

ლექციები ლიტერატურის თეორიაში

ირმა რატიანი

ჟანრის თეორია

ფორმირებისა და ევოლუციის ეტაპები

2007

ლექციები ლიტერატურის თეორიაში

ირმა რატიანი

ჟანრის თეორია

ფორმირებისა და ევოლუციის ეტაპები

თბილისი
2007

წინამდებარე გამოცემა ახალი სერიის – „ლექციები ლიტერატურის თეორიაში“ – მეორე ნიშუშია. სერიის მიზანია, წარმოაჩინოს ლექტორის სალექციო კურსის ძირითადი შინაარსი, გამოავლინოს მისი უმთავრესი ასპექტები და ტენდენციები. სალექციო კურსის თითოეულ განყოფილებას დართული აქვს დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა, რომელიც მოიცავს საკითხის ირგვლივ არსებული თეორიული ლიტერატურის მნიშვნელოვან ნაწილს.

გამოცემა განკუთვნილია ჰუმანიტარული ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის.

მეორე გამოცემა

რედაქტორი: ნ. ხურცილავა

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წინამდებარე ნაშრომის გამოცემა განპირობებულია საუნივერსიტეტო საჭიროებით. აღნიშნული კურსის ცალკეული განყოფილებები წლების განმავლობაში არის აპრობირებული „ლიტერატურათმცოდნეობის შესავლისა“ და „ლიტერატურის თეორიის“ სალექციო კურსების კითხვის პროცესში ქართული და რუსული ფილოლოგიის, კლასიკური ფილოლოგიის, აღმოსავლეთმცოდნეობისა და დასავლეთ ევროპული ენების მიმართულებების სტუდენტებთან. დამოუკიდებელ კურსად მისი გამოყოფა ხელს შეუწყობს საკითხის მეტი სიღრმით ანალიზსა და შესწავლას.

ჟანრის თეორიის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საფეხურების ჯეროვანი მიმოხილვა სრულად აირეკლავს მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს – ლიტერატურული ჟანრის გააზრებისა და შეფასების კრიტერიუმებს სხვადასხვა ეპოქებისა და თეორიული კონცეფციების კონტექსტში. სტუდენტს საშუალება ეძლევა, გაეცნოს ლიტერატურის ძირითადი საკლასიფიკაციო კატეგორიის – ჟანრის – ირგვლივ შემუშავებულ მოსაზრებებს, მათ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ სპეციფიკას, თვალი გაადევნოს განსხვავებული თეორიული მოსაზრებების მეთოდოლოგიური რეალიზების რთულ პროცესს. კურსი, აგრეთვე, ამკვიდრებს ძალზე ფართო და აქტუალურ ტერმინოლოგიურ აპარატს.

ვიმედოვნებთ, რომ წინამდებარე გამოცემა დიდ დახმარებას გაუწევს ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებულ სტუდენტებს.

ჟანრის თეორიის ზოგადი კანონზომიერებანი

ლიტერატურული ჟანრების აღწერა 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, ჩვენის 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.

ამ ეტაპზე ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს ჟანრთა დეტერმინაციისა და ინტერპრეტაციის იმ ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციების გამოკვეთა, რომლებმაც, ვფიქრობთ, სერიოზული კვალი დატოვეს ჟანრის თეორიის ისტორიაში და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ჟანრის როგორც ლიტერატურული ფენომენის განსაზღვრებისა და ინტერპრეტაციის საქმეში.

ამთავითვე მართებულად მიგვაჩნია ჟანრული კრიტიკის მაკოორდინირებელი 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 განსაზღვრება სინქრონულ ჭრილში ეფუძნება ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების დაშვებას, დიაქრონულ ჭრილში კი – არაფორმულირებულ ლიტერატურული კონვენციებისას. თ. კენტი მიუთითებს: „ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენცია თავისი არსით პრესკრიპციული და დაკანონებულია . . . იგი შეესაბამება ტექსტის სტატიკურ, ანუ სინქრონულ ელემენტებს, რომლებიც კოდიფიცირდებიან ტექსტის დონეზე. ამ თვალსაზრისით, სინქრონული, ანუ ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციები ასოცირდებიან იმ ლოგიკურ მოლოდინთან, რომელიც წარმოიქმნება ტექსტთან უშუალო კონტაქტის შედეგად . . . განსხვავებით ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისაგან, არაფორმულირებული კონვენციები თავისი არსით არაპრესკრიფციულნი არიან და დიაქრონულ ხასიათს ატარებენ. ისინი ასოცირდებიან ცვალებადობასთან, რომელიც ყოველთვის ფასეულია“ (23,37-38). 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 ორიენტირებსა და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებაშიც გაიაზრება ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონულისაგან, 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 განსხვავდებიან 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? შევეცადოთ, თეორიულ ანალიზზე დაყრდნობით, პასუხი გავცეთ დასმულ შეკითხვებს.

ჟანრის ანტიკური თეორია

„ყოველი ლიტერატურული ტექსტი, სულ მცირე, ერთ ჟანრს მაინც განეკუთვნება“ (17,20) – წერს ალასთაირ ფოულერი და ამ განცხადებით იმთავითვე უკუაგდებს 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 მოთხრობელის“ პირით, მესამე კი – თხრობის ამ ორი 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 დითირამბებში იპოვნე; ეპიკურ პოეზიაში და მრავალ სხვა სახეობაში კი ორივე ეს მეთოდი გამოიყენება“ (8,175-176). ამრიგად, დითირამბული 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 წამომადგენლად 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“ (16,47). 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“ (3,39), ამკვიდრებს ბაძვის ცნებას. ხელოვნება ზოგადად და, კონკრეტულად, პოეზია ბერძენი ფილოსოფოსისათვის არის რეალობის ბაძვა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბაძვა არისტოტელეს პოეტიკური სისტემის მათოდოლოგიური საფუძველია. მგრამ განსხვავებით პლატონისაგან, არისტოტელეს თეორიულ კონცეფციაში ბაძვა მოიაზრება როგორც შემოქმედებითი აქტი, რომელიც ახდენს არა არსებული რეალობის მარტივ კოპირებას, არამედ მის გარდაქმნასა და გადაამუშავებას ახალი ტიპის რეალობად. შესაბამისად, იქმნება ახალი სამყარო, რომელიც არც მთლად რეალობაა და არც მთლად ფანტაზია, არც სრული სიმართლეა და არც პირწმინდა გამონაგონი – ლიტერატურა და პოეზია იძენს ერთგვარად შუალედური, ე.წ. ლიმინალური კონდიციის სტატუსს არსებულ რეალობასა და მწერლის ფილოსოფიურ განსჯა-გარაუდებს შორის. „პოეტიკაში“ პოეზიის ლიმინალური ხასიათი მიმეზისის, ანუ ბაძვის მაკოორდინირებელ 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“ (3,67). 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), იგი ან რადიკალურად საპირისპირო მიმართულებით ცვლის ობიექტს (მაგ; სატირა, პაროდია), ანაც ძირფესვიანად გადაამუშავებს მას (ეს მეთოდი მისაღებია ნებისმიერი ლიტერატურული

ჟანრის დონეზე). გამოძინარე აქედან, ლიტერატურა არისტოტელესათვის წარმოადგენს ლიმინალურ სივრცეში განთავსებულ სუბვერსიულ-საყრდენ და კორექტირებად მარგინალობას.

ბაძვის მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, არისტოტელე ახდენს ხელოვნების დარგებისა და ლიტერატურული ჟანრების დიფერენციაციას. იგი გამოყოფს დიფერენციაციისათვის არსებით სამ პოზიციას:

- ა) ბაძვის საშუალებას;
- ბ) ბაძვის ობიექტს;
- გ) ბაძვის სტილს.

ბაძვა ხორციელდება რიტმის, სიტყვის და ჰარმონიის საშუალებით, თვლის არისტოტელე, „განცალკევებით ან ერთად“, შესაბამისად, განსხვავებულია ბაძვის შედეგები; რაკილა პოეზია მუდმივად ბაძავს „მოქმედ ადამიანს“, ბაძვის ობიექტი შეიძლება იყოს „კარგი ან ცუდი“, უფრო ზუსტად, „ძალიან კარგი“, „ნორმალური“ და „უვარგისი“, როგორც ეს შეჰფერის ადამიანის ხასიათს. პოეზიის ყოველი ჟანრი მიბაძვის საკუთარ ობიექტს არჩევს და, შესაბამისად, განსხვავებულ შედეგებს აღწევს შექმნილი ხასიათების მიმართულებით; ასევე სერიოზულ განსხვავებებს, არისტოტელეს აზრით, ადგენს ბაძვის სტილი. იგი შეიძლება იყოს სამგვარი: პირველ შემთხვევაში, ავტორი საუბრობს მოვლენებზე როგორც სრულიად განყენებულ ქმედებებზე, მეორე შემთხვევაში ავტორი თავად არის აღწერილი ქმედებების მონაწილე და მესამე შემთხვევაში იგი კონცენტრირებულია არა მხოლოდ „რეალურ“, არამედ „მოქმედ“ ადამიანებზე.

თითოეული ეს პოზიცია აირეკლავს არისტოტელეს თეორიის საყრდენ კონცეფციას: ხელოვნება არის რეალობის ბაძვა, ანუ მიმეზისი. ბაძვის სამივე პოზიციის დეტალური ანალიზის საფუძველზე არისტოტელე ნათელყოფს ჟანრულ ორიენტირებს, ანუ ადგენს ჟანრული ტრიადის: ეპოსის, ტრაგედიისა და კომედიისათვის დამახასიათებელ ლოგიკურ კანონზომიერებებს. განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად არისტოტელე, ერთი მხრივ, ჟანრთა სტრუქტურულ აგებულებას მიიჩნევს, მეორე მხრივ კი – მაცურებელზე 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 კრელოს 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, მსგავსად არისტოტელესი, 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 რეგულირებული წესრიგი, ე.წ. დექორუმი, რომელიც შეესაბამება ხელოვნების კონკრეტული ნიმუშის სპეციფიკასა და განისაზღვრება მისთვის ნიშანდობლივი სტრუქტურულ-რეცეპციული მახასიათებლებით.

მედიავალურმა, ანუ შუა საუკუნეების ჟანრულმა კრიტიკამ ზედმიწევნით კარგად აითვისა ანტიკური კრიტიკის ტრადიციები, თუმცა გლობალურად ვერ შეცვალა კლასიკური კრედი. 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 დინამიურ 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.

ჟანრის რენესანსული თეორია

რენესანსის პერიოდის ევროპული ჟანრული კრიტიკა გარკვეული პრესკრიფციულობით გამოირჩევა. ამის მაგალითს წარმოადგენს ბედეს ტრაქტატი „Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum“ და ჩოსერის „კანტერბერული მოთხრობები“. თითოეული მათგანი კლასიკური ეპოქიდან მომდინარე ჟანრთა ტრადიულ 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 გასაგამირეთა“, მესამე – ეს არის ლექსი სანადიმო, სამღერელი, სააშკო, საღაღობო, ამხანაგთა სათრეველი, ესე იგი – მოკლე, ლირიკული ჟანრის ლექსი“ (1,206). სრულიად ცხადია, რომ პოეტი ეპოსისა და ლირიკის შესახებ მსჯელობს. მართალია, იგი არ მიმართავს ჟანრთა ტრადიული 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 ტრადიულ კლასიფიკაციას, როგორც პოეტი და მოაზროვნე, ავტორი “ლვთაებრივი კომედისა”, 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 მიიჩნევენ ახლადამოცნებული ჟანრების დეტერმინაციას, მეორენი – ეწინააღმდეგებოდნენ ამ წამოწყებას. აი, მაგალითად, ახალი ჟანრების დეფინიციის საჭიროება ვერ განჭვრიტა იმ ღროისათვის 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 გაისივრებენ მათი ღირებულება, არამედ მხედველობიდან გამორჩა რამდენიმე სპეციფიკური

სახეობა, მაგალითად, სონეტი, რომელიც ნამდვილად არ წარმოადგენდა ძველ ჟანრს“ (17,26). ამრიგად, მიუხედავად არისტოტელეს „პოეტიკის“ დიდი ზეგავლენისა და, შესაბამისად, სინქრონიზმის კონცეფციის დომინანტურობისა, რენესანსის ეპოქის ჟანრული კრიტიკა მაინც გამოირჩა გარკვეული ნოვაციებით, რამაც, ჩვენი აზრით, თავი იჩინა თეორიული აზროვნებისა და პრაქტიკული შემოქმედების მჭიდრო, ინტერმედიულ ურთიერთობაში.

სწორედ ამავე პერიოდში ინგლისში მოღვაწეობს სერ ფილიპ სიდნეი. თავის ნაშრომში „თქვე ეფენსე ოფ ოესიე“ უბრუნდება რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ აღნიშნულ კონცეფციას, განავრცობს მას ლიტერატურის მედიატორული, ანუ შუამავლური ფუნქციის აქცენტირების მიმართულებით. სიდნეი თვლის, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ჟანრის უმთავრე ფუნქციას წარმოადგენს ღირებული შუამავლობა ისტორიულ სინამდვილესა და ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას შორის. „ფილოსოფოსი გვთავაზობს ცნებას, – აღნიშნავს კრიტიკოსი, – ისტორიკოსი – მაგალითს, პოეტი კი – ორივეს . . . მაშ, ვის ვუწოდოთ მედიატორი? რასაკვირველია, პოეტს“ (27,419). 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.

ზოგადად, 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. 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 ძალზედ საინტერესო, სუბჟანრული კომბინაციების პრეცედენტებსაც. ჟანრთა ამ ინტენსიურ „გამოცოცხლებას“ კ. 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“ (16,60). 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.

ჟანრის ნეოკლასიკური თეორია

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

კლასიციზმის ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ტენდენციები ბევრად განსაზღვრა ნ. ბუალოს ტრაქტატმა „L'art puetique“, სადაც ფრანგი კლასიციზტის მიერ სრულიად ცხადად და გარკვევით იქნა ჩამოყალიბებული არა მხოლოდ ჟანრის, არამედ, ზოგადად, ლიტერატურისათვის მოსარგები სქემატური თეორია.

ბუალო დაუბრუნდა ჟანრთა დეტერმინაციის კლასიკურ კონცეფციას და პრინციპულად დასვა ჟანრთა კლასიკური იერარქიის აღორძინების საკითხი. თავად ნეოკლასიკური პერიოდის ლიტერატურული მიმდინარეობის დასახელებაც – “კლასიციზმი” – მიუთითებდა ნეოკლასიკოსთა განსაკუთრებულ ინტერესებზე კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული და პოეტიკური ტრადიციებისადმი. კლასიციზმის უმთავრეს მახასიათებლებს წარმოადგენდა:

- ა) მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი;
- ბ) უკიდურესი რაციონალიზმი;
- გ) ლიტერატურის მიბაძვის ობიექტის, ანუ ასახვის არეალის მაქსიმალური შეზღუდულობა;
- დ) სალიტერატურო ენის დიფერენციაცია;
- ე) „სამთა ერთიანობის“ პრინციპის დაცვა.

მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი გამოიხატებოდა, პირველ ყოვლისა, კლასიკურ ეპოქაში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებების მაქსიმალურ იდეალიზებაში. კლასიციზტები თვლიდნენ, რომ ნაწარმოების მხატვრული ფორმა უნდა შეესატყვისებოდეს ანტიკური პერიოდის ლიტერატურულ პრინციპებსა და ნორმებს, ამასთან, სასურველად მიიჩნევდნენ იმ ისტორიული მოვლენების აღწერას ნაწარმოებში, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ ძველ საბერძნეთსა ან რომში. მიბაძვას კლასიკური პოეტიკური კანონებისადმი გამოხატავდა, აგრეთვე, კლასიციზტების დამოკიდებულება პოეტიკური პრინციპებისადმი, კერძოდ, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციისადმი: იგი მთლიანად იზიარებდა კლასიკური ჟანრული ტრადიციის გამოყოფისა და განმარტების ტენდენციას; უკიდურესი რაციონალიზმი კლასიციზმის პოეტიკის უმთავრეს პრინციპად იქცა. საგრძნობი იყო დეკარტეს ფილოსოფიის დიდი

ზეგავლენა. როგორც მოგვიანებით შენიშნავდა ტ. ელიოტი, კლასიციზმის ეპოქაში მოხდა ე.წ. „უმაღლესი სინთეზის“, ანუ მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის რღვევა. დაირღვა ლიტერატურისათვის აუცილებელი ის რაციონალური და ემოციური მთლიანობა, რაც მანამდე შენარჩუნებული იყო ყველა ლიტერატურულ ეპოქაში. მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის რღვევა მე-17 საუკუნის მიწურულიდან უკურნებელი სენივით მოედო ევროპულ პოეზიას. თუ რენესანსისა და გვიანი რენესანსის ეპოქის პოეტები – მონდომებულად ინარჩუნებდნენ ინტელექტუალურ და ემოციურ ბალანსს, თვლის ელიოტი, მე-17 საუკუნიდან მოყოლებული, ეს კლასიკური წონასწორობა რღვევის გზას ადგება: მე-17 საუკუნეში, კლასიციზმის ეპოქაში, სასწორი რაციონალიზმის მხარეს იხრება, მე-18 – მე-19 საუკუნეებში კი, სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეპოქებში, – იმპულსური ემოციურობის მხარეს. ორივე შემთხვევაში, ელიოტის აზრით, დაზარალებულ მხარეს პოეზია წარმოადგენს: რაციონალიზმი „სტერილური პრაგმატიზმით“ მსჭვალავს მას, ემოციურობა კი – „ირონიული მელანქოლიზმით“; კლასიციზმის ეპოქაში მაქსიმალურად შეიზღუდა ლიტერატურული ასახვის არეალიც: მიბაძეთ სასახლეს და შეისწავლეთ ქალაქი, აცხადებდა ნ. ბუალო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ინტერესის უმთავრეს ობიექტებად იქცნენ, ერთი მხრივ, მეფე თავისი სასახლითა და არისტოკრატით, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალაქი და ბურჟუაზია; პოეტიკური შეზღუდულობის კვალდაკვალ, განხორციელდა სალიტერატურო ენის დიფერენციაციაც: ენა დაიყო „მაღალი“ და „დაბალი“ სტილის ენებად, სადაც თითოეულს თავისი ჟანრული შესაბამისობა („მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრები) ჰქონდა და თავისი მკითხველი (საზოგადოების „მაღალი“ და „დაბალი“ ფენები) გააჩნდა; დაბოლოს, „სამთა ერთიანობის“ პრინციპმა ქრონოტოპულ (დრო-სივრცულ) ჩარჩოში მოაქცია ლიტერატურა: ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა უკიდურესად ამცირებდა პოეტური ფანტაზიის განვრცობის მასშტაბს.

შედეგი ამ პოეტიკური კანონებისა იყო მძიმე: ლიტერატურამ მიიღო დიდაქტიკური, მკვეთრად ლოგიკური, რაციონალური ხასიათი, ხოლო სალიტერატურო ჟანრები მკვეთრად გაიმიჯნა ერთმანეთისგან სტატუსის, ენობრივი მოდელისა და მკითხველის ნიშნით.

მართებულად შენიშნავს გ. ლომიძე: „კლასიციზმის თეორია, უპირველესად ყოვლისა, ემყარება ჟანრების აბსულუტური სხვაობის (ურთიერთისაგან გამიჯვნის) გაგებას. იგი რეალური სინამდვილის რთული და მრავალფეროვანი მოვლენების წარმოსახვას მოითხოვს არა მთლიანობაში, არამედ ერთმანეთისაგან გათიშულად” (2,14).

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“ (17,27).

დრადენი, რომლის ავტორიტეტიც ძალზედ 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. დრადენი 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, – წერდა 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?“ (22,103).

მაგრამ მიუხედავად ჯონსონისა და დრადენის 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 ზედმიწევნით კარგად ჩამოაყალიბა ჟანრის ნეოკლასიკოს კრიტიკოსთა ძირითადი შეცდომები: „პირველ ყოვლისა, მათ მკაცრად ჰქონდათ განსაზღვრული ჟანრის წესები. ახალი ტიპის ტექსტები ან იძულებით ემორჩილებოდნენ ძველ წესებს, ანაც წარმოადგენდნენ მათ ღირსეულ დამატებებს, მცირე გადახვევებს არსებულ კრიტერიუმებიდან. მეორე დიდი შეცდომა ჟანრის ნეოკლასიკური თეორიისა გახლდათ ჟანრის ვიწრო და ლოკალური გაგების გენერალიზაცია. ანტიკურ ეპოქაში ჩამოყალიბებული ჟანრული ფორმები ხელოვნურად ასიმილირდებოდა კლასიციზმის ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ჟანრებთან. ეს კარგი იყო ჟანრის კლასიკური ფორმების აღორძინებისათვის, მაგრამ – დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (17,27-28).

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

ჟანრის თეორია რომანტიზმის ეპოქაში

კლასიციზმის მომდევნო, მე-18 – მე-19-ე 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 დიქტომიური ურთიერთმიმართების კონტექსტში, ვფიქრობთ, ცხადად წარმოჩინდა ჟანრის ცნების იმპლანტაციის პროცესში ჩამოყალიბებული პრინციპული ანტაგონიზი. პოზიციათა რადიკალური სხვადასხვაობის უმთავრეს მიზეზს, ჩვენი აზრით, წარმოადგენდა არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჟანრის კატეგორიის მიმართ: თუ ნეო-კლასიკოსი კრიტიკოსები განმსაზღვრელად მიიჩნევენ 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 მნიშვნელობდა 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 ჩაუღრმავდნენ 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 აწმყოში 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.

შილერი თავის ცნობილ „წერილთა სერიაში“ ხელოვნებას მიიჩნევს „მესამე რეალობად“, ესთეტიკურ ფენომენად, რომელიც ასრულებს შუამავლის ფუნქციას აუცილებლობასა (მიზეზსა) და თავისუფლებას (სულს) შორის. შილერი წერს: „გარდასვლა შეგრძნების პასიური კონდიციიდან ფიქრის და სურვილის აქტიურ კონდიციაში შეუძლებელია Vია-ს, ესთეტიკური თავისუფლების შუალედური კონდიციის გარეშე“ (25,161). 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 სხვა, მიღმიერ 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“ (26,33). ვფიქრობთ, შელის ბრწყინვალე იდეა პოეტური აზროვნების შედეგად წარმოქმნილი „ინტერვალებისა“ და „შუალედების“ მუდმივად ქმნადი, განახლებადი და ცვალებადი ბუნების შესახებ მთელი სერიოზულობით აყენებს ლიტერატურის როგორც თვითტრანსცენდური 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.

სიახლის ჭეშმარიტ ტრუბადურად იქცა ვიქტორ ჰიუგო. მისი რეაქცია კლასიციზმის ეპოქის ლიტერატურულ პრინციპებზე რადიკალურობითა და უკომპრომისობით გამოირჩა. „ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ, – წერს იგი, – გამუდმებით გაისმის ფრაზები: ჟანრის „ღირსება“, ჟანრთან „შესაბამისობა“. . . ტრაგედია „კრძალავს“ იმას, რის „უფლებასაც იძლევა“ რომანი . . . ამ წიგნის ავტორს, სამწუხაროდ, არ ესმის მსგავსი ფრაზების შინაარსი“ (20,7). შემოქმედის ინტერესის ერთადერთ საგნად ჰიუგო ბუნებას მიიჩნევს, ხოლო ერთადერთ მეგზურად – სიმართლეს. „მან უნდა წეროს არა ისე, როგორც წერდნენ ადრე, არამედ ისე, როგორც სული და გული კარნახობს“ (20,8). ჰიუგოს მეთოდი, ჟანრის კრიტიკოსთა თვალსაზრისით, მდგომარეობდა ლიტერატურული ფორმების ონტოლოგიურ შეფარდებაში არსებობის ისტორიულ და ინდივიდუალურ ფორმებთან. ჟანრის ტრადიციული, მოწესრიგებული,

შიდალიტერატურული პრინციპებით განპირობებული სინქრონული დექორუმის ფონზე ჰიუგოს მეთოდი გამოირჩეოდა გარეპრიზმული ხედვით, ანუ ჟანრული მოდელების კავშირის ძიებით გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ სისტემასთან. ჰიუგოს თეორიულმა კონცეფციამ გამოავლინა ჟანრის გააზრების არა მხოლოდ სინქრონული, არამედ დიაქრონული შესაძლებლობებიც: ორიენტაცია „გარეგანზე“ ნიშნავდა ლიტერატურის აკუმულირების დაშვებას „ცვალებადობის“ პრინციპთან, რაც, თავის მხრივ, ზედმიწევნით კარგად შეითვისეს პოსტრომანტიკული პერიოდის კრიტიკოსებმა.

ჟანრის პოსტრომანტიკული თეორია

მე-19 სუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია, ერთი მხრივ, მსოფლმხედველობრივად გაემიჯნა რომანტიკოსების მიერ დამკვიდრებულ „ხელოვანის ინდივიდუალური ავტონომიის“ იდეას, მეორე მხრივ კი, მყარად დაეყრდნო მისი თანამედროვე ეპოქის მეცნიერულ მიღწევებს. რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატები – ბ. ბელინსკი, ნ. ჩერნიშევსკი, ნ. გერცენი და სხვანი, რომლებიც განიცდიდნენ ჰეგელის დიალექტიკური თეორიის ზეგავლენას, პრიორიტეტს ანიჭებდნენ ჟანრთა არა სუბიექტური, არამედ ობიექტური გენეზისის იდეას: „ეპოპეა, – წერდა ბ. ბელინსკი, – წინ უსწრებდა მათთან (ძველ ბერძნებთან – ი.რ.) ლირას, ისევე როგორც ლირა უსწრებდა წინ ღრამას. ხელოვნების ამგვარი განვითარება თავად ცნობიერებით არის გამართლებული: ჩვილის ასაკში მყოფი ხალხისათვის ობიექტური შემეცნება ბუნებისა და ცხოვრებისა, როგორც თავისთავად არსებული საგნებისა, და აზრი, როგორც წარსულის გადმონაშთი, წინ უნდა უსწრებდნენ თვით შემეცნებასა და აზროვნებას, როგორც დამოუკიდებელ ცნობიერებას“ (6,11).

ჟანრების პრობლემას არაერთგზის შეეხო ქართული კრიტიკული აზრის კორიფეც ი. ჭავჭავაძე. ილია სერიოზულ ყურადღებას იჩენდა დრამატული ჟანრების – ტრაგედიის, კომედიისა და საკუთრივ დრამის მიმართ და რეალისტური მსოფლმხედველობის კონტექსტში გაიაზრებდა მათ. სრულიად ცხადია, რომ ილია არა მხოლოდ ითვალისწინებდა ჟანრის თეორიის მონაპოვარს, არამედ აღავსებდა მას ორიგინალური შეხედულებებით. ჩვენთვის არსებითი გახლავთ ის ფაქტი, რომ ხელოვანის ინდივიდუალური პოზიციის გარდა, შემოქმედებითი პროცესის უმნიშვნელოვანეს კომპონენტად 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, არც თუ დაუსაბუთებლად წარმოაჩენს სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების შორსმჭვრეტელოური სინთეზის შესაძლებლობას.

შთამბეჭდავი ზეგავლენა მე-19 საუკუნის ჟანრის თეორიაზე მოახდინა ჩ. დარვინის „ეკოლუციურმა თეორიამ“, რაც გამოიხატა დარვინისეული ეკოლუციური პრინციპების პერეაქციენტირებაში ლიტერატურული ტექსტების დონეზე. ჯონ ედინგტონ საიმონდის ნაშრომი „ეკოლუციური 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 genres 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, – წერს იგი, – ისეთივე პროგრესულობით მიმდინარეობს ისტორიის წიაღში, როგორც ბუნების წიაღში გვართა გადარჩევა. აღინიშნება გადანაცვლება ერთიდან მრავლისკენ, მარტივიდან – რთულისაკენ, ჰომოგენურიდან – ჰეტეროგენულისკენ“ (16,79).

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 „აღზვედა“ ან „გაქრა“, – მიუთითებს არნოლდი, – როდესაც ის, როგორც შემოქმედი, უკვე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს; თუკი პოეტი მშვენივრად ჟღერს და ისმინება, იგი შეესაბამება არა მხოლოდ არსებულ, არამედ ჯერეთ არარსებულ სოციალურ გარემოს“ (14,186).

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 მოწიწება 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 პრიორიტეტული მეთოდოლოგიის რეალიზაცია უკავშირდება პოსტრომანტიკული პერიოდის ჟანრულ კრიტიკას, რომელიც გამოირჩა არგუმენტირებული გარეპრიზმული ხედვით და ჟანრის დიფერენციაციის პრობლემა მჭიდროდ დაუკავშირა ისტორიულ-სოციალური დიფერენციაციის საკითხს.

ჟანრის თანამედროვე თეორია

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

პირველი სერიოზული ავტორიტეტი, რომელიც დაინტერესდა ჟანრის პრობლემით და დააფიქსირა თავისი არაორდინარული პოზიცია, გახლდათ იტალიელი ფილოსოფოსი ბენედიტო 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, არღვევენ ამ აუცილებელი დეტერმინაციის კანონს: ისინი ამრუდებენ და ამახინჯებენ 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 ფორმალური სკოლისა და ჩეხური სტრუქტურალიზმის სახით.

ფორმალური თეორიის სათავეებთან ღრმად განსწავლული ლიტერატორები იდგნენ: რ. იაკობსონი, ბ. ტომაშევსკი, ვ. პროპი, ვ. შკლოვსკი, ი. ტინიანოვი, ბ. ეიხენბაუმი. რუსული ფორმალური სკოლის უპირველეს მიზანს წარმოადგენდა მხატვრული ტექსტის ლიტერატურულ-ღირებულებითი მოდელის დადგენა, ანუ იმ კანონზომიერებათა ძიება და აღმოჩენა, რაც განასხვავებდა მხატვრულ ტექსტს საგაზეთო პუბლიკაციებისა თუ სახელმწიფო მოხელეთა მიერ წარდგენილი ანგარიშებისგან. ლიტერატურულობის ხარისხობრივ კანონზომიერებებს ფორმალისტები ლიტერატურის ფორმალურ ასპექტებში ჰკრეფდნენ – 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“ (12,226). 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 ნიჭი, დადგენილის, ნაცნობის, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ დეფამილარიზაციის უნარი. დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, საშუალებას აძლევდა შემოქმედს, გადაეფასებინა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალები, გადაეინჯა პოზიციები და სამყარო აღექვა არა როგორც მოცემული პირობა, არამედ როგორც ინდივიდუალურად შეგრძნებული სიახლე. „ხელოვნების მიზანს, – აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, – წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (13,13).

დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებს დაუკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის ჟანრულ-ხარისხობრივ კანონზომიერებათა დადგენა. ეს იყო ლიტერატურული ტექსტის მეცნიერული ანალიზის პირველი ცდა, პირველი მცდელობა, დაექვემდებარებინათ ლიტერატურული ტექსტი გარკვეული მეცნიერული სისტემისათვის. ფორმალისტების კონცეფციით, პოეტური ენობრივი მოდელის ჩამოყალიბებას სასაუბრო ენის დეფამილარიზაცია განაპირობებდა: თუ ნებისმიერი სხვა ტიპის ტექსტი სჯერდებოდა სასაუბრო ენის მოცემულ ლინგვისტურ შესაძლებლობებს, მხატვრული ტექსტი მოითხოვდა მის განახლებას, ტრანსფორმირებას, ლინგვისტურ დეფამილარიზაციას, რაც, თავის მხრივ, მკითხველის პერცეპციულ დეფამილარიზაციას იწვევდა. ლინგვისტური დეფამილარიზაცია, ფორმალისტების აზრით, კონკრეტული სქემების მეშვეობით ხორციელდებოდა. ამგვარ სქემებს განეკუთვნებოდა რითმა, მეტრიკა, მეტაფორა, სიმბოლო, ანუ ყველა ის კომპონენტი, რომელიც ქმნიდა ენის არაორდინალურ მოდელს და ხელს უწყობდა არსებული ინფორმაციის მხატვრულ გადამუშავებას. ჩვეულებრივ და დეფამილიზირებულ სტრუქტურებს შორის არსებული კონტრასტების წარმოსაჩინად ფორმალისტებმა ორი კატეგორიის – „ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ანალიზი წარმოადგინეს. ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ ფაბულა მოკლედ და ამომწურავად გადმოსცემდა მომხდარ ამბავს, სიუჟეტი კი, მხატვრულ სქემებზე დაყრდნობით, თანმიმდევრულად ხდიდა ფარდას ავტორის, პერსონაჟებისა და მკითხველის ვნებათა დელევებს. ამგვარად, სიუჟეტი ოსტატურად მანიპულირებდა ფაბულით, სძენდა მას მხატვრულ ფასეულობას და წარმატებით ინარჩუნებდა ტექსტის მადეფამილიზირებულ ფუნქციას (იხ. ვ. პროპი, „ზღაპრის მორფოლოგია“).

დეფამილიზაციის თეორიას მოერგო ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებული ჟანრის თეორიაც. ჟანრები, მათი აზრით, 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

იბადება“ (9,256-257). 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 გახლავთ 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 წარმოადგენდნენ „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, დეფამილარიზირებული სისტემის რეალიზაციას. ჟანრს შეეძლო მიეზიდა სხვა ჟანრი, შთაენთქა იგი ან შერწყმოდა მას, ანუ „შეცვლილიყო ძირფესვიანად, როგორც ჟანრი“ (10,245.)

მაგრამ მიუხედავად ჟანრის, „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორისაკენ“ (11,275), ჟანრთა კლასიკური დეტერმინაცია („ეპოსი“, „ტრაგედია“, „კომედია“, „რომანი“ და სხვა) მყარად ინარჩუნებდა თავის პოზიციებს ფორმალისტურ თეორიაში და საყოველთაოდ მიღებულ, სტაბილიზებულ მოდელად გაიაზრებოდა, ანუ 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 „ეკოლუციური“ პრინციპებისადმი, მათ მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია შეიძლება შეფასდეს, როგორც შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ, ტექნიკურ-ფორმალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული სინქრონული კონცეფცია.

ამ პროცესში ძალზე საინტერესო იყო ფორმალისტების დამოკიდებულება ისეთ პრობლემასთან როგორც გახლდათ რომანის ჟანრის ინტეგრირების პრობლემა ყოველდღიური ცხოვრების მოდელთან, ანუ გარკვევა იმისა, თუ რამდენად ინარჩუნებდა რომანის ჟანრი ლინგვისტური დეფალმილარიზაციის კონტრასტულობას სასაუბრო ენასთან მიმართებაში? ამ პრობლემასთან დაკავშირებით 20-იანი წლების დასაწყისში გამოკვეთილი კატეგორიულ ტონი იგივე ათწლეულის მიწურულს გადასინჯეს ფორმალისტებმა (იხ. ი. ტინიანოვი, „ლიტერატურული ეკოლუციის შესახებ“, ვ. შკლოვსკი, „მესამე ფაბრიკა“) და აღიარეს, რომ მხატვრული სიტყვა არ წარმოადგენს აბსოლუტურ ავტონომიას, მკვეთრად გამოძიჯუნულს სასაუბრო სიტყვისგან, მეტიც, იგი ყალიბდება სასაუბრო ენის მხარდამხარ და ყოველდღიური ცხოვრება ლიტერატურას სწორედ სიტყვის მეშვეობით უკავშირდება. კავშირის აღმოჩენა სასაუბრო სიტყვასა და მხატვრულ სიტყვას შორის გახლდათ უზარმაზარი მოვლენა მე-20 საუკუნის რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, რომლის მექანიზმის დადგენაც ფორმალისტებმა ვეღარ შეძლეს.

ჟანრების, კერძოდ, რომანის ჟანრის წარმომავლობასა და ტენდენციებზე რუსი ფორმალისტების კიდევ რამდენიმე თანამედროვე მსჯელობდა. პირველ ყოვლისა, ეს იყო ო. ფრეიდენბერგი, ავტორი სერიოზული ნაშრომისა „სიუჟეტი და ჟანრის პოეტიკა“. ო. ფრეიდენბერგი ნ. მარის მოწაფე გახლდათ და მისი „სემანტიკური პალეონტოლოგიის“ მეთოდზე დაყრდნობით ახდენდა უძველესი, ერთიანი მითოლოგიური მემკვიდრეობის იდენტიფიკაციას ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე. ო. ფრეიდენბერგის აზრით, ნებისმიერი განსხვავება მსგავსების ინვარიანტს წარმოადგენდა და მაგალითად მოჰყავდა რომანის ჟანრი: რომანის ჟანრი, 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 წიგნისა „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 მიმართებაში.

ამავე პერიოდში, ევროპაში კიდევ ერთი თეორიული სკოლა აღმოცენდა, რომელიც „პრალის სტრუქტურალიზმის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. „პრალის სტრუქტურალიზმის“ წარმომადგენლები – იან მუკაროვსკი, ბოგუსლავ ჰავრონეკი და სხვები, იზიარებდნენ რა რუსი ფორმალისტების მიერ წამოყენებულ დეფამილარიზაციის თეორიას, მეთოდურად ავითარებდნენ ე.წ. „წინა პლანის პრინციპს“. ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ შემოთავაზებული „წინა 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“ (23,47-48). ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „წინა პლანი“ ფორმალისტური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის ავტომატიზაცია / დეავტომატიზაცია გაღრმავებისაკენ. ბ. ჰავრანეკი წერდა: „წინა პლანის პრინციპით“ ჩვენ ხაზს ვუსვამთ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მან მიიქციოს ყურადღება და აღქმულ იქნეს, როგორც უჩვეულო, არა ავტომატიზირებული, ანუ დეავტომატიზირებული სისტემა“ (23,48). ამრიგად, ავტომატიზაცია, ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ გაიზარებოდა, როგორც ენის ორდინარული, სტანდარტად ქცეული მოდელის რელევანტური ცნება, „წინა 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 ჭრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით და არა როგორც გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ინარჩუნებენ საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს“ (4,429).

ბახტინმა საკუთარი მეთოდოლოგია განსაზღვრა, როგორც მიჯნის დაძლევა „აბსტრაქტულ ფორმალიზმსა“ 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. დისკურსის 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 შორს. ჟანრის მედიატიური ფუნქციის დეტერმინაცია განსაზღვრავს ჟანრს როგორც სეგმენტს, 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 რეალიზებადს სწორედ რომანის ფარგლებში. „განსხვავებით სხვა დიდი ჟანრებისაგან, – წერს ბახტინი, – რომანი ჩამოყალიბდა და განვითარდა შინაგანი და გარეგანი ენობრივი მრავალფეროვნების გააქტიურების პროცესში, ეს რომანის მშობლიური სტიქიაა“ (5,401). 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 ვეღარ მივიჩნევთ საზოგადოებისა და ადამიანების შესახებ შეთხზულ მარტივ ამბად. რომანი საზოგადოების სიტყვიერ მოდელად გვევლინება, ფუნდამენტურ სტრუქტურად, რომელიც აირეკლავს სხვადასხვა სოციალურ ფენებს შორის არსებულ თანხვლომებსა და უთანხმოებებს.

თავისთავად ცხადია, რომ მ. ბახტინის ყურადღება დისკურსული პლანისადმი განპირობებულია ფორმალისტების ინტერესით თხრობის სისტემისა (СКАЗ) და სხვადასხვა თხრობითი მოდიფიკაციებისადმი. მაგრამ, განსხვავებით ფორმალისტებისაგან, ენა ბახტინის მეთოდოლოგიაში განიხილება არა როგორც აბსტრაქტული გრამატიკული კატეგორიების სიმრავლე, არამედ იდეოლოგიურად ფასეული სისტემა, მსოფლშეგრძნება, აზრი. რომანის ჟანრი, ბახტინის მტკიცებით, ემყარება ლინგვისტური ფორმების ღირებულ კომბინაციებს, რომელთა მიღმაც განსხვავებული მსოფლმხედველობრივი სისტემები მოიაზრება. ენა, თვლის ბახტინი, შეუძლებელია მივიჩნიოთ ფორმალისტურ ელემენტად, ვინაიდან ენის ხელოვნური მოდიფიკაცია თავისი არსით ვერასოდეს იქნება ფორმალისტური.

ურთიერთობა ენებს შორის, მ. ბახტინის თეორიის თანახმად, სოციოლინგვისტურ პოზიციითა შეჯახების ავანსცენაა, წინააღმდეგობრივი პროცესი, რომელიც დიალოგური ფორმით არის გამოხატული. ამრიგად, რომანის ჟანრი დიალოგური ფორმით წარმოჩენილი სოციალური რეალობის მოდელს წარმოადგენს.

რომანს, როგორც დაპირისპირებულ ენობრივ და მსოფლმხედველობრივ სისტემათა შეჯახების ველს, მ. ბახტინი პროცესების ლოგიკურ შედეგად უფრო მიიჩნევს, ვიდრე – საწყის ან ამოსავალ წერტილად: კაცობრიობის ისტორიის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე, მ. ბახტინის აზრით, მუდმივად თანაარსებობენ ვერბალურად და იდეოლოგიურად ანტაგონისტური ძალები, რომლებიც უზრუნველყოფენ კონფლიქტის ცნების დინამიკას. ანალოგიურ სურათს ჰკრეცს ბახტინი რომანის ჟანრის (და საერთოდ ჟანრის) სპეციფიკაშიც: რომანის სიუჟეტი, მისი აზრით, კორელანტურ და დაპირისპირებულ ენათა რთულ ურთიერთობრივ მოდელებს ექვემდებარება.

მ. ბახტინის თეორიული ნააზრევის ორიგინალობას კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მისი მსჯელობა რომანის ჟანრის წარმომავლობის შესახებ. რომანის ჟანრის დასაბამს იგი გარდაუვალად აკავშირებს ენის ფენომენტთან. ბახტინის აზრით, შინაგანი სტრუქტურული განლაგება, რომელიც ნებისმიერ ისტორიულ ეტაპზე არსებობს ყველა ენაში, წარმოადგენს რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების აუცილებელ პრერეკვიზიტს ანუ ენა ავტომატურად მიიჩნევა რომანის წარმოშობის ისტორიულ წინაპირობად. აქვე ბახტინი ხაზს უსვამს ლიტერატურული ცნობიერების ე. წ. „ლინგვისტური მიუსაფრობის“ კონდიციას, რაც, მისი აზრით, შეუძლებელს ხდის ლინგვისტური მედიუმის არსებობას ტექსტში და სვამს ენის სწორი სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის საკითხს.

მ. ბახტინი არ უარყოფს, რომ რომანისტიკის თავდაპირველი ლოკაცია ელინისტურ პერიოდს მიეკუთვნება, მაგრამ განიხილავს რა რომანის ჟანრის გენეზისს, გამოჰყოფს იმ პრინციპულ მახასიათებლებს, რომლებმაც, მისი აზრით, განაპირობეს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობა და ორიგინალობა. ეს მახასიათებლები გახლავთ პოლიგლასია და სიცილი, კერძოდ კი, პაროდია და კარნავალიზაცია.

პოლიგლასია, ანუ მრავალხმიანობა წითელ ზოლად გასდევს მ. ბახტინის მთელ თეორიულ სისტემას, გამოსჭვივის მოაზროვნის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერი ტიპის დეტერმინაციაში. რაც შეეხება პაროდიას, იგი, ბახტინის რწმენით, 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 მულტიჟანრულ სისტემას წარმოადგენს, უწყვეტ პროცესს, რომელიც პირუთვნელად აირეკლავს როგორც განსხვავებულ დისკურსულ პლასტებს, ისე – კონკრეტული

ეპოქის, ხალხისა და კულტურისათვის ნიშანდობლივ მრავალზმიანობას. მ. ბახტინი პრინციპულად იცავს რომანის ჟანრის თვითმყოფადობისა და ისტორიული ხანგრძლივობის იდეას. მისი აზრით, რომანი არ წარმოადგენს ეპოსის ჟანრის ქვეკარიანტს, ანუ, მის „დროებით შემცვლელ“ სტრუქტურას, არამედ – დამოუკიდებლად იღებს სათავეს ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზე და დღემდე ინარჩუნებს ჟანრულ ღირსებას, აქტუალობასა და პრესტიჟს. მეტიც, ბახტინი განსაზღვრავს ეპოსს, 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 განსაზღვრავენ რომანის განვითარების გეზს“ (57, 427). რომანი მისთვის მარად ცოცხალი ორგანიზმია, მხატვრული სტრუქტურა, რომელიც ზედმიწევნითი სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს.

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 ძალზედ 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, სტრუქტურალიზმი 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“ (28,17), – მიუთითებს ც. ტოდოროვი, ანუ დისკურსული კოდი, მკვლევრის აზრით, უზრუნველყოფს ტექსტის ინდივიდუალურ ენობრივ მოდელს და განსაზღვრავს მის ჟანრულ სტატუსს. ჟანრს, როგორც კოდიფიცირებულ სისტემას, გაიაზრებს ჯონათან ქულერიც. ქულერი თვლის, რომ ჟანრის კვლევის პროცესში მნიშვნელოვანია არა იმდენად მისი ზოგადი ფორმის დადგენა, რამდენადაც ამ ფორმის შემადგენელ ელემენტთა მაკოორდინირებელი ფუნქციის განსაზღვრა ტექსტის აღქმის პროცესში. „ლექსის ან მოთხრობის წერისას, – მიუთითებს ქულერი, – აუცილებელია თავად

ლექსის ან მოთხრობის იდეის გაცნობიერება“ (15,116). თუ ვიმსჯელებთ ტოდოროვისა და ქულერის მეცნიერული პოზიციის მიხედვით, დავასკვნით, რომ ჟანრის თეორიის სტრუქტურალისტური ინტერპრეტაცია არ ღალატობს ტრადიციული სინქრონიზმის 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“ (24,9). 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 (24,51). 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 განაპირობებენ 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“ (24,51).

ი. ლოტმანის მიერ გამოკვეთილ ინიციატივას ანალოგები გამოუჩნდა, ერთი მხრივ, ჰერმენევტიკულ კრიტიკაში, მეორე მხრივ კი – რეცეპციული 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“ (19,207). ინტერპრეტაციის პროცესი მისთვის გახსნილ პერსპექტივას წარმოადგენს, მასალის მართებულად გააზრებათა ინვარიანტულ სისტემას,

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 ახლადშექმნილია, წარმოადგენს არა აბსოლუტურ სიახლეს ინფორმაციულ ვაკუუმში, არამედ გარკვეულ განცხადებებზე, აშკარა და ფარულ სიგნალებზე, ნაცნობ ხასიათებსა და გამოუცნობ ილუზიებზე დაყრდნობით, განაწყოებს მკითხველ აუდიტორიას სპეციფიური რეცეპციისთვის. ის აღვიძებს მოგონებებს უკვე წაკითხულის 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 იქნან 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“ (62,139).

ამრიგად, ჟანრის პერცეპცია იაუსის თეორიაში ერთდროულად ეყრდნობა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსებს: სინქრონულ ჭრილში ტექსტი „ქმნის მოლოდინის ატმოსფეროს“, მოლოდინისა, რომელიც ან გამართლდება, ან არ გამართლდება „ჟანრის კანონების, ანუ ტექსტის ფარგლებში“; დიაქრონულ ჭრილში კი მკითხველი იყენებს მისი ჟანრული პერცეპციის 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 პერცეპციის დინამიკურ სისტემად. ამრიგად, იზერის აზრით, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთმიმართება სინქრონულ

და დიაქრონულ განზომილებათა ინტეგრაციაზე დამოკიდებული: მკითხველი არა მხოლოდ ითვისებს ტექსტში კოდირებულ გამოცდილებას, ანუ 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 ნორთოპ ფრაის, ავტორს საპროგრამო ნაშრომისა „კრიტიკის ანატომია“.

ნორთოპ 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 ფრეზერის 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 ნორთოპ 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 ინტუიტიურიდან – სისტემურისაკენ“ (25,7).

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. მოდელების სისტემა წარმოადგენს, საკლასიფიკაციო კატეგორია, რომელიც არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ იღებს სათავეს და ბაძვის ობიექტის ინვარიანტულ მოდიფიკაციებს ეფუძნება. მეორე სისტემაა „მიტოსი“, არქეტიპული ფაბულა, რომლის ტერმინოლოგიური დეფინიცია „ფაბულის“ ასევე არისტოტელესეული განსაზღვრებიდან მომდინარეობს. მას ემყარება „კრიტიკის ანატომიაში“ გამოკვეთილი მესამე საკლასიფიკაციო კატეგორია – ჟანრი, რომლის განვითარების ისტორიას ფრაი „აღზევებისა“ და „დაცემის“

პროექტიაში განიხილავს. ჟანრების „ლოგიკურ წინაპირობად“, ანუ პრეჟანრულ მთლიანობად ფრთხილ არქექტიპულ მოდელებს მოიაზრებს. მიუხედავად შიდასტრუქტურული განსხვავებისა, არქექტიპული მოდელები, ფრთხილის თეორიის თანახმად, არ წარმოადგენს ავტონომიურ კატეგორიებს. ისინი ურთიერთობენ, იკვეთებიან, ინტეგრირდებიან და აყალიბებენ წარმოსახვისა და სიმბოლიკის მაკოორდინირებელ მოდელებს – აპოკალიპტიკურს, დემონურს, ანალოგიურს, რომლებიც განსაზღვრავენ ლიტერატურული ჟანრების სპეციფიკას. ფრთხილის უჭირს კონკრეტული ჟანრის მოქცევა კონკრეტული მახასიათებლების ჩარჩოებში. ჟანრი მისთვის ფლექსიური კატეგორიაა, ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ ფორმულირებულ, არამედ არაფორმულირებულ პირობითობებსაც. ნორთროპ ფრთხილის „კრიტიკის ანატომია“ ჟანრის დეფინიციის სინქრონული ჭრილის, ანუ ფორმულირებული კონვენციებისა და დიაქრონული ჭრილის, ანუ არაფორმულირებული კონვენციების შერიგების ძალზედ საინტერესო მცდელობას წარმოადგენს.

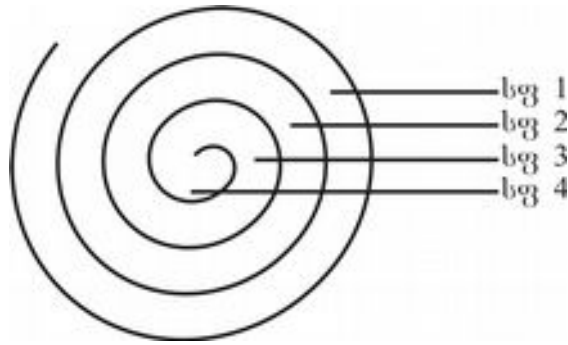
დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი:

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 წამყვანი ლიტერატურულ-კრიტიკული სკოლების მეთოდოლოგიათა წიაღში აღინიშნა და ჩამოყალიბდა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსთა სინთეზირების მცდელობაში. ამგვარი სინთეზის შედეგს წარმოადგენს ჟანრის პოლისტიკური თეორია.

ჟანრის ჰოლისტიკური თეორია

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 არაფორმულირებულ მოტივაციებს შორის. ჟანრის ჰოლისტიკური მოდელი ათავისუფლებს ჟანრის ცნებას ტაქსონომიურობისა და ტენდენციურობისგან, სძენს მას სინთეზურ ხასიათს და განიხილავს ფასეული ინტეგრაციის კონტექსტში. ლიტერატურული ანტიუტოპია ზედმიწევნით კარგად თავსდება ჟანრის გააზრების ჰოლისტიკური მეთოდის მოდელში. ვეცდებით, დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

ზემოთ 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. კობისტიანსკაია: „დიღემის „მყარი/ცვალებადი“, „მუდმივი/დროებითი“ წარმოქმნა ჟანრში უკავშირდება ობიექტურ მიზეზს, რომლის თანახმადაც, ჟანრი არ წარმოადგენს „მონოლითურ“ ცნებას“ (63,181). 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. კობისტიანსკაის 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, რომხრივ 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 ახდენენ გავლენას „ჟანრის“ ცნებაზე – წარმოადგენენ განუყოფელ, განსაკუთრებულ მოვლენებს, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას იძენენ სპირალის მეორე და მესამე სფეროების ღონეზეც“ (63,181-182).

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

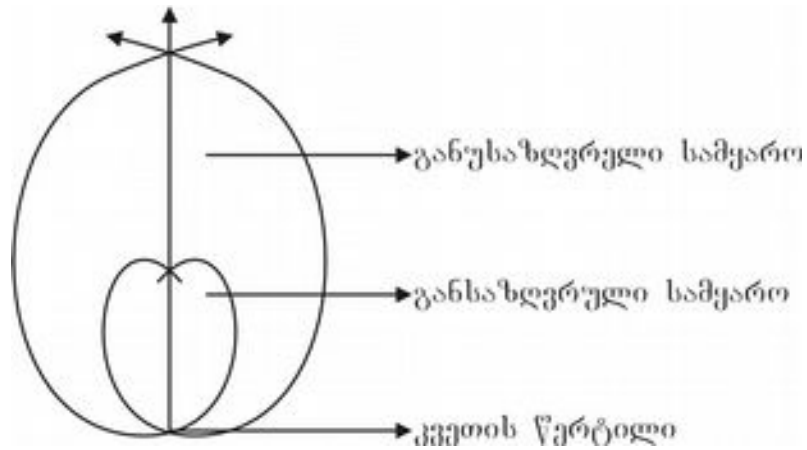
პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოდგენილი სპირალური სფეროების დეტერმინაცია ზედმეტად დეტალიზებული და კონკრეტიზებულია. III და IV სფეროები, რომლებიც, შესაბამისად, ასახავენ ნაციონალური ლიტერატურისა და ინდივიდუალური შემოქმედების სპეციფიკას, სრულიად თავისუფლად და ლოგიკურადაც კი თავსდებიან II სფეროს ფარგლებში: ლიტერატურული ჟანრის დამოკიდებულება ლიტერატურის ნაციონალურ მახასიათებლებსა თუ ცალკეული ავტორის შემოქმედებით სტილზე, ჩვენის აზრით, კორელატიურ მიმართებაშია ჟანრის მოაზრებასთან მუდმივად ცვალებადი ისტორიულ-სოციალური და კულტურული ფასეულობების კონტექსტში.

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

გარდა ამისა, ვფიქრობთ, რომ ნ. კობისტიანსკაიას 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“ (63,182). ჩვენი აზრით, ხარისხობრივი დეტერმინაციის გამორიცხვა იწვევს პროცესის მექანიზირებას და იმ ღირებული კომბინაციის უგულებელყოფას, რომელიც მუდმივად არსებობს ჟანრის დეტერმინაციის სინქრონულ და დიაქრონულ ასქეპტებს შორის.

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

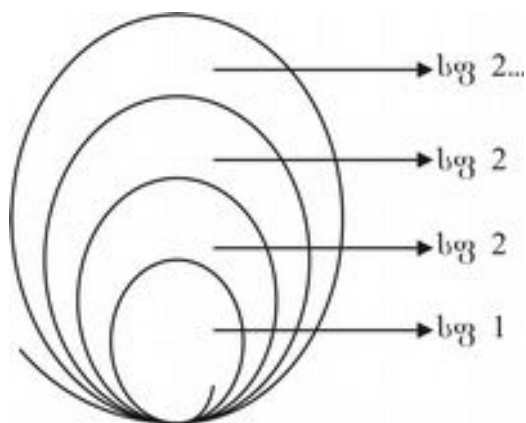
არქიმედეს აურაცხელ კონტრიბუციებს შორის გეომეტრიის მიმართ, მოიპოვება ერთი საინტერესო ფიგურა, ცნობილი როგორც „არქიმედეს სპირალი“. ფიგურა ასე გამოიყურება:



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 შემოვთავაზებთ:



სფერო 1 ასახავს ჟანრს, როგორც დადგენილ, ფორმირებულ, პირობითად გამყარებულ კონსტრუქციას, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას სინქრონულ ჭრილში. სფერო 2 ასახავს ჟანრს როგორც პერმანენტულად ქმნად სისტემას, განსაზღვრულს 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 დინამიურ 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 კანონზომიერებაზე 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.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. კეკელიძე კ., ვეფხისტყაოსანი // ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II. – თბილისი: მეცნიერება, 1981, გვ. 87-215;
2. ლომიძე გ., კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა. -თბილისი: მეცნიერება, 1969;
3. Аристотель, Об искусстве поэзии. -М.: Госуд. изд. Художественной литературы, 1957;
4. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Художественная литература, 1986. С. 428-473;
5. Бахтин М.М. Эпос и Роман. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Художественная литература, 1986. С. 392-428;
6. Белинский Б. Собр. соч. в 3тт. т.2. -М.: Гослитиздат, 1948;
7. Копытянская Н. Ф. Понятие “жанр” в его устойчивости и изменчивости. // Контекст. 1986. Литературно-теоретические исследования, -М.: Наука, 1987. С. 178-204;
8. Платон, Государство. // Платон, Сочинения в 3тт., т.3. -М.: Мысль, 1971;
9. Тынянов Ю. Литературный факт. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977. С. 255-270;
10. Тынянов Ю. Ода, как исторический жанр. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977. С. 227-253;
11. Тынянов Ю. О литературной эволюции. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977. С. 227-253;
12. Шкловский В. Литература “вне” сюжета. // Шкловский В. О теории прозы. -М., 1929. С. 226-246;
13. Шкловский В. Искусство, как техника. // Шкловский В. О теории прозы. -М., 1929. С. 7-24;
14. M. Arnold, 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;
15. J. Culler, Structuralist Poetics. -Routledge & Kegan Poul, 1975;
16. H. Dubrow, Genre. -Methuen, London and New York, 1982;
17. A. Fowler, Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. – Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982;

18. N. Frye, *Anatomy of Criticism*. -Princeton, New Jersey, 1973;
19. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. -New Haven. Yale University Press, 1967;
20. V. Hugo, *Odes and Ballads* // V. Hugo, *Studies in Poetics*, -London, 1961;
21. H. R. Jauss, *Toward and Aesthetic Reception*. Trans. by Timothy Bahti. -Minneapolis:
University of Minnesota Press, 1982;
22. B. Jonson, *The Poems*, vol. VIII // B. Jonson, *The Prose Works*. Ed. by C.H. Herford and
Percy Simson. -Oxford, Clarendon Press, 1947;
23. T. Kent, *Interpretation and Genre*. -Lewisburg, 1986;
24. J. Lotman, *The Structure of the Artistic Text*. Transl. by Ronald Vroon. -Ann Arbor,
Michigan Slavic Contributions, 1977;
25. F. Schiller, *On the Aesthetic Education of man* // *Series of Letters*. -Oxford, 1967;
26. P. B. 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;
27. P. Sidney, *The Defense of Poesie* // *Literary Criticism. Plato to Dryden*. Ed. by
Allan H. Gilpert. -Detroit, 1962, p. 415-441;
28. T. Todorov, *The Origin of Genres* // T. Todorov, *Genres in Discourse*. -Cambridge
University Press, 1990, p.13-26.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინათქმა	
ქანრის თეორიის ზოგადი კანონზომიერებანი	
ქანრის ანტიკური თეორია	
ქანრის რენესანსული თეორია	
ქანრის ნეოკლასიკური თეორია	
ქანრის თეორია რომანტიზმის ეპოქაში	
ქანრის პოსტრომანტიკული თეორია	
ქანრის თანამედროვე თეორია	
ქანრის ჰოლისტიკური თეორია	