიძლება სიმბოლოს

მნიშვნელობის ამოცნობა (მაგალითად, ფერთა სიმბოლოება). სიმბოლოს ეს თვისება მას კონვენციონალურ ნიშანთან აახლოვებს, სამაგიეროდ მას დიდი კულტურული ძალა გააჩნია. *სიმბოლო - აზრის ზონები-საკენ მოძრაობს, მეტაფორა - მნიშვნელობათა ზონებისაკენ*. სიმბოლოები ხშირად ქმედებათა მოდელებადაც გვევლინებიან.

სემანტიკური მოწესრიგება შემცენების პრობლემებს, - სამყაროს აღქმისა და გაცნობიერების, კავშირებისა და შესაბამისობების დადგენის პროცესს უკავშირდება (45). ამ ასპექტით, სიმბოლო და მეტაფორა მხტვრული ენის სხვადასხვა საჭიროებას ემსახურებიან, თუმცა ზანდაზან ერთმანეთს გადაკვეთენ კიდევ (მაგალითად, სიმბოლო და ბაზისური მეტაფორა). სიმბოლო იდეოლოგიისა და კულტურის ადებტია, მეტაფორა - გრძობად - ინდივიდუალურისა. დროის რაც უფრო დიდ არეალს ემსახურება სიმბოლო, მით უფრო მეტად კარგავს ემოციური ზემოქმედების უნარს. მეტაფორა კონკრეტულია და ამდენად - ემოციურად აქტიური (46).

ხატს ახლავს ის სასიცოცხლო ენერგია, რაც არასდროს არ ახლავს აბსტრაქტულ ნიშანს. არიადნეს ძაფი არ აღმოაცენებს ხატს ისევე, როგორც დედა, როგორც სიმბოლო. მაგრამ დედის მეტაფორებს უძლიერესი ემოციების აღძვრა შეუძლიათ ისევე, როგორც თოქის, ძაფის მეტაფორებს. ხატები მოიყოლებენ მნიშვნელობათა შლეიფს, რომელიც, სანამ ჩამქრალ აღქმად იქცეოდეს, განუწყვეტლივ ციმციმებს მკითხველის თვალწინ. ჭილაძის დისკურსს აქვს უნარი, რაც შეიძლება ხანგრძლივად შეინარჩუნოს ცოცხალი აღქმა მნიშვნელობათა განუწყვეტელი გაფართოებით, მათი ახალ-ახალი ნიუანსების აღმოცენებით, ტროპების შერევის, ინტერფერენციის, პარალელიზმის გზით. როცა ჭილაძე იწოს მონატრებაზე ლაპარაკობს და მას მკვდარ დედასა და სამშობლოს ადარებს, იგი მონატრების კონცეპტს მიმოივანვე ნიშნებით აძლიერებს. დედა, იწო და სამშობლო ჰომოგენური სტრუქტურებია, რომლებიც მონატრებას უძლიერეს განცდას უკავშირდებიან. ფარნაოზისათვის სამივე დაკარგულია და სამივეს დაკარგვაში თავს ბრალეულად გრძნობს. აქ მწერლის მიზანია არა ხატების აღმოცენება, არამედ მნიშვნელობათა გაძლიერება ნიშანთა ინტერფერენციით. ანუ ისეთი დისკურსი, რომელშიც დანაკარგი, გაძლიერებული მონატრებისა და დანაშაულის გრძნობით, უტანელი შინაგანი ტკივილის ემოციურ ველს შექმნის.

ჭილაძის ხატები წარმოსახვის ზონის განსაკუთრებული სიფართოვით გამოირჩევიან. წარმოსახვა რეალობის გამაწონასწორებელი და მისი გადამლახველი, ერდროულად წარსულისა და მომავლისაკენ

მიმართული ფსიქიკური მოძრაობის სახეა, ანუ ყველაზე მნიშვნელოვანი და არსებითი ტიპის სულიერი მოვლენა. ამიტომ ააქტიურებს ჭილაძის ყველა ფორმალური ელემენტი წარმოსახვას. ესაა მისი ენის, როგორც გადარჩენის ენის ძირითადი ინტენცია.

SUMMARY

Literary semiology studies the specific character of symbols and symbolic phenomena in the literary language.

The literary language considerably expands the semantic field of the word. Semiology studies processes of expansion, rules of uniting aesthetic symbols. Its objective is the research of the polyvalence of symbols, images, the "behavior" of definers and those to be defined, in this processes.

While using the semiological method during the study of the literary language, the softening of the description of the linguistic precision and the accentuation of literary-aesthetic relationships take place, as literary expressions and phrases do not represent symbolic and lingual models in the proper meaning of these concepts. The symbolic processes in the literary language take place not only in linguistic, but in the psycho-linguistic and aesthetic zone as well.

It is absolutely necessary to characterize the syntagmatic and paradigmatic planes of the text to describe the literary-lingual relationships. The syntagmatic plane becomes stronger by introducing contiguous symbols in it, and the paradigmatic one - by connecting the different ones, and by associative deepening, the actual "neighborhood" is created along the syntagmatic axis, and virtual connections arise along the paradigmatic one. The description of these planes will solve the following problem - which of them is mostly used in the works of a concrete author, or, in other words, what type of consciousness the writer's mentality belongs to.

There are two groups of meanings in semiology: denotates and connotates. Denotates usually satisfy the demands of the communicative purposes of the colloquial speech. Connotates express hidden and associative meanings in which the convention of the colloquial language between the definer and the defined play a secondary part. It is just the connotative layer that creates the aesthetic value in Otar Chiladze's literary language and text.

Unrealized symbols and indexes which are considered to be the chief aesthetic symbols by Roland Bart, are mainly created at the connotation level. Connotations represent meanings of usual and occasional character and strengthen the expressive and emotive function of the language.

Unlike the colloquial language the fiction language rejects the conventionality of the symbol and strives to gain the expansion of the association areas and the dispersion of meanings. Literature as the model of "possible life" realizes the actualization of all those symbolic possibilities which are embedded in a word.

Binarism is also one of the semiotic problems. An incessant process of surmounting binarism goes on in Otar Chiladze's works by means of bringing oppositional structures together. The weakening or surmounting binarism takes place both on metonymic and metaphoric axes, both by interweaving semantic fields, and by means of gradual lexical resemantization of metamorphosis, simile.

Hermeneutics or the philosophy of cognition may be considered to be the most adequate philosophical theory in regard to the semiology method and Otar Chiladze's works. The above-mentioned method makes it possible to practically use hermeneutics and other interpretational methodologies with regard to the literary text, as comprehension in regard to the literary text is the attempt to interpret the meaning of those symbols which the literary system in the form of language offers us. Thus, the objective of the semiologic study for us is not the deciphering of ideas, but the formation of those rules and conditions which help to work out meanings. The use of the semiological method while studying a work of fiction means the kind of analysis which considers the work of fiction to be a text, and the text itself to be a structurally regulated, but an open system, in principle, and the object of the interpretation study.

The attitude of a creator (writer - in this case) towards language is analogous of that of man towards the universe. The universe with its sensitiveness exists to let man know something. Comprehension itself is similar to this "language" existence of the universe where everything -eternally moving, changeable, interwoven, is still part of a whole system. The impulse of solving the problems of the universe, human being, history, cognition and existence always urges man to find meanings. This general language impulse is especially noticeable

in the language of fiction, where language is free from the function of communication and turns to itself, in other words, begins to utter such things that are impossible under the conditions of the primary reference. It is likely that the author's inner wish, his creative impulse to cognize meanings, is prompted by the will of expressing and telling them. Thus, every step of interpretation criticism while studying language can be considered to be a step made towards the cognition of the universe.

The factor of comprehension is also decisive because the spirit of the Georgian culture, a unique expression of the attitude of the national consciousness towards the universe, is imprinted in the language tissue of Otar Chiladze's novels. Thus, it is impossible to discuss the language of fiction and the problem of creative spheres connected with it apart from general philosophic and cultural problems.

Comprehension and defining represent homological acts going on in different spheres (psychological-comprehensive and linguistic). In the space of language the opposition between the subject and culture, different cultural systems, history and man is overcome. The characterization of the procedure of comprehension is achieved most profoundly and perfectly by means of the text, as not only linguistic-semiotic, but also imaginative, cognitive, heuristic impulses, deep and superficial layers of consciousness take part in creating it. It is the text that helps to revive in the recipient's perception, those cultural intentions which a certain language and national mentality is characterized by, be it consciously or unconsciously.

Connecting old realities with new ones, history with contemporaneity in Otar Chiladze's novels essentially aims at the realization of comprehension, and is also a suppressive factor of the inner disintegration of an individual and nation, meaning that the incompatibility with reality is overcome by means of comprehension in both cases. Entering the space of the comprehension of the text is nothing else than the endless process of moving towards possible meanings, during which the text seems to regain what language as a super-structure "knows" in advance.

The linguistic symbol represents the object and appears as its substitute. Unlike the aesthetic symbol, in the act of representation, mainly relies on the result of the intuitive-emotive perception and is

its substitute. In this way it passes into imaginary reality and gains emotive life which the substitute of the object-symbol-lacks. Defining is not a mere naming, but a symbolic act which is prompted by the symbolic logic, and obeys the principle of equivalency, and not that of analogy, i.e. it is the act of codification, and not that of identification.

Unlike the symbol of the communicative language the symbol of the fiction language is part of a coded system which implies aesthetically worked out purposeful information and sends the recipient to other object of the system. Aesthetic symbols are unconventional symbols, though in some cases (e.g. general cultural symbols) they tend to close because of frequent repetitions and knowing the cultural and cognitive environment.

The force of the influence of the symbol does not depend on the completeness of the definer and the defined; it depends on those connections which the symbol establishes with its real or potential neighbors, i.e. on the phenomenon which we call the surroundings of the symbol. Or in other words, the force of the symbol is defined by its ability to find its place in new connections, or to expand the area of meanings.

National cultures differ in the ways of coding and specificity of devices. This specificity gives us the idea both of the author's individual style of thinking and the originality of the national language. The repeated coding done by the literary thinking is the foundation of new styles, literary systems and theories, analytical methods of approach of a new type.

Symbols in Otar Chiladze's works unite in the following groups: 1. antitype or providential; 2. belonging to the national culture; 3. receptive expectation; 4. character; 5. psychological; 6. conceptual; 7. time-space; 8. indications or incomplete symbols (symbol-signals) where the connection between the definer and the defined is not complete, and the symbol is not clearly distinguished from the defined.

The semantic fields of emotional, psychological, time-space symbols often intersect one another and attach themselves to the concept of something lost, given up, forgotten, past and remembered. The significance of this group of symbols is special. They represent both the representators of lost, time, the emotional state of the character and the sign of his/her psychological type.

Myths and folklore, toposes and archetypes, the Bible and history are distinguished by a high quality of semiotics. They create peculiar additional "languages" in the literary system which must be recognized and interpreted in respect of a new context. The intensive use of these phenomena points at the author's ideological code.

The process of defining in C. Ar. Chiladze's works does not take place only once or periodically. It is conditioned by his ideology and is the principle transformed in a literary style. The symbol is a permanently mobile structure moving towards a virtual component part, meaning, and while doing it, changing its type by the contact with neighboring symbols.

The symbols are united in common blocks not only within one novel, but along the whole literary system. The semantic unity of symbols is also noteworthy. For instance, "rope" is a symbol-weapon of the ties with life, the unconscious, providential force, connection with people.

A symbolic situation is created in the field of the functioning of the symbol. It represents a hermeneutic situation, preparation for the comprehension act, the meeting of "languages" and consciousness of the writer and the reader. A mutual intersection of codes takes place in the symbolic space, the adjacent borders of symbols expand considerably, and the boundaries of established symbols are surmounted.

The study of symbol-connecting methods enables us to state the author's psychological and cognitive type. The symbols join one another on a syntagmatic and paradigmatic planes, or in the real and potential "neighborhood". The syntagmatic plane is reflected in the organization of the composition of the plot, in the syntactical order of the sentence. The paradigmatic plane is shown in disposition, metaphoric connections, in the procedures of time space switching on and off, in the associations relationship of symbols.

The material-objective and abstract-lingual levels of an object are joined in a literary symbol. In this case associations represent direct meanings, and the logical feature of the object is natural. The more profound the symbol is, the more natural the connection between the intelligible and the emotive zones is. Chiladze manages to overcome the conceptual and emotional opposition, to approach such a plane of

expression, where the logical features of the object are revealed as naturally as the emotional attributes.

Chiladze uses simple, complicated and complex symbols. The symbols which move the meaning to a deeper plane are complicated ones. Complex symbols create intersection points, homological accordance between them and are orientated towards new meanings. For instance, the symbols of a character's behavior are usually simple or complicated ones; while those of acting and thinking belong to complex ones. Complicated and complex symbols connect with each other on both - paradigmatic and syntagmatic axes, though each of these planes plays a different part in different cases while creating a certain meaning. In cases of creating particularly profound and complicated symbols (such as, for instance, the stranger in "The March Cockerel") a process of generation takes place-symbols themselves generate other symbols .

The meaning is created by means of a complicated synthesis of objective and subjective factors. The concept lying at the basis of the meaning is characterized by vagueness, the uncertainty of boundaries, though it has a clear-cut nucleus. Vagueness is related to its peripheral part, and it is this vagueness that is used for literary communication intensively. The meaning is a function that connects the essence of the object with its subjective perception and creates a changeable form of relationship between them. In the language of fiction this subjective perception is reflected as the real (experimental) essence and foundation of the relationship between the objects. Thus, it is the level of the form of meaning that finally defines the expressive-emotional function of the language.

Meaning as the organizing structure of the text of fiction, takes part in the whole creative process, expressed by lingual means. All the same time the zone of the aesthetic influence of meaning is wider than that of language because of the individual nature of the language of fiction. For example, in the poetic language the zones of thought are frequently quite unknown, but the meaning is formed in the aesthetic zone.

It is expedient to begin the analysis of the meaning levels in Chiladze's novels with the study of big semantic blocks. At the same time we must also consider the fact that due to the unconscious

system order the meaning and any concrete block of meanings is extremely sensitive to any displacement of symbols.

The problem of the integration of meaning levels will be solved in the following way: none of the levels is able to create meaning independently. Each unit belongs to any one level, and it only has a meaning if it is able to integrate at a higher level. For instance, the meaning of Amiran's father as a forbear in general, is formed after having passed the whole Aniranian spectre till it finds itself in the son's symbol. At this stage of integration the father's symbol in a circular way, again returns to the unity of father and son's context. The process of integration is expressed by a continual movement of meanings from denotational to connotational levels and vice versa.

The global meaning is a virtual whole which does not represent a sum total of concrete meanings. We can visualize Chiladze's text as the discrete flow of symbols towards the global meaning. Its aesthetic quality is defined by the wish to overcome the convention between the symbol and meaning, the expectation of a new connection. The openness of the text is expressed in this way as well. The whole horizon of viewing meanings is reflected in symbols.

The analysis of the plot and composition enables us to follow the devices of uniting the components of the literary work in the process of creating the dynamic unity of the text. The subject-compositional symbols take part in the organization of general boundaries of meanings in different ways: by stopping the development of action, its slowing down or speeding up, by switching off of time and space, the organizing of causal connections, etc. Composition is an original model of causal connections in which one can read the accordance of the main and local meanings.

The character's action is determined by a function (or else - destiny) or is liberated by discourse (or by those possibilities which the author's narration gives the character). The characterizing and psychological signs of characters unite in one common character code and join the conceptual-ideological codes and the codes of cultural-national belonging and social functioning. The characters represent the symbolic signs of the intentions of the social consciousness. Speech, behavior, thoughts, symbol-tools, activities are characteristic features of characters.

The possibilities of the development of narration depend upon the prototypes of certain models of characters and their behavior and activities. Narrative models create conceptual spaces for the orientation movement of symbols. In Chiladze's novels the possibilities of narration are quite varied and are chiefly realized in the following models: enemy and ally; hangman and victim; crime and error; incident and plotting, etc. These models are not only narrative, but also profound conceptual models reflecting the author's points of view on the problems of existence.

The first allies are genetic relations, especially fathers and children. An enemy in the role of an ally (Major, Frikse) or a genetic relation in the role of an enemy (Kussa, Medea, Ayette's grandchildren) mean the change of the function of archetype allies, and is presented as a harbinger of a catastrophe (the treachery of children, grandchildren, nephews, nieces and foster - fathers). The meaning of a migrant implies the connotations of an enemy come as a friend and is connected with the model of an enemy. It is an extremely powerful and efficient social-psychological model (Major, Frikse, Ayette's grandchildren). When an enemy plays the part of an ally in the name of justice he carries out an aggressive pseudo-moral policy towards a certain character, i.e. he uses a "double standard", and this is secret plotting (Major, Sonya, Kussa). The enemy - ally model turns into the opposition of a hangman and victim or approaches it by using them.

The victim is realized in the image of a rescuer. This role is mainly played by children. They try to make their father's dreams come true. A disinterested victim represents the last desperate form of appeal to the Lord, and is connected with the concept of survival. A life intention, and not a real agent, turns out to be an ally of the global phenomenon that is to be defined. This denotes the smashing of the historic determination, a change, and the setting in of a new cycle in the flow of time.

The main moves of the plot are connected with the determination of destiny and its "agent" - a chance happening. It usually appears at the intersection points of lives, epochs, and is one of the most powerful stimulating structures of the development of the plot. Beyond the chance happening and determination one can clearly see the signs of violence and intrigue, in other words - the structures of

the "double standard", respectively the image of an enemy disguised as a friend, that of a violator - in the role of a rescuer, of self-interest in the guise of kindness and disinterestedness, etc.

The error is connected with a fatal inevitability. It may be characterized as fulfilling an opposite task. The model of the "error", on the political plane of events, is correlated with the concepts of crime and enemy. The inability of recognizing the signs by a protagonist means "going blind". When the action is planned by the will of fate, it is not the character who is to blame, but the victim whose error is caused by his having gone blind.

The main textual meanings in Chiladze's novels are formed by means of weakening and removing oppositions. The devices and methods of reducing and overcoming oppositions are reflected in the process of resemantization of meanings. Chiladze's ideology recognizes order and system as the stimulating force of the inner spiritual processes of the universe and human being. The former are characteristic features of the general intention of life. The world of the dead comes to life in memory, and a circle between death and life, past and present, upper and lower communications - closes. The act of burial is the sign of the restoration of the order of the universe. The opposition of the past and future is overcome not by rejecting the past, but by entering and understanding it.

Survival can be considered to be the main semantic structure of Chiladze's universe. It is connected with ethical, historic, social and cultural spheres and embraces the general-national and cultural levels of existence. In "The March Cockerel" the survival - death opposition is overcome at the level of individual freedom. In Chiladze's works the will of freedom, as the most powerful and deep life-bearing impulse, signifies not "a blind impulse" (Shopenhauer), but the endeavor of being a man, love and responsibility for the order necessary for living and everything else that man remembers and knows.

Chiladze uses three rules for joining the members of the opposition: metaphoric (the penetration of semantic fields into one another); Metonymic (the principle of gradual approach by means of attracting bordering meanings), and symbolic (expressing one member by mean of another on the basis of some deep convention).

The relation between fathers and children are connected with the oppositions between the past and future, life and death, freedom and slavery, survival and destruction. The most profound connotation of father denotes a mystic unity with death. The father shares the knowledge of the past (death) with his son, in this respect the unity of father and son is the overcoming of death and life(past and future) opposition (the father's installation in Georga's body). The son's intention towards the future is connected with the father's intention towards the past at a semantic-functional level ("One must pass through the past in order to reach the future"). Thus children's craving to be with their fathers, is firstly a natural expression of the cyclic movement of the universe, and secondly - the manifestation of the life-bearing impulse, strength, energy on the background of death, and by means of death. The opposition of death and survival is overcome by memory, knowledge and ethical improvement.

Freedom is one of the central phenomena to be defined. The second member of the freedom - captivity paradigm has lost the meaning of the inevitable determination, and it is substituted by a different type of inevitability ensuing from the nature of freedom, but at the same time representing an opposing structure to it. Amiran is an eternal symbol of struggling of freedom and captivity. Having surmounted the ready structures of language and consciousness, Chiladze looks for the levels of existence and consciousness. The conceptions of the freedom, both at the levels of existence and consciousness. The conceptions of the freedom - captivity opposition are also overcome by the continuous re-semantization of the symbols of freedom ("A Captive of Freedom").

The analysis of the stylistic-lingual layer, oppositions and time-space enables us to come to the conclusion that Otar Chiladze's stylistic consciousness is characterized by anti-centrism, or such semiologic practice where unlike European "logocentrism" (Jacques Derida), the preliminary idea of the superiority of any member of the oppositions is rejected. Cholidze's semantic intentions in regard to the members of the opposition are equal.

Chiladze uses myth as "a secondary semiologic system" in which both, the attitude of the national consciousness towards the universe and socium and the national psycho-genetic type are reflected. As a

specific "language" myth contains ciphered information about those structures which direct collective unconscious-logical operations.

In Otar Chiladze's novels myth is used in the following ways: 1. at the ideological level to create conceptual models and 2. at the language level, in the form of images, metaphors, symbols. The above-mentioned functions in Chiladze's novels are performed by various mythical structures: archetypes, mythical plots, mythoids, mythemes and folk-lore reminiscences. By introducing mythical structures Chiladze manages to make social notions, ideas, orientations, historic events the inner state of a character, to overcome the contradiction between the past and the future, the eternal and the transient times. By means of the myth Chiladze introduces the most significant intention characteristic of mythic thinking - the belief in the universal order of events and the time-space cyclic changeability, or in other words - the belief in the eternal character of life. It teaches us how man must get the upper hand of his partial nature by identification, or by means of becoming aware of being united with the organic whole ("The March Cockerel"), how to adjust in his consciousness a separate phenomenon to the whole, the transient - to the eternal, how to enrich the poor knowledge by means of the wisdom preserved by people. From this point of view myth does not "tell us only about death" (Yaspers), but it also teaches us how to live - this is what Chiladze tells us. Life through death, the future through the past, reality by means of softening that fundamental opposition which disintegrates man's idea of the universe being whole. Chiladze turns history into ideology by means of myth.

Chiladze introduces the archetype of Amiran by means of perception. He associates Amiran with somebody existing, alive, mobile, lovable, missed - father. He achieves this association by the actualization of smell, perception ("He smelt of his father, he thought he was his Father at first"), by means of what belongs to the sphere of a sudden and unexpected perception, the deepest layer of consciousness, and has the strongest and primary vital intention. The unconscious associations are realized by means of senses. The traces of forgotten memories, the deeply buried knowledge come to the surface and are recognized in the same way ("The March Cockerel"). Myth performs the socialization of man at a very deep level. The identifying element embedded in it is realized in the reader as his/her

own experience by means of the language of fiction. In Chiladze's works myth represents an eternally living, intuitive knowledge based on senses, a general structure of the unconscious directed to self-restoration, survival and renewal. Everywhere in the text where we come across a mythic structure and an archetype symbol, a symbolic situation is created and the reader's attention to the text becomes strained, the meanings are easily abstracted from the sensitive-concrete to the logical layers and vice versa.

The existence of numerous mythological correlatives in Chiladze's characters enables us to find in them not only semantic components, but also a deep semiotic sublayer which has been transformed many times at the stages of its development (Noah, Cain, Ariadne, Amiran). They are scattered throughout the whole text in the form of the remnants of meanings and are associated with modern general national problems.

Time in Otar Chiladze's works is an immanent phenomenon of his ideology and stylistic tissue. There are two main aspects of time-space organization that attract attention in Otar Chiladze's novels:

1. the time-space individual model where physical and psychological, subjective and objective, perceptive and apperceptive times are synthesized;
2. the model of deepest structures of Time and Space working under the condition of particularly strained regime of consciousness (in the process of creating), when the structure of time and space is the most complicated, and influences the function of thinking much stronger than at the lower levels of its organization.

These two aspects, both psychophysical and individual aesthetic, participate in determining the national consciousness and the type of culture, for the type of culture is formed by means of those elements of the whole cultural structure that are original and individual in each such "Language" of separate cultures.

The main characteristic feature of Chiladze's time-space model is "anticentrism" (Jacques Derrida), the preliminary idea of the priority of same member of the opposition is removed. For instance future in Otar Chiladze's literature has no priority in comparison with the past, the upper to the lower, light to dark, ratio to emotion, the defining to the defined. His semantic intentions are equal in the relationship with the members of the opposition.

A vivid example of the "anti-centrism" is the metaphor "are sky" ("Dreams, hope, love are buried in the sky" - "Avelum"). This is a metaphor of upper-lower communications, and at the same time - the overcoming of the oppositions of reality and imagination, but for "are buried" which is associated with the semantic field of the earth, the concept of time would not have closed the circle between the past and the future, i.e. it would not have been able to overcome, the dichotomy between the sky and the earth, the past and the future, the life and the death, between the inner and the outer cosmos.

The circle is a universal model for all those structures which act as culture and perform an open communicative function. Therefore, in Otar Chiladze's ideological-artistic system the circle is the unifying global symbol of time-space structures, the psychological time-space among them. Otar Chiladze's time is circlic, reversible - "What happens once, happens forever". By means of this psychological archetype of time the one-sided stream directed to its exhaustion is crossed. The opposition between generations, the dichotomies of the inner and outer, conscious and unconscious, being and consciousness, nature and culture, myth and history, ratio and emotion, life and death, past and future are also overcome by means of the model of the circle.

Space is as symbolic as time. Special images are either containers of meanings or symbolic models of the universe (Vani, the garden of Dariachang, Okajado's palace, Giorgi's cattle shed, the winter hut, the Island of Sunrise, Trianon palace etc.). Bakha's cellar, the grave, the vineyard, the sarcophagus, the cave, the nether world - are places of initiation where Otar Chiladze's characters go to save themselves, to return to the past, to regain their life-forces, or to cognize their highest predestination.

In the places where the intersection of time-space occurs the plunging of meanings takes place at a deeper connotation level. At such points distortions of physical time-space, i.e. the active centers of the concentration of artistic functions of time-space, are created. To be more precise, they occur at the moments of transition and alternation where the "self-appearance" of time is achieved by veiled or evident symbolic means. The cock's crowing in the night that has not turned into day ("The March Cockerel"), the newborn Cusa's crying in the heavenly quiet of Dariachang ("A Man was Walking

along the Road”), the din of the Makabeli clock (“Each Man Who Finds me”), the sound of knocking in “Avelum” - are obvious signs of the change of time, of its readiness. The covert symbolic (“The sea made its first step back”) or by abstractions (“He had the smell of his father, he thought it was his father at first”). By means of the intuition and senses Otar Chiladze connects reality with the deepest structures of the unconscious (“Niko remembers the smell of the nest”).

The meeting of semantic fields of space (as of the outer experience) and time (inner experience) takes place in time-space images. Ukheiro’s sail-sized canvas is a metaphor of this meeting: the past is presented as the synthesis of spacial pictures of the lost time and the none-existent dream. The intersection of the semantic fields of the canvas and sail makes us see the substance of the character’s inner cosmos.

Another example: Avelum identifies himself with the tree growing near “the grave where the involuntary lost knowledge is buried intentionally”. This image as the unifying sign of space (of the sky and the earth) and time (the past and the present) simultaneously points to both - the secret predestination of its creator - writer, and the meaning. The change of space obeys the just interchange of life and death (i.e. time), or the natural order of the universe (the dead make room for the living on the earth, and pass into remembrance themselves).

The crystallization of the feelings connected with the spent strength is realized in the idea of the past. The return to the past is accompanied by the belief in “ego” being substantial, identical. The past is the time of self-reflection, and is connected with the feeling of survival. To know time means to know the past, i.e. to see the way to rescue. The opposition of perishing and surviving is overcome by means of cognition. Therefore the concept of the time and remembrance, at the level of meaning, is connected with the archetype of for father, and by means of cognizing their meaning, with the responsibility for the past. Survival, repentance, duty, responsibility, gratitude, freedom are essentially the forms of the relationship with time.

The language of Otar Chiladze's novels is based on the poetic perception of the

universe. It is expressed by the belief in the indivisible unity of the creator and the universe.

Chiladze's language is the expression of the paradigmatic type of consciousness. The paradigmatic consciousness establishes connections between objects not by means of analogies, but by means of homological accordance. This is the type which also determines the specificity of Chiladze's language.

We must view two aspects in Chiladze's language: a complicated accordance of the deepest layers of the general national and individual consciousness and the synthesis of the languages of poetry and prose in which the relationship between the two different intentions - the emotional and referential, i.e. between the stylistic and communicative, is synthesized in a special discourse formed by the respective structures of these intentions.

This language expresses a certain stylistic model of the universe by its essence, and with its whole structure belongs to the "contents", i.e. contains information. Chiladze's language is an isomorphic datum based on the intention of survival, and which, depending on it, performs self-regulation: surmounting semantic oppositions, it moves towards completion, unity. It represents order based on the unconscious logic of symbols, it is directed towards the restoration of the system of values by means of the meanings preserved in the language.

Based on its own structure the text contains several ideas simultaneously. Chiladze's language multiplies, "increases" meanings by means of activating the emotive zones of the word. He turns them back into the womb of the language again and again, does not allow them to freeze in conceptions, i.e. forbids them to die.

Life, existence, universe, with their incessant movement, changeability seem to be called on creating meanings, and not freezing them, on making the process of their movement, changeability longer. In this respect Chiladze's language is an isomorphic idea of life. It represents a system of culture and knowledge reflected in stylistically transformed symbols. His text reveals both a general symbolic nature, i.e. the adequate ability of the symbolic nature of the universe, and the specific national possibilities of symbolization. At the same time Chiladze's text contains stylistic information orientated on concepts and value. This information

reflects inner activity in regard to the existing reality, based on deep inner inevitability.

Chiladze's discourse represents the "spreading" of the language in the metalanguage sphere. On the one hand it is directed towards a pragmatic situation, and on the other - to the mental process of the participants in the communication act. The discourse as the field of the actualization of the text, accentuates the word. Various types of mental processes and extra-linguistic situations are revealed in it. As a particularly organized act, Chiladze's discourse has a semantically emphasizing function, and respectively polishes syntactic constructions. Chiladze's type of narration, its manner in "Avelum" is the expression of that special ability when the discourse "remembers" the symbols scattered throughout the whole narrative system and is able to join them any minute. Due to this ability, he artistically builds a text with deep layers, and all these layers take part in its semantic representation in different ways. The symbolic feature of Chiladze's discourse is revealed in the responsibility in regard to the historic-cultural and ideological-political context which gives birth to it.

A specific national and emotional experience is revealed in stylistic devices - image and metaphor, the ability of uniting thinking and emotional experience, language and reality, i.e. the ability of uniting different phenomena.

Metaphor is the basic structure of Chiladze's world as 1. the ideological principle; 2. a psychological disposition; 3. an essential feature of poetic speech; 4. the main means of organizing the text.

Metaphor, as an ideological principle, implies a representation of the elements of the universe in an endless process of connections and relationships, in movement, development. The metaphoric character of Chiladze's world is revealed in the paradigmatic unity of things and events, in the symbolic and paradigmatic type of consciousness in general.

As psychological disposition, metaphor is connected with a particular activity of imagination, the creation of a new imaginary quasi-reality by means of an image.

The metaphoric language and metaphor, as an essential feature of poetic speech, is based not on the outer resemblance or logical connection of events, but on emotional and homological accordance.

Metaphor, as the organizing structure of the novel, takes part in connecting signs and symbols both at the levels of contents and representation. In the latter it is revealed in the unity of the compositional parts of the plot, in the specificity of the time-space organization; at the level of contents - it is revealed in the reduction of oppositions and overcoming them, in a particular ability of connecting events.

As a phenomenon, it will be considered to be not a purely linguistic and psychological act, but an expression of the ontological at the psycho-linguistic level. Metaphor is an image-bearing expression of the intuitive perception of connections and unity of all levels of existence.

Metaphor gives birth to the impulse of freedom primarily in the sphere of representation. By means of metaphor Chiladze describes the universe using the forms and categories of life. By means of an image, he makes meaning linger in space which is an antientropic phenomenon by its essence.

By means of metaphor Chiladze overcomes radical semantic differences between objects and plunges the meaning into deep connotation to avoid the convention of the colloquial speech between a symbol and meaning. Therefore he always strengthens and deepens the symbol, as a conventional cultural sign, by means of a metaphor, penetrates the sign with discourse to prevent the formation of the final meaning, and turn it back into the process, the circle of life. For this purpose Chiladze also uses simile which expands the semantic field only temporarily, at the moment of perception.

გამოყენებული ლიტერატურა

თავი I. კვლევის მეთოდი და მეთოდოლოგია

1. *Гумбольдт В фон*. Избранные труды по языкознанию. М.: 1984.
2. *Якобсон Р.* В поисках сущности языка - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.102-118. იხ. აგრეთვე: *Чаковский С. А.* Проблемы семиотики и художественной коммуникации в работах англо-американских исследователей 70-х годов - В кн.: Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986, с.60-61; *Козлова М. С.* Философия и язык. М.: 1972, с.3-25.
3. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.194.
4. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, с.362.
5. *Бирдсли М.* Метафорическое сплетение - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.205-206.
6. *Лотман Ю.* Искусствознание и "точные методы" в современных буржуазных исследованиях - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.6.
7. *Ржевская Н.Ф.* О семиотических исследованиях в современной французской литературоведении - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.75.
8. *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М.: 1933, с.97-98.
9. *Якобсон Р.* В поисках сущности языка - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.107.
10. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с.32.
11. *Бенвенист*
12. *Кристева Ю.*  Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.96.
13. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.194.
14.  226.
15. *Тодоров Ц.* Поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.48-49.
16. *Барт Р.* Критика и истина - В кн.: Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.352.
17. *Хомский Н.* Язык и мышление. Изд-во МГУ. 1972.
18. *Прието А.* Из книги "Морфология Романа". Нарративное произведение - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.378-379.

19. *Ульдалль Х. И.* Основы глоссематики - В кн.: Новое в лингвистике. Вып. I. М.: 1960, с.390-437.
20. *Пропи В.Я.* Структурное и историческое изучение волшебной сказки - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.574.
21. Лингвистическая энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1990, с.447-448.
22. *Якобсон Р.* Метафора и метонимия - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.110-133.
23. *Барт Р.* Воображение знака. ღასახ. წიგნი, გვ. 246-253.
24. იქვე, გვ. 147
25. *Барт Р.* Основы семиологии - В кн.: Структурализм : "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.157.
26. ან: *Мартине А.* Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960, с.102; *Ревзин И.* Субъективная позиция исследования в семиотике - " Труды по знаковым системам", №5, Тарту, 1971, с.334.
27. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика- В кн.: Структурализм : "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.157.
28. *Тодоров Ц.* Понятие литературы - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.360-361.
29. *Уолек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М.: 1978, с.39.
30. *Тодоров Ц.* Понятие литературы - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.364-365.
31. *Пиаже Ж.* Генетический аспект языка и мышления В кн.: Психолингвистика.: Прогресс, 1984, с.28.
32. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.416-417.
33. ან: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.76.
34. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.274.
35. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.443.
36. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989; *Кристева Ю.* ციტი: Семиотика и художественное творчество., М, Наука, 1977, с.76-77.
37. *Алан Лилльский.* ციტი: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.332.
38. *კეკელიძე კ.* ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბ, 1980, გვ. 35.
39. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.274, 291-292.
40. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.311.
41. იქვე, გვ. 452.
42. იქვე, გვ. 446-527
43. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.352.
44. იქვე, გვ. 317.
45. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.292.
46. *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970, с.89.

47. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М.: 1987, с. 162.
48. ციტირებული: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.286.
49. იქვე, გვ. 484.
50. *Башилар Г.* Предисловие к книге "Воздух и сны" - "Вопросы философии", 1987, №5, с.109.
51. იქვე, გვ. 113.

თავი II. სემიოლოგიური პროცესები ოთხი ქილაძის რომანებში

1. *Выготский Л.С.* Развитие высших психических функций. М.: 1966, с.111.
2. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с.76.
3. *Пирс Ч.* ციტირებული: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972.
4. *Соссюр Ф.де.* Курс общей лингвистики. М.: 1933, с.102-103.
5. *Пирс Ч.* ციტირებული: Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986, с.7.
6. *Пирс Ч.* ციტირებული: Психолингвистика. М.: Прогресс, 1984, с.69-74.
7. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.19.
8. *Филлипов Л.И.* Структурализм - В кн.: Буржуазная философия XX века. М.: Политиздат, 1974, с.141; *Гальперин И.* Проблемы лингвистики - В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX, М.: Прогресс, 1980.
9. *Барт Р.* Критика и истина - В кн.: Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.365.
10. *Пирс Ч.* ციტირებული: Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986, с.11.
11. *Остин Дж.* Слово как действие - В кн.: НЗЛ, Вып. XVII, М.: Прогресс, 1989, с.365.
12. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Прогресс, 1975, с.272.
13. *Леви - Стросс К.* Из кн.: "Мифологические". Сырое и варенное - В кн.: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972.
14. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1990, с.167.
15. *Якобсон Р.* В поисках сущности языка - В кн.: Семиотика. М.: Прогресс, 1986. როლან ბარტის აზრით, აღნიშვნა ციფრული კოდის ტიპისაა. იხ.: *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.277.
16. *Эйзенштейн С.М.* ციტირებული: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: 1976, с.67.
17. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.287.
18. *Бензе М.* Введение в информационную эстетику - В кн.: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972, с.207.

19. **Якобсон Р.** Два аспекта языка и два типа афатических нарушений - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.115.
20. **Неклюдов С. Ю.** О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.213.
21. **პოშინგა . ა.** თამაშის, როგორც კულტურის მოვლენის არსი და მნიშვნელობა - აღმ. „საუნჯე“, 1985, № 6.
22. **ციტ:** Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.96.
23. **Сабалчи М.** Видоизменение знака в современном западноевропейском неоавангарде. Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.73.
24. **Неклюдов С.Ю.** О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.207.
25. **სასურება** მათე XXVI, 48, მარკოზ XIV, 4;
26. **ხელისა-საბა ორბელიანი** ლექსიკონი ქართული. ტ.I, თბ, „მერანი“, გვ.595.
27. **ციტ:** *Борхес Х. Л.* Письмена бога. М.: Республика, 1994, с. 48.
28. **Бензе М.** Введение в информационную эстетику - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.209.
29. **Якобсон Р.** К вопросу о зрительных и слуховых знаках - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.86.
30. **Аверинцев С.С.** Символика раннего средневековья - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.322. ამაამას
31. **Леви-Стросс К.** Из кн.: "Мифологичные". Сырое и варенное - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.25.
32. **Заягинцев Ю.А.** Проблема значения в зарубежном языкознании - В кн.: Новое в лингвистике, вып. I I, М., 1962.
33. **Ельмслев Л.** Можно ли считать, что значения слов образуют структуру? - В кн.: Новое в лингвистике. Вып. II, М.: Иностранная литература, 1962, с.133.
34. **Карнап Р.** Значение и необходимость. Исследования по семантике и логике. М., 1950, с.84.
35. **Барт Р.** Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.284.
36. **Греймас А.Ж.** **ციტ:** Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.43.
37. **Выготский Л. С.** Мышление и речь. М., 1934, с.183.
38. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, с.401.
თემის ცნებას ბასტინი აქ იყენებს „აზრის“ (смысл) მნიშვნელობით.
39. **კეკელიძე დ.** თამაშის თეორია და პოეზია. გაზ. „კავკასიონი“, 1996, 22 თებერვალი.
40. **Барт Р.** **ციტ:** Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.136.

41. *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка - В кн.: Новое в лингвистике. М.: Иностранная литература, 1960, с.368-373.
42. *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1929, с.29-31.
43. *Левый И.* Значения формы и формы значения - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.88-108.
44. *Фойт В.* Семиотика и фольклор - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.183.
45. *Патмен Х.* Значение и референция - В кн.: НЗЛ, вып. XIII, М.: Радуга, 1982, с.377.
46. *Левый И.* Значения формы и формы значения - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.101.
47. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.99.
48. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974, с.78.
49. იქვე, გვ. 95
50. *Соссюр Ф.де.* Курс общей лингвистики. М.: 1933, с.111-125.

თავი III. მხატვრული მთლიანობის ორგანიზაცია

1. *Лотман Ю.* Искусствознание и "точные методы" в современных зарубежных исследованиях - В кн.:
2. *Прието А.* Из книги "Морфология романа" - В кн.: Семиотика .М.: Радуга, 1983, с.386.
3. *Нирц Л.* О значении и композиции произведения - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.125-152.
4. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968, с.187- 209.
5. Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.146.
6. *Веселовский А.Н.* Вступительная статья - В кн.: Пропп В. Морфология сказки. М., 1969, с.17-18.
7. *Пропп В.* Морфология сказки. Изд. II, М., 1969.
8. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.:Мир, 1972, с. 122.
9. *ბოლო ტკლუნი . დღიურები. ჟურნ., "მნათობი", 1987.*
10. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.:Мир, 1972, с.128.
11. იქვე, გვ. 128
12. *Греймас А.Ж., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь - В кн.
13. *Бензе М.* Введение в информационную эстетику - В кн.: Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972, с.200.
14. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.98.
15. *Леви-Стросс К.* Структура мифов - Вопросы философии, 1970, №7, с.161-163.

16. *ლევინ-სტროსსი* *კ.* Из кн.: "Мифологические". Сырое и варенное - В кн.: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972, с.25.
17. *Радхакришнан* *С.* Индийская философия. М. Т.1, 1956, с.150.
18. *მაკა-შვილის* *ურთიერთობათა ტიპებზე* იხ: *ფრენდ* *З.* Тотем и табу. М.-Л., 1924; *Барт* *Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.588-590; 184-187.
19. *Барт* *Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.288.
20. *Барт* *Р.* О Рассине - В кн.: Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989.
21. *სახარება* იოანე 1,11.
22. *Аверинцев* *С.С.* Символика раннего средневековья - В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с.322.
23. *Мелетинский* *Е.М.* Мифологические теории XX века на западе - "Вопросы философии". 1971, №7; *Вейман* *Р.* История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975.
24. *კახიკური* *გ.* რა არის ადამიანი? თბ. „განათლება“, 1983, გვ. 121-177
25. *ლევინ-Брюль* *Л.* Первобытное мышление. М., 1930; *Лосев* *А.В.* Диалектика мифа. М., 1930.
26. *Левин-Стросс* *К.* Структурная антропология. М.: Наука, 1983.
27. *Вейман* *Р.* История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975, с.290.
28. *Фрейд* *З.* Лекции по введению в психоанализ. М.: Госиздат, вып.1, 1922, с.28.
29. *Юнг* *К.* Психологические типы. М.: Госиздат, 1924.
30. *Левин-Стросс* *К.* Из кн.: "Мифологические". Сырое и варенное - В кн.: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972.
31. *ბარნოვი* *გ.* წერილები. თბ., მერანი, 1989, გვ.215; *კიკნაძე* *ზ.* ქართული მითოლოგიური გადმოცემათა სისტემა. თბ., საზ. უნ-ტი, 1985, 343 გვ; *ასათიანი* *გ.* სათავეებთან. თბ., საბჭ. საქართველო, 1982, 461 გვ; *ჩხენკელი* *თ.* მშვენიერი მძლევაირი. თბ., მერანი, 1989, 449 გვ; *ჩხეიძე* *რ.* ამირანის თქმულება. თბ., ნაკადული, 1991, 248 გვ.
32. *ჩხეიძე* *რ.* ამირანის სიმბოლური სატყბა - გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1990, 7 სექტემბერი.
33. *ციტ:* Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986, с.164.
34. *Юнг* *К.Г.* Психологические типы. М.: Госиздат, 1924, с.322.
35. *Мелетинский* *Е.М.* Левин-Стросс и структурная типология мифа - "Вопросы философии", 1970, №7, с.170.
36. *Барт* *Р.* Мифологии - В кн.: Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, с.72-131.
37. *Юнг* *К.Г.* Психологические типы. М.: Госиздат, 1924, с.58.
38. *Фрай* *Н.* *ციტ:* Вейман *Р.* История литературы и мифология. М.: Прогресс, 1975, с.245-257.
39. *Весселовский* *А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
40. *Левин-Стросс* *К.* Структура мифов - "Вопросы философии", 1970, №7.

41. **Мак-Кормак Э.** Когнитивная теория метафоры - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.359.
42. **Фрейд З.** Тотем и табу. М.-Л., 1924.
43. **Левин-Стросс К.** Структура мифов - "Вопросы философии", 1970, №7, с.154.
44. **Зинченко В.П., Мамардашвили М.К.** Изучение высших психических функций и категория бессознательного - "Вопросы философии". 1991, №10, с.40.
45. **Мелетинский Е.М.** Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов - "Вопросы философии", 1991, №10, с.42.
 ობ. მელეტინსკის დასახ. სტატია, სადაც იუნგის არქეტიპებზე დაყრდნობით განხილულია მითოსური გმირები და სიუჟეტები.
46. **Юнг К.Г.** Психологические типы. М.: Госиздат, 1924, с.237.
47. **Платон.** ომეი. 37 Д. Соч., ч. VI., М., 1973, с.402-403.
48. **Аристотель.** Физика, кн. IV, Соцэкгиз, 1937, с.78.
49. **Кант.** Критика чистого разума. М. 1964, т.3, с.138-140.
50. **Ньютон И.** ციტ.: Крылов А.Н. соч., т.7, М.-Л, 1936, с.30.
51. Творения блаженного **Августина Иппонийского.** кн. XI, ч. I, №26,27. Киев, 1980, с.162-163.
52. ციტ.: **Кузнецов Б.Г.** Эйнштейн. М. 1962.
53. **Льюис Дж.Н.** ციტ.: **Уитроу Дж.** Естественная философия времени. М.: Прогресс, 1964, с.16-17.
54. **Уитроу Дж.** Естественная философия времени. М.: Прогресс, 1964, с.69.
55. **Гюйо М.** Происхождение идеи времени. СПб, 1899, с.35-37.
56. **Лакофф Д., Джонсон М.** Метафоры, которыми мы живем - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.407.
57. **Гюйо М.** Происхождение идеи времени. СПб, 1899, с.39-42.
58. **Зинченко В.П., Мамардашвили М.К.** Изучение высших психических функций и категория бессознательного - "Вопросы философии". 1991, №10, с.37.
59. იქვე, გვ. 40.
60. **Гюйо М.** Происхождение идеи времени. СПб, 1899, с.20; Бергсон А. Материя и память. Собр. соч., т.3, СПб, 1909, с.108.
61. **Бергсон А.** Материя и память. Собр. соч., т.3, СПб, 1909, с.149.
62. **Лангер С.** ციტ.: **Уитроу Дж.** Естественная философия времени. М.: Прогресс, 1964, с.146.
63. **Мелетинский Е.М.** Левин-Стросс и структурная типология мифа - "Вопросы философии", 1970, №7, с.172.
64. **Уилрайт Ф.** Метафора и реальность - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.102-103.
65. **Тодоров Ц.** Поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.79.

66. იქვე გვ. 78-83.

67. მხატვრული ღრრის სხვადასხვა ასპექტებზე იხ.: სბ. Пространство, время, движение. М.: Наука, 1971; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.

თავი IV. ენა-ტექსტი-დისკურსი-მეტაფორა

1. *Барт Р.* Воображение знака - В кн.: Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, 1989, с.246-253.
2. *Хомский Н.* Логические основы лингвистической теории - В кн.: НЗЛ, вып. IV, М.: Прогресс, 1965, с.473.
3. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970, с.26.
4. *Барт Р.* Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, 1989, с.366.
5. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.218-221.
6. *Барт Р.* Поэтика, семиотика. М.: Прогресс, 1989, с.350.
7. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика - В кн.: Структурализм: "за" и "против". М.: Прогресс, 1975, с.223.
8. *Филмор Ч.* Основные проблемы лексической семантики - В кн.: НЗЛ, вып. XII, М.: Радуга, 1983, с.16.
9. ციტირებული: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.426.
10. *Рикёр П.* Живая метафора - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.435.
11. *Геллер Э.* Слова и вещи. М.: Иностранная литература, 1962.
12. *Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977, с.88-89.
13. *Гумбольдт В. фон.* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода - В кн.: Хрестоматия по истории языкознания XIX-XX вв. М.: Учпедгиз, 1956, с.881.
14. *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988, с.258.
15. *Белый А.* Магия слов - В кн.: Символизм, М., 1910, с.430.
16. *Сепир Э.* ციტირებული: *Уорф Б.Л.* Отношение норм поведения и мышления к языку - В кн.: Новое в лингвистике. М.: Иностранная литература, 1960, с.135.
17. *Платон.* Тимей. 37 Д. Соч., ч. VI, М., 1973, с.388-390.
18. *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.207.
19. *Барт Р.* От произведения к тексту - В кн.: Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.413-424.
20. *Бенвенист Э.* Лингвистика текста - В кн.: НЗЛ, вып. VIII, М., 1978.
21. *ван Дейк Т.А.* Язык, познание, коммуникация. М. 1989.
22. *Греймас А.Ж., Курте Ж.* Семиотика. Объяснительный словарь - В кн.: Семиотика. М.: Радуга, 1983, с.490-492.

23. იქვე, გვ. 485.
24. იქვე, გვ.506. ოთარ ჭილაძის დისკურსთან დაკავშირებით იხ.: *შედაშვილი კ* მიჯნა. თბ., საქოთა საქართველო, 1987, გვ.135.
25. *Хомский Н.* Язык и мышление. М., МГУ, 1972, с.49.
26. *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988.
27. *Шюц А.* ციტი: Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М.: Наука, 1986.
28. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. с.92.
29. *Ричардс А.* Философия риторики - В кн.: Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с.47.
30. *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. М.: Прогресс, 1988; Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М. , 1985, с.229.
31. *Аристотель.* Соч. в 4-х тт. т.IV. М., 1983, 1495 а.
32. *Башиляр Г.* Предисловие к книге "Воздух и сны" - "Вопросы философии", 1987, №5.
33. *Ортега-и-Гассет Х.* Эссе на эстетические темы в форме предисловия - "Вопросы философии", 1984, №11.
34. Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
35. *Хомский Н.* Язык и мышление. М., МГУ, 1972.
36. *Зинченко В.П., Мамардашвили М.К.* Изучение высших психических функций и категория бессознательного - "Вопросы философии". 1991, №10, с.39.
37. *Гарсия Лорка Ф.* Избр. произв. в 2-х т-ах. т.I. М., 1986, с.410-411.
38. *Рикёр П.* ციტი: *Барт Р.* Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989, с.351.
39. *Лакофф Дж.* Лингвистические гештальты - В кн.: НЗЛ, вып.Х. М.: Прогресс, 1981.
40. *Мак-Кормак Э.* Когнитивная теория метафоры - В кн.: Теория метафоры, М.: Прогресс, 1990, с.379.
41. Теория метафоры, М.: Прогресс, 1990, с.90.
42. *Аристотель.* Соч. в 4-х тт. т.IV. М., 1983.
43. *Рикёр П.* Живая метафора - В кн.: Теория метафоры, М.: Прогресс, 1990, с.452-456.
44. ციტი: Семиотика и искусствоведение. М.: Мир, 1972, с.6.
45. *კეკელიძე ა* სამყარო და მეტაფორა - აღმ. "კრიტიკა", 1995, №3-4.
46. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс - В кн.: Теория метафоры, М.: Прогресс, 1990, с.26-28.
47. *Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл. М., 1976, с.6; Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
48. *Телия В.Н.* Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция - В кн.: Метафора в языке и тексте. М., 1988; *Арутюнова Н.Д.* От образа к знаку - В кн.: Мышление, когнитивные науки, искусственный интеллект. М., 1988.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ა ვ ტ ო რ ი ს ა გ ა ნ. ..	გვ. 3
შ ე ს ა ვ ა ლ ი	.. 6
თ ა ვ ი I კვლევის მეთოდი და მეთოდოლოგია	9
11. სემიოლოგიური მეთოდის ზოგადი დახასიათება.	9
12. პერმენევიტიკა როგორც სემიოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიური საფუძველი	23
თ ა ვ ი II სემიოლოგიური პროცესები ოთარ ჭილაძის რომანეში.	.. 40
2.1 ნიშნები და კოდები	40
2.2 მნიშვნელობათა ჩამოყალიბების სპეციფიკა	70
თ ა ვ ი III. მხატვრული მთლიანობის ორგანიზაცია	89
3.1 სიუჟეტი-კომპოზიცია და თხრობის ლოგიკური მოდელები	89
3.2. ოპოზიციები და პერსონაჟები	109
3.3. მითოსური სტრუქტურები და არქეტიპები.	129
3.4. დრო-სივრცის ორგანიზაცია	- 158
თ ა ვ ი IV. ენა - ტექსტი - დისკურსი - მეტაფორა	176
Summary	221
გამოყენებული ლიტერატურა.	238

მანანა ჯაჭანჭიბაძე

თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მკვლევარი, თეოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი.

დაიბადა 1951 წლის 8 თებერვალს თბილისში. დაამთავრა თსუ თეოლოგიის ფაკულტეტი. 1973–1976 წლებში სწავლობდა საქართულოს მეცნიერებათა აკადემიის მითა ბრესტის სასულიერო ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ასპირანტურაში.



მ. ჯაჭანჭიბაძე 50-ამდე სამეცნიერო პუბლიკაციის, მონოგრაფიისა და ლიტერატურული ესსეს ავტორია. იკვლევს ლიტერატურის თეორიისა და სემიოლოგიის, მხატვრული ენისა და დრამატურგიის აქტუალურ პრბლემებს. ამჟამად მუშაობს ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში წამყვან მეცნიერ თანამშრომლად. ჰყავს მეუღლე და ორი შვილი.

მანანა ჯაჭანჭიბაძე

თბარ ჭილაბის მხატვრული სისტემის
სემიოლოგიური ასპექტები

თბილისი, 1999წ.