



შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი
და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის
ინსტიტუტი



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული
ასოციაცია (GCLA)



Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature



**Institute of General and Comparative Literary Studies
of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University**



Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

ლიტერატურული

ჟანრები

ტომი I

თბილისი 2023

UDK(უაკ) 82-1/-9+821.09
ლ-681

წინამდებარე წიგნი მომზადდა შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლიტერატურის თეორიისა და კომპარატივისტიკის განყოფილებისა და თსუ თეორიული და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტის ბაზაზე და მოიცავს ნაშრომებს ლიტერატურული ჟანრების შესახებ. ეს არის პირველი წიგნი, სადაც თავმოყრილია ნაშრომები ეპოსსა და დიდ ეპიკურ ჟანრებზე, დრამასა და დრამატულ ჟანრებზე. მეორე წიგნი, რომელშიც გაერთიანდება მცირე ეპიკური და ლირიკული ჟანრები, მომზადების პროცესშია.

წიგნი განსაზღვრულია ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია როგორც ფილოლოგიური, ისე, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებთან სწავლების ყველა საფეხურზე: ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში.

რედაქტორები:

ირმა რატიანი
გაგა ლომიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ირაკლი კენჭოშვილი
თამარ ლომიძე
სოლომონ ტაბუცაძე

ტექნიკური რედაქტორი:

მირანდა ტყემელაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინი:

მარიამ ებრალიძე

რედაქციის მისამართი:

0108, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. 5.

ტელეფონი: 299-63-84

E-mail: contact@geclaorg.ge

ISBN 978-9941-508-14-1

შ ი ნ ა ა რ ს ი

პირველი ნაწილი

ეპოსი და დიდი ეპიკური ჟანრები

- 9 *რუსუდან ცანავა*
ეპიკური ჟანრის სათავეებთან. ანტიკური ეპოსი
- 78 *არჩილ წერედიანი*
ანტიკური რომანი
- 97 *მაკა ელბაქიძე*
შუა საუკუნეების რაინდული რომანი
- 121 *ირაკლი კენჭოშვილი*
პიკარესკული რომანი
- 138 *მაია ნაჭყებია*
ბაროკოს ეპოქის რომანი
- 158 *რამაზ ჭილაია*
სენტიმენტალური რომანი
- 179 *გაგა ლომიძე*
რეალისტური რომანი
- 215 *ირმა რატიანი*
ლიტერატურული ანტიუტოპია
და ანტიუტოპიური რომანი
- 263 *კონსტანტინე ბრეგაძე*
მოდერნისტული რომანი

- 290 | *კონსტანტინე ბრეგაძე*
პოსტმოდერნისტული რომანი
(1960-იანი-2010წწ.)
- 327 | *შორენა შამანაძე*
„საოჯახო“ რომანი/საგა
- 368 | *ირაკლი ხვედელიძე*
ავტობიოგრაფიული რომანი

მეორე ნაწილი

დრამა და დრამატული ჟანრები

- 379 | *ირმა რატიანი*
დრამის შესახებ.
ტრაგედია – უძველესი დრამატული ჟანრი
- 431 | *ირმა რატიანი*
კომედიის დაბადება. ჟან ბატისტ მოლიერი –
კომედიის მეტრი და ქართული კომედიის
ფორმირება
- 470 | *არჩილ წერედიანი*
აბსურდის დრამა

დამატება

გზამკვლევი კლასიკურ ლიტერატურაში

- 489 | დონ კიხოტი, პირველი თანამედროვე რომანი –
და ერთ-ერთი საუკეთესო!
ინგლისურიდან თარგმნა ირმა რატიანმა.

პირველი ნაწილი

ეპოსი და დიდი ეპიკური

ჟანრები

ეპიკური ჟანრის სათავეებთან. ანტიკური ეპოსი

ერთ დროს ევროპელებს მტკიცედ სჯეროდათ, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია ანტიკურობიდან იწყება. საქმე ის არის, რომ დიდი ხნის განმავლობაში ძველი ხალხების ეპოსებიდან ევროპელთათვის ცნობილი იყო მხოლოდ რამდენიმე ძველბერძნული და რომაული ტექსტი, მაგრამ XIX ს-ის პირველი ნახევრიდან მეცნიერებისთვის მისაწვდომი გახდა ძველინდური ეპოპეები – „მაჰაბჰარატა“ და „რამაიანა“. XIX ს-ის II ნახევარში აღმოჩნდა ბაბილონური „გილგამეშის“ ეპოსის პირველი ფრაგმენტები. მალევე ასირიოლოგი პ. იენსენი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ თითქმის ყველა ძველებრაული და ბერძნული მითი და ეპიკური სიუჟეტი მესოპოტამიური წარმოშობისაა (იენსენი 1928). XX ს-ის 30-იან წლებში კი აღმოჩნდა ქანაანური ეპოსის ფრაგმენტები: „კერეტის შესახებ“, „აქატის შესახებ“. ბევრი მეცნიერის აზრით, ეს არის მნიშვნელოვანი რგოლი, რომელიც აკავშირებს აღმოსავლურ და დასავლურ ეპიკურ ტრადიციებს (გორდონი 1949; გორდონი 1962; გორდონი 1965). ამას დავუმატოთ მითოლოგიური ხასიათის ეპიკური ტექსტები „ენუმა ელიში“, „შუმერულ-აქადური ტექსტები, აგრეთვე ხეთურ-ხურიტული „სიმღერა ულლიქუმშიზე“, „ორი ძმის ზღაპარი“, „არფაზე დამკვრელის სიმღერა“,

„მოთხრობა უდანაშაულო ტანჯულზე“; ბაბილონური „ჰიმნები ატონს“, უგარიტული და ხეთური ქრონიკები და სხვა. ერთი მეორის მიყოლებით აღმოჩენილმა და გაშიფრულმა ძეგლებმა ახლებურად დაგვანახა ძველი აღთქმის სამყარო. ცხადი გახდა, რომ ძველადმოსავლური ლიტერატურა სავსებით მოწიფული, ფაქიზი და დიფერენცირებული იყო. ასე რომ, დაირღვა თავდაჯერებული ევროპოცენტრიზმი და დაიწყო ეპიკური ტექსტების სიუჟეტების, მოტივების, პერსონაჟების, მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების შედარება-შეჯერების პერიოდი. მეცნიერებმა მსგავსებათა ახსნის 3 თეორია წამოაყენეს: სესხების (კონტაქტური), ერთი საერთო სამშობლოს არსებობის (გენეტიკური) და ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი მსგავსი საზოგადოებრივ-ისტორიული პირობების შედეგად წარმოშობის (ტიპოლოგიური) (გრინცერი 1971 ავერინცევი 1971).

ცალკეული ეპიკური ტექსტებისა და მათი ურთიერთმიმართების კვლევებს დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა მიეძღვნა; ამ მეცნიერული კვლევების ბიბლიოგრაფიას შეიძლება ერთი სქელი ტომიც არ ეყოს. ამიტომ აქ ჩვენ შემოვიფარგლებით ეპიკური ჟანრის ტექსტების არსებითი საერთო მახასიათებლების წარმოჩენით, რათა შეგვექმნას ზოგადი წარმოდგენა ჟანრის სპეციფიკის შესახებ.

ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ძეგლების ანალიზის საფუძველზე მეცნიერები ასკვნიან, რომ ეპოსის ჟანრის განვითარებაში ახალი ეტაპი ჰომეროსის პოემებით

იწყება. ჰომეროსიდან მოყოლებული ბიზანტიის დაცემამდე (ახ.წ. XVI ს.) უამრავი ეპიკური ნაწარმოები შეიქმნა. მთელი ამ ლიტერატურისთვის და შემდგომ ევროპული მწერლობისთვის, პირდაპირ თუ ირიბად, სწორედ ჰომეროსის პოემები იქცნენ მოდელებად. ამიტომ, ეპოსის ჟანრის დეფინიციისთვის მკვლევრები ჰომეროსის ტექსტებს ეყრდნობიან (გორდეზიანი 2009: 32).

ტერმინი, ეპოსის თხზვის სპეციფიკა, მთხზველები, ეპიკური სტილი

ბერძნული ტერმინის – ეპოსი (ἔπος) – თავდაპირველი მნიშვნელობა არის „სიტყვა“, მაგრამ უკვე ჰომეროსის ეპოქიდან მოყოლებული იგი გამოიყენებოდა გარკვეული სალექსო საზომით გამართული ტექსტის აღსანიშნავად (DNP, 4, 11 და შმდ.). *ეპოსი არის ლექსად ჩამოყალიბებული და მხატვრულად ასახული ინფორმაციის ვრცელი სისტემა, რომელიც გადმოგვცემს საგანთა, მოვლენათა და ცოცხალ არსებათა მრავალფეროვანი ურთიერთმიმართებების პოეტურად მოდელირებულ სამყაროს* (გორდეზიანი 2009: 33).

*მ. პარიმ და ა. ლორდმა დაასაბუთეს, რომ თავდაპირველად ეპიკური ტექსტები ზეპირად ითხზებოდა და თაობიდან თაობას **ზეპირად გადაეცემოდა** (პარი 1928; პარი 1930; ლორდი 1960). მათი მტკიცებით, ეპიკური პოემები –

ისეთი ზომისაც კი, რომლებიც ათჯერ და მეტად აღემატებოდნენ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ – იქმნებოდა *მომღერალთა განსაკუთრებული კასტის მიერ*. თითოეული მათგანი ამ პოემების წარმოთქმისას პოემის ახალ ვარიანტს ქმნიდა, მაგრამ აუცილებლად რჩებოდა ტრადიციის ჩარჩოებში. პარისა და ლორდის ეს დასკვნა მართებულია როგორც ევროპული, ისე აღმოსავლური ეპოსების მიმართ.

ძველი ახლოაღმოსავლური ეპოსის შესრულების შესახებ ბევრად ნაკლები ინფორმაცია გვაქვს, მაგრამ მაინც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ თვალსაზრისით პრინციპული განსხვავებები არ იყო. „გილგამემის სიკვდილში“ მოხსენიებულია „მომღერალი, რომელიც გმირს ატკბობდა“ (ANET 1955: 51 და შმდ). ბაბილონური წიგნების კატალოგები არაორაზროვნად მიუთითებენ ეპიკური ტრადიციის თავდაპირველ ზეპირ ფორმაზე: მაგალითად, „გილგამეში“ ჩაიწერეს სინლიკიუნნინის მონათხრობით, პოემა „ეტანეს შესახებ“ კი – ლუნანნისა.

ეპიკური პოემა არ იყო და არც შეიძლება ყოფილიყო იმთავითვე მკაცრად ფიქსირებული ტექსტი. ყოველი ახალი შესრულებისას ეპოსის ახალი ვერსია „იზადებოდა“ (გრინცერი 1971: 140). ცნობილია „მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ რამდენიმე ასეული ერთმანეთისგან მთელი რიგი ნიუანსებით განსხვავებული ხელნაწერი. ინდოეთშიც და ბერძნულ ტრადიციაშიც ეპოსი იყო დიდი რელიგიური დღესასწაულების შემადგენელი ნაწილი. თავდაპირველად შუმე-

რულ-აქადურ ეპოსსაც რელიგიურ დღესასწაულებზე კითხულობდნენ. როგორც ინდოეთში, ისე საბერძნეთში საგმირო სიმღერები მუსიკალური აკომპანემენტით სრულდებოდა (გრინცერი 1971: 139).

არქაული ეპოსების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა ყურადღების გამახვილება წარსულის მოვლენებზე. ეს გარკვეულწილად გამომდინარეობს იქიდანაც, რომ ძველების წარმოდგენები დროზე არსებითად განსხვავდება თანამედროვე ევროპული გაგებისგან. ხატოვნად რომ ვთქვათ, ძველი დროის ადამიანი „დროს სასწორით წონდა“; დროის სვლას სამეფო დინასტიებითა და თაობათა ცვლით განსაზღვრავდა. არქაული ადამიანისთვის დრო ნივთიერია, ის არ არის სუფთა გრძლივობა, არამედ, უპირველესად, მოვლენებისა და თაობების ჯაჭვი. ბაბილონელ ასტრონომებსაც კი არ ჰქონდათ დროის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინი (ლიტერატურის თეორია 2001: 134-135). დროის ამგვარი აღქმა კარგად ჩანს ჰომეროსის პოემებშიც, სადაც ე.წ. ერთი „ეპიკური დღე“ შეიძლება გაიწელოს უსასრულოდ დიდხანს.

* **აედი.** ძველბერძნულ და ძველადმოსავლურ წყაროებში დაცულია ერთმანეთის მსგავსი ცნობები მთქმელებზე. ჰომეროსის ეპოსში მათ **აედები** ან დემიურგები ჰქვიათ (გრინცერი 1971: 138). „მაჰაბჰარატასა“ და „რიგვედაში“ პროფესიონალ მომღერლებს, რომლებსაც ღმერთებმა

დააკისრეს გმირების საქმეების ქება, უწოდებენ *სუტებს*, *მაგათხებს* ან *ვანდინებს*.

ეპიკოსი პოეტის თავისუფლება ფრიად შეზღუდულია: მას შეუძლია პოემაში ჩართოს ახალი დეტალები, გადაანაცვლოს ეპიზოდები, მოახერხოს ვერსიების კომბინირება, უმნიშვნელოდ შეცვალოს თქმულების სტილისტური კოლორიტი, მაგრამ, ამავედროულად, თითქმის მთლიანად არის დამოკიდებული თავის *წინამორბედებსა* და მსმენელთა *მოთხოვნილებებზე*. მსმენელებს კი სურთ, რომ მოისმინონ მათთვის ნაცნობი ტრადიციული ამბავი. ისეთი პოემების შესასრულებლად, როგორებიც იყო „ილიადა“ ან „მაჰაბჰარატა“, აედს, როგორც ჩანს, სჭირდებოდა რამდენიმე კვირა ან თვე. მომღერალი არ იმეორებს, მაგრამ ქმნის და ქმნის ზეპირი პოეტური ჟანრისთვის ჩვეულ კონტექსტში – „ხალხური სულის“ წვდომით (გრინცერი 1971: 142).

წინა საუკუნის ერთმა ყირგიზმა სახალხო მთქმელმა მ. პარის უთხრა: „შემიძლია ნებისმიერი სიმღერა ვიმღერო, რადგანაც ღმერთმა ჩემი გული სიმღერის ნიჭით დააჯილდოვა. ის მიდებს სიტყვებს პირში ისე, რომ არ მიხდება მათი ძებნა. მე არც ერთი ჩემი სიმღერა არ მისწავლია, ყველა მათგანი თავისით მოედინება ჩემგან“ (პარი 1930: 73). ზუსტად იმავეს ამბობს ჰომეროსი აედ დემოდოკოსზე: „სიმღერების ნიჭი ღმერთებისგან მიიღო, რათა ყველაფერს უმღეროს, რაც მის გულში გაიღვიძებს“ (ოდისეა VIII,47). ეპიკური პოეტი ქმნის „არა საკუთარი ნებით“, არამედ ტრად-

დიციის შესაბამისად; ნებისთ თუ უნებლიედ, ემორჩილება ზეპირი პოეზიის კანონებს. და ეს წარმოქმნის *ეპიკური ტექნიკის ცნობილ ერთფეროვნებას* (ერთგვარობას).

* მ. პარის მიხედვით, ეპიკური ტექნიკისთვის დამახასიათებელია **განსაკუთრებული ენა**, რომელსაც მან **ფორმულების ენა** უწოდა. ანუ: ზეპირი ეპიკური პოეზიისთვის მთავარი ერთეულია არა სიტყვა, არამედ *ფორმულა*, რომელსაც პარი განსაზღვრავს, როგორც „სიტყვათა ჯგუფს, რომელიც რეგულარულად გამოიყენება ერთსა და იმავე მეტრულ საზომში გარკვეული იდეის გამოსახატავად“ (პარი 1930: 80). ეპიკოსმა პოეტმა იცის უამრავი ასეთი ფორმულა, რომლებიც შეადგენენ კიდეც მის „ლექსიკონს“. მეცნიერთა ვარაუდით, ეპიკური ფორმულების გამოყენების თვალსაზრისით ძველ აღმოსავლურ ეპოსსაც სწორედ ამგვარი პირობითობა ახასიათებდა.

ს. ბოურამ მ. პარის ნაშრომებზე დაყრდნობით, ჰომეროსის ფორმულები 3 ტიპად დაყო: 1. რამდენიმე სიტყვის მყარი შეთანხმება – როგორც წესი, არსებითი სახელისა ზედსართავთან. 2. წინადადებები, რომლებიც გამოიყენება, როგორც კომპოზიციური კავშირები და მეორდება მსგავს სიტუაციებში. 3. სტრიქონთა ჯგუფები, რომლებშიც აღწერილია ერთი ტიპის მოვლენები (ბოურა 1962: 28). I ტიპისაა: „ვერცხლმშვილდოსანი აპოლონი“, „მიწისმრეველი პოსეიდონი“, „ბუსთვალება ათენა“, „ჭკუაუღვევი ოდისევსი“, „ფეხმარდი აქილევსი“ და ა.შ. II ტიპის ფორმულის მაგა-

ლითი: „წყვდიადიდან წამოდგა ვარდისფერთითება ეოსი“ III-ის, რაც რეგულარულად მეორდება „ილიადაში“ გმირის აღჭურვილობის აღწერისას (პარისის – III, 330-337; აგამემნონის – XI, 17-19, 29, 41-42; პატროკლოსის XVI, 131-133; 135-138. აქილევის – XIX 369-373) და ა.შ.

ჰომეროსის მსგავსი ფორმულები დამახასიათებელია ინდური და ახლოაღმოსავლური ეპოსებისთვის. „მაჰაბჰარატაში“ იუდჰიშტჰირა არის „კანონთა მცოდნე“, „თავის გრძნობათა მომთოკველი“, „სამართლიანობის მეფე“. ბჰიმა – „საშინელი ძალმოსილებით აღჭურვილი“, და ა. შ. ბევრი გმირის ეპითეტია: „ხარი, ლომი, ვეფხვი ადამიანთა შორის“, „მტერთა მომთვინიერებელი“, „შეუდარებელი სიქველისა“, „მზესავით მბრწყინავი“, „ლოტოსისთვალეა“. „გილგამეში“ ნინსუნი არის „დედოფალი“, „ბრძენი“; შამაში – „ნათელი“, „გმირი“, ენქიდუ – „მძლავრი“ და ა.შ. (გრინცერი 1971: 144-147).

პოეტური ფორმულები ქმნიან ეპიკური სტილის ძირითად და პირველად ელემენტს. მეორე ელემენტია **ეპოსის კომპოზიცია**. კომპოზიციაში შედის გარკვეული თემებისა და მოვლენების ერთობლიობა. ეპიკურ თემებს მიეკუთვნება: **შეკრებების აღწერა ზეცასა და მიწაზე** (თათბირები); **გმირების მოსვლა და წასვლა; სტუმართა მიღება, ნადიმები, დღესასწაულები, ჩაცმა და აღჭურვა, სიზმრები, მოგზაურობა** და ა.შ. ყოველი თემა ვითარდება გარკვეული გეგმით და დაცულია თანმიმდევრობა (შესაძლოა გარკვეული

ვარიაციები). კომპოზიციაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გმირთა *სიტყვებს*. მათ *ქებასა და დატირებას, კატალოგს* (ჩამონათვალს). კომპოზიციის ეს ელემენტები ეპიკურ ფორმულებთან ერთად იყო ის საშენი მასალა, რომლითაც ეპიკური პოეტი ქმნიდა თავის პოემას. ძველი ეპოსების შედარებითმა შესწავლამ გამოავლინა, რომ ეს კომპონენტები, არსებითად, ერთი ტიპისა იყვნენ; მათ არა აქვთ გეოგრაფიული და ეთნიკური საზღვრები (გრინცერი 1971: 148).

ზეპირი შესრულებითა და ზეპირი პოეტური ტექნიკის კანონებით აიხსნება აგრეთვე *ეპოსის საერთო მახასიათებლები*, მათ შორის *ენა და მეტრი*. ლირიკული პოეზიისაგან განსხვავებით, *ყველა ძველი ეპიკური პოემის სალექსო ერთეული არის არა სტროფი, არამედ – სტრიქონი* (პწკარი). საგმირო სიმღერებს პოეტები ასრულებენ არა გუნდურად, არამედ, თითო-თითოდ და წამღერებით. ამასთან, ბერძნულ ჰექსამეტრსაც და სანსკრიტულ *შლოკასაც* (ინდური ეპოსის მთავარი საზომი) თავიანთი მოქნილი მეტრული სტრუქტურის წყალობით, შეუძლიათ თავი აარიდონ მონოტონურ ჟღერადობას. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ზეპირი ეპოსის ენა იყო არა ცოცხალი (ე.ი. ენა, რომელსაც ყოველდღიურ მეტყველებაში იყენებდნენ), არამედ *ხელოვნური*, რამაც განაპირობა ეპიკური ენის კვდომა. იგივე სურათია ძველ ინდოეთში („მაჰაბჰარატას“ და „რამაიანას“ ენაა ძვ. სანსკრიტი) და, შეიძლება ვივარაუდოთ, ახლო აღმოსავლეთშიც (გრინცერი 1971: 152).

სტილის, ენის, ლექსთწყობის ერთგვაროვნების გარდა, ძველი სამყაროს ქვეყნების ზეპირი პოეტური ტრადიციისათვის დამახასიათებელია სხვა მსგავსებებიც: **ჩართული ისტორიები**, რომელთაც არა აქვთ შინაარსობრივი კავშირი მთავარ სიუჟეტთან. მაგალითად, „მაჰაბჰარატაში“ ასეთი ეპიზოდები, სულ მცირე, სამჯერ ზრდის ეპოსის ზომას. ამ ისტორიებში მოთხრობილია ძველი მითებიც, ლეგენდებიც მეფეებსა და გმირებზე, გვხვდება ფილოსოფიური წიაღსვლები, რჩევა-დარიგებები, არაკები, დიდაქტიკური სწავლება. ბევრი მეცნიერის აზრით, ჩართული მოთხრობები ანგრევს პოემის კომპოზიციურ სიმწყობრეს და მას გადააქცევს ძველინდური გადმოცემებისა და ცოდნის თავისებურ ენციკლოპედიად. ეპოსის ზეპირ გავრცელებასთან არის დაკავშირებული მისი ერთი თავისებურებაც – ცენტრალური (მნიშვნელოვანი) ეპიზოდის **გამეორება**. გრინცერის აზრით, დუბლირება ეპიკური სიუჟეტის სტრუქტურის აუცილებელი, უფრო მეტიც, სტრუქტურის წარმომქმნელი ელემენტთაგანია (გრინცერი 1971: 152-154).

ეპიკური მოტივები და სიუჟეტები

საგმირო ეპოსში გამოიყოფა მსგავსი მოტივები და სიუჟეტები, ვ. ჟირმუნსკის აზრით, ესენია: გმირის *სასწაულებრივი დაბადება*, მისი „*ანცობანი*“ (ან თვითნებობანი), *მაგიური მოუწყვლადობა (უვნებლობა)*, *უჩვეულო ცხენი და იარაღი*, *დაძმობილება*, *მაჰანკლობა* და სხვა. ეს მსგავსებანი ჟირმუნსკიმ გამოავლინა ფეოდალური ხანის თურქულ ეპოსებში, გერმანულ საგებში, სლავურ თქმულებებში, ჰომეროსისა და ინდურ პოემებში (ჟირმუნსკი 1962: 9 და შმდ.). ჟირმუნსკის აზრით, ეს ტიპოლოგიური მსგავსება აიხსნება მსგავსი სოციალური სინამდვილითა და საზოგადოებრივი ცნობიერების განვითარების ერთი და იმავე დონით განპირობებული მხატვრული განზოგადებით. ამასთან, ამ მოტივთა უმეტესობის წყაროა ზღაპრული ან ზღაპრის მონათესავე მითოსური წარმოდგენები, ადათ-წესები და უფრო შორეული ხანის რწმენა-წარმოდგენები.

გმირის ღვთაებრივი წარმომავლობა ეპოსის აუცილებელი და საყოველთაო შტრიხია. ბოურას აზრით, ამ მოტივის მნიშვნელობა ისაა, რომ იგი *განმარტავს* ეპიკური გმირის გამორჩეულ თვისებებს (ბოურა 1961: 94 და შმდ.). სხვა მოსაზრებით, ძველი ეპოსი ამ მოტივით ინარჩუნებს მითთან კავშირს. რადგან მითში მთავარი გმირი ყოველთვის ღმერთი ან ნახევრადღმერთია (გრინცერი 1971: 159).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მოტივი – გმირის მიერ *ქალღმერთის სიყვარულის უარყოფა*. ეს თემა, ამა თუ იმ ვარიაციით, ხშირია ძველ ეპოსებში: ხან ცენტრალური მოტივია, ხან – მეორეხარისხოვანი. „ილიადაში“ პარისს დაატყდა ორი უარყოფილი ქალღმერთის (ჰერას, ათენას) რისხვა. „ოდისეაში“ ეს მოტივი მეორე პლანზეა გადასული (ოდისევსის მიერ კალიფსოსა და კირკეს უარყოფა). სამაგიეროდ, „რამიანაში“, „გილგამეშსა“ და ეპოსში აქატის შესახებ, უარყოფილი ქალღმერთის რისხვა გმირის უბედურების უშუალო მიზეზია. აღნიშნული ეპოსების ეპიზოდებისა და მათი კომპოზიციური ფუნქციების მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ უარყოფილი ქალღმერთის მოტივი არსებითად მნიშვნელოვანი იყო ძველი ეპოსის შინაარსში. აქ ჩვენ „ვეჯახებით“ არა მხოლოდ ცალკეული ეპოსების სიახლოვეს, არამედ, *ეპოსისა და მითის მიმართების საკითხს*. მეცნიერთა დიდი ნაწილი ფიქრობს, რომ ეპოსის ტექსტში ქალღმერთის სიყვარულის უარყოფის მოტივი კალენდარული მითის ანალოგია. ამ მითების მიხედვით, წელიწადის ყველაზე მძიმე პერიოდი – ზამთარი – ამა თუ იმ ქალღმერთის რისხვის შედეგად გაჩნდა. ქალღმერთის რისხვას იწვევს პარტნიორის ტრაგიკული (მალადობრივი) სიკვდილი ან პარტნიორის მიერ ქალღმერთის უარყოფა. სატრფოს გაცოცხლების (//დაბრუნების) შემდეგ ქალღმერთის რისხვა ჩაცხრება და ბუნებაც ცოცხლდება. ეპიკურ ტექსტებში იმ შემთხვევაში, როდესაც გმირები არ იხოცებიან ქალ-

ღმერთთა რისხვის გამო, ისინი *თითქმის* იხოცებიან. საქმე ისაა, რომ ძველ ეპიკურ პოემებში გმირის სიკვდილის მოტივი რეალიზებული იყო ერთი მნიშვნელოვანი ხერხით: *გმირის ნაცვლად იღუპება ვიღაც სხვა*. ჩვეულებრივ, დაღუპული სუბსტიტუტი (ჩანაცვლებული) გმირის ახლო მეგობარი, მეგზური, ან ძმაა (ბოურა 1961: 65. ლორდი 1960: 187. ლევი 1953: 123; 129; 164). პატროკლოსი იღუპება აქილევსის საჭურველით, ტროელებს იგი აქილევსი ჰგონიათ. ქალღმერთი თეტისი მას ისე დაიტირებს, როგორც აქილევსს. პატროკლოსის სიკვდილს მკითხველი აღიქვამს როგორც მინიშნებას, რომ აქილევსიც მალევე დაიღუპება. თუ ეპიკურ სიუჟეტს მითოსური კრიტერიუმებით მივუდგებით, მაშინ უნდა ვილაპარაკოთ სიკვდილზე აქილევსის ნაცვლად, ანუ „ვითომდა“ აქილევსის სიკვდილზე. იგივე ხდება „გილგამეშში“; გილგამეშის სუბსტიტუტია ენქიდუ.

მაშასადამე, ეპიკური მოტივები: გმირის ღვთაებრივი წარმომავლობა, ქალღმერთის სიყვარულის უარყოფა, მისი შურისძიება, სუბსტიტუტის სიკვდილი – *მითის სტრუქტურას ესადაგება*. იგივე შეიძლება ითქვას *გმირის მოგზაურობაზე მიცვალებულთა სამეფოში*. ტ. ვებსტერის აზრით, ოდისევსის ჩასვლა ჰადესში (X, XI სიმღერები) არის „ოდისეას“ თავისებური კომპოზიციური ცენტრი, რომლის გარშემოც ლაგდება პოემის სხვა ეპიზოდები (ვებსტერი 1964: 246 და შმდ.). თავის მხრივ, ოდისევსის ჩასვლა ჰადესში შეესატყვისება „გილგამეშის“ ბაბილონური ვერსიის XII

დაფის შინაარსს. საქმე ისაა, რომ უძველეს მხატვრულ ტექსტებში სამყარო წარმოდგენილია, როგორც გლობალური ძალების მერყევი წონასწორობა. ნებისმიერ ყოფით მოვლენას შეუძლია ამ წონასწორობის დარღვევა გარკვეული დროით, მაგრამ კოსმოსი (წესრიგი) აუცილებლად აღდგება. მუდმივ თანაფარდობაშია სიკვდილ-სიცოცხლე, რომლის ციკლურობა მსოფლიო წესრიგის უმთავრესი ფაქტორია. სწორედ ამას უკავშირდება ძველი ეპიკური ტექსტების კიდევ ერთი თავისებურება – ***უკვდავების ძიებისა და იმჟვეყნიური სამყაროს თემები***. (ლიტერატურის თეორია 2001: 135-6). ეპიკურ გმირს აუცილებლად უწევს წინააღმდეგობების გადალახვა მიზნის მისაღწევად. გმირი მიზანს იოლად რომ აღწევდეს, მაშინ საგმირო ეპოსი დაკარგავდა ხიბლსა და ჰეროიკულ შეფერილობას (ლიტერატურის თეორია 2001: 136-7). ძველი ეპოსების კიდევ ერთ თავისებურებად ითვლება „დასაწყისისა და დასასრულის შემთხვევითი ხასიათი, რაც არის კიდევ გამოხატულება მისი (ეპოსის) უსასრულობისა და აბსოლუტურობისა“ (შელინგი 1966: 356).

ამრიგად, როგორც ჩანს, ეპიკური პოემების შინაარსებში ჩადებულია *გარკვეული პრინციპები*, რომლებიც ხელს უწყობს ერთი და იმავე მოტივებისა და სიუჟეტების გამოყენებას. როგორც უკვე ითქვა, იდენტური სიუჟეტების დიდი უმრავლესობის კვალს მივყავართ კალენდარულ მითებამდე (მითები, რომლებიც მოგვითხრობენ წელიწადის

დროების ციკლურ მონაცვლეობასა და მნათობთა მოძრაობის ციკლებზე), მითებამდე კვდომადი და აღდგომადი ღმერთების შესახებ. თუ კალენდარულ მითებს ეპიკურ თხზულებებს შევადარებთ, აღმოვაჩენთ, რომ სქემა: *გაუზინარება – ძიება – მოპოვება* (მოძიება) დიდი თუ მცირე ცვლილებებით განსაზღვრავს მათ აგებულებას (წყობას). გრინცერის აზრით, მსგავსების უმნიშვნელოვანესი შტრიხები, რომლებიც დასტურდება ინდოელების, ბაბილონელების, ქანაანელებისა და ბერძნების ეპოსებში მომდინარეობს იქიდან, რომ ისინი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად იმეორებენ ერთი და იმავე მითის სიუჟეტურ სქემას და ადიან ერთიან კომპოზიციურ მოდელამდე. ისმის კითხვა: რატომ აქვთ სრულიად განსხვავებულ ხალხებს ასეთი მსგავსი მითები? როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ თავად *მითი ასახავდა ადამიანური გამოცდილებისა და ქმედების რაღაც უმნიშვნელოვანეს ასპექტებს, აფიქსირებდა ადამიანური ქცევებისა და სამყაროს აღქმის პარადიგმულ (სამაგალითო) მოდელებს*. ასეთი მოდელებია: დღის სოლარული (მზის) ციკლი, წელიწადის სეზონური ციკლი, ცხოვრების ორგანული ციკლი. ამ უნივერსალური მოდელების შესაბამისად ხდებოდა მითის კონსტრუირება სამყაროს შემოქმედი ღმერთის (ან ნაყოფიერების ღმერთის, ან კულტურულ ფასეულობათა შემქმნელის) გარშემო. კ. გ. იუნგის განმარტებით, მითი არის ხატოვანი გამოხატვა კოლექტიური არაცნობიერისა, რომელიც წინ უსწრებს ინდივიდუალურ არა-

ცნობიერს. შესაბამისად, მითი არის ბუნებისა და სოციალური მოვლენების ახსნის პირველი მცდელობა (ენციკლოპედია 1961). მირჩა ელიადეს აზრით, მითი არც გამონაგონია, არც ილუზია, არამედ რეალური საკრალური ხდომილება, რომელიც წარმოადგენს მიბაძვის ობიექტს (ელიადე 1958: 6). ჩვენ შეიძლება მითის სხვა განმარტებებიც მოვიშველიოთ, მაგრამ ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანია ყურადღება გავამახვილოთ მითის მიმართებაზე ეპიკურ პოეზიასთან. აქ მთავარია შევთანხმდეთ იმაზე, რომ *მაგიური რეალებიდან ხელოვნების დონეზე გარდამავალ ეტაპზე მითებმა ისტორიული როლი შეასრულეს. მითმა განსაზღვრა ლიტერატურის ბევრი მხარე, პროცესი, მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხი და მეტაფორული სისტემა* (ლიტერატურის თეორია 2001: 132). თუმცა აქვე უნდა გვახსოვდეს, რომ *ეპოსი არ არის მითისგან წარმოშობილი, არც „გაფუჭებული“ ან გადააზრებული მითი; ეპოსი, მითის მსგავსად, ერთი და იმავე კომპოზიციური სქემის რეპრეზენტანტია* (გრინცერი 1971: 169-179).

სხვადასხვა ეპოსში გამოყენებული მსგავსი ან ნასესხები ეპიზოდების ჩამონათვალი შეიძლება ძალიან გაფართოვდეს, მაგრამ როგორც არ უნდა გაფართოვდეს, *ნაკლებად მისაღებია* ის თვალსაზრისი, რომ „მაჰაბჰარატას“, „რამაიანას“, „გილგამეშის ეპოსს“, „ეპოსს კერეტის შესახებ“, „ეპოსს აქატის შესახებ“, „ილიადას“ და „ოდისეას“ თითქოს საფუძვლად უდევს რაღაც ერთიანი ეპიკური პრატიქესტი.

ამიტომ, ზემოთ ჩამოთვლილი ეპოსების კომპოზიციისა და შინაარსის არსებითი ელემენტების საოცარი სიახლოვე აუხსნელი რჩება მანამ, სანამ არ ვაღიარებთ, რომ მათ ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად გამოიყენეს სიუჟეტის აგების მსგავსი პრინციპები. ტრადიციული სიუჟეტის კომპონენტები ეპიკურ პოეზიაში ღებულობდნენ არა მხოლოდ ახლებურ აზრობრივ დატვირთვას, არამედ იცვლებოდა მათი შეფერილობა და როლი ეპიკურ თხრობაში. ეპოსმა მთელი ძალით გამოიყენა სიუჟეტის ემოციური რესურსი.

ეპოსის მიმართება ისტორიასთან

ბოლო საუკუნეების არქეოლოგიურმა აღმოჩენებმა უამრავი თქმულება, ლეგენდა, ეპიკური ტექსტი სულ სხვა კონტექსტში დაგვანახვა. ბერძნულ ეპიკურ ტექსტებში მითითებული თითქმის ყველა ქვეყანა, ქალაქი მიწიდან „ამოვიდა“ და ბევრი თავსატეხი გაუჩინა ისტორიკოსებს. რაც უფრო მეტს ვიგებთ II ათასწლეულის ხმელთაშუაზღვისპირეთზე, მით უფრო ნაკლები ეჭვი რჩება ჰომეროსის ტროას რეალობის შესახებ (ბოურა 1955: 15. უიტმანი 1958: 21. ვებსტერი 1964: 114 სტარი 1962: 66). სწორედ ასევე ვეძებთ, ბუდისტური ლიტერატურა და ზოგი სხვა ძველინდური წყარო ერთსულოვნად მიუთითებს რამდენიმე ტომისა და ზოგი პერსონაჟის ისტორიულობაზე (ინდოელი ხალხის...

1953: 245,251. სუკთანკარი 1944: 293). იმ მოვლენებზე, რომლებიც მოგვიანებით ინდური და ბერძნული ეპოსების მთავარ თემებად იქცნენ, როგორც ჩანს, იქმნებოდა *თქმულეები*, ითხზებოდა *პანეგირიკები (საზეიმო ქება)* და *ნატილები* და მხოლოდ მაშინ, როდესაც წარმოიშობოდა იმის მოთხოვნილება, რომ ისტორიული გადმოცემისთვის ჰეროიკული ეპოპეის ფორმა მიეცათ, მდგრადი მითო-სურთი მოდელი ასრულებდა თავის მათრგანიზებულ-კომპოზიციურ როლს. როგორც ჩანს, რაღაც ამდაგვარი ხდებოდა იმ ეპოსების შემთხვევაშიც, რომელთა ისტორიული საფუძველი არც თუ სავსებით ნათელია.

ეპიკური პოეზიის არსებითი განსხვავება მითისგან ისაა, რომ ეპოსი თანმიმდევრულად ანთროპოცენტრულია („ანთროპოს“ – ადამიანი). მართალია, ეპოსის გმირები, როგორც წესი, ღვთაებრივი წარმომავლობის არიან, მაგრამ მათ საქციელს, განზრახვებს, გმირობებს, გამარჯვებებსა და დამარცხებებს ეპოსი, ჩვეულებრივ, აკავშირებს მიწიერ სტიმულებთან ან მიზეზებთან. ბერძნული პოეზია ვერ იარსებებდა, თუ საზოგადოება არ იქნებოდა დარწმუნებული, რომ ადამიანი თავისთავად ღირსია ყურადღებისა და რომ მთავარი მიზანი დიდებისკენ სწრაფვაა, თუნდაც ეს რისკთან იყოს დაკავშირებული. ეპოსისთვის მნიშვნელოვანია: გმირის სწრაფვა დიდებისკენ, წარსულის იდეალიზაცია, მებრძოლი-გოლიათის გამოყოფა, ყურადღების კონცენტრა-

ცია ინდივიდუალურად, მის სურვილზე გამოავლინოს თავისი თავი და ა.შ.

„ბაბილონური“, „ფინიკიური“, „ბერძნული“ და ა.შ. ტექსტები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ნაციონალური კონტექსტითა და მხატვრულობის დონით. ძველი ახლო აღმოსავლეთის ლიტერატურები და ანტიკური საბერძნეთის ლიტერატურა, არსებითად, პრინციპულად სხვადასხვა რიგის მოვლენებია და ერთმანეთის მიმართ არათანაზომადი. მათი განვითარების პროცესი ერთი გზის სხვადასხვა სტადია კი არ არის, არამედ, *ორი სხვადასხვა გზა* (ავერინცევი 1971: 207-9).

ანტიკური ეპოსი

ანტიკურ – ანუ ძველბერძნულ-რომაულსა და ელინისტურ – ლიტერატურაში უამრავი ეპიკური ნაწარმოები შეიქმნა. ეპიკური ჟანრის ტექსტების ძირითადი სახეებია: *საგმირო, სახოტბო, რელიგიურ-საკულტო, დიდაქტიკური, კოსმოგონიურ-გენეალოგიური, ფილოსოფიური, ისტორიული, მითოსურ-იდილიური, ბურლესკური (კომიკური და პაროდიული) და სხვ.* (DNP, 4, 15 და შმდ.). ანტიკური ეპოქის სწავლულთა წრეში დაისვა საკითხი: შეიძლება თუ არა სალექსო საზომით დაწერილ ყველა ვრცელ ნაწარმოებს (მათ შორის, ფილოსოფიურს, ისტორიულს, საბუნების-

მეტყველოს) ვუწოდოთ მხატვრული ტექსტი? ამ კითხვას უპასუხეს ლიტერატურის თეორეტიკოსებმა: არისტოტელემ („პოეტიკა“, „რიტორიკა“), პლატონმა („სახელმწიფოს“ III წიგნი), სტრაბონმა („გეოგრაფიის“ პირველი სამი წიგნი), ლუკიანემ („როგორ უნდა დაიწეროს ისტორია“), კვინტილიანუსმა („ორატორის აღზრდა“), ჰორაციუსმა („პოეტური ხელოვნებისათვის“). ამ მოაზროვნეთა შეხედულებები ლაკონურად არის შეჯამებული დიონისე თრაკიელის ტრაქტატის სქოლიოებში (Diels H.25, A,25): (ეპიკური) ტექსტის მხატვრულობის განმსაზღვრელი კრიტერიუმებია: *სალექსო საზომი (τὸ μέτρον), ამბავი, გამონათხრობი (ὁ μῦθος), თხრობა (ἡ ἱστορία), სიტყვიერი გამოხატვის საშუალებები (ἡ λέξις)*. მხოლოდ ამ ოთხივე კომპონენტის ერთობლიობა განსაზღვრავს ტექსტის მხატვრულობას (შტალი 1975: 31).¹ განვიხილოთ თანმიმდევრულად:

I. **სალექსო საზომი (τὸ μέτρον)**. ჰომეროსის პოემების სალექსო საზომია **დაქტილური ჰექსამეტრი**. ჰექსამეტრის არსს რომ ჩავწვდეთ, ორი რამ უნდა ვიცოდეთ:

1. ძველი ბერძნული ენა ქართულისგან და მსოფლიოს

¹ ანტიკურობაში ფილოსოფიურ და საბუნებისმეტყველო ტრაქტატებსაც ხშირად სალექსო საზომით მართავდნენ და მათ პოეტური ტექსტის ფორმა ჰქონდათ. არისტოტელე წერს: „შეიძლება ლექსად გარდაგვეთქვა ჰეროდოტეს თხზულებანი, მაგრამ ისინი მაინც ისტორიული ხასიათის ქმნილებებად დარჩებოდნენ. არა, პოეტი და ისტორიკოსი ერთმანეთისგან სწორედ იმით განსხვავდებიან, რომ ისტორიკოსი სინამდვილეში მომხდარ ამბებს გადმოგვცემს, პოეტი კი იმას, რაც შეიძლება მომხდარიყო“ (პოეტიკა IX).

ბევრი ენისგან (თანამედროვე ბერძნულისგანაც) განსხვავდება იმით, რომ ელინებს ჰქონდათ გრძელი და მოკლე ხმოვნები. ანუ: წარმოთქმის ხანგრძლივობით განარჩევდნენ მოკლე „ა“-ს და გრძელ „ა“-ს, მოკლე „ე“-ს (ε) და გრძელ „ე“-ს (η) და ა.შ. შესაბამისად, სიტყვებში მონაცვლეობდნენ გრძელი და მოკლე ხმოვნები (მარცვლები). 2. ძველ ბერძნულში მახვილი იყო მუსიკალური, ანუ: მახვილიანი მარცვალი ერთი ტონის აწევით წარმოითქმოდა.

ძველბერძნულ ლექსთწყობას საფუძვლად უდევს გრძელი (–) და მოკლე (⊖) ხმოვნების შემცველი მარცვლების მონაცვლეობა. მარცვალთა კომბინაციები შეადგენენ სხვადასხვა სალექსო ტერფებს. ეპოსი იყენებს **დაქტილს**. დაქტილი ნიშნავს *თითს*. როგორც თითი შედგება სამი სეგმენტისგან, დაქტილიც სამი მარცვლისგან შედგება: –⊖⊖. დაქტილური ჰექსამეტრი („ჰექს“ – ექვსი + მეტრი) ექვსი დაქტილისგან შედგება. ბოლო დაქტილი შეიძლება იყოს კუდმოკვეცილი (აკლდეს ბოლო მოკლე ხმოვანი). დაქტილურ ჰექსამეტრში შეიძლება იყოს 12-დან 17 მარცვლამდე (იმიტომ, რომ ორ მოკლე მარცვალს შეიძლება ჩაენაცვლოს ერთი გრძელი მარცვალი). დაქტილური ჰექსამეტრის სქემა: – ⊖⊖ – ⊖⊖ – ⊖⊖ –⊖⊖ –⊖⊖ –⊖ (გორდეზიანი 2009: 24).

ძველი დროის სწავლულები აღნიშნავდნენ, რომ ჰექსამეტრით გაწყობილი ტექსტების სმენას შემეცნებითის გარდა თერაპიული ფუნქციაც ჰქონდა – დადებით ზემოქ-

მედებას ახდენდა მსმენელის ჯანმრთელობაზე და სხვადასხვა სნეულებათაგან განკურნებაში შველოდა.

II. **ამზავი, გამონაგონი** (ὁ μῦθος). „მითოსი“ – თავდაპირველი მნიშვნელობით – არის „ამზავი“, მაგრამ ლიტერატურის თეორეტიკოსების ხელში ეს სიტყვა ტერმინის – „გამონაგონის“ მნიშვნელობასაც იძენს. მხედველობაში გვაქვს *გამონაგონი*, რომელიც არის მხატვრული ტექსტის ფაბულა. არისტოტელე „პოეტიკაში“ წერს: პოეტი ეფუძნება გამონაგონს. გამონაგონი კი შეიძლება იყოს *შესაძლებელი* (რეალურად შესაძლებელი) ან *შეუძლებელი* (რაც არ არის რეალურად შესაძლებელი). სასურველია, გამონაგონში უპირატესობა მივაკუთვნოთ იმას, რაც შესაძლებელია ალბათობით (ანუ: შეიძლება მომხდარიყო) ვიდრე იმას, რაც შეიძლება იყოს აუცილებელი (ანუ აუცილებლად შესაძლებელი), მაგრამ არ დასტურდება ცხოვრებისეული პრაქტიკით. „პოეტმა იმაზე კი არ უნდა ილაპარაკოს, რაც სინამდვილეში მოხდა, არამედ იმაზე, რაც შეიძლება მომხდარიყო, და მაშასადამე, რაც ალბათობისა თუ აუცილებლობის მიხედვითაა შესაძლებელი“ (პოეტიკა 1976: IX. შტალი 1975: 41-45). თუ კარგად ჩავუკვირდებით „პოეტიკას“, არისტოტელე ჰომეროსის პოემებზე მსჯელობისას ტერმინ „მითოსს“ ორივე მნიშვნელობით იყენებს;¹ მითოსზე, როგორც

¹ საქმე ის არის, რომ კლასიკური პერიოდის ძველბერძნული ტექსტების ტერმინები თითქმის მკითხველის თვალწინ „იზადებიან“. ერთი და იგივე სიტყვა ერთსა და იმავე ავტორთან ერთსა და იმავე ტექსტში შეიძლება

გამონაგონზე მსჯელობისას მკაფიოდ გამოყოფს იმ კომპონენტებს, რაც სცილდება ფაბულის „მონიშვნას“. ამით არისტოტელე დასაბამს აძლევს მეცნიერულ დისკურსს *ფაბულისა* და *სიუჟეტის* შესახებ (ფაბულასა და სიუჟეტზე იხ.: რატიანი 2011). თვალსაჩინოებისათვის ავიღოთ „ილიადა“:

1. *მითოსი, როგორც ამბავი*. დღევანდელი მკითხველისათვის „ილიადის“ სათანადოდ აღქმის მთავარ სირთულეს ქმნის უამრავი პერსონაჟი თავიანთი „ამბებით“ (თავგადასავლებით). თითოეული „ამბავი“ სამგანზომილებიანია – მოიცავს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. „ილიადაში“ ეს ამბები ხან პარალელურად ვითარდება, ხან ერთმანეთს კვეთს; საბოლოო ჯამში, ავტორი ქსოვს „ამბების ბადეს“ – „ილიადის“ ამბავს. რა შეიძლება ვუწოდოთ „ილიადაში“ მოთხრობილ ამბავს: მითი, მოდელირებული მითი, ფაბულა, თუ სიუჟეტი?

ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავმიჯნოთ *ორი მითი (ამბავი)*: I. ტროას მითი (ანუ მითების ციკლი, რომლებიც ტროას ომის შესახებ მოგვითხრობენ),¹ II. მითი (ამბავი), რომელიც „ილიადაშია“ მოთხრობილი.¹

გამოყენებული იყოს ტრადიციული მნიშვნელობითაც და ტერმინის ფუნქციითაც (ავერინცევი 1979).

¹ I.. ტროას მითოსური ციკლი რამდენიმე მითიურ ამბავს აერთიანებს: 1. ზევსის ნებით, ქალღმერთი თეტისი ცოლად გაჰყვა მეფე პელევსს. ამ ქორწინების ნაყოფია ტროას ომის მთავარი გმირი – აქილევსი. ქორწილს ყველა ღმერთი ესწრებოდა, გარდა განხეთქილების ქალღმერთისა. შეურაცხყოფილი ქალღმერთი ნადიმზე დაუპატიჟებლად მივიდა და სუფ-

რაზე გააგორა ვაშლი, რომელზეც ეწერა „ულამაზესს“. სამ დიად ქალღმერთს – ჰერას, ათენას და აფროდიტეს ამ ვაშლის დაპატრონების სურვილი გაუჩნდა. ზევსმა სადავო საკითხის გადაწყვეტა ტროელ უფლისწულს – პარისს (//ალექსანდრეს) დააკისრა. პარისმა უპირატესობა აფროდიტეს მიაკუთვნა და ორი ქალღმერთი გადაიმტერა. ამ ვაშლს კი იმ დროიდან „განხეთქილების ვაშლი“ დაერქვა. აფროდიტე პარისს მსოფლიოში ულამაზეს ქალს შეჰპირდა ცოლად, ეს ქალი კი – სახელად ელენე – იმ დროისათვის სპარტის მეფის, მენელაოსის, ცოლი იყო. 2. ტროას (აზიის სახელმწიფო) განაგებდა მდიდარი და ძლევამოსილი პრიამოსი, მისი ძალაუფლება მთელ აზიაზე ვრცელდებოდა. როდესაც მორიგი ვაჟი შეეძინა, მისნობა ეუწყა, რომ ეს ახალშობილი გახდებოდა ტროას განადგურების მიზეზი. შეძრწუნებულმა მეფემ ჩვილის მოკვლა ბრძანა, მაგრამ ბავშვი მწყემსმა გადაარჩინა და გაზარდა. სწორედ ამ ყმაწვილს გამოეცხადა სამი ქალღმერთი ვაშლით ხელში. გამარჯვებულმა აფროდიტემ იზრუნა, რომ პარისი მამის სასახლეში დაბრუნებულიყო და უფლისწულის უფლებები დაებრუნებინა. 3. სპარტის (საბერძნეთი) მეფე ტინდარეოსს დიდი თავსატეხი გაუჩნდა: მას რამდენიმე ათეული ხელისმთხოვნელი მიადგა საბერძნეთის სხვადასხვა კუთხიდან, სულ რჩეული ვაჟკაცები. ყველას სურდა მსოფლიოში ულამაზესი ქალის – ელენეს ცოლად შერთვა (ელენე სინამდვილეში ზევსის ასული იყო). ასპარეზობის გამართვამდე მეფემ სასიძოები დააფიცა, რომ გამარჯვებულს არ უმტრობდნენ და თუ ელენეს ხიფათი შეემთხვეოდა, ყველა დაიცავდა. ელენეს ხელი ერგო მენელაოსს, არგოსის მეფის – აგამემნონის ძმას. 4. ტროაშიც და საბერძნეთშიც ცხოვრება თავისი რიგით მიედინებოდა, მაგრამ დრო დადგა ღმერთების ნების აღსრულებისა – ერთმანეთს უნდა დაპირისპირებოდა ევროპა და აზია. ყველაფერი კი იმით დაიწყო, რომ აფროდიტემ დანაპირები შეასრულა და პარისს (//ალექსანდრეს) სპარტიდან ელენე მოატაცებინა. ფიცით შეკრული განრისხებული ბერძენი მეომრები ავლისზე შეიკრიბნენ და ტროასკენ გაემშრნენ. ტროას ომი 10 წელს გაგრძელდა. მეათე წელს ბერძნებმა ეშმაკობით (ხის ცხენის საშუალებით) მოახერხეს გადამწყვეტი ბრძოლის მოგება და ტროას დედაქალაქი – ილიონი გადაწვეს. ტროა დაეცა. ეს არის ტროას ომის მითი – ამბავი დასაწყისით, განვითარებით და დასასრულით (თუმცა, ტროას მითოსური ციკლი აქ არ მთავრდება, სხვა მითები მოგვითხრობენ ბერძენი გმირების შინ დაბრუნებებსა და შემდგომ თავგადასავლებზე. ეს ამბები მოთხრობილია „ოდისეაში“).

¹ „ილიადის“ ფაბულა მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს: ტროას ომის მეათე წელს ბერძენთა მხედართმთავარმა – აგამემნონმა განარისხა აქი-

პირველი ამბიდან (ტროას მითიდან) ამოიზარდა „ილიადა“. ჰომეროსი არ მოგვითხრობს ამ მითს თანმიმდევრობით, იგი ტროას ომის მეათე წლის 51 დღის განმავლობაში დატრიალებულ ამბებს გადმოგვცემს. ამბავი კი მართლაც „დიდი“, შეიძლება ითქვას, დიადი გამოდგა – ბერძნებმა (კონკრეტულად, აგამემნონმა) აქილევსი განარისხეს. აქილევსის მრისხანებას და რისხვის დაცხრობას 51 დღე დასჭირდა.

ჰომეროსის პოემებზე მსჯელობისას მკითხველისა და სპეციალისტების პირველ აღფრთოვანებას იწვევს **ფაბულის სიუჟეტად გარდასახვის საოცარი ვირტუოზულობა**. რაში გამოიხატება ეს? უპირველეს ყოვლისა, მწერალი ახერხებს ე.წ. „პატარა ამბავში“ – „ილიადაში“ მთლიანად „ჩატოს“ დიდი მითის – ტროას მითოსური ციკლის ძირითადი ინფორმაცია. სწორედ ეს – ვრცელი მასალით ოპე-

ლევსი – გმირი, რომლის მხრებზეც მთელი ამ ხნის განმავლობაში გადადიოდა ომის მთავარი სიმძიმე. განრისხებულმა აქილევსმა უარი თქვა ბრძოლებში მონაწილეობაზე და შინ დაბრუნებით დაიმუქრა. ესეც არ იკმარა და დედის – ქალღმერთ თეტისის მეშვეობით ზევსი ბერძენთა წინააღმდეგ განეწყო. აქილევსის გულის მობრუნება ვერავინ შეძლო. ტროელებმა ბერძნები ძალიან შეავიწროეს, შორს არ იყო ელინთა სამარცხვინოდ დამარცხების დღე. ამ დროს ბრძოლაში ჩაება აქილევსის მეგობარი პატროკლე, რომელიც ტროელების უძლიერესმა გმირმა – ჰექტორმა განგმირა. მეგობრის სიკვდილით გამწარებული აქილევსი ბრძოლაში ჩაება და მოკლა ჰექტორი, მისი ცხედარი ყვავ-ყორანთა საჯიჯგნად დააგდო. ერთ ღამეს აქილევსთან მივიდა ჰექტორის მამა – მეფე პრიამოსი შვილის ცხედრის გამოსასყიდად. აქილევსმა მას ცხედარი დაუბრუნა და შეჰპირდა, რომ 9 დღის განმავლობაში (სანამ ჰექტორს დაკრძალავდა) ბრძოლას არ განაახლებდა.

რირება: შეკუმშვა, გადანაცვლება, გავრცობა და სხვა – არის უმთავრესი დასტური ავტორის ოსტატობისა.

2. *მითოსი, როგორც გამონაგონი*: როგორც ვთქვით, „ილიადა“ მთლიანად აქილევის რისხვას ეძღვნება. პოემა იწყება სიტყვებით: „რისხვას, ღმერთქალო, უგალობე აქილევისა“. ისმის კითხვა: ეს რისხვა ჰომეროსის გამონაგონია, თუ მითის თავდაპირველი კომპონენტი? ამაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს. თუ ეს ჰომეროსის გამონაგონია, მაშინ აქილევის რისხვის მოტივი არის სწორედ *შესაძლებელი ალბათობით*. თუ ეს არ არის ჰომეროსის გამონაგონი (ანუ იმთავითვე იდო მითის ფაბულაში), რისხვის მოტივი მაინც არის *შესაძლებელი ალბათობით, ანუ*: მითებში ხშირად აისახება ერთი რომელიღაც საკრალური ქმედების დუბლირება. რისხვა კი თავდაპირველად მხოლოდ ღმერთების პრეროგატივა იყო; მოკვდავები მხოლოდ *იმეორებენ* ამ რისხვას, მაგრამ, უმეტეს შემთხვევაში (ფაქტობრივად ყოველთვის) აღმოჩნდება, რომ ადამიანის (თუნდაც ღვთაებრივის, დიადი გმირისა თუ მეფის) რისხვა ღვთაებრივ (საკრალურ) რისხვასთან მიმართებით პროფანირებულია (არ არის „საკრალური“, „წმინდა“). **რისხვა** (ῥῖσχυς) რთული ფენომენია და მას არქაული რწმენა-წარმოდგენების პირველსაწყისებამდე მივყავართ. რისხვის რელიგიური და მითორიტუალური მოტივი უნივერსალურია ყველა არქაული საზოგადოებისთვის (იხ.: ცანავა 2005, მჭედლიძე 2010). ჰომეროსმა მითის ერთ-ერთი კომპონენ-

ტი (თუ ის ტროას მითში არსებობდა) – **რისხვა** – **თავისი ტექსტის მთავარ ღერძად აქცია**. ჩვენი მსჯელობა უფრო გასაგები რომ გახდეს, პარალელისათვის მოვიხმობთ „ვეფხისტყაოსანს“. ყველასთვის კარგად არის ცნობილი, რა შედეგი მოჰყვა მეფე ფარსადანის რისხვას. კარგად რომ დავუკვირდეთ, ინდოელთა ჰარმონიული ყოფა და ყველა მთავარი პერსონაჟის ბედნიერება სწორედ ფარსადანის რისხვამ და ამ რისხვის შედეგად მიღებულმა არასწორმა გადაწყვეტილებამ გამოიწვია.¹ განსხვავება ჰომეროსსა და რუსთაველს შორის ის არის, რომ ჰომეროსის პოემის ღერძული ხაზი რისხვაა, რუსთველი კი ახერხებს რისხვის მთავარი ხაზის მიჩუმათებას და აქცენტი გადააქვს სხვა ღირებულებებზე. დავუბრუნდეთ ჰომეროსს: ჩვენი აზრით, **რის-**

¹ ტექსტის მიხედვით, ტარიელი ხუთი წლის იყო, როდესაც დედოფალი დაფეხმძიმდა (ვეფხისტყაოსანი 1961: 326). შესაბამისად, **6 წლიდან** ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი ერთად იზრდებოდნენ. შვიდი წლის ნესტანი ფარსადანმა ცალკე ციხე-კოშკში გადაიყვანა, ტარიელი კი მამას დაუბრუნა. თხუთმეტი წლის ტარიელს მამა გარდაეცვალა. მან მამა ერთი წლის განმავლობაში იგლოვა. **16 წლისას** ფარსადანმა ამირბარობა უბოძა. სწორედ ამ ასაკში შეხვდა იგი კვლავ უკვე მოწიფულ ნესტან-დარეჯანს და გაუმიჯნურდა. მეჩვიდმეტე წელს ინდოეთის სამეფო კარზე უბედურება დატრიალდა: ტარიელმა მოკლა ნესტანის საქმრო. განრისხებულმა ფარსადანმა ჯერ ლანძღა თავისი ასული, შემდეგ დაიმუქრა. ფარსადანის **რისხვას** მოჰყვა ნესტანის გადაკარგვა და ტარიელის წასვლა სატრფოს სამებრად. ამ მეზნას ტარიელმა (თავისი ძალებით), შემდგომ კი ავთანდილმა **10 წელი** მოანდომეს (ეს ციფრი დროთა ინტერვალების ზუსტ დანგარიშებას ეფუძნება), ნესტანი და ტარიელი განშორებიდან მე-11 წელს შეხვდნენ ერთმანეთს. პირველ ე.წ. „ბედნიერ“ ათწლეულსა და მეორე – „ტანჯვის“ ათწლეულებს მიჯნავს ფარსადანის რისხვა.

ხვის აქტუალიზაციით ჰომეროსმა მითოსური ფაბულა „ილიადის“ სიუჟეტად გარდაქმნა.

ამრიგად: „ილიადის“ სიუჟეტის ფორმირებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა 2 ფაქტორს: *ტექსტის სიუჟეტის ღერძად რისხვის უნივერსალური მოტივის შერჩევას და მცირე ამბავში (მითში) – ანუ „ილიადაში“ დიდი ამბის (ტროას მითოსური ციკლის) ინფორმაციის ჩატევის ხელოვნებას.*

როგორ მოახერხა ჰომეროსმა უნაკლო სიუჟეტის მხატვრული ტექსტის შექმნა? ამ საკითხის ანალიზს ეძღვნება უამრავი გამოკვლევა ჰომეროლოგიაში. ეპოსისათვის დამახასიათებელი ზოგადი თავისებურებები ჩვენ ზემოთაც განვიხილეთ. ახლა ყურადღებას გავამახვილებთ რამდენიმე კონკრეტულ ასპექტზე. მეცნიერებმა დაასაბუთეს, რომ „ილიადაში“ პოემის გმირთა სიტყვები, ცალკეული სცენები და მთელი მოქმედების განვითარება (ანუ მოქმედებათა ბლოკები) გარკვეული სიმეტრიითაა განლაგებული. გამოყენებულია სამი კომპოზიციური პრინციპი: წრიული კომპოზიცია, პარალელური დაყოფა და იშვიათად, თავისუფალი მიმდევრობა. წრიული კომპოზიცია: პოემაში სიმეტრიულად მონაცვლეობს სამოქმედო (ბრძოლების, დაკრძალვის რიტუალების, საბრძოლო გამაგრებათა აგების, სპორტული ასპარეზობის და სხვ) და არასამოქმედო დღეები. წრის ცენტრია ელჩობის ეპიზოდი. ამ სქემის მოდე-

ლია: abgab'a'. პარალელური დაყოფის თვალსაჩინო ნიმუშია „ილიადის“ I და XXIV სიმღერების შედარება:

I. სიმღერა:

ა. ქრისე გამოსასყიდით მიდის აგამემნონთან, რათა ტყვედ ჩავარდნილი ქალიშვილი დაიბრუნოს.

ბ. აგამემნონი გამოსასყიდს არ იღებს და არც ქალიშვილს უბრუნებს მამას.

გ. აქილევსისა და აგამემნონის დავა (აქილევსი დროებით წყვეტს ბრძოლას).

დ. აქილევსი და მხევალი ბრისეისი (ბრისეისი მიჰყავთ აგამემნონის ბრძანებით).

ე. ქრისეს ასულს მამას უბრუნებენ და შინ მიჰყავთ (ქრისეს სიხარული).

ვ. აქაველთა ბრძოლა, დაღუპულთა დაკრძალვა. რიტუალი. აღაპი.

XXIV სიმღერა:

ა'. პრიამოსი გამოსასყიდით მიდის აქილევსთან, რათა შვილის ცხედარი დაიბრუნოს.

ბ'. აქილევსი გამოსასყიდს იღებს და პრიამოსს ჰექტორის ცხედარს უბრუნებს.

გ'. აქილევსისა და პრიამოსის საუბარი (აქილევსი დროებით წყვეტს ბრძოლას).

დ'. აქილევსი და ბრისეისი (აქილევსი ღამეს ატარებს ბრისეისთან, რომელიც აგამემნონმა დაუბრუნა).

ე'. პრიამოსს შვილის ცხედარი ილიონში შეაქვს (ტროელეების გლოვა).

ვ'. ჰექტორის დატირება და დაკრძალვა. რიტუალი. ალაპი (გორდუზიანი 2009: 59-61).

ამრიგად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჰომეროსი არის ჰეროიკული ეპიკური ტექსტის სიუჟეტის კანონმდებელი. „ილიადაში“ სრულყოფილად არის გადმოცემული ერთი ამბავი – აქილევსის რისხვა – დასაწყისით, მიმდინარეობით, დასასრულით. ამ ერთ ამბავში კონცენტრირებულია ტროას მითის მთელი ძირითადი ინფორმაცია. ამ ურთულესი ამოცანის წარმატებით დაძლევა თითქოს დაუჯერებელია, მაგრამ ჰომეროსის ხელში შესაძლებელი აღმოჩნდა.

თხრობა, მესამე კომპონენტი – *თხრობა* – განსაზღვრავს, რით განსხვავდება მხატვრული ნაწარმოები მეცნიერულისგან. არისტოტელეს მიხედვით, მხატვრული ტექსტი *მოგვითხრობს*, მეცნიერული – *გვისაბუთებს* (შტალი 1975: 68).

აქ ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ 2 კომპონენტზე: ჰომეროსის მიმართებაზე რეალობასთან (ისტორია, ყოფა) და პერსონაჟის ხატვის ჰომეროსისეულ ხერხებზე.

1. *გამონაგონის* თხზვისას ჰომეროსი ირჩევს ორიგინალურ გზას. მისი გამონაგონი სხვადასხვა დოზით, მაგრამ ყოველთვის შეიცავს ჭეშმარიტებას (შტალი 1975: 49). როგორ ახერხებს ჰომეროსი გამონაგონში – მითში – ჭეშმა-

რიტების (რეალობის) „შეპარებას“? სტრაბონი ამ ფაქტს ასე ხსნის: ჰომეროსის ეპოსში პოეტური გამონაგონები ეფინება ჭეშმარიტებას (სინამდვილეს) და ორივე ქმნის ერთ მთლიანობას, რაც წარმოშობს ეპიკურ გამონაგონს. ჭეშმარიტი ხელოვნებაა შექმნა სიცრუე (ფიქცია) ისე, რომ მასში რაღაც დოზით შერეული იყოს სიმართლევ (სტრაბონი I, 2,9). ისტორიკოსების, არქეოლოგების და სხვა დარგების სპეციალისტთა მტკიცებით, ჰომეროსის ორივე პოემაში აღწერილი გეოგრაფიული, ეთნოგრაფიული, ასტრონომიული, სამედიცინო და სხვა ინფორმაცია რეალურად დასტურდება.¹ ითაკა მართლაც ქვიანი კუნძულია; კორინთო მართლაც ზღვის ნაპირზეა, ევბეაზე მართლაც ცხოვრობდნენ მამაცი ახანტები და ა. შ. მედიკოსები აღნიშნავენ ჰომეროსის პოემებში აღწერილი დაჭრილი მებრძოლების მდგო-

¹ ტროას ომის რეალობის საკითხი დღესაც ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად ითვლება. ამ ომის რეალობაში ეჭვი არ ეპარებოდათ ძვ. ბერძნებსა და რომაელებს (პეროდოტე, თუკიდიდე და სხვ.). მაგრამ შემდგომ ეპოქებში ბერძნულ ეპოსებში აღწერილი ყველა ამბავი, და მათ შორის ტროას ომიც პოეტთა ფანტაზიის ნაყოფად მიიჩნეეს. ჰ. შლიმანის (XIX-ის II ნახ.) გათხრებმა თურქეთის ტერიტორიაზე (ჰისარლიკის ბორცვზე) საფუძველი დაუდო ეგოსურ არქეოლოგიას და მეცნიერულ დისკუსიას: ა) არსებობდა თუ არა ტროა, 2) არის თუ არა შლიმანის მიერ აღმოჩენილი დასახლება ჰომეროსის პოემებში აღწერილი ტროა? იყო თუ არა რეალურად ჰომეროსის პოემაში აღწერილი ტროას ომი? ამ კითხვებს ზოგი მეცნიერი დადებითად უპასუხებს, ზოგი – უარყოფითად. ზოგიც მიიჩნევს, რომ გათხრილი დასახლება მართლაც უდიდესი აღმოსავლური ცივილიზაციის არსებობაზე მიუთითებს და, შესაძლოა, ტროაც იყოს, მაგრამ ეს დასახლება არ არის ჰომეროსის ტროა. გათხრები ამჟამადაც გრძელდება და არქეოლოგები თავს უყრიან არტეფაქტებს, რომლებიც ჰომეროსის მიერ აღწერილი ამბების დასტურად გამოდგება (ამაზე იხ.: TMA:1 997. TTW: 2001).

მარეობისა და მათი მკურნალობის აღწერის საოცარ სი-
ზუსტეს. ასე რომ, ჰომეროსის ეპიკური *გამონაგონი* განსა-
კუთრებულია, მასში „სიცრუე“ შეზრდილია „სიმართლეს-
თან“ (შტალი 1975: 68).

პერსონაჟები: რაკი შევთანხმდით, რომ ჰეროიკული
ეპოსის ფაბულის საფუძველია მითი, ცხადია, რომ ეპიკური
პერსონაჟები მითოსური გმირები არიან. ჯ. კემპბელმა სხვა-
დასხვა ხალხების მითოსური, ზღაპრული და ეპიკური მა-
სალის ანალიზის საფუძველზე დაასკვნა, რომ ყველა გმირი
„ამოდის“ გმირის ერთი უნივერსალური არქეტიპული
სიმბოლოდან. ანუ: ჰერაკლე, პერსევსი, აქილევსი, ოდისევ-
სი... სხვა ხალხების მითიური გმირები ერთი და იმავე
მოდელის ინვარიანტები არიან. ამ არქეტიპულ გმირს
კემპბელმა „ათასი სახის მქონე გმირი“ უწოდა (კემპბელი
1997). ჰომეროსმა „ილიადის“ ათობით გმირს ინდივიდუ-
ალობა მიანიჭა და ისინი ეპოსის *პერსონაჟებად* აქცია.
მკითხველი ამ პერსონაჟებს განასხვავებს არა მხოლოდ
იმით, რომ მათ სხვადასხვა სახელი ჰქვიათ, აქვთ ე.წ. „მუდ-
მივი (მყარი)“ ეპითეტები, არამედ, ისინი ერთმანეთისგან
განსხვავდებიან ზნით, ხასიათით, თვისებებით, სიმამა-
ცით. ჩვენ შეგვიძლია „ილიადის“ ყველა მთავარი პერსო-
ნაჟი დავახასიათოთ მოკლედ, არსებითი თვისების მიხედ-
ვით და ვრცლად – ამა თუ ეპიზოდში მათი საქციელის
შეფასებით, ამ ეპიზოდების შეჯერების საფუძველზე. „ილი-
ადის“ მთავარი პერსონაჟებიდან რამდენიმე მოკლედ ასე

შეიძლება დავახასიათოთ: *აქილევსი*: პოემაში იგი 27 წლისაა, ყველას აღმატება სიძლიერით, დარწმუნებულია თავის თავში. მისი ძალა შედარებულია ცეცხლის გამანადგურებელ ალთან. დაუნდობელია მტრის მიმართ (ეპიზოდი ტექსტიდან: ერთ-ერთი ბრძოლისას აქილევსმა იმდენი მტრის გვამი ჩაყარა მდინარე სკამანდროსში, რომ მდინარის ღმერთი აღაშფოთა). ის მძაფრი განცდების ადამიანია, ძალიან თავმოყვარე. ჟინით არის შეპყრობილი, მისი განმუხტვა მხოლოდ მოქმედებას შეუძლია. აქილევსის მიზანია სახელის მოპოვება. *სახელის მოპოვება* მას სიცოცხლეს ურჩევნია (როდესაც საკუთარი ცხენი ადამიანის ხმით დაელაპარაკება და ეტყვის, რომ უახლოეს ბრძოლაში დაიღუპება, აქილევსი პასუხობს: მერე რა-ო). მიუხედავად იმისა, რომ მზადაა სიკვდილისათვის (იცის, რომ ტროას ომში დაეცემა), საოცრად უყვარს სიცოცხლე, არ ფიქრობს სიკვდილზე და ყველა ბრძოლაში თავდაუზოგავად ომობს. აქილევსი არ აზროვნებს გლობალურად, ის მომენტის, აფექტის კაცია (აგამემნონთან დაპირისპირებამ გამოიწვია აქილევსის აფექტური საშინელი რისხვა; ეს რისხვა ჩააქრო მეორე აფექტმა – მეგობრის, პატროკლოსის, დაღუპვამ). აქილევსის დახასიათებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პრიამოსთან შეხვედრის ეპიზოდი, რომელიც ამ პერსონაჟს სულ სხვა განზომილებაში წარმოგვიდგენს – ჰუმანურმა საქციელმა აქილევსი პოემის ნამდვილ გმირად გადააქცია.

ჰექტორი: ტროელი უფლისწული, მეფე პრიამოსის ვაჟი,

თითქმის უნაკლო პერსონაჟი. ის, რომ ჰომეროსმა ყველა ღირსებით შემკულ გმირად არა ბერძენი, არამედ ტროელი წარმოგვიდგინა, ავტორის პირუთვნელობაზე მიუთითებს. ჰექტორის სიმამაცე არ არის ბუნებით ბოძებული, ის გონებით სძლევს შიშის გრძნობას (ეპიზოდი ტექსტიდან: აქილევსთან შეხვედრის წინ ჰექტორი შიშმა შეიპყრო, მან ეტლით რამდენჯერმე შემოურბინა ილიონის გალავანს, რათა შიში დაეოკებინა და აქილევსთან ორთაბრძოლაში ჩაბმულიყო). ჰექტორს სძულს ომი. მას მოუწია „ესწავლა“ ყოფილიყო მამაცი. ჰექტორს უყვარს თავისი ოჯახი, სამშობლო. „ილიადის“ ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდია ჰექტორისა და მისი მეუღლის – ანდრომაქეს შეხვედრა: ანდრომაქე ევედრება ქმარს, გაერიდოს ამ წაგებულ ომს (ყველამ იცის, რომ ტროა დღედღეზე დაეცემა), ახსენებს, რომ ამ დღემდე მთელი ათი წლის განმავლობაში სწორედ მან – ჰექტორმა გადაიტანა ბრძოლების მთელი სიმძიმე. კმარა. ახლა დროა ცოლ-შვილს მიხედოს. ანდრომაქეს ხომ ამ ომის წყალობით აღარავინ შერჩა, ჰექტორია მისთვის მამაც, დედაც, ძმებიც – ერთადერთი დამცველი და საყვარელი თანამეცხედრე. ან რა ბედი ელის მათ ჩვილს? გამარჯვებული ბერძნები ან დახოცავენ ჰექტორის ცოლ-შვილს, ან, რაც უარესია, მონებად აქცევენ. ანდრომაქეს მონოლოგს მოსდევს ჰექტორის გამაოგნებელი პასუხი:

„მეც ეგ მაშფოთებს, ჩემო კარგო, მაგრამ ტროელთა
და გრძელკაბიან ტროელ ქალთა წინაშე *სირცხვილს*
სად გავექცევი, თუ ლაჩრულად გავექეც ბრძოლას?“

(ილიადა VI,441-443)

სხვა ეპიზოდში ჰექტორი მისან პულიდამასს (რო-
მელიც გარდაუვალი საფრთხის შესახებ აუწყებს) ეუბნება:

„ჩვენ მხოლოდ დიად ზევსის ნებას უნდა ვერწმუნოთ,
მოკვდავ კაცთა და მარადნეტარ ღმერთთა მბრძანებელს!
ყველაზე დიდი სასწაული ქვეყნის დაცვაა!“

(ილიადა XII, 241-243)

პასუხისმგებლობის გრძნობა ქვეყნისა და ხალხის
წინაშე ჰექტორს სულ სხვა ტიპის გმირად წარმოგვიდგენს.
ღირსების გრძნობა არასდროს გადადის თავნებობაში,
პირიქით, ჰექტორი ყოველთვის მზადაა, თუ საქმე ითხოვს,
მოელაპარაკოს მტერს (ილიადა VII, 225-302).

ჰომეროსი თავისი პერსონაჟების დასახასიათებლად
იყენებს დეტალებს, აქსტებს, სიტუაციებს. „ილიადის“ ყვე-
ლა გმირი ვაჟკაცია, მაგრამ ეს ვაჟკაცობა სხვადასხვანაირია,
მაგალითად: *აიასი* ზორბაა, მხარბეჭიანი, მას ვირის სი-
ჯიუტე (ილიადა IX, 632-3) და გამძლეობა აქვს. აიასის
შეუპოვრობა პირდაპირობას, მოუქნელობას ეფუძნება; ის
დგას იქ, სადაც დააყენებენ და ნაბიჯს არ იცვლის; ციხესი-
მაგრეს ჰგავს. *დიომედე* აქილეუსის შემდეგ ყველაზე ახალ-

გაზრდა და ყველაზე ძლიერია. მას ყოველთვის სურს გააკეთოს იმაზე მეტი, რაც დაავალეს; ისწრაფვის ბრძოლის შუაგულისკენ და ომისას ღმერთებსაც არ ეპუება (შეებრძოლა არესა და აფროდიტეს). დიომედე ენთუზიასტია (*ენტუზიასტი* სიტყვასიტყვით ასე ითარგმნება: ის, რომელშიც ღმერთია). დიომედეს თამამად შეიძლება ვუწოდოთ რაინდი (ეპიზოდი ტექსტიდან: მტერთან – გლავკოსთან დამძობილების ეპიზოდი). *ოდისევსი* ყველაზე მოხერხებული, გამჭრიახი, ფრთხილი და მჭევრმეტყველია. სწორედ მას ავალებენ რთულ „მოსაგვარებელ“ საქმეებსა და მოლაპარაკებებს („დოლონია“; ბერძენ მებრძოლთა დაბრუნება ბრძოლის ველზე აგამემნონის ცრუ სიზმრის შემდეგ, ელჩობა განრისხებულ აქილევსთან). *პარისი* „ილიადაში“ არაჰეროიკული თვისებებით გამოირჩევა: მისი საყვარელი იარაღია მშვილდ-ისარი (არ უყვარს ხელჩართული ბრძოლები), თავს იწონებს სილამაზით, მოსხმული აქვს პანტერის ტყავი (იგი ე.წ. ტყაოსანი გმირია) და თავს აწონებს ქალებს. პარისი ქალღმერთ აფროდიტეს რჩეულია და მისი მფარველობით სარგებლობს. მისი „ვაჟკაცობა“ სიყვარულის ქალღმერთის მფარველობაში მყოფი მამრის ვაჟკაცობაა, შესაბამისი შედეგებით. მეცნიერთა ვარაუდით, ჰომეროსამდელ ეპოსში პარისი მთავარი გმირი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ პოეტმა შეცვალა მითის კონცეფცია და პარისის ახალი ეპიკური სახე შექმნა.

აქვე ყურადღებას გავამახვილებთ ერთ ასპექტზე, რომელიც შეიძლება საყურადღებო იყოს თანამედროვე მკითხველისთვის. არის კი „ილიადა“ ომის აპოლოგია? სიმბოლოების ენას თუ მოვითვლივით (ეპიკური ტექსტი კი, როგორც ცნობილია, სიმბოლოების ენით „მეტყველებს“), ნათელი ხდება, რომ ელენეს მოტაცების გამო ომის დაწყება მხოლოდ მითოპოეტური საბურველია. ელენე, და ზოგადად, ქალი, მითის ენაზე მიწის, ქვეყნის აღმნიშვნელია. რეალურად, ბერძნებს ტროას დაპყრობა სურდათ. რატომ? გულბრყვილო კითხვაა. რატომ იმართებოდა, იმართება და გაიმართება ომები სახელმწიფოებს შორის? ყველა ომს ჰქონდა, აქვს და ექნება ერთი მიზეზი – მიწის, სიმდიდრის, წიაღისეულისა თუ სამუშაო ძალის დაუფლება. ეს სურდათ ბერძნებსაც; ტროა აღმოსავლეთის უმდიდრესი სახელმწიფო იყო, სავაჭრო არტერია – აღმოსავლეთის ბეღელი. ჩვეულებრივ, ომი ხალხისთ და ენთუზიაზმით იწყება, მებრძოლებს სწრაფად გამარჯვება და გამდიდრება სურთ, მაგრამ ასე არ ხდება ხოლმე. ტროას ომიც გაიწელა, 10 წელს გაგრძელდა. ეს დრო საკმარისია ფიქრისა და ფასეულობათა გადასინჯვისათვის. ჰომეროსი ტექსტში არაერთგზის აღწერს იმგვარ სიტუაციებს, როდესაც ცხადი ხდება, რომ ადამიანებს (მებრძოლებს) ომი ყელში ამოუვიდათ – ზოგი დაიჭრა და დაინვალიდდა, ზოგი დაბერდა ამ ათი წლის განმავლობაში, ზოგიც დასნეულდა, ბევრს უახლოესი მეგობარი დაეღუპა; და ბოლოს, ყველას მოენატრა სახლი,

ახლობლები – ცოლები და შვილები. უღირთ კი ამ ფასად მონატრება და სიკვდილი? ეს ის კითხვები და განწყობილებებია, რომლებიც „ილიადის“ ტექსტსა და ქვეტექსტში აშკარად იკითხება. ასე რომ, ჰომეროსი, რომელიც, ერთი მხრივ, ბრძოლების გრანდიოზულ სცენებს ხატავს და ცალკეული ვაჟკაცების გმირული შერკინებების დეტალური აღწერით „გვატკობს“, შინაგანად ომს აღიქვამს, როგორც უბედურებას. ისმის კითხვა: როგორ გავიგოთ „ილიადა“ როგორც ომის, გმირების, ენთუზიასტების აპოლოგია, თუ პაციფისტური („პაქს“ მშვიდობა, ზავი) ტექსტი? „ილიადა“ ორივე წაკითხვის საშუალებას გვაძლევს, გააჩნია ვინ რას დაინახავს და როგორ.

III. **პოეტური სემანტიკა** (ή λέξις): შედარებები, ეპითეტები (მუდმივი და ერთჯერადი), გამეორებები, სხვა მხატვრული აქსესუარები: ეპიკური ფორმულები (რომელიც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პოეტური სემანტიკის ელემენტი და როგორც სტილის კომპონენტიც. ამაზე იხ. ზემოთ).

მაგალითად, გაშლილი შედარების ნიმუში:

„გეგონებოდა, ნათელ მთვარეს სხივმშვენიერი

ვარსკვლავთა ხომლი მოჰფენია უქარო ცაზე.

ამ დროს ჩანს ბორცვი, ველ-მინდვრები, ზვიადი მთები,

მაღლით ეთერი განფენილა უკიდევანო,

ჩანან მთიებნი. შესციცინებს მწყემსი მათ შვებით.
სწორედ ამდენი შავ გემთა და სკამანდროსს შორის
ჩანდა კოცონი, ილიონის წინ მოგიზგიზე“.
(ილიადა VIII, 552-560.
აქ და ყველგან რ. მიმინოშვილის თარგმანი)

ეს მოკლედ ასე შეიძლება თქმულიყო: ველზე იმდენი
კოცონი ენთო, რამდენიც – ვარსკვლავი ცაზე.

განსაკუთრებით უნდა გავამახვილოთ ყურადღება
ეკფრასისზე, რომელიც ბერძნული (ჰომეროსის) ეპოსის
ინდივიდუალურ შტრიხად მიაჩნიათ (ავერინცევი 1971:
224-225). ყველა წერილობითი ტექსტი 3 კომპონენტს ეფუძ-
ნება: *დარიგებას*, *თხრობას*, *აღწერას*. მხატვრული ლი-
ტერატურისთვის სპეციფიკურია *აღწერა*. *სწავლება* და
თხრობა დამახასიათებელია „არამხატვრული“ ტექსტების-
თვის. *სწავლება* ისწრაფვის უტილიტარული ზემოქმედე-
ბისკენ, *თხრობა* – გადმოცემული მოვლენების დასრულე-
ბისკენ. მხოლოდ *აღწერას* აქვს თვითკმარი მნიშვნელობა
(არაფერზე არ არის დამოკიდებული), ის „უანგაროა“. ამი-
ტომ სწორედ იგი აღმოჩნდა კონსტიტუციური კრიტერი-
უმი ბერძნული ლიტერატურული კულტურისთვის. სწო-
რედ ჰომეროსთან არის საოცარი გულუხვობით წარმოდ-
გენილი აღწერები – ეკფრასისები. ეს აღწერები არაფრით არ
არის განპირობებული ფაბულით. ჰომეროსის პოეტიკის ამ
თავისებურების ახსნა შეუძლებელია ეპიკური სტილის კა-

ნონებით თუნდაც იმიტომ, რომ არც „გილგამეშში“, არც „მაჰაბჰარატაში“, არც ჩრდილოურ ეპოსში, არც „სიმღერაში როლანდზე“, არც „სიმღერაში ნიბელუნგებზე“ მსგავსი არაფერი გვხვდება. ჰომეროსის პოემებში დროდადრო თხრობა ჩერდება, მთხრობელი და მკითხველი გარკვეული დროით გამოდიან (თხრობის) დინებიდან. ეკვრასისი შეიძლება განგვხილა, როგორც სიუჟეტის კომპონენტი, მაგრამ ჩვენ საგანგებოდ გადმოვიტანეთ „λ᾽ἐξ ἑ“-ში, რადგან მას მივიჩნევთ ორიგინალურ მხატვრულ ხერხად: ეკვრასისი თხრობისგან განსხვავდება იმით, რომ თხრობა შეიცავს მოვლენათა შიშველ გადმოცემას, მაშინ როდესაც *ეკვრასისი ცდილობს მსმენელი გადააქციოს მაყურებლად* (ავერინცევი 1971: 226). ჰომეროსისეული ეკვრასისების ბრწყინვალე შედეგებია აქილევსის ფარის აღწერა (რომელიც არა მხოლოდ ამ ნივთის ზედმიწევნითი აღწერაა, არამედ ადამიანის ცხოვრების არსსაც ასახავს), აგამემნონის სკიპტრა, ნესტორის თასი, ზევსისა და ჰერას „წმინდა ქორწილი“ იდას მთაზე და მრავალი სხვა.

*„ოდისეა“ ისე განსხვავდება „ილიადისგან“, რომ მეცნიერებს გაუჩნდათ ეჭვი – არის თუ არა ორივე ტექსტი ერთი და იმავე ავტორის დაწერილი? ეს და პოემების მეცნიერული ანალიზისას წამოჭრილი სხვა პრობლემები აქტუალური გახდა XVII საუკუნიდან. მას შემდეგ, რაც ევროპამ ხელახლა „აღმოაჩინა“ ანტიკური სამყარო და ჰომე-

როსის სკრუპულოზურ შესწავლას შეუდგა, ჰომეროლოგიაში გაჩნდა ორი მიმართულება: **უნიტარისტული**, რომლის მიმდევრები ამტკიცებენ, რომ „ილიადა“ და „ოდისეა“ ერთი ავტორის დაწერილია (შილერი, გოეთე, ფოსი, ჰოლდერლინი, ჰეგელი, ნიცშე, სოკოლოვი, სკოტი, ალენი, დრერუპი, შადევალდტი და სხვ.). **ანალიტიკური** – ამ თვალსაზრისის მომხრეები ასაბუთებენ, რომ არა თუ „ილიადა“ და „ოდისეა“ არ არის ერთი და იმავე ავტორის დაწერილი, არამედ თითოეული მათგანიც არ არის ერთი ავტორის მიერ შექმნილი (დ'ობინიაკი, ვიკო, ვოლფი, ლახმანი, ჰერმანი, გროტი, ვილამოვიც-მოლენდორფი და სხვ.) (გორდეზიანი 2009: 47-66). ეს დავა, ფაქტობრივად, დასრულდა მას შემდეგ, რაც ფილოლოგიამ ჭეშმარიტ მეცნიერულ სიმაღლეებს მიაღწია – მოიმარჯვა კვლევის ახალი მეთოდოლოგია და გამოავლინა ორივე ტექსტში „ჩადებული“ წრიული და პარალელური სიმეტრიის მოდელები, პერსონაჟების ხატვის სპეციფიკური მანერა, სამყაროს ეპიკური მოდელირების ინდივიდუალური ხედვა და მრავალი სხვა. ანუ, დიდი კვლევა-ძიების შედეგად თანამედროვე მეცნიერები მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რაშიც ეჭვი არც შეუტანიათ ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებს (არისტოტელეს, პლატონს, კვინტილიანუსს, ჰორაციუსს...). დასკვნა კი ასეთია: „ილიადის“ და „ოდისეას“ ავტორია ერთი პიროვნება – ჰომეროსი. ის, თუ ვინ იყო ჰომეროსი, საიდან იყო, და არსებობდა თუ არა საერთოდ პიროვნება, სახელად ჰომეროსი.

მეროსი, ცალკე კვლევის საკითხია (დაახლოებით ამ ტიპის პრობლემაა რუსთველის ვინაობის საკითხიც).

„ოდისეა“, დღევანდელი ტერმინოლოგიით, სათავგადასავლო-ავანტიურული ეპოსია, რომელშიც ტროას ომის ერთი გმირის – ოდისევსის თავგადასავალია მოთხრობილი. ამ თვალსაზრისით, ეს ტექსტი არსებითად განსხვავდება „ილიადისგან“, რომელიც საგმირო-ჰეროიკული ეპოსის ნიმუშია. ჩვენ წინაშეა ორ სხვადასხვა მოდელზე აწყობილი ეპიკური ტექსტი, თუმცა ამ პოემების შედარებითი ანალიზისას სავსებით თვალსაჩინოდ იკვეთება ერთი ავტორის ხელი და ხედვა. დავიწყოთ იმით, რომ „ოდისეაში“ მკითხველი იღებს პასუხს უამრავ კითხვაზე, რაც „ილიადის“ წაკითხვის შემდეგ გაუჩნდა: როგორ დამთავრდა ტროას ომი, ვინ გადარჩა, როგორ დაბრუნდნენ შინ „ილიადის“ გმირები. ასე რომ, ტროას მითის ერთიანი ფაბულის დამუშავების თვალსაზრისით, „ილიადაში“ კონცენტრირებულია ომისა და ომამდელი ინფორმაცია, „ოდისეაში“ კი – ე.წ. „დაბრუნებანი“. ერთი ავტორის ხელი ჩანს პოემების სტრუქტურირების კონცეფციაში და მთელ რიგ დეტალებში, რომელთა ანალიზი შორს წაგვიყვანს. ერთ-ერთი არსებითი ასპექტია *რისხვის აქცენტირება*. საქმე ისაა, რომ ოდისევსის შინ დაბრუნებას აბრკოლებს პოსეიდონის რისხვა. პოსეიდონი განრისხდა ოდისევსზე, რომელმაც ერთადერთი თვალი ამოუშანთა მის ვაჟს – კიკლოპ პოლიფემს. პოსეიდონის მრისხანების გამო ოდისევსს ვერც

ათენა ეხმარება („ოდისეას“ მიხედვით ათენა ოდისევსისა და მისი ოჯახის წევრების შემწეა), სანამ ზღვათა მბრძანებლის რისხვა არ დაცხრება (ამას კი 10 წელი დასჭირდა). თუ „ილიადაში“ ტექსტის ღერძული მოტივი – აქილევის რისხვა – პირველივე ტაეპიდან არის გაცხადებული, „ოდისეაში“ პოსეიდონის რისხვის შესახებ პოემის შუა ნაწილში ვიგებთ (მაშინ, როდესაც ოდისევსი ფეაკებს უყვება თავის თავგადასავალს). ამ ტექსტებში ჩანს არსებითი განსხვავება: ეს განსხვავება ლაკონურად ჩამოაყალიბა არისტოტელემ: „ილიადა“ „პათეტიკურია“, „ოდისეა“ – „ზნე-ჩვეულებათა აღმწერელი“. „ოდისეაში“ პერსონაჟების მოქმედებათა შეფასების საზომი მორალია (ცოლქმრული ერთგულება; დანაშაული და სასჯელი: პენელოპეს საქმროებმა თავად დაიტეხეს თავს ოდისევსის რისხვა), „ოდისეაში“ ლაპარაკია მიწიერ ამბებზე – სხვადასხვა ხიფათისგან თავის დახსნაზე, სიმშვიდის, ოჯახის, სამშობლოს ძიებაზე. როგორც ითქვა, „ოდისეას“ ავტორი ორიენტირებულია ოჯახზე; პოემის გმირის მიზანია *შინ დაბრუნება* საყვარელ ცოლ-შვილთან, მშობლებთან, ერთადერთ სამშობლოში. როგორც ჩანს, სწორედ ამ უმთავრესი ადამიანური ფასეულობების წამოწევის გამო იქცა „ოდისეა“ ბევრი ევროპელი მწერლის შთაგონების წყაროდ. თანამედროვე მეცნიერები აღნიშნავენ, რომ მთელი ევროპული ლიტერატურა „ოდისეადან“ ამოიზარდა (ცანავა 2011: 7-11). „ილიადისა“ და „ოდისეას“ შედარებისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჰომეროსმა სხვადასხვა ჟანრის ორი

სიმფონია შექმნა – ორივე ვირტუოზული და ერთმანეთის შემავსებელი.

ტექსტი და მით უმეტეს, ეპიკური ტექსტი უამრავ ნიუანსსა და დეტალს შეიცავს. სწორედ ამ დეტალებში „იმალება“ ავტორი. „ილიადა“ და „ოდისეა“ ადამიანური განცდების, ვნებების, სურვილების – კარგისა და ცუდის – ჭეშმარიტი საბადოა. თუ ტექსტებს კარგად წავიკითხავთ, აღმოვაჩენთ, რომ ჰომეროსს ჩვენთვის საინტერესო უამრავ კითხვაზე აქვს პასუხი გაცემული. სწორედ ამიტომაც უწოდებდნენ მას „მთელი ელადის მასწავლებელს“ და მი-აჩნდათ: განვითარებისა და ცხოვრებაში რამის მიღწევი-სათვის აუცილებელი იყო არა მხოლოდ ხშირად წაეკი-თხათ ჰომეროსის პოემები, არამედ ზეპირადაც ესწავლათ (შტალი 1975: 12).

* ახლა მოკლედ წარმოვადგენთ სხვა ბერძენ ეპიკოს პოეტებს:

ჰესიოდე (ძვ.წ. VIII ს.) **გენეალოგიური** და **დიდაქტი-კური** ეპოსის ფუძემდებელია. დღევანდელი მკთხველი-სათვის შეიძლება სულაც არ იყოს აქტუალური ჰესიოდეს შემოქმედება, მაგრამ ძველი ბერძნებისათვის ფასდაუდე-ბელი ტექსტი იყო „*თეოგონია*“ – ეპოსი, რომელიც ღმერ-თების წარმოშობის, მათი ფუნქციებისა და ურთიერთო-ბების შესახებ მოუთხრობდა ადამიანებს. ანტიკურ წყარო-ებში ასეთი ამბავიც კი არის გადმოცემული: როდესაც ერთ-მანეთს შეეჯიბრნენ ჰომეროსი და ჰესიოდე, ჰესიოდემ გა-

იმარჯვა. ჰესიოდემ ბევრი მნიშვნელოვანი და პრაქტიკული რამ ასწავლა ელინებს, უპირველეს ყოვლისა, ლექსად ჩამოუყალიბა რელიგიური დოქტრინა, როგორც საერთო-ელინური რწმენის საფუძველი. მეორე პოემა – „სამუშაონი და დღენი“ დიდაქტიკური ხასიათისაა. ამ თხზულებაში გლექსკაცის ყოველდღიური საზრუნავი – ხვნა, თესვა, მოსავლის მოწევა, დაბინავება – ადამიანური მორალის, ზნეობის, ღირსების და ურთიერთობების კონტექსტშია გააზრებული. ჰესიოდე ორივე პოემაში დიდ ადგილს უთმობს პრომეთეს, რომელიც წარმოდგენილია, როგორც ქურდი და მატყუარა. ჰესიოდეს აზრით, პრომეთე ზევსის მიერ დადგენილი წესების საპირისპიროდ მოქმედებს; მან ადამიანებს ხელში ჩაუგდო ის, რაც ღმერთების კუთვნილება იყო (ცეცხლი). უგუნურმა და უმადურმა ადამიანებმა ღმერთის წყალობა – ცეცხლი – არაადეკვატურად გამოიყენეს. ამიტომ პრომეთეს დასჯა (მიჯაჭვა) ღვთაებრივი სამართლიანი *რისხვის* ნიმუშია; პრომეთე ისჯება ისევე, როგორც სისიფოსი, ან სხვა მითოსური გმირები, რომლებმაც ღმერთების მიერ დადგენილი წესრიგი დაარღვიეს (ვესტი 1966. 1978).

ჰესიოდეს პოემები ჰომეროსის ტექსტებისგან განსხვავდება არა მხოლოდ ჟანრობრივად, არამედ – ზომითაც: „ილიადა“ 15693 სტრიქონს და 24 სიმღერას შეიცავს, „ოდისეა“ – 12109 სტრიქონსა და 24 სიმღერას; ჰესიოდეს „თეოგონია“ 1022 ჰექსამეტრისგან შედგება, „სამუშაონი და

დღენი“ – 828-სგან (გორდეზიანი 2009: 136-154). ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ჩვეულებრივ, ეპიკური ტექსტის ავტორი თავის თხზულებაში თავს არ ამჟღავნებს; ჰესიოდე არღვევს ამ ტრადიციას და „სამუშაონი და დღენში“ მკითხველს თავის თავსა და ოჯახზე მოუთხრობს.

ფაქტობრივად, ჰომეროსი და ჰესიოდე არიან ეპიკური ჟანრის კანონმდებლები. მათ მოახერხეს ჟანრის ფორმირება და ძირითადი მიმართულებების განსაზღვრა. ეპიკურ პოეზიაში მათ გამოკვეთეს ორი ხაზი (მიმართულება), რომლებსაც ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა. ამ მიმდევართა სახელებმა ჩვენამდე ან ვერ მოაღწია, ან მოაღწია, მაგრამ ნაკლებად ცნობილია მკითხველი საზოგადოებისთვის. ამისი მიზეზი ეპიგონთა (მიმდევართა, მიმზამველთა) ტექსტების დაბალმხატვრულობაში უნდა ვეძიოთ. და მაინც, მეტ-ნაკლებად სრული სურათის შესაქმნელად აღვნიშნავთ, რომ ძველი წელთაღრიცხვის VII-IV საუკუნეებში შეიქმნა უამრავი პოემა მათ შორის ე.წ. *კიკლიკური* („კიკლოს“ წრე) პოემები, რომლებიც გადმოსცემდნენ სხვადასხვა ბერძნული მითოსური ციკლების (ტროას, თებეს, არგონავტების) ამბებს სრულად – თავიდან ბოლომდე, ან რომელიმე ეპიზოდს. ეს პოემები საინტერესოა მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ შეიძლება წავაწყდეთ ტროას ომისა თუ სხვა მითოსური ციკლის, ან ამბის შემცველ დამატებით ინფორმაციას. მაგალითად, ლეგენდარულ კოლხეთსა და არგონავტების ლაშქრობაზე საინტერესო ცნობებს გვაწვდიან

ევმელოსი, კინეთონი, ეპიმენიდე (ურუშაძე 1964). ეპიკოს პოეტთა შორის ასახელებენ აგრეთვე *პისანდროსს*, *პანიასისს*, *ქერილოსს* (მისი პოემა „პერსიკა“ ისტორიულ ამბავზეა აგებული), *ანტიმაქოს კოლოფონელს*. *კიკლიკურმა პოემებმა* ჩვენამდე უმეტესად ფრაგმენტული სახით მოაღწია, ამიტომაც ძნელია მათ ავ-კარგზე მსჯელობა (გორდეზიანი 2009: 154-159).

ვილოსოფიური პოემები შეთხზეს *პარმენიდემ* (ძვ.წ. VI-Vსს. ჩვენამდე მოაღწია მისი პოემის „ბუნების შესახებ“ ფრაგმენტებმა) და *ემპედოკლემ* (ძვ.წ. Vს. მისი ტექსტი „ბუნების შესახებ“ ფრაგმენტულად შემოგვრჩა).

***კომიკურ-პაროდული ეპოსის ნიმუშად ითვლება** პოემა „*მარგიტესი*“. მის ავტორად ზოგი ჰომეროსს მიიჩნევდა, ზოგი – პიგრესს. სავარაუდოდ, ტექსტი ძვ.წ.-ის VII ს-ში შეიქმნა. არისტოტელეს აზრით, ეს ტექსტი გახდა კლასიკური ბერძნული კომედიის წყარო, ისევე, როგორც „ილიადა“ და „ოდისეა“ – ტრაგედიისა (პოეტიკა 1976: IV). ჩვენამდე ამ პოემის უმნიშვნელო ფრაგმენტებმა მოაღწია. „მარგიტესში“ აღწერილი ყოფილა ერთი სულელი კაცის – მარგიტესის ცხოვრება (მაგალითად: მარგიტესმა არ იცოდა ვინ შობა – დედამ თუ მამამ; არ ეკარებოდა ცოლს იმის შიშით, რომ მას არ გაეჭორა დედამისთან). ეს ამბავი, როგორც ჩანს, სიცილს იწვევდა. გონებაჩლუნგი დოყლაპია გავრცელებული და პოპულარული ფოლკლორული ტიპია.

ამგვარი პერსონაჟის მოქმედებების შეუსაბამობა რეალურ სიტუაციებთან კომიზმის საფუძველს ქმნის. ზოგის მოსაზრებით, „მარგიტესი“ პაროდიას, მარგიტესი „გადაბრუნებული ოდისევსია“ (DNP, 7, 885). ასე რომ, პაროდიაც ეპოსს დაუკავშირდა. ამ კონტექსტში საინტერესოა ტერმინ *პაროდის* ეტიმოლოგიის სხვანაირი გააზრება: თუ ადრე პაროდია გაგებული იყო, როგორც „საწინააღმდეგო აზრის შემცველი სიმღერა“ (παρ-ადნ(α), ამჟამად ტერმინი გამოჰყავთ პარარაფსოდიიდან (παρὰ-პ(α)ψ-ადნ(α), რომლის მნიშვნელობა ასე უნდა გავიგოთ: „ეპოსის საპირისპირო“ (გორდეზიანი 2009: 163-165).D

პაროდიული ეპოსის თვალსაჩინო ნიმუშია „*ბაყაყებისა და თავგების ომი*“ (ბატრახომიომახია 2001), რომელიც 303 სტრიქონს შეიცავს და „ილიადის“ პაროდიას წარმოადგენს.

* ძველბერძნული ეპოსის ახალი აღმავლობა იწყება ელინისტურ ეპოქაში (ელინიზმი – პერიოდი ალექსანდრე მაკედონელის ლაშქრობებიდან ძვ.წ-ის IVს. ძველი წელთაღრიცხვის I საუკუნემდე). ამ ეპოქაში ბერძნული ენა დომინანტური ხდება არა მხოლოდ საბერძნეთისა და ევროპის ნაწილის, არამედ ცენტრალური აზიის მთელ ტერიტორიაზე – ალექსანდრე მაკედონელის მიერ შექმნილ „მსოფლიო სახელმწიფოში“. სწორედ ამ პერიოდში ელინისტურ ქვეყნებში ჩამოყალიბდა პირველი სამეცნიერო ცენტრები – ბიბლიოთეკები (მათ შორის, საყოველთაოდ ცნობილი

ალექსანდრიის ბიბლიოთეკა), სადაც საფუძველი ჩაეყარა ფილოლოგიას, როგორც მეცნიერებას და განისაზღვრა ფილოლოგიური კვლევების მიმართულებები: ტექსტების შედარება-კორექტირება, რედაქტირება, კომენტირება, გამოცემა, კრიტიკული აპარატით აღჭურვა და სხვა. ამჟამად ყურადღებას გავამახვილებთ ეპოსის ჟანრთან დაკავშირებულ ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხზე, კერძოდ დისკუსიაზე: ეპოსი თუ ეპილიონი? ეს იყო პირველი სერიოზული მეცნიერული კამათი ალექსანდრიის ბიბლიოთეკის ორ სწავლულს – კალიმაქოსსა და აპოლონიოს როდოსელს შორის.

კალიმაქოსი ითვლება ახალი მიმართულების – ეპილიონის ჟანრის – დამამკვიდრებლად ბერძნულ ლიტერატურაში. მისი აზრით, ვრცელი ეპიკური თხზულებების წერის დრო წავიდა. პოეტური ნაწარმოები ფორმითაც და მიზანდასახულობითაც თანამედროვე სულისკვეთებას უნდა ემსახურებოდეს, ამიტომ საჭიროა ვწერთ მცირე ფორმის ეპიკური ნაწარმოებები, რომლებსაც კალიმაქოსი *ეპილიონს* უწოდებს. კალიმაქოსს დაუპირისპირდა მისი მოწაფე და თანამშრომელი (ორივე ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში მოღვაწეობდა) – აპოლონიოს როდოსელი, რომელიც ვრცელი ეპოსის თხზვას უჭერდა მხარს. ჩვენთვის უცნობია ამ ლიტერატურული პაექრობის დეტალები, მაგრამ ვიცით, რომ ორივე პოეტს ჰყავდა თავისი მომხრეები.

კალიმაქოსს 800-ზე მეტი წიგნი დაუწერია, მაგრამ ჩვენამდე მისი ეპილონებიდან მოაღწია „მიზეზებმა“ (ფრაგმენტულად) და „ჰეკალეს“ ფრაგმენტებმა. „მიზეზები“ შედგებოდა 4 წიგნისგან (თითოში 700-800ტაეპი). ამ თხზულებაში მოთხრობილი იყო რელიგიური კულტების, ადათების, დღეობების, გასართობების, ქალაქების, წმინდა ადგილების წარმოშობაზე. „ჰეკალეში“ მოთხრობილია მართონის ხარის მოსაკლავად მიმავალი თეზევსისა და გლეხი ქალის – ჰეკალეს შეხვედრის ამბავი (ანტიკური 2009: 201-207).

აპოლონიოს როდოსელი – თავისი ეპოქის ერთ-ერთი უგანათლებლესი პოეტი – ვრცელი ეპიკური ტექსტების თხზვის ერთგული დარჩა. მისი „არგონავტიკა“ მრავალმხრივ საყურადღებო ტექსტია. პოემა ეფუძნება არგონავტების მითს. ჰომეროსისგან განსხვავებით, აპოლონიოს როდოსელი მითს ყვება მთლიანად, თავიდან ბოლომდე: როგორ გაემგზავრნენ ბერძენი გმირები სამშობლოდან „არგოთი“ კოლხეთისაკენ, რა ფათერაკები შეემთხვათ გზაში, როგორ ჩავიდნენ კოლხეთში, როგორ მოიპოვეს ოქროს საწმისი და როგორ დაბრუნდნენ შინ. ავტორმა პოემა (რომელიც 1781 ჰექსამეტრისგან შედგება) 4 თავად (სიმღერად) დაყო. მკვლევართა აზრით, აპოლონიოს როდოსელი უხვად იყენებს ჰომეროსისეულ მხატვრულ ხერხებს (ეპითეტებს, შედარებებს), ხშირად ბამავს მას, მაგრამ ჰომეროსის ტექსტებისგან განსხვავებით, „არგო-

ნავტიკა“ არ არის შინაგანად შეკრული ნაწარმოები. ალექსანდრიული ეპოქისათვის დამახასიათებელი სკრუპულოზურობა (საგნებისა და მოვლენების დეტალური აღწერა) ვერ შეედრება ჰომეროსის ხელოვნებას. აზრგამოცლილია ჰეროიკული ეპოსის ცენტრალური მოტივი – *რისხვაც*. „არგონავტიკაში“ რისხვის „მატარებელია“ ჰელიოსის ძე – აიეტი, მაგრამ კოლხეთის მეფის მრისხანება, მიუხედავად იმისა, რომ მართლაც თავზარდამცემი და შემამრწუნებელია, აპოლონიოს როდოსელთან ვერ აღწევს ჰომეროსისეულ გამომსახველობას. „არგონავტიკაში“ არის მნიშვნელოვანი სიახლეც: აპოლონიოს როდოსელისთვის მითი მთლიანად დესაკრალიზებულია, ამიტომ მითის პერსონაჟები ნაკლებად მოგვაგონებენ ჰომეროსის პოემების პათეტურ გმირებს. მწერალს შემოაქვს ფსიქოლოგიზმის ელემენტები. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა იასონზე შეყვარებული მედეას სულიერი განცდების, მერყეობის (სატრფო თუ სამშობლო?) ამსახველი უძლიერესი პასაჟი (III, 615 და შმდ.). აპოლონიოს როდოსელი იყო პირველი ეპიკოსი პოეტი, რომელმაც მოქმედების განვითარებას საფუძვლად დაუდო სიყვარულის მოტივი. ამ პოემაში სამი მნიშვნელოვანი სიახლე იკვეთება: ეროსის (ტრფობის) გადაწყვეტი მნიშვნელობა, ფსიქოლოგიური კომპონენტის წამოწევა და ახალი ტიპის სუსტი არაჰეროიკული პერსონაჟის – იასონის სახის შექმნა (ანტიკური 2009: 208-211. არგონავტიკა 1970).

ელინისტური ეპოქის ცნობილი ეპიკოსი პოეტები იყვნენ:

ლიკოფრონი (ძვ წ-ის IIIს.) მოღვაწეობდა ალექსანდრიის ბიბლიოთეკაში. მის პოემაში „*ალექსანდრა*“ (1474 ჰექსამეტრი) გადმოცემულია ალექსანდრას (იგივე კასანდრას, პრიამოსის ასულის) წინასწარმეტყველება ტროას დაღუპვისა და ბერძენთა შემდგომი ბედის შესახებ.

ნონოს პანოპოლისელს ახალი დროის ჰომეროსს უწოდებდნენ. იგი გვიანანტიკური პერიოდის (ან როგორც ხშირად წერენ, რომაელთა ბატონობის ეპოქის) ეპიკოსი პოეტია (ახ.წ-ის VIს.). ნონოსი წარმოშობით ეგვიპტელი (ან კოპტი) იყო და ელინიზებულ ეგვიპტეში ცხოვრობდა. მან დაწერა ვრცელი ეპიკური პოემა „*დიონისიაკა*“, რომელიც ეძღვნება დიონისეს მოგზაურობას ინდოეთში ღვინის კულტის გასავრცელებლად. ნონოსის პოემა მრავალმხრივ საინტერესო ტექსტია; ჩვენ რამდენიმე ასპექტზე გავამახვილებთ ყურადღებას: ეს არის, ფაქტობრივად, ყველაზე ვრცელი ეპოსი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია – ტექსტი შედგება 48 სიმღერისაგან და გაცილებით ვრცელია, ვიდრე „ილიადა“ და „ოდისეა“ ერთად. მეორე თავისებურება არის ის, რომ ნონოსი (მეცნიერთა უმეტესობის აზრით) ქრისტიანია. მას ეკუთვნის „იოანეს სახარების პარაფრაზა“ – ჰექსამეტრით გალექსილი იოანეს სახარება. ის, რომ ქრისტიანმა ავტორმა ხელი მოჰკიდა წარმართობის ერთ-ერთი გამორჩეული ღმერთის – დიონისეს საქმეთა აღწერას,

მკვლევართა დიდ ინტერესს იწვევს. საქმე ის არის, რომ დიონისე არ არის ოდენ ოლიმპოს ღმერთების თანავარსკვლავედში შემავალი ღმერთი, მის სახელს უკავშირდება მისტერიული კულტი (სწავლება), რომელიც მისტერიაში ხელდასხმულთ უკვდავებისა და მარადიული სიცოცხლის საიდუმლოებას აზიარებდა. თავად დიონისე – „ორჯერ შობილი ღმერთია“, მისი სიმბოლოა ვაზი და ყურძენი; ყურძნის „სიკვდილის“ (დაჭყლეტის) შემდეგ „იბადება“ ახალი სუბსტანცია – ღვინო – ჭირთა გამქარვებელი. ყურძნისგან ღვინის და მარცვლისგან თავთავის „დაბადების“ საიდუმლოებანი დაედო საფუძვლად ყოველწლიურ (ციკლურ) სამიწათმოქმედო რიტუალებს და შემდგომ აღმოსავლურ სწავლებებთან შეთანადებით – მისტერიალურ სწავლებებს საბერძნეთსა და რომში. ამ საკითხს აქ ვეღარ ჩავუღრმავდებით, პრობლემა ძალიან სერიოზულია და მას უამრავი გამოკვლევა ეძღვნება. აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ ეგვიპტელი ქრისტიანი პოეტის (ნონოსის) დიონისეთი დაინტერესება და დიონისეს საქმეთა ასეთი დეტალური აღწერა ძალიან დიდ ინტერესს აღძრავს. ზოგი მკვლევარი ამას „განვითარებული“ წარმართობის ქრისტიანობასთან მიახლოების სურვილით ხსნის (როგორც აღვნიშნეთ, წარმართული მისტერიული რელიგიები სწორედ უკვდავების იდეას „უტრიალებდნენ“); ზოგის აზრით, „დიონისიაკა“ არის წარმართობისა და წარმართული დიონისეს პაროდია.

„დიონისიაკა“, ჰომეროსის პოემების მსგავსად, კომპოზიციური სიმეტრიის პრინციპზეა აგებული. ზოგი მეცნიერი ამ სიმეტრიის საფუძველს ზოდიაქოს 12 ნიშანთან და ასტროლოგიურ რიცხვთა სიმბოლიკასთან აკავშირებს. ერთი მოსაზრებით პოემის კომპოზიციური სქემა ითვალისწინებს ჟანრული და თემატური ელემენტების სარკისებური ასახვის პრინციპს ტექსტის მთავარი ღერძის – ინდოეთის ომის გარშემო. სხვა ვარაუდით, პოემის აგებულებაში ერთმანეთს ერწყმის ორი მოდელი: აღმავალი და წრიული. გამოითქვა მოსაზრება, რომ პოემის მამოძრავებელი მოტივია *ჰერას რისხვა* (XXV,1-17). მართლაც, ჰერა დაბადებამდე და შემდგომ მუდმივად ემტერებოდა დიონისეს. თუ ჰერას რისხვას პოემის ღერძად მივიჩნევთ, მთელ ტექსტში წარმოდგენილი ამბები ამ ღერძის მიმართ სიმეტრიულად დალაგდება ე.წ. „სარკისებური ანარეკლის“ პრინციპით (ზახაროვა 1997:5-53). მკვლევართა ყურადღებას იპყრობს ერთი ასპექტიც: სიმბოლური და მეტაფორული სახისმეტყველების შერწყმა, რაც საკმაოდ უჩვეულოა ეპიკური ჟანრისთვის და ამკარად მიუთითებს ახალ ტენდენციაზე.

ნონოსის გავლენა იმდენად ძლიერი იყო მის თანამედროვე ეპიკოს პოეტებზე, რომ შეიქმნა ნონოსის სტილის მიმდევართა სკოლა. მათ შორის გამოირჩევიან *კვინტუს სმირნელი*, *ტრიფიოდორე*, *მუსეოსი*, რომლის კალამს ეკუთვნის „ჰერო და ლეანდრე“.

რომაული ეპოსი

მეცნიერებაში დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ლათინურენოვანი ანტიკური ლიტერატურის მიმართ ვიყენებთ ტერმინს – რომაული ლიტერატურა. რომაული ლიტერატურის წარმოშობასა და განვითარებას ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ახასიათებს: რომაული ლიტერატურა, ბერძნულთან შედარებით, ბევრად გვიანდელია – ის ფეხს იდგამს მაშინ, როდესაც დაიწყო ბერძნული მწერლობის დადმავლობა. რომაელებმა ახალი ველოსიპედის გამოგონება კი არ დაიწყეს, არამედ მზამზარეულად გადმოიღეს ბერძენთა მიერ შემუშავებული ჟანრები, ლიტერატურული ფორმები, მოტივები, პოეტური სემანტიკის საშუალებები, პერსონაჟებიც კი. რომაელ ლიტერატორებსა და სწავლულებს თავისებური წარმოდგენა ჰქონდათ პლაგიატზე: ყველა აზრი, რომელსაც ვეთანხმები, ჩემიც არისო (სენეკა 2000: 108), ამიტომ ხშირად არ მიუთითებდნენ იმ წყაროს, რომლისგანაც სარგებლობდნენ. ბერძნული ლიტერატურის წიაღიდან ამოზრდილი ლათინურენოვანი ლიტერატურა სწრაფად და წარმატებულად განვითარდა. კლასიკური პერიოდის რომაულ ლიტერატურას ბერძნულისგან ბევრი თავისებურება და ახალი ეპოქის მასშტაბური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი უამრავი სიახლე გამოარჩევს.

ჩვენამდე მოღწეული ერთ-ერთი პირველი ლათინურ-ენოვანი ტექსტი ეკუთვნის **ლივიუს ანდრონიკუსს** (ძვ.წ-ის III ს.), რომელმაც ბერძნულიდან ლათინურად თარგმნა „ოდისეა“. ოდისევსი, ლათინურად – *ულისე*, არა მარტო რომაელთა საყვარელ პერსონაჟად იქცა, არამედ მოგვიანებით ევროპელებმაც პირველად სწორედ ამ სახელით გაიცნეს ეს ბერძენი გმირი. თავად ავტორი – ლივიუს ანდრონიკუსი წარმოშობით ბერძენი იყო. იგი ტყვედ ჩავარდა ერთ-ერთი ბრძოლისას. პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ტყვე ვინმე ლივიუსს შეუძენია; იგი ლივიუსის სახლში ბერძნულ და ლათინურ ენებს ასწავლიდა. „ოდისეაც“ სასწავლო მიზნით უთარგმნია და თავისებურად გადაუმუშავებია (ზოგი ეპიზოდი გამოტოვებული ან შეკვეცილია). მეორე თავისებურება არის ის, რომ ლივიუს ანდრონიკუსმა ბერძენი ღმერთებისა და ცალკეული პერსონაჟების სახელები რომაულ გარემოს მიუსადაგა, მაგალითად: ზევსი – იუპიტერი, ჰერა – იუნონა, ათენა – მინერვა, ოდისევსი – ულისე და ა.შ.

კვინტუს ენიუსს (ძვ. წ. III-II სს.) ძალიან აფასებდნენ რომაელები და უდიდეს პოეტად მიიჩნევდნენ. მან დაწერა რომაელთა ნაციონალურ ეპოსად აღიარებული „*ანალები*“ 18 წიგნად. ამ ტექსტიდან მხოლოდ ფრაგმენტებმა მოაღწია (ყველაზე დიდი ფრაგმენტი 17-20 სტრიქონისგან შედგება). „ანალებში“ აღწერილი იყო რომის ისტორია, რომელიც იწყება ენეასის ამბით და მოიცავს მთელ შემდეგდროინ-

დელ პერიოდს პოეტის თანადროულობამდე. პოემა დაწერილია დაქტილური ჰექსამეტრით. ტექსტი იწყება სიზმრით, რომელიც მკითხველს აუწყებს, რომ ჰომეროსის სული ენიუსის სხეულში ჩასახლდა. ენიუსი მთლიანად ბაძავს ჰომეროსს.

გნეუს ნევიუსი (ძვ.წ-ის III-II სს.) რომაული წარმოშობის პოეტია. მან დაწერა სატურნული საზომით გაწყობილი ეპიკური პოემა „*პუნიკური ომი*“ პოემა შედგება 7 წიგნისგან და იწყება რომის ადრეული ისტორიით; პოეტს სურს მიაკვლიოს რომაელებისა და კართაგენელების (რომლებსაც ლათინურად *პუნებს* უწოდებდნენ) დაპირისპირების მიზეზებს და აღწეროს ხანგრძლივი ბრძოლების პერიპეტეები. აქედან გამომდინარე, პოემა ისტორიულ ჟანრს მიეკუთვნება, თუმცა ხშირია მითოსური ჩანართებიც.

ლუკრეციუსის (ძვ. წ-ის I ს.) ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური პოემა „*საგანთა ბუნებისათვის*“ დაწერილია დიდაქტიკური ეპოსისათვის დამახასიათებელი მანერით. ლუკრეციუსი ლექსად აყალიბებს ეპიკურეს ფილოსოფიური სისტემის პოსტულატებს. პოეტის მიზანია ფართოდ გავრცელდეს ხალხში ეს სწავლება, რომელიც, მისი აზრით, ადამიანებს სულიერ წონასწორობას მოუტანს და გაათავისუფლებს სიკვდილის შიშისგან.

ვერგილიუსს (ძვ.წ-ის II ს.) რომაელთა ჰომეროსს უწოდებენ. იგი რომის ე.წ. „ოქროს ხანის“ (ავგუსტუსის ეპოქა) პერიოდის პოეტია. ისიც უნდა ითქვას, რომ ვერგილიუსი

შედიოდა იმ ნიჭიერ პოეტთა წრეში, რომელსაც მფარველობდა და მატერიალურად ხელს უმართავდა ხელოვნების მოყვარული მდიდარი კაცი – მეცენატი (შემდგომ ეს სახელი კულტურის მოღვაწეთა ფინანსური ხელშემწყობი პირის აღმნიშვნელ საზოგადო სახელად იქცა). ვერგილიუსის პოემებში ყველა პოულობდა იმას, რაც მისთვის იყო გასაგები და ახლობელი. ვერგილიუსმა ჩამოაყალიბა *3 სტილის თეორია*. I. დაბალი სტილით შესრულებული ტექსტის ნიმუშია „*ბუკოლიკები*“, რომელიც შედგება 10 ლექსისგან: კენტები დაწერილია დიალოგის ფორმით, ლექვები – თხრობითი. ძირითადი თემაა სიყვარული, რომელიც ყველაფერს იმორჩილებს. ამ თხზულებაში აშკარად იგრძნობა ელინისტური ეპოქის პოეტების, განსაკუთრებით, თეოკრიტეს გავლენა. II. საშუალო სტილი: „*გეორგიკები*“ – უსიუჟეტო დიდაქტიკური პოემა. როგორც აღნიშნავენ, ამ თხზულებით ვერგილიუსმა ჰესიოდე ჩაანაცვლა, თუმცა უამრავი სიახლე შეიტანა ჟანრის განვითარებაში და სამყაროს აღქმის საინტერესო თვალსაზრისი შესთავაზა მკითხველს. რაშია ბედნიერება? – კითხულობდა ადამიანი. იმაში, რომ იცხოვრო ბუნებასთან შეხმატკბილებულად, – პასუხობდა ფილოსოფოსი. ფილოსოფოსს კი შეეძლო განყენებულად აზროვნება და ბუნების მოწყობაში ზეციური წესრიგის დანახვა, მიზეზ-შედეგობრიობის შემჩნევა. ასე რომ, „*გეორგიკები*“ მხოლოდ აგრონომიული თხზულება კი არ არის, არამედ – ფილოსოფიურიც. ვერგილიუსს აქაც

ჰყავდა დიდი წინამორბედი – ლუკრეციუსი („საგანთა ბუნებისათვის“). ისიც მიიჩნევდა, რომ საზოგადოებას ლუკრეციუსის სიხარბე, ქედმაღლობა, ხუმტურები. ამ ვნებების მიზეზი სიკვდილის შიშია. თუ ამ შიშს ადამიანი თავს დააღწევს, იგი მოიპოვებს სიმშვიდეს, რაც არის კიდევ ბედნიერება. **III.** მაღალი სტილის ნიმუშია „ენეიდა“. თუ წინა პოემებში ვერგილიუსი თეოკრიტესა და ჰესიოდეს ექიმპეზა, „ენეიდაში“ ჰომეროსს ეპაექრება. ხატოვანად რომ ვთქვათ, ვერგილიუსი იყენებს ჰომეროსისეულ მოტივებს, რომლისგანაც ქსოვს პოემას, მაგრამ ქსოვილი, რომელიც საბოლოო ჯამში მიიღო – ახალია.

„ენეიდა“ მითოსურ თემაზეა აწყობილი; აქ ერთმანეთს ეჯახება ტროას მითი და რომის დაარსების ამბავი. მთავარი გმირი ენეასი ქალღმერთ ვენუსის და ტროელი ანქიზეს (პრიამოსის ბიძაშვილის) შთამომავალია. პოემა შედგება 12 წიგნისგან და 2 მონაკვეთად იყოფა: პირველ 6 სიმღერაში მოთხრობილია ენეასის ხეტიალი: ტროას დაცემის შემდეგ ენეასი სხვა ტროელებთან ერთად ტოვებს სამშობლოს და მიემგზავრება იმ მიწისკენ, რომელზე დამკვიდრებაც ღმერთებმა დაუდგინეს. ტექსტის ეს მონაკვეთი „ოდისეას“ მსგავსია. VII-XII სიმღერებში მოთხრობილია ენეასის ბრძოლებზე იტალიაში დასამკვიდრებლად. ეს ნაწილი „ილიადას“ მოგვაგონებს. ამ პოემაშიც „ილიადასა“ და „ოდისეას“ მსგავსად, ეპიკური ტექსტის ღერძია *რისხვა*. ენეასზე მრისხანებს ქალღმერთი იუნონა (//ჰერა). ქალ-

ღმერთის რისხვა პირადად ენეასს არ გამოუწვევია, მაგრამ სწორედ ამ გმირს დაატყდა თავს. საქმე ისაა, რომ ოდესღაც ღმერთები დასხდნენ სათათბიროდ, რომელ ქვეყანას უნდა რეგბოდა წილად ხმელთაშუა ზღვის სახელმწიფოებზე ბატონობა და პირველობა რეგიონში. იუნონა ლიბიის (//კართაგენის) მხარეს იყო, ვენუსი (//აფროდიტე) – იტალიის (რომის) მხარეს. ამ დავაში ვენუსმა გაიმარჯვა და მის ვაჟს – ენეასს დაეკისრა ახალი სახელმწიფოს – რომის დაფუძნება. იუნონა ღმერთების გადაწყვეტილების წინააღმდეგ ვერაფერს გააწყობდა, მაგრამ ენეასს ძალიან გაუმწარა სიცოცხლე: ტროადან წამოსული გმირი 7 წელი ახეტიალა ოდისევსივით (რომელზეც პოსეიდონი იყო განრისხებული და შინ დაბრუნების საშუალებას არ აძლევდა); შემდგომშიც, იუნონა ენეასის მოწინააღმდეგეთა მხარეს იყო ლაციუმის ტახტისთვის ბრძოლებისას.

ვერგილიუსი, ჰომეროსთან შედარებით, აფართოებს კოსმოსს, სივრცეს. ენეასი არ მოგზაურობს ირეალურ ქვეყნებში (ოდისევსის მარშრუტში, როგორც ცნობილია, შედის რეალური და ირეალური მხარეები). თუ ჰადესში ოდისევსი იღებს მხოლოდ მისთვის საჭირო ინფორმაციას, ენეასი იგებს, რა ელით მის შთამომავლებს ახლო და შორეულ მომავალში. ფართოვდება სულიერი სამყარო; განცდათა სფერო, ადამიანურის კონცეფცია (გასპაროვი 2000). „ენეიდის“ მთელ I ნახევარში ვხედავთ, რომ ენეასი, ფაქტობრივად, თავისი ნება-სურვილის საპირისპიროდ მოქმედებს:

მას არ სურს სამშობლოს დატოვება, ტროაში სიკვდილი ურჩევნია (ენეასი ამბობს: „სამჯერ და ოთხჯერ ნეტარი არიან ისინი, ვინც მშობლიურ კედლებთან დაეცნენ“. ენეიდა I,94-95), მაგრამ ემორჩილება ღმერთების ნებას და ტოვებს მშობლიურ მიწას; ენეასი იძულებულია შეელიოს საყვარელ ცოლს. იგი მამასთან (ანქიზე, ენეასის მამა, გენეტ-იკური მეხსიერების სიმბოლოა, რომელიც იტალიის მიწაზე უნდა დაიმარხოს, რათა ენეასს ამ მიწაზე ჰქონდეს წინაპრის საფლავი, შესაბამისად, ამ მიწის ფლობის უფლება) და მცირეწლოვან შვილთან (რომელიც მომავლის სიმბოლოა) ერთად მიემგზავრება. შვიდწლიანი ხეტიალის შემდეგ ლიბიის (//კართაგენის) ნაპირს მიადგა და იქ დედოფალმა დიდომ სიყვარულით გაუთბო გული, მაგრამ ისევ, ღმერთების ნებით, გმირი იძულებულია ქურდულად დატოვოს შეყვარებული ქალი და დაადგეს გზას იტალიისკენ. ენეასის ერთ-ერთი მუდმივი ეპითეტია *პიუს* (პიუს) ღმერთისმომშიში (ასეთი რამ ჰომეროსთან წარმოუდგენელია). ჩვეულებრივ, „პიუს“ ნიშნავს „ღმერთების, წინაპრების, მშობლების, მეგობრების ერთგულს“ – ანუ იმის, რაც წარსულთანაა დაკავშირებული. ვერგილიუსთან კი ეს ეპითეტი აღნიშნავს: „ბედისწერისა და ღმერთების ერთგულს“. ყველაფერი ენეასის ნების წინააღმდეგ ხდება, სწორედ ამიტომ არის იგი ახალი ტიპის გმირი. ისმის კითხვა: რატომ? რა საჭიროა ასეთი მსხვერპლი. ამაზე ირიბი პასუხი შეიძლება მოვიძიოთ VI სიმღერაში: აქ აღწერილია ენეასის

შეხვედრა გარდაცვლილი მამის აჩრდილთან საიქიოში. მწერალი სწორედ ამ ეპიზოდში ახერხებს პოემის ძირითადი სათქმელის მხატვრულ ხორცშესხმას. სათქმელი კი – ანუ ის, რისთვისაც დაიწერა ეს თხზულება – არის რომის იმპერიის აპოლოგია, რჩეულობის დასაბუთება: რომი რჩეულია იმიტომ, რომ მას შეუძლია დაიცვას ყველა ხალხის მშვიდობიანი ერთობა. ამ ერთიანობის სიმბოლო თვით რომაელი ხალხის დასაბამში ძევს: ეს სახელმწიფო ხომ უამრავი ტომის (ტროელები, ლატინები, ეტრუსკები, არკადიელები და ა.შ) გაერთიანებით შეიქმნა. მართალია, ტროა აღარ არის, მაგრამ ტროას თესლიდან ახალი სახელმწიფო აღმოცენდა. მსოფლიოზე ბატონობა რომისთვის ტვირთია, რომელიც ტვირთის მატარებლისგან მსხვერპლს მოითხოვს – უპირველეს ყოვლისა, განხეთქილების, ურთიერთქიშპის ვნებათაგან განთავისუფლებას (ენეიდა VI, 832 „შვილებო, შვილებო, აღარ მიუბრუნდეთ ამგვარ ომებს“ – ანქიზეს დარიგება). თავად ენეასიც ამ ტვირთის პირველი მატარებელი და ყოველგვარი პირადულის მსხვერპლად გამღები გმირია, გაწონასწორებული, არაპატივმოყვარე. ვერგილიუსის ნოვატორობა არის ის, რომ შექმნა ეპიკური გმირის ახალი სახე.

„ენეიდის“ II ნაწილში აღწერილია ბრძოლები ლაციუმისთვის. ვერგილიუსთან ომი უფრო საშინელია, ვიდრე ჰომეროსის „ილიადაში“, შესაძლოა იმიტომ, რომ ეს სამოქალაქო ომია. ამ მონაკვეთში ენეასი ჰგავს ჰომეროსის მო-

უთოკავ გმირებს და თავის თავს ტროაში – უმოწყალოდ ხოცავს ხალხს ბრძოლებში და საბოლოოდ მიზანსაც აღწევს. ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: ღირს კი აღორძინება სიკვდილად და სახელი – ტანჯვად? ვერგილიუსი პასუხობს: ღირს. ვერგილიუსი იყენებს ეპიკური ჟანრისთვის დამახასიათებელ ყველა მხატვრულ ხერხსა და საშუალებას: დაქტილურ ჰექსამეტრს, გაშლილ შედარებებს, დეკლამაციას, რიტორიკულ შეკითხვებს, აღწერებს, სენტენციებს და სხვა.

ოვიდიუსს (ძვ. წ-ის I – ახ. წ-ის II ს.) ეკუთვნის სხვადასხვა ჟანრის რამდენიმე პოემა. „ტრფობის ხელოვნება“, კვაზიდიდაქტიკური („კვაზი“ ვითომ, თითქოს) პაროდიაა. ტექსტი 3 ნაწილისგან შედგება; I-II წიგნებში პოეტი რჩევადარიგებებს აძლევს მამაკაცებს, როგორ აირჩიონ ტრფობის ობიექტი, მოინადირონ ქალების გული და შეინარჩუნონ სიყვარული. III წიგნი ეძღვნება მანდილოსნებს. ოვიდიუსი ქალებს ურჩევს, როგორ მოხიბლონ მამაკაცები.

„ფასტებში“ აღწერილია რომაელთა ყოველთვიური დღესასწაულები. წარმოდგენილია სხვადასხვა რიტუალის წარმოშობის და მათთან დაკავშირებული მითებისა თუ გადმოცემების განმარტება. ოვიდიუსს „ფასტები“ არ დაუსრულებია.

„მეტამორფოზებს“ შუა საუკუნეებში „წარმართულ ბიბლიას“ უწოდებდნენ. 15 წიგნისგან შემდგარ თხზულებაში თავმოყრილია ყველა ცნობილი და იშვიათი მითი

გარდასახვების ანუ მეტამორფოზების შესახებ. ერთადერთი, რის გამოც ეს ტექსტი პოემად ითვლება, არის სალექსო საზომი – ჰექსამეტრი და მოცულობა. კლასიკური პოემისთვის დამახასიათებელი სხვა ნიშნები „მეტამორფოზებს“ არ აქვს.

„მეტამორფოზებში“ თავმოყრილია 250-ზე მეტი ბერძნული და იტალიურ-რომაული მითი. ყველა მითი მოგვითხრობს, როგორ გარდაისახება ადამიანი ახალ სულიერ ან უსულო არსებად, ან პირიქით – როგორ სულიერდება უსულო საგანი. ვერ ვიტყვით, რომ ოვიდიუსი პირველია, რომელმაც ეს თემა ლიტერატურულად დაამუშავა. მას ჰყავდა წინამორბედები ელინისტური ეპოქის მწერლების სახით (კალიმაქოსის „მიზეზები“, ერატოსთენესი და სხვ.). თუმცა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ოვიდიუსმა 250 მითოსური ფაბულა ნამდვილ პოეტურ შედეგებად აქცია. მთელ ტექსტს კრავს ერთი სულისკვეთება (რომელიც პოემის XV თავშია გახცადებული) ადამიანებს არ უნდა ემინოდეთ სიკვდილის; სიკვდილი არ არის დასასრული, ის ახალი სიცოცხლის დასაწყისია (მეტამორფოზები XV, 151-159). სულთა გადასახლება, ანუ მეტემფსიქოზი პითაგორას სწავლებითაა შთაგონებული. ეს იდეა მოკლედ ასეა ფორმულირებული „ცვალებადა ყოველივე, არრა ისპობა“ (ὅμια μταντυρ, μηλ ντερτ). ადამიანის სული ცხოველში გადადის, ცხოველისა – ადამიანში და ა.შ. პოემაში თავმოყრილია სხვადასხვა ჟანრისთვის დამახასიათებელი

ელემენტები: საგმირო ეპოსის სულისკვეთებითაა დაწერილი კენტავრებისა და ლაპითების ბრძოლა (XII), ეპილიონის მანერით – მითები ფაეთონსა და პროზერპინაზე (II), ნოველას ჰგავს აპოლონისა და დაფნეს ამბავი (II), იდილიური რომანის ელემენტები იკვეთება კეიკსისა და ალკინოეს თავგადასავალში (XI), ეკფრასისის ნიმუშია მზის ღმერთის – ჰელიოსის სასახლის აღწერა (II), სატრფიალო ელეგიას მოგვაგონებს პოლიფემოსისა და გალატეას ამბავი (XIII) (ურუმბაძე 1980: 28 და შმდ.)

გაიუს ვალერიუს ფლაკუსის (ახ.წ-ის I ს.) „*არგონავტიკა*“ აპოლონიოს როდოსელის პოემით არის შთაგონებული. მასში ასახულია არგონავტთა ლაშქრობა კოლხეთში, მაგრამ ტექსტი ნაკლულია და წყდება VIII თავზე – არგონავტების კოლხეთიდან დაბრუნების ეპიზოდზე. კომპოზიციურად ფლაკუსის ტექსტი აპოლონიოს როდოსელის „არგონავტიკის“ გავლენას განიცდის, მხატვრულ-გამომსახველობითი და ენობრივი თვალსაზრისით – ვერგილიუსის გავლენა იგრძნობა. რა თქმა უნდა, ძნელია ნაკლული ტექსტის სტრუქტურასა და ზოგად კონცეფციაზე მსჯელობა, მაგრამ მეცნიერები მაინც აღნიშნავენ ვალერიუს ფლაკუსის პოემის რამდენიმე ორიგინალურ თვალსაზრისს: პოემის ღერძია სამყაროს მოწყობის იუპიტერისეული გეგმა (I,531-560), რომელიც 30 სტრიქონით არის გადმოცემული: შესავალში აღწერილია ადრინდელი და პოეტის თანადროული ვითარება. ამას მოსდევს სამყაროს მომავლის დაგეგ-

მვა: I. აზიის დაქვეითება. ამ მიზეზით ეწყობა არგონავტების ლაშქრობა კოლხეთში (შესაბამისად, პირველი ეტაპის პირველი საფეხურია მედეას მოტაცება (I, 542-547), მეორე საფეხური – ელენეს მოტაცება (I, 548-554). II ეტაპზე უნდა მოხდეს დანაელების (//ბერძნების) დაუძლურება (I, 555). III ეტაპზე უნდა გაძლიერდეს სხვა ხალხი – (იგულისხმება) რომაელები (I, 556-560) (დანელია 2011: 8-9). ვალერიუს ფლაკუსი მსოფლიოს მომავალს რომაელის თვალთახედვით აღიქვამს. მის პოემაში ღვთაებრივი რისხვის ეპიკური მოტივი ცალკეული პერსონაჟების სისასტიკით არის ჩანაცვლებული.

- ბოლოს უნდა აღვნიშნოთ, რომ ანტიკური ეპოქის ეპიკოს პოეტთა წარმოდგენილი ნუსხა არასრულია. ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეყო ის გამორჩეული პიროვნებები, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს ეპოსის ჟანრის ფორმირებასა და ეპოსის ძირითადი სახეების განვითარებაში. ბუნებრივია, ვერ მოხერხდა თითოეული პოეტის შემოქმედების სრულყოფილი ანალიზი. ამ შემთხვევაშიც ჩვენი მიზანი იყო რეტროსპექტულად წარმოგვედგინა ჟანრის განვითარების დინამიკა ლიტერატურის თეორეტიკოსის თვალთახედვის გათვალისწინებით. არ შეიძლება არ ითქვას ის, რომ ჩვენ მიერ დასახელებულმა ყველა პოეტმა უდიდესი გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ თავის თანამედროვეობაზე, არამედ ევროპული ლიტერატურის (და ზოგადად ლიტერატურის) განვითარებაზე.

ბიბლიოგრაფია:

ტექსტები:

არგონავტიკა 1970: აპოლონიოს როდოსელი, *არგონავტიკა*, თარგმანი და კომენტარები აკ. ურუშაძისა, თბილისი: „მეცნიერება“, 1970.

ზაყაყებისა და თავგების ომი 2001: *ზაყაყებისა და თავგების* ომი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლ. ბერძენიშვილმა, თბილისი: „ლოგოსი“, 2001.

დიონისიაკა 1997: *Нонн Панополитанский, Деяния Диониса*, пер. с древнегреческого Ю. А. Голубца, Санкт-Петербург: „Алетейя“, 1997.

ენიდა 1976: ვერგილიუსი, *ენიდა*, ლათინურიდან თარგმნა რ. მიმინოშვილმა, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1976.

ვეფხისტყაოსანი 1966: შოთა რუსთაველი, *ვეფხისტყაოსანი*, აკ. შანიძის და ალ. ზარამიძის რედ. თბილისი, 1966.

თეოგონია 1999: Гесиод, Теогония, *Труды и дни*, пер. с древнегреческого, в кн.: Эллинские поэты, Москва: „Ладомир“, 1999.

ილიადა 1979: ჰომეროსი, *ილიადა*, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა რ. მიმინოშვილმა, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

ლუკრეციუსი 1958: ლუკრეციუსი, *საგანთა ბუნებისათვის*, ლათინურიდან თარგმნა პ. ბერამემ, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1958.

მეტამორფოზები 1980: ოვიდიუსი, *მეტამორფოზები*, ლათინურიდან თარგმნეს: ნ. მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ, რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები აკ. ურუშაძისა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980.

ოდისეა 1975: ჰომეროსი, *ოდისეა*, თარგმ. ზ. კვიციანი და თ. ჩხენკელის, თბილისი: „ნაკადული“, 1975.

ოდისეა 1979: ჰომეროსი, *ოდისეა*, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა პ. ბერამემ, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1979.

სტრაბონი 1964: Страбон, *География*, перевод и комментарии Г.А. Стратановского, Москва: 1964.

პოეტიკა 1976: არისტოტელე, *პოეტიკა*, ძვ. ბერძნულიდან თარგმნა ბ.ბრეგვაძემ, თბილისი: ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, N12, 1976.

სამეცნიერო ლიტერატურა:

ANET 1955: *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament* (ANET) ed. by J. B. Pritchard, Princeton 1955.

ავერინცევი 1971: Аверинцев С.С., „Греческая „литература“ и ближневосточная „словесность“ (противостояние и встреча двух творческих принципов)“, в кн.: *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*, Москва: „Наука“, 1971.

ავერინცევი 1979: Аверинцев С.С. „Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда“. В сб.: *Новое в современной классической филологии*, Москва: 1979.

ანტიკური 2009: *ანტიკური ლიტერატურის ისტორია* (საუნივერსიტეტო კურსი), რ. გორდეზიანისა და ნ. ტონიას საერთო რედაქციით, თბილისი: „ლოგოსი“, 2009.

ბოურა 1955: C.M. Bowra, *Homer and his Forerunners*, Edinburg: 1955.

ბოურა 1961: C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London: 1961.

ბოურა 1962: Bowra C.M., *A Companion to Homer*, ed. by A. Wace and F. Stublings, London: 1962.

გასპაროვი 2000: Гаспаров М., „Вергилий, или поэт будущего“, в кн.: *Об античной поэзии*, Санкт-Петербург: „Азбука“, 2000.

გორდეზიანი 2009: *ბერძნული ლიტერატურა, ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა*, თბილისი: ლოგოსი, 2009.

გორდონი 1949. 1962. 1965: Gordon C.H., *Ugaritic Literature*, Rome: 1949. Gordon C.H., *Before the Bible. The Common Background of Greek and Hebrew Civilizations*, London: 1962; Gordon. C.H., *The Ancient Near East*, New York: 1965.

გრინცერი 1971: Гринцер П.А., „Эпос древнего мира“, в кн.: *Типология и взаимосвязи литератур древнего мира*, Москва: „Наука“, 1971.

DNP 1996: Der Neue Pauly, *Enzyklopä die der Antike* hg. v. H. Cancik u. H. Schneider, 15 Bde., Stuttgart, Weimar: 1996.

დანელია 2011: დანელია მ., *კავკასიური თემატიკა და კავკასიასთან დაკავშირებული პერსონაჟები ვალერიუს ფლავუსის „არგონავტიკაში“*, სადისერტაციო მაცნე, თბილისი: „ლოგოსი“, 2011.

ელიადე 1958: Элиаде М., *Аспекты мифа*, Москва: 1958.

ენციკლოპედია 1961: *Grand Larousse Encyclopedique*, Paris: 1961.

ვებსტერი 1964: T. B. L. Webster, *From Mycenae to Homer*, London: 1964.

ვესტი 1966: Hesiodus, *Theogonia*, ed. M.L. West, Oxford: Clarendon Press, 1966.

ვესტი 1978: *Opera et Days*, ed. M.L. West, Oxford: Clarendon Press, 1978.

ზახაროვა 1997: Захарова А. В., „Нонн Панополитанский“, в кн.: *Нонн Панополитанский*, Деяния Диониса, пер. с древнегреческого Ю. А. Голубца, Санкт-Петербург: „Алетейя“, 1997.

იენსენი 1928: Jensen P., *Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur*, Bd I, Strassburg 1906, Bd, Marburg :1928.

ინდოელი ხალხის 1953: *The History and Cultur of the Indian People*, vol. 2, Bombay: 1953.

კემპბელი 1997: Кэмпбелл Дж., *Герой с тысячью лицами. Миф, архетип, бессознательное*, Киев: „София“, 1997.

- ლატაჩი 2001:** Latacz J. *Troia und Homer*, Berlin: 2001.
- ლევნი 1953:** G. R. Levy, *The Sword from the Rock*, London: 1953.
- ლესკი 1967:** Lesky A. *Homeros*, Stuttgart: 1967.
- ლიტერატურის თეორია 2001:** *Теория литературы*, т. IV, (Литературный процесс), Москва: „Наследие“, 2001.
- ლორდი 1960:** Lord A.V., *The Singer of Tales, Cambridge (Mass)*, 1960.0.
- მჭედლიძე 2010:** Mchedlidze M., *On the History of the Term μῆσις*, Tbilisi: Phasis, Vol. 13-14, 2010-2011.
- პარი 1928:** Pary M., *L'épithete traditionnelle dans Homere*, Paris: 1928.
- პარი 1930:** Pary M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making, I-II – „Harvard Studies in Classical Philologie“*, vol XLI 1930.
- ჟირმუნსკი 1962:** Жирмунский В., *Народный героический эпос*, М.-Л.: 1962.
- რატინი 2011:** რატინი ი. *ვაბულა და სიუჟეტი, Pro et Contra*, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.
- სახარნი 1976:** Сахарный Н. Л., *Гомеровский эпос*, Москва: 1876.
- სენეკა 2000:** Сенека, „О гневе“, в кн: *Философские трактаты*, пер. с латинского, Санкт-Петербург: 2000.
- სტარი 1962:** C.G. Starr, *The Origins of Greek Civilization*, London :1962
- სუკთანკარი 1929:** V. S. Sukthankar, *Critical Studies in the Mahabharata*, Poona :1944
- TMA 1997:** Troia, *Mythen und Archäologie*, Graz: 1997.
- TTW 2001:** Troia, *Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart: 2001.
- უიტმანი 1958:** C. H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass): 195
- ურუშაძე 1964:** ურუშაძე ავ., *ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში*, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1964.
- ურუშაძე 1980:** ოვიდიუსი, *მეტამორფოზები*, ლათინურიდან თარგმნეს: ნ. მელაშვილმა, ნ. ტონიამ, ი. გარაყანიძემ, რედაქცია, შესავალი წერილი და კომენტარები ავ. ურუშაძისა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1980.
- შელინგი 1966:** Шеллинг Ф. *Философия искусства*, Москва: 1966.
- შტალი 1975:** Шталь И.В., *Гомеровский эпос*, Москва: „Высшая школа“, 1975.
- ცანავა 2005:** ცანავა რ. „რისხვა“, წიგნში: *მითოლოგიური მოდელები, სიმბოლოები ანტიკურ მწერლობაში და ქართული ლიტერატურული-ეთნოლოგიური პარალელები*, თბილისი: „ლოგოსი“, 2005.
- ცანავა 2011:** ცანავა რ. „ოდისეას“ *სახეები და ნიღბები*, თბილისი: „ლოგოსი“, 2011.

ანტიკური რომანი

რომანი ანტიკური ლიტერატურის ერთ-ერთ ჟანრად ძველი წელთაღრიცხვით II-I საუკუნეებში ჩამოყალიბდა. თუ სხვა კლასიკური ჟანრების სახელწოდებები ბერძნულიდან მომდინარეობს და მათ ანტიკურობაშივე ეწოდათ სახელი, მათგან განსხვავებით, ტერმინი „რომანი“ შუა საუკუნეების ეპოქას უკავშირდება. თავდაპირველად ამ სახელით არალათინურენოვან ნაწარმოებებს მოიხსენიებდნენ, რომლებიც რომელიმე რომანულ ენაზე იყო დაწერილი და მოიცავდა შუა საუკუნეების სარაინდო რომანებსა და პოეზიას. ამავე დროს, მასში მოიაზრებოდა ფსევდოისტორიული თუ ლეგენდარული ტექსტებიც. თავდაპირველად მას „რომანულ მოთხრობასაც“ უწოდებდნენ, მაგრამ ეს სახელწოდება შემოკლდა და უბრალოდ „რომანად“ დარჩა.

მაშ რას უწოდებდნენ ბერძნები მოგვიანებით ამ სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებულ ტექსტებს? თავად ელინები ამგვარ თხზულებებს მათთვის ცნობილ ტრადიციულ ლიტერატურულ ფორმებს უკავშირებდნენ, მაგალითად, ისეთებს, როგორებიცაა: დრამა, კომედია, ისტორია, „დრამატიკონი“, „ლოგოსი“, „ბიბლოსი“. გამოდის, რომ იმ ტექსტებს, რომლებსაც ჩვენ ტერმინ „რომანით“ ვაერთიანებთ,

ბერძნები სხვა დანარჩენ ჟანრებს მიაკუთვნებდნენ და საგანგებოდ არ გამოყოფდნენ.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, საბოლოოდ და ცალსახად არ არის განსაზღვრული, თუ როგორ წარმოიშვა ანტიკური რომანი. ამ საკითხის კვლევისას არაერთი წინააღმდეგობრივი საკითხი იჩენს თავს, რაც პრობლემის საბოლოოდ გადაწყვეტას ხელს უშლის. ყოვლისმომცველი განსაზღვრების მოფიქრება, რომელიც დაიტევს როგორც ამ ჟანრის შინაარსობრივ მხარეს, ისე მის კომპოზიციურ სპეციფიკასა და ესთეტიკურ არსს, საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს. არც მსოფლიო ლიტერატურაში მისი ადგილის განსაზღვრაა მარტივი საქმე.

ამ ჟანრის წარმოშობის შესახებ ბევრი განსხვავებული აზრი არსებობს, მაგრამ დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკურმა რომანმა თავისი განვითარების განსაკუთრებულ საფეხურს რომის იმპერიის დროს მიაღწია. ვინაიდან ამ ჟანრის აღზევება ანტიკური საზოგადოების დაცემას დაემთხვა, არ არის გასაკვირი, რომ მასში ეს პროცესი აირეკლა.

მიუხედავად იმისა, რომ „რომანის“ სახელწოდებით ცნობილი ტექსტები საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაინც ადვილად შეგვიძლია შევნიშნოთ სიუჟეტური ხაზისა და მთავარი პერსონაჟების მსგავსება.

ანტიკურ რომანს გააჩნია თავისი განვითარების გზა, რომელიც კონკრეტული ავტორების სახელებთანაა დაკავ-

შირებული. მაგალითად, ასეთ ეტაპად შეიძლება ჩაითვალოს II საუკუნის ავტორი აქილეოს ტატიოსი და მისი რომანი „ლევიკიპე და კლიტოფონტი“. ამ ტექსტის თავისებურება ის გახლავთ, რომ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი შეყვარებული წყვილი, უკვე აღარ არის გაიდევლებული. პირიქით, ისინი საკუთარ თავში ატარებენ ჩვეულებრივი ადამიანისთვის დამახასიათებელ მანკიერ თვისებებს. აღნიშნულ ტექსტში ვხვდებით რომანის ჟანრისთვის ნიშანდობლივ მოტივებს, ისეთებს, როგორებიცაა გადაცმისა და სასამართლოს მოტივები. მასში, ასევე, პაროდირებულია იქამდე არსებულ ტექსტებში ასახული მოტივები.

ანტიკური რომანის კიდევ ერთი საყურადღებო ნიმუშია ლონგოსის „დაფნისი და ქლოე“. მისი დაწერის ზუსტი თარიღი ცნობილი არ არის, თუმცა, სავარაუდოა, რომ ის ახალი წელთაღრიცხვის I-II საუკუნეებს უნდა მიეკუთვნებოდეს. ავტორის შესახებ ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცით. აღნიშნული რომანის სიახლე ის გახლავთ, რომ აქ შეყვარებული წყვილი პასტორალურ ცხოვრებას მისდევს, ქალ-ვაჟს მწყემსთა მფარველი ღვთაება იცავს. ლონგოსის რომანში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს „გადაგდებული და შემდგომ ნაპოვნი ბავშვის“ მოტივი. „დაფნისისა და ქლოეს“ ტექსტში ასეთი ორი ბავშვია – ბიჭი და გოგონა. ბიჭს თხა კვებავს და მწყემსი ზრდის, გოგონას კი ცხვარი კვებავს და მეცხვარე ზრდის. ქალ-ვაჟის ნამდვილი წარ-

მომავლობა მკითხველისათვის მოგვიანებით გახდება ცნობილი. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ სხვა ტექსტებისგან განსხვავებით, აქ წყვილის ურთიერთსიყვარულის ფსიქოლოგიური ასპექტებიც არის ნაჩვენები. ლონგოსის რომანში „რეალისტურთან“ ერთად მრავლად გვხვდება ზღაპრული ელემენტებიც. პერსონაჟთა ხასიათების გასახსნელად ლონგოსი მონოლოგებს იყენებს. მანვე შემოიტანა ბუნების სურათების აღწერა: ადამიანების ცხოვრება აქ ბუნების ფონზე არის ნაჩვენები. მკვლევრებს არაერთგზის აღუნიშნავთ ლონგოსის ტექსტის ერთგვარი სიმეტრიულობაც, რაც არა მხოლოდ კომპოზიციას ეხება, არამედ – პერსონაჟების ხასიათსა და ნაწარმოების ზოგად იდეურ-თემატურ ასპექტსაც. კიდევ ერთი მოტივი ტექსტში ნაჩვენები დაპირისპირებაა ცხოვრების ორ განსხვავებულ წესს შორის. ერთი მხრივ, მანკიერი და ამორალური ქალაქი, რომლის საპირწონეა სოფლის ჰარმონიული ცხოვრება. ეს ტექსტი ანტიკური რომანის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნევა.

ყველაზე მოცულობითი ტექსტი, რომელსაც ანტიკურ რომანს მივაკუთვნებთ და რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, ჰელიოდორეს „ეთიოპიკა“ გახლავთ. ის ჩვენი წელთაღრიცხვის IV საუკუნეს მიეკუთვნება. სწორედ ამ თხზულებით სრულდება ბერძნულ-რომაული რომანის ერთი ტიპის ჟანრობრივი ევოლუცია. ავტორის ინტერესი მრავალმხრივია და შეეხება მითოლოგიას, რელიგიას, რელი-

გიურ ფილოსოფიასა და რელიგიურ მორალს. რომანი კომპოზიციურად საკმაოდ რთულია, მოქმედება ძირითადად ეგვიპტეში ხდება, საბერძნეთი კი მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მონათხრობში ფიგურირებს. თუკი სხვა ანტიკურ რომანებში გმირი ტოვებს თავის სამყოფელს, გადალახავს მრავალ წინააღმდეგობას და ბოლოს ისევ უკან ბრუნდება, „ეთიოპიკის“ გმირი ბავშვობას საბერძნეთში ატარებს, ხოლო არაერთი განსაცდელის გადალახვის შემდეგ შეყვარებულების ხელახალი შეხვედრა ეთიოპიაში ხდება.

ანტიკური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელ ამდლებულ გმირს – ისეთს, როგორსაც ტრაგედიასა და ეპოსში ვხედავთ, მოგვიანებით ჩაენაცვლა ახალი ტიპის გმირი – რომანის გმირი, რომელიც, ტრაგედიის პერსონაჟთა მსგავსად, აუხსნელი სამყაროს წინაშე კი არ დგას, არამედ პირადი ინტერესები ამომრავებს და ინდივიდუალური გრძნობები გააჩნია. იგი საკუთარ „პატარა“ სამყაროს ეკუთვნის. ლიტერატურული ინტერესის საგანი უფრო და უფრო მეტად ხდება თანამედროვე ცხოვრება.

მართალია, ანტიკურმა რომანმა შეითვისა სხვა ჟანრებისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, მაგრამ ყოველივე ეს მექანიკური ჯამი არ არის. ჩვენ წინაშე ანტიკური ლიტერატურის ახალი ჟანრია.

მ. ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ანტიკური რომანი პირობითად შეგვიძლია გავყოთ ორ ძირითად ჯგუფად:

პირველია ე.წ. განსაცდელის ავანტიურული რომანი (სასიყვარულო რომანი). აქ ერთიანდება ე.წ. „ბერძნული“ ან „სოფისტიკური“ რომანი, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის II-VI საუკუნეებს მიეკუთვნება. ბერძნული რომანების სიუჟეტთა შემადგენელი მოტივები გასაოცრად ემთხვევა ერთმანეთს, იმდენად, რომ ადვილად შეიძლება ტიპური სქემის შედგენაც კი, რომელიც დაახლოებით ასე გამოიყურება: ჩვენ წინაშეა საქორწინო ასაკის ახალგაზრდა წყვილი. მათი წარმომავლობა უცნობი ან იდუმალებით მოცულია. ორივენი გამორჩეული სილამაზის ახალგაზრდები არიან. ისინი მოულოდნელად ხვდებიან ერთმანეთს და, როგორც წესი, ეს დიდ დღესასწაულზე ხდება. მათში მოულოდნელი და წამიერი ვნება იფეთქებს, მაგრამ დაქორწინება შეუძლებელია. ქალ-ვაჟი გარკვეული გარემოებების გამო შორდება ერთმანეთს; შემდეგ ისინი ეძებენ და პოულობენ ერთმანეთს, ეს დაშორება და პოვნა რამდენჯერმე მეორდება. ჩვენს წინაშეა ჩვეულებრივი დაბრკოლებები: ქორწილის წინ პატარძლის გატაცება, მშობლების წინააღმდეგობა, შეყვარებულთა გაქცევა, მოგზაურობა, ზღვის ბრძოლა, გემის დაღუპვა, სასწაულებრივი გადარჩენა, მეკობრეთა თავდასხმა, ტყვეობა და საპყრობილეში ყოფნა; შეყვარებულთა უმწიკვლოების ხელყოფის მცდელობა, ომი, ბრძოლები, მონად გაყიდვა, მოჩვენებითი სიკვდილი, გადაცმა, ამოცნობა, მოჩვენებითი ღალატი, ცრუ ბრალდება, სასამართლო პროცესი. იმ შემთხვევაში, თუ

მშობლებს აქამდე არ იცნობდნენ, გმირები პოულობენ მათ. მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მოულოდნელად გამოჩენილი მეგობრები ან მტრები, წინასწარმეტყველება, წინათგომობა, სიზმარი. რომანი მთავრდება დიდებული ქორწილით. ასეთია რომანის ძირითადი სიუჟეტური მოტივები.

მოქმედების გეოგრაფია საკმაოდ დიდია, ზოგჯერ მოქმედება ოთხ-ხუთ ქვეყანაში ვითარდება. ტექსტებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება ამა თუ იმ გამორჩეული ქვეყნის თუ ქალაქის, ხელოვნების ნიმუშებისა თუ წეს-ჩვეულებების აღწერა. ასევე ვხედავთ ხოლმე ამა თუ იმ ფილოსოფიური, პოლიტიკური თუ სხვა სახის მსჯელობებს. შეიმჩნევა გარკვეული სწრაფვა ენციკლოპედიურობისკენ, რაც ამ ჟანრისთვის ზოგადაა დამახასიათებელი. ზემოთ ჩამოთვლილი მოტივები, რა თქმა უნდა, პირველად რომანში როდი გამოუყენებიათ, არამედ ანტიკური ლიტერატურის სხვადასხვა ჟანრებში გვხვდება. ასე რომ, რომანის სტრუქტურაში ანტიკური ლიტერატურის მეტ-ნაკლებად ყველა ჟანრის შემადგენელი ელემენტია გაერთიანებული, მაგრამ ეს ელემენტები სრულიად ახალ მთლიანობას – ახალ ქრონოტოპს ქმნიან.

გარდა განსაცდელის ავანტიურული რომანისა, არსებობს ანტიკური რომანის მეორე ტიპიც. მას მ. ბახტინი ავანტიურულ-ყოფით რომანს უწოდებს. ამ კატეგორიაში მხოლოდ ორი ტექსტი ერთიანდება: პეტრონიუსის „სატი-

რიკონი“, რომელმაც ჩვენამდე ფრაგმენტების სახით მოაღწია და აპულეუსის „ოქროს ვირი“. თუმცა, ამ ტიპისთვის ნიშანდობლივი არსებითი ელემენტები სხვა ჟანრებშიც იჩენს თავს – პირველ რიგში, სატირებში და, ამას გარდა, „ცხოვრებათა“ ჟანრის ქრისტიანულ თხზულებებში. ანტიკური რომანის ამ ტიპში გაერთიანებულია ავანტიურული და საყოფაცხოვრებო დრო. ამ გზით სრულიად ახალი ქრონოტოპი წარმოიქმნება.

აპულეუსის „ოქროს ვირის“ მთავარი გმირის მიერ განვლილი გზა ორგვარია: ერთი მხრივ, მისი ცხოვრების გზა გადმოცემულია „მეტამორფოზების“ სახით; მეორე მხრივ კი, ქვეყანაში მისი რეალური მოგზაურობის გზაა ნაჩვენები, რომელსაც ვირად გარდასახული მთავარი გმირი – ლუციუსი გადის.

მ. ბახტინის აზრით, გარდასახვის მოტივი ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან მოდის. მეტამორფოზის მითოლოგიური მოტივი თავს იჩენს, ერთი მხრივ, ფილოსოფიაში, მეორე მხრივ კი, ეს იდეა საფუძვლად უდევს ანტიკურ, პირველ ყოვლისა, ელევსინურ მისტერიებს და, ბოლოს, ლიტერატურაშიც გამოვლინდება. აპულეუსის „ოქროს ვირში“ ეს ტენდენცია უფრო მეტად ინდივიდუალურ, იზოლირებულ ხასიათს ატარებს და დაკარგული აქვს ის მასშტაბურობა და ძალა, რომლებითაც მეტამორფოზა სხვა შემთხვევებში გამოირჩეოდა. რომანში გარდასახვა უკვე ადამიანის პირადი ბედის გამოხატვისა და გააზრების ფორ-

მად იქცევა. თუმცა, ფოლკლორული ტრადიციის გავლენით მეტამორფოზებმა შეინარჩუნა საკმარისი ენერგია, რათა კერძო ადამიანის ბედს მთლიანად განსაზღვროს.

მეტამორფოზის საფუძველზე მთელი ადამიანური ცხოვრების ტიპი იქმნება, თავისი გარდატეხებითა და კრიზისული მომენტებით. ამ გზით ჩვენს წინაშე წარმოდგება ადამიანი, მისი სხვადასხვაგვარი სახით. რომანი მოგვითხრობს, თუ როგორ იქცევა ერთი ადამიანი სხვად, ეს ეტაპები კი ნაჩვენებია, როგორც მისი ცხოვრების განსხვავებული საფეხურები.

სწორედ ამით განსხვავდება აპულეუსის სიუჟეტი ბერძნული რომანის სიუჟეტისაგან. „ოქროს ვირში“ აღწერილი მოვლენები განსაზღვრავს გმირის მთელს ცხოვრებას, მაგრამ მთხრობელი არ გვიყვება მას სრულად - ეს არ გახლავთ ბიოგრაფიული ცხოვრება მთელი თავისი სისრულით, არამედ - რამდენიმე ძირითადი მომენტი, რომლებსაც განსაზღვრავს გმირის ხასიათი. ამის შესატყვისად, რომანში ერთი და იგივე ადამიანის ორი ან სამი სახე ჩანს, რომელთაც ერთმანეთისგან კრიზისები და მისი ხელახლა შობა ყოფს და აერთიანებს. აპულეუსი ლუციუსს სამი სახით წარმოგვიდგენს: ლუციუსი მანამ, სანამ ვირად იქცეოდა; ლუციუსი - ვირი; მისტერიულად განწმენდილი და განახლებული ლუციუსი. ამის პარალელურად, წარმოდგენილია ფსიქეას ორი - გამომსყიდველი ტანჯვის წინა და ამის შემდგომი სახე.

მ. ბახტინის მითითებით, დაახლოებით იგივე პრინციპი იჩენს თავს ადრექრისტიანულ ტექსტებშიც, სადაც ცოდვილი ადამიანის ხელახლა დაბადება და წმინდანად ქცევაა გადმოცემული. ზოგჯერ მათ შორის მესამე ეტაპიც შეიძლება გამოვლინდეს, როცა გმირის საკუთარ თავთან ასპექტური ბრძოლაა გადმოცემული.

მართალია, რომანში ლუციუსს გადახდენილი ამბის, ჯადოსნური გარდასახვის ძირითადი წარმმართველი შემთხვევითობაა (იმის ნაცვლად, რომ ფოტიდას ლუციუსისთვის ის მალამო მიეცა, რომელიც ვაჟს ფრინველად გადააქცევდა, შემთხვევით სხვა მალამო მისცა, რომელმაც ის ვირად აქცია), მაგრამ შემთხვევითობამ კი არა, ავხორცობამ, ახლგაზრდულმა გამოუცდელობამ და უადგილო ცნობისმოყვარეობამ მიიყვანა ლუციუსი განსაცდელამდე, თუმცა, ეს ინიციატივა დადებითმა, შემოქმედებითმა იმპულსმა კი არ შვა, არამედ შეცდომამ, დანაშაულმა (რაც ქრისტიანულ ცხოვრებათა ვარიანტში ცოდვად გადაიქცა). ვირადქცეულ ლუციუსს ქალღმერთი ისიდა ეხმარება, რათა კვლავ ადამიანური სახე მიიღოს. სწორედ ის კარნახობს ვაჟს, თუ როგორ უნდა მოიქცეს. არც ქალღმერთის დახმარებაა იღბლიანი შემთხვევითობა (როგორც ეს ბერძნულ რომანშია), არამედ ისიდა ლუციუსის წინამძღოლია განწმენდის გზაზე. აპულეუსის რომანში გმირის ცხოვრებას ბედისწერა კი აღარ განსაზღვრავს, არამედ გმირი თავად არის საკუთარი თავის ბატონ-პატრონი. აქ ბრმა შემთხ-

ვევითობის როლს ზღუდავს, ერთი მხრივ, ლუციუსის თავისუფალი ნება და მეორეს მხრივ, ქალღმერთის მფარველობა.

ზუსტად ასევეა რომანის მეორე, პარალელურ სიუჟეტშიც, სადაც ამურის და ფსიქეას ამბავია მოთხრობილი. ჯაჭვის პირველი რგოლი აქაც გამირის ბრალეულობაა, ბოლო კი ღმერთების მფარველობა.

აქედან გამომდინარე, ავანტიურული სიუჟეტი, მთელი თავისი შემთხვევითობების ჩათვლით, ექვემდებარება შემდეგ სქემას: ცოდვა – სასჯელი – გამოსყიდვა – ნეტარება. სწორედ ეს სქემა (ბახტინის მიხედვით, „რიგი“) განსაზღვრავს ლუციუსის გარდასახვების თვითეულ ეტაპს: დაუფიქრებელი და ცნობისმოყვარე ლუციუსი – ლუციუსი-ვირი; ტანჯვის დამთმენი – განწმენდილი და გაბრწყინებული ლუციუსი. სიუჟეტს საფუძვლად უდევს ადამიანის პასუხისმგებლობა.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ანტიკური რომანის ორივე ტიპს აერთიანებს ის, რომ პერსონაჟები აქ პრივატული, იზოლირებული ადამიანები არიან. ის, რაც მათ თავს გადახდებათ, მხოლოდ მათი „ბედისწერაა“. ეს კონკრეტული ადამიანის პირადი საქმეა. ადამიანის ბედსა და სამყაროს შორის დამოკიდებულებას გარეგანი ხასიათი აქვს. ადამიანი იცვლება, განიცდის მეტამორფოზებს, სამყარო კი უცვლელი რჩება.

ანტიკური რომანის შესწავლის საქმეს ართულებს ის ფაქტი, რომ შესაბამისი მასალა საკმაოდ მცირე რაოდენობითაა შემონახული, რაც რიგ კითხვებზე საბოლოოდ პასუხის გაცემას აძნელებს. ავტორთა შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით, ან, უკეთეს შემთხვევაში, ძალზედ მცირე ცნობები მოგვეპოვება. რთულია სრულფასოვანი მსჯელობა რომანის კომპოზიციასა და სტრუქტურაზე, რადგან ტექსტები ფრაგმენტულად არის ჩვენამდე მოღწეული. ასევე, სირთულეს ქმნის მათში გვიანდელი ჩანართების არსებობაც. ამის გამო, ხშირ შემთხვევაში, მკვლევრები გვერდს ვერ უვლიან სუბიექტურ მსჯელობებს.

ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ფუნდამენტური გამოკვლევა, რომელიც ანტიკურ რომანს მიეძღვნა, ერვინ როდეს ეკუთვნის. მისი სათაურია „ბერძნული რომანი და მისი წინამორბედები“, რომელსაც მომავალში მრავალი მკვლევრის ნაშრომი დაეფუძნა. მიუხედავად იმისა, რომ მასში გამოთქმული შეხედულებები მოგვიანებით კრიტიკულად გადაისინჯა, ამ ნაშრომის მნიშვნელობა მაინც არ დაკნინებულა და ის კლასიკურ ნაშრომად დარჩა. ავტორის ყურადღების ცენტრში ექცევა ანტიკური რომანის სათავეები. უარყოფს რა რომანის აღმოსავლურ წარმომავლობას, როდესაც სამიჯნურო რომანის წარმომავლობას ძველ საბერძნეთს უკავშირებს. იკვლევს რა ამ ჟანრის წინაპირობებს, მკვლევარი ალაგებს მის შემადგენელ ელემენტებს: გმირების სასიყვარულო ისტორია, მათი ხეტიალი და მათ თავს

გადახდენილი თავგადასავალი, სოფისტიკური მჭევრმეტყველება. ამგვარად, სამიჯნურო რომანში გვხვდება ფანტასტიკური და გეოგრაფიული ცოდნის შერწყმა ელინისტურ სამიჯნურო პოეზიაში გავრცელებულ მოტივებთან და ხერხებთან. აქედან გამომდინარე, როდესაც გამოყოფს სამსაწყისს, რომლებიდანაც მომდინარეობს ანტიკური რომანი. ესენია: ელინისტური სამიჯნურო პოეზია, მოგზაურობასთან დაკავშირებული უტოპიური ლიტერატურა და მეორე სოფისტიკის პერიოდის რიტორიკა. ელინიზმის ეპოქამ, რომელმაც ყურადღება ადამიანის შინაგან სამყაროზე გაამახვილა, მთელი ლიტერატურა წარმოქმნა, რომელიც სასიყვარულო თემატიკით იყო გაჯერებული. სწორედ ამასთან არის დაკავშირებული კალიმაქეს ელეგიები, ასევე – თეოკრიტეს იდილიები და აპოლონიოს როდოსელის ეპოსი. სწორედ ამ პოეზიაშია წარმოდგენილი სასიყვარულო თემატიკის გადმოსაცემად საჭირო ის ხერხები, რომლებიც მოგვიანებით სამიჯნურო რომანმაც გამოიყენა. როდესაც მოსაზრებით, ანტიკურ რომანში ერთმანეთს შეერწყა ელინისტური პოეზიისთვის დამახასიათებელი ეროტიზმი და გამონაგონი (ფანტასტიკური) მოგზაურობის ელემენტი, და სწორედ ამ ორი ელემენტის სინთეზმა განაპირობა ანტიკური რომანის აღმოცენება. გარკვეულ ეტაპზე ეთნოგრაფიულ-ფილოსოფიურ იდილიას ეროტიკული ელემენტი შეერწყა. ამ ორი განსხვავებული შემადგენელი ნაწილების გაერთიანებამ ანტიკური რომანი წარმოშვა. მის ფორმირე-

ბაზე მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა რიტორიკამაც. სასიყვარულო თემის დამუშავებისას მოხდა ლირიკისა და რიტორიკის შერწყმა.

რაც შეეხება ქრონოლოგიას, მკვლევრის აზრით, ყველაზე ძველად ის რომანები უნდა მივიჩნიოთ, სადაც გეოგრაფიული ელემენტი ჭარბობს, რომელიც ნელ-ნელა უთმობს ადგილს ეროტიზმს. ყველაზე ძველად როდე მიიჩნევს ანტონიუს დიოგენეს, რომელიც სოფისტიკურ გაღლენას მოკლებულია; მას მოსდევს იამბლიქოსის და ქსენოფონტე ეფესელის რომანები, რომლებიც სოფისტიკის თავდაპირველ აყვავებას ემთხვევა, ხოლო მის დაცემას უკავშირდება ჰელიოდორეს შემოქმედება. აქილეოს ტატიოსის და ლონგოსის ნაწარმოებები სოფისტიკის ხელახალ აღზევებას უკავშირდება, ხოლო ანტიკური რომანის ეპოქის დამთავრებას მკვლევარი უკავშირებს ქარიტონის შემოქმედებას, რომელიც ანტიკური რომანის ადრეული ნიმუშების კომპილაციას წარმოადგენს.

როდე გადაჭრით უარყოფდა ანტიკური რომანის კავშირს ბერძნულ ნოველასთან. ის ნოველას განმარტავდა ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების რომელიმე კონკრეტულ მაგალითზე და მიიჩნევდა, რომ ნოველა ბევრად უფრო ახლოს დგას ცხოვრებასთან, ვიდრე – ანტიკური რომანი და ბევრად ახლოსაა ახალ კომედიასთან. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი არისტიდეს „მილეთური მოთხრობების“ კავშირს რომანის განვითარებასთან უარყოფს.

მოგვიანებით აღმოჩენილმა პაპირუსებზე შესრულებულმა ტექსტებმა, რომელთა დათარიღება შედარებით ნაკლებად პრობლემატურია, აჩვენა, რომ როდესეული დათარიღება ზუსტი არ არის.

ვ. შმიდის (რომელიც როდესეული სქემისგან განსხვავებით, გეოგრაფიული უტოპიის გავლენას გადამწყვეტ მნიშვნელობას არ ანიჭებს) შეხედულებით, უფრო ადრეულად ის რომანები უნდა ჩაითვალოს, რომლებშიც მთავარ გმირად ისტორიული გმირია წარმოდგენილი და ისტორიული მოვლენებია გადმოცემული. ამ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მკაფიოდ არ ჩანს რიტორიკული სკოლების გავლენა. შმიდის აზრით, ადრეული რომანებისთვის დამახასიათებელია ტექსტის აგების სიმარტივე და მითოლოგიური სიუჟეტებისა და პერსონაჟების გამოყენების ტენდენცია, რაც ჯერ კიდევ ელინისტური პოეზიიდან მომდინარეობს. მაგრამ სიუჟეტის აგების ცნობილი სიმეტრიულობა, პერსონაჟთა დალაგება და თვითონ მთავარი გმირების მეტყველება სოფისტიკური რიტორიკის გავლენაზე მიუთითებს. ლიტერატურული ჟანრი უკვე შექმნილია, თუმცა ამ ჟანრის ტექნიკა ჯერ სრულფასოვნად არ არის შემუშავებული და უკავშირდება იმ ლიტერატურულ ნიმუშებს, საიდანაც ავტორმა მასალა აიღო, ანუ, დიდწილად, ისტორიოგრაფიასა და სოფისტიკურ მჭევრმეტყველებას. შემდგომში, როდესაც ავტორები ახალი ჟანრის ტექნიკას ეუფლებიან, პირვანდელ სიუჟეტს ახალი თავგადასავლე-

ბითა და ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ართულებენ, ქმნიან ახალ ლიტერატურულ ტიპებს და ახალ შაბლონს უდებენ დასაბამს. ქარიტონისა და ქსენოფონტეს რომანები ის ტექსტებია, სადაც ავტორები მასალას უკვე თავისუფლად ეპყრობიან.

გარკვეულ ეტაპზე პოპულარული იყო ე. შვარცის შეხედულება, რომლის მიხედვითაც რომანი წარმოიშვა ელინისტური ისტორიოგრაფიის დაცემის შედეგად, შემდგომში ისტორიულ რომანად ჩამოყალიბდა, ბოლოს კი სოფისტიკურ სამიჯნურო რომანად იქცა.

რ. რეიცენშტეინმა მიუთითა რომანის კავშირზე არეტალოგიასთან და ამავე დროს ხაზი გაუსვა მათ არსებით განსხვავებებს. ასევე, მან შეამჩნია აპულეუსის მონათხრობის კავშირი მითთან ამურისა და ფსიქეას შესახებ. ამავე დროს მკვლევარი მიიჩნევდა, რომ რომანის წარმოშობის საკითხის შესწავლისას გვერდს ვერ ავუვლით აღმოსავლური მონათხრობის ჟანრებს.

ბ. ლავანინის შეხედულებით, რომანი ადგილობრივი ლეგენდებისა და გადმოცემებისგან წარმოიშვება. სწორედ ეს ლეგენდები იქცევა „ინდივიდუალურ რომანად“, როდესაც ანტიკური ლიტერატურის ინტერესი სახელმწიფოს ბედიდან ინდივიდის ბედზე გადაინაცვლებს, ისტორიოგრაფიაში წინა პლანზე სასიყვარულო თემა გამოდის და, თავისთავად, „ადამიანურ“ ინტერესად იქცევა.

უნგრელი მკვლევარი კ. კერენი წარმოადგენს რომანის ტიპური განმეორებადი ეპიზოდების სქემას, რომელსაც ოსირისისა და ისიდას შესახებ ეგვიპტურ მითთან აკავშირებს, ხოლო რომანს ნინის შესახებ ასირიულ-ბაბილონური ლეგენდის მოგვიანო ფორმად მიიჩნევს. კვლევაში ანტიკური რომანი წარმოდგენილია, როგორც არეტალოგიური ლიტერატურის მაგალითი. კერენის თვალთახედვით, სამიჯნურო რომანის წარმოშობა მითის ადამიანურ ურთიერთობებში გადატანას უკავშირდება. ამავე თვალსაზრისის იზიარებს მ. ბრაუნიც, თუმცა იგი არა ეგვიპტურ, არამედ ბაბილონურ ტექსტებს მიმართავს. მისი აზრით, ბიბლიურ მითს იაკობის ძის, იოსების შესახებ, რომელსაც პოტიფარის ცოლი შეუყვარდა, ბერძნულ სამიჯნურო რომანთან საერთო სიუჟეტი ამსგავსებს. ამავე მკვლევრის აზრით, რომანი უკვე ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეშივე არსებობდა, რასაც იოსებ ფლავიუსის ტექსტი ადასტურებს.

ჩეხი მკვლევარი ი. ლუდვიკოვსკი თავად სამიჯნურო რომანს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. მისი თვალსაზრისით, რომანის არსებით ხაზს წარმოადგენს მოქმედება და ფანტაზია. ე.წ. სამიჯნურო რომანს ლუდვიკოვსკი განიხილავს ისეთ ისტორიულ რომანთან ერთად, როგორცაა ფსევდო-კალისტენეს „ალექსანდრეს ისტორია“. მკვლევრის შეხედულებით, ორივე მათგანი სათავგადასავლო რომანის ნაირსახეობებია, რაც ისტორიოგრაფიის დაშლის

შედეგი უნდა იყოს. პირველი მათგანი იღებს რომელიმე ისტორიულ მოვლენას ან ცდილობს შექმნას ამის ილუზია. ისეთი ისტორიული რომანი, როგორცაა ქსენოფონტეს „კიროპედია“, ჯერ კიდევ ელინისტურ ეპოქაში სხვადასხვა ელემენტს იმატებს (მაგალითად, სამიჯნურო პოეზიას), ნელ-ნელა სახეს იცვლის და კლასიკურ სამიჯნურო რომანად ყალიბდება. ისტორიოგრაფიისგან დამოუკიდებელ ჟანრად გამოყოფილ რომანში შენარჩუნებულია ფოლკლორის ძლიერი ელემენტები.

ბოლოს უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევართა უმეტესობა იზიარებს იმ მოსაზრებას, რომ რომანს როგორც ჟანრს, არ ახასიათებს უწყვეტი განვითარება. ანტიკურმა რომანმა თავისი განვითარების გზა გაიარა და საკუთარი არსებობა შეწყვიტა, მაგრამ მას დიდი გავლენა არ მოუხდენია მოგვიანებით ევროპაში აღმოცენებულ რომანის ახალ სახეობაზე (სარაინდო რომანი). ეს უკანასკნელი ანტიკური რომანისგან დამოუკიდებლად ჩამოყალიბდა და მის აღმოცენებას თავისი წინაპირობები და მიზეზები გააჩნია.

ბიბლიოგრაფია:

- ბახტინი 1975:** Бахтин М. М. „*Формы времени и хронотопа в романе*“. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234-407. <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
- შევჩენკო 2000:** Шевченко Л. И. *Древнегреческая литература*. Издательство „Самарский университет“, 2000.
<http://edu.tsu.ru/eor/resource/171/html/1.html>

შუა საუკუნეების რაინდული რომანი

რაინდული რომანი, როგორც ჟანრი, ასოცირდება შუა საუკუნეების მწერლობასთან. ტერმინით (Romance) ადრეულ შუასაუკუნეებში აღინიშნებოდა ხალხური (რომელიმე რომანული) ენა, განსხვავებით ე.წ. სამეცნიერო ენად მიჩნეული ლათინურისა. ასე რომ, სიტყვები – enromancier, romançar, – აღნიშნავდა წიგნების შეთხზვას სასაუბრო ენაზე, romant, roman კი – „კურტუაზიულ რომანს ლექსად“, სიტყვასიტყვით – „სახალხო წიგნს“, რომლის სიუჟეტში იმთავითვე დომინირებდა რომანტიკულ-ჰეროიკული და ავანტიურული ელემენტები, თხზულების ენა კი გასაგები იყო ყველა სოციალური ფენის მკითხველისათვის.

რაინდული რომანის აღმოცენებას მე-12 საუკუნის შუახანების ევროპაში, კერძოდ, საფრანგეთის ჩრდილოეთ ნაწილში (პიკარდია, ბრეტონი, შამპანი), უკავშირებენ პოეტ-ტრუვერთა სახელს.¹ ჟანრის არნახული პოპულარობა განაპირობა იმდროინდელი საზოგადოებრივი აზროვნების

¹ სიტყვა *ტრუვერი* შესატყვისია ოქსიტანური (სამხრეთ საფრანგეთში გავრცელებული რომანული ენა) სიტყვისა *ტრუბადური* და აღნიშნავს პოეტ-მომღერალს, რომელიც საფრანგეთის ჩრდილოეთ დიალექტებზე ქმნიდა თავის ნაწარმოებებს. ყველაზე სახელგანთქმული ტრუვერი იყო მარიამ შამპანელის კარის პოეტი კრეტიენ დე ტრუა (დაახლ. 1130–1191 წწ). ჩვენამდე მოღწეულია პოეტ-ტრუვერთა 2130 თხზულება, რომელთა ორ მესამედს ახლავს მუსიკა.

სეკულარიზაციამ, რაც გულისხმობდა არა მარტო ლათინური ენის ჩანაცვლებას რომანული ენებით, არამედ მსოფლმხედველობის რადიკალურ ცვლილებასაც. იმხანად ფილოსოფია უკვე აღარ მიიჩნეოდა „რელიგიის მოსამსახურედ“, პირიქით, ფილოსოფიას დაეკისრა მნიშვნელოვანი მისია – მას ლოგიკის მეშვეობით უნდა ნათელეყო ის, რაც რელიგიაში მხოლოდ რწმენაზე იყო დამყარებული. გონების, ინტელექტის შეტანამ რწმენაში, გარემომცველი რეალობის ადამიანური ლოგიკის პრიზმიდან ჰერეტამ, სიახლისაკენ სწრაფვამ კაცობრიობა „ახალი სამყაროს“ აღმოჩენამდე მიიყვანა. „სიახლეში“ მოიაზრებოდა არა მარტო ამქვეყნიური, მიწიერი ცხოვრების ახლებური აღქმა, არამედ მისით ტკობა და აღტაცებაც. ადამიანს, რომელმაც ირწმუნა საკუთარი შესაძლებლობები და გარემომცველ სამყაროს ახლებურად შეხედა, საშუალება მიეცა უფრო ჩაღრმავებოდა თავის პიროვნულ „მეს“ და მასში საოცარი სიღმეები აღმოეჩინა. სულიერი ცხოვრების ინტერიორიზაციასთან ერთად წამყვანი როლი მიენიჭა გონებრივ განვითარებას და სქოლასტიკის საკითხები თვითშემეცნების დილემად იქცა (ლე გოფი 2005: 423). მოგვიანებით თომა აკვინელი იტყვის, რომ პიროვნება ხასიათდება არა მარტო განუყოფლობით, არამედ იმითაც, რომ იგი ფლობს გარკვეული სახის ღირსებას, კერძოდ, გონიერებას, რომელზეც არის დამყარებული მისი, როგორც პიროვნების, თავისუფლება (გურევიჩი 1984: 316).

საერო მწერლობის აღმოცენებასთან ერთად ლიტერატურაში მყარად იკიდებს ფეხს მხატვრული გამოწვლილი. განსაკუთრებით ეს ითქმის შუასაუკუნეების რომანზე, რომელიც განცალკევებით დგას ეპოსისაგან და ალეგორიისგან, თუმცა, იმავდროულად, ორივეს ელემენტებს შეიცავს (როგორც წარმართულს, ასევე ქრისტიანულს). გამომდინარე იქედან, რომ ჟანრი იძლევა ისტორიული რეალობისა და სასწაულის ბუნებრივი ურთიერთქმედების საშუალებას, გმირის მხატვრული სახეც სწორედ „მითოსურისა“ და „რეალურის“ ჰარმონიული თანაარსებობის შედეგად იქმნება. ეს იმას ნიშნავს, რომ ისტორიულად არარსებული, მწერლის ფანტაზიის გავლენით გამოქანდაკებული გმირი, რომლის სამოქმედო ასპარეზიც ირეალური გარემოა, იმ ინტერესების დამცველად გვევლინება, რომლებიც კონკრეტული ისტორიული ეპოქისა (გვიანდელი შუასაუკუნეები) და კონკრეტული საზოგადოებრივი ფორმაციისთვის (პატრონყმული ფეოდალიზმი) არის ნიშანდობლივი. შეიძლება ითქვას, რომ „მითოსური ელემენტი გააზრებულია რეალურ პლანში და ქმნის არაჩვეულებრივ გარემოს გმირის განსაკუთრებულობის წარმოსაჩენად“ (გრიგოლაშვილი 1987: 539). აქედან გამომდინარეობს რაინდული რომანების პრევალირებული იდეოლოგიაც. აქ წინა პლანზე წამოწეულია ორი ფიგურა – ერთი მხრივ, რაინდი/გმირი, მეორე მხრივ კი – ნარატორი, რომელიც, როგორც წესი, სასულიერო პირია. ამ ორი ფიგურის იდეოლოგიური სახე დანახული უნდა

იყოს იმ კონტექსტში, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ; სოციუმში, რომლის დაკვეთითაც, პრინციპში, იწერება ეს რომანები. მხედველობაში გვაქვს ფეოდალის კარი და მისი ბინადარნი: მეფე/მემამულე, მისი მეუღლე, მათი ქალიშვილები და ვაჟიშვილები, მის სამსახურში მყოფი რაინდები, მისი სენეშალი, ვასალები, დაბალი რანგის მსახურები და ა.შ. სასახლის კარი – იმ პერიოდში სამართლებრივი (იურიდიული), ფინანსური და სოციალური ცენტრი – იყო მაღალი წრის ძალაუფლების აღსრულების ადგილი, სადაც განსაკუთრებული რიტუალის მეშვეობით მყარდებოდა და დემონსტრირდებოდა მეფის (მემამულის) უზენაესობა. ინტენსიურად „პოლიტიზირებული“ გარემო – კარი – იყო, ასევე, განსხვავებული კულტურული და სოციალური წარმომავლობის ინდივიდების თავშეყრის ადგილი, სადაც ტექსტები (და მათ შორის რომანები) იკითხებოდა თავად ნარატორის მიერ. ვინ ესწრებოდა ამგვარ საჯარო კითხვებს? – მაღალი რანგის დიდგვაროვნები, შესაძლებელია თვით მეფეც კი, რაინდები, კარის ოფიციალური და დიდგვაროვანი ქალბატონები (გაუნტი 2000: 47). შესაბამისად, რომანის პერსპექტივა მთლიანად იყო განპირობებული მკითხველი საზოგადოების ინტელექტუალური მოთხოვნ-ლებების დიაპაზონით.

რაინდული რომანის წარმოშობის წინამძღვრები

რაინდული რომანის წარმოშობა განაპირობა ე.წ. „კულტურულმა აფეთქებამ“, რომელიც ლოგიკური შედეგი იყო მე-12 საუკუნის საფრანგეთის პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ძვრებისა¹. „პირველი ასწლიანი ომის შედეგად“² საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ფეოდალთა კლასობრივი თვითშეგნება, დაიხვეწა და განვითარდა საზოგადოებრივი ურთიერთობები. შეიქმნა ვასალიტეტის ინსტიტუტი, რომელმაც სენიორსა და ვასალს შორის ურთიერთობა განსაზღვრა, როგორც ურთიერთსამსახური, დახმარება და მეგობრობა. *სამსახურის* ცნება გულისხმობდა არა *მიღებას*, არამედ *გაცე-*

¹ პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ფრანგული რაინდული რომანი ინგლისის სამეფო კარზე შეიქმნა. პლანტაგენეტების დინასტიის წარმომადგენელმა, ჰენრი II-მ (1133-1189) ელენორა აქვიტანელზე (1122-1204) ქორწინებით საგრძნობლად გააფართოვა თავისი საგანმგებლო ტერიტორიები და მალე იქცა მმართველად უზარმაზარი იმპერიისა, რომელიც მთელ დასავლეთ საფრანგეთს მოიცავდა. ელენორამ, ძლიერი ნებისყოფისა და დახვეწილი გემოვნების მქონე ქალბატონმა, რომელიც ქმრის პოლიტიკურ საქმეებშიც აქტიურად ერეოდა, ინგლისის მონარქის სამეფო კარი (რომელიც გეოგრაფიულად საფრანგეთში მდებარეობდა) კურტუაზიული კულტურის კერად აქცია. სწორედ მან შეუწყო ხელი რაინდული რომანის, როგორც ჟანრის განვითარებას, აქცია რა მის ძირითად თემად კურტუაზიული სიყვარული, სამხრეთელი ტრუბადურების კანცონათა მთავარი მოტივი. გვირგვინოსანი წყვილის ვაჟი, რიჩარდ I (1157-1199), ლომგულად წოდებული, მამის მსგავსად, ფრანგულად წერდა და ლაპარაკობდა, შესაბამისად, უფრო ფრანგი იყო, ვიდრე ინგლისელი, ვინაიდან ინგლისში თავისი ზეობის მხოლოდ 6 თვე გაატარა (ისტორია 2002: 48-53).

² ომი მიმდინარეობდა პლანტაგენეტებისა და კაპეტინგების დინასტიებს შორის 1152-1259 წწ-ში.

მას, დახარჯვას, ამიტომ *სიუხვე* განუყოფელი ატრიბუტი გახდა ფეოდალური საზოგადოებისა. სენიორის კარი გადაიქცა ადგილად, სადაც „უხვად, უანგარიშოდ, ულევად“ გასცემდნენ. თავისთავად ფაქტი ბოძებისა იქცა უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად ერთგული ადამიანების რიგების შესამჭიდროვებლად, სიმდიდრე კი – ხელშემწყობი პირობა ამ კავშირისა.

მე-12 საუკუნის შუახანებში შედარებით წვრილი ფეოლების (ადგილ-მამულების) მეპატრონეთა ძლიერი სენიორის გარშემო კონცენტრირებისა და მის საგანმგებლოსთან გაერთიანების შედეგად აღმოცენდა პირველი ქალაქები, რომლებიც პოლიტიკურად სენიორს ემორჩილებოდა, იდეოლოგიურად კი – მონასტერს. მოგვიანებით ქალაქური ცხოვრება უფრო ინტენსიური გახდა და თავისი სახელოსნოებით, დუქნებითა და სამიკიტნოებით გადააჭარბა სოფელს როგორც სიძლიერით, ისე სიმდიდრით. თანდათანობით ქალაქი, რომელიც სქელი მყარად ნაგები გალავნითა და თხრილით იყო გამიჯნული გარე სამყაროსგან, მდიდარი სენიორისა და მისი კარის რეზიდენციად იქცა, ეკონომიკის სტაბილიზაციამ და ვაჭრობის გაფართოებამ კი ხელი შეუწყო მეზობელ ქალაქებთან და ქვეყნებთან კონტაქტების გაღრმავებას. საკარო ცხოვრება გახდა უფრო მიმზიდველი და მრავალფეროვანი, ციხესიმაგრეთა თუ სასახლეთა დეკორი – უფრო მდიდრული და დახვეწილი. სასახლის კარის დიდებულთა ადრინდელ გართობა-თამა-

შობებს, რომლებიც ადრე მთლიანად საბრძოლო ვარჯიშებით, ორთაბრძოლებითა და ნადირობით შემოიფარგლებოდა, დაემატა პოეზია და მუსიკა.

შუასაუკუნეების ევროპული კულტურის განვითარებაში პირველი ქალაქების აღმოცენებასთან ერთად მნიშვნელოვანი როლი განეკუთვნებოდა ჯვაროსნულ ლაშქრობებსაც. მიუხედავად იმისა, რომ მოლაშქრეთ უმთავრესად რელიგიური მიზნები ამოდრავებდათ, მათმა ძალისხმევამ, უამრავი დაღვრილი სისხლის, იავარქმნილი ქალაქებისა და ათასობით უდანაშაულო მსხვერპლის მიუხედავად, მაინც დადებითი შედეგი გამოიღო – შეტანა რა მნიშვნელოვანი წვლილი ქრისტიანული სამყაროს გაერთიანებასა და შეკავშირებაში. ამ მნიშვნელოვანი მისიის მქონე რაინდ-ჯვაროსანთა სიქველე მნიშვნელოვანწილად განსხვავდებოდა მცირერიცხოვანი რაინდული დაჯგუფებების მეთაურთა საგმირო საქმეებისგან, რომლებიც, ძირითადად, ხან ერთი, ხან მეორე ფეოდალის ინტერესებს ემსახურებოდნენ. განსაკუთრებული იყო ჯვაროსან რაინდთა სოციალური მდგომარეობაც. მათ არ გააჩნდათ არაფერი, გარდა ცხენისა და იარაღ-საჭურველისა: არც სამემკვიდრო მიწები, არც ციხესიმაგრეები და არც ფული, სამაგიეროდ, უზადლოდ ფლობდნენ სამხედრო ხელოვნებას და მზად იყვნენ ყველანაირ ავანტიურასა თუ სახიფათო მოგზაურობაში ჩასაბმელად, რათა გაეუმჯობესებინათ თავიანთი მატერიალური მდგომარეობა. ასე გაჩნდა ტიპი მოხეტიალე

რაინდისა(ზოგჯერ მათ „უმიწაწყლო რაინდებსაც“ უწოდებდნენ), რომელიც გახდა პროტოტიპი რაინდული რომანის მთავარი პერსონაჟისა – თავგადასავლის მამიებელი რაინდისა.

ჯვაროსნული ლაშქრობები სხვა მხრივაც იყო მნიშვნელოვანი კურტუაზიული კულტურისათვის, ამდიდრებდა რა ამ უკანასკნელს მოგზაურობის რომანტიკით, აღმოსავლური ეგზოტიკით, მეგობრობისა თუ მეტოქეობის მოტივებით და ფანტასტიკური ელემენტებით. დასავლეთ-ევროპულ პრექრისტანულ ფოლკლორს ერწყმოდა ეგზოტიკურ ქვეყნებში მოსმენილი აღმოსავლური თქმულებები და ლეგენდები, რომლებიც ლიტერატურული გადამუშავების შედეგად კოლორიტულ, თვითმყოფად სიუჟეტებად გარდაიქმნებოდა ხოლმე.

ცხოვრების ესთეტიზაციასთან ერთად გაჩნდა ინტერესი პიროვნების სულიერი მოთხოვნილებების, გრძნობების მიმართ. ერთ დროს უუფლებო და ციხესიმაგრის პირქუშ კედლებში გამომწყვდეული მანდილოსნები გახდნენ რაინდის ტრფობისა და თაყვანისცემის ობიექტები – მათი პოეტური შთაგონების წყარო, თუმცა ფეოდალური ცხოვრების პირობითობას ვერც სასიყვარულო ურთიერთობებმა დააღწია თავი. ვასალური ინსტიტუტისთვის დამახასიათებელი „სამსახურის“ (servir) ელემენტები გრძნობით სფეროშიც შეიჭრა და ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის განმსაზღვრელი ფაქტორი გახდა. სიყვარულმა ვასალური სამსახურის ფორმა მიიღო. შეყვარებული მამაკაცი გახდა

ყმა თავისი ქალბატონისა და მისი ნების უსიტყვო შემსრულებელი. სატრფოსადმი სამსახური გულისხმობდა არა მარტო მისთვის თავგანწირვას, არამედ მის შექებას, განდიდებას. ასე რომ, ქალის სახე მძლავრად შეიჭრა პოეტურ ტექსტებში და თანდათანობით გაბატონებული ადგილი დაიკავა, შესაბამისად, საკარო ცხოვრებაში განსაკუთრებული ფუნქცია პოეტ-ტრუვერს დაეკისრა. მას მიენიჭა განსაზღვრული სოციალური სტატუსი „წიგნიერი პიროვნებისა“, რაც გახდა გადამწყვეტი ფაქტორი სამეფო კარზე მყარი პოზიციის დაკავებისა. პოეტებისადმი სენიორის (მფარველის) დამოკიდებულება წმიდა მეცენატურ ხასიათს ატარებდა, რამაც ხელი შეუწყო თავისებური ლიტერატურული ცენტრების შექმნას.

წყაროები და პერიოდიზაცია

რაინდული რომანი თავისი განვითარების **საწყის ეტაპზე (XII ს-ის 50-იანი წლები)** ანტიკურ ლიტერატურას და ფოლკლორს დაეფუძნა, შესაბამისად, მის სიუჟეტებში ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს ბერძნულ-რომაული სტილისტიკა¹ და კელტურ-ანგლოსაქსური კულტურული ტრადიციები, თუმცა ფრანგმა ავტორებმა თავი-

¹ ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ანტიკურმა სამყარომ მისცა დასავლეთ ევროპას ერთ-ერთი პირველი ტრაქტატი სიყვარულზე, რომელიც საფუძვლად დაედო სიყვარულის კურტუაზიული დოქტრინის ჩამოყალიბებას - ოვიდიუსის *Ars Amatoria* („სიყვარულის ხელოვნება“).

სებურად გადაამუშავეს ეს წყაროები, გაამდიდრეს რა პერსონაჟთა სულიერი განცდებითა თუ მათი ქცევის ანალიზით. რომანის განვითარების ამ ეტაპს **მოკლეს** უწოდებენ, რადგან იმ პერიოდიდან მხოლოდ რამდენიმე ლიტერატურული ძეგლი შემოგვრჩა („რომანი ალექსანდრეზე“, „რომანი თებეზე“, ბენუა დე სენტ-მორის „რომანი ტროაზე“, ვასის „რომანი ბრუტუსზე“). როგორც ჩამოთვლილ ტექსტთა სახელწოდებები მიგვანიშნებს, მათი ავტორები, ძირითადად, დაინტერესებულნი იყვნენ მითოლოგიურ-ისტორიული თემატიკის დამუშავებით. მართალია, კლასიკური რაინდული რომანისთვის დამახასიათებელ ბევრ ნიშანს ამ ტექსტებში ვერ შევხვდებით, მაგრამ მათში უკვე ჩანს გარკვეული ჟანრობრივი მახასიათებლები და ცალკეული დეტალები, რომლებსაც დაეყრდნობიან და თავისებურად გადაამუშავებენ მომდევნო პერიოდის ფრანგი ავტორები. მაგალითად, ვეისის რომანში აღწერილია რაინდული ორთაბრძოლები, საკარო დღესასწაულები და რომანული ეპიზოდებიც კი, თუმცა სიყვარულს მის თხზულებაში გადამწყვეტი როლი არ განეკუთვნება – ის მეორეხარისხოვანი მოტივის ფუნქციას ასრულებს. სწორედ ვასის თხზულებაში გამოჩნდება პირველად „მრგვალი მაგიდა“, როგორც სიმბოლო მეფე არტურის ძალაუფლების ქვეშ გაერთიანებული რაინდობის აბსტრაქტული სამყაროსი, რომელიც მომდევნო პერიოდის ყველა რაინდული რომანის ძირითადი „დეკორის“ ფუნქციას შეასრულებს (მიხაილოვი 1976: 35-46).

რომანის განვითარების მომდევნო ეტაპს (XII საუკუნის 60-90-იანი წწ) „კრეტიენის ეპოქას“ უწოდებენ. ესაა ხანა ჟანრის აყვავებისა, როდესაც ყალიბდება მხატვრული სინამდვილის ასახვის სრულიად ახალი კონცეფცია. ის გულისხმობს, ერთი მხრივ, ნარატივის მაქსიმალურ დაშორებას რეალობასთან და ამით „ახალი (იდეალური) რეალობის“ შექმნას, მეორე მხრივ კი, კონკრეტული ისტორიულ-პოლიტიკური მოცემულობის ფონზე აღმოცენებული ახალი კლასის, რაინდობის, იდეალების მხატვრულ ხორცშესხმას, რომლებიც სწორედ ამ ეპოქაში (XII საუკუნის 70-90-იანი წწ) ჩამოყალიბდა. ამ პერიოდის რომანების დასახელებაც კი საკმარისია (ანონიმი ავტორის „რომანი ენეასზე“, „ტრისტანის და იზოლდას რომანის“ თომასის, ვასისა და ბერულის ვერსიები, „ფლუარი და ბლანშეფლორი და სხვ.), რათა ერთი კონკრეტული ჟანრის ფარგლებში თემათა და მოტივთა საოცარი სიჭრელის მოწმენი გავხედეთ. ისტორიული („რომანი ენეასზე“), სათავგადასავლო-რომანტიკული („ტრისტანი და იზოლდა“) და იდილიური („ფლუარი და ბლანშეფლორი“) ტიპის ტექსტებში მკითხველი აღმოაჩენს ანტიკური ეპოქის გმირებს, აღმოსავლეთის მრისხანე მბრძანებლებს, ირლანდიელ პრინცესებს თუ სარკინოზ უფლისწულებს, შესაბამისად, კომპოზიციური ხერხებით, აგებულებითა თუ შინაარსით ესოდენ განსხვავებული ტექსტები შეუძლებელია, მივაკუთვნოთ რომანის ერთ კონკრეტულ ტიპს. მეოთხედი საუკუნის განმავ-

ლობაში (60-80-იანი წწ) ჟანრის არნახული აყვავების პარალელურად ჩვენ შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ კანონიკური ფორმების ჩამოყალიბების პროცესს, რაც, საბოლოოდ, ფრანგული კურტუაზიული რომანის ევოლუციის უმნიშვნელოვანეს ეტაპამდე – *კრეტიენ დე ტრუას შემოქმედებამდე* მიგვიყვანს (მიხაილოვი 1976: 48-111).

ამ ავტორის შესახებ ძალზე მწირი ბიოგრაფიული ცნობებია შემორჩენილი. გასტონ პარისის ვარაუდით, პოეტი იყო ქალაქ ტრუადან, რომელიც შუასაუკუნეებში ჩრდილოეთ საფრანგეთის უმნიშვნელოვანეს სავაჭრო ცენტრად იყო მიჩნეული. ყოფილა მარიამ შამპანელის ჰეროლდი და კარის პოეტი. მოგვიანებით მისი კვალი ჩანს ფლანდრიის გრაფის ფილიპე I ელზასელის კარზე. გარდაცვლილა 1180-დან 1190 წლამდე შუალედში. უფრო მრავლისმთქმელია მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რომელშიც რამდენიმე მნიშვნელოვანი მომენტი შეიძლება გამოვყოთ: 1. პოეტის გატაცება ოვიდიუსით (რამაც მეტწილად განაპირობა სიყვარულის მისეული კონცეფციის ჩამოყალიბება); 2. კავშირი სამხრეთ-აღმოსავლეთ საფრანგეთის გავლენიან ფეოდალურ წრებთან (მარიამ შამპანელისა და ფილიპე ფლანდრიელის კართან), რომლებმაც მნიშვნელოვნად შეუწყვეს ხელი კურტუაზიული პოეზიის აყვავებას; 3. მისი რომანების ჟანრობრივი მრავალფეროვნება (კრეტიენ დე ტრუამ შთამომავლობას დაუტოვა არა მხოლოდ 5 რომანი: „ერეკი და ენიდა“ (დაახლ. 1170 წ),

„კლიჟესი“ (დაახლ. 1176 წ), „ივენი, ანუ ლომის რაინდი“, „ლანსელოტი, ანუ ურმის რაინდი“ (1176-1181 წწ) და „პერსევალი“ (1181-1190 წწ), არამედ პოემა „ფილომენა“ და ცხოვრებათა ჟანრის აგიოგრაფიული თხზულება „ვილჰელმ ინგლისელი“); 4. მისი მხატვრული შემოქმედების ე.წ. ენციკლოპედიზმი, რაც გამოიხატება რომანებში ასახული ფანტასტიკური სამყაროს მიღმა მწერლის გარემომცველი სინამდვილის უმთავრესი ასპექტების ზუსტ და თანმიმდევრულ გადმოცემაში (მიხაილოვი 1976: 113).

კრეტიენ დე ტრუას რომანებში გამოიყოფა მხატვრული სინამდვილის ორი შრე – მითიურ-ფანტასტიკური და გრძნობად-რეალური. ამიერიდან ყველა მისი (და არა მარტო) რომანის მოქმედება იშლება არტურის კარზე – იმ ლეგენდარული მეფისა, რომელმაც არნახულ პოპულარობას სწორედ XII საუკუნის მეორე ნახევარში მიაღწია.

იმ ფაქტმა, რომ შუასაუკუნეობრივმა ტრადიციამ ორი განსხვავებული ასპექტი აღმოაჩინა არტურის სახეში – ისტორიული და მითური (არტურის ლეგენდა ერთგვარი კომბინაციაა ისტორიისა და მითისა) – მეტწილად განსაზღვრა რაინდული რომანების ავტორთა მხატვრული ორიენტირი. მითოლოგიისადმი მიდრეკილი საზოგადოების ლიტერატურული გემოვნების დასაკმაყოფილებლად ისინი ქმნიდნენ ჯადოქრებით, ფერებით, ჯუჯებითა და გველეშაპებით დასახლებულ სამყაროს (სპეციფიკური დრო-სივრცული განზომილებებით), რომელშიც მოქმედებ-

და ფეოდალური საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი „წესრიგი“ და კანონი. ზღაპრულ-ფანტასტიკური ფონის მიუხედავად, ამ რომანების შინაგან იდეას, მათ მთავარ კვანძს და კომპოზიციურ სპეციფიკას განსაზღვრავდა რაინდული ინსტიტუტი და რაინდული ურთიერთობანი (ამიტომ ამ რომანებს *რაინდულს (Chivalry)* უწოდებენ). ამგვარი საზოგადოების ფორმირებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა პირველი ტრუბადურის, აქვიტანიის ჰერცოგის, გიიომ IX-ის შვილიშვილმა, ელეონორა აქვიტანელმა, რომელიც ჯერ საფრანგეთის, შემდგომ ინგლისის სამეფო კარზე მეცენატობას უწევდა ტრუბადურებსა და ტრუვერებს. სწორედ მას მიემდვნა „რომანი ბრუტუსზე“ და „რომანი ტროაზე“, რომლებიც ჟანრის ადრეულ ნიმუშებადაა მიჩნეული. დედაზე არანაკლებ გავლენიანი პატრონესა აღმოჩნდა მარიამ შამპანელი – ელეონორა აქვიტანელისა და საფრანგეთის მეფე ლუი VII-ის ქალიშვილი, შამპანის გრაფის ანრი I-ის მეუღლე. ამ დიდებული ქალბატონების ხელშეწყობით შემუშავდა კურტუაზული სიყვარულის ეთიკა – შუასაუკუნეების რომანის მთავარი მორალურ-ეთიკური კოდექსი. ისესხა რა ტერმინები სამართლიდან და რელიგიიდან (კერძოდ, მათი სოფიზმი და ექსტაზი), კურტუაზიულმა სიყვარულმა შესამჩნევად გადააჯგუფა მათი მნიშვნელობის პოლუსები. არსებითი ურთიერთობები ახლა ჩამოყალიბდა არა ადამიანსა და საზოგადოებას, არა ადამიანსა და ღმერთს, არამედ ქალბატონსა და მასზე

შეყვარებულ მამაკაცს შორის. მარიამ შამპანელის კარის მღვდელმა ანდრეას კაპელანმა შეიმუშავა იმ ეპოქისთვის რევოლუციური, 31 პუნქტისგან შემდგარი „სიყვარულის კოდექსი“ – *De Arte Honestae Amandi* – რომელმაც დაანგრია ფეოდალური საზოგადოების ფასეულობები, რადგან აქცენტი გადაიტანა ისეთ სიყვარულზე, რომელიც არ იყო დამყარებული მერკანტილიზმსა და უტილიტარიზმზე, ქალს დომინანტური ფუნქცია მიანიჭა მისი ინდივიდუალიზმის წინ წამოწევით, მამაკაცს კი დააკისრა „ახალი სიუზერენის“ – შეყვარებული ქალბატონის – თავყვანისცემა და მისი უსიტყვო მორჩილება. ასე რომ, რაინდული ორთაბრძოლებისა და ტურნირების ჰეროიკულ იდეალს შეერწყა დახვეწილი, რომანტიკული ურთიერთობები.

კრეტიენ დე ტრუას წარმოსახვაში გაცოცხლებული იდეალური სამყარო სწორედ იმ ყოფიერების ანარეკლი იყო, რომელიც მის წინაშე იყო გადამლილი და თავისთავად მოწოდებული იყო კურტუაზიული სიყვარულის, ცხოვრების კურტუაზიული წესის იდეალიზაციისაკენ (შესაბამისად, რაინდულ რომანებს *კურტუაზიულსაც უწოდებენ*). ასეთ სიტუაციაში ფოლკლორული (მაგიური, ჯადოსნური) და ისტორიული ელემენტები მარტივად გადაეჯაჭვა ორთაბრძოლების რომანტიკას, თუმცა ქალის, როგორც პერსონაჟის როლის გაზრდისა და სექსუალურ სიყვარულზე აქცენტირების შედეგად ჰეროიკა უკვე ვეღარ ასრულებდა რომანის ცენტრალური კრიზისის ფუნქციას. მისი

ადგილი სიყვარულმა დაიკავა, იქცა რა რაინდთა სიქველისა და მისი გმირული თავდადების მასტიმულირებელ ძალად.

რაინდული რომანის იდეურ-თემატური თუ მხატვრულ-ესთეტიკური ქსოვილის ცვლილებამ თავისთავად მოიტანა ცვლილებები მის ორგანიზებაში. ჩამოყალიბდა რომანის სრულიად ახლებური სტრუქტურა, რომლის დეფინიციისთვის ცნობილმა მედიევისტმა ქლაივ სთეიფლზ ლუისმა შემოიტანა ტერმინი „პოლიფონიური ნარატივი“, რაც იმას გულისხმობს, რომ პოლიფონიური მუსიკის მსგავსად რომანის სიუჟეტში ჩართულია არაერთი პერსონაჟი თუ ამბავი (ანუ თხზულების მაგისტრალურ ხაზს ერწყმის შენაკადური ეპიზოდები – მ.ე), რომლებიც, მართალია, თავისთავადობას ინარჩუნებენ, თუმცა იმავდროულად ერთმანეთში არიან გადახლართულნი, რათა შეადგინონ კონგრუენტული მთლიანობა.

რაინდული რომანების კომპოზიცია წრიულია – ერთმანეთს ემთხვევა მოქმედების განვითარების საწყისი და საბოლოო წერტილები (როგორც წესი, მეფე არტურის კარი), ამასთანავე, ამ რომანებს ორსაფეხუროვანი სინტაგმატური სტრუქტურა აქვს (მელეტინსკი 1983: 111), იყოფა რა „მცირე“ და „დიდი“ რომანად (მიხაილოვი 1976: 118), რომელთა წიაღშიც ისახება ძირითადი კოლიზიური უთანხმოება სიყვარულსა და რაინდობას შორის.

მოქმედება არის დამაბული, ჩახლართული, ხშირად უკიდურესადაც კი, მაგრამ პოლიფონიური ფორმა ნიშნავს, რომ დამაბულობა შეგრძნებებზეა დამყარებული (ნათელი ფერები, ბგერები, სცენების სწრაფი ცვლა, მომხიბვლელი ქალები, არქიტექტურულ ძეგლთა თუ ჩუქურთმათა სკრუპულოზური აღწერა და ა.შ). იშვიათად ეს არის სიუჟეტის კულმინაციური დამაბულობა. საკვანძო ეპიზოდები გადმოცემულია იმავე ნარატიული ტონით, რომლითაც პეიზაჟის აღწერა (ბიარი 1970: 20-21). სპეციფიკურია რომანის *ქრონოტოპიც*. მიხეილ ბახტინის განმარტებით, რაინდულ რომანში მოქმედებს ე.წ. „ავანტიურული დრო“, დაშლილი და დანაწევრებული დროის ცალკეულ მონაკვეთებად, რომლებიც, თავის მხრივ, თანადროული და არათანადროული მოვლენების განსავითარებლად, დაშორებული და ახლომდებარე სივრცეების დასაკავშირებლადაა გამოყენებული. რადგან რაინდული რომანების პერსონაჟები, ძირითადად, „უცხო“, აბსტრაქტულ სამყაროში გადაადგილდებიან, დროც, შესაბამისად, სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით არის წარმოდგენილი: ის ხან სტატიკურია, ხან კი – დინამიკური. თანაც არ არსებობს საერთო დრო – ყოველი პერსონაჟისთვის ის განსხვავებულად გადის; უფრო კონკრეტულად კი, დროის აღქმა და მისი მდინარება პერსონაჟთა ხასიათსა და ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული (ბახტინი 2000: 63; 101). იგივე შეიძლება ითქვას რომანის მხატვრული სივრცის შესახებაც. თავგადასავალ-

თა მამიებელი გმირის სივრცე მოქმედების საწყის და საბოლოო წერტილებს შორის არის მოქცეული (იგი მიემგზავრება არტურის კარიდან და, საბოლოოდ, არტურის კარზევე ბრუნდება), შესაბამისად, იგი თითქოს ჩაკეტილ წრეში მოძრაობს, მაგრამ საკმარისია პროტაგონისტი მოულოდნელ გარემოებათა ტყვეობაში აღმოჩნდეს (სატრფოს/ცხოვრების აზრის დაკარგვა, კონფლიქტი საკუთარ თავთან, მერყეობა და ა.შ), რომ ინგრევა ყველა ზღუდე, იშლება ყველანაირი საზღვარი და ის უსასრულო სივრცეში გაიჭრება, რომელიც „ღია“ იქნება მანამ, ვიდრე მისი პიროვნების ჰარმონიზაციის პროცესი არ დასრულდება.

რაინდული რომანის ცენტრში ერთი მთავარი პერსონაჟი დგას – „მორალური ჰარმონიის მამიებელი ახალგაზრდა (უბერებელი – მ.ე.) გმირი-რაინდი“ (მიხაილოვი, 1976: 133). შესაბამისად, კურტუაზიულ სიყვარულთან და ქცევის კურტუაზიულ მორალთან ერთად რომანის წარმმართველი მოტივია ძიება, ხეტიალი (მოგზაურობის რომანტიკა), რომელიც ერთგვარ ავანტიურულ ელფერსაც სძენს პერსონაჟის მხატვრულ სახეს (აქედან გამომდინარეობს კიდევ ერთი სახელწოდება ამ რომანებისა – *ავანტიურული*), ფსიქოლოგიზმზე აქცენტირება კი წინა პლანზე წამოსწევს იმგვარ პრობლემატიკას, რომელიც აქამდე ჩაკარგული იყო ბატალურ სცენათა სიმრავლეში. პერსონაჟის ავტორისეულ ხედვაში მთავარია არა ისტორიული პლანი (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ისტორიზმის პრინ-

ციპი აქ საერთოდ უგულვებელყოფილია), არამედ გმირის ხასიათი, მის პიროვნებაში აკუმულირებული მძიმე ფსიქოლოგიური კონფლიქტები, რომელთა დაძლევა პიროვნების სულიერი ჰარმონიულობის მიღწევის ერთადერთი გზაა¹. რომანის ფინალში პიროვნების ფორმირების პროცესი დაგვირგვინდება ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებით, რაც, იმავდროულად, უზენაესი იდეალის ამქვეყნადვე წვდომას მოასწავებს.

რაინდული რომანი (ლექსად), რომლის აყვავების ხანად მე-12 საუკუნის მეორე ნახევარია მიჩნეული, ძალზე პოპულარული იყო მე-13 – მე-16 საუკუნეებშიც (ანონიმი ინგლისელი ავტორის „სერ გევეინი და მწვანე რაინდი“, სერ თომას მელორის „არტურის სიკვდილი“, არიოსტოს „შმაგი როლანდი“), მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში უკვე გამოჩნდა ჟანრის პირველი პროზაული ნიმუშები (მაგ. ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობების“ ორი ამბავი). მათ ბევრი მკითხველი ჰყავდა ელისაბედის ეპოქაშიც (ტასოს „გათავისუფლებული იერუსალიმი“, სპენსერის „ფერიების დედოფალი“) და მე-18 საუკუნეშიც (ანა რედკლიფის „სიცილიური რომანი“ და „ტყის რომანი“),

¹ ნორთოპ ფრაი თავისი წიგნის, „კრიტიკის ანატომია“ (“The Anatomy of Criticism”) ერთ-ერთ თავში, „ჟანრების თეორია“, რომელშიც რომანის ნარატიული მეთოდების შესახებ არის საუბარი, აღნიშნავს: „შუასაუკუნეების რომანი ცდილობს, შექმნას არა იმდენად „რეალური ადამიანები“, რამდენადაც სტილიზებული ფიგურები, რომლებშიც გამოყენებულია ფსიქოლოგიური არქეტაიპები. ის ასხივებს პიროვნული სიძლიერის ნათელს, რომელიც ასე აკლია თანამედროვე რომანებს“ (ფრაი 1957: 196).

თუმცა ამ პერიოდისთვის უკვე დაწყებული იყო რაინდული რომანისა (Romance) და ე.წ. „ახალი ტიპის რომანების“ (Novel) თანდათანობითი პოლარიზაცია, ვიდრე მეორემ საბოლოოდ არ ჩაანაცვლა პირველი.

ვეფხისტყაოსანი – შუასაუკუნეების რაინდული რომანი

ვეფხისტყაოსნის ჟანრობრივ სპეციფიკაზე მსჯელობისას ყველა მკვლევარი ეყრდნობა რუსთველის მიერ პროლოგის მე-17 სტროფში ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს: „მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად“, რომელიც შაირობის თეორიის ერთგვარ შემაჯამებელ დებულებად შეიძლება მივიჩნიოთ მე-13 („მართ აგრეთვე მელექსესა ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“) და მე-16 („დიდსა ვერ მოჰკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა“) სტროფებში გამოთქმულ თვალსაზრისთა გათვალისწინებით. ცხადია, რომ მოცემულ კონტექსტში „ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა“ და „გრძელად თქმა“, ისევე, როგორც მე-16 სტროფის „დიდის მოკვლა“ მოცულობით (ფორმით) ვრცელი ნაწარმოების უპირატესობას გულისხმობს „ცოტაი“ თუ „მცირე“ ლექსთან, ანუ ლირიკულ ჟანრთან მიმართებით. გასარკვევია, დიდ ეპიკურ ფორმათაგან (ეპოპეა, სიმღერა, რომანი, პოემა, ბალადა) რომელს გულისხმობს რუსთველი გრძელ ლექსში, შესაბამისად, რომელ ლიტერატურულ ჟანრს მიაკუთვნებს იგი თავის თხზულებას?

ვეფხისტყაოსნის სტრუქტურულ-კომპოზიციური ორგანიზება (მოქმედების ფართო სივრცული არეალი), *ნარატივის „პოლიფონიურობა“* (სიუჟეტური ღერძი – ტარიელის *თავგადასავალი*, რომელსაც ერწყმის შენაკადური თემები, მათ შორის ავთანდილის *ამბავიც*); *სპეციფიკური ქრონოტოპი* (სივრცე და დრო პერსონაჟის ხასიათსა და ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული: ავთანდილი, რომელსაც აქვს კონკრეტული მიზანი, ჩაკეტილ სივრცეში მოძრაობს და მისი დროც აჩქარებულია, მაშინ როდესაც სასოწარკვეთილი ტარიელისთვის დრო იყინება, სივრცე კი, პირიქით, შეუზღუდავია და გაშლილი); *კომპოზიციის წრიულობა* (მოქმედების განვითარება არაბეთის კარზე იწყება და იქვე უნდა დასრულდეს), *ხეტიალის/ძიების, როგორც რომანის მთავარი მოტივის მხატვრული ფუნქცია*; *იდეურ-თემატური მოტივები* (პოლიტიკურ-იდეოლოგიური ფონი – ფეოდალური კარი, სოციალური გარემო და პერსონაჟთა წრე – რაინდული საზოგადოება, ვასალიტეტის ინსტიტუტი; მიჯნურობის კონცეფცია – სიყვარულის წოდებრივი ხასიათი, სამსახურის პრინციპები; კონვენციური მოტივები – სიმმაგე-სიხელე, სისხლის ცრემლების ღვრა, სასიყვარულო ტანჯვა, სიკვდილის ნატვრა, ველად გაჭრა და ა.შ) და კომპოზიციური ელემენტები საკმაოდ მსგავსებას ამჟღავნებს ჟანრთან, რომელსაც Romance ჰქვია და საკუთრივ შუასაუკუნეების რაინდულ რომანს გულისხმობს.

მიუხედავად ამისა, უცილობლად უნდა აღინიშნოს, რომ *ვეფხისტყაოსანი* არ არის ამ ჟანრის (მით უფრო, კურტუაზიული ლიტერატურის) ტიპური ნიმუში. თხზულებაში გვხვდება მთელი რიგი სპეციფიკური მხარეები, რომლებიც ჟანრის განვითარების გაცილებით მაღალ დონეზე მიგვანიშნებს:

1. ევროპული რაინდული რომანისგან განსხვავებით *ვეფხისტყაოსანი* არ იცნობს კოლიზიურ უთანხმოებას გრძნობასა და მოვალეობას, შეყვარებულსა და მეზრძოლს შორის, შესაბამისად აქ არ ხდება ისეთი ღრმა ინტერიორიზაცია კონფლიქტისა, როგორსაც რაინდულ რომანში ვაწყდებით; არადა სწორედ ეს შინაგანი კონფლიქტი იწვევს რაინდული რომანის მოქმედების „გაორებას“, ორსაფეხუროვანი სინტაგმატური სტრუქტურის ჩამოყალიბებას, რაც, ორი მთავარი გმირის არსებობის მიუხედავად, დაძლეულია *ვეფხისტყაოსანში*. რუსთველის თხზულების სტრუქტურა ერთიანია და განუყოფელი, თხრობის რიტმი – დინამიკური და უწყვეტი, მინიმუმამდეა დაყვანილი ბრძოლათა, ტურნირთა თუ მოგზაურობათა დესკრიფციული მხარე, სამაგიეროდ, გაზრდილია, ამგვარ პასაჟთა ინფორმაციული ფუნქცია;

2. რომანის მთავარ პერსონაჟთა ურთიერთობას (პატრონყმულს, სამიჯნუროსა თუ მეგობრულს) განსაზღვრავს ესთეტიკურ-ემოციური ფაქტორი (უზადო სილამაზით მოხიბვლა – მოწონება (იხ. ხინთიბიძე 1993: 129-166); სიყ-

ვარულის დომინანტური როლი – ვალდებულების (ვასალი/სიუზერენი) მიჯნურობით ჩანაცვლება;

3. ინოვაცია სიყვარულის კონცეფციის კურტუაზიულ მოდელებში – კონვენციებში ფსიქოლოგიური მოტივაციის შეტანა, მათი ტროპის ფუნქციამდე დაყვანა; სასიყვარულო სამსახურის „კურტუაზიული საფუძვლის“ პარალელურად მორალური საფუძვლის წინ წამოწევა; სასიყვარულო განცდათა დრამატიზირება ფსიქო-ემოციური ფაქტორის ხარჯზე;

4. ალეგორიული პლანის რეალური პლანით შეცვლა (ფანტასტიკური ელემენტების მინიმალიზაცია; ლიტერატურული აბსტრაქციის კონკრეტიზება; იდეალური სქემების (პერსონაჟები) ტრანსფორმირება მათში ფსიქოლოგიური სიზუსტისა და სიმართლის შეტანის გზით (იხ. ნათაძე 1965);

5. პერსონაჟთა ინდივიდუალიზაცია – ტრადიციულ მასალაში ნოვატორული ელემენტების შეტანა; გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიური, ემოციური თუ მორალური მხარის პარალელურად ინტელექტუალურის (გონება) წინ წამოწევა; ქალ-პერსონაჟთა დომინანტური როლი და მათი ფუნქციონალური კატეგორიის გაღრმავება მასში ახალი ელემენტების შეტანის გზით.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ *ვეფხისტყაოსანი* ჟანრობრივი თვალსაზრისით არის შუასაუკუნეების რაინდული რომანი,

რომელიც ე.წ. „გარდამავალი დროში“ (გვიანდელი შუასაუკუნეები/რენესანსი) განახლებული კონსტრუქციის, გამომსახველობითი ფორმებისა (ნარატივის პლასტიკურობა და მრავალპლანიანობა) თუ კონცეპტუალური პრინციპების კვლობაზე ჟანრის გრადაციის ახალ ეტაპად, მის მაღალგანვითარებულ ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

დამოწმებანი:

ბახტინი 2000: Бахтин, М. *Эпос и роман*. Санкт-Петербург: изд. „Азбука“, 2000.

ბიარი 1970: Beer, G. *The Romance*. Methuen and Co Ltd, 1970.

გაუნტი 2000: Gaunt, S. *Romance and other Genres*. Cambridge Companion to Medieval Romance. Cambridge University Press: 2000

გრიგოლაშვილი 1987: გრიგოლაშვილი, ლ. *ამირანდარეჯანიანი*. ქართული მწერლობა. ტ.1. თბილისი, 1984. გვ. 11-16.

გურევიჩი 1984: Гуревич, А. *Категории средневековой культуры*. Москва: изд. „Искусство“, 1984.

ისტორია 2002: *The History of the Kings & Queens of England & Scotland*. Armadillo: 2002.

ლე გოფი 2005: Ле Гофф, Ж. *Цивилизация средневекового запада*. Петербург: У-Фактори, 2005.

მელეტინსკი 1983: Мелетинский, Е. *Средневековый роман*. Происхождение и классические формы, Москва: изд. „Наука“, 1983.

მიხაილოვი 1976: Михайлов, А. *Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе*. Москва: изд. „Наука“, 1976.

ნათაძე 1965: ნათაძე, ნ. რუსთველური ქალის კულტი და მისი ფესვები, ჟ. „მნათობი“, 1965, N 2, გვ. 131-154

ფრაი 1957: Frye, N. *Anatomy of Criticism*. Four Essays. Princeton University Press: 1957.

ხინთიბიძე 1993: ხინთიბიძე, ე. შუასაუკუნეობრივი და რენესანსული „ვეფხისტყაოსანში“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1993.

პიკარესკული რომანი

პიკარესკული რომანი, შემოკლებით – პიკარესკი (ესპ. novella picaresca სიტყვიდან picaro – გაქნილი, თაღლითი; ინგ. picaresque novel; ფრანგ. roman picaresque; გერმ. Schelmenromman; რუს. плутовский роман) – ესპანური ლიტერატურის ოქროს ხანაში ჩამოყალიბებული ჟანრია, რომელშიც ეპოსის ადრინდელი ფორმებისაგან განსხვავებით ყურადღების ცენტრში პირველად მოექცა თვისებრივად სრულიად ახლებური პროტაგონისტი – ანტიგმირი (The Cambridge Companion 2003: 17). პიკარესკულ რომანში იგი წარმოდგენილია მოსახლების სოფლებიდან ქალაქებში მასობრივი გადასვლის შედეგად წარმოშობილი *პიკაროს*, დაბალი ფენიდან ან გაღატაკებული თავადაზნაურობის წრიდან გამოსული თვალთმაქცისა და გაიძვერას, სახით, რომელიც მკაცრ და დაუნდობელ გარემოცვაში თავის გადარჩენისათვის იბრძვის. ამ ანტიგმირის თავისებურება ისაა, რომ თავის უწყესობის მიუხედავად, მაინც პარადოქსულად მკითხველის თანაგრძნობას იმსახურებს, რადგანაც სოციალური უსამართლობის მსხვერპლად აღიქმება. ბავშვობასა და ცხოვრებაში პირველი ნაბიჯების გადადგმამდე იგი კეთილი, წესიერი და მიამიტი პიროვნებაა, მაგრამ თანდათან,

მკაცრ სინამდვილესთან შეჯახებისას თვალთმაქცად ყალიბდება.

პიკარესკული რომანის ანტიგმირი, შემდგომი ხანის მსგავსი პროტაგონისტებისაგან განსხვავებით, იმთავითვე რაინდობის ხანის გმირის საპირისპირო ტიპს, *ანტირაინდს*, განასახიერებდა.

პროტაგონისტის ახალი სახეობის, ანტიგმირის, დამკვიდრეობასთან ერთად პიკარესკული რომანის ჟანრული სიახლე იმაშიც გამოვლინდა, რომ სარაინდო და პასტორალური რომანების იდეალიზებული სინამდვილე მასში ისტორიული დროითა და სივრცით, ყოველდღიურ ყოფასთან დაკავშირებული ქრონოტოპითაა ჩანაცვლებული, რომელშიც საზოგადოების სხვადასხვა ფენების წარმომადგენლები ფიგურირებენ.

პიკარესკი თავისებური სტრუქტურით ხასიათდება: თხრობა, ჩვეულებრივ, აგებულია როგორც პროტაგონისტის ნაამბობი თავის ცხოვრებაზე ბავშვობიდან დაწერის დრომდე; თხრობაში გვხვდება სხვადასხვა ჩანართი ამბები და მორალისტური თუ სხვა ხასიათის მსჯელობები და მოვლენათა შეფასებები; ამბის დასაწყისში პროტაგონისტი, როგორც წესი, გულუბრყვილო და კეთილია, მაგრამ დროთა განმავლობაში, ამბის განვითარებასთან ერთად, თანდათან ხდება მისი ზნეობრივი გადაგვარება.

უნდა ითქვას, რომ ამ ჟანრის მთავარი ამოცანა მკითხველის სასიერო ამბებით გართობა იყო, მაგრამ მასში ამას-

თანავე თავს იჩენს იმ დროს გავრცელებული დამრიგებლობითი ჟანრის, ეგზამპლების, ის თეზა, რომ პიროვნების უკუღმართი საქციელი საბოლოოდ სასჯელით ან მონანიებით მთავრდება.

პიკარესკული რომანი უაღრესად კარნავალიზებული ჟანრია; მასში მძლავრად იგრძნობა სახალხო კარნავალბისათვის ნიშანდობლივი მსოფლგანდისა და ესთეტიკის გამოძახილი. ნებისმიერ საგანსა თუ მოვლენაზე საუბარი თუ მსჯელობა თავისუფალია ცალმხრივად რიტორიკული სერიოზულობისაგან. შუა საუკუნეების მაღალი ეპიკური ჟანრებისაგან განსხვავებით, ამგვარი რომანი არა მაღალ ან საშუალო, არამედ დაბალ სტილს, თითქმის კომიზმის „მდაბიურ“ ენას მიმართავს; თხრობა, როგორც წესი, კომიკური, ხოლო ზოგჯერ ტრაგიკომიკური ტონალობით ხასიათდება; ნაწარმოებს არ გააჩნია ერთიანი სუჟეტური ხაზი და ანტიგმირის მიერ გამოვლილ სხვადასხვა ამბებისაგან შედგება, რომელთა შორის საერთო ისაა, რომ სინამდვილე ყოველთვის ნეგატიური რაკურსითა და მხილების მიზნითაა დანახული. „პიკარესკული რომანი ჩვეულებრივი, ასე ვთქვათ, დაკანონებული კალაპოტიდან ამოვარდნილ ცხოვრებას გვიჩვენებდა, შარავანდედს აცლიდა ადამიანთა ყოველგვარ იერარქიულ მდგომარეობას, თამაშობდა ამ მდგომარეობებით, აღსავსე იყო მკვეთრი ცვლილებებით, გარდაქმნებითა და მისტიფიკაციებით, ასახულ სინამდვი-

ლეს ფამილარული კონტაქტის არეალში აღიქვამდა“ (Бахтин 1972.: 207).

პიკარესკი ბაროკოს მსოფლგანცდითა და ესთეტიკითაა აღბეჭდილი. აღორძინების ხანის შემოქმედთაგან განსხვავებებით, ამ ჟანრის რომანთა ავტორები ადამიანის არა ტიტანურ შესაძლებლობებზე, არამედ სოციალური სინამდვილის წინაშე მის უმწეობასა და შინაგან გაორებაზე ამახვილებდნენ ყურადღებას. პიკარესკებში წინამორბედი ხანის გმირი ატიგმირითაა ჩანაცლებული, ხოლო იდეალიზაციისა და პათოსის საწყისი – ადამიანისა და საზოგადოების შესაძლებლობებისადმი ბარკოსეული სკეპსისით.

პიკარესკული პროზის პირველ ნიმუში არის უცნობი ავტორის ვრცელი მოთხრობა „ლაზარლიო ტორმესელის ცხოვრება, ფათერაკები და ხიფათები“ (1554), რომელშიც ამასთანავე თვალსაჩინოა რომანის ისთი ნიშნები, როგორებიცაა მოქმედ პირთა სიმრავლე და სინამდვილის ფართო ხედვა.

მისი ავტორი უდავოდ ჰუმანისტების წრეს ეკუთვნოდა. იგი იმდენად მკვეთრად ავლენს უარყოფით დამოკიდებულებას სასულიერო პირებისადმი, რომ მისი ნაწარმოები „აკრძალული წიგნების ინდექსში“ აღმოჩნდა.

„ლაზარლიო ტორმესელი“ დაწერილია ერთგვარი ავტობიოგრაფიის სახით, რომელშიც ადრესანტი თავის პატრონს (ვისაც ასე მიმართავს: „თქვენო მოწყალებავ“) მწარე ირონიით უამბობს მის თავს გადახდილ სხვადასხვა

ამბებსა და თავისი პიროვნული დეგრადირების თავგადასავალს დაბადებიდან დაწერის დრომდე. სოფლის გაჭირვებულ ოჯახში დაბადებული ლაზარილიო (რაც ესპანურად ლაზარეს მოფერებითი ფორმაა) ანტიგმირია, თვალთმაქცი და თაღლითი ცინიკოსია, რომლისთვისაც უცხოა დაწერილი თუ დაუწერელი ზნებრივი წესები.

მდინარე ტორმესთან მდებარე სოფელში დაბადებული ლაზარილიოს დაქვრივებული დედა თანამეცხედრე ხდება მავრი მეჯინიბის, რომელიც თავისი ნაქურდალით ეხმაბა მას. მას შემდეგ, რაც მეჯინიბეს აპატრონებენ, გაჭირვებაში ჩავარდნილი დედა ქალაქში გადადის და ტევერნაში იწყებს მუშაობას, ხოლო ლაზარილიო ბრმა მოხეტიალე მარჩიელის მეგზური ხდება. ლაზარილიოს ეს პირველი პატრონი უსულგულო და ძუნწი კაცი აღმოჩნდება. მუდმივი შიშიმილისაგან გატანჯული ლაზარილიო ეჩვევა საკუთარი პატრონისაგან ლუკმა პურის ქურდობას. პატრონის სისასტიკე მას სამაგიეროს გადახდისაკენ უბიძგებს და ამას კიდევაც ახერხებს. ბრმისაგან სასჯელიც შიშით იგი სხვა ქალაქში გარბის, სადაც მღვდლის ტიხაროსანი ხდება. მღვდელი ბრმაზე უფრო ძუნწი აღმოჩნდება: ბავშვისთვის საკვებს არ იმეტებს, ხოლო მრევლის მიერ მოტანილ სურსათს კიდობანში ინახავს. მხოლოდ ქელეხებში თუ ახერხებს ლაზარილიო გულიანად დანაყრებას. დამშეული ლაზარილიო ღმერთს გარდაცვლილთა მომრავლებას შესთხოვს. ბოლოს მღვდელი გააგდება მას, როდეს

საც აღმოაჩენს, რომ მისმა ტიხაროსანმა სურსათის სამალავი ზანდუკი გახსნა.

მისი მესამე პატრონი გალატაკებული, მაგრამ ამპარტავანი თავადია, რომელიც გაჭირვებას არ იმჩნევს და თავი ისე მოაქვს, თითქოს განცხრომით ცხოვრობდეს. მას იმდენად უჭირს, რომ მას სიბრალულის გამო ლასარილიო აჭმევს ხოლმე ქუჩაში მათხოვრობით ნაშოვნი კერძით. როდესაც სახლის პატრონი მოადგება და ქირის გადახდას მოთხოვს, თავადი ქალაქიდან გაქცევს ახერხებს.

ამის შემდეგ ლაზარილიო არაერთ პატრონს გამოცვლის, მაგრამ ყველგან უზნეობისა და უსამართლობის მოწმე ხდება. დაკაცებულ ლაზარილიოს, რომელსაც უკვე ლაზარს ეძახიან, ცოლად მოჰყავს მემავე, რომლის მრუმობა სულ არ ენადვლება, რადგან მასში უკვე არა ზნეობა, არამედ ცინიზმი ჭარბობს.

ნაწარმოებში თვალსაჩინოა პაროდული ხასიათის ბიბლიური ალუზიები. პროტაგონისტის სახელი ინტერტექსტობრივ ხასიათს ატარებს. მშვიერ-მწყურვალე ლაზარილიო ასოცირდება „ლუკას სახარების“ მდიდრის კართან მდგომ გლახაკ, მშვიერ და დავრდომილ ლაზარესთან. საზოგადოებაში გამეფებული სისასტიკე, ყოველი ახალი პატრონის უსულგულობა სპობს და ასამარებს მიამიტ, კეთილ და გულმართალ ლაზარილიოს, რომელიც ადამიანებისადმი რწმენადაკარგულ ანტიგმირ ლაზარედ აღდგება (Perry 1970: 139-146).

„ლასარილიო ტორმესელი“ გამსჭვალულია მწარე ირონიის ტონალობით, რაც შემდგომ პიკარესკის ჟანრის ერთ-ერთი არსებითი ნიშან-თვისება გახდება. ირონიულ მოდალობა თავისებურად ვლინდება თუნდაც იმ ფაქტში, რომ გულუბრყვილო და უემმაკო ლაზარილიოს ცხოვრების ავკარგიანობაზე პირველად თვალს მისი უსინათლო პატრონი აუხელს, რომელსაც თითქოს თავად არ უნდა ჰქონდეს სრული წარმოდგენა სინამდვილეზე. სარკასტულია ნაწარმოებში არაერთგზის გაცხადებული ის აზრი, რომ ლაზარილიოც და მისი პატრონებიც ერთნაირად თაღლითები არიან.

პიკარსკული ჟანრის პირველივე ნიმუში მისი დროის ესპანური საზოგადოების ირონიული თვალით დანახულ სურათს წარმოადგენს, რომელშიც პირუთვნელადაა ნაჩვენები სხვადასხვა ფენების, განსაკუთრებით – სამღვდელოების მანკიერებანი.

„ლაზარილიო ტორმესელს“ იშვიათი პოპულარობა ხვდა წილად. იგი იბეჭდებოდა როგორც ესპანეთში, ასევე უცხოეთში, ქვეყნდებოდა მისი თარგმანები, იქმნებოდა მისი ვარიანტები და გაგრძელებები. 1555 წელს გამოიცა უცნობი ავტორის „ლაზარიულიო ტორმესელის მეორე ნაწილი“, ხოლო 1573 წელს – „ლაზარილიო ტორმესელის“ გადაკეთებული ვარიანტი. 1620 წელს ამ უკანაკნელის ხუან დე ლუნას მიერ შექმნილი ახალი მეორე ნაწილი გამოქვეყნდა. „ლაზარილიო ტორმესელი“-ს მის ერთ-ერთ ეპი-

ზოდზე მინიშნება გვხვდება შექსპირის პიესაში „აურზაური არაფრის გამო“; იგი ნახსენებია აგრეთვე რომანში „დონ კიხოტი“.

„ლაზარლიო ტორმესელი“ პიკარესკის ერთგვარი ჩანასახობრივი არქეტიპია, რომლის საფუძველზე მატეო ალემანმა (1547-1614) ამ ჟანრის „კლასიკური“ ნიმუში, „გუსმან დე ალფარაჩე“ (პირველი ნაწილი – 1599, მეორე – 1604-ს), შექმნა. ეს რომანი ესპანური საზოგადოების გაცილებით უფრო ფართო სპექტრს მოიცავს, ვიდრე „ლაზარლიო ტორმესელი“; მასში უფრო მაღალია ყოფის რეალისტური ასახვის ხარისხი. ნაწარმოების მოქმედება ესპანეთისა და იტალიის მრავალფეროვან გარემოში მიმდინარეობს.

„ლაზარლიო ტორმესელი“-ს მსგავსად, მატეო ალემანის რომანი ავტობიოგრაფიისა თუ აღსარების სახითაა დაწერილი. მასში გალერეზე სამუშაოდ სასჯელმისჯილი შუა ხნის მამაკაცის, გუსმანის, თავგადასავალს ვეცნობით. ამ რომანშიც, ისევე როგორც შემდგომ სხვა პიკარესკებში, პროტაგონისტი უმწეო, არეულ-დარეულ და მოუწესრიგებელ ოჯახში იზრდება. არა თუ გუსმანმა, არამედ დანამდვილებით დედამისმაც არ იცის, ვინაა მისი მშობელი მამა. ის, ვინც გუსმანის მამად ითვლება, წარმოშობით, თავადია, მაგრამ ამ საზოგადოებრივი ფენისათვის შეუფერებელ მევახშეობასა და სხვა საჭვო საქმიანობას ეწევა. მისი გარდაცვალების შემდეგ ოჯახის გაჭირვებული მდგომარეობით შეწუხებული და ქვეყნების ნახვისა და იტალიაში

არისტოკრატ ნათესავებთან დაკავშირების სურვილით შეპყრობილი ცამეტი წლისა გუსმანი ტოვებს ოჯახს და მადრიდისკენ მიემართება. უსახსრო, სრულიად გულუბრყვილო და გამოუცდელ ყმაწვილი თავდაპირველად უმწეო და სავალალო მდგომარებაში აღმოჩნდება, მაგრამ მალე ახერხებს დამოუკიდებლად თავის გატანას. როგორც კი ცხოვრებისაგან პირველ მკაცრ გაკვეთილებს მიიღებს, ტავერნის პატრონთან სამსახურის დროს კლიენტების მოტყუებას სწავლობს. ასე და ამგვარად იგი თანდათან გაქნილ გაიძვერად ყალიბდება. როგორც თვითონ აცნობიერებს, იგი ესპანური სინამდვილის უგვანო პრინციპებით ხელმძღვანელობს: „ყველა იპარავდა და მეც ვქურდობდი“, უწესო ადამიანთა „უმსგავსობის შემხედვარე, მეც სხვებს დავემსგავსე“.

გუსმანი თავს ხან წვრილმანი ქურდობით, მათხოგრობით ირჩენს, ხან კი სხვადასხვაფვარი ემმაკობით საკმაო წარმატებას აღწევს და ფრანტვით განცხრომით ნებივრობს. არის მომენტები, როდესაც სურვილი იპყრობს, წესიერად და პატიოსნად იცხოვროს, მაგრამ საბოლოოდ თაღლიდად რჩება. რომანის ბოლოს უკვე ხანში შესული გუსმანი გალერებზე სამუშაოდ ბორკილებდადებული მიჰყავთ სევილიის ქუჩებში, სადაც მშობელი დედაც კი არ გამოდის მის გასაცილებლად. „მარტო ვიყავი, სრულიად მარტო ამდენ ხალხში“, – ნაღვლიანად ამბობს გუსმანი, რომელიც გალერებზე სიმარტოვესთან ერთად შეურაცხყოფასა და დამ-

ცირებასაც იწვევს. ალემანის რომანის ანტიგმირი გულ-დასმით განსჯის თავის გავლილ ცხოვრებას და საბოლოოდ შინაგანად გარდაიქმნის მონანიე ძე შეცდომილად გვევლინება.

რომანში ცხადად იგრძნობა ესპანური სოციალური სინამდვილის უარყოფითი შეფასება. „მთელი ჩემი ხეტი-ალის განმავლობაში, – ამბობს გუსმანი, – ყოველთვის იმას ვხედავდი, რომ ამ ყოვლიშემძლე ადომიანთაგან ბევრი ნამდვილი ვეშაპია, რომლებსაც პირი აქვთ დაბჩენილი და მზად არიან სხვები გადაყლაპონ, რათა მთავიანთი ოჯახები უზრუნველყონ და უფრო გამდიდრდნენ; ისინი თვალს არიდენ ობოლ ყმაწვილებს, არ შეისმენ არც გაჭირვებულ დედაკაცს და არც უპოვართა ხმას, არც რაიმეს უწყალობებენ სნეულებსა და გაჭირვებულებს; ყოვეგვარ წეს-წყობილებას თანაუგრძნობენ, ოღონდ კი წყალი მათი წისქვილსკენ მოედინებოდეს. სიტყვით ყველა კეთილმოსურნეა, ხოლო საქმით ბოროტმოქმედნი არიან. თუ მამა აბრამის ბატკანი ხარ, უსათუოდ ეშმაკი გაგერიჭავთ“ (Alemán 2012: 50).

„გუსმან დე ალფარაჩე“ იმთავითვე ითარგმნა ინგლისურად, ფრანგულად, გერმანულად, ჰოლანდიურად, პორტუგალურად, იტალიურად დალათინურად. შეიძლება ითქვას, რომ XVII საუკუნის მკითხველების ორი საყვარელი წიგნი სერვანტესის „დონ კიხოტი“ და გუსმანის რომანი იყო. „ამ წიგნს დიდებულებიც კითხულობენ და მდაბი-

ონიც“, – წერდა ბენ ჯონსონი ამ რომანის თარგმანის ლექსად დაწერილ წინათქმაში 1623 წელს.

ალემანის რომანმა იმ დროის მრავალ მწერალზე მოახდინა გავლენა; სერვანტესი „დონ კიხოტი“-ს მეორე ნაწილში ეკამათება მას.

XVI-XVII საუკუნეებში შექმნილი ყოველი პიკარესკული რომანი, რომელთა რიცხვი ოცდაათს აღწევს, „ლაზარილიო ტორმესელი“-სა და „გუსმან დე ალფარაჩე“-ს მიხედვითაა მოდელირებული. ერთ-ერთი ავტორი, ლოპეს დე უბედა, აღიარებს კიდევ, რაოდენ დავალებულია მისი რომანი ამ ჟანრის საბაზისო ნაწარმოებებისაგან.

ადრინდელი პროტოტიპების მსგავსად, გრეგორიო გონსალეს რომანში „მოხეტიალე ონოფრე“ (1604) ანტიგმირი, ადრე დაობლებული და სირარებაში გაზრდილი ონოფრე, თაღლითობის გზით დიდძალ ქონებასაც აგროვებს, თუმცა ბედი უმუხთლებს და ციხეში ამოჰყოფს თავს, მარამ თავისი ეშმაკობით აქედანაც ახერხებს თავის დაღწევას.

ესპანური პიკარესკებისათვის დამახასიათებელი ტექსტთაშორისი ურთიერთკავშირი თავისებურად ვლინდება ფრანცისკო ლოპეს დე უბედას რომანში „თვალთმაქცი ხუსტინას გასართობი წიგნი“ (1605). მასში თავის თავგადასავალს მსუბუქი ყოფაქცევის ქალი, ხუსტინა, გვიამბობს, რომელიც ალემანის „გუსმან დე ალფარაჩე“-ს პროტაგონისტს მიჰყვება ცოლად.

„თვალთმაქცი ხუსტინა“-ს მსგავსად, თვალთმაქცი ქალის თავგადასავალია მოთხრობილი ალონსო დე სალას ბარბადილიოს რომანში „სელესტინას ასული, ანუ მოხერხებული ელენა“ (1612). პიკარესკების უმრავლესობისაგან გასხვავებით, მასში თხრობა დიალოგებისა და ლექსების სახით მიმდინარეობს. მაგრამ „საზრილიო ტორმესელის“ ავტორისა და ალემანის მიერ დამკვიდრებული პიკარესკის ჟანრული მოდელი იმდენად მყარი აღმოჩნდა, რომ ფორმისეული სხვაობის მიუხედავად, რომანში შენარჩუნებულია უკვე ჩამოყალიბებული ჟანრის არსებითი ელემენტები, მათ შორის – ანტიგმირის ხასიათი და გამუდმებით ცვალებადი დიდი გზის ქრონოტოპი, რომელშიც მრალგვარი სოციალური წრის წარმომადგენლებს ვხვდებით, არისტოკრატებიდან დაწყებული მოძალადეებითა და მეძავეებით დამთავრებული.

პიკარესკის სხვა საბაზისო ნაწარმოებების მსგავსად, „თვალთმაქცი ხუსტინას გასართობი წიგნი“-ც მიბამვის სანად იქცა; 1627 წელს ამ რომანის უცნობი ავტორის მიერ შედგენილი ვერსია გამოქვეყნდა.

ესპანური ლიტერატურის ოქროს ხანის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის – ფრანსისკო გომეს დე კევედოს რომანის, „დონ პაბლოსიად წოდებული გაიძვერას ცხოვრება“ (1626), ანტიგმირი, პაბლო, პიკარესკის ჟანრული კანონების შესაბამისად, თხრობას თავისი ბავშვობიდან აღწერთ იწყებს. პაბლოს არ მოსწონს მამის რჩევა მის

„ნატივ ხელოვნებას“, ქურდობას, დაეუფლოს; მას უნდა, არა თაღლითობით, არამედ თავისი შრომით პატიოსნად იცხოვროს. მაგრამ ცხოვრების ჭირვარამი პროტაგონისტში მთლიანად ახშობს კეთილ საწყისს და მას თანდათან გაქნილ თვალთმაქცად აყალიბებს. თაღლითობით ხშირად წარმატებას აღწევს, მაგრამ ბოლოს მარცხს განიცდის, ტოვებს ესპანეთს, ოკენისმიღმა მიემგზავრება, სადაც, მისივე თქმით, უარეს დღეში ჩავარდება. ამგვარად, ამ რომანშიც გატარებულია პიკარესკებისათვის დამახასიათებელი ის მორალისტური შეგონება, რომ ანტიგმირად ქცეული პიკაროს გზა არაა ბედნიერების მომტანი.

კვედოს რომანში „თვალნათლივ იჩენს პიკარესკების ჟანრზე ხალხური კომიზმის ტრადიციას მძლავრი ზეგავლენის ფაქტორი. კარნავალური დღესასწაულების პრინციპითაა აგებული რომანის ის ეპიზოდი, რომელშიც სტუდენტები სალალობოდ და სამასხარაოდ პაბლოს „მეფედ“ ირჩევენ, რითაც იგი დროებით იერარქიულად სხვებზე მაღლა დგება. მაგრამ ამ კარანავალურ ამბლებას რეალური დამხობა მოსდევს: პაბლოს, მისი მდაბიური წარმომავლობის გამო, დაუნდობლად სცემენ და ნეხვში ამოისვრიან.

ესპანურ ლიტერატურაში პიკარესკული რომანის გვიანდელი ეტაპის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშთაგანია „მოლხენილი კაცის, ესტაბანილიო გონსალესის, მის მიერვე აღწერილი ცხოვრება და საქმენი“ (1646). სათაურის თანახმად, ამ ნაწარმოებში ავტორი თავის თავგადასავალს

მოგვიტხოვრობს, მაგრამ სინამდვილეში, ისევე როგორც სხვა პიკარესკებში, მასში არა ნამდვილი, არამედ გამოგონილი პროტაგონისტის ავტობიოგრაფიაა წარმოდგენილი.

პიკარესკის არაერთი არსებითი ჟანრული ნიშანია შენარჩუნებული ლუის ველეს დე გევარას ვრცელ მოთხრობაში „კოჭლი ეშმაკი“ (1641), რომელშიც სტუდენტის სახით პროტაგონისტის გულუბრყვილობის, ხოლო კოჭლი ეშმაკის სახით – ანტიგმირად ქცევის სტადიაა ნაჩვენები. მაგრამ ამ მოთხრობაში ასევე თვალსაჩინოა პიკარესკული თხრობის სტრუქტურის გართულება ახალი კომპონენტების, მათ შორის, ფანტასტიკის სახით.

ალონსო დე კასტილიო სოლორსანოს რომანებში „ტერეზა მანსანარესი“ – 1632, „სევილიელი კვერნა“ – 1642, და სხვ. პიკარესკის როგორც ჟანრის კრიზისზე მეტყველებს მამხილებელ-სატირული მიმართულების განვლება.

ესპანური ლიტერატურის წიაღში აღმოცენებულმა პიკარესკულმა რომანმა არაერთ ლიტერატურაში პოვა გამოძახილი. ჯერ კიდევ XVI საუკუნის დალევს ინგლისში გამოქვეყნდა „ლაზარულიო ტორმესელი“-ის გავლენით დაწერილი თომას ნემის რომანი „ბედკრული მოხეტიალე, ანუ ჯეკ უოლტონის ცხოვრება“ (1594), რომლის თავისებურება ისაა, რომ მასში ნამდვილი ისტორიული პირებიც არიან გამოყვანილი, მათ შორის – მარტინ ლუთერი, ერაზმ როტერდამელი, თომას მორი და ჰენრი ჰოვარდი.

ფრანგულ ლიტერურაში პიკარესკის თვალსაჩინო ნიმუშია შარლ სორელის „ფრანსიონის ცხოვრების პირუთვნელი კომიკური ამბავი“ (1623-1633) და პოლ სკარონის „კომიკური რომანი“ (1649-1657).

მრავალი ნიშნით უაღრესად ახლოსაა პიკარესკულ რომანთან გერმანული „დაბალი“ ბაროკოს წიაღში შექმნილი თვალსაჩინო ქმნილება – გრიმელჰაუსენის „სიმპლიცისიმუსი“ (1669), მაგრამ მასში ასევე მკვეთად გამოსჭვივის ჟანრული ჰიბრიდუზაციის ტენდენცია. იგივე შეიძლება ითქვას ალენ რენე ლესაჟის რომანზე „სანტილიანელი ჟილ ბლასის ამბავი“ (1715-1735).

პიკარესკულმა რომანმა მნიშვნელოვანი სტიმულისა და ფერმენტის როლი შეასრულა როგორც მისი დროის, ასევე მომდევნო ხანის ეპოსის, განსაკუთრებით – აღზრდის რომანის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში (Stone 1998: 202). ამასთანავე მის თვისებრივ სიახლესა და მხატვრული ღირსებაზე საუბრისას ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მას აკლია ხასიათების ფსიქოლოგიურ წახნაგთა და სულიერი შრეების წვდომის ის სიღმე და თხრობითი ხერხების ის მრავალფეროვნება, რაც დამახასიათებელია როგორც „დონ კიხოტი“-სათვის, ასევე რომანის განვითარების უფრო გვიანდელი ეტაპისათვის. სერვანტესმა გამოიყენა პიკარესკის ჩვეულებრივ ყოფასთან დაკავშირებული „ფართო გზის“ პანორამული ქრონოტოპი და კომიზმის ხერხები, მაგრამ არ შემოიფარგლა ამ ელემენტებით და ისინი პაროდიულად

სხვა ჟანრულ ტრადიციებს და ახალ თხრობითს ნარატიულ ხერხებს შეუთავსა.

ზოგჯერ პიკარესკული რომანის ჟანრის ცნების ერთობ ფართოდ იაზრებენ და მის ფარგლებში ყველა იმ ნაწარმოების მოექცევენ, რომლებშიც თვალთმაქცი ანტიგმირის თავგადასავალია მოთხრობილი. ასეთებია: უილიამ თეკერის „ამაოების ბაზარი“ (1847), მარკ ტვენის „ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი“ (1884). მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (1924), თომას მანის „ყალთაზანდ ფელიქს კრულის აღსარება“ (1910/1913, 1954), ი. ილიფისა და ე. პეტროვის „თორმეტი სკამი“ (1928) და მრავალი სხვა.

სარაინდო და პასტორალური რომანის მსგავსად, პიკარესკი არა მუდმივი კატეგორია, არამედ ისტორიულად განსაზღვრული დროის, ევროპული რომანის განვითარების ადრინდელი ეტაპის კუთვნილებია. წმინდა სახით XVII საუკუნის შუა ხანებში იგი თანდათან კარგავს თავის ძირითად ჟანრულ მახასიათებლებს, მათ შორის – პიროვნების ზნეობრივი გადაგვარების მოტივსა და ცოცხალ და პირდაპირ კავშირს კარნავალურ ტრადიციასთან. ამასთანავე, „პიკარესკული რომანის ჩანასახშივე იგო განფენილი სხვადასხვა მიმართულებით განვითარების წანამძღვრები. როგორც ისტორიულად არსებულმა ჟანრმა მან შეწყვიტა არსებობა, მაგრამ ახალი დროის თხრობით ჟანრთა უმრავლესობის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე მოახდინა

ზეგავლენა“ (Томашевский 1975: 20). პიკარესკულ ნაწარმოებებში დამკვიდრებული ანტიგმირი რომანის სხვა ჟანრულ ფორმებში იჭრება და ახალი ტიპის ქრონოტოპების იერსახის წარმოჩენის ფუნქციას იძენს.

ბიბლიოგრაფია:

- Alemán, Mateo. Guzmán de Alfarache. Ediciones Perdidas, Madrid, 2012.
- The Cambridge Companion to the Spanish Novel. Edited by Harriet Turner, Cambridge University Press, 2003.
- Perry, T. Anthony. Biblical Symbolism in the „Lazarillo de Tormes“ Studies in Philology. University of North Carolina Press, Vol. 67, № 2, 1970.
- Stone, Robert S. Picaresque Continuities: Transformations of Genre from the Golden Age to the Goethezeit. New Orleans: University Press of the South, 1998.
- Бахтин, М.М.. Проблемы поэтики Достоевского. М.: 1972.
- Томашевский Н. Б. Плутувской роман: вступительная статья. Плутувской роман: Антология. М.: 1973.

ბაროკოს ეპოქის რომანი

ბაროკო, უსწორმასწორობისკენ თავისი ხაზგასმული მიდრეკილებით, ღია იყო რომანის ჟანრისთვის და ახალი დროის რომანის პირველი მოდიფიკაციები სწორედ ბაროკოს მიმდინარეობასთან არის დაკავშირებული. რით ხასიათდება ბაროკოს რომანი? პირველ რიგში, ეს არის რომანის სიუჟეტის რთული სტრუქტურა. ამასთან, ბაროკოსთვის დამახასიათებელი ანტინომიურობა ბაროკოს რომანზეც აისახა, რომელიც ორი, „მაღალი“ ანუ პრეციოზული და „დაბალი“, ანუ დემოკრატიული მიმართულებით განვითარდა. გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი ფაქტორი: XVII საუკუნე არის მწერლებისა და მკითხველების ევოლუციის ხანა. წერა-კითხვის მცოდნეთა რაოდენობის ზრდამ შესაბამისად გამოიწვია კითხვის მოთხოვნილების ზრდა, უპირველეს ყოვლისა გაიზარდა რომანის მოყვარულთა აუდიტორია, რომელსაც შეადგენდნენ დიდგვაროვნები, ბურჟუაზიის წარმომადგენლები და ქალები. რომანით გატაცებამ ამ პერიოდში მთელი ევროპა მოიცვა, ხოლო რომანის ჟანრის ეროვნული მოდიფიკაციის ჩამოყალიბება ყოველ ევროპულ ქვეყანაში სხვა ქვეყნების რომანების გამოცდილების შეთვისების პროცესში მოხდა და შეიქმნა უნივერსალური ჟანრული მოდელები: პრეციოზუ-

ლი რომანი, კომიკური რომანი, ისტორიულ-გალანტური რომანი, სიმბოლურ-ალეგორიული რომანი და სხვა.

რომანის ჟანრისთვის XVII საუკუნე ლიტერატურის ისტორიის საკვანძო მომენტია, ეს არის ერთდროულად რომანის პირველი ეპოქის, სარაინდო რომანის დასასრული და, ამავდროულად, რომანის მეორე ეპოქის დასაწყისი. XVI საუკუნის შუა წლებში სარაინდო რომანის მიმართ ინტერესმა იკლო, ამკარა გახდა სიახლის აუცილებლობა. ამრიგად, ბაროკოს ეპოქის დასაწყისი ემთხვევა რომანის კრიზისს და სწორედ ამ დროს ბაროკოს რომანის ნიმუშად იქცა ბერძნული რომანი, ეს კი იმან განაპირობა, კონსტანტინოპოლის დაცემამდე ბერძნული ტექსტები დასავლეთში ცნობილი არ იყო, XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი მათი თარგმნა მთელ ევროპაში დაიწყო – ბერძნული რომანი გამოსადეგი აღმოჩნდა როგორც სარაინდო რომანის ალტერნატივა. ეს იყო ნამდვილი რევოლუცია, რადიკალური გარდაქმნა და დაბრუნება თავდაპირველ საწყისებთან. ის, რასაც ბაროკოს რომანი ეწოდება, წარმოადგენს ბერძნული რომანის ადაპტაციას (პლაზენტი 1999: 294-295).

ბაროკოს ეპოქაში დაიწყო რომანის პოეტიკაში წინამავალი ტრადიციების სინთეზირება და მისი ნიშნების ჩამოყალიბება. მიიჩნევა, რომ XVII საუკუნეში რომანის თეორია არ არსებობდა, მაგრამ გასათვალისწინებელია განსჯები ამ ჟანრის შესახებ ნაწარმოებთა წინასიტყვაობებში, კომენტარებში, მკითხველისადმი მიმართულ ავტორისე-

ულ წიაღსვლებში, რაც გარკვეულწილად რომანის პრაქტიკულ თეორიად შეიძლება ჩაითვალოს. ყოველი რომანისტი ცდილობდა დაეცვა რომანის მისეული მოდიფიკაციის მხატვრული და ეთიკური მნიშვნელობა, რაც იწვევდა კამათს რომანის პოეტიკის ძირითადი კატეგორიების შესახებ, რაც XVII საუკუნის რომანის თეორიაში „დამაჯერებლობის“ კატეგორიაზე გადის. საფრანგეთში რომანის მნიშვნელობის ილუსტრირებას კარგად ახდენს ნაშრომი სახელწოდებით „ტრაქტატი რომანების წარმოშობის შესახებ“ (Pierre-Daniel Huet, Traite de l'origine des Romans (1670). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650112.texteImage>). მისი ავტორი პიერ-დანიელ უეა. თავისი არსით, ეს არის იმ დროის ახალი ჟანრის, რომანის დასაცავად შექმნილი მანიფესტი. მასში ნაჩვენებია რომანის ისტორია ანტიკური ხანიდან 1660 წლამდე. პირველ ნაწილში ავტორი იძლევა რომანის განსაზღვრებას, სადაც მიუთითებს, რომ რომანი არის გამოგონილი სასიყვარულო ისტორია, რომელიც პროზაულად ოსტატურად არის დაწერილი მკითხველის სიამოვნებისა და ჭკუის სასწავლებლად. ზოგად დეფინიციას მოსდევს მონაკვეთები, სადაც იგი ასაბუთებს რომანის წარმოშობას რელიგიური იგავებიდან, შემდეგ ნაწილში ეხება უშუალოდ ანტიკურ რომანს და იგი ასახელებს კანონში შემავალ ტექსტებს ანუ სავალდებულო საკითხავ ნაწარმოებებს, ნაშრომში ასევე წარმოდგენილია შუა საუკუნეთა ფრანგული, იტალიური და ესპანური სარაინდო

რომანი. საყურადღებოა, რომ უე რომანის წარმოშობის კვლევას ამყარებს ქრონოლოგიურ პრინციპზე და ავლენს მსგავსებებსა და განსხვავებებს მათ შორის (ისმენი 2003: 418).

ფრანგული ბაროკოს ლიტერატურაში ერთ-ერთი წამყვანი ჟანრი ჰეროიკული ეპოპეა იყო (ეპოპეა – საგმირო საქმეების შესახებ თხრობა ლექსად, ანტიკური მოდელების (ჰომეროსი, ვერგილიუსი) ან თანამედროვე იტალიელების (არიოსტო, ტორკვატო ტასო) მიხედვით), ამიტომაც პიერ-დანიელ უე „ტრაქტატში რომანების წარმოშობის შესახებ“ ერთმანეთს ადარებს ეპოპეასა და რომანს. ტრაქტატი საინტერესოა რომანსა და ეპოპეას შორის არსებულ განსხვავებათა კლასიფიკაციის თვალსაზრისით გამოთქმული მოსაზრებების გამო. რომანს იგი განსაზღვრავს, როგორც პროზაულად ოსტატურად დაწერილ გამოგონილ სასიყვარულო თავგადასავლებს, რომლის მიზანიცაა მკითხველისთვის სიამოვნების მინიჭება და მისი განათლება. რომანში უნდა იყოს უამრავი ბუნდოვნება, მასში უნდა ჩანდეს სიკეთის გამარჯვება და მანკიერების დაგმობა. საყურადღებოა ტრაქტატის ავტორის მიერ გამოყენებული ტერმინოლოგია. პიერ-დანიელ უე რომანს შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „ის, რასაც რომანი ეწოდება, არის გამოგონილი სასიყვარულო თავგადასავლები ოსტატურად დაწერილი პროზაულად, რათა მკითხველმა ისიამოვნოს და განათლდეს. მე ვამბობ გამონაგონს, ნამდვილი ამბისგან

განსახვავებლად. მე ვამატებ სასიყვარულო თავგადასავლებს, რადგან სიყვარული უნდა იყოს რომანის მთავარი სიუჟეტი. ისინი [რომანები] უნდა იწერებოდეს პროზაულად, რადგანაც უნდა შეესაბამებოდეს საუკუნის მოთხოვნებს. საჭიროა, რომ რომანები დაწერილი იყოს დახვეწილად და მკაფიო წესების დაცვით: მათში უნდა იყოს უამრავი ბუნდოვანება თანამიმდევრობის გარეშე. რომანის მიზანი არის მკითხველის განათლება, რომელშიც ყოველთვის უნდა ჩანდეს სიკეთით დაგვირგვინება და მანკიერების დაგმობა“. ეპიკურ პოემასა და რომანს შორის განსხვავებათა მითითებისას იგი აღნიშნავს, რომ „რომანები არის უფრო მარტივი, ნაკლებად ამალეღვებელი, მათში ნაკლები ფიგურებია, ვიდრე ეპიკურ პოემაში. ამასთან, პოემები უფრო მეტად ექვემდებარება კანონებს (უფრო რეგლამენტირებულია და უფრო დახვეწილი მოთხოვნები აქვს), მათში ნაკლები თემები, ნაკლები მოვლენები და ეპიზოდებია. რომანის უპირატესობა იმაში მდგომარეობს, რომ მასში ნაკლები ფიგურებია, [...] დაბოლოს, პოემებს სიუჟეტად აქვთ სამხედრო ან პოლიტიკური მოვლენები, სიყვარული კი იქ შემთხვევითია; რომანში პირიქით, სიყვარული მთავარი სიუჟეტისთვის არსებობს, ხოლო თუ იქ არის პოლიტიკა ან ომი, ეს მხოლოდ შემთხვევითია“. რომანის წყაროებად ავტორი მიუთითებს გამონაგონ და ისტორიულ სიუჟეტებს. ტრაქტატის ბოლო ნაწილში კი იგი ხოტბას ასხამს საფრანგეთში ამ რომანის ჟანრის ახლად

შექმნილ ნიმუშებს, მათ შორის ონორე იურფეს „ასტრეას“ (Hue Pierre-Daniel Huet, Traite de l'origine des romans (1670). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650112.texteImage>).

პრეციოზული რომანი. ფრანგული ბაროკოს ლიტერატურის ერთ-ერთი სახეობა პრეციოზული ლიტერატურაა. ტერმინი მომდინარეობს ფრანგული სიტყვიდან – précieux, რაც ძვირფასს, დახვეწილს ნიშნავს. პრეციოზულობა არისტოკრატიულ სალონებში ჩაისახა და არისტოკრატის ინტერესებს ასახავდა. პრეციოზული ლიტერატურა მოიცავს როგორც ლირიკას, ისე პროზას. პოეზია უმღეროდა გალანტურ სიყვარულს, მანდილოსნებს, საკარო ცხოვრების გარკვეულ ეპიზოდებს. რომანის ჟანრში პრეციოზულმა ლიტერატურამ დიდ პოპულარობას მიაღწია პასტორალური რომანის სახით. პასტორალური რომანი რეალობას განიხილავდა როგორც მტრულს და მიუღებელს და მას უპირისპირებდა იდეალურ, ილუზორულ სინამდვილეს, პასტორალური ოცნების მშვენიერ სამყაროს. XVII საუკუნის დამდეგის საფრანგეთში პასტორალმა ყველა ჟანრი მოიცვა: თეატრი, რომანი და პოეზია და მიუხედავად იმისა, რომ ეს იყო რელიგიური პოეზიის აყვავების და ახალი თეატრის შექმნის ხანა, უზომოდ დიდი წარმატება ხვდა წილად ონორე იურფეს პასტორალურ რომანს „ასტრეა“ (1607-1627) (შევო 1997: 67). მაშასადამე, „მაღალი“ რომანი საფრანგეთში პასტორალური რომანის სახით განვითარდა, რომელშიც პრეციოზულობა განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ აისახა.

ონორე იურფეს „ასტრეა“ უაღრესად ვრცელი ნაწარმოებია. ძირითადი სიუჟეტური ხაზი არის მთავარი გმირების, მწყემსების – ასტრეასა და სელადონის იდეალური სიყვარული, თუმც ამ სიყვარულის გზაზე მათ უამრავი დაბრკოლება ხვდებათ. რომანში ვხვდებით ზოგიერთი პერსონაჟის ვერაგობასა და პოლიტიკურ ამბიციებს. რომანის მთავარ გმირებს მრავალი წინააღმდეგობის გადალახვა, თავგადასავლისა და ომის გადატანა უწევთ ბედნიერების მისაღწევად. რომანი მოგვითხრობს აგრეთვე იმ პერსონაჟების თავგადასავლების შესახებაც, რომლებსაც კავშირი არ აქვთ ცენტრალურ ამბავთან. რომანში არის ბუნების ხატოვანი აღწერები, პოეტური ჩანართები და მთავარი გმირების წერილები. ფრანგმა მკვლევარმა, ფ. მუნიერმა დაწვრილებითი შეისწავლა XI საუკუნის ბიზანტიელი მწერლის, ევმატი მაკრემვოლიტის პოპულარული რომანი „ჰისმინა და ჰისმინიუსი“ და გამოიტანა დასკვნა, რომ ბიზანტიურმა რომანმა მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია იურფეს „ასტრეაზე“, რაც გამოიხატება ნაწარმოების მხატვრულობაში და იმაში, რომ ამ ორი რომანის მთავარ გმირებს – ჰისმინიუსს და სელადონს – მრავალი დაბრკოლების გადალახვა და დიდი დრო დასჭირდათ თავისი ოცნების ასასრულებლად. მათი სიყვარული კი სუფთა, ჭეშმარიტი და ამაღლებულია (მუნიერი 2011: 279-291). ონორე იურფეს პასტორალური რომანი „ასტრეა“ სამართლიანად ითვლება XVII საუკუნის ფრანგული პროზის ყველაზე მნიშვნელოვან

მოვლენად. მან გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა პრეცი-
ოზული მიმართულების მწერლობის ფორმირებაზე და
საკარო თავაზიანობისა და გალანტურობის სახელმძღვანე-
ლოდ იქცა. ურთიერთობის დახვეწილი სტილი, რომელსაც
განუხრელად იცავდნენ რომანის გმირები, მაშინვე აიტაცა
სალონურმა კულტურამ, რომელიც XVII საუკუნის პირველ
ათწლეულებში ყალიბდებოდა (ჩეკალოვი 1985).

მ. ბახტინი ნაშრომში „რომანის ისტორიული ტიპო-
ლოგიისთვის“ გამოყოფს რომან-გამოცდას, რომელიც აგე-
ბულია მთავარი გმირების ერთგულების, სიქველის, გამ-
ბედაობის, სათნოების, კეთილშობილების, სიწმინდის და
ა.შ. გამოცდაზე და აღნიშნავს, რომ ევროპის ლიტერატუ-
რაში ეს რომანის ყველაზე გავრცელებული სახეობაა, ხოლო
რომანი-გამოცდის ისტორიულად ყველაზე გავლენიან და
სუფთა ნაირსახეობად იგი ბაროკოს რომანს ასახელებს და
მიუთითებს ავტორებს, პირველ რიგში კი ონორე იურფეს
და მადამ სკუდერის. მ. ბახტინი აღნიშნავს, რომ ბაროკოს
რომანმა შეძლო გამოცდის იდეაში ჩადებული ყველა
სიუჟეტური შესაძლებლობის გამოყენება დიდი მასშტაბის
რომანის ასაგებად. სწორედ ამიტომ არის, რომ ბაროკოს
რომანი ყველაზე კარგად აჩვენებს როგორც გამოცდის
იდეის ორგანიზაციულ შესაძლებლობებს, ისე სინამდვი-
ლეში მისი რეალისტური შეღწევის შეზღუდულობას. ბა-
როკოს რომანი ჰეროიკული რომანის ყველაზე სუფთა და
თანამიმდევრული სახეობაა. ბაროკო არ უშვებს არაფერს,

რაც საშუალო, ნორმალური, ტიპური და ჩვეულებრივია, აქ ყველაფერი გრანდიოზული მასშტაბებისაა. ბაროკოს რომან-გამოცდამ შემდგომ საუკუნეებში განვითარების ორი შტო მოგვცა: 1) ავანტიურულ-ჰეროიკული რომანი (ლუისი, რადკლიფი, უოლპოლი და სხვ). და 2) პათეტიკურ-ფსიქოლოგიური სენტიმენტალური რომანი (რიჩარდსონი, რუსო). რაც შეეხება რომან-გამოცდის სიუჟეტს, იგი ყოველთვის იგება გმირის ნორმალური ცხოვრების დინებიდან გადახრაზე, ემყარება ისეთ განსაკუთრებულ მოვლენებსა და ვითარებებს, რომლებიც ტიპურ, ჩვეულებრივ ცხოვრებაში, ჩვეულებრივი ადამიანის ბიოგრაფიაში არ არის. რომანი-გამოცდა ყოველთვის იწყება იქ, სადაც იწყება გადახრა ნორმალური ცხოვრების სოციალური და ბიოგრაფიული მიმდინარეობიდან და სრულდება იქ, სადაც ცხოვრება ისევ უბრუნდება ნორმალურ კალაპოტს. ამიტომ, რომანი-გამოცდის მოვლენები არ ქმნან ახალი ტიპის ცხოვრებას, ადამიანის ახალ ბიოგრაფიას, რომელსაც ცხოვრების შეცვლილი პირობები განსაზღვრავს. რომანს მიღმა ბიოგრაფია და სოციალური ცხოვრება ჩვეულებრივი და უცვლელი რჩება (ბახტინი მ. <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/bahtin-roman-ego-znachenie/istoricheskoi-tipologii-romana.html>).

მ. ბახტინი ასევე მიუთითებს, რომ ტერმინი „რომ-ნი-გამოცდა“ (Prüfungsroman) უკვე დიდი ხანია აითვისეს ლიტერატურისმცოდნეებმა ბაროკოს რომანთან მიმართებაში, რაც ბერძნული რომანის შემდგომ განვითარებას წარმო-

ადგენს ევროპულ ნიადაგზე (მ. ბახტინი. <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop1.html>).

გალანტურ-ჰეროიკული რომანი. ბაროკოს პასტორალური რომანი მალევე შეცვალა გალანტურ-ჰეროიკულმა რომანმა სარაინდო, სამხედრო-ავანტიურული ან ფსევდო-ისტორიული თემატიკით. სავალდებულო ავანტიურული სიუჟეტი მოიცავდა სხვადასხვა თავგადასავალსა და გამოცდას, რომლებიც უნდა გადაეღაზა გმირს, რათა დაეპყრო გულცივი შეყვარებულის გული. ამ პერიოდის გალანტურ-ჰეროიკული რომანებია, მაგალითად, გოტიე კალპრენედას „კასანდრა“ (1642-1650) და „კლეოპატრა“ (1647-1658) და მადლენ დე სკუდერის „იბრაჰიმი, ანუ დიდი ფაშა“ (1641) და „კლელია“ (1654-1661). რომანის მორალური და დიდაქტიკური მიზანდასახულებიდან გამომდინარე, ავტორები არა მხოლოდ მიმართავდნენ ისტორიულ მასალას, არამედ თავისებურად ახდენდნენ ისტორიული ფაქტების გადააზრებას. ავტორებს მიაჩნდათ, რომ მათ რომანებს აღმზრდელიობითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა, მათ უნდა ესწავლებინათ სათნოება და ჩამოეყალიბებინათ კეთილი ზნე-ჩვეულებები.

XVII საუკუნეში ორი ლიტერატურული მიმდინარეობა – ბაროკო და კლასიციზმი თანაარსებობდა, ამიტომაც კლასიციზტური კრიტიკა შეეხო რომანსაც. კლასიციზმის კანონების თანახმად, რომანი ზედმეტად თავისუფალი იყო და ვერ აკმაყოფილებდა კლასიციზმის მოთხოვნებს, თუმ-

ცა, კლასიციზმმა გარკვეული გავლენა იქონია რომანზე, მაგალითად, „12 თვის კანონი“, რაც დროის ერთიანობის ანალოგია და ისიც, რომ რომანში თხრობა თანდათან უფრო ნათელი ხდება და თავისუფლდება ზღაპრულ-ფანტასტიკური ელემენტისგან, მეტაფორულობისგან და პროზაულობის უფრო ნათელ ნიშნებს იძენს (პახსარიანი 2001).

როგორც უკვე ვთქვით, ბაროკოსთვის დამახასიათებელი ანტინომიურობა ბაროკოს რომანზეც აისახა, რომელიც ორი, „მაღალი“ ანუ არისტოკრატიული და „დაბალი“ ანუ დემოკრატიული მიმართულებით განვითარდა, მათი საერთო ნიშნები კი შემდეგში აისახა: პერსონაჟების და მოვლენების დიდი რაოდენობა, რომელიც სიუჟეტურ ლაბირინთად გარდაიქმნება, მოულოდნელის, ექსტრაორდინარულის და განმაცვიფრებლისადმი მიდრეკილება, ამალღებული დიდაქტიზმის სიყვარული, რომელიც შერწყმულია სინამდვილის პესიმისტურ ხედვასთან და ადამიანის დრამატულ კონცეფციასთან.

ბაროკოს „დაბალი“ რომანი ანუ პიკარესკა ყველაზე ადრე ესპანური ბაროკოს ლიტერატურაში განვითარდა, თუმცა იგი რენესანსის ლიტერატურის პირმშოა. ესპანეთში პიკარესკა გაჩნდა, როგორც პასტორალური რომანების ანტითეზა. პიკარესკული რომანის კლასიკური ნიმუშებია კევედოს „ლაზაროლო ტორმესელის ცხოვრება“ და მათეო ალემანის „გუსმან ალფარაჩეს ცხოვრება“, სადაც მკაფიოდ ჩანს პოლემიკა რენესანსის ჰუმანისტურ პრინციპებთან

(პიკარესკული რომანის შესახებ ვრცლად იხილე თავი „პიკარესკული რომანი“).

ბაროკოს კომიკური რომანი. ესპანურმა პიკარესკულმა რომანმა გავლენა მოახდინა ფრანგულ კომიკურ რომანზე. ბაროკოს კომიკური რომანისთვის დამახასიათებელია დამკვიდრებული ჟანრების პაროდირება. კომიკური რომანების კრიტიკის სამიზნე სარაინდო და პასტორალური რომანები იყო (ფრანგულ ბაროკოში შარლ სორელის „ფრანსიონის კომიკური ცხოვრების მართალი აღწერა“, (1623-1633) და პოლ სკარონის „კომიკური რომანი“ (1651-1657). სკარონის და სორელის რომანები წარმოადგენს „დაბალი“ ბაროკოს მხატვრული პრინციპების გამოხატულებას: სათავგადასავლო სიუჟეტი, კომპოზიციის თავისებურება კი ჩვეულებრივ ერთმანეთზე აკინძული შემთხვევითობების წყებაა, რომლებთანაც დაკავშირებულია გმირის ფორმირება.

პოლ სკარონის „კომიკური რომანის“ მოქმედება ავტორის თანამედროვე საფრანგეთში, პროვინციულ ქალაქში ვითარდება. იგი პაროდიან „მაღალი ბაროკოს“ პასტორალურ რომანებზე. ნაწარმოებში მოხეტიალე რაინდების ადგილს მოხეტიალე მსახიობები იკავებენ, ხოლო რაინდულ ტურნირების ნაცვლად – უამრავი ჩხუბი და აყალმაყალია. რომანი გამოირჩევა რთული კომპოზიციით, მასში უამრავი ჩართული ეპიზოდია. როგორც წესი, ეს არის ნოველები, რომლებსაც რომელიმე პერსონაჟი მოგვითხრობს. ერთ-ერთი ნოველაში გამოყენებულია პერსონაჟის

გადაცმის ეპიზოდი, რაც ბაროკოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნიშანია და მეტამორფოზასთან, ცვალებადობასთან არის დაკავშირებული, რომელმაც გაუგებრობა, ბუნდოვანება უნდა შემოიტანოს თხრობაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში ყურადღებაა გამახვილებული იმაზე, რომ ამ რომანის ნარატიულ სტრუქტურას საფუძვლად უძევს ორპლანიანობის პრინციპი: ძირითადი თხრობა სტრუქტურულ-სტილისტურად გამიჯნულია ჩართული ნოველებისგან. რომანის ორპლანიანობა განსაკუთრებით ნოველების სტრუქტურით ხდება საცნაური, რომელთა სიუჟეტები და პრობლემატიკა ძალიან ახლოსაა პრეციოზული რომანის სიუჟეტებთან და პრობლემატიკასთან. სკარონი ნოველებში იყენებს თხრობას პირველ პირში, მორალური ხასიათის სენტენციებს, სასიყვარულო წერილებს, რაც დამახასიათებელია ფრანგული ბაროკოს პასტორალური და გალანტურ-ჰეროიკული რომანისთვის (მაგ. ზემოთ ნახსენები ონორე იურფეს „ასტრეა“) და რაც საფრანგეთში ეპისტოლური ჟანრის განვითარებას უკავშირდება. რომანის ნოველათა შრეში ხშირია ბუნების აღწერა, რაც ასევე პრეციოზული რომანის აუცილებელი ნიშანია (კალაშნიკოვა 1978).

„დაბალმა“ ბაროკომ აითვისა პრეციოზული რომანის მზა რიტორიკული ფორმულები, მოტივები და სიუჟეტური სქემები და სატირულად გადაიაზრა „ხალხური“ რომანის დიდი ფორმის შესაქმნელად. ბაროკოს პროზა ხშირად

ამორფულია, იგი დამძიმებულია სწავლულობითა და დიდაქტიკით.

ცხოვრების არამყარობის განცდა, რომელიც ცხოვრების რეალურ პერიპეტიებს ასახავს, „დაბალ“ ბაროკოში განვითარდა, სადაც ცხოვრება თავისი უკუღმართობით ხან აამაღლებს ადამიანს, ხანაც ცხოვრების მორევში ხის ნაფოტივით მოისვრის. ბაროკოს ამგვარი თავისებურება თვალსაჩინოდაა ასახულია გერმანული ბაროკოს გამორჩეული წარმომადგენლის – ჰანს გრიმელსჰაუზენის რომანებში. მის რომანში „სიმპლიცისიმუსი“ უდიდესი ტრაგიზმით არის გადმოცემული ხალხის ტანჯვა ოცდაათწლიანი ომის დროს, რომელიც „დაბალი“, დემოკრატიული ბაროკოს ნიმუშს წარმოადგენს. რომანი გმირი-მთხრობლის ავტობიოგრაფიის ფორმით არის დაწერილი, მასში სრულად აისახა ბაროკოს ნიშნები: რომანში სამყარო არა მხოლოდ სიბოროტის საუფლოა, არამედ იგი უწესრიგო და ცვალებადია. სამყაროს ქაოსი კი ადამიანის დანიშნულებას განსაზღვრავს: ადამიანის ბედი ტრაგიკულია, ხოლო ადამიანი სამყაროს ყოფიერებისა და ცვალებადობის განსახიერებაა. რომანში ნაჩვენებია, თუ როგორ ვითარდება და ყალიბდება პერსონაჟის პიროვნება ადრეული ასაკიდან სიბერემდე. მას უამრავი თავგადასავლის გადატანა უწევს, რაც მის თვალსაწიერს აფართოებს. ამ თვალსაზრისით ეს ნაწარმოები მ. ბახტინისეული აღმზრდელობითი რომანია, ვინაიდან „იგი (გმირი – მ.ნ) ყალიბდება სამყაროსთან ერთად, მასში

აისახება თავად სამყაროს ჩამოყალიბება-ფორმირება. იგი უკვე აღარ არის ეპოქის შიგნით, იგი ორი ეპოქის ზღვარზეა, ერთის მეორეში გადასვლის წერტილში. ეს გადასვლა ხდება მასში და მისი მეშვეობით (...) საქმე ეხება ახალი ადამიანის ჩამოყალიბებას (...) იცვლება სამყაროს საფუძვლები და ადამიანს უწევს მათთან ერთად შეცვლა“ (ბახტინი 1979: 203).

ბაროკოს უტოპია და პროტო-სამეცნიერო ფანტასტიკა. ბაროკოს ეპოქაში გალილეის ფიზიკამ და ასტრონომიამ მოსპო სასრული სამყაროს საზღვრები და ახალი ეთიკური ცნობიერება გასცდა დასრულებული ნორმატიულობის ფარგლებს, რომელშიც უსასრულობა გარს აკრავს და ანაყოფიერებს კოპერნიკიანული ადამიანის აზროვნებასა და მოქმედებას, ხოლო მეამბოხური დინამიზმი კი ყოველი სულიერი სფეროს კანონად იქცა, სადაც კლასიკური ხელოვნების თავშეკავებულობამ ადგილი დაუთმო ავანტიურულობასა და ჯერ კიდევ გაუკვალავი შემოქმედებითი გზით სიარულისკენ სწრაფვას (ბანფი 1989: 144-145). ახალი დროის მეცნიერულმა აღმოჩენებმა, რომელზეც მიუთითებს იტალიელი ფილოსოფოსი ბანფი, ბაროკოს ეპოქის ლიტერატურულ ტენდენციებში, რომლებიც რეალობის კრიტიკულ ასახვასთან იყო დაკავშირებული, გამოხატულება ჰპოვა უტოპიური ჟანრის რომანში. ამ მხრივ, უაღრესად მნიშვნელოვანია სირანო დე ბერჟერაკის დილოგია „მთვარის სახელმწიფოები და იმპერიები“ (1657) და „მზის სახელმწიფოები და იმპერიები“ (1662), საერთო სათაურით

– „სხვა სამყარო“. ამ რომანებში სირანო დე ბერჟერაკი პირველი პირში მოგვითხრობს წარმოსახვითი მოგზაურობის შესახებ მთვარესა და მზეზე და იქაურ მაცხოვრებელთა ყოფას აღწერს. მთვარის მოსახლეობის წეს-ჩვეულებებს ავტორი ფრანგებისთვის ჭკუის სასწავლებლად გადმოსცემს. ამ ზნე-ჩვეულებებისა და ცხოვრების წესის აღწერით სირანო დე ბერჟერაკი გამოხატავს თავის წარმოდგენებს იდეალური სახელმწიფო მოწყობის შესახებ, რითაც რომანს სოციალურ-პოლიტიკური უტოპიის ნიშნებს სძენს. რომანში საგულისხმოა მეცნიერული პათოსი და სამეცნიერო ცოდნის გავრცელებისკენ მისწრაფება. სირანო დე ბერჟერაკის უტოპიებში ასახულია ბაროკოს ეპოქის არაერთი მეცნიერული მიღწევა და გადმოცემულია ფილოსოფიური აზრები, სადაც ბერჟერაკი მკითხველს აცნობს ამ ეპოქის სახელგანთქმული მოაზროვნეების სწავლებებს. იგი იცავს თავის წარმოდგენას სამყაროს უსასრულობის შესახებ, უპირისპირდება სქოლასტიკას, რელიგიას და ეკლესიას. თავისუფლად მოაზროვნე სირანო დე ბერჟერაკი წერს უაღრესად გაბედულ ნაწარმოებებს. იგი იზიარებს კოპერნიკის და გალილეის საკამათო დებულებებს და დეკარტის ფიზიკას და რომანში მათ მსუბუქად, მაგრამ გააზრებულად მაპროვოცირებლად წარმოადგენს წარმოსახვითი და უტოპიური მოგზაურობის საფარქვეშ, რომელშიც ჩართულია დისკუსიები მორალის და ფილოსოფიის საკითხებზე (შევო 1997: 111). თავის ფილოსოფიურ შეხედულებებში სირანო დე

ბერჟერაკი ოცნებობს მეცნიერებაზე, რომელიც საზოგადოების და ადამიანის სამსახურში ჩადგება. იგი ოცნებობს ტექნიკურ გამოგონებებზე, რომლებიც შემდგომში გაჩნდა: საფრენ აპარატებზე – თვითმფრინავებზე, შენობების გადაადგილებაზე, მოწყობილობაზე, რომლითაც შესაძლებელი იქნებოდა ხმის ჩაწერა და მისი ტრანსლირება. უნდა ითქვას, რომ ეს არის პირველი ნაწარმოები, სადაც ტექნიკის იმ მიღწევებზეა საუბარი, რომლებიც რომანის დაწერიდან საუკუნეების შემდეგ იქცა რეალობად და ამიტომ სირანო დე ბერჟერაკის უტოპიური რომანები სამეცნიერო-ფანტასტიკური რომანის წინაპრად, პროტო-სამეცნიერო ფანტასტიკურ რომანებად არის აღიარებული.

ბაროკოს ფილოსოფიური რომანი. ბაროკოს შემოქმედს სამყარო წარმოუდგება, როგორც ლაბირინთი ანუ დახლართული, ამოუცნობი, ცრუ, უკულმართი რამ. ლაბირინთის მოტივი მე-16 და მე-17 საუკუნეებში სამყაროს განჭვრეტადი და განუჭვრეტელი ფაქტორების მეტაფორად იქცა (ჰოკი 2001: 133). ლაბირინთმა, როგორც გრაფიკულმა ფორმამ, ადგილი დაიმკვიდრა ბაროკოს ფიგურულ პოეზიაში, სადაც ლექსები ლაბირინთის ფორმით იქმნებოდა, პროზაში კი იგი რომანის კომპოზიციას დაედო საფუძვლად, რისი მეშვეობითაც უამრავი ურთიერთგადახლართული ამბავი ერთმანეთს უკავშირდებოდა. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი აზრით, საყურადღებოა ჩეხური ბაროკოს წარმომადგენლის, იან ამოს კომენსკის ერთი თხზულება,

რომელიც ერთგვარ განვრცობილ ლაბირინტს წარმოადგენს. ეს არის კომენსკის ვრცელი პროზაული ნაწარმოები სათაურით „სამყაროს ლაბირინთი და გულის სამოთხე“ („Labyrint světa a ráj srdce“) (კომენსკი 1631), რომლის სტრუქტურასაც საფუძვლად ლაბირინტის პრინციპი უდევს: სამყარო წარმოადგენს დიდ შუასაუკუნეობრივ ქალაქს, რომელსაც ორი შესასვლელი აქვს, ერთით ადამიანი მასში შედის დაბადებისას, მეორეთი კი გარდაცვალებისას გადის, სიცოცხლის განმავლობაში კი დაეხეტება მის ქუჩებში, ცხოვრების ლაბირინთში. ნაწარმოებს ახლავს შუა საუკუნეთა ქალაქის რუკა-სურათი ორი ჭიშკრით (კომენსკი 1631). კომენსკის ეს ნაწარმოების ჩეხური ბაროკოს ფილოსოფიურ-ალეგორიული რომანად არის მიჩნეული. მთავარი გმირი არის მგზავრი, ახალგაზრდა ყმაწვილი, რომელიც სამყაროში სამოგზაუროდ მიდის, რათა ცხოვრებას გაეცნოს. რომანში სამყარო წარმოდგენილია შუა საუკუნეთა გამოგონილი ქალაქის სახით. მთავარ გმირს ახლავს ორი ვერაგი თანამგზავრი: ცნობისმოყვარეობა და სიცრუე, ტყუილი. მოგზაურობისას ყმაწვილი ეცნობა საზოგადოების სხვადასხვა ფენის ცხოვრებას. ქალაქ-სამყაროში ექვსი ქუჩაა, რომლებიც ლაბირინტს ქმნიან და რომლებზეც საზოგადოების ექვსი სხვადასხვა ფენა არის განაწილებული. ესენია: ხელოსნები, სწავლულები, სასულიერო პირები, თავადები და ქალაქის მმართველები, რაინდები და სახლეული/შინაურები. მგზავრი ყველგან უსამართლობას და სიბოროტეს

ხედავს და მიდის დასკვნამდე, რომ ცხოვრების აზრი ქრისტიანულ ცხოვრებაშია.

ასეთია ბაროკოს რომანის ჟანრული მრავალფეროვნება. ბაროკოს რომანთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ბაროკოსთვის დამახასიათებელმა მოძრაობისკენ განუწყვეტელმა სწრაფვამ მიენიჭა განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხასიათების დახატვას რომანში: აქ რომანის გმირების ხასიათები მოკლებულია სტატუკურობას, ისინი ფორმირდება და იცვლება გარემოს ზემოქმედების შედეგად. გარემოებათა მნიშვნელობის როლის აღიარება ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბებისთვის შეიძლება ჩაითვალოს ბაროკოს ლიტერატურის ყველაზე მნიშვნელოვან მიღწევად.

ბიბლიოგრაფია:

ბანფი 1989: Банфи А. *Философия искусства*. Москва: Искусство, 1989.

ბახტინი: Бахтин М. М. „К исторической типологии романа“, *Роман воспитания и его значение в истории реализма (по Гете)* <http://lit-prosv.niv.ru/litprosv/bahtin-roman-ego-znachenie/istoricheskoj-tipologii-romana.htm>).

ბახტინი: М. Бахтин. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* <http://philologos.narod.ru/bahtin/hronotop/hronotop1.html>)

ბახტინი 1979: Бахтин М.М. „Роман воспитания и его значение в истории реализма“, Бахтин М.М. *Эстетика словесного творчества*. М., 1979

ისმენი 2003: Esmein Camille. *Le Traité de l'origine des romans de Huet, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?* Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2004, n°56. pp. 417-436.

კალაშნიკოვა 1978: О. Л. Калашникова. *О некоторых особенностях жанра „Комического романа“ П. Скаррона. Проблемы развития романа в за-*

рубешной литературе XVII-XX веков. Днепропетровск: 1978. С. 49-54
<https://md-eksperiment.org/post/20180912-o-nekotoryh-osobennostyahzhnra-komicheskogo-romana-p-skarrona>).

მუნიერი 2011: Meunier Florence. „Roman byzantin et roman baroque. Hysminè et Hysminias et L'Astrée: une dette symbolique?“ In: *La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique*. Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015. pp. 279-291 (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique, 53).

პახსარიანი 2001: Пахсарьян Н.Т. *Западноевропейский роман XVII века между классицизмом и барокко. Серия "Symposium", Барокко и классицизм в истории мировой культуры*. Выпуск 17, Материалы Международной научной конференции Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. <http://anthropology.ru/ru/text/pahsaryan-nt/zapadnoevropeyskiy-roman-xvii-veka-mezhdu-klassicismom-i-barokko>).

პლაზენტი 1999: Plazenet Laurence. *D'un roman baroque. Littératures classiques*, n°36, printemps 1999. Le baroque en question(s).

ჩეკალოვი 1985: Чекалов. *Черты маньеризма в романе О. д'Юрфе „Астрея“*. Вестник МГУ. Серия 9. 1985. № 1. <https://md-eksperiment.org/post/20180910-cherty-manerizma-v-romane-o-d-yurfe-astreya>).

ჟე 1670: Pierre-Daniel Huet, *Traite de l'origine des romans* (1670). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k650112.texteImage>.

შევი 1997: Jan-Pieree Chauveau, *Lire le baroque*, DUNOD, Paris, 1997.

ჰოკი 2001: Hocke, *Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Triáda / H&H, Praha: 2001.

სენტიმენტალური რომანი

სენტიმენტალიზმი (ინგ. sentimental – მგრძნობიარე; ფრ. სენტიმენტ – გრძნობა) – XVIII საუკუნის ევროპული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული მიმდინარეობა კლასიციზმსა და როკოკოსთან ერთად.

სახელდების წარმოშობას უკავშირებენ ლორენს სტერნის 1768 წელს გამოცემულ, დაუმთავრებელ რომანს „სენტიმენტალური მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში“ („A sentimental journey through France and Italy“). ამასთანავე, მიუთითებენ, რომ იგი ამკვიდრებს ტერმინ „Sentimental“-ის ახლებურ გააზრებას ინგლისურ ენაში. თუ ოქსფორდის დიდი ლექსიკონი, ოციოდე წლით ადრე, მას როგორც „გონივრულს“, „კეთილგონიერს“ განმარტავს, აწ უკვე, იგი გრძნობისმიერის შინაარსით იტვირთება და სტერნის წყალობით, „მგრძნობელობითად“ მკვიდრდება. ხაზგასასმელია, რომ ინგლისურენოვან მკვლევართა ტექსტებში უპირატესობა უფრო „სენტიმენტალურ რომანს“, „სენტიმენტალურ პოეზიას“ თუ „სენტიმენტალურ დრამას“ ენიჭება.¹ ფრანგი და გერმანელი კრიტიკოსები კი „სენტიმენტალრობას“ ემხრობიან, ვითარცა განსხვავებულ ეპოქათა და თხზულებათა აღმნიშვნელ გამორჩეულ კატეგორიას.

აღსანიშნია, რომ სტერნისგან დამოუკიდებლად, ტერმინს განსხვავებული შეფერილობით მოიმარჯვებს ი. კ. ფ. შილერი – „über naive und sentimentalische Dichtung“ („ნაივური და სენტიმენტალური პოეზიის შესახებ“, 1797); დასავლეთევროპული ლიტერატურამცოდნეობითი აზრი დიდად არ სწყალობს ამ ტერმინს. გ.ე. ლესინგის ხელდასხმით (იგულისხმება ი.ი. ბოდესადმი, სტერნის პირველი მთარგმნელისადმი 1768 წ. მიწერილი წერილი) გერმანელები უპირატესობას „empfindsam“-ს (მგრძნობელობას) ანიჭებენ. ამასთანავე, ერთიან კონცეპტად აღიქვამენ ე.წ. „გრძნობისმიერ პოეზიას“ (empfindsame Dichtung), რომელიც სასულიერო სიმღერებს, ეპისტოლურ რომანს, თვალცრემლიან კომედიას და მისთ. მოიცავს, რასაც ინგლისელები და ფრანგები „კლასიციზმის დაკნინებად“, მის დეფორმაციად, „პრერომანტიზმად“ თვლიან.

სხვა მოსაზრებით, სენტიმენტალიზმის ფუძისჩამყრელად ინგლისურ ლიტერატურაში ბუნების სურათების პოეტურად აღმწერს, ჯ. ტომსონს მიიჩნევენ („წელიწადის დრონი“, 1726-30).

XVIII და XIX სს-ის დასაწყისისთვის ნათლად იკვეთება იდეათა და გრძნობათა გარკვეული კომპლექსურობა, რომელიც დასავლეთ ევროპულ ფილოსოფიურ ნააზრევში აისახება, მოიცავს რა განმანათლებლური რაციონალიზმის ნიშნებს ჟ. ჟ. რუსოს მეთავეობით. ყალიბდება გარკვეული დაპირისპირებულობა „გრძნობასა“ და „გონს“

შორის და ამ ფონზე, „გულისმიერის“ წარმართველობა ადამიანური ყოფიერებისათვის. ფილანტროპიის ქადაგება, პიროვნული უფლებების ზეობა, განურჩევლად სოციალური მდგომარეობისა, ბუნების კულტი, სისადავე და ბუნებრიობა. შეიძლება ითქვას, რომ სენტიმენტალიზმი „გრძნობისა“ და „გონების“ მეტოქეობას წარმოაჩენს; პიროვნებისეული სულიერი წონასწორობის საფუძველს კი გულმოწყალება და ზნეკეთილობა წარმოადგენს.

სენტიმენტალიზმი, როგორც მხატვრული პროცესი, აცნობიერებს ამგვარ მხატვრულ კონცეფციას: ფოკუსირებულია ღრმად ემოციური, ბუნებათანაზიარი და გამძაფრებული შთაბეჭდილების მქონე პიროვნება, რომელიც კეთილშობილებას, ზნემადლობას ესწრაფვის და ბოროტეულს უპირისპირდება.

სენტიმენტალიზმი რაციონალისტურის ოპოზიციური კონცეპტია, მიმართული პიროვნებისეული სათნოებისა და ზნეობრივი საწყისისადმი. დადებითი გმირები იდეალიზებული სახით არიან წარმოჩენილნი და პერსონაჟთა ხასიათის გახსნისას, იკვეთება კეთილისა და ბოროტი საწყისის მკვეთრი გამოჯვანის მცდელობა. მცდარად მიგვაჩნია მოსაზრება, რომ სენტიმენტალიზმი რეაქციაა კლასიციზმზე. აქ საუბარი მხოლოდ ოპოზიციურ მომენტებზე, გარკვეულწილად შეპირისპირებაზეა შესაძლებელი.

სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიური საყრდენი სენსუალიზმია, რომელიც წინ წამოწევს „მგრძნობიარე“, „ბუ-

ნებრიობით“ დაჯილდოებულ პიროვნებას. სამყაროს შეცნობა სენსულისტური თვალთახედვით, სწორედ გრძნობებითაა შესაძლებელი. XVIII ს-ის დასაწყისისათვის სენსუალიზმი მკვიდრად იკიდებს ფეხს ლიტერატურაში, ზოგადად ხელოვნებაში.

სენტიმენტალისტი მწერლისთვის ყოველივე საინტერესოა, არაა აუცილებელი რაღაც გამორჩეული, განსაკუთრებული მოვლენის ან პიროვნების წარმოჩენა. იმდენად, რამდენადაც ესა თუ ის მოვლენა თუ პიროვნება თავად მოიცავს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ინტიმურ, ერთეულ, განუმეორებელ ამბავს. ყოვლად შეუმჩნეველი, არაფრით საინტერესო ბიოგრაფიული ისტორია სენტიმენტალისტურ ნარატივში შეიძლება სრულიად ახლებურად წარმოჩნდეს.

სენტიმენტალური ლიტერატურის ტექსტი მდორედ მიედინება, მას თითქოს არსად ეჩქარება; დამახასიათებელი ფორმაა გაწელილი, დინჯი, ზნეობრივ-შეგონებითი რომანი. წესისამებრ, პერსონაჟები გატაცებულნი არიან დღიურების და ასევე გაწელილი წერილების წერით, რომლებშიც საკუთარი გულისხნადები თუ სანეტარო ოცნებებია გამჟღავნებული. ეს ნიშანი გვიხასიათებს სენტიმენტალისტებს ფსიქოლოგიური ანალიზის ერთგვარ ნოვატორებად. მათი დამსახურებაა გარეგნული მახასიათებლების შინაგან სამყაროში გადატანა. საფიქრებელია, რომ ეს მომენტიც აპირობებს თავად ტერმინისმიერ („სენ-

ტიმენტალური“) შინაარსს. XVIII საუკუნის შუახანების ინგლისსა და ნაწილობრივ საფრანგეთში წვრილი ბურჟუაზიისმიერი სენტიმენტალიზმი, ფაქტობრივად, დიდაქტიური რეალიზმია, რომელიც ე.წ. საოჯახო რომანის და დრამის სახით არსებობს. სენტიმენტალიზმი, როგორც ითქვა, ერთგვარად პროტესტულად განწყობილი მოვლენაა განმანათლებლობის ეპოქის მშრალ გონებრივობას დაპირისპირებული.

სენტიმენტალიზმს მკვიდრად უკავშირდება ჟან-ჟაკ რუსოს გამორჩეული ფიგურა; რომელმაც გავლენა იქონია მისი თანადროული შეხედულებების და გემოვნების ჩამოყალიბებაზე. ასევე, ფილოსოფიაზე და ლიტერატურაზე. რუსოიზმი სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საფუძველია. იგი შეეწინააღმდეგა კლასიციზმის ეპოქაში გამეფებულ რაციონალიზმს. რუსოსეულად, გრძნობა და მგრძნობიარობა სულისმიერი აქტივობის სპეციფიკური ფორმაა. მისეული ფორმულა, ალბათ, ამგვარი უნდა ყოფილიყო: „ვგრძნობ, ესე იგი ვარსებობ“. ამდენად, გრძნობათა პრიორიტეტულობა, ალტრუიზმი, ბუნების ესთეტიკური თვალსაწიერით აღქმა, პრიმიტივიზმისა და სოფლური ყოფის იდეალიზება, რუსოიზმის პრინციპებისა და ესთეტიკის დამკვიდრება, სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძველად გვევლინება.

ადამიანური განცდებისადმი ინტერესის გამძაფრებას ხელი შეუწყო განმანათლებლობის ეპოქის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის ისეთმა კონცეპტებმა, როგორებიცაა „ბუნებრიობა“ და „უშუალობა“. სენტიმენტალისტთა თვალთახედვით, აღნიშნული ცნებები ბუნების შინაგანი საზრისის და ადამიანის შინაგანი სამყაროს ურთიერთმიმართებას, თანახმიანობას აცნობიერებენ. ეს აპირობებს ავტორთა განსაკუთრებულ დაინტერესებას გარესამყაროს (ბუნების) სურათების აღწერისადმი, მასში მიმდინარე პროცესებისადმი. ასევე, ცალკეული პიროვნების ცნობიერებაში მიმდინარე ემოციური ძვრების გამოვლინებებისადმი.

სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა თითქოს ეპიკურ ნარატივს მიელტვის მეტი სიხშირით, თუმცა გამორჩეული ლირიკული და დრამატული თხზულებებიც საკმაოდ არის შექმნილი. ძირითადად, გარესინამდვილის ასახვა ჩანს პრიორიტეტულად, მაგრამ რეალისტური ხედვისგან განსხვავებით, იგი ერთგვარად გულუბრყვილოდ და იდილიურად წარმოაჩენს სამყაროს. ხშირია პიროვნებისადმი მტრულად განწყობილი, ზნეშერყვნილი გარემოდან თავის დაღწევის მოტივი. ცხოვრებისეული „უთავბოლოობისა და უსწორმასწორობის“ ახსნას კი ოდენ სულიერებით ცდილობს. სტერნი, მგრძნობიარობას, ადამიანის უაღრესი ტკბობის და მძაფრი ჭმუნვა-მწუხარების უშრეტ წყაროდ მიიჩნევდა. ზოგადად, სენტიმენტალიზმში წინწამოწე-

ულია გრძნობის პრიმ ატი, არვინ ერიდება გრძნობათა შენიღბვას, პირუკუ – გულის აჩუყება სიქველედაც კი არის აღქმული. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს უკუშედეგსაც იძლეოდა, მოჭარბებული გრძნობააღვსილობა აკნინებდა მამაცური ნების გამოხატვას. სენტიმენტალისტი მწერლები ყურადღებას ამახვილებდნენ ადამიანურ განცდებზე, სევდიან გუნება-განწყობილებაზე, იმედგაცრუებაზე; აქედან გამომდინარე, ნათელი ხდება ტექსტების ძირითადი შეფერილობა – მელანქოლია.

მელანქოლიური აღქმის „ტკბილსაამური“ განწყობა კვებავს სენტიმენტალისტების გრძნობათა პრიმატს. დასტურად ტომას გრეის „სოფლის სასაფლაოზე დაწერილი ელეგია“ იკმარებდა. გრეი, გარკვეულწილად, ეხმიანება ედვარდ იუნგის გუნება-განწყობას, მოტივირებულს სასაფლაოსმიერი იდუმალებით, ქვა-ჯვრებით და ეპიტაფიებით (იხ. ე. იუნგის „The Complaint: or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality“; – რელიგიური ხასიათის პოემა „საჩივარი ანუ დამეული ფიქრები სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და უკვდავებაზე“). სენტიმენტალიზმის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებად მორალიზმი და ზნესრულობის ქადაგება გვევლინება. სენტიმენტალისტები „ვალდებულად“ თვლიან თავს დაამკვიდრონ აზრი, რომ სამყაროს ზნეობრივი წესრიგი მართავს. საგანთა და მოვლენათა სევდაშემოსილი იდილიურ-იდეალიზებული სურათები ასევე გამორჩეული მახასიათებლებია ამ მიმდინარეობისა, და ეს

იდილიურობა-იდეალიზაცია ყველაზე მეტად ბუნებისმიერ სფეროზე პროეცირდება. მიუთითებენ, რომ აქ ნათლად იგრძნობა ჟ.ჟ. რუსოს ზეგავლენა, რომელიც პირველობას და წარმმართველობას ბუნების პრიმატს ანიჭებდა. თუ კლასიციზმის მამამთავარი ბუალო მოითხოვდა მოქმედების მთავარი არეალი ლიტერატურული ტექსტებისა, სამეფო კარი და ქალაქი ყოფილიყო, სენტიმენტალისტები, არაიშვიათად, მიელტვიან პროვინციას, უპირატესობას სოფლურ ცხოვრებას ანიჭებენ და პატრიარქალურ შეურყენელობას აიდეალებენ. სენტიმენტალურ ტექსტებში სასიყვარულო-სატრფიალო პერიპეტეიები, ძირითადად, ბუნების სურათების აღმატებულად წარმოჩენის ფონზე ვითარდება. ავტორები უშურველად იყენებენ ფერთა სიმრავლეს პეიზაჟთა აღწერისას; ეტრფიან დამეულ მთვარის ნათელს, ფრინველთა გალობას, გული უჩუყდებათ ყვავილნარის ხილვისას. ამასთანავე, მკვეთრად გასამიჯნია გულის საწადელის ჰიპერბოლიზებულიად წარმოჩენა, თვალცრემლიანი გრძნობაშლილობა და სენტიმენტალისტური მსოფლადქმის ის საღი მარცვალი, რომელიც უბრალოებას, ბუნებრიობას, ადამიანურ გულისხმიერებას და შინაგან წესიერებას უზენაეს უფლებად მიიჩნევენ.

* * *

XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორია წარმოაჩენს გრიგოლ რჩეულიშვილის სახელს, რომელსაც წინარე კრიტიკული ტრადიციცა უკავშირებს სენტიმენტალიზმის მიმართულებას. ამ მხრით, პირველობა ალ. ხახანაშვილს ეკუთვნის – „ახ, მთვარევ, მთვარევ“... ეს ლექსი ახასიათებს მის სენტიმენტალისტურ მიმართულებას და აკავშირებს მას დასავლეთ-ევროპელთა მწერლებს“ (ხახანაშვილი 1913: 78).

სამართლიანია აზრი, რომ სენტიმენტალისტური სტილის მოდურად ქცევა დაემთხვა ევროპული ბურჟუაზიის აღმავლობას, ამასთანავე, იგი შეიცავდა ჯანსაღ, პროგრესულ ნიშან-თვისებებს. ოღონდ, კარდინალურად განსხვავებული რამაა XIX ს. 50-იანი წლების ქართული ბურჟუაზიული კონცეპტი, რასაც ნათლად ასახავს გ. ქიქოძის პოზიცია: „ბურჟუაზია, რომელიც საქართველოს ქალაქებში განვითარდა და ჩამოყალიბდა მეცხრამეტე საუკუნეში, უმეტეს წილად, უცხოეთიდან ჩამოთესლებული ელემენტებისგან შესდგებოდა; ის ქართველი ერის კულტურასთან ნაკლებად დაკავშირებული იყო ორგანულად და ისეთს ზნეობრივად ჯანსაღ ძალას არ წარმოადგენდა, როგორც დასავლეთ ევროპის ბურჟუაზია იყო თავისი სიჭაბუკისა და სიმწიფის პერიოდში. ქართული ლიტერატურა თავდაპირველად მას უფრო კომიკური მხრიდან ხედავდა“ (ქიქოძე 1946: 139).

საქართველოში სენტიმენტალიზმის ტენდენციები XIX ს. 60-იანი წლებიდან იჩენს თავს. ქართული პროზა და პოეზია ხასიათდება სენტიმენტალიზმისათვის ნიშანდობლივი ჭარბი მგრძნობიარობით გამოხატული დღიურებით, მოგზაურული ჩანაწერებით, ელეგიური სტილით, მელოდრამატული განწყობილებით.

სენტიმენტალური ხასიათის თხზულებადაა მოაზრებული დავით ბატონიშვილის „ახალი შიხი“, გრ. რჩეულიშვილის „ნაოხარი სოფელი“, „მწყემის სიყვარული“, გრ. ორბელიანის „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურღამდის“ და სხვ. ხაზგასასმელია, რომ სენტიმენტალისტური ტენდენციების დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თარგმნილმა ნაწარმოებებმა. მთარგმნელობითი საქმიანობით გამოირჩეოდნენ ს. მესხიშვილი, დ. ციციშვილი, ი. კერესელიძე, რ. ერისთავი, ე. ერისთავი.²

ჩვენეულად, XIX ს. 50-იანი წლები ნაგვიანები ეტაპია ჩვენი სენტიმენტალიზმისა, როგორც მიმართულების დამკვიდრებისათვის, მან ხომ ნახევარი საუკუნის წინ ამოწურა თავისი არსებობა. ამდენად, გავლენაზე და მიმართულების „რეანიმაციაზე“ საუბარი ნაკლებად საფუძვლიანია. დასტურდება ოდენ სენტიმენტალური განწყობილებების გამოვლენა, რაც მწერლობის არსებობის თითქმის ნებისმიერ ეტაპზე შეიმჩნევა. ქართულმა კრიტიკულმა აზრმა ტოლობის ნიშანი დასვა სენტიმენტალიზმს, როგორც

მიმდინარეობასა და სენტიმანტალური განწყობილების გამ-
ჟღავნებას შორის. ჩვენი აზრით, ეს მცდარი პოზიციია.

საქართველოში სენტიმენტალიზმი მაინც პასიურ ლი-
ტერატურულ პროცესად სჩანს, რომელიც რეალიზმის ჩა-
სახვა-განვითარების წინარე საფეხურია. იგი უფრო ეპი-
გონური ხასიათისაა.

* * *

სენტიმენტალისტური რომანი – „ბურჟუაზიული
დრამის“³ დარად, სენტიმენტალისტური რომანის ჩასახ-
ვის ხანად XVIII საუკუნის შუახანები ითვლება. რის წა-
ნამდვრად სოციალური, ფსიქოლოგიური და ლიტერატუ-
რული ფაქტორები მიიჩნევა. ახლადგაჩენილი ბურჟუაზი-
ული საზოგადოება უკვე ვეღარ ეგუებოდა მანამდე არ-
სებულ არისტოკრატიულ-სალონურ და სათავგადასვლო
რომანებს და ცვლილებებს ითხოვდა. ამას ისიც ერთვოდა,
რომ რომანის არსებულმა ფორმამ ამოწურა თავი და
ერთგვარ შემაფერხებელ ფაქტორსაც კი წარმოადგენდა
მხატვრული ნოვაციების მსურველი მწერლებისათვის. სენ-
ტიმენტალისტური რომანი სიახლის დამამკვიდრებელი
აღმოჩნდა ზოგადად ლიტერატურული პროცესისა, რომე-
ლიც სენტიმენტალიზმის სახელდებით ჩამოყალიბდა, რა-
საც, თავის მხრით, ხელი შეუწყო ბუნების, გრძნობააღ-
ვსილობის, კაცთმოყვარეობის კონცეპტთა ტრიადამ. ბუნე-
ბის შეცნობა და პიროვნებისეულ ყოფიერებასთან შეუღ-

ლება ლიტერატურაში, სენტიმენტალისტების დამსახურებაა; რომელიც, შემდგომში, თავისებურად წარმოაჩინეს რომანტიკოსებმა. როგორც მიუთითებენ, რუსომ აღძრა „ბუნებრივი ადამიანის“ იდეა. ბუნებისმიერ ადამიანს იგი უპირისპირებს „საზოგადოების მიერ შექმნილ ადამიანს“.

სენტიმენტალიზმში, წინარე ლიტერატურული პროცესებისგან განსხვავებით, აზრობრივ-შინაარსობრივი მახვილი სახელმწიფოდან, პიროვნებაზეა გადატანილი. გამორჩეული მახასიათებელია პიროვნების შინაგანი ძვრების, ვნებათაღელვის წარმოჩენა გარემობუნების თანახმიანად. ამდენად, სენტიმენტალიზმის ესთეტიკის საფუძველი ბუნების გაცნობიერება-ბადვაა. თავად სენტიმენტალისტური რომანი, როგორც ჟანრული სიახლე, წინა პლანზე მგრძნობელობითს (მგრძნობიარობას) წამოწევს, მიელტვის ბუნების პრიმატს, მარტივ, ჰუმანურ, გულმოწყალე დამოკიდებულებას ადამიანისადმი.

სენტიმენტალისტური რომანის და, ზოგადად, სენტიმენტალიზმის შესაფასებლად საინტერესოდ გვესახება ილია ჭავჭავაძის პოზიცია: „როცა გამოჩნდა გეტე თავისი „ვერტერი“, ბერნარდენ სენ-პიერი თავისი „პოლი და ვირგინიათი“, ჟან-ჟაკ რუსო თავისი „ელოიზით“, მაშინ ევროპას პირველად ეცა დამატკობელი სხივი პოეზიისა; მაშინ ცრუ-კლასიკური მიმართულებით დათრგუნვილნი მწერალნი მივარდნენ მშიერსავით ახალშობილს პოეზიის

მიმართულებასა; მაგრამ პირველად ვერ იცნეს ვერც გეტეს „ვერტერი“, ვერც „ელოიზა“ ჟან-ჟაკ რუსოსი და ვერც „პოლი და ვირგინია“ ბერნარდენ სენ-პიერისა; ამაში სენტიმენტალური სული მოესმათ: ეგ სული მიმდევართა განავითარეს და დაჰბადეს სენტიმენტალური სკოლა“ (ჭავჭავაძე 1927: 60-61).

მხატვრულ ფორმად სენტიმენტალისტური რომანი ინგლისში ყალიბდება. უკავშირდება სამეუღლ რიჩარდსონის, ჰენრი ფილდინგის და ლორენს სტერნის სახელებს. თუ რიჩარდსონისეული ხედვა პათეტიკურ სენტიმენტალური ხასიათისაა („პამელა“, „კლარისა ჰარლო“, „სერ ჩარლზ გრანდისონი“). ჰენრი ფილდინგი რიჩარდსონის ხელწერას სენტიმენტალისტურ-რეალისტურად გარდაქმნის, მთავარი მიზანი კი სინამდვილის მართებული ასახვაა (რიჩარდსონისეული „პამელას“ პაროდირების მცდელობით აღბეჭდილი რომანი „ჯოზეფ ენდრიუსი“, გამორჩეული მხატვრული სისრულით შექმნილი „ტომ ჯოუნზის, ნაპოვარას ამბავი“ და „ამელია“). აღსანიშნავია, რომ ტრადიციულ დიდაქტიზმს ფილდინგი იუმორისტულ პასაჟებს უზავებს, რაც, მოგვიანებით, ლორენს სტერნისთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშანი ხდება. მას მიიჩნევენ იუმორისტული სენტიმენტალისტური რომანის შემქმნელად („ცხოვრება და შეხედულებები ტრისტრამ შენდისა, ჯენტლმენისა“ და „მისტერ იორიკის სენტიმენტალური მოგზაურობა საფრანგეთსა და იტალიაში“). დიდაქტიზმი

და მორალისტობა სტერნს არ იზიდავს, გამოკვეთილი ინდივიდუალისტი, იგი საკუთარ შინაგან სამყაროს უღრმავდება და სწრაფად ცვლადი ხასიათის მიმოხრის ანალიზითაა დაკავებული (რასაც დიდი მწერლური ოსტატობით გადმოგვცემს). გამორჩეულ ხელწერას სტერნს სენტიმენტალობისა და სპეციფიკური ინგლისურ-რი იუმორის ნაზავი ანიჭებს. მისმა შემოქმედებამ საგრძნობი კვალი დატოვა ევროპულ რომანისტიკაში, ვოლტერმა მას „მეორე ინგლისელი რაბლე“ უწოდა. გერმანიაში „სტერნიანელთა“ მოძრაობაც კი შეიქმნა.

თუ ინგლისური რომანის დამწყებად დანიელ დეფო ითვლება, საკუთრივ ამ ჟანრული ფორმის მწვერვალად ფილდინგის „ტომ ჯოუნზის ნაპოვარას ამბავი“ მიიჩნევა. ავტორმა რომანს კომიკურ-იუმორისტული ელფერი შესძინა; ეპიკურისა და დრამატულის შერწყმით კი ყოველდღიურობას დაუახლოვა. კოლრიჯი აღნიშნავდა, რომ „რიჩარდსონის მერე, ფილდინგის ნაწერების კითხვა, სწეულის ოთახიდან მაისის მზიან მდელოზე გამოსვლას ეტოლებათ“.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია, ალბათ, ჯეინ ოსტენი (მიღებული ნორმა ოსტინის ფორმითაც მოხსენიება); მისადმი კეთილგანწყობილი თანამედროვენიც კი დიდად არ თუ ვერ აფასებდნენ ავტორის თხზულებებს. მით უფრო გაცდებოდნენ, რომ სამი საუკუნის შემდგომ მას ისევ კითხულობენ. დიკენსს წარმოდგენა არ ჰქონდა ოსტენის

არსებობაზე, შარლოტა ბრონტე კი დამამცირებელ გამო-
ნათქვამებსაც კი არ ერიდებოდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ
ოსტენის ნაწარმოებები ანონიმურად, მავანი „ლედის“ სა-
ხელით ქვეყნდებოდა და ერთგვარად, ჩრდილში რჩებოდა.
ამისდამიუხედავად, ვალტერ სკოტი მას თანამედროვე
რომანის შემქმნელად თვლიდა. ეს მაშინ, როდესაც ბა-
ირონი, ბალზაკი, სტენდალი თავად ვალტერ სკოტს მი-
იჩნევენ თანამედროვე რომანის მამად“.

ძირითადი აღიარება ჯეინ ოსტენის თხზულებებისა
მანც XX საუკუნეში მოხდა; მისი რომანების (საკულ-
ტოდ ქცეული „სიამაყე და ცრურწმენა“, „გრძნობა და
გონება“, „დარწმუნება“) მხატვრული სამყარო „ჩვეუ-
ლებრივი“, „უბრალო“ პერსონაჟებითაა წარმოდგენილი.
არსებულ გარემოს და მასში „დასახლებულ“ გმირებს
ავტორი ირონიულად გვაწვდის. მიუთითებენ, რომ ყუ-
რადდება გამახვილებულია ტიპიურ ინგლისურ „სენზე“ –
სნობიზმზე, რომელსაც შემდგომში, თეკერეიც არ აუვ-
ლის გვერდს. ოსტენის დაუნდობელი სატირული კალა-
მი ტოლად გვიხატავს როგორც არისტოკრატias, ასევე,
ნუვორიშებსა და განსხვავებული ეკონომიკური შესაძ-
ლებლობების დიდგვაროვნებს.

ინგლისური ლიტერატურის თეორეტიკოსი ჯ. გუდ-
დონი წერს, რომ კიტსის, კოლრიჯის და უოდსვორთის
თხზულებების კითხვისას, იმგვარი შეგრძნება გეუფლება,
რომ მათი შინაგანი განწყობა „წინარეომანტიკული სენ-

ტიმენტალიზმია“. სენტიმენტალიზმიდან რომანტიზმზე გარდამავლ ეტაპად მოიაზრება ასევე, ე.წ. „სასაფლაოსმიერი სკოლის პოეტა“ – ტომსონის, იუნგის, ბლერის, გრეის, მაკფერსონისა და პერსის შემოქმედებაც.

საფრანგეთში სენტიმენტალისტური ტენდენციები შემზადებულია XVIII საუკუნის 20-30-იან წლებში ფილიპ დეტუმის იუმორითა და ენაწყლიანობით აღბეჭდილი კომედიებით. 40-იანი წლებიდან კი ყოველივეს პ. კ. ლაშოსეს „თვალცრემლიანი კომედიები“ ამყარებს. ანტუან ფრანსუა პრევე (აბატი პრევე) სიყვარულის ამამაღლებელ და პიროვნული თვისებების მომნიჭებელ გრძნობებს ასახავს მის ყველაზე გახმაურებულ თხზულებაში „კავალერ დე გრიეს და მანონ ლესკოს ამბავში“.

„თვალცრემლიანი კომედიის“ ელემენტების ტრანსფორმაციით დ. დიდრო ამკვიდრებს „მეშჩანური დრამის“ ჟანრს; 1773 წელსაა დაწერილი ცნობილი რომანი „ჟაკ-ფატალისტი და მისი ბატონი“, რომელსაც სტერნის ზეგავლენა ემჩნევა. მისათითებელია, რომ დიდროს არაერთი ნაწარმოები აკრძალული იყო და მხოლოდ ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ დაისტამბა.

ფრანგული სენტიმენტალიზმი სრულყოფას ჟ.ჟ. რუსოს ეპისტოლურ რომანში „ახალი ელოიზა“ აღწევს. წერილების და ჩანაწერების სუბიექტურ-ემოციური ხასიათი ფრანგული ლიტერატურისთვის ნოვატორულ სახეს იღებს. რომანი ამკვიდრებს გრძნობათა ბუნებრიობას, ბუნების

კულტს, წარმოაჩენს ცივილიზაციით შეურყვნელ სურათ-ხატებს. რუსომ ახალი, ემოციურად დატვირთული სახეობა შექმნა პეიზაჟისა, რომელიც გმირის განცდებთანაა შეკავშირებული. რუსოს ლირიზმით განმსჭვა ლული ფსიქოლოგიური ანალიზი აპირობებს ევროპული რომანის შემდგომ განავითარებას. რუსოს „აღსარება“ მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთ ყველაზე გულწრფელ ავტორაფიულ ტექსტად მიიჩნევა. აქ თითქმის სრულყოფილებამდეა აყვანილი სენტიმენტალიზმის სუბიექტივისტური გამოხატვის საშუალება.

შემოქმედის მიერ ჭეშმარიტების დადგენა-განმტკიცებას მიიჩნევდა მთავარ ამოცანად რუსოს მოწაფე და მიმდევარი ანრი ბერნარდენ დე სენ-პიერი. მისი სენტიმენტალურ-იდილიური „პოლი და ვირჟინი“ წარმოადგენს ბუნების შეგრძნების ავტორისეულ კონცეფციას. ეს თემა მისი ადრეული ნაწერების ლაიტმოტივად ჟღერს. მწერლის ნაწერების წამყვან მოტივად შემდეგი სიტყვები შეიძლება მივიჩნიოთ: „ადამიანი მხოლოდ მაშინ აღწევს ბედნიერებას, თუ სხვათა ბედნიერებისთვის ზრუნავს“.

გერმანიაში სენტიმენტალისტური რომანი, ინგლისური და ფრანგული რომანის მრავალ ნიშან-თვისებას ითავსებს. ჰ.ფ. გელერტი აფუძნებს ე.წ. „სერიოზული კომედიის“ ჟანრს, რომელიც „მეშჩანურ დრამას“ უახლოვდება. მისი რომანი „შვედი გრაფინიას ფონ გ-ს ცხოვრება“ აცნობიერებს რიჩარდსონისეული გონიერისა და მგრძნო-

ბელობითს შერწყმის სქემას. 40-იანი წლების დასასრულისთვის ამაღლებული და პათეტიკური ჰანგები ისმის ფ.გ. კლოპშტოკის „მესიადებში“. თუმცა, ძირეულ გამოხატულებას სენტიმენტალისტური რომანი გოეთეს „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებებში“ ჰპოვებს. მიუთითებენ, რომ ეს თხზულება რიჩარდსონისა და რუსოს ზეგავლენას განიცდის. ამისდამიუხედავად, გოეთემ რომანს იმგვარი მხატვრული სისავსე მიაჩნია, რომ იგი ერთხმად მიიჩნევა სანიმუშო ლიტერატურულ ტექსტად.

1770-80-იანი წლების გერმანიაში ყალიბდება ლიტერატურული მიმდინარეობა „შტურმი და დრანგი“ (ქარიშხალი და შეტევა). სახელდება ფ.მ. კლინგერის იმავე სახელწოდების მქონე დრამიდან მოდის. ამ ლიტერატურული პროცესის სათავეებთან ახალგაზრდა გოეთე, შილერი და ე.წ. „გიოტინგენური კორომის“ ჯგუფის პოეტები იდგნენ. იდეოლოგებად კი ი. გ. ჰამანი და ი. გ. ჰერდერი მოიაზრებიან. იმემკვიდრეს რა განმანათლებლობის ანტიდესპოტური და ჰუმანისტური მსოფლხედვა „შტურმერები“ შემოქმედებითი გამოხატვის სისრულეს, გრძნობათა თავისუფალ გამოვლენას ესწრაფოდნენ. ამგვარი პათოსი მათ ძალზე აახლოვებდა სენტიმენტალიზმს. ახალი მიმდინარეობის წარმომადგენლებმა უარყვეს კლასიციზმის ნორმატიული ესთეტიკა, ითხოვდნენ ხელოვნებაში ეროვნულობის წინ წამოწევას, გმირულ ჩანადენს, უტეხი ხასიათების ჩვენებას. საბოლოოდ, „შტურმი და დრანგი“

დრომოჭმული ნორმების და ტრადიციების რღვევის ეპოქის აღმწმენელ მყარ შესიტყვებად ჩამოყალიბდა.

გრძნობათა სიჭარბე, პროტესტული, მემამბოხე სული დამახასიათებელი თვისებაა შტურმერებისა. გარკვეულწილად, ასეთად წარმოგვიდგება „გეტინგენური კორომის“ დაჯგუფების პოეტა ნაწილის შემოქმედებაც.

ტიპიური სენტიმენტალური სულითაა აღბეჭდილი ერთადერთი ქალი რომანისტის, სოფია ლაროშის ნაწერები. აღსანიშნავია მისი ყველაზე განხაურებული სენტიმენტალისტური რომანი „ფროილან ფონ-შტერნჰაიმის ისტორია“. სიუჟეტური ქარგა ტრადიციულია – აღწერილია ახალგაზრა ქალის განცდა, ვნებათა ღელვანი, რომელიც იძულებულია უსიყვარულოდ მისთხოვდეს უღირსებო კაცს. ლაროშის თანადროულმა კრიტიკამ დადებითად შეაფასა პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს აღწერის ოსტატობა. მიიჩნევენ, რომ სოფია ლაროში ერთ-ერთი პირველთაგანი უდებს საფუძველს ე.წ. საოჯახო-ყოფით საკითხავებს; მსგავსი რომანები ზნეობრივ-დამრიგებლობითი მიზანმიმართულებისაა და ბიურგერული სათნოების კულტს ქადაგებს.

რუსეთში სენტიმენტალისტური რომანის წარმოშობა ევროპული რომანით იყო გაპირობებული, რასაც ი.ვ. გოეთეს, ს. რიჩარდსონისა, ა. ბერნარდენ დე სენ-პიერის თარგმანებმა შეუწყვეს ხელი. რუსული სენტიმენტალიზმი, მეტწილად, თავადაზნაურულ ხასიათის გამომხატველი

იყო, ესწრაფოდა რაციონალიზმს; წარმმართველ მიზანდასახულებას კი დიდაქტიზმი შეადგენდა. რუსეთის პირობებისთვის განმანალეზლური ტენდენციები მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. სენტიმენტალისტმა მწერლებმა ჯეროვანი ყურადღება დაუთმეს სალიტერატურო ენის დახვეწას. სამისოდ, მოიმარჯვეს ხალხური, სასაუბრო მეტყველება.

სენტიმენტალისტური რომანის მამათავრად რუსულ ლიტერატურაში მ. კარამზინი მიიჩნევა; გამოყოფენ მის ორ რომანს: „რუსი მოგზაურის ჩანაწერებს“ და „საბრალო ლიზას“. სენტიმენტალიზმის ნიშნებს ავლენს ვ.ა. ჟუკოვსკის ადრეული შემოქმედებაც. 1780-იან წლებში ჩასახული ინტერესი ამ ლიტერატურული მიმდინარეობისადმი 1820 წლისთვის ამოიწურა. იგი განმანათლებლობის ეპოქიდან რომანტიზმზე გარდამავლ ეტაპად მიიჩნევა.

შენიშვნები:

1. თანამედროვე სალექსიკონო-საცნობარო დონეზე, განირჩევა და ერთგვარად დაპირისპირებულადაც კი მოიაზრება ისეთი ტერმინები, როგორებიცაა: „გრძნობა“, „მგრძნობელობა“ – sentiment და sentimentality – „თვალცრემლიანი სენტიმენტალობა“.

2. აქვე, უინტერესო არ უნდა იყოს ის, რომ ტერმინისმიერ დონეზე ქართულ სააზროვნო სივრცეში კონცეპტის „სენტიმენტალური“ ფართოდ ხმარება ილია ჭავჭავაძის სახელს უკავშირდება. „ანტიკრიტიკულ უსტარში“ სარდიონ ალექსიევი-მესხიევი მიუთითებს, რომ ილიას შემოტანილია არაერთი უცხო სიტყვა: „სენტიმენტალური, ფორმა, სიუჟეტი და სხვ.“ (ცისკარი, 1861, №6, ივნისი).

ბარბარე ჯორჯაძესთან სიტყვამიგებისას კი ილია წერს: „ორიგინალი, სენტიმენტალური და სხვანი მაგვარი სიტყვები, ხმარებული ჩემს სტატიაში თქვენ უცხო სიტყვებად მიგილიათ. ეგ მართალია, ქართული სიტყვები არ არის, მთელი კაცობრიობა კი ხმარობს. ყოველ

ხალხსა, ცოტაოდენ განვითარებულსა და ფეხშედგმულს ევროპის განათლებაში, შემოუტანია და მიუღია ეგ სიტყვები, როგორც თავისი ღვიძლი ენის ლექსიკონი; მაშასადამე, არც ჩვენთვის არის დასაძრახისი, რომ ჩვენც ვიხმართ“ (ილიას სამრეკლო, თბ., 1987, გვ. 121).

3. ბურჟუაზიული ანუ მეშჩანური დრამა – ტრაგედიისა და კომედიის შუალედური ფორმის დრამატული სახეობაა. ჩამოყალიბდა და განვითარდა XVIII ს-ში, საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა ევროპულ ლიტერატურაში (ინგლისი, საფრანგეთი, გერმანია) XIX საუკუნის დამდეგამდე. მეშჩანური დრამის ჟანრული ბუნება, შინაარსი და სასცენო ხასიათი განაპირობა ახლად ჩამოყალიბებულმა სოციალურმა ვითარებამ. გარკვეული როლი ითამაშა ასევე, სენტიმენტალური განწყობილების გაჩენამ და ახალი დრამატული ფორმებისკენ სწრაფვამ. კლასიცისტური დრამატურგისგან განსხვავებით, მეშჩანურ ანუ ბურჟუაზიურ დრამაში აშკარად იგრძნობა სოციალური პოპლემების წინ წამოწევის ცდა. ამის დასტურია დ. დიდროს, გ.ე. ლესინგის, პ. ბომარშეს, პ.კ. ლაშოსეს საუკეთესო ნაწარმოებები. ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული ლიტერატურასა და თეატრში მიმდინარე ნოვაციები. თუმცა, როგორც ითქვა, XVIII საუკუნის ბოლოსთვის მეშჩანური დრამა კარგავს თავის სიმძაფრეს.

ბიბლიოგრაფია:

ქიქოძე 1946: ქიქოძე გ. „გ. ერისთავი“. *ეტიუდები და პორტრეტები*. თბილისი: 1946.

ჭავჭავაძე 1927: ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი*. ტ. 4. თბილისი: 1924.

ხახანაშვილი 1913: ხახანაშვილი ა. *ქართული სიტყვიერების ისტორია (XIX)*. ტფილისი: 1913.

რეალისტური რომანი

რეალიზმი, როგორც მიმდინარეობა, რომანტიზმზე რეაქციის შედეგად წარმოიშვა, რომელიც უპირატესობას ანიჭებდა ბუნებას და არა კულტურას, პიროვნებას და არა საზოგადოებას. რეალისტი მწერლები, რომანტიკოსებისგან განსხვავებით, უფრო ადამიანთა ჯგუფებით იყვნენ დაინტერესებული. ისინი სოფლის, ქალაქისა თუ საზოგადოების პანორამულ სურათს გვთავაზობენ. რეალიზმი მასშტაბურ სურათს წარმოგვიდგენს და ამიტომ არის გაიგივებული მოცულობით დიდ და მოქნილ რომანის ჟანრთან. რეალისტი მწერლების უმრავლესობა მართლაც დიდტანიან რომანებს წერდა.

სტენდალი მწერალს მოგზაურს ადარებდა, რომელიც ცხოვრებისეული გზით მიდის და თან, უკან სარკე მიაქვს. მოგზაური ამ სარკეში არეკლილ სამყაროს ვერ ხედავს. სწორედ ასე შეგვიძლია დავახასიათოთ რეალისტური ლიტერატურა.

რეალიზმი უკავშირდება ნატურალისტურ ტრადიციებს, თუმცა ის რომანტიზმის უშუალო მემკვიდრეა. მართალია, ამ ორ მიმდინარეობას ერთმანეთის მონაცვლედ, ერთმანეთის მიმართ ოპოზიციურად განიხილავენ, მაგრამ მათ შორის მიმართება უფრო რთულია. თუნდაც ის, რომ

რეალიზმის ხანაში აქტუალური იყო ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობები მთელი ევროპის მასშტაბით და ამ თემატიკით დაინტერესებას რომანტიზმის წიაღში ეყრება საფუძველი. თუმცა 1840-იანი წლების ბოლოდან მომხდარმა რევოლუციებმა რომანტიკული იდეალები ჩაახშო.

რეალიზმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ ნაწარმოები და პერსონაჟები თითქოს „გაურბიან“ ავტორს და თავისით მოქმედებენ. ამიტომაცაა, რომ ბალზაკის, დიკენსის და სხვათა რომანები თითქოს სამყაროს სახელით გვესაუბრებიან. ავტორის ამგვარი „ჩაურევლობა“ თითქოს აცოცხლებს ნაწარმოებს. ამავ დროს, რეალიზმის ხანის ავტორები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ გარემომცველ დეტალებს და საგნებს (როგორც დიკენსთან), ან ინტერიერს და ექსტერიერს (როგორც დოსტოევსკისთან).

საგულისხმოა ისიც, რომ რეალიზმის ხანის მწერალი თანამედროვეობის თავისებურებებს საზოგადოების ტიპური წარმომადგენლების საშუალებით აღწერს. რეალისტი მწერლის შემოქმედება რომანტიკოსი ავტორის თხზულებებისგან, უპირველესად, შემოქმედებითი პროცესის ობიექტივიზებით გამოირჩევა. ამიტომ ჟანრობრივი თვალსაზრისით რეალიზმს უფრო ახასიათებს რომანი და მოთხრობა ობიექტური ხედვით (ან მასზე პრეტენზიით), ხოლო რომანტიზმს – პოეზია, სამყაროს სუბიექტური ხედვით. ამიტომაც შემთხვევითი არაა, რომ რეალისტურ ნაწარმოებში ანალიზის მოჭარბება იგრძნობა.

რომანტიკოსებისგან განსხვავებით, რეალისტები ახერხებენ ცხოვრება ისეთად მიიღონ, როგორც არის სინამდვილეში – არც ცალმხრივად უარყოფითი და არც დადებითი, არც ჯოჯოხეთი და არც სამოთხე.

რეალისტი ავტორები განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ანიჭებენ ყოველდღიურობის საჭირბოროტო საკითხებს და სიღრმისეულად იკვლევენ სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთმიმართებას. თუ რომანტიკოსი პოეტი ადამიანის შინაგან სამყაროს უღრმავდება, რეალისტისთვის უმთავრესია ადამიანის და საზოგადოების მიმართების პრობლემა. სწორედ აქედან მომდინარეობს რეალისტური ლიტერატურის შემეცნებითი, ანალიტიკური ხასიათი, რომანტიზმისთვის ნიშანდობლივი ინტუიციურობის და მგრძობიარობის საპირისპიროდ. ამასთანავე, ხასიათის ჩამოყალიბებაში აქ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანის სოციალურ წარმომავლობას და აღზრდას. ობიექტურობისადმი პრეტენზია და დეტალების აღწერისადმი მიდრეკილება, ეპიკური თხრობა – ეს ყველაფერი რეალიზმის ნიშნებია. საზოგადოების ნაკლოვანებების ჩვენებით რეალისტი მწერალი იმის წარმოჩენას ისახავს მიზნად, რომ ხსნის გზა (სულიერი) განწმენდაა. ზოგადად, რეალიზმის ხანა ოპტიმიზმითაა გაჯერებული და „ახალი ადამიანების“ ჩამოყალიბების იდეალით სულდგმულობს.

რომანის ძირითადი პარადიგმა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში უკვე აღარ იყო რომანტიკული იდეალიზმი.

რეალისტი ავტორები ყურადღებას პერსონაჟის და სიუჟეტის სხვა მხარეებზე ამახვილებდნენ. როგორც აღვნიშნეთ, მისთვის მნიშვნელოვანია დეტალები. თუკი აქამდე მკითხველი მიჩვეული იყო უფრო სიუჟეტზე ან ტექსტების ენაზე კონცენტრაციას, რეალიზმის პირობებში მთავარი გახდა პერსონაჟი და მისი ბუნება. რეალისტური თხზულების პერსონაჟი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით რთული, მრავალმრიანი მოვლენაა და ძლიერი შინაგანი ჭიდილით გამოირჩევა.

ტერმინოლოგიურ დონეზე, აუცილებელია ერთმანეთისგან გაიმიჯნოს სარაინდო რომანი (romance) და რომანი (novel). შეიძლება ითქვას, რომ რომანი ბურჟუაზიის ლიტერატურაა. ინგლისურენოვან სამყაროში განასხვავებენ რომანს (novel) და სარაინდო რომანს (romance), რომელიც რომანის წინაპარია და ფეოდალიზმის ლიტერატურა იყო. სარაინდო რომანი (romance) სათავეს იღებს ლეგენდებიდან, ზღაპრებიდან და გადმოცემებიდან. მას აქვს ჰეროიკული პროზის და გალექსილი ამბის ფორმა, რომელიც გავრცელებული იყო შუასაუკუნეების და ადრეული ახალი დროის ევროპის არისტოკრატიულ წრეებში. სარაინდო რომანები მოგვითხრობენ კეთილშობილი რაინდების თავგადასავალზე და იმაზე, თუ როგორ უყვარდებოდათ ხოლმე კეთილშობილი წარმომავლობის მშვენიერი ქალბატონი დიდებული ოჯახიდან. ამ ქალბატონის ხელის და რაინდის ღირსების მოსაპოვებლად მიჯნურმა მეომარმა უნდა

დაამტკიცოს, რომ რაინდობის ღირსების დაცვა შეუძლია. მან უნდა უერთგულოს კურტუაზიული სიყვარულის პრინციპებს და უნდა დაამარცხოს მტრები. ამიტომაც იგი სახიფათო თავგადასავალს გადაიტანს. სარაინდო რომანი ამაღლებული ფორმით და შინაარსით გამოირჩეოდა.

ამის მიუხედავად, ინგლისური რეალისტური რომანი მკვეთრად უპირისპირდება სარაინდო რომანს. მასში ობიექტურადაა ასახული ჩვეულებრივი, დაბალი ან საშუალო ფენის წარმომადგენელი კაცის და ქალის ყოველდღიური ცხოვრებისეული გამოცდილება. ამავე დროს, რომანის ენა პროზაულია, რაც ჩვეულებრივი ადამიანების მეტყველებასთან ახლოს იყო. პროზაული ენა თხზულების ავტორს საშუალო ადამიანის ცხოვრების უწვრილმანესი დეტალების გადმოცემის საშუალებას აძლევდა.

ამასთანავე, თუ სარაინდო რომანში ავტორის სუბიექტური პერსპექტივა გვხვდება, რომანის პერსპექტივა უფრო ობიექტურია. ამიტომ, სარაინდო რომანის ავტორი უფრო თავისუფალია სოციალური სტანდარტებისგან, ხოლო რომანის ავტორმა უნდა უპასუხოს ჩვეულებრივი ადამიანების მოლოდინს.

რეალისტურ რომანში, სარაინდო რომანისგან განსხვავებით, უფრო მნიშვნელოვანია ხასიათები, პერსონაჟები და არა ქმედებები ან სიუჟეტი.¹

¹ Chase, Richard. (1957). *The American Novel and Its Tradition*. NY: Doubleday & Company, inc., გვ. 12.

რეალისტურ რომანში სარაინდო რომანის დიდებული ადამიანები და გმირები აღარ არიან. მისთვის უფრო დამახასიათებელია საშუალო ადამიანის ცხოვრებისეული გამოცდილების დრამატიზება, მისი ყოველდღიური წარმატებები და მარცხი.

ლიტერატურის მკვლევრები ხშირად რეალიზმს რომანის აღმოცენებას უკავშირებენ და, ზოგადად, თხრობას მისგან განუყოფელ ელემენტად მიიჩნევენ. რეალიზმი დაკავშირებულია, ასევე, ლიტერატურის და სინამდვილის ურთიერთმიმართებასთან – იმასთან, რასაც მწერალი გვიამბობს და რასაც გარემომცველ სინამდვილეში ვხედავთ. ამას ხშირად მოიხსენიებენ „რეპრეზენტაციის“ სახელით, რაც ფსიქოლოგიურ, კოგნიტურ და ანთროპოლოგიურ თავისებურებას გულისხმობს.

რეალისტურ რომანზე საუბრისას გასათვალისწინებელია რამდენიმე ფაქტორი. ესენია:

- დეტალიზაცია – დეტალებისადმი განსაკუთრებული ყურადღება;
- ფსიქოლოგიზმი – პიროვნების შინაგანი სამყაროთი დაინტერესება (ფსიქოლოგიას როგორც დისციპლინას ამ დროს ეყრება საფუძველი);
- რეალიზმი, გარკვეულწილად, არის რომანტიზმზე რეაქციაც და მისი ტყუპისცალიც, მეორე მხარეც და ამიტომ პოეტიკის დონეზე, რეალიზმის ლიტერატურაში მნიშვნელოვანია სინამდვილის და სიზმრის დაპირისპირება;

- რეალიზმისთვის მნიშვნელოვანია ტიპის, ტიპური გარემოს და, ზოგადად, ტიპურობის საკითხი;

- რეალიზმის დროს ეყრება საფუძველი მარქსიზმს და ამიტომაც, ვინაიდან ის ითვალისწინებს ახალი ადამიანის ფორმირებას, განათლების საკითხს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება;

- რეალისტური ლიტერატურისთვის უმნიშვნელოვანესია საშუალო ფენის წარმომადგენელთა შემოყვანა ტექსტში – ისინი მთავარი პერსონაჟები ხდებიან;

- რეალიზმისთვის საინტერესოა პრესა და მის ფარგლებში შექმნილი რომანები ხშირად კრიმინალურ ქრონიკებს ეფუძნება. საგულისხმოა, რომ ბევრ რეალისტ მწერალს წიგნად არც გამოუცია თავისი რომანები – ისინი ჟურნალებში, მასობრივი მკითხველისთვის იბეჭდებოდა სერიებად. სწორედ ასე ვრცელდებოდა მასებში მათი ნაწარმოებები.

რეალიზმისთვის მნიშვნელოვანია დეტალიზაცია, ამიტომაც რომანი იძლევა საშუალებას, რომ სქელტანიან წიგნში ბევრი დეტალი იყოს. რომანი, ასევე, ბევრი საკითხის განხილვის და ბევრნაირი პერსონაჟის წარმოჩენის საშუალებას იძლევა. მაგალითად, ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“ 500 პერსონაჟია, რომელთა შესახებაც ავტორმა თითქმის ყველაფერი იცის.

თუკი რომანტიკოსებისთვის მარტოსულ, საზოგადოებისგან განცალკევებით მყოფ ადამიანებზე წერა იყო

ბუნებრივი, რეალისტები უფრო მეტად კონცენტრირდებოდნენ საზოგადოებაზე და სწორედ საზოგადოების წიაღში ინდივიდის ადგილი იყო მათთვის საინტერესო. მაგალითად, ბალზაკი ფრანგული საზოგადოების ყველა კლასზე წერდა და ერთ-ერთი პირველი იყო, ვინც საფრანგეთის რიგით მოქალაქეებზე ალაპარაკდა. იგი ცდილობდა ისე წარმოედგინა ცხოვრება, როგორც სინამდვილეში იყო. ამასთანავე, იგი, ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც პერსონაჟის ფსიქოლოგიით დაინტერესდა. ამიტომაც მოახდინა დიდი გავლენა შემდგომი პერიოდის ავტორებზე – დოსტოევსკისა თუ პრუსტზე. იგი განუდგა რომანტიზმის ტრადიციას, რომელიც მისი მოღვაწეობის დასაწყისში თავის მწვერვალზე იყო. ბალზაკი რეალიზმის საფუძვლებთან იდგა, მაგრამ ფლობებრმა ხელოვნების სიმადლეზე აიყვანა ეს მიმდინარეობა. იგი დეტალიზაციის დიდოსტატადაა ცნობილი და ე.წ. „ზუსტი სიტყვის“ ძიებაში მთელ დღეებს ატარებდა.

რეალისტი მწერლები მართლაც აღწერენ, ანალიზებენ და დრამატულად წარმოადგენენ პიროვნებას. ისინი ღრმად სწვდებიან პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ სამყაროს და მათი მოქმედებების მოტივაციას, ქმედებებსა და ემოციებს. რეალისტურ პროზაში მთავარია პერსონაჟი. ავტორები ცდილობენ, შექმნან ბუნებრივი და მრავალშრიანი პერსონაჟები, რომლებიც მაქსიმალურად რეალისტურები იქნებიან. ეს მიზანი ხშირად მიიღწეოდა შინაგანი მონოლოგების

და ადამიანის შინაგანი სამყაროს, ფსიქოლოგიის ამოხსნის მეშვეობით. ცხადია, ამ პერიოდში ვითარდებოდა ფსიქოლოგია როგორც მეცნიერება. თანდათან ადამიანი გაიზარებოდა, როგორც მოტივების, ინტერესების, სურვილების და შიშების ერთობლიობა – როგორც ამას ფსიქოლოგები ამტკიცებდნენ. ამ ძალების ჭიდილი კი დიდ გავლენას ახდენს პიროვნების ფორმირებაზე. ამიტომაც იქცა იგი რეალიზმისთვის მნიშვნელოვან მახასიათებლად. რეალიზმი აშიშვლებს ამ შინაგან ბრძოლებს და რეალისტურ რომანებში ხშირად თხრობა ინტერნალიზებულია – თხრობა, ფაქტობრივად, უკავშირდება გუნების, აღქმის, შეხედულებების და იდეების ცვლას ან გამოხატვა-ხაზგასმას.

ამაში ალბათ არის გარკვეული ლოგიკა, რომ რეალიზმის გაჩენასთან ერთად, ფსიქოლოგია როგორც დისციპლინა ყალიბდებოდა. მე-19 საუკუნის ბოლოს ზიგმუნდ ფროიდი არაცნობიერის, სიზმრების და პიროვნების ბუნებაში არსებული რეპრესირებული სურვილების შესახებ წერდა. ამ პერიოდის (და უფრო ადრინდელი ხანის) მწერლები დაინტერესებული იყვნენ ფსიქოლოგიით. ამიტაც აიხსნება რეალიზმის ყურადღება პერსონაჟის შინაგანი სამყაროსადმი.

რეალისტი მწერლები ხშირად აკრიტიკებენ არსებულ პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას. დიკენსი, ტოლსტოი, ბალზაკი და დოსტოევსკი სოციალური უთანასწო-

რობის შესახებ წერდნენ, რათა ნათელი მოეფინათ რიგითი ადამიანების გასაჭირისთვის.

საგულისხმო დაკვირვებას გვთავაზობს ფრედრიკ ჯეიმისონი წიგნში „რეალიზმის ანტინომიები“,¹ სადაც რეალიზმის მიმეტური არეკვლის საკითხი განხილულია ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ბოლო ხანებში მომხდარი „აფექტური გადატრიალებასთან“ მიმართებით. ჯეიმისონი რეალიზმში არა მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკის დამაჯერებელ ასახვას ხედავს, არამედ სხეულისმიერი და სულიერი აფექტების რეპრეზენტაციასაც. ემოციის მოძველებული კლასიფიკაციის სანაცვლოდ შემუშავებული აფექტის პოეტოლოგია ახალ, რომანისეულ ფორმას მოითხოვდა. პირველ თავში ავტორი ამტკიცებს, რომ ნოველა როგორც ჟანრი, პერსონაჟის ამბავზე (telling) კონცენტრირების გამო არც ისტორიული და არც სტრუქტურული თვალსაზრისით არ ყოფილა მზად, მოეთხრო პერსონაჟების უმცირესი სულიერი და სხეულებრივი ძვრების შესახებ. ჯეიმისონისთვის მთავარი დაპირისპირება არის არა recit vs. roman, არამედ telling vs. showing, მაგრამ ბედი (destiny) vs. მარადიული აწმყო (eternal present), რომლის ფარგლებშიც იხსნება სხეულებრივი შეგრძნებები, განსაკუთრებულ ფორმას საჭიროებს. ისტორიული თვალსაზრისით, რეალისტური ტექსტები ამ პოლუსებს შორის დაძაბულობის დროს იწერება. 1830-40 წწ. ავტორებისთვის მნიშვნელოვან გამოწვე-

¹ Fredric Jameson. *The Antinomies of Realism*. London, Verso, 2013.

ვად იქცა იმ აფექტების მოხელთება, რომლებიც ემოციის ენას არ ექვემდებარებოდა.

ჯეიმსონი აფექტურობის მაგალითად მოიხმობს ერთ ეპიზოდს „მამა გორიოდან“, სადაც ბალზაკი ენის სილატაკის გამო ჩივის – ენას არ შეუძლია გადმოსცეს ადამიანების მდგომარეობასთან დაკავშირებული დეტალები და სურნელები. ჯეიმსონის თანახმად, რომანში აფექტი სემანტიკურად და ფორმალურად შეესაბამება „სხეულებრივი ქრომატიზმის“, განგრძობითობის, ინტენსიურობის, სინგულარობის, ეფექტებს და იდეებს. ასეთი რაკურსის გამო, ჯეიმსონს რეალიზმის ველში ბალზაკთან ერთად შემოჰყავს ზოლაც და ეგზისტენციალისტების პროზაც.

ზოგადად, სოციალური კლასი ინტერესის ობიექტია რეალისტური ლიტერატურისთვის, მაგრამ ყველაზე მეტად რეალიზმს საშუალო კლასი აინტერესებს. სწორედ მე-19 საუკუნეში დაიწყო ამ საშუალო ფენამ¹ ფორმირება.

¹ ამ მხრივ, საგულისხმოა საშუალო ადამიანის, როგორც მთავარი პერსონაჟის აქტუალიზაცია, ვთქვათ, ლორენს სტერნთან, მაგრამ მანამდე სვიფტთან ეს ტენდენცია აშკარაა, სადაც მის „გულივერის მოგზაურობაში“, გულივერის მთელი მოგზაურობის მანძილზე, ყველაფერი მისი საშუალოობიდან მომდინარეობს და მთელი თავგადასავლებიც ამიტომ ხდება. სწორედ ეს საშუალოობა, რიგითობა მუდმივად ხაზგასმულია: მე შუათანა შვილი ვიყავი ოჯახში, მე ამა და ამ კაცის შუათანა შვილზე დავქორწინდი. ეს საშუალოობა იმასაც გულისხმობს, რომ გულივერი ცდილობს, კითხვების გარეშე მოერგოს ყველა სოციალურ ფორმას, რომელსაც სთავაზობენ. მთავარი მისთვის ისაა, რომ საშუალო ფენის წარმომადგენელია. საშუალო ფენაც ხომ იმას იღებს, რასაც სთავაზობენ. მისთვის მთავარია გაერკვეს, სად როგორი სოციალური სტრუქტურაა და შეძლებისდაგვარად, მოწინავე მდგომარეობა დაიკავოს.

ინდუსტრიალიზაციის და კაპიტალიზმის განვითარებასთან ერთად, გლეხმა მცირე ხანში მოახერხა შეძლებულ ვაჭრად ქცევა და უფრო კომფორტული ცხოვრების მოწყობა. საზოგადოება იცვლებოდა, სოციალური სტრუქტურები და კლასები იცვლებოდა და რეალიზმი სწორედ ამ ცვლილებას აღწერდა.

ინდუსტრიის განვითარებამ, მანქანის მიერ ადამიანის ცხოვრებისეულ მოვლებში ჩარევამ და სამუშაოს ჩანაცვლებამ, ევროპული ყოფა მნიშვნელოვნად შეცვალა. ინდუსტრიულ რევოლუციას მე-19 საუკუნეში საშუალო ფენის წარმოშობა უკავშირდება. რეალიზმი დიდ ყურადღებას უთმობს იმ პროცესის აღწერას, როდესაც სულ უფრო მზარდი და მაღალ საფეხურზე აღმავალი საშუალო ფენა იბადებოდა.

საშუალო ფენის წარმოშობა იმას გულისხმობდა, რომ წერა-კითხვის ცოდნაც ვრცელდებოდა. ამიტომაც მკითხველთა წრე ფართოვდებოდა. ახლა უკვე მხოლოდ მდიდრების ზედა ფენას კი აღარ შეეძლო კითხვა, არამედ საშუალო ფენის წარმომადგენლებსაც. განათლება მხოლოდ არისტოკრატების პრივილეგიად აღარ ითვლებოდა. ამიტომაც იყო, რომ რეალიზმი საშუალო კლასის ინტერესებს გამოხატავდა. საშუალო ფენის წარმომადგენლები არიან მთავარი მკითხველები, ისინი მრავლად არიან, ფულიც უჩნდებათ და მათ რის შესახებ სურთ ამბების კითხვა? რა თქმა უნდა, მათივე მსგავსი ადამიანების შესახებ; ის, რაც

მათ აწუხებს. წიგნებიც სულ უფრო ხელმისაწვდომი გახდა. საგულისხმოა, რომ ბევრ რეალისტ მწერალს წიგნად არც გამოუცია თავისი რომანები – ისინი ჟურნალებში, მასობრივი მკითხველისთვის იბეჭდებოდა სერიებად. სწორედ ასე ვრცელდებოდა მასებში მათი ნაწარმოებები.

რეალიზმი იმიტომაც მიიჩნევა რევოლუციურად, როცა მე-19 საუკუნის შუა პერიოდში გაჩნდა, რომ მან უარყო იდეა, რომლის თანახმადაც ლიტერატურას მხოლოდ გამორჩეული გმირების ჰეროიკული ამბების შესახებ უნდა მოეთხრო. რეალისტმა მწერლებმა სინამდვილის და ჩვენი ყოველდღიურობის ასახვა გადაწყვიტეს. ამიტომაცაა ამ მიმდინარეობისთვის მნიშვნელოვანი რიგითი ადამიანების დრამის და ყოველდღიურობის აღწერა.

რეალისტურ რომანებში ქალ პერსონაჟებს მეტი დრო აქვთ, მამაკაცები მუშაობაში არიან ჩართული; მნიშვნელოვანია ადიულტერის თემა – ოჯახი, როგორც ინსტიტუცია უნდა შენარჩუნებულიყო და ამიტომაც ადიულტერი იკიცხებოდა („ანა კარენინა“, „ქალბატონი ბოვარი“). ასევე, არანაკლებ არსებითია მაღალი იდეალები, რომლებსაც უნდა მიაღწიონ გმირებმა.

ამ მხრივ საგულისხმოა ეგნატე ნინოშვილის ვრცელი მოთხრობა „ქრისტიანე“, რომელიც ახალ, კაპიტალისტურ სამყაროში ქალის ბედის შესახებ მოგვითხრობს. რომანში ბატონყმობის შემდეგ არსებული სოციალური გარემოდან, სადაც დიდწილად ჯერ ისევ შემორჩენილია ძველი ძალა-

უფლებრივი ურთიერთობები, მკითხველი გადაინაცვლებს ქალაქის სივრცეში, სადაც ახლადდაბადებულ კაპიტალისტურ ურთიერთობებს ეყრება საფუძველი და ყველაფერს ფული განაგებს. აქ პროტაგონისტი არის ქრისტინე (ილია ჭავჭავაძის თამროს ერთგვარი გაგრძელება), რომელიც მიდის ქალაქში, სადაც კაპიტალისტურ ურთიერთობებზე დამყარებული ცივი და ეგოისტური გარემო ხვდება („აქ ქალაქია, ყველაფერი ფული ღირს“ – ე. ნინოშვილი. „ქრისტინე“).

ქალთა საზოგადოების ასპარეზზე გამოსვლა, დოვლათის გამრავლება, სავალდებულო განათლება და ჟურნალისტიკის განვითარება ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორები აღმოჩნდა რომანის როგორც რეალიზმის პირმშოს განვითარებაში. მაღალი წრის ქალები, რომელთაც ბევრი თავისუფალი დრო ჰქონდათ და შინ იყვნენ, დაიწყეს რომანების ინტენსიური კითხვა. ამავე დროს, ჟურნალისტიკის განვითარებამ ერთგვარად ხელი შეუწყო რომანების გავრცელებას, ვინაიდან ისინი გაგრძელებებით ქვეყნდებოდა ჟურნალებში. მის ფარგლებში შექმნილი რომანები ხშირად კრიმინალურ ქრონიკებს ეფუძნებოდა.¹ ვალტერ ბენიამინის თანახმად, თუკი ძველი პერიოდის ლიტერატურა, გადმოცემები, ლეგენდები ხშირად სასწაულებს

¹ ამავედროულად, საგულისხმოა ისიც, რომ რომანების დიდი ნაწილი პერიოდულ პრესაში სერიებად ქვეყნდებოდა, რაც ასევე ეკონომიკურ საკითხთანაა დაკავშირებული – ავტორის პროდუქტიულობა და ამბის განვრცობა განაპირობებდა მისი შემოსავლის რაოდენობას.

ეფუძნება, რომანი და მისთვის დამახასიათებელი ინფორმაციულობისთვის, ზოგადად, ინფორმაციისთვის აუცილებელია დამაჯერებლობა.¹

დამაჯერებლობა მოითხოვს აგრეთვე იმასაც, რომ ყველა პერსონაჟს თავისი ხმა გააჩნდეს – როგორც მეტყველების, ისე მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით. როგორც მიხაილ ბახტინი მიუთითებს დოსტოევსკის რომანების ანალიზისას, „პოლიფონიური რომანის შექმნა მხოლოდ კაპიტალიზმის ხანაში გახდა შესაძლებელი“.² მისთვის წარმოუდგენელია მშვიდი და თავდაჯერებული, მჭვრეტელური პოზიცია, რაც მონოლოგური ცნობიერებისთვისაა დამახასიათებელი და ცხადად ვლინდება პერსონაჟთა ინდივიდუალური სამყაროების პოლარული წინააღმეგობრობა. სწორედ ამას გულისხმობს პოლიფონიური რომანის მრავალხმიანობა. ამავე დროს, „ბახტინის აზრით, ურთიერთობათა დიალოგური პრინციპის რეალიზება მხატვრული პროზის პრივილეგიაა, რომელსაც ვერც პოეზია იყენებს და ვერც დრამა. როგორც ეპიკური, ისე დრამატული ტიპის ნაწარმოებში, ორ ადამიანს შორის დიალოგი არსობრივად ორი დამოუკიდებელი მონოლოგია, რომლებიც მონაცვლეობით ვლინდება ტექსტში. პროზაში თხრობის უმთავრესი ფაქტორია ორხმიანი სტრუქტურა

¹Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 348-349.

²Михаил Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Художественная литература. Москва, 1972.

და მისი მეშვეობით მთხრობელისა თუ ავტორის თხრობა პერსონაჟის თხრობასთან მიმართებით, შესაძლოა, „სხვის სიტყვა“ აღვიქვათ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „სხვისი სიტყვა“ როგორც თემა, განსაზღვრავს ნაწარმოების კომპოზიციას“.

რეალისტური ტემპორალობა ორგანულად უკავშირდება მე-19 საუკუნის შუახანების რეპრეზენტაციის და ხედვის ახალ საშუალებას – ფოტოგრაფიას, საბუნებისმეტყველო დისკურსს – პოზიტივიზმს, მედიცინას, ბიოლოგიას, ფსიქოლოგიას, ისტორიზმს – ისტორიულ რომანს და ისტორიოგრაფიას, ისტორიის ფილოსოფიას, ფერწერას და მუსიკას.

რეალისტურ რომანებს დასაწყისში თავისებური სიმეტრია ახასიათებს, სადაც კულმინაცია და კვანძის გახსნა, პრაქტიკულად, სტრუქტურული თვალსაზრისით მეორდება ხოლმე სხვადასხვა ავტორთან და მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტს ემთხვევა. მაგრამ შემდგომში სულ უფრო ხშირია მოულოდნელობა. ამავე დროს, არაიშვიათად, მთელი რომანის თხრობა უკავშირდება არა მოვლენებს, არამედ პერსონაჟის გონებაში არსებულ აზრებს – როგორც ეს ხშირადაა დოსტოევსკისთან. მოგვიანებით შეიძვალა, ასევე, თხრობის სტილი. თუკი მანამდე ყოვლისმცოდნე ავტორი მშვიდად აღწერდა პერსონაჟებსა და მოვლენებს, სულ უფრო ხშირია შეზღუდული ინფორმაციის მქონე ავტორის თხრობა, რომელსაც მკითხველი ვერ და-

ეყრდნობა. მაგრამ ესეც უკავშირდება რეალიზმის მი-ზანს – რომ მაქსიმალურად ადეკვატურად აღწეროს სინამდვილე, რომელიც შეუცნობელი, არამყარი და მუდმივად ცვალებადია. რეალისტური რომანისთვის¹ მნიშვნელოვანია მკითხველის თანამონაწილეობა და თან ავტორი დისტანცირებას ახდენს პერსონაჟებისგან ისე, თითქოს გარედან აკვირდება მათ, მაგრამ ამავდროულად, ხშირად მართავს მათ ცნობიერებას და ფიქრებს (ან სულ ცოტა, ყველაფერი იცის მათზე) და ისე წარმოგვიდგენს მათ, თითქოს ისინი დამოუკიდებლად მოქმედებენ და დამოუკიდებელნი არიან.

მიხაილ ბახტინი საგულისხმო მოსაზრებას გამოთქვამდა რეალისტური რომანის ბუნების შესახებ.² მას მი-აჩნდა, რომ რომანი იქცა ჩვენი დროის ლიტერატურის განვითარების დრამის მთავარ მოქმედ პირად სწორედ იმიტომ, რომ იგი ყველაზე უკეთ ასახავს ახალი დროის ტენდენციებს, რომელიც ჯერ კიდევ ყალიბდება. ესაა ერ-

¹ აქ საგულისხმოა, რომ ევროპული რეალიზმი განსხვავდება ამერიკულისგან, ვინაიდან ევროპული უფრო ნეოკლასიკური მიმდინარეობის შედეგია, ხოლო ამერიკული რეალიზმი ალბათ შორსაა ნეოკლასიციზმიდან. თან, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ევროპული რეალიზმი მაინც კლასიკური ბერძნული და რომაული ლიტერატურის მემკვიდრეა, ხოლო ამერიკული ნაკლებადაა დაკავშირებული ამ ძველ ლიტერატურებთან. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო ამერიკული ცხოვრებისეული სინამდვილე მე-19–მე-20 საუკუნეებში.

² Toward a methodology for the study of the novel by M.M.Bakhtin. From: Bakhtin, M.M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, trans. C.Emerson and M.Holquist, University of Texas Press, pp.3-11.

თადერთი ჟანრი, რომელიც ამ ახალ დროში დაიბადა და თვიდან ბოლომდე მასთან არის დაკავშირებული. ბევრი თვალსაზრისით რომანი წინასწარ განჭვრეტდა და ახლაც წინასწარ განჭვრეტს მთლიანად ლიტერატურის მომავალ განვითარებას. იგი იქცევა დომინანტ ჟანრად და განაპირობებს დანარჩენი ჟანრების განახლებას.

იგი ახალი ტიპის რომანის გაჩენას მეთვრამეტე საუკუნით ათარიღებს და გამოყოფს რამდენიმე დებულებას, რომელთაგან თითოეული ასახავს რომანის ამა თუ იმ ეტაპს. რომანის შემდეგი თავისებურებებია წარმოდგენილი: 1) რომანი არ უნდა იყოს „პოეტური“, ვინაიდან „პოეტურობა“ მხატვრული ლიტერატურის სხვა ჟანრებისთვისაა დამახასიათებელი; 2) რომანის გმირი არ უნდა იყოს „გმირი“ არც ეპიკური და არც ტრაგიკული თვალსაზრისით: იგი უნდა აერთიანებდეს როგორც უარყოფით, ისე დადებით თვისებებს, მაღალს და დაბალს, სასაცილოს და სერიოზულს; 3) გმირი უნდა აისახოს არა როგორც დასრულებული და უცვლელი ხასიათის მქონე, არამედ ადამიანი, რომელიც მუდმივად ვითარდება და გამოცდილებას იღებს ცხოვრებისგან; 4) რომანი თანამედროვე სამყაროსთვის ისეთივე უნდა გახდეს, როგორც ანტიკურისთვის იყო ეპოსი.

ბახტინთან რომანი – მისი ტექსტები და მასთან დაკავშირებული თეორია გვევლინება კრიტიკულ და თვითკრიტიკულ ჟანრად, რომელმაც ანალიტიკურად უნდა გადაიზაროს ლიტერატურულობისა და პოეტურობის კონ-

ცეფციები. ერთი მხრივ, რომანის და ეპოსის კონტრასტი (რომანის და ეპოსის შეპირისპირება) სხვა ლიტერატურული ჟანრების (კერძოდ, ეპიკური ჰეროიზაციის) კრიტიკის ერთი მხარეა; მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს კონტრასტი ითვალისწინებს რომანის მნიშვნელობის ზრდას, მისგან თანამედროვე ლიტერატურის წარმმართველ ჟანრად ქცევის ჩანაფიქრს.

როგორც ბახტინი აღნიშნავს, არსებობის სამი ძირითადი თავისებურება, რაც რომანს სხვა ჟანრებისგან გამოარჩევს: 1) სტილისტური თვალსაზრისით, იგი სამგანზომილებიანია, რაც რომანში განხორციელებულ მრავალენობრივ ცნობიერებას უკავშირდება; 2) მხატვრული სახის დროისმიერი კოორდინატების რადიკალური ცვლილება; 3) მხატვრული სახეების სტრუქტურირების ახალი ზონა, რომელიც რომანმა აღმოაჩინა – კერძოდ, აწმყოსთან (თანამედროვე სინამდვილესთან) მაქსიმალური კონტაქტის ზონა, მთელი მისი ღიაობით.

რომანის ეს სამი თავისებურება ორგანულად უკავშირდება ერთმანეთს. მათზე დიდი გავლენა იქონია ევროპული ცივილიზაციის ისტორიაში მომხდარმა აფეთქებამ: სოციალურად განწყენებული და კულტურულად ინდიფერენტული ნახევრადპატრიარქალური საზოგადოებიდან გასვლა და საერთაშორისო, ენათაშორის კონტაქტსა და ურთიერთობაში ჩართვა. ევროპაში ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა დროის უამრავი სხვადასხვა ენა, კულტურა და

ამან გადამწყვეტი როლი ითამაშა მის ცხოვრებასა და აზროვნებაში.

ცნობილია, რომ რომანის აღმოცენებას განიხილავენ, როგორც ადამიანის ცნობიერების სტრუქტურის ცვლილების შედეგს. გეორგ ლუკაჩი მიიჩნევს, რომ რომანის განვითარება ასახავს ადამიანისეული თვითგამორკვევის მოდიფიკაციას. ლუკაჩი აქ არ წარმოგვიდგენს სოციოლოგიურ თეორიას, რომლის საშუალებითაც შეიძლება რომანის განვითარების და სტრუქტურის შედარება საზოგადოების განვითარებასა და სტრუქტურასთან. ის ასევე არ გვთავაზობს ფსიქოლოგიურ თეორიას, რომელიც რომანს განმარტავს ადამიანური ურთიერთობების თვალსაზრისით. მის მოსაზრებებს აკრიტიკებს პოლ დე მანი და ამბობს, რომ ლუკაჩისეულ რომანის თეორიაში შენარჩუნებულია მე-18 საუკუნის დასასრულის ესთეტიკური სპეკულაციების ისტორიული სქემა და ლექსიკა. როდესაც ლუკაჩის მიერ ჩამოყალიბებულ ძირითად ლიტერატურულ ჟანრებს შორის განსხვავებების შესახებ ვკითხულობთ, მცისვე გვახსენდება შილერისეული ფილოსოფიური შრომებიო, ამბობს პოლ დე მანი.¹

ამერიკელი დეკონსტრუქტივიზმის წარმომადგენლის აზრით, დროის ხაზოვანი გაგება ლუკაჩის მთელ ნაშრომში

¹ Paul De Man. Georg Lukács's Theory of the Novel. in: Modern Language Notes, Vol. 81, No. 5, General Issue (Dec., 1966), Johns Hopkins University Press, pp. 527-534.

იგრძნობა. აქედან მომდინარეობს რომანის განვითარების როგორც უწყვეტად მიმდინარე მოვლენის, არქექტიპული ბერძნული ეპოსის ფორმიდან მომდინარე აღწერის აუცილებლობა – ბერძნული ეპოსის, რომელსაც იდეალად მიიჩნევს, რომელიც მოცემულია რეალურ ისტორიულ გამოცდილებაში.

* * *

1921 წელს რომან იაკობსონი ლიტერატურასთან მიმართებით რამდენიმე მახასიათებელს გამოყოფდა: ა) ავტორის ინტენცია, რაც დამაჯერებელი ტექსტის შექმნას ითვალისწინებს; ბ) კონკრეტული ტექსტის, როგორც დამაჯერებლის აღქმის ეფექტი; გ) „მე-19 საუკუნის გარკვეული მხატვრული მიმდინარეობის დამახასიათებელი თავისებურებების ერთობლიობა“; დ) ტექსტის გაჯერება ფაზულის თვალსაზრისით უჩვეულო დეტალებით, რაც სინამდვილის ეფექტს შექმნის; ე) თანმიმდევრული მოტივირების მოთხოვნა, პოეტური ხერხების რეალიზება.¹ აშკარაა, რომ ეს მახასიათებლები ზუსტად განმარტავს რეალისტური ლიტერატურის არსს. რეალისტური ლიტერატურა, როგორც სახელწოდებიდანაც ცხადია, მიზნად ისახავს სინამდვილის შეულამაზებლად ასახვას, თუმცა შემოქმედებითი პროცესის – შერჩევის გზით: „მწერალი ისტორიულ სინამ-

¹ რომან იაკობსონი. Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 387-393.

დვილეს (რომელიც დინამიკური, წინააღმდეგობრივია და არ ექვემდებარება „ხელახლა ქმნას“) „ხელახლა კი არ ქმნის“ ან „ასახავს“, არამედ არჩევს კონკრეტულ მოვლენებს და ტენდენციებს და შემდეგ მათ მეორეულ სტრუქტურად გარდაქმნის.“¹ რეალისტური ლიტერატურისთვის, ზოგადად, სოციალური კლასი ინტერესის ობიექტია, მაგრამ ყველაზე მეტად რეალიზმს საშუალო კლასი აინტერესებს. სწორედ მე-19 საუკუნეში დაიწყო ამ საშუალო ფენამ ფორმირება. ინდუსტრიალიზაციის და კაპიტალიზმის განვითარებასთან ერთად, გლეხმა მცირე ხანში მოახერხა შეძლებულ ვაჭრად ქცევა და უფრო კომფორტული ცხოვრების მოწყობა. საზოგადოება იცვლებოდა, სოციალური სტრუქტურები და კლასები იცვლებოდა და რეალიზმი სწორედ ამ ცვლილებას აღწერდა. როგორც ვალტერ ბენიამინი აღნიშნავს თავის ნაშრომში ნიკოლაი ლესკოვის შესახებ, რომანის ფორმირება ემთხვევა „კლასიკური კაპიტალიზმის“ ჩამოყალიბებას და მასთან დაკავშირებულ პიროვნების გაუცხოების ფორმებს: „რომანის ავტორი იზოლირებულია. რომანის დაბადების ბუნებრივი გარემო არის მარტოსული ინდივიდის გარემო <..> რომანი ცხოვრებისეული მორევიდან ასეთი ინდივიდის შესახებ გვიამბობს და წარმოაჩენს ადამიანების დიდ დაბნეულობას“.²

¹ გუიდო კარპი. Карпи Г. Достоевский-экономист. Очерки по социологии литературы. М.: Фаланстер, 2012. С. 11-12.

² ვალტერ ბენიამინი. Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 348-349.

საქართველოში მე-19 საუკუნეში იწერება გიორგი წერეთლის რომანი – „პირველი ნაბიჯი“. რომანი იწყება ფოთში პირველი გემის გასვლით: „როცა ქალაქ ფოთის ნავსადგურში პირველად იწივლა ცეცხლის გემმა, მისმა წივილმა პირველად განუფრთხო ძილი მტრისგან მოუძღვრებულ საქართველოს ერს. ეს იყო ახალი დროის მამლის ყივილი დასავლეთ საქართველოში. ფოთი აღინიშნა შავი ზღვის კიდეზე კავკასიის ბოლაზათ“. ეს ახალი დროის დასაწყისის მანიშნებელია. ახალი დროის დასაწყისზევე მიუთითებს რომანის სათაურიც „პირველი ნაბიჯი“ და თუკი ამას რომანის მთავარი კოლიზიების კონტექსტში განვიხილავთ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ახალი დრო უკავშირდება კაპიტალისტური წყობის ნიშნების გაჩენას საქართველოში, რასაც ქართველი მარქსისტი და რევოლუციონერი ალექსანდრე წულუკიძე თავის წერილში „ოცნება და სინამდვილე“ ჩვენს ცხოვრებაში მეურნეობის ძველი ფორმის „ფულის მეურნეობაზე“ გადასვლას უწოდებს. საგულისხმოა, რომ წერეთლის რომანი, ამავდროულად, პოლიფონიური ქართული რომანის შექმნის მცდელობაცაა.

ევროპაში ცხოვრება მნიშვნელოვნად შეიცვალა, როცა ინდუსტრია განვითარდა და მანქანამ ადამიანების ცხოვრება და სამუშაო შეცვალა. ინდუსტრიულ რევოლუციას მე-19 საუკუნეში საშუალო ფენის წარმოშობა უკავშირდება. რეალიზმი დიდ ყურადღებას უთმობს იმ პროცესის აღ-

წერას, როდესაც სულ უფრო მზარდი და მაღალ საფეხურზე აღმავალი საშუალო ფენა ჩნდებოდა.

საშუალო ფენის წარმოშობა იმას გულისხმობდა, რომ წერა-კითხვის მცოდნეთა რიცხვი იზრდებოდა და შესაბამისად მკითხველთა წრე ფართოვდებოდა. ახლა უკვე მხოლოდ არისტოკრატების ფენას კი აღარ შეეძლო კითხვა, არამედ საშუალო ფენის წარმომადგენლებსაც. განათლება მხოლოდ არისტოკრატების პრივილეგიად აღარ ითვლებოდა. ამიტომაც იყო, რომ რეალიზმი საშუალო კლასის ინტერესებს გამოხატავდა.¹ გეორგ ფრიდლენდერი თავის წიგნში „რუსული რეალიზმის პოეტიკა“ მიუთითებდა ამ მიმდინარეობის მხრიდან „დაბალი ფენების“ სინამდვილით სულ უფრო მეტ დაინტერესებაზე,² რომელიც ისტორიზმის და (ინდივიდუალური ხასიათის) ფსიქოლოგიზმის პრინციპებს ექვემდებარებოდა და იდეოლოგიურ დონეზე, პიროვნების ახალი მოდელის ფორმირებაში, ხოლო თხრობის თვალსაზრისით – სულ უფრო მომეტებულ შინაგან მონოლოგებსა და არაპირდაპირ შინაგან მონო-

¹რომანებში საშუალო ფენის წარმომადგენლები ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ხანიდან გვხვდებიან, კერძოდ, ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობაში“ გულივერიც საშუალო ფენის წარმომადგენელია, შუათანა შვილია თავისი მშობლების და მისი ცოლიც ასევე, შუათანა შვილია და ეს ფაქტორი მუდმივად ხაზგასმულია რომანში.

² გეორგ ფრიდლენდერი. Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л.: Наука, 1971. გვ. 29-30.

ლოგებში გამოიხატებოდა, როდესაც ავტორი პერსონაჟის ნაცვლად ნათელს ფენდა მის შეგრძნებებს და ფიქრებს.¹

რეალისტური რომანების კითხვა სხვა ადამიანების ცხოვრებაში შეჭვრეტასავითაა.

რეალიზმისთვის მნიშვნელოვანია დეტალებისადმი ყურადღება. ალბათ, ასეთ დეტალს გულისხმობს ანტონ ჩეხოვიც თავის თოფით, რომელიც თუკი გამოჩნდება წარმოდგენაში, „აუცილებლად უნდა გაისროლოს“. ისინი იმდენად ამახვილებენ დეტალებზე ყურადღებას, რომ მკითხველს მართლაც ჰგონია, რომ ნამდვილ ამბავს კითხულობს.

ბალზაკი და ფლობერი დეტალებისადმი ინტერესს განსაკუთრებულად გამოხატავდნენ თავიანთ რომანებში, რომლებიც საფრანგეთის ცხოვრებას ეხებოდა. მაგალითად, „ქალბატონ ბოვარი“-ში უამრავი დეტალის პოვნა შეიძლება (თან რეალისტურმა პროზამ წარმოშვა ოსტატობისადმი ისეთი მოთხოვნილება, რომელიც, მაგალითად, გულისხმობს მხატვრული ენის ვირტუოზულობას – ფლობერთან ეს საყოველთაოდ ცნობილია, რადგან მასთან ყველაზე ნაკლებად გვხვდება ტავტოლოგიები: საკვები, ტანსაცმელი, პეიზაჟი, სოციალური ჩვევები. მაგალითად, „ქალბატონ ბოვარი“-ში საქორწილო ტორტის დეტალური აღწერა. მათი რომანები რეალიზმისთვის დამახასიათებელი ხერხების ანთოლოგიებად იქცა არა მხოლოდ საფრანგეთში, არამედ

¹ იქვე, გვ. 108-110.

მის ფარგლებს გარეთაც. (მაგ., ბალზაკის პარადოქსი¹). ამგვარი დეტალიზაციის ნაწილია ისიც, რომ ტოლსტოიმ იცის, რა ხდება თავისი პერსონაჟების გონებაში – მათი აზრები და ემოციები ზუსტადაა ცნობილი, როგორც ეს „ანა კარენინაშია“. ამ შემთხვევაში ტოლსტოი-მთხრობელი ე.წ. ყოვლისმცოდნე ავტორია.

საზოგადოებრივი წყობის ძირეული ცვლილებები, ეკონომიკურ-საყოფაცხოვრებო საკითხებზე ყურადღების გამახვილება რეალიზმის ხანის ლიტერატურის ინტერესთა ძირითადი სფეროა. მწერლობაც, შესაბამისად, ბელეტრისტიკის და პუბლიცისტიკის ზღვარზეა, იგრძნობა მისწრაფება დოკუმენტურობისა და აღწერილობისადმი. ამ პერიოდის ხელოვნება აგიტაცია-პროპაგანდის საშუალებადაც იქცევა და გასაკვირი არ არის, რომ განსაკუთრებით ვითარდება პამფლეტი, კარიკატურა.

¹ სემიონ ვაიმანის წიგნი „ბალზაკის პარადოქსი“ 1981 წელს გამოვიდა. პარადოქსი აქ გულისხმობს ბალზაკისეულ სიმპათიებს არსებული ხელისუფლების მიმართ და „ადამიანური კომედიის“ ავტორის რეალისტური მეთოდით დათრგუნული ეს სიმპათია. როგორც ვაიმანი წერს: „საკუთარი შეხედულებების საპირისპიროდ, რეალისტი მწერალი ემორჩილება ობიექტურ ლოგიკას, რომელიც მის მიერ შექმნილი მხატვრული სინამდვილისგან მომდინარეობს და სწორედ ამ დროს მოიპოვებს სულიერ თავისუფლებას. შემოქმედებითი პროცესი აღმოჩნდება გაცილებით უფრო ავტორიტეტული და ჭეშმარიტი ინსტანცია, ვიდრე მის დასაწყისში შემუშავებული შეხედულებები. აქცენტი აქ სწორედ მხატვრულამდელი და საკუთრივ მხატვრული საზრისების შეუთანხმებლობაზე მოდის: „რისი თქმა უნდოდა“ – „რა თქვა უნებლიედ“ (გვ. 70).

რეალისტური ლიტერატურის ერთ-ერთი დიდი სი-
ახლე მარტივი, გასაგები ენა იყო. არცერთი რეალისტური
ტექსტისთვის არ არის დამახასიათებელი ამალღებული ენა.

რეალისტი მწერლები თემას სტილს უსადაგებდნენ.
იმის გათვალისწინებით, რომ ისინი რიგით ადამიანებზე
წერდნენ, სასაუბრო ენას იყენებდნენ. მე-19 საუკუნის
შუახანებში იმ ენაზე წერა, რომელზეც რიგითი ადამიანები
საუბრობდნენ, რევოლუციური იყო. მანამდე მხატვრული
ენა ამალღებული იყო.

მარკ ტვენის „ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალი“ რე-
ვოლუციური იყო სასაუბრო ენის, მათ შორის, სლენგის და
არაგრამატიკული ფორმების გამოყენების თვალსაზრისით.

ყოვლისმცოდნე მთხრობელი სუპერგმირი მთხრობე-
ლივითაა. მან ყველაფერი იცის. შეუძლია ერთი პერსო-
ნაჟიდან სხვაზე გადავიდეს და მათი ნაფიქრი თუ ნაგრ-
ძნობი გადმოგვცეს. მან ისიც იცის, როდის იძინებს ესა თუ
ის პერსონაჟი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მთხრობელმა ყველა-
ფერი დაწვრილებით იცის. ეს მოსახერხებელიც კია რე-
ალისტი მწერლისთვის, რადგან სინამდვილეს უნდა
დაემსგავსოს მონათხრობი.

ცხადია, ყველა რეალისტური ტექსტი ყოვლისმცოდ-
ნე ავტორის პოზიციიდან როდია მოთხრობილი. არის
პირველი პირით თხრობის ბევრი შემთხვევა რეალისტურ
ლიტერატურაში. მაგრამ მაინც ხშირია ყოვლისმცოდნე ავ-

ტორის პოზიცია ტოლსტოისთან, ბალზაკთან, ჯორჯ ელიოტთან, ფლობერთან, დიკენსთან.

რეალისტური ლიტერატურა ცნობილია დამაჯერებლობისკენ სწრაფვით, რომ ავტორთა მიერ შექმნილი სამყარო რეალისტური იყოს.

თუკი რეალისტი მწერალი 1870-იანი წლების ლონდონზე წერს, შეგვიძლია დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ავტორი ან ამ პერიოდის ლონდონში ცხოვრობდა ან საკმაოდ სერიოზული კვლევა ჩაატარა და გაეცნო იმ პერიოდის საარქივო მასალას, რათა მაქსიმალურად დამაჯერებლად აესახა იმ დროინდელი გარემო.

რეალიზმზე დიდი გავლენა მოახდინა ჟურნალისტურმა ხერხებმა. შემთხვევითი არ არის, რომ ამ პერიოდში ვითარდებოდა ჟურნალისტიკაც. რეალისტი ავტორი ხშირად ჟურნალისტური ენით წერენ და კონკრეტული ფაქტებით და დეტალებით არის დაინტერესებული, რათა თავის თხზულებას დამაჯერებლობა შეჰმატოს.

* * *

მე-19 საუკუნის დასასრულს, რეალიზმმა ადგილი დაუთმო ნატურალიზმს, რომელმაც გააძლიერა რეალიზმის ზოგიერთი მხარე – პერსონაჟის ხასიათით დაინტერესება და სიუჟეტების ბუნებრიობა.

„ქალბატონი ბოვარი“ ანალიზი

ფლობერი ამბობდა, რომ „ქალბატონი ბოვარის“ სახით, მკითხველი პირველად მიიღებს რომანს, რომელშიც ავტორი დასცინის მთავარ პერსონაჟ ქალს და მამაკაცს.

რატომ არის ეს რომანი განსაკუთრებული? მათში საერთოდ არ არიან დადებითი პერსონაჟები, არ არის ისეთი პერსონაჟი, რომელსაც მკითხველი გმირად აღიქვამდა.

ფლობერი არის ავტორი, რომელიც მთელი შემოქმედებით აერთიანებს ერთგვარ სიძულვილს ბურჟუაზიული ცივილიზაციისადმი. მისთვის მიუღებელია ბურჟუა, ბურჟუაზიული მსოფლხედვა. ამავე დროს, თვითონ ხაზს უსვამს, რომ ბურჟუა კლასობრივი ცნება კი არ არის, არამედ სულიერი მდგომარეობაა, ვინაიდან ბურჟუა მისთვის სპეციფიკური მსოფლმხედველობის მქონე ადამიანია. რაც მთავარია, ბურჟუა შეიძლება გახდეს ნებისმიერი ადამიანი და არა მხოლოდ ის, ვისაც ნორმალური შემოსავალი აქვს, არამედ ისიც, ვინც ყოველდღიურად მუშაობს და დაბალ საზღაურს ღებულობს.

ყველაზე საოცარი ისაა, რომ იგი მუდმივად აღმოაჩენს საკუთარ თავში ბურჟუას – ადამიანს, რომელიც მუდმივად უხამსობის ბანალურ სამყაროში ტრიალებს. ფლობერს აინტერესებდა ადამიანში ბანალურობის გამოვლენის უნარი. სინამდვილეში ეს ბანალურობა მკვდარი

ქსოვილებია. როგორც კი ცოცხალი აზრისგან ვიცლებით, მზა ფორმულებით ვიწყებთ საუბარს. თავის დროზე სოკრატე შენიშნავდა, რომ თუკი რეფლექსიის პროცესი რომელიმე სტადიაში ჩერდება, ადამიანი ბანალური ხდება და სისულელებს ლაპარაკობს, თან ვერც ხვდება, რაზე საუბრობს. ეს გარდაუვალია. როგორც კი აზრისგან ვიცლებით, უხამსები ვხდებით.

მაგრამ რაღაც ეტაპზე აზრი გვტოვებს. ნორმალურ მდგომარეობაში მყოფმა ადამიანმა შეუძლებელია სული იფიქროს. როგორც კი ამ მდგომარეობიდან ამოვვარდებით, მზა ფორმულებით ვიწყებთ საუბარს. მაგალითად, როცა ინგლისელები ლაპარაკობენ ამინდზე. მსგავსი კლიშეები მრავლადაა.

კლასიკურ რომანში, კლასიკურ ლიტერატურაში, განმანათლებლობის ხანიდან მოყოლებული, ცხადია ერთი რამ: გვაქვს ობიექტი და სუბიექტი, გვყავს გმირი და ავტორი. ეს ძალიან კარგად ჩანს მე-18 საუკუნის განმანათლებლობის ხანის რომანში – როცა მესამე პირით იწერება რომანები. აქ გვხვდება ყოვლისმცოდნე ავტორი-სუბიექტი, რომელსაც შეუძლია განიხილოს გარემომცველი ობიექტები ისე, თითქოს ისინი მის შეხედულებაზე არიან დამოკიდებულნი, თვითონ ავტორი კი, რომელიც ცხოვრების დინებას თვალს ადევნებს, მის ფარგლებს გარეთ, მის საზღვრებს მიღმა. ეს პრინციპი თავის მწვერვალს აღწევს რეალისტურ რომანში ბალზაკთან და განსაკუთრებით ნა-

ტურალისტებთან – ემილ ზოლასთან. ამ დროს ავტორი-სეული წერის მეთოდი გაგებულ იქნება, როგორც რაიმე ობიექტზე ან პერსონაჟზე მკვლევრის პრაქტიკული სამეცნიერო დაკვირვება. ამ დროს ვლინდება ერთი რამ. საქმე ისაა, რომ იმგვარი მიდგომის დროს, როდესაც გვაქვს სუბიექტი და ობიექტი ან ავტორსა და მისი აღწერის ობიექტს შორის დამოკიდებულება, გარდაუვალად აღმოვჩნდებით საკმაოდ სერიოზული საფრთხის წინაშე – სინამდვილეში ჩვენ გამოვდივართ იმ მოსაზრებიდან, რომ რეალისტი მწერალი, რომელიც ობიექტურ სინამდვილეს ასახავს, იმავდროულად აღწერს სუბიექტურ სინამდვილეს – ისაა სუბიექტი, რომელიც საკუთარი თვალით უყურებს სინამდვილეს და საკუთარ, სუბიექტურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

აქედან გამომდინარეობს ის, რომ მე, როგორც ავტორი, პრეტენზიას ვაცხადებ, რომ ავსახავ ობიექტურ სამყაროს, მაგრამ მაინც ჩემი სუბიექტური აღქმიდან გამომდინარე ვაკეთებ ამას. ამიტომაც აუცილებლად ჩნდება კითხვა: რამდენად ობიექტურია ჩემი სუბიექტური ინტერპრეტაცია?

ამით გამოირჩევა მე-19 საუკუნის მთელი ლიტერატურა, განსაკუთრებით რეალისტური ლიტერატურა. მოგვიანებით იგი კარგავს ცხოველყოფილობას და იწყება მოდერნიზმი, რომელიც სწორედ იმ საკითხით იწყება:

რამდენად ობიექტურად შეიძლება ობიექტური სამყაროს ასახვა, როცა ჩვენ, დამკვირვებლები, სუბიექტები ვართ?

თავიდან გვეჩვენება, რომ ნებისმიერ სუბიექტურ ჩარევას, სუბიექტურ შეფასებას და აღწერას გვერდი უნდა ავუაროთ.

ემილ ზოლასთან თხრობა, ამ თვალსაზრისით, თითქმის მოვლენების პროტოკოლურ ფიქსირებას ჰგავს. ის უარს ამბობს ავტორისეულ შეფასებაზე, პერსონაჟების რაიმეგვარ დახასიათებაზე. ზოლას ჰქონდა ამგვარი მიდგომა, მაგრამ მასთან, ცხადია, არ გამოვიდა ეს, რადგან შეუძლებელია შემოქმედების დაყვანა მოვლენების პროტოკოლურ ფიქსირებამდე.

ფლობერიც ამ მიდგომიდან გამოდის და ამბობს, რომ მას ძალიან აღიზიანებს ნაწარმოებში ავტორის ხმა; ავტორის, რომელიც კომენტარებში თავის სუბიექტურ მოსაზრებებს გამოთქვამს.

მკითხველს მოეზრდა ავტორის ნაამბობი საკუთარი თავის შესახებ. ეს ყველაფერი რომანტიზმს ჰგავდა, სადაც ავტორები მუდმივად საკუთარი თავის წარმოჩენას, ჩვენებას ცდილობდნენ. ფლობერისთვის ამაზე უარის თქმა აუცილებელი იყო.

აქ კიდევ ერთი საკითხი გამოდის წინა პლანზე. ფლობერი რომანტიზმის კრიტიკოსია. ამავე დროს, ამას თავის მხრივ აკეთებს კიდევ საკუთარი პერსონაჟის მიმართ – ქალბატონი ბოვარის მთავარი პრობლემა საბოლოოდ ისაა,

რომ მან ბევრი ზედაპირული რომანტიკული ლიტერატურა იკითხა და ახლა ამ პერსპექტივიდან ცდილობს საყვარელთან თავისი ურთიერთობის აწყობას და, ზოგადად, თავისი ცხოვრების მოგვარებას. მთელი ეს შეფასება რომანტიკული აღქმის პრიზმით ხდება, რომელიც ქალბატონმა ბოვარიმ ამ რომანების კითხვისას შეიძინა.

ფლობერი იკვლევდა თანამედროვე ადამიანს, ყველა მის ასპექტში. პრაქტიკულად, იგი საკუთარ თავს იკვლევდა. მაგრამ კიდევ ერთი მიზეზი არსებობდა – ფლობერის ლიტერატურული მეთოდი, ზოლასგან და აღწერის კლასიკური მიდგომისგან განსხვავებით, აუქმებს საზღვარს სუბიექტსა და ობიექტს შორის. იგი ისე წერს, თითქოს თითოეული პერსონაჟის არსებაში ცხოვრობს, მის მიერ აღწერილ თითოეულ ობიექტს ითავისებს. ამ მიდგომარეობაში – გათავისების გზით – გვიამბობს იმაზე, რაც ხდება. და შედეგად წერს რომანს, სადაც ავტორისეული „მე“ აღწერის ნებისმიერი ობიექტისგან განუყოფელია. პრაქტიკულად, იგი შლის საზღვარს სუბიექტსა და ობიექტს შორის.

როგორ ხდება ეს?

სინამდვილეში, ეს ლოგიკურად შეუძლებელია. ამისთვის აუცილებელია საკუთარ შესაძლებლობებზე გადაბიჯება. სიორენ კირკეგორი თავის დროზე მსჯელობდა ამის შესახებ – იგი საუბრობდა იმაზე, თუ როგორ არის ადამიანი დაკავშირებული გარე სამყაროსთან და რა შეიძლება მან

იცოდეს ამ სამყაროს შესახებ, რამდენად ხელმისაწვდომია მისთვის ჭეშმარიტება. ამისთვის იყენებს ტერმინს „აბსოლუტური სუბიექტურობა“. ეს გულისხმობს იმას, რომ სუბიექტის მიერ გარე სინამდვილის ხედვის პერსპექტივა თვითნებური კი არ არის, არამედ სუბიექტის და აბსოლუტის შეკავშირების ისეთი მდგომარეობაა, რომლის დროსაც მას თავის სუბიექტურ შეგრძნებასა და ხედვაში შეუძლია ამ ჭეშმარიტების გამოხატვა.

მაგრამ თუკი დავფიქრდებით იმაზე, თუ რა არის საჭირო, რომ ადამიანმა გადააბიჯოს ამ ზღურბლს, სრულიად ცხადი გახდება, რომ მსგავს მეთოდს მისტიკური ხასიათი აქვს, ვინაიდან სუბიექტსა და ობიექტს შორის კავშირის გაქრობა, ობიექტის შესისხლხორცება, ობიექტად ქცევა, მისი შინაგანი შესწავლა წმინდად მისტიკური აქტია და აქედან ერთი რამ გამომდინარეობს: ფლობერი, რომელიც მუდმივად ამას ცდილობს, სრულად გადაიაზრებს მწერლის პოზიციას და მის შრომას. იგი, ფაქტობრივად, ასაბუთებს შემდეგს: მწერლის შრომა, თავისი ფორმით, რელიგიური მსახურებაა. მეტიც, ნებისმიერი შრომა, რომელიც ხორციელდება როგორც უკიდურესი ძიება, სადაც ის საკუთარი „მე“-სგან თავისუფლდება და ცდილობს ჭეშმარიტებამდე ჩავიდეს, რელიგიური საქმიანობაა.

ფლობერმა აღმოაჩინა, რას შეიძლება ეფუძნებოდეს თანამედროვე, აღმსარებლობის არმქონე ადამიანის რელიგიურობა, ვინაიდან თანამედროვე რელიგიურობის მთა-

ვარი პრობლემა ისაა, რომ ნებისმიერ საეკლესიო ტრადიციას, რომელსაც აქვს პრეტენზია, რომ ჭეშმარიტებას ქადაგებს, განუხრელად წინააღმდეგობამდე მივყავართ: რატომ უნდა ჩამოვყალიბო ღმერთთან ჩემი ურთიერთობა კანონიკური ფორმით? და ფლობერი პასუხობს, რომ რომანის წერისას შეგვიძლია რელიგიური საქმე ვაკეთოთ.

ბიბლიოგრაფია:

ბახტინი 1981: Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1981.

ბახტინი 1984: Mikhail Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London: 1984.

ბენიამინი 2000: Беньямин В. *Озарения*. М.: Мартис, 2000.

ბახტინი 1972: Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*. Художественная литература. Москва, 1972.

გრონასი 2017: გრონასი, მ. „რა არის ეკონომიკური კრიტიკა?“ *ეკონომიკური კონცეპტები ქართულ მხატვრულ პროზაში (XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე)*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2017.

დე მანი 1966: Paul De Man. „Georg Lukács's Theory of the Novel“. in: *Modern Language Notes*, Vol. 81, No. 5, General Issue (Dec.), Johns Hopkins University Press, 1966.

იაკობსონი 1987: Якобсон Р. О. „О художественном реализме“. Якобсон Р. О. *Работы по поэтике*. М.: Прогресс, 1987.

კარპი 2012: Карпи Г. Достоевский-экономист. Очерки по социологии литературы. М.: Фаланстер, 2012.

კუპრეიშვილი 2017: კუპრეიშვილი ნ. „ეკონომიკური კონცეპტები ილიას პროზაში“. *ეკონომიკური კონცეპტები ქართულ მხატვრულ პროზაში (XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე)*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი: 2017.

კუპრეიშვილი 2017: კუპრეიშვილი, ნ. *ახალი ეპოქის რეპრეზენტატორები: გ. ერისთავი, ლ. არდაზიანი, ალ. ყაზბეგი, გ. წერეთელი, ვაჟა ფშაველა*.

http://ekonomikurikonceptebi.blogspot.com/2016/04/blog-post_24.html)

ლუისი 1873: Lewes, George Henry. *Physiology of Common Life, Volume 2*, in two vol., New York, D. Appleton and company, 1873.

რატიანი 2015: რატიანი, ირმა. *ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი*. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015.

უსპენსკი 1970: Успенский, Б. А. *Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва: 1970.

ფრიდლენდერი 1971: Фридлендер Г. М. *Поэтика русского реализма*. Л.: „Наука“, 1971.

ჩეიზი 1957: Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. NY: Doubleday & Company, inc., 1957.

წულუკიძე 2015: *ქართული მემარცხენეობის კრესტომათია* I. თბილისის ფაზიანური საზოგადოება, 2015.

ჯგერენაია 2017: ჯგერენაია, ე. „კულტურული პარადიგმის ცვლა, ანუ მეტაფორულ-მენტალური შემოტრიალება XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კულტურულ სივრცეში“. *ეკონომიკური კონცეპტები ქართულ მხატვრულ პროზაში (XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან XX საუკუნის 20-იან წლებამდე)*. შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბ., 2017.

ჯეიმისონი 2013: Fredric Jameson. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.

ჰოლი 2000: Donald E. Hall. *Literary and Cultural Theory: From Basic Principles to Advanced Applications*. Houghton Mifflin, Boston: 2000.

**ლიტერატურული ანტიუტოპია
და ანტიუტოპიური რომანი¹**

ანტიუტოპიური რომანი, როგორც ახალი ლიტერატურული ჟანრი მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში გაფორმდა, თუმცა, ჟანრის ფილოსოფიური და ლიტერატურული წანამდღვრები, ცალკეული მოტივებისა და პარადიგმების სახით, ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში იჩენს თავს და კაცობრიობის ინტელექტუალური ისტორიის ყველა მნიშვნელოვან ფაზას უკავშირდება (იხ. ი. რატიანი, „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპეტაციისათვის“. წიგნში: „ტექსტი და ქრონოტოპი“). „ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ საუკუნეების მანძილზე შემოიკრიბა ჟანრისათვის სპეციფიკური მახასიათებლები, მაგრამ ჟანრის გაფორმება მხოლოდ განსაზღვრულ ისტორიულ-საზოგადოებრივ, სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში განხორციელდა“ (რატიანი 2010: 17), კერძოდ, მე-20 საუკუნის დასაწყისში, როდესაც დღის წესრიგში მთელი სიმწვავით დადგა საზოგადოებასთან და სახელმწიფო სისტემასთან პიროვნების სრული შეუთავსებლობისა და

¹ აღნიშნული სტატია წარმოადგენს ნაწილს ირმა რატიანის მონოგრაფიისა: „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპეტაციისათვის“. წიგნში: „ტექსტი და ქრონოტოპი“. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010. წერილმა განიცადა მცირედი მოდიფიცირება.

წინააღმდეგობის საკითხი. ანტიუტოპიამ მოახდინა საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული სპეციფიკური იდეების, პოზიციების, აზრებისა და შეგრძნებების კრისტალიზაცია და გარდაქმნა ისინი გარკვეულ ჟანრულ სისტემად, რომელსაც მისთვის ნიშანდობლივი მოტივაციური და სტრუქტურული მახასიათებლები მიანიჭა.

ლიტერატურული ანტიუტოპია არის უტოპია უარყოფით კონტექსტში, ნეგატიური უტოპია ანუ კონტრჟანრი, მიმართული უტოპიის ჟანრის წინააღმდეგ. განსხვავებით უტოპიისგან, რომელიც შედარებით მშვიდ ისტორიულ ვითარებაში იქმნება, ანტიუტოპია ისტორიული გარდატეხების, კრიზისებისა და კატაკლიზმების პირობებში ყალიბდება. თუ უტოპია წარმოადგენს სოციალურ ფანტაზიას იდეალური საზოგადოების შესახებ, ანტიუტოპია, როგორც კონტრუტოპია, აქტიურად უპირისპირდება ამა თუ იმ სოციალური იდეალის განხორციელების მიზნით ჩამოყალიბებულ ნებისმიერ საზოგადოებრივ სტრუქტურას. უტოპია არის ოცნება იდეალურად მართულ საზოგადოებაზე, ანტიუტოპია კი – პროტესტი, მიმართული თავსმომხვეული ბედნიერების პრაქტიკული რეალიზაციის წინააღმდეგ. ამრიგად, რეალიზებული უტოპიისა და ამბოხებული ანტიუტოპიის სამყარო იდენტურია, მხოლოდ, ერთის იდილია კომმარული ზმანებაა მეორისათვის, ერთის ბედნიერება მეორის უბედურებაა, ერთის თავისუფლება მეორის მონობის ტოლფასი ცნებაა. თუ უტოპია, ვებერის

ტერმინით რომ ვისარგებლოთ, თანასწორი საზოგადოების „იდეალური ტიპია“, ანტიუტოპია მონური საზოგადოების „იდეალურ ტიპს“ წარმოადგენს.

მართებულად შენიშნავენ რ. გალცევა და ი. როდნი-ანსკაია: „უტოპიებში, როგორც წესი, დახატულია „ყველას“ სამყარო, გადაშლილი გარეშე დამკვირვებლის აღფრთოვანებული მზერის არეში და განმარტებული ადგილობრივი ხელმძღვანელ-„ინსტრუქტორის“ პირით. ეს არის სამყარო, რომელიც აღიქმება უცხო სტუმრის მიერ უვნებელი დისტანციიდან და დასახლებულია „შორეული ხალხებით“. ანტიუტოპიებში იმავე მიზნებით აშენებული სამყარო დანახულია შიგნიდან, მისი ერთეული ბინადრის შეგრძნებებს მიღმა, ბინადრისა, რომელმაც თავის თავზე გამოსცადა სამყაროს კანონები და ძალზე „ახლობელია“ ჩვენთვის. მეცნიერული ტერმინოლოგია რომ მოვიშველიოთ, უტოპია სოციოცენტრულია, ანტიუტოპია კი – პერსონალისტური“ (გალცევა ... 1988: 219-220).

ლიტერატურული უტოპია იმ „ახალი, იდეალური წესრიგის“ ფლაგმანია, რომელიც გონივრულად იმართება „ზემოდან“ და საყოველთაო-მასობრივ ხასიათს ატარებს. ამის საპირისპიროდ, ლიტერატურული ანტიუტოპია ვერ და არ ურიგდება „ახალი, იდეალური წესრიგის“ იძულებით ხასიათს და იბრძვის ინდივიდუალური ღირსების გადარჩენისათვის მასობრივის წიაღში.

გამომდინარე აქედან, მიგვაჩნია, რომანი უტოპიის უმთავრეს ჟანრულ მახასიათებელს, ძირითად და განმსაზღვრელ ჟანრულ ნიშანს წარმოადგენს ოპოზიციის – მოწესრიგებული „საზოგადოება/ადამიანი“ იდენტიფიკაცია (გაიგივება) ოპოზიციასთან – „მასა/პიროვნება“, სადაც საზოგადოება ჰიპერტროფირებულ სახელისუფლებო მექანიზმს დამორჩილებული მასის რელევანტური (შესაბამისი) ცნებაა, ადამიანი კი – მასთან დაპირისპირებული, ნონკონფორმისტი პიროვნებისა.

ანტიუტოპიურ რომანში წარმოდგენილი მასა „თავისუფალი მოწივების“ ერთობლიობაა, ნებაყოფლობით მორჩილთა მთლიანობა, რომელიც იერარქიული სახელმწიფო მანქანის მეშვეობით იმართება. ამ სახელმწიფო სტრუქტურებს თავიანთი ლიდერები და დამცველები ჰყავთ, მხურვალე აგიტატორები, რომლებიც ახალი წესრიგის იდეალურობაში არწმუნებენ ხალხს, განსაკუთრებით კი გაურჩებულ პროტაგონისტს. ანტიუტოპიური რომანის მთავარი გმირის თვისება მისი განსაკუთრებულობაა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ინდივიდუალური მეობის შეგრძნებას და ბრძოლას ამ მეობის შენარჩუნებისათვის. შესაბამისად, ანტიუტოპიურ რომანში ორი განსხვავებული ფსიქოლოგიური ტიპი იკვეთება: მასობრივი და ინდივიდუალური, რომელთა ანტაგონისტური ურთიერთმიმართება ცხადად ვლინდება ანტიუტოპიური ჟანრისათვის ნიშანდობლივ ზოგად-მოტივაციურ მოდელებში.

ანტიუტოპიური ჟანრის ზოგადი მოტივაციური მოდელის საფუძველს რამდენიმე გამყარებული მოტივი შეადგენს:

- 1) კოლექტიური შრომისა და კვაზინომინაციის მოტივი;
- 2) ლიდერის მოტივი;
- 3) მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი;
- 4) შემოქმედებითი გონის ნიველირების მოტივი;
- 5) შიშის მოტივი;
- 6) ოჯახური ტრადიციის დესტრუქციის მოტივი;
- 7) ფსევდოკარნავალური და ფსევდორიტუალური მოტივი;
- 8) პაროდირების მოტივი.

კოლექტიური შრომა ანტიუტოპიურ რომანში კონვეიერულ ხასიათს ატარებს. შრომა, რომელიც ადამიანთა მოდგმის უმძიმეს სასჯელად მოიაზრება, ანტიუტოპიურ რომანში თითქმის ბიოლოგიურ მოთხოვნილებად არის ქცეული. შრომის პროცესი გამორიცხავს ნებისმიერი სახის ინდივიდუალურ ინიციატივას და მიმართულია მასის იდეალური და ზნეობრივი სიბეცის პროვოცირებისაკენ. პროლეტკულტურის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი ალექსეი გასტევი წერდა: „სწორია არა მხოლოდ შესტებისა და წარმოებით-შრომითი მეთოდების მექანიზირება, არამედ მექანიზირება ჩვეულებრივ-ყოფითი აზროვნებისა. აზროვნების

შერწყმა ობიექტივიზაციასთან პროლეტარული ფსიქოლოგიის გასაოცარ ნორმალიზებას ახდენს... სწორედ ეს შტრიხი ჰმატებს პროლეტარულ ფსიქოლოგიას უკიდურეს ანონიმურობას და საშუალებას იძლევა განვსაზღვროთ თითოეული შრომითი ერთეული, როგორც ბ, ჩ, ან როგორც 325, 075, თუ 0... ასეთ შემთხვევაში, აღარ არსებობს მილიონობით თავი, არის მხოლოდ ერთი საერთო თავი. შემდგომში ამგვარი ტენდენცია იწვევს ინდივიდუალური აზროვნების ლიკვიდაციას, იქცევა მთელი კლასის ობიექტურ ფსიქოლოგიად, რაც ვლინდება ფსიქოლოგიური ჩართვების, გამორთვების, გადართვების სისტემაში“ (გასტევი 1919: 10). კოლექტიური შრომის რეგულატორი სახელმწიფოა, ერთიანი და ძლიერი სახელმწიფო მანქანა, რომელიც ბედნიერების ლოზუნგით იმონებს ადამიანებს და უსპობს მათ ინდივიდუალური თვითმყოფადობის გამოვლენის ყოველგვარ შანსს. ადამიანები შრომობენ ცხოველების მსგავსად, თანდათანობით კარგავენ ღირსების გრძნობას და უსახელოდ, უგვაროდ ინტეგრირდებიან მასაში. შესაბამისად, თავს იჩენს ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი კვაზინომინაციის მოტივი.

კვაზინომინაცია გულისხმობს მასაში ინტეგრირებული უსახელო და უგვარტომო არსებების, აგრეთვე, სტაბილურად, მუდმივად განმეორებადი მოვლენებისა და პროცესებისათვის ახალი სახელების, ე.წ. მეტსახელების მინიჭებას. მეტსახელის სემანტიკა ნაკლებად ესადაგება ობი-

ექტის ჭეშმარიტ ბუნებას, მაგრამ სავსებით შეესატყვისება, ერთი მხრივ, ახალ სახელმწიფოებრივ წესრიგს, მეორე მხრივ კი, ანტიუტოპიისათვის ჩვეულ ამბივალენტურობას. მაგალითად, პირველი კლასიკური ანტიუტოპიის – „ჩვენ“ – პერსონაჟები წარმოადგენენ გადანომრილ არსებებს – D-503, I-330, 0 და ა.შ. – ე. წ. „ნომრებს“, რომლებსაც არ გააჩნიათ სახელები და გვარები, ხოლო ჰაქსლის გახმაურებული ანტიუტოპიის – „ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“ – პერსონაჟები. თავიანთი (მეტ)სახელებით, შეგნებულად ასიმილირდებიან იმ „ურყევ“ ავტორიტეტებთან („მარქსი“, „ლენინი“), რომელთაც „წილად ხვდათ ბედნიერება“ ეცხოვრათ „პროლეტარული“ და „ინდუსტრიული“ რევოლუციების ეპოქაში და ღირებული წვლილი შეეტანათ „ახალი სამყაროს“ მშენებლობის საქმეში. მეტსახელი ანტიუტოპიურ რომანში ზოგადად სახელმწიფოს ან ადგილობრივი ხელისუფლების დემიურგიული ფუნქციის გამოვლენის მცდელობაა, როდესაც სამყაროში არსებული საგნები და მოვლენები ხელოვნურად იძენენ ახალ სახელებს, ანუ ქაოსიდან ხელოვნურად იქმნება ახალი კოსმოსი, „ნათელი“ უტოპიის შესატყვისი წესრიგი.

ოფიციალურ სტრუქტურას ანტიუტოპიურ რომანში თავისი **ლიდერები** ჰყავს, მაგრამ ლიდერის ცნება რამდენადმე ამბივალენტური და ორაზროვანია. პირველ ყოვლისა, ლიდერი არის არა ის, ვინც იმსახურებს ლიდერობას, არამედ ის, ვისაც სხვებზე მეტად სურს ლიდერობა და

ყოველნაირად მიისწრაფვის ლიდერობისაკენ. თუ ნორმალურ ვითარებაში ლიდერობის მიღწევა გარკვეულ მახასიათებლებს უკავშირდება – პიროვნების ჭკუას, კომპეტენტურობას, დამსახურებას ან, სულაც, მემკვიდრეობითობას – ანტიუტოპიურ რომანში ის მხოლოდ ერთ პრინციპს ექვემდებარება – აგრესიულ სურვილს. ყალიბდება ერთგვარი სახელისუფლებო იდეოლოგია, ირაციონალური სტრუქტურა, რომელიც ადამიანს მარტივ შრომით ერთეულად აქცევს. მაგრამ ლიდერის ცნებას ანტიუტოპიურ რომანში მეორე, უფრო ღრმა დატვირთვაც გააჩნია: დემიურგიული ანუ აღმშენებლური ფუნქცია, რაც გულისხმობს ახალი საზოგადოებრივი მოდელის „შექმნას“ და ადამიანის „გადაკეთებას“ შესაბამის ყაიდაზე. „შექმნისა“ და „გადაკეთების“ პროცესი გარკვეული რეგრესის ნიშნით მიმდინარეობს: ლიდერი ქმნის ახალ საზოგადოებრივ მოდელს ანუ ახორციელებს უტოპიურ ჩანაფიქრს, მაგრამ ორგანიზებული სიკეთისა და ბედნიერების ძიებაში, ძალაზე დაყრდნობით, ცვლის ადამიანთა ცხოვრებას, რაც თანდათანობით გადაიზრდება ქაოსსა და უბედურებაში და, საბოლოოდ, ორგანიზებული ბოროტების სახეს იღებს. ლიდერის ტრანსფორმაცია გარდაუვალია: მისი აღმშენებლური ფუნქცია დამსჯელ და დამანგრეველ ფუნქციაში ტრანსფორმირდება. სწორედ ამგვარ ლიდერებს წარმოადგენენ კლასიკურ ანტიუტოპიებში გამოკვეთილი „ხალხის წინამძღვრები“: „ღვთის-მწყალობელი“ („ჩვენ“), „უმადლესი მმართველი“

მუსტაფა მონდი („ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“), „იდეოლოგი“ ო’ბრაინი („1984“) და სხვანი. „უტოპიურ მოძრაობებს ყოველთვის იწყებენ თავდადებული ადამიანები, – აღნიშნავს ს. ლ. ფრანკი, – ხალხისადმი სიყვარულით ანთებულნი, რომლებიც მზად არიან თავიანთი სიცოცხლე გასწირონ მოყვასისათვის; ასეთი ადამიანები არა მარტო ჰგვანან წმინდანებს, არამედ, რაღაც თვალსაზრისით, ნაზიარებნი არიან კიდევაც სიწმინდესთან. მაგრამ თანდათან, სწორედ დასახული მიზნის პრაქტიკული განხორციელების მოახლოების გამო, ისინი ან თავად გარდაიქმნებიან სატანური ბოროტების ძალით შეპყრობილ ადამიანებად, ან, როგორც მემკვიდრეებს, ადგილს უთმობენ ძალაუფლების გარყვნილ და უსულგულო მაძიებლებს. ასეთია ყველა რევოლუციის პარადოქსული განვითარება, ყველა უტოპიური ჩანაფიქრის ცხოვრებისეულ წესად გარდაქმნის მცდელობა“ (ფრანკი 1992: 54). ლიდერი ძალმომრეობის, ბოროტების პერსონიფიცირებულ ხორცშესხმად იქცევა, მონსტრად, რომელიც ხალხის ანუ დამორჩილებული მასის ხელოვნურ-პათეტიკური აღფრთოვანების ობიექტს წარმოადგენს.

მასების დამორჩილების ყველაზე ეფექტური გზა ანტიუტოპიურ რომანში პროგრესის დემონსტრირების გზაა. კოლექტიური შრომისა და ლიდერის მოტივს ერწყმის მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი. პროგრესის მოტივს ანტიუტოპიურ რომანში

განმსაზღვრელი ფუნქცია ენიჭება: ახალი ადამიანის შექმნა წმინდა ტექნიკური პროცესია, ხელოვნური შერწყმა-აწყობის შედეგი, რაც ხელეწიფება თანამედროვე მექანიკურ მიღწევებს. ადამიანი მანქანის მონაა, ერთდროულად, მისი პროდუქტიცა და მომხმარებელიც. „ახალ ადამიანს შენს გემოზე ააწყობ და გააკეთებ“, – ასეთია ახალი სისტემის ლოზუნგი, რომლის იერიშის მთავარ ობიექტს სუბიექტის ინდივიდუალური ბუნება წარმოადგენს. ასე მაგალითად, ზამიატინის რომანის მთავარი იდეა ინტეგრალის მშენებლობაა, უნივერსალური მანქანისა, რომელიც „მოახდენს სამყაროს უსასრულო გათანაბრების ინტეგრირებას“ (ზამიატინი 1989: 307) და არ დაუშვებს „ინდივიდუალური ორიგინალურობის“ გამოვლენას. კიდევ უფრო შორს მიდის ჰაქსლი, რომლისთვისაც მეცნიერება „კულინარიული რეცეპტების“ მარტივ ჩამონათვლად არის ქცეული და „მოწესრიგებული ყოველდღიურობის“ ურყევ გარანტს წარმოადგენს. ანტიუტოპიურ რომანებში ასახული სამყარო მკაცრ, გეომეტრიულ ჩარჩოებში მოთავსებული განზომილებაა, ევკლიდური რეალობა, რომელიც აზროვნების დოგმატიზაციისაკენ უბიძგებს მის ბინადართ. რიცხვების, ინტეგრალების, ზუსტი გამოთვლებისა და მოთვინიერებული გონის პირობებში ხელოვნება კარგავს თავის „სამარცხვინო თავისუფლებას და „საერთო-სახალხო“ მონაპოვრად იქცევა. მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივს

სრულიად ბუნებრივად ერწყმის შემოქმედებითი გონის ნიველირების მოტივი.

შემოქმედებითი საწყისი და გონი ნიველირებულია, დახშულია. ხელოვნება „გრძნობათა ცინიკურ ტექნოლოგიად“ არის ქცეული და სახელმწიფო დიქტატის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს. პოეტის უმაღლესი მიღწევა ამ სამყაროში „სახელმწიფო პოეტის“ წოდებაა, მუსიკის შექმნის საუკეთესო ადგილი – ფაბრიკა-ქარხნების მოგუგუნე და მოზუზუნე საამქროები. „მე ვფიქრობდი, – სარკასტულად შენიშნავს ე. ზამიატინი, – როგორ მოხდა, რომ ძველებს თვალში არ ეცათ მათი ლიტერატურისა და პოეზიის უგუნურება. მხატვრული სიტყვის უზარმაზარი, შესანიშნავი ძალა სულ ამოდ იხარჯებოდა. უბრალოდ სასაცილოა: ყველა იმას წერდა, რაც თავში მოუვიდოდა. ეს ხომ ისეთივე სასაცილო და უგუნური რამ არის, როგორც ის, რომ ძველებთან ზღვის ტალღები დღედაღამ ნაპირს ეხეთქებოდნენ და ტალღებში არსებული მილიონობით კილოგრამ-მეტრები შეყვარებულთა გრძნობების აგიზგიზებაზე იხარჯებოდა. ჩვენ ტალღების შეყვარებული ჩურჩულიდან ელექტროობა მოვიპოვეთ, გახელებულ ქაფში მოღრიალე ცხოველიდან შინაური ცხოველი დავამზადეთ; ზუსტად ასევე მოვათვინიერეთ და მოვაჭკვიანეთ პოეზიის ოდესღაც ველური სტიქიაც. პოეზია დღეს აღარ გახლავთ მერცხლის უდარდელი სტვენა: პოეზია სახელმწიფო სამსახურია, პოეზია სარგებელია“ (ზამიატინი 1989: 351-352). ინდივი-

დუალური კულტურის ნებისმიერი გამოვლინება ულმობლად ნადგურდება ანტიუტოპიურ სამყაროში: ილუპება კულტურის უძველესი ძეგლები, ინგრევა არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშები, იყიდება ძვირფასი ხელნაწერები, ნივთები, აღარავინ კითხულობს წიგნებს, მათ საჯაროდ წვავენ „მოქალაქეთა გონებრივი ჰიგიენის“ მიზნით. ამგვარ ვითარებაში სრულიად ბუნებრივად იჩენს თავს შიშის მოტივი.

შიში ამბივალენტურ დატვირთვას იძენს ანტიუტოპიურ რომანში: ერთი მხრივ, იგი განსაზღვრავს მასის მორჩილებას ლიდერისა და სახელმწიფო სტრუქტურისადმი, მეორე მხრივ, შიში აგრძნობინებს პროტაგონისტს რეალობის ანუ ემპირიული სამყაროს სისასტიკეს, აძლიერებს მისი პროტესტის განცდას და მაკოორდინებელ როლს ასრულებს გმირის მიერ ალტერნატიული რეალობის გამოუმუშავების საქმეში.

ტერორზე, შიშსა და „მე“-ობის იგნორირებაზე აგებულ საზოგადოებაში, ცხადია, გამორიცხულია ოჯახი მისი ტრადიციული გაგებით: ოჯახი ადამიანის კუთვნილი სფეროა, მისი ინდივიდუალური კუთხე და ბუდე, ანტიუტოპიურ რომანში კი ვაკვირდებით **ოჯახური ტრადიციის დესტრუქციას/დაშლას**; ადამიანს ინდივიდუალობის ყველა უფლება აქვს ჩამორთმეული. ცენტრალიზებული ევგენიკის სამყაროში თავის ჭეშმარიტ ფუნქციას კარგავს ოჯახი და სტერეოტიპული სტაბილურობის ურყევ გარანტად გვევ-

ლინება: ოჯახი უზრუნველყოფს საზოგადოების წევრთა როგორც რაოდენობრივ, ისე – ხარისხობრივ სტაბილურობას. ანტიუტოპიურ რომანებში აღწერილი ოჯახური ურთიერთობანი ოჯახზე შექმნილი უტოპიური თეორიების გამარჯვებულ-უტირიებულ, მაგრამ კონცეპტუალურად მართებულ ვარიანტებს წარმოადგენს. ბ. ლანინი მიუთითებს: „ანტიუტოპიას წილად ხვდა მე-20 საუკუნეში მიმდინარე ოჯახური ურთიერთობების რღვევის პროცესის სრულყოფილად ასახვა. ამისათვის ორი მიზეზი არსებობდა. პირველი მიზეზი გახლდათ სახელმწიფოს განუსაზღვრელი და აბსოლუტური ძალაუფლება ადამიანზე. სახელმწიფომ გაცილებით მეტი აიღო თავის თავზე, ვიდრე ეს ადამიანისათვის იყო დასაშვები. ცხადია, არსებობს გარკვეული ზღვარი, რომელიც მიჯნავს ადამიანს სახელმწიფოსგან და, შესაძლებელია, ამგვარ ზღვარად იქცეს ოჯახი. იქ კი, სადაც სახელმწიფო „თელავს“ ოჯახს, წარმოუდგენელია საუბარი სრულყოფილ სუვერენულ პიროვნებაზე. მეორე მიზეზი თავად ანტიუტოპიის არსიდან მომდინარეობს. ანტიუტოპიებში მეტწილად იმგვარი სურათია აღწერილი, რომ პიროვნებას მხოლოდ საკუთარი გადარჩენისათვის შეუძლია ბრძოლა და სხვა გამოსავალი, გარდა იმისა, რომ თავიდან ამოიგდოს ყოველგვარი ფიქრი და მოგონება ნებისმიერ სოციალურ ინსტიტუტზე და იბრძოლოს მხოლოდ საკუთარი, მინიმალურად შესაძლებელი არსებობისათვის, არ გააჩნია“ (ლანინი 1993: 78-79). ჩვენ

მხოლოდ ნაწილობრივ დავეთანხმებით მკვლევარს. ბ. ლანინის მიერ წარმოდგენილ მოსაზრებაში უდავოდ მართებულია უნდა მივიჩნიოთ ანტიუტოპიებში ასახული ოჯახური ურთიერთობების რღვევის სურათის პირველი ანუ სახელმწიფოებრივი მიზეზი. ტოტალიტარიზმის საპირისპიროდ ფორმირებული ანტიუტოპია, ბუნებრივია, მთელი სიმწვავეით წარმოაჩენდა ორგანიზებული სახელმწიფო მანქანის მიერ მართვადი ოჯახური სტრუქტურების უნი-ათობას, აბსურდულობას და, რაც მთავარია, პიროვნების ღრმად ინტიმური ზონის ნიველირება-იგნორირებას. მაგრამ ვერ გავიზიარებთ მკვლევრის მიერ შემოთავაზებულ მეორე ანუ კონცეპტუალურ მიზეზს. თეზისი „ბრძოლა მხოლოდ საკუთარი თავის გადარჩენისთვის,“ ვფიქრობთ, რამდენადმე ამცირებს ანტიუტოპიური რომანების პროტაგონისტთა ქმედების მასშტაბურობასა და ფასეულობას: ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი გმირები იბრძვიან არა მხოლოდ „საკუთარი ტყავის“, არამედ ზოგადად, ადამიანთა მოდგმის გადასარჩენად. „პიროვნულის“ ცნება აქ ღრმად ინტეგრირდება „საკაცობრიო“ გაგებასთან და ბევრად უფრო გლობალური ტრანსფორმაციის პროექციას წარმოაჩენს, ვიდრე ეს კონკრეტული ინდივიდის დონეზეა შესაძლებელი. ერთი რამ ცხადია: სახელმწიფო რეგულაციას დაქვემდებარებული ოჯახი ანტიუტოპიურ რომანში სტერეოტიპული სტაბილურობის უეჭველი მაჩვენებელია

და მას ორი აშკარა თავისებურება გამოარჩევს: ანონიმურობა და ლტოლვა იდენტიფიკაციისაკენ.

მართებულად აღნიშნავენ რ. გალცევა და ი. როდნიანსკაია: „შეიძლება წინასწარ ვივარაუდოთ, რომ ამ საზოგადოებაში, რომელმაც შეცვალა ადამიანური არსებობის ძირითადი კონსტანტები, ბატონობს თვითქმნადობის პათოსი: ის ამყობს იმით, რომ თავად შექმნა საკუთარი თავი“ (გალცევა ... 1988: 221). „თვითქმნადობის“ პათოსი, მართალია, სხვადასხვაგვარ რაკურსში, მაგრამ პრაქტიკულად ყოველთვის გამორიცხავს „მშობლის“ ფენომენს. ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში შთამომავლობითი ანონიმურობის რამდენიმე გამყარებული ვარიანტი არსებობს:

- ა) ხელოვნური განაყოფიერება;
- ბ) გაშვილება ანუ ბავშვის გასხვისება;
- გ) მშობლების ადრეული გარდაცვალება;
- დ) მშობლების ვერცნობა;

თითოეული ეს ვარიანტი აძლიერებს ანტიუტოპიურ რომანში „მშობლის“ ცნების, როგორც ანონიმური კატეგორიის, გააზრების ტენდენციას. მშობლის ფუნქციის დაშლა/დესტრუქცია, ცხადია, მაქსიმალურად ზრდის სახელმწიფოს ფუნქციას. სახელმწიფო ენაცვლება მშობლებს და ჩანაცვლება ხაზგასმულად მიზანმიმართულ ხასიათს ატარებს: სახელმწიფო განსაზღვრავს პიროვნებას, ადგენს პიროვნების მოქმედებისათვის დასაშვებ და აკრძალულ ზონათა საზღვრებს, აყალიბებს ყველა „უგვარტომოსთვის“

სტანდარტული ცოდნისა და ინტელექტის მოდელს. ვფიქრობთ, მშობლებთან კონტაქტის დაკარგვა ლიტერატურული ანტიუტოპიის უაღრესად მნიშვნელოვანი ასპექტია, ვინაიდან წარმოადგენს ადამიანის სახელმწიფო სეგმენტად ქცევის წინაპირობას.

ოჯახური ტრადიციის ცნება ანტიუტოპიურ რომანში უაღრესად ფერმკრთალია: იგი ან შორეული წარსულის თვისება გახლავთ, ან პერსონაჟის მეხსიერებაში შემორჩენილი მცირე ფრაგმენტი, ანაც – უცხო დრო-სივრცული განფენილობიდან შემოჭრილი ელემენტი. მშობლის ფაქტორის უარყოფა არის ანტიუტოპიურ რომანში გამოკვეთილი „საყოველთაო იგივეობის“ ტენდენციის მნიშვნელოვანი წინაპირობა, ის აუცილებელი პრერეკვიზიტი, რომელიც გადაჭრით უბიძგებს ინდივიდს მასისაკენ. მაგრამ, ამავდროულად, ისაა ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი გმირის გადარჩენის ერთადერთი გზაც: ოჯახის გახსენება, ანუ გენეტიკური ღირსების შეგრძნება საკუთარ თავში კონცეპტუალური წიაღსვლის საშუალებას აძლევს მას, რაც ბევრად უზრუნველყოფს პიროვნების ხსნის სახელით წარმოებული ბრძოლის წარმატებას.

ოჯახური ტრადიციების რღვევა ანტიუტოპიურ რომანში, ცხადია, ცოლ-ქმრული ურთიერთობების სტაგნაციითაც ხასიათდება: სამყარო, რომელსაც ხელეწიფება სხვადასხვა გენეტიკური კოდის ხელოვნური იდენტიფიკაცია, იბრძვის ეროსისა და ვნების მოსათვინიერებლადაც. ზამი-

ატინისეულ „პირად საათსა“ და „ვარდისფერ ბილეთებს“ ჰაქსლისეული „ცენტრალური ინკუბატორები“ და ორუელის „პარტიული მანდატის მიხედვით ქორწინება“ ენაცვლება. მოქმედებას იწყებს უტოპიისათვის ნიშანდობლივი „მოზიარეობის“ პრინციპი როგორც ანტიმოდელო. გადავხედოთ საკითხის წანამძღვრებს:

უტოპიის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, თომაზო კამპანელას სახელმწიფო ძლიერების უმთავრეს პირობად „რაციონალური შობადობა“ მიაჩნდა. ამ მიზნით, „მზის ქალაქში“ აქტიურად მიმდინარეობდა დასაქორწინებელი წყვილების სამედიცინო და ასტროლოგიური სელექცია, განმსაზღვრელ პირობას კი „მოზიარეობის პრინციპი“ წარმოადგენდა: „გაერთიანებული ცხოვრების ფილოსოფიური ტიპი [...], – წერს თომაზო კამპანელა, – ქალების გაზიარების პრინციპი [...], მიღებულია საყოველთაო მთლიანობისა და ერთიანობის კონცეფციის საფუძველზე... შთამომავლობის წარმოება სახელმწიფოს ინტერესებში შედის, სადაც ცალკეულ პირთა ინტერესები მხოლოდ იმდენად იქნება გათვალისწინებული, რამდენადაც ის გვევლინება სახელმწიფოს შემადგენელ ნაწილად“ (კამპანელა 1970: 182).

გაცილებით შორს მიდის შარლ ფურიე, რომლის მოძღვრებაშიც წარმოდგენილია „თავისუფალი სიყვარულის“ პარადოქსული პროპაგანდა: ფურიესეული „თავისუფალი სიყვარული“ გვევლინება არა მოწოდებად გარყვნილებისა და აღვირახსნილობისაკენ, არამედ – ადამიანების

შრომითი გამთლიანებისა და, შესაბამისად, სახელმწიფო დოვლათის შექმნის მტკიცე გარანტად. „ვნებები, რომლებსაც ერთიანობის მტრებად მიიჩნევდნენ, – წერს ფურიე, – და რომელთა წინააღმდეგაც ათასობით ტომებს წერდნენ, ... ვნებები, ვამტკიცებ მე, მოწოდებულნი არიან მხოლოდ შეთანხმებისათვის, მხოლოდ სოციალური ერთიანობისათვის, რომლისგანაც მათ ესოდენ დაცილებულად მივიჩნევდით. მაგრამ ვნებათა ჰარმონიული მოწესრიგება ერთადერთ შემთხვევაშია შესაძლებელი: თუ ისინი სწორად ვითარდება პროგრესირებად სერიებში ან სერიულ ჯგუფებში. ამ მექანიზმის გარეშე ვნებები აღვირაწყვეტილ ვეფხვებს ჰგავს და გაუგებარ გამოცანებს წარმოადგენს“ (ფურიე 1971: 522).

რობერტ ოუენის მოძღვრება განამტკიცებს ფურიეს მოსაზრებას. „სანამ კაცთა მოდგმა დაყოფილი იქნება ცალკეულ ოჯახებად, – წერს ოუენი, – ბუნების კანონზომიერებანი ვერ მოიკრებს სათანადო ძალას. ინდივიდუალიზმი, რომელიც იწვევს ადამიანთა და ხალხთა შორის ინტერესების წინააღმდეგობას, ვერ იარსებებს ბუნების კანონებზე დაფუძნებული სისტემის გვერდით. ეს განკერძოებული ინტერესები და ოჯახების ინდივიდუალური ორგანიზების წესი, კერძო საკუთრების პრიმატით, შეადგენს თანამედროვე უგუნური სისტემის არსებით ნაწილს. ისინი უნდა აღმოიფხვრას მთელ სისტემასთან ერთად. მათ ადგილას უნდა აღმოცენდეს მამაკაცების, ქალებისა და

ბავშვების მეცნიერულად დასაბუთებული გაერთიანებები“ (ოუენი 1971: 531).

ამრიგად, იდეალური წესრიგის ერთ-ერთ ნათელ პერსპექტივად უტოპისტებმა *Les sexualis* ავადსახსენებელი ცნება მიიჩნიეს: ყველა ეკუთვნის ყველას ანუ მკვიდრდება ულიმიტო „ურთიერთმოხმარების“ პრინციპი, რომელიც უზრუნველყოფს მოქალაქეთა ერთნაირ, სტანდარტიზებულ ბედნიერებას. მსგავსი საზოგადოების პირობებში არავის აქვს უფლება, იყოს სხვაზე მეტად ან ნაკლებად ბედნიერი. სექსუალური ცხოვრებაცა და ოჯახიც, უტოპისტების თვალსაზრისით, სახელმწიფო მექანიზმის სამსახურში მყოფი ბერკეტებია, რომელთა სისწორე, სიმყარე და სტაბილურობა უზრუნველყოფს საზოგადოებრივი წარმოების მაღალ ხარისხს.

უტოპისტების მიერ შემოთავაზებული „თანაზიარობის“, „საყოველთაობისა“ და „ურთიერთმოხმარების“ მოტივი ანტიუტოპიაში ერთ-ერთ ძირითად ანტიმოტივად იქცა, ანტითემად, რომელიც არღვევს და ანადგურებს ოჯახის როგორც ინტიმური ერთიანობის იდეას.

ოჯახური სტაბილურობის ირონიზებულ მოტივს ანტიუტოპიურ რომანში ერწყმის ქალის, როგორც პროტაგონისტთან მიმართებაში გამოკვეთილი გარყვნილი არსების მოტივი. მკვლევართა გარკვეული ჯგუფის მიერ ანტიუტოპიურ რომანში დომინირებადი ქალის გარყვნილების მოტივი ანტიუტოპიაში აღიქმება როგორც გონივრულობამდე

მისული გარყვნილება და უპირისპირდება უტოპიის გარყვნილებამდე მისულ გონივრულობას. ანტიუტოპიაში გარყვნილება წინასწარ გასნაზღვრულ, გონივრულ აქტად არის მიჩნეული და წარმოადგენს ქალი-პერსონაჟის მიერ თვითგადარჩენის მიზნით განხორციელებულ იძულებით ქმედებას.

მაგრამ რამდენად მართებულია გარყვნილების გაიგივება თვითგადარჩენის გონივრულ აქტთან? თუ სექსუალური თავისუფლების მოტივი მოიცავს თვითგადარჩენის მოტივს, მაშინ ნებაყოფლობითი გარყვნილება აიხსნება როგორც დაკარგული ან წართმეული ინტიმური დამოუკიდებლობის დაბრუნების თავგანწირული მცდელობა? საკითხის ამგვარად დასმა, ვფიქრობთ, მცდარია. ნებაყოფლობითი გარყვნილება ადასტურებს არა ქალის პირადი ცხოვრების გამოცალკევებას დანარჩენი სამყაროსაგან, არამედ, პირიქით, ინდივიდუალური გრძნობების დამდაბლებას, უგულებელყოფას და სრულ გაუჩინარება-საც კი. ანტიუტოპიური გარყვნილება უტოპიური „მოზიარეობისა“ და „ურთიერთმოხმრების“ ცნებათა შესაბამისი და თანაბარი აქტია და ჟანრწარმომქმნელ დატვირთვას ატარებს: ქალის გარყვნილება, ერთი მხრივ, აღრმავებს მთავარი გმირის ანტაგონიზმს „იდეალურ სამყაროსთან“ და, მეორე მხრივ, განსაზღვრავს მის ცენტრიდანულ სვლას ანტიუტოპიური საზოგადოების წიალიდან გარეთ. აღნიშნული პროცესები ურთიერთგამომდინარენი არიან: ანტიუტოპი-

ის მთავარი გმირი, რომელსაც სურს აღდგეს საკუთარ, ინდივიდუალურ მოდელში, სასოწარკვეთილი ეჭიდება სიყვარულის წართმეულ პერსპექტივას და ცდილობს დაიბრუნოს ინტიმური ცხოვრების დაკარგული უფლება. მაგრამ ინტიმის გაგება ანტიუტოპიურ რომანში გარდაუვლად უკავშირდება სუბიექტურობის ცნებას: ინტიმი, მისი ჭეშმარიტი გაგებით, მიუღებელია ანტიუტოპიური მასობრიობის პირობებში და შეგნებულად არის გადაფარული გმირის რჩეული ქალის დაუფიქრებელი, ავტომატური, მექანიკური გარყვნილებით. ამრიგად, ვნება, რომელიც ადამიანის პერსონალურობის ერთ-ერთ ძლიერ მაჩვენებელს წარმოადგენს, ანტიუტოპიურ რომანში სრულიად განიარაღებული და ფალსიფიცირებულია. ვნების, ინტიმისა და ინდივიდუალურობის წართმევით გამოწვეული სიცარიელე აძლიერებს ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი პერსონაჟის ლტოლვას ანტიუტოპიური სტრუქტურის წიადიდან გარეთ. ხორციელი ჭრილობის სიმწვავე აფხიზლებს მის სულიერ შესაძლებლობებსა და ბრძოლის ჟინს. იგი ცხადად აცნობიერებს ურთულეს, ირონიულ-ტრაგიკულ მიმართებას გამყარებულ და რიტუალიზებულ საზოგადოებრივ წესრიგთან.

ყოფის რიტუალიზაცია და კარნავალიზაცია ანტიუტოპიური რომანის კიდევ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ სტრუქტურულად რთული ჟანრული მახასიათებელია. პრობლემის სირთულეს თავად რიტუალი-

ზებისა და კარნავალიზების სპეციფიკური ხასიათი განაპირობებს.

პირველი მკვლევარი, ვინც ღრმად შეისწავლა კარნავალური ტრადიციების გადატანის საკითხი იმპროვიზებული ფოლკლორული სამყაროდან ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, იყო მ. ბახტინი. მან მთელი სიღრმით დასვა მენიპური სატირისა და კარნავალური კულტურის განმსაზღვრელი ფუნქციის პრობლემა მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე.

მენიპის ბახტინისეული განმარტება ძალზე ფართო და მრავალსპექტრიანია. არსებითი ჩვენთვის გახლავთ ის გარემოება, რომ მენიპეა, ბახტინის აზრით, არის ჟანრი ოფიციალურის მიღმა, ანუ ჟანრი, რომელიც უარყოფს გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს სთავაზობს კაცობრიობას. მენიპის ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმიწევნით კარგად გამოხატა ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის ტენდენცია – გაერღვია განსაზღვრული, გამყარებული სუბსტანციის ჩარჩოები და დაენერგა ალტერნატიული ტიპის აზროვნება, რომელიც თავის თავში მოიცავდა გლობალური ტრანსფორმირების შესაძლებლობებს. ტრანსფორმაციის პროცესი, მენიპის პრინციპების თანახმად, ასახავს მომავლის ამბივალენტურ „გათამაშებას“ აწმყოს წინაშე: „სახალხო-სადღესასწაულო ფორმები მომავლისაკენ იმზირება, – აღნიშნავს ბახტინი, – და განასახიერებს ამ მომავლის –

„ოქროს ხანის“- გამარჯვებას წარსულზე: საყოველთაო-სახალხო მატერიალური სიმდიდრის, თავისუფლების, თანასწორობის, ძმობის გამარჯვებას. მომავლის ეს გამარჯვება სახალხო უკვდავებითაა უზრუნველყოფილი“ (ბახტინი 1986: 302). სწორედ შინაარსობრივ-სტრუქტურულმა ამბივალენტურობამ, წინააღმდეგობრივმა აზროვნებამ და სწრაფვამ ტრანსფორმაციისაკენ განაპირობა მენიპეის ჟანრის აქტუალობა ანტიუტოპიური ჟანრის ჩამოყალიბებისა და ფორმირების საქმეში. ჯერ კიდევ მ. ბახტინის მიერ მენიპეური სატირის ნიმუშებად მიჩნეულ ლიტერატურულ ძეგლებში (სენეკას „აპოკოლოკინტოზისი“, პეტრონიუსის „სატირიკონი“, ლუკიანეს „სატირები“, აპულიუსის „ოქროს ვირი“), ანუ ლიტერატურის განვითარების კლასიკურ პერიოდში ჩაისახა და შეიკრა ერთგვარი მეტაჟანრული კარკასი, დაფუძნებული ფსევდოკარნავალის, შიშის, დანაშაულებრივი, სისხლიანი ხელისუფლებისა და მარტოსული მთავარი გმირის მყარ მოტივაციურ მოდელებზე. თითოეული ამ მოდელის დაძლევა ნიშნავს მის ჩანაცვლებას ალტერნატიული მოდელით და, შესაბამისად, ახალი წესრიგის დაუსრულებელ ძიებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხალხური კულტურის წიაღიდან აღმოცენებულმა კარნავალმა და კარნავალურმა ტრადიციამ ტექსტუალიზებული ფორმა მიიღო და იქცა იმ სპეციფიკურ კოსმოგონიად, რომელიც არ ცნობს სუბსტანციასა და მიზეზობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობების სახით.

„კარნავალმა არ იცის დაყოფა მაყურებლებად და შემსრულებლებად, – მიუთითებს მ. ბახტინი, – არ ცნობს რამპებს, თუნდაც ჩანასახოვან ფორმაში... კარნავალს არ შეიმეცნებენ, მასში ცხოვრობენ, რადგან კარნავალი თავისი არსით საერთო-სახალხო მოვლენაა. სანამ მიმდინარეობს კარნავალი, მისეული ცხოვრება ცხოვრების ერთადერთ ფორმას წარმოადგენს. მისგან გაქცევა შეუძლებელია, ვინაიდან არ გააჩნია სივრცული საზღვრები. კარნავალის დროს მხოლოდ კარნავალის კანონებითაა ცხოვრება შესაძლებელი, კარნავალური თავისუფლების კანონებით. კარნავალი მსოფლიო მასშტაბის მოვლენაა, რადგან მთელი სამყაროს განსაკუთრებულ მდგომარეობას ასახავს, აღორძინებასა და განახლებას, რაც ყველას ხვედრია... კარნავალის ამგვარი იდეა მკაფიოდ ვლინდებოდა და აღიქმებოდა რომაულ სატურნალიებში, რომლებიც სატურნისეული ოქროს ხანის მიწაზე რეალურ და სრულ (მაგრამ დროებით) დაბრუნებად მოიაზრებოდა. სატურნალიების ტრადიციები არ შეწყვეტილა და განაგრძობდა არსებობას შუა საუკუნეების კარნავალში, რომელიც შუა საუკუნეების სხვა დღესასწაულებზე უკეთ და სრულყოფილად ასახავდა სამყაროს განახლების იდეას... კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს... სხვა, თავისუფალ (ლად) ფორმას ცხოვრებისა, თავისსავე აღორძინებასა და განახლებას საუკეთესო საწყისებზე“ (ბახტინი 1986: 297-298).

კარნავალური მოტივების რეინკარნაცია შუა საუკუნეებისა და მომდევნო ეპოქების ლიტერატურაში შეიძლება განისაზღვროს როგორც თამამი მანიფესტაციები ოპოზიციური ოფიციალის, საეკლესიო დიქტატისა და ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ. ვფიქრობთ, ანტიუტოპიამ, როგორც თავსმოხვეული რეჟიმისა და ტოტალიტარული წესრიგის წინააღმდეგ მიმართულმა ჟანრმა, წარმატებით აითვისა კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მთელი რიგი თავისებურებანი, რომელთა ზოგადი სისტემატიზაცია შემდეგი სახით შეიძლება წარმოვადგინოთ:

1. რიტუალური სანახაობისა და კარნავალური ინსცენირების წარმოდგენა სახალხო თავშეყრის ადგილებში;

2. ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება ადამიანებს შორის, რომლებიც განსხვავებულ სოციალურ ფენებს ეკუთვნიან;

3. მსოფლმხედველობრივად, ზნეობრივად და ეთიკურად დაპირისპირებული წყვილების გამთლიანება, როგორცაა: დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მალა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სიცრუე, ქება/ლანძღვა და სხვ.;

4. არაცნობიერი ინსტინქტების – სექსი, ჭამა-სმა – პრომოცია;

5. სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

ოპოზიციურ სტრუქტურას – მალა/დაბლა – ბახტინი კარნავალის ცენტრალურ ოპოზიციად მიიჩნევს და თვლის,

რომ მისთვის დამახასიათებელ ინვერსიულ ფორმებში ზედმიწევნით კარგად ვლინდება კარნავალისათვის ნიშანდობლივი შენიღბული ურთიერთობების გროტესკული შეუსაბამობა. ანტიუტოპიური ტექსტების კონკრეტული ანალიზი ცხადად ადასტურებს ოპოზიციის – მაღლა/დაბლა – არსებით მნიშვნელობას ანტიუტოპიური ჟანრის ლიტერატურისათვის, რომელშიც ეს ამბივალენტური მთლიანობა სცილდება „გროტესკული შეუსაბამობის“ ჩარჩოებს და სიღრმისეულ დატვირთვას იძენს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ჩამოყალიბების, ცვალებადობის, სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივებიც. განახლება, კარნავალურ სინამდვილეში, ბახტინის თეორიის თანახმად, არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის, როგორც ერთი მთლიანი, მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვალად უკავშირდება სიკვდილს. კარნავალური ინდივიდის სიკვდილი, ბახტინის აზრით, ხალხის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ფრაგმენტია, წამი, რომელიც ამ ხალხისავე განახლებისა და სრულყოფისათვის არის საჭირო. სიკვდილისა და განახლების თემების ამგვარ გააზრებას ბახტინოლოგთა ნაწილ-მა „ინდივიდუალური სხეულის რეკვიემი“ უწოდა (მ. რიკლინი, ნ. გლაზენერი) და აღიქვა როგორც სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის „გაჟონვა“ ბახტინის თეორიულ ნააზრევში. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ზედა-

პირულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის შრომები ინდივიდუალურობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჟღენთილი, კარნავალის შემთხვევაში კი ბახტინი პრინციპულად იცავს პოზიციას, რომლის თანახმადაც კარნავალი გამორჩეულად არაპერსონალურ მოვლენად აღიქმება. კარნავალის სწორედ არაპერსონალური პარადიგმა, კოლექტიურობა, როგორც თვისება, იქცა ანტიუტოპიური ჟანრის თხზულებებში წარმოდგენილი **ფსევდოკარნავალური მოტივის** საფუძვლად, იმ ძირითად მოტივაციურ მოდელად, რომელსაც აქტიურად უპირისპირდება ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი გმირის ინდივიდუალური და პერსონალური პარადიგმა. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოკვეთილი დამოკიდებულება კარნავალური თემატიკის მიმართ ამყარებს ჩვენს პოზიციას. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის, ბ. ტოიბერის აზრით, ახალი დროის მიჯნაზე მდგარი ფილოლოგიის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს გონის ამბივალენტურობის ძიება ყოველ კულტურულ მოდელში, ანუ მითის იმ ტრაგიკული ნიღბის გააზრება, რომლის მეორე მხარესაც „კარნავალის დიონისური ხიბლი“ წარმოადგენს. ანტიუტოპიური ამბივალენტურობის კონტექსტში განიხილავენ პ. ვაილი და ა. გენისი ლიტერატურის როგორც კულტურის უმნიშვნელოვანესი ფორმის განვითარების ზოგად ტენდენციებსაც. ლიტერატურა, მათი აზრით, ორი ნაკადის მთლიანობას წარმოადგენს, „ორი

ლიტერატურისა“, სადაც „პირველი მომდინარეობდა პრინციპიდან: ადამიანს განაპირობებს საზოგადოება – და ქმნიდა პიროვნების, როგორც „Homo socialis“-ის კონცეფციას, მეორე კი – უბრალოდ „Homo“-სი (ლანინი 1993: 108). თუ პირველი ტიპის ლიტერატურისათვის „კონფლიქტი კონკრეტულ-ისტორიული გარემოებითაა განპირობებული და საზოგადოების ანალიზი გარდაუვალად უკავშირდება პიროვნების ანალიზს“, მეორე ტიპის ლიტერატურაში – „ადამიანი წარმოდგება არსებად, რომელსაც გამომარჩევს გენეტიკური მემკვიდრეობით მიღებული ინდივიდუალური თვისებები (შეიძლება – ღვთისაგან მომადლებულიც. ეს ავტორის შეხედულებაზეა დამოკიდებული). საზოგადოება, ამ შემთხვევაში, ბრძოლის ველია, არენა, სადაც თითოეული ინდივიდის ნება უპირისპირდება სტიქიურად (ან ორგანიზებულად) შემუშავებულ სოციალურ ეტიკეტს. ბუნებრივი არსება და ხელოვნური სტრუქტურა. ვინ ვის დაჯახნის?“ (ლანინი 1993: 108).

ჩვენი აზრით, სწორედ „ხელოვნური სტრუქტურის“, როგორც კოლექტიური აზროვნების ნაყოფის, შექმნას ედება საფუძვლად ფსევდომენიპეური და ფსევდოკარნავალური თემატიკა ანტიუტოპიურ რომანებში. მენიპეა, უხეში კონტაქტის გზით, წარმოაჩენს არასასურველი „იდეითა“ და „იდეოლოგიით“ გაჟღენთილი ცხოვრების მოდელს და, ალტერნატივის სახით, უპირისპირებს მას სიმართლეს. მენიპეას სიმართლე ანუ სიმართლის ფილოსოფია მწვავე

პრობლემატიკისა და უტოპიური ფანტასტიკის ნაზავს წარმოადგენს, სადაც „გაუბედავი უტოპიზმი“ დაკარგული ფასეულობების ძიებისა და აღდგენის ეკვივალენტური ცნებაა. მაგრამ, მენიპეასთვის ნიშანდობლივი ლტოლვა „იდეალური მოდელის“ განხორციელებისაკენ ანტიუტოპიურ რომანში ფსევდოჟანრულ დატვირთვას იძენს: მენიპეის გმირი აბსტრაქტული პიროვნებაა, ფატალური ბრძენის ანალოგი, რომელიც ცდილობს განახორციელოს სამყაროს მოწყობის საკუთარი პროექტი. შესაბამისად, ადრე თუ გვიან, იგი საკუთარივე იდეის მსხვერპლად იქცევა, ინდივიდუალური მახასიათებლებისაგან დაცლილ მარიონეტად, რომელიც „აღმშენებლის“ პოზიციიდან „აღმასრულებლის“ პოზიციაში ტრანსფორმირდება, რაც ხორციელდება კიდევ ანტიუტოპიურ ტექსტში. იქმნება „ხელოვნური სტრუქტურა“ ანუ ორგანიზებული სისტემა, რომელსაც თავსმოხვეული იდეოლოგიის ფუნქცია აქვს დაკისრებული და რომლის წინააღმდეგაც გარდაუვლად იჯანყებს „ბუნებრივი არსება“ ანუ ინდივიდუალური თვისებებით გამორჩეული ნონკონფორმისტი გმირი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „დასახული მოდელის“ რეალიზება მუდმივად მიანიშნებს მის ჩანაცვლებას ალტერნატიული მოდელით და, შესაბამისად, ახალი წესრიგის დაუსრულებელ ძიებას. სწორედ „დაუსრულებლობა“, უწყვეტობა, ულიმიტო ხანგრძლივობა წარმოადგენს ფსევდოკარნავალური ატმოსფეროს ძირითად მახასიათებელს და განასხვავებს მას კარ-

ნავალის დროებითობისგან. „კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, – აღნიშნავს მ. ბახტინი, – თამაში კი დროებით იქცევა თავად ცხოვრებად“ (ბახტინი 1986: 299). კარნავალი „დროებითია“, ფსევდოკარნავალი კი – „დაუსრულებელი“ და „უწყვეტი“. კარნავალური დღესასწაულები, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად ასახავდა კაცობრიობის რეალურ და მსოფლმხედველობრივ ფასეულობებს, მუდამ ჯანსაღ და მოკიდებულებაში იყო დროის ფენომენტან. „საფუძვლად მათ ყოველთვის ედოთ ბუნებრივი (კოსმიური), ბიოლოგიური და ისტორიული დროის გარკვეული და კონკრეტული კონცეფცია, – წერს მ. ბახტინი – ... დღესასწაული აქ მეორე ცხოვრების ფორმად იქცეოდა ხალხისათვის, რომელიც დროებით აზიჯებდა საყოველთაობის, თავისუფლების, თანასწორობისა და კეთილდღეობის უტოპიურ სამეფოში“ (ბახტინი 1986: 299-300). ანტიუტოპიურ რომანებში გაბატონებულმა ფსევდოკარნავალურმა ატმოსფერომ უკუაგდო „დროებითობა“, როგორც კარნავალის განმსაზღვრელი მახასიათებელი და „განუწყვეტელი მუდმივობის“ ამპლუაში გადაიყვანა იგი. თუ კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილიის“ რელევანტური ცნებაა, იმ „დროებითი უფლების“, რომლის მეშვეობითაც ცხოვრების ნორმირებული ჩარჩოებით შეზღუდული ადამიანი დროებით იმეცნებს საკუთარ თავს და იკმაყოფილებს თავისუფლების მარადიულ წყურვილს, ფსევდოკარნავალის „მუდმივობა“, პირიქით, „ხელოვნური სტრუქტურის“ წისქვილზე ასხამს

წყალს; ფსევდოკარნავალი არც „მეორე ცხოვრებას“ ქმნის და არც არსებული წესრიგის ხუნდებისაგან ათავისუფლებს ადამიანს; ის, როგორც გამყარებული რეალობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის შენელებული მოდელი, განამტკიცებს თავსმოხვეული სიმართლის ანუ დიქტატურის მუდმივობას. ასე მაგალითად, რომანში „ჩვენ“ ე.წ. „მუსიკალური ქარხანა“ ყოველ დილით უკრავს „ერთიანი სახელმწიფოს მარშს“, რიგებად დაწყობილი „ნომრები“ ანუ „ჩვენ“ ნაცვალსახელით აღნიშნული „ბედნიერი საშუალო არითმეტიკულები“ ამაყად მიაბიჯებენ ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე, ხოლო „სახელმწიფო პოეტები“ რეგულარულად იკრიბებიან „ღვთისმწყალობელის“ კარზე და სახობო ლექსებს, ჰიმნებსა და ოდებს უძღვნიან მას. სისტემატურობა, მუდმივობა ანტიუტოპიური ფსევდოკარნავალის მყარი სტრუქტურული გარანტია: ფსევდოკარნავალი არსებული წესრიგის ფლაგმანს წარმოადგენს, შესაბამისად, მისი დასასრული აღნიშნული წესრიგის დასასრულია. მუდმივობის შენარჩუნების ერთადერთი გზა კი გახლავთ შიში, პანიკური შიში, რომელიც თან ახლავს ანტიუტოპიურ რომანებში წარმოდგენილ ფსევდოკარნავალურ ინსცენირებებს.

„დაუსრულებლობის“ კონტექსტში აქტიურად რეალიზდება კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი კოლექტიურობის პათოსი, რომელიც პერმანენტული ფსევდოსაზიემო განწყობილების მატარებლად გვევლი-

ნება. ფსევდოსაზეიმო განწყობილებას ანტიუტოპიურ რომანში ქმნის კარნავალისათვის ტიპური ისეთი ფსევდორიტუალური მოვლენები, როგორებიცაა: ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება განსხვავებულ სოციალურ ფენათა წარმომადგენლებს შორის, ჭამა-სმისა და სექსუალური ინსტინქტების უხვი დემონსტრირება და, რასაკვირველია, სიუჟეტის დატვირთვა პაროდიული მოტივებით.

ფამილარული ურთიერთობები გულისხმობს კონტაქტის უცერემონიო და მიუღებელი ფორმების ჩამოყალიბებას განსხვავებული სოციალური წრეების წარმომადგენლებს შორის. ფამილარიზმებს სპეციფიკური დატვირთვა ენიჭებოდა საკარნავალო დღესასწაულების მსვლელობისას: ისინი ზედმიწევნით კარგად ესადაგებოდა ხალხის ლტოლვას საყოველთაო გათანაბრების, სოციალური საზღვრებისა და მიჯნების დაძლევისაკენ. მაგრამ, დროთა განმავლობაში, მეტწილად ყოფითი ყოველდღიურობის პირობებში, ურთიერთობის ფამილარულმა ფორმამ დაკარგა სიღრმისეულობა და კარნავალური ტრადიციების ზედაპირულ ანარეკლად იქცა. ანტიუტოპიური რომანის დონეზე მან ცხადად გამოკვეთილი ფსევდოკარნავალური მნიშვნელობა შეიძინა: ფამილარიზმი, როგორც ადამიანის პიროვნული ღირსების უგულვებელყოფის ერთადერთი და უალტერნატივო ფორმა ურთიერთობისა, ანტიუტოპიური სინამდვილის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ

მახასიათებლად მოგვევლინა. ის შესანიშნავად ინტეგრირდა ანტიუტოპიური სინამდვილის ანუ დაუსრულებელი ფსევდოკარნავალისათვის ნიშანდობლივი სიცოცხლის „მატერიალურ-სხეულებრივი“ (მ. ბახტინის ტერმინით) საწყისების – ჭამა-სმისა და სექსუალური ინსტინქტების დემონსტრირების პროცესთან.

ჭამა-სმის აქტი ლიტერატურული ანტიუტოპიის ფსევდოკარნავალური რეალობის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. „წვეულების კარნავალური განწყობილება ანტიუტოპიაში, – მიუთითებს ლანინი, – ლოთობის ტრიუმფად იქცევა. შემთვრალი ცნობიერება რეალობის აბსურდული ტრანსფორმაციის ლიტერატურულ მოტივაციად გვევლინება“ (ლანინი 1993: 112). ვფიქრობთ, ეს მტკიცება გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს.

წვეულება ანუ ქეიფი კარნავალური ზეაწეული მხიარულების უცილებელი ატრიბუტია. უხვი ჭამა-სმა ნათლად ასახავს იმ საზეიმო და უდარდელ ატმოსფეროს, რომელიც საერთო-სახალხო კარნავალისთვისაა დამახასიათებელი. მეტიც, მ. ბახტინის მტკიცებით, „არ არსებობს მწუხარე საჭმელი. მწუხარება და ჭამა შეუთავსებელი არიან (მაგრამ სიკვდილი და ჭამა ეთავსებიან ერთმანეთს). წვეულება ყოველთვის გამარჯვებას ზეიმობს – ეს მისი თვისებაა. ზეიმი წვეულებით უნივერსალურია: ეს გახლავთ სიცოცხლის ზეობა სიკვდილზე. ამ თვალსაზრისით, იგი ჩასახვისა და დაბადების ეკვივალენტურია. გამარჯვებული

სხეული თავის თავში მოიცავს დამარცხებულ სამყაროს და განახლდება. ამის გამოისობით წვეულება, როგორც ძლევა-მოსილი ზეიმი, და განახლება ხალხურ შემოქმედებაში ძალიან ხშირად ასრულებს დასასრულის ფუნქციას... მაგრამ დასასრული მუდამ დასაწყისითაა შთაგონებული“ (ბახტინი 1986: 313).

ვფიქრობთ, ანტიუტოპიური რომანისათვის ნიშანდობლივ ფსევდოკარნავალურ გარემოში ჭამა-სმის აქტი თვისებრივად ორგემაგე და ამბივალენტურ ხასიათს იძენს. ერთი მხრივ, იგი „ხელოვნური სტრუქტურის“ მახასიათებლად გვევლინება და ტოტალიტარული ცნობიერების, როგორც საერთო იდეით შეკრული მონოლითური მთელის, ერთპიროვნულ ზეობას გამოხატავს. მეორე მხრივ, ის წარმოადგენს აუცილებელ საშუალებას ნონკონფორმისტი გმირის გამოღვიძებისათვის. პირველ შემთხვევაში, სადღესასწაულო წვეულება ღრეობის სახეს იძენს და ისეთივე უსასრულო და უწყვეტია, როგორც თავად ფსევდოკარნავალი. მეორე შემთხვევაში, მისი დატვირთვა გამორჩეულად სიღრმისეულია: შემთვრალი და საღერღელაშლილი მთავარი გმირი უთამამდება საძულველ რეალობას, ძლევს შიშს და სამყაროს მსოფლმხედველობრივი და ფილოსოფიური გააზრების ახლებურ მოდელს აყალიბებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპიური ჟანრის თხზულებებში ინსცენირებული წვეულება, ერთი მხრივ, უწყვეტი ღრეობის, მეორე მხრივ კი, მთავარი გმირის სულიერი

აღტყინების, თვითცნობიერების გაღრმავებისა და შიშზე ამალღების მაპროვოცირებელ იმპულსს წარმოადგენს. ამდენად, ფსევდოკარნავალური წვეულება ინარჩუნებს მ. ბახტინის მიერ კარნავალური ზეიმის დონეზე გამოვლენილ „ჩასახვისა და დაბადების“, „განახლებისა“ და რეინკარნაციის მაკოორდინებელ თვისებებს.

„მატერიალურ-სხეულებრივი“ საწყისების დემონსტრირების კიდევ ერთ ასპექტს ანტიუტოპიურ ჟანრში სექსუალური ინსტინქტების პრომოცია წარმოადგენს. სექსუალური აღვირახსნილობა პირადულის ნიველირების მაჩვენებელია, სექსუალური ძალადობა კი – აგრესიისა, რომელიც გაბატონებული ხელისუფლების მხრიდან მომდინარეობს. ფალოსი ნთქავს „ბუნებრივი არსების“ არა მხოლოდ წმიდათაწმიდა ღირებულებებს, არამედ – ინტიმური სივრცის ყველა კომპონენტს. აქ, ჩვენი აზრით, ნიშანდობლივია ერთი გარემოება: ძალადობის ფორმით გამოვლენილი აგრესია, უმეტეს შემთხვევაში, თანხმობად იქცევა, რაც მიანიშნებს „ტოტალიტარული ადამიანის“, როგორც მთლიანი, კოლექტიური სხეულის, გავლენის სფეროს ობობისებურ განვრცობას იმ სივრცეზე, რომელშიც ე.წ. გარიყული ინდივიდები იმყოფებიან. წინა პლანზე ინაცვლებს ერთგვარი თოჯინის მოტივი ანუ მოტივი მარიონეტად ქცეული ინდივიდისა, რომელიც უხეშ ძალას ემორჩილება.

უსევედოკარნავალი ცდილობს, ყველა გაათანაბროს არსებული იდეოლოგიური სისტემის წინაშე, რაც ლიტერატურული ტექსტის დონეზე პაროდირებული მოტივაციური მოდელების მიღმა ხორციელდება.

პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის ბაძვა, რომლის წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. დამახინჯება, ამ შემთხვევაში, გულისხმობს მისაბადი საგნის სატირულ-რონიულ იმიტაციას. პაროდის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი (არისტოფანე, ლუკიანე, აპულეიუსი), ხოლო ლიტერატურული ასახვის სპეციფიკურ ხერხად მისი ტრანსფორმირება – აღორძინების ეპოქაში (რაბლე, სვიფტი, სერვანტესი). ლიტერატურული პაროდირების განმსაზღვრელ მახასიათებელს ე.წ. მოტივთა დამდაბლება წარმოადგენს, რაც მოტივთა სტრუქტურული ამბივალენტურობითა და გროტესკული განსახოვნებითაა აღნიშნული. ამ კონცეფციას ცენტრალური ადგილი უჭირავს მ. ბახტინის თეორიაში კარნავალური ლიტერატურის შესახებ. ბახტინის აზრით, დეგრადაცია ანუ დამდაბლება გროტესკისათვის ტიპური და მნიშვნელოვანი პროცესია, რომელიც ამბივალენტურ ხასიათს ატარებს და „აბსოლუტურ და მკაცრ ტოპოგრაფიულ მნიშვნელობას იძენს“ (ბახტინი 1986: 313). დამდაბლება, ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ „დაღმასვლას“, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღ-

მასვლა“, ბახტინის აზრით, ერთმანეთთან გენეტიკურად დაკავშირებული ცნებებია. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“, ორივე, მიწის რელევანტურ კატეგორიებს წარმოადგენს, მხოლოდ, პირველი მოიცავს მიწას როგორც შთანთქმელს (სამარე ან საშო), მეორე – როგორც მშობელს (საშო). მაგრამ პაროდის ეს სიღრმისეული დატვირთვა, მიიჩნევს ბახტინი, მნიშვნელოვნად კარგავს თავის მაკოორდინებელ ფუნქციას თანამედროვე პაროდიაში: „შუა საუკუნეების პაროდია სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიას, – აღნიშნავს იგი, – ლიტერატურული პაროდია, მსგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდისა, ამდაბლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წმინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამადორმინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდიას, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ჟანრებს, ახალი დროის პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის შენარჩუნება“ (ბახტინი 1986: 314).

ვფიქრობთ, საკითხი ასე დგას: რამდენად შეითვისა ანტიუტოპიამ, როგორც ლიტერატურულმა ჟანრმა, პაროდის ჟანრისათვის ნიშანდობლივი დამდაბლების კარდინალური თვისება და რამდენად აკუმულირდა დამდაბლებისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურულ ამბივალენტურობასთან?

პირველ ყოვლისა, თავს უფლებას მივცემთ, ვამტკიცოთ: პაროდირება, როგორც ასახვის სპეციფიკური ხერხი,

იმთავითვე იქცა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ჟანრულ მახასიათებლად. პაროდირების ანუ ლიტერატურული პაროდის უძველესი ჟანრიდან მომდინარე ამ სტილისტური ხერხის დამკვიდრება ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში მჭიდროდ დაუკავშირდა პაროდის ჟანრისათვის ნიშანდობლივ მოტივთა დამდაბლებას: ანტიუტოპიური დამდაბლების ძირითად სამიზნედ საკრალურის პაროდირება იქცა, რამაც შესაძლებელი გახადა ძირითადი ანტიუტოპიური ოპოზიციის – მოწესრიგებული საზოგადოება/ინდივიდუალური ადამიანი – შემდგომი ტრანსფორმირება თვისებრივად ახალ ოპოზიციაში – საკრალური/დესაკრალური. დესაკრალიზაციის მოტივი, ცხადია, უცხო არ გახლდათ მხატვრული ლიტერატურისათვის (ამას ჯერ კიდევ „ბაბილონის გოდოლის“ ბიბლიური სიუჟეტი ადასტურებს), მაგრამ ანტიუტოპიურმა ჟანრმა, ჩვენი აზრით, აღადგინა და განავითარა შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაში გამოვლენილი მისი არაერთგვაროვანი, ამბივალენტური გააზრება. იძულებულნი ვართ, გავემიჯნოთ მ. ბახტინის ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას და მივიჩნიოთ, რომ ანტიუტოპიურ თხზულებებში აქტიურად დანერგილმა პაროდირების სტილისტურმა ხერხმა შეინარჩუნა თავისი „ამაღორძინებელი ამბივალენტურობა“ და „ახალი დროის პირობებშიც“ მოახდინა არა მხოლოდ ძირითადი სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციის აქცენ-

ტირება, არამედ მათი რეინკარნაციისათვის საჭირო ნიადაგის მოსინჯვა და მომზადება. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ანუ რელიგიური ცნობიერების სრული რეგენერაციის ეპოქაში, ოპოზიციამ საკრალური/დესაკრალური უკიდურესი სიმწვავე შეიძინა და თავი იჩინა ისეთ დამდაბლებულ მოტივებში, როგორცაა: რელიგიის პროფანაცია, საეკლესიო თემატიკის პაროდირება და დემიურგული ფუნქციის ირონიზება ამბივალენტური ანტიუტოპიის კონტექსტში. ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების შესანიშნავი ტექსტური დადასტურებაა D-503-ის ვიზიტი „ღვთისმწყალობელთან“ რომანში „ჩვენ“ და „მისტერ ველურის“ შეხვედრა „უმაღლეს მმართველ“ მუსტაფა მონდდთან რომანში „ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“. მიგვაჩნია, რომ აღნიშნულ ეპიზოდებში წარმოებული ორივე დიალოგი დოსტოევსკის „დიდი ინკვიზიტორის“ ტექსტის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, სადაც „მბრძანებელი“ „ბრალმდებლის“ ფუნქციას ითავსებს, ხოლო ნონკონფორმისტი გმირი – „ბრალდებულისას“. პირველი იცავს „მოწესრიგებულ სისტემას“ და ასაბუთებს მის მართებულობას „ინდივიდუალური ანარქიის“ წინაშე, მეორე – სრულად აცნობიერებს ამ მტკიცებულებების უსაფუძვლობასა და ვითარების აბსურდულობას. „რა მარტივია ყველაფერი, – აღიარებს ე. ზამიატინის გმირი, – ბანალური და სასაცილომდე მარტივი... სიცილი მახრჩობდა, ამოხეთქვას ლამობდა“ (ზამიატინი 1989: 451). პარადიული სიცილი, ამ შემთხვევაში, გვევლინება იმ უმნიშვნელოვანეს

საფეხურად, ფასეულ კარიბჭედ, რომელიც გულისხმობს „იმანენტურ გადასვლას, პერტურბაციას გარკვეული მონობის მდგომარეობიდან გარკვეული თავისუფლების მდგომარეობაში“ (ავერინცევი 2001: 470). თავისუფლებაში გადასვლა აღნიშნავს არა ყოფნას თავისუფლებაში, არამედ გათავისუფლების პროცესს, რომლის დადებითი თუ უარყოფითი ღირებულება დამოკიდებულია იმ მოვლენის დადებით თუ უარყოფით ღირებულებაზე, რომლისგანაც თავისუფლდება ადამიანი. თავისუფლება ანტიუტოპიის გმირისათვის გულისხმობს გათავისუფლებას, ერთი მხრივ, ოფიციალური, ოფიციალური რეჟიმისა და კულტურის თავსმოხვეული ნიღბისგან, მეორე მხრივ კი – საკუთარი ადამიანური სისუსტეების ანუ „მე“-ს ჩრდილოვანი მხარეებისგან.

გამოკვეთეთ რა ლიტერატურული ანტიუტოპიის, როგორც ჟანრის, ზოგადი მოტივაციური მოდელი, ვფიქრობთ, მიზანშეწონილია მისი ზოგადსტრუქტურული მოდელის დეფინიცია. თუ ჟანრის მოტივაციური მოდელი განსაზღვრავს მის კონცეპტუალურ მოდელს, ჟანრის სტრუქტურული სპეციფიკა, ანუ შიდაკონსტრუქციული კარკასი არა მხოლოდ ნათლად წარმოაჩენს ჟანრის ძირითად კანონებს, არამედ საფუძვლად ედება ჟანრის კონცეპტუალური მოდელის გაღრმავებასა და შიდაჟანრულ დეტერმინაციას.

ანტიუტოპიის ძირითად სტრუქტურულ მახასიათებლებად, ჩვენი აზრით, უნდა მივიჩნიოთ შემდეგი:

1. ანტიუტოპიის სიუჟეტი მოთავსებულია „ჯოჯოხეთისა“ და „სამოთხის“ კოორდინატებს შორის;

2. ანტიუტოპიის სამყარო მიმართულია სასაზღვრო ფასეული მიჯნისკენ, რომელიც უნდა დაიდლოს ნონკონფორმისტი გმირის მიერ.

3. ანტიუტოპიის დროული და სივრცული პარადიგმა ვერტიკალურია.

ანტიუტოპიური ტექსტის მაგისტრალური სიუჟეტური ოპოზიცია ჯოჯოხეთი/სამოთხე წარმოადგენს ჟანრის ცენტრალური კონცეპტუალური ოპოზიციის – მოწესრიგებული საზოგადოება/ინდივიდუალური ადამიანი, ანუ მასა/პიროვნება – სტრუქტურულ პარადიგმას: ერთისათვის „სამოთხე“ არის „აქ“, მეორისათვის – „იქ“, ერთისათვის „ჯოჯოხეთი“ არის „იქ“, მეორისათვის – „აქ“. კონცეპტუალური თვალსაზრისით, „აქ“ „კეთილმოსურნე ხელისუფლების“ მიერ შექმნილი „მიწიერი სამოთხეა“, იდეალური წესრიგი“, რომლის აგიტაცია და პროპაგანდაც „სამოთხის მესვეურთა“ წმიდათაწმიდა მოვალეობაა. „აქ“ კოლექტიურ სულისკვეთებაზე აგებული „სამოთხეა“. რ. გალცევასა და ი. როდნიანსკაიას მართებული შენიშვნით, „ამგვარი სამოთხის სამაგიეროდ ისინი (სამოთხის შემქმნელები – ი.რ.) თავისუფლების, როგორც უწესრიგობისა და დანაწევრების წყაროს მსხვერპლად გაღებას მოითხოვენ. თავისი ჯანყის

კულმინაციურ მომენტში ანტიუტოპიის გმირი, როგორც წესი, დგება ალტერნატივის წინაშე, რომელსაც „ახალი სამყაროს“ იდეოლოგიის პირით შეიტყობს: თავისუფლება ან ბედნიერება. საკმარისია მან ირწმუნოს ამ ცრუ დილემის ჭეშმარიტება, რომ დაუყოვნებლივ აღოჩნდება გაუსაძლისი წესრიგის ტყვეობაში, არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ ინტელექტუალური თვალსაზრისით. თუკი სამოთხე არის ამგვარი, მაშინ ის (ანტიუტოპიის გმირი – ი. რ.) ჯოჯოხეთსა და გათავისუფლების ჯოჯოხეთურ გზას ირჩევს“ (გალცევა ... 1988: 223). ამრიგად, „აქ“, რომელიც ახალი წესრიგის მედროშეთათვის ბედნიერებისა და სამოთხის სიმბოლოა, ანტიუტოპიის გმირისათვის უბედურებისა და ცრუ-სამოთხის ანუ ჯოჯოხეთის ანალოგად იქცევა. საპირისპიროდ ამისა, „იქ“, სადაც იდეოლოგებისათვის საშიში „ჯოჯოხეთი“ ანუ დესტაბილიზაციით გამოწვეული ანარქია სუფევს, ანტიუტოპიის გმირისათვის თავისუფლების შეუზღუდავი სამყარო ანუ სამოთხეა განფენილი (სწორედ ამ ნიშნით ემიჯნება „თანაბარი მზით“, „გეომეტრიული სიზუსტითა“ და „გოტიკური სიჩუმით“ აღნიშნული „ალგებრული სამყარო“ „მწვანეში ჩაფლულ“, „ჩიტების ჭიკჭიკით“ გაჯერებულ მიწას რომანში „ჩვენ“). ყოველივე ზემოთ თქმული საფუძველს გვაძლევს, დავასკვნათ: თუ „აქ“ სტრუქტურულად ამთლიანებს ოპოზიციას სამოთხე/ცრუ სამოთხე ანუ ჯოჯოხეთი, „იქ“ ასევე სტრუქტურულად მოიცავს ოპოზიციას ჯოჯოხეთი/ცრუ-ჯოჯო-

ხეთი ანუ სამოთხე. შესაბამისად, ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში წარმოდგენილი რეალიზებული უტოპიისა და მის წინააღმდეგ ამბოხებული ანტიუტოპიის სამყარო ტოპოგრაფიულად იდენტურია და წარმოადგენს ფუნქციურად ანტაგონისტური დადებითი და უარყოფითი ნიშნებით, „+“ და „-“ ნიშნებით აღნიშნული სისტემების კონტრასტულ მთლიანობას. „+“ და „-“ ნიშნების მათემატიკური მახასიათებელი მათი მუდმივი განზიდულობა და მუდმივი თანაარსებობაა. ანალოგიური სურათი ფიქსირდება ანტიუტოპიურ რომანშიც: უტოპიური სტრუქტურა სოციოცენტრულია, ანტიუტოპიური – პერსონალური და მათი მოძრაობის პროექცია მუდმივად ურთიერთსაპირისპირო, მაგრამ მუდმივად ურთიერთმკვეთია. გამომდინარე აქედან, თავს უფლებას ვაძლევთ, ვამტკიცოთ: ანტიუტოპიის განმსაზღვრელი სტრუქტურული კანონი მისი ბინარიზმია, ბინარულ ოპოზიციათა წინააღმდეგობრივი მთლიანობა.

ბინარული ოპოზიციების თეორია ეკუთვნის ანთროპოლოგიური სტრუქტურალიზმის ფუძემდებელს კლოდ ლევი-სტროსს. ამ თეორიის თანახმად, ნებისმიერი ძირეული მენტალური ოპერაცია ფასეულ ოპოზიციათა გამოვლენის პროცესში ხორციელდება. ოპოზიციურად დაპირისპირებულ წარმონაქმნებს აერთიანებს განსხვავებული მიმართება ერთსა და იმავე საგნისა ან მოვლენისადმი: ერთი პოზიტიურად არის განწყობილი, მეორე – ნეგატიურად.

მსგავსად იმისა, თუ როგორ უპირისპირდება ერთმანეთს რეალური სამყარო და ლინგვისტური ნიშანი, შესაძლებელია სხვა ტიპის დაპირისპირებათა, ე.წ. ოპოზიციურ წყვილთა გამოვლენაც: ნათელი/ზნელი, მაღლა/დაბლა, ხმაური/სიჩუმე, წმინდა/უწმინდური და სხვ. ბინარული ოპოზიციები შეიძლება გამოხატავდეს გარკვეულ წესჩვეულებებს, რიტუალებს, სტილს და ა.შ., მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მათი ონტოლოგიურად ღირებული ფუნქციაა, ბინარული ოპოზიციების კონცეპტუალურად და სტრუქტურულად ფასეული დატვირთვა კონკრეტულ კულტურულ კონტექსტში.

ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში ბინარული ოპოზიციის მოდელი, ჩვენი აზრით, გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს: ანტიუტოპია ახდენს ბინარულ წყვილთა კონტრასტული მოდელის კულტურულ მატერიალიზებას და წარმოაჩენს მის კონტრადიქციულ ანუ ურთიერთგამომრიცხავ მიმართებას რეალური სამყაროს მოდელთან. ლიტერატურული ანტიუტოპია ამ არბიტრარული პარადიგმის სტრუქტურული რეალიზებაა.

საგულისხმოა, რომ ანტიუტოპიურ რომანში უტოპიური მოდელი მუდმივი მოცემულობის სახით არსებობს, ანტიუტოპიური მოდელი კი მასთან მიმართებაში იკვეთება. უტოპიური მოდელი ჰორიზონტალურად მოიცავს სიბრტყეს, ვინაიდან იდეალური თანასწორობა არ შეიძლება იყოს უთანაბრო, ანტიუტოპიური კი ალტერნატივის ძიების

პროცესშია. ალტერნატივა გულისხმობს იმ საბედისწერო გზას, რომელსაც არსებული წესრიგის, ცრუდილიის, ცრუსამოთხის საწინააღმდეგოდ ირჩევს ანტიუტოპიის მთავარი გმირი და შეგნებულად გადაადგილდება სასაზღვრო ზოლისაკენ, იმ ღირებული მიჯნისკენ, რომელიც უნდა დაიძლიოს მის მიერ. ანტიუტოპიურ რომანში კოდირებული უტოპიური მოდელის ჰორიზონტალურობა ფსევდოკარნავალური „მუდმივობის“ სტრუქტურული ეკვივალენტია, ანუ იგი სტრუქტურულად ესადაგება „დაუსრულებელი დღესასწაულის“ უტოპიურ იდეას. ანტიუტოპიური მოდელი, მისგან განსხვავებით, ვერტიკალზეა განფენილი და „სასრულობის“ კონცეფციის მატარებელია. ანტიუტოპიური მოდელი გულისხმობს, ერთი მხრივ, რეალური სამყაროს სასრულობის აღმოჩენას, მეორე მხრივ კი, იმ ფასეული მიჯნის, აუცილებელი ზღვრის დადგენასა და განცდას, რომლის მიღმაც განფენილია ე.წ. „თავისუფალი ზონა“. ასე, მაგალითად, რომანის „ჩვენ“ მთავარი გმირის, D-503-ის ძირეული ტრანსფორმაცია მჭიდროდ უკავშირდება რეალური სამყაროს სასრულობის „მათემატიკური დასაბუთების“ იდეას. დასკვნა ნათელია: ზღვრის განცდა და მისი დაძლევა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოადგენს. ა. ზვერევი მიუთითებს: „სერიოზული ანტიუტოპია არასოდეს არის ფატალური, იგი არავის აშინებს, მსგავსად ბოლო დროს გამოხატული აურაცხელი ბირთვული აპოკალიფ-

სებისა. მასში (სერიოზულ ანტიუტოპიაში – ი. რ.) ასახული სამყარო მუდამ ზღვრის პირას დგას, ზღვრისა, რომლის მიღმაც „სამყაროს უკანასკნელი ჟამი“ იწყება... უმეტესწილად ეს არის დაპირისპირება არა სისტემასთან, არამედ მცდელობა დარჩენისა სისტემის მიღმა არსებულ პირადულ და ხელშეუხებელ სივრცეში, სადაც თუნდაც მკრთალად, მაგრამ შესაძლებელია იმ მშვენიერი სამყაროს ხატების შენარჩუნება, რომელსაც უღმობლად სპობენ დასახული მიზნის გამო“ (ზვერევი 1989: 67).

ანტიუტოპიის გმირი, პირობითად რომ აღვნიშნოთ, ტექსტის „მოძრავი წერტილია“, აქტიური კოორდინატა, რომელიც თავად გამოიმუშავებს გადაადგილების პროექციას. ანტიუტოპიური მოდელის ფასეული პროექცია ვერტიკალურია: მისი ვერტიკალური პარადიგმა უტოპიის ჰორიზონტალური სიბრტყიდან არის ამოზრდილი, შესაბამისად, ანტიუტოპიურ რომანში ტექსტის გამთლიანებული სივრცული მოდელი ბინარული ოპოზიციის დაბლა/მაღლა სქემატურ რეალიზაციას წარმოადგენს. სივრცის პარადიგმატული გარდასახვა ჰორიზონტალური მოდელიდან ვერტიკალურში მოასწავებს სივრცის კონცეპტუალურ გარდასახვას დესაკრალიზებული სიბრტყიდან საკრალურ განფენილობაში, ანუ მოდელის „აქ“ ფასეულ ტრანსფორმაციას მოდელში „იქ“. ამასთან, საგულისხმოა, რომ აქ/იქ ოპოზიციის არქეტიპული კონფლიქტი იწვევს დროითი სტრუქტურების ძირეულ ცვალებადობას. „ამ“ დროს

უპირისპირდება „სხვა“ დრო, „ის“ დრო, რომელიც დადგება „მერე“ და არ არის „ახლა“. „ახლა“ სასრული რეალობის მოდელია, „მერე“ – იდუმალი უსასრულობის ეკვივალენტი. გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ: ანტიუტოპია უარყოფს „eutopia“-ს პრაგმატულ სინთეზს „euchronia“-სთან და სრულად წარმოაჩენს მათ შორის არსებულ კონცეპტუალურ წინააღმდეგობას. „მერე“ ფასეული მიჯნის, სასაზღვრო ზოლის მიღმა განფენილი და მისკენ მიილტვის ვერტიკალურ პარადიგმაზე მოძრავი პერსონაჟი.

წარმოდგენილ სტატიაში გაანალიზებული იყო ლიტერატურული ანტიუტოპიის ზოგადი მოტივაციური და სტრუქტურული მოდელები, რაც ანტიუტოპიური რომანის ჟანრის ფორმირებისა და განსაზღვრების საფუძველთა საფუძველს წარმოადგენს. ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკისა და თავისებურებების კვლევა თანამედროვე ლიტერატურათმოდნეობის ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხია, რაც, ცხადია, ამ ჟანრის აქტუალობითა და კულტურულ-ლიტერატურული მნიშვნელობითაა განპირობებული.

ბიბლიოგრაფია:

ბახტინი 1986: Бахтин М. М. „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса“. Бахтин М.М. *Литературно-критические статьи*, М.: Художественная литература, 1986.

გალცევა ... 1988: Гальцева Р., Роднянская И. „Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопии“. *Новый мир*. №12, М.: 1988.

გასტევი 1919: Гастев А. „О тенденциях пролетарской культуры“. *Пролетарская культура*, 1919, №9

ზამიატინი 1989: Замятин Е. „Мы“. Замятин Е. *Избранное*. М.: Правда, 1989.

ზვერევი 1989: Зверев А. „Когда пробьёт последний час природы“. Антиутопия. XX век. *Вопросы литературы*. №1, М.: 1989.

კამპანელა 1970: Кампанелла Т. „Городсолнца“. *Антология мировой философии* в 4 тт., т.2. М.: Мысль, 1970.

ლანინი 1993: Ланин Б. А. *Русская литературная антиутопия*. Монография. М.: 1993, 1970.

ოუენი 1971: Оуен Р. „Книга о новом нравственном мире“. *Антология мировой философии* в 4 тт., т.3. М.: Мысль, 1971.

რატიანი 2010: რატიანი ი. „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესკატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპეტაციისათვის“. წიგნში: *ტექსტი და ქრონოტოპი*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

ფრანკი 1992: Франк С. Л. *Смысл жизни*. Минск.: Полифакт, 1992.

ფურეი 1971: Фурье Ш. „Новый хозяйственный и социолетарный мир, или открытие способа привлекательного и природосообразного труда, распределённого в сериях по страсти“. *Антология мировой философии* в 4тт., т.3. М.: Мысль, 1971.

მოდერნისტული რომანი

XX ს. 20-იან წლებში დასავლეთ ევროპასა და ამერიკაში (რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, საქართველოშიც)¹ გამოჩნდა რომანის ახალი ტიპი, რომელიც პრინციპულად დაუპირისპირდა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში დომინირებულ რეალისტურ რომანს და რომელმაც რომანის ჟანრის ძირეული პოეტიკური განახლება გამოიწვია. კერძოდ, რომანის ეს ტიპი ავითარებდა მხატვრული თხზვის არამიმეტურ ხერხებს და უპირატესად ეფუძნებოდა მეტაფორულ-პარაბოლური, პარადოქსულ-ირაციონალური და სიმბოლური თხზვის მეთოდს. ამასთანავე, რომანის ეს ტიპი გამოირჩეოდა ნარაციის, ანუ თხრობის ახალი ტექნიკებით – კერძოდ, აქ გამოყენებული იყო შინაგანი მონოლოგის, განცდილი მეტყველებისა და ცნობიერების ნაკადის თხრობითი ტექნიკები.² ამ ახალი ტიპის რომანის თემატიკა და პრობლემატიკა უპირატესად თანამედროვე სუბიექტის, კერძოდ, მე-20 საუკუნის სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციურ საკითხებს დასტრიალებდა: ერთი მხრივ, თავად სუბიექტის პიროვნული სრულყოფისა და მისი რეალიზების საკითხები, სუბიექტის მიერ თვითიდენტობის მოპოვების შესაძლებლობათა პრობლემა, მეორე მხრივ, ისტორიული კონტექსტებისადმი (მსოფლმხედვე-

ლობრივი, ღირებულებითი, კულტურული, სოციო-კულტურული, სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური და ტექნოლოგიური კონტექსტები) სუბიექტის დამოკიდებულების პრობლემა და ამ კონტექსტებში სუბიექტის თვითრეალობების შესაძლებლობათა საკითხები. ამგვარად, საუბარია თანამედროვე, კერძოდ, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის რომანის ტიპზე, რომელსაც რომანის ჟანრის ისტორიაში მოდერნისტული რომანი ეწოდა.

ლიტერატურული მოდერნიზმის გერმანელმა მკვლევარმა, სილვიო ვიეტამ ასე განსაზღვრა მოდერნისტული რომანის თავისებურება: „მოდერნისტული რომანი ორიენტაციას აღარ იღებს გარე სამყაროზე, საგანთა სამყაროზე („Welt der Dinge“), არამედ – თავად ადამიანში მოცემულ წარმოდგენათა სამყაროზე ამ საგნების შესახებ („Welt der Vorstellungen“). იგი აღარ ასახავს გმირის მოგზაურობას გარესამყაროში, არამედ ასახავს სამყაროს არეკლილს თავად პროტაგონისტის ცნობიერებისეულ სამყაროში“ (ვიეტა 2007: 13). ამ დეფინიციაში ზუსტადაა ხაზგასმული მოდერნისტული რომანის სპეციფიკა, კერძოდ ის, რომ რომანის ამ ტიპში ავტორი „ბაძავს“ და ასახავს არა გარესამყაროს, ამ შემთხვევაში, მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-კულტურულ ურთიერთობათა პანორამას, არამედ ასახავს, თუ როგორ აღიქმება, განიცდება და გადაიაზრება გარესამყარო თავად პროტაგონისტის რთულად სტრუქტურირებულ უსასრულო

ცნობიერებასა და არაცნობიერში. სწორედ ეს მიზანდასახულობა უბიძგებს შემდგომ მოდერნისტული რომანის ავტორს, რომ გაემიჯნოს ყოვლისმცოდნე მთხრობელის პოზიციას, უკუაგდოს რეალისტურ რომანებში გამოყენებული ე. წ. აუქტორიალური და ეპიკური თხრობა და თავისი რომანებისათვის თავად გამოიგონოს და შემდგომ ფართო მასშტაბით გამოიყენოს თხრობის ახალი ტექნიკები, რომლის ფარგლებშიც სრულყოფილად წარმოჩნდება პროტაგონისტის ცნობიერი და არაცნობიერი წარმოდგენები, წარმოსახვები, აღქმები, სტიქიური რეფლექსიები და შეგრძნებები, ასევე – პროტაგონისტის ეგზისტენციური პრობლემატიკა, კერძოდ, გაუცხოება, თვითიდენტობის მოპოვების შეუძლებლობა, თანამედროვე მანქანურ-ტექნიკურ ცივილიზაციასა და დიდი ინდუსტრიული ქალაქების აჩქარებულ ტემპში განზავება, ატომიზება და სხვ.

ამგვარად, მოდერნისტული რომანი ასახავს და გადმოსცემს სამყაროს ისეთ სურათს, სადაც მოცემულია გადაუჭრელ დაპირისპირებათა და ვერდამლეულ წინააღმდეგობათა უსასრულობა. რომანში ასახული სამყაროს ასეთი სურათი კი ხშირად განპირობებულია თავად მოდერნისტული რომანის ავტორის მენტალობით: კერძოდ, მის აღქმაში ყოფიერების პირველსაწყისია არა *გონი* (გერმ. Geist), ან რაიმე დიდი ღვთაებრივი რაციონალური ჩანაფიქრი, რითაც შემდგომ, თითქოსდა, წინასწარ განსაზღვრულია სამყაროს სტაბილურობა, არამედ რომანის ავტორ-

რის აღქმაში სამყაროს პირველსაწყისია *ნება* (გერმ. Wille), ერთგვარი „ბრმა“ სტიქია, თავისთავად არსებულ უსასრულო, ამოუწურავ ძალთა წიაღი დასაწყისისა და დასასრულის გარეშე. ეს კი განსაზღვრავს თავად (ემპირიულ) სამყაროში მიმდინარე მოვლენების არაპროგნოზირებადობას, არასტაბილურობასა და მუდმივ ქაოტურობას. ამიტომაც, მოდერნისტულ რომანში გარესამყაროს ასახვა ეფუძნება დისოციაციის პრინციპს, ანუ სინამდვილის არათანმიმდევრულ, „დეფორმირებულ“ ასახვა-გადმოცემის პრინციპს, სადაც მიზანმიმართულადაა დარღვეული და დაშლილი (დისოცირებული) ემპირიულ დრო-სივრცეში თანმიმდევრული გადაადგილების კანონზომიერებანი, მოვლენათა კაუზალობა (მიზეზ-შედეგობრიობა), ვინაიდან, როგორც ითქვა, მოდერნისტი ავტორის აღქმაში ყოფიერება იმთავითვე მოუწესრიგებელი და ქაოტური მოცემულობაა. შესაბამისად, რომანის ტექსტში ასახული დისოცირებული სამყარო სწორედ ამ ქაოტურობისა და დისოცირებულობის თვალსაზრისით უნდა შეესატყვისებოდეს რეალური გარესამყაროს, ემპირიული სინამდვილის დისოციაციურობას.

შესაბამისად, მოდერნისტული რომანის ავტორის მსოფლალქმაში ისტორია, ისტორიული პროცესი, საზოგადოებრივი ცხოვრება და ადამიანის ეგზისტენცია გაგებულია, როგორც არათანმიმდევრული, ნახტომისებური, ყოველგვარ მიზანს მოკლებული და უსაზრისო პროცესი, სადაც დომინირებს შემთხვევითობა, ვინაიდან ისტორიულ

პროცესს საფუძვლად უდევს არა *გონი*, არა *ლოგოსი*, არამედ სამყაროული ირაციონალი – *ნება*.

ახლა კი განვიხილოთ მოდერნისტული რომანის პოეტიკა შემდეგი ასპექტების მიხედვით: მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა, პროტაგონისტების სახეთა შექმნის პრინციპები, ნარატიული და ქრონოლოპული თავისებურებანი, მხატვრული ასახვის/გადმოცემის ფორმები.

I. მთხრობელი ინსტანცია/ავტორისეული თხრობა

მოდერნისტულ რომანში მთხრობელი ინსტანცია (ავტორი) თანდათან უკანა პლანზე გადადის და ტექსტის მსვლელობისას საერთოდ „ქრება“, „უჩინარდება“ და განზავდება თავად ტექსტის „მასალაში“ (ნარატივში/მონათხრობში), რაც ნიშნავს იმას, რომ ტექსტში თხრობა ავტორის მყარი თვალთახედვიდან კი აღარ წარიმართება, არამედ თხრობა (ნარაცია) – ა) ან თითქოსდა, თავისთავად, სტიქიურად მიედინება, ბ) ან აპერსპექტიულია, ანუ ავტორი თმობს ყოვლისმცოდნე ინსტანციის პოზიციებს (აუქტორიალობას) და რომანის ნარატივშიც/მონათხრობშიც უკვე აღარ არის მოცემული ავტორისეული ყოვლისმომცველი ცოდნა საგნებსა და მოვლენებზე; ან გ) პოლიპერსპექტიულია, ანუ ნარატივში აისახება თავად პროტაგონისტთა

თვალთახედვიდან აღქმული სინამდვილე, რაც იმას ნიშნავს, რომ ავტორი საგნებსა და მოვლენებს პროტაგონისტ(ებ)ის თვალთახედვით განჭვრეტს და არა როგორც დამოუკიდებელი მთხრობელი ინსტანცია. შესაბამისად, მოდერნისტულ რომანში ავტორისეულ თხრობას ენაცვლება თავად პროტაგონისტისეული თხრობა, სადაც გადმოცემულია თავად პერსონაჟისეული თვალსაზრისი საგნებსა და მოვლენებზე, რაც შემდგომ, უპირატესად, გადმოცემულია მოდერნისტული რომანისათვის დამახასიათებელ ნარატიულ ტექნიკებში – შინაგანი მონოლოგი, ცნობიერების ნაკადი, განცდილი მეტყველება.

ამგვარად, მოდერნისტულ რომანში ავტორი უკვე გვევლინება ნეიტრალურ მთხრობელად, ე. ი. ავტორი „გარედან“ კი აღარ აკვირდება პროტაგონისტსა და ტექსტში განვითარებულ მოვლენებს, არამედ „შიგნიდან“; იგი საკუთარი პროტაგონისტის ქმედებებსა და ტექსტში ასახულ მოვლენებში აღარ ერევა და მათი მხოლოდ ნეიტრალური თანადამკვირვებელია. ამიტომაც, მოდერნისტულ რომანში ხშირად მოცემულია პირველ გრამატიკულ პირში თხრობა, რომლის მხატვრული ფუნქცია მთავარი პროტაგონისტის „შიგნით“ მოცემულ მთხრობელ „მე“-სა და განმცდელ „მე“-ს შორის არსებული დაპირისპირებისა და დამაბულობის წარმოჩენაა, რითაც ტექსტში აქცენტირებული და გაინტენსივებულია ე. წ. იდენტობის კრიზისის თემა: ყოფიერებაში სუბიექტის მიერ თვითდადგინების მცდელობა (ან შეუძ-

ლებლობა) და აბსოლუტური ღირებულებებისაგან (ამ შემთხვევაში, ღვთაებრივი მეტაფიზიკური პირველსაწყისებისაგან) მისი სრული გაუცხოება (შდრ., კონსტანტინე გამსახურდიას ექსპრესიონისტული რომანი „დიონისოს ღიმილი“ [1925], ან რობერტ მუზილის რომანი-გიგანტი „უთვისებო კაცი“ [1922-1942]), მყარი ეთიკური და მსოფლმხედველობრივი პოზიციის დაფუძნების შეუძლებლობა (შდრ. თომას მანის „ჯადოსნური მთა“ [1924], ან ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელი“ [1927]). ამის გამო, მოდერნისტული რომანის ავტორი უკვე აღარ არის ის ყოვლისმცოდნე ინსტანცია, რომელიც ტექსტში მოცემულ მოვლენებსა და პროტაგონისტთა ცხოვრებაზე ფლობს სრულ ცოდნას ან განაგებს მათ ბედ-იღბალს, არამედ იგი უშუალოდ საკუთარი პროტაგონისტების საარსებო და სამოქმედო სივრცეში გადადის და გადაიქცევა თანაგანმცდელ და თანადამკვირვებელ ნეიტრალურ მთხრობელ ინსტანციად.

მოდერნისტულ რომანში ავტორისეული თხრობის პერსპექტივის ეს ცვალებადობა გამოწვეულია გარესამყაროს ჰარმონიულობისა და მოწესრიგებულობისადმი მოდერნისტი ავტორის უნდობლობით, მას უკვე ნაწილობრივ, ან სრულად აღარ გააჩნია მსოფლმხედველობრივი რწმენა ყოფიერების ჰარმონიულობისადმი, აღარ გააჩნია მყარი ონტოლოგიური თვალსაზრისი სამყაროს შინაგანი კანონზომიერებისა და მოწესრიგებულობის შესახებ. ამიტომაც, ტექსტში აღარ გვხვდება ავტორისეული შეგონებანი,

რომელთაც უმაღლესი ჭეშმარიტების გაცხადების პრეტენზია ექნებოდათ, აღარ გვხვდება ავტორის მიერ მკითხველის „დამოდღვრა“, მოდერნისტი ავტორი მკითხველს თავზე არ ახვევს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას. შესაბამისად, მოდერნისტული რომანის ავტორი წინასწარ აღარ განაგებს ტექსტში მოცემულ მოვლენათა და პერსონაჟთა ცხოვრებას, პირიქით, მან თითქოსდა „არ იცის“, თუ როგორ შეიძლება წარმართოს პერსონაჟის შემდგომი ბედი, ან ამა თუ იმ მოვლენას რა გაგრძელება ექნება. ამიტომაც, მკითხველი უკვე აღარ აიგივებს თავის თავს მოდერნისტული რომანის პროტაგონისტთან (შდრ. ფრ. კაფკას რომანები „პროცესი“ [1925], „კომპი“ [1926] „გაუჩინარებული“/„ამერიკა“ [1927]).

II. „მოდერნისტი“ პერსონაჟი როგორც „ქცევითი“, არამყარი პერსონაჟი

მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი იქმნება მრავალი ურთიერთსაპირისპირო, გაუცნობიერებელი ქცევის, „ჟესტის“ („Geste“, „Gestus“) საფუძველზე, რაც გულისხმობს, რომ ასეთი პერსონაჟი, ერთი მხრივ, მუდმივად ექვემდებარება საკუთარ ირაციონალურ ანთროპოლოგიურ არსს და საკუთარივე არაცნობიერის წიაღიდან წამოსულ სწრაფვებსა და უსასრულო წარმოსახვებს. შედეგად, ის ვერასოდეს დგამს რაციონალურ, გააზრებულ ეთიკურ თუ

მსოფლმხედველობრივ ნაბიჯს; მეორე მხრივ, იგი მუდმივად ექვემდებარება გარეგან გლობალურ ონტოლოგიურ, ეგზისტენციურ, მენტალურ თუ სოციალურ რყევებს და მათ ვერასოდეს უმკლავდება. ასეთი პერსონაჟი უპიროვნო კოლექტიური თუ საზოგადოებრივი ძალმოსილების, ძალის (შიში, ძალაუფლება და ა. შ.) მიმართ მუდამ „გახნილია“, ანუ მათ წინაშე მუდამ უძლურია, დაუცველია და ის არსებულ ვითარებაში ვერასოდეს (ან თითქმის ვერასოდეს) ავლენს მყარ, მტკიცე პიროვნულ თვისებებს, ვერ იღებს მყარ ეთიკურ გადაწყვეტილებას. ამიტომაც, „მოდერნისტი“ პერსონაჟი მუდმივად „ნეიტრალურია“ და ხშირად დგას ტრადიციული „დიდი ნარატივებისა“ (მაგ., ქრისტიანობა, სოციალიზმი, მარქსიზმი, კომუნიზმი, ფაშიზმი და ა.შ.) და ტრადიციული აქსიოლოგიის მიერ დადგენილი „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ მიღმა, ან სულაც უპირისპირდება მათ (მაგ., ჰერმან ჰესეს „ტრამალის მგელის“ პერსონაჟი ჰარი ჰალერი, ან თარაშ ემხვარი კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებიდან“). ამიტომაც, რომ მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი მუდამ გაუცხოებულია საკუთარ თავთან, დაკარგული აქვს თვითიდენტობა, ვერ ავლენს „სოციალურ თვისებებს“, ანუ არა აქვს სოციალიზაციის უნარი, ვერ უღებს ალღოს მიმდინარე საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ვერ ავლენს ინდივიდუალიზმს, ე. ი. ვერავითარ სასიკეთო ზეგავლენას (ვერც ეთიკურს, ვერც ეკონომიკურს) ვერ ახდენს საზოგადოებრივ

ცხოვრებაზე, ვერ ცვლის მას და საბოლოოდ მოწყვეტილია სოციუმს ან ცდილობს თავად გაემიჯნოს მას (შდრ., რობერტ მუზილის რომან „უთვისებო კაცის“ მთავარი პერსონაჟი ულრიხი და მისი „სოციალური უთვისებობა“, ან, იმავე, თარაშ ემხვარის „სოციალური უთვისებობა“).

ამგვარად, მოდერნისტულ რომანში გამოყვანილნი არიან ე. წ. „ქცევითი პერსონაჟები“ („gestische Figur“) (ბერტოლდ ბრეხტი), ანუ არამყარი პერსონაჟები, რომლებიც უკვე ვედარ/ადარ ავლენენ პიროვნულ გამორჩეულობას, საკუთარ თავში ვერ აფუძნებენ შინაგან ჰარმონიას, ვერ ავლენენ ხასიათის სიმტკიცესა და ეთიკურ მონოლითურობას, ვინაიდან მათი ინდივიდუალობა დესტრუირებულია (ე. წ. „მე“-ს დაშლა, „მე“-ს რღვევა/ Ich-Dissotiation) (ს. ვიეტა), რაც გამოწვეულია მათ ცნობიერებასა და მენტალობაში მყარ ღირებულებათა სისტემის დაშლითა და რღვევით. ამიტომ მოდერნისტული რომანის პერსონაჟები ხშირად აღმოჩნდებიან ონტო-ეგზისტენციურ დისჰარმონიაში, მუდმივად განიცდიან ეგზისტენციურ შიშს, ხშირად ექვემდებარებიან საზოგადოებაში (ოჯახი, სოციალური წრე, ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარება) გაბატონებული სააზროვნო-მენტალური, მორალური კლიშეებისა და სტერეოტიპების გავლენას, ან იმთავითვე უპირისპირდებიან საზოგადოების ტრადიციულ მორალსა და ღირებულებებს. ამასთან, ისინი სოციუმსა და, ზოგადად, ეგზისტენციაში ვერ ახერხებენ თვითდადგინებას, ვერ მოიპოვებენ თვით-

იდენტობას, უჭირთ საკუთარი მყარი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისისა და ეთიკური პოზიციის ჩამოყალიბება.

მოდერნისტული რომანისათვის დამახასიათებელი ასეთი პერსონაჟები ტექსტში ხშირად კონკრეტული სახელისა და გვარის გარეშე, ინიციალებით ჩნდებიან (მაგ, „იოზეფ კ.“, ან უბრალოდ „კ.“, იხ. კაფკას დაუმთავრებელი რომანები „პროცესი“ და „კოშკი“), ან არაფრის მთქმელი, არაფრით გამორჩეული სახელითა და გვარით, ან ავტორის მიერ მინიჭებული ზედმეტსახელით, რაც ამ არამყარი პერსონაჟების პიროვნული დისოციაციისა (ინდივიდუალობის, პიროვნულობის დაშლა/რღვევა) და მათ მიერ თვითიდენტობის მოპოვების უუნარობის/შეუძლებლობის მარკერია (აღმნიშვნელია): მაგ., რობერტ მუზილის რომანის მთავარი პროტაგონისტისათვის (ულრიხისათვის) ამგვარი მარკერია *უთვისებობა*, იგი „უთვისებო კაცია“ (გერმ. „Mann ohne Eigenschaften“), რაც თავად რომანის სათაურშივეა მინიშნებულად და კოდირებულად (რომანის სათაურია „უთვისებო კაცი“/„Der Mann ohne Eigenschaften“); ასევე, შდრ., ჰერმან ჰესეს რომანის პროტაგონისტის, ჰარი ჰალერის ზედმეტსახელი „ტრამალის მგელი“, რაც, ისევე როგორც რობერტ მუზილთან, რომანის სახელწოდებაშივეა ასახული; ამით მინიშნებულია ჰარი ჰალერის უთვისებობა და მისი პიროვნულობის, სუბიექტურობის რღვევა (რასაც ფრიდრიხ ნიცშე „მრავლობითობას“/„Vielheit“ უწოდებს).

ამიტომაც, მოდერნისტული რომანების სათაურები ხშირად მთავარი პერსონაჟების ასეთი ტიპის ზედმეტსახელებითაა კონცეპტუალურად მოტივირებული. შესაბამისად, მოდერნისტული რომანის პროტაგონისტის ქცევა არასოდეს წარიმართება გონების, ფხიზელი ცნობიერების საფუძველზე, მისი ქცევა ფსიქოლოგიურად არასოდესაა მოტივირებული. „მოდერნისტი“ პერსონაჟის ქცევა მუდამ იმპულსურია, არაპროგნოზირებადი, არამიზანმიმართული და ქაოტური. ამ არამყარი ქცევის შინაგანი საფუძველი კი პერსონაჟის არაცნობიერიდან და ქვეცნობიერიდან მომდინარე ყოველწამიერი იმპულსები, გაუთავებელი წარმოსახვები და უსასრულო ქაოტური რეფლექსიის ნაკადებია. ამასთან, „მოდერნისტი“ პერსონაჟის ცხოვრება მუდმივად დეტერმინებულია გარეგანი ეგზისტენციური ფაქტორებით. ამიტომაც, იგი მუდმივად კრიზისულ/კრიტიკულ სიტუაციაში იმყოფება და ვერასოდეს (ან თითქმის ვერასოდეს) ახერხებს ამ ვითარებისგან თავის დაღწევას, რაც ტექსტის ფინალში კიდევ უფრო მძაფრდება, კერძოდ, „მოდერნისტი“ პერსონაჟი ან კვდება, ან თავს იკლავს ანდა მას კლავენ.

ამგვარად, მოდერნისტული რომანის პერსონაჟი იმთავითვე აღმოჩნდება ყოფიერების გარეგან, ისტორიულ ძალთა (პოლიტიკურ, სოციოკულტურულ ძალთა თუ არაპროგნოზირებად პროცესთა) ურთიერთშეხლის, კონფლიქტის არეალში: ეს ნიშნავს იმას, რომ პერსონაჟზე მუდმივად

ზემოქმედებს გარემო, გარესამყარო, რომელიც იქვემდებარებს მას და პერსონაჟი „აქციონერული“ პოზიციიდან გადაინაცვლებს „რეაქციონერულ“ პოზიციაში – ანუ, ინიციატივა პერსონაჟისგან აღარ მოდის, იგი ვერავითარ მსოფლმხედველობრივ და ღირებულებით გავლენას ვეღარ ახდენს გარესამყაროზე, ისტორიულ პროცესზე, სოციალურ გარემოზე; პერსონაჟი მხოლოდ პოსტფაქტუმ რეაგირებს ყოფიერებაში მიმდინარე სტიქიურ, არათანმიმდევრულ პროცესებზე და ის მთლიანად ამ პროცესშია ჩათრეული (მაგ., სოციალურ-ეკონომიკური, ან ტექნოლოგიურ-საინჟინრო მოდერნიზაციის პროცესში). შესაბამისად, პერსონაჟი, როგორც სამყაროსათვის (თუ ტექსტისეული სამყაროსათვის, ანუ ონტოტექსტისათვის) საზრისის მიმნიჭებელი სიდიდე, ქრება/უქმდება. ამიტომ მოდერნისტულ რომანში პერსონაჟი უკვე აღარ არის აქსიოლოგიური და კოგნიტური ცენტრი.

აქ კი ჩნდება „საფრთხე“, რომ ამ დისოცირებულმა პერსონაჟმა მკითხველში „შესაძლოა“ გამოიწვიოს მყარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური ორიენტირების რღვევა. ამიტომაც, მკითხველი ამგვარ პერსონაჟთან არასოდეს აიგივებს საკუთარ თავს (ან ცდილობს, მასთან არ გააიგივოს თავი), მკითხველი ერთგვარად „გაუცხოებულია“ მისგან, უკეთეს შემთხვევაში, ნეიტრალური. შესაბამისად, „მოდერნისტი“ პერსონაჟის ქცევა-მოქმედებისგან და აზროვნება-მენტალობისგან მკითხველი დისტანცირებულია

და ამ პოზიციიდან ანალიზებს პერსონაჟის ირაციონალურ, არამოტივირებულ და არაპროგნოზირებად ქმედებებს. ასე კი ხდება მკითხველის სტიმულირება რეფლექსიისა და კრიტიკისადმი – ზოგჯერ მოდერნისტი ავტორის მხრიდან შეგნებული „პროვოკაციის“ საფუძველზეც (მაგ., პერსონაჟის მიერ ქრისტეს ძელის ჯვარცმის მსხვერვა, იხ. კ. გამსახურდიას რომანი „დიონისოს ღიმილი“, თავი – „ასიზის მონასტერში საღარიბოდ გამგზავრება კონსტანტინე სავარსამიდისა“). ამ დისპოზიციაში მკითხველის ქცევა მუდამ კრიტიკული და დისტანცირებულია. თუმცა, შესაძლოა, რომ მკითხველში ეს დისტანცია და კრიტიციზმი რაღაც მომენტში შენელდეს ან, სულაც, გაქრეს, მას პერსონაჟისადმი თანაგრძნობა გაუჩნდეს, ბოლო მომენტში მის თანამოაზრედაც კი იქცეს და მასთან თავი გააიგივოს.

III. სტრუქტურული, ნარატიული და ქრონოტოპული თავისებურებანი

მოდერნისტულ რომანში იმთავითვე დარღვეულია სტრუქტურა, იგი ღიაა: კერძოდ, სიუჟეტი ყოველგვარი მოტივაციის გარეშე სტიქიურად და არათანმიმდევრულად, ნახტომისებურად, მონტაჟის პრინციპით ვითარდება, რაც „მოდერნისტი“ პერსონაჟის მკვეთრი, არამოტივირებული ქცევითაა განპირობებული; ხედვის პერსპექტივა ყოველგვარ ტოტალობასაა მოკლებული, ფრაგმენტულია და

თხრობა შიდა პერსპექტივიდან, ანუ პროტაგონისტის პერსპექტივიდან მიმდინარეობს; შესაბამისად, ნარაცია/თხრობა ე. წ. შინაგან მონოლოგს ან განცდილ მეტყველებას ეფუძნება და ეს ყველაფერი განპირობებულია იმით, რომ ტექსტში, ერთი მხრივ, გაუქმებულია ე. წ. აუქტორიალური თხრობა/მთხრობელი, მეორე მხრივ, ნარაცია თავად დისოცირებული პერსონაჟის არაცნობიერი წარმოსახვებისა და სტიქიური რეფლექსიების პერსპექტივიდანაა განვითარებული. ამიტომ, ტექსტში სიუჟეტი არაა ორიენტირებული ლოგიკურ ფინალზე, რომანის სიუჟეტს დასასრული არ ანიჭებს აზრს, ვინაიდან სიუჟეტი არ შეიცავს არანაირ ლინეალურ განვითარებას და პოტენციურად ნებისმიერი მიმართულებით განვითარების შესაძლებლობას იძლევა (წრიული სტრუქტურა).

მოდერნისტულ რომანში უკუგდებულია ტექსტის სტანდარტული დასაწყისი, ანუ იმთავითვე არ არის ასახული პერსონაჟთა სოციალური წარმომავლობა, მათი გარეგნული თუ ფსიქოლოგიური პორტრეტი ან სოციალური გარემო. ნაცვლად ამისა, მოდერნისტული რომანის დასაწყისშივე მოცემულია, მაგალითად, „ნახტომი“ შორეული წარსულში, ვთქვათ, ასეთი ტიპის: „როდესაც ექვსი წლის ვიყავი...“; ან მოცემულია ისეთი დასაწყისი, სადაც იმთავითვე განვითარებულია ე. წ. *გაუცნაურების* ეფექტი, მაგ.: „მემონტაჟე იოზეფ ბლოხს შეატყობინეს, რომ ის სამსახურდანი დაითხოვეს“, ან „ეტყობა, ვიღაცამ ცილი დასწამა

იოზეფ კ.-ს, რადგან არაფერი დაუშავებია და ერთ მშვენიერ დილას მაინც დააკატიმრეს“.

მოდერნისტულ რომანში დარღვეულია ლოგიკური ქრონოლოგია: ემპირიული დრო – წარსული, აწმყო და მომავალი – თანმიმდევრულად კი არ მისდევს ერთმანეთს, არამედ, ერთმანეთში გადადის და „იხლართება“ მონტაჟის კომპოზიციური ტექნიკის საშუალებით. შესაბამისად, რეალური, ემპირიული თანმიმდევრული დროის ნაცვლად გვაქვს ე. წ. *შინაგანი დრო*, როდესაც დრო თავისებურ „ნახტომებს“ აკეთებს აწმყოდან მომავლისაკენ, აწმყოდან წარსულისაკენ, წარსულიდან მომავლისაკენ და ა. შ. შესაბამისად, მოდერნისტულ რომანში ე. წ. სიმულტანური (ერთდროული) ტექნიკისა და ე. წ. „უკანგადახვევის“ (გერმ. „Rückblende“) საფუძველზე ერთმანეთში ერთდროულად გადადის პერსონაჟის მოგონებები, წარსულში წიაღსვლები და მომავლის ხილვები (შდრ., მარსელ პრუსტის „დაკარგული დროის ძიებაში“, ან კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“).

„მოდერნისტი“ პერსონაჟის სივრცობრივი გადაადგილების ლოგიკაც ხშირად ირღვევა, რადგან იგი გადაადგილდება არა მხოლოდ ემპირიულ სივრცეში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, სიზმრისეულ, ცნობიერებისეულ ან არაცნობიერებისეულ სივრცეებში, სადაც იმთავითვე გამორიცხულია რაიმენაირი თანმიმდევრულობა. ამიტომაც, მოდერნისტულ რომანებში ხშირია მოულოდნელი და პარა-

დოქსული გადასვლები ემპირიული სივრციდან არაემპირიულ, წარმოსახვით, სიზმრისეულ სივრცეში და პირიქით, რასაც სრულიად „ზუნებრივი“ და კანონზომიერი თვისება აქვს – (შდრ. ჰერმან ბროხის რომანი „ვირგილიუსის სიკვდილი“ [1945] ან ჰერმან ჰესეს რომანი „ტრამალის მგელი“ [1927]).

მოდერნისტული რომანის ნარატიულ სტრუქტურაში, ხშირად მითოსური პარადიგმები და არქექტიპებია ინტეგრირებული (მაგ., რობერტ მუზილის „უთვისებო კაცი“ [1922-1942], ჯეიმს ჯოსის „ულისე“ [1922], ალფრედ დიობლინის „ბერლინი. ალექსანდერპლატი“ [1928] გრიგოლ რობაქიძის „გველის პერანგი“ [1926], კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ [1925]), რაც იმთავითვე იწვევს ქრონოტოპის გაორმაგებას და მისი მონოლითურობის რღვევას: კერძოდ, ტექსტის ნარატიულ სტრუქტურაში ერთდროულადაა მოცემული როგორც ემპირიული, ისე არაემპირიული დრო და სივრცე, რომლებიც (ე. ი. ემპირიული და არაემპირიული დრო-სივრცე) მუდმივად ერთმანეთში გადადის და მონაცვლეობს. შედეგად ვიღებთ მითოსურ, ციკლურ დროს. ამიტომაც, მოდერნისტული რომანის ნარატიულ სტრუქტურაში, განსხვავებით რეალისტური რომანისაგან, გვაქვს ქრონოტოპის (მხატვრული დრო-სივრცის) აპრიორული ორმაგობა.

ამგვარად, მოდერნისტული რომანის ნარატიული სტრუქტურისათვის დამახასიათებელია კომპოზიციის გახ-

სწილობა, რაც ვლინდება სიუჟეტური ხაზის არათანმიმდევრობაში, გამოკვეთილი ლოგიკური ფინალის უგულვებელყოფასა და ქრონოტოპული მთლიანობის რღვევაში, ვინაიდან აქ რეალური, ემპირიული დრო-სივრცის ნაცვლად მოცემულია არაემპირიული, ირაციონალური დრო-სივრცე, კერძოდ, პერსონაჟის მიერ წარმოსახული დრო-სივრცე – ცნობიერებისეული, სიზმრისეული, ან, სულაც, „მითოსური“.

IV. ასახვის/გადმოცემის ფორმები

მოდერნისტულ რომანში პრინციპულად უარყოფილია მიმეტური მხატვრული თხზვის პრინციპები. ამის საპირისპიროდ ტექსტში ასახულია (არა-)ცნობიერებისეული, ირაციონალური/სიზმრისეული, ან ტრანსცენდენტურ-მითოსური მხატვრული სივრცე, რაც იწვევს შესატყვისი ნარატიული ტექნიკებისა (ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, განცდილი მეტყველება, მონტაჟის ხერხი) და სახისმეტყველებითი და მეტაფორულ-პარაბოლური მხატვრული თხზვის ინტენსივობას. შესაბამისად, ასახული სინამდვილე იმთავითვე „დეფორმირებულია“ და არ შეესატყვისება ემპირიული სინამდვილის საგნებსა და მოვლენებს. ამასთანავე, მოდერნისტული რომანის ნარატივისათვის დამახასიათებელია თავად მხატვრული რიტორიკის თემატიზება: ამ დროს ავტორი თხრობის პროცესში

280

მიმართავს ენობრივ ექსპერიმენტებს, რაც, პირველ რიგში, გამოიხატება ტრადიციული სინტაქსური და გრამატიკული ფორმების მიზანმიმართულ დესტრუქციასა და ელიფსური, ასოციაციური და წყვეტილი სინტაქსური წყობის განვითარებაში (სინტაგმატური ქაოსი), ვინაიდან სწორედ ამგვარმა სინტაქსურმა წყობამ, ერთი მხრივ, ზედმიწევნით უნდა ასახოს გარესამყაროს, ყოფიერების ქოტურობა, უსაზრისობა, განუჭვრეტელობა და შეუმეცნებლობა, მეორე მხრივ, ზედმიწევნით უნდა გადმოსცეს პროტაგონისტის ქვეცნობიერსა და არაცნობიერში მიმდინარე „ნაგლეჯ-ნაგლეჯ“, ფრაგმენტულად მოცემული ჭვრეტიანი და „ნათელხილვითი“ პროცესი, ანუ პროტაგონისტის არაცნობიერი ფსიქიკის უსასრულო წარმოსახვები და აღქმები. ამიტომაც, ტექსტში მუდმივად გამოყენებულია ე. წ. *ცნობიერების ნაკადის* (გერმ. Bewusstseinsstrom, ინგლ. stream of consciousness), *შინაგანი მონოლოგისა* (გერმ. innerer Monolog, ფრანგ. monologue intérieur, ინგლ. Interior Monologue) თუ *განცდილი მეტყველების* (გერმ. erlebte Rede) ნარატიული ტექნიკები. შესაბამისად, რეალისტური რომანის ტექსტებში დომინანტური ე. წ. *ეპიკური წარსულის* (პრეტერიტუმის) ნაცვლად მოდერნისტული რომანის ტექსტის ნარატივაში მოცემულია სხვადასხვა გრამატიკული დროის გამუდმებული ქოტური მონაცვლეობა.

ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მოდერნისტულ რომანებში „მყარი“, რაციონალური, ლოგიკური ენა განეიტრალეზ-

ლია: აქ წინა პლანზე გამოდის ენის არა *ამსახველი* თვისება, არამედ *სისტემური* თვისება, ანუ ყველა დონეზე – სინტაგმატურ, პარადიგმატურ, პრაგმატულ დონეებზე – ვლინდება ენობრივ ნიშანთა უსასრულო ურთიერთმიმართების მრავალმხრივი პროცესი, მიმდინარეობს „ენის თემატიზება“, რაც ნიშნავს იმას, რომ ენა აღწერს თავის თავს უსასრულო ვერბალურ კომბინაციებში და ასე ავლენს საკუთარ ძალმოსილებას, ასე დაძლევეს გარესამყაროზე დაქვემდებარებულობას, რაც (ეს დეტერმინებულობა) ვლინდებოდა ენისათვის მიჩენილი ემპირიულ საგანთა და მოვლენათა ოდენ ამსახველი და გამომხატველი ფუნქციით. შესაბამისად, მოდერნისტულ რომანში ენა ასახავს არა გარესამყაროს, არამედ „აანალიზებს“ სინამდვილეს, რაც ნიშნავს იმას, რომ ენა დისოცირებულ, დაშლილ სამყაროზე ფრაგმენტულად რეაგირებს, ე. ი. ამ მუდამ დენად და სტიქიურ სინამდვილეს აფიქსირებს ფრაგმენტულ კადრებად.

ამიტომ, მოდერნისტული რომანის ავტორისათვის ნორმატიული გრამატიკით გამართული „რაციონალურ“-ლოგიკური ენა აღარ არის ის სიდიდე, რომელიც მთლიანად „ფარავს“, ასახავს და აღწერს სამყაროს. შესაბამისად, ავტორის რწმენით, „დეფორმირებული“ და არასტაბილური სინამდვილე უნდა ასახოს ასევე „დეფორმირებულმა“, „არაცნობიერმა“, გრამატიკისაგან გათავისუფლებულმა ენამ.

შენიშვნები:

1. XX ს-ის 900-იან და განსაკუთრებით 10-იან წლებში ქართული კულტურული ცხოვრება ნელ-ნელა უახლოვდება ევროპულ პოლიტიკურ, სოციალურ, კულტურულ და ლიტერატურულ პროცესებს, რამდენადაც ამ პერიოდში მრავალი მომავალი ქართველი მწერალი და ხელოვანი (კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე, ნ. ლორთქიფანიძე, ი. ნიკოლაძე, დ. კაკაბაძე, შ. ქიქოძე, ე. ახვლედიანი, ლ. გუდიაშვილი), ასევე, სხვადასხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა (მაგ., ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგია) წარმომადგენელი (შ. ნუცუბიძე, დ. უზნაძე, ერ. ტატიშვილი, კ. კაპანელი, გ. ქიქოძე და სხვ.) სწორედ ევროპაში (ძირითადად, გერმანიასა და საფრანგეთში) და დიდი ურბანული (ქალაქური) ყოფის ფარგლებში (პარიზი, ბერლინი, ლონდონი, ვენა, ბრიუსელი, ლაიპციგი და სხვ.) იღებდა ფუნდამენტურ ევროპულ განათლებას. ევროპაში ცხოვრებამ და მოღვაწეობამ კი შესაძლებლობა მისცა მომავალი თაობის ქართველ მწერლებს (კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძეს, ნ. ლორთქიფანიძეს და სხვ.) გაეფართოებინათ შემოქმედებითი თვალსაწიერი და მხოლოდ საკუთარი ქართული კოლონიურ-პროვინციული ყოფის თვალთახედვიდან არ განეჭვრიტათ სამყარო, ყოფიერება და ადამიანის არსი. *შდრ.: „დიონისოს ღიმილში“ მე პირველად ვცადე ქალაქური ყოფის ასახვა და ქართული რომანის პერსონაჟების გალერეაში პირველად შემოვიყვანე დიდი სულიერი კულტურის მატარებელი გმირი (იგულისხმება რომანის მთავარი პერსონაჟი კონსტანტინე სავარსამიძე – კ. ბ.)“ (გამსახურდია 1992: 381).*

ეს უკვე იყო უმნიშვნელოვანესი და გადამწყვეტი წინაპირობა იმისა, რომ ნელ-ნელა წარმოქმნილიყო ქართული მოდერნისტული რომანი. და მართლაც, 20-იან და 30-იან წლებში ერთმანეთის მიყოლებით იქმნება ქართული მოდერნისტული რომანები: კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“ [1925] (პირველი ქართული მოდერნისტული რომანი) და „მთვარის მოტაცება“ [1933-1934], გრ. რობაქიძის „გველის პერანგი“ [1926], მისივე რომანი-ფრაგმენტი „ფალესტრა“ (1928), დ. შენგელიას „სანავარდო“ [1926] და რომანი-ფრაგმენტი „ტფილისი“ [1928]. ამ რომანებში როგორც ავტორთა, ისე მათ პერსონაჟთა თვალსაწიერი უკვე გაფართოებული და მრავალპლანიანია – ისინი მსოფლიო მასშტაბით აზროვნებენ, „ევროპული გაგებისანი“ (კ. გამსახურდია) არიან, თანამედროვე ფილოსოფოსებს ციტირებენ (მაგ., ფრ. ნიცშეს), სამყაროული, კოსმიური ტკივილები აწუხებთ, მათი ტრაგედია „ევროპული გაგების ახალგაზრდა კაცის ტრაგედიაა“ (კ. გამსახურდია). ამ თვალსაზრისით გავიხსენოთ, თუნდაც, გრ. რობაქიძისა და კ. გამსახურდიას რომანების პერსონაჟები – არჩიბაღდ მეკეში („გველის პერანგი“), კონსტანტინე სავარსამიძე („დიონ-

ნისოს ღიმილი“) ან თარაშ ემხვარი („მთვარის მოტაცება“). ისინი ევროპული მასშტაბის, ევროპული ტიპის პერსონაჟები არიან: ერთი მხრივ, მათი აზროვნება ევროპული ყაიდისაა, ვინაიდან ეს პერსონაჟები (ისევე როგორც მათი ქართველი ავტორები) კარგად ერკვევიან თანამედროვე ევროპული ფილოსოფიის პრობლემატიკაში (მაგ., შესწავლილი აქვთ შოპენჰაუერის, კირკეგორის, ნიცშეს, ფროიდის, ბერგსონის, შპენგლერის ფილოსოფიური მოძღვრებანი), ასევე კარგად ერკვევიან ევროპაში მიმდინარე მასშტაბური კულტურული, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ცვლილებების გამომწვევ მიზეზებში (მაგ., ევროპული სულიერი კულტურის დაცემა, რაც განპირობებული იყო ნიცშეს მიერ დიაგნოზებულ ღმერთის სიკვდილით), ვინაიდან მათ (როგორც პერსონაჟებს, ისე მათ ავტორებს) ამ პროცესებში (მოდერნის ეპოქა) თავადაც უწევთ ცხოვრება და მოღვაწეობა; მეორე მხრივ, ეს ახალი ტიპის „ქართველი“ პერსონაჟები ქართულ სოფლურ, ნახევრად სოფლურ თუ ქართული პროვინციული ქალაქის გარემოში კი არ ცხოვრობენ, როგორც მაგ., ი. ჭავჭავაძის, დ. კლდიაშვილის ან ე. ნინოშვილის პერსონაჟები, არამედ დიდი ურბანული (ქალაქური) ყოფის ფარგლებში მოღვაწეობენ და მთელს ევროპასა და აზიაში გადაადგილდებიან – პარიზი, რომი, ბერლინი, ლონდონი, მესოპოტამია, ირანი და ა. შ.

2. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ეს (მოდერნისტული) თხრობის ხერხები და მიდგომები ჯერ კიდევ XX ს. დასაწყისში, 900-იან და 10-იან წლებში გამოიყენებოდა მცირე პროზაულ ფორმებში, კერძოდ, „ვენის მოდერნიზმისა“ (გერმ. „Wiener Moderne“) და გერმანული ექსპრესიონიზმის ნოველებსა (შდრ. ავსტრიელი არტურ შნიცლერის, ან გერმანელი გოტფრიდ ბენის ნოველები) და იმპრესიონისტულ მინიატურებში (შდრ. ავსტრიელი პეტერ ალტენბერგის მინიატურები).

ბიბლიოგრაფია:

გამსახურდია 1992: გამსახურდია კ. *თხზულებანი 20 ტომად*, ტ. II. თბილისი: „დიდოსტატი“, 1992.

ვიეტა 2007: Vietta S. *Der europäische Roman der Moderne*, München: Fink, 2007.

დამატებითი დამხმარე ლიტერატურა:

ბრეგაძე, კონსტანტინე. მოდერნი და მოდერნიზმი, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2018.

ბრეგაძე, კონსტანტინე. გრიგოლ რობაქიძე (გვ. 207-263); წიგნში: ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია, რედ. გ. ლომიძე, ი. რატინი, თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ბრეგაძე, კონსტანტინე. ქართული მოდერნიზმი: გრ. რობაქიძე, კ. გამსახურდია, გ. ტაბიძე, თბილისი: „მერიდიანი“, 2013.

ბრეგაძე, კონსტანტინე. გრიგოლ რობაქიძის რომანების პოეტიკა. ჟ. სჯანნი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 11, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010 (გვ. 58-68).

გაგნიძე, ნუგეშა. ცხოვრება ორ სამყაროში – გრიგოლ რობაქიძე. თბილისი: „არტანუჯი“, 2021.

გამსახურდია, ზვიად. ტრადიციის გაგება ტ. ს. ელიოტის შემოქმედებაში. წიგნში: ზ. გამსახურდია, წერილები. ესსეები, თბილისი: „ხელოვნება“, 1991 (გვ. 250-264).

გელაშვილი, თამარ. ალუზიები ლუის კეროლზე ჯეიმზ ჯოისის რომანში „დამისთევა ფინეგანისათვის“. საერთაშორისო ჟურნალი ჰუმანიტარულ, ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგში, ტ. 4, N5, 2016 (გვ. 47-54).

გელაშვილი, თამარ. ალუზიები ტ. ს. ელიოტზე ჯეიმზ ჯოისის რომანში „დამისთევა ფინეგანისათვის“. მე-10 საერთაშორისო სიმპოზიუმი – მოდერნიზმი ლიტერატურაში (მასალები), ნაწილი I, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2016 (გვ. 64-75).

გელაშვილი, მანანა. მოდერნისტული ქრონოტოპი. თბილისი: „უნივერსალი“, 2018.

გელაშვილი, მანანა. ტომას ვულფი დაკარგული დროის ძიებაში: მარსელ პრუსტი თუ ჯოისი. VIII საერთაშორისო კონფერენცია ამერიკისმცოდნეობაში, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2017 (გვ. 52-62).

გელაშვილი, მანანა. მოდერნისტული ქრონოტოპის გაგებისთვის ვირჯინია ვულფის რომანში „შუქურისკენ“. მე-10 საერთაშორისო სიმპოზიუმი

– მოდერნიზმი ლიტერატურაში (მასალები), ნაწილი II, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2016 (გვ. 271-280).

გომართელი, ამირან. ქართული სიმბოლისტური პროზა, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1997.

გრიგოლ რობაქიძე და თანამედროვე აზროვნება, რედ.-შემდგ. თ. ირემამე, თბილისი: „ნეკერი“, 2011.

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი. რედ. ნ. ორლოვსკაია, ნ. კაკაბაძე, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1988.

კაკაბაძე, ნოდარ. თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ძირითადი ტენდენციები. კრებულში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი. რედ. ნ. ორლოვსკაია, ნ. კაკაბაძე, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1988 (გვ. 58-123).

კაკაბაძე, ნოდარ. თომას მანი, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1973.

კაკაბაძე, ნოდარ. ფრანც კაფკას ცხოვრება და შემოქმედება. წიგნში: ნ. კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები, თბილისი: „განათლება“, 1971 (გვ. 63-91).

კაკაბაძე, ნოდარ. თომას მანი და ფრანც კაფკა. წიგნში: ნ. კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები, თბილისი: „განათლება“, 1971 (გვ. 91-104).

კაკაბაძე, ნოდარ. თანამედროვე დასავლური რომანი და მისი პოეტიკა. წიგნში: ნ. კაკაბაძე, პორტრეტები და სილუეტები, თბილისი: „განათლება“, 1971 (გვ. 104-124).

კაკაბაძე, ნოდარ. თომას მანი. ადრეული შემოქმედება (1893-1900), თბილისი: თსუ გამ-ობა, 1967.

კანკავა, გურამ. „დიონისოს ღიმისის“ მითოსური სტრუქტურა. ჟ. კრიტიკა, N2, 1983 (გვ. 20-34).

კვაჭანტირაძე, მანანა. ტრიქსტერი როგორც ანტიგმირი. კრებულში: ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: თბილისი, 2010 (გვ. 40-57).

კობახიძე, თემურ. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა, თბილისი: „უნივერსალი“, 2015.

კოლუაშვილი, ზაია: მოდერნისტული ესთეტიკის ელემენტები მე-20 საუკუნის ინგლისურ აღზრდის რომანში (ჯეიმს ჯოისი – „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“) ჯეიმზ ჯოისი – 130: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012 (გვ. 91-106).

კუპრეიშვილი, ნონა. მხატვრული და ეკონომიკური დისკურსის კორელაცია „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით. კრებულში: ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: თბილისი, 2010 (გვ. 64-73).

ლომიძე, გაგა. მამის წიაღში დაბრუნების გოეთესეული კონცეფცია და რობაქიძის „გველის პერანგი“. საიუბილეო კრებულში: გოეთე – 250, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, თბილისი, 2001 (გვ. 145-151).

ლომიძე, გაგა. გაუცხოების პრობლემა კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“. ლიტერატურული მიებანი XIX, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, 1998 (გვ. 297-307).

მე-20 საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

მილორავა, ინგა. მითის მხატვრული ფუნქცია მოდერნისტულ ტექსტში (გვ. 76-91); კრებულში: ქართული ფოლკლორი 6(XXII), ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბილისი, 2012.

მილორავა, ინგა. გზის სივრცული მოდელი მოდერნისტულ ტექსტში (გვ. 133-142); წიგნში: ი. მილორავა, ალუბლისფერი ფარდის მიღმა, თბილისი: „მერიდიანი“, 2009.

მოდერნიზმი ლიტერატურაში. მე-10 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები (ეძღვნება გალაკტიონ ტაბიძის დაბადებიდან 125 წლისთავს), ნაწილი I, ნაწილი II. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2017.

მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012.

პაიჭაძე, თამარ. მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

რატიანი, ირმა. ტექსტის ინტერპრეტაციული შესაძლებლობები. მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ (გვ. 74-82); კრებულში: ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: თბილისი, 2010.

სიგუა, სოსო. ქართული მოდერნიზმი, თბილისი: „დიდოსტატი“, 2002.

სიგუა, სოსო. მარტვილი და ალამდარი. კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება, ტ. I, თბილისი: „განათლება“, 1991.

ფირცხალავა, ნინო. ილიაუნის გზამკვლევი: „ჯადოსნური მთა“, თბილისი: ილიაუნის გამომცემლობა, 2019.

ქართული მოდერნიზმის ტიპოლოგია, რედ. გ. ლომიძე, ი. რატიანი, თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ყარალაშვილი, რეზო. ჰერმან ჰესეს შემოქმედების პრობლემები, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1980.

ყიასაშვილი, ნიკო. წინასიტყვაობა „ულისესათვის“ (გვ. V-XLVIII); წიგნში: ჯეიმზ ჯოსი, „ულისე“, ინგლისურიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ნიკო ყიასაშვილმა, თბილისი: „მერანი“, 1983.

შავგულიძე, ნუგზარ. მითოსური სემიოზის მიხედვით ჯავახიშვილის შემოქმედებაში (გვ. 46-54); წიგნში: ნ. შავგულიძე, ჟამთააღმწერელნი (ლიტერატურული წერილები, სტატიები), თბილისი: „ციცინათელა“, 2005.

შათირიშვილი, ზაზა. ახალი დროის ნარატივები და მოდერნიზმის ლიტერატურა (რამდენიმე შენიშვნა) (გვ. 28-34); სჯანი, 5, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემა, თბილისი, 2004.

ცხვედიანი, ირაკლი. მითოპოეტიკური ქრონოტოპი ჯონ დოს პასოსის რომანში „მანჰეტენ ტრანსფერი“ (გვ. 81-105); სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 21, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცელობა, თბილისი, 2020.

ცხვედიანი, ირაკლი. ჯონ დოს პასოსი და მისი რომანი მანჰეტენ ტრანსფერი (გვ. 221-247). ამერიკისმცოდნეობის მე-7 საერთაშორისო კონფერენციის მასალების კრებული, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2014.

ცხვედიანი, ირაკლი. მოდერნისტული ქალაქი: ჯეიმზ ჯოისის დუბლინი და ჯონ დოს პასოსის ნიუ იორკი (ინგლისურ ენაზე) (გვ. 138-147); ჯეიმზ ჯოისი – 130: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012.

ცხვედიანი, ირაკლი. ჯეიმზ ჯოისი და მოდერნიზმი (გვ. 119-131); მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012.

ცხვედიანი, ირაკლი. ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“: მითოსი და სტრუქტურა (გვ. 321-332); სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, N 8, თბილისი: „უნივერსალი“, 2010.

ცხვედიანი, ირაკლი. ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“: ტექსტი და სტრუქტურა (გვ. 38-56); სემიოტიკა. სამეცნიერო ჟურნალი, N 6, თბილისი: „უნივერსალი“, 2009.

ცხვედიანი, ირაკლი. ჯონ დოს პასოსი და ჯეიმზ ჯოისი: ტრანსატლანტიკური ლიტერატურული მოდერნიზმის პოეტიკა (გვ. 164-174); ამერიკისმცოდნეობის მე-3 საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

ცხვედიანი, ირაკლი. „წმინდა“ რომანი და „ეპიკური“ რომანი: მოდერნისტული რომანის ორი შესაძლებლობა“ (გვ. 7-28); მე-20 საუკუნის დასავლეთევროპული და ამერიკული რომანის პოეტიკის საკითხები, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

ცხვედიანი, ირაკლი. ულისეს მითოპოეტიკა, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2006.

წერედიანი, არჩილ. ქალაქური ტექსტი ქართულ მოდერნისტულ რომანში (გვ. 7-37); სჯანი, ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 23, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2022.

წიფურია, ბელა. „ცისფერი ყანწები“ და ავანგარდი (გვ. 172-183); კრებულში: ლექსმცოდნეობა, V, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2012.

წიფურია, ზელა. მოდერნისტული გამოცდილება საქართველოში (გვ. 3-18); კრებულში: ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა: თბილისი, 2010.

წიფურია, ზელა. სიტყვის სახელდებითი ფუნქცია სიმბოლიზმში და გრიგოლ რობაქიძის „სიტყვის როია“ (გვ. 247-253); ლიტერატურული მიხედვით, XXII, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამოცემა, თბილისი, 2001.

ჭოლაძე, მათა. თომას მანი და ალფრედ დიობლინი – რთული ურთიერთობის ისტორია (გვ. 204-207); პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „ინტელექტი“, 2(34), თბილისი 2009.

ჭოლაძე, მათა. ალფრედ დიობლინი: „ბერლინი. ალექსანდერპლაცი“ – შექმნის ისტორიისათვის (გვ. 142-145); პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი „ინტელექტი“, 2(31), თბილისი 2008.

ხომერიკი, მანანა. ჰიერატული „გველის პერანგსა“ და „ვალესტრაში“ (გვ. 150-163); განთიადი, N 2, 1990.

ჯალიაშვილი, მათა. ქართული მოდერნისტული რომანი (XX საუკუნის 20-იანი წლები), თბილისი: „წყაროსთვალი“, 2006.

ჯანჯიბუხაშვილი, მაკო. მითის პოეტური ტრანსფორმაცია გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში, თბილისი: „წყაროსთვალი“, 2011.

ჯეიმზ ჯოისი – 130: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012.

ჯეიმზ ჯოისი – 100. საიუბილეო კრებული. ნიკო ყიასაშვილის რედაქციით, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1984.

Andreotti, Mario. Die Struktur der modernen Literatur, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, 2009.

Fähnders, Walter. Avantgarde und Moderne (1890-1933), Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010.

Gagnidse, Nugescha / Schuchard, Margret. Grigol Robakidse (1880-1962). Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen. Aachen: Shaker, 2011.

Gay, Peter. Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond, New York: W. W. Norton, 2008.

Kiesel, Helmut. Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München: Beck, 2004.

Vietta, Silvio. Der europäische Roman der Moderne, München: Fink, 2007.

Vietta, Silvio. Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild, München: Fink, 2001.

Vietta, Silvio (ed.). Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik, hrsg. von S. Vietta und D. Kemper, München: Fink, 1998.

**პოსტმოდერნისტული რომანი
(1960 – 2010 წწ.)**

დასავლეთში დაახლოებით XX ს-ის 60-იანი წლებიდან, ხოლო ჩვენში დაახლოებით 90-იანი წლებიდან ლიტერატურულ პროცესში ფეხს იკიდებს რომანის ახალი ტიპი, ე. წ. პოსტმოდერნისტული რომანი, რომელიც რომანის ჟანრის ისტორიაში სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის და პოეტიკური და იდეურ-მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით პრინციპულად უპირისპირდება, ერთი მხრივ, ტრადიციული (რეალისტური) და, მეორე მხრივ, არატრადიციული (მოდერნისტული) რომანის ტიპს.

თუმცა როდესაც ვსაუბრობთ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ რომანზე, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ და გამოვყოთ თავად პოსტმოდერნის (დასაწყისი დასავლეთში 1960-იანი წლებიდან), როგორც ეპოქის, მსოფლმხედველობრივი და სოციოკულტურული მახასიათებლები, ვინაიდან პოსტმოდერნისტული რომანი ზედმიწევნით ასახავს და ავითარებს იმ მენტალურ და მსოფლმხედველობრივ სპეციფიკას, რომელიც სიმპტომატურია პოსტმოდერნისათვის როგორც სოციოკულტურული სივრცისა და ეპოქისათვის, რომლის ფარგლებშიც ვითარდება პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსი.

ამ თვალსაზრისით პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელია ანტილოგოცენტრიზმი – ლოგოცენტრისტული პარადიგმების დეკონსტრუქციისადმი (დაშლისადმი) აპრიორული სწრაფვა: კერძოდ, პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი, პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფია (მიშელ ფუკო, ჟან ბოდრიარი, ჟან-ფრანსუა ლიოტარი, ჟაკ დერიდა, ჟილ დელიოზი და სხვ.), იმ მოტივით, რომ მისთვის ნებისმიერი იდეალისტური და მეტაფიზიკური დისკურსი მხოლოდ გონების მოქმედებისა თუ ოპერაციის საფუძველზე მიღებული და სუბიექტზე თავსმოხვეული კონსტრუქტია, იმთავითვე უკუაგდებს ყოფიერებაში, ისტორიაში ლოგოსის, გონის ცხოველმყოფელ მოქმედებას. ამგვარად, პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიის ფარგლებში უარყოფილია თეზა, რომ ყოფიერებას, ისტორიულ პროცესს საფუძვლად უდევს რაიმე აბსოლუტური მეტაფიზიკური პირველსაწყისი – *გონი, ლოგოსი*. შესაბამისად, უარყოფილია პოსტულატი, რომ ყოფიერება ეფუძნება აბსოლუტური გონის მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ღვთაებრივ და ჰარმონიულ წესრიგს, რაიმე ღვთაებრივ ჩანაფიქრს (წიფურია 2008: 264, 268; ციმა 2001: 125-127); ასევე უარყოფილია ადამიანის/სუბიექტის ეგზისტენციის უმაღლესი ღვთაებრივი გონის/გონების მიერ განსაზღვრულობა.

ამიტომ პოსტმოდერნულ/პოსტმეტაფიზიკურ ფილოსოფიაში უარყოფილია ყველა ის მსოფლმხედველობრივი

და ესთეტიკური პარადიგმა თუ სისტემა (და სისტემურობა ზოგადად), რომლებიც აფუძნებდნენ სამყაროს იმგვარ მოდელს, რომელშიც ყოფიერებისა და ადამიანის არსებობა წარმართება ღვთაებრივი და/ან რაციონალური კანონზომიერებით, რისი წყალობითაც სამყაროში/ყოფიერებაში თითქოსდა მყარდება წესრიგი და უმაღლესი ღვთაებრივი ზნეობა. შესაბამისად, უარყოფილია მეტაფიზიკური ფილოსოფიური დისკურსი (კანტი, ფიხტე, ჰეგელი, შელინგი), ლოგოსზე, პირველსაზრისზე ორიენტირებული შუასაუკუნეების, რენესანსის, განმანათლებლობის, რომანტიზმისა და მოდერნიზმის ხელოვნება (შდრ., იმავე ლიოტართან პოსტმოდერნი გაგებულია როგორც მესიანისტური დიდი მეტანარატივების [ფრანგ. *grands récits, métarécits*] – ქრისტიანობა, რენესანსი, ჰუმანიზმი, განმანათლებლობა, სოციალიზმი, მარქსიზმი, კომუნიზმი და ა. შ. –დასასრული):

„თუკი მის (ისტორიის – ვ. ბ.) გენეალოგიას ჩავუღრმავდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ისტორია სულაც არ ისახავს მიზნად ჩვენი იდენტობის საფუძვლების წარმოჩენასა და ჩვენი იდენტობის განვითარებას, არამედ პირიქით: ისტორიის მიზანია მათი გაუქმება. ისტორია არ წარმოაჩენს იმ ერთადერთ პირველსაწყისს, საიდანაც, მეტაფიზიკოსთა თანახმად, ჩვენ წარმოვსდგებით და რომელსაც, როგორც ჩვენს პირველსამშობლოს, ვუბრუნდებით. არამედ, ისტორია წარმოაჩენს ყველანაირ რღვევას/წყვეტას („disconti-

nuities“), რომელთაც ჩვენ შევუპყრივართ“ (თარგმანი ჩემია – კ. ბ.) (Foucault 1994: 154).

ამგვარად, პოსტმოდერნული ფილოსოფია, საბოლოოდ, მიდის პირველსაზრისის, პირველიდების, იმ „ტრანსცენდენტალური ბიძგის“ უარყოფამდე, რომლის საფუძველზეც, მეტაფიზიკური ცნობიერების მიხედვით, ყოფიერებაში მყარდება ჰარმონია და ადამიანის არსებობას აზრი ენიჭება. შესაბამისად, პოსტმოდერნულ ფილოსოფიაში საკაცობრიო ისტორიის განმავლობაში ჩამოყალიბებული ნებისმიერი მეტაფიზიკური თუ იდეალისტური სააზროვნო, ღირებულებითი და სახელოვნებო პარადიგმა აპრიორულად განიხილება როგორც სუბიექტისათვის თავსმოხვეული იდეოლოგიური კონსტრუქტი, რომლის დეკონსტრუქციაც აუცილებლად უნდა მოხდეს (მეცლერი... 2008: 473; ციმა 2001: 126).

აქ კი ცხადი ხდება, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფია, ერთი მხრივ, ეფუძნება ფრიდრიჰ ნიცშეს (1844-1900) *ღმერთის სიკვდილის* პოსტულატსა და *ღირებულებათა გადაფასების* თეზას (ფუკო, დერიდა), მეორე მხრივ, მარტინ ჰაიდეგერის (1889-1976) *გადაგდებულობისა* (გერმ. Geworfenheit) და *დაძლევის/გადაღახვის* (გერმ. Verwindung) პოსტულატებს (დერიდა) (მეცლერი... 2008: 473), რითაც ჰაიდეგერმა, ერთი მხრივ, თანამედროვე ადამიანის (და, ზოგადად, ადამიანის) ეგზისტენციის უსაზრისობა, აბსურდულობა, ამაოება და სრული უპერსპექტივობა და-

ახასიათა, მეორე მხრივ, ისტორიული პროცესის ტელეოლოგიურობა უკუაგდო. შესაბამისად, ჟან ბოდრიარი (1929-2007) აფუძნებს თეზას, რომ პოსტმოდერნი არის მოდერნის რადიკალიზება (მეცლერი... 2003: 65). ეს ნიშნავს იმას, რომ საბოლოოდ სწორედ პოსტმოდერნის ეპოქაში აღწევს თავის კულმინაციას, როგორც ღმერთის სიკვდილის ვითარება, ანუ მყარი მსოფლმხედველობრივი ღირებულებების დესტრუქცია, ისე ადამიანის ეგზისტენციის უსაზრისობა.

ამგვარად, პოსტმოდერნული ფილოსოფია იზიარებს რა ნიცშესეულ *ღმერთის სიკვდილის*, ანუ ლოგოცენტრისტული ცნობიერების დეკონსტრუქციისა და ჰაიდეგერისეულ *გადაგდებულობის* თეზისს, კიდევ უფრო აუკიდურესებს ამ კრიზისულ ვითარებას და საბოლოო ფაზამდე მიჰყავს იგი იმით, რომ პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსები საბოლოოდ უარყოფენ ლოგოსის – უპირველესყოვლისა, სახარებისეული ლოგოსის – იდეას, ვინაიდან მათ, იმავე რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, ვერ წარმოუდგენიათ ყოფიერებასა და ადამიანის ეგზისტენციაში ლოგოსის ცხოველმყოფელი მოქმედება ყოველგვარი სისტემურობისა და იდეოლოგიური კონსტრუქტების მიღმა. ამასთან, პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი, ზუსტად ისე, როგორც ეს ჯერ კიდევ არტურ შოპენჰაუერისა (1788-1860) და ფრიდრიხ ნიცშეს *ნების მეტაფიზიკაშია* განვითარებული, გამორიცხავს ყოველგვარ ტელეოლოგიას, ანუ ყოფიერება-

ში რაიმე უმაღლესი სულიერი მიზნისაკენ თანმიმდევრულ სვლას, როგორც ეს, მაგ., ქრისტიანობაშია მოცემული – ზეციური სასუფევლის დამკვიდრებისაკენ და ღვთის ხატობის იდეალის განხორციელებისაკენ, როგორც უმაღლესი საკაცობრიო მიზნისაკენ, სწრაფვა; ან, როგორც ეს განმანათლებლობასა და იდეალისტურ ფილოსოფიაშია მოცემული – უმაღლესი ადამიანობის იდეალისაკენ და ჰუმანისტური საზოგადოების ჩამოყალიბებისაკენ კაცობრიობის თანმიმდევრული და კანონზომიერი სვლა (ლესინგი, კანტი, გოეთე, შილერი, ვ. ფონ ჰუმბოლდტი, ჰეგელი) (ციმა 2001: 130-140).

სწორედ ამ თავისი ანტილოგოცენტრისტული პათოსისა და ანტიიდეოლოგიური დისკურსის გამო, პოსტმოდერნული ფილოსოფია ანგრევს ტრადიციულ დიქტომიურ სკალას და ნიცშეზე დაყრდნობით აცხადებს შემეცნებით იმორალიზმს, ანუ აუქმებს ორმაგი კატეგორიებით აზროვნებასა და დუალისტურ აქსიოლოგიურ (ღირებულებით) დაყოფას: ღმერთი vs. ეშმაკი, სამოთხე vs. ჯოჯოხეთი, სული vs. ხორცი, ჭეშმარიტება vs. სიყალბე, აბსოლუტური vs. რელატიური, უსასრულობა vs. სასრულობა, ტრანსცენდენტურობა vs. იმანენტურობა, უკვდავება vs. მოკვდავობა, ცნობიერი vs. არაცნობიერი, სიკეთე vs. ბოროტება, ზნეობრივი vs. არაზნეობრივი, სუბიექტი vs. ობიექტი და ა. შ.

შესაბამისად, პოსტმოდერნული ფილოსოფიის პირობებში გვაქვს ღირებულებათა რელატივიზმი (ფარდობი-

თობა) და პლურალიზმი, რაც ნიშნავს იმას, რომ დიქტომიის შემადგენელი ნაწილებიდან არც ერთი მათგანი არ არის საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტი, არც ერთ მათგანს არ გააჩნია პრეტენზია აბსოლუტურ ჭეშმარიტებაზე, არც ერთი მათგანი არ აღემატება მეორეს (აქსიოლოგიური რელატივიზმი). ამით კი პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი აფუძნებს მსოფლმხედველობრივ პლურალიზმს, მსოფლმხედველობრივ ინდიფერენტულობას (გერ. Indifferenz, ინგლ. indifference, ფრანგ. indifférence), ანუ განურჩევლობასა და ნებისმიერობას (ციმა 2001: 128), რაც ეთიკურ და გნოსეოლოგიურ სიბრტყეზე მსოფლმხედველობრივ კონფორმიზმსა და მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის უქონლობას, ეგზისტენციურ დეზორიენტაციასა და სამყაროში თვითიდენტობის ვერ მოპოვებასაც შეიძლება ნიშნავდეს. თუმცა, აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნული ფილოსოფიის, ანუ, პოსტმეტაფიზიკური ფილოსოფიის დამსახურება ისაა, რომ იგი, ერთი მხრივ, უპირისპირდება და აკრიტიკებს იდეოლოგიზებულ ლოგოცენტრიზმს, დიდი ნარატივების იდეოლოგიურ წნეხს სუბიექტის ცნობიერებაზე, მეორე მხრივ, ნიცმეზე დაყრდნობით ამ იდეოლოგიათა ანალიზისა და კრიტიკისას ხსნის ახალ პერსპექტივას, ქმნის ახალ სივრცეს სწორედ იმ მეტაფიზიკურ „მონაცემთა“ ხელახალი, აწ უკვე ინდივიდუალური და არაიდეოლოგიზებული გააზრებისათვის (ფუკო, დერიდა).

ამგვარად კი იქმნება წინაპირობები ურთიერთდაპირისპირებული მსოფლმხედველობრივი და/თუ ესთეტიკური პოზიციების ერთიან კულტურულ სივრცეში თანაარსებობისათვის და ამ ვითარებაში არც ერთ მათგანს არ ენიჭება ჭეშმარიტების ინდექსი: მაგ., ლიბერალიზმი და კონსერვატიზმი, ნაციონალიზმი და კოსმოპოლიტიზმი, დემოკრატია და დიქტატურა, პარლამენტარიზმი და ავტორიტარიზმი, ელიტარიზმი და პლებეიზმი, კლასიკური ხელოვნება და მასობრივი ხელოვნება და ა. შ.

მართალია ამ კონდიციას ბოდრიარი „კულტურულ ბულიონს“ უწოდებს (ელიზბარაშვილი 2011: 7), მაგრამ ამ „ბულიონის“ ფარგლებში უკვე მოცემულია პლურალისტური სივრცე და ალტერნატივათა შესაძლებლობანი, ხოლო პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სივრცეში გვაქვს ისტორიულად აქამდე არსებული ყველა სტილისა და მიმდინარეობის თანაარსებობა, რასაც ესთეტიკური ეკლექტიზმისაკენ, ანუ ესთეტიკური ნაზავისაკენ, ქიმერული უსახურობისა და სიმულაკრულობისაკენ, ე.ი. უშინაარსო, უსაზრისო ნიშნების უსასრულო კვლავწარმოებისაკენ მივყავართ (წიფურია 2008: 265). ბოდრიარის ანალოგიით, ამ ესთეტიკურ კონდიციას ესთეტიკური ბულიონი შეგვიძლია ვუწოდოთ, თუმცა, ეს „ესთეტიკური ბულიონი“, ანუ ესთეტიკური პლურალიზმი და ეკლექტიზმი ახალ-ახალი და უსასრულო სახელოვნებო თამაშების წინაპირობა ხდება. ამ თამაშის ფარგლებში კი ნეიტრალდება და დეკონ-

სტრუირდება იდეოლოგიური კონსტრუქტები, იდეოლოგიზებული დიდი ნარატივები და ლოგოცენტრისტული პარადიგმები (გასული საუკუნის 60-იან-80-იან წლებში ყველაზე ეფექტურად ამ დეკონსტრუქტივისტულ თამაშს როკ-მუსიკა და კინოხელოვნება ახორციელებდა თავიანთი მასობრივ, მასშტაბური და მულტიგამომსახველობითი თვისებების გამო).

აქ კი ზღვარი იშლება ელიტარულ და არაელიტარულ, „მაღალ“ და „დაბალ“ ხელოვნებას შორის და თანაბარი ღირებულება ენიჭება როგორც ლეონარდო და-ვინჩის „მონა ლიზას“, ისე ენდი უორჰოლის (1928-1987) „მერლინ მონროს“ აპლიკაციებს, როგორც აფროდიტეს, აპოლონისა თუ ნიკეს ანტიკურ ქანდაკებებს, ისე „კოკა-კოლას“ თუნუქის ქილის ინსტალაციას და ა. შ. (შდრ. უორჰოლის პოსტულატი – „All is pretty“). ამის გამო თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნება ფუძნდება მასობრივ ხელოვნებად, ანუ მასობრივ მომხმარებელზე გათვლილ ზედაპირულ, უსაზრისო, უშინაარსო მასობრივ ხელოვნებად, რომლის ერთადერთი ფუნქციაა დეკორი ან გართობა, ხოლო არსი „დეკორაციულობა“ ან „ივენთურობა“ (მაგ. პოპ-არტი, ან პოპ-მუსიკა).

ამგვარად, ვინაიდან პოსტმოდერნული ფილოსოფიის მიხედვით, მოვლენათა სინამდვილის, სამყაროსეული მოვლენების მიღმა არ არსებობს მეტაფიზიკური პირველსაზრისი, ვინაიდან ყოფიერებას საფუძვლად არ უდევს ღვთა-

ებრივი პირველსაწყისი, ვინაიდან „ღმერთი მოკვდა“, შესაბამისად, წარმოსაჩენი/გამოსავლენი და გასაცხადებელიც არაფერია: ანუ გარესამყარო მიღმიერი ტრანსცენდენტური სამყაროს ნიშანი, გამოვლინება, ღვთაებრივი შემოქმედების პროდუქტი, ღვთაებრივი ტრანსცენდენტურობის გამოცხადების სფერო კი აღარ არის და მის მიღმა რაიმე მეტაფიზიკური იდეა, მეტაფიზიკური პირველსაზრისი კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ გარესამყარო და მასში მიმდინარე მოვლენები სიმულაკრებია, სიმულაციებია, ცარიელი ნიშნებია, რომლებიც აღარაფერს აღნიშნავენ და არაფერს მიემართებიან.

ამიტომ სამყაროში თუ თავის მიერვე შექმნილ კულტურაში ადამიანს მხოლოდ უსაზრისო ნიშნებთან და საგნებთან, სიმულაციებთან/სიმულაკრებთან აქვს მიმართება, რომელთა მიღმა არავითარი საზრისი აღარ მყოფობს და მხოლოდ სიცარიელეა (შდრ. ბოდრიარისეული „დედნის დაკარგვის“ პოსტულატი). ამრიგად, პოსტმოდერნული ფილოსოფიური დისკურსი აუქმებს აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის დიქოტომიას, შესაბამისად, აუქმებს ემპირიული გარესამყაროსა და ტრანსცენდენტურ-მეტაფიზიკური რეალობის დიალექტიკას და გარესამყაროს აღარ მოიაზრებს ტრანსცენდენტურობის ნიშნად, მის გამოხატულებად და აფუძნებს გამოვლინების (გერმ. *Erscheinung*), ნიშნის უფუნქციობას: ანუ ვიღებთ გამოვლინებას (ნიშანს), რომე-

ლიც არც არაფერს აღნიშნავს და არც არაფერზე მიანიშნებს, ვიღებთ ნიშანს, რომლის მიღმაც სიცარიელეა.

ამიტომ პოსტმოდერნული ფილოსოფია ავითარებს, ერთი მხრივ, გამოხატულების/აღმნიშვნელისა და, მეორე მხრივ, გამოსახატის/აღსანიშნის დეკონსტრუქციას.

შესაბამისად, პოსტმოდერნულ ფილოსოფიურ დისკურსში – ა) ყოფიერება არ განიხილება ღვთაებრივი ჩანაფიქრის გამოვლინებად, ბ) ენა/ენობრივი ნიშანი არ გამოხატავს (ვერ აფუძნებს) ერთ კონკრეტულ მთავარ იდეას, ვინაიდან მის ფარგლებში დესტრუირებულია (დარღვეულია, დაშლილია) აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობა – მათი ერთჯერადობა და ერთადერთობა, გ) ხელოვნება არ გამოხატავს ავტორისეულ რაიმე ღრმა ჩანაფიქრს, იგი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი (ლოგოცენტრისტული) მოტივაციის/საფუძვლის გარეშე, ანუ გვაქვს ხელოვნების ნიმუში საზრისის გარეშე (მაგ., ენდი უორჰოლის „მონალიზას“ პოპარტული აპლიკაციები, რაც არის ასლის ასლი, ანუ ასლი ორიგინალის, საზრისის გარეშე).

შესაბამისად, პოსტმოდერნული ფილოსოფია აფუძნებს სამი ტიპის სიკვდილს, „სამმაგ სიკვდილს“ – ღმერთის, სუბიექტისა და ავტორის „სიკვდილს“: ა) იგი ძალაში ტოვებს ნიციშეს პოსტულატებს *ღმერთის სიკვდილისა* და *ღირებულებების გადაფასების* შესახებ – ე. ი. არ არსებობს ღმერთის ცხოველმყოფელი იდეა, a priori არ არსებობს

საფუძველმდები ეგზისტენციური და ზნეობრივი ორიენტირი (დერიდა, ბოდრიარი); ბ) ნიცშეს, ფროიდსა და ჰაიდელგერზე დაყრდნობით აცხადებს სუბიექტის სიკვდილს (ფუკო), რაც ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი განიხილება არა როგორც ცნობიერი, მოაზროვნე სუბიექტი, რომელიც საკუთარი გონების ძალმოსილების საფუძველზე მყარ ეთიკურ და შემეცნებით ღირებულებებზე აგებს საკუთარ ქმედებასა და არსებობას, არამედ ადამიანი განიხილება, როგორც ინსტინქტებსა და ლტოლვების საფუძველზე იმპულსურად მოქმედი არსება, რომლის არსებობას წარმართავს მის არაცნობიერში აპრიორულად მოცემული ძალაუფლების ნება. აქ კი იკვეთება ვაიმარის კლასიკის ჰუმანისტური იდეალის დესტრუქცია, რაც (იდეალი) გაცხადებულია იოჰან ვოლფგანგ გოეთესა (1749-1832) და ფრიდრიჰ შილერის (1759-1805) ცნობილ ლირიკულ ტექსტებში (შდრ. გოეთეს „Das Göttliche“ და შილერის „An die Freude“), ან ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონიაში, რასაც უპირისპირდება სტენლი კუბრიკი თავისი ფილმით „მექანიკური ფორთოხალი“ (1971), სადაც რეჟისორი, ერთი მხრივ, სწორედ სუბიექტის „პოსტმოდერნისტულ სიკვდილს“ გვთავაზობს, მეორე მხრივ, პოსტმოდერნის ეპოქაში განმანათლებლური და ჰუმანისტური იდეალების საბოლოო კრახს გვიჩვენებს, რაც ვლინდება ფილმში გამოყენებული ბეთჰოვენის სიმფონიური მუსიკის პაროდირებაში. ამასთან პოსტმოდერნის ეპოქაში ადამიანის ეგზისტენცია განიხილება როგორც

გადაგდებულობა (გერმ. Geworfenheit): ეს არის ისეთი ტიპის არსებობა, რომელსაც არც ლოგიკური დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ვინაიდან იგი იმთავითვე საზრისსაა მოკლებული (მაგ., აქ გვაქვს ქრისტიანული ესქატოლოგიური სწავლების დეკონსტრუქცია/დესტრუქცია). ასეთი ტიპის ეგზისტენციის ფარგლებში კი სუბიექტი განიხილება როგორც „გამოგდებული/გამოტყორცნილი პროექტი“ (გერმ. „geworfener Entwurf“) (ჰაიდეგერი); გ) ავტორის სიკვდილი (ბარტი): თუკი ყოფიერებაში არ არსებობს ღვთაებრივი წესრიგი და მეტაფიზიკურ-საკრალური საზრისი, შესაბამისად, თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნებაც არც არაფერს მიემართება და არც არაფერს გადმოსცემს, არაფერზე არ იძლევა შეტყობინებას და ესე იგი არც მას გააჩნია საზრისი, ვინაიდან თანამედროვე პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუში იქმნება ავტორისეული ღრმა ჩანაფიქრის გარეშე, ავტორი არანაირ იდეურ-მსოფლმხედველობრივ შინაარსს არ აქსოვს მასში და ამით ავტორი გაუცხოებულია საკუთარი ხელოვნების ქმნილებისადმი. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ნიმუშის სახით გვაქვს უსაზრისო, უშინაარსო ხელოვნების ქმნილება, ანუ სიმულაცია, სიმულაკრა, რომლის მიღმაც სიცარიელეა, იგი არის ნიშანი აღსანიშნის გარეშე. აქაც, ხელოვნების ნიმუში არის გადაგდებულობა, ანუ დაუსრულებელი ნაწარმოები, თავისებური კონსტრუქცია, არსაიდან „გამოგდებული/გამოტყორცნილი პროექტი“ (გერმ.

„geworfener Entwurf“) (ჰაიდეგერი), რომელიც არსაითკენ ისწრაფვის. ხელოვნების ქმნილების ეს ტიპი შეესაბამება ხელოვნების ქმნილებათა დიაქრონულ ჭრილში განსაზღვრის ბოდრიარისეული სკალის მეოთხე ტიპს, რომლის მიხედვითაც, საუბარია ხელოვნების ქმნილებაზე, „რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს არანაირ რეალობასთან (არც ემპირიულთან და არც არაემპირიულთან, არც სოციალურთან და არც ტრანსცენდენტურთან – ვ. ბ.), იგი საკუთარი თავის წმინდა სიმულაციაა“ (ბოდრიარი), მხოლოდ თავის თავზე მიმართულ სიმულაკრათა არტისტული თამაშია.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგიაში ზედმიწევნით გათვალისწინებულია პოსტმოდერნული ფილოსოფიის ეს ანტილოგოცენტრისტული პათოსი და გაზიარებულია მისი მთავარი პოსტულატი სიღრმისეული რეალობის არარსებობის შესახებ. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია ითვალისწინებს პოსტულატს ყოფიერების სრული უსაზრისობის, სიმულაკრულობისა და სამყაროს საფუძველმდები მეტაფიზიკურ-ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის არარსებობის შესახებ. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული რომანის დისკურსი აღარ ავითარებს რაიმე უმაღლესი იდეალისაკენ სწრაფვას და იმთავითვე გამორიცხავს სიღრმისეული რეალობის (ტრანსცენდენტურობის) რაიმე ფორმით ასახვის აუცილებლობას, ან ამა თუ იმ ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანისტური

მაღალეთიკური პოსტულატის გადმოცემისა და მისადმი მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის შემუშავების აუცილებლობას.

ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია არსებითად ეყრდნობა პოსტმოდერნული ფილოსოფიის პოსტულატს მყარ მსოფლმხედველობრივ ღირებულებათა დაფუძნების მიზანშეუწონლობის შესახებ და უკუაგდება რაიმე ლოგოცენტრისტული თეზისის განვითარებას – მაგ., სწრაფვას უმაღლესი ტრანსცენდენტური ეგზისტენციის დამკვიდრებისაკენ. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია, პირველ რიგში, უპირისპირდება რომანის ფრიდრიხ შლეგელისეულ და ჰეგელისეულ გაგებას, რომლის მიხედვითაც, რომანი იმთავითვე ყოფიერებაზეა მიმართული, რომ რომანი უნდა ასახავდეს სუბიექტის ეგზისტენციურ დრამას და ტელეოლოგიის პრინციპის გათვალისწინებით უნდა აფუძნებდეს უმაღლესი იდეისაკენ/იდეალებისაკენ და ეთიკური სრულყოფისაკენ სუბიექტის სწრაფვას.

ყოველივე ამის საპირისპიროდ, პოსტმოდერნისტული რომანი სამყაროს ჭეშმარიტი საზრისის განჭვრეტასა და მის წვდომაზე კი არ არის ორიენტირებული, იგი ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა ხელახალ გააზრებასა და განვითარებას კი არ ცდილობს, სუბიექტის ონტო-ეგზისტენციური პრობლემატიკის მხატვრულ გააზრებასა და სუბიექტისათვის ახალი მაიდენტიფიცირებელი (თვით-

შემეცნებითი და ეთიკური) ორიენტირების დასახვას კი არ გვთავაზობს, როგორც ეს განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური თუ მოდერნისტული, ან ე. წ. ახალი სუბიექტივიზმის რომანებისთვისაა დამახასიათებელი (მაგ., ჟ-ჟ. რუსოს, ი. ვ. გოეთეს, ნოვალისის [ფრ. ფონ ჰარდენბერგი], ფრ. შლეგელის, ე.თ.ა. ჰოფმანის, ო. ბალზაკის, ჩ. დიკენსის, ჯ. გოლზუორთის, გ. ფლობერის, ლ. ტოლსტოის, თ. დოსტოევსკის, თ. მანის, ჰ. ჰესეს, ჰ. ბროხის, რ. მუზილის, ა. დიობლინის, ჯ. ჯოისის, უ. ფოლკნერის, ჯ. დოს პასოსის, მ. პრუსტის, ა. კამიუს, ფრ. კაფკას, ჰ. ბიოლის, გ. გრასის, კრ. ვოლფის, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის, მ. ჯავახიშვილის, დ. შენგელაიას, ო. ჭილაძის, ო. ჩხეიძის და ა. შ. რომანები), არამედ პოსტმოდერნისტული რომანი, უპირველეს ყოვლისა, ონტოტექსტია (გ. მარგველაშვილი), ანუ თავადაა თვითკმარი ყოფიერება, თავისთავში დასრულებული ესთეტიკური ფენომენი, ყოფიერება ყოფიერებაში, ლიტერატურული ტექსტი თავის თავად. ეს კი ნიშნავს: 1. პოსტმოდერნისტულ რომანს არავითარი მსოფლმხედველობრივი და ეთიკური მიმართება (როგორც ამას რომანისგან ჰეგელი და შლეგელი მოითხოვდნენ) არა აქვს არც ტრანსცენდენტური და არც გარემომცველი ემპირიული, ისტორიული, სოციოკულტურული თუ საყოფაცხოვრებო სინამდვილისადმი; 2. შესაბამისად, იგი არ ასახავს ტექსტის მიღმა არსებულ რეალურ გარესამყაროს, მას არავითარი მიმართება არა აქვს ამ სინამდვილისადმი, ეს ყველაფერი

მას არ აინტერესებს, მისადმი გულგრილია; 3. ერთადერთი, რასაც პოსტმოდერნისტული რომანი ასახავს, არის „საკუთარი თავი“, ანუ რომანის ტექსტში ასახული ყოფიერება, თავად რომანის ყოფიერებაა.

ამგვარად, პოსტმოდერნისტული რომანი თავის თავს აფუძნებს როგორც თავის თავში ჩაკეტილ, „მონადური“ ტიპის ტექსტს, თავისებურ „წმინდა“ ტექსტს, „წმინდა“ ფიქციას, „წმინდა“ სახელოვნებო კონსტრუქციას. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტული რომანის ტექსტში მოცემულია ახალი ტექსტისეული სინამდვილე, ახალ ტექსტისეული ზერეალობა (ე. წ. ჰიპერრეალობა), ტექსტისეული ვირტუალური (წარმოსახვითი) ესთეტიკური რეალობა.

ახლა კი დეტალურად განვიხილოთ პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკური მახასიათებლები. პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი თვალშისაცემი მახასიათებელია მისი ეკლექტიურობა, რაც განპირობებულია იმით, რომ ავტორი ხშირად იყენებს ისტორიულად უკვე არსებულ, მაგ., ბაროკოს, განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური ან მოდერნისტული რომანის მზა პოეტოლოგიურ პრინციპებს; ან სარგებლობს რომანის სხვადასხვა ჟანრით და ერთი ტექსტის ფარგლებში ჩააქსოვს მათ. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტულ რომანში მუდმივად მოცემულია ჟანრული აღრევა და ერთი ტექსტის ფარგლებში ერთდროულად თავს იყრის და თანაარსებობს, მაგ., დეტექტიური და ისტორიული რომანის

ჟანრი (უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“/„Il nome della rosa“), ან დეტექტიური და ე. წ. სახელოვნებო რომანის (გერმ. Künstlerroman) ჟანრი (კლაუს მოდიკის „კაროლინების სინაგოგისფრე“/„Das Grau der Karolinen“), ან ე. წ. განვითარების რომანის (გერმ. Bildungsroman), ისტორიული რომანისა და რომან-ტრილერის ჟანრები (პატრიკ ზიუსკინდის „სუნამო“/„Das Parfum“), ან სამეცნიერო ფანტასტიკისა (ინგლ. Science Fiction) და ანტი-უტოპიური რომანის ჟანრები (მაგ., არნო შმიტის „ათეისტების სკოლა“/„Die Schule der Atheisten“), ან დეტექტივისა და ეგზისტენციური რომანის ჟანრები (პოლ ოსტერის „ნიუ იორკული ტრილოგია“/„The New York Trilogy“).

მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია უპირისპირდება რომანის არსის ფრიდრიხ შლეგელისეულ გაგებას, იქმნება პარადოქსული ვითარება და აქ, ამ ჟანრობრივი სინთეზის საკითხში პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგია სწორედ ფრიდრიხ შლეგელის „პროგრესირებადი და უნივერსალური პოეზიის“ („progressive Universalpoesie“) პოსტულატს (რომელიც მოცემულია „ათენუმის“ ცნობილ 116-ე ფრაგმენტში) ეყრდნობა: ამ 116-ე ფრაგმენტში ფრიდრიხ შლეგელი ავითარებს თვალსაზრისს ლიტერატურული ტექსტის, კერძოდ, რომანის ჟანრის ტექსტის ფარგლებში ყველა ლიტერატურული და არალიტერატურული ჟანრისა და სხვადასხვა ტიპის ნარატივთა – როგორც ფიქციონალურის, ისე

არაფიქციონალურის – სინთეზის შესახებ, რომლის (სინთეზის) უპირველესი მიზანაც, ერთი მხრივ, ტრანსცენდენტურობის პოეტური წვდომისა და გახსნის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გაფართოებაა, მეორე მხრივ, თავად რომანის ესთეტიკურ და პოეტიკურ შესაძლებლობათა განვრცობა. ამასთან, შლეგელთან *უნვეერსალობა* და *პროგრესულობა* გულისხმობს მეტაფიქციონალური (ამ შემთხვევაში ფილოსოფიურ-თეორიული) თვითრეფლექსირებადი ნარატივის რომანში ინტეგრირებას, რასაც რომანტიკულ მწერლობაზე (როგორც ჭეშმარიტ მწერლობაზე) და მის ესთეტიკურ შესაძლებლობებზე რეფლექსიის ფუნქცია აკისრია.

თუმცა ფრ. შლეგელის რომანის თეორიასა და პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტოლოგიას შორის განსხვავება ისაა, რომ პოსტმოდერნისტულ რომანში ჟანრული აღრევა, ნარატივთა და სტილთა პლურალიზმი, ერთი მხრივ, ექვემდებარება არტისტული თამაშის პრინციპს, ანუ სახელოვნებო თამაშს თამაშისათვის, რაც გულისხმობს შემდეგს – პოსტმოდერნისტული რომანი იმთავითვე იქმნება ინტელექტუალური თავშექცევისათვის, ინტელექტუალური გართობისათვის განკუთვნილ „სათამაშო მოწყობილობად“, რომლის მიღმაც რაიმე ღრმა ლოგოცენტრისტული ჩანაფიქრი არ იმალება; მეორე მხრივ, ეს „შემოქმედებითი“ ეკლექტიკა და პლურალიზმი (ე. ი. თვითმიზნური ჟანრული, ნარატიული, სტილური აღრევა) ექვემდე-

ბარება მხატვრულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმამდე არსებულ ლიტერატურულ ჟანრთა, სტილთა და ნარატივთა მკვეთრი დიფერენციაციის პაროდირებას.

ტექსტში მეტაფიქციონალობის შემოტანით კი პოსტმოდერნისტული რომანის „ავტორი“ ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტის სახით სწორედ სახელოვნებო/არტისტულ თამაშთან, ანუ ტექსტობრივი კონსტრუქციის აგებასთან, ტექსტუალობასთან გვაქვს საქმე. შესაბამისად, ფიქციონალურ თხრობაში არაფიქციონალური თხრობის ინტეგრირებით ხაზი ესმება, რომ პოსტმოდერნისტული რომანის მხატვრული სამყარო მართლაც „წმინდა“ გამონაგონია, რომლის მიღმაც არავითარი მყარი მსოფლმხედველობრივი ჩანაფიქრი, არანაირი ლოგოცენტრისტული საზრისი არ იგულისხმება და რომ მას (ტექსტს) არავითარი მსოფლმხედველობრივი (ან მიმეტური) მიმართება არ გააჩნია გარე სინამდვილესთან. ამგვარად, პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტი არ ქმნის იმის ილუზიას, რომ იგი, ერთი მხრივ, საკუთარ მყარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას აფიქსირებს და, მეორე მხრივ, ისწრაფვის „ყოფიერების განვრცობისადმი“ (გერმ. „Seinszuwachs“) (ჰანს-გეორგ გადამერი), ე. ი. სამყაროსეულ მოვლენათა ახლებური და გაღრმავებული ინტერპრეტაციის, ახლებური ხედვის დაფუძნებისადმი (რაც, რომანტიკული, ან მოდერნისტული რომანისთვისაა დამახასიათებელი), ან ისწრაფვის გარესამყაროს მიმეტური ასახვისა

და მაღალეთიკური ან აქტუალური სოციოკულტურული პრობლემატიკის გადმოცემისადმი (რაც, მაგ., რეალისტური რომანისთვისაა დამახასიათებელი).

ყოველივე ამით კი პოსტმოდერნისტული რომანი ავითარებს *გაუცნაურების* (გერმ. *Verfremdung*) ეფექტს, რითაც ხაზგასმულია თეზა, რომ რომანი იქმნება ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციის გარეშე, ანუ ჭეშმარიტების ძიებისა და ახალ ღირებულებათა დაფუძნების მოტივაციის გარეშე: შდრ., თუნდაც ესპანელ-კატალონელი პოსტმოდერნისტი „ავტორის“, ფელიქს დე აზუას (*Félix de Azúa*) მიერ საკუთარ რომანში „ერთი იდიოტის ისტორია...“ („*Historia de un idiota...*“) (1986), რომელიც განვითარების რომანის (გერმ. *Bildungsroman*) პაროდიაა, დაფუძნებული მეტაფიქციონალური თეზა – „მე ვწერ საფუძვლის გარეშე“ („*escribo sin razón*“), ე. ი. ვწერ ყოველგვარი მსოფლმხედველობრივი მოტივაციისა და მიზანდასახულობის გარეშე).

ამ ეკლექტურობისა და ანტილოგოცენტრიზმის გარდა პოსტმოდერნისტულ რომანში იმთავითვე მოცემულია *ინტერტექსტუალობა*, რომელიც ხშირად ვლინდება კლასიკური მხატვრული ან არამხატვრული ტექსტებიდან ციტატების მოხმობის (ციტატურობა), ტექსტების ამა თუ იმ პასაჟის პერიფრაზის, გადაკეთების ან ამ ტექსტებზე მინიშნების ფორმით. *ინტერტექსტუალობაც* გაუცნაურების ეფექტის ფუნქციას ასრულებს, რითაც ხაზი ესმება, რომ კლასიკური ტექსტებიდან მოხმობილ ამონარიდებზე აპე-

ლირება და მათზე მინიშნება მხოლოდ ტექსტობრივი კონსტრუქტის აგებითა და არტისტული თამაშისადმი სწრაფვითაა მოტივირებული (მეცლერი... 2007: 357-358; Nünning 2004: 110-111).

ამასთან, პოსტმოდერნისტულ რომანში ინტერტექსტუალობის მეორე ფუნქციაა კლასიკური ტექსტის საზრისის ნიველირება და დეკონსტრუქცია (ან, სულაც, დესტრუქცია), ვინაიდან პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ კლასიკური ტექსტიდან ციტატას მოიხმობს არა საკუთარი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის გასამყარებლად, არამედ კლასიკური ტექსტის პაროდირების მიზნით, რითაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ ხაზს უსვამს კლასიკური ტექსტის მსოფლმხედველობრივი დისკურსის სიმულაკრულობასა და არაარსებობას, ანუ იმას, რომ ნაივურ ლოგოცენტრისტულ სწრაფვას უმაღლესი ადამიანობის ანტიკური იდეალისადმი (მაგ., გოეთე-შილერთან) თანამედროვე პოსტმოდერნულ ეპოქაში არავითარი ღირებულება არ გააჩნია. აქ არ უნდა დაგვაბნიოს იმან, რომ, მართალია, ინტერტექსტუალობით „პოსტმოდერნისტული მწერლობა ახორციელებს კლასიკურ-ტრადიციული ესთეტიკური პარადიგმებისა და ღირებულებების აქტუალიზაციას“ (ლევან ცაგარელი), მაგრამ არსებითი ისაა, რომ ამ აქტუალიზაციის მიზანი ამ პარადიგმების ხელახალი სულიერი აღორძინება კი არ არის, არამედ, ერთი მხრივ, მათი პაროდირება და, მეორე მხრივ, პოსტმოდერნისტულ სახელოვნებო თამა-

შეგნობი ჩართვა. შედეგად, ამ აქტუალიზებული ტრადიციული ღირებულებებისა და პარადიგმების მიღმა სიმულაკრულობაა, სიცარიელეა.

გარდა ამისა, ინტერტექსტულობა პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირად ვლინდება მხატვრული რიტორიკის პოლიფონიურობის (მრავალხმიანობის) სახით, როდესაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ ტექსტში იყენებს კლასიკური ტექსტებიდან აღებულ მხატვრულ რიტორიკას და საკუთარ ტექსტში ხშირად ცვლის მათ: მაგ., ზურაბ ქარუმიძე თავის პოსტმოდერნისტულ ტექსტ-გაჯეტში „თხა და გიგო“ (2003) ერთმანეთს უნაცვლებს ქართული აგიოგრაფიის რიტორიკასა და ქართული ხალხური ზღაპრის მხატვრულ მეტყველებას; ან აკა მორჩილაძე თავის პირველ რომანში მადათოვის ტრილოგიიდან „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“ (1998) ერთმანეთს უნაცვლებს XIX და XX საუკუნეების მიჯნის ქართული პროზისა და პუბლიცისტიკის სტილს. პოსტმოდერნისტულ რომანში მოცემული კლასიკური ტექსტების მხატვრული რიტორიკის იმიტირებით ხდება ამ კლასიკური ტექსტების პაროდირება და მათი ლოგოცენტრისტული პოზიციების დეკონსტრუქცია (ან, სულაც, დესტრუქცია).

გაუცნაურების ფუნქცია აკისრია პოსტმოდერნისტულ რომანში ხშირად მოცემულ ე. წ. ორმაგი (სამმაგი და ა.შ.) კოდირების მეთოდსაც (რომ აღარაფერი ვთქვათ არტისტული თამაშის აპრიორულობაზე), რომლის სამუალებ-

ბითაც უკუგდებული და გაუქმებულია რომანტიკული და მოდერნისტული პროზაული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული (სახისმეტყველებითი) თხზვის მეთოდი, ვინაიდან მხატვრული თხზვის ეს მეთოდი სწორედ ლოგოცენტრისტულ მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს ითვალისწინებს (მაგ., ტრანსცენდენტურობისაკენ სწრაფვა რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში და ტრანსცენდენტურობის სახისმეტყველებითი პროექცია). ორმაგი კოდირების მეთოდს პოსტმოდერნისტულ რომანში სწორედ ტექსტის უსაზრისობის, ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიცარიელის (სიმულაკრულობის), მოჩვენებითი საზრის-შემცველობის გამმაფრების ფუნქცია აკისრია, ვინაიდან ორმაგი კოდირების დროს თავს იჩენს ორ (ან სამ, ოთხ და ა. შ). ურთიერთსაპირისპირო საზრისთა თანაარსებობისა და მონაცვლეობის (გერმ. Austauschbarkeit) შესაძლებლობა, რის საფუძველზეც თითოეული ამ საზრისთაგანი ერთმანეთს ანეიტრალებს და არც ერთ მათგანს არ გააჩნია ჭეშმარიტებაზე პრეტენზია.

აქ კი, საბოლოოდ, გვაქვს სახისმეტყველებითი (სიმბოლურ-ალეგორიული) მხატვრული თხზვის წესისა და ტრადიციული ტროპული დიქოტომიის – სახისა და საზრისის – მთლიანობის სრული დაშლა/რღვევა. ამიტომაც, პოსტმოდერნისტულ რომანებში საერთოდ არ გვხვდება „ტრადიციული“ ალეგორიები და სიმბოლოები და მათ სიმულაკრული და რიზომატული კოდები და ტოპოსები ენაცვლება

– მაგ., სუნის (გერმ. Geruch) ტოპოსი პატრიკ ზიუსკინდის რომანში „სუნამო“ (1985) (ბურდული 2010: 96), ან სინაცრისფრის (გერმ. Grau) ტოპოსი კლაუს მოდიკის რომანში „კაროლინების სინაცრისფრე“ (1986), ან დაკარგული მანუსკრიპტის (ხელნაწერის) სემიოტიკური კოდი უმბერტო ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“ (1980) (Schärf 2001: 167).

გარდა ამისა, პოსტმოდერნისტულ რომანებში ორმაგი კოდირების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტოლოგიური ფუნქციაა სახელოვნებო თამაშის განვითარება, გაინტენსივება და ამ თამაშში თავად მკითხველის ჩართვა: „პოსტმოდერნისტული რომანი მკითხველს მისი ინტელექტუალური მზაობიდან და შესაძლებლობიდან გამომდინარე სთავაზობს ორგვარი წაკითხვის შესაძლებლობას – ნაკლებად ნაკითხი მკითხველი პოსტმოდერნისტულ რომანში მარტივ, გასართობ ამბავს ამოიკითხავს, ხოლო განსწავლული მკითხველი კი დამატებით სიამოვნებას მიიღებს იმ ალუზიების ამოცნობის შედეგად, რომლებიც ტექსტშია დაფარული“ (ლევან ცაგარელი).

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის ერთ-ერთი მახასიათებელია თხრობის პერსპექტივათა მუდმივი და უსასრულო მონაცვლეობა, რითაც პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მიზანმიმართულად აღვივებს მკითხველში ტექსტის მიმართ უნდობლობასა და გაუცხოებას. ასე მაგალითად, მას შეუძლია გამოიყენოს რეალისტური რომანებისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი აუქტორიალური

თხრობა და პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ მყისიერად მოგვევლინოს ყოვლისმცოდნე მთხრობელად, მაგრამ ამას, ცხადია, რეალისტური რომანისათვის დამახასიათებელ აუქტორიალურ თხრობასთან და აუქტორიალურ მთხრობელთან არაფერი აქვს საერთო და თხრობის ამ პერსპექტივას წმინდად სიმულაკრული ბუნება აქვს: კერძოდ, აუქტორიალობის შემოტანით პოსტმოდერნისტი „ავტორი“ რაიმე მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემას, მყარ აბსოლუტურ/ლოგოცენტრისტულ ღირებულებათა დაფუძნებას, ან მკითხველის დამოძღვრას კი არ ცდილობს, არამედ მას იყენებს გაუცნაურების ეფექტისათვის, ვინაიდან ირკვევა, რომ აუქტორიალური თხრობა ტექსტში თანმიმდევრული არაა, რომ იგი არ არის დომინანტური ნარატივი, ვინაიდან მას იქვე ჩაენაცვლება, მაგ., ამა თუ იმ პროტაგონისტის პირველ პირში თხრობა, რომელიც თავისი მონათხრობის/ამბის უტყუარობაში (ან „საეჭვოობაში“) არწმუნებს მკითხველს და ამით ფარავს და ანეიტრალებს ავტორი-მთხრობელის აუქტორიალობასა და მისი თხრობის პერსპექტივას. შემდგომ, შესაძლოა ერთი პროტაგონისტის „დომინანტური“ თხრობის პერსპექტივა სხვა პროტაგონისტის თხრობის პერსპექტივამ ჩაანაცვლოს და უკვე ის გახდეს დომინანტური ნარატივი და ა. შ.

გარდა ამისა, პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ (უფრო სწორად, მთხრობელი ინსტანციის) „აუქტორიალურ“ თხრობას შესაძლოა ჩაენაცვლოს ან მეტაფიქციონალური, ან ინ-

ტერტექსტუალური ნარატივი და ამგვარად კვლავ იქმნება გაუცნაურების ეფექტი, რომლის მხატვრული ფუნქციაა, ერთი მხრივ, მკითხველი ჩართოს/ჩაითრიოს ტექსტის მიერ შემოთავაზებულ სახელოვნებო თამაშებში, მეორე მხრივ, რეციპიენტს/მკითხველს განაცდევინოს რომანის ტექსტის აპრიორული უსაზრისობა და უმინაარსობა და ტექსტის ამბისადმი, ტექსტში მონათხრობისადმი გაუჩინოს უნდობლობა. შედეგად კი ფუძნდება თავისებური ანტილოგოცენტრისტული მგრძნობელობა.

ამიტომაც, პოსტმოდერნისტული რომანი ქმნილება კი არაა ტრადიციული გაგებით, რომელსაც ავტორისეული ღრმა ფილოსოფიური ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად, არამედ კონსტრუქციაა, „წმინდა“ სახელოვნებო კონსტრუქტი და სათამაშო მექანიზმია.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკის შემდეგი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ნარატიული თამაშები, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების გაგრძელებებსა და გადათამაშებებში – მაგ., გივი მარგველაშვილის რომანი „მუცალი: ერთი ქართული რომანი“ („Muzal: ein georgischer Roman“) (1991), სადაც, ერთი მხრივ, ვაჟა-ფშაველას პოემა „ალუდა ქეთელაურისა“ და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის – „მერანის“ გაგრძელებები და ახალი ვერსიებია მოცემული, მეორე მხრივ, ეს ორი კლასიკური ტექსტი შემდგომ ერთმანეთს სიუჟეტურად ერწყმის; ასევე, შდრ., აკა მორჩილაძის მოთხრობა „წიგნი“ (2003), რომელიც ფრიდო-

ნის მიერ მოთხრობილი „ვეფხისტყაოსნის“ ახალი ვერსიაა. პოსტმოდერნისტულ რომანში მოცემული კლასიკური ტექსტების ამ გადათამაშებებისა თუ ახალი ვერსიების მიზანია კლასიკური ტექსტების პაროდირება და ამ პაროდირების საშუალებით კლასიკურ ტექსტებში მოცემული ლოგოცენტრისტული, აქსიოლოგიური და ეთიკური პოზიციების დეკონსტრუქცია და იმის ხაზგასმა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნულ ეპოქაში, პოსტმოდერნული მგრძობებლობის ვითარებაში, როდესაც სამყაროს და ადამიანის ეგზისტენციას საბოლოოდ გამოეცალა საზრისი, კლასიკურ ტექსტებს არავითარი ღირებულება არ გააჩნიათ. უფრო ზუსტად, მათი ერთადერთი ღირებულება ისაა, რომ ისინი არიან წმინდად „გაჯეტური“ ტექსტები და სახელოვნებო თამაშის ონტოტექსტუალური სივრცე.

პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკისათვის ასევე დამახასიათებელია თამაშის სხვა ტიპი, კერძოდ, ენობრივი თამაშები, რაც ეფუძნება სოსიურისეული ენობრივი ნიშნის კონვენციურობისა და აღსანიშნი-აღმნიშვნელის დიქოტომიის „ერთჯერადობისა“ და დაუშლელი მონოლითურობის უკუგდებასა და დეკონსტრუქციას. ეს გულისხმობს, რომ რომანში როგორც სუპერ-ნიშანში, დარღვეულია აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობის ერთჯერადობა და ერთადერთობა. ამის ნაცვლად მოცემულია აღმნიშვნელი აღსანიშნის გარეშე ან ერთი აღმნიშვნელი მრავალი, ურთიერსაპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი აღსანიშ-

ნით და მნიშვნელობათა თანაფარდობით (შდრ. დელი-ოზისეული რიზომას პრინციპი). ეს პროცესი განფენილია ტექსტის ყველა დონეზე – ლექსიკურ, სიტყვათწარმოების, შესიტყვების, სინტაგმატურ და პრაგმატულ დონეებზე. ამ ენობრივი თამაშების შედეგად რომანის ტექსტში მიღწეული პოლისემანტიკის (მრავალმნიშვნელობის) მიზანია დააფუძნოს ტექსტის მრავალფეროვან და უსასრულო ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობა, ინტერპრეტაციული პლურალიზმი. ეს კი გულისხმობს იმას, რომ რომანის ტექსტი *a priori* არ დაიყვანება ერთადერთ ჭეშმარიტ საზრისზე და ამით რეციპიენტს ეძლევა შესაძლებლობა, ჩაერთოს რომანის „ავტორის“ მიერ შემოთავაზებულ ინტერპრეტაციულ თამაშში და თავად იყოს მოცემული ტექსტის „გამგრძელებელი“ ავტორი, ეძლევა შესაძლებლობა „შევიდეს“ ტექსტში და გახდეს ტექსტუალობის, ტექსტუალურ-ვირტუალური ჰიპერრეალობის, ანუ ონტოტექსტის ნაწილი და წამოიწყოს ტექსტით „გაჯეტური“ თამაში, ანუ ტექსტის სხვადასხვა სემანტიკური შრეების სხვადასხვა სემანტიკური მიმართულებებით დაშლა-აწყობა (დეკონსტრუქცია).

და ბოლოს, მართალია, ზოგჯერ პოსტმოდერნისტული რომანი რეალისტური რომანის კონვენციურ ნარატივთან თითქოსდა სიახლოვეს ამჟღავნებს – მაგ., ტექსტში ჰომოდირექტური აუქტორიალური მთხრობელის შემოყვანა, თხრობის ლინეარულობისა (თანმიმდევრობის) და სიუჟეტური კონტინიუმის (უწყვეტობის) განვითარება და

ერთიანი ქრონოტოპის დაფუძნება (მაგ., აკა მორჩილადის „მადათოვის ტრილოგია“) – მაგრამ პოსტმოდერნისტულ რომანში ყველაფერ ამას სიმულაკრული, მოჩვენებითი ნიშან-თვისება აქვს, ვინაიდან განსხვავებით რეალისტური რომანის ნარატივისაგან, სადაც თხრობას აქვს დაქვემდებარებული როლი და იგი გამოიყენება როგორც ავტორის/აუქტორიალური მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიციის გადმოცემისა და ავტორისეული „იდეოლოგიის“ მკითხველზე ტოტალური/„ტოტალიტარული“ გავლენის საშუალება, პოსტმოდერნისტულ რომანში ნარატივს (თხრობას) უკვე მსგავსი ფუნქცია საერთოდ არ გააჩნია. ამის საპირისპიროდ აქ გვაქვს თხრობა თხრობისათვის, ანუ თხრობა აქ თვითმიზანია.

ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ერთადერთ და ჭეშმარიტ რეალობად ცხადდება ენა/დისკურსი და მის ფარგლებში მიმდინარე ენობრივი თამაშები (ვიტგენშტაინი, ფუკო). ამიტომ პოსტმოდერნისტულ რომანში გვაქვს თხრობა როგორც მხოლოდ ენის, ენობრივი თამაშების რეალიზების საშუალება. შესაბამისად, პოსტმოდერნისტულ რომანში თხრობას ჩამოცილებული აქვს „იდეოლოგიური“ დატვირთვა, რამდენადაც მის მიღმა არავითარი საზრისი აღარ დგას და იგი არის „წმინდა“, უსასრულო თხრობა – თხრობა არარაში, თხრობა უსაზრისობაში. ამით დესტრუირებულია ტრადიციული რომანის სიუჟეტისათვის დამახასიათებელი მიზეზ-შედეგობრიობა. ამიტომ, პოსტმოდერნისტი „ავტო-

რი“ თავის თავს განიხილავს არა „იდეოლოგად“, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ავტორ-მთხრობელად, თავისებურ Homo-Narrator-ად. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია თუნდაც, იმავე, აკა მორჩილადის პოსტმოდერნისტული რომანები, მათ შორის, მადათოვის ტრილოგია – „გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, „გაქრები მადათოვზე“, „ვეშაპი მადათოვზე“ (1998-2004), აგრეთვე ზურაბ ქარუმიძის პოსტმოდერნისტული რომანები, მათ შორის, „მელია ტულეფია. Fox-Trot“ (2011).

საბოლოოდ, პოსტმოდერნისტული რომანის ფარგლებში შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი პოეტიკური მახასიათებლები:

ა) *ანტილოგოცენტრიზმი* – აქსიოლოგიური (ღირებულებითი) პარადიგმების დაფუძნებისა და ქვეშარიტების დადგენისადმი სწრაფვის მიზანშეუწონლობისა და არაარსებითობის პოსტულირება;

ბ) *დეკონსტრუქტივიზმი* – ლოგოსზე, ანუ მეტაფიზიკურ პირველსაზრისზე ორიენტირებულ იდეოლოგიურ მსოფლმხედველობათა და ლოგოცენტრისტულ ესთეტიკურ პოზიციათა უარყოფა და მათი დაშლა-აწყობისადმი სწრაფვა;

გ) *ონტოტექსტუალობა* – ყოფიერებისაგან, გარე სამყაროსგან სრული მსოფლმხედველობრივი და მიმეტური იზოლირება/დისტანცია და რომანის ტექსტის ახალ ზეყოფიერებად (ჰიპერრეალობად) “დაფუძნება”;

დ) არტისტული თამაშისადმი აპრიორული სწრაფვა – რომანის ტექსტში განვითარებული მუდმივი და დაუსრულებელი დაშლა/აწყობის სახელოვნებო „ხალისი“, რასაც როლან ბარტი „ტექსტით ხალისს“, „ტექსტით ტკბობას“ უწოდებს (ფრანგ. „le plaisir du texte“). შედეგად, პოსტმოდერნისტული რომანის სახით ვიღებთ გაჯეტის (ინგლ. gadget) ტიპის, ანუ სათამაშო ხელსაწყოს, სათამაშო აპარატის ტიპის ტექსტს, რომელსაც უსასრულოდ და ყოველად უმიზნოდ შლის და აწყობს „ავტორი“. ხოლო ამ დაშლა-აწყობაში ჩართული მკითხველი შემდგომ თავად იღებს ინტელექტუალურ სიამოვნებას, ტკბობას (ფრანგ. „plaisir“). ტექსტის ეს გაჯეტურობა, პრინციპში, პოსტმოდერნისტული რომანის უმთავრესი არსია (შდრ., იგივე, უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“ სწორედ ამ გაჯეტურობის, სემიოტიკური გაჯეტურობის პრინციპზეა აგებული).

ე) აქედან კი მომდინარეობს პოსტმოდერნისტული რომანის აპრიორული *სიმულაკრულობა* – მხოლოდ აღმნიშვნელებით თამაშზე ორიენტაცია ტექსტის ზედაპირულობის დაფუძნებისა და ტექსტის საზრისის (აღსანიშნის) სრული უკუგდების მიზნით.

ვ) *ინტერტექსტუალობა*, რომელიც პოსტმოდერნისტულ რომანში ვლინდება კლასიკური ტექსტის პირდაპირი ციტატის, პერიფრაზის, მიბაძვის ან მასზე მინიშნების ფორმით, ტექსტში მონოსემანტიკის უკუგდებისა და თანაფარდი მრავალმნიშვნელობის დაფუძნების მიზნით; ან

კლასიკური ტექსტების პაროდირებისა და მათთან პოლემიკის გამართვის მიზნით;

ზ) *მეტაფიქციონალობა*, რომლის მიზანია პოსტმოდერნისტული რომანის ფიქციონალობის ხაზგასმა, ანუ რომანის ტექსტის როგორც სრული გამონაგონის, მისი, როგორც ტექსტობრივი კონსტრუქციის ხაზგასმა; მეორე მხრივ, მეტაფიქციონალობის საშუალებით ხაზი ესმება ტექსტში მოცემული ამბებისა და საზრისების არაჭეშმარიტ და სიმულაკრულ არსს (ამაზე ან თავად „ავტორი“/მთხრობელი ინსტანცია, ან პროტაგონისტი მიუთითებს ექსპლიციტურად), რამაც უნდა გამოიწვიოს ტექსტისადმი მკითხველის/რეციპიენტის გაუცხოება, რათა მას არ შეექმნას ტექსტში მოცემული „ამბების“ ნამდვილობის ილუზია და არ შეუდგეს ტექსტში რაიმე დაფარული უმაღლესი იდეის ძიებას, არამედ „ავტორთან“ ერთად ბოლომდე იყოს ჩართული ტექსტის დეკონსტრუირება-კონსტრუირების უსასრულო პროცესში;

თ) ორმაგი (სამმაგი და ა. შ.) კოდირების პრინციპი, ანუ „ჩაკლოფება“ (გერმ. Verschachtelung) – გამოიყენება პოსტმოდერნისტული რომანის ტექსტის საზრისის სრული გაბუნდოვანების ან სხვადასხვა საზრისთა პრულარიზმის, ნებისმიერობისა და განურჩევლობის დაფუძნების მიზნით;

ი) *რიზომატულობა* – პოსტმოდერნისტული რომანის ტექსტში ვლინდება სემანტიკური პლურალიზმის, თანა-

ფარდი მრავალმნიშვნელობის (ტექსტის სემანტიკური პოლიფონიურობის) დაფუძნების მიზნით;

კ) კლასიკური ტექსტების გაგრძელებები/ახალი ვერსიები მათი პაროდირების მიზნით, რითაც დეკონსტრუირებულია მათში მოცემული ლოგოცენტრისტული პოზიციები და ლოგოცენტრისტული ღირებულებები;

ლ) თხრობის/ნარაჯის აბსოლუტიზება (თხრობა თხრობისთვის) – გამოიყენება მკითხველის „დაბმისა“ და პოსტმოდერნისტი „ავტორის“ მიერ წამოწყებულ უსასრულო არტისტულ თამაშში (ტექსტის უსასრულო აწყობა-დაშლა) მისი (მკითხველის) ჩართვის მიზნით;

მ) ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული პლურალიზმი და თანაფარდობა – გამოიყენება კლასიკური ტექსტების ჟანრობრივი, სტილისტური და რიტორიკული მახასიათებლების პაროდირების მიზნით;

ნ) თხრობის პერსპექტივათა პლურალიზმი და თანაფარდობა;

ო) ნიშნის მთლიანობის რღვევა – ტექსტის ყველა დონეზე (ლექსიკური, სინტაგმატური, პრაგმატული) აღსანიშნისა და აღმნიშვნელის მთლიანობის, ანუ მათი ერთმნიშვნელოვანი თანხვედრის რღვევა-დაშლა/დეკონსტრუქცია;

პ) გასართობი/ტრივიალური ლიტერატურისადმი მოჩვენებითი სწრაფვა და ტექსტის ფარგლებში გასართობ-

მასობრივ და ინტელექტუალურ-ელიტარულ დისკურსთა თანაარსებობა;

რ) ავტორის „სიკვდილი“ – ლოგოსზე, ანუ მეტა-ფიზიკურ პირველსაწყისებზე, ან რაიმე მსოფლმხედველობრივ-ღირებულებით სისტემაზე/პარადიგმაზე ორიენტირებული ტრადიციული ავტორის „ლიკვიდაცია“.

ბიბლიოგრაფია:

ბურდული 2010: ბურდული ია. პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში, თბილისი: „მერიდიანი“, 2010.

ელიზბარაშვილი 2011: ელიზბარაშვილი ე. ჟან ბოდრიარის კულტურული ბულიონი და ქართული „ბულიონის“ დრო. „სემიოტიკა“. სამეცნიერო ჟურნალი, N 10, თბილისი: „უნივერსალი“ (გვ. 7-16);

წიფურია 2008: წიფურია ბ. „პოსტმოდერნიზმი“. კრებულში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008 (გვ. 259-291).

Foucault 1994: Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*. M. Foucault, *Dits et écrits II*, Paris: Gallimard.

Hegel 1986: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke, Bd. 15*, Frankfurt am Main.

Literaturtheorie... 2004: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, (Hg.) A. Nünning, Stuttgart: Metzler.

Metzler... 2007: *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler.

Metzler... 2008: *Metzler Lexikon Philosophie*. Stuttgart: Metzler.

Metzler... 2003: *Metzler Philosophen Lexikon*. Stuttgart: Metzler.

Nietzsche 2000: Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*; in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA). Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, 7. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag/deGruyter. Bd. IV.

Schärf 2001: Christian Schärf, *Der Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler.

Schlegel 2005: Friedrich Schlegel, „Athenäums“-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart: Reclam.

Welsch 1988: Wolfgang Welsch, *Einleitung* (S. 1-43); in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*. Hg. von W. Welsch, Weinheim: VCH-Verlag.

Welsch 1991: Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, 3. Aufl., Weinheim: VCH-Verlag.

Zima 2001: Peter Zima, *Moderne/Postmoderne*, 2. Aufl., Tübingen: Franke.

დამატებითი დამხმარე ლიტერატურა:

ავალიანი 2005: ლალი ავალიანი. ჭაბუა ამირეჯიბიდან ავა მორჩილამდე. თბილისი: „თეთრი გიორგი“, 2005.

ბრეგაძე 2013: კონსტანტინე ბრეგაძე. პოსტმოდერნისტული რომანის პოეტიკა. სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 14, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამ-ობა, 2013 (გვ. 58-76).

ბრეგაძე 2008: ლევან ბრეგაძე. ქართული პოსტმოდერნიზმი. წიგნში: ლევან ბრეგაძე, მოთხრობები ლიტერატურაზე, თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2008 (გვ. 185-238).

იმნაიშვილი 2010: ანუკი იმნაიშვილი. XX საუკუნის 90-იანი წლების პოსტსაბჭოთა თაობის ქართული პროზის პოსტმოდერნისტული ტენდენციები. „სემიოტიკა“. სამეცნიერო ჟურნალი, N 7, თბილისი: „უნივერსალი“, 2010 (გვ. 73-94).

კიკვიძე 2011: ზეინაზ კიკვიძე. პოსტმოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურული დისკურსი, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა, 2011.

ლომიძე 2010: გაგა ლომიძე. რეალისტურ/პოსტმოდერნული პროზის კომპოზიცია. სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 11, თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010 (გვ. 33-48).

მაზიაშვილი 2014: დავით მაზიაშვილი. ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი. თბილისი: „24 საათი“, 2014.

მაზიაშვილი 2021: დავით მაზიაშვილი. შექსპირის პოსტმოდერნიზმი. პროზა, დრამატურგია, თეატრი, თბილისი: „24 საათი“, 2021.

მირცხულავა 2010: ლელა მირცხულავა. პოსტმოდერნიზმი – ლიტერატურა ლიტერატურის შესახებ. თბილისი: „მერიდიანი“, 2010.

მირცხულავა 2011: ლელა მირცხულავა. პოსტმოდერნიზმი ეპოქათა ზღვარზე. XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის პროზის თავისებურებანი. თბილისი: სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2011.

მოდერნიზმი... 2012: მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი: საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული. თბილისი: „უნივერსალი“, 2012.

პაჭკორია 2018: ილია პაჭკორია. ჰამლეტი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი. თბილისი: „უნივერსალი“, 2018.

პოსტმოდერნი... 1999: პოსტმოდერნი როგორც „ასეთი“ (სტატუტების კრებული) (ინგლ. თარგმნა მაია გოგოლაძემ; რედ. დ. ბარბაქაძე), თბილისი: „მერანი“, 1999.

ტრაპაიძე 2016: ნანა ტრაპაიძე. ვერაგობა და/თუ სიყვარული (დათო ბარბაქაძის ფსევდონიმით) ფიქციის – „ტრფობა წამებულთა“ – გაგებისათვის) წიგნი: ნანა ტრაპაიძე. ლიტერატურა და ლიტერატურა. თბილისი: „კალმოსანი“, 2016 (გვ. 11-30).

ქავთარაძე 2016: ქავთარაძე ნინო. თანამედროვე ფრანგული პროზის პოეტიკა, თბილისი: „მერიდიანი“, 2016.

ქარუმიძე URL: ზურაბ ქარუმიძე. პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი; ინტერნეტ-მისამართი: <http://arili2.blogspot.com/2010/07/1.html>

ცაგარელი 2007: ლევან ცაგარელი. არნო შმიტის „ათვისტების სკოლა“ – ტიპოსკრიპტული რომანი ფიქციასა და სიმულაციას შორის. სჯანი. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში, 8, თბილისი: „ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 2007 (გვ. 26-41).

ცაგარელი 2008: ლევან ცაგარელი. ინტერტექსტუალობა როგორც ფიქციონალიზმის სიგნალი. „სემიოტიკა“. სამეცნიერო ჟურნალი, N 3, თბილისი: „უნივერსალი“, 2008 (გვ. 260-269).

ძნელაძე 2018: სოფიკო ძნელაძე. პოსტმოდერნისტული ტენდენციები თანამედროვე ქართულ რომანში, თბილისი: „მერიდიანი“, 2018.

წიფურია 2016: ბელა წიფურია. ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში, თბილისი: ილიაუნის გამომცემლობა, 2016.

ჭილაია 2019: რამაზ ჭილაია. მოდერნიზმიდან პოსტ-პოსტმოდერნიზმამდე. სჯანი. 20/II, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2019 (გვ. 187-199).

შორენა შამანაძე

„საოჯახო“ რომანი/საგა

*ადამიანური მოდგმის
თავისებურებებში გარკვევა
თუ გინდა, დააკვირდი
თუნდაც ერთ სახლს.
იუვენალი*

შესავალი

თანამედროვე გლობალიზებულ სამყაროში სხვა ღირებულებების მოშლასთან ერთად განსაკუთრებით აქტუალური გახდა ოჯახური ინსტიტუტის რღვევა. გაძლიერებული შრომითი თუ სხვა სახის მიგრაციები, ომები, კონფლიქტები, გენდერული ბალანსის რყევა, ცხოვრების დამაბული რიტმი ნელ-ნელა საფუძველს აცლის ოჯახის სიმყარეს. უკანასკნელ პერიოდში უაღრესად პოპულარული ხდება საოჯახო საგები, იქმნება სერიალები, რომლებშიც აღწერილია ერთი ოჯახის ისტორია რამდენიმე თაობის მანძილზე. ასევე იწერება და სერიოზული პრემიებით აღინიშნება დიდტანიანი ლიტერატურული ტექსტები. იმ დროს, როცა ე.წ. პოსტმოდერნმა „ისტორიის დასასრული“ გამოაცხადა და თეორიებში ადამიანის ისტორიისგან გან-

თავისუფლებას შეეცადა, სულ უფრო და უფრო მეტი ავტორი ცდილობს საკუთარი ისტორიის მხატვრულად დაფიქსირებას ან ახლის გამოგონებას. ოთხმოცდაათიანების კატაკლიზმებისა თუ ათასწლეულთა მიჯნაზე საგრძნობლად გაიზარდა მიმდინარე ისტორიაში საკუთარი ბიოგრაფიის ჩართვის მოთხოვნილება. ვინც საკუთარი ოჯახის ისტორია იცის, იმას შეუძლია შეაფასოს ეს დაცემა თუ აღზევება. ახალ საოჯახო რომანებში დაისმის უძველესი კითხვები: საიდან მოვდივარ? ვინ ვარ? სად ვარ?

ბოლო დროის ბელეტრისტიკაში ზეპირი ისტორიების ნაკადი, წიგნები საკუთარ ოჯახებზე, ბიოგრაფიებსა და საარქივო პუბლიკაციებზე თითქმის უმართავი გახდა. რატომაა მახსოვრობის მექანიზმები ასეთი აქტუალური პოსტპოსტმოდერნისტული ადამიანისათვის? რატომ იქცა წარსული დღევანდელი მაცოცხლებელ ძალად? მთელი XX და განსაკუთრებით კი XXI საუკუნე შეპყრობილია წარსულის შენახვის იდეით, სხვადასხვაგვარი მცდელობით გაიხსენოს ყველაფერი. ამას ბიძგი მისცა ტექნიკურმა რევოლუციებმა, როგორც ბგერის, გამოსახულების, მოძრაობის, ხმების ფიქსაციის საშუალებამ... და რა თქმა უნდა ინტერნეტი, სადაც უთავბოლოდ გროვდება უპატრონო სიტყვები და სურათები – ესაა ამ რეალიზებული უტოპიის სახე: მასში, ისევე როგორც გუგლში, იპოვი ყველაფერს, თუმცა არავინ ეძებს, არავინ იქექება ამ უთავბოლო არქივში. ანუ მახსოვრობა განსაკუთრებული, გადამეტებული ყუ-

რადღების საგანი უკვე დიდი ხანია გახდა. სხვა საქმეა, რომ წარსულით ზედმეტი დაინტერესება ემთხვევა XX საუკუნის დასასრულს და ამას თავისი მიზეზები აქვს: ტანჯვა – საკუთარი თუ სხვისი და ამ ტანჯვასთან შეგუების შეუძლებლობა. ეს არის პოსტკატასტროფული ადამიანი, რომელიც ჩაღრმავებულია სულ სხვა, უკვე გარდასულ ცხოვრებაში, ერთთავად უკან იხედება, იმათ უყურებს, ვინც უკვე აღარაა; გარდასულ ადამიანთა ბედით ასეთი უცნაური დაინტერესება, ხშირად არაცნობიერი რწმენა იმისა, რომ მათი ამბავი არ დამთავრებულა, არ შეჯამებულა, ვალები არ გადახდილა, – ეს ეხება არა მხოლოდ რომელიმე ქვეყანას, არამედ ყველას და ყველაფერს.

თუკი გადავხედავთ იმ ავტორებს, რომლებმაც XXI საუკუნეში მიიღეს ლიტერატურული პრემიები, ცხადი გახდება, რომ საოჯახო რომანებს/საგებს ამ საპატიო სიის თითქმის ნახევარი უკავია. ასე მაგალითად, ამერიკის ნაციონალური წიგნის პრემია მხატვრულ ლიტერატურაში მიიღეს ისეთმა ავტორებმა, როგორებიცაა: ჯონათან ფრენზენი (2001), ჯულია გლასი (2002), შირლი ჰაზარდი (2003), ხოლო პულიტცერის პრემია რიჩარდ რუსომ (2002), ჯეფრი ევგენიდესმა (2003). კრიტიკოსთა საზოგადოების ნაციონალური პრემია მიენიჭა იენ მაკიუნს (2002). თანამედროვე ამერიკის ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია „ოჯახური აზრი“, რომელიც გამოიხატება აუჩქარებელ, მრავალფურცლიან თხრობაში, რაც გვაბრუნებს XIX საუკუნის

ტრადიციულ რომანთან. მოდაში შემოვიდა გრძელი ტექსტები, ხშირად დეტექტიური ინტრიგით გამდიდრებული სიუჟეტები, ცოცხალი, დასამახსოვრებელი პერსონაჟები – დიდი ოჯახის წევრები, უაღრესად ჩახლართული და რთული წარსულით და, რა თქმა უნდა, სიყვარული. გერმანიაში წიგნის პრემია 2011 წელს მიიღო ოიგენ რუგემ. სხვადასხვა ლიტერატურული პრემიით აღინიშნა მრავალი ნაწარმოები, მათ შორის საქართველოში გოეთეს ინსტიტუტის ყოფილი დირექტორის შტეფან ვაკვიტცის მიერ 2003 წელს დაწერილი საოჯახო რომანი „უჩინარი ქვეყანა“.

ოჯახის რამდენიმე თაობისადმი მიძღვნილი რომანები თუ მოთხრობები ყველა ნაციონალურ ლიტერატურაში მოიძებნება. მაგალითისათვის, რამდენიმე მათგანს დავასახელებდით. ესენია: გერმანული ლიტერატურიდან უპირველესად თომას მანის „ბუდენბროკები“, ფრანგული ლიტერატურიდან – ემილ ზოლას რუგონებისა და მაკარებისადმი მიძღვნილი რომანების ციკლი, როჟე მარტინ დიუგარის „ტიბოს ოჯახი“ და სხვა. ინგლისური ლიტერატურიდან – ჯონ გოლზუორთის „ფორსაიტების საგა“. ამ ტიპის ბრწყინვალე ნაწარმოებია აგრეთვე გაბრიელ გარსია მარკესის „მარტოობის ასი წელი“. თხრობის საზღვრების გაფართოებისადმი სწრაფვა, მცირეში დიდის დანახვის სურვილი ხდება XX საუკუნის ლიტერატურის წამყვანი პრინციპი. ამ მხრივ გამორჩეული ადგილი უკავია უილიამ ფოლკნერს, განსაკუთრებით კი სნოუპსების ოჯახისადმი

მიძღვნილ მის ტრილოგიას – „სოფელი“, „ქალაქი“, „სახლი“. რუსული ლიტერატურიდან დავასახელებდით სერგეი აკსაკოვის „ოჯახურ ქრონიკას“. ასეთი მოსაზრებაც არსებობს, რომ ამ წიგნმა დიდი გავლენა მოახდინა XIX საუკუნის რუსული პროზის განვითარებაზე და ისეთი უდიდესი საოჯახო რომანების პირველსახედ და წინამორბედადაც კი იქცა, როგორებიცაა „ომი და მშვიდობა“, „ანა კარენინა“, „ძმები კარამაზოვები“ და სხვა. ქართულ სინამდვილეში საოჯახო რომანად შეიძლება ჩაითვალოს ოთარ ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემმა მპოვნელმან“, „...როგორც საოჯახო რომანის ჟანრობრივი განვითარების ახალი, ეთნოკულტურულად და ისტორიულად მოდიფიცირებული საფეხური, რომელიც თავისი წინამორბედებისგან გარკვეული თვითმყოფადობითა და ორიგინალობით გამოირჩევა“ (სიხარულიძე 2013: 52). საოჯახო რომანად განიხილავს მირანდა ტყემელაშვილი გურამ გეგეშიძის რომანების ციკლს („ხმა მღალადებლისა“, „სისხლის წვიმები“, „ნაცრის კოშკი“).

ამ მხრივ, განსაკუთრებული მოვლენაა გერმანულენოვანი ქართველი ავტორის ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე (ბრილკასათვის)“, რომელიც ამ ჟანრის ყველა ნიშანს აკმაყოფილებს. ეს მძიმე წიგნია – პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. 1275 გვერდზე მოცემულია ჯაშების გვარის 6 თაობის ისტორია 107 წლის მანძილზე, დაწყებული მეფის რუსეთიდან, ოქტომბრის რევოლუციის,

მსოფლიო ომების, სტალინიზმის, საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა პერიოდების ჩათვლით, ვიდრე დღევანდელ დღემდე. როგორც ავტორი ამბობს, „პირველად რამდენიმე წლის წინ დავფიქრდი, რომ ჩვენი საუკუნის ისტორიას დასავლეთევროპული პერსპექტივიდან უკეთ ვიცნობ, ვიდრე აღმოსავლეთევროპულიდან. თუნდაც ნაციზმზე ბევრად მეტი ვიცი, ვიდრე სოციალიზმის შესახებ, რადგან გერმანიამ ეს ეპოქა გააანალიზა, შეაფასა, მოინანია და მხოლოდ შემდეგ შეძლო ისტორიის ახალი ფურცლის გადაშლა. საქართველოში, ისევე როგორც ბევრ პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში, ეს არ მომხდარა. აქედან გამომდინარე, ისეთი შთაბეჭდილება მექმნება, რომ ბოლო 25 წელია, წრეზე დავდივართ, ვიმეორებთ იმავე შეცდომებს, ვერ ვარღვევთ წრეს და ახალი ფურცლის გადაშლას ვერ ვახერხებთ“ (დარჩიაშვილი 2014). რომანს უზარმაზარი წარმატება ხვდა წილად, იგი ერთ წელიწადში სამჯერ გამოიცა, ბევრ ენაზე ითარგმნა და უამრავი პრემია დაიმსახურა.

ჟანრის განსაზღვრა

მეტყველის ლიტერატურულ ლექსიკონში საოჯახო რომანი (Familienroman) ასეა განმარტებული: რომანის ტიპი, რომელიც ოჯახურ ცხოვრებას და ურთიერთობებს ერთი ან რამდენიმე თაობის კონტექსტში წარმოადგენს. კონფლიქტი იშვიათად კონცერტირდება მხოლოდ ოჯახზე და ემსა-

ხურება ფსიქოლოგიური, ისტორიული და საზოგადოებრივი პირობების, ასევე ქორწინების, თაობათა, აღმზრდელობითი, დროითი ან სახელოვნებო პრობლემატიკის კრიტიკულ-შემეცნებით გამოხატვას, რის გამოც საოჯახო რომანთა უმეტესობას რომანის სხვა კატეგორიასაც მიაკუთვნებენ ხოლმე.

აყვავების პირველი პერიოდი საოჯახო რომანმა განიცადა სენტიმენტალიზმის წერილების რომანის სახით: S. v. la Roche, S. Richardson, C. F. Gellert – ამ ავტორთა თემატიკა მოიცავს ქალთა ბედისწერებს და აღზრდის საკითხებს. დაწყებული XIX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე ოჯახის ბედისწერის ასახვა უფრო მეტად ემსახურება საზოგადოების, ეპოქის, და კულტურის კრიტიკას¹.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ოჯახური ისტორიის რეპრეზენტაცია მხატვრულ ლიტერატურაში არ მიეკუთვნება მსოფლიო ფილოლოგიის დამუშავებულ ასპექტთა რიგს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პრობლემაზე შექმნილია რამდენიმე საკმაოდ ფუნდამენტური გამოკვლევა. ასეთებია: ი-ლინგ რუს, კერსტინ დელის. ჯ. ჯონსის და სხვათა შრომები.

მაგალითად, ი-ლინგ რუ სამი რომანის (პა ჩინის ჩინური ტრილოგია „მღელვარე ტრილოგია“ (1906-1940); ჯონ

¹ A. Stifter „Wittiko“, 1865-67; E. Zola „LES Rougon Macquart, 1871-93, Th. Mann: Buddenbrocks“, 1901; Galsworthy: „Forsyte Saga“, 1906/21; W. Faulkner: „Ge Down, Moses“, 1942; W. Kempowski „Tadelloser & Wolf“, 1971

გოლზოურთის ბრიტანული ტრილოგია „ფორსაიტების საგა“ (1906-1921) და როჟერ მარტინ დიუ გარდის ფრანგული რომანი „ტიბოს ოჯახი“ (1922-1940)) მაგალითზე ამტკიცებს ახალი ჟანრობრივი კატეგორიის საოჯახო რომანის, როგორც რომანის ქვეჟანრის არსებობას. იგი ასახელებს მის ოთხ სხვადასხვა მახასიათებელს. ესენია: 1. რეალიზმი და ქრონოლოგიის გამოყენება;

2. რიტუალობა და ერთიანობის გრძნობა;

3. ნაწარმოების ცენტრში ოჯახური კონფლიქტის არსებობა;

4. ფორმის უნიკალურობა.

ასევე, არც მიხაილ ბახტინი გამოყოფს ოჯახურ რომანს, როგორც რომანის ქვესახეობას, მხოლოდ მისი დიფერენციაციის რამდენიმე გზას განსაზღვრავს. ის ამ ტერმინს არ ხმარობს, თუმცა შემოაქვს ტერმინოლოგიური სახელდება „თაობათა რომანი“ და განსაზღვრავს ამ ჟანრის პრობლემეტიკისა და მოტივების რამდენიმე თავისებურებას, კერძოდ, გამოყოფს ასეთ მოტივს – „იდილიათა მსხვრევა“. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „თაობათა რომანის“, ისევე როგორც ზემოთ აღნიშნული მოტივის – „იდილიათა მსხვრევა“, მაშასადამე გადაგვარება და რღვევა, – გააქტიურება გამოწვეულია XIX–XX საუკუნეების მოვლენებით, ეპოქის კატაკლიზმებით (ბახტინი 1975: 504).

ზოგადად, შეინიშნება ამ მოვლენის აღმნიშვნელ ტერმინთა მრავალფეროვნება. მაგალითად, ლიტერატურათ-

მცოდნეთა მიერ გამოიყენება ტერმინები: roman-fleuve (რომანი-მდინარე). family novel (საოჯახო რომანი), multigenerational novel (რომანი თაობათა შესახებ). family saga (საოჯახო საგა) ან – famille chronicle (საოჯახო ქრონიკა). ფრანგულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გვხვდება ტერმინი Le-roman-cycle familia - საოჯახო რომანების ციკლი.

ზოგადად, ისეთი დასახელებები, როგორებიცაა „საოჯახო რომანი“, „თაობათა რომანი“, „საოჯახო ქრონიკა“ ან „საოჯახო საგა“ კვლევაში ხშირად თანაბრად გამოიყენება. საოჯახო რომანების მონათესავე ჟანრის განსაზღვრა ხდება ოჯახზე თემატიზებული ფოკუსირებით და ხასიათდება ფიგურათა ისეთი განლაგებით, რომელიც მოიცავს ოჯახის სულ ცოტა სამ, ერთმანეთის მომდევნო თაობას.

ოჯახი და რომანი

იმდენად, რამდენადაც ცნება „საოჯახო რომანი“ შედგება ორი კომპონენტისაგან: ოჯახი და რომანი, მართებულად მივიჩნით თითოეულის ცალ-ცალკე განხილვა.

ოჯახი ურთიერთობის ყველაზე ძველი და მყარი, ყველასათვის გასაგები და ყოველი ჩვენგანის მიერ უშუალოდ გამოცდილი ფორმაა. ოჯახი, როგორც საზოგადოების უჯრედი, არა მარტო ეწინააღმდეგება ცენტრიდანულ ტენდენციებს, არამედ ჩუქნის მკითხველს, რომელიც თვალ-

ყურს ადევნებს ოჯახურ პერიპეტიებს, ყოფის მაცოცხლებელ გრძნობას.

ოჯახი და ოჯახური ურთიერთობები ფსიქოლოგიის, ფილოსოფიის, სოციოლოგიის, დემოგრაფიისა და სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების ამოუწურავი საკვლევი მასალაა. თუმცა ყველაზე საინტერესოდ და ყოვლისმომცველად ოჯახის შესახებ მოყოლა სწორედ მხატვრული ლიტერატურის ენით შეიძლება. ოჯახი თავისებური სოციალური მიკროკოსმოსია, მისი სტრუქტურა კი – საზოგადოების მიკრომოდელი. მასში, როგორც მინიატურაში, მუდავნდება საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელი მიკროგამა. ხალხის ისტორია მატერიალიზდება ნაციონალურ ტრადიციებსა და ქცევის სტერეოტიპებში, რომელთა შემნახველადაც ოჯახი ითვლება. მსგავსად ქრომოსომისა, სწორედ ოჯახი არის მატარებელი სოციალური მემკვიდრეობითობისა და იგი ისეთსავე როლს ასრულებს ჩვენს ცხოვრებაში, როგორც ბიოლოგიური მემკვიდრეობითობა. სოციალური პროცესები და ურთიერთობები მოდელირდება უმეტესწილად ოჯახური პიროვნებათაშორისი ურთიერთობების მაგალითზე, სადაც პროგრამდება ადამიანურ კავშირთა მთელი სპექტრი, დაწყებული გენებიდან სოციალურ-მასობრივ დეტერმინებულობამდე.

ვნახოთ, თუ როგორ ვითარდებოდა ცნება „ოჯახი“ საუკუნეთა მანძილზე:

ოჯახი (ლათ. *famulus* - „მსახური“, „საჯალაბო“) – ეს სოციოლოგიურად არის პარტნიორობით, ქორწინებით, შვილებით ან წარმომავლობით დაკავშირებული სიმბიოზი, რომელიც შედგება მშობლებისა ან აღმზრდელებისაგან და ბავშვებისგან, ასევე ამავე სივრცეში მცხოვრები სხვა ნათესავებისა თუ ცხოვრების თანამგზავრებისაგან. ოჯახი ძირითადად ემყარება ნათესაურ ურთიერთობებს.

ანტიკურ პერიოდში (რომის იმპერია) ლათინური დასახელებები *famulus* და *famula* აღნიშნავდა „მსახურს“, შესაბამისად, „მონას“. აქედან ნაწარმოები ლათინური ცნება *familia* ლათინურ ენაზე ნიშნავს „მრავალფეროვანს“. არც ლათინურში და არც ბერძნულში არ არსებობდა თანამედროვე ოჯახის, ანუ „დედა-მამა-შვილი“-ს აღმნიშვნელი ცნება.

ცნებები *familia* და მასთან დაკავშირებული *pater familias* აღნიშნავდა „ბატონობას“ და გამოხატავდა ძალაუფლებრივ ურთიერთობებს. ბიოლოგიურ შემქმნელს (მამა) ერქვა არა „Pater“, არამედ „Genitor“, ხოლო ინდოევროპულ ენებში Pater უკვე აღნიშნავდა არა მამობის ფიზიოლოგიურ თუ მატერიალურ ასპექტს, არამედ „ადამიანის ქმნადობას“ და „ზებუნებრივ ძალებს“, რაც მამაკაცის მხოლოდ განაყოფიერების უნარს ბევრად აღემატებოდა.

რომაულ პერიოდში დაიწყო პირველად ნათესაობის, როგორც ურთიერთობათა დამაკანონებელი ცენტრალური ინსტიტუციის შექმნა, როცა *familia* ჩამოყალიბდა *pater familias*-ის ცენტრალურ პოზიციად და ამის მეშვეობით

სოციალურ ერთეულადაც. აქ იგულისხმებოდა არა ქალისა და მამაკაცის ერთობა, არამედ სახლისა და მეურნეობის მეპატრონის განუსაზღვრელი ძალაუფლება მთელს მის მეურნეობაზე, რომელსაც განურჩევლად მიეკუთვნოდა ყველანაირი უსულო და სულიერი ქონება: მიწა, სახლი, პირუტყვი, ცოლი, შვილი, მონა, აზატი და სხვა.

შუა საუკუნეებში familia არ იყო ყოველდღიური მოხმარების ტერმინი, იგი აღნიშნავდა მეპატრონის ქონების ფარგლებს, რომელიც ხშირად რამდენიმე ათეულ ან ასეულ პიროვნებას მოიცავდა. აქ სოციალური წესრიგის გამომხატველი მთავარი ცნება იყო არა familia, არამედ სახლი.

მაგალითად, გერმანულ ყოველდღიურ მეტყველებაში Familie-ს ცნება მხოლოდ XVII საუკუნის ბოლოდან გააქტიურდა, თანაც ფრანგულიდან შემოვიდა. ის თავიდან უთანაბრდებოდა ცნებას „სახლი“ (Haus). მხოლოდ მოგვიანებით აღნიშნავდა „ოჯახს, როგორც ბირთვს“ (nuclear family), მაშასადამე, შემდგომ სოციალურ ერთეულს ნათესაობის თვალსაზრისით. ბურჟუაზიის აღორძინებამ მოიტანა ბურჟუაზიული ოჯახის იდეალი და მისი განთავსება წარმომავლობით დამოკიდებულებებში.

ევროპაში ინდუსტრიულ რევოლუციასთან ერთად შეიქმნა პატარა ოჯახები (Kleinfamilie), განსხვავებით ევროპული კულტურული სივრცისათვის ტრადიციული დიდი ოჯახებისა, რომლებსაც ეკუთვნოდა მრავალი თაობისა და მათი განშტოებების წარმომადგენლები.

„სახლის“ მოტივი როგორც „ოჯახის“ წინაპირობა

საოჯახო-ყოფითი სფეროსადმი განმანათლებლური ინტერესის სპეციფიკა იხსნება რომელი სატირიკოსის იუვენალის სიტყვებში, რომელიც ციტირებულია რომანში „კლარისა“: „ადამიანთა მოდგმის თავისებურებებში გარკვევა თუ გინდა, დააკვირდი თუნდაც ერთ სახლს“. ეს გამონათქვამი შეიძლება იქცეს საოჯახო რომანის, როგორც ჟანრის ისტორიის ეპიგრაფად.

საცხოვრებელი ადგილის იდეალისტურ გაგებას ეხმიანება ოჯახურ რომანში მოქმედების შემოფარგვლა საოჯახო-საგვარეულო სახლით, ყურადღების კონცენტრირება კაპიტალისტური საკუთრების უძრავ ნაწილზე. სახლის მოტივი საოჯახო რომანში თავიდანვე უაღრესად მნიშვნელოვან იდეურ ფუნქციას იძენს. სახლი განასახიერებს სწორედ ოჯახის მყარ და მშობლიურ სამყაროს.

რომანი

ცნების „რომანი“ ეტიმოლოგია უკავშირდება ძველფრანგულ სიტყვას *romanz*, რაც, ერთი მხრივ, ნიშნავს გარკვეული ხალხის ენას, ე.ი. რომანულ ენებსა (პროვანსული, ფრანგული, იტალიური, ესპანური, პორტუგალიური) და ამ ენებზე მოლაპარაკე ხალხებს (ფრანგები, იტალიელები და ა. შ.), ხოლო, მეორე მხრივ, ეს სიტყვა აღნიშნავს ამ ხალხურ

თუ ხალხის ენაზე, ე. ი. რომანულ (ძირითადად პროვანსულ და ფრანგულ) ენებზე (Lingua Romana) XII-XIII სს-ში შექმნილ ვერსიფიცირებულ საკარო-სარაინდო ეპოსს. შუა საუკუნეებში ამ რომანულ „ხალხურ“ ენებს უპირისპირდებოდა განსწავლულთა და საეკლესიო პირთა ენა – ეს იყო ლათინური, რომელზეც იმ პერიოდში ძირითადად საღვთისმეტყველო-საეკლესიო ლიტერატურა იქმნებოდა (მეცლერი... 2007: 658; Literaturwissenschaft... 2008: 115) (ბრეგაძე 2018: 6).

თანამედროვე ლიტერატურულ და ლიტმცოდნეობით სივრცეში რომანის ცნებაში მოიაზრება ფიქციონალური (გამოგონილი) ვრცელი ფორმის პროზაული თხრობითი მხატვრული ტექსტი. რომანი ეპოსისაგან უმთავრესად განსხვავდება თავისი პროზაული თხრობითი ფორმითა და ბეჭდური სახით, ხოლო მცირე ეპიკური ჟანრებისაგან (ნოველა, მოთხრობა, მინიატურა) – ვრცელი, განფენილი სტრუქტურითა და რთული ყოფიერებისეული სივრცის გადმოცემით.

რომანები იყოფა:

ა) ლიტერატურული მიმდინარეობებისა და ეპოქების მიხედვით: ანტიკური, შუა საუკუნეების, რენესანსული, ბაროკოს, განმანათლებლური, რომანტიკული, რეალისტური, ნატურალისტური, მოდერნისტული, პოსტმოდერნისტული რომანი;

ბ) მასალისა და პერსონაჟთა მიხედვით: საკარო-რაინდული, ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო, ისტორიული, სახელოვნებო (ე. ი. რომანი, სადაც ასახულია მთავარი პროტაგონისტის სახელოვნებო გზა და მისი ხელოვნად ჩამოყალიბების ამბავი, ასევე, სადაც განვითარებულია აქტუალური, ან გლობალური ესთეტიკური პრობლემატიკა, გერმ. *Künstlerroman*), ურბანული (ე. ი. რომანი, სადაც მოქმედება გაშლილია თანამედროვე დიდ ქალაქში და ძირითადად ასახულია ქალაქური ყოფა), გოტიკური (სადაც მოქმედება ვითარდება დანგრეული ეკლესია-მონასტრების, მედიტერანული, ე. ი. ხმლთაშუაზღვისპირეთის ლანდშაფტების, ან უღრანი ტყეების, ძველი მიტოვებული სასახლეების ფონზე ვამპირების, მოჩვენებებისა და გარდაცვლილთა სულების გარემოცვაში), ეროტიკული, პორნოგრაფიული, სამეცნიერო-ფანტასტიკური, კრიმინალური/დეტექტიური რომანი, ასევე რომანი-ვესტერნი, რომანი-ფენტეზი (რომელიც სხვა და სხვა ხალხთა მითოსურ გადმოცემათა – მაგ., სკანდინავიური და კელტური მითოსის – სინკრეტული შერწყმის საფუძველზეა შექმნილი და სადაც ასახულია ზღაპრულ-ფანტასტიკური სამყარო, რომელიც ზღაპრული არსებებით, მაგ., ჯუჯებით, ურჩხულებითა და ჯადოქრებითაა დასახლებული, და სადაც უხვადაა მოცემული სხვა და სხვა მაგიური საგნები, მაგ., ბეჭდები, ხმლები, ბარძიმი და სხვ.) (ბრეგაძე 2018: 7).

სამეცნიერო ლიტერატურაში შეიძლება შეგვხვდეს ასევე ომის, ეპისტოლარული, კრიმინალური, დისტოპიური, დიდი ქალაქის, პასტორალური, სასიყვარულო, პოსტ-აპოკალიფსური, ფსიქოლოგიური, საშინელებათა, ჯაშუშური, ახალგაზრდული, აღზრდისა და განვითარების, სამეცნიერო-ფანტასტიკური, რომანი-გასაღები, ე.წ. Coming-of-Age-რომანი და სხვა.

საოჯახო რომანი ზიგმუნდ ფროიდთან

საოჯახო რომანი – ესაა ზიგმუნდ ფროიდისა და ოტო რანკის მიერ დამკვიდრებული ტერმინი და აღნიშნავს ფსიქოლოგიურ კომპლექსს, რომელიც დაადგინა ზიგმუნდ ფროიდმა 1909 წელს დაწერილ ესეში „ნევროტიკთა საოჯახო რომანები“. მასში აღწერილია ბავშვის მიერ გავლილი სხვადასხვა ფაზა, როცა ის აღმოჩნდება ფაქტის წინაშე, რომ მშობლები მისთვის ემოციურად ყოველთვის ხელმისაწვდომნი არ არიან. ბავშვს ოჯახში უჩნდება ეჭვიანობის ასექსუალური გრძნობა და თავდაცვის სურვილი. ამ მიზნით პატარა ბავშვი ან მოზარდი წარმოიდგენს, რომ მისი მშობლები სინამდვილეში უფრო მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები, ან ცნობილი ადამიანები არიან. ფანტაზია შურს იძიებს ბავშვურ ტკივილზე და მის წარმოდგენაში ნამდვილზე უკეთეს ოჯახს ჰქმნის. მოგვიანე-

ბით, ბავშვის ექვიანობა აშკარად სექსუალური ხდება, როდესაც ის გაივლის ოიდიპოსის განვითარების სხვადასხვა ეტაპს. უფრო ფართოდ, ტერმინი შეიძლება გამოყენებულ იქნას დაძმებს, მშობლებსა და შვილებს შორის არსებული ინსტინქტური კავშირების მთელი სპექტრისათვის.

თავის ესეში ფროიდს მოჰყავს ნევროტიკოსთა შორის ფართოდ გავრცელებული იგავი, რომლის მიხედვით მათი ამჟამინდელი მშობლები იტყუებიან, მათ დაიკავეს მათი ნამდვილი მშობლების, არისტოკრატიული წყვილის ადგილი; ასევე, ბავშვი, უარყოფს რა ამჟამინდელ მშობლებს, უბრალოდ „უარს ამბობს მამაზე, ვისაც დღეს იცნობს და ვისიც ასე სჯეროდა ბავშვობის ადრეულ წლებში“ (ფროიდი 1997: 225-5). ამ გარდაქმნის აზრი, ფროიდის მიხედვით, მდგომარეობს იმაში, რომ ბავშვობის პირველი წლებში ხდება მშობლების ზომამზე მეტი დაფასება და იდეალიზირება. ამიტომაც სიზმრად ნანახი მეფე და დედოფალი, ფროიდის მიხედვით, მხოლოდ მშობლებს ნიშნავს. ეს გადაფასება მეორად პროცესებში ადგილს კრიტიკულ პათოსს უთმობს.

მოგვიანებით ფსიქონალიტიკოსებმა დაამატეს, რომ ბავშვმა შეიძლება თავის წარმოსახვაში ისეთი მშობლების შვილადაც წარმოიდგინოს თავი, რომლებსაც მათ რეალურ მშობლებზე უფრო დაბალი (შესაბამისად, შეუზღუდავი) სოციალური მდგომარეობა აქვთ;

მნიშვნელოვანია ოჯახში მშობლების როლიც: დედა ფროიდისათვის არის *persona certissima* – კეთილსაიმედო პიროვნება. ბავშვის აღზრდისას ორ მშობელს შორის დედას უფრო სტატიკური, „საიმედო“ როლი აქვს, დედა მუდმივად ბავშვთანაა და ამიტომ მისი გაიდება არ ხდება. ამის საპირისპიროდ, *pater semper incertus* – მამა ყოველთვის არაკეთილსამედოა როგორც ბიოლოგიურად, ისე სამართლებრივი თუ აღმზრდელობითი თვალსაზრისით. მამის ყოველთვის შორს ყოფნა ან არყოფნა ჰქმნის სწორედ მისი იდეალიზირების საფუძველს.

ოტო რანკის მსგავსად, კარლ გუსტავ იუნგმაც გამოიყენა საოჯახო რომანის კონცეპტი მითოლოგიური და მითთან მიახლოებული თხრობის ასახსნელად. ამისათვის მან განიხილა *დაბადების წიგნის* ისტორიები, მაგალითად, ცნობები მეფური და ღვთიური წარმომავლობის მქონე მშობლების შესახებ და წარმოაჩინა ისინი გმირებად. მან ერთმანეთს შეუდარა ჰერაკლეს, პარისის, ოიდიპოსის, რომულუსის, ლოეგრინის, მოსეს, კირიოს II-ს და იესოს დაბადების ამბები.

საინტერესოა ამ მხრივ თანამედროვე გერმანელი მწერლის და თეოლოგის ეუგენ დრევერმანის¹ შეხედულებებიც. ეს ეხება იუნგის ფსიქოლოგიას და მისი ინტერპრეტაციის მეთოდს საგნობრივ დონეზე, რომელიც განს-

¹ Eugen Drewermann – თანამედროვე გერმანელი თეოლოგი, ფსიქოანალიტიკოსი, მწერალი, კათოლიკე პასტორი

ხვავდება ფროიდისეული მუშაობის წესისგან. მითოლოგიური წარმოდგენების ფოკუსირება ხდება შესაბამისი მოთხრობის, ზღაპარისა თუ მითის მთავარ გმირზე. მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობის მთავარი გმირი ხშირად ცნობილია, როგორც წესი, მისი მოძიება მაინც არც ისე ადვილია. ზღაპრის სიუჟეტში პერსონაჟების სიმრავლე შეიძლება გამოწვეული იყოს ერთი პრინციპით, რომელიც შეიძლება შეფასდეს, როგორც ინდივიდუალიზაციის პრინციპი დაპირისპირებულ ძალთა ურთიერთქმედებაში. მაგალითად, ავიღოთ მითებსა და ზღაპრებში ხშირად გამეორებული ავადმყოფი მეფის ისტორია, რომელიც აგზავნის თავის სამ ვაჟს უკვდავების წამლის საპოვნელად. იუნგის აზრით, ისეთი ფიგურები, როგორებიცაა „მეფე“, „მამა“ და „ღმერთი“ აქ გვევლინებიან ცნობიერების, ხოლო შვილები – „ეგოს“ ძალების შემცვლელებად.

საოჯახო რომანი როგორც ლიტერატურული ჟანრი

რომანს ხშირად უწოდებენ პირადი ცხოვრების ეპოსს. ამ განსაზღვრების ლოგიკის თანახმად, რომანი უნდა ჩამოყალიბდეს იმ მოცემულობაში, როცა პირადი ცხოვრება წარმოგვიდგება განსაკუთრებულ, სუბლიმირებულ ხარისხში. აქედან მომდინარეობს რომანის განსაკუთრებული ტიპი – საოჯახო რომანი. აქ ლაპარაკი უნდა იყოს არა ოჯახური ურთიერთობების განსაკუთრებულ მხარეებზე,

არამედ სპეციფიკურ ჟანრულ მოვლენაზე, რომელსაც საოჯახო რომანი ჰქვია. საოჯახო რომანი, ასევე თაობათა რომანი ან საგა, არის რომანის ჟანრი, რომლის სიუჟეტი ძირითადად ოჯახის ბედს ეხება. აქ ფიგურების განლაგება ძირითადად ყალიბდება ოჯახის წევრების მიერ. ამრიგად, მოთხრობილი დრო ჩვეულებრივ ვრცელდება რამდენიმე თაობაზე და, შესაბამისად, ჩვეულებრივ, მოიცავს რამდენიმე ათწლეულს.

თუ უფრო დაწვრილებით განვიხილავთ ამ ჟანრის სპეციფიკას, უნდა შევისწავლოთ ამ ჟანრის დასახელების პირველი სიტყვის სემანტიკა – საოჯახო. ჟანრწარმოების ეს ასპექტი გულისხმობს ნაწარმოებთა თავისებური პრობლემატიკის, სიუჟეტურ-ფაბულურ მხარეთა, ასევე დროისა და სივრცის კატეგორიათა შესწავლას. პრობლემატიკის კონტექსტში შეიძლება აღინიშნოს, რომ საოჯახო რომანი იკვლევს (განსხვავებული ხარისხით) ოჯახის ტრადიციებს, მის მიკროკლიმატს, მამათა და შვილთა პრობლემებს, ამ ჟანრში ჩართულია აგრეთვე ოჯახის კონფლიქტთა და სოციალურ კავშირთა შესწავლა (ინდივიდისა და საზოგადოების პრობლემა ამ ჟანრის უშუალო პრეროგატივად არ ითვლება, თუმცა აქაც გვხვდება).

სხვადასხვა წყაროს შეჯერების შედეგად, შეიძლება გამოიყოს საოჯახო რომანის შემდეგი ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები:

1. თაობათა ცვლა შესაბამისი ისტორიული ეპოქების კონტექსტში; დროის აზომვა ხდება თაობის სიცოცხლის ხანგრძლივობის მიხედვით, ისტორიული ეპოქა კი წარმოდგენილია პირადი ცხოვრების კონტექსტში. ჩვეულებრივ, სამი თაობა მონაწილეობს ხოლმე. წინა თაობების ისტორია შეკუმშული სახითაა მოცემული დასაწყისში, რაც ქმნის თავისებურ განწყობას საიმისოდ, რომ საქმე გვაქვს საოჯახო ქრონიკასთან;

2. ზუსტი ქრონოლოგიის დაცვა;

3. ხაზოვანი პრინციპის დაცვა, რაც ტექსტში ფორმდება მოვლენათა დათარიღებით (მაგალითად, თომას მანის „ბუდენბროკები“);

4. თავების დასათაურება იმ თაობასთან ყველაზე მეტად ასოცირებული გმირის სახელით (მაგალითად, ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე“);

5. რომანში რეალურად მომხდარი ამბების ჩართვა და დაკავშირება იმ ეპოქის გლობალურ მოვლენებთან (მაგალითად, ნინო ხარატიშვილის „მერვე სიცოცხლე“);

6. გმირის დაბადების, ზრდისა და დაბერების ბუნებრივი განვითარების პრინციპის დაცვა (ხომ შესაძლებელია თაობათა ისტორიის გადმოცემა ისეთი ლიტერატურული ხერხებითაც, როგორებიცაა რეტროსპექცია, გახსენებები...);

7. ოჯახის ისტორიის შესაბამისობა, თანხვედრა, განპირობებულობა ქვეყნის ისტორიით. რომანის ისტორიზ-

მის თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ რაიმე მნიშვნელოვანი მოვლენა ან რაიმე რეალური ისტორიული დეტალი მწერალს აინტერესებს არა თავისთავად, არამედ მხოლოდ იმ კუთხით, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ის ამ ოჯახისთვის და როგორ აისახება მათ ცხოვრებაზე;

თემატიკა

1. წინაპართა კვალის ძიება;
2. ფესვების ძიება;
3. ოჯახური საიდუმლოებების კვალზე;
4. საბჭოთა კავშირთან დაკავშირებული ისტორია;
5. მიგრანტთა ოჯახური ისტორიები;
6. „წარსულის დაძლევა“;
7. წარსულის რეცეფცია და ხსოვნის კულტურა;
8. „მამაჩემი ნაცისტი არ ყოფილა“/„ჩემი წინაპარი საბჭოთა რეჟიმს შეეწირა“;
9. საკუთარი იდენტობის ძებნა და იდენტობათა სხვადასხვაგვარი რეკონსტრუქციები;
10. ოჯახური პრობლემები, რომლებიც გამოწვეულია კომუნიკაციის ნაკლებობით, უნარშეზღუდული ბავშვი, მარტოხელა დედა/მამა, ნაშვილები ბავშვის ინტეგრაცია ოჯახში, ქურჩის ბავშვები.

ნარატიული/კომპოზიციური წყობა

1. ქრონოლოგიურ-ხაზოვანი (აღმავალი/დაღმავალი, მასკულინური/ფემინისტური);
2. მე – რომანი, ე.წ. „განცდილი მეტყველება“;
3. ეპისტოლარული ჟანრი.

თხრობის ფორმები

1. რეალისტური;
2. მაგიური რეალიზმი/ჩართვები;
3. ცნობიერების ნაკადი/ჩართვები.

მკითხველის ინსტანცია/გმირი

საოჯახო რომანის პლურიცენტრისტული თხრობის ტრადიციულ-აუქტორიალური (როცა მთხრობელი აკონტროლებს სიტუაციას, იცის რა მოხდება, შეუძლია ჩაერიოს და კომენტარი გააკეთოს. შ.შ.) ფორმა ყოვლისმცოდნე ავტორით და ქრონოლოგიურ-ხაზოვანი სტრუქტურით განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა XX საუკუნის ავტორებში. თანამედროვე საგა-ფორმატის რომანები უფრო გამოირჩევა დროითი პერსპექტივების, (ფ)ლოკალიზაციის, მთხრობელის ცოდნასა და ფიგურის ცოდნას შორის ურთიერთობის თანამედროვე, დარღვეული ფორმებით. მაგალითად, სიმონა რიზერის მოკლე რომანის „მეფე-ბაყაყი“ პროტაგონისტის – ლეოს რამდენიმე დღიანი თავგადასავ-

ლის ქრონოლოგიური თხრობა დარღვეულია მამამისის, „ბატონი მანესტროს“ აღმავლობისა და დაცემის ისტორიით, ასევე ამავე სახელწოდების ზღაპრის მოტივებით. ამ პლურციტული შეხედულებებისა და პერსპექტივების დემონსტრირების ტექნიკის თვალსაზრისით საინტერესოდ გვეჩვენება აგრეთვე ურს ვიდმერისა და ქრისტიან ჰალერის შემოქმედება, რომლებიც თავიანთ წიგნებში ოჯახის წარსულს მემკვიდრეთა ღიად დეკლარირებული პერსპექტივიდან ათანამედროვებენ და ამ გზით საოჯახო ისტორიის ფართო პანორამას ჰქმნიან. თომას ჰურლიმანმა დაწერა აგრეთვე სამი რომანი, რომლებიც ისევეა აგებული, როგორც ურს ვიდმერის რომანები.

რაც შეეხება *რეკონსტრუქციულ საოჯახო რომანებს*, უდავოა, რომ საოჯახო საგებისა და თაობათა პლურიცენტრისტული რომანების საკმაოდ დიდმა ნაწილმა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაკარგა სუვერენული, აუქტორიალური მთხრობელი. ახლა ხშირია მთხრობელის ფიგურა ეპისტემოლოგიურად შეზღუდული პერსპექტივით, რომელიც ნათესაური კავშირების მოყოლის (récit de filiation) ფორმით ახდენს თაობათა შორის ურთიერთობათა რეკონსტრუქციას. რეკონსტრუქციული თხრობა ჰქმნის ოჯახის ისტორიასთან მიკერძოებული დამოკიდებულები-სა და კრიტიკული დაპირისპირების ერთ-ერთ შესაძლებლობას და ეს ხშირად თავად შთამომავლის მხრიდან ხდება; მაგალითად, ფრიტცი უჩივის მშობლიური სახლის

ბიურგერულ სივიწროვეს ფედერიკო ანგსტის რომანში „მარსი“ Federico Angst Mars (Kindler, 1977).

რეკონსტრუქციულ-საგამომძიებლო საოჯახო რომანების სათავედ ხშირად იქცევა ოჯახური საიდუმლოებები, რომელთა ამოხსნასაც ერთ-ერთი გმირი ცდილობს. იგი ამისათვის ოჯახის წევრებს შორის აწარმოებს გამოძიებას, რასაც სხვადასხვა თაობის ისტორიათა შორის მოგზაურობა მოჰყვება. ამის მაგალითია მარტინ რ. დინსის „ჩემი მამები“ (Martin R. Deans Meine Väter. Hanser, 2003)

რეკონსტრუქციული გახსენებითი და წარმოსახვითი საოჯახო რომანები - ყველა რეკონსტრუქციულ მოთხრობაში არ ხდება ხდება ოჯახის წარსულის მოქმედებისა და თხრობის სამიუბო-კვლევითი ფორმით სტრუქტურირება. თავიდან ყურადღება უნდა მიექცეს გადასვლის ფორმებს, რომლებსაც, საერთო ჯამში, წინა პლანზე გამოაქვს დოკუმენტური მასალა, ამავე დროს ფაქტობრივად მთლიანად დაკარგულ გახსენებას სავარაუდოდ სრულ სიმართლედ წარმოაჩენს, როგორც ეს მოხდა ჰედი ვისსის რომანში „თავი და თავსაბური“ Hedi Wyss Bubikopf und Putzturban (eFeF, 2003).

მომიჯნავე ჟანრები

1. ბიოგრაფიული რომანი: რომანი განიხილავს ორი ან მეტი თაობის ბედს, თუმცა განსხვავებით საოჯახო რომანისაგან, რომლის ავტორისათვის ყოველი თაობის წარმომადგენელი ერთნაირად მნიშვნელოვანია, ბიოგრაფიული რომანის ცენტრში დგას მხოლოდ ერთი ადამიანის ბედი და აგრეთვე მოიხსენიება მისი წინაპრები და შთამომავლები.

2. რომანი-ეპოპეა: როგორც ვიცით, ეპოპეა თავის თავში გულისხმობს ხალხთა ბედს, განგრძობად ისტორიულ პროცესს. ვიცით წარსულისა და ახლანდელიობის რამდენიმე უდიდესი ეპოპეა: მ. შოლოხოვის „წყნარი დონი“, მ. გორკის „კლიმ სამგინის ცხოვრება“ და სხვა. ეს ჟანრი განსაკუთრებით საბჭოთა პერიოდში იყო აქტუალური, რაც განპირობებული იყო იდეოლოგიური მოსაზრებებით, იმდენად რამდენადაც რომან-ეპოპეის მთავარი მიზანი იყო ხალხის, ქვეყნის ბედისწერის წარმოჩენა, ისტორიული პროცესის ჩვენება; ხოლო საოჯახო რომანის მიზანია პიროვნების ყოფის წარმოჩენა ოჯახის მიკროგარემოში, ასევე ოჯახის (და არა მთელი საზოგადოების) ყოფა სოციუმში.

3. რომანი-მდინარე: ეს არის ხუთი ან მეტი რომანის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა, რომელიც ასახავს ერთი და იმავე პერსონაჟების ან ოჯახების ევოლუციას ისტორიული მოვლენების ფონზე და ჰქმნის ერთ მთლიანობას. ტერმინი პირველად რომენ როლანმა გამოიყენა

1908 წელს თავისი რომანების ციკლის „ჟან-კრისტოფის“ დასახასიათებლად.

თავად ტერმინი „რომანი-მდინარე“ ატარებს არა მკაცრად სციენტისტურ, არამედ აშკარად გამოხატულ მეტაფორულ ბუნებას. ასეთ ნაწარმოებთა პრობლემატიკა ფართო და მრავალფეროვანია: ყოფის ნიშან-თვისებათა აღწერა-გამოხატვა, ახალ სივრცეთა ათვისება, კულტურათა დიალოგი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფართო პანორამების ჩვენება თვით დაწვრილებით ბიოგრაფიულ თხრობამდე. ამ ნაწარმოებებს აერთიანებს არა კომპოზიციური აგებულებისა თუ პრობლემატიკის მსგავსება, არამედ მოცულობა, ტომების სიმრავლე. თუმცა ეს გადამწყვეტ კრიტერიუმად ვერ ჩაითვლება. აქ უფრო მნიშვნელოვანია სხვა განმასხვავებელი მიმართულებები: რომანი-მდინარე ცენტრიდანულია: ოჯახი, გმირთა ბედი გამოიყენება როგორც ფონი ან საშუალება მოვლენათა ფერწერული ტილოსა და სოციუმის ობიექტური რეალობის წარმოსაჩენად. ხაზოვან დროში იკვეთება კავშირი მდინარის მეტაფორასთან, როცა ავტორი უფრო მეტად ცხოვრების მდინარეების წარმოჩენას ცდილობს, ვიდრე ამავე ცხოვრების სიუჟეტურ-კომპოზიციურ თუ ნარატიულ სტრუქტურებში ჩასმას. საოჯახო რომანი კი გამოირჩევა ცენტრისკენ სწრაფვით, აქ ოჯახი არის ძირითადი ფოკუსი, სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების გარდატეხის ადგილი. რომანი-მდინარეში ჭარბობს მისწრაფება მაქსიმალური

ობიექტივიზაციისაკენ, აქედან მოდის ამ ჟანრის მომხიბვლელობა XIX საუკუნის ნატურალისტებისათვის. საოჯახო რომანის ცენტრისკენულობა უეჭველად მიდრეკილია სუბიექტურობისადმი და ინდივიდის ადგილის განსაზღვრისადმი ისტორიულ-სოციალურ პროცესებში. შესაბამისად, რომანი-მდინარე უფრო ახლოს არის ეპოპეის ჟანრთან. საოჯახო რომანი კი, რომლის პრობლემატიკის ცენტრში დგას პიროვნების (და როგორც წესი, არა მხოლოდ ერთის) კონცეფცია, განეკუთვნება რომანის ჟანრს.

კლასიკური მოტივები

თუკი გავანალიზებთ ამ ჟანრის პრობლემატიკის ძირითად ასპექტებს, შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ძირითადი ტიპური პრობლემა, რომელიც გადაიჭრება საოჯახო რომანში: ოჯახისა და საზოგადოების ისტორიათა თანაფარდობა, რაც თავის მხრივ ბადებს სხვა თავისებურებებს, რაც პრიორიტეტულია სწორედ ამ ჟანრისათვის და ქმნის მის კლასიკურ მოტივებს – ესაა ის, რაც ლიტერატურათმცოდნეობით მეცნიერებაში განიხილება, როგორც გადაშენების, დაცემის (დეგრადაციის, დეგენერაციის) მოტივი. ჩვენი აზრით, ეს არის ცალმხრივი მიდგომა: უფრო მართებული იქნება, თუკი ვისაუბრებთ გმირთა ევოლუციაზე ოჯახური ისტორიის განმავლობაში. ეს ცვლილებები შეიძლება იყოს როგორც ნეგატიური (ანუ გადაშენ-

ბა/გადაგვარება, მათ შორის ფიზიკურ თუ ფსიქიკურ დაავადებათა ზრდა, სულიერ-ინტელექტუალური გადატაკება, სოციალური აქტივობის კლება, ფიზიოლოგიური უნაყოფობა), ასევე პოზიტიური (აღორძინება, გვარის თუ ოჯახის პოტენციის აღდგენა დეგენერაციის პირქუში წლების შემდეგ). ცვლილებები შეიძლება იყოს ნეიტრალურიც: ხასიათისა და მსოფლმხედველობის ტრანსფორმაცია ხდება ისტორიული მოვლენების ზემოქმედების შედეგად.

კრიზისი – როგორც წესი, საოჯახო რომანები/ქრონიკები აღწერს ოჯახის (არ)გადარჩენის ისტორიას რომელიმე დრამატულ ეპოქაში, როცა საფრთხის ქვეშ დგება ოჯახის არსებობა. მაგალითად, მე-19 საუკუნის ბოლოს არსებულმა კრიზისმა გერმანიაში დაბადა თომას მანის „ბუდენბროკები“, ბრიტანეთის იმპერიის კრიზისმა – გოლფუორთის „ფორსაიტების საგა“, რუსეთის იმპერიის საბჭოთა იმპერიად გარდაქმნის პერიოდში დაიწერა გორკის „არტამონოვების საქმე“, საბჭოთა იმპერიის დაშლისას დაიწერა ვასილი აქსიონოვის „მოსკოვური საგა“, ოთარ ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“.

ქანრის ისტორია

ოჯახის აღწერისა და ოჯახური ტრადიციების განზოგადების მცდელობა კაცობრიობის სიტყვიერების გარიჟრაჟზე დაიწყო. როგორც ცნობილია, ოჯახის ისტორიის

აღწერა სათავეს იღებს ჯერ კიდევ ბიბლიიდან. პატრი-არქების (აბრაამი, ისაკი და იაკობი) და მათი ოჯახების ისტორია შეადგენს ბიბლიური „წიგნი დაბადებისას“ სიუჟეტურ ხაზს. მსგავსი მოტივები არაა უცხო არც ანტიკური კლასიკისთვის. მაგალითად, ფადეი ზელინსკი წერდა, რომ ძველბერძნული ლიტერატურა (ეპოსი) დაიწყო გმირთა გენეალოგიიდან. მაგალითად, ჰესიოდეს „თეოგონიის“ უმნიშვნელოვანესი ნაწილი ეძღვნება ოლიმპიური ღვთაებების ოთხი თაობის ისტორიასა და ბრძოლას.

მწერლის განსაკუთრებული ინტერესი ოჯახური ყოფის სტრუქტურისადმი და პიროვნებათშორისი ურთიერთობებისადმი ამ სფეროში ჯერ კიდევ ამ ჟანრის გამოჩენამდე არსებობდა, მაგალითად, ისეთი იდილიის სახით, როგორცაა „დაფნისი და ქლოე“. მას შემდეგ, რაც რომანის ჟანრი მომძლავრდა და მშვიდი, ნეიტრალური ფორმები შეიძინა, იგი იქცა ნამდვილ საოჯახო რომანად. ყოფითი რომანი, როგორც ჟანრი, შეიქმნა და თავისი განვითარების პიკს მიაღწია განმანათლებლობის ეპოქის ინგლისში იმდენად, რამდენადაც ინგლისი სხვა ევროპულ ქვეყნებზე ადრე დაადგა კაპიტალისტური განვითარების გზას და შეჰქმნა ამ ჟანრის პირველი ბრწყინვალე ნიმუშები. ამ ჟანრის პირველი ნაბიჯები, როგორც წესი, უკავშირდება სემუელ რიჩარდსონის სახელს, რომელიც არის ავტორი ეპისტოლარული რომანებისა „პამელა“, „კლარისა“ და სხვა. ჩნდება სახე კერძო ადამიანისა, რომელსაც აქვს ინდივიდუალური ბედი -

გადაწული მის ახლობელ ადამიანთა ბედთან. აქ საზოგადოებრივი ცხოვრების ხსენებაც არაა. ამას ხელს უწყობდა ის მემუარული ლიტერატურა, რომელიც იყო ინტიმური ხასიათის.

თავიდან ჩამოყალიბდა საოჯახო რომანის ორი სახესხვაობა. პირველის მამამთავარი იყო ჰენრი ფილდინგი. ამ ნაწარმოებთა მთავარი გმირი არის თავიდან უსახლკარო, უქონელი, რომელიც დახეტიალობს უცხო სამყაროში უცხო ხალხთა შორის, შემდეგ კი პოულობს სულიერ სიმშვიდესა და მატერიალურ კეთილდღეობას ოჯახურ გარემოში. ამ სქემის სხვადასხვა ვარიაცია მოგვიანებით განსაზღვრავს ჩარლზ დიკენსის რომანებსაც.

მეორე სქემით, ოჯახურ სამყაროში შემოიჭრება უცხო ძალა და ცდილობს ოჯახის დანგრევას.

XIX საუკუნის რეალისტურ რომანში საოჯახო თემა რჩება შინაარსის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად. გავიხსენოთ ჩარლზ დიკენსის „დომბი და ვაჟიშვილი“, უილიამ თეკერეის „ამაოების ბაზარი“, ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინა“, ფოდორ დოსტოევსკის „მშები კარამაზოვები“. თუმცა ეს რომანები ნაკლებად ემორჩილებიან აღწერას, როგორც მხოლოდ „საოჯახო რომანები“, მათი შინაარსი ბევრად უფრო მდიდარი და ყოვლისმომცველია.

ჟანრის პერიოდული აღორძინებისა და გააქტიურების წინაპირობები

XX საუკუნის პირველ ნახევარში საოჯახო რომანის ჟანრის აყვავება უკავშირდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ანტიჰუმანიტარული, დამანგრეველი ტენდენციებისადმი წინააღმდეგობის მცდელობებს. საოჯახო რომანი, უეჭველად სთავაზობს გარკვეულ მთლიანობას დასავლელ ადამიანს იმ სულ უფრო და უფრო მზარდი გაუცხოებისა და მარტოობის სანაცვლოდ, რისი ზუსტი დიაგნოზიც ჯერ კიდევ საუკუნის პირველ ათწლეულებში ფრანც კაფკამ დასვა.

საოჯახო რომანის განვითარებაზე გავლენას ახდენს ბიოლოგიური ციკლის მეცნიერებათა წარმატებებიც, ფიზიოლოგიით მზარდი გატაცება, ასევე ემილ ზოლას ტრადიციებიც. XIX-XX საუკუნეთა ისტორიული განვითარების ტემპის ზრდა, ასევე საზოგადოებრივი მოვლენების, როგორც უბრალო ადამიანების ცხოვრების მიზეზობრივ-შედეგობრივი შემადგენლების აქტიური დანერგვა ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც თავისთავად აქტიურად უნდა ასახულიყო.

საზოგადოებრივი კატაკლიზმები, XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკონომიკური და კულტურული კრიზისი რეალურად უწყობს ხელს საოჯახო რომანის, როგორც რომანის ქვეჟანრის ჩამოყალიბებას. საოჯახო რომანის პირველ კლასიკურ რომანად მსოფლიო

ლიტერატურის მასშტაბით იქცა თომას მანის „ბუდენბროკები“, რომელიც გამოვიდა 1901 წ. და 1929 წ. ლიტერატურის დარგში ნობელის პრემიით აღინიშნა. ამ ნაწარმოებმა განაპირობა სუბჟანრის სწრაფი განვითარება და წარმოაჩინა მეტ-ნაკლებად მკაფიო ფორმა, რის შედეგადაც მოხდა მისი გამოყოფა რომანის სხვა ფორმებისგან.

საოჯახო რომანის თანამედროვე კვლევები

„ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ლიტერატურული ჟანრი“ – ესაა მათეო გალისა და სიმონე კოსტაგლის მიერ გერმანული საოჯახო რომანის გენეალოგიასა და კონტექსტის შესახებ 2010 წ. გამოცემული წიგნის მთავარი დასკვნა. 2008 წელს გერმანისტებმა მათეო გალიმ და სიმონე კოსტაგლიმ მოაწყვეს საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია თემაზე „საოჯახო რომანი ინტერნაციონალურ კონტექსტში“, რომლის მასალების კრებულიცაა ეს წიგნი. აქ არის ერთი მხატვრული ესე და 17 სამეცნიერო სტატია, რომლებშიც გაშუქებულია ამ ჟანრის ისტორია მას შემდეგ, რაც მან XIX საუკუნეში პოპულარობა მოიპოვა, უფრო ზუსტად, სხვადასხვა მაგალითის მოხმობით დაწყებული ვილჰელმ რააბესა და რაინერ მარია რილკეს ნაწარმოებებით, მსოფლიოს ყველაზე წარმატებული საოჯახო რომანის თომას მანის „ბუდენბროკების“ ჩათვლით, როგორც ვიცით, ესაა წიგნი „ოჯახის გადაშენებაზე“. ამ დროიდან

მოყოლებული, „ოჯახი“ არის საყვარელი, თუმცა პრობლემატური თემა და არა მხოლოდ ლიტერატურაში. დროთა განმავლობაში ჟანრი გაბანალურდა და ომისშემდგომ ლიტერატურაში ტრივიალურადაც კი ითვლებოდა. მერე სატელევიზიო პროგრამების საღამოს ეთერში საპნის ოპერის სახით (1971-1980: „Die Onedin-Linie“; 1978-1991: „Dallas“) აღდგა და სამუდამოდ (2008-09: „Geld.Macht.Liebe“) დამკვიდრდა კიდეც. მოგვიანებით, იონათან ფრანზენსის წიგნის „კორექტურების“ (2001) გამოსვლის შემდეგ, საოჯახო რომანს კვლავ დაუბრუნდა მსოფლიოს მასშტაბით შესაბამისი პატივი, რისი მიზეზიც სხვებთან ერთად ისიც იყო, რომ XIX საუკუნის რეალისტური თხრობის სტილი „კვლავ ძველებურად რიგიანად ჟღერს“ (მორიტც ბასლერი). ზიგრიდ ვაიგელი ვარაუდობს, რომ უახლეს ლიტერატურაში „საოჯახო თემის კვლავ აღმოჩენა“ უკავშირდება „ისტორიის „განზრახ არგამჟღავნებული ცოდნის“ აღმოჩენის სურვილს.

თუმცა ამ წიგნში ძირითადი აქცენტი მაინც კეთდება იმ ავტორთა რომანების ანალიზზე, რომლებიც 2000 წლის შემდეგ გერმანიაში გამოვიდა¹. ზოგი მათგანი უბრალოდ წარმოდგენილი, ზოგიც კი - გულდასმით განხილული.

¹ Stephan Wackwitz, Uwe Timm, Marcel Beyer, Ulla Hahn, Dagmar Leupold, Annette Pehnt, Jonathan Litell, Feridun Zaimoglu.

ამ კონტექსტში ასევე მნიშვნელოვანია კერსტინ დელის მონოგრაფია „საოჯახო რომანი ჩრდილოეთ ამერიკაში XX საუკუნის მეორე ნახევარში“. საუკუნე: ჟანრის შესწავლა“).

კერსტინ დელი გამოყოფს საოჯახო რომანის შემდეგ ქვეტიპებს. ესენია:

1) საოჯახო „რომანი“– ჟანრი, რომელიც ასახავს ოჯახის დაბადებას, მოგვითხრობს ურთიერთობების დაწყებაზე, გრძნობების განვითარებაზე, ნიშნობასა და ქორწინებაზე;

2) საშინაო რომანი (ოჯახური, ე.ი. ყოველდღიური რომანი), რომელიც იწერება ყოველდღიური სცენების გამოსახატად, აღწერს ოჯახის ცხოვრების წესს ერთი თაობის განმავლობაში;

3) საოჯახო რომანი, რომელიც აღწერს ოჯახს ერთი ან ორი თაობის განმავლობაში;

4) ოჯახური საგა, ანუ რომანი როგორც ოჯახური მატრიანე, რომელიც ასახავს ორზე მეტი თაობის ცხოვრებას.

თუმცა, გაურკვეველი რჩება საშინაო და ოჯახური რომანების გარჩევის კრიტერიუმი. გარდა ამისა, კერსტინ დელი საოჯახო რომანის ტიპებს განსაზღვრავს მხოლოდ პერსონაჟების სოციალურ-ფსიქოლოგიური მახასიათებლების, ეთნიკური თუ კონფესიური ჯგუფების (ანგლო-საქსური, პროტესტანტული, თეთრი ან აფრო-ამერიკული, ებრაული) მიხედვით.

კერსტინ დელი ცდილობს ახსნას, რატომ იყო კრიტიკოსების მიერ საოჯახო რომანის ჟანრი უარყოფითად აღქმული. იგი თვლის, რომ სამეცნიერო თხზულებებში საოჯახო რომანი ხშირად ასოცირდებოდა საშინაო რომანთან, ე.ი. არა მხატვრულ ლიტერატურასთან, არამედ დოკუმენტურ ქრონიკებთან – გენეალოგიის, საგვარეულო ხის აღწერილობებთან, რომლებიც მე-15 საუკუნიდან ევროპაში ცნობილია „სახლის ქრონიკების“ სახელწოდებით.

კერსტინ დელი თვლის, რომ საოჯახო რომანი არის „ჟანრი, რომელიც არა მხოლოდ ძალიან ცოცხალი, არამედ რადიკალური და რევოლუციურია, ისევე როგორც იმ დროს, როდესაც იწერებოდა შესასწავლი ტექსტები“ (დელი 2007). ჰერმენევტიკული მიდგომის საფუძველზე ამერიკელი მკვლევარი სინქრონულ დონეზე განსაზღვრავს ოჯახური რომანის ფუნქციას, როგორც „სოციალურ დიაგნოზს“, ე. ი. მისი მიზანია სოციალური დაავადების დადგენა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ოჯახური დისკურსი ხშირად ასოცირდება პოლიტიკურ დისკურსთან, მკვლევარი აანალიზებს ამერიკული საზოგადოების მდგომარეობას ლიტერატურული ტექსტის შესწავლის საფუძველზე.

ამ კონტექსტში სოციალური უბედურების (მათ შორის კონკრეტული სოციალური ჯგუფის, კლასისა თუ ქონების) თემა აქტუალური ხდება, როგორც ზოგადად ოჯახური ქრონიკების პრობლემის მნიშვნელოვანი ნაწილი. კერსტინ დელი ამტკიცებს, რომ სოციალური ავადმყოფობის თემა

ლიტერატურულ ტექსტში „აუცილებლად დაცემის სიმპტომად არ უნდა ჩაითვალოს. ის ასევე შეიძლება იყოს კრიზისის მაჩვენებელი“ (დელი 2007), რის შემდეგაც ინდივიდი შეიძლება გამოვიდეს განახლებული და განკურნებული. ლიტერატურათმცოდნე ავადმყოფობას განმარტავს, როგორც განწმენდის გზას, როგორც ერთგვარ კათარზისს, რომელსაც შეუძლია განაახლოს სული, გაასუფთავოს ურთიერთობები იმავე ოჯახში ან კლასში, გახსნას ახალი გზები და შესაძლებლობები.

დასკვნა

შემაჯამებლად შეიძლება ითქვას, რომ საოჯახო რომანი დასაწყისში იყო კრიზისულ-გარდამტეხი სიტუაციის ფენომენი. უკვე XIX საუკუნეში, როცა ოჯახი უკვე არა მხოლოდ ფონი, არამედ სამოქმედო არენა გახდა, რომანში ხშირად მქლავნდებოდა საოჯახო ცხოვრების განახლების სურვილი, რაც აჩვენებს, რომ ოჯახის წესი და ოჯახური ცხოვრება, მიუხედავად ყველანაირი იდეოლოგიურ მტკიცებისა, განიცდიდა ღრმა კრიზისს. ამავდროულად ოჯახის არქონა (ბერბიჭობა, შინაბერობა ან ობლობა) ხშირად გამოიხატებოდა როგორც სოციალური სტიგმა, თუმცა კლასიკური მოდერნის პროტაგონისტი თავად ხშირად მარტოხელა (უცოლო, დაუქორწინებელი) იყო, ბევრმა მათგანმა არა მხოლოდ ოჯახი, არამედ გვარიც კი დაკარგა (მაგა-

ლითად, კაფკას იოზეფ კ., რობერტ მუზილის ულრიხი). ოჯახის როლი კვლავ გამძაფრდა გერმანიის ე.წ. მესამე თაობის, იგივე „წარსულის დაძლევის“ ლიტერატურაში, ნაცისტური პერიოდის დამნაშავეებისა თუ მსხვერპლთა შვილიშვილების თაობაში. ეს შეიძლება ირიბად უკავშირდებოდეს დემოგრაფიულ გარდატეხას, ან იყოს კულტურული თავდაუჯერებლობის რეფლექსი. საერთოდაც პიერ ბურდიეს თუ დავუჯერებთ, ოჯახი, პირველ რიგში, არის „ქალაქის კოშკი“ – ის თავად კი არ არის სოციალური რეალობა, არამედ აბსტრაქტული ინსტრუმენტი, რის მეშვეობითაც ეს რეალობა იქმნება.

ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალმა 1895 წ. მკაფიოდ ჩამოაყალიბა, რომ „ჩვეულებრივ, სიტყვები კი არ ემორჩილებიან ადამიანებს, არამედ ადამიანები ემორჩილებიან სიტყვებს“. აქედან გამომდინარე ბრიტა ჰერმანი ვილჰელმ რაახესადმი მიძღვნილ თავის თხზულებაში ასკვნის: „რაც უფრო მეტად ავლენს თავს ოჯახი როგორც ფიქცია, მით უფრო ნაკლებად შეესაბამება იგი რეალურ სოციალურ სტრუქტურას და, შესაბამისად, მით უფრო ძლიერად ფუნქციონირებს როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წესრიგის გამომხატველი სიტყვა. ... თუმცა ის, თუ ოჯახის რომელი მოდელი შეიძლება ჩაითვალოს ნორმად, დამოკიდებულია საზოგადოების საჭიროებებსა და შიშებზე – მაშასადამე, ეს არის კულტურული ან სოციალური წარმოდგენების გამოხატულება“. თანამედროვეობა კი, უპირველეს ყოვლისა, გა-

მოიჩვენა იმით, რომ არსად არ არსებობს ოჯახის ერთი „საყოველთაო, განზოგადებული მოდელი“, რაზეც იორგ ტომას რიხტერი მიუთითებს და რომელიც, ალბათ, გადავიღებდა „ოჯახის“ აღქმას „ალტერნატიული სოციალური რეალობების რეფლექსირების“ საშუალებად.

ამგვარად, საოჯახო რომანი, როგორც ფანტაზიის საგანი, თავის პოტენციალს იღებს რომანის სხვადასხვა ჟანრის, – განვითარების რომანი, ისტორიული რომანი, ფროიდის საოჯახო რომანი, – გადაკვეთით და ჰიბრიდიზაციით, რაც მას საზოგადოებრივ მოვლენებზე თავისი თვალსაზრისის გამოხატვის საშუალებას აძლევს. შესაბამისად, ჩვენთვის საინტერესოა რეალობის სოციოლოგიური და ისტორიული აღქმა, რადგან თანამედროვე საზოგადოება სულ უფრო და უფრო მეტად ინტერესდება ოჯახის ფენომენით. რაც შეეხება ამ საკითხისადმი ლიტერატურათმცოდნეობით ინტერესს, აქ ყველაზე მნიშვნელოვანია დაკვირვება იმაზე, თუ გახსენებისა და თხრობის რომელ მექანიზმებს იყენებენ თანამედროვე ავტორები თაობათა ურთიერთკავშირის ინსცენირებისას.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში საოჯახო რომანს აქვს როგორც ისტორია, ასევე განვითარების დინამიკა და ამჟამად კი ეს ჟანრი პოპულარობის პიკზეა. თანამედროვე საოჯახო რომანებს აქვს ტენდენცია ერთმანეთს შეუხამოს, ან სულაც ერთმანეთში გააზავოს ნარაცია და ესეისტური რეფლექსია, აქტუალური

გახადოს კათარზისის (განწმენდის) ფენომენი, როგორც განვითარების ახალი ციკლის დასაწყისი. სავარაუდოდ, ეს გამოიწვეულია ავტორთა სურვილით განაზოგადონ სანახევროდ ავტობიოგრაფიული ისტორიები, მეტნაკლებად რეპრეზენტატიული გახადონ ან ეპოქის კომენტარად აქციონ საკუთარი ოჯახის ისტორიები.

ბიბლიოგრაფია:

აიგლერი 2005: Friederike Eigler: Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende. Berlin 2005.

აიხენბერგი 2009: Ariane Eichenberg: Familie-Ich-Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane. Göttingen 2009.

ასმანი 2006: Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.

ასმანი 2009: Assmann, Aleida: Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman. In: Kraft, Andreas und Weißhaupt, Mark (Hrsg.): Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität. Konstanz 2009.

ბახტინი: М. М. Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bahtin-hronotop.htm>

ბრეგაძე 2018: ბრეგაძე კონსტანტინე, რომანი, ჟურნალი სჯანი, 2018.

გაიგერი 2005: Geiger, Arno: Es geht uns gut. EA 2005, dtv, München 2007, ISBN: 978-3423135627

გალი 2010: Matteo Galli / Simone Costagli (Hg.) 2010: Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2010.

დარჩიაშვილი 2014: დარჩიაშვილი რუსუდან. ნინო ხარატიშვილი „საუკუნეზე, რომელსაც ყველამ უღალატა“ <http://bit.ly/2l72VWj>

დელი 2007: Dell Kerstin The Family Novel in North America for Post – war to Post – Millennim: A study in Genre [internetresursi]/<http://d-nb.info/976174383/34>

ესალნიკი 1991: Асия Яновна Эсалнек, Типология романа: теоретический и историко-литературный аспекты, gamomc.MГУ, 1991 - Fiction - 156 გვ.

ვიკიპედია: <http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Familienroman>

ვოლინი 2011: <https://amzn.to/2tBjTSS>

ო-ლინგ-რუ 1992: Yi-Ling Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition* (American University Studies Series XIX, General Literature) Published August 1st 1992 by Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften. 262 Seiten.

მანი 1989: Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1989, ISBN: 978-3596294312

მეცლერი 2007: Metzler Lexikon Literatur. 3. Aufl., Stuttgart: Metzler, 2007.

ნიკოლსკი: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21162/1/iurg-2012-102-04.pdf>
E. В. Никольский СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ РОМАННОЙ ПРОЗЫ.

ნოიშეფერი 2013: Markus Neuschäfer: *Das bedingte Selbst. Familie, Identität und Geschichte im zeitgenössischen Generationenroman*. Berlin: Epubli 2013. Open Access Ausgabe.

პოკრივკა 2013: Rafał Pokrywka: *Der Generationenroman als Figuration historischer Übergänge*. Arno Geigers „Es geht uns gut“. In: *Studia Germanica Posnaniensia*, Nr. 34 (2013), S. 149-161.

რაიდი, იულიანი: *Reidy, Julian: Rekonstruktion und Entheroisierung: Paradigmen des ‚Generationen romans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2013.

რუტკა 2011: Anna Rutka: *Erinnern und Geschlecht in zeitgenössischen deutschen Familien – und Generationenromanen*. Lublin 2011.

სიმონი 2000: Carmen Simon: *Der österreichische Familien – und Generationenroman nach 2000*. Diplomarbeit, Universität Wien. Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2011 Open Access Ausgabe.

სიხარულიძე 2013: სიხარულიძე გვანცა, ინტერტექსტობრივი მიმართებები ქართულსა და გერმანულ საოჯახო რომანებში – თომას მანის რომანის „ბუდენბროკები“ და ოთარ ჭილაძის რომანის „ყოველმან ჩემმან მიხედვით“, <https://bit.ly/2Kr0NpN>

ფრანკი 2007: Franck, Julia: *Die Mittagsfrau*. EA 2007. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 2007, ISBN: 978-3100226006

ფროიდი 1997: S. Freud, *On Sexuality* (PFL 7) p. 222-5

ხარატიშვილი 2014: Haratischwili Nino *Das achte Leben* (Für Brilka) Frankfurter Verlagsanstalt, 2014.

ირაკლი ხვედელიძე

ავტობიოგრაფიული რომანი

(ავტობიოგრაფიული კვლევების ფართო კონტექსტში)

ავტობიოგრაფიული თხრობის ჟანრობრივი მახასიათებლების დადგენა მოითხოვს ავტობიოგრაფიულ კვლევებში დაგროვებული ცოდნის გამთლიანებას. ამ თვალსაზრისით, ავტობიოგრაფიული კვლევები მოიცავს შემდეგ კვლევით მიმართულებებს:

ა) ავტობიოგრაფიული თხრობის **ისტორია**: ანტიკური პერიოდი, შუა საუკუნეები, ადრეული მოდერნიზმი, მოდერნიზმი, პოსტმოდერნიზმი;

ბ) ავტობიოგრაფიული თხრობის კვლევა სხვადასხვა **თეორიული ჩარჩოს** ფარგლებში: ანთროპოლოგია, ნეირომეცნიერება, კულტურის კვლევები, დეკონსტრუქცია, ჰერმენევტიკა, ნარატოლოგია, პოსტკოლონიალიზმი და ა.შ.

გ) ავტობიოგრაფიული თხრობის **კატეგორიები** (რეფერენციულობა, ავტოფიქცია, ავტომედიანობა, დრო და სივრცე, იდენტობა, ტრავმა, გენდერი, ფაქტი და ფიქცია, პარატექსტი და ა.შ.);

დ) ავტობიოგრაფიული თხრობის **ფორმები და ჟანრები**: აღსარება, დღიური, მოგონებები, მოწმობა, ფიქციური ავტობიოგრაფია, ავტობიოგრაფიული რომანი, მეტავტობიოგრაფია და ა.შ.

წარმოდგენილი კვლევითი მიმართულებების საფუძველზე ავტობიოგრაფიულ რომანთან დაკავშირებით შესაძლებელია შემდეგი შესავალი ხასიათის განმარტებების გაკეთება: ავტობიოგრაფიული რომანის ფორმირება მე-18 საუკუნიდან იწყება, მისი მახასიათებლების დასადგენად ავტობიოგრაფიული თხრობის თეორიული ჩარჩოებიდან განსაკუთრებით რელევანტური ნარატოლოგია აღმოჩნდა. ავტობიოგრაფიული რომანის ჟანრობრივი თავისებურები დგინდება შემდეგი კვლევითი კატეგორიების მიხედვით: რეფერენციულობა, ფაქტი და ფიქცია. ავტობიოგრაფიული რომანის ჟანრობრივი საზღვრების დასადგენად ის უნდა გამიიჯნოს ისეთი ავტობიოგრაფიული ჟანრებისაგან, როგორებიცაა ავტობიოგრაფია, ავტოფიქცია და ფიქციური ავტობიოგრაფია.

ავტობიოგრაფიული რომანის საიდენტიფიკაციო ნიშნები

ტერმინი *ავტობიოგრაფიული რომანი* მე-19 საუკუნეში ჩნდება, თუმცა ამ ჟანრის ფორმირება ევროპულ სააზროვნო სივრცეში უფრო ადრე, მე-18 საუკუნიდან, დაიწყო. ავტობიოგრაფიული რომანის განვითარებას ბიძგს აძლევდა ადამიანების სურვილი, რომ საკუთარი ცხოვრების სიღრმისეული შრეები შეემეცნებინათ, რაც ბიოგრაფიულ მოვლენათა მარტივი აღწერით ვერ მიიღწეოდა. რომანის ფიქციური სტრატეგიების მოსინჯვა/გამოყენება ბიოგრაფიული მონაცემების გასააზრებლად, საკუთარი ცხოვრების ერთიანი ნარატივის შესათხზველად ქმნიდა ლიტერატუ-

რულ პროცესს, რომლის ფარგლებშიც ორი ლიტერატურული ჟანრი, *ავტობიოგრაფია* და *რომანი*, ერთმანეთის ფორმირებაზე გავლენას ახდენდა (ლოშნიგი 2006). ფიქციური სტრატეგიების გამოყენება მარტოდენ ავტობიოგრაფიულ რომანს როდი ახასიათებს. ავტობიოგრაფიული თხრობა მეტ-ნაკლები ინტენსივობით ყოველთვის იყენებდა ფიქციურ სტრატეგიებს, ამიტომ თხრობის ფიქციური სტატუსი ჟანრობრივი საზღვრის გასავლებად არ გამოდგება. ამ თვალსაზრისით ბევრად რელევანტურია ტექსტის რეფერენციული სტატუსი: იმის მიხედვით, რამდენად ზუსტია ავტობიოგრაფიულ თხრობაში აღწერილი მოვლენები ისტორიული თვალსაზრისით, შესაძლებელია, ტექსტი მიეკუთვნოს *ავტობიოგრაფიას* ან *ავტობიოგრაფიულ რომანს*. **ავტობიოგრაფიულ რომანად იწოდება მხოლოდ ის ავტობიოგრაფიული ნარატივი, რომელშიც მთხრობელი ექსპლიციტურად (კომენტარების სახით) აცხადებს, რომ იგი ისტორიული სინამდვილის ნაცვლად ავტობიოგრაფიული სინამდვილის განსახოვნებას ანიჭებს უპირატესობას.** ისტორიული თვალსაზრისით, *ავტობიოგრაფიული რომანი* ავტობიოგრაფიის ევოლუციურ სახესხვაობას წარმოადგენს; შესაბამისად, ის დამატებით უნდა აკმაყოფილებდეს იმ საკლასიფიკაციო ნიშანსაც, რომელიც ავტობიოგრაფიული ჟანრისათვის ფილიპ ლეჟენმა განსაზღვრა: ავტობიოგრაფიულია ის თხრობა, რომლის ფარგლებშიც ავტორი, მთხრობელი და მთავარი პერსონაჟი (განმცდელი ავტობიოგრაფი) ერთი და იგივე პირია (ლეჟენი 1994).

როგორც უკვე აღინიშნა, ავტობიოგრაფიული თხრობის ჟანრობრივი კლასიფიკაციისათვის ტექსტის რეფერენციული სტატუსი უფრო არსებითია, ფიქციურთან შედარებით, თუმცა მეტი სიცხადისათვის განმარტებას საჭიროებს, როგორ შეიძლება, რომ ფიქცია ნებისმიერი ავტობიოგრაფიული თხრობის განუყოფელი ნაწილი იყოს. სამისოდ, პირველ რიგში, უნდა განიმარტოს, როგორ გვესმის ტერმინი *ფიქცია*. ფიქცია ისეთ გამონაგონს აღნიშნავს, რომელიც ხელოვანის მიერ სამყაროს შესამეცნებლად გამოიყენება და რომლის მიზანი ადამიანის შეცდომაში შეყვანა არაა, სხვაგვარად – ფიქცია ტყუილს არ გულისხმობს; ფიქციური სტრატეგიები კი აღნიშნავს სამყაროს რეკონსტრუირების ხერხებს, რომლებიც ხელოვნების დარგების მიხედვით განსხვავებულია. ამგვარი განმარტების მიხედვით, ავტობიოგრაფიულ ტექსტებში სამყაროს შემეცნებას ფართო გაგებით ენაცვლება საკუთარი განვლილი ცხოვრების შემეცნება, რაც, არსებითად, ბიოგრაფიული მონაცემების, უფრო ზუსტად, საკუთარი ეპიზოდური მეხსიერების საფუძველზე პიროვნული იდენტობის ფორმირებას გულისხმობს.

როცა ვამბობთ, ფიქცია ფაქტუალური ნარატივის განუყოფელი ნაწილიაო, ეს არ ნიშნავს, რომ მთხრობელი თხზავს, იგონებს განსასახოვნებელ ამბებს (ნაწილობრივ ასე ხდება *ავტოფიქცია*სა და *ფიქციურ ავტობიოგრაფიაში*, ამ ჟანრების განმარტება იხ. ქვემოთ), გამონაგონი ფაქტუალური ავტობიოგრაფიული თხრობის კოჰერენტულ ნარატივად ქცევას გულისხმობს. ფაქტუალური ავტობიოგრა-

ფიული ნარატივი კოჰერენტულად რომ იქცეს, აუცილებელია, განსახოვნებული იყოს განმცდელი ავტობიოგრაფის განვითარების დინამიკა, რაც ფიქციური სტრატეგიების გარეშე ვერ მიიღწევა (ხვედელიძე 2020). ასე მაგალითად: განმცდელი ავტობიოგრაფის პიროვნული ფორმირების საჩვენებლად აუცილებელია, აღწერილი იყოს არა მხოლოდ ისტორიული მოვლენები, რომელთა მონაწილეც განმცდელი ავტობიოგრაფი იყო, არამედ უნდა განსახოვნდეს მისი ცნობიერების ფუნქციონირების ისეთი ასპექტებიც, როგორებიცაა გარე რეალობის აღქმა, აღქმული მოვლენის ფიქრით ან ემოციით შეფასება განსახოვნებელი მოვლენის ასეთი ნიუანსები კი მხოლოდ მთხრობელი ავტობიოგრაფის მიერ გამონაგონის საფუძველზე შეიძლება კონსტრუირდეს. გასათვალისწინებელია, რომ ხშირად ავტობიოგრაფები აღწერენ საკუთარი ცხოვრების იმ ეპიზოდებს, რომლებიც ათეული წლების წინ მოხდა. შესაბამისად, მათ დასრულებულ ეპიზოდად, ამბად ქცევას ნებისმიერ შემთხვევაში სჭირდება ფიქციური სტრატეგიები.

ამდენად, ავტობიოგრაფიულ ჟანრსა და ავტობიოგრაფიულ რომანს აქვს ორი საერთო მახასიათებელი: ა) ავტორი, მთხრობელი და პერსონაჟი ერთი და იგივე პირია, ბ) ორივე ჟანრი იყენებს ფიქციურ სტრატეგიებს. ავტობიოგრაფიასა და ავტობიოგრაფიულ რომანს ერთმანეთისაგან მიჯნავს რეფერენციის სხვადასხვაობა: ავტობიოგრაფია მისდევს ისტორიულ სინამდვილეს, ავტობიოგრაფიული

რომანი კი – *ავტობიოგრაფიულ სინამდვილეს*. ავტობიოგრაფიული სინამდვილე ავტობიოგრაფიულ მოვლენათა არსის წვდომას გულისხმობს; თავის მხრივ, ეს არსი განსახოვნებელი ამბების რელევანტურობის განსაზღვრაა – კონკრეტული მეცნიერებების პერსპექტივიდან – მთხრობელი ავტობიოგრაფის იდენტობისათვის. მიიჩნევა, რომ ფაქტუალური ავტობიოგრაფისა და ავტობიოგრაფიული რომანის წერა მთხრობელი ავტობიოგრაფის აწმყო საჭიროებებს (იდენტობის ფორმირებას, სტაბილიზებას) უკავშირდება (იკინი 2008).

ავტობიოგრაფიული სინამდვილის ძიების თვალსაზრისით, *ავტობიოგრაფიულ რომანთან* ახლოს დგას კიდევ ერთი ავტობიოგრაფიული ჟანრი – *ავტოფიქცია*. შესაბამისად, საჭიროა, მათ შორისაც გაივლოს ზღვარი. აღნიშნული ტერმინი, რომელიც პირველად (1970 წელს) სერგი დუბროვსკიმ გამოიყენა, მალე პოპულარული გახდა ფრანგულენოვან სამეცნიერო სივრცეში. მის მთავარ მახასიათებლად ითვლებოდა რეფერენციული და ფიქციური ელემენტების პარადოქსული თანაარსებობა. ავტოფიქციაში ავტობიოგრაფიული და ფიქციური ერთდროულადაა წარმოდგენილი, რის გამოც იგი თვითშემეცნების ექსპერიმენტულ სივრცედ იქნა მიჩნეული. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ თვალსაზრისით, *ავტოფიქცია* არსებითად არ განსხვავდება *ავტობიოგრაფიული რომანისაგან*. მასშიც ავტობიოგრაფიული სინამდვილის ძიება, როგორც უკვე აღი-

ნიშნა, ბიოგრაფიული ფაქტებისა და ფიქციურის შერწყმას გულისხმობს. მიიჩნევა, რომ ამ ორი ჟანრის ერთმანეთისაგან გასამიჯნავად უფრო რელევანტურია *ავტოფიქციის* ვიწრო განმარტება: „ავტოფიქცია – ესაა ფიქციური თხრობის განსაკუთრებული შემთხვევა, როცა პერსონაჟი, რომელიც ავტორის სახელს ატარებს, ცხოვრობს ერთმნიშვნელოვნად ფიქციურ სამყაროში“ (მისინე 2019: 468-469). აღნიშნული ციტატის შინაარსი ასე უნდა გავიგოთ: ავტოფიქციაში პერსონაჟი (განმცდელი ავტობიოგრაფი) ინარჩუნებს ავტორის სახელს, თუმცა აღწერილი ამბები უმეტესად არა ისტორიული, არამედ ფიქციურია; ფიქციური სტრატეგიები კი არაა გამოყენებული ბიოგრაფიული მონაცემების გასააზრებლად, არამედ თავად განსახოვნებული ამბებია გამოგონილი, ანუ სხვაგვარად – ჰიპოთეტური რეალობაა განსახოვნებული: არა ის, რაც მოხდა, არამედ ის, რაც შეიძლებოდა, მომხდარიყო, შექმნილია ერთგვარი ალტერნატიული ვარიანტი განვლილი ცხოვრებისა.

ავტობიოგრაფიული რომანის საზღვრების დასადგენად ის უნდა გაიმიჯნოს *ფიქციური ავტობიოგრაფიისგანაც*. ეს ამოცანა შედარებით მარტივია: ფიქციურ ავტობიოგრაფიაში ისტორიული ამბები არაა წარმოდგენილი. ავტორი, მთხრობელი და პერსონაჟი ერთი და იგივე პირი არაა. ფიქციური ავტობიოგრაფია იყენებს ავტობიოგრაფიული თხრობის ფორმატს, განსახოვნებული ამბები კი მთლიანად გამოწვანია. ავტობიოგრაფიული თხრობის იმიტირებისათვის *ფიქციური ავტობიოგრაფია* პირველი

პირის თხრობას იყენებს, *ავტობიოგრაფიულ რომანში* კი, შესაძლებელია, თხრობა როგორც პირველ პირში, ისე მესამე პირში წარიმართოს.

მიუხედავად იმისა, რომ შევეცადეთ, ავტობიოგრაფიული რომანის ერთგვარი ჩარჩო, მახასიათებლები განგვესაზღვრა, უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოდგენილი განმარტებები ყოველთვის ტექსტობრივი მონაცემების საფუძველზე ვერ იდენტიფიცირდება. ხშირად *ავტობიოგრაფიული რომანის* იდენტიფიკაცია მკითხველისაგან ტექსტის ეტაპობრივ ინტერპრეტაციას საჭიროებს. ამდენად, არსებობს მოსაზრებაც, რომ ავტობიოგრაფიული თხრობის კლასიფიკაცია უფრო დისკურსული ფენომენია, ვიდრე – ჟანრობრივი.

რა ტიპის ინტერაქციას მოითხოვს ავტობიოგრაფიული რომანი მკითხველისაგან? როგორც უკვე აღინიშნა, ავტობიოგრაფიული რომანის ერთ-ერთი მახასიათებელია ის, რომ ავტორი, მთხრობელი და პერსონაჟი ერთი და იგივე პირია, თუმცა ეს მახასიათებელი ავტობიოგრაფიულ რომანში ყოველთვის ცხადად არაა მოცემული, გამონაკლისია, როცა განმცდელი ავტობიოგრაფი და ავტორი ერთსა და იმავე სახელს ატარებენ. სხვა შემთხვევაში, პარატექსტურ მონაცემებთან კომბინაციაში მკითხველმა იდენტიფიკაცია უნდა მოახდინოს შემდეგი ტექსტობრივი მონაცემების მიხედვით: პერსონაჟისა და ავტორის საერთო ასაკი, სქესი, ფიზიკური მახასიათებლები და ა.შ. ტექსტში განსახოვნებული ამბების რეფერენციულობაც, გარეტექსტობრივ რეალობასთან მიმართებაც მკითხველმა ტექსტის

ეტაპობრივი ინტერპრეტაციის შედეგად უნდა მოახდინოს, ტექსტობრივი მონაცემების მიხედვით ვერ ხერხდება განსახოვნებული ამბის რეფერენციული/ფიქციური სტატუსის განსაზღვრა.

ბიბლიოგრაფია:

ხვედელიძე, ირაკლი. 2020. *ავტობიოგრაფიული ჟანრის ნარატოლოგიური საფუძვლები (აკაკი წერეთლისა და მარიამ ჯამბაკურ-ორბელიანის ავტობიოგრაფიული ტექსტების მიხედვით)*. <https://digitallibrary.tsu.ge/book/2021/apr/dissertations/xvedelidze-disertacia.pdf>

Eakin, Paul J. 2008. *Living Autobiographically*. How We Create Identity in Narrative. Ithaca: Cornell UP

Holdenried, Michaela. 2000. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam.

Lejeune, Philippe. 1994. *Der autobiographische Pact*. Übers. v. Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löschnigg, Martin. 2006. *Die englische fiktionale Autobiographie: Erzähltheoretische Grundlagen und historische Prägnanz Formen von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Trier: WVT.

Missinne, Lut. *Autobiographical Novel*. In: *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Edited by Martina, Wagner-Egelhaaf. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Wagner-Egelhaaf, Martina. 2005. *Autobiographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler.

ნაწილი მეორე

დრამა და დრამატული ჟანრები

ტრაგედია - უძველესი ლიტერატურული ჟანრი

„ძილშიც კი, ტკივილი, რომლის დავიწყებაც შეუძლებელია, წვეთ-წვეთად გვეცემა გულზე, სანამ სასოწარკვეთილებაში მყოფებს, ჩვენი ნების საწინააღმდეგოდ, არ მოგვეახლება ღვთის საშინელი წყალობით ბოძებული სიბრძნე“...

ესქილე

პრეამბულა

ტრაგედია უძველესი ლიტერატურული ჟანრია, რომლის გენეზისსაც ღმერთ დიონისოს სახელს უკავშირებენ. ტერმინი „ტრაგედია“ ანუ tragodia (ბერძნ.) „მომღერალ თხას“ ნიშნავს, ხოლო თავად ჟანრის ფორმირება სანახაობრივი წარმოდგენებიდან იღებს სათავეს. წიგნში „შესავალი ტრაგედიაში“ ჯ. უოლესი აღნიშნავს: „საკუთარი თვითობა ბერძნებმა აგონ-ის – შეჯიბრება, თამაში, აგონია – მეშვეობით შეიმეცნეს. ცდიდნენ რა საკუთარ თავს არსებული სტანდარტების წინაშე, ისინი ხან ღმერთებად გადაიქცეოდნენ, ხან მითიურ გმირებად, ხანაც – ერთმანეთად, ამით ადგენდნენ საკუთარი შესაძლებლობის ზღვარს, და, შესაბამისად, დემოკრატიული საზოგადოების საზღ-

ვრებს“ (უოლესი 2009: 11). ღმერთ დიონისოს პატივსაცემად გამართულ სანახაობრივ შეჯიბრებებში თავდავიწყებით თამაშობდნენ ბერძნები, ალავლენდნენ დითირამებს, იმოსებოდნენ სხვადასხვა ფორმისა და შეფერილობის სამოსში, მათ შორის, თხის ტყავშიც კი, როგორც ამას გადმოცემები მოწმობს, რათა მოეპოვებინათ სანუკვარი გამარჯვება, რომელსაც დიდი ზეიმი უნდა მოჰყოლოდა, საჩუქრად კი – საუკეთესო თხა... მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. ტრაგედიამ დაკარგა ყოველგვარი კავშირი თხასთან, სამაგიეროდ, შეიძინა უძველესი დრამატული ჟანრის სტატუსი, რომელშიც სიტყვის ხელოვნება წარმოდგენის ხელოვნებასთან იყო განზავებული და საოცარ თეატრალურ სანახაობებზე ეპატიჟებოდა მაცურებელს.

ჩვ. წთ. აღ.-მდე V-IV საუკუნეებში, ტრაგედია ლიტერატურული შემოქმედების ჭეშმარიტ გვირგვინად იქცა და ერთიანად დაიპყრო მკითხველებისა და მაცურებლების გული, გონება და გრძნობა. ლიტერატურათმცოდნეები არც იმას გამორიცხავენ, რომ სწორედ ამგვარმა წარმატებამ ტრაგედიისა, გარკვეულწილად, ჩრდილში მოაქცია ათენის სახელოვანი ფილოსოფიური აკადემიები, რითაც ყველაზე გავლენიანი ფილოსოფოსის, ათენელი ბრძენის, პლატონის რისხვა დაიმსახურა: თავის უმნიშვნელოვანეს ნაშრომში – „სახელმწიფო“ – პლატონმა სტრატეგიული ომი გამოუცხადა პოეტებს და მძიმე ბრალდება წამოაყენა პოეზიის წინააღმდეგ. თუმცაღა, ამგვარი მიდგომა არა მხოლოდ ლიტე-

რატურათმცოდნეების ავტორიტეტს ამცირებს, არამედ – ჩრდილს აყენებს თავად პლატონის სახელს, ვინაიდან პლატონის ლიტერატურათმცოდნეობითი შეხედულებანი, ისევე როგორც ცნობიერების ნებისმიერ სხვა სფეროსთან დაკავშირებული მოსაზრებები, მყარად ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ კონცეფციას ეფუძნებოდა და ფილოსოფოსის მეტაფიზიკური და სოციო-პოლიტიკური პრინციპებიდან გამომდინარეობდა. სწორედ ამ კონცეფციისა და პრინციპების გადასახედიდან, და არა პირადი აკვირებების გამო, გაუწია მას ოპონირება მისივე მოწაფემ, არისტოტელემ, რომელიც აბსოლუტიზმის პრინციპების მომხრე იყო და პრიორიტეტს საკუთარ ფილოსოფიურ და სამეცნიერო ექსპერიმენტებს ანიჭებდა.

პოზიციათა ამ ჭიდილში დაიწყო ფორმირება ტრაგედიის ჟანრის ანტიკური თეორიისა, რომელიც საბოლოო გაფორმდა არისტოტელეს ნაშრომში „პოეტიკა“.

1. ტრაგედიის ანტიკური თეორია.

1.1. პლატონი. ზაბვა და მიმზაბველები.

იმ პერიოდში, როდესაც ტრაგედია დაფნის გვირგვინს იდგამდა თავზე, ათენის მოქალაქე პლატონი ნამდვილად აღარ თვლიდა თავის ქვეყანას მომხიბვლელ მითოსურ სამოთხედ. მეტიც, წუხდა, რომ ათენის დიდების მზე ჩა-

ესვენა, ხოლო თანამოქალაქენი უპრინციპო დემაგოგების მიერ იმართებოდნენ. მომრავლდნენ ცოდვილნი, ფლიდები და არამზადები. ჭეშმარიტების გზიდან გადაცდენილ საზოგადოებას მტკიცე ხელი ესაჭიროებოდა, დისციპლინა და გონიერება, რასაც, პლატონის რწმენით, მხოლოდ მისი რანგის ავტორიტეტული მოაზროვნე თუ უზრუნველყოფდა. საზოგადოების ხსნისა და იდეალური სახელმწიფოს შენების იდეით შთაგონებული პლატონი მტკიცედ დაუპირისპირდა მორალურ და ზნეობრივ ანტინორმებს და მათ კანონმდებლებს, რომელთა შორისაც უპირველესად ბაძვის სურვილით შეპყრობილი პოეტები მიიჩნია. პლატონი ბრძანებდა: პოეზია არის ბაძვა, პოეტები კი არიან მიმბაძველები, მაგრამ – თუ ბაძვა თვალთმაქცობაა? მაშინ როგორ მოვიქცეთ? „მივცეთ პოეტებს მიბაძვის ნება თუ არ უნდა მივცეთ? ანდა, თუ მივცემთ, მაშინ რას შეიძლება ბაძვდნენ და რას არა? ან, იქნებ, სულაც აგვეკრძალა მათთვის ყოველგვარი მიბაძვა?“ (პლატონი 2003: 97)...

კონცეპტუალური თვალსაზრისით, პოეტური ბაძვა პლატონისათვის მექანიკური პროცესს წარმოადგენს, რომელიც ვერ უთავსდება მისსავე მეტაფიზიკას. პლატონის ფილოსოფიური ხედვის თანახმად, რეალური სამყარო არსებობს იდეების და არა მატერიალური საგნების სფეროში. იგი დაბეჯითებით მიიჩნევს, რომ „საგანთა ყოველ სიმრავლეს“ მოეპოვება ერთი აღნიშვნა – ერთი იდეა, რომლის მიბაძვასაც, ასლსაც წარმოადგენს ესა თუ ის მატერიალური

საგანი. ხელოსანი ყოველი საგნის დამზადებისას ჯერ კარგად აკვირდება ამ საგნის იდეას და მისი მიხედვით ქმნის თავად საგანს: მაგალითად, საწოლის შესაქმნელად იგი აკვირდება საწოლის იდეას, კარადის შესაქმნელად – კარადის იდეას, მაგიდის შესაქმნელად – მაგიდის იდეას და ა.შ. „მაგრამ არც ერთ ხელოსანს არ შეუძლია საკუთრივ იდეის შექმნა“ (პლატონი 2003: 357), იდეების გენერატორი მხოლოდ ღმერთია, ღმერთი და სხვა „არავინ, მხოლოდ ის“ (პლატონი 2003: 357). ამრიგად, ღმერთი ქმნის იდეებს, რომლებსაც შემდგომ მატერიალურ სახეს აძლევს ოსტატი: ოსტატი იდეის კვალდაკვალ ახორციელებს მის განივთებას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქმნის ნივთს იდეის ყალიბზე. ამ გზით იღებს მატერიალურ სახეს ყოველი იდეა, შესაბამისად, ამ გზით მიმდინარეობს რეალური სამყაროს მატერიალური დოვლათის დაგროვების პროცესი. რაღა მისია ეკისრება მხატვარს, რომელსაც სურს, დახატოს ნივთი? ის ბაძავს ოსტატის მიერ შექმნილ ნივთს და, შესაბამისად, ბაძავს ნივთის შემქმნელებს – ღმერთსა და ოსტატს. მაშასადამე, მხატვარი უხეში მიმზამველია: ის სამი საფეხურიტაა დაშორებული ნამდვილი არსისაგან. ასევეა ტრაგედის შემქმნელიც და პოეტიც, რომლებიც, მხატვრის მსგავსად, მესამე ადგილს იკავებენ ღვთაებისა და ჭეშმარიტების შემდეგ. ამასთან, მხატვარიცა და პოეტიც ცდილობენ, მიბაძონ საგანს არა ისეთს, როგორც ის არის სინამდვილეში, არამედ – ისეთს, როგორადაც ის მათ ეჩვენება, ანუ

ბამავენ არა რეალურს, არამედ – ლანდს. სრულიად ცხადია, რომ ამგვარად კონსტრუირებული მიმბამველობითი ხელოვნება პლატონისათვის შორსაა სინამდვილისგან, ის უფრო ოპტიკურ თამაშს წააგავს, რომლის მეშვეობითაც ავტორი ცდილობს, მკითხველთა, მაყურებელთა და მსმენელთა მოტყუებას. პლატონი ჰომეროსის კრიტიკასაც არ ერიდება: „ჰომეროსს რომ მართლაც შესძლებოდა ადამიანების აღზრდა და მათი სრულყოფა, ხოლო ამ საქმეში მიბამვა კი არ გამოეყენებინა, არამედ ცოდნა, ნუთუ უამრავ მიმდევარსა და თაყვანისმცემელს ვერ შეიძენდა?“ (პლატონი 2003: 363).

ცოდნა პლატონისათვის ჭეშმარიტებისა და აზროვნების სიზუსტის უპირველესი საზომია. პოეტები კი, მისი აზრით, უარს ამბობენ ცოდნაზე: განა მეეტლეზე უკეთ იცის ჰომეროსმა, როგორ უნდა იმართოს ეტლი? არადა, ხომ არ ერიდება ამის აღწერას თავის ტექსტებში?! განა ექიმზე უკეთ იცის, როგორ უმკურნალოს დაჭრილს? არადა, არც ამის აღწერას ერიდება! პოეტების ცოდნა ზედაპირული და არაქმედითია. „არ ვკითხავთ, ექიმები იყვნენ თუ ექიმთა ენის უბრალო მიმბამველები... მაგრამ როცა ჰომეროსი ყველაზე დიადსა და მნიშვნელოვანს ეხება, როცა ომებზე, მხედართმათავართა ხელოვნებაზე, სახელმწიფოს მართვასა თუ ახალგაზრდობის აღზრდაზე ლაპარაკობს, მაშინ კი მართებული იქნება ვკითხოთ: „ძვირფასო ჰომეროსო, თუ სიქველისა და სრულქმნილების თვალსაზრისით ნამდვი-

ლი არსიდან მესამე ადგილზე კი არ დგახარ და მარტო-ოდენ ასლსა და მსგავსს კი არ ქმნი, რაც ჩვენი განსაზღვრებისამებრ, მიბაძვა იქნებოდა, არამედ მეორე ადგილი გიჭირავს და, ამრიგად, შეგიძლია, იცოდე, რას აკეთებენ ადამიანები უკეთ და რას – უარესად, როგორც კერძო, ისე საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიაც, კეთილ-ინებე და გვითხარი, რომელმა სახელმწიფომ მიაღწია შენი წყალობით უკეთეს მმართველობას, როგორც ლაკედემონმა – ლიკურგეს მეოხებით, ან ბევრმა სხვა დიდმა თუ პატარა პოლისმა – ბევრი სხვა კანონმდებლის მეშვეობით? იტალია და სიცილია ამნაირ კანონმდებლად ქარონდას მიიჩნევენ, ჩვენ – სოლონს, შენ კი – ვის?“ შესძლებდა თუ არა ჰომეროსი რომელიმე სახელმწიფოს დასახელებას? – არა მგონია“ (პლატონი 2003: 362). სრულიად ცხადია, რომ პოეტების ერთერთ უპირატეს ცოდვად პლატონი ჭეშმარიტი და ქმედითი ცოდნის არქონას მიიჩნევს, თავისი აზრის უშუალო არგუმენტად კი ცოდნის გადაცემის პროცესის აუცილებლობა მოჰყავს: არსებობენ პითაგორელები, ანუ პითაგორას მიმდევრები, მაგრამ არ არსებობენ ჰომეროსელები, ანუ – ჰომეროსის მიმდევრები: „იქნებ იმას მაინც ამბობენ, რომ კერძო ცხოვრებაში ვიღაცის აღზდას მაინც ხელმძღვანელობდა (ჰომეროსი – ი.რ.), რის გამოც ისე შეიყვარეს აღზრდილებმა, რომ შთამომავლობას გადასცენ ცხოვრების ჰომეროსული გზა, როგორც პითაგორელებმა – თავიანთი მოძღვრისა, რასაც დღემდე ცხოვრების პითაგორულ წესს

უწოდებენ და რითაც მკვეთრად განირჩევიან სხვებისაგან. არაფერს მსგავსს ჰომეროსზე არ გადმოგვცემენ“ (პლატონი 2003:363). „მაშ, რა ვქნათ, – კითხულობს პლატონი, – ხომ არ ვაღიაროთ, რომ ყველა პოეტი, ჰომეროსიდან მოყოლებული, სიქველის მოჩვენებითი ხატებისა და სხვა მისთანათა უბრალო მიმბამველია, მაგრამ ვერასოდეს ვერ აღწევს ჭეშმარიტებას?.. რა თქმა უნდა... სიტყვებისა და ხატოვანი გამოთქმების მეშვეობით გარკვეული ფერადოვნებით რომ წარმოგვიჩენენ (პოეტები – ი. რ.) ამა თუ იმ ხელოვნებას ან ხელოვნობას, თუმცა არცერთის არა გაეგებათ რა და მხოლოდ მიბამვით გადიან ფონს“ (პლატონი 2003: 364). სამწუხაროდ, ასკვნის პლატონი, მიმბამველს არათუ ცოდნა, არამედ სწორი წარმოდგენაც კი არა აქვს იმ საგნებზე, რომელსაც ბამავს.

მიუხედავად იმისა, რომ პლატონი არ ახდენს პოეტიკური ტერმინოლოგიის დაზუსტებას, თუკი ყურადღებით გავადევნებთ თვალს მის მსჯელობას, დავასკვნით, რომ პლატონის პრინციპული ბრალდება პოეზიის წინააღმდეგ ეფუძნება დიქოტომიას სიმართლე/ტყუილი, სადაც სიმართლე წარმოადგენს ორიგინალს, ავთენტურს, პირველწყაროს, ხოლო ტყუილი – ასლს, გამონაგონს, შეთხზულს. შესაბამისად, პოეზიის უმთავრესი ცოდვა ტყუილზე აგებული ამბავია, რომელიც ტექსტში ლოგიკურად გადაიზრდება ნაკლებადსარწმუნო მოვლენათა ქარგაში.

სავსებით ცხადია, რომ ტრაგედია იდეალურად „ერგება“ ბრალდებების ამ სერიას, თუმცაღა, შემდგომი არგუმენტი, რომელიც ბაძვის მექანიზმს უკავშირდება, კიდევ უფრო მეტად მიემართება ტრაგედიის ჟანრს.

მსჯელობს რა ბაძვის მექანიზმზე, პლატონი ბაძვის პროცესში განასხვავებს, ერთი მხრივ, მიმესისს, როგორც პერსონაჟის მიერ პირდაპირ წარმოთქმულ სიტყვას და, მეორე მხრივ, დიეგესისს, როგორც ავტორისეულ თხრობას. ამ მოდელის თანახმად, ტრაგედია ცალსახად მიმეტური ჟანრია, რომელიც ეფუძნება პერსონაჟის მიერ პირდაპირ წარმოთქმულ სიტყვას. პლატონის სრულიად სამართლიანი აზრით, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციის საფუძველს თხრობის მანერა, ანუ ნარატივის მოდელი წარმოადგენს. სწორედ ნარატივია ბაძვის განხორციელების ძირითადი მექანიზმი, რომელიც განასხვავებს ლიტერატურულ ჟანრებს. თუმცა, პლატონისათვის მიუღებელია მიბაძვის ნებისმიერი სახეობა, ვინაიდან ყოველი მათგანი ყალბი კოპირების სხვადასხვა ფორმას ემსახურება: „ჩვენს შორის დარჩეს და, – წერს პლატონი, – იმედია, არ დამასმენთ ტრაგედიების მთხზველებისა და სხვა მიმბაძველების წინაშე, – მთელი მათი შემოქმედება ნამდვილი უბედურებაა მსმენელთა სულისათვის, რადგანაც მათ შხამსაწინააღმდეგო საშუალება არ გააჩნიათ, რომ გაიგონ, რა არის ეს“ (პლატონი 2003: 356). მაშასადამე, ტრაგედია, რომელიც, პლატონის დასკვნით, მიმეტური ჟანრია, მიმბაძ-

ველობის და, შესაბამისად, სიყალბის მაღალი ხარისხით გამოირჩევა. განსაკუთრებულ საფრთხეს პლატონი იმ ხასიათებში ჭკრეტს, რომლებსაც პოეტები/დრამატურგები დრამატიზების ობიექტებად ირჩევენ: პლატონისათვის ღირებულია გონის ფილოსოფიური მდგომარეობა, რომელიც ჭკრეტს ყველაზე რეალურ რეალობას (ავთენტურს, პირველადს) და მიუღებელია ემოციით დაბრმავებული გონის ირაციონალური მდგომარეობა, რომელიც ახასიათებს როგორც პოეზიას, ისე – ტრაგედიას. „სულის აგზნებადი საწყისი ხშირად ექვემდებარება მრავალფეროვან მიბაძვას, – წერს ფილოსოფოსი, – ხოლო თვინიერი და გონიერი ზნე ადამიანისა, რომელიც ყოველთვის ინარჩუნებს თვითიგივეობას, ძნელი მისაბამია... ცხადია, მიმბაძველ პოეტს ცოტა რამა აქვს საერთო სულის გონივრულ საწყისთან... ის მხოლოდ აგზნებად და ცვალებად ზნეს მიმართავს, რომელიც ადვილად ექვემდებარება მიბაძვას“ (პლატონი 2003: 370). პლატონის ღრმა რწმენით, მწერლები ბაძვენ იმგვარ მოვლენას, რომელიც უმოკლეს დროში გამოიწვევს ძლიერ ემოციებს და, მასთან ერთად, გლობალურ დაბნეულობას: ადამიანი (იგულისხმება მკითხველი ან მაყურებელი აუდიტორია – ი. რ.) ექცევა სხვისი განცდის გავლენის ქვეშ და, შესაბამისად, უკონტროლო ემოციის მსხვერპლი ხდება. პლატონი ეჭვქვეშ აყენებს მიმესისის სწორ პერცეპტუალურ დატვირთვას: ემოციის ფალსიფიცირებული წყარო (პოეტური ბაძვა – ი. რ.) განსაზღვრავს თავად ემოციის ფალ-

სიფიცირებულ ხასიათს და შორს დგას სიმართლისაგან, რომელსაც ასე დაბეჯითებით ითხოვს პლატონი!

„და მართლაც, – განვაგრძე მე, – ბევრი სხვა ნიშნის მიხედვითაც ვრწმუნდები, რომ ყველაზე უკეთ დავაფუძნეთ ეს ჩვენი სახელმწიფო (იდეალური სახელმწიფო – ი.რ.); ამას რომ ვამბობ, მე, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიას ვგულისხმობ.

– მაინც?

– [პოეზიას – ი.რ.] ვერასდიდებით ვერ დავუშვებთ სახელმწიფოში, რადგანაც ის მიმბაძველობითია. ახლა, როცა ცალ-ცალკე განვიხილეთ სულის ყოველი სახე, ეს კიდევ უფრო ამკარა გახდა“ (პლატონი 2003: 356).

... სულ მალე ბარიერის მეორე მხარეს დადგება კაცი, რომელიც ხელოვნებისა და ლიტერატურის ანალიზის (თუ ცნებითი დადგენის) პროცესში ნორმად პლატონის არც „ესთეტიკურ ნატურალიზმს“ მიიღებს და არც „ზნეობრივი კრიტერიუმის“ მისეულ მოდელს. ეს კაცი იქნება არისტოტელე, პლატონისავე აკადემიის აღზრდილი, მისი მოწაფე და უმცროსი კოლეგა.

1.2. არისტოტელე. „პოეტიკა“ და ტრაგედიის თეორია. ტრაგედიის „ფორმის თეორია“

არისტოტელე იმთავითვე ვერ იზიარებდა პლატონის ენთუზიაზმს, ეხსნა ათენი დემაგოგიისა და უპრინციპობის კლანჭებიდან. არისტოტელეს მოღვაწეობის დასაწყისისთვის ათენის მომავალი ბედი უკვე გადაწყვეტილი იყო: ათენს დაკარგული ჰქონდა პოლიტიკური ძლევამოსილება და, მასთან ერთად, ძველი დიდების დაბრუნების რეალური პერსპექტივა. შესაბამისად, არისტოტელეს განწყობა საზოგადოებრივი შეგნებისა თუ ზნეობრივი ნორმების მიმართ ლიბერალურობით გამოირჩეოდა და მეტი ყურადღება საკუთარი ფილოსოფიური და სამეცნიერო ექსპერიმენტებისაკენ ჰქონდა მიმართული. ერთ-ერთ ასეთ ექსპერიმენტს ლიტერატურის კვლევა წარმოადგენდა, უფრო სწორად, მეცნიერული დათვალიერება, რომელსაც შედეგად უნდა მოჰყოლოდა მოქნილი მოდელებისა და კანონების შექმნა. რ. ჰარლანდის მართებული შენიშვნით, „განსხვავებით პლატონისაგან, არისტოტელე აბსოლუტიზმისაკენ ნაკლებად მიდრეკილი მოაზროვნე იყო, მას უფრო საგნების აღწერა და კლასიფიკაცია აინტერესებდა იმ სახით, როგორითაც ისინი რეალურად არსებობდნენ“ (ჰარლანდი 1999: 10). არისტოტელე არ უპირისპირებდა თავის მეტაფიზიკურ განზოგადებას საკვლევ საგანს, არამედ, პირიქით, საკვლევ იბიექტიდან მიემართებოდა განზოგადე-

ბისაკენ, დასკვნებისა და წესებისაკენ. შესაბამისად, ძირეულ განსხვავებას არისტოტელესა და პლატონის პოზიციას შორის ქმნიდა არა მათი ტემპერამენტი ან პოეზიის/დრამატურგიის სიყვარული-არ/სიყვარული, არამედ კონცეპტუალური საყრდენების სხვაობა: არისტოტელე პრინციპულად ვერ ეთანხმებოდა მათ, ვინც წინასწარ ადგენდა აბსოლუტურ სტანდარტს და ცდილობდა, მოერგო მისთვის ხელოვნების ნიმუში.

არისტოტელეს ნაშრომის – „პოეტიკის“ პირველივე გვერდები ცხადყოფს, რომ ავტორის მიზანს არ წარმოადგენს პლატონის დებულებების აკვიატებულად უარყოფა, ის თანამიმდევრული და ლოგიკური მეთოდოლოგიური ოპონირების გზას ირჩევს: ერთი მხრივ, ეთანხმება პლატონის მსჯელობას პოეზიის როგორც ბაძვის გააზრების შესახებ, მაგრამ, მეორე მხრივ, პრინციპულად ვერ იზიარებს ბაძვის ცნების პლატონისეულ ინტერპრეტაციას.

ხელოვნება, მათ შორის, პოეზია, მუსიკა, მხატვრობა ჭეშმარიტად არის რეალობის ბაძვა, მიიჩნევს არისტოტელე, მაგრამ, როგორ განვსაზღვროთ თავად რეალობა? თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაქტირებული იდეების სფეროში არსებობს, არისტოტელე მას მატერიალური საგნების სფეროს მიაკუთვნებს. შესაბამისად, თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაქტირებული იდეების მიბაძვაა, არისტოტელესთვის იგი მატერიალურ მოცემულობას წარმოადგენს. არისტოტელეს დებულება

იმთავითვე ახდენს ბაძვის პლატონისეული საფეხურების დემონტაჟს: მატერიალური სამყარო აღარ გაიაზრება უხილავი იდეის ასლად, ხელოვანი კი აღარ არის დაშორებული ჭეშმარიტებიდან სამი გრძელი საფეხურით – ბაძვის პროცესი არისტოტელეს მოძღვრებაში კარგავს ოპტიკური თამაშის ფუნქციას, მაგრამ რამდენად კარგავს იგი მექანიკურ ხასიათს? არისტოტელეს მტკიცებით, ხელოვანი, პოეტი ბაძავს რეალობას, რათა შექმნას ახალი, პოტენციური რეალობა (რასაც, მოგვიანებით, ნიკოლაი ბერდიაევი „მესამე რეალობას“ უწოდებს), ვინაიდან სწრაფვა პოტენციურისაკენ და პოტენციური თვითრეალიზებისაკენ ყოველი ცოცხალი ინდივიდის თვისებაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელესეული ბაძვა ერთმანეთისაგან მიჯნავს ისეთ ცნებებს, როგორცაა „რეალობა“ და „რეალისტურობა“ (და არა – „სიმართლე“ და „ტყუილი“, როგორც ეს პლატონის შემთხვევაში იყო – ი.რ.): პოეტი ბაძავს რეალობას, მაგრამ მისი მიზანი სულაც არ არის რეალისტური სურათის შექმნა, არამედ – პირობითობისა, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ვერც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას და ვერც ისტორიულ ფაქტს: „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, – წერს არისტოტელე, – არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (არისტოტელე 1944: 20). გამომდინარე აქედან, „შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოეზია ბაძავს არა მხოლოდ ფილოსოფიას, არამედ ისტორიასაც, ანუ

წარმოადგენს შუალედურ ფორმას შესაძლებლობასა და აუცილებლობას შორის“ (რატიანი 2005: 167-168). პოეტური ბაძვის პროცესი არის რეალობის არა მექანიკური კოპირება, არამედ – მისი შემოქმედებითი გარდასახვის აუცილებელი წინაპირობა, შემოქმედებითი ბაძვა, რომელიც საშუალებას აძლევს პოეზიას, შეცვალოს რეალური მასალა რადიკალურად საპირისპირო მიმართულებით (მაგ., სატირის ან პაროდის მეშვეობით), ან სულაც – ძირფესვიანად გადაამუშაოს იგი.

ამრიგად, არისტოტელეს პრინციპული დაცვა პოეზიის სასარგებლოდ ეფუძნება დიქოტომიას რეალური/შემოქმედებითად გარდასახული, სადაც რეალური წარმოადგენს მატერიალური, ხილული სამყაროს სინონიმს, ხოლო შემოქმედებითად გარდასახული – პოეტური ქმნილებისა. შესაბამისად, პოეზიის უმთავრესი დამსახურება არის შემოქმედებითი ბაძვის უნარი, რომლის მეშვეობითაც რეალური ამბები, რომელიც იკვეთება მითთან, განზავდება ავტორის შემოქმედებით წარმოსახვასთან, იძენს ტექსტუალიზებული ამბების სახეს და გარდაიქმნება მხატვრულ მოვლენათა ლოგიკურ ქარგად.

ამ მიდგომით, არისტოტელე, ერთის მხრივ აყალიბებს პრინციპულად განსხვავებულ მოდელს პოეზიის გაგებისა, ახოლო მეორეს მხრივ, პასუხს სცემს პლატონის მძიმე ბრალდებებს პოეტების უცოდინრობისა და ფლიდობის შესახებ: პოეტის ღირსებად არისტოტელეს მიაჩნია

არა ძირფესვიანი ცოდნა იმ ყველაფრისა, რის შესახებაც იგი წერს, არამედ – შემოქმედებითი მიბაძვის ნიჭი და მასშტაბი. შესაბამისად, პოეტის მიერ დაშვებული შეცდომა მხოლოდ მაშინ არის საბედისწერო, როდესაც იგი ღალატობს მიბაძვის ხელოვნების არა სიზუსტეს, არამედ – სიღრმისეულ პრინციპებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი უპირველესი სიამოვნების განცდაა.

ბაძვის პროცესი არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიამოვნების განცდასთან. „როგორც ჩანს, პოეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, – წერს იგი, – ორივე – ბუნებრივი მიზეზია: ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე, და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბამავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავთ, იმის ძალიან ზუსტ სურათს სიამოვნებით ვუცქერთ – აი, მაგალითად, უსამაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს“ (არისტოტელე 1944: 8). თუ პლატონისათვის სიამოვნება წარმოადგენს ემოციურ საშიშროებას, ვინაიდან ემსახურება „საზოგადოებრივი სათნოებების განაღმვას“, არისტოტელე, პირიქით, მიიჩნევს, რომ ბაძვა ბუნებრივი პროცესია და პოეზიაც, ჰარმონიისა და რითმის მეშვეობით, სრულიად ბუნებრივად ჰგვრის სიამოვნებას მკითხველს (ან

მაყურებელს). სიამოვნების ცნების დეფინიციას არისტოტელე მჭიდროდ უკავშირებს ბაძვის პროცესის კონცეპტუალურ და სტრუქტურულ ანალიზს, რომელსაც „პოეტიკის“ ავტორი უპირატესად ტრაგედიის მაგალითზე განიხილავს. „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, – ასახვა შემკობილი ენით“ (არისტოტელე 1944: 13), სადაც მიბაძვა ხორციელდება მკაცრად სტრუქტურირებული მოქმედების ფორმით (დასაწყისი, შუა, დასასრული), ხოლო აღიქმება შიშისა და სიბრალულის მეშვეობით. სრულიად ცხადია, რომ ბაძვის პროცესის არისტოტელესეული მოდელი, პლატონისეული მოდელისაგან განსხვავებით, ეფუძნება მიბაძვის არამარტო ობიექტისა და თხრობის მანერის (მიმეტური, დიეგეტური და კომბინირებული), არამედ – აღქმის/რეცეფციის პროცესის უფრო ფართო გაგებასაც: არისტოტელეს მიერ შიშისა და სიბრალულის განცდების აქცენტირება უშუალოდ უკავშირდება მკითხველის/მაყურებლის/მსმენელის ფენომენს, მისი აღქმისა და განცდის უნარს. ამრიგად, ტრაგედიას არა მხოლოდ თავად აქვს სტრუქტურული ფორმა, არამედ გარკვეულ ფორმას სძენს მაყურებლის/დამკვირვებლის ემოციებსაც და ამავე ფორმის ფარგლებში აკონტროლებს მას. ამ მოსაზრებით არისტოტელემ უპასუხა პლატონის ბრალდებას პოეზიის უკონტროლობისა და აღვირახსნილობის თაობაზე და ალტერნატიული სისტემაც დაუპირისპირა.

ტრაგედიის „ფორმის თეორია“, რომელიც აწესრიგებს ჟანრის ურთიერთობას მიბადვის ობიექტთან, ავტორთან/თხრობის მანერასთან და მკითხველთან/მაცურებელთან, თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ არისტოტელეს „პოეტიკის“ უმნიშვნელოვანეს დამსახურებად.

ფორმის თეორიის თანახმად, ტრაგედიას მკაცრად მოწესრიგებული სტრუქტურა აქვს. მას გააჩნია დასაწყისი, შუა ადგილი და დასასრული, სისტემატიზებული და ლოგიკური ფორმა, რომლის ყოველი ნაწილი მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს (არისტოტელე 1944: 19-20).

ტრაგედიის სტრუქტურული სტანდარტის იდეა არისტოტელემ ტრაგედიის განმარტებაშივე ჩადო: „მაშ, აუცილებელია, რომ ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითად ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია: ამბავი (μῦθος), ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი“ (არისტოტელე 1944: 15).

აღნიშნული თარგმანი ეკუთვნის ბატონ სერგი დანელიას, არსებობს იგივე ფრაგმენტის ბაჩანა ბრეგვაძისეული თარგმანი ქართულ ენაზე, აგრეთვე, არაერთი თარგმანი რუსულ და ინგლისურ ენებზე. μῦθος ითარგმნება ხან როგორც „ამბავი“, ხან როგორც „ფაბულა“ ან „სიუჟეტი“ (ან – ორივე ერთად), „თქმულება“ და ა.შ. ანალიზებს რა სიტყვის ტერმინად ქცევის პროცესს ანტიკურ ეპოქაში, ს. ავერინცევი წერს: „თანამედროვე ფილოსოფიური ტექსტებისაგან განსხვავებით, ანტიკურ ავტორებთან თითოეულ

მნიშვნელოვან სიტყვასთან მიმართებით ისმის კითხვა: ტერმინია იგი თუ არა. ეს კი ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან თუ არ გვესმის ტერმინი – რომელიც სპეციფიკურია ეპოქის, ავტორისა და ტექსტისათვის – ტექსტის ანალიზს ვერ შევუდგებით. კლასიკური ბერძნული ტექსტების ტერმინოლოგია თვისებრივად განსხვავდება შემდგომი პერიოდის ტექსტებისაგან. კლასიკური პერიოდის ტექტების ტერმინები თითქმის მკითხველის თვალწინ „იზადებიან“. ამ ეპოქის ფილოსოფიურ ტერმინებს ჯერ არა აქვთ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები და ფუნქციონირების სპეციფიკური არეალი. ეს სიტყვები უფრო ხშირად „შინაური“, „ის, რაც პირველად მოჰყვა ხელს „სიტყვებია“ (ცანავა 2009: 126). არისტოტელე სწორედ ის ფილოსოფოსია, რომელიც დაბეჯითებით იწყებს სიტყვების „ტერმინებად ქცევის“ პროცესს (მაგ., „კათარსისი“), თუმცა, პროცესის დაწყება სულაც არ ნიშნავს მის იმთავითვე სრულყოფას. მართებულად შენიშნავს ავერინცევი: „ჩვეულებრივი სიტყვა, როგორც წესი, ფილოსოფიურ ტერმინად უშუალოდ არ გარდაისახება, მან უნდა გაიაროს შუალედური რგოლი. ტერმინის დაბადებისათვის საჭიროა ძვრა... ყოველდღიურ მიმოქცევაში არსებულ სიტყვასა და ფილოსოფიურ ტერმინს შორის უნდა იყოს ზონა, რომელშიც სიტყვები თავისუფლდებიან მტკიცე (მკაცრი) კავშირებისგან, მათთვის მიჩნეული „ადგილისგან“ და იძვრიან ამ ადგილიდან. ეს არის მეტაფორის ზონა... ჩვეულებრივი

სიტყვისათვის ტერმინად ქცევა არის „გარდასახვა სხვა გვარად“, ე.ი. ავანტიურა. იმისათვის, რომ ერთი ლექსიკური რიგიდან მეორეში გადავიდეს, მან უნდა გაიაროს გადატანითი სიტყვის, ე.ი მეტაფორის „მდგომარეობა“. ამ დროს სიტყვის შესაძლებლობები მოულოდნელად ფართოვდება, იგი ღებულობს თავისუფლებას (რომელსაც დაკარგავს ტერმინად გარდასახვის შემდგომ)“ (ცანავა 2009: 128). ვფიქრობთ, არისტოტელეული მუშიც სწორედ ამგვარ სიტყვათა რიგს განეკუთვნება: „პოეტიკის“ ავტორი მას მეტაფორული თავისუფლების ზონაში განათავსებს, აქცევს გახსნილ კონსტრუქციად, რომელიც ღიაა ინტერპრეტაციული სახესხვაობებისათვის და არა ტერმინოლოგიური შეზღუდვისათვის. ანტიკური მუშიც-ის მოთავსება „ფაბულის“ ან „სიუჟეტის“ თანამედროვე ტერმინოლოგიურ ჩარჩოში იმდენადვე გაუმართლებელია, რამდენადაც დღევანდელი ფილოლოგიური კვლევების პროცესში აპრობირებული „ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ტერმინთა ჩანაცვლება ანტიკური მუშიც-ით. პირველ შემთხვევაში ეს სიტყვის თავისუფლების შეზღუდვის ტოლფასია, მეორე შემთხვევაში კი – გადაჭარბებული ტერმინოლოგიური სიფრთხილისა. ამ თვალსაზრისით, ზემოთ მოყვანილი თარგმანებიდან ჩვენთვის მისაღები და სარწმუნოა სერგი დანელიასეული ამბავი.

ამრიგად, მუშიც-ის დანერგვისას არისტოტელე გულისხმობდა ამბავს არა როგორც რეალობის მიბამვას ანუ რეალური ქმედებებისა და ფაქტების კრებისით მთლიანო-

ბას, არამედ როგორც ფაქტების სიტემატიზაციას, სპეციფიკურ დისკურსს, ამბავს, როგორც ახალი მითისქმნადობის პროცესსა და შედეგს. არისტოტელესეული *μῦθος* თავისი სტრუქტურით იერარქიულია, ვინაიდან მოიცავს პირველად ფაქტებსა და მითებზე დაფუძნებულ ნარატივს და მოვლენათა/მოქმედებათა მოწესრიგებულ თანმიმდევრობას, ერთდროულად.

არისტოტელეს მიხედვით, „მითოსი“ ესაა ფაქტების სისტემატიზაცია, მოწესრიგება“ („*he ton pragmaton siustasis*“ (1450, ა5)“. თუმცა, იგი სისტემას კი არ გულისხმობს „სიუსტასის“-ში, არამედ ფაქტების მოწესრიგებას, გარკვეულ პროცესუალურ ოპერაციას, რომელიც „პოეტიკის“ ყველა ცნებას მოქმედებასთან აკავშირებს. სწორედ ამიტომაც, არისტოტელეს „პოეტიკის“ პირველივე სტრიქტონებში სიტყვა „მითოს“-ი დამატებაა ზმნისა, რომელიც „თხზვას“ აღნიშნავს. რივიორის აზრით კი ეს ყველაფერი იმისთვის კეთდება, რათა პოეტიკა მითოსის (რივიორი ამ ცნებას თარგმნის როგორც ინტრიგას) თხზვის ხელოვნებასთან გაიგივდეს“ (ხარბედია 2008: 198).

პოზიციის მეტად არგუმენტირებისთვის, თვალი გადადევნოთ იმ ინტერპრეტაციას, რომელსაც არისტოტელე თან აახლებს თავის *μῦθος*-ს:

„ამათ შორის (იგულისხმება ტრაგედიის ექვსი ნიშანი – ი.რ.) ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ

მოქმედებისა და ცხოვრებისა ბედნიერებაში და უბედურებაში. ხოლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მოცემული, და ჩვენი მიზანიც არის რაიმე მოქმედება და არა უქმი თვისება. ადამიანები ამა თუ იმ თვისების მქონენი არიან თავისი ხასიათის გამო; მოქმედებათა გამო კი ისინი ან ბედნიერნი არიან, ან ამის საწინააღმდეგო. ამიტომ პოეტები ცდილობენ არა იმას, რომ ხასიათები ასახონ, არამედ ისინი მოქმედებათა ასახვის საშუალებით თანაც ხასიათებსაც იჭერენ ხოლმე. ასე რომ, მოქმედებები და ამბავი – აი რა არის მიზანი ტრაგედიისა, მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარდა ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი შეიქმნებოდა... გარდა ამისა, ვინმემ რომ მწყობრად დაალაგოს ზნეობრივი სენტენციები და კარგად ჩამოქნილი სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმნის ჭეშმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამაზე უფრო უკეთესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც ეს ყველაფერი აკლია, მაგრამ აქვს ამბავი და მოქმედებათა სისტემა... მაშ, ტრაგედიის საწყისი და ასე ვთქვათ, სული არის ამბავი, მერე კი – ხასიათები“ (არისტოტელე 1944: 16) .

სრულიად ცხადია, რომ მუშიც არისტოტელეს ფორმის სტრუქტურული თეორიის საფუძველს წარმოადგენს .

პირველი „პოეტიკის“ ავტორი მუდმივად ესწრაფვის იმ ნორმატიული სქემების დადგენას, რომლებმაც უნდა დააკმაყოფილოს ჟანრი სტრუქტურული თვალსაზრისით. სწორედ სტრუქტურულ ნორმათა რიგს განეკუთვნება მისი

ვრცელი მსჯელობა ტექსტში მოთხრობილი ამბავის ფორმალურ ასპექტზე, რომლის თანახმადაც ამბავი, ერთი მხრივ, ტრაგედიის სტრუქტურის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ – დამოუკიდებელი სტრუქტურა – საკუთარი ელემენტებითა და კანონებით:

1. ამბავი, ავტორის მიერ, ჩართულია ტრაგედიის ექვსი ძირითადი ელემენტის ნუსხაში და განსაზღვრულია როგორც ტრაგედიის „სული“ და „უმთავრესი პრინციპი“ (იხ. ზემოთ);

2. აღნიშნულია, რომ, მისი კლასიკური გაგებით, ამბავი არის მოქმედების მიბაძვა და წარმოადგენს „მთელს“ (მთლიანობას), რომელსაც აქვს ლოგიკურად მოწესრიგებული დასაწყისი, შუა და დასასრული. სტრუქტურული მთლიანობის დარღვევა – გადაადგილება ან ამოღება – განხილულია როგორც მონოლითური მთელის დამლისა და დარღვევის რეალური საშიშროება (არისტოტელე 1944: 19-20);

3. ცალკეა გამომიჯნული ეპიზოდური ამბავი, რომელშიც მოქმედებათა თანამიმდევრობა „არც დამაჯერებელია და არც აუცილებელი“, რაც არისტოტელეს აზრით, ბევრად ამცირებს ტექსტის ხარისხს (არისტოტელე 1944: 22);

4. დიფერენცირებულია ამბავის მარტივი და რთული (დახლართული) ქარგები: პირველ შემთხვევაში ბედის ცვლილება არ უკავშირდება პერიპეტეიასა და ანაგნორისისს, ხოლო მეორე შემთხვევაში აუცილებლად გამოიყენება ან

ერთი, ან – მეორე, ანაც – ორივე ხერხი (არისტოტელე 1944: 23). საუკეთესო შემთხვევად მიიჩნევა ანაგნორისისა და პერიპეტეის თანხვედრას.

5. შეჯერებულია ამბავის „მოცულობითი“ ელემენტები: „მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია: პროლოგი, ეპიზოდინი, ექსოდოსი და ხოროს სამდერი, ხოლო ამ უკანასკნელს აქვს თავისი ნაწილები – ჰაროდოსი და სტასიმონი. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის, ხოლო კომოსები და სიმღერები სცენიდან ზოგიერთი ტრაგედიის თავისებურებაა“ (არისტოტელე 1944: 25).

არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული პრეპარირება ამბავისა ცალკეულ ნაწილებად, რომელთა კომპეტენცია ტექსტში სცდება რეალობის ფარგლებს, ვფიქრობთ, განამტკიცებს ნდობას ამბავის ცნების ზემოთ შემოთავაზებული ინტერპრეტაციისადმი: სრულიად ცხადია, რომ არისტოტელესეული ამბავი არ სჯერდება მხოლოდ რეალური მოქმედების მიბაძვას ანუ არ ასრულებს მხოლოდ მექანიკურ ოპერაციას (განსხვავებით პლატონის მოსაზრებისგან), არამედ გაიგივებულია მოქმედების ქმნადობისა და განვითარების შემოქმედებით პროცესთან, რაც, პრიორიტეტულად ეფუძნება გამონაგონის ესთეტიკას.

• ტრაგედიის „ეთიკური თეორია“. გამონაგონი, კათარსისი, გმირი ტრაგედიის ფორმის ლოგიკურობის იდეა არისტოტელეს თეორიაში მუდმივად იკვეთება ფორმის

ეთიკურობის იდეასთან, რომლის სათავეც გამონაგონის ესთეტიკაში უნდა ვეძიოთ.

პირველი ანტიკური პოეტიკის შემქმნელისათვის მხატვრული ამბავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმასხვავებელ ნიშანს (ნებისმიერი სხვა ტიპის წერილობითი ტექსტებისაგან) სწორედ გამონაგონი წარმოადგენს: „არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი... ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმიტომ, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო“ (არისტოტელე 1944: 20). შესაბამისად, „პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული“ (არისტოტელე 1944: 20). არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული „ზოგადზე“ ორიენტირებულობა უნივერსალურ შესაძლებლობებს სძენს პოეზიას, საშუალებას აძლევს, არათუ დაშორდეს იდეალს (როგორც ამას პლატონი აცხადებდა), არამედ მეტადრე მიუახლოვდეს მას. ეს პროცესი აირეკლავს არისტოტელეს აზროვნების სტილისათვის დამახასიათებელ „ტელეოლოგიურ სვლას“ (რ. ჰარლანდის ტერმინი) დასახული მიზნიდან შესრულების მანერისაკენ, ანუ შედეგიდან – უკან, ხერხისაკენ. ხერხი, ამ შემთხვევაში, მიმართულია: ა) ამბავის სტრუქ-

ტურული აგებულებისაკენ; ბ) ამბავის ეთიკურ-ემოციური ინტენციისკენ.

„პოეტიკის“ 24-ე თავში არისტოტელე გარკვევით წერს: „საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი უმაღლეს ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს“ (არისტოტელე 1944: 54). თუკი ციტატის ინტერპრეტაციას მოვახდენთ, დავასკვნით, რომ არისტოტელესეულ გამონაგონში, უპირატესობა ენიჭება სავარაუდოდ შესაძლებელს, რომელიც არ წარმოადგენს რეალურ აუცილებლობას, მაგრამ არის სარწმუნო (შესაძლებელი შეუძლებლობა), ვიდრე საჭიროებისამებრ შესაძლებელს, რომელიც რეალურია, მაგრამ არ არის სარწმუნო (შეუძლებელი შესაძლებლობა). „პოეტიკის“ ტექსტი ცხადყოფს, რომ მისი ავტორის თვალსაზრისით, პოეზიისათვის უფრო მეტად მნიშვნელობს შესაძლებელი შეუძლებლობა, ვიდრე – შეუძლებელი შესაძლებლობა (არისტოტელე 1944: 54), ვინაიდან ამ განწყობით პოეტი უფრო მეტად უახლოვდება იდეალს, ხოლო ლიტერატურა – უნივერსალიზმის იმ კონდიციას, რომელსაც ასე მტკიცედ იცავს არისტოტელე. არისტოტელესეული გამონაგონი შრეობრივი სისტემაა, სადაც, ი. შტალის მართებული მოსაზრებით: „შეუძლებელი შესაძლებლობის ადგილი უმნიშვნელოა. და როდესაც არისტოტელე საუბრობს წარმატებულ გამონაგონზე, მას თითქმის ყოველთვის, მხედველობაში აქვს გამონაგონი როგორც შესაძლებლობა, ვარაუდის ან საჭიროების თანახმად, და თითქმის არასოდროს არ გულის-

ხმობს გამონაგონს, როგორც შეუძლებლობას... დამაჯერებლობა, სარწმუნოობა – წარმოადგენს ჰომეროსის შემდგომი პოეზიის ძირითად პრინციპს“ (შტალი 1975: 45).

როგორ მიიღწევა გამონაგონის სარწმუნოობა?

დამაჯერებელი გამონაგონი რეალური მოქმედებისადმი მიბაძვის საფუძველზე იქმნება (ვინაიდან პოეზია, თავისი არსით, არის რეალობის ბაძვა), თუმცა, „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (არისტოტელე 1944: 20). ანუ, „პოეტს ევალება არა რეალური, ნამდვილად მომხდარი ფაქტების ფიქსირება, რომლებსაც სრულიად გამოკვეთილი აზრი და მნიშვნელობა აქვთ – „მომხდარნი არიან“, – არამედ, ევალება თავად შექმნას ახალი ფაქტები, ის, რაც „შესაძლოა მომხდარიყო“, შექმნას ისე, რომ გამოიგონოს მათი შესაძლებლობა ვარაუდის ან საჭიროების მიხედვით“ (შტალი 1975: 39). „პოეტიკის“ მე-9 თავში ვკითხულობთ: „...მას შემდეგ, რაც შედგენილია ფაბულა ალბათობის მიხედვით, კომედიის ავტორებს შეაქვთ ფაბულაში შემთხვევითი სახელები და, იამბოგრაფებისაგან განსხვავებით, ისინი არ აძლევენ გმირებს სახელებს ნამდვილ პიროვნებათა მიხედვით“ (არისტოტელე 1944: 21). ამ ფრაზის ვრცელ კომენტარში სერგი დანელია წერს: „არისტოტელეს ასეთი რამ დაუშვებლად მიაჩნია როგორც საზოგადოდ პოეზიისათვის, ისე კერძოდ, კომედიისათვისაც, რომელიც პოეზიის

ერთ-ერთი სხეობაა. პოეზია უნდა შეიცავდეს განზოგადებას. იგი უნდა იძლეოდეს ტიპს და არა დეგეროტიკს, – ასე შეგვეძლო გამოგვეთქვა ჩვენს ენაზე არისტოტელეს აზრი“ (არისტოტელე 1944: 21).

„ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, – წერს არისტოტელე, – ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იზადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო. ამგვარი მოვლენები უფრო საკვირველი იქნება, ვიდრე ისეთი, რომელიც ხდება თავისთავად და უცაბედად, ვინაიდან უცაბედად მომხდარ მოვლენათა შორის ყველაზე საკვირველნი არიან ისინი, რომლებიც თითქო განზრახ მოხდნენ“ (არისტოტელე 1944: 23). ამბავი, გაჯერებული მოულოდნელი პერიპეტიებით, საკვირველი გამოცნობა/ვერ-გამოცნობით და განსაცვიფრებელი ცოდნა/უცოდინარობით პირდაპირი გზაა არისტოტელეს „პოეტიკის“ მთავარი ეთიკური და ემოციური სამიზნის – შიშისა და სიბრალულისაკენ: „ტრაგედია უნდა იყოს არა მარტივი, არამედ რთული, ხოლო ტრაგედიის ეს რთული შედგენილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა“ (არისტოტელე 1944: 26), აცხადებს ელინი ბრძენი.

არისტოტელესეული შიშისა და სიბრალულის აღმ-
ვრა მხოლოდ რიგიანად დაწერილ ტრაგედიას ძალუმს და
როგორც ერთი, ისე მეორე ემოციური მდგომარეობა მა-
ყურებელზე ან მსმენელზეა გათვლილი: „საჭიროა, რათა
ფაბულა ისე იყოს შედგენილი, რომ ის, ვინც ისმენს მომხ-
დარ ამბავს, შემთხვევების დაუნახავადაც ცახცახებდეს და
სიბრალულით ივსებოდეს“ (არისტოტელე 1944: 29). ფორ-
მულა ნათელია: ავტორმა იმგვარად უნდა შეთხზას ამბავი,
რომ შეძრას მაყურებელიცა და მსმემელიც. აქ, ცხადია,
ლოგიკური იქნებოდა საუბარი სტილის პრინციპებზე, რო-
მელსაც მხატვრული ტექსტის ავტორს უწესებს არის-
ტოტელე და რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შიშისა
და სიბრალულის აღმვრის მეთოდოლოგიური საფუძვლის
შესაქმნელად, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამგვარი მსჯელობა რამ-
დენადმე დაგვაცილებს საკვლევ პრობლემას. შემოვიფარ-
გლებით მხოლოდ ტრაგიკული ამბავის აგების ძირითადი
კომპონენტით, რომელსაც არისტოტელე ხასიათების სწო-
რად აგების ხერხში ჭვრეტს. პრობლემის სირთულე იმაში
მდგომარეობს, რომ, ერთი მხრივ, არისტოტელესეული სიბ-
რალული გულისხმობს არა იაფფასიან სენტიმენტებს,
არამედ – შიშნარევ თანაგრძნობას, ხოლო, მეორე მხრივ,
არისტოტელესეული შიში გულისხმობს არა აგრესიულ
ტერორს, არამედ – თანაგრძნობანარევ საფრთხეს. ტექსტის
ემოციური შრეების გართულებითა და, რაც მთავარია, აქ-
ცენტირებით, არისტოტელე აქარწყლებს პლატონის მსჯე-

ლობის საკმაოდ პრინციპულ ნაწილს: მოემართება რა კვლავ უკან – შედეგიდან ხერხისკენ, არისტოტელე ადგენს ნორმას, რომლის თანახმადაც შიშისა და სიბრალულის, როგორც მაცურებლის/მსმენელის კათარსისის მიღწევის წინაპირობას ტექსტში ემოციური შეგრძნებების დაბალანსება და რეგულირება წარმოადგენს. ანუ, კათარსისი, როგორც ანტიკური ტრაგედიის ეთიკური სამიზნე, არის არა „აღვირახნილი“ და „უკონტროლო“, არამედ კონტროლირებული ემოციების შედეგი: ნაყოფი ინტელექტუალურად გადამუშავებული, ანაც – პროპორციულად გადანაწილებული ემოციებისა.

ემოციების რეგულირების გარანტიას, „პოეტიკის“ ავტორის აზრით, ტრაგედიის განსაკუთრებული ხასიათები – გმირები – ქმნიან, ტრაგედიების გმირები, რომლებიც გამოირჩევიან ხაზგასმული ინდივიდუალობითა და განწირულობის განსაკუთრებული ენერგიით. თუკი პლატონი აკრიტიკებდა პოეტებს იმისათვის, რომ მათ ტექსტებში უსამართლო ადამიანი ხშირად ბედნიერი იყო, ხოლო სამართლიანი – რატომღაც უბედური, რაც, ფილოსოფოსის აზრით, არ შეესაბამებოდა ეთიკურ სტანდარტს, არისტოტელე ახერხებს, ჩაანაცვლოს პლატონის მკაცრი ეთიკური სტანდარტის იდეა კონკრეტული პოეტიკური განმარტებით: ტრაგედიის გმირი ვერ იქნება ვერც კარგი კაცი, რომელიც უბედურებას გადაეყრება – „ვინაიდან ეს არც შიშის აღმძვრელია და არც სიბრალულის აღმძვრელი, არამედ

აღმაშფოთებელია“ (არისტოტელე 1944: 24) – და ვერც ცუდი კაცი, რომელიც იმსახურებს უბედურებას – „ვინაიდან ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებელ უბედურებათა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ“ (არისტოტელე 1944: 24). მაშ, ვინ არის ტრაგედიის გმირი? „კაცი, რომელსაც უჭირავს საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთია კაცი, ვინც დიდ პატივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო, როგორც, მაგალითად, ოიდიპოსი და თიესტესი და ამდაგვარი გამოჩენილი მამაკაცები“ (არისტოტელე 1944: 25). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტრაგიკული ამბები, რომლებიც, მათი ალოგიკურობისა თუ ზნეობრივი გაუმართაობის გამო, პლატონის აზრით, წარმოადგენდნენ ინტელექტუალურ და მორალურ საშიშროებას საზოგადოებისათვის, არისტოტელეს მიერ განსაზღვრულ იქნენ როგორც ტრაგიკული ემოციებისათვის არასაკმარისი გამაღიზიანებლები, ვინაიდან ისინი ვერ იწვევდნენ ვერც შიშის და ვერც სიბრალულის გრძნობას! ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში, არისტოტელეს დაბეჯითებული რწმენით, მოქცეულია „უდანაშაულოდ დამნაშავე“ ადამიანი, რომელიც ბედისწერის განჩინებით აღმოჩნდება გამოუვალად

უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამო-
იმუშავებს მკითხველის/მაცურებლის ძლიერ ემოციურ რე-
აქციას, გამოხატულს შიშისა და სიბრაღის ფორმით.

ტრაგედიის გმირს იმთავითვე აქვს ბზარი (მართა-
ლია, მისი ნებისგან დამოუკიდებლად), რომელიც იწვევს,
ერთი მხრივ, გმირის გაუბედურებას, მეორე მხრივ კი –
დამკვირვებლის (მკითხველის, მაცურებლის) სწორ რეაქ-
ციას: არა აღშფოთებას ან იმედგაცრუებას, არამედ – შიშსა
და სიბრაღეს, როგორც მართულ, ტრაგედიის ლოგიკურ
ფორმასთან კოორდინირებულ ემოციურ-ეთიკურ ფორმას.

2. ანტიკური ტრაგედიები. ამბები, სქემა, პერფორმანსი

2.1. ბედისწერა და კონფლიქტი.

ტრაგედიის არსის განსაზღვრისას, როგორც ზემოთ
უკვე აღვნიშნეთ, არისტოტელე უდიდეს მნიშვნელობას
ანიჭებს ავტორის შემოქმედებითი ბაძვის ნიჭს. რეალობა
შეიძლება იყოს პირველსაფუძველი, მაგრამ ვერ იქნება
ყველაფერი – წინააღმდეგ შემთხვევაში, ამბავი, მით უმეტეს
ტრაგიკული, დაკარგავს მოულოდნელის, საკვირველისა და
განსაცვიფრებლის ემოციურ მუხტს, სტრუქტურული
ფორმა კი ვერ განზავდება ეთიკურ-ემოციურ ინტენციასთან.

სწორედ მოულოდნელის, საკვირველისა და განსაც-
ვიფრებლის ეფექტით გამოწვეული ემოციური ფონის შექ-

მნა შეადგენს არისტოტელესეული გამონაგონის, ანუ პოეტის (მწერლის) შემოქმედებითი ფანტაზიის უმთავრეს ფუნქციას ტექსტში. შესაბამისად, ანტიკური ეპოქის დრამატურგი სწორად უნდა ოპერირებდეს ტრაგედიის განმსაზღვრელი როგორც ფაქტობრივი ელემენტით – ბედისწერით, ისე ემოციური ელემენტით – კონფლიქტით.

ბერძნულ ტრაგედიებში წარმოდგენილი კონფლიქტების მრავალფეროვანებისა და განსხვავებულობის მიუხედავად, სავსებით შესაძლებელია საერთო მეტატექსტური მახასიათებლების დადგენა, რაც, თავის მხრივ, გარკვეული კლასიფიცირების საშუალებას იძლევა. კერძოდ, ანტიკური ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივი კონფლიქტი:

- არსობრივად საგანგებო და უკიდურესია, არ ექვემდებარება კომპრომისს ან შერიგებას;

- ვითარდება დაგვიანებით, როდესაც ძირითადი კრიზისი უკვე დამდგარია და მორიგების არავითარი საშუალება აღარ არსებობს;

- არის არა თავისუფალი არჩევანი, არამედ – განვითარებულ მოვლენათა ლოგიკური შედეგი, მიმართული საყოველთაო კატასტროფისაკენ;

- მოიცავს გაცილებით მეტ სფეროს, ვიდრე ცალკეულ პერსონაჟთა შეურიგებელი პოზიციას – ვრცელდება პრაქტიკულად მთელ ტექსტზე, ყოველ ქმედებასა და დეტალზე, რითაც სცდება პერსონალების სივრცეს და იძენს მასშტაბურ, სიღრმისეულ ხასიათს.

კონფლიქტის განვითარება ანტიკურ ტრაგედიაში მჭიდროდ უკავშირდება ბედისწერის ელემენტს, ხოლო მათი რთული ურთიერთმიმართების შესაფასებლად დავი-მოწმებთ პეტერ ბურიანის ძალზე საყურადღებო მოსაზ-რებას: „ბედისწერა ყველგანმყოფია, თუნდაც იმ თვალსაზ-რისით, რომ ამბავის დასასრული წინდაწინვეა ცნობილი, ფართო გაგებით, ნებისმიერ ჭრილში და მაყურებელმა იცის, როგორ განვითარდება მოვლენები, რომელთაც ბო-ლომდე გაურბიან პერსონაჟები. ბედისწერა მოხაზავს ამ-ბავის, როგორც მთელის შესაძლებელის ლიმიტებს, ვინა-იდან ის მოქმედებს როგორც „უტყუარი კონტროლი“ მა-ყურებლისათვის, რომელმაც იცის, რომ ტროას ომი ნამ-დვილად მოხდა, რომ კლიტემნესტრამ ნამდვილად მოკლა აგამემნონი, როცა ის შინ დაბრუნდა და ა.შ. დრამატურგი, არსებითად, გათავისუფლებულია საჭიროებისაგან, შექმ-ნას სიუჟეტური ინტრიგა, თუმცა, ნაცვლად ამისა, ვალ-დებულია, ამუშაოს ბედისწერა თავის სასარგებლოდ, რო-გორც დრამატული დამაბულობის აგების იარაღი. მეტიც, ბედისწერის აღსრულება შეიძლება ჩაითვალოს მაყურე-ბელთა როგორც მორალური, ისე ესთეტიკური დაკამყო-ფილების პროცესის განუყრელ ნაწილად“ (ბურიანი 1997: 182-183).

ანტიკური თეატრის სულგანაბული მაყურებელი წი-ნასწარ განსაზღვრული დასასრულისაკენ დრამატული გან-ცდების გზით უნდა მისულიყო. რეპერტუარის მრავალ-

ფეროვნებას, ამ შემთხვევაში, არც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და არც მაინცდამაინც მოითხოვებოდა. ანტიკური თეატრის რეპერტუარი, თემატურად, მითების საკმაოდ შეზღუდულ წრეს ეფუძნებოდა: თავად არისტოტელეს თქმით, „რიგი ოჯახების“ ამბებს, დაკავშირებულს ტროასა და თებეს ლეგენდარულ ისტორიებთან (არისტოტელე 1944: 27-28). მეტიც, ხშირად ზოგიერთ უძველეს თქმულებას ხელოვნურად არგებდნენ ხოლმე ტრაგედიის დადგენილ თემატურ და სტრუქტურულ სტანდარტს და ამ გზით რთავდნენ საერთო დრამატულ პროცესში. ანტიკური ტრაგედიის ამბები, იმავე პიტერ ბურიანის თვალსაზრისით, შეიძლება რამდენიმე შინაარსობრივ მოდელად დაჯგუფდეს:

- „დამსახურებული სასჯელის“ მოდელი, დაფუძნებული წარსულ დანაშაულზე, რომელმაც, ამასთანავე, შეიძლება მოიცვას კონფლიქტი ღმერთებსა და მოკვდავებს შორის, რომელშიც მოკვდავის მიერ ღვთიურის გამოწვევა მისი დესტრუქციით მთავრდება. მაგ.; ესქილეს „სპარსელები“, სოფოკლეს „აიაქსი“ და სხვ.

- „შურისძიების“ მოდელი, რომლის ცენტრიც ასევე მოქცეულია დასჯა, წარსულში ჩადენილი დანაშაულის გამო, თუმცა შურისძიებას ახორციელებენ მოკვდავნი. მაგ.; ესქილეს „აგამემნონი“, ევრიპიდეს „ჰეკუბა“ და „მედეა“.

- „მსხვერპლშეწირვის“ მოდელი, რომელიც ეფუძნება კრიზისის პირობებში, პერსონაჟისა და საზოგადოების სა-

ჭიროებებსა და სურვილებს შორის აღმოცენებულ კონფლიქტს და წყდება საზოგადოების სასარგებლოდ, მსხვერპლის ნებაყოფლობითი თავგანწირვით. მაგ. სოფოკლეს „ანტიგონე“, ევრიპიდეს „იფიგენია ავლისში“.

• „ვედრების“ მოდელი, დაფუძნებული სამმაგ კონფრონტაციაზე, როდესაც მავედრებელი ან მავედრებელთა ჯგუფი, რომელსაც დევნის ულმობელი მტერი, ითხოვს მფარველობას მმართველისაგან და ისიც ვალდებულია, შეასრულოს თავისი მისია, თუნდაც ძალის გამოყენებით. მაგ.; ევრიპიდეს „ჰერაკლეს შვილები“.

• „ხსნის“ მოდელი, რომელიც ეფუძნება პრინციპების მოულოდნელ გაერთიანებას საერთო მტრის დამარცხებისა და საკუთარი გადარჩენის მიზნით. მაგ.; ევრიპიდეს „ელენე“.

• „დაბრუნება-ცნობის“ მოდელი, რომელიც ეფუძნება მთავარი პერსონაჟის მიერ მისი ჭეშმარიტი იდენტობის არცოდნას – პერსონაჟმა არ იცის თავისი ნამდვილი ვინაობა, მაგრამ ერთულესი შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობების დამლევს შედეგად შეიცნობს მას. ხშირად ანტიკური ტრაგედია რამდენიმე მოდელის კომბინირებასაც ახდენს (ბურიანი 1997: 187-189). მაგ.; ევრიპიდეს „ოიდიპოს მეფე“.

თუკი გავიზიარებთ მკვლევრის მიერ შემოთავაზებულ კლასიფიკაციას, მივალთ დასკვნამდე, რომ ანტიკურ ეპოქაში შექმნილი ტრაგედიების რეცეფციისას მთავარია

არა ის, თუ რას მოგვითხრობს ტრაგიკოსი, არამედ ის, თუ როგორ მოგვითხრობს და როგორ ითრევს მაყურებელს წარმოდგენის პროცესში. შესაბამისად, მოქმედების განვითარებას, რომელიც ემსახურება ამბავის შემდგომ გაშლას, მსვლელობა-განვითარებას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ტრაგედიის ეთიკური მისიის შესრულებაში: „ყოველი ტრაგედიის ერთი ნაწილია გასკვნა (მოქმედების – ი. რ.), ხოლო მეორე ნაწილია გახსნა (მოქმედების – ი. რ.)... შესკვნას (იგულისხმება გასკვნა – ი.რ.) ვუწოდებ იმას, რაც დრამის დასაწყისიდან მოდის იმ უკიდურეს ნაწილამდე, საიდანაც ხდება გადასვლა ბედნიერებაში უბედურებიდან ან უბედურებაში ბედნიერებიდან. ხოლო გახსნას ვუწოდებ იმ ნაწილს, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან გრძელდება დასასრულამდე“ (არისტოტელე 1944: 37). „გასკვნიდან“ „გახსნამდე“ დრამატულ ეპიზოდთა მთელი ჯაჭვია გაბმული, რომელთა „შესაფერისობა“ (არისტოტელესეული ტერმინი – ი.რ.) ასაბუთებს ტრაგედიის გმირის ეთიკურ ტრანსფორმაციას. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის გმირის ეთიკური ტრანსფორმაციის პარადიგმა სრულ შესაბამისობაშია ამბავის, როგორც მოქმედებათა საერთო სისტემის სტრუქტურულ პარადიგმასთან – წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტრაგიკული მითისქმნადობის პროცესი კარგავს სტრუქტურულ ორიენტირებს და დაუსაბუთებელ ქმედებათა ალოგიკურ ქაოსად იქცევა. სწორედ ამ არგუმენტით, არისტოტელემ, ავტორი შემოქმედებითად მოაზროვნე მე-

დიუმად, ხოლო ტექსტი ემოციურად დასაბუთებულ ამბავად წარმოაჩინა.

არისტოტელეს მოსაზრებები ეფუძნებოდა ექსპერიმენტულ დაკვირვებებს ტრაგედიების როგორც ტექსტუალურ, ისე – სასცენო გამოცდილებაზე. ტრაგედიის სცენაზე წარმოდგენას უნდა გაემყარებინა, ერთი მხრივ, ავტორის, ხოლო, მეორე მხრივ, მკითხველის ინტენცია.

2.2. პერფორმანსი

ტრაგედიების გადატანა თეატრალურ სცენაზე საკვანძო მოვლენა იყო კულტურის ისტორიაში. ავტორისა და ტექსტის გარდა, გაჩნდა უაღრესად მნიშვნელოვანი ტერმინები – თეატრი, სცენა, მსახიობი, დამდგმელი, დამფინანსებელი და სხვ. პირველი ტრაგედიები ჩვ. წთ. აღმდეგ მე-6 საუკუნეში დაიწერა და საბერძნეთის სხვადასხვა ქალაქებში იქნა წარმოდგენილი, ბერძნული თეატრების სცენებზე. უძველესი ტრაგედიების ავტორებს, შესწევდათ ძალა, შეეღწიათ მკთხველის/მაყურებლის სულში და იქ ნამდვილი ქარბორბალა დაეტრიალებინათ, ამავდროს, არ დაევიწყებინათ ბერძენთა უმთვრესი ჟინი – შეჯიბრი – და ებრძოლათ პირველობისთვის. დიონისური შეჯიბრებებიდან ტრაგიკოსებმა მალევე გადაინაცვლეს ლიტერატურული შეჯიბრის ასპარეზზე: დიონისესადმი მიძღვნილი ფესტივალი, რომელსაც წინ უსწრებდა მსვლელობები,

მსხვერპლშეწირვები და სხვა მსგავსი ღონისძიებები, ტრადიციულად, ტრაგედიების წარმოდგენით სრულდებოდა, სადაც, წესის თანახმად, ერთმანეთს სამი ავტორი ეჯიბრებოდა. ისინი წარადგენდნენ სამ-სამ ტრაგედიასა და თითო სატირულ პიესას, რომლებიც ერთსა და იმავე დღეს თამაშდებოდა სცენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოო შედეგს წინასწარ შერჩეული კომისია აცხადებდა, მასზე გადამწყვეტ ზეგავლენას ახდენდა დამსწრე საზოგადოების რეაქცია: ტაში და აღტაცება, ანაც – აღშფოთება, სტვენა და მრისხანება, რასაც მაყურებელი პიესების ნახვისას გამოხატავდა.

შეჯიბრი ათენური კულტურის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. დრამატურგების, პოეტებისა თუ მუსიკოსების შეჯიბრებები, თავისი მნიშვნელობით, უტოლდებოდა ოლიმპიურ შეჯიბრებებს სპორტის სხვადასხვა სახეობებში. მაყურებელი ისეთივე გატაცებით ადევნებდა თვალს მწერლების შეჯიბრს, როგორც ათლეტების შერკინებას. ამ მოვლენებს შორის ბმის დამებნა სულაც არ აღმოჩნდა რთული სპეციალისტებისთვის: „ბერძნული ენა გამოხატავს შინაგან კავშირს, – მიუთითებს ჯ. უოლესი, – რომელიც არსებობს ფიზიკურ შეჯიბრს, დადგმას/წარმოდგენას და გაშინაგნებულ ტრაგიკულ გამოცდილებას შორის. ბერძნული სიტყვა *agonia*, თავისი თავდაპირველი მნიშვნელობით, ნიშნავს ვარჯიშს ან ჭიდაობას, მაშინ როცა *agon* ნიშნავდა ადგილს, სადაც ჭიდაობა უნდა გამართუ-

ლიყო. ზმნა agonizesthai ნიშნავს შეჯიბრს ფიზიკურ თამაშში ჯილდოს მისაღებად, მოგვიანებით კი ის აღნიშნავს შეჯიბრს სცენაზე ჯილდოს მისაღებად, ანაც – სცენაზე თამაშს. გამოხდება ხანი და იგივე სიტყვები უფრო აბსტრაქტულ და გაშინაგნებულ მნიშვნელობას შეიძენს: თუ agon მეტაფორულად გამოხატავს „ბრძოლას“, სიტყვისგან agonia განვითარდება agony-ს ანუ სევდის თანამედროვე გაგება“... (უოლესი 2009: 11).

სწორედ შეჯიბრის ჟინიდან გამომდინარე, ტრაგედიების ავტორები დიდ ყურადღებას უთმობდნენ პიესის დადგმას. ნ. უ. ლოუ მიუთითებს, რომ ანტიკური ტრაგედიის დადგმისას გასათვალისწინებელი იყო რიგი აუცილებელი გარემოებებისა, მათ შორი, ის, რომ: ტრაგედია „შეზღუდულია“ მითით და, ამავდროს, გარდაუვალად უკავშირდება უძველეს დროსა და სივრცეში განვითარებულ ხდომილებებს; ტრაგედია მუდმივად ინარჩუნებს კავშირს ზებუნებრივთან და მაგიურთან, და, შესაბამისად, სიტყვაც მაღალ რეგისტრში ჟღერს, გაჯერებული ტრაგიკული პათოსით (ლოუ 2007: 24-26). ამ და სხვა ასპექტების გათვალისწინებით, ტრაგედიის დადგმა მოითხოვდა გარკვეული კონცეპტუალური და ვიზუალური ჩარჩოების დაცვას, რომელთა შორის უმთავრესი აუდიტორიასთან საჭირო დისტანციის შენარჩუნება იყო: „ტრაგედია არასოდეს ღიად არ არღვევს ე.წ. „მეოთხე კედელს“, რომელიც სპექტაკლის სამყაროს მიჯნავს მაყურებელთა სამყაროსაგან, –

წერს ჯ.უ. ლოუ, – ამასთან ყველაზე მიახლოებული ენის გამოყენებაა ან ისეთი სიტუაციების შექმნა, რომელმაც შეიძლება აუდიტორია დააფიქროს თავის, როგორც მაყურებლის, როლზე პიესაში. მაგრამ ტრაგედიის არც ერთი პერსონაჟი არასოდეს უშუალოდ არ აღიარებს მაყურებელს, არც კი მიანიშნებს იმაზე, რომ მაყურებელი უყურებს სპექტაკლს“ (ლოუ, 27). ამ თვალსაზრისით, ტრაგედიას ნამდვილად დიდ სამსახურს უწევდა ტრაგიკული ნიღბები, რომლებიც მსახიობებს სახეზე ჰქონდათ აფარებული და რომელთა დანიშნულება ერთდროულად ესთეტიკურიც იყო და ნორმატიულიც. ნიღბებს შეეძლოთ გამოეხატათ როგორც ადამიანური სახეები, ისე – მითოლოგიური პერსონაჟები. ყველა კატეგორიის პერსონაჟს, ისტორიულსა თუ მითოლოგიურს, თავისი შესაბამისი ნიღაბი მოეძებნებოდა. საგულისხმოა ისიც, რომ ნიღბები არა მხოლოდ პიესის გამომსახველობითი და შინაარსობრივი პლანების ემსახურებოდა, არამედ – აკუსტიკასაც აძლიერებდა: ყველა ნიღაბს ნახევრად გაღებული „ბაგე“ ჰქონდა, რომელსაც შიგნიდან ძვირფასი ლითონით აპირკეთებდნენ, რათა ხმას მეტი მჭექარება შეეძინა და მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიმართულიყო.

ტრაგედიის გათამაშებისას სცენაზე საოცარი სანახაობა იშლებოდა მაყურებლის თვალწინ: ქოროსი, მათი მუსიკალური ელემენტებით გაჯერებული პერფორმანსი, კოსტიუმებსა და ნიღბებში გამოწყობილი მსახიობები და

მათი სუნთქვისშემკვრელი დიალოგები, დარბაზისაკენ მომართული ტრაგიკული ენერგია, გაფორმებული სცენა...

ბერძნული ტრაგედიის დაწერაში არაერთი ავტორი სცდიდა კალამს, თუმცა, ჩვენამდე მხოლოდ სამი ტრაგიკოსის – ესქილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს – ნაღვაწმა მოაღწია. მათი ტრაგედიები, რომლებიც ჯერ კიდევ მათსავე სიცოცხლეში ბერძნულ სცენაზე იდგმებოდა, დიდი ხანია გასცდა დროისა და სივრცის ჩარჩოებს და ყველა დროისა და ყველა ქვეყნის კულტურის კუთვნილებად იქცა. მაყურებლისთვის/მკითხველისთვის თანაბრად ახლობელია აგონიაში მყოფი აგამემნონი თუ თვალმეტყველებელი ოიდიპოსი, გააფთრებული ანტიგონე თუ შემოღობილი კასანდრა...

3. რა იყო შემდგომ?

ძალზე დიდი აღმოჩნდა ბერძნული ტრაგედიების გავლენა ჟანრის განვითარების შემდგომ ისტორიაზე, სადაც პირველი ნიშნული უდავოდ რომაული ლიტერატურა, კერძოდ, რომაული ტრაგედიაა. უპირველესი მისია რომაული ტრაგედიისა, რომლის აღმოცენებაც ჩვ. წთ. აღ.-ით მე-3 საუკუნით თარიღდება, რომაული კულტურული იდენტობის ფორმირებისათვის ხელშეწყობა იყო, სხვა დანარჩენი კი – ორიენტირება რომის სოციოპოლიტიკურ ცხოვრებაზე, სახელმწიფოებრივი პასუხისმგებლობის

ზრდის ხელშეწყობა და ა.შ. – ამ დიადი ამოცანის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. რომაულ ტრაგედიებს ხშირად იხსენიებენ „საიმპერატორო ტრაგედიებად“, ვინაიდან მათში აქცენტირებული იყო ქვეყნისათვის აქტუალური პოლიტიკური, სოციალური და ეთიკური საკითხები. „საიმპერატორო ტრაგედიების“ ფუძემდებლად სავსებით სამართლიანად მიიჩნევა სენეკა. ალესსანდრო სკიესარო აღნიშნავს: „სენეკასეული „ბოროტების თეატრი“ ყველაზე შესაფერისი საშუალებაა ადამიანის ფსიქიკის საშინელებების გამოსახატად და გასაანალიზებლად ნიჰილისტურ სამყაროში, რომელიც არ ტოვებს ადგილს ღვთაებრივობის ან თუნდაც იმედისთვის, რომ ბოროტი საქმეები დაისჯება“ (სკიესარო 2005: 277-278). სენეკას ტრაგედიები პოლიტიკურ ელფერს ატარებდა და ძალზე სანახაობრივი იყო: ეს გახლდათ მჭერმეტყველების თეატრი, რომელშიც პათოსს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა („მედეა“, „ფედრა“ „ოიდიპოსი“, „აგამემნონი“ და სხვ.). მიუხედავად იმისა, რომ სენეკას შემოქმედებას მჭიდრო კავშირი ჰქონდა ძველბერძნულ ლიტერატურულ ტრადიციებთან, ის არ იყო ბერძნული ტრაგედიების ლათინურ ენაზე „მთარგმნელი“, არამედ – დამოუკიდებელი შემოქმედი, რომელიც ამყარებდა კლასიკური კულტურის ავტორიტეტს.

კლასიკური ეპოქის დასასრული (რომის იმპერიის დაცემა, ჩვ. წთ. აღ.-ით 455 წ.) ტრაგედიის დიდების დასასრულსაც მოასწავებდა. ლიტერატურის ამ უაღრესად

საინტერესო და მნიშვნელოვანმა მოდელმა დიდი ხნით გადაინაცვლა ე.წ. პერიფერიულ პოზიციაზე. შუასუკუნეების ესთეტიკა არ აღმოჩნდა თავსებადი, ზოგადად, ანტიკური ეპოქის ესთეტიკასთან და, კონკრეტულად, ტრაგედიის ჟანრთან. „ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა, გამომდინარე მისი კონცეპტუალური ამოცანიდან, რაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებაში და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბავის, ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას... იმ ცნებებს შორის, რომელთა მიღებაც ეწინააღმდეგებოდა ქრისტიანული აზროვნების პრინციპებს, აღმოჩნდა კლასიკური მიმესისი და მასთან ერთად – დრამა: დრამისათვის ნიშანდობლივი ემოციური უშუალოება და პირდაპირობა, აგრეთვე, მისწრაფება სიამოვნების აღძვრისაკენ ვერ თავსდებოდა საეკლესიო მამების მიერ დადგენილ ნორმებთან, რაც, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა ჟანრის არასაკმარისად შემეცნებით ღირებულებას“ (რატიანი 2011: 48). შესაბამისად, ტრაგედიის ჟანრი დიდი ხნით მიეცა დავიწყებას, ვიდრე მისი აღორძინება დიდმა ინგლისელმა, უილიამ შექსპირმა არ მოინდომა.

უილიამ შექსპირის შემოქმედებით ახალი ერა იწყება ტრაგედიის ჟანრის ისტორიაში. ასეც იწოდება შექსპირის

მიერ შემოთავაზებული მოდელი ტრაგედიისა – „ახალი ტრაგედია“.

შექსპირი კონცეპტუალური და სტრუქტურული ინოვაციებით აღავსებს ტრაგედიას, ცვლილებები ნაკარნახევი კი იყო ავტორის თანამედროვე ეპოქის პოლიტიკური, სოციალური და რელიგიური გამოწვევებით. შექსპირის თანამედროვე ინგლისი არც კონტექსტუალურად და არც მიზანდასახულობით აღარ ჰგავდა კლასიკური ეპოქის საბერძნეთსა და ათენს და, თუ ტრაგედიის ჟანრს ლიტერატურულ არენაზე დაბრუნება ეწერა, ის განახლებული სულისკვეთების მატარებელი უნდა ყოფილიყო; ძველი ნორმები და კანონები ვერ იქნებოდა რელევანტური სახეცვლილ რეალობასთან.

სიახლეების ჩამონათვალი, რომლითაც შექსპირმა გაამდიდრა ტრაგედიის ჟანრის ტრადიცია, სქემატურად ასე გამოიყურება:

- ბედისწერის ფაქტორის მოტივური დამდაბლება. მაკიაველის ეპოქის მოქალაქისათვის, ცხადია, უკვე გაუგებარია, ე.წ. „ბრმა ბედისწერის“ გადამწყვეტი მნიშვნელობა. შექსპირს აქცენტი გადააქვს გმირების ხასიათებზე, მათ პიროვნულ მისწრაფებებსა და უნარებზე, რაც განაპირობებს კიდევ გმირის გადამწყვეტ არჩევანს ტექსტში („ჰამლეტი“, „მაკბეტი“, „ოტელო“).

- „მეფეთა დაცემის“, როგორც წამყვანი თემის დამკვიდრება. შექსპირი ეჭვქვეშ აყენებს „ძლიერთა ამა

ქვეყნისათა“ – მეფეების – „ხელშეუხებელ იდენტობას“. დღის წესრიგიდან იხსნება მათი „ღვთურობის“ საკითხი, და თითოეული მათგანი განიხილება, როგორც სახელმწიფო ფიგურა, რომელსაც თანაბრად ხელეწიფება აღზევებაცა და დაცემაც. როგორც ერთი, ისე მეორე ქმედება ძალაუფლებისადმი მათივე დამოკიდებულებითაა განსაზღვრული („მეფე ღირი“, „რიჩარდ მესამე“).

- ნიჰილიზმისა და რელიგიური სკეპტიციზმის მოტივის დამკვიდრება („ჰამლეტი“, „მაკბეტი“).

- მონანიების, როგორც ადამიანის გადარჩენის მოტივის დამკვიდრება („მეფე ღირი“).

- კომიკური ელემენტების შეტანა ტრაგედიაში. მსგავსი სტრუქტურული ექსპერიმენტი, სრულიად დაუშვებელი და მიუღებელი ანტიკური ეპოქის ტრაგიკოსებისათვის, ძალზე მიმზიდველი აღმოჩნდება როგორც ავტორის, ისე – მკითხველი/მაყურებელი აუდიტორიისათვის. ის, რაც ანტიკურ ეპოქაში შეურაცხყოფს „მაღალ ჟანრს“ – ტრაგედიას, ახლა მის ერთ-ერთ მიმზიდველ სამკაულად იქცევა, თავშესაფრად, სადაც მცირედი სულისმოთქმა შეიძლება.

- ენობრივი ქსოვილის გამარტივება.

ტრაგედიის შექსპირისეული მოდელი ისეთივე მნიშვნელობას შეიძენს მსოფლიო კულტურისათვის, როგორც – ბერძნული ტრაგედიები. მოგვიანებით, სწორედ შექსპირის „ახალი ტრაგედიისა“ და კლასიკური რომაული ტრაგედი-

ის ნიადაგზე ამოიზრდება კლასიციზმის ეპოქის ფრანგული ტრაგედია.

ნეოკლასიკური ფრანგული ტრაგედია ერთდროულად ორ მნიშვნელოვან კომპონენტს მოიცავდა: პოლიტიკურ კონფრონტაციას პიროვნებასა და სახელმწიფოს შორის, და – ინტროვენტულ, თითქმის კლაუსტროფობიულ ჩაკეტილობას საკუთარ თავში, აღნიშნულს იდენტობის ტრაგიკული ძიებით. პირველი კომპონენტით ის სენეკას საიმპერატორო ტრაგედიებს ჩამოჰგავდა, ხოლო მეორე კომპონენტით – შექსპირის ტრაგედიების დილემურ სიუჟეტებს. სწორედ ამ პათოსით გამოირჩევა პიერ კორნელისა და ჟაკ რასინის ტრაგედიები: „მედეა“, „ჰორაციუსი“, „სიდი“ (ავტორი – პიერ კორნელი), „ალექსანდრე დიდი“, „ანდრომაქე“, „ფედრა“ (ავტორი – ჟაკ რასინი).

პოსტკლასიციზტურ პერიოდში, ტრაგედიის ჟანრის შემდგომ ევოლუციაში დიდი წვლილი შეაქვთ მე-17 საუკუნის ესპანელ დრამატურგებს (ლუის ვილეს დე გუევიარა, პედრო კალდერონ დე ლა ბარკა). პედრო კალდერონის პიესა „ცხოვრება სიზმარია“ სრულიად ახალი ნარატივის მაუწყებელი ტექსტია, რომელიც ტრაგიკულ სიუჟეტს სრულიად სპეციფიკური ელემენტებით აგებს, როგორცაა: გამჭოლი მხატვრული სახეები, ფსიქოლოგიური წიაღსვლები, აბსტრაგირებული მსჯელობები. ავტორი იყენებს ასტროლოგიის სისტემას, აგრეთვე, სიტყვისა და მუსიკის ეფექტებს; პიესას ტვირთვს მისტიკური სივრცული მოდე-

ლებით – ლაბირინთი, კოშკი, აკვანი, საფლავი, რომლებიც ავტორის სიღმისეულ ფილოსოფიურ ჭვრეტებს მიანიშნებს: კერძოდ, სიკვდილ/სიცოცხლის ტოპოსი ლაიტმოტივად გასდევს მთელ პიესას. კალდერონისეული ხედვა ტრაგედიისა მთელი სიმძაფრით იქნება გააქტიურებული მე-20 საუკუნის აბსურდის დრამაში.

ტრაგედიის განსხვავებულ მოდელებს გვთავაზობენ იოჰან ვოლფგანგ გოეთე და ფრიდრიჰ შილერი. მათი დრამები ხშირად მოიხსენიება როგორც „ვიამარული კლასიციზმი“-ს ნიმუშები, თუმცა, ორივე ავტორი თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ რომანტიზმის ესთეტიკის ფუძემდებლად. გეორგ შტაინერი, ნაშრომში „ტრაგედიის სიკვდილი“, საკმაოდ წინააღმდეგობრივ შეფასებას აძლევს ამ ორი გენიოსის მოღვაწეობას: „გოეთეს „ფაუსტი“ მხოლოდ და მხოლოდ ტრაგედიისაგან გადახვევის ბრწყინვალე ნიმუშია, რაც მის ყველა ნაწარმოებში ვლინდება. გოეთეს საკუთარი განაცხადები უშეცდომოა (მყარია – ი.რ.), მაგრამ ტრაგიკული განწყობა (პათოსი – ი.რ.) უარყოფდა მისი გენიის მთელ რიგ სახელმძღვანელო პრინციპებს“ (შტაინერი 1961: 166). საპირისპიროდ ამისა, შილერი მას კლასიკურ ტრაგიკოსად მიაჩნია: „დონ კარლოსი“, „ვალერ-შტეინ ტოდი“, და, რასაკვირველია, „მარია სტიუარტი“ ტრაგედიის სამყაროს განეკუთვნება“ (შტაინერი 1961: 185), აღნიშნავს შტაინერი, და შილერს განიხილავს როგორც „ჭეშმარიტ ტრაგიკოსს“, რომელმაც შეძლო რომანტიზმი-

სათვის ნიშანდობლივი მელოდრამატიზმის კრიზისის გარდასახვა ხასიათებისა და იდეალების ავთენტურ კონფლიქტში.

მე-19 საუკუნე თავისი სპეციფიკით აღავსებს ტრაგედიის ჟანრს. კერძოდ, შეინიშნება ტრაგედიის ეპიცენტრის ტრანსფორმაცია: ყურადღების თანდათანობითი გადატანა „გმირიდან“ „მსხვერპლზე“. ამ კარდინალური ტრანსფორმაციის უდავო პიონერია ჰენრიკ იბსენი. იბსენის პერსონაჟები შეიცნობენ ტყუილით, თვალთმაქცობითა და სიყალბით აღსავე წინააღმდეგობრივ სამყაროს, რათა აღმოაჩინონ, რომ მიუხედავად მათი წინააღმდეგობისა, ისინი, როგორც ადამიანები, ამ სამყაროს ნაწილს წარმოადგენენ და, მემკვიდრეობით, თავადაც ატარებენ დესტრუქციულ კოდს. იბსენის ტრაგედიები „ლიბერალურ ტრაგედიებად“ მონათლეს, ვინაიდან ისინი ორიენტირებულია არა ტრადიციულ „ჰეროიკაზე“, არამედ – „ინდივიდუალურ განმანათავისუფლებელზე“, რომელიც ესწრაფვის საზოგადოებასთან/გარემოსთან კონფლიქტს იმ მიზნით, რომ შეიმეცნოს საკუთარი არსებობის ტრაგიზმი და შინაგან განცდად აქციოს იგი („თოჯინების სახლი“, „მოჩვენებები“). ამავე ეპოქის სხვა უდიდესი დრამატურგები – ბერნარდ შოუ, ავგუსტ სტრინდბერგი, ანტონ ჩეხოვი – წარმატებით ავითარებენ „ცოდვილი რეალობისა“ და მასში ადამიანის თვითიზოლირების ტრაგიკულ თემას. ჩეხოვის დრამებში („თოლია, „მია ვანია“, „სამი და“, „აღუბლის ბა-

ლი“) აღსანიშნავია მწერლის სწრაფვა, გადააჯაჭვოს პირადული საზოგადოებრივთან და – პირიქით: ადამიანი საზოგადოების წევრია, შესაბამისად, ადამიანის პირადი კრიზისი და დრამა საზოგადოებრივ მნიშვნელობას იძენს, ხოლო საზოგადოებრივი – პირადს. ჩეხოვმა ადამიანის არა სიკვდილი, არამედ ცხოვრება აქცია ტრაგედიად.

არანაკლებ ფართოდ გაუღებს კარს ტრაგედიის ჟანრს მე-20 საუკუნის მწერლობა. ტრგედიას ისეთი ტალანტები შეეჭიდებიან, როგორებიც არიან: იუჯინ ო'ნილი, ედვარდ ელბი, ართურ მილერი. ტენესი უილიამსი; ტრაგედიის ალტერნატიულ ტრადიციად ჩამოყალიბდება „აბსურდის თეატრი“ (სემუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, გეორგ ადამოვი), სემუელ ბეკეტი კი „ტრაგედიის უარყოფის“ თეატრს შექმნის.

და ეს ყველაფერი იმ პირველი „დანაშაულის“ გაგრძელება იქნება, რომელიც ათასობით წლის წინათ, „ჩაიდიინეს“ ძველმა ბერძნებმა, როდესაც ღმერთ დიონისოს პატივსაცემად გამართულ სანახაობრივ შეჯიბრებებში პირველად გადასცეს გამარჯვებულს საჩუქრად საუკეთესო თხა...

აპენდიქსი

ტრაგედიის ჟანრის არსებობის ისტორიის მანძილზე, ავტორებთან ერთად, ამ ეკლიან გზას ლიტერატურის თეორეტიკოსებიც მიუყვებოდნენ (ფილოსოფოსები, ფილოლოგები, ფსიქოლოგები, ანთროპოლოგები და სხვ.). პლატონისა და არისტოტელეს – ანტიკური ეპოქის ამ ორი ტიტანის დალოგში თანდათანობით ჩაერთვებიან ლესინგი, ჰეგელი, შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ნიცშე, კამიუ, შტაინერი, ბენიამინი, ჟირარი და სხვა გენიალური მოაზროვნეები, რომლებიც საკუთარი ფილოსოფიური და თეორიული პლატფორმიდან განსაზღვრავენ ტრაგედიის არსს, შეიტანენ ცვლილებებსა და დაზუსტებებს, გამოკვეთენ ახალ მიდგომებსა და მიმართულებებს.

ლესინგი შექმნის „თანაგრძნობის თეატრს“, ჰეგელი კი – „ორი სიმართლის თეორიას“, ნიცშე იქადაგებს ტრაგედიის დაბადებას მუსიკის სულიდან, ხოლო შტაინერი მას გარდაცვლილ ჟანრად გამოაცხადებს, კამიუ წაიკითხავს სიზიფეს მითს და ცხოვრების ტრაგიკული აბსურდულობის იდეამდე მივა, რენე ჟირარი კი აბრაამისა და ისააკის ბიბლიური მითიდან მსხვერპლისა და მსხვერპლშეწირვის თეორიას გამოძერწავს... მაგრამ, მთავარი ამ პროცესში იქნება არა შეფასებათა რაოდენობრივი ზრდა, არამედ – აზრთა სხვადასხვაობა თავისთავად, დიალოგი, გნებავთ, შეჯიბრი, რომელიც, ეპოქათა ჭრილში, ასმაგად გაზრდის და გააფართოებს ინტერესს ტრაგედიის უძველესი ჟანრისადმი.

ბიბლიოგრაფია:

არისტოტელე 1944: არისტოტელე, პოეტიკა. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. სერგი დანელიასი. თბილისი: 1944.

არისტოტელე 1976: არისტოტელე, პოეტიკა. თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძისა. ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება, გვ. 76-93.

ბურიანი 1997: Burian, P. Myth into Mythos: the Shaping of Tragic Plot. In: The Cambridge Companion to Greek Tragedy (ed. By P. E. Easterling). Cambridge University Press, 1997.

გრიინზლატი 1997: The Norton Shakespeare. Ed. by Stephen Greenblatt. W.W. Norton & Company Inc. 1997.

გრიინზლატი 2005: Greenblatt, S. Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare. In: The University of Chicago Press, 2005.

დოიაშვილი 2010: დოიაშვილი თ. „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“ . ჟ. სჯანი, 11. თბილისი: 2010.

კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი. თბილისი: 2008.

ლოუ 2007: Lowe N. Y. Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

პლატონი 2003: პლატონი, სახელმწიფო. ძველი ბერძნულიდან თარგმანა ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბილისი: 2003.

რატინი 2011: რატინი ი. ფაბულა და სიუჟეტი. Pro et Contra. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.

რატინი 2019: რატინი ი. იაპონური დღურები. თბილისი: „ინტელექტი“, 2019.

სკიესარო 2005: Schiesaro, A. Roman Tragedy. In: A Cambridge Companion to Tragedy. Ed. By Rebecca Bushnell. Blackwell Publishing Ltd., 2005.

უოლესი 2009: Wallace, J. The Cambridge Introduction to Tragedy. Cambridge University Press, 2009.

შტაინერი 1961: Steiner, G. The Death of Tragedy. Faber and Faber, 24 Russell Square, London: 1961.

შტალი 1975: Шталь И. В. Гомеровский эпос. М., „Высшая школа“, 1975.

ცანავა 2009: ცანავა რ., მეტაფორა. თბილისი: 2009;

ხარბედია 2008: ხარბედია მ. ნარატოლოგია. წიგნში: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: 2008.

ჟან ბატისტ მოლიერი –
კომედიის მეტრი.

*გზა – ანტიკური კომედიიდან ქართული კომედიის
ფორმირებამდე*

**1. კლასიციზმის ნორმატიული პოეტიკა და ავტორის
თვითმყოფადობა**

ჟან ბატისტ მოლიერის შემოქმედება ფრანგული კლასიციზმის წიაღში ჩამოყალიბდა, ფრანგული და, შესაბამისად, ევროპული კლასიციზმის ძირითადი ტენდენციები კი ბევრად განსაზღვრა ნიკოლა ბუალოს ტრაქტატმა „L'art poétique“, რომელშიც ფრანგი კლასიციზტის მიერ სრულიად ცხადად და გარკვევით იქნა ჩამოყალიბებული ლიტერატურის ნორმატიული თეორია. ბუალო დაუბრუნდა პოეტიკის კლასიკურ კონცეფციას (კერძოდ, არისტოტელეს „პოეტიკა“-ს) და პრინციპულად დასვა კლასიკური პოეტიკის პრინციპების აღორძინების საკითხი. ფრანგული კლასიციზმის უმთავრეს მახასიათებლებად, ბუალოს მიერ, განისაზღვრა მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი და უკიდურესი რაციონალიზმი – ლოგიკურის, კეთილგონიერულისა და დიდაქტიკურის პრიმატი. ამასთან, უკიდურესად შეიზღუდა ლიტერატურის მიბაძვის ობიექტი, ე.წ. ასახვის არეალი: „მიბაძეთ სასახლეს და

შეისწავლეთ ქალაქი“, – აცხადებდა ბუალო, ანუ, ლიტერატურული ინტერესის უმთავრეს ობიექტებად იქცა, ერთი მხრივ, მეფე თავისი სასახლითა და არისტოკრატით, ხოლო, მეორე მხრივ – ქალაქი და ბურჟუაზია. პოეტიკური შეზღუდვის კვალდაკვალ, განხორციელდა სალიტერატურო ენის დიფერენციაცია: ენა დაიყო „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილის ენებად, სადაც თითოეულს თავისი ჟანრული შესაბამისობა ჰქონდა („მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრები) და თავისი მკითხველი (საზოგადოების „მაღალი“ და „დაბალი“ ფენები) გააჩნდა. დაბოლოს, „სამთა ერთიანობის“ პრინციპმა მკაცრ ქრონოტოპულ (დრო-სივრცულ) ჩარჩოში მოაქცია ლიტერატურა: ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობის კანონი მნიშვნელოვნად ამცირებდა პოეტური ფანტაზიის განვრცობის მასშტაბს. ამ პოეტიკური კანონების შედეგად, ლიტერატურამ მიიღო დიდაქტიკური, ცხად-ლივ ლოგიკური, რაციონალური ხასიათი, ხოლო სალიტერატურო ჟანრები მკვეთრად გაიმიჯნა ერთმანეთისგან სტატუსის, ენობრივი მოდელისა და მკითხველის ნიშნით. სამართლიანად შენიშნავდა გ. ლომიძე: „კლასიციზმის თეორია, უპირველესად ყოვლისა, ემყარება ჟანრების აბსულუტური სხვაობის (ურთიერთისაგან გამიჯვნის) გაგებას. იგი რეალური სინამდვილის რთული და მრავალფეროვანი მოვლენების წარმოსახვას მოითხოვს არა მთლიანობაში, არამედ ერთმანეთისაგან გათიშულად“ (ლომიძე 1969: 14).

მაგრამ, მიუხედავად კლასიციზმის პრაგმატული და ხისტი ლიტერატურული რეგულაციებისა, რომლებიც ესადაგებოდა აბსოლუტიზმის ეპოქის მსოფლმხედველობას და ამართლებდა ევროპელი მონარქების მოლოდინს, დოქტრინის გაფორმებისთანავე, მის წიაღში შეიმჩნეოდა კონცეპტუალური და სტილისტური გადახვევები, განპირობებული ცალკეული ავტორების სითამამითა და შემოქმედებითი პრინციპულობით. მართალია, კლასიციზმი ღიად ქადაგებდა ერთგულებას ანტიკური კანონებისადმი, უპირატესობას ანიჭებდა ლოგიკურისა და ზნეობრივის, „ბუნებრივისა“ და „კეთილგონივრულის“ პრიმატს, ამკვიდრებდა „სამთა ერთიანობის“ კანონს, და ახდენდა ჟანრებისა და სალიტერატურო ენის დიფერენცირებას, მაგრამ, ის თავის თავშივე მოიცავდა წინააღმდეგობრივ პროცესებს: კერძოდ, ნეოკლასიციზმის, როგორც ხელოვნურად კონსტრუირებული პოეტიკური სისტემის და კანონის მოქმედების არეალი ერთდროულად საყოველთაოც იყო და ინდივიდუალურიც – ის მოუწოდებდა ავტორებს, ეწერათ დადგენილი პოეტიკური კანონების ფარგლებში რასაც ავტორები, ერთი მხრივ, მისდევდნენ, ხოლო, მეორე მხრივ, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და ტალანტის წყალობით, უკუ-ზეგავლენას ახდენდენ მათზე.

გენიალური ავტორები არიან და უნდა იყონ მეამბოხენი – ეს ცნობილი თეზაა, რომელსაც დრო და ისტორია ადასტურებს. კლასიციზმის ეპოქის გენიოსებიც, თუმცაღა

იზიარებდნენ მათი თეორეტიკოსების მიერ გამომუშავებულ ნორმათა სისტემას, ვერაფრით თავსდებოდნენ დადგენილ საზღვრებში: ემოციებისა და აზროვნების დიაპაზონი, რომელიც „დიადი ტექსტების“ წერას ესაჭიროებოდა, საშუალებას არ აძლევდა კორნელს, რასინს, მოლიერს ან ლა ფონტენს დაუფიქრებლად მიეღოთ გაბატონებული წესები – შემოქმედებითი პროცესი სრულად ავსებდა დადგენილ პოეტიკურ ნორმებსა და წარმოსახვის თავისუფლებას შორის დარჩენილ ნაპრალებს. შემოქმედებითი პროცესის „თვითნებობა“ კლასიციზმის თეორეტიკოსების მიერ დაშვებული იმ შეცდომების შედეგი იყო, რომლებზეც სამართლიანად მიუთითებს ა. ფოულერი: „პირველ ყოვლისა, მათ მკაცრად ჰქონდათ განსაზღვრული ჟანრის წესები. ახალი ტიპის ტექსტები ან იძულებით ემორჩილებოდნენ ძველ წესებს, ანაც წარმოადგენდნენ მათ ღირსეულ დამატებებს, მცირე გადახვევებს არსებულ კრიტერიუმებიდან. მეორე დიდი შეცდომა ჟანრის ნეოკლასიკური თეორიისა გახლდათ ჟანრის ვიწრო და ლოკალური გაგების გენერალიზაცია. ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ჟანრული ფორმები ხელოვნურად ასიმილირდებოდა კლასიციზმის ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ჟანრებთან. ეს კარგი იყო ჟანრის კლასიკური ფორმების აღორძინებისათვის, მაგრამ დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (ფოულერი 1982: 27-28). კლასიციზმის სწორედ ამ ნაკლოვანებებს ასწორებდნენ გენიალური ავტო-

რები, რომლებიც, ერთი მხრივ, ემხრობოდნენ ახალ კანონებს, მეორე მხრივ კი, საკუთარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის წყალობით, აკეთილშობილებდნენ მათ. აღნიშნული გარემოება შეიძლება მივიჩნიოთ კლასიციზმის ყველაზე ძლიერ მხარედ: განმანათლებლობა ვერ ანგრევს (თუმცადა არყევს) კლასიციზმის თეორიულ სტაბილურობას, ვინაიდან ის რიშელიესა და რეფორმატორული ეკლესიის ავტორიტარიზმის ნაწილია, მაგრამ ვერც მის მხატვრულ ღირებულებას ანგრევს, რადგან ეს უკანასკნელი აღსავსეა მუდამოხე გენიოსთა შემოქმედებით. მათი კალმის წყალობით, ანტიკური ეპოქიდან „გადმობარგებული“ ლიტერატურული ჟანრები – ტრაგედია, ოდა, იგავ-არაკი, კომედია – ახალ სიცოცხლეს იძენს. კორნელისა და რასინის დრამატურგია ახალი თემებითა და ემოციებით ადავსებს ტრაგედიის ჟანრს: წინა პლანზე გამოდის პიროვნული და მოქალაქეობრივი ვალდებულებების შეჯახება, მაკიაველური სულისკვეთების გამოხატვა, ადამიანური ემოციებისა და ლტოლვების დემონსტრირება (სიყვარული, ეჭვიანობა, სექსუალური ლტოლვა), ანარქიის მოლოდინი გამყარებული დისციპლინის ჩარჩოებში; ლა ფონტენის ალეგორიულ და სიმბოლიკით დატვირთულ იგავ-არაკებში უკიდურესი დამაბულობა შეიგრძნობა სოციალურ ფასადსა და რეალურ მდგომარეობას შორის, მოლიერის ნიღბებს მიღმა კი ვნებები ბობოქრობს: ნიღბს ამოფარებული მწერალი არნახულ თავისუფლებას გრძნობს –

ვიზუალური ეფექტების გამოყენებით, მორგებულად მოძრაობს რეალურსა და გამონაგონს შორის, ამწვავებს მათ მხატვრულ დაპირისპირებას, შრეობრივად ანაწილებს და ართულებს ხასიათებს, აღწევს გონივრულისა და ინსტინქტურის უკიდურეს ანტაგონიზმს, მოულოდნელად ცოცხალს, ენერგიულს, ორდინარულსა და, ხშირად, ფამილარულს ხდის მხატვრულ მეტყველებას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, სამართლიანი იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ევროპული კლასიციზმის წიაღში შექმნილ ღირებულ (ე.წ. „დიალ“) ტექსტებში „გონება“ უფრო ინსტრუმენტი, ვიდრე საფუძველი, უფრო რაციონალიზაციაა, ვიდრე რაციონალიზმი. რენე ბრეის აზრით, თუნდაც ცალკეული მწერლების შემოქმედებითი ინოვაციები ადასტურებს, რომ კლასიციზმის კანონები სულაც არ იყო ისეთი სრულყოფილი, როგორც მოჩანდა: თეორია ხშირად ფურცელზე რჩებოდა, პრაქტიკული საქმიანობა კი სხვა გეზით მიემართებოდა – ავტორებს მეტი აქცენტების დასმა შეეძლოთ ცალკეულ პრობლემებზე, ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ მორალურ დევიზებსა და კანონებს. ამის ერთ-ერთი მიზეზი უნდა ყოფილიყო საფრანგეთის სოციალური სიჭრელე, ვინაიდან მწერლობა ყველა დროში ვალდებულია რეაგირება მოახდინოს სოციალურ გამოწვევებზე: „წესები უფრო ხშირად ერგებოდა თანამედროვე მაცურებლის (მკითხველის – ი.რ.) გემოვნებას,

ვიდრე წინასწარ შემუშავებულ ზნეობრივ და რაციონალურ ნორმებს“ (ბრეი 1974: 13).

ჟან ბატისტ მოლიერის კომედიები ამის ნათელი დადასტურება იყო.

2. მოლიერის კომედიები – ახალი სტილი დრამატურგიაში.

ანტიკური ნიღბებიდან მოლიერის ნიღბებამდე.

გადმოცემის თანახმად, მოლიერი, რომელიც, თავდაპირველად, ტრაგედიებს წერდა, მალევე გადაერთო კომედიების წერაზე, სიტყვებით: „მე გაცილებით უფრო ნიჭიერი ვარ, ვიდრე ტრაგედიების მწერლები არიანო“. მაინც რატომ შეიძლებოდა, რომ მოლიერს კომედია მიეჩნია უფრო რთულ ჟანრად, ვიდრე ტრაგედია?

„კომედია“ მომდინარეობს ბერძნული სიტყვიდან komoidia, და აღნიშნავს სცენაზე „გათამაშებულ იუმორს“. საგულისხმოა, რომ იუმორის თითქმის ყველა გამოვლინება, რომელსაც ანტიკურ ეპოქაში კომედიასთან აკავშირებდნენ, დღესაც აქტუალურია და გაბნეულია „გათამაშებული იუმორის“ სხვადასხვა ფორმატში: თეატრი, კინო, ტელევიზია, რადიო, სტენდ აფი და სხვ. კომედიის, როგორც ჟანრის ფორმირება ჩვ. წთ.აღ.-მდე მე-5 საუკუნეში მოხდა და მისი პირველი ნიმუშები დიონისოს ფესტივალზე იქნა წარმოდგენილი. კომედიამ თანდათანობით დაიწყო ბერძნუ-

ლი თეატრის რესურსის ათვისება და სულ მალე, ტრაგედიის მხარდამხარ, არნახულ პოპულარობას მიაღწია. კომედია იმთავითვე განსხვავდა ტრაგედიისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიაცა და კომედიაც ერთსა და იმავე ელემენტებს იყენებდნენ პერფორმანსისთვის (ქორუსი, ნიღბები, კოსტიუმები, მუსიკა და ა.შ.). უპირველესი განმასხვავებელი, ცხადია, იყო ნარატიული ნაწილი, ვინაიდან, ტრაგედიისგან განსხვავებით, კომედია ორიენტირებული იყო რეალურ კონტექსტზე, სეკულარულ გარემოზე, მაყურებელთან არაფორმალურ ურთიერთობასა და ფამილარულ მეტყველებაზე, და ყოველთვის მთავრდებოდა კარგად („ბედნიერი ფინალი“). კომედია ნაკლებად კონსერვატორული ჟანრი იყო, ნაკლებად ტრადიციული – მის მიზანს წარმოადგენდა სიცილის აღძვრა საზოგადოებაში, ნებისმიერ ფასად. გარდა ამისა, კომედია იყენებდა რაოდენობრივად უფრო მრავალრიცხოვან ქორუსს, მეტ ნიღბებსა და კოსტიუმებს. კომედიის სირთულე იმთავითვე მდგომარეობდა ჟანრის ესთეტიკურ ამოცანაში, აეყვანა ჩვეულებრივი, ხშირად უკბილოც კი, ხუმრობები, უფრო კომპლექსური, მასშტაბური, მიზანმიმართული და დახვეწილი იუმორის სიმაღლეზე („ყველა ტექსტი ხომ მიმართულია იქით, რომ გაგვაცინოს ან მოგვხიბლოს მაინც“ (უეითსი 2009: 8). სამწუხაროდ, ანტიკური ეპოქის კომედიური ჟანრის ტექსტების დიდი ნაწილი დაკარგულია, ისევე როგორც არისტოტელეს ნაშრომი კომედიაზე, თუმცა, შემორჩენილი

მასალები საშუალებას გვაძლევს განვჭვრიტოთ ჟანრის სირთულე – მოახდინოს რთული რეალობის რეცეფცია სიცილის მეშვეობით. კომედიამ განვითარების რთული და გრძელი გზა განვლო. მან დაძლია დიადი ბერძნული პერიოდი („ძველი კომედია“ – არისტოფანე, „ახალი კომედია“ – მენანდერი), რომაული პერიოდი, ხაზგასმული თავისუფლებით გამსჭვალული რენესანსის პერიოდი და მნიშვნელოვანი აღმავლობა განიცადა კლასიციზმის პერიოდში, სწორედ ჟან ბატისტ მოლიერის სახით.

ჟან ბატისტ მოლიერმა, თავისი შემოქმედებით, გარდატეხა შეიტანა ევროპული და მსოფლიო კომედიოგრაფიის ისტორიაში. ამ რევოლუციურ გარდაქმნებს, შესაძლოა, ისიც განაპირობებდა, რომ მოლიერი მხოლოდ ავტორი არ იყო, არამედ – მსახიობიც; პიესებს იმიტომ არ წერდა, რომ სხვებს წაეკითხათ, არამედ უფრო იმიტომ, რომ თავად ეთამაშა სცენაზე. მსახიობის ბუნებრივი ნიჭი მის გარდასახვის უნარსა და ჟესტიკულაციის ეფექტურობაში ვლინდებოდა, როგორც ავტორი კი დიდ პატივს სცემდა ფარსებს და პიესებსაც ფარსის ქარგაზე აგებდა. ნიღბის მორგების იდეაც სწორედ აქედან მომდინარეობს. ნიღაბი, ცხადია, მოლიერს არ მოუგონია, მისი გამოყენების ტრადიცია ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბდა.

„საგულისხმოა, რომ, როგორც ბერძნულ, ისე რომაულ სამყაროში სიტყვა „ნიღაბი“ შეესატყვისება სიტყვას „პერსონაჟი“ და „დრამატული პერსონაჟი“, სიტყვასიტყვით

ნიშნავს: „წარმოდგენას ესაჭიროება ნილაბი“. „მოხუცებულ ბიძიას ერთი სახის ნილაბი აქვს, შედარებით ახალგაზრდას – მეორე, ჯიუტს, მლიქვნელს, მკვებარა ჯარისკაცს, მოკრძალებულ ჯარისკაცს – ყველას ისეთი ნილაბი აქვს, რომ მაყურებელმა ამოიცნოს თითოეული მათგანი, მიუხედავად იმისა, თუ რა ჰქვიათ სახელად და რა თავგადასავლებში ეხვევიან“ (მიურეი 1929: 22). ანტიკურ ეპოქაში ნილაბი კომედიის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. „როდესაც სპექტაკლი იდგმებოდა, მსახიობებს მუშაობა სწორედ ნილაბის მორგებით უნდა დაეწყოთ: მათ უნდა მოერგოთ შესაბამისი ნილაბი, ჩაეხედათ სარკეში და დაეხვეწათ იმპროვიზირებული შესტიკულაცია. მოგვიანებით ცხადი გახდა, რომ ნილაბი იმთავითვე არაჩეულებრივ ფსიქოლოგიურ ძალას ფლობდა. და, როგორი განსხვავებულნიც არ უნდა ყოფილიყვნენ მსახიობები – ასაკით, ფიზიკური მონაცემებითა თუ სოციალური წარმომავლობით, მორგებდნენ თუ არა ერთსა და იმავე ნილაბს, ერთსა და იმავე ხმას გამოსცემდნენ, ერთი და იგივე შესტებითა და რიტმით მუშაობდნენ, შესაბამისად, იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ ნილაბის უკან მსახიობების შენაცვლება მხოლოდ და მხოლოდ უმნიშვნელო ვარიაცია იყო“ (https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/13things/7418.html)

მოლიერი კარგად ითავისებს ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში დამკვიდრებულ ფუნქციას ნილაბისა და ახალი დროების პრიზმაში ორმაგ დატვირთვას აძლევს მას: ერთი

მხრივ, არსებული ანონიმურობის ფარგლებში, ნიღაბი ათავისუფლებს მსახიობს და „უშიშრად“ მოქმედების საშუალებას აძლევს მას, მეორე მხრივ კი, შინაგანად მყარს ხდის ხასიათს – პერსონაჟი არ ექვემდებარება ძირეულ გარდაქმნებს, არამედ ინარჩუნებს თავის „სახეს“ პიესის ბოლომდე.

თუმცადა... მოლიერი არ არის პრიმიტიული დრამატურგი: ნიღაბი მნიშვნელოვანია მოლიერისთვის, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რაც ნიღბის უკან იმალება. ცნობილია, რომ, წარმოდგენის მიმდინარეობის პროცესში, მოლიერი, არცთუ იშვიათად, იცლიდა ნიღაბს და თავისი ნამდვილი სახითა და სახელით რჩებოდა სცენაზე. მოლიერი ცდილობდა გაერღვია ნიღბის პირობითობა და უშუალო კონტაქტში აღმოჩენილიყო მაყურებელთან. ეს მოლიერისეული რეალიზმის ფაქტობრივი გამოვლინება გახლდათ.

რეალიზმზე მისი ორიენტირებით შეიძლება აიხსნას მოლიერის ნიღბების მრავალფეროვნებაც: ის ილტვოდა ნიღაბთა იმგვარი სიმრავლისკენ, რომელიც საბოლოოდ ნიღბის ჩამოხსნას იწვევდა! განა სარკე ამ ნიღბებზე უკეთ აირეკლავს მის თანამედროვე ფრანგულ საზოგადოებას? განა ყველა საზოგადოება ნიღბით არ ცხოვრობს, რათა დაფაროს ბუნებრივი იმპულსები? განა ვინმე არის გულწრფელი?.. მისი ნიღბები – გამყარებული და მორგებულიც კი – ხასიათის გასაღებს წარმოადგენდა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის სიმბოლო და არა როგორც კლიშე.

მოლიერმა ახალი სუნთქვა მისცა ნიღაბს და აქცია ის თავისი კომედიების მთავარ იარაღად. როგორ? მოლიერი-სეული კომედიის საწყის წერტილსა და მთავარ მოულოდნელობას რეალურისა და გამოგონილის შეპირისპირება წარმოადგენდა.

საგულისხმოა, რომ კლასიკური ეპოქის უპირველესი კომედიანტი-დრამატურგი არისტოფანე (ჩვ. წთ. აღ.-მდე V საუკუნე) არასდროს სცილდებოდა რეალობას, რასაც ადასტურებს მისი თერთმეტივე შემორჩენილი პიესა. არისტოფანეს პიესების მოქმედება ვითარდება „აქ“ და „ახლა“ სივრცეში. „მაშინაც კი, როცა საქმე გვაქვს მითოლოგიურ პერსონაჟებთან, – წერს ნ. ლოუ, – მოქმედება აწმყოში ვითარდება და ამბავიც მუდამ სიახლით სუნთქავს“ (ლოუ 2007: 24). შესაბამისად, არისტოფანეს პიესები, მიუხედავად იმისა, თუ სად ვითარდება მოქმედება – მითოლოგიურ წარსულში, თანამედროვე ათენის ქუჩებში თუ ორივეგან ერთდროულად, – თანაბრად ცოცხალ ზემოქმედებას ახდენს მაცურებელზე. რაც შეეხება წარმოსახვას, არისტოფანეს კომედიებში ის პრიორიტეტულად რეალიზდება ყოველივე ლოგიკურისა და სტანდარტულის დარღვევის მიზნით: წარმოსახვა თითქოს ჩარჩოების დაშლაში ეხმარება ავტორს.

მოლიერი აქაც სცდება კომედიის ანტიკურ ნორმებს და რეალურს ყოველთვის უპირისპირებს გამოგონილს, ანუ, ქმნის სიტუაციას, რომელშიც სწორედ ეს ორი ხედვა უპირისპირდება ერთმანეთს და, შესაბამისად, კონტრასტის

მაღალი ეფექტი მიიღწევა. მოლიერი კონტრასტის გაღრმავების დიდოსტატია, თანაც, საკმაოდ ორიგინალური გზით: მისი პერსონაჟები იცილებენ მორგებულ სოციალურ ნიღბებს, ანუ იცილებენ ჩვეულ ნიღბებს, რათა თავიანთი ნამდვილი სახე აჩვენონ! ნიღაბი, რომელიც მარტივად ამღვებს ფორმას ადამიანის სოციალურ სტატუსს, პიესის ბოლოს ჩამოხსნილია. რჩება ის, რაც ნიღბის უკან იმალება.

საინტერესოა, მაინც რა იმალება ნიღბის უკან? როგორი ხედვა, ემოციები, მორალი? აქედან იწყება მაცურებლის მოგზაურობა „მოულოდნელისა“ და „განსაცვიფრებლის“ (არისტოტელეს ტერმინები) მოლიერისეულ სამყაროში. მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი/პერსონაჟი ხანდახან ქვეცნობიერად აღმოჩნდება ნიღბის ტყვეობაში და გაუცნობიერებლად არის მოქცეული გავლენის ქვეშ (მაგალითად – არგანი ან ჰარპაგონი), მეტწილად, მაინც საპირისპირო პროცესს ვაკვირდებით: პერსონაჟები შეგნებულად ირგებენ გაიძვერების, ინტრიგანებისა და თაღლითების ნიღბებს (არნოლპე, ტარტიუფი, დონ ჟუანი), რითაც მოლიერი აღწევს ხასიათის მაქსიმალურ სირთულეს: კარგად მორგებული ნიღბების ქვეშ პერსონაჟები დაჟინებით მაღავენ სხვა თვისებებს, ცდილობენ მიჩქმალონ ისინი. მაგალითად, არნოლპე სინამდვილეში გაუბედავია, ტარტიუფი – მგრძნობიარე, დონ ჟუანი – გულთბილი... რას დავუჯეროთ? თავსატეხიც აქ იწყება: რომელია ნამდვილი ნიღაბი? იქნებ მათი სათნოებანი? მოლიერი ნიღაბს გაცი-

ლებით უფრო მეტ დატვირთვას აძლევს, ვიდრე ეს ადამიანისთვის, მარტივად, კარგი ან ცუდი თვისებების მიწებებაა. ადამიანის ნილაბი მის რეალურ „მე“-სთან დაპირისპირების მიზეზად იქცევა. „სახეზეა დაპირისპირება ხელოვნებასა და ჭეშმარიტ ბუნებას, შექმნილსა და თანდაყოლილს, გონს და ხასიათს შორის“ (ჟილბერ მარეი, 42). სწორედ ამიტომ მოლიერის კომედიებს უფრო რეალისტურ სატირას აკუთვნებენ, ვიდრე კლასიკურ კომედიებს.

ნიღბების მრავალფეროვნებითა და ფუნქციურობით გამოირჩეოდა *Commedia del L' arte*, იტალიური ხალხური თეატრის სახეობა, რომელიც გვიანი რენესანსის ეპოქაში ჩამოყალიბდა და განსაკუთრებულ სიმაღლეებს XVI-XVII საუკუნეებში მიაღწია. *Commedia dell'arte* ე.წ. ნიღბების კომედიაა, მოკლე და მარტივი სიუჟეტური სქემით, დაფუძნებული იმპროვიზაციასა და კაშკაშა, გამომსახველობით კოსტიუმებზე. საგულისხმოა, რომ *Commedia dell'arte* ასზე მეტი ნიღბით ოპერირებს, თუმცა, ჰყავს ე.წ. მთავარი/ცენტრალური პერსონაჟები როგორც მამაკაცები, ისე – ქალები: პანტალონე – ძუნწი ვენციელი ვაჭარი, ბრიგელა – ჭკვიანი მსახური, არლეკინი – სულელი მსახური, ტარტალია – ენაბლუ მოსამართლე, სკარამუჩა – მშიშარა მეომარი, პიერო – მოწყენილი მსახური, იზაბელა – შეყვარებული ახალგაზრდა ქალი, კოლომბინა – მისი ლამაზი მსახური ქალი და ა.შ. ყველა ამ ნიღაბს თავისი უაღრსად საინტერესო ისტორია აქვს და, შესაბამისად, დანიშნულებაც ტექსტში.

Commedia dell'arte-ს მარტივი სიუჟეტები უაღრესად პოპულარული იყო არა მარტო თანამედროვე ეპოქაში, არამედ – შემდგომაც, განსაკუთრებით, მოდერნიზმის ეპოქაში, სიმბოლისტურ პოეზიაში, რომლის ფილოსოფიაც რეალობის დუალისტურ აღქმას ეფუძნებოდა და, შესაბამისად, ახლოს იდგა ნიღბების ამბიგვურ ესთეტიკასთან. მაგალითად, ქართველი სიმბოლისტი პოეტი, ტიციან ტაბიძე, ლექსში – „ქალდეას ბალაგანი“ ახდენს საქართველოს ასოცირებას თეატრთან, და არაერთგზის მოუხმობს კოლომბინასა და პიეროს, როგორც ამ ისტორიის მთავარ მოქმედ პირობს. Commedia dell'arte ნამდვილად იყო თეატრი-ბალაგანი, რომელიც ათსობით ადამიანს იზიდავდა ევროპული ქალაქების გაშლილ მოედნებზე.

ნიღბების მოლიერისეული ესთეტიკა მჭიდრო კავშირშია გონივრულისა და ინსტიქტურის ანტაგონიზმთან, რაც ფესვგამდგარია ადამიანის ბუნებაში და ფრანგი დრამატურგის მხატვრული ინტენციის საგანს წარმოადგენს. ნორმალური ადამიანი ხომ ორივეს ფლობს – აზრებსაც და გრნობებსაც, ჭკუასაც და გულსაც, კეთილგონიერსაც და ინსტიქტურსაც? მაგრამ, კლასიციზმის დოქტრინა მოლიერს გონიერებისაკენ უბიძგებს: ის უკუაგდებს თავის ინსტიქტებს და გონიერების მიერ ნაკარნახევ ნიღბს ირგებს. მაგრამ, კომედიის სიუჟეტის განვითარების პროცესში, ინსტიქტი შურს იძიებს გონებაზე და ყველასათვის მო-

ულოდნელად დაბრუნდება ავანსცენაზე. ნილაბი ისევ ჩამოხსნილია!

მსგავსი მიდგომა, ცხადია, ვერ თავსდებოდა მოლიერის თანამედროვე რაციონალისტური ფილოსოფიის ჩარჩოებში. მისი პიესები აშკარად არ ისახავდა მიზნად დიდაქტიკური დასკვნების გამოტანას, არამედ – ადამიანის შიგნით არსებული კონტრასტების წარმოჩენას. ამიტომაც შერაცხეს მოლიერი „გარყვნილად“. ბრალდებას კიდევ უფრო მეტად ამძიმებდა მოლიერის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი თავისუფალი მეტყველება.

ენის, როგორც კომედიის ინსტრუმენტის გამოყენების ტრადიციას, ანტიკური კომედიის წიაღში ჩაეყარა საფუძველი. „ერთ-ერთი მიმართულება, რომელშიც კომედიის უდიდესი თავისუფლება და დიაპაზონი, აგრეთვე, მისი ზიზღი ნატურალიზმისადმი, შთმბეჭდავ შედეგებს აღწევს, არის მისი ენობრივი სტილი“ (ლოუ, 26). თუკი ტრაგედიის ენა აღსავსე იყო ტრაგიკული პათოსის შესაქმნელად აუცილებელი ზეაწეული მეტყველებით, მაღალფარდოვანი ფრაზითა და დამაბული რეგისტრით, კომედიის ენა, საპირისპიროდ ამისა, დაახლოვებულია ჩვეულებრივ მეტყველებასთან, დატვირთულია ყოველდღიური სასაუბრო ენისთვის ნიშანდობლივი გამოთქმებითა და იდიომებით, ფრაზეოლოგიური და სტილური მრავალფეროვნებით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩევა მენანდერის კომედიები. კლასიციზმის ეპოქაში კომედიის ენა ე.წ. „და-

ბალ ენად“ განსაზღვრეს, ხოლო კომედიის ჟანრი – „დაბალ ჟანრად“, ვინაიდან სწორედ თავისი ენობრივი ქსოვილის გამო, კომედია გასაგები იყო მოსახლეობის ე.წ. „მდაბიო“ ფენებისათვის და სრულიადაც არ ჰგავდა ტრაგედიას, რომელიც მაღალი საზოგადოების „ყურისთვის“ იყო შექმნილი.

მოლიერის პიესებისთვის ყველაზე ნიშანდობლივი სიტყვაა და არა მუსიკა, ან რიტუალი, ანაც – ფიზიკური და სივრცული დეტალიზება. მოლიერის ყველა პიესა კომედიის ენის ვირტუოზული ფლობის ნიმუშია. მოლიერს, კლასიციზმის ეპოქის კომედიის მეტრს, აქვს უნიკალური უნარი, დაარბილოს სიტყვა სასაუბრო ენიდან შემოტანილი ფრაზებითა და შესტიკულაციით. ამ თვალსაზრისით, ის იყენებს არა მარტო ანტიკური კომედიის, არამედ – *Commedia dell'arte*-ს გამოცდილებას. *Commedia dell'arte*-ს ფილოსოფია, ცხადია, ეფუძნებოდა ანტიკურ ხედვებს, თუმცა, რამდენამდე განსხვავდებოდა მისგან: ტექსტები კი არ იწერებოდა, არამედ მსახიობი, საკუთარი იმპროვიზაციის წყალობით, ქმნიდა მათ, და სიტყვა მთლიანად ერგებოდა შესტს. მოლიერი ოსტატურად ათავსებს კომედიის ანტიკურ ტრადიციას *Commedia dell'arte*-ს ახალ სტანდარტთან: მისი ენა ცოცხალია, ენერგეტიკული და, ამავე დროს, მხატვრულად მრავალფეროვანი. მეტიც, მოლიერის ენის კომიკურობას განაპირობებს ხელოვნური ჩარევა კომუნიკაციის ნორმალურ პროცესში, კრემოდ, როდესაც ის განზრახ აბუნდოვანებს სიტყვის მიზანდასახულობას, უგულვებელყოფს

სიტყვის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, აურ-დაურევს ზმნისა და შემასმენლის ხმარების წესებს და ა.შ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოლიერის აზრით, ენა კომიკურია, თუ ავტორი ოსტატურად იყენებს საუბრის „განშინაარსების“ ყველა ხერხს. სახეზეა მოლიერისეული „სულელების ენა“, რომელიც შემდეგ ვარიაციებს ეფუძნება:

ა) პერსონაჟის ენა არის სრულიად გაუგებარი – ადამიანი ლაპარაკობს, თუმცა, რეალურად, არაფერს ამბობს ან არც არაფერი აქვს სათქმელი;

ბ) პერსონაჟს რაღაცის თქმა უნდა, მაგრამ ვერ ახერხებს აზრის ჩამოყალიბებას, ბლუყუნებს და მიედ-მოედება;

გ) პერსონაჟი შეიძლება საუბრობდეს ბევრს, მაგრამ – სრულიად არათანმიმდევრულად, რადგანაც ბევრი აქვს სათქმელი. შესაბამისად, ვერ ასწრებს აზრების დალგებას და მაყურებელი ისმენს აბდაუბდას;

დ) პერსონაჟი ამბობს რაიმეს, მისი აზრით, ძალიან ჭკვიანურს და ჰგონია, რომ მანამდე ეს არავის უთქვამს.

გარდა ამ ხერხებისა, მოლიერს შემოაქვს ქალაქური ჟარგონი, როგორც მეტყველებისათვის კომიკურობის მინიჭების კიდევ ერთი დამატებითი ხერხი. ის შესანიშნავად იყენებს ირონიულ მეტყველებასაც (ამ თვალსაზრისით, აბსოლუტური პიონერია): დიალოგებში სრულიად ირღვევა მეტყველების კონვენციები; თითქოს გარსს აცლის მიღებულ და დადგენილ თავაზიანობასა თუ სხვა აუცილებელ

სამეტყველო ნორმებს და ათავისუფლებს ენას მსუბუქი ირონიის მეშვეობით.

მოლიერის კომედიების პერსონაჟები, როგორც ეს კომედიის ტრადიციას შეჰფერის, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან: მშობლები, შვილები, ექიმები, მასწავლებლები, ჯარისკაცები და სხვ. სწორედ მათ ურთიერთობებზე და მათთვის მნიშვნელოვან თემებზეა აგებული კომედიების სიუჟეტები. მართალია, სიუჟეტის გაშლის პროცესში მოლიერი ეყრდნობა კლასიციზმის პოეტის სტანდარტებს, მაგრამ, ერთი პრინციპული კორექტივით: მოლიერისეული ხასიათი/პერსონაჟი კი არ ემორჩილება სიუჟეტის დადგენილ ჩარჩოებს, არამედ თავად მართავს სიუჟეტის თანამიმდევრობას. ამან, შესაძლოა, ძალიანაც არიოს ამბის განვითარების თანამიმდევრობა, მაგრამ აუცილებლად მივალოგიკურ დასასრულამდე.

მოლიერის კომედიების მთავარი ინტრიგა მომტყუებელსა და მოტყუებულს, ანუ ეშმაკსა და სულელს შორის გამართულ ბრძოლაშია, ვინაიდან მოლიერის კომედიები „ხასიათების კომედიებია“.

საგულისხმოა, რომ კომედიები, თავდაპირველად, ანტიკურ ეპოქაში, სულაც არ წარმოადგენდა ხასიათების კომედიებს არამედ – ე.წ. სიტუაციურ კომედიებს, კერძოდ, კომედიის სიუჟეტი ტრიალებდა რომელიმე ისტორიული მოვლენის/ფაქტის გარშემო (მაგალითად, ომი, დემოკრატია, დემაგოგიური პოლიტიკა და სხვ.). კომედიაში თან-

დათანობით მოხდა ხასიათების შეჭრა, რომლებსაც პიესაში დაეკისრათ მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების დრამატიზება (მაგ., არისტოფანეს „ღრუბლები“, „ფრინველები“, „ქალთა კრება“). ს. ყაუხჩიშვილი, თავის ნაშრომში „ბერძნული ლიტერატურის ისტორია“, არისტოფანეს კომედიებს, თემატიკის თვალსაზრისით, სამ ჯგუფად ყოფს: „1) კომედიები, რომლებშიც არისტოფანე ილაშქრებს ომის წინააღმდეგ; 2) კომედიები, რომლებშიც თავს ესხმის დემოკრატიის წამომადგენელ პოლიტიკურსა და საზოგადოებრივ მოღვაწეებს; და 3) კომედიები, რომლებშიც ავტორი ასახავს უტოპიური სამყაროს ძიებას“ (ყაუხჩიშვილი 1950: 389). კომედიის სწორედ ამ ბოლო ჯგუფში, სადაც სატირა უტოპიური მოდელების მაპროვოცირებელ ელემენტად გვევლინება, განსაკუთრებული სიმწვავით შეინიშნება ხასიათების სიმყარე. ავტორის მიზანი ნათელია: მას სურს დადებითისა და პოზიტიურის მიღწევა მხიარული, მაგრამ დამანგრეველი კრიტიკის მეშვეობით არისტოფანეს საბოლოო მიზანს, დასახელებულ თხზულებებში, იდეალური, ჰარმონიული, უტოპიური საზოგადოების შექმნა წარმოადგენს, რაც დასტურდება მწერლის სიმკათით პრაქსაგორას პროგრამისადმი („ქალთა კრება“), პლუტოსის ქმედებისადმი („პლუტოსი“) და ღრუბელ-გუგულებითის იდეალური ქალაქისადმი („ფრინველები“). არისტოფანე, რომელიც, როგორც ყველა დიდი ბერძენი ავტორი, წესრიგისკენ მიისწრაფვის („დექორუმი“),

ამავე დროს, არსებული წესრიგის წინაშე ამბოხებულ მო-
აზროვნედ წარმოგვიდგება. მსგავსი პოზიცია საცნაურია
ლუკიანეს სატირებშიც, რომლებშიც რეალური ყოფის კრი-
ტიკას თან სდევს არსებული რელიგიური დოგმების, ფი-
ლოსოფიური სკოლებისა და სოციალური წესწყობილების
სატირული გამათრახება (რატიანი 2010: 29-30).

მოლიერი არა მარტო ააღორძინებს ხასიათის მნიშვნელობას კომედიაში, არამედ – ახალ დატვირთვას მისცემს მას. მოლიერის თითოეული კომედია, თავისი სცენებითა და მონაწილეებით, ბრუნავს ერთი, ცენტრალური ხასიათის გარშემო, რომელიც განსაკუთრებულად ძლიერი პალიტრით გამოირჩევა, ხასიათის პალიტრას აბსტრაქტული მახასიათებლები ქმნის: თვალთმაქცობა, მძიმე ხასიათი, პედანტობა, ეჭვიანობა, სიძუნწე და სხვ, რომლებიც ერწყმის გარკვეულ სოციალურ ტიპაჟს და დასადგურებულია ხასიათში. სცენაზე იკვეთება ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ხასიათები და მნიშვნელობს არა იმდენად ის, რასაც მოგვითხრობს მოვლენები, არამედ ის, თუ როგორია ხასიათების ურთიერთდამოკიდებულება და პოზიცია. მთავარი ურთიერთობაა, რომელიც არსებობს პერსონაჟის ნიღაბსა და ნამდვილ სახეს შორის. შესაბამისად, მოლიერისთვის უფრო მნიშვნელოვანია არა მოვლენათა კალეიდოსკოპური განვითარება სცენაზე, არამედ – შიდა პროცესები, რომლებიც ხასიათში გაედინება და რომლებიც სრულიად არ ემორჩილება კლასიციზმის მიერ დადგენილ დროსივრცულ სტანდარტებს. ეს ის შემთხვევაა, როცა შინაგანი ფორმა დომინირებს გარეგან ფორმაზე.

სწორედ ამ შინაგანი მთლიანობის, აგრეთვე, წარმოსახვისა და ფანტაზიის უზარმაზარი ნიჭის დამსახურებით, მოლიერის თითქმის ყველა პიესის ფინალი მოულოდნელობით იყო აღსავსე; პიესები ხასიათების შინაგან პროექციაზე უფრო იყო მორგებული, ვიდრე მაცურებლის მოლოდინზე. ამგვარი დასასრულით მოლიერი თითქოს საგანგებოდ აბუნდოვანებდა სხვაობას „შესაძლებელსა“ და „შეუძლებელს“ შორის (არისტოტელეს ტერმინები).

არავის აღუმართავს მათრახი მანკიერების წინააღმდეგ ისეთი ძალით, როგორც მოლიერს. საამისოდ მოლიერს ერთი დიდი მიზეზი ჰქონდა: სიმართლის თქმის ესთეტიკური მოთხოვნილება.

ამ თვალსაზრისით, მოლიერს ნამდვილად ჰყავდა ახლო წინამორბედი: უილიამ შექსპირი: „მე მაპატიეთ ჩემი სიმართლე“... შექსპირის უდიდესი კონტრიბუცია კომედიის ჟანრთან მიმართებით სწორედ სიმართლის თქმის ესთეტიკურ მოთხოვნილებაში გამოიხატა. „შექსპირი ეკლექტიკური გენიოსი იყო, რომელმაც უარი თქვა დარჩენილიყო ტრადიციული ფორმების ჩარჩოებში“ (უელსი 2010: 105). დასაწყისისთვის, შევნიშნავთ, რომ შექსპირის ყოველი ტრაგედია მეტ-ნაკლები დოზით შეიცავს კომიკურ ელემენტებს და, რაც საგულისხმოა, ამ კომიკური ელემენტების დანიშნულება პიესაში სიმართლის მიგნება და გაშიშვლებაა (მაგ. მასხარის ფუნქცია „მეფე ლირში“). უშუალოდ კომედიებში კი შექსპირი აშკარად ღალატობს კომედიისთვის ტრადი-

ციულ ფამილარიზმს და გამოხატვის ელევანტურ გზას ირჩევს: ხასიათები სულაც არ არიან იმთავითვე სატირულები ან სოციალური რეალიზმით გაჯერებულნი, არამედ – უფრო რომანტიკულები და ირონიულები, რომლებიც სხვადასხვა სახის სირთულებს აწყდებიან და მეტ-ნაკლები წარმატებით ჭრიან პრობლემებს. შექსპირის კომედიებში პერსონაჟები ცდილობენ გაერკ-ვნენ სიმართლეში, შესაბამისად, ანტიკური ცნობა-ვერცნობისა და პერიპეტიების მოტივების შემოტანა-დანერ-გვა აქ ნამდვილად მიზანშეწონილია (მაგ. „შეცდომების კომედია“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „აურზაური არაფრის გამო“ და სხვ.). შედარებით გვიანდელ კომედიებში (მაგ. „მეთორმეტე ღამე“), შექსპირი იმდენად გაიტაცა პრობლემების ძიებამ, რომ სულ მალე მისი კომედიური ტალანტი ტრაგი-კომედიურში ტრანსფორმირდა, რაც, ცხადია, ახალი ჟანრის ფორმირებას ნიშნავდა.

მსგავსად შექსპირისა, მოლიერსაც სძულდა თვალთმაქცობა და სიმართლეს ეძებდა საგნებსა და ადამიანებში. სწორედ ამიტომ აგებდა თავის პიესებს ფაქტისა და გამოწონაგონის, სიმართლისა და ტყუილის ოპოზიციაზე. პირფერობა, კომპლიმენტები, ტირანია, თუ თაღლითობა მის პიესებში მხოლოდ იმისთვის არსებობდა, რომ ეჩვენებინა სიმართლე თავის ზედაპირულ და ცბიერ დროში!

მოლიერმა სიახლე შეიტანა „სასაცილოს“ გაგებაში. მიუხედავად იმისა, რომ მისი თანამედროვე პუბლიკა, ტრა-

დიციულად, იცინოდა სიტუაციურ სცენებზე, რომლებშიც უხამსობა ჭარბობდა, მოლიერმა უარი თქვა ამ პრაქტიკაზე და კომედია სიტუაციის ჩარჩოდან გამოიყვანა, მან მთელი ყურადღება აზრსა და სათქმელზე გადაიტანა. მოლიერი სულაც არ ისწრაფვოდა იმისკენ, რომ სიცილ-ხარხარი გამოეწვია. ის უფრო ზნეობრივ ნიშნულებს ადგენდა. მისი სიცილი თავისუფალია ყოველგვარი სიყალბისგან, ჩვეულებრივია, ნაცნობი და ახლობელი.

მოლიერის შემოქმედებამ უდიდესი გავლენა იქონია მსოფლიო დრამატურგიასა და კომედიოგრაფიაზე, მათ შორის, მე-19 საუკუნის ქართულ კომედიოგრაფიაზე. იყო ბევრი რამ, რითაც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული რეალობა ძლიერ წააგავდა მოლიერისდროინდელ ფრანგულ რეალობას. მათ შორის უპირველესი იყო ბურჟუის, როგორც სოციალური კლასის ფორმირება და მისი ინტეგრირების მცდელობა ქართული პოსტ-ფეოდალური საზოგადოების ცნობიერებაში.

3. მოლიერის მხატვრული პრინციპების რეფლექსირება მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კომედიაში

მოლიერის რეფლექსირებას ქართულ დრამატურგიაში წინ უძღოდა ქართული ინტელექტუალური საზოგადოების მიერ ფრანგული კლასიციზმისა და განმანათლებლობის იდეების გაცნობა-გაზიარების პროცესი.

ნეოკლასიციზმის გზა ევროპულ მწერლობებში არ იყო ერთნაირი, რასაც ნეოკლასიციზმის წიაღში არსებული სისუსტეები განაპირობებდა. სწორედ ეს იძლეოდა მეთოდოლოგიურ საფუძველს, რათა ნეოკლასიციზმის ლიტერატურული მიმდინარეობა თამამად, სხვადასხვა კორექტივებით განვითარებულიყო ევროპის მთელ რიგ მოწინავე ქვეყნებში და არ დამორჩილებოდა დოქტრინის სტანდარტებს: კლასიციზმი საფრანგეთშივე ევროპული განმანათლებლობის იდეების ზეგავლენას განიცდიდა (ვოლტერი, დიდრო) და, მით უფრო – მის საზღვრებს გარეთ: გერმანიასა და ინგლისში ის „განმანათლებლური კლასიციზმის“ მოდელში ტრანსფორმირდა (ლესინგი, გოეთე, შილერი, დრაიდენი).

განმანათლებლური კლასიციზმი წარმოადგენდა შუალედურ, სინთეზურ, ერთგვარ გარდამავალ კულტურულ-ლიტერატურულ ფორმას კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკურ მოდელებს შორის. ის იყო მემკვიდრე კლასიციზმისა და წინამორბედი განმანათლებლობისა – მის წიაღში აბსოლუტიზმის პათოსით შედუღებული საზოგადოება ახლადფეხადგმული ბურჟუაზიისა და კონსერვატორული არისტოკრატის დაპირისპირების ველად გადაიქცა. კლასიციზმის ეპოქის „რეგლამენტირებული მორჩილი“ გონივრული პოლიტიკის ფარგლებში მიღწეული თავისუფლების მომხრე მოქალაქემ ჩაანაცვლა, ხოლო ლიტერატურული ჟანრების ნორმატიული სისტემა – საზოგადო-

ებრივ-სოციალური მოდელის ცვალებადობისა და ფლექსიურობის წიაღში შემუშავებულმა ლიტერატურული ჟანრების უჩვეულო მოქნილობამ.

სწორედ ასეთ გარდამავალ, სინთეზურ ხანაში იწყებს შემობრუნებას ქართული პოლიტიკური რეალობა ევროპისკენ (აღმოსავლეთიდან), ქართული ლიტერატურა კი – დასავლური ლიტერატურული პროცესისკენ. კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ყაიდაზე გამართული ლიტერატურული ნოვაციების თვალსაზრისით, გადამწყვეტი როლი შეასრულეს სულხან-საბა ორბელიანმა, ბესიკ გაბაშვილმა და დავით გურამიშვილმა. მათ მწერლობაში მეთოდურად ხორციელდებოდა ევროპული კონცეპტის რეკონსტრუქცია, გამოხატული განმანათლებლური კლასიციზმის მოდელით. მიუხედავად იმისა, რომ XVII-XVIII საუკუნეების საქართველო, თავისი ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე, აქტიურად ვერ ერთვებოდა კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ესთეტიკათა ჭიდილში, ქართულმა ლიტერატურამ (და კულტურამ), შეზღუდული შესაძლებლობის ფარგლებშიც კი, მოახდინა ამ ორივე სააზროვნო მოდელის რეფლექსირება. ყველაზე ცხადად კლასიციზმისა და განმანათლებლობის კვალი ქართულ დრამატურგიაში გამოიხატა, ყველაზე გავლენიან ავტორად კი ჟან ბატისტ მოლიერი მოგვევლინა. იქნებ იმიტომ, რომ პოლიტიკურ და სოციალურ ორმაგ სტანდარტს ამოფარებულ ქართულ საზოგადოებას სწორედ მოლიერისეული ნიღბები ესაჭი-

როებოდა? საქართველო, რომელიც მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთის იმპერიის გუბერნიას წარმოადგენდა, ვერასდიდებით ვერ ურიგდებოდა პოლიტიკური დამოუკიდებლობის დაკარგვას, მეორეს მხროვ კი – ადგილობრივი სოციალური პრობლემების მორევში იხრჩობოდა. საგულისხმოა, რომ ამავე პერიოდის მოწინავე დასავლურ ქვეყნებში ტრადიციული ფეოდალური სტრუქტურები უკვე ჩაანაცვლა სოციალურად აჭრელებულმა საზოგადოებამ: არისტოკრატის ჩრდილში, აქამდე მოკრძალებით, მდგარმა ბურჟუაზიამ ისტორიული ძლევამოსილება შეიძინა და მთელი ძალითა და ენერგიით აღიძრა დამსახურებული პატივისცემის მოსაპოვებლად. ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობა დაუპირისპირდა არისტოკრატიულს, ფული – გვარსა და წარმომავლობას, სიმდიდრე – საუკუნეობით გამყარებულ ტრადიციასა და ეტიკეტს. გამოიკვეთა ძირითადი კონცეპტუალური და სოციალური ოპოზიციები: ფული/უფულობა, მატერიალური ბედნიერება/სულიერი სიმდიდრით მიღწეული ბედნიერება, „პატიოსანი ფული“/- „არაპატიოსანი ფული“ და სხვ. სოციალური დიფერენციაცია საქართველოშიც მწიფდებოდა: ერთი მხრივ, ინგრეოდა საუკუნეობით გამყარებული ფეოდალური სტრუქტურები, ხოლო მეორე მხრივ, საზოგადოება თანდათან იძირებოდა სოციალურ ქაოსში: ღირსების განცდა აღარ შერჩენოდათ „ახალ დროებას“ ვითომ ფეხაწყობილ თავადიშვილებს, რომლებმაც თავიანთი საგვარეულო ქონება

ქარს გაატანეს, დაივიწყეს სიამაყე და ცდილობდნენ გადა-
ერჩინათ თავი ახლადგამდიდრებულ წვრილ ბურ-ჟუებთან
ალიანსით. ან ბურჟუებს კი ჰქონდათ ღირსება? საერთო-
დაც, რას წარმოადგენდა ეს კლასი და რამდენად მნიშვნე-
ლოვანი იყო ის ქართული საზოგადოებისთვის?

თავის ერთ-ერთ ბოლო ნაშრომში – „ბურჟუა. ისტო-
რიასა და ლიტერატურას შორის“, ეძიებს რა ბურჟუას
ცნების ახალ განმარტებას, ფრანკო მორეტი იმოწმებს იმა-
ნული ვალერშტეინის ნაშრომს – „ბურჟუა, როგორც კონ-
ცეპტი და რეალობა“: „ბურჟუა სადღაც შუაში აღმოცენდა. ის
არც გლეხი იყო, არც ფეოდალი და არც – დიდგვაროვანი“
და სწორედ „შუაშიმყოფობა“ იყო ბარიერი, რომლის დაძ-
ლევასაც ის გამუდმებით მიეღებოდა“ (ვალერშტეინი 1988:
98). თუ ბურჟუაზიის კლასის აღმოცენება ეკონომიკური
პროცესებით ნაკარნახევი ისტორიული აუცილებლობა იყო,
XIX საუკუნის შუა წლებიდან მან პოლიტიკური მნიშ-
ვნელობაც შეიძინა და აქტიურად ჩაერთო საზოგადოებრივ
ცხოვრებაში (კოკა 1999: 193); ბურჟუას „ახალი მდიდრის“
პირვანდელი სტატუსი, ესოდენ არასასურველი და მი-
უღებელი თავად ბურჟუებისთვის, სხვა სტატუსებით შე-
იცვალა – „ენერგიული“, „ნათელი გონების მქონე“, „წესი-
ერი საქმისმწარმოებელი“, „მიზანდასახული“ და სხვ. თუმ-
ცადა, ეს „კარგი“ თვისებები მაინც არასაკმარისად კარგი
აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ ბურჟუასაგან შექმნილიყო თხრო-
ბითი ჟანრის გმირი, ისეთი, როგორც იყო მეომარი, რა-

ინდი, დამპყრობელი ან ავანტიურისტი – გმირები, რომელთაც ასობით წლების მანძილზე ეყრდნობოდა დასავლური ლიტერატურის სიუჟეტები“ (მორეტი 2014: 30). ბურჟუა არ იყო გმირი, არამედ უფრო ანტიგმირი, რომელმაც, ცალკეულ შემთხვევებში, დადებითი ინტერპრეტაცია შეიძინა. ასეთი წარუმატებლობის მთავარი მიზეზი, ალბათ, „იმ უზარმაზარ განხეთქილებაში უნდა ვეძიოთ, რომელიც ძველსა და ახალ მმართველ ძალებს შორის არებობდა: თუკი არისტოკრატიას ეყო თავხედობა, შეექმნა უშიშარი და უნაკლო რაინდების მთელი გალერეა და ამით მოეხდინა საკუთარი თავის იდეალიზაცია, ბურჟუაზიამ ეს არ ჩაიდინა. თავგადასავლის დიადი მექანიზმი თანდათან დაიშალა ახალი ბურჟუაზიული ცივილიზაციით, თავგადასავლის გარეშე კი გმირმა დაკარგა უნიკალურობა, რომელიც მოულოდნელობასთან შეხვედრის შარმით იყო განსაზღვრული. რაინდთან შედარებით ბურჟუა არაფრით გამორჩეული და მოუხელთებელი მოჩანდა, ნებისმიერი სხვა ბურჟუების მსგავსი“ (მორეტი 2014: 31).

XIX საუკუნის 50-60-იანი წლების ქართული პროზა და დრამატურგია ჯერ შორს იდგა ბურჟუას მომწიფებულის, დასავლური გაგებისაგან. ბურჟუას სოციალურმა კლასმა ჯერ ვერ შექმნა საქართველოში ის აუცილებელი დისტანცია, რომელიც უკვე არსებობდა ევროპასა და ამერიკაში „ძალიან მდიდრებსა“ და „ძალიან ღარიბებს“ შორის; არც „მესაკუთრეებისა“ და „საკუთრებას მოკლებული მშრომე-

ლების“ ან „მწარმოებლებისა“ და „მუშახელის“ გაგება იყო დამკვიდრებული. შესაბამისად, ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ბურჟუას არ ჰქონდა შეძენილი ისეთი თვისებები, როგორიცაა – მშრომელი, სერიოზული, განათლებული, გამოსადეგარი, კომფორტის მოყვარული, გავლენიანი; ის ჯერ კიდევ უმწიფარი, უტიფარი, უინტელექტო და უსულგულო დახლიდარი იყო – მხოლოდ დახლიდარი, რომელიც არაფერს იმსახურებდა, დაცინვისა და ირონიის გარდა. მეტიც: დასავლური სამყაროსგან განსხვავებით, სადაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ბურჟუა მმართველ კლასად იქცევა, ხოლო ბურჟუას ცნება სოციალური და კულტურული განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს გაივლის, საქართველოს, მისი ისტორიული ფატუმის გამო, თითქმის არ დასცალდება ბურჟუას გააზრების ჩანასახოვანი ფაზის დაძლევა: საზოგადოებრივ-სოციალურ არენაზე მას მარქსისტულ-ბოლშევიკური მოძრაობა და ბოლშევიკური რევოლუციის ზვირთები შთანთქავს, ლიტერატურის სიბრტყეზე კი ჯერ „ხალხოსნური“, ხოლო მოგვიანებით – სოციალისტური მწერლობის იდეოლოგია დაუპირისპირდება. და, მიუხედავად ამისა, თავისი ისტორიული მოცემულობის ფარგლებშიც კი ქართული მწერლობა შეძლებს ბურჟუაზიის ფუნქციისა და როლის, აგრეთვე, არისტოკრატიასთან მისი მიმართების ქართული რაკურსის წარმოჩენას; შეიქმნება არაერთი საინტერესო ლიტერატურული

ტექსტი, რომლებშიც გამორჩეულ ადგილს უდავოდ დრამატურგიული გამოცდილება დაიკავებს.

ბურჟუას სახე მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ დრამატურგიაში ასახვის კომიკური, ირონიულ-გროტესკული მანერის ჩარჩოებშია მოქცეული. ცნება ბურჟუა ჩანაცვლებულია ცნებით ვაჭარი, რომელიც ბურჟუას გაგების შედარებით ადრეული და პრიმიტიული მოდელის ეკვივალენტია, ხოლო მთავარ ოპოზიციად განსაზღვრულია სოციალური ოპოზიცია: ვაჭარი/თავადი, იგივე – წვრილი ბურჟუა/არისტოკრატია, რომელშიც ვაჭარი, ანუ წვრილი ბურჟუა ფულის პრიმატზე დაფუძნებული ახალი დროების სიმბოლოა, თავადი ანუ არისტოკრატი კი – ისტორიულად, „ძველ დროში“ გამომუშავებული ქართული რაინდული ცნობიერების დევალვაციისა. ქართული დრამატურგია შეურიგებელია როგორც ერთის, ისე მეორის მიმართ: მას ჯერ არ სჯერა ბურჟუაზიისა, რომელიც ფულით იკვლევს გზას და უკვე აღარ სჯერა არისტოკრატიისა, რომელმაც დაკარგა ზნეობრივი ორიენტირები. სრულიად ცხადია, რომ ამ სახით არცერთი მათგანი არ ერგება ქართულ მიზანს; შესაბამისად, ტექსტებში ყოველ ნაბიჯზე შეიგრძნობა სინანული მიულწეველი სამართლიანობის, დაუძლეველი მერკანტილიზმისა და შეუსმენელი ტკივილების გამო.

მოვლენების მთავარ პერსონაჟებად ქართველმა დრამატურგებმა ვაჭრები და თავადები აქციეს, ხოლო ავან-

სცენად – ქალაქი, თანამედროვე ქალაქის ქუჩები, მოედნები, სახლები და მათი ბინადარნი. ქართულმა დრამატურგიამ და თეატრმა რეალიზმის მხატვრული პრინციპებით შექმნილ პოლემიკურ გარემოს წარმატებით მიუერთა ქალაქური ცხოვრების მოდელი, როგორც აუცილებელი რგოლი, მისი რიტმით, ფილოსოფიითა და სოციალური სიჭრელით. განსაკუთრებული ყურადღება, ცხადია, დაეთმო ახალ სოციალურ ფენას, ქალაქის ტოპოსის ახალ წევრს – წვრილ ბურჟუაზიას, რომელიც, ჯერეთ ჩანასახოვან დონეზე მყოფი, მწერლების ირონიასა და სატირულ დაცინვას იწვევდა.

„მაგრამ XIX საუკუნის ქართული თეატრის დაინტერესება ქალაქური ცხოვრებით მხოლოდ რეალიზმის მხატვრული პრინციპების დანერგვის მიზეზით ვერ აიხსნება. პირველ ყოვლისა, გასათვალისწინებელია, რომ თეატრალურ წარმოდგენას სამიზნედ არასოდეს ჰყავს წარმოსახვითი ადრესატი, არამედ, კონკრეტული ადამიანები – ისინი, ვინც უნდა დაესწრონ წარმოდგენას და ბოლომდე გაადევნონ თვალი პიესის მსვლელობას. შესაბამისად, თეატრის „სიცოცხლისუნარიანობას“ მისი სიღრმისეული საზოგადოებრივი და სოციალური პოზიცია განსაზღვრავს, ე.ი. ის, თუ რამდენად კარგად არის გააზრებული იმ საზოგადოების მაჯისცემა, რომელსაც თეატრი თავის პროდუქტს სთავაზობს“ (რატიანი, ლეთოდიანი ... 2015: 62). ამ თვალსაზრისით, საუკეთესო წინაპარი აღმოჩნდა მოლიერი, თავისი სატირული რეალიზმითა და ნიღბებით. დრამატურ-

გი, რომლის პიესებშიც ცხადად შეიგრძნობა თეატრისა და საზოგადოებრივი ყოფის კავშირი, გამომდინარე მათთვის დამახასიათებელი უშუალობიდან და სტილის რეალისტურობიდან, მისაბამად იქცა ქართველი ავტორებისთვის. ქართველი დრამატურგები, რომლებიც, თარგმანების მეშვეობით, კარგად იცნობდნენ მოლიერის პიესებს, ცდილობდნენ, ქართველ მაყურებელსაც ისევე ამოეცნო თვისი თავი მოქმედ გმირებში, როგორც ეს მოლიერის პიესებში ხდებოდა! სწორედ ამგვარი ამოცნობა იყო ქართულ კომედიებშიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე დაკვირვების მთავარი ბერკეტი და სიცილის უპირველესი წყარო.

XIX საუკუნის ქართული თეატრი ცდილობს, შესთავაზოს ხალხს სანახაობა, რომელშიც ის დაინახავს საკუთარ თავსა და თანამედროვე საზოგადოების მანკიერ მხარეებს, რომლებიც ხელს უშლის სოციალური სტრუქტურების გაჯანსაღებას. ქართველი დრამატურგების მთავარი დაკვირვების საგნად მათი თანამედროვე ქალაქური საზოგადოება იქცევა, ცხოვრების წესის, დროისა და, მასთან ერთად, ღირებულებათა სისტემის ცვლილება. ცვლილებები კი რადიკალურია: ტრადიციული ფეოდალური საზოგადოებრივი სტრუქტურა ინგრევა; ვერც თავადაზნაურობა და ვერც გლეხოზა საკუთარ ფუნქციას ვეღარ ასრულებს და, სასოწარკვეთილი კარგავს ისტორიულად გამომუშავებულ ეთიკურ-ზნეობრივ ღირებულებებს; სამაგიეროდ, ასპარეზზე გამოდის წვრილ ბურჟუაზიულ ვაჭართა ფენა, რომელიც

იხვეჭს სიმდიდრეს, მაგრამ, ჯერ-ჯერობით ვერ ითავისებს ტრადიციულ ღირებულებებს.

სწორედ ასეთი რეალური პრობლემების გარემოცვაში იქმნება ახალი ქართული თეატრი და მისი ფუძემდებლის, გიორგი ერისთავის (1813-1864) დრამატურგია. ერისთავის დაინტერესება კომედიური ჟანრით („გაყრა“, „ძუნწი“, „დავა“, „წარსული დროების სურათები“ და სხვ.). შემთხვევითი არ ყოფილა. XIX საუკუნის 40-50-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრება, თავისი გარდამავალი ისტორიული პერიოდის მოცემულობით, სწორედ რომ შესაფერის მასალას იძლეოდა კომედიისთვის: გიორგი ერისთავიც კრიტიკულად აღწერდა, ერთი მხრივ, ფულით აღტყინებული წვრილი ბურჟუების, მეორე მხრივ კი – ფეოდალიზმის ძველი სისტემის ნანგრევებქვეშ მოყოლილ თავადაზნაურთა ზნეობრივ-ეთიკური გადაგვარების პროცესს. ერისთავმა კომიკურ პერსონაჟებად აქცია როგორც ყოფილი დიდებულები, რომელთაც არ აღმოაჩნდათ ალლო ფეხი აეწყოთ ახალი, ბურჟუაზიული წყობისთვის და სასაცილონი იყვნენ თავიანთ უმწეობასა და უსუსურობაში („დავა“, „გაყრა“), ისე – სავაჭრო საქმეში გაწაფული წვრილი ბურჟუები, რომლებიც ფულს ეთაყვანებიან, ყოფილ „დიდებულთა“ ქონების „გადაბარებით“ აგროვებენ ფულს, მაგრამ აღარაფერი, ფულის გარდა, მათთვის აღარ მნიშვნელობს („დავა“, „გაყრა“, „ძუნწი“).

არანაკლები სარკაზმითა და ირონიით გამოირჩევა ზურაბ ანტონოვის კომედიები („მზის დაბნელება საქართველოში“, „მინდა კნეინა გავხდე“, „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ და სხვ.). მის კომედიებში წარმოდგენილი ოპოზიციები ძლიერ წააგავს მოლიერისეული კომედიების სიუჟეტურ ოპოზიციებს: ფულიანი/უფულო, ემ-მაკი/ ბრიყვი, ძველი თაობა/ახალი თაობა, განათლებული/უსწავლელი.

ერისთავისა და ანტონოვის პიესებში სახეზეა მაშინდელი ქართული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი სტრუქტურული სიჭრელე: სოციალური (წარმოდგენილია ყველა სოციალური ფენა) და ეთნიკური (გვხვდებიან როგორც ქართველი და სომეხი, ისე რუსი, ფრანგი და გერმანელი). პიესების ენობრივი ქსოვილიც ჭრელია: პერსონაჟები საუბრობენ არა მარტო ქართულად, არამედ – სომხურად და რუსულადაც. ენობრივი მოდელი ერისთავისა და ანტონოვის პიესების ერთ-ერთი ცენტრალური მოდელია, რომელიც კონცეპტუალიზებულია ორივე ავტორთან და მნიშვნელოვან სოციალურ და ანთროპოლოგიურ მახასიათებლებს ავლენს: იკარგება სიტყვების მნიშვნელობა, ფრაზების აზრი, გაუგებარი და ბუნდოვანი ხდება მეტყველება, რაც იწვევს მაყურებლის სიცილს.

ნიღბების მორგებისა და ჩამოხსნის მოლიერისეული ხერხი ზედმიწევნითი სიზუსტით მოერგო ქართველი დრამატურგების ამოცანას: ვაჭრის ნიღბის ქვეშ ძუნწი და

თვალთმაქცი იმალება, საზოგადოებისგან დაფასებული კაცის ნიღბის ქვეშ – უსწავლელი და ბრიყვი, მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლის ნიღბიქვეშ – ხელმოცარული და მლიქვნელი... ტყუილი ამ საზოგადოების ზნეობრივ ნორმად ქცეულა!

საგულისხმოა, რომ ნიღბის ესთეტიკამ განვითარება ჰპოვა XX საუკუნის ქართულ დრამატურგიაშიც. მოლიერისეული მიზანდასახულობა – ორმაგი ფენის გამოვლინება, საგრძნობლად გააქტიურდა XX საუკუნის 20-30-იანი წლებიდან, როდესაც საქართველო საბჭოთა ტერორმა მოიცვა. იუმორი დიქტატურის წინააღმდეგ წარმოებული ინტელექტუალური ბრძოლის ერთ-ერთ ყველაზე ეფექტურ იარაღად იქცა და საფუძვლად დაედო ისეთი სპეციფიკური ლიტერატურული ჟანრების ფორმირებასა და დამკვიდრებას, როგორებიცაა საბჭოთა სატირული დრამა, სატირული რომანი, იუმორისტული მოთხრობა, ნოველა, ფელეტონი. სატირისა და იუმორის გამოყენება პოსტრევოლუციურ ლიტერატურაში ზნეობრივი და ეთიკური ღირებულებების ძიებისა და აღმოჩენის მცდელობად შეიძლება შეფასდეს, ეკლიან გზად, რომელიც ტოტალიტარული რეჟიმის ჯურღმულებიდან მოიკლაკნება და გზას იკვლევს დაშინებული ადამიანების გულებისაკენ. ამის ნათელი მაგალითია პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929 წ.).

1929 წელს, საქართველოში საბჭოთა რეჟიმის დამყარებიდან სულ რაღაც რვა წლის შემდეგ, მწერალი და დრამატურგი პოლიკარპე კაკაბაძე აქვეყნებს ცნობილ პიესას „ყვარყვარე თუთაბერი“, რითაც საგონებელში აგდებს ახლადფეხადგმული საბჭოთა მთავრობის მესვეურებს. პიესაში მოთხრობილია უსაქმური, მშიშარა, გაუნათლებელი და ეშმაკი კაცის, ყვარყვარე თუთაბერის „რევოლუციური“ თავგადასავალი უმოკლეს დროში, საბჭოთა წეს-წყობილების დამყარების პირველ თვეებში: ყვარყვარე ხან მეფის ხელისუფლების მომხრეა, ხან დროებითი მთავრობის წარმომადგენელია და ხანაც – ბოლშევიკების მხარდამჭერი. მის პოზიციას ყოველთვის ერთი პრინციპი განსაზღვრავს: ვინ არის ხელისუფლების სათავეში? თუ ხელისუფლების სათავეში მეფეა, მაშინ ყვარყვარე მისი ერთგულია, თუ დროებითი მთავრობაა – ყვარყვარე მის ჯარს მეთაურობს, ხოლო თუ ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს – ყვარყვარე მათი ამხანაგია. ახალგაზრდა/გამოუცდელი საბჭოთა ცენზურა უკიდურესად დააბნია პიესის იუმორისტულმა ხასიათმა: სცენები გაჟღენთილია კომიკური სიტუაციებით, დიალოგები – აბსურდული, დაუჯერებელი „ლოგიკით“, პერსონაჟები კარიკატურული და ხშირად ჰიპერბოლიზებულია. პიესა, ერთი მხრივ, წარმოადგენდა პოლიტიკურად უმწიფარი, „ახალი დროებისთვის“ მენტალურად მოუმზადებელი, ბრიყვი, მლიქვნელი ადამიანისა და მისთანების გამარჯვებას, რაც სავსებით მისაღები იყო საბჭოთა კრიტი-

კისტვის, ხოლო, მეორე მხრივ – მოცემული გარემოსა და მისი მკვიდრების სატირულ-გროტესკულ დაცინვას, რასაც აღარ ჩაეჭიდა საბჭოთა ცენზურა ტექსტის იუმორისტული განწყობილების გამო. იუმორმა პირველად შეასრულა იდეოლოგიისგან დამცავი მექანიზმის მხატვრული ფუნქცია! დღეს, თითქმის ასწლიანი გადასახედიდან, სავსებით ცხადია პიესის ავტორის მიზანი: ყვარყვარე იმ ამაზრზენი და მიუღებელი თვისებების სიმბიოზია, რომლებიც არასოდეს წარმოიქმნება ნორმალურ საზოგადოებაში, არამედ მხოლოდ ისეთში, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა მოქცეული. ყვარყვარე გარემო-პირობების, ამ შემთხვევაში, საბჭოთა რეჟიმის უშუალო ნაყოფია, ტრაგედიაა, უბედურებაა, რომელსაც ვერასოდეს და ვერც ერთი დიქტატორული მმართველობა ვერ დააღწევს თავს, ხოლო ყვარყვარიზმი – ნონკონფორმისტების მიერ დასაძლვეი ბარიერია.

მოლიერისეული სიბრძნე უკვდავია: მთავარი ის არ არის, რასაც ხედავ, არამედ ის, რაც მის უკან იმალება!

ბიბლიოგრაფია:

ბორევი 2001a: Боров, Ю. Амфир. В кн: Теория литературы, т. IV. Литературный процесс. Москва: ИМЛИ РАН, „Наследие“, 2001.

ბრეი 1974: Brey, R. La Formation de la Doctrine Classique en Franc. Nizet, 1974.

დოიაშვილი 2018: დოიაშვილი თ. აკაკის „გამზრდელი“ და განმანათლებლობის პარადიგმა. სჯანი, 2018.

ვალერშტეინი 1988: Wallerstein, I. The Bourgeois (ie) as Concept and Reality. New Left Review I/67, January-February 1988.

კოკა 1999: Kocka, J. Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German Burgertum in the Nineteenth Century. In: Jurgen, Kocka, Industrial Culture and Bourgeois Society. Business, Labor and Bureaucracy in Modern Germany, New York/ Oxford, 1999.

ლომიძე 1969: ლომიძე, გ. კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა. თბილისი: მეცნიერება 1969.

ლოუ 2007: Lowe, N.J. Comedy. Cambridge University Press, 2007.

მიურეი 1929: Murrey, G. New Chapters in the History of Greek Literature. 2-end series. Oxford University Press, 1929.

მორეტი 2014: Морети, Франко. Буржуа. Между историей и литературой. Москва: Издательство института Гайдара. 2014.

პოკოკი 1980: Pocock, G. Boileau and the Nature of Neo-Classicism. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

რატიანი 2010: რატიანი, ი. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.

რატიანი 2019: რატიანი, ი. იაპონური დღიურები. ინტელექტი, 2019.

რატიანი 2020: რატიანი, ი. ფრანგული კლასიციზმის ეპოქის დრამატურგი – ჟან ბატისტ მოლიერი და მისი რეფლექსია მე-19 საუკუნის ქართულ მწერლობაში. წიგნში: ფრანგები საქართველოში და ფრანგული ლიტერატურის რეფლექსია ქართულ კულტურულ სივრცეში. GCLA PRESS, 2019.

რატიანი, ლეთოდიანი... 2017: რატიანი ი., ლეთოდიანი გ., წერედიანი ა. ბურჟუა მე-19 საუკუნის ქართულ დრამატურგიაში. ლიტერატურული ძიებანი XXXVI, 2015.

უეითსი 2009: Weitz, Eric. The Cambridge Introduction to Comedy. Cambridge University Press, 2009.

უელსი 2010: Wells, S. The New Cambridge Companion to Shakespeare. Ed. By Margaret de Grazia and Stanley Wells. Cambridge university Press, 2010.

ფოულერი 1982: Fowler, A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.

ყაუხჩიშვილი 1950: ყაუხჩიშვილი, ს. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. 1. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1950.

შერმანი 2004: Sherman, S. Dryden and the Theatrical Imagination. The Cambridge Companion to John Dryden. Cambridge: University Press, 2004.

შტაინერი 1961: Steiner, G. The Death of Tragedy. Faber and Faber 24 Russell Square. London: 1961.

https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/13things/7418.html

აბსურდის დრამა

აბსურდის დრამა, როგორც ცალკე ჟანრი, მეოცე საუკუნის 50-იან წლებში ჩამოყალიბდა და მისი ნიმუშები ძირითადად ფრანგულ ენაზე შეიქმნა. ამ ჟანრის ლიტერატურის მთავარ წარმომადგენლებად შეიძლება მივიჩნიოთ მწერლები: სამუელ ბეკეტი, ეჟენ იონესკო, არტიურ ადამოვი. სანამ აბსურდზე, როგორც კონკრეტულ ლიტერატურულ, დრამატურგიულ ჟანრზე ვიმსჯელებთ, აუცილებელია მოკლედ მაინც შევხვით იმ ფილოსოფიურ კონცეფციებს, რომლებიც მას მეცხრამეტე საუკუნეში უძღოდა წინ და, შემდგომ, მის პარალელურად არსებობდა ფრანგული ეგზისტენციალური ფილოსოფიის სახით.

თავდაპირველად უნდა ვახსენოთ უმნიშვნელოვანესი დანიელი ფილოსოფოსი, – სიორენ კირკეგორი, რომლის ფილოსოფიის უმთავრესი ამოსავალი წერტილი ადამიანური არსებობის უნიკალურობის აღიარებაა. მასთან ადამიანის სიცოცხლე ერთადერთი და განუმეორებელია და იგი სიკვდილით არის შემოსაზღვრული. თუ სხვადასხვა მითოლოგიური სისტემისა და რელიგიური სწავლების ფარგლებში სიკვდილი წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს ადამიანის ცხოვრებაში და, მის მიხედვით, ამა თუ იმ ფორმით სიცოცხლე სიკვდილის შემდეგაც გრძელდება,

470

კირკევორთან და სხვა ეგზისტენციალისტ ფილოსოფოსებთანაც, სიკვდილით ყველაფერი მთავრდება, ეს არის ნამდვილი დასასრული ადამიანური არსებობისა. ადამიანმა ეს უნდა გაიაზროს. ასევე მნიშვნელოვანი საკითხი კირკევორისთვის არის თავისუფალი ნების პრობლემა: ადამიანის წინაშე ყოველ ჯერზე ახალ-ახალი არჩევანი აღმოცენდება და თავის გადაწყვეტილებაზე პასუხისმგებელიც მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანია. ეს საკითხიც ეგზისტენციალიზმის ფუნდამენტური პრობლემაა.

კიდევ ერთი მოაზროვნე, რომელმაც ერთგვარი საფუძველი შეუქმნა მეოცე საუკუნის ეგზისტენციალურ ფილოსოფიას, მეცხრამეტე საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსი, ფრიდრიხ ნიცშეა. მისი განაცხადი ღმერთის სიკვდილის შესახებ სიმბოლური გამოხატულებაა იმისა, რომ დამთავრდა ქრისტიანობა, როგორც დომინანტური მსოფლმხედველობრივი სისტემა, რომელიც განმარტავდა სამყაროს და მასში ადამიანის ადგილს. ნიცშე ხშირად ამბობდა, რომ არანაირი „იმქვეყნიური“ ცხოვრება არ არსებობს (მას არ გააჩნია ადამიანური განზომილება და, ამდენად, ის არარაა). მოგვეცემა მხოლოდ ერთი, ამქვეყნიური სამყარო, რომელშიც ვმყოფობთ დაბადებიდან სიკვდილამდე. გარდა ამისა, ღმერთის სიკვდილი იმასაც გულისხმობს, რომ ყველა ტრადიციულმა ღირებულებამ მნიშვნელობა დაკარგა. რადგან ღირებულებათა სისტემას აქამდე სწორედ ღვთაებრივი კანონი განსაზღვრავდა. მის მიხედვით იყო დად-

გენილი, თუ რა არის სიკეთე და რა – ბოროტება. თუ ღმერთი მოკვდა, მაშინ უსათუოდ დაეცა ღირებულებათა ძველი სისტემა. სამყაროში, რომელშიც ღმერთი არ არის, აღარც საზრისია. ახლა უკვე ადამიანი ისეთ სიტუაციას შეეჯახება, როცა მან არაფერი იცის იმ სამყაროს შესახებ, რომელიც მას გარს ერტყმის. სწორედ აქ ისმის როგორც ნიცშეს, ისე მთლიანად ეგზისტენციალური აზრის მთავარი მიზანი: ადამიანურ არსებობას ახალი დანიშნულება მოუნახოს და ახალი მნიშვნელობა შესძინოს.

ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი მიუძღოდა ევროპაში მიმდინარე ისტორიულ-პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მოვლენებსაც. ერთი მხრივ, მეოცე საუკუნეში მომხდარმა მოვლენებმა – ორმა მსოფლიო ომმა, ჰოლოკოსტმა, საკონცენტრაციო ბანაკებმა, ატომური ბომბის გამოგონებამ და სხვა უამრავი კატაკლიზმმა, რომლებმაც უამრავი ადამიანი იმსხვერპლა, და, მეორე მხრივ, მარქსიზმმა, რომელმაც კონკრეტული ადამიანი დაუქვემდებარა ეკონომიკურ სისტემას და, ასევე, ფროიდის ფსიქოანალიზმა, რომელმაც აჩვენა, რომ არაცნობიერი ინსტინქტები ცნობიერზე უფრო ძლიერია და განსაზღვრავს კიდევ მას. ყოველივე ამან ევროპული ჰუმანიზმის იდეა სრულ კრახმდე მიიყვანა. აშკარა გახდა, რომ ყველა მორალური კატეგორიის გადაფასების შემდეგ ადამიანი დაქვემდებარებული ხდება ან ნადგურდება იმ ძალების მიერ, რომლებისთვის წინააღმდეგობის გაწევაც ადა-

მიანს არ ძალუმს და ვერც მის დამორჩილებას ახერხებს. ამ დროს ეგზისტენციალური ფილოსოფია შეეცადა, კონკრეტული, ინდივიდუალური ადამიანისთვის კვლავ დაებრუნებინა სამყაროს გააზრებისას ცენტრალური ადგილი.

ეგზისტენციალიზმის თანახმად, სამყაროს დაკარგული აქვს საწყისი მნიშვნელობა, ადამიანი კი ის არსებაა, რომელსაც წარმოდგენა არ გააჩნია იმ სამყაროზე, რომელშიც იმყოფება და არც მასში საკუთარი ადგილის შესახებ იცის რამე. ის აქ მიტოვებულად, „გადაგდებულად“ გრძნობს თავს. ადამიანს არავინ ჰკითხა, უნდოდა თუ არა, მოვლენილიყო ამქვეყნად. სამყაროს უსაზრისობის გამო ადამიანს შიშის გრძნობა ეუფლება, საკუთარი თავის შემეცნების შეუძლებლობა კი სასოწარკვეთილებას შობს. თუმცა, ამავე დროს, უსაზრისო სამყარო ათავისუფლებს კიდეც ადამიანს, რადგან თუ არავითარი ზემდგომი ინსტანცია არ განსაზღვრავს პირველად მნიშვნელობებს და არც ჩვენი თავის შემეცნება ძალგვიძს, მაშინ ჩვენ პირისპირ ვრჩებით ჩვენსავე ტოტალურ თავისუფლებასთან: წინასწარ არაფერი განგვსაზღვრავს, არაფერი გვზღუდავს და ზღვარსაც არავინ გვიწესებს. თუმცა, ამავე დროს, სწორედ მე და მხოლოდ მე ვარ ყველა ჩემს ნაბიჯზე პასუხისმგებელი. თავისუფლებას, ეგზისტენციალური თვალსაზრისით, ყოველთვის ახლავს პასუხისმგებლობის ტვირთიც, მაგრამ ეს პასუხისმგებლობა არ მომდინარეობს რაიმე

გარეგანი ინსტანციიდან: ჩემს ქმედებაზე მხოლოდ მე ვაგებ პასუხს!

აქ ყურადღებას შევაჩერებთ მეოცე საუკუნის ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთ მთავარ წარმომადგენელ, ალბერ კამიუსზე. კამიუს ერთ-ერთი მთავარი ტექსტი – „სიზიფეს მითი“ – ასე იწყება: „სინამდვილეში მხოლოდ ერთი ნამდვილად ფილოსოფიური კითხვა არსებობს – ეს თვითმკვლელობის პრობლემაა. გადაწყვიტო, ღირს თუ არა ცხოვრება იმად, რომ ის ბოლომდე გალიო, ეს იმას ნიშნავს, რომ მთავარი ფილოსოფიური პრობლემა გადაჭრა“. სწორედ აქ შემოდის აბსურდის ცნება და კონცეფცია აბსურდის შესახებ. ეგზისტენციალური ფილოსოფია ორ ძირითად ნაწილად შეიძლება დაიყოს: აბსურდი და ჯანყი. უნდა ითქვას რომ ყველა ეგზისტენციალისტი ამოდის კონკრეტული ადამიანის გამოცდილებიდან და არა აბსტრაქტული კატეგორიებიდან. კამიუს ესმის, რომ ადამიანმა აუცილებლად ბოლომდე უნდა გაიაროს საკუთარი ცხოვრების გზა. მართალია, სამყაროს არ გააჩნია საზრისი, მაგრამ ადამიანს აქვს შემეცნების შინაგანი მოთხოვნილება. აბსურდი სწორედ ის შეგრძნებაა, რომელიც იზადება მაშინ, როცა შემეცნების, საზრისის ძიების მოთხოვნილება ეჯახება უსაზრისო სამყაროს, როგორც ყრუ კედელს. მაგრამ რა უნდა მოიმოქმედოს ადამიანმა ასეთ მდგომარეობაში? როგორ უნდა მოიქცეს ის? ფრანგი ფილოსოფოსი და მწერალი ამაზე რამდენიმე პასუხს და, შესაბამისად, არჩევანს

გვთავაზობს: თვითმკვლელობა, აბსურდისადმი დანებება და აჯანყება მის წინააღმდეგ. სწორედ ამ მესამე გზაში ხედავს კამიუ სწორ გამოსავალს. როგორ შეიძლება აჯანყება აბსურდის, უსაზრისობის წინააღმდეგ? – მხოლოდ იმით, რომ თავად უნდა მიანიჭო სამყაროს საზრისი! ადამიანმა იცის, რომ მისი არსებობა სიკვდილით არის შემოსაზღვრული და სიკვდილითვე სრულდება, ისევე, როგორც სიზიფემ იცის, რომ ლოდი, რომელიც მთაზე ააქვს, აუცილებლად ისევ ქვევით ჩამოვარდება. დავიზადე იმ სამყაროში, რომელსაც საზრისი არ გააჩნია, მაგრამ მაინც ჯიუტად ვეძებ ამ საზრისს. აქედან გამომდინარე, ადამიანი უკვე ის არსებაა, რომელიც თავად ანიჭებს სამყაროს მნიშვნელობებს. ამგვარად, ის ფუნქცია, რომელსაც ადრე ღმერთი ასრულებდა, ადამიანმა იკისრა და მისი, როგორც სამყაროს ცენტრში მყოფის ადგილი დაიკავა. აბსურდს უნდა შეეწინააღმდეგო, მიუხედავად იმისა, რომ იგი: მარცხისთვის ხარ განწირული; ცხოვრება უნდა განაგრძო, თუმცა იგი საკუთარი მოკვდავობის შესახებ. სწორედ ეს არის აჯანყება. ამგვარი აჯანყების საშუალებით ადამიანი მოიპოვებს საკუთარ ღირებულებებს: საზრისს, თავისუფლებასა და შემოქმედების უნარს. კამიუსთვის ადამიანის ნამდვილი დანიშნულებაც სწორედ ეს არის.

რაც შეეხება თავად აბსურდის დრამას, რომელიც მეოცე საუკუნის შუა წლებში ჩამოყალიბდა ძირითადად ფრანგულ ლიტერატურაში, ის მჭიდრო კავშირშია ეგზის-

ტენციალურ ფილოსოფიასთან და აბსურდის კამიუსეულ კონცეფციასთან, თუმცა აბსურდის დრამა არ უნდა აგვერიოს კამიუსეულ პიესებთან. ვინაიდან გარდა ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიისა, აბსურდის დრამას სხვა, უშუალოდ ლიტერატურული ფესვებიც გააჩნია: ის მჭიდრო კავშირშია ლიტერატურულ მოდერნიზმთან და ავანგარდთანაც. მაგალითისთვის, შეგვიძლია აბსურდის დრამის წარმომადგენელ ორ უმნიშვნელოვანეს ავტორზე – სამუელ ბეკეტსა და ეჟენ იონესკოზე – ვისაუბროთ. მათი შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპია რეალიზმზე, როგორც გამოხატვის საშუალებაზე, უარის თქმა (რაც, ზოგადად, მოდერნისტული ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი). ბეკეტი და იონესკო ცდილობდნენ მაქსიმალურად ბუნდოვანი და აუხსნელი გაეხადათ საკუთარი პიესები. პერსონაჟებს შორის კომუნიკაციის რღვევით, ენის ფუნქციის დაკნინებით, მისი „დეკონსტრუქციით“, დროსივრცული კანონზომიერებების უარყოფით, რაციონალური აზროვნებისადმი ირონიული დამოკიდებულებით, მათ უარი თქვეს თეატრის ტრადიციულ ენაზე და შეეცადნენ გადმოეცათ ირაციონალურ სამყაროსთან პირისპირ, ორიენტირების გარეშე დარჩენილი ადამიანის კრიზისი.

ამ დრამატურგთა პიესებში, იქნება ეს ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“, „თამაშის დასასრული“ თუ იონესკოს „სკამები“ ან „მელოტი მომღერალი ქალი“, სცენაზე წარმოდგენილი მინიმალიზმი, ის სიცარიელე, რაც ირგვლივ სუ-

ფევს, ზუსტად ასახავს პერსონაჟების შინაგან მდგომარეობას. სამუელ ბეკეტთან ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ წარმოჩნდება. ჩვენ წინაშეა სიცარიელის პირისპირ დარჩენილ ადამიანები. აქ ისევ შეგვიძლია გავიხსენოთ სიორენ კირკეგორი, რომელიც ადამიანის ფუნდამენტურ, დასაბამიერ მდგომარეობად მოწყენილობას მიიჩნევდა. ამ მოწყენილობისგან გაქცევის მიზნით ადამიანი იგონებს ათასგვარ საქმეს, გასართობს, ყველაფერი იმას, რითაც ადამიანი ცხოვრებაშია დაკავებული, რომ ეს აუტანელი განცდა ჩაახშოს. ბეკეტის პიესებშიც ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც მოწყენილობით იტანჯებიან. ისინიც ცდილობენ მარტოობისა და გარშემო გამეფებული სიცარიელის შევსებას. „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟები ამ სიცარიელეში რაღაც მნიშვნელოვანს ელოდებიან, რომელიც ასეთ სამყაროში შეუძლებელია.

კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი სიახლე, რითაც აბსურდის თეატრი განსხვავდება ტრადიციული თეატრისაგან, არის ენის, მეტყველების ფუნქციის დაკნინება. სწორედ ენაა ის უმთავრესი იარაღი, რომელსაც ტრადიციული თეატრი იყენებს და ეყრდნობა. თუ ესა თუ ის „ჭეშმარიტება“ აქამდე სიტყვების საშუალებით გადმოიცემოდა, ახლა მას უკვე აღარ შეუძლია ამ ფუნქციის შესრულება. სწორედ ესაა ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, რის გამოც აბსურდის თეატრს „ანტითეატრსაც“ უწოდებენ. აქ ენა აღარ არის კომუნიკაციის საშუალება. ის ინფორმაციის გადაცე-

მას სრულყოფილად ვეღარ უზრუნველყოფს პერსონაჟებს შორის. პერსონაჟები მეტყველებენ არა იმიტომ, რომ ერთმანეთს გააგებინონ სათქმელი, არამედ – მხოლოდ ირგვლივ გამეფებული დუმილის სიცარიელის შესავსებად. მათ შორის დიალოგი ვერ მყარდება. თითოეული მათგანი წარმოთქვამს „მონოლოგს“, რომელსაც „მოსაუბრე“ არც კი უსმენს. სწორედ ასეთია სამუელ ბეკეტის პიესის – „გოდოს მოლოდინში“ – პერსონაჟთა მეტყველება. ექვენ იონესკო კიდევ უფრო შორს მიდის: ჩვეულებრივი საუბარი აღარ შეიძლება მიმდინარეობდეს პერსონაჟებს შორის, რადგან ჩვეულებრივი სიტყვებითა და დიალოგების საშუალებით აღდგება სამყაროს ხედვის ესა თუ ის კონცეფცია. საუბარი, მეტყველება უნდა დაიშალოს. იონესკო თავის პიესებში მიმართავს ტავტოლოგიებს, წინააღმდეგობრივ ფრაზებს, გაურკვეველ ბგერებსა და შეუსაბამო გამოთქმებს, რაც უმეტესად სიცილს იწვევს მაყურებელში. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა მისი პიესა „მელოტი მომღერალი ქალი“, რომლის მიმდინარეობისას ნელ-ნელა სულ უფრო მეტად გაუგებარი ხდება მოქმედ გმირთა მეტყველება. ფინალში ის იმდენადაა დანაწევრებული, რომ არა მარტო მათ მიერ გამოყენებული ფრაზებია შეუსაბამო და გაუგებარი, არამედ თავად სიტყვები და ჟესტებიც კარგავენ მნიშვნელობას. ახლა უკვე არა მარტო პერსონაჟებს არ ესმით ერთმანეთის, არამედ კომუნიკაცია ირღვევა მაყურებელთანაც. სიტყვები სასცენო საგნებად იქცევა და

მოქმედი გმირები მათში იკარგებიან. საგულისხმოა, რომ ავტორმა აღნიშნული პიესის შექმნისას ინსპირაციად უცხო ენის შესასწავლი სასაუბრო გამოიყენა.

ყოველივე ეს – „მეტყველების კრიზისი“, გამოხატვის რეალისტურ ხერხებზე უარის თქმა, ლოგიკური აზროვნებისადმი, მიზეზშედეგობრივი კავშირების უნდობლობა და გროტესკული დამოკიდებულება გასაგებს ხდის იმასაც, რომ პიესებში მოქმედება უკიდურესადაა შეზღუდული. თითქოს ყველაფერი შეჩერებულია. სამუელ ბეკეტის პიესებში დროც, ფაქტობრივად, უძრავადაა გაყინული. საერთოდ, დროის მდინარებას განსაზღვრავს ის, თუ რამდენადაა მოვლენებით დატვირთული ესა თუ ის მონაკვეთი. თუმც, ბეკეტი მიზანმიმართულად ქმნის სცენაზე სიცარიელის შეგრძნებას (დეკორაციები ყველა მის პიესაში მინიმალისტურია), სიცარიელეა, ასევე, პერსონაჟთა მეტყველებაშიც და შინაგან სამყაროშიც. მოქმედების კიდევ უფრო შენელებისთვის ავტორი თავის პერსონაჟებს ხშირად გადაადგილების საშუალებასაც კი უზღუდავს: თითქმის ყველა მათგანს რაღაც ფიზიკური ნაკლი აქვს: ზოგი ნაგვის ყუთში ზის („თამაშის დასასრული“), ზოგი მიწაშია წელამდე ჩაფლული („ბედნიერი დღეები“). ამით ბეკეტი ადამიანური არსებობის უსუსურობაზე მიანიშნებს. ავტორი ადამიანს ამოუხსნელ, გაუგებარ აბსურდულ სამყაროსთან სრულიად მარტო ტოვებს.

აბსურდის თეატრის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი განმეორებაა. პიესებში არაერთხელ მეორდება სიტუაციები, დიალოგები, ჟესტები. ისინი ციკლებადაა დაყოფილი. ესაა ერთ-ერთი მძლავრი იარაღი, რომლის საშუალებითაც მკვეთრად ესმება ხაზი იმას, რომ ადამიანური არსებობის გამოუვალი მდგომარეობა, აბსურდულობა, რაც მათ პიესებშია გადმოცემული, არ არის ერთჯერადი სიტუაცია, რომელიც ჩაივლის, არამედ ყველაფერი განუწყვეტლივ მეორდება და დასასრული არ უჩანს. ერთადერთი გამოსავალი მხოლოდ სიკვდილი თუ იქნება (ბეკეტის პერსონაჟებისთვის ესეც კი სანატრელია). აბსურდის თეატრისთვის არაა დამახასიათებელი პერსონაჟების ფსიქოლოგიური სიღრმისა და სირთულის წარმოჩენა. მათი ცნობიერებაც ისეთივე დანაწევრებულია, როგორც მათივე მეტყველება.

უნდა ითქვას რომ აბსურდის დრამა იმითაც განსხვავდება ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის სხვადასხვა წარმომადგენელთა შეხედულებებისგან და მათი მხატვრული ტექსტებისგან, რომ აქ არ იგრძნობა ადამიანისადმი, როგორც აბსურდული სამყაროსთვის საზრისის მიმნიჭებელისადმი რწმენა. ისინი თავისუფალი სიზიფეები კი არ არიან, რომელიც კამიუს მიხედვით თავისთვის ბედნიერებას მოიპოვებს, არამედ ჩვენს წინაშე არიან უსუსური ადამიანები, რომელთა საშუალებითაც გაშიშვლებულია ადამიანური ყოფის ტრაგიკომიკურობა.

ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის გარდა, ევროპულ ლიტერატურაში მოიძებნება სხვა მაგალითებიც, რომლებმაც ბიძგი მისცა აბსურდის დრამის ჩამოყალიბებას. აქ შეიძლება გავიხსენოთ მოდერნისტული მწერლობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ფრანც კაფკას ტექსტები, პირველ რიგში კი – „პროცესი“. კაფკას პერსონაჟებსაც სრულიად არაპროგნოზირებად სამყაროში უწევთ არსებობა. მათ არ შეუძლიათ მიზეზშედეგობრივი კავშირები დაძებნონ საკუთარ ცხოვრებაში. თუმცა, კაფკას პერსონაჟები მაინც მაძიებელ ადამიანებად რჩებიან, მაშინ, როცა მაგალითად ბეკეტის გმირებისთვის, უმეტესწილად, რაიმეში გარკვევის იმედი გადაწურულია.

თუკი ისევ ენის პრობლემას დავუბრუნდებით, შეიძლება პარალელი გავავლოთ მეოცე საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ ავანგარდთანაც. ფუტურისტებისა თუ დადაისტებისთვის ნიშანდობლივი იყო ენის მიმართ სპეციფიკური, „მტრული“ დამოკიდებულება, მაგრამ მათი მთავარი მიზანი რაღაც ახალი ენის „აღმოჩენა“ იყო (მაგ. „ზაუმური ენა“), რომელზეც ახალი ხელოვნება უნდა ამეტყველებულიყო. აბსურდის დრამის შემთხვევაში ენის ასეთი „დაკნინება“ ახალი ენის აღმოჩენას კი არა, არამედ გონების, რაციონალურობის მიჯნასთან მისვლას ემსახურება, რაც, საბოლოოდ, დუმილით მთავრდება. საგულისხმოა, რომ ბეკეტის პერსონაჟების უმეტესობას თავადაც ესმის, რომ მათი მეტყველებითი კომუნიკაცია სხვა პერსონაჟებთან თუ

საკუთარ თავთან უაზრობაა, თუმცა წინ მხოლოდ შიშის-
მომგვრელი დუმილია, და ეს ენა, რომელზეც ისინი სა-
უბრობენ, უკანასკნელი ნარჩენებია „სადი აზრისა“; ესაა
უკანასკნელი მიჯნა, რომლის მიღმა სრული სიჩუმე ისად-
გურებს. ამიტომ ისინი ცდილობენ, რომ ლაპარაკი არ შეწყ-
ვიტონ. ამის გამო ბეკეტის პერსონაჟების მეტყველება მით
უფრო ემსგავსება ბოდვას, რაც მეტად ვეცნობით მისი გვი-
ანდელი პერიოდის ტექსტებს. შიში იმისა, რომ სამუდა-
მოდ დუმილი დაისადგურებს, მსჭვალავს პერსონაჟთა
სულელებს, მაგრამ ეს დუმილიც ერთგვარი უკანასკნელი პრო-
ტესტია ხელოვნების ნაწარმოების მხრივ რაციონალური
სამყაროს მიმართ. აქ ალბათ მართებული იქნება, გავიხ-
სენოთ ფრანგი ფილოსოფოსის, მიშელ ფუკოს ფუნდამენ-
ტური ნაშრომი „შეშლილობის ისტორია კლასიკურ ხანაში“
და, კერძოდ, მისი ფინალური მონაკვეთი: „შეშლილობის
მეშვეობით ხელოვნების ქმნილება, რომელიც თითქოს
განზავებულია სამყაროში, სადაც თავის უაზრობას ავლენს
და მხოლოდ პათოლოგიურ თვისებებს იძენს, არსებითად,
თავის თავში სამყაროს დროს ატარებს, იმორჩილებს და
მართავს მას. შეშლილობის მეშვეობით ხელოვნების ქმნი-
ლება აშიშვლებს სიცარიელეს, მდუმარების დროს, პასუხ-
გაუცემელ კითხვას; ის იწვევს დაუძლეველ რღვევას, რის
გამოც სამყარო იძულებული ხდება, რომ საკუთარი თავი
გამოჰკითხოს. მას მიემართება შემოქმედებითი აქტის გარ-
დაუვალი მკრეხელობა, და შეშლილობის წიაღში მოქცე-

ული ნაწარმოების დრო აიძულებს სამყაროს, თავისი ბრალეულობა განიცადოს. ამიერიდან, პირველად დასავლური სამყაროს ისტორიაში, სწორედ სამყარო ხდება დამნაშავე შემოქმედების წინაშე; ის განპირობებულია თვით ნაწარმოებით, განწირულია იმისთვის, რომ მიესადაგოს მის ენას, იძულებულია ამოიციოს და გაასწოროს თავისი შეცდომები“.

საინტერესოა, რომ აბსურდის დრამა არ ყოფილა რაღაც ჰერმეტიული მოვლენა. მან მრავალფეროვანი განვითარება ჰპოვა როგორც ლიტერატურასა და თეატრში, ასევე – კინოშიც. აბსურდის დრამისათვის დამახასიათებელი ელემენტები არაერთ ავტორთან შეიძლება ამოვიცნოთ, მათ შორის – ქართულ ლიტერატურასა და კინოშიც. აბსურდი როგორც ჟანრი შეიძლება ერთგვარ ხიდადაც წარმოვიდგინოთ მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასა და კულტურას შორის. მნიშვნელოვანია, რომ აბსურდის დრამის ჩამოყალიბება ცალკე ჟანრად მეორე მსოფლიო ომს მოსდევს და უშუალოდ წინ უსწრებს პოსტმოდერნიზმის ეპოქის დადგომას, ე.წ. „დიდი ნარატივების“ დაშლას, ამიტომ საყურადღებოა, რომ ენისადმი იმგვარ დამოკიდებულებას, როგორსაც აღნიშნულ ჟანრში ვაწყდებით, ის განზომილებაც გააჩნია, რომ ავტორებმა პრევენცია მოახდინონ, რათა მათი ტექსტები რომელიმე იდეოლოგიის სამსახურში არ აღმოჩნდეს. თუკი ენა, როგორც მწყობრი სისტემა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება მოირყევა,

შეუძლებელი იქნება ასეთ ენაზე შექმნილი ტექსტის რომელიმე იდეოლოგიურ კალაპოტში მოქცევა. მართალია, ე. იონესკოს არ სურდა, რომ მისი პიესები იდეოლოგიური ბრძოლის იარაღად გამოყენებულიყო, მაგრამ აბსურდის ენა ამგვარი „ბრძოლისთვის“ მაინც მოსახერხებელი გამოდგა. აბსურდის ჟანრის, როგორც ტოტალიტარულ საბჭოთა იდეოლოგიასთან ბრძოლის იარაღის წარმატებულ გამოვლინებად ქართულ ლიტერატურაში შეიძლება ჩაითვალოს რეზო ჭეიშვილის მოთხრობა „ცისფერი მთები“ და მასზე დაყრდნობით ელდარ შენგელაიას მიერ 1983 წელს გადაღებული ამავე სახელწოდების ფილმი. აქ საყურადღებო ის ფაქტია, რომ, შეიძლება ითქვას, პერსპექტივა შეტრი-ალეზულად არის ნაჩვენები. კერძოდ, „ტრადიციულ“ აბსურდის დრამაში (რეალიზმთან დაპირისპირების საბა-ზით) პიესაში გადმოცემული რეალობა მაქსიმალურად გა-ბუნდოვანებულია, ისე, თითქოს ავტორები ცდილობენ მკითხველს (მაყურებელს) დაანახონ, რომ ისინი აცლიან სინამდვილეს რაციონალურობის თხელ აპკს და აჩვენებენ მას ისეთად, როგორც სინამდვილეშია – განუჭვრეტადად და არაპროგნოზირებადად. მაგრამ „ცისფერი მთების“ შემ-თხვევაში საბჭოთა სინამდვილე უკვე იმდენად წააგავდა აბსურდის ჟანრის კანონებს, რომ ფილმში აღწერილი რუ-ტინული ყოფა ძალზედ ახლობელი იყო აღწერი; დაწესე-ბულებაში მომუშავე ადამიანების ყოველდღიურობისათ-ვის. აქ უკვე ზედმეტი გადაჭარბება აღარ იყო აუცილებე-

ლი. ფილმის საბჭოთა მაყურებელი სცნობდა გარემომცველ არაადამიანურ და არაეფექტურ სინამდვილეს, რომელშიც თავადვე ცხოვრობდა.

„ცისფერ მთებში“ განსაკუთრებით დიდ დატვირთვას იძენს აბსურდისთვის ნიშანდობლივი ისეთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი, როგორცაა კომუნიკაციის არარსებობის პრობლემა. ისევე როგორც აბსურდის თეატრში, აქაც პერსონაჟები უმიზნოდ, მხოლოდ იმისთვის საუბრობენ, რომ რაიმე თქვან, გაიგონონ საკუთარი ხმა და არა იმისთვის, რომ დიალოგი შედგეს. აქ წარმოჩენილია აბსურდის მთავარი პრინციპი – ციკლურობაც: დრო აქ ციკლურად მოძრაობს და გამუდმებით ერთი და იგივე მეორდება.

მართალია, საბჭოთა კავშირი უკვე აღარ არსებობს, მაგრამ „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ კვლავ ინარჩუნებს როგორც მხატვრულ ღირებულებას, ასევე – აქტუალურობასაც. ფილმში დაცინვის საგნად ქცეული მანკიერებები არ არის მხოლოდ საბჭოთა კავშირისთვის, მისი საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი. მასში ნაჩვენებია უძრავი, ჩაკეტილი საზოგადოების მომავალი, რომელიც კარგს არაფერს უქადის მას. მართალია, ტექსტიც და ფილმიც გვიანი საბჭოთა კავშირის დროინდელი საზოგადოების გროტესკულ ხატს ქმნის, მაგრამ აბსურდის დრამის ის ღრმა სათქმელი, რაც ადამიანური არსებობის ტრაგიზმს აშიშვლებს, კვლავ ინარჩუნებს აქტუალურობას. ამის გამო ეს ფილმი დღესაც არ ჰკარგავს თავის მხატვრულ ძალას.

ბიბლიოგრაფია:

ბაქრაძე 1972: ბაქრაძე მ. *სამულე ბეკეტის პიესა „გოდოს მოლოდინში“*. „ხომლი“, №8, 1972 (გვ. 204-208).

იონესკო 2005: Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? (Выступление на коллоквиуме „Конец абсурда?“). Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., 2005 (с. 191-195).

კამიუ 2017: კამიუ ა. *სიზიფეს მითი*. თბილისი: გამომცემლობა „აგორა“, 2017.

სარტრი 2006: სარტრი ჟ.პ. ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია. თბილისი: გამომცემლობა „ჯეოპრინტი“, 2006.

ფუკო 2021: ფუკო მ. *შემოიღობის ისტორია კლასიკურ ხანაში*. თბილისი: „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2021.

და მ ა ტ ე ბ ა

გზამკვლევი კლასიკურ ლიტერატურაში

**დონ კიხოტი, პირველი თანამედროვე რომანი –
და ერთ-ერთი საუკეთესო!**

**სადღაც ლა მანჩაში, იმ ადგილას, რომლის სახელიც
არ მახსოვს...**

ეს სტრიქონი, სავარაუდოდ, ყველაზე ცნობილია ესპანური ლიტერატურის ისტორიაში. ამ ფრაზით იწყება მიგელ დე სერვანტესის „მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტ ლამანჩელი“, პირველი, ჭეშმარიტად თანამედროვე რომანი.

1605 და 1615 წლებში, ორ ნაწილად გამოქვეყნებული ეს რომანი, არის ისტორია ალონსო კეხანასი, მე-16 საუკუნის ესპანელი იდალგოსი, დიდგვაროვნისა, რომელიც იმდენად გატაცებულია კითხვით, რომ ტოვებს სახლს საკუთარი რაინდული თავგადასავლების სამიებლად და თავად ხდება მოხეტიალე რაინდი – დონ კიხოტ ლამანჩელი. ბაძავს რა თავის სათაყვანებელ ლიტერატურულ გმირებს, ის ახალ აზრს პოულობს თავის ცხოვრებაში: ეხმარება გასაჭირში მყოფ ქალბატონებს, ებრძვის გიგანტებს და ასწორებს შეცდომებს... ძირითადად საკუთარ თავში.

მაგრამ დონ კიხოტი ბევრად მეტია. ეს არის წიგნი წიგნებზე, კითხვაზე, წერაზე, იდეალიზმსა და მატერიალიზმზე, სიცოცხლეზე... და სიკვდილზე. დონ კიხოტი

შეშლილია. მისი „ტვინი დამშრალია“ კითხვის გამო და ის ვეღარ განარჩევს რეალურს ფიქციურისგან – თვისება, რომელიც იმ დროისათვის სასაცილოდ ითვლებოდა... თუმცა, სერვანტესი დონ კიხოტის სიგიჟეს უფრო საიმისოდ იყენებს, რომ ჩასწვდეს მარადიულ კამათს თავისუფალ ნებასა და ბედისწერას შორის. გზააბნეული გმირი სინამდვილეში ის ადამიანია, რომელიც ებრძვის საკუთარ სისუსტეებს, რათა იქცეს თავის საოცნებო პიროვნებად.

სერვანტესი, თავად უაღრესად ნიჭიერი, გონებაგახსნილი, მოგზაურობის მოყვარული და ერუდირებული, დონ კიხოტით გულმოდგინე მკითხველი იყო. ისიც ემსახურებოდა ესპანეთის ტახტს და არაერთ თავგადასავალში იყო გახვეული, რომლებიც, მოგვიანებით, რომანში ასახა. ლეპანტოსთან გამართულ ბრძოლაში, ოსმალეთის იმპერიის დამარცხების შემდეგ (სადაც მან დაიშავა მარცხენა ხელი და იქცა „ლეპანტოელ ცალხელად“), სერვანტესი ტყვედ ჩავარდა და, გამოსასყიდის მოლოდინში, ალჟირში იყო დაკავებული. ეს ავტობიოგრაფიული ეპიზოდი და მისი გაქცევის მცდელობები „ტყვეთა ზღაპრში“ ასახული (დონ კიხოტი, ნაწილი I), რომელშიც პერსონაჟი იხსენებს „ესპანელ ჯარისკაცს, სახელად, ვინმე დე საავედრას“, რომელიც სერვანტესის მეორე გვარზე მიუთითებს. წლების შემდეგ, ესპანეთში დაბრუნებული, „დონ კიხოტის“ წერას დაასრულებს ციხეში, სადაც სასჯელს მო-

იხდის სახელისუფლებო მოღვაწეობის დროს მის ანგარიშებში არსებული დარღვევების გამო.

ქარის წისქვილებთან ბრძოლა

რომანის I ნაწილში, კეხანა, თავისი ახალი სახელით – დონ კიხოტი, მოხეტიალე რაინდისათვის შეუცვლელ აქსესუარებს აგროვებს: აბჯარს, ცხენს – როსინანტს, და ქალბატონს, უბრალო გლეხ გოგონას, რომელსაც დუღსინეა ტობოსელს უწოდებს, და რომლის გამოც ადასრულებს დიად რაინდულ გმირობებს...

სანამ დონ კიხოტი პირველი წარუმატებელი და დამღუპველი რაინდული კამპანიის შედეგად მიღებულ ჭრილობებს იშუშებს, მისი ახლო მეგობრები, მღვდელი და დალაქი, გადაწყვეტენ დაათვალიერონ წიგნები მის ბიბლიოთეკაში. მათი კომენტარები, მისი აღნუსხული რაინდული წიგნების შესახებ, წარმოადგენს ნაზავს ლიტერატურული კრიტიკისა და პაროდისა ინკვიზიციის ქმედებაზე ეშმაკული ტექსტების დაწვის გამო. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე ტომი გადარჩება (მათ შორის, სერვანტესის საკუთარი *La Galatea*), წიგნების უმეტესობა დაიწვება დონ კიხოტის სიგიჟეში მათი პასუხისმგებლობის გამო.

მეორე ექსპედიციაში დონ კიხოტს გლეხი სანჩო პანსა უერთდება, როგორც მისი ერთგული მეაბჯრე, იმ იმედით, რომ ერთ დღეს საკუთარი კუნძულის გამგებელი გახდება.

ეს წყვილი ყველა ასპექტში განსხვავდება ერთმანეთისგან. დონ კიხოტი მაღალი და გამხდარია, სანჩო, პირიქით, დაბალი და მსუქანი (პანსა ნიშნავს „მუცელგაბერილს“). სანჩო წერა-კითხვის უცოდინარი, უბრალო ადამიანია და დონ კიხოტის რთულ და დახვეწილ გამოსვლებს პოპულარული ანდაზებით პასუხობს. მას შემდეგ, შეუსაბამო წყვილი მთავარ ლიტერატურულ არქეტიპად გადაიქცევა.

რომანის, ალბათ, ყველაზე ცნობილ სცენაში, დონ კიხოტი ხედავს სამ ქარის წისქვილს, რომლებსაც წარმოდგენს საშიშ გოლიათებად, რომელთაც უნდა შეებრძოლოს. სწორედ აქედან მომდინარეობს ფრაზა – „ქარის წისქვილებთან ბრძოლა“... I ნაწილის დასასრულს, დონ კიხოტსა და სანჩოს მოტყუებით აბრუნებენ თავიანთ სოფელში. სანჩო თავად იქცევა დონ კიხოტად და სულ უფრო მეტად შეპყრობილია გამდიდრებითა და საკუთარი კუნძულის მმართველობაზე ოცნებით.

„დონ კიხოტმა“ უდიდესი წარმატება მოიპოვა, ესპანურიდან მალევე ითარგმნა თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე და ჩრდილოეთ ამერიკამდეც კი მიაღწია. 1614 წელს, უცნობმა ავტორმა, ალონსო ფერნანდეს დე აველანედამ გამოაქვეყნა აპოკრიფული მეორე ნაწილი. სერვანტესმა ჩართო ეს ყალბი დონ კიხოტი და მისი პერსონაჟები რომანის საკუთარ, II ნაწილში, და კიდევ ერთი თავი დაამატა თანამედროვე ნარატივის ისტორიას.

თუ I ნაწილი წარმოადგენდა რეაქციას რაინდულ რომანებზე, II ნაწილი იყო რეაქცია I ნაწილზე. მოქმედება ვითარდება ერთი თვის შემდეგ დონ კიხოტისა და სანჩოს პირველი ლიტერატურული თავგადასავლიდან, მას შემდეგ, რაც ისინი შეიტყობენ, რომ წიგნი, რომელიც მათ ამბავს ყვება, უკვე დაბეჭდილია (ნაწილი I).

მეორე ნაწილი სარკეებით თამაშს წააგავს და აღსავსეა ეპიზოდების გახსენებითა და გადაწერით. ახალი პერსონაჟები – არისტოკრატები, რომლებმაც წაიკითხეს I ნაწილი, თავიანთ ცოდნას იმისთვის იყენებენ, რომ დასცინონ დონ კიხოტსა და სანჩოს და თავი შეიქციონ ამით. ამ პერსონაჟებით მოტყუებული სანჩო და მძიმედ დაჭრილი დონ კიხოტი, საბოლოოდ, ისევ თავიანთ სოფელში ბრუნდებიან.

რამდენიმე დღის განმავლობაში დონ კიხოტი საწოლზეა მიჯაჭვული. მისი ბოლო საათები დგება. დონ კიხოტი გადაწყვეტს, სამუდამოდ მიატოვოს თავისი არსებობა დონ კიხოტის გარსში, უარი თქვას ლიტერატურულ იდენტობაზე და ფიზიკურად მოკვდეს. ის აცრემლებულს ტოვებს სანჩოს – თავის საუკეთესო და ერთგულ მკითხველს, და, საკუთარი სიკვდილით თავს იცავს დამატებებისა და შემდგომი მიმბამძველებისგან.

ნამდვილი არასანდო მთხრობელი

I ნაწილის პროლოგის მთხრობელი პრეტენზიას აცხადებს იმაზე, რომ გულწრფელ და გაურთულებელ ისტორიას დაწერს. არაფერია უფრო შორს სიმათლისაგან! დისტანცირდება რა ტექსტური ავტორიტეტისგან, მთხრობელი აცხადებს, რომ მან მხოლოდ ხელნაწერი შეკრა, რომელიც ერთ არაბ ისტორიკოსს უთარგმნია – იმ დროისთვის სრულიად არასანდო წყარო... მკითხველმა თავად უნდა გადაწყვიტოს რა არის რეალური და რა – არა.

საგულისხმოა, რომ „დონ კიხოტი“ არის წიგნი, რომელიც რამდენიმე, მანამდე არსებულ წიგნებს აერთიანებს. დონ კიხოტი ხომ რაინდული რომანებითაა შეპყრობილი; შესაბამისად, რომანი მოიცავს ეპიზოდებს, რომლებიც წარმოადგენენ პაროდის სხვა ნარატიულ ქვეყანრებზე, როგორიცაა – პასტორალური რომანები, პიკარესკული რომანები და იტალიური ნოველები (რომელთაგანაც რამდენიმე თავად სერვანტესის დაწერილია).

დონ კიხოტის ტრანსფორმაცია დიდგვაროვნიდან მოხეტიალე რაინდად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შეიძენს, თუკი რომანის გამოქვეყნების დროს ევროპაში განვითარებულ მოვლენებს გავითვალისწინებთ. ესპანეთი ხელახლა გამოიხსნეს ქრისტიანულმა სამეფოებმა საუკუნოვანი ისლამური ბატონობის შემდეგ; სოციალური მდგომარეობა, ეთნიკური კუთვნილება და რელიგიური რწმენა

განიხილება, როგორც ადამიანის მომავლის განმსაზღვრელი ფაქტორები, მაგრამ დონ კიხოტი ამასაც გამოუცხადებს ბრძოლას: „მე ვიცი, ვინც ვარ“, – პასუხობს ის ყველას, ვინც ცდილობს მის დარწმუნებას თავის „ნამდვილ“, ორიგინალურ იდენტობაში.

„დონ კიხოტი“ საუკუნეების პრიზმაში

არაერთი მწერალი იყო შთაგონებული დონ კიხოტით: გოეთედან, სტენდალიდან, მელვილიდან, ფლობერიდან თუ დიკენსიდან მოყოლებული, ვიდრე ბორხესამდე, ფოლკნერამდე და ნაბოკოვამდე.

რეალურად, ბევრი კრიტიკოსისთვის, რომანის მთელი ისტორია წარმოადგენდა „ვარიაციებს დონ კიხოტის თემაზე“. მისი პირველივე წარმატებიდან, რომანის მრავალი ღირებული ინგლისური თარგმანი განხორციელდა. სულ ახლახანს, ჯონ რეზერფორდმა და ედიტ გროსმანმა დაიმსახურეს მაღალი შეფასებები თავიანთი თარგმანებისთვის.

გარდა ლიტერატურისა, დონ კიხოტმა ხელოვნების სხვადასხვა სფეროები შთააგონა. კამაჩოს ქორწილის ეპიზოდზე, რომელიც რომანის მეორე ნაწილშია გადმოცემული, 1896 წელს, მარიუს პეტიპამ, ბალეტის ქორეოგრაფია

შექმნა. ასევე, დღემდე ძალზე პოპულარულია *Man of La Mancha*, 1960-იანი წლების ბროდვეის მიუზიკლი.

1992 წელს, ესპანეთის სახელმწიფო ტელევიზიამ განახორციელა რომანის I ნაწილის უაღრესად წარმატებული ადაპტაცია; ტერი გილიამის „*ადამიანი, რომელმაც დონ კიხოტი მოკლა*“ კი დონ კიხოტის თემით შთაგონებული ფილმების გრძელი სიის ბოლოდროინდელი შენამატია.

რომანის პირველი გამოცემიდან და დიდი წარმატებიდან 400 წელზე მეტი ხნის შემდეგ, დონ კიხოტი, სხვა ცნობილი ავტორების მიერ სამართლიანად არის აღიარებული მსოფლიოს საუკეთესო წიგნად. ჩვენს დროში, რომელიც აღსავსეა ქარის წისქვილებითა და გოლიათებით, ჯერ კიდევ ღირებულია დონ კიხოტისეული გზავნილი: ის, თუ როგორ ვფილტრავთ ჩვენ რეალობას ნებისმიერი იდეოლოგიის პირობებში, გავლენას ახდენს ჩვენს მიერ გარესამყაროს აღქმაზე.

ანა პუჩაო დე ლესია

ვისენტე პერეც დე ლიონი¹

ინგლისურიდან თარგმნა

ირმა რატიანმა.

¹ გამოქვეყნებულია 2018 წლის 25 ივნისს.