

ორმა რატიანი

ქრონოტოპი
ანტიუტოპიურ რომანში

ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის
ინტერპრეტაციისათვის



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
თბილისი 2005

წიგნი ეთმობა თანამედროვე ლიტერატურის თეორიისათვის მნიშვნელოვან და საინტერესო პრობლემას – ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული თავისებურებისა და კონკრეტულ ანტიუტოპიურ ტექსტებში ქრონოტოპული მოდელების რეალიზების სპეციფიკის კვლევას. ნაშრომში განხილულია ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის გენეზისისა და ჟანრული სპეციფიკის საკითხი, გამოკვეთილია ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების ტენდენციები და დადგენილია მათი ჟანრულ-მაკორდინირებელი ფუნქცია ზოგადად ლიტერატურული ანტიუტოპიისა და, კერძოდ, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ფარგლებში. პრობლემა შესწავლილია კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების დონეზე.

წიგნი განსაზღვრულია როგორც ლიტერატურის თეორიის სპეციალისტების, ისე ლიტერატურის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. ნაშრომის შედეგები, დებულებები, დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლიტერატურის თეორიის პროგრამებისა და ზოგადსააღმწიკო კურსის შემუშავებისათვის.

რედაქტორი პროფესორი
თენგიზ კიკაჩიეშვილი

რეცენზენტები: პროფესორი
იუზა ევგენიძე
პროფესორი
დimitრი თუხარელი

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს თანამედროვე ლიტერატურის თეორიის ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემის – ლიტერატურული ანტიუტოპიის ქანრული დეფინიციისა და კონკრეტულ ანტიუტოპიურ ტექსტებში გამოკვეთილი ქრონოტოპული მოდელების ანალიზის მცდელობას.

ლიტერატურული ქანრების დესკრიფცია და კლასიფიკაცია ქანრთა რაობის, არსისა და დანიშნულების განსაზღვრის ძირითად კონცეპტუალურ-მეთოდოლოგიურ საშუალებას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტრადიციული ლიტერატურული ქანრების პარალელურად აღმოცენებული ახალი ქანრები, რომლებიც არა მხოლოდ ამკვიდრებენ და აყალიბებენ აზროვნების სტილს გარკვეულ ლიტერატურულ ეპოქებში, არამედ მუდმივი განსჯისა და ანალიზისაკენ უბიძგებენ ლიტერატურის კრიტიკოსებს. ერთ-ერთი ასეთი ქანრია ლიტერატურული ანტიუტოპია, რომელმაც ბევრად განსაზღვრა მე-20 საუკუნის ლიტერატურის ესთეტიკა და სამართლიანად იქცა სერიოზული ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ობიექტად. მაგრამ, წარმოებული 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 ქანრის ირგვლივ ფორმირებულ კრიტიკულ აზრთან, არამედ ლიტერატურული ანტიუტოპიის ქანრის ახლებური ინტერპრეტაციის მცდელობას, ერთი მხრივ, ქანრის ჰოლისტიკური თეორიის, მეორე მხრივ კი, ქრონოტოპული თეორიის მართებული იმპლანტაციის საფუძველზე. პირველი გულისხმობს ლიტერატურ-

რული ანტიუტოპიის გააზრებას ჟანრის სინქრონული და დიაქრო-
ნული თეორიების სინთეზირებული მოდელის კონტექსტში, ხოლო
მეორე, ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი
ქრონოტოპული კატეგორიების რეალიზების სპეციფიკისა და
ჟანრულ-მაკოორდინირებელი ფუნქციის განსაზღვრას. ლიტერ-
ატურული ანტიუტოპიის გააზრება ქრონოტოპული თეორიის
პრიზმაში პირველად იქცევა საგანგებო კვლევის საგნად და
მოითხოვს როგორც უკვე ცნობილი წყაროების კრიტიკულ
ათვისებას, ისე ახალი წყაროების აქტიურ დანერგვას სამეცნიერო
მიმოქცევაში.

კვლევის ძირითადი ტენდენციები შეიძლება ამგვარად ჩამო-
ყალიბდეს: ნაშრომში გამოვლენილია ლიტერატურული ანტი-
უტოპიის ჟანრის ფორმირებისა და განვითარების ზოგადი
ასპექტები, გამოკვეთილია მისი ჟანრული ევოლუციისათვის
არსებითი ფილოსოფიური და ლიტერატურული წანამძღვრები;
წარმოჩენილია ლიტერატურული ანტიუტოპიის გააზრების
სპეციფიკა ჟანრის თეორიის ინვარიანტული ინტერპრეტაციის,
კერძოდ, სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების კონ-
ტექსტში; დასაბუთებულია ლიტერატურული ანტიუტოპიის
გააზრების მართებული თეორიულ-მეთოდოლოგიური კრიტე-
რიუმი – ჰოლისტიკური თეორია და დადგენილია ლიტერა-
ტურული ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკა; განსაზღვრულია
დროისა და სივრცის კატეგორიათა მნიშვნელობა მსოფლიო
ინტელექტუალური აზრის განვითარების ისტორიაში და წარმო-
ჩენილია მათი არაერთგვარი ინტერპრეტაციის ტენდენციები
როგორც ფილოსოფიურ-მეცნიერულ, ისე ლიტერატურათ-
მცოდნეობით სფეროებში; დასაბუთებულია ქრონოტოპული
კატეგორიების მაკოორდინირებელი ფუნქცია ლიტერატურული
ანტიუტოპიის მეტატექსტის ჟანრული დეტერმინაციის პროცესში
და აქცენტირებულია ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ლიტერა-
ტურული მოდელი; ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრთან
შეჭერებულია ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორია და
დადგენილია მისი იმპლანტაციის ხარისხი ზოგადად ლიტერა-
ტურული ანტიუტოპიის ჟანრის და, კერძოდ, ესქატოლოგიური
ანტიუტოპიის ფარგლებში; განხილულია ქრონოტოპის ლიმინა-

ლური მოდელები მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის სპეციფიკურ ნიმუშებში.

გამოკვლევისათვის მასალად გამოყენებულია ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა, აგრეთვე, მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტები: ვ. ნაბოკოვის რომანები „მოპატივება სიკვდილზე“ და „Bend Sinister“ და მ. ჯავახიშვილის რომანი „ჯაყოს ხიზნები“

ვიმედოვნებთ, რომ ნაშრომი ხელს შეუწყობს ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის შემდგომი თეორიული კვლევის გაღრმავებას.

დასასრულს, გვსურს განსაკუთრებული მადლიერება და პატივისცემა გამოვხატოთ ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის გამგის, პროფესორ თენგიზ კიკაჩიშვილის მიმართ, რომლის პროფესიულმა და კოლეგიალურმა თანადგომამ შესაძლებელი გახადა ნაშრომის ჯერ განხორციელება, შემდგომ კი წიგნად გამოცემა; უღრმესი მადლობა პროფესორებს – იუზა ევგენიძესა და დიმიტრი თუხარელს ნაშრომის არაერთგზის გულდასმით წაკითხვისა და ძალზე საყურადღებო რეცენზიებისათვის, აგრეთვე, ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის კოლექტივს, ფილოლოგიის ფაკულტეტის სამეცნიერო საბჭოსა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობას მხარდაჭერისათვის ნაშრომის წიგნად გამოცემის საქმეში.

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრის დეფინიცია, მისი ჟანრული სპეციფიკისა და თავისებურებების კვლევა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ ცენტრალურ პრობლემას წარმოადგენს. ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამ გეზით წარმართვა აღნიშნული პრობლემის უადრესად 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. მავანისათვის ლიტერატურული ანტიუტოპიის განსაზღვრება პოლიტიკური კონიუნქტურის ცნებასთან არის გაიგივებული და პროპაგანდისტულ ხასიათს ატარებს, მავანისათვის კი იგი სცდება ვიწროპოლიტიკურ ჩარჩოებს და სრულფასოვანი ლიტერატურული ჟანრის სტატუსს იძენს. ამ განსხვავებების 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 ლიტერატურათ-

მცოდნეობა შეუერდთა 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 ანტიურაჟითა და გამრუდებული პერსპექტივით, ისე რომ ანტიუტოპია ხშირად იქცევა ანტისოციალისტური, ანტისაბჭოთა პროპაგანდის იარაღად“ (1,30). ანალოგიურ პოზიციას იზიარებს ე. არაბ-ოღლიც: „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“ (2,85). ანტიუტოპიის 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/საუყუნის გამოცდილება ანტიუტოპიის სარკეში“ „ანტიუტოპიური რომანი, – აღნიშნავენ ისინი, – წარმოადგენს ადამიანური არსებობის ლიტერატურულ გამოძახილს „ახალი წესრიგის“ ზეწოლაზე“ (3,219). 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 შენარჩუნებისათვის. „ანტიუტოპია არის არა შეწინააღმდეგება სისტემასთან, – წერს იგი, – არამედ მცდელობა სისტემის გარეშე, პირადულ და ხელშეუხებელ ზონაში დარჩენისა“ (4,67).

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 მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, არამედ – წესრიგი და მიზანმიმართულება“ (5,178). 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.) მდგომარეობენ არა

მხოლოდ ხსნის გეგმის სიმცდარეში, არამედ ადამიანის, როგორც „მხსნელის“ მასალის უვარგისობაში (თუნდაც საუბარი იყოს მოძრაობის ბელადებზე ან მათით აღტაცებულ სახალხო მასებზე, რომლებსაც სურთ წარმოსახული სიმართლის 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 სიბრძავის შედეგი გახლდათ“ (6,11).

უტოპიისა და ანტიუტოპიის გლობალურ დაპირისპირებაზე მიუთითებს ე. ბატალოვი წიგნში „უტოპიის სამყაროში“: „ანტი-უტოპია არის არა მარტივად ნეგატიური უტოპია, – მიუთითებს იგი, – არამედ თავად უტოპიის იდეის, უტოპიური ორიენტაციის უარყოფა“ (7,265). ანტიუტოპიას როგორც უტოპიასთან რადიკალური პოლემიკის ფორმას განიხილავს ცნობილი ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნე რ. ბეიკერი: „მე-20 საუკუნის I ნახევრის ლიტერატურული ანტიუტოპია ანუ დისტოპია, – წერს იგი, – დაეფუძნა უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს, რომლებიც ამჟამად უტოპიური მომავლის კომმარულობას თანამედროვე ტოტალიტარული იდეოლოგიის შიშისა და არაკონტროლირებადი ტექნოლოგიური და მეცნიერული პროცესების პირობებში“ (8,22). 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“ (8,46). აღნიშნულ პოზიციას ბეიკერის ნაშრომი დაჰყავს ლიტერატურული ანტი-უტოპიის მხოლოდ პოლიტიკურ და სოციალურ ასპექტში გააზრების დონეზე და ვერ ფართოვდება ჟანრის თეორიის მიმართულებით.

ანტიუტოპიის როგორც უტოპიის სოციალ-პოლიტიკური კონტრამოდელის განმარტებას გვთავაზობს ე. ვებერიც წერილში

„მე-20 საუკუნის ანტიუტოპია“: „უტოპიები და ანტიუტოპიები გამოხატავენ ჩვენი დროის უდიდეს დავას, – აღნიშნავს იგი, – როგორ შეიძლება ერთმანეთთან მორიგდნენ თავისუფლება, თავისუფალი არჩევანი და მოწესრიგებული საზოგადოება“ (9,83).

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“ (10,105).

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 ნაშეირია, – მიუთითებს ავტორი, – ნეგატიური უტოპია, რომელიც თავის გამრუდებულ სარკეში ამახინჯებს უტოპიურ იმპულსს, ახდენს მის სატირიზებას, კარიკატურიზებას, ეჭვქვეშ აყენებს თავად უტოპიის იდეის საჭიროების საკითხს“ (11,89). 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 რეალებთან, დადგენილია მთელი რიგი მნიშვნელოვანი კანონზომიერებებისა. მაგრამ კ. კუმარის ნაშრომი, მსგავსად ბევრ სხვა ზ. ჩ. 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 სკემისგან.

ამრიგად, ლიტერატურული ანტიუტოპიის მკვლევართა აზრი ანტიუტოპიის როგორც „ჟანრის“ დეფინიციის პრობლემის ირგვლივ გამიჯნულია: ერთნი (ისეთი ავტორიტეტული ლიტერატორები, როგორიც 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 მკვლევარები – 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 არა ოდენ 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 ქრილში 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-ფსიქოლოგიური და მხატვრულ-სახეობრივი საკლასიფიკაციო კატეგორიის ტრადიციული განმარტების პარალელურად დაფიქსირდა განსხვავებული, მაგრამ პრინციპულად მნიშვნელოვანი საკლასიფიკაციო მოტივაციები: ჟანრი როგორც მრავალპლანიანი სემიოლოგიური სისტემა (მ. ბახტინი), ჟანრი როგორც ტექსტისა და ექსტრატექსტის ფასეული ინტეგრაცია (ი. ლოტმანი), ჟანრი როგორც რეცეპციული და ინტერპრეტაციული მოდიფიკაცია (ე. ჰირში, 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, ლიტერა-

ტურული 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 წილში გამომუშავებული სპეციფიკური იდეების, პოზიციების, აზრებისა და შეგრძნებების კრისტალიზაცია და ფორმალური რეაგრეგაცია გარკვეულ ჟანრულ სისტემაში. ანტიუტოპია, რომელიც უტოპიასთან ამბივალენტურ მთლიანობაში ჩამოყალიბდა, არ დასჭერდა უტოპიის „სოციალურ-პოლიტიკური კონტროლდელის“ 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, როგორიცაა: 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 წილში ჩაკარგული ადამიანის „მე“-ობის, უარყოფილი და ნიველირებული ინდივიდუალურობის რეინკარნაციისაკენ.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, წინამდებარე ნაშრომის ავტორს მიზანშეწონილად მიაჩნია ლიტერატურული ანტიუტოპიის როგორც დამოუკიდებელი, „ახალი ჟანრის“ გააზრება ჟანრის თეორიის ინვარიანტული ინტერპრეტაციის, კერძოდ, 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 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, ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკის კვლევა ეფუძნება ქრონოტოპული თეორიის იმპლანტაციას ჟანრის ჰოლისტიკურ თეორიაში!

თეორიული მოსაზრებები ნაშრომში გამყარებულია კონკრეტული ლიტერატურული ტექსტების დეტალური ანალიზით. ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჭავჭავაძის 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 კომპარატივისტიკის თანამედროვე მეთოდს, რომელსაც ხელეწიფება 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 ლიტერა-

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

ტურების ინტეგრაციის ხარისხს“ (12,1). ამ პროცესის ესთეტიკური პერსპექტივა შეიძლება განისაზღვროს როგორც „ერთმანეთთან დაახლოება“ „ანალოგიები კონტაქტის გარეშე“ უზრუნველყოფენ 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“ (13,156). კომპარატივისტიკის მეთოდი, ჩვენი აზრით, ზედმიწევნით კარგად ესადაგება ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრში აქცენტირებული სპეციფიკური ქრონოტოპული მოდულების როგორც ზოგადი და კანონზომიერი სტრუქტურების კვლევას და ადასტურებს ნაციონალური ლიტერატურების მსოფლიო ლიტერატურულ პროცესებში ინტენსიური ინტეგრაციის ტენდენციას.

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

თ ა ვ ი 1. 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 ძალზედ 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 რაკურსში¹.

¹ 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

1.1. უტ(ო)პია. Ou topos Ὁῦ Eu topos?

„უტოპიური იდეები და ფანტაზიები, ისევე, როგორც სხვა იდეები და ფანტაზიები, იმ საზოგადოებრივი წიაღიდან არიან ამოზრდილნი, რომლის წინაშეც გარძნობენ პასუხისმგებლობას, – აღნიშნავს მ. ა. ფინლეი, – არც ძველი და არც ახალი სამყარო არ წარმოადგენენ უცვლელ რეალობებს და, შესაბამისად, უტოპიური აზროვნების ანალიზი, რომელიც უგულვებელყოფს ანტიკურ თუ თანამედროვე ეპოქაში ისტორიულად მიმდინარე სოციალურ ცვლილებებს, იმთავითვე მცდარი და უსაფუძვლოა“ (14,33).

უტოპია სოციალური ფანტაზიაა, წარმოსახული სოციალური იდეალი, რომლის ილუზორული მოდელიც ჭერ 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 წარმოადგენენ“ (11,3). უტოპიის მითოლოგიურ არქეტყპად ღმერთი კრონოსი და იდეალური „ოქროს ხანაა“ მიჩნეული.

კრონოსი ზეცის, მამრი ღმერთის ურანოსისა და დედამიწის, მდედრი ღმერთის გეას უმცროსი ვაჟი გახლდათ. მითის თანახმად, კრონოსმა გაილაშქრა შვილებზე მოძალადე მამის წინააღმდეგ

აღსანიშნავია: Utopia, 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 ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორის მ. ფილინას საყურადღებო ნაშრომიც „Что делать?“ Н. Г Чернышевского и социально-философский утопический роман“. – Тбилиси, 1978 (диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук).

და „ნამგლის მარჯვე დასმით მოჰკვეთა მამას ასო ნაყოფიერებისა“ (15,16). 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 სიცხე, 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“ (15,23).

მაგრამ ყოვლისშემძლე კრონოსს, რომელიც ადამიანებს მიწიერ სამოთხეში ანებივრებდა, ეშინოდა საკუთარი შვილების ძლიერებისა. გააჩნდა თუ არა შვილს რეა, კრონოსის და და ცოლი, მამა უმაღლე ყლაპავდა მას; კრონოსს სტანჯავდა 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 კურიოზულად 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 სიმ-

ბოლიკა უტოპიის, როგორც ახდენილი ოცნების, რელევანტური მოდელია, ნეგატიური კი - უტოპიის რეალიზებისათვის საჭირო ბრუტალური ძალისხმევისა.

როგორ წარიმართა უძველეს მითში კონსტრუირებულ 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. არქეტაპულ 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“ (16,266).

ოქროს ხანის ჰესიოდესეული ვერსია თავისუფლად შეიძლება მივიჩნიოთ პირველ უტოპიურ ტექსტად. მაგრამ ჰესიოდემ არა მხოლოდ გააცოცხლა ოქროს ხანის პერიოდი, არამედ შეუღარა იგი თავის თანამედროვე საზოგადოებას და საზოგადოების მომავალი წარსული იდილიის სრულ რღვევად აღიქვა: „ახლა დედამიწა რკინის ადამიანებითაა დასახლებული. / არც ღამით, არც დღისით არ იქნება მოსვენება შრომისგან, მწუხარებისგან, / და უბედურებებისგან. უმძიმეს ტვირთს დააკისრებენ მათ

ღმერთები. / შვილები ვერ გამონახავენ 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“ (16,267).

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

ეს პრინციპულად მნიშვნელოვანი კითხვები უპასუხოდ დარჩა პესიოდეს 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, ზედმიწევნით კარგად ასახავს ელინელი ფილოსოფოსის უტოპიურ ზმანებებს.

იდეალურ ქალაქში, პლატონის აზრით, იდეალური კანონები უნდა მოქმედებდნენ: თითოეული მოქალაქე იმ საქმით უნდა დაკავდეს, რაც მას ყველაზე უკეთ ხელეწიფება; ადამიანები ერთმანეთთან შეთანხმებულად უნდა ცხოვრობდნენ, ითვალისწინებდნენ ერთმანეთის აზრს და მოთხოვნილებებს, თანაბრად ინაწილებდნენ საკუთრებას, მეტიც, „ქალები უნდა იყვნენ საზიარონი მამაკაცებისათვის, არც ერთმა ქალმა არ უნდა

იცხოვროს რამელიმე ერთ მამაკაცთან. ბავშვებიც საერთონი უნდა იყვნენ, დაე არ იცოდეს მამამ, რომელია მისი შვილი და არ იცოდეს შვილმა, რომელია მისი მამა“(17,206).

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, მოწოდებული არა იმისათვის, „რომ განსაკუთრებით გააბედნიეროს მოსახლეობის რომელიმე ფენა, არამედ, – შექმნას ერთი, მთლიანი ბედნიერი სახელმწიფო“, „ჩვენ ახლა წარმოსახვაში ვძეარწავთ სახელმწიფოს, – წერს პლატონი, – ჩვენის აზრით, ბედნიერს, არა ცალკეული ბედნიერი ნაწილების შემცველს, არამედ – მთლიანობაში ბედნიერს“ (17,207).

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

„სახელმწიფოს“ მე-4 წიგნში, ქვეთავს „იდეალური სახელმწიფოს მოდელი“, პლატონმა ქვესათაურად მიაწერა „უტოპია“, რითაც სამუდამოდ დაამკვიდრა ტერმინი „უტოპია“ ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში. მაგრამ რას ნიშნავს „უტოპია“? „უტოპია“ სიტყვათა ორაზროვანი თამაშია: „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 სრუ-

ლიად 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 ღლენი“ 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 გააქვეს 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 საწყისებისგან: კეისრის სამყარო რეალურია.

უტოპიის შუა საუკუნეობრივი კონცეფცია მკვეთრად განსხვავდა ცნების კლასიკური ინტერპრეტაციისგან და განსხვავების საფუძველს „უტოპიის“ კონტრვარიანტული გააზრება წარმოადგენდა. სიტყვათა ამბივალენტური თამაშიდან „ახალმა უტოპისტებმა“ გამორიცხეს უტოპიის როგორც „კარგი ადგილის“ გაგება და ერთპიროვნულად მიანიჭეს მას „არარსებული ადგილის“ მნიშვნელობა². ამრიგად, შუა საუკუნეებისა და აღორძინების

² აქ არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დარჩეს შ. რუსთაველის აშკარად უტოპიური ხასიათის კონსტრუქცია: „ყოელთა სწორად წყალობასა ვითა თოვლსა მოათოვდეს; / ობოლ-ქერიენი დაამდიდრნეს და გლახაკნი არ ითხოვდეს; / ავის მქმნელნი დაამინნეს, კრავნი კრავთა ვერ უწოვდეს, / შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“. ქართულმა პოეტურმა გენიამ ერთ ფრაზაში ჩამოაყალიბა იდეალურ-უტოპიური სტრუქტურა და ორაზროვნად

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 ოკეანებს ერთი მიზნით, აღმოეჩინათ ახალი მიწები, მიეკვლიათ ახალი ცივილიზაციებისთვის, გაემდიდრებინათ კულტურა ახალი შთაბეჭდილებებით. თითოეული აღმოჩენა შესაძლებლობათა რეალიზების მორიგი პლაცდარში 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 'მდევართათვის,' ერთი ამოსუნთქვით შეითხზა ლიტერატურულ-უტოპიური მითები: თომას მორის „კუნძული უტოპია“, თომასო კამპანელას „მზის ქალაქი“ და ფრენსის ბეკონის „ახალი ატლანტიდა“ უტოპიები არ არსებობდნენ რეალური გეოგრაფიული რუკის არც ერთ მერიდიანზე, მაგრამ არსებობდნენ ავტორთა წარმოსახვაში და, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ედრებოდნენ რეალური ყოფის მოდელებს.

მიაკუთვნა იგი რეალურ, მაგრამ, ამავე დროს, ილუმალეებითა და მისტიციზმით მოცულ სიერცეს. „თხა და მგელი ერთად სძოვდეს“ – ეს ფრაზა დამამად 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: გამწვავებულმა შიდა და საგარეო პოლიტიკამ დიდი ხნით მოწყვიტა საქართველო მჭიდრო ლიტერატურულ კონტაქტებს დასავლეთთან, ევროპასთან, სადაც აქტიურად იწყებდა მუსირებას უტოპიის თემა და სერიოზულ პრეტენზიას აცხადებდა ლიტერატურული ჟანრის სტატუსზე.

„ერთი მხრივ, – წერს მორი, – მე განვიხილავ უტოპიელების ბრძნულ და წმიდათაწმიდა ორგანიზაციებს, რომლებსაც სულ მცირეოდენი კანონებით მართავს სახელმწიფო, მაგრამ ისეთი წარმატებით, რომ ღმერთსაც კი მოსწონს... მეორე მხრივ, უტოპიის წეს-ჩვეულებებს ვადარებ 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 „ენატრის“ (18,90–102).⁵ კუნძულ უტოპიის მცხოვრებთა ბედნიერება მათ ღრმა რელიგიურ რწმენაშია, სულზე ზრუნვასა და ღვთის სიყვარულში.“⁶ თომას მორმა შექმნა „არარსებული რეალობის“ იდეალური მოდელი და საფუძველი ჩაუყარა უტოპიის ლიტერატურულ ეანრს. მორის ტრადიცია წარმატებით გააგრძელეს იტალიელმა ფილოსოფოსმა თომაზო კამპანელამ და ინგლისელმა ფილოსოფოსმა ფრენსის ბეკონმა.

კამპანელას „იდეალურ სახელმწიფოში“ „სიმშვიდეს კპოვებს სინდისი, ნადგურდება სიხარბე – ყველა ბოროტების, ტყუილის, ქურდობის სათავე, ნადგურდება სიღარიბე, უზრდელობა, ზედმეტი პრობლემები, ჭაფა, ფული, რომელსაც კადრები აწარმოებენ, სიხარბე, სიამაყე და სხვა დამღუპველი ჩვევები, რომლებსაც ბადებს გონების გაყოფა – პატივმოყვარეობა, მტრობა, შური, მკვლელობა და ა.შ.“ (19,154–155;188). კამპანელას „მზის ქალაქი“ შრომისმოყვარე მოქალაქეების, სოლარიანელების ერთობლიობაა, ისინი ადრეული ასაკიდანვე ეუფლებიან ყველა ტიპის შრომას (მიწათმოქმედებას, მეცნიერებას, მეთევზეობას) და შრომას მოაქვს მათთვის პატივი. კამპანელას „მზის ქალაქს“ მღვდელი მართავს და „მასთან ერთად განაგებენ ძლიერება, სიბრძნე და სიყვარული“ (19,39). ქალაქი ადამიანური ინტელექტის ფიზიკურ რეპრეზენტაციას წარმოადგენს, მეცნიერებისა და ხელოვნების ფიზიკურ განსხეულებას.

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. ალქიმიკოსებისა და სხვა ჯადოქრების ზეგავლენით მან განაცხადა, რომ სამოთხე კვლავაც შეიძლება აღდგეს მიწაზე ექსპერიმენტების, მექანიკური ცდებისა და დიდი მონდომების საშუალებით. ცოდვა ბეკონისათვის უცოდინარობისა და სიღარიბის შედეგს წარმოადგენდა. მის თვლიდა, რომ შრომა, დაცემული ადამიანის ანათემა, უნდა გამხდარიყო ამავე ადამიანის აღდგომის საწინდარი“ (20, 29).

ბეკონმა განავითარა ძალზედ 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 მიწიერი 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 ფილოსოფიური 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 აღმოფრენა გამსჭვალავდა საზოგადოების თითოეულ წევრს და ინდივიდუალური გენია კოლექტიურის წიაღში ინტეგრირდებოდა. მეცნიერული პროგრესის სულისკვეთება უტოპიურ აზროვნებაში მჭიდროდ გადაეჯაჭვა ისტორიული პროგრესის სულისკვეთებას, „eutopia“ „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 გამოიჩინა ფრანგი სოციალ-უტოპისტების სენ-სიმონისა და ფურიეს და ინგლისელი სოციალ-უტოპისტის რ. ოუენის რადიკალიზმით გაჟღენთილი 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“ (21,505). მულდვიმოქმედი 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 ხელეწიფებოდა 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“ პირუთენელ 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“ (22,322), თავის მწვერვალს მიაღწია „ეკონომიკურმა კოლიზიამ“, სრულიად რეალური გახდა „საწარმოო ძალების აჯანყება წარმოების წესის წინააღმდეგ“ (22,328). ამგვარ პირობებში, – მიიჩნევდა მარქსიზმი, პროლეტარიატი, გადატრიალების გზით, ხელთ იგდებს ძალაუფლებას და „წარმოების საშუალებებს სახელმწიფოს საკუთრებად აქცევს“ (22,333), ისობა 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“ (22,338).

თავისუფლების იდეებითა და მეცნიერული პროგრესის სულისკვეთებით შეპყრობილმა ევროპამ უტოპიური ჟანრის საგრძნობ აღმავლობას შეუწყო ხელი. ერთიმეორის მიყოლებით დაიბეჭდა სხვადასხვა ტიპის უტოპიური იდეალებით გაჟღენთილი ნაწარმოებები: ბატლერის „ერევონი“, ჰადსონის „კრისტალური

ხანა“, ბელემის „მზერა უკან“, ჰერცკას „თავისუფალი მიწა“, 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 მოსწრებელი შენიშვნით, „თომას მორის უტოპია არ შეიცვლიდა თავის უტოპიურ ხასიათს, თუნდაც ავტორს მისთვის „სახუმარო სექტი“ ეწოდებინა“ (23,15). 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 ენერგია? 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 მკვიდროდ უკავშირდება 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 თამაშობენ ისტორიაში, – წერდა ნ. ბერდიაევი, – ...ისინი ადამიანის ბუნებას ახასიათებენ. გარემომცველი სამყაროს ბოროტებით დაკოდილი ადამიანი გრძნობს ლამაზი წარმოსახვის, სრულყოფილ, ჰარმონიულ საზოგადოებაში ცხოვრებაზე ოცნების საჭიროებას“ მაგრამ პრობლემას უტოპიების რეალიზება ქმნის. „უტოპიები დამახინჯებულად რეალიზდებიან, – აგრძელებს ბერდიაევი, – რეალიზდებიან დამახინჯების აუცილებელი პირობით... უტოპიის მთავარი ნიშანი ერთიანობაა. უტოპია ცდილობს გადალახოს დანაწევრება და მიაღწიოს მთლიანობას. ამდენად, უტოპია ყოველთვის ტოტალიტარულია არსებებული სამყაროს პირობებში, ტოტალიტარიზმი კი – ყოველთვის უტოპიური“ (24,353-354).

რამდენად შეესაბამება წარმოსახვა რეალობას? რამდენად აკუმულირდება 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 კოშმარად იქცა, ბრუტალურ გაუფებრობად, 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: „მიწიერი 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 წამოიშარა რევოლუციის ნანგრევებიდან და უტოპიის შიშად იქცა, – აღნიშნავს რ. ს. ელიოტი, – ისტორიის ლოგიკურ ნაშიერად, რომელსაც უნდა გაექარწყლებინა უტოპიური მითი“ (11,86).

ჩვენ, ცხადია, ვიზიარებთ მკვლევრის მოსაზრებას ანტიუტოპიის ძირითადი მისიის შესახებ, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მისი აღმოცენების ქრონოლოგიურ დეფინიციას. ანტიუტოპია, როგორც უნარი, გაფორმდა მე-20 საუკუნეში, მაგრამ მისი აღმოცენება, გაცილებით ადრეული პერიოდიდან იღებს სათავეს, საკმაოდ ხანგრძლივ დროს მოიცავს და ევოლუციის ძალზედ საინტერესო პარადიგმით გამოირჩევა.

ანტიუტოპია, ვფიქრობთ, ჩანასახშივე გადაეჭაჭვა უტოპიას და, ვიდრე აქტიურად დაუპირისპირდებოდა მას კონტრუქციის სახით, მასთან ერთად განვლო განვითარების რთული გზა: ჰესიოდესეული უზრუნველი „ოქროს ხანა“ „რკინის ხანამ“ შეცვალა თავის ტკივილებითა და ტრაგედიებით, პლატონის „სახელმწიფოს“ აჩრდილივით აედევნა არისტოფანეს სარკასტული კომედიები, ხოლო მორის, კამპანელასა და ბეკონის უტოპიური ოცნებები იმთავითვე სერიოზულ ექვევემ დააყენეს მაკიაველიმ, პობსმა, მანდვილმა და სვიფტმა. ანტიუტოპია არა ერთბაშად, არამედ თანდათან ჩამოყალიბდა უტოპიის კონტრაპოზიციურ სისტემად, მის სარკისმიერ ანარეკლად, რომელიც საღად აფასებდა უტოპიური მირაჟის ილუზორულ ხასიათს.

უტოპიური და ანტიუტოპიური მოტივებისათვის ნიშანდობლივი შინაგანი წინააღმდეგობა ჯერ კიდევ პირველი უტოპიური პერსონაჟის – კრონოსის ამბივალენტური ფენომენის დონეზე გამოვლინდა. კრონოსი ერთდროულად წარმოადგენდა პოზიტიურისა და ნეგატიურის კუროზულ სიმბიოზს, სადაც პოზიტიური (დიდებული მეფობა, ოქროს ხანა, უზრუნველი ცხოვრება) ნეგატიურის (მამის დასაჭურისება, შვილების შექმნა) უშუალო შედეგი იყო, ნეგატიური კი – პოზიტიურის აუცილებელი წინაპირობა. კრონოსის მითიდან მოყოლებული ვიდრე უელსის მეცნიერულ უტოპიამდე, ამბივალენტურობა უტოპიისა და ანტიუტოპიის ურთიერთმიმართების ძირითად მახასიათებლად იქცა: დუალისტური სტრუქტურით გამოირჩა უტოპიის არა მხოლოდ ზოგადზნეობრივი ფორმულა – რეალური საზოგადოება/იდეალური საზოგადოება, არამედ თავად „იდეალური საზოგადოების“ მოდელიც – იდეალური წესრიგი/ადამიანის ცოდვილი ბუნება. ამ უქანასკნელმა შეუსაბამობამ უკვე პლატონის

„სახელმწიფოში“ იჩინა თავი და სერიოზული დილემის წინაშე დააყენა იდეალური სტრუქტურის ძიებით გატაცებული ფილოსოფოსი, ამავე ოპოზიციამ გამოიწვია იდეალური სამყაროს მოდელის პრინციპული გამიჯვნა რეალური სამყაროს მოდელისაგან ქრისტიანულ 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 ლოგიკურად ტრანსფორმირდა პერცეპტუალურ დუალიზმში. უტოპიური ტექსტის შემეცნება ანუ პერცეფცია ისეთივე ამბივალენტურობით გამოირჩა, როგორც თავად მასალა. თვალსაჩინო ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ნორთროპ ფრაი აღნიშნავს: „ის, რაც ავტორისათვის სერიოზულ უტოპიას წარმოადგენს, არაერთი მკითხველისათვის შეიძლება სატირულ აპლიკაციად იქცეს“ (25,11), ანუ უტოპიური ტექსტი, თავისი შინაგანი წინააღმდეგობრიობით, დასაშვებს ხდის მის გააზრებას ოპოზიციურ ქრილში. უტოპიური და კონტრუტოპიური მოტივების ამგვარი ამბივალენტური ურთიერთმიმართება, სადაც ზღვარი ძალზედ მკრთალია და ქირს დომინანტას დადგენა, ვფიქრობთ, ზედმიწევნით კარგად გამოიხატა ანტიკური ეპოქის სატირულ თხზულებებში, რომლებიც პოზიტიური და ნეგატიური ელემენტების კონტრასტულ სინთეზს წარმოადგენდნენ. თუ პოზიტიურს პირობითად ვუწოდებთ 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 წარმოადგენდნენ 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 წარმოადგენდნენ“ (1,18).

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“ (26,389). 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-გუფულეთის 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 ანალოგიური 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 ძველებრძნული 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, ძმო გალიონე, – წერს სენეკა, – მაგრამ მათ ძალზედ ბუნდოვნად აქვთ წარმოდგენილი ბედნიერი ცხოვრების არსი. მისი მიღწევა უაღრესად რთულია... მთავარ ამოცანას აქ შემდეგი წარმოდგენს: ჩვენ ჭოგვივით უკან არ უნდა ვდიოთ მენახირეებს, ჩვენ იქით კი არ უნდა წავიდეთ, საითაც მიდიან სხვები, არამედ იქით, საითაც საკუთარი მოვალეობა გვიბიძგებს“ (27,509).

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 თანამგრძნობი და მიმდევარი ჰყავთ, ვცხოვრობთ არა ისე, როგორც გონება გვკარნახობს, არამედ ისე, როგორც ცხოვრობენ სხვები... როდესაც საუბარი ბედნიერ ცხოვრებას ეხება, შენ შევერ დამაკმაყოფილებ არჩევნების შედეგად სენატში გაჟღერებული ტრადიციული პასუხით: „აღბათ, ამ მხარეს არის უმეტესობა!“ სწორედ ამიტომაა იგი მცდარი! კაცობრიობა არ შესულა ჭერ ისეთი ბრწყინვალე მდგომარეობის ფაზაში, რომ ჰეშმარიტება მისაწვდომი იყოს უმეტესობისათვის. ბრბოს კეთილმოსურნეობა სრული უუნარობის დასტურია“ (27,509-510).

მაშ, რა გზით უნდა იაროს „ბედნიერი და უზრუნველი ცხოვრების“ ძიებით შეპყრობილმა ადამიანმა? სად არის გამოსავალი? „ჩვენი ძიების საგანს, – გვთავაზობს სენეკა, – უნდა წარმოდგენდეს ქმედების ის სახეობა, რომელიც უფრო ღირსეულია ადამიანისათვის, და არა ის, რომელიც უფრო ხშირად გვხვდება; ჩვენ უნდა ვიფიქროთ იმაზე, თუ რა აღგვაკებს მარადიული ბედნიერების ფლობის ნიჭით და არა იმაზე, რასაც იწონებს ჰეშმარიტების მტერი – მასა. მასაში მე ვგულისხმობ არა მარტო უბრალო ხალხს, არამედ – დიდებულებსაც... სულიერ ღირსებაზე მხოლოდ სულმა უნდა იზრუნოს“ (27,510).

ვფიქრობთ, უტოპიის ანტიკური ინტერპრეტაციის ფონზე, სენეკას კონცეფცია განსაკუთრებული კატეგორიულობით

გამოირჩა: დაისვა არა მხოლოდ უტოპიური კოლექტივიზმის, როგორც ფუჟი 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 სიმაღლეზე, არ აწუხებს ბორკილები: ის, მართალია, ჭერ არ არის თავისუფალი, მაგრამ უკვე სარგებლობს თავისუფალის უფლებებით“ (27,516).

სენეკას მოძღვრებაში გამოკვეთილი „უზრუნველი ცხოვრების“ პარადიგმა, ინდივიდუალური ფასეულობანი - სულიერი სრულყოფა თავისუფლება, ჩვენი აზრით, პრინციპულ ოპოზიციიაში 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 სათუობის 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" (11, 8-9). მაგრამ რა მოსდევს შედეგად ამგვარ ექსპერიმენტს? დესტრუქცია, - აცხადებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობა უტოპიის კლასიკური ინტერპრეტატორებისაგან განსხვავებით და საუკეთესო არგუმენტად პირველ-ცოდვის 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 ბაღიდან. „სამოთხის ბაღი“ თავისუფლად შეიძლება ასიმილირდეს „ოქროს ხანასთან“ შესაბამისად, იკვეთება დასკვნა: შეუძლებელია „იდილიური ბედნიერების“ მოპოვება ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებში, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ღვთის 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 ღედამიწის სიბილწეთა ღედის“ დამზობის 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" (28,21:4).

„გამოცხადების“ ამ კონცეფციის ერთგვარ გაგრძელებად გვევლინება ნეტარი ავგუსტინეს „ღმერთის ქალაქი“, სადაც ფილოსოფოსი მკვეთრად მიჯნავს რელიგიურ მიზნებს საერო, საქვეყნო მიზნებისა და ამოცანებისაგან. „ღმერთის ქალაქში“ ის ცხადად გამოხატავს გულისტკივილს ადამიანთა მუდმივი ზრუნვისა და ფიქრის გამო „ამქვეყნიური ქალაქის“ პრობლემებზე, რაც, ჰიპონელი ეპისკოპოსის აზრით, „ღმერთის ქალაქისაგან“ ადამიანთა დაშორების უქველ წინაპირობას წარმოადგენს. ნეტარი ავგუსტინე თვლის, რომ ადამიანების ერთადერთი მისია მიწაზე არის განწმენდა ამქვეყნიური ცოდვებისაგან, ვინაიდან მათი „ნამდვილი ცხოვრება“ ზეცაშია. მიწიერი პილიგრიმობის დასასრულს განკითხვის დღე მოასწავებს, დღე, რომელიც გაათავისუფლებს ღირსეულებს „ამქვეყნიური ქალაქის“ ბორკილებისგან და „ღმერთის ქალაქში“ გადაანაცვლებს: „ამ დღის შემდეგ, – წერს ნეტარი ავგუსტინე, – ძველი ადამიანის განადგურებით, მოხდება გარდასახვა, რომელიც ანგელოზებრი სიცოცხლეს უქადის ადამიანებს“ (29,605).

ამავე საკითხის ღრმად თეოლოგიურ მოდიფიკაციას ვხვდებით „სიბრძნე ბალავარისა“-ს ტექსტში: „და ვითარცა ესმა კაცსა მას ღმრთისა, აღიძრა გონება მისი და ცრემლითა. და ჰრქუა: „ცხოვრდე, მეფეო, უკუნისამდე, რამეთუ წარმავალსა წილ აღგირჩევდეს წარუვალნი და უმჯობესი, რამეთუ არარაი არს სოფლისა ამის დიდებაი, რამეთუ ვითარცა აჩრდილი წარვალს და ვითარცა კუამლი განიკარგების. აწ წარმართე გულის სიტყუაი შენი, რამეთუ კეთილ არს, რაითა წარმავალსა ამისა დატევებითა წარუვალნი იგი სოფელი მოიყიდო“ (30,233).

ნეგატიური ტექსტი აქ უკვე აშკარად მაკოორდინირებელ ფუნქციას ასრულებს: ზეციური სამოთხე ანუ პოზიტიური ტექსტი არა მხოლოდ მასთან შეპირისპირების, არამედ მასზედ გამარჯვების შედეგს წარმოადგენს. ქრისტიანული მსოფლხედვის პათოსი არსებულ რეალობასთან მიმართებაში 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. მანდვეილის „იგავი ფუტკრებზე“, ჯ. სვიფტის „გულივერის 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 სიმწვავეით გამოირჩა ნ. მაკიაველის თხზულება „მთავარი“ არსებითი ჩვენთვის გახლავთ 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, ივიწყებს იმას, რაც ახლა ხდება, უმალ თავის დამხობას უწყობს ხელს, ვიდრე თავისსავე დღეგრძელობას“ (31,51). მაკიაველიზმის ჩვენთვის საინტერესო ეს ასპექტი შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: არ არსებობს არავითარი უტოპიზმი, მოეშვით ფუქ 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“ (31,53), 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“ ვერას-გზით 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“ (32,34). მაშ, სად არის გამოსავალი? ძლიერ ხელისუფლებაში, – აცხადებს ჰობსი.

ჰობსის რეალისტური ანტიუტოპიზმის ერთგვარ გაგრძელებად იქცა ბერნანდ მანდევილის „იგავი ფუტკრებზე“, ალეგორიული სატირა იდეალური საზოგადოების ნებაყოფლობითი დაშობის შესახებ. მაგრამ ანტიუტოპიის როგორც სპეციალური ლიტერა-

ტურული 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, მიაღგა 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 დაწვრილებით აქვს სვიფტს აღწერილი წიგნის I ნაწილში, ვერც „განათლებული მონარქი“, რომელსაც იგი II ნაწილში თანაუგრძნობს და ვერც რესპუბლიკური წყობილება, რომლის მომხრედაც ავტორი III ნაწილში გვევლინება. წიგნის 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 ჰმორჩილებენ და თავს ბედნიერად გრძნობენ. კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი ჰუიჰანდის საზოგადოებას სვიფტისეულ უტოპიად მიიჩნევს და თვლის, რომ ანტიუტოპიური განწყობილებით გაქლენთილი თხზულება სვიფტმა მაინც დაიყვანა უტოპიურ ილუზიამდე. ვფიქრობთ, ეს ვარაუდი მცდარია: სწორედ

ჰუიჰნჰნმების 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 ინდივიდუალურობასა და საზოგადოების გამყარებულ ნორმებს შორის. წიგნის დასასრულს სვიფტი დაუფარავად გადაჰყარავს მათრახს უტოპისტებს:

„ახლა ისიც უნდა გითხრა, – აღნიშნავს სვიფტი, – რომ სულაც არ მიცდია სინამდვილე შემელამაზებინა და ამიტომაც, ჩემი წიგნის ერთადერთ სამკაულადაც სიმართლე დავტოვე. რა თქმა უნდა, მსგავსად სხვათა და სხვათა, მეც შემქმნლო გამეოცებინე არარსებული და დაუჭერებელი, თუმცა მეტად საოცარი ამბებით; მაგრამ ვარჩიე, უბრალო და გასაგები ენით შიშველი ფაქტები მომეთხრო შენთვის, რადგანაც ჩემს მიზანს შეადგენდა შეამბნა, რაც სინამდვილეში გადამხდა თავს და არა ის, რომ გამერთე და გამეკვირვებინე... ოღონდ წიგნები საინტერესო გავხადოთო და მთელი რიგი მწერლებისა, ათასგვარ უხეშ სიცრუეს სთავაზობს მიამიტ მკითხველებს... თითქმის მთელი დედამიწა 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“ (33,347-348).

მაგრამ სვიფტის გენიალურ თხზულებაში არა მხოლოდ უტოპიური იდილიების რღვევა და ადამიანურ მანკიერებათა სარკასტული მხილებაა ჩვენთვის საინტერესო, არამედ ევროპული სინამდვილისა და უტოპისტ მწერლებისათვის ძალზედ 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, რომ-

ლებიც, 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 ქანრული ფორმისაკენ.

1.3. ანტიუტოპიის ქანრის ფილ(ო)ს(ო)ფიური და ლიტერატურული წანამძკრები

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 დაექვება, 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 დაფარული ცოდნის შესაცნობად და, ამ მიზნით, საგრძობლად არღვევს ადამიანური ქცევის ეთიკასა და ნორმებს. ადამიანური თვისებებისა და ტრადიციების ნიველირება შესაბამის ნემეზისს იწვევს: 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 რენკარნაცია. ახალგაზრდა ფრანკენშტაინი ხარბად ისრუტავს შუა საუკუნეების ოკულტურ ტრადიციებს, მაგრამ ინტერესით აზავებს მათ თანამედროვე მეცნიერულ თეორიებსა და მეთოდოლოგიას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ძველი ხვდება ახალს, მითი ინტეგრირდება ინდუსტრიულ ეპოქაში. მაგრამ ვინ დგას ამ ინტეგრაციის მიღმა? მეცნიერი და მონსტრი. ერთი 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 შეშლილი 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 სასოწარკვეთილება; უტოპიური დაპირება „ადამიანის სრულყოფილების“ შესახებ კოშმარად 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

ამგერად იქცა არა მხოლოდ მეცნიერული პროგრესის იდეა, არამედ დემოკრატიის, ლიბერალიზმის, სოციალიზმის ახლადგამოჩეკილი 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 „მოანგარიშე-ბუხპალტრული“ 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 პოზიტივიზმისა და ისტორიულ-დიალექტიკური მატერიალიზმის გაბატონებულ ფილოსოფიურ ტენდენციებს. თანამედროვეთა უტოპისტურ-ოპტიმისტური განწყობილებისგან განსხვავებით, ახალი ფილოსოფიური აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბდა პესიმისტური განწყობილება, 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 გრძობადისა და აღქმადის პრიმატზე დაფუძნებულ შიგახედვის პოზიციაში. შიგნით და შიგნიდან ხედვის პროექცია წინ წამოსწევდა მე-ს ინდივიდუალურ ასპექტებს, ამკვიდრებდა კონდიციას, რომლის პირობებშიც ადამიანი აღარ სჭერდებოდა უკვე არსებული, გამყარებული, თავისთავადი „სამყაროს რეპროდუცირებას“ და კონცენტრირდებოდა საკუთარი ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და პერსპექტივების რეალიზებაზე.

არტურ შოპენჰაუერის მთავარ თხზულებაში „სამყარო, როგორც ნება და წარმოდგენა“ (1819წ.) 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, – თვლის 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“ (34,24). სუბიექტს გააჩნია ნება, რომელიც, შოპენჰაუერის რწმენით, არ ემორჩილება „საკმაო საფუძვლის კანონს“, ანუ არ ემორჩილება ლოგიკურს, გონისეულს, იგი ბრმად და არაცნობიერად მისწრაფვის არსებობისაკენ, სიცოცხლისაკენ: „ყველაფერი მიილტვის და ისწრაფვის არსებობისაკენ, სადაც ეს შესაძლებელია, – წერს ფილოსოფოსი, – ორგანულისაკენ, ე.ი. სიცოცხლისაკენ, – შემდგომ ამისა კი გაძლიერებისაკენ“ (35,684). 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“ (34,43). ადამიანის ცხოვრება მუდმივად მერყეობს სურვილსა და კმაყოფილებას შორის.

სურვილი თავისი არსით ტანჯვაა, რადგან ნაკლოვანების განცდას უკავშირდება, კმაყოფილება კი მოწყენილობაა, 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 ეძებს, 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 პრაქტიკას – ასკეტიზმს მიიჩნევს: ადამიანმა ზურგი უნდა აქციოს სამყაროს, სივრცეს, არსებობას, – მიაღწიოს „ნებაყოფლობითი უარყოფის, რეზიგნაციის, ქეშმარიტი სიმშვიდისა და ნება-სურვილის 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 მალღდება 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 ვიწრო შუბლქვეშ არაფერია სიტყვებს გარდა – წარმოდგება არა მარტო როგორც აბსურდული, არამედ ამავე დროს, როგორც ქეშმარიტად ბილწი წესი აზროვნებისა, როგორც მწარე დაცინვა კაცობრიობის ტანჯვისა“ (35,698). შოპენჰაუერის ერთადერთი შესაძლებელი უტოპია მიღმიერ, უხილავ სივრცეებშია განფენილი.

ადამიანის ინდივიდუალური ფენომენის, სამყაროსთან მისი ურთიერთმიმართებისა და რეალობის აღქმის პესიმიზტურ-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, „დანეილი განდევილის“ 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“ (34,91), 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 ჰეშმარიტი ბუნების წვდომის მიმართულებით განავითარა. „დანეილი 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“ (34,91.) კირკეგორის მოძღვრება არის ბრძოლა ადამიანის თვითყოფადობის 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 გამომწყვდეული ადამიანის გადარჩენის ერთადერთ საშუალებად კი ფილოსოფოსს ღმერთთან თავისებური მიახლოება

ესახება – ღმერთთან თანხმობა, ანუ რელიგიური ცხოვრება და რწმენა.

პირველცოდვისგან დაძმობიებული 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“ (34,99). 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“ (36,506). მხოლოდ საკუთარი თავის რეალიზება ბადებს ადამიანში რწმენას, რომლის წყალობითაც ის თავისუფლდება სასრულის მორჩილებისგან და უსასრულობაში გადაინაცვლებს. ასეთ დროს, თვლის 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 დაამხოს ევროპული ცივილიზაციის ყველა კერპი, მორალციოს 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“ (37, 25).

ნიცშეს ფილოსოფიური აგრესია მახინჯი რეალობის სწორ უკუფენას წარმოადგენს. სამომავლო ილუზიებით გაუღენთილი და მეცნიერული პროგრესით აღტყინებული საზოგადოება ფილოსოფოსის მხლოდ 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 აღსავსე ადამიანს, რომელიც ლოგიკისა და რაციონალიზმის სიმბიოზს წარმოადგენს და ძლევამოსილად იპყრობს სამყაროს. უპირატესობას ნიცშე „დიონისურ შემოქმედს“ ანიჭებს და კატეგორიულად უპირისპირდება მეცნიერული პრაგმატიზმის მომწავერებასა და გააბსოლუტიზებას, ვინაიდან თვლის, რომ აბსოლუტიზებული მეცნიერება ადამიანის ინდივიდუალურობის, 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“ (37,26). 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“ (37,26). ნიცშეს ფრაზამ – „ღმერთი მოკვდა“ – გამოხატა არა თავგადაკლული ათეისტის სულისკვეთება, არამედ ფილოსოფოსის ღრმა პირადული ტრაგედია, ამოზრდილი „ევროპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (34,76). ევროპულ საზოგადოებაში გამოკვეთილი ტენდენციები, ნიცშეს აზრით, ანადგურებს პიროვნულ საწყისებს ადამიანში და ჯოგური ცხოვრებისაქენ 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 მომავლისაქენ 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 კრიზისი, არამედ კრიზისული ეპოქის ჩარჩოებში მოქცეული ადამიანის ტრაგედია. ინდივიდუალიზმის ძიებითა და სუბიექტივისტური განწყობილებით გაყენებული „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 ინდივიდუალური პირადულ და შემოქმედებით სისტემას. პირველი რეალიზებადი უტოპიის ფლაგმანი გახლდათ, 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“, 1911წ. – 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“ (38,85); „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 ტოვებენ თავისუფლებისათვის. პარადოქსია, მაგრამ თავისუფლება, თავისუფალი ცხოვრება, ყველაზე აუხდენელ უტოპიად გვევლინება... სწორედ ამ თავისუფალ ძალისხმევას ივიწყებენ სოციალური

უტოპიები, როდესაც სრულყოფილებასა და ჰარმონიას არ ახორციელებენ თავისუფლების მეშვეობით... რა არის სოციალური უტოპიების მთავარი შეცდომა?... მარქსის სოციალური უტოპია, მსგავსად ფურჩისი, 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" (24,354-55). სერიოზულ საფრთხეს აღმავალი ტექნოკრატიისა და ბიუროკრატიის სახით ჰერტდა 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“ (8, 64).

ამრიგად, მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი პერიოდის 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“ (20,117).

ანალოგიური განწყობილება აისახა დიდი რუსი მწერლის ფ. დოსტოვესკის შემოქმედებაში, რომელიც მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა ნებისმიერი ტიპის ტირანიას და ინდივიდუალიზმის დაკარგვის საშიშროებას. დოსტოვესკი აბსოლუტური ანტაგონიზმით შეეგება უტოპიის შესაძლო რეალიზების იდეას. მისთვის ახდენილ კოშმარს წარმოადგენდა რაციონა-

ლიზებული საზოგადოების ჩამოყალიბების პერსპექტივა. საზოგადოების რაციონალიზაცია დოსტოევსკისეული „შეზღუდვა დესპოტიზმის“ რელევანტური ცნება გახლდათ, მეცნიერულის, ლოგიკურისა და საყოველთაოს წიაღში სამუდამოდ ჩაქარგული თავისუფლების სინონიმი.

მწერლის პროტესტი მთელი სისრულით გამოიკვეთა 1880წ. 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 მიჭნას უახლოვდება, დამღუპველია ადამიანის თავისუფალი ნებისა და შემოქმედებითი ბუნებისათვის.

ლეგენდა „დიდი 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 ავტო-

რიტეტი, 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. ცხერის 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 ამყოფს, რომლებიც ერთგულად მისდევენ მის სიტყვას, ეკლესია მასებზე ფიქრობს: „ჩვენთან ყველა ბედნიერი იქნება, – ამბობს დიდი ინკვიზიტორი, – და ისინი აღარ აჩანდებიან, 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 დაგვმორჩილდებიან“ (39,291). 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“ (39,290), ქრისტე კი უნდა წავიდეს. გაეცალოს ხალხს, რომ კვლავაც არ შეჰყაროს თავისუფლების ჭირი.

„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“, ინდივიდუალურობასა და თავისუფლებას. დოსტოევსკის 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“, „სტუმარმასპინძელი“ და „გველის მქამელი“ 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 აღზასტაისძე კი საკუთარ ჭერქვეშ იფარებს ასევე მტერს – ხევსურ ზვიადაურს. მიუხედავად თემის (როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში) მხრიდან გაწეული 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 გვთავაზობს. იგი სვამს კითხვას: რამდენად არის აღუდასა და ჯოყოლას საქციელი

თემის ადათ-წესების დარღვევა და, შესაბამისად, რამდენად მართებულია ვაჟის ინტერესის შემოზღუდვა თემის პრობლემით? თუ თემის ადათი ამტკიცებს, რომ დამარცხებულ მტერს მარჯვენა უნდა მოეკვეთოს, თემშივე არსებობს ღირსეული ვაჟყაცის პატივისცემის ტრადიცია, თუ თემის ადათი ითხოვს სისხლის აღების წესის დაცვას, თემივე მოუწოდებს ღირსეული სტუმართმოყვარეობისაკენ. შესაბამისად, თუ ვაჟის ცენტრალური გმირები არღვევენ თემის ერთ ადათს, იცავენ მეორეს. „საქმე ისაა, – ასკენის მკვლევარი, – რომ თვით თემი შეიცავს ერთიმეორისადმი დაპირისპირებულ, გარკვეულ შემთხვევებში ერთიმეორესთან შეუთანხმებელ ტრადიცია-ადათებს. სწორედ ამიტომ პიროვნება შეიძლება ტრაგიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს... თემის ათასწლოვანი ტრადიციის მოწინააღმდეგედ კი არ გამოდის პიროვნება, არამედ იგი ხდება თემშივე არსებული წინააღმდეგობის მსხვერპლი“ (40,162). ამრიგად, „პიროვნების ტრაგედია საზოგადოების შიგნით არსებული წინააღმდეგობის საფუძველზეა აღმოცენებული“ (40,162) და ამ ტრაგიკული შესაბამობის მექანიზმი, ჩვენი აზრით, ახასიათებს არა მხოლოდ ვაჟის პოემებში აღწერილ თემურ სტრუქტურას, არამედ ნებისმიერი სახის წყობილებას, რომელიც კოლექტიური ცხოვრების წესსა და საერთო-საყოველთაო კანონმდებლობის პრინციპებს ემორჩილება.

პოემაში „გველის მკამელი“, 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 ნამღვილი ცოდნა არ არის, – ამტკიცებს გრ. კიკნაძე, – ...მინდიას გამეცნიერება არც თავისი შინაარსით და არც თავისი საფუძვლით ჰემშარიტი ცოდნა არაა... მინდიას ცოდნა მოპოვებული არ არის იმ გზით, როგორც ცოდნა ნამღვილი ცოდნა შეიძინება. ცოდნის დაკარგვაც ისე არ შეიძლება, როგორც ამას მინდიას შემთხვევაში აქვს ადგილი... „გველის მკამელში“ წარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების წარმოების გრძობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟის აზრი, რომ

ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა“ (40,164). ჩვენ სავსებით ვეთანხმებით მკვლევარს და ვთვლით, რომ მინდიას „კოდნა“ კონცეპტუალურად ემიჯნება ფრანკენშტაინის „კოდნას“ „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“ (40,166). 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 შემეკულ „კაი ყმას“ ასევე დიდსულოვნად 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 აღიქმურვა. თუ მე-20 საუკუნის უტოპიის უმთავრეს ამოცანას რეკონსტრუქცია წარმოადგენდა, იდეალის პრაქტიკული გან-

ხორციელების პროცესის ასახვა და პოპულარიზაცია, ანტიუტოპიის მამოძრავებელ მიზნად დესტრუქცია იქცა, რეალიზებადი უტოპიის კონტრიმიჰის შექმნა და კონტრენერგის 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 ანტიწესრიგს. განწყობილების აქცენტირების მიზნით, ერთმანეთის მიყოლებით იქმნებოდა ანტიუტოპიური ხასიათის თხზულებები, რომლებიც არა მხოლოდ უტევდნენ მათ თანამედროვე ტექნიციტურ პროგნოზებს, არამედ გაუდენთილნი იყვნენ უნივერსალური სკეპტიციზმით და თანამიმდევრულად აყალიბებდნენ ანტიუტოპიურ პრინციპებს, მიმართულს საყოველთაო იდენტიფიკაციის, საზოგადოების გენეტიკური სტანდარტიზაციისა და მასკულტურის წინააღმდეგ. საუკუნის დასაწყისში ამგვარი პათოსით აღსავსე მრავალი ნაწარმოები დაიბეჭდა: ბატლერის „ირუნი“, 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“, და ჯ. ორუელის თხზულებებს „1984“ და „საქონლის ბაკი“

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

1. ანტიუტოპიის, როგორც ცნებისა და, მოგვიანებით, ჟანრის ფორმირება მკვიდროდ 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 მიწურულს 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 დამღუპველი 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 ახალმა ჟანრმა ღონე მოიკრიბა, 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 სიმწვავეთ 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 სრულყოფილებიანი ლიტერატურული ჟანრის გააზრების ზოგად-თეორიული მეთოდისა და ჟანრული სპეციფიკის დადგენა.

თ ა ვ ი 2. 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 მაკოორდინირებელი მოდელების როგორც ჟანრის თეორიის განვითარების განსაზღვრელი 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 ქრილში ეფუძნება ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების დაშვებას, დიაქრონულ ქრილში კი – არაფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისას. თ. კენტი მიუთითებს: „ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენცია თავისი არსით პრესკრიფციული 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“ (41,37-38). 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 ორიენტირებასა და ნიშნულებს, რომლებთან მიმართებაშიც გაიაზრება ნებისმიერი ჟანრის წილში 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 ქრილების დაპირისპირება ჟანრის თეორიის ისტორიაზე? როგორია სინქრონული და დიაქრონული თვალსაზრისების თანაარსებობის ოპტიმალური ვარიანტი? რა როლი შეასრულეს 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“ (42,20) – 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-ეს-თეტიკური ღირებულების წარმოჩენის უქველ გარანტს წარმოადგენს. ქანრები 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 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 იპოვნის; ეპიკურ პოეზიაში და მრავალ სხვა სახეობაში კი ორივე ეს მეთოდი გამოიყენება“ (17,175-176). ამრიგად, დითირამბული პოეზია, რომელიც რეალურად ოდის ჩანასახოვან ფორმას წარმოადგენდა, სოკრატეს აზრით, განეკუთვნებოდა პირველ მეთოდს, ტრაგედია და კომედია – მეორეს, ეპოსი კი – მესამეს. ლიტერატურული ქანრების სოკრატესეულმა კლასიფიკაციამ ტრადიული პრინციპის მიხედვით, დასაბამი მისცა ქანრის თეორიის განვითარებას სინქრონულ რაკურსში, რომლის პირველ და უაღრესად ავტორიტეტულ წამომადგენლად არისტოტელე გვევლინება.

„არისტოტელეს „პოეტიკა“, – მართებულად შენიშნავს ჰ. დიუბროუ, – წარმოადგენს ქანრული კრიტიკის locus classicus-ს. შეიძლება ითქვას, რომ არისტოტელეს შემდგომდროინდელი ლიტერატურის თეორია იკითხება, როგორც მისი „პოეტიკის“ სქოლიოები“ (43,47). არისტოტელეს განმსაზღვრელ როლს ქანრთა 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“ (44,39), 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 ნათელყოფს 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 – მათი უწყობელზე 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 ახშიანებს 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, ხელოვნების 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, მსგავსად არისტოტელესი, ავითარებს დადგენილი და კოპერენტული სტრუქტურების იდეას, რომელიც ვრცელდება ხელოვნების ყველა სფეროზე და უზრუნველყოფს მთლიან და მუდმივ კანონზომიერებათა სისტემის არსებობას.

ანტიკური ეპოქის ქანრული 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 დანტერესებული ქანრთა დეტერმინაციის საკითხით, ჩამოაყალიბა და განავითარა ქანრის თეორიისათვის პრინციპულად მნიშვნელოვანი რამდენიმე დებულება:

1. ხელოვნება, შესაბამისად, ლიტერატურა არის რეალობის ბაძვა;

2. ბაძვის მანერა განასხვავებს ერთმანეთისაგან ლიტერატურულ ქანრებს;

3. ქანრის დეფინიციის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ქანრის სტრუქტურული აგებულება, მეორე მხრივ კი – მაყურებელზე მისი ზემოქმედების უნარი;

4. ყოველ საგანს მისი შესატყვისი იდეალური ფორმა და სტილი მოეძებნება;

5. ხელოვნანის მიზანი არის სწრაფვა იდეალური ნორმისაკენ.

გამომდინარე დებულებათა ამ ნუსხიდან, შეიძლება დავასკვნათ: ანტიკური ეპოქის თეორიულმა აზროვნებამ განსაზღვრა ქანრი როგორც დადგენილი და რეგულირებული წესრიგი, ე.წ. დექორუმი, რომელიც შეესაბამება ხელოვნების კონკრეტული

ნიმუშის სპეციფიკას და განისაზღვრება მისთვის ნიშანდობლივი სტრუქტურულ-რეცეპციული მახასიათებლებით.

მედიავალურმა ანუ შუა საუკუნეების ჟანრულმა კრიტიკამ ზედმიწევნით 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 მიიჩნევა 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 Gentis Anglorum“ და ჩოსერის „კანტერბერული მოთხრობები“ თითოეული მათგანი კლასიკური ეპოქიდან მომდინარე ჟანრთა ტრადიციულ 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, სააშვიკო, სალადობო, ამხანაგთა სათრეველი, ესე

იგი – მოკლე, ლირიკული ჟანრის ლექსი“ (45,206). 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 მიჭნავს 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 „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 ახლად აღმოცენებული 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 გამოიჩა რამდენიმე სპეციფიკური სახეობა, მაგალითად, სონეტი, რომელიც ნამდვილად არ წარმოადგენდა ძველ ჟანრს“ (42,26). ამრიგად, მიუხედავად არისტოტელეს „პოეტიკის“ დიდი ზეგავლენისა და, შესაბამისად, სინქრონიზმის კონცეფციის დომინანტურობისა, რენესანსის ეპოქის ჟანრული კრიტიკა მაინც გამოიჩა გარკვეული ნოვაციებით, რამაც, ჩვენი აზრით, თავი იჩინა თეორიული აზროვნებისა და პრაქტიკული შემოქმედების მკიდრო, ინტერმედიულ ურთიერთობაში.

რენესანსის ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ერთ-ერთ ცენტრალურ თემას წარმოადგენდა იერარქიული პრინციპით ჟანრთა განთავსების საკითხი, რაც, ცხადია, ეხმანებოდა „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“ პ. დიუბროუ მკვიდროდ 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“ (43,60). მკვლევრის აზრი ნამდვილად არ არის საფუძველს მოკლებული: გვიანი რენესანსის ეპოქამ, ვფიქრობთ, პირველად ჟანრის თეორიაში, ცხადყო გარე ანუ ექსტრალიტერატურული ფაქტორების მნიშვნელობა შიდა ანუ ინტერალიტერატურული პროცესების რეგულირების საქმეში.

* * *

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

კლასიციზმის ეპოქის ჟანრული კრიტიკის ტენდენციები ბევრად განსაზღვრა ნ. ბუალოს ტრაქტატმა „L'art puelique“,

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. 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“ (46,14).

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, „გამოიჩნა შეგნებული პათოსით, დაეცვა ლიტერატურა არსებული წესებისაგან“ (42,27). 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, – წერდა ჯონსონი, – ხშირად ადამიანი ვალდებულია, გარდა იმისა, რომ გამოხატოს საკუთარი რწმენა და აზრი, თავი დაიხსნას სამუდამო ტყვეობისა და იმედგაცრუებისაგან. დე, მიეზღოთ არისტოტელესა და სხვებს საკადრისი პატივი; მაგრამ, თუ ჩვენ ძალგვიძს ნაყოფიერად შრომა სიმართლისა და სრულყოფილების დასადგენად, რატომ არ უნდა მოვიქცეთ ასე?“ (47,103).

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 „ქაშნიკი“, 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 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 აღორძინებისათვის, მაგრამ – დამანგრეველი ახალი ჟანრული ფორმების განვითარებისთვის“ (42,27-28).

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.

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 დიქოტომიური ურთიერთ-მიმართების 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 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.

სიახლის ქეშმარიტ 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“ (48,7). 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“ (48,8). ჰიუგოს მეთოდი, ჟანრის კრიტიკოსთა თვალსაზრისით, მდგომარეობდა ლიტერატურული ფორმების ონტოლოგიურ შეფარდებაში არსებობის ისტორიულ და ინდივიდუალურ ფორმებთან. ჟანრის ტრადიციული, მოწესრიგებული, შიდა-ლიტერატურული 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.

* * *

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.) ლირიკას, ისევე როგორც ლირიკა 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“ (49,11).

ჟანრების პრობლემას არაერთგზის შეეხო ქართული კრიტიკული აზრის კორიფეც ი. ქავჭავაძე. 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 აღავესებდა 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, არცთუ დაუსაბუთებლად წარმოაჩენს სინქრონული და დიაქრონული რაკურსების შორსმჭვრეტელური სინთეზის შესაძლებლობას.

შთამბეჭდავი ზეგავლენა მე-19 საუკუნის ჟანრის თეორიაზე მოახდინა ჩ. დარვინის „ევოლუციურმა თეორიამ,“ რაც გამოიხატა დარვინისეული ევოლუციური პრინციპების პერეაქცენტირებაში 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 მკიდროდ 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“ (43,79).

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 ჟღერს და ისმინება, იგი შეესაბამება არა მხოლოდ არსებულ, არამედ ჭერეთ არარსებულ სოციალურ გარემოს" (50,186).

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 მეაოდოლოგიური პრობლემა, მაგრამ დაუშვა ალტერნატიული მეთოდოლოგიის – დიაქრონიზმის არსებობის შესაძლებლობა. დიაქრონიზმის, როგორც პრაიმარული მეთოდოლოგიის რეალიზაცია უკავშირდება პოსტრომანტიკული პერიოდის ჟანრულ კრიტიკას, რომელიც გამოირჩა არგუმენტირებული გარეპრიზმული ხედვით და ჟანრის დიფერენციაციის პრობლემა მკიდროდ 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, 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 ექვექვეშ 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 ჰვრეტდნენ – 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“ (51,226). 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 რეალიები,

გადაესინჯა. 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“ (52,13).

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 იბადება“ (53,256-257). ევოლუცია, ფორმალისტების აზრით, ნიშნავდა ძველი ჟანრების არა გაქრობასა და ამოძიკვას, 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, ღინამიკურ 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“ (54,245.)

მაგრამ, მიუხედავად ჟანრის „როგორც მასალის, ცვალებადობის უნარისა ერთი ლიტერატურული სისტემიდან მეორისაკენ“ (55,275), 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 „ევოლუციური“ პრინციპებისადმი, მათ მიერ ჩამოყალიბებული ჟანრის თეორია შეიძლება შეფასდეს როგორც შიდალიტერატურულ, ავტონომიურ, ტექნიკურ-ფორმალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული სინქრონული კონცეფცია.

რუსული ფორმალიზმის კვალდაკვალ ევროპაში კიდევ ერთი თეორიული სკოლა აღმოცენდა, რომელიც „პრადის სტრუქტურალიზმის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. „პრადის სტრუქტუ-

რალიზმის“ 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“ (41,47-48). ჩეხ სტრუქტურალისტთა ტერმინი „წინა პლანი“ ფორმალისტური „დომინანტას“ მნიშვნელობით იხმარებოდა და მიმართული იყო ოპოზიციის ავტომატიზაცია / დეავტომატიზაცია გაღრმავებისაკენ. ბ. ჰავრონეკი წერდა: „წინა პლანის პრინციპით“ ჩვენ ხაზს ვუსვამთ ენობრივი მექანიზმის გამოყენებას იმ მიზნით, რომ მან მიიქციოს ყურადღება და აღქმულ იქნეს, როგორც უჩვეულო, არაავტომატიზირებული, ანუ დეავტომატიზირებული სისტემა“ (41,48). ამრიგად, ავტომატიზაცია, ჩეხი სტრუქტურალისტების მიერ გაიაზრებოდა როგორც ენის ორდინარული, სტანდარტად ქცეული მოდელის რელევანტური ცნება, „წინა პლანის პრინციპი“ კი – ამ დეამილარული 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 კრილში, დიფერენციალურ განსხვავებათა (ლიტერატურის ფარგლებში) თვალსაზრისით და არა როგორც გამოთქმათა გარკვეულ ტიპებს, რომლებიც

განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ინარჩუნებენ საერთო სიტყვიერ (ენობრივ) სივრცეს" (56,429).

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 ქეშმარიტი 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 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" (57,401). ამდენად, რომანი,

ბახტინის აზრით, არის სხვადასხვა ტიპის სოციალური მეტყველებებისა 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 თანხედომებსა 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, მსოფლშეგარძნება, 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 უზარუნველყოფს სხვადასხვა დისკურსული მოდელების თავისუფალ მოძრაობას 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 მულტიქანრულ სისტემას წარმოადგენს, უწყვეტ პროცესს, რომელიც პირუთვნელად აირეკლავს როგორც განსხვავებულ დისკურსულ პლასტებს, ისე – კონკრეტული ეპოქის, ხალხისა და კულტურისათვის ნიშანდობლივ მრავალ-ხმიანობას. ლიტერატურული ჟანრი გაიაზრება როგორც მრავალ-პლანიანი 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 ძალზედ მნიშვნელოვანია, შეიქმნა ჟანრის დიაქრონულ ქრილში გააზრების საყურადღებო და მეცნიერულად არგუმენტირებული პრეცედენტი.

საპირისპიროდ ამისა, ჟანრის გააზრების სინქრონულ ტენდენციას, მხოლოდ მოდიფიცირებული ფორმით, დაუბრუნდა სტრუქტურალისტური პოეტიკა. მსგავსად რუსული ფორმალიზმისა, 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“ (58,17), – მიუთითებს ც. ტოდროვი, 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“ (59,116). 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 აღვიკვთო ენის, როგორც მასალის „გამოყენების“ მნიშვნელობით

მეორადი მოდელირებადი სისტემები, მსგავსად სემიოტიკური სისტემებისა, ძირითად ენობრივ მოდელზე არიან კონსტრუირებულნი“ (60,9). 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 (60,51). 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“ (60,51).

ი. ლოტმანის მიერ გამოკვეთილ ნინციპტივას ანალოგები გამოუჩნდა, ერთი მხრივ, პერმენევტიკულ 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“ (61,207). 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 ახლადშექმნილია, 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 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 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 მკით-

ხველის წინაშე და ახდენს არსებული წესების გარდაქმნას, კორექტირებას, რეპროდუქცირებას. ნებისმიერი სახის ვარიაცია და კორექცია განსაზღვრავს თვალსაწიერს, გარდაქმნა და რეპროდუქცირება კი – ჟანრის სტრუქტურულ საზღვრებს“ (62,139).

ამრიგად, ჟანრის პერცეფცია 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 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 იზერი-სათვის 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, 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 ნორთროპ ფრაის, ავტორს საპროგრამო ნაშრომისა – „კრიტიკის ანატომია“

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

„თუ კრიტიკა არსებობს, – წერს ნორთროპ 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 არქეტაიპული მოდელი წარმოადგენს, რომლის წიაღშიც ფრაი ჭიუტად 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 „მითოსი“, არქეტაიპული 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 ფრაი არქეტოპულ მოდელებს მოიაზრებს. მიუხედავად შიდასტრუქტურული განსხვავებისა, არქეტოპული მოდელები, ფრაის 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. ფრაის უჭირს კონკრეტული ჟანრის მოქცევა კონკრეტული მახასიათებლების ჩარჩოებში. ჟანრი მისთვის ფლექსიური კატეგორიაა, ცოცხალი ორგანიზმი, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ ფორმულირებულ, არამედ არაფორმულირებულ პირობითობებსაც. ნორთროპ ფრაის „კრიტიკის ანატომია“ ჟანრის დეფინიციის სინქრონული ჭრილის, ანუ ფორმულირებული კონვენციებისა და დიაქრონული ჭრილის, 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 წამყვანი ლიტერატურულ-კრიტიკული სკოლების მეთოდოლოგიათა წიაღში აღინიშნა და ჩამოყალიბდა სინქრონულ და დიაქრონულ რაკურსთა სინთეზირების მცდელობაში.

ამჭერად, ჩვენი ამოცანაა, დავადგინოთ ლიტერატურული ანტიუტოპიის ქანრის მიმართება ქანრის ფორმირების როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ კანონზომიერებებთან და გამოვკვეთოთ ის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ფუნდამენტი, რომელსაც, ჩვენი აზრით, დავამყაროთ ანტიუტოპიის ქანრი.

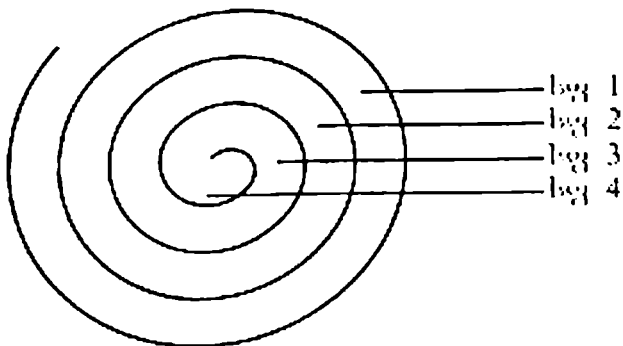
2.2 ჰ(ო)ლისტიკური თე(ო)რია – ანტიუტ(ო)პიის ქანრის ბააზრების თე(ო)რიულ-მეთ(ო)დ(ო)ლოგიური (ო)რიენტირი

ქანრის თეორიის ევოლუციის სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების ზოგადი პარადიგმისა და ანტიუტოპიის ქანრის ფორმირების არსებითი ტენდენციების მიმოხილვის შედეგად, თავს უფლებას ვაძლევთ განვაცხადოთ, რომ ანტიუტოპიის ქანრის ჩამოყალიბება განპირობებული იყო როგორც სინქრონული ანუ ფორმულირებული, შიდასტრუქტურული ნორმებით, ისე დიაქრონული ანუ არაფორმულირებული, ისტორიულ-კულტურული ასპექტებით. ჩვენი აზრით, ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ: 1) ზედმიწევნით კარგად აითვისა ლიტერატურული უტოპიის გამოცდილება და სპეციფიკა; 2) წარმატებით მოსინჯა უტოპიური რომანის ქანრის ინტერქანრული კომბინაცია ანტიკური კომედიისა და სატირის ქანრებთან; 3) გამოკვეთა საკუთარი პოზიცია არქეტიპული კონსტრუქციების მიმართ; 4) აკუმულირდა გარკვეული ეპოქების სოციალურ სივრცესთან; 5) გამოიმუშავა ინდივიდუალური ისტორიული და კულტურული ცნობიერება. აქედან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ გაამთლიანა ქანრის განვითარების სინქრონული და დიაქრონული კანონები და მოახდინა მათი ღირებული სინთეზირება. თეორიულ-მეთოდოლოგიური ფუნდამენტი, რომელიც, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ანტიუტოპიის ქანრის სტრუქტურისა და სპეციფიკის განსაზღვრის მართებულ კრიტერიუმს, არის ქანრის გლობალური ანუ ჰოლისტიკური თეორია. ქანრის ჰოლისტიკური თეორია ამთლიანებს ქანრის

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 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.

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: „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. 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, გაღარიბების 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 ახდენენ გავლენას „ჟანრის“ ცნებაზე – წარმოდგენენ განუმეორებელ, განსაკუთრებულ მოვლენებს, რომლებიც დიდ მნიშვნელობას იძენენ სპირალის მეორე და მესამე სფეროების დონეზეც“ (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. მე-3 და მე-4 სფეროები, რომლებიც, შესაბამისად, ასახვენ ნაციონალური ლიტერატურისა და ინდივიდუალური შემოქმედების სპეციფიკას, სრულიად თავისუფლად და ლოგიკურადაც კი თავსდებიან მე-2 სფეროს ფარგლებში: ლიტერატურული ჟანრის დამოკიდებულება ლიტერატურის ნაციონალურ მახასიათებლებსა თუ ცალკეული ავტორის შემოქმედებით სტილზე, ჩვენი აზრით, კორელატიურ მიმართებაშია ჟანრის მოაზრებასთან მუდმივად ცვალებადი ისტორიულ-სოციალური და კულტურული ფასეულობების კონტექსტში.

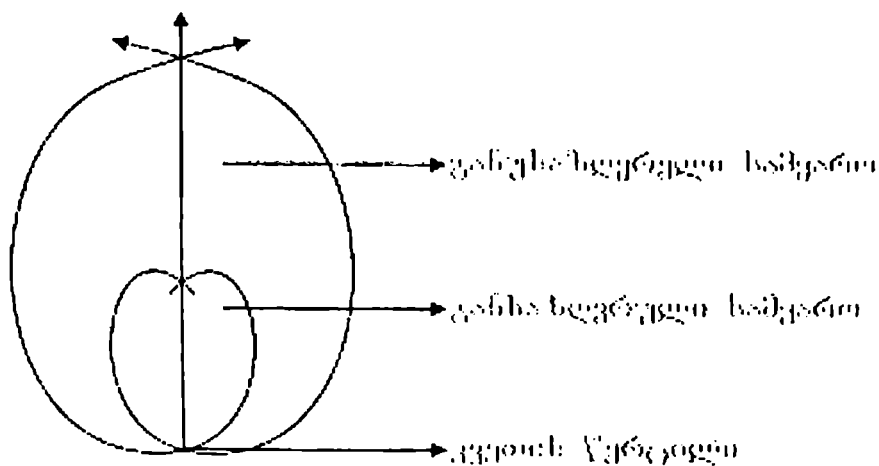
ჩვენთვის ასევე გაუგებარია, თუ რატომ არ აღნიშნავს ნ. კოპისტიანსკაია სპირალის პირველ და მეორე სფეროებს სათანადო ტერმინებით: სინქრონული და დიაქრონული. პირველი სფერო ანუ „ჟანრი როგორც აბსტრაქტული, ზოგადთეორიული ცნება“, ჩვენი აზრით, სინქრონული სპექტრის რელევანტური სტრუქტურაა, მეორე სფერო კი, „ჟანრი როგორც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

გარდა ამისა, ვფიქრობთ, რომ ნ. კოპისტიანსკაიას მიერ კონსტრუირებული სპირალი რამდენადმე გამარტივებულად

ასახავს ჟანრის სპეციფიკის განსაზღვრელ 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 ღირებულ 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:

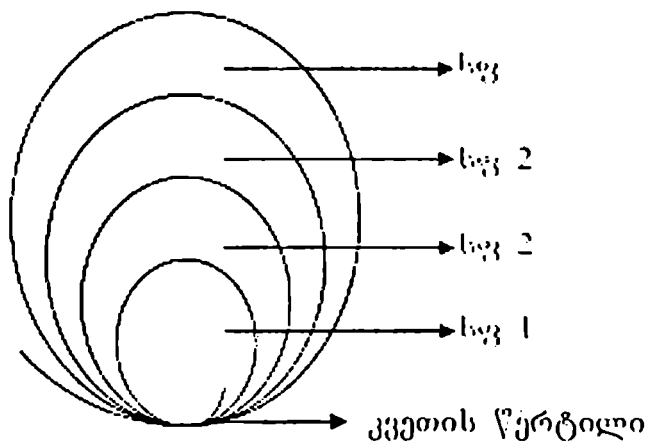


არქიმედეს სპირალი სქემატურად ასახავს ორი სამყაროს – განსაზღვრულისა და განუსაზღვრელის – ურთიერთმიმართებას: განსაზღვრული სამყარო, დაფუძნებული გამყარებულ მახასიათებ-

ლებზე, 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 ქრილში. სფერო 2 ასახავს ჟანრს როგორც პერმანენტულად ქმნად სისტემას, განსაზღვრულს ისტორიული და კულტურული კონტექსტით, ანუ შეესაბამება ჟანრის გააზრებას დიაქრონულ ქრილში. 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 კლასიკურ პერიოდში, საგრძნობლად აქცენტირდება შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის ლიტერატურაში, კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენს რომანტიზმის წიაღში, 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, ფორმალისტური სკოლიდან მოყოლებული ულტრათანამედროვე თეორიული სკოლების ჩათვლით. წინამდებარე თავის პირველ ქვეთავში ჩვენ დაწვრილებით 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 შეაჭეროს ეს ორი თვალსაზრისი.

ძირითადად იკვეთება შემდეგი მოტივაციები:

1. ინტერჯანრული ურთიერთობების გააქტიურება: შიდა-სტრუქტურული გადანაცვლება და ტრანსფორმაცია (ფორმალისტური სკოლა);

2. დეფამილარიზაციის, დომინანტასა და „წინა პლანის“ კონცეფციები (რუსული ფორმალიზმი და პრადის სტრუქტურალიზმი);

3. ქანრის სოციალური, ლინგვისტური და ქრონოტოპული მახასიათებლების ცვალებადობა (ბახტინი);

4. ქანრის დისკურსული მახასიათებლების ისტორიულად კოდირებული სისტემის ტრანსფორმაცია (ტოდოროვი, ქულერი);

5. ტექსტისა და ექსტრატექსტის ინტერაქტიული მოდიფიკაციები (ლოტმანი);

6. ქანრის რეცეპციული და ინტერპრეტაციული მოდიფიკაციები (პირში, იაუსი, იზერი);

7. ქანრის არქეტუპული კონსტრუქციის შიდა და გარე სტრუქტურული კომბინაციების ინვარიანტული ფორმები (ფრაი).

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

ა. ფოულერი, აანალიზებს რა ქანრის თეორიის განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს, ყველაზე სერიოზულ კონტრიბუციად ქანრის თეორიის სფეროში მიიჩნევს ინტერქანრული ურთიერთობების კონცეფციის შემუშავებას. „თუ არსებობს რაიმე ქანრული სისტემა, – აღნიშნავს მკვლევარი, – იგი ამ სპეციფიკური ინტერქანრული ურთიერთობების შედეგია“ (42,253). ჩვენ ვეთანხმებით კრიტიკოსის აზრს და თავს უფლებას ვაძლევთ, განვაგრძოთ იგი: ინტერქანრული ურთიერთობების განხორციელება შესაძლებელია როგორც სინქრონულ, ისე დიაქრონულ რაკურსში. სინქრონული რაკურსი ითვალისწინებს შიდაქანრულ კომბინაციებს (რუსული ფორმალიზმი, ახალი სტრუქტურალიზმი). კომბინირებენ არა მხოლოდ მსგავსი ან მონათესავე, არამედ ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული ქანრები, წყვილებიან სიმბოლარული და ასიმბოლარული, თანმხვედრი და კონტრასტული სისტემები. შესაბამისად, იკვეთება შიდაქანრული კომბინაციების რამდენიმე სახეობა: ა) ერთი ქანრი შთანთქავს და მოიცავს მეორეს; ბ) ყალიბდება ჰიბრიდული მოდუსი, სადაც სინთეზირებული ქანრები თანაბარი პროპორციულობით

ვლინდება; გ) იქმნება ანტაგონისტური ქანრების კონტრასტული მთლიანობა. დიაქრონული რაკურსი ითვალისწინებს კონკრეტული ქანრის მიმართებას, ერთი მხრივ, ზოგადქანრულ გამოცდილებასთან და, მეორე მხრივ, არსებულ სოციალურ-კულტურულ გარემოსთან (მ. ბახტინი, ი. ლოტმანი). შესაბამისად, „ახალი ქანრი“ ყალიბდება როგორც კარგად ათვისებული და გააზრებული მემკვიდრეობის ტრანსფორმაცია ეპოქალური ნოვაციების კონტექსტში.

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

წინამდებარე ქვეთავში ჩვენ შევეცადეთ გამოგვევლინა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ქანრის დინამიკური მიმართება ქანრის 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 ქანრული მახასიათებლების აქცენტირება, რომლებმაც განსაზღვრეს ახლად შექმნილი ანტიუტოპიის ქანრის სპეციფიკა.

2.3. ანტიუტოპიის ქანრული სპეციფიკა

ანტიუტოპიის ქანრს, მსგავსად სხვა ლიტერატურული ქანრებისა, გამოარჩევს მკვეთრად დეტერმინირებული ქანრული 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 ჩამოვაყალიბოთ 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 მხერის 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“ (3,219-220).

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 მასიურის წიადში.

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 განსაკუთრებულობაა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს ინდივიდუალური მეობის შეგრძნებას და ბრძოლას ამ მეობის შენარჩუნებისათვის. შესაბამისად, ანტიუტოპიურ რომანში ორი განსხვავებული ფსიქოლოგიური ტიპი იკვეთება: მასობრივი და ინდივიდუალური, რომელთა ანტაგონისტური ურთიერთმიმართება ცხადად ვლინდება ანტიუტოპიური ჟანრისათვის ნიშანდობლივ 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 ობიექტივიზაციასთან პროლეტარული ფსიქოლოგიის გასაოცარ ნორმალიზებას ახდენს... სწორედ ეს შტრიხი ჰმატებს პროლეტარულ ფსიქოლოგიას უკიდურეს ანონიმურობას და საშუალებას იძლევა განვსაზღვროთ თითოეული შრომითი ერთეული, როგორც ბ, ჩ, ან როგორც 325, 075, თუ 0... ასეთ შემთხვევაში, აღარ არსებობს მილიონობით თავი, არის მხოლოდ ერთი საერთო თავი. შემდგომში ამგვარი ტენდენცია იწვევს ინდივიდუალური აზროვნების ლიკვიდაციას, იქცევა მთელი კლასის ობიექტურ ფსიქოლოგიად, რაც ვლინდება ფსიქოლოგიური ჩართვების, გამორთვების, გადართვების სისტემაში“ (64,10). კოლექტიური შრომის რეგულატორი სახელმწიფოა, ერთიანი და ძლიერი სახელმწიფო მანქანა. რომელიც ბედნიერების ლოზუნგით იმონებს ადამიანებს და უსპობს მათ ინდივიდუალური თვითმყოფადობის გამოვლენის ყოველგვარ შანსს. ადამიანები შრომობენ ცხოველების მსგავსად, თანდათანობით კარგავენ ღირსების გრძნობას და უსახელოდ, უგვაროდ ინტეგრირდებიან

მასაში. შესაბამისად, თავს იჩენს ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობ-
ლივი კვაზინომინაციის მოტივი.

კვაზინომინაცია გულისხმობს მასაში ინტეგრირებულ
უსახელო და უგვარტომო არსებების, აგრეთვე, სტაბილურად
განმეორებადი მოვლენებისა და პროცესებისათვის ახალი
სახელების, ე.წ. მეტსახელების მინიჭებას. მეტსახელის სემანტიკა
ნაკლებად ესადაგება ობიექტის ქვეშარით ბუნებას, მაგრამ
სავსებით შეესატყვისება, ერთი მხრივ, ახალ სახელმწიფოებრივ
წესრიგს, მეორე მხრივ კი, ანტიუტოპიისათვის ჩვეულ ამბივა-
ლენტურობას. მაგალითად, პირველი კლასიკური ანტიუტოპიის
– „ჩვენ“ – პერსონაჟები წარმოადგენენ გადანომრილ არსებებს
– D-503, I-330, O და ა.შ. – ე. წ. „ნომრებს“, რომლებსაც არ
გააჩნიათ სახელები და გვარები, ხოლო ჰაქსლის განხმურებული
ანტიუტოპიის – „ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“ – პერსონაჟები
შეგნებულად ასიმილირდებიან იმ „ურყევ“ ავტორიტეტებთან
(„მარქსი“, „ლენინა“), რომელთაც „წილად ზვდათ ბედნიერება“
ეცხოვრათ „პროლეტარული“ და „ინდუსტრიული“ რევოლუ-
ციების ეპოქაში და ღირებული წვლილი შეეტანათ „ახალი
სამყაროს“ მშენებლობის საქმეში. მეტსახელი ანტიუტოპიურ
რომანში ზოგადად სახელმწიფოს ან ადგილობრივი ხელისუფ-
ლების 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 ამბი-
ვალენტური 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
ჰკუას, კომპეტენტურობას, დამსახურებას ან, სულაც, მემ-
კვიდრეობითობას – 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“), „უმადლესი მმართველი“ მუსტაფა მონდი („ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“), „იდეოლოგი“ ობრაიენი („1984“) და სხვანი. „უტოპიურ მოძრაობებს ყოველთვის იწყებენ თავდადებული ადამიანები, – აღნიშნავს ს. ლ. ფრანკი, – ანთებული ხალხისადმი სიყვარულით, რომლებიც მზად არიან თავიანთი სიცოცხლე გასწირონ მოყვასისათვის; ასეთი ადამიანები არა მარტო ჰგვანან წმინდანებს, არამედ, რაღაც თვალსაზრისით, ნაზიარებნი არიან კიდევაც სიწმინდესთან. მაგრამ თანდათან, სწორედ დასახული მიზნის პრაქტიკული განხორციელების მოახლოების გამო, ისინი ან თავად გარდაიქმნებიან სატანური ბოროტების ძალით შეპყრობილ ადამიანებად, ან, როგორც მემკვიდრეებს, ადგილს უთმობენ ძალაუფლების გარყვნილ და უსულგულო მადიებლებს. ასეთია ყველა რევოლუციის პარადოქსული განვითარება, ყველა უტოპიური ჩანაფიქრის ცხოვრებისეულ წესად გარდაქმნის მცდელობა“ (6,54). ლიდერი ძალმომრეობის, ბოროტების პერსონიფიციკრებულ ხორცშესხმად იქცევა, მონსტრად, რომელიც ხალხის ანუ დამორჩილებული მასის ხელოვნურ-პათეტიკური აღფრთოვანების ობიექტს წარმოადგენს.

მასების დამორჩილების ყველაზე ეფექტური გზა ანტიუტოპიურ რომანში პროგრესის დემონსტრირების გზაა. კოლექტიური შრომისა და ლიდერის მოტივს ერწყმის მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივი. პროგრესის მოტივს ანტიუტოპიურ რომანში განმსაზღვრელი ფუნქცია ენიჭება: ახალი ადამიანის შექმნა წმინდა ტექნიკური პროცესია, ხელოვნური შერწყმა-აწყობის შედეგი, რაც ხელეწიფება თანამედროვე მექანიკურ მიღწევებს. ადამიანი მანქანის მონაა, ერთდროულად მისი პროდუქტიცა და მომხმარებელიც. „ახალ ადამიანს შენს გემოზე ააწყობ და გააკეთებ“, – ასეთია ახალი სისტემის ლოზუნგი, სადაც იერიშის მთავარ ობიექტს სუბიექტის ინდივიდუალური ბუნება წარმოადგენს. ასე მაგალითად, ზამიატინის რომანის მთავარი იდეა ინტეგრალის მშენებლობაა, უნივერსალური მანქანისა, რომელიც „მოახდენს სამყაროს უსასრულო გათანაბრების ინტეგრირებას“ (65,307) და არ დაუშვებს „ინდივიდუალური ორიგინალურობის“ გამოვლენას. კიდევ უფრო შორს მიდის ჰაქსლი, რომლისთვისაც მეცნიერება „კულინარიული რეცეპტების“ მარტივ ჩამონათვლად არის ქცეული და „მოწესრიგებული ყოველდღიურობის“ ურყევ გარანტს წარმოადგენს. ანტიუტოპიურ რომანებში ასახული სამყარო მკაცრ, გეომეტრიულ ჩარჩოებში მოთავსებული განზომილებაა, ევკლიდური რეალობა, რომელიც აზროვნების დოგმატიზაციისაკენ უბიძგებს მის ბინადართ. რიცხვების, ინტეგრალების, ზუსტი გამოთვლებისა და მოთვინიერებულ გონის პირობებში ხელოვნება კარგავს თავის „სამარცხვინო თავისუფლებას“ და „საერთო-სახალხო“ მონაპოვრად იქცევა. მეცნიერული პროგრესისა და ტექნოკრატიზმის მოტივს სრულიად ბუნებრივად ერწყმის შემოქმედებითი გონის ნიველირების მოტივი.

შემოქმედებითი საწყისი 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 იხარჩებოდა. 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 იხარჩებოდა. ჩვენ ტალღების შეყვარებული ჩურჩულიდან ელექტრობა მოვიპოვეთ, გახელებულ ქაფში მორჩიალე ცხოველიდან შინაური ცხოველი დავამზადეთ; და ზუსტად ასევე მოვათვინიერეთ და მოვაჭკვიანეთ პოეზიის ოდესღაც ველური სტიქიაც. პოეზია დღეს აღარ გახლავთ მერცხლის უდარდელი სტევენა: პოეზია სახელმწიფო სამსახურია, პოეზია სარგებელია" (65,351-352). 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 აგრძობინებს პროტაგონისტს რეალობის ანუ ემპირიული სამყაროს სისასტიკეს, აძლიერებს მისი პროტესტის განცდას და მაკოორდინირებელ 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 ჭეშმარიტ ფუნქციას კარგავს ოჯახი და სტერეოტიპული სტაბილურობის

ურყევ გარანტად გვევლინება: ოჯახი უზრუნველყოფს საზოგადოების წევრთა როგორც რაოდენობრივ, ისე – ხარისხობრივ სტაბილურობას. ანტიუტოპიურ რომანებში აღწერილი ოჯახური ურთიერთობანი ოჯახზე შექმნილი უტოპიური თეორიების გაშარყებულ-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, როჲელიც მიჯნავს ადამიანს სახელმწიფოსგან და, შესაძლებელია, ამგვარ ზღვარად იქცეს ოჯახი. იქ კი, სადაც სახელმწიფო „თილავს“ ოჯახს, წარმოდგენელია 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“ (23,78-79). 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. „პიროვნულს“ ცნება აქ ღრმად ინტეგრირდება „საკაცობრიო“ გაგებასთან და ბევრად უფრო გლობალური ტრანსფორმაციის პროექციას წარმოაჩენს, ვიდრე ეს კონკრეტული ინდივიდის დონეზეა შესაძლებელი. ერთი რამ ცხადია: სახელმწიფო რეგულაციას დაქვემდებარებული ოჯახი ანტიუტოპიურ რომანში სტერეოტიპული სტაბილურობის უეჭველი მაჩვენებელია და მას ორი აშკარა თავისებურება გამოარჩევს: ანონიმურობა და ლტოლვა იდენტიფიკაციისაკენ.

მართებულად აღნიშნავენ რ. გალცევა და ი. როდნიანსკაია: „შეიძლება წინასწარ ვივარაუდოთ, რომ ამ საზოგადოებაში, რომელმაც შეცვალა ადამიანური არსებობის ძირითადი კონსტანტები, ბატონობს თვითქმნადობის პათოსი: ის ამაყობს იმით, რომ თავად შექმნა საკუთარი თავი“ (3,221). „თვითქმნადობის პათოსი, მართალია, სხვადასხვაგვარ რაკურსში, მაგრამ პრაქტიკულად ყოველთვის გამოირიცხავს „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 ლიტერა-

ტურული 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, ანაც – უცხო დრო-სივრცული განფენილობიდან შემოჭრილი ელემენტი. მშობლის ფაქტორის ნიველირება ანტიუტოპიურ რომანში გამოკვეთილი საყოველთაო იდენტიფიცირების ტენდენციის მნიშვნელოვანი წინაპირობაა, ის აუცილებელი პრერეკვიზიტი, რომელიც გადაჭრით უბიძგებს ინდივიდს მასისაკენ. მაგრამ იგია ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტის გადარჩენის ერთადერთი გზაც: გენეტიკური ღირსების შეგრძნება, როგორც კონცეპტუალური წიაღსვლა საკუთარ თავში, ბევრად უზრუნველყოფს პიროვნების ხსნის სახელით წარმოებულ ბრძოლის წარმატებას.

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

უტოპიის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, თომაზო კამპანელას სახელმწიფო ძლიერების უმთავრეს პირობად „რაციონალური შობადობა“ მიაჩნდა. ამ მიზნით, „მზის ქალაქში“ აქტიურად მიმდინარეობდა დასაქორწინებელი წყვილების სამედიცინო და ასტროლოგიური სელექცია, განმსაზღვრელ პირობას კი „მოზიარეობის პრინციპი“ წარმოადგენდა: „გაერთიანებული ცხოვრების ფილოსოფიური ტიპი [. . .], – წერს თომაზო კამპანელა, – ქალების გაზიარების პრინციპი [. . .], მიღებულია საყოველთაო მთლიანობისა და ერთიანობის კონცეფციის საფუძველზე... შთამომავლობის წარმოება სახელმწიფოს

ინტერესებში შედის, სადაც ცალკეულ პირთა ინტერესები მხოლოდ იმდენად იქნება გათვალისწინებული, რამდენადაც ის გვევლინება სახელმწიფოს "შემადგენელ ნაწილად" (19,182).

გაცილებით შორს მიდის შ. ფურიე, რომლის მოძღვრებაშიც წარმოდგენილია „თავისუფალი სიყვარულის“ პარადოქსული პროპაგანდა: ფურიესეული „თავისუფალი სიყვარული“ გვევლინება არა მოწოდებად გარყვნილებისა და აღვირახსნილობისაკენ, არამედ ადამიანების შრომითი გამთლიანებისა და, შესაბამისად, სახელმწიფო დოვლათის შექმნის მტკიცე გარანტიად. „ვნებები, რომლებსაც ერთიანობის მტრებად მიიჩნევდნენ, – წერს ფურიე, – და რომელთა წინააღმდეგაც ათასობით ტომებს წერდნენ,

ვნებები, ვამტკიცებ მე, მოწოდებულნი არიან მხოლოდ შეთანხმებისათვის, მხოლოდ სოციალური ერთიანობისათვის, რომლისგანაც მათ ესოდენ დაცილებულად მივიჩნევდით. მაგრამ ვნებათა პარამონიული მოწესრიგება ერთადერთ შემთხვევაშია შესაძლებელი: თუ ისინი სწორად ვითარდებიან პროგრესირებად სერიებში ან სერიულ ჯგუფებში. ამ მექანიზმის გარეშე ვნებები აღვირაწყვეტილ ვეფხვებს ჰგვანან და გაუგებარ გამოცანებს წარმოადგენენ“ (66,522).

რ. ოუენის მოძღვრება განამტკიცებს შ. ფურიეს მოსაზრებას. „სანამ კაცთა მოდგმა დაყოფილი იქნება ცალკეულ ოჯახებად, – წერს ოუენი, – ბუნების კანონზომიერებანი ვერ მოიკრებენ 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 პრიმატი, შეადგენენ თანამედროვე უგუნური სისტემის არსებით ნაწილს. ისინი უნდა აღმოიფხვრან მთელ სისტემასთან ერთად. მათ ადგილას უნდა აღმოცენდნენ მამაკაცების, ქალებისა და ბავშვების მეცნიერულად დასაბუთებული გაერთიანებები“ (67,531).

ამრიგად, იდეალური წესრიგის ერთ-ერთ ნათელ პერსპექტივად უტოპისტებმა *Lex sexualis* ავადსახსენებელი ცნება მიიჩნიეს: ყველა ეკუთვნის ყველას ანუ მკვიდრდება ულიმიტო „ურთიერთ-მოხმარების“ 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 „ურთიერთმოხმარების“ მოტივი ანტიუტოპიაში ერთ-ერთ ძირითად ანტიმოტივად იქცა, ანტითემად, რომელიც არღვევს და ანადგურებს ოჯახის როგორც ინტიმური ერთიანობის იდეას.

ოჯახური სტაბილურობის ირონიზებულ მოტივს ანტიუტოპიურ რომანში ერწყმის ქალის, როგორც პროტაგონისტთან მიმართებაში გამოკვეთილი გარყვნილი არსების მოტივი. მკვლევართა გარკვეული ჯგუფის მიერ ანტიუტოპიურ რომანში დომინირებადი ქალის გარყვნილების მოტივი ანტიუტოპიაში აღიქმება როგორც გონივრულობამდე მისული გარყვნილება და უპირისპირდება უტოპიის გარყვნილებამდე მისულ გონივრულობას. გარყვნილება წინასწარ გასნაზღვრულ, გონივრულ აქტად არის მიჩნეული და წარმოადგენს ქალი-პერსონაჟის მიერ თვითგადარჩენის მიზნით განხორციელებულ იძულებით ქმედებას.

მაგრამ რამდენად მართებულია გარყვნილების იდენტიფიცირება თვითგადარჩენის გონივრულ აქტთან? თუ სექსუალური თავისუფლების მოტივი მოიცავს თვითგადარჩენის მოტივს, მაშინ ნებაყოფლობითი გარყვნილება აიხსნება როგორც დაკარგული ან წართმეული ინტიმური დამოუკიდებლობის დაბრუნების უკიდურესი მცდელობა. საკითხის ამგვარად დასმა, ვფიქრობთ, მცდარია. ნებაყოფლობითი გარყვნილება ადასტურებს არა ქალის პირადი ცხოვრების სეპარატიზებას დანარჩენი სამყაროსაგან, არამედ, პირიქით, ინდივიდუალური გრძნობების ნიველირებას, სრულ გაუჩინარებასა და უგულებელყოფას. ანტიუტოპიური გარყვნილება უტოპიური „მოზიარეობისა“ და „ურთიერთმოხმარების“ ცნებათა რელევანტური აქტია და ჟანრწარმომქმნელ

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

ყოფის რიტუალიზაცია და კარნავალიზაცია ანტიუტოპიური რომანის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ სტრუქტურულად რთული ასპექტია. პრობლემის სირთულეს თავად რიტუალიზებისა და კარნავალიზების სპეციფიკური ხასიათი განაპირობებს.

პირველი მკვლევარი, ვინც ღრმად შეისწავლა კარნავალური ტრადიციების პერეაქცენტირების საკითხი იმპროვიზებული ფოლკლორული სამყაროდან ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, იყო მ. ბახტინი. მან მთელი სიმწვავეით დასვა მენიპეური სატირისა და კარნავალური კულტურის მაკოორდინირებელი ფუნქციის პრობლემა მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის წინაშე.

მენიპეას ბახტინისეული განმარტება ძალზე ფართო და მრავალსპექტრიანია. არსებითი ჩვენთვის გახლავთ ის გარემოება, რომ მენიპეა, ბახტინის აზრით, არის ჟანრი ოფიციალური მიღმა, ანუ ჟანრი, რომელიც უარყოფს გაბატონებულ აზრს და აზროვნების განსხვავებულ მოდელებს სთავაზობს კაცობრიობას. მენიპეას ჟანრმა, ბახტინის რწმენით, ზედმიწევნით კარგად გამოხატა ევროპული ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზრის ტენდენცია, გაერღვია განსაზღვრული, გამყარებული სუბსტანციის ჩარჩოები და დაენერგა ალტერნატიული ტიპის აზროვნება, რომელიც თავის თავში მოიცავდა გლობალური ტრანსფორმირების შესაძლებლობებს. ტრანსფორმაციის პროცესი, მენიპეას პრინციპების თანახმად, ასახავს მომავლის ამბივალენტურ „გათამაშებას“ აწმყოს წინაშე: „სახალხო-სადღესასწაულო ფორმები მომავლისაკენ იმზირებიან, – აღნიშნავს ბახტინი, – და განასახიერებენ ამ მომავლის – „ოქროს ხანის“ – გამარჯვებას წარსულზე: საყოველთაო-სახალხო მატერიალური სიმდიდრის, თავისუფლების, თანასწორობის, ძმობის გამარჯვებას. მომავლის ეს გამარჯვება ხალხური უკვდავებითაა უზრუნველყოფილი“ (68,302). სწორედ შინაარსობრივ-სტრუქტურულმა ამბივალენტურობამ, კონტრავერსიული ტიპის აზროვნებამ და სწრფვამ ტრანსფორმაციისაკენ განაპირობეს მენიპეას 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 მეტაჟანრული კარკასი, დაფუძნებული ფსევდოკარნავალის, შიშის, დანაშაულებრივი, სისხლიანი ხელისუფლებისა და მარტოსული მთავარი გმირის მყარ მოტივაციურ მოდელებზე. თითოეული ამ მოდელის დაძლევა ნიშნავს მის ჩანაცვლებას ალტერნატიული მოდელით და, შესაბამისად, ახალი წესრიგის დაუსრულებელ ძიებას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხალხური კულტურის წიაღიდან აღმოცენებულმა კარნავალმა და კარნავალურმა ტრადიციამ ტექსტუალიზებული ფორმა მიიღო და იქცა იმ სპეციფიკურ

კოსმოგონიად, რომელიც არ ცნობს სუბსტანციასა და მიზნობრიობას და არსებობს მხოლოდ აქტიური ურთიერთობების სახით. „კარნავალმა არ იცის დაყოფა მაყურებლებად და შემსრულებლებად, – მიუთითებს მ. ბახტინი, – არ ცნობს რამკვებს, 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 მიწაზე რეალურ და სრულ (მაგრამ დროებით) დაბრუნებად მოიაზრებოდნენ. სატურნალიების ტრადიციები არ შეწყვეტილა და განაგრძობდა არსებობას შუა საუკუნეების კარნავალში, რომელიც შუა საუკუნეების სხვა დღესასწაულებზე უკეთ და სრულყოფილად ასახავდა სამყაროს განახლების იდეას... კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს... სხვა, თავისუფალ (ლალ) ფორმას ცხოვრებისა, თავისსავე აღორძინებასა და განახლებას საუკეთესო საწყისებზე“ (68,297-298).

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

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

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

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

4. არაცნობიერი ინსტინქტების – სექსი, ჭამა-სმა, – პრო-მოცია;

5. სიკვდილისა და განახლების მაგისტრალური მოტივების დამკვიდრება.

ოპოზიციურ სტრუქტურას – მალლა/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 – მალლა/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. რილკინი, ნ. გლაზენერი)

და აღიქვა როგორც სტალინური რეჟიმის კოლექტიური პათოსის ინფილტრაცია ბახტინის თეორიულ ნააზრევში. ვფიქრობთ, მსგავსი ვარაუდი მცდარი და ეფემერულია. ბახტინის ფილოსოფიური თუ ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის შრომები ინდივიდუალურობისა და პერსონალურობის პათოსითაა გაჟღენთილი, კარნავალის შემთხვევაში კი ბახტინი პრინციპულად იცავს პოზიციას, რომლის თანახმადაც კარნავალი გამორჩეულად არაპერსონალურ მოვლენად აღიქმება. კარნავალის სწორედ არაპერსონალური პარადიგმა, კოლექტიურობა, როგორც თვისება, იქცა ანტიუტოპიური ქანრის თხზულებებში წარმოდგენილი „ფსევდოკარნავალური“ მოტივის საფუძვლად, იმ ძირითად მოტივაციურ მოდელად, რომელსაც აქტიურად უპირისპირდება ანტიუტოპიის ნონკონფორმისტი გმირის ინდივიდუალური და პერსონალური პარადიგმა. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოკვეთილი დამოკიდებულება კარნავალური თემატიკის მიმართ ამყარებს ჩვენს პოზიციას. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის ბ. ტოიბერის აზრით, ახალი დროის მიჯნაზე მდგარი ფილოლოგიის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს გონის ამბივალენტურობის ძიება ყოველ კულტურულ მოდელში, ანუ მითის იმ ტრაგიკული ნიღბის გააზრება, რომლის მეორე მხარესაც „კარნავალის დიონისური ხიბლი“ წარმოადგენს. ანტიუტოპიური ამბივალენტურობის კონტექსტში განიხილავენ პ. ვაილი და ა. გენისი ლიტერატურის, როგორც კულტურის უმნიშვნელოვანესი ფორმის, განვითარების ზოგად ტენდენციებსაც. ლიტერატურა, მათი აზრით, ორი ნაკადის მთლიანობას წარმოადგენს, „ორი ლიტერატურისა“, სადაც „პირველი მომდინარეობდა პრინციპიდან: ადამიანს განაპირობებს საზოგადოება – და ქმნიდა პიროვნების, როგორც „Homo socialis“-ის კონცეფციას, მეორე კი – უბრალოდ „Homo“-სი“ (23,108). 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?" (23,108).

ჩვენი აზრით, სწორედ „ხელოვნური სტრუქტურის“ როგორც კოლექტიური აზროვნების ნაყოფის კონსტრუირებას ედება საფუძვლად ფსევდომენიპური და ფსევდოკარნავალური თემატიკა ანტიუტოპიურ რომანებში. მენიპეა, უხეში კონტაქტის გზით, წარმოაჩენს არასასურველი „იდეითა“ და „იდეოლოგიით“ გაქლენილი 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 ფსევდოქანრულ დატვირთვას იძენს: მენიპეას 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 რეალიზება მუდმივად მიანიშნებს მის ჩანაცვლებას ალტერნატიული მოდელით და, შესაბამისად, ახალი წესრიგის დაუსრულებელ ძიებას. სწორედ

„დაუსრულებლობა“ – უწყვეტობა, ულიმიტო ხანგრძლივობა წარმოადგენს ფსევდოკარნავალური ატმოსფეროს ძირითად მახასიათებელს და განასხვავებს მას კარნავალის „დროებითობისგან“ „კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, – აღნიშნავს მ. ბახტინი, – თამაში კი დროებით იქცევა თავად ცხოვრებად“ (68,299). სწორედ „დროებითობა“ განასხვავებს კარნავალს „დაუსრულებელი“ და „უწყვეტი“ ფსევდოკარნავალისგან. კარნავალური დღესასწაულები, რომლებიც ზედმიწევნით კარგად ასახავდნენ კაცობრიობის რეალურ და მსოფლმხედველობრივ ფასეულობებს, მუდამ ჭანსად 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 საყოველთაობის, თავისუფლების, თანასწორობისა და კეთილდღეობის უტოპიურ სამეფოში“ (68,299-300). ანტიუტოპიურ რომანებში გაბატონებულმა ფსევდოკარნავალურმა ატმოსფერომ უკუაგლო „დროებითობა“, როგორც კარნავალის განმსაზღვრელი მახასიათებელი და „განუწყვეტელი მუდმივობის“ ამპლუაში გადაწყვიტა იგი. კარნავალის „დროებითობა“ „დროებითი იდილიის“ 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“ წისკვილზე ასხამს წყალს. ფსევდოკარნავალი არც „მეორე ცხოვრებას“ ქმნის და არც არსებული წესრიგის ხუნდებისაგან ათავისუფლებს ადამიანს. ის, როგორც გამყარებული რეალობისა და გაბატონებული იდეოლოგიის შენელებული მოდელი, განამტკიცებს თავსმოხვეული სიმართლის ანუ დიქტატურის მუდმივობას. ასე მაგალითად, რომანში „ჩვენ“ „მუსიკალური ქარხანა“ ყოველ დილით უკრავს „ერთიანი სახელმწიფოს მარშს“, რიგებად დაწყობილი „ნომრები“ ანუ „ჩვენ“ ნიშნით აღნიშნული ბედნიერი „სასუფალო არითმეტიკულები“ ამაყად მოაბიჯებენ ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე,

ხოლო „სახელმწიფო პოეტები“ რეგულარულად იკრიბებიან „ღვთისმწყალობელის“ კარზე და სახობო ლექსებს, ჰიმნებსა და ოდებს უძღვნიან მას. სისტემატურობა, „მუღმივობა“ ანტიუტოპიური ფსევდოკარნავალის მყარი სტრუქტურული გარანტია: ფსევდოკარნავალი არსებული წესრიგის ფლაგმანს წარმოადგენს, შესაბამისად, მისი დასასრული აღნიშნული წესრიგის დასასრულია. „მუღმივობის“ შენარჩუნების ერთადერთი გზა გახლავთ შიში, პანიკური შიში, რომელიც თან ახლავს ანტიუტოპიურ რომანებში წარმოდგენილ ფსევდოკარნავალურ ინსცენირებებს.

„დაუსრულებლობის“ კონტექსტში აქტიურად რეალიზდება კარნავალური ლიტერატურისათვის დნიშანდობლივი „კოლექტიურობის“ პათოსი, რომელიც პერმანენტული ფსევდოსაზიემო განწყობილების მატარებლად გვევლინება. ფსევდოსაზიემო 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 ენიჭებოდათ საკარნავალო დღესასწაულების მსვლელობისას: ისინი ზედმიწევნით კარგად ესადაგებოდნენ ხალხის ლტოლვას საყოველთაო გათანაბრების, სოციალური საზღვრებისა და მიჯნების დაძლევისაკენ. მაგრამ, დროთა განმავლობაში, მეტწილად ყოფითი ყოველდღიურობის პირობებში, ურთიერთობის ფამილარულმა ფორმამ დაკარგა სიღრმისეულობა და კარნავალური ტრადიციების ზედაპირულ ანარეკლად იქცა. ანტიუტოპიური რომანის დონეზე მან ცხადად გამოკვეთილი ფსევდოკარნავალური მნიშვნელობა შეიძინა: ფამილარიზმი, როგორც ადამიანის პიროვნული ღირსების უგულვებელყოფის ერთადერთი და უალტერნატივო ფორმა ურთიერთობისა, ანტიუტოპიური

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

ჭამა-სმის აქტი ლიტერატურული ანტიუტოპიის ფსევდოკარნავალური რეალობის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. „წვეულების კარნავალური განწყობილება ანტიუტოპიაში, – მიუთითებს ლანინი, – ლოთობის ტრიუმფად იქცევა. შემთვრალი ცნობიერება რეალობის აბსურდული ტრანსფორმაციის ლიტერატურულ მოტივაციად გვევლინება“ (23,112). ვფიქრობთ, ეს მტკიცება გარკვეულ დაზუსტებას საჭიროებს.

წვეულება ანუ ქეიფი კარნავალური ზეაწეული მხიარულების უცილობელი ატრიბუტია. უხვი ჭამა-სმა ნათლად ასახავს იმ საზეიმო და უდარდელ ატმოსფეროს, რომელიც საერთო-სახალხო კარნავალისთვისაა დამახასიათებელი. მეტიც, მ. ბახტინის მტკიცებით, „არ არსებობს მწუხარე საქმელი. 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 გამოსობით წვეულება, როგორც ძღვევამოსილი ზეიმი, და განახლება ხალხურ შემოქმედებაში ძალიან ხშირად ასრულებს დასასრულის ფუნქციას... მაგრამ დასასრული მუდამ დასაწყისითაა შთაგონებული“ (68,313).

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, იგი წარმოადგენს აუცილებელ

საშუალებას ნონკონფორმისტი გმირის „გამოღვიძებისათვის“ პირველ შემთხვევაში, სადღესასწაულო წვეულება ღრეობის სახეს იძენს და ისეთივე უსასრულო და უწყვეტია, როგორც თავად ფსევდოკარნავალი. მეორე შემთხვევაში, მისი დატვირთვა გამორჩეულად სიღრმისეულია: შემთვრალი და საღერღელაშლილი მთავარი გმირი უთამამდება საძულველ რეალობას, ძლევს შიშს და სამყაროს მსოფლმხედველობრივი და ფილოსოფიური გააზრების ახლებურ მოდელს აყალიბებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ანტიუტოპიური ჟანრის თხზულებებში ინსცენირებული წვეულება, ერთი მხრივ, უწყვეტი ღრეობის, მეორე მხრივ კი, მთავარი გმირის სულიერი აღტყინების, თვითცნობიერების გაღრმავებისა და შიშზე ამაღლების მაპროვოცირებელ იმპულსს წარმოადგენს. ამდენად, ფსევდოკარნავალური წვეულება ინარჩუნებს მ. ბახტინის მიერ კარნავალური ზეიმის დონეზე გამოვლენილ „ჩასახვისა და დაბადების“, „განახლებისა“ და რეინკარნაციის მაკოორდინირებელ თვისებებს.

„მატერიალურ-სხეულებრივი“ საწყისების დემონსტრირების კიდევ ერთ ასპექტს ანტიუტოპიურ ჟანრში სექსუალური ინსტინქტების პრომოცია წარმოადგენს. სექსუალური აღვირაზნისობა პირადულის ნიველირების მაჩვენებელია, სექსუალური ძალადობა კი – აგრესიისა, რომელიც გაბატონებული ხელისუფლების მხრიდან მომდინარეობს. ფალოსი ნთქავს „ბუნებრივი არსების“ არა მხოლოდ წმიდათაწმიდა ღირებულებებს, არამედ – ინტიმური სივრცის ყველა კომპონენტს. აქ, ჩვენი აზრით, ნიშანდობლივია ერთი გარემოება: „ძალადობის“ ფორმით გამოვლენილი „აგრესია“ უმეტეს შემთხვევაში „თანხმობად“ იქცევა, რაც მიანიშნებს „ტოტალიტარული ადამიანის“, როგორც მთლიანი, კოლექტიური სხეულის, გავლენის სფეროსობობისებურ 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, აპულეიუსი), ხოლო ლიტერატურული ასახვის სპეციფიკურ ხერხად მისი ტრანსფორმირება – აღორძინების ეპოქაში (რაბლე, სვიფტი, სერვანტესი). ლიტერატურული პაროდირების განმსაზღვრელ მახასიათებელს ე.წ. მოტივთა დამდაბლება წარმოადგენს, რაც მოტივთა სტრუქტურული ამბივალენტურობითა და გროტესკული 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“ (68,313). 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“ მიწის რელევანტურ კატეგორიებს წარმოადგენენ. მხოლოდ, პირველი მოიცავს მიწას როგორც შთანმთქმელს (სამარე ან საშო), მეორე როგორც მშობელს (საშო). მაგრამ პაროდის ეს სიღრმისეული დატვირთვა, თვლის ბახტინი, მნიშვნელოვნად კარგავს თავის მაკორდინირებელ ფუნქციას თანამედროვე პაროდიაში: „შუა საუკუნეების პაროდია სრულიადაც არ ჰგავს ახალი დროის ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიას, – აღნიშნავს იგი, – ლიტერატურული პაროდია, მსგავსად ნებისმიერი სხვა პაროდიისა, ამაღლებს, მაგრამ ეს დამდაბლება წმინდად უარყოფით ხასიათს ატარებს და მოკლებულია ამაღორძინებელ ამბივალენტურობას. ამიტომაც, პაროდიას, ისევე როგორც დამდაბლების თვისების მქონე სხვა ენარებს, ახალი

დროის პირობებში, არ ძალუძს თავისი წინანდელი უდიდესი მნიშვნელობის „შენარჩუნება“ (68,314).

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

პირველ ყოვლისა, თავს უფლებას მივცემთ, ვამტყიცოთ: პაროდირება, როგორც ასახვის სპეციფიკური ხერხი, იმთავითვე იქცა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ჟანრულ კანონად. პაროდირების ანუ ლიტერატურული პაროდის უძველესი ჟანრიდან მომდინარე სტილისტური ხერხის დამკვიდრება ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში მჭიდროდ დაუკავშირდა პაროდის ჟანრისათვის ნიშანდობლივ მოტივთა დამდაბლებას. ანტიუტოპიური დამდაბლების ძირითად სამიზნედ საკრალურის პაროდირება იქცა, რამაც შესაძლებელი გახადა ძირითადი ანტიუტოპიური ოპოზიციის – მოწესრიგებულ საზოგადოება/ინდივიდუალური ადამიანი – შემდგომი ტრანსფორმირება თვისებრივად ახალ ოპოზიციაში – საკრალური/დესაკრალური. დესაკრალიზაციის მოტივი, ცხადია, უცხო არ გახლდათ მხატვრული ლიტერატურისათვის (ამას ჭერ 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 ზ.ა. 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 რენეკარნაციისათვის საჭირო ნიადაგის მოსინჯვა და მომზადება. მე-20 საუკუნის დასაწყისში, ანუ რელიგიური ცნობიერების სრული რეგენერაციის ეპოქაში, ოპოზიციამ საკრალური/დესაკრალური უკიდურესი სიმწვავე შეიძინა და

თავი იჩინა ისეთ დამდაბლებულ მოტივებში, როგორცაა: რელიგიის პროფანაცია, საეკლესიო თემატიკის პაროდირება და დემიურგული ფუნქციის ირონიზირება ამბივალენტური ანტიუტოპიის კონტექსტში. ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების შესანიშნავი ტექსტური დადასტურებაა D-503-ის ვიზიტი „ღვთისმწყალობელთან“ რომანში „ჩვენ“ და „მისტერ ველურის“ შეხვედრა „უმადლეს მმართველ“ მუსტაფა მონდლთან რომანში „ო, მშვენიერი ახალი სამყარო“ მიგვაჩნია, რომ აღნიშნულ ეპიზოდებში წარმოებული ორივე დიალოგი დოსტოევსკის „დიდი ინკვიზიტორის“ ტექსტის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, სადაც „მბრძანებელი“ „ბრალმდებლის“ ფუნქციას ითავსებს, ხოლო ნონკონფორმისტი გმირი – „ბრალდებულისას“. პირველი იცავს „მოწესრიგებულ სისტემას“ და ასაბუთებს მის მართებულობას „ინდივიდუალური ანარქიის“ წინაშე, მეორე – სრულად აცნობიერებს ამ მტკიცებულების უსაფუძვლობასა და ვითარების აბსურდულობას. „რა მარტივია ყველაფერი, – აღიარებს ე. ზამიატინის გმირი, – ბანალური და სასაცილომდე მარტივი... სიცილი მახჩობდა, ამოხეთქვას ლამობდა“ (65,451). პაროდირული სიცილი, ამ შემთხვევაში, გვევლინება იმ უმნიშვნელოვანეს საფეხურად, ფასეულ კარიბჭედ, რომელიც გულისხმობს „იმანენტურ გადასვლას, პერტურბაციას გარკვეული მონობის მდგომარეობიდან გარკვეული თავისუფლების მდგომარეობაში“ (69,470). 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, ოფიციალურ, ოფიციალური რეჟიმისა და კულტურის თავსმობვეული ნიღბისგან, მეორე მხრივ კი – საკუთარი ადამიანური სისუსტეების ანუ „მე“-ს ჩრდილოვანი მხარეებისგან.

გამოვკვეთთ რა ლიტერატურული ანტიუტოპიის, როგორც ჟანრის ზოგადმოტივაციური მოდელი, ვფიქრობთ, მიზანშეწონილია მისი ზოგადსტრუქტურული მოდელის დეფინიციაც. თუ ჟანრის მოტივაციური მოდელი განსაზღვრავს მის კონ-

ცეპტუალურ მოდელს, ჟანრის სტრუქტურული სპეციფიკა, ანუ შიდაკონსტრუქციული კარკასი არა მხოლოდ ნათლად წარმოაჩენს ჟანრის ძირითად კანონებს, არამედ საფუძვლად ედება ჟანრის კონცეპტუალური მოდელის გარმავებასა და შიდაჟანრულ დეტერმინაციას.

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

1. ანტიუტოპიის სიუჟეტი მოთავსებულია „ჯოჯოხეთისა“ და „სამოთხის“ კოორდინატებს შორის;
2. ანტიუტოპიის სამყარო მიმართულია სასაზღვრო ზოლისაკენ, ფასეული მიწისკენ, 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 – მოწესრიგებული საზოგადოება/ინდივიდუალური ადამიანი, ანუ მასა/პირივნება – სტრუქტურულ პარადიგმას: ერთისათვის „სამოთხე“ არის „აქ“, მეორისათვის – „იქ“, ერთისათვის „ჯოჯოხეთი“ არის „იქ“, მეორისათვის – „აქ“ კონცეპტუალური თვალსაზრისით, „აქ“ „კეთილმოსურნე ხელისუფლების“ მიერ შექმნილი „მიწიერი სამოთხეა“, „იდეალური წესრიგი“, რომლის „აგიტაცია და პროპაგანდაც“ „სამოთხის მესვეურთა“ წმიდათაწმიდა მოვალეობაა. „აქ“ კოლექტიურ სულისკვეთებაზე აგებული „სამოთხეა“ რ. გალცევასა და ი. როდნიანსკაიას მართებული შენიშვნით, „ამგვარი სამოთხის სამაგიეროდ ისინი (სამოთხის შემქმნელები – ი.რ.) თავისუფლების, როგორც უწესრიგობისა და დანაწევრების წყაროს მსხვერპლად გალებას მოითხოვენ. თავისი ჭანყის 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“ (3,223). ამრიგად, „აქ“, რომელიც ახალი წესრიგის მედროშეთათვის ბედნიერებისა და სამოთხის სიმბოლოა, ანტიუტოპიის გმირისათვის უბედურებისა და ცრუ-სამოთხის ანუ ჯოჯოხეთის ანალოგად იქცევა. საპირისპიროდ ამისა, „იქ“, სადაც 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 კიკიკით“ გაჭერებულ მიწას რომანში „ჩვენ“). ყოველივე ზემოთ თქმული საფუძველს გვაძლევს, დავასკვნათ: თუ „აქ“ სტრუქტურულად ამოლიანებს 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 იდენტურია და წარმოდგენს 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 ბინარისმია, ბინარულ ოპოზიციათა წინააღმდეგობრივი მთლიანობა.

ბინარული ოპოზიციების თეორია ეკუთვნის ანთროპოლოგიური სტრუქტურალიზმის ფუნქციონირებას კლოდ ლევი-სტროსს. ამ თეორიის თანახმად, ნებისმიერი ძირეული მენტალური ოპერაცია ფასეულ ოპოზიციათა გამოვლენის პროცესში

ხორციელდება. ოპოზიციურად დაპირისპირებულ წარმონაქმნებს აერთიანებს განსხვავებული მიმართება ერთსა და იმავე საგნისა ან მოვლენისადმი: ერთი პოზიტიურად არის განწყობილი, მეორე – ნეგატიურად. მსგავსად იმისა, თუ როგორ უპირისპირდება ერთმანეთს რეალური სამყარო და ლინგვისტური ნიშანი, შესაძლებელია სხვა ტიპის დაპირისპირებათა, ე.წ. ოპოზიციურ წყვილთა გამოვლენაც: ნათელი/ბნელი, მალა/დაბლა, ხმაური/სიჩუმე, წმიდა/უწმიდური და სხვა. ბინარული ოპოზიციები შეიძლება გამოხატავდნენ გარკვეულ წეს-ჩვეულებებს, რიტუალებს, სტილს და ა.შ., მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მათი ონტოლოგიურად ღირებულებული 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, ცრუ-იდილიის, ცრუ-სამოთხის საწინააღმდეგოდ 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 ეკვივალენტია, ანუ იგი სტრუქტურულად ესადაგება „დაუსრულებელი დღესასწაულის“ უტოპიურ იდეას. ანტიუტოპიური

მოდელი, მისგან განსხვავებით, ვერტიკალზეა განფენილი და „სასრულობის“ კონცეფციის მატარებელია. ანტიუტოპიური მოდელი გულისხმობს, ერთი მხრივ, რეალური სამყაროს სასრულობის აღმოჩენას, მეორე მხრივ კი, იმ ფასეული მიჯნის, აუცილებელი ზღვრის დადგენასა და განცდას, რომლის მიღმაც განფენილია ე.წ. „თავისუფალი ზონა“ ასე, მაგალითად, რომანის „ჩვენ“ მთავარი გმირის, D-503-ის ძირეული ტრანსფორმაცია მჭიდროდ უკავშირდება რეალური სამყაროს სასრულობის „მათემატიკური დასაბუთების“ იდეას. დასკვნა ნათელია: ზღვრის განცდა და მისი დაძლევა ლიტერატურული ანტიუტოპიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოადგენს. ა. ზვერევი მიუთითებს: „სერიოზული ანტიუტოპია არასოდეს არის ფატალური, იგი არავის აშინებს, მსგავსად ბოლო დროს გამოხატული აურაცხელი ბირთვული 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 დაჩენისა სისტემის მიღმა არსებულ პირადულ და ხელშეუხებელ სივრცეში, სადაც თუნდაც მკრთალად, მაგრამ შესაძლებელია იმ მშვენიერი სამყაროს ხატების შენარჩუნება, რომელსაც უღმობელად სპობენ დასახული მიზნის გამო“ (4,67).

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

კონფლიქტი იწვევს დროითი სტრუქტურების ძირეულ ცვალე-
ბადობას. „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: ანტი-
უტოპია უარყოფს „eutopia“-ს პრაგმატულ სინთეზს „euchronia“-
სთან და სრულად წარმოაჩენს მათ შორის არსებულ კონცეპ-
ტუალურ წინააღმდეგობას. „მერე“ ფასეული მიჯნის, სასაზღვრო
ზოლის მიღმაა განფენილი და მისკენ მიილტვის ვერტიკალურ
პარადიგმაზე მოძრავი პერსონაჟი.

ჩვენ მიერ გამოვლენილი ანტიუტოპიის ცენტრალური
სტრუქტურული ოპოზიციები: ჯოჯოხეთი/სამოთხე, დაბლა/მაღლა,
ახლა/მერე, ვფიქრობთ, ცხადად გამოხატავენ ანტიუტოპიური
სტრუქტურის დრო-სივრცულ ანუ ქრონოტოპულ ორიენტაციას.
შესაბამისად, სრულიად მართებულად და ლოგიკურად მიგვაჩნია
ქრონოტოპული კოორდინატების აქცენტირება ანტიუტოპიის
ზოგადსტრუქტურულ მოდელში. ვიზიარებთ რა ჟანრის გააზ-
რების 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 კონ-
კრეტული ანტიუტოპიური ტექსტების დონეზე?

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

თ ა ვ ი 3. დროისა და სივრცის ცნებათა
გააზრებისათვის.
ძრონოტოკი ლიტერატურულ
ანტიუტოკიაში

მსოფლიო აზრის განვითარების ისტორია ცნებათა და-
ზუსტების ისტორიაა, აღსავსე მუდმივი ძიების, აღმოჩენებისა
და ნოვაციებისაყენ 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
საეარჯიშოს წარმოადგენდა.

ნაშრომში „დროის ნატურალური ფილოსოფია“ ჯ. უიტროუ
მიუთითებს: „მიუხედავად მისი მჭიდრო კავშირისა სამყაროს
უნივერსალურ წესრიგთან, დროის იდეის წარმოშობის პირ-
ველწყაროდ ადამიანის გონი გვევლინება“ (70,64). ეს შეხედულება
ზედმიწვევით კარგად აისახა დროის ფენომენის გააზრების
ხანგრძლივ და წინააღმდეგობრივ ისტორიაზე: დროის დეტერ-
მინაციის ნებისმიერი ფორმა (უნივერსალური დრო, ინდივი-
დუალური დრო, მათემატიკური დრო, რელატივისტური დრო)
ადამიანის გონის ურთულეს ოპერაციებს დაუკავშირდა და
დროის ცნების ანალიზის ინვარიანტულ სისტემებად ჩამოყალიბდა.
წინამდებარე ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს დროის პრობ-
ლემის გლობალური რეპრეზენტაცია. შევსებით 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?...

მრავალწერტილი 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, ანაც პრაგმატულ-ობიექტივისტურს.

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

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 პალუცინაციაა, ან ფიზიკური რეალობის ნაწილი, დამოუკიდებელი ადამიანის ცნობიერებისაგან“ (71,29). კავშირი დროსა და რიტმს შორის ცხადყოფს ამ დიქოტომიას. დროის სუბიექტივისტური თეორიის მომხრეთა აზრით, დრო შინაგანი კატეგორიაა, მას წინააღ-

მდეგობრივი რიტმი და არასტანდარტული, ინდივიდუალიზებული პულსაცია გამოარჩევს, რაც ზედმიწევნით ესადაგება სუბიექტის არათანაბარ ბუნებას: „ჩემის აზრით, დრო ერთგვარი განფენილობაა, – წერდა ნეტარი ავგუსტინე, – მაგრამ რისი განფენილობა? – ეს კი არ ვიცი, იქნებ, საკუთრივ სულისა?“ (72,243). და თუ დრო სულის განფენილობაა, მაშასადამე, ის ადამიანის შემეცნებითაა განსაზღვრული. „დრო თავისთავად შეუძლებელია აღვიქვათ“ (73,249), – ამტკიცებდა კანტი, – „დრო (ისევე, როგორც სივრცე – ი.რ.) ჩვენი გრძობადი შემეცნების ფორმაა“ (74,101), ინტუიციის ფორმა, რომელიც „ჩვენი სულის სუბიექტურ ბუნებას ახასიათებს და მის გარეშე ვერც ერთ ობიექტს ვერ მიეწერება“ (73,130). ბერგსონის აზრით, კემარითი 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“ (75,40), – 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“ (76,16). 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 უკავშირდებიან. 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 კონგლომერატით შეფასება, მავანისათვის – დროისა და ყოფიერების ან დროისა და სუბიექტის ურთიერთდამოკიდებულების განსხვავებულად შეჭერება. მაგრამ პრობლემის კვინტესენციას, ვფიქრობთ, ყოველთვის წარმოადგენდა 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 მდინარებაზე მეტწილად მისი გარდაუვალობით განისაზღვრება. დროის მდინარება 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 ზედაპირიანი 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 მდინარებას, გამოგონებულ იქნა ზედროული რეალობა“ (77,14-15). ვფიქრობთ, ცალსახა და ზედაპირულია „ზედროული მარადისობის“ ცნების განსაზღვრა „სიკვდილის წინაშე შიშის“ განცდით. შიში ემპირიული კატეგორიაა, ემპირიზმი კი ვერ ჩაითვლება ფილოსოფიური ლოგიკის ერთადერთ მაკორდინირებელ 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 გასცეს, რომლებიც უშუალოდ დაუკავშირდნენ არა დროის, არამედ მიზეზობრიობის პრობლემას“ (77,13-14). 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, ნებსით თუ უნებლიეთ, ადამიანი მიადგება სიკვდილის ბჭეს და ანაზღად იწყებს ფიქრს დროზე, წარმავალობასა და მარადისობაზე. რა არის ეს სამყარო? არსებობს კი მიღმიერი განფენილობა? და თუ არსებობს, მაშინ რაღას წარმოადგენს დრო ზედროულთან მიმართებაში?

პარმენიდე ელეველი, ავტორი ფილოსოფიური პოემისა „ბუნების შესახებ“, აღიარებდა რა ზედროული რეალობის არსებობას, უენიშნავდა: „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“ (78,295). პარმენიდეს მცდელობას, მარადისობის ცნების სასარგებლოდ უარეყო დროის რეალურად არსებული ნაკადი, ქარაგმული ბჭენი 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 ჰერაკლიტე, რომლის ცნობილი ფრაზაც – „ყველაფერი გაედინება“ – იქცა ქმნადობის სიმბოლოდ ძველ ბერძნულ ფილოსოფიაში: „მზე არა მარტო ყოველდღე არის ახალი, – ბრძანებდა ჰერაკლიტე, – არამედ მუდამ და განუწყვეტელად ახალია“ (79,42), „შეუძლებელია ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა“ (79,49), ვინაიდან „ერთსა და იმავე მდინარეში შესულს მუდამ ახალი და ახალი წყლები ხვდება“ (79,42) ასევე შეუძლებელია „ორჯერ შეესწრო ბუნებას ერთსა და იმავე მდგომარეობაში ცვალებადობის სისწრაფისა და სიჩქარის გამო“ (79,49). 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“ ლოზუნგი მთელი სიციხადით 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, არსებობა. პითაგორელები სამყაროს ჰარმონიას ციურ სხეულთა ჰარმონიასთან აიგივებდნენ და თვლიდნენ, 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“ (80,324).

პითაგორელებისა და ატომისტების რიცხვისა და დაყოფის ფილოსოფიის კრიტიკას დაეფუძნა პლატონის დროის ფილოსო-

ფია. პლატონმა, განიცადა რა პარმენიდესა და ზენონის ფილოსოფიური ნააზრევის ზეგავლენა, კატეგორიულად გამო-რიცხა 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“ (81,477). ისევე როგორც კოსმოსის მოწესრიგებული მოძრაობა წარმოადგენს უცვლელი და უძრავი იდეალური სინამდვილის დინამიურ პროექციას, დრო, პლატონის აზრით, განასახიერებს უცვლელი და უძრავი მარადისობის პროექტირებას ქმნადობის წილში. 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 ოპოზიცია სასრული/უსასრულო, არამედ კვალიტატური ოპოზიცია დანაწევრებული/მთელი. თუ რეალურად მედინი „დრო“ მისთვის ნაწილებად (დღეები, ღამეები, თვეები, წლები) და სახეებად (იყო, იქნება) დანაწევრებული განზომილებაა, „მარადისობა“ მთლიანი, განუყოფელი, წარუვადი აწმყოა, 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 თვლიდა, რომ დრო „ციური წესრიგის 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 (82,411). „ჩვენ შევიცნობთ დროს, როცა ზღვარს ვუდებთ მოძრაობას და ამრიგად განვსაზღვრავთ ადრინდელსა და მერმინდელს“ (82,411). 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, ის განიცდიდა დროზე კოსმოლოგიური შეხედულების ღრმა ზეგავლენას“ (70,43). საბოლოო ჯამში არისტოტელემ აღიარა მკვიდრო კავშირი დროსა და ციურ სხეულთა წრიულ მოძრაობას შორის, რომელიც „უწყვეტობის“, 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 ექვექვემ დააყენა დროის გაზომვის აუცილებლობა, ვინაიდან შეუძლებლად მიიჩნია დროის ათვლის წერტილის ზუსტი დეფინიცია. პლოტინმა უარი თქვა დროის ნებისმიერ სუბორდინაციაზე მატერიალური სინამდვილისადმი და პლატონის „მარადისობის“ ცნებას დაუბრუნდა. ბ. ბრეგვაძე განმარტავს: „პლოტინის მიხედვით... დრო – მარადისობის პროექციაა გრძობად-კონკრეტულ სინამდვილეში – სამყაროს სულის სიცოცხლეა, მარად მოძრავი და ბობოქარი

სიციცხლე, რომელიც გულისხმობს გამუდმებულ გადასვლას სიციცხლის გამოვლენის ერთი რომელიმე ფორმიდან მეორეზე“ (82,413).

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. პერაკლიტე – 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 პირწმინდად სუბიექტური კატეგორიაა და არც პირწმინდად 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“ (82,418). პირველი მოაზროვნე, რომელმაც წერტილი დაუხვია კონცეპტუალურ მერყეობას, იყო ნეტარი აგგუსტინე, 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, – წერს იგი, – ურიცხვი მსწრაფლწარმავალი წამის სიმრავლე განაპირობებს, გამუდმებით რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს. მარადისობაში არა არის რა წარმავალი, არამედ მარადი აწმყოა, მთელი თავისი სისავსით“ (72,230). სრულიად

ცხადია, რომ „მარადისობა“ აქ ღმერთის ატრიბუტია, დრო კი – გრძნობად-კონკრეტული სამყაროსი. მარადისობის უცვლელი და განუყოფელი აწმყოსაგან განსხვავებით, რეალური დრო ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში სამ ნაწილად იყოფა: წარსულად, აწმყოდ და მომავლად. მაგრამ დროის ეს ტრადიციული დეტერმინაცია უკიდურესად პირობით ხასიათს იძენს: დროის ერთადერთ არსებულ ფორმად ჰიპონელი ეპისკოპოსი აწმყოს მიიჩნევს, როგორც განუწილველ მომენტს, რომელიც სწრაფად გადადის „მომავლიდან წარსულში“ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აწმყო ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში „იყო“-სა და „იქნება“-ს განსაზღვრის ერთადერთ კრიტერიუმს წარმოადგენს. სული ჰერეტს და აღიქვამს მხოლოდ აწმყოს, იგონებს წარსულს, როგორც აწმყოს მეხსიერებას და წარმოადგენს მომავალს, როგორც აწმყოს მოლოდინს. „ახლა კი ერთი რამ მაინც სავსებით ცხადია ჩემთვის: – ბრძანებს ნეტარი ავგუსტინე, – არც წარსული არსებობს და არც მომავალი“ (72,237). შესაბამისად, შეუძლებელია დროის გაზომვა: იმისათვის, რომ რაიმე გაზომო, თვლის ფილოსოფოსი, საჭიროა ერთი მოცემულობა შეუდარო მეორეს, მაგრამ შესადარებელი რომ არაფერია? „რაც არ არსებობს, მისი გაზომვა შეუძლებელია. წარსული და მომავალი კი არ არსებობს. მაგრამ რანაირად შეგვიძლია გაზომოთ აწმყო, რომელსაც ხანგრძლივობა არ გააჩნია?“ (72,238), „ნუთუ მოძრაობით?“ – კითხულობს ნეტარი ავგუსტინე და იქვე უარყოფს არისტოტელესეულ 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“ (72,242). შესაბამისად, დრო უფრო „ვრცეულობაა თუ განფენილობა“, ვიდრე წრე, – ასკენის ფილოსოფოსი, „მაგრამ რისი განფენილობა? – ეს კი არ ვიცი, იქნებ საკუთრივ სულისა?“ (72,243). ნეტარი ავგუსტინე მყარად ეჭიდება ამ აზრს: რაკილა სულია ერთადერთი, რომელსაც ძალუძს აწმყოს განჰკერეტა და აღქმა, დროის არსებობაც ადამიანის სულითაა განსაზღვრული, სულით, რომელიც ჰერეტს და განჰკერეტის მიღმა იგონებს ან მოელის. გამომდინარე აქედან, სულია დროის

ერთადერთი საზომი: „სულო ჩემო, – აცხადებს ნეტარი ავგუსტინე, – შენში ვზომავ დროს“(72,245). 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 ქნის დროის ცნებას: დრო ადამიანის ცნობიერებითაა განსაზღვრული. განსხვავებით მისი წინამორბედი მოაზროვნეებისაგან, ნეტარი ავგუსტინეს პოზიცია დროის პრობლემის მიმართ დაბეჭითებით სუბიექტივისტური და სულისმიერია, აღსავსე ქრისტიანული რწმენით. ანტიკურობისათვის დამახასიათებელ ციკლურ დროს ნეტარი ავგუსტინეს მოძღვრებაში ენაცვლება ვექტორული, სწორხაზოვანი, ტელეოლოგიური დრო, რომელიც გზას იკვლევს გარკვეული მიზნისკენ. ლოგიკურად იბადება კითხვა: საით მიემართება დრო ნეტარი ავგუსტინეს ფილოსოფიაში? „დრო მხოლოდ იმიტომ არსებობს, რომ არყოფნისაკენ მიილტვის,“ (72,233), – აცხადებს „აღსარებანის“ 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 ფილოსოფიაზე და მთელის სისრულით გამოვლინდა ქართულ ქრისტიანულ აზროვნებაში (იხ. რ. სირაძის წერილი „დრო და ჟამი“). 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 „ჩრონოსად“ და „მარადისობად“, სადაც „ჩრონოსი“ რეალური ყოფის სინონიმია, „მარადისობა“ კი – ღმერთის საუფლოსი („რამეთუ მუნ შორის სამარადისობასა მყოფობაი

უძრავად გამანებულ არს, ხოლო აქა ხრონოსა შორის მარადისობაი პირველად და შემდგომად და გარდასრულად, და აწად და მომავალად განყოფილ არს: რამეთუ მუნ საუკუნოი, ხოლო აქა დინებაი ხრონებრი“ (83,108); 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 მიმართებაში, 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, ქვეშარიტი, მათემატიკური დრო, – ვკითხულობთ ნიუტონის მოძღვრებაში, – არსებობს თავისთავად და თავისი არსებობით; მას არავითარი კავშირი არა აქვს გარეგან მოვლენებთან, გაედინება თანაბრად და სხვაგვარად ეწოდება ხანგრძლივობა“ (84,32). ნიუტონის აბსოლუტური დროის თეორია ეფუძნება სიჩქარის იდეალური საზომის აღმოჩენის მოთხოვნილებას. ნიუტონი თვლის, 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 ხორციელდებიან. 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 თავის ცნობილ ისტორიული დიალექტიკის 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“ (85,158). დროსა და ცვალებადობას, ჰეგელის სისტემის თანახმად, ესაჭიროება სამოქმედო სივრცე. შესაბამისად, ტემპორალური და სივრცული ელემენტები ირწყმებიან „აქ და ახლა“ მთლიანობაში: „სივრცის ქეშმარიტება არის დრო, – წერს ჰეგელი, – ამგვარად სივრცე გარდაიქმნება დროდ“ (86,185). 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 კონცეფციაც, მსგავსად ჰეგელის დრო-სივრცული კონცეფციისა, ნიუტონის აბსოლუტური დროის

თეორიას დაეფუძნა, მხოლოდ განსხვავებულ ფილოსოფიურ რაკურსში გაიზარა 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 გაიზარა და გაათავისუფლა ისინი ნებისმიერი ობიექტური კორელატებისაგან. კანტის თეორიამ შეცვალა დროისა და სივრცის აღქმის ფოკუსი და პერსპექტივა, აქცია ისინი ცნობიერებისა და პერსპექტივის 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 რეალიტებს მიეკუთვნება“ (87,13). 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“ (73,140). 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 სიმწვავეით გაგრძელდა კანტის-შემდგომ ეპოქებშიც, როგორც ფილოსოფიის, ისე 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 გამორიცხავს 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“ (87,34).

ა. აინშტაინის თეორიას დაეფუძნა ჰ. მიנקოვსკის 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 (70,288). ეს იდეა მკვლევარმა „მინკოვსკის დიაგრამის“ სახელით ცნობილ სტემაში განათავსა.

პირველი ფილოსოფოსი, რომელიც გამოეხმაურა ა. აინშტაინისა და ჰ. მიנקოვსკის 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“ (88,240).

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“ (89,186).

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

ა. ბერგსონის მიერ შემუშავებული დროის თეორია ეფუძნება დიქტომიას, 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, ნებისმიერი მცდელობა ცალკეულ მომენტთა აღქმისა ტემპორალური „წესრიგის“ კონტექსტში იწვევს, თანამიმდევრობის ფასეულ ტრანსპოზიციას ერთდროულობაში: „ვითვალისწინებთ რა ერთდროულ აღქმას, – წერს ბერგსონი, – ჩვენ განვალაგებთ ჩვენი ცნობიერების მდგომარეობებს ერთურობის გვერდით და არა ერთმანეთში გამჭოლად. მოკლედ, ჩვენ ვახდენთ დროის პროექციურებას სივრცეში, გამოვხატავთ ხანგრძლივობას განფენილობის ფორმაში, რის შედეგადაც ხანგრძლივობა იღებს უწყვეტი ხაზის, ანუ ჯაჭვის ფორმას, რომლის ნაწილებიც კი არ იჭრებიან ერთმანეთში, არამედ ეხებიან ერთმანეთს. შევნიშნავთ, რომ ეს ფორმა უკვე გულისხმობს „წინარე“-სა და „მომდევნო“-ს არა თანამიმდევრულ, არამედ ერთდროულ აღქმას” (90,88). 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“ (90,90). ბერგსონის ხანგრძლივობა, იგივე *Laduree*, 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 ტრიადული სისტემის – წარსული, აწმყო, მომავალი – არასტანდარტულ კონფიგურაციებს გამოიმუშავებს. დროის ამ მოწესრიგებულ დეტერმინაციას „ადრე“ – „მერე“-ს პრინციპით, ბერგსონი უპირისპირებს მოუწესრიგებელ, პერსონალიზებულ ანარქიას, ე. წ. „აწეწილ სხვადასხვაობას“, რომლის მთავარ შემოქმედადაც სუბიექტი წარმოდგება. ბერგსონი თვლის, რომ A და B მოვლენები, რომლებიც გაკვეთილი თანამიმდევრობით ხასიათდებიან, ერთდროულად უნდა იქნენ გააზრებულნი სუბიექტის მიერ, ანუ უნდა განხორციელდეს წარსული მოვლენის პერსპექტიული პროექტირება აწმყოს ცნობიერებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, წარსული არასწორხაზოვან კატეგორიად მოიაზრება, ერთგვარ მნემონურ საცავად, რომელიც მეხსიერების 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“ (76,35).

დროის როგორც სუბიექტური კატეგორიის გააზრებას, ბერგსონის კვალდაკვალ ო. შპენგლერიც მოემხრო. 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 მხოლოდ ერთი, ქვეშარითად ღრმა და ღვთისნიერი განმარტება. ის ავგუსტინეს ეკუთვნის“ (91,129).

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“ (92,367-368).

ბერგსონის მიერ დანერგილმა ტენდენციამ – „ეძიეთ დროის ქეშმარიტი 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, ჟ. პოლ-სარტრი, ა. კამიუ) და ფენომენოლოგია (ე. ჰუსერლი, მ. შელერი). ამ სკოლებმა მათთვის ნიშანდობლივი ინდივიდუალური შტრიხები შესძინეს პრობლემას: თუ ექსისტენციალისტებმა 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 აღრეანტიკური პერიოდის ფილოსოფიური თეორიებისაგან, 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 მეხსიერებისა და წარმოსახვის აწმყოში პროექტირების 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 კატეგორიებს 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 ბერდიევი, – 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“ (93,141-142).

შესაბამისად, დროის სუბიექტივისტური თეორიის ცენტრალურ დიქტომიას 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 ურთიერთმიმართების საკითხი, დროის ხანგრძლივობის, შექცევადობა-შეუქცევადობისა და სასრულობა-უსასრულობის საკითხი, დროისა და მარადისობის, როგორც ზედროული თვისებრიობის, დიქტომიის საკითხი.

3.2. დროისა და სივრცის კატეგორიათა მხატვრულ-ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის თეორიული პარადიგმა.

ძრონოტოკის რილი ლიტერატურული ანტიუტიოკის შანრული დეტირმინაციის 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 ლიტე-

რატურათმცოდნეობაში 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 ვუწოდებთ (რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „დრო-სივრცეს“).... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ტერმინში სივრცისა და დროის განუყოფელობის გამოხატვა (დრო, როგორც სივრცის მეოთხე კოორდინატა)... მხატვრულ-ლიტერატურულ ქრონოტოპში ხდება სივრცული და დროული ნიშნების შერწყმა ერთ გააზრებულ და კონკრეტულ მთლიანობაში“ (94,121).

ქრონოტოპი ბახტინისათვის წარმოადგენს ერთგვარ საზომს იმისა, თუ კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული ქანრის 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 ქანრის თავისებურება განსაზღვრავს: მაგალითად, თუ მხატვრული ნაწარმოები მოგზაურობითი ან სათავგადასავლო ქანრისაა, მაშინ დრო დომინირებს სივრცეზე, თუ მხატვრული ნაწარმოები იდილიურ-პასტორალურ ხასიათს ატარებს, სივრცე დომინირებს დროზე და ა. შ. მაგრამ, მიუხედავად გარდამავალი პრიორიტეტულობისა, დრო და სივრცე ერთ კონკრეტულ მთლიანობას შეადგენენ და არ მოიაზრებიან ერთურთის გარეშე. 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, იწვევს 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“ (95,83).

დრო-სივრცის, როგორც ერთი მთლიანი სეგმენტის გაზრებას სერიოზული მომხრეები გამოუჩნდა რუსულ და ევროპულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში. განიხილავს რა მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის პოეტიკას, დ. ლიხაჩოვი აყენებს მათი ერთიანობის საკითხს:

„სიტყვიერ ხელოვნებაში სივრცე უშუალოდ უკავშირდება მხატვრულ დროს. იგი 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“ (96,335).

„სივრცე და დრო“ ხელოვნებაში მხატვრული სახის უნივერსალურ განსაზღვრებებს წარმოადგენენ... მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო ერთ ურღვევ მთლიანობას ქმნიან“ (97,276), – მიუთითებს ს. ბაბუშკინი.

ნ. გეის მოსაზრებით, „დროული და სივრცული კოორდინატები წარმოადგენენ ნაწარმოების არა მარტო კარკასს, არამედ მისი შინაარსის ორგანიზების ყველაზე რეალურ საშუალებებს“ (98,277).

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“ (99,27).

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 „ლაოკონის“ 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 პერეორიენტაციას ენასთან მიმართებაში“ (100,199). 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 უ. ვ. პოლდეიმი: „დროის სპაციალიზაცია ფრენკის სისტემაში ორი გზით ხორციელდება: რეალობის მითოლოგიზაციისა და მითის ტემპორიალიზაციის გზით“ (101,196).

მაგრამ დრო-სივრცული კონტინუუმის ობიექტივისტურ ტენდენციას სერიოზული ალტერნატივა გამოუჩნდა დროის კატეგორიის დომინანტურობის იდეით გაყვნილი სუბიექტივისტური კონცეფციის მომხრეთა სახით. საპროგრამო მნიშვნელობას, 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 დაკლილია შინაარსისაგან“ სპანოსი იცავს დროის არა მხოლოდ დომინანტურობის იდეას მხატვრულ-ლიტერატურული ტექსტის დონეზე, არამედ – მისი სუბიექტივისტური გააზრების აუცილებლობისა და ეანრგანმსაზღვრელობის 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“ (102,100).

სრულიად ცხადია, რომ დროისა და სივრცის კატეგორიების ლიტერატურულ სისტემაში იმპლანტაციის ზოგად-თეორიული

ტენდენციები კონცეპტუალურად განსხვავდება ერთმანეთისგან. მხატვრული დროისა და სივრცის არსის, ფუნქციისა 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 ქანრის სისტემაზე, ჩვენი აზრით, არა მხოლოდ მართებული და საფუძვლიანი, არამედ არსებითიც კია ანტიუტოპიის ქანრის შიდასტრუქტურული დეტერმინაციის პროცესში. ანტიუტოპიის ქრონოტოპული მოდელი, როგორც ქანრის ფასეული სტრუქტურული კარკასი, ინტეგრირდება ქანრის ასევე ფასეულ კონცეპტუალურ და მოტივაციურ მოდულებთან და იქმნება ერთიანი, მთლიანი, დასაბუთებული ქანრული მოდელი, რომლის გადრმავებაც, ვფიქრობთ, სავსებით შესაძლებელია ანტიუტოპიური მეგატექსტის 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, ზედმიწევნით ზუსტად აკმაყოფილებენ ანტიუტოპიის ქანრის 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 პარმონიაზე აგებულ გამებს ჰგვანან, კონცეპტუალურად, მოტივაციურად და სტრუქტურულად თანხვედნილ კომპოზიციებს, რომლებსაც საერთო ძალა ამოძრავებთ: პროტესტი „ახალი სამყაროს“ მიმართ. იდეალური საზოგადოების მშენებელთა მიერ

შემოთავაზებული „ახალი სამყარო“ უკუნეთ წყვილადს 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 ღირებულ მასალის გააზრება. კლასიკური ანტიუტოპიური რომანი წარმოადგენს „ახალი წესრიგის“ წნეხის ქვეშ გათელილი ადამიანური „მე“-ს საბედისწერო ჭანყის 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 მოდელების სპეციფიკა განსაზღვრავს. სრულიად ცხადია, რომ ანტიუტოპიური ჟანრის თხზულებებზედ 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, როგორაც ის შედგა ზამიატინის, ჰაქსლის, ორუელის, ბრედერის, სტრუგაცკების შემოქმედებაში, ენათესავენ 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 განვითარდებიან და პოლიტიკურად ამოწურავენ

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 წილში არიან ჩაბუდებულნი“ (103,82).

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 ქანთან. 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“, „მოპატიება სიკვდილზე“, „Bend Sinister“, ვფიქრობთ, აკმაყოფილებენ, ცხადია, მეტნაკლები მასშტაბურობით, ანტიუტოპიის ქანისათვის ნიშანდობლივ კონცეპტუალურ, მოტივაციურ და სტრუქტურულ მახასიათებლებს (მოგვიანებით ეს მახასიათებლები აქცენტირებული იქნება კონკრეტული ტექსტების ანალიზის პროცესში). ლოგიკურად იზადება 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 ზოგად-

უწარულ სისტემაში განაპირობებს არა ანტიუტოპიის უწარისათვის 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 უწარული 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 უწარის 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 უწარული მოდელის კონტექსტში. ამავე კონტექსტში მოვიაზრებთ გენიალური ქართველი მწერლის მ. ჭავჭავაძის რომანს „ჩაყოს ხიზნები“ ჩვენ, ცხადია, არ ვამტკიცებთ, რომ ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის უწარული ჩარჩო წარმოადგენს ზ. ჩ. 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 მოდელთან. ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის ცენტრალური პრობლემა არის არა მხოლოდ გროტესკული პროტესტი არსებული რეჟიმის მიმართ, არამედ „იდეალური წესრიგის“, „კოლექტიური“ პათოსისა და „მასობრივი“ იდეოლოგიის წიადში 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-ისტორიული ანტიუტოპიზმის გადატანა აპოკალიპტიკურ სიბრტყეზე და ქრონოტოპის ზნეობრივი ფუნქციის გაღრმავება.

ესქატოლოგია სიდრმისეული ფიქრია, მოძღვრება ადამიანისა და სამყაროს უკანასკნელ ბედ-იღბალზე. ქრისტიანობამ გლობალური შინაარსით აღავსო ესქატოლოგია, აქცია იგი კოსმოსისა და ისტორიის არა მხოლოდ დასასრულის, არამედ დასასრულის შემდგომი კატაკლიზმების მქადაგებელ 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 წაშლა? მრავალმა მოიწადინა 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 ღრმა 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 „შინაგანი“ 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 „აწმყოს“ 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 გამომუშავებული დრო კი ტრანზიტული ეტლის ფუნქციას ასრულებს, რომელიც ათავისუფლებს სუბიექტს დროის ჩარჩოებიდან და ზედროულ მარადისობაში გადაჰყავს იგი;

6. მთავარი გმირი მუდმივად მიისწრაფვის ფასეული საზღვრისაკენ, რომელიც მიჯნავს მიწიერ, დროის დიქტატივით მართულ სამყაროს სულიერი, დროისაგან თავისუფალი სამყაროსგან, რომელიც ტრანსფორმაციის გზით მიიღწევა;

7. გზა ზედროული და ზესივრცული სამყაროსკენ თვით-შემეცნებაზე, შიშზე, სევდაზე, მონანიებაზე, სიკვდილსა და აღდგომაზე ძვეს.

ბრძოლის, წინააღმდეგობისა და ამ უაღრესად რთული სუბიექტური პარადიგმის რეალიზება ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის კონტექსტში მჭიდროდ დაუკავშირდა ფიქრს ადამიანის მიწიერ 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. ლიმინალ(ო)ბა და ღრ(ო)ისა და სივრცის ბაიზრების ლიმინალური თქ(ო)რია

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 მაკორდინირებელი როლი, ერთი მხრივ, სეზონური ცვალებადობების, მეორე მხრივ კი – ინდივიდუალური ცხოვრების სტილის შეცვლის პროცესში. „Rites de passage“, ანუ გადასაცვლების რიტუალი, გენეპის აზრით, ნებისმიერი ტიპის ცვალებადობის (ადგილის, ქვეყნის ან სოციალური სტატუსის შეცვლის, ასაკობრივი ცვალებადობის და სხვა) აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენს და გამოკვეთს იმ დიქტომიას, რომელიც არსებობს „გამყარებულ“ და „გადანაცვლებად“ სტრუქტურებს შორის. გენეპი თვლის, 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, გამოხატავს ინიციანტის, ანუ „ტრანზიტული მგზავრის“ ამბივალენტურ მდგომარეობას, მის გადასაცვლებას შუალედურ, ამბივალენტურ სოციალურ ზონაში, ე.წ. „ლიმბოში“; მესამე, ინკორპორაციის ფინალური ფაზა, შეესატყვისება ინიციანტის დაბრუნებას საზოგადოებაში, მხოლოდ განახლებული სოციალური სტატუსით, ანუ ინდივიდის „რეაგრეგაციას“

განსაკუთრებულ ინტერესს, სამი აღნიშნული ფაზიდან, იმსახურებს მეორე, ანუ ლიმინალური ფაზა, რომლის წიაღშიც ინდივიდი იძენს სოციალური გარემოს სრული გაბუნდოვანების გამოცდილებას და ემიჯნება რეალობას. ტერმინი „ლიმინალური“

ლათინურიდან მომდინარეობს (limin) 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 წარმოადგენენ არა ორმხრივად მიუწვდომელ ცნებებს, არამედ ცნებებს, რომლებიც თანაარსებობენ და იკვეთებიან. ორდინარული მოდელები განსხვავებულ და უნიკალურ კულტურულ ფენომენებში ტრანსფორმირდებიან. ცხოვრება თავისთავად აღიქმება, როგორც passage, ანუ გადანაცვლება და Rites de passage, ანუ გადანაცვლების რიტუალები წარმოადგენენ იმ სატრანსპორტო ეტლებს, რომელთა მეშვეობითაც ხორციელდება გლობალური გარდაქმნები“ (104,3). თავად ვან გენეპი მიუთითებს: „აღაძიანთა 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" (105,18). 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.)“ (106,126). შესაბამისად, შეჩერებულია ინდივიდის როგორც „წინარე“, ისე „მომდევნო“ სტატუსის მოქმედება, ინდივიდი გარიყულის, განუსაზღვრელის პოზიციაშია, რეკონსტრუირებული და განახლებული კულტურული მოდელებისა და პარადიგმების განხორციელების მოლოდინის კონდიციაში. მ. ი. სპარიოსუს მართებული შენიშვნით, „ლიმინალობა თერნერისათვის წარმოადგენს არა მხოლოდ ტრანზიტულობის, არამედ პოტენციალურობის ფორმას“ (107,133), 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“ (108,8).

ამრიგად, „ალტერნატივის“ წარმოება თერნერის ლიმინალური თეორიის უმთავრეს ფუნქციასა და მიზანს წარმოადგენს. ლოგიკურად იბადება 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 მიჩნავს 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 არსებობაც. შესაბამისად, თუ რეალურად არსებული სამყარო პრელიმინალური კონდიციის მოცემულ პირობას წარმოადგენს, ანუ იწვევს ინდივიდის გამოცალკევებას მისი გამყარებული სტრუქტურებისგან, ალტერნატიული სამყარო პოსტლიმინალური კონდიციის რეზულტატი გახლავთ, 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 მიღმეირი, გარკვეულწილად მისტიკური კოსმოსის თუნდაც ინტუიტიური ფლობა. ის, როგორც პირობითობა, არსებობს სუბიექტის ცნობიერების დონეზე, მისი წვდომა მხოლოდ სუბიექტის ნების მიღმაა შესაძლებელი, იმ ძლიერი ნებისა, რომელიც ებრძვის ისტორიული ანუ რეალური კონტექსტისათვის ნიშანდობლივ „მონურ მენტალიტეტს“ და ტრანსცენდენტალური განზომილებისაკენ ილტვის.

გამომდინარე აქედან, შეიძლება დავასკვნათ, რომ განაცვლების რიტუალის, ანუ Rites de passage-ს სამივე ფაზა – პრელიმინალური, ლიმინალური და პოსტლიმინალური – ყალიბდება როგორც სინქრონული ანუ შიდასტრუქტურული, ისე დიაქრონული ანუ კულტურულ-ისტორიული კანონზომიერების წიაღში და მოწოდებულია 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 ქეშმარიტად ახალი ალტერნატივები, ვინაიდან ის თამაშის ფორმას, მოდელით „თითქოს“ განპირობებული ქმედება, რომლის წიაღშიც 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“ (107,30). ამრიგად, ლიტერატურა, თავისი არსითა და დანიშნულებით, ლიმინალური ფენომენია, რომელიც ასრულებს გარდამავალი ფაზის ფუნქციას ძალით მართულ დესტრუქციულ

რეალობასა და წარმოსახვით გამომუშავებულ მიღმიერ კოსმოსს შორის: ლიტერატურა ასრულებს სატრანზიტო ეტლის როლს ძალისმიერ, ქრონოლოგიურად მოწესრიგებულ, ტექნოლოგიურ-ბიუროკრატიული რეალობით შეზღუდულ სამყაროსა და რწმენით, თავისუფალი იდეებითა და ფანტაზიებით გაქვინთილ სამყაროს შორის. ლიტერატურის ლიმინალურობის იდეას, ჩვენი აზრით, ამართლებს ჟანრის თეორიის ევოლუციური პარადიგმაც.

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 კრილში 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 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“ (44,67). გამომდინარე აქედან, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პოეზია ბაძავს არა მხოლოდ ფილოსოფიას, არამედ ისტორიასაც, ანუ წარმოადგენს შუალედურ ფორმას შესაძლებლობასა და აუცილებლობას შორის. შესაბამისად, ლიტე-

რატურული 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). გამომდინარე აქედან, ლიტერატურა, ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეებისათვის, წარმოადგენს ლიმინალურ სივრცეში განთავსებულ სუბვერსიულ-საყრდენ და კორექტირებად მარგინალობას.

ვითარება რამდენადმე იცვლება აღორძინების ეპოქაში. სერ ფილიპ სიდნეი ნაშრომში „The Defense of Poesie“ უბრუნდება რა არისტოტელეს „პოეტიკის“ აღნიშნულ კონცეფციას, განაგრცობს მას ლიტერატურის მედიატორული ფუნქციის აქცენტირების მიმართულებით. „ფილოსოფოსი გვთავაზობს ცნებას, – აღნიშნავს კრიტიკოსი, – ისტორიკოსი – მაგალითს, პოეტი კი – ორივეს... მაშ, ვის ვუწოდოთ მედიატორი? რასაკვირველია, პოეტს“ (109, 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 იღქურვება. სიდნეის თვალსაზრისს იზიარებენ არა მხოლოდ მისი თანამედროვე ევროპელი კრიტიკოსები, არამედ რომანტიზმის ეპოქის მოაზროვნეებიც, თუმცა რომანტიკოსები განსხვავებულ ელფერს სძენენ პრობლემას.

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 Via-ს, ესთეტიკური თავისუფლების შუალედური კონდიციის გარეშე“ (110,161). 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 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“ (111,33). 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 ე. კ. სარტრი ნაშრომში „წარმოსახვის ფსიქოლოგია“ აღნიშნავს: „წარმოსახული იქმნება „სამყაროს საფუძველზე“, მაგრამ, სამაგიეროდ, რეალური

სამყაროს წვდომა გულისხმობს იდუმალ მიდრეკილებას წარმოსახულისაკენ" (112,218). წარმოსახვა, სარტრის თეორიაში, „არარას“ ანუ სიცარიელის ფორმაა, რომელიც ახასიათებს ცნობიერებას და რომელსაც შესწევს ქმნადობის ძალა, ანუ წარმოსახვა წარმოადგენს ლიბინალურ-ფლექსიური „ცნობიერების ტრანსცენდენტალურ კონდიციას“ სარტრის ფენომენოლოგიური პოზიცია, ვფიქრობთ, მკიდროდ ენათესავება შელის პოზიციას და ბევრად განაპირობებს ლიტერატურული ლიბინალობის ჯუზეპე მაძოტასეულ ვერსიას. მაძოტა, ეყრდნობა რა თერნერის თეორიას, არა მხოლოდ აღიარებს ლიტერატურის ლიბინალობის 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 „ლიბინალური 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, ანუ 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“ (113,4). განსხვავებული რაკურსით განიხილავს აღნიშნულ პრობლემას გუსტავო პერედ-ფირმატი. ნაშრომში „ლიტერატურა და ლიბინალობა“ იგი აღიარებს ლიტერატურის ლიბინალურ ბუნებას, მაგრამ უარყოფს მისი როგორც თვითტრანსცენდენტური ფლექსიურობის იდეას. პერედ-ფირმატი, მსგავსად მ. ბახტინისა, პ. დე მანისა და ჰ. ბლუმისა, ლიტერატურას სუბვერსიულ მარგინალობად მიიჩნევს, თუმცა, კოლეგებისგან განსხვავებით, უკიდურესად რადიკალურია: ლიბინალობა მისთვის ცენტრიდანულ ძალას წარმოადგენს, რომელიც

მაქსიმალურად ხელყოფს და ანგრევს რეალურად არსებულ მოდელს.

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

ამჟამად ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა ლიტერატურული ლიმინალობის ინვარიანტული გააზრება, არამედ ის თანხმობა, რომელიც არსებობს ჟანრის თეორიის ისტორიაში ლიტერატურის როგორც ლიმინალური მოვლენის გააზრების თვალსაზრისით, ის უექველი 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 პოლისტიკური 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 ღალა, 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 მაკოორდინირებელი 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 აქვთ მსგავსი, ადვილად ურთიერთშეგუებადი მახასიათებლები... მსგავსი სოციოეკონომიკური სისტემები... მსგავსი პოლიტიკური სისტემები... მსგავსი რელიგიური სისტემები... საპირისპიროდ ამისა, შეუთავსებელი სამყაროების მახასიათებლები ვერ იკვეთებიან 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“ (107,47). 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 განსხვავების 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 სულისკვთების მეშვეობით. ტრანსფორმაციის პროცესის არსებით მხარეს წარმოადგენს ლიმინალური ფაზა, როგორც ალტერნატიულ სამყაროებს შორის განფენილი ტრანზიტული სივრცე, არსებული და წარმოსახული სისტემების წყალგამყოფი, ამბივალენტური ონტოლოგიური ლანდშაფტი. 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. რეალობისათვის ნიშანდობლივი დრო-სივრცული პარადიგმა არა თუ ეწინააღმდეგება, არამედ იდეალურად შეესატყვისება არსებულ სოციალურ სტრუქტურებს. ამ შემთხვევაში, Rites de passage ანუ გადასაცვლების რიტუალი წარმოადგენს სხვა, ოპოზიციური რეალობისკენ გადებულ ხიდს, რომელიც დრო-

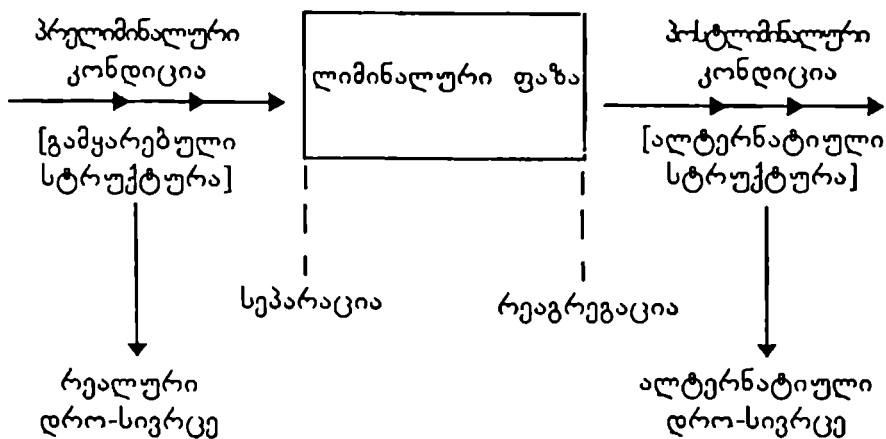
სივრცულ განზომილებათა სრულიად სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ითხოვს.

ლიბინალობის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ვ. თერნერი სპეციალურ გამოკვლევას „ანტიტემპორალობის სახეები. ესევე ექსპერიმენტალურ ანთროპოლოგიაში“ უძღვნის აღნიშნულ პრობლემას. საგულისხმოა, რომ სტატიის კვლევის ძირითად ობიექტს, „ანტიტემპორალობას“, თერნერი იმთავითვე მოიაზრებს ოპოზიციურ ანუ ალტერნატიულ ჭრილში. „ანტიტემპორალობა, – წერს იგი, – აღნიშნავს ოპოზიციურ კონდიციას იმ ტემპორალობასთან მიმართებაში, რომელიც განსაზღვრული ანუ ლიმიტირებულია დროით“ (114,227). 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 იწვევენ გაურკვევლობის, ამბივალენტურობის, ხშირად, წინააღმდეგობრიობის პროვოცირებას. თავისი კონცეფციის არგუმენტირების მიზნით, თერნერი განასხვავებს „სოციალური ყოფის“ ოთხ ფაზას, რომლებიც, მისი აზრით, ესადაგებიან „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 სიმწვავეთ აყენებს ტრანსფორმაციის საკითხს. ტრანსფორმაცია გულისხმობს „გამოსვლას“ ანუ გამომიჯნას

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 წიაღშიც 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 იდუმალ 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 სიერცესა და საათის დროს, ვინაიდან უარყოფს მათ ინტენსივობასა და დაძაბულობას. თანადროულობა კი სრულად გამოხატავს უმაღლეს, უზენაეს სიუხვეს, აღუწერელ სიმყარეს, ღვთის დაუსაზღვრავ ენერგიას... იგია მთავარი ოპოზიცია, ერთადერთი და ჭეშმარიტი აბსტრაქცია“ (114,246). თერნერი უაპელაციოდ იზიარებს ჰუგელის კონცეფციას. ჰუგელის კვალდაკვალ, არსებული, გამყარებული ნორმატიული სისტემის „ერთადერთ და ჭეშმარიტ“ ალტერნატივად თერნერიც რეალური დრო-სიერცის მიღმა განფენილ ზედროულ და ზესიერცულ მარადისობას მიიჩნევს. „ზოგადი ანტიტემპორალობის ან კონტრატემპორალობის ან მეტატემპორალობის კონტექსტში, – ასკვნის 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 ანტი-

ტემპორალობის კვინტესენციას, აბსოლუტურ ზედროულობას ანუ მარადისობას" (114,246). 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 აშკარად დგება უდიდესი „სუბიექტივისტების“ – პლატონის, ნეტარი 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 წილშიც ინდივიდი ემიჯნება ნორმატიულ კონტექსტს და, ტრანსფორმაციის გზით, აწარმოებს ოპოზიციურად საპირისპირო სამყაროს. შესაბამისად, ლიმინალური ფაზა სპეციალური, ერთგვარად საკრალური დრო-სივრცული ზონის დატვირთვას იძენს. „მისტიური მოგზაურობის“, „ტრანზიტულობის“, „იდუმალი გადაადგილების“ პროცესი სიკვდილისა და

დაბადების, დაცემისა და აღზევების სიმბოლიკას ეფუძნება. Rites de passage ანუ გადანაცვლების რიტუალი წარმოადგენს გადანაცვლებას არსებობის ერთი მოდელიდან მეორეში. ლიმინალური დრო, ისევე, როგორც ლიმინალური სივრცე, ასახავს, ერთი მხრივ, მოწესრიგებულ, ქრონოლოგიური სისტემიდან ინდივიდის გამომიჯნის ურთულეს პროცესს, მეორე მხრივ კი – მის გამთლიანებას ალტერნატიულ, ანტიქრონოლოგიურ, ანტიტემპორალურ სისტემაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ და, ვფიქრობთ, დავასაბუთეთ, ლიტერატურა ლიმინალური ფაზის იდეალურ გამოვლინებას წარმოადგენს. საგულსხმოა, რომ ლიმინალური პროცესების თვალსაჩინო დემონსტრირების მიზნით თერნერი სწორედ ლიტერატურულ, კერძოდ, დრამატული ქანრის ნაწარმოებებს განიხილავს, თუმცა, თვლის, რომ იგი „თანაბრად აისახება ლიტერატურის ნებისმიერ სხვა ქანრშიც“ ალბათ, არ შეეცდებით, თუ „ნებისმიერ სხვა ქანრში“ ერთ-ერთ უპირველესად ლიტერატურული ანტიუტოპიის ქანრს მოვიაზრებთ. გამომდინარე მისი ფილოსოფიურ-მსოფლმხედველობრივი საფუძვლებიდან (იხ. წინამდებარე ნაშრომის I თავი), ქანრული 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, ფსევდო-უტოპიურ რეჟიმთან, ქრონოლოგიურად, ტემპორალურად და სპაციალურად მოწესრიგებულ ყოფიერების მოდელთან, აგრეთვე, მისი დაუღალავი ლტოლვით ადამიანის ინდივიდუალური „მე“-ობის რეინკარნაციისკენ, თავისუფლებისაკენ, ამბლებსკენ, ქმნის შესანიშნავ ყალიბს ლიმინალური 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 ანტიუტო-

პიის დონეზე თვისებრივად შეუთავსებადი და არაპროპორციულია: ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის მიმართება რეალობისადმი აღსავსეა ნიცშესეული აგრესიითა და ზიზლით; არსებული სამყაროს ერთადერთ ალტერნატივას, მსგავსად ნეტარი ავგუსტინეს, შოპენჰაუერისა და კირკეგორის მოძღვრებებისა, ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის დონეზეც რეალური სამყაროს მიღმა განფენილი მარადისობა წარმოადგენს; დროის ქეშმარიტად სასურველ ფორმად ავგუსტინესეული განუწყვეტელი „აწმყო“ 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 ლიმინალურ კონდიციას. ანტიუტოპიური მოდელის ამ სინთეზური გააზრების პარადიგმას, ვფიქრობთ, ზედმიწევნით თვალსაჩინოდ ადასტურებს მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიებში გამოკვეთილი მხატვრული დროისა და სივრცის ლიმინალური მოდელები, რომლებიც ჟანრგანმსაზღვრელ ფუნქციას ასრულებენ.

თ ა ვ ი 4. ქრონოტოპის ლიმიტალური
მოდელიები მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიურ
ანტიუტოპიაში (ვ. ნაბოკოვის რომანების
„მოპატიჟება სიკვდილზე“, „Bend Sinister“ და
მ. ჯავახიშვილის რომანის „ჯაყოს
ხიზნები“ მიხედვით)

დროისა და სივრცის კატეგორიები განსაზღვრავენ მხატვ-
რული რეალობის პარამეტრებს და ინდივიდუალურ ტრანს-
მუტაციებს იმ საზღვრებისა, რომელთა მიღმაც საბოლოოდ
ყალიბდება სუბიექტური სამყარო. ჩვენს მიზანს წარმოადგენს
ამ ტრანსმუტაციების ზოგადი პარადიგმის გამოკვეთა მე-20
საუკუნის უდიდესი მწერლების – ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჯავახი-
შვილის – რომანებში „მოპატიჟება სიკვდილზე“, „Bend Sinis-
ter“ 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 შიდალი-
ტერატურულ ფაქტორებს: ა) ორივე მწერლის მოღვაწეობის
ხანა ერთსა და იმავე ეპოქას განეკუთვნება და გაედინება
ისეთი ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში, როგორიც
გახლავთ 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 მახასია-

თებლებს და ღრმავდება სამყაროს ესქატოლოგიური განცდის მიმართულებით; დ) როგორც ერთი, ისე მეორე მწერლის აღნიშნულ თხზულებებში დრო და სივრცე წარმოადგენენ სუბიექტური შემეცნების ასპექტებს, ადამიანის გონის მახსიათებლებს, გამომუშავებულს შინაგანი პერსონაჟის 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 ბაზრების 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 „ავეჯით გაწყობილი 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“ (115,469). 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 შემწვევს ძალა, დავაბრუნო წარსული და დავტკბე ამ წამებით... შეუქცევადობა დროისა (რომელიც, პირველ ყოვლისა, არსაით არ მიემართება) მსოფლმხედველობრივი სიბეცის შედეგია... და იგივე ითქმის დროის ევოლუციაზეც“ (115,512-515). 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, პერცეპტუალური 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, „წულოვან ხანგრძლივობას“, რომელსაც „შევიმეცნებთ უშუალოდ და

შეგრძნების მიღმა“ (115,527). ვანის ფილოსოფიაში აწმყოს მეშვეობით დაიძლევა წარსული, მაგრამ არ დაიძლევა მომავალი, დრო, რომელსაც, ჰიპონელი ეპისკოპოსის კვალდაკვალ, კატეგორიულად უარყოფს ანტიტიერელი განდევნილიც: „ვარ“, – წერს იგი, – ნიშნავს იმას, რომ „ვიყავი“, „არ ვიქნები“ გულისხმობს დროის ერთადერთ ახალ სახეობას: მომავალს. მე მას „უარყოფ“ (115,537-538). 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 გაბრუნებული ტვინის ესქატოლოგიურ ვარჯიშებს“ (115,557-558).

სრულიად ცხადია, რომ დროის ვიინისეული და, შესაბამისად, ნაბოკოვისეული თეორია ყველა პარამეტრით იზიარებს დროის აღქმის სუბიექტივისტურ პოზიციას, სადაც დროული და სივრცული განზომილებანი შინაგან კომპოზიციებს უფრო წარმოადგენენ, 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 აწმყოს ფაზაში წარსულის ელემენტები და ასე ანაცვლოს დროის სხვადასხვა ფაზები მენსიერებისა და წარმოსახვის მეშვეობით.

ერთი რამ დანამდვილებით იცოდა მ. ჯავახიშვილმა: მიუხედავად რელატივისტთა მტკიცებისა, დრო ჩერდება. 1899 წელს, დეკემბრის ღამეს, თავისსავე სახლში დახოცეს მისი და და

დედა. ამ ტრაგედიაში ძირეულად შეცვალა ახალგაზრდა კაცის არა მხოლოდ ცხოვრების, არამედ — აზროვნების წესი: „მის სულში ისეთი ძვრები მოხდა, რომელმაც ძირფესვიანად გარდაქმნა მისი ცხოვრება. მას აღარ შეეძლო ლაღად ეცხოვრა და ისეთივე ხალისით დამტკბარიყო ცხოვრებით, როგორც აქამდე იყო... ის უკვე მოტეხილი ახალგაზრდა იყო, რომელმაც დიდი სულიერი ტკივილი გადაიტანა. მრავალი წლის შემდეგ ის ჩაწერს თავის უბის წიგნაკში: „ტირილის სურათი კარგად ვერ ამიწერია, რადგან მე თვითონ თითქმის არასოდეს არ მიტირნია. მაგრამ მძიმე კაეშანი ცრემლზე უფრო მწვავედ მიგრძენია“ (116,94).

კაეშანი 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 აშორებს მას უმაღლესი, სხვა, მისთვის ესოდენ მშობლიური სამყაროსაგან“ (24,31). ტრაგედიიდან წამოზიდულმა კაეშანმა 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, ანაც აღავსებს გონს სრულყოფილი ცოდნით და გზას უხსნის სუბიექტს უმაღლესი შემეცნებისკენ. პირველ შემთხვევაში, სიკვდილი კიდევ ერთი ჩაკარგული კენჭია ობიექტური დროის თავაწყვეტილ მდინარებაში, მეორე შემთხვევაში — დროის ზნეობრივი საზომი, რომელიც ობიექტურ დროს ხდის აღქმადს, ზედროულ მარადისობას კი — მისაწვდომს. ჯავახიშვილმა მეორე

პოზიცია ირჩია. მწერლის დამოკიდებულება რეალობის მიმართ უარესი სკეპტიციზმითა და ნეგატიურობით იყო აღბეჭდილი. „გარყვნილებამ იმატა, – წერდა იგი, – ავაზაკობამ, ჭორმა, შიშშილმა, ძონძები ეცვათ. ყველა გამგელდა. სიტყვა, დაპირება, პატიოსნება აღარაფრად ფასობდა... საქართველო დაემგვანა მუნიან მშიერ ძაღლს, სიყვარული მოკვდა“ (117,90), „გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი, ჩვენი ეპოქა“ (117,91). 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“ (117,91).

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 წეს-წყობილების 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, ინდუსტრიულ 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. იკვებება თემა საშიში სამყაროს ჰიპერტროფირებული მოდელის წიაღში გამომწვევდელი უარყოფილი ინდივიდისა, რომელიც ეძებს ხსნას. ამ შემთხვევაში გადარჩენის შესაძლებლობა წარმოადგენს არა მხოლოდ იმედს, არამედ – მოთხოვნილებას, გარდაუვალ აუცილებლობასაც კი, რომელიც აიძულებს ადამიანს, ჩაუღრმავდეს საკუთარ არსებობას და ფასეული საზღვრის, ამბივალენტური ლიმინალური ზონის, ურთულესი, მტკივნეული ტრანსფორმაციების მიღმა გამოიმუშაოს სხვა, ალტერნატიული რეალობა. ქრონოტოპული სისტემის ამგვარი პარადიგმა, ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჭავჭავიძის დასახელებულ რომანებში სიღრმისეულად პროექტირდება ანტიუტოპიური ჟანრის ზოგად-მოტივაციურ 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. ჭავჭავიძის აღნიშნული რომანები ამჟღავნებენ აბსოლუტურ იდეურ-ესთეტიკურ იდენტურობას, მაგრამ მათი მიმართება ლიმინალურ პროცესებთან და, რაც არსებითია, ალტერნატიულ კოსმოსთან, ანალოგიურია. კომპარატივისტიკის მეთოდი საშუალებას იძლევა დავასაბუთოთ ჩვენი მოსაზრება.

4.2. მხატვრული ღრ(ო)ის ლიმიტალური
მ(ო)დელები და მათი ქანობანმსახვრელი
ფუნქცია

* * *

“Comme un fou se croit Dieu nous
nous croyons mortels”

(Delalande) (118,25)

„მხოლოდ სალი აზრი გამორიცხავს
უკვდავებას“

(ვ. ნაბოკოვი) (119,372)

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 ხვეულებისა 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“ (119,374).

ვ. ნაბოკოვი დაჟინებით ებრძოდა „საღ 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 ზეწოლის 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 სისაძაგლე“ 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 ინდივიდუალურობაა. ცინცინატს არ ძალუძს ურთიერთობა გარშემო მყოფ ადამიანებთან, მისი აზრები და სიტყვები გაუგებარია სხვებისათვის, მაშინ როცა „ირგვლივ მყოფთ მყისვე ესმოდათ ერთმანეთისა, რადგან არ ჰქონდათ ისეთი სიტყვები, მოულოდნელად რომ მთავრდებოდნენ“ (118,53). 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“ (118,136). ცინცინატის გარემომცველი, მონსტრივით საზარელი სამყარო „შედებილი დროით ცხოვრობს“ (118,136), ფიქციით, რომელიც მხოლოდ „პაროდიაა დროისა“ (118,136) 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 შინაგანაწესს. სულთაშუთავი დროის მოციქულია ცინცინატის ჭალათიც – ბატონი პიერი. სწორედ მან უნდა მოიყვანოს სისრულეში დროის განაჩენი, დროისა, რომლის ქეშმარიტებაშიც დაექვდა ცინცინატი და, შესაბამისად, გაუ-უცხოვდა მას.

დროის ტყვეობაშია რომანის მოწესრიგებული 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 მოწესრიგებულ მოდელთან რამდენიმე მაჩვენებელი ადასტურებს. ეს გახლავთ რომანი „ჟერქესი“, რომელსაც ტუსადი კითხულობს, ფანქარი, რომლითაც ის თავის დღიურებს წერს და ობობა, რომლის ქმედებასაც ის მთელი თავისი პატიმრობის მანძილზე აკვირდება.

რომანი „ჟერქესი“, ამ შემთხვევაში, წიგნის სახით წარ-მოდგენილი ტემპორალური არტეფაქტია, რომელიც თავისი იზოლირებულობით, მუდმივობითა და უცვლელობით ობიექ-ტური დროის ანალოგი გახლავთ და ნათლად გამოხატავს კონტრაპოზიციას პერსონაჟის შიდა და გარე პერსპექტივებს შორის. საგულისხმოა, რომ „რომანის იდეა თანამედროვე აზროვნების მწვერვალად იყო მიჩნეული“ (118,125), იმ თანამედ-როვე აზროვნებისა, რომელსაც ვერაფრით აუბა მხარი ცინცი-ნატმა: „რომანის გმირი იყო მუხა. რომანი მუხის ბიოგრაფიას

წარმოადგენდა... სარგებლობდა რა ხის თანდათანობითი ზრდით (იგი მართლაც მძლავრად იზრდებოდა მთის ციცაბოზე, სადაც მარადის დიოდენენ წყლები), ავტორი რიგრიგობით აღწერდა ყველა იმ მოვლენას – ან მოვლენათა აჩრდილს – რომელთა მოწმეც შეიძლებოდა ყოფილიყო მუხა... თითქოს ავტორი თავისი აპარატით სადღაც ქერქესის (ხის) ტოტებში იჭდა – მარჯვედ უთვალთვალებდა მოვლენებს და ხელსაყრელ მომენტებს იჭერდა. მიდიოდენენ და მოდიოდენენ ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპები, მხოლოდ წამით ყოვნდებოდნენ მწვანე ფოთლებქვეშ“ (118,125-126). „ქერქესი“ მყარად არის დაფუძნებული ობიექტურ, მუდმივ, სივრცესთან გადაჭაპვეულ 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 აბრახუნებს 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“ (118,161). დროის მომენტის ერთდროული შთანთქმა ანუ „კოსმიური სინქრონიზება“ არის ის ფენომენი, რაც ნაბოკოვის აზრით, პრინციპულად განასხვავებს პოეტურს, სუბიექტურს, შინაგანს, მეცნიერულისაგან, ობიექტურისაგან, გარეგანისაგან. „კოსმიური სინქრონიზების“ უნარით დაჯილ-

დღებულის 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 „ჭერქესისა“ 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 ლამურის შეხება, – არამედ, რაც მთავარია: ნიჭი, შევადერთო ეს ყოველივე ერთ წერტილში“ (118,62). „კოსმიური სინქრონიზების“ ანუ ერთდროულობის ნიჭი არის ის მთავარი კონგლომერატი, რაც მიჭნავს ცინცინატს მწყობრად თანამიმდევრული დროის ობიექტური ჩარჩოებისაგან და არა მხოლოდ ტუსაღის ფორმას აცმევს მას, არამედ აძლევს სტიმულს, გარდასახოს და კვლავ გარდასახოს რეალობა. ცინცინატი ნათლად ჰვრეტს „ჭერქესის“ 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 უექველი სინამდვილე აქ სიკვდილი გახლდათ, – ავტორის გარდაუვალი ფიზიკური სიკვდილი“ (118,126). „ჭერქესის“ ავტორის სიკვდილი ობიექტური დროის წყვეტის უშუალო ანალოგს წარმოადგენს.

რეალური დროის კიდევ ერთი ქრონომეტრი გახლავთ ცინცინატის ფანქარი, „დაკბილული, მბრწყინავი“ ფანქარი, რომელიც თხრობის დასაწყისში „გასაოცრად არის გათლილი,

გრძელი, როგორც ნებისმიერი ადამიანის სიცოცხლე, გარდა ცინცინატისა“ (118,126). თუმცა, რომანის სტრუქტურა სხვა თვალსაზრისს ადასტურებს: ფანქარი ზუსტად იმსიგრძეა, რამსიგრძეც არის ცინცინატის დარჩენილი სიცოცხლე. ფანქარი მოკლდება ცინცინატის სიცოცხლის შემცირების პირდაპირ-პროპორციულად 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“) (118,94-95)), არამედ ტყვეობაში მყოფი პატიმრის ტანჯვის დასასრულისა და დროის ობიექტური რიტმის წყვეტის უქველ ნიშნულად.

ობიექტური დროის გარდაუვალ წყვეტას მოასწავებს ობობას საყურადღებო მოტივიც. ობობა „პატიმართა ოფიციალური მეგობარია“, რომელსაც საგულდაგულოდ აპურებენ დროის მესაქე მეციხოვნეები. ობობას კვებისა და ნებივრობის რიტუალი აუსილებელ ქვეტექსტად გასდევს თხრობას. მაგრამ, ობობას მთავარი მსხვერპლი უმშვენიერესი. პეპელა *Saturnia pavonia*-ა, 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 საკმლიდან. ობობა მარცხდება, შესაბამისად, ირღვევა დროის ჩვეული რიტმი. თუკი ობობას ყოფის ნორმალური რიტმი ხაზს უსვამდა მოწესრიგებულ 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 ადასტურებენ რეალური დროის მაჯისცემას რომანში, თამამად შეიძლება

დავასკვნათ: ობიექტური დროის ყველა მაჩვენებელი – „ქერქესი“, ფანქარი თუ ობობა – დასასრულისკენ მიეკანება და ეს დასასრულია კვდომა.

რომანში განფენილი დროის ციხე არის სფერული, მას დახშული აქვს გამოსასვლელი და, როგორც ყველა ციხეს, თავისი მეციხოვნეები ჰყავს მიჩენილი. დროის მეტყვე სამი პერსონაჟის დაგვუფლებას მათი ალფაბეტური იკონოგრაფია გვამცნობს: ციხის დირექტორის – როდრიგის, საკნის მეთვალყურის – როდიონის და ადვოკატ რომანის სახეები ერთთავად იწყება ასო „რ“-დან, რაც რუსულად აღინიშნება, როგორც „P“ სამი „PPP“ – „PPP“ უნებურად გვაგონებს სატანის ნიშნის „666“ გადმობრუნებულ 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 ფორმასთან. „ეშმაკი, როგორც მცველი, გათანაბრებული იყო ცერბერთან და მისგან მემკვიდრეობით მიიღო სამმაგი თავი. ბევრი მითოლოგიური წყარო მიუთითებს მიწისქვეშა 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“ (120,40). საყურადღებოა, რომ როდიონს „წითელი წვერი“ და „ეობორჩხალისებური ხელი“ აქვს, როდრიგს „იდეალური, შავი პარიკი“ ჰხურავს და „ისეთ სუნს აფრქვევს, როგორც შროშანები თავდია 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 მომლხენების პოზა. ბარიტონული ბასით წამოიწყო სიმღერა, თან თვალებს ათამაშებდა და ცარიელ კათხას იქნევდა... რომელიღაც ნოტაზე კათხა მიწაზე დაანარცხა და მაგალიდან წამოხტა. შემდეგ უკვე გუნდთან ერთად მღეროდა, თუმცა მარტო იყო“ (118,42). ღვინის სარდაფი, ბარიტონული

ბასი და გუნდი ძალაუნებურად გვაგონებს მეფისტოფელის ცნობილ არიას ოპერიდან „ფაუსტი“

სრულიად ცხადია, რომ რეალური დროის ანტიისტიმად დემონური არქეტექული 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 „მოპატიეება სიკვდილზე“ მთავარი პერსონაჟი ცინცინატი ც. მკვეთრად გამოირჩევა ნაბოკოვის პროტაგონისტთა საერთო გალერეაში და ეს განსაკუთრებულობა, ვფიქრობთ, ლიტერატურის მითოლოგიურ ძირებთან მისი მტკიცე კავშირით არის განსაზღვრული. ცინცინატი აპოკალიპტიკური მოდელის სახით უპირისპირდება ბრუტალურ რეალობას.

საყურადღებოა ცინცინატის გარეგნობა:

„ცინცინატის გამქვირვალე თეთრი სახე, ღინღლით შებუმბლული დაწვები, ისეთი ნაზთმიანი სუბსტანციის უღვაშები, რომ გეგონებოდათ ტუჩს ზემოთ მზის სხივებიაო გაბნეული, პატარა და, ყველა სატანჯველის მიუხედავად, ახალგაზრდა სახე, მოძრავი, ცვალებადი ელფერის, თითქოს მოლანდებააო, თვალები – თავისი გამომეტყველებით ჩვენში სრულიად მიუღებელი იყო... ფილოსოფიური ჩაჩი კინკრიხოზე და გამქვირვალე 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, თვალები, სადღაც იფანტებოდნენ და კვლავ თავს იყრიდნენ სხივები... ამასთან ყველაფერი დახვეწილი, მთვლემარე, – მაგრამ უჩვეულოდ ძლიერი, მხურვალე და თვითმყოფადი სიცოცხლით სუნთქავდა“ (118,123-124).

ცინცინატის შთამბეჭდავი პორტრეტი უნებლიეთ გვაგონებს ძველ ხატებსა და ფრესკებზე გამოხატულ წამებულთა და წმინდანთა, პირველქრისტიან მართალთა ღრმა, მკვრეტელ, 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 ბრწყინვალეებაში, ისე რომ ვერ გაარჩევ, სად იწყება სხვა სტიქიის ჩაძირვა და თრთოლვა...“ (118,123-124).

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

ცინცინატის შესაძლო მითოლოგიური პროტოტიპების ფართო წრეს ბევრად აზუსტებს ავტორის მიერ ხაზგასმით მითითებული პერსონაჟის ასაკი: ცინცინატი ც. ოცდაათი წლისაა – „იგი ზუსტად ოცდაათისაა“ (118,130). აზრი ძალდაუტანებლად მიიკვლევს გზას მითოლოგიურ სიუჟეტთა ნაკადში და ცინცინატის ორ სახარებისეულ თანატოლზე ჩერდება – ესენი არიან იოანე ნათლისმცემელი და გამოცხადებული ღმერთი 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 ლალატობს ანტიუტოპიის ერთ-ერთ მაკოორდინირებელ მახასიათებელს – პაროდირებას – და ორი მიმართულების, სერიოზულობისა და პარადიის ამბივალენტური თამაშის პროცესში რუდუნებით ძერწავს თავის ფერმკრთალსახიანი პროტაგონისტის უმაღლეს ზნეობრივ ღირებულებებს.

ამრიგად, ცინცინატის ასაკი შეიძლება მივიჩნიოთ პაროდიად მის ასაკობრივ თანხედრაზე 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.

ტუხალ ცინცინატს სიკვდილით დასჯის მოლოდინში ნუგბარით „ანებიერებენ“, მაგრამ ცინცინატი უარს ამბობს საქმელზე, მშიერია, ისევე, როგორც უდაბნოში გახიზნული იოანე ნათლისმცემელი; ცინცინატს, მსგავსად იოანე ნათლისმცემლისა ციხის ჭურღმულში 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 აქტითაც – თავის მოკვეთით.

თუმცა სიკვდილით დასჯის გარემო რამდენადმე სხვაგვარია: იოანეს თავი საპყრობილის ჭურღმულში 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 ეშაფოტზე, „სადაც... იდგა საჯალათო კუნძი“, მისი სხეულის მდგომარეობას – „ხელები გაშალა და დაწვა,“ და გვაგონდება ძე ღმრთისას სვლა გოლგოთასაკენ და ჯვარცმის ცნობილი პოზა.

მაცხოვრის ჯვარცმისას, მახარობელთა მოწმობით, „ღლის ექვსი საათი იქნებოდა და მთელ დედამიწაზე სიბნელე დადგა ცხრა საათამდე. დაბნელდა მზე“ (121,23:44-45); „და იძრა დედამიწა და კლდენი დასკდნენ“ (122,27:51).

რომანის ტექსტის მიხედვით ანალოგიური ვითარება იქმნება ცინცინატის სიკვდილით დასჯის დროსაც.

„განათებას რაღაც დაემართა – მზის საქმე ვერ იყო კარგად და ცის ნახევარიც ირყიოდა“ (118,214).

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 უბიწო 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 იგავს;

3. „გაუმჭვირვალობასა“ და „შეულწევადობაში“ 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 შეკვრება 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 პირველ-

სახეებთან, 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:

„მინც მინდა ვიცოდე, კიდევ დიდი დრო დარჩა... მინდა ვიცოდე – როდის...“ (118,29-30) – იტანჯება ცინცინატი;

„მე მოვითხოვ, – გესმით, მოვითხოვ... რომ მითხრან რამდენი ხნის სიცოცხლე დამრჩა“ (118,51), – ყვირის ცინცინატი;

„მითხარი, რომელ დღეს მოვკვდები“ (118,57), – ვედრება ცინცინატი ციხის დირექტორის ქალიშვილს.

ცინცინატი მუდამ დაძაბულია, განუწყვეტლივ ელის და ეშინია:

„ალბათ ხვალ, – ამოიოხრა ცინცინატმა, – დღეს ძალიან სიწყნარე იყო, აი ხვალ კი, დილაადრიაან... ცინცინატი ხალათის თასმას აწვალებდა, ცდილობდა არ ატირებულიყო“ (118,42-44).

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

ცინცინატი განუწყვეტლივ გრძნობს „სიცივეს კეფაში“ და ეს შიში არა მარტო აშფოთებს და აძრწუნებს რეჟიმისაგან განწირულ ტუსადს, არამედ, რაგინდ უცნაურადაც არ 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?“ (118,58-59).

ნ. ბერდიაევი წერდა: „შიშს თავისი მიზეზები აქვს... იგი უკავშირდება საფრთხეს, ყოველდღიურ ემპირიულ სამყაროს...“

უკავშირდება ტანჯვის, დარტყმების საფრთხეს. შიშს არ ახსოვს უმაღლესი სამყარო, იგი ქვემოთ არის მიმართული, ემპირიულზეა მიჯაჭვული“ მაგრამ „ადამიანი არის არსება, რომელიც განიცდის არა მარტო შიშსა და ძრწოლას, არამედ სევდასაც... სევდა ზევით ისწრაფვის და ავლენს ადამიანის უმაღლეს ბუნებას. ადამიანი განიცდის მიტოვებულობას, მარტოობას, სამყაროს უცხოობას“ (24,31).

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“ (118,46).

„მაგრამ იმ დღისა და ჟამის შესახებ არავინ იცის, – გვაგონდება მაცხოვრის სიტყვები, – არც ზეციურმა ანგელოზებმა და არც ძემ, არამედ მხოლოდ მამამ“ (122,24:36).

ცინცინატიც ელის. ცინცინატის შინაგანი სამყარო ქუც-მაცდება: ერთი მხრივ დგას ცინცინატი-ინდივიდი, სიცოცხლეს მოწყურებული ტანჯული ტუსადი, მეორე მხრივ – ცინცინატი-პიროვნება, სიკვდილის საიდუმლო მოლოდინში მყოფი კაეშნიანი არტისტი. უცხოა კი ცინცინატისთვის ეს იდუმალი შორეთი?

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

„ჭერ კიდევ ბავშვმა, ჭერ კიდევ ჰყეტელა-ყვითელ, დიდ ცივ სახლში რომ ვცხოვრობდი, ჭერ კიდევ მაშინ, იმ დაწყევლილ დღეებში... – შეუცნობლად, გაუოცებლად ვიცოდი, ვიცოდი, როგორც საკუთარ თავს იცნობ, ვიცოდი ის, რისი ცოდნაც შეუძლებელია“ (118,10)... და ერთხელ, „ფანჯრის დაბალ რაფაზე ამძვრალმა... კაეშნიანმა, დაბნეულმა, უგრძობელმა და უმანკომ, იმის ნაცვლად, რომ ბაღში კიბით ჩავსულიყავი... დაუფიქრებლად, მაგრამ არსებითად დამჭერედ, მორჩილადაც კი, პირდაპირ რაფიდან ჩავაბიჭე ფუმფულა ჰაერში და... ნელ-ნელა დავიძარი, სავსებით ბუნებრივად გავწიე წინ“ (118,10)...

ცინცინატიმა 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 გასაცილებლად, მისი ლურჯი ჩრდილი კედელზე შეეყვნდა... მის მოძრაობასა და ჩამორჩენილ ჩრდილის მოძრაობას შორის, - ეს წამი, ეს სინკოპა, - აი, დროის ის იშვიათი სახეობა, რომელშიც ვცხოვრობ, - პაუზა, წყვეტა, - როდესაც გული ბუმბულივით მსუბუქია“ (118,102)...

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“, რამეთუ „ახლოა ქამი!“, დრო - უსასრულობა, დრო, რომელშიც უნდა გაცხადდეს დიდი ხნის ნალოდინევი საიდუმლო ღვთისა.

სინამდვილე, რომლისაკენაც ცინცინატი ისწრაფვის, რეალური ყოფიერების ზედაპირზე კი არ ძევის, არამედ განფენილია ზევით - ვერტიკალზე, ცინცინატის მოლოდინის გასწვრივ.

ტუსადის 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, დეკარდნილი, საშინელი ცხენები, კაპიტან მძინარას მავზოლეუმი, ბალახმორეული აეროდრომი დაღლილი თვითმფრინავით – ეს ყოველივე უდავოდ ქმნის სტატიკური, სულდაღაფული რეალობის სურათს. ადამიანები, რომლებიც ქალაქს ავსებენ, უკვე დიდი ხანია, რაც ჩლუნგ მარიონეტებად, თოჯინებად, მინასავით გამჭვირვალე ბუტაფორიებად იქცნენ: ციხის ზედამხედველების სამეული – როდრიგი, როდიონი, რომანი – და ჯალათი ბატონი პიერი წარმოადგენენ მართლმსაჯულებას, რომელიც სიმბოლურად ასახავს სამყაროზე ეშმაკის, სატანის ბატონობას, მარფინკას სხეულებრივი და სულიერი დემორალიზაცია საზოგადოების უკიდურეს ამორალურობასა და ოჯახის ინსტიტუტის დემონტაჟს მიანიშნებს, მისი მახინჯი, კოჭლი და ბრმა შვილები იმედის ანუ მომავლის დასასრულს მოასწავებენ, ნიადაგ მოცვეკვავე ემოჩკას გვერდით კი განუწყვეტლივ ციმციმებს დედოფალ ჰეროდისას ქალიშვილის, სალომეას ავბედითი ლანდი, ცეკვით რომ ართობდა მეფე ჰეროდესა და მის სტუმრებს. დაუსრულებელი ფსევდოკარნავალის ფერხულში ჩაბმული ეს სამყარო განწირულია, განწირულია მსგავსად სოდომისა და ბაბილონისა, რომლებიც „ეშმაკთა სამკვიდროდ და ყოველი არაწმინდა 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 ღვივის შემოქმედებითი იმპულსი და რომელიც მთელი ძალით ცდილობს, მოპვლიჯოს ცინცინატი ემპირიულს. ორეული, რომელიც რომანის პირველ თავებში ტრადიციულ ალტერ ეგოდ წარმოჩინდება – „ცინცინატს არ დაუხვევია აქრელებული გაზეთები, არ დაუყრია ძირს, ეს მისმა ორეულმა ჩაიძინა (ორეულმა, რომელიც თითოეულ ჩვენგანს თან ახლავს – თქვენც, მეც, მასაც)“ (118,76) – თანდათანობით იძენს სიღრმეს და რომანის დასასრულს მიღმეირ, შეუზღუდავ, ულიმიტო სამყაროს მოციქულთან ასოცირდება: „რაც თავი მახსოვს, მუდამ თან მდევს საკუთარი თანამზრახველი“, – აღიარებს ცინცინატი, „რომელმაც ძალზედ ბევრი იცის საკუთარი თავის შესახებ“ (118,95), „მე რაღაც ვიცი, რაღაც ვიცი. მაგრამ, ო, რა ძნელი გამოსათქმელია“ (118,96), „მე შეცდომით მოვხვდი აქ – ვგულისხმობ, არა ციხეში, არამედ, საერთოდ, ამ ამაზრზენ, ზოლებიან სამყაროში, რომელიც კუსტარული ხელოვნების მოწესრიგებულ ნიმუშს წარმოადგენს, რეალურად კი – უბედურება, საშინელება, სიგიჟე, შეცდომა“ (118,96). პატიმრის ფორმაში გამოწყობილი „ზოლებიანი სამყარო“ რეალობის პარადიგმის განუყრელი ეპითეტია, მისი მეტაფიზიკური იმპლიკაცია: დროის ტყვეობაში მოქცეული სამყარო განწირულია და ცინცინატმა უნდა დატოვოს იგი.

ხსნის ძიებით შეპყრობილი ცინცინატის ორეული თამამად ერთვება რეჟიმისაგან ნიველირებული შემოქმედებითი გონის აღორძინების პროცესში: დღიურების წერა ცინცინატის მიერ დროის და, შესაბამისად, რეალობის ხუნდებისაგან გათავისუფლების უმნიშვნელოვანესი ცდაა. შემოქმედება შთააგონებს, აღაფრთოვანებს ადამიანს, ანუ აძლევს მას საშუალებას, შემოქმედებითად გარდაქმნას სამყარო.

„მცირე შრომა... შემოწმებული აზრების ჩაწერა, – წერს ცინცინატი, – ამას ოდესმე ვინმე წაიკითხავს და დაემსგავსება პირველ დილას უცნობ ქვეყანაში. ანუ, მე მინდა ვთქვა, რომ ვაიძულებდი უცბათ გადმოსცვენოდა ბედნიერების ცრემლები,

ყინული გასდნობოდა თვალებში – და როცა ეს მოხდება, სამყარო იქნება უფრო სუფთა, განბანილი, გაახლებული“ (118,62).

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

პიროვნული განსაკუთრებულობა, ამალღებული 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!“ (118,95).

„მე ვარ ალფა და ომეგა, – ამბობს უფალი ღმერთი, – ის, ვინც არის, და ვინც იყო, და ვინც მოდის, ყოვლისმპყრობელი“ (28,1:8).

„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 ალთქმული ჭვეყნის 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...“ (118,98).

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

ცინცინატის შინაგანი ესქატოლოგიურობა, აღსავსე იმედითა და ახალი, ჭერაც 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“, ბიჭ-გშეყენებული და ჩაკეტილი, მიჭერს და სულს მიხუთავს!... იქ... იქ იგავემიუწვდომელი სიხარულით ანათებს ადამიანის შხერა; იქ თავისუფლად დადიან აქ ნაწამები ახირებულნი; იქ დრო სურვილისამებრ აეწყობა, როგორც სახიანი ს ღიჩ იქ ყველაფერი გაოცებს თავისი მომხიბვლელი თვალ აჩიხოებით, სრულყოფილი მადლით“ (118,99-100). ალტერნატიული სამყაროს მოდელი შეუთავსებად და არაპროპორციულ მიმართებაში იმყოფება რეალური სამყაროს მოდელთან.

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

„ბოლომდის მომთმენი გადარჩება“

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

„ყოველივე შეერთდა... სასიკვდილო გამონაყარით დაფიქვული მთები... მე სიცოცხლის ჭუჭრუტანა ვიპოვე, იქ, სადაც ჩამომტვრეული იყო... ო, ვფიქრობ, მაინც ყველაფერს ვიტყვი – სიზმარზე, შეერთებაზე, დაშლაზე...“ (118,200).

ემაფოტისაკენ მიმავალი ცინცინატი გარკვევით ხედავს სამყაროს დასასრულის მაუწყებელ ნიშნებს, სამყაროსი, რომელსაც აღარ აქვს შემოქმედების ძალა – უწყლო მდინარეს, არარსებულ

თევზს, უნაყოფო ვაშლის ხეს. ახლოს არის დასასრული, რამეთუ ითქვა:

„ყოველ ხეს, რომელსაც კარგი ნაყოფი არ მოაქვს, ჭრიან და ცეცხლში აგდებენ“ (122,7:9).

ნაწამები, როგორც პირველქრისტიანები და მოკვდინებული, როგორც იოანე ნათლისმცემელი, ცინცინატი კვდება ძე ღმერთისას მსგავსად და აღდგება სხეულებრივ:

„აქ რა მინდა? აქ რატომ ვწევარ? – ეს მარტივი შეკითხვა დაუსვა მან თავის თავს და პასუხად ზე წამოიჭრა და მიმოიხედა... ცინცინატი ნელა ჩამოვიდა ფიცარნაგიდან და მერხვე მიწაზე გადაიარა...“ (118,217).

სცენის ესქატოლოგიური ფინალი პერსონაჟის აღდგომით აღინიშნება.

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

„ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჭვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას, არა მარტო მომავლის, არამედ – წარსულის შეცვლასაც“ (24,161).

„ალარ იქნება დრო!“ (28,10:6) – ამბობს „გამოცხადება“, და მართლაც, ნაწარმოებში განფენილი დრო რომანის დასასრულს სავსებით უჩინარდება: ცინცინატი აღდგება, ამით თავისუფლდება დროის ბორკილებისგან და, ზუნდებახსნილი, იმედითა და სიყვარულით მიემართება გასაფრენად. ცინცინატის გაფრენა შეესაბამება პერსონაჟის მაქსიმალურ ფიზიკურ და სულიერ გათავისუფლებას – ცინცინატი თავისუფალია, ცინცინატი გადარჩენილია.

„ადამიანის გათავისუფლება არა ბუნების, გონების ან საზოგადოების, არამედ სულის მოთხოვნილებაა“ (24,149) და „სულიერი გათავისუფლება მუდამ მიმართულია უფრო დიდი სიღრმისაკენ, ვიდრე არის ადამიანის სულიერი საწყისი, ეს გახლავთ მიმართვა ღმერთისადმი“ (24,150). თავისუფალმა, ლალმა, აღფრთოვანებულმა ცინცინატმა „თამამად შეაბიჯა მტვერსა და დაქცეულ ნივთებს, მოტყაპუნე ტილოებს შორის და გაემართა

იქითკენ, სადაც, ხმების მიხედვით, მისი მსგავსი არსებები იდგნენ“ (118,218).

ნაწარმოებში განფენილი დრო ქრება: ცინცინატი გადალახავს სიკვდილის სასაზღვრო 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 გვგონია, რომ ვართ მოკვდავნი“ (118,25). ცინცინატი თავს აღწევს სიკვდილს, სიკვდილს, რომელიც აშინებს მხოლოდ მათ, ვისაც არ სჭერა უკვდავების.

* * *

აკვლავ და კვლავ, ჩემი გონი, უდიდესი ძალისხმევის ფასად, ცდილობს განასხვაოს ინდივიდუალურის ციმციმი დეპერსონიფიცირებული ცხოვრების წყვილადში. ეს წყვილია დროის ბრალია, შედეგი დროის მიერ ჩვენს გარშემო აღმართული გაუვალი კედლებისა“ (123,433). ამ სიტყვების ავტორი ფილოსოფოსი და მოაზროვნე ადამ კრუგია, რომანის „Bend Sinister“ მთავარი პერსონაჟი, კიდევ ერთი ნაბოკოვისეული პროტაგონისტი, თავდაუზოგავად რომ შექიდება დროს.

ადამ კრუგიც ტუსადია. მხოლოდ მისი საპყრობილე უფრო ვრცელია, ვიდრე ცინცინატის ერთი ციდა საკანი. ადამ კრუგის ციხე ანტიუტოპიური დიქტატურის წყვილადში 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 გაქლენთილი ხელისუფლება. იმდენად, რამდენადაც ეკვილიზმი ობიექტური დროის მოციქულია და კო-

მანდორის ქვის ძეგლივით მყარად დააბიჯებს მიწაზე, რომანის თემატიკურ კვინტესენციად სრულიად ლოგიკურად შეიძლება მივიჩნიოთ ადამ კრუგის ჭანყი დროის წინააღმდეგ, ჭანყის ემოციური და ზნეობრივი პარადიგმა გრადაციის პრინციპს ემორჩილება და რომანის ბოლო თავებში თავის კულმინაციას აღწევს.

ეკვილიზში რეალურად მედინი დროის სიმბოლოა, დიქტატურა, რომელიც „საშუალო ადამიანის პარტიას“ ემყარება და რომელსაც ადამ კრუგის კლასელი, პადუკი უდგას სათავეში. ამ პარტიის წევრებს, „მის მიმდევრებს, ყველას გააჩნდა რაიმე დეფექტი, ანუ, როგორც იტყოდა თეორეტიკოსი-მასწავლებელი ხილის კოქტეილის მოწრუპვის შემდეგ, „ფონური გაუმართაობა“: მაგალითად, ერთი გაუთავებელ ფურუნკულებს უჩიოდა, მეორე – პათოლოგიურ მორცხვობას, მესამემ შემთხვევით მოაჭრა თავი საკუთარ დას, მეოთხეს კი ისე ებმორდა ენა, რომ იმ დროში, სანამ ის „კ“-ს ან „ბ“-ს წარმოთქვამდა, თავისუფლად შეგეძლოთ მაღაზიაში წასვლა და შოკოლადის ყიდვა“ (123,358). „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 პორციებით“ (123,359). სკოტომა „კმაყოფილდებოდა იმით, რომ თავისი წიგნის ფურცლებზე განუწყვეტლივ იმეორებდა: განსხვავება ყველაზე ამაყ გონებასა და ყველაზე მორჩილ იდიოტს შორის მთლიანად დამოკიდებულია „მსოფლიო ცნობიერების“ კონდენსაციაზე ინდივიდუუმში“ (123,360). მაშასადამე, ადამიანი, ეკვილიზმის თანახმად, შესაკრებთა მარტივი ჯამია, ინდივიდუალიზმი კი – მექანიკური მეტნაკლებობის შედეგი. ეკვილიზმი რაოდენობრივი მაჩვენებლების მათემატიკურ სიმრავლეზეა დაფუძნებული და არა თვისებრივი მაჩვენებლების ზნეობრივ ბალანსზე. ეკვილიზმის ნუმერო-ცენტრული სამყარო რეალური დროის ფლაგმანია, მისი მთავარი

მანქანა – პადოგრაფი – კი დროის რიტმული ეკვივალენტი. პადოგრაფი მექანიზებული რეალობის მეტაფორულ სიმბოლოს წარმოადგენს. პადოგრაფის აპარატს, თანაბრად რომ აკაკუნებს ფურცელზე და ზედმიწევნით ამსგავსებს კალიგრაფიებს, თავის ქობორღზე 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“ (124,374), 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 გამოვიგნულ სკელეტად იქცევა“ (124,374). რწმენა იმისა, რომ ნუმერაცია აღწერისა და განსხვავების სუბროგანტს წარმოადგენს, ნაბოკოვის მიერ გადაჭრით აღიქმება საგნის განზომილების უხეშ აღრევად თავად საგნის ქეშმარიტ 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... ჩავასხამთ გარკვეული რაოდენობის წყალს, სითხის განაწილება იქნება არათანაბარი და უსამართლო, მაგრამ თუ დავაწესებთ ბოთლის სტანდარტულ ზომას, პროცესი შეიძლება ვაქციოთ თანაბრად და სამართლიანად“ (123,360). ანტიუტოპიური „საყოველთაო გათანაბრების იდეის“ თანახმად, ადამიანები „ახალ ყალიბებში უნდა ჩამოიხსნან, წინასწარ

დადგენილი შაბლონის მიხედვით“ (123,360) და მაშინ ცნობიერების ღოზების 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 „გომბეშო“, 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: „სკოტომამ 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“ (123,361).

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 მოეძევა რომანში: ერთია „მედიცინის აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტი და სანდო რეპუტაციის მქონე მანქანის მფლობელი“, დოქტორი მარტინ კრუგი, რომელშიც ხშირად ეცვლებათ 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 დაბეჭითებით ჩასჩურჩულებს ფილოსოფოსს ყოფითი სამყაროს აბსურდულობას:

„როგორც ყოველთვის, ის ახლაც ცხადად ასხევებდა მთრო-
ლვარეს დამკვირვებლისაგან, მზრუნველი, თანამონაწილე, თა-
ვაზიანი დამკვირვებლისაგან. იგი მისი საქულველი დუალიზმის
ბოლო საყრდენი იყო. „მე“-ს კვადრატული ფესვი უდრის „მე“-
ს“ (123,307). კრუგის შინაგანი კონფლიქტი ორეულთა შორის
არსებული წინააღმდეგობის რელევანტურია. აი, მაგალითად,
ერთი მხრივ, კრუგი „არასოდეს ყოფილა გატაცებული ქეშმარიტი
სუბსტანციის ძიებით, ერთის, აბსოლუტურის – ალმასის,
რომელიც ბრწყინავს კოსმოსის საშობაო ნაძვის ხეზე. საზღვრული
გონი, გზას რომ მიიკვლევს მთელი რიცხვების ტუსალურ
ქსელში გაბნეულ ცისარტყელაზე, ყოველთვის სასაცილოდ
ჩვენებოდა“ (123,431), მეორე მხრივ, „თუ (როგორც ამას
ვარაუდობენ ნეომათემატიკოსები, – ისინი, ვინც სხვებზე მეტად
ექვიანები არიან) ფიზიკური სამყარო შეიძლება წარმოვიდგინოთ
თვლადი ჭგუფების წარმონაქმნად (სტრესების კვანძებად,
ელექტრონაპერწყლების ღამეულ ამოფრქვევად), – ფიქრობს
კრუგი, – რომელიც მსგავსად mouches volantes-სა მიცურავს
ფიზიკის საზღვრებს მიღმა დაჩრდილულ ფონზე, მაშინ,
რასაკვირველია, ინტერესების თვინიერი შემოფარგვლა გაზომვადის
გაზომვით, ყოვლისმორჩილი სასოებით ხორციელდება“ (123,
432), მაგრამ „დაიკარგეთ აქედან, თქვენი სახაზავებითა და
სასწორებით! თქვენი წესების გარეშე, დაუნიშნავ შეჭიბრაში,
არა ფურცელზე გამართულ სრბოლაში მატერია უკან
ჩამოიტოვებს სინათლეს“ (123,432).

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“ (123,432), – ბრაზობს ფილოსოფოსი, კოსმოსი მისთვის უსასრულო ხანგრძლივობის ეკვივალენტია, განუწილველი ხანგრძლივობისა, რომელსაც იგი ჭერჭერობით ვერ ფლობს, მაგრამ შეიგრძნობს, ხანგრძლივობისა, სადაც არც საწყისია და არც სასრული, მსგავსად ბერგსონისეული „La durée“-სა, რომელიც სუბიექტის ინტელექტუალური ფაბრიკაციის შედეგს წარმოადგენს და მარადიული უწყვეტობის ანალოგია. თუ მატერია უკან ჩამოიტოვებს 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 ფილოსოფოს ადამ კრუგს: „ჩემმა გონმა ვერ მიიღო ფიზიკური არამუდმივის ტრანსფორმაცია მუდმივად არაფიზიკურ ელემენტში, ისევე როგორც ვერ მიიღო აზრებისა და შეგრძნებების აბსურდული დაგროვება; აზრი – აზრს მიღმა, გრძნობა – გრძნობის მიღმა. ნუთუ მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთ საბედისწეროდღეს ერთიანად დაკარგოს ისინი და სამუდამოდ შთაინთქას შავ წყვილიდში, გაუთავებელ არაფერში?“ (123,379). იქნებ არსებობს ალტერნატიული რეალობა? „ცნობიერების გარკვეული სურათები იმდენად ფალსიფიცირებულია „დროის“ კონცეფციით, რომ ჩვენ ლამისაა მართლა ვირწმუნოთ რაღაც მარადიულის არსებობა, მბრწყინავი იარაღისა (პერსპექტივის წერტილის) ჩვენს რეტროსპექტულ მარადისობას, რომელსაც ვერ ვიხსენებთ და მარადიულად პერსპექტიულს, რომელსაც ვერ ვაცნობიერებთ, შორის“ (123,434). მაშ, რა არის სიკვდილი? „სიკვდილი ან გონის წამიერი აღვსებაა სრულყოფილი ცოდნით ან აბსოლუტურად არაფერი, НИЧТО“ (123,434). „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)?“ (123,433). სიკვდილი მოიაზრება როგორც კვეთის წერტილი, ანუ ლიბინალური 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“ (123,489). ადამ კრუგს, რომელიც დიდხანს ებრძვის თავის ორეულს, რათა გაერკვეს სიკვდილის მნიშვნელობასა და დანიშნულებაში, „კურთხეული სიგიჟე“ მეყსეულად აწყვეტინებს პრობლემას: „სულელო ადამიანებო, – დაიყვირა მან და ხელისგულით მოისრისა ცხვირი, – მითხარით, ღვთის ხატრით, რისა გეშინიათ? რა მნიშვნელობა აქვს ამას? სასაცილოა! ისევე როგორც ბავშვური ოცნება ჩემი ცოლ-შვილისა – ოლგამ და ბიჭმა რაღაც აბსურდული სცენა გაითამაშეს – ქალი დაიხრჩო, ბავშვმა კი სიცოცხლე, თუ რაღაც ამდაგვარი დაკარგა სარკინიგზო ავარიაში. ღმერთო, რა მნიშვნელობა აქვს ამას?... სიკვდილი – მხოლოდ სტილის საკითხია“ (123,481-485). ადამ კრუგი, როგორც საიმედო სანგარში, ისეა გამაგრებული თავის „კურთხეულ სიგიჟეში“, რომელიც ვერტიკალურად, ზემოდან, სხივივით ეშვება კრუგის ჩაბნელებულ საკანში. სიგიჟე სხვა განზომილებაში გაღებული ფანჯარაა, ერთადერთი გამოსავალია რეალობის აწეწილი 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 მოხსნელო შემეცნების კუთხით იყო მიფარებული... უსაზღვრო დამშვიდების ღიმილით გადაფენილი ცრემლიანი სახე კრუგმა თივაში ჩარგო. იგი განათებულ ბნელში იწვა, გაოგნებული და ბედნიერი“ (123,478-479). ადამ კრუგიც გადის ასაფრენ ბილიკზე: ფილოსოფოსის სარკეში არეკლილი, აბსტრაქტულ, ზედროულ განზომილებასთან თანაზიარი ორეული მისი ემპირიული ასლის არა მხოლოდ „თანამდევად“, არამედ მხსნელადაც გვევლინება. არეკვლის პროცესი ტრანსკორპორალურია, დროის მყიდვე პარამეტრებს მიღმა მდგომი გამოსახულება წერტილს უსვამს სარკის სიმბოლიკით გამოხატულ ცნობიერებით დიქტომიას და ორი „მე“-ს თვისებრივი ნამრავლი ახალ, შედუღებულ, ერთიან „მე“-ს აყალიბებს. გამთლიანებულ პერსონაჟს დიდსულოვნად ათავისუფლებს ავტორი დროის სფერული ციხიდან: „მისმინე, – ემშვიდობება გაგიჟებული ადამ კრუგი მეგობარს, – წუხელ სიზმარი მესიზმრა, ხო, სიზმარი... თუმცა, რა მნიშვნელობა აქვს, სიზმარი იყო ეს თუ ჩვენება, – გამომკრთალი განდევილის საკანში ჩაშვებული ირიბი სხივებიდან. – შეხედე, ჩემს შიშველ 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?“ (123,483).

დამცირებული, ნაწამები, ტანჯული ადამ კრუგი განდევილივით ფეხშიშველი მიემართება ზედროული სამყაროსაკენ, იქ, სადაც განფენილია „დროისაგან თავისუფალი ცნობიერება“, „არსებობის მიუწვდომელი, უმაღლესი საფეხური“. მეტაიდეა უცვლელია: „ისევე როგორც შეშლილს თავი ჰგონია ღმერთი, ჩვენც გვგონია, რომ ვართ მოკვდავნი.“

„რამეთუ ვხედავთ აწ ვითარცა სარკითა და სახითა,
ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ.
აწ ვუწყვი მცირედ, ხოლო მერმე ვიცნა,
ვითარცა შევემეცნე“

(125,13:12)

რა არის „აწ“ და რა არის „მერმე“? სად არის „აწ“ და სად არის „მერმე“? თუ „აწ“ განფენილია „აქ“, ხოლო „მერმე“ — „იქ“ მაშ ვინ არის სუბიექტი, რომელიც არსებობს „აწ“ და „აქ“ კოორდინატებით შემოზღუდულ სივრცეში და შემეცნების სასაზღვრო ზოლით ემიჯნება „მერმე“ და „იქ“ კოორდინატებით აღნიშნულ სივრცეს? ვინ არის იგი? ინფანტილური ინდივიდი, ჭიუტად რომ გამყარებულა მისთვის განკუთვნილი არსებობის ჩარჩოებში, თუ ძიებით შეპყრობილი ჰომოსაპიენსი, რომელიც ცხადად გრძნობს ტრანსფორმაციის აუცილებლობას და ცდილობს, თავი დაადლოოს რეალობის მყიფე პარამეტრებს. ერთი ტემპორალურად რიგიდულია, სუბიექტი, რომლისთვისაც აწ/აქ რეალობა მოცემულ პირობას წარმოადგენს, მასზე მარჯვედ მორგება კი — არსებობის მიზანს, მეორე — ტემპორალურად ფლექსიური, სუბიექტი, რომელიც ნებსით 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 აწ-აქ/მერმე-იქ კონცეპტუალური ოპოზიცია წარმოადგენს.

¹ ციტატა მოხმობილია მოციქულ პავლეს პირველი წერილიდან კორინთელთა მიმართ, მხოლოდ დამოწმებულია ციტატის თ. ჩხენკელი-სეული თარგმანი წიგნიდან „ხორხე ლუის ბორხესი. ენიგმათა სარკე“. თბილისი: ლომისი, 1996, გვ. 46.

ვფიქრობთ, სწორედ ეს გახლავთ „ჩაყოს ხიზნების“ მთავარი თემა. პოლიტიკური თუ სოციალური მოტივები ისევე წარმოადგენს ამ რომანის ძირითად სათქმელს, როგორც ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმის აღწერა „ჩადონსური მთის“ ავტორისათვის ან სვენის ამბავი მარსელ პრუსტისთვის. „ჩაყოს 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? ინფანტილური 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 მემამბოხე?

საქმეც ის გახლავთ, რომ თეიმურაზ ხევისთავი ყველა ამ კომპონენტის არათანაბარი ნაზავია, რთული ლიტერატურული ჰიბრიდი, რომლის სათითაოდ გამოძერწვასა და ზნეობრივად გამოხვეწას 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 საწყისი ანუ დასაბამი. „თავი“-ს როგორც საწყისის გააზრება გასაგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, „ნაკაცარი, ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვაწარი და ნავექილარია“ (126,238). 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 ვეჭილი, 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 საწყისს, 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 ჩაებლაუქოს 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, ჭანყისა 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 გაქვავებული ეპითეტები: ნაშინდარი, ნაფუძარი, ნახუცარი, ნაუფლარი, ნამოურავალი. წარსულის აჩრდილი გამუდმებით დაეხეტება რომანში და, დროდადრო, თეიმურაზ ხევისთავის დაკარგული საგვარეულო ნივთებივით იჩენს თავს. წარსული ლოდევით აწევს გულზე აწმყოს, რომლის ბინადარნიც ცხვრის ფარის ინერციით მიიწევენ მომავლისაკენ. მომავალი კი კოლექტივიზმის კრებითი ნიშნითაა განსაზღვრული: „მრწამს ჩვენი მშრომელი ხალხის ძალა და მისი მომავალი“ (126,349). ამდენად, მომავალი, რომელსაც ანტიუტოპიური სამყაროსათვის ნიშანდობლივი კოლექტიური შეგნება გამოიმუშავებს, ხრონოსის ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება და, ცხადია, ვერ დააკმაყოფილებს ხრონოსის ჭეშმარიტებაში დაეჭვებული პერსონაჟის ცნობის-მოყვარეობას. სწორედ გაურკვეველი მომავლის შეგრძნება გახლავთ დროსთან თეიმურაზ ხევისთავის კონფლიქტის დასაწყისი:

მაღაზიათა 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 სწევდა მომავლის იმედებს და თაფჩაქინდრული, გულდაწყვეტილი, სულდამწვარი, ზღაზენით და ბორძიკით ჩამოდიოდა თავდაღმა ცხოვრების ეკლიან კიბეზე“ (126,262). მომავალი უცხო და გაუგებარ ცნებას წარმოადგენს. „გუშინ“ – უფუნქციო ღირებულებაა, „ხვალ“ – არშემდგარი პერსპექტივა. მაშ, რა არის „დღეს“? ხვეისთავთა ბოსტნის კუთხეში ჩადგმულ საფრთხობელასავით თვალახვეული დრო, რომელიც ნაჭრის ტიკინასავით აბურთავებს თეიმურაზს და გასაქანს არ აძლევს. თეიმურაზ ხვეისთავი, ოდესღაც აქტიური საზოგადო მოღვაწე, „უდავო მსაჯული და მცოდნე ყველასი და ყველაფრისა“, ახლა წარსულდაკარგული და უმომავლო, პირისპირ აღმოჩნდა დროის უღმობელ მანქანასთან. მისი გაუმართავი ძრავის ღრიალმა საბოლოოდ დააკარგინა ხვეისთავს რწმენა: „ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხვეისთავმა 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“ (126,257). თეიმურაზი, რომელსაც „სიცოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ლეკვის აყროლებული ლეში“ (126,257), მხრებჩამოყრილი დაჰყვა დროის დიქტატს და პირთამდე ჩაიძირა ინფანტილიზმის მორევში: „თეიმურაზი თითქოს აღარ იბრძოდა. მოძულეებულ თავი მოძულეებულ ცხოვრების მდინარეს გულგრილად მისცა და საამურ დასასრულს ნატვრით ელოდებოდა“ (126,267). დრო დაეპატრონა თეიმურაზს. წარსულში გავლენიანი ხვეისთავი, კაცი, ბატონი, თავადი, მემამულე, მოღვაწე და ვეჭილი, დროის პატივყარილ ტუსადად იქცა, ფუნქციონირებადაკარგულ ხვეისთავად, ნაკაცარად, ნაბატონევად, ნათავადარად, ნამემამულევად, ნამოღვაწარად და ნავეჭილარად, რომელსაც ბედმა ბერწობა და უშვილობაც დაატეხა თავს და გვარის

უკანასკნელი მოპიკანობა დააკისრა. თეიმურაზი დროის სფერული ციხის პატიმარია, რომელსაც ყველა გასასვლელი დახშული აქვს და მეციხოვნედ და მებჭედ „ნადირივით თავაგლეჯილი“ ჯაყო ჭივაშვილი ჰყავს მიჩენილი.

ჯაყო ობიექტური დროის მედროშეა, დროის ნდობით აღჭურვილი პირი, მისი განმკარგავი და, შესაბამისად, – დიქტატორი, საყოველთაო თავყვანისცემის ობიექტი: „ქვეყანამ იცის, რომ ჯაყო ჭივაშვილი ისე დასტრიალებს ჩვენს ლარიბ-ლატაკ გლებობას, როგორც კარგი მეოჯახე თავის კერას... ვინ მოსთვლის, რამდენი მრუდე საქმე გაუხწორა ჯაყომ ჩვენს სოფელს და რამდენ გაქირვებულ ქერივ-ობოლს გაუმართა ხელი, – ქლესაობდა ივანე. – ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ამდენი სიკეთის დამთესი ჯაყო არც შემდეგში დაიხვევს უკან და ისევ ძველებურად გაგვიწევს დახმარებას. მაშ გაუმარჯოს ჩვენი სოფლის ახალ პატრონს, ახალ აზნაურს ჯაყო ჭივაშვილს“ (126,294). ანტიუტოპიის უნარული კანონის თანახმად, ჯაყო არავის აურჩევია ლიდერად: ჯაყო ლიდერია, ვინაიდან ყველა დაწერილი და დაუწერელი ნორმების დამღვევის 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“ (126,298), 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“ (126,299). ჯაყო ტიპური ანტიუტოპიური „უგვარტომოა“, პერსონაჟი არსაიდან. ოსური ქუდი, ოსური ჩოხა, თათრული წინდები, დაბახანური ჩუსტები, ქართული ხმალი და რუსული თოფი ცხადყოფს მის გაურკვეველ, გადღევილ წარმომავლობას. ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოვია, რომელიც ძალღუერი ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს.

ჯაყოს გარეგნობასა და ქცევა-ჩვეულებებში ძნელი არ არის სატანისეული ნიშნების გამოჩენვა, რაც, თავის მხრივ, საცნაურს ხდის თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაჟის მითოლოგიურ ასპექტებს და ავლენს მათი დაპირისპირების ქეშმარიტ 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 აცოცებულიყო. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალებამდე სწვდებოდა და იმ ჯაგნარიდან მხოლოდ ხარის თვალებს, წინ-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და გაჭყლეტილ ცხვირს ამოეყოთ თავი. ერთი მტკაველის სიგრძე ულვაშები გადმობრუნებულ ჯამებივით გამოყრილ ლოყებზე გაცვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხოლო იმ ჯამებს დინჯად და მედიდურად ლამბაჭების ყურები დასცქეროდნენ“ (126,234). კუპრი ქართულ ქრისტიანულ წარმოდგენაში ჯოჯოხეთის, ეშმაკის საუფლოს აუცილებელ ატრიბუტად არის მიჩნეული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ თვალსაჩინო მახასიათებლებზე, როგორიც გახლავთ უკიდურესი მიწიერება, ფერ-ხორციანობა, ანუ ხორცის სიუხვე და ჭარბ-თმიანობა. მაქსიმლიან რუდვინი 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“ (120,35). ჯაყო „კბილმახვილი და დაუნდობელი ნადირია“, „კადნიერი და რეგვენი, ხეპრე და მოუხეშავი“, რომელსაც უკიდურესი თვალთმაქცობა და გარდასახვის იშვიათი უნარი ახასიათებს. სამოთხის ბალიდან და პირველცოდვის დღიდან მოკიდებულო, ეშმაკი ფლიდობისა და მზაკვრობის განსახონებად არის მიჩნეული, რაც ასახვას პოულობს სახარებისეულ ტექსტებშიც: „ის (ეშმაკი – ი. რ.) კაცისმკვლელი იყო თავიდან და ქეშმარიტებაში ვერ დადგა, რადგან არაა მასში ქეშმარიტება. როცა სიცრუეს ამბობს, თავისას ამბობს, რადგან ცრუა იგი და სიცრუის მამაა“ (127,8:44). ჯაყო მიზანდასახულად და დაბეჭითებით ატყუებს თეიმურაზს, იქნება ეს წლიური შემოსავალ-გასავალის ანგარიში, მიწების

მოსავლიანობისა თუ გლეხებთან ურთიერთობის საკითხი და პირწმინდად ძარცვავს ე.წ. ბატონს. ჯაყოს კმაყოფილებასა და თვითდაჯერებულობას ანიჭებს თეიმურაზის მოტყუება, წვალება, საცინად აგდება. ჯაყოს მიზანია, სრულად და განუყოფელად დაეპატრონოს თეიმურაზს, ხევისთავიდან ბრინკად გადააქციოს: „შენა, თეიმურაზ, კნიაზი კი არა ხარ, ბრინკა ხარ, ბრინკა“, – უმტკიცებს ჯაყო თეიმურაზს, ბრინკა ჯაყოს „ნათესავი იყო, – დავრდომილი, გონჯი, საბრალო და ყველაფრით უბადრუკი“ (126,292). თეიმურაზის ბრინკად ქცევა კი უდავოდ მოასწავებს ხევისთავის 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 მულდმივად 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 თავბრულამხვევი სიმყრალე ეხლაც თან დაჰქონდა გამდიდრებულ ჯაყოს“ (126,364). სიმყრალე, ამ შემთხვევაში, მეტაფორის რეალიზაცია გახლავთ, სადაც ფიგურალური სიმყრალე ფიზიკურ სიმყრალეს ერთვის და სატანის უწმინდურ სულზე მიგვანიშნებს. თუ „ეშმაკს ძალუმს მოგვევლინოს ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი ჩაცმულობით“, ანუ, თუ „მისი მანიფესტაცია შესაძლებელია ნებისმიერი იერსახით, რაც კი არსებობს სამყაროში“ (120,35), მაშინ სრულიად გასაგებია ჯაყოს ე.წ. ფერისცვალების ეპიზოდიც, სადაც ჯაყო, გარდასახვის მეშვეობით, ცდილობს დაფაროს თავისი ქვეშეპირი სახე: მან თავი დაიბანა, კბილები გამოიწმინდა, 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, ფალსიფიციკრებულია დროის ტრანსფორმაცია, რომელსაც ჭაყო წარმოადგენს. ობიექტური დრო მოკლებულია თვისებრივი ტრანსფორმირების უნარს და მოვლენათა რაოდენობრივ სიმრავლეს წარმოადგენს: „დღეს მე გართმევენ, ხვალ თქვენ წაგართმევენ“ (126,423), – გაჰყვირის თავის გუშინდელ მებოტბეთაგან უარყოფილი ჭაყო, – „დღეს მე გართმევენ, ხვალ კი თქვენი ჭერი დადგება“ (126,424), „დაგაცადე ჭაყოსა! ჩემი დროც მოხვალ“ (126,426), – იქანის 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: ხვეისთავი ჭერ ბავშვის უინიანობით, შემდგომ კი მოწიფულის დარწმუნებით ებრძვის დემონური არქტიპული მოდელით გამოხატულ დროს, რომლითაც მკვიდროდ 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“ (128,676). თავისი შეცოდებისათვის აგასფერი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და, ვიდრე მეორედ მოსვლამდე, განწირულია სამუდამო ხეტიალისთვის. აგასფერი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია, მისი უკვდავება კი შეჩვენებაა, წყევლა, უაზრო, გამანადგურებელი ერთფეროვნებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტიალოს 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 ჭვარს ეზიდება?“

დაუბრუნდეთ თეიმურაზ ხევისთავს. ხევისთავი თანდათან, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ უახლოვდება აგასფერის მითოლოგიურ არქეტისს. 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, ქმარი შემოირტყა, წვერიც გაუშვა და გაკოტრებულ მეწვრილმანე ურიას დაემსგავსა“ (126,262). „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 ეპისის სულითა და ხასიათით იყვნენ გაუღნთილნი. ამიტომ იყო, რომ ერთის „ღვთის წყალობა“ მეორეს „ღვთის რისხვად“ ელანდებოდა, ხოლო მეორეს მადლი პირველს მატლად მიაჩნდა“ (126,263). ოპოზიცია ღვთის წყალობა/ღვთის რისხვა, მადლი/მატლი, ნათლად წარმოაჩენს რომანის კონცეპტუალურ ოპოზიციას თეიმურაზ ხევისთავი/ქვეყანა, სადაც „ქვეყნის“ მიერ ნაწყალობევი თავშესაფარი, ჯაყო ჯივაშვილის კარ-მიდამო (იგივე თეიმურაზისა - ი.რ.), თეიმურაზის აბსურდული ხეტიალის ათვლის წერტილად გვევლინება. თეიმურაზ ხევისთავმა „აბგაში რამდენიმე წიგნი და ცოტაოდენი წვრილმანი ჩაილაგა“ (126,277) და ჯაყოსთან გადაბარგდა. აქ „ურიის“ მოტივი უდავოდ ივსება „აბგის“ მოტივით: ზურგზე აბგამოკიდებული, ურიას დამსგავსებული ხევისთავი ჯაყოს ხიზნობას ირჩევს - „მეყო, რაც შეეწირე ჩვენს ხალხს. რა მივიღე სამაგიერო? მათხოვრის აბგა და ჯ.

ჯჯაყოს ხიზნობა“ (126,311). მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ასიგრძეგანებს რა მდგომარეობის სიმძიმეს, დამცირებული და გალახული „ნაბატონევი“ ცდილობს, გაექცეს შექმნილ ვითარებას, როგორმე დააღწიოს თავი დროის ტოტალურ ტერორს, იპოვნოს გამოსავალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ინფანტილიზმის 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 საწყის 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, ჭაყოს ჭერქვეშ და გზადაგზა აძლიერებს „ურის“ მოტივს: ურიობას ვაჭრობა ემატება: „ვ...ვაჭრობა? ვაჭრობა ჩემი საქმეა. ძალიან კარგად მაქვს შ...შესწავლილი. ბანკში და კოოპერატივში ვმუშაობდი“ (126,335), აბგას – ჭოხი და წვერი: „თეიმურაზი მობრუნდა და გზას გაუდგა. ზურგზე პატარა ბოხჩა ეკიდა და ხელში ჭოხი ეჭირა“ (126,419). ობიექტური დრო ხევისთავის დაბერების პარალელურად მიედინება: „რამდენიმე თვის შემდეგ ოთხმოცი წლის მოხუცივით დაბერებული ხევისთავი იმავე ნაშინდარს მიადგა. ქადილით წასული მებრძოლი ერთგულ ძალღივით უბრუნდებოდა ჭაყო ჭივანშილს. თავზე ქუდის ნაგლეჯი ეხურა. დაგლეჯილი ჩუსტებიდან ფეხის თითები უჩანდა და ტანზე დაკონკილი ინგლისური ფარაჯა ეცვა. წელში სამად მოხრილიყო, დამსხვრეულ სხეულს ძლივს მოათრევდა და სქელ ჭოხს ყავარჯნად ხმარობდა. ოთხმოციოდე წლის მოხუცს თეთრი წვერი ჩაზნექილ მკერდზე სცემდა“ (126,427). აგასფერის სახე და მოტივი დასრულებულია: თეიმურაზ ხევისთავი, მსგავსად ვაჭრული ნიჭით დაჭილდოებული ურისა (ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, აგასფერი იყო ვაჭარი), ბოხჩით ზურგზე და ჭოხით ხელში განუწყვეტლივ მოძრაობს ჯადოსნურ წრესავით შეკრულ აბსურდულ ტეხილზე. საითაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, ის მაინც ჭაყოს უბრუნდება. რატომ?

თეიმურაზი რადიკალურად განსხვავდება ველური ჭაყოსაგან. „იგი უმწეო ყვავილივით ნაზი და ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაძვალეებული, მხრებაყრილი და მკერდჩავარდნილი, ბეცი და მელოტი,

გაფუქვული ქათმის მინამგვარი, მწიგნობრობით დაღლილი, დაშრეტილი, გამოწურული და დამდნარი ნაკაცარი“ (126,234). თეიმურაზი უძველესი ქართული გვარის ჩამომავალი გახლდათ, სახელოვან წინაპართა მემკვიდრე. „თეიმურაზს მთელი ტფილისი იცნობდა: ზრდილი, პატიოსანი, დინჯი, ჭკვიანი და ენამქვეარი საზოგადო მოღვაწე იყო“ (126,242), გამორჩეული ერუდიციის, ინტელექტისა და ენამქვევრობის გამო მას „ცოცხალ ენციკლოპედიასაც“ კი უწოდებდნენ. როგორც გარეგნული, ისე — ინტელექტუალური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, თეიმურაზი ჭაყოს ანტიპოდია. მეტიც, თავისი სხეულის ხაზგასმული სიმჩატითა და სიფერმკრთალით, თეიმურაზი ფრესკული სიმსუბუქითა და პაეროვნებითაა აღბეჭდილი. მაშ, რა აკავშირებს თეიმურაზს მიწიერ, ფერ-ხორციან ჭაყოსთან? რად ვერ აღწევს თავს მის საძულველ საზოგადოებას? თეიმურაზისა და ჭაყოს გარდაუვალი შეკავშირება დრო, დრო, რომელმაც ერთი დიქტატორად, ხოლო მეორე ტყვედ აქცია, ერთს ძალაუფლება დაატეხა თავს, მეორეს კი — აგასფერის წყველა. დრომ გადააჩაქვა თეიმურაზი და ჭაყო. ჭაყო თეიმურაზის ტემპორალური ორეულია.

შეიგრძნობს რა აგასფერის ხვედრის აბსურდულობას, თეიმურაზი კვლავ და კვლავ უღმობელ დროს ეგახება პირისპირ: „მხოლოდ ჭაყო იყო ახლად შობილი ახალი ჭურის ადამიანი, მხოლოდ მას ჰქონდა დროს შესაფერი კუნთები, ბასრი კლანჭები და ფოლადის კბილები. ჭაყოები ამ კლანჭებით და კბილებით უძლურ ჭიაყელებს დაიპყრობენ. აღვირაწყვეტილ მხეცს დაიმორჩილებენ“ (126,337). ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეგახებას ალბერ კამიუმ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეგახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“ (129,8). „შეიძლება გულწრფელად ვაღიაროთ, — წერდა კამიუ, — რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“ (129,8). თავი ვანებოთ ექსისტენციალისტებს და „ჭაყოს ხიზნების“ ტექსტს მივუბრუნდეთ. რეალობასთან პერსონაჟის შეგახების 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: „ჩაყოს ხიზანს ქალაქიდან ახალი ჩვეულება მოჰყვა, რომელიც შეუმჩნეველად და თანდათანობით განუვითარდა და გაუძლიერდა: საკუთარ თავთან საუბარი, მსჯელობა, კამათი და დავა“ (126,318). ორეული თეიმურაზ ხევისთავის პიროვნების შინაგანი დეტერმინირების ნაყოფი და ობიექტური დროის ქრონომეტრია, ემპირიკი, თეიმურაზის პიროვნებაში კოდირებული დროის კოფეციციენტის 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, შემქამა და გამათავა მეთქი. ჩემი განკურნება ძნელია. თვალებზე – შავი ბინდი, გულში – შავი ნადველი და სულშიც შავი – ბურუსი, აი, დღევანდელი თეიმურაზ ხევისთავი“ (126,330), – მოსთქვამს ერთი თეიმურაზი, „ოჰ, ღმერთო, დიდებულო! ნეტა როდის დამიბრუნდება სულიერი მშვიდობა და სიხარული?!“ (126,330), – ოცნებობს მეორე, „აგრე იყოს. ზოგზე იტყვიან, აღსრულდაო, ზოგზე – განისვენაო, ზოგზე – მოკვდაო. ჩემზე კი იტყვიან – ჩაძალდაო“ (126,332), – ბორგავს ერთი თეიმურაზი, „მაგრამ მე, თეიმურაზ ხევისთავი, ჯერჯერობით სიკვდილს არ ვაპირებ! გესმის? მე არ მინდა მეთქი სიკვდილი!“ (126,351), – გაჰყვირის მეორე, „მაშ ღმერთმა ადღეგრძელოს ჩ...ჩემსავით დამარცხებული გიჟი, რომელმაც თვითონ გ...გგაითხარა საფლავი, ადღეგრძელოს და...გგანუსვენოს“ (126,351-52), – ნებდება ერთი თეიმურაზი, „მე მომღუნეს, შეიძლება მომტეხონ, მაგრამ ვერ...რრასოდეს ვერ დამიმორჩილებენ, ვერრრა-სოდეს, გესმით? ვერ-რრ-ასოდეს მეთქი! როცა იქნება, მე ჩემს ნამღვილ სათქმელს ვიტყვი. ის დრო მოვა, მოვა მეთქი“ (126,351), – იბრძვის მეორე. ინსტიქტური

ძიებით შეპყრობილი პერსონაჟიდან თეიმურაზ ხევისთავი „აჯანყებული ტყვის“ ფაზაში შედის, ჯანყისა და მორჩილების გზაგასაყარზე კი სიკვდილის აჩრდილია ატუზული.

თეიმურაზის ემპირიკი ორეულისათვის თეიმურაზის ცხოვრება აღარ ღირს, მისი ყოველდღიურობა იმდენად უაზროა, რომ ტანჯვაც კი უსარგებლო ხდება: „აღარაფერი შერჩა ოდესლაც უდარდელ თეიმურაზს, არც ცოტაოდენი ქონება, არც ამოდენა ჯაფით ნაშოვნის სახელი, არც მამაპაპეული სახლ-კარი, აღარც ორიოდე დღით განახლებული სული, აღარც ოდესლაც ერთგული ცოლი და აღარც ხალხის პატივი – აღარაფერი. აღარაფერი!“ (126,389), „ეყოფა თეიმურაზს გოლგოთის აღმართი, ეყოფა!.. ეყოფა თეიმურაზს საამქვეყნო ურვა და ძვინვა, ეყო!“ (126,390) გამოსავალი სიკვდილია, დროში ადამიანის არსებობის უეჭველი სასრული. უძველესი ცივილიზაციები, ერები, ხალხები, „ყველანი დრომ შ... შექამა და მოინელა, ხოლო დროის წინაშე უკვდავი არაფერია. მასთან შედარებით ღმერთიც კი უძლურია“ (126,322), – ჩასჩინებებს თეიმურაზს მისი მიწას მიჯაჭვული ალტერ ეგო, სიკვდილი სამუდამოდ მოწყვეტს თეიმურაზს ამქვეყნიურ ჯოჯოხეთს, თვითმკვლელობა იხსნის მას წამებისაგან... მაშ, რაღად ებლაუჭება კლდის პატარა შვერილს წყლის მორევში გადამბტარი ხევისთავი? რაღად უხმობს საშველად გამვლელებს? რად იბრძვის სიცოცხლისათვის? სიკვდილი ჯალათია, რომელიც პედანტურად აღასრულებს დროის განაჩენს. თუკი თვითმკვლელი ემპირიკი გადასძალავს, თეიმურაზს უკვალოდ გაქრობა ელოდება, გაუჩინარება, მოსობა, მაგრამ, თუ დაუსხლტება სიკვდილს კლანჭებიდან, ჯერ ისევ ბეუტავეს გადარჩენის სუსტი იმედი. სიკვდილი ზღვარია, ზღვარი, რომელიც რეალურ დროს ხდის გასაგებს, ზედროულ მარადისობას – შესაძლებელს. კვლავაც საცნაურია ანალოგია: თუ აგასფერის სასჯელს განვიხილავთ, როგორც მონანიებისაკენ მიმავალ უმძიმეს გზას, მაშინ თეიმურაზის გადარჩენაც ხსნისაკენ გადებულ ბეწვის ხილია. თეიმურაზი უნდა გადარჩეს. ეს თეიმურაზის ღირებულ ორეულია, თეიმურაზის წინაპართა სისხლით გაჭირვებული 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“ (126,373). პროგრესი უაღრესად საცნაურია: თეიმურაზი არა მხოლოდ ნათლად იაზრებს თავის გაუცხოებას გარემოსთან – „მეც ემიგრანტი ვარ, – გაიფიქრა, – ემიგრანტი ჩემივე ქვეყანაში, უცხოელი ჩემივე მოძმეთა შორის“ (126,375), არამედ გრძნობს, როგორ „მოსწყდა ცოდვილ ქვეყანას და მისწვდა ზეციერ მამას, რომელსაც კარგა ხანს ეძებდა და მოუწოდებდა“ (126,374). უფლის სიტყვა ნაგვემ სულს უამებს თეიმურაზს, მრუშე დედაკაცის იგავით შეძრული ხვეისთავი საოცარ შვებას გრძნობს. ეს შვება სინანულია, სინანული და სევდა, რომელიც მალა, ზეცისაკენ ეწევა მას. თეიმურაზის ცნობიერებაში პოლიტიკის, ისტორიის, ფიზიკისა თუ აგრონომიის წიგნებიდან შეძენილი ცოდნა უნებლიეთ ემიჯნება ღვთისაგან გარდამოსული რწმენის სიმშვიდეს. მზე იხედება „უმზეო ყვავილის“ – თეიმურაზის – სულში, იკვეთება ხსნის გზა, თუმცა, სოკრატეს მოწოდება „შეიცან თავი შენი!“ ადვილად შესრულებადი არაა გაორებული ხვეისთავისთვის. თეიმურაზის შინაგანი კონფლიქტი, ბრძოლა ორეულებს შორის გადამწყვეტ ფაზაში შედის და ეშმაკისაგან 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 მოღალატე ქალიცა და მისი ქალაჩუნა ქმარიც, თუ ერთი რწმენას დაეძებს, მეორე „ჩაყოსავით გაძლიერებას“ ლამობს, თუ ერთი თეიმურაზი უფლის სიტყვას შეიმეცნებს, მეორე დროის შესაფერ ათ მცნებას თხზავს. ვინ დარჩება გამარჯვებული? დროის ობიექტური მაჩვენებლებით შებორკილი, ცოდნის ჭიით შეღრღნილი და სულიერად დაწყლულ-ლებული თეიმურაზი, თუ რწმენამიცემული, სინანულით აღვსილი, თვითშემეცნების ზღვართან მიახლებული ხვეისთავი?

მეხსიერების აწმყოში 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 ჩაყო, უძღურია ყოველივე ემპირიული, რეალური, ობიექტური. თეიმურაზი აღარ არის „რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი“ საზოგადო მოღვაწე, ის ახლა დროის სხვა განზომილებისაკენ გადანაცვლებული ფიქრიანი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც გააქტიურებული შინაგანი ტემპორალური ენერჯიის მეშვეობით შეგნებულად გადაადგილდება ამბივალენტურ ლიმიანალურ ზონაში და რეალური დროის ალტერნატიულ ტემპორალურ მოდელს გამოიმუშავებს. თეიმურაზის ცხოვრების მიზნად უდავოდ ქცეულა მოლოდინი: მარგოს მოლოდინი, მონანიების მოლოდინი, განწმენდის მოლოდინი, ღვთის მოლოდინი, რაც მარადისობასთან მისი ზიარების უქვეველ წინა პირობას წარმოადგენს. მარადიული ზედროულობა თეიმურაზის თავისუფლებაა, თავისუფლება, რომლისკენაც შინაგანი მომლოცველობის გზით უნდა წავიდეს ხვეისთავი, „მეტანიით, სასოებით და ცრემლით“ (126,444).

თეიმურაზის ღამეული ლოცვები გეთსემანიის იღუმალ ღამეებს მოგვაგონებს და, თუ რომანის ენარის უმთავრეს ღირსებად მხატვრულ ტრანსფორმაციას მივიჩნევთ, „ჩაყოს 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 ხვეისთავი და გულშეებით გაიღიმებს:

აღარსად სჩანან ძაღლის მძორები.

აღარც მათი სუნი მოსდის იმედნაკრავ ნაკაცარს.

ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარს.

ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თეიმურაზ ხევისთავი“ (126,444).

შიო მღვიმელის სახება, როგორც ფრესკისა, ზედროულის, დროული უსაზღვროების, მარადისობის ანალოგია. ზ. კიკნაძის მითითებით, „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 სასუფევლამდე უნდა აიყვანოს, ხოლო მისმა სიბნელემ დაუღამებელ სინათლემდე... მღვიმე, ყოველი ღრმული – მიწის საიდუმლოთა გამოხატულებაა და, ყოველივე, რაც მიწაში ხდება, თვალისათვის მიუწვდომელია. ადამიანი ვერ ხედავს, როგორ კედება და იხრწნება თესლი, და ამ კვდომასა და ხრწნილებაში, მის სახეცვლილებაში, როგორ იბადება ახალი სიცოცხლე... შიო ჩადის სიღრმეში, ის ითესება როგორც თესლი, რომელმაც (ფიზიკურმა სხულმა) სულიერი ნაყოფი უნდა გამოიღოს“ (130,178-179).

ითესება თეიმურაზიც, ითესება, რათა გაბრწყინდეს:

„შაბათი რომ დაღამდებაა,

კვირა გათენდება-ა....“ (126,376),

მღერის თეიმურაზი.

კვირა უფლის ბრწყინვალე აღდგომის დღე და დროზე გამარჯვების უქვეელი დასტურია: „ადამიანის გზა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და სიკვდილზე, მაგრამ მიემართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას“ (24,151), მარადიულ მშვიდობას ომის შემდეგ, უსაზღვროებას, რომელშიც „ალარ იქნება დრო!“

* * *

მაშ, რა არის „აწ“? და რა არის „მერმე“? სად არის „აწ“ და სად არის „მერმე“? კონცეპტუალური ოპოზიცია აწ-აქ// მერმე-იქ წარმოაჩენს არა მხოლოდ სამყაროს გააზრების კოსმოლოგიურ მოდელს, არამედ ადამიანის ადგილსა და ფუნქციას ამ მოდელში. თუ ელინელი ბრძენებისათვის „აწ-აქ“ შემო-

საზღვრულობა რეალურად მედინი დროის იდენტური ცნება იყო, „მერმე-იქ“ კი – მარადისობის, ქრისტიანულმა აზროვნებამ ესქატოლოგიური სიღრმე შესძინა პრობლემას და ერთგვარი კატეგორიულობით განსაზღვრა იგი: დროის ხუნდებით შებორკილი კეისრის სამყარო სასრულია, ზედროული მარადისობით გაბრწყინებული უფლის სამყარო – უსასრულო: „ამიტომ არ ვცხრებით, მაგრამ თუ გარეგნული კაცი იხრწნება 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“ (131,4:16-18), „ხოლო უფალი სული არის, და სადაც უფლის სულია, იქ .თავისუფლებაა. ჩვენ კი ყველანი ახლილი სახით ვხედავთ უფლის დიდებას როგორც სარკეში და გარდავისახებით იმავე სახედ დიდებიდან დიდებაში, როგორც უფლის სულისაგან“ (131,3:17-18).

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 დაღურგებულ მუშტს ზედროულობის თავისუფალი სამყაროსგან“ (119,375).

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 პეროგატივა გახლავთ, 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 „მოპატიება 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 და რუდუნებით ვითარდებიან მწერლის მიერ ორგანიზებული მოვლენები. სივრცის ფუნქციის ამგვარი გაძლიერება მისი ტიპოლოგიური თვისებების შემდგომი შესწავლისაკენ გვიბიძგებს.

რომანი საკმაოდ მკვეთრად იწყება: ცინცინატ ც.-ს, „რომელსაც ბრალად ედება უსაშინლესი დანაშაულთაგანი, გნოსეოლოგიური სისაძაგლე“ (118,80), 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 ღუნო. წვივებში იმდენ მაგრად დახვეულ ვერსსა ვგრძნობ, რომლებიც შემქმლო კიდევ გამერბინა. ჩემი თავი ისე მარჯვედ ზის“ (118,36).

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

ზურგს უკან განვლილი ცხოვრებაა, წინ – ტანჯვით სიკვდილი: აი, ამგვარ, ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროში ზათქით ინგრევა რომანის სივრცული მთლიანობა, ერთიანი სივრცე ჩვენ თვალწინ ქუცმაცდება და წარმოქმნილ პერიპეტიათა 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 „საქადრაკო ეტლის მსგავსი სათვალთვალოთი“, საწოლი, მაგიდა, სკამი, თიხის დოქი და „ფურცელი ორ სვეტად ჩამოწერილი „ტუსაღთა წესებით“ (118,28). სივრცის ჩაკეტილობა ცინცინატს აშინებს და სულს უხუთავს: იგი უსამართლოდ არის დასჯილი, ის მსხვერპლია, ხელოვანია, რომელსაც შემოქმედებითი თავისუფლება წაართვეს: „როგორ დავიწყო წერა, როცა არც კი

ვიცი. მოვასწრებ თუ ვერა“ (118,62), – შეძრწუნებული ყვირის ცინცინატი, „ასე, ნაცვლად ამისა, უნებლიედ გიპყრობს ბანალური, გიჟური ოცნება გაქცევაზე, ვაი, რომ, გაქცევაზე“ (118,62).

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“ (89,12). ცინცინატი 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:

„იღარადა, ივიშვიშა, ყველა სახსარი გაატაკაცუნა, საწოლიდან ადგა, საძულველი ხალათი ჩაიცვა და ხეტიალს მოჰყვა. რაიმე ახლის აღმოჩენის იმედით თავიდან გადაიკითხა ყველა წარწერა კედლებზე... კვლავ გაიარ-გამოიარა... ნალველია, ნალველია, ცინცინატი, კვლავაც იარე, ცინცინატი, გამოსდე ხალათი ხან კედლებს, ხან სკამს“ (118,59-60).

რეაგირებს რა სივრცის ყრუ ჩაკეტილობაზე, ცინცინატი თითქოს რიტმულად ბრუნავს წრის გარშემო, მაგრამ „წრეზე ადამიანს ეშმაკი დაატარებს“ (132,93), – აცხადებდნენ ქრისტიანი მოძღვრები, „ღვთის მიერ შექმნილი „წმინდა ისტორია“ კი სწორ ხაზზე მიდის, მიდის სწორ ხაზზე, ვინაიდან მას მიზანი აქვს“ (118,93).

აქვს კი მიზანი ტუსად ცინცინატს? უთუოდ აქვს:

„ტყუილად ვიმეორებ, რომ სამყაროში არ არსებობს თავ-შესაფარი... არსებობს! მე ვიპოვი! აყვავებული სვეტი უდაბნოში! მცირე თოვლი მაღალი კლდის პირას“ (118,63).

და ეს მიზანი ყველაფერზე მეტად მნიშვნელოვანია: ცივ საკანში ჩაკეტილ ცინცინატს კარგად ესმის დამლუპველობა ფუჭი წრებრუნვისა, რომელიც მეთოდურად აშორებს მას ქვეშეპირი მიზნისაგან, იგი მთელი ძალით ცდილობს გაეჭკეს 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 გამკივიარი მაგიდა: ...ზედ დადგა ურჩი სკამი. ბოლოს თვითონაც აძვრა... მაგრამ, რასაკვირველია, ვერაფერი დაინახა. ძლივს მიწვდა ცხაურს, რომლის იქითაც დამრეცად აღიოდა ფანჯრის გვირაბი... იქ, გვერდით, ...სუფთად, აგდებულად ნაწერი გააჩია: „არაფერი ჩანს, მეც ვეცადე“... ცინცინატი სკამიდან მაგიდაზე ჩამოვიდა“ (118,40-41), საკნის ხელიხელგადახვეული კედლები უსიტყვოდ მისჩერებოდნენ გაწბილებულ ტუსადს.

სწორედ ამ კედლებით არის გამოყოფილი ცინცინატი დანარჩენი სამყაროსაგან, სამყაროსაგან, რომელიც ციხის საკნის მიღმაა გადაშლილი და პერსონაჟის გარემომცველი ანტიუტოპიური გარე სივრცის ნაწილს წარმოადგენს. ციხის საკნის მიღმა არსებული დიქტატორული სამყარო წრისებური ცოპოგრაფიით ხასიათდება და უნებურად მოგვაგონებს ჯოჯოხეთის წრეებს, რომლებზეც ხსნის იღვით 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 ოპოზიცია მდლა/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 ფანქვალით ეშვება ძირს. მაგრამ ეს დაშვება ჯოჯოხეთის წიაღში ჩასვლას წააგავს:

„კედელში მომკრო მწვანე კარი გაიღო. ქვემოთ საფეხურები ჩაღიოდა – მათ შეუშინველად გაიბრძინეს ფეხებქვეშ. კვლავ

დაიჭრიალა კარმა; მის უკან წაბნელო გასასვლელი იყო, ზანდუკებით, ტანსაცმლის კარადით, კედელზე მიყუდებული კიბითა და ნავთის მძაფრი სუნით“ (118,165).

გვირაბის სივრცისათვის ნიშანდობლივი ბნელი გასასვლელები, უქაერობა და ნავთის სუნი მისი გახრწნილი მობინადრეების უსახური გალერეით გვირგვინდება.... იქით გზა აღარ არის, გზა მხოლოდ უკან ძვეს. 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 ხელეწიფება 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“ (118,129). 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 თავვი იფხოჭნება რკინის ბრჭყალებით“ (118,129). 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“ (118,140). მთავარია, გავიდეს ამ ჩაკეტილი სივრციდან, მთავარია თავი დააღწიოს ლაბირინთს, შემდეგ კი, შემდეგ ცინცინატმა იცის, როგორც მოუაროს თავისუფლებას.... სანუკვარი კაკუნი მოქ-

მედებს, 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“ (118,157). ცინცინატი დაოთხილი გაუყვა ბნელ გვირაბს, „ყოველი მხრიდან უჭერდა, ხერხემალზე აწვებოდა, ხელისგულებში, მუხლებში ესობოდა გაფანტული ტკაცუნით სავსე უკუნი წყვილიადი... მაგრამ აი, ვიწრო ნახშირივით შავ წყვილიადში ხანგრძლივი ხოხვის შემდეგ სივიწროვის, სიბრმავის, უჰაერობის შემდეგ – შორს გამოჩნდა მომრგვალებული მკრთალი სინათლე: იქ მოსახვევი იყო და ბოლოს – გასასვლელი“ (118,159). მაგრამ ეს გასასვლელი კი არა, ფსევდოგასასვლელია, ცრუგასასვლელი, ანტიუტოპიური სამყაროსათვის ნიშანდობლივი ფსევდო-კარნავალის 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 მალლა/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“ (118,187). გაჩახჩახებული 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 აღიან ეშაფოტზეც. განსხვავებას მხოლოდ სივრცესთან მათი მიმართება ქმნის: ბატონი პიერი არსებულ, მრუდე სივრცეზე მყარად დამაგრებული ფიგურაა, მისი ორგანული ნაწილი, ცინცინატი კი – მემბოხე, 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 ჩაღრმავებული, ბატონი პიერის მისწრაფებანი ამქვეყნიურ სიამოვნებებს არ სცდება. უპირველესია „სიყვარულით სიამოვნება, – თვლის 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 ჭყვივის, თითქოს ჭრიანო, აგერ - ღამაზე თეფშზე თეთრი ქონი ბრწყინავს; აგერ სუფრის ღვინო, წითელი; აგერ თევზი“ (118,150-152-153). როგორც ცნობილია, ქრისტიანული ტრადიცია სატანას „ხორცის მეფედ“ შერაცხავს, „ფიზიკური სიმახინჯისა და მორალური ბოროტების სინთეზად“ (120,37).

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“ (118,161).

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“ (133,282-283). თამაშის სპეციფიკა განსაზღვრულია: ერთი მხარე ცდილობს დაიპყროს, დაჩაგროს, დაამარცხოს მეორე, რომელიც ან მდგარ წინააღმდეგობას უწევს მას, ანაც თმობს პოზიციას.

„მონანიე, ცინცინატ, – ურჩევნ ცინცინატს გარეშენი, – დათმე. იქნებ გაპატიონ? ა?“ (118,108);

„ყველაფერზე უარი თქვი, – ევედრება ცინცინატს მარფინკა, – თქვი, რომ დამნაშავე არა ხარ... დათმე“ (118,196);

„არა, ამას რაღაც არ ესმის, – შფოთავს ციხის დირექტორი, – არ ესმის, რომ თუკი გულახდილად აღიარებს... თავის დანაშაულს, ხო, დანაშაულს... მაშინ რაღაც შორეული იმედი მაინც...“ (118,154). ცინცინატი კი არ თმობს. იგი თავგანწირვით ეთამაშება ბატონ პიერს.

„გინდათ ჭადრაკი?“ – ეკითხება ცინცინატს ბატონი პიერი და საქადრაკო დაფას ორი მოწინააღმდეგე უჭდება. ბატონი პიერი, მიუხედავად ათასგვარი მაქინაცეებისა, თამაშს აგებს, მაგრამ ისტერიულად ჰყვირის: „ეს არა, სხვა რამ ვითამაშოთ, სხვა რამ ვითამაშოთ“ (118,146). 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 დაუსრუ-

ლებელი 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!“ (118,146) – სთავაზობს ცინცინატს ბატონი პიერი. ცინცინატი შეთავაზებას არ იღებს:

„რატომ ჰყარხართ ასე ძალიან?“ (118,147) – ზიზლით ეკითხება ცინცინატი პიერს. „ოჯახში მოგვდგამს“ (118,147), – უხსნის მას ბატონი პიერი, – „ფეხები გვისივდება. რითი არ დავიზილე, მაგრამ არაფერი მშველს“ (118,147)... „სუნთქვა არ შემძლია“ (118,147), – ამბობს ცინცინატი და კეთროვანივით შორდება სატანასთან წილნაყარ მოსაუბრეს.

ცინცინატის რეალობა განწირულია: სივრცული ველი „საპყრობილე-ციხესიმაგრე“ – უხლომილებო, 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“ (118,163-164).

სივრცული მოდელი „ხიდი-მდინარე“ ერთგვარი სასაზღვრო ზოლია, რომელიც ციხე-სიმაგრეს 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 გაუცნობიერე-

ბელი, და, მხატვრული თვალსაზრისით, უფუნქციო. მდინარის სივრცე ცარიელი სივრცეა.

მდინარის მიღმა განლაგებულია ქალაქი, სადაც, გაუმქვირვალ ცინცინატისაგან განსხვავებით, გამქვირვალე ადამიანები ბინადრობენ. იქმნება ოპოზიცია გამქვირვალე/გაუმქვირვალე, რომელიც უკვე არსებითად აუცხოებს ცინცინატს ქალაქის სივრცულ მოდელთან. სივრცული მოდელი „ქალაქი“, რომელშიც გამქვირვალე ადამიანები ცხოვრობენ, სტატიკურია. ოპოზიცია დინამიკური/სტატიკური აქ აშკარად უკანასკნელის სასარგებლოდ ყალიბდება. ქალაქი მზის გულზე ნახევარწრედაა 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 გაწოლილიყო... სტროპის მოსახვევს იქით მოჩანდა ნახევრად გაბზარული მოხაზულობა აეროდრომისა და ნაგებობა, სადაც ჰყავდათ პატივსაცემი, დაჩაჩანაკებული... თვითმფრინავი, რომელსაც ზოგჯერ დღესასწაულებზე უშვებდნენ – უმთავრესად ხეიბართა გასართობად. ნივთიერება დაიღალა. ტკბილად თვლემდა დრო“ (118,354).

განსაცვიფრებელია სივრცის უცვლელობა ყველა მიმართულებით:

„მიხრწნილი, საშინელი ცხენები, რომელთაც უკვე დიდი ხანია აღარ აკვირვებთ ჭოჭოხეთის ღირსშესანიშნაობანი, ფაბრიკებიდან ქალაქის გასაცემ ადგილებში ეზიდებიან საქონელს... მარადიული შადრევანი კაპიტან მძინარას მავზოლეუმთან ჭვევით ეშვება და ფართოდ რწყავს ჭვის კაპიტანს, ბარელიეტს მის სპილოსებურ ფეხებთან“ (118,81-82).

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 ავაწყო მარფინკა იმგვარი სახით, როგორც პირველად ვნახე... „ცოლი გყავთ – ჩუმი და წყნარი, თუმცა მწარედ იკბინება“, – მითხრა მისმა პირველმა, დაუფიწყარმა საყვარელმა... ერთხელ კი დავინახე, დავინახე – აივნიდან... დავინახე და მას შემდეგ არც ერთ ოთახში არ შევესულვარ ისე, რომ შორიდანვე არ გამეფრთხილებინა ჩემი მოსვლის შესახებ – ხველებით, უაზრო შეძახილებით... მუდმივი წამება“ (118,71-72).

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, პარადიების ლოკალური თავშესაფარია, სადაც ზნეობრივი ატმოსფერო ნულს უტოლდება. ეს სახლი განწირულია გასაჩანაგებლად და დასაღუპავად, რაც აღსრულდება კიდევ ნაწარმოების დასასრულს:

„მარფინკა უნაყოფო ვაშლის ხის ტოტებში იჯდა და ცხვირსახოცს იქნევდა, მეზობელ ბაღში კი... დაჭყლეთილცილინდრიანი საფრთხობელა აქანავებდა სახელურს. სახლის კედელი, განსაკუთრებით იმ ადგილას, სადაც უწინ ფოთლების ჩრდილი თამაშობდა, უცნაურად ჩამოშლილიყო, სახურავის ნაწილიც მთლიანად იყო მონგრეული“ (118,211).

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 რიცხოვრივი 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-ტუსალს, ესმის ამ ბრტყელ, პორიზონტალურ 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 ნაპერწყლებად იქცეს?!

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

„თითქოს ღრუბლიან დღეს წევხარ თვალდახუჭული, – უცბად შეირხვევა სიბნელე ქუთუთოებზე, თანდათან გადადის მიბნედილ ღიმილში, შემდეგ კი ჩნდება ბედნიერების ცხელი შეგრძნება და იცი: ღრუბლებიდან მზე გამოცურდა. აი, ასეთი შეგრძნებით იწყება ჩემი სამყარო: თანდათან იწმინდება დაბინდული ჰაერი, და ისეთი სხივიანი, ცაბცახა სიკეთეა მასში ჩაღვრილი, ისე იმართება წელში ჩემი სული მშობლიურ სავანეში...“ (118,99).

სინათლისა და სიკეთისაყენ – აი, საით გარბის ცინცინატი, მაგრამ მიზნის მისაღწევად მან მოძრაობის მიმართულება უნდა შეცვალოს და ცინცინატიც, ხსნის ძიებით ანთებული, ნელ-ნელა ინაცვლებს შინაგანი სივრცის საინტერესო სამყაროში,

სამყაროში, რომელიც პერსონაჟის წარმოსახვაში ყალიბდება და სივრცის ლიმიანალურ მოდელს წარმოადგენს. ციხის შიშველი კედლებით შექმნილი სივრცული 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 ურთიერთკვებთან უკვე განცდილთან და სასურველთან, როდესაც სრულიად ბავშვმა, „ფანჯრის დაბალ რაფაზე ამძვრალმა... კაეშნიანმა, დაბნეულმა, უგრძობელმა და უმანკომ“, უნებლიეთ გააბიჯა „ფუმფულა ჰაერში“

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

მიზანი ძლევს ცინცინატს, შიში უკან იხევს და სპირალზე მოძრაობა თანდათან 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, დალაქავებუ-ლი, ... სარკეს, რომელიც აბსოლუტურად ამახინჯებდა ჩვეულებრივ საგნებს, ნამდვილი საზრდო ეძლეოდა, ე.ი. როდესაც თქვენ გაუგებარ და მახინჯ საგანს ისე დადებდით, რომ იგი გაუგებარ და მახინჯ სარკეში არეკლილიყო, შესანიშნავი რამ გამოდიოდა, არა არაზე ჰოს იძლეოდა, ... უფორმო სიჭრელისაგან სარკეში საოცარი მწყობრი სიუჟეტი იქმნებოდა: ყვავილები, ხომალდი, ფიგურა, რალაც პეიზაჟი“ (118,136-137).

ციცინატი იჭერს სარკესთან თავის მსგავსებას: სარკეს გამჭვირვალე ზედაპირი აქვს და გაუმჭვირვალე ზურგი – ასეთივეა ცინცინატიც: მისი არაჩვეულებრივად თეთრი სახე,

თხელი, თითქოს გამჭვირვალე კანი და სხივიანი თვალები მშვენივრად უთავსდება მის გარეგნულ გაუმტარობას. ცინცინატი კისრულობს სარკის ემპაჟურ როლს, მან იცის, რომ „ოპტიკური ტყუილების რთული სისტემის“ გამოყენებით საძულველი ადამიანები და ლანდშაფტებიც კი შეიძლება საკვირველ გარდატეხას დაექვემდებარონ: სამყარო შეიძლება აღმოჩნდეს გაკეთილშობილებული, გასულიერებული, გაცოცხლებული. შედეგიც არ აგვიანებს: მძინარე ქალაქში განთენილი ნისლიანი „თამარის ბალები“ ცინცინატის ცნობიერებაში მყისვე გარდაიქმნებიან პერსონაჟის შინაგან სივრცულ ოაზისად, რომელიც ფრთებს ასხამს მის გაფრენას. გაფრენა, ანუ ღია მოძრაობა ზემოთ – აი, ერთადერთი, მაგრამ ნაღდი გასასვლელი ფატალური ლაბირინთიდან, აი, გზა კოსმოსისაკენ, წესრიგისაკენ, თავისუფლებისაკენ! და ცინცინატი, დარწმუნებული გარე სამყაროს უნიჭობისა და სიცარიელესთან ბრძოლის უაზრობაში, შესანიშნავად აცნობიერებს თავისი გაფრენის ფასს – ეს არის სიკვდილი! ხსნის გზა სიკვდილზე გადის. სიკვდილს, და მხოლოდ მას, ძალუძს გამოგლიჯოს ცინცინატი რეალობის ბორკილებს და სანუკვარ სამყაროში გადაადგილოს. ცინცინატი გადაწყვეტილებას იღებს, იგი მზადაა, იგი „გამოწრთობილია“, მას „თითქმის არ აშინებს... სიკვდილი... სიკვდილით დასჯა... ტკივილი... განშორება“ (118,201), 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“ (118,62)...

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 შემიძლია“... (118,96). შინაგანად გაძლიერებული ცინცინატი თავს აღწევს საზიზღარ ლაბირინთს და უკვე შორიდან

აკვირდება, როგორ ირღვევა ანტიუტოპიური სამყაროს ჰორი-
ზონტალურად განფენილი ფსევდოკარნავალური სივრცე:

„ირგვლივ უცნაური დაბნეულობა სუფევდა... ცოტა რამ-
და დარჩენილიყო მოედნისაგან. ეშაფოტი დიდი ხანია ჩაიქცა
მოწითალო მტკრის ღრუბელში... წაქცეული ხეები ძირს გან-
რთხმულიყვნენ, თვინიერ ყოველგვარი რელიეფისა, ზეზეურად
მდგარნი კი, ისინიც გაბრტყელებულნი, სიმრგვალის ილუზიის
შესაქმნელად გვერდებზე ჩაყოლებული ჩრდილებით, ტოტებით
ზეცით დაფხრეწილ ბადეს ეპოტინებოდნენ, ყოველივე ირღვეოდა,
ყოველივე იქცეოდა... მშრალი უკუნი ქროდა!“ (118,217-218).

გვაგონდება ცნობილი სურათი „გამოცხადებიდან“, „ცის
ვარსკვლავები მიწაზე ჩამოცვივდნენ, როგორც ძლიერი ქარით
შერახეული ლელვის ხე დაყრის უმწიფარ ლელვს. ცა გადაიკარგა
დაგრაგნილი წიგნივით“ (28,6:13) და სრულიად აშკარა ხდება
რომანის სივრცული მოდელის ესქატოლოგიური ტრანსფორმაცია.

დინამიკურად, თანამიმდევრულად, ლოგიკურად ვითარდება
სივრცული სტრუქტურა რომანისა „მოპატიყება 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 წიგნში
„ილაპარაკე მეხსიერებაზე!“ (119,23).

„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“ პერალდიაში ნიშნავს ზღვარს ან კლაკნილს, გავლებულს მარცხნივ... სათაურის შერჩევა იყო მცდელობა, შემექმნა წარმოდგენა სილუეტზე, ტეხილ გამოსახულებაზე, სარკეში დამახინჩებულ რეალობაზე, გზიდან გადავარდნილ სიციცხლეზე, ავბედითად ყბადაღებულ სამყაროზე“ (134,487). კლაკნილი, გავლებული ადამიანსა და რეალობას შორის, რეალურსა და ირეალურს შორის, კლაკნილი, როგორც პერსონაჟის მიერ განცდილი ზღვარი.

ნაწარმოების სივრცული მოდელის თვალშისაცემი ორნამენტულობა და გეომეტრიული ფიგურების სიმრავლე გრაფიკულად გამოხატავს მწერლის მიერ რეალობის გააზრების დუალისტურ კონცეფციას.

რომანის „Bend Sinister“ ფაბულა წვიმის გუბიდან აღმოცენდება: „მოგძო გუბე უხეშ ასფალტშია ჩადგმული, როგორც ფანტასტიკური კვალი ტალახით დაფარული ფეხისა, როგორც ნიჩბისაგან დატოვებული მთვარე, რომლის მიღმაც ძირს განფენილი ცა მოჩანს. ვატყობ, იგი გარშემორტყმულია შავი სისველით, რომელსაც რამდენიმე მოწყენილი მკვდარი ფოთოლი მისწეპებია, ჭერ კიდევ მანამდე ჩაძირული გუბეში, ვიდრე იგი ახლანდელ ზომაზე ამოშრებოდა“ (123,305)... ფაბულის ასეთი მოულოდნელი ჩანასახი სრულიად ბუნებრივად მოჩანს ვ. ნაბოკოვისათვის ჩვეული სტილის ფონზე. ნაბოკოვის ფაბულათა უმრავლესობა ხომ შემთხვევითი ასოციაციების ნაყოფია – სიცარიელიდან გამოსროლილი მეტეორი, სინათლის სუსტი სხივი, სიტყვის ან ფრაზის დაბოლოება. „Bend Sinister“-იც თითქოს შეუმჩნეველად ფორმირდება წვიმის გუბისაგან, რომელიც გაწელილ წრეწირს მიაგავს და სუბთემატურად მთელი რომანის მანძილზე მეორდება: მეოთხე თავში იგი მელნის 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. ფიგურის ეს ერთგვარი რეინკარნაცია შემთხვევითი მოვლენა არ არის, იგი კომპოზიციურად ამთლიანებს რომანს და სიმბოლურად მიუთითებს იმ რეალობის წრიულ ჩაკეტილობაზე,

რომელშიც ცხოვრობს რომანის მთავარი პერსონაჟი – ადამ კრუგი.

ფილოსოფოსი ადამ კრუგი წარმოსახული ქვეყნის მოქალაქეა, ქვეყნისა, სადაც რევოლუციამ დაამარცხა რესპუბლიკა, ბატონობს ტოტალიტარული რეჟიმი და ყოველივე პროგრესული თუ გამორჩეული სასტიკად იკრძალება კანონით. საზღვრები დაკეტილია, 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 მელნის ლაქა. ეკვილიზმი ანუ „საყოველთაო გათანაბრების“ დიქტატურა, რომელიც კრავს სივრცის წრიულ ფორმას, კომუნიზმისა და ნაციზმის ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. კომუნიზმის ნიშან-სიმბოლოა წითელი დროშა, რომელიც „ამაყად ფრიალებს ქალაქის მერიის თავზე“ და ქვეყნის ერთპიროვნული დიქტატორის, პადუკის პატივსაცემად სახელდებული ქალაქი პადუკგრადი, რაც ძალიან მიაგავს ლენინი-ლენინგრადის კომბინაციას. საგულისხმოა აგრეთვე ცენტრალური გაზეთის დასათაურება – „ეკვილისტი“, რაც კომუნისტური რეჟიმის ცენტრალური გაზეთის – „კომუნისტის“ – დასათაურებას გვაგონებს. სიმბოლიკის დონეზე საცნაურია ნაცისტური რეჟიმიც. ამის საუკეთესო დადასტურებაა წითელ დროშაზე გამოხატული ეკვილიზმის ემბლემა, „ახალი მთავრობის ემბლემა, ძალიან მსგავსი გაქყლეთილი და დანაკუწებული, მაგრამ მაინც მქმინავი ობობისა“ (123,328), რომელიც ნაცისტური სვასტიკის გრაფიკულ ანალოგიას წარმოადგენს. კომუნისტურ-ნაცისტური სიმბოლიკა გამყარებულია დიქტატორული რეჟიმისათვის ნიშანდობლივი სხვა მახასიათებლებითაც: ბნელი და საშიში ქუჩებით, სადაც გაუთავებლად ისმის სროლის ხმა, დახვეული, ქუჩყიანი გზებით, ერთმანეთში გადახლართული ხიდებით, უხეში პეიზაჟებით, შეშინებული ხალხით. ქვეყანა საყოველთაო გათანაბრების დამდუპველი იმპულსით შეპყრობილი ანტიუტოპიური სივრცის ბნელეთშია ჩაძირული: „ჩვენ ბედნიერად და ამაყად მოვბიჯებთ

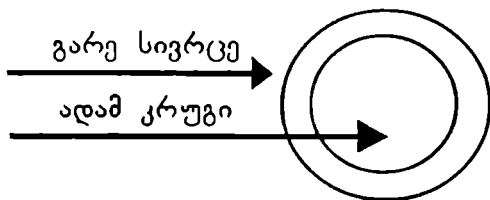
მასებთან ერთად, – აცხადებს ეკვილიზმი, – ბრმა მატერიალ მოიშორა ვარდისფერი სათვალე, რომელიც გონის გრძელ ცხვირს ამშვენებდა... ორმა თვალმა, ვისაც არ უნდა ეკუთვნოდეს ისინი, რომ შეხედოს ჩექმას, ორივე ერთსა და იმავე ჩექმას დაინახავს, რადგან საგნის გამოსახულება ორივეში იქნება ერთნაირი" (123,417). ერთი ყალიბისაკენ მოუწოდებენ ხალხს საინფორმაციო საშუალებები: „ჩვენ გვჯერა, რომ ერთადერთი ჭეშმარიტი ხელოვნება დისციპლინის ხელოვნებაა... ჩვენ გვიყვარს ჩვენი სხეული, რომელიც ჩვენ გვეკუთვნის, მაგრამ უფრო მეტად გვიყვარს ჩვენი მმართველი, რომელიც განასახიერებს ამ სხეულს ჩვენი დროის ფარგლებში" (123,429). ერთიანობის პრინციპითაა გაქლენთილი სატრანსპორტო საშუალებებიც: ავტობუსიდან მგზავრის ჩასვლა გაჩერებაზე აკრძალულია, თუ სამი მგზავრი მაინც არ ჩადის ერთად. „ამიერიდან... გზა ბედნიერებისაკენ ხსნილია, – მოუწოდებს 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 დაგავიწყდებათ ვინ ხართ თქვენ, პეტრე თუ იოანე" (123,377). სრულიად ცხადია, რომ ეკვილიზმი, როგორც კომუნიზმისა და ნაციზმის ნიშან-თვისებათა გამამთლიანებელი ბრუტალური რეჟიმი, ნაწარმოებში უდავოდ ამკვიდრებს ტოტალიტარიზმით გაქლენთილ, 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 გააჩრებულ იქნეს, როგორც „ადამ წრე“. ადამ კრუგი ანუ პერსონაჟი-წრე კონკრეტული, ყოველმხრივ დახშული, წრიული სივრცის ტყვეა. ანაალიზებს 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 დარჩენა“ (123,306).

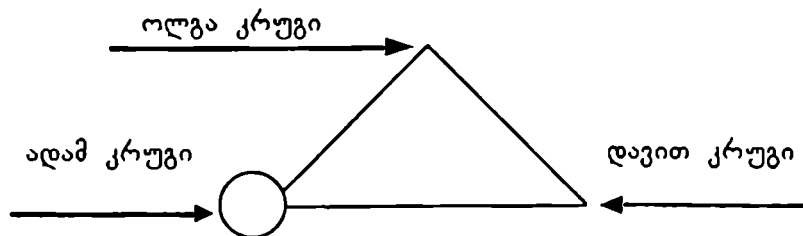
იქმნება სივრცული ოპოზიცია შიდა სივრცე/გარე სივრცე და სრულიად თვალსაჩინო გეომეტრიული კომბინაცია: წრეში ჩახატული წრე, ერთი წრე მეორეში, დახშული წრე, რომლის ეპიცენტრსაც ადამ კრუგის შემოქმედებითი გონი წარმოადგენს:



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 დაანგრიოს 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 საწყის 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, რომლებიც და მონაკვეთები, რომელთა ეტაპობრივი დაშლა პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს დაშლის, ანუ მისი პერსონალური წრის გაშლის სიმბოლური გამოხატულება და ჩაკეტილი სივრციდან სხვა სივრცეში გადანაცვლების მცდელობაა.

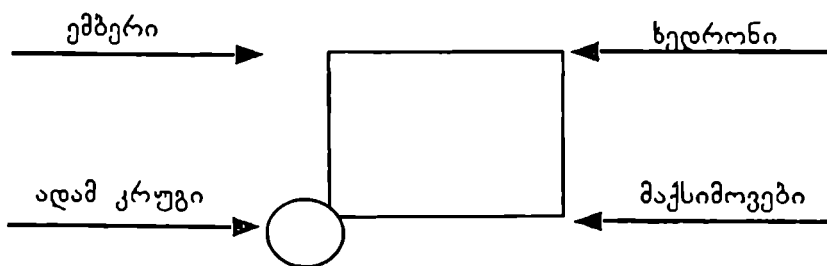
პირველი გეომეტრიული ფიგურა, რომელიც ადამ კრუგის პერსონალურ წრესთან მიმართებაში იკვეთება, არის ოჯახური სამკუთხედი: ადამ კრუგი, მისი მეუღლე ოლგა და შვილი დავითი:



საგულისხმოა, რომ ოჯახის თითოეული წევრი თავისთავად წრის სიმბოლიკითაა აღნიშნული: ოლგას სახელის პირველი ასო, ლათინური „O“ წრიული ფორმისაა და თავად ოლგას სიმბოლიკაც ნაწარმოებში წრიულია: მას „მრგვალი თვალები“,

„მრგვალი, სახე ტუჩები“, ფუმფულა, „მრგვალი ყელი“ და მრგვალი, „მადლიანი ტანი“ აქვს. მისი გარეგნული იერსახე ზედმიწევნით ესადაგება მის ალფაბეტურ იკონოგრაფიას – „O“ დავიდის სახელის პირველი და ბოლო ასოც, ლათინური „D“ ნახევარწრის ფორმისაა. მაშასადამე, ოლგა კრუგი გრაფიკულად შეიძლება გამოიხატოს, როგორც წრეში ჩახატული წრე, დავით 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-დავითი, რომელიც რომანის კონცეპტუალურ ღერძს წარმოადგენს. აკი აღნიშნავდა კიდევ მოგვიანებით ვ. ნაბოკოვი: „Bend Sinister“-ის მთავარი თემა, ალბათ, კრუგის მოსიყვარულე გულის ფეთქვაა, ტანჯვა დაძაბული სიფაქიზისა, რომელიც მას აწამებს, – სწორედ იმ გვერდებისათვის, რომელიც დავითს და მის მამას ეძღვნება, დაიწერა ეს წიგნი“ (134,489).

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 კვად-

რატშიც გამოჩეულია. მის განსაკუთრებულობას განსაზღვრავს ადამ კრუგის კატეგორიული დამოკიდებულება გარეშე სივრცესთან, მაშინ როცა ემბერი, ხედრონი და მაქსიმოვეები შემგუებლურ პოზიციას ადგანან:

„ცუდია, თქვენ რომანტიკული, ბავშვური და მთლიანად მცდარი წარმოდგენა გაქვთ პრაქტიკულ პოლიტიკაზე... თქვენ უნდა გაითვალისწინოთ, რომ მარტო არა ხართ! ბავშვი გყავთ“ (123,371-372), – აფრთხილებს კრუგს მაქსიმოვი;

„გეყო, ძველო, ნულარ ჭიუტობ. მოაწერე ხელი ამ საზიზღრობას... გეყო!... ნუ ხარ პედანტი... აი, მე მოვაწერე ხელი და ფეხიც არ ამკანკალებია“ (123,346-347), – ეუბნება კრუგს ხედრონი.

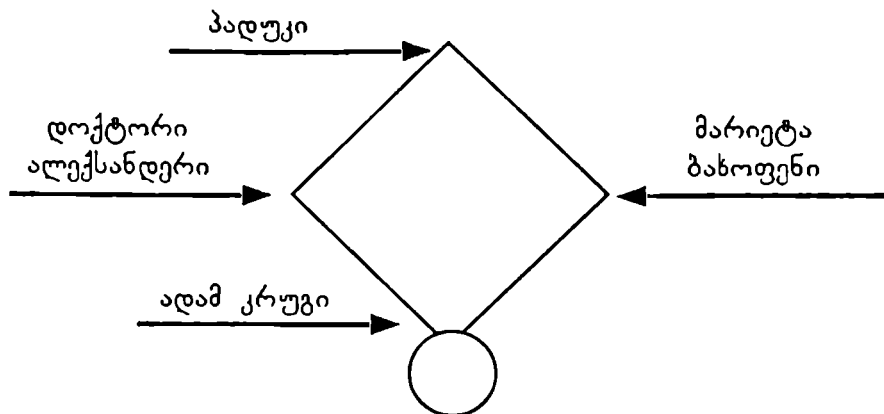
ამ პერსონაჟთა შინაგანი სივრცული შემოზღუდულობა არამკვეთრია. ზღვარი მკრთალია: გარეშე სივრცე ბრუტალურია, მაგრამ სწორედ ის განსაზღვრავს მათ შინაგან სივრცულ მოდლებს. ადამ კრუგი კი არაერთარ კომპრომისზე არ მიდის და მკვეთრად ემიჯნება უცხო, მტრულ სივრცულ გარემოს:

„მე დაუმარცხებელი ვარ. დაუმარცხებელი, როგორც ზღვის მბორგავი ტალღა“ (123,371), – აცხადებს იგი.

დამღუპველი რეჟიმი მორიგეობით ანადგურებს ესთეტიკურად ღირებულ კვადრატს. ჭერ აპატიმრებენ უდანაშაულო მაქსიმოვეებს, შემდეგ – ემბერს, დაბოლოს, – ხედრონს. შესაბამისად, კვადრატი ტრანსფორმირდება ჭერ სამკუთხედში, შემდეგ – მონაკვეთში, დაბოლოს, – წერტილში. ეს წერტილი ადამ კრუგია, ერთადერთი ფიგურა, რომელსაც დიქტატურა ჭერჭერობით დილეგს მიღმა ტოვებს: „მინდა ვიცოდე, რატომ დაიჭირეთ ჩემი მეგობრები? – კითხულობს სასოწარკვეთილი კრუგი, – იმიტომ ხომ არა, რომ ჩემს გარშემო ვაკუუმი შექმნათ? დამტოვოთ სრულიად მარტო მთრთოლვარე სიცარიელეში?“ (123,414).

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 სიმძიმე 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, დაანგრიოს 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 გაქყლეთილი და დანაკუწებული, მაგრამ მაინც მქშინავი ობობისა) წითელ

დროშაზე, რომელიც კაპოტზე იყო მიმაგრებული“ (123,328). ძნელი არ არის ამოცნობა ბოლშევიკური წითელი დროშის და ნაციისტური 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 საბედისწერაა ადამ კრუგისათვის: მარიეტა ბახოფენი სექსუალურად ანადგურებს ადამ კრუგს, ლინდა ბახოფენი აპატიმრებს მის ერთადერთ შვილს დავითს, ფონ ვიტვილ-ბახოფენი კი ფიზიკურად სპობს ბიჭუნას.

რომბის ზედა წერტილი – პადუკი – ეკვილიზმის პარტიის ლიდერი და ქვეყნის ერთპიროვნული დიქტატორია. პადუკის მეტსახელია „გომბეშო“, რაც აზრობრივად ამართლებს პერსონაჟის ფუნქციას რომანში, თუმცა, მისივე სახელი გრაფიკულად გამოხატავს მოძრაობის ტრანეჰტორიას, ვარდნას ზევიდან ქვევით: პადუკის ასოციაცია რუსულ ზმნასთან „падать“ და არსებით სახელთან „упадок“ სრულიად აშკარაა. თუ გავიხსენებთ, რომ გომბეშოს ინგლისური დასახელება „The Toad“ ბილინგვიალურ კონოტაციაში გერმანულ ენაზე გაიჟღერებს, როგორც „Der Tod,“ რაც ნიშნავს „სიკვდილს“ (135,199), „გომბეშოს კოცნა“ (და ბავშვობაში ადამ კრუგს აკოცებს პადუკი) შეიძლება გააზრებულ იქნეს როგორც „სიკვდილის კოცნა“

რომანის ბოლო თავში რომბის გეომეტრიული ფიგურა იშლება. დოქტორი ალექსანდერი სიკვდილით ისჯება დაშვებული ადმინისტრაციული შეცდომის გამო, მარიეტა ბახოფენი სექსუალური ორგანის 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 სამკუთხედისაგან გადარჩენილი მონაკვეთი: ადამ კრუგი

- დავითი. დავითი პადუკის ტყვეა და დიქტატორი ცდილობს, ამ სასტიკი შანტაჟის მეშვეობით, დაიმორჩილოს რეჟიმის ურჩი მოაზროვნე - ადამ კრუგი. დავითი ერთგვარი აბსურდული ხიდია ფილოსოფოსსა და დიქტატორს შორის. ადამ კრუგი უკან იხევს: „მისმინეთ, მე ყველაფერზე მოვაწერ ხელს... ოღონდ ჩემი შვილი... აირჩიეთ, ან მე არ გნებდებით, ანდა ვაწერ ხელს, ვიმეორებ ყველაფერს, რაც მთავრობას სურს ერთი მოთხოვნით, ამ ოთახში, ახლავე, დაუყოვნებლივ დამიბრუნეთ ჩემი შვილი“ (123,462).

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

დავითი 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 ორგანზომილებიანი ფიგურების მეშვეობით წრიული ჩაკეტილობა არ დაიძლევა, საჭიროა მესამე, ახალი განზომილების პოვნა. ამაში ადამ კრუგს საკუთარი „ღვთიური სიგიჟე“, გრაფიკულად კი ზემოდან მომავალი, სწორი, ლარივით გამართული სხივი ეხმარება. ციხის საკანში გამოკეტილი ურჩი ფილოსოფოსისათვის, რომელსაც დასაკარგი აღარაფერი აქვს, სიგიჟე „სხვა განზომილებაში“ გაღებულ 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“

(123,478). 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 მოხველო შემეცნების კუთხით იყო მიფარებული... უსაზღვრო დამშვიდების ღიმილით გადაფენილი ცრემლიანი სახე კრუგმა თივაში ჩარგო. იგი განათებულ ბნელში იწვა, გაოგნებული და ბედნიერი“ (123,478-479). ახალ განზომილებასთან ნაზიარები პერსონაჟი-წრე სპირალში ტრანსფორმირდება. სულიერად გახსნილი და გათავისუფლებული ადამ კრუგი ფიზიკურადაც ემიჯნება პადუკის სივრცეს: „ღვთიური სიგიჟით“ შეპყრობილი თავს ესხმის პადუკს და იღუპება მისი ერთ-ერთი მცველის ტყვიით: სიკვდილი არაფერია, ნახტომია, „სტილის საკითხი“ სპირალის გახსნილი ბოლო ავბედითი წრის მიღმა მიდის, განათებულ სხივს მიჰყვება, ეს ადამ კრუგის სულია – სივრცის გამჭვირვალე ქსოვილზე დატოვებული ანაბექდი.

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, ექვი არ არის, არსებობს სხვა განზომილება, სხვა, უფრო უკეთესი განზომილება“ (136,236). ვ. ნაბოკოვის რომანში „Bend Sinister“ გეომეტრიულ ფიგურათა სიუხვე, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს მწერლის პაროდისას 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 ზოგადთემატურ 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“ (137,18).

* * *

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 წერტილების, გადაადგილების ტრაექტორიისა და მოძრაობის პარადიგმას. ვფიქრობთ, მ. ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“ განფენილი სივრცე ზედმიწევნით 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 გა-

მოიჩვენა: „თეიმურაზი სოფლიდან დაბრუნებას ძალიან მოიჩქაროდა: ტფილისში მოუთმენლად ელოდებოდნენ მკლე გაზეთი, კოტრი კოპერატივი, ძილმორეული კულტურული საზოგადოება, სახალხო სახლი, უფასო კურსები და ათასი უთავბოლო ჩხირკედლობა, ფუსფუსი, ჩურჩული, ლაყობა და ენის მოსაფხანი ამბავი“ (126,241). თეიმურაზს, რომელიც ერთ დროს თავად იყო აქტიურად ჩაბმული ახალი, მოწესრიგებული, იდეალური საზოგადოების მშენებლობის ფერხულში, თანდათან აძრწუნებს ახდენილი „ნატურისა“ და „ოცნების“ შედეგები, ვინაიდან „ახალი და ცოცხალი ცხოვრება არ ჰგავდა თეიმურაზის და მის მასწავლებელ მწიგნობართა ნაროშვარს“ (126,257). 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 უძღები შვილი“ (126,257).

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

თეიმურაზ ხევისთავის ოდესღაც „ექვსთვალნიანი 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 მისკექყეს, ხოლო ხუთ ოთახში მუშები და მათი ცოლ-შვილი ჩასახლდნენ“ (126,262-263). სივრცის განსაზღვრულობა ფიზიკური „შემცირებისა“ და „ჩანაცვლების“ კანონებით, ვფიქრობთ, მიუთითებს, არა ოდენ სახლის სივრცული მოდელის 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 სიცოცხლეს, უცეცხლო თეიმურაზიც, მისი მჩაბტე ნააზრვეიც, მისი მუღმივი ფუსფუსი და საქვეყნო მოღვაწეობაც“ გულგრილობისა და ინფანტილიზმის მორევში იძირება თეიმურაზიც: „ბოლო ხანებში ცოლიც და ქმარიც მოსწყდნენ, დადნენ, მიილივნენ და სიცოცხლის დღეებსაც აღარ ითვისდნენ“ (126,267).

ხუხულასავით ინგრევა თეიმურაზ ხევისთავის უკანასკნელი თავშესაფარიც – წიგნთსაცავი. საგულისხმოა, რომ თეიმურაზის პერსონაჟი რომანში არაერთგზის განისაზღვრება „წიგნის“ სიმბოლიკით: „ცოცხალი ენციკლოპედია“, „წიგნის ჩრდილი“, „წიგნის მღილი“, „წიგნის მატლი“, „მწიგნობარი“ თეიმურაზი რეგულარულად ყიდულობს წიგნებს, კითხულობს და იქექება წიგნებში: „თეიმურაზმა ამ გუჯრებსა და წიგნებში ისე ღრმად ჩაპყო ცხვირი და ისეთის გულმოდგინებით ჰქექავდა იმ ნაგავს, რომ კინალამ თვითონაც დალპა, გაჩრჩილდა და გაქიავდა“ (126,239), „რაც ღრო მიდიოდა, თეიმურაზიც საზოგადო საქმეებსა და წიგნებში უფრო-და-უფრო ღრმად მისძვრებოდა“ (126,254), „თეიმურაზი ნელ-ნელა ისევ წიგნების სანაგვეს დაუბრუნდა“ (126,257). „წიგნის“ მეტაფორული ტრანსპოზიციია „ნაგავში“, ვფიქრობთ, მთელის სიცხადით გამოავლენს საკრალურის დესაკრალიზების ანტიუტოპიურ ტენდენციას: წიგნი, რომელთანაც თეიმურაზს „მამაშვილური“ სიყვარული აკავშირებს, ანუ რომლის მიღმაც ის შეიგრძნობს თავის გენეტიკურ ფესვებს, „ნაგვის“ სინონიმად იქცევა, თავად წიგნთსაცავი კი, რომლის შერჩევას და გამდიდრებასაც თეიმურაზი „ოც წელიწადს მოუხდა“, პურის ფულად იყიდება ბაზარზე. წიგნი კარგავს საკრალურ ღირებულებას, შესაბამისად, პერსონაჟი გრძნობს, რომ „იგი კარგა ხანია შეუდგა თავის გოლგოთას“ (126,260).

დესაკრალიზებული, ფსევდოკარნავალური, ნეგატიურის ნიშნით აღბეჭდილი სივრცე წრითული 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 ტრაექტორია?

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: „ქარგად მოვლილი ბალვენახი“, „ასი წლის კაკლების ჩრდილი“, „პატარა ხევ-ხუვები“, „თხელი ქალები“, „მწვანე ხავერდი“ სრულიად ცხადია, რომ მამა-პაპისეული სოფელი ერთგვარ ოაზისს წარმოადგენს თეიმურაზ ხევისთავის ცნობიერებაში, მესსიერებაში შემონახულ მწვანე იდილიას, რომლისკენაც იმედით 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 თაბახი“ (126,273). სოფლის მოდელი ანუ მწვანეში ჩაფლული ედემის ბაღი, არქეტაპული თვალსაზრისით, უპირისპირდება ქალაქის მოდელს ანუ გარყვნილების მორევეში ჩაძირულ სოდომს და ბაბილონს. შესაბამისად, ინდივიდის 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...დღაიკარგება, – ამბობს ხევისთავი, – ადრე თუ გვიან მოსამკალს მოგვცემს“ (126,274). 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 მოაქრევინა. 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... დღაანებე" (126,238). ტყეს მიჰყვება მიწები და ბალ-ვენახი, რასაც უკვე ნაკლები ენთუზიაზმით, ანუ იძულებით თმობს ახალი წესრიგით შეშინებული თეიმურაზი. მწვანე არკადია ჯერ „გავარდისფერდება“ შემდეგ „დამუქდება და გაწითლდება“: 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, კოშკი, 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 საწყალობელ „ნაოფლარად“ იქცევა; „ძველი ავეჯეულობის“, „სურათების“, „მუხის ბოძების“, „საწიგნეს“, „ხევისთავთა გვარეულობის განთქმული იარაღისა“ და „ხატების“ „დახეულ-დახვრეტილი“, „ჩამტვრეული“, „დაღურსმული“, „მყრალი“ და შეურაცხყოფილი იერ-სახე ცხადყოფს საკრალური „ხსოვნისა“ და „საყრდენის“ მოტივთა დესაკრალიზებას, ხოლო „ჯაგნარად ქცეული“ „ყვავილნარი“, „ბალ-ვენახი“, გაჩეხილი ტყე - არკადიის წმიდათაწმიდა ელემენტის, სიცოცხლის ხის ხელყოფას.

სოფლის სივრცული მოდელის შეფასების, ანუ სოფლად ხვეისთავთა ცხოვრების დასაწყისის პირველივე დღეები ადასტურებს ქალაქის მოდელისათვის ნიშანდობლივი ფსევდოკარნავალური განწყობილების ტრანსპოზიციას სოფლის მოდელში. თავს იჩენს ფსევდოკარნავალისათვის დამახასიათებელი ისეთი კანონზომიერებანი, როგორცაა: „ჩაყოს ხროვის“ მიერ საზეიმო სუფრის გაშლა და სოფლელების უთავბოლო ღრეობა, რაც ესადაგება ჭამა-სმის კულტივირების ანტიუტოპიურ ტენდენციას; ჩაყოს მიერ მარგოზე ძალადობა, ქალის დამორჩილება და ხასად დასმა, რაც ეხმიანება ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივ „თოჯინის მოტივს“ და სექსუალური აღვირაზნისა და მოტივის; ჩაყოსაგან მარგოს ოთახის ფსევდოკარნავალური მორთვა-მოკაზმვა და სხვა; ფსევდოკარნავალური ატმოსფეროს წილშივე ყალიბდება, ფასეული არქექტიპულ-აპოკალიპტიკური ოპოზიციის: მგელი-ჩაყო/კრავი-თეიმურაზი, რომელიც ღრმავდება და ძლიერდება შემდგომი თხრობის პროცესში: „ჩაყომ 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 გაუფთორდა“ (126,289), „თეიმურაზი მალე დარწმუნდა, რომ მგელს სისხლიანის ჭამას უკრძალავდა, ამიტომ ნინოს გამოსარჩლებას თავი დაანება“ (126,306). „მეც ცხოვრების წიგნაკში ასეთი სადღეისო ათი მცნება ჩავიწერე. მაგალითად: მგლებთან მგლობა და ცხვრებთანაც მგლობა“ (126,418).

ფსევდოკარნავალური და დესაკრალიზებული სოფლის მოდელის ერთ-ერთ არსებით კომპონენტს წარმოადგენს ნახუცარი ივანე, ყოფილი მღვდელი, რომელიც შეგნებულად მოსწყდა ეკლესიის მსახურებას და „ხალხს დაუბრუნდა“, ანუ სირაქლემასავით ჩაპყო თავი საერთო-სახალხო ფსევდოკარნავალში. „რწმენა კი არ გავაყოლე ანათორას, – აცხადებს იგი, – არამედ ანათორა გავაყოლე რწმენას“ (126,349).

ფსევდოკარნავალის გაშლისა და სიწმიდეთა დესაკრალიზების უმთავრეს მიზეზს რომანში, ჩვენი აზრით, ლიტერატურული ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი კიდევ ორი მოტივის – ბინარული დაწყვილებისა და მოზიარების მოტივთა რეალიზება წარმოადგენს.

აქ, პირველ ყოვლისა, ვგულისხმობთ თეიმურაზისა და ჭაყოს ბინარულ წყვილს. თეიმურაზი და ჭაყო სივრცული ოპოზიციის ორი ბოლოა, მჭიდროდ დამაგრებული საერთო ძირზე: მათ საერთო აქვთ სახლ-კარი – ხევისთავთა საგვარეულო ციხე-დარბაზი, კოშკი, საგანძური, რომელიც თეიმურაზს ეკუთვნოდა, მაგრამ ნაწილ-ნაწილ მიითვისა ჭაყომ, საერთო აქვთ სოფელი ნაშინდარი, რომელიც უწინ ხევისთავთა მამულს წარმოადგენდა, ახლა კი ჭაყოს სათარეშოდაა 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 ჭაყო ჭივაშვილის ჭერ ხარჭად, შემდეგ კი ცოლად გარდაიქცა. თუ ამას დაეუმატებთ ჭაყოსა და მარგოს ვაჟის, პატარა ჭაყოს ხევისთავთა გვარზე დაწერის მცდელობას, სახეზე გვექნება სრული პერსონალური იდენტიფიკაცია: ჭაყო ჭივაშვილი-ხევისთავი. ლოტმანი წერდა: „პერსონაჟები, რომელთა სივრცული ველი გარკვეულ დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს, გვევლინებიან ინვარიანტულობის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბებულ ვარიანტებად (138,391). ყოველივე ამას უეჭველად მივყავართ დასკვნამდე: თეიმურაზ ხევისთავისა და ჭაყო ჭივაშვილის პერსონაჟები წარმოადგენენ რომანის ცენტრალურ ბინარულ წყვილს, საერთო ძირზე ხელოვნურად დამაგრებულ ორეულს, რომელთა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა თვალნათლივ წარმოაჩენს რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. „ჭაყოს ხიზნების“ საბედისწერო ორეულის ერთი ნახევარი, ჭაყო, 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 უაღრესად 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 მოდელს უკავშირდება პერსონაჟის თვითცნობიერების გამოვლიძება და ეტაპობრივი გადაადგილება ლიმინალურ, ამბივალენტურ ფაზაში.

რომანში კონცენტრირებული გზის მოდელის 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 გამომიძნული პერსონაჟის იძულებით ჩაბრუნებას ფსევდოკარნავალში.

მელექნე თეიმურაზი წარმოადგენს პაროდის საკუთარ თავზე, თუმცა პაროდირებას, ამ შემთხვევაში, შუა საუკუნეების პაროდისათვის ნიშანდობლივი სიღრმე გამოარჩევს: დუქანში ხორციელდება თეიმურაზის არა ოდენ 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 წყვდიადში შთაინთქა“ (126,359)) და სახარების ტექსტი („თეიმურაზმა ჭრაქი აანთო, წიგნი აიღო, გადააფურცლა და წაიკითხა: „სახარება მათესაგან“ (126,342)), ანუ თანაარსებობენ დემონური და საღეთო ელემენტები: დუქანის სივრცული მოდელი პერსონაჟის ფასეული ტრანსფორმაციის საწყისი პუნქტის ფუნქციას იძენს. პირველ სერიოზულ ალტერნატივად აქ ანტიუტოპიისათვის ნიშანდობლივი ოპოზიცია წიგნი/რწმენა ანუ მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი/სულიერება გვევლინება. „წიგნის ჭია“ თეიმურაზი მთელის სისრულით ისიგრძეგანებს წარსულში გაკეთებული არჩევანის სიმცდარეს: „ვერ ავიწიე მიწიდან, ჩემო ივანე. წიგნმა

მომტაცა რწმენის სული და მეცნიერებამ დამწყვიტა უფლისადმდე ასაფრენი ფრთები. ცოდნისა და იქვის ჭიამ ისე დამიღრღნა გონება და გამომიფიტა სული, რომ ნივთიერ ქვეყანას ერთი გოჯითაც ვერ მოვსწყდი... ცოდნა და რწმენა ვერ მოვარიგე. ერთად ვერ შევად... დულე და ვერც ერთმანეთს დავაშორე“ (126,348). თეიმურაზი გრძნობს ზღვართან მიახლოებას: მან უნდა გამიჩნოს წიგნი და რწმენა, ცოდნა და ღმერთი, უნდა განასხვავოს ემპირიული ტრანსცენდენტალურისგან, თეიმურაზი უნდა აღორძინდეს. პერსონაჟი სრულიად აშკარად ინაცვლებს ფასეულ გზაჯვარედინზე: ერთი გზა ჭაყოს 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, დესაკრალიზებულია და კვაზინომინალურობის მორევში ჩაძირული რეალობა, ისევე, როგორც „ამ ქვეყანამ და იესომ ერთმანეთი დაგმეს და უარჰყვეს“ (126,343) 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 ჭერ გაბილიკებულიყო, მერმე ისიც წაშლილიყო, აბალახებულიყო და ნარ-ეკლით მოდებულიყო“ (126,374), ანუ ავიწყდება, რომ ფსევდოკარნავალურ გარემოში წამომართული ნებისმიერი სივრცული მოდელი ბუტაფორიულია. ამ თვალსაზრისით, კომპოზიციურად და კონცეპტუალურად გამართლებულია თეიმურაზის მიერ მარგოსა და ჭაყოს 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“ (126,389). შექმნილ ვითარებაში ლოგიკურად გვეჩვენება გზის სივრცული მოდელის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიკრომოდელის, წყლის აქცენტირება.

ნორთროპ ფრთი აღნიშნავს: „წყალი, თავის მხრივ, ტრადიციულად მიეკუთვნება რეალური ცხოვრების ქვევით მოქცეულ სამყაროს, ქაოსისა და რღვევის ადგილსამყოფელს, რომელიც შედეგად მოსდევს ჩვეულებრივ სიკვდილს ან რედუქციას არა-ორგანულში. ამიტომ სული გამუდმებით კვეთს წყალს ან იძირება მასში, როგორც სიკვდილში... აპოკალიპტიკური თვალსაზრისით წყლის ცირკულაცია სამყაროში ემსგავსება სისხლის ცირკულაციას სხეულში“ (25,146). 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 უშვებს სხეულისა და სულის, ანუ ემპირიულისა და ტრანსცენდენტალურის გაყრის შესაძლებლობას.

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

1. ქორწილი განასახიერებს ველური სექსუალური ინსტინქტების ფსევდოპოზიტიურ დაგვირგვინებას;
2. ქორწილის ლოკაციის ადგილი – ეკლესია – ფსევდო-ღვთისშვილთა ფსევდოთავშესაფარია;
3. ნეფე-პატარძლის მორთულობა ფსევდოსაზიმიოა;
4. ქორწილს თან ახლავს უთავბოლო ღრეობა, კამა-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 გამოიმუშავებული ინსტინქტია, 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 სიცოცხლემისჩილი პატიმარი თავისუფლებას ირჩევს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ეს თავისუფლება უღრის მარტოობას ან სიკვდილს.

თვითგვემით, თვითდამცირებით, თვითშეურაცხყოფით დაღლილი თეიმურაზი უგონოდ თვრება ქორწილში და საბოლოოდ წყვეტს რეალურ სამყაროსთან დამაკავშირებელ ჯაჭვებს. უფრო ზუსტად, თეიმურაზი მიწიდან წყვეტს თავის მატერიალიზებულ 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“ ხვეისთავთა საგვარეულო კარ-მიდამოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ელემენტს წარმოადგენს. კოშკი თეიმურაზის თავ შესაფარია, სიმაღლეა, რომელზედაც რეგულარულად ადის პერსონაჟი და ტყდება „მუდმივ ბინდიანი, ნისლიანი და ლანდიანი“ პეიზაჟით. კოშკი, რომელსაც ვერაფერი დააკლო დრომ, ფასეული წარსულის მოციქულად არის აღმართული ხვეისთავების მამულში. მაგრამ ნაწარმოების დასკვნითი თავები ამ ხელშეუხებელი სიწმინდის დესაკრალიზების მაუწყებელია: კოშკში ჩაყოსა და მის „ჩალაბ-ჩულაბს“ გადააბარგებს „ახალი მთავრობა“, „იმ

კოშკში სცხოვრობს თემურაზის ნაცოლარი - მარგო ჭივაშვილი“ (126,443). თემურაზი კი „მაღლიდან“ „ქვევით“ მიემართება, „კოშკიდან“ - „მღვიმეში“, არა იმისათვის, რომ დაიმარხოს, არამედ იმისათვის, რომ აღდგეს. თავს იჩენს დამდაბლების ამალორძინებელი ამბივალენტურობა - „მღვიმე“ თემურაზის სასაზღვრო ზონაა, ამბივალენტური, ლიმინალური ფაზა, რომელიც აღსავსეა საკრალური მოლოდინით და ამზადებს თემურაზს სხვა, ალტერნატიულ განფენილობაში გასაველად: „ისევ დაყუდებული შიო მღვიმელივით იცდის თემურაზ ხევისთავი“ (126,444).

თემურაზი არც ჭაყოს ნებაყოფლობითი ტყვეობის გზას ირჩევს და არც ახალი წესრიგის მესვეურთა იძულებითი ტყვეობის გზას, თემურაზი 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 წარმოადგენენ პიროვნების დროული და სივრცული პერცეფციის უმთავრეს ელემენტებს, გავლენას ახდენენ

გარე სამყაროს სუბიექტურ აღქმაზე და წარმოქმნიან შინაგან, ინდივიდუალურ სამყაროს. ეს მენტალური პროცესი ვ. ნაბოკოვისა და მ. ჭავჭავიძის აღნიშნული რომანებისათვის ნიშანდობლივი ასპექტია, რომლის მიღმაც ინდივიდი-პერსონაჟი თავს აღწევს გარე სამყაროს უშინაარსო სწორხაზოვნებას. მეხსიერება და წარმოსახვა ავსებენ შესაცნობ სამყაროს მნემონური და ფანტასტიკური სუბსიდიით და საშუალებას აძლევენ ცნობიერებას, გარდაქმნას იგი. როგორც ინდივიდუალური დროის ასპექტები, ისინი აფართოებენ აწყობ დროის მყიდვე პარამეტრებს ისე, რომ რეალობის აქტიური ელემენტის სახით, ინარჩუნებენ 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. ჭავჭავიძისათვის, 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.

ბ ო ლ ო თ ე მ ა

წინამდებარე ნაშრომი თანამედროვე ლიტერატურის თეორიისათვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და საინტერესო პრობლემას – ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრულ დეფინიციასა და კონკრეტულ ანტიუტოპიურ ტექსტებში ქრონოტოპული მოდელების რეალიზების სპეციფიკის კვლევას მიეძღვნა. ჩვენი მიზანი გახლდათ მხატვრული დროისა და სივრცის კატეგორიათა გააზრების ზოგადი პარადიგმის შესწავლა და დადგენა მე-20 საუკუნის ანტიუტოპიური რომანის, კერძოდ კი – ესქატოლოგიური ანტიუტოპიის დონეზე.

კვლევის პროცესში გამოიკვეთა რიგი საყურადღებო საკითხებისა, დაისვა პრობლემები, გაკეთდა დასკვნები, შეჯამდა შედეგები, რომელთაგანაც არსებითად, ვფიქრობთ, უნდა მივიჩნიოთ ლიტერატურული ანტიუტოპიის გენეზისის, მისი ჟანრული სპეციფიკისა და მახასიათებლების დადგენა და გააზრება პოლისტიკური თეორიის მეთოდოლოგიური სისტემის ჩარჩოში. აგრეთვე, ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის საკითხის განხილვა ქრონოტოპული თეორიის კონტექსტში და, ამ თვალსაზრისით, ლიმინალობის ანთროპოლოგიური თეორიის შეჯერება ზოგადად ლიტერატურულ და, კერძოდ, ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიურ მოდელთან.

ვიმედოვნებთ, რომ ჩვენ მიერ დასმული პრობლემა აქტუალური ხასიათისაა და მისი მასშტაბური კვლევა მომავალშიც უნდა გაგრძელდეს. ლიტერატურულმა ანტიუტოპიამ არსებითი როლი შეასრულა მე-20 საუკუნის ესთეტიკის ფორმირების პროცესში და სრულიად სამართლიანად მოექცა ჩვენი ყურადღების არეში. ვფიქრობთ, მისი ინტენსიური შესწავლა პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს როგორც ჟანრის თეორიის ნოვატორული გააზრების, ისე – ქრონოტოპული კატეგორიების ჟანრულ-

მაკორდინირებელი ფუნქციის დადგენის თვალსაზრისით. ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ამ გეზით წარმართვა საყურადღებო და მნიშვნელოვანია ქართული ლიტერატურათმცოდნეობისათვის: ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის პრობლემის განხილვა სპეციფიკური ქრონოტოპული მოდელებისა და მათი ტრანსფორმაციული თვისების კონტექსტში ხელს შეუწყობს როგორც ანტიუტოპიის ჟანრის თეორიული კვლევის შემდგომ გაღრმავებას, ისე მე-20 საუკუნის ლიტერატურის, და, ცხადია, ქართული ლიტერატურის, გააზრების ერთ-ერთი სერიოზული მეთოდოლოგიური კონცეფციის დაწერგვას.

S u m m a r y

The work “Chronotop in the Anti-utopian Fiction. *For Interpretation of the Eschatological Anti-utopia*” deals with one of the interesting and actual problems of modern theory of literature – the determination of the literary genre of anti-utopia and the definition of the specific forms of chronotop in anti-utopian fiction in general and, particularly, in eschatological anti-utopia. Anti-utopian fiction carried out an important part in the formation of 20-th century aesthetic and fairly became the object of attentive theoretical study. The intensive research of anti-utopian fiction and its chronotopical models will increase the innovative understanding of genre theory and the deeper apprehension of the key function of chronotopical models in it.

The basics of anti-utopian way of thinking are grounded in the ancient times, particularly, it is strongly connected with the utopian way of thinking. Utopian and anti-utopian types of thinking from the very beginning were bond as contradiction alternatives and likewise were established in the art and literature. The ideological opposition between the utopian and anti-utopian models became more vivid in the Middle Ages and was ended with the complete conceptual and generic separation in the 20th century. Anti-utopia became a new and independent literary genre. The formation of anti-utopian genre is deeply connected with the general paradigm of evolution of the genre theory.

The process of evolution of the genre theory is clearly declaring the existence of two general directions: synchronic and diachronic. Beginning from the ancient times until the 20th century the category of genre was one-sided by understood either as synchronic or as diachronic. This principle of “either-or” was breached in 20th cen-

ture by the leading schools of literary theory and was transformed into the simultaneously form of synchronic and diachronic synthetis. Anti-utopia as a genre has combined the synchronic and diachronic rates of genre category. Otherwise, it was established as a united generic type and, though, can be studied in a frame of the holistic or synthetic theory.

In a frame of the holistic theory are well expressed the specific generic characteristics of anti-utopia, such as: conceptual, motive and structural models of the anti-utopian genre. The detailed research of all those characteristics proves the coordinate function of time and space categories in the process of determination of anti-utopian genre, in general, and different intergeneric varieties, particularly. Under those varieties are considered: social anti-utopia, fantastic anti-utopia, and eschatological anti-utopia. The last one is the main object of our interest.

A problem of time and space is one of the most actual problems in modern study of art and literature. The aesthetic appearance of an artistic composition is being created on the basis of entirety of time and space, or on the basis of chronotope, which exists in the composition. Literature of the 20th century offered peculiar structural and functional transformation of time and space layers. The main points in the definition of the chronotopical frame of anti-utopia are: the plot of anti-utopia is settled between the coordinates of "Heaven" and "Hell"; the direction of anti-utopian world is spread towards the valuable broad, which must be overcome by the nonconformist hero of anti-utopia; the general paradigm of anti-utopian time and space is vertical. The main oppositions of this interesting chronotopical model are the binaural oppositions: here/there, now/after, down/up. Though to underlie the function of chronotop in the general structure of anti-utopia is not only desirable, but necessary step in the process of global study of anti-utopian genre.

Time and space categories from the very ancient times became the main objects of search for intellectual consciousness. The development of the understanding of those categories can be divided on subjective and objective points of view. The disposition between those

two points of view is clear in many different aspects, such as: the essence of time and space, the relations between time and space, the characteristics of time and space, etc. The theory of literature perfectly reflected this disposition and, likewise, was divided into the subjective and objective understanding of time-space entirety or chronotop inside the work of literature. The deep analyses of this problem proves, that anti-utopian genre offers the subjective chronotopical system, which is quite vivid on the level of anti-utopian metatext and is providing intergeneric determination of anti-utopia: social anti-utopia, fantastic anti-utopia, and eschatological anti-utopia. This last one is the perfect example of an inner, subjective relation towards the time-space categories.

Eschatology is an inner thought about the final fate of a man and the world. Eschatology deals with the problems like: the problem of the beginning and the end; the problem of development of cataclysms, which may follow the end of the world; fear, remorse and expectation felt by a man, striving to the main moral values of human soul – purification, freedom and rescuing. That's what made difference between the eschatological anti-utopia and the other types of anti-utopia: not just a political or social protest against the realized utopian totalitarianism, but an inner thought, an inner understanding of the world, an inner solution of the principle problems as well, otherwise, an individual way of life and death. V. Nabokov's novels "Invitation to the Beheading" and "Bend Sinister" and M. Javakhishvili's novel "Jakhos Khiznebi" can be read in the frame of eschatological anti-utopia: both writers lived and worked in the same epoch and protested against the totalitarian regimes, like communism and fascism; the central concept of all those three novels is the search for a loosed individualism and for an abandoned belief; all those novels are demonstrating the basic anti-utopian characteristics; the paradigm of chronotop is clearly subjective, which is expressed in writer's personal understanding of time and space categories and is realized through the liminal models of chronotop.

Liminality is one of the most important categories of anthropology and modern study of culture and literature. The term of liminality

was introduced in anthropological science to describe rituals associated with seasonal and individual communal changes. Liminality means transition from one stage of life to another. It is a very important definition for understanding the problem of transformation generally in culture and in literature. Rites of literary transformations are reachable through the special forms of artistic time and space, invented and developed by the author. The liminal state is a place of special, mostly sacred time and space, set apart and separated. The mythic journey and the corresponding rites usually rely on the symbolism of death and birth, fraught with conflict and often cosmic scope. All rites of passage are the passages of death and rebirth leading participants into another, alternative form of the existence. This complicated subjective structure of time-space transition, where one can clearly observe the transformation of the protagonist from the estate reality towards the alternative existence, is brilliantly illuminated within the frame of eschatological anti-utopia in general and within the named novels of V. Nabokov and M. Javakhishvili.

The subjective tendency of awareness of reality in the creative works of V. Nabokov and M. Javakhishvili is well reflected in the aspect of specific chronotopical models as inner compositional elements, where the structures of time and space hierarchy are the inner forms of external world and are inevitably connected with an individual consciousness.

ბიბლიოგრაფია

1. Литературный энциклопедический словарь. -М.: Советская энциклопедия, 1987, с. 30.
2. Араб-оглы Э. В утопическом антимире. // О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 4. Современные социальные утопии и искусство. -М.: Искусство, 1976, с. 80-91.
3. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек . Опыт века в зеркале антиутопии. // Новый мир. -М., 1988, №12, с. 217-230.
4. Зверев А. “Когда пробыёт последний час природы” Антиутопия. XX век. // Вопросы литературы. -М., 1989, №1, с.62-74.
5. Латынина Ю. В ожидании золотого века: от сказки к антиутопии. // Октябрь. -М., 1989, №6, с. 172-183.
6. Франк С. Л. Смысл жизни. –Минск.: Полифакт, 1992.
7. Баталов Э. Я. В мире утопии. -М.: Политиздат, 1989.
8. R. S. Baker, *Brave New World: history, science and dystopia.* - G.K.Hall & Co, 1990.
9. E. Weber, *The Anti-utopia of the Twentieth Century // Utopia.* Ed. by George Kateb. -Atherton Press, New York, 1971, p.81-89.
10. R. Dahrendorf, *Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis // Utopia.* Ed. by George Kateb. -Atherton Press, New York, 1971, p.103-109.
11. R. C. Elliot, *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre.* - The University of Chicago Press, 1970.
12. A. Owen Aldridge, *The Purpose and Perspectives of Comparative Literature // Comparative Literature: Matter and Method.* Edited by A. Owen Aldridge, -University of Illinois Press, p.1-6.
13. Горский И. К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения. // Контекст. Литературно-теоретические исследования. 1990. -М.: Наука, 1990, с. 141-160.
14. M. I. Finley, *Utopianism Ancient and Modern // The Critical Spirit: Essays in Honor of Herbert Marcuse.* Editors K.H. Wolff an Barringdom Moore Jr., 1967. p.32-51.

15. ქაოსიდან კოსმოსამდე (ურანოსი, კრონოსი, ზეუსი), ბერძნული მითების სამყარო. წინათქმა, თხრობა, კომენტარები რ. გორდღეზიანისა. თბ., ლოგოსი/დიოგენე, 1997.

16. Геспод, Работы и дни // Антология мировой философии в 4тт., т. 1, ч. 1. -М., Мысль, 1969.

17. Платон, Государство. // Платон, Сочинения в 3тт., т.3. - М.: Мысль, 1971.

18. Мор Т. Утопия // Антология мировой философии в 4тт., т. 2. -М., Мысль, 1970, с.

19. Кампанелла Т. Город солнца. // Антология мировой философии в 4тт., т.2. -М.: Мысль, 1970, с. 181-187.

20. K. Kumar, Utopia and Anti-utopia in Modern Times. -T.J. Press Ltd, Padstow, 1991.

21. Утопический социализм, Сен-Симон // Антология мировой философии в 4тт., т. 3. -М., Мысль, 1971, с.

22. ფ. ენგელსი, ანტი-დიურინგი. თბ., სახელგამი, 1952.

23. Ланни Б. А. Русская литературная антиутопия. Монография. -М.: 1993.

24. Бердяев Н. А. Царство духа и царство кесаря. -М.: Республика, 1995.

25. N. Frye, Anatomy of Criticism. -Princeton, New Jersey, 1973.

26. ყაუზჩიშვილი ს., ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I. თბ., თსუ-ს გამომცემლობა, 1950.

27. Сенека, О блаженной жизни. // Антология мировой философии в 4тт., т.I. -М., Мысль, 1969, с. 509-519.

28. მოციქულ იოანეს გამოცხადება // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი, 1990.

29. Августин, О граде Божиим. // Антология мировой философии в 4тт., т.I. -М.: Мысль, 1969, с. 605.

30. სიბრძნე ბალაქვარისი // ჩვენი საუნჯე. თბ., ნაკადული, 1960, გვ. 231-281.

31. შაკიაველი ნ., შთავარი. თბ., საბჭოთა საქართველო, 1984.

32. Гоббс Т. Левиафан, или материя, форма и власть государства церковного и гражданского. // Антология мировой философии в 4тт., т.II. -М.: Мысль, 1970, с. 309-341.

33. სვიფტი ჯ., გულივერის მოგზაურობა. თბ., ნაკადული, 1998.

34. ბუაჩიძე თ., თანამედროვე ბურჟუაზიული ფილოსოფიის სათავეებთან. თბ., მეცნიერება, 1986.

35. Шопенгауер А. Мир как воля и представление, т.1. // Антология мировой философии в 4тт., т.3. -М.: Мысль, 1971. с. 675-704.

36. თევზაძე გ., სორენ კირკეგორი // XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. თბ., განათლება, 1970, გვ. 499-509.

37. ბუაჩიძე თ., ფრიდრიხ ნიცშე // XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია. თბ., განათლება, 1970, გვ. 24-40.

38. Соловьёв В.С. Собрание сочинений. В 10 тт., т.10. -Санкт-Петербург, 1914.

39. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М Собрание сочинений в 15 тт., т.9. -Ленинград: Наука, 1991.

40. კიკნაძე გრ., ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა // ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბ., თსუ-ს გამომცემლობა, 1978, გვ. 144-183.

41. T. Kent, Interpretation and Genre.- Lewisburg, 1986.

42. A. Fowler, Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes. -Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

43. H. Dubrow, Genre. -Methuen, London and New York, 1982.

44. Аристотель, Об искусстве поэзии. -М.: Госуд. изд. Художественной литературы, 1957.

45. კეკელიძე კ., ვეფხისტყაოსანი // ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II. თბ., მეცნიერება, 1981, გვ. 87-215.

46. ლომიძე გ., კომედიის ჟანრობრივი თავისებურებების პრობლემა. თბ., მეცნიერება, 1969.

47. B. Jonson, The Poems, vol. VIII // B. Jonson, The Prose Works. Ed. by C.H. Herford and Percy Simson. - Oxford, Clarendon Press, 1947.

48. V. Hugo, Odes and Ballads // V. Hugo. Studies in Poetics. - London, 1961.

49. Белинский Б. Собр. соч. в 3тт. т.2. -М.: Гослитиздат, 1948.

50. 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.

51. Шкловский В. Литература "вне" сюжета. // Шкловский В. О теории прозы. -М., 1929, с. 226-246.

52. Шкловский В. Искусство как техника. // Шкловский В. О теории прозы. -М., 1929, с. 7-24.

53. Тынянов Ю. Литературный факт. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977, с. 255-270.

54. Тынянов Ю. Ода как исторический жанр. // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977, с 227-253.

55. Тынянов Ю. О литературной эволюции. // Тынянов Ю. Поэтика, История литературы, Кино. -М.: Наука, 1977, с 270-282.

56. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Художественная литература, 1986, с. 428-473.

57. Бахтин М.М. Эпос и Роман. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Художественная литература, 1986, с. 392-428.

58. T. Todorov, The Origin of Genres // T. Todorov , Genres in Discourse. -Camridge University Press, 1990, p.13-26.

59. J. Culler, Structuralist Poetics. - Routledge & Kegan Poul, 1975.

60. J. Lotman, The Structure of the Artistic Text. Transl. by Ronald Vroon. Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977.

61. E. D. Hirsch, Validity in Interpretation. New Haven. - Yale University Press, 1967.

62. H. R. Jauss, Toward and Aethetic Reception. Trans. by Timothy Bahti. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

63. Копытянская Н. Ф. Понятие “жанр” в его устойчивости и изменчивости. // Контекст. 1986. Литературно-теоретические исследования, -М.: Наука, 1987. с. 178-204.

64. Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. // Пролетарская культура. 1919, №9.

65. Замятин Е. Мы. // Замятин Е. Избранное. -М.: Правда, 1989.

66. Фурье Ш. Новый хозяйственный и социолетарный мир, или открытие способа привлекательного и природосообразного труда, распределённого в сериях по страсти. // Антология мировой философии в 4тт., т.3. -М.: Мысль, 1971, с. 522-523.

67. Оуэн Р. Книга о новом нравственном мире // Антология мировой философии в 4тт., т.3. -М.: Мысль, 1971, с. 529-534.

68. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. // Бахтин М.М. литературно-критические статьи, -М.: Художественная литература, 1986 с. 291-353.

69. Аверинцев С. С. Бахтин. Смех, Христианская культура // Бахтин М.М. Pro Et Contra, Антология, т.1. -Санкт-Петербург. 2001, с. 468-483.
70. Уитроу Дж. Дж. Естественная философия времени, -М.: Наука, 1964.
71. J. Cohen, Lineaments of Mind. - New York. 1972.
72. ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. თბ., ნეკერი, 1995.
73. Каут И. Сочинения в 6 тт., т.3. -М.: Мысль, 1964.
74. Каут И. Сочинения в 6 тт., т.4. -М.:Мысль, 1965.
75. Бергсон А. Длительность и одновременность. -ПБ., 1923.
76. K. Olson, More "There" than "Here", The Special Space and Time of Nabokov's Fiction. - Ann Arbor, 1989.
77. Рейхенбах Г. Направление времени. -М.: Изд. иностранной литературы, 1962.
78. Парменид, О природе. // Антология мировой философии в 4тт., т.1, -М.: Мысль, 1969.
79. Гераклит, Фрагменты. // Материалисты древней Греции. - М.: Политическая литература, 1955.
80. Демокрит, Учение о бытии. // Антология мировой философии в 4тт., т.1. -М.: Мысль, 1969, с. 322-330.
81. Платон, Тимей. // Платон, Сочинения в 3тт., т.3. -М.: Мысль. 1971.
82. ნეტარი ავგუსტინე, კომენტარები // ნეტარი ავგუსტინე, აღსარებანი. თბ., ნეკერი, 1996.
83. პეტრიწი იოანე, განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა“ // იოანე პეტრიწის შრომები, ტ. I, 1940.
84. Ньютон И. Материалистические начала натуральной философии. // Крылов А.Н. Собрание трудов, т. VII. -М.- Л., 1936.
85. Ch. Sherover, Time and Reality // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Sherover. - New York University Press. 1975.
86. Hegel, Time and Becoming // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Sherover. - New York University Press. 1975.
87. Аскин Я. Ф. Проблема времени. Её философское истолкование. -М.: Мысль, 1966.
88. S. Alexander , Time and Space // The Human Experience of Time. Ed. by Charles Sherover. - New York University Press. 1975.
89. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времен в художественно-изобразительных произведениях. -М.: Прогресс, 1993.

90. Бергсон А. Время и свобода воли. -М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910.
91. Шпенглер О. Закат Европы, т.1. -М.- ПБ, 1923.
92. Соловьёв В. Время. // Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, т.VII. -СПб., 1892, с. 367-368.
93. Бердяев Н. А. Происхождение зла и смысл истории. // Философия свободы. Смысл творчества. -М.: Правда, 1989.
94. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. -М.: Художественная литература, 1986. с.121-291.
95. T. Todorov, Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle // Theory and History of Literature, vol.3. - The University of Minnesota Press, 1984, p.75-112.
96. Лихачёв Д. С. Поэтика художественного пространства. / Поэтика древнерусской литературы. Изд. третье, доп. -М., 1979, с. 335-352.
97. Бабушкин С. А. Пространство и время в литературе. // Сб.: Пространство и время. -Киев, 1984, с. 273-2991.
98. Гей Н. К. Поэтическое время и пространство. // Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. -М.: Наука, 1975, с. 252-282.
99. სირაძე რ., ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები. თბ., 1987.
100. 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, с. 194-214.
101. W. Wolfgang Holdheim, The Hermeneutic Mode. Essays on Time in Literature and Literary Theory. - Cornell University Press, 1984.
102. W. V. Spanos, Modern Literary Criticism and the Spialialization of Time: An Existential Critique // The Journal of Aethetics and Art Criticism, vol.XXIX, No.1. Fall, 1970, p. 87-104.
103. Ефимов И. Процесс Цинцината Ц. и казнь Иосифа К. // Страна и мир. №8. -Мюнхен, 1985, с. 79-86.
104. Timothy L. Carson, Liminal Reality and Transformational Power. - Lanham, New York Oxford, 1984.
105. Arnold Van Genez, The Rites of Passage. - London, 1960.

106. **V. Turner**, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure.* - New York, 1995.

107. **Mihai I. Spariosu**, *The Wreath of Wild Olive.* - New York Press, 1997.

108. **R. E. Palmer**, *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, p. 4-11.

109. **Sir Philip Sidney**, *The Defence of Poetry // Literary Criticism. Plato to Dryden.* Ed. by Allan H. Gilbert.- Detroit, 1962, p. 415-441.

110. **Friedrich Schiller**, *On the Aesthetic Education of man // Series of Letters.* - Oxford, 1967.

111. **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.

112. **Jean-Paul Sartre**, *The Psychology of Imagination.* - London, 1972.

113. **W. Iser**, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology.* - Baltimore, 1993.

114. **V. Turner**, *Images of Anti-Temporality. An Essay in the Anthropology of Experience // V. Turner, On the Edge of the Bush.* - Tuscon, Arizona, 1985, p. 227-246.

115. **Набоков В.** *Ада или радости страсти.* - Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997.

116. **ჩაუხიშვილი ქ.**, *მიხეილ ჩაუხიშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა.* თბ., მერანი, 1984.

117. **წიქარიშვილი ლ.**, *სიწმინდეთა დესაკრალიზება, როგორც განსახოვნების ერთ-ერთი ასპექტი მიხ. ჩაუხიშვილის „ჩაუხის ხიზნების“ მიხედვით // კრ.: ლიტერატურული მედიტაციების სამყაროში.* თბ., 2001, გვ. 88-98.

118. **Набоков В.** *Приглашение на казнь.* - Изд-во Ардис.

119. **V. Nabokov**, *Speak Memory.* - New York, 1951.

120. **M. Rudwin**, *The Devil in Legend and Literature.* - The Open Court Publishing Company, 1931.

121. **ლუკას სახარება // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი**, 1990.

122. **მათეს სახარება // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნნი**, 1990.

123. **Набоков В. Bend Sinister** // Набоков В. Романы. Перев. С. Ильина. -СПб: Северо-Запад, 1993, с. 302-486.
124. **V. Nabokov, Lectures on Literature.** - New York, 1980.
125. მოციქულ პავლეს პირველი წერილი კორინთელთა მიმართ // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნი, 1990.
126. ჯავახიშვილი მ., ჯაყოს ხიზნები // ჯავახიშვილი მ., რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტ. II. თბ., საბჭოთა საქართველო, 1959. გვ. 231-445.
127. იოანეს სახარება // ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნი, 1990.
128. **Батишков Ф. Вечный Жид.** // Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон, т.14. -СПб, 1892, с 676-677.
129. კამიუ ა., სიზიფეს მითი // თბ., ლომისი, 1996.
130. კიკნაძე ზ., სამსახეობა ასკეზისა // სჯანი II. თბ., 2001, გვ. 171-182.
131. მოციქულ პავლეს მეორე წერილი კორინთელთა მიმართ / / ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნი, 1990.
132. **Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории.** // Поэтика ранневизантийской литературы. -М.: Изд. Наука, 1977, с. 84-109.
133. **S. Domergue, Vladimir Nabokov. Mixed Doubles** // Canadian-American Slavic Studies, vol. 19, №3. Fall, 1985, p. 282-294.
134. **Набоков В.** Предисловие к третьему американскому изданию "Bend Sinister". // Набоков В. Романы. Перев. С. Ильина. -СПб: Северо-Запад, 1993, с. 486-494.
135. **D. Barton Johnson, Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.** - Ardis, Ann Arbor, 1986.
136. **L. Lee, Vladimir Nabokov's Great Spiral of Being** // Western Humanities Review, vol.18, 1964, p. 225-236.
137. **J. Moynahan, A Russian Preface for Nabokov's Beheading** // Novel, №1. Fall, 1967, p. 12-18.
138. **Лотман Ю.М.** О метаязыке топологических описаний культуры. // Лотман Ю. М. Избранные статьи. М.: Наука, 1887, с. 386-407.

პ ი რ თ ა ს ა კ ი მ ბ ე ლ ი

- პინშტაინი, ა. 132, 144, 145,
148, 181, 209, 255
- ალდრიჯი, ა. ო. 14
- ალექსანდერი, ს. 145, 148
- ანტონ I კათალიკოსი 72
- აპულეიუსი 113, 122
- არაბ-ოღლი, ე. 7
- არისტოტელე 65-67, 69, 70,
71, 88, 136-138, 167, 168,
171, 181, 222
- არისტოფანე 31, 33, 34, 122
- არნოლდი, მ. 76
- არქიმედე 94, 95
- ასკინი, ი. 143
- ბაბუშკინი, ს. 153
- ბარათაშვილი, მ. 72
- ბარტონ-ჯონსონ, დ. 208
- ბატალოვი, ე. 9, 17
- ბატლერი, ს. 27, 59
- ბახტინი, მ. 12, 14, 81-84, 98,
99, 112-116, 118, 120-123,
151, 152, 160, 171
- ბედე 68
- ბეიკერი, რ. 9
- ბეკონი, ფ. 23-25, 30, 31, 42,
44
- ბელემი, ე. 28
- ბელინსკი, ბ. 75
- ბერგსონი, ა. 132, 145-148,
176, 178, 181, 210
- ბერლიაევი, ნ. 29, 52, 149,
183, 197
- ბერნსი, დ. 153
- ბლუმი, ჰ. 171
- ბოდლერი, შ. 53
- ბოკაჩო, ჯ. 170
- ბოლდინგი, კ. 16
- ბორხესი, ხ. ლ. 213
- ბრეგვაძე, ბ. 137, 138
- ბრედბერი, რ. 156
- ბრუნეტიერი, ფ. 76
- ბუალო, ნ. 71
- ბალილი, გ. 141, 148, 255
- გალცევა, რ. 7, 100, 108, 125
- გასტევი, ა. 102
- გეი, ნ. 153
- გენეპი, ა. 162-164, 171
- გენისი, ა. 116
- გერცენი, ნ. 75
- გლაზენერი, ნ. 115
- გოეთე, ი. ვ. 74
- გორსკი, ი. 15
- ღამბროვსკი, ა. 155
- დანტე, ა. 68, 69, 170
- დარენდარფი, რ. 10
- დარვინი, ჩ. 30, 76, 148
- დე მანი, პ. 170
- დემოკრიტე 135, 138, 141
- დიუბროუ, პ. 65, 70
- დოსტოევსკი, ფ. 53-56, 124

- დრადენი, ჯ. 71, 72
- მლიოტი, რ. ს. 10, 17, 30, 36
 ელიოტი, ტ. ს. 153
 ენგელსი, ფ. 27, 28
 ეფიმოვი, ი. 156
- მაილი, პ. 116
 ვალიცკი, ა. 28
 ვაჟა-ფშაველა 56-58
 ვებერი, ე. 9
 ვებერი, მ. 100
 ველიკანოვი, ა. 33
- ზამიატინი, ე. 59, 105, 109,
 124, 155, 156
 ზენონი 134-136, 138
 ზერევი, ა. 8, 128
- შერენერი, ვ. 164, 165, 170,
 171, 174, 175-177
- იაუსი, პ. რ. 12, 86, 87, 98
 იზერი, ვ. 12, 86, 87, 98, 170,
 171
- წმ. იოანე დამასკელი 140
 იოანე მოციქული 37
 იოანე პეტრიწი 140
 იუნგი, თ. 88
- აბე, ე. 52
 კამიუ, ა. 148, 223
 კამპანელა, თ. 23, 24, 30, 31,
 52, 109
 კანტი, ი. 132, 142-144, 148,
 176
 კატეზი, ჯ. 17
 კაფკა, ფ. 156-158
 კვინტილიანე 67
- კეკელიძე, კ. 68
 კენტი, თ. 63, 81
 კიკნაძე, გრ. 56, 57
 კიკნაძე, ზ. 228
 კიპლინგი, რ. 59
 კირკეგორი, ს. 45, 48, 49, 51,
 165, 166, 171, 178, 197
 კოენი, ჯ. 131
 კოეცლერი, ა. 17
 კოპისტიანსკაია, ნ. 91, 93
 კროჩე, ბ. 77, 78
 კუმარი, კ. 10, 17
- ლანინი, ბ. 11, 107, 120
 ლატინინა, ი. 8
 ლევი-სტროსი, კ. 126
 ლეიბნიცი, გ. 148
 ლესინგი, გ. ე. 153
 ლი, ლ. ლ. 255
 ლიხაჩოვი, დ. 152
 ლომიძე, გ. 71
 ლოტმანი, ი. 12, 85, 86, 98,
 99, 262
 ლუკიანე 33, 34, 113, 122
- მაკიაველი, ნ. 31, 38, 39, 40
 მანდვეილი, ბ. 31, 39, 40
 მარქსი, კ. 27, 28, 48, 52
 მაძოტა, ჯ. 170, 171
 მინკოვსკი, პ. 144, 145, 148
 მინტურნო, ა. ს. 69
 მორი, თ. 23-25, 28, 30, 31,
 52
 მორისი, უ. 28
 მუკაროვსკი, ი. 81
 ნაბოკოვი, ვ. 156-159, 179,
 180-182, 185-188, 193, 196,
 197, 205, 207, 229, 244,

- 245, 250, 255, 267, 268,
273, 274
- ნეტარი ავგუსტინე 38, 132,
138-140, 142, 147, 176,
178, 181
- ნიუტონი, ი. 141, 142, 145,
148, 225
- ნიცშე, ფ. 45, 49-51, 165,
166, 171, 178
- ნოქსი, რ. 59
- ორუელი, ჯ. 59, 109, 155,
156
- ოუენი, რ. 26, 110
- პაველე მოციქული, 213
- პალმერი, რ. 165
- პარმენიდე 134-136, 138
- პაუნდი, ე. 153
- პერეძ-ფირმატი, გ. 170, 171
- პეტრონიუსი 113
- პითაგორა 135, 138
- პლატონი 20-22, 25, 30, 31,
65, 135-138, 168, 176
- პლატონოვი, ა. 155
- პლოტინი, 137, 138
- პლუტარქე 22
- პრუსტი, მ. 132, 147, 153
- რაბლე, ფ. 122
- რასელი, ბ. 53
- რეიხენბახი, ჰ. 133, 134
- რილკინი, მ. 115
- როდნიანსკაია, ი. 7, 100, 108,
125
- რუდვინი, მ. 218
- რუსთაველი, შ. 22, 68
- საიმონდი, ჯ. ე. 76
- სარტრი, ჟ. პ. 148, 170, 171,
214
- სენეკა 34-36, 113
- სენ-სიმონი, კ. ა. 26
- სერვანტესი, მ. 122
- სვიფტი, ჯ. 31, 39, 41, 42,
43, 122
- სიდნეი, ფ. 168, 171
- სიზოვი, ს. 7
- სიმეონ მესვეტე 228
- სირაძე, რ. 140, 153
- სკალიერი, ჯ. 69
- სოკრატე 65, 226
- სოლოვიოვი, ვ. 52, 148, 149
- სპანოსი, უ. ე. 154
- სპარიოსუ, მ. ი. 164, 166, 172
- სტოკერი, ბ. 59
- ძმები სტრუფაცკები, ა. ნ. და
ბ. ნ. 156
- ტინიანოვი, ი. 79
- ტოდოროვი, ც. 84, 85, 98,
152
- ტოიბერი, ბ. 116
- შაილდი, ო. 28
- უელსი, ჰ. 28, 31, 59
- უიტროუ, ჯ. 130, 137
- ფილინა, მ. 17
- ფინლეი, მ. 17
- ფლორენსკი, პ. 145, 148
- ფორსტერი, ე. მ. 59
- ფოულერი, ა. 64, 69, 71, 72,
98
- ფრაი, ნ. 12, 32, 87, 88, 89,
98, 180, 265

ფრანკი, ს. 8, 104
ფრეჩერი, ჯ. 88
ფრენკი, დ. 153, 154, 160
ფურიე, შ. 26, 53, 110
პარსონი, თ. ლ. 163
ქულერი, ჯ. 84, 85, 98
პაუხჩიშვილი, ს. 33
შელი, მ. 43, 44
შელი, პ. ბ. 169-171
შელერი, მ. 148
შესტაკოვი, ვ. 7
შილერი, ფ. 74, 169-171
შიო მღვიმელი 228
შკლოვსკი, ვ. 78, 79
შოპენჰაუერი ა. 45-47, 51,
165, 166, 171, 178
შპენგლერი, ო. 147, 149
ჩაპეკი, კ. 59
ჩერნიშევსკი, ნ. 17, 75
ჩესტერტონი, გ. კ. 59
ჩოსერი, ჯ. 68
ჩხენკელი, თ. 213

შავჭავაძე, ი. 75, 76
ჯავახიშვილი, მ. 158, 159,
179, 180, 182-185, 229,
256, 267, 268, 273, 274
ჯოისი, ჯ. 153
ჯონსონი, ბ. 71, 72
ჰადსონი, უ. პ. 27
ჰაერონეკი, ბ. 81
ჰაიდებერი, მ. 148, 154
ჰაქსლი, ო. 59, 103, 105, 109,
155, 156
ჰეგელი, გ. 48, 73, 75, 142,
148
ჰერაკლიტე 135, 138
ჰერცკა, თ. 28
ჰესიოდე 19, 20, 22, 31
ჰილი, ქ. 25
ჰირში, ე. დ. 12, 86, 98
ჰიუგო, ვ. 74
ჰობსი, თ. 31, 38, 40
ჰოლდეიმი, ე. ვ. 154
ჰორაციუსი 67
ჰუგელი, ფ. ვ. 175
ჰუსერლი, ვ. 148

შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინათქმა -----	3
შესავალი -----	6
თ ა ვ ი 1. ლიტერატურული ანტიუტოპია და მისი განვითარების ზოგადი ტენდენციები -----	16
1.1. უტოპია. Ou topos თუ Eu topos? -----	17
1.2. უტოპია და ანტიუტოპია – ამბივალენტური მთლიანობიდან კონცეპტუალური დეტერმინაციისკენ -----	29
1.3. ანტიუტოპიის ჟანრის ფილოსოფიური და ლიტერატურული წანამძღვრები -----	43
თ ა ვ ი 2. ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ- მეთოდოლოგიური ასპექტები და ჟანრული სპეციფიკა -----	62
2.1. ჟანრის თეორიის ევოლუცია სინქრონული და დიაქრონული კონცეფციების კონტექსტში -----	64
2.2. პოლისტიკური თეორია – ანტიუტოპიის ჟანრის გააზრების თეორიულ-მეთოდოლოგიური ორიენტირი -----	90
2.3. ანტიუტოპიის ჟანრული სპეციფიკა -----	99
თ ა ვ ი 3. დროისა და სივრცის ცნებათა გააზრებისათვის. ქრონოტოპი ლიტერატურულ ანტიუტოპიაში -----	130
3.1. დროისა და სივრცის გააზრების ფილოსოფიური და მეცნიერული ასპექტები სუბიექტივისტური და ობიექტივისტური თეორიების კონტექსტში -----	131
3.2. დროისა და სივრცის კატეგორიათა მხატვრულ-ლიტერა- ტურულ სისტემაში იმპლანტაციის თეორიული პარადიგმა. ქრონოტოპის როლი ლიტერატურული ანტიუტოპიის ჟანრული დეტერმინაციის პროცესში -----	150
3.3. ლიმინალობა და დროისა და სივრცის გააზრების ლიმინალური თეორია -----	162
თ ა ვ ი 4. ქრონოტოპის ლიმინალური მოდელები მე-20 საუკუნის ესქატოლოგიურ ანტიუტოპიაში (ვ. ნაბოკოვის რომანების „მოპატიებება სიკვდილზე“, „Bend Sinister“ და მ. ჭავჭავიძის რომანის „ჩაყოს ხიზნები“ მიხედვით) -----	179
4.1. დროის გააზრების სუბიექტური პარადიგმა -----	181

4.2. მხატვრული დროის ლიმინალური მოდელები და მათი ჟანრგანმსაზღვრელი ფუნქცია -----	196
4.3. მხატვრული სივრცის ლიმინალური მოდელები და მათი ტრანსფორმაციული ფუნქცია -----	230
ბოლოთქმა -----	269
Summary -----	271
ბიბლიოგრაფია -----	275
პირთა საძიებელი -----	283

გამომცემლობის რედაქტორი ე. გონჭილაშვილი
 ტექრედაქტორი ფ. ბუდალაშვილი
 კორექტორები: ც. მოლოდინი
 ქ. გაჩეჩილაძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10. 02. 05
 საბეჭდი ქაღალდი 60X84
 პირ. ნაბეჭდი თაბახი 18
 სააღრ.-საგამომც. თაბახი 13,78
 შეკვეთა №134 ტირაჟი 150

ფასი სახელშეკრულებო

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
 0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
 0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 1.