

**ტიქსტი და ქრონოტოპი**

**IRMA RATIANI**

**TEXT AND CHRONOTOPE**

Tbilisi University Press  
2010

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ირმა რატიანი

ტექსტი და ქრონოტოპი



თბილისის  
უნივერსიტეტის  
გამომცემლობა

ნიგნში „ტექსტი და ქრონოტოპი“ გამოკვლეულია თანამედროვე ლიტერატურის თეორიის ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, როგორცაა ტექსტისა და ქრონოტოპის კონცეპტუალური და მეთოდოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხი.

ნაშრომი განსაზღვრულია როგორც ლიტერატურის თეორიისა და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის სპეციალისტების, ისე ლიტერატურის პრობლემებით, კერძოდ, ილია ჭავჭავაძის, მიხეილ ჯავახიშვილისა და ვლადიმირ ნაბოკოვის შემოქმედებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

ნიგნის, როგორც დამხმარე სახელმძღვანელოს, შედეგების, დებულებებისა და დასკვნების გამოყენება მიზანშეწონილია ფილოლოგიური და, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებისათვის სწავლების სხვადასხვა საფეხურზე.

რედაქტორები: პროფ. თენგიზ კიკაჩიშვილი

პროფ. მერაბ ლაღანიძე

რეცენზენტები: ფ. დ. გაგა ლომიძე

პროფ. ბელა ნიფურია

## შინაარსი

წინათქმა

7

### ნაწილი პირველი ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის

შესავალი	13
თავი 1. ლიტერატურული ანტიუტოპია და მისი განვითარების ზოგადი ტენდენციები	19
1.1. უტოპია. Ou topos თუ Eu topos?	19
1.2. უტოპია და ანტიუტოპია – ამბივალენტური მთლიანობიდან კონცეპტუალური დეტერმინაციისკენ	26
1.3. ანტიუტოპიის ჟანრის ფილოსოფიური და ლიტერატურული ნანამძღვრები	35
თავი 2. ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები და ჟანრული სპეციფიკა	47
2.1. ჟანრის თეორიის ევოლუცია სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების კონტექსტში	48
2.2. ჰოლისტიკური თეორია – ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ორიენტირი	64
2.3. ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკა	70
თავი 3. დროისა და სივრცის ცნებათა გააზრებისათვის. ქრონოტოპი ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში	90
3.1. დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიური და მეცნიერული ასპექტები სუბიექტივისტური და ობიექტივისტური თეორიების კონტექსტში	91
3.2. დროისა და სივრცის კატეგორიათა მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის თეორიული პარადიგმა. ქრონოტოპის როლი ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის პროცესში	102
3.3. ლიმინალობა და დროისა და სივრცის გააზრების ლიმინალური თეორია	109
თავი 4. ქრონოტოპის ლიმინალური მოდელები მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში (ვ. ნაბოკოვის რომანების „მოპატიჟება სიკვდილზე“, „Bend Sinister“ და მ. ჯავახიშვილის რომანის — „ჯაყოს ხიზნები“ — მიხედვით)	120
4.1. დროის გააზრების სუბიექტური პარადიგმა	121
4.2. მხატვრული დროის ლიმინალური მოდელები და მათი ჟანრგანმსაზღვრელი ფუნქცია	124
4.3. მხატვრული სივრცის ლიმინალური მოდელები და მათი ტრანსფორმაციული ფუნქცია	151

**ნ ა ნ ი ლ ი მ ე ო რ ე**  
**ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში**  
 (ხუთი თხზულების ანალიზი)

შ ე ს ა ვ ა ლ ი	179
თ ა ვ ი 1. თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია	186
1.1. ავტორისეული დრო-სივრცე როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთ-ერთი ძირითადი პოზიცია	186
1.2. თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა	188
თ ა ვ ი 2. მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე	203
2.1. მხატვრული დროის სტრუქტურა და მისი რეალიზების ფორმები ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში	204
2.2. ძირითადი სივრცული მოდელების ანალიზის თავისებურება	223
თ ა ვ ი 3. მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა	225
3.1. პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი	225
3.2. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი	248
3.3. პერცეფციული დრო და სივრცე, ანუ პერცეფციული ქრონოტოპი	258
თ ა ვ ი 4. მკითხველისეული ქრონოტოპი	264

**ნ ა ნ ი ლ ი მ ე ს ა მ ე**  
**ნ ა რ კ ვ ე ვ ე ბ ი**

მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა	273
გზის მეტაფორიზებული მოდელები: „გლახის ნაამბობიდან“ „ოთარაანთ ქვრივამდე“	294
ილია და მისი მკითხველი	307
ბ ო ლ ო თ ქ მ ა	314
დამონმებული ლიტერატურა	315
ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები	325
Text and Chronotope	326
პირთა საძიებელი	349

## წინათქმა

წიგნი „ტექსტი და ქრონოტოპი“ სამი ნაწილისაგან შედგება და თითოეული მათგანი ეთმობა თანამედროვე ლიტერატურის თეორიის ისეთ მნიშვნელოვან პრობლემას, როგორცაა ტექსტისა და ქრონოტოპის კონცეპტუალური და მეთოდოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხი. წიგნში ხანგრძლივი კვლევის მასალებია თავმოყრილი, იგი აერთიანებს ავტორის ორ სამეცნიერო მონოგრაფიასა და შვიდ სამეცნიერო სტატიას, თუმცა კვლევის ყოველი ეტაპი განსხვავებულ ჭრილში გაიაზრებს საკვლევ პრობლემას და, შესაბამისად, განსხვავებულ სამეცნიერო შედეგზეა ორიენტირებული.

ნაწილი პირველი – „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ ეთმობა ლიტერატურული ჟანრის დადგენისა და განსაზღვრის პროცესში ქრონოტოპული მოდელების ფუნქციის გამოკვეთის თეორიულ პრობლემას. კერძოდ, ნაშრომი წარმოადგენს ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის განსაზღვრისა და ჟანრულ თავისებურებათა კვლევის მცდელობას ქრონოტოპის ლიტერატურული და ანთროპოლოგიური თეორიების კონტექსტში. პრობლემა შესწავლილია კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების მაგალითზე, ხოლო ტექსტების ინტერპრეტაცია განხორციელებულია შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდოლოგიურ ჭრილში. ნაშრომში, ერთი მხრივ, განხილულია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის გენეზისისა და ჟანრული სპეციფიკის საკითხი, ხოლო, მეორე მხრივ, დადგენილია ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების ძირითადი ტენდენციები და მათი ჟანრულ-მაკოორდინებელი ფუნქცია, ზოგადად, ლიტერატურული ანტიუტოპიისა და, კერძოდ, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ფარგლებში.

ლიტერატურული ჟანრების დესკრიფცია და კლასიფიკაცია ჟანრთა რაობის, არსისა და დანიშნულების განსაზღვრის ძირითად კონცეპტუალურ-მეთოდოლოგიურ საშუალებას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტრადიციული ლიტერატურული ჟანრების პარალელურად აღმოცენებული ახალი ჟანრები, რომლებიც არა მხოლოდ ამკვიდრებენ და აყალიბებენ აზროვნების სტილს გარკვეულ ლიტერატურულ ეპოქებში, არამედ მუდმივი განსჯისა და ანალიზისაკენ უბიძგებენ ლიტერატურის კრიტიკოსებს. ერთ-ერთი ასეთი ჟანრია ლიტერატურული ანტიუტოპია, რომელმაც ბევრად განსაზღვრა მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ესთეტიკა და სამართლიანად იქცა სერიოზული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ობიექტად. მაგრამ, წარმოებულ კვლევის მასშტაბურობის მიუხედავად, ლიტერატურული ანტიუტოპიის ანალიტიკური შესწავლა მრავალ პრინციპულ კითხვას ბადებს. შეიმჩნევა კვლევის ნოვატორული მეთოდებისა და კონცეფციების დანერგვის აუცილებლობა. ნაშრომი წარმოადგენს არა მხოლოდ მეცნიერულ დისკუსიას ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის ირგვლივ ფორმირებულ კრიტიკულ აზრთან, არამედ ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის ახლებური ინტერპრეტაციის მცდელობას ჟანრის ჰოლისტიკური თეორიისა და ქრონოტოპის თეორიის რაკურსებში. პირველი უზრუნველყოფს ლიტერატურული

ანტიუტოპიის გააზრებას ჟანრის სინქრონული და დიაქრონული თეორიების სინთეზირებული მოდელის კონტექსტში, ხოლო მეორე – ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების ტენდენციებისა და ჟანრულ-მაკოორდინებელი ფუნქციის განსაზღვრას.

ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრება ქრონოტოპული თეორიის პრიზმაში პირველად იქცევა საგანგებო კვლევის საგნად. ასევე პირველად, ჟანრის დეფინიციის მიზნით, განხორციელებულია პოზიტიური ანთროპოლოგიის ნიაღში შემუშავებული ლიმინალობის თეორიის მეთოდოლოგიური გადმოტანა მხატვრული ტექსტის სიბრტყეზე და ქრონოტოპული მოდელების ინტერპრეტაცია ცნარმოდგენილია ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის ქრილში. შესაბამისად, კვლევა გაფართოებულია მასშტაბური ლიტერატურულ-თეორიული და კულტუროლოგიური ანალიზის მიმართულებით და მოითხოვს როგორც უკვე ცნობილი ნყაროების კრიტიკულ ათვისებას, ისე ახალი ნყაროების აქტიურ დანერგვას სამეცნიერო მიმოქცევაში.

კვლევის აღნიშნული ეტაპის ძირითადი შედეგები შეიძლება ამგვარად ჩამოყალიბდეს: ნაშრომში გამოვლენილია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის ფორმირებისა და განვითარების ზოგადი ასპექტები, გამოკვეთილია მისი ჟანრული ევოლუციისათვის არსებითი ფილოსოფიური და ლიტერატურული ნანამძღვრები; წარმოჩენილია ლიტერატურული ანტიუტოპიის გააზრების სპეციფიკა ჟანრის თეორიის სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების კონტექსტში; დასაბუთებულია ლიტერატურული ანტიუტოპიის გააზრების მართებული თეორიულ-მეთოდოლოგიური კრიტერიუმი – ჰოლისტიკური თეორია და დადგენილია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკა; განსაზღვრულია დროისა და სივრცის კატეგორიათა მნიშვნელობა მსოფლიო ინტელექტუალური აზრის განვითარების ისტორიაში და წარმოჩენილია მათი არაერთგვარი ინტერპრეტაციის ტენდენციები როგორც ფილოსოფიურ-მეცნიერულ, ისე ლიტერატურათმცოდნეობით სფეროებში; დასაბუთებულია ქრონოტოპული კატეგორიების მაკოორდინებელი ფუნქცია ლიტერატურული ანტიუტოპიის მეტატექსტის ჟანრული კლასიფიკაციის პროცესში და აქცენტირებულია ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ლიტერატურული მოდელი; ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრთან შეჯერებულია ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორია და დადგენილია მისი განვრცობის ხარისხი ზოგადად ლიტერატურული ანტიუტოპიის და, კერძოდ, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ფარგლებში; განხილულია ქრონოტოპის ლიმინალური მოდელები მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის სპეციფიკურ ნიმუშებში; გამოკვლევისათვის მასალად გამოყენებულია ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა აგრეთვე მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტები: ვ. ნაბოკოვის რომანები „მოპატიჟება სიკვდილზე“ და „Bend Sinister“ და მ. ჯავახიშვილის რომანი „ჯაყოს ხიზნები“; ტექსტები განხილულია კომპარატივისტული ანალიზის პრინციპით.

ნიგნის მეორე ნაწილი – „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში. ხუთი თხზულების ანალიზი“ ეთმობა ლიტერატურული მიმდინარეობის ფარგლებში სპეციფიკური ქრონოტოპული მოდელების ფორმირებისა და რეალიზების ზოგადი ტენდენციების ანალიზის თეორიულ პრობლემას. ნაშრომი მიზნად ისახავს მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგად-სტრუქტურული თავისებურებების დადგენასა და შერჩეულ თხზულებებში მათი რეალიზების სპეციფიკის კვლევას. ილია ჭავჭავაძის პროზაული თხზულებების გაანალიზების საფუძველზე გამოვლენილია კლასიკური



რეალიზმისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული მოდელების სპეციფიკა, მათი სტრუქტურული არაერთგვაროვნებისა და რეცეფციის პრინციპები.

ინტერესის არეალში იმთავითვე მოქცეულია ქრონოტოპის პრობლემით დაინტერესებული მკითხველისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემები: როგორია თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა და ორიენტაცია, როგორ ჯგუფდება მხატვრული დროის ზოგადი მახასიათებლები, რას ნიშნავს სიუჟეტური დრო და სივრცე, როგორი სპეციფიკით გამოირჩევა იგი, რა კავშირშია ერთმანეთთან ავტორის, პერსონაჟისა და მკითხველის ინდივიდუალური ქრონოტოპები და სხვა. ნაშრომი მიზნად ისახავს ზოგადად რეალიზმისა და, კერძოდ, ქართული რეალიზმის ლიტერატურული მიმდინარეობის მეთოდოლოგიურ დაფუძნებას, ქართული რეალიზმის ლიდერის ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ახლებურად წაკითხვას, მის ინოვაციურ რეცეფციას ქრონოტოპის თეორიის ქრილში, რაც ესადაგება თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით სტანდარტებს.

ილია ჭავჭავაძე არის ავტორი, რომლის მემკვიდრეობის ანალიზი გასული საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე უცვლელად შემოდის ქართველ (და არა მხოლოდ ქართველ) კრიტიკოსთა ინტერესის სფეროში. შესაბამისად, მისი შემოქმედებითი დამსახურებანი მუდმივად განახლებადი რეცეფციის კონტექსტშია მოქცეული. წინამდებარე წიგნის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელიც განსხვავებული რეცეფციაა. რეცეფციის კუთხისა და პოზიციის ცვალებადობა დინამიკაში წარმოაჩენს როგორც საკვლევი ობიექტის სირთულეს, ასევე კვლევის მეთოდების მრავალფეროვან პერსპექტივებს.

კვლევის აღნიშნული ეტაპის ძირითადი შედეგები შემდეგი აქცენტებით არის გამოხატული: ქრონოტოპის თეორია, როგორც ტექსტის კვლევის მეთოდოლოგია, გააზრებულია ინტერკულტურულ (ევროპული ლიტერატურული პროცესების) კონტექსტში; ქრონოტოპის თეორიის, როგორც საკითხის ახლებურად კვლევისა და გადაჭრის თეორიული მეთოდოლოგიის გამოყენებით წარმოჩენილია რეალიზმის ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მეთოდის განმასხვავებელი პრინციპები; დადგენილია რა ქრონოტოპული ჩარჩოები, შემოთავაზებულია მათი სისტემური და სინთეზური თეორიული ანალიზი ტექსტთან მჭიდრო კავშირში – ილია ჭავჭავაძის ხუთ საეტაპო თხზულების მაგალითზე; კონკრეტული ტექსტების ანალიზი შესრულებულია კომპლექსურად; დასაბუთებულია, რომ ნებისმიერი მწერლის შემოქმედება, როგორც კარგად და ზედმინევენით შესწავლილიც არ უნდა გვეჩვენებოდეს იგი, არსობრივად შრეობრივია და, მუდმივად განახლებადი მეცნიერული კვლევის შედეგად, სრულიად მოულოდნელ ელფერს იძენს.

წიგნის როგორც პირველ, ისე მეორე ნაწილში დამუშავებული ინტერპრეტაციული მეთოდოლოგიები, როგორც აპრობირებული თეორიული მოდელები, წარმატებით შეიძლება დაინერგოს (და, გარკვეულწილად, უკვე დაინერგა კიდევაც) სხვა ლიტერატურული ჟანრების, ეპოქების, მიმდინარეობებისა და ტექსტების ნოვატორული ანალიზის მიზნით.

წიგნის მესამე ნაწილი მოიცავს სამეცნიერო ნარკვევებს, რომლებიც ბოლო წლებში გამოქვეყნდა ქართულენოვან და უცხოურ სამეცნიერო გამოცემებში და ეთმობა ტექსტისა და ქრონოტოპის ცალკეულ პრობლემებს. წიგნში მათი განთავსების მიზეზი სხვადასხვაა. სტატია „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა“ წარმოადგენს ინტერპრეტირების მცდელობას მე-20 საუ-

კუნის ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი ლიდერის, მიხაილ ბახტინის ძირითადი მეცნიერული შეხედულებებისა, რომელთაც მრავალი თვალსაზრისით დაეფუძნა ნიგნის – „ტექსტი და ქრონოტოპი“ – ავტორი. სტატია, რომელშიც განხილულია მეცნიერის ფუნდამენტური თეორიები ლიტერატურული ჟანრის, კარნავალისა და ქრონოტოპის პრობლემებზე, რეალიზებაა ავტორის დიდი ხნის ჩანაფიქრისა, დაენერა მაქსიმალურად მომცველი და ნაკითხვადი კრიტიკული ესე ქრონოტოპის თეორიის ფუძემდებლის, მიხაილ ბახტინის შესახებ. სტატიები „გზის მეტაფორიზებული მოდელები: „გლახის ნაამბობიდან“ „ოთარანთ ქვრივამდე“ და „ილია და მისი მკითხველი“ ნარმოადგენს ავტორის მიერ მონოგრაფიაში „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში“ დასმულ პრობლემებთან მიბრუნებას, როგორც მათ განზოგადებასა და სიღრმისეულ კვლევას, ისე – გადააზრებასა და რეინტერპრეტაციას. სტატია „გზის მეტაფორიზებული მოდელები: „გლახის ნაამბობიდან“ „ოთარანთ ქვრივამდე“ მიზნად ისახავს ილია ჭავჭავაძის პროზაში გამოკვეთილი სივრცული მოდელების რეცეფციის გაფართოებას მეტაფორიზების კონცეპტუალური მეთოდის მიმართულებით; სტატია „ილია და მისი მკითხველი“ კი აზუსტებს მკითხველთან ილია ჭავჭავაძის კომუნიკაციის თავისებურებებს ქრონოტოპული ჩარჩოს პრინციპების გათვალისწინებით. შესაბამისად, ნარკვევების შერჩევა განისაზღვრა, ერთი მხრივ, ნიგნის კონცეპტუალური კრიტერიუმებით, ხოლო, მეორე მხრივ – ავტორის პროფესიული მოსაზრებებით.

ვიმედოვნებთ, რომ სამ ნაწილად ნარმოადგენილი ნიგნი, რომელიც ეთმობა ერთი ფუნდამენტური პრობლემის – ტექსტისა და ქრონოტოპის ურთიერთმიმართების პრობლემის ინტერპრეტაციას განსხვავებულ თეორიულ რაკურსში – ხელს შეუწყობს ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევების შემდგომ განვითარებასა და გაღრმავებას აღნიშნული მიმართულებით.

დასასრულს, გვსურს განსაკუთრებული მადლიერება და პატივისცემა მივაგოთ ადამიანებს, რომელთა პროფესიულმა და კოლეგურმა თანადგომამ შესაძლებელი გახადა ნიგნის ამ სახით გამოცემა: რედაქტორებს – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების პროფესორს, ბატონ თენგიზ კიკაჩიშვილს, ილიას უნივერსიტეტის ქართული ლიტერატურის მიმართულების პროფესორს, ბატონ მერაბ ლალანიძეს; რეცენზენტებს – შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარეს, ფილოლოგიის დოქტორს, ბატონ გაგა ლომიძეს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურის მიმართულების პროფესორს, ქალბატონ ბელა წიფურიას; უღრმესი მადლობა ოსაკის უნივერსიტეტის (იაპონია) პროფესორს, ბატონ სადაო ცუკუის, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ინგლისური ფილოლოგიის მიმართულების მასწავლებელს, მთარგმნელს, ბატონ არიანე ჭანტურიას, აგრეთვე, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარული ფაკულტეტის საგამომცემლო საბჭოსა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობას მხარდაჭერისათვის ნიგნის გამოცემის საქმეში.

**ირმა რატიანი**

ნანილი პირველი

## ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში

ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის



## შესავალი

ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის დეფინიცია, მისი ჟანრული სპეციფიკისა და თავისებურებების კვლევა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემას წარმოადგენს. ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამ გეზით წარმართვა აღნიშნული პრობლემის უაღრესად აქტუალურმა ხასიათმა განაპირობა: სრულიად ცხადად გამოიკვეთა ანტიუტოპიური აზროვნების არსებითი როლი და ფუნქცია მე-20 საუკუნის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ფორმირების პროცესში.

ანტიუტოპიური რომანის, როგორც განკერძოებული, მაგრამ მნიშვნელოვანი სტრუქტურის, შესწავლა გასული საუკუნის 40-50-იან წლებში იღებს სათავეს. 80-იანი წლებიდან ინტერესი მის მიმართ იზრდება და ლიტერატურული ანტიუტოპია სამართლიანად ექცევა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ყურადღების ცენტრში. საგულისხმოა, რომ მკვლევართა დამოკიდებულება ლიტერატურული ანტიუტოპიის მიმართ გარკვეული არაერთგვაროვნებით გამოირჩევა. მავანი-სათვის ლიტერატურული ანტიუტოპიის განსაზღვრება პოლიტიკური კონიუნქტურის ცნებასთან არის გაიგივებული და პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებს, მავანისათვის კი ის სცდება ვიწროპოლიტიკურ ჩარჩოებს და სრულფასოვანი ლიტერატურული ჟანრის სტატუსს იძენს. ამ განსხვავების მიზეზად, ჩვენი აზრით, იდეოლოგიური პოზიცია უნდა მივიჩნიოთ. თუ საბჭოურ სივრცეში ანტიუტოპიური განწყობილება კომუნისტური ჰარმონიის რღვევის სინონიმი იყო, დასავლურ ლიტერატურულ წრეებში იგი მე-20 საუკუნის კულტურული კონტექსტის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. მოგვიანებით, იდეოლოგიური კლიშეების რღვევის პროცესში, პოსტსაბჭოური, კერძოდ, რუსული ლიტერატურათმცოდნეობა შეუერთდა ანტიუტოპიის გლობალური კვლევის ტენდენციებს და სრულად აირეკლა ის დისპოზიცია, რომელიც შეიქმნა რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ანტიუტოპიის ჟანრის ირგვლივ.

„ანტიუტოპია ეფუძნება სოციალიზმისა და კომუნიზმისადმი მტრულად განწყობილ ლიბერალურ-ბურჟუაზიულ ცნობიერებას, – მიუთითებს ლიტერატურის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, – ამასთან, სოციალური საზოგადოების რეალური მახასიათებლები ექსტრაპოლირებულია, გამოირჩევა საშიში ტოტალიტარული ანტურაჟითა და გამრუდებული პერსპექტივით, ისე რომ ანტიუტოპია ხშირად იქცევა ანტისოციალისტური, ანტისაბჭოთა პროპაგანდის იარაღად“ (ენციკლოპედიური... 1987: 30). ანალოგიურ პოზიციას იზიარებს ე. არაბ-ოლლიც: „კომუნიზმისა და სოციალისტური რევოლუციის წინაშე შიში, – აღნიშნავს იგი, – რომელმაც ხელი შეუწყო ანტიუტოპიური ჟანრის განვითარებას დასავლეთში, დროთა განმავლობაში გადაიზარდა პროგრესისა და მომავლის, მეცნიერებისა და ტექნიკის, ზოგადად, ადამიანური ინტელექტის წინაშე შიშში... ანტიუტოპიამ კურთხევა მიიღო ანტაგონისტური საზოგადოების გაბატონებული კლასებისაგან და დიდი ხნით იქცა ანტიკომუნისტური პროპაგანდის წამყვან თემად“ (არაბ-ოლლი 1988: 85). ანტიუ-

ტოპიის განსაზღვრების მსგავსივე სოციალურ-იდეოლოგიური ტენდენციები იკვეთება ვ. შესტაკოვის წერილში „შესანიშნავი ახალი სამყარო“ და ს. სიზოვის მონოგრაფიაში „უტოპია და საზოგადოებრივი ცნობიერება“.

ანტიუტოპიის პირველ სერიოზულ განმარტებას, დაფუძნებულს არა იდეოლოგიურ, არამედ კონცეპტუალურ-სტრუქტურულ ანალიზზე, გვთავაზობენ რ. გალცევა და ი. როდნიანსკაია წერილში „ადამიანი – ხელის შემშლელი/საუკუნის გამოცდილება ანტიუტოპიის სარკეში“. „ანტიუტოპიური რომანი, – აღნიშნავენ ისინი, – წარმოადგენს ადამიანური არსებობის ლიტერატურულ გამოძახილს „ახალი წესრიგის“ ზენოლაზე“ (გალცევა... 1988: 219). მიუხედავად იმისა, რომ ავტორები მართებულად აერთიანებენ ჰაქსლის, ორუელის, პლატონოვის, დომბროვსკისა და სხვათა ანტიუტოპიურ რომანებს ანტიუტოპიური მეტატექსტის კონტექსტში და მრავალ საყურადღებო დებულებასაც გვთავაზობენ, აღნიშნული წერილი წარმოადგენს ლიტერატურული ანტიუტოპიის განხილვას კულტუროლოგიურ ასპექტში და ვერ აკმაყოფილებს პრობლემის ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის დონეს. ავტორთა ინტერესი მეტწილად მიმართულია ისტორიულ-საზოგადოებრივი მოტივაციისაკენ და ნაკლები ყურადღება ეთმობა ისეთ მნიშვნელოვან პრობლემას, როგორცაა ჟანრის პოეტიკა.

ლიტერატურული ანტიუტოპიის საყურადღებო შეფასებას შეიცავს ა. ზვერევის წერილი „როდესაც დადგება სამყაროს ბოლო წუთი. ანტიუტოპია, XX საუკუნე“, რომელშიც ავტორი გამოკვეთს ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ ძირითად ჟანრულ კანონს – ბრძოლას ინდივიდუალური „მე“-ობის შესანარჩუნებლად. „ანტიუტოპია არის არა შენინააღმდეგება სისტემასთან, – წერს იგი, – არამედ მცდელობა სისტემის გარეშე, პირადულ და ხელშეუხებელ ზონაში დარჩენისა“ (ზვერევი 1989: 67).

ძალზე მნიშვნელოვან დაკვირვებებს ლიტერატურული ანტიუტოპიის ირგვლივ გვთავაზობს ი. ლატინინა სტატიაში „ოქროს ხანის მოლოდინში: ზღაპრიდან ანტიუტოპიისკენ“. ანტიუტოპია მისთვის წარმოადგენს ლიტერატურას ტოტალიტარული სახელმწიფოების შესახებ, ხოლო სახელმწიფო – „რიტუალის აღმასრულებელ მოწესრიგებულ ორგანიზაციას“. „სხვაგვარად რომ ვთქვათ, – ასკვნის ავტორი, – ამ სამყაროს აქვს არა ფიზიკური ობიექტის, არამედ ნიშანთა სისტემის სტატუსი, იგი შედგება არა საგნებისაგან, არამედ – ნიშნებისგან, და მისი ფუნქციონირების მთავარი პრინციპი არის არა მიზეზშედეგობრივი კავშირები, არამედ წესრიგი და მიზანმიმართულება“ (ლატინინა 1989: 178). ანტიუტოპიის როგორც რიტუალური სამყაროს ლატინინასეული განმარტება ეხმიანება ს. ფრანკის პოზიციას, რომლის თანახმადაც, რეგლამენტირებული უტოპიური რიტუალისა და მის წინაშე აჯანყებული ანტიუტოპიის სამყარო იდენტურია, განსხვავებას ქმნის მხოლოდ პათოსი: უტოპია, წესრიგის მკაცრი ლოგიკის ოპერირებით, ისწრაფის რიტუალის სრულყოფისაკენ, ანტიუტოპია კი ებრძვის უტოპიურ კვაზილოგიკას და არღვევს მის მოწესრიგებულ მოდელს. ამ ტრაგიკული შეუსაბამობის მიზეზებს ფრანკი წმინდა ზნეობრივ სიბრტყეზე განიხილავს: „ისინი (მიზეზები – ი. რ.) მდგომარეობს არა მხოლოდ ხსნის გეგმის სიმცდარეში, არამედ ადამიანის, როგორც „მხსნელის“ მასალის უვარგისობაში (თუნდაც საუბარი იყოს მოძრაობის ბელადებზე ან მათით აღტაცებულ სახალხო მასებზე, რომლებსაც სურთ წარმოსახული სიმაღლის განხორციელება და ბოროტების აღმოფხვრა): ეს „მხსნელები“, როგორც

ახლა ვრწმუნდებით, თავიანთ ბრმა სიძულვილში (ფრიად აზვიადებდნენ) წარსულის უვარგისობას, მთელი ემპირიული, გარესამყაროს ბოროტებასა და, რაც მთავარია, საკუთარ გონებრივ და ზნეობრივ შესაძლებლობებს; თავად ხსნის გეგმის სიმცდარეც მათი ზნეობრივი სიბრმავის შედეგი გახლდათ“ (ფრანკი 1992: 11).

უტოპიისა და ანტიუტოპიის გლობალურ დაპირისპირებაზე მიუთითებს ე. ბატალოვი წიგნში „უტოპიის სამყაროში“: „ანტიუტოპია არის არა მარტივად ნეგატიური უტოპია, – მიუთითებს იგი, – არამედ თავად უტოპიის იდეის, უტოპიური ორიენტაციის უარყოფა“ (ბატალოვი 1989: 265). ანტიუტოპიას როგორც უტოპიასთან რადიკალური პოლემიკის ფორმას განიხილავს ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე რ. ბეიკერი: „მე-20 საუკუნის I ნახევრის ლიტერატურული ანტიუტოპია ანუ დისტოპია, – ნერს იგი, – დაეფუძნა უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს, რომლებიც ამძაფრებდნენ უტოპიური მომავლის კომმარულობას თანამედროვე ტოტალიტარული იდეოლოგიის შიშისა და არაკონტროლირებადი ტექნოლოგიური და მეცნიერული პროცესების პირობებში“ (ბეიკერი 1990: 22). მაგრამ ბეიკერი პრინციპულად ემიჯნება ანტიუტოპიის დეფინიციას ჟანრის თეორიის კონტექსტში მისი ისტორიულ-იდეოლოგიური ანალიზის სასარგებლოდ: „ერთი გზა უტოპიური და დისტოპიური თხრობის კვლევისა გახლავთ ჟანრის კვლევა, მაგრამ, ვშიშობ, ლიტერატურული ტექსტის ფორმალური ანალიზი არ იქცეს უშედეგო შრომად მკითხველისათვის საჭირო ფართო ისტორიული და იდეოლოგიური კონტექსტის გარეშე“ (ბეიკერი 1990: 46). აღნიშნულ პოზიციას ბეიკერის ნაშრომი დაჰყავს ლიტერატურული ანტიუტოპიის მხოლოდ პოლიტიკურ და სოციალურ ასპექტში გააზრების დონეზე და ვერ ფართოვდება ჟანრის თეორიის მიმართულებით.

ანტიუტოპიის როგორც უტოპიის სოციალ-პოლიტიკური კონტრმოდელის განმარტებას გვთავაზობს ე. ვებერიც წერილში „მე-20 საუკუნის ანტიუტოპია“: „უტოპიები და ანტიუტოპიები გამოხატავენ ჩვენი დროის უდიდეს დაავას, – აღნიშნავს იგი, – როგორ შეიძლება ერთმანეთთან მორიგდნენ თავისუფლება, თავისუფალი არჩევანი და მოწესრიგებული საზოგადოება“ (ვებერი 1971: 83).

აღნიშნულ წინააღმდეგობას მეტ სიღრმეს სძენს რ. დარენდარფი, რომელიც იკვლევს რა უტოპიურ სტრუქტურას და უპირისპირებს მას ანტიუტოპიურს, ასკვნის: „უტოპია, ანტიუტოპიისაგან განსხვავებით, კრძალავს ინდივიდუალურობის ნებისმიერ გამოვლენას, რაც ეწინააღმდეგება არსებულ წესრიგსა და ნორმებს“ (დარენდარფი 1971: 105).

უტოპიისა და ანტიუტოპიის უაღრესად საყურადღებო ანალიზს ვხვდებით რ. ს. ელიოტის ნაშრომში „უტოპიის ფორმა“, სადაც ავტორი ზედმიწევნითი სკრუპულოზურობით იკვლევს უტოპიის გენეზისისა და ევოლუციის საკითხს და მასთან მიმართებაში განმარტავს ანტიუტოპიას. წინამორბედი ავტორებისაგან განსხვავებით, რ. ს. ელიოტის წიგნში მონიშნულია ანტიუტოპიური აზროვნების სათავეები და მიმოხილულია მისი განვითარების ზოგადი პარადიგმა: „ანტიუტოპია ისტორიის ლოგიკური ნაშიერია, – მიუთითებს ავტორი, – ნეგატიური უტოპია, რომელიც თავის გამრუდებულ სარკეში ამახინჯებს უტოპიურ იმპულსს, ახდენს მის სატირიზებას, კარიკატურიზებას, ეჭვქვეშ აყენებს თავად უტოპიის იდეის საჭიროების საკითხს“ (ელიოტი 1970: 89). რ. ს. ელიოტი განსაზღვრავს ანტიუტოპიას, როგორც დამოუკიდებელ სალიტერატურო ჟანრს.

ძალზე სერიოზულ კონტრიბუციას, ანტიუტოპიის კვლევის სფეროში, წარმოადგენს კ. კუმარის საპროგრამო ნაშრომი „თანამედროვე უტოპია და ანტიუტოპია“. წიგნი გვთავაზობს უტოპიისა და ანტიუტოპიის, როგორც აზროვნების ორი განსხვავებული მოდელის, ფართო და მასშტაბურ ანალიზს. მასში დეტალურადაა წარმოჩენილი უტოპიისა და ანტიუტოპიის განვითარების ზოგადისტორიული და კულტუროლოგიური სურათი, განხილულია თითოეული მათგანის მიმართება პოლიტიკურ, სოციალურ, რელიგიურ და კულტურულ რეალობებთან, დადგენილია მთელი რიგი მნიშვნელოვანი კანონზომიერებანი. მაგრამ კ. კუმარის ნაშრომი, მსგავსად ბევრ სხვა ზემოთ ჩამოთვლილ ავტორთა ნაშრომებისა, საკითხის მხოლოდ ერთ მხარეს აშუქებს – სოციალურ-ისტორიულსა და კულტურულს, ანუ გაიაზრებს ანტიუტოპიას გარკვეული სოციალურ-ისტორიული და კულტურული კონტექსტის ფარგლებში. პრობლემის ჟანრული სპეციფიკა არ შედის მკვლევრის ინტერესის სფეროში.

ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა ბ. ლანინის მონოგრაფია „რუსული ლიტერატურული ანტიუტოპია“, სადაც ავტორი, პირველად რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, განსაზღვრავს ანტიუტოპიას, როგორც „ახალ ჟანრს“, ანტიუტოპიური აზროვნების თვალსაზრისით განიხილავს მე-20 საუკუნის რუსული პროზის ნიმუშებს და, კონკრეტული ტექსტების ანალიზის საფუძველზე, გამოკვეთს რუსული ლიტერატურული ანტიუტოპიის თავისებურებებს. მიუხედავად ავტორის საინტერესო დაკვირვებებისა და დასკვნებისა, ნაშრომის სერიოზულ ნაკლად მიგვაჩნია კვლევის შემოფარგვლა რუსული ლიტერატურული სივრცით და, შესაბამისად, პრობლემების იზოლირება გლობალური ანალიტიკური სქემისგან.

ამრიგად, ლიტერატურული ანტიუტოპიის მკვლევართა აზრი ანტიუტოპიის როგორც „ჟანრის“ დეფინიციის პრობლემის ირგვლივ გამიჯნულია: ერთნი (ისეთი ავტორიტეტული ლიტერატორები, როგორც გახლავთ: რ. ბეიკერი, კ. კუმარი, ი. როდნიანსკაია, რ. გალცევა და სხვანი), მიუხედავად იმისა, რომ ანტიუტოპიას მიიჩნევენ უაღრესად მნიშვნელოვან ლიტერატურულ მოვლენად, თავს იკავებენ მისთვის „ჟანრის“ სტატუსის მინიჭებისგან, მეორენი (ასევე ძალზე ავტორიტეტული მკვლევრები – რ. ს. ელიოტი, ბ. ლანინი და სხვანი) თვლიან, რომ ანტიუტოპია სრულყოფილებიან ლიტერატურულ ჟანრს წარმოადგენს. ვითვალისწინებთ რა საკითხის კვლევის ისტორიის ძირითად ტენდენციებსა და შედეგებს, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პოზიციის დაფიქსირება: წინამდებარე ნაშრომში ლიტერატურული ანტიუტოპია მოაზრებული იქნება არა როგორც უტოპიის მარტივი სოციალურ-პოლიტიკური ოპონენტი, არამედ როგორც დამოუკიდებელი და სრულყოფილებიანი ლიტერატურული ჟანრი. მოსაზრება შემდგომ არგუმენტაციას ეფუძნება:

მე-20 საუკუნე გამოირჩა არაოდენ სწრაფვით ახალი სალიტერატურო ჟანრების ფორმირებისაკენ, არამედ ნოვატორული მიმართებით თავად „ჟანრის“ ცნებასთან. ჟანრის ტრადიციული გააზრების ანუ ჟანრის სინქრონული თეორიის პარალელურად აღმოცენდა ჟანრის არატრადიციული თეორია, შეიქმნა ჟანრის დიაქრონულ ჭრილში გააზრების საყურადღებო და მეცნიერულად არგუმენტირებული პრეცედენტი. მაგრამ არსებითი, კარდინალური ნოვაცია, რომელიც ამ ფონზე აღინიშნა მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში, იყო ჟანრის ტრადიციული, სინქრონული თეორიისა და არატრადიციული, დიაქრონული თეორიის სინთეზირების მცდელობა (ეს საკითხი დეტალურად იქნება გაანალიზებული წინამდებარე ნაშრომში). შესაბამისად, ჟანრის როგორც გვარეობრივი, შეფასებით-ფსიქო-



ლოგიური და მხატვრულ-სახეობრივი საკლასიფიკაციო კატეგორიის ტრადიციული განმარტების პარალელურად დაფიქსირდა განსხვავებული, მაგრამ პრინციპულად მნიშვნელოვანი საკლასიფიკაციო მოტივაციები: ჟანრი როგორც მრავალ-პლანიანი სემიოლოგიური სისტემა (მ. ბახტინი), ჟანრი როგორც ტექსტისა და ექსტრატექსტის ფასეული ინტეგრაცია (ი. ლოტმანი), ჟანრი როგორც რეცეფციული და ინტერპრეტაციული მოდიფიკაცია (ე. ჰორმი, ჰ. იაუსი, ვ. იზერი), ჟანრი როგორც არქეტიპული კონსტრუქციის შიდა და გარე სტრუქტურების კომბინაციების ინვარიანტული ფორმა (ნ. ფრაი) და სხვა. მიგვაჩნია, რომ ჟანრის თეორიის სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსთა გამთლიანების ტენდენცია უარყოფს ჟანრის როგორც ოდენ გამყარებული სტრუქტურის განმარტებას და ითვალისწინებს მის დინამიკურ-ტრანსფორმაციულ მიმართებას რეალურ კონტექსტთან. შესაბამისად, ჟანრის თეორიის სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსთა გამთლიანებულ მოდელში ანუ ჟანრის სინთეზური, ჰოლისტიკური თეორიის თანახმად, ნებისმიერი „ახალი ჟანრი“ ყალიბდება როგორც კარგად ათვისებული და გააზრებული მემკვიდრეობის ტრანსფორმაცია ეპოქალური ნოვაციების კონტექსტში. ამრიგად, „ახალი ჟანრის“ გაფორმება უკავშირდება ჟანრის სინქრონული პერსპექტივის კვეთას მის დიაქრონულ პერსპექტივასთან გარკვეულ, ონტოლოგიურად ღირებულ ფაზაში. ვფიქრობთ, ლიტერატურული ანტიუტოპია სავსებით აკმაყოფილებს ამ პირობას. ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ საუკუნეების მანძილზე შემოიკრიბა ჟანრისათვის სპეციფიკური მახასიათებლები, მაგრამ ჟანრის გაფორმება მხოლოდ განსაზღვრულ ისტორიულ-საზოგადოებრივ, სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში განხორციელდა (ეს პროცესი თანამიმდევრულად იქნება წარმოჩენილი წინამდებარე ნაშრომში). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპიამ კონკრეტულ, ონტოლოგიურად ღირებულ ფაზაში მოახდინა საუკუნეების წიაღში გამომუშავებული სპეციფიკური იდეების, პოზიციების, აზრებისა და შეგრძნებების კრისტალიზაცია და ფორმალური რეაგრეგაცია გარკვეულ ჟანრულ სისტემაში. ანტიუტოპია, რომელიც უტოპიასთან ამბივალენტურ მთლიანობაში ჩამოყალიბდა, არ დასჯერდა უტოპიის „სოციალურ-პოლიტიკური კონტრამოდელის“ სტატუსს და თამამად გაფართოვდა გლობალური ჟანრული მოდელის მიმართულებით. ამის დასტურია ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი მკვეთრად გამოხატული კონცეპტუალური, მოტივაციური და სტრუქტურული მახასიათებლების არსებობა, რის საფუძველზეც ლიტერატურული ანტიუტოპია თავად გვთავაზობს შიდაჟანრული დეტერმინაციის ისეთ ფორმებს, როგორცაა: მეცნიერული, ფანტასტიკური, სატირული, სოციალური, ესქატოლოგიური ანტიუტოპია და სხვა. აღნიშნული პროცესის მიზეზი, ვფიქრობთ, ისაა, რომ ანტიუტოპია არ წარმოადგენს მხოლოდ ლიტერატურულ მოვლენას, იგი მე-20 საუკუნის ესთეტიკის გლობალური ტენდენციაა, რომელიც ხელოვნების პრაქტიკულად ყველა დარგში იჩენს თავს და განსაზღვრავს ეპოქის კარდინალურ ამოცანას: ლტოლვას მეცნიერული პროგრესის, ტექნოკრატიზმისა და მასკულტურის წიაღში ჩაკარგული ადამიანის „მე“-ობის, უარყოფილი და ნიველირებული ინდივიდუალობის აღორძინებისკენ.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომის ავტორს მიზანშეწონილად მიაჩნია ლიტერატურული ანტიუტოპიის როგორც დამოუკიდებელი, „ახალი ჟანრის“ გააზრება ჟანრის სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების სინთეზირების კონტექსტში. თეორიულ-მეთოდოლოგიური პოზიცია, რომლის საფუძველზეც წარმოებს ლიტერატურული ანტიუტოპიის კვლევა წინამდებარე ნაშრომში, შეიძლება განისაზღვროს როგორც ჰოლისტიკური ანუ სინთეზური

მეთოდი, რაც წარმოადგენს მეთოდოლოგიურ ნოვაციას ანტიუტოპიის ჟანრის კვლევის ისტორიაში.

ნაშრომის კიდევ ერთი არსებითი მეთოდოლოგიური სიახლეა ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის მოტივირება მხატვრული დროისა და სივრცის ანუ ქრონოტოპული კატეგორიების გააზრების სუბიექტური პარადიგმით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ანტიუტოპია განიხილება ქრონოტოპის თეორიის, კერძოდ, ქრონოტოპის ლიტერატურათმცოდნეობითი და ანთროპოლოგიური თეორიების კონტექსტში. მონიშნულია ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების ტენდენციები და განსაზღვრულია მათი ჟანრულ-მაკოორდინებელი ფუნქცია.\* ჟანრის გააზრების ქრონოტოპული თეორია შეჯერებულია ჰოლისტიკურ თეორიასთან.

თეორიული მოსაზრებები ნაშრომში გამყარებულია კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების დეტალური ანალიზით. ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის რომანების გამთლიანება ერთიან ანტიუტოპიურ მოდელში ადასტურებს ავტორის რწმენას ანტიუტოპიური მეტატექსტის არსებობის შესახებ მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში და განამტკიცებს ანტიუტოპიის, როგორც მასშტაბური ლიტერატურული მოვლენის, ავტორიტეტს. აღნიშნული ანტიუტოპიური ტექსტების ქრონოტოპული მოდულების ანალიზი ეფუძნება შედარებით ანუ კომპარატივისტიკის თანამედროვე მეთოდს, რომელსაც ხელენიფება ნებისმიერი ლიტერატურული ფენომენის შესწავლა სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე. ა. ო. ალდრიჯის მართებული შენიშვნით, კომპარატივისტიკის მეთოდი „გულისხმობს არა ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურების შეპირისპირებით ანალიზს, არამედ იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გაიაზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანუ სცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს“ (ალდრიჯი 1969: 1-6). ამ პროცესის ესთეტიკური პერსპექტივა შეიძლება განისაზღვროს როგორც „ერთმანეთთან დაახლოება“. „ანალოგიები კონტაქტის გარეშე“ უზრუნველყოფს კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების სინთეზირებას სპეციალურ შემოქმედებით მოდელში. განსხვავებით ისტორიულ-შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობისაგან, კომპარატივისტიკის მეთოდი, ი. გორსკის მართებული მოსაზრებით, წარმოადგენს „ლიტერატურულ-ანალიტიკური აზრის გლობალურ მიმართულებას... რომლის საბოლოო მიზანია შემოქმედების ლიტერატურული საფუძვლების გამოვლენა“ (გორსკი 1990: 156). კომპარატივისტიკის მეთოდი, ჩვენი აზრით, ზედმინვნით კარგად ესადაგება ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრში აქცენტირებული სპეციფიკური ქრონოტოპული მოდულების როგორც ზოგადი და კანონზომიერი სტრუქტურების კვლევას და ადასტურებს ნაციონალური ლიტერატურების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში ფასეული ინტეგრაციის ტენდენციას.

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს ლიტერატურული ანტიუტოპიის გენეზისის, მისი ჟანრული დეფინიციისა და ქრონოტოპული ორიენტაციის პრობლემების კვლევას თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიული მეთოდოლოგიების კონტექსტში.

---

\* მხატვრული ქრონოტოპის ჟანრულ-კომპოზიციური ფუნქცია პირველად მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოაჩინა და ჩამოაყალიბა მ. ბახტინმა. მისი ქრონოტოპული თეორიის მიზანს წარმოადგენდა კონცეპტუალური ქრონოტოპული მოდელის შექმნა რაინდული რომანისათვის.

## ლიტერატურული ანტიუტოპია და მისი განვითარების ზოგადი ტენდენციები

ანტიუტოპიის როგორც აზროვნების ფორმის მნიშვნელობა მე-20 საუკუნის ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის მოკლედ, მაგრამ ამომწურავად შეაფასა კ. ბოლდინგმა: „ანტიუტოპია შეიძლება მივიჩნიოთ მე-20 საუკუნის ესთეტიკის განმსაზღვრელ მოდელად.“

რა არის ანტიუტოპია და როგორია მისი გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები? რამდენად ემორჩილება ანტიუტოპია ჟანრის განმსაზღვრელ პარამეტრებს და როგორია მისი რეალიზების სპეციფიკა ლიტერატურული ტექსტის დონეზე? მიზანშეწონილია თუ არა ქრონოტოპული კატეგორიების აქცენტირება ლიტერატურული ანტიუტოპიის კონტექსტში?

აი კითხვები, რომლებიც ძალზე აქტუალურია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის და რომელთა გადაჭრაც ნათელს მოჰფენს მე-20 საუკუნის ანტიუტოპიური რომანის კვლევას.

ნაშრომის შესავალ ნაწილში, ვფიქრობთ, ცხადად გამოიკვეთა ერთი ასპექტი: აზროვნების ანტიუტოპიური მოდელი მჭიდრო კავშირში იმყოფება აზროვნების უტოპიურ მოდელთან. შესაბამისად, მიგვაჩნია, რომ პირველ ეტაპზე, დასახული პრობლემის უფრო მასშტაბური გააზრების მიზნით, მართებული იქნება „უტოპიის“ ცნების განმარტება და მისი კომენტირება გარკვეულ, ჩვენთვის საინტერესო რაკურსში\*.

### 1.1. უტოპია. *Ou topos* თუ *Eu topos*?

„უტოპიური იდეები და ფანტაზიები, ისევე, როგორც სხვა იდეები და ფანტაზიები, იმ საზოგადოებრივი წიაღიდან არის ამოზრდილი, რომლის წინაშეც გრძნობს პასუხისმგებლობას, – აღნიშნავს მ. ა. ფინლეი, – არც ძველი და არც ახალი სამყარო არ წარმოადგენს უცვლელ რეალობებს და, შესაბამისად, უტოპიური აზროვნების ანალიზი, რომელიც უგულებელყოფს ანტიკურ თუ თანამედროვე

\* აქვე შევნიშნავთ, რომ უტოპიის შესახებ დაბეჭდილია არაერთი გამოკვლევა, რომლებშიც ვრცლად და დეტალურად არის წარმოდგენილი უტოპიის ფორმირებისა და განვითარების პროცესები, მიმოხილულია უტოპიის ფილოსოფიური და ლიტერატურული ასპექტები. ასეთ გამოკვლევებს შორის აღსანიშნავია: *topia*, ed. by George Kateb. – Atherton Press, New York, 1971; R. S. Elliot, *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre*. – The University of Chicago Press; K. Kumar, *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. – T. J. Press Ltd., Padstow, 1991; Баталов Э. Я., *В мире утопии*. – М.: Политиздат, 1989 და სხვა; უტოპიის თემას ეთმობა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორის მ. ფილინას საყურადღებო ნაშრომიც «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и социально-философский утопический роман (Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук). – Тбилиси, 1978.

ეპოქაში ისტორიულად მიმდინარე სოციალურ ცვლილებებს, იმთავითვე მცდარი და უსაფუძვლოა“ (ფინლეი 1967: 33).

უტოპია სოციალური ფანტაზიაა, წარმოსახული სოციალური იდეალი, რომლის ილუზორული მოდელიც ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქის ევროპულ აზროვნებაში ჩაისახა, განვითარება პოვა მსოფლიო სოციალურ-კულტურული პროცესების კონტექსტში და, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, აქტიური როლი შეასრულა საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში.

უტოპიის სათავეები მითოლოგიურ წარსულში უნდა ვეძიოთ. სამართლიანად მიუთითებდა არტურ კოეცლერი: „ყველა უტოპია მითოლოგიიდან იღებს სათავეს; თანამედროვე სტამბური ნაბეჭდები უძველესი ტექსტების განახლებულ გამოცემებს წარმოადგენს“ (ელიოტი 1970: 3). უტოპიის მითოლოგიურ არქეტიპად ღმერთი კრონოსი და იდეალური „ოქროს ხანა“ მიჩნეული.

კრონოსი ზეცის, მამრი ღმერთის ურანოსისა და დედამიწის, მდედრი ღმერთის გეას უმცროსი ვაჟი იყო. მითის თანახმად, კრონოსმა გაილაშქრა შვილებზე მოძალადე მამის წინააღმდეგ და „ნამგლის მარჯვე დასმით მოჰკვეთა მამას ასო ნაყოფიერებისა“ (გორდეზიანი 1997: 16). ურანოსის დამარცხების შემდგომ სამყაროს გამგებლად კრონოსი იქცა: „კრონოსის დროს იშვნენ და გამრავლდნენ ადამიანები. ისინი უზრუნველად ცხოვრობდნენ. დედამიწა იმდენ სარჩოს იძლეოდა, რომ მათ არ აწუხებდათ არც ყინვა და არც სიციხე, არც სნეულებები და არც სიბერე. ამ ხანის ადამიანებმა არ იცოდნენ, თუ რა არის დაუნდობელი სიკვდილი; ისინი ძალზე დიდხანს ცხოვრობდნენ, მათი გარდაცვალება კი საოცარი გარდასახვა იყო. როგორც სიზმარში, ისე ქრებოდნენ ისინი და ყველანი მიწისზედა, კეთილისმქმნელ დემონებად იქცეოდნენ. მათი ცხოვრება არ ითხოვდა არც კანონებს, არც დაუნდობელ ომებს და დავას. მათ ხომ ყველაფერი თავისთავად ეძლეოდათ, შრომობდნენ კი იმდენს, რამდენიც ეხალისებოდათ. კრონოსის დროის მოკვდავნი ყველაზე უფრო ბედნიერად ითვლებოდნენ. ამის აღსანიშნავად მათ ოქროს ხანის ადამიანებსაც უწოდებდნენ ხოლმე“ (გორდეზიანი 1997: 23).

მაგრამ ყოვლისშემძლე კრონოსს, რომელიც ადამიანებს მიწიერ სამოთხეში ანებივრებდა, ეშინოდა საკუთარი შვილების ძლიერებისა. გააჩენდა თუ არა შვილს რეა, კრონოსის და და ცოლი, მამა უმაღლესე ყლაპავდა მას; კრონოსს ტანჯავდა წინასწარმეტყველება, რომლის თანახმადაც ძალაუფლება მისთვის შვილს უნდა წაერთმია. მამის სასჯელს მხოლოდ ზევსი გადაურჩა და მანვე გამოუტანა კრონოსს საბედისწერო განაჩენი: დაამხო მამის ხელისუფლება და თავად დაიდგა თავზე მოკვდავთა და უკვდავთა მეფის გვირგვინი.

ვფიქრობთ, მითი ცხადყოფს კრონოსის მითოლოგიური პერსონის მოულოდნელად ორგემაგე ხასიათს: ერთი მხრივ, კრონოსი იდეალური მმართველია, მეფე, რომლის ზეობის დროსაც ადამიანები იდილიურ პირობებში არსებობენ და არაფერი იციან წუხილის, შიშისა თუ ტანჯვის შესახებ, მეორე მხრივ, კრონოსი შემადრწუნებელი მოძალადეა, რომელმაც დაასაჭურისა მამა და შეჭამა საკუთარი შვილები ერთი მიზნით: მიეღწია განუყოფელი ხელისუფლებისა და მმართველობისათვის. კრონოსის იკონოგრაფია ერთდროულად არის დატვირთული პოზიტიური და ნეგატიური სიმბოლიკით, სადაც პოზიტიური სიმბოლიკა უტოპიის, როგორც ახდენილი ოცნების, რელევანტური მოდელია, ნეგატიური კი – უტოპიის რეალიზებისათვის საჭირო ბრუტალური ძალისხმევისა.

როგორ წარიმართა უძველეს მითში კონსტრუირებული პოზიტიური და ნეგატიური მოტივების ბედი? როგორ რეალიზდა თითოეული მათგანი მხატვრულ ლიტერატურაში?

კრონოსის მითში წარმოდგენილი უტოპიური საზოგადოების პოზიტიური იდეა წარმატებით იქნა ათვისებული ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებისა და მწერლების მიერ. არქეტოპულ ტექსტად აქ, ალბათ, ჰესიოდეს „შრომანი და დღენი“ უნდა მივიჩნიოთ, სადაც კრონოსის ფიგურის ამბივალენტური სიმბოლიკიდან ავტორმა იდილიური მხარე გამოჰყო და ოქროს ხანის ლიტერატურული მოდელი შესთავაზა თანამედროვე საზოგადოებას: „ოლიმპოს მთაზე მცხოვრებმა მარადიულმა ღმერთებმა / პირველ ყოვლისა შექმნეს მოკვდავი ადამიანების ოქროს თაობა, / და იმ დროს ზეცას განაგებდა მეფე – კრონოსი. / ადამიანები ცხოვრობდნენ, როგორც ღმერთები, / მათი გულები მშვიდი იყო და აუმღვრეველი, / მათ არ იცოდნენ, რა იყო მწუხარება ან მძიმე შრომა. / და სიბერე არ ეკარებოდა მათ. / მათი ხელები და ფეხები მუდამ მძლავრობდნენ. / ცხოვრებას ატარებდნენ ლხინში, / გაჭირვებისა და ტკივილის გარეშე. / და როდესაც კვდებოდნენ, სიკვდილი თითქოს სიზმარი იყო. / მათ არასდროს უჭირდათ ნაყოფიერი მიწები, თავად აძლევდნენ / დიდსა და უხვ მოსავალს. / ისინი კი / შრომობდნენ სურვილისამებრ, / მშვიდად ირგებდნენ სიმდიდრეს, / უვლიდნენ დიდძალ ნახირს და ცხოვრობდნენ თანხმობაში ღმერთებთან“ (ჰესიოდე 1969: 266).

ოქროს ხანის ჰესიოდესეული ვერსია თავისუფლად შეიძლება მივიჩნიოთ პირველ უტოპიურ ტექსტად. მაგრამ ჰესიოდემ არა მხოლოდ გააცოცხლა ოქროს ხანის პერიოდი, არამედ შეუდარა იგი თავის თანამედროვე საზოგადოებას და საზოგადოების მომავალი წარსული იდილიის სრულ რღვევად აღიქვა: „ახლა დედამინა რკინის ადამიანებითაა დასახლებული. / არც ღამით, არც დღისით არ იქნება მოსვენება შრომისგან, მწუხარებისგან, / და უბედურებებისგან. უმძიმეს ტვირთს დააკისრებენ მათ ღმერთები. / შვილები ვერ გამოიხატავენ საერთო ენას მამებთან, მამები – შვილებთან, / ამხანაგი გაუუცხოვდება ამხანაგს, მასპინძელი – სტუმარს, / ძმებს შორის აღარ იქნება სიყვარული, როგორც იყო ადრე. / მოხუც მშობლებს აღარ სცემენ პატივს... / სიმართლეს მუშტი შეცვლის. ქალაქებს გაძარცვავენ და აღარავის ექნება პატივისცემა მლოცველის, / სამართლიანის, კეთილის. მეტ პატივში იქნებიან თავხედები და ბოროტმოქმედები, / სადაც იქნება ძალა, იქ იქნება სამართალიც. დაიკარგება სინდისი“ (ჰესიოდე 1969: 267).

სად უჩინარდება კრონოსის ხანის უტოპიური იდილია? რატომ უნდა შეცვალოს პოზიტიური სისტემა ნეგატიურმა?

ეს პრინციპულად მნიშვნელოვანი კითხვები უპასუხოდ დარჩა ჰესიოდეს ქმნილებაში, მაგრამ იდეალური ოქროს ხანის განმეორების რომანტიკული სურვილი სამუდამოდ შეესისხლხორცა ადამიანის მეოცნებე სულს. უტოპიური ჰარმონია, რომელიც ადამიანისა და ბუნების, ადამიანისა და ღმერთის სრულ თანხმობას ეფუძნებოდა, მარადიული სილამაზის, სამართლიანობისა და თანასწორობის სიმბოლოდ იქცა. უტოპიის ინტელექტუალური კონცეფცია განაგრძობდა თავის არსებობას და ამის ერთ-ერთ საინტერესო დასტურად პლატონის „სახელმწიფო“ გვევლინება.

პლატონის მიერ „სახელმწიფოში“ წარმოდგენილი სამოქალაქო წესრიგი აშკარად განიცდის ოქროს ხანის უტოპიური წესრიგის ზეგავლენას. „სახელმწიფოში“ კონსტრუირებული საზოგადოება, თავისი მოწესრიგებული სტრუქტურებით, ფილოსოფოსთა მმართველობით, აღმასრულებელი მოხელეებით, მცველებით, კერძოზე საზოგადოებრივის პრიმატიითა და ყოველდღიური ცხოვრების რეგულაციით, ზედმინვენით კარგად ასახავს ელინელი ფილოსოფოსის უტოპიურ ზმანებებს.

იდეალურ ქალაქში, პლატონის აზრით, იდეალური კანონები უნდა მოქმედებდეს: თითოეული მოქალაქე იმ საქმით უნდა დაკავდეს, რაც მას ყველაზე უკეთ ხელეწიფება; ადამიანები ერთმანეთთან შეთანხმებულად უნდა ცხოვრობდნენ, ითვა-

ლისწინებდნენ ერთურთის აზრს და მოთხოვნილებებს, თანაბრად ინაწილებდნენ საკუთრებას, მეტიც, „ქალები უნდა იყვნენ საზიარონი მამაკაცებისათვის, არც ერთმა ქალმა არ უნდა იცხოვროს რომელიმე ერთ მამაკაცთან. ბავშვებიც საერთონი უნდა იყვნენ, დაე არ იცოდეს მამამ, რომელია მისი შვილი და არ იცოდეს შვილმა, რომელია მისი მამა“ (პლატონი 1971: 206).

პლატონის იდეალური სახელმწიფო ოთხ პოსტულატს ეფუძნება: სიბრძნეს, სიმამაცეს, სამართლიანობასა და წინდახედულებას. ფილოსოფოსის რწმენით, მხოლოდ ამ პოსტულატების კომბინირებული რეალიზაციის შედეგად დამყარდება იდეალური წყობა, შეიქმნება იდეალური სახელმწიფო, მონოდებული არა იმისათვის, „რომ განსაკუთრებით გააბედნიეროს მოსახლეობის რომელიმე ფენა, არამედ, – შექმნას ერთი, მთლიანი ბედნიერი სახელმწიფო“, „ჩვენ ახლა წარმოსახვაში ვძერწავთ სახელმწიფოს, – წერს პლატონი, – ჩვენის აზრით, ბედნიერს, არა ცალკეული ბედნიერი ნაწილების შემცველს, არამედ – მთლიანობაში ბედნიერს“ (პლატონი 1971: 207).

მაგრამ მიუხედავად დიდი მცდელობისა, პლატონი გადაულახავი დილემის წინაშე დგება: იგი ვერ ადგენს კორუფციისა და გარყვნილების სრული ამოძირობის მეთოდებსა და კანონებს თავის იდეალურ სახელმწიფოში. რატომ? ვფიქრობთ, ამ საკითხის გასარკვევად, პირველ ყოვლისა, უნდა ჩავუღრმავდეთ თავად ტერმინის – „უტოპია“ – ეტიმოლოგიას და მის ორაზროვან მიმართებას დროისა და სივრცის კატეგორიებთან.

„სახელმწიფოს“ მე-4 წიგნში, რომელიც მოიცავს მსჯელობას იდეალური სახელმწიფოს მოდელის შესახებ, პლატონმა შემოიტანა უტოპიის გაგება, რითაც ფილოსოფიაშიც და ლიტერატურაშიც სამუდამოდ დაამკვიდრა განსჯა უტოპიის შესახებ. მაგრამ რას ნიშნავს „უტოპია“? „უტოპია“ სიტყვათა ორაზროვანი თამამია: „Ou topos“ ნიშნავს „არარსებულ ადგილს“, „Eu topos“ – „კარგ ადგილს“. დრო-სივრცული პარამეტრების თვალსაზრისით გამიჯნული ცნებათა კომპოზიტი ორ განსხვავებულ მნიშვნელობას ამთლიანებს: ერთი მხრივ, იგი ასოცირდება დროის მიღმა განფენილ ფანტაზიასთან, წარმოსახვის დაუსაზღვრავ სივრცეებთან, მეორე მხრივ კი – იდეალური საზოგადოებრივი მოდელის კონსტრუირების აქტიურ ექსპერიმენტთან, „კარგი ადგილის“ პრაქტიკული რეალიზების მცდელობასთან. „უტოპიის“ გააზრების ამ ორი კონცეპტუალურად განსხვავებული ვარიანტიდან პლატონი სრულიად აშკარად ანიჭებს უპირატესობას მეორეს და, შესაბამისად, განიცდის მარცხს. კლასიკური პერიოდის უტოპიის (პლატონის „სახელმწიფო“, პლუტარქეს „ცხოვრებანი“) ცენტრალური პრობლემა იყო სწორედ ის, რომ მოაზროვნეთა უტოპიური იმედები რეალურ ყოფაში, რეალურ დრო-სივრცულ პარამეტრებში განხორციელებად პროექტებს უფრო წარმოადგენდნენ, ვიდრე მიღმიერ დრო-სივრცულ კოორდინატებში წარმოსახულ „არარსებულ ადგილს“. თითქოს მივიწყებულ იქნა ჰესიოდეს გაფრთხილება: თხზულებაში „შრომანი და დღენი“ ჰესიოდე სრულიად გარკვევით მიუთითებს იდეალური ოქროს ხანის პრეისტორიულობას – „in illo tempore“, – წერს ჰესიოდე, რითაც მიგვანიშნებს, რომ ოქროს ხანა ისტორიის გარეშე მდგომი, დროის მიღმა არსებული მოვლენაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იდეალური სამყარო ანუ არკადია მისთვის დროისაგან თავისუფალ, უცვლელ და უსასრულო ექსისტენსს წარმოადგენს. ჰესიოდეს გააქვს უტოპია რეალობის საზღვრებიდან, ვინაიდან უწყის: იდილია არ ექვემდებარება რეალიზაციას, იდილია ზედროული, ტრანსისტორიული მოვლენაა, რამეთუ რეალობა ყოველთვის ამარცხებს ოცნებას, ნებისმიერი ტიპის მართვა ემორჩილება ისტორიული ცვალებადობის კანონს, ხოლო ადამიანი ვერასოდეს თავისუფლდება მისი ნეგატიური სანწყისებისგან – კეისრის სამყარო რეალურია.

უტოპიის შუა საუკუნეობრივი კონცეფცია მკვეთრად განსხვავდა ცნების კლასიკური ინტერპრეტაციისგან და ამის საფუძველს „უტოპიის“ კონტრვარიანტული გააზრება წარმოადგენდა. სიტყვათა ამბივალენტური თამაშიდან „ახალმა უტოპისტებმა“ გამოორიციხეს უტოპიის როგორც „კარგი ადგილის“ გაგება და ერთპიროვნულად მიანიჭეს მას „არარსებული ადგილის“ მნიშვნელობა.\* ამრიგად, შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის უტოპია არა მხოლოდ შეენაცვლა კლასიკურ უტოპიას, არამედ არსობრივად შეცვალა უტოპიის ცნების გააზრება.

რამ გამოიწვია თომას მორისა და მისი თანამედროვე უტოპისტების ამგვარი გადაწყვეტილება? რატომ ჩამოყალიბდა უტოპია „არარსებული, იდილიური საზოგადოების“ ამსახველ ლიტერატურულ მოდელად?

შუა საუკუნეების ევროპა მოგზაურობის სენმა შეიპყრო. მამაცი მეზღვაურები უშიშრად კვეთდნენ ზღვებსა და ოკეანეებს ერთი მიზნით, აღმოეჩინათ ახალი მიწები, მიეკვლიათ ახალი ცივილიზაციებისთვის, გაემდიდრებინათ კულტურა ახალი შთაბეჭდილებებით. თითოეული აღმოჩენა შესაძლებლობათა რეალიზების მორიგი პლაცდარმი იყო, წყარო, რომელიც საინტერესო და უცხო ინფორმაციით ამარაგებდა ადამიანის გონს. „ახალი უტოპია“ „ახალი სამყაროს“ ლოგიკურ შედეგს წარმოადგენდა, რენესანსის ტრადიციებითა და რეფორმატორული პოლიტიკით გაჟღენთილი ევროპის ნაყოფს. მსოფლიოს საზღვრების გაფართოება შესანიშნავი საზრდო აღმოჩნდა იდეალური და უტოპიური ოცნებების მდედართათვის, ერთი ამოსუნთქვით შეითხზა ლიტერატურულ-უტოპიური მითები: თომას მორის „კუნძული უტოპია“, თომასო კამპანელას „მზის ქალაქი“ და ფრენსის ბეკონის „ახალი ატლანტიდა“. უტოპიები არ არსებობდა რეალური გეოგრაფიული რუკის არც ერთ მერიდიანზე, მაგრამ არსებობდა ავტორთა წარმოსახვაში და, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ედრებოდა რეალური ყოფის მოდელებს.

„ერთი მხრივ, – წერს მორი, – მე განვიხილავ უტოპიელების ბრძნულ და წმიდა-თანმიდა ორგანიზაციებს, რომლებსაც სულ მცირეოდენი კანონებით მართავს სახელმწიფო, მაგრამ ისეთი წარმატებით, რომ ღმერთსაც კი მოსწონს... მეორე მხრივ, უტოპიის წეს-ჩვეულებებს ვაძარებ სხვა ერების ჩვეულებებს, რომლებიც მუდამ ცდილობენ დაამყარონ წესრიგი, მაგრამ ვერასოდეს ახერხებენ ამას... უტოპმა, რომლის ძლევამოსილ სახელსაც ატარებს კუნძული, უხეში და ველური ხალხი კულტურისა და განათლების ისეთ საფეხურზე აიყვანა, რომ ყველა მოკვდავი მას შენატრის“ (მორი 1970: 90–102). კუნძულ უტოპიის მცხოვრებთა ბედნიერება მათ ღრმა რელიგიურ რწმენაშია, სულზე ზრუნვასა და ღვთის სიყვარულში. თომას მორმა შექმნა „არარსებული რეალობის“ იდეალური მოდელი და საფუძველი ჩაუყარა უტოპიის ლიტერატურულ ჟანრს. მორის ტრადიცია წარმატებით გააგრძელეს იტალიელმა ფილოსოფოსმა თომასო კამპანელამ და ინგლისელმა ფილოსოფოსმა ფრენსის ბეკონმა.

\* აქ არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დარჩეს შოთა რუსთაველის ამკარად უტოპიური ხასიათის კონტრუქცია: „ყოვლთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს; / ობოლ-ქვრივნი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს; / ავთა მქმნელნი დააშინნეს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს, / შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“. ქართულმა პოეტურმა გენიამ ერთ ფრაზაში ჩამოაყალიბა იდეალურ-უტოპიური სტრუქტურა და ორპიროვნად მიაკუთვნა იგი რეალურ, მაგრამ, ამავ დროს, იდეალურობითა და მისტიციზმით მოცულ სივრცეს. „თხა და მგელი ერთად ძოვდეს“ – ეს ფრაზა თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ ჭეშმარიტად უტოპიურ ტექსტად ქართულ ლიტერატურაში და ვივარაუდოთ ის საინტერესო გაგრძელებანი, რომლებიც, შესაძლოა, მოჰყოლოდა მას შემდგომ საუკუნეებში. მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორიულმა რეალობამ არ მისცა ქართულ ლიტერატურას საშუალება, განვითარებულიყო ევროპული ლიტერატურული სტანდარტების კვალდაკვალ: განწვავებულმა შიდა და საგარეო პოლიტიკამ დიდი ხნით მონყვიტა საქართველო მჭიდრო ლიტერატურულ კონტაქტებს დასავლეთთან, ევროპასთან, სადაც აქტიურად იწყებდა მუსირებას უტოპიის თემა და სერიოზულ პრეტენზიას აცხადებდა ლიტერატურული ჟანრის სტატუსზე.

კამპანელას „იდეალურ სახელმწიფოში“ „სიმშვიდეს ჰპოვებს სინდისი, ნადგურდება სიხარბე – ყველა ბოროტების, ტყუილის, ქურდობის სათავე, ნადგურდება სიღარიბე, უზრდელობა, ზედმეტი პრობლემები, ჯაფა, ფული, რომელსაც კადრები აწარმოებენ, სიხარბე, სიამაყე და სხვა დამღუპველი ჩვევები, რომლებსაც ბადებს გონების გაყოფა – პატივმოყვარეობა, მტრობა, შური, მკვლელობა და ა.შ.“ (კამპანელა 1970: 154-155; 188). კამპანელას „მზის ქალაქი“ შრომისმოყვარე მოქალაქეების, სოლარიანელების ერთობლიობაა, ისინი ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებიან ყველა ტიპის შრომას (მინათმოქმედებას, მეცნიერებას, მეთევზეობას) და შრომას მოაქვს მათთვის პატივი. კამპანელას „მზის ქალაქს“ მღვდელი მართავს და „მასთან ერთად განაგებენ ძლიერება, სიბრძნე და სიყვარული“ (კამპანელა 1970: 39). ქალაქი ადამიანური ინტელექტის ფიზიკურ გამოხატულებას წარმოადგენს, მეცნიერებისა და ხელოვნების ფიზიკურ განსხვავებას.

თუ თომას მორისაგან მემკვიდრეობით მიღებულ რელიგიურობას კამპანელამ მეცნიერული აზრის მიღწევები შეჰმატა, ფრენსის ბეკონმა რელიგიისა და მეცნიერების სრულიად ექსტრაორდინარული სინთეზი მოახდინა. ქრისტოფერ ჰილი აღნიშნავს: „ბეკონმა ადამიანის ცოდვადდაცემის ბიბლიური სიუჟეტი მეცნიერული წინსვლის კონცეფციასთან გაამთლიანა. ალქიმისტებისა და სხვა ჯადოქრების ზეგავლენით მან განაცხადა, რომ სამოთხე კვლავაც შეიძლება აღდგეს მინაზე ექსპერიმენტების, მექანიკური ცდებისა და დიდი მონდომების საშუალებით. ცოდვა ბეკონისათვის უცოდინარობისა და სიღარიბის შედეგს წარმოადგენდა. ის მიიჩნევდა, რომ შრომა, დაცემული ადამიანის ანათემა, უნდა გამხდარიყო ამავე ადამიანის აღდგომის საწინდარი“ (კუმარი 1991: 29).

ბეკონმა განავითარა ძალზე საყურადღებო აზრი იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა გააძლიერონ ადამიანებმა კაცობრიობა თავიანთი ცოდნით, არა მისი რჩეული ნაწილი, არამედ კაცობრიობა ზოგადად. კოლექტივიზმის ამ პათოსს თან დაერთო ინგლისის რევოლუციის მოვლენები და უკან, მირაჟული ოქროს ხანისა და დაკარგული სამოთხისაკენ მიმართული ნოსტალგიური მზერა იქცა მინიერი ცხოვრების სრულყოფის იმედად, ადამიანების ძალისხმევით დამყარებული იდილიის რეალურ შეგრძნებად. ბეკონის უტოპიური თხზულების „ახალი ატლანტიდა“ მეცნიერულმა თეორიამ რეფორმატორული ცვლილებები შეიტანა „უტოპიის“ ცნების გააზრებაში: ბეკონის ფილოსოფიამ განაპირობა შემდგომი ეპოქების – მე-17 და მე-18 სს.-ის – უტოპიური აზროვნების უაღრესად მეცნიერული და პრაგმატული ხასიათი მაქსიმალურად დაახლოებული რეალურ ყოფასთან. მეცნიერული პროგრესის იდეამ პრაქტიციზმის და უტილიტარიზმის ელფერი შესძინა უტოპიას, „არარსებული ადგილიდან“ კვლავაც „კარგ ადგილად“ აქცია იგი, ილუზორული იმედიდან – რეალიზებად სურვილად.

მეცნიერული რევოლუციის მზარდი აღმავლობა სულ უფრო მეტად და მეტად ადასტურებდა ბეკონის იდეების რეალიზების შესაძლებლობას. პლატონისა და მორისეული შებოჭილი, სტატიკური და ასკეტური უტოპია დინამიკურ ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ სტრუქტურაში ტრანსფორმირდა, სპეციფიკურ მხატვრულ-ესთეტიკურ ფორმაში, რომელიც აქტიურად გამოხატავდა მიმდინარე სოციალურ, ეკონომიკურ და მეცნიერულ ცვლილებებს. „ახალი სამყაროს“ წარმომადგენლებს დაუსაზღვრავად მიაჩნდათ ადამიანის შესაძლებლობები, თვლიდნენ, რომ განათლებულ და განსწავლულ ადამიანთა ერთიან ძალისხმევას შეეძლო სამყაროს გარდაქმნა. ადრე თუ გვიან, მეცნიერული აღმადრენა გამსჭვალავდა საზოგადოების



თითოეულ წევრს და ინდივიდუალური გენია კოლექტიურის წიაღში ინტეგრირდებოდა. მეცნიერული პროგრესის სულისკვეთება უტოპიურ აზროვნებაში მჭიდროდ გადაეჯაჭვა ისტორიული პროგრესის სულისკვეთებას, „ეუტოპია“ „euchronia“-ს, ანუ „კარგი ადგილი“ „კარგ დროს“ შეერწყა: მოგზაურთა და გეოგრაფთა ახალ-ახალი აღმოჩენები დღითი დღე ამცირებდა „იდილიური მიწის“ აღმოჩენის ალბათობას, მსოფლიოს თითქმის დასრულებული რუკა აღარ ტოვებდა შანსს უტოპიური „terra incognita“-ს განხორციელებისათვის. ამიერიდან უტოპიური სივრცე განსაზღვრული დროის ფარგლებში უნდა ყოფილიყო მოაზრებული. სწორედ ამ კონცეფციით გამოირჩა ფრანგი სოციალ-უტოპისტების სენ-სიმონის, ფურიეს და ინგლისელი სოციალ-უტოპისტის რ. ოუენის რადიკალიზმით გააყენებული მოძღვრებები. სოციალ-უტოპისტებმა შეიმუშავეს „კონცეფცია ისტორიის აღმშენებლური და დამანგრეველი პერიოდების შესახებ, რომლის თანახმადაც, დამანგრეველი პერიოდები ნიადაგს ამზადებდნენ ახალი აღმშენებლობისათვის. გამომდინარე აქედან, ყველა ისტორიული პროცესი მეტ-ნაკლებად პროგრესული იყო“ (სენ-სიმონი 1971: 505). მუდმივმოქმედი პროგრესის იდეა განამტკიცებდა უახლოეს მომავალში უტოპიის რეალიზების რწმენას. კლასიკური და შუა საუკუნეების უტოპიური ტექსტების მიამიტურად მარტივი სოციალური სტრუქტურები კარდინალურად შეცვალა ინდუსტრიული რევოლუციის შედეგად ფორმირებულმა სოციალურმა სიჭრელემ. სწორედ ამ კლასობრივ განსხვავებათა მოსპობა მიაჩნდათ სოციალ-უტოპისტებს უტოპიის დამყარების უმთავრეს პირობად. ადამიანი სოციალურად აქტიურ ფენომენად მოიაზრებოდა, გახსნილ კონსტრუქციად, რომელსაც ხელენიფებოდა პოტენციური პროგრესის რეალიზება. სენ-სიმონის, ფურიეს, ოუენისა და სხვა სოციალ-უტოპისტების აზრით, ისტორია ამზადებდა ნიადაგს უტოპიის განხორციელებისათვის: ისტორიასა და მეცნიერებას უნდა გადაესინჯათ საზოგადოების წარსული, ზუსტი დიაგნოზი დაესვათ მისი სისუსტეებისათვის და, ანალიზის მეთოდზე დაყრდნობით, გამოემუშავებინათ სასურველი მომავალი, სოციალიზმი, როგორც „აბსოლუტური ჭეშმარიტების, გონიერებისა და სამართლიანობის“ განსახიერება. სოციალიზმი იქცა თანამედროვეობის ერთადერთ უტოპიად.

სოციალიზმის განხორციელების კიდევ უფრო რეალური შესაძლებლობები იქნა დასახული მარქსისა და ენგელსის მოძღვრებებში. მიუხედავად ჯეროვანი დაფასებისა, მარქსმა და ენგელსმა „ეკლექტიკური სოციალიზმი“ უწოდეს სოციალ-უტოპისტების მოძღვრებას და სოციალიზმის განხორციელების უმთავრეს პირობად „რეალურ ნიადაგზე“ დგომა მიიჩნიეს. „რეალური ნიადაგი“ არა მხოლოდ „რეალური მოვლენების“ პირუთვნელ ანალიზს გულისხმობდა, არამედ სოციალიზმის გამარჯვებისათვის საჭირო „რეალური ატმოსფეროს“ შექმნას. მარქსიზმის თანახმად, განვითარებული კაპიტალიზმის პირობებში, როდესაც „საზოგადოებრივ წარმოებასა და კაპიტალისტურ მითვისებას შორის არსებულმა წინააღმდეგობამ თავი იჩინა პროლეტარიატისა და ბურჟუაზიის ანტაგონიზმის სახით“ (ენგელსი 1952: 322), თავის მწვერვალს მიაღწია „ეკონომიკურმა კოლიზიამ“, სრულიად რეალური გახდა „საწარმოო ძალების აჯანყება წარმოების წესის წინააღმდეგ“ (ენგელსი 1952: 328). ამგვარ პირობებში, მიიჩნევადა მარქსიზმი, პროლეტარიატი, გადატრიალების გზით, ხელთ იგდებს ძალაუფლებას და „წარმოების საშუალებებს სახელმწიფოს საკუთრებად აქცევს“ (ენგელსი 1952: 333), ისპობა კლასობრივი

განსხვავება და დაპირისპირება, საზოგადოებრივი საკუთრება ჯაბნის კერძო საკუთრებას, ცხოვრების კოლექტიური წესი – ცხოვრების ინდივიდუალურ წესს. ეს პროცესი ენგელსმა შეაფასა როგორც „კაცობრიობის ნახტომი აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში“ (ენგელსი 1952: 338).

თავისუფლების იდეებითა და მეცნიერული პროგრესის სულისკვეთებით შეპყრობილმა ევროპამ უტოპიური ჟანრის საგრძნობ აღმავლობას შეუწყო ხელი. ერთიმეორის მიყოლებით დაიბეჭდა სხვადასხვა ტიპის უტოპიური იდეალებით გაჟღერებული ნაწარმოებები: ბატლერის „ერევონი“, ჰადსონის „კრისტალური ხანა“, ბელემის „მზერა უკან“, ჰერცკას „თავისუფალი მინა“, მორისის „ახალი ამბები არსაიდან“, უაილდის „კაცის სული სოციალიზმის პირობებში“, უელსის „მოლოდინი“ და „თანამედროვე უტოპია“. აღნიშნული უტოპიები წარმოადგენდნენ ტრადიციული უტოპიზმის ნოვატორულ ათვისებას.

ცხადია, არც მარქსი, არც ენგელსი და არც მათი მიმდევრები არ მიიჩნევდნენ თავიანთ მოძღვრებას უტოპიურ მისტიციზმად: უტოპია ხომ მირაჟული ილუზია იყო, მათი ნააზრევი კი სრულიად რეალიზებად პროექტს წააგავდა. მაგრამ ანჟეი ვალიცკის მოსწრებული შენიშვნით, „თომას მორის უტოპია არ შეიცვლიდა თავის უტოპიურ ხასიათს, თუნდაც ავტორს მისთვის „სახუმარო სკეტიჩი“ ეწოდებინა“ (ლანინი 1993: 15). სახელწოდება აქ მეორადი მოვლენა გახლდათ, პირველადი და არსებითი თავად დოქტრინის პრინციპები იყო. უტოპია ნებისმიერ შემთხვევაში მსოფლმხედველობის ნაირსახეობას წარმოადგენდა, მიზანმიმართულ აზროვნებას, რომელიც ნოვატორულ ხედვას და ახალ სოციალურ პერსპექტივებს სთავაზობდა კაცობრიობას. სრულიად ცხადი გახდა, რომ საყოველთაო თანასწორობის, სახელმწიფოებრივი სტრუქტურის რღვევის, ძმობის, ერთობის, თავისუფლების, ცხოვრების კოლექტიური წესისა და მეცნიერული პროგრესის იდეებით შეიარაღებული უტოპია არასასურველი რეალობისგან დამცავი მექანიზმიდან რეფორმატორული ფუნქციით აღჭურვილ აქტიურ ორიენტირად გადაიქცა და რეალური პროექტის სახით მიუახლოვდა მე-20 საუკუნეს. უტოპიის ერთადერთ განხორციელებად პროექტს სოციალიზმი წარმოადგენდა და სწორედ სოციალიზმი იქცა პირველ რეალიზებულ უტოპიად, რომელმაც სრულად წარმოაჩინა „კარგ დროსა“ და „კარგ ადგილას“ განხორციელებული იდეალის ტოტალიტარული ხასიათი. როგორ შეხვდა მას მსოფლიო ინტელექტუალური აზრი? სად მოიძია მასთან ბრძოლის ენერჯია? რა დაუპირისპირა კაცობრიობამ უტოპიის რეალიზების ჯერ შიშსა და მერე – ფაქტს? უტოპიის ერთადერთ მუხრუჭად ანტიუტოპია იქცა.

## **1.2. უტოპია და ანტიუტოპია – ამბივალენტური მთლიანობიდან კონცეპტუალური დეტერმინაციისკენ**

„ანტიუტოპია“, ნეგატიური უტოპია, უტოპია უარყოფით კონტექსტში – ინტრიგა ჟანრის სახელწოდებაშივეა ჩადებული და იმთავითვე მიგვანიშნებს მის არაერთგვაროვანსა და ორაზროვან ბუნებაზე. სრულიად ცხადია, რომ ანტიუტოპიის როგორც ცნებისა და, მოგვიანებით, ჟანრის ფორმირება მჭიდროდ უკავშირ-

დება უტოპიის ცნებასა და ჟანრს: თუ უტოპია წარმოადგენს ოცნებას იდეალურ საზოგადოებაზე, ანტიუტოპია ეწინააღმდეგება ნებისმიერ გამყარებულ საზოგადოებრივ სტრუქტურას, რომელიც ამა თუ იმ სოციალური იდეალის, ანუ უტოპიური ჰარმონიის განხორციელების მიზნით არის შექმნილი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპია თავის თავშივე მოიცავს უტოპიას, რომელსაც უპირისპირდება და ებრძვის.

„უტოპიები უდიდეს როლს თამაშობს ისტორიაში, – ნერდა ნ. ბერდიაევი, – ...ისინი ადამიანის ბუნებას ახასიათებს. გარემომცველი სამყაროს ბოროტებით დაკოდილი ადამიანი გრძნობს ლამაზი წარმოსახვის, სრულყოფილ, ჰარმონიულ საზოგადოებაში ცხოვრებაზე ოცნების საჭიროებას“. მაგრამ პრობლემას უტოპიების რეალიზება ქმნის. „უტოპიები დამახინჯებულად რეალიზდება, – აგრძელებს ბერდიაევი, – რეალიზდება დამახინჯების აუცილებელი პირობით... უტოპიის მთავარი ნიშანი ერთიანობაა. უტოპია ცდილობს გადალახოს დანაწევრება და მიაღწიოს მთლიანობას. ამდენად, უტოპია ყოველთვის ტოტალიტარულია არსებული სამყაროს პირობებში, ტოტალიტარიზმი კი – ყოველთვის უტოპიური“ (ბერდიაევი 1995: 353-354).

რამდენად შეესაბამება წარმოსახვა რეალობას? რამდენად თავსებადია უტოპიური ოცნება ადამიანის ბუნებასა და ხასიათთან? რამდენად შესაძლებელია იდილიის დამყარება დედამიწაზე და როგორ მიიღწევა იგი? შეესაბამება კი დამყარებული იდეალური წესრიგი ადამიანის რეალიზებულ ოცნებას და თუ არა, მაშ, რა გზას ადგება იმედგაცრუებული ადამიანი?

აი, პრობლემათა რიგი, რომლის წინაშეც დააყენა ინტელექტუალური აზრი უტოპიის განხორციელების ჯერ შიშმა, შემდეგ კი – სიმწარემ: ერთი შეხედვით უწყინარი, მშვენიერი, ამაღლებული ოცნება, დროთა განმავლობაში, ორგანიზაციულ დიქტატად და ახდენილ კომმარად იქცა, ბრუტალურ გაუგებრობად, რომელმაც უმთავრესი რამ წაართვა ადამიანს – თავისუფლება. უტოპიის რეალიზების კრონოსისეულ მითში კოდირებული ატემპორალური „ოქროს ხანა“ ჯერ პლატონის „იდეალური სახელმწიფოს“ სტატიკურ წესრიგში ტრანსფორმირდა, შემდეგ ორგანულად შეერწყა მორისა და კამპანელას მიერ შემუშავებულ ორგანიზაციულ დიქტატსა და ბეკონისეულ მეცნიერულ პრაგმატიზმს, კონცეპტუალურად შეურიგდა სოციალ-უტოპისტების მიერ აღზევებულ კოლექტივიზმის იდეას, მარქსიზმისათვის ნიშანდობლივ საყოველთაო თანასწორუფლებიანობის კონცეფციასა და დარვინის ევოლუციის თეორიას და სოციალიზმის სიმბიოზური მოდელის სახით რეალიზდა რუსეთში მე-20 საუკუნის I ნახევარში. სოციალიზმი იქცა პირველ ახდენილ უტოპიად და სრულიად ცხადად წარმოაჩინა განხორციელებული იდეალის შეუსაბამობა რეალობასთან: „მინიერი იდილიის“ რეალიზება ნეგატიური ძალისხმევით იყო აღბეჭდილი – სისხლისღვრით, მსხვერპლით, ტრაგედიით. ხელოვნურად დამყარებული წესრიგი დროის დიქტატს ემორჩილებოდა და იმედგაცრუებულ ადამიანთა მთელ თაობას მოუძღოდა ისტორიაში.

ინტელექტუალური გონი, რომელიც ახდენილი უტოპიის პირობებში სერიოზულად დადგა თავსმოხვეული კოლექტიური ბედნიერების დიქტატისა და ინდივიდუალურობის დაკარგვის საფრთხის წინაშე, ალტერნატივის ძიების გზას დაადგა. უტოპიის ერთადერთ კონცეპტუალურ ალტერნატივად ანტიუტოპია მოგვევლინა.

„ანტიუტოპია ფენიქსივით წამოიშარათა რევოლუციის ნანგრევებიდან და უტოპიის შიშად იქცა, – აღნიშნავს რ. ს. ელიოტი, – ისტორიის ლოგიკურ ნაშეი-რად, რომელსაც უნდა გაექარწყლებინა უტოპიური მითი“ (ელიოტი 1970: 86).

ჩვენ, ცხადია, ვიზიარებთ მკვლევრის მოსაზრებას ანტიუტოპიის ძირითადი მი-სიის შესახებ, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მისი აღმოცენების ქრონოლოგიურ დეფი-ნიციას. ანტიუტოპია, როგორც ჟანრი, გაფორმდა მე-20 საუკუნეში, მაგრამ მისი აღ-მოცენება, გაცილებით ადრეული პერიოდიდან იღებს სათავეს, საკმაოდ ხანგრძლივ დროს მოიცავს და ევოლუციის ძალზე საინტერესო პარადიგმით გამოირჩევა.

ანტიუტოპია, ვფიქრობთ, ჩანასახშივე გადაეჯახჭვა უტოპიას და, ვიდრე აქტიუ-რად დაუპირისპირდებოდა მას კონტრჟანრის სახით, მასთან ერთად განვლო განვი-თარების რთული გზა: ჰესიოდესეული უზრუნველი „ოქროს ხანა“ „რკინის ხანამ“ შეცვალა თავის ტკივილებითა და ტრაგედიებით, პლატონის „სახელმწიფოს“ აჩრდი-ლივით აედევნა არისტოფანეს სარკასტული კომედიები, ხოლო მორის, კამპანელასა და ბეკონის უტოპიური ოცნებები იმთავითვე სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენეს მაკიავე-ლიმ, ჰობსმა, მანდელიმ და სვიფტმა. ანტიუტოპია არა ერთბაშად, არამედ თანდა-თან ჩამოყალიბდა უტოპიის კონტრპოზიციურ სისტემად, მის სარკისმიერ ანარეკ-ლად, რომელიც საღად აფასებდა უტოპიური მირაჟის ილუზორულ ხასიათს.

უტოპიური და ანტიუტოპიური მოტივებისათვის ნიშანდობლივი შინაგანი წინა-აღმდეგობა ჯერ კიდევ პირველი უტოპიური პერსონაჟის – კრონოსის ამბივალენტუ-რი ფენომენის დონეზე გამოვლინდა. კრონოსი ერთდროულად წარმოადგენდა პოზი-ტიურისა და ნეგატიურის კუროზულ სიმბიოზს, სადაც პოზიტიური (დიდებული მე-ფობა, ოქროს ხანა, უზრუნველი ცხოვრება) ნეგატიურის (მამის დასაჭურისება, შვი-ლების შეჭმა) უშუალო შედეგი იყო, ნეგატიური კი – პოზიტიურის აუცილებელი წინა-პირობა. კრონოსის მითიდან მოყოლებული ვიდრე უელსის მეცნიერულ უტოპიამდე, ამბივალენტურობა უტოპიისა და ანტიუტოპიის ურთიერთმიმართების ძირითად მა-ხასიათებლად იქცა: დუალისტური სტრუქტურით გამოირჩა უტოპიის არა მხოლოდ ზოგადზნეობრივი ფორმულა – რეალური საზოგადოება/იდეალური საზოგადოება, არამედ თავად „იდეალური საზოგადოების“ მოდელიც – იდეალური წესრიგი/ადამია-ნის ცოდვილი ბუნება. ამ უკანასკნელმა შეუსაბამობამ უკვე პლატონის „სახელმწი-ფოში“ იჩინა თავი და სერიოზული დილემის წინაშე დააყენა იდეალური სტრუქტურის ძიებით გატაცებული ფილოსოფოსი, ამავე ოპოზიციამ გამოიწვია იდეალური სამყა-როს მოდელის პრინციპული გამიჯვნა რეალური სამყაროს მოდელისაგან ქრისტიან-ულ მსოფლმხედველობაში და იმავე ოპოზიციის შედეგად უნდა მივიჩნიოთ თითქმის ყველა უტოპიური თხზულების მთავარ გმირთა ბრძოლა ხელშემშლელი, ბრუტალური ელემენტების, ე.წ. რეალობის გადმონაშთების წინააღმდეგ.

საგულისხმოა, რომ უტოპიის შიდასტრუქტურული დუალიზმი სრულიად ლო-გიკურად ტრანსფორმირდა პერცეპტუალურ დუალიზმში. უტოპიური ტექსტის შე-მეცნება ანუ პერცეფცია ისეთივე ამბივალენტურობით გამოირჩა, როგორც თავად მასალა. თვალსაჩინო ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ნორთროპ ფრაი აღნიშ-ნავს: „ის, რაც ავტორისათვის სერიოზულ უტოპიას წარმოადგენს, არაერთი მკითხველისათვის შეიძლება სატირულ აპლიკაციად იქცეს“ (ფრაი 1973: 11), ანუ უტოპიური ტექსტი, თავისი შინაგანი წინააღმდეგობრიობით, დასაშვებს ხდის მის გააზრებას ოპოზიციურ ჭრილში. უტოპიური და კონტრუტოპიური მოტივების ამ-გვარი ამბივალენტური ურთიერთმიმართება, სადაც ზღვარი ძალზე მკრთალია და

ჭირს დომინანტას დადგენა, ვფიქრობთ, ზედმინევნიტ კარგად გამოიხატა ანტიკუ-რი ეპოქის სატირულ თხზულებებში, რომლებიც პოზიტიური და ნეგატიური ელემენტების კონტრასტულ სინთეზს წარმოადგენდნენ. თუ პოზიტიურს პირობითად ვუნოდებთ უტოპიურს, ნეგატიურს კი – ანტიუტოპიურს, მაშინ შეიძლება დავასკვნათ: სატირა უტოპიური და ანტიუტოპიური მოტივების წინააღმდეგობრივი მთლიანობა იყო. ანტიკური ეპოქის სატირის ესთეტიკური და ეთიკური პროექცია გულისხმობდა ცუდისა და მიუღებლის სარკასტული კრიტიკის ფონზე უკეთესი ალტერნატივის დასახვას. დროთა განმავლობაში უტოპიურმა და ანტიუტოპიურმა ელემენტებმა იწყეს განცალკევება და სწრაფვა დამოუკიდებელი ლიტერატურული ფორმისაკენ, მაგრამ ეს პროცესი არც სწრაფი აღმოჩნდა და არც რადიკალური, მისი მიმდინარეობა ლიტერატურის ისტორიაში უტოპიური და ანტიუტოპიური მოტივების სრულიად არაერთგვაროვანი მიმართებებით აღინიშნა.

უტოპიური მოდელის პირველ ოპონენტებად, ალბათ, კლასიკური პერიოდის სატირიკოსები უნდა მივიჩნიოთ – არისტოფანე და ლუკიანე. მათი თხზულებები, ცხადია, არ წარმოადგენს ანტიუტოპიის კლასიკურ ნიმუშებს, მაგრამ მთელ რიგ კომედიებში უტოპიური მოდელის გვერდით თავს იჩენდა ანტიუტოპიური მოტივი, არა როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული მოდელი, არამედ როგორც ნეგატიური აუცილებლობა უტოპიური მოდელის რეალიზებისათვის. მართებულად შენიშნავს ა. ველიკანოვი: „გამოვლინების ადრეულ ეტაპზე ანტიუტოპიები უტოპიური სტრუქტურების დამხმარე სატირულ საშუალებებს, უტოპიების იდეოლოგიურ და პრაქტიკულ კომენტარებს წარმოადგენდს“ (ენციკლოპედიური... 1987: 18).

არისტოფანესა და ლუკიანეს ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში სატირა უტოპიური მოდელების მაპროვოცირებელ ელემენტად გვევლინება. მიზანი ნათელია: დადებითისა და პოზიტიურის მიღწევა მხიარული, მაგრამ დამანგრეველი კრიტიკის შედეგად.

სიმ. 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). ამ უკანასკნელ ჯგუფს მკვლევარი მიაკუთვნებს კომედიებს „ქალთა კრება“, „პლუტოსი“ და „ფრინველები“. ვფიქრობთ, სწორედ ამ კომედიებში გამოვლინდა ანტიუტოპიური თემის როგორც უტოპიური სტრუქტურის სატირული აპლიკაციის მოდელი.

არისტოფანეს საბოლოო მიზანს დასახელებულ თხზულებებში იდეალური, ჰარმონიული, სწორედ უტოპიური საზოგადოების შექმნა წარმოადგენს, რაც დასტურდება მწერლის სიმპათიით პრაქსაგორას პროგრამისადმი („ქალთა კრება“), პლუტოსის ქმედებისადმი („პლუტოსი“) და ღრუბელ-გუგულებითი იდეალური ქალაქისადმი („ფრინველები“). მაგრამ ამ ეტაპზე ჩვენთვის მნიშვნელოვანია მწერლის არა მხოლოდ საბოლოო მიზანი, არამედ – მიზნის განხორციელების პროცესი: არისტოფანე, რომელიც, ერთი მხრივ, წესრიგისაკენ მიისწრაფვის, ამავე დროს, არსებული წესრიგის წინაშე ამბოხებულ მოაზროვნედ წარმოდგება. ანტიუტოპიური მოტივი აქ „არასასურველი რეალობის“ რელევანტური ცნებაა და „ცუდის“ მნიშვნელობას იძენს, უტოპიური მოტივი „სასურველი რეალობის“ შესაბამისი ანა-

ლოგიური მოდელია და „კარგის“ მნიშვნელობით ინერგება. ანტიუტოპიური ხასიათის ტექსტი – არისტოფანეს პოლიტიკური სატირა, მიმართული ხელისუფალთა წინააღმდეგ, ნებისმიერი ტიპის უზნეობის ჯანსაღი კრიტიკა თუ ასახვის რეალისტური მანერა – ამ შემთხვევაში პირველად სტრუქტურას წარმოადგენს, ბაზისს, რომელზეც უტოპიური ტექსტის სახით უნდა დაშენდეს მეორადი სტრუქტურა ანუ ზედნაშენი.

უტოპიისა და ანტიუტოპიის ერთსხეულებრივი სიმბიოზი საცნაურია ლუკიანეს სატირებშიც, მაგრამ შედარებით გამიჯნულ ხასიათს ატარებს. რეალური ყოფის კრიტიკას, რომელიც მოიცავს არსებული რელიგიური დოგმების, ფილოსოფიური სკოლებისა და სოციალური წეს-წყობილების გამათრახებას, თან სდევს ძველბერძნული უტოპიური მოდელის, როგორც პოპულარული ოცნების, კრიტიკაც. მაგრამ ლუკიანეს მიერ განქიქების მიზნით აღწერილი იდილიური ყოფის სურათები იმდენად დამაჯერებელია, რომ მათი მნიშვნელობა შუა საუკუნეების უტოპისტებისათვისაც კი ძალზე დიდი იყო.

უტოპიისა და ანტიუტოპიის აღქმა როგორც ერთიანი, მაგრამ ამბივალენტური კონსტრუქციის შემადგენელი ელემენტებისა, გარკვეულწილად შეიცვალა სტოიციზმის ეპოქაში, განსაკუთრებით კი სენეკას მოძღვრებაში. ამ თვალსაზრისით, ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს სენეკას თხზულება „უზრუნველი ცხოვრების შესახებ“, სადაც ფილოსოფოსმა სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენა იდეალური საზოგადოების რეალურად ფორმირების პერსპექტივა და მონიშნა ის მაგისტრალური გეზი, რომელსაც, მისი აზრით, უნდა განესაზღვრა იდილიისაკენ მსწრაფველი ადამიანის არსებობა.

„ყოველ ადამიანს სურს ბედნიერი ცხოვრება, ძმაო გალიონე, – წერს სენეკა, – მაგრამ მათ ძალზე ბუნდოვნად აქვთ წარმოდგენილი ბედნიერი ცხოვრების არსი. მისი მიღწევა უაღრესად რთულია... მთავარ ამოცანას აქ შემდეგი წარმოადგენს: ჩვენ ჯოგვივით უკან არ უნდა ვდიოთ მენახირებს, ჩვენ იქით კი არ უნდა წავიდეთ, საითაც მიდიან სხვები, არამედ იქით, საითაც საკუთარი მოვალეობა გვიბიძგებს“ (სენეკა 1969: 509).

მოყვანილი ციტატა ცხადყოფს, რომ სენეკა პრინციპულად ემიჯნება უტოპიისათვის დამახასიათებელი „კოლექტიური ბედნიერებისა“ და საყოველთაო ერთსულოვნების იდეას და პრაქტიკულად აღუსრულებელ ილუზიად შერაცხავს მას: „ყველაზე დიდი უბედურება ჩვენთვის სხვების აყოლას მოაქვს, – აღნიშნავს ფილოსოფოსი, – იმას, რომ ხშირად ჩვენ მართებულად ვცნობთ ისეთ შეხედულებებს, რომლებსაც მეტი თანამგრძობი და მიმდევარი ჰყავთ, ვცხოვრობთ არა ისე, როგორც გონება გვკარნახობს, არამედ ისე, როგორც ცხოვრობენ სხვები... როდესაც საუბარი ბედნიერ ცხოვრებას ეხება, შენ მე ვერ დამაკმაყოფილებ არჩევნების შედეგად სენატში გაჟღერებული ტრადიციული პასუხით: „აღბათ, ამ მხარეს არის უმეტესობა!“ სწორედ ამიტომაა იგი მცდარი! კაცობრიობა არ შესულა ჯერ ისეთი ბრწყინვალე მდგომარეობის ფაზაში, რომ ქვემარტება მისაწვდომი იყოს უმეტესობისათვის. ბრბოს კეთილმოსურნეობა სრული უუნარობის დასტურია“ (სენეკა 1969: 509-510).

მაშ, რა გზით უნდა იაროს „ბედნიერი და უზრუნველი ცხოვრების“ ძიებით შეპყრობილმა ადამიანმა? სად არის გამოსავალი? „ჩვენი ძიების საგანს, – გვთავაზობს სენეკა, – უნდა წარმოადგენდეს ქმედების ის სახეობა, რომელიც უფრო ღირ-

სეულია ადამიანისათვის, და არა ის, რომელიც უფრო ხშირად გვხვდება; ჩვენ უნდა ვიფიქროთ იმაზე, თუ რა ალგავასებს მარადიული ბედნიერების ფლობის ნიჭით და არა იმაზე, რასაც ინონებს ჭეშმარიტების მტერი – მასა. მასაში მე ვგულისხმობ არა მარტო უბრალო ხალხს, არამედ – დიდებულებსაც... სულიერ ღირსებაზე მხოლოდ სულმა უნდა იზრუნოს“ (სენეკა 1969: 510).

ვფიქრობთ, უტოპიის ანტიკური ინტერპრეტაციის ფონზე, სენეკას კონცეფცია განსაკუთრებული კატეგორიულობით გამოირჩა: დაისვა არა მხოლოდ უტოპიური კოლექტივიზმის, როგორც ფუჭი სტრუქტურის ალბათობის საკითხი, არამედ გამოიკვეთა „იდილიური ბედნიერების“ მიღწევის ალტერნატიული გზაც, გზა პიროვნული და სულიერი თვითგამორკვევისა. სწორედ სულიერება წარმოადგენს სენეკასათვის ბედნიერი ცხოვრების ერთადერთ მოდელს, ესოდენ დაშორებულს ანტიკური ხანის აზროვნების უტოპიური მოდელებისგან. „რა განსხვავებაა ასეთ ადამიანსა და სხვა ადამიანებს შორის? – კითხულობს სენეკა, – ის, რომ ერთნი მსუბუქად არიან მიჯაჭვულნი, მეორენი – უფრო ძლიერად, მესამენი კი ისე მტკიცედ, რომ განძრევაც კი არ ძალუძთ. ადამიანს, რომელიც ადის სულიერი სრულყოფის გარკვეულ სიმალლეზე, არ აწუხებს ბორკილები: ის, მართალია, ჯერ არ არის თავისუფალი, მაგრამ უკვე სარგებლობს თავისუფალის უფლებებით“ (სენეკა 1969: 516).

სენეკას მოძღვრებაში გამოიკვეთილი „უზრუნველი ცხოვრების“ პარადიგმა, ინდივიდუალური ფასეულობანი – სულიერი სრულყოფა – თავისუფლება, ჩვენი აზრით, პრინციპულ ოპოზიციაში იმყოფება კლასიკური უტოპიური მოდელის პარადიგმასთან: თანასწორობა – კოლექტიური ყოფა – კეთილი მმართველი ან სწორი მმართველობა. გამომდინარე აქედან, მართებულად მიგვაჩნია სენეკას „უზრუნველი ცხოვრების“ ტექსტის როგორც ანტიუტოპიური განწყობილების მატარებელი პირველი სერიოზული ტექსტის დეფინიცია, ტექსტისა, სადაც აქტიურად დაისვა, ერთი მხრივ, უტოპიის, როგორც რეალიზებადი სისტემის სათუბის საკითხი, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოიკვეთა ბედნიერების განხორციელების ალტერნატიული გზა, ინდივიდუალიზმის ნიშნით აღბეჭდილი შინაგანი, სულიერი პროექცია.

არსებით პრობლემას სენეკას და, შემდგომ, ზოგადად ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში, ვფიქრობთ, წარმოადგენდა „უტოპიური ოცნების“ განხორციელების მეთოდი. ამ თვალსაზრისით, საგულისხმოა რ. ს. ელიოტის შენიშვნა: „უტოპია წარმოადგენს ადამიანის არსისა და ნების ერთგვარ რეალიზებას მითის წინაშე. ეს არის ადამიანის ძალისხმევა წარმოსახვის ფოლიანტებში, ანუ ადამიანის მცდელობა გაერკვეს, თუ რა მოხდება მაშინ, როდესაც „მითი რეალობის საზღვრებს დაარღვევს. ამ შემთხვევაში ადამიანი აღარ ოცნებობს იდეალური წესრიგის შექმნაზე მიღმიერ, არარსებულ დროში, იგი თავად კისრულობს შემოქმედის ფუნქციას“ (ელიოტი 1970: 8-9). მაგრამ რა მოსდევს შედეგად ამგვარ ექსპერიმენტს? დესტრუქცია, – აცხადებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობა უტოპიის კლასიკური ინტერპრეტატორებისაგან განსხვავებით და საუკეთესო არგუმენტად პირველცოდვის ბიბლიურ ტექსტს ასახელებს. პირველცოდვის ბიბლიური ტექსტის თანახმად, ადამიანებმა ვერ გაამართლეს უფლის ნდობა: დაუკითხავად იგემეს რა კეთილისა და ბოროტის შეცნობის ხის აკრძალული ნაყოფი, მათ ერთგვარად იკისრეს დემიურგის როლი, შეიჭრნენ შემოქმედის ფუნქციებში და, სანაცვლოდ ამისა, ღვთის რისხვა დაიმსახურეს: შეაჩვენა ღმერთმა ადამი და ევა, წაართვა მათ მარადიული სიცოცხლის ბედნიერება, აქცია ისინი მოკვდავებად, მოუვლინა მრავალი

სატანჯველი და გამოდევნა სამოთხის ბალიდან. „სამოთხის ბალი“ თავისუფლად შეიძლება ასიმილირდეს „ოქროს ხანასთან“. შესაბამისად, იკვეთება დასკვნა: შეუძლებელია „იდილიური ბედნიერების“ მოპოვება ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებში, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ღვთის საუფლოს პრეროგატივაა.

ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ კიდევ უფრო გააღრმავა და გააშინაარსა წინააღმდეგობა უტოპიასა და ანტიუტოპიას შორის, როდესაც კეისრის საუფლოს ცოდვიან და გარყვნილ მოდელს აქტიურად დაუპირისპირა ზეციური სამოთხის მოდელი. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს იოანე მოციქულის „გამოცხადების“ ტექსტი, სადაც ამქვეყნიური, მიწიერი ქალაქის – ბაბილონის, როგორც ცოდვილთა, მრუშთა, „მეძავთა და დედამინის სიბილნეთა დედის“ დამხობის მოტივს უპირისპირდება იმქვეყნიური, ღვთიური ქალაქის, ახალი იერუსალიმის აღმოცენების მოტივი: განსხვავებით ბაბილონისაგან, ახალი იერუსალიმი ღვთის ქალაქია, დაბრუნებული სამოთხე, სადაც აღზევებულ ადამიანებთან მუდამ იქნება ღმერთი, „მოსწმენდს ყველა ცრემლს მათი თვალებიდან და აღარ იქნება სიკვდილი, გლოვა, გოდება და ტკივილიც აღარ იქნება, ვინაიდან პირველებმა გადაიარეს“ (გამოცხ. 21 : 4).

„გამოცხადების“ ამ კონცეფციის ერთგვარ გაგრძელებად გვევლინება ნეტარი ავგუსტინეს „ღვთის ქალაქი“, სადაც ფილოსოფოსი მკვეთრად მიჯნავს რელიგიურ მიზნებს საერო, საქვეყნო მიზნებისა და ამოცანებისაგან. „ღვთის ქალაქში“ ის ცხადად გამოხატავს გულისტკივილს ადამიანთა მუდმივი ზრუნვისა და ფიქრის გამო „ამქვეყნიური ქალაქის“ პრობლემებზე, რაც, ჰიპონელი ეპისკოპოსის აზრით, „ღმერთის ქალაქისაგან“ ადამიანთა დაშორების უეჭველ წინაპირობას წარმოადგენს. ნეტარი ავგუსტინე თვლის, რომ ადამიანების ერთადერთი მისია მიწაზე არის განწმენდა ამქვეყნიური ცოდვებისაგან, ვინაიდან მათი „ნამდვილი ცხოვრება“ ზეცაშია. მიწიერი პილიგრიმოების დასასრულს განკითხვის დღე მოასწავებს, დღე, რომელიც გაათავისუფლებს ღირსეულებს „ამქვეყნიური ქალაქის“ ბორკილებისგან და „ღვთის ქალაქში“ გადაანაცვლებს: „ამ დღის შემდეგ, – წერს ნეტარი ავგუსტინე, – ძველი ადამიანის განადგურებით, მოხდება გარდასახვა, რომელიც ანგელოზებზე სიცოცხლეს უქადის ადამიანებს“ (ავგუსტინე 1969: 605).

ამავე საკითხის ღრმად თეოლოგიურ მოდიფიკაციას ვხვდებით „სიბრძნე ბალავარისა“-ს ტექსტში: „და ვითარცა ესმა კაცსა მას ღმრთისა, აღიძრა გონება მისი და ცრემლითა. და ჰრქუა: „ცხოვნდე, მეფეო, უკუნისამდე, რამეთუ წარმავალსა წილ აღგირჩევიეს წარუვალნი და უმჯობესნი, რამეთუ არარაჲ არს სოფლისა ამის დიდებაჲ, რამეთუ ვითარცა აჩრდილი წარვალს და ვითარცა კუამლი განიკარგების. ან წარმართე გულის სიტყუაჲ შენი, რამეთუ კეთილ არს, რაჲთა წარმავალსა ამისა დატევებითა წარუვალნი იგი სოფელი მოიყიდო“ (სიბრძნე ბალავარისი 1960: 233).

ნეგატიური ტექსტი აქ უკვე აშკარად მაკოორდინებელ ფუნქციას ასრულებს: ზეციური სამოთხე ანუ პოზიტიური ტექსტი არა მხოლოდ მასთან შეპირისპირების, არამედ მასზე გამარჯვების შედეგს წარმოადგენს. ქრისტიანული მსოფლმხედვის პათოსი არსებულ რეალობასთან დაკავშირებით თამამად შეიძლება განისაზღვროს როგორც აქტიური ანტიუტოპიზმი.

ანტიუტოპიური განწყობილების შესამჩნევი გააქტიურება აღინიშნება შუა საუკუნეებში. აქ, პირველ ყოვლისა, უნდა დასახელდეს ნ. მაკიაველის „მთავარი“, თ. ჰობსის „ლევიათანი“, ბ. მანდვილის „იგავი ფუტკრებზე“, ჯ. სვიფტის „გული-ვერის მოგზაურობა“.



ანტიუტოპიური მოტივების პრომოცია, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების ევროპაში მიმდინარე პოლიტიკურ და ეკონომიკურ პროცესებს დაუკავშირდა, მეორე მხრივ კი – გაძლიერებულ ეკლესიურ დოგმატიზმს, ე.წ. „მონასტრულ დიქტატსა“ და განვითარებად მეცნიერულ ტენდენციებს. აღნიშნულ კონტექსტში აშკარა სიმწვავით გამოირჩა ნ. მაკიაველის თხზულება „მთავარი“. არსებითი ჩვენთვის არის ის გარემოება, რომ მაკიაველის რეალურ ნიადაგზე დაფუძნებული და პრაქტიკული მსჯელობებით არგუმენტირებული მოძღვრება მკვეთრად დაუპირისპირდა მის ეპოქაში ფართოდ მიღებულ და პოპულარულ უტოპიზმს: „ბევრს შეუქმნია, თავისი წარმოსახვით, რესპუბლიკები თუ სამთავროები, რომლებიც არავის უხილავს და არც ის სმენია, რომ ისინი მართლაც არსებობენ სინამდვილეში, – წერს მაკიაველი, – მაგრამ, ერთია, როგორ ცხოვრობენ და მეორე ის, თუ როგორ უნდა ცხოვრობდნენ კაცნი, და მათ შორის იმხელა სხვაობაა, რომ ვინც იმის გულისთვის, რაც უნდა მომხდარიყო, ივინყებს იმას, რაც ახლა ხდება, უმალ თავის დამხობას უწყობს ხელს, ვიდრე თავისსავე დღეგრძელობას“ (მაკიაველი 1984: 51). მაკიაველიზმის ჩვენთვის საინტერესო ეს ასპექტი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: არ არსებობს არავითარი უტოპიზმი, მოეშვით ფუჭ ოცნებებსა და ფანტაზიებს, მყარად დადექით მიწაზე და დაინახეთ ის სიბინძურე, რომელშიც ცხოვრობთ! რეალურად შექმნილი დემორალიზებული ვითარებიდან ერთადერთ გამოსავალს მაკიაველისათვის ძლიერი ხელისუფლება წარმოადგენს, ძლევამოსილი მთავარი, „ნახევრად კაცი და ნახევრად მხეცი“, რომელიც, თუკი აუცილებელი შეიქნა, არავითარი საშუალებების წინაშე არ დაიხვეს უკან დასახული მიზნის მისაღწევად“ (მაკიაველი 1984: 53), ტირანი გამოაფხიზლებს ხალხს უნიადაგო ოცნებებისგან და შექმნის მძლავრ სახელმწიფოს, რეალობის მოწესრიგების ერთადერთ მექანიზმს: მიზანი ამართლებს საშუალებას.

მაკიაველიზმისათვის ნიშანდობლივი ანტიუტოპიზმი, მიმართული ნებისმიერი მიამიტური ილუზიის წინააღმდეგ, გამორიცხავს უტოპიური იდილიის პრაქტიკულად რეალიზების შესაძლებლობას და ადამიანთა ბედნიერების გარანტიად ძლიერ მთავარს, ხელისუფლებასა და კანონს მიიჩნევს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მაკიაველიზმი რეალური ადამიანისა და რეალური სინამდვილის ანალიტიკურ შესწავლას წარმოადგენს. შუა საუკუნეების უტოპიურ პარადიგმას: არარსებული ადგილი – იდეალური სოციალური წყობა – ბედნიერება, მაკიაველიმ პრინციპულად დაუპირისპირა პარადიგმა: რეალური ადგილი – ძლიერი სოციალური სტრუქტურა – ერთპიროვნული მმართველობა – ნორმალური ცხოვრება. და მაინც, მიუხედავად მკვეთრი ანტიუტოპიური განწყობილებისა, მაკიაველის „მთავარს“ ვერასგზით ვერ მივიჩნევთ ჩამოყალიბებულ ანტიუტოპიურ ტექსტად, ერთი, მაგრამ მნიშვნელოვანი გარემოების გამო: მაკიაველიმ გაამართლა დიქტატურა და უგულვებლყო ზრუნვა ინდივიდუალური ფენომენის ბედზე დიქტატურის პირობებში. ეს საკითხი მან შეგნებულად გადაულოცა მომავალ თაობებს.

ანტიუტოპიური აზროვნების საინტერესო გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს თ.ჰობსის „ლევიათანიც“, სადაც მე-16 საუკუნის ინგლისელმა ფილოსოფოსმა და მოაზროვნემ წარმოადგინა ტრაქტატი საზოგადოების კეთილმოწყობის შესახებ და შეუდარა იგი ბიბლიური ურჩხულის ლევიათანის არქეტიპს. ჰობსის ნაშრომში გამოიკვეთა სრული სკეპტიციზმი უტოპიის მიმართ. მეტიც, უტოპიზმისათვის მნიშვნელოვანი საყოველთაო თანასწორობის იდეა ჰობსმა ადამიანთა საზოგადოებაში არსებული ყველა უბედურების წყაროდ მიიჩნია: „შესაძლებლობათა თანასწორობიდან, –

წერს ჰობსი, – აღმოცენდება მიზნის მისაღწევად საჭირო იმედების თანასწორობა. ამიტომაც არის, რომ ორი ადამიანი, რომლებსაც ერთი და იგივე რამ უნდათ, მაგრამ, ცხადია, ორივე ვერ დაეუფლება სასურველ საგანს, ერთმანეთის მტერი ხდება“ (ჰობსი 1970: 34). მაშ, სად არის გამოსავალი? ძლიერ ხელისუფლებაში, – აცხადებს ჰობსი.

ჰობსის რეალისტური ანტიუტოპიზმის ერთგვარ გაგრძელებად იქცა ბერნანდ მანდვილის „იგავი ფუტკრებზე“, ალეგორიული სატირა იდეალური საზოგადოების ნებაყოფლობითი დამხობის შესახებ. მაგრამ ანტიუტოპიის როგორც სპეციალური ლიტერატურული ერთეულის ტენდენციები ყველაზე აშკარად ჯ. სვიფტის „გულივერის მოგზაურობაში“ გამოიკვეთა.

თავისთავად მოგზაურობის თემისა და „ახალი ქვეყნების“ ხილვის მოტივის როგორც სატირის ობიექტის გამოყენება, ალბათ, უკვე გამოხატავდა ავტორის სრულ სკეპტიციზმსა და ცინიზმს უტოპიური თხზულებებისათვის ნიშანდობლივი ძირითადი თემებისა და მოტივების მიმართ. უტოპისტები მოგზაურობისაკენ მოუწოდებდნენ? აი, გაემართა ბატონი გულივერი სამოგზაუროდ. უტოპისტები „იდეალური“, მაგრამ „შორეული ადგილის“ აღმოჩენას ესწრაფოდნენ? აი, მიადგა ბატონი გულივერი უცნობ მიწებს – ლილიპუტების, გოლიათებისა და ჯადოქრების ქვეყნებს. და რა აღმოაჩინა ბატონმა გულივერმა? აღმოაჩინა, რომ უტოპიური კუნძულები, ქალაქები და სახელმწიფოები მხოლოდ ფუჭი ოცნებები და წარმოსახვებია, ილუზიები, რომელთა განხორციელებაც შეუძლებელია რეალურ სინამდვილეში: იქნება ეს ლილიპუტების ქვეყანა თუ გოლიათების სამეფო, ან ნებისმიერი სხვა „უცნობი მიწა“, ადამიანები ერთნაირად ემორჩილებიან ამქვეყნიურ ცდუნებებს – ომს, ქიშპობას, თვალთმაქცობას, მლიქვნელობას. ამ სამწუხარო ფაქტს ვერც პარტიათაშორის ბრძოლა აღმოფხვრის, რომელიც ასე დანვრილებით აქვს სვიფტს აღწერილი ნიგნის I ნაწილში, ვერც „განათლებული მონარქი“, რომელსაც იგი II ნაწილში თანაუგრძნობს და ვერც რესპუბლიკური წყობილება, რომლის მომხრედაც ავტორი III ნაწილში გვევლინება. ნიგნის დამამთავრებელ IV ნაწილში ადამიანებისაგან იმედგაცრუებული სვიფტი წარსულისაკენ იმზირება, პატრიარქალური წყობილებისაკენ, მაგრამ ეს არ არის ტრადიციული პატრიარქალიზმი. სვიფტის ოცნება უფრო ირონიული სკეპსისია, მწარე სარკაზმი, რომელიც ადამიანობის გამომრიცხავ პრიმიტიულ მდგომარეობას უთანაბრდება, ყოფას, სადაც გაველურებული ადამიანები ცხენებს მორჩილებენ და თავს ბედნიერად გრძნობენ. კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი ჰუიჰნჰმების საზოგადოებას სვიფტისეულ უტოპიად მიიჩნევს და თვლის, რომ ანტიუტოპიური განწყობილებით გაყდენთილი თხზულება სვიფტმა მაინც დაიყვანა უტოპიურ ილუზიამდე. ვფიქრობთ, ეს ვარაუდი მცდარია: სწორედ ჰუიჰნჰმების ქვეყანა წარმოადგენს სვიფტის ილუზიების (თუკი მას საერთოდ გააჩნია ილუზიები) დასასრულს ადამიანური ჰუმანიზმის, თანასწორობისა და ერთობის რეალური იმპლანტაციის თაობაზე. სრულიად აშკარაა ტრაგიკული განხეთქილება, რომელიც არსებობს სვიფტის შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და საზოგადოების გამყარებულ ნორმებს შორის. ნიგნის დასასრულს სვიფტი დაუფარავად გადაჰკრავს მათრახს უტოპისტებს:

„ახლა ისიც უნდა გითხრა, – აღნიშნავს სვიფტი, – რომ სულაც არ მიცდია სინამდვილე შემელამაზებინა და ამიტომაც, ჩემი ნიგნის ერთადერთ სამკაულადაც სიმართლე დავტოვე. რა თქმა უნდა, მსგავსად სხვათა და სხვათა, მეც შემეძლო გამეოცებინე არარსებული და დაუჯერებელი, თუმცა მეტად საოცარი ამბებით; მაგრამ ვარჩიე,

უბრალო და გასაგები ენით შიშველი ფაქტები მომეთხრო შენთვის, რადგანაც ჩემს მიზანს შეადგენდა მეამბნა, რაც სინამდვილეში გადამხდა თავს და არა ის, რომ გამერთე და გამეკვირვებინე... ოღონდ წიგნები საინტერესო გავხადოთო და მთელი რიგი მწერლებისა, ათასგვარ უხემ სიცრუეს სთავაზობს მიაშიტ მკითხველებს... თითქმის მთელი დედამინა მოვიარე და საკუთარი გამოცდილებით დავრწმუნდი, რომ მათში მრავალი ზღაპრული და მოგონილი ამბებია მოთხრობილი. ამან საბოლოოდ შემაძულა იმ სახის წიგნების კითხვა და შემაზიზლა ის მწერლები, რომლებიც გულუბრყვილო და მიმნდობ ხალხს ატყუებენ. ამიტომაც... გადავწყვიტე, რადაც არ უნდა დამჯდომოდა, სიმართლისთვის არ გადამეხვია“ (სვიფტი 1998: 347-348).

მაგრამ სვიფტის თხზულებაში არა მხოლოდ უტოპიური იდილიების რღვევა და ადამიანურ მანკიერებათა სარკასტული მხილებაა ჩვენთვის საინტერესო, არამედ ევროპული სინამდვილისა და უტოპისტ მწერლებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი სიახლის – მეცნიერული პროგრესის კრიტიკა.

„გულივერის მოგზაურობის“ III ნაწილში სვიფტი აქტიურად ილაშქრებს ბეკონის მეცნიერული უტოპიზმისა და მისი მიმდევრების მიერ დანერგილი მეცნიერული თეორეტიზმის წინააღმდეგ. სვიფტი მწარედ დასცინის ლაპუტელ მეცნიერებს, რომლებიც, მისი აზრით, სრულიად უნაყოფო და უსარგებლო კვლევით სამუშაოებს აწარმოებენ. სწრაფად განვითარებადი მეცნიერება სვიფტისათვის, განსხვავებით უტოპისტი მოაზროვნეებისგან, სრულიად არ წარმოადგენს პოზიტიურ სამომავლო პერსპექტივას, ის უფრო თვითმიზანია, საშიში ტენდენცია, რომელიც ადამიანს გარკვეული მონობისაკენ უბიძგებს.

სვიფტის „გულივერის მოგზაურობამ“ საბოლოოდ ცხადყო უტოპიისა და ანტიუტოპიის ამბივალენტური მთლიანობის რღვევა და გამოავლინა ანტიუტოპიის პრინციპული ლტოლვა დამოუკიდებელი ჟანრული ფორმისაკენ.

### **1.3. ანტიუტოპიის ჟანრის ფილოსოფიური და ლიტერატურული ნანამძღვრები**

მე-18–მე-19 საუკუნეების თხზულებებში სრულიად აშკარად გამოიკვეთა მსოფლიო ინტელექტუალური წრეების, რბილად რომ ითქვას, უნდობლობა უტოპიური მოძღვრებების მიმართ. ეს უნდობლობა შეიძლება განისაზღვროს როგორც მზარდი სოციალური და ინდუსტრიული რევოლუციების პირობებში აღმოცენებული ღრმა სკეფსისი, გლობალური დაეჭვება, რომლის ერთ-ერთ პირველ, სერიოზულ გამოვლინებად მერი შელის თხზულება „ფრანკენშტაინი ანუ ახალი პრომეთე“ უნდა ჩაითვალოს.

მერი შელის თხზულება „ფრანკენშტაინი“, როგორც ამას ნაწარმოების სათაური ცხადყოფს, პრომეთესა და ფაუსტის უძველეს მითოლოგიურ არქეტიპებს უკავშირდება. მსგავსად პრომეთესა და ფაუსტისა, ფრანკენშტაინიც წირავს სულს და ფარული ცოდნის შესაცნობად და, ამ მიზნით, საგრძნობლად არღვევს ადამიანური ქცევის ეთიკასა და ნორმებს. ადამიანური თვისებებისა და ტრადიციების ნიველირება შესაბამის ნემეზის ინვეს: ფრანკენშტაინი ქმნის მონსტრს, რომელიც ანადგურებს არა მხოლოდ თავად ფრანკენშტაინს, არამედ მისთვის ძვირფას ადამიანებსაც.

მერი შელის ფრანკენშტაინი არ წარმოადგენს მითოლოგიური პროტოტიპის კონსერვატორულ რემისიას, იგი თანამედროვე პრომეთეა, მოდერნისტული იდეებით შეპყრობილი მეცნიერი და არა ძველი ფარესტიანული ალქიმიკოსის მარტივი რეინკარნაცია. ახალგაზრდა ფრანკენშტაინი ხარბად ისრუტავს შუა საუკუნეების ოკულტურ ტრადიციებს, მაგრამ ინტერესით აზავებს მათ თანამედროვე მეცნიერულ თეორიებსა და მეთოდებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ძველი ხვდება ახალს, მითი ინტეგრირდება ინდუსტრიულ ეპოქაში. მაგრამ ვინ დგას ამ ინტეგრაციის მიღმა? მეცნიერი და მონსტრი. ერთიცა და მეორეც ძველისა და ახლის ხელოვნური ნაზავია, ხელოვნური სიმბიოზი, რომელიც ამართლებს მეცნიერული პროგრესის იდეებით შეპყრობილი საზოგადოების მექანიკურ კონცეფციას ადამიანის შესახებ.

„ფრანკენშტაინის“ მონსტრმა ნათლად გამოხატა რომანტიკოსების არა მხოლოდ აღშფოთება, არამედ შიშიც ადამიანის მექანიზებული იმიჯის წინაშე. მერი შელის მონსტრი ბეკონისა და სოციალ-უტოპისტების მექანიკური ფილოსოფიის შემლილი აზრის რეალიზებად იქცა, მის, თუმცა უტრირებულ, მაგრამ წინასწარმეტყველურ ხორცშესხმად.

მაგრამ ვინ შექმნა მონსტრი? ფრანკენშტაინმა, გენიალური მეცნიერის ამბიციით შეპყრობილმა ადამიანმა, რომელმაც მკრეხელურად მიითვისა ღვთის შემოქმედებითი ფუნქცია. მითმა დაარღვია რეალობის საზღვრები, ანუ უტოპიური ოცნება რეალური პროექტის სახით განხორციელდა. და რა მოჰყვა მას შედეგად? ქაოსი და სასონარკვეთილება; უტოპიური დაპირება „ადამიანის სრულყოფილების“ შესახებ კომარად იქცა. უტოპიური იმედების გაცრუებამ ცხადად გამოკვეთა ანტიუტოპიური ტენდენციები. მერი შელის თხზულებამ დასაბამი მისცა ლიტერატურული ანტიუტოპიის კარდინალურ თემას: ადამიანურ კონტროლს დამორჩილებული იმ მისტიკური და დამლუპველი ძალის წარმოჩენას, რომელიც სპობს და ანადგურებს ყოველივე ჰუმანურს.

„ფრანკენშტაინში“ გამოკვეთილი ანტიუტოპიური პათოსი საგრძნობლად გაღრმავდა მე-19 საუკუნის I ნახევრის ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ აზროვნებაში. შეტევის ობიექტად ამჯერად იქცა არა მხოლოდ მეცნიერული პროგრესის იდეა, არამედ დემოკრატიის, ლიბერალიზმის, სოციალიზმის ახლადგამოჩენილი იდეები, რომლებიც კვებავდნენ და ასაზრდოებდნენ უტოპიურ მოძღვრებებს. პირველადი მნიშვნელობის პრობლემას წარმოადგენდა არა მხოლოდ თანამედროვე მიღწევების შედეგად გამეფებული ძალადობისა და ტერორის ატმოსფერო, არამედ ინდივიდუალურობის დაკარგვის სახიფათო ტენდენცია „კოლექტიურისა“ და „საყოველთაოს“ წიაღში. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფიაში ცხადად აისახა კაცობრიობის წინაშე წამომართული ამ საფრთხის სიღრმისეული პროექცია.

შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს მოძღვრებებში გამოიკვეთა ერთსულოვანი აგრესია პოზიტივიზმისა და „მონანგარიშე-ბუხჰალტრული“ ტექნიკური აზროვნების მიმართ, მწვავედ დაისვა ადამიანის თავისუფალი აქტივობის, შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების დაკარგვის პრობლემა. ახალი ფილოსოფიური მიმართულება, რომელსაც შემდგომში „სიცოცხლის ფილოსოფია“ ეწოდა, მკვეთრად დაუპირისპირდა როგორც კლასიკურ ფილოსოფიას, ისე პოზიტივიზმის გაბატონებულ ფილოსოფიურ ტენდენციებს. თანამედროვეთა უტოპისტურ-ოპტიმისტური განწყობილებისგან განსხვავებით, ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბდა პესიმისტური გან-

წყობილება, ღრმა სკეფსისი არსებული რეალობისადმი. „სიცოცხლის ფილოსოფიის“ მესვეურთა მიზანს წარმოადგენდა სიცოცხლის გარეგანსაზღვრულობის იდეის შეცვლა თვითგანსაზღვრულობის იდეით, ანუ მიმართების „მე და სამყარო“ ტრადიციული და რაციონალური გარეხედვის პოზიციის ტრანსფორმირება გრძნობადისა და აღქმადის პრიმატზე დაფუძნებულ შიგახედვის პოზიციასში. შიგნით და შიგნიდან ხედვის პროექცია წინ წამოსწევდა მე-ს ინდივიდუალურ ასპექტებს, ამკვიდრებდა კონდიციას, რომლის პირობებშიც ადამიანი აღარ სჯერდებოდა უკვე არსებული, გამყარებული, თავისთავადი „სამყაროს რეპროდუცირებას“ და კონცენტრირდებოდა საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და პერსპექტივების რეალიზებაზე.

არტურ შოპენჰაუერის მთავარ თხზულებაში „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ (1819 წ.) დამაჯერებლად რეალიზდება ახალი ფილოსოფიური მიმართულების ამოსავალი დებულება: „სამყარო არის ჩემი წარმოდგენა“. შოპენჰაუერის მოძღვრებაში სამყარო სუბიექტის არა მხოლოდ შემეცნების ობიექტი გახლავთ, არამედ მისი წარმოდგენაც, ყველა თავისი ფორმით – დროით, სივრცითა და საგნებით. მეცნიერებას, – მიიჩნევს შოპენჰაუერი, რომელსაც ესოდენი პატივით ეკიდებოდნენ სოციალ-უტოპისტები, არ შეიძლება ჰქონდეს პრეტენზია შესამეცნებელი ობიექტის, როგორც „თავისთავად ნივთის“ შემეცნებაზე: ნებისმიერი ტიპის მეცნიერება „საკმაო საფუძვლის კანონს“ ემორჩილება და წარმოდგენათა სამყაროშია მოქცეული. სპეციალურ მეცნიერებებს არ ძალუძთ გასვლა წარმოდგენის სამყაროდან. მაშ, როგორ ჩავწვდეთ სამყაროს საიდუმლოს? ამის ერთადერთ გზად შოპენჰაუერს „წარმოდგენის სამეფოდან“ „ნების სამეფოში“ გადანაცვლება ესახება, ანუ მზერის გადატანა გარესამყაროდან „მე“-ზე, საკუთარ თავზე, სუბიექტზე, რომელსაც გააჩნია თვითცნობიერება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ადამიანი კი არ გაიგება სამყაროს საფუძველზე, არამედ – სამყარო ადამიანის საშუალებით. ადამიანი შოპენჰაუერისათვის ის მიკროკოსმოსია, რომლის გამოცანის ამოხსნა მთელი სამყაროს – მაკროკოსმოსის – გამოცანას ამოგვაცნობინებს“ (ბუაჩიძე 1986: 24). სუბიექტს გააჩნია ნება, რომელიც, შოპენჰაუერის რწმენით, არ ემორჩილება „საკმაო საფუძვლის კანონს“, ანუ არ ემორჩილება ლოგიკურს, გონისეულს, იგი ბრმად და არაცნობიერად მიისწრაფვის არსებობისაკენ, სიცოცხლისაკენ: „ყველაფერი მიილტვის და ისწრაფვის არსებობისაკენ, სადაც ეს შესაძლებელია, – წერს ფილოსოფოსი, – ორგანულისაკენ, ე.ი. სიცოცხლისაკენ, – შემდგომ ამისა კი გაძლიერებისაკენ“ (შოპენჰაუერი 1971: 684). მაგრამ ნების ბრმა ინერცია, მიზანს მოკლებული ლტოლვა ღრმად პესიმისტურ შინაარსს სძენს შოპენჰაუერის ფილოსოფიურ ანთროპოლოგიას. „ადამიანი გაიაზრება, როგორც არსება, რომლის მისწრაფებას, ლტოლვას არა აქვს ბოლო, არ ძალუძს შეჩერდეს, დაკმაყოფილდეს მიღწეულით, მოისვენოს“ (ბუაჩიძე 1986: 43). ადამიანის ცხოვრება მუდმივად მერყეობს სურვილსა და კმაყოფილებას შორის. სურვილი თავისი არსით ტანჯვას, რადგან ნაკლოვანების განცდას უკავშირდება, კმაყოფილება კი მოწყენილობას, ვინაიდან აღსავსეა სიცარიელით. და ყველაფერი მეორდება: კმაყოფილებას კვლავ მოსდევს ტანჯვა, ტანჯვას – კმაყოფილება. ამრიგად, ადამიანის ცხოვრება არის მუდმივი მერყეობა ტანჯვასა და მოწყენილობას შორის. შოპენჰაუერისათვის ადამიანი არ წარმოადგენს კოლექტიური ცხოვრების სტილით გაბრწყინებულ რიგით ინდივიდს, იგი მარტოსული ტანჯულია, მსხვერპლი, რომელიც ბედნიერებას

ექებს, ბედნიერება კი ტანჯვისაგან გათავისუფლებას გულისხმობს. ტანჯვას შოპენჰაუერი ამქვეყნიური არსებობის ძირითად ნიშნად თვლის, სასჯელად, რომელიც, მისი აზრით, დაიმსახურა კაცობრიობამ. მაგრამ როგორ დააღწიოს ადამიანმა თავი ტანჯვით აღსავსე სამყაროს? ტანჯვისაგან თავის დახსნის ერთადერთ გზად შოპენჰაუერი სულის უკიდურესად სიღრმისეულ პროექციას – ასკეტიზმს მიიჩნევს: ადამიანმა ზურგი უნდა აქციოს სამყაროს, სივრცეს, არსებობას, – მიაღწიოს „ნებაყოფლობითი უარყოფის, რეზიგნაციის, ჭეშმარიტი სიმშვიდისა და ნებასურვილის არქონების მდგომარეობას“, ანუ გადაინაცვლოს ადამიანის არსებობის უმაღლესი კონდიციისაკენ – ასკეტობისკენ. ასკეტიზმი ანუ სიცოცხლის ნების როგორც ტანჯვისა და უბედურების წყაროს ნებაყოფლობითი უარყოფა ადამიანის ხსნის ერთადერთ გზას წარმოადგენს შოპენჰაუერის ეთიკაში. შოპენჰაუერისეული ასკეტი მალდდება საკუთარ თავზე, მშვიდდება, განიწმინდება და ამით აღწევს სულიერ ნეტარებას, ხსნას ტანჯვით აღსავსე სამყაროსაგან. ასკეტიზმი გამოხატავს არა მხოლოდ ადამიანის სულიერი გადარჩენის კონცეფციას, არამედ მოაზროვნის ღრმად პესიმისტურ დამოკიდებულებას რეალური სამყაროსადმი: „არ შემიძლია თავი შევიკავო იმის თქმისაგან, – წერს ფილოსოფოსი, – რომ ჩემთვის ოპტიმიზმი, თუ კი ის არ არის უაზრო სიტყვა იმ ადამიანებისა, რომელთა ვინრო შუბლქვეშ არაფერია სიტყვებს გარდა – წარმოდგება არა მარტო როგორც აბსურდული, არამედ ამავე დროს, როგორც ჭეშმარიტად ბილნი წესი აზროვნებისა, როგორც მწარე დაცინვა კაცობრიობის ტანჯვისა“ (შოპენჰაუერი 1971: 698). შოპენჰაუერის ერთადერთი შესაძლებელი უტოპია მიღმიერ, უხილავ სივრცეებშია განფენილი.

ადამიანის ინდივიდუალური ფენომენის, სამყაროსთან მისი ურთიერთმიმართებისა და რეალობის აღქმის პესიმისტურ-მელანქოლიური ტენდენციები კიდევ მეტად გამოიკვეთა და ორიგინალური მიმართულებით განვითარდა კირკეგორის მოძღვრებაში.

სორენ კირკეგორის ფილოსოფია გერმანულ იდეალიზმთან კამათში, კერძოდ კი ჰეგელის ფილოსოფიასთან ანტაგონისტურ მიმართებაში ჩამოყალიბდა. კირკეგორისათვის, როგორც ახალი ტიპის მოაზროვნისათვის, სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა ჰეგელის „ობიექტური აზროვნების“ სტილი, რომელიც, „დანიელი განდეგილის“ აზრით, ქმნიდა „მეცნიერულ ფილოსოფიას“ და „საბოლოოდ ივიწყებდა“ თავად მოაზროვნეს როგორც სუბიექტს. თუ „ჰეგელისათვის ცალკეული ადამიანი აქციდენციაა“, ხოლო „ადამიანის დანიშნულება გაიაზრება, როგორც ინდივიდუალურის, საკუთრივის, ინტიმურის დაძლევა და ზოგადთან გაერთიანება“ (ბუაჩიძე 1986: 91), კირკეგორისათვის ადამიანი, პირველ ყოვლისა, თავისთავადი ინდივიდია, რომლის უმთავრეს ღირსებას მისი განუმეორებლობა წარმოადგენს. ამრიგად, განსხვავებით მარქსისგან, რომლის დიალექტიკური მოძღვრებაც ასევე ჰეგელის ფილოსოფიის უარყოფიდან ამოიზარდა, კირკეგორმა თავისი კონცეფცია ადამიანის ჭეშმარიტი ბუნების წვდომის მიმართულებით განავითარა. „დანიელი ფილოსოფოსისათვის ადამიანი მით უფრო სრულყოფილია, რაც უფრო მეტადაა ის „თვითონ.“ ადამიანს აქვს თავისი ცხოვრება და მას ისტორია ვერ ეხება – ეს პიროვნების სფეროა, არჩევანის, გადაწყვეტილების მიღების – „ან-ანის“ სფეროა“ (ბუაჩიძე 1986: 91.) კირკეგორის მოძღვრება არის ბრძოლა ადამიანის თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის, ბრძოლა, რომელიც წარმოებს ფილოსოფოსის თანამედროვე ევროპულ საზოგადოებაში აშკარად გამოკვეთილი ტოტალიტარული

ტენდენციების, პიროვნებისა და პიროვნულობის ნიველირების წინააღმდეგ. კირკეგორის მიზანს ადამიანის კვლავ აღმოჩენა, მისი ხსნა, შველა, გადარჩენა წარმოადგენს. ტრაგიკულ რეალობაში გამომწვევადეული ადამიანის გადარჩენის ერთადერთ საშუალებად კი ფილოსოფოსს ღმერთთან თავისებური მიახლოება ესახება – ღმერთთან თანხმობა, ანუ რელიგიური ცხოვრება და რწმენა.

პირველცოდვისგან დამძიმებული ადამიანი, კირკეგორის აზრით, კვლავაც უნდა მივიდეს ღმერთთან. მაგრამ მარადიულისა და ისტორიულის ამგვარ კავშირს კირკეგორი „პარადოქსულს“ უწოდებს. პარადოქსი მისთვის „აზროვნების ვნებაა“ და ემსახურება ადამიანის უზენაეს გათავისუფლებას. პარადოქსული აზროვნება სტანდარტების რღვევის რელევანტური პროცესია, გათავისუფლების აქტი, როდესაც ადამიანი ახალ თვისებრიობაში გადაინაცვლებს. ის ცხოვრობს რწმენით და „მისი რწმენა მისივე პიროვნებაა – ინდივიდუალური, სუბიექტური“ (ბუაჩიძე 1986: 99). კირკეგორი ინდივიდუალიზმის სიღრმეებში ეძებს ადამიანის რწმენისა და თავისუფლების მასშტაბებს. მისი აზრით, „მრავალი პიროვნების შინაგან გადაწყვეტილებათა გამოვლენის ურთიერთკავშირი იძლევა ერთ მთლიანს, რომელსაც შინაგანობა დაკარგული აქვს და აუცილებლობას ემორჩილება. თავისუფალ პიროვნებათა მოქმედება ნივთთა აუცილებელ წესრიგში ექცევა. ამიტომ თავად მოქმედმა არ იცის, რა შედეგი მოჰყვება მის მოქმედებას. ამ ასპექტით ადამიანი თავადაც ნივთთანაა გათანაბრებული. ადამიანის ეს მასობრივი არსებობა, კირკეგორისათვის ადამიანის ანონიმიზაციასა და ამორალიზაციას ნიშნავს“ (თევზაძე 1970: 506). მხოლოდ საკუთარი თავის რეალიზება ბადებს ადამიანში რწმენას, რომლის წყალობითაც ის თავისუფლდება სასრულის მორჩილებისგან და უსასრულობაში გადაინაცვლებს. ასეთ დროს, მიიჩნევს კირკეგორი, მუნყოფიერების ძალებით გარემოცულ ადამიანს ეუფლება ძრწოლა, ძლიერი გრძნობა, რომელიც ცხადყოფს ადამიანის გაუცხოებას რეალურ სამყაროსთან და მიუთითებს მის მაღალ დანიშნულებებზე მარადიული თავისუფლების სამყაროში: მხოლოდ „იქ“, ღვთის მარადიულ საუფლოში მიიღწევა იდილია.

პროტესტი კოლექტივიზმისა და მასობრივი ფსიქოლოგიის მზარდი ტენდენციების მიმართ უკიდურესი აგრესიულობით გამოვლინდა ნიცშეს ფილოსოფიაში. ნიცშეს ფილოსოფიის ისეთმა კარდინალურმა თემებმა, როგორც გახლავთ „ნიჰილიზმისა“ და „ღმერთის სიკვდილის“ ტრაგიკული თემები, ზედმიწევნითი სიზუსტით აირეკლეს ევროპულ საზოგადოებაში მიმდინარე ღრმა კრიზისული პროცესები.

„ნიცშეს ფილოსოფია აღსავსეა ნგრევის პათოსით. მას სურს დაამხო ევროპული ცივილიზაციის ყველა კერპი, მოარღვიოს ფუძე იმ ღირებულებებისა, რომლებიც მრავალი საუკუნის მანძილზე ითვლებოდნენ ადამიანთა მოქმედების უმაღლეს და მყარ საზომად. ტრადიციულ მორალსა და ქრისტიანულ რელიგიაში ის ხედავს დაცემის სიმპტომებს, თანამედროვე ადამიანში – გადაგვარებას“ (ბუაჩიძე 1970: 25).

ნიცშეს ფილოსოფიური აგრესია მახინჯი რეალობის სწორ უკუფენას წარმოადგენს. სამომავლო ილუზიებით გაჟღენთილი და მეცნიერული პროგრესით აღტყინებული საზოგადოება ფილოსოფოსის მხოლოდ ირონიას იმსახურებს. ნიცშე აქტიურად უპირისპირებს ერთმანეთს „დიონისურ შემოქმედს“, ანუ მითოლოგიური სამყაროდან ამოზრდილ ადამიანს, რომელიც თავის თავში აერთიანებს დიონისური და აპოლონური საწყისებისათვის ნიშანდობლივ პესიმიზმსა და სიცოცხლისუნარიანობას და „თეორიულ ადამიანს“, ანუ მეცნიერული სულისკვეთებით აღ-

სავსე ადამიანს, რომელიც ლოგიკისა და რაციონალიზმის სიმბიოზს წარმოადგენს და ძლევამოსილად იპყრობს სამყაროს. ნიცშე უპირატესობას „დიონისურ შემოქმედს“ ანიჭებს და კატეგორიულად უპირისპირდება მეცნიერული პროგრესის მომდევნოებსა და გააბსოლუტიზებას, ვინაიდან თვლის, რომ აბსოლუტიზებული მეცნიერება ადამიანის ინდივიდუალობის, მისი ინტიმური ავტონომიის დასასრულს მოასწავებს, სუბიექტის მეთოდურ და დაუნდობელ ინტეგრაციას მასაში. მასა ნიცშესათვის ამორფული ცნებაა, ადამიანობის ბუნდოვანი ასლი, ისტორიის ბრმა ძალა და იარაღი. ისტორიისა და კულტურის მიზანს კი, მისი აზრით, წარმოადგენს არა მასისა და მასობრივი ფსიქოლოგიის, არამედ ადამიანისა და ადამიანობის „უმაღლესი ეგზემპლარების“ შექმნა. სწორედ ადამიანისა და ადამიანობის ხსნის ძიების ტენდენცია ამკვიდრებს ნიცშეს ფილოსოფიაში ტრაგიკულ თემებს. იდეალური სამყარო დაინგრა, – თვლის ფილოსოფოსი, „კაცობრიობას გამოეცალა საყრდენი. ადამიანი რჩება ორიენტირების გარეშე, ის რჩება თავის თავის ანაბარა. ადამიანმა აღარ იცის, თუ რისთვის ცხოვრობს, საით მიდის, არ იცის რით გაამართლოს თავისი მოქმედება და აზროვნება. მას ეუფლება მარტოობის, უპერსპექტივობის, უიმედობის გრძნობა“ (ბუაჩიძე 1970: 26). იდეალური ღირებულებები უფასურდება, „ღმერთი მოკვდა, ღმერთის არსებობით გამართლებული ღირებულებები, რომელთაც ადამიანი აქამდე ეთანხმებოდა, კარგავენ თავის ფასს. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ კართან მომდგარია „ყველა სტუმართაგან ყველაზე შემზარავი“ – ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე 1970: 26). ნიცშეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა არა თავგადაკლული ათეისტის სულისკვეთება, არამედ ფილოსოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი „ევროპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (ბუაჩიძე 1986: 76). ევროპულ საზოგადოებაში გამოკვეთილი ტენდენციები, ნიცშეს აზრით, ანადგურებს პიროვნულ სანყისებს ადამიანში და ჯოგური ცხოვრებისაკენ მოუწოდებს მას. თანამედროვე მორალი ნიცშესათვის ჯოგური მორალია, ანტიმორალი, რომელიც საყოველთაო ბედნიერების ლიტონ ლოზუნგს უმორჩილებს ადამიანის პიროვნულ ღირსებას. ამგვარი მორალი აკნინებს ადამიანს, აქცევს მას შინაურ ცხოველად, რომელსაც პანიკურად ეშინია ძლიერი ვნებების და განცდების. ნებისმიერი ტიპის სოციალიზმი თუ დემოკრატია, ფილოსოფოსის აზრით, თავად სიცოცხლის სპეციფიკას ეწინააღმდეგება, ვინაიდან თანასწორუფლებიანობა არ არის სიცოცხლის თვისება და ფუნქცია.

მაშ, სად ვეძიოთ გამოსავალი? ნიცშე მომავლისაკენ აპყრობს მზერას და რუდუნებით ძერწავს თანამედროვე ადამიანის ანტიპოდს – ზეკაცს, რომელიც ახალი ღირებულებებით ცხოვრობს და სრულად ასახიერებს სიცოცხლის მამოძრავებელ ენერგიას. ნიცშეს ზეკაცი არც „აქლემია“, შებოჭილი პრინციპით „შენ უნდა“ და არც „ლომი“, გაამპარტავებული პრინციპით „მე მსურს“. ის ბავშვია, რომელიც ცხოვრობს პრინციპით „თამაში“ და თავად არის შემოქმედი. შემოქმედებითი პათოსი, მუდმივი ქმნადობა, ღირებულებებით განსაზღვრული სიცოცხლე – აი, ნიცშესეული გამოსავალი შექმნილი დილემიდან.

შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფია სრულ ანტაგონიზმში აღმოჩნდა მე-19 საუკუნეში განვითარებულ სოციალისტურ და დემოკრატიულ მოძღვრებებთან, გაბატონებულ მეცნიერულ პროგრესთან და საერთო-რევოლუციურ ატმოსფეროსთან. მათ ნააზრევში ცხადად აისახა არა მხოლოდ ეპოქის კრი-



ზისი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია. ინდივიდუალიზმის ძიებითა და სუბიექტივისტური განწყობილებით გაჟღენთილი „სიცოცხლის ფილოსოფია“, ვფიქრობთ, თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ ლიტერატურული ანტიუტოპიის ფილოსოფიურ-კონცეპტუალურ საფუძვლად.

კაცობრიობა რეალიზებადი საფრთხის წინაშე იდგა. საყოველთაო ძმობის, ერთობისა და თანასწორობის, ინდუსტრიალიზაციისა და კოლექტივიზაციის იდეებით შეიარაღებული მოძღვრება თანდათან უახლოვდებოდა პრაქტიკული განხორციელების მიჯნას. გონი რადიკალური არჩევანის წინაშე აღმოჩნდა: საზოგადოებრივი, საერთო-სახალხო და მეცნიერულ-ტექნოკრატიული სისტემა ცხადად დაუპირისპირდა ინდივიდუალურ-პირადულ და შემოქმედებით სისტემას. პირველი რეალიზებადი უტოპიის ფლაგმანი იყო, მეორე – მასთან დაპირისპირებული ანტიუტოპიური აზროვნების საფუძველი და მიზანი.

შექმნილი ვითარებიდან გამომდინარე, ამ პერიოდში აქტიურად იწყო გამოვლენა ანტიუტოპიურმა პათოსმა: 1899 წ. დაიბეჭდა ვ. სოლოვიოვის „სამი საუბარი“, 1911 წ. – ნ. ბერდიაევის „თავისუფლების ფილოსოფია“, 1916 წ. – მისივე „შემოქმედების აზრი“.

„ჩემს მიერ წარმოდგენილი პოლემიკის ჭეშმარიტი მიზანი, – მიუთითებდა სოლოვიოვი, – გახლავთ არა კონკრეტული რელიგიის უარყოფა, არამედ ნამდვილი ტყუილის აღმოჩენა. ამ ტყუილს არა აქვს გამართლება“ (სოლოვიოვი 1914: 85); „უტოპია ყოველთვის ტოტალიტარულია, – აზუსტებდა ნ. ბერდიაევი, – ტოტალიტარიზმი კი ყოველთვის უტოპიურია არსებული სამყაროს პირობებში. ამასთან დაკავშირებულია ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხი – თავისუფლების საკითხი. არსებითად, უტოპია ყოველთვის ეწინააღმდეგება თავისუფლებას. თომას მორის, კამპანელას, კაბეს და სხვათა უტოპიები არავითარ ადგილს არ ტოვებს თავისუფლებისათვის. პარადოქსია, მაგრამ თავისუფლება, თავისუფალი ცხოვრება, ყველაზე აუხდენელ უტოპიად გვევლინება... სწორედ ამ თავისუფალ ძალისხმევას ივინყებს სოციალური უტოპიები, როდესაც სრულყოფილებასა და ჰარმონიას არ ახორციელებს თავისუფლების მეშვეობით... რა არის სოციალური უტოპიების მთავარი შეცდომა?... მარქსის სოციალური უტოპია, მსგავსად ფურიესი, მიიჩნევს, რომ კეისრის სამყარო შეიძლება იქცეს სრულყოფილ, ჰარმონიულ საზოგადოებად და ეს ძირეული შეცდომაა. სრულყოფილი და ჰარმონიული მხოლოდ ღვთის საუფლო შეიძლება იყოს, საუფლო სულისა და არა კეისრისა“ (ბერდიაევი 1995: 354-55). სერიოზულ საფრთხეს აღმავალი ტექნოკრატიისა და ბიუროკრატიის სახით ჭვრეტდა ბერტრან რასელიც ნაშრომში „მეცნიერული თვალსაზრისი“. რასელის შრომაში ცხადად იგრძნობოდა მოაზროვნის შიში მზარდი ძალმომრეობისა და მეცნიერული ინსტრუმენტალიზმის წინაშე. რასელს აშფოთებდა მეცნიერული პროგრესის აგრესიული კურსი სამყაროს მიმართ, რაც, მისი აზრით, უდავოდ გამოიწვევდა საზოგადოების მკაცრად კონტროლირებად მართვას: „ჩვენი ეპოქა, – წერდა რასელი, – არის ძველი იდეალების შეცვლა ძალადობით და ეს მხოლოდ მეცნიერების დამსახურებაა“ (ბეიკერი 1990: 64).

ამრიგად, მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ფილოსოფიურმა აზროვნებამ ცხადად გამოავლინა ეპოქალური მნიშვნელობის პრობლემა: სამყარო აშკარად იდგა ინდივიდუალური ფენომენის ნიველირების საფრთხის წინაშე.

„სამყარო თავის დასასრულს უახლოვდება, – განაცხადა შეძრწუნებულმა შარლ ბოდლერმა, – ტექნოკრატია საბოლოოდ გაგვანადგურებს ჩვენ, პროგრესი

კი ისეთ სულიერ შიმშილს დასთესს, რომ უტოპისტთა სისხლნაკრავი, ფუქსავატი და არაბუნებრივი ოცნებები მოგონება იქნება მასთან... სამყაროს ნანგრევები საცნაური გახდება არა პოლიტიკური სისტემების ან სხვა რაიმე უბედურების სახით, არამედ ჩვენი გულების სიღრმეებში“ (კუმარი 1991: 117).

ანალოგიური განწყობილება აისახა დიდი რუსი მწერლის ფ. დოსტოევსკის შემოქმედებაში, რომელიც მთელი თავისი არსებით ენინააღმდეგებოდა ნებისმიერი ტიპის ტირანიას და ინდივიდუალიზმის დაკარგვის საშიშროებას. დოსტოევსკი აბსოლუტური ანტაგონიზმით შეეგება უტოპიის შესაძლო რეალიზების იდეას. მისთვის ახდენილ კომმარს წარმოადგენდა რაციონალიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების პერსპექტივა. საზოგადოების რაციონალიზაცია დოსტოევსკისეული „შეუზღუდავი დესპოტიზმის“ რელევანტური ცნება იყო, მეცნიერულის, ლოგიკურისა და საყოველთაოს წიაღში სამუდამოდ ჩაკარგული თავისუფლების სინონიმი.

მწერლის პროტესტი მთელი სისრულით გამოიკვეთა 1880 წ. გამოქვეყნებულ მის უკანასკნელ რომანში „ძმები კარამაზოვები“, კერძოდ, რომანის მე-5 თავში, რომელსაც მწერალმა „დიდი ინკვიზიტორი“ უწოდა. დოსტოევსკის ამ გენიალურ ქმნილებაში ჩვეული ლიტერატურული ვირტუოზულობითა და სიღრმით გამოვლინდა ლიტერატურული ანტიუტოპიის კიდევ ერთი მაგისტრალური თემა: უტოპია, რომელიც რეალიზების მიჯნას უახლოვდება, დამლუპველია ადამიანის თავისუფალი ნებისა და შემოქმედებითი ბუნებისათვის.

ლეგენდა „დიდ ინკვიზიტორზე“, რომელსაც ათეისტი და სკეპტიკოსი ივანე კარამაზოვი მოუთხრობს თავის უმცროს ძმას ალექსეის (ალიოშას), შესანიშნავად ასახავს ირგვლივ გამეფებული ქაოსის, მეცნიერული მატერიალიზმისა და პროგრესის შედეგად დათრგუნული რწმენის ტრაგიკულ პროექციას, რომელსაც ადამიანი უშეღავათო მონობამდე მიჰყავს. სიუჟეტს ორი გმირი ჰყავს – დიდი ინკვიზიტორი, უკვე ღრმად მოხუცებული კარდინალი და ქრისტე.

კარდინალი ბრალს სდებს ქრისტეს და ბრალდების უმთავრესი მუხლი თავისუფლებაა. კარდინალის ბრალდება შემდგომში მდგომარეობს: ქრისტემ ადამიანებს თავისუფლების გაუსაძლისი ტვირთი აჰკიდა, ნაცვლად იმისა, რომ წაერთმია მათთვის თავისუფლება და მიეცა ამქვეყნიური პური და ბედნიერება. ქრისტემ უარყო სამი ცდუნება: უარყო საოცრება, როდესაც, თავისუფლების სახელით, უარი თქვა ქვების პურად ქცევაზე, ვინაიდან ჩათვალა, რომ „არა პურითა ოდენ სცხონდეს კაცი“, ხოლო პურით ნაყიდი მორჩილი ვერასდროს იქნება თავისუფალი; უარყო საიდუმლო, როდესაც თავისუფალი რწმენის სახელით, უარი თქვა კლდიდან გადავარდნაზე, ვინაიდან ჩათვალა, რომ „არ გამოიცდების უფალი“, ხოლო განსაცდელს დამორჩილებული რწმენა ვერასოდეს იქნება მტკიცე; უარყო ავტორიტეტი, როდესაც უარი თქვა ჯვრიდან გადმოსვლაზე, ვინაიდან ჩათვალა, რომ არა ძალა, არამედ სიყვარული არის თავისუფალი რწმენის საფუძველი. საოცრების, საიდუმლოსა და ავტორიტეტის უარყოფით ქრისტემ თავისუფლების სენი შეჰყარა ადამიანებს, რომელთაც არ ძალუძთ თავისუფლების მიღება. ეკლესიამ ითავა მუდმივი მოუსვენრობის, არეულობისა და უბედურების მდგომარეობაში მყოფი ადამიანების გადარჩენა. ეკლესიამ შეითვისა ქრისტეს მიერ უარყოფილი სამივე ცდუნება და მტანჯველი თავისუფლება თანდათან შეუცვალა ადამიანებს მაძლარი ბედნიერებით. ადამიანებმა მიიღეს, რასაც ითხოვდნენ: პური, კერპები და მორჩილება. ცხვრის ფარად ქცეულნი, როგორც იქნა, გათავისუფლდნენ ქრისტეს

მიერ ბოძებული სასტიკი ნიჭისგან და არცთუ უსაფუძვლოდ იწყეს ოცნება საყოველთაო ძმობასა და თანასწორობაზე. ქრისტეს შეეძლო ემართა ადამიანთა სინდისი, მაგრამ არ მოინდომა, ადამიანებს კი მართვა სჭირდებათ. თუ ქრისტე მხოლოდ იმ რჩეულებით ამაცობს, რომლებიც ერთგულად მისდევენ მის სიტყვას, ეკლესია მასებზე ფიქრობს: „ჩვენთან ყველა ბედნიერი იქნება, – ამბობს დიდი ინკვიზიტორი, – და ისინი აღარ აჯანყდებიან, აღარ დახოცავენ ერთმანეთს, როგორც ამას შენს მიერ ნაბოძებ თავისუფლებაში სჩადიოდნენ. ო, ჩვენ დავარწმუნებთ მათ, რომ ისინი მხოლოდ მაშინ იქნებიან თავისუფალნი, როდესაც უარს იტყვიან თავისუფლებაზე და ჩვენ დაგვმორჩილებიან“ (დოსტოვესკი 1991: 291). ისინი ეკლესიას გააღმერთებენ, როგორც მხსნელს. ეკლესიის ტვირთი კი იქნება მძიმე, რადგან მძიმეა მათი ტვირთი, ვინც მართავს მასებს და ფლობს საიდუმლოს. მაგრამ სხვა გზა არ არის. ვინმემ ხომ უნდა იტვირთოს კეთილისა და ბოროტის გარჩევა ხალხის ბედნიერების სახელით? „ჩვენ მასთან (სატანასთან – ი.რ.) ვართ, – აღიარებს დიდი ინკვიზიტორი, – ...ჩვენ მისგან მივიღეთ რომი და კეისრის მახვილი“ (დოსტოვესკი 1991: 290), ქრისტე კი უნდა წავიდეს, გაეცალოს ხალხს, რომ კვლავაც არ შეუყაროს თავისუფლების ქირი.

„დიდი ინკვიზიტორის“ ტექსტი არის უმნიშვნელოვანესი ტექსტი ანტიუტოპიური ჟანრის ლიტერატურის ისტორიაში. მორჩილების, დიქტატის, დოგმატიზმის, კოლექტიური და მასობრივი ფსიქოლოგიის იდეებითა და განწყობილებით დატვირთული მონოლოგი ცხადად ასახავს უტოპიური საზოგადოების რეალიზაციის მოახლოებულ საფრთხეს, „ეკლიდურ გონზე“ დაფუძნებული ყოფის სისასტიკეს, რომელიც ახშობს და ანადგურებს ადამიანის „მეობას“, ინდივიდუალობასა და თავისუფლებას. დოსტოვესკის ამ ენიგმურ ნოველაში გამოიკვეთა ანტიუტოპიური ჟანრისათვის ნიშანდობლივი კანონზომიერებანი: საკრალური, ბიბლიური თემატიკის პროფანაცია და თავსმოხვეული ბედნიერების მოტივი, რომლისკენაც რკინის ხელით მიერეკებიან კაცობრიობას.

საგულისხმოა, რომ მე-19 საუკუნის რუს მწერალს ქართულ ლიტერატურულ სივრცეშიც ჰყავს ანალოგი, პიროვნულობის კონცეფციითა და ინდივიდუალური ნების დამკვიდრების პათოსით გამორჩეული ფენომენი – ვაჟა-ფშაველას პოეტური გენია.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ჩვენთვის საინტერესო ტექსტებს წარმოადგენს მისი სამი პოემა: „აღუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის მჭამელი“. პოემებს, ცხადია, განსხვავებული სიუჟეტები აქვს, მაგრამ ერთი საერთო პრინციპი ამთლიანებს: პიროვნებისა და პიროვნული თვითმყოფადობის დამკვიდრების პრინციპი. ვაჟა-ფშაველას ყურადღების უმთავრეს საგანს ადამიანი წარმოადგენს, სუბიექტი, რომელიც არსებობს გარკვეული საზოგადოების, ანუ ობიექტური გარემოს პირობებში და ცდილობს დამკვიდრდეს მასში, როგორც ინდივიდუალური პიროვნება.

აღუდა ქეთელაური მკლავს არ სჭრის მტერს – ქისტ მუცალს, ჯოყოლა აღხასტაისძე კი საკუთარ ჭერქვეშ იფარებს ასევე მტერს – ხევსურ ზვიადაურს. მიუხედავად თემის (როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში) მხრიდან განუული წინააღმდეგობისა, არც აღუდა თმობს თავის პიროვნულ პრინციპებს და არც ჯოყოლა. შესაბამისად, სახეზეა კონფლიქტი თემსა და პიროვნებას შორის, უკომპრომისო წინააღმდეგობა, რომლის შედეგიც პიროვნების თემისაგან მოკვეთა გახლავთ. შესანიშნავი ქართველი ლიტერატურათმცოდნე და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ბრწყინვალე მკვლევარი გრ. კიკნაძე აღნიშნული პრობლემის ძალზე საინტერესო

ინტერპრეტაციას გვათავაზობს. იგი სვამს კითხვას: რამდენად არის ალუდასა და ჯოყოლას საქციელი თემის ადათ-წესების დარღვევა და, შესაბამისად, რამდენად მართებულია ვაჟას ინტერესის შემოზღუდვა თემის პრობლემით? თუ თემის ადათი ამტკიცებს, რომ დამარცხებულ მტერს მარჯვენა უნდა მოეკვეთოს, თემშივე არსებობს ღირსეული ვაჟაკის პატივისცემის ტრადიცია, თუ თემის ადათი ითხოვს სისხლის აღების წესის დაცვას, თემივე მოუწოდებს ღირსეული სტუმართმოყვარეობისაკენ. შესაბამისად, თუ ვაჟას ცენტრალური გმირები არღვევენ თემის ერთ ადათს, იცავენ მეორეს. „საქმე ისაა, – ასკვნის მკვლევარი, – რომ თვით თემი შეიცავს ერთიმეორისადმი დაპირისპირებულ, გარკვეულ შემთხვევებში ერთიმეორესთან შეუთანხმებელ ტრადიცია-ადათებს. სწორედ ამიტომ პიროვნება შეიძლება ტრაგიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს... თემის ათასწლოვანი ტრადიციის მონინაალმდეგედ კი არ გამოდის პიროვნება, არამედ იგი ხდება თემშივე არსებული წინააღმდეგობის მსხვერპლი“ (კიკნაძე 1978: 162). ამრიგად, „პიროვნების ტრაგედია საზოგადოების შიგნით არსებული წინააღმდეგობის საფუძველზეა აღმოცენებული“ (კიკნაძე 1978: 162) და ამ ტრაგიკული შეუსაბამობის მექანიზმი, ჩვენი აზრით, ახასიათებს არა მხოლოდ ვაჟას პოემებში აღწერილ თემურ სტრუქტურას, არამედ ნებისმიერი სახის წყობილებას, რომელიც კოლექტიური ცხოვრების წესსა და საერთო-საყოველთაო კანონმდებლობის პრინციპებს ემორჩილება.

პოემაში „გველის მჭამელი“, ვფიქრობთ, კიდევ უფრო მეტად ღრმავდება ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობრივი პოზიცია. მინდია იმთავითვე რჩეულია. იგი არ ჰგავს თემის დანარჩენ წევრებს, ვინაიდან დაჯილდოებულია სხვებისათვის მიუწვდომელი სიბრძნითა და მიხვედრილობით, აგრეთვე, ნიჭით, ესმოდეს ყოველი სულიერის ენა. რა არის ეს, ცოდნა თუ ინტუიცია? „ეს ნამდვილი ცოდნა არ არის, – ამტკიცებს გრ. კიკნაძე, – ...მინდიას გამეცნიერება არც თავისი შინაარსით და არც თავისი საფუძვლით ჭეშმარიტი ცოდნა არაა... მინდიას ცოდნა მოპოვებული არ არის იმ გზით, როგორც ნამდვილი ცოდნა შეიძინება. ცოდნის დაკარგვაც ისე არ შეიძლება, როგორც ამას მინდიას შემთხვევაში აქვს ადგილი... „გველის მჭამელში“ ნარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების ნარმოების გრძნობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟას აზრი, რომ ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა“ (კიკნაძე 1978: 164). ჩვენ საკვებით ვეთანხმებით მკვლევარს და მიგვაჩნია, რომ მინდიას „ცოდნა“ კონცეპტუალურად ემიჯნება ფრანკენშტაინის „ცოდნას“. „გველის მჭამელში“ ვაჟა-ფშაველამ სერიოზულად გაილაშქრა მეცნიერული პრაგმატიზმის წინააღმდეგ და ნათლად გამოკვეთა სათქმელი: არსებობს სამყაროს აღქმის ალტერნატიული საშუალება – სამყაროს ინტუიტიური შემეცნება, რაც ეწინააღმდეგება მასაში ადამიანების ინტეგრირების პროცესს და ინდივიდუალიზმს უნარჩუნებს თითოეულ სუბიექტს. მინდიას თავისუფლება მის ინდივიდუალიზმშია, მის გამორჩეულ უნარში, შეიმეცნოს სამყარო საკუთარი თავის მიღმა და იყოს არა მრავალთაგან ერთ-ერთი, არამედ ერთი – მრავალში. „ინტუიციას მკაფიოდ მორალური სახე აქვს, მისი წარმმართველი პრინციპი ჰუმანურობაა“ (კიკნაძე 1978: 166). შესაბამისად, ინტუიციის დაკარგვა დეჰუმანიზაციის რელევანტური პროცესია. კარგავს რა თავის განსაკუთრებულ უნარს, მინდია დაღმავალი შვეულით ეშვება მიწაზე და კარგავს თავისუფლებას. მინდიას ბედნიერება დასრულებულია, ის უყოყმანოდ ირჩევს სიკვდილს.

„აღუდა ქეთელაურსა“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ დასმული ინდივიდის თავისუფლების პრობლემა, ვფიქრობთ, აპოკალიპტიკურ სიღრმეს იძენს „გველის მჭამელში“: პიროვნების თავისუფლების ერთადერთ პროექციად ვაჟა-ფშაველა სულიერ პროექციას მიიჩნევს და სულიერი ღირსებით შემკულ „კაი ყმას“ ასევე დიდ-სულოვნად უანდერძებს მე-20 საუკუნის ცენტრისკენულ რომანს.

ესოდენ ძლიერ ისტორიულ, ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ ფუნდამენტზე დაყრდნობით, მე-20 საუკუნის დასაწყისში მთელი სისრულით ჩამოყალიბდა მსოფლიოს ინტელექტუალური წრეების ნეგატიური განწყობილება ზოგადად უტოპიის, კერძოდ კი, რეალიზებადი უტოპიის წინააღმდეგ. ცხადი გახდა, რომ უძველესი სატირული უტოპიებისათვის დამახასიათებელი პოზიტიური და ნეგატიური ასპექტები რადიკალურად გაიმიჯნა ერთმანეთისაგან და განსხვავებული ჟანრული სპეციფიკით აღიჭურვა. თუ მე-20 საუკუნის უტოპიის უმთავრეს ამოცანას რეკონსტრუქცია წარმოადგენდა, იდეალის პრაქტიკული განხორციელების პროცესის ასახვა და პოპულარიზაცია, ანტიუტოპიის მამოძრავებელ მიზნად დესტრუქცია იქცა, რეალიზებადი უტოპიის კონტრიმიჯის შექმნა და კონტრენერგიის გამომუშავება. „ერთი კაცის ოცნება ბედნიერ ცხოვრებაზე ჯოჯოხეთურ სიზმარს წარმოადგენს მეორე კაცისათვის“, – აცხადებდნენ უტოპიური ლოზუნგების ბარბაროსულობასა და ტირანულობაში დარწმუნებული ოპონენტები და უტოპიურ წესრიგს ჯიუტად უპირისპირებდნენ ანტიუტოპიურ ანტინესრიგს. განწყობილების აქცენტირების მიზნით, ერთმანეთის მიყოლებით იქმნებოდა ანტიუტოპიური ხასიათის თხზულებები, რომლებიც არა მხოლოდ უტყვევდა მათ თანამედროვე ტექნიცისტურ პროგნოზებს, არამედ გაჟღენთილი იყო უნივერსალური სკეპტიციზმით და თანამიმდევრულად აყალიბებდა ანტიუტოპიურ პრინციპებს, მიმართულს საყოველთაო იდენტიფიკაციის, საზოგადოების გენეტიკური სტანდარტიზაციისა და მასკულტურის წინააღმდეგ. საუკუნის დასაწყისში ამგვარი პათოსით აღსავსე მრავალი ნაწარმოები დაიბეჭდა: ბატლერის „ირონი“, სტოკერის „დრაკულა“, უელსის „დროის მანქანა“, ჩესტერტონის „ნაპოლეონი ნოტინგჰილიდან“, კიპლინგის „ანბანზე მარტივი“, ფორსტერის „მანქანა ჩერდება“, ნოქსის „მოგონებანი მომავალზე“, ჩაპეკის „R. U. R.“. მაგრამ ანტიუტოპიის ჟანრის ოფიციალურად გაფორმება ოდნავ მოგვიანებით, 20-იან წლებში განხორციელდა და დაუკავშირდა ჟანრის კლასიკურ ნიმუშებს: ე. ზამიატინის რომანს „ჩვენ“, ო. ჰაქსლის ანტიუტოპიურ ბესტსელერს „ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“, ჯ. ორუელის თხზულებებს „1984“ და „საქონლის ბაი“.

თუ შევაჯამებთ ანტიუტოპიის ჟანრის წინამდებარე თავში ჩამოყალიბებულ ევოლუციურ პარადიგმას, დასკვნის სახით შეიძლება აღინიშნოს:

1. ანტიუტოპიის როგორც ცნებისა და, მოგვიანებით, ჟანრის ფორმირება მჭიდროდ უკავშირდება უტოპიის ცნებასა და ჟანრს;

2. ტერმინი „უტოპია“ აღმოცენებისთანავე დუალისტურ დატვირთვას ატარებს, რაც გამოიხატება მის ორაზროვან მიმართებაში დროისა და სივრცის კატეგორიებთან. შესაბამისად, უტოპიის ევოლუციური ფორმები მუდმივად განსაზღვრულია კონკრეტული ისტორიული და სოციალური კონტექსტით;

3. მე-19 საუკუნის მინურულს უტოპია არასასურველი რეალობისგან დამცავი მექანიზმიდან რეფორმატორული ფუნქციით აღჭურვილ აქტიურ ორიენტირად იქცევა და რეალური საფრთხის სახით უახლოვდება მე-20 საუკუნეს. რეალიზებული უტოპიის ერთადერთ მუხრუჭად ანტიუტოპია გვევლინება;

4. ანტიუტოპიური მოტივი ანტიკურ ეპოქაში იღებს სათავეს და ვითარდება უტოპიასთან ამბივალენტურ მთლიანობაში;

5. ანტიკური პერიოდის სატირულ თხზულებებში ანტიუტოპიური მოტივი მჭიდროდ უკავშირდება უტოპიურ მოტივს და მის სატირულ აპლიკაციას წარმოადგენს;

6. უტოპიისა და ანტიუტოპიის როგორც ერთიანი ამბივალენტური მთელის გააზრების რღვევა შეინიშნება სტოიციზმის ეპოქაში: სენეკა უარყოფს უტოპიის როგორც რეალურ გარემოში რეალიზებადი პროექტის იდეას და გამოკვეთს იდილიის მიღწევის ალტერნატიულ გზას, აღბეჭდილს სულიერებითა და ინდივიდუალიზმით;

7. ქრისტიანული აზროვნება აღრმავებს ოპოზიციას: ცოდვილი ქვეყანა / ღვთის ჰარმონიული საუფლო;

8. შუა საუკუნეები გამოირჩევა რეალისტური ანტიუტოპიზმით, უპირისპირდება უტოპიურ ილუზიებს და უპირატესობას ანიჭებს „ძლიერი ხელისუფლების“ რეალისტურ მოდელს;

9. ანტიუტოპიის როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის ტენდენციები სარკასტული მოდელის სახით იკვეთება სვიფტის თხზულებაში „გულივერის მოგზაურობა“. აქვე აღინიშნება პირველი სერიოზული გალაშქრება მეცნიერული უტოპიზმის წინააღმდეგ და ანტიუტოპიის პრინციპული ლტოლვა დამოუკიდებელი ჟანრული ფორმისაკენ;

10. რომანტიკული მსოფლმხედველობის წიაღში ყალიბდება ლიტერატურული ანტიუტოპიის კარდინალური თემა: პროტესტი ადამიანურ კონტროლს დამორჩილებული მისტიკური და დამლუპველი ძალისადმი, რომელიც ანადგურებს ყოველივე ჰუმანურს;

11. შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს თხზულებებში იკვეთება ლიტერატურული ანტიუტოპიის ფილოსოფიური საფუძველი: მათ ნააზრევში ცხადად აისახება არა მხოლოდ ეპოქის გლობალური კრიზისი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია;

12. ანტიუტოპიური სულისკვეთება ღრმავდება მე-19 საუკუნის მიწურულის ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ სივრცეში და სერიოზულ მასშტაბებს აღწევს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ინტელექტუალურ წრეებში;

13. მე-20 საუკუნეში ლიტერატურული ანტიუტოპია გაფორმდება როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ჟანრი.

ანტიუტოპიის ახალი ჟანრი გაძლიერდა, განიტოტა, შეივსო მრავალფეროვანი თემატიკით და არა მხოლოდ დაიმკვიდრა ადგილი მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესში, არამედ განსაზღვრა სტილიც. ტოტალიტარული ანტიუტოპიის მხარდამხარ აღმოცენდა ფანტასტიკური, ფსიქოლოგიური, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიების სპეციფიკური ფორმები, რომლებშიც მთელი სიმწვავით დაისვა მოცემულ დროსა და სივრცეში ინდივიდუალური ფენომენის არსებობის პრობლემა და სუბიექტის შესაძლო ტრანსფორმაციის საკითხი გამყარებული პარამეტრების პირობებში. გამომდინარე აქედან, ჩვენს მიზანს, ვფიქრობთ სრულიად სამართლიანად, წარმოადგენს ანტიუტოპიის როგორც სრულყოფილი ლიტერატურული ჟანრის გააზრების ზოგადთეორიული მეთოდისა და ჟანრული სპეციფიკის დადგენა.

## ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები და ჟანრული სპეციფიკა

ლიტერატურული ჟანრების დესკრიფცია და კლასიფიკაცია ოდითგანვე იქცა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემად. რა არის ლიტერატურული ჟანრი? რის საფუძველზე შეიძლება მისი დეფინიცია? როგორია ჟანრის მიმართება არსებულ კულტურულ გარემოსთან და რა პრინციპს ეფუძნება ჟანრის ინტერპრეტაცია? მიმართება ამ და ჟანრის თეორიისათვის მნიშვნელოვან სხვა საკითხებთან არაერთგვაროვან ხასიათს ატარებს. ჟანრული კრიტიკის განვითარების ყველა ეტაპზე არაერთგვაროვნებას განაპირობებს: ა) თავად მსჯელობის ობიექტის სირთულე; ბ) კრიტიკოსთა ინდივიდუალური კონცეპტუალურ-მეთოდოლოგიური სტრატეგია;

ჟანრის თეორია, რომელმაც მეტ-ნაკლები სისრულით მოაღწია დღემდე, ჩვენი აზრით, შეიძლება ოთხ ძირითად ეტაპად დაიყოს:

1. ჟანრის ანტიკური თეორია;
2. ჟანრის რენესანსული და ნეოკლასიკური თეორია;
3. ჟანრის რომანტიკული და პოსტრომანტიკული თეორია;
4. ჟანრის თანამედროვე თეორია.

ოთხი გამოკვეთილი ეტაპიდან, ვფიქრობთ, ცენტრალურად უნდა მივიჩნიოთ ანტიკურ და თანამედროვე ეპოქებში შემუშავებული ჟანრული კონცეფციები, ვინაიდან სწორედ მათ განსაზღვრეს ლიტერატურულ ჟანრთა როგორც თავდაპირველი, ანუ კლასიკური დეტერმინაცია და ინტერპრეტაცია, ისე გვიანდელი, ანუ განმეორებითი რედეტერმინაცია და რეინტერპრეტაცია.

ჩვენს ინტერესებში არ შედის ჟანრის თეორიის განვითარების ზოგადი ტენდენციების კვლევა და ძიება. ჩვენთვის არსებითია ჟანრთა დეტერმინაციისა და ინტერპრეტაციის იმ ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციების გამოკვეთა, რომლებმაც, ვფიქრობთ, სერიოზული კვალი დატოვეს ჟანრის თეორიის ისტორიაში და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ანტიუტოპიის როგორც ჟანრის, დეტერმინაციისა და ინტერპრეტაციის საქმეში.

ამთავითვე მართებულად მიგვაჩნია ჟანრული კრიტიკის მაკოორდინებელი მოდელების, როგორც ჟანრის თეორიის განვითარების განმსაზღვრელი კრიტერიუმების, დადგენა და დეფინიცია.

ჟანრის თეორია, ანტიკური ეპოქიდან ვიდრე დღემდე, ორ განსხვავებულ, გარკვეულწილად, ანტაგონისტურ რაკურსში მოიაზრება: სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებში. სინქრონიზმი ჟანრული ფორმების პერმანენტულობასა და მუდმივობას ასახავს, დიაქრონიზმი კი – მათ პერიოდულ ტრანსფორმაციას ისტორიული და კულტურული ცვალებადობების კონტექსტში. შესაბამისად, ჟანრის გან-

საზღვრება სინქრონულ ჭრილში ეფუძნება ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების დაშვებას, დიაქრონულ ჭრილში კი – არაფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისას. თ. კენტი მიუთითებს: „ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენცია თავისი არსით პრესკრიფციული და დაკანონებულია... იგი შეესაბამება ტექსტის სტატიკურ ანუ სინქრონულ ელემენტებს, რომლებიც კოდიფიცირდება ტექსტის დონეზე. ამ თვალსაზრისით, სინქრონული ანუ ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციები ასოცირდება იმ ლოგიკურ მოლოდინთან, რომელიც წარმოიქმნება ტექსტთან უშუალო კონტაქტის შედეგად... განსხვავებით ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისაგან, არაფორმულირებული კონვენციები თავისი არსით არაპრესკრიფციულა და დიაქრონულ ხასიათს ატარება. ისინი ასოცირდება ცვალებადობასთან, რომელიც ყოველთვის ფასეულია“ (კენტი 1986: 37-38). ამრიგად, სინქრონულ პერსპექტივაში ჟანრი აღიქმება როგორც დადგენილი, ფორმულირებული და გამყარებული კონსტრუქცია, განპირობებული შიდალიტერატურული კანონებით, დიაქრონულ პერსპექტივაში კი – როგორც პერმანენტულად ქმნადი სისტემა, დამოკიდებული კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე. შეიძლება დავასკვნათ: ჟანრის სინქრონული დეტერმინაცია ამკვიდრებს ჟანრის სტრუქტურულ ორიენტირებას და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებაშიც გაიაზრება ნებისმიერი ჟანრის ნიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონულიაგან, დიაქრონული დეტერმინაცია რეალური, ისტორიულ-კულტურული პარამეტრების ფონზე განიხილავს ჟანრს და, ამ თვალსაზრისით, დასაბამს აძლევს მრავალ საინტერესო კონცეფციას.

ჟანრის თეორიის გააზრების სინქრონული და დიაქრონული რაკურსები არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისგან – პირველი კონცენტრირებულია ფიქსირებულ სტრუქტურებზე, მეორე კი – მუდმივად ცვალებად სისტემებზე. იბადება კითხვები: როგორ აისახა სინქრონული და დიაქრონული ჭრილების დაპირისპირება ჟანრის თეორიის ისტორიაზე? როგორია სინქრონული და დიაქრონული თვალსაზრისების თანაარსებობის ოპტიმალური ვარიანტი? რა როლი შეასრულა სინქრონიზმისა და დიაქრონიზმის კონცეფციებმა ანტიუტოპიური ჟანრის დეტერმინაციის საქმეში? შევეცდებით, თეორიულ ანალიზზე დაყრდნობით, პასუხი გავცეთ დასმულ შეკითხვებს.

## **2.1. ჟანრის თეორიის ევოლუცია სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების კონტექსტში**

„ყოველი ლიტერატურული ტექსტი, სულ მცირე, ერთ ჟანრს მაინც განეკუთვნება“ – წერს ალასთაირ ფოულერი (ფოულერი 1982: 20) და ამ განცხადებით იმთავითვე უკუაგდება ეჭვებს ჟანრის, როგორც ლიტერატურული კატეგორიის დეფინიციის უსარგებლობის შესახებ. ვიზიარებთ რა ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის პოზიციას, ვამტკიცებთ: ლიტერატურული ტექსტის მიმართება ჟანრთან ხორციელდება არა გარკვეული სისტემის პასიური წევრობის, არამედ სტრუქტურულად ფასეული მოდელის გააქტიურების სტატუსით.



ჟანრების დეტერმინაციისა და ინტერპრეტაციის პრობლემა დღესაც ისეთივე აქტუალურია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის, როგორც იყო ანტიკური ეპოქის თეორიული აზროვნებისთვის. აქტუალობას განაპირობებს ჟანრთა მუდმივი ტრანსმუტაციის თვისება, პერმანენტული მოდიფიცირების უნარი, რაც ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოების ეთიკურ-ესთეტიკური ღირებულების წარმოჩენის უეჭველ გარანტს წარმოადგენს. ჟანრები ერთგვარი მეკავშირის როლს ასრულებენ ისტორიისა და ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერებებს შორის.

\* \* \*

პლატონის „სახელმწიფოს“ III წიგნში სოკრატე ამტკიცებს, რომ არსებობს სამი და მხოლოდ სამი მეთოდი ხელოვნების ნიმუშის წარმოდგენისა: პირველი გულისხმობს „წმინდა თხრობას“ ანუ თხრობას ავტორის პირით, მეორე მეთოდი – ბაძვის მანერას ანუ თხრობას „სხვა მთხრობელის“ პირით, მესამე კი – თხრობის ამორი მეთოდის კომბინაციას. „სახელდობრ, – ასკვნის სოკრატე, – პოეზიისა და მითოლოგიის ერთი სახეობა მთლიანად ეფუძნება მიბაძვას – ეს, როგორც შენ აღნიშნავ, ახასიათებს ტრაგედიას და კომედიას; მეორე სახეობა შედგება თავად პოეტის გამოთქმებისგან – ამის მაგალითს შენ მეტწილად დითირამებში იპოვნი; ეპიკურ პოეზიაში და მრავალ სხვა სახეობაში კი ორივე ეს მეთოდი გამოიყენება“ (პლატონი 1971: 175-176). ამრიგად, დითირამული პოეზია, რომელიც რეალურად ოდის ჩანასახოვან ფორმას წარმოადგენდა, სოკრატეს აზრით, განეკუთვნებოდა პირველ მეთოდს, ტრაგედია და კომედია – მეორეს, ეპოსი კი – მესამეს. ლიტერატურული ჟანრების სოკრატესეულმა კლასიფიკაციამ, ტრიადული პრინციპის მიხედვით, დასაბამი მისცა ჟანრის თეორიის განვითარებას სინქრონულ რაკურსში, რომლის პირველ და უაღრესად ავტორიტეტულ წარმომადგენლად არისტოტელე გვევლინება.

„არისტოტელეს „პოეტიკა“, – მართებულად შენიშნავს ჰ. დიუბროუ, – წარმოადგენს ჟანრული კრიტიკის locus classicus-ს. შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელეს შემდგომდროინდელი ლიტერატურის თეორია იკითხება, როგორც მისი „პოეტიკის“ სქოლიოები“ (დიუბროუ 1982: 47). არისტოტელეს განმსაზღვრელ როლს ჟანრთა სპეციფიკის კვლევის საქმეში „პოეტიკის“ პირველივე გვერდები წარმოაჩენს, სადაც ფილოსოფოსი (და, ალბათ, თამამად შეიძლება ითქვას, ლიტერატურათმცოდნე), ისახავს რა მიზნად მსჯელობას „ზოგადად პოეტური ხელოვნებისა, კერძოდ კი მისი ცალკეული სახეობების შესახებ“ (არისტოტელე 1957: 39), გამოყოფს ამ სახეობათა დეფინიციის სამ პრინციპულ მეთოდს: ა) ბაძვის საშუალებას; ბ) ბაძვის ობიექტს; გ) ბაძვის სტილს. თითოეული ეს მეთოდი აირეკლავს არისტოტელეს თეორიის საყრდენ კონცეფციას: ხელოვნება არის რეალობის ბაძვა ანუ მიმეზისი. ბაძვის სამივე მეთოდის დეტალური ანალიზის საფუძველზე არისტოტელე ნათელიყოფს ორიენტირებს, ე. ი. ადგენს ჟანრული ტრიადის – ეპოსის, ტრაგედიისა და კომედიისათვის დამახასიათებელ ლოგიკურ კანონზომიერებებს. განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად არისტოტელე, ერთი მხრივ, ჟანრთა სტრუქტურულ აგებულებას მიიჩნევს, მეორე მხრივ კი – მაყურებელზე მათი ზემოქმედების უნარს. ჟანრის

არისტოტელესეული კონცეფციიდან ჩვენთვის საინტერესო და საყურადღებოა „დექორუმის“, სხვაგვარად, წესრიგის კონცეფცია, რომელსაც, ვფიქრობთ, ცენტრალური ადგილი უჭირავს „პოეტიკის“ ავტორის თეორიულ ნააზრევში. არისტოტელესეული დექორუმი გულისხმობს მიმართების რეგულირებას კონკრეტულ საგანს, ფორმასა და სტილს შორის. „რეგულირება“ „წესრიგის“ რელევანტური ცნებაა, რომელიც ითვალისწინებს დებულებას: ყოველ საგანს ესაჭიროება სათანადო ანუ შესატყვისი ფორმა და სტილი. ამ შემთხვევაში, ალბათ, არისტოტელე ახმინებს ზოგადად კლასიკური ეპოქისათვის ნიშანდობლივ პრინციპს, რომლის თანახმადაც, ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებისათვის მოიძებნება იდეალური სტრუქტურული მოდელი. გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ: ანტიკური აზროვნების, კერძოდ კი არისტოტელეს „პოეტიკის“ დონეზე, ხელოვანის ძირითად დანიშნულებას წარმოადგენს არა ინდივიდუალიზმის გამოვლენა, რაც დადგენილი ნორმიდან ორიგინალურ გადახვევაში გამოიხატება, არამედ მაქსიმალური მიახლოება იდეალურ ნორმასთან. ვფიქრობთ, სწორედ ამ ფუნდამენტური კრედოს კონტექსტში უნდა მოვიაზროთ არისტოტელეს შემდგომ ეპოქებში განვითარებული ჟანრის თეორია: ერთი ნაწილი უყოყმანოდ იზიარებს „პოეტიკის“ ავტორის პოზიციას (მცირე შენიშვნებითა და გადახრებით), მეორე ნაწილი პრინციპულად უპირისპირდება მას და განსხვავებულ კონცეფციას აყალიბებს.

ჰორაციუსი ნამდვილად მიეკუთვნება კრიტიკოსთა პირველ ჯგუფს. მისი „Ars Poetica“ არისტოტელეს „პოეტიკის“ სერიოზულ გავლენას განიცდის და სამართლიანად მიიჩნევა მისი იდეების პოპულიზატორად ევროპულ ლიტერატურულ სივრცეში. ჰორაციუსი, არისტოტელეს კვლევადაც, ავითარებს დადგენილი და კოჰერენტული სტრუქტურების იდეას, რომელიც ვრცელდება ხელოვნების ყველა სფეროზე და უზრუნველყოფს მთლიან და მუდმივ კანონზომიერებათა სისტემის არსებობას.

ანტიკური ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ციკლს ასრულებს კვინტილიანე და მისი „Institutiones Oratoriae“. კვინტილიანეს ნაშრომში წარმოჩენილია ის ძირითადი კავშირები, რომლებიც, ავტორის აზრით, არსებობს ლიტერატურულ კატეგორიებსა და ორატორულ კატეგორიებს შორის. იგი არ უხვევს არისტოტელეს მიერ მონიშნული კურსიდან და ანტიკური ტიპის აზროვნების კლასიკურ წარმომადგენლად გვევლინება.

ამრიგად, ანტიკური პერიოდის თეორიულმა აზროვნებამ, რომელიც საკმაოდ სერიოზულად იყო დაინტერესებული ჟანრთა დეტერმინაციის საკითხით, ჩამოაყალიბა და განავითარა ჟანრის თეორიისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი რამდენიმე დებულება:

1. ხელოვნება, შესაბამისად, ლიტერატურა არის რეალობის ბაძვა;
2. ბაძვის მანერა განასხვავებს ერთმანეთისაგან ლიტერატურულ ჟანრებს;
3. ჟანრის დეფინიციის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ჟანრის სტრუქტურული აგებულება, მეორე მხრივ კი – მაყურებელზე მისი ზემოქმედების უნარი;
4. ყოველ საგანს მისი შესატყვისი იდეალური ფორმა და სტილი მოეძებნება;
5. ხელოვანის მიზანი არის სწრაფვა იდეალური ნორმისაკენ.

გამომდინარე დებულებათა ამ ნუსხიდან, შეიძლება დავასკვნათ: ანტიკური ეპოქის თეორიულმა აზროვნებამ განსაზღვრა ჟანრი როგორც დადგენილი და რე-

გულირებული წესრიგი, ე.წ. დექორუმი, რომელიც შეესაბამება ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშის სპეციფიკას და განისაზღვრება მისთვის ნიშანდობლივი სტრუქტურულ-რეცეფციული მახასიათებლებით.

მედიავალურმა ანუ შუა საუკუნეების ჟანრულმა კრიტიკამ ზედმინწევით კარგად აითვისა ანტიკური კრიტიკის ტრადიციები, თუმცა გლობალურად ვერ შეცვალა კლასიკური კრედო. გარკვეული გარდატეხები ჟანრის თეორიაში შეიტანეს რენესანსისა და ნეოკლასიკური ეპოქის მოაზროვნეებმა, რომლებიც, მსგავსად მათი ანტიკოსი კოლეგებისა, დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ლიტერატურული სისტემის ჟანრულ კლასიფიკაციას.

ამთავითვე მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პოზიციის დაფიქსირება: რენესანსისა და ნეოკლასიკური პერიოდის ჟანრული კრიტიკა წარმოადგენს კლასიკური სინქრონიზმის არა მხოლოდ დინამიკურ გაგრძელებას, არამედ განვითარებასა და გამყარებას. ამასთან, აღნიშნული ეპოქების ჟანრული კრიტიკა დასაშვებად მიიჩნევს გარკვეული კორექტივების შეტანას ჟანრთა ტრადიციულ კლასიფიკაციაში, რაც ამზადებს ნიადაგს ჟანრის თანამედროვე კრიტიკის შესაქმნელად.

\* \* \*

რენესანსის პერიოდის ევროპული ჟანრული კრიტიკა გარკვეული პრესკრიფციულობით გამოირჩევა. ამის მაგალითს წარმოადგენს ბედეს ტრაქტატი *“Historia Ecclesiastica Grentis Anglorum”* და ჩოსერის „კანტერბერული მოთხრობები“. თითოეული მათგანი კლასიკური ეპოქიდან მომდინარე ჟანრთა ტრიადულ სქემას და მათ ტრადიციულ ანალიზს ეფუძნება. ნოვაციის თვალსაზრისით, ყურადღებას იქცევს შოთა რუსთაველისა და დანტეს თეორიული შეხედულებანი. „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში რუსთაველი ხაზს უსვამს პოეზიის ანუ შაირობის სარგებლიანობას და გამოყოფს შაირობის სამ სხვადასხვა სახეობას. კ. კეკელიძე აღნიშნავს: „ერთი – შაირი, რომლითაც ითქმის გრძელი ეპიური ამბები; მეორე – „ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა“, რომელსაც „არ ძალუც სრულქმნა სიტყვათა გულისა გასაგმირეთა“, მესამე – ეს არის ლექსი სანადიმო, სამღერელი, სააშიკო, სალალობო, ამხანაგთა სათრეველი, ესე იგი – მოკლე, ლირიკული ჟანრის ლექსი“ (კეკელიძე 1981: 206). სრულიად ცხადია, რომ პოეტი ეპოსისა და ლირიკის შესახებ მსჯელობს. მართალია, იგი არ მიმართავს ჟანრთა ტრიადული სისტემის განმარტებას, მაგრამ, ჩვენი აზრით, კლასიფიკაციის საძირკვლამდე დადის და უაღრესად საინტერესოდ მიჯნავს ორ სალიტერატურო გვარს – ეპოსსა და ლირიკას. კიდევ ერთი გენიოსი – დანტე, მიუხედავად იმისა, რომ ტრაქტატში *“De Vulgari Eloquentia”*, როგორც თეორეტიკოსი, იზიარებს ჟანრთა დადგენილ ტრიადულ კლასიფიკაციას, როგორც პოეტი და მოაზროვნე, ავტორი „ღვთაებრივი კომედიისა“, ვერ თავსდება არისტოტელეს მიერ ფიქსირებულ ნორმატიულ ჩარჩოებში. ამ ფაქტმა იმთავითვე მიიქცია იტალიური რენესანსის ეპოქის კრიტიკოსთა ყურადღება და ინტენსიური კვლევის ობიექტადაც იქცა. ცენტრალური პრობლემა, რომელიც დადგა იტალიელ თეორეტიკოსთა წინაშე, იყო ორიგინალური, შიდაჟანრული ვარიაციების დაშვების პრობლემა სტატიკური ნორმების შენარჩუნების პირობებში. თეორიული აზრი, მართალია, მსუბუქად, მაგრამ მაინც გაიმიჯნა: ერთნი საჭიროდ მიიჩნევდნენ ახლადალ-

მოცენებული ჟანრების დეტერმინაციას, მეორენი – ეწინააღმდეგებოდნენ ამ წამოწყებას. აი, მაგალითად, ახალი ჟანრების დეფინიციის საჭიროება ვერ განჭვრიტა იმ დროისათვის გავლენიანმა და სახელოვანმა იტალიელმა ლიტერატორმა ანტონიო სებასტიანო მინტურნომ, რომელიც თავგამოდებით იცავდა ჟანრთა პერმანენტულობისა და უცვლელობის იდეას. მისგან განსხვავებით, ჯ. ს. სკალიერიმ, მეორე აღიარებულმა მეტრმა, დააფიქსირა ლიტერატურულ ჟანრთა მრავალი სახეობა, თუმცა, ა. ფოულერის მართებული შენიშვნით, „არა მხოლოდ ვერ გაისიგრძეგანა მათი ღირებულება, არამედ მხედველობიდან გამორჩა რამდენიმე სპეციფიკური სახეობა, მაგალითად, სონეტი, რომელიც ნამდვილად არ წარმოადგენდა ძველ ჟანრს“ (ფოულერი 1982: 26). ამრიგად, მიუხედავად არისტოტელეს „პოეტიკის“ დიდი ზეგავლენისა და, შესაბამისად, სინქრონიზმის კონცეფციის დომინანტურობისა, რენესანსის ეპოქის ჟანრული კრიტიკა მაინც გამოიჩინა გარკვეული ნოვაციებით, რამაც, ჩვენი აზრით, თავი იჩინა თეორიული აზროვნებისა და პრაქტიკული შემოქმედების მჭიდრო, ინტერმედიულ ურთიერთობაში.

რენესანსის ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას წარმოადგენდა იერარქიული პრინციპით ჟანრთა განთავსების საკითხი, რაც, ცხადია, ეხმიანებოდა „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებულ კონცეფციას. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი იზიარებდა არისტოტელესეულ იერარქიულ სქემას, ბევრიც არღვევდა გამყარებულ კანონს და მზერა ჟანრთა რეორგანიზებული სისტემისაკენ გაუბრუნდა. ამ უკანასკნელის მაპროვოცირებელ ფაქტორს წარმოადგენდა ჟანრთა აშკარად გამოხატული მობილურობა და ფლექსიურობა: „ტიტულოვანი“ ჟანრების (ეპოსი, ტრაგედია) გვერდით ყალიბდებოდნენ ახალი „გვირგვინოსნები“ (რომანი, ბუკოლიკური პოეზია) და არა მარტო ყალიბდებოდნენ, არამედ ქმნიდნენ ძალზე საინტერესო, სუბჟანრული კომბინაციების პრეცედენტებსაც. ჟანრთა ამ ინტენსიურ „გამოცოცხლებას“ ჰ. დიუბროუ მჭიდროდ აკავშირებს რენესანსის ეპოქისათვის ნიშანდობლივი საზოგადოებრივ-სოციალური მოდელის მობილურობასა და ფლექსიურობასთან: „მიგვაჩნია, – აღნიშნავს იგი, – რომ რენესანსის ეპოქის არაორდინარულმა სოციალურმა გარემომ, მისმა სწრაფმა ცვალებადობამ გამოიწვია ლიტერატურული ჟანრების უჩვეულო მოქნილობა“ (დიუბროუ 1982: 60). მკვლევრის აზრი ნამდვილად არ არის საფუძველს მოკლებული: გვიანი რენესანსის ეპოქამ, ვფიქრობთ, პირველად ჟანრის თეორიაში, ცხადყო გარე ანუ ექსტრალიტერატურული ფაქტორების მნიშვნელობა შიდა ანუ ინტერლიტერატურული პროცესების რეგულირების საქმეში.

\* \* \*

რენესანსული ეპოქა ნეოკლასიკურმა ანუ კლასიციზმის ეპოქამ შეცვალა. ამთავითვე უნდა დავაფიქსიროთ პოზიცია: კლასიციზმის ეპოქაში დანერგილი ჟანრის თეორია უკიდურესი პრაგმატიზმით, პრესკრიფციულობითა და დიქტატიტ გაშიორჩა, თუმცა „გამონაკლისის“ ფაქტორი აქაც არსებობდა.

კლასიციზმის ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ტენდენციები ბევრად განსაზღვრან. ბუალოს ტრაქტატმა „L'art puetique“, სადაც ფრანგი კლასიციზტის მიერ სრულიად ცხადად და გარკვევით იქნა ჩამოყალიბებული არა მხოლოდ ჟანრის, არამედ, ზოგა-

დად, ლიტერატურისათვის მოსარგები სქემატური თეორია. ბუალო დაუბრუნდა ჟანრთა დეტერმინაციის კლასიკურ კონცეფციას და პრინციპულად დასვა ჟანრთა კლასიკური იერარქიის ალორძინების საკითხი. მართებულად შენიშნავს გ. ლომიძე: „კლასიციზმის თეორია, უპირველესად ყოვლისა, ემყარება ჟანრების აბსოლუტური სხვაობის (ურთიერთისაგან გამიჯვნის) გაგებას. იგი რეალური სინამდვილის რთული და მრავალფეროვანი მოვლენების წარმოსახვას მოითხოვს არა მთლიანობაში, არამედ ერთმანეთისაგან გათიშულად“ (ლომიძე 1969: 14).

ფრანგული კლასიციზმის თეორიულ პოსტულატებს არაერთგვაროვანი გამოხმაურება მოჰყვა ინგლისურ ნეოკლასიკურ წრეებში. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იმსახურებს ჯონ დრაიდენის ნაშრომი „ესეები დრამატული პოეზიის შესახებ“, რომელიც, ა. ფოულერის აზრით, „გამოირჩა შეგნებული პათოსით, დაეცვა ლიტერატურა არსებული წესებისაგან“ (ფოულერი 1982: 27). დრაიდენი, რომლის ავტორიტეტიც ძალზე მაღალი იყო ინგლისურ ლიტერატურულ წრეებში, არა მარტო აღწერდა ლიტერატურულ ფორმებს მათი დაკანონებული ნორმების ფარგლებში, არამედ ეძიებდა კონკრეტული ტიპის ტექსტისათვის მიზანშეწონილ ინდივიდუალურ წესებს, ანუ აფასებდა ნაწარმოებს არსებულ ნორმებს მიღმა. დრაიდენი კონცეპტუალურად ენათესავებოდა ბენ ჯონსონს, რომელიც, თავის მხრივ, მოუწოდებდა კრიტიკოსებს, მეტი მასშტაბურობით გაეაზრებინათ ჟანრის სპეციფიკა: „არაფერია იმაზე უფრო სასაცილო, ვიდრე ავტორის გადაქცევა დიქტატორად, როგორც ეს არისტოტელეს შემთხვევაში მოხდა, – ნერდა ჯონსონი, – ხშირად ადამიანი ვალდებულია, გარდა იმისა, რომ გამოხატოს საკუთარი რწმენა და აზრი, თავი დაიხსნას სამუდამო ტყვეობისა და იმედგაცრუებისაგან. დე, მიეზლოთ არისტოტელესა და სხვებს საკადრისი პატივი; მაგრამ, თუ ჩვენ ძალგვიძს ნაყოფიერად შრომა სიმართლისა და სრულყოფილების დასადგენად, რატომ არ უნდა მოვიქცეთ ასე?“ (ჯონსონი 1947: 103).

მაგრამ მიუხედავად ჯონსონისა და დრაიდენის მრავალგზის მცდელობისა, ჟანრის თეორიის განვითარების ზოგადი სურათი კლასიციზმის ეპოქაში სტატიკური და რიგიდულია. ამას ქართული კლასიციზმის ტენდენციებიც ადასტურებს, კერძოდ, მე-18 საუკუნეში შექმნილი თეორიული ტრაქტატები – ანტონ კათალიკოსის „წყობილსიტყვაობა“ და მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“, რომლებიც, თავისი არსითა და სტრუქტურით, სქოლასტიკურ-დიდაქტიკურ ხასიათს ატარებენ და სავსებით ესადაგებიან ნეოკლასიკურ ატმოსფეროს.

ვფიქრობთ, ა. ფოულერმა ზედმინვენით კარგად ჩამოაყალიბა ჟანრის ნეოკლასიკოს კრიტიკოსთა ძირითადი შეცდომები: „პირველ ყოვლისა, მათ მკაცრად ჰქონდათ განსაზღვრული ჟანრის წესები. ახალი ტიპის ტექსტები ან იძულებით ემორჩილებოდა ძველ წესებს, ანაც წარმოადგენდა მათ ღირსეულ დამატებებს, მცირე გადახვევებს არსებული 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 ალორძინებისათვის, მაგრამ – დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (ფოულერი 1982: 27-28).

ამრიგად, განსხვავებით რენესანსის ეპოქისაგან, ჟანრის თეორიის განვითარების ნეოკლასიკური პერიოდი აღინიშნა უკიდურესი ნორმატიულობით, სქემატიზმითა და მექანიციზმით. კლასიკური ეპოქისაგან მემკვიდრეობით მიღებული ინ-

ტერესი ლიტერატურის ჟანრული დეტერმინაციისადმი „რაციონალური ხანის“ აზროვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ბერკეტად იქცა: სინქრონიზმი ჟანრთა დეტერმინაციის ერთადერთ მეთოდს წარმოადგენდა. შიდასტრუქტურული კანონები, წესრიგი, ანუ ანტიკური დექორუმი განსაზღვრავდა არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური სისტემების ფუნქციონირებას.

\* \* \*

კლასიციზმის მომდევნო, მე-18 – მე-19 საუკუნეების წიაღში გამოიკვეთა არა მხოლოდ განსხვავებული ნაკადი რომანტიკული და პოსტრომანტიკული განწყობილებების სახით, არამედ შეიქმნა ჟანრის თეორიის სინქრონული და დიაქრონული გააზრების თანაარსებობის პრეცედენტი.

კლასიციზმისა და რომანტიზმის დიქოტომიური ურთიერთმიმართების ფონზე, ვფიქრობთ, ცხადად წარმოჩინდა ჟანრის ცნების იმპლანტაციის პროცესში ჩამოყალიბებული პრინციპული ანტაგონიზმი. პოზიციათა რადიკალური სხვადასხვაობის უმთავრეს მიზეზს, ჩვენი აზრით, წარმოადგენდა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჟანრის კატეგორიის მიმართ: თუ ნეოკლასიკოსი კრიტიკოსები განმსაზღვრელად მიიჩნევდნენ კონკრეტული შემოქმედისა თუ ნაწარმოების ანალიზს კონკრეტული ჟანრის ნორმების კონტექსტში, რომანტიზმის ეპოქის კრიტიკოსებისათვის კონცეპტუალურად პრიორიტეტული იყო ჟანრული ფორმების გააზრება ინდივიდუალური პარამეტრების კონტექსტში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რომანტიკოსებისათვის მნიშვნელოვანი იყო ჟანრის არა სტრუქტურულ-ფიზიოლოგიური, არამედ სულიერ-ფსიქოლოგიური ასპექტი.

ჰეგელმა, გერმანელმა ფილოსოფოსმა, რომლის თხზულებებმაც უდიდესი ზეგავლენა იქონია მსოფლიო ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ აზროვნებაზე, სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ტრიადის – ეპოსის, ლირიკისა და დრამის პრობლემას. ჰეგელმა არა მხოლოდ განსაზღვრა ამ ძირითადი ჟანრული ფორმების მიმართება ყოფისა და აზროვნების ობიექტურ და სუბიექტურ მოდელებთან (სადაც ეპოსი მჭიდროდ დაუკავშირა ობიექტურ გარეპირობებს, ლირიკა კი – შინაგან, სუბიექტურ განწყობილებას), არამედ გაამყარა თავისი თეორია დიალექტიკური პრინციპით. ჰეგელის დიალექტიკური პრინციპის თანახმად, სამი ძირითადი ჟანრული სისტემის ურთიერთობა გარდაუვალად ეფუძნება განვითარების დიალექტიკურ კანონს, ლირიკის თეზისი და ეპოსის ანტითეზისი ლოგიკურად გვირგვინდება დრამის სინთეზისში.

ტრიადის პრობლემას ჩაულრმავდნენ გოეთე და შილერიც. შრომაში „Über epische und dramatische Dichtung“ მათ სრულიად ნათლად გამოკვეთეს ლიტერატურული ჟანრებისა და ტემპორალური მოდელების მჭიდრო კავშირის პრობლემა (ამ იდეამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა მე-20 საუკუნის ჟანრის თეორიის ისტორიაში). გერმანელი მეტრების აზრით, ეპოსი უკვე დასრულებულ ქმედებას ასახავს, დრამა – მხოლოდ ანმყოში მიმდინარეს, შესაბამისად, დრო ჟანრის დეტერმინაციის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენს. პათოსი, რომლითაც დაწერილია გოეთესა და შილერის შრომა, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „მაძიებელი პათოსი“, ანუ დაუოკებელი სურვილი ახალი ლიტერატურული ფორმების ძიებისა.

სიახლის ქეშმარიტ ტრუბადურად იქცა ვიქტორ ჰიუგო. მისი რეაქცია კლასიციზმის ეპოქის ლიტერატურულ პრინციპებზე რადიკალურობითა და უკომპრომი-სობით გამოირჩა. „ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ, – წერს იგი, – გამუდმე-ბით გაისმის ფრაზები: ჟანრის „ღირსება“, ჟანრთან „შესაბამისობა“... ტრაგედია „კრძალავს“ იმას, რის „უფლებასაც იძლევა“ რომანი... ამ წიგნის ავტორს, სამწუხა-როდ, არ ესმის მსგავსი ფრაზების შინაარსი“ (ჰიუგო 1961: 7). შემოქმედის ინტერე-სის ერთადერთ საგნად ჰიუგო ბუნებას მიიჩნევს, ხოლო ერთადერთ მეგზურად – სიმართლეს. „მან უნდა წეროს არა ისე, როგორც წერდნენ ადრე, არამედ ისე, რო-გორც სული და გული კარნახობს“ (ჰიუგო 1961: 8). ჰიუგოს მეთოდი, ჟანრის კრი-ტიკოსთა თვალსაზრისით, მდგომარეობდა ლიტერატურული ფორმების ონტოლო-გიურ შეფარდებაში არსებობის ისტორიულ და ინდივიდუალურ ფორმებთან. ჟან-რის ტრადიციული, მონესრიგებული, შიდალიტერატურული პრინციპებით განპირო-ბებული სინქრონული დექორუმის ფონზე ჰიუგოს მეთოდი გამოირჩეოდა გარეპრიზ-მული ხედვით, ანუ ჟანრული მოდელების კავშირის ძიებით გარე, ე.წ. ექსტრალიტე-რატურულ სისტემასთან. ჰიუგოს თეორიულმა კონცეფციამ გამოავლინა ჟანრის გა-აზრების არა მხოლოდ სინქრონული, არამედ დიაქრონული შესაძლებლობებიც: ორი-ენტაცია „გარეგანზე“ ნიშნავდა ლიტერატურის აკუმულირების დაშვებას „ცვალება-დობის“ პრინციპთან, რაც, თავის მხრივ, ზედმიწევნით კარგად შეითვისეს პოსტრო-მანტიკული პერიოდის კრიტიკოსებმა.

\* \* \*

მე-19 სუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია, ერთი მხრივ, მსოფლმხედველობრივად გაემიჯნა რომანტიკოსების მიერ დამკვიდრებულ „ხელოვანის ინდივიდუალური ავტონომიის“ იდეას, მეორე მხრივ კი, მყარად დაეყ-რდნო მისი თანამედროვე ეპოქის მეცნიერულ მიღწევებს. რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები – ბ. ბელინსკი, ნ. ჩერნიშევსკი, ა. გერცენი და სხვანი, რომლებიც გა-ნიცდიდნენ ჰეგელის დიალექტიკური თეორიის ზეგავლენას, პრიორიტეტს ანიჭებ-დნენ ჟანრთა არა სუბიექტური, არამედ ობიექტური გენეზისის იდეას: „ეპოპეა, – წერდა ბ. ბელინსკი, – წინ უსწრებდა მათთან (ძველ ბერძნებთან – ი.რ.) ლირიკას, ისევე როგორც ლირიკა უსწრებდა წინ დრამას. ხელოვნების ამგვარი განვითარება თავად ცნობიერებით არის გამართლებული: ჩვილის ასაკში მყოფი ხალხისათვის ობიექტური შემეცნება ბუნებისა და ცხოვრებისა, როგორც თავისთავად არსებუ-ლი საგნებისა, და აზრი, როგორც წარსულის გადმონაშთი, წინ უნდა უსწრებდნენ თვით შემეცნებასა და აზროვნებას, როგორც დამოუკიდებელ ცნობიერებას“ (ბე-ლინსკი 1948: 11).

ჟანრების პრობლემას არაერთგზის შეეხო ქართული კრიტიკული აზრის კორი-ფეც ი. ჭავჭავაძე. ილია სერიოზულ ყურადღებას იჩენდა დრამატული ჟანრების – ტრაგედიის, კომედიისა და საკუთრივ დრამის მიმართ და რეალისტური მსოფლმხედ-ველობის კონტექსტში გაიაზრებდა მათ. სრულიად ცხადია, რომ ილია არა მხოლოდ ითვალისწინებდა ჟანრის თეორიის მონაპოვარს, არამედ აღავსებდა მას ორიგინალუ-რი შეხედულებებით. ჩვენთვის არსებითი გახლავთ ის ფაქტი, რომ ხელოვანის ინდი-ვიდუალური პოზიციის გარდა, შემოქმედებითი პროცესის უმნიშვნელოვანეს კომპო-

ნენტად ილია გარე სინამდვილის გააზრებასა და ასახვას მიიჩნევდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნება ილიასთვის ემპირიული სინამდვილისა და მხატვრული პრინციპების სინთეზს წარმოადგენს, ამბივალენტურ კონდიციას, როდესაც „მოგონილი ამბით ცხადყოფილია მართალი“. ილიას თეორია, ვფიქრობთ, არცთუ დაუსაბუთებლად წარმოაჩენს სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების შორსმჭვრეტელო სინთეზის შესაძლებლობას.

მე-19 საუკუნის ჟანრის თეორიაზე შთამბეჭდავი ზეგავლენა მოახდინა ჩ. დარვინის „ევოლუციურმა თეორიამ“, რაც გამოიხატა დარვინისეული ევოლუციური პრინციპების გადატანაში ლიტერატურული ტექსტების დონეზე. ჯონ ედინგტონ საიმონდის ნაშრომი „ევოლუციური პრინციპების გამოყენების საკითხისათვის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში“ ამის ნათელი დადასტურებაა. მისი აზრით, ჟანრების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი არსობრივად შეესაბამება კაცობრიობის ჩამოყალიბება--განვითარების სამ ძირითად საფეხურს: სიყრმეს, სიმწიფესა და სიბერეს, ანუ დაბადებას, ზრდასა და დაცემას.

დარვინიზმის ლიტერატურულ პრაქტიკაში დანერგვის საყურადღებო მცდელობას წარმოადგენს ფერდინანდ ბრუნეტიერის ნაშრომიც *“L’ evolution des genes dans l’histoire de la Litterature”*. ბრუნეტიერი მჭიდროდ აკავშირებს ცვალებად ლიტერატურულ პროცესებს სოციალური ცვალებადობის პროცესებთან და ამ თვალსაზრისით განიხილავს უძველესი ჟანრების გენეზისისა და ევოლუციის საკითხს. „ჟანრების დიფერენციაცია, – ნერს იგი, – ისეთივე პროგრესულობით მიმდინარეობს ისტორიის წიაღში, როგორც ბუნების წიაღში გვართა გადარჩევა. აღინიშნება გადანაცვლება ერთიდან მრავლისკენ, მარტივიდან – რთულისაკენ, ჰომოგენურიდან – ჰეტეროგენულისკენ“ (დიუბროუ 1982: 79).

მსგავსად საიმონდისა და ბრუნეტიერისა, სოციალური ფაქტორების გავლენას ჟანრთა ფორმირების პროცესში ითვალისწინებს ევროპული კრიტიკული აზროვნების აღიარებული მეტრი მ. არნოლდიც, მაგრამ, სხვებისაგან განსხვავებით, არ მიიჩნევს აღნიშნულ მოდელს ჟანრთა იერარქიული სისტემის განმსაზღვრელ კოეფიციენტად: „პოეტზე მხოლოდ მაშინ შეიძლება ითქვას „აღზევდა“ ან „გაქრა“, – მიუთითებს არნოლდი, – როდესაც ის, როგორც შემოქმედი, უკვე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს; თუკი პოეტი მშვენივრად ყლერს და ისმინება, იგი შეესაბამება არა მხოლოდ არსებულ, არამედ ჯერ არარსებულ სოციალურ გარემოს“ (არნოლდი 1960: 186).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი: რომანტიკული და პოსტრომანტიკული ჟანრული კრიტიკა უაღრესად საინტერესო და პროდუქტიული აღმოჩნდა ჟანრის თეორიის ისტორიისათვის, ერთი მხრივ, განვითარების არათანაბარი სიბრტყის, მეორე მხრივ კი – კონცეპტუალური მრავალფეროვნების გამო. რომანტიკული პერიოდის ჟანრულმა კრიტიკამ აქტიურად ჩართო შემოქმედის ინდივიდუალური „მე“ ჟანრის დეტერმინაციის პროცესში და გამოავლინა არა მხოლოდ მოწინება გამყარებული ჟანრული ფორმებისადმი, არამედ ახალი ჟანრული ფორმების ძიების დაუოკებელი სურვილიც. მართალია, რომანტიკულმა ჟანრულმა კრიტიკამ ვერ დაძლია სინქრონიზმის მეთოდოლოგიური პრობლემა, მაგრამ დაუშვა ალტერნატიული მეთოდოლოგიის – დიაქრონიზმის არსებობის შესაძლებლობა. დიაქრონიზმის, როგორც პრაიმარული მეთოდოლოგიის რეალიზაცია უკავშირდება პოს-



ტრომანტიკული პერიოდის ჟანრულ კრიტიკას, რომელიც გამოიჩინა არგუმენტირებული გარეპრიზმული ხედვით და ჟანრის დიფერენციაციის პრობლემა მჭიდროდ დაუკავშირა ისტორიულ-სოციალური დიფერენციაციის საკითხს.

\* \* \*

ჟანრის თანამედროვე თეორია მე-19 – მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე იღებს სათავეს და, ჩვენი აზრით, პოზიციური მარავალფეროვნების უპრეცედენტო სიუხვით გამოირჩევა.

პირველი სერიოზული ავტორიტეტი, რომელიც დაინტერესდა ჟანრის პრობლემით და დააფიქსირა თავისი არაორდინარული პოზიცია, იყო იტალიელი ფილოსოფოსი ბენედეტო კროჩე. აღიარებულ ნაშრომში – „ესთეტიკა“ – კროჩე შემეცნების ორ ფორმას განასხვავებს: ინტუიტიურს, რომელიც წარმოსახვის მიღმა დაიძლევა და ლოგიკურს, რომელიც ინტელექტის მეშვეობით ხორციელდება. პირველი ქმნის სახეებს, მეორე – კონცეფციებს. ჟანრული კატეგორიები, კროჩეს თეორიული სისტემის თანახმად, არღვევს ამ აუცილებელი დეტერმინაციის კანონს: ისინი ამრუდებს და ამახინჯებს იმ მკითხველის, იმავე კრიტიკოსის რეაქციას, რომელიც გამუდმებით ცდილობს მოარგოს რომელიმე ჟანრული მოდელი ხელოვნების კონკრეტულ ნიმუშს, ანუ აღქმის ინტუიტიური ფორმიდან გადაინაცვლოს ლოგიკურ ფორმაში. ეს, კროჩეს აზრით, არა მხოლოდ დაუშვებელია, არამედ ერთგვარი ძალადობის გამოვლინებასაც წარმოადგენს. ძალადობის ობიექტები, ამ შემთხვევაში, თანაბრად არიან კრიტიკოსი და ნაწარმოები. კროჩე მიიჩნევს, რომ ხელოვნების ყველა ღირსეული ნიმუში ჟანრული კანონების, როგორც ჩარჩოების, რღვევის პათოსის მატარებელია. კროჩემ უნდობლობა გამოუცხადა ჟანრულ ფორმებს და სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენა ჟანრთა დეტერმინაციის აუცილებლობის საკითხი. კროჩეს მიერ წამოყენებულ „ჟანრის უარყოფის“ თეორიას სერიოზული ოპონენტები გამოუჩნდა მე-20 საუკუნის კრიტიკულ სივრცეში რუსული ფორმალისტური სკოლისა და ჩეხური სტრუქტურალიზმის სახით.

რუსული ფორმალისტური სკოლის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ღირებულებითი მოდელის დადგენა, რასაც ფორმალისტები ლიტერატურის ფორმალურ ასპექტებში ჭვრეტდნენ – სპეციფიკურ მხატვრულ და ენობრივ ფორმებში, რომლებსაც ეყრდნობოდა ესა თუ ის ლიტერატურული ტექსტი. „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, – წერდა ვ. შკლოვსკი, – არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთმოქმედება“ (შკლოვსკი 1929ა: 226). ფორმალისტურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის ნიჭი, დადგენილის, ნაცნობის, ფამილარულის გაუცხოების ანუ დეფამილარიზაციის უნარი. დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, საშუალებას აძლევდა შემოქმედს, გადაეფასებინა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალები, გადაესინჯა პოზიციები და სამყარო აღექვა არა როგორც მოცემული პირობა, არამედ როგორც ინდივიდუალურად შეგრძნებული სიახლე. „ხე-

ლოვნების მიზანს, – აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, – წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი 1929ბ: 13).

დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებს დაუკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის ჟანრულ-ხარისხობრივ კანონზომიერებათა დადგენა.

ჟანრები, ფორმალისტების შეხედულებით, ტრანსფორმირებად მოდელთა ქსელს წარმოადგენდა და ექვემდებარებოდა „ევოლუციის კანონს“, რაც, ი. ტინიანოვის აზრით, განუწყვეტელი „ბრძოლისა“ და „ცვალებადობის“ პირობებში რეალიზდებოდა: „არა დაგეგმილი ევოლუცია, არამედ შენაცვლება, – მიუთითებდა იგი, – ჟანრის ცნობიერება ტრადიციულ ჟანრთან შეჯახებაში იზადება“ (ტინიანოვი 1977ა: 256-257). ევოლუცია, ფორმალისტების აზრით, ნიშნავდა ძველი ჟანრების არა გაქრობასა და ამოძირკვას, არამედ კონსტრუქციულ გადანაცვლებას ჟანრული სისტემის ფარგლებში. გადანაცვლების საფუძველს, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, წარმოადგენდა „დომინანტას“, ანუ ჟანრის დომინანტური მახასიათებლების გამოყოფის პრინციპი. დომინანტას დეფინიცია მჭიდროდ უკავშირდებოდა ჟანრთა გადანაცვლების პროცესს ზოგადჟანრულ სიბრტყეზე. ჟანრთა გადანაცვლების პროცესი ლიტერატურული სისტემის წიაღში მიმდინარეობდა და გულისხმობდა ჟანრთა მუდმივ მოძრაობას პერიფერიასა და ცენტრს შორის. საგულისხმო ჩვენთვის არის ის გარემოება, რომ ლიტერატურული ჟანრების გადანაცვლების მიზეზს ფორმალისტები ეძიებდნენ არა გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ, არამედ შიდა, ე.წ. ინტერლიტერატურულ კანონზომიერებებში. ამ თვალსაზრისით, პრინციპულად მნიშვნელოვან ცნებებს წარმოადგენს „ავტომატიზაციის“, „კონსტრუქციული პრინციპისა“ და „დეავტომატიზაციის“ ცნებები.

ფორმალისტების აზრით, ლიტერატურა წარმოადგენდა დინამიკურ მეტყველებით კონსტრუქციას, რომელიც თავისი არსებობის გარკვეულ ეტაპზე ავტომატიზირდებოდა ანუ იქცეოდა ჩვეულებრივ, ფამილარულ მოვლენად და ცხადყოფდა ახალი მოვლენის, ანუ დეავტომატიზირებული კონსტრუქციული პრინციპის წარმოქმნის აუცილებლობას. სისტემის დეავტომატიზაცია გულისხმობდა მის დეფამილარიზაციას, ანუ არსებული მოდელის გააზრებულ ტრანსფორმაციას ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელში. განახლებული სისტემა ეყრდნობოდა ახალ დომინანტებს, რომლებიც უზრუნველყოფდნენ ჟანრის გადანაცვლებას „პერიფერიიდან“ „ცენტრისაკენ“. ამრიგად, ჟანრი, ფორმალისტების თეორიული შეხედულებების მიხედვით, წარმოადგენდა გახსნილ კონსტრუქციულ ტენდენციას, დინამიკურ მიმართულებას, რომელიც გამოირჩეოდა საზღვრების ფლექსიურობით და, შესაბამისად, დასაშვებს ხდიდა ინტერჟანრული ურთიერთობების ახლებური, დეფამილარიზებული სისტემის რეალიზაციას. ჟანრს შეეძლო მიეზიდა სხვა ჟანრი, შთაენთქა იგი ან შერწყმოდა მას, ანუ „შეცვლილიყო ძირფესვიანად, როგორც ჟანრი“ (ტინიანოვი 1977ბ: 245.)

მაგრამ, მიუხედავად ჟანრის, „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორისაკენ“ (ტინიანოვი 1977გ: 275), ჟანრთა კლასიკური დეტერმინაცია („ეპოსი“, „ტრაგედია“, „კომედია“, „რომანი“ და სხვა) მყარად ინარჩუნებდა თავის პოზიციებს ფორმალისტურ თეორიაში და საყოველთაოდ მიღებულ, სტაბილიზებულ მოდელად გაიაზრებოდა: ფორმალისტები მიიჩნევდნენ, რომ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკა და რაოდენობა უცვლელი

გახლდათ, იცვლებოდა მხოლოდ ჟანრის სტატუსი და რეზონანსი, მისი დომინანტურობა და მნიშვნელობა ლიტერატურის განვითარების კონკრეტულ ეტაპზე. გამომდინარე აქედან, მიუხედავად ფორმალისტების დიდი ინტერესისა ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების „დიალექტიკური“ და „ევოლუციური“ პრინციპებისადმი, მათ მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია შეიძლება შეფასდეს როგორც შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ, ტექნიკურ-ფორმალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული სინქრონული კონცეფცია.

რუსული ფორმალისმის კვალდაკვალ ევროპაში კიდევ ერთი თეორიული სკოლა აღმოცენდა, რომელიც „პრალის სტრუქტურალიზმის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. „პრალის სტრუქტურალიზმის“ წარმომადგენლები – იან მუკარჟოვსკი, ბოგუსლავ ჰავრანეკი და სხვები, იზიარებდნენ რა რუსი ფორმალისტების მიერ წამოყენებულ დეფამილარიზაციის თეორიას, მეთოდურად ავითარებდნენ ე.წ. „ნინა პლანის პრინციპს“. ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ შემოთავაზებული „ნინა პლანის პრინციპი“, თ. კენტის აზრით, „სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ სტრუქტურული ლინგვისტიკისა და ტექსტის ლინგვისტიკის სემინალურ იდეად, რომელიც ასრულებდა თეორიული ხიდის როლს განსხვავებულ ესთეტიკურ მოდელებს – ლიტერატურა, კინო და მუსიკა, – შორის“ (კენტი 1986: 47-48). ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „ნინა პლანი“ ფორმალური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის ავტომატიზაცია / დეავტომატიზაცია გაღრმავებისაკენ. ბ. ჰავრანეკი წერდა: „ნინა პლანის პრინციპით“ ჩვენ ხაზს ვუსვამთ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მან მიიქციოს ყურადღება და აღქმულ იქნეს, როგორც უჩვეულო, არავტომატიზირებული, ანუ დეავტომატიზირებული სისტემა“ (კენტი 1986: 48). ამრიგად, ავტომატიზაცია, ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ გაიაზრებოდა როგორც ენის ორდინარული, სტანდარტად ქცეული მოდელის რელევანტური ცნება, „ნინა პლანის პრინციპი“ კი – ამ ფამილარული სტრუქტურის გაუცხოების, ე.წ. დეფამილარიზაციისათვის საჭირო დომინანტების ერთობლიობა. ვფიქრობთ, ამ პრინციპის დამკვიდრებითა და განზოგადებით ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა გაამყარეს რუსი ფორმალისტების მიერ მეცნიერულად დამუშავებული სინქრონული კონცეფცია.

პირველი მოაზროვნე, რომელმაც თამამად დაარღვია ჟანრის სინქრონული გააზრების ტრადიცია და წარმატებულად განახორციელა დიაქრონული კონცეფციის მეცნიერული დასაბუთება, იყო მ. ბახტინი. „ლიტერატურულ ჟანრებს მუდამ საფუძვლიანად განიხილავდნენ, – აღნიშნავს იგი, – მაგრამ ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული დღემდე ჟანრებს შეისწავლიდნენ მათი ლიტერატურულ-მხატვრული სპეციფიკის ქრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით და არა როგორც გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ინარჩუნებენ საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს“ (ბახტინი 1986ა: 429).

ბახტინმა საკუთარი მეთოდოლოგია განსაზღვრა როგორც მიჯნის დაძლევა „აბსტრაქტულ ფორმალისმსა“ და „იდენტურად აბსტრაქტულ იდეოლოგიზმს“ შორის სიტყვის ხელოვნების შესწავლის სფეროში. დაძლევის სირთულე მდგომარეობს ბახტინის მეთოდოლოგიის ძირითადი პოსტულატის რეალიზების ეფექტურობაში: თუ სიტყვას გავიაზრებთ როგორც სოციალურ ფენომენს, მაშინ ფორმა და შინაარსი სიტყვის ერთ სეგმენტში მოქცეულ მთლიანობად წარმოგვიდგება. დის-

კურსის სოციალურობის იდეა მჭიდროდ უკავშირდება ჟანრის იდეას: ჟანრი იძენს სოციალურ სტატუსს ანუ გვევლინება სოციალურ სტრუქტურად, რომელიც შეუქცევად დამოკიდებულებაშია ნებისმიერ ინდივიდუალურ ტალანტთან. ჟანრის ჭეშმარიტი პოეტიკა ბახტინისათვის „მხოლოდ ჟანრის სოციოლოგიაა“ და ნებისმიერ ჟანრს იგი განიხილავს როგორც ტრანსმისიურ კავშირს სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის. ჟანრის მედიატიური ფუნქციის დეტერმინაცია განსაზღვრავს ჟანრს როგორც სემანტს, რომელიც ერთდროულად მოიცავს ლინგვისტურ და ისტორიულ განზომილებებს. შესაბამისად, ჟანრი ბახტინის თეორიაში „შემოქმედებითი მეხსიერების“ რელევანტური ცნებაა, რომელიც შემოქმედებითად აირეკლავს მიმდინარე ცვალებადობათა ევოლუციურ პროცესს.

ფორმალისტების მსგავსად, ბახტინი ყურადღებას ამახვილებს რომანის სიტყვის თავისებურებაზე და მიიჩნევს მას ხელოვნურად კონსტრუირებულ სისტემად, მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, მისი სისტემა ეყრდნობა არა წინასწარ შემუშავებულ სქემებს, არამედ ცოცხალ ენასა და ფრაზეოლოგიას. რომანის ჟანრის უპირველეს მახასიათებლად ბახტინი სტილისტურ სამგანზომილებიანობას თვლის, დაკავშირებულს მრავალენოვან ცნობიერებასთან და რეალიზებად სწორედ რომანის ფარგლებში. „განსხვავებით სხვა დიდი ჟანრებისაგან, – წერს ბახტინი, – რომანი ჩამოყალიბდა და განვითარდა შინაგანი და გარეგანი ენობრივი მრავალფეროვნების გააქტიურების პროცესში, ეს რომანის მშობლიური სტიქიაა“ (ბახტინი 1986ბ: 401). ამდენად, რომანი, ბახტინის აზრით, არის სხვადასხვა ტიპის სოციალური მეტყველებისა და ინდივიდუალური ხმების ხელოვნურად ორგანიზებული მრავალფეროვნება. ბახტინი არ მიჯნავს სასაუბრო ენის მრავალფეროვნებას ენობრივი მრავალფეროვნებისაგან და განსაზღვრავს რომანს როგორც ენებს შორის წარმოებული დიალოგების ქსელს. გამომდინარე მოცემული განსაზღვრებიდან, რომანს ველარ მივიჩნევთ საზოგადოებისა და ადამიანების შესახებ შეთხზულ მარტივ ამბად. რომანი საზოგადოების სიტყვიერ მოდელად გვევლინება, ფუნდამენტურ სტრუქტურად, რომელიც აირეკლავს სხვადასხვა სოციალურ ფენებს შორის არსებულ თანხვდომებსა და უთანხმოებებს.

თავისთავად ცხადია, რომ მ. ბახტინის ყურადღება დისკურსული პლანისადმი განპირობებულია ფორმალისტების ინტერესით თხრობის სისტემისა და სხვადასხვა თხრობითი მოდიფიკაციებისადმი. მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, ენა ბახტინის მეთოდოლოგიაში განიხილება არა როგორც აბსტრაქტული გრამატიკული კატეგორიების სიმრავლე, არამედ იდეოლოგიურად ფასეული სისტემა, მსოფლმეგობრება, აზრი. რომანის ჟანრი, ბახტინის მტკიცებით, ემყარება ლინგვისტური ფორმების ღირებულ კომბინაციებს, რომელთა მიღმაც განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი სისტემები მოიაზრება.

ურთიერთობა ენებს შორის, მ. ბახტინის თეორიის თანახმად, სოციოლინგვისტურ პოზიციათა შეჯახების რელევანტური მოვლენაა, წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც დიალოგური ფორმით არის გამოხატული. ამრიგად, რომანის ჟანრი დიალოგური ფორმით წარმოჩენილი სოციალური რეალობის მოდელს წარმოადგენს, ანუ ენა ავტომატურად მიიჩნევა რომანის წარმოშობის ისტორიულ წინაპირობად.

რომანის ჟანრის უმთავრეს მახასიათებლად ბახტინი პოლიგლასიას ანუ მრავალხმიანობას მიიჩნევს. პოლიგლასია უზრუნველყოფს სხვადასხვა დისკურსული მოდელების თავისუფალ მოძრაობას სხვადასხვა ჟანრულ მოდელებს შორის. იქ-

მნება ერთგვარი ექსტრაჟანრული ან ინტერჟანრული სამყარო, რომელსაც შინაგანი მთლიანობა გამოარჩევს და რომელიც, ბახტინის აზრით, შეიძლება განისაზღვროს რომანულ ჟანრად. ამრიგად, რომანი ბახტინისათვის მულტიჟანრულ სისტემას წარმოადგენს, უწყვეტ პროცესს, რომელიც პირუთვნელად აირეკლავს როგორც განსხვავებულ დისკურსულ პლასტებს, ისე – კონკრეტული ეპოქის, ხალხისა და კულტურისათვის ნიშანდობლივ მრავალხმიანობას. ლიტერატურული ჟანრი გაიაზრება როგორც მრავალპლანიანი სემიოლოგიური სისტემა და ეფუძნება დიალოგიური დისკურსის ცნებას.

მკვეთრად გამოხატული დიაქრონული თვალსაზრისი ბახტინმა „ქრონოტოპის“ ცნებით გაამყარა. ბახტინისეულმა ქრონოტოპმა წარმოაჩინა მკვლევრის ღრმა დაინტერესება ლიტერატურულ ტექსტსა და გარესამყაროს შორის არსებული კავშირის დასაბუთებაში. მ. ბახტინის თეორიულმა კონცეფციამ ძირეული სიახლეები შეიტანა ჟანრის თეორიაში და, რაც ჩვენთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, შეიქმნა ჟანრის დიაქრონულ ჭრილში გააზრების საყურადღებო და მეცნიერულად არგუმენტირებული პრეცედენტი.

საპირისპიროდ ამისა, ჟანრის გააზრების სინქრონულ ტენდენციას, მხოლოდ მოდიფიცირებული ფორმით, დაუბრუნდა სტრუქტურალისტური პოეტიკა. მსგავსად რუსული ფორმალისმისა, სტრუქტურალისმში ფოკუსირებულია ლიტერატურული ტექსტის შიდასტრუქტურული ელემენტების ინტერტექსტუალურ ურთიერთობებზე. სტრუქტურალისტები ჟანრს პოეტიკის კვლევის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კატეგორიად მიიჩნევენ, მაგრამ მთელი პრინციპულობით იცავენ მისი შიდალიტერატურული განპირობებულობის იდეას. „ჟანრის ისტორიული არსებობა მოტივირებულია ჟანრული დისკურსით“ (ტოდოროვი 1990: 17), – მიუთითებს ც. ტოდოროვი, ანუ დისკურსული კოდი, მკვლევრის აზრით, უზრუნველყოფს ტექსტის ინდივიდუალურ ენობრივ მოდელს და განსაზღვრავს მის ჟანრულ სტატუსს. ჟანრს, როგორც კოდიფიცირებულ სისტემას, გაიაზრებს ჯონათან ქალერიც. ქალერი თვლის, რომ ჟანრის კვლევის პროცესში მნიშვნელოვანია არა იმდენად მისი ზოგადი ფორმის დადგენა, რამდენადაც ამ ფორმის შემადგენელ ელემენტთა მაკოორდინებელი ფუნქციის განსაზღვრა ტექსტის აღქმის პროცესში. „ლექსის ან მოთხრობის წერისას, – მიუთითებს ქალერი, – აუცილებელია თავად ლექსის ან მოთხრობის იდეის გაცნობიერება“ (ქალერი 1975: 116). თუ ვიმსჯელებთ ტოდოროვისა და ქალერის მეცნიერული პოზიციის მიხედვით, დავასკვნით, რომ ჟანრის თეორიის სტრუქტურალისტური ინტერპრეტაცია არ ღალატობს ტრადიციული სინქრონისმის გზას. მაგრამ ნებისმიერი წესის ფარგლებში დასაშვებია გამონაკლისი და ამგვარ გამონაკლისად, აღნიშნულ შემთხვევაში, გვევლინება რუსული სტრუქტურალისტური სკოლის ლიდერის, იური ლოტმანის თეორია.

ი. ლოტმანმა ერთ-ერთმა პირველმა სცადა ჟანრის განსაზღვრების სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების გაერთიანება „ტექსტისა“ და „ექსტრატექსტის“ მოდელებში. ლოტმანის კონცეფციის მეთოდოლოგია ეფუძნება ხელოვნების როგორც მეორადი მოდელირებადი სისტემის დეტერმინაციას. „ფრაზა, „მეორადი“ ენასთან მიმართებაში, – წერს ლოტმანი, – უნდა აღვიქვათ ენის, როგორც მასალის „გამოყენების“ მნიშვნელობით... მეორადი მოდელირებადი სისტემები, მსგავსად სემიოტიკური სისტემებისა, ძირითად ენობრივ მოდელზე არიან კონსტრუირებულნი“ (ლოტმანი 1977: 9). ამრიგად, ენა ახდენს რეალობის მოდელირებას, მხატვრული

ტექსტი კი იმართება ენის მიერ და მეორად მოდელირებად სისტემად გვევლინება. მოდელირების ეს კონცეფცია უკავშირდება „ექსტრატექსტის“ ცნებას: „ნაწარმოების ექსტრატექსტუალური კავშირები შეიძლება განისაზღვროს როგორც კავშირები ტექსტში ფიქსირებულ ელემენტებსა და ტექსტის გარეთ არსებულ ფასეულ ელემენტებს შორის“, – აღნიშნავს ი. ლოტმანი (ლოტმანი 1977: 51). ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტი ეფუძნება ავტორის მიერ შემუშავებულ სპეციფიკურ ენობრივ მოდელს და იწერება გარკვეულ დრო-სივრცულ გარემოში. ამრიგად, ყოველი ტექსტი მოიაზრება ისტორიის ანუ ექსტრატექსტის კონტექსტში. ექსტრატექსტი შეესატყვისება ტექსტისაგან დამოუკიდებლად არსებულ ელემენტებს, რომლებიც განაპირობებს ტექსტის მნიშვნელობას კონკრეტულ ეპოქაში: „ისტორიულად განსაზღვრული მხატვრული კოდების ერთობლიობა, – მიუთითებს ი. ლოტმანი, – რომელიც ღირებულს ხდის ტექსტს, განეკუთვნება ექსტრატექსტუალური კავშირების სფეროს. და ეს კავშირები სავსებით რეალურია“ (ლოტმანი 1977: 51).

ი. ლოტმანის მიერ გამოკვეთილ ინიციატივას ანალოგები გამოუჩნდა, ერთი მხრივ, ჰერმენევტიკულ კრიტიკაში, მეორე მხრივ კი – რეცეფციული ესთეტიკის თეორიულ მიმართულებაში. ამ სკოლების ლიდერები – ე. დ. ჰირში, ჰ. რ. იაუსი და ვ. იზერი, – სრულიად განსხვავებულ თეორიულ საფუძვლებზე იდგნენ, მაგრამ, ჩვენი აზრით, თანაბრად აცნობიერებდნენ ჟანრის სწორი ინტერპრეტაციის აუცილებლობას.

„ჟანრის კონცეფციის ცვალებადი ხასიათი, – წერს ჰირში, – ინტერპრეტაციის ქვაკუთხედს წარმოადგენს... ჟანრის იდეას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების მართებული ინტერპრეტაციისთვის“ (ჰირში 1967: 207). ინტერპრეტაციის პროცესი მისთვის გახსნილი პერსპექტივაა, მასალის მართებულად გააზრებათა ინვარიანტული სისტემა, რომელიც ავტორის მიერ შემოთავაზებულ ალბათობებსა და ვარაუდებზეა ორიენტირებული. ჰირში შეეცადა, გარკვეული კომპრომისების გზით, წარმოეჩინა კავშირი ჟანრის გააზრების სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებს შორის, რაც უფრო მეტად გამოიკვეთა იაუსისა და იზერის თეორიულ კონცეფციებში.

„ლიტერატურული ნაწარმოები, – წერს იაუსი, – მაშინაც კი, როდესაც ის ახლად შექმნილია, წარმოადგენს არა აბსოლუტურ სიახლეს ინფორმაციულ ვაკუუმში, არამედ გარკვეულ განცხადებებზე, აშკარა და ფარულ სიგნალებზე, ნაცნობ ხასიათებსა და გამოუცნობ ილუზიებზე დაყრდნობით, განაწყობს მკითხველ აუდიტორიას სპეციფიკური რეცეპციისთვის. ის აღვიძებს მოგონებებს უკვე ნაკითხულის შესახებ და უყალიბებს მკითხველს სპეციფიკურ ემოციურ განწყობას, კერძოდ, ქმნის ტექსტის „შუა“ და „დამამთავრებელი“ ნაწილების მოლოდინის ატმოსფეროს. არავინ იცის, როგორ დაკმაყოფილდება მოლოდინი. ტექსტის ცალკეული ნაწილები კითხვის პროცესში სხვადასხვაგვარად შეიძლება იქნენ აღქმულნი: უცვლელად ან შეცვლილად, ტრადიციულად ან რეორიენტირებულად, ირონიულადაც კი, მხოლოდ ჟანრის კანონების ანუ ტექსტის ტიპის ფარგლებში მუდმივი ცვალებადობის ტენდენცია წარმოაჩენს კონკრეტული ტექსტის მიმართებას ჟანრის დაკანონებულ სპეციფიკასთან. ახალი ტექსტი ახალი მოლოდინის ჰორიზონტებს ხსნის მკითხველის წინაშე და ახდენს არსებული წესების გარდაქმნას, კორექტირებას, რეპროდუცირებას. ნებისმიერი სახის ვარიაცია და კორექცია განსაზღვრავს თვალსაწიერს, გარდაქმნა და რეპროდუცირება კი – ჟანრის სტრუქტურულ საზღვრებს“ (იაუსი 1982: 139).

ამრიგად, ჟანრის პერცეფცია იაუსის თეორიაში ერთდროულად ეყრდნობა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებს: სინქრონულ ჟრილში ტექსტი „ქმნის მოლო-

დინის ატმოსფეროს“, მოლოდინისა, რომელიც ან გამართლდება, ან არ გამართლდება „ჟანრის კანონების, ანუ ტექსტის ფარგლებში“; დიაქრონულ ქრილში კი მკითხველი იყენებს მისი ჟანრული პერცეფციის ინდივიდუალურ უნარს, ანუ გარდაქმნის, გარდასახავს ჟანრის ტრადიციულ პერსპექტივას ჟანრთა ისტორიული ურთიერთმიმართების დადგენისა და ათვისების მიზნით.

იაუსის პოზიციისაგან ბევრად არ განსხვავდება იზერის პოზიცია. ტექსტის სწორი ინტერპრეტაციის გასაღებს იზერისათვის წარმოადგენს როგორც კონკრეტული ნაწარმოების მხატვრულ ტექნიკასთან და მახასიათებლებთან სიახლოვე, რაც ტექსტის არსებითი „კოდების“ ფლობაში გამოიხატება, ისე ლიტერატურული ტექსტის უნარი, ჩაითრიოს მკითხველი მისი ჩვეული კოდებისათვის უცხო და სრულიად ახალ კონდიციაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მკითხველი გაიაზრებს ტექსტს მასში არსებული სოციალური კოდებისა და კონტექსტების მიღმა, ტექსტი კი გარდაქმნის მკითხველის პერცეპტუალურ რუტინას პერცეფციის დინამიკურ სისტემად. ამრიგად, იზერის აზრით, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთმიმართება სინქრონულ და დიაქრონულ განზომილებათა ინტეგრაციაზეა დამოკიდებული: მკითხველი არა მხოლოდ ითვისებს ტექსტში კოდირებულ გამოცდილებას, ე.ი. სინქრონულ რაკურსში აცნობიერებს ტექსტის ჟანრულ მოდელს, არამედ ააქტიურებს პერცეპტუალურ პოტენციალს და ინდივიდუალურ ყაიდაზე გარდაქმნის ტექსტის ტრადიციულ კოდს, ანუ გაიაზრებს მას დიაქრონულ კონტექსტში.

მაგრამ ყველაზე სერიოზული განაცხადი ჟანრის, როგორც სინქრონული და დიაქრონული ასპექტების ინტერაქტიული მოდელის გააზრებაში, ეკუთვნის ნორტოპ ფრაის, ავტორს საპროგრამო ნაშრომისა – „კრიტიკის ანატომია“.

ნორტოპ ფრაის თეორიული ალიანსი არისტოტელესთან იმდენად აშკარაა, რომ იგი თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ ნეოარისტოტელეანური ორიენტაციის კრიტიკოსთა რიცხვს. მაგრამ აქ არის ერთი მაგრამ: ფრაი ასევე მჭიდროდ არის დაკავშირებული მე-20 საუკუნის ფუნდამენტურ თეორიულ სკოლებთან – რუსულ ფორმალიზმთან, სტრუქტურალიზმთან, იუნგის ფსიქოლოგიზმთან და ფრეიერის ანთროპოლოგიურ თეორიასთან. ფრაის ნააზრევი ამ მნიშვნელოვან თეორიულ სისტემათა ნაზავს წარმოადგენს, მხოლოდ არა ეკლექტიკურს, არამედ კონტრავერსიულსა და ფასეულად წინააღმდეგობრივს. ფრაის თეორიას ხშირად განსაზღვრავენ როგორც არქეტიპულ კრიტიკას, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს მისი კონცეფციის მხოლოდ ერთი მხარეა.

„თუ კრიტიკა არსებობს, – წერს ნორტოპ ფრაი, – ის უნდა იქცეს ლიტერატურის იმ კონცეპტუალური მოდელის კვლევად, რომელიც ლიტერატურის ინდუქციური მიმოხილვის შედეგად წარმოიქმნება. სიტყვა „ინდუქციური“ მოიცავს გარკვეულ მეცნიერულ მნიშვნელობას. იქნებ კრიტიკა ისევე არის მეცნიერება, როგორც – ხელოვნება?.. მეცნიერება ცვლის ნებისმიერი საგნის ხასიათს შემთხვევითიდან კანონზომიერისაკენ, მოუწესრიგებელი და ინტუიციურიდან – სისტემურისაკენ“ (ფრაი 1973: 7).

თუკი ლიტერატურა, ფრაის აზრით, არის სისტემა, რომელიც ექვემდებარება მეცნიერულ ანალიზს, მაშინ გასაგებია კრიტიკოსის განსაკუთრებული ყურადღება ლიტერატურის ჟანრული კატეგორიზაციისადმი. „კრიტიკის ანატომია“ ლიტერატურის კლასიფიცირების რამდენიმე ურთიერთდაკავშირებულ ვარიანტს გვთავაზობს. მაკავშირებელ რგოლს არქეტიპული მოდელი წარმოადგენს, რომლის წიაღშიც ფრაი

ჯიუტად ცდილობს ყველა საკლასიფიკაციო სისტემის გააზრებას. პირველ სისტემას ე.წ. მოდელის სისტემა წარმოადგენს, საკლასიფიკაციო კატეგორია, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ იღებს სათავეს და ბაძვის ობიექტის ინვარიანტულ მოდიფიკაციებს ეფუძნება. მეორე სისტემაა „მითოსი“, არქეტიპული ფაბულა, რომლის ტერმინოლოგიური დეფინიცია „ფაბულის“ ასევე არისტოტელესეული განსაზღვრებიდან მომდინარეობს. მას ემყარება „კრიტიკის ანატომიაში“ გამოკვეთილი მესამე საკლასიფიკაციო კატეგორია – ჟანრი, რომლის განვითარების ისტორიას ფრანსუაზევისა და „დაცემის“ პროექციაში განიხილავს. ჟანრების „ლოგიკურ წინაპირობად“, ანუ პრეჟანრულ მთლიანობად ფრანსუაზევი არქეტიპულ მოდელებს მოიაზრებს. მიუხედავად შიდასტრუქტურული განსხვავებისა, არქეტიპული მოდელები, ფრანსუაზის თეორიის თანახმად, არ წარმოადგენს ავტონომიურ კატეგორიებს. ისინი ურთიერთობს, იკვეთება, ინტეგრირდება და აყალიბებს წარმოსახვისა და სიმბოლიკის მაკოორდინებელ მოდელებს – აპოკალიპტიკურს, დემონურს, ანალოგიურს, რომლებიც განსაზღვრავენ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკას. ფრანსუაზის უჭირს კონკრეტული ჟანრის მოქცევა კონკრეტული მახასიათებლების ჩარჩოებში. ჟანრი მისთვის ფლექსიური კატეგორიაა, ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ ფორმულირებულ, არამედ არაფორმულირებულ პირობითობებსაც. ნორთროპ ფრანსუაზის „კრიტიკის ანატომია“ ჟანრის დეფინიციის სინქრონული ქრილის, ანუ ფორმულირებული კონვენციებისა და დიაქრონული ქრილის, ანუ არაფორმულირებული კონვენციების შერიგების ძალზე საინტერესო მცდელობას წარმოადგენს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

წინამდებარე ქვეთავში ჩვენ წარმოვაჩინეთ ჟანრის თეორიის ევოლუციის სურათი ჟანრის გააზრების სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების პრიზმაში. ჟანრის თეორიის ევოლუციის მიმოხილვამ, ანტიკური ეპოქიდან ვიდრე დღემდე, ცხადყო, რომ ანტიკური ხანიდან მე-20 საუკუნის შუა პერიოდამდე ჟანრის, როგორც ძირითადი საკლასიფიკაციო კატეგორიის განსაზღვრება, ცალმხრივად უკავშირდებოდა ან სინქრონულ, ან დიაქრონულ განზომილებებს. „ან-ან“-ის რადიკალური პრინციპის რღვევა მე-20 საუკუნის ნამყვანი ლიტერატურულ-კრიტიკული სკოლების მეთოდოლოგიათა ნიაღში აღინიშნა და ჩამოყალიბდა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსთა სინთეზირების მცდელობაში.

ამჯერად, ჩვენი ამოცანაა, დავადგინოთ ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის მიმართება ჟანრის ფორმირების როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ კანონზომიერებებთან და გამოკვეთოთ ის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ფუნდამენტი, რომელსაც, ჩვენი აზრით, ემყარება ანტიუტოპიის ჟანრი.

## **2.2. ჰოლისტიკური თეორია – ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ორიენტირი**

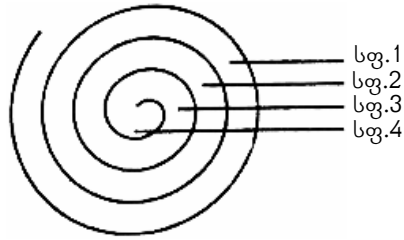
ჟანრის თეორიის ევოლუციის სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების ზოგადი პარადიგმისა და ანტიუტოპიის ჟანრის ფორმირების არსებითი ტენდენციების მიმოხილვის შედეგად, თავს უფლებას ვაძლევთ, განვაცხადოთ, რომ ანტიუტოპიის ჟანრის ჩამოყალიბება განპირობებული იყო როგორც სინქრონული ანუ



ფორმულირებული, შიდასტრუქტურული ნორმებით, ისე დიაქრონული ანუ არა-ფორმულირებული ისტორიულ-კულტურული ასპექტებით. ჩვენი აზრით, ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ: 1) ზედმინვევით კარგად აითვისა ლიტერატურული უტოპიის გამოცდილება და სპეციფიკა; 2) წარმატებით მოსინჯა უტოპიური რომანის ჟანრის ინტერჟანრული კომბინაცია ანტიკური კომედიისა და სატირის ჟანრებთან; 3) გამოკვეთა საკუთარი პოზიცია არქეტიპული კონსტრუქციების მიმართ; 4) მოერგო გარკვეული ეპოქების სოციალურ სივრცეს; 5) გამოიმუშავა ინდივიდუალური ისტორიული და კულტურული ცნობიერება. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ გაამთლიანა ჟანრის განვითარების სინქრონული და დიაქრონული კანონები და მოახდინა მათი ღირებული სინთეზირება. თეორიულ-მეთოდოლოგიური ფუნდამენტი, რომელიც, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ანტიუტოპიის ჟანრის სტრუქტურისა და სპეციფიკის განსაზღვრის მართებულ კრიტერიუმს, არის ჟანრის გლობალური ანუ ჰოლისტიკური თეორია. ჟანრის ჰოლისტიკური თეორია ამთლიანებს ჟანრის გააზრების სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებს ანუ აერთიანებს ჟანრის შიდასტრუქტურული სტატიკურობისა და გარესტრუქტურული დინამიკურობის კონცეფციებს და ამკვიდრებს ჟანრს როგორც შიდა და გარეგანსაზღვრულობას.

ჟანრის ჰოლისტიკურ მოდელში ხორციელდება სინქრონული და დიაქრონული ელემენტების ინტერაქცია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰოლისტიკური მოდელი ასახავს იმ რთულ, არათანაბარ, არასტაბილურ და ხშირად დაუდგენელ ურთიერთობებს, რომლებიც არსებობს ტექსტის ფორმულირებულ ელემენტებსა და არა-ფორმულირებულ მოტივაციებს შორის. ჟანრის ჰოლისტიკური მოდელი ათავისუფლებს ჟანრის ცნებას ტაქსონომიურობისა და ტენდენციურობისგან, სძენს მას სინთეზურ ხასიათს და განიხილავს ფასეული ინტეგრაციის კონტექსტში. ლიტერატურული ანტიუტოპია ზედმინვევით კარგად თავსდება ჟანრის გააზრების ჰოლისტიკური მეთოდის მოდელში. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

წინამდებარე თავის პირველ ქვეთავში ჩვენ შევეცადეთ დეტალურად წარმოგვედგინა ჟანრის თეორიის ევოლუციის ის ძირითადი ეტაპები, რომლებმაც, ჩვენი აზრით, განსაზღვრეს ჟანრის დეტერმინაციის როგორც სინქრონული, ისე – დიაქრონული რაკურსები. ერთი რამ ცხადია: ჟანრის დეფინიციის აღნიშნულ რაკურსებში ჟანრი მოიაზრება ან როგორც გამყარებული და ნორმირებული, ან – როგორც ფლექსიური და აუჩქარებლად ცვალებადი კონსტრუქცია. სამართლიანად აღნიშნავს ნ. კოპისტიანსკაია: „დილემის „მყარი/ცვალებადი“, „მუდმივი/დროებითი“ წარმოქმნა ჟანრში უკავშირდება ობიექტურ მიზეზს, რომლის თანახმადაც, ჟანრი არ წარმოადგენს „მონოლითურ“ ცნებას“ (კოპისტიანსკაია 1987: 181). მკვლევარი აქვე მიუთითებს, რომ ჟანრის ცნების მასშტაბურ დეტერმინაციას ზუსტად გამოხატავს სპირალის გრაფიკული მოდელი და გვთავაზობს ამ ტიპის სპირალის შემადგენელი ოთხი ძირითადი სფეროს დეტალურ აღწერას. ნ. კოპისტიანსკაიას მიერ შემოთავაზებული სპირალური ფორმის სქემატური გამოსახულება ამგვარად გამოიყურება:



სფერო 1. ჟანრი, როგორც აბსტრაქტული, ზოგადთეორიული ცნება, რომელიც გამოხატავს ჟანრის ძირითადი, განსაზღვრული და დადგენილი მახასიათებლების ერთიანობასა და ურთიერთკავშირს, ჩამოყალიბებულს ხანგრძლივი დროის განმავლობაში და მოწოდებულს სხვადასხვა ეპოქებსა და ქვეყნებში შექმნილი ნაწარმოებების გაერთიანებისათვის საერთო ნიშნის ქვეშ: რომანი, ბალადა, პოემა და სხვა.

სფერო 2. ჟანრი, როგორც ისტორიული ცნება, შემოზღუდული დროითა და „სოციალური სივრცით“... ჟანრი აქ განიხილება დინამიკაში, მისი აღმოცენების, განვითარების, ცვალებადობის, გაღარბების იდეურ-ესთეტიკურ მიზეზთა კომპლექსში, რაც უკავშირდება ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ-საზოგადოებრივ ვითარებას, ორმხრივ კავშირებს ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან, მიმართულებასთან, მემკვიდრეობითობისა და უარყოფის შიდალიტერატურულ პროცესებთან, კრიტიკისა და თეორიის განვითარებასთან.

სფერო 3. ჟანრი – ცნება, რომელიც ითვალისწინებს კონკრეტული ნაციონალური ლიტერატურის სპეციფიკას... ნებისმიერ ლიტერატურაში ჟანრი ფორმირდება და ვითარდება ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობისა და კულტურული ტრადიციების გარემოცვაში, მასში შექმნილი ჟანრის ლიტერატურული გამოცდილებისა და კოლექტიური ცნობიერების პირობებში. იგი მდიდრდება ორიგინალური ნაციონალური მახასიათებლებით და, ამასთან, რთავს მათ ჟანრის ზოგადი განვითარების პროცესში.

სფერო 4. ცნების შემდგომი კონკრეტიზაცია მიმართულია ინდივიდუალური შემოქმედებისაკენ. სახეზეა დიალექტიკური მთლიანობა, ვინაიდან აღიარებული მწერლების თხზულებები – და სწორედ ისინი ახდენს გავლენას „ჟანრის“ ცნებაზე – წარმოადგენს განუმეორებელ, განსაკუთრებულ მოვლენებს, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას იძენენ სპირალის მეორე და მესამე სფეროების „დონეზე“ (კოპისტიანსკაია 1987: 181-182).

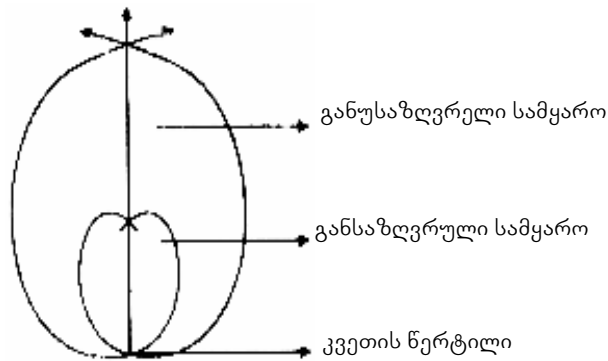
ჩვენ ვეთანხმებით სპირალის ხვეულების (და არა ვერტიკალის ან წრის) მეშვეობით ჟანრის სპეციფიკის გრაფიკული გამოსახვის იდეას, მაგრამ მიგვაჩნია, რომ მკვლევრის მიერ შემოთავაზებული სქემა დამაკმაყოფილებელი არ არის.

პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოდგენილი სპირალური სფეროების დეტერმინაცია ზედმეტად დეტალიზებული და კონკრეტიზებულია. მე-3 და მე-4 სფეროები, რომლებიც, შესაბამისად, ასახავს ნაციონალური ლიტერატურისა და ინდივიდუალური შემოქმედების სპეციფიკას, სრულიად თავისუფლად და ლოგიკურადაც კი თავსდება მე-2 სფეროს ფარგლებში: ლიტერატურული ჟანრის დამოკიდებულება ლიტერატურის ნაციონალურ მახასიათებლებსა თუ ცალკეული ავტორის შემოქმედებით სტილზე, ჩვენი აზრით, კორელატიურ მიმართებაშია ჟან-

რის მოაზრებასთან მუდმივად ცვალებადი ისტორიულ-სოციალური და კულტურული ფასეულობების კონტექსტში.

ჩვენთვის ასევე გაუგებარია, თუ რატომ არ აღნიშნავს ნ. კოპისტიანსკაია სპირალის პირველ და მეორე სფეროებს სათანადო ტერმინებით: სინქრონული და დიაქრონული. პირველი სფერო ანუ „ჟანრი როგორც აბსტრაქტული, ზოგადთეორიული ცნება“, ჩვენი აზრით, სინქრონული სპექტრის რელევანტური სტრუქტურაა, მეორე სფერო კი, „ჟანრი როგორც ისტორიული ცნება, შემოზღუდული დროითა და „სოციალური სივრცით“ – დიაქრონულია.

გარდა ამისა, ვფიქრობთ, რომ ნ. კოპისტიანსკაიას მიერ კონსტრუირებული სპირალი რამდენადმე გამარტივებულად ასახავს ჟანრის სპეციფიკის განმსაზღვრელ კრიტერიუმთა ურთიერთდამოკიდებულებას: მეცნიერის მიერ წარმოდგენილი სპირალი მარტივად ფართოვდება ან ვიწროვდება რომელიმე კონკრეტული სფეროს მიმართულებით ისე, რომ „სფერო“ არ გულისხმობს არავითარ ხარისხობრივ შეფასებას“ (კოპისტიანსკაია 1987: 182). ჩვენი აზრით, ხარისხობრივი დეტერმინაციის გამორიცხვა იწვევს პროცესის მექანიზირებას და იმ ღირებული კომბინაციის უგულებელყოფას, რომელიც მუდმივად არსებობს ჟანრის დეტერმინაციის სინქრონულ და დიაქრონულ ასპექტებს შორის.



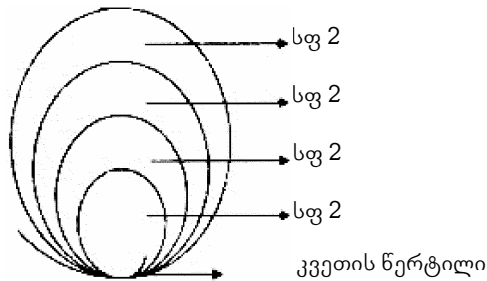
ალტერნატივის სახით, ჩვენ მივმართავთ ანტიკური ეპოქის თვალსაჩინო მოაზროვნის, ფილოსოფოსისა და გეომეტრის, არქიმედეს სისტემას.

არქიმედეს აურაცხელ კონტრიბუციებს შორის გეომეტრიის მიმართ, მოიპოვება ერთი საინტერესო ფიგურა, ცნობილი როგორც „არქიმედეს სპირალი“. ფიგურა ასე გამოიყურება:

არქიმედეს სპირალი სქემატურად ასახავს ორი სამყაროს – განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის – ურთიერთმიმართებას: განსაზღვრული სამყარო, დაფუძნებული გამყარებულ მახასიათებლებზე, მარტივად ფართოვდება განუსაზღვრელი სამყაროს მიმართულებით, თავის მხრივ, განუსაზღვრელი სამყარო, რომელიც შემოქმედებითი ცვალებადობის კანონს ეფუძნება, მუდმივად ვიწროვდება განსაზღვრულის მიმართულებით. ფასეული და ღირებული ამ დიფუზიური კონსტრუქციის ხარისხობრივად დეტერმინირებული სფეროების კვეთაა: ერთი მოდელი მუდმივად მიისწრაფვის მეორისაკენ და მუდმივად იკვეთება მასთან ონტოლოგიურად ფასეულ წერტილში.

ვფიქრობთ, არქიმედესეული სპირალის სტრუქტურა ზედმიწევნით მიესადაგება ჟანრის თეორიის სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების ურთიერთდამოკიდებულებასაც.

მეტი თვალსაჩინოებისათვის, ჩვენ ოდნავ გავამარტივებთ არქიმედეს ფიგურას და ამგვარ კონსტრუქციას შემოგთავაზებთ:



სფერო 1 ასახავს ჟანრს როგორც დადგენილ, ფორმირებულ, პირობითად გამყარებულ კონსტრუქციას, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას სინქრონულ ჭრილში. სფერო 2 ასახავს ჟანრს როგორც პერმანენტულად ქმნად სისტემას, განსაზღვრულ ისტორიული და კულტურული კონტექსტით, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას დიაქრონულ ჭრილში. სინქრონული მოდელი სტაბილური და მყარია, მართალია, ემორჩილება გარკვეულ ცვალებადობას, მაგრამ – იშვიათად და ნელა. დიაქრონული მოდელი, გამომდინარე მისი სპეციფიკიდან, მუდმივი ტრანსფორმაციის პირობებში იმყოფება და ჟანრის მეხსიერებისა და ახალი პერსპექტივის დინამიკურ სინთეზს წარმოადგენს. სინქრონული მოდელი მუდმივად მიისწრაფვის დიაქრონული მოდელისაკენ და ფართოვდება ისტორიულ-კულტურული კონტექსტის მიმართულებით. თავის მხრივ, დიაქრონული მოდელი მუდმივად მიისწრაფვის სინქრონულისკენ და ვიწროვდება კონკრეტული ჟანრული მახასიათებლების მიმართულებით. ფასეული და ღირებული ამ ფლექსიურ სპირალურ კონსტრუქციაში სინქრონული და დიაქრონული მოდელების კვეთაა, რაც გამოხატავს ჟანრის გააზრების ორი განსხვავებული რაკურსის კავშირის აუცილებლობასა და მუდმივობას და გრაფიკულად შეესაბამება ჟანრის გააზრების გლობალურ ანუ ჰოლისტიკურ თეორიას.

ჰოლისტიკური თეორია მოიცავს და ამთლიანებს ჟანრის დეტერმინაციის ორივე მოდელს: სინქრონულსა და დიაქრონულს. სინქრონული მოდელი საფუძვლად ედება ჟანრის ეტიმოლოგიურ, ტიპოლოგიურ და სემიოტიკურ კლასიფიკაციას, ანუ ჟანრის დეფინიციას შიდალიტერატურულ კანონზომიერებებზე დაყრდნობით. დიაქრონული მოდელი ახდენს ჟანრის როგორც გამყარებული კონსტრუქციის სინთეზირებას კონკრეტულ გარემო პირობებთან, ადგენს ჟანრის ადაპტაციის ხარისხს გარკვეულ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში, ანუ ახორციელებს ჟანრის დეფინიციას გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურული კანონზომიერებების გათვალისწინებით.

ჩვენი აზრით, ლიტერატურული ანტიუტოპია, როგორც ჟანრი, შეიძლება დადგინდეს და შეფასდეს მხოლოდ და მხოლოდ ჰოლისტიკური თეორიის პრიზმაში.

ნაშრომის I თავში ჩვენ შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა აზრი: ანტიუტოპიური ტექსტების ჩამოყალიბება სათავეს იღებს ლიტერატურის განვითარების კლასი-

კურ პერიოდში, საგრძნობლად აქცენტირდება შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაში, კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენს რომანტიზმის წინააღმდეგ, სერიოზულ პრეტენზიას აცხადებს ჟანრის სტატუსზე მე-19 საუკუნის მიწურულს და ოფიციალურად ფორმდება როგორც ჟანრი მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ანტიუტოპიის ჟანრის ფასეული ევოლუციის პროცესი საკმაოდ ხანგრძლივია, ჟანრის გაფორმება მხოლოდ ერთი არასრული საუკუნის წინანდელი მოვლენა გახლავთ. ანტიუტოპია ახალი ჟანრია. დასკვნა ასეთია: ანტიუტოპიამ საუკუნეების მანძილზე შემოიკრიბა ჟანრისათვის ნიშანდობლივი სპეციფიკური მახასიათებლები, მაგრამ ჟანრის გაფორმება ანუ ჟანრის დეტერმინაცია განსაზღვრულ ისტორიულ-საზოგადოებრივ, სოციალურ და კულტურულ კონტექსტში განხორციელდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჟანრის ჩამოყალიბების დიაქრონული პერსპექტივა გარკვეულ, ონტოლოგიურად ღირებულ ფაზაში გადაიკვეთა ჟანრის სინქრონულ პერსპექტივასთან.

როდის ყალიბდება ახალი ჟანრი? ანუ, რა პირობებშია შესაძლებელი ახალი ჟანრის ფორმაცია? ამ პრობლემას იკვლევს ჟანრის ყველა ფუნდამენტური თეორია, ფორმალური სკოლიდან მოყოლებული ულტრათანამედროვე თეორიული სკოლების ჩათვლით. წინამდებარე თავის პირველ ქვეთავში ჩვენ დანვრილებით მიმოვიხილეთ ამ თეორიული სისტემებისათვის ნიშანდობლივი ძირითადი ტენდენციები, რომელთა შორის, ვფიქრობთ, ზემოთ დასმულ კითხვებზეც გამოიკვეთა პასუხები. არსებითი ჩვენთვის არის ის გარემოება, რომ მავანი თეორიული სკოლებისათვის ახალი ჟანრის დამკვიდრება სინქრონულ თვალსაზრისს უკავშირდება, მავანისათვის – დიაქრონულს, მავანიც ცდილობს, შეძლებისდაგვარად შეაჯეროს ეს ორი თვალსაზრისი.

ძირითადად იკვეთება შემდეგი მოტივაციები:

1. ინტერჟანრული ურთიერთობების გააქტიურება: შიდასტრუქტურული გადანაცვლება და ტრანსფორმაცია (ფორმალისტური სკოლა);
2. დეფამილარიზაციის, დომინანტასა და „წინა პლანის“ კონცეფციები (რუსული ფორმალისტიკა და პრალის სტრუქტურალიზმი);
3. ჟანრის სოციალური, ლინგვისტური და ქრონოტოპული მახასიათებლების ცვალებადობა (ბახტინი);
4. ჟანრის დისკურსული მახასიათებლების ისტორიულად კოდიფიცირებული სისტემის ტრანსფორმაცია (ტოდოროვი, ქალერი);
5. ტექსტისა და ექსტრატექსტის ინტერაქტიული მოდიფიკაციები (ლოტმანი);
6. ჟანრის რეცეფციული და ინტერპრეტაციული მოდიფიკაციები (ჰირში, იაუსი, იბერი);
7. ჟანრის არქეტიპული კონსტრუქციის შიდა და გარე სტრუქტურული კომპონენტების ინვარიანტული ფორმები (ფრაი).

გლობალური ანუ ჰოლისტიკური მეთოდის საფუძველზე დეტერმინირებული ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრი ითვალისწინებს ყველა აღნიშნულ მოტივაციას, ე. ი. „ახალი ჟანრის“ ფორმირების როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ კონცეფციებს და მეტ-ნაკლები პრიორიტეტულობით მოიცავს მათ.

ა. ფოულერი, აანალიზებს რა ჟანრის თეორიის განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს, ყველაზე სერიოზულ კონტრიბუციად ჟანრის თეორიის სფეროში მიიჩნევს ინტერჟანრული ურთიერთობების კონცეფციის შემუშავებას. „თუ არსებობს

რაიმე ჟანრული სისტემა, – აღნიშნავს მკვლევარი, – იგი ამ სპეციფიკური ინტერ-ჟანრული ურთიერთობების შედეგია“ (ფოულერი 1982: 253). ჩვენ ვეთანხმებით კრიტიკოსის აზრს და თავს უფლებას ვაძლევთ, განვავრცოთ იგი: ინტერჟანრული ურთიერთობების განხორციელება შესაძლებელია როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ რაკურსში. სინქრონული რაკურსი ითვალისწინებს შიდაჟანრულ კომბინაციებს (რუსული ფორმალისმი, ახალი სტრუქტურალისმი). კომბინირებს არა მხოლოდ მსგავსი ან მონათესავე, არამედ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ჟანრები, წყვილდება სიმილარული და ასიმილარული, თანმხვედრი და კონტრასტული სისტემები. შესაბამისად, იკვეთება შიდაჟანრული კომბინაციების რამდენიმე სახეობა: ა) ერთი ჟანრი შთანთქმავს და მოიცავს მეორეს; ბ) ყალიბდება ჰიბრიდული მოდუსი, სადაც სინთეზირებული ჟანრები თანაბარი პროპორციულობით ვლინდება; გ) იქმნება ანტაგონისტური ჟანრების კონტრასტული მთლიანობა. დიაქრონული რაკურსი ითვალისწინებს კონკრეტული ჟანრის მიმართებას, ერთი მხრივ, ზოგადჟანრულ გამოცდილებასთან და, მეორე მხრივ, არსებულ სოციალურ-კულტურულ გარემოსთან (მ. ბახტინი, ი. ლოტმანი). შესაბამისად, „ახალი ჟანრი“ ყალიბდება როგორც კარგად ათვისებული და გააზრებული მემკვიდრეობის ტრანსფორმაცია ეპოქალური ნოვაციების კონტექსტში.

ვფიქრობთ, ლიტერატურული ანტიუტოპია, როგორც ახალი ჟანრი, ეფუძნება და ამთლიანებს სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების ზემოთ ჩამოთვლილ მახასიათებლებს. ამის დასტურია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ევოლუციის ის პარადიგმა, რომელიც დაწვრილებით წარმოვაჩინეთ წინამდებარე ნაშრომის I თავში. მე-20 საუკუნის დასაწყისში ანტიუტოპია დაფიქსირდა როგორც ახალი, დამოუკიდებელი ჟანრი, კონტრუტოპია, მიმართული უტოპიის წინააღმდეგ. ანტიუტოპია არა მხოლოდ დამკვიდრდა როგორც ჟანრი, არამედ განვითარდა, გაღრმავდა, გაფართოვდა და სამართლიანად იქცა ინვარიანტული რეცეფციული და ინტერპრეტაციული მოდიფიკაციების საინტერესო ობიექტად.

წინამდებარე ქვეთავში ჩვენ შევეცადეთ გამოგვევლინა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის დინამიკური მიმართება ჟანრის გააზრების სინქრონულ და დიაქრონულ მოდელებთან და დაგვესაბუთებინა ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციის გლობალური, ე. წ. ჰოლისტიკური მეთოდის მართებულობა, რაც აღნიშნული მოდელების სინთეზსა და ინტეგრაციას ითვალისწინებს.

მომდევნო ქვეთავის მიზანს წარმოადგენს იმ ჟანრული მახასიათებლების აქცენტირება, რომლებმაც განსაზღვრეს ახლად შექმნილი ანტიუტოპიის ჟანრის სპეციფიკა.

### 2.3. ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკა

ანტიუტოპიის ჟანრს, მსგავსად სხვა ლიტერატურული ჟანრებისა, გამოარჩევს მკვეთრად დეტერმინირებული ჟანრული სპეციფიკა, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთდროულად მოიაზრება სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების პრიზმაში. მათი სინთეზი და მთლიანობა განსაზღვრავს ანტიუტოპიის ჟანრის კონცეპტუალურ, მოტივაციურ და სტრუქტურულ მოდელებს.

აქ, პირველ ყოვლისა, ერთხელ კიდევ უნდა ჩამოვაცალიბოთ ლიტერატურული ანტიუტოპიის განსაზღვრება: 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 თავსმოხვეული 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. როდნიანსკაია: „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. საპირისპიროდ ამისა, ლიტერატურული ანტიუტოპია ვერ და არ ურიგდება „ახალი, იდეალური წესრიგის“ იძულებით ხასიათს და იბრძვის ინდივიდუალური ღირსების გადარჩენისათვის მასობრივის წიაღში.

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

ანტიუტოპიურ რომანში წარმოდგენილი მასა „თავისუფალი მონების“ 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 განსა-

კუთრებულობაა, 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 მოტივაციურ მოდელში.

ანტიუტოპიური ჟანრის 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 ჟესტებისა და წარმოებით-შრომითი მეთოდების მექანიზირება, არამედ მექანიზირება ჩვეულებრივ-ყოფითი აზროვნებისა. აზროვნების შერწყმა ობიექტივ-ზაციასთან 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 ანტიუტოპისათვის ნიშანდობლივი კვაზინომინაციის მოტივი.

კვაზინომინაცია გულისხმობს მასაში ინტეგრირებული უსახელო და უგვარტომო არსებების, აგრეთვე, სტაბილურად განმეორებადი მოვლენებისა და პროცესებისათვის ახალი სახელების, ე.წ. მეტსახელების მინიჭებას. მეტსახელის სემანტიკა ნაკლებად ესადაგება ობიექტის ჭეშმარიტ ბუნებას, მაგრამ სავსებით შეესატყვისება, ერთი მხრივ, ახალ სახელმწიფოებრივ წესრიგს, მეორე მხრივ კი, ანტიუტოპისათვის 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 შეგნებულად ასიმილირდებიან იმ „ურყევ“ ავტორიტეტებთან („მარქსი“, „ლენინა“), 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“: „ღვთისმწყალობელი“ („ჩვენ“), „უმაღლესი მმართველი“ მუსტაფა მონდი („ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“), „იდეოლოგი“ ო’ბრაიენი („1984“) და სხვანი. „უტოპიურ მოძრაობებს ყოველთვის იწყებენ თავდადებული ადამიანები, – აღნიშნავს ს. ლ. ფრანკი, – ანთებულნი ხალხისადმი სიყვარულით, რომლებიც მზად არიან თავიანთი სიცოცხლე გასწირონ მოყვასისათვის; ასეთი ადამიანები არა მარტო ჰგვანან წმინდანებს, არამედ, რაღაც თვალსაზრისით, ნაზიარებნი არიან კიდევაც სინმინდესთან. 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 ხორცშეს-

ხმად 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-ანყოფის შედეგი, რაც ხელენიფება თანამედროვე მექანიკურ მიღწევებს. ადამიანი მანქანის მონაა, ერთდროულად მისი პროდუქტიცა და მომხმარებელიც. „ახალ ადამიანს შენს გემოზე აანყო და გააკეთებ“, – ასეთია ახალი სისტემის ლოზუნგი, სადაც 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 „მონესრიგებული 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 სანყისი 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 კილოგრამმეტრები შეყვარებულთა გრძნობების აგიზგიზებაზე იხარჯებოდა. ჩვენ ტალღების შეყვარებული ჩურჩულიდან ელექტროობა მოვიპოვეთ, გახელებულ ქაფში მოღრიალე ცხოველიდან შინაური ცხოველი დავამზადეთ; და ზუსტად ასევე მოვათვინიერეთ და მოვაჭყვიანეთ პოეზიის ოდესღაც ველური სტიქიაც. პოეზია დღეს აღარ გახლავთ მერცხლის უდარდელი სტვენა: პოეზია სახელმწიფო სამსახურია, პოეზია სარგებელია“ (ზამიატინი 1989: 351-352). ინდივიდუალური კულტურის ნებისმიერი გამოვლინება უღმობლად ნადგურდება ანტიუტოპიურ სამყაროში: იღუპება 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 გამომუშავების 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 ადამიანს ინდივიდუალობის ყველა უფლება აქვს ჩამორთმეული. ცენტრალიზებული ევგენიკის სამყაროში თავის ქეშმარიტ ფუნქციას კარგავს ოჯახი და სტერეოტიპული სტაბილურობის ურყევ გარანტიად გვევლინება: ოჯახი უზრუნველყოფს საზოგადოების წევრთა როგორც რაოდენობრივ, ისე ხარისხობრივ სტაბილურობას. ანტიუტოპიურ რომანებში აღწერილი ოჯახური ურთიერთობანი ოჯახზე შექმნილი უტოპიური თეორიების გაშარჟებულ-უტრირებულ, 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 მართებულად 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 უნიათობას, აბსურდულობას და, რაც მთავარია, პიროვნების ღრმად ინტიმური ზონის ნიველირებას. 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 ბევ-

რად 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 ამაყოფს 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 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 გაუჩინარებამდე ფერმკრთალია: იგი ან შორეული წარსულის თვისება გახლავთ ან პერსონაჟის მეხსიერებაში შემორჩენილი მცირე ფრაგმენტი, ან უცხო დრო-სივრცული განფენილობიდან შემოჭრილი ელემენტი. მშობლის ფაქტორის ნიველირება ანტიუტოპიურ რომანში გამოკვეთილი საყოველთაო იდენტიფიკირების ტენდენციის მნიშვნელოვანი წინაპირობაა, ის აუცილებელი პრერეკვიზიტი, რომელიც გადაჭრით უბიძგებს ინდივიდს მასისაკენ. მაგრამ ისაა ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტის გადარჩენის ერთადერთი გზაც: გენეტიკური ღირსების შეგრძნება, როგორც კონცეპტუალური წიაღსვლა საკუთარ თავში, ბევრად უზრუნველყოფს პიროვნების ხსნის სახელით წარმოებული ბრძოლის წარმატებას.

ოჯახური ტრადიციების რღვევა ანტიუტოპიურ რომანში, ცხადია, ცოლ-ქმრული ურთიერთობების სტანდარტიზაციითაც ხასიათდება: სამყარო, რომელსაც ხელწინფება სხვადასხვა გენეტიკური კოდის ხელოვნური იდენტიფიკაცია, იბრძვის ეროსისა და ვნების მოსათვინიერებლადაც. ზამიატინისეულ „პირად საათსა“ და „ვარდისფერ ბილეთებს“ ჰაქსლისეული „ცენტრალური ინკუბატორები“ და ორუელის „პარტიული მანდატის მიხედვით“ ქორწინება ენაცვლება. მოქმედებას იწყებს უტოპიისათვის ნიშანდობლივი „მოზიარეობის“ პრინციპი როგორც ანტიმოდელი.

უტოპიის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, თომასო 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 თომასო 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 შ. ფურიე, რომლის მოძღვრებაშიც წარმოდგენილია „თავისუფალი სიყვარულის“ პარადოქსული პროპაგანდა: ფურიესეული „თავისუფალი სიყვარული“ გვევლინება არა მონოდებად გარყვნილებისა და აღვირახსნილობისაკენ, არამედ ადამიანების შრომითი გამთლიანებისა და, შესაბამისად, სახელმწიფო დოვლათის შექმნის მტკიცე გარანტიად. „ვნებები, რომლებსაც ერთიანობის მტრებად მიიჩნევდნენ, – წერს ფურიე, – და რომელთა წინააღმდეგაც ათასობით ტომებს წერდნენ, ... ვნებები, ვამტკიცებ მე, მონოდებულნი არიან მხოლოდ შეთანხმებისათვის, მხოლოდ სოციალური ერთიანობისათვის, რომლისგანაც მათ ესოდენ დაცილებულად მივიჩნევდით. მაგრამ ვნებათა ჰარმონიული მონესრიგება ერთადერთ შემთხვევაშია შესაძლებელი: თუ ისინი სწორად ვითარდება პროგრესირებად სერიებში ან სერიულ ჯგუფებში. ამ მექანიზმის გარეშე ვნებები აღვირანყვეტილ ვეფხვებს ჰგავს და გაუგებარ გამოცანებს წარმოადგენს“ (ფურიე 1971: 522).

რ. ოუენის მოძღვრება განამტკიცებს შ. 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 Lex sexualis ავადსახსენებელი ცნება მიიჩნიეს: ყველა ეკუთვნის ყველას ანუ მკვიდრდება ულიმიტო „ურთიერთმომხმარების“ პრინციპი, რომელიც უზრუნველყოფს მოქალაქეთა 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 „ურთიერთმომხმარების“ მოტივი ანტიუტოპიაში ერთ-ერთ ძირითად ანტიმოტივად იქცა, ანტითემად, რომელიც არღვევს და ანადგურებს ოჯახის, როგორც ინტიმური ერთიანობის, იდეას.

ოჯახური სტაბილურობის ირონიზებულ მოტივს ანტიუტოპიურ რომანში ერ-წყმის 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 გარყვნი-ლებამდე მისულ გონივრულობას. გარყვნილება წინასწარ გასნაზღვრულ, გონივ-რულ აქტად არის მიჩნეული და წარმოადგენს ქალი-პერსონაჟის მიერ თვითგა-დარჩენის მიზნით განხორციელებულ იძულებით ქმედებას.

მაგრამ რამდენად მართებულია გარყვნილების იდენტიფიცირება თვითგადარ-ჩენის გონივრულ აქტთან? თუ სექსუალური თავისუფლების მოტივი მოიცავს თვით-გადარჩენის მოტივს, მაშინ ნებაყოფლობითი გარყვნილება აიხსნება როგორც დაკარ-გული ან წართმეული ინტიმური დამოუკიდებლობის დაბრუნების უკიდურესი მცდე-ლობა. საკითხის ამგვარად დასმა, ვფიქრობთ, მცდარია. ნებაყოფლობითი გარყვნი-ლება ადასტურებს არა ქალის პირადი ცხოვრების სეპარატიზებას დანარჩენი სამყა-როსაგან, არამედ, პირიქით, ინდივიდუალური გრძნობების ნიველირებას, სრულ გაუ-ჩინარებასა და უგულვებელყოფას. ანტიუტოპიური გარყვნილება უტოპიური „მოზია-რეობისა“ და „ურთიერთმოხმარების“ ცნებათა რელევანტური აქტია და ჟანრწარმომ-ქმნელ დატვირთვას ატარებს: ქალის გარყვნილება, ერთი მხრივ, აღრმავებს მთავარი გმირის ანტაგონიზმს „იდეალურ სამყაროსთან“ და, მეორე მხრივ, განსაზღვრავს მის ცენტრიდანულ სვლას ანტიუტოპიური საზოგადოების წიაღიდან გარეთ. აღნიშნული პროცესები ურთიერთგამომდინარენი არიან: ანტიუტოპიის მთავარი გმირი, რომელ-საც სურს აღდგეს საკუთარ, ინდივიდუალურ მოდელში, სასონარკვეთილი ეჭიდება სიყვარულის წართმეულ პერსპექტივას და ცდილობს დაიბრუნოს ინტიმური ცხოვ-რების დაკარგული უფლება. მაგრამ ინტიმის გაგება ანტიუტოპიურ რომანში გარდა-უვალად უკავშირდება სუბიექტურობის ცნებას: ინტიმი, მისი ჭეშმარიტი გაგებით, მი-უღებელია ანტიუტოპიური მასობრიობის პირობებში და შეგნებულად არის გადაფა-რული გმირის რჩეული ქალის დაუფიქრებელი, ავტომატური, მექანიკური გარყვნი-ლებით. ამრიგად, ვნება, რომელიც ადამიანის პერსონალურობის ერთ-ერთ ძლიერ მაჩვენებელს წარმოადგენს, ანტიუტოპიურ რომანში სრულიად განიარაღებული და ფალსიფიცირებულია. ვნების, ინტიმისა და ინდივიდუალურობის წართმევით გამონ-ვეული სიცარიელე აძლიერებს ნონკონფორმისტი პერსონაჟის ლტოლვას ანტიუტო-პიური რომანის წიაღიდან გარეთ. ხორციელი ჭრილობის სიმწვავე აფხიზლებს მის სულიერ შესაძლებლობებსა და ბრძოლის ჟინს. იგი ცხადად აცნობიერებს ურთულეს, ირონიულ-ტრაგიკულ მიმართებას გამყარებულ და რიტუალიზებულ საზოგადოებ-რივ წესრიგთან.

ყოფის რიტუალიზაცია და კარნავალიზაცია ანტიუტოპიური რომანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ სტრუქტურულად რთული ასპექტია. პრობლე-მის სირთულეს თავად რიტუალიზებისა და კარნავალიზების სპეციფიკური ხასია-თი განაპირობებს.

პირველი მკვლევარი, ვინც ღრმად შეისწავლა კარნავალური ტრადიციების გადატანის საკითხი იმპროვიზებული ფოლკლორული სამყაროდან ლიტერატურუ-ლი ტექსტის დონეზე, იყო მ. ბახტინი. მან მთელი სიმწვავეთ დასვა მენიპეური სა-ტირისა და კარნავალური კულტურის მაკოორდინებელი ფუნქციის პრობლემა მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე.

მენიპეის ბახტინისეული განმარტება ძალზე ფართო და მრავალსპექტრიანია. არსებითი ჩვენთვის გახლავთ ის გარემოება, რომ მენიპეა, ბახტინის აზრით, არის ჟანრი ოფიციალობის მიღმა, ანუ ჟანრი, რომელიც უარყოფს გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს სთავაზობს კაცობრიობას. მენიპეის ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმინვენით 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, მენიპეის პრინციპების თანახმად, ასახავს მომავლის ამბივალენტურ „გათამაშებას“ ანმეოს 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 1986გ: 302). სწორედ შინაარსობრივ-სტრუქტურულმა ამბივალენტურობამ, კონტრავერსიული ტიპის აზროვნებამ და სწრაფვამ ტრანსფორმაციისაკენ განაპირობეს 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“, აპულეიუსის „ოქროს ვირი“) ანუ ლიტერატურის განვითარების კლასიკურ პერიოდში ჩაისახა და შეიკრა ერთგვარი მეტა-ჟანრული 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 ნიალიდან 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 რამეებს, თუნდაც ჩანასახოვან ფორმაში... კარნავალს არ შეიმეცნებენ, მასში ცხოვრობენ და ცხოვრობენ ყველანი, 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 მინაზე 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 თამა-

შობს... სხვა, თავისუფალ (ლალ) ფორმას ცხოვრებისა, თავისსავე აღორძინებასა და განახლებას საუკეთესო საწყისებზე“ (ბახტინი 1986გ: 297-298).

კარნავალური მოტივების რეინკარნაცია შუა საუკუნეებისა და მომდევნო ეპოქების ლიტერატურაში შეიძლება განისაზღვროს როგორც თამამი მანიფესტაციები ოპოზიციური ოფიციალობის, 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: დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მაღლა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სიცრუე, ქება/ლანძღვა და სხვა;

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

5. სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

ოპოზიციურ სტრუქტურას – მაღლა/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 (რომელიც ქვემოთ იქნება წარმოდგენილი) ცხადად ადასტურებს ოპოზიციის – მაღლა/დაბლა – არსებით მნიშვნელობას ანტიუტოპიური ჟანრის ლიტერატურისათვის, სადაც 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 ნაწილმა „ინდივიდუალური სხეულის რეკვიემი“ უწოდა (მ. რიკლინი, ნ. გლაზენერი) და აღიქვა როგორც სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის ინფილტრაცია ბახტინის თეორიულ ნააზრევში. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ზედაპირულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის შრომები ინდივიდუალურობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჟღერებული, 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 მოტი-



ვაციურ მოდელად, რომელსაც აქტიურად უპირისპირდება ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი გმირის ინდივიდუალური და პერსონალური პარადიგმა. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოკვეთილი დამოკიდებულება კარნავალური თემატიკის მიმართ ამყარებს ჩვენს პოზიციას. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის ბ. ტობერის 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 გამოარჩევს 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 დაჯაბნის?“ (ლანინი 1993: 108).

ჩვენი აზრით, სწორედ „ხელოვნური სტრუქტურის“ როგორც კოლექტიური აზროვნების ნაყოფის კონსტრუირებას 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 რამდენად დამაკმაყოფილებელია წარმოსახული მოდელის განხორციელება ტექსტის დონეზე? ვფიქრობთ, აქ აქტიურად მოქმედებს ბუმერანგის პრინციპი: მენიპეას სიუჟეტისათვის 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. იქმნება „ხელოვნური სტრუქტურა“ ანუ ორგანიზებული სისტემა, რომელსაც თავსმოხვეული იდეოლოგიის ფუნქცია აქვს დაკისრებული და რომლის წინააღმდეგაც გარდაუვალად იჯანყებს „ბუნებრივი არსება“ ანუ ინდივიდუალური თვისებებით გამორჩეული ნონკონფორმისტი გმირი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დასახული მოდელის რეალი-

ზება 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 კარნავალის „დროებითობისგან“. „კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, – აღნიშნავს მ. ბახტინი, – თამაში კი დროებით იქცევა თავად ცხოვრებად“ (ბახტინი 1986გ: 299). სწორედ „დროებითობა“ განასხვავებს კარნავალს „დაუსრულებელი“ და „უწყვეტი“ ფსევდოკარნავალისგან. კარნავალური დღესასწაულები, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად ასახავდნენ კაცობრიობის რეალურ და მსოფლმხედველობრივ ფასეულობებს, მუდამ ჯანსაღ დამოკიდებულებაში იყვნენ დროის ფენომენტთან. „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 აბიჯებდა და საყოველთაობის, თავისუფლების, თანასწორობისა და კეთილდღეობის უტოპიურ სამეფოში“ (ბახტინი 1986გ: 299-300). ანტიუტოპიურ რომანებში გაბატონებულია ფსევდოკარნავალურმა ატმოსფერომ უკუაგდო „დროებითობა“, როგორც კარნავალის განმსაზღვრელი მახასიათებელი და „განუწყვეტელი მუდმივობის“ ამპლუაში გადაწყვიტა იგი. კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილის“ რელევანტური ცნებაა, იმ „დროებითი უფლებისა“, რომლის მეშვეობითაც ცხოვრების ნორმირებული ჩარჩოებით შეზღუდული ადამიანი დროებით იმეცნებს საკუთარ თავს და იკმაყოფილებს თავისუფლების მარადიულ წყურვილს. ფსევდოკარნავალის „მუდმივობა“ კი, 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 თავს მოხვეული სიმართლის ანუ დიქტატურის მუდმივობას. ასე მაგალითად, რომანში „ჩვენ“ „მუსიკალური ქარხანა“ ყოველ დღით უკრავს „ერთიანი სახელმწიფოს მარშს“, რიგებად დანყობილი „ნომრები“ ანუ „ჩვენ“ ნიშნით აღნიშნული ბედნიერი „საშუალო არითმეტიკულები“ ამაყად მოაბიჯებენ 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 გახლავთ შიში, პანიკური შიში, რომელიც თან ახლავს ანტიუტოპიურ რომანებში წარმოდგენილ ფსევდოკარნავალურ ინსცენირებებს.

„დაუსრულებლობის“ კონტექსტში აქტიურად რეალიზდება კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი „კოლექტიურობის“ პათოსი, რომელიც პერმანენტული ფსევდოსაზეიმო განწყობილების მატარებლად გვევლინება. ფსევდოსაზეიმო განწყობილებას ანტიუტოპიურ რომანში ქმნის კარნავალისათვის ტიპური ისეთი ფსევდორიტუალური მოვლენები, როგორიცაა: ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება განსხვავებულ სოციალურ ფენათა წარმომადგენლებს შორის, ჭამა-სმისა და სექსუალური ინსტინქტების უხვი დემონსტრირება და, რასაკვირველია, სიუჟეტის დატვირთვა პაროდული მოტივებით.

ფამილარული ურთიერთობები გულისხმობს კონტაქტის უცერემონიო და მიუღებელი ფორმების ჩამოყალიბებას განსხვავებული სოციალური წრეების წარმომადგენლებს შორის. ფამილარიზმებს სპეციფიკური დატვირთვა ენიჭებოდა საკარნავალო დღესასწაულების მსვლელობისას: ისინი ზედმინეწვით 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 უგულვებლყოფის 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 ლანიანი, – ლოთობის ტრიუმფად იქცევა. შემთვრალი ცნობიერება რეალობის აბსურდული ტრანსფორმაციის ლიტერატურულ მოტივაციად გვევლინება“ (ლანიანი 1993: 112). ვფიქრობთ, ეს მტკიცება გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს.

წვეულება ანუ ქეიფი კარნავალური ზეანეული მხიარულების უცილობელი ატრიბუტია. უზვი 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 1986გ: 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 სამ-

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

„მატერიალურ-სხეულებრივი“ სანყისების დემონსტრირების კიდეც 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 წმიდათანმიდა 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, გაფლენის სფეროს ობობისებურ განვრცობას „გარიყული“ ინდივიდების სივრცეზე. წინა პლანზე ინაცვლებს ე.წ. „თოჯინის მოტივი“ ანუ მოტივი მარიონეტად ქცეული ინდივიდისა, რომელიც უხეშ ძალას ემორჩილება.

ფსევდოკარნავალი 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 მისაბაძი საგნის სატირულ-ირონიულ იმიტაციას. პაროდის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი (არისტოფანე, ლუკიანე, აპულიუსი), 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 მატერიალიზაციითაა 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 1986გ: 313). დამდაბლება, ერთი მხრივ, გულისხმობს რადიკალურ „დაღმასვლას“, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და თავიდან დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“, ბახტინის აზრით, ერთმანეთთან გენეტიკურად დაკავშირებული ცნებებია. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“ მინის რელევანტურ კატეგორიებს წარმოადგენენ. მხოლოდ, პირველი მოიცავს მინას როგორც შთანმთქმელს (სამარე ან საშო), მეორე როგორც მშობელს (საშო). მაგრამ პაროდის ეს სიღრმისეული დატვირთვა, მიიჩნევა ბახტინი, მნიშვნელოვნად კარგავს თავის მაკოორდინებელ ფუნქციას თანამედროვე პაროდიაში: „შუა საუკუნეების პაროდია სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურ-

რულ პაროდიას, – აღნიშნავს იგი, – ლიტერატურული პაროდია, მსგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდია, ამდაბლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წმინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამაღორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდია, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ჟანრებს, ახალი დროის პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის შენარჩუნება“ (ბახტინი 1986გ: 314).

ვფიქრობთ, საკითხი ასე დგას: რამდენად შეითვისა ანტიუტოპიამ, როგორც ლიტერატურულმა ჟანრმა, პაროდიათა 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 კანონად. პაროდირების ანუ ლიტერატურული პაროდია უძველესი ჟანრიდან მომდინარე სტილისტური ხერხის დამკვიდრება ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში მჭიდროდ დაუკავშირდა პაროდიათა ჟანრისათვის ნიშანდობლივ მოტივთა დამდაბლებას. ანტიუტოპიური დამდაბლების ძირითად სამიზნედ საკრალურის პაროდირება იქცა, რამაც შესაძლებელი გახადა ძირითადი ანტიუტოპიური ოპოზიციის – მონესრიგებული 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 პირობებში“ მოახდინა არა მხოლოდ ძირითადი სულიერი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციის აქცენტირება, 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, როგორიცაა: რელიგიის პროფანაცია, საეკლესიო თემატიკის პაროდირება და დემიურგული ფუნქციის ირონიზირება 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 „მონესრიგებულ სისტემას“ და ასაბუთებს მის მართებულობას „ინდივიდუალური ანარქიის“ წინაშე, მეორე – სრულად აცნობიერებს ამ მტკიცებულების 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, პერეტურბაციას 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, ოფიციალობის, ოფიციალური რეჟიმისა და კულტურის თავსომხვეული ნიღბისგან, მეორე მხრივ კი – საკუთარი ადამიანური სისუსტეების ანუ „მე“-ს ჩრდილოვანი მხარეებისგან.

გამოვკვეთეთ რა ლიტერატურული ანტიუტოპიის, როგორც ჟანრის, ზოგად-მოტივაციური მოდელი, ვფიქრობთ, მიზანშეწონილია მისი ზოგადსტრუქტურული მოდელის დეფინიციაც. 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“ კორდინატებს შორის;
2. ანტიუტოპიის სამყარო მიმართულია სასაზღვრო ზოლისაკენ, ფასეული მიჯნისკენ, რომელიც უნდა დაიძლიოს ნონკონფორმისტი გმირის მიერ.
3. ანტიუტოპიის დროული და სივრცული პარადიგმა ვერტიკალურია.

ანტიუტოპიური ტექსტის მაგისტრალური სიუჟეტური ოპოზიცია „ჯოჯოხეთი/სამოთხე“ წარმოადგენს ჟანრის ცენტრალური კონცეპტუალური ოპოზიციის – მონესრიგებული 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 „მინიერი სამოთხეა“, „იდეალური წესრიგი“, რომლის „აგიტაცია და პროპაგანდაც“ „სამოთხის მესვეურთა“ წმიდათანმიდა მოვალეობაა. „აქ“ კოლექტიურ სულისკვეთებაზე აგებული „სამოთხეა“. რ. გალცევასა და ი. როდნიანსკაიას მართებული შენიშვნით, „ამგვარი სამოთხის სამაგიეროდ ისინი (სამოთხის შემქმნელები – ი.რ.) თავისუფლების, როგორც უნესრიგობისა და დანანევრების 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 ცრუსამოთხის ანუ ჯოჯოხეთის ანალოგად იქცევა. საპირისპიროდ ამისა, „იქ“, სადაც იდეოლოგიებისათვის 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 მინას 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-ჯოჯოხეთი ანუ სამოთხე. შესაბამისად, ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში წარმოდგენილი რეალიზებული უტოპიისა და მის წინააღმდეგ ამბოხებული ანტიუტოპიის სამყარო ტოპოგრაფიულად იდენტიურია 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 დაპირისპირებაც, ე.წ. ოპოზიციურ წყვილთა გამოვლენაც: ნათელი/ბნელი, მალლა/დაბლა, ხმაური/სიჩუმე, წმიდა/უწმიდური და სხვა. ბინარული ოპოზიციები შეიძლება გამოხატავდა გარკვეულ წეს-ჩვეულებებს, 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, ცრუიდილიის, ცრუსამოთხის სანინაალმდეგოდ ირჩევს ანტიუტოპიის მთავარი მამოძრავებელი ძალა, ნონკონფორმისტი გმირი და შეგნებულად გადაადგილდება სასაზღვრო ზოლისაკენ, იმ ფასეული მიჯნისკენ, რომელიც უნდა დაიძლიოს. ანტიუტოპიურ რომანში კოდირებული უტოპიური მოდელის ჰორიზონტალურობა ფსევდოკარნავალური „მუდმივობის“ სტრუქტურული ეკვივალენცია, 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 აპოკალიპსებისა. 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 უღმობელად 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 სივრცეული 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 არქეტეპული 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.



ჩვენ მიერ გამოვლენილი ანტიუტოპიის ცენტრალური სტრუქტურული ოპოზიციები: ჯოჯოხეთი/სამოთხე, დაბლა/მაღლა, ახლა/მერე, ვფიქრობთ, ცხადად გამოხატავს ანტიუტოპიური სტრუქტურის დრო-სივრცულ ანუ ქრონოტოპულ ორიენტაციას. შესაბამისად, სრულიად მართებულად და ლოგიკურად მიგვაჩნია ქრონოტოპული კოორდინატების აქცენტირება ანტიუტოპიის ზოგადსტრუქტურულ მოდელში. ვიზიარებთ რა ჟანრის გააზრების ქრონოტოპულ კონცეფციას, კვლევა-ძიების შემდგომი გაღრმავების მიზნით, ვსვამთ კითხვებს: რამდენად მიზანშეწონილია ქრონოტოპული თეორიის მორგება ანტიუტოპიის ჟანრულ მოდელზე? შესაძლებელია თუ არა ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაცია ჟანრის ქრონოტოპული თეორიის საფუძველზე? როგორ აკუმულირდება ჟანრის ქრონოტოპული თეორია კონკრეტული ანტიუტოპიური ტექსტების დონეზე?

ამ საკითხების ჯეროვანი გააზრება მოითხოვს გარკვეულ ექსკურსს დროისა და სივრცის პრობლემების თეორიული ინტერპრეტაციის სფეროში.

**დროისა და სივრცის ცნებათა გააზრებისათვის.  
ქრონოტოპი ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში**

მსოფლიო აზრის განვითარების ისტორია ცნებათა დაზუსტების ისტორიაა, აღსაესე მუდმივი ძიების, აღმოჩენებისა და ნოვაციებისაკენ სწრაფვის სულისკვეთებით. ფილოსოფოსები, მეცნიერები თუ კულტურის სხვადასხვა სფეროს მოღვაწენი მუდმივად ცდილობდნენ, ამოეხსნათ სამყაროს ენიგმა, გაერკვიათ სამყაროსათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების, პარამეტრებისა და კოორდინატების გენეზისი და თავისებურებანი, დაედგინათ კანონზომიერებები, რომლებიც გააადვილებდნენ სამყაროს აღქმას. ამ ცნებათაგან უმნიშვნელოვანესი იყო დროის პრიორიტეტული ცნება, რომელიც განუხრელად მოიაზრებოდა სამყაროსთან კავშირში და ინტელექტუალური გონის ერთ-ერთ უპირველეს სავარჯიშოს წარმოადგენდა.

ნაშრომში „დროის ნატურალური ფილოსოფია“ ჯ. უიტროუ მიუთითებს: „მიუხედავად მისი მჭიდრო კავშირისა სამყაროს უნივერსალურ წესრიგთან, დროის იდეის წარმოშობის პირველწყაროდ ადამიანის გონი გვევლინება“ (უიტროუ 1964: 64). ეს შეხედულება ზედმინევით კარგად აისახა დროის ფენომენის გააზრების ხანგრძლივ და წინააღმდეგობრივ ისტორიაზე: დროის დეტერმინაციის ნებისმიერი ფორმა (უნივერსალური დრო, ინდივიდუალური დრო, მათემატიკური დრო, რელატივისტური დრო) ადამიანის გონის ურთულეს ოპერაციებს დაუკავშირდა და დროის ცნების ანალიზის ინვარიანტულ სისტემებად ჩამოყალიბდა. წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს დროის პრობლემის გლობალური რეპრეზენტაცია. შევხებით მხოლოდ იმ თეორიულ კონცეფციებს, რომლებმაც, ჩვენი აზრით, მეტი დამაჯერებლობით გამოავლინეს განსხვავება დროის გააზრების თეორიულ ასპექტებს შორის და, რაც არსებითია, განაპირობეს დროისა და სივრცის ანტიუტოპიური მოდელების ფორმაცია.

რა არის დრო? რა არის ხანგრძლივობა? როგორია მათი ბალანსი? აქვს თუ არა დროს მიმართულება? და თუ აქვს, საით მიემართება იგი? რა არის მარადისობა? ჭეშმარიტად არსებული განფენილობა თუ გონის ილუზია? შეიძლება კი დროის ზუსტი გაზომვა? რა არის სივრცე? რამდენად ინტეგრირდება იგი დროსთან? რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ყოფიერება და დრო? დრო და სუბიექტი?...

მრავალწერილი აქ ერთგვარი თავის დაზღვევაა შეკითხვათა იმ ამოუწურავი უსასრულობისგან, რომელიც თან სდევს დროის ენიგმურ პრობლემას და წარმოაჩენს მისი გააზრების არა მხოლოდ ამბიგვურ, არამედ ფუნდამენტურად წინააღმდეგობრივ ხასიათს ან ინდივიდუალურ-სუბიექტივისტურს, ან კიდევ პრაგმატულ-ობიექტივისტურს.

### 3.1. დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიური და მეცნიერული ასპექტები სუბიექტივისტური და ობიექტივისტური თეორიების კონტექსტში

განსხვავება დროის როგორც ობიექტური სამყაროს ლოგიკური სტრუქტურის და დროის როგორც სუბიექტური შემეცნების ასპექტს შორის ისეთივე ძველია, როგორც თავად დროის იდეა. ჯ. კოენი ამას „მარადიულ დისპუტს“ უწოდებს, რომლის თანახმადაც, „დრო არის ან სამყაროს მოძრავი იმიჯი, გონის უზარმაზარი და ქრონიკული ჰალუცინაციაა, ან ფიზიკური რეალობის ნაწილი, დამოუკიდებელი ადამიანის ცნობიერებისაგან“ (კოენი 1972: 29). კავშირი დროსა და რიტმს შორის ცხადყოფს ამ დიქოტომიას. დროის სუბიექტივისტური თეორიის მომხრეთა აზრით, დრო შინაგანი კატეგორიაა, მას წინააღმდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული, ინდივიდუალიზებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმინევენით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას: „ჩემის აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, – წერდა ნეტარი ავგუსტინე, – მაგრამ რისი განფენილობა? – ეს კი არ ვიცი, იქნებ, საკუთრივ სულისა?“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 243). და თუ დრო სულის განფენილობაა, მაშასადამე, ის ადამიანის შემეცნებითაა განსაზღვრული. „დრო თავისთავად შეუძლებელია აღვიქვათ“ (კანტი 1964: 249), – ამტკიცებდა კანტი, – „დრო (ისევე, როგორც სივრცე – ი.რ.) ჩვენი გრძნობადი შემეცნების ფორმაა“ (კანტი 1965: 101), ინტუიციის ფორმა, რომელიც „ჩვენი სულის სუბიექტურ ბუნებას ახასიათებს და მის გარეშე ვერც ერთ ობიექტს ვერ მიენერება“ (კანტი 1964: 130). ბერგსონის აზრით, ჭეშმარიტი დრო ხანგრძლივობას წარმოადგენდა, რომლის ერთადერთი მფლობელი და მატარებელი სუბიექტი გახლდათ. „დროს ქმნის ჩვენს მიერ მატერიალური გარესამყაროს შეგრძნებადი და განცდილი მიმართება სუბიექტის შინაგან ხანგრძლივობასთან. არსებობს იმდენივე დრო, რამდენიც სუბიექტია“ (ბერგსონი 1923: 40), – წერდა ბერგსონი. დროის სუბიექტურობის იდეას იცავდა „დაკარგული დროის ძიებით“ შეპყრობილი მ. პრუსტიც: „დრო, რომელსაც ჩვენ ყოველდღე ვიყენებთ, – თვლიდა იგი, – ელასტიურია: ჩვენი განცდები და ვნებები განავრცობს მას, ჩვენი შთაგონებები და აღმაფრენები – კუმშავს, ჩვეულებები კი – ავსებს“ (ოლსონ კ. მორი 1989: 16). დროის ობიექტივისტური თეორიის მომხრენი ნამდვილად არ ფიქრობდნენ ასე. მათი მიმართება დროსთან ბევრად უფრო პრაგმატული იყო და მე-20 საუკუნის დასაწყისშივე განისაზღვრა ფორმულით: არ არსებობს არავითარი შინაგანი დრო, დრო ყველასათვის საერთო, გაზომვადი და უცვლელი კოორდინატაა. ფარდობითობის თეორიის თანახმად, სინათლის სიჩქარე არის ბუნების უნივერსალური კონსტატა, ერთი მუდმივა ყველა დამკვირვებლისათვის, რომლებიც ათვლის ინერციულ სისტემებს უკავშირდება. აინშტაინის მტკიცებით, ევკლიდურ სივრცეში სინათლე თანაბრად და სწორხაზოვნად ვრცელდება: მიუხედავად იმისა, თუ რა ღირებულებებით ივსება დრო სხვადასხვა სისტემების წიაღში, იგი არც ჩქარდება და არც სვლას ანელებს, დრო განყენებულია და უშინაარსო.

პრინციპულ სხვაობას ამ კონცეფციებს შორის მრავალი მნიშვნელოვანი მიზეზი განაპირობებს. მავანისათვის ეს არის დროსა და სივრცეს შორის არსებული მიმართების სხვადასხვა კონგლომერატი შეფასება, მავანისათვის – დროისა და ყოფიერების ან დროისა და სუბიექტის ურთიერთდამოკიდებულების განსხვავებულად შეჯერება. მაგრამ პრობლემის კვინტესენციას, ვფიქრობთ, ყოველთვის წარ-

მოადგენდა და დღესაც წარმოადგენს ერთი პრინციპულად არსობრივი საკითხი: დროის სასრულობა /უსასრულობის, შექცევადობა/შეუქცევადობის და, შესაბამისად, სიკვდილისა და მარადისობის ცნებათა გააზრება. გავკადნიერდებით და ვერ დავეთანხმებით ჰ. რეიხენბახს, რომელიც თავის აღიარებულ ნაშრომში „დროის მიმართულება“, წერს: „ჩვენი ემოციური რეაქცია დროის მდინარეებზე მეტწილად მისი გარდაუვალობით განისაზღვრება. დროის მდინარეა არ ექვემდებარება ჩვენს კონტროლს. ჩვენ ძალა არ შეგვწევს შევაჩეროთ იგი, დავაბრუნოთ, შევცვალოთ... სიკვდილი დროის შეუქცევადი მდინარების გარდაუვალი შედეგია. ჩვენ რომ შეგვეძლოს დროის შეჩერება, თავიდან ავიცილებდით სიკვდილს. ფაქტი, რომ ჩვენ ეს არ შეგვიძლია, საბოლოო ჯამში განაპირობებს ჩვენს უძლურებას... ამიტომაც შიში სიკვდილის წინაშე იქცევა დროის წინაშე შიშად, რამეთუ დროის ნაკადი გვესახება ზეადამიანური ძალის გამოვლინებად, რომელსაც ვერასოდეს დავალწევთ თავს... ემოციური დაუკმაყოფილებლობა ხშირად ლოგიკის სფეროში ინაცვლებს. დროის პრობლემის ლოგიკურ ანალიზზე, რომელსაც ფილოსოფოსები ახორციელებდნენ, დიდ ზეგავლენას ახდენდა სიკვდილის წინაშე შიში... იმისათვის, რომ თავი დაეღწიათ „გარდაცვალებისაგან“, რომელიც გარდაუვლად ახლავს დროის მდინარეებს, გამოგონებულ იქნა ზედროული რეალობა“ (რეიხენბახი 1962: 14-15). ვფიქრობთ, ცალსახა და ზედაპირულია „ზედროული მარადისობის“ ცნების განსაზღვრა „სიკვდილის წინაშე შიშის“ განცდით. შიში ემპირიული კატეგორიაა, ემპირიზმი კი ვერ ჩაითვლება ფილოსოფიური ლოგიკის ერთადერთ მაკოორდინებელ ფაქტორად. ზედროულ მარადისობაზე ფიქრი იყო და არის არა მარტივად გარდაცვალების წინაშე „შიშის“ შედეგი, არამედ გონის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლის – სამყაროს იდუმალების, სამყაროს ენიგმის ამოხსნისაკენ ლტოლვის გამოვლინება. დროის, საწყისისა და დასასრულის, დაბადებისა და სიკვდილის ნებისმიერი დეტერმინაცია წარმოადგენს ცნებათა დაზუსტების ინდივიდუალურ მცდელობას, მასშტაბური აზროვნების ურთულესი პროცესის, ფიქრისა და განსჯის შედეგს და არა მარტივად პანიკას ან შიშს. შიში, ამ შემთხვევაში, ემპირიული ბიძგია, ემოციური მუხტი, რომელიც განსჯის უკიდევანო ჰორიზონტებისაკენ, ღრმა და გლობალური ფიქრისაკენ უბიძგებს გონს. საგულისხმოა, რომ ჰ. რეიხენბახი იქვე მიუთითებს: „პასუხი ამ პრობლემაზე (დროის – ი. რ.) თანამედროვე ფიზიკის მიღწევებმა გასცა, რომლებიც უშუალოდ დაუკავშირდა არა დროის, არამედ მიზეზობრიობის პრობლემას“ (რეიხენბახი 1962: 13-14). ანუ, რეიხენბახის აზრით, სწორედ ფიზიკის მეცნიერებამ შეძლო ლოგიკური ახსნა მოეძებნა დროისა და მისი შეუქცევადობის პროცესისათვის. ვფიქრობთ, მოყვანილი არგუმენტი არა თუ განამტკიცებს, არამედ ეწინააღმდეგება მეცნიერის კონცეფციას: მე-20 საუკუნის კულტურულმა პარადიგმამ ცხადყო, რომ სიკვდილის დილემური პრობლემა ფიზიკის ვერც ერთმა კანონმა ვერ ამოაგდო გონის მარადიული საზრუნავიდან. გვინდა თუ არა, ადრე თუ გვიან, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ადამიანი მიადგება სიკვდილის ბჭეს და ანაზღად იწყებს ფიქრს დროზე, წარმავალობასა და მარადისობაზე. რა არის ეს სამყარო? არსებობს კი მილმიერი განფენილობა? და თუ არსებობს, მაშინ რაღას წარმოადგენს დრო ზედროულთან მიმართებაში?

პარმენიდე ელეველი, ავტორი ფილოსოფიური პოემისა „ბუნების შესახებ“, აღიარებდა რა ზედროული რეალობის არსებობას, შენიშნავდა: „უმაღლესი რეალობა არც

წარმოიქმნება და არც ქრება, ერთი მთლიანობა დასასრულის გარეშე, არ მოძრაობს და არ იცვლება, ის არ იყო წარსულში, არ იქნება მომავალში, მაგრამ არსებობს აწმყოში, შესვენების გარეშე, ერთი“ (პარმენიდე 1969: 295). პარმენიდე მცდელობას, მარადისობის ცნების სასარგებლოდ უარყოფს დროის რეალურად არსებული ნაკადი, ქარაგმული ბჯენი შეუყენა ზენონმა, რომელმაც თავისი განთქმული, ამოუხსნელი პარადოქსების „აქილევსისა“ და „მფრინავი ისრის“ მეშვეობით, განაცხადა: ცვალებადობა და ქმნადობა ილუზორულია, ყოფიერება არსებობს დროის გარეშე და არ ემორჩილება გაქრობისა და სიკვდილის კატეგორიებს. განსხვავებით პარმენიდესა და ზენონისაგან, პოზიტიურ დამოკიდებულებას დროის მიმართ ამჟღავნებდა მათი თანამედროვე ჰერაკლიტი, რომლის ცნობილი ფრაზაც – „ყველაფერი გაედინება“ – იქცა ქმნადობის სიმბოლოდ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში: „მზე არა მარტო ყოველდღე არის ახალი, – ბრძანებდა ჰერაკლიტი, – არამედ მუდამ და განუწყვეტელად ახალია“ (ჰერაკლიტი 1955: 42), „შეუძლებელია ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა“ (ჰერაკლიტი 1955: 49), ვინაიდან „ერთსა და იმავე მდინარეში შესულს მუდამ ახალი და ახალი წყლები ხვდება“ (ჰერაკლიტი 1955: 42) ასევე შეუძლებელია „ორჯერ შეესწრო ბუნებას ერთსა და იმავე მდგომარეობაში ცვალებადობის სისწრაფისა და სიჩქარის გამო“ (ჰერაკლიტი 1955: 49). თითოეული ეს აფორიზმი, ვფიქრობთ, გამოხატავს ეფესელი ბრძენის თუმცა ლოგიკურად დაუსაბუთებელ, მაგრამ ემოციურად და ინტუიტიურად გამოკვეთილ პოზიციას, აღიქვას დრო, როგორც ნაკადი და გაიაზროს საგნები დროში განსაზღვრული ცვალებადობის მიხედვით. „საზღვრისა“ და „დასაზღვრულობის“ იდეა მთელი სიცხადით გამოვლინდა პითაგორელების თეორიულ ნააზრევში. პითაგორელები, რომლებიც გატაცებულნი იყვნენ მათემატიკური გამოთვლებითა და გეომეტრიული ფიგურების კონსტრუირებით, ცდილობდნენ დაედგინათ ბუნების მოვლენების რაოდენობრივი საფუძვლები და რიცხვის, როგორც მატერიის განმსაზღვრელი ფაქტორის, არსებითობა. პითაგორელები სამყაროს ჰარმონიას ციურ სხეულთა ჰარმონიასთან აიგივებდნენ და მიიჩნევდნენ, რომ სამყარო ემორჩილებოდა მუდმივი განმეორებითობის კანონს.

სამყაროს გააზრების მეცნიერულ-ობიექტივისტურ მცდელობას ავლენდა დემოკრიტეს ფილოსოფიაც. დემოკრიტემ ერთ-ერთმა პირველმა წამოაყენა ატომისტური კონცეფცია, რომლის თანახმადაც, სამყარო შედგება ატომებისგან, „გაყოფა წყდება განუყოფელზე და არ გრძელდება უსასრულოდ“ (დემოკრიტი 1969: 324).

პითაგორელებისა და ატომისტების რიცხვისა და დაყოფის ფილოსოფიის კრიტიკას დაეფუძნა პლატონის დროის ფილოსოფია. პლატონმა, განიცადა რა პარმენიდესა და ზენონის ფილოსოფიური ნააზრევის ზეგავლენა, კატეგორიულად გამოიცილა დრო წმინდა გეომეტრიული მეცნიერების სფეროდან და გრძობად-აღქმადი სამყაროს კონტექსტში გაიაზრა იგი. პლატონის მიზანს წარმოადგენდა, არა მხოლოდ დროის გენეზისის კვლევა და მისი რაოდენობრივი თუ თვისებრივი მახასიათებლების დადგენა, არამედ კვლევის შედეგების მასშტაბური და გლობალური ანალიზი.

დრო პლატონის ფილოსოფიაში სამყაროს თვისებაა, შემოქმედის ანუ დემიურგოსის მიერ სამყაროსთან, ცასთან ერთად შექმნილი განზომილება: „ცის დაბადებამდე არც დღეები იყო და არც ღამეები, – წერს იგი, – არც თვეები და წლები, არამედ მათი დასაბამი ციური წესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“ (პლატონი 1971: 477). ისევე როგორც კოსმოსის მონესრიგებული მოძრაობა წარმოად-

გენს უცვლელი და უძრავი იდეალური სინამდვილის დინამიურ პროექციას, დრო, პლატონის აზრით, განასახიერებს უცვლელი და უძრავი მარადისობის პროექტირებას ქმნადობის წიაღში. დრო „მარადისობის მოძრავი ხატია“, – აცხადებს ფილოსოფოსი და „მარადისობას“ გაიაზრებს, როგორც ზედროულ, დროის გარეშე არსებულ, ექსტრატემპორალურ რეალობას. „დროისა“ და „მარადისობის“ ცნებათა შეპირისპირების პროცესში პლატონისათვის მნიშვნელობს არა კვანტიტატური, რაოდენობრივი ოპოზიცია სასრული/უსასრულო, არამედ კვალიტატური, თვისებრივი ოპოზიცია დანაწევრებული/მთელი. თუ რეალურად მედინი „დრო“ მისთვის ნაწილებად (დღეები, ღამეები, თვეები, წლები) და სახეებად (იყო, იქნება) დანაწევრებული განზომილებაა, „მარადისობა“ მთლიანი, განუყოფელი, ნარუვალის ანმყოფი, მარადიული „არის“. პლატონის თეორიას დაეფუძნა არისტოტელეს კონცეფციაც დროის შესახებ, თუმცა პრინციპულად განსხვავდა მისგან.

ძირითადი ასპარეზი, სადაც არისტოტელე გაემიჯნა თავის მასწავლებელს, იყო მსჯელობა, ერთი მხრივ, დროის დასაბამობისა და დაუსაბამობის, მეორე მხრივ კი – დროისა და მოძრაობის ურთიერთმიმართების შესახებ. თუ პლატონი ფიქრობდა, რომ დრო „ციური ნესრიგის შექმნასთან ერთად იქნა დასახული“, არისტოტელეს მიაჩნდა, რომ დრო არსებობდა მეტაფიზიკური „მარადისობისგან“ დამოუკიდებლად და გაედინებოდა დაუსაბამო სამყაროში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელე უარყოფდა დროის დასაბამობის კონცეფციას. ასევე უმართებულოდ მიაჩნდა მას დროის გაიგივება სამყაროს თანაბარ მოძრაობასთან, ვინაიდან თვლიდა, რომ მოძრაობა შეიძლება იყოს „ჩქარი“ ან „ნელი“, თანაბარი ან გაუთანაბრებელი, ანუ მოძრაობის ტიპი მუდმივად განისაზღვრება დროის საშუალებით და არა – პირიქით. „დრო მოძრაობის გარეშე არ არსებობს“, – აცხადებდა არისტოტელე (ბრეგვაძე 1995: 411). „ჩვენ შევიცნობთ დროს, როცა ზღვარს ვუდებთ მოძრაობას და ამრიგად განვსაზღვრავთ ადრინდელსა და მერმინდელს“ (ბრეგვაძე 1995: 411). მაგრამ მოძრაობის რომელ სახეობაზე მსჯელობდა არისტოტელე? მოძრაობა ხომ მრავალგვარია? დროც მრავალგვარია თუ არა?... არისტოტელემ ვერ შეძლო ამ წინააღმდეგობათა დაძლევა. მართებულად შენიშნავს ჯ. უიტროუ: „მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე ასე აშკარად არ აფუძნებდა თავის მსჯელობას კოსმოლოგიურ დასაბუთებებზე, იგი განიცდიდა დროზე კოსმოლოგიური შეხედულების ღრმა ზეგავლენას“ (უიტროუ 1964: 43). საბოლოო ჯამში, არისტოტელემ აღიარა მჭიდრო კავშირი დროსა და ციურ სხეულთა წრიულ მოძრაობას შორის, რომელიც „უნყვეტობის“, ერთგვაროვნებისა და მარადიულობის სიმბოლოს წარმოადგენდა ძველ ბერძენთა კოსმოგონიაში. შესაბამისად, დრო მის ფილოსოფიაში განისაზღვრა, ერთი მხრივ, როგორც წრიული მოძრაობის საზომი, და, მეორე მხრივ, როგორც წრე, რომელიც წრიული მოძრაობით იზომებოდა.

არისტოტელეს მიერ დროის, როგორც მოძრაობის საზომის განსაზღვრა, უარყო პლოტინმა. მან სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენა დროის გაზომვის აუცილებლობა, ვინაიდან შეუძლებლად მიიჩნია დროის ათვლის ნერტილის ზუსტი დეფინიცია. პლოტინმა უარი თქვა დროის ნებისმიერ სუბორდინაციაზე მატერიალური სინამდვილისადმი და პლატონის „მარადისობის“ ცნებას დაუბრუნდა. ბ. ბრეგვაძე განმარტავს: „პლოტინის მიხედვით... დრო – მარადისობის პროექციაა გრძნობად-კონკრეტულ სინამდვილეში – სამყაროს სულის სიცოცხლეა, მარად მოძრავი და ბოზოქარი სიცოცხლე, რომელიც გულისხმობს გამუდმებულ გადასვლას სიცოცხლის გამოვლენის ერთი რომელიმე ფორმიდან მეორეზე“ (ბრეგვაძე 1995: 413).

თუ შევაჯამებთ წინამდებარე ქვეთავში წარმოდგენილ დროის ძველბერძნული კონცეფციების მიმოხილვას, ვფიქრობთ, არ გაგვიძნელდება აზრის განვითარების ორი, თუმცა განსხვავებული, მაგრამ პარალელური პროექციების გამოკვეთა:

1. პარმენიდე – ზენონი – პლატონი – პლოტინი;

2. ჰერაკლიტე – პითაგორა – დემოკრიტე – არისტოტელე.

განსხვავებას ამ ორ პროექციას შორის ქმნის მათი ინვარიანტული დამოკიდებულება დროის პრობლემის მიმართ: პირველი თვალსაზრისით, დრო არის კოსმოსის თვისება, „მარადისობის მოძრავი ხატი“ და არ ემორჩილება არითმეტიკული გაზომვის კანონს; მეორე თვალსაზრისით, დრო უფრო მატერიის თვისებაა და მჭიდროდ უკავშირდება რიცხვისა და საზომის ცნებას. აღნიშნულ პროექციათა პარალელიზმს განაპირობებს პოზიციათა ერთგვარი ბუნდოვანება, გაურკვეველობა, ორჭოფულობა. დრო მათ ნააზრევში არც პირნმინდად სუბიექტური კატეგორიაა და არც პირნმინდად ობიექტური. ანუ, როგორც სამართლიანად შენიშნავს ბ. ბრეგვაძე, „არც ადამიანის ცნობიერებითაა განსაზღვრული და არც დამოუკიდებელია მისგან. მათი დრო სადღაც ცნობიერებასა და ობიექტურ რეალობას შორის მიედინება, ასე რომ, არც ერთზე დაიყვანება და არც მეორეზე“ (ბრეგვაძე 1995: 418). პირველი მოაზროვნე, რომელმაც ნერტილი დაუსვა კონცეპტუალურ მერყეობას, იყო ნეტარი ავგუსტინე, ჰიპონელი ეპისკოპოსი, რომელმაც გადაჭრით აღიარა დროის განსაზღვრულობა ადამიანის ცნობიერებით და მეთოდურად შეიმუშავა დროის სუბიექტივისტური თეორია.

„აღსარებანის“ ავტორი იმთავითვე მიჯნავს „დროისა“ და „მარადისობის“ ცნებებს: დროს მედინ კატეგორიად მიიჩნევს, მარადისობას კი უცვლელ და უძრავ განფენილობად: „დროის ხანგრძლივობას, – ნერს იგი, – ურიცხვი მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი ანმყოფა, მთელი თავისი სისავსით“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 230). სრულიად ცხადია, რომ „მარადისობა“ აქ ღმერთის ატრიბუტია, დრო კი – გრძნობად-კონკრეტული სამყაროსი. მარადისობის უცვლელი და განუყოფელი ანმყოფაგან განსხვავებით, რეალური დრო ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში სამ ნაწილად იყოფა: წარსულად, ანმყოფ და მომავლად. მაგრამ დროის ეს ტრადიციული დეტერმინაცია უკიდურესად პირობით ხასიათს იძენს: დროის ერთადერთ არსებულ ფორმად ჰიპონელი ეპისკოპოსი ანმყოფ მიიჩნევს, როგორც განუნიღველ მომენტს, რომელიც სწრაფად გადადის „მომავლიდან წარსულში“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანმყოფ ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში „იყო“-სა და „იქნება“-ს განსაზღვრის ერთადერთ კრიტერიუმს წარმოადგენს. სული ჭვრეტს და აღიქვამს მხოლოდ ანმყოფს, იგონებს წარსულს, როგორც ანმყოფ მესხიერებას და წარმოადგენს მომავალს, როგორც ანმყოფ მოლოდინს. „ახლა კი ერთი რამ მაინც სავსებით ცხადია ჩემთვის: – მსჯელობს ნეტარი ავგუსტინე, – არც წარსული არსებობს და არც მომავალი“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 237). შესაბამისად, შეუძლებელია დროის გაზომვა: იმისათვის, რომ რაიმე გაზომო, მიიჩნევს ფილოსოფოსი, საჭიროა ერთი მოცემულობა შეუდარო მეორეს, მაგრამ შესაძლებელი რომ არაფერია? „რაც არ არსებობს, მისი გაზომვა შეუძლებელია. წარსული და მომავალი კი არ არსებობს. მაგრამ რანაირად შეგვიძლია გაგზომოთ ანმყოფ, რომელსაც ხანგრძლივობა არ გააჩნია?“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 238), „ნუთუ მოძრაობით?“ – კითხულობს ნეტარი ავგუსტინე და იქვე უარყოფს არისტოტელესე-

ულ კონცეფციას: „სხეული ზოგჯერ თანაბრად მოძრაობს, ზოგჯერ კი სულაც ჩერდება, და ჩვენ სწორედ დროით ვზომავთ არა მარტო მის მოძრაობას, არამედ უძრაობასაც... მაშასადამე, დრო სხეულთა მოძრაობა როდია“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 242). შესაბამისად, დრო უფრო „ვრცეულობაა თუ განფენილობა“, ვიდრე წრე, – ასკვნის ფილოსოფოსი, „მაგრამ რისი განფენილობა? – ეს კი არ ვიცი, იქნებ საკუთრივ სულისა?“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 243). ნეტარი ავგუსტინე მყარად ეჭიდება ამ აზრს: რაკილა სულია ერთადერთი, რომელსაც ძალუძს ანმყოს განჭვრეტა და აღქმა, დროის არსებობაც ადამიანის სულითაა განსაზღვრული, სულით, რომელიც ჭვრეტს და განჭვრეტის მიღმა იგონებს ან მოელის. გამომდინარე აქედან, სულია დროის ერთადერთი საზომი: „სულო ჩემო, – აცხადებს ნეტარი ავგუსტინე, – შენში ვზომავ დროს“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 245). უდავოა, რომ ამ თვალსაზრისით დრო არამც და არამც არ წარმოადგენს ობიექტურ კატეგორიას, დროის პერცეფციის ანუ გაზომვის აქტი დამოკიდებულია სუბიექტის „სულზე“, რაც უკიდურესად სუბიექტურ და ინტერიერიზებულ მნიშვნელობას ძენს დროის ცნებას: დრო ადამიანის ცნობიერებითაა განსაზღვრული. განსხვავებით მისი წინამორბედი მოაზროვნეებისაგან, ნეტარი ავგუსტინეს პოზიცია დროის პრობლემის მიმართ დაბეჯითებით სუბიექტივისტური და სულისმიერია, აღსავსე ქრისტიანული რწმენით. ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ ციკლურ დროს ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში ენაცვლება ვექტორული, სწორხაზოვანი, ტელეოლოგიური დრო, რომელიც გზას იკვლევს გარკვეული მიზნისკენ. ლოგიკურად იზადება კითხვა: საით მიემართება დრო ნეტარი ავგუსტინეს ფილოსოფიაში? „დრო მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ არყოფნისაკენ მიილტვის,“ (ნეტარი ავგუსტინე 1995: 233), – აცხადებს „აღსარებათა“ ავტორი. სრულიად ცხადია, რომ რეალურად მედინი დროის მიმართულებად ნეტარი ავგუსტინე „არყოფნისაკენ“ აპოკალიპტიკურ ლტოლვას მიიჩნევს, სვლას გაქრობისკენ, დასასრულისკენ, რის შედეგადაც განუყოფელად დაისადგურებს დროის ხუნდებისაგან თავისუფალი მარადისობა.

ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში ჩამოყალიბებული დროის კონცეფცია, დროის არსის, მოძრაობისა და მიმართულების ქრისტიანული დეფინიცია, მისი ღრმა ესქატოლოგიზმი მასშტაბურად აისახა შემდგომი ეპოქების ქრისტიანულ ფილოსოფიაში და მთელი სისრულით გამოვლინდა ქართულ ქრისტიანულ აზროვნებაში (იხ. სირაძე 2008: 23-51). დროის ქრისტიანული კონცეფციის იმპლანტაციის უაღრესად საინტერესო სურათს გვთავაზობს „ბალავარიანის“, იოანე პეტრიწის „განმარტების“, წმ. იოანე დამასკელის „გარდამოცემისა“ და სხვა ქრისტიანული შინაარსის ტექსტები. აღნიშნული ტექსტების ჩვენთვის საგულისხმო ასპექტებს წარმოადგენს: ა) დროის ცნების დეტერმინაცია „ხრონოსად“ და „მარადისობად“, სადაც „ხრონოსი“ რეალური ყოფის სინონიმია, „მარადისობა“ კი – ღმერთის საუფლოსი (“რამეთუ მუნ შორის სამარადისობასა მყოფობაა უძრავად გამანებულ არს, ხოლო აქა ხრონოსა შორის მარადისობაა პირველად და შემდგომად და გარდასრულად, და ანად და მომავალად განყოფილ არს: რამეთუ მუნ საუკუნოა, ხოლო აქა დინებაა ხრონებრი“ (პეტრიწი 1937: 108); ბ) დროის მიმართულების როგორც აპოკალიპტიკური ლტოლვის განსაზღვრა; გ) დროის ფენომენის ესქატოლოგიური გააზრება. სრულიად ცხადია, რომ ქართულმა ქრისტიანულმა ფილოსოფიამ არა მარტო შეითვისა დასავლური თეოლოგიის ტრადიციები დროის პრობლემასთან დაკავშირებით, არამედ გაამკვეთრა და გააღრმავა ისინი დროის ესქატოლოგიური გააზრების თვალსაზრისით.



მაგრამ ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში სრულიად ცხადად წარმოჩენილ ოპოზიციებს დრო/მარადისობა, ეს სამყარო/ის სამყარო, აქ/იქ ზუსტი მეცნიერებების ფუძემდებლებმა იმთავითვე დაუპირისპირეს მიზეზობრივი დეტერმინიზმის პრინციპი: დემოკრიტეს მიერ ჩაყრილ საძირკველზე ჯერ გალილეის ფიზიკა აღმოცენდა, შემდეგ კი – ნიუტონის აბსოლუტური დროისა და სივრცის პოსტულატიტ განსაზღვრული თეორია.

გალილეიმ დრო გეომეტრიის ჩარჩოებში მოათავსა, უარყო მისი ნებისმიერი კავშირი სუბიექტურ, ინდივიდუალურ პერცეფციასთან და სივრცის მეოთხე განზომილებად მოიაზრა. დროის გეომეტრიზაციამ სერიოზული ძვრები გამოიწვია მათემატიკასა და ფიზიკაში. ამ პროცესის უმნიშვნელოვნეს რგოლად დროისა და სივრცის აბსოლუტურ გაგებაზე დამყარებული ნიუტონის თეორია იქცა.

„აბსოლუტური, ჭეშმარიტი, მათემატიკური დრო, – ვკითხულობთ ნიუტონის მოძღვრებაში, – არსებობს თავისთავად და თავისი არსებობით; მას არავითარი კავშირი არა აქვს გარეგან მოვლენებთან, გაედინება თანაბრად და სხვაგვარად ეწოდება ხანგრძლივობა“ (ნიუტონი 1936: 32). ნიუტონის აბსოლუტური დროის თეორია ეფუძნება სიჩქარის იდეალური საზომის აღმოჩენის მოთხოვნილებას. ნიუტონი მიიჩნევს რომ მოძრაობა შეიძლება იყოს სრულიად სხვადასხვაგვარი (მაგ., ჩქარი ან ნელი), მაგრამ აბსოლუტური დროის დინება მუდმივად უცვლელია, საგანთა მყოფადობის ხანგრძლივობა არ არის დამოკიდებული საგანთა მოძრაობის სიჩქარეზე. ნიუტონის თეორიის თანახმად, არსებობს მომენტთა უწყვეტი და მთლიანი რიგი, რომელიც არ არის დამოკიდებული მოვლენებზე, არამედ პირიქით, თავად მოვლენებია დამოკიდებული მასზე: მოვლენებს შორის არსებული დროითი მიმართებები განისაზღვრება მოვლენების მიმართებით დროის იმ მომენტებთან, რომლებშიც ისინი ხორციელდება. შესაბამისად, მიმართება ადრე/მერე რეალიზდება დროის განსხვავებულ მომენტებს შორის.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიუტონის თეორია საკმაოდ კრიტიკულად იქნა მიღებული მისი თანამედროვე ფილოსოფოსების მიერ, მან სერიოზული ზეგავლენა იქონია ზოგადევეროპულ ფილოსოფიურ სივრცეზე. თუნდაც ჰეგელის ფართოდ გახმაურებული დროის თეორია უფრო ნიუტონიანურია თავისი არსით, ვიდრე აგუსტინიანური. ჰეგელმა დრო გაიაზრა, როგორც ბუნების მოძრაობა, რითაც საფუძველი ჩაუყარა ისტორიული დიალექტიკის თავის ცნობილ პრინციპს. ამ პრინციპის თანახმად, აწმყო წარსულის შედეგია და შემოქმედი მომავლისა, რომელიც ორივე მათგანს, ანუ წარსულსა და აწმყოს თანაბრად აირეკლავს. ჰეგელის სისტემის ცენტრალური ელემენტი ცვალებადობაა, ხოლო დრო გაიაზრება ფორმად, „რომელშიც არსებული და რეალური სამყარო ვითარდება როგორც მთლიანობა და ამკვიდრებს საკუთარ რაციონალურ მნიშვნელობას“ (შეროვერი 1975: 158). დროსა და ცვალებადობას, ჰეგელის სისტემის თანახმად, ესაჭიროება სამოქმედო სივრცე. შესაბამისად, ტემპორალური და სივრცული ელემენტები ირწყმებიან „აქ – და – ახლა“ მთლიანობაში: „სივრცის ჭეშმარიტება არის დრო, – წერს ჰეგელი, – ამგვარად სივრცე გარდაიქმნება დროდ“ (ჰეგელი 1975: 185). სრულიად ცხადია, რომ ჰეგელის ისტორიული დიალექტიკის პრინციპი, მსგავსად ნიუტონის აბსოლუტური დროის თეორიისა, დროს აკავშირებს სივრცესთან და მოძრაობასთან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჰეგელმა ჩამოაყალიბა დროის როგორც რეალობის გარეგანი ფორმის თეორია და გამოდევნა დრო სუბიექტის შინაგანი სამყაროდან, სადაც მას კანტმა მიუჩინა ადგილი.

კანტის დროისა და სივრცის კონცეფცია, მსგავსად ჰეგელის დრო-სივრცული კონცეფციისა, ნიუტონის აბსოლუტური დროის თეორიას დაეფუძნა, მხოლოდ განსხვავებულ ფილოსოფიურ რაკურსში გაიაზრა იგი. კანტისათვის მისაღები აღმოჩნდა ნიუტონის დებულება დრო-სივრცის აბსოლუტური ბუნებისა და წმინდა ხანგრძლივობისა და განგრძობადობის შესახებ, მაგრამ სრულიად მიუღებელი მათი როგორც ობიექტური კატეგორიების დეფინიცია. „წმინდა გონების კრიტიკაში“ კანტმა უარყო ნიუტონის აზრი, რომლის თანახმადაც დრო და სივრცე საგნებისა და მოვლენებისაგან დამოუკიდებლად გაიზრებოდა და მიუთითა მათ გარდაუვალ კავშირზე ადამიანის გონთან. თუ ნიუტონის მექანიკურმა დეტერმინიზმმა საფრთხის ქვეშ დააყენა ადამიანის თავისუფალი ნება, კანტმა სცადა მისი რეაბილიტაცია.

დრო და სივრცე კანტმა სუბიექტისათვის ნიშანდობლივ შინაგან კატეგორიებად გაიაზრა და გაათავისუფლა ისინი ნებისმიერი ობიექტური კორელატებისაგან. კანტის თეორიამ შეცვალა დროისა და სივრცის აღქმის ფორმები და პერსპექტივა, აქცია ისინი ცნობიერებისა და პერცეფციის უმთავრეს კატეგორიებად. კანტის კონცეფციის თანახმად, დრო და სივრცე წარმოადგენენ არა რეალობისათვის ნიშანდობლივ კომპონენტებს, არამედ გრძნობადი აღქმის აპრიორულ ფორმებს. „(კანტისათვის – ი. რ.) ადამიანის გარეშე და ადამიანისგან დამოუკიდებელ სფეროში, – შენიშნავს ასკინი, – არ არსებობს დრო. ის არსებობს მხოლოდ ფენომენალურ სფეროში, კანტის თქმით, მოვლენათა სფეროში, რომელიც სუბიექტურ რეალებს მიეკუთვნება“ (ასკინი 1966: 13). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დრო, მსგავსად სივრცისა, კანტის თეორიაში ახასიათებს არა ობიექტს, არამედ სუბიექტს, რომელიც შეიმეცნებს მას. „დრო შეიძლება ჩაითვალოს რეალურად, – განმარტავს კანტი, – არა როგორც ობიექტი, არამედ როგორც აღქმის საშუალება“ (კანტი 1964: 140). სუბიექტი კანტისათვის არამც და არამც არ წარმოადგენს გარესამყაროს პასიურ რეციპიენტს, იგი რთული და აქტიური სისტემაა, სტრუქტურა, რომელიც აღიქვამს, აწესრიგებს და არეგულირებს სამყაროს „დროისა და სივრცის ოპტიკურ ლინზებს“ მიღმა. დრო-სივრცე კანტის მოძღვრებაში წმინდად სუბიექტურ კატეგორიებად წარმოდგებიან, ინტუიტიური შემეცნების ფორმებად, სადაც სივრცე გარე წესრიგის, დრო კი შიდა წესრიგის შეგრძნებასა და შემეცნებას უზრუნველყოფს.

დროისა და სივრცის არსის, ფუნქციისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრა მთელი სიმწვავეთ გაგრძელდა კანტის შემდგომ ეპოქებშიც, როგორც ფილოსოფიის, ისე ზუსტი მეცნიერების სფეროში, მაგრამ კრიტიკულ ფაზას ა. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის შექმნის შემდგომ მიაღწია.

ა. აინშტაინის ფიზიკა, კერძოდ კი ფარდობითობის თეორია მთლიანად დაეფუძნა რეალობის როგორც გარეგანი, უცვლელი და ადამიანური შესაძლებლობისათვის მიუწვდომელი კატეგორიის გააზრებას. დრო, ამ თეორიის თანახმად, უნივერსალური კატეგორიაა, მაგრამ არა აბსოლუტური. მეცნიერი უარყოფს აბსოლუტური სივრცის იდეასაც და დროს სივრცის მეოთხე კოორდინატად და ერთიანი დრო-სივრცული კონტინუუმის კომპონენტად მოიაზრებს. აინშტაინის ფიზიკაში დროის გაგება მჭიდროდ უკავშირდება მატერიის მოძრაობის გაგებას და გამოირიცხავს დრო-სივრცის სუბიექტივისტური გააზრების ალბათობას. მისი ფარდობითობის თეორია იკვლევს დრო-სივრცული სტრუქტურების დამოკიდებულებას მატერიის მოძრაობასა და ურთიერთმიზიდული მასების განაწილებაზე და არა კონკრეტული სუბიექტის ცნობიერებაზე. აინშტაინმა დღის წესრიგიდან მოხსნა

დროის სასრულობისა და მარადისობის საკითხი: „დრო-სივრცული მახასიათებლების ფარდობითობა, დროული და სივრცული მასშტაბების ცვალებადობა, აღმოჩენილი ფარდობითობის თეორიის წიაღში, ონტოლოგიურ ხასიათს ატარებს და განპირობებულია არა ცალკეული სუბიექტის ნებით, არამედ მატერიალური სხეულების ობიექტური მოძრაობით“ (ასკინი 1966: 34).

ა. აინშტაინის თეორიას დაეფუძნა ჰ. მინკოვსკის შრომა „სივრცე და დრო“, სადაც ავტორი ავითარებს დროისა და სივრცის ობიექტურობისა და მთლიანობის იდეას. „არ არსებობს არც ერთი ადგილი დროის გარეშე და არავითარი დრო ადგილის გარეშე“, – წერს იგი (უინტროუ 1964: 288). ეს იდეა მკვლევარმა „მინკოვსკის დიაგრამის“ სახელით ცნობილ სქემაში განათავსა.

პირველი ფილოსოფოსი, რომელიც გამოეხმაურა ა. აინშტაინისა და ჰ. მინკოვსკის დრო-სივრცული კონტინუუმის ობიექტივისტურ კონცეფციას, იყო ნეორეალისტი ფილოსოფოსი ს. ალექსანდერი. თავის გახმაურებულ შრომაში „სივრცე, დრო და ღვთაება“, ალექსანდერი იცავს დროისა და სივრცის განუყოფელობის იდეას სამყაროს სტრუქტურულ მოდელში და ამთლიანებს მათ დეფისური ჰიბრიდის „სივრცე-დრო“ სახით. თავისთავად ის ფაქტი, თვლის ალექსანდერი, რომ დრო განიცდება როგორც თანამიმდევრობა, ხოლო სივრცე როგორც ერთდროულობა, ამტკიცებს ამ ორი კატეგორიის შერწყმის აუცილებლობას: „არ არსებობს სივრცე დროის გარეშე და დრო – სივრცის გარეშე – წერს იგი, – სივრცე თავისი არსით ტემპორალურია, დრო კი – სივრცული“ (ალექსანდერი 1975: 240).

ანალოგიური ტენდენცია აღინიშნება პ. ფლორენსკის ნაშრომშიც „სივრცულობისა და დროის ანალიზი მხატვრულ-სახვით ნაწარმოებებში“. პ. ფლორენსკი დროს სივრცის მეოთხე კოორდინატად გაიაზრებს, ხოლო დრო-სივრცულ მთლიანობას – რეალობის ერთადერთ ჩარჩოდ. „რეალობა არსებობს დროში, – მიუთითებს იგი, – ისევე, როგორც ჩვენ თავად ვარსებობთ დროში და, შესაბამისად, დროს უკავშირდება ჩვენი წარმოდგენებიცა და რეალობის შეფასებაც“ (ფლორენსკი 1993: 186).

მოაზროვნე, რომელიც აქტიურად დაუპირისპირდა სამეცნიერო და ფილოსოფიურ წრეებში მომძლავრებულ ობიექტივისტურ ტენდენციებს, იყო ფრანგი ფილოსოფოსი ა. ბერგსონი.

ა. ბერგსონის მიერ შემუშავებული დროის თეორია ეფუძნება დიქოტომიას, რომელიც არსებობს დროის ორ ფორმას შორის: დროის ყოფით და კონცეპტუალიზებულ ფორმებს შორის. ორივე მათგანი, ფილოსოფოსის აზრით, შინაგანი დროის ფორმას წარმოადგენს: პირველი დროის ინსტინქტურ შემეცნებას გამოხატავს, მეორე კი – ინტელექტუალურს. რეალობის ხილული მდინარება, – თვლის ბერგსონი, წარმოადგენს „ნაკადის“ უსასრულო ხანგრძლივობას, რომელსაც ინტელექტი გასაგებ და მისაწვდომ მონაკვეთებად გარდაქმნის. გარდაქმნას საფუძვლად უდევს დროის „გარდაქმნა“ სივრცის ენაზე, დინამიკის გადასტატიკურება, ანუ მცდელობა დროის გააზრებისა სივრცის „ნილაბქვეშ“. იმისათვის, რომ ორი მოვლენა აღქმულ იქნეს სათანადო თანამიმდევრობაში, – მიიჩნევს ფილოსოფოსი, საჭიროა მათი ერთდროული, თანადროული წვდომა. შესაბამისად, დროსა და სივრცეში დაცილებული მოვლენების შეპირისპირება ინტელექტუალური შემეცნებისა და აღქმის აუცილებელ რეკვიზიტს წარმოადგენს, კონდიციას, რომელიც განაპირობებს ურთულეს მენტალურ ოპერაციებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბერგსონი იყო ერთ-ერთი პირველი ფილოსოფოსი, რომელმაც წამოაყენა დიაქრონული თანამიმდევრობის

როგორც გონის თვისების სინქრონიზების კონცეფცია. ამ კონცეფციის თანახმად, ნებსიმიერი მცდელობა ცალკეულ მომენტთა აღქმისა ტემპორალური „ნესრიგის“ კონტექსტში იწვევს, თანამიმდევრობის ფასეულ ტრანსპოზიციას ერთდროულობაში: „ვითვალისწინებთ რა ერთდროულ აღქმას, – წერს ბერგსონი, – ჩვენ განვაღაგებთ ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობებს ერთურობის გვერდით და არა ერთმანეთში გამჭოლად. მოკლედ, ჩვენ ვახდენთ დროის პროექტირებას სივრცეში, გამოვხატავთ ხანგრძლივობას განფენილობის ფორმაში, რის შედეგადაც ხანგრძლივობა იღებს უწყვეტი ხაზის, ანუ ჯაჭვის ფორმას, რომლის ნაწილებიც კი არ იჭრება ერთმანეთში, არამედ ეხება ერთმანეთს. შევნიშნავთ, რომ ეს ფორმა უკვე გულისხმობს „წინარე“-სა და „მომდევნო“-ს არა თანამიმდევრულ, არამედ ერთდროულ აღქმას” (ბერგსონი 1910: 88). ხანგრძლივობის ეს „სიმბოლური რეპრეზენტაცია“ ანუ ჰომოგენური ტემპორალური მედიუმი, ინტელექტუალიზებული აღქმის პროდუქტს წარმოადგენს. შესაბამისად, ხანგრძლივობა წმინდა გონისმიერ კონსტრუქციად გვევლინება და, როგორც ინტელექტუალიზებული პროცესი, მაქსიმალურად ემიჯნება რეალობას. ბერგსონი მიიჩნევს, რომ ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრება, თავისი ნუმერაციულ-კვანტიტატიური ქრონოლოგიზმით, ამსხვრევს ხანგრძლივობის სუბიექტურ შემეცნებას და გარდაქმნის დროს იზოლირებულ და ონტოლოგიურად გაუფასურებულ ფრაგმენტებად. ბერგსონისეული ხანგრძლივობის ღირებულებას მისი თვისებრიობა ანუ კვალიტატიზმი განაპირობებს. „წმინდა ხანგრძლივობა, – აღნიშნავს იგი, – მთლიანად ხარისხობრივია“ (ბერგსონი 1910: 90). ბერგსონის ხანგრძლივობა, იგივე *La duree*, გულისხმობს სამყაროს უწყვეტი კონტინუუმის წვდომას, ანუ „მე“-ს მიერ „მე“-ს დაუსრულებელ ქმნადობას: სრულიად ცხადია, რომ ხანგრძლივობის ერთადერთ მატარებლად ბერგსონის თეორიაში სუბიექტი მიიჩნევა. დროის ინტელექტუალური წარმოება, რომელსაც მიმართავს ფილოსოფოსი, დროის ტრიალული სისტემის – წარსული, აწმყო, მომავალი – არასტანდარტულ კონფიგურაციებს გამოიმუშავებს. დროის ამ მონესრიგებულ დეტერმინაციას „ადრე“ – „მერე“-ს პრინციპით, ბერგსონი უპირისპირებს მოუნესრიგებელ, პერსონალიზებულ ანარქიას, ე. წ. „ანეწილ სხვადასხვაობას“, რომლის მთავარ შემოქმედადაც სუბიექტი წარმოდგება. ბერგსონი თვლის, რომ A და B მოვლენები, რომლებიც გარკვეული თანამიმდევრობით ხასიათდება, ერთდროულად უნდა იქნეს გააზრებული სუბიექტის მიერ, ანუ უნდა განხორციელდეს წარსული მოვლენის პერსპექტიული პროექტირება აწმყოს ცნობიერებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარსული არასწორხაზოვან კატეგორიად მოიაზრება, ერთგვარ მნიშვნულ საცავად, რომელიც მესხიერების ცვალებადი პარადიგმის საშუალებით პროექტირდება აწმყოში. ბერგსონი სრულიად აშკარად სვამს დროის ინვერსიული შექცევადობის საკითხს. მისი ეს უკიდურესად სუბიექტივისტური კონცეფცია, ვფიქრობთ, მნიშვნელოვნად ეხმიანება მ. პრუსტის იდეას „დროის ინკარნაციის“ შესახებ: „დრო ემორჩილება ინკარნაციას, – წერს პრუსტი, – წარსული წლები კვლავაც ახლოს არიან ჩვენთან“ (ოლსონ კ. მორი 1989: 35).

დროის როგორც სუბიექტური კატეგორიის გააზრებას, ბერგსონის კვალდაკვალ ო. შპენგლერიც მიემხრო. დრო შპენგლერის მოძღვრებაში შინაგანი საწყისის, ბედის, გარდაუვალობის სინონიმური ცნებაა, რაც კონცეპტუალურად უკავშირდება დროის რელიგიურ გააზრებას. ამის დასტურია თავად ფილოსოფოსის გულახდილი აღიარება; „ძველ ფილოსოფიაში, – აღნიშნავს იგი, – მე ვპოვე დროის მხო-

ლოდ ერთი, ჭეშმარიტად ღრმა და ღვთისნიერი განმარტება. ის ავგუსტინეს ეკუთვნის“ (შპენგლერი 1923: 129).

კიდევ უფრო მეტი კატეგორიულობით გამოირჩევა ვ. სოლოვიოვის პოზიცია: ფილოსოფოსი დაუშვებლად მიიჩნევს დროის ობიექტივიზაციას და მისი როგორც ემპირიული კატეგორიის გააზრებას: „დრო, – წერს ვ. სოლოვიოვი, – გამორიცხავს მისი წარმოშობის ემპირიულ ახსნასა და მისი ბუნების რაციონალურ გააზრებას“ (სოლოვიოვი 1892: 367-368).

ბერგსონის მიერ დანერგილმა ტენდენციამ – „ეძიეთ დროის ჭეშმარიტი არსი“ – უაღრესად ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო საკითხის კვლევის ისტორიისათვის. მსჯელობა დროისა და სივრცის, მათი არსის, სტრუქტურისა და ურთიერთმიმართების შესახებ ფართოდ მოედო მსოფლიო ფილოსოფიურ და სამეცნიერო წრეებს. თავიანთი წვლილი ამ საქმეში შეიტანეს მე-20 საუკუნის გავლენიანმა ფილოსოფიურმა მიმდინარეობებმა, რომელთა შორის განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ექსისტენციალიზმი (მ. ჰაიდეგერი, ფ.-ჰ. სარტრი, ა. კამიუ) და ფენომენოლოგია (ე. ჰუსერლი, მ. შელერი). ამ სკოლებმა მათთვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალური შტრიხები შესძინეს პრობლემას: თუ ეგზისტენციალისტებმა გამოყვეს „დროულობა“ როგორც „პირველსაწყისი დრო“ და მიიჩნიეს იგი არსებობის ანუ ექსისტენსის ამოსავალ კატეგორიად, ფენომენოლოგებმა დაამკვიდრეს „დროული და სივრცული ცნობიერების“, როგორც ფენომენოლოგიური თვისების, სპეციალური ცნება, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, თითოეული მათგანის პოზიცია შეიძლება განისაზღვროს, როგორც სუბიექტივისტური: დროის ვერც სუბსტანციალიზაციამ და ვერც ფენომენოლოგიზაციამ ვერ შეძლო სუბიექტივიზმის დაძლევა.

ამრიგად, განსხვავებით ადრეანტიკური პერიოდის ფილოსოფიური თეორიები-საგან, თანამედროვე პერიოდის ფილოსოფიური და სამეცნიერო კონცეფციები დროისა და სივრცის შესახებ მკვეთრად გაიმიჯნა დრო-სივრცის გააზრების ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური პოზიციების თვალსაზრისით. თუ პირველნი (გალილეი, ნიუტონი, ჰეგელი, ლეიბნიცი, დარვინი, აინშტაინი, მინკოვსკი, ალექსანდერი, ფლორენსკი) დროსა და სივრცეს ობიექტურად არსებულ კატეგორიებად თვლიან (ცხადია, განსხვავებულ ნიუანსურ რაკურსებში), მეორენი (კანტი, ბერგსონი, შპენგლერი, სოლოვიოვი, მოგვიანებით – ექსისტენციალისტები და ფენომენოლოგები) მათ სუბიექტისათვის ნიშანდობლივ მახასიათებლებად მიიჩნევენ. მაგრამ პრინციპულ განსხვავებას ამ ორ პოზიციას შორის, გარდა დროისა და სივრცის არსის წინააღმდეგობრივი განსაზღვრებისა, ქმნის დროის ფენომენის შექცევადობა/შეუქცევადობის, სასრულობა/უსასრულობისა და სიკვდილი/მარადისობის პრობლემათა არაერთგვაროვანი დეფინიცია: თუ დროის ობიექტივისტური თეორიის მომხრენი უყოყმანოდ იზიარებენ დროის შეუქცევადობის კანონს, სუბიექტივისტური თეორიის მომხრენი ცდილობენ ახსნან დროის ინვერსიული შექცევადობა მესხიერებისა და წარმოსახვის ანმყოში პროექციების კონცეფციით; თუ დროის ობიექტივისტური თეორიის მომხრენი ერთხმად აღიარებენ დროის ნაკადის, როგორც მოძრავი მატერიის თვისების, უსასრულობის იდეას, სუბიექტივისტები კატეგორიულად გამორიცხავენ და უარყოფენ ამ აზრს; თუ დროის ობიექტივისტური თეორიის თანახმად, დროისა და სივრცის სიდიდეები დამოკიდებულია არა ინდივიდის შინაგან სამყაროზე, არამედ მოძრავ მატერიაზე, დროის სუბიექტივისტური თეორიის თანახმად, დროცა და სივრცეც სასრულ კა-

ტეგორიებს წარმოადგენენ და მათი, როგორც რეალურად არსებული სამყაროს მახასიათებლების, სასრულობა განპირობებულია თავად სამყაროს სასრულობით; თუ დროის ობიექტივისტური თეორიის თანახმად, „მარადისობა“ წარმოადგენს დროის რაოდენობრივ საზომს, რომელიც შეესაბამება დროის უწყვეტ ხანგრძლივობას, დროის სუბიექტივისტური თეორიის თანახმად, „მარადისობა“ ზედროული რეალობის აღმნიშვნელი ცნებაა, დროის რაოდენობრივი ჩარჩოებისაგან თავისუფალი თვისებრიობისა. „კაცობრიობის ისტორია მიწაზე, – წერს ბერდიაევი, – არის არსებობის ტრაგედია რამდენიმე აქტად, მას აქვს დასაწყისი და დასასრული.... ამ სამყაროსა და თითოეული ჩვენთაგანის ხორცი მარადისობისათვის უნდა გადარჩეს... ზედროულ მარადისობაში... აღარ იქნება დროული, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა, არამედ მხოლოდ იდეალური, დროისგან თავისუფალი სრულყოფილება“ (ბერდიაევი 1989: 141-142).

შესაბამისად, დროის სუბიექტივისტური თეორიის ცენტრალურ დიქოტომიას წარმოადგენს „დროისა“ და „მარადისობის“, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „ცვალებადი დროისა“ და „უცვლელი ზედროულობის“ კონცეპტუალური დაპირისპირება.

ამრიგად, მსოფლიო აზრის განვითარების ისტორია ცხადად და თვალნათლივ წარმოაჩენს სამყაროს გააზრების ორ ცენტრალურ ტენდენციას: ობიექტივისტურსა და სუბიექტივისტურს. სხვაობა ამ ტენდენციებს შორის საცნაურია ნებისმიერი ორიენტირების დონეზე, მაგრამ განსაკუთრებულ დისპოზიციას დროისა და სივრცის კატეგორიებზე მსჯელობისას აღწევს. ანტიკური ეპოქიდან ვიდრე დღემდე, აღნიშნული „ბანაკების“ წარმომადგენლები რადიკალურად განსხვავებულ რაკურსებში მოიაზრებენ დროისა და სივრცის დეფინიციისათვის მნიშვნელოვან ისეთ საკითხებს, როგორცაა: დროისა და სივრცის რაობის, მათი არსისა და ურთიერთმართების საკითხი, დროის ხანგრძლივობის, შექცევადობა-შეუქცევადობისა და სასრულობა-უსასრულობის საკითხი, დროისა და მარადისობის, როგორც ზედროული თვისებრიობის, დიქოტომიის საკითხი.

### **3.2. დროისა და სივრცის კატეგორიათა მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის თეორიული პარადიგმა. ქრონოტოპის როლი ლიტერატურული ანტიუტოპიის ყანრული დეტერმინაციის პროცესში**

ნებისმიერი სახის მსჯელობა დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, პირველ ყოვლისა, გულისხმობს დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის სპეციფიკის განსაზღვრას, ანუ მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ცნებათა თეორიულ-ლიტერატურულ დეფინიციას.

დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიურ-მეცნიერული ინტერპრეტაციების კვალდაკვალ, დროისა და სივრცის დეფინიციის განმსაზღვრელ მიმართულებებად მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში ობიექტივისტური და სუბიექტივისტური კონცეფციები იქცა.

დროისა და სივრცის გააზრების ობიექტივისტური თეორიის ყველაზე მნიშვნელოვან კონოტაციას მ. ბახტინის ქრონოტოპული თეორია წარმოადგენს.

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ ნიშნავს დროს, „ტოპოს“ – სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინში – „ქრონოტოპი“ – ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფლობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურაში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის, – წერს ბახტინი, – ჩვენ ქრონოტოპს ვუნოდებთ (რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“).... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფლობის გამოხატვა (დრო, როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა)... მხატვრული ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში“ (ბახტინი 1986: 121).

ქრონოტოპი ბახტინისათვის წარმოადგენს ერთგვარ საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში როგორ ხორციელდება რეალური ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის, სივრცისა და პერსონაჟების მათთან კორელაციის პროცესი. ბახტინის აზრით, ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დროისა და სივრცის) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები მოგზაურობითი ან სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე და ა. შ. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთი კონკრეტული მთლიანობაა და ერთურთის გარეშე არ მოიაზრება. დამოკიდებულებანი დრო-სივრცესა და მათში განთავსებულ ადამიანებს შორის, – თვლის ბახტინი, იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით. ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და ჟანრულიც, ერთდროულად მოიაზრება სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებში.

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს:

- ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა;
- ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება;
- გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა.

თითოეული ეს მიმართულება მუდმივად ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და, ცხადია, ინვევს ცვალებადი ქრონოტოპული მოდელების ჩამოყალიბებას, რომელთა უპირველეს დანიშნულებად ბახტინი ისტორიული და ჟანრულ-ტიპოლოგიური ფუნქციების რეალიზებას მიიჩნევს.

მართებულად შენიშნავს ც. ტოდოროვი: „ბახტინი არკვევს ურთიერთობას ტექსტსა და სამყაროს შორის – სამყაროს მოდელსა და ტექსტის მოდელს შორის. ეს მოდულაცია განიხილება მისი კონსტიტუციური ელემენტების – სივრცისა და დროის კონტექსტში... საგულისხმოა, რომ ბახტინი არასოდეს იყენებს ქრონოტოპის ცნებას შეზღუდულად, დროისა და სივრცის ორგანიზების ვიწრო გაგებით, არამედ აფართოებს მას სამყაროს ორგანიზების მნიშვნელობით“ (ტოდოროვი... 1984: 83).

დრო-სივრცის, როგორც ერთი მთლიანი სეგმენტის გაზრებას სერიოზული მომხრეები გამოუჩნდა რუსულ და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივ-

რცეში. განიხილავს რა მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის პოეტიკას, დ. ლიხაჩოვი აყენებს მათი ერთიანობის საკითხს:

„სიტყვიერ ხელოვნებაში სივრცე უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ დროს. ის დინამიურია. სივრცე ქმნის სამოქმედო ფონს და თავადაც მოძრაობს, იცვლება – ეს მოძრაობა (მოძრაობაში მთლიანდებიან სივრცე და დრო) შეიძლება იყოს მარტივი ან რთული, სწრაფი ან შენელებული, მჭიდროდ დაკავშირებული.... მიზეზ-შედეგობრივ მიმართულებებთან“ (ლიხაჩოვი 1979: 335).

„სივრცე და დრო“ ხელოვნებაში მხატვრული სახის უნივერსალურ განსაზღვრებებს წარმოადგენს... მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო ერთ ურღვევ მთლიანობას ქმნის“ (ბაბუშკინი 1984: 276), – მიუთითებს ს. ბაბუშკინი.

ნ. გეის მოსაზრებით, „დროული და სივრცული კოორდინატები წარმოადგენს ნაწარმოების არა მარტო კარკასს, არამედ მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებებს“ (გეი 1975: 277).

ნაშრომში – „ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები“ – განიხილავს რა ქართული მწერლობისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების საკითხებს, რ. სირაძე საგანგებოდ აღნიშნავს მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში:

„სიუჟეტური დრო ადვილად უკავშირდება „მხატვრულ“ (სიუჟეტურ) სივრცეს და მთლიანობა დრო-სივრცისა (ხრონოტოპი) განსახოვნების საფუძველი ხდება“ (სირაძე 1987: 27).

სივრცის დომინანტურობით აღბეჭდილი თავისებური დრო-სივრცული ინტეგრაციის, ე. წ. „დროის სპაციალიზაციის“, ანუ „სივრცული ფორმის“ სულისკვეთებით არის გაჟღენთილი დ. ფრენკის ცნობილი წერილიც „სივრცული ფორმა თანამედროვე ლიტერატურაში“. ფრენკი, მიმოიხილავს რა ლესინგის „ლაოკოონის“ ტექსტს, მიიჩნევს, რომ ხელოვნების დარგების დეტერმინაცია „დროულ“ და „სივრცულ“ სახეობებად ერთობ რიგიდულია. მიუხედავად იმისა, რომ დრო წარმოადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების პრიორიტეტულ კატეგორიას, თვლის მკვლევარი, „თანამედროვე პოეზიის ესთეტიკური ფორმა ეფუძნება სივრცის ლოგიკას, რომელიც მკითხველისაგან ითხოვს სრულ გარდასახვას ენასთან მიმართებაში“ (ფრენკი 1987: 199). ფრენკის თეორიის თანახმად, მე-20 საუკუნის პოეზია (ე. პაუნდი, ტ. ს. ელიოტი) და პროზა (მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი, დ. ბერნსი) არღვევს თხრობის ტრადიციულ სტილს და ახდენს ენობრივი და აზრობრივი სტრუქტურების შინაგანი კავშირის აქცენტირებას, რაც, თავის მხრივ, მხატვრული სახის ასახვისა და აღქმის ფრაგმენტულ-ასოციაციურ პრინციპს ეფუძნება. ფრაგმენტულ-ასოციაციური ანუ რეფლექსური რეფერენციის პრინციპის თანახმად, დრო-სივრცული დუალიზმი უნივერსალურ კატეგორიას წარმოადგენს და კონცეპტუალურად უპირისპირდება დროისა და სივრცის, როგორც პოლარულად დაპირისპირებული აბსტრაქციების გააზრებას. მართებულად აღნიშნავს ჟ. ვ. ჰოლდეიმი: „დროის სპაციალიზაცია ფრენკის სისტემაში ორი გზით ხორციელდება: რეალობის მითოლოგიზაციისა და მითის ტემპორალიზაციის გზით“ (ჰოლდეიმი 1984: 196).

მაგრამ დრო-სივრცული კონტინუუმის ობიექტივისტურ ტენდენციას სერიოზული ალტერნატივა გამოუჩნდა დროის კატეგორიის დომინანტურობის იდეით გაჟღენთილი სუბიექტივისტური კონცეფციის მომხრეთა სახით. საპროგრამო მნიშვნე-



ლობას, ამ თვალსაზრისით, იძენს უ. ვ. სპანოსის წერილი „თანამედროვე სალიტერატურო კრიტიკა და დროის სპაციალიზაცია: ექსისტენციალური კრიტიკა“.

სპანოსის პოზიცია ჰაიდეგერის ნაშრომის „ყოფიერება და დრო“ ესთეტიკურ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს და თანამიმდევრულად იცავს დროის დომინანტურობის იდეას: „დროის განზომილების შეზღუდვა ლიტერატურაში ანუ სივრცული წარმოსახვა, – წერს იგი, – არის მცდელობა ლიტერატურული მოვლენის გაიგივებისა ნეიტრალურ ესთეტიკურ ობიექტთან, წმინდად ფორმალურ კონსტრუქციასთან, რომელიც დაცლილია შინაარსისაგან“. სპანოსი იცავს დროის არა მხოლოდ დომინანტურობის იდეას მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, არამედ – მისი სუბიექტივისტური გააზრების აუცილებლობისა და ჟანრგანმსაზღვრელობის იდეას. „თუ დომინირებს ლიტერატურის ტემპორალური ბუნება, – მიუთითებს იგი, – მაშინ აღმოვაჩინოთ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების „დროული ფორმა“ – სწორხაზოვანი, წრიული, სპირალური, წყვეტილი თუ სხვა, – ცხადად გამოხატავს კონკრეტული მწერლის მიმართებას რეალურ სამყაროსთან... მხოლოდ „დროული ფორმა“ განსაზღვრავს ავტორის მსოფლმხედველობრივი მიკროკოსმოსის მიმართებას მაკროკოსმოსთან“ (სპანოსი 1970: 100).

სრულიად ცხადია, რომ დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის ზოგად-თეორიული ტენდენციები კონცეპტუალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. მხატვრული დროისა და სივრცის არსის, ფუნქციონისა და ურთიერთმიმართების ძირეული ლიტერატურათმცოდნეობითი კონოტაციები, ვფიქრობთ, სრულად ავლენენ იმ სხვადასხვაობას, რომელიც არსებობს მათ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ საფუძვლებს შორის. ლოგიკურად ჩნდება კითხვა: მხატვრული დროისა და სივრცის პრაქტიკულად რეალიზების რომელ ფორმას ირჩევს ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჩვენთვის საინტერესო მოდელი და როგორ შეიძლება განისაზღვროს მისი თეორიულ-მეთოდოლოგიური ჩარჩო?

ქრონოტოპის კონცეფცია და მისი მორგების ლოგიკური მცდელობა ანტიუტოპიის ლიტერატურული ჟანრის სისტემაზე, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ მართებული და საფუძვლიანი, არამედ არსებითიც კია ანტიუტოპიის ჟანრის შიდასტრუქტურული დეტერმინაციის პროცესში. ანტიუტოპიის ქრონოტოპული მოდელი, როგორც ჟანრის ფასეული სტრუქტურული კარკასი, ინტეგრირდება ჟანრის ასევე ფასეულ კონცეპტუალურ და მოტივაციურ მოდელებთან და იქმნება ერთიანი, მთლიანი, დასაბუთებული ჟანრული მოდელი, რომლის გაღრმავებაც, ვფიქრობთ, სავსებით შესაძლებელია ანტიუტოპიური მეტატექსტის მიმართულებით.

მე-20 საუკუნეში შექმნილი კლასიკური ანტიუტოპიები – ზამიატინის „ჩვენ“, ჰაქსლის „ო, საოცარი, ახალი სამყარო“, ორუელის „1984“, მისივე „საქონლის ბაკი“, პლატონოვის „ჩვენი გური“, დამბროვსკის „უსარგებლო საგანთა ფაკულტეტი“ და სხვა – ვფიქრობთ, ზედმინევნით ზუსტად აკმაყოფილებენ ანტიუტოპიის ჟანრის ჩვენ მიერ ნაშრომის მე-2 თავში დეფინიცირებულ მოდელს. წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს ამ კლასიკური ანტიუტოპიების დეტალური განხილვა, მაგრამ ერთი რამ უეჭველად უნდა აღინიშნოს: მე-20 საუკუნის კლასიკური ანტიუტოპიური რომანები იდენტურ ჰარმონიაზე აგებულ გამებს ჰგავს, კონცეპტუალურად, მოტივაციურად და სტრუქტურულად თანხვედნილ კომპოზიციებს, რომლებსაც საერთო ძალა ამოძრავებს: პროტესტი „ახალი სამყაროს“ მიმართ. იდეალური საზოგადოების მშენებელთა მიერ შემოთავაზებული „ახალი სამყარო“

უკუნეთ წყვიდად წარმოადგენს ანტიუტოპისტი მწერლებისათვის, ბრმა სივრცეს, სადაც რეალიზდება ჟანრისათვის ნიშანდობლივი, ჩვენ მიერ ზემოთ გამოკვეთილი მახასიათებლები. ცხადია, ყოველ ნაწარმოებს თავისი ინდივიდუალური სტილი, მანერა და თემატიკა გამოარჩევს, მაგრამ სავსებით დასაშვებად მიგვაჩნია მათი გამთლიანება ერთ სისტემაში. გამთლიანების საფუძველს წარმოადგენს ანტიუტოპიური რომანების კლასიკური ნიმუშების, როგორც „არათავისუფალი საზოგადოების“ „იდეალური ტიპის“ ჩამოყალიბებისათვის საჭირო ღირებული მასალის გააზრება. კლასიკური ანტიუტოპიური რომანი წარმოადგენს „ახალი წესრიგის“ წნეხის ქვეშ გათელილი ადამიანური „მე“-ს საბედისწერო ჯანყის მხატვრულ-ლიტერატურულ გამოხატულებას. იქმნება ზეტექსტი, ე.წ. მეტატექსტი, რომელიც ასახავს სამყაროს ანტიუტოპიურ სურათს.

ანტიუტოპიური მეტატექსტის იდეა არა მხოლოდ ამთლიანებს ანტიუტოპიური ჟანრის ლიტერატურას, არამედ იძლევა მისი შინაგანი დეტერმინაციის საშუალებას. დეტერმინაციის არსებით ასპექტს, ჩვენი აზრით, ქრონოტოპული მოდელის სპეციფიკა განსაზღვრავს. სრულიად ცხადია, რომ ანტიუტოპიური ჟანრის თხზულებებზე მიჩნეული ფ. კაფკას „ციხესიმაგრე“, მისივე „პროცესი“, ვ. ნაბოკოვის „მოპატიჟება სიკვდილზე“ და „Bend Sinister“ განსხვავდება ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელისა და სხვათა „ჟანრულად მკაცრი“ ანტიუტოპიებისაგან. ი. ეფიმოვი შენიშნავს: „თუკი ანტიუტოპიის ჟანრი, იმ სახით, როგორც ის შედგა ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელის, ბრედბერის, სტრუგაცკების შემოქმედებაში, ენათესავება მათ (ფ. კაფკასა და ვ. ნაბოკოვის – ი. რ.) რომანებს, ნათესაობა უფრო გარეგანია, ვიდრე არსებითი. ანტიუტოპისტი მწერლები თავიანთ თხზულებებს ერთსა და იმავე ხერხზე დაყრდნობით ქმნიდნენ: ირჩევდნენ მათი თანამედროვე ცხოვრების სოციალურ, პოლიტიკურ, სამეცნიერო-ინტელექტუალურ სფეროებში მიმდინარე საგულისხმო ტენდენციებსა და ძვრებს და იწყებდნენ ფიქრს: რა მოხდება, თუ ეს ტენდენციები უკიდურესი ენერგიულობით განვითარდება და პოლიტიკურად ამოწურავს საკუთარ თავს. შემდგომ ამისა, მოქმედება ვითარდებოდა აბსურდულ-გროტესკულ საზოგადოებაში, რომელშიც დასაშვები იყო მსგავსი მოვლენების ხდომილება. სულ სხვა საქმეა კაფკასა და ნაბოკოვის შემოქმედება. მათ ნაკლებად იტაცებდათ საზოგადოებრივი მოწყობის პრობლემა. ეს საკითხი თითქოს კარგ სავარჯიშოს წარმოადგენდა ამ მწერლების შემოქმედებითი წარმოსახვის გაფართოებისათვის... გროტესკული ჰიპერბოლიზაციის ხერხი, თუკი ის საერთოდ გამოიყენება კაფკასა და ნაბოკოვის რომანებში, მიმართულია არა სოციალური ტენდენციებისკენ, როგორც ეს ანტიუტოპისტ მწერლებს სჩვევიათ, არამედ – უფრო ღრმა, ძლიერი სულიერი კონფლიქტებისაკენ, რომლებიც ადამიანური არსებობის ნიაღში არიან ჩაბუდებულნი“ (ეფიმოვი 1985: 82).

ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით მკვლევრის ამ უაღრესად საგულისხმო დაკვირვებას, თუმცა, ვერ გავიზიარებთ მის ერთგვარად ცალსახა აზრს კაფკასა და ნაბოკოვის დასახელებული რომანების „მხოლოდ გარეგანი ნათესაობის“ შესახებ ანტიუტოპიის ჟანრთან. როგორც ერთი, ისე მეორე მწერლის აღნიშნული თხზულებების ჩართვა ანტიუტოპიურ მეტატექსტში, ჩვენი აზრით, სრულიად მართებულია და ეფუძნება არა ზედაპირულ, „გარეგან ნათესაობას“, არამედ არსებითი კავშირის პრინციპს. „ციხესიმაგრე“, „პროცესი“, „მოპატიჟება სიკვდილზე“, „Bend Sinister“, ვფიქრობთ, აკმაყოფილებენ, ცხადია, მეტ-ნაკლები მასშტაბურობით, ანტიუ-

ტოპიის ჟანრისათვის ნიშანდობლივ კონცეპტუალურ, მოტივაციურ და სტრუქტურულ მახასიათებლებს (მოგვიანებით ეს მახასიათებლები აქცენტირებული იქნება კონკრეტული ტექსტების ანალიზის პროცესში). ლოგიკურად იბადება კითხვა: მაშ, რა ქმნის განსხვავებას? რა ნიშნით გამოირჩევიან კაფკასა და ნაბოკოვის თხზულებები კლასიკური ანტიუტოპიებისაგან? რა განაპირობებს „უფრო ღრმა, ძლიერი სულიერი კონფლიქტების“ გაშლასა და რეალიზებას?

ჩვენი აზრით, კაფკასა და ნაბოკოვის ანტიუტოპიური რომანების განსაკუთრებულობას ანუ მათ დეტერმინაციას ინდივიდუალურ სისტემად ანტიუტოპიური მეტატექსტის ზოგადჟანრულ სისტემაში განაპირობებს არა ანტიუტოპიის ჟანრისათვის ნიშანდობლივი მოტივაციური მოდელი, რომელიც მეტ-ნაკლები პრიორიტეტულობით რეალიზდება მათ თხზულებებში, არამედ სპეციფიკური სტრუქტურული ანუ ქრონოტოპული მოდელი, რომელიც განსაზღვრავს ასევე სპეციფიკურ კონცეპტუალურ მოდელს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის საფუძვლად ჩვენ მივიჩნევთ ტექსტის ქრონოტოპულ სისტემას, ე. ი. მწერლის ინდივიდუალურ მიმართებას ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ ქრონოტოპულ ოპოზიციებთან. შესაბამისად, ვთვლით, რომ ქრონოტოპული კატეგორიების ინდივიდუალური, იგივე სუბიექტური, გააზრება განაპირობებს ანტიუტოპიის ჟანრის დეტერმინაციას ცალკეული ტიპის ანტიუტოპიებად: მეცნიერული ანტიუტოპია, ფანტასტიკური ანტიუტოპია, სატირული ანტიუტოპია და სხვა. ფ. კაფკასა და ვ. ნაბოკოვის დასახელებული თხზულებების წაკითხვა, ჩვენი აზრით, მიზანშეწონილი და მართებულია ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ჟანრული მოდელის კონტექსტში. ამავე კონტექსტში მოვიაზრებთ ქართველი მწერლის მ. ჯავახიშვილის რომანს „ჯაყოს ხიზნები“. ჩვენ, ცხადია, არ ვამტკიცებთ, რომ ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ჟანრული ჩარჩო წარმოადგენს ზემოთ ჩამოთვლილი რომანების გააზრების ერთადერთ კრიტერიუმს (ამ ტექსტების მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული სიღრმე შეუძლებელს ხდის მათ ლოკალიზებას ერთი რომელიმე ლიტერატურული მოდელის ჩარჩოში), მაგრამ მიგვაჩნია, რომ ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის მოდელი ამ ღირებულ მხატვრულ თხზულებათა წაკითხვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, არსებითი და საინტერესო რაკურსია.

ესქატოლოგიზმი, რომელიც განსაზღვრავს ანტიუტოპიის ამ სპეციფიკური სახეობის სტრუქტურას, ვფიქრობთ, იმთავითვე მიუთითებს მწერლის სიღრმისეულ მიმართებას ქრონოტოპულ მოდელებთან. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ცენტრალური პრობლემა არის არა მხოლოდ გროტესკული პროტესტი არსებული რეჟიმის მიმართ, არამედ „იდეალური წესრიგის“, „კოლექტიური“ პათოსისა და „მასობრივი“ იდეოლოგიის წიაღში ჩაკარგული პიროვნების გამოღვიძება, ინდივიდუალური „მე“-ს საბედისწერო ჯანყი რეალობის წინააღმდეგ, არსებულ დრო-სივრცულ გარემოსთან მისი სრული შეუთავსებლობისა და სხვა ალტერნატიული დრო-სივრცული განფენილობისაკენ ლტოლვის დემონსტრირება.

ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში აქცენტირებულია როგორც ანტიუტოპიისათვის დამახასიათებელი ცალკეული მოტივები და შტრიხები, ისე დროისა და სივრცის გლობალური გააზრების ტენდენცია, ანუ აღინიშნება სოციალურ-ისტორიუ-

ლი ანტიუტოპიზმის გადატანა აპოკალიპტიკურ სიბრტყეზე და ქრონოტოპის ზნე-ობრივი ფუნქციის გაღრმავება.

ესქატოლოგია სიღრმისეული ფიქრია, მოძღვრება ადამიანისა და სამყაროს უკანასკნელ ბედ-იღბალზე. ქრისტიანობამ გლობალური შინაარსით ალავსო ესქატოლოგია, აქცია იგი კოსმოსისა და ისტორიის არა მხოლოდ დასასრულის, არამედ დასასრულის შემდგომი კატაკლიზმების წარმომსახველ სწავლებად. ესქატოლოგიური დრო მესიის – ქრისტეს მოვლინებით იწყება და მის მეორედ მოსვლამდე გრძელდება, ვინაიდან მესია თავის თავში იტევს სასუფეველს და მის ცენტრად გვევლინება. მაცხოვრის მიერ სასუფეველის სიახლოვის შეგრძნება ანუ მისი „მესიანური თვითშეგნება“ გარდაუვალად უკავშირდება ტანჯვისა და სიკვდილის კატეგორიებს, როგორც სხვათა გადარჩენის ერთადერთ საშუალებას: ჯვარზე სიკვდილი არის ადამიანსა და სამყაროზე შინაგანი გამარჯვებისაკენ მიმავალი ჭეშმარიტი გზა.

რა იქნება შემდგომ? აქვს თუ არა სამყაროს აბსოლუტური, ჭეშმარიტი დასასრული? შესაძლებელია თუ არა საზღვრის ნაშლა? მრავალმა მოინადინა ამ გლობალურ კითხვაზე პასუხის გაცემა. მათ შორის არიან ვ. ნაბოკოვი და მ. ჯავახიშვილი, მწერლები, რომლებმაც არა მარტო სცადეს მარადიული ენიგმის ამოხსნა, არამედ შეძლეს გაეაზრებინათ ქრისტიანულ-ესქატოლოგიური პრობლემატიკა ანტიუტოპიური ჟანრის კონტექსტში.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია პოზიციის დაფიქსირება:

ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ჟანრის ტექსტებში, მხატვრული დრო მოიაზრება როგორც სიუჟეტური ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო. სიუჟეტურია სივრცეც, ის პირობითი სივრცული ველი, რომელიც ახასიათებს კონკრეტულ ნაწარმოებს და შეესაბამება ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ პარადიგმას. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ტექსტში წამყვან პოზიციას ინარჩუნებს მხატვრული დროის კატეგორია, რომლის გააზრებაც არსებითად სუბიექტივისტურია. მხატვრული სივრცე მასთან დაკავშირებულ მნიშვნელოვან სტრუქტურას წარმოადგენს. იქმნება დრო-სივრცული მთლიანობა, მაგრამ დრო ამ კონტინუუმში არც სივრცის მეოთხე კოორდინატას წარმოადგენს, როგორც ეს ბახტინის თეორიაშია გააზრებული და არც „სპაციალიზებულ“ მოდელს როგორც ამას ფრენკი განსაზღვრავს: დრო კონცეპტუალური დომინანტაა, ერთი მხრივ, ანტიუტოპიის ჟანრის ფორმირების დიაქრონული პროცესის გამართლება, მეორე მხრივ კი – ჟანრის სინქრონული სტრუქტურის ცენტრალური სეგმენტი.

ესქატოლოგიური ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი სიუჟეტური დრო და სივრცე დრო-სივრცის ფილოსოფიური და მეცნიერული გააზრების მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილების სუბიექტივისტურ ტრანსპოზიციას წარმოადგენს, ანუ ესქატოლოგიური ანტიუტოპია, რომელიც დროისა და სივრცის კატეგორიებს ღრმად ესქატოლოგიზმის კონტექსტში განიხილავს, დროისა და სივრცის ინტერპრეტაციის სუბიექტივისტურ სისტემას გვთავაზობს. სისტემის ზოგადი სტრუქტურები შემდეგი სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს:

1. ერთი მხრივ, არსებობს პირობითად „რეალური“ დრო და სივრცე ანუ ობიექტური დრო და სივრცე, რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდი და, რომელიც ემორჩილება გაზომვისა და მოძრაობის ობიექტურ კანონებს; მეორე მხრივ, არსებობს „შინა-

განი“ დრო და სივრცე ანუ დრო და სივრცე, რომელსაც გამოიმუშავენ სუბიექტი და, რომელიც გამოხატავს სუბიექტის თავისუფალ ნებას;

2. დროისა და სივრცის ამ ორი ფორმიდან ღირებულია სუბიექტის მიერ გამოიმუშავებული დრო და სივრცე როგორც რეალური პარამეტრების ფასეული ალტერნატივა;

3. რეალური, ობიექტური დრო ხასიათდება განწილულობითა და თანამიმდევრობით, სუბიექტური დრო კი განუწილველ ხანგრძლივობას წარმოადგენს, „წარსულისა“ და „ანმყოს“ რთულ ინტეგრაციას სუბიექტის ცნობიერების დონეზე;

4. თუ „მომავალი“ რეალური დროის კანონზომიერი თვისებაა, სუბიექტური პარამეტრების კონტექსტში იგი ილუზორულ სახეს იძენს;

5. რეალურად მედინი დრო აღიქმება, როგორც სასრული „ხრონოსი“, რომელიც გარდაუვალად უნდა დამთავრდეს, სუბიექტურად გამოიმუშავებული დრო კი ტრანზიტული ეტლის ფუნქციას ასრულებს, რომელიც ათავისუფლებს სუბიექტს დროის ჩარჩოებიდან და ზედროულ მარადისობაში გადაჰყავს იგი;

6. მთავარი გმირი მუდმივად მისწრაფვის ფასეული საზღვრისაკენ, რომელიც მიჯნავს მინიერ, დროის დიქტატით მართულ სამყაროს სულიერი, დროისაგან თავისუფალი სამყაროსგან, რომელიც ტრანსფორმაციის გზით მიიღწევა;

7. გზა ზედროული და ზესივრცული სამყაროსკენ თვითშემეცნებაზე, შიშზე, სევდაზე, მონანიებაზე, სიკვდილსა და აღდგომაზე ძვეს.

ბრძოლის, წინააღმდეგობისა და ამ უღარესად რთული სუბიექტური პარადიგმის რეალიზება ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის კონტექსტში მჭიდროდ დაუკავშირდა ფიქრს ადამიანის მინიერ ბედზე, ღირებულ ზღვარსა და უსაზღვრობაზე. ვფიქრობთ, თეორია, რომელიც იდეალურად მოერგო დრო-სივრცული კატეგორიების ესქატოლოგიურ გააზრებას და რომლის პრიზმაშიც უნდა განვიხილოთ ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ქრონოტოპული მოდელი, არის მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში პოზიტიური ანთროპოლოგიის, მოგვიანებით კი სტრუქტურალისტური ანთროპოლოგიის მიერ შემუშავებული „საზღვრის“ ანუ ლიმინალობის თეორია. ლიმინალობის ცნება ეფუძნება სამყაროს, კერძოდ კი დროისა და სივრცის გააზრების სუბიექტივისტურ ტენდენციებს, ხოლო აპოკალიპტიკურ სიღრმეს ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ქრონოტოპულ მოდელში იძენს.

### **3.3. ლიმინალობა და დროისა და სივრცის გააზრების ლიმინალური თეორია**

ტერმინისა და ცნების – „ლიმინალობა“ – ავტორია ფრანგული პოზიტიური ანთროპოლოგიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი არნოლდ ვან გენეპი. ნაშრომში “Rites de passage” (1908) გენეპმა არა მხოლოდ თეორიულად განმარტა ლიმინალობის მნიშვნელობა, არამედ პრაქტიკულად წარმოაჩინა მისი მაკოორდინებული როლი, ერთი მხრივ, სეზონური ცვალებადობების, მეორე მხრივ კი ინდივიდუალური ცხოვრების სტილის შეცვლის პროცესში. “Rites de passage” – გადანაცვლების რიტუალი, გენეპის აზრით, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობის (ადგილის, ქვეყნის ან სოციალური სტატუსის შეცვლის, ასაკობრივი ცვალებადობის და სხვა) აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს და გამოკვეთს იმ დიქოტომიას, რომელიც არსებობს

„გამყარებულ“ და „გადანაცვლებად“ სტრუქტურებს შორის. გენეპი მიიჩნევს, რომ გადაადგილების, ანუ ტრანზიტულობის ყოველი პროცესი სამი ფაზით ხასიათდება: 1. გამოცალკეება, გამოყოფა, ანუ სეპარაცია; 2. მარგინალობა, ანუ ლიმინალობა; 3. გაერთიანება, ანუ ინკორპორაცია. პირველი ფაზა, სეპარაცია, გულისხმობს კონკრეტული ინდივიდუალური ფორმის ან რჩეული ინდივიდის, ე.წ. „ინიციანტის“ იზოლირებას ფიქსირებული სოციალური ან კულტურული სტრუქტურისაგან. იგი აღნიშნავს ინიციანტის მოწყვეტას რეალური დრო-სივრცული გარემოსაგან; მეორე ფაზა, ლიმინალობა, გამოსატყვევს ინიციანტის, იმავე „ტრანზიტული მგზავრის“ ამბივალენტურ მდგომარეობას, მის გადანაცვლებას შუალედურ, ამბივალენტურ სოციალურ ზონაში, ე.წ. „ლიმბოში“; მესამე, ინკორპორაციის ფინალური ფაზა, შეესატყვისება ინიციანტის დაბრუნებას საზოგადოებაში, მხოლოდ განახლებული სოციალური სტატუსით, ე.ი. ინდივიდის „რეაგრეგაციას“.

განსაკუთრებულ ინტერესს, სამი აღნიშნული ფაზიდან, იმსახურებს მეორე, ანუ ლიმინალური ფაზა, რომლის ნიაღშიც ინდივიდი იძენს სოციალური გარემოს სრული გაბუნდოვანების გამოცდილებას და ემიჯნება რეალობას. ტერმინი „ლიმინალური“ ლათინურიდან მომდინარეობს (*limen, liminis*) და ნიშნავს ზღურბლს, მიჯნას, ორ განსხვავებულ ადგილს შორის მოთავსებულ გასასვლელ დერეფანს. ანალოგიური მიზნით ინერგება იგი გენეპის თეორიაშიც: ლიმინალური ფაზა თავისი არსითა და ფუნქციით ტრანზიტული, დინამიკური შუალედური კონდიციაა, მოთავსებული გამყარებულ და ტრანსფორმირებულ სტრუქტურებს შორის. შესაბამისად, გენეპი მიიჩნევს, რომ გადანაცვლების რიტუალი „Rites de passage“ შეიძლება განისაზღვროს როგორც სამი კონდიციის მთლიანობა: „პრელიმინალურის“, რაც გულისხმობს გამოყოფას წინარე სამყაროსაგან; „ლიმინალურის“, რაც აღნიშნავს ტრანზიტულობის პერიოდს; „პოსტლიმინალურის“, რაც უკავშირდება ახალ სამყაროსთან ინკორპორაციის ცერემონიალს. „წინარე“ და „ახალი“ აქ გულისხმობს არა მხოლოდ მცირემასშტაბიან, არამედ ფართომასშტაბიან კულტურულ ტრანსპოზიციას. სამართლიანად შენიშნავს თ. ლ. ქარსონი: „ეს მისი (გენეპის – ი. რ.) ეპოქის მოაზროვნისათვის რისკიანი, მაგრამ ბრწყინვალე თეორია იყო. სტრუქტურული ორდინარულობა და კულტურული ნაირსახეობა გენეპისათვის წარმოადგენს არა ორმხრივად მიუწვდომელ ცნებებს, არამედ ცნებებს, რომლებიც თანაარსებობს და იკვეთება. ორდინარული მოდელები განსხვავებულ და უნიკალურ კულტურულ ფენომენებში ტრანსფორმირდება. ცხოვრება თავისთავად აღიქმება, როგორც *passage*, ანუ გადანაცვლება და *Rites de passage*, ანუ გადანაცვლების რიტუალები წარმოადგენს იმ სატრანსპორტო ეტლებს, რომელთა მეშვეობითაც ხორციელდება გლობალური გარდაქმნები“ (ქარსონი 1984: 3). თავად ვან გენეპი მიუთითებს: „აღამიანთა ჯგუფისათვის, ისევე როგორც ცალკეული ინდივიდებისათვის, ცხოვრება ნიშნავს განცალკევებასა და კვლავ გამთლიანებას, ფორმისა და კონდიციის ცვლილებას, სიკვდილსა და თავიდან დაბადებას. ცხოვრება არის ქმედება და შეჩერება, მოლოდინი და შესვენება, და კვლავ ქმედება, მხოლოდ სხვაგვარი გზით... და მუდამ და მუდამ წარმოიქმნება ახალ-ახალი მიჯნები, რომლებიც დაძლეულ უნდა იქნენ: მიჯნა ზაფხულსა და ზამთარს შორის, სეზონური, წლიური, თვიური ან სულაც დღიური მიჯნები; დაბადების, ყრმობის, სიმწიფისა და სიბერის მიჯნები; და, რაც მთავარია, მიჯნა სიკვდილსა და სიკვდილის შემდგომ ცხოვრებას შორის, მათთვის, ვისაც ეს სწამს“ (გენეპი 1960: 18). სრულიად ცხადია, რომ ტრანზიტულობის

კონდიცია, ანუ ლიმინალური ფაზა გენეპისათვის შუალედური სტრუქტურის მნიშვნელობას იძენს, ღირებული მედიუმისა, რომელიც ცვალებადობის იმპულსითაა დამუხტული. თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, გენეპის თეორიას სტრუქტურალისტური ანთროპოლოგიის სიბრტყეზე გადაიტანს ვიქტორ თერნერი და ლიმინალურ ფაზას განსაზღვრავს, როგორც „ინტერსტრუქტურალურ სიტუაციას“, აღმოცენებულს „სხვადასხვა პოზიციურ სტრუქტურებს შორის“.

თერნერის განსაკუთრებულ ყურადღებას, გენეპის თეორიაში, იმსახურებს ლიმინალური ფაზა, რომელიც ასრულებს ზღურბლის ფუნქციას და ერთმანეთისაგან მიჯნავს ცხოვრების განსხვავებულ ეტაპებს. თერნერის აზრით, ინდივიდის დროებითი გამოყოფა გამყარებული საზოგადოებრივი სტრუქტურისაგან ანიჭებს ინდივიდს არა მხოლოდ ამბივალენტურ სოციალურ სტატუსს, არამედ ათავისუფლებს მას ნებისმიერი კანონების, ქცევის ნორმებისა და წესებისაგან, მისი სტატუსი არსობრივად ამბივალენტური და ბუნდოვანია. „ლიმინალური ფაზის პირობებში, – წერს თერნერი, – ინდივიდი არც „აქეთ“ არის და აღარც „იქით“. ის იმყოფება იურიდიულად, ტრადიციულად, კონვენციურად და ცერემონიულად დადგენილ პოზიციებს „შორის“ (“betwixt and between” – ი. რ.)“ (თერნერი 1995: 126). შესაბამისად, შეჩერებულია ინდივიდის როგორც „წინარე“, ისე „მომდევნო“ სტატუსის მოქმედება, ინდივიდი გარიყულის, განუსაზღვრელის პოზიციასა, რეკონსტრუირებული და განახლებული კულტურული მოდელებისა და პარადიგმების განხორციელების მოლოდინის კონდიციაში. მ. ი. სპარიოსუს მართებული შენიშვნით, „ლიმინალობა თერნერისათვის წარმოადგენს არა მხოლოდ ტრანზიტულობის, არამედ პოტენციალურობის ფორმას“ (სპარიოსუ 1997: 133), რადგან ლიმინალობა ამჟღავნებს არა მხოლოდ გამყარებული სტრუქტურებისაგან იზოლირების, არამედ ალტერნატიული სტრუქტურების ფორმირების პოტენციურ შესაძლებლობებს. რ. პალმერი აღნიშნავს: „ინდივიდს, რომელიც გადაინაცვლებს ლიმინალურ ფაზაში, გააჩნია ინდივიდის პოტენციალი, მაგრამ მოქცეულია სამყაროებს შორის არსებულ ნაპრალში, ანუ წარმოადგენს ერთგვარ კონცეპტუალურ მედიუმს, „აქ“ და „იქ“ არსებულ ალტერნატიულ სტრუქტურებს შორის“ (პალმერი 1980: 8).

ამრიგად, „ალტერნატივის“ წარმოება თერნერის ლიმინალური თეორიის უმთავრეს ფუნქციასა და მიზანს წარმოადგენს. ლოგიკურად იზადება კითხვა: შესაძლებელია კი ალტერნატიული სამყაროს გამომუშავება ინდივიდის გონის დონეზე? ეს კითხვა, ვფიქრობთ, გვაბრუნებს წინამდებარე ნაშრომის I თავში განხილულ პრობლემასთან, სადაც ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა ადამიანის ინდივიდუალური თავისუფლებისა და „მე“-ობის სახელით წარმოებული ფილოსოფიური ბრძოლის ზოგადი პარადიგმა. რას წარმოადგენს შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს მოძღვრებები მიმართული გამეფებული ძალადობის, ტერორისა და ტექნოკრატიზმის წინააღმდეგ და მოწოდებული ადამიანის თავისუფალი აქტივობის, შემოქმედებითი ნებისა და ინდივიდუალური აზროვნების დასაცავად, თუ არა ლტოლვას ალტერნატივისაკენ? როგორც შოპენჰაუერის სიცოცხლისაკენ მიმართული ნების ფილოსოფია, ისე ნიცშეს აგრესიისკენ მიმართული ნების ფილოსოფია ფასეულია არა მხოლოდ იმ თვალსაზრისით, რომ მიჯნავს სიცოცხლეს ძალადობისგან, არამედ იმითაც, რომ დასაშვებად მიიჩნევს სიცოცხლის არსებობას ძალასთან დაქვემდებარების გარეშე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შესაძლებელია არა მარტო ერთი, ხილული სამყაროს (რომელსაც შოპენჰაუერი, კირკეგორი და ნიცშე ტანჯვისა და სიკვდილის სინონიმებად მოიხსენიებენ), არამედ სხვა, ალტერნატიული სამყაროების არსებო-

ბა.ც. შესაბამისად, თუ რეალურად არსებული სამყარო პრელიმინალური კონდიციის მოცემულ პირობას წარმოადგენს, ანუ ინვეს ინდივიდის გამოცალკევებას მისი გამყარებული სტრუქტურებისგან, ალტერნატიული სამყარო პოსტლიმინალური კონდიციის რეზულტატია, სტრუქტურა, რომელიც ტრანსფორმაციის შედეგად ყალიბდება. რაც შეეხება ლიმინალურ ფაზას, იგი კონცეპტუალურადაც და სტრუქტურულადაც შეესაბამება ტანჯვის, რწმენისა და სიკვდილის იმ სიღრმისეულ ფაზებს, რომლებიც ერთგვარი სატრანზიტო დერეფნის, მაკავშირებელი რგოლის, ფასეული მიჯნის როლს ასრულებენ „ამ“ და „სხვა“ სამყაროებს შორის, როგორც შოპენჰაუერისა და კირკეგორის, ისე ნიცშეს ფილოსოფიაში. მაგრამ, ისტორიული ანუ პარადიგმატული თვალსაზრისით, ძალზე რთული და პრაქტიკულად შეუძლებელია ამ მიღმიერი, გარკვეულწილად მისტიკური კოსმოსის თუნდაც ინტუიტიური ფლობა. ის, როგორც პირობითობა, არსებობს სუბიექტის ცნობიერების დონეზე, მისი წვდომა მხოლოდ სუბიექტის ნების მიღმა შესაძლებელი, იმ ძლიერი ნებისა, რომელიც ებრძვის ისტორიული ანუ რეალური კონტექსტისათვის ნიშანდობლივ „მონურ მენტალიტეტს“ და ტრანსცენდენტალური განზომილებისაკენ ილტვის.

გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გადანაცვლების რიტუალის, ანუ Rites de passage-ის სამივე ფაზა – პრელიმინალური, ლიმინალური და პოსტლიმინალური – ყალიბდება როგორც სინქრონული ანუ შიდასტრუქტურული, ისე დიაქრონული ანუ კულტურულ-ისტორიული კანონზომიერების ნიაღში და მონოდებულობა პოზიტიური ალტერნატივის შესაქმნელად. პოზიტიური ალტერნატივა შემოქმედებითი ნების შედეგს წარმოადგენს, წარმოსახვისა და ქმნადობის ფასეულ სინთეზს, რომელიც ემიჯნება რეალურ, გამყარებულ, ისტორიულ-კულტურულ სტრუქტურებს და, უმძაფრესი განცდების შედეგად, აღწევს სასურველ ტრანსფორმაციას. სრულიად ცხადია, რომ იდეალურ ფორმას ამ „მისტიკური თამაშებისათვის“ წარმოადგენს ლიტერატურა. მართებულად მიუთითებს მ. ი. სპარიოსუ: „ლიტერატურულ დისკურსს შესწევს ძალა შექმნას ჭეშმარიტად ახალი ალტერნატივები, ვინაიდან ის თამაშის ფორმაა, მოდელით „თითქოს“ განპირობებული ქმედება, რომლის ნიაღშიც ერთმანეთს ერწყმის რეალური და წარმოსახული სამყაროები და იქმნება ორივე მათგანისაგან განცალკევებული შუალედური სამყარო. ასახავს რა ურთიერთობების რეალურ ან წარმოსახულ ფორმებს და აყალიბებს რა მათ წინააღმდეგობრივ მთლიანობას, ლიტერატურა ქმნის არსებობის ალტერნატიულ მოდელებს“ (სპარიოსუ 1997: 30). ამრიგად, ლიტერატურა, თავისი არსითა და დანიშნულებით, ლიმინალური ფენომენია, რომელიც ასრულებს გარდამავალი ფაზის ფუნქციას ძალით მართულ დესტრუქციულ რეალობასა და წარმოსახვით გამოუმუშავებულ მიღმიერ კოსმოსს შორის: ლიტერატურა ასრულებს სატრანზიტო ეტლის როლს ძალისმიერ, ქრონოლოგიურად მოწესრიგებულ, ტექნოლოგიურ-ბიუროკრატიული რეალობით შეზღუდულ სამყაროსა და რწმენით, თავისუფალი იდეებითა და ფანტაზიებით გაჟღერებულ სამყაროს შორის. ლიტერატურის ლიმინალურობის იდეას, ჩვენი აზრით, ამართლებს ჟანრის თეორიის ევოლუციური პარადიგმა.

წინამდებარე ნაშრომის მეორე თავში, სადაც მსჯელობა ეხებოდა ჟანრის გააზრების სინქრონულ და დიაქრონულ პერსპექტივებს, ვფიქრობთ, აშკარად გამოვლინდა ჟანრის თეორიაში არსებული სამი ძირითადი ტენდენცია ლიტერატურული სისტემის გააზრებისა: სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების ჭრილში ლიტერატურა გაიაზრება ან როგორც სუბვერსიული, საყრდენი მარგინალობა, ან



როგორც შუალედური ნეიტრალიტეტი, ან როგორც თვითტრანსცენდენტური ფლექსიურობა. სამივე აღნიშნული ტენდენცია, მიუხედავად მათი მეთოდოლოგიური არაერთგვაროვნებისა, ლიტერატურას მიიჩნევს ლიმინალურ კონდიციად. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

არისტოტელეს „პოეტიკაში“ პოეზიის ლიმინალური ხასიათი მიმეზისის ანუ ბაძვის მაკოორდინებელ ცნებაშია კონცენტრირებული. პოეტური ბაძვა თამაშის, ერთგვარი ამბივალენტური ქმედების მნიშვნელობას იძენს, სადაც პოეტური დისკურსი ბაძავს რეალურად არსებულ დისკურსებს და ქმნის პირობითობას, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ვერც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას და ვერც ისტორიულ რეალობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელე ათავსებს პოეზიას ლიმინალურ სივრცეში, რომელიც ერთმანეთისაგან მიჯნავს ფილოსოფიასა და ისტორიას: „პოეტის ამოცანაა, – წერს არისტოტელე, – ისაუბროს არა რეალურად მომხდარზე, არამედ იმაზე, რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, ე. ი. აუცილებლად ან საჭიროებისამებრ შესაძლებელზე“ (არისტოტელე 1957: 67). გამომდინარე აქედან, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოეზია ბაძავს არა მხოლოდ ფილოსოფიას, არამედ ისტორიასაც, ანუ წარმოადგენს შუალედურ ფორმას შესაძლებლობასა და აუცილებლობას შორის. შესაბამისად, ლიტერატურული დისკურსი გვევლინება განსხვავებული ტიპის დისკურსების ღირებულ მედიატორად. „ღირებულებას“ განაპირობებს ლიტერატურული დისკურსის არა მექანიკური, არამედ შემოქმედებითი ბაძვის უნიკალური უნარი: ლიტერატურული ბაძვა არ გულისხმობს გამყარებული მოდელების მარტივად კოპირებას (ეს ტენდენცია ცხადად იკვეთება როგორც პლატონის ნააზრევში, ისე „მიმეზისის“ არისტოტელესეულ განმარტებაში), ის ან რადიკალურად საპირისპირო მიმართულებით ცვლის ობიექტს (მაგ., სატირა, პაროდია), ან კიდევ ძირფესვიანად გადაამუშავებს მას (ეს მეთოდი მისაღებია ნებისმიერი ლიტერატურული ჟანრის დონეზე). გამომდინარე აქედან, ლიტერატურა, ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებისათვის, წარმოადგენს ლიმინალურ სივრცეში განთავსებულ სუბვერსიულ-საყრდენ და კორექტირებად მარგინალობას.

ვითარება რამდენადმე იცვლება ალორძინების ეპოქაში. სერ ფილიპ სიდნეი ნაშრომში „The Defense of Poesie“ უბრუნდება რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ აღნიშნულ კონცეფციას, განავრცობს მას ლიტერატურის მედიატორული ფუნქციის აქცენტირების მიმართულებით. „ფილოსოფოსი გვთავაზობს ცნებას, – აღნიშნავს კრიტიკოსი, – ისტორიკოსი – მაგალითს, პოეტი კი – ორივეს... მაშ, ვის ვუნოდოთ მედიატორი? რასაკვირველია, პოეტს“ (სიდნეი 1962: 419). ამრიგად, სერ ფილიპ სიდნეის თანახმად, პოეტი წარმოადგენს შუამავალს ისტორიულ სიმართლესა და ფილოსოფიურ აბსტრაქციას შორის, მედიუმს, რომელიც რეალობისა და წარმოსახვის „თამაშით“ ადგენს სიმართლისა და აბსტრაქციის საზღვრებს და თანაბრად ატარებს როგორც ერთის, ისე მეორისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეზია ლიმინალურად შუალედური ნეიტრალიტეტის ფუნქციით იღჭურვება. სიდნეის თვალსაზრისს იზიარებენ არა მხოლოდ მისი თანამედროვე ევროპელი კრიტიკოსები, არამედ რომანტიზმის ეპოქის მოაზროვნეებიც, თუმცა რომანტიკოსები განსხვავებულ ელფერს სძენენ პრობლემას.

შილერი თავის ცნობილ წერილთა სერიასში ხელოვნებას მიიჩნევს „მესამე რეალობად“, ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც ასრულებს შუამავალის ფუნქციას აუცილებლობასა (მიზეზსა) და თავისუფლებას (სულს) შორის. შილერი წერს: „გარდას-

ვლა შეგრძნების პასიური კონდიციიდან ფიქრის და სურვილის აქტიურ კონდიციაში შეუძლებელია Via-ს, ესთეტიკური თავისუფლების შუალედური კონდიციის გარეშე“ (შილერი 1967: 161). შეიძლება დავასკვნათ, რომ ხელოვნება და, ცხადია, ლიტერატურაც შილერისათვის წარმოადგენს ესთეტიკურ ილუზიას, ანუ მსგავსებას, რომელიც წყვეტს კაცობრიობას მისი შეგრძნებადი გარემოსგან და სულიერების თავისუფალ გარემოში გადაჰყავს იგი. შილერის პოზიციას კიდევ უფრო მეტად ამწვავებს პერსი შელი, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნებასა და პოეზიას, როგორც სინამდვილის მიღწევებზე ამოზრდილ შუალედურ კონდიციას რეალობასა და მიმდევრ სამყაროს შორის. „პოეზია, – აღნიშნავს შელი, – აღვიძებს და აღრმავებს გონებას, ვინაიდან თარგმნის მის ათასობით მიუწვდომელ ფიქრთა კომბინაციებს. იგი ასაზრდოებს წარმოსახვას ახალ-ახალი ფიქრებით, რომლებიც იზიდავენ და ასიმილირდებიან სხვა ფიქრებთან და აყალიბებენ ახალ ინტერვალებსა და შუალედებს, რომელთა სიცარიელეც მუდმივად ითხოვს საზრდოს“ (შელი 1921: 33). ვფიქრობთ, შელის ბრწყინვალე იდეა პოეტური აზროვნების შედეგად წარმოქმნილი „ინტერვალებისა“ და „შუალედების“ მუდმივად ქმნადი, განახლებადი და ცვალებადი ბუნების შესახებ მთელი სერიოზულობით აყენებს ლიტერატურის როგორც თვითტრანსცენდენტური ლიმინალური ფლექსიურობის განსაზღვრის საკითხს: პოეზია შელის ნააზრევში წარმოადგენს ფიქრის პარადიგმას, ლიმინალურ კონდიციას, რომელიც განთავსებულია ისტორიულ რეალობასა და ფიქრისმიერ ირეალობას შორის და რომელიც რეალობის არსებული მოდელისაგან მუდმივად აწარმოებს ალტერნატიულ ირეალურ მოდელს.

საგულისხმოა, რომ ლიტერატურული ლიმინალობის გააზრების სამივე ფორმამ არაერთგვაროვანი, მაგრამ ფართო ინტერპრეტაცია პოვა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ექსისტენციალური კრიტიკის ფუძემდებელი ჟ. პ. სარტრი ნაშრომში „წარმოსახვის ფსიქოლოგია“ აღნიშნავს: „წარმოსახული იქმნება „სამყაროს საფუძველზე“, მაგრამ, სამაგიეროდ, რეალური სამყაროს წვდომა გულისხმობს იდუმალ მიდრეკილებას წარმოსახულისაკენ“ (სარტრი 1972: 218). წარმოსახვა, სარტრის თეორიაში, „არარას“ – სიცარიელის ფორმაა, რომელიც ახასიათებს ცნობიერებას და რომელსაც შესწევს ქმნადობის ძალა, ანუ წარმოსახვა წარმოადგენს ლიმინალურ-ფლექსიური „ცნობიერების ტრანსცენდენტალურ კონდიციას“. სარტრის ფენომენოლოგიური პოზიცია, ვფიქრობთ, მჭიდროდ ენათესავება შელის პოზიციას და ბევრად განაპირობებს ლიტერატურული ლიმინალობის ჯუზეპე მაძოტასეულ ვერსიას. მაძოტა, ეყრდნობა რა თერნერის თეორიას, არა მხოლოდ აღიარებს ლიტერატურის ლიმინალობის იდეას, არამედ, დანტესა და ბოკაჩოს შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე, ლიტერატურული მედიავაციის რამდენიმე ფორმასაც კი განასხვავებს. ამავე აზრს იზიარებს ვ. იზერიც ნაშრომში „შეთხზული და წარმოსახული: ლიტერატურული ანთროპოლოგიის კვალდაკვალ“. ლიტერატურის როგორც „ლიმინალური თამაშის“ ფუნქციად იზერი მიიჩნევს არა მარტო შუამავლობას აუცილებლობასა და წარმოსახვას შორის, არამედ ინდივიდის, სუბიექტის თვითტრანსცენდენტური ქმედების განპირობებასა და განსაზღვრას. ეხმიანება რა შილერის აზრს, იზერი ამტკიცებს, რომ ლიტერატურული გამონაგონი ანუ ილუზია წარმოადგენს შუალედურ ფაზას რეალობასა და წარმოსახვას შორის, ე.ი. შეესაბამება ტრიადულ პარადიგმას: რეალური – ილუზორული – წარმოსახული: „ლიტერატურა ტრანზიტული ობიექტია, – წერს იზერი, – სასაზღვრო ფენომენი, რომელიც

მუდმივად მერყეობს რეალობასა და წარმოსახვას შორის და მუდმივად აკავშირებს მათ ერთმანეთთან“ (იზერი 1993: 4). განსხვავებული რაკურსით განიხილავს აღნიშნულ პრობლემას გუსტავო პერედ-ფირმატი. ნაშრომში „ლიტერატურა და ლიმინალობა“ იგი აღიარებს ლიტერატურის ლიმინალურ ბუნებას, მაგრამ უარყოფს მისი როგორც თვითტრანსცენდენტური ფლექსიურობის იდეას. პერედ-ფირმატი, მსგავსად მ. ბახტინისა, პ. დე მანისა და პ. ბლუმისა, ლიტერატურას სუბვერსიულ მარგინალობად მიიჩნევს, თუმცა, კოლეგებისგან განსხვავებით, უკიდურესად რადიკალურია: ლიმინალობა მისთვის ცენტრიდანულ ძალას წარმოადგენს, რომელიც მაქსიმალურად ხელყოფს და ანგრევს რეალურად არსებულ მოდელს.

ამრიგად, თუ ჟ. პ. სარტრის, ჯ. მაძოტას, ვ. იზერის თეორიულ კონცეფციებში საცნაურია შელის გავლენა და ლიტერატურა მოიაზრება როგორც თვითტრანსცენდენტური ფლექსიურობა, მ. ბახტინის, პ. დე მანის, პ. ბლუმისა და პერედ-ფირმატის თეორიული სისტემები უბრუნდება ლიტერატურის როგორც სუბვერსიული მარგინალობის კლასიკურ იდეას.

ამჟამად ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა ლიტერატურული ლიმინალობის ინვარიანტიული გააზრება, არამედ ის თანხმობა, რომელიც არსებობს ჟანრის თეორიის ისტორიაში ლიტერატურის როგორც ლიმინალური მოვლენის გააზრების თვალსაზრისით, ის უეჭველი ფაქტი, რომ ლიტერატურული სისტემის სინქრონული და დიაქრონული ანალიზის ქრილში ლიტერატურა ერთხმად აღიქმება ლიმინალურ ფაზად. ეს გარემოება თავისთავად ამთლიანებს ლიმინალობას, როგორც ლიტერატურის თვისებრივ მახასიათებელს, ლიტერატურისა და ლიტერატურული ჟანრების გააზრების სინთეზური ანუ ჰოლისტიკური თეორიის სისტემაში, რომელიც ჟანრის თეორიის სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების სინთეზს ეფუძნება.

თუ დავუბრუნდებით ოდნავ ზემოთ დასმულ კითხვას – შესაძლებელია კი ალტერნატიული სამყაროს გამომუშავება ინდივიდის გონის დონეზე? – და თუ შევაჯერებთ ლიმინალობის განსაზღვრის ფილოსოფიურ (შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ნიცშე, მოგვიანებით – ვან გენეპი, თერნერი) და ლიტერატურათმცოდნეობით (არისტოტელე, სიდნეი, შილერი, შელი, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა) კონოტაციებს, დავასკვნით, რომ ალტერნატიული სამყაროს გამომუშავება არა მარტო შესაძლებელია ინდივიდის გონის დონეზე, არამედ აუცილებელიც კია კაცობრიობის თვითცნობიერებისა და თვითშემეცნების გაღრმავების მიზნით. ამ პროცესში უმნიშვნელოვანესი როლი ეკისრება ლიტერატურას, კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს როგორც შუალედურ, ლიმინალურ მოვლენას, რომელსაც შესწევს ძალა, არა მხოლოდ გამიჯნოს ერთმანეთისგან განსხვავებული სამყაროები, არამედ, გამომდინარე სამყაროს რეალური მოდელიდან, აწარმოოს ალტერნატიული ანუ „სხვა სამყაროს“ მოდელი.

აქ, ვფიქრობთ, დაზუსტებას მოითხოვს, ერთი მხრივ, „ალტერნატივის“ ცნება, და მეორე მხრივ, ურთიერთობის ის ტიპი, რომელიც ყალიბდება არსებულსა და ალტერნატიულ სამყაროებს შორის.

„ალტერნატივა“ ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს „არჩევანს“, ღირებულ „სხვას“, რომელიც გარკვეული ცვალებადობის პროცესში ფორმირდება. ალტერნატიული მოდელი იქმნება არსებული მოდელის საფუძველზე, მაგრამ განსხვავდება მისგან მაკოორდინებული პრინციპების თვალსაზრისით. ალტერნატივა შეიძლება იყოს

მრავალგვარი: ისტორიული, გეოგრაფიული, სულიერი, ფსიქოლოგიური, რელიგიური, ესთეტიკური, კოსმოლოგიური და სხვა. ურთიერთობა ალტერნატიულ სამყაროებს შორის არის ან კონფლიქტური, ან კონკურენციული. მ. სპარიოსუ განასხვავებს ამ ურთიერთობის ოთხ ძირითად ტიპს: შეთავსებადს, შეუთავსებელს, პროპორციულს, არაპროპორციულს და ამომწურავად ახასიათებს თითოეულ მათგანს: „შეთავსებად სამყაროებს აქვს მსგავსი, ადვილად ურთიერთშეგუებადი მახასიათებლები... მსგავსი სოციოეკონომიკური სისტემები... მსგავსი პოლიტიკური სისტემები... მსგავსი რელიგიური სისტემები... საპირისპიროდ ამისა, შეუთავსებელი სამყაროების მახასიათებლები ვერ იკვეთება ესოდენ მარტივად... ამის მაგალითებია: მცირე კულტურები დიდი კულტურების წიაღში... აგრესიული საზოგადოება ინდუსტრიული საზოგადოების წიაღში... დემოკრატია ტოტალიტარიზმის წიაღში და სხვა... ალტერნატიული სამყაროების პროპორციულობა შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ მათი ძირითადი პრინციპები შეუთავსებელია, მაგრამ შესაძლებელია გარკვეული თანხმობის მიღწევა... და არაპროპორციულია მაშინ, როდესაც გამორიცხულია ნებისმიერი შეთანხმება“ (სპარიოსუ 1997: 47). ამრიგად, დაპირისპირება ალტერნატიულ სამყაროებს შორის შეიძლება იყოს არა მხოლოდ შეუთავსებელი, არამედ არაპროპორციულიც, ანუ სრულიად კონტრასტული, რასაც ამჟღავნებს დასავლური აზროვნების წიაღში აღმოცენებული ონტოლოგიური დაყოფა: რეალური სამყარო/წარმოსახული სამყარო. თუ რეალური სამყარო ფიზიკური სამყაროა, ობიექტური სისტემა, რომელსაც ახასიათებს სამგანზომილებიანი სივრცე, დრო როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა და მოძრაობა, წარმოსახული სამყარო არაფიზიკური სამყაროა, სუბიექტური სისტემა, რომელიც უპირისპირდება ობიექტურ სისტემას მარადისობის ონტოლოგიურად ალტერნატიული პრინციპის საფუძველზე. ლიტერატურა როგორც ლიმინალური ფაზა ანუ შუალედური დერეფანი რეალურსა და წარმოსახულს შორის, ცხადია, ზედმიწევნით კარგად აირეკლავს ამ წინააღმდეგობას.

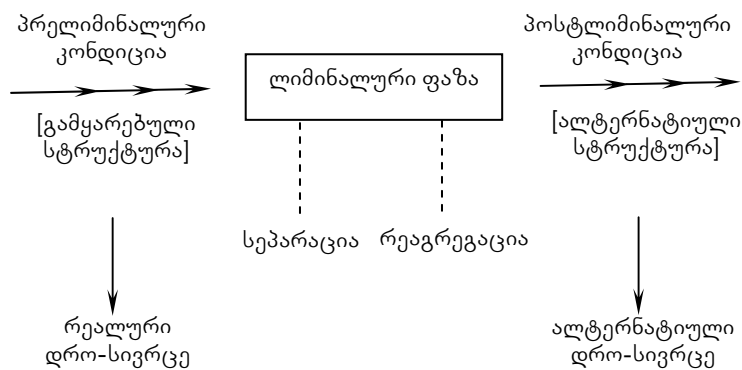
ჩვენი აზრით, ლიტერატურის, როგორც ლიმინალური მოვლენის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს ახალი რეალობის, ახალი სამყაროს, ახალი კოსმოსის შექმნა. ეს პროცესი გულისხმობს არა ოდენ თვალსაჩინო განსხვავებების აქცენტირებას რეალურ და წარმოსახულ სამყაროებს შორის, არამედ იმ ლოგიკური და ონტოლოგიური წინააღმდეგობების წარმოჩენას, რომელიც აუცილებლობასა და შესაძლებლობას შორის არსებობს. ალტერნატიული სამყარო მხოლოდ მაშინ იქცევა შესაძლებლობად, როდესაც იგი ავტორის წარმოსახვაში ყალიბდება და თანამიმდევრულად ხორციელდება რჩეული პროტაგონისტის ტრანსფორმაციული სულისკვეთების მეშვეობით. ტრანსფორმაციის პროცესის არსებით მხარეს წარმოადგენს ლიმინალური ფაზა, როგორც ალტერნატიულ სამყაროებს შორის განფენილი ტრანზიტული სივრცე, არსებული და წარმოსახული სისტემების წყალგამყოფი, ამბივალენტური ონტოლოგიური ლანდშაფტი, რომელშიც ჯერ ინაცვლებს პროტაგონისტი, შემდგომ კი დასძლევს მას. ამ თვალსაზრისით, წარმოსახული ანუ გამონაგონი სამყარო აღიქმება არა როგორც „არარსებული ობიექტი“, არამედ როგორც ალტერნატიულ ონტოლოგიურ პრინციპებზე დაფუძნებული „არსებითობა“, რომელიც ტრანზიტული ფაზის მიღმა ყალიბდება. ტრანზიტულობის უმთავრეს და განმსაზღვრელ კატეგორიებს დროისა და სივრცის კატეგორიები წარმოადგენენ. რეა-

ლობისათვის ნიშანდობლივი დრო-სივრცული პარადიგმა არა თუ ეწინააღმდეგება, არამედ იდეალურად შეესატყვისება არსებულ სოციალურ სტრუქტურებს. ამ შემთხვევაში, Rites de passage ანუ გადანაცვლების რიტუალი წარმოადგენს სხვა, ოპოზიციური რეალობისკენ გადებულ ხიდს, რომელიც დრო-სივრცულ განზომილებათა სრულიად სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ითხოვს.

ლიმინალობის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ვ. თერნერი სპეციალურ გამოკვლევას „ანტიტემპორალობის სახეები. ესე ექსპერიმენტულ ანთროპოლოგიაში“ უძღვნის აღნიშნულ პრობლემას. საგულისხმოა, რომ სტატიის კვლევის ძირითად ობიექტს, „ანტიტემპორალობას“, თერნერი იმთავითვე მოიაზრებს ოპოზიციურ ანუ ალტერნატიულ ქრილში. „ანტიტემპორალობა, – წერს იგი, – აღნიშნავს ოპოზიციურ კონდიციას იმ ტემპორალობასთან მიმართებაში, რომელიც განსაზღვრული ანუ ლიმიტირებულია დროით“ (თერნერი 1985: 227). დროის უმთავრეს ფუნქციად თერნერი „წესრიგს“ მიიჩნევს, მწყობრ თანამიმდევრობას, რომელიც უპირისპირდება „ქაოსს“, მაგრამ საქმე ისაა, რომ „წესრიგი“ არასოდეს არის სრულყოფილი: კულტურული, სოციალური თუ ტექნიკური იმპერატივები, მიუხედავად დიდი ძალისხმევისა, მუდმივად წყვეტილ ხასიათს ატარებენ და თავისთავად ინვევენ გაურკვეველობის, ამბივალენტურობის, ხშირად, წინააღმდეგობრიობის პროვოცირებას. თავისი კონცეფციის არგუმენტირების მიზნით, თერნერი განასხვავებს „სოციალური ყოფის“ ოთხ ფაზას, რომლებიც, მისი აზრით, ესადაგება „სოციალური დროის“ შესაბამის ეტაპებს: პირველი ფაზა ანუ „ცხოვრება“ ასახავს იმ ნორმატიულ სისტემას, რომელშიც ცხოვრობს ინდივიდთა ჯგუფი; მეორე ფაზა ანუ „კრიზისი“ შეესატყვისება კრიტიკულ კონდიციას, რომელიც აყენებს ინდივიდთა ჯგუფს „არჩევანის“ წინაშე, ხოლო არჩევანი შეიძლება იყოს „პოზიტიური“ ან „ნეგატიური“; მესამე ფაზა ანუ „კონფლიქტი“ ესადაგება „ხელმძღვანელი ჯგუფის“ უფლებებისა და ავტორიტეტის გამოყენებას ინდივიდთა „ნეგატიურად განწყობილი ჯგუფის“ მიმართ; მეოთხე ფაზა ანუ „გამოსვლა“ ასახავს იმ შედეგებს, რომლითაც დასრულდა მესამე ფაზაში „გათამაშებული“ დრამა. თერნერის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მესამე ფაზა, ე. წ. „კონფლიქტი“, რომელიც არღვევს „ჰარმონიას“, ანუ გარდაქმნის „ჰარმონიას“ „დისჰარმონიად“ და მთელი სიმწვავეით აყენებს ტრანსფორმაციის საკითხს. ტრანსფორმაცია გულისხმობს „გამოსვლას“ ანუ გამომიჯვნას ორდინარული „ტემპორალური“ გარემოსგან და ალტერნატიული „ანტიტემპორალობის“ ფორმირებას.

„ანტიტემპორალობა“, თერნერის აზრით, ტემპორალობის ოპოზიციური ცნებაა, განუწილველი განფენილობა, რომელიც იძლევა კაცობრიობის სოციო-კულტურული გამოცდილების ონტოლოგიური გადაფასების, გარდაქმნის საშუალებას და არსებითად შეესატყვისება „მარადისობის“ სუბიექტივისტურ გააზრებას. „პოზიტიური ანთროპოლოგიის თვალსაზრისით, – აღიარებს თერნერი, – რომლის წინააღმდეგ მე აღვიზარდე, ფრიდრიხ ვონ ჰუგელის შრომების კითხვაც კი უდიდეს ცოდვად იყო მიჩნეული. მაგრამ ახლა მე გავწევ რისკს და მოვიყვან ციტატას მისი წიგნიდან „სამარადისო ცხოვრება: იმპლიკაციებისა და აპლიკაციების კვლევა“. მოყვანილი ციტატა გაამჟღავნებს ჩემს იდეუმალ ფიქრებს. ჰუგელი წერს: „სამარადისო ცხოვრება, მისი სრული მნიშვნელობით, მოიცავს სამ ასპექტს – მოსალოდნელი ბედნიერებისა და ენერგეტიკულობის განცდას; ყოფიერების ღირებულ

თვითშემეცნებას, რომელიც რეალიზდება აღნიშნული განცდის ფარგლებში; და ამ ყოფიერების არა თანამიმდევრულ, არამედ, ერთდროულ, თანადროულ აქტივობას. სამარადისო ცხოვრება უარყოფს სივრცესა და საათის დროს, ვინაიდან უარყოფს მათ ინტენსივობასა და დაძაბულობას. თანადროულობა კი სრულად გამოხატავს უმაღლეს, უზენაეს სიუხვეს, აღუნერელ სიმყარეს, ღვთის დაუსაზღვრავ ენერჯიას... იგია მთავარი ოპოზიცია, ერთადერთი და ჭეშმარიტი აბსტრაქცია“ (თერნერი 1985: 246). თერნერი უაპელაციოდ იზიარებს ჰუგელის კონცეფციას. ჰუგელის კვალდაკვალ, არსებული, გამყარებული ნორმატიული სისტემის „ერთადერთ და ჭეშმარიტ“ ალტერნატივად თერნერიც რეალური დრო-სივრცის მიღმა განფენილ ზედროულ და ზესივრცულ მარადისობას მიიჩნევს. „ზოგადი ანტიტემპორალობის ან კონტრატემპორალობის ან მეტატემპორალობის კონტექსტში, – ასკენის მკვლევარი, – კაცობრიობის შეზღუდულობისა და შეუსაბამობის მუდმივი განცდა, ისტორიული გამოცდილების უწყვეტობა ხშირად შეიმეცნება როგორც არსებითობა, რომელშიც და რომლის მიღმაც კაცობრიობა თანდათან წვდება თანადროულობის, სპონტანურობის, უსაზღვროებისა და ანტიტემპორალობის კვინტესენციას, აბსოლუტურ ზედროულობას ანუ მარადისობას“ (თერნერი 1985: 246). ჩვენი აზრით, ამ განცხადებით თერნერი ორ პრინციპულ პოზიციას გამოხატავს: ერთი მხრივ, იგი აკეთებს პირად არჩევანს დროისა და სივრცის გააზრების ობიექტივისტურ და სუბიექტივისტურ თეორიებს შორის და სრულიად ამკარად დგება უდიდესი „სუბიექტივისტების“ – პლატონის, ავგუსტინეს, კანტის, ბერგსონის და სხვათა რიგებში; მეორე მხრივ, თერნერი გამოკვეთს ლიმინალური ფაზის ფუნქციას და ლიმინალობის, როგორც ონტოლოგიურად და სტრუქტურულად ფასეული პროცესის, პარადიგმას, მიმართულს გამყარებული სისტემიდან გარეთ – ალტერნატიული სისტემისაკენ. სქემატურად ეს პროცესი შეიძლება ამგვარად გამოვსახოთ:



ამრიგად, ლიმინალური ფაზა წარმოადგენს შუალედურ, გარდამავალ, ამბივალენტურ, „არც აქეთ, არც იქით“ კონდიციას, რომლის წიაღშიც ინდივიდი ემიჯნება ნორმატიულ კონტექსტს და, ტრანსფორმაციის გზით, აწარმოებს ოპოზიციურად საპირისპირო სამყაროს. შესაბამისად, ლიმინალური ფაზა სპეციალური, ერთგვარად საკრალური დრო-სივრცული ზონის დატვირთვას იძენს. „მისტიკური მოგზაურობის“, „ტრანზიტულობის“, „იდუმალი გადაადგილების“ პროცესი სიკვდილისა და დაბადების, დაცემისა და აღზევების სიმბოლიკას ეფუძნება. Rites de passage ანუ გადანაცვლების რიტუალი წარმოადგენს გადანაცვლებას არსებობის ერთი მოდელი-

დან მეორეში. ლიბინალური დრო, ისევე, როგორც ლიბინალური სივრცე, ასახავს, ერთი მხრივ, მონესრიგებული, ქრონოლოგიური სისტემიდან ინდივიდის გამომიჯვნის ურთულეს პროცესს, მეორე მხრივ კი – მის გამთლიანებას ალტერნატიულ, ანტიქრონოლოგიურ, ანტიტემპორალურ სისტემაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ და, ვფიქრობთ, დავასაბუთეთ, ლიტერატურა ლიბინალური ფაზის იდეალურ გამოვლინებას წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ ლიბინალური პროცესების თვალსაჩინო დემონსტრირების მიზნით თერნერი სწორედ ლიტერატურულ, კერძოდ, დრამატული ჟანრის ნაწარმოებებს განიხილავს, თუმცა, თვლის, რომ იგი „თანაბრად აისახება ლიტერატურის ნებისმიერ სხვა ჟანრშიც“. ალბათ, არ შევცდებით, თუ „ნებისმიერ სხვა ჟანრში“ ერთ-ერთ უპირველესად ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრს მოვიაზრებთ. გამომდინარე მისი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებიდან (იხ. წინამდებარე ნაშრომის I თავი), ჟანრული სპეციფიკიდან (იხ. წინამდებარე ნაშრომის II თავი) და დროისა და სივრცის გააზრების სუბიექტივისტური ტენდენციებიდან (იხ. წინამდებარე ნაშრომის III თავი), თამამად შეიძლება განვაცხადოთ, რომ ლიტერატურული ანტიუტოპია, კერძოდ კი, ესქატოლოგიური ანტიუტოპია, მისი სრული შეუთავსებლობით არსებულ, ფსევდოუტოპიურ რეჟიმთან, ქრონოლოგიურად, ტემპორალურად და სპაციალურად მონესრიგებულ ყოფიერების მოდელთან, აგრეთვე, მისი დაულაღავი ლტოლვით ადამიანის ინდივიდუალური „მე“-ობის რეინკარნაციისკენ, თავისუფლებისაკენ, ამალლებისკენ, ქმნის შესანიშნავ ყალიბს ლიბინალური ფაზისათვის. ესქატოლოგიური ანტიუტოპია არა მხოლოდ აირეკლავს იმ განხეთქილებას, რომელიც არსებობს სუბიექტსა და ობიექტურ რეალობას შორის, არამედ წარმოადგენს ამბივალენტურ პლაცდარმს, „სატრანზიტო დერეფანს“ სხვა, ალტერნატიულ კოსმოსში გასასვლელად. დაპირისპირება პრელიმინალურ და პოსტლიმინალურ ანუ ალტერნატიულ სამყაროებს შორის ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის დონეზე თვისებრივად შეუთავსებადი და არაპროპორციულია: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის მიმართება რეალობისადმი აღსავსეა ნიცშესეული აგრესიითა და ზიზლით; არსებული სამყაროს ერთადერთ ალტერნატივას, მსგავსად ავგუსტინეს, შოპენჰაუერისა და კირკეგორის მოძღვრებებისა, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის დონეზეც რეალური სამყაროს მიღმა განფენილი მარადისობა წარმოადგენს; დროის ქეშმარიტად სასურველ ფორმად ავგუსტინესეული განუწყვეტელი „ანმყო“ და ბერგსონისეული ინვერსიული „ერთდროულობა“ მოიაზრება, ხოლო საბოლოო მიზნად – ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში აქცენტირებული სულიერი აღორძინება და თავისუფლება. მაგრამ ანტიუტოპიური მოდელი, რომელიც, ერთი მხრივ, კატეგორიულად უარყოფს არსებულ რეალობას, მეორე მხრივ, გადაამუშავებს ანუ გარდაქმნის მას წარმოსახულ, ალტერნატიულ რეალობად. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპიური მოდელი ერთდროულად წარმოადგენს სუბვერსიული მარგინალობითა და თვითტრანსცენდენტური ფლექსიურობით გამორჩეულ ლიბინალურ კონდიციას. ანტიუტოპიური მოდელის ამ სინთეზური გააზრების პარადიგმას, ვფიქრობთ, ზედმიწევნით თვალსაჩინოდ ადასტურებს მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიებში გამოკვეთილი მხატვრული დროისა და სივრცის ლიბინალური მოდელები, რომლებიც ჟანრგანმსაზღვრელ ფუნქციას ასრულებს.

**ქრონოტოპის ლიბინალური მოდელები მე-20 საუკუნის  
 ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში  
 (ვ. ნაბოკოვის რომანების „მოპატიჟება სიკვდილზე“, “BEND SINISTER“  
 და მ. ჯავახიშვილის რომანის – „ჯაყოს ხიზნები“ – მიხედვით)**

დროისა და სივრცის კატეგორიები განსაზღვრავს მხატვრული რეალობის პარამეტრებს და ინდივიდუალურ გარდასახვებს იმ საზღვრებისა, რომელთა მიღმაც საბოლოოდ ყალიბდება სუბიექტური სამყარო. ჩვენს მიზანს წარმოადგენს ამ გარდასახვების ზოგადი პარადიგმის გამოკვეთა მე-20 საუკუნის მწერლების – ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის – რომანებში „მოპატიჟება სიკვდილზე“, “Bend Sinister“ და „ჯაყოს ხიზნები“.

ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის შემოქმედების აღნიშნული ნიმუშების გამთლიანება ერთი ჟანრული მოდელის კვლევის ფარგლებში, ჩვენი აზრით, თანაბრად ეფუძნება დიაქრონულ ანუ ისტორიულ-კულტურულ და სინქრონულ ანუ შიდალიტერატურულ ფაქტორებს: ა) ორივე მწერლის მოღვაწეობის ხანა ერთსა და იმავე ეპოქას განეკუთვნება და გაედინება ისეთი ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში, როგორც არის კომუნიზმი და ფაშიზმი; ბ) დასახელებული რომანების კონცეპტუალური ბერკეტები ერთმნიშვნელოვნად უკავშირდება მასობრივის წიაღში ჩაკარგული ინდივიდუალური „მე“-ობის, აგრეთვე, რეჟიმის მესვეურთა ძალისხმევით ნიველირებული რწმენისა და ღვთის ძიებას; გ) სამივე რომანი აკმაყოფილებს ლიტერატურული ანტიუტოპიის კლასიკურ ჟანრულ მახასიათებლებს და ღრმავდება სამყაროს ესქატოლოგიური განცდის მიმართულებით; დ) როგორც ერთი, ისე მეორე მწერლის აღნიშნულ თხზულებებში დრო და სივრცე წარმოადგენს სუბიექტური შემეცნების ასპექტებს, ადამიანის გონის მახასიათებლებს, გამომუშავებულს შინაგანი პერცეფციის შედეგად. დროული და სივრცული პარამეტრების გააზრების სუბიექტური პარადიგმა ცხადყოფს ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის მსოფლმხედველობრივ ნათესაობას და არა მხოლოდ განაპირობებს, არამედ ამართლებს აღნიშნული რომანების კვლევას ერთიანი ფენომენის – ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ჟანრული მოდელის ფარგლებში. ჩვენი პოზიცია, ცხადია, არ გულისხმობს ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის შემოქმედების კონცეპტუალური ან გენეზური იდენტურობის მტკიცებას. ისინი განსხვავებული სტილის რომანისტები არიან. მაგრამ, არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ნ. ფრაის პოზიციას, რომლის თანახმადაც, ლიტერატურა პირობითი მოვლენაა და მასში არსებული ნებისმიერი ცნება თუ დეტერმინაცია თავისთავად პირობითია. ამ თვალსაზრისით, პირობითია, ალბათ, თავად „განპირობებულობის“ ცნებაც. პრინციპულად მნიშვნელოვანია მოვლენის არა „მეტად“ ან „ნაკლებად“ განპირობებულობა არსებული ტრადიციებით (თუმცა, ეს ასპექტი, ცხადია, გასათვალისწინებელია), არამედ მოვლენის როგორც ლიტერატურული ფაქტის ინტეგრაციის ხარისხი ეპოქალურ ტენდენციებთან. ამ თვალსაზრისით, ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის დასახელებული რომანების ერთ სიბრტყეზე განხილვის იდეას, ალბათ, გააჩნია არსებობის უფლება.



ჩვენს პოზიციას განამტკიცებს წინამდებარე ნაშრომის შესავალში მითითებული კომპარატივისტიკის მეთოდი, რომელსაც ვეყრდნობით წარმოებული ანალიზის პროცესში. კომპარატივისტიკის მეთოდი პრაქტიკულად ახორციელებს თანამედროვე ლიტერატურის თეორიაში ფართოდ მიღებულ და დანერგილ ინტეგრაციის ტენდენციას, რომელიც საშუალებას იძლევა, ნებისმიერი ლიტერატურული ფენომენი განხილულ იქნეს სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების პერსპექტივაში და შეფასდეს როგორც ზოგადლიტერატურული მოვლენა.

#### 4.1. დროის გააზრების სუბიექტური პარადიგმა

დროის კონცეფცია ვ. ნაბოკოვმა ყველაზე მკვეთრად ჩამოაყალიბა რომანში „ადა“, სადაც ახირებული ანტიტერელი ფილოსოფოსის, ვან ვიინის ნააზრევის სახით ცხადად გამოკვეთა საკუთარი კოსმოლოგიის კონტურები. დროის ენიგმის ამოხსნის აკვიატებული იდეით შეპყრობილი ვან ვიინი, რომელიც გატაცებით წერს თხზულებებს „ავეჯვით განყობილი სივრცე“, „დროის ქსოვილი“ და სხვა, ვფიქრობთ, სრულყოფილად გამოხატავს თავად ვ. ნაბოკოვის დამოკიდებულებას დროისა და სივრცის ფენომენისადმი. „დროის ჩვენებური საზომი უაზროა, – აცხადებს ვანი, – ყველაზე ზუსტი საათიც კი უკბილო ხუმრობაა და სხვა არაფერი“ (ნაბოკოვი 1997: 469). ვანი უარყოფს დროის ობიექტურობის იდეას მისი ქრონოლოგიური დეტერმინაციებითა (წარსული – აწმყო – მომავალი) თუ შეუჩერებელი დინებით და, მსგავსად ბერგსონისა, დროის შემეცნების ერთადერთ ფორმად მის გაშინაგნებას მიიჩნევს, სუბიექტურ პერცეფციას, რაც არღვევს დროის შეუქცევადობის აინშტაინისეულ კანონს და ინვერსიულ შექცევადობად გარდაქმნის მას: „მე შემწევს ძალა, დავაბრუნო წარსული და დავტკბე ამ წამებით... შეუქცევადობა დროისა (რომელიც, პირველ ყოვლისა, არსაით არ მიემართება) მსოფლმხედველობრივი სიბეცის შედეგია... და იგივე ითქმის დროის ევოლუციაზეც“ (ნაბოკოვი 1997: 512-515). დრო ვან ვიინისათვის კონტექსტისა და კომენტარებისაგან თავისუფალ ერთდროულობას წარმოადგენს, რომლის გაზომვაც შეუძლებელია არისტოტელეს მიერ დადგენილი მოძრაობის კანონების მიხედვით. გაზომვადი ანუ ობიექტური დრო, ვანის აზრით, სივრცის თვისებაა და ზედმიწევნით ესადაგება დრო-სივრცის გააზრების რელატივისტურ თეორიას, მის მიერ გამომუშავებული დრო კი „სუფთა დროა, პერცეფციული დრო, შეგრძნებადი დრო“, რომელიც არ ემორჩილება რიცხობრივ გაზომვას და სივრცისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. მსგავსად ნეტარი ავგუსტინესი, ვანისათვისაც მიუღებელია ფასეული დროის განწილვა. დროის ერთადერთ ღირებულ ფორმად ვანიც აწმყოს მიიჩნევს, „ნულოვან ხანგრძლივობას“, რომელსაც „შევიმეცნებთ უშუალოდ და შეგრძნების მიღმა“ (ნაბოკოვი 1997: 527). ვანის ფილოსოფიაში აწმყოს მეშვეობით დაიძლევა წარსული, მაგრამ არ დაიძლევა მომავალი, დრო, რომელსაც, ჰიპონელი ეპისკოპოსის კვალდაკვალ, კატეგორიულად უარყოფს ანტიტერელი განდევნილიც: „ვარ“, – წერს იგი, – ნიშნავს იმას, რომ „ვიყავი“, „არ ვიქნები“ გულისხმობს დროის ერთადერთ ახალ სახეობას: მომავალს. მე მას „უარყყოფ“ (ნაბოკოვი 1997: 537-538). მომავალი ვანის ფილოსოფიაში მხოლოდ აწმყოს მაქსიმალურ გაფართოებას წარმოადგენს და არა დროის დამოუკიდებელ მონაკვეთს. ის

„არ იყო“ გუშინ და „არ არის“ დღეს, იქნება კი „ხვალ?“ მომავალში „არის“ მხოლოდ სიკვდილი, „ზედროული მარადისობა, პარადოქსი, რომელიც აგვირგვინებს ჩვენი გაბრუებული ტვინის ესქატოლოგიურ ვარჯიშებს“ (ნაბოკოვი 1997: 557-558).

სრულიად ცხადია, რომ დროის ვიწინისეული და, შესაბამისად, ნაბოკოვისეული თეორია ყველა პარამეტრით იზიარებს დროის აღქმის სუბიექტივისტურ პოზიციას, სადაც დროული და სივრცული განზომილებანი შინაგან კომპოზიციებს უფრო წარმოადგენს, ვიდრე გარეგანს. თუ გარესამყაროსათვის ნიშანდობლივი დრო შეიცავს წინასწარ დაგეგმილ, სწორხაზოვნად განვითარებად მოვლენებს, შინაგანი დრო უფორმო და აირისებურია, გამორჩეული წინააღმდეგობრივი რიტმითა და არასტანდარტული პულსაციით. გაზომვადი ანუ საათის დრო მუდმივია და დროის ქსელი ანუ მისი თვლადი ხანგრძლივობა კავშირში არ არის მის ქსოვილთან ანუ მის შინაგან სტრუქტურასთან. სუბიექტური დრო კი, პირიქით, დროის ქსელისა და ქსოვილის მთლიანობასა და განუყოფლობას გვთავაზობს. განსხვავებით ობიექტური დროისაგან, რომლის დინებაც დაყვანილია ცალკეული და იზოლირებული ერთეულების თანამიმდევრობაზე, სუბიექტური დროის ხანგრძლივობა მისი იერარქიული შინაარსის რეზულტატია, მისი ინვერსიული უნარისა, ჩაანაცვლოს ან-მყოს ფაზაში წარსულის ელემენტები და ასე ანაცვლოს დროის სხვადასხვა ფაზები მეხსიერებისა და წარმოსახვის მეშვეობით.

ერთი რამ დანამდვილებით იცოდა მ. ჯავახიშვილმა: მიუხედავად რელატივისტთა მტკიცებისა, დრო ჩერდება. 1899 წელს, დეკემბრის ღამეს, თავიანთსავე სახლში დახოცეს მისი და და დედა. ამ ტრაგედიამ ძირეულად შეცვალა ახალგაზრდა კაცის არა მხოლოდ ცხოვრების, არამედ აზროვნების წესიც: „მის სულში ისეთი ძვრები მოხდა, რომელმაც ძირფესვიანად გარდაქმნა მისი ცხოვრება. მას აღარ შეეძლო ლაღად ეცხოვრა და ისეთივე ხალისით დამტკპარიყო ცხოვრებით, როგორც აქამდე იყო... ის უკვე მოტეხილი ახალგაზრდა იყო, რომელმაც დიდი სულიერი ტკივილი გადაიტანა. მრავალი წლის შემდეგ ის ჩანერს თავის უბის წიგნაკში: „ტირილის სურათი კარგად ვერ ამიწერია, რადგან მე თვითონ თითქმის არასოდეს არ მიტირნია. მაგრამ მძიმე კაემანი ცრემლზე უფრო მწვავედ მიგრძენია“ (ჯავახიშვილი 1984: 94).

კაემანი ანუ სევდა ადამიანის უმაღლესი ბუნების გამოვლინებაა: „სევდა ზევით ისწრაფვის, – წერდა ნ. ბერდიაევი, – სევდაში არის რაღაც ორაზროვნად ტრანსცენდენტური. პიროვნება განიცდის საკუთარ თავს, როგორც ტრანსცენდენტურს, გაუცხოებულს სამყაროსთან, და განიცდის უფსკრულს, რომელიც ამორებს მას უმაღლესი, სხვა, მისთვის ესოდენ მშობლიური სამყაროსაგან“ (ბერდიაევი 1995: 31). ტრაგედიიდან წამოზიდულმა კაემანმა პირველად აგრძნობინა მ. ჯავახიშვილს გემო იმ განხეთქილებისა, რომელიც არსებულ, მოცემულ სინამდვილესა და მის პიროვნულ მისწრაფებებს შორის სუფევდა, განაცდევინა ის, რასაც „საკუთარი სუბიექტურობის ეგზალტაციას“ ვუწოდებთ და რაც მოგვიანებით „ჯაყოს ხიზნების“ ურთულეს პრობლემატიკაში გადაიზარდა. ის ველარაფრით დაეთანხმებოდა აზრს, რომ რეალურად მედინი დრო არის უსასრულო და სწორხაზოვანი, ვინაიდან გარკვევით შეიმეცნა: ობიექტური დროის შეუქცევადი მდინარების ნიშანი მისი გარდაუვალი სასრულობაა, სიკვდილი „ხრონოსის“ განაჩენია. მაშ, როგორი შეიძლება იყოს მიმართება სიკვდილთან? სიკვდილი ან მარტივად უსვამს წერტილს სიცოცხლეს და ადამიანს აქცევს არაფრისმთქმელ არარად, ან კიდევ ალაკებს გონს სრულყოფილი ცოდნით და გზას უხსნის სუბიექტს უმაღლესი შემეცნებისკენ. პირველ შემთხვევაში, სიკვდილი კიდევ ერთი ჩაკარგული კენჭია ობიექ-

ტური დროის თავანყვეტილ მდინარებაში, მეორე შემთხვევაში – დროის ზნეობრივი საზომი, რომელიც ობიექტურ დროს ხდის აღქმადს, ზედროულ მარადისობას კი მისაწვდომს. ჯავახიშვილმა მეორე პოზიცია ირჩია. მწერლის დამოკიდებულება რეალობის მიმართ უაღრესი სკეპტიციზმითა და ნეგატიურობით იყო აღბეჭდილი. „გარყვნილებამ იმატა, – ნერდა იგი, – ავაზაკობამ, ჭორმა, შიმშილმა, ძონძები ეცვათ. ყველა გამგელდა. სიტყვა, დაპირება, პატიოსნება აღარაფრად ფასობდა... საქართველო დაემგვანა მუნიან მშიერ ძალსს, სიყვარული მოკვდა“ (ნიქარიშვილი 2001: 90), „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი, ჩვენი ეპოქა“ (ნიქარიშვილი 2001: 91). მომავალი ფუყე და გამოუსადეგარ ცნებად იქცა. არსებული ვითარების უკიდურესად დესტრუქციული ხასიათი მწერალს კატეგორიული შეფასებებისაკენ უბიძგებდა, ცხადი იყო, რომ თავსმოხვეული „იდეალური“ წესრიგი და რეალიზებული უტოპიური ილუზიები მონური მორჩილებისაკენ მიერეკებოდა ხალხს: „ბუნება სმენადახშული იყო, ხოლო ზეცა – ბრმა და უძირო. დარჩა მხოლოდ ირონია და მორჩილება“ (ნიქარიშვილი 2001: 91).

მაშ სად არის გამოსავალი? გამოსავალი მხოლოდ ადამიანშია, ინდივიდუალური „მე“-ობით გაბრწყინებულ სუბიექტში, რომელიც იღვიძებს, იბრძვის და აყალიბებს ესქატოლოგიური სიღრმით აღნიშნულ საკუთარ კოსმოგონიას. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის მოდელი თვალნათლივ წარმოაჩენს ანტიუტოპიური პათოსის ფასეული გადანაცვლების პროცესს სახელმწიფოებრივი წესწყობილების კრიტიკიდან პიროვნული პრობლემების ანალიზზე. მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი ტრანსპოზიცია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ფორმირების ჩანასახშივეა კოდირებული, მისი მასშტაბური გაშლა მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან აღინიშნება და სრულად ესადაგება ეპოქის პათოსს, ანუ დგება დრო ისტორიის წიაღიდან ამოზრდილი მოვლენების არა მხოლოდ ფიქსირების, არამედ ძირეულად შეფასებისა. მწვავე სოციალური, მეცნიერული და ფანტასტიკური ანტიუტოპიების კვალდაკვალ ჩამოყალიბებული ანტიუტოპიის სიღრმისეული მოდელი ითვალისწინებს არა ოდენ რეალობის ხაზგასმულად ტოტალიტარულ, ინდუსტრიალურ და პრაგმატულ არსებითობას, არამედ მის ტრაგიკულ შედეგს – პიროვნების სრულ გაუცხოებას სამყაროსთან და ლტოლვას თვითლოკალიზაციისაკენ. ამ გაზრდილი სუბიექტივიზაციის მიზეზი არის კომუნიკაციის რღვევა ადამიანსა და გარემოს შორის. ნდობას ცვლის სკეფსისი, სამყაროში ინტეგრირებულ გმირს – ავტონომიურობის ნიშნით აღბეჭდილი ნონკონფორმისტი გმირი. იკვეთება თემა საშიში სამყაროს ჰიპერტროფირებული მოდელის წიაღში გამომწყვდეული უარყოფილი ინდივიდისა, რომელიც ეძებს ხსნას. ამ შემთხვევაში გადარჩენის შესაძლებლობა წარმოადგენს არა მხოლოდ იმედს, არამედ – მოთხოვნილებას, გარდაუვალ აუცილებლობასაც კი, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ჩაუღრმავდეს საკუთარ არსებითობას და ფასეული საზღვრის, ამბივალენტური ლიმინალური ზონის, ურთულესი, მტკივნეული ტრანსფორმაციების მიღმა გამოიმუშაოს სხვა, ალტერნატიული რეალობა. ქრონოტოპული სისტემის ამგვარი პარადიგმა, ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის დასახელებულ რომანებში სიღრმისეულად პროექტირდება ანტიუტოპიური ჟანრის ზოგადმოტივაციურ პარადიგმაში, ინტეგრირდება ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრულ მახასიათებლებთან და განსაზღვრავს მისი სპეციფიკური სახეობის, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის კონცეპტუალურ და სტრუქტურულ მოდელს. ჩვენ, ცხადია, არ ვამტკიცებთ, რომ ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის აღნიშნული რომანები ამჟღავნებენ აბსოლუტურ იდეურ-ესთეტიკურ იდენტურობას, მაგრამ მათი მიმართება ლიმინალურ პროცე-

სებთან და, რაც არსებითია, ალტერნატიულ კოსმოსთან, ანალოგიურია. კომპარატივისტიკის მეთოდი საშუალებას იძლევა დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

## 4.2. მხატვრული დროის ლიმინალური მოდელები და მათი ჟანრგანმსაზღვრელი ფუნქცია

“Comme un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels“ (Delalande)

(ნაბოკოვი 1997ა: 25)

„მხოლოდ სალი აზრი გამორიცხავს უკვდავებას“

(ნაბოკოვი 1951: 372)

ვ. ნაბოკოვის დამოკიდებულება „სალი აზრის“ მიმართ, რბილად რომ ვთქვათ, ცინიკური იყო. „სალი აზრი“ არსებულის, დაკანონებულის, ურყევ პარამეტრებში მოქცეული უსიამო სუბსიდიის ანალოგს წარმოადგენდა და ძალზე შორს იდგა მწერლის მუდმივი ძიებით შეპყრობილი აზრისაგან. „სალი აზრი“ დროს დამორჩილებული ცნება გახლდათ, იმ გაზომვადი სამყაროს თვისება, რომელთანაც მუდმივ ანტაგონიზმში იმყოფებოდა მონტრელი ჯადოქარი.

„მათემატიკური სიმბოლოები ვერასოდეს აღწევენ წარმატებას, – წერდა ვ. ნაბოკოვი, – მათი ურთიერთქმედება, როგორი შეუფერხებელიც არ უნდა იყოს იგი, როგორი პასუხისმგებლობითაც არ უნდა აღრიცხავდეს ჩვენი ფიქრების ხვეულეებისა და ასოციაციების უმცირეს კვანტუმებს, რეალურად ვერასოდეს ასახავს მისთვის სრულიად უცხო სფეროს – შემოქმედებითი გონის მოღვაწეობას, რომელიც ერთი შეხედვით არაფრისმთქმელ დეტალს უყოყმანოდ ამჯობინებს ერთი შეხედვით ძალზე მნიშვნელოვან ზოგადს. როდესაც „სალი აზრი“ საბოლოოდ იქნება აღმოფხვრილი მისი გამომთვლელი მანქანებით, ციფრებითა და ციფერბლატებით, მერწმუნეთ, ორჯერ ორი არასოდეს მოგვცემს ოთხს, ვინაიდან სულაც არ არის აუცილებელი, რომ ორჯერ ორი იყოს ოთხი“ (ნაბოკოვი 1951: 374).

ვ. ნაბოკოვი დაჟინებით ებრძოდა „სალ აზრს“ და, მასთან ერთად, ნატურალური რიცხვებითა და საათის ისრებით შებორკილ სამყაროს. ამასვე ერკინებთან ნაბოკოვის პერსონაჟები. სუბიექტური ცნობიერებით განსაზღვრული მათი არსებობა ჯიუტად უპირისპირდება ობიექტურად მოცემულ გარე სამყაროს, რომლის ინდივიდზე ზენოლის მექანიზმიც ცხადად გამოკვეთს დროსთან პიროვნების უკომპრომისო კონფლიქტს და ზედროულისაკენ მიმართული შინაგანი ლტოლვის პროექციას.

რომანის „მოპატიჟება სიკვდილზე“ მთავარი პერსონაჟი ცინცინატი ც. ტუსალია. მას ბრალად ედება „უსაშინლესი დანაშაულთაგანი, გნოსეოლოგიური სისადაგლე“ და, სიკვდილით დასჯის მოლოდინში, ციხის საკანშია გამომწყვდეული. სასამართლოს გადაწყვეტილება საბოლოოა: ცინცინატი გამორჩეულია, ცინცინატი არ ჰგავს სხვა მოქალაქეებს, ვინაიდან არ არის მათსავით გამჭვირვალე და იგი უნდა მოკვდეს. ანუ, ცინცინატი იმთავითვე აღმოჩნდება ცენტრალური ანტიუტოპიური ოპოზიციის – მასა/პიროვნება – პირისპირ.

ცინცინატის დანაშაული მისი ინდივიდუალობაა. ცინცინატს არ ძალუძს ურთიერთობა გარშემო მყოფ ადამიანებთან, მისი აზრები და სიტყვები გაუგებარია სხვე-

ბისათვის, მაშინ როცა „ირგვლივ მყოფთ მყისვე ესმოდათ ერთმანეთისა, რადგან არ ჰქონდათ ისეთი სიტყვები, მოულოდნელად რომ მთავრდებოდნენ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 53). ცინცინატი ერთია მრავალთა შორის. ამდენად, იგი არა მხოლოდ საპყრობილეში ფიზიკურად გამომწყვდეული პატიმარია, არამედ მენტალურად თავის თავში ჩამწყვდეული ინდივიდიც. ზურგს უკან განვლილი ცხოვრება ძვეს, წინ – ტანჯვით სიკვდილი, გარდაუვალი აღსასრული, რომლის გააზრებაც და შეცნობაც გასაგებს ხდის დროის არტახებით შეკრული რეალობის აბსურდულობას და ერთგვარი აზარტულობით „ეპატიჟება“ პერსონაჟს მიღმიერი განზომილების საუფლოში.

ცინცინატი დროის ტყვეა. რომანის ყოველდღიურ ყოფით სამყაროში გაბატონებული დრო სივრცის ბუტაფორიულ დანამატს წარმოადგენს, რაც არაერთხელ და ხაზგასმით არის მინიშნებული არაფრისმთქმელი კალენდრებით, არეული საათითა და ცარიელი ციფერბლატებით, „რომელზეც ყოველ ნახევარ საათში დარაჯი წყლით შლის ძველ ისრებს და ახლებს ახატავს“ (ნაბოკოვი 1997ა: 136). ცინცინატის გარემომცველი, მონსტრივით საზარელი სამყარო „შეღებილი დროით ცხოვრობს“ (ნაბოკოვი 1997ა: 136), ფიქციით, რომელიც მხოლოდ „პაროდიაა დროისა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 136) და არა მისი გამოვლინება. ბუტაფორიულ დროს ფეხდაფეხ სდევნენ მისი ერთგული ყმები – სამთავიანი ცერბერის სახით წარმოდგენილი ციხის დირექტორი, საკნის დარაჯი და ადვოკატი, რომლებიც თავად რეკავენ საათის კურანტებს, მარშირებენ მისი რიტმის ფონზე და კეთილსინდისიერად ასრულებენ სტანდარტულად დადგენილ შინაგანანესს. სულთამხუთავი დროის მოციქულია ცინცინატის ჯალათიც – ბატონი პიერი. სწორედ მან უნდა მოიყვანოს სისრულეში დროის განაჩენი, დროისა, რომლის ჭეშმარიტებაშიც დაეჭვდა ცინცინატი და, შესაბამისად, გაუუცხოვდა მას.

დროის ტყვეობაშია რომანის მონესრიგებული სტრუქტურაც. რომანი ოცი თავისაგან შედგება, რომელთაგანაც პირველი თვრამეტი შეესაბამება ცინცინატის ტყვეობის პირველ თვრამეტ დღეს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სტრუქტურა ტემპორალურად რიგიდულია და ტექსტის კონფიგურაციული ელემენტის მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს. ცინცინატის იძულებით კონტაქტს დროის ამ თვლად სისტემასთან ანუ ქრონოლოგიურად მონესრიგებულ მოდელთან რამდენიმე მაჩვენებელი ადასტურებს. ეს გახლავთ რომანი „ქერქესი“, რომელსაც ტუსალი კითხულობს, ფანქარი, რომლითაც ის თავის დღიურებს წერს და ობობა, რომლის ქმედებასაც ის მთელი თავისი პატიმრობის მანძილზე აკვირდება.

რომანი „ქერქესი“, ამ შემთხვევაში, წიგნის სახით წარმოდგენილი ტემპორალური არტეფაქტია, რომელიც თავისი იზოლირებულობით, მუდმივობითა და უცვლელობით ობიექტური დროის ანალოგი გახლავთ და ნათლად გამოხატავს კონტროპოზიციას/წინააღმდეგობას პერსონაჟის შიდა და გარე პერსპექტივებს შორის. საგულისხმოა, რომ „რომანის იდეა თანამედროვე აზროვნების მწვერვალად იყო მიჩნეული“ (ნაბოკოვი 1997ა: 125), იმ თანამედროვე აზროვნებისა, რომელსაც ვერაფრით აუბა მხარი ცინცინატმა: „რომანის გმირი იყო მუხა. რომანი მუხის ბიოგრაფიას წარმოადგენდა... სარგებლობდა რა ხის თანდათანობითი ზრდით (იგი მართლაც მძლავრად იზრდებოდა მთის ციცაბოზე, სადაც მარადის დიოდნენ წყლები), ავტორი რიგრიგობით აღწერდა ყველა იმ მოვლენას – ან მოვლენათა აჩრდილს – რომელთა მოწმეც შეიძლებოდა ყოფილიყო მუხა... თითქოს ავტორი თავისი აპარატით სადღაც ქერქესის (ხის) ტოტემში იჯდა – მარჯვედ უთვალთვალედა მოვლენ-

ნებს და ხელსაყრელ მომენტებს იჭერდა. მიდიოდნენ და მოდიოდნენ ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპები, მხოლოდ წამით ყოვნდებოდნენ მწვანე ფოთლებქვეშ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 125-126). „ქერქესი“ მყარად არის დაფუძნებული ობიექტურ, მუდმივ, სივრცესთან გადაჯაჭვულ დროის რწმენაზე. მისი სიუჟეტი კანონზომიერი თუ შემთხვევითი მოვლენების თანამიმდევრულ ასახვას წარმოადგენს, რომელთა ხდომილების სფეროც უსულო ობიექტის პერსპექტივიდან განსაზღვრულ პარამეტრებშია მოქცეული. თხრობა იმდენად არის აგებული რეალურ მოვლენებზე, რომ მათ შორის არსებულ ვაკუუმს მწერალი იძულებით ავსებს გრძელ-გრძელი, ბრტყელ-ბრტყელი ფრაზებით. ტემპორალური კოორდინატები ხელშეუხებელია სუბიექტური შემეცნების პოზიციიდან, ვინაიდან ავტორის თხრობა ვიდეოაპარატის მიერ დაფიქსირებულ სივრცულ საზღვრებში მიმდინარე მოვლენათა აღწერის რელევანტურია. ამის თაობაზე ვ. ნაბოკოვი სრულიად გასაგებად წერდა: „მაშინ როდესაც მეცნიერი ყველაფერს, რაც ხდება, სივრცის ერთ წერტილში უყურებს, პოეტი გრძნობს ყოველივეს, რაც დროის ერთ წერტილშია თავმოყრილი. ფიქრებში ჩაფლული, იგი კისერზე იკაკუნებს ფანქრის ბოლოს, და, იმავე წამში, მანქანა მიხრიგინებს გზაზე, ბავშვი აბრაახუნებს მუშტებს მეზობლის კარზე, მოხუცი კაცი ამთქნარებს თურქულ ბაღში, ქვიშის მარცვლები მიგორავენ ვენერას ზედაპირზე, დოქტორი ჟაკ პირჩი საკითხავ სათვალეს იმარჯვებს, და ტრილიონი სხვა მსგავსი რამ ხდება... და ყველაფრის ამის ბირთვია პოეტი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 161). დროის მომენტის ერთდროული შთანთქმა ანუ „კოსმიური სინქრონიზება“ არის ის ფენომენი, რაც, ნაბოკოვის აზრით, პრინციპულად განასხვავებს პოეტურს, სუბიექტურს, შინაგანს მეცნიერულისაგან, ობიექტურისაგან, გარეგანისაგან. „კოსმიური სინქრონიზების“ უნარით დაჯილდოებული შემოქმედი ერთ მთლიანობაში იშინაგნებს სამყაროს: იღებს მას, ამსხვრევს, ისევ ამთელებს, აფერადებს სუბიექტური წარმოსახვებით და სრულიად ახალ სამყაროს უბრუნებს ხელოვნებას. ხელოვნება აფართოებს გარესამყაროს პოტენციალს, მაშინ როდესაც მეცნიერული მეთოდი, პირიქით, ამცირებს ამ პოტენციალს მისი კოდირებისა და გამარტივების გზით. ამრიგად, ხელოვნებაცა და მეცნიერებაც კონცენტრირებულია ურთიერთობაზე დამკვირვებელსა და დასაკვირვებელს შორის, მხოლოდ, ხელოვნების ენერგია ცენტრისკენულია, მეცნიერებისა – ცენტრიდანული. იქ, სადაც განივრცობა ფიზიკის მეცნიერების იმპულსი, ხელოვანი უღრმავდება დროის რეალურ გაგებას. გამომდინარე აქედან, ცინცინატი, შემოქმედი პოეტი, ვერ შეურიგდება „ქერქესისა“ და, შესაბამისად, გარე სამყაროსათვის ნიშანდობლივ დროს: „მე ის ვარ, ვინც ცოცხალია თქვენს შორის... არა მხოლოდ ჩემი თვალებია სხვანაირი, და სმენა, და გრძნობა, – არა მხოლოდ ირმის ყნოსვა, ან ღამურის შეხება, – არამედ, რაც მთავარია: ნიჭი, შევაერთო ეს ყოველივე ერთ წერტილში“ (ნაბოკოვი 1997ა: 62). „კოსმიური სინქრონიზების“ ანუ ერთდროულობის ნიჭი არის ის მთავარი კონგლომერატი, რაც მიჯნავს ცინცინატს მწყობრად თანამიმდევრული დროის ობიექტური ჩარჩოებისაგან და არა მხოლოდ ტუსაღის ფორმას აცმევს მას, არამედ აძლევს სტიმულს, გარდასახოს და კვლავ გარდასახოს რეალობა. ცინცინატი ნათლად ჭვრეტს „ქერქესის“ ავტორის მომავალს: „წარმოიდგინა, თუ როგორ მოკვდებოდა ავტორი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა კაცი, რომელიც, გადმოცემით, ჩრდილოეთის ზღვის ერთ-ერთ კუნძულზე ცხოვრობდა. – ეს სასაცილო იყო, – ავტორი აუცილებლად მოკვდებოდა ოდესმე, – სასაცილო იყო იმდენად, რამდენადაც ერთადერთი

რეალობა და უეჭველი სინამდვილე აქ სიკვდილი გახლდათ, – ავტორის გარდაუვალი ფიზიკური სიკვდილი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 126). „ქერქესის“ ავტორის სიკვდილი ობიექტური დროის წყვეტის უშუალო ანალოგს წარმოადგენს.

რეალური დროის კიდევ ერთი ქრონომეტრია ცინცინატის ფანქარი, „დაკბილული, მბრწყინავი“ ფანქარი, რომელიც თხრობის დასაწყისში „გასაოცრად არის გათლილი, გრძელი, როგორც ნებისმიერი ადამიანის სიცოცხლე, გარდა ცინცინატისა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 126). თუმცა, რომანის სტრუქტურა სხვა თვალსაზრისს ადასტურებს: ფანქარი ზუსტად იმსიგრძეა, რამსიგრძეც არის ცინცინატის დარჩენილი სიცოცხლე. ფანქარი მოკლდება ცინცინატის სიცოცხლის შემცირების პირდაპირპროპორციულად და მისი სიკვდილის დღეს „ჯუჯა“ საგნად იქცევა, რომლის ხელში დაჭერაც კი უძნელდება ცინცინატს. ამდენად, ფანქარი გვევლინება არა მხოლოდ ცინცინატის დარჩენილ დღეთა ათვლის საზომად („პატიმრობის მერვე დღეა (წერდა ცინცინატი სამჯერ მეტად დამოკლებული ფანქრით“) (ნაბოკოვი 1997ა: 94-95), არამედ ტყვეობაში მყოფი პატიმრის ტანჯვის დასასრულისა და დროის ობიექტური რიტმის წყვეტის უეჭველ ნიშნულად.

ობიექტური დროის გარდაუვალ წყვეტას მოასწავებს ობობას საყურადღებო მოტივიც. ობობა „პატიმართა ოფიციალური მეგობარია“, რომელსაც საგულდაგულოდ აპურებენ დროის მესაჭე მეციხოვნეები. ობობას კვებისა და ნებივრობის რიტუალი აუცილებელ ქვეტექსტად გასდევს თხრობას. მაგრამ, ობობას მთავარი მსხვერპლია უმშვენიერესი პეპელა *Saturnia pavonia*, უჩვეულოდ დიდი, ლამაზი და ფრთაფარფატა, რომელიც რომანის ერთ-ერთ დამამთავრებელ, მე-19 თავში შემოფრინდება ცინცინატის საკანში. საკნის დარაჯი გააფთრებული მისდევს პეპელას, რათა გამოკვებოს მისი დანახვით საღერღელაშლილი ობობა, მაგრამ – ამაოდ. პეპელა ცინცინატის საწოლქვეშ შეაფარებს თავს, გადარჩება, შემდეგ კი მოხდენილად გაფრინდება გაღებულ სარკმლიდან. ობობა მარცხდება, შესაბამისად, ირდევს დროის ჩვეული რიტმი. თუკი ობობას ყოფის ნორმალური რიტმი ხაზს უსვამდა მონესრიგებულ ყოველდღიურობას და მიანიშნებდა დროის გამართულ სვლას, ობობას საბედისწერო მარცხის შედეგად დროის მანქანა იწყებს შეჩერებას: ობობა დარღვეული ციხესიმაგრის ნანგრევებქვეშ აღმოჩნდება, რაც ალეგორიულად გამოხატავს სივრცესთან გადაჯაჭვული ობიექტური დროის წყვეტას.

მოყვანილი მაგალითებიდან, რომლებიც ადასტურებს რეალური დროის მაჯისცემას რომანში, თამამად შეიძლება დავასკვნათ: ობიექტური დროის ყველა მაჩვენებელი – „ქერქესი“, ფანქარი თუ ობობა – დასასრულისკენ მიექანება და ეს დასასრულია კვდომა.

რომანში განფენილი დროის ციხე არის სფერული, მას დახშული აქვს გამოსასვლელი და, როგორც ყველა ციხეს, თავისი მეციხოვნეები ჰყავს მიჩენილი. დროის მეტყე სამი პერსონაჟის დაჯგუფებას მათი ანბანური იკონოგრაფია გვამცნობს: ციხის დირექტორის – როდრიგის, საკნის მეთვალყურის – როდიონის და ადვოკატ რომანის სახეები ერთთავად იწყება ასო „რ“-დან, რაც რუსულად აღინიშნება, როგორც „Р“. სამი „“ – „PPP“ უნებურად გვაგონებს სატანის ნიშნის „666“ გადმოზრუნებულ გრაფიკულ გამოსახულებას. ეშმაკის გამოხატვა სამთავიანი წარმონაქმნის სახით არაერთგზის აღინიშნება ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ადრეულ და შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ძეგლებში ეშმაკი ხშირად ასოცირდება მთლიანად ცხოველურ, ნახევრად ცხოველურ და ნახევრად ადამიანურ ფორმას-

თან. „ეშმაკი, როგორც მცველი, გათანაბრებული იყო ცერბერთან და მისგან მემკვიდრეობით მიიღო სამმაგი თავი. ბევრი მითოლოგიური წყარო მიუთითებს მინისქვეშა სამყაროს მბრძანებლის ტრიცეფალურ სახეს... მაგალითად, დანტესეული სამთავიანი ეშმაკის ერთი სახე წინ იყურება, ორი დანარჩენი – ორ სხვადასხვა მხარეს. შუა სახე წითელია, მარჯვენა – თეთრ-ყვითელი, მარცხენა – შავი“ (რუდვინი 1931: 40). საყურადღებოა, რომ როდიონს „წითელი წვერი“ და „კიბორჩხალისებური ხელი“ აქვს, როდრიგს „იდეალური, შავი პარიკი“ ჰხურავს და „ისეთ სუნს აფრქვევს, როგორც შროშანები თავლია კუბოში“, რომანს კი სახე „თეთრი პუდრით“ აქვს დაფარული და გამუდმებით ახტება მხარზე შავი კატა. რომანის მეორე თავშივე როდიონი უცნაურ სიმღერას მღერის: „როდიონმა მაგიდა გასწია და კუთხეზე ჩამოჯდა... მიიღო ღვინის სარდაფში მჯდომი საოპერო მომღვინების პოზა. ბარიტონული ბასით წამოიწყო სიმღერა, თან თვალეებს ათამაშებდა და ცარიელ კათხას იქნევდა... რომელიღაც ნოტაზე კათხა მიწაზე დაანარცხა და მაგიდიდან წამოხტა. შემდეგ უკვე გუნდთან ერთად მღეროდა, თუმცა მარტო იყო“ (ნაბოკოვი 1997ა: 42). ღვინის სარდაფი, ბარიტონული ბასი და გუნდი ძალაუვნებურად გვაგონებს მეფისტოფელის ცნობილ არიას ოპერიდან „ფაუსტი“.

სრულიად ცხადია, რომ რეალური დროის ანტიისტიმეა დემონური არქეტეპული მოდელითაა განსაზღვრული. მეციხოვნეები ემსახურებიან დროს და დრო, შესაბამისად, არის დომინანტური, გაბატონებული ძალა რომანის ჩაკეტილ, ბრუტალურ სამყაროში. ამ დროის ერთადერთი საზომი გარიყული ცინცინატისათვის მისი დასასრული, ანუ სიკვდილია: სიკვდილი არა მხოლოდ ლოგიკურად აბოლოებს ობიექტური დროის მდინარებას, არამედ გამოკვეთს სხვა, ალტერნატიული, შინაგანი დროის პროექციას, რომელსაც პერსონაჟი სუბიექტური შეგრძნებების დონეზე გამოიმუშავებს.

რომანის „მოპატიჟება სიკვდილზე“ მთავარი პერსონაჟი ცინცინატი ც. მკვეთრად გამოირჩევა ნაბოკოვის პროტაგონისტთა საერთო გალერეაში და ეს განსაკუთრებულობა, ვფიქრობთ, ლიტერატურის მითოსურ ძირებთან მისი მტკიცე კავშირით არის განსაზღვრული. ცინცინატი აპოკალიპტიკური მოდელის სახით უპირისპირდება ბრუტალურ რეალობას.

საყურადღებოა ცინცინატის გარეგნობა:

„ცინცინატის გამჭვირვალე თეთრი სახე, ღინღლით შებუმბული ღანვები, ისეთი ნაზთმიანი სუბსტანციის უღვაშები, რომ გეგონებოდათ ტუჩს ზემოთ მზის სხივებიაო გაბნეული, პატარა და, ყველა სატანჯველის მიუხედავად, ახალგაზრდა სახე, მოძრავი, ცვალებადი ელფერის, თითქოს მოლანდებაო, თვალეები – თავისი გამომეტყველებით ჩვენში სრულიად მიუღებელი იყო... ფილოსოფიური ჩაჩი კინკრიხოზე და გამჭვირვალე თმების მსუბუქი მოძრაობა საფეთქლებზე ავსებდნენ ამ სახეს... უხამსობას ქმნიდა ათასი ოდნავ შესამჩნევი, ურთიერთგადამკვეთი წვრილმანი, ტუჩების ნათელი მოხაზულობა, რომელიც თითქოს ბოლომდე არ დაეხატა, მაგრამ მოენიშნა უდიდეს მხატვარს, ხელების მსუბუქი, ჯერ კიდევ ძალდაუტანებელი მოძრაობა, თვალეები, სადღაც იფანტებოდნენ და კვლავ თავს იყრიდნენ სხივები... ამასთან ყველაფერი დახვეწილი, მთვლემარე, – მაგრამ უჩვეულოდ ძლიერი, მხურვალე და თვითმყოფადი სიცოცხლით სუნთქავდა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 123-124).

ცინცინატის შთამბეჭდავი პორტრეტი უნებლიეთ გვაგონებს ძველ ხატებსა და ფრესკებზე გამოხატულ წამებულთა და წმინდანთა, პირველქრისტიან მარ-



თალთა ღრმა, მჭვრეტელ, ყოვლისმომცველ სახეებს. მაგრამ ცინცინატის განსაკუთრებულობა ოდენ გარეგნობით როდი განისაზღვრება. ცინცინატი გამორჩეულია ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის მიუღწეველი სიმსუბუქით, რომელიც უსხეულობას უახლოვდება: „...თითქოს თავისი არსების ერთი ნაწილით იგი მოუხელთებლად გადადიოდა მეორე სიბრტყეში, ისევე, როგორც ხის ფოთლების მთელი სირთულე გადადის ჩრდილიდან ბრწყინვალეობაში, ისე რომ ვერ გაარჩევ, სად იწყება სხვა სტიქიის ჩაძირვა და თრთოლვა...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 123-124).

ცინცინატის სიმსუბუქე კვლავ გვაბრუნებს ძველი ქრისტიანული მხატვრობისათვის ნიშანდობლივ ხატებთან, რომელთა კონტურებსა და მოძრაობაშიც ადვილად ამოიცნობა სხეულის არამინიერი ჰაეროვნება.

ცინცინატის შესაძლო მითოსური პროტოტიპების ფართო წრეს ბევრად აზუსტებს ავტორის მიერ ხაზგასმით მითითებული პერსონაჟის ასაკი: ცინცინატი ც.ოცდაათი წლისაა – „იგი ზუსტად ოცდაათისაა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 130). აზრი ძალდაუტანებლად მიიკვლევს გზას მითოლოგიურ სიუჟეტთა ნაკადში და ცინცინატის ორ სახარებისეულ თანატოლზე ჩერდება – ესენი არიან იოანე ნათლისმცემელი და იესო ქრისტე.

სანამ პრობლემის დეტალურ ანალიზს მივმართავდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ შემდეგი: მიუხედავად იოანე ნათლისმცემლისა და იესო ქრისტეს პირველსახეებთან ცინცინატის მხატვრული სახის კავშირის მთელი სიღრმისა, მიუხედავად ამ მსგავსების უდიდესი იდეოლოგიური და ესთეტიკური მნიშვნელობისა, ნაბოკოვი არ ღალატობს ანტიუტოპიის ერთ-ერთ მაკოორდინებელ მახასიათებელს – პაროდირებას და ორი მიმართულების – სერიოზულობისა და პაროდის ამბივალენტური თამაშის პროცესში რუდუნებით ძერწავს თავის ფერმკრთალსახიანი პროტაგონისტის უმაღლეს ზნეობრივ ღირებულებებს.

ამრიგად, ცინცინატის ასაკი შეიძლება მივიჩნიოთ პაროდიად მის ასაკობრივ თანხვედრაზე იესო ქრისტესა და იოანე ნათლისმცემლის ასაკთან, ხოლო ცინცინატის ხვედრი სასამართლოს შემდეგ, რამდენამდე დამდაბლებული მოტივებით, შეიძლება შევადაროთ როგორც იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ცალკეულ ფაქტებს, ისე უფლის ვნებათა აღსრულების თანამიმდევრობას.

შევეცდებით დავასაბუთოთ ჩვენი ვარაუდი.

ტუსაღ ცინცინატს სიკვდილით დასჯის მოლოდინში ნუგბარით „ანებივრებენ“, მაგრამ ცინცინატი უარს ამბობს საჭმელზე, მშიერია, ისევე, როგორც უდაბნოში გახიზნული იოანე ნათლისმცემელი; ცინცინატს, მსგავსად იოანე ნათლისმცემლისა ციხის ჯურღმულში ათავსებენ და თავს კვეთენ. ანუ, იოანე ნათლისმცემლის სახესთან ცინცინატის მსგავსება რომანში აღნიშნულია არა მარტო მისი ასაკისა და შინაგანი ასკეტიზმის პაროდირებით, არამედ ამ უკანასკნელის სიცოცხლის დასასრულის გარეგანი აქტივაც – თავის მოკვეთით.

თუმცა სიკვდილით დასჯის გარემო რამდენადმე სხვაგვარია: იოანეს თავი საპყრობილის ჯურღმულში მოჰკვეთეს, ცინცინატის დასჯა კი საჯარო ხასიათს ატარებს.

ცინცინატის სიკვდილით დასჯის საჯაროობა ჩვენს ყურადღებას უნებლიეთ წარმართავს იესო ქრისტეს ჯვარცმის სცენისაკენ. იოანე ნათლისმცემლის დაღუპვის მოტივს ზედ ეფინება მაცხოვრის ჯვარცმის მოტივი. ვაკვირდებით ცინცინატის ასვლას ემაფოტზე, „სადაც... იდგა საჯალათო კუნძი“, მისი სხეულის მდგომარეობას –

„ხელები გაშალა და ... დაწვა,“ და გვაგონდება ძე ღმრთისას სვლა გოლგოთასაკენ და ჯვარცმის ცნობილი პოზა.

მაცხოვრის ჯვარცმისას, მახარობელთა მონობით, „დღის ექვსი საათი იქნებოდა და მთელ დედამიწაზე სიბნელე დადგა ცხრა საათამდე. დაბნელდა მზე“ (ლკ. 23: 44-45); „და იძრა დედამიწა და კლდენი დასკდნენ“ (მთ. 27: 51).

რომანის ტექსტის მიხედვით ანალოგიური ვითარება იქმნება ცინცინატის სიკვდილით დასჯის დროსაც.

„განათებას რაღაც დაემართა – მზის საქმე ვერ იყო კარგად და ცის ნახევარიც ირყეოდა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 214).

იესო ქრისტეს სახესთან ცინცინატი ც.-ს მსგავსების მოტივი, კვლავ და კვლავ პაროდირების ნიღბით, მაგრამ სრული თანამიმდევრობით, რომანის ფაბულაშია რეალიზებული. ამის დასტურია:

1. ცინცინატის მისტერიული დაბადება, რაც აშკარად ეხმიანება ძე ღვთისას უბინო ჩასახვისა და დაბადების მოტივს და ხაზს უსვამს ცინცინატის განსაკუთრებულობას;

2. ცინცინატის უსაზღვრო სიყვარული ზნედაცემული ქალის – მარფინკასადმი, რაც წარმოადგენს არა ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა ნაყოფს, არამედ მარფინკას სულის ხსნის მძაფრი სურვილის გამოხატულებას და ეხმიანება ქრისტეს მიერ ცოდვილი მეძავის შეწყნარების ამბავს;

3. „გაუმჭვირვალობასა“ და „შეუღწევადობაში“ მხილებულ ცინცინატს დასმენით აპატიმრებენ, რაც ვფიქრობთ, წარმოადგენს პაროდის იუდას ლალატის მოტივსა და გეთსემანიის ბაღში ძე ღვთისას შეპყრობის გარემოებებზე;

4. ცინცინატი, მსგავსად მაცხოვრისა, წინასწარ გრძნობს თავის საკმაოდ მძიმე მომავალს და მაინც მშვიდად, როგორც გარდაუვალობას, აღიქვამს მას;

5. შეპყრობისთანავე ცინცინატს „მართლმსაჯულების“ ხელში გადასცემენ და „ხალხის თავაზიანი ნებართვით“ მიუსჯიან სასიკვდილო განაჩენს. ცინცინატის სასამართლო აშკარად წარმოადგენს პაროდის ძე ღვთისას, „იუდეველთა მეფის“ სასამართლოზე, რომელიც აგრეთვე ხალხის – საზოგადოების ნებით იქნა მოკვდინებული;

ვფიქრობთ, რომანის „მოპატიჟება სიკვდილზე“ ტექსტის ცალკეული მონაკვეთების შეჯერება სახარების ტექსტებთან ადასტურებს ცინცინატის სახის ნათესაობას იოანე ნათლისმცემლისა და იესო ქრისტეს სახეებთან, ანუ მის განსაზღვრულობას ქრისტიანული იკონოგრაფიით. მაგრამ აქ იბადება კითხვა:

ნაბოკოვის რომანი ზემოთ აღნიშნული პარალელების პაროდირების დონეზე რჩება, თუ ღრმავდება ქრისტიანული აზროვნების ნიშნით? ჩვენ მიგვაჩნია, რომ „მოპატიჟება სიკვდილზე“ შეიცავს არა მარტო პერსონაჟის გარეგნულ მსგავსებას პირველსახეებთან, არამედ მის ნათესაობასაც სამყაროს ქრისტიანულ აღქმასთან, რომელიც მოცემულ ნაწარმოებში ნაბოკოვის სტილიზაციის სიღრმეში ჩამალულ მნიშვნელოვან ესქატოლოგიურობაში ცხადდება.

შევეცდებით განვმარტოთ ჩვენი მოსაზრება.

დაპატიმრებული და ციხის ცივ საკანში ჩამწყვდეული ცინცინატი გათანგულია მოლოდინისა და შიშის გრძნობებით.

ცინცინატის მოლოდინი მჭიდროდ უკავშირდება იმ გარემოებას, რომ პერსონაჟმა არ იცის, როდის დადგება მისი უკანასკნელი დღე:

“მაინც მინდა ვიცოდე, კიდეც დიდი დრო დარჩა... მინდა ვიცოდე – როდის...” (ნაბოკოვი 1997: 29-30) – იტანჯება ცინცინატი;

„მე მოვითხოვ, – გესმით, მოვითხოვ... რომ მითხრან რამდენი ხნის სიცოცხლე დამრჩა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 51), – ყვირის ცინცინატი;

“მითხარი, რომელ დღეს მოვკვდები“ (ნაბოკოვი 1997ა: 57), – ევედრება ცინცინატი ციხის დირექტორის ქალიშვილს.

ცინცინატი მუდამ დაძაბულია, განუწყვეტლივ ელის და ეშინია:

„ალბათ ხვალ, – ამოიოხრა ცინცინატმა, – დღეს ძალიან სიწყნარე იყო, აი ხვალ კი, დილაადრიან... ცინცინატი ხალათის თასმას აწვალებდა, ცდილობდა არ ატირებულყო (ნაბოკოვი 1997ა: 42-44).

ცინცინატის შიში ანტიუტოპიის ერთ-ერთი ცენტრალური მოტივის რეალიზებას წარმოადგენს და ამბივალენტურ დატვირთვას იძენს: ერთი მხრივ, იგი ემპირიული იმპულსია, მეორე მხრივ კი – კირკეგორისეული ტრანსცენდენტური ძრწოლა.

ცინცინატი განუწყვეტლივ გრძნობს „სიცოცხლეს კეფაში“ და ეს შიში არა მარტო აშფოთებს და აძრწუნებს რეჟიმისაგან განწირულ ტუსაღს, არამედ, რაგინდ უცნაურადაც უნდა გვეჩვენოს, აუტანელ სევდას ჰგვრის მას – სევდას სხვა, სასურველი ცხოვრების გამო:

„რა სევდაა, ცინცინატ, რა სევდა! რა ქვასავით სევდაა... ოჰ, ჩემო სევდავ – რა გიყო შენ, რა ვუყო ჩემს თავს?“ (ნაბოკოვი 1997ა: 58-59).

ნ. ბერდიაევი წერდა: „შიშს თავისი მიზეზები აქვს... იგი უკავშირდება საფრთხეს, ყოველდღიურ ემპირიულ სამყაროს... უკავშირდება ტანჯვის, დარტყმების საფრთხეს. შიშს არ ახსოვს უმალლესი სამყარო, იგი ქვემოთ არის მიმართული, ემპირიულზეა მიჯაჭვული“... მაგრამ „ადამიანი ის არსებაა, რომელიც განიცდის არა მარტო შიშსა და ძრწოლას, არამედ სევდასაც... სევდა ზევით ისწრაფვის და ავლენს ადამიანის უმალლეს ბუნებას. ადამიანი განიცდის მიტოვებულობას, მარტოობას, სამყაროს უცხოობას“ (ბერდიაევი 1995: 31).

ცინცინატის შიში არის მისი ადამიანური განცდა, რადგან სიკვდილით დასჯის წინ პერსონაჟი ინსტინქტურად ებლაუჭება რეალობას, ცინცინატის სევდა კი დასასრულის საიდუმლო მოლოდინის შედეგია, რადგან პერსონაჟი მთელი ძალით ცდილობს შეაღწიოს გამოუცნობში:

„დასასრული დღეს არ დამდგარა, – მსჯელობს ცინცინატი, – არადა, ხომ შეიძლებოდა ეს დღეს მომხდარიყო, ისევე როგორც ხვალ შეიძლება მოხდეს“ (ნაბოკოვი 1997ა: 46).

„მაგრამ იმ დღისა და ჟამის შესახებ არავინ იცის, – გვაგონდება მაცხოვრის სიტყვები, – არც ზეციურმა ანგელოზებმა და არც ძემ, არამედ მხოლოდ მამამ“ (მთ. 24:36).

ცინცინატიც ელის. ცინცინატის შინაგანი სამყარო ქუცმაცდება: ერთი მხრივ დგას ცინცინატი-ინდივიდი, სიცოცხლეს მონყურებული ტანჯული ტუსაღი, მეორე მხრივ – ცინცინატი-პიროვნება, სიკვდილის საიდუმლო მოლოდინში მყოფი კაემნიანი არტისტი. უცხოა კი ცინცინატისთვის ეს იდუმალი შორეთი?

თურმე არა: ის ჯერ კიდევ ბავშვი მოულოდნელად ეზიარა სხვისთვის მიუწვდომელ საიდუმლოს:

„ჯერ კიდევ ბავშვმა, ჯერ კიდევ ჭყეტელა-ყვითელ, დიდ ცივ სახლში რომ ვცხოვრობდი, ჯერ კიდევ მაშინ, იმ დაწყვეტილ დღეებში... – შეუცნობლად, გაუოცებლად ვიცოდი, ვიცოდი, როგორც საკუთარ თავს იცნობ, ვიცოდი ის, რისი ცოდ-

ნაც შეუძლებელია“ (ნაბოკოვი 1997ა: 10)... და ერთხელ, „ფანჯრის დაბალ რაფაზე ამძვრალმა... კაემნიანმა, დაბნეულმა, უგრძნობელმა და უმანკომ, იმის ნაცვლად, რომ ბაღში კიბით ჩავსულიყავი... დაუფიქრებლად, მაგრამ არსებითად დამჯერედ, მორჩილადაც კი, პირდაპირ რაფიდან ჩავაბიჯე ფუმფულა ჰაერში და... ნელ-ნელა დავიძარი, სავსებით ბუნებრივად გავწიე წინ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 10)...

ცინცინატიმ განიცადა ფრენის სიტკბოება – შეიგრძნო თავისი უცნაური გადაადგილება ობიექტური სამყაროდან სხვა, „აკრძალულ, შეუძლებელ“ სამყაროში, მაგრამ ზღვართან მისული შეშინებული შედგა: ცინცინატი მზად არ იყო ცვლილებისათვის, მზად არ იყო რეალობიდან გასაქცევად, თუმცა, სასწაულს ნაზიარები, უნებლიეთ დაემორჩილა თავისი პიროვნების არაჩვეულებრივ ტრანსფორმაციას: ცინცინატი თითქოს შეჩერდა ორი სამყაროს საზღვარზე, გადაადგილდა ყოფიერების უჩვეულო სიბრტყეზე – შუალედურ სივრცესა და სასაზღვრო დროში, „არც აქეთ, არც იქით“ ლიმინალურ ზონაში. ლიმინალური ზონისათვის ნიშანდობლივი დროის მოდელი საკრალურია:

„ოდესღაც ბავშვობაში... მხურვალე შუადღით მოვხვდი მძინარე ქალაქში, ქალაქი იმდენად მძინარე იყო, რომ როდესაც შეთეთრებული კედლის ძირას მიწაყრილზე მთვლემარე კაცი ბოლოს და ბოლოს წამოდგა გარეუბნამდე ჩემს გასაცნობლად, მისი ლურჯი ჩრდილი კედელზე შეეყოვნდა... მის მოძრაობასა და ჩამორჩენილ ჩრდილის მოძრაობას შორის, – ეს წამი, ეს სინკოპა, – აი, დროის ის იშვიათი სახეობა, რომელშიც ვცხოვრობ, – პაუზა, წყვეტა, – როდესაც გული ბუმბულივით მსუბუქია“ (ნაბოკოვი 1997ა: 102)...

დროითი პაუზა, რომელშიც ცინცინატი არსებობს, ბუნებრივად ერწყმის პერსონაჟის მთრთოლვარე მოლოდინს და ლოგიკურად შეესატყვისება უფლის სამსჯავროს აღსრულებამდე ცნობილ აპოკალიპტიკურ წყვეტას.

ორი სამყაროს ზღვარზე მდგარი ცინცინატი თავს გრძნობს ზღრუბლზე, რაღაც „ნახევრადსინამდვილეში, სინამდვილის დაპირებაში, მის წინკარში“, რადგან „ახლოა ჟამი!“, დრო – უსასრულობა, დრო, რომელშიც უნდა გაცხადდეს დიდი ხნის ნალოდინევი საიდუმლო ღვთისა.

სინამდვილე, რომლისაკენაც ცინცინატი ისწრაფის, რეალური ყოფიერების ზედაპირზე კი არ ძევს, არამედ განფენილია ზევით – ვერტიკალზე, ცინცინატის მოლოდინის გასწვრივ.

ტუსაღის შეურაცხყოფილი სული თანდათან იწყებს აღორძინებას, რიგრიგობით, ერთ მთლიან ჯაჭვად იკვრება მასში დაფარული თავისებურებები: საიდუმლოს თანაზიარობა, ზღურბლის განცდა და დაპირებული სინამდვილის წინათგრძნობა. ცინცინატი განსაკუთრებულია, ცინცინატი არაჩვეულებრივია, ცინცინატი რჩეულია, სიკვდილის შიში უკან იხევს, ცინცინატი ისწრაფის მიზნისაკენ – და ეს მიზანია ხსნა. ცინცინატის ხსნა არის ცინცინატის თავისუფლება, თავისუფლება არა მარტო ავბედითი ციხისაგან, არამედ მთელი გახრწნილი, უზნეო, აბსურდული რეალობისგან.

ცინცინატის გარემომცველი ობიექტური სამყარო დანგრეულია როგორც გარეგნულად, ისე შინაგანად: რომანის ჩაკეტილი მიკროსივრცე სიმბოლურად ასახავს კეისრის სამფლობელოს – ტირანიისა და მონობის სამეფოს – ყველა საშინელებას: მკვდარი ქალაქი მზისგულზე, დამშრალი, უწყლო მდინარე, დავარდნილი, საშინელი ცხენები, კაპიტან მძინარას მავზოლეუმი, ბალახმორეული აეროდრომი

დადლილი თვითმფრინავით – ეს ყოველივე უდავოდ ქმნის სტატიკური, სულდალა-ფული რეალობის სურათს. ადამიანები, რომლებიც ქალაქს ავსებენ, უკვე დიდი ხა-ნია, რაც ჩლუნგ მარიონეტებად, თოჯინებად, მინასავით გამჭვირვალე ბუტაფო-რებად იქცნენ: ციხის ზედამხედველების სამეული – როდრიგი, როდიონი, რომანი – და ჯალათი ბატონი პიერი წარმოადგენენ მართლმსაჯულებას, რომელიც სიმ-ბოლურად ასახავს სამყაროზე ეშმაკის, სატანის ბატონობას, მარფინკას სხეულებ-რივი და სულიერი დემორალიზაცია საზოგადოების უკიდურეს ამორალურობასა და ოჯახის ინსტიტუტის დემონტაჟს მიანიშნებს, მისი მახინჯი, კოჭლი და ბრმა შვილები იმედის ანუ მომავლის დასასრულს მოასწავებენ, ნიადაგ მოცეკვავე ემოჩკას გვერდით კი განუწყვეტილვ ციმციმებს დედოფალ ჰეროდისა ქალიშვი-ლის, სალომეას ავბედითი ლანდი, ცეკვით რომ ართობდა მეფე ჰეროდესა და მის სტუმრებს. დაუსრულებელი ფსევდოკარნავალის ფერხულში ჩაბმული ეს სამყარო განწირულია, განწირულია მსგავსად სოდომისა და ბაბილონისა, რომლებიც „ემ-მაკთა სამკვიდროდ და ყოველი არანმინდა სულის თავშესაფრად“ ქცეულან.

ცინცინატმა უნდა დატოვოს იგი და წავიდეს ხსნისკენ, თავისუფლებისკენ, ანუ გადაადგილდეს დროის არსებული მოდელიდან დროის ალტერნატიულ მოდელში.

სხვადასხვა დროულ პლასტებს შორის საუკეთესო სატრანსფერო ეტლად ცინცინატის ორეული გვევლინება, ცინცინატის მეორე ნახევარი, რომელშიც ღვი-ვის შემოქმედებითი იმპულსი და რომელიც მთელი ძალით ცდილობს, მოჰგლიჯოს ცინცინატი ემპირიულს. ორეული, რომელიც რომანის პირველ თავებში ტრადიცი-ულ ალტერ ეგოდ წარმოჩინდება – „ცინცინატს არ დაუხევია აჭრელებული გაზე-თები, არ დაუყრია ძირს, ეს მისმა ორეულმა ჩაიდინა (ორეულმა, რომელიც თითოე-ულ ჩვენგანს თან ახლავს – თქვენც, მეც, მასაც)“ (ნაბოკოვი 1997ა: 76) – თანდათა-ნობით იძენს სიღრმეს და რომანის დასასრულს მიღმიერ, შეუზღუდავ, ულიმიტო სამყაროს მოციქულთან ასოცირდება: „რაც თავი მახსოვს, მუდამ თან მდევს საკუ-თარი თანამზრახველი“, – აღიარებს ცინცინატი, „რომელმაც ძალზე ბევრი იცის საკუთარი თავის შესახებ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 95), „მე რაღაც ვიცი, რაღაც ვიცი. მაგრამ, ო, რა ძნელი გამოსათქმელია“ (ნაბოკოვი 1997: 96), „მე შეცდომით მოვ-ხვდი აქ – ვგულისხმობ, არა ციხეში, არამედ, საერთოდ, ამ ამაზრზენ, ზოლებიან სამყაროში, რომელიც კუსტარული ხელოვნების მონესრიგებულ ნიმუშს წარმო-ადგენს, რეალურად კი – უბედურება, საშინელება, სიგიჟე, შეცდომაა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 96). პატიმრის ფორმაში გამოწყობილი „ზოლებიანი სამყარო“ რეალობის პა-რადიგმის განუყრელი ეპითეტია, მისი მეტაფიზიკური იმპლიკაცია: დროის ტყვეო-ბაში მოქცეული სამყარო განწირულია და ცინცინატმა უნდა დატოვოს ის.

ხსნის ძიებით შეპყრობილი ცინცინატის ორეული თამამად ერთვება რეჟიმისა-გან ნიველირებული შემოქმედებითი გონის ალორძინების პროცესში: დღიურების წერა ცინცინატის მიერ დროის და, შესაბამისად, რეალობის ხუნდებისაგან გათავი-სუფლების უმნიშვნელოვანესი ცდაა. შემოქმედება შთააგონებს, აღაფრთოვანებს ადამიანს, ანუ აძლევს მას საშუალებას, შემოქმედებითად გარდაქმნას სამყარო.

„მცირე შრომა... შემონმებული აზრების ჩანერა, – წერს ცინცინატი, – ამას ოდესმე ვინმე წაიკითხავს და დაემსგავსება პირველ დილას უცნობ ქვეყანაში. ანუ, მე მინდა ვთქვა, რომ ვაიძულებდი უცებ გადმოსცვენოდა ბედნიერების ცრემლები, ყინული გასდნობოდა თვალებში – და როცა ეს მოხდება, სამყარო იქნება უფრო სუფთა, განბანილი, გაახლებული“ (ნაბოკოვი 1997ა: 62).

შემოქმედებითი ალტყინების პროცესში ჩართული, თვითჩაღრმავებისა და შთაგონების მეოხებით, ცინცინატი ებრძვის თავის შიშს. მან უწყის: სიკვდილის შიშისაგან გათავისუფლება არის ერთადერთი შესაძლებლობა ზღურბლიდან, „დროის იშვიათი სახეობიდან“, სასაზღვრო ლიმიანალური ზონიდან დიდი ხნის ნანატრ ალტერნატიულ სინამდვილეში გადასასვლელად.

პიროვნული განსაკუთრებულობა, ამაღლებული სულიერება, შემოქმედებითი ნიჭი და სწრაფვა ჭეშმარიტებისაკენ – აი, თვისებები, რომლებიც თან სდევს ცინცინატს დამმონებელი შიშის დამარცხების ურთულეს პროცესში.

„მე არ ვარ მარტივი... – გვამცნობს ცინცინატი – მე ის ვარ, ვინც ცოცხალია თქვენს შორის... არა მარტო ჩემი თვალები, სმენა, გემოვნებაა სხვაგვარი... მთავარია: ყოველივეს ერთ წერტილში თავმოყრის ნიჭი... გარსს გარსზე ვიცილებ და ბოლოს, თანდათან... უკანასკნელ, განუყოფელ, ურყევ, მბრწყინავ წერტილამდე მივდივარ, და ეს წერტილი ამბობს: მე ვარ!“ (ნაბოკოვი 1997ა: 95).

„მე ვარ ალფა და ომეგა, – ამბობს უფალი ღმერთი, – ის, ვინც არის, და ვინც იყო, და ვინც მოდის, ყოვლისმპყრობელი“ (გამოცხ. 1: 8).

„მე ვარ!“ – ჩვეულებრივ ადამიანს არა აქვს ამ სიტყვების თქმის უფლება. მათი წარმოთქმა ძალუძს მხოლოდ ღვთის ხატად შექმნილ ადამიანს, პიროვნებას, რომელშიც აშკარად დომინირებს ღვთაებრივი ელემენტი. ეს სიტყვები ამართლებს ცინცინატის მსგავსებას იოანე ნათლისმცემლისა და ძე ღვთისას სახეებთან, ამართლებს მის ხვედრსა და მის განაჩენს, მის მოწამებრივ სიკვდილს აღთქმული ქვეყნის მოლოდინში.

ცინცინატი წინასწარ გრძნობს სამყაროს შესაძლო დასასრულს, არა მარტო წინასწარ გრძნობს, წინასწარმეტყველებს კიდევ. „მე ყოველივეს წინასწარ ვგრძნობ, – წარმოთქვამს ცინცინატი, – წინასწარ ვგრძნობ, მუსიკა როგორ ამსხვრევს სამყაროს ვეებერთელა, მბრწყინვალე, მთლიან ნაწილებად, მე თვითონ ხომ ცხადად წარმოვიდგენ ყოველივე ამას...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 98).

ემოციური და მენტალური ალგზნების მდგომარეობაში მყოფი, რეალობას, სიზმრებსა და გულებს შორის მორიალე ცინცინატი გარდაუვალ დასკვნამდე მიდის: თავისუფლებისა და ხსნის გზა სიკვდილზე ძევს, რადგან სხეული ცოდევილ მიწასაა მიჯაჭვული, გაკეთილშობილებული სული კი შორს ისწრაფის, მიფრინავს ზემოთ.

ცინცინატის შინაგანი ესქატოლოგიურობა, აღსავსე იმედითა და ახალი, ჯერაც გამოუცნობი შესაძლებლობების წინათგრძნობით, უკიდურესი პოზიტიურობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. აღსასრულის პოზიტიური აღქმა სიკვდილის შიშზე გამარჯვებისა და ახალ ცხოვრებაში გადასვლის სიხარულს ბადებს:

„აქ არა! – ფიქრობს ცინცინატი, – უნიჭო „აქ“, ბიჯგმეყენებული და ჩაკეტილი, მიჭერს და სულს მიხუთავს... იქ... იქ იგავმიუნვდომელი სიხარულით ანათებს ადამიანის მზერა; იქ თავისუფლად დადიან აქ ნანამები ახირებულნი; იქ დრო სურვილისამებრ აენყობა, როგორც სახიანი ხალიჩა... იქ ყველაფერი გაოცებს თავისი მომხიბვლელი თვალსაჩინოებით, სრულყოფილი მაღლით“ (ნაბოკოვი 1997ა: 99-100). ალტერნატიული სამყაროს მოდელი შეუთავსებად და არაპროპორციულ მითარებაში იმყოფება რეალური სამყაროს მოდელთან.

ცინცინატი ასაფრენ ბილიკზე გამოდის – ძლეული შიში პირდაპირი გზაა ხსნისაკენ, თავისუფლებისაკენ, ჭეშმარიტებისაკენ, სხვა საუფლოსაკენ, ვინაიდან ღალადებს ძე ღმერთისა:

„ბოლომდის მომთმენი გადარჩება“.

ცინცინატი ჭვრეტს დასასრულს, მან იცის დასაწყისი და „უკანასკნელ გარსს აცლის თავის შიშს“, მას აღარ აშინებს სიკვდილი, ტკივილი, განშორება, იგი ნან-როთობია, მზად არის გადააბიჯოს ზღურბლს:

„ყოველივე შეერთდა... სასიკვდილო გამონაყარით დაფიფქული მთები... მე სი-ცოცხლის ჭუჭრუტანა ვიპოვე, იქ, სადაც ჩამომტვრეული იყო... ო, ვფიქრობ, მაინც ყველაფერს ვიტყვი – სიზმარზე, შეერთებაზე, დაშლაზე...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 200).

ეშაფოტისაკენ მიმავალი ცინცინატი გარკვევით ხედავს სამყაროს დასასრუ-ლის მაუწყებელ ნიშნებს, სამყაროსი, რომელსაც აღარ აქვს შემოქმედების ძალა – უწყლო მდინარეს, არარსებულ თევზს, უნაყოფო ვაშლის ხეს. ახლოს არის დასას-რული, რამეთუ ითქვა:

„ყოველ ხეს, რომელსაც კარგი ნაყოფი არ მოაქვს, ქრიან და ცეცხლში აგდე-ბენ“ (მთ. 7: 9).

ნანამები, როგორც პირველქრისტიანები და მოკვდინებული, როგორც იოანე ნათლისმცემელი, ცინცინატი კვდება ძე ღმრთისას მსგავსად და აღდგება სხეუ-ლებრივ:

„აქ რა მინდა? აქ რატომ ვწევარ? – ეს მარტივი შეკითხვა დაუსვა მან თავის თავს და პასუხად ზე წამოიჭრა და მიმოიხედა... ცინცინატი ნელა ჩამოვიდა ფი-ცარნაგიდან და მერხევ მიწაზე გადაიარა...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 217).

სცენის ესქატოლოგიური ფინალი პერსონაჟის აღდგომით აღინიშნება.

რას მოასწავებს ცინცინატის აღდგომა? არსებობს მხოლოდ ერთი პასუხი: პერსონაჟის გამარჯვებას დროზე.

„ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას, არა მარტო მომავლის, არამედ – წარსულის შეცვლასაც“ (ბერდიაევი 1995: 161).

„აღარ იქნება დრო!“ (გამოცხ. 10:6) – ამბობს „გამოცხადება“, და მართლაც, ნანარმოებში განფენილი დრო რომანის დასასრულს სავსებით უჩინარდება: ცინ-ცინატი აღდგება, ამით თავისუფლდება დროის ბორკილებისგან და ხუნდებახნი-ლი, იმედითა და სიყვარულით მიემართება გასაფრენად. ცინცინატის გაფრენა შე-ესაბამება პერსონაჟის მაქსიმალურ ფიზიკურ და სულიერ გათავისუფლებას – ცინცინატი თავისუფალია, ცინცინატი გადარჩენილია.

„ადამიანის გათავისუფლება არა ბუნების, გონების ან საზოგადოების, არამედ სულის მოთხოვნილებაა“ (ბერდიაევი 1995: 149) და „სულიერი გათავისუფლება მუდამ მიმართულია უფრო დიდი სიღრმისაკენ, ვიდრე არის ადამიანის სულიერი საწყისი, ეს გახლავთ მიმართვა ღმერთისადმი“ (ბერდიაევი 1995: 150). თავისუფალმა, ლაღმა, აღ-ფრთოვანებულმა ცინცინატმა „თამამად შეაბიჯა მტვერსა და დაქცეულ ნივთებს, მოტკაცუნე ტილოებს შორის და გაემართა იქითკენ, სადაც, ხმების მიხედვით, მისი მსგავსი არსებები იდგნენ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 218).

ნანარმოებში განფენილი დრო ქრება: ცინცინატი გადალახავს სიკვდილის სა-საზღვრო ზოლს, თავისუფლდება დროის მარწუხებისგან და ამით გასაგებს ხდის რომანისათვის წამძღვარებულ ფრაზას: „Comme un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels“, ანუ „მსგავსად შეშლილისა, რომელსაც თავი ჰგონია ღმერთი, ჩვენც გვგო-ნია, რომ ვართ მოკვდავნი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 25). ცინცინატი თავს აღწევს სიკ-ვდილს, სიკვდილს, რომელიც აშინებს მხოლოდ მათ, ვისაც არ სჯერა უკვდავებისა.

„კვლავ და კვლავ, ჩემი გონი, უდიდესი ძალისხმევის ფასად, ცდილობს განასხვავოს ინდივიდუალურის ციმციმი დეპერსონიფიცირებული ცხოვრების წყვედიანში. ეს წყვედიანი დროის ბრალია, შედეგი დროის მიერ ჩვენს გარშემო აღმართული გაუვალის კედლებისა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 433). ამ სიტყვების ავტორი ფილოსოფოსი და მოაზროვნე ადამ კრუგია, რომანის “Bend Sinister” მთავარი პერსონაჟი, კიდევ ერთი ნაბოკოვისეული პროტაგონისტი, თავდაუზოგავად რომ შეჭიდებია დროს.

ადამ კრუგიც ტუსალია. მხოლოდ მისი საპყრობილე უფრო ვრცელია, ვიდრე ცინცინატის ერთი ციდა საკანი. ადამ კრუგის ციხე ანტიუტოპიური დიქტატურის წყვედიანში ჩაძირულ ქალაქს მოიცავს, რომელიც სცდება ლოკალურობის ფარგლებს და, ზოგადად, კეისრის სამყაროს დიქტატორული ფუნქციის მატარებლად გვევლინება.

ადამ კრუგიც ცინცინატივით გამორჩეულია. სხვათაგან მას შემოქმედებითი გონი გამოარჩევს, გონი, რომელიც ანტაგონისტურ დამოკიდებულებაში იმყოფება ქვეყანაში გაბატონებულ ეკვილიზმის დიქტატურასთან და რომლის მოთვინიერებასაც გამუდმებით ცდილობს მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის სულისკვეთებით გაჟღენთილი ხელისუფლება. იმდენად, რამდენადაც ეკვილიზმი ობიექტური დროის მოციქულია და კომანდორის ქვის ძეგლივით მყარად დააბიჯებს მიწაზე, რომანის თემატურ კვინტესენციად სრულიად ლოგიკურად შეიძლება მივიჩნიოთ ადამ კრუგის ჯანყი დროის წინააღმდეგ. ჯანყის ემოციური და ზნეობრივი პარადიგმა გრადაციის პრინციპს ემორჩილება და რომანის ბოლო თავებში თავის კულმინაციას აღწევს.

ეკვილიზმი რეალურად მედინი დროის სიმბოლოა, დიქტატურა, რომელიც „საშუალო ადამიანის პარტიას“ ემყარება და რომელსაც ადამ კრუგის კლასელი, პადუკი უდგას სათავეში. ამ პარტიის წევრებს, „მის მიმდევრებს, ყველას ჰქონდა რამე დეფექტი, ანუ, როგორც იტყოდა თეორეტიკოსი-მასწავლებელი ხილის კოქტილის მონრუპვის შემდეგ, „ფონური გაუმართაობა“: მაგალითად, ერთი გაუთავებელ ფურუნკულებს უჩიოდა, მეორე – პათოლოგიურ მორცხვობას, მესამემ შემთხვევით მოაჭრა თავი საკუთარ დას, მეოთხეს კი ისე ებმოდა ენა, რომ იმ დროში, სანამ ის „პ“-ს ან „ბ“-ს წარმოთქვამდა, თავისუფლად შეგეძლოთ მაღაზიაში წასვლა და შოკოლადის ყიდვა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 358). „საშუალო ადამიანის პარტიის“ ფუძემდებელია ფრედრიკ სკოტომა, რომლის მეცნიერულ-თეორიული დოქტრინის თანახმადაც, „მსოფლიო დროის ყოველ მოცემულ დონეზე, სამყაროს ბინადართა შორის ნაწილდებოდა ადამიანური ცნობიერების განსაზღვრული რაოდენობა. ეს განაწილება არ იყო თანაბარი და სწორედ აქ იმარხებოდა კაცობრიობის უბედურებანი. ადამიანები, ამტკიცებდა იგი, წარმოადგენდნენ ურიცხვ სახსრებს ცნობიერების არათანაბარი ულუფებით“ (ნაბოკოვი 1993ა: 359). სკოტომა „კმაყოფილდებოდა იმით, რომ თავისი წიგნის ფურცლებზე განუწყვეტილ იმეორებდა: განსხვავება ყველაზე ამაყ გონებასა და ყველაზე მორჩილ იდიოტს შორის მთლიანად დამოკიდებულია „მსოფლიო ცნობიერების“ კონდენსაციაზე ინდივიდუუმში“ (ნაბოკოვი 1993ა: 360). მაშასადამე, ადამიანი, ეკვილიზმის თანახმად, შესაკრებთა მარტივი ჯამია, ინდივიდუალიზმი კი – მექანიკური მეტ-ნაკლებობის შედეგი. ეკვილიზმი რაოდენობრივი მაჩვენებლების მათემატიკურ სიმრავლეზეა დაფუძნებული და არა თვისებრივი მაჩვენებლების ზნეობრივ ბალანსზე. ეკვილიზმის ნუმეროცენტრული სამყარო რეალური დროის ფლაგმანია, მისი მთავარი მანქანა – პადოგ-



რაფი – კი დროის რიტმული ეკვივალენტი. პადოგრაფი მექანიზებული რეალობის მეტაფორულ სიმბოლოს წარმოადგენს. პადოგრაფის აპარატს, თანაბრად რომ აკაკუნებს ფურცელზე და ზედმინვენიტ ამსგავსებს კალიგრაფიებს, თავის ქიბორდზე არ გააჩნია კითხვის ნიშანი, რომელიც შემოქმედებითი წარმოსახვის ათვლის წერტილს წარმოადგენს და ასო „მე“ (Я), რომელიც ადამიანის პიროვნული იდენტიფიკაციის ნიშნის მატარებელია. ადამ კრუგის გარემომცველ რეალობას მათემატიკის მყიფე წესები განსაზღვრავს. „კაცობრიობამ, – წერდა ვ. ნაბოკოვი, – მისი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე დანერგა მათემატიკური სისტემა წმინდა პრაქტიკული თვალსაზრისით, რათა მიეღწია გარკვეული წესრიგისთვის“ (ნაბოკოვი 1980: 374), რომანში “Bend Sinister” კი სისტემამ აშკარად დაარღვია ადამიანზე დაქვემდებარების წესი და სიტუაციის სრულ ბატონ-პატრონად მოგვევლინა: „მათემატიკოსებმა გარდაქმნეს თავიანთი პირველადი კონდიცია და ისე იქცევიან, თითქოს სამყაროს ბუნებრივ ნაწილს წარმოადგენენ და არა მის უბრალო დანამატს.... ისინი ცდილობენ, მთელი სამყარო დააფუძნონ ციფრებზე და არავის აკვირვებს ის უცნაური პროექცია, რომლის მიხედვითაც სამყარო გამოშინებულ ჩონჩხად იქცევა“ (ნაბოკოვი 1980: 374). რწმენა იმისა, რომ ნუმერაცია აღწერისა და განსხვავების სუბროგანტს წარმოადგენს, ნაბოკოვის მიერ გადაჭრით აღიქმება საგნის განზომილების უხეშ აღრევად თავად საგნის ჭეშმარიტ არსთან. ეკვილიზმის მთელ რიცხვთა სიმრავლეზე დამყარებულ ფილოსოფიაში ხარისხი რაოდენობის მარტივი ქვეკლასიფიკაციაა და ელემენტარული მათემატიკა დაუბრკოლებლად აბალანსებს „უსამართლო“ განსხვავებას ადამიანებს შორის: „სავსებით შესაძლებელია, ამტკიცებდა ის (სკოტომა – ი. რ.), ადამიანთა სახსრების არათანაბარი მოცულობის რეგულირება. აი, მაგალითად, თუ სხვადასხვა ტიპის ბოთლებში... ჩავსახამთ გარკვეული რაოდენობის წყალს, სითხის განაწილება იქნება არათანაბარი და უსამართლო, მაგრამ თუ დავანესებთ ბოთლის სტანდარტულ ზომას, პროცესი შეიძლება ვაქციოთ თანაბრად და სამართლიანად“ (ნაბოკოვი 1993ა: 360). ანტიუტოპიური „საყოველთაო გათანაბრების იდეის“ თანახმად, ადამიანები „ახალ ყალიბებში უნდა ჩამოისხან, წინასწარ დადგენილი შაბლონის მიხედვით“ (ნაბოკოვი 1993ა: 360) და მაშინ ცნობიერების დოზების რაოდენობრივი განაწილება სახსრებში იქნება ერთნაირი.

ასეთია მორალური ანტინორმა, რომლის წინააღმდეგაც იბრძვის საკუთარი თავის შეცნობით შეპყრობილი ადამ კრუგი. კონცეპტუალურ ღერძს აქ წარმოადგენს შემოქმედებითი გონის შეჯახება რიცხვთა სასრული სიმრავლისაგან შედგენილ დასაზღვრულობასთან, რომლის უეჭველი შედეგიც გახლავთ სიკვდილი. გარდა იმისა, რომ დროის იდეალური მანქანის ანალოგი პადოგრაფი ფუჭდება და ჯართად იქცევა, ხოლო დიქტატორ პადუკის მეტსახელი „გომბემო“, ვ. ნაბოკოვის შემოქმედების ამერიკელი სპეციალისტის დ. ბარტონ-ჯონსონის მიგნებით, ბილინგვიალურ კონოტაციაში გერმანულთან გვაძლევს “Der Todd“-ს, რაც ნიშნავს „სიკვდილს“, სიკვდილი განსაზღვრავს ეკვილიზმის ჰიმნის იდეურ პროექციასაც: „სკოტომა გვასწავლა უბრალო ადამიანის პატივისცემა, / და გვიჩვენა, რომ არც ერთი ხე არ არსებობს ტყის გარეშე, / არც ერთი მუსიკოსი – ორკესტრის გარეშე, / არც ერთი ტალღა – ოკეანის გარეშე, / და არც ერთი სიცოცხლე – სიკვდილის გარეშე“ (ნაბოკოვი 1993ა: 361).

ეკვილიზმის სულთამხუთავი დრო სასრულია და ადამ კრუგი უნდა გაექცეს ამ სასრულ დინებას. გაქცევის მიმართულებას გარე სამყაროს ინდივიდზე ზეწოლის

სიმძლავრე გამოკვეთს – სწორედ ის გამოავლენს პერსონაჟის როგორც გარე სამყაროსთან, ისე საკუთარ თავთან დავის ტრაექტორიას. დავის იდეალური გამოხატულება კვლავაც ორეულთა შორის არსებული წინააღმდეგობაა. ადამ კრუგს ორი სრულიად აშკარა ორეული მოეძვეება რომანში: ერთია „მედიცინის აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი და სანდო რეპუტაციის მქონე მანქანის მფლობელი“, დოქტორი მარტინ კრუგი, რომელშიც ხშირად ეშლება ადამ კრუგი. მარტინ კრუგი რეალური, ობიექტური სამყაროს დროულ შკალაზე დამაგრებული ფიგურაა, რომლის არსებობაც მუდმივად აბრუნებს ადამ კრუგს მატერიალურ სინამდვილეში და, ამავდროულად, ცხადყოფს ამ სინამდვილის ონტოლოგიურ შეუსაბამობას; მეორე ორეული თავად ადამ კრუგის მეორე ნახევარი, მისი ალტერ ეგოა, შინაგანი ხმა, რომელიც დაბეჯითებით ჩასჩურჩულებს ფილოსოფოსს ყოფითი სამყაროს აბსურდულობას: „როგორც ყოველთვის, ის ახლაც ცხადად ასხვავებდა მთრთოლვარეს დამკვირვებლისაგან, მზრუნველი, თანამონანილე, თავაზიანი დამკვირვებლისაგან. იგი მისი საძულველი დუალიზმის ბოლო საყრდენი იყო. „მე“-ს კვადრატული ფესვი უდრის „მე“-ს“ (ნაბოკოვი 1993ა: 307). კრუგის შინაგანი კონფლიქტი ორეულთა შორის არსებული წინააღმდეგობის რელევანტურია. აი, მაგალითად, ერთი მხრივ, კრუგი „არასოდეს ყოფილა გატაცებული ჭეშმარიტი სუბსტანციის ძიებით, ერთის, აბსოლუტურის – ალმასის, რომელიც ბრწყინავს კოსმოსის საშობაო ნაძვის ხეზე. საზღვრული გონი, გზას რომ მიიკვლევს მთელი რიცხვების ტუსაღურ ქსელში გაბნეულ ცისარტყელაზე, ყოველთვის სასაცილოდ ეჩვენებოდა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 431), მეორე მხრივ, „თუ (როგორც ამას ვარაუდობენ ნეომათემატიკოსები, – ისინი, ვინც სხვებზე მეტად ეჭვიანები არიან) ფიზიკური სამყარო შეიძლება წარმოვიდგინოთ თვლადი ჯგუფების წარმონაქმნად (სტრესების კვანძებად, ელექტრონაპერნკლების ღამეულ ამოფრქვევად), – ფიქრობს კრუგი, – რომელიც მსგავსად mouches volantes-სა მიცურავს ფიზიკის საზღვრებს მიღმა დაჩრდილულ ფონზე, მაშინ, რასაკვირველია, ინტერესების თვინიერი შემოფარგვლა გაზომვადის გაზომვით, ყოვლისმორჩილი სასობით ხორციელდება“ (ნაბოკოვი 1993ა: 432), მაგრამ „დაიკარგეთ აქედან, თქვენი სახაზავებითა და სასწორებით! თქვენი წესების გარეშე, დაუნიშნავ შეჯიბრში, არა ფურცელზე გამართულ სრბოლაში მატერია უკან ჩამოიტოვებს სინათლეს“ (ნაბოკოვი 1993ა: 432).

ფარდობითობის თეორიის თანახმად, მატერია ვერ იმოძრავებს სინათლის სხივის სიჩქარის ეკვივალენტურად. მატერიამ რომ სინათლის სხივის სიჩქარის თანაბრად იმოძრაოს, ან მეტიც, უფრო სწრაფად, მას ექნება ნულოვანი ხანგრძლივობა და მასა, რის შედეგადაც დრო შეწყვეტს არსებობას. აინშტაინის ფიზიკა კატეგორიულად გამორიცხავს მსგავს ალბათობას, თუმცა დასაშვებად მიიჩნევს ორგანიზმის მოძრაობის შესაძლებლობას სინათლის სხივის სიჩქარესთან მიახლოებული სიჩქარით, რასაც იგი „საათის პარადოქსს“ უწოდებს და კოსმოსურ სივრცეში ორგანიზმის ბიოლოგიური აქტივობის დაქვეითების კონტექსტში განიხილავს. ადამ კრუგის პოზიცია დიამეტრულად საპირისპიროა. მისთვის კოსმოსი არ წარმოადგენს ტელესკოპის ჭოგრიტიდან დანახულ სიმეტრიულ ფიგურათა სიმრავლეს, სადაც ყველაფერი ფიზიკის კანონებს ემორჩილება. „შორს მოვისროლოთ ეს სულელური ტელესკოპი“ (ნაბოკოვი 1993ა: 432), – ბრაზობს ფილოსოფოსი, კოსმოსი მისთვის უსასრულო ხანგრძლივობის ეკვივალენტია, განუწილველი ხანგრძლივობისა, რომელსაც იგი ჯერჯერობით ვერ ფლობს, მაგრამ შეიგრძნობს,

ხანგრძლივობისა, სადაც არც სანყისია და არც სასრული, მსგავსად ბერგსონისეული “La duree“-სა, რომელიც სუბიექტის ინტელექტუალური ფაბრიკაციის შედეგს წარმოადგენს და მარადიული უწყვეტობის ანალოგია. თუ მატერია უკან ჩამოიჭრება სინათლეს, მაშინ აღარ იქნება დრო და, შესაბამისად, აღარ იქნება სიკვდილი. დროის სფერულ ციხეში დატყვევებული ადამიანები ძალაუვნებურად ემორჩილებიან სიკვდილს, როგორც დროში სასრულობის გარდაუვალ კანონს. სიკვდილი მარტივად უსვამს წერტილს სიცოცხლეს, მსგავსი პერსპექტივა კი სრულიადაც არ იზიდავს ფილოსოფოსს ადამ კრუგს: „ჩემმა გონმა ვერ მიიღო ფიზიკური არამედმისის ტრანსფორმაცია მუდმივად არაფიზიკურ ელემენტში, ისევე როგორც ვერ მიიღო აზრებისა და შეგრძნებების აბსურდული დაგროვება; აზრი – აზრს მიღმა, გრძნობა – გრძნობის მიღმა. ნუთუ მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთ საბედისწერო დღეს ერთიანად დაკარგოს ისინი და სამუდამოდ შთაინთქას შავ წყვდიადში, გაუთავებელ არაფერში?“ (ნაბოკოვი 1993ა: 379). იქნებ არსებობს ალტერნატიული რეალობა? „ცნობიერების გარკვეული სურათები იმდენად ფალსიფიცირებულია „დროის“ კონცეფციით, რომ ჩვენ ლამისაა მართლა ვირწმუნოთ რაღაც მარადიულის არსებობა, მბრწყინავი იარაღისა (პერცეფციის წერტილის) ჩვენს რეტროსპექტულ მარადისობას, რომელსაც ვერ ვიხსენებთ და მარადიულად პერსპექტიულს, რომელსაც ვერ ვაცნობიერებთ, შორის“ (ნაბოკოვი 1993ა: 434). მაშ, რა არის სიკვდილი? „სიკვდილი ან გონის წამიერი აღვსებაა სრულყოფილი ცოდნით ან აბსოლუტურად არაფერი, Ничто“ (ნაბოკოვი 1993ა: 434). „რომელი პრობლემის გადაჭრა უფრო მნიშვნელოვანია, – მსჯელობს კრუგი, – „გარეგანი“ პრობლემის (სივრცე, დრო, მატერია, გარეშე შეუცნობელი) თუ „შინაგანი“ პრობლემისა (ცხოვრება, აზროვნება, სიყვარული, შინაგანად შეუცნობელი)? ან იქნებ მათი გადაკვეთის წერტილის (სიკვდილის)?“ (ნაბოკოვი 1993ა: 433). სიკვდილი მოიაზრება როგორც კვეთის წერტილი, ანუ ლიმიტალური ზღვარი შიდა და გარე პერსპექტივებს შორის, სადაც მესაზღვრის ფუნქცია თავად ადამ კრუგმა უნდა იკისროს: სიკვდილის სასაზღვრო პუნქტზე ძვეს დროის მახეში გაბმული ფილოსოფოსის ხსნის გზა. შესაბამისად, სიკვდილი წარმოადგენს არა დასასრულს, არამედ გლობალური მეტამორფოზების დასაწყისს. კრუგს შემთხვევით არ ჰქვია „ადამი“. სახელში იმთავითვე კოდირებული პირველსაწყისის სიმბოლიკა თავისთავად მიგვანიშნებს პერსონაჟის მოძრაობის ტრაექტორიას: კრუგი ჯერ ქვეცნობიერად, შემდეგ კი სრულიად გაცნობიერებულად მიიწევს „იქ“, იმ ზედროული სამყაროსკენ, რომელიც ვერტიკალზეა განფენილი.

გადამწყვეტ ბიძგად ადამ კრუგს საკუთარი სიგიჟე ევლინება, „ადამ კრუგის კურთხეული სიგიჟე, როცა ის მოულოდნელად შეიმეცნებს და გააცნობიერებს საგნების უბრალო არსს, მაგრამ არ ძალუძს ამის გამოხატვა ამქვეყნიური სიტყვების მეშვეობით“ (ნაბოკოვი 1993ა: 489). ადამ კრუგს, რომელიც დიდხანს ებრძვის თავის ორეულს, რათა გაერკვეს სიკვდილის მნიშვნელობასა და დანიშნულებაში, „კურთხეული სიგიჟე“ მეყვეულად აწყვეტინებს პრობლემას: „სულელი ადამიანებო, – დაიყვირა მან და ხელისგულით მოისრისა ცხვირი, – მითხარით, ღვთის ხათრით, რისა გეშინიათ? რა მნიშვნელობა აქვს ამას? სასაცილოა! ისევე როგორც ბავშვური ოცნება ჩემი ცოლ-შვილისა – ოღამ და ბიჭმა რაღაც აბსურდული სცენა გაითამაშეს – ქალი დაიხრჩო, ბავშვმა კი სიცოცხლე, თუ რაღაც ამდაგვარი დაკარგა სარკინიგზო ავარიამი. ღმერთო, რა მნიშვნელობა აქვს ამას?... სიკვდილი – მხოლოდ სტილის საკითხია“ (ნაბოკოვი 1993ა: 481–485). ადამ კრუგი, როგორც საიმედო სანგარში, ისეა გამაგრებული თავის „კურთხეულ სიგიჟეში“, რომე-

ლიც ვერტიკალურად, ზემოდან, სხივივით ეშვება კრუგის ჩაბნელებულ საკანში. სიგიჟე სხვა განზომილებაში გაღებული ფანჯარაა, ერთადერთი გამოსავალია რეალობის ანენი-ლი აბსურდიდან. ტრანსცენდენტურის ნიშნით აღბეჭდილი სიგიჟე საშუალებას აძლევს პერსონაჟს, იგემოს მიღმიერობის ხიბლი: „ყველაფერი, რასაც ის გრძნობდა, იყო აუჩქარებელი თვითჩაღრმავება, სიბნელის შესქელება და სიფაქიზე, ტკბილი სითბოს ზომიერი ზრდა მის მიერ დანახულმა სინათლის სხივმა... უცნაური, თითქმის საბედისწერო მნიშვნელობა შეიძინა, მნიშვნელობა გასაღებისა, რომელთანაც მობნელო შემეცნების კუთხ-ით იყო მიფარებული... უსაზღვრო დამშვიდების ღიმილით გადაფენილი ცრემლიანი სახე კრუგმა თივაში ჩარგო. იგი განათებულ ბნელში იწვა, გაოგნებული და ბედნიერი“ (ნაბო-კოვი 1993ა: 478-479). ადამ კრუგიც გადის ასაფრენ ბილიკზე: ფილოსოფოსის სარკვეში არეკლილი, აბსტრაქტულ, ზედროულ განზომილებასთან თანაზიარი ორეული მისი ემპი-რიული ასლის არა მხოლოდ „თანამდევად“, არამედ მსხნელადაც გვევლინება. არეკვლის პროცესი ტრანსკორპორალურია, დროის მყიფე პარამეტრებს მიღმა მდგომი გამოსახუ-ლება წერტილს უსვამს სარკის სიმბოლიკით გამოხატულ ცნობიერებით დიქტომიას და ორი „მე“-ს თვისებრივი ნამრავლი ახალ, შედუღებულ, ერთიან „მე“-ს აყალიბებს. გამ-თლიანებულ პერსონაჟს დიდსულოვნად ათავისუფლებს ავტორი დროის სფერული ცი-ხიდან: „მისმინე, – ემშვიდობება გაგიჟებული ადამ კრუგი მეგობარს, – ნუხელ სიზმარი მესიზმრა, ხო, სიზმარი... თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს, სიზმარი იყო ეს თუ ჩვენება, – გამომკრთალი განდეგილის საკანში ჩაშვებული ირიბი სხივებიდან. – შეხედე, ჩემს შიშ-ველ ფეხებს – ისინი, რა თქმა უნდა ცივია, როგორც მარმარილო, – მაგრამ – მიხვდი რას გეუბნები? მისმინე, შენც ხომ ისეთი ბრიყვი არა ხარ, როგორც სხვები? ხომ გესმის, რომ საშიში არაფერია?“ (ნაბოკოვი 1993ა: 483).

დამცირებული, ნანამები, ტანჯული ადამ კრუგი განდეგილივით ფეხშიშველი მიემართება ზედროული სამყაროსაკენ, იქ, სადაც განფენილია „დროისაგან თავი-სუფალი ცნობიერება“, „არსებობის მიუწვდომელი, უმაღლესი საფეხური“. მეტაი-დეა უცვლელია: „ისევე როგორც შეშლილს თავი ჰგონია ღმერთი, ჩვენც გვგონია, რომ ვართ მოკვდავნი“.

\* \* \*

„რამეთუ ვხედავთ ან ვითარცა სარკითა და სახითა,  
ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ.  
ან ვუნყი მცირედ, ხოლო მერმე ვიცნა,  
ვითარცა შევემეცნე“  
(1 კორ. 13:12)

რა არის „ან“ და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? თუ „ან“ განფენილია „აქ“, ხოლო „მერმე“ – „იქ“, მაშ ვინ არის სუბიექტი, რომელიც არსებობს „ან“ და „აქ“ კოორდინატებით შემოზღუდულ სივრცეში და შემეცნების სასაზღვრო ზოლით ემიჯნება „მერმე“ და „იქ“ კოორდინატებით აღნიშნულ სივ-

\* ციტატა მოხმობილია მოციქულ პავლეს პირველი წერილიდან კორინთელთა მიმართ, მხოლოდ დამონმებულია ციტატის თ. ჩხენკელისეული თარგმანი წიგნიდან „ხორხე ლუის ბორხესი. ენიგმათა სარკე“. თბილისი: ლომისი, 1996, გვ. 46.

რცეს? ვინ არის იგი? გულგრილი ინდივიდი, ჯიუტად რომ გამყარებულია მისთვის განკუთვნილი არსებობის ჩარჩოებში, თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომოსაპიენსი, რომელიც ცხადად გრძნობს ტრანსფორმაციის აუცილებლობას და ცდილობს, თავი დააღწიოს რეალობის მყიფე პარამეტრებს. ერთი ტემპორალურად რიგიდულია, სუბიექტი, რომლისთვისაც ან/აქ რეალობა მოცემულ პირობას წარმოადგენს, მასზე მარჯვედ მორგება კი არსებობის მიზანს, მეორე – ტემპორალურად ფლექსიური, სუბიექტი, რომელიც ნებისთი თუ უნებლიეთ არღვევს რეალური დროის სტანდარტულ რიტმს და შეგნებულად თუ ინერციით მიიწევს შემეცნების სასაზღვრო ზოლისაკენ, რომლის მიღმაც მერმე/იქ იდუმალი განფენილობაა გადაშლილი. მათი მორიგება შეუძლებელია: პირველი დროის რეალური მოდელის მცველი და ქომაგია, მეორე – მსხვერპლი და ოპონენტი, შესაბამისად, ერთი დიქტატორია, მეორე – ტყვე. როგორი იქნება კვანძის გახსნა? ჰყავს კი ამ ბრძოლას გამარჯვებული, ბრძოლას, რომელიც დროის სახელით წარმოებს და რომლის კვინტესენციასაც ან-აქ/მერმე-იქ კონცეპტუალური ოპოზიცია წარმოადგენს.

ვფიქრობთ, სწორედ ეს არის „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარი თემა. პოლიტიკური თუ სოციალური მოტივები ისევე წარმოადგენს ამ რომანის ძირითად სათქმელს, როგორც ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმის აღწერა „ჯადოსნური მთის“ ავტორისათვის ან სვანის ამბავი მარსელ პრუსტისთვის. „ჯაყოს ხიზნების“ მთავარი გმირია დრო, დრო, რომელთან პირისპირ შეჯახებაც კარდინალურად განსაზღვრავს პერსონაჟთა ბედ-იღბალს, არა მხოლოდ მათ ცხოვრებასა და ყოფას, არამედ აღსასრულსა და განაჩენს.

ვინ არის თეიმურაზ ხევისთავი? გულგრილი ინდივიდი თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომოსაპიენსი? ტემპორალურად რიგიდული თუ ტემპორალურად ფლექსიური სუბიექტი? ობიექტურ დროს მიჯაჭვული დიქტატორი თუ მისი ტყვე? სიკვდილის ბნელი სამიზნე თუ სარტრისეული „გონების სინათლით“ გასხივოსნებული მეამბოხე?

საქმეც ისაა, რომ თეიმურაზ ხევისთავი ყველა ამ კომპონენტის არათანაბარი ნაზავია, რთული ლიტერატურული ჰიბრიდი, რომლის სათითაოდ გამოძერწვასა და ზნეობრივად ფორმირებას ეძღვნება თითქმის ორასგვერდიანი რომანი.

თეიმურაზ ხევისთავს იმთავითვე გამოარჩევს რამდენიმე სპეციფიკური ნიშან-თვისება: პირველ ყოვლისა, იგი „ხევისთავია“, სადაც ხაზგასმული და აქცენტირებული „თავი“ შეიძლება გავიაზროთ, ერთი მხრივ, როგორც მეთაური და, მეორე მხრივ, როგორც სანყისი ანუ დასაბამი. „თავი“-ს როგორც სანყისის გააზრება გასაგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, „ნაკაცარი, ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვანარი და ნავექილარია“ (ჯავახიშვილი 1959: 238). პრეფიქსი „ნა“ და შესაბამისი სუფიქსები – „არი“ და „ევი“ მიუთითებენ ფაქტების ყოფილობას. ანუ, თუ საწინააღმდეგო მიმართულებით ვიმსჯელებთ, თეიმურაზი ერთ დროს ყოფილა კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვექილი, დღეს კი – აღარ არის. ამ სურათს ერთგვარად სრულყოფს ავტორის მინიშნება: თეიმურაზი ხევისთავთა გვარის უკანასკნელი ჩამომავალია. გამომდინარე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ: თეიმურაზ ხევისთავი დროის ნიშნით აღბეჭდილი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც თავის თავში იტევს სანყისს, განგრძობადობას და დასასრულს. თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაში იმთავითვეა წარმოდგენილი დროის ყველა სპექტრი, ანუ, თეიმურაზი დროით განსაზღვრული, დროის მარწუხებში მოქცეული, დროში გამოკეტილი ინდივიდია.

ავტორის ამოცანა ნათელია: თეიმურაზი ან უნდა დაჰყვეს დროის დიქტატს, ან მძლავრად ჩაებლაუჭოს თავის თავშივე გენეტიკურად კოდირებულ ფასეულობებს და, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, გადალახოს შემეცნების სასაზღვრო ზოლი. მაგრამ თვითშემეცნება მოვლენათა განვითარების დამამთავრებელი ეტაპია, ასე ვთქვათ, ბოლო ზღვარი, რომელსაც წინ ქარავანად მოუძღვის ტყვეობის, ხსნის ძიების, ჯანყისა და სიკვდილთან შეჯახების ურთულესი ეტაპები.

თეიმურაზ ხევისთავი დროის ტყვეა, ობიექტური დროისა, რომელსაც გარკვეული რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლები განსაზღვრავს. რაოდენობრივი თვალსაზრისით, რომანში განფენილი დრო რამდენიმე თვეს ითვლის, საიდანაც დაახლოებით ორი თვე აქტიური ხდომილობების პერიოდის რელევანტურია. რაც შეეხება ობიექტური დროის თვისებრივ მაჩვენებლებს, იგი მკვეთრად დეტერმინირებული ფორმითაა გამოხატული. რომანში განფენილ დროს აქვს წარსული, აწმყო და მომავალი. წარსულის არსებობასა და პასიურ თანდასწრებას მიუთითებს გაქვეავებული ეპითეტები: ნაშინდარი, ნაფუძარი, ნახუცარი, ნაუფლარი, ნამოურავალი. წარსულის აჩრდილი გამუდმებით დაეხეტება რომანში და დროდადრო თეიმურაზ ხევისთავის დაკარგული საგვარეულო ნივთებივით იჩენს თავს. წარსული ლოდევით აწვეს გულზე აწმყოს, რომლის ბინადარნიც ცხვრის ფარის ინერციით მიიწვევენ მომავლისაკენ. მომავალი კი კოლექტივიზმის კრებითი ნიშნითაა განსაზღვრული: „მრწამს ჩვენი მშრომელი ხალხის ძალა და მისი მომავალი“ (ჯავახიშვილი 1959: 349). ამდენად, მომავალი, რომელსაც ანტიუტოპიური სამყაროსათვის ნიშანდობლივი კოლექტიური შეგნება გამოიმუშავებს, ხრონოსის ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება და, ცხადია, ვერ დააკმაყოფილებს ხრონოსის ჭეშმარიტებაში დაეჭვებული პერსონაჟის ცნობისმოყვარეობას. სწორედ გაურკვეველი მომავლის შეგრძნება გახლავთ დროსთან თეიმურაზ ხევისთავის კონფლიქტის დასაწყისი: მალაზიათა დახლებზე დაწყობილი წარსული თეიმურაზის სამომავლო ილუზიების დასასრულია. დრო იყიდება: „ერთნი ამ ქვეყნის ასპარეზიდან უკვე მიდიოდნენ და თავიანთ წარსულს ჰყიდდნენ, ხოლო მეორენი ახალ ქვეყნიდან მოდიოდნენ და თავიანთ მომავალს ჰყიდულობდნენ. თეიმურაზიც დღითი-დღე ჰყიდდა თავის ბედნაკრავ ოჯახსა და ისტორიას. დღითი-დღე სწავდა მომავლის იმედებს და თავჩაქინდრული, გულდანყვეტილი, სულდამწვარი, ზღაზვნით და ბორძიკით ჩამოდიოდა თავდაღმა ცხოვრების ეკლიან კიბეზე“ (ჯავახიშვილი 1959: 262). მომავალი უცხო და გაუგებარ ცნებას წარმოადგენს. „გუშინ“ – უფუნქციო ღირებულებაა, „ხვალ“ – არშემდგარი პერსპექტივა. მაშ, რა არის „დღეს“? ხევისთავთა ბოსტნის კუთხეში ჩადგმულ საფრთხობელასავით თვალახვეული დრო, რომელიც ნაჭრის ტიკინასავით აბურთავებს თეიმურაზს და გასაქანს არ აძლევს. თეიმურაზ ხევისთავი, ოდესღაც აქტიური საზოგადო მოღვაწე, „უდავო მსაჯული და მცოდნე ყველასი და ყველაფრისა“, ახლა წარსულდაკარგული და უმომავლო, პირისპირ აღმოჩნდა დროის ულმობელ მანქანასთან. მისი გაუმართავი ძრავის ღრიალმა საბოლოოდ დააკარგვინა ხევისთავს რწმენა: „ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხევისთავმა თანდათან ისე შეიძულეს და შეიზიზღეს ერთმანეთი, როგორც კერპმა მამამ შეიძულა უძღები შვილი, რომელმაც განუზომელი ურჩობა, უმადურება, კადნიერება და ამპარტავნება გამოიჩინა და საკუთარ ფეხებზე დადგომა და საკუთარი გზით სიარული გაჰბედა“ (ჯავახიშვილი 1959: 257). თეიმურაზი, რომელსაც „სიცოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ლეკვის აყროლებული ლეში“ (ჯავახიშვილი

1959: 257), მხრებჩამოყრილი დაჰყვა დროის დიქტატს და პირთამდე ჩაიძირა გულ-გრილობის მორევში: „თეიმურაზი თითქოს აღარ იბრძოდა. მოძულეებული თავი მოძულეებულ ცხოვრების მდინარეს გულგრილად მისცა და საამურ დასასრულს ნატვრით ელოდებოდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 267). დრო დაეპატრონა თეიმურაზს. წარსულში გავლენიანი ხევისთავი, კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვექილი, დროის პატივყარილ ტუსალად იქცა, ფუნქციადაკარგულ ხევისთავად, ნაკაცარად, ნაბატონევად, ნათავადარად, ნამემამულევად, ნამოღვაწარად და ნავექილარად, რომელსაც ბედმა ბერნობა და უშვილობაც დაატეხა თავს და გვარის უკანასკნელი მოჰიკანობა დააკისრა. თეიმურაზი დროის სფერული ციხის პატიმარია, რომელსაც ყველა გასასვლელი დახშული აქვს და მეციხოვნედ და მებჭედ „ნადირით თავაგლეჯილი“ ჯაყო ჯივაშვილი ჰყავს მიჩენილი.

ჯაყო ობიექტური დროის მედროშეა, დროის ნდობით აღჭურვილი პირი, მისი განმკარგავი და, შესაბამისად, – დიქტატორი, საყოველთაო თავყანისცემის ობიექტი: „ქვეყანამ იცის, რომ ჯაყო ჯივაშვილი ისე დასტრიალებს ჩვენს ღარიბ-ღატაკ გლეხობას, როგორც კარგი მეოჯახე თავის კერას... ვინ მოსთვლის, რამდენი მრუდე საქმე გაუსწორა ჯაყომ ჩვენს სოფელს და რამდენ გაჭირვებულ ქვრივ-ობოლს გაუმართა ხელი, – ქლესაობდა ივანე. – ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ამდენი სიკეთის დამთესი ჯაყო არც შემდეგში დაიხვეს უკან და ისევე ძველებურად გაგვინვეს დახმარებას. მამ გაუმარჯოს ჩვენი სოფლის ახალ პატრონს, ახალ აზნაურს ჯაყო ჯივაშვილს“ (ჯავახიშვილი 1959: 294). ანტიუტოპიის ჟანრული კანონის თანახმად, ჯაყო არავის აურჩევია ლიდერად: ჯაყო ლიდერია, ვინაიდან ყველა დანერგილი და დაუნერგელი ნორმების დაძლევის გზით მიისწრაფვის ლიდერობისკენ. მსგავსივე სიზუსტით ემორჩილება ჯაყო ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ „თვითქმნადობის“ პათოსს, რაც შთამომავლობითი ანონიმურობის მოტივში რეალიზდება. განსხვავებით თეიმურაზ ხევისთავისაგან, რომელიც „ათიოდე საუკუნის განმავლობაში ბამბაფარჩაში ნაზარდი, ნატიფი, ნამუშავარი, ნათალი და დაფერილია“ (ჯავახიშვილი 1959: 298), ჯაყო ობოლია, „მიუვალ მთებსა და უღრან ტყეში გაზრდილი. იგი ბნელ ხეობიდან გამოვარდნილი ველურია, რომელმაც პირველად მხოლოდ ათი წლის წინათ დაინახა კრამიტი და დანა-ჩანგალი, საათი და სურათი, საყელო და ცხვირსახოცი“ (ჯავახიშვილი 1959: 299). ჯაყო ტიპური ანტიუტოპიური „უგვარტომოა“, პერსონაჟი არსაიდან. ოსური ქუდი, ოსური ჩოხა, თათრული წინდები, დაბახანური ჩუსტები, ქართული ხმალი და რუსული თოფი ცხადყოფს მის გაურკვეველ, გადღვებულ წარმომავლობას. ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღური ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს.

ჯაყოს გარეგნობასა და ქცევა-ჩვეულებებში ძნელი არ არის სატანისეული ნიშნების გამორჩევა, რაც, თავის მხრივ, საცნაურს ხდის თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაჟის მითოლოგიურ ასპექტებს და ავლენს მათი დაპირისპირების ჭეშმარიტ არსს. ჯაყოს გარეგნული მონაცემები საკმაოდ ანტიპათიურია: „რამდენიმე ნაჭრილობევით დასერილი თავი და პირსახე ისეთი შავის, ხშირისა და აბურძგვნილის ჯაგრით ჰქონდა შემოსილი, თითქო ჯაყოს ბეჭებზე კუპრში ამოვლებული უზარმაზარი ზღარბი აცოცებულებო. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალეზამდე სწვდებოდა და იმ ჯაგნარიდან მხოლოდ ხარის თვალეზს, წინ-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და გაჭყლეტილ ცხვირს ამოეყოთ თავი. ერთი მტკაველის სიგრძე უღვაშები გადმობრუნებულ ჯამებივით გამოყრილ ლოყებზე გაცვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხო-

ლო იმ ჯამებს დინჯად და მედიდურად ლამბაქების ყურები დასცქეროდნენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). კუპრი ქართულ ქრისტიანულ წარმოდგენაში ჯოჯოხეთის, ეშმაკის საუფლოს აუცილებელ ატრიბუტად არის მიჩნეული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ თვალსაჩინო მახასიათებლებზე, როგორც გახლავთ უკიდურესი მინიერება, ფერხორციანობა, ანუ ხორცის სიუხვე და ჭარბთმიანობა. მაქსიმალური რუდენი აღნიშნავს: „ეშმაკი მრავალ ფერში შეიძლება მოგვევლინოს, მაგრამ მათ შორის უმთავრესია შავი ფერი. შავი მიუთითებს მის ადგილს ცისქვეშეთში. ხორცი ხაზს უსვამს ეშმაკის ცოდვიანობას, ჭარბთმიანობა კი – მის ნათესაობას ცხოველურ სამყაროსთან“ (რუდენი 1931: 35). ჯაყო „კბილმავილი და დაუნდობელი ნადირია“, „კადნიერი და რეგვენი, ხებრე და მოუხეშავი“, რომელსაც უკიდურესი თვალთმაქცობა და გარდასახვის იშვიათი უნარი ახასიათებს. სამოთხის ბალიდან და პირველცოდვის დღიდან მოკიდებული, ეშმაკი ფლიდობისა და მზაკვრობის განსახოვნებად არის მიჩნეული, რაც ასახვას პოულობს სახარებისეულ ტექსტებშიც: „ის (ეშმაკი – ი. რ.) კაცისმკვლელი იყო თავიდან და ჭეშმარიტებაში ვერ დადგა, რადგან არაა მასში ჭეშმარიტება. როცა სიცრუეს ამბობს, თავისას ამბობს, რადგან ცრუა იგი და სიცრუის მამაა“ (ინ. 8:44). ჯაყო მიზანდასახულად და დაბეჯითებით ატყუებს თეიმურაზს, იქნება ეს წლიური შემოსავალ-გასავალის ანგარიშში, მინების მოსავლიანობისა თუ გლეხებთან ურთიერთობის საკითხი და პირმინდად დარცვავს ე.წ. ბატონს. ჯაყოს კმაყოფილებასა და თვითდაჯერებულობას ანიჭებს თეიმურაზის მოტყუება, წვალება, დაცინვა. ჯაყოს მიზანია, სრულად და განუყოფელად დაეპატრონოს თეიმურაზს, ხვეისთავიდან ბრინკად გადააქციოს: „შენა, თეიმურაზ, კნიაზი კი არა ხარ, ბრინკა ხარ, ბრინკა“, – უმტიციცებს ჯაყო თეიმურაზს, ბრინკა ჯაყოს „ნათესავი იყო, – დავრდომილი, გონჯი, საბრლო და ყველაფრით უბადრუკი“ (ჯავახიშვილი 1959: 292). თეიმურაზის ბრინკად ქცევა კი უდავოდ მოასწავებს ხვეისთავის ინტეგრაციას კვაზინომინაციის ანტიუტოპიური ნიშნით აღბეჭდილ მასაში. ჯაყოს სატანური ენერგია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის პიროვნული ღირსებების განადგურებისკენაა მიმართული, როგორც ფიზიკური, ისე მორალური და სულიერი თვალსაზრისით. თავით ფეხებამდე ქონში ამოვლებულ და ზეთით გაპოხილ ჯაყოს მუდმივად მყრალი სუნი ასდის: „ისე იყო აყროლებული, რომ მისი სუნი, – როცა ჯაყო თეიმურაზის სახლში შევიდოდა ხოლმე, – სამი დღე მაინც სტრიალებდა იმ ოთახებში და ის სუნი, ის თავბრუდამხვევი სიმყრალე ეხლაც თან დაჰქონდა გამდიდრებულ ჯაყოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 364). სიმყრალე, ამ შემთხვევაში, მეტაფორის რეალიზაცია გახლავთ, სადაც ფიგურალური სიმყრალე ფიზიკურ სიმყრალეს ერთვის და სატანის უწმინდურ სულზე მიგვანიშნებს. თუ „ეშმაკს ძალუძს მოგვევლინოს ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი ჩაცმულობით“, ანუ, თუ „მისი მანიფესტაცია შესაძლებელია ნებისმიერი იერსახით, რაც კი არსებობს სამყაროში“ (რუდენი 1931: 35), მაშინ სრულიად გასაგებია ჯაყოს ე.წ. ფერისცვალების ეპიზოდიც, სადაც ჯაყო, გარდასახვის მეშვეობით, ცდილობს დაფაროს თავისი ჭეშმარიტი სახე: მან თავი დაიბანა, კბილები გამოიმინდა, ყურები გამოიჩიჩქნა, წვერი გაიპარსა, მყრალი ყალიონის ნაცვლად სოხუმური პაპიროსი გააბოლა, ახალი საცვლები და ახალუხი შეიძინა, წერა-კითხვის სწავლაც მოინდომა. მაგრამ ტრანსფორმაცია მოჩვენებითია, რეალურად არაფერი შეცვლილა, „ბანჯგვლიანი დათვი პირგაპარსულ მაიმუნს დაემსგავსა“.



ვფიქრობთ, აქ უფრო შორსმიმავალი დასკვნაც შეიძლება გამოვიტანოთ: თუ ჯაყოს ტრანსფორმაცია მოჩვენებითი და ყალბია, ფალსიფიცირებულია დროის ტრანსფორმაციაც, რომელსაც ჯაყო წარმოადგენს. ობიექტური დრო მოკლებულია თვისებრივი ტრანსფორმირების უნარს და მოვლენათა რაოდენობრივ სიმრავლეს წარმოადგენს: „დღეს მე გართმევენ, ხვალ თქვენ წაგართმევენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 423), – გაჰყვირის თავის გუშინდელ მეხოტბეთაგან უარყოფილი ჯაყო, – „დღეს მე გართმევენ, ხვალ კი თქვენი ჯერი დადგება“ (ჯავახიშვილი 1959: 424), „დაგაცადე ჯაყოსა! ჩემი დროც მოხვალ“ (ჯავახიშვილი 1959: 426), – იქადნის იგი. ეს კეისრის სამყაროა, სამყარო, სადაც საათის დრო მოქმედებს და ერთი მიმართულებით მიაქანებს მოვლენებსა თუ ადამიანებს: ცვალებადობა აქ მხოლოდ პირობითია, ცვალებადობა დროის არსს არ ცვლის.

ამდაგვარ დროსთან თეიმურაზის მიმართება ძალზე რთულია: ხევისთავი ჯერ ბავშვის ჟინიანობით, შემდგომ კი მონიფულის დარწმუნებით ებრძვის დემონური არქეტიპული მოდელით გამოხატულ დროს, რომლითაც მჭიდროდ არის შებორკილი. დროის ტყვეობის გრაფიკულ პროექციას პერსონაჟის წრიული მოძრაობა წარმოადგენს, რაც, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ გრაფიკულად, არამედ კონცეპტუალურად ეხმიანება აგასფერის მითს. მითის სიუჟეტი ასეთია:

„მაცხოვარი, მიემართებოდა რა გოლგოთასაკენ, სულის მოსათქმელად აგასფერის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავრჩები და შევისვენებ, – თქვა იესომ, – შენ კი წახვალ“. მართლაც, აგასფერი მყის გაუდგა გზას და მას შემდეგ აღარ გაჩერებულა“ (ბატიუშკოვი 1892: 676). თავისი შეცოდებისათვის აგასფერი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და, ვიდრე მეორედ მოსვლამდე, განწირულია სამუდამო ხეტიალისთვის. აგასფერი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია, მისი უკვდავება კი შეჩვენებაა, ნყევლა, უაზრო, გამანადგურებელი ერთფეროვნებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტილოს აგასფერმა, იგი ვერ შეცვლის საკუთარ ხვედრს, სწორედ ამიტომ, ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, ფეხშიშველი და წვერმოშვებული აგასფერი გამუდმებით გარს უვლის სვეტს და სვამს კითხვას: „ხომ არ მოდის კაცი, რომელიც ჯვარს ეზიდება?“

დავუბრუნდეთ თეიმურაზ ხევისთავს. ხევისთავი თანდათან, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება აგასფერის მითოლოგიურ არქეტიპს. ცხოვრებისაგან გარიყულმა და გათელილმა „ნათავადარმა“ „ჯერ რამდენიმე ხელი (ტანისამოსი – ი. რ.) გაჰყიდა, დანარჩენი გადმოაბრუნა და მარცხენა ჯიბეები მარჯვნივ მოაქცია; მერმე, საყელოების გახამება რომ გაძვირდა, გაუხამელს იკეთებდა. ბოლოს, საყელოები და ყელსაბამიც მოიშორა, ხალათი ჩაიცვა, ქამარი შემოირტყა, წვერიც გაუშვა და გაკოტრებულ მენვრილმანე ურიას დაემსგავსა“ (ჯავახიშვილი 1959: 262). „ურიას“ დამსგავსებულმა თეიმურაზ ხევისთავმა და ქვეყანამ საბოლოოდ აიყარეს ერთმანეთზე გული, „ერთმანეთს გული და სული ვერ შეუგუეს და ვერ მოახვედრეს. ორივენი თითქოს სხვადასხვა ენას ლაპარაკობდნენ, თითქო სხვადასხვა ქვეყნისა და ჟამის სულითა და ხასიათით იყვნენ გაჟღენთილნი. ამიტომ იყო, რომ ერთის „ღვთის წყალობა“ მეორეს „ღვთის რისხვად“ ელანდებოდა, ხოლო მეორეს მაღლი პირველს მატლად მიაჩნდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 263). ოპოზიცია ღვთის წყალობა/ღვთის რისხვა, მაღლი/მატლი, ნათლად წარმოაჩენს რომანის კონცეპტუალურ ოპოზიციას თეიმურაზ ხევისთავი/ქვეყანა, სადაც „ქვეყნის“ მიერ ნაწყა-

ლობევი თავშესაფარი, ჯაყო ჯივამვილის კარ-მიდამო (იგივე თეიმურაზისა), თეიმურაზის აბსურდული ხეტიალის ათვლის წერტილად გვევლინება. თეიმურაზ ხევისთავმა „აბგაში რამდენიმე წიგნი და ცოტაოდენი წერილმანი ჩაილაგა“ (ჯავახიშვილი 1959: 277) და ჯაყოსთან გადაბარგდა. აქ „ურის“ მოტივი უდავოდ ივსება „აბგის“ მოტივით: ზურგზე აბგამოკიდებული, ურიას დამსგავსებული ხევისთავი ჯაყოს ხიზნობას ირჩევს – „მეყო, რაც შევწირე ჩვენს ხალხს. რა მივიღე სამაგიერო? მათხოვრის აბგა და ჯ...ჯჯაყოს ხიზნობა“ (ჯავახიშვილი 1959: 311). მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ასიგრძეგანებს რა მდგომარეობის სიმძიმეს, დამცირებული და გალახული „ნაბატონევი“ ცდილობს, გაექცეს შექმნილ ვითარებას, როგორც დააღწიოს თავი დროის ტოტალურ ტერორს, იპოვოს გამოსავალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გულგრილობის მორევში ჩაძირული პერსონაჟი ინსტინქტურად იწყებს ძიებას. გამოსავლის ძიების პროცესში ნათლად იკვეთება ხევისთავის თავს დატეხილი მითოლოგიური სასჯელის გარე და შიდა პროექცია. ხევისთავი იწყებს მოძრაობას, რათა გადარჩეს, მაგრამ მისი მოძრაობა ციკლურია, წრიული. მსგავსად არისტოტელეს ციურ სხეულთა მოძრაობისა, ხევისთავის მოძრაობაც დროის რეალური კოორდინატების ადეკვატური მოვლენაა, რომელიც მუდმივად აბრუნებს პერსონაჟს მოძრაობის სანყის წერტილში. თეიმურაზი რეგულარულად დადის საშველის საძებნელად და მარშრუტი ასეთია: ნაშინდარი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ცხინვალი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ლევანაშენი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – უმისამართო სივრცე – ნაშინდარი. სადაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, იგი გარდაუვალად ბრუნდება ნაშინდარში, ჯაყოს ჭერქვეშ და გზადაგზა აძლიერებს „ურის“ მოტივს: ურიობას ვაჭრობა ემატება: „ვ...ვაჭრობა? ვაჭრობა ჩემი საქმეა. ძალიან კარგად მაქვს შ...შესწავლილი. ბანკში და კოოპერატივში ვმუშაობდი“ (ჯავახიშვილი 1959: 335), აბგას – ჯოხი და წვერი: „თეიმურაზი მობრუნდა და გზას გაუდგა. ზურგზე პატარა ბოხჩა ეკიდა და ხელში ჯოხი ეჭირა“ (ჯავახიშვილი 1959: 419). ობიექტური დრო ხევისთავის დაბერების პარალელურად მიედინება: „რამდენიმე თვის შემდეგ ოთხმოცი წლის მოხუცივით დაბერებული ხევისთავი იმავე ნაშინდარს მიადგა. ქადილით წასული მებრძოლი ერთგულ ძალღივით უბრუნდებოდა ჯაყო ჯივამვილს. თავზე ქუდის ნაგლეჯი ეხურა. დაგლეჯილი ჩუსტებიდან ფეხის თითები უჩანდა და ტანზე დაკონკილი ინგლისური ფარაჯა ეცვა. წელში სამად მოხრილიყო, დამსხვრეულ სხეულს ძლივს მოათრევდა და სქელ ჯოხს ყავარჯნად ხმარობდა. ოთხმოციოდე წლის მოხუცს თეთრი წვერი ჩაზნექილ მკერდზე სცემდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 427). აგასფერის სახე და მოტივი დასრულებულია: თეიმურაზ ხევისთავი, მსგავსად ვაჭრული ნიჭით დაჯილდოებული ურისა (ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, აგასფერი იყო ვაჭარი), ბოხჩით ზურგზე და ჯოხით ხელში განუწყვეტილად მოძრაობს ჯადოსნურ წრესავით შეკრულ აბსურდულ ტეხილზე. საითაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, ის მაინც ჯაყოს უბრუნდება. რატომ?

თეიმურაზი რადიკალურად განსხვავდება ველური ჯაყოსაგან. „იგი უმწეო ყვავილივით ნაზი და ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაძვალეებული, მხრებაყრილი და მკერდჩავარდნილი, ბეცი და მელოტი, გაფუფქული ქათმის მინამგვარი, მწიგნობრობით დაღლილი, დაშრეტილი, გამოწურული და დამდნარი ნაკაცარი“ (ჯავახიშვილი 1959: 234). თეიმურაზი უძველესი ქართული გვარის ჩამომავალი გახლდათ, სახელოვან წინაპართა მემკვიდრე. „თეიმურაზს მთელი ტფილისი იცნობდა: ზრდილი, პატიოსანი, დინჯი, ჭკვიანი და ენა-

მჭევარი საზოგადო მოღვაწე იყო“ (ჯავახიშვილი 1959: 242), გამორჩეული ერუდიციის, ინტელექტისა და ენამჭევრობის გამო მას „ცოცხალ ენციკლოპედიასაც“ კი უწოდებდნენ. როგორც გარეგნული, ისე ინტელექტუალური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, თეიმურაზი ჯაყოს ანტიპოდიან. მეტიც, თავისი სხეულის ხაზგასმული სიმჩატიანობა და სიფერმკრთალობით, თეიმურაზი ფრესკული სიმსუბუქითა და ჰაეროვნებითაა აღბეჭდილი. მაშ, რა აკავშირებს თეიმურაზს მინიერ, ფერხორციან ჯაყოსთან? რად ვერ აღწევს თავს მის საძულველ საზოგადოებას? თეიმურაზისა და ჯაყოს გარდაუვალი მეკავშირეა დრო, დრო, რომელმაც ერთი დიქტატორად, ხოლო მეორე ტყვედ აქცია, ერთს ძალაუფლება დაატეხა თავს, მეორეს კი აგასფერის წყევლა. დრომ გადააჯაჭვა თეიმურაზი და ჯაყო. ჯაყო თეიმურაზის ტემპორალური ორეულია.

შეიგრძნობს რა აგასფერის ხვედრის აბსურდულობას, თეიმურაზი კვლავ და კვლავ უღმობელ დროს ეჯახება პირისპირ: „მხოლოდ ჯაყო იყო ახლად შობილი ახალი ჯურის ადამიანი, მხოლოდ მას ჰქონდა დროს შესაფერი კუნთები, ბასრი კლანჭები და ფოლადის კბილები. ჯაყოები ამ კლანჭებით და კბილებით უძღურ ჭიპყელებს დაიპყრობენ. აღვირანყვეტილ მხეცს დაიმორჩილებენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 337). ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუმ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“ (კამიუ 1996: 8). „შეიძლება გულწრფელად ვალიაროთ, – წერდა კამიუ, – რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“ (კამიუ 1996: 8). თავი ვანებოთ ექსისტენციალისტებს და „ჯაყოს ხიზნების“ ტექსტს მივუბრუნდეთ. რეალობასთან პერსონაჟის შეჯახების პროცესში კიდევ ერთი ორეული იბადება – მეორე თეიმურაზი, თეიმურაზის სარკისმიერი ლანდი, აჩრდილი, მისი ალტერ ეგო, რომელიც აქტიურად ერევა ხევისთავისა და დროის უმისოდაც გამწვავებულ ურთიერთობაში, ანუ ასრულებს ერთგვარი შუამავლის როლს კაცსა და მისთვის გაუსაძლის, თუნდაც, გაუგებარ ცხოვრებას შორის.

ორეულის აღმოცენება თეიმურაზის ნაშინდარში გადმოსახლებას უკავშირდება, პერიოდს, როდესაც თეიმურაზის ტყვეობა უხილავიდან თვალნათლივ ფაქტად იქცევა: „ჯაყოს ხიზანს ქალაქიდან ახალი ჩვეულება მოჰყვა, რომელიც შეუმჩნევლად და თანდათანობით განუფითარდა და გაუძლიერდა: საკუთარ თავთან საუბარი, მსჯელობა, კამათი და დავა“ (ჯავახიშვილი 1959: 318). ორეული თეიმურაზ ხევისთავის პიროვნების შინაგანი დეტერმინირების ნაყოფი და ობიექტური დროის ქრონომეტრია, ემპირიკოსი, თეიმურაზის პიროვნებაში კოდირებული დროის კოეფიციენტის მაჩვენებელი. ორეულის გამოჩენა თეიმურაზ ხევისთავის დროსთან ჭიდილის უაღრესად მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მწერლის მიერ ხელოვნურად შექმნილი ტიხარი, რომელიც ცხადად გამოკვეთს თეიმურაზ ხევისთავის შინაგანი კონფლიქტის, შინაგანი დავისა და მერყეობის პროექციას: „აკი გითხარი, შემჭამა და გამათავა მეთქი. ჩემი განკურნება ძნელია. თვალეზე – შავი ბინდი, გულში – შავი ნაღველი და სულშიც შავი – ბურუსი, აი, დღევანდელი თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – მოსთქვამს ერთი თეიმურაზი, „ოჰ, ღმერთო, დიდებულო! ნეტა როდის დამიბრუნდება სულიერი მშვიდობა და სიხარული?!“ (ჯავახიშვილი 1959: 330), – ოცნებობს მეორე, „აგრე იყოს. ზოგზე იტყვიან, აღსრულდაო,

ზოგზე – განისვენაო, ზოგზე – მოკვდაო. ჩემზე კი იტყვიან – ჩაძაღღაო“ (ჯავახიშვილი 1959: 332), – ბორგავს ერთი თეიმურაზი, „მაგრამ მე, თეიმურაზ ხევისთავი, ჯერჯერობით სიკვდილს არ ვაპირებ! გესმის? მე არ მინდა მეთქი სიკვდილი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – გაჰყვირის მეორე, „მამ ღმერთმა ადღეგრძელოს ჩ...ჩემსავით დამარცხებული გიჟი, რომელმაც თვითონ გ...გგავითხარა საფლავი, ადღეგრძელოს და...გგანუსვენოს“ (ჯავახიშვილი 1959: 351-52), – ნებდება ერთი თეიმურაზი, „მე მომღუნეს, შეიძლება მომტეხონ, მაგრამ ვერ...რრასოდეს ვერ დამიმორჩილებენ, ვერრრა-სოდეს, გესმით? ვერ-რრ-ასოდეს მეთქი! როცა იქნება, მე ჩემს ნამდვილ სათქმელს ვიტყვი. ის დრო მოვა, მოვა მეთქი“ (ჯავახიშვილი 1959: 351), – იბრძვის მეორე. ინსტიტუტური ძიებით შეპყრობილი პერსონაჟიდან თეიმურაზ ხევისთავი „აჯანყებული ტყვის“ ფაზაში შედის, ჯანყისა და მორჩილების გზა-გასაყარზე კი სიკვდილის აჩრდილია ატუზული.

თეიმურაზის ემპირიკოსი ორეულისათვის თეიმურაზის ცხოვრება აღარ ღირს, მისი ყოველდღიურობა იმდენად უაზროა, რომ ტანჯვაც კი უსარგებლო ხდება: „აღარაფერი შერჩა ოდესღაც უდარდელ თეიმურაზს, არც ცოტაოდენი ქონება, არც ამოდენა ჯაფით ნაშოვნი სახელი, არც მამაპაპეული სახლ-კარი, აღარც ორიოდე დღით განახლებული სული, აღარც ოდესღაც ერთგული ცოლი და აღარც ხალხის პატივი – აღარაფერი. აღარაფერი!“ (ჯავახიშვილი 1959: 389), „ეყოფა თეიმურაზს გოლგოთის აღმართი, ეყოფა!.. ეყოფა თეიმურაზს საამქვეყნო ურვა და ძვინვა, ეყო!“ (ჯავახიშვილი 1959: 390). გამოსავალი სიკვდილია, დროში ადამიანის არსებობის უეჭველი სასრული. უძველესი ცივილიზაციები, ერები, ხალხები, „ყველანი დრომ შ...შეჭამა და მოინელა, ხოლო დროის წინაშე უკვდავი არაფერია. მასთან შედარებით ღმერთიც კი უძლურია“ (ჯავახიშვილი 1959: 322), – ჩასჩიჩინებს თეიმურაზს მისი მიწას მიჯაჭვული ალტერ ეგო, სიკვდილი სამუდამოდ მოწყვეტს თეიმურაზს ამქვეყნიურ ჯოჯოხეთს, თვითმკვლელობა იხსნის მას წამებისაგან... მამ, რაღად ებლაუჭება კლდის პატარა შვერილს წყლის მორევში გადამხტარი ხევისთავი? რაღად უხმობს საშველად გამვლელებს? რად იბრძვის სიცოცხლისათვის? სიკვდილი ჯალათია, რომელიც პედანტურად ალასრულებს დროის განაჩენს. თუკი თვითმკვლელი ემპირიკოსი გადასძაღავს, თეიმურაზს უკვალოდ გაქრობა ელოდება, გაუჩინარება, მოსპობა, მაგრამ, თუ დაუსხლტება სიკვდილს კლანჭებიდან, ჯერ ისევ ბჟუტავს გადარჩენის სუსტი იმედი. სიკვდილი ზღვარია, ზღვარი, რომელიც რეალურ დროს ხდის გასაგებს, ზედროულ მარადისობას – შესაძლებელს. კვლავაც საცნაურია ანალოგია: თუ აგასფერის სასჯელს განვიხილავთ, როგორც მონანიებისაკენ მიმავალ უძძიმეს გზას, მაშინ თეიმურაზის გადარჩენაც ხსნისაკენ გადებული ბენვის ხიდია. თეიმურაზი უნდა გადარჩეს. ეს თეიმურაზის ღირებული ორეულია, თეიმურაზის წინაპართა სისხლით გაჯირჯვებული ნახევარი, რომელიც, ეჯახება რა პირისპირ სიკვდილს, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იწყებს ფიქრს უკვდავებაზე, იქნებ ბრინკადან ისევ თეიმურაზად იქცეს, ნაკაცარიდან – კაცად, ხატად ღვთისა.... პატივყარილი თეიმურაზის სულში თუმცა ნელ-ნელა, ეტაპ-ეტაპ, მაგრამ მაინც იფრქვევა უცხო სურნელი: „განიყვეს სამოსელი ჩემი და კვართსა ზედა იყარეს წილი“ (ჯავახიშვილი 1959: 373). პროგრესი უაღრესად საცნაურია: თეიმურაზი არა მხოლოდ ნათლად იაზრებს თავის გაუცხოებას გარემოსთან – „მეც ემიგრანტი ვარ, – გაიფიქრა, – ემიგრანტი ჩემივე ქვეყანაში, უცხოელი ჩემივე მოძმეთა შორის“ (ჯავახიშვილი 1959: 375), არამედ გრძნობს, როგორ „მოს-

წყდა ცოდვილ ქვეყანას და მისწვდა ზეციერ მამას, რომელსაც კარგა ხანს ეძებდა და მოუწოდებდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 374). უფლის სიტყვა ნაგვემ სულს უამებს თეიმურაზს, მრუშე დედაკაცის იგავით შეძრული ხვეისთავი საოცარ შვებას გრძნობს. ეს შვება სინანულია, სინანული და სევდა, რომელიც მაღლა, ზეცისაკენ ეწევა მას. რწმენა უმაღლეს აზრს სძენს თეიმურაზის აქამდე უსარგებლო ცოდნას: თეიმურაზის ცნობიერებაში პოლიტიკის, ისტორიის, ფიზიკისა თუ აგრონომიის წიგნებიდან შექნილი ცოდნა ღირებულად იწყებს განზავებას ღვთისაგან გარდამოსული რწმენის სიმშვიდეში.\* მზე იხედება „უმზეო ყვავილის“ – თეიმურაზის – სულში, იკვეთება ხსნის გზა, თუმცა, სოკრატეს მონოდება „შეიცან თავი შენი!“ ადვილად შესრულებადი არაა გაორებული ხვეისთავისთვის. თეიმურაზის შინაგანი კონფლიქტი, ბრძოლა ორეულებს შორის გადამწყვეტ ფაზაში შედის და ემპაკისაგან მაცხოვრის ცდუნების მცდელობის სახარებისეულ ეპიზოდს მოგვაგონებს: თუ ერთი თეიმურაზი სინანულის გზას შეუდგება, მეორე დაუფარავად ანთხევს შხამსა და გესლს, თუ ერთ თეიმურაზს უსაზღვროდ უყვარს მარგო და მისი „სულიერი ქმრის“, „სულიერი ძმის“ ტვირთს კისრულობს, მეორეს სძულს და ეზიზღება მოლაღატე ქალიცა და მისი ქალაჩუნა ქმარიც, თუ ერთი რწმენას დაეძებს, მეორე „ჯაყოსავით გაძლიერებას“ ლამობს, თუ ერთი თეიმურაზი უფლის სიტყვას შეიმეცნებს, მეორე დროის შესაფერ ათ მცნებას თხზავს. ვინ დარჩება გამარჯვებული? დროის ობიექტური მაჩვენებლებით შებორკილი და სულიერად დაწყლულებული თეიმურაზი, თუ რწმენამიცემული, სინანულით აღვსილი, თვითშემეცნების ზღვართან მიახლებული ხვეისთავი?

მეხსიერების ანმყოში ფასეული პროექციების გზით თეიმურაზი შეიმეცნებს თავის გენეტიკურ ფესვებს და ირწმუნებს საკუთარი სულიერების ძალას. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, რომანის კულმინაციურ სცენას წარმოადგენს თეიმურაზის მიერ „მძიმე ტვირთის ქვეშ ორად მოხრილი“ მარგოსათვის ტვირთის ჩამორთმევისა და საკუთარ ზურგზე გადმოდების ეპიზოდი. ეს თეიმურაზის შვებაა, მისი ჩუმი სიხარული, შეცნობილი ბედნიერება, რომლის წინაშეც უძღურია დრო და, ე.ი., უძღურია ჯაყო, უძღურია ყოველივე ემპირიული, რეალური, ობიექტური. თეიმურაზი აღარ არის „რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი“ საზოგადო მოღვაწე, ის ახლა ზღურბლთან მდგომი ინდივიდია, დროის სხვა განზომილებისაკენ გადანაცვლებული ფიქრიანი პერსონაჟი, რომელიც გააქტიურებული შინაგანი ტემპორალური ენერჯის მეშვეობით შეგნებულად გადაადგილდება ამბივალენტურ ლიმინალურ ზონაში და მიმართულია რეალური დროის ალტერნატიული ტემპორალური მოდელისაკენ. თეიმურაზის ცხოვრების მიზნად უდავოდ ქცეულა მოლოდინი: მარგოს მოლოდინი, მონანიების მოლოდინი, განწმენდის მოლოდინი, ღვთის მოლოდინი, რაც მარადისობასთან მისი ზიარების უეჭველ წინა პირობას წარმოადგენს. მარადიული ზედროულობა თეიმურაზის თავისუფლებაა, თავისუფლება, რომლისკენაც შინაგანი მომლოცველობის გზით უნდა წავიდეს ხვეისთავი, „მეტანიით, სასოებით და ცრემლით“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

თეიმურაზის ღამეული ლოცვები გეთსემანიის იდუმალ ღამეებს მოგვაგონებს და, თუ რომანის ჟანრის უმთავრეს ღირსებად მხატვრულ ტრანსფორმაციას მი-

\* განსხვავებული აზრი ამ საკითხზე იხ. აკ. ბაქრაძე, რა არის თათქარიძეობა? // კრიტიკული გულანი. თბ.: მერანი, 1977.

ვიჩნევთ, „ჯაყოს ხიზნების“ დასკვნითი აბზაცი როგორც პერსონაჟის, ისე რომანის ტემპორალური პარადიგმის უკიდურესი ფერისცვალების დასტურია:

„კვლავ გარეთ გაიხედავს ნუგეშისცემული თეიმურაზი.

ისევ ასვეტილა ბნელ სივრცეში ბნელი კოშკი.

იმ კოშკიდან კვლავ მოსჩანს იმედის სანთელი.

ისევ მობრუნდება თეიმურაზ ხევისთავი და გულშეებით გაიღიმებს:

ალარსად სჩანან ძაღლის მძორები.

ალარც მათი სუნი მოსდის იმედნაკრავ ნაკაცარს.

ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარს.

ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

შიო მღვიმელის სახება, როგორც ფრესკისა, ზედროულის, დროული უსაზღვროების, მარადისობის ანალოგია. ზ. კიკნაძის თვალსაზრისით, „მღვიმე, უფრო ორმო, ვერტიკალური ქვაბული, სადაც შიომ უძრავად ყოფნა არჩია, იმ სვეტის ანტიპოდია, რომელიც სიმეონმა აქცია თავის სამყოფელად. უფრო მეტიც: ეს შვეული მღვიმე მისთვის იაკობის კიბეა, რომელმაც იგი ზეცის სასუფეველამდე უნდა აიყვანოს, ხოლო მისმა სიბნელემ დაუღამებელ სინათლემდე... მღვიმე, ყოველი ღრმული – მიწის საიდუმლოთა გამოხატულებაა და, ყოველივე, რაც მიწაში ხდება, თვალისათვის მიუწვდომელია. ადამიანი ვერ ხედავს, როგორ კვდება და იხრწნება თესლი, და ამ კვდომასა და ხრწნილებაში, მის სახეცვლილებაში, როგორ იბადება ახალი სიცოცხლე... შიო ჩადის სიღრმეში, ის ითესება როგორც თესლი, რომელმაც (ფიზიკურმა სხეულმა) სულიერი ნაყოფი უნდა გამოიღოს“ (კიკნაძე 2001: 178-179).

ითესება თეიმურაზიც, ითესება, რათა გაბრწყინდეს:

„შაბათი რომ დაღამდებაა,

კვირა გათენდება-ა....“ (ჯავახიშვილი 1959: 376),

მღერის თეიმურაზი.

კვირა უფლის ბრწყინვალე აღდგომის დღე და დროზე გამარჯვების უექველი დასტურია: „ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას“ (ბერდიაევი 1995: 151), მარადიულ მშვიდობას ომის შემდეგ, უსაზღვროებას, რომელშიც „ალარ იქნება დრო!“.

\* \* \*

მაშ, რა არის „ან“? და რა არის „მერმე“? სად არის „ან“ და სად არის „მერმე“? კონცეპტუალური ოპოზიცია ან-აქ/მერმე-იქ წარმოაჩენს არა მხოლოდ სამყაროს გააზრების კოსმოლოგიურ მოდელს, არამედ ადამიანის ადგილსა და ფუნქციას ამ მოდელში. თუ ელინელი ბრძენებისათვის „ან-აქ“ შემოსაზღვრულობა რეალურად მედინი დროის იდენტური ცნება იყო, „მერმე-იქ“ კი – მარადისობის, ქრისტიანულ-მა აზროვნებამ ესქატოლოგიური სიღრმე შესძინა პრობლემას და ერთგვარი კატეგორიულობით განსაზღვრა იგი: დროის ხუნდებით შებორკილი კეისრის სამყარო.

რო სასრულია, ზედროული მარადისობით გაბრწყინებული უფლის სამყარო – უსასრულო: „ამიტომ არ ვცხრებით, მაგრამ თუ გარეგნული კაცი იხრნება ჩვენში, შინაგანი ახლდება დღითი დღე. ვინაიდან ჩვენი მსუბუქი და ხანმოკლე ტანჯვა დიდ და მომეტებულ საუკუნო დიდებას ქმნის ჩვენთვის. როცა ვუყურებთ არა ხილულს, არამედ უხილავს, ვინაიდან ხილული დროებითია, ხოლო უხილავი – საუკუნო“ (2 კორ. 4: 16-18), „ხოლო უფალი სული არის, და სადაც უფლის სულია, იქ თავისუფლებაა. ჩვენ კი ყველანი ახდელი სახით ვხედავთ უფლის დიდებას როგორც სარკეში და გარდავისახებით იმავე სახედ დიდებიდან დიდებაში, როგორც უფლის სულისაგან“ (2 კორ. 3: 17-18).

სიკვდილისა და უკვდავების, დროისა და ზედროულობის პრობლემა ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის განხილული რომანების ძირეული პრობლემაა. სამართლიანად შენიშნავდა ვ. ნაბოკოვი: „სალი აზრი გვიმტკიცებს, რომ ჩვენი არსებობა სხვა არა არის რა, თუ არა ორ ბნელ სამყაროს შორის გამომჭოლი სინათლის მოზრდილი ნაპრალი, მაგრამ ეს თვალსაზრისი აშკარად ირონიულია. სიბნელე დროის მყიფე, შეუვალი კედლებითაა პროვოცირებული, კედლებით, რომლებიც გვაშორებენ მე და ჩემს ბრძოლისაგან დაღურჯებულ მუშტს ზედროულობის თავისუფალი სამყაროსგან“ (ნაბოკოვი 1951: 375).

ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მოღვაწე როგორც ერთი, ისე მეორე მწერლის ძალისხმევა მუდმივად მიმართულია ობიექტური დროის თვლადი და გაზომვადი პარამეტრების ტრანსფორმირებისაკენ დროის შინაგან ქსოვილად, სადაც ტემპორალური სამყაროს ინდივიდუალური შემეცნების პროცესი შეგნებულად გადაიზრდება მისივე უარყოფის, ანუ სიკვდილის წინააღმდეგობრივ აღქმაში. სიკვდილი მხოლოდ იმდენად გახლავთ დასასრული, რამდენადაც ბოლო ზღვარი, რომლის მიღმაც დროისაგან თავისუფალი, მიღმიერი ხანგრძლივობაა განფენილი. დრო მათთვის გარე სამყაროს გაშინაგნებულ ფორმას წარმოადგენს და არა განყენებულად მედინ უსასრულობას. დრო სუბიექტის პრეროგატივაა, სუბიექტისა, რომელსაც არ სურს და არ შეუძლია მასაში გადღვება, პიროვნებისა, რომელიც თავგამოდებით იცავს „მე“-ს შეურაცხყოფილ ღირსებას „ჩვენ“ ნაცვალსახელით აღნიშნულ სამყაროში, შემოქმედისა, რომელიც გულანთებული მიიწევს იდუმალებით მოცულ, სხვა, მიღმიერი განზომილებისაკენ, ალტერნატიული სამყაროსკენ, სადაც არ არის შიში და ტანჯვა, ტყვეობა და სიკვდილი, ანუ არ არის დრო.

#### **4.3. მხატვრული სივრცის ლიმინალური მოდელები და მათი ტრანსფორმაციული ფუნქცია**

რომანის „მოპატიჟება სიკვდილზე“ გამოქვეყნების შემდეგ იმთავითვე განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია თხზულების სივრცულმა სტრუქტურამ. ნაწარმოების რთულ კომპოზიციურ წყობაში, სადაც ერთმანეთს მონაცვლეობით ეფინება დროისა და მეხსიერების არაერთგვაროვანი შრეები, სივრცე მართლაც ასრულებს მრავალსპექტრიანი, მრავალწახნაგოვანი, ფართოდ განფენილი პლასტის

ფუნქციას, რომლის წიაღშიც ფრთხილად ვითარდება მწერლის მიერ ორგანიზებული მოვლენები. სივრცის ფუნქციის ამგვარი გაძლიერება მისი ტიპოლოგიური თვისებების შემდგომი შესწავლისაკენ გვიბიძგებს.

რომანი საკმაოდ მკვეთრად იწყება: ცინცინატი ც.-ს, „რომელსაც ბრაღად ედება უსაშინლესი დანაშაულთაგანი, გნოსეოლოგიური სისაძაგლე“ (ნაბოკოვი 1997ა: 80), ჩურჩულით უცხადებენ სასიკვდილო განაჩენს და, სიკვდილით დასჯის მოლოდინში, ციხის საკანში ათავსებენ. პატიმრობაში მყოფი პერსონაჟი იტანჯება:

“არადა, რარიგ საგულდაგულოდ ვარ გაკეთებული, – ფიქრობდა წყვილადში მტირალი ცინცინატი, – ისე კარგად, ისე იდუმალად არის გამოთვლილი ჩემი ხერხემლის ღუნნი. წვივებში იმდენ მაგრად დახვეულ ვერსსა ვგრძნობ, რომლებიც შემძლო კიდეე გამერბინა. ჩემი თავი ისე მარჯვედ ზის“ (ნაბოკოვი 1997ა: 36).

მაგრამ სასამართლოს გადაწყვეტილება საბოლოოა: ცინცინატი არ ჰგავს სხვა მოქალაქეებს, ცინცინატი გამორჩეულია და იგი უნდა მოკვდეს....

ზურგს უკან განვლილი ცხოვრებაა, წინ – ტანჯვით სიკვდილი: აი, ამგვარ, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში ზათქით ინგრევა რომანის სივრცული მთლიანობა, ერთიანი სივრცე ჩვენ თვალწინ ქუცმაცდება და წარმოქმნილ პერსონაჟთა გზაჯვარედინზე დგას მთავარი პერსონაჟი – ცინცინატი ც. სივრცე სამ ნაწილად იყოფა: სივრცედ, რომელშიც პერსონაჟი იმყოფება, ანუ ციხის საკანი, სივრცედ, რომელიც პერსონაჟისათვის მიუწვდომელია, ანუ ციხის საკნის გარეთ არსებული სამყარო, და სივრცედ, რომელსაც პერსონაჟი ფლობს, ანუ მის ცნობიერებაში აღმოცენებული პერსონალური სივრცული ველი.

ამ საინტერესო სივრცული იერარქიის პირველი ორი ნაწილი შეიძლება გავაერთიანოთ ტერმინში „გარე სივრცე“, მესამე ნაწილი კი აღვნიშნოთ ტერმინით „შინაგანი სივრცე“.

თითოეული ეს სივრცული საფეხურთაგანი სამყაროს თავისებური მიკრომოდელის ნაწილია და სავსეა ყველა შესაძლო სივრცული მოდელით, ძირითადითა თუ მეორეხარისხოვანით, რომელთა ფუნქციური დატვირთვაც ზედმიწევნით შეესაბამება ნაწარმოებში წარმოქმნილ სიტუაციებს.

სივრცე, რომელშიც ცინცინატი ც. იმყოფება, ლოკალურია და ციხის საკნითაა შემოზღუდული. ტუსაღის საკანი, ერთი შეხედვით, სტანდარტულია: ოთხი კედელი, რკინის კარი „საჭადრაკო ეტლის მსგავსი სათვალთვალთი“, საწოლი, მაგიდა, სკამი, თიხის დოქი და „ფურცელი ორ სვეტად ჩამონერილი „ტუსაღთა წესებით“ (ნაბოკოვი 1997ა: 28). სივრცის ჩაკეტილობა ცინცინატს აშინებს და სულს უხუთავს: იგი უსამართლოდ არის დასჯილი, ის მსხვერპლია, ხელოვანია, რომელსაც შემოქმედებითი თავისუფლება წაართვეს: „როგორ დავინყო წერა, როცა არც კი ვიცი, მოვასწრებ თუ ვერა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 62), – შეძრწუნებული ყვირის ცინცინატი, „ასე, ნაცვლად ამისა, უნებლიედ გიპყრობს ბანალური, გიჟური ოცნება გაქცევაზე, ვაი, რომ, გაქცევაზე“ (ნაბოკოვი 1997ა: 62).

ცინცინატის საკანი ფიზიკურად გაზომვადია. „სივრცული მანძილის საზომად მუდამ ითვლება ის სამუშაო, რომელიც იხარჯება ამ მანძილის დასაძლევად. სივრცის დასაძლევად დახარჯული სამუშაო სხვადასხვაგვარია და, შესაბამისად, სხვადასხვაგვარად იზომება. ეს შეიძლება იყოს მექანიკური სამუშაო, ესა თუ ის ფიზიკური პროცესი ან, ბოლოს და ბოლოს, ფსიქო-ფიზიკური სამუშაოს სახეობა“ (ფლორენსკი 1993: 12). ცინცინატს ფიზიკური მოძრაობით, მის მიერ გადადგმული



ნაბიჯებით შეუძლია გაზომოს მანძილი საკანში არსებულ საგნებსა და კედლებს შორის. მანძილი უმნიშვნელოა, „სულ რამდენიმე ნაბიჯი“, მაგრამ ცინცინატი დაუღალავად და რეგულარულად ძლევს მას:

„იღარდა, ივიშვიმა, ყველა სახსარი გაატკაცუნა, სანოლიდან ადგა, საძულველი ხალათი ჩაიცვა და ხეტიალს მოჰყვა. რამე ახლის აღმოჩენის იმედით თავიდან გადაიკითხა ყველა წარწერა კედლებზე... კვლავ გაიარ-გამოიარა... ნალველია, ნალველია, ცინცინატი, კვლავაც იარე, ცინცინატი, გამოსდე ხალათი ხან კედლებს, ხან სკამს“ (ნაბოკოვი 1997ა: 59-60).

რეაგირებს რა სივრცის ყრუ ჩაკეტილობაზე, ცინცინატი თითქოს რიტმულად ბრუნავს წრის გარშემო, მაგრამ „წრეზე ადამიანს ეშმაკი დაატარებს“ (ავერინცევი 1977: 93), – აცხადებდნენ ქრისტიანი მოძღვრები, „ღვთის მიერ შექმნილი „წმინდა ისტორია“ კი სწორ ხაზზე მიდის, მიდის სწორ ხაზზე, ვინაიდან მას მიზანი აქვს (ნაბოკოვი 1997ა: 93).

აქვს კი მიზანი ტუსად ცინცინატს? უთუოდ აქვს:

„ტყუილად ვიმეორებ, რომ სამყაროში არ არსებობს თავშესაფარი... არსებობს! მე ვიპოვი! აყვავებული სვეტი უდაბნოში! მცირე თოვლი მაღალი კლდის პირას“ (ნაბოკოვი 1997ა: 63).

და ეს მიზანი ყველაფერზე მეტად მნიშვნელობს: ცივ საკანში ჩაკეტილ ცინცინატს კარგად ესმის დამლუპველობა ფუჭი წრებრუნვისა, რომელიც მეთოდურად აშორებს მას ჭეშმარიტი მიზნისაგან, იგი მთელი ძალით ცდილობს გაექცეს ავბედით ტყვეობას და დაუოკებლად ეძებს ხსნის გზას: ციხის პატარა სარკმლიდან მაცდუნებლად მოჩანს „ცის მათხოვრული ულუფის“ სილურჯე – ცინცინატი იმედით მიიწევს მისკენ:

„ცინცინატმა მაგრად შემოიხვია ტანზე ხალათი, გამოსწია და უკუსვლით წამოათრია სიბრაზით გამკვივარი მაგიდა: ...ზედ დადგა ურჩი სკამი. ბოლოს თვითონაც აძვრა.... მაგრამ, რასაკვირველია, ვერაფერი დაინახა. ძლივს მიწვდა ცხაურს, რომლის იქითაც დამრეცად ადიოდა ფანჯრის გვირაბი... იქ, გვერდით, ...სუფთად, აგდებულად ნაწერი გაარჩია: „არაფერი ჩანს, მეც ვეცადე“.... ცინცინატი სკამიდან მაგიდაზე ჩამოვიდა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 40-41), საკნის ხელიხელგადახვეული კედლები უსიტყვოდ მისჩერებოდნენ განზილებულ ტუსალს.

სწორედ ამ კედლებით არის გამოყოფილი ცინცინატი დანარჩენი სამყაროსაგან, სამყაროსაგან, რომელიც ციხის საკნის მიღმა გადაშლილი და პერსონაჟის გარემომცველი ანტიუტოპიური გარე სივრცის ნაწილს წარმოადგენს. ციხის საკნის მიღმა არსებული დიქტატორული სამყარო წრისებური ტოპოგრაფიით ხასიათდება და უნებურად მოგვაგონებს ჯოჯოხეთის წრეებს, რომლებზეც ხსნის იდეით შეპყრობილი ცინცინატი დახეტილობს. ჯოჯოხეთის წრეები სივრცული ოპოზიციის ახლოს/შორს პრინციპით არის განლაგებული და შემდეგი თანამიმდევრობით გამოირჩევა: ციხის გვირაბები, ციხესიმაგრე, მდინარე, ქალაქი, სახლი.

ვერტიკალზე მიმობნეული ციხის ბნელი და ცივი გვირაბები ერთმანეთს კიბეებით უკავშირდება და სავსებით ბუნებრივად ყალიბდება სივრცული ოპოზიციის მალა/დაბლა, რომელიც აზუსტებს მოცემული სივრცის მიმართულებას. ამ ვერტიკალური სტრუქტურული სკალის პრობლემა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ორივე მხრიდან ჩაკეტილია და პერსონაჟის ცდა, დაძლიოს ყრუ ჩაკეტილობა, სრულიად

ამაოა. როგორც კი მოიპოვებს ხანმოკლე გასეირნების უფლებას, ცინცინატი იწყებს მოძრაობას ციხის კიბეებზე და იმ იმედით, რომ გასასვლელს მიაგნებს, გულის ფანცქალით ეშვება ძირს. მაგრამ ეს დაშვება ჯოჯოხეთის წიაღში ჩასვლას წააგავს:

„კედელში მომცრო მწვანე კარი გაიღო. ქვემოთ საფეხურები ჩადიოდა – მათ შემწნველად გაირბინეს ფეხებქვეშ. კვლავ დაიჭრიალა კარმა; მის უკან ნაბნელო გასასვლელი იყო, ზანდუკებით, ტანსაცმლის კარადით, კედელზე მიყუდებული კიბითა და ნავთის მძაფრი სუნით“ (ნაბოკოვი 1997ა: 165).

გვირაბის სივრცისათვის ნიშანდობლივი ბნელი გასასვლელელები, უჰაერობა და ნავთის სუნი მისი გახრწნილი მობინადრეების უსახური გაღერებით გვირგვინდება.... იქით გზა აღარ არის, გზა მხოლოდ უკან ძევს. ცინცინატი წრეზე ბრუნს ხაზავს და მოძრაობის მიმართულებას იცვლის: ციხის კიბეებით იგი ახლა ზემოთ მიემართება. გზა შორია და მძიმე, მაგრამ უშინაარსო: დიდი ხნის წამების შემდეგ ცინცინატი კვლავ ციხის დიდ ტერასაზე აღმოჩნდება. ცინცინატი მწარედ განიცდის მორიგ დამარცხებას – მას არ ხელენიფება ავბედითი მანძილის დაძლევა, ვინაიდან საპყრობილე-ციხესიმაგრე, რომელშიც იგი იმყოფება, მიუვალ, ვეებერთელა კლდეზეა განლაგებული. ცინცინატი რამდენჯერმე, კვლავაც წრეებით, შემოუვლის გარს ტერასას და თავის საკანს, სივრცული ლაბირინთის საწყის წერტილს უბრუნდება.

მაგრამ, ცინცინატი ხომ ხელოვანია?! ცინცინატი ხომ მეოცნებეა?! ცინცინატი ასე უბრალოდ ვერ დანებდება: სადღაც ხომ უნდა იყოს გასასვლელი?!

„ტურუპ, ტურუპ, ტუკ, ტუკ, ტუკ... აკაკუნებს, ფხაჭნის, იყრება, იყრება“ (ნაბოკოვი 1997ა: 129). სუნთქვაშეკრული ცინცინატი ყურს უგდებს გაბმულ, ყრუ, სიჩუმეში გახშიანებულ კაკუნს: სადღაც ვიღაცა რაღაცას თხრის.... ცინცინატი უსმენს „მთელი თავი სმენად გადაიქცა, მთელი სხეული – დაძაგრულ გულად... ხმა საიდანღაც ქვემოდან მოდის... არა, უფრო ზემოდან, არა, მაინც ქვემოდან – თითქოს კედლის იქით, იატაკის დონეზე დიდი თავი იფხოჭნება რკინის ბრჭყალებით“ (ნაბოკოვი 1997ა: 129). ცინცინატი მუდამ სიხარულით იზიარებს უცნობი მშრომელის ღამეულ საიდუმლოებას, მთრთოლვარე ლოდინით აყურადებს სანატრელ კაკუნს, რომელიც სულ უფრო „მაგარი და ზუსტი ხდება... დიახ, ეს სწორედ მასთან მოდიან, მისი ხსნა უნდათ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 140). მთავარია, გავიდეს ამ ჩაკეტილი სივრციდან, მთავარია თავი დააღწიოს ლაბირინთს, შემდეგ კი, შემდეგ ცინცინატმა იცის, როგორც მოუაროს თავისუფლებას.... სანუკვარი კაკუნი მოქმედებს, როგორც სასწაული, როგორც იმედი, როგორც მშვენიერი მუსიკა. და აი, კაკუნი გრუხუნად იქცა, აი, დაემხო რაღაც შინაგანი ზღუდე, აი, საკნის ყვითელი კედელი „იატაკიდან ერთი არშინის სიმაღლეზე გახაზა ელვისებურმა ნაპრალმა, შიგნიდან გამოიბერა და უეცრად ქუხილით გაიპო“ (ნაბოკოვი 1997ა: 157). ცინცინატი დაოთხილი გაუყვა ბნელ გვირაბს, „ყოველი მხრიდან უჭერდა, ხერხემალზე აწვებოდა, ხელისგულებში, მუხლებში ესობოდა გაფანტული ტკაცუნით სავსე უკუნი წყვდიადი... მაგრამ აი, ვინრო ნახშირივით შავ წყვდიადში ხანგრძლივი ხოხვის შემდეგ... სივინროვის, სიბრმავის, უჰაერობის შემდეგ – შორს გამოჩნდა მომრგვალებული მკრთალი სინათლე: იქ მოსახვევი იყო და ბოლოს – გასასვლელი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 159). მაგრამ ეს გასასვლელი კი არა, ფსევდოგასასვლელია, ცრუგასასვლელი, ანტიუტოპიური სამყაროსათვის ნიშანდობლივი ფსევდოკარნავალის მორიგი პუნქტი: გვირაბის

ბოლოს ანათებს არა სასურველი, ღია სივრცე, არამედ ციხის სხვა საკნის სუსტი სინათლე, საკნისა, რომელშიც ცინცინატის ჯალათი ბატონი პიერი იმყოფება.

ბატონი პიერი ცინცინატის სივრცული ორეულია. ბინარული წყვილის ცინცინატი-პიერი წარმოშობა სივრცის კონცეპტუალურ დუალიზმს უკავშირდება და თემატური დაპირისპირების „კეთილი სივრცე“/„ბოროტი სივრცე“ შედეგია. ამ ორი პერსონაჟის დაწყვილებას მათი ალფაბეტური იკონოგრაფია გვამცნობს. ცინცინატის სახელის საწყისი ასოა „ც“, რუსულად – „Ц“: ცინცინატი ც. ანუ Цинцинат Ц., ცც ანუ ЦЦ. პიერის სახელის საწყისი ასოა „პ“, რუსულად – „П“: პეტრე პეტრეს ძე ანუ Петр Петрович, პპ ანუ ПП. სრულიად ცხადია, რომ თუ არ ჩავთვლით პატარა კუდს, რომელიც ასო „Ц“-ს აქვს დატანებული, ეს ორი ასო ერთმანეთის საპირისპირო გრაფიკულ გამოსახულებას წარმოადგენს: Ц / П და ქმნის ოპოზიციას მაღლა/დაბლა. ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა რომანის მე-17 თავი, სადაც სიკვდილმისჯილ ცინცინატსა და მის ჯალათს ფსევდოკარნავალურ ბალ-მასკარადს უწყობენ ნიღბებს ამოფარებული დიქტატორული რეჟიმის მესვეურნი და მათ ინიციალებს მილიონობით ნათურისაგან ანათებენ: „სამი წუთის განმავლობაში ანათებდა მილიონობით ნათურა... რათა ღამის ლანდშაფტში შექმნილიყო გრანდიოზული რკალი „პ“-სა და „ც“-სგან, რომელიც მთლად კარგი არ გამოვიდა“ (ნაბოკოვი 1997ა: 187). გაჩახახებული რკალი გრაფიკული თვალსაზრისით უნდა ქმნიდეს ფორმას – ПЦ, რაც უდავოდ მიუთითებს ამ ორ პერსონაჟს შორის არსებულ პრინციპულ კავშირზე.

ცინცინატის ჯალათი ბატონი პიერი მრუდე სარკეში არეკლილი ცინცინატის ორეულია, მისი გამრუდებული, დამახინჯებული, ეშმაკეული ასლი. ამ ორაზროვანი კომბინაციის არსებობას ნათლად მიგვანიშნებს პერსონაჟთა სივრცული ველის თანხვედრა: ბატონი პიერი და ცინცინატი ერთი ქალაქის მკვიდრნი და ერთი ციხის პატიმრები არიან, ისინი ერთად ადიან ეშაფოტზეც. განსხვავებას მხოლოდ სივრცესთან მათი მიმართება ქმნის: ბატონი პიერი არსებულ, მრუდე სივრცეზე მყარად დამაგრებული ფიგურაა, მისი ორგანული ნაწილი, ცინცინატი კი – მემამოხე, სხვა, ალტერნატიული სივრცის ძიებით შეპყრობილი გმირი. ორეულის ერთი ბოლო სტატიკურია, მეორე – დინამიკური, შესაბამისად, დარღვეულია წონასწორობის ყველა მაჩვენებელი: სტრუქტურული და ზნეობრივი.

განსხვავებით ცინცინატისაგან, რომელიც სულიერ ფასეულობებს არის ნაზიარები, ბატონი პიერის მისწრაფებანი ამქვეყნიურ სიამოვნებებს არ სცდება. უპირველესია „სიყვარულით სიამოვნება, – აცხადებს ბატონი პიერი, – რომელიც მიიღწევა ერთ-ერთი ყველაზე ღამაში და სასარგებლო ფიზიკური ვარჯიშის შედეგად... შემდეგია ხელოვნების ნიმუშით სიამოვნება, როდესაც სამხატვრო გალერეასა ან მუზეუმში თვალს ვერ წყვეტთ რომელიმე პიკანტურ ტორსს – სამწუხაროდ, ბრინჯაოს ან მარმარილოსას... გასტრონომიული სიამოვნება... უყურეთ: ყასაბი და მისი შეგირდები მოათრევენ ღორს, რომელიც ისე ჭყივის, თითქოს ჭრიანო, აგერ – ღამაზ თეფშზე თეთრი ქონი ბრწყინავს; აგერ – სუფრის ღვინო, წითელი; აგერ – თევზი“... (ნაბოკოვი 1997ა: 150-152-153). როგორც ცნობილია, ქრისტიანული ტრადიცია სატანას „ხორცის მეფედ“ შერაცხავს, „ფიზიკური სიმახინჯისა და მორალური ბოროტების სინთეზად“ (რუდინი 1931: 37).

დაპირისპირება ბატონ პიერსა და ცინცინატს შორის პრინციპულ სახეს იღებს და უნებურად გვაგონებს ეშმაკისა და იესო ქრისტეს შეპირისპირების ცნობილ ეპიზოდს სახარებიდან.

„მომენდეთ, მე გამოცდილი ვარ, – მიმართავს ცინცინატს ბატონი პიერი, – თქვენზე უკეთ ვიცნობ ცხოვრებასაც და ხალხსაც... ჩემთვის მთავარია, რომ თქვენი სულის ერთი ჩრდილის მოძრაობაც კი არ გამომეპაროს“... (ნაბოკოვი 1997ა: 161).

ცდუნების მცდელობა ერთგვარი თამაშის ხასიათს ატარებს. „ნებისმიერი სახის თამაში თავისი განსაზღვრული წესებითა და რიტუალებით, აგრეთვე, ერთმანეთთან დაპირისპირებული პარტნიორებით სათანადო მეტაფორაა იმ სპეციალური ურთიერთობისათვის, რომელიც ორეულებს შორის წარმოიქმნება... მოთამაშეებს შორის კონფლიქტი, თამაშის დინამიკა წარმოადგენს ყოფის უწყვეტ ბრძოლას, წარმართულს იმ ძალების მიმართ, რომლებიც „მე“-ს დამარცხებას ესწრაფვიან“ (დომერგე 1985: 282-283). თამაშის სპეციფიკა განსაზღვრულია: ერთი მხარე ცდილობს დაიპყროს, დაჩაგროს, დაამარცხოს მეორე, რომელიც ან მედგარ წინააღმდეგობას უწევს მას, ანაც თმობს პოზიციას.

„მოინანიე, ცინცინატ, – ურჩევნ ცინცინატს გარეშენი, – დათმე. იქნებ გაპატიონ? ა?“ (ნაბოკოვი 1997ა: 108);

„ყველაფერზე უარი თქვი, – ევედრება ცინცინატს მარფინკა, – თქვი, რომ დამნაშავე არა ხარ... დათმე“ (ნაბოკოვი 1997ა: 196);

„არა, ამას რაღაც არ ესმის, – შფოთავს ცინცინატს დირექტორი, – არ ესმის, რომ თუკი გულახდილად აღიარებს... თავის დანაშაულს, ხო, დანაშაულს... მაშინ რაღაც შორეული იმედი მაინც...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 154). ცინცინატი კი არ თმობს. იგი თავგანწირვით ეთამაშება ბატონ პიერს.

„გინდათ ჭადრაკი?“ – ეკითხება ცინცინატს ბატონი პიერი და საჭადრაკო დაფას ორი მოწინააღმდეგე უჯდება. ბატონი პიერი, მიუხედავად ათასგვარი მაქინაციებისა, თამაშს აგებს, მაგრამ ისტერიულად ჰყვირის: „ეს არა, სხვა რამ ვითამაშოთ, სხვა რამ ვითამაშოთ“ (ნაბოკოვი 1997ა: 146). ცინცინატი ახლა კამათლებს აგორებს თავის მრუდე ორეულთან ერთად და კვლავ იგებს თამაშს. ბატონი პიერი არ თმობს და დამალობანას სთავაზობს თავის პარტნიორს. ბატონი პიერი რომანში განფენილი დაუსრულებელი ფსევდოკარნავალის აქტიური კონსტატაა, ხოლო ტყუილი, თვალთმაქცობა, ფლიდობა ქრისტიანული გაგებით სატანისეულთან პიროვნების უდავო კავშირს მიუთითებს. პერსონაჟთა ორმხრივი თამაში რეალურად არის ბრძოლა თვითდამკვიდრებისათვის, ისევე როგორც ბრძოლა „სამოთხისა და ჯოჯოხეთის მბრძანებლებს შორის, არის მარადიული ბრძოლა დამკვიდრებისათვის“ (120,130).

„არა უცხო, საშინელი ბიძია, არამედ კეთილი მეგობარი, მიეხმარება მას (ცინცინატს – ი. რ.) ავიდეს წითელ საფეხურზე და უშიშრად მომენდოს მე, – სამარადისოდ, მთელი სიკვდილის მანძილზე!“ (ნაბოკოვი 1997ა: 146) – სთავაზობს ცინცინატს ბატონი პიერი. ცინცინატი შეთავაზებას არ იღებს:

„რატომ ჰყარხართ ასე ძალიან?“ (ნაბოკოვი 1997ა: 147) – ზიზღით ეკითხება ცინცინატი პიერს. „ოჯახში მოგვდგამს“ (ნაბოკოვი 1997ა: 147), – უხსნის მას ბატონი პიერი, – „ფეხები გვისივდება. რითი არ დავიზილე, მაგრამ არაფერი მშველის“ (ნაბოკოვი 1997ა: 147)... „სუნთქვა არ შემიძლია“ (ნაბოკოვი 1997ა: 147), – ამბობს ცინცინატი და კეთროვანივით შორდება სატანასთან წილნაყარ მოსაუბრეს.

ცინცინატის რეალობა განწირულია: სივრცული ველი „საპყრობილე-ციხესიმაგრე“ – უხდომილებო, ყოველმხრივ ჩიხებით შემოზღუდული სივრცული მოდელია.

ჯოჯოხეთის შემდეგი წრეა მდინარე:

„შორს ქვემოთ, სადაც მწუხრი უკვე ჩალაგდა, ნისლის ტალღებში ძლივს ჩანდა ხიდის მოხატული კუზი, იქით კი, მეორე მხარეს, კვამლიანი, ლურჯი ქალაქი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 163-164).

სივრცული მოდელი „ხიდი-მდინარე“ ერთგვარი სასაზღვრო ზოლია, რომელიც ციხესიმაგრეს ქალაქისაგან გამოყოფს. მაგრამ ამ სივრცული მოდელის პარადოქსულობა ის არის, რომ „გამეჩხერებული“ მდინარე „ამოზნექილი ხიდით“ მკვდარია: მასში წყალი არ დგას.

მხატვრული სივრცის ერთი ძირითადი ნიშანთაგანი მისი სავსეობის ხასიათია. სივრცის აუვსებლობა ავტომატურად აუქმებს მანძილისა და ამ მანძილის დასაძლევად ძალ-ღონის ხარჯვის აუცილებლობას, რის შედეგადაც სივრცე რჩება გაუცნობიერებელი, და, მხატვრული თვალსაზრისით, უფუნქციო. მდინარის სივრცე ცარიელი სივრცეა.

მდინარის მიღმა განლაგებულია ქალაქი, სადაც, გაუმჭვირვალე ცინცინატისაგან განსხვავებით, გამჭვირვალე ადამიანები ბინადრობენ. იქმნება ოპოზიცია გამჭვირვალე/გაუმჭვირვალე, რომელიც უკვე არსებითად აუცხოებს ცინცინატს ქალაქის სივრცულ მოდელთან. სივრცული მოდელი „ქალაქი“, რომელშიც გამჭვირვალე ადამიანები ცხოვრობენ, სტატიკურია. ოპოზიცია დინამიკური/სტატიკური აქ აშკარად უკანასკნელის სასარგებლოდ ყალიბდება. ქალაქი მზის გულზე ნახევარწრეაა განლაგებული და მისი სივრცული ველი, გარკვეული აზრით, იზოტროპულია.

„სხვადასხვაფერი სახლები ხან სწორ მწკრივებად იდგნენ... ხან საკუთარ ჩრდილებს ადგამდნენ ფეხს და მრუდედ მიცოცავდნენ დაღმართზე... ჩრდილოეთით ველი განოლილიყო... სტროპის მოსახვევს იქით მოჩანდა ნახევრად გაბზარული მოხაზულობა აეროდრომისა და ნაგეგობა, სადაც ჰყავდათ პატივსაცემი, დაჩაჩანაკებული... თვითმფრინავი, რომელსაც ზოგჯერ დღესასწაულებზე უშვებდნენ – უმთავრესად ხეიბართა გასართობად. ნივთიერება დაიღალა. ტკბილად თვლემდა დრო“ (ნაბოკოვი 1997ა: 354).

განსაცვიფრებელია სივრცის უცვლელობა ყველა მიმართულებით:

„მიხრწნილი, საშინელი ცხენები, რომელთაც უკვე დიდი ხანია აღარ აკვირვებთ ჯოჯოხეთის ღირსშესანიშნაობანი, ფაბრიკებიდან ქალაქის გასაცემ ადგილებში ეზიდებიან საქონელს... მარადიული შადრევანი კაპიტან მძინარას მავზოლეუმთან ქვევით ეშვება და ფართოდ რწყავს ქვის კაპიტანს, ბარელიეფს მის სპილოსებურ ფეხებთან“ (ნაბოკოვი 1997ა: 81-82).

ისიც კი, რაც ოდნავ მოძრაობს ამ სტატიკურ ველზე, დათრგუნულია საყოველთაო მოთენთილობით და აქრონულობის კანონს ემორჩილება. ქალაქის სივრცული მოდელი უცხოა ცინცინატისთვის, თუმცა იქ მისი სახლი მდებარეობს.

„სახლი“ შეიძლება განისაზღვროს როგორც სივრცე, რომელშიც თავსდებიან პერსონაჟები. სახლში ცხოვრობენ. სახლი ერთგვარი ნავთსაყუდელია, რომელთანაც ყოველთვის შეიძლება მიცურდე და თავი შეაფარო. ცინცინატის სახლი შორს არის მისგან, რადგან ცინცინატი ციხის საკანში იმყოფება, სახლი კი – ქალაქში. მაგრამ ოპოზიციას შორს/ახლოს აქ სრულიად შეფარდებითი ხასიათი აქვს: სახლი არასოდეს ყოფილა ახლოს ცინცინატთან, მაშინაც კი, როცა იგი სახლში ცხოვრობდა. ცინცინატისეული „სახლის“ ცნებას უპირისპირდება „არასახლის“ ცნება, „არასახლისა“, რომელიც მხოლოდ თავს აჩვენებს სახლად, რეალურად კი – არა საცხოვრებელი, არა კერა, არა ოჯახია, რომელმაც დიდი ხანია დაკარგა სახლობის, სიყვარულის, ერთგულებისა და თავდადების თვისებები.

„უკვე აღარ შემძლია ავანყო მარფინკა იმგვარი სახით, როგორც პირველად ვნახე... „ცოლი გყავთ – ჩუმი და წყნარი, თუმცა მწარედ იკბინება“, – მითხრა მისმა პირველმა, დაუვიწყარმა საყვარელმა... ერთხელ კი დავინახე, დავინახე – აივნიდან... დავინახე და მას შემდეგ არც ერთ ოთახში არ შევსულვარ ისე, რომ შორიდანვე არ გამეფრთხილებინა ჩემი მოსვლის შესახებ – ხველებით, უაზრო შეძახილებით... მუდმივი ნამება“... (ნაბოკოვი 1997ა: 71-72).

ცინცინატის ოჯახური იდილიის რღვევა ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალურობის დესტრუქციის შედეგია, ცოლის უსასრულო ღალატი – „ერთიანობისა“ და „მოზიარეობის“ ანტიმორალური კანონის მოქმედების დასტური. „სახლი“ იწვევს ასოციაციას „ანტისახლისა“, უცხო, სატანური სივრცისა, რომელშიც ბატონობს სიცრუე, ჭუჭყი, ბოროტება. „ანტისახლი“ ფსევდოცოცხლების, პაროდების ლოკალური თავშესაფარია, სადაც ზნეობრივი ატმოსფერო ნულს უტოლდება. ეს სახლი განწირულია გასაჩანაგებლად და დასალუპავად, რაც აღსრულება კიდევ ნანარმოების დასასრულს:

„მარფინკა უნაყოფო ვაშლის ხის ტოტებში იჯდა და ცხვირსახოცს იქნევდა, მეზობელ ბაღში კი... დაჭყლეტილცილინდრიანი საფრთხობელა აქანავებდა სახელურს. სახლის კედელი, განსაკუთრებით იმ ადგილას, სადაც უწინ ფოთლების ჩრდილი თამაშობდა, უცნაურად ჩამოშლილიყო, სახურავის ნაწილიც მთლიანად იყო მონგრეული“ (ნაბოკოვი 1997ა: 211).

ცინცინატის ანტისახლი ჩაკეტილი, ლოკალური სივრცეა, რომელშიც შეუძლებელია ხდომილება.

ამრიგად, წრისებური გარე სივრცის ყველა ძირითადი, განმსაზღვრელი კვანძი – ციხის საკანი, ციხის გვირაბები, მდინარე, ქალაქი და სახლი – ნეგატიურობის მკვეთრი ნიშნით არის აღბეჭდილი. სივრცული მოდელების რიცხობრივი მრავალფეროვნება არ შეესაბამება მათ ფუნქციურ მრავალფეროვნებას: ისინი არა მხოლოდ სრული გაჩანაგებისა და ბუტაფორიულობის სურათს ქმნიან, არამედ ფუნქციურადაც აღარ წარმოადგენენ სივრცეს – ქრება ურთიერთკავშირისა და მიმართულების უაღრესად მნიშვნელოვანი მაჩვენებლები, სივრცე კარგავს შინაგან უწყვეტობას და ქაოსად იქცევა.

ცინცინატს, ხელოვან-ტუსაღს, ესმის ამ ბრტყელ, ჰორიზონტალურ სივრცულ ველზე მისი გადაადგილების უმიზნობა: მან თავი უნდა დააღწიოს ქაოსს და გახსნილი სულით შეუერთდეს მოწესრიგებულ, ჰარმონიულ, ვრცელ კოსმოსურ სივრცეს, მაგრამ როგორ? რა გზით? ცინცინატს ხომ არ შეუძლია უბრალოდ გაქრეს – ჰაერში გაიბნეს, ანდა სინათლის სხივის ნაპერწკლებად იქცეს?!

იქმნება გლობალური სივრცული ოპოზიცია ქაოსი/კოსმოსი. „ქაოსი“, რომელიც სამყაროსა და ადამიანის შექმნას უძღოდა წინ, თავიდანვე მოასწავებდა „დიად სიცარიელეს“, მაშინ როდესაც ცნება „კოსმოსი“ ძველთაგანვე „წესრიგის“ საზრისს ინარჩუნებდა. მაგრამ „წესრიგის“ ცნება კაცობრიობამ მრავალგზის ხელახლა გაიაზრა: საინტერესოა, რა წესრიგისაკენ ისწრაფის ცინცინატი?

„თითქოს ღრუბლიან დღეს წევხარ თვალდახუჭული, – უცბად შეირხევა სიბნელე ქუთუთოებზე, თანდათან გადადის მიბნედილ ღიმინში, შემდეგ კი ჩნდება ბედნიერების ცხელი შეგრძნება და იცი: ღრუბლებიდან მზე გამოცურდა. აი, ასეთი შეგრძნებით იწყება ჩემი სამყარო: თანდათან იწმინდება დაბინდული ჰაერი, და ისეთი სხივიანი, ცახცახა სიკეთეა მასში ჩაღვრილი, ისე იმართება წელში ჩემი სული მშობლიურ სავანეში...“ (ნაბოკოვი 1997ა: 99).

სინათლისა და სიკეთისაკენ – აი, საით გარბის ცინცინატი, მაგრამ მიზნის მი-საღწევად მან მოძრაობის მიმართულება უნდა შეცვალოს და ცინცინატიც, ხსნის ძიებით ანთებული, ნელ-ნელა ინაცვლებს შინაგანი სივრცის საინტერესო სამყაროში, სამყაროში, რომელიც პერსონაჟის წარმოსახვაში ყალიბდება და სივრცის ლიმინალურ მოდელს წარმოადგენს. ციხის შიშველი კედლებით შექმნილი სივრცე-ული საზღვარი კარგავს რეალურ სახეს და ცინცინატის ცნობიერებას ემორჩილება: საზღვრის უკიდურესი ელასტიურობა და მოქნილობა დიდ თავისუფლებას ანიჭებს გმირის მოძრაობას – ცინცინატი „სხეულის გარეთ“ არაერთხელ გადალახავს საზღვრის დაბრკოლებას და თავისი სანატრელი ოცნებებისა და მოგონებების სამყაროში ხვდება. ავბედითი წრე იშლება: ცინცინატის უსაზრისო წრიული მოძრაობა თანდათან გარდაიქმნება პერსონაჟის ცნობიერების შიგნით მიმდინარე სპირალურ მოძრაობად და სქემატურად ასახავს გმირის რეალური გამოცდილების რთულ ურთიერთკვეთას უკვე განცდილთან და სასურველთან, როდესაც სრულიად ბავშვმა, „ფანჯრის დაბალ რაფაზე ამძვრალმა... კაემნიანმა, დაბნეულმა, უგრძობელმა და უმანკომ“, უნებლიეთ გააბიჯა „ფუმფულა ჰაერში“.

აი, სწორედ შორეულ წარსულში განცდილი ეს ამბივალენტური სამყარო იზი-დავს პატიმარ ცინცინატს და ტკბილ ოცნებებს უღვიძებს თავისუფლებაზე.

მიზანი ძლევს ცინცინატს, შიში უკან იხევს და სპირალზე მოძრაობა თანდა-თან სწორდება: ცინცინატი ყურადღებით აკვირდება „მრუდე სარკეების“ კანონს, რომელსაც მას ასე უცნაურად აცნობს დედა, ცეცილია ც.:

დავუშვათ, არსებობდა კოლექცია „აბსოლუტურად უაზრო საგნებისა: ისეთი უფორმო, ჭრელი, დაჩვრეტილი, დალაქავებული,... სარკეს, რომელიც აბსოლუტუ-რად ამახინჯებდა ჩვეულებრივ საგნებს, ნამდვილი საზრდო ეძლეოდა, ე.ი. როდე-საც თქვენ გაუგებარ და მახინჯ საგანს ისე დადებდით, რომ იგი გაუგებარ და მა-ხინჯ სარკეში არეკლილიყო, შესანიშნავი რამ გამოდიოდა, არა არაზე ჰოს იძლეო-და, ... უფორმო სიჭრელისაგან სარკეში საოცარი მწყობრი სიუჟეტი იქმნებოდა: ყვავილები, ხომალდი, ფიგურა, რალაც პეიზაჟი“ (ნაბოკოვი 1997ა: 136-137).

ცინცინატი იჭერს სარკესთან თავის მსგავსებას: სარკეს გამჭვირვალე ზედა-პირი აქვს და გაუმჭვირვალე ზურგი – ასეთივეა ცინცინატიც: მისი არაჩვეულებ-რივად თეთრი სახე, თხელი, თითქოს გამჭვირვალე კანი და სხივიანი თვალები მშვენივრად უთავსდება მის გარეგნულ გაუმტარობას. ცინცინატი კისრულობს სარკის ეშმაკურ როლს, მან იცის, რომ „ოპტიკური ტყუილების რთული სისტემის“ გამოყენებით საძულველი ადამიანები და ლანდშაფტებიც კი შეიძლება საკვირველ გარდატეხას დაექვემდებარონ: სამყარო შეიძლება აღმოჩნდეს გაკეთილშობილე-ბული, გასულიერებული, გაცოცხლებული. შედეგიც არ აგვიანებს: მიძინარე ქალაქ-ში განფენილი ნისლიანი „თამარის ბალები“ ცინცინატის ცნობიერებაში მყისვე გარდაიქმნებიან პერსონაჟის შინაგან სივრცულ ოაზისად, რომელიც ფრთებს ას-ხამს მის გაფრენას. გაფრენა, ანუ ღია მოძრაობა ზემოთ – აი, ერთადერთი, მაგრამ ნაღდი გასასვლელი ფატალური ლაბირინთიდან, აი, გზა კოსმოსისაკენ, წესრიგი-საკენ, თავისუფლებისაკენ! და ცინცინატი, დარწმუნებული გარე სამყაროს უნი-ჭობისა და სიცარიელესთან ბრძოლის უაზრობაში, შესანიშნავად აცნობიერებს თავისი გაფრენის ფასს – ეს არის სიკვდილი! ხსნის გზა სიკვდილზე გადის. სიკ-ვდილს, და მხოლოდ მას, ძალუძს გამოგლიჯოს ცინცინატი რეალობის ბორკილებს და სანუკვარ სამყაროში გადააადგილოს. ცინცინატი გადაწყვეტილებას იღებს, იგი

მზადაა, იგი „გამონრთობილია“, მას „თითქმის არ აშინებს... სიკვდილი... სიკვდილით დასჯა... ტკივილი... განშორება“ (ნაბოკოვი 1997ა: 201), მას წასვლა სურს...

დაგრეხილ სპირალზე ცინცინატის მოძრაობაში მკვეთრად წარმოჩინდება სწორი ხაზი, სპირალის ტრაექტორია ვერტიკალურ მიმართულებას იძენს და პერსონაჟის გადაადგილების ვექტორულობა მისი ეთიკური სრულყოფის ხარისხსაც გამოხატავს. ცინცინატი კოსმოსის თანაზიარია – კოსმოსის ჩანასახი თვით მასში ძევს: იგი განსხვავებულია, გამორჩეული, არაჩვეულებრივი, „მე ის ვარ, ვინც ცოცხალია თქვენს შორის“ (ნაბოკოვი 1997ა: 62)...

ცინცინატის შინაგანი სივრცე მოცულობითია და გლობალური, იგი არა მარტო მისი მოგონებებისა და ოცნებების ნაყოფია, არამედ – მისი ფარული ცოდნის შედეგიც: „მე რაღაც ვიცი, რაღაც ვიცი, მაგრამ რარიგ ძნელია მისი გამოთქმა! არა, არ შემძლია“... (ნაბოკოვი 1997ა: 96). შინაგანად გაძლიერებული ცინცინატი თავს აღწევს საზიზღარ ლაბირინთს და უკვე შორიდან აკვირდება, როგორ ირღვევა ანტიუტოპიური სამყაროს ჰორიზონტალურად განფენილი ფსევდოკარნავალური სივრცე:

„ირგვლივ უცნაური დაბნეულობა სუფევდა... ცოტა რამ-ღა დარჩენილიყო მოედნისაგან. ეშაფოტი დიდი ხანია ჩაიქცა მონითალო მტვრის ღრუბელში... ნაქცეული ხეები ძირს განრთხმულიყვნენ, თვინიერ ყოველგვარი რელიეფისა, ზეზეურად მდგარნი კი, ისინიც გაბრტყელებულნი, სიმრგვალის ილუზიის შესაქმნელად გვერდებზე ჩაყოლებული ჩრდილებით, ტოტებით ზეცით დაფხრენილ ბადეს ეპოტინებოდნენ, ყოველივე ირღვეოდა, ყოველივე იქცეოდა... მშრალი უკუნი ქროდა!“ (ნაბოკოვი 1997ა: 217-218).

გვაგონდება ცნობილი სურათი „გამოცხადებიდან“, „ცის ვარსკვლავები მიწაზე ჩამოცვივდნენ, როგორც ძლიერი ქარით შერხეული ლედვის ხე დაყრის უმნიფარ ლედვს. ცა გადაიკარგა დაგრაგნილი ნიგნივით“ (იოანეს გამოცხადება 1990: 13) და სრულიად აშკარა ხდება რომანის სივრცული მოდელის ესქატოლოგიური ტრანსფორმაცია.

დინამიკურად, თანამიმდევრულად, ლოგიკურად ვითარდება სივრცული სტრუქტურა რომანისა „მოპატიჟება სიკვდილზე“. ცინცინატი ც., რომელიც თხზულების დასაწყისში მსხვერპლი და სიკვდილმისჯილია, რომანის ბოლოს გამარჯვებულად და მსაჯულად გვევლინება და უყოყმანოდ ერწყმის თავის საოცნებო სამყაროს.

\* \* \*

„სპირალი განსულიერებული წრეა. მასში გახსნილი და გათავისუფლებული წრე წყვეტს თავის ცოდვიან არსებობას. ფერადი სპირალი შუშის ბურთულაში – აი, ჩემი ცხოვრების მოდელი“, – წერდა ვ. ნაბოკოვი ავტობიოგრაფიულ ნიგნში „ილაპარაკე, მეხსიერებავ!“ (ნაბოკოვი 1951: 23).

“Bend Sinister” – 1943 წელს ასეთი უცნაური და საკამათო დასახელებით შეემატა ვ. ნაბოკოვის ქმნილებათა რიცხვს კიდევ ერთი რომანი. ინტრიგა სათაურშივე იყო ჩადებული: “Bend Sinister”, ერთი მხრივ, უკანონოდ შობილს ნიშნავდა, მეორე მხრივ კი – ავბედით კლაკნილს. კრიტიკოსებისა და მკითხველების წინაშე გაჩენილ თავსატეხს ისევ ვ. ნაბოკოვმა მოჰფინა ნათელი ოცი წლის შემდეგ: „ტერმინი “Bend



Sinister“ ჰერალდიკაში ნიშნავს ზღვარს ან კლაკნილს, გავლებულს მარცხნივ... სა-  
თაურის შერჩევა იყო მცდელობა, შემექმნა წარმოდგენა სილუეტზე, ტეხილ გამო-  
სახულებაზე, სარკეში დამახინჯებულ რეალობაზე, გზიდან გადავარდნილ სი-  
ცოცხლეზე, ავბედიოდა ყბადაღებულ სამყაროზე“ (ნაბოკოვი 1993ბ: 487). კლაკნი-  
ლი, გავლებული ადამიანსა და რეალობას შორის, რეალურსა და ირეალურს შორის,  
კლაკნილი, როგორც პერსონაჟის მიერ განცდილი ზღვარი.

წარმოშობის სივრცული მოდელის თვალშისაცემი ორნამენტულობა და გეო-  
მეტრიული ფიგურების სიმრავლე გრაფიკულად გამოხატავს მწერლის მიერ რეა-  
ლობის გააზრების დუალისტურ კონცეფციას.

რომანის “Bend Sinister“ ფაბულა წვიმის გუბიდან აღმოცენდება: „მოგრძო გუბე  
უხემ ასფალტშია ჩადგმული, როგორც ფანტასტიკური კვალი ტალახით დაფარული  
ფეხისა, როგორც ნიჩბისაგან დატოვებული მთვარე, რომლის მიღმაც ძირს განფენი-  
ლი ცა მოჩანს. ვატყობ, იგი გარშემორტყმულია შავი სისველით, რომელსაც რამდე-  
ნიმე მოწყენილი მკვდარი ფოთოლი მისწეპებია, ჯერ კიდევ მანამდე ჩაძირული გუ-  
ბეში, ვიდრე იგი ახლანდელ ზომაზე ამოშრებოდა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 305)... ფაბულის  
ასეთი მოულოდნელი ჩანასახი სრულიად ბუნებრივად მოჩანს ვ. ნაბოკოვისათვის  
ჩვეული სტილის ფონზე. ნაბოკოვის ფაბულათა უმრავლესობა ხომ შემთხვევითი  
ასოციაციების ნაყოფია – სიცარიელიდან გამოსროლილი მეტეორი, სინათლის სუს-  
ტი სხივი, სიტყვის ან ფრაზის დაბოლოება. “Bend Sinister“-იც თითქოს შეუმჩნევლად  
ფორმირდება წვიმის გუბისაგან, რომელიც განელილ წრენის მიაგავს და სუბთემა-  
ტურად მთელი რომანის მანძილზე მეორდება: მეოთხე თავში იგი მეღნის წვეთად  
ტრანსფორმირდება, მეხუთე თავში – ლაქის ფორმის ტბად, მე-11 თავში – დაქცეულ  
რძედ, მე-12 თავში – დაგუბებულ აზრად, მე-18 თავში – სველ ნაფეხურად, რომანის  
ბოლო აბზაცში კი – სივრცის გამჭვირვალე ქსოვილზე დატოვებულ ანაბეჭდად. ფი-  
გურის ეს ერთგვარი რეინკარნაცია შემთხვევითი მოვლენა არ არის, იგი კომპოზი-  
ციურად ამთლიანებს რომანს და სიმბოლურად მიუთითებს იმ რეალობის წრიულ ჩა-  
კეტილობაზე, რომელშიც ცხოვრობს რომანის მთავარი პერსონაჟი – ადამ კრუგი.

ფილოსოფოსი ადამ კრუგი წარმოსახული ქვეყნის მოქალაქეა, ქვეყნისა, სადაც  
რევოლუციამ დაამარცხა რესპუბლიკა, ბატონობს ტოტალიტარული რეჟიმი და ყოვე-  
ლივე პროგრესული თუ გამორჩეული სასტიკად იკრძალება კანონით. საზღვრები და-  
კეტილია, ქვეყანა პოლიტიკურ იზოლაციაშია მოქცეული და ემორჩილება ფიქციური  
რეჟიმის – ეკვილიზმის – კანონებს. სწორედ აქ იჩენს თავს პირველი გეომეტრიული  
ფიგურა – წრე, რომელიც გრაფიკულად ასახავს ქვეყნის დახშულ სივრცეს. ქვეყნის  
პირობითი ტოპოგრაფია წრიულია, ისეთივე წრიული, როგორც წვიმის გუბე ან მეღ-  
ნის ლაქა. ეკვილიზმი ანუ „საყოველთაო გათანაბრების“ დიქტატურა, რომელიც  
კრავს სივრცის წრიულ ფორმას, კომუნიზმისა და ნაციზმის ერთგვარ სინთეზს წარ-  
მოადგენს. კომუნიზმის ნიშან-სიმბოლოა წითელი დროშა, რომელიც „ამაყად ფრია-  
ლებს ქალაქის მერიის თავზე“ და ქვეყნის ერთპიროვნული დიქტატორის, პადუკის პა-  
ტივსაცემად სახელდებული ქალაქი პადუკგრადი, რაც ძალიან მიაგავს ლენინი-ლე-  
ნინგრადის კომბინაციას. საგულისხმოა აგრეთვე ცენტრალური გაზეთის დასათაუ-  
რება – „ეკვილისტი“, რაც კომუნისტური რეჟიმის მთავარი იდეოლოგიური გამოცე-  
მის – „კომუნისტის“ – დასათაურებას გვაგონებს. სიმბოლიკის დონეზე საცნაურია  
ნაცისტური რეჟიმიც. ამის საუკეთესო დადასტურებაა წითელ დროშაზე გამოხატუ-

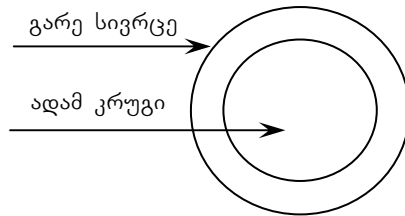
ლი ეკვილიზმის ემბლემა, „ახალი მთავრობის ემბლემა, ძალიან მსგავსი გაჭყლეტილი და დანაკუნებული, მაგრამ მაინც მქმინავი ობობასი“ (ნაბოკოვი 1993ა: 328), რომელიც ნაციონალური სვასტიკის გრაფიკულ ანალოგიას წარმოადგენს. კომუნისტურ-ნაციონალური სიმბოლიკა გამყარებულია დიქტატორული რეჟიმისათვის ნიშანდობლივი სხვა მახასიათებლებითაც: ბნელი და საშიში ქუჩებით, სადაც გაუთავებლად ისმის სროლის ხმა, დახვეული, ჭუჭყიანი გზებით, ერთმანეთში გადახლართული ხიდებით, უხეში პეიზაჟებით, შეშინებული ხალხით. ქვეყანა საყოველთაო გათანაბრების დამლუპველი იმპულსით შეპყრობილი ანტიუტოპიური სივრცის ბნელეთშია ჩაძირული: „ჩვენ ბედნიერად და ამყად მოვაბიჯებთ მასებთან ერთად, – აცხადებს ეკვილიზმი, – ბრმა მატერიალ მოიშორა ვარდისფერი სათვალე, რომელიც გონის გრძელ ცხვირს ამშვენებდა... ორმა თვალმა, ვისაც არ უნდა ეკუთვნოდეს ისინი, რომ შეხედოს ჩექმას, ორივე ერთსა და იმავე ჩექმას დაინახავს, რადგან საგნის გამოსახულება ორივეში იქნება ერთნაირი“ (ნაბოკოვი 1993ა: 417). ერთი ყალიბისაკენ მოუნოდებენ ხალხს საინფორმაციო საშუალებები: „ჩვენ გვეჯერა, რომ ერთადერთი ქვეშარიტი ხელოვნება დისციპლინის ხელოვნებაა... ჩვენ გვიყვარს ჩვენი სხეული, რომელიც ჩვენ გვეკუთვნის, მაგრამ უფრო მეტად გვიყვარს ჩვენი მმართველი, რომელიც განასახიერებს ამ სხეულს ჩვენი დროის ფარგლებში“ (ნაბოკოვი 1993ა: 429). ერთიანობის პრინციპითაა გაჟღენთილი სატრანსპორტო საშუალებებიც: ავტობუსიდან მგზავრის ჩასვლა გაჩერებაზე აკრძალულია, თუ სამი მგზავრი მაინც არ ჩადის ერთად. „ამიერიდან... გზა ბედნიერებისაკენ ხსნილია, – მოუნოდებს მასებს დიქტატორი პადუკი, – თქვენ მას პოვეთ ერთმანეთთან კავშირში... მაშინ, როცა თქვენს გრძნობას და გონებას ჰარმონიული უმრავლესობის გრძნობას და გონებას დაუკავშირებთ... ჰპოვეთ მაშინ, როცა თქვენს პიროვნებას მამაცურად გააერთიანებთ სახელმწიფოსთან... თქვენი ინდივიდუალობები ურთიერთშენაცვლებადი გახდება და, ციხის საკნის ნაცვლად, თქვენი სული სხვათა სულებს შეერწყმება... თითოეული თქვენგანი პოვეს თავშესაფარს ნებისმიერი სხვა მოქალაქის შინაგან „მე“-ში, მანამ სანამ არ დაგავინწყდებათ ვინ ხართ თქვენ, პეტრე თუ იოანე“ (ნაბოკოვი 1993ა: 377). სრულიად ცხადია, რომ ეკვილიზმი, როგორც კომუნიზმისა და ნაციზმის ნიშან-თვისებათა გამამთლიანებელი ბრუტალური რეჟიმი, ნაწარმოებში უდავოდ ამკვიდრებს ტოტალიტარიზმით გაჟღენთილ, ბრუტალურ, ჩაკეტილ სივრცეს. სივრცე ბრტყელი და წრიულია.

მაგრამ სივრცის გეომეტრიულობა რომანის მხოლოდ ზოგადსქემატურ დონეზე როდია საცნაური, იგი პერსონაჟთა პერსონალური სივრცის აქტიურ ფონს და მოძრაობის სიმბოლურ პარადიგმას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს რომანის მთავარი პერსონაჟი ადამ კრუგი.

„კრუგ“ რუსულად „წრეს“ ნიშნავს, „ადამ კრუგი“ შეიძლება გააზრებულ იქნეს, როგორც „ადამ წრე“. ადამ კრუგი ანუ პერსონაჟი-წრე კონკრეტული, ყოველმხრივ დახშული, წრიული სივრცის ტყვეა. ანალიზებს რა რეალობის აბსურდულობას და გარემომცველი სივრცის ავბედითობას, პერსონაჟი მკვეთრად ემიჯნება მას და საიმედოდ იკეტება საკუთარ თავში. პადუკის აგიტაციის მიუხედავად, ადამ კრუგი აცხადებს:

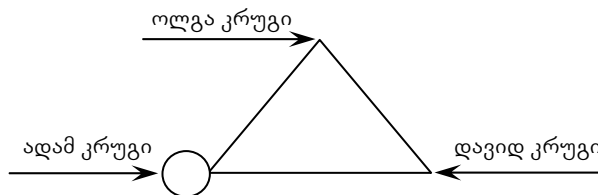
„მე არ მაინტერესებს პოლიტიკა... მე მინდა მარტო დარჩინა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 306).

იქმნება სივრცული ოპოზიცია შიდა სივრცე/გარე სივრცე და სრულიად თვალსაჩინო გეომეტრიული კომბინაცია: წრეში ჩახატული წრე, ერთი წრე მეორეში, დახშული წრე, რომლის ეპიცენტრსაც ადამ კრუგის შემოქმედებითი გონი წარმოადგენს:



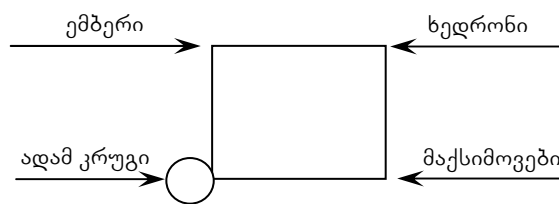
სქემა ნათელია: სიტყვათა თამაშიდან აღმოცენებული პერსონაჟი-წრე საბედისწეროდ იკეტება ტოტალიტარული გარემოს წრიულ ვაკუუმში და რომანის თითოეული თავი არის ცდა ავბედითი წრიდან მისი გათავისუფლებისა. გათავისუფლების ცდა, როგორც მოქმედება, უკავშირდება მოძრაობის აქტს. მოაზროვნე ადამ კრუგი დახშული სტრუქტურული დილემის ერთადერთი მოძრავი წერტილია. მოძრავი წერტილის ცნება უპირისპირდება უძრავი წერტილის ცნებას. თუ უძრავი წერტილი – უძრავი პერსონაჟი – თავისუფლად თავსდება მოცემული მიკროსამყაროს ჩარჩოებში, მოძრავი წერტილი – მოძრავი პერსონაჟი – ცდილობს დაანგროს სივრცის გამყარებული კლასიფიკაცია და გადაინაცვლოს მის ვარიანტულ სახესხვაობაში. მაგრამ ადამ კრუგის მოძრაობის ტრაექტორიას სივრცეში ერთთავად განსაზღვრავს მისი წრიული ფორმა: პერსონაჟის მოძრაობა წრიულ სივრცეში გრაფიკული თვალსაზრისით ჩაკეტილი და შემოსაზღვრული, აზრობრივად კი უშედეგოა. ადამ კრუგი უშედეგოდ მოძრაობს წრეში ჩაკეტილ შეკრულ ტეხილზე: რა მიმართულებითაც არ უნდა წავიდეს იგი – გადაკვეთოს ქალაქის ორი ნაწილის შემაერთებელი ხიდი, გაემგზავროს ქალაქგარეთ თუ გაისეირნოს შვილთან ერთად, – ადამ კრუგი უცვლელად უბრუნდება მოძრაობის სანყის წერტილს, თავის სახლს. წრეში ჩაკეტილი პერსონაჟი-წრე გრძნობს მსგავსი მოძრაობის დამლუპველობას და ცდილობს დაიხსნას თავი, გაექცეს რეალობას, გადაინაცვლოს იმ სხვა, თავისუფალ სივრცეში, რომელიც წრის მიღმაა განფენილი. მოძრაობა იძენს აქტივობის ელემენტს, რაც პერსონაჟის მიერ ნაწარმოების სხვა სივრცული ფიგურებისადმი პოზიციის დაფიქსირებაში გამოიხატება. ადამ კრუგის პერსონის გარშემო თავს იყრის უღრესად საინტერესო გეომეტრიული ფიგურების კოლაჟი – სამკუთხედები და კვადრატები, რომლები და მონაკვეთები, რომელთა ეტაპობრივი დაშლა პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს დაშლის, ანუ მისი პერსონალური წრის გამლის სიმბოლური გამოხატულება და ჩაკეტილი სივრციდან სხვა სივრცეში გადაინაცვლების მცდელობაა.

პირველი გეომეტრიული ფიგურა, რომელიც ადამ კრუგის პერსონალურ წრესთან მიმართებაში იკვეთება, არის ოჯახური სამკუთხედი: ადამ კრუგი, მისი მეუღლე ოლგა და შვილი დავიდი:



საგულისხმოა, რომ ოჯახის თითოეული წევრი თავისთავად წრის სიმბოლიკითა აღნიშნული: ოლგას სახელის პირველი ასო, ლათინური "O" წრიული ფორმისაა და თავად ოლგას სიმბოლიკაც ნაწარმოებში წრიულია: მას „მრგვალი თვალები“, „მრგვალი, სავსე ტუჩები“, ფუმფულა, „მრგვალი ყელი“ და მრგვალი, „მადლიანი ტანი“ აქვს. მისი გარეგნული იერსახე ზედმინევნით ესადაგება მის ანბანურ იკონოგრაფიას – "O". დავიდის სახელის პირველი და ბოლო ასოც, ლათინური „O“ ნახევარწრის ფორმისაა. მაშასადამე, ოლგა კრუგი გრაფიკულად შეიძლება გამოიხატოს, როგორც წრეში ჩახატული წრე, დავიდ კრუგი – წრე გაყოფილი ორ ნახევარწრედ. ოჯახური სამკუთხედის პირველი კუთხე – ადამი/ოლგა რომანის პირველსავე თავში იშლება: ოლგა მოულოდნელად ხდება ავად და თირკმლის ოპერაციის დროს იღუპება. სამკუთხედისაგან რჩება მონაკვეთი: ადამი-დავიდი, რომელიც რომანის კონცეპტუალურ ღერძს წარმოადგენს. აკი აღნიშნავდა კიდევ მოგვიანებით ვ. ნაბოკოვი: „ენდ შინისტერ“-ის მთავარი თემა, ალბათ, კრუგის მოსიყვარულე გულის ფეთქვაა, ტანჯვა დაძაბული სიფაქიზისა, რომელიც მას ანამებს, – სწორედ იმ გვერდებისათვის, რომელიც დავდოს და მის მამას ეძღვნება, დაიწერა ეს წიგნი“ (ნაბოკოვი 1993ბ: 489).

შემდგომი ფიგურა, რომელიც ადამ კრუგის პერსონალურ წრესთან მიმართებაში ფიქსირდება, არის კვადრატი. კვადრატი გრაფიკულად ამთლიანებს ადამ კრუგის უერთგულეს გარემოცვას – მის ძველ და საიმედო მეგობრებს:



კვადრატის ყველა გვერდი ტოლია: ადამ კრუგი შესანიშნავი მოაზროვნე და ფილოსოფოსია, ემბერი – ცნობილი მთარგმნელი და შექსპიროლოგი, ხედრონი – გამოჩენილი მათემატიკოსი, მაქსიმოვების ოჯახი – ძველი, დიდებული რუსეთის უკანასკნელი მოჰიკანი. მაგრამ ადამ კრუგის ფიგურა ტოლგვერდიან კვადრატშიც გამორჩეულია. მის განსაკუთრებულობას განსაზღვრავს ადამ კრუგის კატეგორიული დამოკიდებულება გარეშე სივრცესთან, მაშინ როცა ემბერი, ხედრონი და მაქსიმოვები შემგუებლურ პოზიციას ადგანან:

„ცუდია, თქვენ რომანტიკული, ბავშვური და მთლიანად მცდარი წარმოდგენა გაქვთ პრაქტიკულ პოლიტიკაზე... თქვენ უნდა გაითვალისწინოთ, რომ მარტო არა ხართ! ბავშვი გყავთ“ (ნაბოკოვი 1993ა: 371-372), – აფრთხილებს კრუგს მაქსიმოვი;

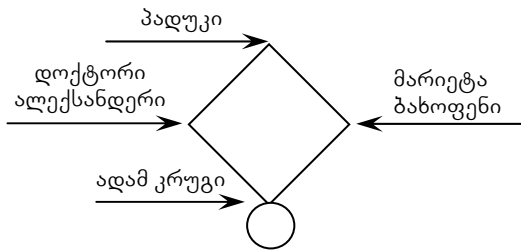
„გეყო, ძველო, ნულარ ჯიუტობ. მოაწერე ხელი ამ საზიზღრობას... გეყო!... ნუ ხარ პედანტი... აი, მე მოვანერე ხელი და ფეხიც არ ამკანკალებია“ (ნაბოკოვი 1993ა: 346-347), – ეუბნება კრუგს ხედრონი.

ამ პერსონაჟთა შინაგანი სივრცული შემოზღუდულობა არამკვეთრია. ზღვარი მკრთალია: გარეშე სივრცე ბრუტალურია, მაგრამ სწორედ ის განსაზღვრავს მათ შინაგან სივრცულ მოდელებს. ადამ კრუგი კი არავითარ კომპრომისზე არ მიდის და მკვეთრად ემიჯნება უცხო, მტრულ სივრცულ გარემოს:

„მე დაუმარცხებელი ვარ. დაუმარცხებელი, როგორც ზღვის მბორგავი ტალღა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 371), – აცხადებს იგი.

დამლუპველი რეჟიმი მორიგეობით ანადგურებს ესთეტიკურად ღირებულ კვადრატს. ჯერ აპატიმრებენ უდანაშაულო მაქსიმოვებს, შემდეგ – ემბერს, დაბოლოს, – ხედრონს. შესაბამისად, კვადრატი ტრანსფორმირდება ჯერ სამკუთხედში, შემდეგ – მონაკვეთში, დაბოლოს, – წერტილში. ეს წერტილი ადამ კრუგია, ერთადერთი ფიგურა, რომელსაც დიქტატურა ჯერჯერობით დილეგს მიღმა ტოვებს: „მინდა ვიცოდე, რატომ დაიჭირეთ ჩემი მეგობრები? – კითხულობს სასონარკვეთილი კრუგი, – იმიტომ ხომ არაა, რომ ჩემს გარშემო ვაკუუმი შექმნათ? დამტოვოთ სრულიად მარტო მთრთოლვარე სიცარიელეში?“ (ნაბოკოვი 1993ა: 414).

კიდევ ერთი გეომეტრიული ფიგურა, რომელიც ადამ კრუგის პერსონალურ წრესთან მიმართებაში ფორმირდება, არის რომბი. რომბი სქემატურად ასახავს ადამ კრუგის დამოკიდებულებას იმ ტოტალიტარულ ძალებთან, რომლებიც მის გარშემო მოქმედებენ. რომბის ქვედა წერტილი ადამ კრუგია, ორი ჰორიზონტალური წერტილი – დოქტორი ალექსანდერი და მარიეტა ბახოფენი, რომბის ზედა წერტილი – ქვეყნის ერთპიროვნული დიქტატორი პადუკი. რომბის მთელი სიძიძიე ქვედა წერტილზე მოდის:



რომბის გეომეტრიული ფიგურის ოთხივე ბირთვული წერტილი ემორჩილება სივრცულ ოპოზიციას მოძრავი/უძრავი. პადუკის, დოქტორ ალექსანდერის და მარიეტა ბახოფენის მდებარეობა სივრცეში სტატიკურია: პერსონაჟები დახშული სივრცის ორგანულ ელემენტებს წარმოადგენენ, ისინი ახასიათებენ მოცემული სივრცის კოსმოლოგიურ, გეოგრაფიულ და სოციალურ სტრუქტურებს, ანუ დამაგრებულნი არიან კონკრეტულ სივრცულ ქსოვილზე. მათ არ ძალუძთ და არ სურთ გარეშე რეალობის შეცვლა. ადამ კრუგის მდებარეობა სივრცეში კი დინამიკურია. იგი მოძრაობს აღწერილი კონტინუუმის ფარგლებში და ძალა შესწევს, დაანგრის სივრცის გამყარებული სტრუქტურა.

დოქტორი ალექსანდერი პადუკის რეჟიმის პირველი სერიოზული მოციქულია კრუგის ცხოვრებაში, მარიეტა ბახოფენი – უკანასკნელი.

დოქტორი ალექსანდერი ობობას დახლართული სიმბოლიკითაა აღნიშნული: მის ავტომობილზე „ორაზროვნად მოსჩანდა ახალი მთავრობის ემბლემა (ძალიან მსგავსი გაჭყლებილი და დანაკუნებული, მაგრამ მაინც მქმინავი ობობისა) ნითელ დროშაზე, რომელიც კაპოტზე იყო მიმაგრებული“ (ნაბოკოვი 1993ა: 328). ძნელი არ არის ამოცნობა ბოლშევიკური ნითელი დროშის და ნაცისტური სვასტიკის კომბინაციისა, რომელიც თავს იყრის დოქტორ ალექსანდერის ფერად გეომეტრიულ ფიგურაში.

გარყვნილი და ანგარებიანი მარიეტა ბახოფენი თავისთავად არის ავბედითი სამკუთხედის ერთი კუთხე, რომლის დანარჩენ კუთხეებს მისი დები, პადუკის რეჟიმის უშუალო აღმსრულებლები – ჟანდარმი ლინდა ბახოფენი და ექიმი-ფსიქიატრი ფონ ვიტვილ-ბახოფენი წარმოადგენენ. დების ერთობლივი ძალისხმევა საბედისწეროა ადამ კრუგისათვის: მარიეტა ბახოფენი სექსუალურად ანადგურებს ადამ კრუგს, ლინდა ბახოფენი აპატიმრებს მის ერთადერთ შვილს დავიდს, ფონ ვიტვილ-ბახოფენი კი ფიზიკურად სპობს ბიჭუნას.

რომბის ზედა წერტილი – პადუკი – ეკვილიზმის პარტიის ლიდერი და ქვეყნის ერთპიროვნული დიქტატორია. პადუკის მეტსახელია „გომბემო“, რაც აზრობრივად ამართლებს პერსონაჟის ფუნქციას რომანში, თუმცა, მისივე სახელი გრაფიკულად გამოხატავს მოძრაობის ტრაექტორიას, ვარდნას ზევიდან ქვევით: პადუკის ასოციაცია რუსულ ზმნასთან «Падать» და არსებით სახელთან «Упадок» სრულიად აშკარაა. თუ გავიხსენებთ, რომ გომბემოს ინგლისური დასახელება “The Toad” ბილინგვიალურ კონოტაციაში გერმანულ ენაზე გაიჟღერებს, როგორც “Der Tod”, რაც ნიშნავს „სიკვდილს“ (ჯონსონი 1986: 199), „გომბემოს კოცნა“ (და ბავშვობაში ადამ კრუგს აკოცებს პადუკი) შეიძლება გააზრებულ იქნეს როგორც „სიკვდილის კოცნა“.

რომანის ბოლო თავში რომბის გეომეტრიული ფიგურა იშლება. დოქტორი ალექსანდერი სიკვდილით ისჯება ადმინისტრაციული შეცდომის გამო, მარიეტა ბახოფენი სექსუალური ორგინის მსხვერპლი ხდება და ერთმანეთის პირისპირ რჩება ორი წერტილი: სივრცეში მოძრავი წერტილი – ადამ კრუგი და სივრცეში უძრავი წერტილი – პადუკი, ბინარული წყვილი, რომელიც სივრცის ორ საპირისპირო ბოლოზეა დამაგრებული.

ერთადერთი, რაც ამ ორ ფიგურას აერთიანებს, არის ოჯახური სამკუთხედი-საგან გადარჩენილი მონაკვეთი: ადამ კრუგი – დავიდი. დავიდი პადუკის ტყვეა და დიქტატორი ცდილობს, ამ სასტიკი შანტაჟის მეშვეობით, დაიმორჩილოს რეჟიმის ურჩი მოაზროვნე – ადამ კრუგი. დავიდი ერთგვარი აბსურდული ხიდია ფილოსოფოსსა და დიქტატორს შორის. ადამ კრუგი უკან იხევს: „მისმინეთ, მე ყველაფერზე მოვანერ ხელს... ოღონდ ჩემი შვილი... აირჩიეთ, ან მე არ გნებდებით, ანდა ვანერ ხელს, ვიმეორებ ყველაფერს, რაც მთავრობას სურს ერთი მოთხოვნით, ამ ოთახში, ახლავე, დაუყოვნებლივ დამიბრუნეთ ჩემი შვილი“ (ნაბოკოვი 1993ა: 462).

ეს შეუძლებელია: აბსურდის თეატრი სპექტაკლს არ წყვეტს – დავიდი საბედისწერო შეცდომის მსხვერპლი ხდება და ტანჯვით იღუპება სპეციალურ ზონაში, რომელიც ძალიან ნააგავს ნაცისტთა ფსიქიატრიულ იზოლატორს.

დავიდი უკანასკნელი ფიგურაა, რომელიც თითქოს საშლელით იშლება ფურცელზე. ადამ კრუგი, პერსონაჟი-წრე სრულიად მარტოდმარტო აღმოჩნდება გარეშე სივრცის წრიულ ვაკუუმში.

საზღვარი ორ სამყაროს შორის, ჩაკეტილ, წრიულ სივრცესა და წრის მიღმა არსებულ სხვა სივრცეს შორის უშუალოდ განიცდება სრულ იზოლაციაში დარჩენილი ადამ კრუგის მიერ. ეს საზღვარი ავბედითი კლაკნილია, გეომეტრიული ტეხილი, რომლის მიღმაც თავისუფალი სივრცეა განფენილი. პერსონაჟი-წრე უნდა გაიშალოს და სძლიოს ჰორიზონტალურად განფენილი სივრცის წრიულ ჩაკეტილობას. მაგრამ ორგანოზომილებიანი ფიგურების მეშვეობით წრიული ჩაკეტილობა არ დაიძლევა, საჭიროა მესამე, ახალი განზომილების პოვნა. ამაში ადამ კრუგს საკუ-

თარი „ღვთიური სიგიჟე“, გრაფიკულად კი ზემოდან მომავალი, სწორი, ლარივით გამართული სხივი ეხმარება. ციხის საკანში გამოკეტილი ურჩი ფილოსოფოსისათვის, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი აქვს, სიგიჟე „სხვა განზომილებაში“ გაღებული ფანჯარაა, ლიმინალური ზღვარი, ერთადერთი გამოსავალი რეალობის აბსურდიდან. ტრანსცენდენტალურის ნიშნით აღბეჭდილი სიგიჟე საშუალებას აძლევს პერსონაჟს იგემოს სხვა, საკრალური სივრცის ხიბლი: „ყველაფერი, რასაც ის გრძნობდა, – იყო აუჩქარებელი თვითჩაღრმავება, სიბნელის შესქელება და სიფაქიზე, ტკბილი სითბოს ზომიერი ზრდა“ (ნაბოკოვი 1993ა: 478). პერსონაჟი-წრე თანდათან იხსნება, რათა ეზიაროს მახინჯი სინამდვილის ანტიპოდურ რეალობას. სხვა სივრცე სინათლის სხივით შემოდის, სწორი, უზიგზაგო ნათელით, ვერტიკალით, რომელიც ადამ კრუგის პერსონალურ წრეს გახსნილ სპირალში ტრანსფორმირების საშუალებას აძლევს. „მის მიერ დანახულმა სინათლის სხივმა... უცნაური, თითქმის საბედისწერო მნიშვნელობა შეიძინა, მნიშვნელობა გასაღებისა, რომელთანაც მობნელო შემეცნების კუთხით იყო მიფარებული... უსაზღვრო დამშვიდების ღიმილით გადაფენილი ცრემლიანი სახე კრუგმა თივაში ჩარგო. იგი განათებულ ბნელში იწვა, გაოგნებული და ბედნიერი“ (ნაბოკოვი 1993ა: 478-479). ახალ განზომილებასთან ნაზიარები პერსონაჟი-წრე სპირალში ტრანსფორმირდება. სულიერად გახსნილი და გათავისუფლებული ადამ კრუგი ფიზიკურადაც ემიჯნება პადუკის სივრცეს: „ღვთიური სიგიჟით“ შეპყრობილი თავს ესხმის პადუკს და ილუპება მისი ერთ-ერთი მცველის ტყვიით: სიკვდილი არაფერია, ნახტომია, „სტილის საკითხი“. სპირალის გახსნილი ბოლო ავბედიითი წრის მიღმა მიდის, განათებულ სხივს მიჰყვება, ეს ადამ კრუგის სულია – სივრცის გამჭვირვალე ქსოვილზე დატოვებული ანაბეჭდი.

სამართლიანად აღნიშნავდა ლ. ლ. ლი: „ვ. ნაბოკოვის რწმენა სპირალში განმსაზღვრელია. ამ რწმენაში არის თავისუფლება, ისევე როგორც არის თავისუფლება ხელოვნებაში... იგი თვლიდა, რომ „თუკი სპირალში წრე იქცევა დროის მაგვარ წარმონაქმნად და დრო – ფიქრისმაგვარ წარმონაქმნად, მაშინ, ეჭვი არ არის, არსებობს სხვა განზომილება, სხვა, უფრო უკეთესი განზომილება“ (ლი 1964: 236). ვ. ნაბოკოვის რომანში „Bend Sinister“ გეომეტრიულ ფიგურათა სიუხვე, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს მწერლის პაროდიას გალილეის, ნიუტონის, აინშტაინისა თუ სხვა პრაგმატიკოსების იდეაზე სივრცის გეომეტრიზირების შესახებ. პირობითი გეომეტრიული კომბინაციები გრაფიკულად ასახავს არა მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟების ფორმას რეალურ, ობიექტურ სივრცეში, არამედ ნაწარმოების ზოგად-თემატურ არსს, რომელიც ამ ექსტერიორიზებული სივრცის რღვევაში მდგომარეობს. რეალობის დუალისტური აღქმა, პერსონაჟის მერყეობა რეალურსა და ირეალურს შორის, ირაციონალური შემეცნება, ტრანსცენდენტალური მოტივაციების ძიება – აი, არასრული ჩამონათვალი იმ თემატიკისა, რომლის გრაფიკულად გამოსახვასაც მიელტვოდა მწერალი.

ვ. ნაბოკოვმა აჩვენა „მწერლების ახალგაზრდა თაობას, თუ როგორ უნდა დაიპყრო რეალობა, მისი ხშირად მძვინვარე და ფანტასტიკური მრავალფეროვნებითა და მისტერიით, და გამოხატო საგნების შენეული ხედვა გაბედულად წარმოსახული ახალი ფორმების მეშვეობით“ (მოინაჰანი 1967: 18).

სივრცის სუბიექტურ აღქმასა და ინდივიდუალურ ინტერპრეტაციაზე ბევრად არის დამოკიდებული როგორც გარემოში ადამიანის თვითგამორკვევის, ისე მისი თვითშეგნების გაღრმავების მასშტაბები. სუბიექტივიზირებული მხატვრული სივრცე არა მხოლოდ მწერლის კონკრეტულ მხატვრულ ამოცანებს ასახავს, არამედ შეესაბამება პროტაგონისტის ცენტრალური ლოკაციის ნერტილების, გადაადგილების ტრაექტორიისა და მოძრაობის პარადიგმას. ვფიქრობთ, მ. ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“ განფენილი სივრცე ზედმინვენით აკმაყოფილებს სივრცის ყველა აღნიშნულ მახასიათებელს.

ძირითადი სივრცული მოდელები, რომლებიც თავს იჩენს რომანში „ჯაყოს ხიზნები“, შეიძლება სამ ჯგუფად დაიყოს: ქალაქი, სოფელი და გზა. მაგრამ თითოეული ეს სივრცული სტრუქტურა თავის მხრივ, დეტერმინირებულია ცალკეულ შრეებად და თითოეული მათგანი სპეციფიკურ თვისებრივ და კომპოზიციურ დატვირთვას ატარებს.

ქალაქის მოდელი, რომელიც რეალურ ტოპოგრაფიულ სივრცეს, ტფილისს, ასახავს, სრული სპექტრით აირეკლავს ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ ფსევდოკარნავალურ განწყობას. ქალაქის სივრცე რეალიზებული უტოპიის ბრტყელი და ჰორიზონტალურად განფენილი სივრცეა, საერთოობისა და სახალხოობის ნიშნით აღბეჭდილი ფსევდოაქტიური, ფსევდოდატვირთული გარემო, რომელიც მოკლებულია გლობალური ხდომილებების უნარს და სრული სტატიკურობით გამოირჩევა: „თეიმურაზი სოფლიდან დაბრუნებას ძალიან მოიჩქაროდა: ტფილისში მოუთმენლად ელოდებოდნენ მჭლე გაზეთი, კოტრი კოოპერატივი, ძილმორეული კულტურული საზოგადოება, სახალხო სახლი, უფასო კურსები და ათასი უთავბოლო ჩხირკედელობა, ფუსფუსი, ჩურჩული, ლაყბობა და ენის მოსაფხანი ამბავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 241). თეიმურაზს, რომელიც ერთ დროს თავად იყო აქტიურად ჩაბმული ახალი, მონესრიგებული, იდეალური საზოგადოების მშენებლობის ფერხულში, თანდათან აძრწუნებს ახდენილი „ნატვრისა“ და „ოცნების“ შედეგები, ვინაიდან „ახალი და ცოცხალი ცხოვრება არ ჰგავდა თეიმურაზის და მის მასწავლებელ მნიგნობართა ნაროშვარს“ (ჯავახიშვილი 1959: 257). მოსალოდნელი გამარჯვება უფერულდება და დღესასწაული თანდათან ტრანსფორმირდება დაუსრულებელ ფსევდოკარნავალში. თეიმურაზი უუცხოვდება აღნიშნულ გარემოს, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეთიშება ფსევდოკარნავალურ რიტუალს. „ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხევისთავმა თანდათან ისე შეიძულეს და შეიზიზღეს ერთმანეთი, როგორც კერპმა მამამ შეიძულა უძლები შვილი“ (ჯავახიშვილი 1959: 257).

ეტაპობრივი დეგრადაციის გზას ადგება ქალაქის სივრცული მოდელის შემადგენელი სხვა მნიშვნელოვანი მიკროსტრუქტურებიც: სახლი და ნიგნთსაცავი.

თეიმურაზ ხევისთავის ოდესლაც „ექვსთვალისანი ბინა“, ემორჩილება რა ახალი რეჟიმისათვის ნიშანდობლივ „შემოკლების“ კანონს, შაქრის ფიგურასავით დნება მეპატრონის ხელში: „თეიმურაზი და მარგო „დამოკლდნენ“ და სამ ოთახში დაბინავდნენ. კიდევ გავიდა ხანი... თეიმურაზი და მარგო ერთ პატარა ოთახში მისჭყყყეს, ხოლო ხუთ ოთახში მუშები და მათი ცოლ-შვილი ჩასახლდნენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 262-263). სივრცის განსაზღვრულობა ფიზიკური „შემცირებისა“ და „ჩანაცვლების“ კანონებით, ვფიქრობთ, მიუთითებს, არა ოდენ სახლის სივრცული მო-



დელის შესაბამისობას ობიექტურ რეალობასთან, არამედ მის სრულ შეუთავსებლობას პერსონაჟის ინდივიდუალურ ველთან: სახლის მოდელი „ანტისახლის“ ფსევდოკარნავალურ მოდელად გარდაიქმნება, „მორღვეულ ციხე-ოჯახად“ და „მოშლილ ბუდედ“. ქმარზე ერთ დროს უსაზღვროდ შეყვარებულ მარგარიტა ყაფლანიშვილს ყველაფერი სწყინდება და ბეზრდება: „უხალისო სიცოცხლეც, უცეცხლო თეიმურაზიც, მისი მჩატე ნააზრვეიც, მისი მუდმივი ფუსფუსი და საქვეყნო მოღვაწეობაც“. გულგრილობისა მორევში იძირება თეიმურაზიც: „ბოლო ხანებში ცოლიც და ქმარიც მოსწყდნენ, დადნენ, მიიღვივნენ და სიცოცხლის დღეებსაც აღარ ითვლიდნენ“ (ჯავახიშვილი 1959: 267).

ხუხულასავით ინგრევა თეიმურაზ ხევისთავის უკანასკნელი თავშესაფარიც – ნიგნთსაცავი. საგულისხმოა, რომ თეიმურაზის პერსონაჟი რომანში არაერთგზის განისაზღვრება „ნიგნის“ სიმბოლიკით: „ცოცხალი ენციკლოპედია“, „ნიგნის ჩრდილი“, „ნიგნის მღილი“, „ნიგნის მატლი“, „მნიგნობარი“. თეიმურაზი რეგულარულად ყიდულობს ნიგნებს, კითხულობს და იქექება ნიგნებში: „თეიმურაზმა ამ გუჯრებსა და ნიგნებში ისე ღრმად ჩაჰყო ცხვირი და ისეთის გულმოდგინებით ჰქექავდა იმ ნაგავს, რომ კინალამ თვითონაც დალპა, გაჩრჩილდა და გაჭიავდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 239), „რაც დრო მიდიოდა, თეიმურაზიც საზოგადო საქმეებსა და ნიგნებში უფრო-და-უფრო ღრმად მისძვრებოდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 254), „თეიმურაზი ნელ-ნელა ისევ ნიგნების სანაგვეს დაუბრუნდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 257). „ნიგნის“ მეტაფორული ტრანსპოზიცია „ნაგავში“, ვფიქრობთ, მთელის სიცხადით გამოავლენს საკრალურის დესაკრალიზების ანტიუტოპიურ ტენდენციას: ნიგნი, რომელთანაც თეიმურაზს „მამაშვილური“ სიყვარული აკავშირებს, ანუ რომლის მიღმაც ის შეიგრძნობს თავის გენეტიკურ ფესვებს, „ნაგვის“ სინონიმად იქცევა, თავად ნიგნთსაცავი კი, რომლის შერჩევას და გამდიდრებასაც თეიმურაზი „ოც წელიწადს მოუნდა“, პურის ფულად იყიდება ბაზარზე. ნიგნი კარგავს საკრალურ ღირებულებას, შესაბამისად, პერსონაჟი გრძნობს, რომ „იგი კარგა ხანია შეუდგა თავის გოლგოთას“ (ჯავახიშვილი 1959: 260).

დესაკრალიზებული, ფსევდოკარნავალური, ნეგატიურის ნიშნით აღბეჭდილი სივრცე წრიული ჩაკეტილობით ზღუდავს პროტაგონისტს და ისიც, სივრცის ტყვეობისაგან თავის დაღწევის მიზნით, ნებაყოფლობით ინაცვლებს რომანში გამოკვეთილი მეორე სივრცული მოდელის – სოფლის მიმართულებით. რამდენად ფასეულია ეს გადანაცვლება და როგორია მისი სტრუქტურულ-კომპოზიციური ტრანსფორმაცია?

პირველი ნიშანი, რომლითაც, ჩვენი აზრით, „სოფლის“ სივრცული მოდელი განსხვავდება „ქალაქის“ მოდელისაგან, არის მისი „სიმწვანე“, ერთი შეხედვით, ვიზუალური მახასიათებელი, რომელიც თხრობის მსვლელობაში აპოკალიპტიკურ სიღრმეს იძენს. სოფელ ნაშინდარის აღწერისას ავტორი გამუდმებით მიმართავს ეპითეტებს: „კარგად მოვლილი ბალ-ვენახი“, „ასი წლის კაკლების ჩრდილი“, „პატარა ხევ-ხუვები“, „თხელი ქალები“, „მწვანე ხავერდი“. სრულიად ცხადია, რომ მამა-პაპისეული სოფელი ერთგვარ ოაზისს წარმოადგენს თეიმურაზ ხევისთავის ცნობიერებაში, მეხსიერებაში შემონახულ მწვანე იდილიას, რომლისკენაც იმედიით მიისწრაფვის ქალაქის მოდელთან გაუცხოებული პერსონაჟი: „ვინ იცის, როგორ მ... მოეწყოს იმ სოფელში ჩვენი ცხოვრება! იქნება სწორედ იქ მოხდეს გარდატეხა, იქ გადიშალოს ჩვენი ოჯახის ისტორიის ახალი თავახი“ (ჯავახიშვილი 1959: 273). სოფლის მოდელი ანუ მწვანეში ჩაფლული ედემის ბაღი, არქეტიპული თვალსაზრისით, უპირისპირდება ქალაქის მოდელს ანუ გარყვნილების მორევში ჩაძირულ სოდომს და ბაბილონს. შესაბამისად, ინდივი-

დის გადანაცვლება ქალაქის სიბრტყიდან სოფლის სიბრტყეზე სიმბოლურად ასახავს პერსონაჟის ტრანსპოზიციას მწვანე არკადიულ გარემოში, იდილიაში, რომელსაც ნოყიერი ნიადაგის სიღრმისეული ფუნქცია ენიჭება: „ხეირიანად დათესილი თესლი არასოდეს არ დ...დდაიკარგება, – ამბობს ხევისთავი, – ადრე თუ გვიან მოსამკალს მოგვცემს“ (ჯავახიშვილი 1959: 274). სივრცული ტრანსპოზიციის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენს გზა, რომელიც არღვევს ქალაქის სივრცის წრიულ ჩაკეტილობას და სპირალურ ფორმას სძენს სივრცულ სტრუქტურას. თეიმურაზ ხევისთავი სპირალის ერთი ხვეულიდან მეორეზე ინაცვლებს – გზის გავლით ქალაქიდან სოფლად მიემართება. მაგრამ არკადია დემატერიალიზებულია. ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი დესაკრალიზების ტენდენცია აქაც მთელი სიმწვავით იჩენს თავს. პირველი ავის მომასწავებელი ქმედება გახლავთ ხევისთავთა კუთვნილი ტყის გაჩეხვა, რაც თავად თეიმურაზის თანხმობით ხორციელდება და საერთო-სახალხოობისა და კოლექტიურობის ფსევდოპათოსით არის ნაკარნახევი: „ლიახვის სათავეში, როკის ხეობაში მასვე (თეიმურაზს – ი. რ.) ეკუთვნოდა ოთხი ათასი დღიური ხელუხლებელი ნაძვნარი, რომელიც თეიმურაზის მამამ ავთანდილმა ისე შეჰკრა და შეინახა, რომ – სანამ ცოცხალი იყო – იმ ტყეში ერთი ხეც არავის მოაჭრევინა. მერმე, როცა ავთანდილი გარდაიცვალა და თავისი მეუღლე სოფიოც თან წაიყვანა, ერთადერთმა მემკვიდრემ, ახალგაზრდა თეიმურაზმა ხევისთავთა მოურავობაში დაბერებულ პეტრე დევდარიშვილს უთხრა: – ტყეც და სსს... სახნავ-სათესიც ხალხს ეკუთვნის... თავი და... დდაანებე“ (ჯავახიშვილი 1959: 238). ტყეს მიჰყვება მიწები და ბალ-ვენახი, რასაც უკვე ნაკლები ენთუზიაზმით, ანუ იძულებით თმობს ახალი წესრიგით შეშინებული თეიმურაზი. მწვანე არკადია ჯერ „გავარდისფერდება“ შემდეგ „დამუქდება და განითლდება“: ნაშინდარი თანდათანობით კარგავს სიუხვისა და ბარაქის დატვირთვას და ბუტაფორიულ „ნაარკადიალად“ იქცევა.

მაგრამ სივრცის რთული შრეობრივი სტრუქტურა ვერ და არ იფარგლება ესოდენ მარტივი დასკვნით. სოფლის სივრცული მოდელი კონსტრუირებულია კომპოზიციურად და კონცეპტუალურად ფასეული მოდელების – სახლი, გზა, კომპი, მღვიმე – ბაზაზე და ღრმავდება ლიმინალობისა და შინაგანი ესქატოლოგიზმის მიმართულებით.

სოფლის სახლი ანუ ხევისთავთა საგვარეულო სახლი სივრცული არკადიის ეპიცენტრს წარმოადგენს და, შესაბამისად, ზედმიწევნით კარგად გამოხატავს არკადიის რღვევისა და დესტრუქციის პროცესს: „პაპისეული ციხე-დარბაზი“, რომელიც რომანის პირველ თავებში საყოველთაო აღფრთოვანებისა და აღტაცების ობიექტია, სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ სანყალობელ „ნაოფლარად“ იქცევა; „ძველი ავეჯეულობის“, „სურათების“, „მუხის ბოძების“, „სანიგნეს“, „ხევისთავთა გვარეულობის განთქმული იარაღისა“ და „ხატების“ „დახეულ-დახვრეტილი“, „ჩამტვრეული“, „დალურსმული“, „მყრალი“ და შეურაცხყოფილი იერ-სახე ცხადყოფს საკრალური „ხსოვნისა“ და „საყრდენის“ მოტივთა დესაკრალიზებას, ხოლო „ჯაგნარად ქცეული“ „ყვავილნარი“, „ბალ-ვენახი“, გაჩეხილი ტყე – არკადიის წმიდათანმიდა ელემენტის, სიცოცხლის ხის ხელყოფას.

სოფლის სივრცული მოდელის შეფასების, ანუ სოფლად ხევისთავთა ცხოვრების დასაწყისის პირველივე დღეები ადასტურებს ქალაქის მოდელისათვის ნიშანდობლივი ფსევდოკარნავალური განწყობილების ტრანსპოზიციას სოფლის მოდელში. თავს იჩენს ფსევდოკარნავალისათვის დამახასიათებელი ისეთი კანონზომიერებანი, როგორიცაა: „ჯაყოს ხროვის“ მიერ საზეიმო სუფრის გაშლა და სოფლ-

ლების უთავბოლო ღრეობა, რაც ესადაგება ჭამა-სმის კულტივირების ანტიუტოპიურ ტენდენციას; ჯაყოს მიერ მარგოზე ძალადობა, ქალის დამორჩილება და ხასად დასმა, რაც ეხმიანება ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ „თოჯინის მოტივსა“ და სექსუალური აღვირახსნილობის მოტივს; ჯაყოსაგან მარგოს ოთახის ფსევდოკარნავალური მორთვა-მოკაზმვა და სხვა; ფსევდოკარნავალური ატმოსფეროს წიაღშივე ყალიბდება, ფასეული არქექტიპულ-აპოკალიპტიკური ოპოზიცია: მგელი ჯაყო/კრავი თეიმურაზი, რომელიც ღრმავდება და ძლიერდება შემდგომი თხრობის პროცესში: „ჯაყომ ქათმებს კისრები დააწყვიტა და ცხვარს არხეინად ყელში ხანჯალი გაუყარა, თეიმურაზმა პირუტყვების სისხლსა და ფართხალს ვერ გაუძლო და სახლისაკენ გასწია. სისხლის დანახვაზე გული მიეცა და პირსახე გაუფითრდა“ (ჯავახიშვილი 1959: 289), „თეიმურაზი მალე დარწმუნდა, რომ მგელს სისხლიანის ჭამას უკრძალავდა, ამიტომ ნინოს გამოსარჩლებას თავი დაანება“ (ჯავახიშვილი 1959: 306). „მეც ცხოვრების წიგნაკში ასეთი სადღეისო ათი მცნება ჩავინერე. მაგალითად: მგლებთან მგლობა და ცხვრებთანაც მგლობა“ (ჯავახიშვილი 1959: 418).

ფსევდოკარნავალური და დესაკრალიზებული სოფლის მოდელის ერთ-ერთ არსებით კომპონენტს წარმოადგენს ნახუცარი ივანე, ყოფილი მღვდელი, რომელიც შეგნებულად მოსწყდა ეკლესიის მსახურებას და „ხალხს დაუბრუნდა“, ანუ სირაქლემასავით ჩაჰყო თავი საერთო-სახალხო ფსევდოკარნავალში. „რწმენა კი არ გავაყოლე ანაფორას, – აცხადებს იგი, – არამედ ანაფორა გავაყოლე რწმენას“ (ჯავახიშვილი 1959: 349).

ფსევდოკარნავალის გაშლისა და სინმიდეთა დესაკრალიზების უმთავრეს მიზეზს რომანში, ჩვენი აზრით, ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ორი მოტივის – ბინარული დანყვილებისა და მოზიარეობის მოტივთა რეალიზება წარმოადგენს.

აქ, პირველ ყოვლისა, ვგულისხმობთ თეიმურაზისა და ჯაყოს ბინარულ წყვილს. თეიმურაზი და ჯაყო სივრცული ოპოზიციის ორი ბოლოა, მჭიდროდ დამაგრებული საერთო ძირზე: მათ საერთო აქვთ სახლ-კარი – ხევისთავთა საგვარეულო ციხე-დარბაზი, კოშკი, საგანძური, რომელიც თეიმურაზს ეკუთვნოდა, მარამ ნაწილ-ნაწილ მიითვისა ჯაყომ, საერთო აქვთ სოფელი ნაშინდარი, რომელიც უნინ ხევისთავთა მამულს წარმოადგენდა, ახლა კი ჯაყოს სათარეშოაა ქცეული, საერთო აქვთ სოციალური წრე, სოფელ ნაშინდარის მოსახლეობა, რომელიც ქმნის რომანის ფსევდოკარნავალურ ფონს და, ბოლოს, მათ ჰყავთ სიყვარულის საერთო ანუ „საზიარო“ ობიექტი, ქალი, მარგარიტა ყაფლანიშვილი ხევისთავისა, რომელიც თეიმურაზ ხევისთავის ცოლიდან ჯაყო ჯივაშვილის ჯერ ხარჭად, შემდეგ კი ცოლად გარდაიქცა. თუ ამას დაუმატებთ ჯაყოსა და მარგოს ვაჟის, პატარა ჯაყოს ხევისთავთა გვარზე დაწერის მცდელობას, სახეზე გვექნება სრული პერსონალური იდენტიფიკაცია: ჯაყო ჯივაშვილი–ხევისთავი. ლოტმანი წერდა: „პერსონაჟები, რომელთა სივრცული ველი გარკვეულ დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს, გვევლინებიან ინვარიანტულობის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბებულ ვარიანტებად“ (ლოტმანი 1887: 391). ყოველივე ამას უეჭველად მიეყავართ დასკვნამდე: თეიმურაზ ხევისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის პერსონაჟები წარმოადგენენ რომანის ცენტრალურ ბინარულ წყვილს, საერთო ძირზე ხელოვნურად დამაგრებულ ორეულს, რომელთა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა თვალნათლივ წარმოაჩენს რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. „ჯაყოს ხიზნების“ საბედისწერო ორეულის ერთი ნახევარი, ჯაყო, გააფთრებით ცდილობს მეორე ნახევრის,

თეიმურაზის დაჩაგვრას, დაპყრობას, შთანთქმას. თეიმურაზი ან უნდა დანებდეს მას, ანაც ეძიოს ხსნის გზა, გზა, რომელიც გადაარჩენს მის პიროვნებას, მის „მე“-ობას და სულს ფსევდოკარნავალის დესაკრალიზებულ სამყაროში.

ამ თვალსაზრისით, რომანში უალრესად ფასეული ფუნქცია ეკისრება გზის მოძებნას. მიუხედავად იმისა, რომ თეიმურაზის მარშრუტი გზაზე ერთფეროვანია (ნაშინდარი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ცხინვალი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – ლევანაშენი – გორი – ნაშინდარი, ნაშინდარი – უმისამართო სივრცე – ნაშინდარი), შინაარსობრივად აბსურდული და ასახავს წრიული მოძრაობის ჩაკეტილ ტრაექტორიას, სწორედ გზის მოძებნა უკავშირდება პერსონაჟის თვითცნობიერების გამოღვივებას და ეტაპობრივი გადაადგილება ლიმინალურ, ამბივალენტურ ფაზაში.

რომანში კონცენტრირებული გზის მოძებნის ჩვენთვის საინტერესო მიკროსივრცულ კომბინაციებს წარმოადგენენ: გზა – დუქანი, გზა – ეკლესია, გზა – წყალი.

დუქანი დესაკრალიზებულ სივრცესთან პერსონაჟის გაუცხოების მეტაფორული რეალიზაციაა. დუქანში გადანაცვლებული თეიმურაზი ფიზიკურად შეიგრძნობს სულიერ სიმარტოვეს, მაგრამ თეიმურაზის გადანაცვლება ჯაყოს ინიციატივას წარმოადგენს, ანუ გადანაცვლება იძულებითი აქტია და მოასწავებს ქალაქისა და მამაპაპისეული სახლის ფსევდოკარნავალური გარემოსაგან გამომიჯნული პერსონაჟის იძულებით ჩაბრუნებას ფსევდოკარნავალში.

მედუქნე თეიმურაზი წარმოადგენს პაროდის საკუთარ თავზე, თუმცა პაროდირებას, ამ შემთხვევაში, შუა საუკუნეების პაროდისათვის ნიშანდობლივი სიღრმე გამოარჩევს: დუქანში ხორციელდება თეიმურაზის არაოდენ უკიდურესი დამდაბლება, არამედ მისი გადაადგილებაც „არც აქეთა, არც იქითა“ ლიმინალურ ზონაში, რაც პერსონაჟის ამბივალენტური აღორძინების საწინდარს წარმოადგენს. თეიმურაზის დუქანში თანაარსებობენ შავი კატა (“დახლიდან შავმა კატამ ისკუპა და წყვილია შთანთქა” (ჯავახიშვილი 1959: 359)) და სახარების ტექსტი (“თეიმურაზმა ჭრაქი აანთო, წიგნი აიღო, გადაჰფურცლა და წაიკითხა: „სახარება მათესაგან“ (126, 342)), ანუ თანაარსებობენ დემონური და საღვთო ელემენტები: დუქნის სივრცული მოდელი პერსონაჟის ფასეული ტრანსფორმაციის საწყისი პუნქტის ფუნქციას იძენს. პირველ სერიოზულ ალტერნატივად აქ ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ოპოზიცია წიგნი/რწმენა ანუ მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის უსულიერება გვევლინება. „წიგნის ჭია“ თეიმურაზი მთელის სისრულით ისიგრძევენებს წარსულში გაკეთებული არჩევანის სიმცდარეს: „ვერ ავიწიე მიწიდან, ჩემო ივანე. წიგნმა მომტაცა რწმენის სული და მეცნიერებამ დამწყვიტა უფლისადმდე ასაფრენი ფრთები. ცოდნისა და იჭვის ჭიამ ისე დამილრღნა გონება და გამომიფიტა სული, რომ ნივთიერ ქვეყანას ერთი გოჯითაც ვერ მოვსწყდი... ცოდნა და რწმენა ვერ მოვარიგე. ერთად ვერ შევად... დუღე და ვერც ერთმანეთს დავაშორე“ (ჯავახიშვილი 1959: 348). თეიმურაზი გრძნობს ზღვართან მიახლოებას: მან უნდა გამიჯნოს წიგნი და რწმენა, ცოდნა და ღმერთი, უნდა განასხვავოს ემპირიული ტრანსცენდენტალურისგან ან მეტიც – დაუმორჩილოს ერთი მეორეს. თეიმურაზი უნდა აღორძინდეს. პერსონაჟი სრულიად ამკარად ინაცვლებს ფასეულ გზაჯვარედინზე: ერთი გზა ჯაყოს ხიზნობისკენ ანუ ნებაყოფლობითი ტყვეობისაკენ მიემართება, მეორე „ხალხის საკეთილდღეოდ“ შრომისაკენ ანუ იძულებითი ტყვეობისაკენ მიდის, ხოლო მესამე გზა, გზა ხსნისა, თუმცა არ მოჩანს, მაგრამ მწვავედ შეიგრძნობა პერსონაჟის მიერ. როგორ დაადგეს თეიმურაზი ამ გზას? როგორ მოიპოვოს თავისუფლება?

პასუხი ერთია: თეიმურაზმა უნდა უარყოს ფსევდოკარნავალურის, დესაკრალიზებული და კვაზინონინალურობის მორევში ჩაძირული რეალობა, ისევე, როგორც „ამ ქვეყანამ და იესომ ერთმანეთი დაგმეს და უარჰყვეს“ (ჯავახიშვილი 1959: 343) და, მიტევების, მონანიებისა და შინაგანი მომლოცველობის გზით, შეუერთდეს სხვა, ალტერნატიულ, თავისუფალ სამყაროს.

იმედმიცემული თეიმურაზი ცდილობს, მიუტევოს მარგოს, თვითგვემის გზით გაამართლოს მისი ცოდვა და, შესაბამისად, რწმენით აღივსოს „ცარიელი გული.“ შემთხვევით არ ესწრება თეიმურაზი ეკლესიაში გამართულ წირვას, ხოლო წირვაზე შემთხვევით არ იკითხება „მრუშე დედაკაცის იგავი“. „ნუ განიკითხავთ, რათა არა განიკითხნეთ“, – ასკვნის ხევისთავი. მაგრამ თეიმურაზს ავიწყდება, რომ დესაკრალიზებულ სამყაროში ცხოვრობს, ავიწყდება, რომ „იმ ეკლესიის ფართო გზა ჯერ გაბილიკებულიყო, მერმე ისიც ნაშლილიყო, აბალახებულიყო და ნარ-ეკლით მოდებულიყო“ (ჯავახიშვილი 1959: 374), ანუ ავიწყდება, რომ ფსევდოკარნავალურ გარემოში ნამომართული ნებისმიერი სივრცული მოდელი ბუტაფორიულია. ამ თვალსაზრისით, კომპოზიციურად და კონცეპტუალურად გამართლებულია თეიმურაზის მიერ მარგოსა და ჯაყოს ავხორცობის უშუალოდ ხილვა და „იმ ნაცოდვილარ რწმენის“ დაკარგვა, რომლითაც ეკლესიაში აღიჭურვა: „გორში აშენებულს ქრისტიანულ ხუხულასაც უჩინარმა ბედმა თითი წაკრა და ისე დააბნია, რომ გუშინდელ მორწმუნე თეიმურაზს იმ ნაცოდვილარ რწმენის ეხლა ერთი ნაპერწკალიც აღარ ახსოვს“ (ჯავახიშვილი 1959: 389). შექმნილ ვითარებაში ლოგიკურად გვეჩვენება გზის სივრცული მოდელის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიკრომოდელის – წყლის აქცენტირება.

ნორთროპ ფრთა აღნიშნავს: „წყალი, თავის მხრივ, ტრადიციულად მიეკუთვნება რეალური ცხოვრების ქვევით მოქცეულ სამყაროს, ქაოსისა და რღვევის ადგილსამყოფელს, რომელიც შედეგად მოსდევს ჩვეულებრივ სიკვდილს ან რედუქციას არაორგანულში. ამიტომ სული გამუდმებით კვეთს წყალს ან იძირება მასში, როგორც სიკვდილში... აპოკალიპტიკური თვალსაზრისით წყლის ცირკულაცია სამყაროში ემსგავსება სისხლის ცირკულაციას სხეულში“ (ფრთა 1973: 146). სწორედ წყლის სივრცულ მოდელში თეიმურაზი პირველად უპირისპირდება სიკვდილს: წყლიდან მისი ამოსვლა სიკვდილის როგორც ობიექტური დროის გარდაუვალი კანონის კლანჭებიდან თავის დახსნის ტოლფასი აქტია. თეიმურაზის სხეულში აგონიურად მძაფრდება სისხლის ცირკულაცია: პერსონაჟი ეჭიდება მასში კოდირებულ გენეტიკურ ფესვებს, ახდენს შიშის კონდენსაციას და დასაშვებს ხდის ხორცისა და სულის გამიჯვნის შესაძლებლობას.

რეალურ სამყაროსთან თეიმურაზის გაუცხოების ბოლო ზღვარს მარგოსა და ჯაყოს ქორწილი წარმოადგენს, რიტუალი, რომელიც ფსევდოკარნავალის ყველა წესის ზუსტი დაცვით მიმდინარეობს:

1. ქორწილი განასახიერებს ველური სექსუალური ინსტინქტების ფსევდოპოზიტიურ დაგვირგვინებას;
2. ქორწილის ლოკაციის ადგილი – ეკლესია – ფსევდოღვთისშვილთა ფსევდოთავშესაფარია;
3. ნეფე-პატარძლის მორთულობა ფსევდოსაზიემოა;
4. ქორწილს თან ახლავს უთავბოლო ღრეობა, ჭამა-სმის ფსევდორიტუალის დემონსტრირება;
5. მთვრალი პროტაგონისტი ძლევს პანიკურ შიშს და ახერხებს საკუთარი პოზიციების დაფიქსირებას.

ყურადღებას გავამახვილებთ ბოლო პუნქტზე. რა არის შიში? და რა მოაქვს მას ანტიუტოპიის გამირისათვის? შიში თავის დაცვის მიზნით გამომუშავებული ინსტიქტია, რომელიც აფერხებს პერსონაჟის შინაგანი პროტესტის წარმოჩენას სიცოცხლის მოფრთხილებისა და გახანგრძლივების ეგიდით. მაგრამ ცხოვრება გამუდმებული შიშის პირობებში მაზოხისტურ ხანგრძლივობად იქცევა, მაზოხიზმის უკიდურეს გამოვლინებას კი საკუთარი არასრულფასოვნების, უსარგებლობისა და უსუსურობის განცდა წარმოადგენს. შიშის ძლევა ყველა ამ ცოდვის ძლევის სიმბოლური გამოხატულებაა: იდეოლოგთა და ტოტალიტარიზმის მესვეურთაგან სიცოცხლემისჯილი პატიმარი თავისუფლებას ირჩევს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ეს თავისუფლება უტოლდება მარტოობას ან სიკვდილს.

თვითგვემით, თვითდამცირებით, თვითშეურაცხყოფით დაღლილი თეიმურაზი უგონოდ თვრება ქორნილში და საბოლოოდ წყვეტს რეალურ სამყაროსთან დამაკავშირებელ ჯაჭვებს. უფრო ზუსტად, თეიმურაზი მიწიდან წყვეტს თავის მატერიალურ ზეზეულ სულიერებას როგორც ერთადერთ სატრანზიტო დერეფანს, ლიმინალურ კონდიციას, კონცენტრირებულს ალტერნატიულ, სხვა, მიღმიერ სამყაროზე.

თეიმურაზის ამ რთული შინაგანი ტრანსფორმაციის გრაფიკულ გამოხატულებას, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს „კოშკის“ სივრცული მოდელის ტრანსფორმაცია „მღვიმის“ სივრცულ მოდელში.

„კოშკი“ ხევისთავთა საგვარეულო კარ-მიდამოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს წარმოადგენს. იგი თეიმურაზის თავშესაფარია, სიმაღლეა, რომელზედაც რეგულარულად ადის პერსონაჟი და ტკბება „მუდმივ ბინდიანი, ნისლიანი და ლანდიანი“ პეიზაჟით. კოშკი, რომელსაც ვერაფერი დააკლო დრომ, ფასეული წარსულის მოციქულად არის აღმართული ხევისთავების მამულში. მაგრამ ნაწარმოების დასკვნითი თავები ამ ხელშეუხებელი სინმინდის დესაკრალიზების მაუწყებელია: კოშკში ჯაყოსა და მის „ჯალაბ-ჯულაბს“ გადააბარებს „ახალი მთავრობა“, „იმ კოშკში სცხოვრობს თეიმურაზის ნაცოლარი – მარგო ჯივაშვილი“ (ჯავახიშვილი 1959: 443). თეიმურაზი კი „მაღლიდან“ „ქვევით“ მიემართება, „კოშკიდან“ – „მღვიმეში“, არა იმისათვის, რომ დაიმარხოს, არამედ იმისათვის, რომ აღდგეს. თავს იჩენს დამდაბლების ამაღორძინებელი ამბივალენტურობა – „მღვიმე“ თეიმურაზის სასაზღვრო ზონაა, ამბივალენტური, ლიმინალური ფაზა, რომელიც აღსავსეა საკრალური მოლოდინით და ამზადებს თეიმურაზს სხვა, ალტერნატიულ განფენილობაში გასავლელად: „ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თეიმურაზ ხევისთავი“ (ჯავახიშვილი 1959: 444).

თეიმურაზი არც ჯაყოს ნებაყოფლობითი ტყვეობის გზას ირჩევს და არც ახალი წესრიგის მესვეურთა იძულებითი ტყვეობის გზას, თეიმურაზი სასაზღვრო ზონაში გადაადგილებული პერსონაჟია, შიშისაგან თავისუფალი გმირი, რომელიც ზეცისკენ იმზირება და მოელის.

რომანში კონსტრუირებული სივრცული პარადიგმა, ჩვენი აზრით, ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავს როგორც ანტიუტოპიური რომანისათვის ნიშანდობლივ „ილუსტრირებულ რეალობას“, ისე – პროტოგონისტის აპოკალიპტიკური სიღრმით გამორჩეულ, ესქატოლოგიზმის ნიშნით აღბეჭდილ ტრანსფორმაციის პროცესს.

ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის მსოფლმხედველობისათვის ნიშანდობლივი დროისა და სივრცის სტრუქტურების იერარქია, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს გარე სამყაროს გაშინაგნებულ ფორმას. სივრცე რეალობის ამსახველი ტილოა, რომლის შემეცნებაც დროის გამჭვირვალე ქსოვილის მიღმა შესაძლებელი, დროის შემეცნება კი გარდაუვალად უკავშირდება ცნობიერებას, მეხსიერებასა და წარმოსახვას, რაც ააქტიურებს სივრცის არარეალიზებულ პოტენციას და აყალიბებს სივრცულ განგრძობითობას, ე.წ. სივრცულ ველს, რომელიც არასოდეს არის ბრტყელი და ერთფეროვანი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მეხსიერება და წარმოსახვა წარმოადგენს პიროვნების დროული და სივრცული პერცეფციის უმთავრეს ელემენტებს, გავლენას ახდენს გარე სამყაროს სუბიექტურ აღქმაზე და წარმოქმნიან შინაგან, ინდივიდუალურ სამყაროს. ეს მენტალური პროცესი ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახიშვილის აღნიშნული რომანებისათვის ნიშანდობლივი ასპექტია, რომლის მიღმაც ინდივიდი-პერსონაჟი თავს აღწევს გარე სამყაროს უშინაარსო სწორხაზოვნებას. მეხსიერება და წარმოსახვა ავსებს შესაცნობ სამყაროს მნემონური და ფანტასტიკური სუბსიდიით და საშუალებას აძლევს ცნობიერებას, გარდაქმნას იგი. როგორც ინდივიდუალური დროის ასპექტები, ისინი აფართოებს ანცმო დროის მყიფე პარამეტრებს ისე რომ, რეალობის აქტიური ელემენტის სახით, ინარჩუნებს წარსულს. იქმნება განგრძობითობისა და ერთდროულობის შეგრძნება სუბიექტური რეალობის განვითარებადი სტრუქტურის ფონზე, სადაც „რეალობა“ სუბიექტური და მარად ცვალებადი ფენომენია, განპირობებული გონისათვის ნიშანდობლივი დროული და სივრცული კომპონენტების ინდივიდუალური კოორდინირებით. სპეციფიკური ქრონოტოპული სისტემა ლოგიკურად ერწყმის ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ კონცეპტუალურ, მოტივაციურ და სტრუქტურულ მახასიათებლებს და განსაზღვრავს ლიტერატურული ანტიუტოპიის განსაკუთრებული სახეობის – ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ფორმირებას.

როგორც ვ. ნაბოკოვის, ისე მ. ჯავახიშვილისათვის, ტოტალიტარიზმის ეპოქაში მოღვაწე ორი გენიალური მწერლისთვის, ლიტერატურა პიროვნების ქმნადობისათვის საჭირო სატრანსპორტო ეტლს წარმოადგენს, ხოლო შიდა და გარე პერსპექტივებს ანუ სუბიექტურ ხედვასა და ყოველდღიური ცხოვრების კლიშეს შორის არსებული დაძაბულობა – მათი ესთეტიკის გრავიტაციულ ცენტრს.





ნაწილი მეორე

ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში

(ხუთი თხზულების ანალიზი)



## შესავალი

დროისა და სივრცის პრობლემა ლიტერატურათმცოდნეობის ძირეული პრობლემაა. დროისა და სივრცის კატეგორიათა კვლევა, მათი სტრუქტურული მოდელებისა და ურთიერთმიმართების პრინციპების განსაზღვრა საუკუნეების მანძილზე აღელვებდა მსოფლიო ფილოსოფიური აზროვნების უთვალსაჩინოეს წარმომადგენლებს. თუ დროისა და სივრცის საკითხის შესწავლა მსოფლიო ფილოსოფიური აზრის ისტორიაში ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში დაიწყო, ლიტერატორთა სერიოზული დაინტერესება დროისა და სივრცის კატეგორიებით მხოლოდ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან იღებს სათავეს.

ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამ გეზით წარმართვა, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნული პრობლემის უაღრესად აქტუალურმა ხასიათმა განაპირობა: სრულიად ცხადად გამოიკვეთა მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული დროული და სივრცული პარამეტრების მნიშვნელობა ნაწარმოების მთლიანი სტრუქტურული მოდელის ფორმირების პროცესში. პრობლემის დასმა იყო ერთგვარი ანარეკლი იმ პრინციპულად რადიკალური ცვლილებებისა და ტრანსფორმაციებისა, რომელსაც განიცდიდა მხატვრული ლიტერატურა უკანასკნელი საუკუნეების მანძილზე – დროული და სივრცული პლასტების გამრავალფეროვნება, განსხვავებული დროული პლანების კვეთა, თხრობის ქრონოლოგიური პრინციპის რღვევა, სივრცის სტრუქტურული ფუნქციის გაღრმავება. აი, ყოველივე ის, რამაც განსაზღვრა დროისა და სივრცის პრობლემის ცენტრალური და ფუნდამენტური ადგილი ლიტერატურის სპეციფიკის შემსწავლელ მეცნიერებაში. სრულიად მართებულად მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო: „დრო-სივრცული სტრუქტურები, რომელთაც გამოიმუშავებს როგორც ცალკეული ინდივიდი, ისე – ესა თუ ის საზოგადოება, მოიცავს მათი სულიერი სამყაროს, მათი სულიერი გამოცდილების მთელ სისტემას. დრო-სივრცული წარმოდგენების სისტემის ნებისმიერი ცვალებადობა მოწმობს ეპოქის მსოფლშეგრძნებაში, მსოფლმხედველობაში, კულტურაში მომხდარ ცვლილებებს, სწორედ ამიტომ სივრცე და დრო შეიძლება დაედოს საფუძვლად როგორც კულტურის ტიპის, ისე, კონკრეტულად, ხელოვნების რომელიმე ტიპის განსაზღვრას“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 7).

მხატვრული დროისა და სივრცის პრობლემების კვლევა წინასწარ გულისხმობს მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ცნებათა დაზუსტებას.

ცნობილი რუსი ლიტერატურათმცოდნე დ. ლიხაჩოვი, განიხილავს რა მხატვრული დროისა და სივრცის პოეტიკის საკითხებს, მიუთითებს:

„ლიტერატურის თავისებურებათა შესწავლისას ყველაზე არსებითი მხატვრული დროის სპეციფიკის კვლევაა: დროისა, რომელიც იქმნება მხატვრულ ნაწარმოებში, დროისა, როგორც ლიტერატურის მხატვრული ფაქტორისა. მხატვრული დრო არ წარმოადგენს შეხედულებას დროის პრობლემაზე – იგი თავისთავად დროა, შექმნილი და ასახული.

მხატვრული დრო – თავად ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა, რომელიც თავის მხატვრულ ამოცანებს უკავშირებს გრამატიკულ და ფილოსოფიურ დროულ მოდელებს“ (ლიხაჩოვი 1979ა: 210-211).

ვრცელ ლიტერატურულ მასალაზე დაყრდნობით მკვლევარი აანალიზებს რუსულ ხალხურ ფოლკლორში, ზღაპრებსა და თქმულებებში, ისტორიული და საეკლესიო ხასიათის ლიტერატურულ ძეგლებში, მე-16-მე-19 საუკუნეების პერიოდის თხზულებებში გამოკვეთილი მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივ თავისებურებებს და ხაზგასმით აღნიშნავს მხატვრული დროის თვისებრივ უნივერსალიზმს:

„ხელოვნების ნაწარმოებში სიტყვიერი მასალა განფენილია დროში. დრო საჭიროა მისი აღქმისა და შექმნისათვის. მაგრამ დრო, ამასთან, გამოისახება. იგი ასახვის ობიექტია. ავტორს შეუძლია ასახოს დროის მცირე ან დიდი მონაკვეთი, დროის ნელი ან სწრაფი, წყვეტილი ან უწყვეტი, თანამიმდევრული ან არათანამიმდევრული დინება (უკან დახევა, წინ „გაჭრა“). ავტორს ძალუძს მხატვრული დრო წარმოადგინოს ისტორიული დროის პრიზმაში ან – პირიქით, მონყვიტოს მას“ (ლიხაჩოვი 1979ა: 211).

თითოეული მხატვრული ნაწარმოები მისთვის სპეციფიკური დროული მახასიათებლებით გამოირჩევა და დროული მახასიათებლების ინდივიდუალიზმი ბევრად განსაზღვრავს ნაწარმოების ინდივიდუალობას.

„ნაწარმოები, – მოუთითებს ნ. გეი, – მოიცავს მხოლოდ მისთვის ნიშანდობლივ ... პოეტურ დროს, რომელიც საჭიროა მოვლენების, გრძნობებისა და განცდების სახეობრივი სრულყოფისათვის“.

გ. მარგველაშვილის მოსაზრებით, ნებისმიერი ლიტერატურული ქმნილების სიუჟეტში ფიქსირებული ფაქტები მათი შესაბამისი დროული პარამეტრების ფონზე აღიქმება: ამდენად, სიუჟეტური დრო „წარმოგვიდგება როგორც გარკვეული, წარმოსახული დროული პლასტი, სადაც ყველა კონკრეტულ სიუჟეტურ ფაქტს კონკრეტული ადგილი აქვს მიჩენილი დროში. ნებისმიერი სიუჟეტური მასალის (მაგალითად, მოთხრობების, რომანების და ა.შ.) შინაარსის მოაზრება იმავდროულად აღიქმება, როგორც „სიუჟეტური დროის მიკროსიგნალური მოდელების“ შექმნისა და გათავისების პროცესი“ (მარგველაშვილი 1976: 12).

მხატვრული დროის უნივერსალიზმი განაპირობებს მხატვრული ნაწარმოების გამომსახველობით უნივერსალიზმს. მართებულად შენიშნავს ვ. შკლოვსკი:

„ლიტერატურაში დრო თითქმის მართავს ადამიანს, განსაზღვრავს ხედვას... ლიტერატურული ნაწარმოები განსაკუთრებული სამყაროა, განყენებული სამყარო, რომელიც დროის საკუთარ მახასიათებლებს ემყარება“ (შკლოვსკი 1983: 247).

ჩვენი თვალსაზრისით, მხატვრული დრო განხილულ უნდა იქნეს როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო, რომელიც წარმოადგენს დროის პირობით პროექციას ლიტერატურის პირობით სისტემაში.

ესთეტიკურად ფასეული მოვლენა თავისთავად აღნიშნავს ნებისმიერ მნიშვნელოვან ცვალებადობას, რომელიც შექმნილ მხატვრულ მიკროსქემაში ფიქსირდება – ვგულისხმობთ პერსონაჟთა ქმედების, ემოციებისა და აზროვნების დინამიკას. ფიქსირებულ მნიშვნელოვან ცვალებადობათა, ანუ მოვლენათა ერთიანობა ქმნის მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტს, რომელიც ამთლიანებს ნაწარმოებში მწყობრი თანამიმდევრობით დალაგებულ მოვლენებს. ვ. ჩერედნიჩენკო შენიშნავს:

„მოვლენა უნდა აღვიქვათ როგორც უმცირესი სიუჟეტური ერთეული... ტერმინების „მოვლენა“ და „სიუჟეტი“ გვერდით პროდუქტიულად გვეჩვენება ტერმინების „დროული სეგმენტი“ და „დროული ველი“ დამკვიდრება. დროული სეგმენტი არის დროული ველის სტრუქტურული ერთეული და ჩვენს მიერ გაიაზრება როგორც ერთი მოვლენის ან რამდენიმე მჭიდროდ დაკავშირებულ მოვლენათა დრო-

ული მოცულობა. დროული ველი ყველა დროული სეგმენტის ჯამს წარმოადგენს“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 13).

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომში მხატვრული დრო მოაზრებული იქნება როგორც სიუჟეტური, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილი ესთეტიკურად ფასეული მოვლენების დრო. სიუჟეტური დრო ემიჯნება ფაბულურ, ანუ თხრობის დროს და ე. წ. „დროის მიღმა“ მდგარ მოვლენებს, რომელთა შესახებაც ცალკე თავში გვექნება საუბარი.

ტერმინი „მხატვრული სივრცე“ ასახავს ილუზორულ, წარმოსახულ სამყაროს, რომელიც ქმნის სამოქმედო ფონს მხატვრულ ნაწარმოებში.

დ. ლიხაჩოვი განმარტავს:

„თავის ნაწარმოებში ავტორი ქმნის გარკვეულ სივრცეს, რომელშიც მიმდინარეობს მოქმედება. ეს სივრცე შეიძლება იყოს მასშტაბური, აერთიანებდეს სხადასხვა ქვეყანას (მოაგზაურობის ჟანრის რომანებში), მეტიც – სცილდებოდეს ჩვენი პლანეტის – დედამიწის საზღვრებს (ფანტასტიკური ან რომანტიკული ჟანრის რომანებში) ან, პირიქით, ლოკალიზდებოდეს ერთი ოჯახის ვიწრო ჩარჩოებში. სივრცე, რომელსაც ქმნის ავტორი თავისი ნაწარმოებში, შეიძლება ხასიათდებოდეს გარკვეული „გეოგრაფიული“ თავისებურებით: იყოს რეალური (როგორც მათიანესა და ისტორიულ რომანში) ან წარმოსახული (როგორც ზლაპარში)“ (ლიხაჩოვი 1979ბ: 335).

ვფიქრობთ, მხატვრული სივრცის რეალურობაც ოდენ პირობითია, რადგან მხატვრული სივრცის ცნება თავისთავად გულისხმობს რეალური სივრცის მხატვრულ სივრცედ გარდაქმნის დინამიკური ეკვივალენტის ცნებას. სწორედ მხატვრული სივრცის ილუზორულობა და წარმოსახულობა აფიქსირებს რეალურ მაკროსამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის არსებულ დისტანციასა და ნათელს ჰფენს ლიტერატურის პირობითობის ფენომენს.

განიხილავს რა მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის პოეტიკას, დ. ლიხაჩოვი აყენებს მათი ერთიანობის საკითხს:

„სიტყვიერ ხელოვნებაში სივრცე უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ დროს. იგი დინამიკურია, სივრცე ქმნის სამოქმედო ფონს და თავადაც მოძრაობს, იცვლება – ეს მოძრაობა (მოძრაობაში მთლიანდებიან სივრცე და დრო) შეიძლება იყოს მარტივი ან რთული, სწრაფი ან შენელებული, მჭიდროდ დაკავშირებული... მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებებთან“ (ლიხაჩოვი 1979ბ: 335).

მიუხედავად ამ კონცეფციის დამაჯერებლობისა, მხატვრული დროისა და სივრცის განუყოფელობის პრობლემა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი ყველაზე სადავო პრობლემაა. განსაკუთრებული სიმწვავეთ დგას მხატვრული დროისა და სივრცის ერთობლივი, ე.წ. კომპლექსური კვლევის საკითხი.

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმადაც ხელოვნების დარგები კვალიფიცირებულია სივრცულ, დროულ და დრო-სივრცულ სახეობებად.

პირველ კატეგორიას აკუთვნებენ მხატვრობას, გრაფიკას, სკულპტურას, არქიტექტურას, ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, რომლებიც „რეალიზდება ორ ან სამ-განზომილებიან პლასტიკურ კონსტრუქციებში და ამორთულია დროის მდინარე-ბიდან, ე.ი. არ იცვლება დროის ბრუნვის პარალელურად“ (კაგანი 1974: 28); მეორე კატეგორიას აკუთვნებენ ლიტერატურას, მუსიკას, ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, „რომელთა არსებობაც აბსტრაგირებულია ნებისმიერი სივრცული ლოკალიზაციისაგან“ (კაგანი 1974: 28); დაბოლოს, მესამე კატეგორია, რომელიც გულისხმობს

სასცენო და კინემატოგრაფიულ ხელოვნებას, ანუ ხელოვნების იმ დარგებს, „რომლებიც რეალიზდება მატერიალურ სტრუქტურაში, ინარჩუნებს სივრცული და დროული მახასიათებლების ერთიანობას“ (კაგანი 1974: 28).

ამ თეორიის თანახმად, ხელოვნების დარგების აღქმის და კვლევის მეთოდებიც უნდა ესადაგებოდეს მათი დრო-სივრცული სტრუქტურის სპეციფიკას.

მიუხედავად ამ თეორიის მნიშვნელოვანებისა, არსებობს სხვა პოზიციაც, რომლის თანახმადაც, ხელოვნების დარგების ურთიერთიზოლირება დრო-სივრცული ნიშნით არ არის მართებული, შესაძლებელია, წამყვანი კონსტრუქციული ფუნქცია დაკისრებული ჰქონდეს დროულ ან სივრცულ სანყისს, მაგრამ მათი სრული იზოლირება არ შეესაბამება ხელოვნების აღქმის სპეციფიკას. ასე მაგალითად, მ. ბახტინის მტკიცებით, ლიტერატურაში წარმართველია მხატვრული დროის ფუნქცია, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობას მხოლოდ მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობა, ე.წ. „დრო-სივრცული კონტინუუმის“, ანუ ხანგრძლივობის შექმნა განაპირობებს.

დრო-სივრცული ხანგრძლივობა გულისხმობს იმ დროული და სივრცული პარამეტრების სინთეზს, რომლებიც იკვეთებიან კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებში:

„ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა „გარეგანი“, მხატვრულ ნაწარმოებზე მიმართული მეტრიკული დრო (წუთები, საათები წლები), ... არამედ მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ესთეტიკური ფენომენისათვის დამახასიათებელი საკუთარი, იმანენტური დრო“ (ბახტინი 1986ა: 90) და შინაგანი, იმანენტური სივრცე, რომლებიც განსაზღვრვენ ნაწარმოების სტრუქტურულ თავისებურებასა და ინდივიდუალიზმს.

მ. ბახტინმა მხატვრული დრო-სივრცის მთლიანობის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინიც დაამკვიდრა – „ქრონოტოპი“. მ. ბახტინი წერს:

ქრონოტოპი არის „ლიტერატურაში მხატვრულად ათვისებული დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება... მხატვრულ ქრონოტოპში სივრცული და დროული ელემენტები ერთიანდება ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში. დრო მჭიდროვდება, მკვრივდება, ხდება მხატვრულად აღქმადი; სივრცე კი ინტენსიფიცირდება, ერთვება დროის, სიუჟეტის, ისტორიის მოძრაობაში – დროის თვისებები იხსნება სივრცეში, სივრცე – გააზრება და განიზომება დროში. პლასტების ასეთი კვეთითა და შერწყმით ხასიათდება მხატვრული ქრონოტოპი... ქრონოტოპი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ მდგომარეობას რეალურ სინამდვილესთან მიმართებაში“ (ბახტინი 1986ბ: 121-122).

ამრიგად, ბახტინისეული ქრონოტოპი არის ლიტერატურისათვის სპეციფიკური „ფორმალურ-შინაარსობრივი“ კატეგორია, რომელიც გამოხატავს დროისა და სივრცის განუყოფლობას ლიტერატურაში.

იმავე პოზიციაზე დგას ს. ბაბუშკინიც:

„სივრცე და დრო“ ხელოვნებაში მხატვრული სახის უნივერსალურ განსაზღვრებებს წარმოადგენს... მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო ერთ ურღვევ მთლიანობას ქმნის“ (ბაბუშკინი 1984: 276).

დრო-სივრცული კონტინუუმის იდეის მომხრეთა აზრით, მხატვრული დროისა და სივრცის ურთიერთკავშირი უზრუნველყოფს მხატვრული ნაწარმოების როგორც ესთეტიკური ფენომენის არა მხოლოდ სტრუქტურულ, არამედ – შინაარსობრივ მთლიანობას.

ნ. გეის მოსაზრებით, „დროული და სივრცული კოორდინატები... წარმოადგენს ნაწარმოების არამართო კარკასს, არამედ – მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებას“ (გეი 1975ბ: 277).

მიუხედავად ყველა ამ მოსაზრების ავტორიტეტულობისა და დამაჯერებლობისა, ვფიქრობთ, გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: ნებისმიერ შემთხვევაში ძალზე რთულია ერთი რომელიმე დრო-სივრცული თეორიის მორგება ზოგადად ლიტერატურის მოდელზე და მისი დაკანონება. ჩვენი აზრით, დრო-სივრცული პარამეტრების ურთიერთმიმართება ლიტერატურულ ტექსტში არასოდეს არის ერთნაირი და უცვლელი. მიგვაჩნია, რომ მიზეზი ამისა მდგომარეობს თავად ლიტერატურის სპეციფიკაში. ლიტერატურა ცოცხალი ორგანიზმია, მუდმივად ცვალებადი სისტემაა, რომელიც ითხზვება და შემდგომ არსებობს გარკვეული რეალობის პირობებში. შესაბამისად, არათანაბარია ტექსტის დრო-სივრცული განზომილებანი, ანუ არათანაბარია მათი ურთიერთმიმართება როგორც ტექსტის, ისე რეალური კონტექსტის დონეზე.

ასე მაგალითად, ნაშრომში „ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები“, განიხილავს რა ქართული მწერლობისა და ლიტერატურულ-ესთეტიკური აზროვნების საკითხებს, რ. სირაძე განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მხატვრული დროისა და სივრცის ფენომენს.

ქვეთავში „მუსიკალურ-ანსამბლური იერარქიზმი“ მკვლევარი წარმოგვიდგენს დროის კატეგორიის არსობრივი ტრანსფორმაციისა და, შესაბამისად, მისი ესთეტიკური ფუნქციის ცვალებადობის პროცესს:

„ქრისტიანობის შემდეგ წრებრუნვითი დრო სწორხაზობრივმა, ანუ ვექტორულმა დრომ შეცვალა, ასეთი დრო ყველაფერს მიაქანებს საერთო მიზნისაკენ. ესაა მიზნობრივი, ანუ ტელეოლოგიური დრო, რომელიც ყველაფერს ათანასწორებს...“

დროის ახალი გაგება რომ მსოფლგაგების საფუძველია, ეს მრავალმხრივ ვლინდება. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ეროვნული თვითშემეცნების ერთ-ერთ გამოხატულებად იქცა ერის არსებობის დროული განსაზღვრა, ანდა პირუკუ – კონკრეტული დროის მითოლოგიზაცია“ (სირაძე 1987: 25).

რ. სირაძე მიმოიხილავს და საგანგებოდ აღნიშნავს მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში:

„სიუჟეტური დრო ადვილად უკავშირდება „მხატვრულ“ (სიუჟეტურ) სივრცეს და მთლიანობა დრო-სივრცისა (ხრონოტოპი) განსახოვნების საფუძველი ხდება“ (სირაძე 1987: 27).

ნაშრომში, აგრეთვე, წარმოდგენილია იოანე საბანისძისა და გიორგი მერჩულის თხზულებებში გამოკვეთილი დროული და სივრცული პლასტების თავისებურებანი, გამოყოფილია „საბანისძისეული ქრონოტოპი“, ანუ დრო-სივრცული ფონი, „რომელზედაც ჩანს ქართლი და, რაც მთავარია, აბო“, აღნუსხულია ისტორიული, ეორტალოგიური და ესქატოლოგიური დროული მოდელები, როგორც იოანე საბანისძის თხზულებისათვის ნიშანდობლივი დროული ქსოვილის კომპონენტები. წარმოდგენილია „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების“ ძირითადი სივრცული მოდელები – „გზა“ და „უდაბნო“ და შესაბამისი ლიტერატურული ეპოქის ფონზე განხილულია მათი ესთეტიკურ-ფუნქციური სიღრმე, ნიშანდობლივი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურისათვის.

თუ თვალს გავადევნებთ ქართული ლიტერატურის განვითარების შემდგომ ეტაპებსაც, დავრწმუნდებით, რომ ქრონოტოპული მოდელების სპეციფიკა ყოველ-

თვის პირდაპირ დამოკიდებულებაში იყო თავად ლიტერატურის სპეციფიკასთან. მხატვრული ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მხატვრული დროისა და სივრცის სრულიად განსხვავებული მოდელები აღინიშნებოდა, და, შე-საბამისად, განსხვავებული იყო მათი ურთიერთმიმართების ფორმებიც.

„მხატვრული დრო და სივრცე – მიუთითებს ს. ბაბუშკინი, – ისტორიულად იცვლება, ვითარდება. მის ცვალებადობას საზოგადოების სოციალ-ეკონომიკური და პოლიტიკური განვითარების დონისა და დრო-სივრცეზე მისი წარმოდგენების ცვა-ლებადობა განაპირობებს“ (ბაბუშკინი 1984: 281).

მიუხედავად ამისა, უცვლელი რჩებოდა და რჩება მხატვრული ქრონოტოპის ესთეტიკური ფუნქცია: მხატვრული ქრონოტოპი ესადაგებოდა ლიტერატურის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე აღმოცენებული ლიტერატურული მიმდინარეობების, მიმართულებების, სტილების მოთხოვნილებებს. მეტიც, ნაშრომში „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“ მ. ბახტინი, განიხილავს რა მხატვრული ქრონოტოპის განვითარების საფეხურებს ანტიკური რომანიდან ვიდრე მე-19 საუკუნის რუსული კლასიკის ნიმუშების ჩათვლით, ასკვნის:

„რა დანიშნულება აქვთ ჩვენს მიერ განხილულ ქრონოტოპებს? ... ჩვენს მიერ განხილული ქრონოტოპები გამოირჩევიან ჟანრულ-ტიპური ხასიათით, ისინი საფუძვლად უდევს რომანული ჟანრის სხვადასხვა სახეობას, რომლებიც იქმნებოდა და ვითარდებოდა საუკუნეების მანძილზე“ (ბახტინი 1986ბ: 284-285).

ვფიქრობთ, რომ მ. ბახტინის მოსაზრება მართებულია. მასზე დაყრდნობით შეიძლება ისიც ითქვას, რომ: მხატვრული ქრონოტოპი, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დროული და სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართების სპეციფიკა განსაზღვრავს თავად ლიტერატურული ჟანრის თავისებურებათა სპეციფიკას.

მხატვრული ქრონოტოპი მრავალგვარია: მთავარი და მეორეხარისხოვანი, მარტივი და რთული, ზოგადი და კონკრეტული, მაგრამ განსხვავებული ქრონოტოპული ტიპების კავშირი, მათი ერთიანობა ქმნის მხატვრულ-სტრუქტურულ ბაზას, რომელსაც ემყარება ესა თუ ის ლიტერატურული მიმდინარეობა, მიმართულება, შემოქმედებითი სტილი.

შეუძლებელია, რომ ნებისმიერი შემოქმედისა და მხატვრული ქმნილებისათვის მისაღები და გარდაუვალი იყოს რომელიმე ერთი კონცეფცია. ზოგადი კონცეფცია უნდა არსებობდეს, მაგრამ კონცეპტუალური დოგმატიზმი არ შეესაბამება ლიტერატურის სპეციფიკას. მართებულად შენიშნავს ბ. მეილახი: „მხატვრული აზროვნების განვითარებასთან კავშირში დრო-სივრცული ურთიერთობების ევოლუციის პროცესის კვლევა ძალიან რთულია. დღეს შესაძლებელია მისი მხოლოდ ფორმულირება. ამ მხრივ ყველაზე მეტად შესწავლილი, ალბათ, კლასიციზმის პოეტიკაა, მაგრამ აქაც, თეორიული თვალსაზრისით, სერიოზულ წინააღმდეგობებს ვაწყდებით. მართლაცდა: ერთი მხრივ, კლასიციზმი გამოირჩა „სამთა ერთიანობის“ უმტკიცესი პრინციპით, მეორე მხრივ კი, პ. კორნელი „სიღში“ ოცდაოთხი საათის განმავლობაში მოგვითხრობს ოთხი თვის მანძილზე მიმდინარე მოვლენების შესახებ“ (მეილახი 1974: 8).

ზოგადი კონცეფცია არ გულისხმობს ლიტერატურის დაკაბალებას, იგი ცდილობს, ზოგადსისტემური სახე მისცეს პრობლემას.

მე-19 საუკუნის ქართულმა რეალისტურმა ლიტერატურამ, ისევე როგორც მის წინამორბედ ეპოქებში აღმოცენებულმა სხვადასხვა ლიტერატურულმა მიმდინარე-



ობებმა, მიმართულებებმა, შემოქმედებითმა მეთოდებმა, მხატვრული ქრონოტოპის ახალი მოდელები შემოგვთავაზა. ვფიქრობთ, რომ რეალისტებისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული ქრონოტოპი მკვეთრად გამოხატული სტრუქტურული ფუნქციით გამოირჩა და ლიტერატურული კანონის სახეც კი მიიღო. ზოგადი კონცეფცია, რომლითაც, ჩვენი აზრით, განისაზღვრება მხატვრული ქრონოტოპის სპეციფიკა ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში, შეიძლება შემდეგი სახით ჩამოყალიბდეს:

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართული რეალისტური მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლების შემოქმედებაში პრიორიტეტულად შეინიშნება სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემატიკის მძლავრი აღმავლობა. ლიტერატურული ნაწარმოების ყველა სტრუქტურული რგოლი მიმართულია ამ გლობალური პრობლემების გააზრებისაკენ. შესამისად, ტრანსფორმირდება მხატვრული ქრონოტოპი და მისი სტრუქტურულ-ფუნქციური სიმძლავრე საფუძვლად ედება რეალისტური ლიტერატურის სპეციფიკას. რეალიზმის ეპოქაში აღმოცენებული მხატვრული ქრონოტოპი თავისუფლდება რომანტიზმისათვის ნიშანდობლივი სიმბოლურ-მისტიკური დატვირთვისაგან, თუმცა, გარკვეულწილად, ინარჩუნებს მის ელემენტებს. რეალისტებისთვის დამახასიათებელი ქრონოტოპი არ შემოიფარგლება მხოლოდ პერსონაჟების ან ავტორის აზრობრივ-ემოციური მეტამორფოზების გადმოცემის ფუნქციით – იგი პირდაპირ კორელაციაშია რეალურ სინამდვილეში მიმდინარე ურთულეს პროცესებთან, ანუ ისტორიულ და სოციო-კულტურულ კონტექსტთან. შიგახედვის პოზიციის პარალელურად აქტიურდება გარეხედვის პოზიცია.

რეალისტურ ლიტერატურაში ერთმანეთს ერწყმის ორი ძლიერი ნაკადი: დრო-სივრცის გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმისა და დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესი. ქართული რეალიზმის ჭეშმარიტი მეტრის, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში წარმოდგენილია დრო-სივრცული მეტამორფოზების ასახვის ორივე ტენდენცია – მისი მასშტაბური აღქმაცა და მისი ფსიქოლოგიური სუბლიმაციაც.

დრო-სივრცის გლობალური, „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმა გულისხმობს იმ რთული და მნიშვნელოვანი პროცესის გააზრებას, რომელიც მხატვრული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცისა და რეალური, ობიექტური სინამდვილისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცის ურთიერთმიმართებით განისაზღვრება. დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესი კი გულისხმობს იმ დრო-სივრცული პლასტების ცვლილებასა და კავშირს, რომლებიც უშუალოდ მხატვრული ნაწარმოების მიკროსამყაროში ფიქსირდება.

დრო-სივრცის აღქმის პირველი ასპექტი რეალისტურ ლიტერატურაში თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციით გამოიხატა, მეორე ასპექტი – მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის სპეციფიკით. ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში თითოეული დასახელებული ასპექტი უაღრესად საინტერესო მრავალფეროვნებით გამოირჩა. ვეცდებით, მათი დეტალური ანალიზით დავასაბუთოთ ჩვენ მიერ გამოთქმული მოსაზრების ჭეშმარიტება.

## თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია

### 1.1. ავტორისეული დრო-სივრცე როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთ-ერთი ძირითადი პოზიცია

მხატვრული დრო-სივრცე, ანუ ქრონოტოპი ავტორისა და მკითხველის ინტენციათა შეხვედრის ადგილია. იგი აპრიორულად გულისხმობს ორი პოზიციის – ავტორისეული და მკითხველისეული პოზიციების – არსებობას. ავტორი, გარკვეულ დრო-სივრცულ კონტექსტში ქმნის პირობით დრო-სივრცულ მიკროსამყაროს, რომელსაც მკითხველი, ასევე გარკვეული დრო-სივრცული კონტექსტიდან, აღიქვამს. ამდენად, სრულიად მიზანშეწონილია „ავტორისეული დრო-სივრცისა“ და „მკითხველისეული დრო-სივრცის“ ცნებათა დამკვიდრება. ორივე მათგანი წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს და გამოხატავს მხატვრული დრო-სივრცის გააზრების არათანაბარ პოზიციებს, რომლებსაც უშუალო მიმართება აქვთ ტექსტთან. მიუხედავად იმისა რომ ყოველი ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც ხელოვნების ნიმუში, წარმოგვიდგენს მისთვის ნიშანდობლივ არასისტემურ, არასიმეტრიულ, სრულიად არაორდინარულ დრო-სივრცულ გარემოს, განსხვავებულს იმ რეალური დრო-სივრცული სპექტრისაგან, რომელშიც განფენილი არიან მატერიალური საგნები, ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის სპეციფიკური ქრონოტოპის ჩამოყალიბება არ გულისხმობს მის სრულ შემოზღუდვას რეალური დრო-სივრცისაგან.

ლიტერატურული ნაწარმოების შინაგანი დრო-სივრცული ხანგრძლივობის, ანუ კონტინუუმის მიმართება რეალურ დრო-სივრცულ ხანგრძლივობასთან, ანუ კონტინუუმთან თხრობისა და აღქმის განსხვავებული დრო-სივრცული სტრუქტურების ფონზე იკვეთება. ამ ორი პოზიციიდან, რეალისტური ლიტერატურის დონეზე, დომინირებს პირველი, ანუ თხრობისა და მთხრობელის პოზიცია.

მე-19 საუკუნის 50-იანი წლებიდან ხაზგასმულად იზრდება ავტორის ავტორიტეტი, იმდენად, რომ ავტორი ტექსტის მაკოორდინებელ ელემენტად და ორგანიზატორად არის მიჩნეული. ისაა ტექსტის ინტერპრეტაციის გასაღები იმ პერიოდის სალიტერატურო კრიტიკისათვის, რომელიც აშკარად ბიოგრაფიულ ხასიათს იძენს. მართალია, მოგვიანებით (ტ. ელიოტი, ე. პაუნდი, რუსული ფორმალისტური სკოლა, სტრუქტურალიზმი და სხვა) აღნიშნული პოზიცია ლამის აბსოლუტურად საპირისპირო ჭრილში განიხილება, მაგრამ ეს მოგვიანებით, მე-19 საუკუნის მინურულამდე კი ავტორის ავტორიტეტი ხელშეუხებელია. შესაბამისად, სავსებით ბუნებრივია ავტორისეული დრო-სივრცის ფუნქციური დატვირთულობა. სწორედ იგი წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის ძირითად მოდიფიკაციას. მხატვრულ ქრონოტოპთან ავტორის ქრონოტოპის

მიმართება წარმოაჩენს რეალური დრო-სივრცული პლასტებისა და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიეთდამოკიდებულების ნიუანსებს. ავტორისეულ დრო-სივრცეს, ანუ ქრონოტოპს, რომლის მიღმაც ზ. ტურაევას თქმით, „რეალობის სამყარო სუფევს“, რეალისტი-მწერლების შემოქმედებაში დრო-სივრცის გლობალური, მასშტაბური აღქმის რეგულირება ეკისრება. ავტორისეული ქრონოტოპი განსაზღვრავს მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დრო-სივრცის რეალურ დრო-სივრცესთან კორელაციის ხარისხს.

ჩვენთვის არსებითია არა გარკვეული ასაკის, ნაციონალობისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე პიროვნება, არამედ ავტორი როგორც ესთეტიკური ობიექტის წარმმართველი, როგორც მხატვრული მოვლენა, რომელიც საფუძველს უყრის და ამტკიცებს ნაწარმოების სტრუქტურული და მსოფლმხედველობრივი ასპექტების ერთიანობას.

კლასიკურ რეალისტურ ლიტერატურაში მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ ფასეულობას, ძირითადად, ავტორის აქტიური პოზიცია განსაზღვრავს. ამ შემთხვევაში სრულიად მართებულია შემდეგი განცხადება: „ავტორი, როგორც ფორმის კონსტიტუციური მომენტი, წარმოადგენს მიზანსწრაფულ ადამიანს, რომელიც ასრულებს თავის მოვალეობას და თავისი თავი მიზნის ასრულების აუცილებელ ელემენტად მიაჩნია: იგი საჭიროა მთლიანად – მსუნთქავი (რიტმი), მოძრავი, მაყურებელი, მსმენელი, მოყვარული და გამგები“ (ბახტინი 1986ა: 88). ავტორი ირჩევს, ითავისებს და მხატვრულად გარდაქმნის რეალურად მომხდარ და განცდილ მოვლენებს. ანუ თხრობის პროცესში რეალური შთაბეჭდილებები, ცხადია, განზავებულია ავტორის წარმოსახვებთან და ფანტაზიებთან, მაგრამ რეალისტური ხასიათის ლიტერატურულ ნაწარმოებში პრიორიტეტს რეალურობის მარცვალი ინარჩუნებს. ესთეტიკური ობიექტი – მხატვრული ნაწარმოები – გულისხმობს ავტორის „იქ ყოფნას“ მთელი თხრობის მანძილზე: ნაწარმოების პირველი აბზაციდან – მის ბოლო აბზაცამდე, დასაწყისიდან – ვიდრე ფინალამდე. მხატვრული თხრობის მიმდინარეობის პროცესი არის ავტორის მსოფლმხედველობისა და აზროვნების ინდივიდუალურ თავისებურებათა კრისტალიზაციის უაღრესად რთული პროცესი, განხორციელებული მხატვრული სიტყვის მეშვეობით.

„ფორმის შემქმნელი ყველა კომპოზიციური მომენტის და, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვიერი მასალის ფორმალური მთლიანობა, განისაზღვრება არა იმ გარემოებით – რა ითქმება ან რის შესახებ ითქმება, არამედ იმ გარემოებით – თუ როგორ ითქმება, გააზრებული სიტყვის მნიშვნელობით... მნიშვნელობა არ იკარგება საგანში. იგი თავის თავში გრძნობს საკუთარ სუბიექტურ მთლიანობას, გრძნობს იმ დაძაბულობაში, რომელიც განსაზღვრავს მის სულიერ და ფიზიკურ პოზიციას, მთლიანობას არა საგნისა ან მოვლენისა, არამედ – საგნის და მოვლენის გააზრებისა“ (ბახტინი 1986ა: 82).

ავტორი მხატვრული სიტყვის დახმარებით აყალიბებს ამა თუ იმ ესთეტიკური ობიექტისათვის სპეციფიკურ სამეტყველო ფორმებსა და, შესაბამისად, თხრობის სტილს. თხრობის სტილი ავტორის აზროვნების მიმართულების, მისი შემოქმედებითი აქტივობისა და აქტუალობის რეალიზაციის საუკეთესო საშუალებაა. სწორედ თხრობის პროცესში იკვეთება მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა ავტორისეული ხედვა, მხატვრული დრო-სივრცის ავტორისეული აღქმა, ანუ იქმნება ის განსაკუთრებული ველი, რომელიც ავტორისეულ დრო-სივრცედ იწოდება.

ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში ავტორისეულ დრო-სივრცეს სრულიად აშკარად დაეკისრა მარეგულირებელი ფუნქცია. თხრობის პროცესის რეგულირებით იგი აწესრიგებს რეალურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ დრო-სივრცეს შორის არსებულ მიმართებას, მხოლოდ იმ სახით, რომელიც მისაღები და გასაგებია კონკრეტული ავტორის მსოფლმხედველობისათვის.

დრო-სივრცის გლობალური აღქმის პროცესის ამგვარ ვარიანტს წარმოგვიდგენს და, ვფიქრობთ, უაღრესად საინტერესო სტილისტურ და სტრუქტურულ ნიუანსებს გვთავაზობს ილია ჭავჭავაძის მხატვრული პროზა.

## 1.2. თხრობის დრო-სივრცული სტრუქტურა

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია მკვეთრად განასხვავებს ორ ფორმას: თხრობას, რომელიც წარმოებს პირველი პირისგან და თხრობას, რომელიც მესამე პირისგან მომდინარეობს. განსხვავებას მთხრობელის დრო-სივრცული პოზიცია განაპირობებს.

სამართლიანად მიუთითებს ზ. ტურაევა:

„პირველი პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მთელი ტექსტი ორიენტირებულია მთხრობელის დროულ გამოცდილებაზე. მისი მდებარეობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს დროულ და სივრცულ ურთიერთობებს ნაწარმოებში. მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მსგავსი ორიენტაცია არ არსებობს: მოვლენები აისახება როგორც უკვე მომხდარი. გამომდინარე აქედან, პირველი პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში გამოიყენება წარსულის, აწმყოსა და მომავალი გრამატიკული დროის ფორმები, მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის შემთხვევაში კი ძირითადად წარსული დროის ფორმები იხმარება“ (ტურაევა 1979: 13).

მაშასადამე, პირველი პირისგან წარმოებული თხრობის პირობებში ტექსტი ეყრდნობა მთხრობელის დრო-სივრცულ კონტექსტს, მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის პირობებში კი მთხრობელის დრო-სივრცული კონტექსტი მხოლოდ გარეშე დამკვირებლის ქრონოტოპის ფუნქციით შემოიფარგლება. რა როლი განეკუთვნება ამ შემთხვევაში რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც იმყოფება ავტორი? მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული მოდელების მიმართების არაერთგვაროვნებას, ერთი მხრივ, მთხრობელის ქრონოტოპული სისტემის ფუნქციური არაერთგვაროვნება იწვევს, მეორე მხრივ კი – იმ ლიტერატურული პრინციპების სპეციფიკა, რომელთა პირობებშიც იქმნება ტექსტი. ჩვენს შემთხვევაში განხილვის საგანს რეალიზმის ლიტერატურული პრინციპები წარმოადგენს.

განვიხილოთ კონკრეტული შემთხვევები.

ი. ჭავჭავაძის თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ თხრობა პირველი პირისგან წარმოებს და პერსონიფიცირებულია. მთხრობელი პერსონაჟია – მგზავრი. მგზავრი-მთხრობელი პირველ პირში საუბრობს თავის თავზე და აღიქმება როგორც მოქმედი პირი. შესაბამისად, დგება პრობლემა: რამდენად ესადაგება პერსონიფიცირებული მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორისეულს? ემთხვევა მას თუ არ ემთხვევა? როგორია ავტორისეული რეალური დრო-

სივრცული ველის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველთან? ვფიქრობთ, რომ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით აქ ყველაფერი წესრიგშია: „მგზავრის წერილების“ პერსონაჟი-მთხრობელი სავსებით იზიარებს ავტორის შეხედულებებს, აქტიურად გამოხატავს მის სუბიექტურ პოზიციას. მეტიც, ავტორის მსოფლმხედველობითი პრინციპები მხატვრულად რეალიზდება პერსონაჟი-მგზავრის აზროვნების პროცესში. უფრო რთულად დგას ქრონოტოპული მოდელების ურთიერთმიმართების საკითხი. ტექსტი, მართალია, ეყრდნობა ავტორის დრო-სივრცულ გამოცდილებას, მაგრამ პერსონაჟი-მგზავრი-მთხრობელისა და ავტორის დრო-სივრცული ველების დამთხვევა პირობით ხასიათს ატარებს: „მგზავრის წერილები“ არის ლიტერატურული ტექსტი და მასში არსებული მხატვრული პირობითობის ატმოსფერო ავტორისა და მთხრობელი-პერსონაჟის დრო-სივრცული ქრონოტოპების სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევა.

განვიხილოთ სამი ძირითადი დრო-სივრცული პოზიცია, რომელიც აღნიშნულ თხზულებაში იკვეთება:

- 1) მოქმედების დინამიკა;
- 2) დიალოგის პროცესი;
- 3) მონოლოგის პროცესი.

მგზავრი მოძრავი სუბიექტია. იგი თითქმის განუწყვეტლივ მოძრაობს – თავისუფლად გადაადგილდება სივრცეში და მთლიანად არეგულირებს თხრობის დრო-სივრცულ სფეროს. ნაწარმოებში შექმნილი მხატვრული სივრცის ყველა ხილული ელემენტი გაიაზრება მხოლოდ მასთან – პერსონიფიცირებულ მთხრობელთან მიმართებაში. მგზავრი განუწყვეტლივ იცვლის პოზიციას, მაგრამ სივრცეში მისი მოძრაობის პროცესი ხაზგასმულად გადმოიცემა გრამატიკული დროის წარსულის ფორმებით: „იამშჩიკმა“ ფოშტის პოვოსკა მოაყენა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 7), „ამ ყოფით განვმორდი ვლადიკავკასს და პირი ჩემის ქვეყნისაკენ ვქენი“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 9), „შუა-დღე იყო, რომ ლარსის სტანიცაში მივედი“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 10), „შევსხედით ცხენებზე და წამოვედით სტეფანწმინდიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 24) და სხვა. ასეთი სტილისტური ხერხი იმთავითვე მიგვანიშნებს გარკვეულ დრო-სივრცულ ამპლიტუდაზე, რომელიც არსებობს რეალურ დრო-სივრცესა და მხატვრულ დრო-სივრცეს შორის; თხზულებაში გადმოცემული ფაქტები აღიქმება როგორც უკვე მომხდარი და გარდასული, იქმნება პირობითობის ატმოსფერო და ავტორისეული დრო-სივრცე ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცეს.

ანალოგიური პროცესი აღინიშნება დიალოგებშიც მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში ფიქსირებული ოთხივე დიალოგი გრამატიკული დროის ანმეოს ფორმებს ეყრდნობა. იქნება ანმეოსათვის სპეციფიკური გარემო, მხოლოდ მიმართება ამ გარემოსთან სხვადასხვაგვარია. ტექსტუალური დიალოგისათვის სპეციფიკური ანმეო ანმეოა პერსონაჟისთვის, მაგრამ არა ავტორისათვის. რეალური დრო-სივრცის პოზიციიდან, რომელშიც იმყოფება დამკვირვებელი-ავტორი, რეალისტი მწერალი, მაქსიმალურად რომ ინარჩუნებს ტექსტის მაკონტროლებელ ფუნქციას, ტექსტური დიალოგისათვის სპეციფიკური ანმეო მოიაზრება როგორც წარსული, გარდასული, უკვე მომხდარი ფაქტი, აღსანერად გამზადებული მასალა. ავტორისეული დრო-სივრცე კვლავ ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცეს.

მგზავრის მოძრაობა არ არის მექანიკური. იგი გადაადგილდება დროსა და სივრცეში და, შესაბამისად, ეტაპობრივად აყალიბებს თავის მოქალაქეობრივ და მსოფ-

ლმხედველობრივ პოზიციას. დაწყებული ვლადიკავკაზიდან, ვიდრე სტეფანწმინდამდე, მგზავრის სათქმელი, მიმართული სივრცეში გაბნეული სხვადასხვა საგნისაკენ, რომლებიც მისი ხედვის ობიექტივში ხვდება, წარმოადგენს არა მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციას, არამედ ამ ფაქტის ფილოსოფიური ანალიზის სერიოზულ ცდას.

მგზავრის სულიერი და აზრობრივი მეტამორფოზები მონოლოგებში აისახება. თხზულებაში რამდენიმე მონოლოგი ფიქსირდება და თითოეული მათგანი უაღრესად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

მონოლოგი რეალისტური ხასიათის ნაწარმოებში არის ის უნიკალური პოზიცია, სადაც ავტორისა და პერსონაჟის დრო-სივრცული პლასტები თანაარსებობენ ერთი სუბიექტის პირობებში. მონოლოგი აირეკლავს პერსონაჟში არა მოქმედების, არამედ აზროვნების დინამიკას. ავტორი პასიურია – არ ახდენს პერსონაჟის აზროვნების სტილის აპელაციას, რაც დასტურდება მონოლოგის სრული თავისუფლებით: მონოლოგი მოკლებულია ავტორისეულ რემარკებს, ჩანართებს, შეფასებებს. სიმძიმის ცენტრს ერთდროულად წარმოადგენს ავტორი – მოთხრობელი – პერსონაჟი. იგი, ერთდროულად ესთეტიკური ხედვის პირობაც გახლავთ და ესთეტიკური ხედვის საგანიც. მაგრამ თანაარსებობა არ გულისხმობს დამთხვევასა და შერწყმას. პოზიტიური იდენტიფიკაცია ვერ უზრუნველყოფს დრო-სივრცულ იდენტიფიკაციას: პერსონაჟის აზროვნების პროცესის დეტალური აღწერა ესადაგება ლიტერატურის პირობითობის ცნებას. ნებისმიერი ეპოქისა და რანგის მწერლის, მით უფრო რეალისტი მწერლის პიროვნული და შემოქმედებითი პოზიციის ესოდენ დეტალური ფიქსაცია უდავოდ იღებს არა მხატვრული ქმნილების, არამედ ეთიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატის სახესა და სცილდება ლიტერატურის სფეროს. მსჯელობის მხატვრული ღირებულება შექმნილი დრო-სივრცული ველის ღირებულებით განისაზღვრება. „მგზავრის წერილები“ არ წარმოადგენს ეთიკურ-ფილოსოფიური ხასიათის დოკუმენტს, იგი მოთხრობაა და ავტორის პოზიცია მხოლოდ პერსონაჟის მეშვეობით შეიცნობა. დრო-სივრცე, რომლის პირობებშიც ყალიბდება მგზავრის მონოლოგი, მხატვრულ-წარმოსახვითია და არა რეალურ-ობიექტური. პირობით მოკროსამყაროში ლოკალიზებული მგზავრის მონოლოგი აღიქმება როგორც ღრმა სულიერ პლასტებში მიმდინარე მეტამორფოზა და არა როგორც ავტორის პოზიციის დეკლარაცია. პერსონაჟი ითვალისწინებს ავტორისეულ „მე“-ს, მაგრამ შექმნილი მხატვრული დრო-სივრცული გარემო სრული იდენტიფიკაციის საშუალებას არ იძლევა.

ამრიგად, თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართება რეალიზდება უშუალოდ პირველი პირისაგან წარმოებული თხრობის პირობებში. თხრობა პერსონიფიცირებულია. რეალური დრო-სივრცული სისტემის მოდიფიცირებული ვარიანტი – ავტორის დრო-სივრცული ველი უახლოვდება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატული მხატვრულ-პირობითი ატმოსფერო და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევა. რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების საინტერესო ლავირების პირობებში იკვეთება ავტორის მოქალაქეობრივ-მსოფლმხედველობითი პოზიცია.

ი. ჭავჭავაძის მეორე თხზულება „გლახის ნაამბობი“ თხრობის განსხვავებულ სტილს ემორჩილება: თავდაპირველად თხრობა პირველი პირისგან წარმოებს და მოთხრობელი სავსებით დაუფარავად გამოდის ავტორის როლში:

„მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 31). მსჯელობა ზოგადია, მომდინარე ავტორი – მთხრობელის უკვე ფორმირებული ტიპისგან. მისი მსჯელობა ერთგვარი წინასიტყვაობაა იმ პოზიციისა, რომელსაც დაიკავებს ავტორი თხზულების ყველა გადამწყვეტ მომენტში. ეს ერთგვარი ავტორისეული პროლოგი აწმყოს დროის ფორმითაა გადმოცემული და გაიაზრება როგორც სრულიად განსაზღვრული ავტორისეული კონცეფცია.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ტერმინის – „კონცეპტუალური დრო-სივრცე“ დამკვიდრება და განსაზღვრება.

კონცეპტუალური დრო-სივრცე, „ფაქტობრივად, არის რეალური დროისა და სივრცის ასახვა იმ მოსაზრებების დონეზე, რომლებიც ყველასათვის ერთსა და იმავე აზრს ატარებენ“ (ზობოვი... 1974: 11). კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდეული შეიძლება განისაზღვროს როგორც განყენებულ მსჯელობათა ერთიანობა, სადაც ვლინდება ავტორის მიმართება რეალური დროისა და სივრცისადმი, ანუ ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობრივი სიმართლე. შესაბამისად, კონცეპტუალური ქრონოტოპული მოდეულის არსებობა ნაწარმოებში უზრუნველყოფს რეალური დრო-სივრცული სისტემის უშუალო მიმართებას მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემასთან.

მიგვაჩნია, რომ თხზულების „გლახის ნაამბობი“ პირველი თავი სავსებით ესადაგება კონცეპტუალური დრო-სივრცისათვის სპეციფიკურ მოთხოვნებს – ამ პასაჟში რეალური სამყაროს ავტორისეული ინტერპრეტაციაა მოცემული:

„თუ გნებავთ, ამასაც კი ვიტყვი, რომ ნადირობა ცოდვაა: ყოველი სულიერი ღვთის დანაბადია, ყველას აქვს თანასწორი ნება ამ თვალუნვდომელ ქვეყანაში ცხოვრებისა, მაგრამ რა გაენყობა? ... ტყუილად კი არ გვარწმუნებს ჩვენი საღმრთო წერილი, რომ პირველი სისხლი უბოროტო ქვეყანაზე კაცმა კაცისა დაანთხიაო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 31).

მეორე თავის დასაწყისშივე თხრობა ტრანსფორმირდება: „ჩვენ სოფელს ქვემოდამ ერთი თხუთმეტიოდე ვერსტი რომ გაგველოთ, კაი სანადირო ადგილები იყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33) და ა.შ. ა.შ. ავტორი არის მთხრობელი, რომელიც აწმყოს პოზიციიდან აღწერს კონკრეტულ დროულ და სივრცულ გარემოს და თავის მოქმედებას ამ გარემოში. პერსონაჟის – გლახას გამოჩენას თან ახლავს რეალური და მხატვრული დროული და სივრცული მოდელების გამიჯვნის რთული პროცესის დასაწყისი: ავტორისეული დრო-სივრცე, რომელიც რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას წარმოადგენს, ემიჯნება მხატვრულს:

„იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორლობეები რომ იწყებოდა, ზედ საურმე გზის პირას, იდგა ერთი ძველი საბძელი, გომურზედ მოდგმული. გომურის ჩასავალში ჩარდახსავით იყო წინ წამოწეული. ამ საბძლის გარეშემო ადამიანის კვალი არა სჩანდა. ის იყო, მგონია, აყრილის კაცისა, ან ამოწყვეტილისა, თავმინებებული და პატრონსავით დავინყებული. რასაკვირველია, ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, რადგანაც ზედ გზის პირას იდგა, მაგრამ, აი, რამდენჯერ ამივლია და ჩამომივლია, არც ერთხელ არც ერთი სულიერი მე იქ არ დამინახავს. თუ იქნებოდა, ისიც ხანდისხან ზურგნამხდარი, დაჭლევებული გლეხკაცის ცხენი, რომელიც უილაჯობით შორს ვერ წასულიყო და საბძლის გარეშემო სჯიჯგინდა გოლვისაგან გადამხმარ ბალახსა. ეხლა კი, რომ ამოვიარე, ჩემდა გასაკვირველად, დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი. ეგ არაფერი. დილა-

ზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მწოლარე დავინახე. სალამოზედ ჯერ ბინდი არ მოჰრეოდა სინათლესა, ამოვიარე – ის კაცი ისევ-ისე ვნახე. გამიკვირდა უფრო იმიტომ, რომ იმის მეტი იქ არავინ მოჩანდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33-34).

ავტორისეული სივრცე ემიჯნება პერსონაჟისეულ სივრცეს, ავტორისეული დრო – პერსონაჟისეულ დროს. აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია „ვერტიკალური“ და „ჰორიზონტალური“ სივრცული მოდელების ცნებათა დამკვიდრება. ვფიქრობთ, სივრცული პლასტების ამგვარი დეფინიცია გაგვიადვილებს რეალურ და მხატვრულ სისტემათა ურთიერთმიმართების აღქმას.

„ვერტიკალური“ სივრცული მოდელი პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპოზიციას ასახავს: ერთი მხრივ, მოცემულია პერსონაჟის – გლახას კუთვნილი სტატიკური, ლოკალური სივრცე, შემოზღუდული ძველი, „თავმინებელი“ საბძლით. მაგრამ, მეორე მხრივ, აღწერილი სივრცის სტატიკურობას უპისპირდება ის დინამიკური მხატვრული სივრცე, რომელიც შემდგომი თხრობის პროცესშია გამოვლენილი და რომელშიც პერსონაჟი წარსული დროის პლანში მოქმედებს. ამგვარი სივრცული ოპოზიცია ქმნის ვერტიკალურ სივრცულ მოდელს თხზულებაში. ვერტიკალური სივრცული მოდელი ძალზე მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს: სწორედ მის ნიაღში ყალიბდება პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტი და მიმდინარეობს უაღრესად რთული ტრანსფორმაციები, რომელთა შესახებაც ჩვენ ცალკე თავში გვექნება საუბარი.

„ჰორიზონტალური“ სივრცული მოდელი შეიძლება გავიაზროთ როგორც პერსონაჟისეული და ავტორისეული, ანუ მხატვრული და რეალური სივრცული პლასტების ოპოზიცია. პერსონაჟისეული სივრცე შემოსაზღვრულია საბძლით, რომლის მიღმაც სხვა მაჯისცემა იგრძნობა და სრულიად განსხვავებული სამყარო სუფევს. ავტორი ამ ათასფერადი, განსხვავებული სამყაროს წარმომადგენელია:

„ჩვენ სოფელს ქვემოდან ერთი თხუთმეტიოდე ვერსტი რომ გაგვევლოთ, კაი სანადირო ადგილები იყო. რა იქ!.. ყველგან, ჩვენს დალოცვილ ქვეყანაში, სადაც – გლეხისა არ იყოს – „ქრისტე-ღმერთს თავის უხვი კალთა დაუბლერტია“, ყველგან კაი ადგილებია, რაც გინდა არის: დაიწყეთ მოხდენილ ირმიდამ და გაათავეთ დარბაისელ გარეული ღორითა, ან გულიხსმიერ დათვით. ფრინველს ხომ თვლა არ უნდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33).

გლახა გაუცხოებულია იმ სამყაროსთან, საიდანაც მოდის ავტორი, მაკროსივრცე მისთვის არ არსებობს, არსებობს მხოლოდ მიკროსივრცე – საბძელი, რომლის საზღვრებსაც გლახა არ სცდება.

პერსონაჟისა და ავტორის სივრცული პლასტების ოპოზიცია, ანუ საბძელი--გარესამყაროს ოპოზიცია, რომელიც ქმნის „ჰორიზონტალურ“ სივრცულ მოდელს, ასრულებს უაღრესად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას – ამ ოპოზიციის სახით რეალიზდება თხზულების ჰუმანური დედააზრი: პიროვნების – პერსონაჟის მარტოსულობისა და გარესამყაროს – ავტორის მიერ მისი აღქმისა და თანადგომის პრობლემა:

„გული უფრო ამემღვრა, მე იმ წამს ჩემი თავი შემძულდა, რას ბრძანებთ?.. ჩემ წინ ნახევრადმკვდარი კაცი იყო, ეგრე უნუგეშოდ დარჩომილი. იმას ისე ეჭირებოდა გულმტკივნეული ქცევა და ტკბილი სიტყვა, მე კი მხეცურად თვალი მოვარიდე და შევიზიზღე, მოდი აქა და თავი გაიმართლე! უნდა წამოვმდგარიყავი და ბოდიშით შემენანა ჩემი მხეცური ქცევა, მაშინ გავმართლებოდი...“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 36).



ავტორის მცდელობა, მიტევება სთხოვოს დასნეულებულ ღვთის გლახას, გამობატულებაა იმ მარადიული პრობლემისა, რომელსაც გარესამყაროს სასტიკ ვნებათაღელვებში დაღუპული თითოეული ადამიანის ბედის პრობლემა ჰქვია. ავტორი შედის საბძელში, იგი გარესამყაროს მოციქულის ფუნქციას კისრულობს და სურს, გლახასათვის დასახმარებლად განვდილი მისი ხელი მარტოსულის წინაშე კაცობრიობის ქედის მოხრის სიმბოლოდ იქცეოს.

სრულიად სამართლიანად შენიშნავს ი. სუროვცევი: „დროულ-კომპოზიციური ფორმების კვლევა ნაყოფიერია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენებს მოცემული ნაწარმოების ჰუმანური ბუნების შესახებ“ (ჩერედნი-ჩენკო 1986: 8).

„გლახის ნააბობი“ ამის დასტურია: თხზულების სივრცული მოდელის სტრუქტურა შესანიშნავად ესადაგება მწერლის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ადამიანურ სიმართლეს.

ავტორისეული სივრცე განსხვავდება არა მარტო იმ ლოკალური მიკროსივრცისაგან, სადაც პერსონაჟს ხვდება, არამედ იმ მასშტაბური მხატვრული სივრცული ფონისაგანაც, რომელიც პერსონაჟის მონათხრობშია წარმოდგენილი. მიუხედავად იმისა, რომ გაბრიელის ნაამბობში გაშლილი სივრცული ფონი გარესამყაროს ასახავს, იმ გარესამყაროს, რომელსაც აღარ სცნობს გლახა და საიდანაც მის მიკროსამყაროში ავტორი იჭრება, ოპოზიცია მაინც არსებობს: ოპოზიციას გარესამყაროს ამ ორ მოდელს შორის განსაზღვრავს დროული ოპოზიცია – გლახას ნაამბობის მხატვრული სივრცე პერსონაჟის წარსულისათვის სპეციფიკური სივრცეა. პერსონაჟი იყო გარესამყაროს ნაწილი, აღარ არის და აღარ იქნება, ავტორი იყო და არის გარესამყაროს ნაწილი და მისი წიაღიდან აღიქვამს გლახას ხვედრს.

ამრიგად, ჰორიზონტალური სივრცული მოდელის გააზრება დროული სტრუქტურების ურთიერთმიმართების გაუთვალისწინებლად, შეუძლებელია. ავტორისეული დროის მიმართება პერსონაჟისეულ დროსთან გადამწყვეტ როლს ასრულებს ავტორისეული და პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების განლაგებაში.

ავტორი რეალური დროის ფარგლებში მოქმედებს. ავტორისეული დრო კალენდოსკოპურია – ცვალებადია: საღამოს ცვლის დილა, დილას – საღამო და ა.შ. მის საპირისპიროდ, სტატიკურია პერსონაჟის დრო. პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი მხატვრული დროის ეს სტატიკური მოდელი აშკარად ემიჯნება ავტორისათვის დამახასიათებელი რეალური დროის დინამიზმს:

„ეხლა კი რომ ამოვიარე, ჩემდა გასაკვირველად, დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი. ეგ არაფერი. დილაზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მიწოლარე დავინახე. საღამოზედ, ჯერ ბინდი არ მოჰრეოდა სინათლესა, ამოვიარე – ის კაცი ისევ-ისე ვნახე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33-34).

საპირისპირო სურათს გვთავაზობს გლახას მიერ მისი წარსული ცხოვრების თხრობის მხატვრული დრო. იგი დინამიკურია და მოიცავს დღეებს, თვეებს, წლებს, თუმცა რეალურად რამდენიმე საათს გრძელდება: „ამით გაათავა გლახამ თავისი ნაამბობი. შუალამე გადასული იყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 120). დროის ეს მონაკვეთი – საღამოდან, ვიდრე შუალამემდე, განსხვავდება პერსონაჟის მონათხრობში წარმოჩენილი დროული პლასტიკიდან. მათი შეფარდება, ვფიქრობთ, შეიძლება სახელდებულ იქნეს, როგორც პერსონაჟისეული „მცირე დრო“ და „დიდი დრო“. სპეციფიკურია ავტორის მათთან მიმართება: გლახას თხრობის „მცირე დროის“ მონაკვეთში ავტორის

ცნობიერება ემიჯნება თავის რეალურ დროს, ერთვება გლახას მონათხრობის დროულ სისტემაში, ანუ „დიდ დროში“ და განიცდის, ცხადია, ანმყოს პოზიციიდან, მასში მიმდინარე ტრანსფორმაციებს. ავტორის ფსიქიკაში აირეკლება გლახას წარსულსათვის სპეციფიკური დრო და იქმნება განსაკუთრებული დროული ველი, რომელსაც შეიძლება აღქმის დრო ვუნოდოთ.

ამრიგად, ავტორისეული დრო თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ სამი პოზიციითაა წარმოდგენილი და აერთიანებს უშუალოდ რეალურ დროს, კონცეპტუალურ დროსა და აღქმის დროს. ავტორისეული დროის არაერთგვაროვანი სტრუქტურა და მისი ორმხრივი ოპოზიცია პერსონაჟის დროსთან შეესაბამება სივრცის ჰორიზონტალურ მოდელს, ანუ ავტორისეული და პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპიზიციას.

„გლახის ნაამბობი“ კლასიკური ფორმით გამოხატავს რეალისტი მწერლის შემოქმედებით პრინციპს: ნაწარმოების ყველა სტრუქტურული და მხატვრული დრო-სივრცული კონსტრუქციის ურთიერთმიმართება ასახავს მათ შორის არსებულ პოზიციურ დამოკიდებულებას და, საბოლოო ჯამში, ზედმიწევნით ესადაგება ავტორის მსოფლმხედველობრივ პოზიციას.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს, მაგრამ ავტორისეული კონცეფცია სპეციფიკური დრო-სივრცული ურთიერთობების ფონზე იკვეთება.

„კაცია-ადამიანი?!“ მიეკუთვნება იმ თხზულებათა რიგს, სადაც თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს, მაგრამ არ არის პერსონიფიცირებული. თხრობას აწარმოებს პირობითი მთხრობელი, რომელიც არ გარდაიქმნება რეალურ მოქმედ პირად და არ მონაწილეს ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მსვლელობაში. თხრობის პრინციპის თვალსაზრისით „კაცია-ადამიანი?!“ მკვეთრად განსხვავდება თხზულებებისაგან „მგზავრის წერილები“ და „გლახის ნაამბობი“. ავტორი გარეშე დამკვირვებელია და სრულიად აშკარად არეგულირებს დამოკიდებულებას რეალურ მაკროსამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის. რეგულირების პროცესი ავტორის ცალკეული შეფასებების, მსჯელობის, დასკვნების ყალიბში მიმდინარეობს.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ განფენილი ავტორისეული დრო-სივრცე ორი დრო-სივრცული მოდელის ერთიანობას გვთავაზობს – რეალური და კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდელებისა.

ავტორი რეალური ანმყოს პოზიციიდან აღწერს თხზულებაში მიმდინარე მოქმედებას. შესაბამისად, თხრობა წარსული გრამატიკული დროის ფორმებს ეყრდნობა.

აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დროის ე.წ. „წერტილ-ხაზოვანი“ გაგების შემოტანა. სპეციალურ ლიტერატურაში ეს ტერმინი პერსონაჟთა ცხოვრებაში დროული ველების ურთიერთმიმართებას განმარტავს:

„ეს არის პერსონაჟთა განუმეორებელი გრძნობების, ფიქრების, ვნებების ცოცხალი, უშუალო შეჯახებების დრო, დრო ამ შეჯახებების შედეგად პერსონაჟთა ცხოვრებაში წარმოქმნილი ახალი ცხოვრებისეული „ხაზებისა“, რომლებიც ხშირად პერსონაჟთა შემდგომ ბედს განსაზღვრავს“ (მუხინი 1984: 60).

მას შეიძლება უფრო რთული სტრუქტურული ფუნქციაც მივანიჭოთ: ავტორის, ანუ პირობითი მთხრობელისათვის სპეციფიკური რეალური დროისა და სიუჟეტისათვის სპეციფიკური მხატვრული დროის მოდელების სტრუქტურული კონტაქტის ასახვის ფუნქცია. ამ შემთხვევაში „წერტილ-ხაზოვანი“ დრო წარმოად-

გენს ავტორისეული, ანუ რეალური პოზიციის პერსონაჟისეულ, ანუ მხატვრულ პოზიციასთან შეჯახების დროს და დროს იმ სიუჟეტური ხაზებისა და მონაკვეთებისა, რომლებიც არსებობდა ამ შეჯახებამდე და ვითარდება მას შემდეგ. თითქმის ყველა სიუჟეტური ხაზი ამზადებს ნიადაგს ახალი შეპირისპირებისათვის. დავძენთ, რომ „შეჯახება“ დაპირისპირების მნიშვნელობით გაიაზრება. თხზულება „კაცია-ადამიანი?!“ ქმნის ნერტილხაზოვანი მოდელის ჩვენეული გაგების რეალიზების პრეცედენტს.

ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მიმართებები უპირისპირდება ამა თუ იმ პესონაჟის პოზიციას კონკრეტულ, ლოკალურ შეხვედრის ნერტილში, რომელიც აბოლოებს წინამორბედ სიუჟეტურ პასაჟს და რომლისგანაც სათავეს იღებს ახალი სიუჟეტური ხაზი.

მაგალითად:

„დრო გამოიცვალა – იტყოდა ხოლმე აღმოოხვრით ლუარსაბი, – დრო გამოიცვალა. რაც ეს რაღაც ეშმაკური სკოლები შემოიღეს, ბატონო, ქართველი კაცის ხეირი მაშინ წავიდა. ფერი კი აღარ შერჩათ ჩვენს შვილებსა და! ... ჭამით ისინი ვერა სჭამენ, სმით ისინი ველარა სმენ, რა კაცები არიან?! წიგნი იციან? მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქუდი არა მხურავს, განა! ხორცი მე არ მაკლია და ფერი... ვენაცვალე უწინდელს დროს! ყველაფერი მაშინ თავის დონეზედ იყო მოყვანილი, ყველა თავის ქერქში იყო. ვენაცვალე!.. კაი ცხენი, კაი თოფი, მარჯვე მკლავი და კაცი იყავ პატიოსანი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 129).

ამ ვრცელ პასაჟს მოსდევს ავტორისეული მწვავე რეაქცია:

„ეჰ, ჩემო ლუარსაბ! ვიცი, გულწრფელი კი ხარ, როგორც ყველა ძველი ქართველი, მაგრამ ძველს დროს ტყუილად შეჰნატრი. რომ არც კი იცი, რა იყო სანატრელი ძველს დროში? ცხენი განა ეხლა კი არ არის? თოფი განა ეხლა კი ნიშანში ვერ მივა? მარჯვე მკლავი ცოტაა? ეხლაც არის ეს ყველაფერი, მაგრამ ის გული აღარ არის, ის გულის სიმხურვალე, ის თავგამოდება მამულისათვის, რომელიც კაი ცხენს კაი საქმეში ახმარებდა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: ,129).

ავტორისა და პერსონაჟის შეჯახება აზრობრივად ასრულებს იმ კონკრეტულ სიუჟეტურ მონაკვეთს, რომელიც მას წინ უძღოდა, შეჯახების შემდეგ კი თხრობა სხვა გეზით წარიმართება და ახალი შეპირისპირების წინაპირობად გვევლინება:

„გლექკაცს ეგრე უნდა მოეპყრას ბატონიო, – იტყოდა ხოლმე ბრძენი თავადი, – ეგრე უნდაო, რომ ყოველ ცისმარა დღეს ეშინოდეს, თორემ ღორის მკბენარსავით, რომ გლექკაცი ფეხზე დაისო, თავზედ აგაცოცდებო. მამ! შიში შეიქმს სიყვარულსაო“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 139).

ავტორის რეაქცია არ აყოვნებს:

„ოლონდაც, ჩემო ლუარსაბ, ოლონდაც!

ის კი არ იცოდა ამ ბედნიერმა ადამიანმა, რომ უმიზეზო და ამგვარ ტყუილ-უბრალო აპილპილებაზედ გლექებს სულ სხვა მსჯელობა და დასკვნა აქვთ ხოლმე. ეჰ, შენ რაც უნდა სთქვა, მკითხველო, და ამ ცოლ-ქმარს კი ეგონა, რომ თუ მუცელი აქვთ, ამ-გვარ ყმების მოხმარების ცოდნისგან აქვთ.

ამისთანა სულელობას ჩვენი გულწრფელი თავადი ეძახდა ბიჭების „დანოკე-ბასა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 139).

ამ ტიპის გადაკვეთები ავტორისა და პერსონაჟის პოზიციებისა მრავლადაა თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ და მათი ერთიანობა აყალიბებს დროის „ნერტილხაზოვან“ სტრუქტურას. ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ დრო-სივრცული კონსტრუქციები,

რომლებიც რეალისტების შემოქმედებაში იკვეთება, მათი შემოქმედებითი პრინციპები-სა და მსოფლმხედველობრივი შეხედულებების წარმოჩენას ემსახურება. ავტორისეული და პერსონაჟისეული დროული პლასტების ურთიერთობის წერტილბაზოვანი მოდელი ის სტრუქტურული რგოლია, რომელიც მკვეთრად ასახავს რეალური და მხატვრული დროის კორელაციის ხარისხს, იგი დროული პლასტების ურთიერთმიმართების ერთ-ერთი ბრწყინვალე და ესთეტიკურად ფასეული ვარიანტია.

კონცეპტუალური დრო-სივრცე, რომელიც თავს იჩენს თხზულებაში „კაცია-ადამიანია?!“ ავტორისეულ დრო-სივრცულ ყალიბში თავსდება. ზემოთ ჩვენ განვმარტეთ კონცეპტუალური დრო-სივრცე და შევთანხმდით განსაზღვრებაზე, რომელიც მისაღები გვეჩვენება. კონცეპტუალური დრო-სივრცის ანალიზი ინტერპრეტირებულის ინტერპრეტაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ავტორი მსჯელობს. მართებულად მიუთითებენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო:

„შეიძლება დავაყენოთ ესთეტიკური შემეცნების სპეციფიკის პრობლემა. კონცეპტუალური... სივრცისა და დროის პირობებში ასეთი შემეცნება, ძირითადად, ლოგიკურია... სრულიად დასაშვებია, რომ ადამიანური შემეცნების პროცესის ხასიათი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დრო-სივრცულ ურთიერთობასთან, რომლის ფარგლებშიც ხორციელდება შემეცნების პროცესი“ (ზობოვი... 1974: 14).

თავს უფლებას ვაძლევთ, ვამტკიცოთ, რომ კონცეპტუალური დროისა და სივრცის პირობებში განხორციელებული ესთეტიკური შემეცნების პროცესი ი. ჭავჭავაძის პროზაში ყოველთვის პირდაპირ დამოკიდებულებაშია რეალურ დრო-სივრცულ პლასტებთან. ილიას პროზაში არ გვხვდება განყენებული კონცეპტუალური მოდელები, ისინი ყოველთვის ასახავენ ავტორის როგორც გარესამყაროს აქტიური წარმომადგენლის მიმართებას მხატვრულ მიკროსამყაროსთან. შემეცნების ლოგიკურობა ნაწარმოების მთავარი სათქმელის არსითაა განპირობებული:

„ვინც ლუარსაბის სახეში თავის-თავს იცნობს, ვინც ლუარსაბზედ დაწერილს თავის თავზედ მიიღებს, ის, რასაკვირველია, ლაფის სროლას დამინწყებს და „გიჟიას“ დაუძახებს ამ მოთხრობის უხეირო დამწერსა. ეს კარგად იცოდნენ, რომ ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ჭირზედა ვწერთ“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 124).

„საზოგადო ჭირი“ არის ძირითადი პრობლემა, რომელიც ალღევებს ავტორს. შესაბამისად, ავტორის მიერ დამოუკიდებლად არსებული ჭეშმარიტების გააზრება, განხორციელებული კონცეპტუალური დროისა და სივრცის დონეზე, უზრუნველყოფს ობიექტური ფონის შექმნას მხატვრულ ნაწარმოებში განვითარებული მოვლენებისათვის.

მაგალითად:

„რა იცოდნენ ამათ, რომ თავისის ქცევით, თავისის ცხოვრებით არისხებდნენ ღმერთსა, რომელსაც თავისი სული ამათთვის შთაუბერია.

– ვაჟო! მე ვარისხებ ღმერთსაო? – გეტყოდათ გოცებით ლუარსაბი: – წირვა – ლოცვას მე არ ვაკლდები, კაცი მე არ მამიკლავს და კაცისთვის მე არ მამიპარავს, – რაზედ ვარისხებ ღმერთსა?

მართალი ხარ, ჩემო ლუარსაბ, შენ კაცი არ მოგიკლავს, კაცისთვის არ მოგიპარავს, ერთის სიტყვით – რაც არ უნდა გექნა, არ გიქნია, – ესეც კარგია: უარარაობას ეგა სჯობია. მაგრამ ეხლა ეს უნდა გკითხო: რაც უნდა გექნა, ის კი გიქნია?

დიად, – მეტყვი შენ, – მისვამს და მიჭამია, არც ერთი დღე მშიერი არა ვყოფილვარ.

მითომ პასუხი ეგ არის? წირვა-ლოცვას არ ვაკლდებიო. რა გამოვიდა? იქ ყოველთვის გსმენია ჩვენთვის ჯვარცმულის ქრისტეს სიტყვა: „ვითა მამა ზეცისა

იყავ შენ სრულიო“. აბა, ან ერთს წამს შენს სიცოცხლეში მაგისტვის სცდილხარ? არა, შენ მაგისტვის არა სცხოვრობ: შენ სცხოვრობ, რომ სვა და სჭამო, და არა იმისთვის სჭამ და სვამ, რომ იცხოვრო, ისე იგი ეცადო – რომ ვითა მამა ზეცისა იყო შენც სრული“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 166).

ავტორის მსჯელობა ადამიანის ცხოვრების პრინციპებზე, ზოგადად, კაცის სულიერ და აზრობრივ პოტენციაზე, პერსონაჟის დრო-სივრცულ ველთან კავშირში იკვეთება. ავტორისეული კონცეფცია პირდაპირ დამოკიდებულებაშია პერსონაჟის ტიპთან.

აი, მაგალითად:

„ფერი ფერსაო, მადლი ღმერთსაო“, – ნათქვამია, ფერი ფერს შეხვდა და ერთმანეთი შეიფერეს. ეს შეფერება ჩვენში ცოტასა აქვს მიღებული სიყვარულად? კარგი რამ არის ქართველი კაცი: ბედსაც და უბედობასაც თანასწორად ემორჩილება ხოლმე. არც ერთისთვის გაიხეთქს თავს და არც მეორისთვის დაიწყებს ბრძოლასა, – და არის ასე ყველგან ერთნაირად გულგრილი და შეუპოვარი. ამ გულგრილობას და შეუპოვრობას კმაყოფილებად აღიღებენ; კმაყოფილება კიდეც, ვილაცამა სთქვა – ბედნიერება არისო. ბევრჯერ უთქვამთ დარბაისელთ მოხუცებულთ ჩემთვის, რომ ახალთაობას იმითი მაინც ვჯობივართო, რომ ჩვენ ცოტას კმაყოფილებიცა ვართო. მე კი გავჩუმებულვარ და გამიფიქრია: „კმაყოფილება კაცის მომაკვდინებელი სენია. ბედნიერია ახალი თაობა, თუ მართლა ის კმაყოფილება არა აქვს. იმედი თუა სადმე, ამაში უნდა იყოს: უმადლონი სჯერდებიან მას, რაც არის, ამიტომაც იმათში უფრო ბევრია ბედნიერი, მადლიანნი კი ძნელად: ამათ ყოველთვის უკეთესი უნდათ იმიტომ, რომ კარგს უფრო კარგი მოსდევს თანა, „მჯობს მჯობი არ დაეღვევო“, – ნათქვამია.

ჩვენი ცოლ-ქმარნი კი ამისთანანი არ იყვნენ: ამათ თავიანთ ცხოვრებაზედ „მჯობი“ ცხოვრება არ ეგონათ ქვეყანაზედ“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 192-193).

თხზულების ბოლო თავი ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელის ორივე სტრუქტურული კომპონენტის – რეალური დრო-სივრცისა და კონცეპტუალური დრო-სივრცის სინთეზს გვთავაზობს.

თხზულების დამამთავრებელ თავში კონცენტრირებული ავტორისეული დრო-სივრცე განამტკიცებს ავტორის როგორც გარეშე დამკვირვებლისა და ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მარეგულირებლის პოზიციას:

„– როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 220).

პერსონაჟის ბედი ავტორის ხელთაა. იგი რეალური ანმეოს პოზიციიდან გვამცნობს პერსონაჟთა შემდგომ ხვედრს. მათი ხვედრი უსახელო სიკვდილია, უნაყოფო დასასრულია. რატომ?

აქ რეალური დრო-სივრცე ადგილს უთმობს კონცეპტუალურ დროსა და სივრცეს, რომლის დონეზეც ავტორის მსჯელობა ჭეშმარიტების შემეცნების ურთულეს პროცესად გარდაიქმნება:

„ნაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამიწის ზურგზედა. რისთვის მოვიდნენ და რისთვის ნავიდნენ?“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 221).

თხზულებაში აღწერილ მოვლენათა ავტორისეული ინტერპრეტაცია მოცემულია იმ ობიექტური ჭეშმარიტების ფონზე, რომელიც ერთი და ურყევია ყველასათვის: ადამიანი მოაზროვნე და მეტყველი სუბიექტია და მისი ცხოვრება საკუთარი თავის შემეცნების დაუსრულებელი მცდელობა უნდა იყოს. წინააღმდეგ შემთხვე-

ვაში ადამიანს აღარაფერი განასხვავებს პირუტყვისაგან: „მე მიყვილია და გათენდება თუ არა – ეგ ღმერთმა იცის!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 221).

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ უაღრესად საინტერესო კუთხითაა მოცემული ავტორისა და მკითხველის დრო-სივრცული პლასტიკების ურთიერთობა, მაგრამ დანვრილებით მსჯელობას ამ საკითხზე ცალკე თავში შემოგთავაზებთ.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ თხრობა მესამე პირში ნარმოებს და ავტორი მოქმედ პირად არ გვევლინება. თხზულებას ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალი გამოარჩევს: ავტორისეული დრო-სივრცე განსაზღვრულია არა მარტო უშუალოდ რეალური დრო-სივრცის ყალიბით, არამედ – მხატვრული სიტყვის ინტონაციური ყალიბითაც.

ვფიქრობთ, ავტორისეული ქრონოტოპის მხატვრული სიტყვის ინტონაციურ მნიშვნელობაზე დაყრდნობით განსაზღვრა სრულიად ნოვატორული მოვლენა იყო ქართული რეალისტური პროზისათვის. თხზულებამ „სარჩობელაზედ“ შექმნა მხატვრული სიტყვის ინტონაციიდან გამომდინარე ავტორისეული დროული და სივრცული მოდელების განსაზღვრის პრეცედენტი.

ამრიგად, რეალური მაკროსამყაროს მიმართება მხატვრულ მიკროსამყაროსთან თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ რამდენადმე ნოვატორული ასპექტითაა ნარმოდგენილი.

თხრობა ზედმინევნითი სიზუსტით აირეკლავს ავტორისეული ქრონოტოპის არაერთგვაროვნებას: ერთი მხრივ, თხრობა ნარმოებს ავტორისეული ანმყოს პოზიციიდან და, მეორე მხრივ, თხზულების უმეტეს ნაწილში ავტორი იმყოფება „უჩინარი დამსწრის“ პოზიციასში. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

ავტორისეული ანმყო თხზულების დასაწყისშივე იკვეთება: „შუა ზაფხული იყო. მინდვრები და ქედები გოლვას სულ მთლად გადაეჭვნო და ფერი ეცვლევინებინა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 221) და ა.შ. ა.შ. ცხადია, რომ ავტორისეული რეალური ანმყო ემიჯნება სიუჟეტურ დროს. შესაბამისია ავტორისეული სივრცის მიმართება მხატვრულ სივრცესთან: თხზულების დასაწყისში მოცემული ბუნების სურათის აღწერა თხრობის ნეიტრალურ სტილს ემორჩილება. ავტორი არ მოძრაობს და აღწერს მხოლოდ იმას, რაც მის მხედველობის არეში ხვდება – გვალვისაგან გაცრეცილ მინდვრებსა და ქედებს, ლოჭინის ხევს, წყლის პირას გამწკრივებულ ღვინის ურმებს და ა.შ. ავტორი ყურადღებით აკვირდება თავის ოპტიკურ ფოკუსში ჩატეულ სივრცეს, აღწერს მის ყოველ ცვალებადობას, მხოლოდ თავს იკავებს სუბიექტური ემოციებისგან და დასკვნებისაგან. იგი ახდენს ფაქტის კონსტატაციას და არ აფასებს მას. განსხვავებულია ავტორის პოზიცია პორტრეტთან როგორც მიკროსივრცულ მოდელთან მიმართებაში. ამას ადასტურებს ავტორის აქტიურობა ძმების გარეგნული დახასიათების პროცესში:

„ხევის ყურიდამ ორი ყმანვილი გამოვიდა გზაზედ. ორივეს ტანზედ სალდათის მაუდის „კურტკები“ ეცვათ. ერთს მათგანს თავზედ ეხურა უშველებელი ჩერქეზული ქუდი. ქუდი ისე ჩამოფხატოდა თავზედ, რომ ცხადი იყო, ქუდის პატრონი სხვა ყოფილა და მხმარებელი სხვაა... ჩერქეზულქუდიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტის წლისა იქნებოდა, მეორე ან თოთხმეტისა, ან ხუთმეტისა... იმისი (უფროსის) სხარტე და ფირფიტა ნიკაპი, იმისი წვრილი, სწრაფი და მოუსვენარი თვალი, ჩქარ-ჩქარი თვალთა ხამხამი ცხადად ამბობდა, რომ ამ კაცის კანში რალაც უფხო გულია დამალული...

ამისი (უმცროსის) შავი და ღრმა თვალები მკვახედ გამოიყურებოდნენ... პირველი იმისთანა იერის ყმანვილი იყო, რომ კაი კაცის კვალზედ წავიდოდა, – შესამჩნევი არა იქნებოდა რა, ავის კაცის კვალზედ დადგებოდა, – ქურდ-ბაცაცობის მეტს ვერაფერს ვერ შესძლებდა. მეორეს კი სხვა ნიშან-წყალი ჰქონდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 225).

თხზულების მეორე თავში სიტუაცია რადიკალურად იცვლება. ავტორი კვლავ ქმნის გარკვეულ მხატვრულ-სივრცულ გარემოს და მხატვრულ ობიექტად ამჯერად ხალხმრავალ ავლაბრის მოედანს ირჩევს. იწყება ავტორის გაორება სივრცეში: სივრცე ორმაგი ფუნქციით იტვირთება. წარმმართველია პერსონაჟის – პეტრეს ოპტიკური პოზიცია და სივრცული გარემოც მხოლოდ მისი პოზიციიდან აღიქმება. პეტრე მიკროსივრცული გარემოს ცენტრია და მის გარშემო კონცენტრირდება ყველა საჭირო დეტალი. ავტორს აღარ აკმაყოფილებს ოდენ რეალური სივრცული გარემო, რომელშიც რეალები ანმეოს პირობებში იმყოფება და იტვირთება „უჩინარი დამსწრის“ ფუნქციით. იგი, ერთი შეხედვით, პასიურია და მოქმედებას უპრეტენზიოდ უმორჩილებს პერსონაჟს. გაბატონებულია პერსონაჟის სიტყვა, მაგრამ მოვლენათა დაძაბულობის მუხტის ზრდის პარალელურად თანდათან მატულობს სიტყვის ინტონაციური ძალა, სიტყვის ინტონაცია აშკარად შეიცავს ავტორის პოზიციას. ავტორი ითავისებს სივრცეს და სიტყვის ინტონაციური სიმძლავრე ამჟღავნებს მის მიმართებას კონკრეტულ პასაჟში მიმდინარე მოვლენებისადმი, საცნაურს ხდის მის გადამწყვეტ როლს პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პლასტების გახსნაში:

„იქმნება არა მხოლოდ ბგერა, არამედ ფასეული ბგერა; სიტყვის შექმნა ფასეულია მხოლოდ მისი ინტონაციის თვალსაზრისით... სიტყვის ინტონაციური მხარის მნიშვნელობაში ჩვენ ვგულისხმობთ მის უნარს, ასახოს მოსაუბრის, მთხრობელის მიმართების მრავალფეროვნება აღწერილი მოვლენისადმი“ (ბახტინი 1986ა: 83).

ავტორი უჩინარია, მაგრამ შინაგანად აქტიური: იგი პეტრესთან ერთად მოძრაობს სივრცეში, ხედავს იმასვე, რასაც ხედავს პეტრე, ესმის იგივე, რაც ესმის პეტრეს. ავტორი არ ფიგურირებს, მაგრამ პერსონაჟის აზრობრივი და სულიერი მოდელების რღვევის დასაწყისი არ მოიაზრება ავტორის აქტიური ჩარევის გარეშე; ავტორი ითავისებს მხატვრულ სივრცეს და, სიტყვის ინტონაციურ მხარეზე დაყრდნობით, უშუალოდ მონაწილეობს პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტის გახსნის პროცესში. რამდენიმე ადგილას მისი აქტივობა ვერ თავსდება „უჩინარი დამსწრის“ ყალიბში და რეალური დრო-სივრცით განსაზღვრული ცალკეული დასკვნების სახით ფორმდება. მაგალითად:

„ძნელი რამ არის, როცა გუნება თავში გამწვევ ცხენსავით დალოჯავს ჭკუის ლაგამს და ცალმხრივ გაინევს“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 233).

„აბა თვალთმაქცობამ ტყუილი მართლად როგორ უნდა მაჩვენოს ამ დროულ კაცსაო. და მართალი კი რომ ტყუილი გამომდგარიყო, ეგ არაფერი; მაგას როგორღაც უფრო ადვილად ჰყაბულდებოდა ჩვენი პეტრე“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 235).

სიტყვის ინტონაციური სიმძლავრე წარმოაჩენს ავტორის არა მხოლოდ აზრობრივ პოზიციას, არამედ აღქმადს ხდის თვალთაგან მიფარებულ მის მიმიკასა და ჟესტიკულაციას. ავტორის შინაგანი დაძაბულობის კულმინაციად მიგვაჩნია თხზულების მეოთხე თავი:

„უფრო გამალებული წავიდა პეტრე ავლაბრის ბაკებისაკენ. გული არ უთმენდა... პეტრე მიდიოდა, მაგრამ გული ფეხს უსწრებდა.

– რარიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივიღივარ და ვე-  
ლარ მივსულვარო; ბოლოს, როგორც იყო, მივიდა. ოფლი ნურნურით ჩამოსდიოდა  
და სულს ძლივს იბრუნებდა დაღალულობისაგან“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 237).

ფრაზა აჩქარებულია, ემოციური, კალეოდოსკოპური. სიტყვა ფორმალურად  
ასახავს პერსონაჟის განწყობილებას და ფიზიკურ სიჩქარეს, სირბილს, ინტონაცი-  
ურად – იმ დაძაბულ შინაგან რიტმს, რომელიც ავტორის, შემოქმედის პოზიციიდან  
ამოხეთქავს.

„რიტმი იწყება იქ, – შენიშნავს ს. მიხოელსი, – სადაც არის განვითარების  
პროცესი. რიტმს აქვს განსაზღვრული მიზანსწრაფულობა და საუბარი რიტმზე შე-  
საძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა არის პროცესი, როცა ჩვენ თვალს ვადევნებთ  
მოვლენის განვითარებას... რიტმი გულისხმობს დაპირისპირებულობათა და წინა-  
აღმდეგობათა დაძლევას: რიტმი ბრძოლის გამოხატულებაა... ამდენად, მტკიცება  
იმისა, რომ რიტმულობა შესაძლებელია იდეის გარეშე, იდეური ჩანაფიქრის გარე-  
შე, გარეშე იმისა, რამაც შენ დაგაძაბა და ფრთები შეგასხა... შეუძლებელია“ (საფა-  
როვი 1974: 101).

რიტმის მძაფრი შეგრძნება, რომელიც თხზულების მეოთხე თავის დასაწყისში  
იჩენს თავს, ადასტურებს ავტორის როგორც „მუდმივი დამსწრის“ ფუნქციის მნიშ-  
ვნელობას. რიტმი ამ შემთხვევაში არ არის კომპოზიციური ელემენტი, იგი არქი-  
ტექტონიკული ელემენტია. რიტმი აწესრიგებს არა მარტო სიტყვის მასალას, არა-  
მედ ქმნის იმ განსაზღვრულ ემოციურ ატმოსფეროს, რომელიც ავტორის შინაგანი  
ვნებათაღელვიდან, მისი შინაგანი დაძაბულობიდან მომდინარეობს.

ავტორისეული გაორება სივრცეში სრულ იზომორფულ დამოკიდებულებაშია ავ-  
ტორისეულ დროსთან: ავტორისეული დრო, ერთი მხრივ, წარმოდგენილი რეალური ან-  
მყოს ფორმით, თხზულების მეოთხე თავში კონცეპტირდება, იმუხტება და რიტმის მემ-  
ვობით შეგრძნებადი და მხატვრულად აღქმადი ხდება.

ვთვლით, რომ თხზულება „სარჩობელაზედ“ ბრწყინვალედ წარმოაჩენს რეა-  
ლური დრო-სივრცული მაკროსამყაროს მხატვრულ ქრონოტოპულ მიკროსამყა-  
როსთან მიმართების ინდივიდუალიზმს. რეალური დრო-სივრცე წარმოდგენილია  
ავტორისეული ქრონოტოპული მოდელით, რომელიც თავის თავში ამთლიანებს  
უშუალოდ რეალურ დრო-სივრცულ ფორმას და ფორმას, რომელიც მხატვრული  
სიტყვის ინტონაციურ სტრუქტურაზე დაყრდნობით ყალიბდება. სიტყვის ინტონა-  
ცია ამყარებს ავტორისეული, და, შესაბამისად, რეალური დრო-სივრცის მარეგუ-  
ლირებელ ფუნქციას. აქ სრულიად მართებულად ჟღერს მ. ბახტინის აზრი:

„შემოქმედის პიროვნების შინაგანად ორგანიზებული აქტიურობა არსებითად  
განსხვავდება პერსონაჟის გარეგანად ორგანიზებული პასიური პიროვნებისაგან,  
პერსონაჟი-ადამიანი არის მხატვრული ხედვის საგანი, ფიზიკურად და სულიერად  
განსაზღვრული. მისი განსაზღვრულობა აღქმადი და სმენადი, გაფორმებული გან-  
საზღვრულობაა. ეს არის სახე ადამიანისა, ხორცშესხმული და სულშთაბერილი პი-  
როვნება; შემოქმედს ვერ ვხედავთ, მისი ხმა არ გვესმის. იგი ყალიბდება და განიც-  
დება შინაგანად არა როგორც ხორცშესხმული, არამედ როგორც ხორცშემსხმელი,  
შემოქმედი და მხოლოდ შემდეგ ასახული გარკვეულ საგნებსა და მოვლენებში“  
(ბახტინი 1986ა: 88).

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ავტორისეული დრო-სივრცე, განსხვავე-  
ბით სხვა თხზულებებში განხილული ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელები-  
საგან, სტაბილურია. ავტორი მთხრობელის ფუნქციით იფარგლება.



თხზულების – „ოთარაანთ ქვრივი“ – ორიგინალობა განისაზღვრება არა ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელის ორიგინალობით, არამედ იმ საინტერესო სტილისტური ხერხით, რომლითაც ავტორისეული ქრონოტოპი რეალიზდება თხრობის პროცესში. თხრობა განზავებულია: ერთმანეთს ერწყმის ორი ნაკადი „სხვისაგან გაგონილი“ და უშუალოდ ავტორის მიერ აღქმული ამბები. სწორედ თხრობის ამ ორი სტილის სინთეზი ამყარებს კავშირს რეალურ და მხატვრულ დრო-სივრცულ ველებს შორის.

„სხვისაგან გაგონილის“ გადმოცემა ნოვატორულად ჟღერს: ავტორი ცდილობს თავი დააღწიოს თხრობის კლასიკურ დოგმებს და ყურმოკრულის, მონაგონის ფაქტორის დამკვიდრებით შექმნას თხრობის ინდივიდუალური სტილის პრეცედენტი. მაგალითად:

„გზირს ერთხელ ერთი ქათამი წაერთმია, – დიამბეგი მობრძანდა, სოფლად ქათმებს ვაგროვებთო, და ასეთი ვაი-ვაგლახი დაანია, რომ, ამბობენ, გუბერნატორამდე თავის ფეხით იარაო და ერთი ქათამი შვიდეულ დაუსვა მოურიდებელს გზირსაო“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 251).

ავტორი ეყრდნობა ამ ტიპის თხრობისათვის სპეციფიკურ ფრაზებს: „ამბობენ“, „თურმე“, „უნდა ეკითხოს“, ხანდახან, მეტი დამაჯერებლობისთვის, აკონკრეტებს კიდევ: „მე და ჩემმა ღმერთმა, ბარაქალა დედაკაციაო, – იტყოდა ხოლმე დათია ბადიაშვილი ოთარაანთ ქვრივზედ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 252), ან: „გიორგი ტყეში ყოფილიყო ჭიგოს საჭრელად. ომარაანთ მოჯამაგირე ენახა ტყეში“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 266) და სხვა. „სხვისაგან გაგონილის“ ინტერპრეტაციას, როგორც თხრობის სტილს, საკმაოდ მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ფუნქცია ეკისრება: იგი ერთგვარი წინაპირობაა ავტორის მიერ მოვლენების უშუალოდ აღქმისა. „სხვისაგან გაგონილის“ პერფორაციებით ავტორი თითქოს შორიდან უვლის პერსონაჟებს, ქმნის მათ სახეობრივ კონტურებს და მხოლოდ შემდეგ – ერთგვარი მონინებით – უშუალოდ აღწერს მოვლენებს. ავტორისეული დრო-სივრცე გამიჯნულია მხატვრული დრო-სივრცისაგან.

ავტორის ქრონოტოპი რეალური დროისა და რეალური სივრცის პარამეტრებით განისაზღვრება. ავტორი იშვიათად ამჟღავნებს საკუთარ პოზიციას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მისი ჩარევა ზოგადმნიშვნელოვანი დასკვნების სახეს იღებს. მაგალითად:

„რაში ჰგვანდნენ ერთმანეთს მძინარე და წამავალი!

მართალი უთქვამთ: წუთისოფელი... ზოგისათვის – მამინცვალიაო“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 323);

ან:

„მართლა, რომ ცოდოა! . .

მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო?

ერთიც ეს არის საჭირბოროტო და წყევა-კრულვიანი საკითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთის-სოფელში“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 326).

ავტორი არ ღალატობს თავის შემოქმედებით პრინციპს: მისი დრო-სივრცული მოდელი რეალურ მაკროსამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის გადებული ხიდია.

თუ თავს მოვუყრით და შევაჯამებთ ჩვენ მიერ განხილულ მასალას, შეიძლება დავასკვნათ შემდეგი:

ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაცია თხრობას, წარმოებულს პირველი პირისგან, განასხვავებს მესამე პირისგან წარმოებული თხრობისაგან.

პირველი პირისაგან თხრობა წარმოებს თხზულებაში „მგზავრის წერილები“. ავტორი პერსონიფიცირებულია და ტექსტი ეყრდნობა მგზავრი-მთხრობელის დრო-სივრცულ ველს. „მგზავრის წერილებში“ ავტორი მაქსიმალურად არის დაახლოებული მგზავრი-მთხრობელის პერსონაჟთან, მაგრამ მისთვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პარამეტრები მხოლოდ პირობითად ემთხვევა პერსონაჟისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცულ პარამეტრებს – მხატვრული მიკროსამყაროს პირობითი ხასიათი და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომორფიზმის საშუალებას არ იძლევიან.

პირველი პირისაგან წარმოებს თხრობა თხზულებაშიც „გლახის ნაამბობი“, მაგრამ ტექსტი, განსხვავებით თხზულებისგან „მგზავრის წერილები“, არ ეყრდნობა ოდენ ავტორისეულ თხრობას – თხრობის სადავეებს ძირითადად პერსონაჟი ფლობს. ავტორისეული ქრონოტოპი ამ თხზულებაში წარმოგვიდგენს რეალური დრო-სივრცისა და კონცეპტუალური დრო-სივრცის სინთეზს. უაღრესად საინტერესოა მოცემული ავტორისეული ქრონოტოპის მიმართება მხატვრულ ქრონოტოპთან: მათ შორის არსებული დროული და სივრცული ოპოზიციები პირდაპირ დამოკიდებულებაშია ავტორის მსოფლმხედველობრივ პრინციპებთან.

თხზულებებში „კაცია-ადამიანი?!“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს და ავტორისეული დრო-სივრცე მარეგულირებელი ფუნქციით შემოისაზღვრება. მაგრამ ფუნქციური მსგავსება არ გულისხმობს ავტორისეული ქრონოტოპების სტრუქტურულ ანალოგიებს დასახელებულ თხზულებებში: თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ ავტორისეული დრო და სივრცე რეალურ და კონცეპტუალურ დრო-სივრცულ სისტემებზე დაყრდნობით რეალიზდება, თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ გადამწყვეტ როლს სიტყვის ინტონაციური დატვირთვა კისრულობს, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ კი წარმმართველად თხრობის ორიგინალური სტილი გვევლინება.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა აღნიშნულ თხზულებაში თხრობის სტილი და ავტორისეული ქრონოტოპის სტრუქტურა არაერთგვაროვანია, მათ აერთიანებს თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციიდან მომდინარე ზოგადი პრინციპი: ავტორისეული დრო-სივრცული მოდელის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ მოდელთან ემორჩილება რეალიზმისათვის ნიშანდობლივ სტილისტურ კანონს და ასახავს რეალური დროისა და სივრცის მაქსიმალურად აქტიურ მიმართებას მხატვრულ დროსა და სივრცესთან. თხრობის პროცესში ფიქსირებული დრო-სივრცული ურთიერთობები, რომლებიც ავტორისეული და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელების ურთიერთდამოკიდებულებით იწოდება, წარმოადგენს მაკრო და მიკრო დრო-სივრცულ სამყაროებს შორის არსებული ურთიერთობის გლობალურ, მასშტაბურ აღქმას.

წინამდებარე თავში, ვაანალიზებდით რა ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას, დავაზუსტეთ რამდენიმე თეორიული ხასიათის მოსაზრება და ტერმინი, რომელთა გარეშეც შეუძლებლად გვეჩვენება დასახული პრობლემის სრულფასოვნად განსჯა.

## მხატვრული, ანუ სიუჟეტური დრო და სივრცე

ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ განვსაზღვრეთ მხატვრული დრო და სივრცე. განსაზღვრების თანახმად, მხატვრული დრო მოიაზრება როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში ორგანიზებულად აღწერილ ესთეტიკურად ფასეულ მოვლენათა დრო, ანუ სიუჟეტური დრო, მხატვრული სივრცე კი – როგორც სიუჟეტური სივრცე, ანუ ილუზორული, წარმოსახული სამყარო, რომლის ფონზეც მოქმედებენ, არსებობენ და აღიქმებიან პერსონაჟები, საგნები, დეტალები. ჩვენ აღვნიშნეთ, აგრეთვე, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული დროული და სივრცული პარამეტრების სინთეზი განაპირობებს დრო-სივრცული ხანგრძლივობის, ანუ დრო-სივრცული კონტინუუმის შექმნას, რაც განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების როგორც ესთეტიკურად ფასეული ქმნილების მხატვრულ-სტრუქტურულ მთლიანობას.

მხატვრული ქრონოტოპის სათავეები ხელოვნების სინკრეტიზმის ეპოქაში უნდა ვეძიოთ. ხელოვნების როგორც ადამიანის ცნობიერების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმის ჩამოყალიბება თავისთავად გულისხმობდა მისთვის სპეციფიკური დროული და სივრცული განზომილებების დამკვიდრებას. ხელოვნების დარგების შემდგომი დიფერენციაციის შედეგად ხელოვნების თითოეული დარგი სრულიად ორიგინალური და თავისებური ქრონოტოპის მატარებლად მოგვევლინა. ქრონოტოპის სტრუქტურულმა არაერთგვაროვნებამ ბევრად განაპირობა ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ესთეტიკური გააზრების პოზიციური არაერთგვაროვნება.

ნაშრომის პირველ თავში ჩვენ მოვიხსენიეთ საყოველთაოდ გავრცელებული თეორია ქრონოტოპულ სტრუქტურებზე დაყრდნობით ხელოვნების დარგების კლასიფიკაციის შესახებ, რომლის თანხმადაც დარგები დაყოფილია სივრცულ, დროულ და დრო-სივრცულ სახეობებად. ვიმეორებთ, რომ მსგავსი მოსაზრება არ მიგვაჩნია მართებულად: ხელოვნების ესა თუ ის დარგი შეიძლება იყოს პრიორიტეტულად დროული ან სივრცული, სინქრონულად დრო-სივრცული მაგრამ არავითარ შემთხვევაში – მხოლოდ სივრცული ან მხოლოდ დროული. მსგავსი დიფერენციაცია არ შესაბამება ხელოვნების ქმნილების აღქმის სპეციფიკას.

„ადამიანის ცნობიერებაში, – მიუთითებს მ. საფაროვი, – ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილება აღიქმება როგორც ერთმანეთის მონაცვლე ელემენტების თანამიმდევრობა, ერთგვარი განვითარება... ადამიანის ცნობიერებაში სტატიკური ობიექტიც – ფერწერული ტილო, სკულპტურა, ოქრომჭედლობა – უეჭველად აღიქმება დროში როგორც სახეთა მონაცვლეობა... ჯერ კიდევ როდენმა, განიხილავდა რა ა. ვატოს კომპოზიციას „გაცურვა კუნძულ ციტერაზე“, გვიჩვენა, რომ ერთ გამოსახულებაში სხვადასხვა დროს აღნუსხული მოვლენების თანამიმდევრული ერთიანობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ინარჩუნებს თავის მხატვრულ ფასეულობას, თუ იგი ამავე თანამიმდევრობით გაიაზრება აღქმის პროცესშიც. განიხილავ-

და რა მოქმედების დინამიკას რუდის ცნობილ სკულპტურაში „მარსელიეზა“, როდენი აღნიშნავდა, რომ მასში შერწყმულია სხეულის სხვადასხვა ნაწილების განლაგება, რომელიც ესადაგება მოძრაობის თანამიმდევრობას... მხოლოდ იმის წყალობით, რომ გამოსახულება აერთიანებს სხვადასხვა დროს ფიქსირებული კადრების თანამიმდევრობას, შესაძლებელი ხდება სკულპტურასა და სახვით ხელოვნებაში ქმედების დინამიკის გადმოცემა... ვ. ფავორსკი ხშირად, აღძრავდა რა თავის სტატიებში დროის პრობლემას, მიიჩნევდა: „კომპოზიცია“ ეს არის სხვადასხვა დროული პლასტების ერთიანობა გამოსახულებაში“... სახვითი ხელოვნების ნიმუში ან არქიტექტურული ძეგლი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იძენს ესთეტიკურ ფასეულობას, თუ იგი დინამიკურად აღიქმება ცნობიერებაში. აქ იგი აბსოლუტურად ემსგავსება მუსიკალურ სიმფონიას ან ლიტერატურულ პოემას.

რეალურ სხვაობას ხელოვნების დარგებს შორის, რომლებსაც ტრადიციულად „სივრცულს“ ან „დროულს“ ვუნოდებთ, მათი შესრულების დეტერმინაციის საშუალებათა სხვაობა განაპირობებს“ (საფაროვი 1974: 93, 94, 96).

მხატვრული ლიტერატურისათვის სპეციფიკურ ქრონოტოპში დომინირებს მხატვრული დროის ელემენტი. დრო წარმართველია, ყოვლისმომცემელია, თუმცა განფენილია სივრცეში. დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართება ტექსტში ბევრად განისაზღვრება თავად ლიტერატურული ეპოქის სპეციფიკით. კლასიკურ რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში სივრცის როლი საკმაოდ გააქტიურებულია, ვინაიდან სივრცის დეტალიზება, მისი ფუნქციის გაღრმავება იძლევა ობიექტურ რეალობასთან ტექსტის მაქსიმალური დაახლოების საშუალებას, ანუ წარმოადგენს ნიმუშის ორიგინალთან დაახლოების საუკეთესო სტილისტურ ხერხს. თუ მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში დრო აშკარა დომინანტაა, ხოლო სივრცე – მისი უკანა პლანი, რეალისტურ ლიტერატურაში უპირატესობა ენიჭება მხატვრული დროისა და სივრცის ერთიანობის პრინციპს. სივრცე ინტენსიფიცირებულია დროში და იქმნება ის შინაგანი რიტმი, რომელიც აზრობრივად დასრულებულ სახე აძლევს მხატვრულ ქმნილებას.

მხატვრული დრო, რომელიც კონცენტრირებულია ლიტერატურულ ნაწარმოებში და მისი მხატვრული ქრონოტოპის წამყვან, მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს, უაღრესად საინტერესო ტიპოლოგიური მახასიათებლებით გამოირჩევა. ასევე საინტერესო სტრუქტურული თავისებურებებით გამოირჩევა მხატვრული სივრცეც.

რეალისტური ლიტერატურა მხატვრული დროისა და სივრცის სტრუქტურული შემადგენლობისა და ფუნქციური მნიშვნელობის მისთვის სპეციფიკურ ინვარიანტებს გთავაზობს. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

## **2.1 მხატვრული დროის სტრუქტურა და მისი რეალიზების ფორმები ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში**

მხატვრული დროის ფენომენი, ცხადია, არსებობს დროის ორი ძირითადი ფორმის, რეალური და ფსიქიკური დროის პირობებში. რეალური დრო ობიექტურ-ფიზიკური განზომილებაა, რომელიც ასახავს რეალურად მიმდინარე პროცესების

თანაარსებობასა და ცვალებადობას, ფსიქიკური დრო კი, განსხვავებით რეალური დროისაგან, აირეკლავს სუბიექტის შეგრძნებების, შთაბეჭდილებების, განწყობილების ცვალებადობის პროცესს.

მხატვრულ დროს გარკვეული დამოკიდებულება აქვს როგორც რეალურ, ისე ფსიქიკურ დროსთან. მხატვრული დროის ფსიქიკურ დროსთან მიმართებაზე ჩვენ ქვემოთ შევჩერდებით, ამჯერად კი მიმოვიხილავთ მხატვრული და რეალური დროისათვის ნიშანდობლივ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს.

ზ. ტურაევა ნაშრომში „დროის კატეგორია, გრამატიკული და მხატვრული დრო“, უდარებს რა ერთმანეთს მხატვრულ და რეალურ დროულ სისტემებს, აყალიბებს ერთგვარ სქემას, რომელიც ასახავს ამ დროული განზომილებების საერთო და განმასხვავებელ თვისებათა სისტემას.

რეალური დროის მახასიათებლებია:

1) ერთგანზომილებიანობა – „ეს ნიშნავს, რომ დროში მოვლენის მდებარეობის განსაზღვრისათვის საკმარისია ერთი კოორდინატის არსებობა: ათვლის წერტილიდან ხანგრძლივობის მითითება“ (ტურაევა 1979: 18);

2) უწყვეტობისა და წყვეტადობის ერთიანობა – „როგორც მატერიის არსებობის ფორმა, დრო უწყვეტია, რადგანაც მატერია მარადიულია და უსასრულო... როგორც ობიექტების უსასრულო სიმრავლის არსებობის ფორმა, სადაც თითოეულ ობიექტს თავისი ინდივიდუალური დრო ახასიათებს, რეალური დრო წყვეტადია, იგი თვითონ გვევლინება ინდივიდუალურ დროთა უსასრულო სიმრავლედ“ (ტურაევა 1979: 22);

3) მოძრაობა – „მოძრაობა ობიექტური დროის ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი თვისებაა... ფიზიკური დრო ვერ გაქრება, იგი მატერიის ატრიბუტია“ (ტურაევა 1979: 23);

4) შეუქცევადობა (ერთმიმართულებიანობა) – „რეალური დრო არამარტო მოძრაობს, არამედ მოძრაობს წარსულიდან მომავლის მიმართულებით“ (ტურაევა 1979: 23);

5) მონესრიგებულობა – „ობიექტური დრო მონესრიგებულია: დროის მონესრიგებულობა ნიშნავს განლაგებას გარკვეულ წრფივ სისტემაში, სადაც მოვლენები აღინიშნება როგორც შედარებით ადრეულები და შედარებით გვიანდლები, მათ შორის დამყარებულია მიმართება ადრე-გვიან“ (ტურაევა 1979: 25).

განსხვავებით რეალური დროისაგან, ზ. ტურაევას აზრით, მხატვრული დრო:

1) მრავალგანზომილებიანია – „მხატვრული დროის მრავალგანზომილებიანობა კარგად იკვეთება იმ ნაწარმოებებში, სადაც მოქმედება ვითარდება პარალელურად სხვადასხვა ადგილას და სხვადასხვა დროს“ (ტურაევა 1979: 19);

2) შექცევადია (მრავალმიმართულებიანი) – „რეტროსპექცია, დროული წესრიგის რღვევა, მოვლენათა თანამიმდევრობის აღრევა სიუჟეტის სტრუქტურული ორგანიზების ჩვეული ხერხია, რომელიც ჯერ კიდევ კლასიკური რომანის კომპოზიციას ახასიათებდა“ (ტურაევა 1979: 23);

3) მოუნესრიგებელია – „მხატვრულ დროს შეუძლია გარდაქმნას დროის ერთ-ერთი ყველაზე ფუნდამენტური თვისება – მონესრიგებულობა. თუ რეალურ სამყაროში შედეგი ვერ გაუსწრებს წინ მიზანს, მხატვრულ სამყაროში მსგავსი მოვლენა მიღებულია. ამ მიმართებათა სტრუქტურული სხვაობა არ არის გამყარებული“ (ტურაევა 1979: 27).

ზ. ტურაევა მიიჩნევს, რომ მხატვრულ დროს, ისევე როგორც რეალურ დროს, ახასიათებს მოძრაობა, მაგრამ განსხვავებით რეალური დროისაგან, ის შეიძლება გაჩერდეს: „მხატვრული დრო... შეიძლება გაჩერდეს ავტორის ხელით. შეჩერებული დრო, „გაქვავებული დრო“, ფილოსოფიური თვალსაზრისით, პარადოქსია, რადგან „გაქვავებული დრო“ გამქრალი დროა... მაგრამ ლიტერატურის ისტორია იცნობს ასეთ შემთხვევებს... „მოძრაობის“ ნიშნის პარალელურად მხატვრული დრო „სტატიკურობის“ ნიშნის მატარებელიცაა“ (ტურაევა 1979: 23).

ზ. ტურაევას აზრით, რეალურ და მხატვრულ დროს სრული ტიპოლოგიური თანხვედრა აქვთ წყვეტადობა/უნწყვეტობის თვალსაზრისით: „მხატვრული დროც წყვეტადობისა და უწყვეტობის ერთიანობას წარმოადგენს. მხატვრული დრო უწყვეტია, რადგან შეიძლება აღვიქვათ როგორც მოვლენათა ერთი ნაკადი, თხრობის სხვადასხვა ეტაპების, ნაწყვეტების მთლიანობა. მხატვრული დრო წყვეტადია, რადგან დროის მთლიანი კასკადი შეიძლება დაიყოს ცალკეულ ფაზებად, ეპიზოდებად, მოვლენებად“ (ტურაევა 1979: 22).

მაგრამ მხატვრული დროის ტიპოლოგიური მახასიათებლების ნუსხა მხოლოდ აქ ჩამოთვლილი თავისებურებებით არ შემოიფარგლება. მხატვრული დრო შეიძლება იყოს:

- 1) გარკვეული ხანგრძლივობის მქონე;
- 2) სასრული ან უსასრულო;
- 3) ჩაკეტილი ან ღია.

მხატვრული დროის ეს თვისებები მეტ-ნაკლები აქტივობით ვლინდება სხვადასხვა გვარისა და ჟანრის ნაწარმოებში.

მხატვრული დროის ხანგრძლივობა გულისხმობს „დისტანციას პირველ და უკანასკნელ (დროში) მოვლენებს შორის, რომლებიც ასახულია ტექსტში. იმდენად რამდენადაც, მოვლენათა დრო შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ან როგორც სრული, ანუ უწყვეტი ხანგრძლივობა, ან როგორც დროის მონაკვეთებით გამიჯნული მომენტების ხანგრძლივობა, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მსჯელობა უშუალოდ მოვლენათა დროზე და მოვლენათაშორის დროზე“ (მედრიძე 1974: 122), ანუ დროულ პაუზებზე.

სიუჟეტური სასრულობისა და უსასრულობის პრობლემა უკავშირდება ნაწარმოების დასასრულისა და დასაწყისის პრობლემებს და სხვადასხვა ჟანრულ სიბრტყეზე სხვადასხვაგვარად მოიაზრება.

„ღია“ და „ჩაკეტილი“ მხატვრული დროის განსაზღვრებას ნათლად აყალიბებს დ. ლიხაჩოვი:

„ერთი მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება იყოს „ჩაკეტილი“ თავის თავში, მიმდინარე მხოლოდ სიუჟეტის ფარგლებში, მონწყვეტილი ნაწარმოების საზღვრებს მიღმა მიმდინარე მოვლენებისაგან. მეორე მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება იყოს „ღია“, ჩართული დროის მასშტაბურ ნაკადში და განვითარებული გარკვეული ისტორიული ეპოქის ფონზე“ (მოტილიოვა 1974ბ: 190).

ვფიქრობთ, მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების ნუსხა არ იქნება სრულყოფილი, თუ არ გამოვყოფთ მის კიდევ ერთ, ჩვენი აზრით, უაღრესად მნიშვნელოვან თვისებას: მხატვრული დრო წარმოსახვითია. თუ რეალური დრო თავისი არსით ობიექტურია, ფიზიკურად არსებული, მხატვრული დრო რეალურ განზობილებათა მიღმა დგას. იგი ხელოვნურად შექმნადია. მხატვრულ

დროს ქმნის სუბიექტი – ავტორი, რომელიც თავად რეალურ დროით განზომილებაში იმყოფება და მხოლოდ შემოქმედებითად აყალიბებს მხატვრულ დროს. ვფიქრობთ, რომ სწორედ იმპროვიზებული დროული გარემო, რომელიც ახასიათებს მხატვრულ ნაწარმოებს, განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების და, ზოგადად, ლიტერატურის პირობით ხასიათს.

ამრიგად, მხატვრული დრო წარმოსახული, პირობითი დროა, რომელსაც ახასიათებს მრავალგანზომილებიანობა, შექცევადობა, მოუნესრიგებლობა, მოძრაობა, გარკვეული ხანგრძლივობა. მხატვრული დრო შეიძლება იყოს წყვეტადი ან უწყვეტი, სასრული ან უსასრულო, ჩაკეტილი ან ღია.

გავანალიზებთ რა მხატვრული დროის თვისებრივი მახასიათებლები, მიგვაჩნია, რომ მხატვრული დროისათვის სპეციფიკური ტიპოლოგიური ნიშნების მრავალფეროვნება განსაზღვრავს მხატვრული დროის სტრუქტურულ არაერთგვაროვნებას.

მხატვრული დროის ხანგრძლივობა სპეციალურ ლიტერატურაში ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული სტრუქტურული თანამიმდევრობით აღინიშნება: თანამიმდევრობით – „ადრე-გვიან“, რაც გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივ მხარეს და თანამიმდევრობით – „წარსული-ანმყო-მომავალი“, რაც გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის თვისებრივ მხარეს.\* ი. ასკინი მიუთითებს:

„დროის არსი განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით იხსნება მაშინ, როდესაც საუბარი ეხება არამართო მიმართებას „ადრე-გვიან“ და გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივ მხარეს, არამედ მიმართებას „წარსული-ანმყო-მომავალი“. ეს უკანასკნელი კატეგორია გამოხატავს დროის ხანგრძლივობის თვისებრივ მხარეს. აქ მკვეთრად ვლინდება დროის კავშირი დამკვიდრების პროცესთან, აქ შესაძლებლობა იქცევა სინამდვილედ. სწორედ შესაძლებლობისა და ნამდვილად არსებულ კატეგორიათა მეშვეობით გამოიყოფა მხატვრული წარსული, ანმყო და მომავალი“ (ასკინი 1974: 67).

მხატვრული დროის სტრუქტურული თანამიმდევრობის რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლები სხვადასხვა სახით ავლენენ მხატვრული დროისათვის სპეციფიკურ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს. ტიპოლოგიური ნიშნების რეალიზება თავისებური ასპექტებით მიმდინარეობს და თავისებურებებს მხატვრული დროის თანამიმდევრობის მაჩვენებლის ტიპი განსაზღვრავს. სტრუქტურული თანამიმდევრობის პროცესის დეფინიცია არ გულისხმობს მხატვრული დროის მთლიანობის რღვევას. თუ დროის რაოდენობრივი თანამიმდევრობა ნათელყოფს მოვლენათა განლაგების რიგს, თვისებრივი პლასტები ასახავს მოვლენათა შინაგანი კავშირების სისტემას. დროის რაოდენობრივი და თვისებრივი მაჩვენებლების ურთიერთკავშირი მხატვრული დროის მთლიანი სტრუქტურული მოდელის ჩამოყალიბების წინაპირობას წარმოადგენს. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

მიმართება „ადრე-გვიან“ მჭიდროდ უკავშირდება მხატვრული დროის პირობითი ათვისების წერტილის ცნებას. ზ. ტურაევამ ათვისების წერტილის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინიც დაამკვიდრა – „ვექტორული ნული“. იგი მიუთითებს:

„სიუჟეტური პლანი... ორიენტირებულია ე.წ. ვექტორულ ნულზე როგორც მოქმედებათა თანამიმდევრობის განმსაზღვრელზე... ვექტორული ნული, რომელიც მდებარეობს სხვადასხვა ორიენტაციულ განშტოებებზე, საშუალებას იძლევა განვსაზღვროთ დროული ურთიერთობების სტრუქტურა“ (ტურაევა 1979: 45-47).

\* მოგვიანებით, ა. ბერგსონის შრომაში „დრო და ნების თავისუფლება“ განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო მხატვრული დროის აღქმის სპეციფიკას და იგი მოაზრებულ იქნა „ერთ-დროულობის“ კონტექსტში. იგივე პოზიცია გაიზიარეს მე-20 საუკუნის თვალსაჩინო მწერლებმა: ჯ. ჯონსმა, მ. პრუსტმა, ვ. ნაბოკოვმა და სხვ. (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. ზემოთ).

მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი ტიპოლოგიური მახასიათებლებიდან გამომდინარე, მხატვრული დრო არაერთგვაროვანია: იგი შეიძლება განყდეს, გაიყინოს ან, პირიქით, დინამიკურად იმოძრაოს, მოსალოდნელია დროის რეტროსპექციული რღვევა, ან – სრულიად მოუწესრიგებელი მდინარება, შესაბამისად, მიმართება „ადრე-გვიან“ როდენობრივ სახესხვაობებს იძლევა: თანამიმდევრობას და არათანამიმდევრობას. ცნება „თანამიმდევრობა, თავსი მხრივ, აერთიანებს ორ ნაკადს: ძლიერ თანამიმდევრობასა და სუსტ თანამიმდევრობას. ამ თვალსაზრისით, ყველაზე ნაყოფიერად გვეჩვენება ვ. ჩერედნიჩენკოს მიერ ჩამოყალიბებული სისტემა:

„კრიტიკიუმი „ადრე-გვიან“ აწესრიგებს მოვლენათა თანამიმდევრობას ტექსტში – მართებულს (ქრონოლოგიურად მონესრიგებულს) და არამართებულს (ქრონოლოგიურად მოუწესრიგებელს). მართებული წესრიგი ილუსტრირებულია თანამიმდევრული მოვლენების მონაცვლეობით, არამართებული წესრიგი – არათანამიმდევრული მოვლენების მონაცვლეობით. მონაცვლეობის ორივე ტიპი ქმნის გარკვეულ დროულ ურთიერთობებს ტექსტში“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 29).

მიმართების „ადრე-გვიან“ დადგენას უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოებში ლოკალიზებული მხატვრული დროის სპეციფიკის განსაზღვრისათვის. დამოკიდებულების „ადრე-გვიან“ სპეციფიკის ფარგლებში ვ. ჩერედნიჩენკომ სრულიად სამართლიანდა გამოყო ე.წ. „ქვესახეობები“: ძლიერი თანამიმდევრობა, როდესაც მოვლენები არ იმიჯნებიან დროული პაუზებით და სუსტი თანამიმდევრობა, როდესაც მოვლენებს შორის ფიქსირდება დროული პაუზა. მოვლენათა არათანამიმდევრული მონაცვლეობა განსხვავებული ფორმებით რეალიზდება: ყალიბდება მიმართებები: „გვიან-ადრე“, „გვიან-ადრე-ადრე“, „გვიან-ადრე-გვიან“ და „ადრე-გვიან-ადრე“.

ცხადია, აქ მოტანილი კლასიფიკაცია არ გულისხმობს მხოლოდ აღნიშნული ფორმების არსებობას. დამოკიდებულების „ადრე-გვიან“ ფარგლებში კონკრეტული ნაწარმოების ფონზე შეიძლება დაფიქსირდეს სხვა ტიპის მიმართებებიც: შედარებით რთული, შედარებით მარტივი, აღრეული და სხვა. მთავარია, არ დაირღვეს კრიტიკიუმის „ადრე-გვიან“ სტრუქტურული კანონზომიერება: მიმართების ნებისმიერ ფორმაში ყოველი მომდევნო მოვლენა უნდა უკავშირდებოდეს ყოველ წინამორბედ მოვლენას.

დამოკიდებულება „ადრე-გვიან“ უაღრესად საინტერესოდაა წარმოდგენილი ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში და, ცხადია, ყველგან არაერთგვაროვან ფუნქციურ დატვირთვას იძენს.

ვფიქრობთ, მხატვრული დროის მაჩვენებლის მიმართებიდან გამომდინარე, მართებული წესრიგის იდეალურ მაგალითად თხზულება „მგზავრის წერილები“ უნდა მივიჩნიოთ: მოქმედებები თანამიმდევრული სიმწყობრით ცვლის ერთი-მეორეს და სრულიად ლოგიკურად მიედინება ნაწარმოების ფინალისკენ. რამდენამდე განსხვავებული სურათი გვაქვს თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამინანი?!“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარანთ ქვრივი“.

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ წარმოდგენილი თანამიმდევრობა სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ძლიერ თანამიმდევრობად: მოქმედებათა განვითარების ერთიანი ხაზი არ ირღვევა და არ იმიჯნება დროული პაუზებით, სიუჟეტური ქარგა მხატვრული დროის უწყვეტი ხანგრძლივობითაა აღნიშნული. მყარდება მიმართება ადრე- გვიან.



თხზულებების „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?!“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენათა დროში განვითარების წესრიგი თანამიმდევრულად ვერ ჩაითვლება. მათი არათანამიმდევრობის საფუძველს სიუჟეტის მსვლელობისას წარმოჩენილი „ხსოვნის“ მოტივი განაპირობებს. ამასთან, თითოეულ დასახელებულ ნაწარმოებში კატეგორიის „ადრე-გვიან“ სტრუქტურა სხვადასხვაგვარია.

თხზულებაში „გლახის ნაამბობი“ წარმოდგენილი დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლის განმსაზღვრელი ფორმულა იწყება შედეგით, შედეგი გამომდინარეობს მიზეზიდან, რომელიც მხოლოდ შედეგის წარმოჩენის შემდეგ მოგვხსენდება და გვისაბუთებს შედეგის ლოგიკურობას. რეალიზდება მხატვრული დროის მახასიათებელი – მისი შექცევადობა. გაბრიელი დაგლახებულია, იგი ყვება საკუთარი ცხოვრების ისტორიას და მხოლოდ შემდეგ ირკვევა მისი გაუბედურების მიზეზი. საინტერესოა ერთი გარემოება: მართალია, თხზულება „გლახის ნაამბობი“ მთლიანობაში მოვლენათა არათანამიმდევრულ წყობას წარმოგვიდგენს, მაგრამ კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთი თანამიმდევრულ წყობას ემყარება: პატარა გაბრიელის ყოფა ბატონის სახლში, გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქს, დათიკოსა და გაბრიელის დაბრუნება სოფელში, გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა, დათიკოსა და გაბრიელის კონფლიქტი, სატუსალო, დაბოლოს, გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა. ფაქტები თანწყობილად არის მოთხრობილი, მხოლოდ, მათ შორის ფიქსირებული დროული პაუზების გამო, სიუჟეტური ველის აღნიშნულ მონაკვეთებზე არსებული თანამიმდევრობა სუსტია: რეალიზდება მხატვრული დროის ფუნქციური მახასიათებელი – მისი წყვეტადობა. მოვლენათაშორისი პაუზები უკლებლივ თითქმის ყველა შემთხვევაში ხაზგასმული ან მიახლოებითი სიზუსტითაა მითითებული:

„ოთხმეტის წლისა შევიქენით ბატონი და ყმა, როცა ქალაქში სასწავლებლად დათიკოს გაგზავნა დიდმა ბატონმა დააპირა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 42), „ხუთი წელიწადი აგვითავდა ჩვენ, რაც ქალაქში ვიყავით. მეექვსე წელიწადი რომ დაიწყო, დიდი ბატონის სიკვდილის ამბავი მოგვივიდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78), „სამს თუ ოთხს თვეს უკან მონძეების კითხვა გაათავეს და მე დიდ სატუსალოში გამგზავნეს ჩვენს პატარ ქალაქს... ორი წელიწადიც იმ სატუსალოში ვეგდე“ (58,104), „შვიდმა თუ რვა თვემ კიდევ გაიარა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 105), „მეხუთე წელიწადია, როგორც მოგახსენე, ჩემი აქ ყოფნა, პირველი წელიწადი მშვიდობით დავყავ, მეორე წელიწადს კი კახეთმა დამცადა... სამი წელიწადი ამ ყოფაში ვიყავ. ამ ბოლო წელიწადს წყალმანკი გამიჩნდა და ფეხები დამისივდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 119).

ამრიგად, თავს იჩენს მიმართებისათვის „ადრე-გვიან“ სპეციფიკური ნიშანთვისება: ნაწარმოებში ფიქსირებული მოვლენების წყობა მთლიანობაში შეიძლება იყოს არათანამიმდევრული, მაგრამ თხრობის გარკვეული მონაკვეთი თანამიმდევრულ წყობას წარმოგვიდგენდეს. თხზულება „გლახის ნაამბობი“ არათანამიმდევრულ მოვლენათა მონაცვლეობას წარმოადგენს, თუმცა, კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთი სუსტი თანამიმდევრობის ვარიანტს გვთავაზობს. თხზულებაში მოდულირებული მხატვრული დროის წყვეტადობა, რაც კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთში განვითარებულ მოვლენათა სუსტ თანამიმდევრობას განაპირობებს, ერთი საგულისხმო თავისებურებითაც გამოირჩევა: დროული პაუზით გამიჯნული ყოველი მომდევნო მოვლენა პერსონაჟის ტრანსფორმაციის შესაბამისია. ტრანსფორმაცია, ცხადია, არაეთვაროვანია:

თვისებრივად იგი შეიძლება იყოს დადებითი ან უარყოფითი, სტრუქტურულად – მარტივი ან რთული. დასახელებული მაგალითებიდან პირველში პესონაჟის გარდაქმნა მხოლოდ ასაკობრივია, შესაბამისად – მარტივი: „თოთხმეტის წლისა შევიქენით“. ყველა დანარჩენ შემთხვევაში, პერსონაჟის გარდაქმნა რთული სტრუქტურით ხასიათდება პერსონაჟის ტრანსფორმაცია მისი ღრმა სულიერი პლასტიკიდან მომდინარეობს: ქალაქიდან დაბრუნებული გაბრიელი აღარ ჰგავს იმ პატარა სოფლის ბიჭს, რომელიც ხუთი წლის წინათ ქალაქს გაამწესეს, აგრეთვე არ ჰგავს სატუსალოში ორ წელიწადს ნაგდები გაბრიელი ქალაქიდან სოფელში დაბრუნებულ ყმანვილს და ხუთი წლის მანძილზე ნაავადმყოფარი, დაჩაჩანაკებული გლახა – ტუსალის ბორკილებიდან გათავისუფლებულ კაცს. მისი აზრთა წყობა, მისი ფიქრთა მდინარეა რადიკალურად ცვალებადია. დროული პაუზების პირობებში განხორციელებული ცვალებადობის ხარისხი ნანარმოების იდეურ-მხატვრული ღირებულების კონტექსტში განისაზღვრება.

რეტროსპექციულია თხზულების „კაცია-ადამინი?!“ დროის მდინარეც. მისი ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლის განმსაზღვრელი ფორმულა ასეთ სახეს იღებს: გვიან-ადრე-გვიან.

გამოყოფილი სამი დროული მონაკვეთიდან პირველის ფარგლებში აღწერილი მოვლენები არათანამიმდევრული წყობის ბრწყინვალე ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს: მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული ეპიზოდი ემსახურება მწერლის ამოცანას – გახსნას და სრულყოს ლუარსაბისა და დარეჯანის ხასიათი, ყველა მოთხრობილი პასაჟი დამოუკიდებელი სიუჟეტური კომპონენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თხზულებაში „კაცია-ადამინი?!“ კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ პირველ დროულ მონაკვეთზე მოხსნილია მოვლენათა ურთიერთგამომდინარეობის საკითხი და თხრობა ერთ იდეას დაქვემდებარებული ფაქტების აღწერის კონცენტრანტს წარმოადგენს: დარეჯანისა და ლუარსაბის მიერ მსახურთა „დანოკების“ ეპიზოდი სტრუქტურულად არ განაპირობებს ელისაბედის სტუმრობის ეპიზოდს, ელისაბედის სტუმრობის ეპიზოდი – ვახშმის თაობაზე გამართული კინკლაობის ეპიზოდს და ა.შ. დრო წყვეტადია, მაგრამ ზუსტი რიცხობრივი ნიშნების მითითება არ ხდება, ვიდრე კატეგორიას „გვიან“ არ ცვლის კატეგორია „ადრე“.

კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულია ლუარსაბისა და დარეჯანის შეუღლების ფაქტი. იგი ოცი წლით უსწრებს წინ კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ მოვლენებს:

„ოცი წელიწადია თურმე, რაც ლუარსაბი და დარეჯანი ერთ უღელში შებმულან“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 166).

მოვლენათაშორისი დრო ოც წელიწადს ითვლის, დროული პაუზა ნათელყოფს პერსონაჟთა ფიზიკური და სულიერი მახასიათებლების ტრანსფორმაციას. კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთზე მოვლენათა წყობა არათანამიმდევრულია, რასაც სუტ-კნენისა მიერ შემოტანილი ხსოვნის მოტივი განაპირობებს (მას ცალკე თავში მიექცევა ყურადღება).

ქორწინების ეპიზოდის შემდგომ კვლავ იჩენს თავს კატეგორია „გვიან“, რომელიც წინარე აღწერილი მოვლენებისგან გამომდინარეობს. მოვლენათა თანამიმდევრობა რადიკალურად განსხვავდება მოვლენათა იმ თანამიმდევრობისაგან, რომელიც კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ პირველ სიუჟეტურ მონაკვეთზე დაფიქსირდა: დაწყებული ცოლ-ქმრის თელეთში მოგზაურობის ეპიზოდიდან, ვიდრე ლუარსაბისა და დარეჯანის მხიარული ქეიფის ეპიზოდამდე, მოვლენათა განვითარება აბსოლუტურად თა-

ნამიმდევრული და ლოგიკურია, თუმცა დროის წყვეტადობა სუსტი თანამიმდევრობის ვარიანტს გვთავაზობს. განსხვავებით კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული წინა ეტაპისაგან, ამ ეტაპზე დროული პაუზები ზუსტადაა მითითებული: „ოცი წლის შემდეგ“, „მეხუთე დღეს“, „გავიდა სამი თვე... გავიდა ექვსი თვე... გავიდა ცხრა თვეც“ და ა.შ. ვიზუალური ხდება პერსონაჟის თუმცა მკრთალი, მაგრამ ყურადსაღები ტრანსფორმაცია, რომელიც მისი შინაგანი ტრაგედიიდან მომდინარეობს – ლუარსაბის დანალვლიანება, სიზმარი და სიკვდილი.

კონცეფციის სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგი მოსაზრება: მხატვრული დროის რაოდენობრივი კატეგორიის „ადრე-გვიან“ ფონზე ფიქსირებული პერსონაჟისეული ტრანსფორმაცია პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დროული პაუზების ზუსტი მაჩვენებლის ფიქსაციასთან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტრანსფორმაცია არ აღინიშნება. ეს კონცეფცია ვრცელდება ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო ყველა პროზაულ ნაწარმოებზე.

თხზულებაში „სარჩობელაზე“ გადმოცემულ მოვლენათა განლაგება დროში ასე გამოიყურება: ადრე-გვიან-ადრე-გვიან.

პირველ ეტაპზე დროული ამპლიტუდა ზუსტადაა მითითებული: „გავიდა ოთხი წელიწადი. გაზაფხულის პირი იყო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 229).

ოთხი წელიწადი აშორებს პერსონაჟს თხზულების პირველ თავში აღწერილი მოვლენებისაგან. არ აყოვნებს პერსონაჟის ცვლილების აღნიშვნაც:

„პეტრე, უწინდელზედ უფრო მობერებული, ქალაქს მოდიოდა... მაგრამ როგორ მოდიოდა? იმავე თავმონონებით, როგორც უწინ, ხოლო ეხლა სხვა მიზეზი ჰქონდა თავმონონებისა... გზის მამალი ამისი შვილის ურემზედ დაესვათ, პირველობაც ურმის ქარავანში ამის შვილისათვის მიეცათ. პეტრეს ეს ამისთანა პატივი შვილისა და ტოლებში თავგამოსაჩენი ამბავი ძალიან უხაროდა და თავი მოსწონდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 229).

მოვლენათა განვითარება დროში სუსტი თანამიმდევრობით გამოიხატება: კატეგორია „ადრე“ ხელმეორედ იჩენს თავს უცნობი ყმანვილის წერილში. დროული პაუზა, რომელიც პერსონაჟთა წარსულში გვაბრუნებს, თავდაპირველად ზოგადია, შემდგომ კონკრეტდება:

„...გახსოვს, ამ ოთხის წლის წინად ლოჭინის ხევის პირს რომ ურმები გამოშვებული გქონდათ?“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 239), „ამ ორის წლის წინად ისე მოხდა, თითქო თითონ ბედმა მიგვიყვანა მამინაცვლის სახლშიო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 240).

მიმართებით „ადრე-გვიან-ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთები მჭიდრო კავშირში იმყოფება ერთმანეთთან და ლოგიკურად ასაბუთებს თხზულების პერსონაჟთა სულიერ ტრანსფორმაციას, რაც თხზულების დამამთავრებელ, კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ სიუჟეტურ პასაჟში ხდება საცნაური: უფროსმა ძმამ სახრჩობელაზე დაამთავრა სიცოცხლე, უმცროსი დარჩა ქვეყანაზე გულაყრილი და გაბოროტებული, პეტრე კი საზოგადოებისა და ადამიანის ურთიერთობის ამოცნობის დილემის წინაშე აღმოჩნდა.

თხზულების „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენათა დროული მიმართების სქემა ასე გამოიყურება: „გვიან-ადრე-გვიან“.

კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული მოვლენები სოლიდური დროული პაუზებით იმიჯნება:

„ოც-და-ოთხის ძლივ იქნებოდა, როცა დაქვრივდა და ერთის წლის შვილი დარჩა. ის დღეა და ეს დღე... აი ეს ოცი წელიწადია მხიარული ფერი არ მიუკარებია ტანზედ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 261), „ერთხელ – ჯერ გიორგი ათი-თორმეტი წლისა ძლივს იქნებოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 264), „ამ ორი წლის წინათ თოფ-იარაღი აისხა ზედ... ნავიდა და სამი დღე შინ არ დაბრუნებულა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 274).

აღნიშნება შედარებით მოკლე პაუზაც:

„ამას წინად – სულ ორი კვირა არ იქნება – კინაღამ სოფლის სასამართლომ გომურში არ ჩამწყვდია“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 266).

მიუხედავად ესოდენ ზუსტი გამიჯნულობისა, კატეგორიით „ადრე“ აღნიშნული სიუჟეტური ეპიზოდების მიმართება კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნულ სიუჟეტურ ეპიზოდებთან ერთგვარი არათანამიმდევრული წყობით გამოირჩევა: აშკარად ფიქსირდება მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი ტიპოლოგიური მახასიათებელი – მოუნესრიგებლობა: სხვადასხვა კატეგორიით აღნიშნულ მოვლენათა სტრუქტურული სხვაობა არ არის გამყარებული – ერთმანეთშია აღრეული ადრინდელი და გვიანდელი მოვლენები, თხრობა ხან ერთს ეხება, ხან – მეორეს. სწორედ ასეთ გარემოცვაში ფიქსირდება პერსონაჟთა ტრანსფორმაცია – როგორც მარტივი, ოდენ ვი-ზუალური, ისე რთულიც, მომდინარე პერსონაჟის ხასიათიდან.

კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული მეორე მონაკვეთი ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდებს გულისხმობს: გიორგის სიკვდილის ეპიზოდიდან, ვიდრე დასასრულამდე. მხატვრული დრო, ტრადიციულად, ციკლური მახასიათებლებით განისაზღვრება:

„შუა-ხანში შესულმა შემოდგომამ ზამთრისკენ პირი ჰქმნა... მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 320).

კატეგორიით „გვიან“ აღნიშნული მოქმედებები მომდინარეობს წინამორბედი მოვლენებისგან და პერსონაჟის – ოთარაანთ ქვრივის ცხოვრების დასასრული სავესებით ლოგიკურად გვეჩვენება.

ამრიგად, გავაანალიზებთ რა მხატვრული დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლების რეალიზაციის სპეციფიკა ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში, შეიძლება დავასკვნათ:

1) ი. ჭავჭავაძის აღნიშნული პროზაული თხზულებები ინარჩუნებს სქემისათვის „ადრე-გვიან“ ნიშანდობლივ უმთავრეს მახასიათებელს: ყოველი შემდგომი მოვლენა დაკავშირებულია წინამორბედ მოვლენასთან;

2) ზოგადად ნაწარმოები შეიძლება წარმოგვიდგენდეს მოვლენათა თანამიმდევრულ წყობას, თხრობის ცალკეული მონაკვეთები კი არათანამიმდევრული წყობის რეალიზაციას გვთავაზობდნენ, და – პირიქით;

3) დროული პაუზების ზუსტი ფიქსაცია პირდაპირ მიმართებაშია პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის პროცესთან.

სრულიად სხვაგვარ სურათს წარმოგვიდგენს მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი პლასტების დეფინიციის პროცესი. ვფიქრობთ, რომ მხატვრული დროის თვისებრივი კრიტერიუმების დადგენაც შეუძლებელია მხატვრული დროის ტიპოლოგიური ნიშნების გაუთვალისწინებლად.

მიმოვიხილეთ რა მხატვრული დროის ტიპოლოგიური მახასიათებლები, ჩვენ გამოვყავით მისი სპეციფიკური თვისება – მრავალგანზომილებიანობა: მხატვრული დრო მრავალპლანიანია, მოქმედება შეიძლება ვითარდებოდეს პარალელურად სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას, მხატვრული ტექსტი შეიძლება აერთი-

ანებდეს პატარა მიკრომოთხრობებს, რომლებიც სრულიად განსხვავებულ დროულ პლასტებში აირეკლებიან, თხრობა შეიძლება იყოს გაჯერებული მრავალი ინდივიდუალური დროული ფორმით, რომლებიც სხვადასხვაგვარად კვეთენ ერთმანეთს და ა.შ. ვითვალისწინებთ რა მხატვრული დროის მრავალგანზომილებიანობას, მრავალპლანიანობას, მივიჩნევთ, რომ მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი კრიტერიუმების დადგენა შეუძლებელია რომელიმე ერთი ათვლის წერტილის პირობებში: დროის ხანგრძლივობის თვისებრივი მაჩვენებლების დეფინიცია, განსხვავებით დროის ხანგრძლივობის რაოდენობრივი მაჩვენებლებისაგან, გულისხმობს ათვლის არა ერთი, არამედ – მრავალი წერტილის არსებობას.

შესაბამისად, უაღრესად რთულია მხატვრული ანმყოს, წარსულისა და მომავლის ფიქსირება. ამის თაობაზე არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა, მთელი რიგი ურთიერთგამომრიცხავი კონცეფციებისა, რომელთა თეორიული სიმყარეც მათი არგუმენტაციის სიმძლავრეს ეფუძნება.

მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ჩვენი პოზიციის ფორმულირება: ვფიქრობთ, რომ მხატვრული ანმყოს, წარსულისა და მომავლის კატეგორიათა განხილვა უნდა ხორციელდებოდეს ყოველგვარი ასიმილაციების გარეშე ავტორისეულ და მკითხველისეულ დროულ პლანებთან. ავტორისეული და მკითხველისეული დროული პლანები, როგორც რეალური დროული სისტემის მოდიფიკაციები, არავითარ სტრუქტურულ კავშირში არ იმყოფება მხატვრულ დროსთან. ავტორისეული და მკითხველისეული დროული მოდელები შეიძლება მოვიაზროთ მხოლოდ როგორც მხატვრული დროის შექმნის, აღქმისა და გააზრების პოზიციები და არა როგორც მხატვრული დროის შემადგენელი კომპონენტები. ავტორისეული და მკითხველისეული დროული მოდელების კავშირი მხატვრულ დროსთან ფასეულია მხოლოდ ესთეტიკურ და არავითარ შემთხვევაში – სტრუქტურულ დონეზე. ამდენად ვერ გავიზიარებთ დ. ლიხაჩოვის კონცეფციას, რომლის თანახმადაც:

„მკითხველი, მიუხედავად იმისა, რომ საქმე აქვს წარსულ მოვლენებთან, მაინც იმდენად ეფლობა თხრობის პროცესში, რომ ნაწარმოებში ფიქსირებულ წარსულს შეიგრძნობს როგორც თავის ანმყოს. მკითხველი თითქოს ორმაგი ცხოვრებით ცხოვრობს: საკუთართა და ნაწარმოებში აღწერილით. აი, რატომ არის რომ მხატვრული დრო საბოლოო ჯამში წარმოადგენს პრიორიტეტულად მისი ერთი ფორმის – მხატვრული ანმყოს განვითარებას“ (ლიხაჩოვი 1979ა: 252).

ჩვენი აზრით, მხატვრული დრო წარმოადგენს დროის სრულიად დამოუკიდებელ სისტემას, გარკვეულწილად, ავტონომიურს, რომელიც ხასიათდება აშკარად გამოკვეთილი ტიპოლოგიური ნიშნებითა და შესაბამისი სტრუქტურული ფორმებით. მხატვრული დროის ესოდენ სპეციფიკური ხასიათი უზრუნველყოფს მის ინდივიდუალიზმს და იძლევა დროის სხვა, ტრადიციული მოდელებისაგან დამოუკიდებლად მისი განხილვის საშუალებას. ამრიგად, მსჯელობა მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანი-სა და მკითხველისეული ან, თუნდაც, ავტორისეული დროული პლანების ურთიერთგამომდინარე მიმართებაზე ყოველგვარ ნიადაგსაა მოკლებული. ასევე არამიზანშეწონილად მიგვაჩნია აზრი მხატვრული დროის რომელიმე ერთი პლანის, კერძოდ, მხატვრული ანმყოს პრიორიტეტული განვითარების შესახებ. სამართლიანად მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო:

„დროის გამიჯვნის უგულებელყოფა, ამასთან, ნიშნავს მთლიანის რომელიმე ნაწილის გამოყოფის შეუძლებლობასაც – ე.ი. ასეთ შემთხვევაში საუბარი ეხება

დროს როგორც მხოლოდ ერთადერთ რეალობას. მართალია, მსგავსი გამიჯვნის დაშვება მექანიკურად არ აქარნყლებს წარსულისა და მომავლის დევალვაციის სა-შიშროებას: რეტროსპექცია და პროგნოზი წარმოადგენს თვალთახედვას წარსულსა და მომავალზე ანმყოს პოზიციიდან. მიუხედავად ამისა, ჩვენი აზრით, რეტროსპექციასა და პროგნოზში ჩადებული აპელაცია წარსულისა და მომავლისადმი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ამ აპელაციის წმინდა ფორმალური შესაბამისობა ანმყოსთან“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 26).

აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს დროის წარსული ფორმა. მხატვრული ქმნილება, ცხადია, ყველა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად, წარმოადგენს ანმყოში მიმდინარე მოქმედებების აქტიურ სინთეზს წარსულში ჩადენილ ქმედებებთან. შესაბამისად, მთელი სიმწვავეთ დგება მხატვრული დროის თანამიმდევრობის თვისებრივი მაჩვენებლების განსაზღვრისათვის საჭირო ათვლის წერტილების მოძიების პრობლემა.

ვფიქრობთ, დროული პლანების გამმიჯვნელი ათვლის წერტილების მოძიება განსხვავებულ ბაზისს უნდა ემყარებოდეს არა მხოლოდ სხვადასხვა ლიტერატურული გვარის (ეპოსი, ლირიკა, დრამა), არამედ სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მიმართულების დონეზე. ამ თვალსაზრისით, რეალისტური პროზა იმდენადვე განსხვავდება ანტიკური, კლასიციკური ან რომანტიკული პროზისაგან, რამდენადაც ლირიკა განსხვავდება ეპოსისა და დრამისაგან. თუ ლირიკულ ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა დროის თვისებრივი პლასტების დეფინიცია ლირიკისათვის სპეციფიკური კრიტერიუმებიდან მომდინარეობს, ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებებში მოდულირებული მხატვრული დროის დიფერენციაცია ამ ლიტერატურული გვარებისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლების გათვალისწინების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. ანალოგიური პროცესი შეინიშნება ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზეც: თუ რომანტიკოსებმა კლასიციკტებისაგან, რეალისტებმა რომანტიკოსებისაგან, სიმბოლისტებმა რეალისტებისაგან და ა.შ. განსხვავებული ქრონოტოპული სტრუქტურები დაამკვიდრეს, შესაბამისად, შემოგვთავაზეს დროული პლანების გამმიჯვნელი ათვლის წერტილების მოძიების ინვარიანტებიც.

ჩვენი კვლევის საგანს, ამჯერად, არ შეადგენს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი შემთხვევის ანალიზი და შეპირისპირებითი დახასიათება (თუმცა ეს პრობლემა უადრესად სერიოზულად დგას). შემოვიფარგლებით ოდენ რეალისტური პროზით და შევეცდებით, ჩამოვყალიბოთ ის ძირითადი მაგისტრალური კონცეფცია, რომელსაც დავეყრდნობით პრაქტიკული ანალიზის პროცესში.

მიგვაჩნია, რომ ქართულ რეალისტურ პროზაში, რომლის მეტრადაც ითვლება ი. ჭავჭავაძე, უდავოდ შეინიშნება ერთი კანონზომიერება: მხატვრული დროის მთლიან მოდელში არსებული დროული პლანები – მხატვრული ანმყო, წარსული და, გარკვეულწილად, მომავალი – კონცენტრირებულია რომელიმე ერთი ძირითადი მოვლენის, ე.წ. მოვლენა-ბირთვის გარშემო. თხზულებაში ფიქსირებულ მოვლენათა შორის ერთ-ერთი არის ცენტრალური, საკვანძო, გამორჩეული და გადამწყვეტ როლს ასრულებს მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური მოდელის ჩამოყალიბებაში. მოვლენა-ბირთვის დეფინიცია არ გულისხმობს რომელიმე ერთი დროული პლანის პრივილეგირებას, ვინაიდან მსგავს მოვლენას შეიძლება ადგილი ჰქონდეს როგორც მხატვრულ ანმყოში, ისე – წარსულში; მომავალ დროში, იგი არ ფიქ-

სირდება, რადგანაც მომავალი დრო უპირატესად ვარაუდის ან სურვილის ტემპორალური ფორმის ხასიათს ატარებს. საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ მოვლენა-ბირთვის მდებარეობა დროში განისაზღვრება მასთან ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის მიმართებით.

ი. ჭავჭავაძის მხატვრულ პროზაში და, კერძოდ, ჩვენთვის საინტერესო პროზაულ თხზულებებში სრულიად აშკარად გამოიყოფა ცენტრალური მოვლენები, რომლებიც თამამად შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივი სამი პლანის გამმიჯვინელ ათვლის წერტილებად. თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ მოვლენა-ბირთვად გვევლინება მგზავრის შეხვედრა ლელთ ლუნიასთან, თხზულებაში „გლახის ნამბობი“ – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა, თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ – ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება, თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ – უცნობი ყმანვილის ჩამოხრჩობის ეპიზოდი, დაბოლოს, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ – გიორგის სიკვდილის სცენა.

მოვლენა-ბირთვი ნაწარმოების დროული ველის ყველაზე მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ერთეულია, ფასეული დროული სემანტიკა, რადგანაც, ჩვენი აზრით, შესაძლებელი ხდება მხატვრული ანმეოს, წარსულისა და მომავლის მოაზრება. მოვლენა-ბირთვი, მიჯნავს რა მხატვრული ქმნილების მთლიან დროულ ქარგას, სამართლიანად გვევლინება დროის თვისებრივი კატეგორიების ათვლის ძირითად წერტილად, თუმცა არ გამორიცხავს ათვლის სხვა წერტილების არსებობას: მხატვრული დრო მრავალგანზომილებიანია და შეუძლებელია, ეყრდნობოდეს ათვლის მხოლოდ ერთ წერტილს. მოვლენა-ბირთვის გარშემო კონცეტრირებული დროული პლანები, თავის მხრივ, შეიცავს ათვლის წერტილებს, რომლებიც სპეციფიკურია ნაწარმოების ამა თუ იმ სიუჟეტური ეპიზოდისათვის.

თხზულების „მგზავრის წერილები“ მოვლენა-ბირთვს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მგზავრისა და ლელთ ლუნიას შეხვედრა და დიალოგი წარმოადგენს. ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში მოვლენა-ბირთვი მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება: ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის – მგზავრისათვის ლელთ ლუნიასთან შეხვედრა უკვე შედგა, საუბარი მათ შორის უკვე გაიმართა და მხატვრული ანმეო დიალოგის გააზრებას ემსახურება:

„მართალია თუ არა ჩემი მოხვევე, მე მაგის გასინჯვაში არ შევალ. ან რა ჩემი საქმეა ეგა? მე გაკვრით, როგორც მგზავრი, ვიხსენებ მას, რაც მისგან გამიგონია. ჩემი ცდა მარტო იმაშია, რომ იმის აზრისათვის იმისავე ფერი შემერჩინა და იმის სიტყვისათვის იმისივე კილო... იმან თავისის სიტყვით თავისს გულისტყვივლს მიმახვედრა.

„მიგიხვდი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტარითა ხარ ნაჩხვლეტი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ – სთქვი შენ და მე გავიგონე“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 30).

შესაბამისად, მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება მგზავრის მოგზაურობა ვლადიკავკასიიდან ვიდრე ფასანაურამდე, მაგრამ მასში, ამასთანავე, ფიქსირდება ათვლის სხვა წერტილები და სხვა დროული პლანები, რომლებიც განსხვავებულ სიუჟეტურ ეპიზოდებს ასახავენ და სხვადასხვა სტრუქტურულ რგოლს ესადაგებიან. ასე მაგალითად, ნაწარმოები დატვირთულია მონოლოგებითა და დიალოგებით, რომელთა განხილვაც შეუძლებელია მხატვრული წარსულის ასპექტში, თუმცა გლობალურად ისინი პირდაპირ ტემპორალურ კორელაციაში იმყოფებიან ათვლის ძირითად წერტილთან: თითოეული მათგანი უკვე მომხდარია, უკვე

გარდასულია, მოქცეულია მხატვრული წარსულის ყალიბში. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისინი ინარჩუნებენ საკუთარ დროულ მახასიათებლებს – დიალოგები და მონოლოგები მხატვრული ანმეოს კონტექსტშია განთავსებული: როდესაც პერსონაჟი საუბრობს ან ფიქრობს, მისი მეტყველებაა და აზრთა მდინარების პროცესიც მისივე ანმეოთია განსაზღვრული და, რაც ნიშანდობლივია, ათვლის წერტილებიც მხოლოდ და მხოლოდ ანმეოში მოინიშნება.

გვინდა, ყურადღება გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე: არა მარტო თხზულებაში „მგზავრის წერილები“, არამედ ყველა ჩვენთვის საინტერესო ნაწარმოებში პერსონაჟთა დიალოგები და მონოლოგები მხატვრული ანმეოს ყალიბშია მოთავსებული.

მგზავრის დიალოგები „რუსის აფიცერთან“ და ლელთ ლუნიასთან მთავარი პერსონაჟის – მგზავრის ანმეოა, თუმცა მოვლენა-ბირთვთან მიმართებაში ისინი მხატვრული წარსულის პლანის პოზიციაში იმყოფებიან. თავის მხრივ, ორივე დიალოგი გვთავაზობს მიკროწარსული პლანის ინვარიანტებს: „რუსის აფიცერი“ იგონებს თავის „დენშჩიკს“ და მასთან დაკავშირებულ ფაქტებს, ლელთ ლუნია – გარდასული დროების მოვლენებს, და უდარებს მას თანამედროვე ყოფას. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მხატვრული დროის წარსულ პლანთან, რომელიც წარსულია ერთი პერსონაჟისათვის – „რუსის აფიცრისათვის“ და ანმეოა მეორე პერსონაჟისათვის – მგზავრისათვის. მეორე შემთხვევაში, მართალია მკრთალად, მაგრამ თავს იჩენს ე.წ. „ისტორიული წარსულის“ პლანი, რომელიც საერთოა ორივე პერსონაჟისათვის – ლელთ ლუნიასთვის და მგზავრისათვის.

თავისებურ მიკრო დროულ სისტემებს გვთავაზობენ თხზულებაში დაფიქსირებული მონოლოგებიც. მეორე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი – „ეგ დასაღუპავი თერგი! რა ორპირი ყოფილა!..“, მეოთხე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი – „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი“, მეოთხე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი – „დაღამდა, თვალწინ აღარა სჩანს-რა...“ და მეექვსე თავში წარმოდგენილი მონოლოგი – „გათენდა, რა მშვენიერი რამა ხარ, დილის რიჟრაჟო!..“, განეკუთვნება მხატვრული დროის ანმეოს პლანს და ესადაგება პერსონაჟის ანმეოს; მონოლოგები – „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი...“ და „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე...“ პერსონაჟთა ანმეოს მიეკუთვნება, მაგრამ მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანს აერთიანებს. მხატვრულ ანმეოს პირველ მათგანში უკავშირება მხატვრული წარსული: „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა“ (ჭაჭავაძე 1950ა: 10), მეორე მონოლოგში კი – მხატვრული მომავალი როგორც ვარაუდი, გნებავთ, როგორც გაურკვეველი ვარაუდი.

თხზულების „გლახის ნამბობი“ მოვლენა-ბირთვიც – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა – მხატვრული დროის წარსულ პლანს მიეკუთვნება. პერსონაჟის ანმეოს საურმე გზის პირას მდგარი ძველი საბძლის გარემო და გამვლელ მონადირესთან დიალოგი წარმოადგენს. მოვლენა-ბირთვი, რომელმაც პერსონაჟის ამგვარი ანმეო განაპირობა, მხატვრული წარსულის ნიშნით გაიაზრება, მაგრამ თხზულებაში მოდულირებული მხატვრული დროის თვისებრივი კატეგორიები ოდენ დასახელებული ძირითადი ათვლის წერტილით არ განისაზღვრება. ნაწარმოები აერთიანებს სრულიად დამოუკიდებელ სიუჟეტურ ხაზებს, რომლებიც, მართალია, რეალურად, მთავარი პერსონაჟის პოზიციიდან გამომდინარე, მხატვრული წარსულის დროის პლანს მიე-



კუთვნიან, მაინც ინარჩუნებენ საკუთარ დროულ მიკრომახასიათებლებს. ვფიქრობთ, ამგვარ ათვლის წერტილებად შეიძლება მივიჩნიოთ გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქში, გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა ორღობეში, დათიკოსაგან თამროს ნახვა საყდარში, გაბრიელისა და დათიკოს კონფლიქტი და პეპიას სიკვდილი. თითოეული ეს ეპიზოდი მიჯნავს მხატვრული დროის იმ მიკროპლანებს, რომლებიც ესადაგება აღნიშნულ სიუჟეტურ მონაკვეთს და, ცხადია, წინ უსწრებს ნაწარმოების მოვლენა-ბირთვს.

გაბრიელისა და დათიკოს გამგზავრება ქალაქში მიჯნავს ორ პერიოდს: დათიკოსა და გაბრიელის ბავშვობას, რომელიც მხატვრულ წარსულად შეიძლება მივიჩნიოთ, და მათ ყოფნას ქალაქში, რაც შეიძლება პერსონაჟთა ანმყოფ ალვიქვით; გაბრიელისა და თამროს შეხვედრა, თავის მხრივ, მხატვრულ წარსულად წარმოგვიდგენს გაბრიელის ცხოვრებას თამროსთან შეხვედრამდე და გვთავაზობს ანმყოს განსხვავებულ ვარიანტს; დათიკოსაგან თამროს ნახვის შედეგად იმიჯნება გაბრიელისა და თამროს უღრუბლო სიყვარული, როგორც მხატვრული ანმყო, და ისახება თამროს ბედის კონტურები, როგორც მხატვრული მომავლის ჰიპოთეზური კატეგორია; დათიკოსა და გაბრიელის კონფლიქტი აცალკევებს გაბრიელისა და დათიკოს, გაბრიელისა და თამროს ურთიერთობებს, როგორც მხატვრულ წარსულს და თითქმის აშკარას ხდის დათიკოსა და თამროს მომავალ ხვედრს; პეპიას სიკვდილის ეპიზოდი საბოლოოდ კრავს ათვლის წერტილებით გამიჯნულ დროულ პლანებს, რის შედეგადაც ნაწარმოების მოვლენა-ბირთვი – გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლა – სავსებით ლოგიკურ დასასრულად აღიქმება. მოვლენა-ბირთვი მიჯნავს მთავარი პერსონაჟისა და სხვა პერსონაჟების მიერ ჩადენილ ქმედებებს, როგორც მხატვრულ ანმყოს და ერთგვარად ასაბუთებს მის სიკვდილს, როგორც მომავალი დროის პლანში მონიშნულ ფაქტს.

ამრიგად, რამდენად პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს ეს კონცეფცია, „გლახის ნაამბობში“ წარმოდგენილი დროული პლანების ურთიერთმიმართება გვაძლევს შემდეგი დასკვნის უფლებას: ნაწარმოებში დაფიქსირებული ათვლის ნებისმიერი წერტილი აერთიანებს უკვე მომხდარ, კრისტალიზებულ წარსულს, უშუალოდ განცდილ ანმყოს და განუხორციელებელ, მაგრამ პროგნოზირებად მომავალს.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული წარსულის პლანშია მოცემული. ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება თხზულების მთავარ, ცენტრალურ ეპიზოდს წარმოადგენს და სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ ნაწარმოების დროული პლანების გამმიჯნავ ათვლის წერტილად. ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინების ეპიზოდი მიჯნავს ლუარსაბის სიყმანვილის პერიოდს, როგორც მხატვრულ წარსულს და ლუარსაბისა და დარეჯანის ცოლქმრული ურთიერთობის პერიოდს, როგორც მხატვრულ ანმყოს.

გარდა ათვლის ძირითადი წერტილისა, „სიუჟეტურ ველზე“ მოიძიება ათვლის მეორეხასისხოვანი წერტილები, რომლებიც მხატვრული დროის მიკროპლანებს წარმოაჩენენ. მსგავსი ათვლის წერტილებია: სუტ-კნეინას ვიზიტი ლუარსაბთან, ლუარსაბისა და დარეჯანის მგზავრობა თელეთში და მკითხავის სტუმრობა ლუარსაბის ოჯახში.

სუტ-კნეინას ვიზიტი ყმანვილ ლუარსაბთან მიჯნავს ლუარსაბის სიყმმეს, როგორც მხატვრულ წარსულს და ლუარსაბის ყმანვილკაცობას, როგორც მხატვრულ ანმყოს. მოვლენა-ბირთვი – ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინება –

თხზულების დროული პლანების ცენტრალურ წყალგამყოფად გვევლინება: მის მიღმა რჩება ლუარსაბის ყმანვილკაცობა, როგორც მხატვრული წარსული და იწყება ლუარსაბის ოჯახური ცხოვრება, როგორც მხატვრული ანმყო. ლუარსაბისა და დარეჯანის თელეთს მოგზაურობისა და მათ ოჯახში მკითხავის მისვლის ეპიზოდები თითქმის ანალოგიურ ფუნქციებს ასრულებს: ერთმანეთისაგან მიჯნავს ლუარსაბის რადიკალურად განსხვავებულ სულიერ მდგომარეობებს.

საინტერესო სტრუქტურულ სურათს წარმოადგენს „სარჩობელაზედ“. განსხვავებით თხზულებებისაგან „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ მოთხრობის „სარჩობელაზედ“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული ანმყოს ჭრილშია მოცემული. ყმანვილი კაცის ჩამოხრჩობის ეპიზოდი პეტრეს, უცნობი ყმანვილისა და მისი ძმის მხატვრულ ანმყოს წარმოადგენს. „სარჩობელაზედ“ დროული ჭრილისა და ათვლის წერტილების მიმართების ორიგინალურ ფორმას გთავაზობს: მოვლენა-ბირთვი მხოლოდ ორ დროულ ჭრილს მიჯნავს – პეტრესა და ყმანვილების ანმყოს და პეტრესა და ჩამოხრჩობილი ბიჭის ძმის მომავალს. მხატვრული წარსული ათვლის სხვა, მეორეხარისხოვანი წერტილებიდან მომდინარეობს: პეტრეს წარსული ჭრილი პეტრესა და პატარა ძმების შეხვედრის ეპიზოდს უკავშირდება, ჩამოხრჩობილი ყმანვილისა და მისი ძმის წარსულის პლანი კი ათვლის ორ წერტილს გულისხმობს: პეტრესა და პატარა ძმების შეხვედრის ეპიზოდს და უცნობი ბიჭის წერილს, რომელთა შორისაც სრულიად აშკარად მყარდება დამოკიდებულება ადრე-გვიან.

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენა-ბირთვი მხატვრული წარსული დროის პლასტის კუთვნილებაა: გიორგის სიკვდილი უკვე მომხდარი და გარდასულია. ათვლის ძირითადი წერტილიდან სათავეს იღებს ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟის ანმყო და მომავალი დროის ჭრილები, არჩილისა და კესოს მომავალი დროის პლასტი როგორც პროგნოზი. მოვლენა-ბირთვის მიღმა რჩება მხატვრული წარსული, რომელიც, თავის მხრივ, ათვლის რამდენიმე წერტილს შეიცავს: ოთარაანთ ქვრივის ქმრის სიკვდილს, რომელიც მიჯნავს ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის წარსულსა და ანმყოს და გიორგის წასვლას შინიდან, რომელიც მიჯნავს გიორგის პერსონაჟის წარსულს, ანმყო და მომავალი დროის პლასტებს.

ვფიქრობთ, მომავლის მხატვრული კატეგორია საგანგებო განმარტებას საჭიროებს. სპეციალურ ლიტერატურაში საკმაოდ მრავლადაა მხატვრული მომავალი დროის სპეციფიკის განმსაზღვრელი თეორიები და, ამდენად, მართებულად მიგვაჩნია ამ პრობლემის თაობაზე ჩვენი პოზიციის ჩამოყალიბება. რამდენად არსებობს ის და, თუ არსებობს, რა ფორმით რეალიზდება ტექსტში?

მომავალი დრო, გარკვეულწილად, ეფემერული კატეგორიაა, ჯერ არდამდგარი დრო, რომელიც არ განიზომება და არ აღიქმება. ლიტერატურულ ტექსტში ის შეიძლება არ არსებობდეს ან არსებობდეს მხოლოდ ვარაუდის, პროგნოზის ან სურვილის სახით. შესაბამისად, მისი დანერგვა ტექსტში, ერთი მხრივ, ემსახურება კონკრეტულ ესთეტიკურ მიზნებს, ხოლო, მეორე მხრივ, მიემართება ტექსტის შემეცნების სპეციფიკასა და ინდივიდუალიზმს. გამომდინარე აქედან, ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მიდგომა დროის მომავალი ჭრილისადმი სრულიად არაერთგვაროვანი და ურთიერთგამომრიცხავივც კია. ასე მაგალითად, მომავალ დროს სხვადასხვაგვარად გაიაზრებენ და სხვადასხვაგვარ ფუნქციას ანიჭებენ ანტიკური, ადრექრისტიანული, შუა საუკუნეების, რენესანსის, კლასი-

ციზმის, რომანტიზმის, სიმბოლიზმის და სხვა ლიტერატურული ეპოქების წარმომადგენლები. შესაბამისად, არაერთგვაროვანია მისი რეცეფციაც. გამონაკლისს, ცხადია, არც რელიზმის ეპოქა წარმოადგენს. რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურას თავისებური მიმართება ჰქონდა გამომუშავებული დროის ამ ბუნდოვანი და სადავო კატეგორიისადმი და ეს მიმართება შეიძლება შეფასდეს როგორც მჭიდრო თანამშრომლობა. რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურა, მისი კლასიკური გაგებით, საჭიროებდა მომავალი დროის მოდელის მაქსიმალურად ათვისებას: გააქტიურებულ მომავალ დროს, უმეტესწილად, ენიჭებოდა უეჭველი პერსპექტივის სტატუსი და იგი ემსახურებოდა ავტორის შორსმჭვრეტელოური საზოგადოებრივი და სოციალური პოზიციის ფიქსირებას.

რეალისტური ხასიათის ლიტერატურულ ნაწარმოებში მხატვრული მომავალის პლანი, ისევე როგორც მხატვრული ანმყო და წარსული, კონცენტრირებულია მოვლენა-ბირთვის გარშემო და პირდაპირ დამოკიდებულებაშია მასთან. ამ დამოკიდებულებას შეიძლება გამომდინარეობაც კი ვუწოდოთ. მომავალი დროის პლანი არ შემოიფარგლება ათვლის ერთი ძირითადი წერტილით – იგი შეიძლება გაბნეული იყოს სხვადასხვა სიუჟეტურ მონაკვეთზე. ი. ასკინი მიუთითებს:

„მომავალი საჭიროა არა მხოლოდ და არა იმდენად იმისთვის, რომ გავიგოთ რა მოხდება, არამედ იმისთვის, რომ გავიგოთ რა არის. წინაპრები ამბობდნენ: დრო ჭემ-მარიტების მშობელიაო. წარსულს ჩვენ, როგორც წესი, ანმყოზე უკეთ ვიაზრებთ, ვინაიდან ვიცით, მისგან რა შედეგი მივიღეთ: ჩვენ ვცნობთ მასში ჩასახულ ტენდენციებს, ყლორტებს, რომლებმაც მოგვცეს ნაყოფი. ამდენად, შეიძლება ვისაუბროთ მომავლის კატეგორიის არამარტო წინასწარმეტყველო, არამედ – ამხსნელ-განმმარტველ როლზე: მომავალში საგნის ობიექტური, რეალური განვითარების ჩვენება იძლევა ანმყოს სრულფასოვანი შეფასების კრიტერიუმსაც“ (ასკინი 1974: 73).

ვფიქრობთ, რომ მხატვრული მომავლის კატეგორია მისი სტრუქტურული შემადგენლობის, მისი სტრუქტურული და თვისებრივი მახასიათებლებისა და გამოსახვის საშუალების გათვალისწინების საფუძველზე უნდა განისაზღვროს.

გამოსახვის თვალსაზრისით, არსებობს სტანდარტი. მომავლის კატეგორია აერთიანებს ორ ფორმას: პირველი, როდესაც პერსონაჟის ბედი უცნობია წინარმოების ფინალამდე და – მეორე, როცა გზადაგზა ჟონავს ინფორმაცია პერსონაჟის ბედის თაობაზე. რაც შეეხება სტრუქტურულ და თვისებრივ მახასიათებლებს, მათი მოდელები არაერთგვაროვანია. მიუზღვრუნდეთ ილიას პროზას.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში არსებული მომავალი დრო მარტივი და რთული კონსტრუქციების სინთეზს წარმოადგენს. მარტივი კონსტრუქცია გულისხმობს მომავალი დროის ერთი, ძირითადი მოდელის არსებობას, რომელიც კონცენტრირებულია მოვლენა-ბირთვის გარშემო, რთული კონსტრუქცია კი აერთიანებს მომავალი დროის რამდენიმე მოდელს, რომლებიც ათვლის არა მარტო ძირითადი, არამედ მეორეხარისხოვანი წერტილებიდანაც მომდინარეობენ.

ვფიქრობთ, რომ მომავალი დროის მარტივ ფორმას ი. ჭავჭავაძის ორი თხზულება გვთავაზობს: „მგზავრის წერილები“ და „კაცია-ადამიანი?!“, რაც შეეხება თხზულებებს „გლახის ნაამბობი“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ – მათში მომავალი დროის კატეგორია რთული სტრუქტურებითაა წარმოდგენილი.

„მგზავრის წერილებსა“ და „კაცია-ადამიანში?!“ მომავალი დროის პლასტი თხზულებათა ცენტრალური მოვლენებისგან მომდინარეობს: ერთ შემთხვევაში იგი უკავშირდება მგზავრისა და ლელთ ლუნიას დიალოგს, მეორე შემთხვევაში – ლუარსაბისა და დარეჯანის შეუღლების ფაქტს. შესაბამისად, ორივე თხზულებაში მომავლის კატეგორია მთავარი პერსონაჟების – მგზავრის, ლუარსაბისა და დარეჯანის ბედ-იღბალს განსაზღვრავს.

თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ მომავალი დროის მოდელი არაერთგვაროვანია.

ამ თვალსაზრისით, „გლახის ნაამბობში“ იკვეთება რამდენიმე ძირითადი ხაზი – თამროს ხაზი, პეპიას ხაზი, დათიკოს ხაზი და თხზულების მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის ხაზი. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „გლახის ნაამბობის“ ცენტრალურ მოვლენად გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლის ეპიზოდი მიგვაჩნია. თხზულებაში წამოდგენილი მომავალი დროის ზემოთ ხსენებული მოდელებიდან მოვლენა-ბირთვის მხოლოდ გაბრიელის ხაზი უკავშირდება, თამროს, პეპიასა და დათიკოს ბედ-იღბლის განსაზღვრა ათვლის სხვა წერტილიდან მომდინარეობს: ასეთ წერტილად საყდარში დათიკოსაგან თამროს ნახვის ფაქტი გვესახება.

თხზულებაში „სარჩობელაზედ“ მომავლის კატეგორია პეტრესა და უცნობი ბიჭის ბედს განსაზღვრავს. აქედან, პეტრეს მომავალი დაკავშირებულია თხზულების მოვლენა-ბირთვთან – ყმანვილი კაცის ჩამოხრჩობასთან, ყმანვილი კაცის მომავალი კი ათვლის სხვა წერტილიდან – მის წერილიდან მომდინარეობს.

განსხვავებული სურათი გვაქვს თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ მოვლენა-ბირთვის – გიორგის სიკვდილის ეპიზოდიდან სათავეს იღებს ორი ხაზი: თხზულების მთავარი პერსონაჟის, ქვრივის და და-ძმის – არჩილისა და კესოს მომავალი დროის მოდელები; რაც შეეხება გიორგის მომავალი დროის მოდელს, იგი ათვლის სხვა წერტილიდან – გიორგის მიერ არჩილთან მოჯამაგირედ მისვლის ეპიზოდიდან მომდინარეობს.

მომავალი დროის კატეგორიის თვისებრიობის თვალსაზრისით ი. ჭავჭავაძის თხზულებები არასტანდარტულ სისტემად ჯგუფდება. რეალისტი მწერლები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არ სჯერდებოდნენ მომავალი დროის მხოლოდ პოტენციურ ან ჰიპოთეზურ ფორმას და ცდილობდნენ მის მაქსიმალურ გააქტიურებას თავიანთი მსოფლმხედველობრივი პოზიციების გამყარების მიზნით. ი. ჭავჭავაძე, ამ მხრივ, აშკარა ნოვატორობას ამჟღავნებს: მის სამ თხზულებაში – „მგზავრის წერილები“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ – მომავალი დროის პლასტი დიდი კითხვის ნიშნით აღინიშნება.

„მგზავრის წერილებში“ მთავარი პერსონაჟი – მგზავრი, რომელიც ღრმა სულიერ-ეთიკურ კათარზის განიცდის და აქტიური მოქმედებისათვის ემზადება, მომავალს ეგებება კითხვით, რომლის პასუხიც მხოლოდ პოტენციაში შეიძლება ვეძიოთ:

„მიგიხვდი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტარითა ხარ ნაჩხვლეთი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ – სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რაღაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დამრჩეს ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის?.. ჩემო საყვარელო მინა-წყალო, მომეც ამის პასუხი!“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 30).

თხზულების „სარჩობელაზე“ მთავარი პერსონაჟის – პეტრეს და უცნობი ყმანვილი კაცის მომავალი ბედიც არ გამოიხატება გადანყვეტილი რეალობის ნიშნით. უცნობი ბიჭის მომავალი ხვედრი ერთგვარი პროგნოზის შთაბეჭდილებას ტოვებს, პროგნოზისა, რომლის განხორციელებაც შეიძლება მხოლოდ ვივარაუდოთ:

„ამით სამუდამოდ მოვწყდი ქვეყანას, როგორც წინააღმდეგ მოტეხილი ტოტი, უკანასკნელ ძაფზე დაკიდებული. მშვიდობით... თუ როდისმე ჩემი ნახვა მოინადინო, მოდი და მეც ჩემ ძმასავით სარჩობელაზედ მნახე. ჩემი ბოლო ეგ არის“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

პეტრე კი, აცნობიერებს რა არა მხოლოდ მისეულ, არამედ სხვათა მიერ გამოვლილ ტკივილს, შეიგრძნობს მას და იწყებს ფიქრს საკუთარ პასუხისმგებლობაზე გაუბედურებული ადამიანის წინაშე:

„მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კვენესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა.

მართლა და ჩვენი ბებერი პეტრე რა შუაში უნდა იყოს“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

პეტრეს პიროვნების შემდგომი ტრანსფორმირება მხოლოდ შესაძლებელის, პოტენციურის ფარგლებშია მოქცეული.

შედარებით მკრთალად, მაგრამ მაინც ანალოგიური ხერხითაა განსაზღვრული არჩილისა და კესოს ბედ-იღბალი თხზულებაში „ოთარანთ ქვრივი“. მიუხედავად აზრობრივი კონსენსუსისა, რომელიც და-ძმის დიალოგში მიიღწევა, მათი სამომავლო პოზიცია არ ემყარება თვალსაჩინო რეალობას და უფრო პოტენციურის ნიშანს ატარებს, ვიდრე რეალურისას:

„არჩილ, წინ რაღაა, წინ! – შეჰბღავლა უეცრად კესომ და ორსავე ხელის თითები ერთმანეთში ჩაიწინა და ფშვნიტა და მტვრევა დაუწყო.

– ეგ ცრემლებიანი ცოდნა უკანა სწვავს და ჰბუგავს, წინა ჰწამავს და ამწვანებს. ეგ ნამი რომ გაბევრდება, მდინარე წყლად იქცევა და მთელს ტივს მიიტანს, რომ ჩვენს შორის ჩატეხილი ხიდი გაამრთელოს და ეგრე ორსავე ნაპირს გააერთებს. ეგ ცრემლიანი ცოდნა, თუ ცოდნიანი ცრემლი უკანისა – შუქია წინასი და შუქი ხომ... – დასაწყისია განთიადისა, განა, ჩემო კარგო?! სწორედ. და-ძმა სიხარულით ერთმანეთს გადაეხვივნენ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 319-320).

გლობალური დაეჭვებით მთავრდება თავად ნაწარმოებიც:

„მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო? ერთიც ეს არის საჭირობოროტო და წყევლა--კრულვიანი საკითხავი ამ უთავბოლო და უსწორმასწორო წუთისოფელში“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 326).

რაც შეეხება თხზულებებს „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?“, აქ წარმოდგენილი მხატვრული მომავალი დროის კატეგორია სავსებით ესადაგება რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ პრინციპს: პერსონაჟის მომავალი ბედი აქტუალური რეალობის სახითაა წარმოდგენილი. იგივე ითქმის „ოთარანთ ქვრივის“ მთავარი პერსონაჟის – ქვრივის შესახებაც. ცხადია და მკვეთრად განსაზღვრული გაბრიელის, თამროს, დათიკოს, ლუარსაბის, დარეჯანისა და ოთარანთ ქვრივის მომავალი, თუმცა თითოეული ეს პლასტი უაღრესად ნიუანსურ ხასიათს ატარებს.

გამოსახვის ფორმების თვლსაზრისით ი. ჭავჭავაძის პროზაული თხზულებები ორივე ზემოხსენებულ ვარიანტს წარმოადგენს, მაგრამ პრიორიტეტი რეალისტუ-

რი ლიტერატურისათვის უფრო სპეციფიკურ ფორმას ენიჭება – პერსონაჟების ბედ-იღბალი უცნობია ვიდრე ნაწარმოების დასასრულამდე. ამის დასტურია „სარ-ჩობელაზედ“, „კაცია-ადამიანი?!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“. გამონაკლისს წარმოადგენს თხზულება „გლახის ნაამბობი“, სადაც წინასწარი ინფორმაცია პერსონაჟების მომავალ ბედ-იღბალზე ნაწყვეტ-ნაწყვეტ მოგვეწოდება მთელი თხრობის მანძილზე. ამ ტიპის გაფრთხილებები ერთგვარად წინასწარმეტყველურის, გარდაუვალის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

თამროს მომავალი ბედის კონტურები ჯერ კიდევ გაბრიელისა და თამროს უთიერთობის დასაწყისში იკვეთება:

„მომკვდარიყო საწყალი პეპია, რომ იმისი ქალი ბატონს მოეწონა. კარგად იცოდა, რაც იყო ბატონის მოწონება და რასაც მოასწავებდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 87).

ცოტა ქვემოთ:

„ხანდისხან ერთი საშინელი ტკივილი გულის-ფიცრის ტეხას დამინყებდა ხოლმე. ვაი, თუ თამრომ... მაგრამ არა, მალე გადავიგდებდი ხოლმე გულიდან ამ ფიქრსა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 88).

დათიკოსა და გიტოს ავისმომასწავებელი დიალოგი თითქმის გარდაუვალს ხდის თამროს მომავალ ხვედრს:

„– მენყინა, ეგ რომ მითხარი, მაგრამ არა უშავს-რა. შენ, რაც გითხარი, ისა ჰქენი, მე და გაბრო მოვრიგდებით“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 89).

ტრაგიკულის მოახლოება სულ უფრო და უფრო მეტი სიმძაფრით შეიგრძნობა პეპიას სიტყვებში:

„შვილი მეღუპება, შვილი!.. ჩემი სისხლი, ჩემი ხორცი!.. ერთად-ერთი შვილი ცოცხლად მემარხება... შემობრალე და ნუ დამანახვებ ჩემის თამროს უნამუსობას“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 91,92).

გაბრიელის ფრაზა – „კეთილი ღამე იყო ის დალოცვილი ღამე! რა უნდოდა ავკაცობას ჩემგან? რაზედ ჩამითრია და დამღუპა სასიკეთოდ გამზადებული? ვინ იცის? იქნება ეხლა მე ვყოფილიყავ რიგიანი მუშა-კაცი, ცოლ-შვილი გარს შემორტყმული მყოლოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 94) – ამართლებს სიუჟეტის შემდგომ განვითარებას. ეჭვს აღარ იწვევს პეპიას განცდა:

„ვაიმე, შვილო! ყველა იმედი შენის დახსნისა ეხლა დამელუპა, აი!.. ვაიმე, შვილო თამრო!.. შენს ნამუსს ღმერთიც ველარ დამიბრუნებს. გათავდა ყველაფერი ჩემთვის“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 106).

სულ მცირე, უღიმღამო იმედი, რომელიც გაბრიელს ასულდგმულებდა, დუქანში თამროსთან შეხვედრისათანავე ქრება – თამროს მომავალი ხვედრი სრულიად ლოგიკურად სრულდება – თამრო „ავლაბრის უნამუსოა“.

ანალოგიური, წინასწარი ინფორმირების ხერხით იკვეთება დათიკოს მომავალიც:

„მაგრამ ჩვენს გარდა კიდევ ბევრნი იყვნენ და იმ ბევრში ბატონი დათიკოცა, რომელმაც გიტოს უთხრა: მე და გაბრიელი მოვრიგდებითო... იმ წამს დათიკო რომ დამენახა, ძმა რომ ყოფილიყო, ძმა, იმის დანახვა და სულის გაფრთხობა ერთი იქნებოდა ჩემთვის“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 95).

გაბრილისაგან დათიკოზე ხანჯლით განევის ეპიზოდი თუ მომაკვდავი პეპიასათვის მიცემული პირობა აძლიერებს მძიმე ცოდვის ჩადენის ატმოსფეროს და გამოკვეთავს გაბრიელის მომავალი ქმედებების კონტურებს. დუქანში თამროსთან შეხვედრა საბოლოოდ უკუაგდებს ფიქრს მიტევენაზე:

„ჩემი ტოკვა და ყოყმანობა კაცის-კვლის თაობაზე იმ დღეს სრულად გათავ-  
და, იმ გაბოროტებულს გულზედ ცა და ქვეყანა რომ ხელში მჭეროდა, ყველსავით  
გავწურავდი და კბილით გავგლეჯდი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 115-116).

დათიკო კვდება გაბრიელის ხელით და მისი აღსასრული მხოლოდ წერტილს  
უსვამს წინასწარ ჩამოყალიბებულ წარმოდგენას დათიკოს მომავალ ხვედრზე. იმთა-  
ვითვე საცნაურია გაბრიელის მომავალი ბედიც. გაბრიელი გრძნობს აღსასრულს და  
მისი თავგადასავლის თხრობაც მხოლოდ ცაიტნოტითაა გამოწვეული. თხზულების  
დასასრულს გაბრიელის სიკვდილის მოახლოება უეჭველია, გაბრიელი კვდება უზიარ-  
ებლად. ვფიქრობთ, ეს დეტალი ხაზს უსვამს თხზულების მთავარი პერსონაჟის  
მომავალი დროის პლასტის დამოკიდებულებას თხზულების მოვლენა-ბირთვზე, რა-  
საც ცოტა ზემოთ ჩვენ „გამომდინარეობა“ ვუწოდეთ: გაბრიელის სიკვდილი უზიარ-  
ებლად ერთგვარი შედეგია გაბრიელის მიერ ჩადენილი კაცისკვლის ცოდვისა.

ამრიგად, მომავალი დროის კატეგორია ი. ჭავჭავაძის განხილულ თხზულე-  
ბებში სპეციფიკურია: ერთი მხრივ, ის აკმაყოფილებს რეალიზმის ლიტერატურულ  
კანონს და წარმოდგენს გარდაუვალ პერსპექტივას, გააქტიურებულ რეალობას,  
ხოლო, მეორე მხრივ, ავლენს ავტორის სიღრმისეულ მიდგომას პრობლემისადმი  
და გლობალური დაეჭვების, გაურკვევლობის, მკრთალი ვარაუდის ფორმით რეა-  
ლიზდება. პირველ შემთხვევაში იგი „მესამე რეალობაა“, სადაც, მ. საფაროვის შე-  
ნიშვნით, „მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურული აქტუალიზაცია მჭიდროდ  
უკავშირდება წარსულისა და მომავლის ავტოკორელაციის პროცესს“ (საფაროვი  
1974: 102), მეორე შემთხვევაში კი – სიღრმისეული მოდელია, რომელიც არ ექვემ-  
დებარება განსჯას.

მიმოვიხილეთ რა ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში მოდულირებული მხატვრული  
დროის რაოდენობრივი და თვისებრივი კატეგორიებისა და მათი განმსაზღვრელი  
ათვლის წერტილების სპეციფიკა, სრულიად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მხატ-  
ვრული ქრონოტოპის მეორე შემადგენელი კომპონენტის – მხატვრული სივრცის  
გააზრება.

## 2.2. ძირითადი სივრცული მოდელების ანალიზის თავისებურება

ვფიქრობთ, გადაჭარბებული არ იქნება მტკიცება, რომ ლიტერატურის განვი-  
თარების ნებისმიერ ეტაპზე ავტორის მიერ შერჩეული სივრცული მოდელების  
ფუნქციური დატვითვა იყო და არის მწერლის თანამედროვე ეპოქის პრობლემატი-  
კის, მწერლის ლიტერატურული მრწამსისა და მსოფლშეგრძნების უკეთ გამოსატ-  
ვის საშუალება.

ამას ნათლად ადასტურებს ანტიკური ხანის, აღორძინების პერიოდის, კლასი-  
ციზმის, რომანტიზმის და სხვა ეპოქათა მწერლობა.

რეალისტურმა ლიტერატურამ, როგორც სრულიად თვითმყოფადმა ეტაპმა  
ლიტერატურის განვითარების ისტორიისა, ცხადია, სივრცული პლასტების თავი-  
სებური სტრუქტურულ-ფუნქციური ტრანსფორმაცია მოახდინა. პირველ ყოვლი-  
სა, რეალისტური მწერლობისთვის სპეციფიკური სივრცული მოდელის ზოგადი სა-  
ხე, ლიტერატურის განვითარების ადრინდელი პერიოდებისაგან განსხვავებით,

საგრძობლად მრავალფეროვნად და მრავალნაზნაგოვანად წარმოგვიდგა. სივრცის არაერთგვაროვნება გამოიხატა მხატვრული სივრცის არა მარტო სტრუქტურული შემცველობის გართულებით, არამედ მისი ფუნქციური მნიშვნელობის გაღრმავებითაც. გამონაკლისი არც ქართული რეალისტური ლიტერატურა ყოფილა – ქართველი რეალისტების შემოქმედებაში მხატვრული სივრცის ფუნქცია გასცდა ოდენ ესთეტიკურის ფარგლებს და, როგორც მოვლენათა განვითარების მხატვრული ფონი, ეთიკურ-ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემათა გადაჭრის ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტად მოგვევლინა. ამასთან, რეალისტური ლიტერატურის კონტექსტში აღინიშნა სივრცული მოდელების სრული ინტენსიფიცირება დროში. თავისებურება, რომელიც რეალისტური მწერლობისა და, კერძოდ, ი. ჭავჭავაძის თხზულებათა სივრცული მოდელების შესწავლისას გამოვლინდა, შეიძლება ზოგადი კონცეფციის სახით ჩამოვაყალიბოთ: ჭეშმარიტად რეალისტური ლიტერატურის ფარგლებში არსებული მხატვრული სივრცული მოდელების სპეციფიკის კვლევა შეუძლებელია ნაწარმოების მხატვრული დროისა და მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის სპეციფიკის გათვალისწინებლად. ამ გარდაუვალ ერთიანობას სწორედ მხატვრული სივრცის უკიდურესად რთული ფუნქციური მნიშვნელობა განაპირობებს: მხატვრული სივრცე განზოგადებულია, აბსოლუტურად ინტენსიფიცირებულია დროში და გაბნეულია მოვლენათა მსვლელობაში.

ამდენად, რეალისტი-მწერლის, და ამ შემთხვევაში, ი. ჭავჭავაძის მხატვრული პროზიდან გამომდინარე, საუბარი მხატვრულ სივრცულ მოდელებზე მიზანშეწონილია მხოლოდ და მხოლოდ ნაწარმოებში მოდულირებული მხატვრული დროის მთლიანი სისტემისა და მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის თავისებურებათა გათვალისწინების ფონზე. შესაბამისად, ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებული ძირითადი სივრცული მოდელები – გზა, სოფელი, კარ-მიდამო, სახლი, ქალაქი, დუქანი, საყდარი და პეიზაჟური ფონი – მხოლოდ მხატვრული დროისა და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელების სპეციფიკით განისაზღვრება. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.



## მხატვრული ქრონოტოპული სისტემა

მხატვრული დროის კონცენტრაციამ მხატვრულ სივრცეში და მხატვრული სივრცის ინტენსიფიცირებამ მხატვრულ დროში გამოიწვია ფორმირება რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი ქრონოტოპული სისტემისა, რომელიც, დრო-სივრცის გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ გააზრების პარალელურად, დრო-სივრცის სუბიექტივიზაციის, მისი ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის ასახვის ფუნქციითაც აღიჭურვა. რეალისტური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ესოდენ მნიშვნელოვანი ესთეტიკურ-სტრუქტურული ფუნქცია მხატვრული დროისა და სივრცის არაერთგვაროვანი, არაორდინარული კონსტრუქციების ფონზე გამოვლინდა.

მ. ბახტინი შენიშნავს: „ერთი ნაწარმოების და ერთი ავტორის შემოქმედების ფარგლებში აღინიშნება ქრონოტოპების მრავალი სახეობა და მათი რთული, მოცემული ნაწარმოებებისა ან ავტორის შემოქმედებითი სტილისათვის სპეციფიკური ურთიერთიმართებები, მაგრამ მათგან ერთ-ერთი ქრონოტოპული მოდელი ყოველთვის გვევლინება დომინანტურად, ანუ ყოვლისმომცველად“ (ბახტინი 1986ბ: 284).

ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებულ მხატვრულ ქრონოტოპულ სისტემაში, ჩვენი აზრით, სამი ძირითადი, მთავარი, საგულისხმო ქრონოტოპული მოდელი გამოიყოფა: პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი და პერცეფციული ქრონოტოპი. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი სრულიად ორიგინალური სტრუქტურითა და თავისებურებებით გამოირჩევა, მათ აერთიანებს საერთო-ფუნქციური მისია: დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის ასახვა. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

### 3.1. პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი

სრულიად სამართლიანად მიუთითებს ზ. ტურაევა:

„პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო ორი მახასიათებლით განისაზღვრება – ხანგრძლივობითა და ქრონოლოგიზმით“ (ტურაევა 1979: 28).

ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო პროზაულ თხზულებებში წარმოდგენილი მხატვრული დრო ჩაკეტილია: იგი არ უკავშირდება რომელიმე კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში მომხდარ კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენებს, არამედ მიმდინარეობს მხოლოდ სიუჟეტის ფარგლებში. აქედან გამომდინარე, პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მოკლებულია ქრონოლოგიზმის პრინციპს და ოდენ ხანგრძლივობის ნიშნით ხასიათდება. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მჭიდროდ უკავშირდება მხატვრულ სივრცეს.

„მგზავრის წერილების“ მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის ხანგრძლივობა ორ დღე-ღამეს, ანუ ორმოცდარვა საათს მოიცავს და მხატვრული დროის წარსულ ქრილში იხსნება.

მოქმედება იწყება დილის ექვს საათზე „ვლადიკავკასის“ სასტუმროში, სადაც მგზავრი წინა ღამით ჩამოხტა. მაშ, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, თავდაპირველად, ერთი ღამით შემოიფარგლება, ღამით, რომელიც მგზავრმა სასტუმროში გაატარა; მხატვრული სივრცე, რომელსაც შეადგენს პროვინციული სასტუმრო, რუსის პირდაუბანელი და თმადაუფარცხნელი „იამშჩიკი“ და დანჯღრეული „ფომტის პოვოსკა“ ლოკალურია: სასტუმრო, „იამშჩიკი“ და „პოვოსკა“ ქმნიან ერთგვარ სამკუთხედს, რომელშიც „უცხო მხარის“ განწყობილებაა კონცენტრირებული. ჩაკეტილი სივრცის გარღვევა, უპირველეს ყოვლისა, „მშობლიური მხარის“ მოტივის დამკვიდრებას უკავშირდება:

„დანჯღრეულმა ზარმა დაიწყო თავისი უგემური ჟღარა-ჟღერი, პოვოსკამ ქვებზედ ხტომა და მე ლაყლაყი ხან აქეთ და ხან იქითა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 19).

მაგრამ: „რაკი ვალდიკავკასიდან გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ დამკრა, გულმა სულ სხვა-რიგად დამიწყო ფეთქა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 11).

მხატვრული დრო-სივრცე თანდათან იძენს დინამიზმს. ნაწარმოების დასაწყისში ფიქსირებული ლოკალური სივრცე ირღვევა: „იამშჩიკიცა“ და „პოვოსკაც“ შეუმჩნევლად ტოვებენ სარბიელს და მგზავრი ჩაკეტილი სამკუთხედის მიღმა რჩება. იგი თავისუფლად გადაადგილდება სივრცეში. იმავე საღამოს მგზავრი „ლარსის სტანციაში“ ჩერდება. ვლადიკავკასის სასტუმროსაგან განსხვავებით, „ლარსის სტანციის“ პატარა ოთახში მყოფი პერსონაჟი ნაკლებად იხუთება: ეს აღარ არის „უცხოეთი“, ეს მშობლიური სივრცეა. პერსონაჟი არ არის დათრგუნული. მხატვრული სივრცის გაშლის პარალელურად თავს იჩენს უაღრესად სპეციფიკური დრო-სივრცე, სეგმენტი, რომელიც პერსონაჟის ინდივიდუალური ქრონოტოპის უმთავრეს სტრუქტურულ ელემენტს შეადგენს არა მარტო „მგზავრის წერილებში“, არამედ ჩვენთვის საინტერესო სხვა თხზულებებშიც და თითოეულ ნაწარმოებში არაერთგვაროვან ფუნქციურ დატვირთვას ატარებს.

მხედველობაში გვაქვს პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი ფიქრის პროცესი, რომელიც სრულიად სპეციფიკური დროული და სივრცული პლასტებით გამოირჩევა.

ვ. ჩერედნიჩენკოს კონცეფციით, „ფიქრი პრინციპულად არ შეიძლება იყოს ლოკალიზებული მხატვრული დროის (შესაბამისად, მხატვრული სივრცის) ფარგლებში მისი აბსტრაქტულობის გამო. ფიქრი თავს უყრის დროიდან ამორთულ მხატვრულ განზოგადებას, რომელიც წყვეტს თხრობის მოვლენათა განვითარებას. ავტორის ან პერსონაჟის ფიქრის პროცესი, როგორც ლიტერატურულ სინამდვილეში მიმდინარე მოქმედებების შეფასება, კომენტარი, ასევე მხატვრული დროის საზღვრებს მიღმა მიედინება“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 35).

ვეთანხმებით ვ. ჩერედნიჩენკოს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ ფიქრის დრო-სივრცე სცდება მხატვრული დრო-სივრცის ჩარჩოებს, მაგრამ ვერ გავიზიარებთ მკვლევრის მსჯელობის შემდგომ მიმდინარეობას:

უპირველეს ყოვლისა, სრულიად არამართებულად მიგვაჩნია ავტორისა და პერსონაჟისათვის სპეციფიკური ფიქრის პროცესის ერთ სიბრტყეზე განხილვა. ავტორისეული ფიქრის დრო-სივრცე სწორედ რომ პრინციპულად არ თავსდება

მხატვრული დრო-სივრცის ფარგლებში. ავტორისეული დრო-სივრცე წარმოადგენს რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას, რომელიც სტრუქტურულად ემიჯნება მხატვრულ დრო-სივრცულ მოდელს. ავტორისეული დრო-სივრცე მოიაზრება არა როგორც მხატვრული დრო-სივრცის შემადგენელი კომპონენტი, არამედ როგორც მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის ერთი პოზიცია, ამდენად, მისი შესაბამისი ფიქრის პროცესიც შეიძლება გავიაზროთ მხოლოდ როგორც მხატვრულ მიკროსამყაროში მიმდინარე მოვლენათა გარეშე კომენტარი.

პერსონაჟის ფიქრი თვისებრივად განსხვავდება ავტორისეული ფიქრისაგან. იგი ინარჩუნებს აბსტრაქციულობის უნარს, მაგრამ თავისუფლდება კომენტირების ფუნქციისაგან. პერსონაჟის ფიქრი მხატვრულ მიკროსამყაროში კონცენტრირებული დრო-სივრცული ველის წიაღში ისახება, პერსონაჟის ღრმა შინაგანი პლასტიკებიდან მომდინარეობს და მისი ტრანსფორმირების პროცესის ეკვივალენტურია. ამრიგად, განსხვავებით ავტორისეული ფიქრის დრო-სივრცისაგან, რომელიც ვერ თავსდება მხატვრულ დრო-სივრცულ მოდელში, პერსონაჟის ფიქრის დრო-სივრცე ყალიბდება ზოგადად მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემაში, გარკვეულწილად, სცდება მის ფარგლებს და დრო-სივრცის მოდალურ ინვარიანტს გეთავაზობს.

„მგზავრის წერილებში“ ფიქრი პერსონაჟის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებს აირეკლავს, გვაგრძნობინებს პერსონაჟის შემდგომი შემეცნებით-ეთიკური გარდაქმნის მოახლოებას, მის მიმართულებას, ფასეულობასა და მნიშვნელოვნებას. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ეს არის მიკროსამყარო მაკროსამყაროში – მხატვრული დრო-სივრცე მხატვრულ დრო-სივრცეში: პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური დრო ინარჩუნებს მხატვრული დროისათვის ნიშანდობლივ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს – იგი შეიძლება იყოს შექცევადი, წყვეტადი ან უწყვეტი, მაგრამ, ამასთანავე, გამოირჩევა განსაკუთრებული ტემპითა და დინამიზმით. პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური სივრცე კი სტრუქტურულად განსხვავდება მხატვრული სივრცის მოდელისაგან: ფიქრისათვის ნიშანდობლივი სივრცე წარმოგვიდგენს კონკრეტული მაჩვენებლებისა და უზოგადესი ფსიქოლოგიური ასოციაციების სინთეზს.

თხზულების მთავარი პერსონაჟის ფიქრი შინაგანი მონოლოგების ეფექტს ქმნის და თითოეული მონოლოგი ფიქრის დრო-სივრცის არაერთგვაროვან სტრუქტურას გეთავაზობს (მონოლოგს მ. ბახტინმა შინაგანი დიალოგი უწოდა – „მე“-ს საუბარი „მე“-სთან – ი. რ.). მონოლოგში – „ოთხი წელიწადი!.. იცი, მკითხველო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია“... და ა. შ. დრო რეტროსპექციულია, განელილი მთელი ოთხი წელიწადით უკან, სივრცე – ზოგად-წარმოსახული; მონოლოგში – „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე“ სივრცე ინარჩუნებს ზოგად ხასიათს, დრო კი საგრძნობლად დინამიკური და მოძრავი ხდება, კონცენტრირდება მხატვრული დროის მომავალ პლასტში; მონოლოგში – „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი“ – სივრცე კონკრეტდება. თავს იჩენს ი. ჭავჭავაძის პროზისათვის სპეციფიკური ერთ-ერთი ძირითადი სივრცული მოდელი – პეიზაჟური ფონი. პერსონაჟის ფიქრი სრულიად კონკრეტული სივრცული ფონის წიაღში მიმდინარეობს.

სივრცე, რომელშიც იმყოფება პერსონაჟი და რომელიც განისაზღვრება „დიდებული მყინვართა“ და „თავზედ ხელაღებული თერგით“, პერსონაჟის მიერ, უპირველეს ყოვლისა, აღიქმება ვიზუალურად. წარმმართავ როლს სუბიექტის მხედველობითი უნარი ასრულებს.

„იმდენად რამდენადაც თვალს, – მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო, – ფოტობიექტივისაგან განსხვავებით, არ შეუძლია თანაბარი სიზუსტით აფიქსიროს ყველა

დეტალი, დეტალების დიდი რაოდენობის ფიქსაციისათვის საჭიროა ყურადღების კონცენტრირება ჯერ ერთ ობიექტზე (ან ობიექტთა ჯგუფზე), შემდეგ – მეორეზე და ა.შ. ამასთან, ვიზუალური აღქმის ლოგიკა მოითხოვს „მზერის რეგულირების“ გარკვეულ თანამიმდევრობას დამკვირვებლის პოზიციის, დასაკვირვებელი ობიექტის მოცულობის, მდებარეობის და სხვა ფაქტორების გათვალისწინებით“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 34).

ვიზუალური აღქმის პროცესი, როგორც ფიქსირებული კადრების თანამიმდევრული ცვლა, უსათუოდ აღინიშნება დროული (და რიტმულიც) მახასიათებლებით, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით, „თუ ვიზუალური აქტების მონაცვლეობის ფიქსაცია არ იწვევს მოვლენათა ცვალებადობას, იგი ვერ შექმნის დროულ მიმართებებს“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 34). ამრიგად, თუ ვიზუალური აღქმის პროცესს არ ახლავს თხზულებაში აღწერილ მოვლენათა და მოქმედებათა ცვალებადობის პროცესი, აღქმის დრო მხატვრული თვალსაზრისით უფუნქციოა. მონოლოგში – „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი“ – წარმოდგენილი ფიქრის დრო-სივრცე გთავაზობს კონკრეტულ სივრცულ მოდელს, რომლის ფონზეც აღქმული ობიექტის გააზრების დრო, როგორც მხატვრული ერთეული, არ ფუნქციონირებს: ობიექტის – მყინვარისა და თერგის – ფიქსაციასა და აღწერას არ მოსდევს პერსონაჟის ქმედების ან რომელიმე მოვლენის ცვალებადობა. პეიზაჟური ფონის აღწერა, ამ შემთხვევაში, ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან და მხოლოდ ფიქრის ირეალურ-მხატვრულ დროს უკავშირდება.

მონოლოგებში – „დალამდა. მიწყდა ადამიანის ფეხის ხმა“ და „გათენდა. რა მშვენიერი რამა ხარ, დილის რიჟრაჟო“, – ფიქრის სივრცე კვლავ ზოგადი, იმიტირებული გარემოთია შემოფარგლული და ინტენსიფიცირდება ფიქრის ირეალურ-მხატვრულ დროში.

უაღრესად საინტერესოა თხზულებაში დაფიქსირებული ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც არსებობს მხატვრულ დრო-სივრცესა და ფიქრისეულ დრო-სივრცეს შორის და უზრუნველყოფს ნაწარმოების ცალკეულ ეპიზოდთა დრო-სივრცულ ურთიერთლაგირებას:

„მართლა-და რა უნდა ვქნა? – ვკითხე ჩემს თავს ხმამაღლივ.

– ჩაი უნდა მიირთოვო – მიპასუხა სტანციის გუშაგმა, რომელმაც ამ დროს შემოიტანა სამოვარი და ჩემს სტოლზედ დადგა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 12).

ფიქრი ერთის ხელის დაკვრით წყდება და მგზავრი ფიქრის ირეალური სამყაროდან აღმოჩნდება ლოთი რუსი ოფიცრის საზოგადოებაში.

მხატვრული დრო კონკრეტდება – დღე იწურება და დგება საღამო, რომელსაც უნდა მოჰყვეს მგზავრის შინაგანი ამაღლება. მგზავრი ტოვებს „სტანციის“ ოთახს და გადის უფრო მასშტაბურ, გაშლილ სივრცეში. იგი აღარ ემორჩილება არავითარ საზღვრებს, მიჯნებსა და ჩარჩოებს. მგზავრი აღმოჩნდება თავისუფალი სივრცის ცენტრში, შინაგანად ფლობს დროს, რაც განაპირობებს მისი სულიერი ტრანსფორმაციის გარდაუვალობას. მოძრაობისა და უძრაობის, ნათელისა და ბნელის უზოგადესი პრობლემების დეფინიცია ცხადად გამოკვეთს გმირის შინაგან, ფსიქოლოგიურ-ემოციურ და აზრობრივ ზრდას, რომელიც პირდაპირპროპორციულია დრო-სივრცული თავისუფლების ზრდისა.

მხოლოდ ასეთი შინაგანი გათავისუფლებისა და იდეურ-ზნეობრივი ამაღლების შემდეგ აქვს მგზავრს უფლება, თვალეში შეხედოს თავისი მშობელი ქვეყნის ტკივილს – ლელთ ღუნისას.

მგზავრისა და ლელთ ლუნისა ცნობიერებაში სრულიად არაერთგვაროვანი დრო-სივრცული პლასტებია ფიქსირებული. მგზავრის ცნობიერება ამთლიანებს მის დრო-სივრცულ გამოცდილებას – რუსეთში გატარებულ ოთხ წელიწადს, მოგზაურობის ორ დღეს, ვლადიკავკასიის სასტუმროს, „ლარსის სტანციის“ ოთახს, სტეფანწმინდის ლამეს... საკუთარ დრო-სივრცულ სამყაროშია მოქცეული ლელთ ლუნიაც. მისი იდეური პოზიცია, ზნეობრივი მრწამსი ჩამოყალიბებულია მშობლიურ მხარეში, მშობლიურ დრო-სივრცულ არეალში, მაგრამ, განსხვავებით მგზავრისაგან, რომლის სულიერმა და აზრობრივმა ენერგიამ მშობლიურ მხარესთან მიახლოების შედეგად, მის წიაღში შექმნილი თავისუფალი სივრცის ფონზე ამოხეთქა, ლელთ ლუნისა პიროვნებაში სწორედ ეს მშობლიური დრო-სივრცე ბადებს არა ამაღლების, არა კათარზისის, არამედ პროტესტის, განდგომის სურვილს.

ლელთ ლუნისა იდეალი ყალიბდება არა „დღეის“, არამედ – გუშინდელის, განვლილის, წარსულის საზღვრებში:

„ადრიდა ავად თუ კარგად ჩვენ ჩვენი თავნი ჩვენადვე გვეყუდნეს, მით იყვის უკედ. ადრიდა ერი ერობდის, გული გულობდის, ვაჟი ვაჟაბდის, ქალაი ქალაბდის. ადრიდა?! ერთ-ურთს დავეყუდნით, ერთ-ურთს ვიხვეწებდნით... აწინა ერობა დაიშალის, მეძვე-მრუშობაი ჩამოვარდნის, მტრობა-ბძარვაი გახშირდის... აწინა... ერი დავარდნილ, გალახულ არნ, ვრდომილ-კრთომილ. წარხდა... ქართველთა წესტ-წყობაი. ადრიდა ჩვენობა იყვის. წარხდა, მოისრნა ქვეყანაი, რაია აწინა ჩვენი დარჩენა?“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 28).

სრულიად განსხვავებულია ლელთ ლუნისა მიმართება მიკრომშობლიურ სივრცესთან: ლელთ ლუნია ვერ თმობს მთას, ვერ ცვლის მას ბარზე, სადაც, თითქოსდა უკეთესი და უფრო მაძლარი ცხოვრებაა:

„იქაველ კაცს ფერი არა აქვნ, ჯანი არა აქვნ. აქაველ ჯანმრთელნი არნ... არჩევანზედ? ამ ღორღიან კლდეთ ვიჯობდი, ჯანმრთელია. ადამის ძეი ბალახითაც, გაჭირდის, გაძღების, სატკივარს რაი ეყვის?“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 25) ლელთ ლუნია გადაჭრით ირჩევს „სიმართლეს“: შეკაზმულ ცხენს არჩევს „შიშველს“, დაუძღურებულ ადამიანს, ჯანსაღს, ვინრო სივრცეს – გაშლილსა და ლალს.

ამრიგად, ლელთ ლუნისა ცნობიერებაში იქმნება უაღრესად საინტერესო და უცნაური სინთეზი: იდეალში ერთმანეთს ერწყმის ორი კატეგორია – არსებული ლალი მშობლიური სივრცე და უკვე გარდასული დრო. სწორედ ასეთი დრო-სივრცული ამპლიტუდა იწვევს იმ დიდ ტკივილსა და განცდას, რომელიც სტანჯავს მოხვევს (გავიხსენოთ მის მიერ მოთხრობილი ისტორიული ამბავი) და რეალურ ელფერს სძენს მგზავრის პოზიციას: ლელთ-ლუნისათან შეხვედრის შემდეგ მშობლიური სივრცე აღარ არის მგზავრისათვის მხოლოდ იდეურ-ეთიკური განწმენდის ფონი, არამედ – წარმოადგენს იმ კონკრეტულ ისტორიულ-გეოგრაფიულ სივრცეს, რომელიც ითხოვს მისგან რადიკალურ მოქმედებას, რეალურ საქმეს და თავის წილ მსხვერპლს:

„მიგიხვდი, ჩემო მოხვევე, რა ნესტარითა ხარ ნაჩხვლეტი. „ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო“ – სთქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რალაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში გაითხარა სამარე და დაიმარხა. როდემდის დამრჩეს ეგ ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის? ჩემო საყვარელო მინა-წყალო, მომეც ამისი პასუხი!..“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 30).

ლელთ ღუნას პერსონაჟის ინდივიდუალურმა ქრონოტოპმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა მგზავრის იდეურ-ზნეობრივი მისიის გამოკვეთაში და თვისებრივად ახალი გეზი მისცა მის აზრთა მდინარებას.

უაღესად საინტერესო დრო-სივრცული გარდაქმნების ფონზე იკვეთება და ყალიბდება თხზულების „გლახის ნაამბობი“ პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო--სივრცული მოდელები და მათი ურთიერთმიმართების სპეციფიკა.

თხზულების მთავარი მოქმედი პირის – გაბრიელის ინდივიდუალური დროის ხანგრძლივობა საკმაოდ დიდ პერიოდს მოიცავს: შვიდი წლის ასაკიდან, ვიდრე სიკვდილამდე, ცხადია, მხატვრული დროის თვისებრივი მახასიათებლის – წყვეტადობის ფონზე. მხატვრული სივრცე, რომლის წიაღშიც იხსნება პერსონაჟის ხასიათი, შემდეგ ძირითად მოდელებს წარმოგვიდგენს: სოფელი, ქალაქი, საყდარი, სატუსალო, დუქანი, საბძელი და პეიზაჟური ფონი. თითოეული სივრცული მოდელი გვთავაზობს არაერთგვაროვან დამოკიდებულებას მხატვრული დროის, პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და პერსონაჟთა ტრანსფორმაციის პროცესის მიმართ.

პირველი მხატვრულ-სივრცული ობიექტი, რომელიც ნაწარმოებში ფიქსირდება, არის „ზედ საურმე გზის პირას“, „გომურზედ მოდგმული“ „ერთი ძველი საბძელი“, რომელიც „გომურის ჩასავალში ჩარდახსავით იყო წინ წამოწეული. ამ საბძელის გარეშემო ადამიანის კვალი არა სჩანდა. ის იყო, მგონია, აყრილის კაცისა, ან ამოწყვეტილისა, თავმინებებული და პატრონსავით დავიწყებული“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33).

სივრცის სილატაკე სრულ იზომორფულ დამოკიდებულებაშია პერსონაჟის გარეგნულ მონაცემებთან: „ის იყო სრულიად დათენთილი სნეულებისაგან. ყვითელი სახე, შიგა-და-შიგ ტყლაპსავით ჩაჩნეული, შეშუპებული ჰქონდა, როგორც წყალმანკის მქონესა, თმა და მოზრდილი ჭალარა წვერი ჭუჭყისაგან ისე გასქელებოდა, თითქო იმის თმას თავის დღეში არც წყალი მოჰხვედრიაო და არც სავარცხელი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 35).

პერსონაჟის მდგომარეობა სტატიკურია: „ეხლა კი რომ ამოვიარე... დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი. ეგ არაფერი. დილაზედ ჩამოვიარე, შევიხედე, ის კაცი ისევ-ისე მწოლიარე დავინახე. საღამოზედ, ჯერ ბინდი არ მოჰრეოდა სინათლესა, ამოვიარე – ის კაცი ისევ-ისე ვნახე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 34).

აქ საგულისხმოა ერთი გარემოება: პერსონაჟის სტატიკური მდგომარეობა არ იწვევს პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის გასტატიკურებას, ანუ შეჩერებას, გაქვავებას. პირიქით, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მაქსიმალურად მოძრავი და რიტმულია, რაც მწვავე დროული ცაიტნოტით აღინიშნება:

„მე სწორედ მოგახსენოთ... ჩემს ვინაობას არ გეტყოდი, თუ ჩემი აღსასრული არ მოახლოვებულიყოს. ვიცი – ჩემი დღე დათვლილია“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 39).

ამრიგად, თხზულების მთავარი პერსონაჟის ინდივიდუალური ქრონოტოპის ის მონაკვეთი, რომელიც მხატვრული დროის ანმყოს პლანშია გახსნილი, აერთიანებს ვინრო, ლოკალურ სივრცესა და დინამიკურ დროს.

სივრცული მოდელი – „სოფელი“ – ნაწარმოებში უკავშირდება პერსონაჟთა სულიერი აღმაფრენის ხაზს. მის წიაღში თავს იჩენს ე.წ. „განტოლების კონსტრუქცია“ ფორმულის – „სიყვარული“ – სახით. პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობა, რომელიც ზოგად განცდება და შეგრძნებებს ეფუძნება, აბსტრაქტულია და გამოირიცხავს როგორც დამოკიდებულებას „ადრე-გვიან“, ისე-მოვლენათა მიზეზმედ-

გობრივ კავშირს. ამდენად, „სიყვარულის“ განცდით აღბეჭდილ სიუჟეტურ მონაკვეთზე პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროის ფუნქციონირება შეწყვეტილია: მოვლენა ამოვარდნილია მხატვრული დროის ყალიბიდან.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და მხატვრული დროის ფუნქციონირების კვლავ აღდგენა უკავშირდება მორიგი სივრცული მოდელის – „საყდარი“ – ფიქსაციას. საყურადღებოა ერთი დეტალი: სივრცული მოდელი „საყდარი“, რომლის ფონზეც ისახება თამროს, გაბრიელისა და დათიკოს ტრაგიკული მომავლის კონტურები, არ აღინერება – იგი დევიზუალურია და აღიქმება როგორც პერსონაჟთა მოქმედების ატრიბუტი:

„ერთხელ, კვირა-დღე იყო, დათიკო წირვაზედ წავიდა“... (ჭავჭავაძე 1950ბ: 86), შემდეგ:

„დღეს მამა-ჩემი ავ-გუნებაზედ მოვიდა საყდრიდან და იმიტომ.

– შენ დღეს საყდარში იყავ?..

– ვიყავ – მითხრა იმან, – რაზედ აჰფეთქდი?

– ბატონი იქ იყო?

– იქ იყო. დერეფანში იდგა, როცა მე წინ გამოვუარე.

– შენ წინ გამოუარე?..“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 86).

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო სწრაფად და რიტმულად იწყებს დინებას, კვლავ ჩნდება დროული ცაიტნოტის შეგრძნება: „საქმის დაგვიანება აღარ ევარგებოდა, უნდა მეხერხნა რამე, რომ სანყალი გოგო მახეში არ გაბმულიყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 87). ერთმანეთს ცვლის უკიდურესი დაძაბულობით დატვირთული დღეები და ღამეები, რომლებსაც თან ახლავს პერსონაჟის სულიერი კატაკლიზმების ურთულესი პროცესი.

უნდა აღინიშნოს, რომ პერსონაჟის არაერთჯერადი ტრანსფორმირება, რომელიც „გლახის ნაამბობში“ არის წარმოდგენილი, უაღრესად საინტერესო კავშირშია მხატვრული ქრონოტოპის სტრუქტურასთან: ნაწარმოებში ორჯერ ფიქსირდება სივრცული მოდელი „ქალაქი“. პირველ შემთხვევაში იგი უკავშირდება ორ სივრცულ მოდელს – „საყდარსა“ და მღვდლის „სახლს“, მეორე შემთხვევაში – სივრცულ მოდელს „დექანი“.

სივრცული ტრიადა „ქალაქი – საყდარი – მღვდლის სახლი“ მოიცავს მღვდლის პერსონაჟის ინდივიდუალურ ქრონოტოპს და ზედმინევენით დადებით როლს ასრულებს გაბრიელის იდეურ-ზნეობრივი გარდაქმნის პროცესში. მხატვრული სივრცე მთლიანად ინტენსიფიცირდება მღვდლის ინდივიდუალური დროის მოდელში: მღვდელი აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთისა და სივრცული ფონის ესთეტიკურად ფასეულ ფიგურას წარმოადგენს:

„... წამოდგა და წავიდა საყდრისაკენ. მეც თან ავედევნე. მივედი. ის მღვდელი შუაში იდგა, ხალხი ბუზსავით ირევოდა იმის გარშემო... სწორედ კაცს რომ წყალი მოსწყურდება, ისე მომწყურდა იმის სიტყვების გაგება“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 48), „შევაღე დაბალი ქუჩის კარი. დერეფანში ერთი უბრალო ტახტი დამხვდა, ზედ ის-ხდნენ შვიდიოდე პატარა ბიჭები. შუაში თავმოხდილი იჯდა ჩვენი მღვდელი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 60), „რომ დაინახეს მღვდელი მოდისო, ერთობ სიხარულით დაიგრიალეს: „მღვდელი მოვიდა, მღვდელი! მადლობა ღმერთსა, ქრისტიანი სული აღარ დაირჩობაო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 69), „მოვიხედე, თითო ხელის მოქნევაზედ ის და-

ლოცვილის-შვილი ერთ დიდ ალაგს გადაინაცვლებდა, როგორც გემი, ისე არღვევდა წყალს“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 70).

მღვდლის სრული იდეალიზების პროცესს სინთეზურად ერწყმის მისი პორტრეტული ფიქსაცია:

„რა გითხრად, რა კაცი დავინახე ჩემ წინ!... ხატებს რომ ჰხატავენ, ის იყო! მადლით, მადლით იყვნენ სავსენი იმის ჩაფიქრებული თვალები“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 55).

გაბრიელის პერსონაჟი დასახელებულ სიუჟეტურ მონაკვეთში შეიძლება აღვიქვათ როგორც მხატვრული სივრცის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი, ერთ-ერთი ობიექტი, რომელიც სხვა მრავალ ობიექტთან ერთად კონცენტრირებულია მღვდლის პერსონაჟის ირგვლივ. ფუნქციონირებს გაბრიელის პერსონაჟისათვის სპეციფიკური ინდივიდუალური ქრონოტოპის მხოლოდ ერთი ელემენტი – ინდივიდუალური დრო, რომელიც სწრაფად და ნაწყვეტ-ნაწყვეტ მიედინება:

„სამ-ოთხ თვეზედ არამც თუ წიგნის კითხვა შემეძლო, ლოცვებიც გავიზებირე... არ გასულა სამი-ოთხი თვე, რომ სხვა შეგირდებს დამაშორა... გავიდა რამდენიმე დრო, წიგნი კარგა დავიხელთავე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 61).

მთელი ეს პერიოდი გაბრიელისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, ნათელი და დუფინყარი ხუთი წლით შემოიფარგლება:

„ხუთი წელიწადი აგვითავდა ჩვენ, რაც ქალაქში ვიყავით. მეექვსე წელიწადი რომ დაიწყო, დიდი ბატონის სიკვდილის ამბავი მოგვივიდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78).

სივრცული მოდელი „ქალაქი-დუქანი“ განსხვავებულ ფუნქციურ დატვირთვას ასრულებს. პერსონაჟი მიეშურება ქალაქისაკენ. დროცა და სივრცეც თითქოს დასაზღვრულია:

„მეორე დღეს, საღამოზედ დიღმის ვიწროებში მივედი და იქ ერთ დუქანში ჩამოვხტი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 114).

დუქანში მომხდარი შემთხვევა ასრულებს გაბრიელის შინაგანი მერყეობის პროცესს და გადაწყვეტინებს დათიკოს მოკვლას. შურისძიებით ანთებული გაბრიელი ვერ შედის ქალაქში და ვერ მიდის მღვდელთან, იგი განწირულია: ქალაქი ოდენ აუხდენელი სურვილის ობიექტად რჩება.

ვფიქრობთ, აღნიშნული ორი სივრცული კონსტრუქცია: „ქალაქი – საყდარი – მღვდლის სახლი“ და „ქალაქი – დუქანი“ ქმნის სივრცული კონტრასტის პრეცედენტს, რომლის ფონზეც პერსონაჟის ტრანსფორმაციის თვისებრივად განსხვავებული სახეებია მოცემული: თუ ერთ შემთხვევაში ქალაქის მასშტაბური სივრცე გაბრიელის ღვთისნიერ ადამიანად გარდაქმნას ემსახურება, მეორე შემთხვევაში ნათელყოფს შურისძიების გზაზე დამდგარი პერსონაჟის სისუსტეს. სივრცული კონტრასტის ხერხის ესოდენ სწორად გამოყენება ი. ჭავჭავაძის, როგორც მწერლის, უდავო ღირსებად უნდა ჩაითვალოს.

სივრცული მოდელი „სატუსალო“ ერთგვარ ანალოგიას ამჟღავნებს სივრცულ მოდელთან „საბძელი“: სატუსალოს სივრცეც ლოკალურია, „ერთი უწმინდური პატარა და ბნელი ოთახი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 104). სივრცის სტატიკურობას უპირისპირდება პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის დინამიზმი – სატუსალოში გატარებული ორი წელიწადი ტკივილითა და ტანჯვით გაჯერებულ, თითებზე ჩამოთვლილ დღეებს ამთლიანებს.

პეიზაჟური ფონი, როგორც მნიშვნელოვანი სივრცული მოდელი, ორჯერ იჩენს თავს: ერთ შემთხვევაში იგი პეპიას, მეორე შემთხვევაში კი დათიკოს ინდივიდუალური ქრონოტოპების დასასრულს მოასწავებს.



პეპიას ინდივიდუალური ქრონოტოპის დრო ნაწარმოებში მისი მხცოვანების პერსონაჟს, სივრცე – სოფელს, სახლსა და სატუსალოს. პეპიას პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მხოლოდ მისი აღსასრულის მოახლოების ჟამს კონკრეტდება:

„შვიდს დღეზედ მყინვარის მთას დავუახლოვდით. სალამო ხანი იყო... გათენდა მეორე დილაც და იმედმა არსაიღამ მოგვიტანა ნუგეში. პეპია საცოდავად გახდა, თვალები ჩაუძვრა, ლოყები ყბებშუა ჩაეკეცა და სულ მოიშალა... მესამე დღეს მალლანდორეთს მივადეგით. საწყალი პეპია გზაზედ ძალიან ავად გამიხდა. ბოლოს იმისი აღსასრულიც მოვიდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107-110).

აღსანიშნავია, რომ გაბრიელის ინდივიდუალური დრო ამ პასაჟში აბსოლუტურად ემთხვევა პეპიას ინდივიდუალური დროის პარამეტრებს, დამთხვევას სივრცეში მათი ანალოგია განაპირობებს.

სივრცულ ფონს მშობლიური მხარის პეიზაჟი შეადგენს, მაგრამ მხატვრული დროის დომინანტური ფუნქციის, მისი დაძაბული ტემპისა და რიტმის გამო, მხატვრული სივრცე მხატვრულ დროს ემორჩილება და მოკლებულია დანვრილებით აღნუსხვას. ფიქსირდება მხოლოდ მნიშვნელოვანი, ე.წ. „საკვანძო“ ობიექტები: „შვიდს დღეზედ მყინვარის მთას დავუახლოვდით“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107) „მესამე დღეს მალლანდორეთს მივადეგით“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 110). სივრცეში გაბნეული ობიექტების დანვრილებითი აღწერა მხოლოდ პეპიას სიკვდილის ეპიზოდშია მოცემული:

„სალამო ხანი იყო, მზეც გადაიხარა... ვიყავით ის ორნი იმ უშველებელს მთის წვერზედა მარტოდ-მარტონი. მზე წითლად-ყვითლად ელვარე ჰლუოდა, მთის წვერისკენ გადახრილი. ქვეყანა, გაზაფხულისაგან ხელახლად გაცოცხლებული და გაღვიძებული, როგოც აკვნიდამ ბავშვი, ისე გამოიყურებოდა ტკბილად“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 111).

პეიზაჟური ფონის ესოდენ დეტალური აღწერა წყვეტს მხატვრული დროის ფუნქციონირებას, რაც მხატვრული დროის მახასიათებლების იგნორირებითაა გამოხატული.

სივრცული მოდელის მთლიანობა ირღვევა მხოლოდ ერთხელ, ე.წ. „უცხო ელემენტის“, გარეშე პერსონაჟის შემოჭრის შედეგად:

„უეცრად ცხენების თქაფათქუფი შემომესმა. ნამი არ დასცალეგია, რომ ხუთი თუ ექვსი ცხენოსანი ზედ წამოგვანყდა... ამ აღიაქოთში მე და პეპიამ დრო ვიხელთეთ და გზის გადაღმა თავ-თავქვე დავეშვიტით... ჩვენ უკან აგვედევნა ერთი ცხენოსანი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

„უცხო ელემენტის“ შემოჭრა სპობს პეპიასა და გაბრიელის მშობლიურ სივრცისაგან მონყვეტის პერსპექტივას და პერსონაჟთა შემდგომი ყოფა კვლავ მშობლიური სივრცის პირობებში გრძელდება.

პეიზაჟური ფონი, როგორც მნიშვნელოვანი სივრცული მოდელი, მეორეჯერ გაბრიელისაგან დათიკოს მოკვლის ეპიზოდში ფიქსირდება. ამ ეპიზოდში, მხატვრული სივრცე ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე ემორჩილება მხატვრულ დროსა და პერსონაჟის ინდივიდუალურ დროს:

„სამი-ოთხი თვე ვუტრიალე დათიკოს... ამ სამ-ოთხ თვეში ნადირსავით ტყეში ვიმალებოდი... გამივარდა ყაჩაღობის ხმა... დღეს იტყოდნენ გაბრომ აქ გაძარცვა კაციო... იმავე სალამოს მოუვიდოდათ ამბავი, რომ გაბრომ სამი დღის სავალს იქით კიდევ გაძარცვა კაციო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116) და სხვა.

დათიკოს მოკვლის მომენტში დროცა და სივრცეც კონკრეტდება:

„მზე ჩანურვამდე იყო, რომ მე დათიკო დავინახე ცხენით მინდორ-მინდორ მო-  
მავალი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116).

დათიკოს სიკვდილი გაბრიელის ღრმა ტრაგიკული კატაკლიზმების სანინდარია.

ინდივიდუალური ქრონოტოპის რადიკალურად განსხვავებულ სისტემას გვთავაზობს თხზულება „კაცია-ადამიანი?!“

სივრცული პლანი შეიძლება ასე განისაზღვროს: „სოფელი, კარ-მიდამო-სახ-  
ლი, საყდარი და ქალაქი“.

თხზულების მთავარი პერსონაჟების – ლუარსაბისა და დარეჯანის ინდივიდუ-  
ალური დრო მოიცავს მათი სიცოცხლის პერიოდს ქორწინებიდან ვიდრე სიკვდი-  
ლამდე. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო მხატვრული დროის სხვადასხვა პლან-  
ში განისაზღვრება და ორ სტრუქტურულ ინვარიანტს გვთავაზობს: ინდივიდუა-  
ლურ-ყოფით და ინდივიდუალურ-ბიოგრაფიულ დროს. ინდივიდუალური დროის  
თითოეული პლასტი მხატვრული სივრცის გარკვეულ მოდელს უკავშირდება და  
თხზულების „კაცია-ადამიანი“ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი შეიძ-  
ლება გავიზნოთ როგორც ყოფითი დრო-სივრცისა და ბიოგრაფიული დრო-სივ-  
რცის მთლიანობა.

ყოფითი ქრონოტოპი განისაზღვრება სივრცული მოდელით „სოფელი – კარ-  
მიდამო – სახლი“:

„კარგი რომ იყო თავად თათქარიძის სახლ-კარი. წარმოიდგინეთ შუა კახეთის  
პატარა სოფელში ერთი ტრიალი, დაცემული ადგილი და იმ ადგილის შუაგულსა –  
ორსართულიანი სახლი ქვითკირისა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 125).

სახლი, რომელიც შედგება კედლების, იატაკისა და ჭერისაგან უკვე თავისთა-  
ვად გულისხმობს ლოკალურ სამყაროს. კონკრეტულად თათქარიძის სახლი კი  
ხაზს უსვამს ამ ლოკალურობის გარდაუვალობას:

„ქვეშ იყო მარანი, წალმით დახურული, და იმ მარნის უკანა კედელზედ ამოყ-  
ვანილი გახლდათ ერთი პატარა ოთახი მოაჯირითურთ... ცალთვალა სასიმინდე,  
ერთი უბადრუკი და მგლოვიარე... ძველი ჩალური... ძველი ტყრუშული ღობე, რო-  
მელიც ზოგიერთგან გადაქცეული იყო... საბძელი... სასაცილო, სულელურად ჩა-  
ფიქრებული და გვერდანეული“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 125), „უნმინდური“ ეზო, ამოც-  
ვენილი იატაკი, გაქონილი ფანჯარა და ა.შ.

სივრცის დეტალური აღწერა ფაქტობრივად გამორიცხავს მხატვრული დროის  
მდინარებას. მხატვრული დრო ამ ეტაპზე გაუჩინარებულია. მასშტაბური სივრცული  
მახასიათებლები პირდაპირპროპორციულია მცირე სივრცული მახასიათებლებისა,  
რომლებიც პერსონაჟთა გარეგნული მონაცემებით განისაზღვრება:

„კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი... თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო  
იმის სიმძიმეს მორგევით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო; წითელი... ლოყე-  
ბი...“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 128), „დასისხლიანებული“ თვალები, „გაბერილი“ ღიბი –  
„ესე ყოველი ერთად და თვითოეული ცალკე გახლდათ თავად ლუარსაბის „ცით  
მონაბერის სულის“ ღირსეული სამკაული... კნენა დარეჯანი სწორედ თავის ქმრის  
მეორე გვერდი გახლდათ – იგივე სიმრგვალე, იგივე სიმსუქნე, იგივე მოცინარი პი-  
რი“ და „იყვნენ ერთ სულ და ერთ ხორც“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 128,130).

ინდივიდუალური დრო ლუარსაბის სულიერ პლასტებს აირეკლავს:

„დრო გამოიცვალა, – იტყოდა ხოლმე აღმოოხვრით ლუარსაბი, – დრო გამო-  
იცვალა... ვენაცვალე უნინდელს დროს! ყველაფერი მაშინ თავის დონეზედ იყო

მოყვანილი, ყველა თავის ქერქში იყო. ვენაცვალე!.. კაი ცხენი, კაი თოფი, მარჯვე მკლავი და კაცი იყავ პატიოსანი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 129).

განსხვავებით ლელთ ლუნისაგან, რომლისთვისაც აწმყოსა და წარსულს შორის არსებული დროული ამპლიტუდა ღრმა და გლობალურ განცდებს უკავშირდება, ლუარსაბისათვის იგი ოდენ საკუთარი პოზიციის გამართლების საშუალებას წარმოადგენს:

„წიგნი იციან? მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქუდი არა მხურავს, განა! ხორცი მე არ მაკლია და ფერი. წიგნი რა ვაჟკაცის ხელობაა, – ეგ ხომ ქალის საქმეა. ვენაცვალე უწინდელს დროს!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 129).

და სრულიადაც არ არღვევს მის ბედნიერ ყოფას:

„თუმცა ლუარსაბი ეგრე სწუხდა ეხლანდელ დროების ჭირისა გამო, მაგრამ სახე მუდამ ერთ განსაკუთრებულ სულელობით უცინოდა ხოლმე“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 130).

ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის ყოფითი ვარიანტი ერთგვარი ფალსიფიცირების ნიშნითაა აღნიშნული:

„დარეჯანი კი არ იყო ეგრე ზანტი, როგორც ლუარსაბი, ...რაკი, ბატონო, კნენა თვალს გააჭყეტდა, შავარდენივით გადმოფრინდებოდა ტახტიდამ, გადიკრავდა შუბლსაფენსა, ზედ ნაიკრავდა ჩითმერდინსა, გადიცვამდა ჩითის კაბასა – ხანდისხან სიჩქარისაგან უკულმაცა – შიშველა ფეხს შეიმოსავდა ჩუსტითა და – ჰერი ბიჭო – დაეშვებოდა ჩალურისაკენ... საკვირველი იყო და სასაცილოც ამ ჩვენის კნენის ტყუილ-უბრალოდ ფაციაუცი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 132).

დარეჯანი ცდილობს შექმნას განსაკუთრებული, საქმიანი ატმოსფერო: ჩქარობს, დაგორავს, ზოგს ტუქსავს, ზოგს მუჯღლეუნს სთავაზობს, იღლება, იქაფება.

„ლუარსაბმაც კი იცოდა ბიჭების „დანოკება“... მართალია, ცოტა ზანტი იყო, მაგრამ იმოდენა მამულ-დედულს მოვლა არ უნდოდა? ეს მამულის მზრუნველობა ძალას დაატანდა ხოლმე და წამოახტუნებდა ტახტიდამა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 137).

ლუარსაბისა და დარეჯანის „გარჯა“ იმიტირებულია, იგი იმდენად ხელოვნურად არღვევს ცოლ-ქმრის ნეტარ ყოფას, რომ სრულიად ვერ უთავსდება ნაწარმოების სტილისტურ ქარგას. იმიტირებული ქრონოტოპი ავტორისეული პოზიციის წარმოჩენის ბრწყინვალე საშუალებას წარმოადგენს.

ლუარსაბისა და დარეჯანის ყოფის სივრცული ლოკალიზებულობა, დროული პარამეტრების ზოგადი ხასიათი და მათი ცხოვრების წესი ქმნის სპეციფიკური ცრუ-იდილიური ატმოსფეროს ასოციაციას.

იდილიური დრო-სივრცის ცნება დიდი ხანია დამკვიდრებულია სპეციალურ ლიტერატურაში – „ლიტერატურაში არსებობს იდილიის სხვადასხვა ტიპი: სასიყვარულო, მინათმოქმედებითი, სახელოსნო და ოჯახური იდილია“ (ბახტინი 1986ბ: 273) და თითოეულ მათგანს თავისი კონკრეტული ნიშან-თვისებები აქვს. იდილიური ცხოვრება მჭიდროდ უკავშირდება გარკვეულ შემოსაზღვრულ სივრცულ არეალს, პატარა კუთხეს, რომელიც გამოყოფილია დანარჩენი სამყაროსაგან. ამ ლოკალურ ადგილას ფიქსირდება მხოლოდ ძირითადი ცხოვრებისეული მომენტები – დაბადება, სიყვარული, ქორწინება, შრომა, ჭამა-სმა და სიკვდილი, და ადამიანების ცხოვრებისეული ნორმა, მათი ტრადიციები და სამომავლო გეგმები ყოველმხრივ უთავსდება ფიქსირებული მიკროსივრცის მიერ შემოთავაზებულ დროულ რიტმს.

ლუარსაბისა და დარეჯანის ინდივიდუალურ-ყოფითი ქრონოტოპი იდილიის გროტესკულ ვარიანტს წარმოგვიდგენს და წარმმართველ როლს მასში ჭამა-სმის

აქტი ასრულებს. ჭამა-სმის პორცესი პერსონაჟთა თვითდამკვიდრების ერთადერთი რეალური საშუალებაა:

„სადილის შემდეგ ძილი, მერე ისევ გაღვიძება, მერე ისევ ჩაი, მერე ვახშამი, და, ბოლოს, ისევ ის სატრფიალო ძილი, – და ესრეთ ტკბილად და აუმღვრევლად მიდიოდა ამ ორთა უმანკო სულთა უბოროტო ცხოვრება ამ წუთის-სოფელში, რომელმაც ისე არაფერი არ იცოდა ამათის ვინაობისა, როგორც ამათ არა იცოდნენ რა, ჭამა-სმის გარდა, ღვთისაგან განაჩენი ამ მუხანათის წუთის-სოფლისა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 142).

პირველი ბზარი თათქარიძეთა ცოლ-ქმრულ იდილიაში ინდივიდუალური ქრონოტიპის ბიოგრაფიული ვარიანტის გაჩენას ახლავს თან. მხატვრული დრო შექცევადია – იხევს ოცი წლით უკან და მოქმედება წარსული დროის პლანში ვითარდება.

ვფიქრობთ, რომ სიუჟეტის ამ მონაკვეთზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს სუტ-კნენინას ინდივიდუალური ქრონოტოპი.

მაჭანკლის ტიპი ლიტერატურაში მე-19 ს-ში არ დამკვიდრებულა: იგი ჯერ კიდევ ანტიკური პერიოდის ლიტერატურიდან მომდინარეობს. ანტიკურ რომანში მისი ფიგურა თუმცა მეორეხარისხოვანი, მაგრამ ნაწარმოებისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო; მაჭანკლის პერსონაჟი წარმოადგენდა „პირადი ცხოვრების სამყაროზე ფოკუსირებული აზრის ხორცშესხმას, რომლის გარეშეც პირადი ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურა ვერ იარსებებდა“ (ბახტინი 1986ბ: 162). ანტიკურ რომანში მაჭანკალი განუხრელად ასრულებდა მთხრობელის ფუნქციას.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ სიტყვა „მაჭანკალი“ შეცვლილია სიტყვით „სუტ-კნენინა“, რაც ნიშნავს „ცრუ კნენინას“. სუტ-კნენინა ინარჩუნებს მთხრობელის ფუნქციას. იგი გატაცებით უამბობს ლუარსაბს მისი ბავშობის პერიოდში მომხდარ ფაქტებს. მაგრამ სუტ-კნენინას თხრობას თან ახლავს სპეციფიკური დრო-სივრცული ატმოსფეროს შექმნა, რასაც შეიძლება ცრუ ქრონოტოპი ვუნოდოთ: სუტ-კნენინას მიერ ლუარსაბის ანდერძის შეთხზვა დროული და სივრცული პარამეტრების გამუდმებულ აღრევასთანაა დაკავშირებული.

მაგალითად:

„ – მამა-თქვენი, მგონია, მაშინ მიცვალებული იყო.

– არა, ჯერ მასუკან თუნდ ექვსი წელიწადი იცოცხლა, – მიუგო ისევ ლუარსაბმა.

– მართლა, მართლა, რამ დამავინყა?.. დიად ცოცხალი ბრძანდებოდა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 168).

ან:

„მამა-თქვენის სიკვდილი – ოცი წლის ამბავი – რომ არ მახსოვდეს რა საკვირველია.

– თორმეტის წლის ამბავი გახლავთ, – გაუსწორა ლუარსაბმა.

– თუნდ თორმეტისა...“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 169).

სუტ-კნენინას პერსონაჟის გარშემო კონცენტრირებული დრო-სივრცული გარემო ქმნის იპროვიზებულ სიტუაციებს, რომლებსაც საფუძვლად ედებათ ტყუილი აქტი. ტყუილი უაღრესად მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სიუჟეტის მსვლელობაში და, ბუნებრივია, იმთავითვე ამჟღავნებს სპეციფიკურ თვისებებს: აჩქარებულ დროს და შემოზღუდულ სივრცეს. აქედან გამომდინარე, ლუარსაბის ქორწინება

საკმაოდ სწრაფად გვირგვინდება: მოიცავს მხოლოდ რამდენიმე პატარა ვიზიტს და ერთ-ორ „საქმიან“ საუბარს.

დროისა და სივრცის მაქსიმალური მობილიზება აღინიშნება ლუარსაბის ქორწილის ეპიზოდში. პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო კონკრეტდება – სამშაბათი, ღამე, სივრცული მოდელი კი საყდრის სახითაა წარმოდგენილი. საინტერესოა ის გარემოება, რომ სივრცული მოდელი – „საყდარი“ – სრულ წინააღმდეგობაში მოდის ეპიზოდის იდეურ-ზნეობრივ ფაქტორთან: საყდარი ღვთის სახლია და მის ფონზე გაცილებით უფრო მკვეთრად ისახება თხზულების პერსონაჟთა ყოველგვარი სიმდაბლე:

„საწყალ ლუარსაბს ძალად გადასწერეს ჯვარი იმ ღამეს... შუბლზედ ეგ მენწერაო – იფიქრა და დაემორჩილა ბედისწერასა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 191-192).

ამ ბიოგრაფიულ წიაღსვლას, რომელიც რამდენადმე საეჭვოს ხდის ცოლქმრის ოჯახურ იდილიას, მოსდევს ავტორის რეპლიკა, რაც უკვე აშკარად აცლის საფუძველს თათქარიძეთა იდილიურ ცხოვრებას:

„ჩვენი ცოლ-ქმარნი... კმაყოფილნი იყვნენ: ვალი ამათ არ ემართათ და ვახში, დავა არავისთანა ჰქონდათ და დარაბა, მხოლოდ ერთი ჯავრი ედოთ გულშია: შვილი არა ჰყვანდათ. აი, ლუარსაბი ორმოცის წლისა და დარეჯანი ორმოც-და-ერთის შესრულდა, რომ ღმერთმა მემკვიდრე არ უბოძათ“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 193).

თათქარიძეთა ოჯახური იდილია არ ემორჩილება იდილიის ყველაზე მნიშვნელოვან მახასიათებელს: შთამომავლობის აუცილებლობას. მომავალი თაობის, როგორც იდილიის ყველაზე რეალური გამგრძელებლის, როლი იდილიურ სამყაროში ძალიან დიდია და თათქარიძეთა უშვილობა მათი იდილიის ფიქციურობის უმთავრეს დადასტურებას წარმოადგენს: თათქარიძისეულ იდილიაში არ მოქმედებს ზრდისა და მატების კატეგორია.

პერსონაჟის ინდივიდუალური ქრონოტოპის შემდგომი დეტალიზაცია უშედეგო ბუტაფორიულობის შთაბეჭდილებას ქმნის: ფიქსირდება სივრცული მოდელი „ქალაქი – საყდარი“. ქალაქის ფონის აღქმა უკიდურესად თეატრალიზებულია: ქალაქს აღიქვამენ მხოლოდ პერსონაჟები და ისიც გარეშე დამკვირვებლის პოზიციიდან:

„კნენა დარეჯანმა შეაქცია ზურგი კოფასა, წამოიჩოქა და გამოჰხედა ქალაქსა. ლუარსაბს ურემში ეძინა. ისიც გააღვიძა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 175).

თელეთის საყდარი კი, როგორც სივრცული მოდელი, არა ოდენ დევიზუალური, არამედ უფუნქციოცაა.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის დასასრული ჭამის აქტს უკავშირდება და მათი სიკვდილის ფაქტით აღინიშნება:

მოკვდა დარეჯანი, „მოკვდა. ლუარსაბიცა ისე, როგორც იხოცებიან ბევრნი ჩვენგანნი, რომელნიც არც თავის სიცოცხლით უმატებენ რასმეს ქვეყანასა და არც თავის სიკვდილით აკლებენ.

წაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამინის ზურგზედა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 221).

დასკვნის სახით, გვსურს დავძინოთ: თხზულების „კაცია-ადამიანი?!“ მთავარ პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, რომელიც აერთიანებს ყოფით და ბიოგრაფიულ დრო-სივრცულ პლასტებს და ქმნის ცრუიდილიურ გარემოს, სრულიად სამართლიანად შეიძლება მივიჩნიოთ აბსტრაქტულ-სტატიკურ ქრონოტოპად. სტა-

ტიკურობა, ამ შემთხვევაში, არ გულისხმობს პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროისა და სივრცის უძრაობას: პერსონაჟთა დრო-სივრცე დინამიკურია სტრუქტურული თვალსაზრისით, მაგრამ სტატიკურია ესთეტიკური თვალსაზრისით. თუ თხზულებებში „მგზავრის წერილები“ და „გლახის ნამბობი“ ფიქსირებული ინდივიდუალური ქრონოტოპები პერსონაჟთა გლობალური ტრანსფორმირების პროცესის ანალოგიურია, თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ მსგავსი პროცესი არ შეინიშნება: „სამყარო და ადამიანი იმთავითვე ჩამოყალიბებული და უცვლელი სახითაა წარმოდგენილი. გარდაქმნის, ცვალებადობის, ზრდის არავითარი პოტენცია არ არსებობს... საბუთდება მხოლოდ ის, რაც დასაწყისშივე იყო ნათელი“ (ბახტინი 1986ბ: 147).

თხზულების „სარჩობელაზედ“ მხატვრული დრო თავდაპირველად ზოგადად განსაზღვრულია – შუა ზაფხული. მხატვრული სივრცე ორ კონსტრუქციას აერთიანებს. პირველი მათგანი მასშტაბურ სივრცულ მოდელს წარმოგვიდგენს პეიზაჟური ფონის სახით: გვალვისაგან დასიცხულ ლოჭინის ხევს, ძლივს მოწანწკარე წყალს, ქანცგანყვეტილ მურმეებსა და კამეჩებს, მეორე კი – შედარებით მცირე სივრცულ მოდელს – „პორტრეტს“ – ორი პატარა ძმის გარეგნობის დახასიათებას.

პეიზაჟური ფონიცა და პორტრეტული ფონიც სივრცის ვიზუალურ აღქმას ეფუძნება, დეტალები მაქსიმალური სიზუსტით ფიქსირდება და წყდება მხატვრული დროის ფუნქციონირება.

მაგალითად:

„იმ დღეს, რა დღიდანაც ვინცებთ ჩვენს ამბავს, ასეთი ცხარე მზე სწვავდა ქვეყანასა, ასეთი პაპანაქება იდგა, რომ დედამინას ბული ასდიოდა, თითქო გახურებული თონეაო. კაცი სიცხისაგან დაოსებული ძლივს სულს იქცევდა. ამისთანა დღეს საქონელ-გამოშვებულნი ღვინის ურმები იდგნენ მწკრივად ლოჭინის ხევის პირს. ხევში წყალი გოლვისაგან ისე მილეულიყო, რომ ძლივსლა მოიპარებოდა ქვებთა შორის რიყეზედ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 224) და ა.შ. ა.შ.

ქვემოთ:

„ორივეს (ყმანვილებს) ტანზედ სალდათის მაუდის „კურტკები“ ეცვათ. ერთს მათგანს თავზედ ეხურა უშველებელი ჩერქეზული ქუდი. ქუდი ისე ჩამოფხატოდა თავზედ, რომ ცხადი იყო, ქუდის პატრონი სხვა ყოფილა და მხმარებელი სხვაა. მეორეს ეხურა სალდათური უწინდებური უკაზიროკო ქუდი...“

ჩერქეზულ-ქუდიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტის წლისა იქნებოდა, მეორე ან თოთხმეტისა, ან ხუთმეტისა. უფროსის სახე არ იყო ძალიან მარილიანი: იმისი სხარტე და ფირფიტა ნიკაპი, იმისი წვრილი, სწრაფი და მოუსვენარი თვალი, ჩქარ-ჩქარი თვალთა ხამხამი ცხადად ამბობდა, რომ იმ კაცის კანში რალაც უფხო გულია დამალული“... (ჭავჭავაძე 1950დ: 225) და ა.შ.

პეიზაჟურ და პორტრეტულ მხატვრულ სივრცულ მოდელებში კონცენტრირებული ყველა დეტალისა და მოვლენის ესოდენ კორექტული ფიქსაცია ინვევს დასახელებული სივრცული მოდელების გამომიჯვენას მხატვრული დროის ქსოვილიდან.

პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო ავანტიურული ელემენტებით განისაზღვრება:

„უეცრად ხევის ყურედამ ორი ყმანვილი გამოვიდა გზაზედ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 225).

სიტყვა „უეცრად“ არ შემოდის ნაწარმოებში როგორც მხოლოდ ლექსიკური ერთეული. მის გამომჩენას თან ახლავს გარკვეული ემოციური პლანის შექმნა, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება ნაწარმოების დასაწყისში აღწერილი ემოცი-

ური ვითარებისაგან: „უეცრად“ წყვეტს ნანარმოების მშვიდ მდინარებას და ახდენს დროული პარამეტრების მაქსიმალურ დაძაბვას. ფიქსირდება ავანტიურული ელემენტი და იქმნება შემთხვევითობის ატმოსფერო. შემთხვევით განპირობებული ავანტიურული დრო უკავშირდება კონკრეტულ, თვისებრივად ახლობელ, მშობლიურ სივრცეს.

მოულოდნელად გამოჩენილ ყმანვილებს შეიკედლებენ მეურმეები, კერძოდ, – მოხუცი პეტრე. ამასობაში დრო მიედინება: მზე ჩადის, გზაზე ბინდი წვება, ახლოვდება ღამე და მის მოახლოებასთან ერთად აშკარად იზრდება ავანტიურული ელემენტის ზემოქმედების ძალა. დაძაბულ ემოციას უფრო მეტად ამახვილებს ფრაზა: „პეტრეც შორი-ახლოს მიეგდო და მკვდარსავით დაეძინა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 228). ღამე, სიჩუმე და „მკვდარსავით“ დაძინებული პეტრე რეალურად ამზადებენ ნიადაგს მომავალი გადამწყვეტი მოქმედებისათვის. შედეგიც არ აგვიანებს: გათენდება თუ არა, გაღვიძებული პეტრე სასონარკვეთით შეიტყობს, რომ ბიჭები გაპარულან და მისი ფულიც თან გაუყოლებიათ.

ამ ინციდენტით სრულდება ავანტიურა და მის პარალელურად – პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის მოქმედებაც. მხატვრული დროის მდინარება წყდება და დროული პაუზა ოთხ წელიწადს ითვლის.

გადის ოთხი წელიწადი და ოთხწლიანი ინტერვალის შემდეგ ქალაქს მყოფი, „ადრინდელზედ უფრო მობერებული“ პეტრე მოულოდნელად შეესწრება ვილაც ყმანვილი კაცის ჩამოხრჩობას.

მხატვრული დრო გვაუწყებს, რომ მოქმედება ხდება გაზაფხულის პირზე, შუადღისას. მხატვრული სივრცე კი ავლაბრის ხალხმრავალ მოედანს მოიცავს. თავს იჩენს პერსონაჟის – პეტრეს ინდივიდუალური დრო, დამძიმებული პეტრეს შინაგანი მონოლოგებით, აყაყანებული ხალხის ხმამაღალი განცდებითა და ტკივილებით. კვლავ იბადება ავანტიურული ელემენტის მოახლოების შეგრძნება. სივრცე ჩახუთულია და პეტრე იძულებულია გაჭირვებით, მაგრამ მაინც გადაადგილდეს, რომ თვალი მოჰკრას მსხვერპლს:

„იმდენი მიძვრა-მოძვრა ხალხში, რომ გაინაპირა თავი. სალდათებმა ზედ გვერდზედ ჩამოუარეს და ჩამოუტარეს ფარაჯაში გახვეული კაცი“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 231). ავანტიურული ელემენტი თანდათან იზრდება. მას აძლიერებს პეტრეს ფრაზა: „რა ვქნა! ეს ბიჭი მეცნობა. ღმერთო, მომაგონე: სად უნდა მენახოს?“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 231).

პეტრე უუცხოვდება გარემოს:

„ჰა, პეტრეე!.. – არიგებდა პეტრე თავისთავს, – არ გაბრიყვდე, ეშმაკმა არ გაცდინოს, მართალი არ გეგონოს!.. ეგ სულ მაცდურობაა, დაგცინებენ, იტყვიან, სოფლელია და მოტყუედაო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 231).

დაძაბულობა მატულობს, პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო თითქმის კალენიდოსკოპურია, მოხუცი მეურმე ადგილს ველარ პოულობს, განუწყვეტლივ მოძრაობის სივრცეში, ეძებს გამოსავალს, მაგრამ სივრცე ლოკალურია, ერთფეროვანი, ასე ვთქვათ, ერთგანწყობილებიანი – მოსახდენის მოლოდინით დატვირთული და პეტრეს ბორგვა, შფოთვა ვერაფერს ველარ ცვლის: ყმანვილს მაინც ჩამოახრჩობენ!.. აყაყანებული ხალხი ნელ-ნელა იწყებს დაშლას და პეტრე თითქმის მარტო აღმოჩნდება მოედანზე:

„პეტრემ მიიხედ-მოიხედა და ნახა, რომ აღარავინ რჩება აქ. ჯარიც წამოვიდა... სახრჩობელაზედ დარჩა უძრავად დაკიდებული ის უბედურის შვილი. პეტრე გაოცდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 234).

გაჭედილი, ჩახუთული სივრცე თითქოს გაიშალა და გათავისუფლდა, მაგრამ ეს თავისუფლება უფრო საზარელი და შემადრწუნებელია პეტრესათვის, ვიდრე სასურველი. განსხვავებით „მგზავრის წერილების“ პერსონაჟისაგან, რომლისთვისაც სწორედ გაშლილი, განსაკუთრებულად თავისუფალი ენერგიით დამუხტული სივრცე აღმოჩნდება ერთგვარი ბიძგი შინაგანი აღმაფრენისათვის, პეტრე არათუ დაამშვიდა და შინაგანად გაანონასწორა ამ თავისუფლებამ, არამედ – მღრღნელივით შეუჩინა ეჭვი:

„გულში დიდი ეჭვი ჩაუვარდა. ეხლა მარტო იმის დარდი ჰქონდა, შეეცყო რაში ტყუედება: იმაში, რომ ეს მართალი თვალთმაქცობაა და ტყუილი ჩამოხრჩობა, თუ მართალი ჩამოხრჩობაა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 235).

დაბნეული და დაეჭვებული მოხუცი ბარბაცით შედის მორიგ სივრცულ მოდელებში – „დუქანში“, რომ სული მოითქვას და ცოტა დაისვენოს. მის პიროვნებაში ქაოტურად არის დაფიქსირებული რამდენიმე ემოციურ-ფსიქოლოგიური მომენტი: მაცურებლებით გაჭედილი მოედანი, ფარაჯაში გახვეული ბიჭის ნაცნობი სახე, აყაყანებული ხალხი, სახრჩობელაზე მარტოდ დარჩენილი მოქანავე სხეული... დუქნის ეპიზოდში თვისებრივად ბოლო ფაზაში შედის ავანტიურული ელემენტის ზემოქმედება:

პეტრე „დაჯდა თუ არა, თითქო ფეხ-და-ფეხ მოჰყვაო, შემოვიდა ერთი ნაბადში გახვეული ყმანვილი კაცი. ამ ახლად მოსულმა მოითხოვა საწერ-კალამი, ქალაღი, დაეყრდნო დაზგას და წერა დაიწყო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 235).

პეტრეს ინდივიდუალური დრო სულ უფრო მეტად იტვირთება ავანტიურით, სრულიად ეთიშება მხატვრული სივრცეს – ხალხმრავალ დუქანს და ლოკალიზდება ერთ ნერტილში: უცნობი ყმანვილის გარშემო. უცნობი აღარ არის მხატვრული სივრცის შემადგენელი უცხო კომპონენტი, იგი უკვე მის ცენტრს, ლერძს, ხერხემალს წარმოადგენს, რომელიც თავის თავში იტევს და თავისუფლად არეგულირებს მხატვრულ სივრცესაც და დროსაც. ამდენად, პეტრე ერთხანს დროისა და სივრცის მიღმაც კი აღმოჩნდება:

„ამ ყოფაში კარგა ხანმა გაიარა, პეტრეს დაგვიანება აინუნშიც არ მოსდიოდა და იმ ბიჭის ცქერაში ისე ნელა ილოღნებოდა, რომ საღამომდისაც თავის საუზმეს ვერ გაათავებდა. მისი ფიქრი სულ ის ბიჭი იყო: რა ვქნა, მეცნობა და რატომ არ მაგონდებაო, წამდაუნუმ ეკითხებოდა თავისთავს და თვალს არ აშორებდა. მზემ კარგა გადიხარა ჩასავალისაკენ და პეტრე კი იმ ბიჭის ვინაობით გაკვირვებული არ იძროდა ადგილიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

პეტრეს სტატიკური ყოფა თითქმის რამდენსამე საათს გრძელდება და ამ ხნის განმავლობაში იკვეთება ორი სრულიად საპირისპირო პოზიცია: ერთი მხრივ, დგას უცნობი, რომელიც სწრაფად, თავაუღებელივ წერს, საფიქრებელია, რაიმეს მისთვის მნიშვნელოვანს, და წარმოადგენს დრო-სივრცული პარამეტრების შუაგულს, მეორე მხრივ კი ზის მოხუცი პეტრე, რომელიც ეჭვითა და ინტერესით შესცქერის ყმანვილს და სრულიად ამოვარდნილია მხატვრული დრო-სივრცული გარემოდან. „ბოლოს, რომ მეტი გზა აღარ იყო, პეტრე წამოდგა და, იმ ბიჭის უამბობით წყურვილ-მოუკვლელი მივიდა, მედუქნეს გაუსწორდა, ერთი კიდევ გადაავლო თვალი იმ



ბიჭს და ფუსფუსით გაექანა ავლაბრისაკენ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236). პეტრე ცდილობს მოშორდეს დუქანს, გადაინაცვლოს სხვა სივრცულ გარემოში, მაგრამ სივრცული გადაადგილება არ არის გამოსავალი: პეტრესა და უცნობი ყმანვილის მაკავშირებლად გვევლინება ის ავანტიურული ელემენტი, რომელმაც თავი იჩინა ჯერ კიდევ სახრჩობელას მოედანზე:

„ეხლა მოაგონდა პეტრეს, რომ წელან სახრჩობელაზედ ერთი ნაბდიანი ბიჭი სულ გვერდით აეტუზებოდა ხოლმე, საითაც კი წავიდოდა.

– განა არა, – სთქვა თავისთავად, – მაშინვე მივხვდი, რაღაც ამბავია. როგორც კრუხი წინილას, ისე გარს დამტრიალებდა. ნაბდიანი იყო, მაგასავით თვალებზედ ქუდი ჩამოეფხატა. სწორედ ისევ ის ბიჭია, თუნდა დაგენადლიო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

მხატვრული დრო-სივრცე ავანტიურის, ასე ვთქვათ, „ზემოქმედი ეფექტითა“ აღჭურვილი და ადრე თუ გვიან, ავად თუ კარგად, ეს ავანტიურა უნდა ამოიხსნას.

„უეცრად უკანიდამ ვილაცამ მხარზედ ხელი დაჰკრა. პეტრე მობრუნდა, დაინახა ისევ ის ნაბადში გახვეული ტანად მაღალი ყმანვილი ბიჭი, თვალებზედ ქუდი ჩამოეფხატული.

– აჰა, ჩამომართვი ეს წიგნი, – უთხრა ყმანვილმა ბიჭმა და მიაჩეჩა ხელში ქალაღი, – თუ შენ კითხვა არ იცი, წააკითხე ვისმე და ყური კარგად დაუგდე. დღევანდელს ამბავს ამ წიგნიდამ შეიტყო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

ავანტიურა თითქმის ამოხსნილია. ახლა მხოლოდ მისი არსის გარკვევა და სჭირდება პეტრეს. ჩქარობს პეტრე, გარბის, გარბის. პარალელურად მატულობს თხრობის დინამიკაც: ელვის სისწრაფით მიექანება პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, სულმოუთქმელად იცვლება მხატვრული სივრცე, რომელიც უსასრულოდ იწვლება პეტრესათვის:

„რა-რიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 237).

პეტრე დაიღალა, ოფლი ჩამოსდის, სულს ძლივს ითქვამს, მაინც მიდის, კი არ მიდის, მირბის, მიილტვის...

„იქავ დერეფნის გრილოში იპოვნა შვილი; მინოლილიყო გრილოში და ეძინა. გააღვიძა.

– ერთი ადგე, ეს წიგნი წამიკითხე, – უთხრა პეტრემ და მიანოდა წიგნი“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

უცნობი ბიჭის წერილი მისი აღსარებაა, მისი ტკივილია, წერილის შემოტანას ნაწარმოებში თან ახლავს უცნობი ყმანვილის პერსონაჟისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პლასტის შექმნა.

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო მოიცავს მისი ცხოვრების საკმაოდ დიდ პერიოდს – ბავშობიდან, ვიდრე წერილის დაწერის ეპიზოდამდე. სივრცე სხვადასხვა მოდელებს აერთიანებს: მამისეულ კარ-მიდამოს, „საღდათის შკოლას“, ქალაქს, „საჩრბელის მოედანს“. მოქმედებათა მითითება, ძირითადად, მხოლოდ მიახლოებით, სხვა მოქმედებებთან შეფარდებით ხდება. მაგალითად:

„მამა-ჩვენი როცა მოკვდა, ...ჩვენ ორნი ძმანი პატარები დავრჩით“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 238). „მინამ პატარები ვიყავით, ჩვენ სოფლად ვეყარენით უპატრონოდ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 238), „ბოლოს რომ ცოტა წამოვიზარდენით, მამინაცვალმა მოგვიშორა თავიდან“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 238) და ა.შ. ა.შ.

დრო კონკრეტდება მხოლოდ ორჯერ:

„...გახსოვს, ამ ოთხის წლის წინად ლოჭინის ხევის პირს რომ ურმები გამოშვე-  
ბული გკონდათ?“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 239).

და:

„ამ ორის წლის წინად ისე მოხდა, თითქო თითონ ბედმა მიგვიყვანა მამინაც-  
ვლის სახლშიო“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 240).

წერილის ფინალი სრულიად განსხვავებულ დროულ ნიუანსს შეიცავს: პერსო-  
ნაჟისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პლასტი წარმოშობს და ორგანულად  
ერწყმის პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცულ პლასტს და მათი  
სინთეზი ქმნის რადიკალურად განსხვავებულ დროულ პარამეტრს, რომელსაც  
ჩვენ ვუნოდებთ „შინაგან დროს“. ეს არის არა პერსონაჟის გარშემო, არამედ – შიგ-  
ნით, სხეულში, სულში, „მე“-ში ჩატეული დრო, დამძიმებული პიროვნული ტკივი-  
ლებითა და განცდებით. შინაგანი დრო თავის თავში აერთიანებს რეალურსა და  
ირეალურს, არსებულსა და წარმოსახულს, მართებულსა და არამართებულს, გარ-  
დატეხილს მხოლოდ პიროვნული თვალთახედვის პრიზმაში:

„მძულს ქვეყანა და ადამიანი უფრო. ჩვენ შუა საბოლოოდ ჩავტეხე ხიდი: მე  
ერთი აქეთ პირას დავრჩი, თქვენ მრავალნი იქით. განკითხვის დღემ გამოაჩინოს,  
საით არიან მართალნი და საით მტყუანნი. ღმერთი გულთამხილავია: მინამ საქმეს  
სასწორზედ დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახედავს ადამიანს“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 240).

საინტერესოა, რომ სიღრმისეული დრო პარალელურად იწვევს სივრცის სა-  
ხეცვლილებას. თუ წერილის ძირითად ნაწილში ფიქსირებული პერსონაჟის ინდი-  
ვიდუალური სივრცე, მიუხედავად მისი მერყეობისა ქალაქსა და სოფელს შუა, რეა-  
ლურად არ იცვლება და გამუდმებით მძიმეა და დახუთული, წერილის ფინალში,  
შინაგანი დროის გაჩენასთან ერთად, თავს იჩენს სივრცის ახალი კატეგორიაც –  
შინაგანი, წიაღში ჩაბუდებული სივრცე, რომლის გზაც მიმართულია პიროვნების  
შინაგანი სამყაროსაკენ და იქ პოულობს თავშესაფარს:

„მე ჩემი გზა მართლის გზა მგონია. მართალი ვარ, თუ მტყუანი, – არ ვიცი. ეს კი  
ვიცი, რომ ერთი პატარა ძარღვი კიდევ მქონდა გულში და ისიც დღეს სარჩობელა-  
ზედ ჩამწყდა. ამით სამუდამოდ მოვწყდი ქვეყანასა, როგორც წინადვე მოტეხილი  
ტოტი უკანასკნელ ძაფზე-და დაკიდებული. მშვიდობით!.. (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

უცნობი ყმანვილი განწირულია. შინაგანი დრო-სივრცის ჩამოყალიბება და გათა-  
ვისება ფაქტობრივად წყვეტს პერსონაჟს მხატვრული დრო-სივრცული გარემოსაგან,  
საიდანოდ ამწყვდევს საკუთარ „მე“-ში. ამდენად, შურისგებისა და ძალმომრეობის  
გზა, რომელსაც ირჩევს უცნობი ყმანვილი, არ არის თვითმიზანი. ეს მხოლოდ მისი  
ლოკალური, ჩაკეტილი შინასამყაროს პროტესტია იმ რეალობის მიმართ, რომელმაც  
უბიძგა მას სულიერი განდევნილობისაკენ (ამ პრობლემას მეტ მასშტაბსა და სიღრმეს  
მისცემს მე-20 საუკუნის ქართული პროზა.):

„ყველამ უნდა მიზლას ჩემი დანაკარგი. ძმის სისხლს, მინამ ცოცხალი ვარ, ავი-  
ლებ... განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ ჩემის მამინაცვლისა! განა შენ კი არ დამირჩე ერთა-  
დერთი ძმა! განა შენ კი არ მიიყვანე ის სარჩობელაზედ!“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

მაგრამ ყმანვილის სოციალურ დრამას აქვს მეორე მხარეც – იგი პეტრეს სუ-  
ლიერი გარდაქმნის დასაწყისია: თუ ყმანვილი საბოლოოდ უარყოფს გარემომ-  
ცველ დროულ და სივრცულ სამყაროს და იკეტება თავის თავში, პეტრე, პირიქით,  
მთელი სიცხადით აღიქვამს ამ სამყაროს და უნებლიეთ ამთლიანებს რამდენიმე  
დრო-სივრცულ პლასტს: ზაფხულის ცხელ დღეს და გზაზე გამოსულ ორ პატარა

ბიჭს, მათ მძიმე ცხოვრებას, გაქურდვის ღამეს, სარჩობელას მოედანს, დუქანს, უცნობ ყმანვილს... პეტრე აცნობიერებს უკვე არა მხოლოდ მისეულ, არამედ სხვის მიერ გამოვლილ ტკივილს, შეიგრძნობს მას, და იწყებს ფიქრს საკუთარ პასუხის-მგებლობაზე ადამიანების წინაშე:

„მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კვნესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

დრო-სივრცული ქრონოტოპი არა მექანიკურად, არა ავტომატურად მიჰყვება ნაწარმოების მდინარებას, არამედ ვითარდება უაღრესად საინტერესოდ და სწორედ ეს განვითარება განსაზღვრავს ნაწარმოების შიდა არსის, მისი მთავარი სათქმელის, მისი ძირითადი მიმართულების გამოკვეთას.

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ტრადიციული სივრცული მოდელები ფიქსირდება: „სოფელი-კარ-მიდამო-სახლი“ და „პეიზაჟური ფონი“. პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო სხვადასხვა ხანგრძლივობისაა და მხატვრული დროის ციკლური ბრუნვის ფონზე მიედინება:

„ეს მოხდა მარტის დამდეგსა. გავიდა მარტი, გავიდა ლამაზი აპრილი და უფრო ლამაზი მაისი. დადგა თიბათვეცა... გავიდნენ კიდეც დღენი და თვენი. დადგა მადლარი შემოდგომა... მოვიდა შუაგული შემოდგომისა... შუა-ხანში შესულმა შემოდგომამ ზამთრისაკენ პირი ჰქმნა და ნახევრად შექცეული ზურგი მთლად შეაქცია ზაფხულსა... მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 298; 300; 320).

განსხვავებით წინარე განხილული ნაწარმოებებისაგან, „ოთარაანთ ქვრივი“ კონცენტრირებული მხატვრული დროის ბრუნვა ხაზგასმულად სპირალურია და მოიცავს პერსონაჟთა ინდივიდუალურ დროულ სეგმენტებს. ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის დროული ველი რამდენიმე კონკრეტული თარიღით აღინიშნება:

„ოც-და-ოთხის წლისა ძლივ იქნებოდა, როცა დაქვრივდა... ის დღეა და ის დღე, ჩაიცვა ლურჯი შილის პერანგი, შავი კაბა, თავზედ შავი მანდილი მოიხვია და აი ეს ოცი წელიწადია მხიარული ფერი არ მიუკარებია ტანზედ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 261). ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილიც კონკრეტულ თარიღს უკავშირდება – შობა დღეს.

ასევე რამდენიმე კონკრეტული თარიღით აღინიშნება გიორგის პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო:

„ოც-და-ოთხის წლისა ძლივ იქნებოდა (ოთარაანთ ქვრივი – ი.რ.), როცა დაქვრივდა და ერთის წლის შვილი დარჩა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 261), „იმ დროს, როცა ჩვენს მოთხრობას ვიწყებთ, ოთარაანთ ქვრივის – შვილი გიორგი ოც-და-ერთის წლის ბიჭი იყო“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 262), „გიორგი ოც-და-ერთის წლის ვაჟკაცი იყო და ცოლის შერთვა ფიქრადაც არ მოსდიოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 270).

საინტერესოა ერთი დეტალი: თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ფიქსირდება პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის ოდენ დროის ინდივიდუალური მაჩვენებლებით განსაზღვრის პრეცედენტი: „ამ ორის წლის წინათ თოფ-იარაღი აისხა ზედ, ...ნავიდა და სამი დღე შინ აღარ დაბრუნებულა. ...მას აქეთ დაიგდო ნალველმა... მას აქეთ დაანვა რაღაც ლოდი გულზედ და ვეღარ აუხსნია“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 274).

ბუნდოვანია მოვლენის სივრცული ჭრილი, ბუნდოვანია მიზეზი, მაგრამ სრულიად ნათელია ინდივიდუალური დროის მაჩვენებელი, რომელსაც გიორგის პიროვნული მეტამორფოზა უკავშირდება.

სივრცული მოდელი – „სოფელი-კარ-მიდამო-სახლი“ – რამდენიმე პერსონაჟის – ოთარაანთ ქვრივის, არჩილისა და კესოს – ინდივიდუალური ქრონოტოპის შემადგენელ კომპონენტად გვევლინება.

სივრცული მოდელი – „სოფელი“ – იდენტურია: „ვეებერთელა სოფელი, რომელსაც თუნდა „ნაზლიანს“ დავარქმევ“; განსხვავებას ქმნის სივრცული მოდელი – „კარ-მიდამო-სახლი“ როგორც ვიზუალური, ისე ფუნქციური თვალსაზრისით.

ოთარაანთ ქვრივი „გლექკაცობის კვალობაზე“ შეძლებული გლექხი იყო და მამულიც კარგი ჰქონდა.

„ამას ქმრისაგან დარჩა ნახევარგუთნეული საქონელი, ორი ფურ-კამეჩი, სამი ძროხა, ამას გარდა, ორი დღის კარგად გაკეთებული და გავსებული ვენახი და ოცი-ოდ დღის სახნავ-სათესი მიწა.

ვენახს ქვრივი ძალიან კარგად უვლიდა, ძალიან აპატიებდა და ვენახიც კარგ მოსავალს იძლეოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 258).

ქვრივის კარ-მიდამოს აღწერილობა გულწრფელ აღტაცებას იმსახურებს:

„ოთარაანთ ქვრივს სოფლის ნაპირას ერთი კაი მოზრდილი ფიცრული ედგა, მისი ეზო, საკმაოდ ფართო გლექკაცისათვის, გარშემორტყმული ტყრუშულის ღობითა. ეზო წმინდა, ფაქიზად შენახული და დერეფნიდან მოყოლებული ჭიისკარე-ბამდე სიგრძე – სიგანეზედ მწვანედ აბიბინებული. . .

კაცის თვალს იამებოდა, რომ ეს ეზო ენახა. . .

სახლში რომ შესულიყავით, ყველაზედ უწინარეს თვალში გეცემოდათ სიფაქიზე და დაგვილ-დანმენდილობა იქაურობისა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 256-257), ა.შ. ა.შ.

რუდუნებით მოვლილი სახლი, ბოსტანი, ეზო, მამული, ანუ თითქმის იდეალური სივრცული მოდელი პერსონაჟის ხასიათის გამოვლენის ბრწყინვალე საშუალებას წარმოადგენს.

სივრცული კონსტრუქცია „სოფელი-კარ-მიდამო“ განსაზღვრავს არჩილისა და კესოს ინდივიდუალურ ქრონოტოპსაც: „და-ძმანი ერთად ცხოვრობდნენ. გვარიანი სახლ-კარი და მამულები დარჩათ მამისაგან“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 279). სივრცული მოდელისგან, რომელიც და-ძმის ინდივიდუალურ ქრონოტოპშია კონცენტრირებული, ჩვენს ყურადღებას მისი ორი სტრუქტურული ელემენტი იმსახურებს: კესოს ბაღი და არჩილის ოთახი.

„დადგა თიბათვეცა. კესოს ყვავილების ბაღი, გეგმაზედ გაკეთებული, მოირთო, მოიკაზმა. ისე გაჰლამაზდა წითლად მიხვეულ-მოხვეული გზებითა, შიგა-და--შიგ დაყოლილ მწვანე მდელოებითა, ყვავილების ფერადითა, რომ კაცის თვალი ვერ გაძლებოდა... მინამ მთის იქიდამ მზე ამოალაპლაპებდა თავის სხვისა და თეთრს თოვლიან მთის წვერს ოქროს წყალს, ოქროს ჯავარს გადაასხამდა, კესო ჩაცმულ-დახურული ბაღში იყო ხოლმე ყოველ დღე... მთელი დღე დაჰგოგავდა ფერად ყვავილებს და მწვანე მდელოებს შორის და ყოველ ყვავილს, ყოველს ახლადა-მოხეთქილს ნერგს, ყოველს ახლად გამოკვანძილს კოკორს შეჰხაროდა...

ძვირად, ძალიან ძვირად კი შეემთხვეოდა, რომ იმის ბაღში სხვა არავინ ყოფილიყო: გიორგი იქ იყო და იქ! რაც უნდა ადრე გამოსულიყო ბაღში, გიორგი ან თოხით ხელში ან ბარით, ან სასხლავით იქ დახვდებოდა ხოლმე“... (ჭავჭავაძე 1950ე: 298-299).

სივრცული მოდელის – „ყვავილების ბაღის“ – ვიზუალური აღწერა სინთეზირებულია პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროის მდინარეებასთან. პეიზაჟის აღწერილობა უკავშირდება პერსონაჟის მოქმედების დინამიკას, ამდენად, ინარჩუნებს

დროულ მახასიათებლებს. მოქმედებები დინამიკური, რიტმულ-განმეორებადია, რასაც მიუთითებს ფრაზები: „ყოველ დღე“, „ყოველ ცისმარა დღეს“, მხატვრული სივრცე ინტენსიფიცირებულია დროში და, შესაბამისად, დრო არის მხატვრულად აღქმადი. გიორგისა და კესოს ქრონოტოპული მოდელები სრულიად ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს.

არჩილის ოთახი სიკვდილის სარეცელზე მწოლი გიორგის უკანასკნელი სივრცული პლასტია. მხატვრული სივრცე ლოკალურია, მკაცრად შემოზღუდული და მოსახდენის მოლოდინით გარინდული:

„ხმაგაკმენდილს ოთახში ენა ველარავინ დასძრა, ასოც ველარავინ შეატოკა.

მარტო ერთად-ერთის სანთლის ალი ჰოროთოდა ლოგინის თავში, სხვა ყველა სულიერნი თითქო გაქვავდნენ, თითქო მარილის სვეტებად გადაიქცნენო.

დადუმდა, შეჰდგა ყველა და მარტო დედა-შვილობის საცოდავობაღა თავის დიდებულის ზარით ჰლაღადებდა უთქმელად, უტყვად, ხმა-ამოუღებლად“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 306).

მხატვრული დრო სტატიკურია და მის უძრაობას ემორჩილება თითოეული პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, გამონაკლისს წარმოადგენს გიორგი: გიორგის ინდივიდუალური დრო უაღრესად სწრაფია, დაძაბული, განპირობებული გარდაუვალი ცვატიტოტი და აღიქმება როგორც ერთადერთი მოძრავი წერტილი გაქვავებული მხატვრული დროის ფონზე. გიორგის აღსასრული შექმნილი მიკროსამყაროს დრო-სივრცულ მეტამორფოზას იწვევს: ოთახში მყოფთა ამოძრავების შედეგად იგრძნობა ამოქმედებული მხატვრული დროის სუსტი მაჯისცემა, ფიქსირდება დროში თანამიმდევრული მოქმედებები:

„არჩილმა ყველა აქ მოგროვილს მოახლე-მოსამსახურეებს ჩუმად ხელით ანიშნა ოთახიდან გასვლა. ყველანი გაიკრიბნენ. არჩილი და კესოც ფეხაკრებით გავიდნენ“... (ჭავჭავაძე 1950ე: 310).

იქმნება სივრცული ვაკუუმი – „დაცარიელდა ოთახი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 310) – რომლის მთლიანობას და ღრმად ტრაგიკულ ატმოსფეროს ვერ არღვევს თვით დისონანსური ელემენტის – სოსია მენისქვილის ტირილის ფიქსაციის ფაქტი. დისონანსური ელემენტი, მიუხედავად მისი დრამატიზმისა, სტრუქტურული თვალსაზრისით უფუნქციოა.

პეიზაჟური ფონი, როგორც სტრუქტურულად, ისე ესთეტიკურად ფასეული მასშტაბური სივრცული მოდელი, თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ რამდენსამე ადგილას ფიქსირდება: თხზულების მეშვიდე თავში – „ჯავრი დედისა“, მერვე თავში – „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა“ და ნაწარმოების დასასრულს. ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში პეიზაჟური ფონის აღწრა მჭიდროდ უკავშირდება პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროის მდინარებას: სივრცული გარემოს ცვალებადობის პროცესი გადაჯაჭვულია პერსონაჟთა ქმედების დინამიკასთან და დროული მაჩვენებლების ცვალებადობის პროცესთან.

„იმ ღამეს ოთარაანთ ქვრივს დილაძე ძილი არ მიჰკარებია... არ დაეძინა. გადაბრუნდა ხან იქით, ხან აქეთ, ძილი არ მიეკარა. ღამე კი არ უცდიდა, თავის გზას ეშურებოდა... ღამე კი მიდიოდა და მიდიოდა. დიდ-ვახშმობას გადასცილდა... გვიანი მთვარე კი მთის წვერზედ შედგა და პირიქით გადაქანებას აპირებს. აგერ გადაქანა კიდეც და ჩავიდა. ღამე მიიწურა, უფრო დაბნელდა... ამოვიდა ალიონიც. ღამემ დღეს კარი დაურაკუნა... ღამე გამოეთხოვა ქვეყანასა. ერთი კალთა ცისა აიხა-

და. გარიჟრაჟდა. მტრედისფერმა გადაჰკრა ცის გუმბათსა. დილამ კარი გაუღო დღეს და გამოიხედა.

ოთარაანთ ქვრივიც მოჰლალა ფიქრმა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 273; 274; 275).

პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკური ირეალურ-მხატვრული დროითაა განსაზღვრული. პეიზაჟური ფონისა და მხატვრული დროის ცვალებადობა, ინდივიდუალური დროის დაძაბული რიტმი, დაბოლოს, პერსონაჟის ვნებათაღელვანი – ყოველივე ეს მძლავრად დამუხტულ და ექსპრესიულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი.

ინდივიდუალური ქრონოტოპის კიდევ უფრო რთულ სტრუქტურულ ვარიანტს გვთავაზობს შემდგომი პასაჟი:

„მზემ ადგომა მაინც ვერ დაასწრო. ოთარაანთ ქვრივი პირდაბანილი და ტანთჩაცმული იყო, რომ მზემ მაშინ ძლივს ამოჰყო თავი მთის წვერიდამ და გადმოხედა ქვეყანას თავის ერთად-ერთის ოქროსავით ბრჭყვიალა თვალითა. მთების ნამს მოახვედრა მზემ თავისი სხივი თუ არა, მთამ ორთქლი აუშვა, თითქო საკმელს უკმევს ამ უზარმაზარს ცეცხლის ბურთსაო... კიდევ აჰყვა წუხანდელის ფიქრსა... დედას შვილი ისევ ლოგინში მწოლარე ეგონა, როცა – აქაო, – და შვილი არ გამოვადვიდოო – ბნელ სახლიდამ ფეხ-აკრებით გარეთ გამოვიდა ცოცხით ხელში დერეფნის დასაგველ-დასანმენდად. გაუკვირდა, რომ თვალი შეასწრო გიორგის, კაკლის მაღალ შტოებს შესცქეროდა. ყუასავით თეთრი და ფაფუკი ღრუბელი ნაჭერ-ნაჭერ აქა-იქ მიდიოდ-მოდოდა წყნარად და აუჩქარებლად გადანმენდილ ცაზედ“... (ჭავჭავაძე 1950ე: 275-276).

ამ შემთხვევაში, პეიზაჟური ფონისა და მხატვრული დროის ცვალებადობა სინთეზირებულია ოთარაანთ ქვრივის დინამიკურ და გიორგის სტატიკურ ინდივიდუალურ დროულ პლასტებთან. პეიზაჟური ფონი ხაზს უსვამს პერსონაჟთა ინდივიდუალური დროული მოდელების სხვაობას: თუ ბუნების გამოღვიძების პროცესი ესადაგება აქტიური მოქმედებითა და ფიქრით განპირობებული ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის დინამიკურობას, ღრუბლების მოძრაობა ცაზე გამოკვეთს პასიური მდებარეობით განპირობებული გიორგის პერსონაჟის ინდივიდუალური დროის სტატიკურობას. მხატვრული სივრცის ფონზე აღქმადი დედისა და შვილის ინდივიდუალური დროული მოდელები მკვეთრად უპირისპირდება ერთმანეთს და ნათლად ავლენს თითოეული პერსონაჟის შინაგან განწყობილებას.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდი, რომელიც პეიზაჟური ფონისა და პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის სრულ სინთეზს წარმოადგენს. განსაზღვრულია მხატვრული დროის როგორც ციკლური ეტაპი – ზამთარი, ისე – კონკრეტული თარიღი: „შობის ღამე“.

„მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი. სწორედ შობის ღამეს ხელახლა მოვიდა დიდი თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 320).

ამის შემდგომ, პეიზაჟის ან პეიზაჟურ სივრცეში გაბნეული ობიექტების დეტალური ფიქსაცია გარკვეული ვადით წყვეტს მხატვრული დროის ფუნქციონირებას:

„გლესკაცობის სახლებს, ჩალით და ზოგან კრამიტით დახურულებს, მძიმედ დაედო თოვლი და ჭუჭყიანი თავსახურავები მოჰრთო თეთრად, თითქო ძალზე გარეცხილი ჩადრები გადააფარაო. კაკლის ხეები ეზოებში და ხილისანი ბაღჩებსა და ბაღებში შეიკუნნლა ახალის თოვლის ქულითა და შავად გამიშვლებული ტოტები

თეთრად გამოლამაზდა... თოვლი რომ გადაიღო, ბევრს ხანს არ გაუვლია, ყინვამ მოუჭირა... ყინულად ქცეული ნაწური ჩურჩხელებსავით ეკიდა ხის ტოტებს, ღობეების ნაპირებს, ჩარდახების და ბანების გარეშემო“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 320-321) და ა.შ.

ზამთრის პეიზაჟის ნათელი ფონი ჩაბნელებული სახლის ფონით იცვლება. შუქჩრდილის თამაშს, ანუ სივრცული მოდელის ჩანაცვლებას თან ახლავს პერსონაჟის – ოთარაანთ ქვრივის – ინდივიდუალური დროის გამოტანა წინა პლანზე. ინდივიდუალური დრო მწვავე ცაიტნოტის ნიშნითაა აღბეჭდილი – სწრაფია და მშფოთვარე:

„ვინ მეძახის, ვინ!.. ნადი, ნადიო!.. მივალწევ კი...“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

პერსონაჟის სტატიკური მდგომარეობა თანდათან გადადის მოქმედებაში:

„სთქვა და ქვეშაგებში ულონოდ წამოჯდა. ტანისამოსი იქავ თავით ელაგა. ჩაიცვა თბილი წინდები, თბილი ახალუხი, ზედ გადაიცვა კაბა, მოიხვია თავს შავი შალი, გადმოცოცდა ქვეშაგებიდამ, ნაჰყო ქოშებში ფეხი... მისწვდა ჯოხს... და ფეხაკრებით გავიდა სახლიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

პერსონაჟის ქმედების გადინამიკურებას კვლავ სივრცული პლასტიკის ტრანსფორმაცია მოსდევს – სახლი იცვლება პეიზაჟური ფონით, რომლის აღწერილობაც პერსონაჟის შინაგანი განწყობილების იზომორფულია:

„ეზოს კარიდამ რომ ავადმყოფმა ფეხი ორღობეში გადმოდგა და დაინახა ახლად მოსული, ფეხუხლებელი თოვლი, სთქვა:

– ჯერ უწმინდური და მურტალი ფეხი ადამიანისა არ მოჰხვედრია და არ გაუცოდვიანებია ეს უცოდველი თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 323).

სრულიად სამართლიანად მიუთითებს თ. კიკაჩიშვილი: „როგორც ყველა ნაწარმოებში, ილია „ოთარაანთ ქვრივიც“ (ცხადია, სამყაროსა და საზოგადოების ობიექტურ კანონზომიერებათა გათვალისწინებით) ადამიანსა და ბუნებას შორის ჰარმონიულ შეხამებას ხედავს, ზოგ შემთხვევაში არცთუ გამორჩეული ლანდშაფტიც კი ადამიანური ვნებების თავისებურ კომენტირებას კისრულობს და მნიშვნელოვანი მხატვრული ფუნქციით აღიჭურვება“ (კიკაჩიშვილი 1991: 50).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

ი. ჭავჭავაძის პროზაულ თხზულებებში ფიქსირებული პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპული სისტემა უაღრესად საინტერესო და არაერთგვაროვანი სტრუქტურული შემადგენლობით ხასიათდება: ინდივიდუალური ქრონოტოპის თითოეული დამოუკიდებელი კონსტრუქცია მხატვრული სივრცის, მხატვრული დროისა და ინდივიდუალური დროის განსხვავებულ პლასტებს აერთიანებს. ანალოგიური სივრცული მოდელების გამოყენება სხვადასხვა ნაწარმოების დონეზე არ გულისხმობს მათი სტრუქტურული და ესთეტიკური ფუნქციების ანალოგიურობას. თითოეული პერსონაჟის ქრონოტოპული მოდელის ორიგინალობას სივრცული მოდელების, მხატვრული და ინდივიდუალური დროული მახასიათებლების მიმართებისა და შერწყმის პროცესის მრავალფეროვნება უზრუნველყოფს.

რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი სივრცული მოდელებისა და დროული პარამეტრების ტრადიციული დამოკიდებულების გვერდით თავს იჩენს მხოლოდ კონკრეტული ავტორისა და კონკრეტული თხზულებისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული მაჩვენებლების მიმართებითი ინვარიანტები, მაგრამ, ყველა შემთხვევაში, პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპის ფუნქცია მწერლის მსოფლმხედველობით და შემოქმედებით პოზიციას ექვემდებარება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში ყველა ფიქსირებული პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპული მოდელი მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის გამოკვეთას ემსახურება. მხატვრული ქრონოტოპული სისტემის მეორე მოდელი, რომელიც, აგრეთვე, მხატვრული დრო--სივრცის სიღრმისეულ მოდელს წარმოაჩენს, არის გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი.

### 3.2. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი

სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს მოსაზრება, რომელიც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს სრულიად დამოუკიდებელი დრო-სივრცული კონსტრუქციის სტატუსს ანიჭებს. ვფიქრობთ, რომ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის უკიდურესი ავტონომიზაცია არ არის მართებული, ნებისმიერი ეპოქისა და სტილის ლიტერატურულ ნაწარმოებში გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი მჭიდროდაა დაკავშირებული პერსონაჟთა ინდივიდუალურ ქრონოტოპთან. გზისა და შეხვედრის მოტივის როგორც ესთეტიკურად ფასეული სიუჟეტური ელემენტის გარდაუვალ პირობას პერსონაჟი წარმოადგენს. გზისა და შეხვედრის მოტივი ქმნის და ინარჩუნებს ინდივიდუალურ სივრცულ და დროულ მახასიათებლებს, მაგრამ როგორც ესთეტიკურად ფასეული დრო-სივრცული კონსტრუქცია მოიაზრება მხოლოდ პერსონაჟთან მიმართებაში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ესთეტიკური თვალსაზრისით, უფუნქციოა. ამდენად, ჩვენ მიგვაჩნია: გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი უნდა განვიხილოთ როგორც პერსონაჟთა ინდივიდუალურ ქრონოტოპთან გარდაუვალად დაკავშირებული სტრუქტურული ერთეული, რომელიც ინდივიდუალური სივრცული და დროული პლასტებით ხასიათდება.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აღინიშნება ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე – ანტიკური ხანიდან ვიდრე მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ჩათვლით. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აერთიანებს ორ პრინციპულად მნიშვნელოვან მოტივს: გზის მოტივს, რომელიც ეფუძნება გზის სივრცულ მოდელს და შეხვედრის მოტივს, რომელიც ეფუძნება დროის კონკრეტულ მოდელს.

შეხვედრის მოტივი შეიძლება განვიხილოთ: სტრუქტურული, ემოციური და კომპოზიციური ასპექტების თვალსაზრისით.

სტრუქტურული ასპექტი შეხვედრის მოტივის თვისებრივ მხარეს განსაზღვრავს: შეხვედრა შეიძლება შედგეს ან არ შედგეს. პირველ შემთხვევაში შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, მეორე შემთხვევაში – უარყოფითი. შეხვედრის მოტივის სტრუქტურული ასპექტი მხატვრული დროის რაოდენობრივ მახასიათებელს, უნივერსალურ მიმართებას – „ადრე-გვიან“ – ეყრდნობა. სამართლიანად მიუთითებს მ. ბახტინი:

„რალაც მოხდა ერთი წუთით ადრე ან ერთი წუთის დაგვიანებით, ანუ რომ არა მოვლენათა შემთხვევითი დამთხვევა ან ცვლილება დროში, საერთოდ არ იქნებოდა სიუჟეტი“ (ბახტინი 1986ბ: 129).



ემოციური ასპექტი შეხვედრის მოტივის ემოციურად ღირებულ ხასიათს წარმოაჩენს: შეხვედრა შეიძლება იყოს სასიამოვნო ან არასასიამოვნო, მიზანშეწონილი ან არამიზანშეწონილი, საშიში ან – პირიქით. შეხვედრა შეიძლება ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს.

კომპოზიციური ასპექტი ავლენს შეხვედრის მოტივის კომპოზიციურ ფუნქციას: შეხვედრა შეიძლება წარმოადგენდეს ნაწარმოების კულმინაციურ წერტილს, შეიძლება აღნიშნავდეს კვანძის შეკვრას ან კვანძის გახსნას.

შეხვედრის მოტივი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დაშორების, ქორწინების, გაქცევის, შეძენის, დაკარგვის, ცნობის, ვერცნობის და სხვა მოტივებთან.

შეხვედრის მოტივი, უმეტეს შემთხვევაში, გზის მოტივითაა განსაზღვრული.

გზა როგორც სივრცული მოდელი მასშტაბურია და აერთიანებს დანარჩენ სივრცულ მოდელებს. იგი მოვლენათა შერწყმისა და მოქმედებათა დასრულების ასპარეზს წარმოადგენს. გზა შეიძლება მიემართებოდეს მშობლიურ ან უცხო ტერიტორიაზე, იყოს გრძელი ან მოკლე, ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს.

გზისა და შეხვედრის მოტივების ერთიანობა, ანუ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების არაერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, ყველა ნაწარმოებში განსხვავებულ სტრუქტურულ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

ი. ჭავჭავაძის თხზულებები, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, დაქსაქსულია გზებით. პრიციპულად მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს გზა თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?!“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქვრივი“ და თითქმის ყველა მათგანში იგი პერსონაჟთა საბედისწერო შეხვედრებითაა აღსავსე.

გზას ადგას „მგზავრის წერილების“ მთავარი პერსონაჟი. გზის მოტივის გარდაუვალობა ჯერ კიდევ ნაწარმოების სათაურში ფიქსირდება – მგზავრის, ანუ ადამიანის, რომელიც მოგზაურობს, ჩანანერები. პერსონაჟის გზა გრძელია, იგი უცხოეთიდან სამშობლოსაკენ მოემართება და საკმაოდ მასშტაბურ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს. გზის სივრცული მოდელი, რომელიც ნაწარმოებში მაგისტრალური ხაზითაა გავლებული, ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს ატარებს: იგი არამარტო უცხოურ და მშობლიურ ტერიტორიებს, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ-სივრცულ ლანდშაფტებს შორის გავლებულ საზღვრად, არამედ მგზავრის იდეურ-ზნეობრივი პოზიციების წყალგამყოფადაც გვევლინება.

„მგზავრის წერილების“ მოქმედება იწყება „ვლადიკავკასის“ სასტუმროში. მხატვრული სივრცული მოდელი ლოკალურია, მოქცეული სასტუმროს, რუსის პირდაუბანელი და თმადაუვარცხნელი „იამშიკითა“ და დანჯღრეული „ფოშტის პოვოსკით“ შემოზღუდულ სამკუთხედში. არსებული ჩაკეტილი სივრცის გარღვევა წარმოადგენს იმ პირველ ამოცანას, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისშივე დგება პერსონაჟის წინაშე. სწორედ აქ იჩენს თავს თხზულებაში მოდულირებული გზის კატეგორია. მგზავრი მიდის და, უწინარეს ყოვლისა, ტოვებს სასტუმროს ეზოს, ე.ი. არღვევს სამკუთხედის ერთ კუთხეს, საიდანაც მიემართება მისი გზა სამშობლოსაკენ. გზა თავდაპირველად რთულია: „დანჯღრეულმა ზარმა დაიწყო თავისი უგემური ჟღარა-ჟღერი, პოვოსკამ ქვებზედ ხტომა და მე ლაყლაყი ხან აქეთ და ხან იქითა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 9), მაგრამ „რაკი ვლადიკავკასილამ გამოვედი და ჩემი

ქვეყნის სიომ დამკრა, გულმა სულ სხვა-რიგად დამინყო ფეთქა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 11). გზის სირთულე პერსონაჟის მშობლიურ სივრცეში გადმოსვლის პარალელურად იგნორირდება. შესაბამისად იცვლება პერსონაჟის გზაზე გადაადგილების საშუალება: „უცხოეთიდან“ მგზავრი დანჯღრეული „პოვოსკით“ მოდის, რაც „სხვა პერსონაჟის“, „ახლად გაცნობილის ფრანციელის“ ირონიას იწვევს:

„ეგ ეტლი ვისი მოგონილია? – მკითხა მან:

– რუსისა, – ვუპასუხე მე.

– მგონია, არა ხალხი მაგაში არ შეეცილოს. მებრალებით, რომ თქვენ იძულებული ხართ მაგას გაალაყებინოთ ტვინი და გაადღვებინოთ გულ-მუცელი.

– არა უშავს-რა. მთელი რუსეთი მაგით დადის. . .

– მაგით დადის?! იმიტომაც შორს არის წასული“ ... (ჭავჭავაძე 1950ა: 78).

მშობლიურ სივრცეში ფოშტის უბადრუკი პოვოსკა ცხენით იცვლება:

„გავედი სტანციის გარეთ და ერთს მოხევეს შევხვდი. ვიქირავე მისგან ცხენი იმ პირობითა, რომ თითონაც ცხენით გამომყოლოდა... შევსხედით ცხენებზედ და წამოვედით სტეფანწმინდიდან“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 23-24).

გზის სივრცული მოდელი აერთიანებს მიკროსივრცულ მოდელებს: „ლარსის სტანციის“ ოთახს, სტეფანწმინდის პეიზაჟურ ლამესა და დილას და ერთგვარი მეტაფორული ფუნქციით იტვირთება: გზაზე ყოველ გადაადგილებას თან ახლავს პერსონაჟის შემეცნებით-ეთიკური გარდაქმნის პროცესის გამძაფრება – დრო თითქოს ერწყმის სივრცეს და გზის სახით გაედინება მასზე.

გზის მეტაფორიზმს ერთგვარად აძლიერებს მგზავრისა და მოხვევე ლელთ ღუნისა შეხვედრის მეტაფორული ხასიათი. სტრუქტურული თვალსაზრისით, შეხვედრის მოტივის მაჩვენებელი დადებითია, ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა სასიამოვნოა:

„ერთ მოხევეს შევხვდი... ბოლოს არამც თუ ვინანე, დიდად კმაყოფილიც დავრჩი, რომ ჩემი საქმე ეგრე მოენყო. ჩემი მოხევე ძალიან კაცი გამოდგა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 23).

კომპოზიციური თვალსაზრისით, მგზავრისა და ლელთ ღუნისა შეხვედრა ამ ნარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

ერთმანეთს ხვდება ორი სრულიად განსხვავებული ხასიათისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე ადამიანი. გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ნაწილობრივ მხატვრულ-რეალური და ნაწილობრივ მეტაფორულია: მხატვრული რეალური გზა მოიცავს მგზავრის სავალი გზის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს – მანძილს სტეფანწმინდიდან ფასანაურამდე და წარმოადგენს ლალ, გაშლილ სივრცეს, რომელიც განფენილია მშობლიურ მხარეში. ანალოგიურად, მხატვრული რეალობითაა განსაზღვრული ორი პერსონაჟის შეხვედრა, რომელიც მხატვრულ-რეალური გზის გარკვეულ მონაკვეთზე ფიქსირდება; რაც შეეხება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორულ ხასიათს, იგი დასახელებული ქრონოტოპის გადამწყვეტი, მგზავრისათვის სასიცოცხლო იდეური და ზნეობრივი მნიშვნელობითაა განპირობებული: ლელთ ღუნისათან დიალოგი ამთლიანებს მგზავრის სულიერი კატაკლიზმების პროცესს, რომელიც მთელი მოგზაურობის მანძილზე აღინიშნება და უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი იდეურ-ზნეობრივი მისიის გამოკვეთაში.

თხზულებაში „გლახის ნამბობი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი შედარებით რთულ სტრუქტურას წარმოადგენს.

გზის სივრცული მოდელი მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანშია წარმოდგენილი: მხატვრული ანმეოსა და მხატვრული წარსულის პლანში, და ყველა შემთხვევაში მისი სტრუქტურულ-ესთეტიკური ფასეულობა შეხვედრის მოტივითაა განსაზღვრული.

მხატვრული ანმეო დროის ჭრილში განფენილი თხზულების მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის მასშტაბური სივრცული მოდელი გზის კატეგორიითაა წარმოდგენილი:

„იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორღობეები რომ იწყებოდა, ზედ საურმე გზის პირას, იდგა ერთი ძველი საბძელი... ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, რადგანაც ზედ გზის პირას იდგა... ეხლა... რომ ამოვიარე... დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33-34).

მიტოვებული, უბადრუკი საბძელი, როგორც პერსონაჟის მიკროსივრცული მოდელი, გზის მასშტაბურ სივრცულ მოდელშია მოქცეული, ხოლო გზა მშობლიური სივრცითაა განსაზღვრული.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, მონადირისა და გაბრიელის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, შეხვედრის ემოციური ხასიათი – ცვალებადი: არასასიამოვნოდან სასიამოვნოსაკენ მიმართული. ფიქსირებულია შეხვედრის ზუსტი დრო: „ერთი მშვენიერი ზაფხულის დილა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33). შეხვედრის მოტივი განაპირობებს პერსონაჟის თხრობას – მონოლოგის დაწყებასა და მხატვრული დროის წარსული პლასტის წარმოჩენას. ამდენად, ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგაში ფიქსირებული გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული მოდელების უდიდესი ნაწილი სწორედ მხატვრული წარსულის პლანშია კონცენტრირებული.

ფიქსირდება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის სტრუქტურული და ესთეტიკური თვალსაზრისის მიხედვით მნიშვნელოვანი ექვსი მოდელი: გაბრიელისა და მღვდლის, გაბრიელისა და თამროს, გაბრიელისა და პეპიას, გაბრიელისა და დათიკოს შეხვედრები, სადაც გაბრიელისა და პეპიას შეხვედრის გარდა სხვა შეხვედრები არაერთჯერადი, ანუ განმეორებადია.

გაბრიელისა და დათიკოს ქალაქში გამგზავრებისა და ცხოვრების ეპიზოდში გზის კატეგორიის ფუნქციური დატვირთვა საკმაოდ ინტენსიურია: ბატონი და ყმა დაადგნენ ქალაქისაკენ მიმავალ გზას და ჩავიდნენ ქალაქში; გზითვე განისაზღვრება დათიკოს სივრცული მოდელი ქალაქში:

„დათიკო ყოველ დილით სკოლაში მიდიოდა, სადილად შინ მოვიდოდა, სადილსუკან ნავიდოდა, ზარების დარეკვის დროს ისევ შინ დაბრუნდებოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 42).

ქვემოთ:

„იმან როგორღაც ორიოდ თვეს შემდეგ ხშირად დაიწყო გარე-გარე სიარული და ხანდისხან მამლის ყვილამდეც არ შემოდოდა შინ“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 43).

გზის მასშტაბური მოდელის მიკროკომპონენტით – ქუჩით – აღინიშნება გაბრიელის სივრცული მოდელი:

„მეც, რაკი ჩემს საქმეს ბოლოს მოვუღებდი, ავიღებდი თავს და ქუჩის პირას ქვაზედ ჩამოვჯდებოდი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 43).

ქუჩის დაწვრილებითი აღწერა და საყდრის მიკროსივრცული მოდელის ფიქსირება გამოკვეთავს გზის კატეგორიის ესთეტიკურ მნიშვნელობას:

„ჩვენის ქუჩიდან ერთი ვინრო ქუჩა აუბრუნდებოდა, და იქავ ერთი პატარა საყდარი იდგა“ (58,43).

სწორედ აღნიშნულ გზაზე – ქუჩაში – ხვდება გაბრიელი მღვდელს:

„ამ ლაპარაკში რომ იყვნენ, ქუჩას ჩამოსცილდნენ. არ ვიცი, ჩემი ფეხის ხმაურობა გაიგო, თუ არა, შემომხედა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 54).

შეხვედრის დღე მითითებულია – კვირა. ერთმანეთს ემთხვევა ორი მოქმედება: გაბრიელისა და გლახუკას მისვლა საყდართან და წირვის დამთავრება. ორი მოვლენის დამთხვევა დროში ინვეს გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრას. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა სასიამოვნოა და აღტაცებულიც. შეხვედრის მოტივი მჭიდროდ უკავშირდება შეძენის მოტივს: მღვდელთან შეხვედრა გაბრიელს სძენს ცოდნასა და სულიერ სიფაქიზეს, ამდენად, გზის კატეგორია, როგორც შეხვედრის პუნქტი, იმთავითვე მეტაფორიზებული სახით წარმოგვიდგება:

„კაცს რაკი ღვთის მადლი ჩაესახება გულში, მდიდარია თუ ღარიბი, მაინც მადლის გზაზედ წავა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 75).

გზის კატეგორიის მეტაფორული მრავალფეროვნება: გზა – „მადლის გზა“ – „ცხოვრების გზა“, პირდაპირპროპორციულია პერსონაჟის შინაგანი მეტამორფოზებისა:

„სხვა შენთვის და შენ სხვისთვის, აი, გზა ცხოვრებისა, აი, ხიდი ცხოვრებისა, აი, გასაღები სამოთხისა! მართალი იყავ და სიმართლეს სდიე, გზა ყოველთვის კაცური გექნება“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 75), „ჩემის ბნელის ცხოვრების გზაზედ იმის მეტი ვარსკვლავი არ ამოსულა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78).

გაბრიელისა და დათიკოს დაბრუნება სოფელში მოასწავებს გზის მეტაფორიზებული მოდელის კვლავ მხატვრულ-რეალურ მოდელად გარდაქმნას.

„ორ დღეს უკან ჩვენი სოფლის ბოლოებში მივედით... ჩემის მიწა-წყლის სიომ რომ დამკრა, გული ამიტოკდა: ის მთა, ის ბარი, ის ტყე, ის მინდორ-ველი რომ დავინახე, ავივსე ლხენითა და სიამითა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78;80).

გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი. მშობლიურ სივრცეში გამავალ გზაზე ხვდება გაბრიელი თამროს. გზა ვიზუალურია, შეხვედრის დრო – ზუსტად მითითებული:

„შუადღე იყო, ვენახიდან მოვდიოდი და, ორღობეში რომ შემოვედი, ჩემს მზეს ორღობის თავში თვალი შევასწარ, თურმე მამისათვის კალოზედ ჯერი მიჰქონდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 82).

შეხვედრის მოტივის ემოციური სიმძლავრე პერსონაჟთა მოქმედების ხაზგასმული დინამიზმითაა გადმოცემული:

„ეს ამოდენა ვაჟი-კაცი წავბარბაცდი და წავანყდი ღობეს... იმანაც მე თვალი მომკრა: შეკრთა, როგორც შველი მონადირესაგან, და უცებ უკან გატრიალდა. მე ბევრი აღარ მიფიქრია: ვისხლიტე ფეხი და გამოვუდეგ. ისე ფეხაკრებით ჩქარა მიდიოდა, თითქო უკან მტერი ეგულეზო. დავენიე კაკლებქვეშ გამინდვრებულზედ“... (ჭავჭავაძე 1950ბ: 83).

ორღობის გზა ჯერ „გამინდვრებულ“, გაშლილ სივრცეში გადაინაცვლებს, შემდეგ კი მეტაფორიზდება:

„– გზა!.. – მითხრა ამაყად და ბრძანებითა, – მამა მყავს და ნამუსი მაქვს...

– ღმერთმან ნურც ერთსა და ნურც მეორეს ნუ მოგაშოროს... მე მარტო ის მინდოდა, რომ ჩემი ობოლი თავი შენთა ფეხთ-ქვეშ გზად გამეშალა. არ ინდომე?..

დამითმია გზა!.. გზა მშვიდობისა!.. ქალო! რად მიკარგავ გზა და კვალსა?“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 83-84).

გზისა და შეხვედრის ესოდენ მეტაფორიზებული ქრონოტოპი სიყვარულის მოტივს უკავშირდება.

ცნობა-ვერცნობის მოტივთა საინტერესო მონაცვლეობას წარმოგვიდგენს თხზულების მეათე თავი.

სატუსალოდან გამორეკილი პატიმრები ციმბირის გზას უნდა გაუყენონ. სწორედ ასეთ ვითარებაში ხვდება გაბრიელი პეპიას:

„იმათ უკან მოსდევდა ბორკილის ჩხარა-ჩხურით ერთი ტანში მოკაკული, დროული გრძელ-თეთრწვერა ტუსალი: თავი ჩაელუნა და მზეს არ უყურებდა... დავაკვირვე თვალი და, ვაი, იმის მნახავს! – პეპია ვიცანი... პეპია იყო, მაგრამ რა პეპია!.. ველარ იცნობდი, ისე მომკვდარიყო და გამოცვლილიყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 105-106).

გზა გრძელია, მომქანცველი და ტრაგიკული: მშობლიური სივრციდან უცხოეთისაკენ მიმართული – „ტუსალები ამბობდნენ, რომ ხვალ საქართველოს მიჯნას გავცილდებითო. გული მომიკვდა, ეს რომ გავიგონე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

გზის ერთფეროვნებას არღვევს „უცხო ელემენტის“ შემოჭრის ფაქტი, რაც, თავის მხრივ, მოულოდნელ შეხვედრას განაპირობებს:

„ნამი არ დასცალეზია, რომ ხუთი თუ ექვსი ცხენოსანი ზედ წამოგვანყდა, დასჭყვივლეს რუსებს... ამ ალიაქოთში მე და პეპიამ დრო ვიხელთეთ და გზის გადაღმა თავთავქვე დავეშვიტო... ჩვენ უკან აგვედევნა ერთი ცხენოსანი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

შეხვედრის დრო კონკრეტულია – ღამე, შეხვედრის მოტივი ვერცნობის მოტივითაა გაჯერებული:

„თუ ღმერთი გნამს, ვინა ხარ? ბნელაში ვერ გარჩევ, გვითხარი შენი სახელი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

უცნობის პასუხი კვლავაც ახდენს გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორიზებას:

„– სახელი რად გინდათ? ვინცა ვარ, ის ვიქნები... თუ გინდათ დამლოცეთ: სანთელ-საკმეველი თავის გზას არ დაჰკარგავს“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 108).

გზის კატეგორიითაა განსაზღვრული დუქანში გაბრიელისა და თამროს შეხვედრის ეპიზოდიც. დუქანი გზაზეა, ანუ გზის მასშტაბური სივრცული მოდელი მოიცავს დუქნის მიკროსივრცულ მოდელს:

„მეორე დღეს, საღამოზედ, დიღმის ვინროებში მივედი და იქ ერთ დუქანში ჩამოვხტი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 114).

შეხვედრა სხვადასხვა მოვლენათა დროში დამთხვევის ფაქტითაა განპირობებული:

„პურის ჭამას რომ ვათავებდი, ერთი დროშკა მოადგა... ქალი და ბიჭი გადმოვიდნენ დროშკიდან და დუქანში შემოვიდნენ“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 115).

გაბრიელისა და თამროს პირველი შეხვედრისაგან განსხვავებით, მათი ბოლო შეხვედრა ემოციური თვალსაზრისით არასასიამოვნოა:

„– უნამუსოო!..“

კვარ ხელი შეუბრალებლად იმ უბედურსა და მკერდიდამ, როგორც გველი, ისე მოვიშორე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 115).

ამ სიუჟეტურ ეპიზოდშივე ფიქსირდება უაღრესად საინტერესო დეტალი: გზის კატეგორიით განპირობებული ერთი შეხვედრის მოტივი უგულვებლყოფს ამავე კატეგორიით განპირობებულ მეორე შეხვედრის მოტივს:

„ბარში რომ ჩამოველ და გავივაკე, გულმა მღვდლისაკენ გამინია, მინდოდა იმისაგან ლოცვა-კურთხევა მიმელო და მერე, რაც მოსასვლელი იყო, მოსულიყო. გულს დავუჯერე და ქალაქისაკენ გამოვნიე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 114).

ქალაქისაკენ გაბრიელის ნამოსვლის მიზანი თამროსთან შეხვედრა არ ყოფილა, იგი მღვდლის სანახავად მოეშურებოდა და დუქანში მხოლოდ სავახშმოდ გაჩერდა. ამ შემთხვევაში, გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი უარყოფითია. უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი მოვლენა ი. ჭავჭავაძის სხვა პროზაულ თხზულებებში არ ფიქსირდება: ორი პერსონაჟი ვერ შეხვდა ერთმანეთს – ვერ შეხვდა იმიტომ, რომ ერთსა და იმავე დროს ისინი სხვადასხვა ადგილას იმყოფებოდნენ: გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრა გაბრიელისა და თამროს მოულოდნელი შეხვედრის მოტივით გაიმიჯნა.

დუქნიდან გამოსული გაბრიელის პერსონაჟი უკომპრომისო შურისძიების გრძნობითაა გამსჭვალული და მისი სივრცული მოდელი, ვიდრე დათიკოს მოკვლამდე, დაქსაქსული გზებით მოინიშნება:

„ამ სამ-ოთხ თვეში ნადირსავით ტყეში ვიმალებოდი და მაინც კი ორი სომეხი გავძარცვე და ხუთი თავადიშვილი... გამივარდა ყაჩაღობის ხმა და დაიწყო ჩემი დევნა... დღეს იტყოდნენ: გაბრომ აქ გაძარცვა კაციო და გზებს შემიკრავდნენ; იმავე საღამოს მოუვიდოდათ ამბავი, რომ გაბრომ სამი დღის სავალს იქით კიდევ გაძარცვა კაციო და დაებნოდათ გონება“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116).

ასევე გზას უკავშირდება გაბრიელისა და დათიკოს საბედისწერო შეხვედრა – ტყის გზას. დრო-სივრცული მაჩვენებლები ზუსტად მიეთითება:

„მზე ჩანურვაზედ იყო... გზა იმ ტყის პირას იდო. დათიკო იმ გზაზედ გამოვიდა და ჩემსკენ ნამოვიდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116-117).

შეხვედრის მოტივი პერსონაჟის გაქცევის მოტივს და ღრმა სულიერ კატაკლიზმებს უკავშირდება:

„დათიკოს მოკვლის შემდეგ მე იმ არე-მარეში ყოფნა ძალიან გამიძნელდა... ბოლოს გადავწყვიტე, რომ გადავვარდები შორს საითმე... გამოვნიე და კახეთს შემოვეკედლე... რაც გადამხდა, იქნებ იმის ღირსიც ვიყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 118-119).

დათიკოსა და გაბრიელის შეხვედრა, კომპოზიციური თვალსაზრისით, ნანარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

თხზულებაში ფიქსირებული ბოლო შეხვედრა კვლავ გაბრიელისა და მღვდლის პერსონაჟებს გულისხმობს, მაგრამ უკვე მხატვრული ანმყოს ქრილში იშლება. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა მოულოდნელია, სასიამოვნო და მიზანშეწონილი, შეხვედრის შედეგი კი ნანარმოების იდეურ-მხატვრული პოზიციითაა განპირობებული.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მართლაც ძალიან საინტერესო და საყურადღებო მოდელებია წარმოდგენილი: სიუჟეტური პასაჟი, რომელშიც ლუარსაბისა და დარეჯანის წინასაქორწინო მოვლენები და ქორწილის ამბავია გადმოცემული, შეხვედრათა საკმაოდ ვრცელ სპექტრს გვთავაზობს – სუტ-კნენინა ხვდება ლუარსაბს, დავითი – მოსე გძელაძეს, ლუარსაბი – დარეჯანს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სრულიად აშკარა და თვალშისაცემია

გზის სივრცული მოდელის ერთგვარი იგნორირება: გზა არ იხსენიება, არ აღინერება, არ მოინიშნება, მხოლოდ – იგულისხმება:

„ლუარსაბმა მარტო ერთი დავითი და ერთი კიდევ ვილაცა გამოსტუმრა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 182), „დიდის პატივით მიიღო მოსემ დავითი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 182), „მოვიდა სიძე დიდის მაყრიონით“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 189).

გზის მოტივით განსაზღვრული შეხვედრების მოტივი გზის სივრცული მოდელის ფიქსაციის გარეშე მოიაზრება.

გზისა და შეხვედრის მოტივთა ამგვარი შეუსაბამობის საპირისპირო ვარიანტს წარმოგვიდგენს ცოლ-ქმრის თელეთში გამგზავრების ეპიზოდი: გზა, ამ შემთხვევაში, იძენს როგორც რეალურ-მხატვრულ, ისე – სიმბოლურ ფუნქციასაც. რეალურ-მხატვრული თვალსაზრისით, გზა მოიცავს მანძილს ლუარსაბის სახლიდან თელეთის საყდრამდე, სიმბოლური თვალსაზრისით კი წარმოადგენს იმ სივრცულ მოდელს, რომლის საშუალებითაც ლუარსაბი, პირველად ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების მანძილზე, არღვევს საკუთარ ლოკალურ, ილუზორულ-იდილიურ სამყაროს და თავის კნინასთან ერთად მიემგზავრება სალოცავად:

„თედოს შეაბმევინეს ურემი, გადააფარეს ფარდაგი, ერთი კარგი ცხვარი დააკრეს ურმის ბოლოს, ახსენეს ღმერთი და ერთ მშვენიერ ზაფხულის დილას შეუდგნენ ქალაქის შარა-გზასა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 194).

მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი: მიუხედავად იმისა, რომ გზა გრძელია და მოგზაურობის დრო ათ დღეს ითვლის, გზას არ ენიჭება გადამწყვეტი ესთეტიკური ფუნქცია. გზის ქრონოტოპი არ უკავშირდება შეხვედრის ქრონოტოპს და, შესაბამისად, არ უკავშირდება პერსონაჟთა შემეცნებით-ეთიკური ტრანსფორმირების პროცესს. ამ ეპიზოდში გზის როგორც რეალურ-მხატვრული მოდელის ფუნქცია ბუტაფორულია, საცნაურია გზის ოდენ სიმბოლური დანიშნულება: გზას, ერთი მხრივ, გამოჰყავს ლუარსაბი და დარეჯანი ვინრო, შემოზღუდული სამყაროდან, მაგრამ, მეორე მხრივ, უფრო საიმედოდ, მტკიცედ ამწყვედევს მათ თავიანთ ბუნაგში.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის შიდასტრუქტურული სირთულე, რომელიც ფიქსირდება თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“, ბრწყინვალედ ესადაგება ნაწარმოების დრო-სივრცული ქრონოტოპის ზოგად მოდელსა და თხრობის ავტორისეულ სტილს.

უშუალოდ გზიდან იწყება ი. ჭავჭავაძის თხზულება „სარჩობელაზედ“. დრო მითითებულია: შუა ზაფხული, საღამო. გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი და გზის მოტივი იმთავითვე განსაზღვრავს პერსონაჟთა შეხვედრის მოტივს:

„როცა შეაბეს და წინა მეურმემ შოლტი გამართა, რომ ხარებს გაუტყლაშუნოს და დასძრას ურემი, მაშინ უეცრად ხევის ყურედამ ორი ყმანვილი გამოვიდა გზაზედ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 225).

აქ ჩვენს ყურადღებას უსათუოდ მიიპყრობს სიტყვა „უეცრად“, რომელიც ქმნის შემთხვევითობის ატმოსფეროს და აფიქსირებს ავანტიურულ ელემენტს. უეცრად, შემთხვევით, სრულიად გაუთვალისწინებელად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ყმანვილების გზაზე გამოსვლის დრო და ადგილი დაემთხვა მეურმეთა ქარავნის დაძვრის დროსა და ადგილს, განსხვავებული ასაკისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე პერსონაჟები – პეტრე და ორი ძმა – ხვდებიან ერთმანეთს. შეხვედრის მოტივი დაკარგვისა და გაქცევის მოტივებითაა შეზავებული: დილით პეტრე შეიტყობს, რომ ყმანვილებმა იგი გაძარცვეს და გაიპარნენ.

ერთგვარი შინაგანი ლოგიკისა და გარდაუვალობის ბეჭედი აზის პეტრესა და უცნობი ყმანვილი კაცის განმეორებით შეხვედრას. გზის მოდელის სქემატური მონახაზი რამდენსამე მიმართულებას ამთლიანებს: გზას, რომელსაც ქალაქს მიმავალი პეტრე ადგას, გზას, რომელსაც ავლაბრის მოედნისაკენ მიმავალი პეტრე ადგას და გზას, რომელსაც დუქნიდან გამოსული პეტრე ადგას. თუ გზის პირველი ორი მონაკვეთი ამზადებს, უკანასკნელი აგვირგვინებს პეტრესა და უცნობი ყმანვილის შეხვედრას: პეტრე უნდა წამოვიდეს ქალაქში წისქვილის ქვების საყიდლად და უნდა მიუსწროს ავლაბრის მოედანზე ბიჭის ჩამოხრჩობის მომენტს, რომ შეხვდეს ყმანვილს და ამოხსნას ნაწარმოების დასაწყისში სიტყვით „უეცრად“ შემოტანილი ავანტიურა.

შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია და ვერცნობის მოტივს უკავშირდება:

„რა ვქნა, სად მინახავს ეს ბიჭო, იძახდა გულში პეტრე... პეტრე... იმ ბიჭის ვინაობით გაკვირვებული არ იძვროდა ადგილიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

თხზულების მეოთხე თავში დაძაბულობა მატულობს, დრო ერწყმის სივრცეს და გზის კატეგორია სპეციფიკური მხატვრულ-რიტმული ფუნქციითაა განსაზღვრული:

„უფრო გამალებული წავიდა პეტრე ავლაბრის ბაკებისაკენ, გული არ უთმენდა, უნდოდა მალე გაეგო, რა ეწერა წიგნში... პეტრე მიდიოდა, მაგრამ გული ფეხს უსწრობდა.

– რა-რიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო.

ბოლოს, როგორც იყო, მივიდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 237).

გზის მოდელის რიტმული განცდა ვიზუალურს ხდის პერსონაჟის რთულ შინაგან, თითქმის ისტერიულ მდგომარეობას, რაც შვილთან შეხვედრის შემდეგ სიტყვიერ საბურველსაც იძენს.

უცნობი ყმანვილის წერილი, რომელიც, თავის მხრივ, მხატვრული წარსულის ჭრილში წარმოგვიდგენს ძმების გზებითა და შეხვედრებით დაქსაქსულ ცხოვრებას, ავანტიურის ამოხსნისა და პეტრეს სულიერი მეტამორფოზის საწინდრად გვევლინება.

თხზულებაში „ოთარანთ ქვრივი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე დრამატიზმითაა აღჭურვილი. გამონაკლისს წარმოადგენს თხზულების მეორე თავი, სადაც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის ფუნქციას ზოგად-ვიზუალური და რეგულარული ხასიათი ენიჭება:

„მართლა ასე იყო თუ არა, – ეს უნდა ეკითხოს ერთს სხვა ქვრივს დედაკაცს, რომელიც სოფლის მეორე ნაპირას იდგა და მეტად წვრილ-შვილიანი იყო... ოთარანთ ქვრივი ყოველ კვირა დღეს ერთი ათიოდ შოთს და ერთ ბადია კორკოტს თავის ფეხით გადაუტანდა ხოლმე“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 253-254), „გლახა მათხოვარი ისე არ მიადგებოდა კარს, რომ ოთარანთ ქვრივს რითიმე არ გაეკითხა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 254), „თუ მეტად შესაბრალისი და ღონემიხდილი გლახა შეხვდებოდა... ნაიყვანდა, ერთ-ორ ჩარექას კაი ღვინოს გადაახუხებდა და გამოისტუმრებდა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 255) და სხვა.

ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს იძენს გზა გიორგის შინიდან ნასვლის ეპიზოდში:

„სთქვა ესა, მხიარულად შეიგდო მხარზედ ბარგი და გასწია.



ოთარაანთ ქვრივმა დიდხანს ადევნა თვალი დერეფნიდამ... თითქო ხმამოუ-  
ღებლად იხვენ-იმუდარებოდა – ერთი მაინც შემომხედოსო, მაგრამ გიორგიმ უკან  
ალარ მოიხედა...“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 287).

გზა, რომელსაც გიორგი სასურველი შეხვედრისაკენ მიჰყავს, ქვრივის ღრმა  
სულიერ ტკივილს იწვევს:

„დედას გულმა ტეხა დაუნყო.

– უკან ალარ მოიხედა!.. დაიკვნესა დედამ, – ჩემგან მიდის, თითქო ძაფიც არ  
იჭერს, სხვაგან მიდის, თითქო თოკით ეწვეიანო.

ფეხთამდგომელას ოთარაანთ ქვრივის თავი ძირს ჩამოუვარდა დამბლასავით“  
(ჭავჭავაძე 1950ე: 287).

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული პარამეტრების მაქსიმალური მობილი-  
ზება აღინიშნება გიორგისა და ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდებში.

გიორგის სიკვდილი ერთგვარი განპირობებულობის ასოციაციას იწვევს: გიორგი  
უნდა წასულიყო მამაპაპისეული სახლიდან, ანუ უნდა დადგომოდა გზას, რომ მისუ-  
ლიყო არჩილისა და კესოს სახლში, გიორგი სწორედ მაშინ უნდა გამოჩენილიყო ეზო-  
ში, როდესაც პეტრე თივას დგამდა – სხვაგვარად გიორგის სიკვდილი არ შედგებოდა.  
გიორგის სიკვდილი გზისა და მოვლენათა დროში დამთხვევის კატეგორიებითაა გან-  
საზღვრული. ოთარაანთ ქვრივის მოსვლაც მომაკვდავი შვილის სარეცელთან გარდა-  
უვლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს: ოთარაანთ ქვრივს უნდა მიესწრო ცოცხალი გი-  
ორგისათვის, რომ ამოეხსნა და გაეგო შვილის გულის ნადები. გიორგისა და ოთარა-  
ანთ ქვრივის აღნიშნული შეხვედრა ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აბსოლუტურად მეტაფორიზებულია ოთა-  
რანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდში.

დაუძღურებული, დასუსტებული ქვრივი უკანასკნელად იკრებს ძალას და  
„ჯოხზედ დანდობილი“ შვილის საფლავისაკენ მიმავალ გზას შეუყვება.

აქ ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი: მხატვრული დროის მაჩვენებელი  
ზუსტადაა მითითებული – შობის ღამე:

„სწორედ შობის ღამეს ხელახლად მოვიდა დიდი თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 320).

ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის ამოქმედებას თან სდევს ფრაზები:

„ვინ მეძახის, ვინ!.. ნადი, ნადიო!.. რად იძახის გული? რად მენევა, რად?.. მი-  
ვალწევ კი?.. გზაზედ დავეცე საღმე და სული დავლიო, ხომ საძაღლედ გაჰხდა ჩემი  
ლეში... რად მეძახი, რად?!.. მეც მალე დავიძინებ... და, მადლობა ღმერთსა, ალარ  
გავიღვიძებ... კიდევ!.. კიდევ მეძახის!.. დღევანდელ დღეს დაიბადა, დღევანდელ  
დღეს!.. მოვდივარ, მოვდივარ!..“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

ეს პასაჟი შეიძლება ორგვარად განიმარტოს: ერთი თვალსაზრისით, ქვრივი  
გრძნობს აღსასრულის მოახლოებას, შვილის დაბადების დღეს მიდის მის საფლავ-  
ზე და კვდება, მეორე თვალსაზრისით, ფრაზა – „დღევანდელ დღეს დაიბადა“, გუ-  
ლისხმობს ქრისტეშობას და ქვრივის სიკვდილი ღვთის საუფლოსთან მისი ზიარე-  
ბის ადეკვატურია.

აღნიშნული პასაჟის განმარტების ვარიანტული არაერთგვაროვნების მიუხედა-  
ვად, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებს მეტაფორულ  
ხასიათს: ორივე შემთხვევაში ეს არის „გზა სულისა“, გრძელი, მაგრამ თეთრი და  
„უცოდველი თოვლივით“ შეურყვნილი, რომელიც შეხვედრის სრულიად აბსტრაქტულ  
მოდელს ითვალისწინებს. ამ შემთხვევაში ჩვენ შეიძლება ვიმსჯელოთ არა თუ ეპიზო-

დის, არამედ თხზულების ესქატოლოგიზმზე, რაც მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში საკმაოდ მძლავრად იჩინს თავს.

ამრიგად, ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი სპექტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. წარმოდგენილია გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის სრულიად არაერთგვაროვანი მოდელები, რომლებიც გზისა და შეხვედრის მოტივების განსხვავებულ ტიპებსა და ურთიერთმიმართების ფორმებს წარმოგვიდგენს.

მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესს ამთლიანებს პერცეპტული ქრონოტოპი.

### **3.3. პერცეფციული დრო და სივრცე, ანუ პერცეფციული ქრონოტოპი**

„მხატვრული დროისა და ფიზიკური დროის ურთიერთმიმართების პრობლემა ფსიქიკურ და ფიზიკურ დროთა ურთიერთმიმართების პრობლემის ანალოგიურია, რაც ასახვის თეორიითაა გამოხატული და ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ მხატვრული დრო არის გარკვეულწილად კონსტრუირებული ფსიქიკური დრო... მხატვრული დრო გაცილებით ნაკლებ მასშტაბურია, ვიდრე ფსიქიკური დრო, რადგანაც მასში წარმოდგენილი მოვლენები გარკვეულ მოთხოვნილებას უნდა აკმაყოფილებდეს, და გაცილებით ფართოა, ვიდრე ფიზიკური დრო, იმის გამოისობით, რომ მატერიალური ობიექტები იდეალურ ობიექტებზე მეტად შეზღუდულია“, – მიუთითებს ვ. ჩერედნიჩენკო (ჩერედნიჩენკო 1986: 16).

ფსიქიკური დრო და სივრცე სუბიექტის შეგრძნებების, წარმოდგენების, აღქმების უაღრესად ფართო და საინტერესო სამყაროს ამთლიანებს. ფსიქიკური დრო-სივრცის მასშტაბურობას მისი თვისებრივი უნივერსალიზმი განაპირობებს:

„მხატვრული დრო, რომელიც გვევლინება მოვლენათა შეგრძნებად, აღქმად და წარმოდგენილ დროდ, არ ახდენს სუბიექტის აზროვნების პროცესის აპელირებას, გარდა ამისა, მის საზღვრებში რეალიზდება მხოლოდ ესთეტიკურად ფასეული მოვლენები...“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 15), ფსიქიკური დრო და სივრცე კი აირეკლავს სუბიექტის ნებისმიერ შეგრძნებას, წარმოდგენას, ასოციაციას, მისი ესთეტიკური ფასეულობის გაუთვალისწინებლად.

„აღვნიშნავთ რა განსხვავებას ფიზიკურ და მხატვრულ დროებს შორის, უნდა მივუთითოთ მათ ღრმა გენეტიკურ ნათესაობაზეც – დროის ორივე სახეობა ინდივიდის... შინაგანი გამოცდილების დროს წარმოადგენს. ეს ნათესაობა სრულიად ბუნებრივ ინტერპრეტაციას წარმოშობს: მხატვრული დრო ფსიქიკურ დროს კულტურულ-ისტორიული პროცესის მსვლელობაში, ხელოვნების აღმოცენებისთანავე გამოეყო... იმდენად რამდენადაც მხატვრული დროის ფარგლებში მოვლენები არ მიმოიხილება და არ ფასდება, ...არამედ უშუალოდ განიცდება, მიზანშეწონილია მხატვრული დროის შეფარდება ფსიქიკური დროის ისეთ სფეროებთან, რომლებიც არ გულისხმობს სააზროვნო პროცესს“ (ჩერედნიჩენკო 1986: 15).

ფსიქიკური დროის, შესაბამისად, სივრცის ასეთ სფეროს პერცეფციული დრო და სივრცე წარმოადგენს.

„პერცეფციული დრო-სივრცე, – მიუთითებენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო, – როგორც ჩანს, ყალიბდება ადამიანის (უმადლესი ცხოველის) ტვინში ფენომენოლოგიურ სივრცეებსა და დროებს შორის რეალიზებული კორელაციის საფუძველზე, რაც უკავშირდება ცალკეულ გრძნობათა ორგანოებსა და სენსორულ მექანიზმებს (მხედველობა, სმენა, ალქმა, მოტო-კინესთეტიკური მექანიზმები და სხვა)“ (ზობოვი... 1974: 12).

ამ ელემენტთა ერთიანობა უზრუნველყოფს მთლიანი პერცეფციული სივრცის შექმნას, რომელიც მისთვის სპეციფიკურ დროულ პლასტებს მოიცავს. პერცეფციული სივრცის ფორმირებაში დომინანტურ როლს ასრულებს რეალური სივრცის ალქმქმელი გრძნობათა ორგანოები, განსაკუთრებით – მხედველობა, პერცეფციული დროის ფორმირებაში კი – სუბიექტის შინაგანი რიტმი, როგორც ინდივიდის „შინაგანი გამოცდილების“ ეკვივალენტი.

პერცეფციული დრო-სივრცე, ანუ პერცეფციული ქრონოტოპი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტში ფიქსირდება, ამთლიანებს იმ სტრუქტურულ კომპონენტებს, რომლებიც განსაზღვრავს კონკრეტული ნაწარმოების ემოციურ-ესთეტიკურ ინდივიდუალიზმს:

„სწორედ პერცეპტუალურ დრო-სივრცეშია ლოკალიზებული ის ბირთვი, რომელიც სპეციფიკურია არა სხვა რომელიმე, არამედ – მხოლოდ მოცემული ნაწარმოებისთვის“ (ზობოვი... 1974: 17)

ი. ჭავჭავაძის ნებისმიერი თხზულების თვითმყოფადობას საგრძნობლად განაპირობებს მასში მოდულირებული პერცეფციული დრო და სივრცე, ანუ დრო-სივრცული ველი, რომელიც პერსონაჟის განცდებისა და ასოციაციების ანარეკლს წარმოადგენს. პერსონაჟის ინდივიდუალიზმი მისი პერცეპციის უნარის ინდივიდუალიზმით განისაზღვრება: პერცეფციული დრო-სივრცის დონეზე მიმდინარე შემეცნების პროცესი წმინდა ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს და სუბიექტის ღრმა შინაგან პლასტებში კრისტალიზდება.

პერცეფციული დრო-სივრცე, რომელიც ითვალისწინებს პერსონაჟის ემოციურ ფაქტორს, სრულიად არაორდინარული, თავისუფალი ტიპოლოგიური მახასიათებლებით გამოირჩევა. იგი უაღრესად მასშტაბურ დრო-სივრცულ ამპლიტუდას მოიცავს. პერცეპტუალურ დრო-სივრცეში ლოკალიზებულია არამარტო შეგრძნებები და ალქმები, არამედ – მოგონებები, წარმოდგენები, ფანტაზიები, რაც, ცხადია, პერცეფციული დრო-სივრცის სრულიად პარადოქსულ მოქმედებას უკავშირდება: პერცეფციული სივრცე მრავალფეროვანია, პერცეფციული დრო კი – მრავალგანზომილებიანი, მრავალმიმართულებიანი, რეტროსპექტიული და მოუნესრიგებელია, ხან მოძრავი, დინამიკური, ხანაც – გაქვავებული, სტატიკური, დამოკიდებული სუბიექტის ნერვულ მდგომარეობაზე. პერცეფციული დრო ყოველთვის წყვეტადია, იმპულსური, რაც განპირობებულია ემოციური ფაქტორის თავისებურებებით.

„პერცეფციული დრო-სივრცის მნიშვნელოვან თვისებად, – წერენ რ. ზობოვი და ა. მოსტეპანენკო, – ელემენტებთან მისი ტრანსპოზიციური დამოკიდებულება მიგვაჩნია. ეს ნიშნავს, რომ ამ სფეროში შეუძლებელია სხვადასხვა ბუნების ობიექტებს შორის რაიმე მკვეთრი მიჯნების გავლება. აქ სრულიად თავისუფლად თანა-არსებობენ რეალური სინამდვილის ამსახველი სახეები და გამოცდილება, ინდივიდის წარსული გამოცდილების ელემენტები... და მრავალფეროვანი, წმინდად ფან-

ტასტიკური წარმოსახვები. ეს ელემენტები საოცარი წესით მოძრაობს და ერწყმის ერთმანეთს“ (ზობოვი... 1974: 91).

მხატვრულ ნაწარმოებში კონცენტრირებული პერცეფციული დრო-სივრცე პერსონაჟის განწყობილების სრულყოფილ პალიტრას წარმოგვიდგენს და მისი დრამატიზმის ხარისხს განსაზღვრავს. ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში ასახული პერსონაჟთა მეტამორფოზის პროცესი და მათი საბოლოო ბედი სწორედ პერსონაჟთა შეგრძნებების, ასოციაციების, აღქმების სრულიად ლოგიკური რეალიზების შედეგია: ურთულეს პრობლემასთან შეჭიდებული მგზავრი, მძიმე დილემის წინაშე აღმოჩენილი პეტრე, შურისძიებით ანთებული უცნობი ყმანვილი, ღვთისაგან განწირული გაბრიელი, გროტესკული ლუარსაბი და დარეჯანი, ოთარაანთ ქვრივისა და გიორგის ტრაგიკული, მონუმენტური ფიგურები – თითოეული მათგანის ხვედრი მთელი თხრობის მანძილზე აბობოქრებული ვნებათაღელვის ლოგიკურ დასასრულს წარმოადგენს.

კლასიკური განმარტებით, პერცეფციული დრო-სივრცის უკიდურეს გამოვლინებას ორი ტიპის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა წარმოადგენს: ძილისა და ღრმა ჰიპნოზის მდგომარეობები. ი. ჭავჭავაძის ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებში ორივე ტიპის ნიმუშებია წარმოდგენილი.

პირველი მათგანი ფიქსირებულია ორ ნაწარმოებში: „გლახის ნაამბობსა“ და „კაცია-ადამიანი?!“.

„ძილის მდგომარეობაში დასაშვებია დრო-სივრცული ურთიერთობების სრულიად არაერთგვაროვანი ვარიაციები, რომლებიც მოტივირებულია არა გარეგანი, არამედ შინაგანი მექანიზმებით“ (ზობოვი... 1974: 21).

პერცეფციული ქრონოტოპი, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟის ძილის მდგომარეობაში ფიქსირდება, პერსონაჟის სიზმრის სახით რეალიზდება. ჩვენს ფუნქციებში არ შედის სიზმრის ფენომენის ახსნა და მის გარშემო არსებული თეორიების მიმოხილვა, მხოლოდ მივუთითებთ: სიზმრის დროისა და სივრცის აღმოცენება მხატვრული დრო-სივრცის ფუნქციონირების შეწყვეტას მოასწავებს – მხატვრული დრო იყინება, სივრცე – იგნორირდება და სიტუაციას მხოლოდ სუბიექტის პერცეფციული დრო-სივრცე არეგულირებს.

ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ რეალისტური ხასიათის ლიტერატურული ნაწარმოებების ყველა სტრუქტურული ელემენტი მეტ-ნაკლები ხარისხით, მაგრამ, არსებითად, შეესაბამება რეალისტური ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანი და სპეციფიკური პრობლემების გააზრებას. პერცეფციული ქრონოტოპი, კერძოდ, მისი კონკრეტული მოდელი – სიზმრის ქრონოტოპი, გამონაკლისს არ წარმოადგენს: მისი შემოტანა ნაწარმოებში სავსებით მიზანშეწონილი და წინასწარ დაგეგმილი მოვლენაა. პერსონაჟთა სიზმრის ეპიზოდები, რომლებიც ფიქსირებულია ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ თითოეული დასახელებული ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკური მისიის ლოგიკურ კომპონენტებს წარმოადგენს, თუმცა ერთმანეთისაგან თვისებრივად განსხვავდება.

„გლახის ნაამბობის“ მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის სიზმარი მის უაღრესად დაძაბულ სულიერ მდგომარეობას უკავშირდება. გაბრიელის სიზმარს ვერ უწოდებთ „ილუმინაციას“, სულიერი განწმენდის პროცესს, როდესაც ადამიანი უყოყმანოდ დგება ჭეშმარიტების გზაზე. გაბრიელის სიზმარი ერთგვარად ირეკლავს მის შინაგან მერყეობასა და იდეურ-ზნეობრივ დუალიზმს. მღვდლის სახე,

რომელიც ესოდენ შთამბეჭდავია გაბრიელის სიზმარში, რამდენადმე სიმბოლურ ხასიათს ატარებს: იგი გაბრიელის მეორე, ალტერნატიურ „მე“-სთან შეიძლება გავაგიგოთ. სიზმრის დრო პერსონაჟის ცხოვრების დროის ოპოზიციურია: სიზმრის მოკლე, წამიერი დრო უპირისპირდება შედარებით ხანგრძლივ დროს პერსონაჟის მომავალი ცხოვრებისა, რომლის კონტურებიც უკვე ასახულია სიზმარში.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ აღწერილი ლუარსაბის სიზმარიც პერსონაჟისთვის ყველაზე მტკივნეულ პრობლემებთანაა დაკავშირებული: ერთი მხრივ, ეს არის უშვილობა, მეორე მხრივ – დავითის ჯიბრი.

სიზმარში ფიქსირებული სივრცე პერსონაჟის მიერ წარმოებული რეალურ-მხატვრული სივრცის აღქმის შედეგს წარმოადგენს – მოქმედება მოიცავს ნაცნობ, სრულიად ახლობელ ტერიტორიულ არეალს: ლუარსაბის სახლსა და კარ-მიდამოს. თვით სიზმრის, ე. ი. უკიდურესად პერცეფციული აქტის, დონეზეც პერსონაჟი უძლურია დაარღვიოს სივრცის შემოზღუდულობა და გაიჭრას წარმოსახულ, მიღმიერ, კოსმოსურ სივრცეებში. მეტიც: სიზმრის განვითარების პარალელურად აღინიშნება სივრცის მაქსიმალური ლოკალიზაცია – სახლის სივრცე ტრანსფორმირდება და გადაინაცვლებს ჯერ კუბოში, შემდეგ – მიწის ქვეშ, საფლავში. სივრცის ლოკალიზება პერსონაჟის სრული დესტრუქციის პროცესის იზომორფულია:

„ლუარსაბს სისხლი ყელში მოსდის, უნდა წამოდგეს, მაგრამ იცის, რომ მკვდარია და იმიტომ არა დგება... საშინელ მდგომარეობაშია საწყალი, ცოცხალ-მკვდარი ლუარსაბი. რა ჰქნას აბა მკვდარმა?... აი, მიწაც მიაყარეს... ლუარსაბს უღონდება გული, სული ეხუთება, ჰაერი დაეხშო და, აი, ერთი წუთიც და გათავდება კიდეცა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 201-202).

სიზმრის დრო მრავალგანზომილებიანი და უაღრესად დინამიკურია. იგი ამოთლიანებს არა მარტო პერსონაჟის ცნობიერებაში კოდირებულ გამოცდილებას, არამედ მიმდინარე და წარმოსახულ პროცესებსაც. ამ თვალსაზრისით, სიზმრის დროული ველი სამ ნაწილად შეიძლება გაიყოს: დროის ერთი მონაკვეთი პერსონაჟის შინაგანი გამოცდილების ხანგრძლივობის მაჩვენებელია, მეორე – აწმყოში განვითარებული მოვლენებისა, მესამე კი – პერსონაჟის წარმოსახვისა.

ლუარსაბის ცნობიერებაში დაღექილ შრეებს ღმერთთან მისი „ჩივილი“ წარმოაჩენს. დროის მაჩვენებელი მაქსიმალურად დაძაბულია:

„ყოველ წელიწადს წმინდა ზიარება მიმიღია და აღსარება მითქვამს... (დავითს კი – ი.რ.) შარშან, ივანე ნათლისმცემლის თავის მოკვეთის დღეს ხორცი უჭამია... უკურთხეველ ყურძენსა სჭამს, ფერისცვალებამდის არ მოიცდის ხოლმე, აღდგომა-დღეს მღვდელს არ მოუცდის – რომ სუფრა უკურთხოს... ზიარებით კი ეზიარება, ხოლმე, მაგრამ რა გამოვიდა? სამი დღე ემზადება, მარტო სამი დღე. აბა, ეს რა ზიარებაა!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 200).

ღმერთთან დავითის „დაბეზლებით“ მთავრდება პერსონაჟის პიროვნებაში დაუნჯებული გამოცდილების რეტროსპექცია და მოვლენები სიზმრისეულ აწმყოში ვითარდება. შესაბამისად, ტრანსფორმირდება დრო. იგი წყვეტად-თანამიმდევრულია:

„აი, მითამ რვა თვეც არის, რაც დარეჯანი ორსულია. ერთი თვეც, ერთად-ერთი, და ლუარსაბს შვილი ეყოლება... ორი კვირაც მითამ გავიდა. აი, ორი კვირა კიდევ და დარეჯანი დაწვება... მაგრამ! – აი, უბედურობა – ლუარსაბი უეცრად ავად ჰხდება და ძალიანაც ჰხდება, ასე რომ მითამ მოკვდა კიდეცა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 201).

ლუარსაბის „ვითომ სიკვდილით“ სრულდება სიზმრისეული ანმყო და თავს იჩენს დროის წარმოსახული, ფანტასტიკური მოდელი, რომელიც განსაკუთრებული დინამიზმით გამოირჩევა – მოქმედებები დროში თანამიმდევრული და ხაზგასმულად რიტმულია:

„მესამე დღეს მღვდლებიც მოვიდნენ, ასნიეს კუბო და ნაიღეს გალობითა და ტირილითა. ამ გალობაში და ტირილში დავითისა და იმის ცოლის მხიარული სიმღერა ესმის ლუარსაბსა... აი, მიწაც მიაყარეს, ჯერ მუჭა-მუჭად მიწა ცვივა და კუბოს ფიცრებზედ რახა-რუხი გააქვს, მერე შეატყო, რომ ნიჩბებითაც დაუნყეს მიწის ყრა... საფლავზედ ფერხულის ხმა შემოესმა, ხმა გაიკმინდა, ყური დაუგდო. მოესმა, რომ დავითი და ელისაბედი ფერხულში ჩაბმულან და ჯერ კიდევ სველ საფლავზედა ფერხულსაც უვლიან“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 202-203).

სიზმრის ფინალი უაღრესად დაძაბულია. კალეიდოსკოპურად აჩქარებული რიტმული დროითა და მაქსიმალურად ლოკალიზებული, შემოზღუდული სივრცით განსაზღვრული პერსონაჟი გრძნობს აღსასრულს და უკანასკნელად ცდილობს გადარჩენას:

„გული აენთო; ერთი საშინლად გაინძრა, უნდოდა ისე წამოწეულიყო, რომ კუბოს თავი და მიწა აეგლიჯნა, საფლავიდან ამოსულიყო“ ((ჭავჭავაძე 1950გ: 203).

მაგრამ ლუარსაბის ბრძოლა კრახით მთავრდება:

„ამ ტრიალში და ვაი-ვაგლახში რომ არის, ერთი იხტუნა, მითამ საფლავიდან ამოხტომა უნდა, და ტახტიდან ძირს აგურებზედ კი ბრაგვანი მოიღო“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 203).

სამარიდან ამოხტომა ამზადებს ლუარსაბის არა ამაღლებას, გათავისუფლებას, შვებას, არამედ, პირიქით, ანადგურებს, სპობს, ძირს დასცემს მას, როგორც ფიზიკურად, ისე სულიერად. თხზულების „კაცია-ადამიანი?!“ პერსონაჟს არ შესწევს ძალა, განიცადოს სულიერი აღმადგენის, სულიერი განწმენდის შეუდარებელი წუთები, მისი შინაგანი ენერგია მხოლოდ უნაყოფო თვითდასამარებისთვისაა საკმარისი.

სიზმრის ეფექტი – დალუპვის შიში, იმდენად ძლიერი და შემადრწუნებელია, რომ ლუარსაბი რამდენსამე ხანს აღგზნებულ მდგომარეობაში იმყოფება – თითქმის დაჰიპნოზებულია:

„ლუარსაბი გაფითრებული აგურებზედ უძრავად ჰგდია და სულელსავით დაუჭყეცია უგუნური თვალები... სიზმარმა ისეთი თავბრუ დაასხა, რომ... ჯერ არც-რა ესმოდა-რა და ვერც-რასა ჰხედავდა... დარეჯანს ელდა ეცა, ხომ არ გაგიჟდაო“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 203-204).

სიზმრის მიმდინარეობის რეალურად მცირე, წამიერი დრო არ შეესაბამება სიზმრად ნახულის გაცილებით მასშტაბურ დროსა და ღრმა შთაბეჭდილებას: ლუარსაბი მოწყვეტილია გარე სამყაროს, რაც „სიზმრის ფიქრში წასული“ პერსონაჟის სრულიად არაადგეკატურ რეაქციებში მჟღავნდება.

ლუარსაბის სიზმარი რამდენადმე სიმბოლურია – ის ნაწარმოების მთავარი სათქმელის მიკროვარიანტს წარმოადგენს და ამთლიანებს არა მარტო პერსონაჟის, არამედ ავტორის ვნებათაღელვას, მის იდეურ-მსოფლმხედველობით პოზიციას.

სიზმრისეული დრო-სივრცე, ანუ მკვეთრად გამოხატული პერცეფციული დრო-სივრცული მოდელები, რომლებიც ფიქსირდება ი. ჭავჭავაძის თხზულებებში „გლახის ნაამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ წარმოადგენს დასახელებულ თხზულებ-

ბათა სიუჟეტის უაღრესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტებს: თუ მათში ლოკალიზებული პერცეფციული ქრონოტოპის, როგორც დამოუკიდებელი დრო--სივრცული პარამეტრის, მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია პერსონაჟის ღრმად ფსიქოლოგიზებული სამყაროს ასახვით ისახლვრება, სტრუქტურულ-კომპოზიციური ფუნქცია რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლებითაა განსაზღვრული.

საინტერესო დეტალი ფიქსირდება თხზულებაში „ოთარანთ ქვრივი“ – აქ თავს იჩენს პერცეფციული ქრონოტოპის არასრული მოდელი:

„ოთარანთ ქვრივიც მოჰლალა ფიქრმა... თვლენა მოერია, ღვიძილი ძილად ექცა და ცხადი – სიზმრად. სჩანს ამ ფიქრების ზარი ძილშიაც ჩაჰყვა, რომ მძინარემ რამდენჯერმე წამოიძახა:

– ღმერთო, მიხსენ! ღმერთო მიხსენ!“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 275).

პერსონაჟის მდგომარეობა განისაზღვრება როგორც ძილ-ღვიძილი. პერსონაჟი თვლენს, იგი ვერ ეძლევა ღრმა ძილს – „ფიქრი ლანდად გადაექცა... ფიქრების ზარი ძილშიაც ჩაჰყვა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 275). ფიქრისათვის სპეციფიკური დრო--სივრცე მყარად ეჯაჭვება სიზმრისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცეს, ძილის პროცესი ექვემდებარება ფიქრის პროცესს და სიზმრის დრო-სივრცული პლასტების სტრუქტურები არ არის გარკვეული. პერცეფციული ქრონოტოპული მოდელი, შესაბამისად, არასრულია, მაგრამ იგი ზედმიწევნით ესადაგება პერსონაჟის ემოციურ-ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას.

პერცეფციული ქრონოტოპის აღნიშნული მოდელი სუბიექტის ცნობიერებითი პლასტების მეტამორფოზების ურთულეს პროცესს აირეკლავს.

ქრონოტოპული სისტემის სამი ძირითადი მოდელი, პერსონაჟთა ინდივიდუალური ქრონოტოპი, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი და პერცეფციული ქრონოტოპი უაღრესად მჭიდრო კავშირში იმყოფება ერთმანეთთან – ისინი სხვადასხვა ასპექტით კვეთს ერთმანეთს და მათი სინთეზი ასახავს მხატვრული დრო-სივრცის ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის ურთულეს პროცესს.

### მკითხველისათვის ქრონოტოპი

ხელოვნების ნიმუში, ჩვენს შემთხვევაში, ლიტერატურული ნაწარმოები, რეალური სამყაროს, ანუ რეალური, ობიექტური დროისა და სივრცის კონტექსტში ფორმირდება. ერთი მხრივ, ლიტერატურული ნაწარმოები შექმნისთანავე აყალიბებს მისთვის სპეციფიკურ, ორიგინალურ დრო-სივრცულ ხანგრძლივობას, რომელიც განსხვავდება რეალურისგან და ემიჯნება მას. მეორე მხრივ, იღებს რა დასარულელულ სახეს, ლიტერატურული ნაწარმოები, კვლავ უბრუნდება რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც ზოგადად ფიზიკური საგნები არსებობს: ლიტერატურული ტექსტი როგორც რეალური ფაქტი და აღქმის ობიექტი ბუნებრივად იწყებს კვლავარსებობას რეალურ დრო-სივრცულ სისტემაში.

ამრიგად, ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც მთლიანობა, ითვალისწინებს სამ მნიშვნელოვან მომენტს: შექმნის პროცესს, რაც ხორციელდება რეალური დრო-სივრცის კონტექსტში, თვითმყოფადობას, რაც გულისხმობს მხატვრული დრო-სივრცის ინდივიდუალური მოდელის ფორმირებას და აღქმის პროცესს, რაც, აგრეთვე, ხორციელდება რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტში. მხოლოდ პირველ შემთხვევაში რეალური დრო-სივრცის მეკავშირე არის ავტორი, მეორე შემთხვევაში – მკითხველი. შესაბამისად, ლიტერატურული ნაწარმოები სამი ქრონოტოპული მოდელის ფარგლებში ფუნქციონირებს: ავტორისეული, მხატვრული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელების ფარგლებში, სადაც ავტორისეული და მკითხველისეული დრო-სივრცული მოდელები ესადაგებიან ლიტერატურული ტექსტის გარეგან ფორმას და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელის გააზრებისა და აღქმის სხვადასხვა პოზიციებად გვევლინებიან.

სპეციალურ ლიტერატურაში შემუშავებულია „მხატვრული მეტრიკისა“ და „ფიზიკური მეტრიკის“ ცნებები. მხატვრული მეტრიკა გულისხმობს უშუალოდ მოთხრობის ხანგრძლივობას, ანუ მხატვრულ-სიუჟეტურ დროს, ფიზიკური მეტრიკა კი – თხრობისა და აღქმის ხანგრძლივობას. ფიზიკური მეტრიკა ერთგვარად ამთლიანებს ავტორს, ტექსტსა და მკითხველს: ავტორი მოგვითხრობს კონკრეტულ ამბავს გარკვეული დროის განმავლობაში და ასევე გარკვეული დროის განმავლობაში მის მონათხრობს აღიქვამს მკითხველი, ანუ ნაწარმოებში ფიქსირებული მხატვრულ-სიუჟეტური მოვლენა წარმოადგენს როგორც ავტორის, ისე მკითხველის ინტენციის საგანს, მხოლოდ დროის განსხვავებული პერსპექტივიდან. აქვე უნდა დავძინოთ: აღქმის დროის ხანგრძლივობა პირდაპირ დამოკიდებულებაშია თხრობის დროის ხანგრძლივობასთან.

აღქმის დროის ხანგრძლივობა მკვეთრად განასხვავებს ორ მომენტს: კითხვის ხანგრძლივობას და ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაციის ხანგრძლივობას. კითხვის ხანგრძლივობა სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი გარეშე მიზეზებით განისაზღვრება: შესაძლებელია კითხვის შენელება ან აჩქარება, წაკითხულისაკენ მიბრუნება, შესვენე-



ბა კითხვის პროცესში და სხვადასხვა. ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაცია სრულად ერთგვაროვანი ხანგრძლივობით ხასიათდება: იგი შეესაბამება თხრობის ხანგრძლივობას და წაკითხული მასალა ურღვევ მთლიანობაში აღიქმება. აღქმის მთლიანობა განპირობებულია წაკითხულის ცალკეული დეტალების არა მარტო თანამიმდევრული, მწყობრი განლაგებით, არამედ მათი ორგანული შერწყმით. სამართლიანად შენიშნავს მ. საფაროვი:

„რომანის სტრუქტურა რომ გავწყვიტოთ კითხვის პროცესში, ანუ, მარტივად რომ ვთქვათ, შევარჩიოთ კითხვა რომელიმე ეპიზოდზე და ვთხოვოთ მკითხველს, აღგვიდგინოს წაკითხული, ის, ალბათ, ვერ შესძლებს ყველა თავის სიტყვა-სიტყვით განმეორებას. მიუხედავად ამისა, მის ცნობიერებაში კოდირებულია ზოგადი წარმოდგენა წაკითხულზე, რაც, სხვათა შორის, განსაზღვრავს მკითხველის მოლოდინს ჯერაც წაუკითხავი თავებისადმი.

უკვე წაკითხული დეტალები ერთიანდება, ინტეგრირდება მეხსიერებაში და უერთდება მაყურებლის, მკითხველის, მსმენელის პერცეპციის ობიექტს. დეტალი, რომელიც სხვა დეტალით იცვლება, არ ქრება, ტრანსფორმირდება და მყარდება მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობით. ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების სტრუქტურა ასახავს პროცესს, რომელშიც მთელი ელემენტები არამარტო მექანიკურად მოსდევნენ ერთიმეორეს, არამედ ერწყმიან ერთმანეთს... ეს მუდმივი შერწყმის პროცესია“ (საფაროვი 1974: 98).

აღქმის პროცესი ითვალისწინებს როგორც ტექსტის, ისე მკითხველის ინდივიდუალურ თავისებურებებს, რის გამოც მხატვრული ქმნილება მკითხველის პერცეფციული დრო-სივრცის სრულიად განსხვავებულ ვარიაციებს იწვევს:

„აღქმის პროცესში ხელოვნების ნიმუში მოქმედებს ჩვენზე ე. წ. „წინა პლანით“ (ნ. ჰარტმანის ტერმინი), ანუ თავისი სტრუქტურული თავისებურებებით, რომლებიც რეალური (ფიზიკური) დრო-სივრცის ფარგლებში ყალიბდება... ხელოვნების ნაწარმოები წარმოადგენს თვისებრივად არაერთგვაროვანი ინფორმაციის წყაროს სხვადასხვა ადამიანისათვის, ეპოქისათვის და ა.შ. რეალურად, სხვადასხვა ადამიანი (იგულისხმება განათლების დონე, ასაკი, სოციალური მდგომარეობა და სხვა) ერთსა და იმავე მხატვრული ნაწარმოებიდან სრულიად განსხვავებულ იდეებს, სახეებს, გრძნობებს, განწყობილებებს და განცდებს გამოარჩევს. ამით, სხვათა შორის, ლიტერატურული ნაწარმოები განსხვავდება სამეცნიერო ტრაქტატისაგან, რომლის ინფორმაციული სიზუსტე ყოველთვის მკაცრად ფიქსირდება“ (ზობოვი... 1974: 22-25).

აღქმის არაერთგვაროვნება გამომწვეულია აღმქმელი სუბიექტის პერცეფციული დრო-სივრცული შრეების არაერთგვაროვანი ლავირებით და აღსაქმელი ობიექტის – ხელოვნების ნიმუშის, ამ შემთხვევაში ლიტერატურული ტექსტის – თავისებურებებით. გამომდინარე აქედან, რეალისტური ლიტერატურის აღქმის პროცესიც განისაზღვრება როგორც მკითხველის პერცეფციის უნართ, ისე – რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი სტილისტური კანონების სპეციფიკით.

რეალისტური ლიტერატურა ხაზგასმული ყურადღებით მოეკიდა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების საკითხს. მართალია, მე-20 საუკუნის ლიტერატურულმა კრიტიკამ არაერთხელ გადასინჯა „ავტორის“ პრობლემა ლიტერატურაში და, რბილად რომ ვთქვათ, მინიმალურად შეაფასა მისი როლი ტექსტში (ტ. ელიოტი, რ. ბარტი, ჟ. ჟენეტი და სხვ.), მაგრამ მე-19 საუკუნის ლიტერატურული ტრადიცია ვერ თავსდება ამ ინოვაციური გააზრების ფარგლებში. რეალის-

ტურმა ლიტერატურამ ავტორსა და ავტორისეულ ქრონოტოპს ხაზგასმულად მია-ნიჭა განსაკუთრებული ფუნქციები: რელისტური ლიტერატურის წიაღში ავტორისეული ქრონოტოპი გვევლინება თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის ბერკეტად და იმ უაღრესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტად, რომელიც განსაზღვრავს დრო-სივრცის მასშტაბური, გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმას. ამ ფონზე მკითხველისეული ქრონოტოპის ფუნქცია – ინდივიდუალური რეცეფცია – რასაკვირველია, აქტუალურია, მაგრამ ის არის მაქსიმალურად მართული „ყოვლისშემძლე ავტორის“ მიერ. ავტორი რეგულარულად მიმართავს მკითხველს, უხსნის, განუმარტავს, უმტკიცებს და საკმაოდ მწირედ უტოვებს, იზერის ტერმინი რომ ვიხმაროთ, „ბუნდოვან ადგილებს“, „ტექსტუალურ გაურკვევლობებს“, რომლებიც უნდა შეავსოს ან თავსატეხებივით ამოხსნას მკითხველმა. ცნობილია, რომ კითხვის აქტი მუდმივად გახსნილი პერსპექტივაა, რომელიც, ერთი მხრივ, ითვალისწინებს კონტექსტუალურ მოდიფიკაციებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს მკითხველის მაქსიმალური ფლექსიურობისა და ტრანსფორმაციის უნარის რეალიზებას. ანუ სხვადასხვა ისტორიული და სოციოკულტურული კონტექსტის მკითხველი სხვადასხვარად ერთვება ტექსტში და აღქმის პროცესი ინდივიდუალური აქტის სახეს იძენს. მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც ოსტატურად იყენებს ტექსტს სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების გახშიანების ტრიბუნად, თითქოს ხელოვნურად არღვევს რეცეფციის ამ ლოგიკას. რეალისტი მწერალი ცდილობს მკითხველის მოთვინიერებას, მისი რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაყენებას, ანუ მიმართავს რიტორიკის ხერხს. რეალისტური ლიტერატურული კანონის ფარგლებში მკითხველი მოიაზრება როგორც ავტორთან აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭერასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი. გამომდინარე, აქედან, რეალისტური ლიტერატურა და, ცხადია, ქართული რეალისტური ლიტერატურაც, მაქსიმალურად ააქტიურებს ტექსტის დონეზე ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობას.\*

მკითხველის მიღმა რეალიების სამყარო სუფევს. მკითხველი მოქცეულია რეალურ დრო-სივრცულ გარემოში და მაკროსამყაროს პოზიციიდან აღიქვამს მიკროსამყაროში – ლიტერატურულ ნაწარმოებში ლოკალიზებულ დრო-სივრცულ პლასტებს. ერთმანეთს კვეთს ორი ტიპის დრო-სივრცული ხანგრძლივობა: რეალური დრო-სივრცული კონტინუუმი, რომელშიც მოთავსებულია მკითხველი და მხატვრული დრო-სივრცული კონტინუუმი, რომელიც სტრუქტურული თვალსაზრისით რთულია: ერთი მხრივ, იგი ითვალისწინებს აღქმის პროცესს, მეორე მხრივ კი, აღქმის პროცესის სპეციფიკას.

აღქმის პროცესი განსაზღვრულია მკითხველისეული სივრცისა და მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული სივრცის, მკითხველისეული დროისა და მხატვრულ ნაწარმოებში ლოკალიზებული დროის მჭიდრო კავშირით. სივრცული მიმართება გულისხმობს ერთიანი სივრცული ველის შექმნას, რომელიც გარდაუვალად საჭიროა მკითხველის შეგრძნებებისა და შთაბეჭდილებების განფენისათვის. დროული მიმართება გულისხმობს მკითხველის მიერ ნაწარმოების აღქმის დროს: როგორც კითხვის, ისე ცნობიერებაში წაკითხულის ფიქსაციის დროს.

\* ცალკეული ლიტერატურული მიმდინარეობების ფარგლებში ამ პრობლემის ანალიზის იდეა ეკუთვნის რ. ინგარდენს.

აღქმის პროცესის სპეციფიკა განსაზღვრულია რეციპიენტის დრო-სივრცული კონცენტრაციით: კითხვის პროცესის შედარებით მოკლე ხანში მკითხველს ძალუძს პერსონაჟებთან ერთად დაძლიოს ცხოვრების საკმაოდ მასშტაბური დროული პერიოდი – დღეები, თვეები, წლები და ასევე მასშტაბური სივრცული მონაკვეთები, თუმცა თვითონ მთელი კითხვის მანძილზე შეიძლება მხოლოდ ერთ რეალურ სივრცულ წერტილში იმყოფებოდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ, მკითხველისეული ქრონოტოპი, მსგავსად ავტორისეულისა, რეალური დრო-სივრცის მოდიფიცირებულ ვარიანტს წარმოადგენს, განსხვავებით ავტორისეული ქრონოტოპისგან, მისი კვეთა ტექსტში ფორმირებულ მხატვრულ ქრონოტოპთან რეალური ფაქტის დონეზე ყოველთვის არ ფიქსირდება, ანუ მხატვრულ ნაწარმოებსა და მკითხველს შორის არსებული დამოკიდებულება შეიძლება დაფიქსირდეს ან არ დაფიქსირდეს. ეს ბევრად არის დამოკიდებული ლიტერატურული ეპოქის სტილსა და კანონებზე, აგრეთვე, ავტორისეული ქრონოტოპის ტექსტუალურ ფუნქციაზე, ანუ ტექსტში მისი აქტივობის ხარისხზე. ფიქსაციის შემთხვევაში სტრუქტურული მიმართება „ავტორისეული ქრონოტოპი – მხატვრული ქრონოტოპი – მკითხველისეული ქრონოტოპი“ თვალსაჩინოა, საპირისპირო შემთხვევაში – ქვეცნობიერი. ი. ჭავჭავაძის თხზულებები მხატვრულ ქმნილებასა და რეციპიენტს შორის არსებული დამოკიდებულების აღნიშვნის ორივე ვარიანტს წარმოგვიდგენს, თუმცა მეტ-ნაკლები პრიორიტეტულობით. ასე მაგალითად, ჩვენთვის საინტერესო თხზულებებიდან ორში – „გლახის ნაამბობი“ და „სარჩობელაზედ“ – მსგავსი დამოკიდებულება საერთოდ არ ფიქსირდება, მაგრამ ქვეცნობიერად ივარაუდება, თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „კაცია-ადამიანი?!“ და „ოთარაანთ ქვრივი“ კი იგი აქტიურია.

ტექსტისა და რეციპიენტის დამოკიდებულების ფიქსაცია-არფიქსაცია არ გულისხმობს აღსაქმელ ობიექტსა და აღმქმელ სუბიექტს შორის არსებული მიმართების სათუობას, ვინაიდან ის ნებისმიერ შემთხვევაში არსებობს. დამოკიდებულების ფიქსაცია ოდენ ხაზს უსვამს სტრუქტურული მიმართების: ავტორისეული ქრონოტოპი – მხატვრული ქრონოტოპი – მკითხველისეული ქრონოტოპი თავისებურებას. ფიქსირებული დამოკიდებულება რეალისტურ ლიტერატურაში სრულიად ცხადად ავლენს მის არა მხოლოდ სტრუქტურულ, არამედ სპეციფიკურ ესთეტიკურ დატვირთვას: ავტორი, ერთი მხრივ, ტექსტის გზამკვლევის, ანუ ნავიგატორის ფუნქციითაა აღჭურვილი, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მუდმივად საჭიროებს და მოელოდება მკითხველის მაქსიმალურ მხარდაჭერას. ცხადია, მკითხველი, შეიძლება არც დაეთნახმოს მას, მაგრამ, ვალდებულია, გაითვალისწინოს როგორც მოსაუბრე და პარტნიორი. მსგავსი ურთიერთობის რეალიზების საუკეთესო ფორმას რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში წარმოადგენს ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი.

თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „ოთარაანთ ქვრივი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის ფიქსაცია ტექსტში სწორედ მკითხველისადმი ავტორის მიმართვებში ხორციელდება.

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ იგი პერსონაჟის მონოლოგში აღინიშნება: „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა. ოთხი წელიწადი!.. იცი, მკითხველო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია!“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 10).

ნანარმოების დასკვნით, მერვე თავში, მსგავსი მიმართვა არ აღინიშნება, მაგრამ მძაფრად შეიგრძნობა:

„მე, გაკვირით, როგორც მგზავრი, ვიხსენებ მას, რაც მისგან გამიგონია. ჩემი ცდა მარტო იმაშია, რომ იმის აზრისათვის იმისივე ფერი შემერჩია და იმის სიტყვისათვის იმისივე კილო. თუ ეს შევასრულე, ჩემი განზრახვაც შემისრულებია“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 30).

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი გიორგის პერსონაჟს უკავშირდება:

„გიორგი კი როგორც ჩემთვის, მკითხველო, ისე იმათთვის გამოცანა იყო“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 295).

თხზულება „კაცია-ადამიანი?!“ უხვადაა დატვირთული მკითხველისადმი მიმართვებით:

„არ გეგონოთ, მკითხველნო, რომ ეს სახლი ეკუთვნოდეს ერთს ვისმეს ლარიბსა და მის-გამო იყოს ეგრე გულშეუტკივრად თავმინებებული“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 127); „ეს ქონება, ყმებიდან დანყებული ცხენამდინა და მიწამდინა, იმის ხელში, – ვინც გამოყენება იცის, – კაი ლუკმა არის. მაშ რაღად სდგას ეგრე ცუდად? მკითხავს გაკვირვებული მკითხველი. იმიტომ რომ ქართველია, – მოგიგებთ სრულიად დარწმუნებული, რომ კაი საბუთი გითხარით“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 128); „მკითხველო ხომ არ მოგენყინა?.. მაგრამ ეს უნდა იცოდე, შენ, მკითხველო, რომ მე ამისა ქვემორე ხელის მომწერელი მკითხველის გასართველად არ ვწერ ამ უხეირო მოთხრობასა. მე მივინდა ამ მოთხრობამ ჩააფიქროს მკითხველი და, თუ მოიწყენს, ამის გამო მოიწყინოს, იმიტომ რომ ფიქრი და მოწყენა გაუყრელნი და-ძმანი არიან. მე მივინდა, რომ მკითხველმა იმიტომ კი არ მოიწყინოს, რომ გასართველი არ არი, არამედ იმიტომ რომ ჩამაფიქრებელია. თუ ამოდენა იხერხა და შესძლო ამ უხეირო წერილმა, მე ამის მეტი არა მივინდა რა და არც მდომებია, ჩემო მოწყენილო მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 131); „ნეტავი იმათ, მკითხველო!..“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 137); „ლუარსაბი დაგვიღონდა, მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 164); „ბოლოს ხომ, – შენც იცი, მკითხველო, – რომ ამათ ერთმანეთი შეუყვარდათ“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 192); „ალარ გაათავებ?“ – მკითხავს მოწყენილი, და იქნება გაჯავრებულიც, მკითხველი. – როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისთანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ რაღა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ? – დაიძახებს ჩემთან ერთად დაღონებული მკითხველი. მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 220); „მაგ შესანდობარს და შესაბრალისს ჩვეულებას თავისი აზრი და საფუძველი ჰქონია, მაგრამ არ გითარგმნი კი, მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 221); „მე გავათავე და შენ, რაც გინდა, ჰქმენ, მკითხველო“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 221); „სხვაფრივ მშვიდობით ბრძანდებოდეთ და შენდობით იხსენიებდეთ მონასა თქვენსა“... (ჭავჭავაძე 1950გ: 223).

მკითხველისადმი ავტორის ესოდენ ხშირი მიმართვები, რომლებიც გაჯერებულია არა მარტო ცალკეული ფრაზებით, არამედ სერიოზული მსჯელობებითა და დასკვნებით (განსაკუთრებით ბოლო თავში) სრულიად აშკარად და დაუფარავად გამოხატავს არა მარტო მიმართებას მხატვრული ნანარმოები – მკითხველი, არამედ ავტორისეული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელების როგორც მხატვრული ქრონოტოპული მოდელის გააზრების პოზიციების მყარ კავშირს, გამოკვეთილს რეალისტურ ლიტერატურულ ტრადიციაში.

ამრიგად, ხელოვნების ქმნილება და, კერძოდ, ლიტერატურული ნაწარმოები არ მოიაზრება აღმქმელი სუბიექტის, ანუ მკითხველის გარეშე. აღქმის პროცესი უაღრესად ინდივიდუალურია, გამომდინარე აღმქმელ სუბიექტსა და აღსაქმელ ობიექტს შორის დამყარებული ურთიერთობიდან, რომელიც აღსაქმელი ობიექტის თავისებურებებითა და აღმქმელი სუბიექტის პერცეფციულ დრო-სივრცულ პლასტებში მიმდინარე არაერთგვაროვანი დროული და სივრცული ტრანსფორმაციებით განისაზღვრება. აღქმის პროცესი ნათელყოფს უაღრესად მჭიდრო და ფასეულ კავშირს, რომელიც არსებობს ერთი მხრივ, ავტორისეულ და მკითხველისეულ ქრონოტოპებსა და, მეორე მხრივ, მხატვრულ ქრონოტოპს შორის. ყოველი ლიტერატურული სკოლა სპეციფიკურად აირეკლავს ამ ურთიერთობებს და აყალიბებს საკუთარ ქრონოტოპულ სისტემას. ჩვენი აზრის ერთ-ერთი დადასტურება ქართული რეალიზმისა და მისი წარმომადგენლის, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი გამოცდილებაა.



ნანილი მესამე

ნარკვევები





## **მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა**

თვალსაჩინო რუსი ფილოსოფოსი და ლიტერატურათმცოდნე მიხაილ ბახტინი მართებულად მიიჩნევა მე-20 საუკუნის არა მხოლოდ რუსული, არამედ ევროპული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის ერთ-ერთ ბრწყინვალე წარმომადგენლად. მ. ბახტინის ნააზრევმა მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ სივრცეს და მაკოორდინებელი როლი შეასრულა ლიტერატურულ-თეორიული აზრის განვითარებაში. მან ნოვატორული ცვლილებები შეიტანა ჟანრის თეორიაში, შეიმუშავა დიალოგური კრიტიკის მეთოდი და დაამკვიდრა ქრონოტოპის ფუნდამენტურად დასაბუთებული კონცეფცია. მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობამ წარმატებულად მოიხრგო მ. ბახტინის მოძღვრების ზოგადი მოდელი და ზედმინევით კარგად მიუსადაგა მისი ცალკეული მოსაზრებები, ტერმინები და ცნებები ლიტერატურული ტექსტის სპეციფიკას.

### **ნეველის ფილოსოფიური სკოლა**

მიხაილ ბახტინის მოღვაწეობის დასაწყისი მე-20 საუკუნის მეორე ათეულს უკავშირდება. 1918 წელს ქალაქ ნეველში საფუძველი ჩაეყარა ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა უაღრესად საინტერესო ერთობას, კავშირს, რომელმაც სწრაფადვე დაიმკვიდრა ფილოსოფიური სკოლის სტატუსი და იმთავითვე განსაზღვრა თანამედროვე რუსული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის მიმართულება. სამი ფილოსოფოსი, რომლებიც ბედმა ქ. ნეველში შეჰყარა ერთმანეთს, იყვნენ მ. ბახტინი, მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი. თავდაპირველად მათი თანამშრომლობა, ანუ საუბრები, „კანტის სემინარის“ ეგიდით მიმდინარეობდა, მაგრამ შემდგომში სემინარმა ფართო თეორიულ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა შეიძინა და ნეველის ფილოსოფიური სკოლის სახით ჩამოყალიბდა. ნეველის ფილოსოფიური სკოლა არ ჰგავდა ტრადიციულ ფილოსოფიურ სკოლებს. განსხვავებას ქმნიდა სკოლის არა მხოლოდ იდეოლოგიური ორიენტაცია და მუშაობის სტილი, არამედ დამაარსებელთა სრული ინერტულობა სკოლის იდეების გავრცელებისა და დამკვიდრების მიმართ. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის იდეოლოგიურ საფუძველს ევროპული აზროვნების წიაღში აღმოცენებული ნეოკანტიანური ფილოსოფია წარმოადგენდა, მაგრამ კანტის ფილოსოფიურმა ნააზრევმა, ისევე როგორც ნეოკანტიანურმა თეორიამ და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრისათვის კარდინალურმა მრავალმა სხვა პრობლემამ, ნეველის ფილოსოფიური სკოლის კედლებში სრულიად ახლებური და ორიგინალური ინტერპრეტაცია შეიძინა.

ნეველის ფილოსოფიური სკოლის განმსაზღვრელი მახასიათებელი იყო არა ფილოსოფოსთა პოზიციის ერთსულოვნება, არამედ – ჯანსაღი იდეოლოგიური თანადგომა, რაც სკოლის თითოეული წევრის ინდივიდუალურ აზროვნებას ითვალისწინებდა. მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოაჩენდა მუშაობის სტილიც: რეგუ-

ლარული საუბრები, ახლად გამოქვეყნებული შრომებისა და რეფერატების კითხვა, დიალოგები, დისკუსიები, ხშირად – მწვავე კამათი და პოლემიკა. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის მუშაობა შეფერხებებით მიმდინარეობდა, რასაც, პირველ ყოვლისა, რუსეთში არსებული პოლიტიკური კლიმატი განაპირობებდა: მოაზროვნეებს გამუდმებით უწევდათ გადაადგილება – ნებსით თუ უნებლიეთ. შესაბამისად, სკოლის ფუნქციონირების პერიოდი, რომელიც სულ ცხრა წელიწადს გაგრძელდა (1918-1927 წწ.), ხასიათდებოდა გარკვეული ქრონოლოგიური ინტერვალებით, გეოგრაფიულ ლოკაციათა სიჭრელით და დამფუძნებელთა არასრული შემადგენლობით. სქემატურად ეს პროცესი შემდეგნაირად გამოიყურება:

1) 1918-1919 წწ., ქ. ნეველი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი, მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი.

2) 1919-1920 წწ., ქ. ვიტებსკი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი და ლ. პუმპიანსკი.

3) 1922-1923 წწ., ქ. პეტროგრადი; სკოლას უძღვებიან: მ. კაგანი და ლ. პუმპიანსკი.

4) 1924-1927 წწ., ქ. ლენინგრადი; სკოლას უძღვებიან: მ. ბახტინი და ლ. პუმპიანსკი.

ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა სამეულის ხშირი დაცილება დროსა და სივრცეში არამც და არამც არ მოასწავებდა მათი ერთიანი ფილოსოფიური დრო-სივრცის რღვევას. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის ფუნქციონირების პერიოდშიც და შემდგომაც ისინი მუდმივად ინტერესდებოდნენ ერთმანეთის შრომებით (რასაც ადასტურებს ხშირი ციტირებანი ერთმანეთის სტატიებიდან და წიგნებიდან), მიღწევებით, ბელით.

ნეველის სკოლის პერიოდულმა ფუნქციონირებამ რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში (ნეველი, ვიტებსკი, პეტროგრადი) განაპირობა თანამოაზრეთა მცირერიცხოვანი, მაგრამ გეოგრაფიულად გავრცობილი და მონოლითური გუნდის ჩამოყალიბება. მის შემადგენლობაში იყვნენ: პიანისტი მ. იუდინა, მუსიკათმცოდნე ი. სოლერტინსკი, მუსიკათმცოდნე და პოეტი ვ. ვოლოშინოვი, აღმოსავლეთმცოდნე ნ. კონრადი, ისტორიკოსი ე. ტარლე, აღმოსავლეთმცოდნე გ. ტუბიანსკი, ბიოლოგი ი. კანაევი, კრიტიკოსი პ. მედვედევი, ლიტერატურათმცოდნე ბ. ენგელგარდტი, მთარგმნელი ა. ფრანკოვსკი, გეოლოგი ბ. ზალესკი, ინჟინერი ა. რეგევიჩი, პოეტი კ. ვაგინოვი. მოგვიანებით, 70-80-იან წლებში ნეველის ფილოსოფიური სკოლის თანამზრახველთა ამ გუნდს, ცხადია, მ. კაგანისა და ლ. პუმპიანსკის თაოსნობით, „ბახტინის წრე“ ეწოდა. ტერმინმა უკვდავყო დიდი მოაზროვნის ახლო გარემოცვა, ის ისტორიულ-კულტურული და სოციოკულტურული ბირთვი, რომლის წიაღშიც ყალიბდებოდა მ. ბახტინის მსოფლმხედველობა. მართებულად შენიშნავს ვ. მახლინი: „ბახტინის წრე მიუთითებს გარკვეულ, არსებითად არაოფიციალურ (ბახტინის გაგებით) ფენასა და მენტალიტეტზე საბჭოთა პერიოდის (განსაკუთრებით 20-იანი წლების) რუსული ინტელიგენციის წრეებში, ადამიანებზე, რომლებიც ყალიბდებოდნენ და შეგნებულად აკუმულირდებოდნენ პრე და პოსტრევოლუციური წლების ინტელიგენციის წიაღში; ზოგადკულტურული თვალსაზრისით ისინი იზრდებოდნენ და ვითარდებოდნენ სპეციფიკური მიმართულებით, რომელიც შორს იყო არა მხოლოდ „ზევიდან“ თავსმოხვეული რევოლუციური იდეოლოგიისგან, არამედ – „ქვემოდან“ მოზღვნილი ინტელიგენტური კულტურავანგარდისგან... მსგავსი ადამიანები უჩინარნი იყვნენ საბჭოურ მხატვრულ-ლიტერატურული სივრცეში“ (მახლინი 2001: 132). ვფიქრობთ, სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა „ბახტინის წრის“ წევრთა მკვეთრად იზოლირებული არსებობა, ურთიერთობათა ღრმად პერსონალური ხასიათი, შემოზღუდულობა და იდეოლოგიური განვრცობითობის მცირე ალბათობა.

ნეველის ფილოსოფიურ სკოლას პირდაპირი მემკვიდრეები არ დარჩენია, მაგრამ ისტორიას დარჩა მოვლენა, ფილოსოფიური პარადოქსი, რომლის მეცნიერულ-თეორიული პროგრამა დღეს თითქმის ყველა ჰუმანიტარული დისციპლინის ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ნეველის ფილოსოფიური სკოლის ჯეროვანი შეფასება და ანალიზი, ალბათ, ფილოსოფიის ისტორიკოსთა საქმეა, ჩვენ კი შემოვიფარგლებით იმ ძირითადი ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემების ჩამონათვალთ, რომლებიც გამოიკვეთა ნეველის ფილოსოფიური სკოლის წიაღში და რომლებმაც დიდი გავლენა იქონია როგორც მ. ბახტინის ნააზრევზე, ისე – მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე. ეს პრობლემებია:

1. ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრება;
2. ფ. დოსტოვესკის შემოქმედების, მისი პოეტიკის ნოვატორული ანალიზი;
3. დიალოგური კრიტიკის ჩამოყალიბება;
4. სიცილისა და კარნავალის ფილოსოფიის შემუშავება;
5. კონკრეტულ მხატვრულ ტექსტებზე.

გამომდინარე ამ პრობლემატიკის თითქმის უნივერსალობამდე მიყვანილი მრავალფეროვნებიდან, ნეველის ფილოსოფიური სკოლა შეიძლება შეფასდეს როგორც მე-20 საუკუნის ფილოსოფიური და ზოგადჰუმანიტარული კულტურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარი, რომლის გარეშეც შეუძლებელია მ. ბახტინის მსოფლმხედველობრივი სისტემის მართებული ანალიზი. ასეთივე დიდი ზეგავლენა მ. ბახტინის მოძღვრებაზე იქონია მისმა თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულმა ატმოსფერომ და იმ კონტექსტმა, რომელიც გამოიკვეთა რუსულ და ევროპულ სალიტერატურო წრეებში და რომელთან მიმართებითაც ჩამოყალიბდა მ. ბახტინის თეორიული კონცეფციის საფუძვლები – ჟანრისა და დისკურსის თეორიები.

## **ლიტერატურულ-თეორიული ატმოსფერო**

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ლიტერატურული ჟანრის, კერძოდ, რომანის ჟანრის პრობლემა არაერთი ლიტერატურულ-თეორიული მიმდინარეობის მსჯელობის ობიექტად იქცა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით გამოირჩა რუსული ფორმალური სკოლა, რომლის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ლირებულებითი მოდელის დადგენა ლიტერატურის ფორმალური ასპექტების, ამა თუ იმ ლიტერატურული ტექსტისათვის სპეციფიკური მხატვრული და ენობრივი ფორმების მაქსიმალური აქცენტირების ფონზე. „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, – ნერდა ვ. შკლოვსკი, – არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთქმედება“ (შკლოვსკი 1929: 226). ფორმალურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის უნარი, დადგენილის, ნაცნობის გაუცნაურების, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ „დეფამილარიზაციის“ უნარი (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ხელოვნება როგორც ხერხი“). დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალური თეორიის თანახმად, შემოქმედს ერთხელ უკვე შეფასებული რეალების, პოზიციის გადასინჯვისა და

სამყაროს არა მოცემულ პირობად, არამედ შეგრძნებულ სიახლედ აღქმის საშუალებას აძლევდა. „ხელოვნების მიზანს, – აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, – წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი 1929: 13). დეფამილარიზაციის მეტოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებთან დააკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის თვისებრივ, ლინგვისტურ და ჟანრულ კანონზომიერებათა დადგენა.

ჟანრები, ფორმალისტების შეხედულებით, ტრანსფორმირებად მოდელთა ქსელია და ექვემდებარება „ევოლუციის კანონს“, რაც ნიშნავს ძველი ჟანრების არა გაქრობასა და ამოძირკვას, არამედ კონსტრუქციულ გადანაცვლებას ჟანრთა სისტემის ფარგლებში (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ორნამენტული პროზა“, ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ფაქტი“). გადანაცვლების საფუძველს წარმოადგენს „დომინანტა“, ანუ ჟანრის უპირატეს მახასიათებლებთა გამოყოფის პრინციპი. დომინანტას დეფინიცია მჭიდროდ უკავშირდება ლიტერატურული სისტემის წიაღში მიმდინარე ჟანრთა გადანაცვლების პროცესს ზოგადჟანრულ სიბრტყეზე, და გულისხმობს ჟანრთა მუდმივ მოძრაობას „პერიფერიასა“ და „ცენტრს“ შორის. საყურადღებოა, რომ ლიტერატურული ჟანრების გადანაცვლების მიზეზს ფორმალისტები ეძიებდნენ არა გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ, არამედ შიდა, ე.წ. ინტრალიტერატურულ კანონზომიერებებში. მიაჩნდათ, რომ ლიტერატურა წარმოადგენდა დინამიკურ მეტყველებით კონსტრუქციას, რომელიც გარკვეულ ეტაპზე ავტომატიზდებოდა, ანუ იქცეოდა ჩვეულებრივ, ფამილარულ მოვლენად და ცხადყოფდა ახალი მოვლენის, ანუ დეავტომატიზებული კონსტრუქციული პრინციპის წარმოქმნის აუცილებლობას. სისტემის დეავტომატიზაცია გულისხმობდა მის გაუცნაურებას, დეფამილარიზაციას, ანუ არსებული მოდელის გააზრებულ ტრანსფორმაციას ახალ, უჩვეულო, ორიგინალურ მხატვრულ მოდელად. განახლებული სისტემა ეყრდნობა ახალ დომინანტებს, რომლებიც უზრუნველყოფენ ჟანრის გადანაცვლებას „პერიფერიიდან“ „ცენტრისაკენ“ და – პირიქით. შესაბამისად, ჟანრი გვევლინება გახსნილ კონსტრუქციულ ტენდენციად, დინამიკურ მიმართულებად, რომელიც უშვებს ინტერჟანრული ურთიერთობების ახლებურ, დეფამილარიზებული სისტემის რეალიზაციას. ჟანრის საზღვრები მოქნილი და ფლექსიური ხდება, განსაკუთრებით, რომანის ჟანრისა, რომელიც პაროდირებისა და თვითმოდინიციების უნარით გამოირჩევა (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ლიტერატურა სიუჟეტს მიღმა“).

მაგრამ, მიუხედავად ჟანრის, „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორეში“ (ტინიანოვი 1977: 275), ფორმალისტთა თეორიაში ჟანრთა კლასიკური დეტერმინაცია („ეპოსი“, „ტრაგედია“, „კომედია“, „რომანი“ და სხვა) მყარად ინარჩუნებს თავის პოზიციებს და საყოველთაოდ მიღებულ, სტაბილურ მოდელად გაიზარება; ფორმალისტებს მიიჩნიათ, რომ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკა და რაოდენობა უცვლელი რჩებოდა; საუკუნეთა წიაღ, ლიტერატურის განვითარების კონკრეტულ ეტაპზე იცვლებოდა (ცხადია, დომინანტების გათვალისწინებით) ჟანრის მხოლოდ სტატუსი, ღირებულება, რეზონანსი და მნიშვნელობა. მიუხედავად ლიტერატურულ ჟანრთა განვითარების „დიალექტიკური“ და „ევოლუციური“ პრინციპებისადმი დიდი ინტერესისა, ფორმალისტების მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია უნდა შეფასდეს შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ და ტექნიკურ-ფორმალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებულ სინქრონულ კონცეფციად.

არანაკლებ მნიშვნელობას იძენდა ლიტერატურული ჟანრებისათვის ნიშანდობლივი პოეტური ენობრივი მოდელის ფორმირება, რასაც ფორმალისტები სასაუბრო ენის დეფამილარიზაციასთან აკავშირებდნენ: თუ ნებისმიერი სხვა ტიპის ტექსტი სჯერდება სასაუბრო ენის ლინგვისტურ შესაძლებლობებს, მხატვრული ტექსტი მოითხოვს მის განახლებას, ტრანსფორმირებას, ანუ ლინგვისტურ დეფამილარიზაციას, რაც, თავის მხრივ, მკითხველის პერცეფციულ (აღქმით) დეფამილარიზაციას იწვევს. ლინგვისტური დეფამილარიზაცია კონკრეტული სქემების მეშვეობით ხორციელდება. ამგვარ სქემებს განეკუთვნება რითმა, მეტრიკა, მეტაფორა, სიმბოლო, ანუ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც ქმნის ენის არაორდინარულ მოდელს და ხელს უწყობს არსებული ინფორმაციის მხატვრულად გადამუშავებას.\* როგორი იყო ამ ფონზე რომანის ჟანრის ენობრივი მოდელის მიმართება სასაუბრო ენის მოდელთან? ანუ, რამდენად ინარჩუნებდა იგი ლინგვისტური დეფამილარიზაციის კონტრასტულობას სასაუბრო ენასთან მიმართებით?

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით 20-იანი წლების დასაწყისში გამოკვეთილი კატეგორიული ტონი ფორმალისტებმა (იხ. ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ“, ვ. შკლოვსკი, „მესამე ფაბრიკა“) იმავე ათწლეულის მინურულს გადასინჯეს და აღიარეს, რომ მხატვრული სიტყვა არ წარმოადგენს სასაუბრო სიტყვისგან მკვეთრად გამიჯნულ აბსოლუტურ ავტონომიას, მეტიც, იგი ყალიბდება სასაუბრო ენის მხარდამხარ და ყოველდღიური ცხოვრება ლიტერატურას სწორედ სიტყვის მეშვეობით უკავშირდება. მე-20 საუკუნის რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში სასაუბრო სიტყვასა და მხატვრულ სიტყვას შორის კავშირის აღმოჩენა იყო უდიდესი მოვლენა, რომლის მექანიზმის დადგენაც ფორმალისტებმა ველარ შეძლეს, მაგრამ სერიოზული ბიძგი კი მისცეს მ. ბახტინის დისკურსის თეორიის ჩამოყალიბებას.

20-იან წლებშივე რუსი ფორმალისტების დეფამილარიზაციის თეორიას მხარი აუბეს ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა, რომლებიც მეთოდურად ავითარებდნენ ე.წ. „წინარე ხედვის პრინციპს“. ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „წინარე ხედვა“ ფორმალური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის „ავტომატიზაცია/დეავტომატიზაცია“ გაღრმავებისაკენ. შესაბამისად, „წინარე ხედვის პრინციპით“ ჩეხი მკვლევრები ხაზს უსვამდნენ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მას თავისკენ მიეპყრო ყურადღება და აღქმულიყო უჩვეულო, არაავტომატიზებულ, ანუ დეავტომატიზებულ სისტემად. ავტომატიზაცია მოიაზრებოდა ენის ორდინარულ, სტანდარტად ქცეული მოდელის ტოლფას ცნებად, „წინარე ხედვის პრინციპი“ კი – ამ ფამილარული სტრუქტურის გაუცნაურების, გაუცხოების, დეფამილარიზაციისათვის საჭირო დომინანტების ერთობლიობად. „წინარე ხედვის პრინციპის“ დამკვიდრებითა და ლიტერატურულ ჟანრებზე მისი განვრცობითა და განზოგადებით ჩეხმა სტრუქტურალისტებმა გაამყარეს რუსი ფორმალისტების მიერ მეცნიერულად დამუშავებული ჟანრის თეორიის სინქრონული კონცეფცია.

რომანის ჟანრზე, მის წარმომავლობასა და ტენდენციებზე მსჯელობდა მ. ბახტინის კიდევ ერთი თანამედროვე მკვლევარი ო. ფრეიდენბერგი, ავტორი ნაშრომი-

\* ჩვეულებრივ და დეფამილარიზებულ სტრუქტურებს შორის არსებული კონტრასტების წარმოსაჩენად ფორმალისტებმა ორი კატეგორიის – „ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ანალიზი წარმოადგინეს. მათ მიაჩნდათ, რომ ფაბულა მოკლედ და ამომწურავად გადმოცემდა მომხდარ ამბავს, სიუჟეტი კი, მხატვრულ სქემებზე დაყრდნობით, თანმიმდევრულად ხდიდა ფარდას ავტორის, პერსონაჟებისა და მკითხველის ვნებათაღელვებს. ამგვარად, სიუჟეტი ოსტატურად მანიპულირებდა ფაბულით, სძენდა მას მხატვრულ ღირებულებას და წარმატებით ინარჩუნებდა ტექსტის მადეფამილარიზებულ ფუნქციას (იხ. ვ. პროპი, „ზღაპრის მორფოლოგია“).

სა „სიუჟეტისა და ჟანრის პოეტიკა“. ო. ფრეიდენბერგი ნ. მარის მონაფე იყო და მის „სემანტიკური პალეონტოლოგიის“ მეთოდზე დაყრდნობით ახდენდა უძველესი, ერთიანი მითოლოგიური მემკვიდრეობის იდენტიფიკაციას ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე. ო. ფრეიდენბერგს ნებისმიერი განსხვავება მსგავსების ინვარიანტად ესახებოდა და ამის ნიმუშად მოჰყავდა რომანის ჟანრი: იგი, მეცნიერის მტკიცებით, ეპოსის ერთი კონკრეტული ვერსია გახლდათ. აქ ო. ფრეიდენბერგი აშკარად იზიარებდა ა. ვესელოვსკის პოზიციას რომანის როგორც ეპიკური ქსოვილის შესახებ (იხ. ა. ვესელოვსკი, „ისტორიული პოეტიკა“). მოსაზრებას ო. ფრეიდენბერგი ბერძნულ რომანსა და ეპოსს შორის არსებული სიუჟეტური ანალოგიებით ხსნიდა და რომანის ჟანრის დასაბამად სწორედ ბერძნულ ეპოსს მიიჩნევდა.

ო. ფრეიდენბერგის ანალოგიურ პოზიციაზე იდგა ბ. გრივცოვიც, ავტორი ნიგნისა „რომანის თეორია“, რომელიც 1927 წ. დაიბეჭდა ქ. მოსკოვში. ბ. გრივცოვს მიაჩნდა, რომ ეპოსი არა მხოლოდ წინ უსწრებდა რომანის ჟანრის ჩამოყალიბებას, არამედ ერთგვარ მორალურ პრიორიტეტსაც კი ინარჩუნებდა რომანთან მიმართებით.

სწორედ ამგვარი სურათი, რომანის ჟანრის თეორიის თვალსაზრისით, იკვეთებოდა ლიტერატურათმცოდნეობაში მ. ბახტინის მოღვაწეობის საწყისი პერიოდისთვის. ერთი მხრივ, ფორმალური სკოლა და ჩეხური სტრუქტურალიზმი ჟანრის მკვეთრად გამოხატული სინქრონული თეორიითა და ზოგადი წესებისა და სქემების ფორმირების მძლავრი ტენდენციებით, რომლებიც განსხვავებულ ჟანრულ მოდელებს დააკმაყოფილებდა, მეორე მხრივ, ვესელოვსკი-ფრეიდენბერგი-გრივცოვის თეორიული ხაზი, რომელიც თანამედროვე ჟანრთა ფუნდამენტს ანტიკური პერიოდის ჟანრებში ქვრეტდა.

აი, ის ხუთი ძირითადი იდეა, რომელიც მ. ბახტინის თანამედროვე ლიტერატურის თეორიაში გამოიკვეთა და რომელმაც ბიძგი მისცა რომანის ჟანრის ინტერპრეტაციის ბახტინისეულ ვერსიას:

- 1) ჟანრის თეორიის სინქრონულობის იდეა;
  - 2) ჟანრთა მუდმივი გადანაცვლების იდეა;
  - 3) ჟანრთა საზღვრების ფლექსიურობის იდეა;
  - 4) რომანის ჟანრის ენობრივი სტრუქტურის ნათესაობის იდეა სასაუბრო ენის სტრუქტურასთან და რეალური ყოფის ფენომენტთან;
  - 5) რომანის ჟანრის ეპოსის სახესხვაობად გააზრების იდეა.
- მ. ბახტინი რთული ამოცანების წინაშე იდგა.

## **მიხაილ ბახტინის ნოვატორული ხედვა. ჟანრის თეორია**

მ. ბახტინის ძირითადი ლიტერატურათმცოდნეობითი შრომები შემდეგი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დაიწერა: „დოსტოევსკის შემოქმედების პრობლემები“ – 1929 წ. (მოგვიანებით გადამუშავდა და გამოიცა სათაურით „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ – 1963; 1972; 1979), „სიტყვა რომანში“ – 1934-1935 წწ., „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“ – 1937-1938 წწ., „რომანის სიტყვის პრეისტორიიდან“ – 1940 წ, „ეპოსი და რომანი“ – 1941 წ. 1940-41 წლებშივე დაიწე-

რა „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქის ხალხური კულტურა“, მაგრამ გადამუშავდა 60-იან წლებში და დაიბეჭდა 1963 წელს. ამ ტექსტებში გამოიკვეთა ბახტინის როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსის ნოვატორული ხედვის, პრობლემათა ახლებურად დასმისა და გააზრების უნარი. ბახტინის ორიგინალობა, პირველ ყოვლისა, გამოვლინდა იმ თეორიულ პოზიციაში, რომელიც მან თავის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიული სივრცის მიმართ დაიკავა. მ. ბახტინი აქტიურად ჩაება რომანის ჟანრის ირგვლივ გაჩაღებულ დებატებში და გაემიჯნა აღიარებულ აზრს. მან თავისებურად გადანყვიტა ლიტერატურულ-თეორიული აზრისათვის მნიშვნელოვანი სამი ძირითადი პრობლემა: ჟანრის თეორიის სინქრონულობის, რომანის ენის სასაუბრო ენასთან მიმართებისა და რომანის ჟანრის წარმომავლობის პრობლემები.

ბახტინი იყო პირველი მოაზროვნე, რომელმაც, რომანის ჟანრის ანალიზზე დაყრდნობით, თამამად დაარღვია ჟანრის სინქრონული გააზრების ტრადიცია და მეცნიერულად დაასაბუთა დიაქრონული კონცეფცია. გამოიკვეთა მიჯნები: თუ სინქრონულ პერსპექტივაში ჟანრი აღიქმებოდა შიდალიტერატურული კანონებით განპირობებულ დადგენილ, ფორმულირებულ და გამყარებულ კონსტრუქციად, დიაქრონულ პერსპექტივაში იგი განიხილებოდა კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე დამოკიდებულ პერმანენტულად ქმნად სისტემად. ჟანრის სინქრონული დეტერმინაცია ამკვიდრებდა მის სტრუქტურულ ორიენტირებსა და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებითაც გააზრებოდა ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონულისაგან, დიაქრონული დეტერმინაცია (განპირობება) რეალური, ისტორიულ-კულტურული, პარამეტრების ფონზე განიხილავდა ჟანრს და, ამ კუთხით, დასაბამს აძლევდა მრავალ სამომავლო კონცეფციას. ბახტინს მიაჩნდა, რომ რომანს „გამოარჩევს... მხატვრული სახის აგების ახალი სივრცე, სივრცე, რომელიც ასახავს რომანის მაქსიმალურ კონტაქტს თანამედროვეობასთან მისი ქმნადობისას“ (ბახტინი 1986: 399).

რომანის ჟანრის დიაქრონულ პერსპექტივაში გააზრებით ბახტინმა ძირეული ცვლილება შეიტანა ჟანრის თეორიაში. „ლიტერატურულ ჟანრებს მუდამ საფუძვლიანად განიხილავდნენ, – აღნიშნავს იგი, – მაგრამ ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული დღემდე ჟანრებს შეისწავლიდნენ მათი ლიტერატურულ-მხატვრული სპეციფიკის ჭრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით, და არა როგორც ერთმანეთისაგან განსხვავებულ გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც, საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს ინარჩუნებს“ (ბახტინი 1986: 429). სიტყვის ხელოვნების შესწავლის სფეროში ბახტინი საკუთარ მეთოდოლოგიას განიხილავს „აბსტრაქტულ ფორმალიზმსა“ და „იდენტურად აბსტრაქტულ იდეოლოგიზმს“ შორის მიჯნის დაძლევად. დაძლევის სირთულე მდგომარეობს ძირითადი პოსტულატის რეალიზების ეფექტურობაში: თუ სიტყვას სოციალურ ფენომენად გავიაზრებთ, მაშინ ფორმა და შინაარსი სიტყვის ერთ სეგმენტში მოქცეულ მთლიანობად წარმოგვიდგება. დისკურსის სოციალურობის იდეა მჭიდროდ უკავშირდება ჟანრის იდეას. შესაბამისად, ჟანრი იძენს სოციალურ სტატუსს, ანუ გვევლინება სოციალურ სტრუქტურად, რომელიც შეუქცევად დამოკიდებულებაშია ნებისმიერ ინდივიდუალურ ტალანტთან. ჟანრის ჭეშმარიტი პოეტიკა ბახტინისათვის „მხოლოდ ჟანრის სოციოლოგიაა“ და ნებისმიერ

ჟანრს სოციალურ და ლინგვისტურ სტრუქტურებს შორის ტრანსმისიურ (გადამცემ) კავშირად განიხილავს. ჟანრს, როგორც სემანტიკს, განსაზღვრავს მისი მედიატორული ფუნქციის დეტერმინაცია, რომელიც ერთდროულად მოიცავს ლინგვისტურ და ისტორიულ განზომილებებს. შესაბამისად, ჟანრი ბახტინის თეორიაში „შემოქმედებითი მეხსიერების“ იდენტური ცნებაა, რომელიც შემოქმედებითად აირეკლავს მიმდინარე ცვალებადობათა ევოლუციურ პროცესს.

რუსი ფორმალისტების მსგავსად, ბახტინი ყურადღებას ამახვილებს რომანის სიტყვის თავისებურებაზე და იგი ხელოვნურად შექმნილ სისტემად ესახება, მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, მისი სისტემა ეყრდნობა არა წინასწარ შემუშავებულ სქემებს, არამედ – ცოცხალ ენასა და ფრაზეოლოგიას. რომანის ჟანრის უპირველეს მახასიათებლად ბახტინს ცნობიერების მრავალენოვანებასთან დაკავშირებული და სწორედ რომანის ფარგლებში რეალიზებადი სტილისტური სამგანზომილებიანობა მიაჩნია. „განსხვავებით სხვა დიდი ჟანრებისაგან, – წერს ბახტინი, – რომანი ჩამოყალიბდა და განვითარდა შინაგანი და გარეგანი ენობრივი მრავალფეროვნების გააქტიურების პროცესში, ეს რომანის მშობლიური სტიქიაა“ (ბახტინი 1986: 401). ამრიგად, რომანი, არის სხვადასხვა ტიპის სოციალური მეტყველებისა და ინდივიდუალურ ხმათა ხელოვნურად ორგანიზებული მრავალფეროვნება. ბახტინი არ გამიჯნავს სასაუბრო ენის მრავალფეროვნებასა და ენობრივ მრავალფეროვნებას და რომანი ენებს შორის წარმოებული დიალოგების ქსოვილად წარმოუდგება. ამიერიდან რომანს ვეღარ მივიჩნევთ ადამიანისა და საზოგადოების შესახებ შეთხზულ მარტივ ამბად, საზოგადოების სიტყვიერ მოდელად. იგი სოციალურ ფენებს შორის არსებულ თანახმიერებათა თუ უთანხმოებათა ფუნდამენტურ სტრუქტურად გვევლინება.

ცხადია, დისკურსული პლანისადმი მ. ბახტინის ყურადღება ფორმალისტების თხრობის სისტემისა და სხვადასხვა თხრობითი მოდიფიკაციებისადმი (Сказ) ინტერესმა განაპირობა მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, ბახტინის მეთოდოლოგიაში ენა განიხილება არა აბსტრაქტულ გრამატიკულ კატეგორიათა სიმრავლედ, არამედ – იდეოლოგიურად ღირებულ სისტემად, მსოფლშეგრძნებად და აზრად. რომანის ჟანრი, ბახტინის მტკიცებით, ემყარება ლინგვისტურად ღირებულ ფორმების კომბინაციებს, რომელთა მიღმაც სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი სისტემები მოიაზრება. შეუძლებელია, ენის მიჩნევა ფორმალურ ელემენტად; ენის ხელოვნური მოდიფიკაცია თავისი არსით ვერასოდეს იქნება ფორმალური.

ენებს შორის ურთიერთობა სოციო-ლინგვისტურ პოზიციათა შეჯახების ავანსცენაა; წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელიც დიალოგის ფორმით არის გამოხატული. ამრიგად, რომანის ჟანრი დიალოგიური ფორმით წარმოჩენილი სოციალური რეალობის მოდელია.

რომანს, როგორც დაპირისპირებულ ენობრივ და მსოფლმხედველობრივ სისტემათა შეჯახების ველს, მ. ბახტინი პროცესების ლოგიკურ შედეგად უფრო მიიჩნევს, ვიდრე სანყის ან ამოსავალ წერტილად: კაცობრიობის ისტორიის განვითარების ყოველ ეტაპზე მუდმივად თანაარსებობს ვერბალურად და იდეოლოგიურად ანტაგონისტური ძალები, რომლებიც უზრუნველყოფენ კონფლიქტის ცნების დინამიკას. ანალოგიურ სურათს განჭვრეტს ბახტინი რომანის ჟანრის (და საერთოდ ჟანრის) სპეციფიკაშიც: რომანის სიუჟეტი კორელატურ და დაპირისპირებულ ენათა რთულ ურთიერთობრივ მოდელს ექვემდებარება.



მ. ბახტინის თეორიული ნააზრევის ორიგინალობას კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მისი მსჯელობა რომანის ჟანრის წარმომავლობაზე. იგი გარდაუვალად და დაკავშირებული ენის ფენომენთან. მკვლევრის აზრით, ყოველ ისტორიულ ეტაპზე ნებისმიერი ენის შინაგანი სტრუქტურული განლაგება არის რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობა, ანუ ენა ავტომატურად მიიჩნევა რომანის წარმოშობის ისტორიულ წინაპირობად. აქვე ბახტინი ხაზს უსვამს ლიტერატურული ცნობიერების ე.წ. „ლინგვისტური მიუსაფრობის“ კონდიციას, რაც შეუძლებელს ხდის ლინგვისტური მედიუმის არსებობას ტექსტში და სვამს ენის სწორი სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის საკითხს.

მსგავსად ო. ფრეიდენბერგისა და ა. ვესელოვსკისა, მ. ბახტინი არ უარყოფს, რომ რომანისტიკის თავდაპირველი ლოკაცია ელინისტურ პერიოდს მიეკუთვნება, მაგრამ განიხილავს რა რომანის ჟანრის გენეზისს, გამოჰყოფს იმ პრინციპულ მახასიათებლებს, რომლებმაც განასხვავეს რომანის ჟანრი ეპოსისაგან და განაპირობეს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობა და ორიგინალობა. ეს მახასიათებლები გახლავთ *პოლიგლასია* და *პაროდია*.

პოლიგლასია, ანუ მრავალხმიანობა წითელ ზოლად გასდევს მ. ბახტინის თეორიულ სისტემას და გამოსჭვივის მოაზროვნის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერი ტიპის განსაზღვრებაში. რაც შეეხება პაროდიას, იგი სპეციფიკურ დისკურსულ ტენდენციას შეიცავს და თავისუფლად მოძრაობს სხვადასხვა ჟანრულ მოდელებს შორის. იქმნება ერთგვარი ექსტრაჟანრული ან ინტერჟანრული სამყარო, რომელსაც შინაგანი მთლიანობა გამოარჩევს და რომელიც, ბახტინის აზრით, შეიძლება განისაზღვროს რომანულ ჟანრად. ამრიგად, რომანი ბახტინისათვის მულტიჟანრული სისტემაა, უწყვეტი პროცესია, რომელიც აირეკლავს როგორც განსხვავებულ დისკურსულ პლასტებს, ისე – კონკრეტული ეპოქის, ხალხისა და კულტურისათვის ნიშანდობლივ მრავალხმიანობას. მ. ბახტინი პრინციპულად იცავს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობისა და ისტორიული ხანგრძლივობის იდეას. მისი აზრით, რომანი ეპოსის ჟანრის ქვევარიანტი, ანუ მისი „დროებით შემცვლელი“ სტრუქტურა კი არ არის, არამედ დამოუკიდებლად წარმოიშვა ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე და დღემდე ინარჩუნებს ჟანრულ ღირსებას, აქტუალობასა და პრესტიჟს. მეტიც, ბახტინი ეპოსს განსაზღვრავს როგორც „აბსოლუტურ წარსულს“, სამუზეუმო ექსპონატს, არქაიზმს, რომანს კი აწმყოს გარდაუვალ ატრიბუტად და განმსაზღვრელ მოდერნისტულ ჟანრად მიიჩნევს. „რომანის ჩამოყალიბების პროცესი ჯერ არ დასრულებულა, – წერს ბახტინი, – ის ახალ ფაზაში შედის. ეპოქისათვის დამახასიათებელია სამყაროს საოცარი გართულება და გაღრმავება, ადამიანური მოთხოვნების, სიფხიზლისა და კრიტიციზმის ზრდა. სწორედ ეს ფაქტორები განსაზღვრავს რომანის განვითარების გეზს“ (ბახტინი 1986: 427). რომანი მისთვის მარად ცოცხალი ორგანიზმია, მხატვრული სტრუქტურა, რომელიც ზედმიწევნითი სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს საზოგადოებათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის სახით.

## დიალოგური კრიტიკა. ჰეტეროგლასია, დიალოგიზმი, პოლიფონია

მიხაილ ბახტინის თეორიული სისტემის ქვაკუთხედაა *დიალოგური კრიტიკა*, – ცენტრალური და საბაზისო საყრდენი, რომელსაც ეფუძნება სხვა ძირითადი ცნებები და პრინციპები. დიალოგიზმმა, როგორც მეთოდმა, განსაზღვრა რომანის ჟანრის ანალიზის ბახტინისეული გეზი და მიმართულება. დიალოგური კრიტიკის საფუძვლები ჩამოყალიბებულია ნაშრომებში „სიტყვა რომანში“ და „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“.

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

ბახტინის აზრით, „სხვისი გამონათქვამის“ წვდომა ნიშნავს მიმართებით ორიენტაციას სხვასთან, რომელშიც ყოველ აღქმულ ფრაზას ზედ ედება საპასუხო ფრაზა. გამომდინარე აქედან, ყოველგვარი ურთიერთობა თავისი არსით დიალოგურია. „ავტორის ახლებური პოზიცია გმირთან მიმართებით დოსტოევსკის პოლიფონიურ რომანში სერიოზულად განხორციელებული და ბოლომდე გატარებული დიალოგური პოზიციაა, რომელიც ადასტურებს გმირის დამოუკიდებლობას, შინაგან თავისუფლებას, დაუსრულებლობასა და მერყეობას. ავტორისათვის გმირი არის არა „ის“, არა – „მე“, არამედ, სრულქმნილი „სხვა „მე“. გმირი არის არა რიტორიკულად გათამაშებული ან ლიტერატურულ-პირობითი, არამედ სერიოზული, ნამდვილი დიალოგური მიმართების სუბიექტი“ (ბახტინი 1972: 107). დიალოგი გამოხატავს სიტყვის ჭეშმარიტ ფუნქციას, ანუ იმგვარი სასაუბრო მოდელის თვისებას, რომელიც ორხმიანი სისტემის სახით ყალიბდება და ტექსტის ორგანიზაციისას აქცენტი „სხვის სიტყვაზეა.“

*ორხმიანობა*, ანუ *ჰეტეროგლასია* ნაირგვარ, დიფერენციალურ მეტყველებას ნიშნავს და ლიტერატურის თეორიაში ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ტერმინადაა მიჩნეული. ჰეტეროგლასიის კლასიკური განმარტება სოციოლინგვისტიკის სფეროს განეკუთვნება და სოციოლექტის მნიშვნელობით იხმარება, მაგრამ ბახტინმა ტერმინი მხატვრულ ტექსტზე განავრცო და ცნების ლინგვისტურ დატვირთვას მხატვრულ-ლიტერატურული ფუნქციაც შესძინა. ჰეტეროგლასია არის არა მხოლოდ სხვადასხვა ენობრივი მოდელების ერთობა, არამედ მათი მიზნობრივი კოორდინაცია მხატვრულ ტექსტში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ტექსტუალიზებული ჰეტეროგლასიაა.

ჰეტეროგლასიის ბახტინისეული განმარტება ორ ურთიერთსაპირისპირო მეთოდოლოგიას ეფუძნება: ფილოსოფიურსა და ემპირიულ-კულტურულ ანალიზს. პირველის თვალსაზრისით, ჰეტეროგლასია ენის თვისებაა და მისი მრავალფეროვნება ბუნებითია, მეორის მიხედვით, იგი ენის თვისებაა, ოღონდ განვითარების მხო-

ლოდ კონკრეტულ, ისტორიულ ეტაპზე. ბახტინისეული ჰეტეროგლასია ორივე ამ ასპექტს აერთიანებს და, მოაზროვნის მიერ შემოღებულ სხვა ტერმინთა მსგავსად, ერთდროულად ნორმატიულიცაა და ისტორიულიც.

რა ხდება, როდესაც ჰეტეროგლასიის განსხვავებული ენობრივი მოდელები ლიტერატურულ არენაზე ინაცვლებენ? „როდესაც ჰეტეროგლასია მკვიდრდება რომანში, იგი შემოქმედებითი გარდასახვის ობიექტი ხდება; ენაში შემავალი სოციალური და ისტორიული ხმები, მათი ყველა სიტყვა და ფორმა სტრუქტურულ სისტემად ორგანიზდება და გამოხატავს ავტორის სოციო-იდეოლოგიური პოზიციის მრავალფეროვნებას“ (ბახტინი 1985: 300). ამ შემთხვევაში, ჰეტეროგლასია ბუნებრივად ერწყმის რომანის ქსოვილს და მხატვრული ასახვის უმთავრეს საგნად იქცევა. ჰეტეროგლასია, ბახტინის აზრით, ენობრივ ურთიერთობათა ორ გამიჯნულ ფორმას გულისხმობს: სხვადასხვა სოციალურ ენებს ერთი ნაციონალური ენის ფარგლებში და სხვადასხვა ნაციონალურ ენებს ერთი კულტურის ფარგლებში. რომანის ჟანრში ეს ფორმები რამდენიმე მიმართულებით რეალიზდება: ა) პერსონაჟთა დიალოგებისა და შინაგანი მეტყველების მიმართულებით; ბ) სოციალური, პროფესიული და ჟანრონული სიტყვის მიმართულებით; გ) კულტურული დიალექტების მიმართულებით. სამივე ამ მიმართულების რეალიზება ტექსტში დიალოგურია: ისინი იცნობს ერთმანეთს, რეაგირებს ერთმანეთზე და იცვლებს ერთმანეთთან დამოკიდებულებისდა მიხედვით.

ჰეტეროგლასია არ წარმოადგენს ტექსტში ენობრივ დიფერენციათა მარტივად დანერგვას ნეიტრალიტეტს. ჰეტეროგლასია იწვევს კონფლიქტს სხვადასხვა ენობრივ სტრუქტურებს შორის (იგულისხმება პერსონაჟისა და ავტორის ენობრივი სტრუქტურები). ამდენად, ჰეტეროგლასია ორხმიანი დისკურსია, რომელიც ერთდროულად ორი ტიპის ენობრივ მოდელს მოიცავს: პერსონაჟის პირდაპირ მეტყველებას და ავტორის უკუფენილ მეტყველებას. ჰეტეროგლასია დიალოგიზაციის წინაპირობას წარმოადგენს. ბახტინი მიჯნავს დიალოგიზმისა და ჰეტეროგლასიის ცნებებს, მაგრამ ასაბუთებს მათ გარდაუვალ კავშირს. დიალოგიზმში, ბახტინის აზრით, განსხვავებულ ენათა ურთიერთქმედების პროცესს წარმოაჩენს, მაშინ როდესაც ჰეტეროგლასია აღწერს და ამკვიდრებს ენათა შორის არსებულ განსხვავებას; მაგრამ მათი კავშირი გარდაუვალია: ჰეტეროგლასიის მიერ გამოვლენილი ენობრივი დიფერენციაცია მხატვრული ტექსტის დონეზე დიალოგის სახით რეალიზდება. დიალოგიზებული ჰეტეროგლასიის პირობებში ბახტინი ორ ხმას გამოყოფს: წარმომდგენელს და წარმოდგენილს. წარმომდგენელ ხმას ბახტინი ავტორის ან მთხრობელის ხმასთან აიგივებს, წარმოდგენილს – პერსონაჟის ხმასთან, რაც, თავის მხრივ, სტრუქტურულად რთული და არათანაბარი მოვლენაა. ორხმიანი დისკურსი პოლემიზირებულ ხასიათს ატარებს და უაღრესად დიალოგურია.

აქ, ალბათ, გასათვალისწინებელია ბახტინის ორიგინალური შეხედულება რომანის ენობრივ სტრუქტურასა და პერსონაჟებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. საყოველთაოდ მიღებული აზრი, რომ რომანის ენობრივი სტრუქტურა ემსახურება პერსონაჟთა ხასიათების გახსნას, ბახტინმა კარდინალურად შეცვალა და განაცხადა, რომ პერსონაჟები კონკრეტულ ენობრივ მოდელებს განასახიერებენ და სხვადასხვა ენობრივი სისტემების მაქსიმალურ რაოდენობას ამკვიდრებენ რომანში. მოაზროვნის ღრმა რწმენით, შეუძლებელია პერსონაჟის მსოფლმხედველობრივი შრეების წარმოჩენა მისთვის ნიშანდობლივი დისკურსის წარმოჩენის გა-

რეშე. შესაბამისად, პერსონაჟთა ურთიერთმიმართებაც დიალოგის სახით არის წარმოდგენილი.

ტერმინი „დიალოგიზმი“ ბახტინის მიერ დამკვიდრებულ ერთ-ერთ ყველაზე ორაზროვან ტერმინს წარმოადგენს. იგი ერთდროულად ლინგვისტურ დატვირთვასაც ატარებს და ნოველისტურსაც, გამოიყენება ენის როგორც კონკრეტული მოდელის განსახილველად, ისე – მისი გამორჩეულად ღირებული მხატვრული თვისებების დასადგენად. ბახტინისეული დიალოგიზმი გულისხმობს ორი განსხვავებული ხმის არსებობას ერთ ხმაში. მაგრამ კონკრეტულად რომელ ხმებზე საუბრობს ბახტინი? რა ივარაუდება გამთლიანებულ ორხმოვანებაში? განსხვავებული სტილური დისკურსები და კონტექსტები თუ „ავტორისა“ და „გმირის“ ხმები?

დიალოგიზმის ცნების ბახტინისეული ანალიზი დოსტოევსკის შემოქმედებას უკავშირდება და მისი რომანების მხატვრულ-სტრუქტურული ანალიზის ნიაღში ხორციელდება. ბახტინის ნაშრომი – „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“ შეიძლება მივიჩნიოთ დიალოგური კრიტიკის დასაბამად ლიტერატურის თეორიაში.

დოსტოევსკის, როგორც მწერალსა და მოაზროვნეს, ბახტინი მართებულად მიიჩნევს დიალოგისადმი შინაგანად განწყობილ ფენომენად. „დოსტოევსკი დაჯილდოებული იყო გენიალური ნიჭით, მოესმინა თავისი ეპოქის დიალოგი, – აღნიშნავს ბახტინი, – უფრო ზუსტად, მოესმინა თავისი ეპოქა როგორც უზარმაზარი დიალოგი, მოეხელთებინა მასში არა მხოლოდ ცალკეული ხმების ჟღერადობა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, დიალოგური ურთიერთობები ხმათა შორის, მათი დიალოგური ურთიერთქმედება“ (ბახტინი 1972: 150). დოსტოევსკის პროზის ნიშანდობლივი დისკურსი, ბახტინის აზრით, უდავოდ ადასტურებს ერთ ჭეშმარიტებას: დიალოგური ორხმოვანების წვდომა შეუძლებელია ტრადიციულ ლინგვისტურ მეთოდებზე დაყრდნობით, ორხმიან დისკურსს არ აკმაყოფილებს გრამატიკული მცირე ჯგუფების კვლევა, იგი მთელი ენობრივი სისტემის ყოველმხრივ ანალიზს საჭიროებს. გამომდინარე აქედან, ბახტინი ამკვიდრებს მეტალინგვისტიკის ცნებას, როგორც ერთადერთ შესაძლებლობას რომანის ენობრივი სტრუქტურის სპეციფიკის დადგენის, მისთვის ნიშანდობლივი მონოლოგური, დიალოგური და პოლიფონიური ენობრივი მოდელების გამოვლენისათვის. „ისინი შეიძლება მივაკუთნოთ მეტალინგვისტიკას, – აღნიშნავს ბახტინი, – თუ ამ ცნებაში გავიაზრებთ გარკვეული დისციპლინების სახით ჩამოუყალიბებელ შესწავლას სიტყვის იმ თავისებურებებისა, რომლებიც სრულიად მართებულად სცდებიან ლინგვისტიკის ფარგლებს“ (ბახტინი 1972: 309). კვლევის მეტალინგვისტური მეთოდი ლიტერატურულ ჟანრს მრავალპლანიან სემიოლოგიურ სისტემად განიხილავს და ეფუძნება დიალოგური დისკურსის ცნებას.

დოსტოევსკის როგორც რომანისტიკის გენიალობა, ბახტინის აზრით, მდგომარეობს ენის ფუნქციური დატვირთვის მაქსიმალურ გაზრდასა და გაფართოებაში, რაც ტექსტში დიალოგიზმის სახით ვლინდება. დოსტოევსკის რომანების უმეტესობა, ბახტინის აზრით, დამოუკიდებელ და ერთმანეთთან შეურწყმელ ხმათა გამმას და, შესაბამისად, არაინტეგრირებად სინთეზს წარმოადგენს, რაც რომანში უჩვეულო მრავალხმიანობის, ანუ პოლიფონიურობის წინაპირობაა.

პოლიფონიური რომანის თანაბარ, დამოუკიდებელ ხმათა რეალიზება დიალოგური პროცესია და გარკვეულ დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ სიბრტყეზე ხორციელდება. მაგრამ დროში მოვლენის ფორმირება დიალექტიკის კანონს ექვემდებარება, დიალექტიკა კი დოსტოევსკის რომანებში საცნაური არ არის. მაშ, რა

განაპირობებს დოსტოევსკის რომანთა ქრონოტოპულ სისტემას? ბახტინის აზრით, დოსტოევსკი სამყაროს დროის მიღმა და დროის გარეშე, მხოლოდ სივრცული კოორდინატებით აღიქვამს. დოსტოევსკისეული ქრონოტოპი მაქსიმალურად სივრცულია და პოლიფონიურობას პერსონაჟთა შინაგანი კონფლიქტების სივრცეში გაშლა განაპირობებს; არა დროით-თანამიმდევრული ავტორისეული თხრობა პერსონაჟების შესახებ, არამედ – პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს სივრცული დეტერმინაცია. დეტერმინირებული პერსონაჟი დეტერმინირებულ ხმათა სიმრავლეს წარმოადგენს და თვითრეალიზების პროცესი დიალოგის ფორმით ხორციელდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პერსონაჟის შიგნით წარმოებული მეტყველება, ანუ მონოლოგი, ბახტინისათვის დიალოგის გაშინაგანებული ფორმაა; დიალოგისა, რომელიც ინტერიორიზებულია და ერთი მთელის წიაღ გაედინება. მონოლოგი არის პერსონაჟის მიერ საკუთარ თავთან მიმართებისას გამომუშავებული „შინაგანი სიტყვა,“ ანუ ერთგვარი კონტაქტი და თანამშრომლობა საკუთარ თავთან. დუალიზებული მდგომარეობა – „ადამიანი ადამიანში“, „მე მეში“ – თავისი არსით დიალოგურია: მე ვსაუბრობ, მას ესმის, შესაბამისად, ჩვენ ვარსებობთ. „დიალოგური უთანხმოება შიგნით გადაინაცვლებს, სიტყვის უფაქიზეს სტრუქტურულ ელემენტებში (და, შესაბამისად, – ცნობიერების ელემენტებში)“ (ბახტინი 1972: 359). დიალოგი აღწევს თითოეულ სიტყვაში, ინვესს ხმათა დაპირისპირებას, შეჯახებას, ქმნის ე.წ. მიკროდიალოგურ ატმოსფეროს, რითაც ვლინდება პერსონაჟის ცნობიერების განსხვავებულ შრეებს შორის ჩამოყალიბებული დიალოგური ურთიერთმიმართება.

დიალოგიზმი ბახტინის ჟანრის თეორიის ცენტრალური ცნებაა. რომანი, მისი აზრით, სოციალურ ფენომენს წარმოადგენს და გულისხმობს დისკურსის ფართოდ განფენას ქუჩების, ქალაქების, ქვეყნების, სოციალური ფენების, თაობების, ეპოქების, კულტურების დაუსაზღვრავ სივრცეში. შესაბამისად, რომანის სტილიცა და თხრობის სისტემაც მრავალფეროვანია და განსხვავებულ საბაზო ელემენტებს ემყარება. ეს ელემენტებია:

- ა) ავტორის პირდაპირი, მხატვრულ-ლიტერატურული თხრობა;
- ბ) ყოველდღიური ზეპირი თხრობის ვარიაციული სტილიზაცია;
- გ) შუალედური, ნერილობითი ლიტერატურული ფორმების სტილიზაცია;
- დ) ავტორის ზემხატვრული, მსჯელობითი ტიპის თხრობა (მორალური, ფილოსოფიური, მეცნიერული ხასიათისა და სხვა);
- ე) პერსონაჟთა სტილისტურად ინდივიდუალიზებული თხრობა.

ყველა ეს ელემენტი თავს იყრის რომანის ენობრივ მოდელში და განსაზღვრავს რომანის დიალოგური დისკურსის მრავალფეროვნებას. აქ იგულისხმება ინდივიდუალური ხმების დიალოგური დისკურსი ერთი ენის ფარგლებში, სხვადასხვა სოციალურ ენებს შორის ერთი ნაციონალური ენის ფარგლებში და განსხვავებულ ნაციონალურ ენებს შორის ერთი კულტურის ფარგლებში. ყოველი ამ დიალოგური დისკურსის ფუნქცია რომანის პოლიფონიური არსის წარმოჩენაა.

ბახტინი დიალოგს აკავშირებს დისკურსის უღრმეს შრეებთან. გამოყოფს რა დისკურსის ორ ფუნდამენტურ სახეობას – მონოლოგურ და დიალოგურ დისკურსს – იგი აზუსტებს თითოეული მათგანის ფუნქციას და მოქმედების არეალს. მონოლოგური დისკურსი გულისხმობს თხრობით-აღწერითი მანერით ასახვას (ეპოსი) – ისტორიულ დისკურსსა და მეცნიერულ დისკურსს; დიალოგური დისკურსი კი – პოლიფონიურ რომანს, მენიპეურ და კარნავალურ ტრადიციებს.

პოლიფონიურ რომანს ბახტინი მრავალხმიან რომანს უწოდებს და ამ მუსიკალურ ტერმინს დამოუკიდებელი, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ხმების თანაყოფის საუკეთესო გამოხატულებად მიიჩნევს. პოლიფონიური ტექსტის იდეალურ ნიმუშად ბახტინს დოსტოევსკის რომანები მიაჩნია. „დამოუკიდებელ და შეურევნელ ხმათა და ცნობიერებათა სიმრავლე, სრულფასოვანი ხმების ჭეშმარიტი პოლიფონია ნამდვილად წარმოადგენს დოსტოევსკის რომანების თავისებურებას“ (ბახტინი 1972: 7). ბახტინის მოსაზრებით, პოლიფონია რომანში დიალოგის ფორმით რეალიზდება: ხმები, რომლებიც პოლიფონიურ რომანს ქმნიან, დიალოგურად უკავშირდება ერთმანეთს. მაგრამ დიალოგის სიბრტყე რომანში არ არის თანაბარი და მრავალ რთულ და უხილავ შრეს მოიცავს; გამოსჭვივის არა ოდენ პერსონაჟის შინაგან კონფლიქტური ხმებში, არამედ ყოველ სიტყვაში, მიმიკასა და მოძრაობაში. დიალოგი რთული, სიღრმისეული სტრუქტურაა და მის ცალკეულ ელემენტებს შორის მრავალფეროვანი კავშირი ქმნის პოლიფონიურობის განცდას.

პოლიფონიური რომანის პერსონაჟები არ წარმოადგენენ ავტორის მიერ მართულ და მანიპულირებულ ობიექტებს. ჰომოფონიური, ანუ ერთხმიანი რომანისაგან განსხვავებით, სადაც ავტორი პერსონაჟებით დაკომპლექტებულ ორკესტრს დირიჟორობს, პოლიფონიური რომანის მოქმედი პირები დამოუკიდებელ სუბიექტებად გვევლინებიან; მეტიც, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა ავტონომია ავტორის ავტონომიის ტოლფასია, პერსონაჟის ღირებული სიტყვა ავტორისეული სიტყვის ღირებულებას უთანაბრდება და ხასიათის შეცნობის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს წარმოადგენს.

ამრიგად, ბახტინისეული პოლიფონია გულისხმობს პერსონაჟის ხმის სრულ გათავისუფლებას ავტორის ხმის დიქტატისაგან, მაგრამ ისმის ლოგიკური კითხვა: სად ქრება ავტორის ნამყვანი როლი და ფუნქცია? იმ ფაქტს, რომ რომანის მთხზველი, შემქმნელი და თავიდან ბოლომდე დამწერი ავტორია, ბახტინი არ დავერც უარყოფს. მისი აზრით, პოლიფონიური რომანის პერსონაჟთა თავისუფლება ლიმიტირებულია და მას პერსონაჟის წარმოჩენის ავტორისეული არჩევანი განაპირობებს. სწორედ ეს უბიძგებს ავტორს გარკვეული მიმართულებით იმოძრაოს. პერსონაჟის „ეს დამოუკიდებლობა და თავისუფლება ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია; ეს ჩანაფიქრი ერთგვარად განაწყობს გმირს თავისუფლებისაკენ (პირობითი თავისუფლებისაკენ, რასაკვირველია) და, როგორც ასეთს, შეუძლება მთელის მკაცრ და გაანგარიშებულ სქემაში“ (ბახტინი 1972: 20). ავტორი ქმნის, მაგრამ – პერსონაჟი აზროვნებს, ავტორი აყალიბებს პერსონაჟის დისკურსს, მაგრამ ანიჭებს მას შინაგანი ლოგიკისა და პერსონალური, ე.წ. „სხვისი“ დისკურსის განვითარების დამოუკიდებლობას. იქმნება რომანის მთავარი, მაგისტრალური დიალოგური ატმოსფერო: ავტორის დისკურსის მიმართ პერსონაჟის დისკურსის ორგანიზება მსმენელისა და მოპასუხის სტატუსით. შესაბამისად, პოლიფონია ქრონოტოპიზებულია და გულისხმობს ავტორისა და პერსონაჟის თანაარსებობას იდენტურ დრო-სივრცულ კოორდინატებში. მაგრამ, მიუხედავად პერსონაჟთა ფუნქციის აქცენტირებისა, პოლიფონიური რომანის ანალიზისას ბახტინი განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს ავტორის ფენომენს. ავტორი მოიაზრება ყველა ხმის მიღმა მყოფ იდეურ და მხატვრულ ცენტრად. ბახტინი ფრთხილად მიჯნავს ავტორს ნარატორისაგან, ვინაიდან განასხვავებს თხრობითი ორიენტაციის სამ ტიპს: ავტორის თხრობას, ნარატორის, ანუ მთხრობელის თხრობას და პერსონაჟის თხრობას.

ავტორის სტატუსის სწორი განსაზღვრება ძალზე მნიშვნელოვანია დიალოგური და პოლიფონიური რომანის ანალიზისას: რომანში ავტორის ხმა დაბალანსებულია ჰეტეროგლასიური ორხმოვანებით, რაც დიალოგის ფორმით რეალიზდება და პერსონაჟთა დიალოგურ დისკურსთან ერთად უზრუნველყოფს რომანის პოლიფონიურ სტრუქტურას.

პოლიფონიური რომანის სათავეებს ბახტინი მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციებში ქვრეტს.

## მენიპეური სატირა და პოლიფონია

*მენიპეური სატირის* საკითხს მ. ბახტინი განიხილავს წერილში „ეპოსი და რომანი“, მაგრამ უფრო დაწვრილებით ეს პრობლემატიკა გაანალიზდა მის პროგრამულ ნაშრომში „დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები“. მენიპეურ სატირას ბახტინი კარნავალურ ფოლკლორსა და სოკრატულ დიალოგებთან აკავშირებს და დოსტოევსკის პოლიფონიური რომანის უმთავრეს წყაროდ მიიჩნევს.

ტერმინი „მენიპეური სატირა“ გარკვეული ტიპის ფილოსოფიურ რომანს აღნიშნავს და ძველი წელთაღრიცხვით III საუკუნის ფილოსოფოსის, მენიპეს სახელთან არის დაკავშირებული. თავად მენიპეს მიერ შექმნილ სატირულ ნაწარმოებებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ჟანრის განსაზღვრება რომაელმა ვარონმა სწორედ მენიპეს სახელს დაუკავშირა, მეტყველებს ფილოსოფოსის დიდ ავტორიტეტზე კლასიკური პერიოდის ფილოსოფიურ-ლიტერატურულ წრეებში. მენიპეური ჟანრის პირველ წარმომადგენლად ითვლება ანტისტენე, სოკრატეს მონაფე და სოკრატესეული დიალოგების ერთ-ერთი ავტორი; ტრადიციების გამგრძელებლად კი მიჩნეულნი არიან სენეკა („აპოკოლოკინტოზის“), პეტრონიუსი („სატირიკონი“), ლუკიანე („სატირები“), აპულეუსი („ოქროს ვირი“).

მენიპეას ბახტინისეული განმარტება ვრცელი და მრავალსაქეტირია. მენიპეა კომიკური ჟანრია, რომელიც შეიცავს ტრაგიკულ საწყისებსაც. მის სიმბოლურ თუ ფანტასტიკურ სიუჟეტსა და პერსონაჟებში ხშირად ვლინდება სხვადასხვა ჟანრული ელემენტების სინთეზირებული ფორმები. მენიპეა აკადემიზმისგან ათავისუფლებს ენას და განავითარებს მას ფილოსოფიური უნივერსალიზმის მიმართულებით. იქმნება ერთგვარი პრაქტიკული ფილოსოფია, რომელიც არღვევს ადამიანის ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას და წარმოაჩენს მის დეტერმინირებულ ბუნებას. ექსცენტრიკული, ხშირად სკანდალური ენობრივი მოდელების საშუალებით იქმნება ეპიკური მონუმენტურობისა და ტრაგიკული კატასტროფულობისგან განსხვავებული სრულიად ახალი მხატვრული კატეგორია, რომელიც მონოდებულია ტრადიციების რღვევის, მორალურ-ზნეობრივი ნორმების პროფანაციისა და ეტიკეტის უგულვებლყოფის არათანაბარი პროცესის წარმოსაჩენად. მენიპეას ჟანრი ოფიციალის მიღმაა, უარყოფს გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს გვთავაზობს.

მენიპეას ბახტინისეულმა განსაზღვრებამ არაერთგვაროვანი რეზონანსი გამოიწვია მის თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ წრეებში. ზოგი დაეთანხმა ჟანრის ამგვარ დეფინიციას, მაგრამ ბევრმა, მათ შორის ფორმალისტებმაც, არ მი-

ილო მენიპეას როგორც დამოუკიდებელი ჟანრის განსაზღვრება (იხ. ვ. შკლოვსკი, „ლარი: მსგავსებათა განსხვავების შესახებ“). მიუხედავად ამისა, ბახტინის პოზიცია არ შეუცვლია: მენიპეას ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმინეწით გამოხატა ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის ტენდენცია, – გამყარებული სუბსტანციის ჩარჩოების რღვევა და ალტერნატიული, გინა დიალოგური ტიპის აზროვნების დანერგვა, – რომელიც შეიცავდა გლობალური ტრანსფორმირების შესაძლებლობებს. „მენიპეური სატირა დიალოგურია, – წერს ბახტინი, – აღსავსე პარადიითა და ტრავესტიით, სტილური მრავალფეროვნებით“ (ბახტინი 1986: 414). დოსტოევსკი როგორც დიალოგური და პოლიფონიური რომანების ავტორი, ბახტინის მოსაზრებით, ვერ აუვლიდა გვერდს მენიპეური ჟანრის ტრადიციებს. დოსტოევსკის პროზამ შეითვისა მენიპეური დიალოგიზმი და აქცია იგი უმაღლესი ტიპის პოლიფონიად. დოსტოევსკისეული პოლიფონია მჭიდროდ დაუკავშირდა მენიპეურ სატირასა და კარნავალურ ტრადიციას.

## კარნავალი და კარნავალური ლიტერატურა

*კარნავალისა და კარნავალური ლიტერატურის* საკითხს მიუძღვნა ბახტინმა ცნობილი ნაშრომი ფრანსუა რაბლეს შესახებ, რომელშიც მსჯელობის მისთვის ჩვეული ლოგიკით სცადა კარნავალიზაციის როლის განსაზღვრა რაბლეს შემოქმედებაში. ბახტინი უბრუნდება „ხალხური იუმორის“ მივინყებულ ტრადიციებს, აყალიბებს მისი ნიშანდობლივი დისკურსის მოდელს და სააგულისხმო პარალელებს ავლებს დოსტოევსკის დისკურსის მოდელთან.

ბახტინის მიერ გააზრებული კარნავალი წარმოადგენს კაცობრიობის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს, რომელმაც ტექსტური ფორმა მიიღო. „კარნავალი აღიქმება როგორც სპეციფიკური კოსმოგონია, რომელიც არ ცნობს სუბსტანციასა და მიზეზობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობის სახით“ (კრისტევა 2001: 230). ტექსტში კარნავალი განსხვავებული სიუჟეტების, კონტექსტებისა და ენობრივი მოდელების მეშვეობით რეალიზდება, მაგრამ მის ჭეშმარიტ არსს მხოლოდ ტექსტუალიზება არ წარმოადგენს: კარნავალი, პირველ ყოვლისა, აქტიური მოქმედებით გამოხატული დღესასწაულია, ზეიმია, რომელიც ერთდროულად მოიცავს შემსრულებელს და მაცურებელს, მოქმედების ობიექტსა და დამკვირვებელ სუბიექტს. „კარნავალმა არ იცის მაცურებლისა და შემსრულებლის დეფინიცია. არ ცნობს რამპას, თუნდაც დასაბამიერი ფორმით... კარნავალს არ შეიმეცნებენ, მასში ცხოვრობენ და ცხოვრობს ყველა, რადგან იგი თავისი არსით სახალხო მოვლენაა. ვიდრე მიმდინარეობს კარნავალი, მისი ცხოვრება ერთადერთი ცხოვრებაა... კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს ... განსხვავებულ, თავისუფალ (გალაღებულ) ფორმას ცხოვრებისა, თავისსავე აღორძინებას და უკეთესი საწყისის განახლებას“ (ბახტინი 1986: 297-298). გამომდინარე აქედან, კარნავალი გაორებული მოვლენაა და დიალოგური ურთიერთობის ბახტინისეულ თეორიას ექვემდებარება: კარნავალი დაპირისპირებულობათა ერთიანობას განასახოვნებს, – პარადოქსულ სიმბიოზს, რომელიც თავის თავში ამთლიანებს ნამდვილსა და წარმოსახულს, მითიურსა და რეალურს, სცენიურსა და ყოფითს. ხალხური იუმორი



რის ძირებზე ამოზრდილი კარნავალი სიცილის მეშვეობით საცნაურს ხდის ყოფიერების დუალიზმს, – სადაგი ყოფის მოძალადურ ბუნებას, შიშს და ალტერნატივას უქმნის მკაცრ სინამდვილეს.

კარნავალური მოტივების რეინკარნაცია (განმეორება) ბახტინი შუა საუკუნეების ლიტერატურასთან აკავშირებს და ოფიციალურ, საეკლესიო დიქტატისა და ფეოდალური კულტურის წინააღმდეგ მიმართულ თამამ მანიფესტაციებად მიიჩნევს. ხაზს უსვამს რა ხალხური იუმორის განმსაზღვრელ სტატუსს კარნავალური ლიტერატურის ჩამოყალიბებაში, ბახტინი გამოყოფს კარნავალური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ შემდეგ თავისებურებებს:

1) რიტუალური სანახაობის, კარნავალური ინსცენირებისა და კომიკური სიტუაციების წარმოდგენა სახალხო თავშეყრის ადგილებში;

2) კომიკური სიტყვიერი კომპოზიციების, ზეპირი და წერილობითი პაროდების ფორმირება;

3) კარნავალური სიტყვის ამბივალენტური სტრუქტურის რეალიზება;

4) თავისუფალი და ფამილარული ურთიერთობების პროვოცირება სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანებს შორის;

5) ოპოზიციურ წყვილთა გამთლიანება: დაბადება/სიკვდილი, სიყრმე/სიბერე, მალლა/დაბლა, სახე/ზურგი, სიბრძნე/სისულელე, ქება/ლანძღვა და სხვა;

6) არაცნობიერი ინსტიქტების – სექსი, ჭამა-სმა – აქცენტირება;

7) სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

კარნავალის ცენტრალური ოპოზიციაა მალლა/დაბლა-ს სტრუქტურა, რადგან, ბახტინის აზრით, მის ინვერსიულ ფორმებში ზედმიწევნით ვლინდება კარნავალისათვის ნიშანდობლივი შენიღბული ურთიერთობების გროტესკული შეუსაბამობა. კარნავალის ძირითად მოტივებს შორის მკვლევარი გამოარჩევს ჩამოყალიბების, ცვალებადობისა და განახლების მოტივებს. საყურადღებოა, რომ განახლება, არასოდეს ხორციელდება კონკრეტული კარნავალური სუბიექტის დონეზე, იგი ხალხის, როგორც მთლიანი და მონოლითური ორგანიზმის თვისებაა და გარდაუვლად უკავშირდება სიკვდილს. კარნავალური ინდივიდის სიკვდილი, ხალხის ცხოვრების მხოლოდ პატარა ფრაგმენტი, ნამია, რომელიც ამ ხალხისავე განახლებისა და სრულყოფისთვისაა საჭირო. სიკვდილისა და განახლების თემათა ამგვარ გააზრებას ბახტინოლოგთა ნაწილმა „ინდივიდუალური სხეულის რეკვიემი“ უწოდა (მ. რიკლინი, ნ. გლაზენერი) და ბახტინის თეორიულ ნააზრევში სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის გამოხატულებად აღიქვა. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ზედაპირულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი შრომები ინდივიდუალობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჯერებული, კარნავალის შემთხვევაში კი იგი იცავს პრინციპულ პოზიციას, რომლის თანახმადაა კარნავალი გამორჩეულად არაპერსონალური მოვლენაა.

კარნავალიზაცია ბახტინის თეორიაში გროტესკული რეალიზმის ეკვივალენტური ცნებაა, ხალხის მიერ პაროდირებული ყოფის სინონიმი, რომელშიც სიცილი მკვეთრად დეგრადაციულ და მატერიალიზებად ფუნქციას ასრულებს. დეგრადაცია გროტესკისათვის ტიპური და მნიშვნელოვანი პროცესია. იგი ამბივალენტური ხასიათისაა: ერთი მხრივ, გულსხმობს რადიკალურ დაღმასვლას, დაშვებას ციდან მიწაზე, მეორე მხრივ კი – აღმასვლასა და ხელახალ დაბადებას. „დაღმასვლა“ და „აღმასვლა“, ბახტინის აზრით, არა მხოლოდ ფარდობითი ცნებებია, არამედ – ტო-

პოგრაფიულიც, რომლებიც გენეტიკურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. „დალმას-ვლაცა“ და „ალმასვლაც“ „მინის“ შესატყვისი კატეგორიებია, მხოლოდ „დალმას-ვლა“ მოიცავს მინას როგორც შთანმთქმელს (სამარე/ საშო), „ალმასვლა“ – როგორც მშობელს (საშო). სიცილის პარადიგმის განსხეულება ბახტინისეული კარნავალიზაციის უმნიშვნელოვანესი მომენტიცაა.

სიცილი ბახტინისათვის დინამიკური პროცესია, კომპლექსური რეაქცია, ანუ გონების, ნერვებისა და კუნთების ერთობლივი მოძრაობაა. „კარნავალური სიცილი ყოვლისმომცველია, იგი, ერთი რომ, სახალხო მოვლენაა, – წერს ბახტინი, – (ხალხურობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავად კარნავალის ბუნებას ასახავს), იცინის ყველა; ეს არის სიცილი, განაწილებული სამყაროზე და მეორეც: კარნავალური სიცილი უნივერსალურია, იგი ყველასა და ყველაფერზეა მიმართული“ (ბახტინი 1986: 303). კარნავალური სიცილი წამიერი მოვლენაა, რომელიც არ ცნობს უსასრულო დროით ხანგრძლივობას და გულისხმობს იმანენტურ გადასვლას, გადანაცვლებას „მონობის გარკვეული მდგომარეობიდან თავისუფლების გარკვეული მდგომარეობაში“ (ავერინცევი 2001: 470). თავისუფლებაში გადასვლა აღნიშნავს არა თავისუფლებაში ყოფნას, არამედ – გათავისუფლების პროცესს. მაგრამ ნებისმიერი გათავისუფლების დადებითი თუ უარყოფითი ფასეულობა დამოკიდებულია იმ მოვლენის დადებით თუ უარყოფით ფასეულობაზე, რომლისგანაც ვთავისუფლდებით. ბახტინის აზრით, კარნავალური სიცილი არის გათავისუფლება, ერთი მხრივ, ოფიციალისგან, ოფიციალური რეჟიმისა და კულტურის თავსმოხვეული ნიღბისგან, მეორე მხრივ კი – საკუთარი ადამიანური სისუსტეებისაგან. ამ თვალსაზრისით, რაბლეს შემოქმედება უნივერსალურია. რაბლე ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ახერხებს სიცილის ორგემაგე ბუნების რეალიზებას: სიცილს საკუთარ თავზე, ანუ „მე“-ს სიცილს ოპოზიციურ ალტერ ეგოზე, და სიცილს გარესამყაროზე. თუ რაბლემ შეძლო სიცილის როგორც სიმართლის ფორმის დამკვიდრება ლიტერატურაში, ბახტინმა სიცილის როგორც მოვლენის აბსოლუტიზაცია მოახდინა და კარნავალური დისკურსი ბაზისურ ცნებად გამოაცხადა: სიცილი დაპირისპირებულიობათა ერთიანობას გულისხმობს, დუალისტურ რეალიებს მოიცავს და ამკვიდრებს მათ რომანის ენობრივ მოდელში. დუალიზმის ენობრივი განსახოვნება დიალოგურ ხასიათს ატარებს და შესაბამის დრო-სივრცულ, ანუ ქრონოტოპულ მოდელებში რეალიზდება.

## ქრონოტოპის თეორია

კონცეფცია *ქრონოტოპის* შესახებ ბახტინმა თანამიმდევრულად ჩამოაყალიბა ნაშრომებში „დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში“, „სიტყვა რომანში“ და „სასაუბრო ჟანრები“ და სხვა გვიანდელ ესეებში.

ქრონოტოპის ბახტინისეული ცნება ეტიმოლოგიურად ბერძნულიდან მომდინარეობს: „ქრონოს“ დროს ნიშნავს, „ტოპოს“ – სივრცეს. დროისა და სივრცის კატეგორიათა გამთლიანება ერთ ტერმინად – „ქრონოტოპი“ – ცხადყოფს ბახტინის რწმენას ამ ელემენტთა განუყოფლობის შესახებ მხატვრულ სტრუქტურაში. „არსებით ურთიერთმიმართებას დროულ და სივრცულ კოორდინატებს შორის, – წერს

ბახტინი, – ჩვენ ქრონოტოპს ვუნოდებთ (რაც, სიტყვასიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“) ... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოხატვა (დრო როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატი)... მხატვრულ-ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროითი ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობად“ (ბახტინი 1986: 121).

ქრონოტოპის ცნებით ბახტინი განამტკიცებს მკვეთრად გამოხატულ დიაქრონულ თვალსაზრისს. ლიტერატურულ ტექსტსა და გარესამყაროს კავშირის დასაბუთებისას ქრონოტოპი წარმოაჩენს მკვლევარის ღრმა დაინტერესების საგანს. იგი ბახტინისათვის წარმოადგენს ერთგვარ საზომს იმისა, თუ როგორ ხორციელდება კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ჟანრის პირობებში რეალური, ანუ ისტორიული დრო-სივრცისა და ისტორიისათვის მნიშვნელოვანი პიროვნებების სინთეზი, აგრეთვე, მხატვრული დროის-სივრცისა და პერსონაჟთა მათთან შეთავსების პროცესი. ქრონოტოპის შემადგენელი ელემენტების (დრო, სივრცე) დომინანტურობას ჟანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები სამოგზაურო ან სათავგადასავლო ჟანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს, ხოლო თუ ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალურ ხასიათისაა – სივრცე. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენს და უერთმანეთოდ არ მოიაზრებიან.

დრო-სივრცესა და მათში მოქმედ ადამიანებს შორის დამოკიდებულებანი იცვლება ტექსტის ისტორიული და ლიტერატურული გარემოცვის მიხედვით, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბახტინისეული ქრონოტოპი ერთდროულად ისტორიული მოვლენაცაა და ჟანრულიც.

ბახტინის კონცეფციის თანახმად, ქრონოტოპი სამი ძირითადი მიმართულებით ფუნქციონირებს. ესენია:

- ა) ტექსტის დონეზე ისტორიის წარმოჩენა;
- ბ) ტექსტის დონეზე ჟანრის რეალიზება;
- გ) პერსონაჟთა ინდივიდუალური დრო-სივრცული ველის ასახვა.

ყოველი მიმართულება მუდამ ცვალებად კომპონენტებთანაა დაკავშირებული და, ამისდა კვალად, ინვევს ცვლადი ქრონოტოპული მოდელების ჩამოყალიბებას. ბახტინი, ქრონოლოგიური პრინციპის გათვალისწინებით, მიმოიხილავს მსოფლიო ლიტერატურაში არსებულ ქრონოტოპულ ნაირსახეობათა სპეციფიკას, გამოყოფს ჰომეროსის ეპოსის, შუა საუკუნეებისა და მე-18 საუკუნის ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივ ქრონოტოპებს, ახდენს მათ შედარებით ანალიზს და ცხადყოფს ქრონოტოპის ისტორიულ და ჟანრწარმომქმნელ ფუნქციებს. ტრადიციული ნორმების რღვევისა და ნოვატორული ხედვის დამკვიდრების ნიმუშად ბახტინი საგანგებოდ გამოარჩევს რაბლესეულ ქრონოტოპს. გარდა რაბლესი, იგი გამოჰყოფს მწერლებს, რომლებმაც, მისი აზრით, შეძლეს ინდივიდუალური ხელნერით გამორჩეული ქრონოტოპული მოდელების დამკვიდრება: ბალზაკს, სტენდალს, დოსტოევსკის. დაწვრილებით განიხილავს რა დოსტოევსკისეულ ქრონოტოპს, ბახტინი აღნიშნავს, რომ დრო აქ ამორთულია ისტორიული დროის ნაკადიდან, სივრცე კი ყოფით კოორდინატებში რჩება (სახლი, ბინა, ოთახი) და ზღურბლის, საზღვრის მიმართულებით იშლება. სივრცის პროექცია დოსტოევსკისთან ეთიკურ-ზნეობრივ ღირებულებათა თანადაა.

ქრონოტოპი, ბახტინის თვალსაზრისით, საგრძნობლად ელასტიური კატეგორიაა. იგი დრო-სივრცული ურთიერთობების მრავალფეროვან ნაირსახეობას გულისხმობს: ავტორის ქრონოტოპს, ცნობა-ვერცნობის ქრონოტოპს, ავანტიურულ ქრონოტოპს, იდილიურ ქრონოტოპს და სხვა. საგანგებოდ განიხილავს ბახტინი გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს, როგორც დრო-სივრცული მთლიანობის სანიმუშო ტექსტუალურ გამოხატულებას. „ყოველ შეხვედრაში (როგორც ეს ბერძნული რომანის ანალიზისას წარმოვაჩინეთ), – წერს ბახტინი, – დროული განსაზღვრულობა („ერთსა და იმავე დროს“) განუყოფელია სივრცული განსაზღვრულობისგან („ერთსა და იმავე ადგილას“) (ბახტინი 1986: 134). ბახტინისეულ ქრონოტოპულ მოდელებს შორის ურთიერთობა დიალოგურ ხასიათს ატარებს. ქრონოტოპთაშორისი დიალოგი ავტორისა და მკითხველის დიალოგში ერთვება და ინტეგრირდება.

თითოეული ამ ქრონოტოპული მოდელის დანიშნულებად ბახტინს ისტორიული და ჟანრულ-ტიპური ფუნქციების რეალიზება მიაჩნია.

ქრონოტოპის ბახტინისეულმა თეორიამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია როგორც მის თანამედროვე, ისე – უფრო გვიანდელ ლიტერატურათმცოდნეობაზე. შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოტოპის ყოველი ახალი ინტერპრეტაცია მიხეილ ბახტინის თეორიასთან მიმართებით ჩამოყალიბდა და, ყოველთვის, ეთანხმებოდა თუ არა, მუდმივი კონტაქტი მაინც არსებობდა მასთან.

## **მიხაილ ბახტინი და მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორია**

მიხაილ ბახტინის ფილოსოფიურმა და თეორიულმა ნააზრევმა მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია მე-20 საუკუნის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური და ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებას, განსაზღვრა არაერთი თეორიულ-მეთოდოლოგიური სკოლის კურსი და მიმართულება. მან პრობლემათა იმდენად ფართო სპექტრი წარმოადგინა და გააანალიზა, რომ ვერც ერთი მეთოდოლოგიური სკოლა გვერდს ვერ უვლიდა მის ფილოსოფიურ, ისტორიულ და სტილისტური სიღრმით გამორჩეულ ნააზრევს. ცვეტან ტოდოროვმა ბახტინს „საბჭოთა სივრცის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მოაზროვნე და მე-20 საუკუნის უდიდესი თეორეტიკოსი“ უწოდა; პოლ დე მანმა კი მისი მოღვაწეობა „თხრობითი სისტემის, დისკურსისა და პოეტის პრობლემების კვლევის სფეროში უნიკალურ წარმატებად“ შეაფასა. იულია კრისტევას აზრით, ბახტინის შრომათა გამოჩენა მე-20 საუკუნის გარიჟრაჟზე იყო „კაშკაშა მოვლენა“, აღმოჩენა, რომელმაც განსაზღვრა მთელი საუკუნის ლიტერატურულ-კულტურული ატმოსფერო.

ბახტინის დამსახურება თანამედროვე ლინგვისტური კრიტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურული ნარატოლოგიისა და სხვა მეთოდოლოგიური სკოლების წინაშე ძალზე მნიშვნელოვანია. ამ ღვაწლის სიღრმისეული ანალიზი ვრცელი გამოკვლევის საგანია. ჩვენ მხოლოდ წარმოვადგენთ ბახტინის იმ მოსაზრებათა ნუსხას, რომლებმაც გავლენა იქონია მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სივრცეზე:

1) ლიტერატურული სტრუქტურის როგორც სხვა სტრუქტურებთან მიმართებით გამომუშავებული ქმნადობის გააზრება;

2) რომანის ჟანრის სპეციფიკისა და გენეზისის დეფინიცია;

- 3) დისკურსის ტიპოლოგიის დადგენა;
- 4) ჰეტეროგლასიის როგორც ორხმიანი დისკურსის დეფინიცია, „ავტორის ხმისა“ და „სხვისი ხმის“ სტატუსისა და ურთიერთმიმართების განსაზღვრა;
- 5) დიალოგური კრიტიკის შემუშავება; დიალოგური პრინციპის როგორც პოლიფონიური რომანის ჩამოყალიბების აუცილებელი წინაპირობის განსაზღვრა;
- 6) მენიპეას ჟანრის დეფინიცია და მენიპეას როგორც სოციალურად აქტუალური ტექსტის გააზრება;
- 7) კარნავალიზაციის ისტორიულ-ონტოლოგიური გააზრება;
- 8) ქრონოტოპის როგორც ლიტერატურისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი კატეგორიის დეფინიცია.

ცხადია, ეს ჩამონათვალი ბახტინის მხოლოდ ძირეულ მოსაზრებათა ნუსხას წარმოადგენს და სრულად ვერ ასახავს მისი თეორიული ნააზრევის მრავალფეროვნებას. დღემდე აქტუალურია ბახტინის შრომები; იგი დომინირებს, მნიშვნელობს, ფასობს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, დამოკიდებულება ბახტინის ნააზრევისადმი არასოდეს არის ცალსახად დადებითი ან უარყოფითი: ბახტინის თეორიასთან მიმართებაც გამოკვეთილად დიალოგური ანუ იმგვარია როგორც დიალოგური კრიტიკის ფუძემდებელს შეჰფერის. იდეებს ეცნობიან, იყენებენ, გარდაქმნიან, ავითარებენ, ინონებენ ან ინუნებენ, მაგრამ მუდამ აუცილებელ „სხვად“ აღიქვამენ, გასათვალისწინებელ პარტნიორად და დიალოგის პროცესში აქტიურად ჩაბმულ მოსაუბრედ მიაჩნიათ. სერგეი ავერინცევის თქმით, „ჩვენმა საერთო მასწავლებელმა, არავის მისცა უფლება ყოფილიყო მისი „მიმდევარი“ ამ სიტყვის ტრივიალური გაგებით. „ბახტინისტობა“, თუკი საერთოდ შეიძლება საუბარი ამგვარ მოვლენაზე, ეწინააღმდეგება ბახტინის აზრის ყველაზე ღრმა ინტენციას. ბახტინთან უთანხმოება არ ნიშნავს მის დაკარგვას, ბახტინის დაკარგვას მხოლოდ დიალოგური სიტუაციიდან გამორთვა მოასწავებს“ (ავერინცევი 2001: 468).

## გზის მეტაფორიზებული მოდელები: „გლახის ნაამბოზიდან“ „ოთარანთი ქვრივამდე“

გზის სივრცულ მოდელს სრულიად დამოუკიდებელი კონსტრუქციის სტატუსი ენიჭება ტექსტში – ყოველი ტექსტი დაქსაქსულია გზებით, რომლებიც სხვადასხვა მიმართულებით მიემართებიან და ქმნიან ტექსტის ფიზიკურსა თუ სულიერ გეოგრაფიას. გზის სივრცული მოდელი მჭიდროდ არის დაკავშირებული დროში ფიქსირებული შეხვედრის მოტივთან, მათი მთლიანობის, როგორც ესთეტიკურად ფასეული სიუჟეტური სტრუქტურის, გარდაუვალ პირობას კი პესონაჟი წარმოადგენს: გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი მოიაზრება მხოლოდ პერსონაჟთან მიმართებაში, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი, ესთეტიკური თვალსაზრისით, უფუნქციოა. პერსონაჟი ადგას გზას, გზაზე ხვდება „სხვას“ ან „სხვა მეს“, გამოიცდება წინააღმდეგობებითა და პერიპეტეებით, აგრეთვე, ტრანსფორმაციებისა და მეტამორფოზების ურთულესი ფაზებით და ეტაპობრივად კრავს ტექსტის კონცეპტუალურ კარკასს. შესაბამისად, ყოველი ტექსტის სტრუქტურულ-კონცეპტუალური სქემა სამი ელემენტითაა განსაზღვრული: გზის მოტივით, რომელიც ეფუძნება გზის სივრცულ მოდელს, შეხვედრის მოტივით, რომელიც ეფუძნება დროის კონკრეტულ მოდელს და პერსონაჟის ინდივიდუალური მახასიათებლებით.

გზა, როგორც სივრცული მოდელი, მასშტაბურია და აერთიანებს ტექსტის დანარჩენ სივრცულ მოდელებს. იგი მოვლენათა შერწყმისა და მოქმედებათა დასრულების ასპარეზს წარმოადგენს. გზა შეიძლება მიემართებოდეს მშობლიურ ან უცხო ტერიტორიაზე, იყოს გრძელი ან მოკლე, აგრეთვე, ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს.\*

გზის სივრცული მოდელი მოტივირებულია შეხვედრით, რომელიც, თავის მხრივ, საინტერესოა სტრუქტურული, ემოციური და კომპოზიციური ასპექტების თვალსაზრისით.

სტრუქტურული ასპექტი შეხვედრის თვისებრივ მხარეს განსაზღვრავს: შეხვედრა შეიძლება შედგეს ან არ შედგეს. პირველ შემთხვევაში შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, მეორე შემთხვევაში – უარყოფითი. შეხვედრის მოტივის სტრუქტურული ასპექტი მხატვრული დროის რაოდენობრივ მახასიათებელს, უნივერსალურ მიმართებას – „ადრე-გვიან“ – ეყრდნობა. მიხაილ ბახტინი მიუთითებს:

„რალაც მოხდა ერთი წუთით ადრე ან ერთი წუთის დაგვიანებით, ანუ რომ არა მოვლენათა შემთხვევითი დამთხვევა ან ცვლილება დროში, საერთოდ არ იქნებოდა სიუჟეტი“ (ბახტინი 1986: 129).

ემოციური ასპექტი შეხვედრის მოტივის ემოციურად ღირებულ ხასიათს წარმოაჩენს: შეხვედრა შეიძლება იყოს სასიამოვნო ან არასასიამოვნო, მიზანშეწონილი ან არამიზანშეწონილი, საშიში ან – უწყინარი, მეტაფორული ან ნაწილობრივ მეტაფორული.

კომპოზიციური ასპექტი ავლენს შეხვედრის მოტივის კომპოზიციურ ფუნქციას: შეხვედრა შეიძლება წარმოადგენდეს ნაწარმოების კულმინაციურ წერტილს, შეიძლება აღნიშნავდეს კვანძის შეკვრას ან გახსნას.

\* გზის მოდელის მეტაფორიზების იდეა აქტუალურია არა მარტო დასავლურ, არამედ აღმოსავლურ საზღვარსა სივრცეშიც. მაგალითისათვის, იაპონურ ენაზე „დო“ არის „გზა“; ცნება მორგებულია ადამიანის მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროზე (თუნდაც: „კარატე დო“) და თავისი ძირითადი დატვირთვით ნიშნავს: „გზა ბუდასაკენ“.

ტექსტში შეხვედრის მოტივი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დაშორების, ქორწინების, გაქცევის, შეძენის, დაკარგვის, ცნობის, ვერცნობის და სხვა ფასეულ მოტივებთან.

გზისა სივრცული მოდელისა და შეხვედრის მოტივის ერთიანობა, ანუ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების არაერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, სხვადასხვა ტექსტში განსხვავებულ სტრუქტურულ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს. გამონაკლისს ამ თვალსაზრისით არც ილია ჭავჭავაძის პროზა წარმოადგენს: პრიციპულად მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია გზას ილია ჭავჭავაძის თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?!“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქვრივი“, თითქმის ყველა მათგანში იგი პერსონაჟთა საბედისწერო შეხვედრებითაა აღსავსე და განსაზღვრავს ტექსტის ტრანსფორმაციულ შესაძლებლობებს.

გზას ადგას „მგზავრის წერილების“ მთავარი პერსონაჟი. გზის მოტივის გარდაუვალობა ჯერ კიდევ ნაწარმოების სათაურში ფიქსირდება – მგზავრის, ანუ ადამიანის, რომელიც მოგზაურობს, ჩანაწერები. პერსონაჟის გზა გრძელია, იგი უცხოეთიდან სამშობლოსაკენ მოემართება და საკმაოდ მასშტაბურ გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს. გზის სივრცული მოდელი, რომელიც ტექსტში მაგისტრალური ხაზივითაა გავლებული, ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს ატარებს: იგი არა მარტო უცხოურ და მშობლიურ ტერიტორიებს, ანუ კონკრეტულ ისტორიულ-სივრცულ ლანდშაფტებს შორის გავლებულ საზღვრად, არამედ მგზავრის იდეურ-ზნეობრივი პოზიციების წყალგამყოფადაც გვევლინება.

„მგზავრის წერილების“ მოქმედება იწყება „ვლადიკავკასის“ სასტუმროში. მხატვრული სივრცული მოდელი ლოკალურია, მოქცეული სასტუმროს, რუსის პირდაუბანელი და თმადაუვარცხნელი „იამჭიკითა“ და დანჯღრეული „ფოშტის პოვოსკით“ შემოზღუდულ სამკუთხედში. არსებული ჩაკეტილი სივრცის გარღვევა წარმოადგენს იმ პირველ ამოცანას, რომელიც ნაწარმოების დასაწყისშივე დგება პერსონაჟის წინაშე. სწორედ აქ იჩენს პირველად თავს თხზულებაში მოდულირებული გზის კატეგორია. მგზავრი მიდის და, უწინარეს ყოვლისა, ტოვებს სასტუმროს ეზოს, ე.ი. არღვევს სამკუთხედის ერთ კუთხეს, საიდანაც მიემართება მისი გზა სამშობლოსაკენ. გზა თავდაპირველად რთულია: „დანჯღრეულმა ზარმა დაიწყო თავისი უგემური ჟღარა-ჟღური, პოვოსკამ ქვებზედ ხტომა და მე ლაყლაყი ხან აქეთ და ხან იქითა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 9), მაგრამ „რაკი ვლადიკავკასიდანამ გამოვედი და ჩემი ქვეყნის სიომ დამკრა, გულმა სულ სხვა-რიგად დამიწყო ფეთქა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 11). გზის სირთულე პერსონაჟის მშობლიურ სივრცეში გადმოსვლის პარალელურად იგნორირდება, რაც სიმბოლურად მიჯნავს მშობლიურ, მონატრებულ სივრცეს უცხო და არასასიამოვნო სივრცისაგან. გზის ფიზიკური მოდელი იწყებს ტრანსფორმირებას მეტაფორიზების მიმართულებით. შესაბამისად იცვლება პერსონაჟის გზაზე გადაადგილების საშუალება: „უცხოეთიდან“ მგზავრი დანჯღრეული „პოვოსკით“ მოდის, რაც „სხვა პერსონაჟის“, „ახლად გაცნობილის ფრანციელის“ ირონიას იწვევს:

„ეგ ეტლი ვისი მოგონილია? – მკითხა მან:

– რუსისა, – ვუპასუხე მე.

– მგონია, არა ხალხი მაგაში არ შეეცილოს. მებრალებით, რომ თქვენ იძულებული ხართ მაგას გაალაყებინოთ ტვინი და გაადღებინოთ გულ-მუცელი.

– არა უშავს-რა. მთელი რუსეთი მაგით დადის...

– მაგით დადის?! *ნიტომაც შორს არის წასული*“... (ჭავჭავაძე 1950ა: 78).

მშობლიურ სივრცეში ფოშტის უბადრუკი პოვოსკა ცხენით იცვლება:

„გავედი სტანციის გარეთ და ერთს მოხვევს შევხვდი. ვიქირავე მისგან ცხენი იმ პირობითა, რომ თითონაც ცხენით გამომყოლოდა... შევხედით ცხენებზედ და წამოვედით სტეფანწმინდიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 23-24).

გზის სივრცული მოდელი აერთიანებს მიკროსივრცულ მოდელებს: „ლარსის სტანციის“ ოთახს, სტეფანწმინდის პეიზაჟურ ლამესა და დილას და სრულიად გამოკვეთილი მეტაფორული ფუნქციით იტვირთება: გზაზე ყოველ გადაადგილებას თან ახლავს პერსონაჟის სულიერი და ეთიკური გარდაქმნის პროცესის გამძაფრება – დრო თითქოს ერწყმის სივრცეს და გზის სახით გაედინება მასზე. ამ თვალსაზრისით არსებით მნიშვნელობას იძენს სტეფანწმინდის ლამის ეპიზოდი: მგზავრი ტოვებს „სტანციის“ ოთახს და გადის უფრო მასშტაბურ, გაშლილ სივრცეში. იგი აღარ ემორჩილება არავითარ საზღვრებს, მიჯნებსა და ჩარჩოებს. მგზავრი აღმოჩნდება თავისუფალი სივრცის ცენტრში, შინაგანად ფლობს დროს, რაც განაპირობებს მისი სულიერი ტრანსფორმაციის გარდაუვალობას. მოძრაობისა და უძრაობის, ნათელისა და ბნელის უზოგადესი პრობლემების დეფინიცია ცხადად გამოკვეთს პერსონაჟის შინაგან, ფსიქოლოგიურ-ემოციურ და აზრობრივ ზრდას, რომელიც პირდაპირპროპორციულია დრო-სივრცული თავისუფლების ზრდისა.

მხოლოდ ასეთი შინაგანი გათავისუფლებისა და იდეურ-ზნეობრივი ამალგების შემდეგ აქვს მგზავრს უფლება, პირისპირ შეხვდეს თავისი მშობელი ქვეყნის ტკივილს – ლელთ ლუნას. გზის მოდელის მეტაფორიზმს მეტად აძლიერებს შეხვედრის ხასიათი. სტრუქტურული თვალსაზრისით, შეხვედრის მოტივის მაჩვენებელი დადებითია, ემოციური თვალსაზრისით – სასიამოვნო:

„ერთ მოხვევს შევხვდი... ბოლოს არამც თუ ვინანე, დიდად კმაყოფილიც დავრჩი, რომ ჩემი საქმე ეგრე მოენყო. ჩემი მოხვევე ძალიან კაცი გამოდგა“ (ჭავჭავაძე 1950ა: 23).

კომპოზიციური თვალსაზრისით, მგზავრისა და ლელთ ლუნას შეხვედრა ამ ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ნაწილობრივ მხატვრულ-რეალური და ნაწილობრივ მეტაფორულია: მხატვრული რეალური გზა მოიცავს მგზავრის სავალი გზის მხოლოდ ერთ მონაკვეთს – მანძილს სტეფანწმინდიდან ფასანაურამდე და წარმოადგენს ლალ, გაშლილ სივრცეს, რომელიც განფენილია მშობლიურ მხარეში. ანალოგიურად, მხატვრული რეალობითაა განსაზღვრული პერსონაჟების შეხვედრაც, რომელიც მხატვრულ-რეალური გზის გარკვეულ მონაკვეთზე ფიქსირდება; რაც შეეხება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორულ ხასიათს, იგი დასახელებული ქრონოტოპის გადამწყვეტი, მგზავრისათვის სასიცოცხლო იდეური და ზნეობრივი მნიშვნელობითაა განპირობებული: ლელთ ლუნასთან დიალოგი ამთლიანებს მგზავრის სულიერი კატაკლიზმების პროცესს, რომელიც მთელი მოგზაურობის მანძილზე აღინიშნება და უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მისი იდეურ-ზნეობრივი მისიის გამოკვეთაში.

თხზულებაში „გლახის ნამბობი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი შედარებით რთულ სტრუქტურას წარმოადგენს.



გზის სივრცული მოდელი მხატვრული დროის სხვადასხვა პლანშია წარმოდგენილი: მხატვრული ანმეოსა და მხატვრული წარსულის პლანში და ყველა შემთხვევაში მისი სტრუქტურულ-ესთეტიკური ფასეულობა შეხვედრის მოტივითაა განსაზღვრული.

მხატვრული ანმეო დროის პლანში განფენილი თხზულების მთავარი პერსონაჟის – გაბრიელის მასშტაბური სივრცული მოდელი გზის კატეგორიითაა წარმოდგენილი:

„იმ ჩემ ნათლიმამის სოფლის სათავეში, ორღობეები რომ იწყებოდა, ზედ საურმე გზის პირას, იდგა ერთი ძველი საბძელი... ხშირად შემხვედრია ამ საბძლისაკენ ავლა და ჩამოვლა, რადგანაც ზედ გზის პირას იდგა... ეხლა... რომ ამოვიარე... დავინახე ერთი კაცი, გომურის კარებთან მიწოლილი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33-34).

მიტოვებული, უბადრუკი საბძელი, როგორც პერსონაჟის მიკროსივრცული მოდელი, გზის მასშტაბურ სივრცულ მოდელშია მოქცეული, ხოლო გზა მშობლიური სივრცითაა განსაზღვრული.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, მონადირისა და გაბრიელის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია, შეხვედრის ემოციური ხასიათი – ცვალებადი: არასასიამოვნოდან სასიამოვნოსაკენ მიმართული. ფიქსირებულია შეხვედრის ზუსტი დრო: „ერთი მშვენიერი ზაფხულის დილა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 33). შეხვედრის მოტივი განაპირობებს პერსონაჟის თხრობას – მონოლოგის დაწყებასა და მხატვრული დროის წარსული პლანის წარმოჩენას. ამდენად, ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგაში ფიქსირებული გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული მოდელების უდიდესი ნაწილი სწორედ მხატვრული წარსულის პლანშია კონცენტრირებული.

ფიქსირდება გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის სტრუქტურული და ესთეტიკური თვალსაზრისის მიხედვით მნიშვნელოვანი ექვსი მოდელი: გაბრიელისა და მღვდლის, გაბრიელისა და თამროს, გაბრიელისა და პეპიას, გაბრიელისა და დათიკოს შეხვედრები, სადაც გაბრიელისა და პეპიას შეხვედრის გარდა სხვა შეხვედრები არაერთჯერადი, ანუ განმეორებადია.

გაბრიელისა და დათიკოს ქალაქში გამგზავრებისა და ცხოვრების ეპიზოდში გზის კატეგორიის ფუნქციური დატვირთვა საკმაოდ ინტენსიურია: ბატონი და ყმა დაადგნენ ქალაქისაკენ მიმავალ გზას და ჩავიდნენ ქალაქში; გზითვე განისაზღვრება დათიკოს სივრცული მოდელი ქალაქში:

„დათიკო ყოველ დილით სკოლაში მიდიოდა, სადილად შინ მოვიდოდა, სადილს უკან წავიდოდა, ზარების დარეკვის დროს ისევ შინ დაბრუნდებოდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 42).

ქვემოთ:

„იმან როგორღაც ორიოდ თვეს შემდეგ ხშირად დაიწყო გარე-გარე სიარული და ხანდისხან მამლის ყვილამდეც არ შემოდოდა შინ“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 43).

გზის მასშტაბური მოდელის მიკროკომპონენტით – ქუჩით – აღინიშნება გაბრიელის სივრცული მოდელი:

„მეც, რაკი ჩემს საქმეს ბოლოს მოვუღებდი, ავიღებდი თავს და ქუჩის პირას ქვაზედ ჩამოვჯდებოდი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 43).

ქუჩის დაწვრილებითი აღწერა და საყდრის მიკროსივრცული მოდელის ფიქსირება გამოკვეთავს გზის კატეგორიის ესთეტიკურ მნიშვნელობას:

„ჩვენის ქუჩიდან ერთი ვინრო ქუჩა აუბრუნდებოდა, და იქავ ერთი პატარა საყდარი იდგა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 43).

სწორედ აღნიშნულ გზაზე – ქუჩაში – ხვდება გაბრიელი მღვდელს:

„ამ ლაპარაკში რომ იყვნენ, ქუჩას ჩამოსცილდნენ. არ ვიცი, ჩემი ფეხის ხმაურობა გაიგო, თუ არა, შემომხედა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 54).

შეხვედრის დღე მითითებულია – კვირა. ერთმანეთს ემთხვევა ორი მოქმედება: გაბრიელისა და გლახუკას მისვლა საყდართან და წირვის დამთავრება. ორი მოვლენის დამთხვევა დროში განაპირობებს გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრას. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა სასიამოვნოა და აღტაცებულიც. შეხვედრის მოტივი მჭიდროდ უკავშირდება შეძენის მოტივს: მღვდელთან შეხვედრამ გაბრიელის პერსონაჟს უნდა შესძინოს ცოდნა და აზიაროს სულიერ ფასეულობებს (მოგვიანებით ცოდნისა და რწმენის ურთიერთმიმართებას კონცეპტუალური დაპირისპირების რანგში აიყვანს მიხეილ ჯავახიშვილი რომანში „ჯაყოს ხიზნები“). ამდენად, გზის კატეგორია, როგორც გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრის პუნქტი, იმთავითვე მეტაფორიზებული სახით წარმოგვიდგება:

„კაცს რაკი ღვთის მადლი ჩაესახება გულში, მდიდარია თუ ღარიბი, მაინც **მადლის გზაზედ წავა**“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 75).

მღვდელი აღნიშნული სიუჟეტური მონაკვეთისა და სივრცული ფონის ესთეტიკურად ფასეულ ფიგურას წარმოადგენს:

„...წამოდგა და წავიდა საყდრისაკენ. მეც თან ავედევნე. მივედით. ის მღვდელი შუაში იდგა, ხალხი ბუხსავით ირევოდა იმის გარშემო... სწორედ კაცს რომ წყალი მოსწყურდება, ისე მომწყურდა იმის სიტყვების გაგება“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 48), „შევალე დაბალი ქუჩის კარი. დერეფანში ერთი უბრალო ტახტი დამხვდა, ზედ ისხდნენ შვიდიოდე პატარა ბიჭები. შუაში თავმოხდილი იჯდა ჩვენი მღვდელი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 60), „რომ დაინახეს მღვდელი მოდისო, ერთობ სიხარულით დაიგრიანდნენ: „მღვდელი მოვიდა, მღვდელი! მადლობა ღმერთსა, ქრისტიანი სული აღარ დაირჩობაო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 69), „მოვიხედე, თითო ხელის მოქნევაზედ ის დალოცვილის-შვილი ერთ დიდ ალაგს გადაინაცვლებდა, როგორც გემი, ისე არღვევდა წყალს“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 70).

მღვდლის სრული იდეალიზების პროცესს სინთეზურად ერწყმის მისი პორტრეტული ფიქსაცია:

„რა გითხრად, რა კაცი დავინახე ჩემ წინ! ...ხატებს რომ ჰხატავენ, ის იყო! მადლით, მადლით იყვნენ სავსენი იმის ჩაფიქრებული თვალეები“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 55).

გაბრიელის პერსონაჟი დასახელებულ სიუჟეტურ მონაკვეთში შეიძლება აღვიქვათ როგორც მხატვრული სივრცის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი, ერთ-ერთი ობიექტი, რომელიც სხვა მრავალ ობიექტთან ერთად კონცენტრირებულია მღვდლის პერსონაჟის ირგვლივ.

მღვდელი გაბრიელისათვის **გზის გამკვალავია**. გზის ფიზიკური ცნება ტრანსფორმირდება ისეთ კატეგორიებში, როგორიცაა: ცხოვრების გზა, მადლის გზა, კაცური გზა, მშვიდობის გზა, მართლის გზა, უცოდველი გზა, სულის გზა. თითოეულ ამ კატეგორიას ზნეობრივი დატვირთვა აკისრია ტექსტებში.

გზის კატეგორიის მეტაფორული მრავალფეროვნება: **გზა – „მადლის გზა“ – „ცხოვრების გზა“**, პირდაპირპროპორციულია პერსონაჟის შინაგანი მეტამორფოზებისა:

„სხვა შენთვის და შენ სხვისთვის, აი, **გზა ცხოვრებისა**, აი, ხიდი ცხოვრებისა, აი, გასაღები სამოთხისა! მართალი იყავ და სიმართლეს სდიე, **გზა ყოველთვის კაცური გექნება**“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 75), „ჩემის ბნელის **ცხოვრების გზაზედ** იმის მეტი ვარსკვლავი არ ამოსულა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78).

გაბრიელისა და დათიკოს დაბრუნება სოფელში მოასწავებს გზის მეტაფორიზებული მოდელის კვლავ მხატვრულ-რეალურ მოდელად გარდაქმნას.

„ორ დღეს უკან ჩვენი სოფლის ბოლოებში მივედით... ჩემის მინა-წყლის სიომ რომ დამკრა, გული ამიტოკდა: ის მთა, ის ბარი, ის ტყე, ის მინდორ-ველი რომ დავინახე, ავივსე ლხენითა და სიამითა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 78;80).

გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი. მშობლიურ სივრცეში გამავალ გზაზე ხვდება გაბრიელი თამროს. გზა ვიზუალურია, შეხვედრის დრო – ზუსტად მითითებული:

„შუადღე იყო, ვენახიდან მოვდიოდი და, ორღობეში რომ შემოვედი, ჩემს მზეს ორღობის თავში თვალი შევასწარ, თურმე მამისათვის კალოზედ ჯერი მიჰქონდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 82).

შეხვედრის მოტივის ემოციური სიმძლავრე პერსონაჟთა მოქმედების გზის ხაზგასმული დინამიზმითაა გადმოცემული:

„ეს ამოდენა ვაჟი-კაცი წავბარბაცდი და წავანყდი ღობეს... იმანაც მე თვალი მომკრა: შეკრთა, როგორც შველი მონადირესაგან, და უცებ უკან გატრიალდა. მე ბევრი აღარ მიფიქრია: ვისხლიტე ფეხი და გამოვუდეგ. ისე ფეხაკრებით ჩქარა მიდიოდა, თითქო უკან მტერი ეგულებაო. დავენიე კაკლებქვეშ გამინდვრებულზედ“... (ჭავჭავაძე 1950ბ: 83).

ორღობის გზა ჯერ „გამინდვრებულ“, გაშლილ სივრცეში გადაინაცვლებს, შემდეგ კი მეტაფორიზდება:

„– გზა!.. – მითხრა ამაყად და ბრძანებითა, – მამა მყავს და ნამუსი მაქვს...“

– ღმერთმან ნურც ერთსა და ნურც მეორეს ნუ მოგაშოროს... მე მარტო ის მინდოდა, რომ ჩემი ობოლი თავი შენთა ფეხთ-ქვეშ გზად გამეშალა. არ ინდომე?.. დამითმია გზა!.. **გზა მშვიდობისა!.. ქალო! რად მიკარგავ გზა და კვალსა?**“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 83-84).

გზისა და შეხვედრის ესოდენ მეტაფორიზებული ქრონოტოპი სიყვარულის მოტივს უკავშირდება.

ცნობა-ვერცნობის მოტივთა საინტერესო მონაცვლეობას წარმოგვიდგენს თხზულების მეათე თავი.

სატუსალოდან გამორეკილი პატიმრები ციმბირის გზას უნდა გაუყენონ. სწორედ ასეთ ვითარებაში ხვდება გაბრიელი პეპიას:

„იმათ უკან მოსდევდა ბორკილის ჩხარა-ჩხურით ერთი ტანში მოკაკული, დროული გრძელ-თეთრწვერა ტუსალი: თავი ჩაელუნა და მზეს არ უყურებდა... დავაკვირვე თვალი და, ვაი, იმის მნახავს! – პეპია ვიცანი... პეპია იყო, მაგრამ რა პეპია!.. ვეღარ იცნობდი, ისე მომკვდარიყო და გამოცვლილიყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 105-106).

გზა გრძელია, მომქანცველი და ტრაგიკული: მშობლიური სივრციდან უცხოეთისაკენ მიმართული – „ტუსალები ამბობდნენ, რომ ხვალ საქართველოს მიჯნას გავცილდებითო. გული მომიკვდა, ეს რომ გავიგონე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

გზის ერთფეროვნებას არღვევს „უცხო ელემენტის“ შემოჭრის ფაქტი, რაც, თავის მხრივ, მოულოდნელ შეხვედრას განაპირობებს:

„ნამი არ დასცალეზბია, რომ ხუთი თუ ექვსი ცხენოსანი ზედ წამოგვანყდა, დასწყვილეს რუსებს... ამ ალიაქოთში მე და პეპიამ დრო ვიხელთეთ და გზის გადაღმა თავ-თავეკვე დავეშვიოთ... ჩვენ უკან აგვედევნა ერთი ცხენოსანი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

შეხვედრის დრო კონკრეტულია – ღამე, შეხვედრის მოტივი ვერცნობის მოტივითაა გაჯერებული:

„თუ ღმერთი გნამს, ვინა ხარ? ბნელაში ვერ გარჩევ, გვითხარი შენი სახელი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 107).

უცნობის პასუხი კვლავაც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მეტაფორიზებას ახდენს:

„– სახელი რად გინდათ? ვინცა ვარ, ის ვიქნები... თუ გინდათ დამლოცეთ: **სანთელ-საკმეველი თავის გზას არ დაჰკარგავს**“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 108).

გზის კატეგორიითაა განსაზღვრული დუქანში გაბრიელისა და თამროს შეხვედრის ეპიზოდიც. დუქანი გზაზეა, ანუ გზის მასშტაბური სივრცული მოდელი მოიცავს დუქნის მიკროსივრცულ მოდელს:

„მეორე დღეს, საღამოზედ, დიღმის ვინროებში მივედი და იქ ერთ დუქანში ჩამოვხტი“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 114).

შეხვედრა სხვადასხვა მოვლენათა დროში დამთხვევის ფაქტითაა განპირობებული:

„პურის ქამას რომ ვათავებდი, ერთი დროშკა მოადგა... ქალი და ბიჭი გადმოვიდნენ დროშკიდან და დუქანში შემოვიდნენ“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 115).

გაბრიელისა და თამროს პირველი შეხვედრისაგან განსხვავებით, მათი ბოლო შეხვედრა ემოციური თვალსაზრისით არასასიამოვნოა:

„ – უნამუსოო!..

ვკარ ხელი შეუბრალებლად იმ უბედურსა და მკერდიდამ, როგორც გველი, ისე მოვიშორე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 115).

ამ სიუჟეტურ ეპიზოდშივე ფიქსირდება უაღრესად საინტერესო დეტალი: გზის კატეგორიით განპირობებული ერთი შეხვედრის მოტივი უგულუბელყოფს ამავე კატეგორიით განპირობებულ მეორე შეხვედრის მოტივს:

„ბარში რომ ჩამოველ და გავივაკე, გულმა მღვდლისაკენ გამიწია, მინდოდა იმისაგან ლოცვა-კურთხევა მიმელო და მერე, რაც მოსასვლელი იყო, მოსულიყო. გულს დავუჯერე და ქალაქისაკენ გამოვნიე“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 114).

ქალაქისაკენ გაბრიელის წამოსვლის მიზანი თამროსთან შეხვედრა არ ყოფილა, იგი მღვდლის სანახავად მოეშურებოდა და დუქანში მხოლოდ სავანშმოდ გაჩერდა. ამ შემთხვევაში, გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი უარყოფითია. უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი მოვლენა ი. ჭავჭავაძის სხვა პროზაულ თხზულებებში არ ფიქსირდება: ორი პერსონაჟი ვერ შეხვდა ერთმანეთს – ვერ შეხვდა იმიტომ, რომ ერთსა და იმავე დროს ისინი სხვადასხვა ადგილას იმყოფებოდნენ: გაბრიელისა და მღვდლის შეხვედრა გაბრიელისა და თამროს მოულოდნელი შეხვედრის მოტივით გაიმიჯნა.

დუქნიდან გამოსული გაბრიელის პერსონაჟი უკომპრომისო შურისძიების გრძნობითაა გამსჭვალული და მისი სივრცული მოდელი, ვიდრე დათიკოს მოკვლამდე, დაქსაქსული გზებით მოინიშნება:

„ამ სამ-ოთხ თვეში ნადირსავით ტყეში ვიმალებოდი და მაინც კი ორი სომეხი გავძარცვე და ხუთი თავადიშვილი... გამივარდა ყაჩაღობის ხმა და დაიწყო ჩემი

დევნა... დღეს იტყოდნენ: გაბრომ აქ გაძარცვა კაციო და გზებს შემიკრავდნენ; იმავე საღამოს მოუვიდოდათ ამბავი, რომ გაბრომ სამი დღის სავალს იქით კიდევ გაძარცვა კაციო და დაებნეოდათ გონება“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116).

ასევე გზას უკავშირდება გაბრიელისა და დათიკოს საბედისწერო შეხვედრა – ტყის გზას. დრო-სივრცული მარჯვენაბლები ზუსტად მიეთითება:

„მზე ჩანურვავზედ იყო... გზა იმ ტყის პირას იდო. დათიკო იმ გზაზედ გამოვიდა და ჩემსკენ ნამოვიდა“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 116-117).

შეხვედრის მოტივის შედეგი პერსონაჟის გაქცევა და ღრმა სულიერი კატაკლიზმებია:

„დათიკოს მოკვლის შემდეგ მე იმ არე-მარეში ყოფნა ძალიან გამიძნელდა... ბოლოს გადავწყვიტე, რომ გადავვარდები შორს საითმე... გამოვნიე და კახეთს შემოვეკედლე... რაც გადამხდა, იქნებ იმის ღირსიც ვიყო“ (ჭავჭავაძე 1950ბ: 118-119).

დათიკოსა და გაბრიელის შეხვედრა, კომპოზიციური თვალსაზრისით, ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

თხზულებაში ფიქსირებული ბოლო შეხვედრა კვლავ გაბრიელისა და მღვდლის პერსონაჟებს გულისხმობს, მაგრამ ის უკვე მხატვრული ანმყოს პლანში იშლება. ემოციური თვალსაზრისით, შეხვედრა მოულოდნელია, სასიამოვნო და მიზანშეწონილი, შეხვედრის შედეგი კი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული პოზიციითაა განპირობებული.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის მართლაც ძალიან საინტერესო და საყურადღებო მოდელებია წარმოდგენილი: სიუჟეტური პასაჟი, რომელშიც ლუარსაბისა და დარეჯანის წინასაქორწინო მოვლენები და ქორწილის ამბავია გადმოცემული, შეხვედრათა საკმაოდ ვრცელ სპექტრს გვთავაზობს – სუტ-კნეინა ხვდება ლუარსაბს, დავითი – მოსე გძელაძეს, ლუარსაბი – დარეჯანს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სრულიად აშკარა და თვალშისაცემია გზის სივრცული მოდელის ერთგვარი იგნორირება: გზა არ იხსენიება, არ აღინერება, არ მონიშნება, მხოლოდ – იგულისხმება:

„ლუარსაბმა მარტო ერთი დავითი და ერთი კიდევ ვილაცა გამოისტუმრა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 182), „დიდის პატივით მიიღო მოსემ დავითი“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 182), „მოვიდა სიძე დიდის მაყრიონით“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 189).

გზის მოტივით განსაზღვრული შეხვედრების მოტივი გზის სივრცული მოდელის ფიქსაციის გარეშე მოიაზრება.

გზისა და შეხვედრის მოტივთა ამგვარი შეუსაბამობის საპირისპირო ვარიანტს წარმოგვიდგენს ცოლ-ქმრის თელეთში გამგზავრების ეპიზოდი: გზა, ამ შემთხვევაში, იძენს როგორც რეალურ-მხატვრულ, ისე – სიმბოლურ ფუნქციასაც. რეალურ-მხატვრული თვალსაზრისით, გზა მოიცავს მანძილს ლუარსაბის სახლიდან თელეთის საყდრამდე, სიმბოლური თვალსაზრისით კი წარმოადგენს იმ სივრცულ მოდელს, რომლის საშუალებითაც ლუარსაბი, პირველად ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების მანძილზე, არღვევს საკუთარ ლოკალურ, ილუზორულ-იდილიურ სამყაროს და თავის კნეინასთან ერთად მიემგზავრება სალოცავად. შესაბამისად, გზა თითქოს სულიერი ფასეულობების გამოფხიზლებისაკენ არის გადებული:

„თედოს შეაბმევიწეს ურემი, გადააფარეს ფარდაგი, ერთი კარგი ცხვარი დააკრეს ურმის ბოლოს, ახსენეს ღმერთი და ერთ მშვენიერ ზაფხულის დილას შეუდგნენ ქალაქის შარა-გზასა“ (ჭავჭავაძე 1950გ: 194).

მაგრამ მკითხველის მოლოდინის ჰორიზონტი არ ემთხვევა ავტორის ჩანაფიქრს: მიუხედავად იმისა, რომ გზა გრძელია და მოგზაურობის დრო ათ დღეს ითვლის, გზას არ ენიჭება გადამწყვეტი ესთეტიკური ფუნქცია – გზის მოდელის მეტაფორიზება ისეთივე ფარსია, როგორც ლუარსაბისა და დარეჯანის ცხოვრება: გზა ცარიელია, გზის სივრცული მოდელი არ უკავშირდება შეხვედრის მოტივს და, შესაბამისად, არ უკავშირდება პერსონაჟთა შემეცნებით-ეთიკური ტრანსფორმირების პროცესს. ამ ეპიზოდში გზის როგორც რეალურ-მხატვრული მოდელის ფუნქცია ბუტაფორულია – თელეთის საყდარი, როგორც სივრცული მოდელი, არაოდენ დევიზუალური, არამედ უფუნქციოცაა; საცნაურია გზის ოდენ სიმბოლური დანიშნულება: გზას, ერთი მხრივ, გამოჰყავს ლუარსაბი და დარეჯანი ვინრო, შემოზღუდული სამყაროდან, მაგრამ, მეორე მხრივ, უფრო საიმედოდ, მტკიცედ ამწყვედევს მათ თავიანთ ნაჭუჭში.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის შიდასტრუქტურული სირთულე, რომელიც ფიქსირდება თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“, ბრწყინვალედ ესადაგება ნაწარმოების დრო-სივრცული ქრონოტოპის ზოგად მოდელსა და თხრობის ავტორისეულ სტილს.

უშუალოდ გზიდან იწყება ი. ჭავჭავაძის თხზულება „სარჩობელაზედ“. დრო მითითებულია: შუა ზაფხული, საღამო. გზა მშობლიურ სივრცეშია განფენილი და იმთავითვე განსაზღვრავს პერსონაჟთა შეხვედრის მოტივს:

„როცა შეაბეს და წინა მეურმემ შოლტი გამართა, რომ ხარებს გაუტყლაშუნოს და დასძრას ურემი, მაშინ უეცრად ხევის ყურედამ ორი ყმანვილი გამოვიდა გზაზედ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 225).

აქ ჩვენს ყურადღებას უსათუოდ მიიპყრობს სიტყვა „უეცრად“, რომელიც ქმნის შემთხვევითობის ატმოსფეროს და აფიქსირებს ავანტიურულ ელემენტს. უეცრად, შემთხვევით, სრულიად გაუთვალისწინებელად, მხოლოდ იმიტომ, რომ ყმანვილების გზაზე გამოსვლის დრო და ადგილი დაემთხვა მეურმეთა ქარავნის დაძვრის დროსა და ადგილს, განსხვავებული ასაკისა და სოციალური მდგომარეობის მქონე პერსონაჟები – პეტრე და ორი ძმა – ხვდებიან ერთმანეთს. შეხვედრის მოტივი დაკარგვისა და გაქცევის მოტივებითაა შეზავებული: დილით პეტრე შეიტყობს, რომ ყმანვილებმა იგი გაძარცვეს და გაიპარნენ.

ერთგვარი შინაგანი ლოგიკისა და გარდაუვალობის ბეჭედი აზის პეტრესა და უცნობი ყმანვილი კაცის განმეორებით შეხვედრას. გზის მოდელის სქემატური მონახაზი რამდენსამე მიმართულებას ამთლიანებს: გზას, რომელსაც ქალაქს მიმავალი პეტრე ადგას, გზას, რომელსაც ავლაბრის მოედნისაკენ მიმავალი პეტრე ადგას და გზას, რომელსაც დუქნიდან გამოსული პეტრე ადგას. თუ გზის პირველი ორი მონაკვეთი ამზადებს, უკანასკნელი აგვირგვინებს პეტრესა და უცნობი ყმანვილის შეხვედრას: პეტრე უნდა წამოვიდეს ქალაქში წისქვილის ქვების საყიდლად და უნდა მიუსწროს ავლაბრის მოედანზე ბიჭის ჩამოხრჩობის მომენტს, რომ შემდგომ დუქანში შეხვდეს ყმანვილს და ამოხსნას ნაწარმოების დასაწყისში სიტყვით „უეცრად“ შემოტანილი ავანტიურა.

დუქანში პერსონაჟთა შეხვედრის მოტივის თვისებრივი მაჩვენებელი დადებითია და „ვერცნობის მოტივს“ უკავშირდება:

„რა ვქნა, სად მინახავს ეს ბიჭიო, იძახდა გულში პეტრე... პეტრე... იმ ბიჭის ვინაობით გაკვირვებული არ იძვროდა ადგილიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 236).

თხზულების მეოთხე თავში დაძაბულობა მატულობს, დრო ინტენსიფიცირდება სივრცეში და გზის კატეგორია სპეციფიკური მხატვრულ-რიტმული ფუნქციითაა განსაზღვრული: უცნობი ბიჭის წერილი თითქოს ხელებს სწავას პეტრეს, ჩქარობს პეტრე, გარბის, გარბის. პარალელურად მატულობს თხრობის დინამიკაც: ელვის სისწრაფით მიექანება პერსონაჟის ინდივიდუალური დრო, გზა უსასრულოდ ინელეება პეტრესათვის:

„უფრო გამალებული წავიდა პეტრე ავლაბრის ბაკებისაკენ, გული არ უთმენდა, უნდოდა მალე გაეგო, რა ეწერა წიგნში... პეტრე მიდიოდა, მაგრამ გული ფეხს უსწრობდა.

– რა-რიგ გაგრძელდა ეს ოხერი გზაო, – ამბობდა გულში, – მივდივარ და ვეღარ მივსულვარო.

ბოლოს, როგორც იყო, მივიდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 237).

გზის მოდელის რიტმული განცდა ვიზუალურს ხდის პერსონაჟის რთულ შინაგან მდგომარეობას:

უცნობი ყმანვილის წერილი, რომელიც, თავის მხრივ, მხატვრული წარსულის პლანში იშლება, წარმოგვიდგენს ძმების გზებითა და შეხვედრებით დაქსაქსულ ცხოვრებას, მისი ფინალი კი ავანტიურის ამოხსნისა და პეტრეს სულიერი მეტამორფოზის საწინდრად გვევლინება.

წერილის ფინალში პერსონაჟისათვის სპეციფიკური დრო-სივრცული პლანი წარმოშობს და ორგანულად ერწყმის პერსონაჟის ფიქრისათვის სპეციფიკურ დრო-სივრცულ პლანს და მათი სინთეზი ქმნის რადიკალურად განსხვავებულ დროულ პარამეტრს, რომელსაც ჩვენ ვუნოდებთ „შინაგან დროს“. ეს არის არა პერსონაჟის გარშემო, არამედ – შიგნით, სხეულში, სულში, „მე“-ში ჩატეული დრო, დამძიმებული პიროვნული ტკივილებითა და განცდებით. შინაგანი დრო თავის თავში აერთიანებს რეალურსა და ირეალურს, არსებულსა და წარმოსახულს, მართებულსა და არამართებულს, გარდატეხილს მხოლოდ პიროვნული თვალთახედვის პრიზმაში:

„მძულს ქვეყანა და ადამიანი უფრო. ჩვენ შუა საბოლოოდ ჩავტეხე ხიდი: მე ერთი აქეთ პირას დავრჩი, თქვენ მრავალნი იქით. განკითხვის დღემ გამოაჩინოს, საით არიან მართალნი და საით მტყუანნი. ღმერთი გულთამხილავია: მინამ საქმეს სასწორზედ დასდებდეს, ჯერ გულში ჩახედავს ადამიანს“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 240).

საინტერესოა, რომ სიღრმისეული დრო პარალელურად ინვესს სივრცის სახეცვლილებას. თუ წერილის ძირითად ნაწილში ფიქსირებული პერსონაჟის ინდივიდუალური სივრცე, მიუხედავად მისი მერყეობისა ქალაქსა და სოფელს შუა, რეალურად არ იცვლება და გამუდმებით მძიმეა და დახუთული, წერილის ფინალში, შინაგანი დროის გაჩენასთან ერთად, თავს იჩენს სივრცის ახალი კატეგორიაც – შინაგანი, წიაღში ჩაბუდებული სივრცე, რომლის გზაც მიმართულია პიროვნების შინაგანი სამყაროსაკენ და იქ პოულობს თავშესაფარს. გზის მოდელი უკიდურესად მეტაფორიზებულია:

„მე ჩემი გზა *მართლის გზა* მგონია. მართალი ვარ, თუ მტყუანი, – არ ვიცი. ეს კი ვიცი, რომ ერთი პატარა ძარღვი კიდევ მქონდა გულში და ისიც დღეს სარჩობე-

ლაზედ ჩამწყდა. ამით სამუდამოდ მოვწყდი ქვეყანასა, როგორც წინადავე მოტეხილი ტოტი უკანასკნელ ძაფზე-ლა დაკიდებული. მშვიდობით!..“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

უცნობი ყმანვილი განწირულია. შინაგანი დრო-სივრცის ჩამოყალიბება და გათავისება ფაქტობრივად წყვეტს პერსონაჟს მხატვრული დრო-სივრცული გარემოსაგან, საიმედოდ ამწყვედევს საკუთარ „მე“-ში. ამდენად, შურისგებისა და ძალმომრეობის გზა, რომელსაც ირჩევს უცნობი ყმანვილი, არ არის თვითმიზანი. ეს მხოლოდ მისი ლოკალური, ჩაკეტილი შინასამყაროს პროტესტია იმ რეალობის მიმართ, რომელმაც უბიძგა მას სულიერი განდევნილობისაკენ:

„ყველამ უნდა მიზლას ჩემი დანაკარგი. ძმის სისხლს, მინამ ცოცხალი ვარ, ავიღებ... განა შენ კი ამხანაგი არა ხარ ჩემის მამინაცვლისა! განა შენ კი არ დამირჩე ერთადერთი ძმა! განა შენ კი არ მიიყვანე ის სარჩობელაზედ!“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

მაგრამ ყმანვილის სოციალურ დრამას აქვს მეორე მხარეც – იგი პეტრეს სულიერი გარდაქმნის დასაწყისია: თუ ყმანვილი საბოლოოდ უარყოფს გარემომცველ დროულ და სივრცულ სამყაროს და იკეტება თავის თავში, პეტრე, პირიქით, მთელი სიცხადით აღიქვამს ამ სამყაროს და უნებლიეთ ამთლიანებს რამდენიმე დრო-სივრცულ პლანს: ზაფხულის ცხელ დღეს და გზაზე გამოსულ ორ პატარა ბიჭს, მათ მძიმე ცხოვრებას, გაქურდვის ღამეს, სარჩობელას მოედანს, დუქანს, უცნობ ყმანვილს... პეტრე აცნობიერებს უკვე არა მხოლოდ მისეულ, არამედ სხვის მიერ გამოვლილ ტკივილს, შეიგრძნობს მას, და იწყებს ფიქრს საკუთარ პასუხისმგებლობაზე ადამიანების წინაშე:

„მე რა შუაში ვარო! – დაიძახა კვნესით და თრთოლვით შეშინებულმა პეტრემ. პეტრე მთლად ცახცახებდა“ (ჭავჭავაძე 1950დ: 241).

თხზულებაში „ოთარანთ ქვრივი“ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე, დრამატიზმითაა აღსავსე. გამონაკლისს წარმოადგენს თხზულების მეორე თავი, სადაც გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპის ფუნქციას ზოგად-ვიზუალური და რეგულარული ხასიათი ენიჭება:

„მართლა ასე იყო თუ არა, – ეს უნდა ეკითხოს ერთს სხვა ქვრივს დედაკაცს, რომელიც სოფლის მეორე ნაპირას იდგა და მეტად წვრილ-შვილიანი იყო... ოთარანთ ქვრივი ყოველ კვირა დღეს ერთი ათიოდ შოთს და ერთ ბადია კორკოტს თავის ფეხით გადაუტანდა ხოლმე“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 253-254), „გლახა მათხოვარი ისე არ მიადგებოდა კარს, რომ ოთარანთ ქვრივს რითიმე არ გაეკითხა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 254), „თუ მეტად შესაბრალისი და ღონემიხდილი გლახა შეხვედებოდა... ნაიყვანდა, ერთ-ორ ჩარექას კაი ღვინოს გადაახუხებდა და გამოისტუმრებდა“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 255) და სხვა.

ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს იძენს გზა გიორგის შინიდან წასვლის ეპიზოდში:

„სთქვა ესა, მხიარულად შეიგდო მხარზედ ბარგი და გასწია.

ოთარანთ ქვრივმა დიდხანს ადევნა თვალი დერეფნიდამ... თითქო ხმაამოუღებლად იხვენ-იმუდარებოდა – ერთი მაინც შემომხედოსო, მაგრამ გიორგიმ უკან აღარ მოიხედა...“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 287).

გზა, რომელსაც გიორგი სასურველი შეხვედრისაკენ მიჰყავს, ქვრივის ღრმა სულიერ ტკივილს იწვევს:

„დედას გულმა ტეხა დაუნყო.



– უკან აღარ მოიხედა!.. დაიკვნესა დედამ, – ჩემგან მიდის, თითქო ძაფიც არ იჭერს, სხვაგან მიდის, თითქო თოკით ეწვეიანო.

ფეხთამდგომელას ოთარაანთ ქვრივს თავი ძირს ჩამოუვარდა დამბლასავით“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 287).

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპული პარამეტრების მაქსიმალური მობილიზება აღინიშნება გიორგისა და ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდებში.

გიორგის სიკვდილი ერთგვარი განპირობებულობის ასოციაციას იწვევს: გიორგი უნდა წასულიყო მამაპაპისეული სახლიდან, ანუ უნდა დადგომოდა გზას, რომ მისულიყო არჩილისა და კესოს სახლში, გიორგი სწორედ მაშინ უნდა გამოჩენილიყო ეზოში, როდესაც პეტრე თივას დგამდა – სხვაგვარად გიორგის სიკვდილი არ შედგებოდა. გიორგის სიკვდილი გზისა და მოვლენათა დროში დამთხვევის კატეგორიებითაა განსაზღვრული. ოთარაანთ ქვრივის მოსვლაც მომაკვდავი შვილის სარეცელთან გარდაუვლობის შთაბეჭდილებას ტოვებს: ოთარაანთ ქვრივს უნდა მიესწრო ცოცხალი გიორგისათვის, რომ ამოეხსნა და გაეგო შვილის გულის ნადები. გიორგისა და ოთარაანთ ქვრივის აღნიშნული შეხვედრა ნაწარმოების კულმინაციას წარმოადგენს.

გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი აბსოლუტურად მეტაფორიზებულია ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილის ეპიზოდში.

ეპიზოდი პეიზაჟური ფონისა და პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის სრულ სინთეზს წარმოადგენს. აქ ყურადღებას იპყრობს ერთი დეტალი: განსაზღვრულია მხატვრული დროის როგორც ციკლური ეტაპი – ზამთარი, ისე – კონკრეტული თარიღი: „შობის ღამე“.

„მოვიდა ზამთარი და მოიტანა თოვლი. სწორედ შობის ღამეს ხელახლა მოვიდა დიდი თოვლი“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 320).

ზამთრის პეიზაჟის ნათელი ფონი ჩაბნელებული სახლის ფონით იცვლება. შუქ-ჩრდილის თამაშს, ანუ სივრცული მოდელის ჩანაცვლებას თან ახლავს პერსონაჟის – ოთარაანთ ქვრივის – ინდივიდუალური დროის გამოტანა წინა პლანზე. ინდივიდუალური დრო მწვავე ცაიტნოტის ნიშნითაა აღბეჭდილი – სწრაფია და მშფოთვარე:

„ვინ მეძახის, ვინ!.. ნადი, ნადიო!.. მივალწევ კი?..“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

პერსონაჟის სტატიკური მდგომარეობა თანდათან აქტიურდება:

„სთქვა და ქვეშაგებში უღონოდ წამოჯდა. ტანისამოსი იქავ თავით ელაგა. ჩაიცვა თბილი წინდები, თბილი ახალუხი, ზედ გადაიცვა კაბა, მოიხვია თავს შავი შალი, გადმოცოცდა ქვეშაგებიდამ, ნაპყო ქოშებში ფეხი... მისწვდა ჯოხს... და ფეხაკრებით გავიდა სახლიდამ“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

პერსონაჟის ქმედების გადინამიკურებას კვლავ სივრცული პლანის ტრანსფორმაცია მოსდევს – სახლი იცვლება გზის სივრცული მოდელით, რომლის აღწერილობაც პერსონაჟის შინაგანი განწყობილების იზომორფულია:

„ეზოს კარიდამ რომ ავადმყოფმა ფეხი ორღობეში გადმოდგა და დაინახა ახლად მოსული, ფეხუხლებელი თოვლი, სთქვა:

– **ჯერ უწმინდური და მურტალი ფეხი ადამიანისა არ მოჰხვედრია და არ გაუცოდვიანებია ეს უცოდველი თოვლი“** (ჭავჭავაძე 1950ე: 323).

დაუძლურებული, დასუსტებული ქვრივი უკანასკნელად იკრებს ძალას და „ჯოხზედ დანდობილი“ შვილის საფლავისაკენ მიმავალ გზას შეუყვება.

ოთარაანთ ქვრივის პერსონაჟის ამოქმედებას თან სდევს ფრაზები:

„...რად იძახის გული? რად მენწევა, რად?.. მივალწევ კი?.. გზაზედ დავეცე სად-მე და სული დავლიო, ხომ საძალღედ გაჰხდა ჩემი ლეში? რად მეძახი, რად?!.. მეც მალე დავიძინებ და, მადლობა ღმერთსა, აღარ გავიღვიძებ ... კიდევ!.. კიდევ მეძახის!.. დღევანდელ დღეს დაიბადა, დღევანდელ დღეს!.. მოვდივარ, მოვდივარ!..“ (ჭავჭავაძე 1950ე: 322).

ეს პასაჟი შეიძლება ორგვარად განიმარტოს: ერთი თვალსაზრისით, ქვრივი გრძნობს აღსასრულის მოახლოებას, შვილის დაბადების დღეს მიდის მის საფლავზე და კვდება, მეორე თვალსაზრისით, ფრაზა – „დღევანდელ დღეს დაიბადა“, გულისხმობს ქრისტეშობას და ქვრივის სიკვდილი ღვთის საუფლოსთან მისი ზიარების ადეკვატურია.

აღნიშნული პასაჟის განმარტების ვარიანტული არაერთგვაროვნების მიუხედავად, გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებს მეტაფორულ ხასიათს: ორივე შემთხვევაში ეს არის „**გზა სულისა**“, გრძელი, მაგრამ თეთრი და „უცოდველი თოვლივით“ შეურყვნელი, რომელიც შეხვედრის სრულიად აბსტრაქტულ მოდელს ითვალისწინებს. ამ შემთხვევაში ჩვენ შეიძლება ვიმსჯელოთ არა თუ ეპიზოდის, არამედ თხზულების ესქატოლოგიზმზე, რაც მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში საკმაოდ მძლავრად იჩენს თავს.

ამრიგად, დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ილია ჭავჭავაძის თხზულებებში გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი სპექტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. გზა და შეხვედრა თითქმის არასდროს იფარგლება მხოლოდ რეალურ-მხატვრული მოდელის ფუნქციით, არამედ მეტაფორიზდება სულიერი ფასეულობების მიმართულებით. ჩვენს მიერ აქცენტირებული მეტაფორიზება სივრცული და დროული სტრუქტურებისა რეალისტური ტექსტისათვის ნიშანდობლივი მოვლენაა: მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა აქტიურად იყენებს ტექსტს სოციალ-ეროვნული, ეთიკური, რელიგიური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების გახმინების ტრიბუნად, მეტაფორიზება კი მიზნის მიღწევის საუკეთესო პოეტოკური ხერხია – გაბუნდოვანებული, ორაზროვანი, ხშირად ენიგმატური ნიაღსვლები ფიქრისაკენ უბიძგებს მკითხველს, დააფიქრებს მაღალ ღირებულებებზე, რომლებიც ძნელად გამოითქმის არსებული ცენზურისა თუ იდეოლოგიურ-პოლიტიკური წნეხის პირობებში, მაგრამ რომლებზეც თავის პერსონაჟთან ერთად დაულალავად ფიქრობს ავტორი.

## ილია და მისი მკითხველი

მხატვრული ტექსტი ხანგრძლივობის სამ ტიპს ითვალისწინებს: შექმნის პროცესს, რომელიც მიმდინარეობს რეალური დრო-სივრცული პარამეტრების ფარგლებში და ტექსტის მეკავშირედ ავტორს მოიაზრებს, მხატვრულ კონტინუუმს, რაც გულისხმობს კონკრეტული ტექსტისათვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალური მხატვრული ქრონოტოპული მოდელის ფორმირებას და ალქმის პროცესს, რომელიც, აგრეთვე, ხორციელდება რეალური დრო-სივრცის კონტექსტში, მხოლოდ ტექსტის მეკავშირედ ამჯერად გვევლინება მკითხველი. შესაბამისად, ლიტერატურული ნაწარმოები სამი ტემპორალური მოდელის ფარგლებში ფუნქციონირებს – ავტორისეული, მხატვრული და მკითხველისეული მოდელებისა, სადაც ავტორისეული და მკითხველისეული ტემპორალური მოდელები ესადაგება ლიტერატურული ტექსტის გარეგან ფორმას და მხატვრული ტემპორალური მოდელის გააზრებისა და ალქმის სხვადასხვა პოზიციებად გვევლინება. ამ პოზიციათა სტრუქტურული ურთიერთმიმართების დარეგულირების მიზნით, სპეციალურ ლიტერატურაში შემუშავებულია ფიზიკური და მხატვრული მეტრიკის ცნებები. ფიზიკური მეტრიკა, თუმცაღა, თავისთავად, აღნიშნავს თხრობისა და ალქმის ხანგრძლივობებს, მაგრამ მუდმივად განიხილავს მათ მოთხრობილის ხანგრძლივობასთან, ანუ „მხატვრულ მეტრიკასთან“ მიმართებაში: ავტორი მოგვითხრობს კონკრეტულ ამბავს გარკვეული დროის განმავლობაში და, ასევე გარკვეული დროის განმავლობაში, მის მონათხრობს აღიქვამს მკითხველი, ანუ ნაწარმოებში ფიქსირებული მხატვრულ-სიუჟეტური მოვლენა წარმოადგენს როგორც ავტორის, ისე მკითხველის ინტენციის საგანს, მაგრამ განსხვავებული პერსპექტივიდან. იბადება კითხვა: რამდენად შესაძლებელია ავტორისა და მკითხველის კონტაქტის დადგენა ტექსტის კონკრეტულ მონაკვეთთან მიმართებაში და ამ კონტაქტის რა თეორიული და კომპოზიციური ფორმები არსებობს?

მიუხედავად იმისა, რომ თხრობის ხანგრძლივობა ავტორის პრეროგატივაა, ხოლო ალქმისა – მკითხველის, ურთიერთობა მათ შორის იმთავითვე განსაზღვრულია: ალქმის დროის ხანგრძლივობა პირდაპირ დამოკიდებულებაშია თხრობის დროის ხანგრძლივობასთან.

ალქმის დროის ხანგრძლივობა, ტიპოლოგიური თვალსაზრისით, ორ პოზიციას განასხვავებს: კითხვის ხანგრძლივობასა და წაკითხულის ცნობიერებაში ფიქსაციის ხანგრძლივობას. აქედან, თუ კითხვის ხანგრძლივობა სუბიექტისაგან დამოუკიდებელი, გარეშე მიზეზებით განისაზღვრება – შესაძლებელია კითხვის შენელება ან აჩქარება, წაკითხულისაკენ მიბრუნება, შესვენება კითხვის პროცესში და სხვა, – წაკითხულის ცნობიერებაში ფიქსაცია, პირიქით, სრულიად ერთგვაროვანი ხანგრძლივობით ხასიათდება: იგი შეესაბამება თხრობის ხანგრძლივობას და წაკითხული მასალა ურღვევ მთლიანობაში აღიქმება. ალქმის მთლიანობა განპირობებულია არა მარტო წაკითხულის ცალკეული დეტალების თანმიმდევრული, მწყობრი განლაგებით, არამედ მათი ორგანული გამთლიანებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის მუდმივი შერწყმის პროცესი, როდესაც ავტორი ტექსტის ფარგლებში იწვევს მკითხველის წარმოსახვას, ხოლო მკითხველი, ასევე ტექსტის ფარ-

გლებში, პასუხობს ავტორის გამონვევას. შესაბამისად, მკითხველისა და ავტორის კონტაქტი ინდივიდუალური თეორიული მოდელის სახეს იძენს კონკრეტული ლიტერატურული ეპოქის, სტილის, პრობლემატიკისა და მეთოდოლოგიის ფარგლებში: ლიტერატურის განვითარების ნებისმიერი ეტაპის, როგორც ტიპოლოგიურად და სტრუქტურულად მონესრიგებული მოვლენის, კონტექსტში ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართება კონკრეტული ლიტერატურული სისტემისათვის ნიშანდობლივი სტილისტურ და მეთოდოლოგიურ კანონებს ემორჩილება. გამონაკლისს ამ თვალსაზრისით არც მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა წარმოადგენს.

რეალიზმის ლიტერატურული სკოლა ხაზგასმული ყურადღებით მოეკიდა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების საკითხს. მართალია, მოგვიანებით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურულმა კრიტიკამ არაერთხელ გადასინჯა „ავტორის“ პრობლემა ლიტერატურაში და, რბილად რომ ვთქვათ, მინიმალურად შეაფასა მისი როლი ტექსტში (ტ. ელიოტი, რ. ბარტი, ჟ. ჟენეტი და სხვ.), მე-19 საუკუნის ლიტერატურული ტრადიცია ვერ თავსდება ამ ინოვაციური გააზრების ფარგლებში: რეალისტური ლიტერატურის წიაღში ავტორი და ავტორისეული ქრონოტოპი გვევლინება თხრობის კომპოზიციური და დრო-სივრცული ორიენტაციის ღერძად. ცხადია, აქტუალურია მკითხველისა და მკითხველისეული ქრონოტოპის – ინდივიდუალური რეცეფციის პროცესის – ფუნქცია, მაგრამ, უმეტესწილად, ის რეგულირებულია ავტორის მიერ: ავტორი მიმართავს მკითხველს, უხსნის, განუმარტავს, ეკითხება, პასუხობს, უმტკიცებს, ანუ საკმაოდ მწირედ უტოვებს, იზერის ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, „ბუნდოვან ადგილებს“ თუ „ტექსტუალურ გაურკვევლობებს“, რომლებიც უნდა შეავსოს ან თავსატეხებივით ამოხსნას მკითხველმა. ცნობილია, რომ კითხვის აქტი მუდმივად გახსნილი პერსპექტივაა, რომელიც, ერთი მხრივ, ითვალისწინებს კონტექსტუალურ მოდიფიკაციებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს მკითხველის მაქსიმალური ფლექსიურობისა და ტრანსფორმაციის უნარის რეალიზებას. ანუ სხვადასხვა ისტორიული და სოციოკულტურული კონტექსტის მკითხველი სხვადასხვაგვარად ერთვება ტექსტში და აღქმის პროცესი ინდივიდუალური აქტის სახეს იძენს. მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც ოსტატურად იყენებს ტექსტს სოციალ-ეროვნული, ეთიკური და ფილოსოფიური ხასიათის პრობლემების გახშიანების ტრიბუნად, თითქოს ხელოვნურად არღვევს რეცეფციის ამ ლოგიკას. რეალისტი მწერალი ცდილობს მკითხველის „დაყოლიებას“, მისი რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაყენებას და ამ მიზნის მისაღწევად, აქტიურად მიმართავს ორატორული პრაგმატიკის თუმცა ნაცად, მაგრამ სტილისტურად მოდიფიცირებულ ხერხს.

\* \* \*

ორატორული პრაგმატიკის საფუძვლები ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში ჩამოაყალიბა არისტოტელემ, როდესაც მაღალი რიტორიკის მრავალ მნიშვნელოვან ფუნქციათა შორის, საგანგებოდ გამოჰყო მისი სტილისტური ფუნქცია: მსმენელზე ზემოქმედების ორატორული ბერკეტების, სიტყვათა ლოგიკური განლაგებისა და საუბრისათვის შესაფერისი გამომეტყველების შერჩევა. სტილისტური ფუნქციის სამივე ზემოთ ჩამოთვლილი კომპონენტი თანაბრად საჭიროა ორატორისათვის,

თუმცა მათი ხვედრითი წილი ბევრადაა დამოკიდებული ორატორის კონკრეტულ მიზნებსა და ამოცანებზე. ასეთ შემთხვევაში, რომელი სტილისტური კომპონენტის გააქტიურებას უნდა ელოდეს მსმენელი მაშინ, როდესაც ორატორად მხატვრული ტექსტის ავტორი გვევლინება? ლიტერატურული ტექსტის ავტორი მხოლოდ მაშინ ირგებს ორატორის წილას, თუ მკითხველის რეცეფციისათვის მისთვის სასურველი გეზის მიცემას ცდილობს და მთავარ იარაღად, ცხადია, სიტყვას აქცევს, სიტყვათა განლაგებას – კავშირსა და ინტონაციას. სიტყვის ეს რიტორიკული ფუნქცია განსაკუთრებული ეფექტურობით გამოიყენეს შუა საუკუნეების მოღვაწეებმა. არისტოტელესეული შეგონება – „სიტყვა შედგება ორი ნაწილისაგან, რადგან აუცილებელია დაადგინო ის საგანი, რაზედაც მსჯელობ და დაამტკიცო კიდეც“ (არისტოტელე 1981: 195), ამასთან, „საბუთები დამაჯერებელი უნდა იყოს“ (არისტოტელე 1981: 206) – ადრეული შუა საუკუნეების მოაზროვნეებმა ოსტატურად გადმოანაცვლეს მხატვრული ტექსტის სიბრტყეზე და ალეგორიული ეგზეგეტიკის უმთავრეს ორნამენტად გარდაქმნეს. ალეგორიული ეგზეგეტიკის მეთოდის შესაბამისად, ავტორის პოზიცია (ძირითადად ბიბლიურ ტექსტებთან მიმართებაში), როგორც უტყუარი ჭეშმარიტება, მოხერხებულად განთავსდა „სხვაგვარად თქმის“ სტილისტური ხერხის ყალიბში. აღმოჩნდა, რომ ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება დაემორჩილოს ალეგორიული რეინტერპრეტაციის პროცესს, რომლის წიაღშიც განხორციელდება მოვლენის დამაჯერებელი გადააზრება, ხოლო წარმმართველ როლს შეასრულებს ავტორის კონცეპტუალური სტრატეგია. ამ მიმართულებით მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწიეს პორფირიუსმა, პროკლემ, ნეტარმა ავგუსტინემ, მოგვიანებით – დანტემ, რომლებმაც, „სხვაგვარად თქმის“ მეთოდოლოგიის დანერგვით შეძლეს არა მარტო ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციის, არამედ ტექსტების ინერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბება. ორატორული პრაგმატიკა წარმატებით მოდელირდა პოეტიკურ სისტემაში.

ქრისტიანული აზროვნების წიაღში ფესვჩაყრილი ტრადიცია მეტ-ნაკლები უპირატესობით გაგრძელდა შემდგომი ეპოქების ლიტერატურულ აზროვნებაში: თუ ნეოკლასიციისტური ესთეტიკური კონცეპტი რიტორიკული სტილის გადაჭარბებულ დოზას ითვალისწინებდა, რითაც აზარალებდა ტექსტის მხატვრულ პლანს და მეტად მოსაწყენს, მკაცრად დიდაქტიკურსა და ლოგიკურს ხდიდა თხრობას, მას თითქმის არ აქცევდნენ ყურადღებას რომანტიკოსები, რაც მეორე უკიდურესობას წარმოადგენდა. მე-19 საუკუნის 40-იანი წლებიდან გაძლიერებულმა რეალისტურმა ტენდენციამ აღადგინა დარღვეული ბალანსი და ორატორული პრაგმატიკა კვლავაც ნორმირებული რეჟიმის პირობებში ჩააყენა. პროცესის მოწესრიგებაში გადამწყვეტი როლი მიენიჭა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთმიმართების სტრუქტურულ დარეგულირებას: ავტორი გამოიკვეთა როგორც კონცეპტუალური ლიდერი, ტექსტის წარმმართველი კოორდინატა, ორატორი, ხოლო მკითხველი წარმოჩინდა როგორც ავტორთან აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭერასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი. გამომდინარე აქედან, რეალისტური ლიტერატურა და, ცხადია, ქართული რეალისტური ლიტერატურაც, დაეფუძნა ორატორული პრაგმატიკის მოდიფიცირებულ, დიალოგურ მეთოდს და მაქსიმალურად გაააქტიურა ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობა ტექსტში კომპოზიციური კვეთის მეშვეობით. კომპოზიციური კვეთის საუკეთესო ფორმად მკითხველთან ავ-

ტორის ღია დიალოგი იქცა, საუბარი ე.წ. „გახსნილი ტექსტით“, როდესაც ავტორი ტექსტშივე აფიქსირებს თავის ურთიერთობას მკითხველთან და გულწრფელი საუბრისაკენ მოუწოდებს მას. ურთიერთობის ფიქსაცია, არა მარტო თვალსაჩინოებას სძენს ავტორისა და მკითხველის კონტაქტს ტექსტში, არამედ გამოკვეთს სტრუქტურული მიმართების „ავტორისეული ქრონოტოპი“ / „მხატვრული ქრონოტოპი“ / „მკითხველისეული ქრონოტოპი“ შინაარსობრივ და კომპოზიციურ მნიშვნელობას.

მკითხველთან დიალოგის მოსურნე რეალისტი ავტორი, ერთი მხრივ, სიტყვის მესაჭის, ტექსტის გზამკვლევის, ერთგვარი მიმართულების მიმცემის ფუნქციითაა აღჭურვილი, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მუდმივად საჭიროებს და მოელოდება მკითხველის მაქსიმალურ მხარდაჭერას. ცხადია, მკითხველი, შეიძლება არც დაეთანხმოს მას, მაგრამ, ვალდებულება, გაითვალისწინოს იგი, როგორც მოსაუბრე და პარტნიორი. მსგავსი ურთიერთობის რეალიზების საუკეთესო ფორმაც რეალისტურლიტერატურულ ტრადიციაში წარმოადგენს ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი, ხერხი, რომელსაც წარმატებით ითვისებს ზოგადად რეალისტური ლიტერატურა, ხოლო „ქართული საკითხავით“ მხრებდამძიმებული ქართული რეალიზმი მას განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით ეკიდება.

\* \* \*

„ქართული საკითხავი“ იმ საჭირობორტო პრობლემათა ერთობლიობაა, რომლებიც მუდმივად თან სდევდა (და სდევს) ქართველი ერისა და მისი ლიტერატურის ისტორიას, თუმცა მე-19 საუკუნეში, ქართული რეალიზმის ლიდერის, ილია ჭავჭავაძის ნააზრევში, იგი მკვეთრად გამოხატულ სისტემად ჩამოყალიბდა და სამოქმედო ლოზუნგის – „მამული, ენა, სარწმუნოება“ – სახე მიიღო.

ილია ჭავჭავაძე გაცილებით მეტს მოითხოვდა საკუთარი თხზულებებისგან, ვიდრე ეს ერთი მწერლის შემოქმედება იყო: იგი არა მარტივად „ნამკითხველთ“, არამედ თანამოაზრეებსა და გულშემატკივრებს, შესაბამისად, საიმედო დასაყრდენს ეძიებდა ქართულ საზოგადოებაში. მას არ სჭირდებოდა სეირის მაცქერალი მკითხველი, რომელიც რამდენიმე საათით შეიქცევდა თავს კითხვით და დასცილდებოდა. დასუსტებული, მოდუნებული, „გულგრილობის მორევში“ ჩაძირული საქართველოს ჭირისუფალს კარგად ჰქონდა შეგნებული თანამებრძოლთა გამოჭედვის აუცილებლობა. ასეთ დროს სწორედ რომ საუკეთესო მოკავშირედ მოჩანდა ორატორული პრაგმატიკის ლიტერატურული მოდიფიკაცია ავტორის როლის აქცენტირებითა და მკითხველთან გაძლიერებული კონტაქტით. ილიაც სიამოვნებით დაეყრდნო მას და ჯიუტად შეუდგა მკითხველის „მოთვინიერებას“.

ილია ღიად იწვევს დიალოგში თავის მკითხველს: უყვება, უსაბუთებს, უხსნის, განუმარტავს, ეკითხება, პასუხობს, ანუ მოუღლეღად და თავდაუზოგავად ესაუბრება თავის ერს. ილიას ორატორული პრაგმატიკის მთავარი ბერკეტი ზნეობრიობაა, ვინაიდან მშვენივრად უწყის: „მოლაპარაკის ზნეობას უდიდესი ზემოქმედებითი ძალა აქვს მსმენელებზე, რომელთაც სიტყვით აღტაცება შეუძლიათ“ (არისტოტელე 1981: 36). მას გაცნობიერებული აქვს, რომ: „სიტყვა, მიმართული მსმენელებისადმი, გამიზნულია ან იმისათვის, რომ ორატორმა მსმენელთა კეთილგანწყობილება მოიპოვოს, ან იმისთვის, რომ მათში ბრაზი გამოიწვიოს, ან მათი ყურადღება

მიიპყროს, ანდა პირიქით. რადგან მსმენელის ყურადღების მიპყრობა ყოველთვის არაა სასურველი, ამიტომ ბევრი ორატორი ცდილობს მსმენელი გააცინოს. ყოველივე ეს კი იწვევს იმის უკეთ გაგებას, რასაც ურჩევენ და აგრეთვე იმას, რომ ორატორი ზნეობრივად წმინდა პიროვნებად მოჩანდეს. რადგან უფრო მეტად ასეთ ორატორებს უსმენენ ხოლმე. მსმენელები თანაუგრძნობენ დიდს, თავისებურს, საკვირველს, სასიამოვნოს“ (არისტოტელე 1981: 198). ილიაც ყველა საშუალებით ცდილობს მკითხველის ყურადღების მიპყრობას და ნდობის მოპოვებას. საეტაპო მნიშვნელობის მქონე თხზულებებში – „მგზავრის წერილები“, „ოთარაანთ ქვრივი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ – სადაც იგი მთელი ძალითა და ენერგიით უტევს „ქართულ საკითხავს“ და არა მარტო მას, ილია მაქსიმალურად ააქტიურებს კონტაქტს მკითხველთან. ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის ფიქსაცია ტექსტში ავტორის მკითხველისადმი რეგულარულ მიმართებებში ხორციელდება.

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ იგი მთავარი პერსონაჟის პირით გადმოიცემა: „ოთხი წელიწადი იყო, რაც მე რუსეთში ვიმყოფებოდი და ჩემი ქვეყანა არ მენახა. ოთხი წელიწადი!.. იცი, მკითხველო, ეს ოთხი წელიწადი რა ოთხი წელიწადია!..“ (ჭავჭავაძე 1950: 10).

აღნიშნული მიმართვა „მგზავრის წერილების“ კონცეპტუალურ ლაიტმოტივს წარმოადგენს: მას ეფუძნება თხზულების შინაარსობრივი და კომპოზიციური პირამიდა. სახეზეა მკაცრად მოტივირებული რიტორიკული დიალოგი მკითხველთან, რომელიც ადგენს ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობის ჩარჩოს და განსაზღვრავს ამ ურთიერთობის ხასიათს ნარაციის პროცესში. შემდგომი თხრობისას მსგავსი ტიპის მკვეთრი მიმართვა მკითხველისადმი თუმცა არ ფიქსირდება, მაგრამ მძაფრად შეიგრძნობა ემოციური ქვეტექსტების მეშვეობით. გამონაკლისს წარმოადგენს ნაწარმოების დასკვნითი, მერვე თავი, სადაც ავტორისა და მკითხველის კონტაქტი ტექსტის დონეზე კვლავაც აქტიურ ფორმას იძენს – ავტორი ამთავრებს საუბარს თავის დაკვირვებულ მკითხველთან და აჯამებს ნარაციის შედეგებს:

„მე, გაკვრიტ, როგორც მგზავრი, ვიხსენებ მას, რაც მისგან გამიგონია. ჩემი ცდა მარტო იმაშია, რომ იმის აზრისათვის იმისივე ფერი შემეჩრია და იმის სიტყვისათვის იმისივე კილო. თუ ეს შევასრულე, ჩემი განზრახვაც შემისრულება“ (ჭავჭავაძე 1950: 30).

თხზულებაში „ოთარაანთ ქვრივი“ ავტორის ერთადერთი პირდაპირი მიმართვა მკითხველისადმი გიორგის პერსონაჟს უკავშირდება, რაც წარმოაჩენს მკითხველის მიერ გიორგის პერსონაჟის გააზრების მნიშვნელობას ავტორისათვის:

„გიორგი კი როგორც ჩემთვის, მკითხველო, ისე იმათთვის გამოცანა იყო“ (ჭავჭავაძე 1950: 295).

მწერალი თითქოს თავაზიანად ეპატიჟება მკითხველს თავისუფალი ინტერპრეტაციის სამყაროში, მაგრამ ეს „თავისუფლება“ მაქსიმალურადაა მართული: ილია ნაბიჯ-ნაბიჯ ხსნის „დედაშვილობისა“ და „ხიდჩატეხილობის“ პრობლემათა ეპიცენტრში მოქცეული პერსონაჟის გამოცანას ტექსტში და მკითხველსაც თან იახლებს.

ჩვენთვის საინტერესო მესამე თხზულება „კაცია-ადამიანი?!“, გამორჩეულად უხვადაა დატვირთული მკითხველისადმი მიმართვებით. როგორც ჩანს, თხზულების პრობლემატიკის მაქსიმალური ექსპონირებით ფრთაშესხმულმა ილიამ ზედმინევიანთ კარგად მოიხრგო ორატორის ტრიბუნა. მკითხველისათვის განკუთვნილი

რიტორიკული მიმართვები, შეკითხვები თუ შეძახილები კლასიკური რიტორიკის სტილშია შესრულებული და ლიტერატურული რიტორიკის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს:

„არ გეგონოთ, მკითხველნო, რომ ეს სახლი ეკუთვნოდეს ერთს ვისმეს ღარიბსა და მის-გამო იყოს ეგრე გულშეუტკივრად თავმინებებული“ (ჭავჭავაძე 1950: 127); „ეს ქონება, ყმებიდან დანყებული ცხენამდინა და მინამდინა, იმის ხელში, – ვინც გამოყენება იცის, – კაი ლუკმა არის. მაშ რაღად სდგას ეგრე ცუდად? მკითხავს გაკვირვებული მკითხველი. იმიტომ რომ ქართველია, – მოგიგებთ სრულიად დარწმუნებული, რომ კაი საბუთი გითხარით“ (ჭავჭავაძე 1950: 128); „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა?.. მაგრამ ეს უნდა იცოდე, შენ, მკითხველო, რომ მე ამისა ქვემორე ხელის მომწერელი მკითხველის გასართველად არ ვწერ ამ უხეირო მოთხრობასა. მე მინდა ამ მოთხრობამ ჩააფიქროს მკითხველი და, თუ მოიწყენს, ამის გამო მოიწყინოს, იმიტომ რომ ფიქრი და მოწყენა გაუყრელნი და-ძმანი არიან. მე მინდა, რომ მკითხველმა იმიტომ კი არ მოიწყინოს, რომ გასართველი არ არი, არამედ იმიტომ რომ ჩამაფიქრებელია. თუ ამოდენა იხერხა და შესძლო ამ უხეირო წერილმა, მე ამის მეტი არა მინდა რა და არც მდომებია, ჩემო მოწყენილო მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950: 131); „ნეტავი იმათ, მკითხველო!..“ (ჭავჭავაძე 1950: 137); „ლუარსაბი დაგვიღონდა, მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950: 164); „ბოლოს ხომ, – შენც იცი, მკითხველო, – რომ ამათ ერთმანეთი შეუყვარდათ“ (ჭავჭავაძე 1950: 192); „ალარ გაათავებ?“ – მკითხავს მოწყენილი, და იქნება გაჯავრებულიც, მკითხველი. – როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა. თუ მაგისთანა მტკიცე ბედნიერებაც დაირღვევა, მაშ რაღა ყოფილა დაურღვეველი ქვეყანაზედ? – დაიძახებს ჩემთან ერთად დაღონებული მკითხველი. მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი“ (ჭავჭავაძე 1950: 220); „მაგ შესანდობარს და შესაბრალისს ჩვეულებას თავისი აზრი და საფუძველი ჰქონია, მაგრამ არ გითარგმნი კი, მკითხველო!“ (ჭავჭავაძე 1950: 221); „მე გავათავე და შენ, რაც გინდა, ჰქმენ, მკითხველო“ (ჭავჭავაძე 1950: 221); „სხვაფრივ მშვიდობით ბრძანდებოდეთ და შენდობით იხსენიებდეთ მონასა თქვენსა“... (ჭავჭავაძე 1950: 223).

მკითხველისადმი ავტორის ესოდენ ხშირი მიმართვები, რომლებიც გაჯერებულია არა მარტო ცალკეული ფრაზებით, არამედ სერიოზული მსჯელობებითა და დასკვნებით (განსაკუთრებით ბოლო თავში), არა მარტო სრულიად აშკარად და დაუფარავად აფიქსირებს კონტაქტს ავტორი – მკითხველი, არამედ წარმოაჩენს ავტორისეული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელების მყარ პოზიციურ კავშირს, გამოკვეთილს მხატვრულ ქრონოტოპულ მოდელებთან მიმართებაში. დაცულია ფიზიკური მეტრიკის ნორმა: ავტორის ყურადღება, დროის გარკვეულ მონაკვეთში, კონცენტრირებულია კონკრეტულ საკითხზე და, ასევე დროის გარკვეულ მონაკვეთში, აღიქვამს მას მკითხველი. ავტორისა და მკითხველის კონტაქტი ტექსტის კონკრეტულ მონაკვეთთან მიმართებაში დადგენილია ორატორული პრაგმატიკის მეთოდის ფარგლებში და გამომხატულია კომპოზიციური კვეთის ფორმით. ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობა ფიქსირდება ღიად, ე.წ. „გახსნილი ტექსტით“, სადაც ავტორი გვევლინება დიალოგის მესაჭედ, მკითხველი კი – მის აქტიურ მსმენელად. ილია, როგორც ჭეშმარიტად რეალისტი მწერალი, არასოდეს ივიწყებს „თავის მკითხველს“, მას, ვისთვისაც ქმნის, შრომობს, იღვწის და იბრძვის.



\* \* \*

...ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობა ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი სამკუთხედის – ავტორი, ტექსტი, მკითხველი – ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ურთულესი მახასიათებელია. ტექსტი ისევე არ მოიაზრება აღმქმელი სუბიექტის ანუ მკითხველის გარეშე, როგორც არ შეიძლება მოაზრებულ იქნეს ავტორის გარეშე. ავტორისა და მკითხველის კონტაქტის სპეციფიკას განსაზღვრავს და ადგენს ლიტერატურული ეპოქა მისი ესთეტიკური პრინციპებითა და მეთოდოლოგიური კანონებით.

რეალიზმის ეპოქაში განსაკუთრებულად ფასობს ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობა ტექსტში. რეალისტი მწერალი არც ნეოკლასიცისტური ეპოქის დიქტატორია, მაგრამ არც რომანტიზმის ეპოქის ლიბერალი – რეალისტი მწერლები ძალიან ჰგვანან პულტან მდგომ დირიჟორებს, რომლებიც, თუმცადა აკონტროლებენ ორკესტრის (ტექსტის) ყოველ ბგერას (სტრუქტურულ რგოლს), წარმატებისათვის მუდმივად საჭიროებენ მხარდამჭერთა აპლოდისმენტებს. ორატორული პრაგმატიკის მოდიფიცირებული პოეტიკური სისტემის პრინციპებით შეიარაღებული რეალისტი მწერლები მკითხველის გულისა და გონების „დაპყრობას“ ესწრაფვიან, ცდილობენ, თანამოაზრეებად აქციონ ისინი, გულშემატკივრებად, რომლებთანაც ყოველთვის შეიძლება კონსტრუქციული დიალოგის წარმართვა.

## ბოლოთქმა

წიგნმა „ტექსტი და ქრონოტოპი“ ავტორის ხანგრძლივი შრომის შედეგებს მოუყარა თავი. მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი სამი ნაწილისაგან შედგება, მისი თითოეული განაკვეთი დაეთმო თანამედროვე ლიტერატურის თეორიისათვის მნიშვნელოვან და საინტერესო ერთ პრობლემას – ტექსტისა და ქრონოტოპის ურთიერთმიმართების საკითხს, მხოლოდ პრობლემის გააზრება განსხვავებული მეთოდოლოგიების ჭრილში განხორციელდა. წიგნის კონცეპტუალურ ამოცანად შეიძლება განისაზღვროს ქრონოტოპული მოდელების ფუნქციის გამოკვეთა, ერთი მხრივ, ლიტერატურული ჟანრის, ხოლო მეორე მხრივ – ლიტერატურული მიმდინარეობის ფორმირების, დადგენისა და აღწერის საქმეში შედარებითი ანალიზის პრინციპით. თუ წიგნის პირველი ნაწილის მიზანი იყო მხატვრული ქრონოტოპის გააზრების კულტუროლოგიურ-ლიტერატურული პარადიგმის თეორიული შესწავლა და, შემდგომ, მისი ინტერპრეტაცია მე-20 საუკუნის ანტიუტოპიური რომანის ჟანრის, კერძოდ, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის დონეზე, წიგნის მეორე ნაწილი მიეძღვნა მხატვრული ქრონოტოპის ზოგადსტრუქტურული თავისებურებების დადგენას და ქართული რეალიზმის ლიტერატურული მიმდინარეობის ფარგლებში მათი რეალიზების სპეციფიკის კვლევას. წიგნის დასკვნითი, მესამე ნაწილი მოიცავს საკითხის გარშემო წარმოებულ პრაქტიკულ კვლევებს.

ხანგრძლივი სამეცნიერო კვლევის პროცესში გამოიკვეთა რიგი საყურადღებო საკითხებისა, დაისახა ახალი ინტერპრეტაციული მეთოდოლოგიები და თეორიული მოდელები, გაკეთდა დასკვნები, შეჯამდა შედეგები.

ვიმედოვნებთ, რომ წიგნში დასმული პრობლემები საინტერესოა, აქტუალური ხასიათისაა და მათი მასშტაბური კვლევა სამომავლოდაც გაგრძელდება.

ამ იმედით გტოვებთ.

**ირმა რატიანი**

## დამონმებული ლიტერატურა

### ნაწილი პირველი

#### ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში ექსატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის

- ავგუსტინე 1969:** Августин. О граде Божием. // Антология мировой философии в 4 тт., т. I. М.: Мысль, 1969.
- ავერინცევი 1977:** Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории. // Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Изд. Наука, 1977.
- ავერინცევი 2001:** Аверинцев С. С. Бахтин, Смех, Христианская культура // Бахтин М.М. Pro Et Contra, Антология, т. 1. Санкт-Петербург: 2001.
- ალდრიჯი :** Aldridge A. O. The Purpose and Perspectives of Comparative Literature // Comparative Literature: Matter and Method. Edited by A. Owen Aldridge. University of Illinois Press, 1969.
- ალექსანდერი 1975:** Alexander S. Time and Space // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Sherover. New York University Press, 1975.
- ასკინი 1966:** Аскин Я. Ф. Проблема времени. Её философское истолкование. М.: Мысль, 1966.
- არაბ-ოღლი 1988:** Араб-оглы Э. В утопическом антимире. // О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 4. Современные социальные утопии и искусство.-М.: Искусство, 1976.
- არისტოტელე 1957:** Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гос. изд. Художественной литературы, 1957.
- არნოლდი 1960:** Arnold M. On Translating Homer // M. Arnold, On the Classical Tradition. Ed. by R. H. Super, The Complete Works of Matthew Arnold, vol. I. Ann Arbor. University of Michigan Press, 1960.
- ახალი აღთქმა 1990:** ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი. 1990.
- ბაბუშკინი 1984:** Бабушкин С. А. Пространство и время в литературе. // Сб.: Пространство и время. Киев: 1984.
- ბატალოვი 1989:** Баталов Э. Я. В мире утопии. М.: Политиздат, 1989.
- ბატიუშკოვი 1892:** Батюшков Ф. Вечный Жид. // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, т. 14.-СПб, 1892.
- ბახტინი 1986ა:** Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи.-М.: Художественная литература, 1986.
- ბახტინი 1986ბ:** Бахтин М. М. Эпос и Роман. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи.-М.: Художественная литература, 1986.
- ბახტინი 1986გ:** Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. // Бахтин М. М. литературно-критические статьи, М.: Художественная литература, 1986.
- ბახტინი 1986დ:** Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

- ბეიკერი 1990:** Baker R. S Brave New World: history, science and dystopia. - G. K. Hall & Co, 1990.
- ბელინსკი 1948:** Белинский Б. Собр. соч. в 3 тт. т.2. М.: Гослитиздат, 1948.
- ბერდიაევი 1989:** Бердяев Н. А. Происхождение зла и смысл истории. // Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989.
- ბერგსონი 1923:** Бергсон А. Длительность и одновременность. ПБ., 1923.
- ბერგსონი 1910:** Бергсон А. Время и свобода воли. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910.
- ბერდიაევი 1995:** Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995.
- ბრეგვაძე 1995:** ნეტარი ავგუსტინე, ალსარებანი. კომენტარები ბაჩანა ბრეგვაძისა. თბ.: ნეკერი, 1995.
- ბუაჩიძე 1970:** ბუაჩიძე თ. ფრიდრიხ ნიცშე // XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. თბ.: განათლება, 1970.
- ბუაჩიძე 1986:** ბუაჩიძე თ. თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან. თბ.: მეცნიერება, 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.
- გეი 1975:** Гей Н. К. Поэтическое время и пространство. // Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. М.: Наука, 1975.
- გენეპი 1960:** Genep A V. The Rites of Passage. London: 1960.
- გორდეზიანი 1997:** ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზევსი), ბერძნული მითების სამყარო. წინათქმა, თხრობა, კომენტარები რ. გორდეზიანისა. თბ.: ლოგოსი/დოგენე, 1997.
- გორსკი 1990:** Горский И. К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения. // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1990.
- დარენდორფი 1971:** Dahrendorf R. Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis // Utopia. Ed. by George Kateb. -Atherton Press, New York: 1971.
- დიუბროუ 1982:** Dubrow H. Genre. -Methuen, London and New York: 1982.
- დემოკრიტი 1969:** Демокрит. Учение о бытии. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 1. М.: Мысль, 1969.
- დომერგე 1985:** Domergue S. Vladimir Nabokov. Mixed Doubles // Canadian-American Slavic Studies, vol. 19, №3. Fall, 1985.
- დოსტოევსკი 1991:** Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М Собрание сочинений в 15 тт., т. 9. Ленинград: Наука, 1991.
- ელიოტი 1970:** Elliot R. C. The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre. The University of Chicago Press, 1970.
- ენგელსი 1952:** ენგელსი ფ. ანტი-დიურინგი. თბ.: სახელგამი, 1952.
- ენციკლოპედიური... 1987:** Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987.
- ეფიმოვი 1985:** Ефимов И. Процесс Цинцината Ц. и казнь Иосифа К. // Страна и мир, №8. Мюнхен: 1985.
- ვებერი 1971:** Weber E. The Anti-utopia of the Twentieth Century // Utopia. Ed. by George Kateb. -Atherton Press, New York: 1971.
- ზამიატინი 1989:** Замятин Е. Мы. // Замятин Е. Избранное. М.: Правда, 1989.
- ზვერევი 1989:** Зверев А. «Когда пробыёт последний час природы». Антиутопия. XX век. // Вопросы литературы. №1, М.: 1989.

- თევზაძე 1970:** თევზაძე გ. სორენ კირკეგორი // XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. თბ.: განათლება, 1970.
- თერნერი 1985:** Turner V. Images of Anti-Temporality. An Essay in the Anthropology of Experience // V. Turner, On the Edge of the Bush. Tuscon, Arizona: 1985.
- თერნერი 1995:** Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. New York: 1995.
- იაუსი 1982:** Jauss H. R. Toward and Aesthetic Reception. Trans. by Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- იზერი 1993:** Iser W. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore: 1993.
- კამიუ 1996:** კამიუ ა. სიზიფეს მითი. თბ.: ლომისი, 1996.
- კამპანელა 1970:** Кампанелла Т. Город солнца. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 2. М.: Мысль, 1970.
- კანტი 1964:** Кант И. Сочинения в 6 тт., т. 3. М.: Мысль, 1964.
- კანტი 1965:** Кант И. Сочинения в 6 тт., т. 4. М.: Мысль, 1965.
- კეკელიძე 1981:** კეკელიძე კ. ვეფხისტყაოსანი. // ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბ.: მეცნიერება, 1981.
- კენტი 1986:** Kent T. Interpretation and Genre. Lewisburg: 1986.
- კიკნაძე 1978:** კიკნაძე გრ. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა // ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბ.: თსუ-ს გამომცემლობა, 1978.
- კიკნაძე 2001:** კიკნაძე ზ. სამსახეობა ასკეზისა // სჯანი II. თბ.: 2001.
- კოენი 1972:** Cohen J. Lineaments of Mind. New York: 1972.
- კოპისტიაანსკაია 1987:** Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости. // Контекст. 1986. Литературно-теоретические исследования, М.: Наука, 1987.
- კუმარი 1991:** Kumar K. Utopia and Anti-utopia in Modern Times. -T. J. Press Ltd, Padstow: 1991.
- ლანინი 1993:** Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия. Монография. М.: 1993.
- ლატინინა 1989:** Латынина Ю. В ожидании золотого века: от сказки к антиутопии. // Октябрь. №6, М. 1989.
- ლი 1964:** Lee L. Vladimir Nabokov's Great Spiral of Being // Western Humanities Review, vol. 18, 1964.
- ლიხაჩოვი 1979:** Лихачёв Д. С. Поэтика художественного пространства. // Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. третье, доп. М.: 1979.
- ლომიძე 1969:** ლომიძე გ. კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა. თბ.: მეცნიერება, 1969.
- ლოტმანი 1887:** Лотман Ю.М. О метаязыке топологических описаний культуры. // Лотман Ю. М. Избранные статьи. М.: Наука, 1887.
- ლოტმანი 1977:** Lotman J. The Structure of the Artistic Text. Transl. by Ronald Vroon. Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977.
- ლუკას სახარება 1990:** ლუკას სახარება // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი. 1990.
- მაკიაველი 1984:** მაკიაველი ნ. მთავარი. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1984.
- მოინაჰანი 1967:** J. Moynahan, A Russian Preface for Nabokov's Beheading // Novel, №1. Fall, 1967.
- მორი 1970:** Мор Т. Утопия // Антология мировой философии в 4 тт., т. 2. М.: Мысль, 1970.
- ნაბოკოვი 1951:** Nabokov V. Speak Memory. New York: 1951.
- ნაბოკოვი 1980:** Nabokov V. Lectures on Literature. New York: 1980.
- ნაბოკოვი 1993ა:** Набоков В. Bend Sinister // Набоков В. Романы. Перев. С. Ильина. - СПб: Северо-Запад, 1993.

- ნაბოკოვი 1993ბ:** Набоков В. Предисловие к третьему американскому изданию “Bend Sinister”. // Набоков В. Романы. Перев. С. Ильина. – СПб: Северо-Запад, 1993.
- ნაბოკოვი 1997ა:** Набоков В. Приглашение на казнь. Изд-во Ардис, 1997.
- ნაბოკოვი 1997ბ:** Набоков В. Ада или радости страсти. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997.
- ნეტარი ავგუსტინე 1995:** ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. თბ.: ნეკერი, 1995.
- ნიუტონი 1936:** Ньютон И. Материалистические начала натуральной философии. // Крылов А.Н. Собрание трудов, т. VII. М. – Л.: 1936.
- ოლსონი 1989:** Olson K. More “There” than “Here”, The Special Space and Time of Nabokov”’s fiction. Ann Arbor, 1989.
- ოუენი 1971:** Оуен Р. Книга о новом нравственном мире // Антология мировой философии в 4 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.
- პალმერი 1980:** Palmer R. E. The Liminality of Hermes and the Meaning of Hermeneutics // Proceedings of the Heraclitean Society. A Quarterly Report on Philosophy and Criticism of the Arts and Sciences, vol. 5. Michigan: 1980.
- პარმენიდე 1969:** Парменид. О природе. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 1, М.: Мысль, 1969.
- პეტრინი 1937:** პეტრინი იოანე. განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა“ // იოანე პეტრინის შრომები. ტ. 1, 1937.
- პლატონი 1971ა:** Платон. Государство. // Платон, Сочинения в 3 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.
- პლატონი 1971ბ:** Платон. Тимей. // Платон, Сочинения в 3 тт., т.3. М.: Мысль, 1971.
- რეიხენბახი 1962:** Рейхенбах Г. Направление времени. М.: Изд. иностранной литературы, 1962.
- რუდვინი 1931:** Rudwin M. The Devil in Legend and Literature. – The Open Court Publishing Company, 1931.
- სარტრი 1972:** Sartre J.-P. The Psychology of Imagination. London: 1972.
- სენეკა 1969:** Сенека. О блаженной жизни. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 1. М.: Мысль, 1969.
- სენ-სიმონი 1971:** Утопический социализм, Сен-Симон // Антология мировой философии в 4 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.
- სვიფტი 1998:** სვიფტი ჯ. გულივერის მოგზაურობა. თბ.: ნაკადული, 1998.
- სიბრძნე ბალაჰვარისი 1960:** სიბრძნე ბალაჰვარისი // ჩვენი საუნჯე. ტ. 1. თბ.: ნაკადული, 1960.
- სიდნეი 1962:** Sidney Ph. The Defence of Poetry // Literary Criticism. Plato to Dryden. Ed. by Allan H. Gilpert. Detroit, 1962.
- სირაძე 1987:** სირაძე რ. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ.: 1987.
- სირაძე 2008:** სირაძე რ. კულტურა და სახისმეტყველება. თბ.: ინტელექტი, 2008.
- სოლოვიოვი 1892:** Соловьёв В. Время. // Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, т. VII. -СПб., 1892.
- სოლოვიოვი 1914:** Соловьёв В.С. Собрание сочинений. В 10 тт., т.10. Санкт-Петербург: 1914.
- სპანოსი 1970:** Spanos W. V. Modern Literary Criticism and the Spialialization of Time: An Existential Critique // The Journal of Aethetics and Art Criticism, vol. XXIX, No. 1. Fall, 1970.
- სპარიოსუ 1997:** Spariosu M. I. The Wreath of Wild Olive. New York Press, 1997.
- ტინიანოვი 1977ა:** Тынянов Ю. Литературный факт. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: Наука, 1977.
- ტინიანოვი 1977ბ:** Тынянов Ю. Ода как исторический жанр. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: Наука, 1977.

- ტინიანოვი 1977 გ:** Тынянов Ю. О литературной эволюции. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: Наука, 1977.
- ტოდოროვი... 1984:** Todorov T. Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle // Theory and History of Literature, vol. 3. The University of Minnesota Press, 1984.
- ტოდოროვი 1990:** Todorov T. The Origin of Genres // T. Todorov, Genres in Discourse. Cambridge University Press, 1990.
- უინტროუ 1964:** Уитроу Дж. Дж. Естественная философия времени, М.: Наука, 1964.
- ფინლეი 1967:** Finley M. I. Utopianism Ancient and Modern // The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse. Editors K. H. Wolff and Barrington Moore Jr., 1967.
- ფლორენსკი 1993:** Флоренский П. А. Анализ пространственности и времен в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.
- ფოულერი 1982:** Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. -Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts: 1982.
- 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 4 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.
- ფრაი 1973:** Frye N. Anatomy of Criticism. -Princeton, New Jersey, 1973.
- ფრანკი 1992:** Франк С. Л. Смысл жизни. -Минск.: Полифакт, 1992.
- ფრენკი 1987:** Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Ред. Г. К. Кошкова. М.: Изд. Моск. университета, 1987.
- ქარსონი 1984:** Carson T. L. Liminal Reality and Transformational Power. Lanham, New York Oxford: 1984.
- ქალერი 1975:** Culler J. Structuralist Poetics. Routledge & Kegan Poul, 1975.
- ყაუხჩიშვილი 1950:** ყაუხჩიშვილი ს. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I. თბ.: თსუ-ს გამომცემლობა, 1950.
- შელი 1921:** Percy Bysshe Shelley, A Defence of Poetry // Peacock's Four Ages of Poetry, Shelley's Defence of Poetry, and Browning's Essay on Shelley. Ed. by H. F. B. Brett-Smith. Boston and New York: 1921.
- შეროვერი 1975:** Sherover Ch. Time and Reality // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Sherover. New York: University Press, 1975.
- შილერი 1967:** Schiller F. On the Aesthetic Education of man // Series of Letters. Oxford: 1967.
- შკლოვსკი 1929ა:** Шкловский В. Литература “вне” сюжета. // Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929.
- შკლოვსკი 1929ბ:** Шкловский В. Искусство как техника. // Шкловский В. О теории прозы. М. 1929.
- შოპენჰაუერი 1971:** Шопенгауер А. Мир как воля и представление, т. I. // Антология мировой философии в 4 тт., т. 3. М.: Мысль, 1971.
- შპენგლერი 1923:** Шпенглер О. Закат Европы, т. 1. М.: ПБ, 1923.
- წიქარიშვილი 2001:** წიქარიშვილი ლ. სინმინდეთა დესაკრალიზება, როგორც განსახონების ერთ-ერთი ასპექტი მიხ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით. // კრ.: ლიტერატურული მედიტაციების სამყაროში. თბ.: 2001.
- ჯავახიშვილი 1959:** ჯავახიშვილი მ. ჯაყოს ხიზნები // ჯავახიშვილი მ. რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტ. II. თბ.: საბჭოთა საქართველო, 1959.
- ჯავახიშვილი 1984:** ჯავახიშვილი ქ. მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა. თბ.: მერანი, 1984.
- ჯონსონი 1947:** Jonson B. The Poems, vol. VIII // B. Jonson, The Prose Works. Ed. by C. H. Herford and Percy Simson. Oxford: Clarendon Press, 1947.

- ჯონსონი 1986:** Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ardis, Ann Arbor, 1986.
- ჰეგელი 1975:** Hegel. Time and Becoming // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Shover. New York University Press, 1975.
- ჰესიოდე 1969:** Гесиод. Работы и дни // Антология мировой философии в 4 тт., т. 1, ч. 1. М.: Мысль, 1969.
- ჰერაკლიტე 1955:** Гераклит. Фрагменты. // Материалисты древней Греции. М.: Политическая литература, 1955.
- ჰირში 1967:** Hirsch E. D. Validity in Interpretation. New Haven. Yale University Press, 1967.
- ჰიუგო 1961:** Hugo V. Odes and Ballads // V. Hugo, Studies in Poetics. London: 1961.
- ჰობსი 1970:** Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского. // Антология мировой философии в 4 тт., т. II. М.: Мысль, 1970.
- ჰოლდემი 1984:** Holdheim W. W. The Hermeneutic Mode. Essays on Time in Literature and Literary Theory. Cornell University Press, 1984.

## ნაწილი მეორე

### ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში

(ხუთი თხზულების ანალიზი)

- ავერინცევი 1977:** Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории // Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: 1977.
- არისტოტელე 1957:** Аристотель. Поэтика. М.: 1957.
- ასკინი 1974:** Аскин Я. Ф. Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: (Егоров Б.Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.
- ბაბუშკინი 1984:** Бабушкин С. А. Пространство и время в литературе // Пространство и время. Сб. ст. (Редкол.: Парнюк М. Л. (отв. ред.) и др.). Киев: 1984.
- ბახტინი 1979:** Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гёте // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: 1979.
- ბახტინი 1986ა:** Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: 1986.
- ბახტინი 1986ბ:** Бахтин. М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. 1986.
- ბახტინი 1986გ:** Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. 1986.
- ბახმუტსკი 1970:** Бахмутский В. Я. Категория времени во французской классической трагедии XXII века // Материалы науч.конф. М.: 1970.
- ბრენერი 1984:** Бренер А. Д. Время и пространство в повестях Ф. М. Достоевского 1870-х годов // Ритм, пространство, время в художественном произведении. Темат. сб. науч. тр. (Редкол.: Адибаев Х. А. (отв. ред.) и др.). Алма-Ата: 1984.
- ბუალო 1957:** Буало Н. Поэтическое искусство. М.: 1957.
- გეი 1975ა:** Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст-1974. Литературно-теоретические исследования. М.: 1975.
- გეი 1975ბ:** Гей. Н.К. Поэтическое время и пространство // Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. М.: 1975.



**გურევიჩი 1972ა:** Гуревич А. Я. Пространственно-временные представления средневековья // Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М.: 1972.

**გურევიჩი 1972ბ:** Гуревич А. Я. Что есть время? // Гуревич А. Я. Категория средневековой культуры. М.: 1972.

**გურიანა 1969:** Гурина Т. Л. Проблема автора и структура французского романа 20-30-х годов XX века // Проблема автора в художественной литературе. Известия Воронежского гос. пед. инст. Вып. 2, т. 93. Сб. ст. (Редкол.: Корман Б. О. отв. ред.) и др.). 1969.

**დუდუჩავა 1960:** დუდუჩავა მ. ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკა. თბ.: 1960.

**დუდუჩავა 1973:** დუდუჩავა მ. სახვითი ხელოვნების და ლიტერატურის თეორიის საკითხები // სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა. წიგნი I. თბ.: 1973.

**დუდუჩავა 1974:** დუდუჩავა მ. სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა. წიგნი II. თბ.: 1974.

**ეგოროვი 1985:** Егоров И. В. Константиновская Е. Я. О формах выражения авторской позиции в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя // Поэтика реализма. Межвуз. сб. (Редкол.: Финк Л. А. (отв. ред.) и др.). Куйбышев: 1985.

**ველიკაია 1985:** Великая Н. И. Художественное время в трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» и проблема жанра // Поэтика Реализма. Межвуз. сб. (Редкол.: Финк Л. А., (отв. ред.) и др.). Куйбышев: 1985.

**ზობოვი... 1974:** Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**ივანოვი 1974:** Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**კაგანი 1974:** Каган М. С. Пространство и время в искусстве, как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**კიკაჩიშვილი 1991:** კიკაჩიშვილი თ. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებანი. თბ.: 1991.

**ლიხაჩოვი 1979:** Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. третье, доп. М.: 1979.

**მარგველაშვილი 1976:** Маргвелашвили Г. Т. Сюжетное время и время экзистенции. Тб.: 1976.

**მარკინი 1983:** Маркин Г. И. Жанродифференцирующая функция художественного времени в этнических произведениях // Поэтика реализма, межвуз. сб., (Редкол.: Финк Л. А. (отв. ред.) и др.). Куйбышев: 1983.

**მედრიში 1974:** Медриш Д. Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**მეილახი 1974:** Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**მიხაილოვი 1970:** Михайлов А. В. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XXII века. Материалы науч. конф. М.: 1970.

**მოლჩანოვი 1974:** Молчанов В. В. Время, как прием мистификации читателя в современной западной литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб.ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. отв. ред.) и др.). Л.: 1974.

**მოტილიოვა 1974ა:** Мотылева Т. Л. Время – реальное и романтическое // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б.Ф. отв. ред.), и др.). Л.: 1974.

- მოტილიოვა 1974ბ:** Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.
- მუხინი 1984:** Мухин В. В. Поэтика времени в романе-эпопее Л. Н. Толстого «Война и мир» // Ритм, пространство, время в художественном произведении. Темат. сб. науч. тр. (Редкол. Адибаев Х. А. (отв. ред.) и др.). Алма-Ата: 1984 .
- ნეკლიუდოვი 1975:** Неклюдов С. О. Статистические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М.: 1975.
- ოგნევი 1973:** Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов: 1973.
- პანკევიჩი 1983:** Панкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. Сб. ст. (Редкол.: Зись А. Я. (отв. ред.) и др.). М.: 1983.
- რატინი 2003:** რატინი ი. მიხეილ ბახტინი და დიალოგური კრიტიკა // სჯანი IV. თბ.: 2003.
- რატინი 2005:** რატინი ი. „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესკატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“. თბ.: 2005.
- როდნიანსკაია 1978:** Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Краткая лит. энциклоп., т. 9. М.: 1978.
- რუდი... 1974:** Рудь И. Д., Цуккерман И. И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол. Ж. Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.) Л.: 1974.
- საფაროვი 1974:** Сапаров М. А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. (Редкол.: Егоров Б. Ф. (отв. ред.) и др.). Л.: 1974.
- სირაძე 1977:** სირაძე რ. ქართული მითოლოგიური ესთეტიკიდან // „საბჭოთა ხელოვნება“, 10. თბ.: 1977
- სირაძე 1987:** სირაძე რ. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ.: 1987.
- სლეპუხოვი 1979:** Слепухов Г. Н. О некоторых аспектах художественного пространства и времени в структуре эстетического анализа. Сб. ст. (Редкол.: Крутоус В. Н. (отв. ред.) и др.). М.: 1979.
- სტებლინ-კამენსკი 1976:** Стеблин-Каменский М. И. Пространство и время в эддических мифах // Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л.: 1976.
- სტებლინ-კამენსკი 1984:** Стеблин-Каменский М. И. Может ли время быть прочным и что такое смерть // Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Л.: 1984.
- ტურაევა 1979:** Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М.: 1979.
- ფარულავა 1982:** ფარულავა გ. მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში. თბ.: 1982.
- შკლოვსკი 1961:** Шкловский В. Б. Время в романе // Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М.: 1961.
- შკლოვსკი 1974:** Шкловский В. Б. Конвенция времени // Шкловский В. Б. Собрание сочинений, т. 3. М.: 1974.
- შკლოვსკი 1983:** Шкловский В. Б. Проблема времени в искусстве // Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: 1983.
- ჩერედნიჩენკო 1986:** Чередниченко В. И. Типология временных отношений в лирике. Тб.: 1986.

## წყაროები:

**ჭავჭავაძე 1950ა:** ჭავჭავაძე ი. მგზავრის წერილები, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950ბ:** ჭავჭავაძე ი. გლახის ნაამბობი, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950გ:** ჭავჭავაძე ი. კაცია-ადამიანი?!, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950დ:** ჭავჭავაძე ი. სარჩობელაზედ, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950ე:** ჭავჭავაძე ი. ოთარანთ ქვრივი, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II, თბ.: 1950.

## ნაწილი მესამე

### ნარკვევები

#### მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა

**ავერინცევი 2001:** Аверинцев С. С., Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин: PRO ET CONTRA, Антология Т. 1, Санкт-Петербург: 2001.

**ბახტინი 1972:** Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. М.: 1972.

**ბახტინი 1985:** Бахтин М. М., Слово в Романах // М. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, М.: 1985.

**ბახტინი 1986:** Бахтин М.М., М.М. Бахтин, Литературно-критические статьи М.: 1986.

**კრისტევა 2001:** Кристева Ю., Бахтин, слово, диалог и роман // М. М. Бахтин: PRO ET CONTRA, Антология Т. 1. Санкт-Петербург: 2001.

**მახლინი 2001:** Махлин В. А. Невельская школа. Круг Бахтина // М.М. Бахтин: PRO ET CONTRA, Антология Т. 1. Санкт-Петербург: 2001.

**ტინიანოვი 1977:** Тынянов Ю. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. М.: 1977.

**შკლოვსკი 1929:** Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929.

#### გზის მეტაფორიზებული მოდელები: „გლახის ნაამბობიდან“ „ოთარანთ ქვრივამდე“

**ბახტინი 1986:** Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: 1986.

**ჭავჭავაძე 1950ა:** ჭავჭავაძე ი. მგზავრის წერილები // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თ. II. თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950ბ:** ჭავჭავაძე ი. გლახის ნაამბობი // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თ. II. თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950გ:** ჭავჭავაძე ი. კაცია-ადამიანი?! // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თ. II. თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950დ:** ჭავჭავაძე ი. სარჩობელაზედ // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თ. II. თბ.: 1950.

**ჭავჭავაძე 1950ე:** ჭავჭავაძე ი. ოთარანთ ქვრივი // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, პ. ინგოროყვას რედაქციით. თ. II. თბ.: 1950.

### **ილია და მისი მკითხველი**

**არისტოტელე 1981:** არისტოტელე. რიტორიკა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1981.

**ჭავჭავაძე 1950:** ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. პ. ინგოროყვას რედაქციით. ტ. II. თბ.: საქართველოს სსრ სახელმწიფო გამომცემლობა, 1950.

## ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები:

1. ნაშრომი „ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის“ პირველად დაიბეჭდა 2005 წელს, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობაში, რედაქტორი – პროფ. თენგიზ კიკაჩიშვილი, რეცენზენტები – პროფ. იუზა ევგენიძე, პროფ. დიმიტრი თუხარელი. ამავე წიგნზე, 2009 წელს, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეულში „ნახნაგი“ (№ 1) გამოქვეყნდა პროფ. ბელა ნიფურიას რეცენზია სათაურით „ანტიუტოპიური რეალობა და ანტიუტოპიური რომანი“ ;

2. ნაშრომი „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში. ხუთი თხზულების ანალიზი“ პირველად დაიბეჭდა 2006 წელს, გამომცემლობაში „უნივერსალი“, რედაქტორი – პროფ. თენგიზ კიკაჩიშვილი, რეცენზენტები – პროფ. გივი ლომიძე, პროფ. ფარნაოზ კოტეტიშვილი. ამავე წიგნზე, 2010 წელს, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეულში „ნახნაგი“ (2) გამოქვეყნდა ფილოლოგიის დოქტორის, გაგა ლომიძის რეცენზია სათაურით „ქართული რეალისტური პროზის პოეტიკა“ ;

3. სტატია „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა“ პირველად დაიბეჭდა 2003 წელს, კრებულში „სჯანი“, IV, მოგვიანებით, უფრო ვრცლად, გამოქვეყნდა 2006 წელს, სამეცნიერო კრებულში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, განმეორებით – 2008 წელს იგივე სათაურით დაბეჭდილ შევსებულ გამოცემაში ;

4. სტატია „გზის მეტაფორიებული მოდელები: „გლახის ნაამბობიდან ოთარაანთ ქვრივამდე“ დაიბეჭდა 2009 წელს, ჟურნალში „რელიგია“, 1.

5. სტატია „ილია და მისი მკითხველი“ დაიბეჭდა 2008 წელს, კრებულში „ილია ჭავჭავაძე 170. საიუბილეო კრებული“.

**Irma Ratiani**

## **TEXT AND CHRONOTOPE**

### **Foreword**

The book "Text and Chronotope" is comprised of three parts, each dealing with such an important problem of the modern theory of literature as the conceptual and methodological interrelationship of text and chronotope. The material of long-term research is brought together in the book. It unites two scholarly monographs of the author and seven papers. However, each stage of research conceptualizes the problem under study in a different context and, accordingly, is oriented to a different scholarly result.

Part one – "Chronotope in an Anti-utopian Novel. Towards the Interpretation of Eschatological Anti-utopia" – is devoted to the theoretical problem of defining the function of chronotopic models in the process of identifying and formulating a literary genre. In particular, the work is an attempt at defining the genre of literary anti-utopia and study of genre peculiarities in the context of the literary and anthropological theories of chronotope. The problem is studied by recourse to concrete literary texts, while the interpretation of texts is carried out on the methodological basis of comparative literary criticism. The genesis of the literary anti-utopian genre and the question of genre specificity are discussed, on the one hand, as well as the basic trends of realization of chronotopic categories and their genre-coordinating function generally within literary anti-utopia, and in particular eschatological anti-utopia, on the other.

The description of literary genres and their classification constitute the basic conceptual-methodological means of determining their essence and purpose. From this standpoint, the new genres, are worthy of special attention, as they not only introduce and shape the style of thought at definite literary periods, but prompt literary critics to constant discussion and analysis. Literary anti-utopia is one such genre, which to a large extent defined 20<sup>th</sup> century literary aesthetics, justly becoming a serious object of literary-critical research. But, notwithstanding the large scale of research carried out, the analytical study of literary anti-utopia gives rise to many questions of principle. The need is noticeable for the introduction of innovative methods of research and conceptions. The present work is not only a scholarly discussion with the critical thought that has taken shape around the genre of literary anti-utopia, but an attempt at a novel interpretation of the genre of literary anti-utopia from the angles of holistic theory of genre and chronotopic theory. The former ensures the conceptualization of literary anti-utopia in the context of a synthesized model of synchronic and diachronic theories, while the latter determination of the trends of realization of significant chronotopic categories and of the genre-coordinating function.

Conceptualization of the genre of literary anti-utopia in the light of chronotopic theory has for the first time become the subject of a special study. Also for the first time, with a view to defining the genre, methodological transfer of the theory of liminality, worked out within positive anthropology, to the plane of artistic text and the interpretation of chronotopic models is represented in the context of the anthropological theory of liminality. Accordingly, research is expanded along the line of large-scale literary-theoretical and cultural analysis. This calls for critical mastery of already known sources and active introduction of new sources in scholarly use.

The basic results of this stage of research may be formulated thus: general aspects of the shaping and development of the genre of anti-utopia are identified in the study; the essential philosophical and literary premises for its evolution as a genre are outlined: the specificity of conceptualizing literary anti-utopia in the context of synchronic and diachronic conception is demonstrated; holistic theory is argued as the right theoretical-methodological criterion for the conceptualization of literary anti-utopia and the genre specificity; the significance of the categories of time and space in the history of development of world intellectual thought is defined and the trends of non-uniform interpretation of these categories both in philosophical-scholarly and

literary-critical spheres are pointed out; the coordinating function of chronotopic categories in the process of genre classification in the meta-text of literary anti-utopia, and the literary model of eschatological anti-utopia is stressed; the anthropological theory of liminality is compared to the genre of literary anti-utopia; the extent of its spread is determined within the frame of literary anti-utopia, in general, and eschatological anti-utopia in particular; liminal models of chronotope are discussed in specific specimens of 20<sup>th</sup>-century eschatological anti-utopia; extensive scholarly literature has been used in the research, as well as belletrist texts: V. Nabokov's novel "Invitation to a Beheading" and "Bend Sinister" and M. Javakhishvili's novel "Jaqo's Dispossessed"; the texts are discussed by recourse to comparative analysis.

The second part of the book "Chronotope in Ilia Chavchavadze's Prose. Analysis of Five Novels", is devoted to the theoretical problem of the analysis of general trends of the formation of specific chronotopic models and their realization within a literary trend. The purpose of the study is to identify general structural peculiarities of time and space and research into the specificity of their implementation. On the basis of an analysis of Chavchavadze's prose works the specificity of chronotopic models characteristic of classical realism has been identified, as well as the principles of their structural heterogeneity and reception.

Problems important to the reader interested in the chronotope are highlighted from the beginning: what is the temporal-spatial structure and orientation of narrative; how are the general characteristics of artistic time grouped; what do plot time and space mean; what specificity are they distinguished for, what is the relationship of the individual chronotopes of the author, the character and the reader, etc. The work aims at methodological imitation of realism in general, and of the literary trend of Georgian realism, in particular, a novel reading of the literary legacy of Ilia Chavchavadze, the leader of Georgian realism, its innovative reception in the context of the theory of chronotope, which accords with the standards of modern literary criticism.

Chavchavadze is an author the analysis of whose legacy is invariably in the sphere of interest of Georgian (and not only Georgian) critics, beginning with the early twentieth century to the present day. Accordingly, his literary contributions are within the context of ever renewable reception. Differing reception is one of the most important characteristics of the present book. The variability of the angle and position of reception sheds lights on the dynamics of the complexity of the object under study and on the diverse prospects of the methods of research.

The main results of the present stage of research are shown by the following accents: the theory of chronotope, as a methodology of the study of text, is conceptualized in the intercultural (European literary processes) context; by recourse to the theory of chronotope, as a theoretical strategy of a novel study and with a view to defining the genre, the differing principles of the literary trend and method of realism are brought to the foreground; having established the chronotopic boundaries, their systemic and synthetic theoretical analysis is proposed in close connection with the text, as exemplified by Chavchavadze's five basic novels; analysis of concrete texts is carried out in a complex way; it is argued that the works of any writer, no matter how well and thoroughly they have been studied, are essentially layered and, by permanently renewable research, acquire an absolutely unexpected line.

The interpretation methodologies worked out in both – the first and second – parts of the book, as approved theoretical models, may be successfully implemented (and to some extent have been introduced) in a novel analysis of other literary genres, epochs, trends and texts.

The third part of the book comprises papers that deal with separate problems of the text and chronotope. These papers were published in Georgian and foreign scholarly journals and collections. Some of the papers were written after the publication of the cited monographs. Of these, "Metaphoric Models of the Road: from the "Story of a Beggar" to "Widow of Otar" and "Ilia and His Reader" constitute a return to the problems posed in the author's monograph "Chronotope in Ilia Chavchavadze's Prose" – a generalization of these problems and in-depth study. The paper – "Mikhail Bakhtin's Theoretical Conception. Dialogic Criticism" is an implementation of the author's long-time design to write a maximally comprehensive and readable

critical essay on the founder of the theory of chronotope, Mikhail Bakhtin. The paper – “Mikhail Bakhtin’s Theoretical Conception. Dialogic Criticism” is an attempt at interpreting the basic scholarly views of M. Bakhtin, one of the leaders of 20<sup>th</sup>-century study of literature. The paper discusses the scholar’s fundamental theories on literary genre, carnival and chronotope; the paper, “Metaphoric Models of Road from the “Story of a Beggar” to “Widow of Otar” aims at establishing the relation of the spatial models taking shape in Chavchavadze’s prose with the conceptual method of metaphorizing; “Ilia and his Reader” identifies the peculiarities of Chavchavadze’s communication with the reader, with account of the principles of the chronotopic framework. The papers were selected by the conceptual criteria of the book, on the one hand, and the author’s professional consideration, on the other. It should also be noted that several papers suffered insignificant alterations following the first publication.

I hope that the book presented in three parts, devoted to the interpretation of one basic problem – that of interrelationship between text and chronotope – from a different theoretical angle, will contribute to further development and extension of literary critical research along the indicated line.

Finally, I wish to express my special thanks and respect to those persons whose professional and collegial support made possible to publish the book in its present form: to the editors: Mr. Tengiz Kikacheishvili, Professor of the Branch of Comparative Literature at Iv. Javakhishvili Tbilisi State University, Mr. Merab Ghaghanidze, Professor of the Georgian Literature Branch at Iv. Javakhishvili Tbilisi State University; the reviewers: Dr. Gaga Lomidze, Chairman of the Scientific Council at Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, Ms. Bela Tsipuria, Professor of the Branch of Comparative Literature at I. Chavchavadze State University. Profound thanks to Professor Sadao Tsukui of Osaka University, Japan; Mr. Arrian Tchanturia, teacher and translator of the Branch of English Philology at Iv. Javakhishvili Tbilisi State University; thanks are also due to the Editorial Board of the Faculty of Humanities, Iv. Javakhishvili Tbilisi State University and to Tbilisi State University Press for their support in editing the book.

## **PART 1**

### **CHRONOTOPE IN THE ANTI-UTOPIAN NOVEL. TOWARDS THE INTERPRETATION OF ESCHATOLOGICAL ANTI-UTOPIA**

#### **MAIN CONCLUSIONS**

The work “Chronotope in the Anti-utopian Novel. Towards the Interpretation of Eschatological Anti-utopia”, is devoted to research into a highly important and interesting problem: the genre definition of literary anti-utopia and study of the specificity of realization of chronotopic models in particular anti-utopian texts. The purpose of the work was to study and identify the general paradigm of conceptualization of the categories of artistic time and space.

The introduction touches upon the history of research into the question, the scholarly conceptions around the problem are reviewed, significant sources and positions are analyzed; the conjectural motives of their origin and outcomes are pointed out. The principal methodological constructions on which the thesis is based are formulated here. It is indicated that the author of the present work considers it advisable to research into the genre of literary anti-utopia in the context of holistic and chronotopic theories. It is noted that the analysis of concrete literary material is based on the comparative method.

In the first chapter, “Literary Anti-utopia and General Trends of its Development”, the question of anti-utopia is discussed as the question of the genesis of a form of thought which took shape in ambivalent integrity with utopia and conceptual evolution. The analysis is given of philosophical and literary texts essential for the formation of the genre of literary anti-utopia. The following views are formulated:



1. The formation of anti-utopia, as a concept, and later genre, is closely linked to the concept of utopia and genre. I believe, from the beginning anti-utopia became intertwined with utopia and, together with it, it traversed a road of development before it came to actively oppose it in the shape of counter-genre. It was not all of a sudden but gradually that anti-utopia developed into a system opposed to utopia, into its mirror reflection that soundly evaluated the illusory character of utopian mirage.

2. The significant inner opposition of utopia and anti-utopia manifested itself way back at the level of the first utopian personage – the ambivalent phenomenon of Cronus – and became especially well reflected in the satirical works of the Classical period, that constituted a contrastive synthesis of positive and negative elements.

3. The perception of utopia and anti-utopia as elements of single but ambivalent whole altered to a certain extent in the period of stoicism, in particular in Seneca's doctrine. The latter seriously questioned the prospect of really forming an ideal society, and he outlined an alternative way of reaching "idyllic happiness" – a way of personal and spiritual self-determination. Accordingly, I consider it right to take Seneca's text of "Life without care" as a text of the first serious anti-utopian character.

4. The Christian world view that actively opposed Caesar's sinful and perverted model with that of heavenly paradise, further deepened and filled with content the opposition between the utopian and anti-utopian motives.

5. An appreciable activation of the anti-utopian attitude is noticeable in the Middle Ages. The realistic anti-utopianism of Machiavelli and Hobbes came into sharp opposition with the utopian illusions widespread and popular in their times, giving priority to the realistic model of "strong authority". Swift's work "Gulliver's Travels" was distinguished for complete scepticism with regard to utopia. The end of the writer's illusions regarding the possibility of man's humanism, equality and unity took shape in the work. The tragic split came to light that existed between the creative individuality of the artist and the hardened norms of a mechanised society. "Gulliver's Travels" demonstrated the breakdown of the ambivalent unity of utopia and anti-utopia, demonstrating the essential aspiration of anti-utopia towards an independent genre form.

6. In the lap of romantic world view, namely Mary Shelley's work "Frankenstein" or "The New Prometheus" gave rise to the cardinal theme of literary anti-utopia: the development of a mystic and destructive force subjected to human control that destroys all human.

7. In the teachings of Schopenhauer, Kierkegaard and Nietzsche the philosophical basis of literary anti-utopia took shape: man's free activity, the problem of the loss of creative will and individual thought were posed acutely, not only the global crisis of the period found reflection in it, but the tragedy of man caught up in the crisis; accordingly, the "philosophy of life" imbued with quest for individualism and subjectivist attitude can safely be considered the philosophical-conceptual basis of literary anti-utopia.

8. The anti-utopian spirit deepened in the philosophical and literary space at the end of the 19<sup>th</sup> century. The best proof of this is the texts of F. Dostoyevsky's "Great Inquisitor", in which the main themes of literary anti-utopia came to light in their completeness: a) utopia that is coming close to the verge of implementation is destructive to man's free will and creative nature; b) profanation of the sacred, biblical themes and the imposed collective happiness drives mankind to spiritual destruction.

9. It is noteworthy that the Russian writer found an analogue in Georgian literary space as well, i.e. Vazha Pshavela, in whose works the establishment of personality and personal originality became the basic principle.

Resting on such strong, historical, philosophical and literary foundation, early in the 20<sup>th</sup> century the negative attitude of the world's intellectual circles against utopia, in general, and realizable utopia, in particular, took clear shape. Works of anti-utopian character were written one after another, which attacked not only their contemporary technocratic forecasts, but were steeped in universal scepticism and consistently formulated anti-utopian principles directed against

universal identification, genetic standardization of society and mass culture. In the 20<sup>th</sup> century literary anti-utopia took shape as an independent literary genre.

In chapter two, “Theoretical-methodological Aspects of the Conceptualization of the Genre of Anti-utopia and Genre Specifics”, a conceptual and structural analysis of the two different angles of the conceptualization of literary genre – synchronic and diachronic – is presented; a theoretical-methodological criterion of defining the genre of literary anti-utopia is determined, the conceptual, motivational and structural models of anti-utopia as an independent literary genre are designated. The following views are outlined:

1. Since Classical times to the present day, the theory of genre has to a certain extent taken two differing, antagonistic courses: synchronic and diachronic. Synchronism reflects the permanence and constancy of genre forms, while diachronic course evinces periodic transformation in the context of historical and cultural changes. Accordingly, the definition of genre in the synchronic aspect is based on the assumption of formulated literary conventions, while in the diachronic aspect – of non-formulated literary conventions. In the synchronic perspective the genre is perceived as an established, formulated and steadied construction determined by intra-literary laws, while in diachronic perspective as a permanently becoming system depending on historical and cultural values characteristic of a concrete period. The history of the genre theory equally reflected the conceptual and structural evolution of these two differing angles.

2. The theoretical thinking of the Classical period (Socrates, Plato, Aristotle, Horace and Quintilian) defines genre as an established and regulated order, the so-called decorum that corresponds to the specificity of a concrete specimen of art, and is determined by structural-receptive characteristics peculiar to it.

3. The genre criticism of the Renaissance period (Chaucer, Rustaveli, Dante, Minturno, Scallieri) constitutes not only a dynamic continuation and strengthening of classical synchronism, but its correction and development. Despite the considerable influence of Aristotle’s “Poetics” and, accordingly the dominance of the conception of synchronism, the Renaissance genre criticism was still distinguished by definite innovations: the mobility and flexibility of the socio-political model characteristic of the Renaissance period, made for the unusual flexibility and the formation of extraordinary subgenre combinations of literary genres; in other words, the late Renaissance period, for the first time in the theory of genre, demonstrated the significance of the so-called extra-literary factors in regulating the inner, so-called intra-literary processes.

4. Unlike the Renaissance period, the neoclassical period (Boileau, Dryden, Johnson), with few exceptions, was marked by extreme dogmatism and sketchiness. The interest in genre classification of literature, inherited from the classical period, became one of the most important levers of “rational period” thought, while synchronism – one of the permissible methods of genre determination.

5. In the context of the dichotomised interrelationship of classicism and romanticism, the essential antagonism took shape in the process of working out the concept of genre: whereas neoclassicist critics considered it decisive to analyse a concrete writer or work within the frame of a concrete genre, critics of the period of romanticism gave conceptual priority to interpretation of genre forms from the standpoint of individual parameters; in other words, to romanticists (Goethe, Schiller, Hugo) it was not the structural-psychological aspect of genre, but its spiritual-psychological side. At the same time, the genre theory of the romantic period was distinguished for an outside-the-prism view, or quest for a link of genre models with a system outside literature; not only synchronic but diachronic possibilities of genre conceptualization came to light – orientation to “outside” meant the assumption of the relation of literature with the principle of “variability”.

6. The theory of genre (Belinsky, Chavchavadze, Brunetiere), formulated in the second half of the 19<sup>th</sup> century, on the one hand, in terms of world view, disassociated itself from the idea of the “individual autonomy of an artist”, established by the romanticists, while on the other hand, it firmly based itself on its contemporary philosophical and scientific achievements; accordingly, I believe that genre criticism of the post-romantic period, which was distinguished for its argued

outside-the-prism view, came into contact with diachronism as the realization of the principal methodology and conceptualization in the context of historical-social context.

7. B. Croce became one of the first interpreters of the modern theory of genre. However, the theory of the “rejection of genre”, put forward by him, met with opponents from the very beginning in the 20<sup>th</sup>-century critical space in the shape of the Russian formalistic school and Czech structuralism. The activity of both schools may be assessed as a synchronic conception based on intra-literary, autonomous, technical-formal laws. The first thinker who boldly broke the tradition of synchronic conceptualization of genre and who successfully gave a scholarly argumentation of the diachronic conception was M. Bakhtin. He conceptualized genre as a transmissive link between social and linguistic structures creating a noteworthy and scientifically argued precedent of conceptualization of genre in the diachronic context. In opposition to this, structural poetics (Todorov, Culler) returned to the synchronic trend of conceptualization of genre – that, too, in modified form. The theory of I. Lotman, leader of the Russian structural school proved to be an exception, being a successful attempt to unite the synchronic and diachronic angles in “text” and “extra-text” models in which any literary text is conceptualized in the context of history or extra-text. Lotman’s initiative found analogues in the theoretical trends of hermeneutic criticisms and receptive aesthetics, yet attaining serious depth in Northrop Frye’s theory.

8. Thus, the review of the evolution of the genre theory since the Classical period to the present has made it clear that the definition of genre from classical times to the mid-20<sup>th</sup> century was unilaterally related either to synchronic or diachronic dimensions. The demolition of the radical principle “or-or” commenced in the methodologies of the leading literary-critical schools of the 20<sup>th</sup> century, and was carried out in an attempt to synthesize the synchronic and diachronic angles.

9. I believe that the formation of the genre of anti-utopia is conditioned both by synchronic or formulated, intra-structural norms and by diachronic or non-formulated, historical-cultural aspects. In my view, literary anti-utopia: a) mastered extremely well the experience and specificity of literary utopia; b) successfully tried the inter-genre combination of the genre of the utopian novel with the genres of classical comedy and satire; c) it adapted itself in the social space of definite periods; d) developed historical and cultural consciousness. Hence, I believe that literary anti-utopia integrated the synchronic and diachronic laws and affected their valuable synthesis. The global or holistic theory is the theoretical-methodological foundation which, in my view, is the right criterion for defining the structure and the specificity of genre. It integrates the synchronic and diachronic angles of genre, or unites the conceptions of the static intra-structural and dynamic outside-the structure, establishing genre as intra and extra entities.

10. In order to express the concepts of genre graphically, I applied the figure of “Archimedes’ spiral” which schematically reflects the relationship of two intersecting worlds – definite and indefinite. In my opinion, the structure of Archimedes’ spiral precisely applies to the interdependence of the synchronic and diachronic angles of the genre theory: if the synchronic model permanently tends to the diachronic model and expands in the direction of the historical-cultural context, the diachronic model also permanently tends towards the synchronic, narrowing in the direction of concrete genre characteristics. Valuable in this flexible spiral construction is the intersection of synchronic and diachronic models, expressing the necessity and permanence of the union of these two differing and graphically corresponding to the global or holistic theory genre conceptualization.

11. The holistic theory involves and integrates both models of genre determination: synchronic and diachronic. The synchronic model serves as the basis of the etymological, typological and semiotic classification, while the diachronic model synthesises genre as a strengthened construction with concrete environmental conditions, determines the extent of the adaptation of genre in a definite historical-cultural context. In my view, literary anti-utopia, as a genre, can be identified and evaluated only within the context of the holistic theory. Over the centuries, anti-utopia gathered around itself characteristics specific to the genre, but genre was formed,

determined and implemented within a definite historical, social and cultural context; in other words, the diachronic perspective of genre establishment intersected – at a definite, ontologically valuable phase – with the synchronic perspective of genre.

12. In my view, the principal genre characteristic and determining genre feature of literary anti-utopia are ordered society of opposition / person identified with opposition, mass/person, where society is a relevant concept of mass subjected to hypertrophied governmental mechanism, while a human being is a concept of a person opposed to it, or nonconformist. Accordingly, two differing psychological types take shape in an anti-utopian novel: mass and individual, whose antagonistic inter-relationship is clearly revealed in the motivational model of an anti-utopian novel.

13. Several established motifs constitute the motivational basis of an anti-utopian novel: motif of collective work; motif of quasi-nomination; motif of leader; motif of scientific progress and technocracy; motif of the levelling of the creative mind; motif of fear; motif of destruction of family tradition; pseudo-carnival and pseudo-ritual motif; motif of parodying. The specificity of each of these motivation models are analysed in detail in the work.

14. Having outlined the general motivational model of literary anti-utopia as a genre, I considered it advisable to define its general structural models as well. If the motivation model of genre determines its conceptual model, the structural specificity of the genre or its inner-structural framework not only reveals clearly the basic laws of genre but serves as the basis of deepening the conceptual model of genre and intra-genre division. In my opinion, the following should be considered the basic structural characteristics of anti-utopia: a) the plot of anti-utopia is placed between the coordinates of “hell” and “paradise”; b) the world of anti-utopia is directed towards a boundary zone, a valuable landmark, which must be overcome by the nonconformist character; c) the temporal and spatial paradigm is vertical. Each of these structural models is analysed in detail in the work. By way of conclusion it may be said that: the main plot opposition of an anti-utopian text, hell/paradise, is an ordered society/ individual person of the central conceptual opposition of the genre, or a structural paradigm mass/person. “Here”, which is the symbol of happiness and paradise for the standard-bearers of the new order, turns into an analogue of disaster and false-paradise or hell for the character of an anti-utopia. Contrary to this, “there”, where for the ideologists the dangerous “hell” or anarchy caused by destabilization reigns, for the character of anti-utopia an unrestricted world of freedom or paradise is in place. The foregoing gives us ground to conclude: whereas “here” structurally integrates the opposition paradise/false paradise or hell, “there” also structurally encompasses the opposition hell/false hell or paradise. Accordingly, the world of realized utopia in literary anti-utopia and the world of realized utopia and the world of anti-utopia risen against it, represented in literary anti-utopia, is topographically identical, and is a contrastive unity of functionally antagonistic systems marked by plus and minus +/- signs. Proceeding from this, I shall make bold to assert that the structural law determining anti-utopia is its binary nature or contradictory wholeness of binary opposition.

15. Anti-utopia effects cultural materialization of the contrastive model of binary pairs, demonstrating its contradictory relation to the model of the real world.

16. In the anti-utopian novel the utopian model exists as a permanent reality, while the anti-utopian model takes shape in relation to it. The utopian model embraces space horizontally, for ideal equality cannot be unequal, while the anti-utopian is in the process of search for an alternative. The valuable projection of an anti-utopian model is vertical: its vertical paradigm emerges from the horizontal plane of utopia. Paradigmatic reorientation of horizontal model to vertical brings about conceptual reorientation of space from desecrated plane to sacred spread or valuable transformation the model “here” to model “there”. At the same time, it is noteworthy that the archetypal conflict of the here/there opposition causes basic change of temporal structures. “This” time is opposed by “another” time, “that” time that will set in “after” and is not “now”. “After” lies beyond the valuable boundary, i.e. border zone, and the mobile character tends to it on the vertical paradigm. I believe that the central structural oppositions identified by me –

hell/paradise, below/above, now/ after – clearly depict the temporal spatial or chronotopic orientation.

Accordingly, I consider accentuating chronotopic coordinates fully justified and logical.

Chapter three, “Towards the Conceptualization of the Concepts of Time and Space: Trends of Realization of Artistic Time and Space in Literary Anti-utopia” analyses two cardinaly differing conceptions – subjectivist and objectivist; their literary-critical connotations and relation to the question of genre and relation to the question of genre determination of literary anti-utopia are discussed and a liminal theory of time and space is formulated. The following views are stated:

1. I believe that the difference between the subjectivist and objectivist trends of conceptualization of time-space is due to the non-uniform conceptualization of finiteness/infinity of time, reversibility/irreversibility, and, accordingly, of concepts of death and eternity.

2. Having analysed in detail the relation of classical thinkers to the problem of time and space, I came to the conclusion that the review of ancient Greek conceptions of time and space shows the presence of two, albeit differing, yet parallel projections: a) Parmenides – Zeno – Plato – Plotinus; b) Heraclitus – Pythagoras – Democritus – Aristotle; the difference between these projections stems from their invariant attitude to time and related problems of space, while parallelism is due to a certain vagueness of positions: time in their thought is neither a purely subjective, nor purely objective category.

3. The first thinker who put an end to conceptual vacillation was Saint Augustine. He definitively acknowledged the limitation of time to human consciousness, and he methodically worked out a subjectivist theory. In St. Augustine’s teaching, cycling time, characteristic of the Classical period, is superseded by rectilinear, teleological time. St. Augustine considers its direction to be an apocalyptic drive towards “non-being”, as a result of which eternity free from the shackles of time will set in.

4. The Christian conception of time, formulated in St. Augustine’s teaching, as profound eschatologist, found large-scale reflection in Christian philosophy and was fully revealed in Georgian Christian thought.

5. However, the founders of exact sciences opposed the Christian position with the principle of causal determinism: Galilee placed time in the frame of geometry, conceptualizing it as the fourth dimension of space, while Newton declared it (time) an absolute category existing by itself, objectively and unrelated to outside phenomena.

6. Hegel’s theory based on historical dialectic, became the philosophical implication of the objectivistic theory of time and space, while Kant’s teaching was taken for a subjectivist alternative, in which time and space constituted not the components characteristic of reality but a priori forms of sensible perception; definition of the interrelationship of the essence of time and space continued with great intensity in post-Kantian times too – both in philosophical and scientific spheres (G. Berkeley, Ch. Darwin, G Leibniz); yet it reached a critical phase after A. Einstein created his theory of relativity.

7. Einstein’s physics, in particular the theory of relativity, conceptualized time to be the fourth coordinate of space or component of a single temporal-spatial continuum, ruling out the probability of subjectivist conceptualization of time and space. The theories of S. Alexander and P. Florenski may be considered a philosophical implication of Einstein’s theory, while H. Bergson’s teaching may be taken for its conceptual opponents.

8. Bergson developed a “theory of pure duration”, according to which the value of duration free of chronology is conditioned by its quality. Length or a *durée* implies gaining an insight into the uninterrupted continuum of the universe, the subject being considered its only carrier.

The following may be said by way of conclusion: whereas the supporters of the objectivistic theory consider time and space to be objectively existing categories (obviously from differing angles of shade), the subjectivists consider them as characteristic of subject. A difference in principle between these two positions – apart from the contradictory definition between the essence of time and space – is created by the non-uniform definition of the problems of reversibility/irreversibility, the finiteness/infinity of time and space and death/eternity: whereas those

who unequivocally support the objectivistic theory of the law of irreversibility of time, the supporters of the subjectivist law attempt to explain the inversional irreversibility of time by the conception of projecting memory and imagination in the present: while the supporters of the objectivistic theory of time unanimously acknowledge the idea of infinity of the flow of time as the property of moving matter, the subjectivist flatly rule out and reject this idea; if according to the objectivistic theory of time the values of time and space depend not on the inner world of the individual but on moving matter, according to the subjectivist theory of time, both time and space are finite categories and their finiteness as characteristics of the really existing world is due to the finiteness of the world itself; whereas according to the objectivistic theory, “eternity” is a quantitative measure of time, corresponding to an uninterrupted length of time, according to the subjectivist theory of time, “eternity” is a concept denoting supra-reality – of a quality free of the quantitative framework of time.

But any discourse of the categories of time and space at the level of literary text, primarily implies definition of the specificity of implementing the categories of time and space in the literary system, or theoretical-literary definition of artistic time and artistic space. In my opinion, in the wake of the philosophical-scientific conceptualization of time and space objectivistic and subjectivist trends became the determining trends in the definition of time and space in 20<sup>th</sup> century literary criticism:

1. M. Bakhtin’s chronotopic theory is the most important connotation in the objectivistic theory of conceptualization of time and space. The term “chronotope” demonstrates Bakhtin’s conviction in the indivisibility of time and space in an artistic structure. For Bakhtin chronotope is a sort of measure of how, under conditions of a concrete period and concrete genre, the synthesis of personalities significant for real historical time and space and for history takes place, as well as the process of correlation with them of artistic time, space and characters. In other words, Bakhtin’s chronotope is simultaneously a historical event and genre as well, being conceptualized from synchronic and diachronic aspects.

2. Conceptualization of time and space as a single whole segment found serious supporters in Russian and European literary criticism. In this respect, J. Frank’s article, written in the spirit of “spatial form” and entitled “Spatial form in Modern Literature” merits special attention. However, the objectivistic trend of temporal-spatial continuum found a serious alternative in the opposing subjectivist conception marked by dominance of time. I believe, the article by William V. Spanos, “Modern Literary Criticism and Specialization of Time: Existential Critique”, acquires programmatic significance from this point of view.

3. In my view, the trends of implanting the theory of time and space in a literary system, or the basic literary critical connotations of the theory of time and space, reveal the difference that exists between their theoretical-methodological principles.

4. The conception of chronotope and the logical attempt to adapt it to the literary genre system of anti-utopia is, in my view, not only right and valid but even essential in the process of intra-structural determination. The chronotopic model of anti-utopia as a valuable structural framework of the genre becomes integrated with the also valuable conceptual and motivational models, resulting in a single, whole, substantiated genre model which, I think, can well be deepened along the lines of anti-utopian meta-text. The idea of anti-utopian meta-text not only rounds up the literature of anti-utopian genre but it allows its internal division as well. An essential aspect of determination, in my view, stems from the specificity of chronotopic models. Accordingly, I consider the chronotopic system of text to be the basis of the genre determination of anti-utopia, or the author’s individual relation to chronotopic opposition characteristic of anti-utopia.

5. The non-uniform conceptualization of the chronotopic model in the context of synchronic or intra-genre and diachronic or cultural-historical processes makes for the determination of the genre of anti-utopia into anti-utopias of individual types: scientific anti-utopia, fantastic anti-utopia, satirical anti-utopia, etc. I consider Nabokov’s works “Invitation to a Beheading” and

“Bend Sinister” as an independent variety of anti-utopia, defining it as eschatological anti-utopia. I believe that the novel “Jaqo’s Dispossessed” by the great Georgian writer M. Javakhishvili may be read in the same context.

6. Eschatology, that defines the structure of this specific variety of anti-utopia, would seem to point from the beginning to the writer’s in-depth attitude to chronotopic models. The central problem of eschatological anti-utopia is not only a grotesque protest against the existing regime, but awakening of a person lost in the depth of “ideal order” and “mass” ideology, demonstration of his total incompatibility with the existing temporal-spatial setting and his drive towards an alternative temporal-spatial milieu. Accentuated in eschatological anti-utopia are both separate motifs and traits, characteristic of anti-utopia, and a trend to global conceptualization of space; in other words, social-historical anti-utopianism is transferred to the apocalyptic plane and the moral function of the chronotope is extended.

7. I believe that the leading position in the text of eschatological anti-utopia is retained by the category of artistic time, the conceptualization of which is essentially subjectivist. A wholeness of time and space is formed, but time in this continuum is neither the fourth coordinate of space, as conceptualized in Bakhtin’s theory, nor a specialized model, as defined by J. Frank: time is a conceptual dominant – justification of the diachronic process of the formation of the genre of anti-utopia, on the one hand, and the central segments of the synchronous structure of the genre, on the other.

8. The plot time and space, characteristic of eschatological anti-utopia, is a subjectivist transposition of centuries-old philosophical and scientific conceptualization of time and space. In other words, eschatological anti-utopia, which discusses the categories of time and space in the context of deep eschatologism, offers a subjectivist interpretation of time and space.

The realisation of the extremely subjective paradigm in the context of eschatological anti-utopia became closely linked with the thought over man’s earthly destiny, valuable limit and limitlessness. I think the theory of “limit” or that of liminality, developed in the 1920s by positive anthropology, and later by structural anthropology ideally fitted the eschatological conceptualization of temporal-spatial categories. The concept of liminality is based on subjectivist trends of conceptualization of the universe, in particular time and space, acquiring apocalyptic depth in the chronotopic model of eschatological anti-utopia. The following views are stated in the work:

1. The founder of the liminal theory, the French anthropologist Arnold van Gennep, linked the term and concept “liminality” to the ritual of transition. He believes that each process of movement or “transition” is united in three phases: 1) Separation; 2) Marginality or liminality; 3) Uniting or incorporation. The first phase implies isolation of a concrete individual form or distinguished individual, so called “initiate” from a fixed social or cultural structure; the second phase expresses the ambivalent state of the initiate or “transit passenger” – his transfer to an intermediate, ambivalent social zone, to the so-called “limbo”; the third phase corresponds to the return of the initiate to the society – only with a renewed social status of the individual.

2. Of the cited three phases special interest attaches to the second or liminal phase in which the individual acquires the experience of the social environment becoming totally vague and he disassociates from the real temporal-spatial environment. The term “liminal” derives from Latin liminal, meaning threshold – a corridor between two different places. It is introduced into theory with an analogous purpose. In its essence and function the liminal phase is a transitive, dynamically intermediate condition, placed between established and transformed structures. Accordingly, the ritual or movement or rites de passage may be defined as integrity of the three conditions: “pre-liminal”, which implies separation from the pre-world; “liminal”, denoting the period of transitivity, and “post-liminal”, related to incorporation in the new world.

3. Almost half a century later Gennep’s theory was transferred to the plane of structural anthropology by Victor Turner; he defined the liminal phase as “inter-structural situation” arising “between various position structures”. In Turner’s view, the liminal phase performs the function of threshold, separating differing stages of life. In the liminal phase the status of the individual is

essentially ambivalent and vague – “neither here, nor there”. He is stranded, in an indefinite position, in condition of expectation of implementation of reconstructed and renewed cultural models and alternative paradigms.

4. Production of an “alternative” is the principal function and purpose of Turner’s liminal theory. Alternative implies the possible existence not only of one, visible world but of other alternative worlds as well. Accordingly, whereas the really existing world constitutes the given condition of the pre-liminal state, it causes the separation of the individual from the firmed structures; the alternative world is the result of the post-liminal state – a structure that takes shape as a result of transformation. As to the liminal phase, it corresponds both conceptually and structurally to those deep ethical layers that perform the role of a certain transit corridor, connecting link, a valuable boundary between “this” and “other” worlds.

5. I believe that by its essence and purpose literature constitutes a liminal phenomenon: it performs the function of a transitory phase between reality and imagination, or between the chronologically ordered world restricted by technological-bureaucratic numeration and the creative world imbued with conviction, true ideas and fantasies.

6. The idea of liminality of literature is justified by the evolutionary paradigm of the genre theory: in the context of synchronic and diachronic angles, where literature is conceptualized as a subversive support marginality (Plato, Aristotle) or as an intermediary neutrality (F. Sidney), or as a self-transcendental flexibility (Schiller, Shelley), literature is unswervingly perceived as liminal condition, intermediary phenomenon that is capable not only of separating worlds differing from one another, but – owing to the real model of the world, of producing an alternative or “other world’s” model.

7. Production of an alternative implies not only accentuation of an obvious difference between the real and imagined worlds but demonstrating those logical and ontological contradictions that exist between necessity and possibility. An alternative world turns into a possibility only when it takes shape in the author’s fantasy and is consistently implemented through the transformational spirit of a chosen protagonist. The liminal phase is an essential aspect of the transformation process, as transition space spread between alternative worlds, ambivalent ontological landscape serving as a watershed of existing and imaginary systems. The categories of time and space constitute the principal and determining categories of transitivity;

8. Rites de passage or ritual of moving is a bridge built to the other, oppositional reality, calling for an absolutely different interpretation of temporal-spatial dimensions.

Turner devoted a special study to this problem, entitled: “Images of Anti-temporality. An Essay in Experimental Anthropology”. The following aspects of the paper are noteworthy:

1. The principal object of research – “anti-temporality” – is from the beginning conceptualized by Turner in an oppositional or alternative context: “anti-temporality” is a concept oppositional to “temporality”, it is an undivided integrity that allows conceptualization of the ontological reevaluation of mankind’s socio-cultural experience. In this case the liminal phase constitutes an intermediary, transitional, ambivalent, “neither-here-nor-there condition”, in which the individual disassociates from the normative context and, through transformation produces an oppositional, contrastive world. Accordingly, liminal time, as well as liminal space reflects the highly complex process of the individual’s disassociation from the ordered chronological system, on the one hand, and his integration into an alternative anti-chronological, anti-temporal system, on the other.

2. Proceeding from the philosophical-world view fundamentals, genre specificity and the subjectivist trend of conceptualization of time and space, it may be concluded: literary anti-utopia, in particular eschatological anti-utopia, with its total incompatibility with the existing pseudo-utopian regime, the chronologically, temporally and spatially ordered model of life, as well as his indefatigable drive towards reincarnation of man’s individual self (Ego), towards liberty, elevation, creates a brilliant mould for the liminal phase. Eschatological anti-utopia not only reflects the split that exists between the subject and objective reality, but is an ambivalent stepping-stone, a “transit corridor” for passing into a different, alternative cosmos; opposition bet-



ween the pre-liminal and post-liminal, or alternative worlds at the level of eschatological anti-utopia is qualitatively incompatible and disproportionate;

3. I think the paradigm of a synthetic conceptualization of this anti-utopian model is extremely well proved by the liminal models of artistic time and space, having taken shape in 20<sup>th</sup>-century eschatological anti-utopias, performing a genre-determining function.

In Chapter Four, “Liminal Models of Artistic Time and Space in 20<sup>th</sup> Century Eschatological Anti-utopias” (according to V. Nabokov’s novel “Invitation to a Beheading” and “Bend Sinister” and M. Javakhishvili’s novel “Jaqo’s Dispossessed”) the following views are outlined:

1. The interpretation of these novels of Nabokov and Javakhishvili into a single genre model, in my view, is equally based on diachronic, or historical-cultural, and synchronic, or intra-literary factors: a) the creative activity of both writers belongs to one and the same period, proceeding under such totalitarian regimes as communism and fascism; b) the conceptual levers of the cited novels are unambiguously linked to the quest of the individual Ego, lost in the mass drive, as well as of the faith and God, levelled by the effort of the leaders of the regime; the three novels meet the classic genre characteristics of literary anti-utopia and go deeper in the direction of the eschatological experience of the world; c) in the works of either writer time and space constitute aspects of subjective cognition, characteristics of human mind, developed as a result of inner perception.

2. Nabokov clearly formulated the conception of time in his novel “Ada”. The material reviewed by me shows that Nabokov’s theory, in all parameters, shares the subjectivist position of time perception, in which temporal and spatial dimensions constitute internal composition rather than external. Javakhishvili also reveals an analogous attitude to the time phenomenon. His negative attitude to the real model of time demonstrates the writer’s striving to leave the existing world – to an alternative reality. Both writers see a way out in a subject lit up only with an individual ego – in a person that wakes up, sets out his own cosmogony marked by eschatological depth, and works out an alternative reality beyond the valuable boundary, ambivalent liminal zone and most involved painful transformations.

3. Such paradigm of the chronotopic system in the novels of Nabokov and Javakhishvili is projected in-depth in a general motivational paradigm of the anti-utopian genre, is integrated with the genre characteristics of literary anti-utopia and defines its specific variety – conceptual and structural model of eschatological anti-utopia. Obviously, I am not asserting the idea that the cited novels of Nabokov and Javakhishvili evince absolute ideal-political identity, but their relation to liminal processes and, which is important, to an alternative cosmos, is analogous.

My views in the work are argued by means of the method of comparative investigation, on the intercultural plane; against the background of a detailed analysis of material, the following characteristics typical of artistic time and space models are identified and analyzed in the above novels:

1. All parameters indicative of real time constitute a configurative element of a chronologically ordered model, being rigid temporally. The flow of objective time is irreversible. It speeds along to an end, this end being death.

2. The ordered structure of objective time is opposed by internal time, distinguished for its uneven pulsation, which is inversely reversible, or projects memory and imagination in the present.

3. Subjective time is worked out by the non-conformist hero of anti-utopia, who internalizes the world into a single whole beyond “cosmic synchronizing”: he adopts it, destroys it, restores it, colours it with subjective imaginings and gives shape to an absolutely new, alternative reality.

4. In the process of forming an alternative reality the character breaks away from real time, transfers into the liminal phase of time – into the ambivalent zone where, at the cost of extreme spiritual concentration, he works out an alternative temporal model.

5. Anti-temporality is the only alternative of real time – a quality free from the quantitative framework of time, or supra-temporal eternity.

6. Both writers flourishing in the period of totalitarianism permanently direct their efforts towards transforming the countable and measurable parameters of objective time into an internal

texture in which the process of individual cognition of the temporal world consciously develops into its rejection, or contradictory perception of death. Death is an end to the extent it is the last boundary beyond which the other world's alternative duration spreads that is free from time and, accordingly of fear, torture, captivity and death.

7. In the complex compositional structure of the novels spatial structure undeviatingly performs the function of a multi-aspectual and in-depth layer.

8. In general spatial model is characterized by "extra spatial" and "intra-spatial" hierarchic quality: the former is a micro-model of the real world, while the latter the personal spatial field growing up in the character's consciousness.

9. The "outer space" is a metaphoric realization of a geometrically ordered Euclidian world. It bears the character of artificially illustrated entourage, being distinguished for pseudo-carnival meaning. "Outer space" is a zone closed on all sides.

10. "Inner space" constitutes an alternative model of "outer space". Cardinal spatial oppositions emerge; "here/there", hell/paradise, desaced/sacred, static/dynamic. Their conflict is demonstrated by the arbitrary interrelationship of binary spatial oppositions;

11. "Inner space" is the result of the complex spiritual transformation of the character, essentially adapted to the sacred model of liminal space.

12. I believe that the hierarchy of the time and space structures characteristic of the world view of Nabokov and Javakhishvili constitutes an internalized, subjective form of the outer world. Against the background of the developing structure of subjective reality, a sensation of continuity and simultaneity, conditioned by individual coordination of temporal and spatial coordinates, characteristic of the mind are created. The specific chronotopic system logically merges with conceptual, motivational and structural characteristics typical of literary anti-utopia, determining the formation of a special variety of literary anti-utopia, namely eschatological anti-utopia.

Thus the general paradigm of conceptualization of artistic time and space in 20<sup>th</sup>-century anti-utopian novel has been discussed in the present work, and specificity of genre definition of literary anti-utopia and realization of chronotopic models in concrete anti-utopian texts has been identified. I think, the problem posed is of topical character and its large-scale study should be continued in the future too. Consideration of the problem of genre determination of literary anti-utopia in the context of specific chronotopic models and their transformational quality will facilitate further deepening of theoretical research into the genre of anti-utopia as well as the implementation of one of the serious methodological conceptions of conceptualization of the 20<sup>th</sup>-century literature, and obviously Georgian literature too.

## PART 2

### CHRONOTOPE IN ILIA CHAVCHAVADZE'S PROSE. ANALYSIS OF FIVE NOVELS

#### MAIN CONCLUSIONS

The paper "Chronotope in Ilia Chavchavadze's Prose. Analysis of Five Novels" is devoted to defining the structural-aesthetic function of artistic time and space in realistic prose and revealing its peculiarities in the works of I. Chavchavadze, a realist writer.

The problem is stated in the introduction, light is shed on the history of the question, the significance of a clearly-expressed structural function of the artistic temporal-spatial chronotope specific to realistic literature. It is noted that a chronotope characteristic of realistic literature did not restrict itself to intra-plot problems alone; it found itself in direct correlation with epochal problems, i.e. with the process of actualization of social-national and ethic-philosophical character, taking place in reality. This trend in realistic literature led to the unity of the processes of two powerful streams: a) global perception of time and space at so-called "world standards" and b) the unity of the processes of psychological sublimation of time and space. The former was defined by the interrelationship of the time and reality, specific to the literary work, and the latter by the specificity of the chronotope concentrated immediately on the literary work. Clearly enough, their means of expression also became different: global, large-scale perception of time and space in realistic literature was expressed by temporal-spatial orientation, while the process of its psychological sublimation by the structure of the artistic chronotopic system. It is pointed out that in the works of Chavchavadze, who was a maitre of Georgian realistic literature, in particular, in his prose works of our present interest, both aspects of the perception of time and space are dosed synchronously, and are distinguished by highly interesting diversity.

In the first chapter of the study: "Temporal-Spatial Orientation of the Narrative", light is shed on the specificity of the temporal-spatial orientation, which in Chavchavadze's prosaic works is distinguished by an interrelation of time and space and artistic time and space. The following views are stated:

1. The author's time and space, or the author's chronotope, represents a modified variant of real-objective time and space. The author's position with regard to perception of artistic time and space demonstrates the dependence of real and artistic temporal-spatial layers, which determines the degree of temporal-spatial correlation of the processes occurring in reality and the events reflected in the artistic micro-universe. In Georgian realistic literature and, obviously, in Chavchavadze's works, the regulating function quite clearly devolved on the author's time and space: by regulating the process of narration it orders the relationship that exists between real-objective time and space and the artistic-imaginary time and space, only in a way that is acceptable and comprehensible to the author's world view.

2. The temporal-spatial orientation of narrative distinguishes the narrative made by the first person from that made by the third person. In the former case the text rests on the narrator's temporal-spatial field, and in the latter the narrator's temporal-spatial field is limited to the function of the chronotope of an outside observer. The functional non-uniformity of the narrator's chronotopic system determines the non-uniformity of the interrelationship of the artistic and real temporal-spatial models.

My conception is confirmed by a detailed analysis of the temporal-spatial orientation of the narration specific to Chavchavadze's prose works:

In his "The Traveler's Diaries" the interrelationship of real and artistic temporal-spatial layers takes place directly, in conditions of narration by the first person. Narration is personified. The author's temporal-spatial field comes close to the artistic temporal-spatial field, but the sharply

expressed artistic-conventional atmosphere and grammatical tense forms do not allow complete isomorphism.

In Chavchavadze's "Story of a Beggar" the author's time and space integrates three temporal-spatial models: conceptual, real and real-perceptual temporal-spatial models. The crossing of real and artistic spatial parameters is expressed by the crossing of vertical and horizontal spatial models, where the vertical spatial model expresses the opposition of the character's spatial models, while the horizontal spatial model, the opposition of the character's and author's, or that of artistic and real spatial layers. The spatial opposition represented in the horizontal spatial model adjusts perfectly to the author's world view stand. The problem of the person's solitude and his relationship with the outer world is posed acutely. The relationship of the real and artistic temporal parameters is also oppositional: the author's time is in dual opposition to artistic time: it is in opposition to the character's "small" artistic time and to the character's "great" artistic time. These terms are introduced by me. The opposition of temporal layers corresponds to that of spatial ones, or to the specificity of the horizontal spatial layers. The relationship of real and artistic time-spatial layers, recorded in Chavchavadze's "Story of a Beggar", impressed with two-way opposition, expresses with especial precision the author's civic and world view stand.

In the story "Is a Human a Man?!" the narration is in the third person and the author's time and space offers a unity of real and conceptual temporal-spatial constructions. I have defined the relation of the author's time and space to artistic time and space as a crossing of dots and lines of temporal-spatial layers. Against the background of such relationship the degree of compatibility of the author's world view and creative principles with the developments described in the work are evinced clearly while the process of aesthetic cognition in conditions of conceptual time and space is in direct relationship with the process occurring in the real temporal-spatial environment.

In the story "On the Scaffold", the author's time and space extend not only in real time and space but in the intonation of artistic word as well. Through the intonation of literary speech a precedent is created of defining the author's chronotopic model. I think this detail is a highly interesting variant of large-scale perception of time and space.

In "Widow of Otar" the relation of artistic and temporal-spatial layers takes shape against the background of the author's real time and space original style of narration.

Thus, the temporal-spatial orientation of narration, which defines the specificity of the modified variant of the author's chronotope, sheds light on the specificity of the relation between real time and space and artistic time and space, determining the global character of the functioning of time and space.

In the second chapter of the study – "Artistic or Plot Time and Space" – the specificities of the process of psychological sublimation of time and space are defined. The process takes place immediately in the artistic temporal-spatial micro-world, taking shape within the artistic chronotopic system:

1. The concept of artistic chronotope is defined. Artistic chronotope is conceptualized as a formal-semantic category specific to literature, uniting the categories of artistic time and artistic space, ensuring their inseparability in literature.

2. Artistic time is conceptualized as a time of aesthetically valuable happenings. Its typological characteristics are also defined and their relation to the characteristics of real time: artistic time is a fictive-imaginary time, multidimensional, reversible, unordered, movable or static, interruptible or continuous. It is characterized by certain duration; it may be finite or infinite, closed or open.

3. It is believed that the diversity of typological features characteristic of artistic time determines the structural non-uniformity of artistic time. From the structural point of view, artistic time distinguishes two types of sequence: the sequence "early-late" and the sequence "past-present-future", where the former reflects the quantitative aspect of the duration of artistic time, and the latter the qualitative aspect. Significantly, the category of future time, which by itself is a rather ambiguous temporal unit, and in an artistic text is assimilated only with forecast, wish or hy-

pothesis, is distinguished in realistic literature with maximum functional significance and exists in two forms: either as an inevitable result, or conjectural possibility.

Having analyzed the specificity of realization of the quantitative indices of artistic time in Chavchavadze's works, I have arrived at the following conclusions:

1. The relation "early-late", denoting the quantitative indices of artistic time, is linked to the point of conventional countdown, the so-called concept of "vector zero" that defines the sequence of actions;

2. Chavchavadze's prose works retain the main characteristic typical of the "early-late" category: each subsequent development is linked to the preceding one;

3. The relation "early-late" offers a quantitative variety: sequence and non-sequence, where sequence unites two streams – strong and weak sequences. Under strong sequence happenings are not delimited by temporal pauses, in conditions of weak sequence a pause between happenings is attested.

4. Chavchavadze's works may generally present a sequence of happenings, while individual sections of narration may offer a realization of non-sequent structure, and vice versa. In his "The Traveler's Diaries" the sequence is strong and the formula of quantitative indices has the form "early-late"; in the "Story of a Beggar", "Is a Human a Man?!", "On the Scaffold", and "Widow of Otar" a system of non-sequent developments is in evidence: in the "Story of a Beggar" the relation "late-early-late" is found, in "Is a Human a Man?!" "late-early-late", in "On the Scaffold" "early-late-early-late", in "Widow of Otar" "late-early-late"; yet each of them contain invariants of a sequent system as well.

5. One regularity takes clear shape in Chavchavadze's works: the exact fixation of temporal pauses is in direct dependence on the process of the transformation of the characters.

6. The specificity of the quantitative indices of artistic time is defined by three typological characteristics: reversibility, disorderliness and discontinuity.

An analysis of the specificity of the qualitative indices of artistic time presents a different picture:

1. In the first place, I believe that definition of the categories of the present, past and future should be carried out without any assimilation with the author's or reader's temporal planes.

2. The qualitative indices of artistic time are defined not by one but several starting points, which are due to their multi-dimensionality – an important characteristic of artistic time.

3. Realistic prose reveals a very specific regularity of the definition of planes of artistic time: the time planes identified in the entire model of artistic time – artistic present, past and future – are concentrated, from some one ideal-ethical standpoints, around the central events, the so-called "occurrence-nucleus".

4. The occurrence-nucleus does not imply granting privilege to some temporal planes. It may belong to both artistic present and artistic past. In Chavchavadze's prose works central happenings are quite clearly identifiable, that can be safely considered starting points delimiting the three planes typical of artistic time.

In "The Traveler's Diaries" the meeting with Lelt-Ghunia emerges as occurrence-nucleus, belonging to the plane of artistic present. In the "Story of a Beggar" the episode of killing of Datiko by Gabriel belongs to the plane of artistic past. In "Is a Human a Man?!" the wedding of Luarsab and Darejan also belongs to the plane of the past. In "On the Scaffold" the episode of the hanging of the unknown young man, is defined as the artistic present, and in "Widow of Otar" the episode of the death of Giorgi, occurs in the plane of artistic past.

5. The presence of the basic starting points implies the existence of other micro-temporal planes and starting points.

The structural integrity of artistic time implies the synthesis and wholeness of its quantitative and qualitative indices.

As to artistic space, it is conceptualized in the study as an illusory-imaginary world that creates a background for action in the work, maximally close to reality. It is noted that realistic

literature has offered us a novel version of conceptualizing artistic space, which may be formulated as a conception:

1. Artistic space has evinced not only further complexity of structural content but deepening of its functional significance. The function of artistic space has gone beyond aesthetic limits alone and, as aesthetic background, it has emerged as an indispensable component of solving most involved ethical-philosophical problems.

2. The complexity of the functional mission of artistic space has made for its complete intensification in time. Thus, research into the specificity of the artistic spatial models existing within realistic literature is unfeasible without bearing in mind the specificity of artistic time of the work and its artistic chronotopic system.

3. The principal spatial models, defined in Chavchavadze's prose works: road, village, household church, road-side inn, landscape background – are conceptualized only in relation to artistic time and the artistic chronotopic system.

In the third chapter of the work "The Artistic Chronotopic System" it is noted that the artistic chronotopic system, specific to realistic literature, has been equipped with the function of reflecting the psychological sublimation process of time and space. Such an important structural-aesthetic function has come to light against the background of merger of non-homogeneous chronotopic constructions. Three basic chronotopic models have been identified in Chavchavadze's prose works: individual chronotope of the characters, the chronotope of the road and meeting and perceptual chronotope.

The Individual chronotope of characters is distinguished for the following peculiarities:

1. Each independent model of an individual chronotope unites differing planes and layers of artistic time and space.

2. In "The Traveler's Diaries" time-and-space, specific to the character / traveler, has been singled out, which I have structurally delimited from the time and space of thought specific to the author, defined as a process characteristic of the subject's mind. The relation of the chronotope of Lelt-Ghunia to that of the traveler has been attested.

In the "Story of a Beggar" an extremely close link of the characters' transformation process with models of artistic chronotopes has been revealed; a precedent of the creation of an absolutely extraordinary spatial contrast has been recorded; the so-called "construction of equation" has been identified in the shape of "love", which has slipped out of the mould of artistic time.

The chronotopic system found in "Is a Human a Man?!" has been defined as an abstract-static chronotope, unifying everyday life and biographical temporal-spatial layers and a quasi-idyllic micro-world.

In the story "On the Scaffold" a chronotope mixed with an adventurous element took shape, noted for special temporal rhythmic and spatial dynamism. An in-depth time and space specific to the unknown youth has been singled out separately.

In "Widow of Otar" I considered the method of defining the character's spiritual state only by temporal or only spatial characteristics as typical of a localized chronotopic system.

3. Cases of spatial analogy are evidenced in Chavchavadze's prose works, but use of analogous spatial models at the level of various works does not imply an analogy of their structural and aesthetic functions.

4. The relation of landscape background as a spatial model to artistic time has been delimited. If a detailed description of objects scattered in the landscape space is not followed by plot-related valuable variability, the passage is dislocated from the mould of artistic time, but if the variability and dynamics of the characters' actions is related to the registering of the variability of the landscape environment, then the landscape background, as a spatial model, becomes more intensive.

The road and meeting chronotope, closely linked to the individual chronotope of characters has evinced the following specificity in Chavchavadze's works:

1. Road is conceptualized as a large-scale spatial model, and meeting, as is characteristic of it, as a temporal model.

2. Three important aspects of the motive of meeting: structural, emotional and compositional, and the peculiarities of their realization took shape.

3. In Chavchavadze's works, especially in "Widow of Otar", not only the artistic but also partially and fully metaphorized models of the chronotope of the road and meeting were identified.

Accordingly, not only their real and artistic, but symbolic function too was registered. In "Is a Human a Man?!" the precedent of internal structural incongruity of the road and meeting chronotope was noted;

4. The chronotope of the road and meeting is marked by a quantitative index of artistic time, stability of the "early-late" relation and non-homogeneity of the qualitative index of artistic time. The chronotope of the road and meeting is related to differing semantic-emotional motifs.

In Chavchavadze's the "Story of a Beggar" and "Is a Human a Man?!" perceptual chronotope is presented in its extreme form of manifestation – dream.

The concept of perceptual chronotope is defined in the present study, and its peculiarities are noted in Chavchavadze's prose works.

1. Perceptual space is diverse, time-multidimensional, retrospective, interruptible – at times dynamic, at others static, depending on the subject's emotional factor. Therefore, perceptual time and space makes full not only the subject's present but his experience and imagination as well, or those components that determine the emotional individualism of a concrete work.

2. The emergence of a dream, or perceptual time and space, heralds the cessation of the functioning of artistic time and space.

3. As a realist writer, Chavchavadze brings in the dream chronotope with a clear purpose: it is a better means of showing the author's world view position. Whereas in the "Story of a Beggar" and "Is a Human a Man?!" the existing perceptual chronotopes, whose artistic and aesthetic function as independent temporal-perceptual parameters is limited to reflecting the profoundly psychologized world of the character, the structural-compositional function is defined for realistic literature by a significant characteristic. In "Widow of Otar" an incomplete model of a perceptual chronotope is notable.

The important chronotopic models, identified in Chavchavadze's works are closely interconnected, justifying Bakhtin's view:

"Chronotopes merge with one another; they coexist, get intertwined, alternate with one another and oppose one another, or are in more complex interrelations.... The general nature of these relations may be defined as dialogic (in the broad meaning of the term). But this dialogue does not belong to the world described in the work. It stands beyond the world described in the work, though it defines the work as a whole. It (the dialogue) belongs to the world of the author (as the creator of the work), the listener and the reader" (Bakhtin, 1986: 284).

Because of this, with a view to structural perfection of the present study, I considered it advisable to discuss the reader's chronotopic model as well. In chapter four of the work, "The Reader's Chronotope", the general character of the reader's time and space is defined:

1. Perception is an indispensable condition of the existence of any creation of art, in particular of a literary work. The process of perception is not uniform, due to the peculiarities of the object to be perceived, and to the non-uniform maneuvering of the receptive temporal-spatial layers of the perceiving subject.

2. Nineteenth-century realistic literature, that was the text to voice social-national, ethical and philosophical problems, seeks to place the reader's reception process in a definite channel, or has recourse to the device of rhetoric. Within the realistic literary law the reader is thought of as an interlocutor engaged in active dialogue with the author – an intellectual partner who listens to the author and whose support the author always needs. Therefore, realistic literature, and clearly enough, Georgian realistic literature too maximally activates the relationship between the author and reader at the level of text.

3. The relation of the reader's chronotope to artistic chronotope may or may not be evidenced. In Chavchavadze's works both versions of relationship between literary work and recipient are present. Despite the relational invariance, the perception process integrates three important elements: the author's chronotope, artistic chronotope and reader's chronotope.

Thus, the present work has discussed the specificity of artistic time and space and its regularities, generally in realistic literature and, in particular, as exemplified by Chavchavadze's works, it is hoped to rouse the reader's interest.

### **PART 3**

#### **ARTICLES**

##### **MIKHAIL BAKHTIN'S THEORETICAL CONCEPTION. DIALOGIC CRITICISM**

###### **Summary**

The thoughts of the outstanding Russian philosopher and literary critic Mikhail Bakhtin made a substantial impact on 20<sup>th</sup>-century philosophical space, playing a coordinating role in the development of literary-theoretical thinking.

Bakhtin's originality was revealed primarily in the theoretical position on whose basis he resolved in his own way two basic problems important for Russian theoretical thought: the relation of the language of the novel to the spoken language and the origin of the genre of the novel. Bakhtin conceptualized speech as a social phenomenon, as a result of which form and content emerge as a whole placed in a single segment. The idea of the social discourse is closely connected with the idea of genre. Accordingly, genre acquires a social status, or emerges as a social structure.

Similarly to Russian formalists, Bakhtin focuses attention on the specificity of the word of the novel, considering it to be an artificially created system. But unlike the formalists, his system rests not on schemes worked out in advance, but on the live language and phraseology. In Bakhtin's view, the novel is an artificially organized diversity of different types of social speech and individual voices. He does not delimit the diversity of spoken language from language diversity, defining the novel as a network of dialogues carried on between languages. He links the origin of the genre of the novel to the phenomenon of language. In Bakhtin's view, the internal structural arrangement, existing at any historical stage in all languages, is a necessary precondition for the genre of the novel to take shape, or language is automatically considered a historical precondition for the origin of the novel.

According to Bakhtin, the novel is a multi-genre system, a continuous process that faithfully reflects differing discourse layers and specific polyphony of a concrete period, people and culture. To him the novel is an ever live organism, artistic structure, revealing with great precision the historical processes occurring in social and cultural reality in the shape of inter-social and intercultural dialogue.

Dialogic criticism is the cornerstone of Bakhtin's theoretical system – a central, basic principle on which other main concepts and principles rest like a superstructure. A dialogue conducted between two persons is essentially two independent dialogues, alternating in the text. The two-voice structure in prose becomes the main factor of narration and, through it, the narration of the author or narrator may be perceived as "other's" speech in relation to the narration of the character. Expressed otherwise, "other's words", as a theme, determines the composition of the work. Gaining an insight into "another's statement", in Bakhtin's view, means orientation with



regard to another person, with the responding phase superimposed on each perceived one. Therefore, all relationship is in its essence dialogic.

Dialogue is an expression of the genuine function of the speech, the property of such a conversational model in which the organization of the text is accented on "other's speech", being shaped as a two-voice system.

Two-voice structure or heteroglossia in the theory of literature means various, differential speech and is considered to be one of the basic terms established by Bakhtin. In his view, "heteroglossia" is not only a unity of various language models but their purposeful coordination in a literary text. To put it in a different way, Bakhtin's "heteroglossia" is textualized. "Heteroglossia", he believes, implies two delimited language relations: different social languages within a single national language and different national languages with a single culture. But heteroglossia is not a neutrality of language differentiations simply implemented in the text. Heteroglossia causes a conflict between different language structures. Thus, heteroglossia is a two-voice discourse embracing at the same time two types of language model: the direct speech of the character and the author's background speech. Heteroglossia is a precondition of dialogism. Bakhtin delimits the concepts of dialogism and heteroglossia, yet he argues their inevitable link: whereas dialogism brings out the process of interaction of different languages, heteroglossia describes and establishes the difference existing between languages. The language differentiation brought to light by heteroglossia is realized at dialogue level of a literary text.

Bakhtin's dialogism implies the existence of two different voices in one voice. But specifically about which voices does Bakhtin speak? What is implied under two voices made integral? Different style discourses and contexts or the "author's" and "character's" voices?

Bakhtin's analysis of the concept of dialogism is connected with research into Dostoyevsky's works involving in-depth literary-structural study of his well-known novels.

In Bakhtin's view, Dostoyevsky's genius as a novelist lies in his maximally increasing and expanding the functional significance of language, manifested in the texts by dialogism. Most of Dostoyevsky's novels, Bakhtin believes, represent a gamma of independent and unblended voices, a non-integrable synthesis, being a doubtless precondition of unusual polyphony.

Realization of the equal, independent voices of a polyphonous novel is a dialogic process, being implemented on a definite temporal-spatial or chronotopic plane.

Dialogism is the central concept of Bakhtin's theory of genre. In his view, the novel is a social phenomenon and it implies wide-spread discourse in the unlimited space of streets, cities, countries, social strata, generations, epochs and cultures. The function of each of this dialogic discourse is to demonstrate the polyphonic essence of the novel.

Bakhtin perceives the origin of the polyphonic novel in Menippean satire and carnival traditions.

The carnival, conceptualized by Bakhtin, constitutes the most important element of the history of mankind that has acquired textual form. In the text the carnival is realized through different plots, contexts and language models, but textual form is not only its genuine essence; carnival is primarily a festival expressed by activity-festivity that simultaneously embraces the performer and the spectator, the object of action and the observing subject. The carnival has grown on roots of folk humour; through laughter it makes understandable the dualistic nature of existence, and opposes truth, as an alternative, to the imposed regime of violence and fear.

Bakhtin links the reincarnation of carnival motifs to medieval literature, defining it as bold manifestations of opposition to officialdom, church diktat and feudal culture. Carnival in Bakhtin's theory is an equivalent concept of grotesque realism, a synonym of existence parodied by the people, in which laughter performs a drastically degrading and materialized function. Carnival laughter is liberation, on the one hand, from officialdom, from the mask imposed by the official regime and culture, and on the other hand, from one's own human weaknesses. Laughter implies integrity of contradictions, embracing dualistic realities and establishing them in the language

model of the novel. The language embodiment of dualism is of dialogic character and is realized in relevant temporal-spatial or chronotopic models.

Bakhtin's concept of chronotope etymologically derives from Greek: *chronos* meaning "time" and *topos* "space". The uniting by Bakhtin of the categories of time and space in one term, chronotope, demonstrates his belief in the inseparability of these elements in a literary structure. To him chronotope is a certain measure – a measure of how – in conditions of a concrete epoch and concrete genre – synthesis of real or historical time and space and personages important for history is affected, as well as the process of their adjustment to artistic time, space and characters. In Bakhtin's view, the dominance of the constituent elements (time and space) of a chronotope is determined by the specificity of genre: the relationships between time and space and between human beings domiciled in them – Bakhtin believes, alter according to the historical and literary environment of the text, or to put it otherwise, Bakhtin's chronotope is at the same time a historical and genre phenomenon as well.

According to Bakhtin's conception, the chronotope functions in three principal directions: a) showing history at text level; b) realization of genre at text level; c) reflection of the individual time and space field of the characters.

Each of these directions is related to constantly changing components and, obviously, causes the creation of alterable chronotopic models.

Chronotope in Bakhtin's opinion is a clearly elastic category. It implies diverse varieties of temporal and spatial relations: the author's chronotope, that of recognizing-failing to recognize, adventurous chronotope, idyllic chronotope, etc. Bakhtin pays special attention to the chronotope of road and meeting, as the best textual expression of the unity of time and space. He considers realization of the historical and genre-typical functions to be the purpose of each of these chronotope models.

Bakhtin's theory of chronotope exerted a great influence both on his contemporary and later literary criticism.

Bakhtin's ideas are being familiarized with, used, transformed, developed; at times they are liked, at others disapproved, but they are always perceived as an indispensable "other", a partner to be taken account of, an interlocutor actively engaged in the process of dialogue.

#### METAPHORIC MODELS OF ROAD: FROM "STORY OF A BEGGAR" TO "THE WIDOW OF OTAR"

##### Summary

The spatial model of Road acquires the status of completely independent construction in a text – each text is over-crossed by Roads, going towards different directions, thus creating physical and spiritual geography of the text. Spatial model of Road is intertwined with the motive of Meeting being fixed in time, and a protagonist represents an inevitable condition for their wholeness, as of aesthetically valuable plot structure: the chronotope of Road and Meeting is realized only in relation to the character; otherwise, it is functionless from aesthetic point of view.

Road, representing a spatial model, is a wide-scale phenomenon and unites other spatial models of the text. It represents the field for event merging and action completion. The road can lead to native or foreign territory; it can be both long and short; carry metaphoric or partially metaphoric meaning.

Correspondingly, the unity of the spatial model of Road and motive of Meeting, or the chronotope of Road and Meeting, deduced from the heterogeneity of the above mentioned characteristics, plays various structural-aesthetical functions in different texts. Ilia Chavchavadze's fiction is no exception: Road plays a crucial role in Ilia Chavchavadze's works "The Traveler's Diaries", "Story of a Beggar", "Is a Human a Man?!", "On the Scaffold" and "The Widow of Otar". Each of these texts represents a personage's fatal meeting place and defines transformative possibilities of the text. In Ilia's works Road is not only a border line drawn between native and

foreign territories, or concrete historical-spatial landscape, but it is in proportion to characters' inner metamorphoses and represents a watershed for their ideological-moral positions.

Physical concept of Road is continuously transformed in such categories as: Road of Life, Road of Charity, Human's Road, Road of Peace, Road of Rightness, Road of Truthfulness, and Road of Spirit. Each of these categories carries a deep moral value in the text.

In Ilia Chavchavadze's works the chronotope of Road and Meeting is singled out by spectre diversity. Road and Meeting, as a close encounter with it, is never limited to real-artistic function, but is metaphorized towards spiritual values. Metaphorization of spatial and temporal structures, that we have emphasized, is peculiar for realistic texts: 19<sup>th</sup>-century realistic literature actively uses text as a tribune for heralding problems of social-national, ethical, religious and philosophical nature, metaphorizing is the best poetic means for achieving the goal – unclear, ambiguous, and enigmatic movements tempt reader to think, make him meditate on high values, which are probably hard to utter in the current conditions under the censorship and ideological-political pressure, but which is the main target of author's and protagonist's intention.

#### ILIA AND HIS READER\*

##### Summary

Literary text functions within the frameworks of three temporary models: author's, literary text's and reader's models, where the author's and the reader's temporary samples correspond to the ostensible form of the work of art and represent different layers in the process of realizing and understanding the text.

In order to regulate those relationships, there were introduced a number of key terms in literary theory, such as "Physical Metrics" and "Artistic Metrics". Physical metrics, usually corresponds to the temporal models of story telling and reception, but aims at considering an artistic temporal model. The duration of story telling being the author's prerogative, on the one hand, and the process of perception, that of the reader's, on the other hand, are linked from the very beginning. There is a close dependence between the duration of perception and duration of the story telling.

The Author awakens reader's imagination in the realms of a text and the reader responds to the author's provocation within the frameworks of a text as well. Correspondingly, the contact between the reader and the author is formed as an individual theoretical model in the boundaries of concrete Literary Epoch, Style and Methodology. Realism was not an exception. This angle of Realistic Literary School was based on the modified form of Oratorical Pragmatics.

The basics of oratorical pragmatics were established in early antiquity by Aristotle, when he defined three main stylistic functions of rhetoric: influence on the audience, logical order of words and the perfect mimics. All three functions are very important for the orator, but what happens when the rhetoric becomes an active form of literary description? The writer of the literary text tries to be an orator when he is willing to give a direction to the reader and uses the word as a major weapon: the organization of words, word connections and the intonation.

The rhetoric function of the word was effectively used by the medieval writers. The school of Allegoric Exegetics was formed and Oratorical Pragmatics was successfully transformed into the poetical system. This tradition has evolved in the next periods of literary development: if neoclassical tradition was too much radical in this way, Romantics were almost completely indifferent. Realism re-evaluated the best tradition of oratorical pragmatics, which became one of the main methodological weapons of realism.

---

\* The full English version of this article is published in the electronic journal "Litinfo", Issue 2. [www.litinfo.ge](http://www.litinfo.ge).

Realistic Literature, and Georgian Realistic Literature, in particular, was based on the method of Oratorical Pragmatics: the author was outlined as a leader, the main coordinate of the text, orator. The reader was presented as a speaker, being actively involved in the dialogue with the author, his intellectual partner, who listens to the author and whose support is of an utmost importance for the reader.

Realistic Literature activated the interrelation between the author and the reader as much as possible by means of compositional crossing in the text. The best form for outlining the compositional crossing was the open dialogue of the reader with the author, author's address towards the reader. This method was used by Ilia Chavchavadze as well.

Ilia invites his reader, retells the story, proves, explains, defines, asks, answers, stands on the tribune of the orator and speaks to his nation. Morality represents the main point for his rhetoric.

In his works "Traveler's Diaries", "The Widow of Otar" and "Is He Human a Man?!" Ilia activates the contact between the reader and the author as much as possible.

Author's frequent address towards the reader, overloaded not only with the phrases but with the serious discussions and conclusions as well, proves the strong interrelation between the author and the reader. Besides, it presents a strong positional contact of the author's and the reader's chronotopic model in relation to the chronotopic model of a literary text.

In the triangle of the traditional literary studies — author, text and reader — the interrelation between the reader and the author is one of the most important and distinguishable peculiarities of the text. We cannot consider a text without mentioning the reader as well as the author. The peculiarity of that interrelation defines the literary epoch with its aesthetic principles and methodological rules.

#### A F T E R W O R D

The book "Text and Chronotope" brings together the multi-year work of the author. Although the book consists of three parts, each of its sections is devoted to one problem significant and interesting for modern theory of literature – the question of interrelationship of text and chronotope. Only the problem has been treated in the context of different methodologies. The conceptual task of the book may be defined as giving shape to the function of chronotopic models in the formation, identification and description of literary genre, on the one hand, and of a literary trend, on the other. Whereas the purpose of the first part of the book was theoretical study of the cultural-literary paradigm of the conceptualization of the artistic chronotope, and further, its interpretation at the level of the 20<sup>th</sup>-century genre of anti-utopian novel, namely at the level of eschatological anti-utopia, the second part of the book has been devoted to the identification of the general structural peculiarities of artistic chronotope and to the study of its specificity of their realization within the framework of the literary trend of Georgian realism. The third, concluding part of the book comprises the practical studies round the chosen problem.

In the process of long-standing research a number of noteworthy questions arose, new interpretative methodologies and theoretical models have been set out, conclusions drawn and the results summed up.

I hope the problems posed in the book are interesting, topical and their large-scale study will continue in the future too.

Leaving you with this hope.

**Translated to English by Arrian Tchanturia**

## პირთა საძიებელი

ავერინცევი, ს. 86, 153, 290, 293  
აინშტაინი, ა. 91, 98, 99, 101, 138, 167  
ალექსანდერი, ს. 99, 101  
ანტისტენე 287  
ანტონ I, კათალიკოსი 53  
აპულეუსი 79, 84, 287  
არაბ-ოლლი, ე. 13  
არისტოტელე 49, 50, 52, 53, 63, 64, 94, 95,  
113, 115, 121, 146, 308, 309, 310, 311  
არისტოფანე 28, 29, 30, 84  
არნოლდი, მ. 56  
არქიმედე 67, 68  
ასკინი, ი. 98, 99, 207, 219

ბაბუშკინი, ს. 104, 182, 184  
ბალზაკი, ო. 291  
ბარათაშვილი, მ. 53  
ბარტი, რ. 265, 308  
ბარტონ-ჯონსონი, დ. 137  
ბატალოვი, ე. 15, 19  
ბათიუშკოვი, 145  
ბატლერი, ს. 26, 45  
ბახტინი, მ. 9, 10, 17, 59, 60, 61, 69, 70, 78,  
79, 80, 82, 83, 84, 85, 102, 103, 108, 115,  
182, 184, 187, 199, 200, 225, 235, 236,  
237, 248, 273, 274, 275, 277, 278, 279,  
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,  
288, 289, 290, 291, 291, 292, 293, 294

ბედე 51  
ბეიკერი, რ. 15, 16, 41  
ბეკონი, ფ. 23, 24, 27, 28, 35, 36  
ბელემი, ე. 26  
ბელინსკი, ბ. 55  
ბერგსონი, ა. 91, 99, 100, 101, 118, 118,  
119, 121, 139  
ბერდიაევი, ნ. 27, 41, 102, 122, 131, 135,  
150,  
ბერნსი, დ. 104  
ბლუმბი, პ. 115  
ბოდლერი, შ. 41  
ბოკარო, ჯ. 114  
ბოლდინგი, კ. 19  
ბრეგვაძე, ბ. 94, 95  
ბრედბერი, რ. 106  
ბრუნეტიერი, ფ. 56  
ბუალო, ნ. 52, 53  
ბუაჩიძე, გ. 37, 38, 39, 40

გალილეი, გ. 97, 101, 167  
გალიონე 30  
გალცევა, რ. 14, 16, 71, 76, 86

გასტევი, ა. 72  
გეი, ნ. 104, 180, 183  
გენეპი, ა. 109, 110, 111, 115  
გენისი, ა. 81  
გერცენი, ა. 55  
გიორგი მერჩულე 183  
გლაზენერი, ნ. 80, 289  
გოეთე 54  
გორდეზიანი, რ. 20  
გორსკი, ი. 18  
გრივცოვი, ბ. 278

დამბროვსკი, ა. 14, 105  
დანტე, ა. 51, 114, 309  
დარენდარფი, რ. 15  
დარვინი, ჩ. 55, 101  
დე მანი, პ. 115, 292  
დემოკრიტი 93, 95, 97  
დიუბროუ, პ. 49, 52, 56  
დომერგე 156  
დოსტოევსკი, ფ. 42, 43, 85, 275, 278, 282,  
284, 285, 286, 287, 288, 291  
დრაიდენი, ჯ. 53

ელიოტი, ტ. ს. 104, 186, 265, 308  
ელიოტი, რ. ს. 15, 16, 19, 20, 28, 31  
ენგელგარდტი, ბ. 274  
ენგელსი, ფ. 25, 26  
ეფიმოვი, ი. 106

ვაგინოვი, კ. 274  
ვაილი, პ. 81  
ვალიცკი, ანჟეი 26  
ვაჟა-ფშაველა 43, 44, 45  
ვატო, ა. 203  
ვებერი, მ. 15, 71  
ველიკანოვი, ა. 29  
ვესელოვსკი, ა. 278, 281  
ვოლოშინოვი ვ. 274

ზალევსკი, ბ. 274  
ზამიატინი, ე. 45, 74, 76, 85, 86, 105, 106  
ზვერევი, ა. 14, 88, 93, 95  
ზობოვი, რ. 191, 196, 259, 260, 265

თევზაძე გ. 39  
თერნერი, ვ. 111, 114, 115, 117, 118, 119

იაუსი, პ. რ. 17, 62, 63, 69  
იზერი, ვ. 17, 62, 63, 69, 114, 115, 266, 308  
იოანე დამასკელი 96  
იოანე მოციქული 32

იოანე ნათლისმცემელი 129, 134, 135, 261  
იოანე პეტრიწი 96  
იოანე საბანისძე 183  
იუდინა, მ. 274  
იუნგი, კ. გ. 63

კაბე 41  
კაგანი, მ. 181, 182, 273, 274  
კამიუ, ა. 101, 147  
კამპანელა, ტ. 23, 24, 27, 28, 41, 77  
კანავეი, ი. 274  
კანტი, ი. 91, 97, 98, 101, 118  
კატები, ჯ. 19  
კაფკა, ფ. 106, 107  
კეკელიძე, კ. 51  
კენტი, თ. 48, 59  
კვინტილიანე 50  
კიკაჩიშვილი, თ. 10, 247  
კიკნაძე, გ. 43, 44  
კიკნაძე, ზ. 150  
კიპლინგი, რ. 45  
კირკეგორი, ს. 36, 38, 39, 40, 46, 111, 112, 115, 119, 131  
კოენი, ჯ. 91  
კოეცლერი, ა. 20  
კონრადი, ნ. 274  
კოპისტიანსკაია, ნ. 65, 66, 67  
კორნელი, პ. 184  
კრისტევა, ი. 288, 292  
კროჩე, ბ. 57  
კუმარი, კ. 16, 19, 24, 42

ლანინი, ბ. 16, 26, 75, 81, 83  
ლათინინა, ი. 14  
ლევინ-სტროსი, კ. 87  
ლევინიცი, გ. 101  
ლენინი, ვ. 73, 161  
ლესინგი, გ. 104  
ლი, ლ. ლ. 167  
ლიხაჩოვი, დ. 104, 179, 180, 181, 213  
ლომიძე, გ. 10,  
ლომიძე, გ. 53  
ლოტმანი, ი. 17, 61, 62, 69, 70, 171  
ლუკა 130  
ლუკიანე 29, 30, 79, 84, 287

მაკიაველი, ნ. 28, 32, 33  
მათე 130  
მანდევლი, ბ. 28, 32, 34  
მანი პოლ დე 292  
მარგველაშვილი, გ. 189  
მარი, ნ. 278  
მარქსი, კ. 25, 26, 41, 73  
მადოტა, ჯ. 114  
მახლინი, ვ. 274  
მედვედევი, პ. 274  
მეილახი, ბ. 184

მენიპე 287  
მინკოვსკი ჰ. 99, 101  
მინტურნო, ა. ს. 52  
მოინაჰანი, ჯ. 167  
მორი, თ. 23, 24, 27, 28, 41  
მორი, თ. კ. 91, 100  
მორისი 26  
მოსტეპანენკო, ა. 259  
მოტილიოვა, თ. 206  
მუკარჟოვსკი, ი. 59

ნაბოკოვი, ვ. 8, 18, 106, 107, 108, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 175  
ნეტარი ავგუსტინე 32, 91, 95, 96, 97, 118, 119, 121, 308  
ნიუტონი, ი. 97, 98, 101, 167  
ნიცშე, ფ. 36, 39, 40, 46, 111, 112, 115, 119  
ნოქსი, რ. 45

ოლდრიჯი ა. თ. 18  
ორუელი, ჯ. 14, 45, 76, 105, 106  
ოუენი რ. 25, 77

პალმერი, რ. 111  
პაუნდი, ე. 104, 186  
პერედ-ფირმატი, გ. 115  
პეტრონიუსი 79, 287  
პითაგორა 95  
პირჩი, ფ. 126  
პლატონი 21, 22, 24, 27, 28, 41, 49, 93, 94, 95, 113, 118  
პლატონოვი, ა. 14, 105  
პლოტინი 95  
პლუტარქე 22  
პორფირიუსი 309  
პროკლე 309  
პრუსტი, მ. 91, 100, 104, 141  
პუმპიანსკი, ლ. 273, 274

ჟენეტი, ფ. 265, 308

რაბლე, ფ. 84, 279, 288, 290, 291  
რასელი, ბ. 41  
რატიანი, ი. 313  
რეგევიჩი, ა. 274  
რეიხენბახი, პ. 92  
რილკინი, მ. 80, 289  
როდნიანსკაია, ი. 14, 16, 71, 76, 86  
რუდვინი, მ. 128, 144  
რუსთაველი, შ. 23, 51

საიმონდი, ჯ. ე. 56  
სარტრი, ფ. პ. 101, 114

საფაროვი, მ. 200, 203, 204, 223, 265  
სენეკა 30, 31, 46, 79, 287  
სენ-სიმონი, კ. 25  
სერვანტესი, მ. 84  
სვიფტი, ჯ. 28, 32, 34, 35, 45, 84  
სიდნეი, ფ. 113, 115  
სიზოვი, ს. 14  
სირაძე, რ. 96, 104, 183  
სკალიერი, ჯ. ს. 52  
სოკრატე 49, 149, 287  
სოლერტინსკი, ი. 274  
სოლოვიოვი, ვ. 41, 101  
სპანოსი, ფ. 105  
სპარიოსუ, მ. ი. 111, 112, 116  
სტენდალი 291  
სტოკერი, ბ. 45  
სტრუგაცკები (ძმები), ა. ნ. და ბ. ნ. 106  
სუროვცევი, ი. 193

ტარლე, ე. 274  
ტინიანოვი, ი. 58, 276, 277  
ტოდოროვი, ც. 61, 69, 103, 292  
ტოიბერი, ბ. 81  
ტუბიანსკი, გ. 274  
ტურაევა, ზ. 187, 188, 205, 206, 207, 225

უაილდი, ო. 26  
უელსი, კ. 26, 28, 45  
უიტროუ, ჯ. 90, 94, 99

ფავორსკი, ვ. 204  
ფილინა, მ. 19  
ფინლეი მ. ა. 19, 20  
ფლორენსკი, პ. 99, 101, 152  
ფორსტერი, ე. 45  
ფოულერი, ა. 48, 52, 53, 69, 70  
ფრაი, ნ. 14, 28, 63, 64, 69, 173  
ფრანკი, ს. ლ. 14, 15, 73  
ფრანკოვსკი, ა. 274  
ფრეიდენბერგი, ო. 277, 278, 281  
ფრენკი, დ. 104, 108  
ფურიე, შ. 25, 41, 77

ქალერი, ჯ. 61, 69  
ქარსონი, თ. ლ. 110

ლალანიძე, მ. 10

ყაუხჩიშვილი, ს. 29

შელერი, მ. 101  
შელი, მ. 35, 36  
შელი, პ. ბ. 114, 115  
შეროვერი 97  
შესტაკოვი ვ. 14  
შილერი, ფ. 54, 113, 114, 115  
შიო მღვიმელი 150

შკლოვსკი, ვ. 57, 58, 180, 275, 276, 277, 288  
შოპენჰაუერი, ა. 36, 37, 38, 40, 46, 111, 112, 115, 119  
შპენგლერი, ო. 100, 101

ჩაპეკი, კ. 45  
ჩერედნიჩენკო, ვ. 179, 180, 181, 193, 208, 214, 226, 227, 228, 258  
ჩერნიშევსკი, ნ. 55  
ჩესტერტონი, გ. კ. 45  
ჩოსერი, ჯ. 51

ცუკუი, ს. 10

წიფურია, ბ. 10  
ნიქარიშვილი, ლ. 123

ჭავჭავაძე ილია 8, 9, 10, 55, 56, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 268, 269, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 310, 311, 312  
ჭანტურია, ა. 10

ჯავახიშვილი, ი. 10, 19  
ჯავახიშვილი, მ. 8, 18, 107, 108, 122, 123, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 1174, 175, 297  
ჯოისი, ჯ. 104  
ჯონსონი, ბ. 53, 166

ჰადსონი, უ. კ. 26  
ჰავრანეკი, ბ. 59  
ჰაიდეგერი, მ. 101, 105  
ჰარტმანი, ნ. 265  
ჰაქსლი, ო. 14, 45, 73, 74, 76, 105, 106  
ჰეგელი, გ. 38, 54, 97, 98, 101  
ჰერაკლიტე 93, 95  
ჰერცკა, თ. 26  
ჰესიოდე 21, 22, 28  
ჰილი, ქ. 24  
ჰირში, ე. დ. 17, 62, 69  
ჰიუგო, ვ. 55  
ჰობსი, თ. 28, 32, 33, 34  
ჰოლდეიმი, ფ. ვ. 104  
ჰორაციუსი 50  
ჰუგელი, ფ. ვ. 117, 118  
ჰუსერლი, ე. 101

გამომცემლობის რედაქტორი	მარინე გიორგობიანი
გარეკანის დიზაინი	თინათინ ჩირინაშვილი
კომპიუტერული უზრუნველყოფა	ეკა თეთრაშვილი

0179, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14  
14, Iia Chavchavadze Avenue. Tbilisi 0179  
Tel.: 995(32) 25-14-32  
[www.press.tsu.ge](http://www.press.tsu.ge)